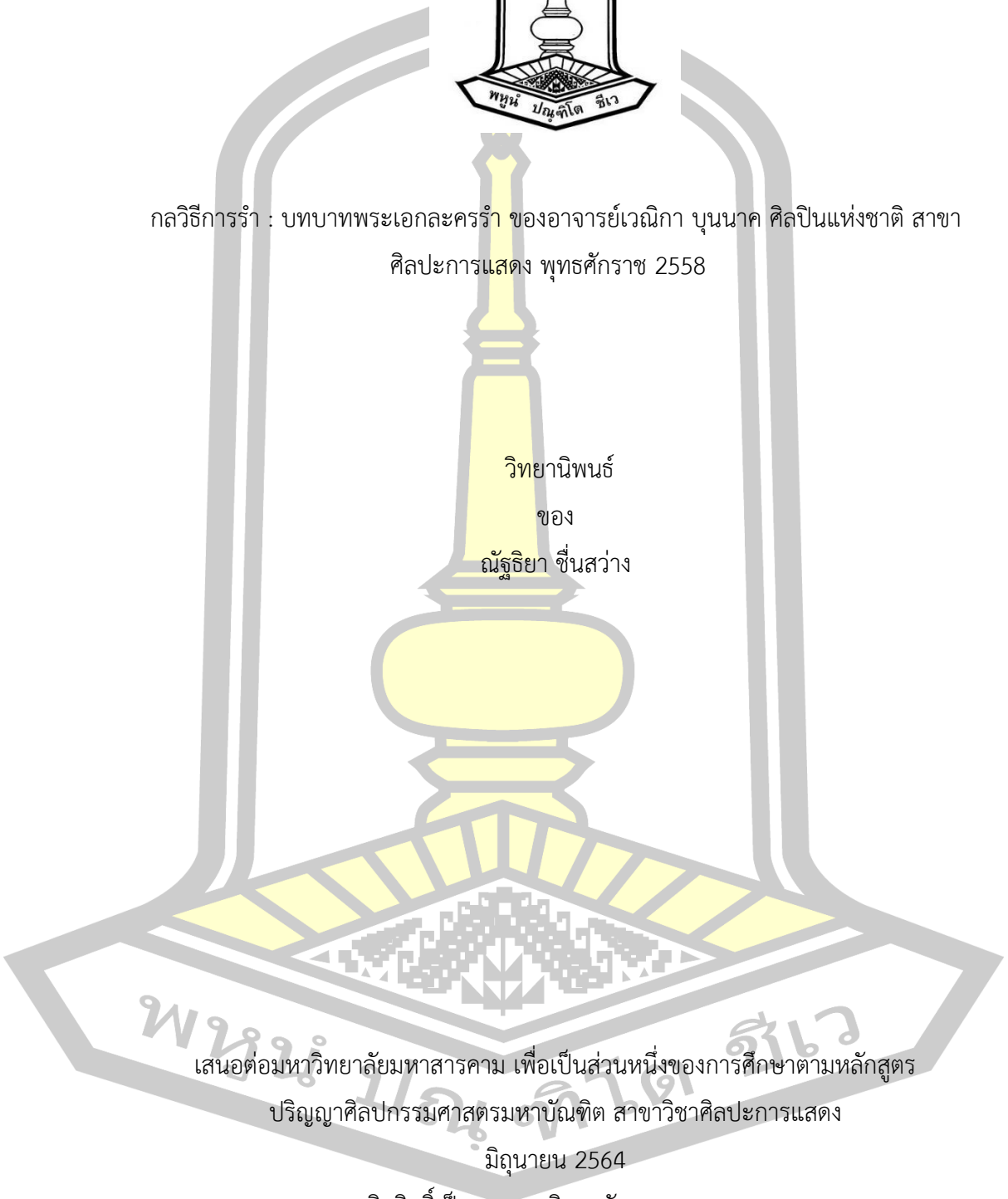
กลวิธีการรำ : บทบาทพระเอกละครรำ ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558

วิทยานิพนธ์

ของ

ณัฐธิยา ชื่นสว่าง



เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

มิถุนายน 2564

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

กลวิธีการรำ : บทบาทพระเอกละครรำ ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558

วิทยานิพนธ์

ของ

ณัฐธิยา ชื่นสว่าง

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

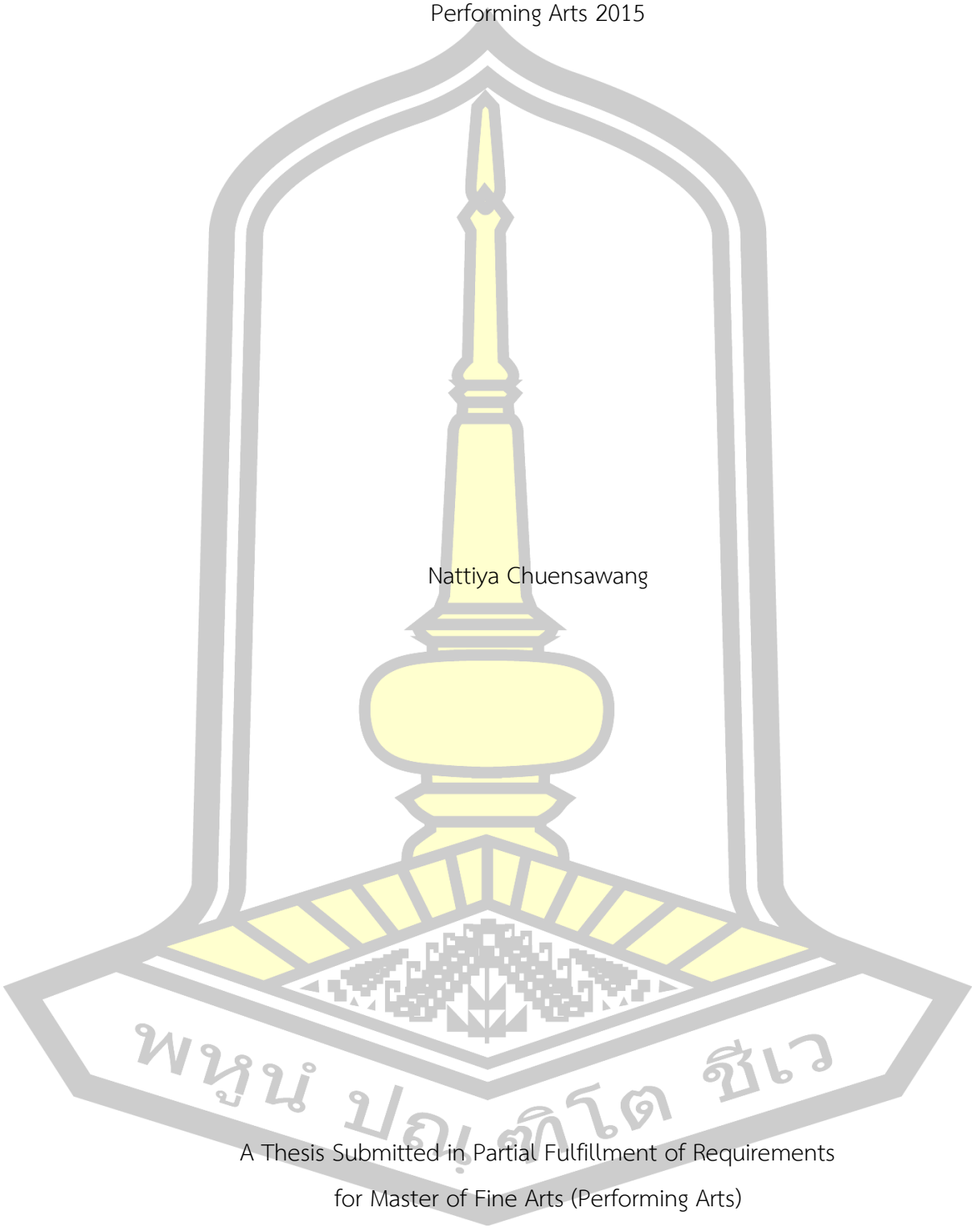
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง

มิถุนายน 2564

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Dance Tactics : The Heroic role in Dance Drama of Venika Bunnag National Artist in Performing Arts 2015

Nattiya Chuensawang



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Master of Fine Arts (Performing Arts)

June 2021

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนางสาวณัฐธิยา ชื่นสว่าง แล้วเห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(รศ. ดร. สุพรรณี เหลือบุญชู)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รศ. ดร. อุรารมย์ จันทมาลา)

.....กรรมการ
(รศ. ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ)

.....กรรมการ
(ผศ. ดร. พีระ พันลูกท้าว)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

.....
(ศ. ดร. ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์)
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์

.....
(รศ. ดร. กริสน์ ชัยมูล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

ชื่อเรื่อง กลวิธีการรำ : บทบาทพระเอกละครรำ ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558

ผู้วิจัย ณัฐธิยา ชื่นสว่าง

อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ ดร. อุรารมย์ จันทมาลา

ปริญญา ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ศิลปะการแสดง

มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีที่พิมพ์** 2564

บทคัดย่อ

ศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทย เป็นวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าที่สะท้อนความเป็นอารยะและเป็นศิลปะซึ่งแฝงไว้ด้วยภูมิปัญญาของนาฏยศิลปินที่มิได้มีแต่ความงามเพียงอย่างเดียว แต่ยังแสดงถึงเอกลักษณ์ของความเป็นไทยและเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติที่เกิดจากการฝึกฝนและความรู้ที่ถูกบ่มเพาะมาอย่างยาวนาน

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีความมุ่งหมายที่จะศึกษาประวัติและผลงานด้านการแสดงละครนอก ละครใน และละครพันทาง ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 และศึกษากลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครรำ ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและข้อมูลภาคสนามจากกลุ่มตัวอย่าง ประกอบด้วย กลุ่มผู้รู้จำนวน 7 คน กลุ่มผู้ปฏิบัติจำนวน 5 คน กลุ่มบุคคลทั่วไปจำนวน 10 คน รวมทั้งสิ้น 22 คน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบด้วยแบบสำรวจ แบบสังเกต แบบสัมภาษณ์ และนำเสนอผลการวิจัยด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า อาจารย์เวณิกา บุนนาค ได้เข้าฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยตั้งแต่วัยเยาว์ โดยได้รับการถ่ายทอดจากบรมครูผู้มีความเชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์หลายท่าน อาทิ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ครูลมุล ยมะคุปต์ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช ครูมัลลี คงประภัศร์ ครูจำเรียง พุธประดับ เป็นต้น ด้วยความสามารถของครูผู้ถ่ายทอดท่ารำ ผนวกกับพรสวรรค์และความเพียรในการฝึกฝนจนจัดเจน สามารถเข้าถึงตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง ทำให้อาจารย์เวณิกา บุนนาค ได้รับมอบหมายให้แสดงต่อหน้าสาธารณชนอย่างต่อเนื่อง จึงช่วยให้เกิดการสั่งสมประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยมาตั้งแต่วัยเยาว์อย่างเป็นระบบ เกิดทักษะความรู้ ความเชี่ยวชาญ มีความสามารถอย่างสูงยิ่งในด้าน

การแสดงนาฏศิลป์ไทย ครอบคลุมทั้งด้านปฏิบัติ ด้านทฤษฎี และการถ่ายทอดศิลปวิทยาการให้แก่ศิษย์ความโดดเด่นปรากฏจากการแสดงในบทบาทตัวละครสำคัญ ๆ จำนวนมาก ตั้งแต่อายุ 12 ปี อาจารย์เวณิกา บุนนาค ได้รับคัดเลือกให้แสดงเป็นตัวพระเอกอย่างต่อเนื่อง ทั้งละครใน ละครนอก ละครพันทาง

ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษากลวิธีในการแสดงบทบาทพระเอกละครรำ เป็นเทคนิคพิเศษอันเกิดจากกระบวนความรู้ที่ถูก บ่มเพาะ และจากการสั่งสมประสบการณ์จนจัดเจน ประกอบกับ การหมั่นฝึกฝนตนเองอย่างต่อเนื่อง เกิดเป็นทักษะในการปฏิบัติกระบวนการรำ ที่จัดเป็นความสามารถเฉพาะบุคคลในการเคลื่อนไหวร่างกาย ในท่วงท่าต่าง ๆ รวมถึงการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกที่ทำให้เกิดความวิจิตร งดงาม ตามแบบแผนของการแสดงละครแต่ละประเภท ซึ่งสามารถสังเคราะห์ด้วยวิธีการใช้ร่างกายส่วนต่าง ๆ ตั้งแต่ศีรษะจรดเท้าที่มีความสัมพันธ์กันอย่างแนบเนียน สามารถนำไปพัฒนากระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ของไทยให้เกิดความงดงามยิ่งขึ้น

คำสำคัญ : กลวิธีการรำ, บทบาท, พระเอก, ละครรำ

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

TITLE Dance Tactics : The Heroic role in Dance Drama of Venika Bunnag National Artist in Performing Arts 2015

AUTHOR Nattiya Chuensawang

ADVISORS Associate Professor Ourarom Chantamala , Ph.D.

DEGREE Master of Fine Arts **MAJOR** Performing Arts

UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2021

ABSTRACT

Thai performing arts, in particular traditional Thai dancing, is a priceless culture that reflects art and civilization fostered by wisdom of performing artists because it not only manifests beauty, but also outshines unique Thainess. Therefore, it is a national cultural heritage resulted from disciplined practice and long-standing knowledge.

In this research, the researcher aims to study history and work on Thai performing art, namely Lakhon Nok (an all-male stage performance), Lakhon Nai (an all-female stage performance) and Lakhon Phanthang (a hybrid stage performance in which performers talk and sing), of Wenika Bunnak, the national artist of performing arts of B.E. 2558 (2015). Methodology includes a qualitative research, collecting data from documents and information from sampling comprising 22 people, 7 of whom are resource persons, 5 practitioners and 10 general people. The main research tools are a questionnaire, an observing form, an interview form, and research results were presented in the form of a descriptive analysis.

According to the research results, Wenika Bunnak has practiced traditional Thai dance since the very young age. She obtained knowledge from many well-known Thai dancing masters, such as Lady Phaew Sanitwongseni, Lamul Yamakhub, Chaloei Sukhawanit, Manli Khongpraphat and Chamrieng Phutpradap. Thanks to her masters' abilities and her own gift and persistence in practice the art,

Wenika Bunnak was able to understand the character she played deeply. She was continually assigned for public performances, thus nurturing her experiences on traditional Thai dance systematically at the very young age. Her knowledge covers practicum, theorem and how to pass it on to students. Owing to her own distinctive performance as many important characters since she was 12 years old, Wenika Bunnak was selected to act as male characters for Lakhon Nok, Lakhon Nai and Lakhon Phanthang.

As a result, the researcher is interested in studying techniques of performing male roles in traditional Thai dance as they are special, resulting from long-standing knowledge and professional self-experiences, apart from constant practicing. These lead to skills of dancing processes which are regarded as individuals' unique abilities of body movement as well as emotion expression to create beauty and elegance according to patterns of each of the traditional Thai dance. All of them can be synthesized by use of harmoniously related body parts, from head to toes, and can be used to develop processes of passing on knowledge about traditional Thai dance so that it becomes more graceful.

Keyword : Dance tactics, Role, Hero, Dance drama

กิตติกรรมประกาศ

วิจัยครั้งนี้ สำเร็จได้ด้วยความกรุณาช่วยเหลือ จากรองศาสตราจารย์ ดร.อุรารมย์ จันทมาลา อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก รองศาสตราจารย์ ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ในการเป็นพลังผลักดัน คอยกระตุ้นเตือน ทั้งด้านกระบวนการคิด การเขียน ทุ่มเททั้งแรงกาย พลังใจให้ก้าวข้ามอุปสรรคในการศึกษาครั้งนี้ กราบขอบพระคุณ อาจารย์ เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 ที่กรุณาให้ผู้วิจัยได้ศึกษากลวิธีการรำและกระบวนการรำในการแสดงบทบาทพระเอกละครนอก ละครใน และละครพันทาง รวมไปถึงความสามารถด้านการแสดงชุดต่าง ๆ ในทุกรายละเอียด

กราบขอบพระคุณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตลอดจนบรมครูนาฏศิลป์ทุกท่านที่ได้สั่งสอน ต่อยอดความรู้ บ่มเพาะ ขัดเกลา ให้ผู้วิจัยมีทุนทางปัญญามาศึกษาต่อในขั้นสูงนี้ได้

กราบขอบพระคุณ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2554 รองศาสตราจารย์นฤมล ขันสัมฤทธิ์ ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ขวัญใจ คงถาวร รองคณะบดี คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อาจารย์ณรงค์ฤทธิ์ เชาว์กรรม อาจารย์ประจำคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ อาจารย์ ดร.นันทวัน สังขะวร อาจารย์จุฑารัตน์ สุเมรุรัตน์ ข้าราชการชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กลุ่มนาฏยศิลปินอาวุโส และกลุ่มนาฏยศิลปินปฏิบัติงานที่ได้รับการถ่ายทอดกลวิธีการแสดง นักเรียน นักศึกษา บุคคลทั่วไปที่กรุณาให้ข้อมูลแก่ผู้วิจัย

กราบขอบพระคุณ ดร.สมชาย โกจินอก ท่านผู้อำนวยการ ตลอดจนคณะครูโรงเรียนบ้านหนองผักหนอก ที่สนับสนุน ให้โอกาสในการพัฒนาตนเองและให้เวลาในการศึกษาแก่ผู้วิจัยอย่างเต็มที่

ขอกราบขอบพระคุณครอบครัวชื่นสว่างและครอบครัวลักษณะวงศ์ ร่มโพธิ์ร่มไทรในชีวิตของผู้วิจัย เป็นพลัง เป็นกำลังใจและเป็นครอบครัวอบอุ่นในทุกก้าวย่างของชีวิต

ขอบพระคุณ อาจารย์ ดร.ธัญลักษณ์ มูลสุวรรณ ที่กรุณาช่วยเหลือในการประสานงานต่าง ๆ และเป็นกำลังใจที่ดีตลอดมา

ขอบคุณเพื่อนนิสิต รุ่นที่ 1 หลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ที่เป็นเพื่อนร่วมอุดมการณ์ ในการก้าวเดินสู่เส้นชัยทางการศึกษามาด้วยกัน ขอบคุณน้ำใจการดูแลช่วยเหลือจาก อาจารย์สุดารัตน์

อาฒยพันธุ์ คุณศุภวัฒน์ นามปัญญา และคุณศุภกร ฉลองภาค ในการประสานงานกิจกรรมต่าง ๆ เอกสารงานพิมพ์ และเป็นกำลังใจที่ดีมาโดยตลอด

คุณค่าของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ขอมอบบูชาคุณบิดา มารดา บูรพาจารย์ที่ได้อบรมสั่งสอนตั้งแต่วัยเยาว์จนถึงปัจจุบัน ขอบคุณครอบครัว พี่ น้อง รวมถึงกัลยาณมิตรผู้ซึ่งให้ความช่วยเหลือและสร้างความอบอุ่นใจให้ผู้วิจัยตลอดมา และมิได้กล่าวมา ณ ที่นี้

ณัฐธิยา ชื่นสว่าง

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ

กิตติกรรมประกาศ ..... ซ

สารบัญ ..... ญ

สารบัญภาพ ..... ฏ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย 6

คำถามวิจัย 6

ความสำคัญของการวิจัย 7

นิยามศัพท์เฉพาะ 7

กรอบแนวคิดในการวิจัย 7

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 9

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับละครหลวง 9

2. ประวัติบุคคลสำคัญในสำนักละครหลวงวังสวนกุหลาบ 18

3. องค์ความรู้เกี่ยวกับละครรำ 52

4. แนวคิดทฤษฎีในการวิจัย 70

5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 75

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย 83

ขอบเขตการวิจัย 83

วิธีดำเนินการวิจัย 84

บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 87
ตอนที่ 1 ประวัติและผลงานด้านการแสดง ละครนอก ละครใน และละครพันทาง ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค 87
ตอนที่ 2 กลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครรำ ของ อาจารย์เวณิกา บุนนาค 116
บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล ข้อเสนอแนะ 159
ความมุ่งหมายของการวิจัย 159
สรุปผล 159
อภิปรายผล 161
ข้อเสนอแนะ 164
บรรณานุกรม 166
ภาคผนวก 170
ภาคผนวก ก รายนามผู้ให้สัมภาษณ์ 171
ภาคผนวก ข เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย 173
ภาคผนวก ค ภาพประกอบเพิ่มเติม 180
ประวัติผู้เขียน 190

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย 8

ภาพประกอบ 2 การตีกระบี่กระบอง 11

ภาพประกอบ 3 การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนลงอุโมงค์ 12

ภาพประกอบ 4 การแสดงละครหลวงวังสวนกุหลาบ 17

ภาพประกอบ 5 ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี 18

ภาพประกอบ 6 คุณครูลมุล ยมะคุปต์ 25

ภาพประกอบ 7 คุณครูมัลลี คงประภัศร์ 34

ภาพประกอบ 8 คุณครูเฉลย ศุขะวณิช 42

ภาพประกอบ 9 คุณครูจำเรียง พุธประดับ 48

ภาพประกอบ 10 การแต่งกายละครชาตรีในยุคแรก 53

ภาพประกอบ 11 เวทีแสดงละครชาตรี 54

ภาพประกอบ 12 การแต่งกายของละครนอกในอดีต 55

ภาพประกอบ 13 การแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา 56

ภาพประกอบ 14 การแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี 58

ภาพประกอบ 15 วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ 58

ภาพประกอบ 16 การแสดงละครพันทาง เรื่อง ราชาธิราช ผู้แสดงแต่งกายแบบพม่า 60

ภาพประกอบ 17 การแต่งกายเครื่องน้อยของตัวละครไทยที่เป็นชาย 61

ภาพประกอบ 18 ละครเสภา เรื่อง กากี 63

ภาพประกอบ 19 ละครเสภา เรื่อง ขุนช้างขุนแผน 63

ภาพประกอบ 20 การแสดงละครร้องสลับพูด เรื่อง สาวเครือฟ้า 65

ภาพประกอบ 21 การแสดงละครร้อง เรื่อง สาวิตรี 66

ภาพประกอบ 22 การแสดงละครสังคีต เรื่อง วิวาห์พระสมุทร 69
ภาพประกอบ 23 อาจารย์เวณิกา บุนนาค และบิดา มารดา 88
ภาพประกอบ 24 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ในวัยเยาว์ 89
ภาพประกอบ 25 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ขณะเรียนนาฏศิลป์ในระดับชั้นสูง 90
ภาพประกอบ 26 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ขณะสำเร็จการศึกษานาฏศิลป์ชั้นสูง 91
ภาพประกอบ 27 แสดงละครในเรื่อง อิเหนา ขณะศึกษานาฏศิลป์ระดับชั้นกลาง 93
ภาพประกอบ 28 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ขณะศึกษานาฏศิลป์ชั้นสูง 94
ภาพประกอบ 29 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามครองเมือง 95
ภาพประกอบ 30 แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช 98
ภาพประกอบ 31 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนยกรบ 98
ภาพประกอบ 32 แสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี 99
ภาพประกอบ 33 แสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนลงสวน 99
ภาพประกอบ 34 แสดงละครโนห์ราชาตรี เรื่องพระสุธน-มโนห์รา ตอนเลือกคู่ 100
ภาพประกอบ 35 แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนย่าหรันตามนกยูง 100
ภาพประกอบ 36 แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช 101
ภาพประกอบ 37 แสดงละครใน เรื่องอุณรุท ตอนตามนางกินรี 101
ภาพประกอบ 38 แสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนเกี้ยวนางละเวง 102
ภาพประกอบ 39 แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนอิเหนาจัดถ้ำ 102
ภาพประกอบ 40 แสดงละครนอก เรื่องสุวรรณหงส์ ตอนชมถ้ำ 103
ภาพประกอบ 41 แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง 103
ภาพประกอบ 42 แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช 104
ภาพประกอบ 43 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ขณะเข้าเฝ้าถวายพวงมาลัยแด่พระราชินีแห่งมาเลเซีย 105
ภาพประกอบ 44 แสดงละครพันทาง เรื่องศรีธรรมาโศกราช 106
ภาพประกอบ 45 แสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสองกรวรวิก 106

ภาพประกอบ 46 แสดงละครพูด เรื่องเวนิสวานิช 107
ภาพประกอบ 47 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ขณะเข้ารับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป 109
ภาพประกอบ 48 การแสดงพื้นเมืองภาคใต้ ชุด ระบำรองเง็ง 111
ภาพประกอบ 49 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ในขณะร่วมบันทึกเทป 111
ภาพประกอบ 50 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ขณะถ่ายทอดท่ารำ 113
ภาพประกอบ 51 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ในชุดเครื่องแบบข้าราชการเต็มยศ 114
ภาพประกอบ 52 อาจารย์เวณิกา บุนนาค 116
ภาพประกอบ 53 การรำตรวจในโขน 118
ภาพประกอบ 54 การรำตรวจพลในละคร 119
ภาพประกอบ 55 วงปี่พาทย์เครื่องห้า 121
ภาพประกอบ 56 การแต่งกายของพระอภัยมณี 122
ภาพประกอบ 57 ท่าขณะก้าวเท้าและถ่ายน้ำหนัก 123
ภาพประกอบ 58 ท่าเท้าฉาก 124
ภาพประกอบ 59 ท่าขณะก้าวเท้าและถ่ายน้ำหนัก 125
ภาพประกอบ 60 ท่าสอดสูง ลักษณะท่ายืน 125
ภาพประกอบ 61 ท่าลักษณะการเด็ดเท้า 126
ภาพประกอบ 62 ท่ายืน 126
ภาพประกอบ 63 การแต่งกายยืนเครื่อง 127
ภาพประกอบ 64 การแต่งกายเครื่องน้อยของตัวละครไทยที่เป็นชาย 128
ภาพประกอบ 65 อาจารย์เวณิกา บุนนาค 129
ภาพประกอบ 66 การทรงพระสุคนธ์หรือการประพรมเครื่องหอม 131
ภาพประกอบ 67 การอาบน้ำแบบไขสุหร่าย 132
ภาพประกอบ 68 ท่าลักษณะการกรายมือ 134
ภาพประกอบ 69 ท่าจำรัสเรือง 134

ภาพประกอบ 70 ท่าลักษณะการบิดไหล่ 135
ภาพประกอบ 71 ท่าเพชรรัตน์ 135
ภาพประกอบ 72 ท่าลักษณะการก้าวเท้าและชะอ้อนตัว 136
ภาพประกอบ 73 ท่าทรงมงกุฎ 136
ภาพประกอบ 74 ท่าลักษณะการพรมนิ้ว 137
ภาพประกอบ 75 ท่าวาวแวว 137
ภาพประกอบ 76 ท่าลักษณะการถ่ายน้ำหนัก 138
ภาพประกอบ 77 ท่าฤทธิไกร 138
ภาพประกอบ 78 ท่าชักแป้งผัดหน้า ลักษณะการเอี้ยวตัวไปด้านหลัง 139
ภาพประกอบ 79 ท่าชักแป้งผัดหน้า 139
ภาพประกอบ 80 การแสดงละครพันทาง เรื่องราชาธิราช 141
ภาพประกอบ 81 การแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนลงสวน 143
ภาพประกอบ 82 ท่าใบโบก 144
ภาพประกอบ 83 ท่าเหมือนเจ้าจะกวักกร 144
ภาพประกอบ 84 ท่าเห็นโนรี 145
ภาพประกอบ 85 ท่าสาริกา 145
ภาพประกอบ 86 ท่าลักษณะการถ่ายน้ำหนักไปด้านหลัง 146
ภาพประกอบ 87 ท่าใคร่เก็บฝัก 146
ภาพประกอบ 88 ท่าเหมือนเย้ยภูธระเห 147
ภาพประกอบ 89 การใช้ศีรษะ 148
ภาพประกอบ 90 การใช้ศีรษะ 149
ภาพประกอบ 91 การใช้ใบหน้าและสายตา 149
ภาพประกอบ 92 การใช้ใบหน้าและสายตา 150
ภาพประกอบ 93 การใช้ใบหน้าและสายตา 151

ภาพประกอบ 94 การใช้ตัว 152
ภาพประกอบ 95 การใช้ไหล่ 153
ภาพประกอบ 96 การใช้แขน 153
ภาพประกอบ 97 การใช้แขน 154
ภาพประกอบ 98 การใช้แขน 155
ภาพประกอบ 99 การใช้มือ 156
ภาพประกอบ 100 การใช้มือ 156
ภาพประกอบ 101 การใช้เท้าในลักษณะท่ายืน 157
ภาพประกอบ 102 การใช้ขาและเท้า 157
ภาพประกอบ 103 แสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นพระสังข์ 181
ภาพประกอบ 104 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ร่วมแสดงในงานวิศิษฎศิลปินปิ่นสยาม 181
ภาพประกอบ 105 การแสดงฟ้อนลาวดวงเดือน 182
ภาพประกอบ 106 การแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นพระอภัยมณี 182
ภาพประกอบ 107 การแสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนเลียบเมือง อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นพระสังข์ 183
ภาพประกอบ 108 การแสดงละครชาตรี เรื่องพระสุธน-มโนห์รา ตอนเลือกคู่ อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นพระสุธน 183
ภาพประกอบ 109 การแสดงละครใน เรื่องอิเหนา อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นย่าหรัน 184
ภาพประกอบ 110 การแสดงฉุยฉายพราหมณ์ 184
ภาพประกอบ 111 ผู้วิจัยกับอาจารย์เวณิกา บุนนาค 185
ภาพประกอบ 112 อาจารย์เวณิกา บุนนาค สาธิตท่ายืนแบบละครพระ 185
ภาพประกอบ 113 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ขณะถ่ายทอดท่ารำให้แก่นักศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 186

ภาพประกอบ 114 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ขณะจัดท่าท่ารำให้แก่นักศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 186

ภาพประกอบ 115 ผู้วิจัยกับรองศาสตราจารย์ ดร.อุรารมย์ จันทมาลา และรองศาสตราจารย์ ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ 187

ภาพประกอบ 116 ผู้วิจัยกับอาจารย์นฤมล ขันสัมฤทธิ์ ขณะสัมภาษณ์ 187

ภาพประกอบ 117 ผู้วิจัยกับอาจารย์จุฑารัตน์ สุเมรุรัตน์ และอาจารย์ ดร.นันทวัน สังขะวร ครูชำนาญการพิเศษวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี 188

ภาพประกอบ 118 ผู้วิจัยกับอาจารย์จุฑารัตน์ สุเมรุรัตน์ ครูชำนาญการพิเศษวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี 188

ภาพประกอบ 119 ผู้วิจัยกับอาจารย์จุฑารัตน์ สุเมรุรัตน์ ขณะสัมภาษณ์ ครูชำนาญการพิเศษวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี 189

ภาพประกอบ 120 อาจารย์เวณิกา บุนาค ขณะให้สัมภาษณ์กับ ดร.เฉลิมชัย ยอดมาลัย ในรายการแนวหน้าวาไรตี้ 189

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

นาฏศิลป์เป็นวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าของชาติไทยที่มีการดำรงและพัฒนา ควบคู่กับประวัติศาสตร์ของชาติมีบทบาทในการรับใช้สังคม ตั้งแต่ชาวบ้านจนถึงเป็นเครื่องราชูปโภคของ พระมหากษัตริย์ที่เข้ามาอุปถัมภ์ศิลปะนาฏศิลป์ไทยจึงสอดแทรกในทุกช่วงชีวิตของมนุษย์ทั้งด้านพิธีกรรม ศาสนา กิจกรรมนันทนาการต่าง ๆ เป็นเครื่องบันเทิงของคนในสังคมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เป็นเหตุให้มีการพัฒนารูปแบบการแสดงซึ่งต้องอาศัยภูมิปัญญาของนาฏยศิลปินที่สามารถถ่ายทอด และต่อยอดสืบมาจนถึงปัจจุบัน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543 : 11) การแสดงหลากหลายทั้งในระดับสังคมและระดับชาวบ้านและในราชสำนักศิลปะการแสดงเหล่านี้ แสดงถึงวัฒนธรรมที่มีคุณค่าสูงสุด และความเป็นอารยะของชาติ ศิลปะการแสดงไทยโดยเฉพาะโขน ละครจึงเป็นศิลปะที่แฝงไว้ซึ่งภูมิปัญญาที่มิใช่มีแต่ความงามเพียงอย่างเดียว แต่เป็นศิลปะที่ชาวโลกควรจะได้สัมผัสและรับรู้ ศิลปะการแสดงของไทยเชื่อกันว่ามีพื้นฐานสาเหตุสำคัญ 2 ประการ คือ ประการแรกเกิดจากพื้นฐานอารมณ์ความสะเทือนใจของมนุษย์เช่นดีใจก็โลดเต้นส่งเสียงร้อง เสียใจก็ร้องไห้คร่ำครวญต่อมาจึงได้พัฒนาอารมณ์ต่าง ๆ เหล่านี้ ให้เป็นพื้นฐานการแสดงในที่สุด ประการที่สองเกิดจากความเชื่อทางศาสนา เช่น เชื่อว่าสรรพสิ่งรอบตัวในธรรมชาติมีอำนาจที่เร้นลับแฝงอยู่สามารถดลบันดาลให้เกิดเหตุการณ์ต่าง ๆ และต่อมาได้พัฒนาให้เป็นระบบเทพเจ้าให้เกิดความพึงพอใจเพื่อประทานผลสำเร็จ ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นต้นแบบให้เกิดการสวดอ้อนวอนการ ขับร้องดนตรี และการฟ้อนรำ รูปแบบศิลปะของไทยได้พัฒนามาเป็นสำคัญทั้งในแนวทางศิลปะพื้นบ้านหรือเป็นที่เข้าใจกันทั่วไปว่าการแสดงพื้นบ้าน เช่น รำ ระบำ และละครบางประเภท ส่วนอีกแนวหนึ่งนั้น เป็นศิลปะที่อยู่ในพระบรมราชูปถัมภ์ ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว หรือพระอุปถัมภ์ของพระบรมวงศานุวงศ์ ซึ่งเป็นที่เข้าใจกันในชื่อว่าศิลปะในราชสำนักหรือการแสดงในราชสำนัก ซึ่งเป็นที่มาของรูปแบบนาฏศิลป์ประเภทโขน รำ ระบำ และละคร (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2534 : 2)

จะเห็นว่า ศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทย เป็นวัฒนธรรมที่สอดแทรกอยู่ในทุกช่วงชีวิตของมนุษย์ทั้งด้านพิธีกรรมต่าง ๆ และศาสนาตลอดจนเป็นเครื่องบันเทิงของคนในสังคมมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันโดยเฉพาะศิลปะการแสดงโขน และละคร ที่เป็นที่นิยมรู้จักของคนในสังคมอย่างแพร่หลาย

การละครของไทย มีประวัติความเป็นมายาวนานตั้งแต่สมัยโบราณ นับว่าเป็นศิลปะและวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าที่แสดงเอกลักษณ์ความเป็นไทย แม้ว่าการแสดงนั้น ๆ จะได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมของชาติอื่น แต่ได้มีการปรับปรุงพัฒนาให้เข้ากับลักษณะและวิถีของไทยจนเกิด

ความงดงาม เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นไม่น้อยกว่าชนชาติใด การละครของไทยมีมาตั้งแต่ครั้งโบราณกาล โดยขั้นต้นเกิดความเลื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนา และคำสอนขององค์พระศาสดา แล้วคิดประดิษฐ์ถ่ายทอดเป็นนิทานเพื่อให้บังเกิดความซาบซึ้งและประทับใจอยู่ในความคิด จิตใจอย่างลึกซึ้ง ถึงเรื่องบาปบุญคุณโทษ ตามหลักธรรมของพระพุทธศาสนา ต่อมาภายหลังจึงมีการเพิ่มเติมดนตรีประกอบในการเล่านิทาน เพื่อให้เกิดความเพลิดเพลินและเสริมความสนใจได้ดียิ่งขึ้น จึงมีการนำศิลปะการขับเสภาเข้ามาประกอบ คือ การแสดงที่ผูกเป็นเรื่องมีเนื้อความเหตุการณ์มีความสัมพันธ์กันเป็นตอน ๆ ตามลำดับ ประกอบด้วย ดนตรีและบทร้องตามโอกาส และลักษณะชนิดของการแสดงละครแต่ละแบบ (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2532 : 5)

การแสดงละครของไทยถือเป็นความงดงาม แฝงไปด้วยภูมิปัญญาของนาฏยศิลปินที่แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นไทยได้อย่างชัดเจนและมีการสอดแทรกคติสอนใจในการดำรงชีวิตของคนในสังคม ตลอดจนเป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งสำหรับคนในสังคมชั้นสูงหรือพระมหากษัตริย์

การแสดงที่เป็นเสมือนเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งสำหรับพระมหากษัตริย์ไทยแต่เดิม คือ ละครรำที่ใช้ผู้หญิงแสดงในราชสำนัก หรือที่เรียกว่านาฏศิลป์ไทยแบบหลวง เริ่มปรากฏหลักฐานขึ้นเป็นครั้งแรกในหนังสือปุณโณวาทคำฉันท์ ซึ่งแต่งในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย จนในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เกิดมีการเปลี่ยนแปลงเรื่องการมีละครผู้หญิงไว้ในครอบครองมาโดยลำดับ จนในที่สุดละครผู้หญิงได้ไปอยู่ในความอุปถัมภ์ของเจ้านายและส่วนราชการ ในปัจจุบันการสืบทอดของนาฏศิลป์ไทยแบบหลวงนี้แบ่งเป็น 3 ช่วงคือ

1. ช่วงการสืบทอดโดยราชสำนัก ตั้งแต่เริ่มมีละครผู้หญิงของหลวงขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายรัชกาลสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศและซบเซาลงเมื่อเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ซึ่งได้ฟื้นฟูละครผู้หญิงขึ้นในสมัยกรุงธนบุรี โดยได้นางจันหรือจันอุสา นางเอกละครหลวงครั้งกรุงเก่ามาเป็นครูละครฝึกซ้อมและได้รับคำแนะนำ จากเจ้าฟ้าพินทวดี พระราชธิดาในสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศร่วมกับการได้ตัวละครผู้หญิงของเจ้านคร ซึ่งเป็นตัวละครครั้งกรุงเก่าขึ้นมาร่วมแสดง จนถึงยุคละครผู้หญิงเฟื่องฟู ในสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

2. ช่วงการสืบทอดโดยกลุ่มเจ้านายชั้นสูงและราชสำนักตั้งแต่การเริ่มงดการแสดงละครหลวงในราชสำนักและเจ้านายชั้นสูงเริ่มมีละครผู้หญิงขึ้นในรัชกาลที่ 3 การฟื้นฟูละครผู้หญิงของหลวงในรัชกาลที่ 4 จนยุติบทบาทละครผู้หญิงของหลวง ในราชสำนักในรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

3. ช่วงการสืบทอดโดยเจ้านายชั้นสูงและส่วนราชการ หมายถึง การสืบทอดลักษณะ วิธีการแบบละครผู้หญิงของหลวง มาอยู่ในพระอุปถัมภ์ของเจ้านายชั้นสูงหลายพระองค์ ภายหลังเหตุการณ์เปลี่ยนแปลงการปกครอง ศิลปินนาฏศิลป์ไทย หรือตัวละครในวังของเจ้านายหลายพระองค์ ได้โอน

มารับราชการ เป็นผู้สืบทอดวิธีการแสดงละครแบบหลวงชนิดรุ่นต่อรุ่นในหน่วยราชการกรมศิลปากร จนถึงทุกวันนี้ (สุภาวดี โพธิเวชกุล, 2552 : 175-176)

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จฯ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ละครหลวงยังคงมีแสดงในงานพระราชพิธีต่าง ๆ อย่างสม่ำเสมอ แต่บทบาทในการให้ความบันเทิงกับประชาชนอย่างรัชกาลก่อนมีน้อยลง เนื่องจากมีการละครแบบอื่นที่รวดเร็วทำให้เข้าใจเรื่องราวในการแสดงได้ง่ายกว่า ดังนั้นละครแบบหลวงอย่างรัชกาลที่ 2 จึงมีอยู่น้อยโรง ได้แก่ คณะละครวังสวนกุหลาบของสมเด็จพระอนุชาธิราชเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ ตั้งขึ้นในพุทธศักราช 2454 โดยรับเด็กหญิงที่สนใจเข้าฝึกหัดการละครที่วังสวนกุหลาบ และได้ครูฝีมือดีจากคณะละครต่าง ๆ เป็นผู้ฝึกหัดละครแบบหลวงขึ้นใหม่และนำออกแสดงในงานต่าง ๆ ต่อมาทรงยกคณะละครให้พระอนุชา คือ สมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก ซึ่งทรงจัดแสดงละครใน ละครนอกแบบหลวง จนพุทธศักราช 2462 จึงทรงเปลี่ยนเป็นการแสดงแบบละครดึกดำบรรพ์ และเลิกคณะละครเมื่อสมเด็จ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลกสิ้นพระชนม์ พุทธศักราช 2464

ละครวังสวนกุหลาบได้รับการยกย่องว่ารักษารูปแบบละครหลวงไว้อย่างครบถ้วน มีความประณีตงดงามในกระบวนการรำเทียบได้กับละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 ตัวละครในสำนักนี้ ได้มาเป็นครูให้กับกรมศิลปากร และได้นำรูปแบบวิธีการถ่ายทอดให้กับกรมศิลปากร กล่าวได้ว่า รูปแบบการเรียนการสอน ตลอดจนกระบวนท่านาฏศิลป์ไทยที่ปรากฏในกรมศิลปากรได้รับอิทธิพลไปจากสำนักละคร วังสวนกุหลาบแทบทั้งสิ้น ตัวละครในคณะละครวังสวนกุหลาบที่ได้มาเป็นครูในกรมศิลปากร คือ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ครูลมุล ยมะคุปต์ และครูเฉลย ศุขะวณิช

ละครหลวงในกรมมหรสพ ได้แก่ ละครผู้หญิงของหลวงซึ่งเป็นคณะละครของเจ้าพระยารามราฆพ ได้ทูลเกล้าฯถวายรัชกาลที่ 6 ให้เป็นละครหลวงใน พุทธศักราช 2475 โดยมีพระนมทัตพึ่งบุญ ณ อยุธยา เป็นผู้จัดการ และละครผู้ชายของหลวงมีขึ้นใน พุทธศักราช 2458 เนื่องจากบรรดามหาดเล็กต่างหัดโขนแสดงได้ดีแล้ว พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจึงโปรดให้พระยานัฏกานุรักษ์ (ครูพระ นาง) และพระยาพรหมาภิบาล (ครูยักษ์) หัดละครในขึ้นแสดง เรื่องรามเกียรติ์และอิเหนา (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2553 : 149)

ละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ หรือเจ้าจอมมารดาแพ พระสนมเอกในรัชกาลที่ 5 ได้ตั้งคณะละครขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 6 แสดงแบบละครหลวงและแบบเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง เนื่องจากครูที่เข้ามาสอนมาจากทั้งละครหลวงรัชกาลที่ 4 ได้แก่ เจ้าจอมมารดาเขียน ละจากคณะละครสำคัญได้เข้ามาเป็นครูในกรมศิลปากรมีหลายท่าน ได้แก่ คุณครูสะอาด อัมพผลิน (แสงสว่าง) คุณครูผันโมรากุล คุณครูเจริญจิต ภัทรเสวี ละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ เมื่อท่านมีอายุล่วงวัยชรา พระยาอนิรุทธ์เทวา ได้ปกครองสืบมา ต่อมาได้เปลี่ยนชื่อสำนักเป็นคณะละครบรรทมสินธุ์ เปิดการแสดงเป็นประจำ ณ โรงละครศรีอยุธยา จวบจนเลิกกิจการไปในที่สุด (กรมศิลปากร, 2543 : 74)

คณะละครวังสวนกุหลาบ เป็นคณะละครในพระอุปถัมภ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา พระอนุชาธิราชในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 ที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยกย่องในสมัยรัชกาลที่ 6 ว่าเป็น “สถาบันที่ฝึกหัดละครแบบหลวงที่ดีที่สุด” มีการสืบทอดแบบแผนการเรียนการสอนทางนาฏศิลป์ไทยและรูปแบบการแสดงมาจากราชสำนัก รัชกาลที่ 2 ด้วยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ทรงสนพระทัยในคณะละครที่ตั้งขึ้นใหม่ จึงโปรดให้จัดหาครูเข้ามาสอนประจำ ซึ่งครูแต่ละท่านล้วนแต่มีความสามารถยอดเยี่ยม ซึ่งสืบเชื้อสายมาแต่ละครหลวงรัชกาลที่ 2 ถึงละครเจ้าคุณจอมมารดาเอม ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ขึ้นชื่อว่าแสดงตามแบบละครหลวง อาทิ หม่อมครูนุ่ม นวรัตน์ ณ อยุธยา หม่อมในพระเจ้าราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นสถิตธำรงสวัสดิ์ หม่อมครูอึ่ง หรือ แม่ครูอึ่ง หสิตะเสน (ประเมษฐ์ บุญยะชัย, 2543 : 32)

ส่วนการสืบทอดงานนาฏศิลป์ไทยแบบหลวงในกรมศิลปากร ช่วงแรกได้รับโอนข้าราชการกองมหรสพส่วนหนึ่งมาสังกัดแผนกละครและสังคีต ต่อมาเมื่อก่อตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ในพุทธศักราช 2477 นั้น กรมศิลปากรได้เชิญครูละครจากคณะละครผู้มีบรรดาศักดิ์หลายคณะมาเป็นครูสอนนาฏศิลป์ไทย ภาคปฏิบัติ เพื่อสร้างตัวละครรุ่นใหม่ ๆ อย่างต่อเนื่อง และมีการพัฒนาการแสดงเป็นรูปแบบต่าง ๆ แต่ยังคงไว้ในลักษณะวิธีการปฏิบัติการแสดงละครแบบหลวง ทั้งแบบที่สืบทอดมาจากรัชกาลที่ 2 ซึ่งเป็นพื้นฐานของการเรียนนาฏศิลป์ไทยในกรมศิลปากร และเนื่องจากการฝึกฝนในขั้นนี้จะทำให้ผู้เรียนสามารถจัดระเบียบร่างกายในการเคลื่อนไหวท่ารำจากท่าหนึ่งไปยังท่ารำอีกท่ารำหนึ่งได้อย่างถูกต้องตามมาตรฐาน นาฏศิลป์ไทยแบบหลวง

มาตรฐานนาฏศิลป์ไทยแบบหลวง หมายถึง สิ่งที่ถือเอาเป็นเกณฑ์ที่กำหนดลักษณะและรูปแบบของนาฏศิลป์ไทยประเภทหนึ่งที่สืบทอดต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน คุณภาพของการฝึกหัดเป็นสิ่งสำคัญที่สุด ทำให้การปฏิบัติท่ารำนาฏศิลป์ไทยแบบหลวงแตกต่างจากนาฏศิลป์ของชาติอื่นหรือแม้แต่นาฏศิลป์แบบอื่นของชาติไทยเองก็ตาม มาตรฐานวิธีปฏิบัติท่ารำนาฏศิลป์ไทยแบบหลวงแบ่งเป็น 2 ระดับคือ

1. ขั้นพื้นฐาน หมายถึง ผู้ปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยได้ถูกต้องและมีคุณภาพตามหลักเกณฑ์มาตรฐานวิธีการของนาฏศิลป์ไทยแบบหลวง ประกอบด้วย ความถูกต้อง และความสมบูรณ์ของท่ารำ

2. ขั้นเอตะทัคคะ หมายถึง ผู้ปฏิบัติสามารถแสดงท่ารำนาฏศิลป์ไทยได้ยอดเยี่ยมเป็นพิเศษ คือ สามารถปฏิบัติได้สูงกว่ามาตรฐาน มีรายละเอียดของการใช้ร่างกายมากกว่าการปฏิบัติในขั้นพื้นฐาน และมีเอกลักษณ์ในการร่ายรำเป็นแบบเฉพาะของแต่ละบุคคล ซึ่งเป็นที่ยอมรับในวงการนาฏศิลป์ไทย ว่าเป็นผู้ปฏิบัติได้เป็นเยี่ยม

จากความสำคัญของนาฏศิลป์ดังที่กล่าวมา ในฐานะที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติพัฒนาสู่การฝึกหัดการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น รูปแบบการเรียนการสอนการฝึกหัดนาฏศิลป์

แบบละครหลวงวังสวนกุหลาบ กลายเป็นรากฐานมาสู่ระเบียบวิธีการสอนและหลักสูตรของโรงเรียนนาฏศิลป์มาจนถึงปัจจุบันนี้ โดยครูลมุล ยมะคุปต์ และครูเฉลย ศุขะวณิช ได้พัฒนาการจัดการศึกษาเป็นวิทยาลัยนาฏศิลป์ และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ คุณครูทั้งสองท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทยที่มีความรู้ความสามารถด้านกระบวนการรำทั้งในแบบละครนอก ละครใน ละครพันทาง และละครดึกดำบรรพ์ที่ได้ถ่ายทอดฝึกฝนลีลากระบวนการรำตลอดจนเทคนิคพิเศษไว้ให้ศิษย์ หลายรุ่น

ศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดส่วนหนึ่งเป็นครูนาฏศิลป์ตามสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เป็นศิลปินนักแสดงอิสระ ศิษย์ที่ได้รับมรดกทางภูมิปัญญาที่มีคุณค่า ของอาจารย์ลมุล ยมะคุปต์ และอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช มีหลายท่านด้วยกัน อาทิ อาจารย์เวณิกา บุนนาค อาจารย์นฤมัย ไตรทองอยู่ อาจารย์ประพิศพรรณ ศรีเพ็ญ เป็นต้น หลังจากอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญทั้งสองท่านเสียชีวิตลงศิษย์เหล่านี้ก็ยังสืบทอดจารีตแบบแผนของกระบวนการรำแบบละครหลวงไว้จนถึงปัจจุบัน แบบแผนกระบวนการรำอันประณีตงดงามที่ถ่ายทอดมาถึงปัจจุบัน เป็นมรดกทางภูมิปัญญาที่มีคุณค่าอย่างยิ่ง เป็นทุนทางวัฒนธรรมที่ทำให้ประเทศชาติมีความมั่นคง และสามารถพัฒนาไปสู่ความยั่งยืนได้อย่างหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นการศึกษา ศาสนา หรือสังคมวัฒนธรรม ศาสตร์ทางด้านนาฏยศิลป์มีความละเอียดลึกซึ้งที่ไม่สามารถเรียนรู้ได้เหมือนกันหมด ขึ้นอยู่กับพรสวรรค์และโอกาสที่ครูจะมอบให้ศิษย์แต่ละคน

อาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินผู้งามพร้อมด้านศิลปะการแสดงของไทย มีรูปหน้า และทรงร่างงามสมสัดส่วนของละครตัวพระ เป็นผู้มีพรสวรรค์ทางด้านการแสดงละคร ทั้งละครนอก ละครใน และละครพันทาง ศึกษาและฝึกฝนวิชานาฏศิลป์ จากบรมครูผู้เชี่ยวชาญของวิทยาลัยนาฏศิลป์หลายท่าน อาทิ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ครูลมุล ยมะคุปต์ ครูเฉลย ศุขะวณิช ครูมัลลี คงประภัสร์ ครูจำเรียง พุธประดับ เป็นต้น จนมีความสามารถในการแสดง และได้รับมอบหมายให้แสดงต่อหน้าสาธารณชนอย่างต่อเนื่อง จึงช่วยให้เกิดการสั่งสมประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยมาตั้งแต่วัยเยาว์อย่างเป็นระบบ เกิดทักษะความรู้ ความเชี่ยวชาญ จนสามารถพัฒนากลวิธีการรำในแบบเฉพาะของตนเอง เป็นผู้มีความสามารถอย่างสูงยิ่งในด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยครอบคลุมทั้งด้านปฏิบัติ ด้านทฤษฎีและการถ่ายทอดศิลปะวิทยาการให้แก่ศิษย์ ความโดดเด่นปรากฏจากการแสดงในบทบาท ตัวละครสำคัญ ๆ จำนวนมาก ตั้งแต่อายุ 12 ปี เช่น พระราม พระลักษมณ์ พระสังข์ อิเหนา ปันหยี ย่าหรัน พระลอ พระสุธน พระอภัยมณี ฯลฯ

นอกจากนี้ยังเขียนตำราสำหรับประกอบการสอนวิชานาฏศิลป์ไทยเบื้องต้น ตำราเรื่องวิธีสอนและเทคนิคการสอนละคร (พระ) ตำราเรื่องรำกริชและการใช้อาวุธกริช ได้รับเชิญไปเป็นวิทยากรบรรยายทางวิชาการ เพื่อเผยแพร่ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยให้แก่สถาบันการศึกษาต่าง ๆ อาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นผู้ที่มีภาพลักษณ์ในบุคลิกภาพของความเรียบร้อย สุขุม พูดจาไพเราะอ่อนหวาน

เป็นนาฏศิลปินที่มีความยอดเยี่ยมในบทบาทเชิงศิลป์ ที่ได้รับการกล่าวถึงของวงการนาฏศิลป์ไทย เป็นนักศิลปะที่รักษามรดกวัฒนธรรมไทยจนเป็นที่ประจักษ์ เป็นครูนาฏศิลป์ที่เชี่ยวชาญ ในการถ่ายทอดวิชาความรู้กระบวนท่ารำ เป็นนักสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ งานวิชาการที่รอบรู้จึงนับได้ว่าท่านเป็นอย่างที่ดีควรค่าแก่การยกย่องเชิดชู อาจารย์เวณิกา บุนนาค จึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558

กลวิธีในการแสดงบทบาทพระเอกละครรำ ซึ่งเป็นเทคนิคพิเศษที่อันเกิดจากกระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอดอย่างเป็นระบบและถูกต้องตามแบบแผน ประกอบกับการหมั่นฝึกฝนตนเองอย่างต่อเนื่อง และการสั่งสมประสบการณ์การแสดงจนจัดเจน ส่งผลให้เกิดทักษะในการปฏิบัติกระบวนการรำ จนสามารถพัฒนากลวิธีการรำในแบบเฉพาะของตนเอง จัดเป็นความสามารถเฉพาะบุคคลในการเคลื่อนไหวร่างกาย ในการปฏิบัติท่ารำให้เกิดความวิจิตร งดงาม ในท่วงทีลีลาต่าง ๆ ตามแบบแผนของการแสดงละครแต่ละประเภท

จากความสำคัญที่กล่าวมาข้างต้น การศึกษากลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครรำของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ทำให้ได้รับองค์ความรู้ของครูนาฏศิลป์ที่ได้รับการถ่ายทอดมรดกทางปัญญาที่มีคุณค่าเพื่อนำมาพัฒนาศิลปะการแสดงละครไทย ยังเป็นการสร้างทุนทางวัฒนธรรมเพื่อส่งเสริมการพัฒนากระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ของไทยต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงานด้านการแสดง ละครนอก ละครใน และละครพันทาง ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558
2. เพื่อศึกษากลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนตรวจพล ละครใน เรื่องอิเหนา ลงสรงโทน และละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนลงสวน ของ อาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558

คำถามวิจัย

1. ประวัติและผลงานด้านการแสดง ละครนอก ละครใน และละครพันทาง ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 เป็นอย่างไร
2. กลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนตรวจพล ละครใน เรื่องอิเหนา ลงสรงโทน และละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนลงสวน ของ อาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 เป็นอย่างไร

ความสำคัญของการวิจัย

1. ทำให้ทราบประวัติและผลงานด้านการแสดง ละครนอก ละครใน และละครพันทาง ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558
2. ทำให้ทราบกลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนตรวจพล ละครใน เรื่องอิเหนา ลงสรงโทน และละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนลงสวน ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558

นิยามศัพท์เฉพาะ

กลวิธี หมายถึง กระบวนการในการรำ โดยอาศัยความรู้ความชำนาญ ลักษณะการปฏิบัติท่ารำที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว

บทบาท หมายถึง การทำท่าตามบทที่ได้รับ หรือ การแสดงท่าตามบทของตัวละครนั้น ๆ

พระเอก หมายถึง ตัวเอกฝ่ายชายในการแสดงละคร หรือ ตัวละครฝ่ายชายที่มีบทบาทโดดเด่นในเรื่อง หรือในการแสดงตอนนั้น ๆ

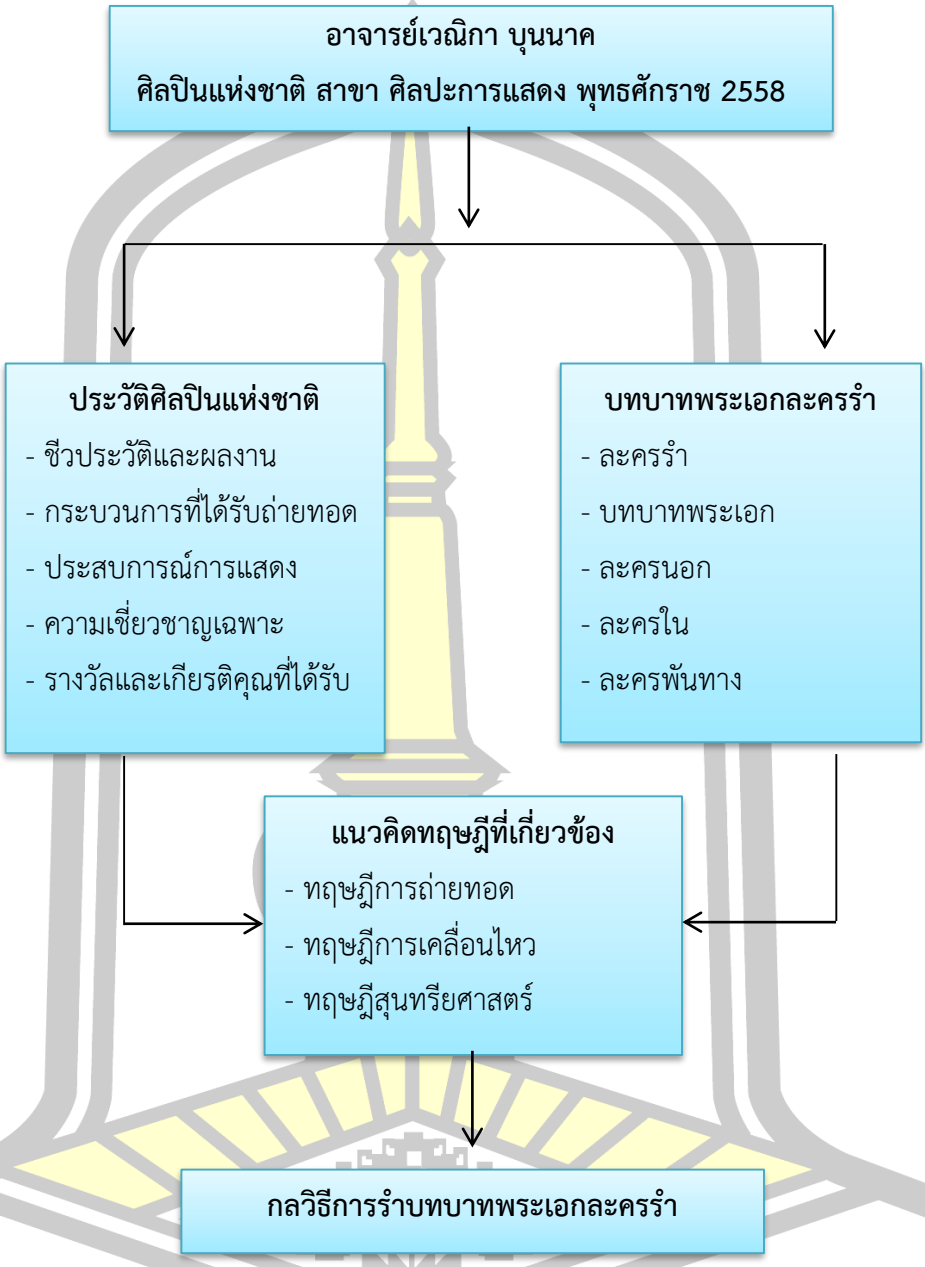
ละครรำ หมายถึง ละครแบบเดิมของไทย ตัวละครแต่งเครื่องและแสดงบทบาท โดยวิธีร่ายรำไปตามเพลง

ศิลปะการแสดง หมายถึง การแสดงออกทางสีหน้า ท่าทาง อารมณ์ความรู้สึก ด้วยกิริยาการร่ายรำผ่านเรื่องราว

กรอบแนวคิดในการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษากลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครรำ ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 ผู้วิจัยมีจุดมุ่งหมายที่จะศึกษาถึงความเป็นมาจารีตในการรำ ครูผู้สอน ศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอด ลีลาพิเศษ กลวิธี ตลอดจนวิธีการฝึก เพื่อนำไปพัฒนากระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทย โดยมีกรอบแนวคิดในการวิจัยดังนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษา กลวิธีการรำ : บทบาทพระเอกละครรำ ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นที่จะศึกษาประวัติความเป็นมา ของครูนาฏศิลป์แบบฉบับละครหลวงตั้งแต่ความเป็นมา จารีตในการรำ ครูผู้สอนและศิษย์ผู้ได้รับการถ่ายทอด สถานภาพปัจจุบันของครูนาฏศิลป์ ในด้านกระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอดลีลาพิเศษ วิธีการฝึก ตลอดจนความเชี่ยวชาญเฉพาะ และกลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครรำ โดยผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในด้านต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

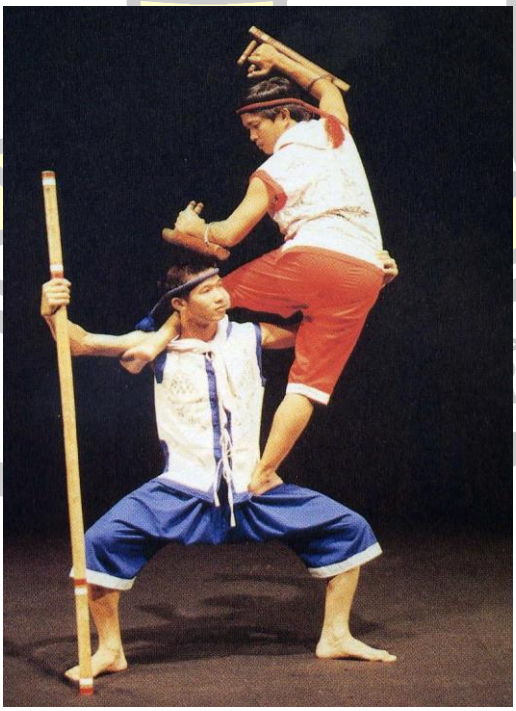
1. องค์ความรู้เกี่ยวกับละครหลวง
   - 1.1 ประเภทของละครหลวงละคร
   - 1.2 วิวัฒนาการของละครหลวง
2. ประวัติบุคคลสำคัญในสำนักละครหลวงวังสวนกุหลาบ
   - 2.1 ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี
   - 2.2 คุณครูลมุล ยมะคุปต์
   - 2.3 คุณครูมัลลี คงประภัศร์
   - 2.4 คุณครูเฉลย ศุขะวณิช
   - 2.5 คุณครูจำเรียง พุธประดับ
3. องค์ความรู้เกี่ยวกับละครรำ
4. แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย
   - 4.1 ทฤษฎีการถ่ายทอด
   - 4.2 ทฤษฎีการเคลื่อนไหว
   - 4.3 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
   - 5.1 งานวิจัยในประเทศ
   - 5.2 งานวิจัยต่างประเทศ

1. องค์ความรู้เกี่ยวกับละครหลวง

นาฏศิลป์ไทย เป็นศิลปะการแสดงอันงดงามบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ประจำชาติที่เป็นมรดกตกทอดมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งศิลปะทุกแขนงล้วนมีกำเนิดมาจากธรรมชาติทั้งสิ้น การฟ้อนรำที่มีการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนต่าง ๆ เช่น แขน ขา เอว ไหล่และศีรษะ โดยมีพื้นฐานมาจากท่าทางตามธรรมชาติของมนุษย์ แล้วนำมาประดิษฐ์เป็นท่ารำที่มีความอ่อนช้อย งดงาม และประณีต

เป็นศิลปะที่เกี่ยวข้องกับภาษา ท่าทาง และดนตรี หล่อหลอมประมวลสิ่งดีงามที่เกี่ยวข้องกับกาย วาจา และใจ อันเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดของการแสดงออกถึงความเป็นมนุษย์ ที่แตกต่างไปจากสัตว์ชนิดต่าง ๆ ในโลกทั้งหลาย วิถีชีวิตไทยตั้งแต่โบราณกาลเป็นวิถีชีวิตที่ประกอบด้วยดนตรี และนาฏศิลป์ไทยเพื่อความบันเทิง เป็นพื้นฐานที่สามารถยืนยันได้ แต่โดยปกติแล้วเมื่อบ้านเมืองมีความร่มเย็นสงบสุข มีความมั่นคงเป็นปึกแผ่น ความสุขความเจริญรุ่งเรือง ก็ตามมาในช่วงเวลาที่ดีนี้น่าจะมีการละครหรือการแสดงนาฏศิลป์เกิดขึ้นซึ่งถือเป็นวิชาชั้นสูงมาแต่โบราณ กล่าวได้ว่า ใครหัดขี่ช้างชนก็ต้องหัดฟ้อนรำให้เป็นสง่าราศีด้วย แม้พระเจ้าแผ่นดินก็ต้องทรงฝึกหัดมีตัวอย่างมาจนถึงรัชกาลที่ 5 เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงศึกษาวิชาคชศาสตร์ ต่อมาสมเด็จ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาบำราบปรปักษ์ ก็ได้ทรงหัดฟ้อนรำได้ยินว่าเคยทรงรำพระแสงดาบบนคอช้างพระที่นั่งเป็นพุทธบูชาเมื่อครั้งเสด็จพระพุทธบาทตามโบราณราชประเพณี เมื่อปีวอก พุทธศักราช 2415 (กรมศิลปากร, 2549 : 32-43)

รวมถึงกระบวนการฟ้อนรำในกระบวนยุทธ์อื่น ๆ เช่น ตีกระบี่กระบอง ก็เป็นวิชาที่เจ้านายต้องทรงฝึกหัดมาก่อน ส่วนกระบวนการฟ้อนรำในการพิธียังมีตัวอย่างทางหัวเมืองพายัพ ถ้าเวลามีงานทำบุญให้ทานเป็นการใหญ่ ก็เป็นพระเพณีที่เจ้านายตั้งแต่เจ้าผู้ครองนครหลวงลงมาที่ต้องฟ้อนรำเป็นการแสดงโสมนัสศรัทธาในบุญทาน เจ้านายฝ่ายหญิงก็ย่อมหัดฟ้อนรำและมีเวลาที่จะหัดฟ้อนรำในการพิธีบางอย่างจนทุกวันนี้ ประเพณีต่าง ๆ ดังกล่าวมาทำให้เห็นว่าครั้งโบราณ ถือว่าการฟ้อนรำเป็นส่วนหนึ่งในการศึกษา ซึ่งสมควรจะฝึกหัดเป็นสามัญทุกชั้นบรรดาศักดิ์สืบมา



ภาพประกอบ 2 การตีกระบี่กระบอง
ที่มา : กรมศิลปากร, 2528

รูปแบบการแสดงของนาฏศิลป์ไทยจึงได้มีการพัฒนามาโดยลำดับ ทั้งในรูปแบบของศิลปะในพระบรมราชูปถัมภ์ ของพระมหากษัตริย์หรือพระบรมวงศานุวงศ์ที่เกิดขึ้นสำหรับราชสำนัก เรียกว่า “นาฏศิลป์ราชสำนัก” และรูปแบบของศิลปะที่เป็นของสามัญชนตามภูมิภาคต่าง ๆ เรียกว่า “นาฏศิลป์พื้นเมือง” โดยมีรายละเอียดดังนี้ (กรมศิลปากร, 2549 : 32-43)

1. โขน

“โขน” สันนิษฐานว่าน่าจะมาจากคำในภาษาเขมร “ละคล” (Lakhol) หรือ “ละคน” (Lakhon Khol) ซึ่งหมายความว่า “ละครรำ” และ “ละครรำของราชสำนัก” ได้เขียนพรรณนาไว้เมื่อครั้งสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชว่า “การเล่นที่เขาเรียกว่าโขน ได้แก่ การเต้นที่ออกท่าให้เข้ากับเสียงซอและดนตรีอื่น ๆ ผู้เต้นสวมหน้ากาก มือถืออาวุธ ราวกับจะรบราฆ่าฟันกันมากกว่าเป็นต้น” (กรมศิลปากร, 2543 : 5)

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, (2532 : 48) ได้อธิบายถึงที่มาของคำว่า “โขน” ไว้ว่า คำว่า “โขน” นี้มีความหมายในภาษาต่าง ๆ แตกต่างกันออกไป เช่น ในภาษาเบงคาลี หมายถึง เครื่องดนตรี “ตะโพน” ที่ไทยใช้ในการแสดงโขน ภาษาอิหร่าน หมายถึง การพากย์ การเจรจาแทนตัวหุ่น ภาษทมิฬ หมายถึงการแต่งตัว เพื่อบอกเพศหญิงหรือชาย เพราะการแสดงโขนนั้นใช้ผู้ชายล้วน ซึ่งตรงกับการแต่งกาย การแสดงโขนของไทย โขนเป็นการแสดงประเภทนาฏกรรมอย่างหนึ่งของไทยที่เชื่อว่ามี มาตั้งแต่โบราณประมาณกันว่าไทยมีการแสดงโขนมาก่อนพุทธศตวรรษที่ 16 ทั้งนี้ได้จากการ สันนิษฐานจากลายแกะสลักเรื่องราวมากมายจากหลาย ๆ แห่ง เช่น ประตูปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา เป็นต้น

ภาพประกอบ 3 การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนลงอุโมงค์
ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2552

2. ละคร

การละครของไทย มีประวัติความเป็นมายาวนานตั้งแต่สมัยโบราณ นับว่าเป็นศิลปะและวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าที่แสดงเอกลักษณ์ความเป็นไทย แม้ว่าการแสดงนั้น ๆ จะได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมของชาติอื่น แต่ได้มีการปรับปรุงพัฒนาให้เข้ากับลักษณะและวิถีของไทยจนเกิดความงดงาม เป็นเอกลักษณ์โดเด่นไม่น้อยกว่าชนชาติใด การละครของไทยมีมาตั้งแต่ครั้งโบราณกาล โดยขั้นต้นเกิดความเลื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนาและคำสอนขององค์พระศาสดา แล้วคิดประดิษฐ์ถ่ายทอดเป็นนิทานเพื่อให้บังเกิดความซาบซึ้งและประทับใจอยู่ในความคิดจิตใจอย่างลึกซึ้ง ถึงเรื่องบาปบุญคุณโทษ ตามหลักธรรมของพระพุทธศาสนา ต่อมาภายหลังจึงมีการเพิ่มเติมดนตรีประกอบในการเล่านิทาน เพื่อให้เกิดความเพลิดเพลินและเสริมความสนใจได้ดียิ่งขึ้น จึงมีการนำศิลปะการขับเสภาเข้ามาประกอบ คือ การแสดงที่ผูกเป็นเรื่อง มีเนื้อความ เหตุการณ์มีความสัมพันธ์กัน เป็นตอน ๆ ตามลำดับ ประกอบด้วยดนตรีและบทร้องตามโอกาสและลักษณะชนิดของการแสดงละครแต่ละแบบ ละครแบ่งออกเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ 2 ประเภท คือละครรำที่เป็นแบบแผนและละครรำที่ปรับปรุงขึ้น (กรมศิลปากร, 2549 : 28-32)

1. ละครรำที่เป็นแบบแผน

1.1 โนห์ราหรือ “มโนราห์” เป็นต้นเค้าของละครรำ

1.2 ชาตรี เป็นคำที่ชาวไทยภาคกลางเรียกการแสดง “โนห์รา”

1.3 ละครนอก เป็นละครที่ดัดแปลงมาจากโนห์ราชาตรี

1.4 ละครใน เป็นละครที่รำประกอบขึ้นด้วยความละเอียดถี่ถ้วน ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน

2. ละครรำที่ปรับปรุงขึ้น

2.1 ละครดึกดำบรรพ์ เป็นละครรำที่ผู้แสดงร้องเอง รำเอง เจรจาเอง

2.2 ละครพันทาง เป็นละครที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงปรับปรุงขึ้น

2.3 ละครเสภา เป็นละครอีกชนิดหนึ่ง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงปรับปรุงขึ้น

2.4 ละครร้อง เป็นละครที่เกิดขึ้นในสมัยสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 พระบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงคิดขึ้น

2.5 ละครพูด ผู้ให้กำเนิดคือ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเลียนแบบละครตะวันตก การแสดงมีบทพูดใช้ท่าทางแบบสามัญชน

2.6 ละครสังคีต เป็นละครอีกชนิดหนึ่งที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงริเริ่มจัดการแสดงในลักษณะเหมือนละครพูด

2.7 ละครหลวงวิจิตรวาทการ เป็นละครอีกชนิดหนึ่งเรียกตามชื่อผู้ที่คิดขึ้น คือ ฯพณฯ พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ

1.2 วิวัฒนาการของละครหลวง (นาฏศิลป์ในราชสำนัก)

1. สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 มีการ ฟื้นฟูการฝึกหัดละครนอกทรงโปรดพระราชทานอนุญาตให้เจ้านายขุนนางหัดโขนในสำนักของตน รวมทั้งละครเอกชน ซึ่งเป็น แบบแผนการแสดงละครนอกมาจนถึงปัจจุบันมีการฟื้นฟูนาฏศิลปินในสมัยรัชกาลที่ 1 วางรากฐานละครหลวงที่เป็นแบบแผนมาจนถึงปัจจุบัน

พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ทรงมีชีวิตท่ามกลางศิลปะและวัฒนธรรมอันวิจิตรทรงเรียนรู้ระเบียบธรรมเนียมประเพณีในราชสำนัก ฐานะมหาดเล็กในพระมหากษัตริย์สมัยกรุงศรีอยุธยา ได้รับการฝึกฝนการรำอาวุธป้องกันตัวและฝึกหัดการแสดงโขนหลวงในพระราชพิธี ทรงเป็นหลวงยกกระบัตรข้าราชการในกระทรวงวัง ซึ่งเป็นผู้แทนต่างพระเนตรพระกรรณออกไปประจำตามหัวเมือง รับราชการในสมัยกรุงธนบุรีจนเป็นถึงสมเด็จเจ้าพระยา สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นพื้นฐานสำคัญในการกำหนดนโยบายและวางแผน ดำเนินการฟื้นฟูนาฏศิลป์ไทยให้ กรุงรัตนโกสินทร์เจริญรุ่งเรือง พระองค์ทรงมีนโยบายที่ชัดเจนในเรื่องนาฏศิลป์ทรงมีพระราชประสงค์ ให้มีการแสดงละครเพื่อฉลองการกุศลและบำรุงขวัญประชาชนชาวไทย การฉลองสมโภชหรือกิจกรรม ต่าง ๆ ทางศาสนาและทางบ้านเมืองมักจะมีบทละครและนาฏศิลป์อยู่ด้วยเสมอ การฟื้นฟูบทละครครั้ง กรุงเก่าที่หายไป มีพระราชประสงค์ให้เมืองกรุงศรีอยุธยาบทละครในที่ขาดหายไปทรงโปรดให้พระ ราชวงศ์และข้าราชการที่สันทัดบางบทกลอนช่วยกันแต่งถวาย ทรงตรวจแก้ไขและตรองเป็นบทพระราชนิพนธ์ไว้ เป็นต้นฉบับมีการฟื้นฟูการฝึกหัดละครผู้หญิง การละครและนาฏศิลป์ ตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ลงมา รุ่งเรืองและมีความหลากหลาย รวมถึงการปรับปรุงแต่งตั้งขึ้นมาใหม่และที่สำคัญ ความสัมพันธ์ใกล้ชิดระหว่างวัดและวัง เมื่อมีการสร้างวัดหรือสร้างสิ่งสำคัญทางศาสนาขึ้นมาใหม่จะต้องมีการฉลองและมีมหรสพสนุกสนานรื่นเริงอย่างครบครัน จากราชสำนักหรือพระราชวัง ลงมาสู่ไพร่ฟ้าทั่วแผ่นดินไทย

2. สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เป็นระยะเวลาสำคัญของศิลปะทางละคร เนื่องจากพระองค์ทรงเป็นปราชญ์ด้าน วรรณกรรมและศิลปะการละคร ในรัชกาลนี้พระองค์ทรงมีคุณูปการต่อวงการนาฏศิลป์ไทย ทรงโปรดให้ ฝึกหัดละครผู้หญิงของหลวงรุ่นเล็ก ฟื้นฟูการจัดรูปแบบจัดทำแบบแผนการแสดงโขนละครหลวง ในรัชกาลของพระองค์จึงเป็น

ละครที่ได้กำหนดเป็นแบบแผน แบบฝึกหัดและแบบเรียนที่มีมาตรฐานทั้งละครใน และละครนอกสถานที่เรียน คือ โรงละครริมต้นสน ซึ่งน่าจะเป็นโรงเรียนการละครแห่งแรกของกรุงรัตนโกสินทร์สืบทอดมาเป็นหลักสูตรมาตรฐานการเรียนนาฏศิลป์ไทยในปัจจุบัน

3. สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 มีการฟื้นจารีต ประเพณีการไหว้ครูและพิธีครอบครูโขนละคร แม้ว่าพระองค์จะไม่โปรดโขนละคร และทรงยกเลิกโขนละครหลวง แต่มิได้ทรงห้ามด้วยเห็นว่าโขนละคร เป็นเครื่องราชูปโภคสำหรับ พระมหากษัตริย์และจะต้องแสดงประกอบในพระราชพิธี

4. สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 เมื่อเสด็จเถลิงถวัลราชสมบัติแล้ว ทรงโปรดดำเนินรัฐประภาสโนบาย ทำให้เกิดความ เปลี่ยนแปลงที่สำคัญในวงการนาฏศิลป์ไทยโปรดโขนละครหลวงขึ้นใหม่เนื่องจากในสมัย พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ไม่โปรดโขนละครและให้ยกเลิกทั้งหมดจนถึง รัชกาลที่ 4 พระองค์นั้นฟื้นฟูขึ้นใหม่ โปรดให้ประกาศพระราชทานพระบรมราชานุญาติให้เจ้านาย ขุนนางและเอกชนให้มีและฝึกหัดละครผู้หญิง เป็นเหตุให้เกิดความเปลี่ยนไปเป็นละครผู้หญิงมากเพราะสามารถหัดละครผู้หญิงได้อย่างเปิดเผยโดย ไม่ผิดจารีต ประเพณี ประชาชนชอบละครผู้หญิงมากกว่าละครผู้ชาย เนื่องจากอ่อนช้อยสวยงามมากกว่าเจ้าของคณะละครก็ชอบละครผู้หญิงมากกว่าเพราะหาเด็กผู้หญิง มาหัดเป็นละครมากกว่าเด็กผู้ชาย เสียค่าใช้จ่ายน้อยกว่าเนื่องจากเด็กผู้หญิงจะเย็บปักเครื่องแต่งตัวละครเองเมื่อคนดูชอบละครผู้หญิงมากกว่าก็ทำให้คณะละครมีรายได้มากจึงมีการนำลูกหลานมาฝึกหัดละครกันมากขึ้น คณะละครจึงพัฒนารูปแบบการแสดงให้หลากหลายเป็นที่ต้องการของตลาด จึงเกิดการจัดแสดงละครเพื่อหาผลประโยชน์กันมากขึ้น การแสดงนาฏศิลป์จะออกมาในรูปแบบนาฏพาณิชย์จึงทรงโปรดให้เก็บภาษีโขนละครในยุคนี้

5. สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ในสมัยพระองค์มีการเปลี่ยนแปลงในนาฏศิลป์ไทยโดยเฉพาะการพัฒนาในด้านนาฏศิลป์ โขนละคร เกิดความสัมพันธ์ระหว่าง บ้าน วัด และวังอย่างเห็นได้ชัดเจน คือ โขนละครหลวงเดิมอยู่แต่ในพระราชวังออกมาสู่ชาวบ้าน และตอบสนองความต้องการของสังคมได้มากขึ้น ดังนั้น โขนละครใช้แสดงในงานหลวง และราษฎร์ มีการพัฒนารูปแบบการแสดงโขนละครรำที่หลากหลายขึ้นอย่างมีเสรีภาพในคณะละครวังเจ้านายต่าง ๆ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ทรงคิดและปรับปรุงการละครแบบใหม่ โดยทรงพระราชนิพนธ์บทละครนำรูปแบบการแสดงของตะวันตกมาใช้ในยุคนี้จึงมีการแสดงร่วมสมัยเกิดขึ้น คือ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง

6. สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 การสืบทอดนาฏศิลป์ไทยในระบบราชการ พระองค์ทรงอุปถัมภ์ศิลปะโขน-ละคร ทรงจัดตั้งหน่วยงานศิลปินของทางราชการโดยเฉพาะ คือ กรมมหรสพหลวงเพื่ออนุรักษ์ศิลปะการแสดง นาฏศิลป์และเครื่องดนตรี

ทำให้ศิลปะ เป็นสถาบันของทางราชการทรงปรับปรุงทำนุบำรุงศิลปะทางโขน ละครและดนตรีปี่พาทย์ ในกรมมหรสพให้เจริญรุ่งเรืองทั้งมาตรฐานและฐานะของศิลปิน ทรงมีพระราชประสงค์ที่จะส่งเสริมให้ศิลปินมีความรู้และศึกษาด้านสามัญด้วยทรงเล็งเห็นความสำคัญของวิชาเรียนสามัญ พระองค์จึงโปรดเกล้าให้ตั้งโรงเรียนสอนหนังสือ โดยแยกเป็นหน่วยราชการ เรียกว่ากองโรงเรียนทหารกระบี่หลวงเพื่อฝึกโขนให้ทหารมหาดเล็ก ตั้งอยู่ในบริเวณสวนมิสกวันด้านถนนพิษณุโลก นับเป็นจุดเริ่มต้นที่มีโรงเรียนสอนศิลปะโขนละครดนตรีขึ้นในกรมมหรสพทรงประทานโปรดเกล้าฯ พระราชทานนามว่า “โรงเรียนทหารกระบี่หลวงในพระราชูปถัมภ์” ทรงใช้ศิลปะการแสดงเป็นวิเทโศบายอย่างหนึ่ง ของการฝึกแบบทหารให้แก่ข้าราชการพลเรือนในรูปแบบของการจัดตั้งกองเสือป่า ด้วยการจัดตั้งเป็นกองทหารเสือป่าพรานหลวง ต่อมาพุทธศักราช 2458 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เปลี่ยนชื่อจากเสือป่าทหารกระบี่หลวงรักษาพระองค์มาเป็นพรานหลวงรักษาพระองค์ ดังนั้นชื่อของโรงเรียนจึงต้องเปลี่ยนตามด้วยเป็น “โรงเรียนพรานหลวงในพระราชูปถัมภ์”

7. สมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เกิดวิกฤตทางเศรษฐกิจ จึงยุบกรมมหรสพ ทรงรับศิลปินโขน ละคร และดนตรีปี่พาทย์ ไว้ในราชสำนักและมีการประกาศรวมกรมมหาดเล็ก และกรมมหรสพหลวงเข้าอยู่ในกระทรวงวัง ต่อมาพุทธศักราช 2469 พระองค์ทรงเห็นว่าการแสดงนาฏศิลป์และดนตรีไทยยังมีความจำเป็นกิจการของหลวง เนื่องจากเป็นศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติที่จะต้องดำรงอยู่และเป็นสิ่งเชิดหน้าชูตา เป็นสิ่งหนึ่งที่ใช้ในการรักษาสัมพันธ์ไมตรีกับต่างประเทศจึงโปรดให้มีการปรับปรุงกระทรวงวังอีกครั้งหนึ่ง โดยโอนกองช่างวังนอกและกองมหรสพ ไปสังกัดกรมศิลปากร กระทรวงธรรมการ ต่อมากรมศิลปากรจึงจัดตั้งกองดุริยางค์ศิลป์ และกองโรงเรียนศิลปากรเพิ่มขึ้นกองดุริยางค์ศิลป์มีหน้าที่เกี่ยวกับงานศิลปะของแผนกดุริยางค์ไทยและแผนกดุริยางค์สากล ส่วนกองโรงเรียนศิลปากรมีหน้าที่ทางโรงเรียนโดยแยกเป็นแผนกช่างและแผนกนาฏดุริยางค์ โรงเรียนนาฏดุริยางค์มีชื่อเฉพาะ เรียกว่าโรงเรียนศิลปากรแผนกนาฏดุริยางค์ ฝึกหัดสั่งสอนศิลปะทางดนตรีปี่พาทย์ และละคร ระบำ เมื่อมีการจัดตั้งมหาวิทยาลัยศิลปากร แผนกช่างจึงไปขึ้นอยู่กับมหาวิทยาลัยศิลปากรจนถึงปัจจุบันและเปลี่ยนชื่อโรงเรียนศิลปากรแผนกนาฏดุริยางค์มาเป็นโรงเรียนสังคีตศิลป์ ขึ้นอยู่กับกองสังคีตกรมศิลปากร

8. สมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล รัชกาลที่ 8 ได้มีการจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ เมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พุทธศักราช 2477 นับว่า เป็นโรงเรียนแห่งแรกที่สอนนาฏศิลป์และดนตรี ต่อมาเมื่อเกิดภัยสงครามโลกครั้งที่ 2 โรงเรียนถูกระเบิด ได้รับความ-เสียหาย และถูกยืมไปใช้ราชการอื่น ทำให้โรงเรียนต้องหยุดการเรียนการสอนไปชั่วคราวในสมัยของพระองค์เกิดการปฏิวัติวัฒนธรรม ตั้งแต่พุทธศักราช 2484 ถึงพุทธศักราช 2487 อันเป็นระยะที่

จอมพล ป.พิบูลสงคราม สภาวัฒนธรรมออกพระราชกฤษฎีกา พุทธศักราช 2485 และในพุทธศักราช 2488 จึงได้เปิด การศึกษาขึ้นอีกครั้งหนึ่งในชื่อใหม่ว่าโรงเรียนนาฏศิลป์

9. สมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลเดช รัชกาลที่ 9 รวบรวมและสืบทอดนาฏศิลป์ไทยที่เป็นแบบแผนจากกรุงศรีอยุธยา มาสู่กรุงรัตนโกสินทร์ มีการอนุรักษ์และสร้างสรรค์ในการควบคุมของระบบราชการ โดยมีกรมศิลปากรเป็นหน่วยงานที่รับผิดชอบทำหน้าที่อนุรักษ์ พัฒนา และสร้างสรรค์ โขนละครหลวงตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยการสืบทอดจากนาฏศิลปินรุ่นต่อรุ่นระบบการศึกษาเฉพาะทางในวิทยาลัยนาฏศิลป์ เป็นสถาบันภาครัฐเพียงแห่งเดียว ที่ถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมที่สืบทอดมาจากราชสำนัก จนมาถึงในปัจจุบันได้มีการจัดตั้งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมมีการควบคุมมาตรฐานนาฏศิลป์ไทยชัดเจน โดยจัดทำหลักสูตรการสอนตามหน้าที่หลักของการอนุรักษ์ ถ่ายทอด สืบทอด สืบสาน จัดการแสดงพัฒนารูปแบบและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติด้านนาฏศิลป์ ดุริยางค์ศิลป์ คีตศิลป์ ช่างศิลป์ทั้งไทยและสากลรวมทั้ง ศิลปวัฒนธรรมระดับชาติและระดับท้องถิ่นทำการสอน ทำการแสดง ทำวิจัยและให้บริการทางวิชาการ ตลอดจนส่งเสริม สืบสานสร้างสรรค์ทะนุบำรุงและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม อันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ และศิลปวัฒนธรรมของชุมชนในท้องถิ่น โดยมีนโยบายหลักจัดการศึกษาส่งเสริม อนุรักษ์ภูมิปัญญาและ ศิลปวัฒนธรรมให้เชิดชูความเป็นเลิศทางศิลปวัฒนธรรมในด้านวิชาการทางศิลปะ โดยมีระบบ หลักเกณฑ์ที่สามารถเผยแพร่ศาสตร์ได้อย่างมีศักยภาพ ถูกต้อง เหมาะสมกับความเป็นชาติและเป็น ศูนย์กลางทางศิลปะ โดยใช้หลักธรรมาภิบาลบริหารจัดการองค์กรให้เป็นที่ประจักษ์แก่สังคมโลก (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2550 : 1-5)

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 4 การแสดงละครหลวงวังสวนกุหลาบ
ที่มา : หอสมุดแห่งชาติ, 2555

สรุป ละครของหลวงเป็นศิลปะการแสดงที่มีมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เป็นศิลปะการแสดงอันงดงามบ่งบอกถึงวัฒนธรรมของชาติ โดยมีพื้นฐานมาจากการเลียนแบบธรรมชาติ การประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ และการรับอารยะธรรมของประเทศเพื่อนบ้าน นำมาประดิษฐ์เป็นลักษณะการเคลื่อนไหวที่มีความอ่อนช้อย โดยใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายถ่ายทอดผ่านท่ารำ สีหน้าแววตาไปถึงผู้ชมแทนคำพูดของตัวละคร จากการศึกษาดังกล่าวผู้วิจัยจึงนำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์กลวิธีการแสดงบทบาทพระเอกละครรำ ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช2558

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

2. ประวัติบุคคลสำคัญในสำนักละครหลวงวังสวนกุหลาบ

2.1 ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

ภาพประกอบ 5 ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี
ที่มา : หนังสือที่ระลึกท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี, 2543

ชีวิตวัยเด็ก

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีนามเดิมว่า แผ้ว สุทธิบูรณ์ เกิดเมื่อวันที่ 25 ธันวาคม พุทธศักราช 2446 เป็นธิดาคนที่ 2 ของนายเฮง และนางสุทธิ สุทธิบูรณ์ ในจำนวนพี่น้อง 3 คน มีพี่สาวคือ นางทับทิม คลี่สุวรรณ์ และน้องชาย คือ นายสหัส สุทธิบูรณ์ ในครอบครัวพอมีอันจะกิน จากจังหวัดฉะเชิงเทรา ความที่คุณย่ามีตำแหน่งเป็นคุณพนักงานในพระราชสำนักฝ่ายใน ของพระบาทสมเด็จ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ท่านผู้หญิงแผ้วจึงมีโอกาสเข้าไปอยู่ในพระบรมมหาราชวังกับคุณย่าด้วยกระทั่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 เสด็จสวรรคต จึงกลับออกมาอยู่กับบิดามารดาดังเดิม กระทั่งอายุ 8 ขวบ จึงได้เข้าไปอยู่ในวังสวนกุหลาบ

ท่านผู้หญิงแผ้วได้เข้าถวายตัวในสมเด็จพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา มีท้าวนารี วรคณารักษ์ (แจ่ม ไกรฤกษ์) เป็นผู้ปกครองดูแล อีกทั้งได้รับการฝึกหัดนาฏศิลป์ผู้ทรงคุณวุฒิในราชสำนัก เช่น เจ้าจอมมารดาวาด (ท้าววรจันทร์) และเจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4 เจ้าจอมมารดาทับทิมในรัชกาลที่ 5 หม่อมแย้มในสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ หม่อมอึ่ง ในสมเด็จพระบัณฑูรฯ จากการที่ท่านผู้หญิงแผ้วเรียนรำละครด้วยใจรัก ประกอบกับเป็นเด็กที่มีใบหน้างดงาม จึงได้รับการสนับสนุนให้เรียนอย่างเต็มที่

ชีวิตสมรส

ด้วยความรู้ความสามารถในการแสดงนาฏศิลป์เป็นเลิศ ประกอบกับความงดงามทั้งกายและใจ เพียบพร้อมด้วยคุณสมบัติของเบญจกัลยาณีครบถ้วน ท่านผู้หญิงแผ้วจึงเป็นที่โปรดปราน ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมายิ่งนัก ทรงขอท่านผู้หญิง-แผ้ว ไปเป็นชายาในพระองค์ มีนามว่าหม่อมแผ้ว นครราชสีมา ต่อมาทรงยกขึ้นเป็นหม่อมห้ามของพระองค์แล้ว จึงนำความกราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงมีพระมหากรุณารับท่านผู้หญิงแผ้วไว้ในตำแหน่งสะใภ้หลวง และโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ทุติยจุลจอมเกล้าวิเศษ

ท่านผู้หญิงแผ้วมีความสุขในชีวิตสมรสประมาณ 10 ปี สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ซึ่งขณะนั้นทรงดำรงตำแหน่งองค์รัชทายาทเสด็จทิวงคต ยังความทุกข์ยากมาสู่จิตใจท่านผู้หญิงเป็นล้นพ้น ท่านเล่าว่า “ตอนนั้นพระองค์ท่านพระชนมายุได้ 36 ปี ฉันอายุได้ 25 ซึ่งฉันรู้สึกว้าเหว่ และเศร้าโศกเป็นลมพับ และรู้ว่าโลกนี้ช่างไม่มีอะไรแน่นอนทั้งสิ้น”

จากนั้นอีกนานพอสมควร ท่านผู้หญิงแผ้วจึงสมรสใหม่กับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี (ม.ร.ว.ตัน สนิทวงศ์) มีชีวิตสมรสอีกรูปแบบหนึ่งท่านผู้หญิงมีความสุขกับการเป็นแม่บ้าน ยามว่างจะดูแลปลูกต้นไม้พืชผัก และรักษาปรับปรุงบ้านซึ่งพร้อมหน้าพร้อมตาด้วยลูกๆ ทั้งหมด 4 คนได้แก่

1. ม.ล.แต้ว สนิทวงศ์
2. ม.ล.นวลผ่อง สนิทวงศ์
3. พ.ต.อ.(พิเศษ) ม.ล.เติม สนิทวงศ์
4. ม.ล.ตวง สนิทวงศ์

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีใจรักด้านการรำละครมาแต่วัยเยาว์ ท่านได้รับการฝึกหัดด้านละครขณะอยู่ในวังสวนกุหลาบเมื่ออายุได้ 8 ปี โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ได้ส่งท่านผู้หญิงไปฝึกหัดนาฏศิลป์กับครูอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิในราชสำนักจนมีความรู้ความสามารถออกแสดงเป็นตัวละครเอกในโอกาสแสดงถวายทอดพระเนตรหน้าพระที่นั่งในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวหลายครั้ง ท่านผู้หญิงแผ้วแสดงเป็นอิเหนา และนางดรสาในเรื่องอิเหนา เป็นพระพิราพ และทศกัณฐ์ในเรื่องรามเกียรติ์

ท่านผู้หญิงแผ้วเคยเล่าว่า หลังจากที่อยู่ในวังสวนกุหลาบสักระยะหนึ่ง เจ้าฟ้าอัษฎางค์ฯ ได้ส่งท่านไปฝึกหัดอิเหนาที่วังกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้ฝึกหัดกับเจ้าจอมมารดาเขียน ท่านเจ้าจอมเขียนหัดให้เป็นอิเหนา ท่านผู้หญิงแผ้วอยู่ที่วังกรมพระนราหลายเดือนต่อมาไปอยู่ในวังสวนกุหลาบ สำหรับการแสดง ท่านได้แสดงเป็นตัวเอกหลายเรื่อง ได้เคยต้อนรับแขกเมืองที่เข้ามาเยี่ยมเยือนประเทศไทยและแสดงถวายหน้าพระที่นั่งตั้งแต่รัชกาลที่ 5 ถึงรัชกาลที่ 7

สำหรับเรื่องที่แสดงนั้น ท่านผู้หญิงแผ้วแสดงเป็นตัวอิเหนา ตั้งแต่เข้าห้องจินตะหราจนถึงศึกกะหมังกุหนิงกับหม่อมแย้ม ท่านผู้หญิงแผ้วเก่งในทางเพลงอาวุธทั้ง หอก กระบี่ ทวน ดาบ กริช สำหรับละครใน ท่านทำได้ดีเป็นที่โปรดปรานของจ้านาย สำหรับละครนอก แสดงเป็นตัวพระไวยตอนแตกทัพ ไชยเชษฐ์ และเป็นตัวไกรทองอย่างดีเยี่ยมต่อมาแสดงที่กระทรวงต่างประเทศ เมื่ออายุ 13 ปี ทูลกระหม่อมอัษฎางค์ฯ ส่งท่านไปอยู่กับเจ้าจอมมารดาทับทิม ในรัชกาลที่ 5 ท่านได้แสดงเป็นนางเมขลาคู่กับคุณหญิงเทศนัฏกานุรักษ์ เป็นรามสูร ต่อมาแสดงเป็นดรสา ในเรื่องอิเหนา เมื่อตอนโดดเข้ากองไฟ รำกริชผู้หญิงตายตามระตูการแสดงครั้งนี้ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ฯ ทรงชอบมาก และขอท่านผู้หญิงแผ้วไปเป็นชายาของพระองค์

ครั้นมาเป็นหม่อมห้ามในพระองค์ ไม่ทรงอนุญาตให้เล่นละคร เปิดหน้าให้คนอื่นได้เห็นในงานฉลองแซยิดครบ 60 ปี ของท้าวนารวรคณารักษ์ ท่านผู้หญิงแผ้วจึงต้องแสดงเป็นตัวพระพิราพทรงเครื่อง ซึ่งพอออกมายืนแตะข้างม่านก็เป็นที่ประทับใจแก่เจ้านาย และข้าราชการที่เชิญมาในงานนั้นเป็นที่ยิ่ง จวบจนสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาเสด็จทิวงคตแล้วเป็นเวลานานพอสมควร ท่านผู้หญิงแผ้วจึงสมรสกับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี (ม.ร.ว. ตัน สนิทวงศ์)

ชีวิตการทำงาน

ท่านผู้หญิงแผ้วต้องติดตามสามีซึ่งรับราชการเป็นทูตทหารไปประจำที่ต่างประเทศหลายประเทศ เช่น ฝรั่งเศส อังกฤษ อิตาลี และที่ประเทศโปรตุเกส พลตรีหม่อมสนิทวงศ์ได้เป็นเอกอัครราชทูตไทย และการที่ท่านผู้หญิงแผ้วติดตามสามีไปอยู่ประเทศต่าง ๆ ในสมัยนั้น นับเป็นผลดีกับวงการนาฏศิลป์ไทย เพราะท่านไปอยู่ประเทศไหนก็สนใจศึกษานาฏศิลป์ของชาตินั้นและจดจำเอาไว้ได้เป็นอย่างดีจนเมื่อกลับมาอยู่เมืองไทยเป็นการถาวร คุณธนิต อยู่โพธิ์ หัวหน้ากองการสังคีต กรมศิลปากรในสมัยนั้น ได้มาเรียนเชิญให้ท่านผู้หญิงช่วยปรับปรุงฟื้นฟู และวางรากฐานด้านการละคร การรำของกรมศิลปากรซึ่งซบเซาขาดช่วงไปเพื่อสืบต่อศิลปวัฒนธรรมในด้านนี้

ท่านผู้หญิงในฐานะผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยในกรมศิลปากร จึงนำเอาวิชาความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ จากประเทศต่าง ๆ บางอย่างมาพัฒนาเป็นท่านาฏศิลป์ไทย คิดประดิษฐ์ท่าแปลก ๆ ใหม่ ๆ ขึ้นจากท่ารำพื้นฐานซึ่งเคยเนิบช้าให้กะทัดรัดงดงามตามแบบแผน สร้างความเพลิดเพลินชื่นชมแก่ผู้ชมอย่างไม่มีเหนื่อยหน่าย อาทิ ระบำม้า ท่านผู้หญิงเคยเล่าว่า ลีลาท่าเต้นโขยกไปเขยกมาของผู้แสดงระบำม้านั้น ท่านจดจำมาจากท่าระบำม้าของประเทศโปรตุเกส แล้วนำมาปรับปรุงให้เป็นท่ารำแบบไทย ๆ

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เปรียบเสมือนศูนย์รวมศิลปวัฒนธรรมไทย เพราะท่านยังเป็นผู้รอบรู้ในศิลปวิทยาการด้านนาฏศิลป์การประพันธ์บทสำหรับแสดงทั้งโขน และละคร ภาระหน้าที่ของท่านมีมากมายดังนี้

1. เป็นผู้เชี่ยวชาญในศิลปวิทยาการเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย เช่น ท่ารำของผู้แสดงทั้งพระ นาง ยักษ์ และลิง รวมทั้งตัวประกอบเสนาทั่วไป ตลอดจนสิงสาราสัตว์ที่จัดเป็นชุดระบำ เช่น ระบำช้าง, ระบำม้า, ระบำเงือก, ระบำนก, ระบำควาย, เป็นต้น

2. เป็นผู้คัดเลือกเรื่อง และชุดการแสดง อำนวยการจัดทำบทสำหรับแสดง เป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อมการแสดงนาฏศิลป์ไทยของกรมศิลปากร

3. เป็นผู้คัดเลือกตัวโขนละครให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวโขนละครในเรื่องต่าง ๆ อันเป็นหลักวิชาสำคัญอย่างหนึ่ง ซึ่งผู้คัดเลือกต้องมีความรอบรู้ในเรื่องตัวโขนละครเรื่องนั้น ๆ เป็นอย่างดี

4. เป็นผู้กำหนดตัวศิลปินที่จะช่วยฝึกสอน และกำกับการแสดงนาฏศิลป์ชุดต่าง ๆ ซึ่งกรมศิลปากรได้รับอนุมัติจากรัฐบาลให้จัดไปแสดงต่างประเทศ

5. เป็นผู้ฝึกสอน และอำนวยการฝึกซ้อมการแสดงโขน ละคร ฟ้อนรำ ฯลฯ ทุกครั้งที่กองการสังคีต กรมศิลปากร จัดแสดงเผยแพร่แก่ประชาชน ณ โรงละครแห่งชาติ สังคีตศาลา สถานีโทรทัศน์ สถานที่ราชการต่างประเทศ และต่างจังหวัดทั่วราชอาณาจักร

6. เป็นวิทยากรบรรยายและตอบข้อซักถาม ในการอบรมเกี่ยวกับเรื่องนาฏศิลป์และวรรณกรรมการแสดง

7. เป็นที่ปรึกษาในการสร้างนาฏกรรมประเภทต่างๆ ซึ่งหน่วยราชการ สถาบันการศึกษา องค์กร และสมาคม ตลอดจนเอกชนทั่วไปจัดขึ้นในกรณีพิเศษ

นอกเหนือจากความเชี่ยวชาญในตำราฟ้อนรำ อันสืบทอดมาตั้งแต่สมัยโบราณแล้ว ท่านผู้หญิงแผ้ว ยังมีความเชี่ยวชาญพิเศษในการค้นคิดประดิษฐ์ท่ารำให้เหมาะสมกับยุคสมัย ดำเนินไปโดยถูกต้องตามระเบียบแบบแผนอันมีมาแต่โบราณ ไม่ว่าจะเป็นที่ท่าท้าวพญามหากษัตริย์ ขุนนาง บุคคลสามัญ ตลอดจนท่าทางของสัตว์ทั่วไป ท่านผู้หญิงแผ้วสามารถประดิษฐ์ลีลาท่ารำอย่างดงามและเหมาะสมกับบทบาท

ท่ารำที่ท่านผู้หญิงแผ้วประดิษฐ์ขึ้น

1. ประเภทระบำ มีดังนี้

1.1 ท่าระบำสัตว์ต่าง ๆ เช่น ระบำกวาง, ระบำปลา, ระบำบันเทิงกาสร (ระบำควาย), ระบำม้า, ระบำกุญชรเกษม (ระบำช้าง), ระบำเริงอรุณ (ระบำผีเสื้อ), ระบำนาค, ระบำเงือก (แบบมีบทร้องในละครนอก เรื่องสุวรรณหงส์ และแบบมีบทร้องในละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนพระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อ) ระบำนกเขา, ระบำมยุราภิรมย์ (ระบำนกยูง), ระบำหงส์เหิน ระบำครุฑ (แบบผู้หญิงแสดง)

1.2 ท่าระบำอื่น ๆ นอกจากระบำสัตว์ ก็มีระบำทวน, ระบำวีรชัยทหารพระสุธน, ระบำกินรีร่อน, ระบำไกรลาสสำเริง ในละครเรื่องมโนห์รา, ระบำนางไม้, ในละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพ, ระบำเทพบันเทิง ในละครเรื่องอิเหนาตอนลมหอบ, ระบำแขก (ช่วยประดิษฐ์ท่ารำ

ร่วมกับนายจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์) ในละครเรื่องอาบูหะซัน, ระบำนพรัตน์ ในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ ตอนชมถ้ำ, ระบำนางใน, ระบำเงาะ, และระบำนางกอยในละคร เรื่องเงาะป่า, ระบำดอกบัว ในละครนอก เรื่องรถเสน, ระบำโบราณคดี ชุดระบำสุโขทัย, ระบำจีน-ไทยไมตรี, ระบำเล่นเทียนประกอบบายศรีเชิญพระขวัญ จัดแสดงถวายทอดพระเนตรเนื่องในการสมโภชสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชสยามมกุฎราชกุมาร, ระบำวิชนี (ระบำพัด)

2. ประเภทรำ มีดังนี้

2.1 ท่ารำของอิเหนา ตอนจากถ้ำ และตอนตัดดอกไม้ฉายกริชในละครใน เรื่องอิเหนา

2.2 ท่ารำของนางมโนห์รา ตอนบูชายัญ ในละคร เรื่องมโนห์รา

2.3 รำพม่า-ไทยอธิษฐาน ประดิษฐ์ท่ารำร่วมกับ ครูลมุล ยมะคุปต์ แสดงครั้งแรกเนื่องในโอกาสที่คณะทูตวัฒนธรรมไทย ไปเจริญสัมพันธไมตรีกับสหภาพพม่า เมื่อพุทธศักราช 2498

2.4 รำลาว-ไทยปณิธาน ประดิษฐ์ท่ารำร่วมกับ ครูลมุล ยมะคุปต์ แสดงครั้งแรกเนื่องในโอกาสที่คณะทูตวัฒนธรรมไทยไปเจริญสัมพันธไมตรีกับราชอาณาจักรลาว พุทธศักราช 2500

2.5 รำสีนวลออกเพลงอาหนู

2.6 รำโคมบัว

2.7 รำซัดชาตรี

2.8 รำเถิดเทิง ประดิษฐ์ท่ารำร่วมกับ ครูลมุล ยมะคุปต์

2.9 รำกระทบไม้

2.10 รำฉุยฉายฮเนา

3. ประเภทฟ้อน มีดังนี้

3.1 ฟ้อนมาลัย ในละครพันทางเรื่องพญาผานอง

3.2 ฟ้อนดวงเดือน

3.3 ฟ้อนรัก (ได้รับการฝึกหัดมาจากเจ้าจอมมารดาเขียนในรัชกาลที่ 4)

3.4 ฟ้อนจันทราพาฝัน

นอกจากผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยซึ่งเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายแล้ว ท่านผู้หญิงแผ้วยังเรียบเรียง และจัดทำบทโขน บทละครไว้อีกหลายเรื่องหลายชุด และหลายตอน อาทิ

1. บทละครในเรื่องอิเหนา ตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหา ตอนลมหอบ ตอนอุณากรรณชนไก่ ตอนบุษบาชมศาล ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช ตอนประสันตาต่อนก ตอนศึกกะหมังกุหนิง ตอนประสันตาเชิดหนัง และตอนย่าหรันลักนางเกนหลง

2. บทละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนเลือกคู่-หาปลา ตอนนางมณฑาลงกระท่อม ตอนตีคลี ตอนพระสังข์เลียบเมือง

3. บทละครนอก เรื่องไกรทอง ตอนที่ 1 ตะเภาแก้วตะเภาทองและบริวารไปเล่นน้ำ ตอนที่ 2 ไกรทองตามนางวิมาลากลับถ้ำ

4. บทละคร เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายเพชร พลายบัวออกศึก

5. บทละคร เรื่องพระอภัยมณี ตอนพระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อ ตอนพระอภัยมณี พบนางสุวรรณมาลี ตอนพระอภัยมณีพบนางละเวง

6. บทละครนอก เรื่องไชยเชษฐ์ ตอนนางสุวิญชาถูกขับไล่

7. บทละครนอก เรื่องรถเสน (ร่วมแต่งกับผู้อื่น)

8. บทละคร เรื่องมโนห์รา (ร่วมแต่งกับผู้อื่น)

9. บทละคร เรื่องเงาะป่า

10. บทละคร เรื่องสังข์ศิลป์ชัย ตอนท้าวเสนากุฎเข้าเมือง

1. บทละครนอก เรื่องคาวี ตอนนางในกลองศึกถึงเผาพระขรรค์

12. บทละครนอก เรื่องสุวรรณหงส์ ตอนพราหมณ์เล็ก - พราหมณ์โต

13. บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดปราบกากนาสูร ชุดนางลอย ชุดปราบบรรลัยกัลป์

ตลอดระยะเวลาอันยาวนานในหน้าที่ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยและในฐานะของครู ท่านผู้หญิงแผ้ว มีแต่ความเมตตากรุณาต่อศิษย์ ปรารถนาให้ศิษย์ได้ดีมีวิชาความรู้ถ้วนหน้า บรรดาศิษย์ต่างเรียกท่านผู้หญิงว่า “หม่อมอาจารย์” ตามฐานอันดรศักดิ์เดิมของท่านมีเพียงศิษย์บางคน ที่มีอายุรุ่นราวคราวเดียวกันกับหลานของท่าน เรียกท่านว่า “หม่อมย่า” ซึ่งท่านก็ชอบใจ และเอ็นดูศิษย์เหล่านั้นเป็นอันมาก ทุกวันที่เปิดทำงานราชการ ท่านผู้หญิงแผ้วจะมาทำงานที่ห้องทำงานเล็ก ๆ ไม่มีเครื่องปรับอากาศบนชั้น 4 ของอาคารปีกซ้ายโรงละครแห่งชาติ ด้านในเป็นที่ทำการของงานนาฏศิลป์ และงานเครื่องแต่งกาย ท่านผู้หญิงแผ้วจะเริ่มทำงานโดยไม่มีเวลาว่างเลยถ้าไม่ออกมาซ้อมการแสดงนอกห้อง หรือที่โรงละครแห่งชาติ ท่านผู้หญิงก็จะเรียกผู้แสดงเข้าไปซ้อมในห้องทำงานของท่าน กระทั่งถึงเวลาอาหารกลางวันจึงหยุดพักตกบ่ายก็ฝึกซ้อมการแสดงต่อไปจนถึงเวลาเย็นจึงจะกลับบ้าน เรื่องการซ้อมการแสดงนี้แม้ท่านผู้หญิงแผ้วจะเจ็บไข้ได้ป่วย หมอห้ามมิให้ไปทำงาน แต่เนื่องจากท่านมีความรักความเอาใจใส่ในการแสดง ต้องการให้การแสดงของกรมศิลปากร เป็นที่ชื่นชมของคนทั่วไป ท่านจึงขอให้กองการสังคีตจัดส่งผู้แสดงไปรับการฝึกซ้อมจากท่านที่บ้าน แต่ถ้าท่านผู้หญิงมาทำงาน และตอนบ่ายไม่มีฝึกซ้อมการแสดงท่านผู้หญิงก็จะจัดทำบทโขน บทละครโดยมีผู้ช่วยเขียนบทให้ และท่านบอกให้เขียนตามคำบอก

เมื่อเดือนเมษายน - พฤษภาคม 2519 รัฐบาลไทยอนุมัติให้กรมศิลปากรจัดนาฏศิลป์ไปแสดง ณ สาธารณรัฐประชาชนจีนเป็นครั้งแรก ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อม และร่วมเดินทาง

ไปกำกับการแสดงด้วย ผลการแสดงในครั้งนั้นทำให้หนังสือพิมพ์ทุกฉบับในเมืองจีนตีพิมพ์ข้อความยกย่องชมเชยท่านผู้หญิงแผ้วไม่เว้นแต่ละวัน การแสดงของคณะนาฏศิลป์ไทยนี้ เปิดการแสดงด้วยระบำ “จีนไทยไมตรี” เป็นชุดแรก ระบำชุดนี้เป็นผลงานของหม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี หลังจากที่ได้ใช้ความพยายามค้นคิดขึ้นในระยะเวลาอันสั้น หม่อมแผ้วผู้ที่มีอายุถึง 74 ปีแล้ว ขณะที่ท่านอยู่ในประเทศจีนว่า รู้สึกเป็นเกียรติและภูมิใจมากที่มีโอกาสได้มีส่วนในการร่วมแรงร่วมใจ เพื่อสร้างสัมพันธไมตรีในครั้งนี้ บรรดาผู้เกี่ยวข้องและเหล่าศิลปินไทยทุกคนมีความกระตือรือร้นที่จะรับฟังข้อคิดเห็นในด้านความหมายของนาฏศิลป์ และท่วงท่าต่าง ๆ จากคณะผู้แทนวัฒนธรรมของประเทศจีน และได้มีการแก้ไขดัดแปลงเกี่ยวกับการจัดการแสดงด้วย (กรมศิลปากร, 2549)

นอกเหนือจากที่กล่าวมาแล้ว สิ่งที่น่าชื่นชมยิ่งคือท่านผู้หญิงแผ้ว มีวิธีสอนคนดูละครในสมัยนี้ให้อ่านภาษาการร่ายรำละครไทยด้วยวิธีแยบยลแทรกท่าที่ร่ายรำบอกกิริยาอาการต่าง ๆ ให้ตัวแสดงอาทิ ละครในจากบทพระราชนิพนธ์ เรื่องอิเหนา ของรัชกาลที่ 2 ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช ซึ่งนำออกแสดงบนเวทีห้องประชุมของหอสมุดแห่งชาติท่าวาสุกรี ในโอกาสงานสัมมนาเรื่อง “คุณค่าของบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย” เมื่อวันที่ 16 มีนาคม 2519 นั้น มีอยู่ตอนหนึ่ง ในขณะที่อิเหนาเที่ยวสอดส่ายหาดอกปะหนันบนเนินเขาวิลิศมาหราด้วยความยากเย็นต้องถูกหนามตำต้องเหน็ดเหนื่อยจนเหงื่อโชก เมื่อเสาะหาน้ำใสในลำธารพบ ก็ลูบหน้าลูบกายให้ชุ่มชื่น ทั้งที่เวทีนั้นว่างเปล่ามีเพียงเตียงไทย กับฉากกอไม้เล็ก ๆ หนึ่งชิ้นตั้งไว้ คนดูกลับมีมโนภาพถึงป่าอันเขียวชอุ่มประกอบการอ่านท่ารำของอิเหนา ผู้ฟังดนตรีที่ทำนองก้องกังวานอยู่ ต่างนั่งเงียบราวถูกสะกด นัยน์ตาจ้องชมการรำกริชด้วยความรู้สึกตื่นเต้นท่ามกลาง จังหวะของเพลงสะระหม่าอันเร้าใจ ทั้งตื่นตากับท่วงท่าสง่าคล่องแคล่วของ ตัวอิเหนา วันนั้น ทุกคนประจักษ์แก่ใจในความรู้ความสามารถอันเฉียบแหลม และเฉียบขาดของท่านผู้หญิงแผ้ว ด้วยความชื่นชมโสมนัสเป็นอย่างยิ่ง

ด้วยผลงานความรู้ความสามารถที่ประจักษ์ชัดเช่นนี้เอง ทำให้ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ประถมาภรณ์ช้างเผือก ประถมาภรณ์มงกุฎไทย เมื่อพุทธศักราช 2520 ได้รับบรรดาศักดิ์เป็นคุณหญิง ต่อมาได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ทุติจุลจอมเกล้าวิเศษ วันที่ 5 พฤษภาคม พุทธศักราช 2524 มีบรรดาศักดิ์เป็นท่านผู้หญิง ได้รับพระราชทานปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ได้รับการคัดเลือกให้เป็นศิลปินแห่งชาติประจำปี 2528 และได้รับพระราชทานเหรียญดุษฎีมาลาเข็มศิลปวิทยา นับเป็นเกียรติ และเป็นความภาคภูมิใจของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นอย่างยิ่ง กล่าวได้ว่า ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี นับเป็นผู้เดียวที่ได้รับเกียรติยศสูงสุดด้านนาฏศิลป์และเป็นครูละครผู้สร้างความภาคภูมิใจให้แก่นาฏศิลปินไทยทุกคน

กระทั่งเมื่อวันที่ 24 กันยายน พ.ศ. 2543 วงการนาฏศิลปินไทยได้สูญเสียท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้มีความสามารถสูงทางด้านนาฏศิลป์ไทยไปอย่างไม่มีวันกลับ สิริอายุรวม 98 ปี

2.2 คุณครูลมุล ยมะคุปต์

ภาพประกอบ 6 คุณครูลมุล ยมะคุปต์
ที่มา : หนังสือคุณานุสรณ์ นางลมุล ยมะคุปต์, 2526

คุณครูลมุล ยมะคุปต์ หรืออีกชื่อหนึ่งที่บรรดาศิษย์ทั้งหลายขนานนามท่านด้วยความเคารพว่า คุณแม่ลมุล เป็นธิดาของร้อยโทนายแพทย์จีน อัญธัญภาติ กับ นางคำมอย อัญธัญภาติ (เชื้ออินต๊ะ) เกิดเมื่อวันที่ 2 มิถุนายน พ.ศ. 2448 ณ จังหวัดน่าน ในขณะที่บิดาขึ้นไปราชการสงครามปราบกบฏ

การศึกษา

เริ่มต้นเรียนวิชาสามัญที่โรงเรียนสตรีวิทยา เมื่ออายุได้ 5 ขวบ ได้เรียนเพียงปีเดียวบิดาได้นำไปกราบถวายตัวเป็นละคร ณ วังสวนกุหลาบ แห่งสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าอัษฎาเดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา โดยอยู่ในความปกครองของ คุณท้าวนารีวรคณารักษ์ (แจ่ม ไกรฤกษ์) การฝึกนาฏศิลป์ ที่วังสวนกุหลาบนั้น มีหลักและวิธีการอย่างเข้มงวดกวดขัน มีตารางการฝึกตั้งแต่เช้าตรู่และดำเนินต่อไปตลอดทั้งวัน ดังนี้

05.00 น. เริ่มฝึกหัด รำเพลงช้า เพลงเร็ว ที่สนามหน้าพระตำหนัก เมื่อรำเพลงช้า เพลงเร็วจนจบกระบวนท่าแล้ว ผู้ฝึกหัดเป็นตัวพระจะแยกไปเต้นเสา (ฝึกหัดเพื่อให้มีกำลังขาแข็งแรง) แล้วแยกไปเต้นแม่ท่ายักษ์ และออกกราว ผู้ฝึกหัดเป็นตัวนางจะแยกไปเต้นแม่ท่าลิง

07.00 น. พักอาบน้ำ

08.00 น. รับประทานอาหารเช้า

09.00 น. เริ่มเรียนวิชาสามัญ

12.00 น. พักกลางวัน

13.00 - 16.00 น. ซ้อมการแสดงทั้งโขน-ละคร

16.00 น. เป็นต้นไป พักผ่อนตามอัธยาศัย

20.00 น.– 24.00 น. ฝึกซ้อมการแสดงเข้าเรื่อง ละครใน ละครนอก ละครพันทางรวมทั้งโขน

การฝึกหัดนาฏศิลป์ดังกล่าวนี้ ผู้ฝึกจะต้องมีความอดทนและความตั้งใจจริง จึงจะสามารถปฏิบัติได้ดี ทั้งยังต้องมีพรสวรรค์เป็นพิเศษอีกด้วย คุณครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้มีคุณสมบัติพร้อมทุกประการ จึงได้รับการคัดเลือกให้ฝึกหัดเป็นตัวพระตั้งแต่เริ่ม ท่านครูที่ประสิทธิประสาทวิทยาการด้านนาฏศิลป์ให้แก่ท่านมีดังนี้

ท่านครูที่ทำการสอนเป็นประจำ ณ วังสวนกุหลาบ

1. หม่อมครูแย้ม หม่อมละครในสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาสรีสุริยวงค์ (ช่วง บุนนาค) สอนบทบาทของตัวเอกทางด้านละครใน เช่น อิเหนา ย่าหรันฯ

2. หม่อมครูอึ่ง หม่อมละครในสมเด็จพระบัณฑูรฯ (เข้าใจว่า คือ กรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ) เดิมเป็นละครเจ้าคุณจอมมารดาเอม สอนในเรื่องของเพลงหน้าพาทย์ และบทบาทของตัวเอก ตัวรอง เช่น พระวิศณุกรรม พระมาตุลี บทบาทของตัวยักษ์ เช่น อินทรชิต รามสูร ฯลฯ

3. หม่อมครูนุ่ม หม่อมในกรมหมื่นสถิตธำรงสวัสดิ์ (พระองค์เจ้าเนาวรัตน์) เดิมเป็นละครในเจ้าคุณจอมมารดาเอม ท่านเป็นครูละครฝ่ายนาง สอนบทบาทเกี่ยวกับตัวนาง เช่น นางศุภลักษณ์-อุ้มสม และบทบาทของตัวนางที่เป็นตัวประกอบ

ท่านครูที่สอนพิเศษ มีดังนี้

1. ท้าววรจันทร บรมธรรมิกภักดี นารีวรคณานุรักษา (เจ้าจอมมารดาวาด) ในรัชกาลที่ 4 สอนเพลงช้า เพลงเร็ว นารายณ์ ซึ่งใช้สำหรับบวงสรวงเทพยาดา โดยเฉพาะ

2. เจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4 สอนบทบาทตัวเอกในละครพันทาง เรื่อง พระลอ พญาแกรก พญาราชวังสัน โดยเฉพาะบทบาทของพระลอ ทุกตอน

3. เจ้าจอมมารดาทับทิม ในรัชกาลที่ 5 สอนบทบาทตัวเอกละครในบางตัว เช่น บทบาทของตัวย่าหรัน ตอน ย่าหรันลักนางเกนหลง

4. เจ้าจอมมารดาสาย ในรัชกาลที่ 5 สอน ท่ารำ “ฝรั่งคู่” ทั้งพระและนาง

5. เจ้าจอมละม้าย ในรัชกาลที่ 5 สอน ท่ารำ “ฝรั่งคู่” ทั้งพระและนาง

6. พระยานาฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) เป็นผู้ทบทวนความรู้ และเกร็ดนาฏศิลป์ด้านต่าง ๆ และเป็นผู้ประกอบพิธีครอบ มองกรรมสิทธิ์ ให้เป็นครูเมื่ออายุได้ 18 ปี

7. คุณหญิงนาฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) เป็นผู้ทบทวนและฝึกหัดเพิ่มเติมวิชาการด้านนาฏศิลป์ ในระยะหลังต่อมา

8. ท่านครูหงิม เป็นครูผู้เชี่ยวชาญในบทบาทของละครนอก และละครพันทางอย่างยิ่ง เป็นผู้ฝึกสอนในบทบาทของตัวเจ้าเงาะ ในเรื่องสังข์ทองทุกตอน เป็นผู้ประสิทธิประสาทเพลงหน้าพาทย์ศักดิ์สิทธิ คือ เพลงกลมเงาะ และสอนบทบาทตัวเอกในละครพันทางเรื่องราชาธิราช เช่น สมิงพระราม สมิงนครอินทร์ ราชาธิราช มังรายกะยอชวา พระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง ฯ

ชีวิตการศึกษาในวังสวนกุหลาบ ดำเนินไปด้วยดีและประสบผลสำเร็จสูงสุด คือได้รับการคัดเลือกให้เป็นตัวเอก ตั้งแต่เริ่มการฝึกหัดเมื่ออายุ 6 ขวบ จนกระทั่งกราบบังคลทูลลาจากวังสวนกุหลาบไปรับพระราชทานสนองพระกรุณาเป็นละคร ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์ทราชัย ณ วังเพชรบูรณ์ ร่วมกับเพื่อนละครอีกหลายท่าน ท่านได้แสดงออกเป็นตัวเอกหลายครั้งหลายคราว เท่าที่จดจำได้คือ ได้เสดงออกครั้งแรกในชีวิตเรื่องสังข์ทอง โดยแสดงเป็นตัว หกเขย (เขยตัวสุดท้าย) อยู่ปลายแถว ต่อมาแสดงเป็นพระมาตุลี จึงได้หน้าพาทย์ปฐมเพราะจะต้องไปจัดทัพและได้เลื่อนขึ้นเป็นพระสังข์ ต่อมาขณะที่อยู่ในวังสวนกุหลาบนั้น ท่านได้รับเกียรติสูงสุดให้เป็นตัวนายโรงของทุกเรื่องทั้งละครนอก ละครใน ละครพันทาง เช่นกัน

ละครใน

เรื่อง	อิเหนา	แสดงเป็น	อิเหนา สียะตรา สังคามาระตา วิทยาสะกำ
เรื่อง	อุณรุท	แสดงเป็น	อุณรุท
เรื่อง	รามเกียรติ์	แสดงเป็น	พระราม พระมงกุฎ อินทรชิต
เรื่อง	นารายณ์สิบปาง	แสดงเป็น	พระนารายณ์ พระคเณศ

ละครนอก

เรื่อง	สังข์ทอง	แสดงเป็น	เขยเล็ก พระวิษณุกรรม พระมาตุลี พระสังข์ เจ้าเงาะ
เรื่อง	เงาะป่า	แสดงเป็น	ชมพลา ฮเนา
เรื่อง	พระอภัยมณี	แสดงเป็น	พระอภัยมณี ศรีสุวรรณ สุดสาคร อุศเรน เจ้ามหุต

ละครพันทาง

เรื่อง	พระลอ	แสดงเป็น	พระลอ
เรื่อง	ราชาธิราช	แสดงเป็น	สมิงพระราม สมิงนครอินทร์
เรื่อง	ขุนช้าง-ขุนแผน	แสดงเป็น	พระพันวษา พระไวย พลายบัว

ขณะที่ย้ายออกจากวังสวนกุหลาบมาอยู่ในวังเพชรบูรณ์นั้น ท่านได้เติบโตมากแล้วชีวิตในวังเพชรบูรณ์ได้เปลี่ยนแปลงไปจากชีวิตในวังสวนกุหลาบหลายประการทั้งนี้เนื่องจาก ทูลกระหม่อมเจ้าฟ้าจุฑาธุชฯ ทรงมีพระประสงค์ที่จะให้พวกละครมีความรู้ความสามารถที่จะออกไปเป็นแม่บ้านที่ดี มิใช้เพียงแต่รำละครได้เท่านั้น ครั้งแรกที่เข้าไปรับสนองพระกรุณาอยู่นั้นตำหนักที่ประทับเพิ่งจะเริ่มลงมือก่อสร้าง ทูลกระหม่อมฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้ปลูกเรือนกินนรรำ ประทานให้เป็นที่อยู่ของพวกละคร เรือนกินนรรำตั้งชื่อตามเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่ง และมีสิ่งก่อสร้างอีกหลายอย่างที่ทรงตั้งชื่อ เป็นชื่อเพลงหน้าพาทย์หรือเพลงต่าง ๆ

ภายในเรือนรำกินกร แบ่งออกเป็นห้องเล็ก ๆ เพื่อให้บรรดานางละครพักอาศัย ห้องละครมีอุปกรณ์พร้อมสิ้นทุกอย่าง เปรียบได้กับหอพักในปัจจุบัน และที่สำคัญคือ ทุกห้องจะมีที่ประดิษฐานภาพพระพุทธรูป ภาพศรีษะพระภรตฤษี พร้อมทั้งคำนมัสการ เพื่อให้พวกละครได้บูชากราบไหว้ คำนมัสการนี้ได้นำมาถ่ายถอดให้กับศิษย์หลายคน ซึ่งเป็นครูอยู่วิทยาลัยนาฏศิลป ชีวิตประจำวันในวังเพชรบูรณ์ เริ่มด้วยในตอนเช้าตรู่ทุก ๆ วัน พวกละครซึ่งมีหัวหน้าควบคุม 4 ท่าน จัดแบ่งเป็นหมู่มีสมาชิกหมู่ละ 30 คน ดังนี้

หมู่ 1 น.ส. ลมุล มุฑุวรรณ์ เป็นหัวหน้า

หมู่ 2 น.ส. สร้อยทอง กาญจนลดา เป็นหัวหน้า

หมู่ 3 น.ส. น้อม ประจายะกฤต์ เป็นหัวหน้า

หมู่ 4 น.ส. ฮวย รัชฎพฤกษ์ (เฉลย ศุขะวณิช) เป็นหัวหน้า

ในแต่ละวัน 2 หมู่จะผลัดกันควบคุมสมาชิกไปเก็บดอกไม้ (ดอกพุดชาด) แล้วนำมาร้อยกรองเป็นพวงมาลัย วันละ 2 พวง นำขึ้นทูลเกล้าฯ ถวายทูลกระหม่อมฯ ทั้งนี้เป็นพระประสงค์ที่จะหัดพวกละครได้ทำการฝีมือ หลังจากนั้นพวกคนรุ่นใหญ่ (รุ่น นางสาวลมุล, นางสาวเฉลย) ได้ทำการฝึกเพลงช้า เพลงเร็วให้กับละครรุ่นน้องเพื่อฝึกหัดการเป็นครู เสร็จสิ้นการสอนละครรุ่นใหญ่จะฝึกซ้อมการแสดงกับบรรดาครูผู้ใหญ่ เมื่อเสร็จสิ้นการฝึกซ้อมถึงเวลาพัก พวกละครจะออกไปฝึกการเรือนกับบรรดาข้าหลวงในห้องเครื่อง ซึ่งส่วนใหญ่สมัครใจที่จะฝึกเครื่องคาว เพราะมีโอกาสได้ออกนอกบริเวณ คุณครูลมุล ก็เป็นผู้หนึ่งที่สมัครใจที่จะไปฝึกการปรุงเครื่องคาว คุณครูเฉลยท่านเดียวเท่านั้นที่สมัครใจการฝึกเครื่องหวานซึ่งไม่มีโอกาสได้ออกนอกบริเวณในบางครั้ง ทูลกระหม่อมฯ จะโปรดให้พวกละครหัดตัดเย็บเสื้อผ้า และเครื่องนุ่งห่มต่าง ๆ ถึงกับทรงพระกรุณา ซื้อจักรเย็บเสื้อผ้าประทานให้แต่ก็มิได้มีผู้สนใจมากนัก แม้แต่ฉลองพระองค์แบบง่าย ๆ เช่น สนับเพลาจีน ก็โปรดให้พวกละครตัดเย็บถวาย โดยอยู่ในความดูแลของข้าหลวง

ชีวิตในวังระยะนั้น พวกละครเห็นว่าน่าเบื่อหน่าย เพราะมีงานที่ต้องทำอยู่ตลอดเวลา ครั้นเมื่อเติบโตมีครอบครัวแล้วจึงซาบซึ้งในพระมหากรุณาธิคุณหาที่สุดมิได้การแสดงละครในวังเพชรบูรณ์ก็ดำเนินต่อไปตามปกติ เช่นเดียวกับวังสวนกุหลาบ คือมีการซ้อมเข้าเครื่องในตอนกลางคืน

ทุกวัน สับเปลี่ยนไปตามพระประสงค์ ว่าจะให้ซ้อมละครเรื่องใดตอนใด โดยเฉพาะละครดึกดำบรรพ์นั้น จะโปรดมากเป็นพิเศษ ได้แสดงหลายครั้ง และทรงควบคุมอย่างใกล้ชิด ทั้งเรื่องฉากแสงสี แม้เรื่องการแต่งตัวละครทุกครั้งจะทรงด้วยพระองค์เอง และอีกอย่างหนึ่งที่ควรกล่าวถึงก็คือ โปรดทรงให้พวกละครทุกคนฝึกหัดตีฆ้องใหญ่ เพื่อฝึกให้มีความเข้าใจเรื่องทำนองเพลง และจังหวะ หน้าทับ อันเป็นคุณประโยชน์อย่างมากหลาย กิจการละครในสำนักวังเพชรบูรณ์ดำเนินไปด้วยความราบรื่นในระยะเวลาอันสั้น เพียง 3-4 ปี ขณะที่ น.ส.ลมุล มีอายุได้ประมาณ 20 ปี ทูลกระหม่อมเจ้าฟ้าจุฑาธุชฯ ก็สิ้นพระชนม์ ชีวิตละครที่เคยสนุกสนานมาโดยตลอดก็ดับวูบลงทันที เปรียบเสมือนแพแตกต่างคนต่างแยกย้ายออกจากวัง กลับไปอยู่กับญาติมิตรตามเดิม

ชีวิตสมรส

เมื่อออกจากวังได้ไม่นาน ก็สมรสกับ นายสงัด ยมะคุปต์ ซึ่งทั้งสองได้ผูกสมัครรักใคร่ชอบพอกันนานแล้ว ครั้งอยู่ในวังสวนกุหลาบ นายสงัดเป็นผู้มีความสามารถอย่างยิ่งในเรื่องปี่พาทย์ และมีความสามารถพิเศษในการขับเสภา เพราะสืบสายโลหิตมาจาก พระแสนท้องฟ้า (ป่อง) ผู้ขับเสภา ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) เป็นนักขับเสภาที่มีชื่อเสียงมากในรัชสมัยสมเด็จพระปิยมหาราช

มีบุตรธิดาทั้งสิ้น 13 คน คือ

1. หญิง ชื่อ พิสมร ทำชอบ สมรมกับ นายพิศิษฐ์ ทำชอบ
2. ชาย ชื่อ วีระ ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรม
3. หญิง ชื่อ สงบ ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรมแต่วัยเยาว์
4. ชาย ชื่อ ชัยศรี ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรมแต่วัยเยาว์
5. หญิง ชื่อ ระวีวรรณ พยัคฆะไชย สมรสกับนาย สอ้าน พยัคฆะไชย
6. ชาย ชื่อ ปุ๊ ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรมแต่วัยเยาว์
7. ชาย ชื่อ ชัยชนะ ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรม
8. หญิง ชื่อ สมสมัย บรรทัดพันธ์ สมรมกับ นาย ชม บรรทัดพันธ์
9. หญิง ชื่อ สุมามาลย์ สายด้วง สมสรกับนาย เล็ก สายด้วง
10. หญิง ชื่อ วิมลศรี จารุประการ สมสรกับ นายประพันธ์ จารุประการ
11. หญิง ศิริวรรณ ยมะคุปต์
12. หญิง ชื่อ วณี น้อยศรี สมรมกับ นายกัมพล น้อยศรี
13. หญิง ชื่อ ดวงใจ เจริญวงศ์ สมรสกับนายสุรศักดิ์ เจริญวงศ์

ชีวิตในระยะนี้ต้องฝ่าฟันอุปสรรคต่าง ๆ มากมาย จากที่เคยสุขสบายในรั้ววัง ก็ต้องตรากตรำทำงานทุกอย่าง ต้องติดตามสามีไปทุกหนทุกแห่ง และยึดอาชีพเป็นครูผู้สอนและผู้แสดงแต่ด้วยความเป็นอัจฉริยะในทางฝีมือการรำอันยอดเยี่ยม เจ้านายที่ได้เคยเห็นฝีมือของท่านก็ให้ความอุปการะบ้างในบางโอกาสเสมอมา

ในขณะนั้น เจ้าแก้วนวรัตน์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ ทรงมีพระประสงค์ที่จะหาครูปี่พาทย์ขึ้นไปปรับปรุงวงดนตรี คุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จึงนำแนะนายสงัด ยมะคุปต์ ผู้มีฝีมือบรรเลงเครื่องดนตรีได้ทุกชิ้น นางลมุลจึงมีโอกาสติดตามสามีขึ้นไปเชียงใหม่ และได้รับพระกรุณาจากเจ้าแก้วนวรัตน์ และ พระราชชายา เจ้าดารารัศมีให้เป็นครูนาฏศิลป์ ขณะที่อยู่ในคุ้มเจ้าหลวงได้ปรับปรุงวงดนตรีปี่พาทย์และท่ารำต่าง ๆ มากมาย ในขณะเดียวกันจดจำการบรรเลงและการแสดงของภาคเหนือชุดต่าง ๆ เช่น ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนเงี้ยว ฯลฯ ลงมาเผยแพร่ที่กรุงเทพเป็นคนแรก ความภาคภูมิใจอีกอย่างหนึ่งในขณะที่อยู่เชียงใหม่ คือเมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสร็จเยือนนครเชียงใหม่ ท่านได้เป็นครูฝึกซ้อมฟ้อนเทียนลอดใต้ท้องช้าง ให้กับเจ้านายฝ่ายเหนือในการรับการเสด็จในครั้งนั้น

ต่อมา พ.ศ.2476 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว จะทรงเปิดโรงภาพยนตร์เฉลิมกรุงได้ทรงมีพระราชโทรเลขไปยังเชียงใหม่ ถึงพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ขอครูฟ้อนและครูปี่พาทย์ ให้มาหัดละครและปี่พาทย์หลวง ด้วยทรงพอพระทัยอย่างยิ่งที่ทางเชียงใหม่ให้จัดการรับเสร็จในครั้งนั้น พระราชชายากราบถวายบังคมทูลตอบพระราชโทรเลขกลับมาว่า ครูที่ฝึกซ้อมในครั้งนั้น คือ นางสงัดและคุณครูลมุล ยมะคุปต์ ท่านทั้งสองกลับลงมาอยู่ที่กรุงเทพแล้ว พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ จึงมีพระราชกระแสรับสั่งให้ เจ้าพระยาวรวงพงศ์พิพัฒน์ บอกให้พระยานัฏกานุรักษ์ ตามครูทั้งสองให้ไปหัดฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนเมือง ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ถวายตามพระราชประสงค์นับว่าเป็นการฟ้อนที่เกิดขึ้นครั้งแรกในกรุงเทพ

รับราชการ

พณ ฯ พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้นต้องการครูละครที่สอนตัวพระ ครูฝ่ายนางได้มีอยู่แล้วคือ หม่อมต่วน ภัทรนาวิก (นางศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) หลวงวิจิตรวาทการปรึกษากับพระยานัฏกานุรักษ์ ท่านเจ้าคุณครูจึงแนะนำให้มาตามคุณครูลมุล ยมะคุปต์ หลวงวิจิตรวาทการจึงให้ครูชิ้น ศิลปบรรเลง (คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง) เป็นผู้มาติดต่อ จากนั้น ท่านก็ได้ร่วมวางหลักสูตร เพื่อจะเปิดโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์และได้เปิดการทำการสอนเมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พุทธศักราช 2477 เริ่มราชการ เมื่อมีอายุระบุไว้ในทะเบียนประวัติประจำตัวข้าราชการว่า 29 ปี 8 เดือน 6 วัน

เครื่องราชอิสริยาภรณ์

5 ธ.ค. 2495 เบญจมาภรณ์มงกุฎไทย

5 ธ.ค. 2520 ตริตราภรณ์มงกุฎไทย

ในระยะเวลาที่ดำรงตำแหน่ง ครูพิเศษ และตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากรนั้น ท่านได้ถ่ายทอดท่ารำสำคัญ และในขณะเดียวกันได้ประดิษฐ์คิดค้นท่ารำที่งดงามยิ่งไว้มากมายเกินกว่าที่จะนำมากล่าวได้ครบถ้วน หากจะนำมาเฉพาะที่สำคัญและเป็นสารัตถประโยชน์ดังนี้

ประเภทรำ

1. รำแม่บทใหญ่ พ.ศ.2478 ร่วมคิดการแสดงชุดนี้กับ นางมัลลี คงประภัศร์ ใช้ประกอบการแสดงละคร เรื่อง สุริยคุปต์ หลังจากนั้นได้ขออนุญาตพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) จัดเป็นหลังสูตรใช้สอนใน โรงเรียนนาฏศิลปตราบเท่าทุกวันนี้ (ท่ารำแม่บทใหญ่ เดิมเป็นท่านิ่งท่านได้ประดิษฐ์ท่าเชื่อมที่เรียกว่า “ลีลา” เป็นกระบวนรำขึ้น)

2. รำซัดชาตรี ร่วมคิดกับ นางมัลลี คงประภัศร์ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากท่าซัดไหว้ครู-ชาตรี

3. รำวงมาตรฐาน ร่วมคิดท่ารำกับจมื่นมานิตย์ณเรศ (เฉลิม เศวตนันท์)

4. รำวรเชษฐ์ ร่วมคิดท่ารำกับ นางมัลลี คงประภัศร์ และหม่อมต่วนภัทรนาวิก (นางศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก)

5.รำเถิดเทิง คิดขึ้นเมื่อไปเผยแพร่นาฏศิลป์ไทย ณ สหภาพพม่า เมื่อ ปี พ.ศ.2498

6. รำกิ่งไม้เงินทองถวายพระพร ร่วมคิดกับ นางเฉลย ศุขะวณิช จัดแสดงเนื่องในวาระสมัยเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ปี พ.ศ.2525 นางสาวปราณี สำราญวงศ์ประพันธ์บท

7. ระบำกลอง ร่วมกับนางผัน โมรากุล ผู้ประพันธ์เพลง คือ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ

8. ระบำฉิ่ง ร่วมกับนางผัน โมรากุล ผู้ประพันธ์เพลง คือ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ

9. ระบำพม่าไทยอธิฐานเนื่องในโอกาสเดินทางไปเผยแพร่นาฏศิลปไทย สหภาพพม่า เมื่อพุทธศักราช 2498

10. ระบำลาวไทยปณิธาน เนื่องในโอกาสเดินทางไปเผยแพร่นาฏศิลป์ไทย ณ ราชอาณาจักร-ลาว เมื่อพุทธศักราช 2499

11. ระบำนกยูง ร่วมกับนางผัน โมรากุล เมื่อครั้งไปหัดละครของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตมงคล

12. ระบำม้า ร่วมกับนางผัน โมรากุล เมื่อครั้งไปหัดละครของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตมงคล

13. ระบำสวัสดิรักษา ทำขึ้นในโอกาสเป็นที่ปรึกษาของนางสำเนียง วิภาตะศิลปิน

14. ระบำโบราณคดีชุดทวารวดี ศรีวิชัย เชียงแสน ลพบุรี ร่วมกับนางเฉลย ศุขะวณิช ในขณะที่นายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร

15. ระบำเริงอรุณ เมื่อกรมศิลปากร จัดการแสดงโขนชุด ศึกวิรุญจำบัง พุทธศักราช 2492

14. รำบำฉิ่ง (ฉิ่งธิเบต) ร่วมกับนางเฉลย ศุขะวณิช จัดแสดงครั้งแรกในงาน “น้อมเกล้า” ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันที่ 9 ธันวาคม พุทธศักราช 2524

16. ระบำกรับ ร่วมกับนางเฉลย ศุขะวณิช จัดแสดงครั้งแรกในงานเลี้ยงรับรองคณะโครงการเรือเยาวชน ณ ทำเนียบรัฐบาล เมื่อเดือนตุลาคม พุทธศักราช 2524

17. ระบำกลอง เป็นผลงานชิ้นสุดท้ายที่ประดิษฐ์ขึ้น เพื่อใช่จัดแสดงในงานดนตรีไทยมัธยมศึกษาในครั้งนี้ นายปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี เป็นผู้ปรับทำนองเพลง

ประเภทฟ้อน

1. ฟ้อนเงี้ยว คิดขึ้นเมื่อครั้งอยู่เชียงใหม่ ได้รับแบบอย่างมาจากพวกเงี้ยว (ไทยใหญ่) และการนำท่ารำของชาวเชียงใหม่มาผสมผสาน ดังที่ยึดถือเป็นแบบอย่างในการแสดงตราบกระทั่งทุกวันนี้

2. ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน คิดขึ้นตามพระกระแสรับสั่ง พระราชชายาเจ้าดาราวัศมี โดยนำท่ารำภาคกลางมาปรับปรุงให้งดงามขึ้น

3. ฟ้อนแพน ร่วมกับ นางมัลลี (หมัน) คงประภัศร์ เมื่อพุทธศักราช 2477

4. ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ดัดแปลงท่ารำของพม่า มาปรับปรุงขึ้นครั้งอยู่เชียงใหม่

5. ฟ้อนแคน ร่วมกับ นางเฉลย ศุขะวณิช เมื่อพุทธศักราช 2518

ประเภทเชิ้ง

1. เชิ้งสัมพันธ์ ร่วมกับนางเฉลย ศุขะวณิช จัดครั้งแรกในวาระที่รัฐบาลไทยจัดงานต้อนรับ พณฯ เติ้ง เสี่ยวผิง รองนายกรัฐมนตรีสาธารณรัฐประชาชนจีน เมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม พุทธศักราช 2521

2. เชิ้งสราญ ร่วมกับ นางเฉลย ศุขะวณิช โดยดัดแปลงมาจาดชุดฟ้อนแคน แสดงครั้งแรกในงาน เสาร์สโมสร เมื่อวันที่ 7 สิงหาคม พุทธศักราช. 2521 สมัยที่ พณฯ หลวงวิจิตรวาทการดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ท่านได้ประพันธ์บทละครปลุกใจไว้หลายเรื่อง เช่น เลือดสุพรรณ เจ้าหญิงแสนหวี อานุภาพพ่อขุนรามคำแหง อานุภาพแห่งความรัก อานุภาพแห่งความเสียสละ ซึ่งมีระบำประกอบเพลงสลับฉากหลายชุด ได้มีส่วนร่วมประดิษฐ์ท่ารำอีกหลายชุด เช่น

- ชุดระบำเชิญพระขวัญ
- ระบำชุมนุมเผ่าไทย

- ระบำบายศรี
- ระบำใต้ร่มธงไทย
- ระบำนกสามหมู่
- ระบำชุดในน้ำมีปลาในนามีข้าว
- ระบำเสียงระฆัง ฯลฯ

นอกจากนี้ยังเป็นผู้ให้ท่ารำของตัวเอก ตัวประกอบ โดนร่วมกับหม่อมต่วน ภัทรนาวิก และนางมัลลี คงประภัศร์ ต่อมาในระยะที่ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ ได้เป็นผู้วางหลักสูตรนาฏศิลป์ภาคปฏิบัติให้กับวิทยาลัยนาฏศิลป และวิทยาลัยเทศโนโลยีและอาชีวศึกษา คณะนาฏศิลป์ และดุริยางค์

บั้นปลายชีวิตสุขภาพของท่านยังแข็งแรงและมาทำการสอนและฝึกซ้อมการแสดงให้กับวิทยาลัยนาฏศิลปเป็นนิจสิน ปลายเดือนธันวาคมระยะเทศกาลขึ้นปีใหม่ได้หยุดพักผ่อนอยู่ที่บ้านข้างวัดอมรคีรีเมื่อวันที่ 1 มกราคม พุทธศักราช 2526 มีอาการป่วยเล็กน้อยเนื่องจากเป็นไข้หวัด เมื่อมีอาการแน่นอกหายใจไม่สะดวกญาติจึงได้นำส่งโรงพยาบาลเปาโล ได้อยู่ในความดูแลของแพทย์อย่างใกล้ชิด เมื่อความได้ทราบถึงสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้พระราชทานเมตตารับไว้เป็นคนไข้ในพระองค์ซึ่งเป็นพระมหากรุณาธิคุณอย่างหาที่สุดมิได้ได้พักรักษาตัวอยู่ได้ประมาณ 1 เดือน จนอาการดีขึ้น ในวันที่ 28 มกราคม พุทธศักราช 2526 จึงกลับมาพักผ่อนที่บ้านได้เพียงคืนเดียวเหตุการณ์ที่ไม่คาดฝันก็อุบัติขึ้นฉับพลันทำให้ต้องกลับเข้ารักษาตัวที่อีกครั้งหนึ่ง คณะแพทย์ได้ประชุมช่วยเหลืออย่างสุดความสามารถ

ในตอนสายวันอาทิตย์ที่ 30 มกราคม พุทธศักราช 2526 ท่านได้จากไปด้วยอาการสงบสิริรวมอายุได้ 77 ปี 7 เดือน 28 วัน แพทย์ลงความเห็นว่า เกิดจากสาเหตุระบบหัวใจล้มเหลว ทิ้งความโศกเศร้าอาลัยไว้ให้ลูกหลานญาติมิตร และมวลศิษยานุศิษย์ทั้งหลายสืบไปอีกนานแสนนาน

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

2.3 คุณครูมัลลี คงประภัศร์

ภาพประกอบ 7 คุณครูมัลลี คงประภัศร์
ที่มา : อุรารมย์ จันทมาลา, 2562

คุณครูมัลลี คงประภัศร์ มีนามเดิมว่า “ปุย” เป็นบุตรคนที่ 3 ของนายกุก นางนวม เกิดเมื่อวันพฤหัสบดี เดือนยี่ ปีมะแม พุทธศักราช 2426 ตรงกับวันที่ 20 มกราคม พุทธศักราช 2426 มีภูมิลำเนาอยู่ที่บ้านปากครองวัดรั้วเหล็ก อำเภอบางกอกใหญ่ จังหวัดธนบุรี มีพี่น้องรวม 6 คน คือ

1. นางเนย ช้างแก้ว
2. นางเพิ่ม ปูรณานุนาค
3. นางปุย (คุณครูมัลลี หรือ หมัน) คงประภัศร์
4. นายชื่น ช้างแก้ว
5. สิบเอกวิง ช้างแก้ว ปัจจุบันนี้ยังมีชีวิตอยู่ เป็นนักดนตรีมีชื่อคนหนึ่งในอดีต สามารถบรรเลง “หีบเพลงชัก” ได้ดีเยี่ยม เคยรับราชการอยู่ในกองดุริยางค์ทหารบก
6. นายวรรณ ช้างแก้ว

เมื่อเด็กหญิงปุย อายุได้ประมาณ 8 ปี นายกุกผู้บิดาได้สิ้นชีวิตลง ทำให้เกิดความสับสนวุ่นวายภายในครอบครัวเนื่องจากบ้านที่พักอาศัยอยู่เป็นบ้านของญาติฝ่ายบิดานางนวมผู้มารดาจึงได้ไปสมัครรับราชการสนองพระเดชพระคุณเป็นพนักงานประจำห้องเครื่องเสวยของ พระองค์เจ้าสุริยวงศ์ฯ พระขนิษฐาของกรมหลวงชุมพรเขตอุดมศักดิ์ฯ และได้พาธิดาคนเล็กคือเด็กหญิงปุยไปอยู่รวมด้วย ขณะที่เด็กหญิงปุยเข้าไปอยู่ในวังหลวงกับมารดานั้น ได้มีโอกาสเข้าชมละครรำของพระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ฯ (เจ้าขาว) ที่เข้าไปแสดงเป็นประจำในวังหลวง เพราะละคร (คณะ) เจ้าขาว

เป็นคณะที่มีชื่อเสียงมากในสมัยนั้นปรากฏว่าเด็กหญิงปุยมีความหลงใหล พอใจในบทบาทของตัวละครมากประสงค์ที่จะเป็น (ตัว) ละครอย่างเขา (ผู้แสดง) บ้างในที่สุดได้แอบหนีมารดาติดตามคณะละครเจ้าขาวไป

เนื่องจากเมื่อเยาว์วัยเด็กหญิงปุยมีผิวพรรณสะอาดหมดจด ไว้ผมจุกน่าเอ็นดู มีรูปร่างเหมาะสมที่จะเป็นตัวละครได้ พระพี่นางทั้งสองของพระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ คือ เสด็จพระองค์หญิงพริ้งและสมเด็จพระองค์หญิงพร้อมซึ่งเป็นผู้ดูแล ควบคุมการละครทั้งหมดแทนพระอนุชาจึงได้รับตัวไว้ เนื่องจากได้ทรงสอบถามความสมัครใจและเด็กหญิงปุยยืนยันจะเป็นละครให้ได้ แม้จะส่งกลับวังหลวงก็ไม่ยอม ดังนั้นพระพี่นางทั้งสองจึงได้นำตัวไปมอบให้ “หม่อมแม่เป้า” ครูละครคนสำคัญคนหนึ่งของวังเจ้าขาว เป็นผู้ฝึกสอนให้ตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา แม้นางนวมผู้มารดาทราบเรื่องราวเข้า ก็ได้ติดตามไปขอรับตัวกลับเพราะไม่เห็นชอบด้วยแต่เด็กหญิงปุยก็ไม่ยอม ยืนกระต่ายสามขาขออยู่หัดละครให้ได้ ในที่สุดมารดาต้องยอมแพ้และตามใจให้หัดละครอยู่ในวังเจ้าขาว และหมั่นไปเยี่ยมเยียนโดยสม่ำเสมอ

ด้านศิลปะการแสดง

เมื่อเด็กหญิงปุยได้รับการฝึกหัดอย่างดียิ่งจากหม่อมแม่เป้าแล้ว ปรากฏว่าเด็กหญิงปุยสามารถรับถ่ายทอดวิชาละคร ได้อย่างน่าแปลกใจ ผิดความคาดหมายของทุก ๆ คนเพราะไม่ว่าจะเป็นการรำท่าอะไร เพลงไหน ยากลำบากเพียงใด เด็กหญิงเป็นต้องทำให้ได้ และท่าได้หมดมิได้ผิดเพี้ยนไปจากท่าที่ครูสอนให้แม้แต่นิดเดียว นอกจากนั้นแล้วยังสามารถจดจำได้อย่างรวดเร็วถูกต้องแม่นยำ จนในที่สุดสามารถออกโรงแสดงละครได้ เมื่ออายุประมาณ 9 ปีเศษ เป็นที่โปรดปรานของพระพี่นางทั้งสองเป็นอย่างยิ่ง ถึงกับเกรงว่า หากมารดารับตัวกลับไปเสีย จะทำให้คณะละครของพระอนุชาขาด ผู้แสดงละครคนสำคัญไปคนหนึ่ง จึงได้พยายามผูกใจเด็กหญิงปุยด้วยการปูนบำเหน็จรางวัลให้เสมอ ๆ และอีกประการหนึ่งที่เสด็จฯ ทั้งสองเกรงที่สุดก็คือ เด็กหญิงปุยไม่ใช่ตัวจำนำขัดดอก หรือไม่ได้เป็นทาสในเรือนเบี้ยเยี่ยง (ตัวละคร) คนอื่น ๆ ดังนั้นพระพี่นางที่สองจึงมักให้สิทธิ์และให้ท้าย เด็กหญิงปุยอยู่เนือง ๆ หากปรากฏว่าเด็กหญิงปุยไปมีเรื่องทะเลาะเบาะแว้งกับใครเข้าว่ากล่าวคู่กรณีไปรุนแรง คู่กรณีเอาเรื่องไปทูลฟ้องกับพระพี่นางทั้งสองเมื่อทรงทราบเข้าก็มักตรัสเข้าข้างเด็กหญิงปุยและกลับว่ากล่าว ว่าเป็นผู้ใหญ่ไปหาเรื่องกับเด็ก ทำให้ผู้ที่ไปทูลฟ้องเข็ดขยาดเป็นเหตุให้ทราบกันโดยทั่วไปว่า เสด็จฯทั้งสองเข้าข้างเด็กหญิงปุย ไม่มีใครกล้าตอแยด้วย และอีกประการหนึ่งเมื่อเยาว์วัย เด็กหญิงปุยมีนิสัยนับถือตัวเองเป็นใหญ่ ไม่ยอมลงให้ใคร ยกเว้นแต่หม่อมแม่เป้าครูของตนเองเพียงคนเดียวเท่านั้น เป็นที่ขึ้นชื่อลือชาทั่วไปในวังเจ้าขาว

เมื่อเด็กหญิงปุยอายุได้ประมาณ 10 ปีเศษและได้เป็น (ตัวละคร) สมเจตนาแล้วได้มีโอกาสไปแสดงในงานต่างๆมากมาย แม้การแสดงหน้าพระที่นั่งก็ยังเคยได้มีโอกาสแสดงถวายตัวหลายครั้ง-หลายหน ครั้งหนึ่งเด็กหญิงปุยได้รับการมอบหมายให้แสดงเป็นตัว “สมันน้อย” ในละครเรื่อง

“ดาหลัง” ซึ่งละครคณะเจ้าขาวจะต้องนำไปแสดงในวังหลวง ภายหลังจากที่ได้รับการฝึกหัดและซักซ้อมดีแล้ว และจากการที่แสดงผ่านไป ปรากฏว่าการแสดงเป็น “สมันน้อย” ของเด็กหญิงปุย เป็นที่พึงพอพระราชหฤทัยและพระทัยของเจ้านายฝ่ายในหลายพระองค์จนทรงจำได้และเรียกเด็กหญิงปุยด้วยความเอ็นดู (ในบทบาท) ในโอกาสต่อมาว่า “ไอ้หมัน” จนติดพระโอษฐ์ เป็นเหตุให้ใครต่อใครพากันเรียกกันต่อๆ มาว่า “ไอ้หมัน” จนเคยชินติดปากกระทั่งในที่สุดชื่อ “ปุย” ก็จางหายไปจากวงการละครเจ้าขาว เกิดมี “ไอ้หมัน” ขึ้นมาแทนและเจ้าตัวเองก็พอใจในชื่อใหม่นี้ เพราะถือเป็นมงคลนามได้ใช้มาจนกระทั่งถึงแก่กรรม

ระหว่าง “ไอ้หมัน” อายุ 9 - 21 ปี ได้ฝึกหัดและแสดงละครอยู่ในขณะเจ้าขาวมาโดยตลอด เป็นลูกศิษย์คนโปรดของหม่อมแม่เป้า ปรากฏว่า “ไอ้หมัน” เป็นคนที่มีจิตใจรักและใฝ่ในศิลปะการละครจริง ๆ พยายามจดจำฝึกหัด และปรับปรุงตนเองอยู่เสมอ แม้ไม่ใช่บทของตนก็พยายามแอบจดจำท่าทางและวิธีเล่น (แสดง) ของคนอื่นไว้ ไม่ว่าจะเป็นตัวพระ (ผู้ชาย) ตัวนาง (ผู้หญิง) ตัวยักษ์ แม้กระทั่งตัวลิง “ไอ้หมัน” เป็นต้องพยายามจดจำเอาไว้จนหมดสิ้น บางครั้งตัว (ละคร) ตัวจริง เกิดเจ็บไข้ได้ป่วยขึ้นมากะทันหัน พระพี่นางทั้งสองไม่สามารถจัดหาผู้ใดมาแสดงได้ “ไอ้หมัน” เป็นต้องเสนอหน้าขันอาสาเป็นผู้แสดงแทนทุกครั้ง ครั้งแรกๆเสด็จฯ ทั้งสองไม่ทรงเชื่อว่าจะสามารถแสดงแทนได้ แต่ด้วยความจนใจและอยู่ในภาวะจำยอมและทนรบเร้าอ้อนวอนไม่ได้จึงทรงอนุญาตให้ลองซ้อมให้ดูก่อน ปรากฏว่า “ไอ้หมัน” สามารถแสดงได้อย่างดีถูกต้องครบถ้วนตามกระบวนรำที่ครูฝึกซ้อม (ให้คนอื่นไว้) ราวกับว่าถูกฝึกหัดมาด้วยตัวเอง จนในที่สุดพระพี่นางทั้งสองจะเรียกหา “ไอ้หมัน” ให้มาแสดงแทนผู้อื่นทุกครั้งที่เกิดเหตุขัดข้องขึ้นและเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้ “ครูหมัน” สามารถสอนผู้อื่นได้ทั้งตัวยักษ์ ตัวลิง ตัวพระ และตัวนาง แม้กระทั่งตัวสัตว์ต่าง ๆ เมื่อเข้ารับราชการเป็นครูอยู่ในโรงเรียนนาฏดุริยางค์ กรมศิลปากร

ชีวิตสมรส

เมื่ออายุประมาณ 22 ปี ได้เกิดรักใคร่กับ นายส้ม คงประภัศร์ ซึ่งรับราชการเป็นเสมียนกรมพระคลังข้างที่และเป็นนักดนตรี (ทหารแตรมหาดเล็ก) จึงได้กราบทูลมาแต่งงานอยู่กินกับนายส้ม โดยยึดถืออาชีพทางรับจ้างแสดงละครทั่วไปตลอดมา ตามแต่ผู้ใดจะว่าจ้างให้ไปแสดงที่ไหน จนกระทั่งมีบุตรและธิดา 2 คน คือ

1. นางถนอม (คงประภัศร์) ยวงศรี
2. นายอรุณ คงประภัศร์

แต่เนื่องจากขณะที่อยู่ในวังเจ้าขาวได้แสดงละครด้วยใจรัก มิได้มุ่งหวังค่าจ้างค่าตัวแต่อย่างใด นอกจากจะได้รับประทานบ้างเพียงเล็กน้อยเป็นบางครั้งบางคราวทำให้ฐานะการครองเรือนอยู่ในสภาพยากแค้น ประกอบกับสามีเป็นคนมีเพื่อนสนิทมิตรสหายมาก แถมยังมีบุตรเล็กอีก 2 คน

“แม่หมัน” จึงตกอยู่ในสภาพลำบากต้องทำงานหาเงินตัวเป็นเกลียวเป็นเหตุให้ขาดการอบรมและส่งเสียบุตรในด้านการศึกษาเท่าที่ควรแต่ก็มิได้ให้อดยากยากแค้นจนเกินไปแต่ก็ได้มานะพยายามเลี้ยงดูบุตรทั้งสองมาด้วยดีโดยตลอดนอกจากนั้นยังได้พยายามเก็บหอมรอมริบค่า (จ้าง) ตัว (ไปแสดงละคร) ไว้คราวละหนึ่งสลึงบ้าง สองสลึงบ้าง เพื่อจะได้นำไปสร้างเครื่องแต่งตัว (ละคร) ของตนเพราะ (ตัว) ละครสมัยก่อนโต้โผ (หัวหน้าคณะ) จ่ายค่าตัว (เวลาแสดง) ให้เป็น 2 ราคาคือ

1. โต้โผจัดหาเครื่องแต่งตัวไปให้เสร็จ จะได้ค่าตัวประมาณวันละ 75 สตางค์และอย่างสูงไม่เกิน 1 บาท ในกรณีนี้หมายถึงงานที่รับได้แพงและผู้แสดงเหน็ดเหนื่อยเป็นพิเศษ

2. ตัวละครมีเครื่องแต่งตัวไปแล้วเสร็จจะได้ค่าตัวประมาณ 1 บาท ถึง 1 บาท 50 สตางค์

ดังนั้น “แม่หมัน” จึงพยายามเก็บเงินเพื่อสร้างเครื่องแต่งตัวเองให้ได้ เพื่อจะได้ค่าตัวเพิ่มมากขึ้นแต่กว่าจะสามารถรวบรวมได้ก็ต้องใช้เวลานานพอสมควรในที่สุดก็สามารถสร้างขึ้นมาได้ 1 ชุด และรับจ้างแสดงละครหาเลี้ยงบุตรทั้งสองและตนเองมาด้วยดีเป็นเวลายาวนานพอสมควร ขณะที่แสดงละครเลี้ยงชีพอยู่นี้ พระองค์เจ้ารัศมีหิรัญพรรณฯ (เจ้าวังหน้า) ได้ส่งคนมาทาบทามชักชวนให้ “แม่หมัน” ไปหัดละครให้แก่วังหน้าโดยจะเอาพวกนางข้าหลวง นางกำนัล ในวังหน้าซึ่งอยู่เฉย ๆ ไม่มีงานอะไรทำมาฝึกหัด “แม่หมัน” จึงตกลงใจไปหัดละครให้วังหน้าเพราะเหน็ดเหนื่อยตรากตรำมามากแล้วประกอบทั้งอายุก็มากขึ้น “แม่หมัน” จึงได้กลายเป็น “แม่ครูหมัน”ตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา ปรากฏว่าการฝึกหัดละครให้วังหน้าเป็นไปได้ด้วยดีเป็นที่พอพระทัยของพระองค์เจ้ารัศมีหิรัญพรรณฯ เป็นอย่างยิ่งถึงกับประทานทรัพย์ส่วนพระองค์จำนวนหนึ่งมาปลูกบ้านให้ “แม่ครูหมัน” ในที่ดินราชพัสดุถนนวัดศิริอำมาตย์ (ปัจจุบันตั้งอยู่ตรงข้ามโรงพิมพ์การพิมพ์พระนครซอยตัดใหม่ ถนนบุญศิริ) “แม่ครูหมัน” จึงมีชีวิตความเป็นอยู่ในครอบครัวดีขึ้นนับเป็นเกียรติประวัติอย่างยิ่งแก่ตัว “แม่ครูหมัน” เอง

“แม่ครูหมัน” ได้ทำหน้าที่ฝึกหัดละครให้ (คณะ) พระองค์เจ้าหญิงรัศมีหิรัญพรรณฯ อยู่นานประมาณ 6 ปีเศษ แม้ระหว่างนั้นพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้มีพระราชบัญชาให้ย้ายเจ้านายเชื้อพระวงศ์วังหน้าทั้งหมดเข้าไปอยู่ในวังหลวงแล้วก็ตาม เสด็จพระองค์หญิงฯ ก็ยังเอา “แม่ครูหมัน” เข้าไปสอนในวังหลวงและยังเอาเด็กชายอรุณ คงประภัศร์ เข้าไปอยู่ด้วยในวังหลวงโดยให้หัดละครร่วมกับนางกำนัลทั้งๆที่ขณะนั้นเด็กชายอรุณอายุประมาณ 7 ปีเศษแล้ว เป็นการฝ่าฝืนกฎมณเฑียรบาลอย่างร้ายแรงแต่ด้วยความรักและประสงค์จะเอาใจ “แม่ครูหมัน” เสด็จเจ้าหญิงฯ จึงทรงรับสั่งบังคับให้พวกนางข้าหลวง นางกำนัล และทุกคนในตำหนักเรียกเด็กชายอรุณว่า “อีรุณ” และให้แต่งกายเป็นเด็กผู้หญิง สำหรับ “แม่ครูหมัน” นั้นก็คงไปสอนชนิดเช้าไปเย็นกลับอยู่ตลอดมา บังเอิญมีที่หน้าวัดศิริอำมาตย์มีบ้านขุนนางอยู่คนหนึ่งมีภรรยาชื่อ “พยงค์” ประสงค์จะเป็นเจ้าของคณะละครบ้างจึงไปเก็บ (ขอ) เด็กหญิงจากบ้านตำบลคลองหนึ่ง รังสิต มาเลี้ยงแล้วว่าจ้างให้ “แม่ครูหมัน” ไปเป็นครูสอนให้ในเวลากลางคืนภายหลังกลับจากการสอนในวังหลวงแล้ว

“แม่ครูหมัน” ก็ยินดีสอนให้เพราะเป็นการหารายได้เพิ่มมากขึ้นอีกทางหนึ่งและสามารถสอนจนคณะละครคุณนายประยงค์ สามารถออกโรงแสดงในงานทั่วไปได้ เมื่อเวลาล่วงไปเพียง 6 เดือนเท่านั้น ปรากฏว่า เป็นคณะละครที่มีผู้แสดงอายุน้อยและตัวเล็กที่สุดขนาดตัวละครที่มีชื่อเสียงมากขณะหนึ่งในสมัยนั้น

ความเรื่องนี้ได้ล่วงรู้ไปถึงพระกรรณของเสด็จพระองค์หญิงฯเข้าก็ให้เกิดมีปฏิกิริยาขึ้นเล็กน้อยแต่ก็ยังไม่มีเหตุการณ์อะไรเกิดขึ้นจนกระทั่งมีญาติของเสด็จฯคนหนึ่งมาฝึกหัดอยู่ด้วยมีนามว่า “กลิ่น” สามารถรับถ่ายทอดจาก “แม่ครูหมัน” ได้เช่นเดียวกับตัวครูหมันเองเมื่อเด็ก ๆ คือสอนอะไรให้เป็นทำได้หมด ไม่ว่าจะเป็นท่ารำอะไรดังนั้น “แม่ครูหมัน” จึงรักใคร่เป็นพิเศษและพยายามถ่ายทอดวิชาความรู้ที่มีอยู่ให้แก่ลูกศิษย์คนนี้ให้หมด จึงได้พยายามเคี่ยวเข็ญและทุบตีเอาอย่างรุนแรงและบ่อยครั้งหากลูกศิษย์ทำไม่ได้เหมือนใจ เป็นเหตุให้มีลูกศิษย์บางคนแอบนำเรื่องการเฆี่ยนตีนี้ไปทูลฟ้องเสด็จพระองค์หญิงฯ เสด็จฯจึงทรงเรียกไปสอบถามและกล่าวหาในทำนองว่า “แม่ครูหมัน” เกลียดชังอะไรเด็กจึงเฆี่ยนตีเอารุนแรงอยู่บ่อย ๆ เช่นนั้น “แม่ครูหมัน” จึงเกิดน้อยใจเพราะปรารถนาดีและเห็นว่าเป็นศิษย์ที่ทำลงไปเช่นนั้น เพราะประสงค์จะให้ดีเหมือนตน “แม่ครูหมัน” จึงได้ทูลลาออกจากตำแหน่งหน้าที่ และขนของย้ายออกจากบ้านที่ประทานปลูกให้ไปเช่าห้องแถวอยู่ที่ข้างบ้านหลวงโยธาฯ และมุมานะหัดละครให้คณะคุณนายพยงค์ แต่เพียงแห่งเดียว แต่การณ์กลับปรากฏว่า “นางสาวกลิ่น” ลูกศิษย์คู่กรณีที่กราบบังคมลาติดตามออกมาอยู่ด้วยที่บ้าน “แม่ครูหมัน” และได้สมัครเข้าเป็นละครคณะคุณนายพยงค์ เพื่อจะได้เป็นลูกศิษย์แม่ครูหมันอีกต่อไป เมื่อมีงานก็ไปแสดงหากไม่มีงานแสดงก็ฝึกปรืออยู่ที่บ้านและช่วยกันทำงานบ้านเล็กๆ น้อยๆ ตลอดมา

ปรากฏว่าคณะละครคุณนายพยงค์ มีชื่อเสียงขึ้นมาก ทำให้รายได้ภายในครอบครัวดีขึ้น จึงทำให้สามารถส่งนายอรุณ คงประภัศร์ เข้าโรงเรียนมัธยมวัดราชบพิธ ส่วนนางถนอม บุตรสาวคนโตนั้น ได้ให้อยู่กับบ้านทำงานบ้านแทนตนแต่นางถนอม ก็สามารถอ่านออกเขียนได้พอสมควร และสามารถเข้ารับราชการในตำแหน่งหัวหน้าพนักงานประจำพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ และเป็นพนักงานที่ใกล้ชิดกรมพระยาดำรงราชานุภาพมากคนหนึ่งทำให้ฐานะภายในครอบครัวดีขึ้น

การเข้ารับราชการ

“แม่ครูหมัน” ทำหน้าที่ฝึกสอนและควบคุมคณะละครแทนคุณนายพยงค์ อยู่ถึง 5 ปีเศษ ในที่สุดก็เกิดแตกแยกกันขึ้นตามธรรมดาของโลกคือเมื่อเจริญถึงขั้นสูงสุดแล้วก็ต้องเสื่อมลง สาเหตุเพราะขัดแย้งในเรื่องค่าจ้างในที่สุดถึงกับเป็นคดีฟ้องร้องกัน “แม่ครูหมัน” จึงแยกตัวออกมาและตั้งคณะละครของตนขึ้น ตั้งตนเป็นหัวหน้าคณะ รับจ้างแสดงในงานทั่วไป บรรดาลูกศิษย์ที่เข้าใจและเห็นใจครูก็ต่างพากันลาออกจากคณะคุณนายพยงค์ ติดตามมาขออาศัยอยู่ด้วยและปฏิบัติตนเป็นศิษย์ที่ดีมาโดยตลอด ช่วยกันทำงาน เมื่อมีงานก็ไปแสดงยามว่างก็ฝึกหัดถ่ายทอดให้แก่กันและกัน ทั้ง ๆ ที่บ้านที่เช่าอยู่ก็แคบและอยู่ริมถนน ใครผ่านไปผ่านมาก็สามารถมองเห็นได้ประมาณ

พุทธศักราช 2477 ภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง กรมหรสพถูกยุบทางการได้จัดตั้งกรมศิลปากรขึ้นมาแทน และในขณะที่หลวงวิจิตรวาทการ ดำรงตำแหน่งอธิบดีอยู่นั้น รัฐบาลได้ดำริจะจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางค์ขึ้น จึงได้พยายามจัดหารวบรวมผู้มีความสามารถทางด้านละคร โขน และดนตรีมาเป็นครู ปรากฏว่า ในรุ่นแรกนี้ทางราชการได้จัดหามาได้แล้ว 2 ท่านคือ

1. คุณครูลมูล ยมะคุปต์
2. คุณครูหม่อมต่วน ภัทรนาวิก (หม่อมของกรมพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์)

ทั้งสองท่านนี้มีความสามารถและประสบการณ์ทางการละครมามากมายนอกจากนั้น หลวงวิจิตรวาทการ ยังได้อนุญาตให้คุณครูทั้งสองไปชักชวนเพื่อนฝูงที่มีความสามารถมาได้อีกเพราะยังมีจำนวนน้อยมากไม่เพียงพอกับการที่จะมาสอนให้กับเด็กรุ่นใหม่ หม่อมต่วนฯจึงได้ชักชวน “แม่ครูหมัน” ไปช่วยสอนนักเรียนโดยได้มาชวนร่วมกับอาจารย์ละม่อม วงศ์ทองเหลือ ท่านทั้งสองได้ชักชวนหว่านล้อมอยู่นานพอสมควรในที่สุด “แม่ครูหมัน” ก็ตกลงยินยอมไปสอน หม่อมต่วนฯ จึงนำไปพบกับหลวงวิจิตรวาทการ และสมัครเข้ารับราชการเป็นศิลปินชั้น 3 เงินเดือน 30 บาท ตั้งแต่วันที่ 1 มิถุนายน พุทธศักราช 2477 และทำหน้าที่เป็นครูสอนนักเรียนตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

ระหว่างนี้รัฐบาลไทยได้จัดส่งคณะนาฏศิลป์ไปแสดงเชื่อมสัมพันธไมตรี ณ ประเทศญี่ปุ่น “แม่ครูหมัน” ได้มีโอกาสร่วมคณะไปด้วยในฐานะครูผู้ฝึกสอนและครูช่วยแต่งตัว (ละคร) เพราะครูละครบางท่านสอนได้เพียงแต่ท่ารำ แต่แต่งตัวไม่เป็น สำหรับการเดินทางไปราชการ ณ ประเทศญี่ปุ่นในครั้งนี้เป็นการเดินทางโดยทางเรือมีพระราชธรรมนิเทศ ราชทูตไทยประจำกรุงโตเกียวเป็นหัวหน้าคณะและอาจารย์ละม่อม วงศ์ทองเหลือ อาจารย์ใหญ่โรงเรียนนาฏดุริยางค์เป็นผู้ควบคุม ไปมีนักดนตรีและนักแสดงร่วมไปด้วยประมาณ 40 คน ระหว่างเดินสมุทรแวะขนถ่ายสินค้าตามเมืองท่าต่าง ๆ เช่น ไซ่ง่อนประเทศเวียดนาม และเซอูลประเทศเกาหลี “แม่ครูหมัน” จึงมีโอกาสท่องเที่ยวตามเมืองท่าเหล่านี้ด้วย และการที่ผู้แสดงเป็นตัวเงาะ (คุณสยม ฤทธิ์จรุง) เกิดประสบ-อุบัติเหตุไม่อาจมีใครแสดงแทนได้ “แม่ครูหมัน” ต้องออกแสดงแทน ภายหลังการแสดงเสร็จสิ้นลงชาวญี่ปุ่นที่มาชมการแสดงในคืนนั้น ก็สามารถทราบได้ทันทีว่าผู้แสดงในคืนนั้นไม่ใช่ตัวที่เคยแสดงทันทีที่การแสดงเสร็จสิ้นและขอลายเซ็นเป็นการใหญ่เมื่อทราบว่าผู้แสดงคือ “ครูผู้มีความสามารถ” คนหนึ่งของวงการนาฏศิลป์

ภายหลังเดินทางกลับจากประเทศญี่ปุ่น “แม่ครูหมัน” ก็กลับมาทำหน้าที่ครูสอนนาฏศิลป์ต่อไปและทำการสอนด้วยดีตลอดมา จากประสบการณ์ที่เคยได้รับการฝึกหัดและแอบจดจำคนอื่นมาบ้าง และยังเคยแสดงละครชาตรีเกือบทุกเรื่องทุกตอนตลอดทั้งเคยแสดงโขนมาอีกด้วย ทำให้ “แม่ครูหมัน” สามารถสอนลูกศิษย์เป็นตัวแสดง ได้ทุกตัวแม้กระทั่งตัวสัตว์ เช่น นก ม้า ช้าง หมี และควาย เป็นต้น นอกจากนี้ยังได้พยายามรวบรวม แต่งเติมท่ารำขึ้นมา เนื่องจากว่าท่ารำของเดิมได้ศูนย์หายไป เช่น ท่ารำแม่บทใหญ่ เป็นต้น “แม่ครูหมัน” ร่วมกับ “คุณครูลมูล” ได้ร่วมมือกันประดิษฐ์

ท่าเชื่อมโยง โดยอาศัยเค้าโครงท่ารำที่กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงถ่ายภาพไว้ มาเป็นบรรทัดฐาน เนื่องจาก ท่ารำที่เหลืออยู่เป็นท่าตายไม่เหมือนภาพยนตร์ เมื่อได้คิดค้นเสร็จเรียบร้อยแล้วทั้งสองท่านจึงได้พากันไปรำให้ เจ้าคุณนัฏกานุรักษ์และคุณหญิงเทศติชม ปรากฏว่า ท่านทั้งสองยอมรับว่าใกล้เคียงกับของเดิมใช้ได้ตามกระบวนรำและอนุญาตให้นำมาถ่ายทอดต่อไป ทั้งสองจึงได้นำมาใช้เป็นหลักสูตรสอนนักเรียน และยังคงใช้รำมาจนกระทั่งทุกวันนี้ นอกจากท่ารำ ที่กล่าวมาแล้วซึ่งยอมรับและถือว่าเป็น “แม่ท่า” ที่สำคัญยิ่งแล้วยังมีท่ารำชุดต่าง ๆ อีกมากมายที่ “แม่ครูหมัน” กับ “คุณครูลมูล” ได้ร่วมกันประดิษฐ์คิดค้นขึ้นและใช้เป็นแบบฉบับมาจนทุกวันนี้

ส่วนท่ารำที่เป็นของ “แม่ครูหมัน” โดยตรงก็มีมากมายเช่นท่าจิ้วซึ่ง “แม่ครูหมัน” จดจำมาจากวังหน้าในสมัยอดีตก็ได้นำมาสอนและใช้แสดงเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสาได้แก่ท่าเดินของราชทูตและทหารเลวของพระเจ้ากรุงจีน เป็นต้น สำหรับวิธีการแสดงละครนอก “แม่ครูหมัน” ก็ได้นำมาถ่ายทอดเอาไว้มากมายเช่นท่ารำของ พราหมณ์โต ซึ่งเป็นท่ารำที่เก่าแก่มาก “แม่ครูหมัน” ได้รับถ่ายทอดจากบรมครูของท่านและได้ถ่ายทอดให้กัน คุณครูฉลาด พกุลานนท์ และครูแสวง อัฏฏะวัชระ ไว้เมื่อครั้งแสดงเป็นพราหมณ์โต ตอนที่กรมศิลปากร นำออกแสดงให้ประชาชนชม ณ โรงละครศิลปากร ส่วนท่ารำที่สำคัญ ๆ และสวยงาม “แม่ครูหมัน” ก็ได้นำมาถ่ายทอดให้ไว้ เช่นท่ารำ “เงาะ” ซึ่งบรรดาครูอาจารย์ทางนาฏศิลป์ยินยอม และรับว่าเป็นท่ารำที่สวยงามมากและยกเป็นสัญลักษณ์ประจำตัว “แม่ครูหมัน” ตลอดมา

นอกจากการเดินทางไปราชการต่างประเทศตาม“แม่ครูหมัน”ยังเดินทางไปราชการเกือบทั่วทั้งอีสานโดยร่วมไปกับขบวน “หน่วยอบรมประชาชน เคลื่อนที่ กองวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม” และไปด้วยเกือบทุกครั้งที่ราชการกำหนดและมีงบประมาณให้ทั้งนี้เพราะ “แม่ครูหมัน” เป็นคนที่มีสุขภาพสมบูรณ์แข็งแรงกว่าคุณครูอื่นๆ ซึ่งขณะนั้นคุณครูอาวุโสทางนาฏศิลป์มีอยู่เพียง 3 ท่านคือ

1. คุณครูหม่อมต่วน ภัทรนาวิก
2. คุณครูลมูล ยมะคุปต์
3. คุณครูมัลลี คงประภัศร์

ประการที่สำคัญคือ “แม่ครูหมัน” เคยมีประสบการณ์มามากเกี่ยวกับการควบคุมการแสดง การแต่งตัวละครและการแก้ปัญหาเฉพาะหน้า นอกจากนั้นยังปรากฏว่างบประมาณในการว่าจ้างคนแต่งตัวมีน้อยไม่อาจจ้างไปให้พอกับความต้องการได้ “แม่ครูหมัน” จึงเป็นทั้ง ครูผู้ฝึกสอน ควบคุมการแสดง และแต่งตัวละครให้ผู้แสดงแล้วเสร็จ

สำหรับด้านการแสดงนั้นก็ใช่ว่า “แม่ครูหมัน” จะไม่ออกแสดงอีกเลยก็หาไม่ เมื่อมีโอกาสก็เคยออกแสดงอยู่เสมอ ทั้งที่เป็นคำสั่งของผู้บังคับบัญชาและจากคำขอร้องของผู้ชม ที่อยากมีโอกาสชมในบางครั้ง เช่น แสดงตัวเป็นเจ้าเงาะ คู่กับ หม่อมต่วนบ้าง เป็นตัวฤษีวศิษฐ์ คู่กับ หลวงวิลาศ

วงงาม บ้างเป็นท้าวยศวิมล คู่กับ คุณครูเฉลยบ้าง แสดงเป็นรามปรศุ รบกับ พระคเณศร์ ซึ่งคุณครูลมูล ยมะคุปต์ เป็นผู้แสดงบ้าง ทั้งนี้ได้ออกแสดงทั้งที่โรงละครศิลปากร และ ที่สังคีตศาลา ครั้งสุดท้ายก่อนที่จะออกจากราชการได้มีโอกาสออกท่ารำ “เส้นเหล้า” เพื่อถ่ายเป็นภาพยนตร์ส่วนพระองค์เก็บไว้ ณ กองถ่ายภาพยนตร์ส่วนพระองค์ฯ ซึ่งในการถ่ายทำนี้ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้พระราชทานทุนทรัพย์ส่วนพระองค์ให้มาดำเนินการถ่ายเป็นภาพยนตร์เก็บไว้ เพื่อจะได้เป็นแบบฉบับต่อไปในภายหน้าตลอดเวลาที่ท่านรับราชการเป็นครูอยู่ที่โรงเรียนนาฏศิลป์กรมศิลปากรนั้น “แม่ครูหมัน” ได้พยายามปฏิบัติราชการด้วยดีตลอดมา เอาใจใส่ในการฝึกสอนและไม่เคยหลบเลี่ยงหรือขาดราชการโดยไม่จำเป็นเลย ได้ทุ่มเทกำลังกายกำลังใจ ให้กับราชการอย่างเต็มสติกำลังได้พยายามยกระดับนาฏศิลปินให้สูงขึ้น แม้ท่านผู้บังคับบัญชาชั้นสูงในกรมศิลปากรทุกท่านก็เคยเรียกพบเพื่อปรึกษาหาหรือเกี่ยวกับงานด้านนาฏศิลป์เนือง ๆ บางครั้งต้องการแสดงละครเรื่องใดเรื่องหนึ่งขึ้นมาแต่กรมศิลปากร ไม่อาจจัดหาบทแสดง ของเดิมมาได้ “แม่ครูหมัน” ก็ได้นำบทเรื่องนั้น ๆ ไปมอบให้เพื่อจะได้นำมาฝึกซ้อม ประกอบการแสดง นับว่าเป็นผู้ที่ใฝ่ในศิลปะจริง ๆ นอกจากนั้นแล้ว “แม่ครูหมัน” ยังได้มีโอกาสไปฝึกสอนให้ท่านผู้ใหญ่ในวงราชการมามากมาย อาทิ พณฯ จอมพล ป. พิบูลสงคราม พลตำรวจเอกเผ่า ศรียานนท์ นายควง อภัยวงศ์ ฯลฯ นับเป็นเกียรติประวัติอย่างยิ่งแก่ตัวเอง

“แม่ครูหมัน” รับราชการเป็นครูสอนนาฏศิลป์ กรมศิลปากรจนกระทั่งอายุ 80 ปีเศษ ท่านจึงถูกเลิกว่าจ้างเพราะท่านเริ่มมีอาการ “หลงลืม” หลังจากนั้นท่านก็อยู่กับบ้านเฉย ๆ พร้อมด้วยบุตรหลาน และเหลน โดยมีสุขภาพสมบูรณ์ยิ่ง ภายหลังเมื่อเดือนสิงหาคม พุทธศักราช 2514 ท่านก็เกิดอาการหน้ามืด ล้มฟุบลง บรรดาหลานและเหลนต่างก็พากันปฐมพยาบาลอย่างเต็มที่ และได้เชิญนายแพทย์มาทำการรักษาพยาบาล ภายหลังจากการตรวจโดยละเอียดแล้ว นายแพทย์ได้แนะนำว่าหัวใจสูบฉีดโลหิตได้น้อยทำให้โลหิตไม่สามารถขึ้นไปหล่อเลี้ยงสมองได้เต็มที่ นางถนอม ยวงศรี บุตรสาวได้เคยนำความเจ็บป่วยนี้ไปเรียนหารือกับคุณปรียา รามณรงค์ ซึ่งเป็นลูกศิษย์คนหนึ่งของ “แม่ครูหมัน” ด้วยว่าจะนำท่านเข้ารับการรักษาพยาบาลในโรงพยาบาลจะดีไหม ปรากฏว่า ได้รับคำแนะนำมาว่าท่านชรามากแล้ว ควรให้โอกาสบุตรหลานให้การปฐมพยาบาลสนองคุณท่านด้วยตนเองดีกว่า ภายหลังจากที่อาการท่านเริ่มป่วยท่านก็รับประทานอาหารได้น้อยลงจนถึงขั้นไม่อาจรับประทานอาหารได้ ในที่สุด เมื่อวันที่ 5 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2514 เวลาประมาณ 23.50 น. ท่านก็เริ่มมีการหอบ หายใจดัง และในที่สุดท่านก็สิ้นใจไปโดยอาการสงบ สิริรวมอายุได้ 89 ปี

ภาพประกอบ 8 คุณครูเฉลย ศุขะวณิช
ที่มา : อุรารมย์ จันทมาลา, 2562

นางเฉลย ศุขะวณิช เกิดเมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2447 เป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนและ ออกแบบนาฏศิลป์ไทย แห่งวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร เป็นศิลปินอาวุโส ซึ่งมีความรู้ความสามารถสูงใน กระบวนท่ารำทุกประเภท เป็นผู้อนุรักษ์แบบแผนเก่า และยังได้สร้างสรรค์ และประดิษฐ์ผลงานด้านนาฏศิลป์ขึ้นใหม่มากมาย ซึ่งกรมศิลปากรและวงการนาฏศิลป์ทั่วประเทศได้ถือเป็นแบบ ฉบับของศิลปะการร่ายรำสืบทอดต่อมาจน ถึงทุกวันนี้ ทางราชการได้มอบหมายให้เป็นผู้วางรากฐานจัดสร้างหลักสูตรการเรียน การสอนวิชานาฏศิลป์ตั้งแต่ระดับต้นจนถึงขั้นปริญญา นิเทศการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ทุกสาขาทั้งใน ส่วนกลางและภูมิภาค ถ่ายทอดวิชาความรู้ทางด้านนาฏศิลป์แก่นักศึกษามาตลอดเวลากว่า 40 ปี จนถึงปัจจุบัน ให้คำปรึกษาด้านวิชาการแก่สถานศึกษาและสถาบันต่าง ๆ เป็นผู้มีความเมตตาเอื้อ อารี อุทิศตนเพื่อประโยชน์แก่การศึกษาและงานศิลป์ อย่างต่อเนื่อง จนสามารถแสดงให้แพร่หลายออกไป อย่างกว้างขวางทั้งในและนอกพระราชอาณาจักร ได้รับปริญญาครุศาสตร์บัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาวิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยรัตนโกสินทร์ วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

การศึกษา

นางเฉลย ศุขะวณิช ได้เรียนวิสามัญระดับประถมศึกษา ที่โรงเรียนราษฎร์ใกล้บ้าน มีความรู้พออ่านออกเขียนได้ เมื่ออายุประมาณ 7 ขวบ มารดาได้พาไปฝากไว้ให้อยู่ในความอุปการะของคุณหญิงจรรยายุทธกิจ (เอี่ยม ไกรฤกษ์) ต่อมาได้ติดตามไปอยู่กับคุณท้าวนารีวรคณารักษ์ (เจ้าจอมแจ่มในรัชกาลที่ 5) ซึ่งเป็นพี่สะใภ้ของคุณหญิงจรรยายุทธกิจ เพื่อฝึกหัดละคร เมื่อได้มาอยู่กับคุณท้าวนารีฯ ณ วังสวนกุหลาบแล้วนางเฉลยก็ได้มีโอกาส ฝึกหัดละครจนกระทั่งได้รับ การถวายตัวกับ

สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมหลวงนครราชสีมา และได้อยู่ในความดูแลรับการฝึกฝนเป็นพิเศษจากท่าน ครูและท่านผู้ชำนาญการละครอีกหลายท่าน อาทิ

1. หม่อมครูนุ่ม หม่อมในกรมหมื่นสถิตธำรงสวัสดิ์ (พระองค์เจ้าเนาวรัตน์)
2. หม่อมครูอึ่ง หม่อมใน สมเด็จพระบัณฑูร
3. หม่อมครูแย้ม หม่อมในสมเด็จเจ้าพระยาบรม มหาศรีสุริยวงศ์(ช่วง บุนนาค)
4. เจ้าจอม มารดาเขียนในรัชกาลที่ 4
5. เจ้าจอมมารดาสาย และเจ้าจอมละม้ายในรัชกาลที่ 5
6. ครูหงิม

นอกจากนี้ ยังได้ฝึกหัดขับร้องสักวา และเพลงในการแสดงละครดึกดำบรรพ์รวมทั้ง ดนตรี-ปี่พาทย์ด้วย โดยได้ศึกษากับท่านครู ผู้ใหญ่ เช่น

หม่อมมาลัย หม่อมจันทร์ หม่อมอุบ และหม่อม เพื่อน (หม่อมในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชรฯ) คุณหญิงเลื่อนฤทธิ์ เทพหัสดิน ณ อยุธยา ขุน ราม หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปากร) และ ท่านครเจริญ เป็นต้น

ชีวิตสมรส

ต่อมาได้มีโอกาส แสดงละครประเภทต่าง ๆ เช่น ละครนอก ละครใน และ ละครดึกดำบรรพ์ โดยได้รับบทเป็นตัวเอกของเรื่องแทบทุกครั้งจนกระทั่งอายุได้ 21 ปี จึงได้สมรสกับพระยาอมเรศร์สมบัติ (ต่วน ศุขะวณิช) ซึ่งดำรงตำแหน่งเจ้ากรมกองผลประโยชน์ พระคลังข้างที่ หลังจากสมรส สามีขอร้องให้เลิกการแสดงท่านจึงต้องอำลาจากเวทีละครและปฏิบัติหน้าที่แม่บ้านเพียงอย่างเดียว นางเฉลย มีบุตรและธิดากับพระยาอมเรศร์สมบัติ จำนวน 4 คน และ เมื่ออายุ 43 ปี พระยาอมเรศร์สมบัติ ผู้สามีถึงแก่อนิจกรรม นางเฉลยจึงได้กลับคืนมาสู่วงการนาฏศิลป์อีกครั้งหนึ่ง

ด้านผลงาน

เป็นศิลปินประจำราชสำนัก วังสวนกุหลาบ (สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมหลวงนครราชสีมา) และวังเพชรบูรณ์ (สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย) มาตั้งแต่อายุ 7-21 ปี เป็น เวลา 15 ปี แสดงละครประเภทต่าง ๆ หลายเรื่อง ส่วนมาก มักจะได้รับบทเป็นตัวนางตามความถนัด อาทิ

ละครใน

เรื่อง	อิเหนา	รับบทเป็น	ประไหม สุหรี มะเดหวี ดรสา
เรื่อง	อุณรุท	รับบทเป็น	ศุภลักษณ์
เรื่อง	รามเกียรติ์	รับบทเป็น	ชมพูพาน และหัว หน้ารากษส

ละครนอก

เรื่อง	สังข์ทอง	รับบทเป็น	มณฑา จันทา
เรื่อง	คาวี	รับบทเป็น	คันธมาลี เฒ่าทัศ ประสาท
เรื่อง	สังข์ศิลป์ชัย	รับบทเป็น	เกษรสุมณฑา
เรื่อง	พระอภัยมณี	รับบทเป็น	วาลี สุวรรณมาลี

ละครดึกดำบรรพ์

เรื่อง	อิเหนา	รับบทเป็น	มะเดหวี
เรื่อง	สังข์ทอง ตอน มณฑาลงกระท่อม	รับบทเป็น	มณฑา
เรื่อง	รามเกียรติ์ ตอน ศูรปนขาขึ้นหึง	รับบทเป็น	ศูรปนขา (ตัวแปลง)
เรื่อง	คาวี	รับบทเป็น	คันธมาลี รับบทเป็น เฒ่าทัศประสาท

ทั้งยังเป็นนักร้องต้นเสียงร้องสักวา ของวงสักวาสวน กุหลาบ และเป็นนักร้องวงคอนเสิร์ตวังสวนกุหลาบ และ เป็นผู้แสดงท่ารำ ชุด เพลงหน้าพาทย์ (ตัว นาง) ของการบันทึกภาพท่ารำ วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรม ศิลปากร นอกจากจะมีผลงานเกี่ยวกับ การแสดงแล้ว ท่านยังมีผลงานด้านวิชาการมาก มายดังนี้ คือเป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำที่ เป็นแบบแผน บรรจุลงไว้ในหลักวิชานาฏศิลป์ระดับนาฏศิลป์ชั้นกลาง-ชั้นสูง และปริญญา อาทิ

- เชิดฉิ่งศุภลักษณ์ ของ หม่อมครูนุ่ม
- ศุภลักษณ์อุ้มสม ของ หม่อมครูนุ่ม และหม่อมครูอึ่ง
- ฉุยฉายวัน ทอง -ฉุยฉายศูรปนขา ของ หม่อมครูนุ่ม
- ฉุยฉายกิ่ง ไม้เงิน-ทอง (นาง) ของ เจ้าจอมละม้าย
- ฝรั่งคู่ (อุณรุทกับอุษา และอรชุนกับเมขลา) ของหม่อมครูนุ่ม เป็นต้น

นอกจากนั้นท่านยังได้ร่วมจัดทำหลักสูตรการศึกษาวิชานาฏศิลป์ไทย ทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น-กลาง -สูง และปริญญา ตั้งแต่พุทธศักราช 2500 จนถึงปัจจุบัน เป็นอาจารย์สอนและควบคุมการสอน วิชานาฏศิลป์ไทยระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น-กลางและชั้นสูงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ เป็นเวลา 30 ปี และเป็นอาจารย์สอนวิชานาฏศิลป์ไทยทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ หลักและเทคนิคการสอนวิชาเฉพาะ ระดับปริญญา วิทยาลัยนาฏศิลป์สมทบในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ วิทยาลัยเทคโนโลยีและ อาชีวศึกษา เป็นเวลา 12 ปี กรรมการที่ปรึกษาร่าง หลักสูตรรายวิชานาฏศิลป์ระดับปริญญาและเป็นที่ปรึกษาการ พัฒนาหลักสูตร และสื่อการเรียนการสอนระดับปริญญา เป็นคณาจารย์ที่ปรึกษาของนักศึกษาระดับปริญญา ในการจัดงานนิทรรศการวิชาการ 85-86 และการแสดงบนเวที ณ บริเวณหอประชุมคุรุสภา เป็นคณาจารย์ที่ปรึกษาของนักศึกษาระดับปริญญาในงานการบรรเลงและการแสดงนาฏศิลป์ ณ โรงละครแห่งชาติ ตั้งแต่

พุทธศักราช 2520 จนถึงปัจจุบัน เป็นกรรมการสอบคัดเลือกนักศึกษาเข้าเรียนต่อระดับปริญญา วิทยาลัยนาฏศิลป์สมทบ ในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา เป็นคณาจารย์ที่ปรึกษาฝ่ายวิชาการหลักสูตร และการเรียนการสอน ฝ่ายกิจกรรมงานการแสดง ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ส่วนกลางและส่วนภูมิภาค เป็นวิทยากรในการประกอบพิธีไหว้ครูและครอบโขน-ละคร ต่อเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงแก่นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์ส่วนกลางและส่วนภูมิภาค เป็นกรรมการที่ปรึกษาการเขียนหนังสือและคู่มือวิชาดนตรี ศึกษาระดับมัธยมต้นของกรมวิชาการ เป็นกรรมการตรวจหนังสือและคู่มือครู วิชาศิลปกรรมระดับมัธยมปลายของกรมวิชาการ เป็นวิทยากรและที่ปรึกษาการอ บรมวิชาการละครเพื่อการศึกษา ระหว่างภาคฤดูร้อน (อ.ศ.ณ.) ณ วิทยาลัย-นาฏศิลป์ ตั้งแต่ พุทธศักราช 2513 จนถึงปัจจุบัน และเป็นกรรมการที่ปรึกษาโครงการค้นคว้าวิจัยดนตรีและนาฏศิลป์ ของกรมศิลปากร

นอกจากผลงานการแสดงดังที่กล่าวแล้ว นางเฉลย ศุขะวณิช ยังคิดและประดิษฐ์ท่ารำและระบำใหม่ ๆ ร่วมกับนางลมุล ยมะคุปต์ ขึ้นหลายชุด ดังนี้

- ระบำกินนร รำประกอบเพลงหน้าพาทย์กินนร (ในละครดึก ดำบรรพ์เรื่อง จันทกินรี) แสดงเป็นครั้งแรกใน งานปิดภาคเรียน ณ หอประชุมโรงเรียนนาฏศิลป์ พุทธศักราช 2508

- ระบำโบราณคดี 4 ชุด คือ ระบำทวารวดี ระบำศรีวิชัย ระบำลพบุรี และเชียงแสน แสดงเป็นครั้งแรกเนื่องในวโรกาสที่พระบาท สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ เสด็จเป็นประธานงานพิธีเปิดอาคารใหม่ ณ บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม พุทธศักราช 2510

- ฟ้อนแคน ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 3 พุทธศักราช 2518

- เชิ้งสัมพันธ์ แสดงเป็นครั้งแรก เนื่องในงานรับรอง ฯพณฯ รอง นายกรัฐมนตรีสาธารณรัฐประชาชนจีน (นาย เติ้ง เสี่ยวผิง) เมื่อวันที่ 8 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2521

-ระบำฉิ่งธิเบต แสดงครั้งแรกเนื่องใน งานน้อมกล้าฯ ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันที่ 9 ธันวาคม พุทธศักราช 2524

- ระบำกรับ แสดงครั้งแรกเนื่อง ในงานรับรองคณะโครงการเรือเยาวชน ณ ทำเนียบรัฐบาล เมื่อเดือนตุลาคม พุทธศักราช 2524

- รำกิ่งไม้เงินทองถวาย (บทประพันธ์ของ น.ส. ปราณี สำราญวงศ์) เนื่องในวโรกาศอภิลักขิตสมัยมงคลเฉลิมพระชนมพรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพล พุทธศักราช 2525

- ระบำสวัสดิรักษา แสดงในรายการเสาร์สโมสร ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 5 พุทธศักราช 2528

- ระบำมิตรไมตรีซีเกมส์ แสดงในงานพิธีเปิดการแข่งขัน กีฬาซีเกมส์ครั้งที่ 13 ณ สนามกีฬาแห่งชาติ

-ระบำศรีชัยสิงห์ แสดงเนื่องในวโรกาสสมเด็จ พระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จเป็นประธานพิธีเปิดอุทยานประวัติศาสตร์เมือง เมื่อวันที่ 3 เมษายน พุทธศักราช 2530 ณ จังหวัดกาญจนบุรี

-ระบำขอม แสดงเนื่องในงานลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ ณ จังหวัดสุโขทัย ระหว่างวันที่ 3-5 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2530

ประวัติการรับราชการ

1. รับราชการในปีพุทธศักราช 2500 คุณครูเฉลย อายุได้ 53 ปี คุณครูลมุล ได้ชักชวนให้ท่านมาเป็นครูสอนละครนาง ณ โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ (วิทยาลัยนาฏศิลปในปัจจุบัน) เพื่อสอนแทนหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) ซึ่งถึงแก่กรรม

2. คุณครูเฉลย ได้สร้างคุณูปการมากมายให้แก่วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร และวงการนาฏศิลป์ไทย จนได้รับการยกย่องเป็น “ศิลปินแห่งชาติ” สาขาศิลปะการแสดง ประจำปีพุทธศักราช 2530 สิ่งที่นับว่าเป็นเกียรติยศสูงสุดของชีวิตความเป็นครูของคุณครูเฉลย ศุขะวณิช คือการได้ถวายการสอนแด่องค์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

3. ครูชำนาญการพิเศษ สาขานาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบัน-บัณฑิตพัฒนศิลป์ วันที่ 8 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2552 นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปทุกคนเมื่ออ่านประวัติรำ ระบำ หรือฟ้อน ที่อยู่หนังสูตร มักจะพบชื่อของครู 2 ท่าน คือ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ (พระ) และคุณครูเฉลย ศุขะวณิช (นาง) อยู่เสมอๆ คุณครูทั้ง 2 ท่านถือได้ว่าเป็นผู้วางรากฐานให้วิทยาลัยนาฏศิลป จนมีความแข็งแกร่งด้านวิชาการนาฏศิลป์ไทยมาจนถึงปัจจุบัน คนในวงการนาฏศิลปต่างเรียนคุณครูทั้ง 2 ท่านว่า “แม่” ทุกครั้ง เพราะท่านเปรียบประดุจ “แม่คนที่สอง” ของศิษย์เก่านาฏศิลปทุกแห่งทั่วประเทศ ต่อมารับราชการจนเกษียณอายุเมื่อพุทธศักราช 2507

ครั้นเกษียณอายุราชการแล้วทางราชการก็อนุมัติให้จ้างท่านในฐานะผู้ทรงคุณวุฒิพิเศษตลอดจนถึงปัจจุบัน และได้รับการยกย่องให้ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญ การแสดงนาฏศิลป์ไทยได้เป็นผู้ฝึกหัด ฝึกซ้อม และควบคุมการแสดงโขน-ละคร ของกรมศิลปากรแทบทุกเรื่อง นางเฉลย ศุขะวณิช เป็นผู้มีความสามารถยอดเยี่ยมและรอบรู้ในกระบวน การแห่งการแสดงละครรำทุกประเภท เช่น ละครนอก ละครใน ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง โดยเฉพาะการ รำเดี่ยวฝีมือตัวนางสามารถถ่ายทอดได้อย่าง ครบถ้วนและถูกต้องตามแบบแผน และยังเป็นผู้ ที่มีความสามารถยอดเยี่ยมและรอบรู้ในกระบวน แสดงละครร้อง สามารถถ่ายทอดได้อย่างครบถ้วนและถูก ต้องทั้งทางร้องและทางแสดง

นอกจากนั้นท่านยังเป็นผู้มีความสามารถในการจัดการ เรียนการสอนวิชานาฏศิลป์เป็นผู้หนึ่งที่มีส่วนร่วมใน การร่างหลักสูตรวิชานาฏศิลป์ไทยระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นจนถึงระดับปริญญา

เป็นผู้พัฒนาหลักสูตรและสื่อการเรียนการสอนระดับปริญญา วิทยาลัยนาฏศิลป์สมทบในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษาให้ก้าวหน้าทันต่อวัตกรรมทางการศึกษา เป็นผู้คิดริเริ่มสร้างสรรค์ รู้จักประดิษฐ์ลีลาท่ารำระบำต่าง ๆ ตลอดจนการแสดงให้ผสมผสานตามยุคตามโอกาสและสมัยนิยม

นางเฉลย ศุขะวณิช ได้ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ ประจำวิทยาลัยนาฏศิลปกรมศิลปากร นับแต่เกษียณอายุราชการจนสิ้นอายุของท่าน เมื่อวันที่ 14 เมษายน พุทธศักราช 2544 สิริรวมอายุท่านได้ 96 ปี

รางวัลเกียรติคุณที่ได้รับ

จากผลงานต่างๆที่มี เป็นที่ประจักษ์ ทำให้นางเฉลย ศุขะวณิช ได้รับการยกย่องและได้รับเกียรติคุณต่าง ๆ มากมาย อาทิ

1. ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ตราภรณ์มงกุฎไทย
2. ได้รับพระราชทานโล่กิตติคุณ จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานเชิดชูเกียรติ ศิลปินอาวุโส เนื่องในวโรกาสงานสมโภช กรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ซึ่งธนาคารกรุงเทพ จำกัด เป็นผู้จัดเมื่อ วันที่ 19 พฤษภาคม พุทธศักราช 2525
3. ได้รับพระราชทานปริญญากิตติมศักดิ์สาขานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา พุทธศักราช 2530

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

2.5 ครูจำเรียง พุธประดับ

ภาพประกอบ 9 คุณครูจำเรียง พุธประดับ
ที่มา : หนังสือรูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแบบโบราณ, 2547

ครูจำเรียง พุธประดับ เกิดเมื่อวันที่ 11 มกราคม พุทธศักราช 2459 ณ ตำบลท่าทราย อำเภอกระชง จังหวัดเพชรบุรี บิดาชื่อ นายเปี่ยม มารดาชื่อ นางเจิบ สำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาจากโรงเรียนประจำจังหวัดเพชรบุรี เมื่อพุทธศักราช 2473 ซึ่งขณะนั้นครูจำเรียงมีอายุได้เพียง 13 ปี เหตุที่ครูจำเรียงไม่ยอมเรียนต่อในชั้นสูงขึ้นไป และหันมาฝึกฝนวิชานาฏศิลป์ไทยก็เพราะว่าในระหว่างที่กำลังรับการศึกษาอยู่ที่โรงเรียนประจำจังหวัดเพชรบุรีนั้น เวลาปิดเทอมทุกครั้งได้มีโอกาสเดินทางไปกรุงเทพฯ เพื่อเยี่ยมญาติ ซึ่งเป็นข้าราชการบริพารรับใช้เบื้องพระยุคลบาทในวังสวนกุหลาบ ได้เห็นการฝึกหัดโขนหลวง ละครหลวง ณ บริเวณเรือนไทยในวังสวนกุหลาบ ทั้งศัพท์สำเนียงเครื่องดนตรีที่ดีด สี ตี เป่าสนั่นหวั่นไหว เสียงขับร้องเพลงไทย เสียงตบมือ กระทืบเท้าเคาะจังหวะ และเสียงขับลำทำบท ของครู และลูกศิษย์ดังอยู่ไม่ขาดระยะ ทำให้ครูจำเรียงได้เกิดความรู้สึกสนใจในกรรมเองการรำ เมื่อเกิดความสนใจในศิลปะประเภทนี้เกิดทวีขึ้นจนสุดฝืนที่จะทนไปสนใจวิชาการด้านอื่นได้ ครูจำเรียงจึงขออนุญาตบิดามารดาเข้ารับการฝึกหัดละครโดยไม่ยอมศึกษาวิชาสามัญขึ้นสูงต่อไป

รับราชการ

ครูจำเรียง ได้เข้ารับราชการในกรมปี่พาทย์หลวง กระทรวงวัง และได้รับการฝึกหัดละครหลวงเป็นตัวนาง ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้รับพระราชทานเงินเดือนเดือนละ 6 บาท ได้เบี้ยเลี้ยงวันละ10 สตางค์ โดยเป็นศิษย์ในความปกครองของเจ้าจอมมารดาสาย และคุณจอมละม้าย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ครูช่วยฝึกหัดละคร คือ คุณศิริ และคุณจุไร สุวรรณทัต เริ่มการฝึกหัดรำเพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ หัดนั่งหัดรำในท่า นาฏศิลป์ เช่น การนั่งกระทบจังหวะเพื่อให้รู้จักจังหวะ หัดรำร่าย กล่อมตัว กล่อมหน้า กล่อมไหล่ ตีไหล่ ตีแง่ศีรษะ ฯลฯ เพื่อให้รู้จักการใช้อวัยวะต่างๆ ก่อนที่จะรำใช้บทและตีบทต่อไป จากนั้น คุณจุไร สุวรรณทัต คุณครูของครูจำเรียง ได้นำบทละครที่เป็นคำกลอน ประเภทละครใน ละครนอก มาหัดให้ครูจำเรียงร้อง และตีบท เป็นท่าที่ดัดแปลงจากธรรมชาติให้สวยงามเป็นลีลานาฏศิลป์ เช่น บทไป บทมา ท่าโกรธ ท่ารัก ท่าอาย ท่าเดิน ท่าคลาน ท่าหมอบกราบ ฯลฯ

เมื่อครูจำเรียง หัดตีบท รำใช้บทได้ดีแล้ว จึงเริ่มหัดรำเป็นหมู่ ได้แก่ ระบำสี่บท เป็นระบำแบบมาตรฐาน เพลงที่ร้องและท่ารำค่อนข้างยากมาก ปัจจุบันอยู่ในหลักสูตรนาฏศิลป์ชั้นสูงของวิทยาลัยนาฏศิลป นอกจากระบำสี่บท แล้วครูจำเรียง ก็ฝึกหัดระบำดาวดึงส์ ระบำพรหมมาสตร์ หัดรำบทนางเมขลา และท่ารำของนางเมขลา ที่นับว่าเป็นท่าสวยงามและรำยาก ลำบากมาก ต้องใช้เวลาฝึกหัดนานกว่าจะได้ดีมีฝีมือคือ รำเชิดฉิ่งเมขลา ในการรำเพลงนี้จะมีท่ายืนกระดกเท้ายืนขาเดียวโดยใช้เวลา 10 นาที

เมื่อครูผู้ฝึกสอนพิจารณาเห็นว่าครูจำเรียงฝึกหัดรำตีบท ใช้บทรำเดี่ยว และรำเป็นหมู่ได้ดีแล้ว จึงคัดเลือกให้แสดงละครเป็นเรื่อง โดยแสดงเป็นตัวนาง เช่น เป็นตัวมะโต มเหสีท้าวดาหา ในละครเรื่องอิเหนา ตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหา ศิลปะการแสดง

ละครใน ผู้แสดงต้องใช้ฝีมือ และลีลาท่าทีการร่ายรำที่สวยงาม เพราะหลักการแสดงละครในมุ่งอยู่ที่ท่ารำ เป็นตัวนางมณฑา ในละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอน เลือกคู่ ศิลปะการแสดงละครนอกผู้แสดงต้องแสดงให้เกิดความสนุกสนาน เพลิดเพลินแบบละครชาวบ้าน โดยมุ่งถึงการดำเนินเรื่องมากกว่าลีลาท่ารำ

นอกจากละครใน และละครนอกที่ครูจำเรียงแสดงเป็นตัวนาง ซึ่งมีบทเด่นของเรื่องแล้ว ครูจำเรียงยังได้รับบทเป็นพระพี่เลี้ยง นางกำนัล นางระบำ ในการแสดงละครและโขนอีกด้วย

ครูจำเรียง พุธประดับ ได้รับการฝึกหัดวิชานาฏศิลป์อย่างต่อเนื่อง ทำให้สามารถจดจำท่ารำ จังหวะ ลีลา และท่วงทีต่างๆ ได้อย่างแม่นยำจากเจ้าจอมมารดาสาย เจ้าจอมละม้าย และครูผู้ฝึกหัดอีกหลายท่าน ครั้นต่อมาครูจำเรียงได้มีโอกาสรับการฝึกหัดนาฏศิลป์เพิ่มเติมที่บ้านเจ้าพระยาวรพงษ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว.เย็น อิศรเสนา) ซึ่งเป็นเสนาบดีกระทรวงวัง โดยมีหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์

ภัทรนาวิก) หม่อมในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ครูแปลก และแม่ครูอึ่ง เป็นครูผู้สอน จากนั้นก็ย้ายไปฝึกหัดต่อที่ท้ายวังหลวง

ครูจำเรียง ย้ายเข้ามารับราชการในกรมศิลปากร ด้วยคำสั่งโอนโขนละครหลวง จากกรมพิรพาทย์หลวง กระทรวงวัง มาสังกัดกรมศิลปากร เมื่อพุทธศักราช 2478 ครูจำเรียง ประจำอยู่ที่โรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ (ปัจจุบัน คือ วิทยาลัยนาฏศิลป) ซึ่งขณะนั้นหลวงวิจิตรวาทการ เป็นอธิบดีกรมศิลปากร ครูจำเรียงได้รับมอบหมายหน้าที่ให้เป็นทั้งครูสอนวิชานาฏศิลป์ละคร และเป็นทั้งศิลปิน ผู้แสดง การที่ครูจำเรียงจะต้องมีหน้าที่เพิ่มขึ้นจึงจำเป็นต้องศึกษาหาความรู้ทางด้านนาฏศิลป์เพิ่มเติม โดยมอบตัวเป็นลูกศิษย์ของหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ ครูมัลลี คงประภัศร์ ครูลมุล ยมะคุปต์ ครูผัน โมรากุล ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ครูเฉลย ศุขะวณิช ตามลำดับ

ชีวิตการรับราชการในกรมศิลปากรของครูจำเรียง พุธประดับ เริ่มต้นจากชั้นจัตวา จนได้รับการเลื่อนชั้นเลื่อนตำแหน่งตามลำดับ ดังนี้ พุทธศักราช 2489 ดำรงตำแหน่งศิลปินตรี แผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต ปฏิบัติหน้าที่เป็นครูผู้สอน วิชานาฏศิลป์ละครฝ่ายนาง เป็นศิลปินผู้แสดงโขน ละคร เช่น แสดงเป็น นางสีดา นางเบญกายแปลง พราหมณ์เกศสุริยง ฯลฯ

พ.ศ. 2498 รักษาการในตำแหน่งหัวหน้าแผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร

พ.ศ. 2501 ดำรงตำแหน่งหัวหน้าแผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีต กรมศิลปากร

พ.ศ. 2509 ดำรงตำแหน่งศิลปินเอก กองการสังคีต กรมศิลปากร

พ.ศ. 2519 ดำรงตำแหน่งนาฏศิลปิน 7 (ชั้นพิเศษ) กองการสังคีต กรมศิลปากร และเป็นนาฏศิลปินคนแรกของกรมศิลปากรที่ได้ระดับ 7

ด้านการแสดงนาฏศิลป์

ในการแสดงนาฏศิลป์ชุดเบ็ดเตล็ด โดยเฉพาะประเภทรำไทยแบบมาตรฐาน ครูจำเรียงจะได้รับคัดเลือกให้เป็นตัวนาง ถ้าแสดงประเภทระบำจะต้องได้รับเลือกให้อยู่คู่หน้าเพราะเหตุว่าครูจำเรียง เป็นผู้ที่จดจำท่ารำได้แม่นยำมาก ระบำดังกล่าวก็มี อาทิ

- ระบำดาวดึงส์
- ระบำพรหมาสตร์
- ระบำย่องหงิด
- ระบำสี่บท
- ระบำบุษบาชมศาล (ชุดนี้ครูจำเรียงแสดงเป็นนางบุษบา) ฯลฯ

การแสดงประเภทรำเดี่ยว และรำคู่ เช่น

- ฉุยฉายเบญกาย

- ฉุยฉายพราหมณ์ (ฝึกซ้อมไว้แต่มิได้ออกแสดง
- รำเมขลา รามสูร (แสดงเป็นเมขลา)
- รำพระลอตามไก่ (แสดงเป็นไก่แก้ว)

นอกจากนี้ ครูจำเรียงยังแสดงเป็นนางเอก และตัวเอกฝ่ายนาง ในการแสดงโขน ละครหลายเรื่อง เช่น

- นางนารายณ์
- พราหมณ์เกศสุริยง
- นางจันทน
- นางรจนา
- นางเบญกายแปลง
- นางพญาคำปิน

ด้านการปฏิบัติหน้าที่ราชการ

ในระหว่างที่ครูจำเรียง ดำรงตำแหน่งหัวหน้าแผนกนาฏศิลป์นั้น นอกจากครูจำเรียงจะต้องเป็นผู้แสดงนาฏศิลป์แล้ว ครูจำเรียง ยังต้องปฏิบัติหน้าที่ควบคุมการแสดงเป็นหัวหน้าควบคุมข้าราชการ ศิลปิน และนักเรียนไปเผยแพร่แลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมไทยทั้งในประเทศ และต่างประเทศหลายครั้ง ได้แก่

พ.ศ. 2498 เผยแพร่ และแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรม ณ นครย่างกุ้ง สหภาพพม่า

พ.ศ. 2500 เผยแพร่ และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม ณ นครเวียงจันทน์ ราชอาณาจักรลาว

พ.ศ. 2501 งานฉลองสนธิสัญญาการพาณิชย์ และเดินเรือ ณ กรุงโคเปนเฮเกน ประเทศเดนมาร์ก

พ.ศ. 2504 งาน The 1961 Tokyo EactWost Music Encounter ณ ประเทศญี่ปุ่น

พ.ศ. 2509 เผยแพร่ และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม ณ นครย่างกุ้ง และมัณฑะเลย์ สหภาพพม่า

พ.ศ. 2512 ประชุมระหว่างประเทศเกี่ยวกับละครและดนตรีประเพณีครั้งที่ 1 ณ กรุงกัวลาลัมเปอร์ มาเลเซีย ฯลฯ

ในการไปต่างประเทศแต่ละครั้งของครูจำเรียง นอกจากจะเป็นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมแล้วครูจำเรียงยังได้มีโอกาสฝึกสอนให้ชาวต่างประเทศนั้น ๆ รำไทย ได้แก่ รำวง เป็นต้น พร้อมกันนั้นก็ได้ฝึกหัดการแสดงซึ่งเป็นศิลปะของแต่ละชาติ จนครูจำเรียงสามารถนำเอาศิลปะของต่างชาติที่ได้รับการถ่ายทอดมาฝึกสอนให้แก่ศิษย์ได้เป็นอย่างดี

นอกจากเดินทางมาเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในต่างประเทศแล้ว ครูจำเรียง ยังเดินทางไปเผยแพร่นาฏศิลป์ไทย ภายในประเทศตามภูมิภาคต่าง ๆ แทบทุกจังหวัด ส่วนงานเผยแพร่นาฏศิลป์

ไทยในกรุงเทพมหานครซึ่งเป็นงานประจำ ได้แก่ การแสดงโขนละคร เพื่อให้ประชาชนชม ณ โรงละครแห่งชาติ และสังคีตศาลา การแสดงวิพิธทัศนา โขน และละครทางโทรทัศน์

3. องค์ความรู้เกี่ยวกับละครรำ

ละครรำเป็นละครประเภทที่ใช้ศิลปะในการร่ายรำดำเนินเรื่อง มีการขับร้องและเจรจาเป็นกลอนบทละคร ซึ่งละครรำที่เป็นแบบฉบับดั้งเดิมของไทยนั้น ต่อมาได้พัฒนาเป็นต้นกำเนิดของละครรำในสมัยอยุธยา สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

1. ละครรำแบบดั้งเดิม (แบบโบราณ)

1.1. ละครชาตรี

เป็นละครรำที่เก่าแก่ที่สุด มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา นับเป็นละครชนิดแรก ที่ไทยเริ่มมีการแสดงเป็นเรื่อง มีการร่ายรำตามบทร้องที่มีเนื้อเรื่อง ระยะแรกเริ่มผู้แสดงเป็นชายล้วนมีตัวละครเพียง 3 ตัว คือ นายโรง(พระเอก) นาง และตัวตลก หรือจำอวด ซึ่งแสดงเป็นตัวประกอบอื่น ๆ ด้วย ตามเนื้อเรื่อง เช่น ฤาษี ม้า ยักษ์ พราน เสนา ก่อนเริ่มแสดงต้องทำพิธีไหว้ครู ปี่พาทย์โหมโรงโดยใช้กลองตุ๊ก ตีให้สัญญาณว่าบริเวณนี้จะมีการแสดงละคร การแสดงดำเนินเรื่องรวบรัดมีผู้บอกบท ผู้รำจะร้องตาม มีลูกคู่ร้องรับวรรคท้ายซ้ำ ๆ กัน 3 ครั้ง เมื่อร้องจบ จะมีบทเจรจาต่อ

เรื่องที่แสดง ละครชาตรีนิยม แสดงเรื่อง มโนห์รา และรถเสน

การแต่งกาย สมัยโบราณผู้แสดงเป็นชายล้วน แต่งกายไม่สวมเสื้อ นุ่งสนับเพลา เชิงกรอม-ข้อเท้านุ่งผ้าหยักรั้ง จีบโจงไว้หางหงส์ มีห้อยหน้า เจียระบาด รัดสะเอว สวมสังวาล กรองคอทับทรวง ศีรษะสวมเทริด (เชิด)

การแสดง เริ่มด้วยพิธีบูชาครูเป็นการเบิกโรง แล้วจึงโหมโรง ร้องประกาศหน้าบทร้องขานเอเป็นการไหว้ครู นายโรงออกรำซัดพร้อมทั้งว่าคาถาอาคมกันเสนียดจัญไร รำเวียนซ้าย เรียกว่าชักใยแมงมุม หรือชักยันต์ เริ่มแสดงโดยตัวละครออกนั่งเตียง ตัวละครต้องร้องเอง มีลูกคู่รับ มีคนบอกบท จบการแสดงจะมีการรำซัดอีกครั้ง พร้อมทั้งว่าอาคมถอยหลัง รำเวียนขวา เรียกว่า คลายยันต์ เป็นการถอนอาถรรพณ์

ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ดนตรีมีเพียงปี่ 1 เลา โทน(ชาตรี) 1 คู่ กลองเล็ก (กลองชาตรี) 1 คู่ ฆ้องคู่ 1 ราง ละครชาตรีที่มาแสดงในกรุงเทพฯ มักตัดเอาฆ้องคู่ออก ใช้ม้าล่อแทน ซึ่งเป็นประเพณีสืบต่อมา และบางครั้งก็ยังใช้กลองแขกอีกด้วย

เพลงร้อง ในสมัยโบราณตัวละครมักจะเป็นผู้ด้นกลอนและร้องเป็นทำนองเพลงร่าย และปัจจุบันเพลงร้องมักมีคำว่า ชาตรี อยู่ด้วย เช่น ร่ายชาตรี ร่ายชาตรีกรับ ร่ายชาตรี 2 ร่ายชาตรี 3 รำชาตรี ชาตรีตะลุง

สถานที่แสดง ที่บ้าน ที่กลางแจ้ง หรือจะเป็นที่ศาลเจ้าก็ได้ ไม่ต้องมีสิ่งใดประกอบมากมาย ไม่ต้องมีฉาก บริเวณที่แสดงนอกจากมีหลังคาไว้บังแดดบังฝนตามธรรมดา โบราณใช้เสา 4 ต้น ปัก 4 มุม เป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัส มีเตียง 1 เตียง จะลงเสากลางซึ่งถือว่าเป็นเสามหาชัยอีก 1 เสา เสากลางนี้สำคัญมาก (ในสมัยก่อนจะต้องใช้ไม้ชัยพฤกษ์) เป็นเสาที่พระวิสสุกรรมเสด็จมาประทับเพื่อปกป้องผองภัยอันตราย จึงได้ทำเสาผูกผ้าแดงปักไว้ตรงกลางโรง เสานี้ใช้เป็นที่ผูกซองคลี (ซองใส่ไม้รบต่าง ๆ) ในภายหลัง เพื่อสะดวกในการแสดงที่ตัวละครจะหยิบได้ตามความต้องการโดยรวดเร็ว ในการแสดงละครชาตรีเพื่อบูชาครูจะเริ่มการแสดงด้วยการรำซัดไหว้ครู ผู้แสดงร้องเองเล่นเอง และจะเล่นเรื่องพระสุธนนางมโนห์รา ซึ่งปัจจุบันยังคงมีการแสดงเป็นประจำอยู่ ณ บริเวณวัดหรือศาล ที่ผู้คนเคารพศรัทธาแต่มักจะเป็นการแสดงเพื่อแก้บน ตามที่ผู้ซึ่งเคยบนบานศาลกล่าวต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์บนเอาไว้ เป็นผู้ติดต่อหรือว่าจ้างให้มาแสดง

ภาพประกอบ 10 การแต่งกายละครชาตรีในยุคแรก

ที่มา : กรมศิลปากร ,2528

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 11 เวทีแสดงละครชาตรี
ที่มา : กรมศิลปากร ,2528

1.2. ละครนอก

เป็นละครที่พัฒนามาจากละครชาตรี แต่เดิมคงมีตัวละครเพียง 3-4 ตัว อย่างละครชาตรีต่อมามีการแสดงละครกันอย่างแพร่หลายทั่วไปในหมู่ราษฎร มีการเล่นเรื่องต่างๆ มากขึ้น ต้องเพิ่มตัวละครขึ้นตามเนื้อเรื่อง ผู้แสดงยังคงเป็นชายล้วน แต่การแต่งกายได้ประดิษฐ์เพิ่มเติม เปลี่ยนแปลงให้ประณีตงดงามขึ้น เป็นละครที่คนธรรมดาสามัญเล่นกันนอกพระราชฐาน การดำเนินเรื่องรวดเร็วกระชับ มีบทตลกแทรกไว้ตลอดเวลาโดยไม่ยึดขนบธรรมเนียมประเพณี

เรื่องที่แสดง ในสมัยกรุงศรีอยุธยา นิยมเล่นกันหลายเรื่อง ล้วนแต่เป็นประเภทจักร ๆ วงศ์ ๆ นิทานชาวบ้าน นิทานชาดก สอดแทรกคติสอนใจ เช่น การเกด คาวี ไชยทัต พิกุลทอง พิมพ์สวรรค์ พิณสุริยวงศ์ มโนราห์ มณีพิชัย สังข์ทอง สุวรรณหงส์ พระอภัยมณี

การแต่งกาย คงแต่งอย่างชาวบ้านธรรมดา เพราะเป็นละครชาวบ้าน เพียงแต่ให้รัดกุมสะดวกในการทำบท และใช้ผ้าโพกหรือห่มพอให้รู้ว่าเป็นหญิงหรือชาย ต่อมามีผู้ประดิษฐ์ให้งดงามยิ่งขึ้น ปักดิ้นเลื่อมแพราวพราว ศีรษะสวมชฎาและรัดเกล้า ทั้งรัดเกล้ายอด รัดเกล้าเปลว ตลอดจนปันจุเหร็จกระบังหน้ารูปต่างๆ

ภาพประกอบ 12 การแต่งกายของละครนอกในอดีต
ที่มา : กรมศิลปากร ,2528

ผู้แสดง เดิมมีเพียงผู้ชายแสดง ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 2 เริ่มมีการใช้ผู้หญิงแสดง ผู้แสดงต้องเป็นคนแคล่วคล่องว่องไว มีไหวพริบปฏิภาณชำนาญทั้งรำและร้อง มีลูกคู่รับ หากเป็นบทเล่าหรือบรรยาย ลูกคู่จะร้อง และผู้แสดงต้องพูดเอง เล่นตลกเอง มีคนบอกบทร้องให้

เพลงร้องและดนตรี เดิมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าบรรเลงประกอบการแสดง ปัจจุบันเปลี่ยนแปลงตามความใหญ่โตของงาน เพลงร้องส่วนมากเป็นเพลงชั้นเดียว หรือสองชั้นที่มีจังหวะรวบรัด ดำเนินเรื่องด้วยเพลงร่ายนอก ระดับเสียงในการร้องและบรรเลงใช้ทางนอก เหมาะกับเสียงผู้ชาย

สถานที่แสดง โรงละครเป็นรูปสี่เหลี่ยมดูได้ 3 ด้าน (เดิม) กั้นฉากผืนเดียวโดยไม่ต้องเปลี่ยนแปลงไปตามท้องเรื่อง มีประตูเข้าออก 2 ทาง หน้าฉากตรงกลางตั้งเตียงสำกรับตัวละครนั่ง ด้านหลังฉากเป็นส่วนสำหรับละครพักแต่งตัว

1.3. ละครใน

เป็นละครที่ได้รับอิทธิพลรูปแบบวิธีการแสดงไปจากการแสดงละครนอก ทั้งนี้เนื่องจากเดิมการแสดงภายในเขตพระราชฐานนั้นมีแต่การแสดงที่เป็น “ระบำ” เพียงอย่างเดียว ต่อมาบรรดานางรำทั้งหลายได้รับการฝึกหัด ถ่ายทอดวิธีการแสดงละครไปจากบรรดาครูทั้งหลาย ที่แสดงละครกันอยู่นอกเขตพระราชฐาน แล้วนำไปแสดงถวายหน้าพระที่นั่ง เมื่อทรงทอดพระเนตรก็ทรงพอพระทัย ตั้งแต่นั้นมาชื่อที่ใช้เรียกการแสดงละครในเขตพระราชฐานจึงมีชื่อเรียกว่า “ละครข้างใน” และต่อมาก็เรียกเหลือเพียง “ละครใน” รูปแบบวิธีการแสดง เนื่องจากละครในเป็นการแสดงที่แสดงถวายพระมหากษัตริย์ เพื่อให้ทรงพระสำราญในยามที่ทรงเสร็จสิ้นภารกิจบ้านเมือง ดังนั้นการแสดงที่จัดถวายนั้นจะต้องมีรูปแบบที่งดงามประณีต วิธีการแสดงจึงมุ่งแต่การขับร้องที่ไพเราะและกระบวน

ท่ารำที่งดงาม ไม่มีบทพูด การดำเนินเรื่องก็จะดำเนินเรื่องไปด้วยความประณีต ผู้แสดงจะใช้ผู้หญิงแสดงล้วนๆ

นับว่าเป็นต้นแบบของศิลปะการร่ายรำของไทย เพราะมีสุนทรียะทางนาฏกรรมแสดงถึงขนบธรรมเนียมประเพณีของไทยในราชสำนัก ท่ารำประณีตงดงามมีลักษณะเฉพาะ เช่น ท่ารำของตัวพระ ศิลปะการรำยกทัพ รำอาวุธ ศิลปะการชมต่าง ๆ เช่น ชมป่า ชมราชรถ ชมม้า ชมช้าง ผู้แสดงคัดเลือกจากผู้ที่มีรูปร่างหน้าตางดงาม ท่วงทีสง่า มีฝีมือในเชิงรำ นิยมแสดงเพียง 3 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา

ดนตรีและเพลงขับร้องประกอบท่ารำจะมีท่วงทำนองตามลักษณะของการแสดง เช่น เพลงร่าย เพลงช้าปี่ และเพลงโอ้ปี่ เป็นต้น ผู้แสดงไม่ต้องร้องเอง เพราะมีต้นเสียงร้องแทน ไม่ว่าจะเป็นบทดำเนินเรื่องหรือเจรจา ส่วนใหญ่นิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า หรือวงปี่พาทย์เครื่อง ในการบรรเลงประกอบการแสดง

การแต่งกาย เดิมการแต่งกายแต่งเหมือนละครโนห์ราชาตรี แต่เมื่อมีละครใน การแต่งกายของละครนอกจึงเปลี่ยนไปจากเดิมโดยแต่งตัวเลียนแบบละครใน กล่าวคือ แต่งตัวเลียนแบบเครื่องต้นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์มากขึ้น เรียกว่า การแต่งกายยืนเครื่องพระ และยืนเครื่องนาง

ภาพประกอบ 13 การแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา

ที่มา : http://3.bp.blogspot.com ,2562

2.ละครที่ปรับปรุงขึ้นใหม่

2.1 ละครดึกดำบรรพ์

เป็นละครที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 กำเนิดขึ้น ณ บ้านเจ้าพระยาเทเวศร์ลงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร) โดยแสดง ณ โรงละครที่ตั้งชื่อว่า “โรงละครดึกดำบรรพ์” เจ้าพระยาเทเวศร์-วงศ์วิวัฒน์ ได้เดินทางไปยุโรปเมื่อปี พ.ศ. 2434 และมีโอกาสได้ชมละครโอเปร่า (opera) ซึ่งท่าน

ชื่นชมการแสดงมาก เมื่อกลับมาจึงคิดทำละครโอเปร่าให้เป็นแบบไทย จึงเล่าถวายสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ก็โปรดเห็นว่าดีในการสร้างละครดึกดำบรรพ์ครั้งนี้ นอกจากท่านจะเป็นผู้สร้างโครงละครดึกดำบรรพ์สร้างเครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์การแสดงแล้ว ท่านยังได้รับความร่วมมือจากผู้ร่วมงานที่สำคัญ ได้แก่

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพระราชนิพนธ์บท และทรงเลือกสรร ปรับปรุงทำนองเพลง ออกแบบฉาก และกำกับการแสดง

หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด ตาตะนันท์) เป็นผู้จัดทำนองเพลงควบคุมวงดนตรีและปี่พาทย์

หม่อมเข็ม กุญชร ณ อยุธยา ภรรยาของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ เป็นผู้ปรับปรุงประดิษฐ์ท่ารำ และฝึกสอนให้เข้ากับบท และลำนำทำนองเพลง

ละครดึกดำบรรพ์แสดงครั้งแรกปี พ.ศ. 2442 เนื่องในโอกาสต้นรับเจ้าชายเฮนรี พระอนุชาสมเด็จพระเจ้ากรุงปรัสเซีย ซึ่งเป็นพระราชอาคันตุกะของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ละครดึกดำบรรพ์ได้รับความนิยมตลอดมา จนกระทั่งปี พ.ศ. 2452 เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์เกิดอาการเจ็บป่วย ถวายบังคมลาออกจากราชการทำให้ต้องเลิกการแสดงละครดึกดำบรรพ์ไป นับตั้งแต่เริ่มแสดงละครดึกดำบรรพ์จนเลิกการแสดง รวมระยะเวลา 10 ปี

ผู้แสดง ใช้ผู้หญิงล้วน ผู้ที่จะได้รับคัดเลือกให้แสดงละครดึกดำบรรพ์จะต้องมีความสามารถพิเศษ ด้วยคุณสมบัติ 2 ประการคือ เป็นผู้ที่มีเสียงดี ขับร้องเพลงไทยได้ไพเราะ และเป็นผู้ที่มีรูปร่างงาม รำสวยยิ่งผู้ที่จะแสดงเป็นตัวเอกของเรื่องด้วยแล้ว ต้องใช้ความพินิจพิเคราะห์อย่างมาก

การแต่งกาย เหมือนอย่างละครในที่เรียกว่า “ยืนเครื่อง” นอกจากบางเรื่องที่ดัดแปลงเพื่อความเหมาะสม และให้ตรงกับความเป็นจริง

เรื่องที่แสดง ที่เป็นบทละครบางเรื่อง บางตอน พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้แก่ เรื่องสังข์ทอง คาวีตอนสามหึง อิเหนาตอนไหว้พระ สังข์ศิลป์ชัย ภาคต้นกรุงพานชมทวีป อุณรุฑ มณีพิชัย ศกุนตลา ท้าวแสนปม พระเกียรติรถ จันทกินรี พระยศเกตุ

การแสดงจะผิดแปลกจากละครแบบดั้งเดิม เพราะผู้แสดงต้องร้องเองรำเอง ไม่มีบรรยายกิริยาของตัวละครได้มีการปรับปรุงการแสดงความเป็นไปในเนื้อเรื่อง พยายามแสดงให้สมจริงสมจังมากที่สุด มีการตกแต่งฉากและสถานที่ ใช้แสง สี เสียง ประกอบฉาก นับเป็นต้นแบบในการจัดฉากประกอบการแสดงของโขน ละครต่อมา การแสดงมักแสดงตอนสั้น ๆ ให้ผู้ชมละครชมแล้วอยากชมต่ออีก

ดนตรี ใช้ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เพื่อความไพเราะนุ่มนวล ด้วยการผสมวงดนตรีขึ้นใหม่และคัดเอาสิ่งที่มีเสียงแหลมเล็กหรือดังมาก ๆ ออกเหลือไว้แต่เสียงทุ้ม ทั้งเพิ่มเติมสิ่งที่เหมาะสม 7 เข้ามา เช่น ฆ้องหุ่ย มี 7 ลูก 7 เสียง ต่อมาเรียกว่า “วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์”

ภาพประกอบ 14 การแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี

ที่มา : https://i.ytimg.com ,2562

ภาพประกอบ 15 วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

ที่มา : ศิลปวัฒนธรรม ฉบับที่ 7 ,2562

2.2 ละครพันทาง

ละครพันทาง เป็นละครแบบผสม ผู้ให้กำเนิดละครพันทางคือ เจ้าพระยามหินทร์ศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ท่านเป็นเจ้าของคณะละครมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 แต่เพิ่งมาเป็นหลักฐานมั่นคงในรัชกาลที่ 5 ซึ่งแต่เดิมก็แสดงละครนอก ละครใน ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 ท่านไปยุโรปจึงนำแบบละครยุโรปมาปรับปรุงละครนอกของท่าน ให้มีแนวทางที่แปลกออกไป ละครของท่านได้รับความนิยมมากในปลายรัชกาลที่ 5 และสิ่งที่ท่านได้สร้างให้เกิดในวงการละครของไทย คือ

- ตั้งชื่อโรงละครแบบฝรั่งเป็นครั้งแรก เรียกว่า "ปรินซ์เทียเตอร์"
- ริเริ่มแสดงละครเก็บเงิน (ตีตั๋ว) ที่โรงละครเป็นครั้งแรก
- การแสดงของท่านก่อให้เกิดคำขึ้นคำหนึ่ง คือ "วิก" เหตุที่เกิดคำนี้คือ ละครของท่านแสดงสัปดาห์ละครั้ง คนที่ไปดูก็ไปกันทุก ๆ สัปดาห์ คือ ไปดูทุก ๆ วิก มักจะพูดกันว่าไปวิก คือ ไปสุดสัปดาห์ ด้วยการไปดูละครของท่านเจ้าพระยา

เมื่อท่านถึงแก่อสัญกรรม โรงละครของท่านตกเป็นของบุตร คือ เจ้าหมื่นไวยวรนาถ (บุศย์) ท่านผู้นี้เรียกละครของท่านว่า "ละครบุศย์มหินทร์" ละครโรงนี้ได้ไปแสดงในยุโรปเป็นครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยไปแสดงที่เมืองปีเตอร์สเบิร์ก ในประเทศรัสเซีย ในสมัยรัชกาลที่ 5 นี้มีคณะละครต่างๆ เกิดขึ้นมากมาย ต่อมาพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงพระราชนิพนธ์ บทละครบทละครเรื่อง "พระลอ (ตอนกลาง)" นำเข้าไปแสดงถวายรัชกาลที่ 5 ทอดพระเนตร ณ พระที่นั่งอภิเษกดุสิต เป็นที่พอพระราชหฤทัยมาก พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ได้ทรงตั้งคณะละครขึ้นชื่อว่า "คณะละครหลวงนฤมิตร" ได้ทรงนำพระราชพงศาวดารไทยมาทรงพระนิพนธ์เป็นบทละคร เช่น เรื่องวีรสตรีถลาง คุณหญิงโม ขบถธรรมเถียร ฯลฯ ทรงใช้พระนามแฝงว่า "ประเสริฐอักษร" ปรับปรุงละครขึ้นแสดง โดยใช้ท่ารำของไทยบ้าง และท่าของสามัญชนบ้าง ผสมผสานกัน เปลี่ยนฉากไปตามเนื้อเรื่อง เรียกว่า "บทละครพระราชพงศาวดาร" และเรียกละครชนิดนี้ว่า "ละครพันทาง" รูปแบบ วิธีแสดง เนื่องจากละครพันทางนิยมนำเอาเรื่องพงศาวดารของชาติต่าง ๆ มาแสดงบ้าง เรื่องประวัติศาสตร์บ้าง จึงทำให้ลักษณะวิธีการแสดงแตกต่างจากวิธีการแสดงของละครนอก ละครในและละครดึกดำบรรพ์ กล่าวคือ ละครพันทางได้นำเอาท่ารำที่เป็นแบบแผนของประเทศไทยไปผสมกับท่ารำที่ ดัดแปลงมาจากท่ารำของชาติอื่น นอกจากนี้ก็นำเอาท่าที่สามัญชนใช้ในชีวิตประจำวันเข้ามาผสม บทที่เป็นบทพูดผู้แสดงจะต้องพูดเองส่วนบทร้องจะมีต้นเสียงร้องแทน บางครั้งผู้แสดงจะร้องเอง

เรื่องที่นำมาแสดง ดังที่ได้กล่าวแล้วว่าละครพันทางได้นำเอาพงศาวดารของชาติต่าง ๆ ตลอดจนเรื่องทางประวัติศาสตร์มาแสดง ดังนั้นเรื่องที่แสดงจึงได้แก่ เรื่องราชาธิราช สามก๊ก พระลอ เป็นต้น

ดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดง ขึ้นอยู่กับเรื่องที่นำมาแสดง เช่น ถ้าเป็นเรื่องราชาธิราช ก็จะใช้ปี่พาทย์มอญ และปี่พาทย์พม่า เพราะเรื่องราวในละครเรื่องราชาธิราชส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องการทำศึกสงครามระหว่างชนชาติมอญและชนชาติพม่า

เพลงร้องที่ใช้ร้องจะเป็นเพลงภาษาสำหรับเพลงภาษานั้นหมายถึงเพลงประเภทหนึ่งที่คณาจารย์ดุริยางคศิลป์ได้ประดิษฐ์ขึ้นจากการสังเกตและการศึกษาเพลงของชาติต่าง ๆ ว่ามีสำเนียงเช่นใด แล้วจึงแต่งเพลงภาษาขึ้นโดยใช้ทำนองอย่างไทย ๆ แต่ดัดแปลงให้มีสำเนียงของภาษาของชาตินั้น ๆ หรืออาจจะนำสำเนียงของภาษานั้น ๆ มาแทรกไว้บ้าง เพื่อนำทางให้ผู้ฟังทราบว่า เป็นเพลงสำเนียงอะไร และได้ตั้งชื่อเพลงบอกภาษานั้น ๆ เช่น มอญดูดาว จีนเก็บบุปผา ลาวชมดง ลาวรำดาบ แขกลพบุรี เป็นต้น คนร้องซึ่งมีตัวละคร ต้นเสียง และลูกคู่ จะต้องเข้าใจในการแสดง ของละคร เพลงร้อง และเพลงดนตรีเป็นอย่างดี

การแต่งกาย แต่งกายตามแบบเชื้อชาติของตัวละครที่ปรากฏในท้องเรื่อง ถ้าเป็นตัวละครเชื้อชาติไทยจะแต่งกายยืนเครื่องไม่เต็มที่อย่างละครนอกหรือละครในเรียกว่า “แต่งเครื่องน้อย”

ภาพประกอบ 16 การแสดงละครพันทาง เรื่อง ราชาธิราช ผู้แสดงแต่งกายแบบพม่า

ที่มา : นาฏศิลป์ไทยเบื้องต้น, 2544

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 17 การแต่งกายเครื่องน้อยของตัวละครไทยที่เป็นชาย

ที่มา : การสอบรำเดี่ยวมาตรฐานด้านนาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ,2559

2.3 ละครเสภา

ละครเสภามีต้นกำเนิดมาจากการเล่านิทาน เมื่อการเล่านิทานเป็นที่นิยมแพร่หลาย ทำให้เกิดมีการปรับปรุงแข่งขันกันขึ้น ผู้เล่าบางท่านจึงคิดแต่งเป็นกลอน ใส่ทำนอง มีเครื่องประกอบจังหวะคือ "กรับ" จนกลายเป็นขับเสภาขึ้น กรขับเสภามีมาแต่โบราณสมัยกรุงศรีอยุธยา สันนิษฐานว่ามีขึ้นในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ราว พ.ศ. 2011 เสภาในสมัยโบราณไม่มีดนตรีประกอบจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีปี่พาทย์บรรเลงประกอบ

สมัยรัชกาลที่ 3 นิยมเพลงอัตรา 3 ชั้น เพลงที่ร้องและบรรเลงในการขับเสภา ซึ่งเคยขับเพลง 2 ชั้นก็เปลี่ยนเป็น 3 ชั้นบ้าง และใช้กันมาจนปัจจุบันนี้

สมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีผู้คิดเอาตัวละครเข้าแสดงการรำและทำบทบาท ตามคำขับเสภาและร้องเพลง เรียกว่า "เสภารำ" สมัยนี้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้กวีช่วยแต่งเสภาเรื่อง นิทราชาคริตเพื่อใช้ขับเสภาในเวลาทรงเครื่องใหญ่ มีเหตุการณ์เปลี่ยนแปลงคือ พวกขับเสภาสำนวนแบบนอกคือ ใช้ภาษาพื้นบ้านมาสนใจสำนวนหลวง

สมัยรัชกาลที่ 6 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กับพระราชวรวงศ์-เธอ กรมหมื่นกวีพจน์สุปรีชา ช่วยกันชำระเสภาขุนช้างขุนแผน แก้ไขกลอนให้เชื่อมต่อกัน และพิมพ์เป็นฉบับหอสมุดแห่งชาติเป็นครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. 2460 เป็นแบบแผนของการแสดงขับเสภาซึ่งต่อมากลายเป็นละครเสภา

การแสดงละครเสภาจำแนกตามลักษณะการแสดงไว้ ดังนี้

1. เสภาทรงเครื่อง สมัยรัชกาลที่ 4 วงปี่พาทย์ได้ขยายตัวเป็นเครื่องใหญ่ เมื่อปี่พาทย์โหมโรงจะเริ่มด้วย "เพลงรัวประลองเสภา" ต่อด้วย "เพลงโหมโรง" เช่น เพลงไอยเรศ เพลงสะบัดสะบิ้ง หรือบรรเลงเป็นชุดสั้นๆ เพลงครอบจักรวาล แล้วออกด้วยเพลงม้าย่องก็ได้ มีข้อความสำคัญว่า โหมโรงจะต้องลงด้วยเพลงวา จึงจะเป็นโหมโรงเสภาเมื่อปี่พาทย์โหมโรงแล้ว คนขับก็ขับเสภาไหว้ครูดำเนินเรื่อง จากนั้นร้องส่งเพลงพม่าห้าท่อน แล้วขับเสภาคั่น ร้องส่งเพลงจระเข้หางยาวแล้วขับเสภาคั่น ร้องส่งเพลงสี่บท แล้วขับเสภาคั่น ร้องส่งเพลงบุหลันแล้วขับเสภาคั่นต่อไปไม่มีกำหนดเพลง คงมีสลับกันเช่นนี้ตลอดไป จนจวนหมดเวลา จึงส่งเพลงส่งท้ายอีกเพลงหนึ่ง เดิมใช้เพลงกราวรำ ต่อมาเปลี่ยนเป็นอกทะเล เต่ากินผักบุ้ง หรือพระอาทิตย์ชิงดวง เดิมบรรเลงเพลง 2 ชั้น ต่อมาประดิษฐ์เป็นเพลง 3 ชั้น ที่เรียกว่า เสภาทรงเครื่อง คือ การขับเสภาแล้วมีร้องส่งให้ปี่พาทย์รับ

2. เสภารำ เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 กระบวนการเล่น มีคนขับเสภาและเครื่องปี่พาทย์ บางครั้งก็ใช้มโหรีแทน มีตัวละครออกแสดงบทตามคำขับเสภา และมีเจรจาตามเนื้อร้อง เสภารำมีแบบสุภาพและแบบตลก ผู้ริเริ่มคือ ขุนรามเดชะ (ห่วง) บางท่านว่า ขุนราม (โพ) กำนันตำบลบ้านสาย จังหวัดอ่างทอง ซึ่งเล่าลือกันว่าขับเสภาดี ผู้แต่งเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนขุนแผนเข้าห้องนางแก้วกิริยา สมัยรัชกาลที่ 6 ขุนสำเนียงวิเวกวอน (น่วม บุณยเกียรติ) ร่วมกับนายเกริ่นและนายพันคิดเสภาตลกขึ้นอีกชุดหนึ่งเลียนแบบขุนช้างขุนแผน โดยแสดงเรื่องพระรถเสนตอนฤาษีแปลงสาร

ผู้แสดง นิยมใช้ผู้แสดงชายและหญิง ตามบทเสภาของเรื่อง และแต่งกายตามท้องเรื่องคล้ายกับละครพันทาง

เรื่องที่แสดง มักจะนำมาจากนิทานพื้นบ้าน เช่น เรื่องขุนช้างขุนแผน กากี ไกรทอง หรือเรื่องจากบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 เช่น เรื่องพญาราชวังสัน สามัคคีเสวก

ดนตรี มักนิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าบรรเลง และมีกรับขยับประกอบการขับเสภา และเพลงร้องมีลักษณะคล้ายละครพันทาง แต่จะมีการขับเสภาซึ่งเป็นบทกลอนสุภาพแทรกอยู่ในเรื่องตลอดเวลา

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 18 ละครเสภา เรื่อง กากี
ที่มา : กรมศิลปากร ,2549

ภาพประกอบ 19 ละครเสภา เรื่อง ขุนช้างขุนแผน
ที่มา : ผู้วิจัย ,2562

2.4 ละครร้อง

ละครร้องเป็นศิลปะการแสดงแบบใหม่ที่กำเนิดขึ้นในตอนปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเล้าเจ้าอยู่หัว ละครร้องได้ปรับปรุงขึ้นโดยได้รับอิทธิพลจากละครต่างประเทศ ละครร้องนั้น ต้นกำเนิดมาจากการแสดงของชาวมลายู เรียกว่า "บังสาวัน" (Malay Opera) ได้เคยเล่นถวาย

รัชกาลที่ 5 ทอดพระเนตรครั้งแรกที่เมืองไทรบุรี และต่อมาละครบังสาวันได้เข้ามาแสดงในกรุงเทพฯ โรงที่เล่นอยู่ข้างวังบูรพา พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงแก้ไขปรับปรุงเป็นละครร้องเล่นที่โรงละครปรีดาลัย (เดิมสร้างอยู่ในวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิป-ประพันธ์พงศ์ ถนนตะนาว) คณะละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ต่อมาภายหลังได้เปลี่ยนเรียกชื่อว่า "ละครหลวงนฤมิตร" บางครั้งคนยังนิยมเรียกว่า "ละครปรีดาลัย" อยู่ต่อมาเกิดคณะละครร้องแบบปรีดาลัยขึ้นมากมาย เช่น คณะปราโมทัย ปราโมทย์เมืองประเทืองไทย วิไลกรุง ไฉวเวียง เสรีสำเริง บันเทิงไทย และนาครบันเทิง เป็นต้น ละครนี้ได้นิยมกันมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 6 และรัชกาลที่ 7 โรงละครที่เกิดครั้งหลังสุด คือ โรงละครนาคบันเทิงของแม่บุนนาค กับโรงละครเทพบันเทิงของแม่ช้อย

นอกจากนี้ได้เกิดละครร้องขึ้นอีกแบบหนึ่ง โดยสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมาร ทรงดัดแปลงละครของชาวตะวันตก จากละครอุปรากรที่เรียกว่า "โอเปอเรติก ลิเบรตโต" (Operatic Libretto) มาเป็นละครในภาษาไทย และได้รับความนิยมอีกแบบหนึ่ง ละครร้องจึงแบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ

1. ละครร้องสลับพูด ใน พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ละครร้องสลับพูด ใช้ผู้หญิงแสดงล้วน ยกเว้นตัวตลกหรือจำอวดที่เรียกว่า "ตลกตามพระ" ซึ่งใช้ผู้ชายแสดงมีบทเป็นผู้ช่วยพระเอกแสดงบทตลกขบขันจริงๆ เพื่อให้เกิดความสนุกสนาน

2. ละครร้องล้วนๆ ในสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามกุฎราชกุมาร (รัชกาลที่6) ละครร้องล้วนๆ ใช้ผู้ชาย และผู้หญิงแสดงจริงตามเนื้อเรื่อง

เรื่องที่แสดง ละครร้องสลับพูด บทละครส่วนใหญ่ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิป-ประพันธ์พงศ์ เป็นผู้พระนิพนธ์บท และกำกับการแสดง เรื่องที่แสดงได้แก่ ตุ๊กตายอดรัก ขวดแก้วเจียระไน เครือณรงค์ ภารตะ สีป๊อมินทร์ (กษัตริย์ธีบอของพม่า) พระยาสีหราชเดโช โคตรบอง สาวเครือฟ้า ซึ่งดัดแปลงจากเรื่อง มาดามบัตเตอร์พลาย (Madame Butterfly) อันเป็นเรื่องที่ได้รับความนิยม และมีผู้นำมาจัดแสดงเสมอ

ละครร้องล้วนๆ เรื่องที่แสดง คือ เรื่องสาวิตรี

การแสดง ละครร้องสลับพูด มีทั้งบทร้อง และบทพูด ยึดถือการร้องเป็นส่วนสำคัญ บทพูดเจรจาสอดแทรกเข้ามาเพื่อทวนบทที่ตัวละครร้องออกมานั่นเอง แม้ตัดบทพูดออกทั้งหมด เหลือแต่บทร้องก็ยังได้เนื้อเรื่องสมบูรณ์ มีลูกคู่คอยร้องรับอยู่ในฉาก ยกเว้นแต่ตอนที่เป็นการเกริ่นเรื่องหรือดำเนินเรื่อง ลูกคู่จะเป็นผู้ร้องทั้งหมด ตัวละครจะทำท่าประกอบตามธรรมชาติมากที่สุด ซึ่งพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงเรียกว่า "ละครกำแบ"

ละครร้องล้วน ๆ ตัวละครขับร้องโต้ตอบกัน และเล่าเรื่องเป็นทำนองแทนการพูด ดำเนินเรื่องด้วยการร้องเพลงล้วน ๆ ไม่มีบทพูดแทรก มีเพลงหน้าพาทย์ประกอบอิริยาบถของตัวละคร จัดฉากตามท้องเรื่อง ใช้เทคนิคอุปกรณ์แสงสีเสียงเพื่อสร้างบรรยากาศให้สมจริง

ดนตรี ละครร้องสลับพูด บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวมหรืออาจใช้วงมโหรีประกอบ ในกรณีที่ใช้แสดงเรื่องเกี่ยวกับชนชาติอื่นๆ

ละครร้องล้วนๆ บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวม

เพลงร้อง ละครร้องสลับพูด ใช้เพลงชั้นเดียวหรือเพลง 2 ชั้น ในขณะที่ตัวละครร้องใช้ซออู้คลอตามเบาๆ เรียกว่า "ร้องคลอ"

ละครร้องล้วนๆ ใช้เพลงชั้นเดียวหรือเพลง 2 ชั้น ที่มีลำนำทำนองไพเราะ

ภาพประกอบ 20 การแสดงละครร้องสลับพูด เรื่อง สาวเครือฟ้า

ที่มา : กรมศิลปากร, 2522

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 21 การแสดงละครร้อง เรื่อง สาวิตรี
ที่มา : กรมศิลปากร, 2529

2.5 ละครพูด

เริ่มขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีการแสดงละครพูดสมัครเล่นเป็นครั้งแรก ละครพูดในสมัยนี้แตกต่างกับละครพูด ในสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมาร ในสมัยหลังเกี่ยวกับเนื้อเรื่อง คือ เนื้อเรื่องละครพูดที่แสดงในสมัยนี้ดัดแปลงมาจากบทละครรำที่เรารู้จักกันอย่างแพร่หลาย พ.ศ. 2447 สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมาร ทรงสำเร็จการศึกษา และเสด็จนิวัติประเทศไทยแล้วทรงตั้ง “ทวีปัญญาสโมสร” ขึ้นในพระราชอุทยานวังสราญรมย์ ในสมัยเดียวกันนี้ได้มีการตั้ง “สามัคยาจารย์สโมสร” ซึ่งมีเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรีเป็นประธานอยู่ก่อนแล้ว กิจกรรมของ 2 สโมสรที่คล้ายคลึงกัน คือ การแสดงละครพูดแบบใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากละครตะวันตก ละครพูดแสดงเป็นครั้งแรกที่สโมสรใดไม่ปรากฏหลักฐานยืนยัน แต่สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมาร ทรงมีส่วนร่วมในกิจการแสดงละครพูดของทั้ง 2 สโมสรนี้ จึงได้ถวายพระเกียรติว่าทรงเป็นผู้ให้กำเนิดละครพูด

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เพราะเห็นว่าเปิดของแปลกและแสดงได้ง่าย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสนับสนุนละครพูดอย่างดียิ่ง ทรงพระราชนิพนธ์บทละครพูดที่ดีเด่นไว้เป็นจำนวนมาก และทรงร่วมในการแสดงด้วยหลายครั้ง

ละครพูดแบ่งได้เป็นประเภทใหญ่ ๆ คือ

1. ละครพูดล้วน ๆ หรือละครพูดแบบร้อยแก้ว
2. ละครแบบร้อยกรอง

3. ละครพูดสลับลำ

ผู้แสดง ละครพูดล้วนๆ ในสมัยโบราณใช้ผู้ชายแสดงล้วน ต่อมานิยมใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วน ต่อมานิยมใช้ผู้แสดงชายจริงหญิงแท้

ละครพูดแบบร้อยกรอง ใช้ผู้แสดงทั้งชายและหญิง มีบุคลิกและการแสดงเหมาะสมตามลักษณะที่บ่งไว้ในบทละคร น้ำเสียงแจ่มใสชัดเจนดี เสียงกังวาน พูดฉะฉาน ไหวพริบดี

ละครพูดสลับลำ ใช้ผู้แสดงทั้งชายและหญิง เหมือนละครพูดแบบร้อยกรอง

การแต่งกาย ละครพูดล้วนๆ แต่งกายตามสมัยนิยม ตามเนื้อเรื่องโดยคำนึงถึงสภาพความเป็นจริงของตัวละคร

ละครพูดแบบร้อยกรอง แต่งให้เหมาะสมถูกต้องตามบุคลิกของตัวละคร และยุคสมัยที่บ่งบอกไว้ในบทละคร

ละครพูดสลับลำ การแต่งกายเหมือนละครพูดล้วนๆ หรือแต่งกายตามเนื้อเรื่อง

เรื่องที่แสดง ละครพูดล้วนๆ เรื่องที่แสดงเรื่องแรก คือ เรื่อง"โพงพาง" เมื่อ พ.ศ. 2463 เรื่องต่อมาคือ "เจ้าข้าสารวัด" ทั้งสองเรื่อง เป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ละครพูดแบบร้อยกรอง จำแนกตามลักษณะคำประพันธ์ดังนี้ คือ

1. ละครพูดคำกลอน จากบทประพันธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เช่น เรื่อง เวนิสวาณิช ทรงแปลเมื่อ พ.ศ. 2459 เรื่องพระร่วง ทรงพระราชนิพนธ์เมื่อ พ.ศ. 2460

2. ละครพูดคำฉันท์ ได้แก่ เรื่องมัทนะพาธา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์เมื่อ พ.ศ. 2466

3. ละครพูดคำโคลง ได้แก่ เรื่องสี่นาฬิกา ของอัจฉราพรรณ (อาจารย์มนตรี ตราโมท) ประพันธ์เมื่อปี พ.ศ. 2469

ละครพูดสลับลำ ได้แก่ เรื่องชิงนาง และปล่อยแก่ ซึ่งเป็นของนายบัว ทองอิน พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์บทร้องแทรก โดยใช้พระนามแฝงว่า "ศรีอยุธยา" และทรงแสดงเป็นหลวงเกียรติคุณ เมื่อ พ.ศ. 2449

การแสดง ละครพูดล้วนๆ การแสดงจะดำเนินเรื่องด้วยวิธีพูดใช้ท่าทางแบบสามัญชนประกอบการพูดที่เป็นธรรมชาติ ลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งของละครชนิดนี้คือ ในขณะที่ตัวละครคิดอะไรอยู่ในใจ มักจะใช้วิธีป้องปากพูดกับผู้ดุถึงแม้จะมีตัวละครอื่น ๆ อยู่ใกล้ ๆ ก็สมมติว่าไม่ได้ยิน

ละครพูดแบบร้อยกรอง การแสดงจะดำเนินเรื่องด้วยวิธีพูดที่เป็นคำประพันธ์ชนิด คำกลอน คำฉันท์ คำโคลง

ละครพูดสลับลำ ยึดถือบทพูดมีความสำคัญในการดำเนินเรื่องแต่เพียงอย่างเดียว บทร้องเป็นเพียงสอดแทรกเพื่อเสริมความ ย้ำความ

ดนตรี ละครพูดล้วน ๆ บรรเลงโดยวงดนตรีสกลหรือวงปี่พาทย์ไม้นวม แต่จะบรรเลงประกอบเฉพาะเวลาปิดฉากเท่านั้น

ละครพูดแบบร้อยกรอง บรรเลงดนตรีคล้ายกับละครพูดล้วน ๆ

ละครพูดสลับลำ บรรเลงดนตรีคล้ายกับละครพูดล้วน ๆ แต่บางครั้งในช่วงดำเนินเรื่องถ้ามีบทร้อง ดนตรีก็จะบรรเลงร่วมไปด้วย

เพลงร้อง ละครพูดล้วนๆ เพลงร้องไม่มี ผู้แสดงดำเนินเรื่องโดยการพูด

ละครพูดแบบร้อยกรอง เพลงร้องไม่มี ผู้แสดงดำเนินเรื่องโดยการพูดเป็นคำประพันธ์ชนิดนั้น ๆ

ละครพูดสลับลำ มีเพลงร้องเป็นบางส่วน โดยทำนองเพลงขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์ที่จะแต่งเสริมเข้ามาในเรื่อง

2.6 ละครสังคีต

ละครสังคีต ละครสังคีตเป็นละครอีกแบบหนึ่งที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงริเริ่มขึ้น โดยมีวิวัฒนาการมาจากละครพูดสลับลำ ต่างกันที่ละครสังคีตมีบทสำหรับพูด และบทสำสำหรับตัวละครร้องในการดำเนินเรื่องเท่าๆกัน จะตัดอย่างหนึ่งอย่างใดออกมิได้ เพราะจะทำให้เสียเรื่อง

ผู้แสดง ใช้ผู้ชาย และผู้หญิงแสดงจริงตามท้องเรื่อง

การแต่งกาย แต่งแบบสมัยนิยม คำนึงถึงสภาพความเป็นจริงของฐานะตัวละครตามท้องเรื่องและความงดงามของเครื่องแต่งกาย

คือ ทรงใช้ชื่อเรียกละครทั้ง 4 นี้แตกต่างกัน กล่าวคือ ในเรื่องหนามยอกเอาหนามบ่ง ทรงเรียกว่า "ละครสลับลำ" เรื่องวิวาห์พระสมุทร ทรงเรียก "ละครพูดสลับลำ" เรื่องมิกาโด และวั่งตี่ ทรงเรียก "ละครสังคีต" การที่ทรงเรียกชื่อบทละครทั้ง 4 เรื่องแตกต่างกันนั้น นายมนตรี ตราโมท และนายประจวบ บุรานนท์ ข้าราชสำนักใน พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งมีโอกาสร่วมในการแสดงละครของพระองค์ท่านให้ความเห็นตรงกันว่า เรื่องหนามยอกเอาหนามบ่ง และเรื่องวิวาห์พระสมุทร น่าจะเป็นเรื่องที่ทรง พระราชนิพนธ์ขึ้นก่อน ซึ่งขณะนั้นคงทรงยังไม่ได้คิดเรียกชื่อละครประเภทนี้ว่า "ละครสังคีต" ต่อมาในระยะหลัง เมื่อทรงพระราชนิพนธ์เรื่องมิกาโด และเรื่องวั่งตี่ ทรงใช้คำว่า "ละครสังคีต" สำหรับเรียกชื่อละครประเภทหนึ่ง

การแสดง มุ่งหมายที่ความไพเราะของเพลง ตัวละครจะต้องร้องเองคล้ายกับละครร้อง แต่ต่างกันที่ละครร้องดำเนินเรื่องด้วยบทร้อง การพดเป็นการเจรจาทวนบท ส่วนละครสังคีตมุ่งบทร้อง และบทพูดเป็นหลักสำคัญในการดำเนินเรื่อง เป็นการแสดงหมู่ที่งดงาม ในการแสดงแต่ละเรื่องจะต้องมีบทของตัวตลกประกอบเสมอ และมุ่งไปในทางสนุกสนาน

ดนตรี บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงร้อง ใช้เพลงชั้นเดียวหรือเพลง 2 ชั้น มีลำนำที่ไพเราะ

สรุป ละครรำเป็นการแสดงที่ใช้ศิลปะการร่ายรำในการดำเนินเรื่อง มีการขับร้องและเจรจาเป็นกลอนบทละคร ซึ่งละครรำแต่ละประเภทจะมีความแตกต่างกันไป เช่น ความแตกต่างของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ดนตรีและบทร้อง ถึงลักษณะการดำเนินเรื่อง รวมถึงลักษณะท่าทางการแสดงอารมณ์ของตัวละคร จากการศึกษาดังกล่าวผู้วิจัยจึงนำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ กลวิธีการแสดงบทบาทพระเอกละครรำของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558

ภาพประกอบ 22 การแสดงละครสังคีต เรื่อง วิวาห์พระสมุทร
ที่มา : กรมศิลปากร, 2542

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

4. แนวคิดทฤษฎีในการวิจัย

1. ทฤษฎีการถ่ายทอด พรรณี ช.เจนจิต, (2528) กล่าวถึง พัฒนาการทางสมองของบรูเนอร์ เน้นที่ถ่ายทอด ประสบการณ์ด้วยลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1) Enactive representation ตั้งแต่แรกเกิดจนอายุประมาณ 2 ปี เป็นช่วงที่เด็กแสดงให้เห็นถึงความมี สติปัญญาด้วยการกระทำ และการกระทำวิธีนี้ยังดำเนินต่อไปเรื่อย ๆ เป็นลักษณะของการถ่ายทอด ประสบการณ์ด้วยการกระทำซึ่งดำเนินต่อไปตลอดชีวิตมิได้หยุดอยู่เพียงในช่วงอายุใดอายุหนึ่ง บูร เนอร์ได้อธิบายว่า เด็กใช้การกระทำแทนสิ่งต่าง ๆ หรือประสบการณ์ต่าง ๆ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความรู้ ความเข้าใจ บรูเนอร์ได้ยกตัวอย่างการศึกษาของเพียเจท์ ในกรณีที่เด็กเล็ก ๆ นอนอยู่ในเปลและเขย่ากระดิ่งเล่นขณะที่เขาบังเอิญทำกระดิ่งตกข้างเปล เด็กจะหยุดครู่หนึ่งแล้วยกมือขึ้น ดูเด็กทำท่าประหลาดใจและเขย่ามือเล่นต่อไป ซึ่งจากการศึกษานี้บรูเนอร์ได้ให้ข้อสังเกตว่าการที่เด็กเขย่ามือต่อไปโดดที่ไม่มีกระดิ่งนี้เพราะเด็กคิดว่ามือนั้นคือกระดิ่ง และเมื่อเขย่ามือก็จะได้ยินเสียงเหมือนเขย่า กระดิ่ง นั่นคือเด็กถ่ายทอดสิ่งของ (กระดิ่ง) หรือประสบการณ์ด้วยการกระทำตามความหมายของบรูเนอร์เกี่ยวกับเรื่องนี้บรูเนอร์ให้ความเห็นว่า ในชีวิตประจำวัน พบว่าผู้ใหญ่บางคนยังใช้วิธีการสอนหรือแก้ปัญหาด้วยการกระทำให้เห็น ซึ่งให้ผลดีกว่าการอธิบายด้วยคำพูด เช่น การสอนขี่จักรยาน หรือเล่นเทนนิส หรือการกระทำอื่น ๆ อีกหลายอย่าง พบว่า วิธีที่ดีที่สุดคือ แสดงให้ดูเป็นตัวอย่างซึ่งจะได้ผลดีกว่าการอธิบาย เนื่องจากการอธิบายมีลำดับขั้นตอนที่ซับซ้อนยากต่อการเข้าใจและบางครั้งก็ไม่สามารถหาคำพูดมาอธิบายได้ เพื่อให้เห็นภาพชัดแต่บางอย่างการทำให้ดูเป็นตัวอย่างผู้เรียนก็จะเข้าใจทันทีโดยไม่ต้องอธิบาย ดังนั้น บรูเนอร์จึงมิได้แบ่งพัฒนาการทางความรู้ความเข้าใจให้หยุดอยู่เพียงในระยะแรกของชีวิตเท่านั้นเพราะถือว่าเป็นกระบวนการต่อเนื่องคนจะนำมาใช้ในช่วงใดของชีวิตอีกก็ได้

2) Iconic representation พัฒนาการทางความคิดในขั้นนี้อยู่ที่การมองเห็นและการใช้ประสาทสัมผัสต่าง ๆ จากตัวอย่างของเพียเจท์ดังกล่าว เมื่อเด็กอายุมากขึ้นประมาณ 2-3 เดือน ทำของเล่นตกข้างเปลเด็กจะมองหาของเล่นนั้น ถ้าผู้ใหญ่แกล้งหยิบเอาไปเด็กจะหงุดหงิดหรือร้องไห้เมื่อมองไม่เห็นของเล่นนั้น บรูเนอร์ตีความว่าการที่เด็กมองหาของเล่นและร้องไห้หรือแสดงอาการหงุดหงิดเมื่อไม่ พบของ แสดงให้เห็นว่าในวัยนี้เด็กมีภาพแทนในใจ (Iconic representation) ซึ่งต่างจากวัย enactive เด็กคิดว่าสั่นมือกับการสั่นกระดิ่งเป็นของสิ่งเดียวกันเมื่อกระดิ่งเป็นของสิ่งเดียวกัน เมื่อกระดิ่งตกหายไปก็ไม่สนใจแต่ยังคงสั่งมือต่อไป การที่เด็กสามารถถ่ายทอดประสบการณ์ หรือเหตุการณ์ต่าง ๆ ด้วยการมีภาพแทนในใจแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการทางความรู้ความเข้าใจจะเพิ่มขึ้นตามอายุเด็กโตจะยิ่งสามารถสร้างภาพในใจได้มากขึ้น

3) Symbolic representation หมายถึง การถ่ายทอดประสบการณ์หรือเหตุการณ์ต่าง ๆ โดยการใช้สัญลักษณ์หรือภาษาซึ่งภาษาเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงความคิดขั้นนี้เป็นขั้นที่บรูเนอร์

ถือว่าเป็นขั้นสูงสุดของพัฒนาการทางความรู้ความเข้าใจ เด็กสามารถคิดหาเหตุผล และในที่สุดจะเข้าใจสิ่งที่เป็นนามธรรมได้และสามารถแก้ปัญหาได้ บรูเนอร์มีความเห็นว่าความรู้ความเข้าใจและภาษามีพัฒนาการขึ้นมาพร้อม ๆ กัน

การนำแนวคิดไปใช้ในการจัดการศึกษา พรรณี ช.เจนจิต, (2528) กล่าวว่า บรูเนอร์มีความเห็นว่าในการจัดการเรียนการสอนนั้น ผู้สอนสามารถช่วยจัดประสบการณ์เพื่อช่วยให้ ผู้เรียนเกิดความพร้อมได้โดยไม่ต้องรอให้พร้อมตามธรรมชาติซึ่งเป็นการเสียเวลา นั่นหมายความว่าตามแนวคิดของบรูเนอร์แล้ว ความพร้อมสำหรับการเรียนรู้เป็นสิ่งที่กระตุ้นให้เกิดเร็วขึ้นได้ บรูเนอร์ได้เสนอว่าในการจัดการศึกษานั้น ความเชื่อมโยงผสมผสานระหว่างทฤษฎีพัฒนาการและทฤษฎีการเรียนรู้และแนวคิดการจัดการเรียนการสอนด้วย

กล่าวคือทฤษฎีพัฒนาการจะเป็นตัวกำหนดเนื้อหา (Knowledge) และวิธีการสอน (Instruction) ในการนำเนื้อหาใดมาสอนให้กับผู้เรียนนั้นผู้สอนควรพิจารณาว่าผู้เรียนมีพัฒนาการอยู่ในระดับใด มีความสามารถเพียงใด และเนื้อหาที่จะสอนควรจะต้องปรับให้เหมาะสม สอดคล้องกันความสามารถของผู้เรียนที่จะสามารถเรียนหรือที่จะรับรู้ได้ โดยเลือกใช้วิธีการที่เหมาะสมกับผู้เรียนในวัยนั้น ๆ ดังนั้น ผู้สอนก็สามารถสอนให้ผู้เรียนเกิดความพร้อมได้โดยไม่ต้องรอ และเนื้อหาหนึ่ง ๆ สามารถสอนได้เด็กทุกวัยเกิดการเรียนรู้ได้แต่ต้องปรับเนื้อหาและวิธีการสอนให้เหมาะสมกับการเรียนรู้ของเด็กในแต่ละวัยนั่นเอง

บรูเนอร์เชื่อว่าในการจัดการศึกษานั้น ควรที่จะทำให้เนื้อหาวิชามีความต่อเนื่องเนื้อหาวิชาใดเป็นสิ่งจำเป็นที่ผู้เรียนจะต้องเรียนรู้ก่อนที่จะเรียนเนื้อหาถัดไป หรือจะต้องใช้เมื่อตอนโตก็ ควรรีบนำเนื้อหาวิชานั้นมาสอนให้กับเด็กตั้งแต่ยังเล็ก ๆ โดยที่ปรับเนื้อหาวิชานั้นให้เหมาะสมกับความสามารถในการคิด หรือการรับรู้ของเด็ก หรือใช้ภาษาที่เด็กจะเข้าใจได้ ดังนั้นผู้สอนก็สามารถนำเนื้อหาวิชาใด ๆ มาสอนผู้เรียนในระดับอายุเท่าไรก็ได้ถ้ารู้จักใช้วิธีการที่เหมาะสม ซึ่งจากแนวคิดนี้บรูเนอร์จึงเสนอว่า ในการจัดการเรียนการสอนที่ดีนั้นควรมีลักษณะเป็น “spiral curriculum” คือการจัดหาวิชาให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันเป็นเกลียวไปเรื่อย ๆ และมีความลึกซึ้งซับซ้อนและกว้างขวาง ออกไปตามประสบการณ์ของผู้เรียน เนื้อหาเรื่องเดียวกันอาจเรียนตั้งแต่ชั้นประถมจนถึงมหาวิทยาลัย ไม่ว่าจะเป็นคณิตศาสตร์หรือฟิสิกส์ก็เรียนทั้งสิ้น เช่นเกี่ยวกับเรื่อง “เซท” เด็กประถมก็เรียนเกี่ยวกับเรื่องนี้ แต่ในลักษณะที่เป็นรูปธรรม นักศึกษาระดับมหาวิทยาลัยก็เรียนเรื่องนี้ แต่ในลักษณะที่เป็นนามธรรมที่ลึกซึ้งเหมาะสมกับระดับของผู้เรียน ซึ่งการจัดการเรียนการสอนดังกล่าวเป็นแบบเกลียววน (Spiral) นั่นเอง

1. ทฤษฎีการเคลื่อนไหว (Movement theory)

การเคลื่อนไหว หมายถึง กระบวนการและความสามารถในการควบคุมการเคลื่อนไหวของร่างกายและจิตใจ โดยใช้ร่างกายเป็นสื่อกลางในการแสดงออกทางความคิดริเริ่มสร้างสรรค์นี้จะแสดงออกทางอารมณ์และการสื่อความหมาย

ขวัญแก้ว ดำรงค์ศิริ, (2539 : 43) กล่าวว่า การเคลื่อนไหวและจังหวะ เป็นกิจกรรมที่ช่วยพัฒนาทักษะด้านร่างกายและและจิตใจด้วยปฏิกิริยาตอบสนองต่อเสียงดนตรีเสียงเพลง และจังหวะช้าหรือเร็ว โดยการแสดงท่าทางหรือการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆของร่างกายได้อย่างอิสระ

ธูปทอง ศรีทองท้วม, (2538 : 26) กล่าวว่า การเคลื่อนไหว เป็นการเคลื่อนไหวที่ผสมผสานกันอย่างกลมกลืนต่อเสียงเพลงและดนตรี โดยโดยใช้ร่างกายเป็นสื่อกลางในการแสดงออกในช่วงที่มีการเคลื่อนไหว

มีปฏิกิริยาตอบสนองต่อดนตรี และจังหวะซึ่งจงหวะนั้น หมายถึงช้าเร็วของการเคลื่อนไหวซึ่งวงจรจะเกิดจากการตบมือ เคาะไม้ เคาะเหล็ก ตีกลอง ฉิ่ง ฉาบ เป็นต้นกิจกรรมเข้าจังหวะ เป็นกิจกรรมที่ตอบต่อจังหวะเสียงดนตรี โดยแสดงท่าทางหรือเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ให้เข้ากับจังหวะได้อย่างอิสระผสมผสาน โดยการแสดงท่าทางหรือการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ให้เข้าจังหวะได้อย่างอิสระและผสมผสานกลมกลืนเกิดอารมณ์และจิตใจคล้อยตามไปกับเสียงของดนตรี

การแสดงนาฏศิลป์เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายเลียนแบบท่าคนและสัตว์ด้วยท่าทางอ่อนช้อยนุ่มนวลจึงเกิดเป็นท่ารำหรือนาฏยศัพท์ขึ้น ซึ่งการปฏิบัติท่าทาง กิริยาอาการต่าง ๆ นั้นสามารถสื่อ ความหมายได้ แทนการพูดหรือเจรจา โดยนาฏยศัพท์ที่มีอยู่มากมายหลายท่าสามารถประดิษฐ์เป็นท่วงท่าการร่ายรำที่มีความหมาย

การเคลื่อนไหวท่าทางสื่ออารมณ์เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายโดยการใช้แขน ขา มือ เท้า ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย สีหน้าแววตาต่าง ๆ แสดงอารมณ์ความรู้สึกออกมาซึ่งอารมณ์ที่แสดงออกมานั้นเกิดจากธรรมชาติของมนุษย์ที่มีอยู่ในชีวิตประจำวัน เช่น อารมณ์รัก โกรธ เสียใจ เป็นต้น การเคลื่อนไหว ท่าทาง เช่นการยืน เดิน วิ่ง สามารถนำมาสร้างสรรค์ประดิษฐ์เป็นท่าทางต่าง ๆ ให้เกิดความสวยงามเพื่อนำมาใช้เป็นท่ารำต่าง ๆ การเคลื่อนไหวท่าทางสื่ออารมณ์เป็นการเคลื่อนไหวที่นำมาใช้ในการแสดงต่าง ๆ เพื่อสื่อความหมายแทนคำพูดของตัวละครให้ผู้ชมเข้าใจได้ว่าตัวละครนั้นมีอารมณ์อย่างไรและเข้าใจท่าทางอารมณ์ของตัวแสดงได้ง่ายขึ้น (อรวรรณ ขมวัฒนาและวีร์สุดา บุนนาค, 2553 : 113)

หลักการแสดงนาฏศิลป์ จะเน้นการแสดงออกทางการเคลื่อนไหวที่มีระบบและงดงาม ใน 2 ลักษณะ คือ การฟ้อนรำและการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ที่ไม่สื่อความหมายหรืออารมณ์ที่เฉพาะเจาะจง เช่น รำหน้าพาทย์ รำเพลงช้า เพลงเร็ว ฯลฯ และการฟ้อนรำที่ประกอบด้วยการเคลื่อนไหวร่างกาย เช่น แขน ขา มือ เท้า เรือนร่างและใบหน้าที่แสดงออกถึงอารมณ์และ

การสื่อความหมาย ซึ่งเป็นลักษณะการรำใช้บทและการแสดงท่าทางในละคร เช่น รำฉุยฉาย การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์และการแสดงละครในบทบาท เป็นต้น จึงเป็นศิลปะในการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยการฟ้อนรำและการแสดงท่าทางการเคลื่อนไหวของร่างกาย ทั้ง 3 ส่วน คือ ส่วนกิ่งของร่างกาย ได้แก่ศีรษะ แขน ขา มือ เท้า ส่วนตัวเรือนร่าง และส่วนใบหน้าให้ประสานสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืนและสวยงาม ตลอดจนมีการแสดงอารมณ์ และความรู้สึกที่สื่อไปยังผู้ชมด้วย

3. ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics Theory)

สุนทรียภาพเป็นศาสตร์อันลึกซึ้งเกี่ยวกับพัฒนาจิตใจของมนุษย์ เรารับรสสุนทรียะใน ศิลปะที่จะทำให้จิตใจเบิกบานด้วยการฟังเพลงไพเราะ อ่านวรรณกรรมสูง ๆ ดูภาพเขียนรูปปั้น ตลอดจนสถาปัตยกรรมอันสวนงามนั้นแหละ คือ ความสูงของสุนทรียภาพ อารมณ์ในสุนทรียะของอารยะจะต้องปรับปรุงอยู่เสมอ ได้มีผู้กล่าวถึงสุนทรียศาสตร์ ดังนี้

ประสิทธิ์ กาพย์กลอน, (2518 : 192) ได้กล่าวว่า สุนทรียศาสตร์ หมายถึง คำว่า Estherics ในภาษาอังกฤษ ซึ่งเป็นปรัชญาแขนงหนึ่งที่ว่าด้วยความงามหรือศิลปะ หรือเป็นวิทยาการที่เกี่ยวข้องกับความงามของธรรมชาติและศิลปะเดิมที ดร.ปรีดี พนมยงค์ ได้บัญญัติศัพท์ เรียกว่า “ลาวัลย์วิทยา” แทนคำว่า Aesthetics ในภาษาอังกฤษเป็นคนแรก แต่คำนี้ไม่ติดในภาษาไทย ทั้งศัพท์บัญญัติคำนี้มีความไพเราะและมีความหมายตรงกับภาษาอังกฤษมากต่อมาท่านศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธนจึงได้บัญญัติคำว่าสุนทรีศาสตร์ขึ้นมาแทนคำหนึ่งและได้นิยมใช้คำนี้ติดต่อกันมาจนกระทั้งทุกวันนี้ สิ่งที่เรียกกันว่าสุนทรยีภาพหรือศาสตร์นั้น พวกกรีกสนใจศึกษามานานแล้วตั้งแต่สมัยของเพลโตสิ่งที่นำมาศึกษากัน ได้แก่ ศิลปะคืออะไร ความงามคืออะไร คุณค่ากับ ความงามสัมพันธ์กันอย่างไร เป็นต้น

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (ม.ล), (2521 : 68) มีความเห็นสอดคล้องกับศักดิ์ศรี แย้มนัดดา เกี่ยวกับสุนทรียะว่า ถ้าจะอ่านวรรณคดีไทยเพื่อเอาความจริงก็ที่ต้องอ่านกันนั้นจะต้องขึ้นอยู่กับกาลเทศะ เดี๋ยวนี้กวีไทยความคิดใกล้กับความจริงเขาบอกว่า “มือมนุษย์นี้แหละบันดาลอุบัติเหงื่อหยาดละหยาดล้างหล่อล้อเมืองสรวง” คือ มนุษย์นี่แหล่ะสามารถสร้างขึ้นมาจากถ้อยคำที่เป็นสุนทรียภาพและมีความอยู่บนรากฐานของความจริง

กระแสร์ มาลยาภรณ์, (2522 : 56) ได้กล่าวถึงสุนทรียะว่า สุมนทรียะนั้นว่าด้วย การรับรู้เชิงศิลปะ มีทั้งความงาม ความน่าพึงพิศวง และความสวยสด ชนเพลิน “สุนทรียะเชิง ประพันธ์” จึงหมายเอาสิ่งทั้งสามในทางวรรณกรรมโดยเฉพาะรวมไปถึงสิ่งที่เขาเรียกว่า “ประสบการณ์เชิงสุนทรียะ” คือ ความงาม รสนิยม พฤติกรรมตอบสนองความคิด อุดมคติ ปรากฏการณ์และแม้ความไม่มีเหตุผลถือเอารูปและเนื้อหาเป็นส่วนรวมแบ่งออกเป็น 5 ประเภท คือ ภาษา สาร รส อารมณ์และการประดิษฐ์

เรืองอุไร กุศลาศัย, (2521 : 61-62) ได้กล่าวว่า ศิลปะทางด้านภาษาก็คือมีกวี เป็นผู้สร้างเพื่อที่จะพรรณนาความรู้สึกนึกคิด หรือความฝัน อารมณ์ หรือจิตนาการให้ปรากฏเป็น รูปแบบขึ้นมาอย่างใดอย่างหนึ่ง หรืออาจเพียงเพื่อนามธรรมที่จะทำให้เราเข้าใจง่ายขึ้น ซึ่งบางครั้งอาจบรรยายนามธรรมนั้นด้วยเสียง จังหวะ ทำนองคล้าย ๆ ดนตรี ถ้าหากจะเป็นธรรมนองก็เป็นพวก ดนตรีถ้าด้วยภาษาก็เรียกว่าเป็นสุนทรียภาพทางภาษาจึงเกี่ยวกับภาษา ถ้อยคำ สัมผัส วรรณยุกต์ ที่มีอยู่ในวรรณคดีนั้น

ราชบัณฑิตยสถาน, (2546 : 1205) นิยามว่า สุนทรีย์ สุนทรียะ ว. เกี่ยวกับความนิยมความงาม. สุนทรียภาพ น. ความงามในธรรมชาติหรืองานศิลปะที่แต่ละบุคคลสามารถเข้าใจและ รู้สึกได้ความเข้าใจและรู้สึกของแต่ละบุคคลที่มีต่อความงามในธรรมชาติหรืองานศิลปะ สุนทรียศาสตร์ น. ปรัชญาสาขาหนึ่งว่าด้วยความงามและสิ่งที่งามในธรรมชาติหรืองานศิลปะ

ดวงมน จิตร์จำนงค์, (2527 : 5-18) ได้กล่าวเกี่ยวสุนทรีภาพว่า สุนทรียภาพเป็นศัพท์ บัญญัติแทน Aesthetics ในภาษาอังกฤษซึ่งตรงกับความงามในภาษาไทย ซึ่งไม่ใช่ความงาม ในภาษาของคนทั่วไปในชีวิตประจำวันเราประเมินค่าความงามกันด้วยความรู้สึกชอบ ไม่ชอบอันเป็นส่วนตัว ความงามเนื่องจากเหตุผลทางธรรมชาติ โดยเฉพาะทางด้านจิตวิทยาและทางวัฒนธรรม สุนทรียภาพมีความเกี่ยวข้องกับศิลปะ เพราะศิลปะถ่ายทอดอารมณ์สะเทือนใจ ความคิดและประสบการณ์จากผู้หนึ่งไปยังอีกผู้หนึ่ง ศิลปะเป็นเครื่องสื่อสารที่มีพลังอันเร้าอารมณ์ สะเทือนใจของมนุษย์เห็นได้ว่าวรรณคดีซึ่งก็คือศิลปะที่ใช้ภาษาเป็นอุปกรณ์นั้นสามารถให้ “สัมผัสที่ลึกซึ้งและรุนแรง” และ “กระทบให้เกิดอารมณ์ทุกข์และสุข” สุนทรียภาพหรือความงามทางศิลปะก็คือสิ่งที่เรียกว่า “ความจับ ใจ” นั่นเอง ภาษาในวรรณคดีและสุนทรียภาพในภาษานั้นเป็นสิ่งที่สอดคล้องข้องเกี่ยวกันอย่างแนบแน่น ด้วยเหตุว่าสุนทรียภาพเป็นเรื่องของคุณภาพแห่งศิลปะภาษาที่มีสุนทรียะจะเกิดความไพเราะและความนึกคิดและอารมณ์ประสมกัน

ศรีวิไล ดอกจันทร์, (2528 : 128-129) มีความคิดเห็นเกี่ยวกับสุนทรียะซึ่งสรุปได้ว่า สุนทรียภาพ หมายถึง ความงาม ความไพเราะ หรือลักษณะอันสุนทร ซึ่งมีอยู่ในธรรมชาติ หรือแม้ในศิลปะวรรณกรรมต่าง ๆ ความงามเป็นความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับจิตใจ ความงามอยู่ตามลำพังในวัตถุจึงไม่มีความหมายอะไรความงามจึงมีความเหมาะสมกับความงาม เพราะมีจิตใจรับรู้และชื่นชมมันด้วย แต่การที่เราจะแลเห็นความงามของสิ่งหนึ่งสิ่งใดอย่างเข้าอกเข้าใจ นั้นจำเป็นต้องฝึกฝนอบรมกับการชื่นชมคุณค่าของความงาม จึงแลเห็นความงามนั้นได้อย่างซาบซึ้งตรึงใจ

สรุป ทฤษฎีการถ่ายทอดผู้วิจัยได้นำมาใช้วิเคราะห์ถึงกลวิธีในการแสดงให้มีลำดับขั้นตอนของการเรียนนาฏศิลป์ไทยตั้งแต่การฝึกหัดในขั้นพื้นฐาน การฝึกเป็นตัวเอกละครนอก ละครในและละครพันทาง เพื่อเห็นถึงความชัดเจนในแต่ละขั้นตอนของการฝึกและนำไปใช้เมื่อมีโอกาสแสดงบนเวที ทฤษฎีการเคลื่อนไหวผู้วิจัยได้นำมาใช้ศึกษา ท่าทาง และการสื่ออารมณ์ เป็นการเคลื่อนไหว

ร่างกายโดยการใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย การแสดงออกทางสีหน้าแววตา การแสดงอารมณ์ความรู้สึกออกมาถึงผู้ชมแทนคำพูดของตัวละครในการแสดงละครนอก ละครใน และละครพันทาง ให้ผู้ชมเข้าใจได้ว่าตัวละครนั้นมีอารมณ์อย่างไร ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ผู้วิจัยได้นำมาใช้วิเคราะห์ความงามของการรำในบทบาทพระเอกละครนอก ละครใน และละครพันทาง ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ที่มีลักษณะพิเศษซึ่งเกิดจากตัวบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอดมาและมีความสวยงามตามแบบฉบับละครของหลวง จากทฤษฎีดังกล่าวผู้วิจัยจึงนำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ กลวิธีการแสดงบทบาทพระเอกละครรำ ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 สามารถวิเคราะห์ได้อย่างครบองค์ประกอบของความมุ่งหมายของการวิจัย

5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

5.1 งานวิจัยในประเทศ

ชมนาด โสภณ, (2531 : 45) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องพัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย โดยศึกษารูปแบบของการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทยพัฒนาการของการจัดการศึกษาและอิทธิพลที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบของการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ ประเภทแรก เป็นการจัดการศึกษาโดยอิสระหรืออย่างไม่เป็นทางการได้แก่ การจัดการศึกษาในราชสำนักของเจ้านายและขุนนางและสำนักของสามัญชน เป็นการจัดการศึกษาอย่างอิสระโดยยึดถือการศึกษาในราชสำนักเป็นแบบอย่าง ประเภทที่ 2 เป็นการจัดการศึกษาในระบบโรงเรียนแบบสากล หรืออย่างเป็นทางการมีการกำหนดจุดหมายของการจัดการศึกษา วิธีเข้าศึกษาและคุณสมบัติของผู้เข้ารับการศึกษาหลักสูตรและการสอนปริมาณเวลาและคุณวุฒิทางการศึกษาตลอดจนเงินเดือนที่จะได้รับเพื่อสำเร็จการศึกษาแล้ว

เนาวรัตน์ เทพศิริ, (2539 : 154) ได้ศึกษาเครื่องแต่งตัวชุดพระและนางของละครรำ พบว่าการสร้างเครื่องแต่งตัวละครนั้น ได้มีการเปลี่ยนแปลงทั้งในเรื่องของวัสดุที่ใช้และวิธีการสร้างอย่างต่อเนื่องมาเป็นลำดับทั้งในการสร้างเครื่องประดับนุ่งห่ม การสร้างเครื่องประดับศีรษะ และการสร้างเครื่องประดับต่าง ๆ ซึ่งในการสร้างเครื่องนุ่งห่ม สิ่งที่สำคัญที่สุด ได้แก่ ขนาดของชิ้นส่วนเครื่องนุ่งห่มรองลงมา ได้แก่ วัสดุที่ใช้ในการปักรวมทั้งวิธีปักด้วย

สมรัตน์ ทองแท้, (2538 : 333) ได้ศึกษาระบำในการแสดงโขนกรมศิลปกรพบว่าระบำในการแสดงโขนของสัตว์มีลักษณะของส่วนใหญ่ที่มีท่ารำเลียนแบบมาจากธรรมชาติของสัตว์ที่มีอยู่จริงและจากจินตนาการของผู้ประดิษฐ์ทำเอง ซึ่งก็สามารถให้ความรู้สึกสมจริง โดยเฉพาะอย่างยิ่งลักษณะของเครื่องแต่งกายจะบ่งบอกอย่างชัดเจนในลักษณะของสัตว์นั้น ๆ ที่สำคัญ

ความสามารถในเชิงนาฏศิลป์ที่เป็นประดิษฐ์ท่ารำสามารถปรับปรุงท่าทางธรรมชาติของสัตว์มาผสมผสานกับท่าทางนาฏศิลป์จนทำให้เป็นระบำชุดพิเศษขึ้นมา

รจนา สุนทรานนท์, (2537 : 32) ได้ศึกษาเรื่องคุณลักษณะทางวิชาชีพของบัณฑิตวิทยาลัยนาฏศิลป์ตามทัศนะของผู้เชี่ยวชาญอาจารย์บัณฑิตและผู้บังคับบัญชาพบว่าด้านความเป็นครูผู้เชี่ยวชาญเห็นว่าบัณฑิตควรมีลักษณะทางวิชาชีพด้านความเป็นครูในระดับมากที่สุดโดยสามารถนำความรู้ทั้งวิชาการศึกษาทฤษฎีมาใช้ในการถ่ายทอดความรู้ด้วยความชำนาญจนผู้เรียนสามารถสืบสานงานศิลปะได้สามารถใช้สื่อการสอนมาประกอบการถ่ายทอดศิลปะจนผู้รับเข้าใจและสามารถปฏิบัติได้

อุษา สบฤกษ์, (2545 : 13) ได้ศึกษาการวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อการศึกษาวิธีการสอนนาฏยศิลป์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ทั้งในประเทศ และต่างประเทศพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ของผู้เรียนวิชานาฏศิลป์ไทย ในสถาบันอุดมศึกษาและแบบวัดทางนาฏยศิลป์ เปรียบเทียบพัฒนาการของนักศึกษาในด้านความคิด สร้างสรรค์ทางศิลป์ และทักษะในการปฏิบัติผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ไทยระหว่างนักศึกษากลุ่มที่ ใช้รูปแบบการเรียนการสอนนาฏยสรรค์ที่พัฒนาขึ้นกับกลุ่มที่ใช้รูปแบบการเรียนการสอนปกติผลวิจัย พบว่า วิธีการสอนนาฏยศิลป์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ได้แก่ การสอนท่ารำต้นแบบ การคิดสร้างสรรค์ท่ารำอย่างอิสระ การนำเสนอผลงาน สร้างสรรค์บรรยากาศที่ส่งเสริมการเรียนรู้ และการประเมินผลย้อนกลับ ประกอบด้วยขั้นตอนการสอน 6 ขั้นตอน การนำเข้าสู่เนื้อหา การฝึกปฏิบัติฝึกการสังเกตและการวิเคราะห์การฝึกคิดประดิษฐ์ท่ารำอย่างอิสระ การนำเสนอผลงานเชิงสร้างสรรค์ การสรุปและประเมินผลแบบวัดนาฏยสรรค์ที่พัฒนาขึ้นเป็นแบบทดสอบความคิดสร้างสรรค์ในการประดิษฐ์ท่ารำจากกระบวนการเชื่อมโยงสัมพันธ์ลีลาท่ารำการปรับปรุงท่ารำเดิม และจิตนาการด้านการบันทึกท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นในแบบทดสอบตามเวลาที่กำหนดลักษณะเด่นของแบบวัดนาฏยสรรค์ คือ วัดระดับความสามารถของผู้เรียนระดับอุดมศึกษาในการสร้างสรรค์ท่ารำ หาค่าบรรทัดฐานจากการทดสอบกลุ่มตัวอย่างนักศึกษาสาขานาฏยสรรค์เป็นวิธีการสอนที่เน้นการบูรณาการกระบวนการเรียนรู้ภาคทฤษฎีควบคู่กับการฝึกปฏิบัติจริงเพิ่มกิจกรรมที่ส่งเสริมให้นักศึกษาแสดงความคิดเห็นวิเคราะห์สังเกต และฝึกการคิดสร้างสรรค์ท่ารำสร้างความเชื่อมั่นในตนเองด้วยการให้นักศึกษาคิดสร้างสรรค์ท่ารำและแสดงออกอย่างอิสระการนำรูปแบบการ เรียนการสอนนาฏยสรรค์ไปใช้

วรพรรณ กีรานนท์, (2540 : 45) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการวิเคราะห์หลักสูตรนาฏศิลป์ ระดับปริญญาตรีของสถาบันอุดมศึกษา ผลการวิจัยพบว่า คุณลักษณะของงาบัณฑิตที่สอดคล้องกับความต้องการของตลาดแรงงานและคุณลักษณะด้านมีความรับผิดชอบ ความคิดริเริ่ม สร้างสรรค์ความสนใจใฝ่หาความรู้และความก้าวหน้าในวิชาชีพอยู่เสมอ ส่วนแนวทางในการพัฒนาหลักสูตร

นาฏศิลป์ ระดับปริญญาตรีของสถาบันอุดมศึกษาในอนาคต แต่ละสถาบันควรมุ่งผลิตบัณฑิตที่มีความคิดริเริ่ม สร้างสรรค์ผลิตผลงานทางด้านนาฏศิลป์ สนองความต้องการของสังคมจะเห็นได้ว่าคุณลักษณะด้าน ความคิดสร้างสรรค์เป็นที่ต้องการของตลาดแรงงาน การจัดหลักสูตรการเรียนการสอนนาฏศิลป์เพิ่มขึ้น

สาวิตร พงศ์วัชร์, (2538 : 91) ได้ศึกษารองเง็ง : ระบำพื้นเมืองภาคใต้ พบว่า รองเง็ง อาจจะมีวิวัฒนาการมาจากการเต้นรำพื้นเมืองของขาวสเปนและชาวโปรตุเกส ซึ่งนำมาแสดงในแหลม มาลายู เมื่อคราวที่ได้เข้ามาติดต่อขาย จากนั้นชาวมาลายูพื้นเมืองได้ดัดแปลงเป็นการแสดงที่เรียกว่า รองเง็ง ส่วนจะเริ่มจากจุดไหนก่อนในแหลมมาลายูนั้นมิอาจสรุปได้ แต่ที่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัดใน จังหวัดชายแดนภาคใต้ว่ามีการเต้นรองเง็งมาเป็นช้านาน โดยที่นิยมรำกันเฉพาะในวังของเจ้าเมือง

วัชนี เมษะมาณ, (2543 : 34-47) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องประวัติ ผลงาน แนวคิด และ วิธีการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล ยมะคุปต์ กรณีศึกษา คือระบำพม่า-มอญ ครูลมุล ยมะคุปต์ สมรสกับครูสงัด ยมะคุปต์ และได้ขึ้นไปเป็นครูสอนละครที่เชียงใหม่ในคุ้มพระราชชายาเจ้าดารารัศมีเข้ารับราชการเป็นครูแผนกนาฏยศิลป์ กรมศิลปากร มีผลงานระหว่าง พุทธศักราช 2477-2525 มากกว่า 50 ชุด แบ่งได้เป็น 6 ประเภท ระบำพม่า-มอญ เป็นระบำประเภทผสมผสานลักษณะท่ารำของพม่าและท่ารำของมอญนำมาประดิษฐ์ขึ้นใหม่ได้อย่างแนบเนียนและกลมกลืนระหว่างนาฏยศิลป์ 2 รูปแบบที่แตกต่างกันอย่างมาก

สวภา เวชสุรักษ์, (2547 : 55) ได้ศึกษาหลักนาฏประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี พบว่า นาฏยประดิษฐ์ที่หมายถึง การคิด การออกแบบและการสร้างสรรค์แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคนที่คอบคลุม ปรัชญา เนื้อหาความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยวการแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉากและส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้

อรวรรณ ขมวัฒนา, (2530 : 17) ได้ศึกษารำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้อธิบายถึงความสำคัญของผู้กำกับในด้านการแสดงละครรำไว้ในงานวิจัย พบว่า การปฏิบัติท่ารำส่วนมากจะยึดมั่น ในแบบที่ได้รับมาจากครูผู้ถ่ายทอดอย่างแน่นแฟ้น ฉะนั้น ลักษณะท่ารำของตัวละครจะดีหรือไม่ ขึ้นอยู่ที่ผู้ถ่ายทอดหรือผู้กำกับการแสดงมีความรู้ในเรื่องนี้แค่ไหน

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, (2549 : 249) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง วิวัฒนาการและอนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในการพัฒนาพัฒนาธรรมไทย ผลการศึกษาพบว่า การศึกษาด้านวัฒนธรรมเป็นกระบวนการถ่ายทอดที่ผู้เรียนได้มีส่วนร่วมทำ ความเข้าใจ และฝึกปฏิบัติ ในขณะเดียวกันก็ได้ซึมซับความซาบซึ้งดีงาม และรื่นรมย์ การศึกษาด้านวัฒนธรรมจึงมีลักษณะบูรณาการผสมผสานทั้งด้านปรัชญาความคิด ความเชื่อ ศีลธรรม สุนทรียภาพ ศิลปะ พฤติกรรมการแสดงออกของมุนษย์

การศึกษาด้านวัฒนธรรมมีลักษณะที่ยืดหยุ่นหลากหลายมากกว่าที่จะศึกษาพิธีกรรมการแสดงที่ผิวเผินเท่านั้น

นฤมล ณ นคร, (2548 : 196) ได้ศึกษาการรำดรสาแบหลา พบว่า การรำเดี่ยวดรสาแบหลาเป็นสื่อให้เห็นถึงพิธีกรรมการฆ่าตัวตายที่ต้องใช้อารมณ์แสดงออกทางสีหน้าและแววตา ตลอดจนชั้นเชิงในการรำอาวุธและอวดฝีมือการรำของนางกษัตริย์ ดังนั้นผู้แสดงเป็นนางดรสา จึงมี ส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่จะสามารถถ่ายทอดการแสดงไปยังผู้ชมได้ จึงต้องพิถีพิถันในการคัดเลือกผู้แสดงที่ ต้องมีรูปร่างหน้าตาผิวพรรณดี มีพื้นฐานการรำที่ดีและประสบการณ์การแสดงเป็นตัวเอกมาพอสมควร มีปฏิภาณไหวพริบสามารถแก้ปัญหาเฉพาะหน้าที่อาจจะเกิดขึ้นในขณะแสดงได้ และต้องเป็นผู้ที่มีความจำดีเพราะกระบวนการท่ารำมีความสลับซับซ้อน อยากแก่การจดจำ ถ้าได้ผู้แสดงที่มีความสามารถดังกล่าว จะช่วยให้ครูสามารถถ่ายทอดได้รวดเร็วขึ้นและช่วยให้การแสดงประสบความสำเร็จได้

สมพิศ สุขริพัฒน์, (2539 : 184) ได้ศึกษาการแสดงละครพันทางของเสรี หวังในธรรม พบว่าจากแนวคิดของนายเสรี หวังในธรรมมีการดัดแปลงปรับปรุงจากละครพันทางของเดิมบ้าง เช่น เครื่องแต่งกาย แม้ว่ายึดตามแบบของกรมศิลปะกรก็ตาม แต่นายเสรี หวังในธรรม ได้ดัดแปลงคือ เพิ่มความหรูหรา ด้วยการปักดิ้นเงินทอง เครื่องประดับและสีสันของเครื่อง จัดตามฐานะของตัวละคร และมีความโดดเด่น ส่วนเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงยังคงยึดตามแบบกรมศิลปากรแต่มีส่วนแตกต่างคือการบรรจุเนื้อเพลงลงในทำนองเพลง ซึ่งจุดนี้เป็นสิ่งดึงดูดใจผู้ชนให้มีความรู้สึกและอารมณ์คล้ายตามไปด้วย

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, (2547 : 58) ได้ศึกษาการศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำ และลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม พบว่า ในเชิงนาฏยประดิษฐ์ความสมดุล คือ “การส่งความหนัก” ออกไปตามส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในอวัยวะทั้งด้านขวาและซ้ายรับกันได้พอดีเห็นได้จากท่ารำที่กางแขนและเท้าให้สอดคล้องสัมพันธ์กันเพื่อมิให้ล้มหรือเสียการทรงตัวส่วนในเชิงของนาฏยศิลป์ไทยมีท่าที่ส่งความหนักเสมอกันทั้งสองข้าง เช่น ท่าขัดจางนาง ส่วนท่ารำบางท่าไม่จำเป็นต้องให้มือและเท้าเสมอกัน เช่น ท่ากระหวัดเกล้า ท่าโจงกระเบนตีเหล็ก เมื่อมองโดยภาพรวมแล้วเป็นรูปทรงที่มีความพอดีลงตัวก็คือว่าเป็นท่าที่สมดุลกันได้ ดังนั้น ท่ารำของโขนตัวพระจึงตรงกับกฎของความมั่นคง คือ ท่าสมดลจะใช้วิธีก้าวเท่าย่อเข่า เพื่อมิให้ร่างกายเสียการทรงตัว

สุภาวดี โพธิเวชกุล, (2552 : 63-64) ได้ศึกษาถึงการใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการรำตามแบบนาฏศิลป์ไทย ว่าการปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยตามหลักเกณฑ์ในแบบหลวงจะต้องมีความสัมพันธ์กันในทุกส่วนของร่างกายที่จะต้องจัดวางตำแหน่งทิศทางร่วมกับการเคลื่อนไหวร่างกาย การใช้ลำตัว ศีรษะ ไหล่ แขน ขา เท้า ไปตามคำร้องและทำนอง ของการรำในประเภทต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความถูก ต้องและสมบูรณ์ตามมาตรฐานนาฏศิลป์ไทย

อุษา สบฤกษ์, (2536 : 21) ได้ศึกษาพฤติกรรมการสอนนาฏศิลป์ไทย ในวิทยาลัยนาฏศิลป์ ภาคทฤษฎีและปฏิบัติ พบว่า การสอนภาคปฏิบัติใช้วิธีสาธิตท่ารำให้นักศึกษาทำตาม อธิบายท่ารำประกอบการสาธิตบอกนาฏยศัพท์ในขณะที่ต่อท่ารำ แก้ไขข้อบกพร่องด้วยการจับท่ารำ ใช้สื่อเป็นเครื่องบันทึกเสียงการแบ่งงานและฝึกหัดเป็นกลุ่มอยู่ในระดับปานกลางการช่วยเหลือนักศึกษาโดยการแก้ไขข้อบกพร่องในการรำระดับปานกลางให้โอกาสนักศึกษาถามท่ารำ และการชมเชยน้อยที่สุด ด้านการประเมินผลใช้วิธีสังเกตท่ารำจากการปฏิบัติของนักศึกษาสอบปฏิบัติเป็นกลุ่มหรือรายบุคคลตามประเภทของบทเรียนที่สอนเรื่องวิวัฒนาการศิลปศึกษา

รจนา สุนทรานนท์, (2549 : 38) ได้ศึกษาการจัดทำนามานุกรมนาฏยศิลปินโขนละครหลวงและสายการสืบทอดสู่กรมศิลปากร พบว่า การสอนชนิดถ่ายแบบจากครูสู่ศิษย์ชนิดตัวต่อตัวจากรุ่นสู่รุ่นอย่างเคร่งครัด เมื่อครูผู้ใหญ่ได้สะสมความรู้และประสบการณ์มาพร้อมมูลจึงสามารถสร้างสรรค์ผลงานใหม่ได้อย่างงดงาม และนับถือเป็นแบบอย่างสืบทอดต่อไปไม่ขาดสาย วิธีการเช่นนี้ยังคงปฏิบัติอยู่ในปัจจุบัน ดังนั้นรูปลักษณ์นาฏยศิลป์โขนละครของหลวงจะแพร่หลายกลายเป็นหลักสูตรระดับมัธยมศึกษาและอุดมศึกษาหลายแห่ง แต่การเรียนการสอนยังคงยึดถือปฏิบัติเหมือนเดิม นับว่าการสืบทอดเช่นนี้เป็นการอนุรักษ์ให้โขนละครของหลวงคงอยู่อย่างมั่นคงจนถึงปัจจุบันและต่อไปในภายภาคหน้า

อาภรณ์ มนตรีศาสตร์ และ จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์, (2525 : 323) ได้ศึกษาลักษณะของครูผู้สอนวิชานาฏศิลป์ไทย พบว่า ควรเป็นครูที่มีทั้งความรู้ภาควิชาการ ได้แก่ วิชาการศึกษาและทฤษฎีศิลป์ความชำนาญและภาคปฏิบัติด้านศิลปะซึ่งจะทำให้เป็น “นาฏศิลป์ชั้นครู” ที่มีความสามารถทางสมองมีความสมบูรณ์ของร่างกายและมีพรสวรรค์เป็นความสามารถเฉพาะตนประกอบกันขึ้นเป็นอาจารย์นาฏศิลป์ที่ดีสร้างสรรค์งานให้กับศิลปะและการศึกษาของไทยให้เจริญยิ่งขึ้นครูนาฏศิลป์ที่ดีย่อมบริบูรณ์ด้วยการศึกษาและมีคุณลักษณะที่เหมาะสมแก่การเป็นครู 4 ประการ คือ ครูต้องอยากสอนครูต้องอยากเรียนครูต้องมีความรู้ในวิชาที่สอนและครูต้องสอนเป็น

ลัดดา ตั้งสุภาชัย, (2557 : 55) ได้ศึกษาการสวมบทบาทในการแสดงละคร พบว่า การสวมบทบาทเกิดจากการตีความบทประกอบการแสดงที่มาจากวรรณกรรมเพื่อถ่ายทอดเป็นศิลปะการแสดงจึงเป็นการยากเป็นอย่างยิ่งที่จะทำให้ผู้แสดงแต่ละคนมีความเข้าใจในวิถีการดำเนินชีวิตของตัวละครที่แตกต่างจากผู้แสดงโดยสิ้นเชิงเพราะตัวละครถูกกำหนดโดยโครงสร้างการประพันธ์เป็นบทบาทที่สมมติขึ้น แต่ผู้แสดงเป็นมนุษย์ที่มีความรู้สึกนึกคิดเป็นของตนเองซึ่งมีรูปแบบในการดำเนินชีวิตไม่เหมือนผู้แสดงเลยจึงต้องทำความรู้จักและเข้าใจบทบาทหน้าที่คุณลักษณะตลอดจนอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครอย่างลึกซึ้งทั้งในสายตาจิตใจและร่างกายทุกส่วนเมื่อสิ้นสุดการแสดงถอดหัวโขนออกมาแล้วก็สามารถอยู่ในสถานะของตัวตนแบบเดิมได้ สรุปว่าต้องควบคุมอารมณ์และไม่หลงระเริงอยู่ในบทที่ได้รับตลอดวันหรือที่เรียกกันติดปากเป็นภาษาต่างประเทศว่า

“In” กับบทนั่นเองทั้งนี้เพื่อให้ผู้ชมที่รับชมการแสดงที่ถูกถ่ายทอดผ่านกระบวนท่ารำต่าง ๆ เกิดความคล้อยตามและได้รับ

สุรสิทธิ์ วิเศษสิงห์, (2550 : 332) ได้ศึกษากลวิธีการแสดงบทบาทพระรามในโขน ตอน นางลอย ของคุณครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง พบว่า ผู้แสดงในบทบาทพระรามได้นั้นจะต้องมีคุณสมบัติ คือ จะต้องผ่านกระบวนการฝึกหัดของตัวพระ เริ่มต้นด้วยการคัดเลือกโดยพิจารณาจากรูปร่างหน้าตา เป็นสำคัญ เช่น รูปร่างสูงโปร่ง ใบหน้ารูปไข่ เนื่องจากเวลาสวมชฎาแล้วใบหน้าจะรับกับชฎา หลังไม่โก่งงอ นิ้วมือ นิ้วเท้า ครบสมบูรณ์ เป็นต้น การฝึกหัดเริ่มต้นด้วยการฝึกหัดขั้นพื้นฐาน ตลอดจนการฝึกหัดการใช้บทต่างๆ และที่สำคัญคือการฝึกหัดรำเพลงช้า เพลงเร็ว อันถือเป็นแม่ท่า เบื้องต้นของตัวพระ เพราะท่ารำต่างๆ ล้วนแต่หยิบยกมาจากท่ารำเพลงช้า เพลงเร็ว ทั้งสิ้น เมื่อผู้เรียนผ่านขั้นตอนดังกล่าวจนมีความชำนาญแล้ว จากนั้นจึงจะทำการคัดเลือกผู้แสดงบทบาท พระราม โดยใช้เกณฑ์พิจารณาคัดเลือกจากผู้เรียนที่มีองค์ประกอบพื้นฐานที่สำคัญ 5 ประการ ได้แก่ ความสามารถในการรำเพลงช้าปี่ การรำเพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี เพลงเชิดฉิ่งศรทะนง และ ตระบรรทมไพร ความสามารถในการรำตรวจพล การรบ การขึ้นลอย และการใช้บทพื้นฐาน ของพระรามด้วย

นันทวัน สังขะวร, (2562 : 236) ได้ศึกษา นางตลาด : เพศสภาพในตัวละครนอก และกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ รู้พบว่าเพศสภาพที่ถูกหล่อหลอมจากครอบครัว และสิ่งแวดล้อมมีผลต่อการดำเนินชีวิต กระบวนการขัดเกลา บ่มเพาะ และสั่งสมประสบการณ์ เป็น ปัจจัยเกื้อหนุนทำให้ประสบความสำเร็จการสร้างความหมายในตัวละครตัวใดตัวหนึ่งต้องผ่าน การศึกษาและเข้าใจอย่างชัดเจน จึงจะสามารถเข้าถึงตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง แต่ทั้งนี้อยู่บนฐาน ของบุคลิกภาพส่วนตัวของผู้แสดงที่จะสามารถส่งต่อบทนั้นๆ ให้ผู้ชมเชื่อได้อย่างไร ลีลาและกลวิธี ของนางตลาดอยู่ที่การแสดงโดยธรรมชาติ เป็นการแสดงอารมณ์และความรู้สึกทั้งสีหน้าและแววตา มากกว่ากระบวนท่ารำเป็นความสนุกสนานและการใช้ร่างกายอย่างอิสระ “บทนางตลาด” จึงเป็น หัวใจของการแสดงละครนอก และสีสันของศิลปะการแสดงทั้งหมด

นพรัตน์ บัวพัฒน์, (2559 : 184) ได้ศึกษาเม็ดพรายของปรมาจารย์นาฏศิลป์ : การสังเคราะห์ องค์ความรู้เพื่อพัฒนาศิลปะการแสดงในประเทศไทย พบว่า เม็ดพรายของปรมาจารย์ทางด้าน นาฏศิลป์เป็นศาสตร์ ที่เกิดขึ้นจากการได้รับการถ่ายทอดจากบรมครูโบราณหลายคน รวมกับ อัจฉริยภาพเฉพาะตัวเมื่อผนวกกันแล้วจึงเกิดเป็น “เม็ดพราย” ที่แตกต่างกัน เม็ดพรายเหล่านี้ได้รับ การถ่ายทอดจากครูโดยครูพิจารณาจากบุคลิกลักษณะ เชาวน์ และสติปัญญา เทคนิคในการฝึกหัดการ มีครูที่หลากหลายจะทำให้เกิด “ทาง”ที่มากขึ้น ซึ่งทางเหล่านั้นหมายถึงรูปแบบเฉพาะของครู และ พัฒนาไปสู่ “ที” อันหมายถึง “ลีลา” แต่สิ่งนี้ยังคงต้องรักษาไว้คือ “ท่า” ตามแบบแผน

ที่ถ่ายทอดกันมา ความแตกต่าง ของกลวิธีในการรำคือความหลากหลายของท่วงที ที่ควรได้ฝึกหัด เรียนรู้ และเลือกที่จะนำมาใช้ตามโอกาสที่เหมาะสม

5.2 งานวิจัยต่างประเทศ

(Chun, 1999 : 60) ได้ศึกษาหลักสูตรการเรียนการสอนเต้นรำการเต้นพื้นเมืองได้เปลี่ยนแปลงไปโดยเพาะลักษณะเด่นของผู้เต้น เกิดจากบุคลิกภาพของผู้เต้น ผู้ศึกษาต้องการรักษารูปแบบการเต้นพื้นเมือง และพัฒนายุทธศาสตร์การเต้นรำพื้นเมือง จึงศึกษาการเคลื่อนไหวของมนุษย์การเต้นในมหาวิทยาลัยเชยอง การศึกษาปรากฏว่าการพัฒนาร่างกายมีส่วนต่อการเต้นรำ

Clark, (1997 : 72) ได้ทำการวิจัยเกี่ยวกับสไตล์การทำศิลปะในการเต้นข้อกำหนดในการศึกษาการเต้น โดยทำในลักษณะการออกแบบการเต้นรำไปสอนเมื่อทำการสอนนักเรียนด้วยเพลงแจ๊สที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นด้วยสไตล์การเต้นท่าต่างๆ นานาที่รวมกันคุณภาพเข้าถึงอารมณ์ที่แตกต่าง ซึ่งทำให้นักเรียนได้ทราบความคิด การสื่ออารมณ์ของท่าเต้น ซึ่งเป็นที่น่าสนใจ

Clark, (1997 : 74) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่องเกี่ยวกับการรำวรรณคดีอินเดียทางทิศเหนือในลักษณะการรำที่เรียกว่า Hindi และการวิเคราะห์การรำใน Hindi ตามประวัติศาสตร์อิทธิพลของการรำบทบาทของผู้หญิง ซึ่งมีการรำไปตามเพลง และคำพรรณนาโดยการวิจัยเจาะลึกไปยังข้อมูลปฐมภูมิ และการสัมภาษณ์ถึงลักษณะบุคลิกผู้รำ

Hewitt, (2004 : 73) ได้วิจัยเกี่ยวกับจุดมุ่งหมายของการศึกษาเพื่อสำรวจการดำเนินการนักเรียนในแหล่งที่มีอิทธิพลต่อการควบคุมสภาวะการรับรู้ ความเชื่อ ซึ่งเกี่ยวกับการแสดงดนตรีเดี่ยวข้อมูลในการวิจัยเก็บรวบรวมได้จากสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้าง และงานวิจัยนี้สรุปแหล่งที่สำคัญที่มีอิทธิพล สามแหล่ง ได้แก่ การประเมิน ประสบการณ์การแสดงที่ผ่านมาและสิ่งอื่น ๆ ที่มีนัยสำคัญนักเรียนจะอธิบายถึงหนทางต่าง ๆ ต่อความเชื่อในแหล่งที่มีอิทธิพลบเพื่อกำหนดและรายงานว่าพวกเขามีมุมมองต่อตนเองอย่างไร ในแง่ของความสามารถ ความมั่นใจ และอัตราในการทำงานโดยงานวิจัยนี้ยังได้ทำการสำรวจการดำเนินการสำหรับผู้ที่เกี่ยวกับการส่งถ่ายและการจัดการโครงการดนตรี ในภาคส่วนการศึกษาราดับสูงขึ้นไป การขาดความใส่ใจ โดยเฉพาะเมื่อเปรียบเทียบกับประสบการณ์ของดนตรีจากที่มีการเปลี่ยนแปลงวิถีปฏิบัติเดิมและประเภทดนตรีและอิทธิพลที่มีนัยสูงสุดของกลุ่มเพื่อที่มีต่อสภาวะการรับรู้ของตนเองในฐานะผู้แสดง

Broun, (1976 : 259) ได้ศึกษาการเต้นรำกับศาสนา การศึกษามีจุดมุ่งหมายเพื่อค้นหาองค์ประกอบของการเต้นรำการละครและศาสนา มีความสัมพันธ์กันอย่างไร การเต้นรำแบบอเมริกันดั้งเดิมมีการรวมทำนองต่าง ๆ ใช้ส่วนประกอบในการเคลื่อนไหวและการไม่เคลื่อนไหวส่วนการละครใช้ลักษณะการดำเนินเรื่องและขั้นตอนและความตื่นเต้นเร้าใจ

สรุป จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทำให้สามารถวิเคราะห์ถึงกลวิธีในการแสดงของอาจารย์ด้านนาฏศิลป์ไทย ในการแสดงบทบาทพระเอกละครนอก ละครในและละครพันทาง ซึ่งข้อมูลดังกล่าวผู้วิจัยใช้เป็นฐานข้อมูลเบื้องต้นในการวิเคราะห์ และศึกษากลวิธีการแสดงบทบาทพระเอกละครรำ ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 เป็นการสังเคราะห์องค์ความรู้เพื่อการพัฒนาศิลปะการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัย พระเอกละครรำ : กลวิธีการแสดงของศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยผู้วิจัยได้สำรวจข้อมูลทั่วไป และในพื้นที่ที่จะทำการศึกษาวิจัยทั้งได้กำหนดกรอบและขั้นตอนของวิธีวิจัยดังนี้

1. ขอบเขตการวิจัย
    - 1.1 เนื้อหาการวิจัย
    - 1.2 ระเบียบวิธีวิจัย
    - 1.3 ระยะเวลาในการวิจัย
    - 1.4 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง
2. วิธีดำเนินงานวิจัย
    - 2.1 เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล
    - 2.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล
    - 2.3 การจัดกระทำกับข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล
    - 2.4 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ขอบเขตการวิจัย

1. เนื้อหาการวิจัย

1.1 เพื่อศึกษาประวัติและผลงานของ อาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558

1.1.1 เพื่อศึกษาประวัติของอาจารย์เวณิกา บุนนาค

1.1.2 เพื่อศึกษาผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย กระบวนการที่ได้รับถ่ายทอด กลวิธีวิธีการฝึก ประสบการณ์การแสดง ตลอดจนความเชี่ยวชาญเฉพาะ

1.2 เพื่อศึกษากลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครรำของ อาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงพุทธศักราช 2558 ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

2. ระเบียบวิธีวิจัย ในการวิจัยเรื่อง กลวิธีการรำ บทบาทพระเอกละครรำของ อาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

3. ระยะเวลาในการวิจัย ในการวิจัย เรื่อง กลวิธีการรำ บทบาทพระเอกละครรำของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 ผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการดำเนินการวิจัยในภาคสนาม ตั้งแต่เดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2562 เป็นต้นไป

4. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เลือกประชากรกลุ่มตัวอย่างในการศึกษากลวิธีการรำ : บทบาทพระเอกละครรำของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 ดังนี้ โดยเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อเก็บข้อมูล ดังนี้

1. ประชากรที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดบทบาทพระเอกละครรำจากอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558

2. กลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยแบ่งเป็นกลุ่มเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลดังนี้

2.1. กลุ่มผู้รู้ (Key Informant) ได้แก่ กลุ่มบุคคลที่ให้ข้อมูลเชิงลึกและสำคัญเกี่ยวกับองค์ความรู้การรำลักษณะพิเศษ การถ่ายทอด การสืบทอด สามารถที่จะให้ข้อมูลได้เที่ยงตรงโดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและแบบไม่มีโครงสร้าง ดังนี้

2.1.1 กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ได้แก่

1) อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม

2) อาจารย์รัจนา พวงประยงค์

2.1.2 กลุ่มศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดบทบาทพระเอกละครรำจากอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 จำนวน 5 คน

2.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informant) ประกอบด้วย กลุ่มอาจารย์ผู้สอนนาฏศิลป์ในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ที่ได้รับการ ถ่ายทอดบทบาทพระเอกละครรำจากอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 โดยใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและแบบไม่มีโครงสร้าง จำนวน 5 คน

2.3 กลุ่มบุคคลทั่วไป (General Informants) ได้แก่ นักเรียน นักศึกษา ประชาชน ทั่วไป จำนวน 10 คน

วิธีดำเนินการวิจัย

1. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ประกอบด้วย

1.1 แบบสำรวจ (Basic Survey) เป็นการสำรวจเพื่อหาข้อมูลเบื้องต้นของพื้นที่ที่ทำการวิจัย

1.2 แบบสัมภาษณ์ (Interviews) แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interviews) และแบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interviews) ใช้สัมภาษณ์ตามความมุงหมายของการวิจัย รายละเอียดดังนี้

1) แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้างเพื่อใช้สัมภาษณ์กลุ่มผู้รู้ ประกอบด้วย 3 ชุด แต่ละชุดมี 2 ตอนดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลเกี่ยวกับผู้ให้สัมภาษณ์

ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับองค์ความรู้การรำแบบละครหลวงฉบับวังสวนกุหลาบ ขั้นตอนการถ่ายทอดกลวิธี ลักษณะเฉพาะของการรำแบบละครหลวงฉบับวังสวนกุหลาบ และวิธีการถ่ายทอดท่ารำ ของครูและแนวทางการพัฒนา

2) แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง สัมภาษณ์แบบปลายเปิดไม่จำกัดคำตอบ เพื่อจับประเด็นนำมาตีความหมายโดยใช้ทฤษฎี และการสัมภาษณ์แบบเจาะลึก จากครูที่เป็นศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้เรื่อง กลวิธีและลักษณะพิเศษในการรำแบบละครหลวงฉบับวังสวนกุหลาบ ผู้เชี่ยวชาญ ครูผู้สอนในวิทยาลัยนาฏศิลป ครูผู้สอนนาฏศิลป์ในสถาบันการศึกษาอื่น นักเรียน นักศึกษาเพื่อหาคำตอบถึงเทคนิคกลวิธีต่าง ๆ ในการรำแล้วนำมาสังเคราะห์องค์ความรู้ในการพัฒนาศิลปะการแสดงต่อไป

3) แบบสังเกต (Observation) ใช้สำหรับสังเกตสภาพทั่วไป การดำเนินชีวิตประจำวัน วิธีการสอน การดำเนินกิจกรรมในการฝึกปฏิบัติ และเหตุการณ์ทั่วไป

2. การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูล ยึดหลักข้อมูลให้สอดคล้องกับจุดมุ่งหมายของการศึกษา ผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้ การเก็บข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง (Documentary Research) กับเนื้อหาด้านการถ่ายทอด การรำเทคนิคพิเศษจารีตแบบแผน กลวิธีกลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครรำ ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 เป็นการศึกษาจากเอกสารที่มีการบันทึกเอาไว้ ทั้งที่เป็นภาษาไทยและภาษาต่างประเทศ จากหนังสือ ตำรา บทความ สารคดี รายงานการวิจัย วิทยานิพนธ์ หนังสือพิมพ์ จดหมายเหตุ อินเตอร์เน็ต

1. การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม (Field Research) ผู้วิจัยได้ใช้วิธีสังเกต สัมภาษณ์ และฝึกการรำเชิงปฏิบัติการอย่างใกล้ชิด เพื่อจะได้ตรวจสอบข้อมูลที่สมบูรณ์ตรงกับข้อเท็จจริงมากขึ้น

2. การจดบันทึก (Field Note) โดยดำเนินการบันทึกทุกครั้งและใช้เครื่องมืออุปกรณ์ประกอบการบันทึกข้อมูลช่วยเพิ่มเติมรายละเอียด เช่น กล้องถ่ายรูป กล้องวีดีโอ เทปบันทึกเสียง คอมพิวเตอร์โน้ตบุ้ค ฯลฯ

3. การจัดกระทำกับข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้จัดกระทำข้อมูลตามความมุ่งหมายของการวิจัย และกรอบแนวคิดของการวิจัย การจัดกระทำข้อมูล ผู้วิจัยจัดกระทำข้อมูลในเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) แบ่งเป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

1. นำข้อมูลมาตรวจสอบความสมบูรณ์ ความถูกต้องของข้อมูลตามประเภทของเนื้อหาความมุ่งหมาย และนำข้อมูลมาจัดหมวดหมู่ให้เรียบร้อย เพื่อง่ายต่อการวิเคราะห์ข้อมูล

2. สรุปข้อมูลจากเครื่องมือแต่ละกลุ่ม

3. นำข้อมูลที่ได้มาเรียบเรียงตามความมุ่งหมายของการศึกษาเชิงพรรณนา

หลังจากที่มีการกระทำข้อมูลเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยได้นำข้อมูลมาตรวจสอบแบบสามเส้า (DataTriangulation) แล้วจึงนำข้อมูลมาวิเคราะห์ในเชิงคุณภาพ การตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulation) เพื่อเป็นการตรวจพิสูจน์ความถูกต้อง ความเที่ยงตรงของข้อมูล ซึ่งจะมีการตรวจสอบทั้ง 4 ด้าน คือ ด้านข้อมูล ด้านผู้ศึกษาวิจัย ด้านทฤษฎี และด้านการเก็บรวบรวมข้อมูล โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.1 ด้านข้อมูล (Data Triangulation) คือการตรวจสอบข้อมูล ด้านสถานที่ด้านเวลา และด้านบุคคล เพื่อตรวจสอบว่า ด้านสถานที่ ข้อมูลจากต่างที่กัน จะเหมือนกัน หรือไม่ด้านบุคคล ถ้าผู้ให้ข้อมูลเปลี่ยนไป ข้อมูลจะเหมือนหรือแตกต่างกันหรือไม่

3.2 ด้านผู้วิจัย (Investigator Triangulation) คือการตรวจสอบว่าผู้วิจัยได้ข้อมูลต่างกันอย่างไร โดยเปลี่ยนตัวผู้เก็บข้อมูล และเป็นข้อมูลเรื่องเดียวกัน

3.3 ด้านทฤษฎี (Theory Triangulation) คือการตรวจสอบว่าถ้าผู้วิจัยใช้ แนวคิดทฤษฎีต่างกันจากเดิม จะทำให้การตีความหมายข้อมูลแตกต่างกันมากน้อยเพียงใด

3.4 ด้านวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล (Methodological Triangulation) คือ การใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลต่างกันในการเก็บข้อมูลเรื่องเดียวกันเช่น ใช้การสังเกต คู่กับการ สัมภาษณ์

4. การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัย เรื่อง กลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครรำ ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพุทธศักราช 2558 ผู้วิจัยได้นำเสนอผลของการวิเคราะห์ข้อมูล โดยนำข้อมูลจากการศึกษาเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี งานวิจัยที่เกี่ยวข้องและข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนาม ประกอบการสัมภาษณ์ การสังเกต มาเรียบเรียงผลการศึกษา ตามความมุ่งหมายของการวิจัยที่กำหนดไว้ในเชิงพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยเรื่อง กลวิธีการรำ : บทบาทพระเอกละครรำของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลในลักษณะการวิจัยเชิงคุณภาพจากการเก็บรวบรวมข้อมูล จากเอกสาร การสัมภาษณ์ ทั้งแบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้างตามวัตถุประสงค์ดังนี้

ตอนที่ 1 ศึกษาประวัติและผลงานด้านการแสดง ละครนอก ละครใน และละครพันทาง ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพุทธศักราช 2558

ตอนที่ 2 ศึกษากลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครรำ ของ อาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพุทธศักราช 2558

ตอนที่ 1 ประวัติและผลงานด้านการแสดง ละครนอก ละครใน และละครพันทาง ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค

1. ประวัติส่วนตัว

อาจารย์เวณิกา บุนนาค ปัจจุบันอายุ 75 ปีเกิดเมื่อวันที่ 5 มกราคม พุทธศักราช 2489 ที่ธนบุรี (ปัจจุบันคือเขตธนบุรีกรุงเทพมหานคร) บิดาชื่อนายประสิทธ์ บุนนาค อดีตข้าราชการบำนาญสำนักพระราชวัง มารดาชื่อนางสาคร บุนนาค (สกุลเดิม มุสิกะนันทน์) อดีตข้าราชการบำนาญครูกรุงเทพมหานคร อาจารย์เวณิกา บุนนาค สำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยละคร (พระ) จากวิทยาลัยนาฏศิลปและปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) จากวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา เริ่มรับราชการครูที่วิทยาลัยนาฏศิลปเมื่อ พุทธศักราช 2510 จนเกษียณอายุราชการเมื่อ พุทธศักราช 2549 ในตำแหน่งอาจารย์ 3 ระดับ 9 วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์กระทรวงวัฒนธรรม

2. ประวัติการศึกษา

อาจารย์เวณิกา บุนนาค เข้ารับการศึกษาครั้งแรกในระดับชั้นการศึกษาปฐมวัย ที่โรงเรียนอนุบาลสุวรรณาวิทย์ เขตธนบุรี จากนั้นได้ศึกษาต่อในระดับชั้นประถมที่โรงเรียนซางตาครู้สคอนแวนต์ และได้สำเร็จการศึกษาตามลำดับ ดังนี้

พ.ศ. 2499 : สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนซางตาครู้สคอนแวนต์

พ.ศ. 2499 : ขณะนั้นอายุ 10 ปีได้เข้าศึกษาที่โรงเรียนนาฏศิลปะหรือวิทยาลัยนาฏศิลปในปัจจุบัน และได้รับการคัดเลือกให้ฝึกหัดละครตัวพระ

พ.ศ. 2510 : สำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง และได้สอบเข้ารับราชการในวิทยาลัยนาฏศิลป ระดับครูตรี

พ.ศ. 2522 : ศึกษาต่อคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์สมทบวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา

พ.ศ. 2524 : สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีหลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ)

ภาพประกอบ 23 อาจารย์เวณิกา บุนนาค และบิดา มารดา

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 24 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ในวัยเยาว์
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

3. **การศึกษาด้านศิลปะการแสดง**

ในวัยเยาว์ อาจารย์เวณิกา บุนนาค มีโอกาสได้ฝึกหัดการรำละครกับท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ในฐานะที่มีศักดิ์เป็นป้า ก่อนจะเข้ามาศึกษาที่โรงเรียนนาฏศิลป หรือวิทยาลัยนาฏศิลปปัจจุบัน เมื่อเข้าศึกษาที่โรงเรียนนาฏศิลปได้ฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยกับ ครูสะอาด แสงสว่าง ครูศิริพร มหากนก ครูนิตยา จามรมาน ครูลมุล ยมะคุปต์ ครูเฉลย ศุขะวณิช ครูมัลลี คงประภัสร์ ครูจำเรียง พุธประดับ และบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทยอีกหลายท่านตลอดระยะเวลาศึกษาตามหลักสูตร 11 ปี

ในวัยเด็กอาจารย์เวณิกา บุนนาค มีความชื่นชอบนาฏศิลป์ไทยอย่างจริงจังมาจาก เมื่อครั้งคุณยายที่เลี้ยงพาไปดูลิเกแล้วชอบการแสดงลักษณะนี้มาก ท่านจึงตั้งเป้าหมายต่อไปว่าจะเรียนทางด้านนาฏศิลป์อย่างเดียวเมื่อเข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลปได้รับการคัดเลือกจากครูผู้ใหญ่ให้ฝึกหัดละครพระ เพราะมีรูปร่างสูงโปร่ง แขน ขายาว ใบหน้ารูปไข่ ลำคอละหง ซึ่งตรงตามลักษณะของละครพระ ครูเริ่มฝึกหัดเบื้องต้นด้วยการทรงตัว ตึงหลังให้ตรง เปิดปลายคาง ฝึกการนั่งแบบตัวพระ การดัดมือ ดัดแขน ดัดตัว การตบเข่า ถองสะเอวให้มีความเข้าใจก่อนจากนั้นจึงจะเริ่มฝึกหัด นาฏยศัพท์ การตั้งวง การจีบ กระดกเท้า กระดกเสี้ยว เพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมในการใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการปฏิบัติกระบวนท่ารำได้อย่างถูกต้องตามแบบแผนการฝึกหัดเบื้องต้น

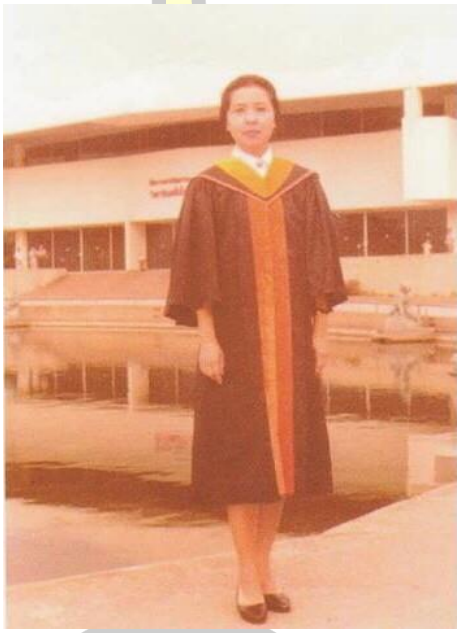
จะต้องฝึกหัดทุกวันเป็นการทำซ้ำ ๆ เพื่อเป็นการจัดรูปทรงสัดส่วนให้เกิดความงดงามตามมาตรฐานนาฏศิลป์ เมื่อฝึกหัดเบื้องต้นได้แล้วจึงฝึกหัดท่ารำพื้นฐาน เพลงช้า เพลงเร็ว ครูคนที่ให้ความรู้และฝึกหัดพื้นฐานการรำเพลง ช้าเพลงเร็วให้ คือครูสะอาด แสงสว่าง ครูศิริพร มหากนก (เป็นครูตัวนาง แต่มีความรู้ในท่ารำของตัวพระ) และครูนิตยา จามรมาน ซึ่งเป็นครูจากกองการสังคีตกรมศิลปากร

ภาพประกอบ 25 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ขณะเรียนนาฏศิลป์ในระดับชั้นสูง

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ในการเรียนเพลงช้าจะเริ่มจากฝึกร้องจังหวะเลียนเสียงตะโพน “จะโจงจะทิงโจงทิง” ประกอบการปฏิบัติทำรำเพลงช้าเมื่อต่อท่ารำได้ครึ่งเพลง ครูจะให้ฝึกหัดไล่ทำนองเพลงสร้อยสนเพื่อให้รู้จักการแบ่งจังหวะ และการฟังจังหวะเพลงว่าจังหวะไหนเป็นจังหวะย่อย จังหวะไหนเป็นจังหวะใหญ่ว่า เมื่อฝึกร้องทำนองเพลงสร้อยสนได้แล้วครูจึงจะต่อท่ารำต่อจนจบเพลงและปฏิบัติท่ารำโดยการร้องทำนองเพลงสร้อยสนเองตั้งแต่ต้นจนจบ ขั้นตอนฝึกหัดต่อมาครูจะให้รำเข้ากับระนาดซึ่งจะมีครูทางดนตรีผลัดกันมาบรรเลงให้รำ เพราะในสมัยนั้นยังไม่มีเครื่องบันทึกเสียงและเครื่องขยายเสียงเหมือนปัจจุบัน เมื่อรำเพลงช้าได้คล่องแล้วครูจึงฝึกหัดรำเพลงเร็ว โดยใช้วิธีการฝึกหัดเดียวกันกับการฝึกหัดเพลงช้า แต่เปลี่ยนจังหวะหน้าทับเป็นจาก “จะโจงจะทิงโจงทิง” เปลี่ยนมาเป็น “ตุ๊บทิงทิง” ในการฝึกหัดกระบวนการรำทั้งสองเพลงนี้ ครูจะเป็นผู้สาธิตท่ารำให้ดูแล้วให้ศิษย์ทำตาม พอเริ่มเข้าใจในกระบวนท่ารำแล้วครูจะเริ่มให้รำเอง ส่วนครูจะเป็นผู้ที่คอยจับท่าทางหรือส่วนของร่างกายให้อยู่ในตำแหน่งที่ถูกต้องตามมาตรฐาน และหากรำไม่สวยแขน ขาไม่ได้ระดับ ครูก็จะให้ดัดมือ ดัดแขน หัดตบเข่า ถองสะเอว หรือเป็นการให้ปฏิบัติท่านั้นซ้ำๆ หลายรอบ หรือการทำท่าเดิม

เป็นเวลานาน ๆ ช่วยทำให้เกิดการจดจำและปฏิบัติท่านั้น ๆ ได้ดีขึ้น ในการฝึกหัดท่ารำเพลงช้า เพลงเร็ว นั้นถือว่าเป็นพื้นฐานของการฝึกหัดเพื่อนำไปพัฒนาสู่การเรียนกระบวนท่ารำในเพลงอื่น ๆ ต่อไป หากจะให้รำเพลงช้า เพลงเร็ว ให้ได้คล่องแคล่ว งดงาม มีการวางตำแหน่งร่างกายที่ถูกต้องตามมาตรฐาน ต้องใช้ระยะเวลาในการฝึกประมาณ 1 ปีเต็ม หรือมากกว่านั้น เมื่อฝึกเพลงช้า เพลงเร็ว จนคล่องแล้วจึงจะฝึกเพลงแม่บท การคลาน การเดิน การขึ้นเตียง ลงเตียง และเพลงในขั้นสูงต่อไป ตามหลักสูตรนับเป็นระยะเวลาในการเรียนทั้งสิ้น 11 ปีเต็มและหลักสูตรนี้ได้ถูกปรับใช้มาเรื่อยๆ จนเป็นหลักสูตรของการฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยในปัจจุบัน



ภาพประกอบ 26 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ขณะสำเร็จการศึกษานาฏศิลป์ชั้นสูง
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

การเรียนนาฏศิลป์สมัยก่อนนอกจากเรียนปกติกันในห้องก็ต้องรู้จักเอาความรู้ที่เราได้มา ไปฝึกเองที่บ้านด้วย เพราะว่านาฏศิลป์ถ้าไม่ได้ฝึกจะลืม เราต้องไล่เพลงเองต้องรู้จักการตั้งตัวให้ตรงตามลักษณะพระนาง แล้วต้องใช้ลำตัวให้เป็น พระกับนาง และยักษ์ ก็จะไม่เหมือนกันเราต้องจำให้ได้ เพราะหลักสูตรไม่มีหนังสือหรือตำราต้องใช้การจดบันทึกด้วยตนเองเท่านั้นเพราะจะได้เข้าใจและสามารถจดจำแม่นยำกว่าการรำตามครูเพียงอย่างเดียว และเมื่อเกิดข้อสงสัยอะไรก็จะกลับมาถามครูตลอดเพื่อให้เกิดความเข้าใจและนำไปฝึกฝนด้วยตนเองอย่างสม่ำเสมอจนเกินความชำนาญในกระบวนการรำแต่ละเพลง เมื่อฝึกหัดจนมีความสามารถพอที่จะแสดงละครได้แล้วครูก็จะคัดเลือกให้ออกแสดง โดยเลือกผู้แสดงที่มีระดับฝีมือที่เหมาะสมกับการแสดงนั้น ๆ รวมถึงมีบุคลิกเหมาะที่จะสวมบทบาทเป็นตัวละครนั้นด้วย และเพื่อให้ผู้แสดงเกิดความเข้าใจในบทบาทที่ตนเองได้รับคัดเลือก ครูจะให้ผู้แสดงได้ทำความเข้าใจกับบทละครที่ตนเองได้รับก่อนแล้วครูจึงจะต่อท่ารำให้เป็นรายบุคคล

ตามบุคลิกลักษณะของตัวละครที่ได้รับคัดเลือก ให้ผู้แสดงแต่แต่คนเกิดความเข้าใจและสามารถสวมบทบาทตามลักษณะตัวละครให้ได้ก่อนจึงจะมาฝึกซ้อมการแสดงร่วมกัน เพื่อให้ผู้แสดงในแต่ละบทบาทรู้จังหวะของตนเองในการแสดง รู้ว่าจะถึงบทบาทตนเองตอนไหน หรือหากยังไม่ถึงบทบาทของตนเองขณะที่ตัวละครตัวอื่นกำลังแสดงบทบาทตามบทอยู่เราจะต้องทำอย่างไรเพื่อให้การแสดงสอดคล้องสัมพันธ์ตลอดทั้งเรื่อง โดยมีครูเป็นผู้ที่คอยกำกับดูแลจังหวะการแสดงและความสอดคล้องของผู้แสดงแต่ละบทบาท ดังนั้นผู้แสดงจะต้องท่องจำบทของต้นเองให้แม่นยำ เพื่อสะดวกต่อการฝึกซ้อมและทำให้การแสดงลื่นไหลต่อเนื่องตั้งแต่ตนเรื่องจนจบ หากผู้แสดงจำบทไม่ได้หรือไม่เข้าใจตัวละครก็จะทำให้การแสดงนั้นติดขัดและสื่อถึงอารมณ์ของตัวละครได้ไม่ดีเท่าที่ควร และการแสดงละครยังต้องอาศัยการแสดงออกด้วยท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายในการตีความหมายตามบทร้อง ดังนั้นผู้แสดงจะต้องรู้ความหมายของบทร้องด้วยว่าต้องการสื่ออะไรให้แก่ผู้ชมพร้อมทั้งต้องจดจำท่ารำของตัวละคร ที่ครูต่อให้ได้อย่างแม่นยำ และหมั่นฝึกฝนด้วยตนเองอย่างสม่ำเสมอจะช่วยให้สามารถจดจำลำดับหรือขั้นตอนและสามารถแสดงได้ตามบทบาทได้อย่างเป็นธรรมชาติ เป็นการแสดงออกมาจากความรู้สึกข้างในที่สวมวิญญาณเป็นตัวละครตัวนั้นจริงๆ ก่อให้เกิดความมั่นใจ ไม่ขัดเขินจะทำให้แสดงอารมณ์ได้อย่างสมจริงตามบทบาทที่ได้รับ (เวณิกา บุนนาค. 2563 : สัมภาษณ์)

อาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นผู้ที่มีรูปร่างสมส่วน มีกิริยามารยาทสุภาพ เรียบร้อย พูดจาไพเราะอ่อนหวาน จึงเป็นที่รักของครูผู้ใหญ่มาตั้งแต่วัยเยาว์ อีกทั้งรูปร่างหน้าตาก็หมดจดงดงามเหมาะสมที่จะสวมบทบาทเป็นตัวเอกของเรื่อง ทำให้ได้รับโอกาสในการคัดเลือกให้ออกแสดงเป็นพระเอกหรือตัวเอกของละครรำประเภทต่างๆ อยู่เสมอ และเป็นผู้มีความกระตือรือร้นและสนใจในการแสดงละครอย่างจริงจังเป็นอุปนิสัยส่วนตัวอยู่แล้ว เมื่อครูได้รับการคัดเลือกให้แสดงละครเป็นตัวเอกจากครูผู้ใหญ่ครูก็จะทำการบ้านโดยศึกษาบทละครและตัวละครที่ได้รับอย่างละเอียดว่าบทละครตอนที่จะแสดงมีเรื่องราวเกี่ยวข้องกันอย่างไรและเป็นบทประเภทไหน ตัวละครในเรื่องมีอุปนิสัยหรือบุคลิกลักษณะอย่างไร ต้องใช้การแสดงอารมณ์แบบไหน เพื่อสวมบทบาทการแสดงออกมาให้มีความสมจริง นอกจากนี้ยังต้องศึกษาบทร้องและทำนองเพลงด้วยว่ามีกี่ท่อน ฝึกร้องตามทำนองให้ได้ เพื่อจะได้รู้จังหวะของการแสดงว่าจะต้องรับและส่งบทบาทกับผู้แสดงตัวละครตัวอื่น ๆ ตอนไหนบ้าง ท่องจำทั้งบทละครและบทร้องได้อย่างคล่องแคล่วแม่นยำแล้ว ครูผู้ใหญ่ก็จะเรียกมาต่อท่ารำโดยครูสาธิตท่ารำให้ดูและให้รำตามทีละบทจนจบ จากนั้นก็จะให้รำทบทวนหลาย ๆ ครั้งจนรำได้ และนำไปฝึกฝนด้วยตนเองจนเกิดความแม่นยำในบทบาทและมีความมั่นใจในการแสดงมากยิ่งขึ้น เมื่อถึงเวลาออกแสดงก็จะทำให้แสดงออกมาได้อย่างสมบูรณ์ นอกจากการฝึกหัดกระบวนการรำกับบรมครูนาฏศิลป์ไทยดังที่กล่าวมาแล้ว ครูยังได้ฝึกหัดทางด้านคีตศิลป์ไทยและการพากย์-เจราจาอีกด้วย โดยได้ศึกษาด้านคีตศิลป์ไทยกับ ครูลิ้นจี่ จารุจรณ และ ครูจิ้มลิ้ม

กุลตัณฑ์ ส่วนการฝึกหัดทางด้านการพากย์-เจรจาบทโขน ได้ศึกษากับ ครูถนอม โหมดเทศน์ (เวณิกา บุนนาค. 2563 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 27 แสดงละครในเรื่อง อิเหนา ขณะศึกษานาฏศิลป์ระดับชั้นกลาง
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

อาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นศิลปินผู้หนึ่งที่มีพรสวรรค์ทางด้านการแสดงละครอย่างแท้จริง จากการสั่งสมประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยมาตั้งแต่วัยเยาว์อย่างเป็นระบบเป็นขั้นตอน มีความสามารถในการจดจำท่ารำได้เป็นอย่างดี สังเกตและเลียนแบบลีลาท่ารำต่าง ๆ จากครูผู้ถ่ายทอดได้อย่างดี และนำมาฝึกฝนตนเองอย่างสม่ำเสมอ สามารถแก้ไขส่วนบกพร่องของตนเองให้สวยงามเหมาะสมกับสัดส่วนของตนเองได้ สามารถใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการปฏิบัติท่ารำและการเคลื่อนไหวร่างกายได้ตามมาตรฐานและ สามารถเลือกใช้วิธีการที่เหมาะสมกับละครรำแต่ละประเภท รวมทั้งการแสดงออกทางสีหน้าและแววตาในการถ่ายทอดอารมณ์ของละครตอนนั้น ๆ หมั่นฝึกซ้อมการแสดงอารมณ์โดยวิธีการฝึกซ้อมคือต้องคิดว่าตัวเองเป็นตัวละครตัวนั้นจริง ๆ เวลาฝึกซ้อมก็จะซ้อมอย่างสมจริงเหมือนเวลาแสดง เมื่อถึงเวลาแสดงจึงสามารถแสดงออกมาได้โดยอัตโนมัติด้วยความมั่นใจ ครูฝึกฝนตัวเองด้วยวิธีนี้ในการแสดงทุกครั้ง ทำให้เกิดความชำนาญ

ในการแสดง สามารถสวมบทบาทพระเอกละครรำได้ทุกประเภท เป็นที่ยอมรับของครูผู้ใหญ่หรือผู้เชี่ยวชาญคัดเลือกให้แสดงละครเป็นตัวเอกอยู่เป็นประจำ แสดงทั้งในประเทศและต่างประเทศทั้งละครรำแบบดั้งเดิมและละครรำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ เป็นจำนวนหลายเรื่องและหลายตอนด้วยกันและแสดงตอนละหลาย ๆ ครั้งหรือหลาย ๆ รอบจนเกิดทักษะความชำนาญสามารถพูดได้ว่า “ถ้าจะจัดแสดงละครเรื่องนี้ตอนนี้ก็ต้องให้ อาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นผู้แสดงเท่านั้น” จึงทำให้มีประสบการณ์ทางด้านการแสดงจนสามารถพัฒนากลวิธีการรำเป็นลักษณะเฉพาะของตนเองจนถึงขั้น เอตะทัคคะ คือสามารถแสดงท่าทางการร่ายรำนาฏศิลป์ไทยได้อย่างยอดเยี่ยมเป็นพิเศษหรือปฏิบัติท่ารำได้สูงกว่าระดับมาตรฐานและมีเอกลักษณ์ในการร่ายรำที่เป็นแบบฉบับของตนเอง ซึ่งเกิดจากการมีความสามารถในการปฏิบัติท่ารำนาฏศิลป์ไทยแบบหลวงขั้นพื้นฐานอย่างถูกต้องและพัฒนาให้เหมาะสมกับสัดส่วนร่างกายของตนเอง และการมีพัฒนาการโดยการสั่งสมประสบการณ์จากการฝึกหัดและการแสดงบทบาทต่างๆ จนมีลักษณะเฉพาะตัวซึ่งไม่อาจกำหนดเป็นกฎเกณฑ์ระเบียบ และวิธีปฏิบัติเป็นมาตรฐานคุณภาพอย่างเดียวกันได้ ทั้งในด้านการจัดวางตำแหน่งอวัยวะที่ใช้ในการปฏิบัติท่ารำได้อย่างเหมาะสมกับสัดส่วนรูปร่างทำให้เกิดความสวยงามในสายตาของผู้ชมและกลวิธีการรำเฉพาะ

ภาพประกอบ 28 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ขณะศึกษานาฏศิลป์ชั้นสูง
กับครูเฉลย ศุขะวณิช(ซ้าย) และครูลมุล ยมะคุปต์(ขวา)
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

4. ผลงานด้านการแสดง

จากการเป็นผู้ที่มีฝีไม้ลายมือดี และครองตนเหมาะสมกับการเป็นศิษย์ที่มีครูจนได้รับการไว้วางใจจากครูอาจารย์ให้ออกแสดงอยู่เสมอ ๆ ออกแสดงครั้งแรกในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุด พระรามครองเมือง โดยแสดงเป็นพระลักษณ์ และมีครูเทียมแข กุญชร ณ อยุธยาแสดงเป็นพระรามใน พุทธศักราช 2501 ขณะมีอายุได้ เพียง 12 ปีกำลังศึกษาอยู่ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 แสดงทั้งหมดเกือบ 50 รอบจากการแสดงทั้งหมด 91 รอบ ซึ่งแสดงสลับกับโขนนักเรียนชาย และในปีเดียวกันได้รับการคัดเลือกให้แสดงละครนอก เรื่อง สังข์ทอง ตอนตีคลี นอกจากนั้นยังได้รับการคัดเลือกเป็นตัวแทนเยาวชนเดินทางไปประเทศมาเลเซียเพื่อแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมระหว่างประเทศเอเชียในโครงการเยาวชนเอเชียอาคเนย์และได้มีโอกาสนำชุดระบำเทียนมาเลเซียเข้ามาเผยแพร่ในวิทยาลัยนาฏศิลป รวมทั้งได้มีโอกาสแสดงละครรำประเภทต่าง ๆ ทั้งละครรำแบบดั้งเดิมและละครรำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ ซึ่งละครทุกเรื่องที่แสดงเป็นตัวพระจะได้รับการถ่ายทอดจากครูลมุล ยมะคุปต์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทยของวิทยาลัยนาฏศิลปะซึ่งเป็นต้นแบบของการแสดงละครใน ในอดีตที่สืบทอดมา แต่สมัยรัชกาลที่ 2 ถ้าแสดงเป็นตัวนางจะได้รับการถ่ายทอดจากครูเฉลย ศุขะวณิช

ภาพประกอบ 29 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามครองเมือง
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นพระลักษณ์
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า อาจารย์เวณิกา บุนนาคเป็นผู้ที่มีความสามารถในด้านการแสดงละครรำเป็นอย่างดี ได้แสดงละครรำหลายเรื่องและหลายตอนด้วยกันโดยเริ่มแสดงเมื่อครั้งวัยเยาว์และแสดงต่อเนื่องมาเรื่อย ๆ สรุปได้ดังนี้

พ.ศ. 2500 : แสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนพระรามครองเมือง บทบาทที่ได้รับ พระลักษณ์
: แสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี บทบาทที่ได้รับ พระสังข์

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

พ.ศ. 2503 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนศึกกะหมังกุหนิง บทบาทที่ได้รับ อิเหนา

พ.ศ. 2504 : แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนลงสวน บทบาทที่ได้รับ พระลอ

พ.ศ. 2504 : แสดงละครโนห์ราชาตรี เรื่องพระสุธน-มโนห์รา ตอนเลือกคู่ บทบาทที่ได้รับ พระสุธน

พ.ศ. 2504 : แสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนเลียบเมือง บทบาทที่ได้รับ พระสังข์

พ.ศ. 2504 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนลักนางเกนหลง บทบาทที่ได้รับ ย่าหรัน
: แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนพระลอตามไก่ บทบาทที่ได้รับ พระลอ

พ.ศ. 2505 : แสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนพบสามพราหมณ์ บทบาทที่ได้รับ พระอภัยมณี

พ.ศ. 2506 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนย่าหรันตามนกยูง บทบาทที่ได้รับ ย่าหรัน

พ.ศ. 2506 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนไหว้พระ บทบาทที่ได้รับ อิเหนา

พ.ศ. 2507 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหา บทบาทที่ได้รับ อิเหนา

พ.ศ. 2508 : แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนลงสวน บทบาทที่ได้รับ พระลอ

พ.ศ. 2509 : แสดงละครโนห์ราชาตรี เรื่องพระสุธน-มโนห์รา ตอนเลือกคู่ บทบาทที่ได้รับ พระสุธน

พ.ศ. 2510 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช บทบาทที่ได้รับ อิเหนา

พ.ศ. 2510 : แสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนเลียบเมือง บทบาทที่ได้รับ พระสังข์

พ.ศ. 2511 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนรบระตูบุศสิหนา บทบาทที่ได้รับ ปันหยี

พ.ศ. 2511 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนถวายสังคามาระตา บทบาทที่ได้รับ อิเหนา

พ.ศ. 2511 : แสดงละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ตอนกระทำสัตย์ บทบาทที่ได้รับ พระเจ้าราชาธิราช

พ.ศ. 2513 : แสดงละครพันทาง เรื่องหริศจันทร์ ตอนตลอดเรื่อง บทบาทที่ได้รับ พระนางไศพยา

พ.ศ. 2516 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนรบระตูบุศสิหนา บทบาทที่ได้รับ อิเหนา

พ.ศ. 2525 : แสดงละครใน เรื่องอุณรุท ตอนท้าวบรมจักรกฤษณ์รบกรุงพาณ บทบาทที่ได้รับ ท้าวบรมจักรกฤษณ์

พ.ศ. 2525 : แสดงละครพูดคำฉันท์ เรื่องพระนาละ ตอนตลอดเรื่อง บทบาทที่ได้รับ พระนาละ

พ.ศ. 2525 : แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนลงสวน บทบาทที่ได้รับ พระลอ

พ.ศ. 2526 : แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนลงสวน บทบาทที่ได้รับ พระลอ

พ.ศ. 2527 : แสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องจันทกินรี ตอนตลอดเรื่อง บทบาทที่ได้รับ ท้าวพรหมทัต (ตัวโกง)

พ.ศ. 2528 : แสดงละครพูด เรื่องเวนิสวานิช ตอนตลอดเรื่อง บทบาทที่ได้รับ นางปอร์เชีย

พ.ศ. 2529 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนอิเหนาจากถ้ำ-ลานางจินตะหรา บทบาทที่ได้รับ อิเหนา

พ.ศ. 2529 : แสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนพบสามพราหมณ์ บทบาทที่ได้รับ พระอภัยมณี

พ.ศ. 2529 : แสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณีตอนเกี้ยวนางละเวง บทบาทที่ได้รับ พระอภัยมณี

พ.ศ. 2529 : แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง บทบาทที่ได้รับ พระลอ

พ.ศ. 2531 : แสดงละครใน เรื่องอุณรุท ตอนตามนางกินรี บทบาทที่ได้รับ อุณรุท

พ.ศ. 2535 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนอิเหนาจัดถ้ำ บทบาทที่ได้รับ อิเหนา

พ.ศ. 2535 : แสดงละครนอก เรื่องสุวรรณหงส์ ตอนชมถ้ำ บทบาทที่ได้รับ สุวรรณหงส์

พ.ศ. 2537 : แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง บทบาทที่ได้รับ พระลอ

พ.ศ. 2539 : แสดงละครใน เรื่องอิเหนาตอนเข้าเฝ้า-ไหว้พระ บทบาทที่ได้รับ อิเหนา

พ.ศ. 2539 : แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนตามไก่-เข้าห้อง บทบาทที่ได้รับ พระลอ

พ.ศ. 2540 : แสดงละครใน เรื่องอุณรุท ตอนศุภลักษณ์อุ้มสม บทบาทที่ได้รับ อุณรุท

พ.ศ. 2540 : แสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องพระยศเกตุ ตอนตลอดเรื่อง บทบาทที่ได้รับ พระยศเกตุ

พ.ศ. 2541 : แสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช บทบาทที่ได้รับ อิเหนา

พ.ศ. 2542 : แสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนหนีนางผีเสื้อสมุทร บทบาทที่ได้รับ พระอภัยมณี

พ.ศ. 2543 : แสดงละครใน เรื่องอุณรุท ตอนรำฝรั่งคู่ บทบาทที่ได้รับ อุณรุท

ภาพประกอบ 30 แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นอิเหนา
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 31 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนยกรบ
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นพระราม
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 32 แสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นพระสังข์
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 33 แสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนลงสวน
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นพระลอ
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 34 แสดงละครโนห์ราชาตรี เรื่องพระสุธน-มโนห์รา ตอนเลือกคู่
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นพระสุธน
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 35 แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนย่าหรันตามนกยูง
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นย่าหรัน
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

พหุน ปณ ฑิ ได ชีเว

ภาพประกอบ 36 แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นอิเหนา
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 37 แสดงละครใน เรื่องอุณรุท ตอนตามนางกินรี
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นอุณรุท
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 38 แสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี ตอนเกี้ยวนางละเวง
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นพระอภัยมณี
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 39 แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนอิเหนาจัดถ้ำ
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นอิเหนา
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 40 แสดงละครนอก เรื่องสุวรรณหงส์ ตอนชมถ้ำ
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นสุวรรณหงส์
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 41 แสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นพระลอ
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 42 แสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นอิเหนา
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

นอกจากที่กล่าวมายังมีการแสดงละครอีกหลายเรื่องที่ครูเคยได้รับบทบาท ได้แก่ การแสดงละครนอก เรื่อง สังข์ศิลป์ชัย ตอนตกเหว รับบทบาท พระอินทร์ ตอน ศรีสัณฑ์เกี้ยวนางสุพรรณ รับบทบาท ศรีสัณฑ์ การแสดงละครพันทาง เรื่อง พระลอ ตอนปู่เจ้าเรียกไก่ รับบทบาท ปู่เจ้าสมิงพราย เรื่อง ราชาธิราช ตอน สมิงพระรามแต่งงาน รับบทบาท สมิงพระราม เรื่อง ศรีธรรมาโศกราช ตอนตลอดเรื่อง รับบทบาท กุสุมา การแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ศูรปนขาขึ้นหึง รับบทบาท พระราม(บวช) และการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง สองกรวรวิก รับบทบาท พระอินทร์ เป็นต้น อีกทั้งยังได้มีโอกาสแสดงในงานสำคัญของประเทศ อาทิ งานต้อนรับพระราชอาคันตุกะของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและผู้นำประเทศ ซึ่งรัฐบาลไทยเป็นผู้จัดงานพระราชพิธีต่าง ๆ ที่กรมศิลปากรมีการจัดการแสดง เช่น งานพระราชพิธี ณ ท้องสนามหลวง ในโอกาสพระราชพิธีกาญจนาภิเษก งานพระราชพิธีเฉลิมพระเกียรติ 60 พรรษา และงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระบรมราชชนนี เป็นต้น อีกทั้งได้แสดงหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานวิศิษฏศิลปินปิ่นสยามเมื่อวันที่ 17 กุมภาพันธ์ 2559 ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยโดยร่วมถวายพระพรร่วมกับศิลปินอาวุโสที่เคยเป็นพระเอกนางเอกของกรมศิลปากร

นอกจากนี้อาจารย์เวณิกา บุนนาค ยังมีโอกาสได้รับคัดเลือกเพื่อไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมทั้งที่แสดงเป็นเรื่องเป็นราวและแสดงเป็นชุดวิพิธทัศนา ในต่างประเทศหลายครั้ง ดังนี้

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

ภาพประกอบ 43 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ขณะเข้าเฝ้าถวายพวงมาลัยแด่พระราชินีแห่งมาเลเซีย เนื่องในงานต้อนรับพระราชอาคันตุกะของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและผู้นำประเทศ

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 44 แสดงละครพันทาง เรื่องศรีธรรมาโศกราช
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นกุสุมา
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 45 แสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสองกรวรวิก
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นพระอินทร์
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

จะเห็นว่าอาจารย์เวณิกา บุนนาค ซึ่งเป็นผู้ที่สั่งสมประสบการณ์ทางด้านการแสดงละครรำแบบโบราณคือ ละครนอก ละครใน และละครรำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ คือ ละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งบทบาทที่ได้รับแสดง ล้วนเป็นบทบาทของพระเอกหรือตัวเอกของเรื่องหรือของตอนนั้น ๆ ทั้งสิ้น มีเพียงเรื่องเดียวที่ได้รับบทบาทเป็นตัวโกง คือการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง จันทกินรี ซึ่งรับบทบาทเป็น ท้าวพรหมทัต ครูเล่าให้ฟังว่า “แม่เหลย (ครูเฉลย ศุขะวณิช) บอกว่าเล่น แต่ตัวพระเอกลองมาเล่นตัวโกงบ้าง” นอกจากนี้ยังมีโอกาสแสดงละครพูด เรื่อง พระนาละ รับบทบาท พระนาละ และเรื่อง เวนิสวานิช รับบทบาท นางปอร์เซียและเนื่องจากเป็นผู้ที่มีรูปร่างเล็กอ้อนแอ้นบอบบางจึงได้รับบทบาทเป็นตัวนางในบางโอกาสที่มีตัวนางไม่พอสำหรับการแสดงในตอนนั้น ถือเป็นโอกาสในการเรียนรู้และฝึกหัดตนเองให้เกิดทักษะเพิ่มมากขึ้น เป็นการสั่งสมประสบการณ์ทางด้านการแสดงเป็นอย่างดียิ่ง แต่กว่าที่จะยืนอยู่ ณ จุดนี้ได้ต้องผ่านการฝึกหัดมาเป็นอย่างดีต้องมีความมานะอดทน ขยันหมั่นฝึกซ้อมตัวเองอย่างสม่ำเสมอ จนเกิดความชำนาญ ถึงแม้ในปัจจุบันครูจะทำหน้าที่สอนแล้วก็ตาม ครูก็ยังหมั่นพัฒนาตนเองเพื่อเพิ่มพูนความรู้และทักษะอยู่เสมอ เมื่อได้รับการชี้แนะจากครูผู้ใหญ่หรือผู้เชี่ยวชาญก็จะนำมาปรับปรุงใช้กับตนเองตลอดเวลา และนำประสบการณ์ที่ได้รับจากคำสอนของครูผู้ใหญ่มาประยุกต์ใช้ในกระบวนการเรียนการสอนด้วย

ภาพประกอบ 46 แสดงละครพูด เรื่องเวนิสวานิช
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นนางปอร์เซีย
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

5. ด้านการทำงาน

เมื่อสำเร็จการศึกษาระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูงปีที่ 2 แล้ว จากนั้นได้สอบเข้าทำงานที่วิทยาลัยนาฏศิลป และเมื่อวันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2510 ได้เริ่มทดลองปฏิบัติงานในตำแหน่งครูตรี โรงเรียนนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร จากความทุ่มเทในการทำงาน อาจารย์เวณิกา บุนนาค ได้รับการบรรจุรับราชการอย่างเต็มตัวเมื่อวันที่ 1 มิถุนายน พุทธศักราช 2510 ครูปฏิบัติหน้าที่ด้วยความขยันขันแข็ง อดทน อดกลั้น เสียสละ “เต็มที่ เต็มใจ เต็มเวลา และเต็มความสามารถ” สอนศิษย์ด้วยความเมตตากรุณา ประพฤติตนเป็นแบบอย่างที่ดี ทำให้มีความก้าวหน้าในหน้าที่การงาน ได้รับตำแหน่งอาจารย์ 3 ระดับ 8 เมื่อวันที่ 14 ธันวาคม พุทธศักราช 2538 และได้เกษียณอายุราชการในตำแหน่งอาจารย์ 3 ระดับ 9 เมื่อวันที่ 11 ธันวาคม พุทธศักราช 2545 ต่อมาได้ปรับเป็น ค.ศ.4 สังกัดกระทรวงวัฒนธรรม ตามระบบราชการ ที่เปลี่ยนแปลงไป และได้ทำการสอนนักศึกษาในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ด้วยอีกแห่ง ตลอดระยะเวลาในการทำการสอนนั้นครูได้ปฏิบัติตนเป็นแบบอย่างที่ดีแก่ศิษย์ในทุกด้าน ทั้งการแต่งกาย กิริยามารยาท การใช้วาจาด้วยถ้อยคำที่สุภาพ และการมีคุณธรรมจริยธรรมที่เหมาะสมกับการเป็นครูอย่างแท้จริง ทำให้ศิษย์เกิดความเลื่อมใสศรัทธาและถือเป็นแบบอย่าง เป็นผู้ที่ตระหนักถึงความสำคัญในการรับฟังความคิดเห็น ยอมรับในความรู้ความสามารถของผู้อื่น และให้ความร่วมมือในการปฏิบัติกิจกรรมต่างๆ ของเพื่อนร่วมงานด้วยความเต็มใจ อีกทั้งครูยังเป็นผู้ที่มีมุมมองเชิงบวกในสถานการณ์ต่างๆ กล้าที่จะเผชิญปัญหาและมีสติในการแก้ปัญหาโดยไม่โต้ตอบปัญหาต่าง ๆ ด้วยอารมณ์

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 47 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ขณะเข้ารับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

นอกจากนั้นครูยังเป็นผู้ที่พัฒนาตนเองอย่างต่อเนื่อง โดยได้สร้างสรรค์ผลงานร่วมกับผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย อาทิ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ ครูเฉลย ศุขะวณิช คุณครูจำเรียง พุทธประดับ และคณาจารย์ในวิทยาลัยนาฏศิลป์อีกหลายท่านทั้งในอดีตและปัจจุบัน

ผลงานที่สร้างสรรค์ ได้แก่

1. รำถวายพระพร และรำอวยพรในโอกาสต่างๆ

2. ระบำมิตรไมตรี เฉพาะชุด บรูไน มาเลเซีย ลาว พม่า และไทย เป็นการแสดงเนื่องในงานโครงการเรือเยาวชนอาเซียน

3. การแสดงพื้นเมืองภาคใต้ ชุด ระบำรองเง็ง ซึ่งใช้ประกอบการสอนตามหลังสูตรวิทยาลัย-นาฏศิลป ในระดับชั้น ปวช. ปีที่ 1

ด้านวิชาการได้เขียนหนังสือเพื่อใช้ประกอบการเรียนการสอนในรายวิชานาฏศิลป์ไทยของวิทยาลัยนาฏศิลปและนำออกเผยแพร่ให้กับคณะครูด้วยกันหลายเล่ม ได้แก่

1. พ.ศ. 2524 เขียนตำราเรื่อง “วิธีสอนและเทคนิคการสอนละคร (พระ)”

2. พ.ศ. 2538 เขียนตำราประกอบการสอนวิชานาฏศิลป์ไทยเบื้องต้นเพื่อเป็นแนวทางการสอนสำหรับคณาจารย์ในวิทยาลัยนาฏศิลปและ

3. พ.ศ.2545 เขียนตำราเรื่อง “รำกริชและการใช้อาวุธกริช” ประกอบการสอนวิธีใช้อาวุธ

อีกทั้งยังได้ร่วมร่างหลักสูตรนาฏศิลป์ไทยระดับปริญญาตรีของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม และได้รับเชิญร่วมงานทางวิชาการต่างๆ ของส่วนราชการบ่อยครั้ง การเป็น

กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิในการประเมินผลงานทางวิชาการ รวมถึงเป็นวิทยากรด้านนาฏศิลป์ไทย และเป็นอาจารย์พิเศษในแก่นักศึกษา ในสถาบันการศึกษาต่างๆ ดังนี้

1. เป็นกรรมการตรวจเครื่องมือในการวัดผลวิชานาฏศิลป์ไทยระดับปริญญาโท มหาวิทยาลัยนเรศวร จังหวัดพิษณุโลก

2. เป็นวิทยากร เรื่องเพลงหน้าพาทย์ แก่นักศึกษามหาวิทยาลัยศรีปทุม

3. เป็นอาจารย์ที่ปรึกษาระดับปริญญาเอก ตรวจเครื่องมือวิจัยในวิทยานิพนธ์ ของนางอุษา สบฤกษ์ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4. วิพากษ์วิทยานิพนธ์ ของนายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5. เป็นอาจารย์พิเศษระดับปริญญาโท คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

6. เป็นอาจารย์พิเศษระดับปริญญาตรีปีที่ 4 คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

7. ได้รับเชิญเข้าร่วมประชุมทางวิชาการของกระทรวงศึกษาธิการเพื่อประเมินความชำนาญหรือความเชี่ยวชาญของข้าราชการครูสาขานาฏศิลป์ไทย

8. เป็นอนุกรรมการข้าราชการครูและบุคลากรทางการศึกษา กรมศิลปากร (พ.ศ. 2540 – 2543)

9. เป็นอนุกรรมการข้าราชการครูและบุคลากรทางการศึกษา วิสามัญเฉพาะกิจในสายงานนาฏศิลป์ (พ.ศ. 2541 - 2545)

10. เป็นกรรมการประเมินผลงานข้าราชการพลเรือนสามัญผู้มีประสบการณ์ของกรมศิลปากร (พ.ศ. 2546 - 2549)

11. ร่วมเป็นกรรมการตรวจและประเมินผลงานอาจารย์ 3 ของคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐานกระทรวงศึกษาธิการ (พ.ศ. 2547 – 2553)

ด้านการเผยแพร่องค์ความรู้ ได้ร่วมบันทึกเทปในโครงการบันทึกองค์ความรู้ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2560

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 48 การแสดงพื้นเมืองภาคใต้ ชุด ระบำรองเง็ง
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 49 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ในขณะร่วมบันทึกเทป
ในโครงการบันทึกองค์ความรู้ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

จากการที่ครูได้สั่งสมประสบการณ์ทางด้านการสอนนับรวมเป็นเวลา 50 กว่าปี ทำให้มีลูกศิษย์เป็นจำนวนมากที่ได้รับการถ่ายทอดจากครู มีทั้งที่สอนหรือถ่ายทอดกระบวนท่ารำแบบกลุ่มตามหลักสูตรการศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป การสอนหรือการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเป็นรายบุคคล

แบบตัวต่อตัว เพื่อการแสดงซึ่งมีลูกศิษย์เป็นจำนวนมากที่ได้รับการถ่ายทอดจากครู โดยครูจะใช้หลักวิธีการสอนนาฏศิลป์ทั่วไปคือสอนแบบอธิบายและสาธิตโดยการรำให้ดูและให้รำตาม สอนความรู้จากง่ายไปหายาก แก้ไขข้อบกพร่องโดยการจับท่ารำให้กับผู้เรียนอย่างทั่วถึงโดยไม่มีอคติให้ความสำคัญกับผู้เรียนทุกคนเท่า ๆ และที่สำคัญจะให้ความสำคัญในการถ่ายทอดลีลาท่ารำที่กลเม็ดเด็ดพราย เป็นลักษณะเฉพาะของตัวละครตัวนั้น ๆ อย่างถูกต้องตามแบบแผนของการแสดงละครแต่ละประเภทด้วย สอนอย่างเต็มที่โดยไม่ปิดบังอำพลาง ไม่หวงวิชา ขึ้นอยู่กับว่าศิษย์แต่ละคนมีความกระตือรือร้นให้ความสนใจสามารถเก็บรายละเอียดได้มากน้อยเพียงใด หากเป็นนักศึกษาจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ที่ไม่ใช่วิทยาลัยนาฏศิลปนั้นครูจะสอนโดยให้ปฏิบัติท่ารำที่ง่ายไม่ซับซ้อนสามารถปฏิบัติได้ตามศักยภาพของผู้ฝึกหัดและตามความต้องการของสถานศึกษานั้น ๆ แต่ยังคงความเป็นแบบแผนของนาฏศิลป์ไทยไว้อย่างครบถ้วน ในการสอนแต่ละครั้งจะคำนึงถึงผลที่เกิดกับผู้เรียนเป็นหลักโดยใช้ความพยายามอย่างเต็มความสามารถของครู เพื่อให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ให้มากที่สุด มีการปรับเปลี่ยนวิธีสอนที่จะให้ได้ผลดีกว่าเดิมและบรรลุวัตถุประสงค์ของการเรียนรู้ และได้ให้ข้อเสนอแนะไว้ว่าแม้การสอนนาฏศิลป์ไทยภาคปฏิบัติในปัจจุบันยังคงยึดถือแนวการสอนตามจารีตแบบแผนโบราณบางประการก็ตาม แต่การขยายปรับปรุงเนื้อหาหลักสูตรและวิธีการสอนโดยนำสื่อเทคโนโลยีต่าง ๆ เข้ามาร่วมจะทำให้การเรียนการสอนดำเนินไปอย่างสมบูรณ์มากยิ่งขึ้นเหมาะสมกับสภาพแวดล้อมในยุคสมัยปัจจุบันซึ่งหวังว่าในอนาคตนักเรียน นักศึกษาจะเป็นทรัพยากรที่มีคุณค่าและเป็นประโยชน์ต่อแผ่นดินสืบไป (เวณิกา บุนนาค. 2563 : สัมภาษณ์)

อาชีพครูสำหรับอาจารย์เวณิกา บุนนาค นั้นเรียกได้ว่าท่านมีความทุ่มเททั้งแรงกายแรงใจในการสอนนาฏศิลป์ไทยมาแทบทั้งชีวิตจนเวลาผ่านไปอย่างรวดเร็วถึงวันที่ต้องปลดเกษียณรวมระยะเวลารับราชการ 39 ปี หากเป็นบุคลอื่นก็คงกลับไปพักผ่อนใช้ชีวิตในวัยหลังเกษียณอยู่กับครอบครัว แต่อาจารย์เวณิกา ด้วยท่านยังมีความรักในอาชีพและวิชานาฏศิลป์อย่างเต็มเปี่ยมอยากถ่ายทอดความรู้ที่มีให้แก่ลูกศิษย์ แม้ปลดเกษียณไปแล้วก็สอบกลับเข้ามา เพื่อเป็นครูที่วิทยาลัย-นาฏศิลป์หรือสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์อีกครั้ง และท่านได้บอกเหตุผลที่กลับมาว่า “เพราะเรายังรักในสิ่งที่เราทำ แล้วสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งคือเคยให้สัญญาสัญญากับแม่มุล (ครูลมุล ยมะคุปต์) เอาไว้ว่าจะเอาความรู้ที่แม่ให้มาถ่ายทอดไปสู่เด็กที่เข้ามาเรียนในด้านนี้ให้มากที่สุด เพราะความรู้เรามีเยอะต้องแบ่งให้คนรุ่นหลังบ้าง ความรู้ที่เรามีหากไม่ได้เผยแพร่หรือถ่ายทอดเอาไว้มันก็จะตายไปกับตัวเรา” (เวณิกา บุนนาค. 2563 : สัมภาษณ์) จะเห็นได้ว่าในการถ่ายทอดแต่ละครั้งจะใช้หลักการสอนแบบโบราณในแบบที่ครูได้รับการถ่ายทอดมา คืออธิบายและสาธิต ซึ่งการสาธิตท่ารำนั้นเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ในการสอนนาฏศิลป์ไทย เพราะผู้เรียนจะรู้สึกว่าเรียนง่ายขึ้นเมื่อมีครูปฏิบัติท่ารำให้ดูเป็นแบบอย่างพร้อมทั้งอธิบายและให้ผู้เรียนปฏิบัติตาม จากนั้นจะให้ผู้เรียนฝึกทักษะด้วยตนเอง ครูจะเป็นผู้คอยแก้ไขโดยการจับท่ารำให้คำแนะนำในส่วนที่เป็นข้อบกพร่องของผู้เรียนและแนะนำ

ให้ผู้เรียนหมั่นฝึกซ้อมด้วยตนเองจนเกิดความชำนาญ และท่ารำมีความสวยงาม นอกจากนี้ยังให้คำแนะนำในเรื่องของการแสดงว่าเมื่อผู้เรียนต้องออกแสดงจะต้องคำนึงถึงองค์ประกอบหลาย ๆ อย่างร่วมด้วย รวมไปถึงลักษณะของท่ารำที่ศึกษาตามหลักสูตรซึ่งเวลาแสดงจริงสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสมตามความต้องการของครูผู้ฝึกซ้อมหรือผู้กำกับการแสดงโดยยังคงรักษาแบบแผนของนาฏศิลป์ไทยไว้

คติประจำใจของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ในการถ่ายทอดมีดังนี้

1. ก่อนการสอนปฏิบัติท่ารำควรบอกประวัติผู้ประดิษฐ์ท่ารำคนแรกหรือผู้ถ่ายทอดท่ารำสืบต่อกันมาให้ผู้เรียนได้ทราบอย่างถูกต้องเป็นการให้ผู้เรียนได้รู้ถึงนาฏศิลป์ไทยในลักษณะของการอนุรักษ์สืบสานและสร้างสรรค์ซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอย่างแท้จริง

2. เมื่อมีการประดิษฐ์หรือการปรับเปลี่ยนกระบวนท่ารำหรือรูปแบบการแสดงใหม่ ให้เหมาะสมกับบุคคลสถานการณ์ควรบอกให้ทราบสาเหตุที่แท้จริงและเหตุผลในการปรับเปลี่ยนทุกครั้ง

ภาพประกอบ 50 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ขณะถ่ายทอดท่ารำ
ในการสอนนักศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ที่มา : ผู้วิจัย, 2563

6. รางวัลและเกียรติคุณที่ได้รับ

จากความอุตสาหะและความพากเพียรในการปฏิบัติงานตลอดระยะเวลา 39 ปี ของการรับราชการในวิทยาลัยนาฏศิลป จนกระทั่งเกษียณอายุราชการได้รับการยกย่องและได้รับรางวัลดังนี้

6.1 เครื่องราชอิสริยาภรณ์

1. พ.ศ.2536 ได้รับเหรียญ จักรพรรดิมาลา
2. พ.ศ.2547 ได้รับเหรียญ ประถมาภรณ์มงกุฎไทย
3. พ.ศ.2549 ได้รับเหรียญ ประถมาภรณ์ช้างเผือก

6.2 เครื่องหมายเชิดชูเกียรติ

1. พ.ศ.2534 ได้รับรางวัลนักศึกษาดีเด่นของสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
2. พ.ศ.2544 ประกาศเกียรติคุณ จากมูลนิธินริศรานุวัดติวงศ์
3. พ.ศ.2548 เครื่องหมายเชิดชูเกียรติคุรุสดุดี จากคุรุสภา
4. พ.ศ.2549 ครูอาวุโส จากมูลนิธิช่วยเหลือครูอาวุโส
5. พ.ศ.2558 ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)

ภาพประกอบ 51 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ในชุดเครื่องแบบข้าราชการเต็มยศ

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

7. ชีวิตปัจจุบัน

อาจารย์เวณิกา บุนนาค ดำเนินชีวิตเรียบง่าย ยึดถือตามแนวปฏิบัติเศรษฐกิจพอเพียง แม้จะเป็นข้าราชการบำนาญท่านก็ยังใช้ความรู้ความสามารถด้านนาฏศิลป์ไทยอย่างอุตสาหะในการบำเพ็ญประโยชน์ให้แก่ประเทศชาติ ในด้านศิลปวัฒนธรรมโดยได้รับความไว้วางใจจากสถานศึกษาให้เป็นอาจารย์พิเศษ ในสถาบันการศึกษา เช่น สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา มหาวิทยาลัยนเรศวร และสถานศึกษาในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ให้ความรู้และพัฒนาเยาวชนให้ตระหนักถึงคุณค่าทางศิลปวัฒนธรรมของชาติ ให้หลักคิดในการสร้างสรรค์และให้คำแนะนำแก่นักศึกษาในการ

สร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยร่วมกับองค์กรทั้งภายในและภายนอกเพื่ออนุรักษ์และสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมให้คงอยู่สืบไป อีกทั้งยังเป็นกรรมการผู้เชี่ยวชาญในการพิจารณางานสร้างสรรค์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ก่อนนำออกเผยแพร่ ปัจจุบันท่านยังคงร่วมกับผู้เชี่ยวชาญของสถาบัน-บัณฑิตพัฒนศิลป์ ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทยให้เป็นที่ประจักษ์แก่สายตาของบุคคลทั่วไปทั้งในภาครัฐและเอกชน

ปัจจุบันอาจารย์เวณิกา บุนนาค พักอยู่บ้านเลขที่ 727/42 ซอยวัดใหม่ยายมอญ ถนนสุทธาวาส แขวงบ้านช่างหล่อ เขตบางกอกน้อย กรุงเทพมหานคร 10700

สถานที่ทำงาน สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เลขที่ 2 ถนนราชินี แขวงพระบรมมหาราชวัง เขตพระนครกรุงเทพมหานคร 10200

จะเห็นได้ว่าอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินผู้งามพร้อมด้านศิลปะของนาฏศิลป์ไทย ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์กระทรวงวัฒนธรรม มีรูปหน้าและทรงร่างงามสมสัดส่วนของละครตัวพระเป็นผู้มีพรสวรรค์ทางด้านการแสดงละครทั้งละครนอก ละครในและละครพันทาง ศึกษาและฝึกวิชานาฏศิลป์จากครูผู้ทรงคุณวุฒิของวิทยาลัยนาฏศิลป์หลายท่าน จนมีความสามารถในการแสดงและได้รับมอบหมายให้แสดงต่อหน้าสาธารณชนอย่างต่อเนื่อง จึงช่วยให้เกิดการสั่งสมประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยมาตั้งแต่เยาว์วัยอย่างเป็นระบบ เกิดทักษะความรู้ความเชี่ยวชาญ มีความสามารถอย่างสูงยิ่งในด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยจนสามารถพัฒนาเป็นกลวิธีการรำเฉพาะของตนเอง เป็นนักศิลปะที่รักษามรดกวัฒนธรรมไทยจนเป็นที่ประจักษ์ เป็นครูนาฏศิลป์ที่มีความเชี่ยวชาญในการถ่ายทอดวิชาความรู้กระบวนท่ารำ เป็นนักสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ งานวิชาการที่รอบรู้ เป็นนาฏศิลปินที่มีความเยี่ยมยอดในบทบาทเชิงศิลป์ที่ได้รับการกล่าวถึงของวงการนาฏศิลป์ไทย จึงนับได้ว่าท่านเป็นอย่างที่ดีควรค่าแก่การยกย่องเชิดชู

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 52 อาจารย์เวณิกา บุนนาค
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

ตอนที่ 2 กลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครรำ ของ อาจารย์เวณิกา บุนนาค

อาจารย์เวณิกา บุนนาค นาฏศิลปินผู้ที่มีศิลปะทางด้านการละครและการฟ้อนรำจะต้องเป็นผู้ที่ได้รับการฝึกฝนทางด้านนาฏศิลป์ขั้นพื้นฐานมาเป็นอย่างดี โดยจากการเรียนรู้และเลียนแบบครูผู้สอนจนเกิดทักษะสามารถนำมาประยุกต์เป็นลักษณะเฉพาะของตนเอง นอกจากนั้นยังต้องเป็นผู้ที่สั่งสมประสบการณ์จากการแสดง รู้จักเลือกจัดกระบวนท่าให้เหมาะสมกับการแสดงละครแต่ละประเภทและสามารถถ่ายทอดประสบการณ์ต่าง ๆ ไปสู่บุคคลได้ จากการศึกษากระบวนท่ารำของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ในด้านการแสดงมีกลวิธีการรำเฉพาะ ผู้วิจัยได้ศึกษาโดยจำแนกตามประเภทของละครรำ ดังนี้

1. กลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครนอก เรื่อง พระอภัยมณี ตอนตรวจพล
2. กลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครใน เรื่อง อิเหนา (ลงสรงโทน)
3. กลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครพันทาง เรื่อง พระลอ ตอน ลงสวน

1. กลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครนอก เรื่อง พระอภัยมณี ตอนตรวจพล

การแสดงละครนอก เป็นละครที่พัฒนามาจากละครชาตรี แต่เดิมมีตัวละครเพียง 3-4 ตัว อย่างละครชาตรี ต่อมามีการแสดงละครกันอย่างแพร่หลายทั่วไปในหมู่ราษฎร มีการเล่นเรื่องต่าง ๆ มากขึ้น ต้องเพิ่มตัวละครขึ้นตามเนื้อเรื่อง ผู้แสดงยังคงเป็นชายล้วน แต่การแต่งกายได้ประดิษฐ์เพิ่มเติม เปลี่ยนแปลงให้ประณีตงดงามขึ้น เป็นละครที่คนธรรมดาสามัญเล่นกันนอกพระราชฐาน การดำเนินเรื่องรวดเร็วกระชับ มีบทตลกแทรกไว้ตลอดเวลาโดยไม่ยึดขนบธรรมเนียมประเพณี

เรื่องที่แสดง ในสมัยกรุงศรีอยุธยา นิยมเล่นกันหลายเรื่อง ล้วนแต่เป็นประเภทจักร ๆ วงศ์ ๆ นิทานชาวบ้าน นิทานชาดก สอดแทรกคติสอนใจ เช่น การเกด คาวี ไชยทัต พิกุลทอง พิมพ์สวรรค์ พิณสุริยวงศ์ มโนราห์ มณีพิชัย สังข์ทอง สุวรรณหงส์ พระอภัยมณี

การแต่งกาย คงแต่งอย่างชาวบ้านธรรมดา เพราะเป็นละครชาวบ้าน เพียงแต่ให้รัดกุมสะดวกในการทำบท และใช้ผ้าโพกหรือห่มพอให้รู้ว่าเป็นหญิงหรือชาย ต่อมามีผู้ประดิษฐ์ให้งดงามยิ่งขึ้น ปักดิ้นเลื่อมแพรวพราว ศีรษะสวมชฎาและรัดเกล้า ทั้งรัดเกล้ายอด รัดเกล้าเปลว ตลอดจนปันจุเหร็จ กระบังหน้ารูปต่างๆ

ผู้แสดง เดิมมีเพียงผู้ชายแสดง ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 2 เริ่มมีการใช้ผู้หญิงแสดง ผู้แสดงต้องเป็นคนแคล่วคล่องว่องไว มีไหวพริบปฏิภาณชำนาญทั้งรำและร้อง มีลูกคู่รับ หากเป็นบทเล่าหรือบรรยาย ลูกคู่จะร้อง และผู้แสดงต้องพูดเอง เล่นตลกเอง มีคนบอกบทร้องให้

เพลงร้องและดนตรี เดิมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าบรรเลงประกอบการแสดง ปัจจุบันเปลี่ยนแปลงตามความใหญ่โตของงาน เพลงร้องส่วนมากเป็นเพลงชั้นเดียว หรือสองชั้นที่มีจังหวะรวบรัด ดำเนินเรื่องด้วยเพลงร่ายนอก ระดับเสียงในการร้องและบรรเลงใช้ทางนอก เหมาะกับเสียงผู้ชาย

สถานที่แสดง โรงละครเป็นรูปสี่เหลี่ยมดูได้ 3 ด้าน (เดิม) กั้นฉากผืนเดียวโดยไม่ต้องเปลี่ยนแปลงไปตามท้องเรื่อง มีประตูเข้าออก 2 ทาง หน้าฉากตรงกลางตั้งเตียงสำกรับตัวละครนั่ง ด้านหลังฉากเป็นส่วนสำหรับละครพักแต่งตัว

การรำตรวจพล

เป็นกระบวนการรำประเภทหนึ่งที่มีความสำคัญในการแสดง โขน และละครรำของไทย เป็นการแสดงรำอวดฝีมือของผู้แสดงตัวเอกประกอบการใช้อาวุธประจำกายหรืออาวุธอย่างใดอย่างหนึ่ง รวมถึงเป็นการแสดงความพร้อมเพรียง ความเป็นระเบียบ และความฮึกเหิมของไพร่พลในกองทัพ นอกจากนี้การรำตรวจพล ยังเป็นศิลปะการรำดั้งเดิมที่มีเนื้อหาอยู่ในวรรณกรรมไทย โดยกวีได้แต่งขึ้นจากเหตุการณ์การรบของกษัตริย์ในสมัยโบราณ กล่าวถึงขั้นตอนและวิธีการจัดเตรียมกองทัพให้พร้อมในการออกทำศึกสงครามกับฝ่ายศัตรู เป็นการแสดงความเข้มแข็งของเหล่าไพร่พล

และความทรงอำนาจของแม่ทัพในการออกทำศึกสงคราม ปัจจุบันมีการนำเสนอการรำตรวจพลเป็น 2 รูปแบบ คือ

1. รำตรวจพลในโขน
2. รำตรวจพลในละคร

ภาพประกอบ 53 การรำตรวจในโขน

ที่มา : การรำตรวจพลของตัวพระในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา, 2548

การรำตรวจพลในการแสดงโขน การแสดงโขนโดยส่วนใหญ่นิยมจะแสดง เรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับการรบหรือการทำสงคราม ระหว่างฝ่ายพระราม และทศกัณฑ์จากวิทยานิพนธ์ของอาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง เรื่องจารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม ได้กล่าวถึงการรำตรวจพลไว้ว่า การแสดงโขนเรื่องราวส่วนใหญ่มักเป็นการรบหรือทำสงครามระหว่างฝ่ายพลับพลา (พระราม) และฝ่ายลงกา (ทศกัณฑ์) ดังนั้น การแสดงโขนแทบทุกชุดทุกตอนจึงมีการสอดแทรกเกี่ยวกับการจัดทัพและตรวจพลของทั้งสองฝ่ายซึ่งการตรวจพลหรือเรียกตามภาษาฝึกหัดว่า “ ออกกราว” นั้นเป็นศิลปะที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของการแสดงโขนนอกจากจะแสดงให้เห็นความเกรียงไกรของกองทัพแล้ว ยังเป็นการแสดงความสามารถฝีไม้ลายมือของผู้เป็นแม่ทัพ เพราะฉะนั้นการเรียนการสอนในสมัยโบราณครูผู้สอนจึงเข้มงวดพิถีพิถันเป็นพิเศษ

รำตรวจพลในโขนและละคร จัดเป็นการรำตรวจพลที่ได้รับความนิยมในสมัยโบราณ แต่ในปัจจุบันไม่ได้รับการฟื้นฟูจึงอาจทำให้การรำตรวจพลของละครสูญหายได้ โดยส่วนใหญ่การรำตรวจพลในการแสดงละครมีจุดมุ่งหมายที่สำคัญ 3 ประการคือ การออกรบ การเสด็จประพาส การเดินทางเพื่อปฏิบัติภารกิจต่าง ๆ ของตัวละครเอกของเรื่อง ประกอบด้วยท่ารำหลัก เช่น ท่าเดิน

เท้าฉาก ลงเสี้ยว และท่าขยายหรือท่าเชื่อมอื่น ๆ เป็นส่วนช่วยเพิ่มความสวยงาม และความสมบูรณ์ของกระบวนท่ารำ

ภาพประกอบ 54 การรำตรวจพลในละคร
ที่มา : อุรารมย์ จันทมาลา, 2563

จุดมุ่งหมายของการตรวจพล

สำหรับจุดมุ่งหมายของการตรวจพลในการแสดงสามารถแบ่งได้เป็น 3 หัวข้อ ดังนี้

1. เพื่ออวดฝีมือในการรำของผู้แสดง
2. เพื่อแสดงความยิ่งใหญ่และแสนยานุภาพของกองทัพ
3. เพื่อเพิ่มอรรถรสให้แก่ผู้ชม

ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. เพื่ออวดฝีมือในการรำของผู้แสดงอันเป็นจุดมุ่งหมายหลักของการรำตรวจพลเพื่อแสดงให้เห็นฝีมือการรำ โดยใช้อาวุธอย่างชำนาญของตัวเอก ซึ่งกระบวนท่ารำจะเน้นความคล่องแคล่วกระฉับกระเฉง และสง่างามนอกจากนี้ความงามยังอยู่ที่รูปแบบกระบวนทัพ ซึ่งเป็นระเบียบและกำลังพลหรือทหารที่มีความพร้อมเพรียง

2. เพื่อแสดงความยิ่งใหญ่และแสนยานุภาพของกองทัพ อันเป็นจุดมุ่งหมายอีกประการหนึ่งของการรำตรวจพล นั่นคือเพื่อแสดงให้เห็นถึงแสนยานุภาพของกองทัพซึ่ง ผู้ชมสามารถเห็นภาพได้อย่างชัดเจนนับเป็นการอธิบายด้วยภาพการแสดงที่ปรากฏบนเวที

3. เพื่อเพิ่มอรรถรสให้แก่ผู้ชม อันเป็นจุดมุ่งหมายประการสุดท้ายของการรำตรวจพล นั่นคือเพื่อเป็นการเพิ่มเวลาในการแสดงให้ผู้ชมได้รับอรรถรสอย่างเต็มที่ไม่ใช่การชมเพื่อทราบเรื่องราวเพียงอย่างเดียว

ขั้นตอนในการรำตรวจพล

การรำตรวจพลตามขนบการแสดง มีขั้นตอนที่เป็นระบบระเบียบแบบแผนที่บรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทยในอดีตได้วางเกณฑ์ไว้ ดังเช่น การแสดงชุด พระอภัยมณีตรวจพลก็เช่นกัน ดำเนินการแสดงเป็นขั้นตอน ซึ่งขั้นตอนของการรำตรวจพล มีดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 คนธง หรือผู้แสดงถือธงนำทัพ จำนวน 1 คน ออกมาร่ายรำตามกระบวนท่าที่แสดงถึงความกระฉับกระเฉง คล่องแคล่ว และองอาจเพื่อเรียกพลทหารหรือเสนาออกมารำอาวุธ

ขั้นตอนที่ 2 ทหาร หรือ เสนา คือผู้แสดงกลุ่มหนึ่งนิยมให้เป็นจำนวนคู่ถืออาวุธตามที่บทระบุออกมารำตามกระบวนท่า แสดงให้เห็นถึงความคล่องแคล่ว เข้มแข็ง และความสามารถในการใช้อาวุธ รวมถึงความเป็นระเบียบของแถว ที่เกิดจากความพร้อมเพรียงและความกระฉับกระเฉงในการรำ จบช่วงนี้ด้วยการตั้งแถวเพื่อรอทำความเคารพผู้นำกองทัพ หรือที่รียกว่า หรือแม่ทัพ

ขั้นตอนที่ 3 แม่ทัพปรากฏตัวออกมาเพื่อตรวจความเรียบร้อย และความพร้อมของกองทัพ ในที่นี้หมายถึงการปรากฏตัวของพระอภัยมณี ถือปี่ประจำกาย ประกอบการรำในความหมายต่อไปนี้

- การเดินออกมายืนเท้าฉาก เพื่อรับการเคารพจากพลทหารในกองทัพ
- การร่ายรำประกอบการใช้อาวุธ เพื่อแสดงความสามารถในการใช้อาวุธได้อย่างคล่องแคล่วของผู้นำทัพในการออกรบ
- เดินตรวจแถวไพร่พลเพื่อตรวจดูความเรียบร้อยของกองทัพ
- เรียกถามความพร้อมของไพร่พลในการรบก่อนออกเดินทาง
- ขึ้นพาหนะเตรียมพร้อมในการออกเดินทาง

ขั้นตอนที่ 4 แม่ทัพสั่งให้เคลื่อนทัพเพื่อออกเดินทาง โดยตั้งเป็นขบวน เริ่มจากคนธงเป็นผู้นำขบวนทัพ ตามด้วยทหารโดยแบ่งกลุ่มทหารออกเป็น 2 กลุ่ม ๆ แรกตามหลังคนธง คั่นด้วยแม่ทัพ ตามด้วยทหารกลุ่มที่ 2 ในความหมายของการแบ่งกองทัพเป็น ทัพหน้า ทัพหลวง และทัพหลัง

องค์ประกอบของการรำตรวจพล

หลักในการแสดงละครที่กล่าวถึงความงามของการแสดงหากเล่นละครให้ครบสมบูรณ์องค์ 5 ต้องประกอบด้วย ตัวละครงาม รำงาม ร้องเพราะ พิณพาทย์เพราะ กลอนเพราะ ซึ่งสำเร็จเป็นทัศนานุตตริยะ และสวนานุตตริยะอย่างสมบูรณ์ และจากคำกล่าวนี้จึงพอจะอธิบายถึงองค์ประกอบของการรำตรวจพลในการแสดงละคร ตามหัวข้อต่อไปนี้

1. ผู้แสดง ผู้แสดงบทบาทพระอภัยมณีคัดเลือกจากผู้ชายหรือผู้หญิงก็ได้ แต่ควรมีรูปร่างสูงโปร่ง ผึ่งผาย ลำตัวเรียว ช่วงแขน และขาสมส่วน เพื่อให้เหมาะกับการแต่งกาย และยังต้องเลือกลักษณะใบหน้ารูปไข่ ลำคอระหง ที่สำคัญต้องมีความสามารถในการรำขั้นดี หมายถึงสามารถปฏิบัติท่ารำได้ถูกต้องตามทำนอง และจังหวะ มีการใช้ร่างกายในการปฏิบัติท่ารำที่สัมพันธ์กันทุกส่วนอย่างเหมาะสม เกิดความสมดุลในขณะปฏิบัติท่ารำ

2. บทร้องและทำนองเพลง การรำพระอภัยมณีตรวจพลไม่มีบทร้อง เป็นการรำเข้ากับทำนองเพลงกราวนอก ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงสำหรับการยกทัพตรวจพลของตัวละครที่เป็นมนุษย์

3. ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงการแสดงพระอภัยมณีตรวจพลดนตรีที่ใช้ประกอบการรำพระอภัยมณีตรวจพล ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า ในการบรรเลงประกอบการแสดง

4. เครื่องแต่งกาย การแต่งกายในการรำพระอภัยมณีตรวจพล แต่งกายยืนเครื่องพระสวมเสื้อแขนสั้นสีแดงขลิบเขียว ปักดิ้น และเลื่อม ส่วนล่างสวมสนับเพลาไว้ข้างในนุ่งผ้ายกจีบโจงไว้หางหงส์ทับสนับเพลา ด้านหน้ามีชายไหว ชายแครงห้อยอยู่ ศีรษะสวมชฎา และสวมเครื่องประดับต่าง ๆ เช่น กรองคอ ทับทรวง ตาบทิศ ปั้นเหน่ง ทองกร กำไลเท้าเป็นต้น

ภาพประกอบ 55 วงปี่พาทย์เครื่องห้า

ที่มา : ศิลปวัฒนธรรม ฉบับที่ 7, 2562

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 56 การแต่งกายของพระอภัยมณี
ที่มา : อุรารมย์ จันทมาลา, 2563

การรำตรวจพลในละครนอก เรื่อง พระอภัยมณี

ในการรำตรวจพลชุดนี้เป็นการแสดงตอนหนึ่งในละครนอก เรื่อง พระอภัยมณี กล่าวถึงตอนเมื่อนางละเวงคิดจะทำศึกสงครามกับเมืองผลึก เพื่อแก้แค้นแทนพระบิดาและพี่ชาย พระสังฆราชจึงแนะนำให้ส่งรูปวาดของนางที่ทำเสน่ห์เอาไว้พร้อมกับแนบจดหมายชักชวนให้กษัตริย์เมืองต่าง ๆ มาช่วยกันทำศึกตีเมืองผลึกกษัตริย์ 9 เมือง ซึ่งยกทัพมาประชิดเมืองผลึกพระอภัยมณีจึงต้องออกไปต่อสู้เพื่อปกป้องเมืองผลึก การรำตรวจพลเป็นการแสดงด้วยลีลาการร่ายรำในจังหวะเพลงกราวนอก จุดเด่นของการรำตรวจพลอยู่ที่ความสวยงามของลีลาการร่ายรำ ประกอบท่วงทำนองดนตรีที่เร้าใจ แสดงความฮึกเหิม ความองอาจเก่งกล้า และความสง่างามของแม่ทัพ ในการจัดเตรียมไพร่พลและการนำทัพเพื่อออกศึกสงคราม ผู้ที่จะแสดงการรำตรวจพลได้จะต้องเป็นผู้ที่มีความสุขุม มีมาดความเป็นผู้นำ มีความชำนาญในการใช้อาวุธ มีความแม่นยำในจังหวะการรำ รำได้ถูกต้องตามจังหวะทำนอง มีการใช้ร่างกายในการปฏิบัติท่ารำที่สัมพันธ์กันทุกส่วนอย่างเหมาะสม เพื่อให้เกิดความสมดุลในขณะปฏิบัติท่ารำ และสามารถสื่ออารมณ์ของการเป็นผู้นำทัพที่แสดงถึงความมั่นใจ ความเข้มแข็งดุดัน แฝงไปด้วยความสง่างาม

จากการศึกษาค้นคว้าผู้วิจัยพบว่าอาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นศิลปินท่านหนึ่งของวงการนาฏศิลป์ไทย ที่มีคุณสมบัติของผู้แสดงการรำตรวจพลครบถ้วนดังที่กล่าวมาเป็นผู้ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย และเป็นผู้ที่มีภูมิรำในตัว ซึ่งเกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยมาตั้งแต่วัยเยาว์ จนเกิดทักษะในการปฏิบัติท่ารำขั้นสูงจนสามารถพัฒนาเป็นเทคนิควิธีการรำเฉพาะของตนเองได้ สามารถจำแนกได้ ดังนี้

1. ท่าเท้าฉาก

กล่าวได้ว่าเป็นท่าเปิดตัวละครเอกที่เป็นแม่ทัพออกมายืนปรากฏกายเพื่อรับความเคารพจากเหล่าไพร่พล ในท่านี้ครูจะเริ่มจากการถ่ายน้ำหนักทั้งหมดให้อยู่ที่เท้าขวา ก่อนที่จะถอนเท้าซ้ายลงด้านหลังใช้แรงจากขาขวาในการถ่ายน้ำหนักทั้งหมดมาที่เท้าซ้ายในลักษณะย่อเข่าทั้งสองข้าง จากนั้นครูจะใช้กำลังของเข่าทั้งสองข้างส่งตัวยืดขึ้นจนสุด นอกจากนี้ครูยังใช้การกล่อมหน้าและโปรยสายตาไปทางซ้ายอย่างช้า และจบท่าด้วยการเบือนหน้าและกวาดสายตามาทางขวาเปิดปลายคางขึ้นในลักษณะคล้ายการเชิดหน้า จึงทำให้ดูเท่ ดูมั่นใจและสง่างามสมเป็นแม่ทัพ

ภาพประกอบ 57 ท่าขณะก้าวเท้าและถ่ายน้ำหนัก

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 58 ท่าเท้าฉาก
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

2. ท่าสอดสูง

ลักษณะการก้าวเท้าครูจะถ่ายน้ำหนักมาเท้าที่ก้าวครึ่งหนึ่งแล้วใช้จังหวะสะดุ้งตัวเล็กน้อย จากนั้นจึงค่อย ๆ โย้ตัวถ่ายน้ำหนักอีกครึ่งหนึ่งให้น้ำหนักทั้งหมดอยู่ที่เท้าด้านหน้า ส่งพลังทั้งหมดให้อยู่ที่ปลายเท้าด้านหน้าทำให้ครูมีแรงจากขาด้านหน้าในการส่งตัวถ่ายน้ำหนักกลับมาที่เท้าด้านหลัง ยืนเต็มเท้าและลากเท้าด้านหน้ามายืนแตะจมูกเท้า จากนั้นยืดตัวขึ้นจนสุดเข่า ให้หลังตึงลำตัวตั้งตรง ทำให้ท่ารำดูมีความอ่อนช้อยงดงามตามจารีตนาฏศิลป์ไทย แต่ในขณะเดียวกันก็ยังคงความแข็งแรงในมาดของนักรบ

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 59 ท่าขณะก้าวเท้าและถ่ายน้ำหนัก
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

ภาพประกอบ 60 ท่าสอดสูง ลักษณะท่ายืน
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

3. ท่ายืน

ท่ายืนในลักษณะนี้เป็นการยืนที่แสดงถึงการหมดช่วงกระบวนท่าหรือการพักก่อนที่จะปฏิบัติในช่วงท่าต่อไป ในท่านี้การใช้เท้าของครูในการวางแตะพื้นมีความพิเศษคือครูจะใช้การก้าวเท้าและถ่ายน้ำหนักให้อยู่ในเท้าซ้ายเป็นเท้าหลักที่ยืน จากนั้นครูจะใช้จังหวะการกระตุกเข่าทำให้แรงถูกส่งไปด้านหลังในการเด็ดเท้าขวาขึ้นอย่างรวดเร็วในขณะหย่อนเข่าซ้ายลงเล็กน้อย แล้วจึงจะค่อย ๆ

หย่อนน่องขวาลง และวางจมูกเท้าแตะที่พื้นอย่างเบา ทำให้จังหวะการเคลื่อนไหวในท่านี้ดูมีมิติ ให้ความรู้สึกถึงความหนักเบาของท่ารำ มีความมาดแมนแบบพระเอก

ภาพประกอบ 61 ท่าลักษณะการเด็ดเท้า
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

ภาพประกอบ 62 ท่ายืน
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

2. กลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครใน เรื่อง อิเหนา (ลงสรงโทน)

ละครในเป็นละครที่ได้รับอิทธิพลรูปแบบวิธีการแสดงไปจากการแสดงละครนอก ทั้งนี้เนื่องจากเดิมการแสดงภายในเขตพระราชฐานนั้นมีแต่การแสดงที่เป็น “ระบำ” เพียงอย่างเดียว

ต่อมาบรรดานางรำทั้งหลายได้รับการฝึกหัดถ่ายทอดวิธีการแสดงละครไปจากบรรดาครูทั้งหลายที่แสดงละครกันอยู่นอกเขตพระราชฐาน แล้วนำไปแสดงถวายหน้าพระที่นั่ง เมื่อทรงทอดพระเนตรก็ทรงพอพระทัย ตั้งแต่นั้นมาชื่อที่ใช้เรียกการแสดงละครในเขตพระราชฐานจึงมีชื่อเรียกว่า “ละครข้างใน” และต่อมาก็เรียกเหลือเพียง “ละครใน” รูปแบบวิธีการแสดง เนื่องจากละครในเป็นการแสดงที่แสดงถวายพระมหากษัตริย์ เพื่อให้ทรงพระสำราญในยามที่ทรงเสร็จสิ้นภารกิจบ้านเมือง ดังนั้นการแสดงที่จัดถวายนั้นจะต้องมีรูปแบบที่งดงามประณีต วิธีการแสดงจึงมุ่งแต่การขับร้องที่ไพเราะและกระบวนท่ารำที่งดงาม ไม่มีบทพูด การดำเนินเรื่องก็จะดำเนินเรื่องไปด้วยความประณีต ผู้แสดงจะใช้ผู้หญิงแสดงล้วน ๆ

นับว่าเป็นต้นแบบของศิลปะการร่ายรำของไทย เพราะมีสุนทรียะทางนาฏกรรมแสดงถึงขนบธรรมเนียมประเพณีของไทยในราชสำนัก ท่ารำประณีตงดงามมีลักษณะเฉพาะ เช่น ท่ารำของตัวพระ ศิลปะการร่ายกทัพ รำอาวุธ ศิลปะการชมต่าง ๆ เช่น ชมป่า ชมราชรถ ชมม้า ชมช้าง ผู้แสดงคัดเลือกจากผู้ที่มีรูปร่างหน้าตางดงาม ท่วงทีสง่า มีฝีมือในเชิงรำ นิยมแสดงเพียง 3 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา

ดนตรีและเพลงขับร้องประกอบท่ารำจะมีท่วงทำนองตามลักษณะของการแสดง เช่น เพลงร่าย เพลงช้าปี่ และเพลงโอ้ปี่ เป็นต้น ผู้แสดงไม่ต้องร้องเอง เพราะมีต้นเสียงร้องแทน ไม่ว่าจะเป็นบทดำเนินเรื่องหรือเจรจา ส่วนใหญ่นิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า หรือวงปี่พาทย์เครื่องในการบรรเลงประกอบการแสดง

การแต่งกาย เดิมการแต่งกายแต่งเหมือนละครโนห์ราชาตรี แต่เมื่อมีละครใน การแต่งกายของละครนอกจึงเปลี่ยนไปจากเดิมโดยแต่งตัวเลียนแบบละครใน กล่าวคือ แต่งตัวเลียนแบบเครื่องต้นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์มากขึ้น เรียกว่า การแต่งกายยืนเครื่องพระ และยืนเครื่องนาง

ภาพประกอบ 63 การแต่งกายยืนเครื่อง

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

ความหมายของการลงสรง

คำว่า “ลงสรง” มีความหมายแบ่งออกเป็น 3 ความหมาย ได้แก่

1. เป็นคำราชาศัพท์ หมายถึง การอาบน้ำ
2. เป็นชื่อของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีกรรมที่เกี่ยวกับการทำความสะอาดโดยใช้น้ำ เช่น การสรงน้ำพระ
3. เป็นชื่อของการแสดงละครรำที่เกี่ยวกับการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครในเรื่อง

การรำลงสรง

การรำลงสรง เป็นการแสดงท่าทางที่เกี่ยวกับการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครเอกในเรื่อง หรือในการแสดงตอนนั้น ๆ แต่เดิมเป็นการรำเพื่อประกอบการบรรเลงทำนองดนตรีโดยไม่มีบทร้อง ต่อมามีการนำบทร้องที่มีเนื้อหาบรรยายถึงลักษณะของการอาบน้ำและการแต่งตัวเข้ามาใช้ประกอบการรำ ทำให้มีการเรียกการรำลงสรงนี้ว่า “การลงสรงทรงเครื่อง” โดยมีการแบ่งการรำลงสรงออกไปตามลักษณะการแสดงหรือตามชื่อเพลงที่ใช้ประกอบการรำลงสรงของตัวละคร การรำลงสรงที่ปรากฏอยู่และยังคงมีการถ่ายทอดกันในการแสดงนาฏศิลป์ไทย คือ รำลงสรงปี่พาทย์ รำลงสรงสุหร่าย รำลงสรงมอญ รำลงสรงลาว และรำลงสรงโทน

ภาพประกอบ 64 การแต่งกายเครื่องน้อยของตัวละครไทยที่เป็นชาย
ที่มา : การสอบรำเดี่ยวมาตรฐานด้านนาฏยศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2560

รำลงสรงโทนในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา จัดเป็นการรำเพื่ออวดฝีมือและอวดความงดงามของเครื่องแต่งกายตามรูปแบบของละครใน โดยมุ่งเน้นที่จะให้ตัวละครเอกมีบทบาทสำคัญอีกทั้งยังเป็นการเพิ่มคุณลักษณะพิเศษให้กับละครประเภทนั้น ดูมีสีสันขึ้นกว่าเดิมซึ่งเมื่อใด

ที่มีการจัดการแสดงเป็นการเผยแพร่ และสาธิตนาฏยศิลป์ไทยมักจะนิยมรำลงสรงโทนไปสอดแทรกไว้ในการแสดงหรือใช้เป็นชุดในการรำเดี่ยว เพื่อสะท้อนให้เห็นขนบธรรมเนียมของราชสำนักในเรื่องการสรงน้ำของพระมหากษัตริย์ ที่จะต้องกระทำในโอกาสพิเศษจนกลายเป็นค่านิยมมาถึงประชาชนที่มักจะนิยมอาบน้ำทั้งในเวลาเช้า กลางวัน หรือเย็น และอาบน้ำทุกครั้งก่อนจะออกไปทำอะไร

จุดมุ่งหมายในการรำลงสรง

เป็นการรำที่มีจุดมุ่งหมายแตกต่างกันไปตามเหตุการณ์ในเนื้อเรื่อง อาทิ

1. รำลงสรงเพื่อออกรบ
2. รำลงสรงเพื่อออกเดินทาง

ซึ่งผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงความสำคัญของการรำลงเพื่อออกเดินทางคือลงสรงโทนของอิเหนาตอนยกทัพไปเมืองดาหา

รำลงสรงโทนของอิเหนา เป็นการรำเดี่ยวของอิเหนา ตอนอิเหนายกทัพไปเมืองดาหา รำชุดนี้ถูกบรรจุอยู่ในหลักสูตรนาฏยศิลป์ชั้นสูงของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร โดยมีคุณครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำซึ่งนอกจากจะใช้เป็นหลักสูตรในการเรียนการสอนแล้วยังได้มีการนำออกแสดงเผยแพร่ในงานสาธิตนาฏยศิลป์ เช่น ในงานสาธิตนาฏยศิลป์ดนตรีไทย ณ เรือนไทยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเมื่อวันที่ 23 มกราคม พุทธศักราช 2541 โดยอาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นผู้รำในรายการมาลาภิรมย์ ณ สถานีโทรทัศน์กองทัพบกช่อง 5 โดยในครั้งแรกแสดงก่อน พุทธศักราช 2524 มีอาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นผู้รำและในครั้งที่สอง แสดงเมื่อวันเสาร์ที่ 9 เดือนมิถุนายน พุทธศักราช 2527 มีอาจารย์นฤมล ขันสัมฤทธิ์ เป็นผู้รำ

ภาพประกอบ 65 อาจารย์เวณิกา บุนนาค
ในงานสาธิตนาฏยศิลป์ดนตรีไทย ณ เรือนไทยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

เนื้อเรื่องในตอนนี้สืบเนื่องมาจากการที่อิเหนาได้รับสารจากท้าวกุเรปันให้ยกทัพไปเมืองดาหา เพื่อช่วยป้องกันข้าศึกอันเนื่องมาจากท้าวกะหมังกุหนิงและจรกาที่จะยกมาเพื่อชิงนางบุษบา อิเหนาจึงต้องจำยอมลานางจินตะหรา นางสการะวาตี และนางมาหยารัศมี พร้อมด้วยท้าวหมันหยาเพื่อออกเดินทางไปเมืองดาหา ก่อนที่จะออกเดินทางไปนั้นอิเหนาจึงทำการอาบน้ำแต่งตัว เพื่อให้เกิดความเป็นสิริมงคลในการยกทัพไปครั้งนี้ อันแสดงให้เห็นถึงความพิถีพิถันของอิเหนากับความสำคัญของการอาบน้ำแต่งตัวซึ่งถือเป็นประเพณี ที่ปฏิบัติสืบมา โดยมีขั้นตอนในการรำลงสรงเริ่มด้วยการสวมเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับพร้อมเหน็บกริชคู่กาย ดังความในบทพระราชนิพนธ์ที่มีการอธิบายการแต่งตัวไว้ดังนี้

ทรงภูษาแย่งยกกระหนกหระหนาบ ฉลององค์เข้มขาบคดกริช
ห้อยหน้าปักทองกรองดอกชิด สังวาลวรรณวิจิตรจำรัสเรือง
ทับทรวงพวงเพชรเม็ดแตง ทองกรแก้วแดงประดับเนื่อง
ธำมรงค์รจนาค่าเมือง อร่ามเรืองเพชรรัตน์ตรัสไตร
ทรงมงกุฎกรรเจียกจอนสุวรรณ วาวแวว้แก้วกุดั่นดอกไม้ไหว
ห้อยอุบะบุหงามาลัย เหน็บกริชฤทธิไกรไคลคลาฯ

ขั้นตอนของการรำลงสรงโทน

การรำลงสรง โดยส่วนใหญ่จะมีขั้นตอนในการรำคล้าย ๆ กัน ดังนี้

ขั้นตอนการอาบน้ำ สามารถปฏิบัติได้ทั้งการนั่งรำและยืนรำ โดยคำนึงจากบทร้องว่าบทร้องกล่าวถึงการอาบน้ำโดยวิธีใด เช่น การอาบน้ำแบบไขพระสุหร่ายต้องยืนรำ ถ้าอาบน้ำแบบใช้ขันสาครจะเป็นการนั่งรำ

ขั้นตอนการทรงพระสุคนธ์หรือการประพรมเครื่องหอม จะนิยมนั่งรำ

ขั้นตอนการทรงเครื่องหรือการแต่งกายส่วนมากนิยมให้ยืนรำแต่อาจมีการนั่งรำบ้างในบางกรณี

ในการรำลงสรงแต่ละครั้งอาจปฏิบัติครบทั้ง 3 ขั้นตอนหรือ 2 ขั้นตอน ซึ่งในการรำบางครั้งอาจจะมีครบทั้ง 3 ขั้นตอนหรือมีเพียงขั้นตอนที่ 3 ขั้นตอนเดียว

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 66 การทรงพระสุคนธ์หรือการประพรมเครื่องหอม
ที่มา : ผู้วิจัย, 2563

1. ขั้นตอนการอาบน้ำจะเป็นขั้นตอนที่กล่าวถึงการอาบน้ำแบบต่าง ๆ โดยแยกออกได้ ดังนี้

1.1 การอาบน้ำแบบสรงสนาน เป็นการอาบน้ำตามแม่น้ำลำธารมีทั้งการทำท่าอาบน้ำด้วยการยืนรำ และนั่งรำ ซึ่งการยืนรำอาจเป็นการรำที่เป็นการอาบน้ำแบบเล่นน้ำในสระหรือในลำธารเพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหว

1.2 การอาบน้ำแบบขันสาคร เป็นการอาบน้ำที่ต้องมีแท่นสำหรับนั่งอาบมีขันน้ำขนาดใหญ่ไว้สำหรับใส่น้ำที่จะใช้อาบโดยมีขันเล็กอีกใบหนึ่ง เป็นขันตักน้ำการอาบน้ำ จะเป็นการนั่งทำการอาบน้ำ

1.3 การอาบน้ำแบบไขสุหร่าย ไขสหัสธารา เป็นการอาบน้ำจากฝักบัว จึงเป็นการอาบน้ำแบบยืนสำหรับในขั้นตอนนี้ บางครั้งจะมีพนักงานทำหน้าที่ไขน้ำ (เปิดน้ำ) ออกจากท่อส่งน้ำมีพนักงานเชิญพานพระภูษา (ผ้านุ่ง) ไว้สำหรับเปลี่ยนในเวลาอาบน้ำ

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 67 การอาบน้ำแบบไขสุหร่าย
ที่มา : ผู้วิจัย, 2563

2. ขั้นตอนการทรงพระสุคนธ์หรือการประพรมเครื่องหอม จะนิยมนั่งรำ

การประพรมเครื่องหอมจะเป็นขั้นตอนของการประแป้งและพรมน้ำหอมเป็นการรำด้วยการนั่งทำบทบนเตียง แล้วเปิดผอบหยิบแป้งมาทาหน้า เปิดขวดน้ำหอมมาประพรมตามตัวและแขน ซึ่งในบางครั้งถ้าไม่มีเครื่องทรงสุคนธ์อยู่ในฉากก็จะมีพนักงานเชิญพานน้ำพานพระสำอางมาถวาย

3. ขั้นตอนการทรงเครื่องหรือการแต่งกาย

การแต่งตัวจะเป็นขั้นตอนของการแต่งตัวซึ่งเป็นการยืนรำ และในขั้นตอนนี้บางครั้งจะมีพนักงานคอยถวายงานพัดอยู่ตัวอย่างลงสรงโทน ที่กล่าวถึงการอาบน้ำการประพรมเครื่องหอมและการแต่งตัวรวม 3 ขั้นตอนที่ 2 ขั้นตอน

หากเป็นการลงสรงแบบไขสุหร่ายผู้ว่าจะต้องยืนรำโดยรองน้ำจากพระสุหร่ายมาลูบหน้าลูบตัวแล้วจึงจะขึ้นเตียงไปทรงพระสุคนธ์ลงสรงแบบทรงสุคนธ์ผู้ว่าจะต้องนั่งรำบนเตียงฉะนั้นผู้ว่าจะต้องรู้ว่าบทใดเป็นการลงสรงแบบไขสุหร่ายและบทใดเป็นสรงแบบทรงสุคนธ์จะได้รำให้ถูกต้อง

ผู้แสดงที่จะลงสรงโทนได้งดงามต้องเป็นผู้ที่ผ่านพื้นฐานการฝึกหัดเบื้องต้นทางนาฏยศิลป์ไทยโดยจะเริ่มตั้งแต่การฝึกส่วนต่าง ๆ ของร่างกายเริ่มจากการดัดมือดัดแขนถองสะเอวประเท้ายกเท้าก้าวเท้ากระทุ่งเท้าแล้วจึงจะเริ่มฝึกหัดรำเพลงช้าเพลงเร็วเพื่อให้รู้จังหวะและการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ต่อจากนั้นจึงจะเริ่มหัดเพลงเชิดเสมอแม่บทใหญ่ระบำสี่บทและเพลงหน้าพาทย์ตามลำดับจากง่ายไปยากเพื่อเป็นการพัฒนาฝีมือตามลำดับขั้นจนถึงการฝึกตีบทและการฝึกลงสรงโทน หลักการในการคัดเลือกผู้รำเริ่มจาก

1. เป็นผู้มีรูปร่างสูงโปร่งใบหน้ารูปไข่ลำคอเรียวระหงมือและเท้าสมส่วนมีความกระฉับกระเฉงคล่องตัวและเป็นผู้มีพื้นฐานการรำที่สวยงาม

2. มีปฏิภาณไหวพริบมีความฉลาดและมีความจำแม่นยำทั้งบทร้องทำนองเพลงกระบวนท่ารำ

3. เป็นผู้มีความขยันและอดทนเพราะการที่จะลงสรงโทนให้งดงามได้จะต้องมีความขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อมอย่างต่อเนื่องเพื่อให้เกิดความชำนาญ

จากการศึกษาค้นคว้าผู้วิจัยพบว่าอาจารย์เวณิกา บุนนาค กล่าวได้ว่าเป็นศิลปินท่านหนึ่งที่มีคุณสมบัติตรงตามที่กล่าวมาในข้างต้นเป็นผู้มีความรู้ความสามารถในด้านนาฏศิลป์ไทย ได้รับการฝึกหัดและการถ่ายทอดความรู้พื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์มาตั้งแต่เยาว์วัย ทำให้เกิดการสั่งสมประสบการณ์มาอย่างมากมายจนเกิดทักษะ ความรู้ความเชี่ยวชาญ มีความสามารถอย่างสูงยิ่งในด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยจนสามารถพัฒนาเป็นกลวิธีการรำเฉพาะของตนเอง สามารถจำแนกได้ ดังนี้

1. ท่าจำรัสเรือง

การใช้มือทั้งสองข้างโดยการส่งพลังที่ข้อมือในการกรายมือออกไปด้านข้าง จากนั้นครูจะค่อย ๆ คลายจีบออกแล้วใช้พลังในส่วนปลายนิ้วแทงขึ้นในท่าพิสมัยเรียงหมอน ในขณะที่กรายมือออกครูจะมีการเบือนหน้าไปทางขวาสายตามองตามมือแล้วค่อย ๆ เบือนหน้ากลับมา จบที่การลักคอซ้าย พร้อมกับมือที่หมดท่าพอดี การก้าวเท้าซ้ายโดยเริ่มจากการวางส้นเท้าถ่ายน้ำหนักมาครึ่งหนึ่งก่อนจากนั้นครูค่อย ๆ ถ่ายน้ำหนักอีกครึ่งหนึ่งมาที่ปลายเท้าทำให้เกิดความสมดุลของลำตัวในการกระดกเท้าขวา ท่านี้ครูสามารถเคลื่อนไหวร่างกายทุกสัดส่วนได้อย่างต่อเนื่องและสัมพันธ์กัน แสดงถึงความวิจิตรงดงามของลีลาท่ารำได้อย่างชัดเจน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 68 ท่าลักษณะการกรายมือ
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

ภาพประกอบ 69 ท่าจำรัสเรือง
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

2. ท่าเพชรรัตน์

การใช้มือครูเริ่มจากการตั้งวงแล้วใช้ข้อมือเป็นตัวนำในการกดปลายมือลงละเลงข้อมือเข้าหาตัวพร้อมกับรวบปลายนิ้วมือ ในขณะที่มีการบิดไหล่ขวาไปด้านหลังในลักษณะลำตัวเฉียง 45 องศา ใช้ใบหน้าและโปรยสายตาไปด้านข้าง จากนั้นครูใช้พลังในส่วนข้อมือไปถึงท่อนแขนส่วนล่างเป็นตัวนำในการละเลงข้อมือและกรีดนิ้วออกด้านข้าง โก่งข้อศอกเล็กน้อยและบิดไหล่กลับมาด้านหน้า กระทบจังหวะตัวในตอนหมดท่า จากการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆของร่างกายที่ครูทำได้อย่างสมดุล แนบเนียนไปด้วยกันทั้งใบหน้า มือ และเท้า ทำให้ท่ารำมีความงดงาม ประณีตตามแบบละครใน

ภาพประกอบ 70 ท่าลักษณะการบิดไหล่

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

ภาพประกอบ 71 ท่าเพชรรัตน์

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

3. ท่าทรงมงกุฎ

ลักษณะการถ่ายน้ำหนักพร้อมทั้งชะอ้อนตัวมาด้านหน้า เป็นการส่งกำลังส่วนขาทั้งหมดมาอยู่ที่เท้าด้านหน้า แล้วใช้จังหวะการกระตุกเข่าทั้งสองข้างย่อลงทำให้เพื่อเพิ่มจังหวะ และทำให้มีแรงในการถ่ายน้ำหนัก มือทั้งสองข้างจีบคว่ำข้างลำตัวขณะจีบปลายคางจะกดลงเล็กน้อย จากนั้นครูจะค่อย ๆ ถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าด้านหลังก่อนและส่งตัวขึ้นยืดเข่าจนสุดพร้อมกับยกเท้าที่ก้าวส่งลำตัวขึ้นตรง ทำให้ท่านี้ดูมีพลังในการยกตัวให้ลอยขึ้นเห็นความงดงามของมงกุฎที่สวมใส่ ดูสูง สง่า

ภาพประกอบ 72 ท่าลักษณะการก้าวเท้าและชะอ้อนตัว

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

ภาพประกอบ 73 ท่าทรงมงกุฎ

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

4. ท่าวาวแวว

เป็นท่ารำที่เน้นการใช้ข้อมือ เป็นการใช้พลังในส่วนของข้อมือในการพรมนิ้วถี่ ๆ จังหวะในการสะบัดข้อมือมีความเบาและพลิ้วไหว ในขณะที่พรมนิ้วครูจะใช้การส่ายไหล่ควบคู่ไปด้วย เป็นการเพิ่มจังหวะการเคลื่อนไหวร่างกาย ที่ดูกระฉับกระเฉง นอกจากนี้ครูยังใช้การเบือนใบหน้าไปด้านข้างในขณะที่สายตามองมือที่พรมนิ้ว ทำให้ความรู้สึกถึงความแพรวพราวระยิบระยับ

ภาพประกอบ 74 ท่าลักษณะการพรมนิ้ว

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

ภาพประกอบ 75 ท่าวาวแวว

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

5. ท่าฤทธิไกร

การก้าวเท้ามาด้านหน้า 45 องศา ถ่ายน้ำหนักทั้งหมดมาที่ปลายเท้าในลักษณะลำตัวเฉียงยืดขาชะอ้อนตัวมาด้านหน้าแล้วครูจะหยุดตัวก่อน จากนั้นใช้จังหวะการกระตุกเข่าทั้งสองข้างยุบลงทำให้มีกำลังขาในการในการถ่ายน้ำหนัก แล้วครูจึงค่อยๆ ถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าด้านหลังก่อนและส่งตัวขึ้นยืดเข่าจนสุด พร้อมกับยกเท้าที่ก้าวส่งลำตัวลอยขึ้นหลังตรง ทำให้ท่านี้ดูมีพลังในช่วงการยกตัวให้ลอยขึ้น มีความเท่ ความมีมาดพระเอกที่ดูผึ่งผาย มีความมั่นใจ

ภาพประกอบ 76 ท่าลักษณะการถ่ายน้ำหนัก

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

ภาพประกอบ 77 ท่าฤทธิไกร

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

6. ท่าชักแป้งผัดหน้า

การเอี้ยวลำตัวไปด้านหลัง ในขณะที่เคลื่อนมือหยิบจีบด้านข้างศีรษะครูจะมีการเอี้ยวลำตัวโดยการถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าขวาและใช้การบิดไหล่ขวาไปด้านหลังพร้อมทั้งใช้การชม้ายสายตามองตามมือ มีการเอียงศีรษะโดยใช้การกดใบหูขวาลงเล็กน้อย และหันใบหน้าไปด้านขวาตามมือด้วย ท่านี้จึงเป็นท่าที่มีความพิเศษ ไม่เหมือนใคร ด้วยลักษณะการเอี้ยวตัวประกอบกับการใช้ใบหน้าที่มีความสัมพันธ์กับมือเป็นแบบเฉพาะของครู

ภาพประกอบ 78 ท่าชักแป้งผัดหน้า ลักษณะการเอี้ยวตัวไปด้านหลัง

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

ภาพประกอบ 79 ท่าชักแป้งผัดหน้า

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

3. กลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครพันทาง เรื่อง พระลอ ตอน ลงสวน

ละครพันทางเป็นละครที่มีลักษณะผสมละครรำและการใช้ท่าทางอย่างสามัญชน เกิดในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เป็นละครที่เกิดขึ้นจากแนวคิดของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงได้นำ เอาเรื่องพงศาวดารของชาติต่างๆ มาแสดงละครโดยใช้ท่ารำของชาตินั้น ๆ มาผสมกับท่ารำของไทย ในขั้นต้นยังไม่มีการเรียกชื่อละครที่แสดงอย่างละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงว่า “ ละครพันทาง ” ต่อมาพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิป-ประพันธ์พงศ์ ได้ทรงปรับปรุงรูปแบบของละคร โดยแบ่งวิธีแสดงออกเป็นฉากตามสถานที่ ที่ปรากฏในท้องเรื่อง นอกจากนี้ได้นำเอาท่ารำที่ได้ ดัดแปลงมาจากชาติอื่น ๆ มาผสมกับท่ารำที่เป็นแบบแผนของไทยและท่าธรรมชาติของสามัญชนที่ใช้ในชีวิตประจำวันเข้ามาผสมด้วย โดยเหตุที่พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นผู้ปรับปรุงวิธีการแสดงและเป็นผู้บัญญัติแบบแผนของการแสดงละครประเภทนี้ จึงทำให้ละครประเภทนี้ได้รับการเรียกชื่อว่า “ละครพันทาง”

รูปแบบวิธีแสดง เนื่องจากละครพันทางนิยมนำเอาเรื่องพงศาวดารของชาติต่าง ๆ มาแสดงบ้าง เรื่องประวัติศาสตร์บ้าง จึงทำให้ลักษณะวิธีการแสดงแตกต่างจากวิธีการแสดงของละครนอกละครใน และละครดึกดำบรรพ์ กล่าวคือ ละครพันทางได้นำเอาท่ารำที่เป็นแบบแผนของประเทศไทยไปผสมกับท่ารำที่ดัดแปลงมาจากท่ารำของชาติอื่น นอกจากนี้ก็นำเอาท่าที่สามัญชนใช้ในชีวิตประจำวันเข้ามาผสม บทที่เป็นบทพูดผู้แสดงจะต้องพูดเอง ส่วนบทร้องจะมีต้นเสียงร้องแทนบางครั้งผู้แสดงจะร้องเอง

เรื่องที่นำมาแสดง ดังที่ได้กล่าวแล้วว่าละครพันทางได้นำเอาพงศาวดารของชาติต่าง ๆ ตลอดจนเรื่องทางประวัติศาสตร์มาแสดง ดังนั้นเรื่องที่แสดงจึงได้แก่ เรื่องราชาธิราช สามก๊ก พระลอ เป็นต้น

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 80 การแสดงละครพันทาง เรื่องราชาธิราช
ที่มา : กรมศิลปากร ,2559

ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงการแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนชมสวน เมื่อกล่าวถึงพระลอผู้ที่เป็นกษัตริย์รูปงามหาใครเสมอเหมือนไม่ได้ในสามโลก กิตติศัพท์ความสง่างามของพระลอถูกเลื่องลือไปจนถึงเมืองสรองเป็นเหตุให้ พระเพื่อน พระแพงเกิดความหลงใหลถึงกับกินไม่ได้นอนไม่หลับ ด้วยความอยากเห็นหน้า นางรื่นนางโรยต้องใช้กลอุบายให้พ่อค้าที่ไปค้าขายที่เมืองสรวงขับซอชมโฉมพระเพื่อน พระแพงบ้างจนรู้ถึงหูพระลอ พระลอเกิดความพึงพอใจในตัวพระเพื่อน พระแพง จนเกิดความเสน่หาและใคร่เห็นหน้า พ่อค้าเมืองสรองได้นำความไปบอกนางรื่นนางโรยนางรื่น นางโรยจึงเริ่มแผนต่อมาโดยการไปหาปู่เจ้าสมิงพรายคอยช่วยเหลือทำเสน่ห์ให้จนพระลอต้องเสน่ห์แก้ไม่ได้เกิดอาการกระวนกระวาย จะไปหาพระเพื่อนพระแพงให้ได้ จึงขึ้นไปลาพระมารดาและพระมเหสี จากนั้นได้สั่งจัดกองทัพเพื่อออกเดินทางไปยังเมืองสรอง ระหว่างนั้นก็เกิดอาการสองจิตสองใจจะไปก็คิดถึงพระมเหสีจะไม่ไปก็คิดถึงพระเพื่อนพระแพง เมื่อเดินทางไปจนถึงปลายเขตพระนครก่อนจะข้ามแม่น้ำกาหลงเพื่อเข้าเขตเมืองสรองได้ปลอมตัวเป็นพราหมณ์ชื่อศรีเกศให้นายแก้วปลอมตัวเป็นนายราม และนายขวัญปลอมตัวเป็นนายรัต เมื่อเดินทางข้ามแม่น้ำกาหลงเข้ามายังเขตเมืองสรอง และได้เข้าไปในสวนขวัญของพระเพื่อน พระแพง ระหว่างที่พระลอเดินชมสวนขวัญก็พลันรำพึงถึงนางทั้งสองไปด้วย นางรื่น นางโรย พอรู้ว่าพระลอเสด็จมาถึงแล้วจึงได้พาพระเพื่อนพระแพงเข้ามาพบพระลอในสวน พอตกกลางคืนนางรื่น นางโรย ก็ได้นำทางพระลอเข้ามาในวังโดยที่ไม่มีใครรู้

ลักษณะของเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง

ในการแสดงละครพันทาง เรื่อง พระลอ ตอน ลงสวนในตอนที่ผู้วิจัยศึกษานี้ เนื้อเรื่องในการแสดงเป็นการกล่าวถึงตอนที่พระลอ นายแก้ว นายขวัญ ได้เดินทางมาถึงสวนขวัญของพระเพื่อน พระแพง บทร้องจะบรรยายถึงการชมนกชมไม้ ชมความงามของเหล่าพฤกษาที่อยู่ภายในสวนขวัญ มองไปเห็นอะไรก็ทำให้มีจิตคิดรำพึงไปถึงความงามของพระเพื่อน พระแพง และมีการพรรณนาเปรียบเทียบกับตัวพระลอ ที่มีความเสน่หาในตัวพระเพื่อน พระแพง เป็นอย่างมากทั้ง ๆ ที่ยังไม่ได้พบหน้าเห็นเพียงแค่รูปวาดและการขับซอเล่าขานถึงความงามเท่านั้น บทกลอนที่ปรากฏในตอนนี้มีความไพเราะและแฝงไปด้วยอารมณ์ทั้งรักและเศร้าของตัวละคร นับว่าเป็นละครตอนหนึ่งที่สวยงามมีการแสดงการถ่ายทอดอารมณ์ของผู้แสดงและการใช้กระบวนท่า มีการที่ผสมผสานกับดนตรีและบทร้องที่มีความไพเราะทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์คล้อยตามไปกับการแสดงได้เป็นอย่างดี ดังบทร้องต่อไปนี้

-ร้องเพลงลาวชมดง-

การะเกดเหมือนเกศแก้วเกษา มะลุลีเหมือนบุบผาแม่เกี้ยวเกล้า
(สร้อย) คู่อ่อนท้าวเผออะคร้าวงามเอย เพื่อนแพงทองเผือพี่ปองสมเอย
นางแย้มเหมือนแก้มแม่แย้มเย้า ใบโบกเหมือนเจ้าจะกวักกร (สร้อย)
คณานกแมกไม้เรียงรัน ร้องเรื่อยรับขวัญเหมือนเสียงสมร

(สร้อย)

เห็นโนรีสาลิกาใคร่ว่าวอน ฝากอักษรถวายน้องสองพธู (สร้อย)
ถึงสระบัวยั่วยอพระลอลักษณ์ ใคร่เก็บฝักหักดอกออกอดสู (สร้อย)
ผองภมรว่อนเผ้าเคล้าเรณู เหมือนเย้ยภูธรระเหอยู่เอองค์ (สร้อย)
คะนึงนางพลางเสด็จลีลา แอบร่มพฤกษาสูงระหง (สร้อย)
สุคนธรสหอมหวนลำดวนดง เหมือนจะส่งกลิ่นถวายราชา (สร้อย)

ภาพประกอบ 81 การแสดงละครพันทาง เรื่องพระลอ ตอนลงสวน
ที่มา : อุรารมย์ จันทมาลา, 2563

สำหรับบทบาทพระลอ ตอน ลงสวน นี้มีท่ารำที่แสดงถึงความเป็นละครพันทางได้อย่างชัดเจน คือ ลักษณะการตีไหล่ กระทายไหล่ ใช้ตัว ใช้หน้า การลักคอ และการใช้เท้า ซึ่งลักษณะท่ารำดังกล่าวเป็นการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างรวดเร็ว กระฉับกระเฉง มีท่วงท่าที่ใช้ร่างกายในทุกส่วนให้มีความสัมพันธ์กัน จึงต้องอาศัยผู้ที่มีความคล่องแคล่วในการปฏิบัติท่ารำ นอกจากที่กล่าวมาการแสดงชุดนี้ยังมีความโดดเด่นในการตีบทที่สื่ออารมณ์ความรู้สึกตามบทร้องและทำนองเพลง ผู้ที่จะได้รับบทบาทให้แสดงจึงต้องเข้าใจเนื้อเรื่อง และเข้าใจบทบาทของตัวละครในตอนนี้ว่ามีอารมณ์ความรู้สึกอย่างไร สามารถเข้าถึงอารมณ์ ความรู้สึกของตัวละครได้ รวมถึงต้องสามารถถ่ายทอดไปถึงผู้ชม เพื่อให้เกิดอารมณ์คล้อยตามไปกับตัวละครด้วย

จากการศึกษาค้นคว้าผู้วิจัยพบว่าอาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นผู้ที่มีความรู้สามารจนกล่าวได้ว่าเป็นศิลปินท่านหนึ่งที่มีความเหมาะสมในการแสดงบทบาทพระเอกละครพันทาง เรื่อง พระลอ ตอนลงสวน ได้อย่างงดงาม ได้รับการถ่ายทอดจากคุณครูลมุล ยมะคุปต์ และยังได้มอบหมายให้สวมบทบาทการแสดงในตอนนี้หลายครั้งตั้งแต่วัยเยาว์ มีการสั่งสมประสบการณ์อย่างมากมายจนเกิดทักษะ มีความรู้ความเชี่ยวชาญ ทางด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยจนสามารถพัฒนาเป็นกลวิธีการรำเฉพาะของตนเอง สามารถจำแนกได้ ดังนี้

1. ท่าใบโบกเหมือนเจ้าจะกวักกร

มืออยู่ในลักษณะแบคว่ำแล้วค่อย ๆ วาดขึ้นผ่านใบหน้าออกไปด้านข้าง การใช้มือของครูที่มีความเบาให้ความรู้สึกพลิ้วไหวคล้ายใบไม้ที่กำลังปลิดปลิว จากนั้นครูจะใช้พลังของข้อมือตะหวัด

ปลายมือและพลิกข้อมืออย่างรวดเร็ว ทิ้งน้ำหนักไปที่ปลายนิ้วมือกดลงและดึงเข้าหาตัวองศาของปลายนิ้วครูจะอยู่ในระดับสายตา และพยักหน้าในจังหวะที่กวักเข้าหาตัว สายตาของครูจะมองตรงไปข้างหน้าไกล ๆ ให้ความรู้ถึงถึงความมั่นใจและมีความหวัง

ภาพประกอบ 82 ท่าใบโบก

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

ภาพประกอบ 83 ท่าเหมือนเจ้าจะกวักกร

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

2. ท่าเห็นโนรีสาลิกา

จังหวะของการสะดุดเท้าในลักษณะเฉียงตัว 45 องศา ครูจะมีการถ่ายน้ำหนักพร้อมกับชะอ้อนตัวไปด้านหน้า จากนั้นครูจะใช้จังหวะการสะดุ้งตัวก่อนที่จะดึงตัวถ่ายน้ำหนักทั้งหมดกลับมาที่เท้าด้านหลัง ในท่ายืนตึงเข่าทั้งสองข้างแตะจมูกเท้า เป็นการเพิ่มเทคนิคลีลาของการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีการผ่อนหนักเบาทำให้ลักษณะท่ารำมีความสมดุลและดูมีมิติ มีความกรุ้มกริ่มของตัวพระลอ

ภาพประกอบ 84 ท่าเห็นโนรี

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

ภาพประกอบ 85 ท่าสาริกา

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

3. ท่าใคร่เก็บฝัก

การยืนลักษณะก้าวเท้าไปด้านหน้า 45 องศา ทำให้มีแรงในการถ่ายน้ำหนัก ครูจะถ่ายน้ำหนักไปเท้าด้านหลังก่อน จากนั้นครูจะมีจังหวะการสะดุ้งตัวและถ่ายน้ำหนักกลับมาด้านหน้าครึ่งหนึ่ง และย่อเข่าลงทั้งสองข้างก่อนที่จะส่งตัวยืดขึ้นจนสุด หรือเรียกว่า การเผ่นตัว สายตามองตรง เปิดปลายคาง ถ่ายน้ำหนักไปเท้าด้านหน้า ยกเข่าตึงเพื่อรับน้ำหนักเท้าด้านหลัง ทำให้ลักษณะท่ารำดูเข้มแข็ง องอาจสง่างาม

ภาพประกอบ 86 ท่าลักษณะการถ่ายน้ำหนักไปด้านหลัง
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

ภาพประกอบ 87 ท่าใคร่เก็บฝัก
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

4. ท่าเหมือนเย้ยภูธระเห

การถอยหลังในลักษณะท่าเซ น้ำหนักจะอยู่ที่เท้าด้านหลังเป็นหลักและจะถ่ายน้ำหนักมาที่เท้าด้านหน้าไม่ถึงครึ่งหนึ่งในจังหวะที่ขยับเท้าหลังเท้านั้น ครูจะเอนตัวไปด้านหลังและถอยเท้าลงถี่ ๆ ทิ้งน้ำหนักไปตามเท้าหลังที่ขยับเหมือนมีอะไรมาฉุดรั้งอยู่ด้านหลัง และทอดสายตาลงต่ำ เป็นสายตาที่ละห้อย ก่อนจะเหลือบตาขึ้นอย่างช้า ๆ บ่งบอกถึงความเศร้าและความกังวลใจ

ภาพประกอบ 88 ท่าเหมือนเย้ยภูธระเห
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

จากการศึกษากระบวนท่ารำในการสวมบทบาทพระเอกละครรำทั้ง 3 ประเภท ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงให้เห็นถึงภูมิรำ และทักษะในขั้นสูงอันเกิดจากการเรียนรู้ ฝึกฝนตนเอง ตลอดจนการสั่งสมประสบการณ์ พัฒนาเป็นความสามารถเฉพาะตัวในการจัดกระทำส่วนต่าง ๆ ของร่างกายตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า ให้มีความเหมาะสมกับสัดส่วนร่างกายของตนเองเกิดเป็นกลวิธีเฉพาะ โดยผู้วิจัยได้นำทฤษฎีการเคลื่อนไหว มาใช้ในการศึกษา ท่าทาง และการสื่ออารมณ์ ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวโดยใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย แสดงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครส่งไปถึงผู้ชมทำให้ผู้ชมเกิดความเข้าใจ ว่าตัวละครในขณะนั้นมีความรู้สึกอย่างไร นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีสุนทรียศาสตร์มาใช้วิเคราะห์ความงามของการรำในบทบาทพระเอกละครรำ ที่มีลักษณะพิเศษ ซึ่งเกิดจากตัวบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอดมา ผนวกกับความสามารถในการจัดวางตำแหน่งของร่างกายส่วน

ต่าง ๆ ได้อย่างเหมาะสม เกิดเป็นลักษณะพิเศษเฉพาะตัวที่มีความงดงามตามจารีตนาฏศิลป์ไทย สามารถสรุปและจำแนกตามสัดส่วนเพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาศิลปะการแสดงได้ ดังนี้

1. การใช้ศีรษะ

ภาพประกอบ 89 การใช้ศีรษะ
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

กระบวนการรำของอาจารย์เวณิกา บุนนาค มีการใช้ศีรษะในการเอียงและการลักคอได้อย่างมีสัดส่วนและสมดุลกับการใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหวในกระบวนท่าต่าง ๆ ลักษณะการเอียงและการลักคอมีองศาที่พอดี โดยใช้วิธีการเกร็งคอไว้ให้ลำคออยู่ในระดับองศาที่รับกับส่วนต่าง ๆ ของร่างกายส่วนอื่นที่มีการเคลื่อนไหวไปพร้อมกัน ทั้งมือ ใบหน้า ไหล่ และลำตัว เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหว ผู้วิจัยพบว่า การเกร็งคอไว้ในองศาที่พอดี เป็นลักษณะที่ทำเพื่อไม่ให้ศีรษะกดลงมากเกินไป (หรือเรียกว่า เอียงคอหัก) เป็นความสามารถของตัวบุคคลในการควบคุมการเคลื่อนไหวร่างกายให้เหมาะสมกับสรีระของตนเอง ไม่มาก และไม่น้อยเกินไป เมื่อผนวกกับลำคอที่มีความระหงจึงทำให้เกิดความสง่างามตามหลักของตัวละครพระ

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 90 การใช้ศีรษะ
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

2. การใช้ใบหน้าและสายตา

ภาพประกอบ 91 การใช้ใบหน้าและสายตา
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

นอกจากการเอียงศีรษะและการลักคอแล้ว กลวิธีหรือเทคนิคในการใช้ใบหน้าประกอบกระบวนการรำของ อาจารย์เวณิกา บุนนาค ก็มีลักษณะที่เป็นแบบเฉพาะตัวเห็นเด่นชัด คือ

การกล่อมหน้า การเบือนใบหน้า และการเปิดปลายคางขึ้นในองศาที่สายตายังสามารถมองตรงได้ โดยเป็นการเคลื่อนไหวร่างกายเฉพาะส่วนศีรษะ ด้วยวิธีการเบือนจากด้านหนึ่งไปอีกด้านหนึ่งอย่างช้า ๆ ในขณะที่เบือนหน้าไปด้านหนึ่งสายตาก็จะมองลงต่ำ แล้วค่อย ๆ ช้อนตาขึ้นพร้อมกับเบือนหน้ากลับมาอีกด้านหนึ่ง นอกจากนี้ยังใช้การส่งพลังอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครออกมาทางสายตาที่ได้อย่างกลมกลืน มีสายตาที่เปล่งประกาย เกิดเป็นความงามตามทฤษฎีสุนทรียศาสตร์อันมีความเกี่ยวข้องกับศิลปะที่ใช้การถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก และความคิดจากผู้หนึ่งไปยังอีกผู้หนึ่ง ส่งออกมาทางสายตาเป็นเครื่องสื่อสารที่มีพลังอันเร้าอารมณ์ต่อผู้ที่ได้ชมหรือผู้ที่ได้พบเห็นได้รับความรู้สึกผ่านทางแววตาของผู้ถ่ายทอด หรือสิ่งที่เรียกว่า “ความจับใจ” นั่นเอง

ภาพประกอบ 92 การใช้ใบหน้าและสายตา

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 93 การใช้ใบหน้าและสายตา

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

3. การใช้ตัว

ลักษณะการใช้ตัวของอาจารย์เวณิกา บุนนาค จะเน้นการถ่ายน้ำหนักที่ชัดเจน เป็นการใช้ร่างกายส่วนลำตัวในการเชื่อมท่าและเคลื่อนไหวร่างกาย จากกระบวนท่าหนึ่งไปสู่ท่ากระบวนท่าหนึ่ง เช่น การชะอ้อนตัว การสะดุ้งตัว การกระทบตัว การเผ่นตัว มีพลังในการส่งและรับน้ำหนักอย่างสมดุลทำให้ไม่เสียการทรงตัว มีการใช้จังหวะของลำตัวถึงปลายเท้าได้อย่างลงตัว เกิดเป็นท่าเทคนิคที่สวยงาม เมื่อนำมาวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหว ผู้วิจัยพบว่า เป็นการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย การถ่ายน้ำหนัก โดยใช้จังหวะของลำตัวในการรับส่งน้ำหนักไปมา ในขณะที่ลำตัวตั้งตรงทำให้ลักษณะการเคลื่อนไหวมีความมั่นคง แข็งแรง ดูมีพลัง ประกอบกับการเคลื่อนไหวร่างกายในส่วนอื่น ทั้งศีรษะ มือ และเท้า ที่สัมพันธ์กันทำให้ดูผสมผสานกันอย่างกลมกลืน

ภาพประกอบ 94 การใช้ตัว
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

4. การใช้ไหล่

อาจารย์เวณิกา บุนนาค จะมีกลวิธีในการใช้ไหล่ได้อย่างงดงาม หลายลักษณะ เช่น การกล่อมไหล่ การกระทายไหล่ หรือตีไหล่ ที่ใช้กับลีลาการแสดงละครพันทาง การใช้ไหล่ได้งดงามมีองศาของการเอียงหรือเฉียงลำตัวที่พอดี มีการล็อกหัวไหล่ในการตีไหล่ซ้ายขวาทำให้ลำตัวไม่บิดและไหล่ไม่ร่อน มีความสมดุลของร่างกายทุกสัดส่วน เมื่อนำมาวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหว ผู้วิจัยพบว่า เป็นลักษณะการเคลื่อนไหวที่มาจากความสามารถเฉพาะตัวบุคลในการจัดระเบียบร่างกายของตนเองให้ได้สัดส่วนเหมาะสมกับสรีระ มีวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายทุกสัดส่วน ทั้งศีรษะ มือ เท้า และลำตัว ให้ประสานสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืนตามสรีระร่างกาย เกิดความสวยงามในลักษณะการเคลื่อนไหวที่เป็นแบบเฉพาะ

ภาพประกอบ 95 การใช้ไหล่

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

5. การใช้แขน

ภาพประกอบ 96 การใช้แขน

ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

ในการปฏิบัติกระบวนท่ารำ ส่วนของแขนถือว่าเป็นส่วนที่สำคัญเพราะเป็นอวัยวะในการกำหนดสัดส่วนของวงที่มีทั้งส่วนโค้ง และตั้งฉาก หากได้รับปูพื้นฐานในการฝึกหัดเบื้องต้นและนาฏยศัพท์มาอย่างดีก็จะมีสัดส่วนของวงแขน และเหลี่ยมแขน ที่สวยงามได้มาตรฐาน การใช้แขนของอาจารย์เวณิกา บุนนาค จะพบลักษณะการใช้แขนในการตั้งวงที่ปลายนิ้วจะต่ำกว่าแง่ศีรษะเล็กน้อย และใช้การบิดข้อศอกออกด้านข้าง เรียกว่าการโก่งศอก ทำให้วงดูกว้างขึ้น เมื่อปฏิบัติกระบวนท่ารำจึงทำให้ดูผึ่งผาย สง่างามเป็นลักษณะเฉพาะตัว เมื่อนำมาวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ผู้วิจัยพบว่า ความงามในการใช้แขน เกิดจากการจัดวางองศาในการยกแขนที่ได้ระดับ เหมาะสมกับสรีระ มีส่วนโค้งงอของลำแขนที่อยู่องศาที่สมดุลกับสรีระร่างกาย รับกับสัดส่วนอื่น ทั้งใบหน้า และลำตัว ทำให้เกิดเป็นความงามที่เป็นสุนทรียศาสตร์ของนาฏศิลป์ไทย

ภาพประกอบ 97 การใช้แขน
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 98 การใช้แขน
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

6. การใช้มือ

อาจารย์เวณิกา บุนนาค นอกจากลักษณะภายนอกที่มีคุณสมบัติครบถ้วนของความเป็นศิลปินตัวพระแล้ว ยังเป็นผู้ที่มีเทคนิควิธีการใช้มือที่มีความงดงามแตกต่างจากผู้อื่น เช่น การใช้พลังของข้อมือตะหวัดปลายมือและพลิกข้อมืออย่างรวดเร็ว การทิ้งน้ำหนักไปที่ปลายนิ้วมือ และการดึงข้อมือ ที่มีความหนักเบาตามจังหวะของการตะหวัดข้อมือ การละเลงข้อมือ (การจีบเรียงนิ้วเข้าหาตัวแล้วคลายออก) ที่มีความพลิ้วไหว ทำให้ปฏิบัติท่ารำโดยใช้กล้ามเนื้อส่วนมือได้อย่างงดงาม เมื่อวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหว ผู้วิจัยพบว่า เป็นลักษณะการเคลื่อนไหวในส่วนมือที่มีความหนัก เบาในการปฏิบัติท่ารำเป็นการเคลื่อนไหวเพื่อสื่อความหมายแทนคำพูดของตัวละคร ให้ผู้ชมเข้าใจอารมณ์หรือความรู้สึกที่ตัวละครต้องการถ่ายทอด

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 99 การใช้มือ
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

ภาพประกอบ 100 การใช้มือ
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

7. การใช้ขาและเท้า

ในการปฏิบัติท่ารำ อาจารย์เวณิกา บุนนาค ถือว่าเป็นศิลปินผู้ที่ใช้เท้าได้เบามาก หรือเรียกว่าเป็นคนรำเท้าเบา กล่าวคือเท้าเบาเป็นลักษณะของการใช้เท้าในการปฏิบัติท่ารำที่คนที่มองจะเห็นคล้ายกับเท้านั้นมีน้ำหนักน้อยสามารถยกหรือปฏิบัติท่าใด ๆ ได้อย่างว่องไวหรือเคลื่อนไหวเท้าได้อย่างว่องไว สังเกตจากท่าที่มีการเล่นเท้าเวลา การวางเท้าในลักษณะท่ายืน ทำให้เกิดความคล่องแคล่วในการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนเท้าตามจังหวะและทำนองเพลง ประกอบกับการกระทบจังหวะด้วยการห่มเข่า จังหวะการใช้กำลังขาในการกระตุกเข่า และการยืดยุบที่ชัดเจน ทำให้ท่ารำ

มีความรื่นไหลต่อเนื่อง ไม่สะดุด เมื่อนำมาวิเคราะห์ผ่านทฤษฎีการเคลื่อนไหว ผู้วิจัยพบว่า การเคลื่อนไหวลักษณะดังกล่าวเป็นทักษะการปฏิบัติทั้งด้านร่างกายส่วนขาและเท้า ในการถ่ายน้ำหนักระหว่างขาทั้งสองข้างและจังหวะในการขยับเท้า ให้มีความสมดุลและพอเหมาะพอดีกับจังหวะในการปฏิบัติ ทั้งจังหวะช้าและเร็ว ทำให้เคลื่อนไหวสลับไปมาได้อย่างต่อเนื่องไม่สะดุด

ภาพประกอบ 101 การใช้เท้าในลักษณะท่ายืน
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

ภาพประกอบ 102 การใช้ขาและเท้า
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2563

สรุป จากการศึกษากระบวนท่ารำของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ในด้านการแสดงละครนอก ละครในและละครพันทาง พบว่าครูเป็นผู้ที่มีภูมิรำ คือความสามารถในการปฏิบัติท่ารำได้กลมกลืน มีความงดงามตามหลักเกณฑ์มาตรฐานวิธีการรำนาฏศิลป์ไทยแบบหลวง มีการใช้สัดส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการปฏิบัติท่ารำตามบทร้องและทำนองเพลงได้อย่างสมดุลและมีความสัมพันธ์กันอย่างแนบเนียนสวยงาม ไม่ว่าจะเป็นศีรษะ ใบหน้า ลำตัว ไหล่ มือ แขน ขา และเท้า จากการที่ครูได้รับการถ่ายทอดจากบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน ผ่านการฝึกฝนและเกิดการสั่งสมประสบการณ์จนสามารถพัฒนาความสามารถไปจนถึงขั้นเอตะทัคคะ คือสามารถแสดงท่าทางลีลาการร่ายรำได้อย่างยอดเยี่ยมเป็นพิเศษหรือปฏิบัติท่ารำได้สูงกว่ามาตรฐานและมีเอกลักษณ์ในลีลาการร่ายรำที่เป็นแบบฉบับของตนเอง ในด้านการจัดวางตำแหน่งอวัยวะที่ใช้ปฏิบัติท่ารำได้อย่างเหมาะสมกับสัดส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ทำให้เกิดความวิจิตรงดงามงดงามในกระบวนท่ารำที่ถ่ายทอดออกมา

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล ข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง กลวิธีการรำ : บทบาทพระเอกละครรำของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอสรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะดังนี้

1. ความมุ่งหมายของการวิจัย
2. สรุปผล
3. อภิปรายผล
4. ข้อเสนอแนะ

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงานด้านการแสดง ละครนอก ละครใน และละครพันทาง ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพุทธศักราช 2558

2. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์กลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครรำ ของ อาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพุทธศักราช 2558

สรุปผล

จากการศึกษา กลวิธีการรำ บทบาทพระเอกละครรำของ อาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 ตามจุดมุ่งหมายดังนี้

1. ประวัติและผลงานด้านการแสดง ละครนอก ละครใน และละครพันทาง ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงพุทธศักราช 2558

อาจารย์เวณิกา บุนนาค เกิดมาจากครอบครัวที่มีบิดาและมารดาเป็นข้าราชการในสำนักพระราชวัง เริ่มเข้ามาศึกษาด้านศิลปะการแสดงที่โรงเรียนนาฏศิลปตั้งแต่วัยเยาว์ และได้รับการคัดเลือกให้ฝึกหัดละครตัวพระเนื่องจากเป็นผู้ที่มีรูปหน้าและทรงร่างมีความงามสมสัดส่วนของตัวละครพระ จนสำเร็จการศึกษาในระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง ก่อนที่จะเข้าศึกษาที่โรงเรียนนาฏศิลป์หรือวิทยาลัยนาฏศิลปในปัจจุบันได้มีโอกาสฝึกหัดการรำละครจากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ในฐานะที่มีศักดิ์เป็นป้า เมื่อเข้าศึกษาที่โรงเรียนนาฏศิลป์ได้เริ่มฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยมีครูสะอาด แสงสว่าง ครูศิริพร มหากนก และครูนิตยา จามรมาน เป็นผู้เริ่มฝึกหัดรำพื้นฐานเพลงช้าเพลงเร็ว ต่อมาได้ฝึกหัดกระบวนท่ารำในเพลงขั้นสูงตามหลักสูตรในขณะนั้นกับบรมครูด้านนาฏศิลป์อีกหลายท่าน อาทิ ครูลมุล ยมะคุปต์ ครูเฉลย ศุขะวนิช ครูมัลลี คงประภัสร์ ครูจำเรียง พุทธประดับ

และบรมครูอีกหลายท่านตลอดระยะเวลาในการศึกษานับรวมทั้งสิ้นเป็นเวลา 11 ปี และด้วยอาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นผู้ที่มีกิริยาเรียบร้อย พูดจาไพเราะอ่อนหวานทำให้เป็นที่รักของครูผู้ใหญ่ อีกทั้งบุคลิกลักษณะ รูปร่างหน้าตาหมดจดงดงามเหมาะที่จะเป็นพระเอกละคร ส่งผลทำให้ได้รับโอกาสในการสวมบทบาทพระเอกละครประเภทต่าง ๆ อยู่บ่อยครั้งตั้งแต่วัยเยาว์ ได้ออกแสดงครั้งแรกในบทบาทพระเอกตั้งแต่อายุ 12 ปี ด้วยอุปนิสัยที่เป็นคนมีความกระตือรือร้น ให้ความสำคัญกับการแสดงบทบาทพระเอกอย่างจริงจังเพื่อที่จะแสดงออกมาได้อย่างสมบทบาท มีความรับผิดชอบในการหมั่นฝึกซ้อมตนเองอย่างสม่ำเสมอ จนเป็นผู้มีฝีไม้ลายมือดี มีภูมิรำ และครองตนเหมาะสมกับการเป็นศิษย์มีครู จึงทำให้ได้รับความไว้วางใจจากครูผู้ใหญ่ให้ออกแสดงละครรำประเภทต่าง ๆ อยู่เสมอ

อาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นผู้มีความรู้ความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ที่ได้รับการสั่งสมบ่มเพาะมาเป็นเวลายาวนานตั้งแต่วัยเยาว์สืบเนื่องจากการได้รับโอกาสในการฝึกหัดกระบวนการรำละครก่อนที่จะเข้ามาศึกษาในโรงเรียนนาฏศิลปจากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ที่มีศักดิ์เป็นป้า เกิดการซึมซับจากการสืบเชื้อสายที่มีความพิเศษกว่าคนอื่นๆ นับได้ว่าครูเวณิกาเป็นผู้ที่ได้รับความรู้จากการถ่ายทอดโดยตรงจากบรมครู ความรู้ที่ได้จากการได้รับโอกาสให้รับบทบาทพระเอกอยู่บ่อยครั้งทำให้เกิดประสบการณ์โดยตรงจากการออกแสดง ความรู้ที่ได้จากการสังเกต มีการเก็บรายละเอียดของลีลาท่าทางต่างๆได้อย่างงดงาม อีกทั้งยังนำไปปรับใช้กับตนเองในการแสดงได้อย่างเหมาะสม โดยเฉพาะบทบาทพระเอกละครรำประเภทต่าง ๆ ดังจะเห็นว่าการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทยโดยเฉพาะการแสดงที่สวมบทบาทเป็นพระเอกละคร ไม่ว่าจะเป็นละครนอก ละครใน หรือละครพันทาง ต้องอาศัยพื้นฐานครอบครัว โอกาสที่ดีในการได้รับการฝึกหัด ความรู้ ภูมิรำ หากเป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนความรู้จากบรมครูผู้ที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะในการแสดงละคร จะทำให้ได้รับกลวิธี เทคนิคพิเศษต่าง ๆ ที่เป็นหัวใจสำคัญของการรำในบทบาทพระเอก และการหมั่นฝึกฝนตนเองจนเกิดความชำนาญ สามารถเข้าใจบทบาทการแสดงได้อย่างจัดเจน ถ่องแท้ เข้าถึงอารมณ์ความรู้สึกของตัวละครที่แสดงได้อย่างลึกซึ้ง และถ่ายทอดออกมาได้อย่างสมบูรณ์ตามจารีต

ผลงานด้านการแสดงละครรำ อาจารย์เวณิกา บุนนาค ถือว่าเป็นบุคคลหนึ่งที่มีฝีมือและมีพรสวรรค์ทางด้านการแสดงละครอย่างแท้จริง ผ่านการสั่งสมประสบการณ์ด้านการแสดงมาตั้งแต่เด็กอย่างเป็นระบบและเป็นขั้นตอน เกิดทักษะในการปฏิบัติท่ารำไม่ว่าจะเป็นการสวมบทบาทใดก็จะสามารถการเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างกลมกลืน สวยงาม ทั้งใบหน้า ลำตัว มือ แขน ขาและเท้า เหมาะสมกับสัดส่วนของตนเองจึงส่งผลให้ได้รับมอบหมายให้แสดงละครำประเภทต่างๆ อยู่เสมอ ไม่ว่าจะเป็นละครนอก ละครใน หรือละครพันทาง กล่าวได้ว่าเมื่อจะแสดงเรื่องนี้หรือตอนนี้ผู้ที่จะรับบทบาทตัวละครเอกจะต้องเป็น ครูเวณิกา เท่านั้น โดยบทบาทส่วนใหญ่ที่ได้รับจะเป็นบทบาทพระเอกหรือตัวละครเอกในตอนนั้น ๆ อาทิ

การแสดงบทบาทพระเอกละครนอก สามารถแสดงออกมาได้อย่างสมบทบาท เช่น บทบาทพระอภัยมณี ตอนตรวจพล เป็นการแสดงในบทบาทของแม่ทัพที่มีการสื่ออารมณ์ของการเป็นผู้นำทัพ แสดงถึงความมั่นใจ ความคล่องแคล่ว ความเข้มแข็งดุดัน แต่แฝงไปด้วยความสง่างามของความเป็นพระเอก

การแสดงบทบาทพระเอกละครใน กระบวนท่ารำที่มีความละเอียดของท่วงท่า จังหวะในการออกท่าทางต่าง ๆ สามารถเคลื่อนไหวร่างกายทุกสัดส่วนได้อย่างต่อเนื่องและสัมพันธ์กัน ทำให้เห็นความประณีต งดงามตามแบบละครใน

การแสดงบทบาทพระเอกละครพันทาง กระฉับกระเฉงในการปฏิบัติกระบวนท่ารำ และการถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละครตามบทร้องและทำนองเพลง

อภิปรายผล

การวิจัยเรื่อง กลวิธีการรำ : บทบาทพระเอกละครรำของ อาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 จากการศึกษาตามความมุ่งหมาย ผู้วิจัยมีข้อค้นพบที่นำมาอภิปรายได้ดังนี้

กระบวนการรำที่ให้เกิดความงดงามที่เป็นสุนทรียะนั้น ต้องอาศัยการเรียนรู้ กระบวนการที่ได้รับการถ่ายทอดจากปรมาจารย์ ประกอบกับการหมั่นฝึกฝนตนเองอย่างต่อเนื่องจนเกิดทักษะกลวิธีต่าง ๆ เป็นเทคนิคพิเศษในการปฏิบัติกระบวนท่ารำ ที่จัดว่าเป็นความสามารถเฉพาะบุคคล เกิดจากกระบวนความรู้ที่ถูกบ่มเพาะ และการสั่งสมประสบการณ์จนจัดเจน เกิดเป็นภูมิรำ นอกเหนือจากนั้น สิ่งสำคัญที่ช่วยส่งเสริมและสร้างความโดดเด่นในบทบาทการแสดงต่าง ๆ ให้กับ ผู้แสดง คือ บุคลิกภาพ ซึ่งแต่ละคนจะมีความแตกต่างกัน

ด้านความรู้พบว่า กลวิธีการรำในบทบาทของพระเอกนั้น มีความแตกต่างกันตามแบบแผนของละครรำแต่ละประเภท ทั้งท่วงที ลีลา จังหวะ และวิธีการเคลื่อนไหวร่างกาย รวมถึงการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึก ที่ทำให้เกิดความวิจิตรงดงามของกระบวนการรำ ถูกจำแนกและกำหนดโดยแบบแผนและจารีตของการแสดงละครประเภทนั้น ๆ อาทิ ละครใน กระบวนการรำต้องละเอียดประณีต มีความวิจิตรงดงามของกระบวนการรำ ละครนอก ต้องมีลีลาการเคลื่อนไหวในการตีบทที่มีความเป็นธรรมชาติ คล่องแคล่ว กระฉับกระเฉง ละครพันทาง ต้องใช้นาฏยลักษณ์ตามแบบเชื้อชาตินั้น ๆ เป็นการจำแนกและกำหนดสัดส่วนของการรำ ทำให้เข้าถึงบทบาทการแสดงได้อย่างจัดเจนและสามารถสื่อสารให้ผู้ชมเกิดความประทับใจ

1. ประวัติและผลงานด้านการแสดงของอาจารย์เวณิกา บุนนาค พบว่า อาจารย์เวณิกา บุนนาค ได้รับการถ่ายทอดความรู้และทักษะทางด้านนาฏศิลป์มาตั้งแต่วัยเยาว์ โดยก่อนเข้ามาศึกษาที่วิทยาลัยนาฏศิลป มีโอกาสได้ฝึกหัดกระบวนการรำกับท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ในฐานะที่มีศักดิ์

เป็นป้า และเมื่อเข้ามาศึกษาในวิทยาลัยนาฏศิลป ได้รับการคัดเลือกให้แสดงบทบาทพระเอกหรือตัวเอกในละครรำประเภทต่างๆ อยู่เสมอ โดยมีครูผู้ถ่ายทอดกลวิธี และเทคนิคในการแสดงให้หลายท่าน อาทิ ครูลมุล ยมะคุปต์ ครูเฉลย ศุขะวนิช ครูมัลลี คงประภัสร์ ครูจำเรียง พุทธประดับ เป็นต้น ประกอบกับอาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นผู้มีพระสวรรค์และมีความสามารถในการจดจำท่ารำท่วงที ลีลา ที่ครูถ่ายทอดให้ได้อย่างแม่นยำ ผนวกกับการหมั่นฝึกฝนจนจัดเจน ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีการถ่ายทอดของ พรรณี ช.เจนจิต, (2528 : 18-22) อธิบายว่าวิธีการสอนนั้นการนำเนื้อหาใดมาสอนควรพิจารณาว่าผู้เรียนมีพัฒนาการอยู่ในระดับใด ความสามารถเพียงใด เพื่อปรับให้เนื้อหาให้เกิดความเหมาะสม และ สอดคล้องกับ อรวรรณ ขมวัฒนา, (2530 : 17) ที่ได้อธิบายว่า การปฏิบัติท่ารำสวนมากจะยึดมั่น ในแบบที่ได้รับมาจากครูผู้ถ่ายทอดอย่างแนนแฟน ฉะนั้น ลักษณะทารำของตัวละครจะดีหรือไม ขึ้นอยู่ที่ผู้ถ่ายทอดหรือผู้กำกับการแสดงมีความรู้ในเรื่องนี้แคไหน อาจารย์เวณิกา บุนนาค ได้รับการถ่ายทอด และฝึกฝนมาตั้งแต่เด็กจึงเกิดการบ่มเพาะกระบวนความรู้ สั่งสมภูมิรำจากครูหลายท่านได้จนสามารถนำมาถ่ายทอดให้กับศิษย์ได้

วิธีการฝึกหัดของอาจารย์เวณิกา บุนนาค พบว่า การได้รับการฝึกหัดมาตั้งแต่วัยเยาว์ ทำให้เกิดการซึมซับ และปลูกฝังพื้นฐานที่ดีของนาฏศิลป์ไทย มีการจัดวางสัดส่วนต่างๆของร่างกายที่เหมาะสมกับสรีระของตนเอง และได้รับการฝึกหัดแบบโบราณจากบรมครู ทำให้พื้นฐานของร่างกายได้สัดส่วน มีความสวยงาม แข็งแรง และสง่างาม ส่งผลให้การเคลื่อนไหวในกระบวนรำ มีลีลา ท่วงทีที่งดงาม ในทุกจังหวะของการเคลื่อนไหว มีทิศทางและองศาที่สมดุลกับกับจังหวะ ช้า เร็ว หรือการกำหนดความหนักเบาของการรำตามธรรมชาติและประเภทของการแสดงนั้น ๆ สอดคล้องกับสุภาวดี โพธิเวชกุล, (2552 : 63-64) ที่ได้อธิบายว่า การปฏิบัตินาฏศิลป์ไทยตามหลักเกณฑ์ในแบบหลวงจะต้องมีความสัมพันธ์กันในทุกส่วนของร่างกายที่จะต้องจัดวางตำแหน่งทิศทางร่วมกับการเคลื่อนไหวร่างกาย การใช้ลำตัว ศีรษะ ไหล่ แขน ขา เท้า ไปตามคำร้องและทำนองของการรำในประเภทต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความถูกต้องและสมบูรณ์ตามมาตรฐานนาฏศิลป์ไทย และสอดคล้องกับ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ, (2547 : 58) ที่ได้อธิบายว่า ในเชิงนาฏยประดิษฐ์ความสมดุล คือ “การส่งความหนัก” ออกไปตามส่วนต่างๆของร่างกายในอวัยวะทั้งด้านขวาและซ้ายรับกันได้พอดี วิธีการฝึกของบรมครูแต่โบราณ จะเน้นการสร้างสมดุลให้กับร่างกาย และมีความสัมพันธ์ทุกสัดส่วนทั้งศีรษะ มือ และเท้า

ประสบการณ์ทางการแสดง พบว่า การได้รับโอกาสให้แสดงในบทบาทพระเอกละครรำที่หลากหลาย ตลอดจนการได้รับการถ่ายทอดกลวิธีในการแสดงจากบรมครูหลายท่าน ทำให้เกิดความจัดเจนในแสดง อีกทั้งประสบการณ์ที่สั่งสมก็มีส่วนทำให้สามารถพัฒนาเทคนิคกลวิธีต่าง ๆ ได้ดียิ่งขึ้น ส่งผลให้ไม่ว่าจะสวมบทบาทเป็นตัวละครใดก็สามารถถ่ายทอดออกมาได้อย่างลึกซึ้ง สอดคล้องกับ

Hewitt, (2004 : 55) ที่ศึกษาเกี่ยวกับอิทธิพลต่อการควบคุมสภาวะการรับรู้เกี่ยวกับดนตรี พบว่า ประสบการณ์การแสดงที่ผ่านมาและสิ่งอื่นที่มีความนัยสำคัญมีอิทธิพลต่อการรับรู้ ความเชื่อ มุมมอง และความสามารถ ประสบการณ์ทางการแสดง

ความเชี่ยวชาญเฉพาะ พบว่า จากการที่ได้รับการถ่ายทอดเทคนิคลีลาพิเศษจากครูอย่างใกล้ชิด และถูกตามจารีตแบบแผน ผนวกกับพรสวรรค์ที่มีติดตัวมา รวมถึงโอกาสที่ได้สวมบทบาทพระเอกอย่างหลากหลาย ทำให้เกิดทักษะ จนเกิดเป็นความเชี่ยวชาญเฉพาะอย่างที่เรียกว่า “ภูมิรำ” สอดคล้องกับ จิรศักดิ์ เดชวงศ์ญา, (2539 : 10) ที่ศึกษาแล้ว พบว่า การแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ ทำให้กระบวนการเรียนรู้ขยายตัวมีความคิดใหม่ วิธีการใหม่ผสมผสานกันทำให้เกิดการเรียนรู้ที่กว้างขวางทั้งในด้านสาระ รูปแบบ และวิธีการ

2. กลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครรำ ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558

จากการศึกษากลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครรำประเภทต่าง ๆ ของอาจารย์เวณิกา บุนนาค พบว่า กลวิธีการรำในการแสดงบทพระเอกละครนอก ในกระบวนการรำที่ทำให้มีความงดงามมาจากลักษณะการรำทำท่าตามบท หรือเรียกว่าการตีบท อันมาจากการเข้าใจในบทบาทที่แสดงและด้วยพรสวรรค์ที่ติดตัวมา สามารถการจดจำบทละครในตอนนั้นๆได้อย่างแม่นยำ ทำให้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำถูกผ่านการเคลื่อนไหวร่างกายไปตามบทได้อย่างเป็นธรรมชาติ สอดคล้องกับ ลัดดา ตั้งสุภาชัย, (2557 : 55) ที่ได้ศึกษาการสวมบทบาทเกิดจากการตีความบท ประกอบการแสดงที่มาจากวรรณกรรมเพื่อถ่ายทอดเป็นศิลปะการแสดงจึงเป็นการยากเป็นอย่างยิ่งที่จะทำให้ผู้แสดงแต่ละคนมีความเข้าใจในวิถีการดำเนินชีวิตของตัวละครที่แตกต่างจากผู้แสดงโดยสิ้นเชิงเพราะตัวละครถูกกำหนดโดยโครงสร้างการประพันธ์เป็นบทบาทที่สมมติขึ้น

กลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครใน ด้วยท่ารำที่มีความละเอียดนุ่มนวล และเป็นผู้มีพื้นฐานในการรำจากได้รับการถ่ายทอดมาอย่างถูกต้องตามจารีตดี ทำให้อาจารย์เวณิกา บุนนาค มีความพิถีพิถันในกระบวนการรำ ที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กันในท่ารำได้อย่างวิจิตร เกิดเป็นสุนทรียะของความงามในท่ารำ ที่เรียกว่า “ภูมิรำ” สอดคล้องกับทฤษฎีการเคลื่อนไหวที่ ขวัญแก้ว ดำรงค์ศิริ, (2539 : 43) กล่าวไว้ว่า การเคลื่อนไหวและจังหวะ เป็นกิจกรรมที่ช่วยพัฒนาทักษะด้านร่างกายและจิตใจด้วย ปฏิกิริยาตอบสนองต่อเสียงดนตรีเสียงเพลง และจังหวะช้าหรือเร็ว โดยการแสดงท่าทางหรือการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆของร่างกายได้อย่างอิสระ

กลวิธีการรำบทบาทพระเอกละครพันทาง พบว่า การสวมบทบาทโดยการใช้นาฏยลักษณ์ที่เป็นแบบเฉพาะของเชื้อชาติ ที่ทำให้เห็นความแตกต่างกระบวนการรำ ผนวกกับการสวมตัวเองเข้าไปในตัวละครตัวนั้นจริง ๆ ทำให้อารมณ์ความรู้สึกของตัวละครถูกส่งผ่านออกมาทางการเคลื่อนไหวกระบวนการรำ สีหน้า แววตา สอดคล้องกับศรีวิไล ดอกจันทร์, (2528 : 128-129)

ที่ได้อธิบายว่า ความงามเป็นความสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับจิตใจ ความงามอยู่ตามลำพังในวัตถุจึงไม่มีความหมายอะไร ความงามจึงมีความเหมาะสมกับความงามเพราะมีจิตใจรับรู้และชื่นชมมันด้วย แต่การที่เราจะแลเห็นความงามของสิ่งหนึ่งสิ่งใดอย่างเข้าอกเข้าใจนั้นจำเป็นต้องฝึกฝนอบรมกับการชื่นชมคุณค่าของความงามจึงแลเห็นความงามนั้นได้อย่างซาบซึ้ง ตรึงใจ

ความงามของกระบวนรำเป็นสุนทรียะเกิดจาก เกิดจากรากฐานของการฝึกหัดที่ถูกต้องทำให้เกิดความเข้าใจอย่างลึกซึ้ง การสั่งสมภูมิรำพัฒนาไปสู่การแสดง และกระบวนท่ารำที่มีความละเอียดในท่ารำทุกท่า เรียกว่าเป็นผู้ที่รำได้ “วิจิตร” มีการส่งพลังของความเป็นตัวละครผ่านการแสดง ออกทางสีหน้า แววตา การถ่ายทอดอารมณ์ออกมาจากภายใน ทำให้ผู้ชมสัมผัสได้ถึงความรู้สึกของตัวละครเกิดเป็นสุนทรียะทางอารมณ์ สอดคล้องกับ สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, (2539 : 249-280) ที่ได้อธิบายว่าทางด้านวัฒนธรรมเป็น กระบวนการถ่ายทอด ความเข้าใจ และฝึกปฏิบัติในขณะเดียวกันได้ซึมซับความซาบซึ้งดีงาม และรื่นรมย์ โดยบูรณาการผสมผสานด้านปรัชญาความคิด ความซื่อ ศีลธรรม และสุนทรียภาพ

นอกเหนือจากนั้น เรื่องของบุคลิกภาพ และสัดส่วนต่างๆของร่ายกายก็เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้กระบวนการรำเกิดความงดงาม การมีสัดส่วนร่างกายที่มีความสมส่วน เมื่อแสดงท่าทางต่าง ๆ สัดส่วนของร่างกายจึงเป็นส่วนในการช่วยให้ท่ารำเกิดความสมดุล การใช้สรีระร่างกายในการรำมีความสัมพันธ์กันตั้งแต่หัวจรดเท้า เป็นการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนต่าง ๆ ทั้งศีรษะ มือ เท้า ได้อย่างสอดคล้องต่อเนื่อง มีความกลมกลืนกันในทุกสัดส่วน สอดคล้องกับสุวรรณี ชลานุเคราะห์, (2538 : 43-51) ที่ได้อธิบายว่าการเชื่อมท่ารำด้วยการเคลื่อนไหวร่างกายให้คำนึงถึงพื้นฐาน ความสามารถรูปร่างของผู้รำว่าจะสามารถรับท่าเชื่อมได้มากน้อยเพียงใด เพราะลีลาท่าเชื่อมที่สวยงามต้องอาศัยการยักเยื้องของตัวที่สมส่วน และจากประสบการณ์การแสดงของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ที่เป็นการสวมบทบาทพระเอกละครบ่อยครั้งเป็นการปฏิบัติซ้ำ ๆ จนเกิดความชำนาญ และพัฒนา เป็นลักษณะเฉพาะของตนเอง

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะเพื่อการนำไปใช้

การวิจัยเรื่อง กลวิธีการรำ บทบาทพระเอกละครรำของ อาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558 เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพซึ่งการเก็บข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูลเป็นกระบวนการที่เกี่ยวเนื่องกัน ผลการวิเคราะห์ตามความมุ่งหมายของ การวิจัยนั้นได้นำเสนอและปรากฏ ในบทที่ 4 แล้ว ดังนั้นมีข้อเสนอแนะและอภิปรายเพิ่มเติม ดังนี้

1.1 กลวิธีการรำ บทบาทพระเอกละครรำของอาจารย์เวณิกา บุนนาค เป็นเพียงการถอดความรู้แล้วนำมาเรียบเรียงเป็นลายลักษณ์อักษรไว้แต่ก็ควรนำไปต่อยอดด้วยการสร้างแบบฝึก

เพื่อนำไปใช้พัฒนาการศึกษาเกี่ยวกับกระบวนการถ่ายทอด ฝึกหัด ของสถาบันการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการแสดงได้อย่างมีประโยชน์

2. ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ข้อจำกัดอย่างหนึ่งของการศึกษาเรื่องกลวิธีการรำ บทบาทพระเอกละครรำ คือการอธิบายด้วยภาษาพูดภาษาเขียนให้เป็นรูปธรรม สิ่งที่ถ่ายทอดจากภาษากายสามารถปฏิบัติให้ดูและสามารถปฏิบัติตามได้ แต่การบรรยายค่อนข้างลำบาก จึงควรนำข้อมูลจากการวิจัยมาปรับทำในรูปแบบของสื่อต่าง ๆ จะทำให้แสดงผลได้ชัดเจนขึ้น

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2543). *บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ชุด สร้างกรุงศรีอยุธยา แสดงเมื่อวันอังคารที่ 23 พฤษภาคม 2543 ณ เชิงสะพานพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เนื่องในพิธีสืบพระชะตาหลวง*. ม.ป.พ.

กรมศิลปากร. (2549). *วิพิธทัศนา ชุดระบำรำฟ้อน*. ไทภูมิ พับลิชชิ่ง.

กระแสร์ มาลยาภรณ์. (2522). *วรรณกรรมไทยปัจจุบัน*. โอเดียนสโตร์.

ขวัญแก้ว ดำรงค์ศิริ. (2539). *การใช้กิจกรรมการเคลื่อนไหวและจังหวะโดยเน้นจุดประสงค์ที่มีต่อความพร้อม ทางด้านร่างกายของเด็กปฐมวัย*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทร วิโรฒ.

จิรศักดิ์ เดชวงศ์ญา. (2539). *หอไตรวัดพระสิงห์*.

ชมนาด โสภณ. (2531). *พัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดวงมน จิตร์จำนงค์. (2527). *สุนทรียภาพในภาษาไทย*. เคล็ดไทย.

ธูปทอง ศรีทองท้วม. (2538). *ความคิดสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัยที่ได้รับการจัดประสบการณ์กิจกรรมการเคลื่อนไหวและจังหวะ โดยใช้กิจกรรมทักษะดนตรี*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

นพรัตน์ บัวพัฒน์. (2559). *เม็ดพรายของปรมาจารย์ด้านนาฏศิลป์: การสังเคราะห์องค์ความรู้เพื่อพัฒนาศิลปะการแสดงในประเทศไทย*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

นฤมล ณ นคร. (2548). *ดรสาแบหลา*. จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

นันทวัน สังขะวร. (2562). *นางตลาด: เพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ*. มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

เนาวรัตน์ เทพศิริ. (2539). *เครื่องแต่งตัวชุดพระและนางของละครรำ (พ.ศ.2325-พ.ศ.2539)*. จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ (ม.ล). (2521). *แนะแนวการศึกษาวรรณคดี*. บัณฑิตการพิมพ์.

ประเมษฐ์ บุญยะชัย. (2543). *ละครวังสวนกุหลาบ*. สำนักงานเลขานุการกรม กรมศิลปากร.

ประสิทธิ์ กาพย์กลอน. (2518). *สุนทรียศาสตร์*. ม.ป.พ.

พรรณี ช.เจนจิต. (2528). *จิตวิทยาการเรียนการสอน*. เกรทเอ็ดดูเคชั่น.

พิชิต ภูติจันทร์. (2523). *กิจกรรมเข้าจังหวะ*. โอเดียนสโตร์.

รจนา สุนทรานนท์. (2537). *คุณลักษณะทางวิชาชีพของบัณฑิตวิทยาลัยนาฏศิลป์ตามทัศนะของผู้เชี่ยวชาญ อาจารย์ บัณฑิต และผู้บังคับบัญชา*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

รจนา สุนทรานนท์. (2549). *นามานุกรม : นาฏยศิลปินโขน ละครรำหลวง*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542*. นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

เรืองอุไร กุศลาศัย. (2521). *พระพุทธศาสนาและโบราณคดีในทวีปเอเชีย*. ม.ป.พ.

ลัดดา ตั้งสุภาชัย. (2557). จรัสแสงหนามานสานฝน พระเอกหรือนางเอก. *(จัดพิมพเปนที่ระลึกเนื่องในโอกาส เกษียณอายุราชการ)*.

วรพรรณ กีรานนท์. (2540). *การวิเคราะห์หลักสูตรนาฏศิลป์ระดับปริญญาตรีของสถาบันอุดมศึกษา*. จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

วัชนี เมษะมาณ. (2543). ประวัติและผลงานนาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล ยมะคุปย์: กรณีศึกษาระบำพม่า-มอญ. *ศิลปากร*.

ศรีวิไล ดอกจันทร์. (2528). *ทฤษฎีและปฏิบัติการวรรณคดีศึกษา*. ภาควิชามัธยมศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. (2547). *การศึกษาวิเคราะห์กลวิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำโขนตัวพระ: กรณีศึกษาตัวพระราม*. จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2550). *“พระราชบัญญัติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. 2550” ราชกิจจานุเบกษา* (124th ed.). ม.ป.พ.

สมพิศ สุขริพัฒน์. (2539). *ผู้ชนะสิบทิศ : ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม*. จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

สมรัตน์ ทองแท้. (2538). *ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร*. จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

สวภา เวชสุรักษ์. (2547). *หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี*. จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

สาวิตร พงศ์วัชร์. (2538). *รองเง็ง ระบำพื้นเมืองภาคใต้*. จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2534). *งานเชิดชูเกียรติ 100 ปีครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ ครูและนักดนตรีเอกของไทย*. อมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊ฟ.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. (2539). *วิวัฒนาการและอนาคตภาพวิทยาลัยนาฏศิลป์ในการพัฒนาศิลปะวัฒนธรรม*. จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. (2549). *ความพึงพอใจในการปฏิบัติงานของอาจารย์ในวิทยาลัยนาฏศิลป สังกัดกองศิลปศึกษา กรมศิลปากร*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภาวดี โพธิเวชกุล. (2552). *การแก้ไขท่าทางในการปฏิบัติท่ารำให้ได้มาตรฐานนาฏศิลป์ไทยแบบหลวง*.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. (2532). *การละครไทย*. ไทยวัฒนาพานิช.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). *นาฏยศิลป์ปริทรรศน์*. ภาพสุวรรณ.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2553). *นาฏศิลป์รัชกาลที่ 9*. จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

สุรสิทธิ์ วิเศษสิงห์. (2550). *กลวิธีการแสดงบทบาทพระรามในโขน ตอน นางลอย ของคุณครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง*. จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

สุวรรณี ชลานุเคราะห์. (2538). *การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของท่ารำกับท่วงทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับ*. ม.ป.พ.

อรวรรณ ขมวัฒนา. (2530). *รำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์*. ม.ป.พ.

อรวรรณ ขมวัฒนาและวีร์สุดา บุนนาค. (2553). *หนังสือเรียนรายวิชาพื้นฐานดนตรี-นาฏศิลป์ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1*. ม.ป.พ.

อาภรณ์ มนตรีศาสตร์ และ จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. (2525). *นาฏศิลป์เพื่อการศึกษาเบื้องต้น*. โรงพิมพ์คุรุสภา.

อุษา สบฤกษ์. (2536). *การศึกษาพฤติกรรมการสอนนาฏศิลป์ไทยในวิทยาลัยนาฏศิลป*. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุษา สบฤกษ์. (2545). *การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนนาฏยสรรค์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ของผู้เรียนวิชานาฏศิลป์ไทยในสถาบันอุดมศึกษา*. จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย

อุษา สบฤกษ์. (2545). การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนนาฏยสรรค์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ของผู้เรียนวิชานาฏศิลป์ไทยในสถาบันอุดมศึกษา. จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

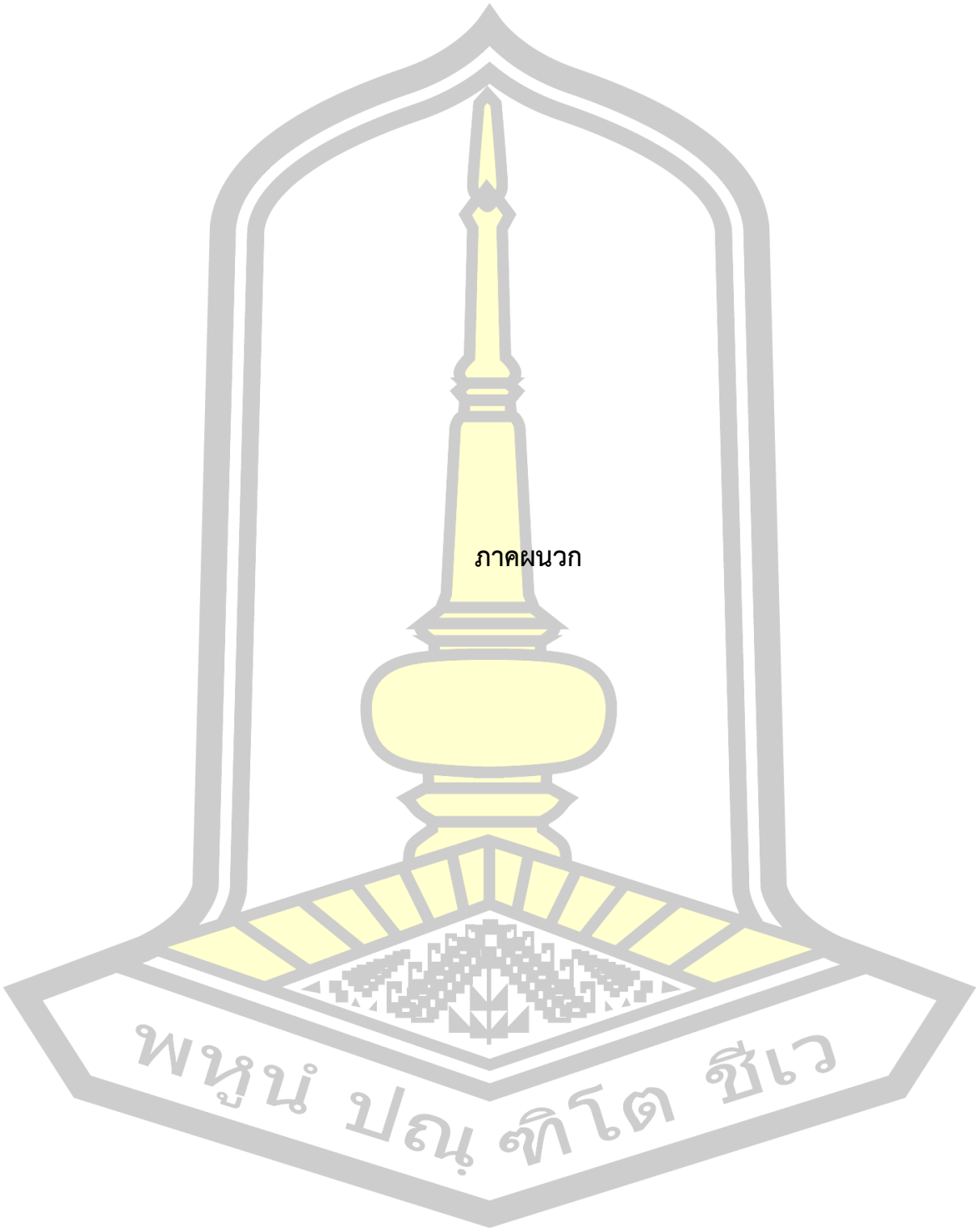
Broun. (1976). *The International Cgelopedia of Musicions*. Doald, Mead and Compang.

Chun. (1999). Developing a Somatic Teaching Method for Korean Traditional Dance. *Dissertation Abstracts International*.

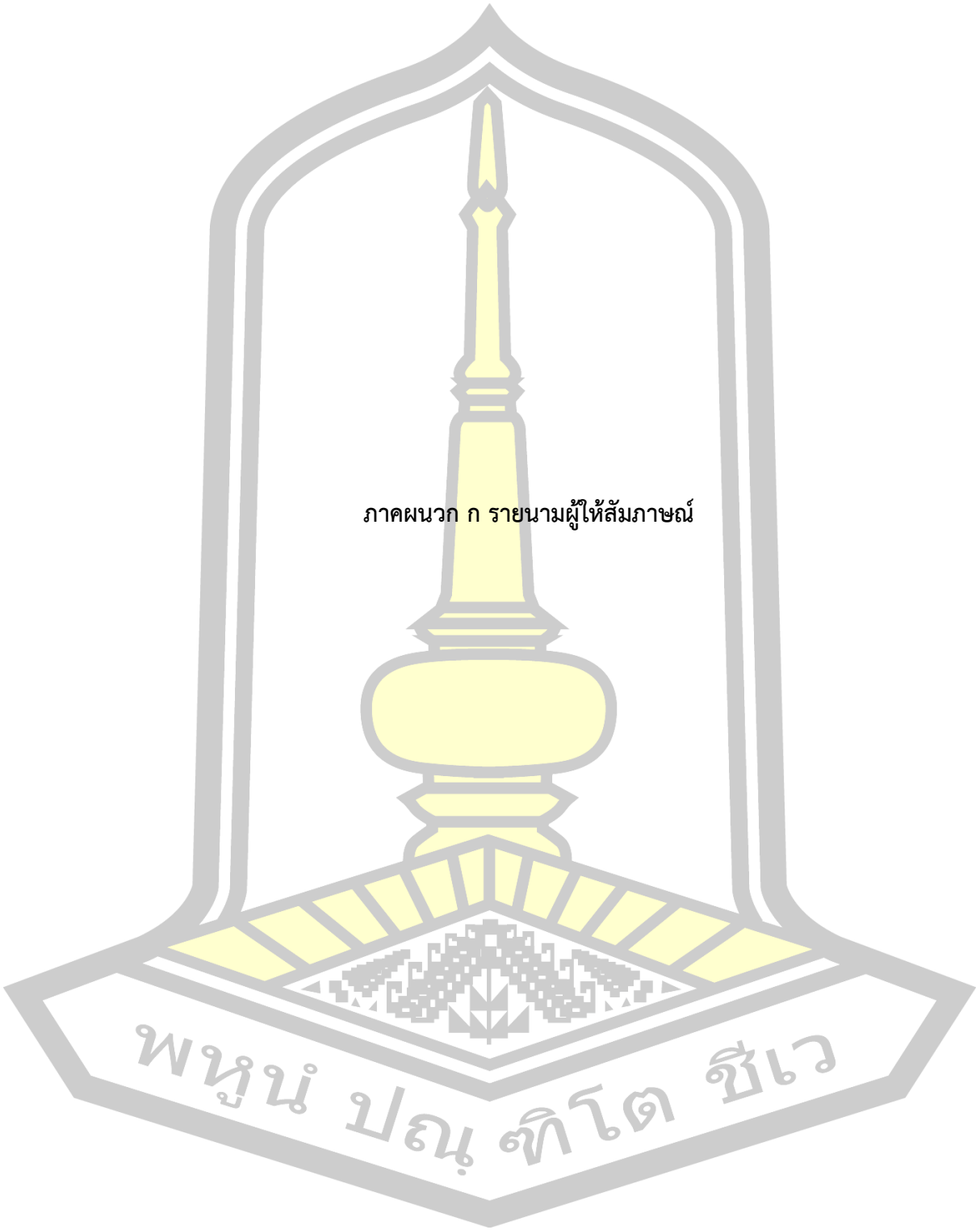
Clark. (1997). *Crip. Bellet on Lustrated History*. A and C. B. Lack LID.

Hewitt. (2004). *Best Employers in Asia Research*. http://www.asria.org/events/hongkong/june03/index_html/lib/BestEmployerslnAsia2003.pdf January 20, 2010.

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว



ภาคผนวก



ภาคผนวก ก รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

ขวัญใจ คงถาวร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ณัฐธิยา ชื่นสว่าง เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 5 กุมภาพันธ์ 2564.

จุฑารัตน์ สุเมรุรัตน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ณัฐธิยา ชื่นสว่าง เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 20 มกราคม 2564.

ชัยกิจ ช่างต่อ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ณัฐธิยา ชื่นสว่าง เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 5 กุมภาพันธ์ 2564.

ณรงค์ฤทธิ์ เชาว์กรรม เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ณัฐธิยา ชื่นสว่าง เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 5 กุมภาพันธ์ 2564.

นันทวัน สังขะวร เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ณัฐธิยา ชื่นสว่าง เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 20 มกราคม 2564.

นฤมล ขันสัมฤทธิ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ณัฐธิยา ชื่นสว่าง เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่แขวงบางนา เขตบางนา กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 29 ตุลาคม 2563.

ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ณัฐธิยา ชื่นสว่าง เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 15 กันยายน 2563.

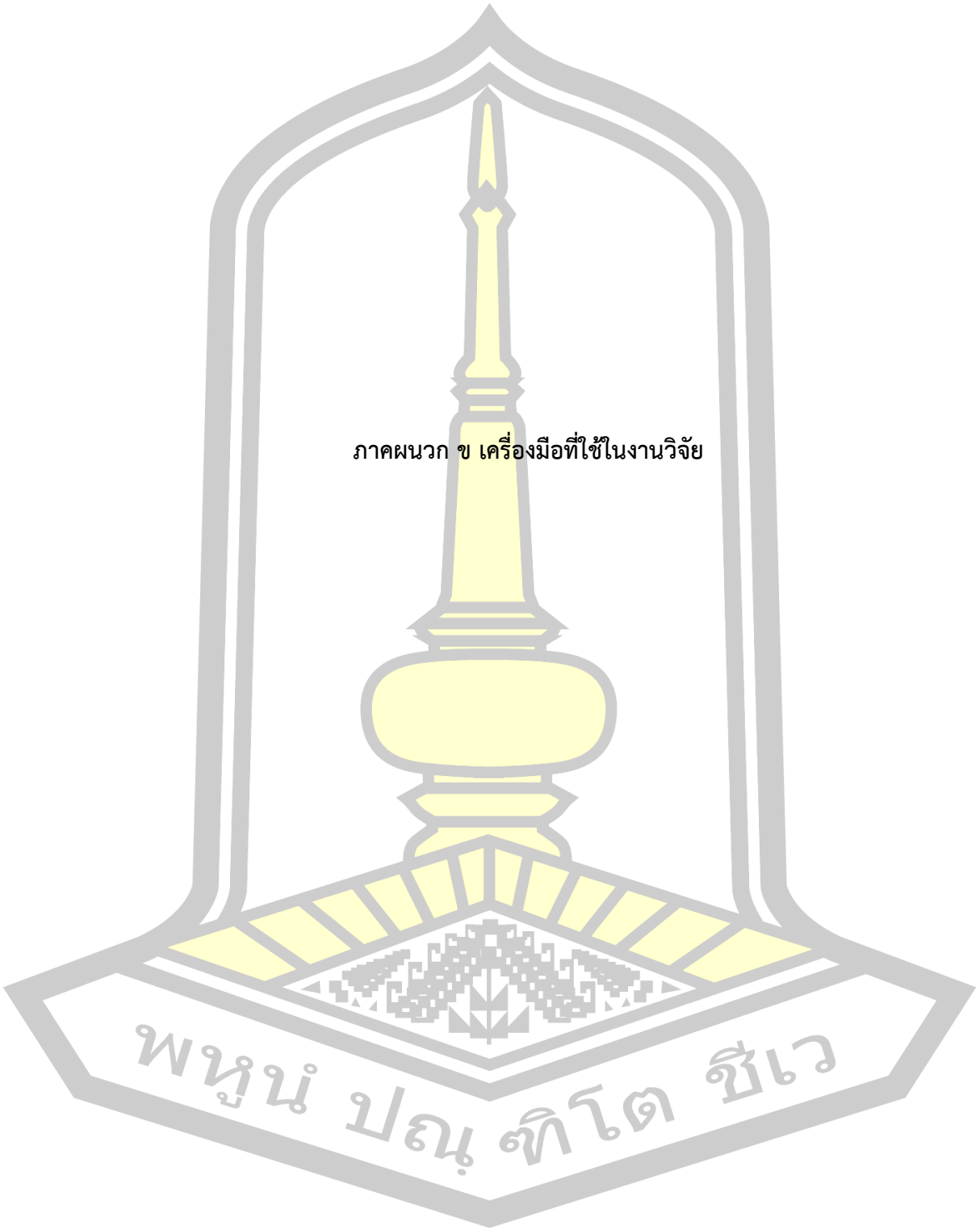
รัจนา พวงประยง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ณัฐธิยา ชื่นสว่าง เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 5 กุมภาพันธ์ 2564.

ราชัน ดาวทอง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ณัฐธิยา ชื่นสว่าง เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 5 กุมภาพันธ์ 2564.

เวนิกา บุญนาค เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ณัฐธิยา ชื่นสว่าง เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร เมื่อวันที่ 5 กุมภาพันธ์ 2564.

ภาชินี พิกุลเงิน เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ณัฐธิยา ชื่นสว่าง เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ตำบลท่าศาลา อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี เมื่อวันที่ 20 มกราคม 2564.

อุรารมย์ จันทมาลา เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, ณัฐธิยา ชื่นสว่าง เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตำบลขามเรียง อำเภอกันทรวิชัย จังหวัดมหาสารคาม เมื่อวันที่ 15 กันยายน 2563.



ภาคผนวก ข เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย

แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้างชุดที่ 1

แบบสัมภาษณ์กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย

เรื่อง กลวิธีการรำ : บทบาทพระเอกละครรำของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558

.....

1. ชื่อ-นามสกุล .....อายุ.....ปี
2. ที่อยู่ บ้านเลขที่.....หมู่ที่/หมู่บ้าน.....ตำบล.....
อำเภอ.....จังหวัด.....
3. เพศ ( ) ชาย เพศ ( ) หญิง
4. สถานภาพ ( ) โสด ( ) สมรส
5. การศึกษา
   ( ) ปริญญาตรี ( ) ปริญญาโท
   ( ) ปริญญาเอก ( ) สูงกว่าระดับปริญญาเอก
   ( ) อื่นๆ ระบุ.....
6. อาชีพหลัก.....อาชีพเสริม.....
7. สถานที่ทำงาน.....จังหวัด.....
8. ตำแหน่ง.....

ตอนที่ 2 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยและอื่น ๆ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของละครรำเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

2. กลวิธีในการแสดงบทบาทพระเอกละครรำเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

พหุปุญฺญปณฺฑิโต ชีเว

3. ครูผู้สอนนาฏศิลป์ไทยที่มีอัตลักษณ์ของพระเอกละครรำที่โดดเด่น

.....

.....

.....

4. ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดบทบาทของพระเอกละครรำมีใครบ้าง

.....

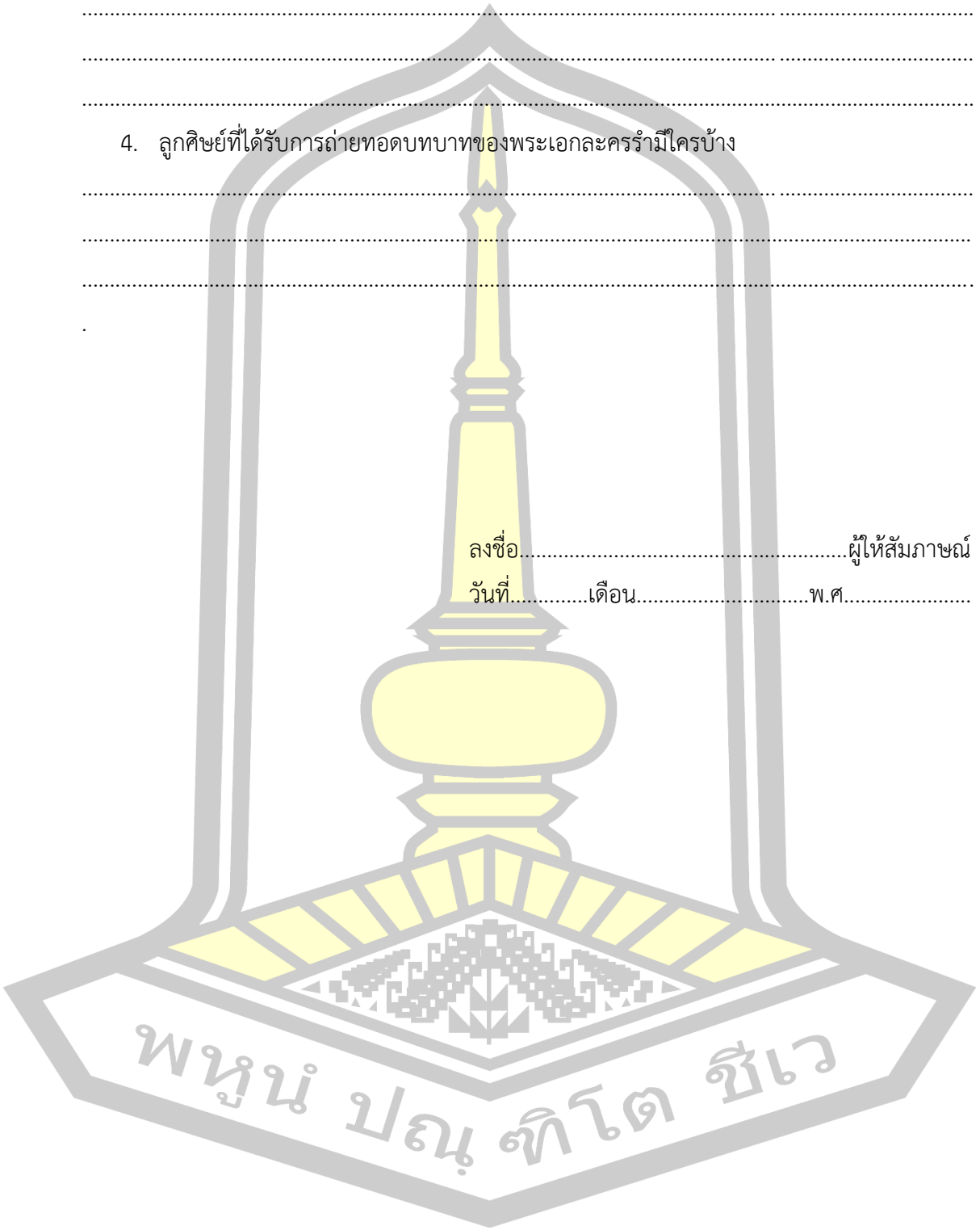
.....

.....

.

ลงชื่อ.....ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....



แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้างชุดที่ 2

แบบสัมภาษณ์กลุ่มศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยจากอาจารย์เวณิกา บุนนาค

เรื่อง กลวิธีการรำ : บทบาทพระเอกละครรำของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558

.....

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานผู้ให้สัมภาษณ์

1. ชื่อ-นามสกุล .....อายุ.....ปี
2. ที่อยู่ บ้านเลขที่.....หมู่ที่/หมู่บ้าน.....ตำบล.....
อำเภอ.....จังหวัด.....
3. เพศ ( ) ชาย เพศ ( ) หญิง
4. สถานภาพ ( ) โสด ( ) สมรส
5. การศึกษา
   ( ) ปริญญาตรี ( ) ปริญญาโท
   ( ) ปริญญาเอก ( ) สูงกว่าระดับปริญญาเอก
   ( ) อื่นๆ ระบุ.....
6. อาชีพหลัก.....อาชีพเสริม.....
7. สถานที่ทำงาน.....จังหวัด.....
8. ตำแหน่ง.....

ตอนที่ 2 ข้อมูลความรู้เกี่ยวกับสภาพปัจจุบันของครูนาฏศิลป์แบบฉบับละครหลวงและอื่น ๆ

1. กระบวนที่ได้รับการถ่ายทอดเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

2. วิธีการฝึกปฏิบัติแบบฉบับของพระเอกละครำเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

3. ศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดบทบาทของพระเอกละครรำและมีประสบการณ์ด้านการแสดงละครรำมากน้อยเพียงใด

.....

.....

.....

4. ความสามารถเฉพาะทางของศิษย์แต่ละคนที่ได้รับการถ่ายทอดในบทบาทพระเอกละครรำเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

5. การฝึกปฏิบัตินาฏศิลป์ในบทบาทพระเอกละครรำของศิษย์แต่ละคนมีแนวทางในการฝึกเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้างชุดที่ 3

แบบสัมภาษณ์กลุ่มครูนาฏศิลป์ที่ได้รับการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทย

เรื่อง กลวิธีการรำ : บทบาทพระเอกละครรำของอาจารย์เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พุทธศักราช 2558

.....

ตอนที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานผู้ให้สัมภาษณ์

1. ชื่อ-นามสกุล .....อายุ.....ปี
2. ที่อยู่ บ้านเลขที่.....หมู่ที่/หมู่บ้าน.....ตำบล.....
อำเภอ.....จังหวัด.....
3. เพศ ( ) ชาย เพศ ( ) หญิง
4. สถานภาพ ( ) โสด ( ) สมรส
5. การศึกษา
   ( ) ปริญญาตรี ( ) ปริญญาโท
   ( ) ปริญญาเอก ( ) สูงกว่าระดับปริญญาเอก
   ( ) อื่นๆ ระบุ.....
6. อาชีพหลัก.....อาชีพเสริม.....
7. สถานที่ทำงาน.....จังหวัด.....
8. ตำแหน่ง.....

ตอนที่ 2 ข้อมูลความรู้เกี่ยวกับกลวิธีในการแสดงของอาจารย์เวณิกา บุนนาค

1. ครูมีวิธีถ่ายทอดการแสดงละครรำอย่างไร

.....

.....

.....

2. ครูมีวิธีถ่ายทอดบทบาทพระเอกละครรำอย่างไร

.....

.....

.....

3. ครูมีหลักการฝึกปฏิบัติบทบาทพระเอกละครรำให้สมบทบาทอย่างไร

.....

.....

.....

4. ครูมีกลวิธีการสร้างความเข้าใจและเข้าถึงตัวละครพระเอกอย่างไร

.....

.....

.....

5. ครูมีวิธีนำการแสดงที่ได้รับการถ่ายทอดไปพัฒนาศิลปะการแสดงในประเทศไทยอย่างไร

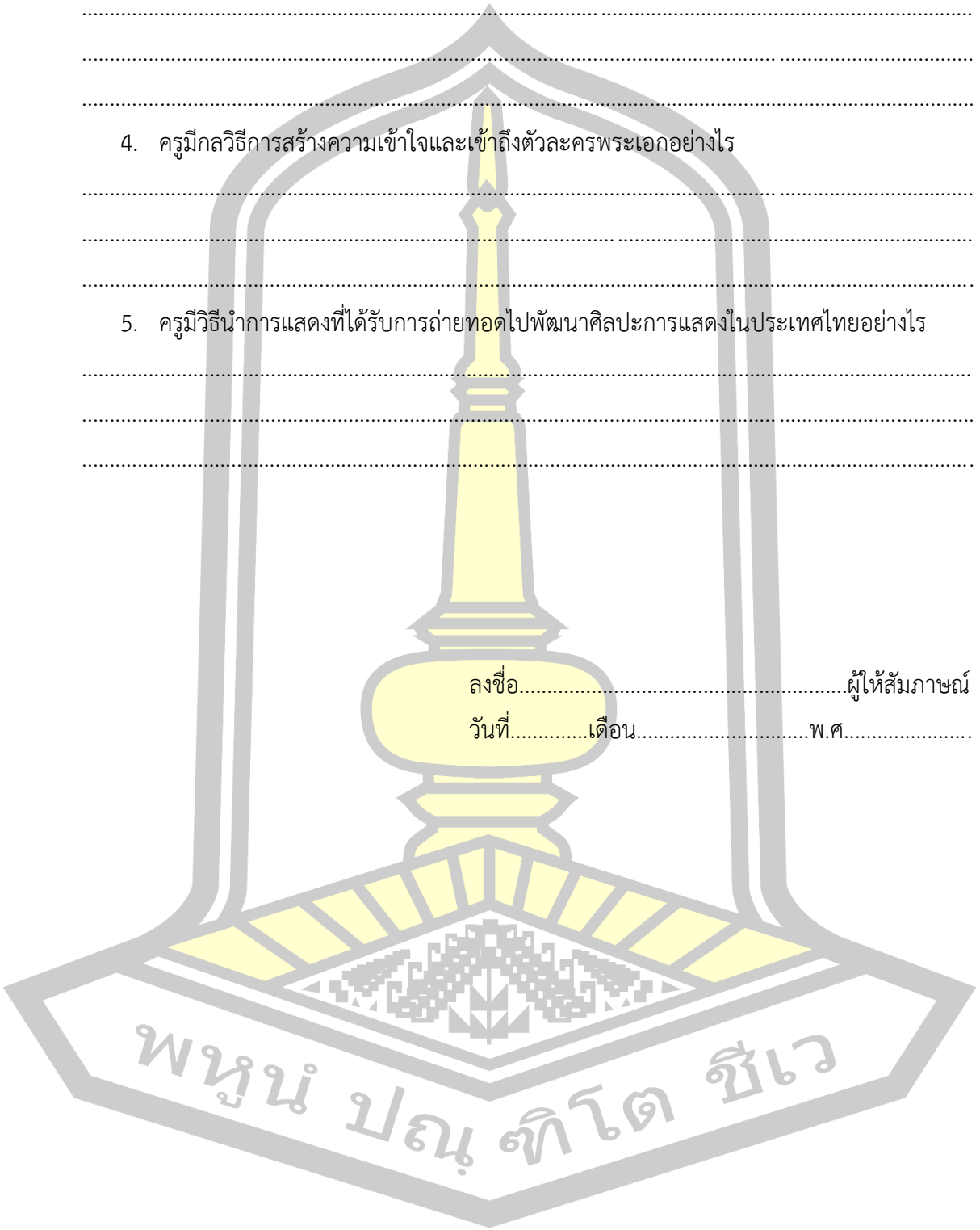
.....

.....

.....

ลงชื่อ.....ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....



ภาคผนวก ค ภาพประกอบเพิ่มเติม

ภาพประกอบ 103 แสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นพระสังข์
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 104 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ร่วมแสดงในงานวิศิษฏศิลปินปี่นสยาม
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 105 การแสดงฟ้อนลาวดวงเดือน
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 106 การแสดงละครนอก เรื่องพระอภัยมณี
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นพระอภัยมณี
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 107 การแสดงละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนเลียบเมือง
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นพระสังข์
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 108 การแสดงละครชาตรี เรื่องพระสุธน-มโนห์รา ตอนเลือกคู่
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นพระสุธน
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 109 การแสดงละครใน เรื่องอิเหนา
อาจารย์เวณิกา บุนนาค แสดงเป็นย่าหรัน
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 110 การแสดงฉุยฉายพราหมณ์
ที่มา : อาจารย์เวณิกา บุนนาค, 2562

ภาพประกอบ 111 ผู้วิจัยกับอาจารย์เวณิกา บุนนาค

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 112 อาจารย์เวณิกา บุนนาค สาธิตท่ายืนแบบละครพระ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 113 อาจารย์เวณิกา บุนนาค
ขณะถ่ายทอดท่ารำให้แก่นักศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 114 อาจารย์เวณิกา บุนนาค
ขณะจัดท่าท่ารำให้แก่นักศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 115 ผู้วิจัยกับรองศาสตราจารย์ ดร.อุรารมย์ จันทมาลา และรองศาสตราจารย์ ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ

ที่มา : ผู้วิจัย, 2563

ภาพประกอบ 116 ผู้วิจัยกับอาจารย์นฤมล ขันสัมฤทธิ์ ขณะสัมภาษณ์

ที่มา : ผู้วิจัย, 2563

ภาพประกอบ 117 ผู้วิจัยกับอาจารย์จุฑารัตน์ สุเมรุรัตน์ และอาจารย์ ดร.นันทวัน สังขะวร
ครูชำนาญการพิเศษวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 118 ผู้วิจัยกับอาจารย์จุฑารัตน์ สุเมรุรัตน์
ครูชำนาญการพิเศษวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 119 ผู้วิจัยกับอาจารย์จุฑารัตน์ สุเมรุรัตน์ ขณะสัมภาษณ์
ครูชำนาญการพิเศษวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
ที่มา : ผู้วิจัย, 2564

ภาพประกอบ 120 อาจารย์เวณิกา บุนาค ขณะให้สัมภาษณ์กับ ดร.เฉลิมชัย ยอดมาลัย
ในรายการแนวหน้าวาไรตี้
ที่มา : เวณิกา บุญนาค, 2564

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นางสาวณัฐธิยา ชื่นสว่าง
วันเกิด	27 ธันวาคม พ.ศ.2537
สถานที่เกิด	โรงพยาบาลมิตรภาพเมโมเรียล สระบุรี
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	เลขที่ 85 หมู่ 1 ตำบลปากข้าวสาร อำเภอเมือง จังหวัดสระบุรี 18000
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	รับราชการครู ตำแหน่งครูผู้ช่วย
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	โรงเรียนบ้านหนองผักหนอก เลขที่ 1 หมู่ 7 ตำบลหนองย่างเสือ อำเภอมวกเหล็ก จังหวัดสระบุรี 18180
ประวัติการศึกษา	พ.ศ.2561 ศึกษาศาตรบัณฑิต (ศษ.บ.) สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
	พ.ศ.2564 ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศป.ม.) สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์และวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว