นางตลาด : เพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ

วิทยานิพนธ์

ของ

นันทวัน สังขะวร

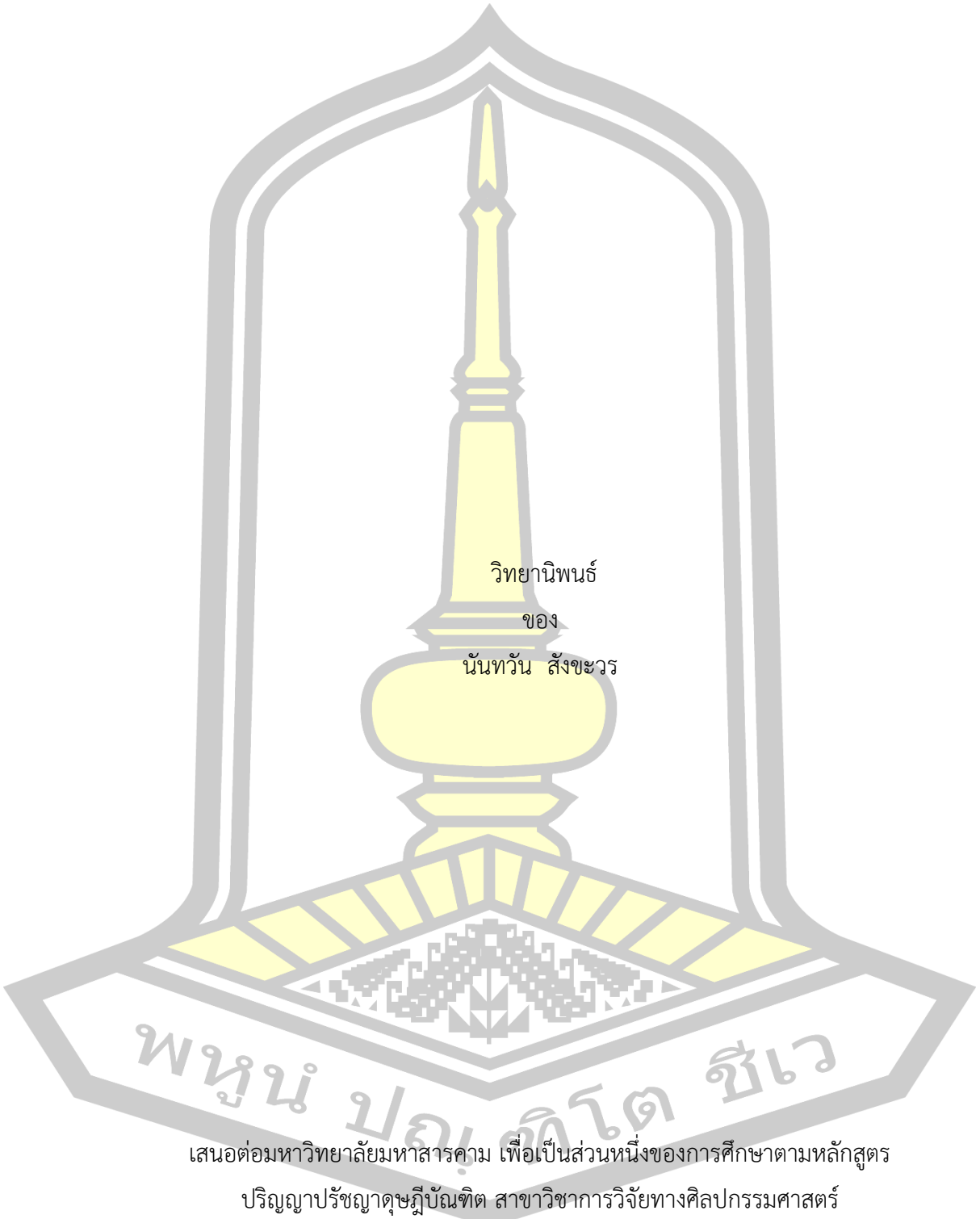
เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์

สิงหาคม 2562

สงวนลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

นางตลาด : เพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ



วิทยานิพนธ์

ของ

นันทวัน สังขะวร

เสนอต่อมหาวิทยาลัยมหาสารคาม เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์

สิงหาคม 2562

สงวนลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Nang Talad : Gender in the character of Lakorn- nok and process of becoming a national Artist in dance

Nantawan Sungkhavorn

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements

for Doctor of Philosophy (Fine and Applied Arts Research)

August 2019

Copyright of Mahasarakham University

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์ของนางนันทวัน สังขะวร แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์ ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ
(ผศ. ดร. พีระ พันลูกท้าว)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(รศ. ดร. ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม
(ผศ. ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ)

.....กรรมการ
(อ. ดร. เมตตา ศิริสุข)

.....กรรมการผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(รศ. ดร. สุพรรณี เหลือบุญชู)

มหาวิทยาลัยอนุมัติให้รับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์ ของมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

.....
(รศ. ดร. ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์)
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

.....
(ผศ. ดร. กริสน์ ชัยมูล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ชื่อเรื่อง นางตลาด : เพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ
ผู้วิจัย นันทวัน สังขะวร
อาจารย์ที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ
ปริญญา ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต **สาขาวิชา** การวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม **ปีที่พิมพ์** 2562

บทคัดย่อ

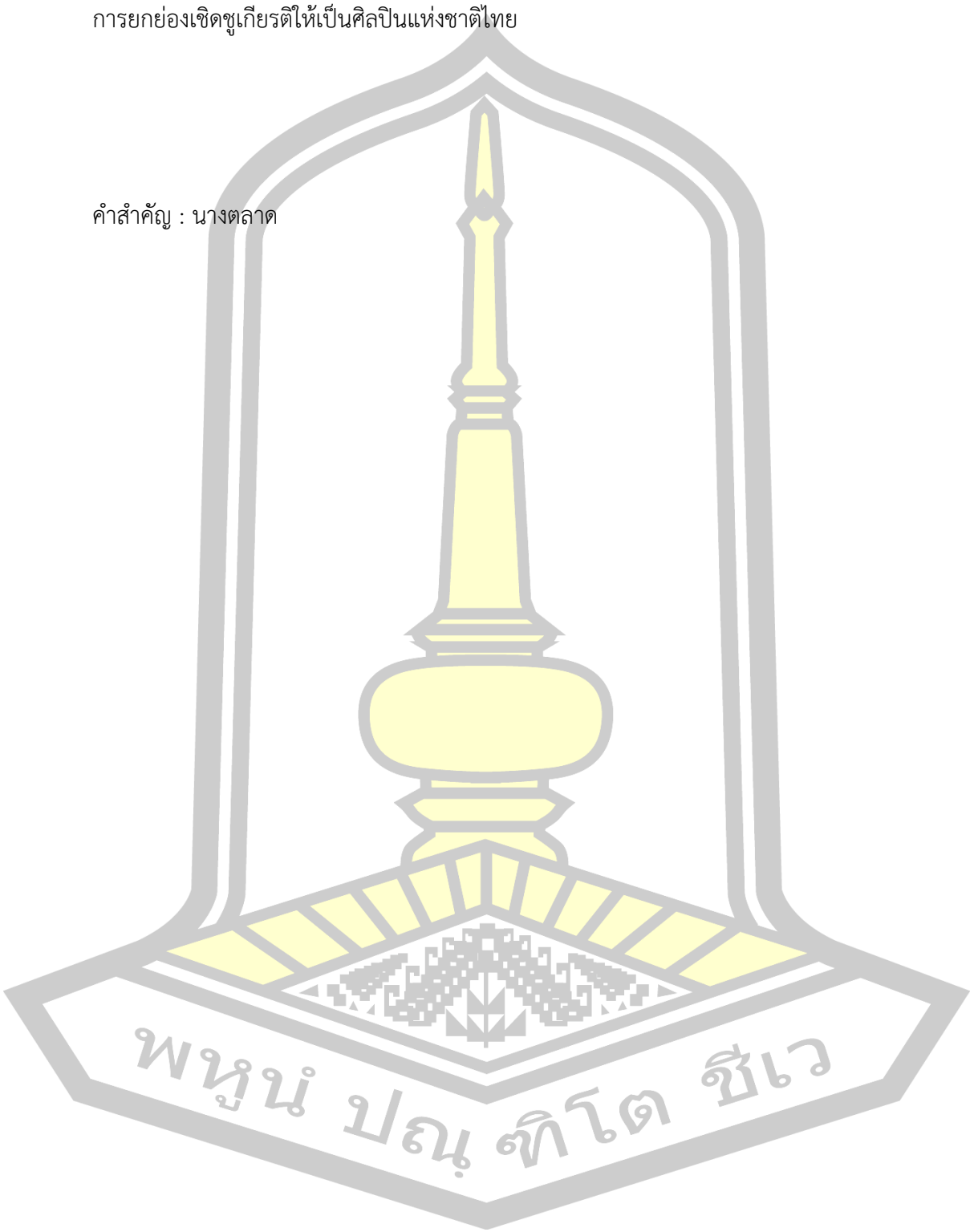
ตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในการแสดงละครนอกมีกิริยาไม่สำรวม กระฉับกระเฉง คล่องแคล่ว ว่องไว เปิดเผยตรงไปตรงมา ถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด และอารมณ์ โดย ใช้ปฏิภาณไหวพริบ ได้อย่างธรรมชาติ ซึ่งมาจากตัวละครหญิง ที่มีกิริยาเรียบร้อย สุภาพ ตามขนบธรรมเนียมของไทยนั้น คือบุคลิกลักษณะของนางตลาดการวิจัยเรื่อง นางตลาด : เพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาเพศสภาพผ่านตัวละคร กรณี “นางเมรี”ในตัวละครนอกเรื่องรถเสน 2) ศึกษากระบวนการกลายเป็นนาฏศิลปินและศิลปินแห่งชาติ 3) ศึกษาบทบาทศิลปินแห่งชาติต่อความเป็นชาติและสังคมวัฒนธรรมไทย การวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ(Qualitative Research) โดยการศึกษาข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ เก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยการสำรวจ สังเกต และการสัมภาษณ์ เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลได้แก่ แบบสังเกต และแบบสัมภาษณ์ จากกลุ่มผู้รู้ กลุ่มผู้ปฏิบัติ บุคคลทั่วไป แล้วนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล โดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า นางตลาด : เพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ ศึกษาผ่าน ครูรัจนา พวงประยงค์ โดยใช้แนวคิดเพศสภาพ หรือความเป็นเพศที่สัมพันธ์กับสังคมวัฒนธรรมไทย ที่หล่อหลอมความเป็นนาฏศิลป์ มาจากครอบครัว และบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่มีผลต่อการดำเนินชีวิต กระบวนการขัดเกลา บ่มเพาะ และการสั่งสมประสบการณ์ เป็นปัจจัยเกื้อหนุนที่ทำให้ประสบความสำเร็จ จากการสร้างความหมายในตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง ต้องผ่านการศึกษาและเข้าใจอย่างชัดเจน จึงจะสามารถเข้าถึงตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง

โดยสรุปความจัดเจน เชี่ยวชาญในเพศสภาพของนางตลาดที่มีความสำคัญและเป็นสีสันของการแสดง ที่ไม่มีใครเทียบได้ อีกทั้ง การสั่งสมประสบการณ์และการได้รับการถ่ายทอด

กิริยาจากบรมครูอย่างยาวนาน จนกลายเป็นคลังความรู้ ในศาสตร์ทางด้านศิลปะการแสดง จึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติไทย

คำสำคัญ : นางตลาด



TITLE Nang Talad : Gender in the character of Lakorn- nok and process of becoming a national Artist in dance

AUTHOR Nantawan Sungkhavorn

ADVISORS Associate Professor Supachai Singyabuth , Ph.D.
Assistant Professor Pattamawadee Chansuwan , Ph.D.

DEGREE Doctor of Philosophy **MAJOR** Fine and Applied Arts Research

UNIVERSITY Mahasarakham University **YEAR** 2019

ABSTRACT

The character that has played a major role in La Korn Nok performance has performed through messy behaviors, energetic movements, rapidly agility, straightforward, conveying thoughts and expressions by the use of improvisation performing naturally sincere. It derives from a female character who has a courteous manner in accordance with Thai tradition. As mentioned, it is considered as a character of Nang Ta Lad. The research entitled Nang Ta Lad: Gender in the Character of La Korn Nok and the Process to Become a National Artist aims to 1) study the gender through the character of “Nang Mary” in La Korn Nok entitled Rod Tha Sen 2) study the process to become a dance artist and a national artist. 3) study the role of a national artist on nation state and cultural society of Thai. This research is a qualitative research and has been studied by the information from academic documents, interview of experts and qualified persons. The fieldwork data collections were made by surveying, observing and interviewing. The research instruments for data collections were observation forms and interview forms from well-informed persons, practitioners and general informants respectively. This research is presented by descriptive analysis.

The results of research found out that Nang Ta Lad: gender in the character of La Korn Nok and the process to become a national artist has been studied through Rachana Puangprayong. The study was framed by gender concept or gender

that has been related to cultural society of Thailand and embodied the intimacy of dance from family and context of cultural society that has been influenced to way of life, socialization and accumulation of experiences as it is considered as factors contribution to make a success of giving the meaning to one of each set characters of the play. It is compulsory to clearly understand until performer can be approached to the character of the play.

In summary, the proficiency in gender of Nang Ta Lad is important and colorful in performance that no-one compares to Nang Ta Lad. In addition, accumulation of experiences and receiving knowledge transfer from the great teacher for a long time has become a knowledge base in the science of performing arts. Therefore, Rachana Puangprayong was appointed to be a national artist of Thailand.

Keyword : Nang Ta Lad

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดีจากความกรุณาและความช่วยเหลืออย่างดียิ่งจาก

รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู ผู้ทรงคุณวุฒิ รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย สิงห์ยบุศย์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้เปิดโลกทัศน์และมุมมองอันกว้างไกลทางการศึกษา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.

ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ผู้ซึ่งเป็นพลังปัญญาและแสงสว่างอันอบอุ่นในชีวิตของผู้วิจัยตลอดมา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พีระ พันลูกท้าว ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ดร.เมตตา ศิริสุข กรรมการบัณฑิตศึกษาที่ได้กรุณาให้คำปรึกษา แนะแนวทาง และชี้นำกรอบแนวคิดให้มีระเบียบมากขึ้น ผู้วิจัยขอน้อมกราบขอบพระคุณมา ณ ที่นี้

กราบขอบพระคุณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมที่สนับสนุนทุนการศึกษาเพื่อให้ผู้วิจัยได้พัฒนาตนเอง ผู้อำนวยการ ผู้บริหารคณะครู วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีที่สนับสนุน ให้โอกาสและเวลาในการศึกษากับผู้วิจัยอย่างเต็มที่ คณาจารย์ผู้เป็นที่เคารพแห่งคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ตลอดจนบรมครูนาฏศิลป์ทุกท่านที่ได้สั่งสอน ต่อยอดความรู้ บ่มเพาะ ขัดเกลาให้ผู้วิจัยมีทุนทางปัญญามาศึกษาต่อในขั้นสูงนี้ได้

กราบบูชาคุณคุณครูรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ แม่ครูผู้เป็นคลังแห่งความรู้อันยิ่งใหญ่ ให้ศิษย์ได้เพิ่มพูนปัญญา ตลอดจนเมตตาคุณในการถ่ายทอดเม็ดพรายที่ล้ำลึกให้แก่ศิษย์โดยไม่ปิดบัง จนผู้วิจัยสำเร็จการศึกษาตามที่มุ่งหวัง กราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตารจารย์ ดร.อุรารมย์

จันทมาลา ผู้คอยกระตุ้นเตือนวินัยในการทำงานให้เป็นไปตามแผนและเวลาที่วางไว้ ศิลปินสำนักการสังคีตกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรมที่กรุณาอนุเคราะห์ข้อมูลซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการวิจัย

ขอกราบขอบพระคุณครอบครัวสังขะวรและครอบครัวภู่ทับทิม ร่มโพธิ์ทองในชีวิตของผู้วิจัยที่เป็นพลังกำลังใจและความอบอุ่นในทุกก้าวย่างของชีวิต

ขอขอบคุณ ดร.ธีรเดช กลิ่นจันทร์ กัลยาณมิตรที่ให้คำปรึกษาช่วยเหลือในการทำวิจัยตลอดมา อาจารย์จุฑารัตน์ สุเมรุวัฒน์ น้องสาวรักที่อยู่เคียงข้างและช่วยแบ่งเบาภาระการงานให้ตลอดเวลาการศึกษาของผู้วิจัย

ขอบคุณเพื่อนนิสิตรุ่น5 หลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิตสาขาการวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ที่เป็นเพื่อนร่วมอุดมการณ์ในการก้าวเดินสู่เส้นชัยทางการศึกษามาด้วยกัน ขอบคุณน้ำใจ การดูแลช่วยเหลือจาก อาจารย์ธัญลักษณ์ มูลสุวรรณ อาจารย์สุดารัตน์ อาฒยพันธุ์ และคุณศุภวัฒน์ นามปัญญา ในเรื่องเอกสารงานพิมพ์ คุณศุภกร ฉลองภาค ผู้สร้างอารมณ์ขันในยามที่เคร่งเครียด ดร.เกษนิภา นิลบาลัน ผู้ดูแลรับส่งตลอดการเดินทางมาศึกษาที่มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

รวมถึงกัลยณมิตรผู้ซึ่งให้ความช่วยเหลือและสร้างความอบอุ่นใจให้ผู้วิจัยตลอดมาและมิได้กล่าวมา ณ ที่นี้

ประโยชน์อันจะพึงมีจากงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยขอกราบบูชาครูบิดามารดา ผู้มีพระคุณที่ให้ชีวิตและความดีงามแก่ผู้วิจัย กราบบูชาคุณแห่งบรมครูนาฏศิลป์ทุกท่านที่สั่งสอน ปั้นแต่งให้ผู้วิจัยสง่างามในวิชาชีพมาจนถึงทุกวันนี้ ท้ายที่สุดขอบคุณ “นางตลาด” ที่ทำให้ผู้วิจัยได้ตอบแทนคุณแห่งวิชาชีพนาฏศิลป์ตามเจตนารมย์ที่ตั้งไว้ทุกประการ

นันทวัน สังขะวร

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ

กิตติกรรมประกาศ ..... ซ

สารบัญ ..... ญ

สารบัญภาพประกอบ ..... ฒ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของการวิจัย 7

คำถามการวิจัย 7

ขอบเขตการวิจัย 8

1. พื้นที่การวิจัย 8

2. ขอบเขตด้านระยะเวลาในการศึกษา 8

นิยามศัพท์เฉพาะ 9

การทบทวนวรรณกรรม 9

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 10

องค์ความรู้เกี่ยวกับนางตลาดในการแสดงละครนอก 10

องค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงละครนอก 11

ศิลปะการแสดง 13

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดเพศสภาพ 15

แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย 20

กรอบโครงสร้างและแนวคิดการวิจัย 28

ระเบียบวิธีการวิจัย 30
การนำเสนอผลการวิจัย 31
ประโยชน์ที่ได้จากงานวิจัย 32
บทที่ 2 ศิลปะการแสดงละครในฐานะพื้นที่ของการประกอบสร้างนาฏศิลปิน 33
ความเป็นมาและความหมายของศิลปะการละคร 33
ลักษณะของศิลปะการละคร 34
บ่อเกิดของละคร 35
ความสำคัญของการละคร 44
องค์ประกอบของละคร 46
ประวัติการละครไทย 48
บทที่ 3 เพศสภาพของนางตลาดในตัวละครนางเมรีในละครนอก เรื่องรถเสน 73
1. ความเป็นมาของนางตลาด 73
1.1 ความหมายของนางตลาด 74
1.2 ความสำคัญของนางตลาดในละครนอก 76
2. เพศสภาพนางตลาดของนางเมรีในละครนอก 77
2.1 เพศกำเนิดที่ถูกอบรมมาอย่างนางกษัตริย์ 78
2.2 เพศสภาวะของบุตรที่กตัญญูต่อบิดามารดา 79
2.3 เพศสถานะภรรยาที่จงรักภักดีต่อสามี 81
3. เพศสภาพนางตลาดที่ปรากฏในการแสดงของ ครูรัจนา พวงประยงค์ 82
3.1 การเคลื่อนไหวร่างกายตามบท 82
3.2 การสื่อสารด้วยการเจรจาของตัวละคร 89
3.3 การแสดงออกทางสีหน้า อารมณ์และความรู้สึก 90
3.4 การใช้ลีลาประกอบการแสดงให้สมจริง 92
บทที่ 4 กระบวนการกลายเป็นนาฏศิลปิน 99

1. การเป็นนาฏศิลปินของครูรัจนา พวงประยงค์ 99
1.1ช่วงศึกษาเรียนรู้ด้านนาฏศิลป์ 101
1.2 ช่วงวัยทำงานและการเป็นนาฏศิลปินด้านนาฏศิลป์ 106
1.3 ช่วงการเป็นศิลปินแห่งชาติ 109
2. การสืบทอดนาฏศิลป์ไทยของครูรัจนา พวงประยงค์ 111
3. ประวัติบุคคลสำคัญที่ถ่ายทอดท่ารำให้ครูรัจนา พวงประยงค์ 112
3.1 คุณครูลมุล ยมะคุปต์ (ต.ม.) 112
3.2 ครูผัน โมรากุล 126
3.3 คุณครูมัลลี (หมัน) คงประภัศร์ 128
3.4 ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี 136
3.5 ครูจำเรียง พุธประดับ 145
3.6 ครูเจริญจิต ภัทรเสวี 151
3.7 ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ 157
บทที่ 5 กระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติไทยของครูรัจนา พวงประยงค์ 165
โครงการศิลปินแห่งชาติ 166
1.1 ความสำคัญของศิลปินแห่งชาติ 168
1.2 การเผยแพร่ผลงานของศิลปินแห่งชาติ 168
1.3 การสนับสนุนให้เงินอุดหนุนสร้างสรรค์ผลงาน 169
1.4 กิจกรรมเปิดบ้านศิลปินแห่งชาติ 169
1.5 กิจกรรมเผยแพร่ผลงานของศิลปินแห่งชาติ 169
1.6 กิจกรรมถ่ายทอดงานศิลป์กับศิลปินแห่งชาติ 169
หลักเกณฑ์การคัดเลือกศิลปินแห่งชาติ 170
2.1 คุณสมบัติของศิลปินแห่งชาติ 170
คำประกาศเกียรติคุณ 175

บทบาทนางตลาดที่โดดเด่นของ ครูรัจนา พวงประยงค์ 177
นางคันธมาลี 177
นางแก้วหน้าม้า 180
นางเกศสุริยงค์ 182
นางวาลี 183
นางเมรี 185
นางมณฑา 192
นางผีเสื้อสมุทร 201
นางวิมาลา 203
การถ่ายทอดสู่ศิษย์ที่เป็นศิลปินเพื่อสืบทอด 207
1.กลุ่มศิลปิน 208
2.การเป็นผู้อำนวยการออกแบบควบคุมการจ้างงานในโครงการตามแบบแผนนโยบายของรัฐและสถาบันการศึกษา 215
บทที่ 6 บทบาทศิลปินแห่งชาติต่อความเป็นชาติและสังคมวัฒนธรรมไทย 219
บทบาทของศิลปินแห่งชาติในฐานะผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดง 220
บทบาทของศิลปินแห่งชาติในฐานะเป็นคลังแห่งความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรม 221
บทบาทศิลปินแห่งชาติต่อสังคมและวัฒนธรรมไทย 224
1.เป็นต้นแบบของการเป็นศิลปินที่ดี 224
2. บทบาทของศิลปินแห่งชาติในฐานะผู้ถ่ายทอดเผยแพร่ศิลปะการแสดงเพื่อยกระดับความรู้ในสถานศึกษา 226
3. บทบาทของศิลปินแห่งชาติในฐานะผู้ให้ความรู้และการอุทิศตนแก่ชุมชน 227
4.บทบาทของศิลปินแห่งชาติฐานะการเป็นผู้นำทางวัฒนธรรมไทย 231
บทที่ 7 สรุป อภิปรายผล ข้อเสนอแนะ 233
สรุปผลการวิจัย 233

อภิปรายผล 236
ข้อเสนอแนะ 240
บรรณานุกรม 242
ภาคผนวก 247
ภาคผนวก ก รายนามผู้ให้สัมภาษณ์ 248
ภาคผนวก ข บทละครเรื่อง รถเสน 250
ภาคผนวก ค เครื่องมือในการวิจัย 316
ภาคผนวก ง ภาพประกอบเพิ่มเติม 325
ประวัติผู้เขียน 334

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

สารบัญภาพประกอบ

หน้า

ภาพประกอบ 1 แผนผังกรอบโครงสร้างและแนวคิดการวิจัย 29

ภาพประกอบ 2 เทวรูปพระอิศวรปางนาฏราช 38

ภาพประกอบ 3 ละครชาตรี 51

ภาพประกอบ 4 ละครนอกเรื่องรถเสนตอนมอมเหล้าเมรี 54

ภาพประกอบ 5 ละครในเรื่องอิเหนาตอนไหว้พระ 55

ภาพประกอบ 6 การแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่องคาวี 57

ภาพประกอบ 7 การแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราชตอนสมิงพระรามแต่งงาน 59

ภาพประกอบ 8 การแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนตอนละเลงขนมเบื้อง 62

ภาพประกอบ 9 การแสดงละครร้องเรื่องสาวเครือฟ้า 64

ภาพประกอบ 10 ละครพูดเรื่องวิวาห์พระสมุทร 69

ภาพประกอบ 11 การแสดงละครหลวงวิจิตรวาทการ เรื่อง เลือดสุพรรณ 71

ภาพประกอบ 12 นางกษัตริย์ในการแสดงโขนรามเกียรติ์ของไทย 79

ภาพประกอบ 13 การก้าวเท้า ประสมเท้า ของ ครูรัจนา พวงประยงค์ 83

ภาพประกอบ 14 การเคลื่อนตัวด้านข้าง ของครูเสาวรักษณ์ ยมะคุปต์ 83

ภาพประกอบ 15 ท่าเดินลอยชาย 84

ภาพประกอบ 16 ท่าส่องกระจก 84

ภาพประกอบ 17 ท่าป้องปาก 85

ภาพประกอบ 18 ท่าประพรมน้ำหอม 85

ภาพประกอบ 19 ท่าบีบสิว 86

ภาพประกอบ 20 ลีลาท่าร่ายรำนางเมรี ตอนเมาสุรา 87

ภาพประกอบ 21 ลีลาท่าร่ายรำนางเมรี ตอนเมาสุรา 87

ภาพประกอบ 22 การร่ายรำแบบคนเมาของนางเมรี 88
ภาพประกอบ 23 การยืนแบบเสียการทรงตัวของนางเมรี 88
ภาพประกอบ 24 การยืนแบบเสียการทรงตัวของนางเมรี 89
ภาพประกอบ 25 การแสดงอารมณ์โกรธของครูรัจนา พวงประยงค์ 91
ภาพประกอบ 26 การแสดงอารมณ์เย้ยหยัน ของครูรัจนา พวงประยงค์ 91
ภาพประกอบ 27 การแสดงอารมณ์โศกเศร้าของครูรัจนา พวงประยงค์ 92
ภาพประกอบ 28 การแสดงอารมณ์ยิ้มกรุ้มกริ่ม 92
ภาพประกอบ 29 การใช้ภาษาท่านาฏศิลป์ของครูรัจนา พวงประยงค์ 93
ภาพประกอบ 30 การใช้ท่ารำแบบธรรมชาติของครูรัจนา พวงประยงค์ 94
ภาพประกอบ 31 การใช้สายตาในการแสดงของครูรัจนา พวงประยงค์ 94
ภาพประกอบ 32 การเคลื่อนไหวในอารมณ์เศร้าของครูรัจนา พวงประยงค์ 95
ภาพประกอบ 33 บทอาเจียนจากการเมาสุราของเมรี 96
ภาพประกอบ 34 ครูรัจนา พวงประยงค์ กับครอบครัว 100
ภาพประกอบ 35 ครูรัจนา พวงประยงค์ กับ บุตรชาย 2 คน 101
ภาพประกอบ 36 ครูรัจนา พวงประยงค์ ในวัยเรียนระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น 102
ภาพประกอบ 37 ครูรัจนา พวงประยงค์ ขณะเรียนอยู่ในระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง 103
ภาพประกอบ 38 ครูรัจนา พวงประยงค์ ในบทนางเบญกายขณะศึกษาระดับนาฏศิลป์ชั้นกลาง 104
ภาพประกอบ 39 ครูรัจนา พวงประยงค์ ในบทนางเบญกายขณะศึกษาระดับนาฏศิลป์ชั้นกลาง 105
ภาพประกอบ 40 ครูรัจนา พวงประยงค์จากสูจิบัตรละครเรื่องรถเสน ในบทนางเมรี 105
ภาพประกอบ 41 ครูรัจนา พวงประยงค์ในการแสดงชุดรำสีนวล 106
ภาพประกอบ 42 ครูรัจนา พวงประยงค์ ในชุดเครื่องแบบข้าราชการเต็มยศ 108
ภาพประกอบ 43 ครูรัจนา พวงประยงค์ กับครูศิริวัฒน์ ดิษยนันท์ รำระบำเทพบันเทิง 110
ภาพประกอบ 44 ครูรัจนา พวงประยงค์ บทบาทนางเมขลา 110
ภาพประกอบ 45 แผนผังครูผู้สอนและฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยของครูรัจนา พวงประยงค์ 112

ภาพประกอบ 46 คุณครูลมุล ยมะคุปต์ 112
ภาพประกอบ 47 คุณครูผัน โมรากุล 126
ภาพประกอบ 48 คุณครูมัลลี (หมัน) คงประภัศร์ 128
ภาพประกอบ 49 ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี 136
ภาพประกอบ 50 ครูจำเรียง พุธประดับ 145
ภาพประกอบ 51 ครูจำเรียง พุธประดับ 150
ภาพประกอบ 52 ครูเจริญจิต ภัทรเสวี 151
ภาพประกอบ 53 ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ 157
ภาพประกอบ 54 แผนภูมิลักษณะเด่นของครูผู้ถ่ายทอดด้านนาฏศิลป์ 160
ภาพประกอบ 55 การเข้ารับพระราชทานรางวัลศิลปินแห่งชาติ 176
ภาพประกอบ 56 ครูรัจนา พวงประยงค์ ในบทบาทนางคันธมาลี 179
ภาพประกอบ 57 นางรัจนา พวงประยงค์ในบทนางเกศสุริยง 181
ภาพประกอบ 58 นางรัจนา พวงประยงค์ในบทนางวาลี 183
ภาพประกอบ 59 นางรัจนา พวงประยงค์ในบทนางเมรี 185
ภาพประกอบ 60 ครูรัจนา พวงประยงค์ ในบทนางเมรี 192
ภาพประกอบ 61 ครูรัจนา พวงประยงค์ในบทบาทนางมณฑา 200
ภาพประกอบ 62 บทบาทนางวิมาลา ละครไกรทอง ตอนพ้อล่าง 203
ภาพประกอบ 63 แผนภูมิสรุปกลวิธีในการแสดงของครูรัจนา พวงประยงค์ 206
ภาพประกอบ 64 วรวรรณ พลับประสิทธิ์ ในบทบาทนางเกศสุริยงค์ 208
ภาพประกอบ 65 วรวรรณ พลับประสิทธิ์ ในบทนางยุบลค่อม 209
ภาพประกอบ 66 เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ในบทบาทนางเบญกาย 209
ภาพประกอบ 67 เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ ในบทนางเมรี 210
ภาพประกอบ 68 ครูรัจนา พวงประยงค์ ถ่ายทอดท่ารำนางจันทร์ตรวจพลให้กับครูวลัยพร 210
ภาพประกอบ 69 ถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ให้กับครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ 211

ภาพประกอบ 70 การแสดงบทนางคันธมาลีของนิสิตมหาวิทยาลัยมหาสารคาม 212
ภาพประกอบ 71 การแสดงบทนางศูรปนักขา ของนักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี 212
ภาพประกอบ 72 การแสดงบทนางเมรีของนักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา 213
ภาพประกอบ 73 ครูรัจนา พวงประยงค์ ถ่ายทอดท่ารำให้กับครู 213
ภาพประกอบ 74 ปรับท่ารำให้กับนักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา 214
ภาพประกอบ 75 ถ่ายทอดท่ารำ ในนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี 214
ภาพประกอบ 76 จัดท่ารำให้กับนักเรียนสพม. จังหวัดมหาสารคาม 214
ภาพประกอบ 77 เติมเต็มท่ารำให้กับคณะครูสังกัด 215
ภาพประกอบ 78 ออกแบบควบคุมการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์สู่ไทยแลนด์ 4.0 216
ภาพประกอบ 79 โครงการอบรมนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์สู่ไทยแลนด์ 4.0 216
ภาพประกอบ 80 ควบคุมมหรสพในพระราชพิธีส่งเสด็จสู่สวรรคาลัยของ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 217
ภาพประกอบ 81โขนมูลนิธิในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ 217
ภาพประกอบ 82 ฝึกซ้อมโขนมูลนิธิในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ 218
ภาพประกอบ 83 เพศสภาพนางตลาดของนางเมรีในการแสดงของครูรัจนา พวงประยงค์ 221
ภาพประกอบ 84 บทบาทนางทองประศรี 223
ภาพประกอบ 85การแสดงชุด ฟ้อนลาวดวงเดือน 223
ภาพประกอบ 86 รวมงนแสดงของกรมศิลปากร 223
ภาพประกอบ 87 รวมแสดงกับศิลปินรุ่นน้อง 223
ภาพประกอบ 88 ออกแบบท่าโพสต์ให้หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา 225
ภาพประกอบ 89 สาธิตท่าแสดงอารมณ์ หนุมานจับนางมัจฉา ร่วมกับครูประสิทธิ์ ศิลปินแห่งชาติ 225
ภาพประกอบ 90 ออกแบบท่ารำถวายพระพร 225
ภาพประกอบ 91 ถ่ายทอดความรู้ให้วิทยาลัยนาฏศิลป 227

ภาพประกอบ 92 ครูรัจนา พวงประยงค์กับนักแสดงสวนสามพรานกับระบำชาวเขาที่สวนสามพราน 228
ภาพประกอบ 93 ครูรัจนา พวงประยงค์ 228
ภาพประกอบ 94 โครงการครูต้นแบบทางด้านนาฏศิลป์ 229
ภาพประกอบ 95 โครงการเติมเต็มมาตรฐานความรู้ครูผู้สอนนาฏศิลป์ 229
ภาพประกอบ 96 โครงการเติมเต็มมาตรฐานความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม. 230
ภาพประกอบ 97 โครงการในปัตตานี 230
ภาพประกอบ 98 การแต่งกายแบบภาคอีสานของครูรัจนา พวงประยงค์ 231
ภาพประกอบ 99 การแต่งกายแบบไทย 231
ภาพประกอบ 100 การแต่งกายแบบไทยภาคใต้ ของครูรัจนา พวงประยงค์ 232
ภาพประกอบ 101 การแต่งกายแบบไทย 232
ภาพประกอบ 102 ครูรัจนา พวงประยงค์ แนะนำการใช้สายตาให้ผู้วิจัย 326
ภาพประกอบ 103 ผู้วิจัยรับการถ่ายทอดท่ารำ จากครูรัจนา พวงประยงค์ 326
ภาพประกอบ 104ครูรัจนา พวงประยงค์ จัดท่ารำให้ผู้วิจัย 326
ภาพประกอบ 105 ครูรัจนา พวงประยงค์ 326
ภาพประกอบ 106 ผู้วิจัยฝึกการเจรจาและการแสดงอารมณ์กับครูรัจนา พวงประยงค์ 327
ภาพประกอบ 107 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ข้อมูลกับครูรัจนา พวงประยงค์ 327
ภาพประกอบ 108 ผู้วิจัยสัมภาษณ์กับครูรัจนา พวงประยงค์ 328
ภาพประกอบ 109 ครูรัจนา พวงประยงค์แนะนำท่ารำให้ผู้วิจัย ในบทนางตรีชฎา 328
ภาพประกอบ 110 ผู้วิจัยกับดร.นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรมผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์กรมศิลปากรและกับครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปี 2533 329
ภาพประกอบ 111 ผู้วิจัยกับอ.ปรเมศย์ บุญยะชัย ผู้กำกับการแสดงโขนพระราชทานผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์กรมศิลปากร 329
ภาพประกอบ 112 ผู้วิจัยกับรศ.ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ 330
ภาพประกอบ 113 ผู้วิจัยกับพิสมัย วิไลศักดิ์ 330

ภาพประกอบ 114 ผู้วิจัยกับครูเวณิกา บุณนาค 331
ภาพประกอบ 115 ผู้วิจัยกับครูรัตติยะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง 331
ภาพประกอบ 116 ผู้วิจัยกับครูวรวรรณ พลับประสิทธิ์ 332
ภาพประกอบ 117 119 ผู้วิจัยกับ ว่าที่ร้อยตรีดร. เกิดศิริ นกน้อ กำกับการแสดงโขนพระราชทาน 332
ภาพประกอบ 118 ผู้วิจัยกับ ดร.ธีรเดช กลิ่นจันทร์ ศิลปินผู้รับบทพระรามในการแสดงโขนพระราชทาน..... 333
ภาพประกอบ 119 ผู้วิจัยสังเกตการแสดงบทนางเบญกายของครูรัจนา พวงประยงค์..... 333

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

“นางตลาด” หมายถึง บุคลิกลักษณะเฉพาะของตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในการแสดงละครนอก ซึ่งจะมีกิริยาท่าทางไม่สำรวม กระฉับกระเฉง แคล่วคล่อง ว่องไว เปิดเผย ตรงไปตรงมา สามารถ ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกนึกคิด โดยใช้ปฏิภาณไหวพริบและทักษะความสามารถเฉพาะตัวในการคิดบทเจรจาที่สอดแทรกด้วยน้ำเสียงที่ชัดเจน ด้วยท่าทางที่เป็นธรรมชาติโดยเฉพาะกิริยาอาการต่าง ๆ ในการร่ายรำตามสภาพที่เหมือนชีวิตจริงของมนุษย์ เช่น การเดิน การนั่ง การเคลื่อนไหวร่างกาย ที่แคล่วคล่อง ว่องไว กระฉับกระเฉง และแสดงกิริยาต่าง ๆ ของสตรีที่ดูเกินจริงจากความเป็นกุลสตรี เช่น ท่าทางการหัวเราะเยาะเย้ย การแสดงความรักต่อเพศตรงข้าม การเมาสุราและการขาดวุฒิภาวะของสตรี แต่ยังคงรักษากระบวนรำตามจารีตแบบแผนของการแสดงละครนอก นับได้ว่าตัวละครนางตลาด เป็นตัวละครตัวเอกที่สร้างสีสันและสร้างอรรถรสให้กับผู้ชมเพราะเป็นบทบาทที่มีอยู่จริงในสังคมปัจจุบัน

เพื่อทำความเข้าใจ “นางตลาด” ฐานะเป็นตัวละครสำคัญในการแสดงละครนอก ผู้วิจัยจึงขยายความเข้าใจในฐานะบริบทของนางตลาด ที่อยู่ในการแสดงละครนอกซึ่งเป็นละครรำแบบดั้งเดิม เป็นละครแบบชาวบ้าน เล่นกันในสมัยกรุงศรีอยุธยาชั้นเดิม มีตัวละคร 3 ตัว คือตัวนายโรง ตัวนาง และจำอวดอย่างละครโนห์ราชาตรี ต่อมาเมื่อมีคนชอบดูละครมากขึ้น ทางการเล่นละครก็สะดวกขึ้น จึงเกิดมีการแก้ไขกระบวนการเล่นละครและมีการแข่งขันให้วิเศษขึ้นกว่าเดิม คือ เพิ่มตัวละครให้มากขึ้น และคิดเรื่องเครื่องแต่งกายตัวละครให้มีความสวยงาม เรื่องที่เล่นแปลกกว่าเดิมออกไป บทร้องซึ่งเดิม ตัวละครต้องร้องเป็นกลอนด้น โดยประดิษฐ์คำร้องเป็นของตนเอง ก็มีกวีช่วยคิดแต่งกลอนให้ร้องและ มีความไพเราะยิ่งขึ้น บทละครครั้งกรุงเก่าซึ่งยังมีพอสังเกตได้ว่า ที่เป็นบทรุ่นเก่ากลอนเป็นอย่างละครชาตรี ต่อมาบทรุ่นหลังมาจึงเป็นกลอนแปด(ดำรงราชานุภาพ, 2506 : 9)

ละครนอก เป็นละครที่พัฒนามาจากละครชาตรี แต่เดิมมีตัวละครเพียง 3-4 ตัว อย่างละครชาตรี ต่อมามีการแสดงละครอย่างแพร่หลายทั่วไปในหมู่ราษฎร มีการเล่นเรื่องต่าง ๆ มากขึ้น ต้องเพิ่มตัวละครขึ้นตามเนื้อเรื่อง ผู้แสดงยังคงเป็นชายล้วน แต่การแต่งกายได้ประดิษฐ์เพิ่มเติมเปลี่ยนแปลงให้ประณีตงดงามขึ้น ในสมัยกรุงศรีอยุธยานิยมเล่นกันหลายเรื่อง ล้วนแต่เป็นประเภทจักรๆ วงศ์ๆ นิทานชาวบ้าน นิทานชาดก มีคติสอนใจ ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ มีบทพระราชนิพนธ์

ละครนอก ในรัชกาล ที่ 2 อีก 6 เรื่อง คือ สังข์ทอง ไชยเชษฐ์ ไกรทอง มณีพิชัย คาวี สังข์สินชัย ทั้ง 6 เรื่องนี้ พระราชนิพนธ์ขึ้นเพื่อให้ละครผู้หญิงของหลวงแสดง คงแต่งกายอย่างชาวบ้านธรรมดา เพราะเป็นละครชาวบ้านเพียงให้รัดกุมสะดวกในการทำบทและใช้โพกผ้าและห่มพอให้รู้ว่าเป็นหญิงหรือชาย ต่อมามีผู้ประดิษฐ์เครื่อง แต่งกายให้งดงาม โดยปักดิ้นเลื่อม ให้แพรวพราว ศีรษะสวมมงกุฎชฎาและรัดเกล้า มีทั้งรัดเกล้าเปลว และรัดเกล้ายอด ตลอดจนปันจุเหร็จ กระบังหน้า รูปต่าง ๆ เป็นเครื่องประดับศีรษะ พัฒนาการแต่งกายโดยเลียนแบบเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ ที่เรียกว่าการแต่งกายยืนเครื่องพระ-นาง เพื่อให้มีความวิจิตรงดงาม

นอกจากนั้นยังมีองค์ประกอบการแสดงละครนอกที่สำคัญคือใช้ผู้ชายแสดงล้วน ต่อมาในสมัย รัชกาลที่ 2 เริ่มมีผู้หญิงแสดงละครนอก เรียกว่า “ละครนอกแบบหลวง” ซึ่งเป็นคำที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงใช้ ปรากฏอยู่ในพระนิพนธ์ตำนานละครอิเหนา (2506 : 142) สำหรับการแสดงผู้แสดงต้องเป็นคนแคล่วคล่องว่องไว มีปฏิภาณไหวพริบ ชำนาญทั้งรำและร้อง มีลูกคู่รับ หากเป็นบทเล่าหรือบรรยายลูกคู่จะร้องและผู้แสดงต้องพูดเอง เล่นตลกเอง มีคนบอกบทให้ร้อง ส่วนเพลงร้องและดนตรีที่บรรเลงประกอบการแสดงเดิมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าบรรเลงประกอบการแสดงปัจจุบันเปลี่ยนแปลงตามความใหญ่โตของงาน เพลงร้องส่วนมากเป็นเพลง ชั้นเดียว หรือสองชั้นที่มีจังหวะกระชับ รวดเร็ว และจะดำเนินเรื่องด้วยเพลงร่ายนอก มีคำว่า “นอก” ต่อท้ายเช่น ช้าปี่นอก ร่ายนอก ปีนตลิ่งนอก(เกิดศิริ นกน้อย, 2559 : 33 - 34)

ในการแสดงละครแต่ละเรื่องจะต้องมีตัวละครเอก ซึ่งหมายถึง ตัวละครนั้นมีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่อง กล่าวคือ เป็นตัวละครศูนย์กลางของเรื่อง และมักถูกกล่าวถึงในฐานะที่เป็นตัวละครหลักหรือตัวดำเนินเรื่อง ส่วนใหญ่มักจะเป็นฝ่ายชาย ที่เรียกว่า “พระเอก” หากเป็นผู้หญิง ก็เรียกว่า “นางเอก” อย่างไรก็ตาม วรรณกรรมบางเรื่อง อาจมีเฉพาะตัวเอกที่เป็นผู้ชาย หรือผู้หญิงอย่างใด อย่างหนึ่งก็ได้ ตัวเอกมักเป็นตัวละครที่มีการเปลี่ยนแปลง หรือพัฒนาการ แม้ว่าการแสดงจะมีศูนย์กลางอยู่ที่เหตุการณ์ หรือตัวละครอื่น ๆ แต่ตัวเอกก็จะเป็นตัวละครที่มีบทบาทอย่างสูง จนนำไปสู่บทสรุป ของเนื้อเรื่องได้อย่างสมบูรณ์(ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2559 : 1) โดยเฉพาะตัวละครหญิงที่มีบทบาทสำคัญและช่วยสร้างสีสันให้แก่การแสดงเป็นอย่างมากในละครรำ เรียกว่า “ตัวนาง” มีทั้งตัวนางเอก นางตลาด นางประกอบ และนางเบ็ดเตล็ด ทางด้านการแสดงตัวนางเหล่านี้ จะมีลักษณะลีลา ท่ารำ ที่บ่งบอกตำแหน่ง ยศถาบรรดาศักดิ์ ที่ใช้ในการแสดง ตามบทบาทที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน

ด้วยเหตุนี้หลักในการแสดงจึงได้แบ่งตัวนางออกเป็น 2 ลักษณะ คือ 1. แบ่งตามสถานภาพของตัวละคร 2. แบ่งตามลักษณะนิสัยของตัวละคร เพื่อให้เข้าใจในกระบวนการแสดงของตัวนางได้อย่างชัดเจน โดยสถานภาพตัวละครตามตำแหน่งหรือฐานะทางสังคม จะมี 2 ประเภท ได้แก่ ตัวนางชั้นสูงศักดิ์ ได้แก่ พระมเหสี พระราชธิดา และพระบรมวงศานุวงศ์ และตัวนางชั้นต่ำศักดิ์ ซึ่งได้แก่ ตัว

ละครตั้งแต่พี่เลี้ยง นางกำนัล บ่าวไพร่ ชาวบ้านจนถึงตัวละครที่เป็นอมนุษย์ เช่น นางผีเสื้อน้ำหรือนางยักษ์ และนางแมว เป็นต้น นอกจากนี้ยังแบ่งตามบุคลิกภาพของ “ตัวนาง” ออกเป็น 2 ประเภทคือ ตัวนางที่เรียบร้อย หมายถึง ตัวนางที่มีกิริยามารยาทเรียบร้อยและมีรูปแบบ การรำ สง่างาม นุ่มนวล และพูดจาด้วยถ้อยคำสุภาพ ส่วนตัวนางที่มีกิริยาไม่เรียบร้อย แคล่วคล่อง ว่องไว มีน้ำเสียงที่ชัดเจน ในละครนอก เรียกว่า “นางตลาด” เป็นตัวละครตัวนางที่ปรากฏในวรรณกรรมและการแสดงนาฏศิลป์โขนละครหลายเรื่อง โดยมีบทบาทความสำคัญต่อการดำเนินเรื่องและที่สร้างสีสันให้กับการแสดง

“นางตลาด” มาจากคำว่า “นาง” หมายถึง สตรีเพศ คนที่มีเพศเป็นหญิง คำว่า “ตลาด” หมายถึง ชุมชนที่ซื้อขายร้านค้าที่รวมกันอยู่เป็นหมู่ ดังนั้นคำว่า “นางตลาด” จึงหมายถึงผู้หญิงที่มีอาชีพค้าขายอยู่ในแหล่งชุมชน ครูอาจารย์และผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยจึงนำคำนี้มาใช้เรียกตัวละครหญิงในการแสดงละครนอก ที่มีบทบาทไม่เรียบร้อย ท่วงทีมีจริตมารยา นางตลาดในตัวละครจึงเลียนแบบมาจากของนางตลาดทั่วไปแต่นำมาประดิษฐ์ ปรุงแต่งให้เกินจริง ทั้งนี้เพื่อสร้างจุดเด่นให้แก่ตัวละครเป็นการโน้มน้าวให้ผู้ชมสนใจ ทุกอย่างที่ปรุงแต่งขึ้นย่อมอยู่ในกรอบของธรรมชาติ มีเหตุผลสอดคล้องกับความเป็นจริงเสมอ อุปนิสัยเหล่านี้จึงเป็นปัจจัยที่ทำให้ท่ารำของนางตลาด มีลักษณะกระฉับกระเฉง ว่องไว และการเคลื่อนไหวร่างกายค่อนข้างรวดเร็ว เพราะฉะนั้นนางตลาดจึงเป็น ตัวละครที่สำคัญอีกตัวหนึ่งในการ แสดงละครนอก ที่สร้างอรรถรสให้กับผู้ชมตลอดจนกระบวนรำ เทคนิคลีลา ปฏิภาณไหวพริบที่สอดแทรก ตลกขบขัน ทำให้ผู้ชมเข้าใจง่ายและมีส่วนร่วมในการแสดง ซึ่งบทบาทของนางนางตลาดก็คือภาพของผู้หญิงที่มีลักษณะกิริยาที่ไม่เรียบร้อย จัดจ้าน แคล่วคล่องว่องไว ที่มีอยู่ในสังคมปัจจุบัน (พัชราวรรณ ทับเกตุ, 2544)

ทั้งนี้เมื่อพิจารณาจากข้อความข้างต้น จะเห็นว่าการแสดงละครนอก เป็นเสมือนหนึ่งตัวแทนของ “คน” และมีความหมายที่เป็นบริบทของบุคคลแต่ละคน “นางตลาด” จึงเป็นตัวละครหรือบุคคล ที่ถูกประกอบสร้างจากเงื่อนไขเมื่อพิจารณาผ่านแนวคิด เพศสภาพ (Gender) หมายถึง สถานะทางเพศที่ถูกกำหนดโดยปัจจัยทางสังคม วัฒนธรรม ได้แก่ ทัศนคติ ขนบธรรมเนียมประเพณี กฎระเบียบต่าง ๆ ที่กลายเป็นบรรทัดฐานของสังคมต่อความเป็นหญิงและทำให้เกิดความคาดหวังในมิติต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ในบริบททางสังคม ซึ่งความคาดหวังนั้นเป็นผลจากการปรุงแต่งที่เรียกว่าวาทกรรมเพศสภาพ หรือ การถูกทำให้มีเพศสภาพเป็นผลทางวัฒนธรรม

เพราะฉะนั้นเพศสภาพในตัวละครนอก จึงหมายถึง การแสดงออกของตัวละครที่ปรากฏอย่างชัดแจ้ง เพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจบทบาทในการแสดงที่ปรากฏอยู่บนเวทีและได้รู้ว่าสวมบทบาทอะไรจากสถานการณ์ที่เกิดขึ้นและเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นเพื่อสื่อความหมายด้วยรูปลักษณ์ทางการแสดงอากัปกิริยา การแสดงออกทางอารมณ์ การแสดงบทบาททางกายที่สวมเพศสภาพ จากรูปลักษณ์ภายนอก ภาพของร่างกายก็เหมือนกับตัวตนที่ถูกปรุงแต่งด้วยปัจจัย มิอาจจะเป็นอื่นได้นอกจากภาพที่ปรากฏและมายาเท่านั้น (สุชาดา ทวีสิทธิ์, 2547)

ผู้ที่จะได้รับบทบาทเป็นตัวนางตลาดนั้น จะต้องเป็นผู้ที่มีบุคลิกภาพ กล้าแสดงออก โดยจะไม่มีการเขินอาย มีความมั่นใจในบุคลิกลักษณะท่าทางต่าง ๆ เช่น การเจรจาด้วยคำพูดที่เปิดเผย ตรงตามความรู้สึกนึกคิดที่จะสื่อออกมาให้กับผู้ชมเข้าใจ อีกประการหนึ่ง ผู้ที่ได้รับบทบาทนี้ต้องมีความทะมัดทะแมง เข้มแข็ง แคล่วคล่อง ว่องไวและเป็นผู้ที่สามารถถ่ายทอด ท่าทาง อารมณ์ออกมา ในรูปแบบการแสดงกระบวนท่ารำได้อย่างชัดเจน(จินตนา สายทองคำ, 2555) ถ้าผู้แสดงไม่กล้าแสดงออกหรือขาดความมั่นใจในตนเอง ก็จะทำให้บทบาททางการแสดงขาดอรรถรส ดังนั้น ท่าทางบุคลิกภาพภายนอก จึงเป็นสิ่งสำคัญเช่นกัน ผู้แสดงจะต้องเป็นผู้ที่มีความช่างสังเกต ขยัน อดทนต่อการฝึกฝน และเอาใจใส่ในการออกท่าทางของตัวนางตลาดนั้น จะต้องใช้พลังในการแสดง การใช้พลังทั้งทางกาย วาจา น้ำเสียงที่หนักแน่น เพื่อให้บทบาทที่แสดงออกมาแล้วเป็นธรรมชาติสมจริง ตามเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น โดยใช้ปฏิภาณไหวพริบในการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกนึกคิด และต้องค้นหาเทคนิคกลวิธีใหม่ ๆ สอดแทรกเพื่อสร้างความสนุกสนานและความประทับใจแก่ผู้ชม โดยผู้วิจัยเลือกศึกษาบทบาทนางเมรีจากบทละครนอกในวรรณกรรมเรื่องรถเสน ซึ่งเป็นภาพสะท้อนความเป็นตัวตนของสตรีในสังคมวัฒนธรรมไทย และเปลี่ยนแปลงตามบริบทของสังคมในปัจจุบัน

บทบาทนางเมรี เป็นบท “นางตลาด” เป็นบทที่ซ้อนด้วย 2 สภาวะทางบริบท สังคมวัฒนธรรมคือบทที่เป็นตัวละครนางกษัตริย์ มีบุคลิกภาพความเรียบร้อยและบทที่เป็นนางตลาด ซึ่งเป็นบทจากวรรณกรรมเรื่องรถเสน ที่ได้รับความนิยมมากในการแสดง เพราะเป็นการแสดง 2 บทบาทได้อย่างแนบเนียน นางเมรีเป็นตัวละครที่ช่วยเพิ่มสีสันให้กับเนื้อเรื่อง โดยมีบุคลิกลักษณะ ลีลาท่ารำที่มีทั้งความอ่อนช้อยและท่ารำที่มีความเข้มแข็ง กล่าวคือ เป็นนางเอกที่ไม่เรียบร้อยจนเกินไป เหตุที่กล่าวว่านางไม่เรียบร้อย เพราะมีตอนที่นางถูกมอมเหล้า ทำให้นางมีท่าทางดูเหมือนนางตลาดมากกว่าเนื่องจากเป็นเรื่องราวของละครนอก ที่ทำให้ท่าทางของนางเมรีดูกระฉับกระเฉงมากกว่านางเอกทั่วไป ช่างพูดช่างเจรจา ในตอนที่นางเมาแล้ว ช่างเอาใจคอยดูแลปรนนิบัติรถเสน บทบาทของนางเมรีในตอนเมรีเมา จึงมีบทบาทลักษณะผสมผสานคือ มีทั้งบุคลิกของนางกษัตริย์ที่มีท่าร่ายรำเหมือนกับละครใน โดยแฝงบุคลิกของนางตลาดอยู่ในตัวละครตัวเดียวกัน และบทบาทนางเมรียังเป็นภาพสตรีที่สะท้อน ให้เห็นอยู่ในสังคมปัจจุบัน

สำหรับผู้แสดง จึงมีความสำคัญที่จะทำให้บทบาท “นางตลาด” ที่เป็นส่วนหนึ่ง ที่ทำให้การแสดงละครนอก จะต้องแสดงได้อย่างเป็นธรรมชาติ และสมจริง ตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในชีวิตจริงเป็นผู้ที่ได้รับการฝึกฝนเป็นอย่างดี มีเทคนิคลีลา ท่วงทีในการแสดงได้อย่างงดงาม อย่างไรก็ตามในส่วนของผู้แสดงซึ่งมีชีวิตส่วนตัวในฐานะผู้หญิงของสังคมวัฒนธรรมไทย ซึ่งบุคคลดังกล่าวจะต้องเป็นบุคคล ที่ได้ถูกสังคมหล่อหลอมขึ้นมาเป็นผู้หญิงและถูกระบบของการศึกษาทำให้ท่านกลายเป็นนักแสดง ที่มีความสามารถและเลือกที่จะมาเป็นผู้แสดงละครนอกในบทบาทของนางตลาดจนกลายเป็น นาฏศิลปินได้อย่างแนบเนียน

จากประวัติศาสตร์พัฒนาการการแสดงนาฏศิลป์ไทย ในตัวละคร “นางตลาด” มีบุคคลที่เป็นนาฏศิลปินหลายท่านที่แสดงบทนางตลาดซึ่งในยุคหลังที่ยังมีชีวิตอยู่และได้รับความนิยมจนเป็นที่ยอมรับที่โดดเด่นมากคือ ครูรัจนา พวงประยงค์ ในความเป็นผู้หญิงของครูรัจนา ที่ถูกประกอบสร้างให้กลายเป็นนาฏศิลปิน โดยเฉพาะบทบาท “นางตลาด” ในบทของนางเมรีนั้น ก็มิใช่ว่าจะเกิดขึ้นอย่างเลื่อนลอย แต่เกิดขึ้นจากบริบททางสังคม วัฒนธรรม ที่ประกอบสร้างให้ผู้หญิงคนหนึ่ง ได้เดินทางเข้ามาในสายของความเป็นนาฏศิลป์ไทย เพราะฉะนั้นกระบวนการทางสังคมในส่วนของ ชีวิตและในส่วนวงการด้านศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ ทั้ง 2 ส่วน ต่างล้วนมีความสำคัญและ มีความสัมพันธ์ ต่อการกลายเป็นนาฏศิลปินที่เป็นบุคคลหลักที่สามารถสวมบทบาท “นางตลาด” ได้อย่างบรรลุความสำเร็จอย่างสูงยิ่ง จนได้รับการยอมรับ ทั้งนี้ปัจจัยดังกล่าวคือ เพศสภาพ ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับชีวิตทางสังคมและกระบวนการประกอบสร้างให้ ครูรัจนา พวงประยงค์ เข้าสู่ความเป็นนาฏศิลปิน ดังนั้น ถ้ามองในลักษณะดังกล่าว สภาวะของครูรัจนา พวงประยงค์ คือภาพตัวแทนของผู้ที่ถูกประกอบสร้างขึ้นจากสภาวะของเพศสภาพทั้งในส่วนของชีวิตจริง ในส่วนของกระบวนการของความเป็นนาฏศิลปินในวงการนาฏศิลป์ไทยและในส่วนที่เกี่ยวข้องในบทของนางตลาดจึงเป็นเพศสภาพ ที่ซ้อนกันอยู่ถึง 3 สภาวะ จนกลายเป็นศิลปินแห่งชาติและเป็นศิลปินต้นแบบของกรมศิลปากร

อย่างไรก็ตามบุคคลที่สามารถสร้างตัวตนให้ได้รับการยอมรับจากการแสดงเป็นนาฏศิลปินจากในบท “นางตลาด” ที่ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาตินั้นย่อมมีนัยสำคัญในมิติของความเป็นภาพตัวแทนของชาติอีกมิติหนึ่ง ในกรณีดังกล่าว ครูรัจนา พวงประยงค์ ซึ่งเป็นผู้ที่ได้รับการยอมรับความเป็นศิลปินจากการแสดงในบทบาทนางเมรี ท่านเป็นบุคคลที่มีความรู้ความสามารถและมีคุณูปการต่อวงการนาฏศิลป์ ทั้งความดีงามในชีวิตที่เป็นแบบอย่างด้านคุณธรรม จริยธรรม ซึ่งสอดคล้องกับเกณฑ์การคัดเลือกศิลปินแห่งชาติของกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม จนได้รับการยกย่อง และเชิดชูเกียรติ ให้เป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปีพุทธศักราช 2554 “เป็นทรัพยากรบุคคลที่มีคุณค่า เป็นปราชญ์ ที่มีความรู้ ความสามารถทางศิลปะที่ได้สร้างสรรค์ผลงานอันล้ำค่าไว้เป็นมรดกของแผ่นดิน มีผลงานปรากฏเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปล้วนเป็นคุณูปการยิ่งต่อการเรียนรู้ และการรักษาวัฒนธรรมของชาติ”(กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2554)

ศิลปินแห่งชาติ คือ ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะอันทรงคุณค่าและแสดงศักดิ์ศรีของชาติ ศิลปินแห่งชาติเป็นบุคคลสำคัญทางด้านศิลปะ ที่ได้อุทิศตนสร้างสรรค์และสืบสานงานศิลปะของชาติให้เป็นที่ปรากฏต่อสาธารณชน ทั้งด้านทัศนศิลป์ ศิลปะการแสดง และวรรณศิลป์ ผลงานของศิลปินแห่งชาติถือเป็นมรดกวัฒนธรรมอันล้ำค่าที่มีคุณูปการอย่างยิ่งต่อแผ่นดิน ในขณะที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานซึ่งได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ถือเป็นมรดกวัฒนธรรมทางจิตวิญญาณของชาติที่จะดำรงคงอยู่ตลอดไป การประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติ เพื่อช่วยส่งเสริมให้เกิดขวัญ

และกำลังใจแก่ศิลปินแห่งชาติ สามารถดำรงอยู่ในสังคมได้อย่างมีศักดิ์ศรี พร้อมที่จะสร้างสรรค์พัฒนาผลงานให้เกิดประโยชน์ต่อสังคมและการศึกษาของชาติในอนาคต โดยถือเป็นหน้าที่สำคัญของรัฐ ที่จะต้องส่งเสริมให้ศิลปินได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะของชาติ เชื่อมโยงจากอดีตมาสู่ปัจจุบัน และเป็นการถ่ายทอดภูมิปัญญาของบรรพบุรุษในอดีต ผลงานปรากฏเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปล้วนมีคุณูปการยิ่งต่อการเรียนรู้ และรักษาวัฒนธรรมของชาติ ดังนั้นการนิยาม คำว่า “ศิลปิน” หรือตำแหน่งศิลปินแห่งชาติ จึงล้วนแต่มีนัยสูงส่งและงดงาม เป็นทรัพยากรบุคคลที่มีคุณค่าเป็นปราชญ์ที่มีความรู้ความสามารถทางศิลปะที่ได้สร้างสรรค์ผลงานอันล้ำค่าไว้เป็นมรดกของแผ่นดิน(ปริตตา เฉลิมเผ่ากออนันตกูล, 2534)

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าความเป็น เพศสภาพ คือ สถานะภาพที่สังคมคาดหวัง ต่อปฏิบัติการของผู้หญิงคนหนึ่งไม่ว่าจะเป็นบทบาทของการแสดง บทบาททางสังคม วัฒนธรรม ต่อวงการด้านนาฏศิลป์ รวมทั้งความคาดหวังในฐานะปูชนียบุคคล ต่างล้วนเป็นเรื่องของเพศสภาพ ที่คาดหวังจากกฎเกณฑ์ทางสังคม เข้าไปกำหนดบทบาท จะเห็นว่าชีวิตของครูรัจนา พวงประยงค์ ในฐานะที่เป็นศิลปินแห่งชาติที่เป็นทั้งตัวละคร และเป็นปูชนียบุคคลทางนาฏศิลป์ ที่น่าศึกษาอย่างยิ่ง โดยเฉพาะศึกษาผ่านแนวคิดเพศสภาพซึ่งในวงวิชาการด้านนาฏศิลป์ยังไม่ได้ถูกนำมาคลี่คลาย ความเข้าใจถึงบริบทของการอยู่ร่วมกันและกระบวนการประกอบสร้างด้านนาฏศิลปินที่มีความสัมพันธ์กับเพศสภาพในบริบทต่าง ๆ อย่างหลากหลาย ในฐานะผู้วิจัยเป็นครูผู้สอนทางด้านนาฏศิลป์ และ เป็นครูด้านศิลปะการแสดง จึงมีความสนใจที่จะศึกษาเรื่องนี้ โดยใช้กรณีของครูรัจนา พวงประยงค์ ซึ่งถือว่า อยู่ในบริบทของเพศสภาพข้างต้น เป็นกรณีศึกษาและใช้เพศสภาพเป็นแนวคิดหลัก ในการศึกษาวิจัย

ทั้งนี้การศึกษาดังกล่าวผู้วิจัยจะศึกษาในส่วนของความเป็น เพศสภาพ ในตัวนางเมรีซึ่งเป็นตัวละคร “นางตลาด” และผู้แสดง คือ ครูรัจนา พวงประยงค์ ผ่านแนวคิดเพศสภาพ มาทำความเข้าใจ โดยจะใช้ความรู้เพศสภาพมาทำความเข้าใจทั้ง 2 กรณีข้างต้นเพื่อที่จะทำให้เห็นความเป็นนาฏศิลปินของผู้หญิงคนหนึ่งที่สามารถสวมบทบาทนางตลาดได้อย่างสมจริงและบทของผู้หญิงดังกล่าวทั้ง 2 บทบาทซ้อนกันอย่างไร มีความสัมพันธ์กันอย่างไรจนทำให้การแสดงดังกล่าวที่ถือว่าเป็นการแสดงขั้นสูงและทำให้ผู้แสดงได้กลายเป็นนาฏศิลปินที่ได้รับการยอมรับ

อย่างไรก็ตามในส่วนนี้ ได้ทำให้ผู้วิจัยเข้าใจกระบวนการกลายเป็นนาฏศิลปินที่ได้ถูกยกระดับและมีการยอมรับยกย่องให้กลายเป็นศิลปินแห่งชาติ ซึ่งมีความเชื่อมโยงกับการแสดงบทบาทนางตลาดและเกี่ยวข้องกับปฏิบัติการในชีวิตที่สัมพันธ์กับสังคม วัฒนธรรมไทย ในฐานะนักแสดง และในฐานะครู ที่เป็นแบบอย่างดีงาม จนทำให้ ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้กลายเป็นศิลปินแห่งชาติ งานวิจัยนี้จะเข้าสู่กระบวนการศึกษานาฏศิลปินคนหนึ่ง ได้กลายเป็นศิลปินแห่งชาติ ซึ่งกระบวนการ

ดังกล่าว มีความสัมพันธ์ เชื่อมโยงกับความเป็นนาฏศิลปินที่ดีบนเงื่อนไขของสังคมวัฒนธรรมไทยอย่างไร

ทั้งนี้จะใช้วิธีศึกษา วิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาผ่าน ครูรัจนา พวงประยงค์ เป็นบุคคลหลัก ผ่านการวิเคราะห์ โดยใช้แนวคิดเพศสภาพหรือความเป็นเพศที่สัมพันธ์กับสังคมวัฒนธรรมไทย ดังกล่าวคือ สังคมวัฒนธรรมไทยที่หล่อหลอม ความเป็นนาฏศิลป์ของครูรัจนา และสังคมวัฒนธรรมในมิติของวรรณกรรม เรื่องรถเสน เพื่อให้เห็นนางตลาดในเงื่อนไขของเพศสภาพจากเรื่องราวดังกล่าว โดยเชื่อมโยงจาก ปฏิบัติการในฐานะนาฏศิลปินของครูรัจนา ในบทของนางตลาดเพื่อให้เห็นกระบวนการกลายเป็นศิลปิน และศิลปินดังกล่าวนั้น ได้ถูกยกระดับ ให้เป็นศิลปินที่ดี ศิลปินตัวอย่างของรัฐชาติไทย จนได้เป็นศิลปินแห่งชาติอย่างไร ทั้งนี้เมื่องานวิจัยที่ได้ศึกษาสำเร็จ จะเป็นแบบอย่างและเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการด้านนาฏศิลป์ สิ่งสำคัญคือตัวแบบในการศึกษานาฏศิลป์ผ่านชีวิต ของนาฏศิลปิน และยังทำให้กระบวนการศึกษาดังกล่าว เป็นการเบิกทางใหม่ของวงวิชาการ ในส่วนขององค์ความรู้ชุดนี้ จะทำให้เข้าใจการศึกษาด้านนาฏศิลป์อย่างลุ่มลึกผ่านแนวคิดทฤษฎี ที่เกี่ยวข้องกับการอธิบายความ เป็นเพศสภาพ ซึ่งจะทำให้นาฏศิลป์ไทยถูกนำไปเชื่อมโยงกับโลกวิชาการสากลได้อย่างมีนัยสำคัญ

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. ศึกษาเพศสภาพผ่านตัวละครนางตลาด กรณี ‘นางเมรี’ ในละครนอก เรื่องรถเสน
2. ศึกษากระบวนการกลายเป็นนาฏศิลปินและศิลปินแห่งชาติไทย
3. ศึกษาบทบาทศิลปินแห่งชาติต่อความเป็นชาติและสังคมวัฒนธรรมไทย

คำถามการวิจัย

1. สภาพทางสังคมวัฒนธรรมที่ปรากฏในวรรณกรรมเรื่องรถเสนได้มีการกำหนดบทบาทสถานะของผู้หญิงในบท “นางตลาด” ในการแสดงละครนอก มีลักษณะอย่างไร
2. นาฏศิลปินได้ถูกประกอบสร้างมีคุณสมบัติและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติได้อย่างไร
3. ศิลปินแห่งชาติที่ได้รับยกย่องมีบทบาททางหน้าที่ทางสังคมวัฒนธรรมอย่างไร

ขอบเขตการวิจัย

จากวัตถุประสงค์ทั้ง 3 ข้อ ข้างต้นทำให้ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตพื้นที่และระยะเวลาในการศึกษาโดย ผู้วิจัยจะศึกษาในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเพศสภาพของ “นางตลาด” เพื่อให้เห็นถึงบริบทต่าง ๆ ที่ส่งผลต่อกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติที่ถูกประกอบสร้างและมีผลต่อรัฐชาติ ซึ่งจะนำมาสู่การวิเคราะห์ปรากฏการณ์ โดยจะแบ่งพื้นที่ในการศึกษาออกเป็น 2 ส่วนดังนี้

1. พื้นที่การวิจัย

1.1 พื้นที่ส่วนที่ 1 สังคมวัฒนธรรมเป็นตัวกำหนดเพศสภาพของครูรัจนา พวงประยงค์ ในฐานะนาฏศิลปิน ในที่นี้คือ สังคม วัฒนธรรมด้านการศึกษา ด้านการแสดงและมิติทางครอบครัว ที่หล่อหลอมของครูรัจนา พวงประยงค์ให้เป็นศิลปินที่เป็นแบบอย่างที่ดีงามจนได้รับการยกย่อง เชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ

1.2 พื้นที่ส่วนที่ 2 ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตด้านพื้นที่เวทีในการแสดงเป็นสถานที่ปฏิบัติการในชีวิตของครูรัจนา พวงประยงค์ ทำให้เห็นเพศสภาพที่ปรากฏในการแสดงในที่นี้ คือโรงละครแห่งชาติ และศึกษาภาพของความเป็นจริงจากสนามคือพื้นที่ตลาดชุมชุนที่มีการซื้อขายซึ่งจะทำให้เห็นภาพของหญิงที่เป็นแม่ค้าในชุมชนตลาดซึ่งมีอัตลักษณ์บุคลิกลักษณะเฉพาะตัวทำให้มองเห็นถึงมิติ ความเป็นจริงและภาพเสมือนจริงในบท “นางตลาด” คือนางเมรี จากวรรณกรรมเรื่องรถเสนมาเป็นข้อมูลในการศึกษาวิจัย

2. ขอบเขตด้านระยะเวลาในการศึกษา

ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลจากบริบท สังคม วัฒนธรรม ในชีวิตการเป็นนาฏศิลปิน ของ ครูรัจนา พวงประยงค์ จากการแสดงที่ปรากฏ ณ โรงละครแห่งชาติ กรมศิลปากร ตั้งแต่เริ่มเปิด ทำการแสดงในปีพุทธศักราช 2508 จนถึงปัจจุบัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

นิยามศัพท์เฉพาะ

นางตลาด หมายถึง บุคลิกลักษณะเฉพาะของตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในการแสดงละครนอก ซึ่งต่างจาก ตัวละครหญิงอื่น ๆ ที่มีท่าทางสำรวมกิริยาเรียบร้อย สมเป็นกุลสตรีตามขนบธรรมเนียมประเพณีไทย ซึ่งนางตลาดจะมีท่าทางกิริยาไม่สำรวม กระฉับกระเฉง คล่องแคล่วว่องไว เปิดเผยตรงไปตรงมา ถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์โดยใช้ปฏิภาณไหวพริบท่าทางได้อย่างเป็นธรรมชาติ ในงานวิจัยเรื่องนี้หมายถึง นางเมรีในวรรณกรรมเรื่องรถเสน

เพศสภาพ หมายถึง สถานะเพศที่ถูกกำหนดโดยปัจจัยทางสังคมวัฒนธรรมได้แก่ ทัศนคติขนบธรรมเนียมประเพณี กฎระเบียบต่าง ๆ ที่กลายเป็นบรรทัดฐานของสังคมต่อความเป็นหญิงและความเป็นชาย ในงานวิจัยเรื่องนี้หมายถึง เพศสภาพ นางเมรี ตัวละคร ในการแสดงละครนอกและเพศสภาพของครูรัจนา พวงประยงค์

กระบวนการกลายเป็น หมายถึง กระบวนการหรือปัจจัยที่ส่งผลต่อการเข้าสู่อาชีพนาฏศิลปินและกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ ในงานวิจัยเรื่องนี้ จะวิเคราะห์ผ่านเรื่องของบทบทบาทการแสดงและ ผู้แสดงซึ่งทำให้สมบทบาทจนกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ

ศิลปินแห่งชาติ หมายถึง ผู้ที่ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติและการได้รับการคัดเลือกจากกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรมเป็นศิลปินแห่งชาติสาขานาฏศิลป์ไทย ของประเทศไทย ซึ่งศิลปินแห่งชาติในงานวิจัยเรื่องนี้หมายถึงศิลปินแห่งชาติ (สาขาศิลปะการแสดง ละคร) พุทธศักราช 2554 คือ ครูรัจนา พวงประยงค์

การทบทวนวรรณกรรม

ผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรมโดยศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งประเด็นปัญหาสำคัญของงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ คือการศึกษา เพศสภาพ บทบาทนางตลาด ตัวละครสำคัญในการแสดงละครนอกและศึกษาเพศสภาพของนาฏศิลปินในบริบทต่าง ๆที่จะนำไปสู่กระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยได้จำแนกทบทวนแนวคิดทฤษฎีและงานที่ศึกษาออกเป็น 2 ส่วนสำคัญได้แก่ 1. การศึกษาเกี่ยวกับนางตลาดในการแสดงละครนอก 2. ศึกษากระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ บทบาทศิลปินแห่งชาติต่อความเป็นชาติและสังคมวัฒนธรรมไทย เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาปรากฏการณ์ทางสังคม วัฒนธรรม ดังกล่าว

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอเป็น 2 ส่วน เพื่อจะทำความเข้าใจเพศสภาพในบทนางตลาด และเพศสภาพจากผู้แสดงที่เป็นนาฏศิลปิน การศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จะส่งผลให้เห็นภาพของการศึกษาจากปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นและมีสาระสำคัญเป็นข้อมูลเบื้องต้นที่จะเป็นไฟส่องทาง เพื่อศึกษาบทนางตลาด เพศสภาพ ในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ จากการทบทวนเอกสารและงานวิจัย

องค์ความรู้เกี่ยวกับนางตลาดในการแสดงละครนอก

นางตลาดเป็นตัวละครที่มีความหยาบกระด้าง และมีความก้าวร้าวในการแสดง หลักของการรำของนางตลาดโดยจะใช้ท่ารำมาตรฐานของตัวนางที่มีความเรียบร้อย และใช้ท่าธรรมชาติแสดงออกให้มากเกินกว่าปกติจะลดความประณีตลง โดยลักษณะการรำจะกระแทกกระทั้นมากกว่าปกติ และมีการกระทบจังหวะของร่างกายที่ค่อนข้างแรงและเร็ว โดยจะมีการเน้นจังหวะกิริยาท่าทางเพื่อ ให้เห็นบุคลิกที่มีความชัดเจนของการสะบัดสะบิ้ง และหยาบกระด้างของนางตลาด และยังต้องสร้างความตลกเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน และความตลกขบขันให้กับผู้ชม โดยจะมีบุคลิกที่มีความร่าเริง คล่องแคล่ว เป็นผู้ที่กล้าแสดงออกมีอารมณ์ขัน พูดจาเสียงดังฟังชัดสามารถคิดมุขตลกออกมาได้พร้อมกับมีปฏิภาณไหวพริบ ซึ่งในรูปแบบของการร่ายรำนั้นจะไม่มีแบบแผนตายตัว ผู้แสดงสามารถคิดมุขตลก โดยจะต้องสอดคล้องกับท้องเรื่องที่แสดง และยังสามารถคิดมุขตลกออกนอกกรอบได้โดยใช้ปฏิภาณไหวพริบของผู้แสดง โดยจะใช้ท่ารำตามแต่สถานการณ์ เช่น การใช้ท่าทางของการเมา (พัชรินทร์ จันทรัดทัต, 2552)

นางตลาดเป็นตัวละครตัวนางที่ปรากฏในวรรณกรรมและการแสดงนาฏศิลป์ละคร หลายเรื่อง โดยมีบทบาทความสำคัญต่อการดำเนินเรื่องและเพิ่มอรรถรสในการแสดง สามารถแบ่ง ตัวนางตลาดออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

1. แบ่งตามสถานภาพของตัวละคร หมายถึง ตัวละครที่มีตำแหน่งหรือฐานะทางสังคมในเรื่อง ได้แก่

1.1 ตัวนางสูงศักดิ์ ได้แก่ พระมเหสี พระราชธิดา และพระบรมวงศานุวงศ์

1.2 ตัวนางชั้นต่ำศักดิ์ ได้แก่ ตัวละครตั้งแต่พี่เลี้ยง นางกำนัล บ่าวไพร่ ชาวบ้าน จนถึงตัวละครที่เป็นอมนุษย์ เช่น นางผีเสื้อน้ำ นางยักษ์ นางแมว เป็นต้น

2. แบ่งตามบุคลิกของตัวละคร หมายถึง นิสัยใจคอ ของตัวละครในเรื่อง ได้แก่

2.1 ตัวนางที่เรียบร้อย หมายถึง ตัวนางที่มีกิริยามารยาทเรียบร้อย และมีรูปแบบการรำ (Style) สง่างาม นุ่มนวล เจรจาด้วยถ้อยคำสุภาพ

2.2 ตัวนางที่ไม่เรียบร้อย ในละครรำ เรียกว่า นางตลาด หมายถึง ตัวนางที่มีกิริยามารยาท ไม่เรียบร้อย มีจริตมารยาทและรูปแบบการำ (Style) คล่องแคล่ว ฉับไว การพูด การเจรจา ด้วยถ้อยคำที่ไม่สุภาพ (พัชราวรรณ ทับเกตุ, 2544)

บทบาทตัวนางตลาดเป็นตัวนางที่ไม่สำรวมกิริยาและไม่ควบคุมอารมณ์ด้วยการแสดงกิริยาท่าทางและการเจรจาด้วยคำพูดที่เปิดเผย ตรงตามความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ แสดงออกถึงกิเลสตัณหา ความดี ความชั่ว มีความถูกต้องและไม่ถูกต้องผสมผสานกันเฉกเช่นชีวิตจริงของมนุษย์ที่พบในสังคมทั่วไป ผู้รับบทบาทนางตลาดในการแสดงจึงต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถในการถ่ายทอดท่าทางอารมณ์ออกมาในรูปแบบการแสดงของกระบวนท่ารำ(จินตนา สายทองคำ, 2553)

องค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงละครนอก

ละครนอกเป็นละครรำที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงสันนิษฐานว่า ละครนอกเป็นละครที่มีการปรับปรุงมาจากละครโนราห์ชาตรี ละครโนราห์ชาตรีเป็นละครที่เกิดขึ้นในภาคใต้ และเป็นละครที่นิยมอย่างแพร่หลาย แต่ลักษณะการแสดงละครแบบโนราห์นิยมแสดงเพียง 3 ตัว คือ ตัวนายโรง ตัวนาง และจำอวด แต่สำหรับละครนอก เมื่อได้มีการพัฒนามาจากละครชาตรี จึงได้เพิ่มตัวละครสำหรับการแสดงให้มีจำนวนมากขึ้น โดยผู้แสดงเป็นชาวบ้าน นิยมเล่นกันในพื้นบ้าน และใช้ผู้ชายแสดงล้วน นอกจากนี้ยังได้มีการปรับปรุงองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดง เช่น การแต่งกาย วงดนตรี สถานที่แสดง ละครนอกเป็นการแสดง เพื่อความสนุกสนานบันเทิงใจ จึงได้มุ่งการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว และตลกขบขัน ถ้อยคำในบทละครเป็นคำตลาดอย่างชาวบ้านธรรมดาสามัญ และไม่ต้องรักษาระเบียบประเพณี จึงเกิดความตลกขบขันแก่ผู้ชม กล่าวได้ว่าเป็นละครชาวบ้าน สำหรับลีลาการร่ายรำมีลักษณะที่ว่องไว เหมาะกับทำนองเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างเร็ว เพลงที่ใช้ส่วนมากไม่มีลีลาการเอื้อนมาก เนื่องจากใช้ผู้ชายแสดงทั้งหมด

สำหรับเรื่องที่ใช้ในการแสดงละครนอกมักเป็นเรื่องที่วงการนาฏศิลป์ เรียกว่า “จักรๆ วงศ์ๆ” โดยมีบทละครสมัยอยุธยาตกทอดมาในปัจจุบันทั้งหมด 19 เรื่อง ได้แก่ 1. การะเกด 2. คาวี 3. ไชยทัต 4. พิกุลทอง 5. พิมพ์สวรรค์ 6. พิณสุริยวงศ์ 7. มโนห์รา 8. โม่งป่า 9. มณีพิชัย 10. สังข์ทอง 11. สังข์ศิลป์ชัย 12. สุวรรณศิลป์ 13. สุวรรณหงส์ 14. โสวัต 15. ไกรทอง 16. โคบุตร 17. ไชยเชษฐ์ 18. รถเสน 19. ศิลปสุริยวงศ์

จากวรรณกรรม 19 เรื่องข้างต้น ผู้วิจัยในฐานะนักวิชาการด้านนาฏศิลป์ ได้แบ่งวรรณกรรมออกเป็นกลุ่ม ดังนี้ 1. กลุ่มกษัตริย์ที่มาจากเทพเจ้า 2. กลุ่มนิทานพื้นบ้าน 3. กลุ่มที่ว่าด้วยเรื่องความรัก โดยเรื่องรถเสนเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับความรัก ความซื่อสัตย์ของสตรี โดยเรื่องราวทั้งหมดโดยทฤษฎีจะมีความสัมพันธ์เกี่ยวกับสังคมและวัฒนธรรมของไทย จึงเป็นวรรณกรรมที่ถูกนำมาใช้แสดง

ที่ตอบสนองสังคมและวัฒนธรรมไทยได้ดี ทั้งนี้ในส่วนของวรรณกรรมเรื่องรถเสน เป็นวรรณกรรมที่สะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมในปัจจุบัน เป็นวรรณกรรมที่เหมาะกับการแสดงและถูกนำมาเป็นฐานในการแสดงตั้งแต่สมัยอยุธยา ได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน โดยเฉพาะบทของ “นางตลาด” ซึ่งจะทำให้ได้อรรถรสในการแสดง จากรายชื่อเรื่องที่ใช้ในการแสดงละครนอกดังกล่าว เป็นเรื่องที่ใช้สำหรับการแสดง โดยจะมีการยกเว้นในเรื่อง รามเกียรติ์ อิเหนา และอุณรุท โดยมิให้ละครนอกนำมาใช้ในการแสดง เพราะจะใช้ในการแสดงละครในเท่านั้น

ละครนอกหรือที่เรียกว่า “ละครชาวบ้าน” ซึ่งเป็นละครที่แสดงกันนอกพระราชฐานนี้มีความมุ่งหมายในลักษณะของการแสดง 2 ประการ คือ ดำเนินเรื่องรวดเร็ว และตลกขบขัน ในช่วงของการดำเนินเรื่องจะมีการดำเนินเรื่องไปอย่างรวดเร็ว แต่เมื่อถึงตอนตลกจะเล่นอยู่นาน ภาษาส่วนมากใช้คำในบทละคร จะเป็นคำตลาดอย่างชาวบ้านพูดกัน และใช้คำเปรียบเปรยในเชิงหยาบโลน และขบขันถึงใจผู้ชมได้มาก โดยไม่ต้องคำนึงถึงแบบแผนรักษาจารีตประเพณี กล่าวคือ ตัวพระยามหากษัตริย์หรือมเหสีจะพูดเล่นกับตัวเสนาอย่างไรก็ได้ ขอให้เกิดความตลกขบขันต่อผู้ชม การร่ายรำเป็นไปอย่างว่องไว กระฉับกระเฉงเข้ากับทำนองเพลง ซึ่งดำเนินจังหวะค่อนข้างรวดเร็ว เนื้อเรื่องส่วนมากจะเป็นการดำเนินชีวิตของคนไทยโดยตรง เช่น ไสยศาสตร์ เวทมนต์ รักสามเศร้า เรื่องตื่นเต้นน่ากลัว ซึ่งเนื้อเรื่องลักษณะดังกล่าวจะทำให้ผู้ชมสนุกสนาน และเกิดสุนทรียรสไปตามเนื้อเรื่องได้ง่าย เพราะเป็นเรื่องที่คุ้นเคยกับสภาพการดำเนินชีวิตปกติของชาวบ้าน เนื่องจากการแสดงละครนอกเป็นละครชาวบ้านสามัญชนหาดูได้ง่าย จึงมีการสืบทอดต่อกันมาไม่ขาดระยะ แต่ได้มีการพัฒนาตามลำดับตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงปัจจุบัน

ละครนอกมีลีลากระบวนรำและบทร้องรวดเร็ว มุ่งหมายดำเนินเรื่องและตลกขบขันเป็นพื้น วิธีการแสดงง่าย ๆ บทประพันธ์ก็ต้องแต่งให้รวบรัด ใช้ถ้อยคำตลาดและเปิดช่องให้เล่นตลกมาก ๆ ศิลปะแห่งการร่ายรำก็ต้องทำทีท่าให้ว่องไวกระฉับกระเฉง เน้นความรู้สึกให้เด่นชัดจริงจัง สิ่งสำคัญของตัวละครผู้แสดงจะต้องแคล่วคล่องว่องไวทั้งในการรำ การร้องและมีปฏิภาณในการพูดชัดเจน เพราะเวลาแสดงตัวละครจะต้องพูดเอง ทั้งในการดำเนินเรื่องและเล่นตลก บางบทก็ต้องร้องเอง(วีณา วีสเพ็ญ, 2549)

ผู้ที่จะได้รับบทบาทในการแสดงละครนอกนั้น จะต้องเป็นผู้ที่มีบุคลิกภาพที่กล้าแสดงออก โดยจะไม่มีการอายมีความมั่นใจในลักษณะท่าทางต่าง ๆ ที่จะต้องสื่อออกมาให้กับผู้ชม อีกประการหนึ่ง ผู้ที่ได้รับบทบาทนั้นในด้านบุคลิกภายนอกก็เป็นสิ่งสำคัญ จะต้องเป็นผู้มีความทะมัดทะแมงเข้มแข็ง มีลักษณะไม่เรียบร้อย ถ้าผู้รับบทบาทเป็นบุคคลที่มีความเรียบร้อย บุคคลนั้นก็จะไม่กล้าแสดงออก ทำให้เกิดความไม่มั่นใจในตนเอง ดังนั้นบุคลิกภาพภายนอกก็เป็นสิ่งสำคัญเช่นกัน และจะต้องเป็นผู้ที่มีความขยันอดทนต่อการฝึกฝน เพราะในการฝึกฝนนั้นจะต้องใช้พลังในการฝึกฝนและความเอาใจใส่ โดยการออกท่าทางของตัวนางตลาดนั้นจะต้องใช้พลังทั้งทางกายวาจาน้ำเสียงที่หนัก

แน่นเป็นอย่างมาก เพื่อให้บทบาทนั้นแสดงออกมาแล้วเกิดความสมจริง และสิ่งที่สำคัญจะต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการแสดงพยายามค้นหาเทคนิค กลวิธีบทบาทในการแสดงเพื่อสร้างความสนุกสาน และความประทับใจแก่ผู้ชม

ศิลปะการแสดง

ศิลปะการแสดง เป็นคำที่ใช้เปรียบเทียบคำภาษาอังกฤษว่า “Performance Arts” หมายถึง ศิลปะที่เกี่ยวข้องกับการแสดง ซึ่งเป็นได้ทั้งแบบดั้งเดิมหรือประยุกต์ ได้แก่ การละคร การดนตรี และการแสดงพื้นบ้าน นอกจากนี้ยังมีผู้ให้คำจำกัดความของคำว่าศิลปะการแสดงอีกหลายรูปแบบ อาทิ อริสโตเติล (Aristotie) นักปราชญ์ชาวกรีก ให้คำนิยามคำว่า “ศิลปะการแสดง คือการเลียนแบบธรรมชาติ”

ลีโอ ตอลสตอย(Leo Tolstoy) ให้คำจำกัดความว่า เป็นการสื่อสารอย่างหนึ่งระหว่างมนุษย์ด้วยการใช้คำพูดถ่ายทอดความคิด และศิลปะของการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึก

ดับเบิลยู.เอช.ปาร์เกอร์ (W.H.Parker) กล่าวไว้ว่า ศิลปะการแสดง คือ การแสดงออกถึงจินตนาการ ความปรารถนา ในจิตใจของมนุษยชาติ

รองศาสตราจารย์ สดใส พันธุมโกมล ผู้ก่อตั้งภาควิชาศิลปะการแสดง คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ระบุว่า ศิลปะการแสดง คือ ศิลปะที่เกิดขึ้นจากการนำภาพจากประสบการณ์และจินตนาการของมนุษย์มาผูกเป็นเรื่อง และจัดเสนอในรูปแบบของการแสดง โดยมีผู้แสดงเป็นผู้สื่อความหมายและเรื่องราวต่อผู้ชม

“ศิลปะการแสดง เป็นการสื่อสารอย่างหนึ่งระหว่างมนุษย์ ด้วยการใช้คำพูดถ่ายทอดความคิด และศิลปะของการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึก”

ศิลปะการแสดงจึงเปรียบเสมือนเป็นเครื่องมือที่มนุษย์เราใช้เป็นตัวกลางในการเชื่อมโยงอารมณ์ ความรู้สึก ความคิดของตน เพื่อถ่ายทอดให้บุคคลอื่นได้เข้าใจรับรู้ถึงสิ่งที่ตนต้องการ จะแสดงออก การแสดงถือเป็นศิลปะของการสื่อสารที่ปรากฏภาพเป็นรูปธรรม ซึ่งผู้ชมสามารถรับรู้และเข้าใจได้ง่ายโดยไม่ยุ่งยากในการตีความ ส่วนอารมณ์ความรู้สึกแม้จะอยู่ในรูปลักษณะที่เป็นนามธรรมก็จริง แต่ผู้ชมทั่ว ๆ ไป สามารถสื่อสัมผัสได้โดยตรงจากผู้แสดง

“ศิลปะการแสดง คือ การแสดงออกถึงจินตนาการ ความปรารถนาในจิตใจของมนุษย์ชาติ” ในลักษณะที่เป็นการแสดงเป็นสัญชาตญาณอย่างหนึ่งของมนุษย์ เราทุกคน มีความปรารถนาอยากเป็นนักแสดงเสมอ บางครั้งความรู้สึกนี้อาจถูกเก็บซ่อนไว้ภายในใจ ความรู้สึกอยากเป็นนักแสดงเกิดขึ้นกับทุก ๆ คน และเป็นความรู้สึกที่อยากแสดงออก อยากถ่ายทอดระบายความรู้สึกในสิ่งที่ตนประทับใจอย่างเปี่ยมล้น หรือบางครั้งเพียงเพื่อต้องการสื่อสารให้ผู้อื่นได้รับรู้ เป็นความจริงว่าความรู้สึกอยากแสดงออกของเรานั้นไม่มีในงานศิลปะแขนงอื่น ไม่ใช่ว่าเราทุกคนอยากเป็นนักดนตรี

จิตรกร ประติมากร สถาปนิก นักประพันธ์ ด้วยเหตุนี้ความเป็นนักแสดงจึงได้รับความสนใจมากเป็นพิเศษ มนุษย์เราทุกคนเป็นนักแสดงได้ทั้งนั้น ไม่ว่าจะมากหรือน้อยก็ตาม เพราะการแสดง ไม่ว่าจะอยู่ในรูปแบบใด ลักษณะใด จะเป็นการกระทำที่ยั่วยวนจิตใจมนุษย์ได้มากที่สุด เราสนใจพฤติกรรมของมนุษย์ด้วยกัน และพร้อมที่จะแสดงออกเช่นกัน นอกจากนั้นในบางครั้ง เราเสแสร้งแกล้งทำคิดว่าเราเป็นบุคคลอื่น

“การแสดง คือ ศิลปะของการทิ้งบุคลิกของตนเอง แล้วนำเอาบุคลิกความรู้สึกของตัวละครมาสวมใส่ และทำให้การสวมใส่นั้นดูเป็นจริงเป็นจริงเป็นจังสำหรับผู้ชม”
การแสดงจึงเหมือนการถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดของตัวละคร ผู้แสดงต้องสวมใส่บุคลิกนั้น อย่างมีชีวิต ต้องรู้สึกในบทบาทการแสดง หากการแสดงเป็นเพียงการเสแสร้งแกล้งทำ และเพียงให้ดูเหมือนจริงผู้ชมก็จะสังเกตเห็นถึงข้อบกพร่องเหล่านั้นได้

ผู้แสดงมีหน้าที่ในการควบคุมร่างกาย จิตใจ น้ำเสียง อารมณ์ความรู้สึกด้วยจิตสำนึก และรู้สึกจริงในสิ่งที่ตนเองกระทำอย่างจริงใจ นอกจากนั้นผู้แสดงต้องจำบท คำพูด ต้องศึกษาถึงบุคลิกตัวละครนั้น โดยทิ้งบุคลิกความเป็นตนเองตลอดเวลาที่สวมบท เพื่อให้ผสมกลมกลืนกันไปกับการแสดงของ ตัวละครอื่น การแสดงจึงคล้ายกับ “การเล่นสมมติ” เป็นความเพลิดเพลินที่มนุษย์เราทุกคนเล่นมาตั้งแต่วัยเด็ก ประสบการณ์เช่นนี้เป็นส่วนหนึ่งเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตมนุษย์เราเกือบทุกคน ในความพยายาม ที่จะหลีกหนีจากความเป็นตัวเอง ไปเป็นผู้อื่นไปมีชีวิตอยู่ในจินตนาการใหม่ ในสถานการณ์ใหม่ที่เรา ไม่อาจจะหาพบในชีวิตประจำวันเราพยายามเสแสร้งคิดว่าเป็นผู้อื่น ในขณะที่มีจิตสำนึกปกติดี อยู่ทุกประการ การเสแสร้งเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งที่เราสามารถนำมาใช้เพื่อประเมินผลของความเป็นนักแสดงได้ในที่สุดเราต้องไม่ลืมไม่ว่า ศิลปะการแสดงเป็นผลิตผลที่เกิดจากความคิดสร้างสรรค์ของศิลปินนักแสดงและจากมันสมองของความเป็นมนุษย์นอกจากผลงานแล้ว สิ่งที่ติดตามมา ในความเป็นศิลปะก็คือ ความคิด ทัศนคติ ศิลปินนักแสดงสร้างขึ้นมาด้วยอารมณ์ ความรู้สึก จากจินตนาการบางครั้งเป็นความกดดันอย่างรุนแรงด้วยความเจ็บแค้น ความทุกข์ยาก ความยุติธรรม ผลงานจึงไม่ได้แสดงออกแต่ในเรื่องของความสุข ความสมหวัง ความเอื้ออาทร หากแต่เป็นความรู้สึก ที่อัดอั้นจากภายในที่ทรงพลัง รุนแรง บ่อยครั้งที่งานแสดง งานศิลปะเหล่านี้มีอิทธิพล อำนาจ น่ามหัศจรรย์สามารถเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของผู้ชม ผู้เสพงานศิลปะเหล่านี้ได้ และบ่อยครั้งอีกเช่นกันที่งานศิลปะได้สร้างจิตสำนึกที่ดีและไม่ดีได้

ศิลปะการแสดงจึงเปรียบเสมือนเป็นเครื่องมือที่มนุษย์เราใช้เป็นตัวกลางในการเชื่อมโยงอารมณ์ ความรู้สึก ความคิดของตน เพื่อถ่ายทอดให้บุคคลอื่นได้เข้าใจรับรู้ถึงสิ่งที่ตนต้องการ จะแสดงออก การแสดงถือเป็นศิลปะของการสื่อสารที่ปรากฏภาพเป็นรูปธรรม ซึ่งผู้ชมรับรู้และเข้าใจได้ง่ายโดยไม่ยุ่งยากในการตีความ ส่วนอารมณ์ความรู้สึกแม้จะอยู่ในรูปลักษณะที่เป็นนามธรรมก็จริง แต่ผู้ชมทั่ว ๆ ไปสื่อสัมผัสได้โดยตรงจากผู้แสดง

ส่วนนาฏศิลป์ ถือเป็นแหล่งรวมศิลปะและการแสดงไว้ด้วยกัน เป็นสาขาหนึ่งของศิลปะสาขาวิจิตรศิลป์ ที่ประกอบด้วย จิตรกรรม สถาปัตยกรรม วรรณคดี ดนตรี และนาฏศิลป์

นาฏศิลป์ จึงหมายถึง ศิลปะของการฟ้อนรำเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นด้วยความประณีตงดงาม เพื่อให้ความบันเทิง ให้ผู้ที่ได้ความรู้สึกคล้อยตามการร่ายรำนี้ต้องอาศัยเครื่องดนตรี และการขับร้อง การแสดง เช่น ฟ้อนรำ ระบำ โขน ซึ่งแต่ละท้องถิ่นจะมีชื่อเรียก และมีลีลาทำการแสดงที่แตกต่างกันไป สาเหตุหลักมาจากภูมิอากาศ ภูมิประเทศของแต่ละท้องถิ่น ความเชื่อศาสนา ภาษา นิสัยใจคอของผู้คน ชีวิตความเป็นอยู่ ที่มาของนาฏศิลป์ไทย มาจาก

1. การเลียนแบบธรรมชาติ นำปรับประยุกต์นำเอากิริยาท่าทางต่าง ๆ มาเรียบเรียงสอดคล้องติดต่อกันเป็นขบวนฟ้อนรำสวยงาม

2. การเซ่นสรวงบูชา การฟ้อนรำบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ พัฒนาให้มีการฟ้อนรำถวายกษัตริย์ในฐานะเป็นสมมติเทพ กระทั่งกลายมาเป็นฟ้อนรำเพื่อความบันเทิงของคนทั่วไป

3. การรับอารยธรรมมาจากอินเดีย ที่สืบทอดมายังชนชาติมอญและขอมซึ่งเป็นชนชาติที่ติดต่อใกล้ชิดกับไทย ทำให้ไทยพลอยได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมของอินเดียไปในตัว อาทิ ภาษา ประเพณี และศิลปะการละคร ได้แก่ ระบำ ละคร และโขน

ส่วนประเภทของนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ โขน ละคร การแสดงรำและระบำ การละเล่นพื้นเมือง มหรสพไทย(สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543)

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดเพศสภาพ

จากวัตถุประสงค์การวิจัยที่ต้องการศึกษาเพศสภาพผ่านตัวละคร “นางตลาด” ซึ่งมีเป้าหมายการอธิบายลักษณะสถานะทางเพศที่ถูกกำหนดโดยปัจจัยทางวัฒนธรรมเสมือนตัวแทนบุคคล ที่ถูกประกอบสร้างจากเงื่อนไขทางสังคมและที่สะท้อนให้เห็นความเป็นผู้หญิงในมิติต่าง ๆ ในฐานะนักแสดงจนกลายเป็นศิลปินที่ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติระดับชาติซึ่งสอดคล้องกับการศึกษาเรื่อง“การสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์” ของจารุภา พานิชภักดิ์ ได้ศึกษาและ ทำความเข้าใจ อธิบายความสลับซับซ้อนตลอดจนพลวัตการประกอบสร้างความหมายภาพตัวแทนผู้หญิงของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ เนื่องจากอำนาจในรูปลักษณะนี้เป็นอำนาจระดับอุดมการณ์ ที่แทรกซึมและมีอิทธิพลต่อการประกอบสร้างความหมายผู้หญิงและเพศสภาพในหลายมิติในเวลาเดียวกันทั้งในรูปของวาทกรรมทางสังคมที่เกี่ยวกับผู้หญิงและเพศสภาพ เพื่อใช้ในที่การผลิตละครโทรทัศน์ ในมิติองค์กรนั้นอำนาจดำรงในรูปของการจัดการโครงสร้างองค์กร แบบแผนการปฏิสัมพันธ์ ในองค์กร ประกอบการสร้างเรื่องราวและความหมาย ทำให้เกิดช่องว่างด้านความรู้ความเข้าใจระหว่างผู้ผลิตละครที่มีต่อภาพรวมหรือผลผลิตทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้น

ผลการศึกษายังชี้ให้เห็นถึงพลังอำนาจ ในเชิงอุดมการณ์ซึ่งแฝงตัวอยู่ในมิติสุนทรียะในการประกอบสร้างความหมายภาพตัวแทนผู้หญิงและเพศสภาพของผู้ผลิตละครโทรทัศน์ ซึ่งเป็นการสร้างสัญญะและจินตนาการผ่านองค์ประกอบของแสง สี ฉาก มุมกล้อง การสร้างความหมายภาพตัวแทนผู้หญิงของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ 3 เรื่องทำให้เข้าใจถึงแบบแผนการประกอบสร้างความหมายภาพตัวแทนผู้หญิง 3 ประเภท คือ 1) แบบแผนการยอมยกอำนาจในการกำหนดและตีความหมายให้ผู้กำกับเพียงคนเดียว ส่งผลให้ปัจเจกชนรู้สึกและตระหนักถึงภาวะไร้พลังงานอำนาจ ทำให้เกิดการต่อรองกับตนเองในแง่อัตลักษณ์มากที่สุด 2) แบบแผนการสร้างความหมายโดยการร่วมมือกันก่อให้เกิดพื้นที่สำหรับการมีส่วนร่วมของปัจเจกชนในการประกอบสร้างภาพตัวแทนหญิง และรู้สึกได้ถึงภาวะความเป็นผู้นำ 3) แบบแผนการประกอบสร้างความหมาย โดยการต่อรองความหมายโดยปัจเจกชนการกระทำการต่อรองทั้งในแบบที่เป็นการต่อรองความหมายการเปลี่ยนแปลงการนำเสนอและการประกอบสร้าง(ใหม่) ภาพตัวแทนผู้หญิงและเพศสภาพ และการต่อรองโดยทางอ้อมโดยการตั้งคำถามเชิงขออนุญาตว่าควรจะมีการเปลี่ยนแปลงหรือไม่

นอกจากนั้นยังพบกระบวนการที่เป็นการตั้งคำถามต่อการประกอบสร้างความหมาย ซึ่งคำถามลักษณะนี้มักเป็นการตั้งคำถามต่อการประกอบสร้างความหมาย ซึ่งคำถามลักษณะนี้มักเป็นการตั้งคำถามต่อ “การมีอยู่จริง” ของภาพตัวแทนผู้หญิงและเพศสภาพที่กำลังถูกประกอบสร้าง

บทวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างการสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์และการเคลื่อนไหวทางสังคมนำไปสู่ข้อค้นพบดังนี้ ประการแรกเป็นลักษณะความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนและมีเงื่อนปม (Unresolved Relationship) อันเนื่องมาจากปฏิสัมพันธ์ของอุดมการณ์สองชุด คืออุดมการณ์สตรีนิยมและอุดมการณ์พุทธศาสนาซึ่งปรากฏชัดในการผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง “ตม” กล่าวคือ ในขณะที่สตรีนิยมวิพากษ์สถาบันครอบครัวในฐานะแหล่งที่มาของการกดขี่ผู้หญิงแห่งแรก แต่อุดมการณ์พุทธศาสนาที่ตีความโดยผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง “ตม” กลับเน้นย้ำความเป็นแม่ และเมียโดยไม่ได้ตั้งคำถามถึงอุดมการณ์ที่กดขี่ผู้หญิง ลักษณะที่สองเป็นความสัมพันธ์ที่มีลักษณะต่อต้านขัดแย้ง อุดมการณ์ทางสังคมของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เรื่อง “หลงทางรัก” กับแนวคิดของ การเคลื่อนไหวทางสังคมเพื่อสิทธิเสรีภาพของผู้หญิงและแนวคิด สตรีนิยม โดยกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ยืนยันถึงความจำเป็นในการผลิตซ้ำ และตอกย้ำอุดมการณ์เพศสภาพกระแสหลักเพื่อตอบสนองต่อกลุ่มผู้ชมและยืนอยู่ใกล้ผู้ชมเฉพาะกลุ่ม

ประการที่สามลักษณะความสัมพันธ์ที่เกื้อหนุนกันระหว่างจิตสำนึกและอัตลักษณ์แห่ง เพศสภาพใหม่ของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์เพศที่สามกับแนวคิดการเคลื่อนไหว ทางสังคมเพื่อสิทธิเสรีภาพของผู้หญิง ส่งผลให้ภาพตัวแทนผู้หญิงที่สร้างจากกลุ่มผู้ผลิตที่ถูกเหมารวมตายตัวใต้กรอบอุดมการณ์เพศสภาพภาคบังคับแทนผู้หญิงในละครโทรทัศน์เรื่อง “กลลวงรัก” แสดงถึงการรื้อสร้างขั้ว

ต่างในมิติเพศวิธีของตัวละครนางเอกและนางร้าย โดยนำเสนอภาพตัวแทนทั้งสอง ในลักษณะที่ใกล้เคียงกันประเด็นการสร้างภาพตัวแทนผู้หญิง(จารุภา พานิชภักดิ์, 2549)

จากงานของ จารุภา พาณิชภักดิ์ ทำให้ผู้วิจัยมองเห็นประเด็นในการสร้างภาพตัวแทนภายใต้กรอบอุดมการณ์ของเพศสภาพตัวแทนผู้หญิงในละครโทรทัศน์ในมิติเพศที่เป็นตัวละครนางเอกและนางร้ายที่เกิดจากแนวคิดความเคลื่อนไหวของสังคมโดยกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์ ซึ่งประเด็นนี้ทำให้ผู้วิจัยนำมาศึกษาเกี่ยวกับเพศสภาพของละครที่มีการประกอบสร้างจากผลผลิตทางวัฒนธรรม ที่มีความสัมพันธ์และเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของสังคม

การศึกษาของพัชรินทร์ จันทรัดทัต,(2552 : 2) เรื่องบทบาทและลีลาท่ารำนางเมรีในละครนอก เรื่องรถเสน ผลการวิจัยพบว่า นางเมรีเป็นนางเอกที่มีลักษณะเป็นนางกษัตริย์ปนความเป็นนางตลาด นางเมรีเป็นลูกบุญธรรมของนางสันธีเป็นมเหสีของรถเสน ซึ่งถือว่าเป็นตัวละครสำคัญในตอนเมรีเมาที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาจนกระทั่งกรมศิลปากรมาจัดทำเป็นบทละครเพื่อนำแสดงในรูปแบบละครรำทางนาฏศิลป์ไทย นางเมรีเป็นตัวละครที่มีบุคลิกเป็นนางที่มีความเรียบร้อยด้วยกิริยาวาจาที่นุ่มนวลรูปแบบการรำที่สง่างาม และพูดจาด้วยถ้อยคำสุภาพแต่ท่าทีในการแสดงออกในตอนเมาเหล้าก็จะแสดงท่าทางที่ไม่เรียบร้อยพูดจาเสียงดังท่าทางกระฉับกระเฉงเน้นจังหวะที่แรงว่องไวไม่เน้นท่ารำที่สวยงามมากเกินไปแต่ยังคงรักษาแบบแผนตามหลักทางนาฏศิลป์ไทย นอกจากนี้ยังแทรกท่าทีความตลกขบขันในช่วงที่เมาเหล้าเพื่อสร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ชมตามแบบละครนอก

ตัวละครนางเมรีที่มีบทบาทต่อบริบททางสังคม นางเมรีเป็นตัวละครที่สะท้อนให้เห็นคุณความดีในเรื่องคุณธรรม ทั้งในด้านความกตัญญู ความซื่อสัตย์ ความเมตตา และความรักที่นางได้แสดงบทบาทออกมาทางตัวละคร ดังนั้นนางเมรีเป็นตัวละครที่ควรยึดเป็นแบบอย่าง ในเรื่องความเชื่อฟังของบุพการี และเป็นตัวละครที่แสดงความรัก ความจริงใจและซื่อสัตย์ต่อคนที่ตัวเองรัก แต่ในบทบาทของนางเมรีที่ไม่ควรนำเป็นแบบอย่าง คือ การเมาเหล้า ถือว่าเป็นสิ่งที่ไม่ดี การดื่มเหล้าของนางเป็นเหตุทำให้นางไม่เหลืออะไร ทั้งดวงตาของนางสิบสองห่อของวิเศษที่นางสันธีฝากให้เก็บดูแลรักษาแม้กระทั่งคนที่ตัวเองรักก็ได้จากนางไป สิ่งที่เกิดขึ้นนี้ถือว่าการมัวเมาเป็นสิ่งทีศาสนาไม่สนับสนุนตามศีล 5 ในข้อ 5 และงานของพัชราวรรณ ทับเกตุ,(2544) ได้ศึกษาบทบาทนางเกศสุริยงแปลงในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ ศึกษาเกี่ยวกับความเป็นมาของการแสดง องค์ประกอบของการแสดงละครนอกและแบบแผนการรำของนางตลาด มีลักษณะสำคัญดังนี้คือ รำกระฉับกระเฉงว่องไว โดยเคลื่อนไหวอวัยวะทุกส่วน รวมทั้งแสดงสีหน้าท่าทางและอารมณ์ได้อย่างเต็มที่และเปิดเผย เน้นการกระทบจังหวะด้วยข้อต่อของร่างกายอย่างเร็วและแรง อันได้แก่ หัวเข่า หัวไหล่ ข้อศอก ข้อมือ ข้อเท้า และคอ ให้สอดคล้องกับท่วงทำนองและจังหวะดนตรีที่รุกเร้า หนักแน่น และรวดเร็ว ประกอบกับการร้องที่เน้นการกระแทกเสียงเป็นคำ ๆ ให้เหมาะสมกับบทบาทของนางตลาดซึ่งงานของพัชราวรรณ ทับเกตุ

ช่วยทำให้ผู้วิจัยมีความเข้าใจประเด็นสำคัญเกี่ยวกับเพศสภาพในกระบวนการรำและบุคลิกของตัวละครนางตลาดได้ชัดเจนยิ่งขึ้น (พัชรินทร์ จันทรัดทัต, 2552)

จากการศึกษา หลักการแสดงของนางเกศสุริยงแปลง ในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ ของ พัชราวรรณ ทับเกตุ ผลการศึกษาพบว่า นางเกศสุริยงแปลงเป็นนางผีเสื้อน้ำหรือนางยักษ์ชั้นต่ำที่มีลักษณะเป็นนางตลาด ซึ่งแปลงกายเป็นนางเกศสุริยงพระมเหสีของพระสุวรรณหงส์ โดยเป็นตัวละครสำคัญตอนกุมภณฑ์ถวายม้า ที่นิยมเล่นกันมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงปัจจุบัน

นางเกศสุริยงแปลงเป็นตัวละครที่มีสี่บุคลิก คือ ภายนอกเป็นนางกษัตริย์ที่เสแสร้งแสดงกิริยาวาจาให้เรียบร้อยและนุ่มนวลแต่แฝงไว้ด้วยจริตมารยาและท่าทีสะบัดสะบิ้งอย่างนางตลาด ส่วนภายในเป็นนางยักษ์ที่บางครั้งเผยให้เห็นกิริยาแท้จริงที่แข็งกร้าวและดุดัน เมื่อลืมตัวมิได้ระมัดระวังตนเอง ก็แสดงกิริยาท่าทางไม่เรียบร้อยแบบนางตลาด นอกจากนี้ยังต้องแทรกท่าทีตลกขบขันเป็นระยะ ๆ เพื่อสร้างความครื้นเครงให้แก่ผู้ชมตามแบบละครนอก

การรำแบบนางตลาดของนางเกศสุริยงแปลงต้องมีลักษณะสำคัญดังนี้คือ รำกระฉับกระเฉงว่องไว โดยเคลื่อนไหวอวัยวะทุกส่วน รวมทั้งแสดงสีหน้าและอารมณ์ได้อย่างเต็มที่และเปิดเผย เน้นการกระทบจังหวะด้วยข้อต่อของร่างกายอย่างเร็วและแรง อันได้แก่ หัวเข่า หัวไหล่ ข้อศอก ข้อมือ ข้อเท้า และคอ ให้สอดคล้องกับท่วงทำนองและจังหวะดนตรีที่รุกเร้า หนักแน่น และรวดเร็ว ประกอบกับการร้องที่เน้นการกระแทกเสียงเป็นคำ ๆ ให้เหมาะสมกับบทบาทของนางตลาดที่เป็นนางยักษ์ อีกด้วย (พัชราวรรณ ทับเกตุ, 2544)

จากงานของพัชรินทร์และพัชราวรรณ ช่วยทำให้ผู้วิจัยได้เห็นถึงบุคลิกของนางเมรีซึ่งเป็นนางกษัตริย์ปนนางตลาดในการแสดงละครนอก เป็นตัวละครที่มีหลายบุคลิก เพื่อนำมาทำความเข้าใจในเรื่องเพศสภาพของตัวละครที่มีบทบาทต่อบริบททางสังคม วัฒนธรรมและสะท้อนให้เห็นภาพลักษณ์ของความเป็นผู้หญิงในสังคมไทยทั้งในเรื่อง คุณความดี ด้านคุณธรรม ด้านความกตัญญู ด้านความ ความรัก ความซื่อสัตย์ ความเมตตา และสภาพที่ไม่ใช่ลักษณะคุณสมบัติของผู้หญิงไทยที่ดี คือการดื่มสุราเมรัยซึ่งเป็นภาวะของการขาดสติวุฒิภาวะ ไม่สามารถควบคุมตนเองได้ จึงทำให้ขาดความเป็นกุลสตรีไทย

จากการศึกษานาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละครรำ ของจิรัชญา บุรวัฒน์,(2551) ซึ่งมีวัตถุประสงค์ในการวิจัยเพื่อศึกษาและวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของตัวนางยักษ์ในการแสดงโขนและละครรำ โดยใช้กรณีศึกษาบทบาทนางยักษ์ในโขนและละครรำของกรมศิลปากร ที่มีบทบาทสำคัญในการดำเนินเรื่อง จำนวน 6 บทบาท ได้แก่ นางสำมนักขา นางอังกาศตะไล นางศุภลักษณ์ นางพันธุรัต นางผีเสื้อสมุทร และนางศูรปนขา นางยักษ์เป็นสัญลักษณ์ในการสะท้อนคุณธรรมจริยธรรมทั้งในแง่ดีและไม่ดี รวมทั้งสะท้อน ความเชื่อทางพุทธศาสนาและคติความเชื่อในท้องถิ่นของไทยถ่ายทอดออกมาเป็นงานวรรณกรรมและนำไปสู่รูปแบบของการแสดงโขนและละครรำงานวิจัยฉบับนี้ใช้วิธีดำเนินการ

วิจัยที่สำคัญ ได้แก่ การค้นคว้าเชิงเอกสาร การสัมภาษณ์ ศิลปินผู้แสดงบทบาทนางยักษ์ การฟังสัมมนา การชมการแสดงสดและวีดีทัศน์ เพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์และเรียบเรียงเป็นวิทยานิพนธ์และเผยแพร่บทความวิจัยลงในวารสารระดับชาติ ผลการวิจัยพบว่า นางยักษ์ คือ อมนุษย์เพศหญิงที่มีชาติกำเนิดมาจากเผ่าพันธุ์ยักษ์ มีทั้งรูปลักษณ์ใหญ่โตอัปลักษณ์ มีเขี้ยวงอกออกจากปาก และนางยักษ์ที่มีรูปลักษณ์สวยงามแบบนางมนุษย์ นางยักษ์ส่วนใหญ่มีฤทธิ์เหาะเหินเดินอากาศได้ มีอาวุธวิเศษ มีความสามารถ ในการรบ การสืบทอดบทบาทนางยักษ์ของกรมศิลปากรสืบทอดมาจากราชสำนักไทย ส่วนศิลปิน นางยักษ์มีทั้งเพศชายและหญิง นางยักษ์มีบทบาทสำคัญในการเป็นผู้สร้างผู้ดำเนินเรื่องและผู้คลี่คลายปมปัญหาของเรื่อง นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ขึ้นอยู่กับปัจจัยหลักสี่ประการ ได้แก่ 1. รูปแบบการแสดง ได้แก่ ประเภทของและจารีตของการแสดงโขนหรือละครรำ 2. ภูมิหลังของตัวละคร ได้แก่ ชนชั้นวรรณะ บุคลิกและลักษณะนิสัย และบทบาทตามท้องเรื่อง 3. ผู้แสดงและการฝึกหัด ได้แก่ เพศของผู้แสดง และการฝึกหัดโดยครูต้นแบบ 4. กระบวนท่ารำและการแสดงออกด้านอารมณ์และพลังของตัวละคร นอกจากนี้ยังพบว่านางยักษ์ในโขนและละครรำมีนาฏยลักษณ์ร่วมกัน ได้แก่ การรำในเพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงกราวใน เพลงตระนิมิต เป็นต้น และนาฏยลักษณ์เฉพาะตัว ได้แก่ กระบวนท่ารบและขึ้นลอย และการแสดงออกทางด้านอารมณ์และพลังตามบทบาทนั้น ๆ ซึ่งส่งผลให้นาฏยลักษณ์ของนางยักษ์แต่ ละตัวมีความงดงามสมจริง

ในกรณีของงานจิรัชญา บุรวัฒน์,(2551) เรื่องนาฏยลักษณ์ของนางยักษ์ในโขนและละครรำ ผู้วิจัยนำเอาประเด็นที่ได้ มาเป็นกระบวนคิดในการอธิบายเกี่ยวกับเพศสภาพของผู้หญิงที่เป็นนางยักษ์ คือ อมนุษย์ที่มีชาติกำเนิดมาจากเผ่าพันธุ์ยักษ์ มีทั้งรูปลักษณ์ใหญ่โตอัปลักษณ์ มีเขี้ยวงอกออกจากปาก และนางยักษ์ที่มีรูปลักษณ์สวยงามแบบนางมนุษย์ นางยักษ์ส่วนใหญ่มีฤทธิ์เหาะเหินเดินอากาศได้ มีอาวุธวิเศษ มีความสามารถในการรบ และการสืบทอดบทบาทนางยักษ์ของกรมศิลปากรสืบทอดมาจากราชสำนักไทย ส่วนศิลปินนางยักษ์มีทั้งภูมิหลังของตัวละคร ได้แก่ ชนชั้นวรรณะ บุคลิกและลักษณะนิสัย และบทบาทตามท้องเรื่อง ผู้แสดงและการฝึกหัด ได้แก่ เพศของผู้แสดง และการฝึกหัดโดยครูต้นแบบ กระบวนท่ารำและการแสดงออกด้านอารมณ์และพลังของตัวละครซึ่งมีความสอดคล้องกับตัวบทที่ผู้วิจัยศึกษา นางตลาด กรณีนางเมรี ในวรรณกรรมเรื่องรถเสน ที่มีนาฏยลักษณ์เป็นนางยักษ์ที่เป็นนางกษัตริย์มีรูปลักษณ์สวยงามและมีความเข้มแข็งเหมือนยักษ์

จากการศึกษางานของภัณฑิรา กอบศิลป์ เรื่องกลวิธีการรำเฉพาะของครูเวณิกา บุนนาค มีผลการวิจัยพบว่าคุณครูเวณิกา บุนนาค ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้รับการฝึกหัดท่ารำเบื้องต้นกับท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ตั้งแต่ก่อนเข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป์ในบทบาทตัวละครพระและได้ฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยกับศิลปินละครหลวงและผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน ได้รับการคัดเลือกให้แสดงในบทบาทพระเอกและตัวเอก ในการแสดงละครนอก ละครใน และละครพันทางหลายเรื่องจนมีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับในวงการ

นาฏศิลป์ไทยในด้านฝีมือการรำและความสามารถในการแสดงละคร โดยใช้วิธีการศึกษาบทละคร การรับถ่ายทอดท่ารำ การสังเกต การเลียนแบบ และการจับท่าทางเพื่อแก้ไขให้สมบูรณ์ ที่สำคัญคือวินัยในการฝึกฝนด้วยตนเองจากการรำหน้ากระจก ร่วมกับการจดบันทึกท่ารำจากการสั่งสมประสบการณ์ด้านการแสดงเป็นเวลากว่า 50 ปี ทำให้คุณครูมีกลวิธีการรำเฉพาะที่สำคัญ 2 ประการ ได้แก่ วิธีการจัดวางตำแหน่งอวัยวะของร่างกายในการปฏิบัติท่ารำได้เหมาะสมกับสัดส่วนของตนเองจนเกิด ความสวยงามในสายตาของผู้ชม และวิธีการรำเฉพาะรวม 5 วิธี ได้แก่ 1) การใช้การกล่อมหน้าประกอบการเปลี่ยนเอียงศีรษะ 2) การใช้สายตามองตามมือที่เคลื่อนไหวและเปิดปลายคางตลอดเวลา 3) การเตะเท้าไปทางด้านหลังก่อนการก้าวเดิน 4) วิธีการประเท้าก่อนยกเท้าก้าวข้าง 5) การใช้ขาและเท้าในการปฏิบัติท่ารำได้อย่างว่องไวประกอบการกระทบจังหวะด้วยการห่มเข่าและการยืดยุบ คุณครูเวณิกา บุนนาค นับเป็นผู้หนึ่งที่มีความรู้ความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ไทยอย่างแท้จริงและยากที่จะหาผู้ใดมาแทนได้ จากการปฏิบัติท่ารำที่ได้คุณภาพตามเกณฑ์มาตรฐานวิธีการปฏิบัติท่ารำอย่างนาฏศิลป์ไทยแบบหลวงและพัฒนาไปจนถึงขั้นที่เรียกว่า “เอตะทัคคะ” จึงสมควรศึกษาวิธีรำของครูเพื่อบันทึกไว้เป็นวิธีการรำแบบหนึ่งทางนาฏศิลป์ไทย และอนุรักษ์ไว้เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาและการฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยสำหรับผู้ที่สนใจและต้องการฝึกฝนวิธีการรำต่อไป

ในกรณีของภัณฑิราจากงานวิจัยเรื่องนี้ทำให้ผู้วิจัยมองประเด็นและได้นำมาเป็นกระบวนคิดในการอธิบายเกี่ยวกับเพศสภาพของผู้หญิงที่มีความสามารถในด้านการแสดงของวงการนาฏศิลป์ไทยด้านฝีมือการรำและความสามารถในการแสดงละคร จนเป็นที่ยอมรับการและนำท่านเข้าสู่ตำแหน่งศิลปินแห่งชาติ เป็นแนวทางศึกษาการความเป็นนาฏศิลปินซึ่งสอดคล้องกับตัวบทที่ผู้วิจัยกำลังศึกษากระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติและกระบวนการดังกล่าวมีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับความเป็นนาฏศิลปินที่ดี บนเงื่อนไขของสังคม วัฒนธรรมไทย

แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

แนวคิดในการวิจัยเรื่อง นางตลาด : เพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยใช้แนวคิด เพศสภาพ (Gender) เป็นแนวคิดหลักในการวิจัย

จากการอธิบายของนักวิชาการทำให้ผู้วิจัยได้เชื่อมโยงแนวคิด “เพศสภาพ” และให้ความหมายในการใช้คำนี้เพื่อบ่งบอกความแตกต่างของ เพศ (Sex) กับ “เพศสภาพ” โดยมีนัยว่าเพศเป็นการจัดประเภทตามชีววิทยา ส่วนเพศสภาพนั้นเป็นเพศที่ถูกสร้างขึ้นทางสังคม (Socially Constructed) ในแวดวงวิชาการของประเทศไทยนั้น การใช้คำว่า (Gender) มีการบัญญัติใช้อยู่หลายคำ เช่น เพศสภาพ เพศสภาวะ บทบาทหญิงชาย ความสัมพันธ์เชิงอำนาจระหว่างหญิงชาย ความเป็นหญิงชาย ซึ่งผู้วิจัยเลือกใช้คำว่า “เพศสภาพ” เพื่อสื่อถึงการหลุดออกจากกรอบแนวคิดเรื่องความ ไม่เท่าเทียมกันระหว่างเพศชายและเพศหญิงอันเป็นผลมาจากความแตกต่างทางธรรมชาติและ

วัฒนธรรมมวลชนในสังคม มีนักวิชาการได้ให้คำจำกัดความความคำว่า “เพศสภาพ” ไว้มากมายหลายท่าน และในสังคมของมนุษย์ได้มีการเปลี่ยนแปลงหลายประการ การก่อเกิดและการยอมรับในเรื่องสิทธิมนุษยชน การให้ความสำคัญการเป็นประชาธิปไตย การเปลี่ยนแปลง การผลิตแบบเกษตรกรรมเป็นอุตสาหกรรม ความก้าวหน้าของเทคโนโลยี ได้ทำให้ผู้หญิงส่วนหนึ่งได้รับโอกาสการศึกษาต่อเช่นเดียวกับผู้ชาย ผู้หญิงได้ทำงานนอกบ้านมากขึ้น สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ทำให้เกิดการตั้งคำถามต่อความเชื่อเดิม ๆ ที่เสนอว่าผู้หญิง มีสถานะที่ด้อยกว่าผู้ชาย และความแตกต่างของผู้หญิงและผู้ชายเป็นเรื่องตามธรรมชาติที่เปลี่ยนแปลงได้ รวมทั้งการพยายามหาคำตอบว่าทำไม ความเชื่อ เช่นนี้เกิดขึ้นและดำรงอยู่ได้มาเป็นเวลานาน โดยจะนำไปสู่การศึกษาเกี่ยวกับผู้หญิงในมิติต่าง ๆ โดยให้ความสำคัญบทบาทหน้าที่ที่ถูกประกอบสร้างมาจากปัจจัยต่าง ๆ ในสังคม

ดังนั้น เพศสภาพ จึงเป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์ที่สำคัญอีกประเด็นหนึ่งที่ต้องการเน้นย้ำในเรื่องที่เกี่ยวกับเพศสภาพ คือ แท้จริงแล้วเพศสภาพเป็นประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการเสนอความเป็นเพศ เป็นหน่วยเริ่มแรกของการวิเคราะห์ (วารุณี ภูริสินสิทธิ์, 2545) และเมื่อใดที่มีการศึกษาเกี่ยวกับผู้หญิงในสภาพที่เป็นกลุ่มคน ประเด็นเรื่องเพศสภาพ ถือว่าเป็นเครื่องมือการวิเคราะห์ที่สำคัญ และมักมีการจัดวางให้ผู้หญิงเป็นหน่วยหลักของการวิเคราะห์ เป็นที่น่าตั้งข้อสังเกตเหมือนกันว่า มโนทัศน์หรือแนวความคิดเรื่องเพศสภาพเป็นสิ่งที่ถูกคิดขึ้นมา ในวงวิชาการและวงเคลื่อนไหวเรื่องผู้หญิงในโลกตะวันตกตอนแรกเริ่ม เพื่อแยกและแสดงให้เห็น ความแตกต่างเรื่อง “เพศ” ทางชีววิทยา และ “เพศสภาพ” ซึ่งเป็นสิ่งที่ถูกสร้างทางสังคม ดังกล่าวแล้วในตอนต้น แต่เมื่อเข้ามาสู่สังคมไทยหน่วยงานและสถาบันบางแห่งแปลคำนี้ว่า “บทบาทหญิงชาย” ซึ่งผิดไปจากความหมายดั้งเดิม คำว่าบทบาทหญิงชาย น่าจะตรงกับข้อความว่า “Gender Relations” เพราะเพศสภาพเป็นสิ่งที่ถูกสร้างทางสังคมที่ไม่ได้มีเพียงสองเพศสภาพ คือ หญิงกับชายที่แยกขาดออกจากกันอย่างแน่นอนตายตัว แต่เป็นสภาวะที่มีหลายสภาพและเคลื่อนย้าย ไปมาได้โดยไม่หยุดนิ่ง (Gender Relations) จึงไม่จำกัดว่าเพียงความสัมพันธ์ชายหญิง หากเป็นความสัมพันธ์แตกต่างในทางอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นเรื่องสติสติปัญญาความสามารถ ความถนัด จิตใจ นอกจากนี้เพศสภาพยังพยายามมุ่งตรวจสอบความเคลื่อนไหวหรือพลวัตต่าง (Dynamics) ของประสบการณ์หรืออัตลักษณ์ของผู้หญิงและผู้ชาย

. ในส่วนของเพศสภาพที่เกี่ยวข้องกับความเป็นผู้หญิงในสังคมวัฒนธรรมไทยมีคนกล่าวไว้ 3 ประเด็นคือเพศสภาพหมายถึงการตระหนักรู้ถึงความไม่เท่าเทียมกันในแง่อำนาจของผู้หญิงและผู้ชายทั้งในทางสังคมและในชีวิตส่วนตัว และเป็นความเชื่อที่ว่าผู้หญิงและผู้ชายควรจะมีความเท่าเทียมกัน รวมทั้งมีความเชื่อในเรื่องที่ว่า “ความรู้ต่าง ๆที่ดำรงอยู่ในสังคมได้บัญญัติขึ้นโดยผู้ชาย และเพื่อผู้ชาย เพราะนั้นความรู้ของสำนักต่าง ๆ ที่มีอยู่จำเป็นต้องมีบทบาทใหม่” ซึ่งเพศสภาพไม่เพียงแต่สะท้อนความเป็นรองของผู้หญิง แต่เพศสภาพเป็นวิถีการดำเนินชีวิต เป็นระบบคุณค่า และเป็นชุดของคำอธิบายที่มีความยุติธรรมกว่าระบบคิดอื่นในการมองและอยู่ร่วมกันในโลก เพราะเพศสภาพมองว่า

มนุษย์ทุกคนเท่าเทียมกันและสามารถอยู่ร่วมกันอย่างเป็นอันหนึ่งเดียวกันกับโลก และไม่มี ความจำเป็นต้องใช้ความรุนแรง เอารัดเอาเปรียบ ข่มเหงรังแก หรือแม้แต่เรื่องสงครามก็มิควรจะเกิดขึ้น และเพศสภาพยัง เป็นทั้งตัวแบบของการวิเคราะห์ เป็นทั้งวิธีในการพินิจพิเคราะห์ชีวิตและเป็นทั้ง วิถีการตั้งคำถามและค้นหาคำตอบ มากกว่าที่จะเป็นผลสรุปทางการเมือง ที่เกี่ยวกับการกดขี่ข่มเหงผู้หญิง ความลื่นไหลของภาวะทางเพศสภาพที่ถูกประกอบสร้างมาจากปัจจัยต่าง ๆ อย่างซับซ้อน (วารุณี ภูริสินสิทธิ์, 2545)

อย่างไรก็ตามการพูดถึงแนวคิด เพศสภาพ ซึ่งเป็นเป็นองค์ความรู้ที่สร้างความหมายให้กับความแตกต่างทางร่างกายเป็นความสัมพันธ์ที่ซับซ้อนถูกกำหนดในทางสังคม วัฒนธรรม การเมือง และจิตวิทยาระหว่างผู้หญิงและผู้ชาย ความเป็นเพศเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างสังคมเป็นการจัดการทางสังคมของความแตกต่างระหว่างเพศในด้านต่าง ๆ ได้มีการอธิบายไว้มากมายอันจะนำมาเชื่อมโยงสู่การอธิบายโดยจะยกตัวอย่างกรณีศึกษามาเพื่อทำความเข้าใจและนำมาทาบมองในงานวิจัย

ประเด็นเรื่องเพศสภาพ กาญจนา แก้วเทพ,(2543) ซึ่งเป็นนักวิชาการได้อธิบายเพศสภาพว่าเป็นการศึกษาลักษณะทางชีวภาพพื้นฐานทางพฤติกรรมของมนุษย์ ในด้านชีววิทยามีส่วนบังคับในเรื่องเพศ แต่มิใช่ตัวกำหนดพฤติกรรมของเพศ และความแตกต่างระหว่างผู้หญิงและผู้ชายนั้นสะท้อนให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างข้อกำหนดทางศักยภาพกับแบบแผนของชีวิตสังคมยังมีความหมายครอบคลุมถึง เรื่องของความเป็นผู้หญิงและผู้ชายที่ถูกกำหนดโดยปัจจุบันทางวัฒนธรรม และอื่น ๆ ทำให้สังคม เกิดความคาดหวังต่อความเป็นหญิงและความเป็นชายในแง่มุมเฉพาะมุมต่าง ๆ เช่น ความเชื่อ (Belief) ทัศนคติ (Attitude) มายาคติ (Mythodologies) รวมทั้งประเพณีปฏิบัติที่ถูกทำให้กลายเป็นบรรทัดฐานของสังคม (Social Norms)

อีกประเด็นหนึ่งที่ต้องการเน้นย้ำในเรื่องที่เกี่ยวกับเพศสภาพ คือ แท้จริงแล้วเพศสภาพ เป็นประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการเสนอความเป็นเพศ (Gender) เป็นหน่วยเริ่มแรกของการวิเคราะห์ และเมื่อใดที่มีการศึกษาเกี่ยวกับผู้หญิงในสภาพที่เป็นกลุ่มคน ประเด็นเรื่องเพศสภาพ (Gender) ถือว่าเป็นเครื่องมือการวิเคราะห์ที่สำคัญ และมักมีการจัดวางให้ผู้หญิง เป็นหน่วยหลักของการวิเคราะห์ เป็นที่น่าตั้งข้อสังเกตเหมือนกันว่า มโนทัศน์หรือแนวความคิดเรื่องเพศสภาพเป็นสิ่งที่ถูกคิดขึ้นมาในวงวิชาการและวงเคลื่อนไหวเรื่องผู้หญิงในโลกตะวันตกตอนแรกเริ่มเพื่อแยกและแสดงให้เห็นความแตกต่างเรื่อง “เพศ” ทางชีววิทยา และ “เพศสภาพ” ซึ่งเป็นสิ่งที่ถูกสร้างทางสังคม ดังกล่าวแล้ว ในตอนต้น แต่เมื่อเข้ามาสู่สังคมไทย หน่วยงานและสถาบันบางแห่งแปลคำนี้ว่า “บทบาทหญิงชาย” ซึ่งผิดไปจากความหมายดั้งเดิม คำว่าบทบาทหญิงชาย น่าจะตรงกับข้อความว่า “Gender Relations” เพราะเพศสภาพเป็นสิ่งที่ถูกสร้างทางสังคมที่ไม่ได้มีเพียงสองเพศสภาพคือหญิงกับชายที่แยกขาดออกจากกันอย่างแน่นอนตายตัว แต่เป็นสภาวะที่มีหลายสภาพและเคลื่อนย้ายไปมาได้โดยไม่หยุดนิ่ง (Gender Relations) จึงไม่จำกัดว่าเพียงความสัมพันธ์หญิงชาย ไปมาได้โดยไม่หยุดนิ่ง จึงไม่จำกัดว่า

เป็นเพียงความสัมพันธ์หญิงชายหากเป็นความสัมพันธ์ระหว่างหญิงกับหญิงรักหญิง ซึ่งเป็นอีกสภาพหนึ่งก็ได้นอกจากนี้เพศสภาพยังพยายามมุ่งตรวจสอบความเคลื่อนไหวหรือพลวัตต่าง (Dynamics) ของประสบการณ์ หรืออัตลักษณ์ของผู้หญิงและผู้ชายโดยมี “ธรรมชาติเป็นปัจจัยที่กำหนดมนุษย์ได้อย่างสิ้นเชิง” จึงก่อให้เกิดความเชื่อที่เป็นตรรกะต่อไปว่า ธรรมชาติจึงเป็นตัวกำหนดความเป็นหญิงความเป็นชายหรือเพศสภาพด้วย

ซึ่งโดยแท้จริงแล้วเพศสภาพนั้นเกิดจากธรรมชาติและเกิดจากการประกอบสร้างทางสังคม - วัฒนธรรมควบคู่กันไป ยิ่งกว่านั้นทั้งสองสภาวะทั้งความเป็นชายและความเป็นหญิงมีความเป็นพลวัตที่ไม่เคยหยุดนิ่ง จะได้เห็นว่ากระบวนการสร้างความเป็นเพศผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคม คุณลักษณะของแต่ละเพศที่ปรากฏไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติและความเป็นตัวตนของคน ในสังคม ความเป็นเพศเป็นตัวกำหนดความเป็นตัวตน ทักษะ และความสัมพันธ์ที่มีต่อผู้อื่นของแต่ละเพศ กระบวนการขัดเกลาทางเพศจะเริ่มตั้งแต่เด็กเกิด ในช่วงที่ยังเป็นเด็กอ่อนอาจจะยังไม่แตกต่างกันนักในการเลี้ยงดูของทั้งสองเพศ แต่พบได้บ้างในบางเรื่องการเน้นที่อวัยวะทางเพศที่แตกต่างกัน เช่น ในการศึกษาของ สตีเฟน สปาร์ค (Stephen. 1996 : 70) เรื่อง Body and Space : Socialization and Gender Hierarchy Among The Shan and Isan ศึกษาเรื่องการเลี้ยงดูเด็กผู้หญิงและเด็กผู้ชายของชาวไทยใหญ่ ที่แม่ฮ่องสอน พบว่า คนในชุมชนให้ความสำคัญกับอวัยวะเพศของเด็กอ่อนเพศชาย โดยการจับและนำมาเป็นเรื่องการล้อเล่นในที่สาธารณะ ในขณะที่อวัยวะเพศของเด็กอ่อนเพศหญิงจะถูกมองว่าเป็นของไม่สวย เป็นเรื่องที่ต้องปกปิด ซึ่งผู้ศึกษาอธิบายว่าการแสดงออกของคนในชุมชนเช่นนี้ ทำให้เด็กผู้หญิงรู้สึกว่า ตนเองมีความด้อยมีความน่าอับอายอยู่ในตัวเอง ซึ่งจะติดอยู่ในความนึกคิดของเด็กจนโตเป็นผู้ใหญ่ และไม่ว่าในสังคมใดก็ตาม ความแตกต่างในเรื่องการเลี้ยงดูจะเห็นได้ชัดเจนขึ้นเมื่อเด็กโตขึ้น

ในสังคมปัจจุบัน การขัดเกลาทางเพศที่มีความสำคัญไม่น้อยกว่าครอบครัว โรงเรียน หรือกลุ่มเพื่อน คือ สิ่งต่าง ๆ นวนิยาย โฆษณา ภาพยนตร์ ล้วนสร้างและเสริมความเป็นหญิงความเป็นชายตามประเพณีนิยม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องคุณค่าของสาวบริสุทธิ์ ความเป็นแม่บ้านแม่เรือนผู้หญิงกับความสวย ความสาว ในขณะที่ผู้ชายถูกสะท้อนควบคู่กับการทำงาน การเป็นผู้นำ ความเป็นผู้กล้า ในสังคมที่เป็นเช่นนี้จึงไม่น่าแปลกที่คนในสังคม ไม่ว่าเพศหญิง หรือเพศชายยังมีคุณลักษณะที่ดูแตกต่างกันและยังมีความเชื่อว่าสิ่งเหล่านี้เป็นปรากฏการณ์ตามธรรมชาติที่เปลี่ยนแปลงไม่ได้ ซึ่งสอดคล้องกับ(วารุณี ภูริสินสิทธิ์, 2545) ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับเพศสภาพไว้ว่า เพศสภาพเป็นพฤติกรรมที่ถูกเรียนรู้ทางสังคม และเป็นความคาดหวังของสังคมพุ่มพันธ์กับเพศ สองเพศ เพศหญิงเพศชายเป็นข้อเท็จจริงทางสรีระ แต่จะกลายเป็นผู้หญิงหรือเป็นผู้ชายเป็นกระบวนการทางวัฒนธรรม กล่าวอีกนัยหนึ่งคือ วัฒนธรรมสร้างความเป็นหญิงเป็นชายในสังคมขึ้น

เพศสภาพในบริบทของสังคมและวัฒนธรรมไทยในมิติของวัฒนธรรมและสังคมต่างมีความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงกัน มีความซับซ้อนที่ก่อให้เกิดมุมมองต่อการพิจารณาปรากฏการณ์ของสื่อสารเรื่องเพศที่หลากหลายกันออกไปต่อไป ในแต่ละสังคมจะมีการจัดลำดับชั้นในเรื่องรูปแบบพฤติกรรม ทางเพศ (Sex Stratification) ที่สังคมยึดเป็นมาตรฐานของ ระบบความหมายทางเพศที่แตกต่างกันไปแปรผันตามโครงสร้างและระบบความหมายของแต่ละสังคม อาทิระบบเครือญาติและครอบครัว การเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจและสังคม รูปแบบการควบคุมทางสังคม เป็นต้น

วัฒนธรรมเป็นตัวสร้างความเป็นเพศ วัฒนธรรมเป็นผู้บอกว่าเราควรปฏิบัติตัวอย่างไร คิดอย่างไรและเราจะคาดหวังอะไรจากผู้อื่น และเมื่อวัฒนธรรมเป็นผู้กำหนดความเป็นหญิงความเป็นชาย วัฒนธรรมจึงเป็นผู้บอกว่าผู้หญิงและผู้ชายควรต้องทำตัวอย่างไร เช่น ผู้หญิง (ในวัฒนธรรมไทย) ต้องเป็นคนเรียบร้อย มีความอ่อนน้อมถ่อมตน ไม่พูดดังเสียงดัง รักนวลสงวนตัว ในขณะผู้ชายไม่ถูกคาดหวังให้เป็นเช่นนั้น หรือ ภรรยาต้องเชื่อฟังสามี สามีต้องเป็นผู้นำในครอบครัว หรือผู้หญิงต้องให้ความสำคัญกับหน้าที่ของภรรยาและแม่มากกว่าการประสบความสำเร็จในหน้าที่การงาน ในขณะที่ผู้ชายต้องทำงานเพื่อประสบความสำเร็จซึ่งเป็นเรื่องที่สำคัญที่สุด หรือผู้ชายต้องเป็นผู้เกี่ยวพาราสี ถ้าผู้หญิงคนใดเป็นผู้เกี้ยวพาราสีผู้ชายก่อนผู้หญิงคนนั้นจะถูกตำหนิทางสังคม

สิ่งเหล่านี้เป็นความคาดหวังที่สังคมมีต่อความเป็นหญิงความเป็นชาย และถ้าใครไม่ทำตามที่สังคมคาดหวัง ก็จะพบสิ่งที่เกิดจากสังคมในเชิงลบ เช่น การติฉันนินทา หรือ เยาะเย้ย ถากถาง สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ ทำให้ทั้งผู้หญิงและผู้ชายต้องปฏิบัติตามวัฒนธรรมชองสังคม ที่กำหนดจากวัฒนธรรม ดังนั้นความเป็นผู้หญิงความเป็นชายในสังคมถูกกำหนดจากวัฒนธรรมดังนั้นความเป็นหญิงความเป็นชายจะแปรเปลี่ยนไปตามกาลเวลาและสถานที่ กล่าวคือ ความเป็นหญิง ความเป็นชายในยุคสมัยหนึ่งอาจไม่เป็นความเป็นหญิงและความเป็นชายในอีกยุคสมัยหนึ่ง เช่น สังคมไทยในอดีต ผู้หญิงในชนชั้นกลางหรือชนชั้นสูงถูกคาดหวังให้อยู่กับบ้าน ดูแลครอบครัว การทำงานนอกบ้านถือว่าเป็นเรื่องที่ไม่มีเกียรติ แต่ในปัจจุบันการทำงานนอกบ้านของผู้หญิงเป็นเรื่องปกติและในบางส่วนเป็นความจำเป็นของครอบครัว นอกจากนี้ความเป็นชายความเป็นหญิงที่ถูกคาดหวังจากสังคมไม่เหมือนกันในแต่ละสังคมด้วย เช่น ผู้หญิงในชนบทภาคเหนือมีอิสระในการเลือกคู่มากกว่าผู้หญิงในชนบทภาคใต้ เพราะฉะนั้นจะเห็นได้ว่า การอ้างว่ามีธรรมชาติของผู้หญิงและธรรมชาติของผู้ชายที่แน่นอน เป็นเรื่องที่ไม่น่าเชื่อถือ หรืออย่างน้อยก็ยังไม่มีหลักฐานที่น่าเชื่อถือมาสนับสนุน

นอกจากแตกต่างกันตามเวลาและสถานที่แล้ว การให้ความหมายทางสังคมต่อความเป็นเพศยังเป็นผลจากสถาบันทางเศรษฐกิจและสถาบันทางการเมืองในแต่ละยุคสมัยในแต่ละสังคมด้วย ในช่วงสงครามโลกครั้งที่สอง ผู้หญิงโดยเฉพาะในประเทศที่เข้าสงคราม ผู้ชายต้องออกไปรบ ผู้หญิงถูกเรียกร้องให้ออกไปทำงานทั้งในโรงงานอุตสาหกรรม และในงานด้านอื่น ๆเพื่อทำให้ระบบเศรษฐกิจดำเนินไป แต่เมื่อสงครามยุติลง ผู้หญิงถูกผลักออกจากตลาดแรงงานเพื่อให้ผู้ชายมีงานทำ และผู้หญิง

ก็บอกว่าหน้าที่ผู้หญิงทำได้ดีที่สุด คือดูแลบ้านและครอบครัว กรณีการแบ่งหน้าที่ของผู้หญิงและชายให้แยกออกจากกันอย่างเด็ดขาดเกิดขึ้นจากระบบคิดที่แบ่งออกเป็น 2 ส่วนคือ ส่วนสาธารณะ (Public) อันได้แก่ เรื่องนอกบ้านหรือเรื่องเกี่ยวกับเศรษฐกิจ สังคม การเมืองและบอกว่าส่วนนี้เป็นโลกของผู้หญิง ระบบคิดนี้เริ่มขึ้นในสังคมตะวันตก เมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงการผลิตจากเกษตรกรรมมาเป็นอุตสาหกรรม การผลิตแบบอุตสาหกรรมทำให้งานและบ้านถูกแยกออกจากกันอย่างเด็ดขาด อุดมการณ์ความเป็นแม่บ้าน (Ideology of Domesticity) ได้ถูกสร้างขึ้นและจำกัดบทบาทผู้หญิงให้อยู่ภายในโลกของครอบครัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มผู้หญิงชนชั้นกลางและชนชั้นกลาง ความเป็นเพศ เป็นความคิดรวบยอดที่แตกต่างจากเรื่องบทบาททางเพศ เพราะความเป็นเพศมีความหมายที่กว้างกว่าบทบาททางเพศ บทบาททางเพศหมายความถึงแบบแผนต่าง ๆ ที่แสดงออกถึงความสัมพันธ์ของความเป็นเพศ เช่น บทบาทในการดูแลลูกเป็นของผู้หญิง บทบาทในการทำงานหาเลี้ยงครอบครัวเป็นผู้ชาย แต่ความเป็นเพศ มีความหมายที่มากกว่านั้น

เพราะฉะนั้น การทำความเข้าใจต่อความเป็นเพศต้องไม่ถูกลดลงเพียงการทำความเข้าใจในเรื่องบทบาทที่แสดงออกในสังคมเท่านั้น ในความสัมพันธ์หญิง-ชายยังมีแง่มุมอื่น ๆ ที่ไม่ได้ถูกสะท้อนออกมาในเรื่องของบทบาท เช่น การที่ผู้หญิงรู้สึกว่าด้อยกว่าผู้ชาย ความรู้สึกที่ต้องการพึ่งพิงผู้ชาย ความรู้สึกที่ต้องการมีผู้ชายในชีวิตเพื่อทำให้ชีวิตมีความสมบูรณ์ขึ้น สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นความหมายของความเป็นเพศทั้งสิ้น ซึ่ง นิธิ เอี่ยวศรีวงศ์,(2545) ได้อธิบายเพิ่มเติมอีกว่า ในทุกสังคมมีการแบ่งบทบาทระหว่างหญิงและชายออกจากกันไม่มากก็น้อย สาเหตุที่แบ่งนั้น บางคนเชื่อว่าเป็นเพราะความจำเป็นต้องแบ่งงานกันทำ บางคนก็เชื่อว่าเพราะคนกลุ่มหนึ่งที่สามารถเล่นบทบาทเพศชายได้แนบเนียนและต้องกดขี่เอารัดเอาเปรียบคนที่เล่นบทบาทเพศหญิงได้แนบเนียน (หากเป็นเช่นนี้ ก็หมายความว่าเพศชายต้องการกดขี่เพศหญิง) ซึ่งไม่มีข้อสรุปสาเหตุที่ชัดเจน ไม่ว่าจะแบ่งบทบาทชายหญิงด้วยเหตุใดก็ตามบทบาทได้กลายเป็นเครื่องหมายที่กำหนดความเป็นหญิงและความเป็นชายเป็นสำคัญด้วยเหตุดังกล่าวข้างต้น ส่วนสำคัญของความเป็นผู้หญิงหรือผู้ชายจึงเป็นเรื่องวัฒนธรรม หมายความว่าแล้วแต่จะถูกวางเงื่อนไขมาในชีวิตอย่างไร และในเรื่องของวัฒนธรรมก็ไม่จำเป็นต้องเกี่ยวกับการเลี้ยงดูเสมอไป เรื่องบทบาทนั้น เราทุกคนถือและเปลี่ยนบทบาทในชีวิตเราตามเงื่อนไขต่าง ๆ ที่เราเผชิญในสังคมอยู่ เช่นเดียวกับบางคนและบางเงื่อนไข การถือบทบาทของเพศหญิง หรือเพศชายก็เปลี่ยนแปลงไปได้ตามเงื่อนไขของชีวิตเช่นกัน สาเหตุอย่างที่สองที่ทำให้เราเป็นผู้หญิงผู้ชายนั้นเป็นสาเหตุใหญ่ เพราะคนส่วนใหญ่ก็เป็นผู้หญิงหรือผู้ชายเพราะเหตุนี้ นั่นก็คือมีเงื่อนไขทางชีววิทยากำหนดให้เป็นผู้หญิงหรือผู้ชาย

นอกจากนั้นปราณี วงษ์เทศ (2534 : 3-5) ได้ให้ความเห็นสอดคล้องเพิ่มเติมอีกว่า การผูกขาดอำนาจทางสังคมเป็นลักษณะสากลที่เกิดขึ้นในแทบทุกสังคมวัฒนธรรมทั่วโลก และ ยศ สันตสมบัติ(2556) ได้สรุปหลักฐานทางมานุษยวิทยาที่ยืนยันหนักแน่นถึงความจริงข้อนี้ที่ตอกย้ำถึงความเป็นมาและสาเหตุบทบาททางเพศของไทยโดยพิจารณาจากหลักฐานทางสังคมในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1. ระบบเครือญาติและการแต่งงาน จากการสำรวจระบบเครือญาติและระบบ การแต่งงานของคนทั่วโลก Murdock and White (อ้างใน ปราณี วงษ์เทศ, 2534 : 5) ได้สำรวจและพบว่าร้อยละ 75 ของสังคมทั่วโลก ผู้หญิงจะย้ายเข้าไปอยู่กับสามีเมื่อแต่งงาน มีเพียงร้อยละ 10 ของคนทั้งโลกที่ฝ่ายชายจะขอย้ายไปอยู่กับครอบครัวของฝ่ายหญิง ซึ่งมีผลให้ผู้หญิงที่ย้ายไปอยู่ในครอบครัวฝ่ายชาย มีความเสียเปรียบ ต้องปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อมแปลกใหม่ ยอมอยู่ใต้อำนาจของครอบครัวสามี ปราศจากญาติมิตรที่คอยดูแลปลอบโยนยามทุกข์ยาก ตัดขาดจากการสนับสนุนต่อรองเมื่อเกิดความขัดแย้งภายในครอบครัว

2. ในการสืบสกุล ลูกจะสืบสกุลฝ่ายพ่อมากกว่าฝ่ายแม่ถึงห้าเท่า การแต่งงานมักเป็นการแลกเปลี่ยนฝ่ายหญิงในหมู่เพศชาย โดยฝ่ายชายมักให้ค่าสินสอดเป็นการตอบแทน ผู้หญิงในสังคมแบบนี้จะถูกกำหนด “ราคา”

3. ระบบการเมืองการปกครอง แสดงให้เห็นลักษณะความเหลื่อมล้ำทางเพศอย่างเห็นได้ชัด หัวหน้าหมู่บ้าน หัวหน้ากลุ่ม หัวหน้าเผ่า กษัตริย์ ผู้นำประเทศมักเป็นชายมากกว่าหญิง ซึ่งแสดงให้เห็นว่าอำนาจในการตัดสินใจอยู่ในมือของเพศชายมากกว่า

4. ระบบความเชื่อและศาสนา หมอผี และผู้มีอำนาจในทางไสยศาสตร์เวทมนตร์คาถามักเป็นชายมากกว่าหญิง ศาสนาและองค์กรทางศาสนามักจะได้รับการผูกขาดและชี้นำโดยเพศชาย นอกจากนั้นกฎเกณฑ์ข้อห้ามทางศาสนายังแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างทางเพศ ในศาสนาคาทอลิกและพุทธศาสนามีกฎเกณฑ์ข้อห้ามที่กักกันกับผู้หญิงมิให้บวชเป็นพระสงฆ์ในหลายสังคม

5. การแบ่งแยกงาน หญิงจะทำงานหนักเท่าหรือมากกว่าผู้ชาย ตั้งแต่การดูแลบ้านเรือน เลี้ยงลูก หักล้างถางพง ขุดผลหมากรากไม้ ผ่าฟืน หุงอาหาร แต่ผู้หญิงมักถูกขนานนามว่า “แม่บ้าน แม่เรือน” ในขณะที่ผู้ชายเป็น “ผู้หาเลี้ยงครอบครัว” เป็นผู้สมควรมีสิทธิอำนาจการเป็นหัวหน้าครอบครัว

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้น ประเด็นสำคัญแท้จริงที่นำมาหยิบยกนั้นต้องการชี้ประเด็นให้เห็นว่า แม้ข้อมูลที่เกี่ยวกับความไม่เสมอภาคเกี่ยวกับบทบาททางเพศจะเป็นความจริง ก็มิได้หมายความว่า ความเหลื่อมล้ำทางเพศเป็นวิถีธรรมชาติที่ควรจะเป็นเช่นนั้นหากจะเน้นย้ำถึงเพศสภาพของผู้หญิงไทย ก็มีบทบาทเฉกเช่นเดียวกับเพศสภาพผู้หญิงชาติอื่นในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่จัดอยู่ในหมู่ผู้หญิงที่มีบทบาททางเศรษฐกิจมากที่สุดในโลกอีกกลุ่มหนึ่ง ซึ่งแท้จริงแล้วบทบาททางเพศสภาพอย่างน้อยก็ยังมีบทบาท มีโอกาสที่ดีกว่าผู้หญิงส่วนใหญ่ที่อยู่ในประเทศที่กำลังพัฒนา จากรายงาน

ของ Skinner กาญจนา แก้วเทพ,(2543) พบว่ามีผู้หญิงมากกว่าผู้ชาย สามเท่าที่เป็นเจ้าของและเป็นผู้จัดการธุรกิจทั้งใหญ่และเล็ก เป็นแม่ค้าในตลาดและคนขายผักในตลาด และนิธิ เอี่ยวศรีวงศ์,(2545) ได้กล่าวเสริมและให้ความเห็นเพิ่มเติมว่า บาทบาทที่เด่นที่สุดของกลุ่มผู้หญิงที่เรามักคุ้นเคยอย่างดี คือ บทบาททางเศรษฐกิจ ได้แก่ การทอผ้า การถนอมอาหาร หรือทำอาหาร งานหัตถกรรม ฯลฯ ขายเพื่อหารายได้เสริม ในความเป็นจริงนั้นผู้หญิงบางกลุ่มอาจทำรายได้มากกว่าทางอื่น ๆ ของครอบครัวจนควรถือเป็นรายได้หลักเท่านั้น จากการสำรวจสำมโนครัวในช่วง ปี พ.ศ. 2495 และเชื่อกันว่าผู้หญิงเป็นเจ้าของกว่าร้อยละของอสังหาริมทรัพย์ในกรุงเทพฯ แต่ผู้หญิงกลับมีสถานภาพต่ำมากทางศาสนา

ในขณะเดียวกันหากมองถึงประเด็นในแง่บทบาทของเพศสภาพนั้น จากแผนพัฒนาสตรีระยะยาว(สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, 2525) ได้กล่าวเพิ่มเติมไว้ว่า โดยสภาพการณ์ในอดีตนั้น สตรีไม่มีความจำเป็นต้องออกมาทำงานนอกบ้าน สตรีชนบทส่วนใหญ่มีอาชีพเกษตรกรรมและทำงานในขอบข่ายของครอบครัว ดังนั้น สตรีจึงมีบทบาทสำคัญภายในครัวเรือนในฐานะมารดาและภรรยา ในสังคมนอกบ้านมีเพียงน้อย การฝึกอบรมบุตรสาวจึงเน้นการฝึกเป็นแม่บ้านแม่เรือน และเห็นว่าไม่จำเป็นต้องมีการศึกษาสูงนัก แต่สภาพการณ์ในปัจจุบันได้เปลี่ยนแปลงไป เงินได้เข้ามามีบทบาทในชีวิตประจำวันมากขึ้น และการ ใช้ชีวิตแบบสมัยใหม่ที่เป็นผลมาจากความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีต่าง ๆ ทำให้ครอบครัวต้องการรายได้เป็นตัวเงินมากขึ้น โดยเฉพาะคนในเมือง สถานการณ์เช่นนี้มีผลผลักดันให้สตรีต้องมีบทบาทเพิ่มในการหารายได้ช่วยครอบครัว เฉพาะอย่างยิ่งสตรีที่มีสถานภาพทางเศรษฐกิจต่ำและปานกลาง สำหรับสตรีที่มีสถานภาพทางเศรษฐกิจสูงก็ได้มีบทบาทนอกบ้านมากขึ้น

จากการอธิบายของนักวิชาการทำให้ผู้วิจัยได้เชื่อมโยงแนวคิดดังกล่าวและมองเห็นสาระสำคัญในกรณีของกาญจนา แก้วเทพ,(2543) และปราณี วงษ์เทศ(2544) ซึ่งอธิบายในเรื่องความแตกต่างทางเพศที่ถูกกำหนดภายใต้บริบทสังคม วัฒนธรรม นำไปสู่ข้อถกเถียง ซึ้งผู้วิจัยได้อธิบายให้เห็นถึงมิติกระบวนทัศน์ทั้งการคิดวิธีการแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ส่วนแรกคือเพศสภาพของนางตลาดในตัวละครนอก ส่วนที่ 2 การมองผ่านกระบวนการกลายเป็นนาฏศิลปินและศิลปินแห่งชาติ 3 บทบาทศิลปินแห่งชาติต่อความเป็นชาติและสังคมวัฒนธรรมไทย โดยผู้วิจัยได้นำแนวคิดไปใช้ในการศึกษาเพศสภาพผ่านตัวละคร “นางตลาด”คือนางเมรีตัวละครในวรรณกรรมเรื่องรถเสนและความเป็นผู้หญิงในสังคมไทยที่ถูกประกอบสร้างจาก สังคม วัฒนธรรมเป็นตัวสร้างความเป็นเพศ วัฒนธรรมเป็นผู้บอกว่าเราควรปฏิบัติตัวอย่างไร คิดอย่างไรและเราจะคาดหวังอะไรจากผู้อื่น เมื่อวัฒนธรรมเป็นผู้กำหนดความเป็นหญิงความเป็นชาย วัฒนธรรมจึงเป็นผู้บอกถึงสถานะภาพความเป็นอยู่ในสังคมเช่นผู้หญิง ในวัฒนธรรมไทยต้องเป็นคนเรียบร้อย มีความอ่อนน้อมถ่อมตน ไม่พูดดังเสียงดัง รักนวลสงวนตัว มีคุณธรรม จริยธรรมและเป็นแบบอย่างที่ดีงาม

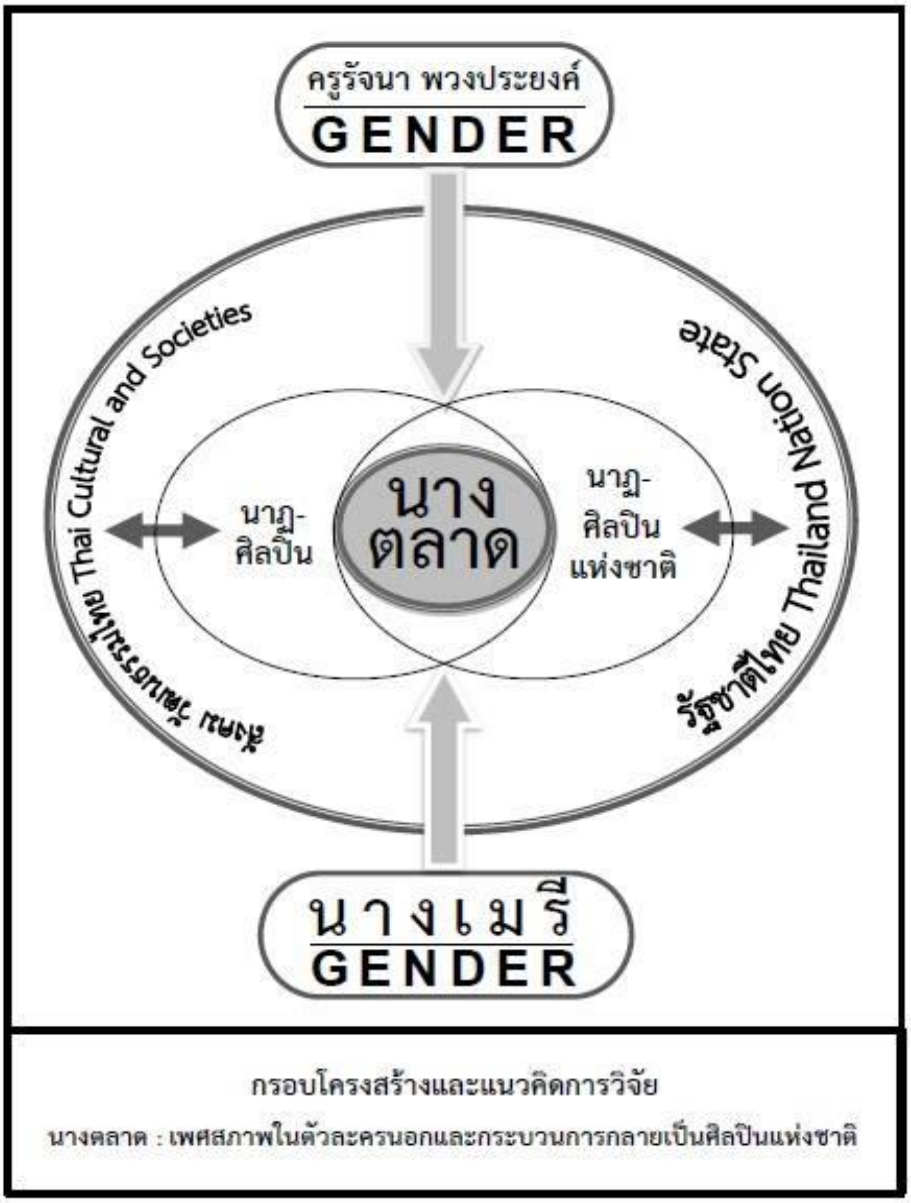
กรอบโครงสร้างและแนวคิดการวิจัย

การวิจัย เรื่อง นางตลาด : เพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ ในการวิจัยเรื่องนี้จะใช้แนวคิดเพศสภาพ (Gender) เพื่อมองความเป็นเพศของผู้หญิงในมิติสังคมและวัฒนธรรม และมิติดังกล่าวจะอยู่ด้วยกัน 2 ส่วนคือ

1. ในมิติของสังคม วัฒนธรรมในฐานะผู้ที่ถูกวิจัยในที่นี้ คือ ครูรัจนา พวงประยงค์
2. ความเป็นผู้หญิงในตัวละครนางตลาด ในสังคม วัฒนธรรมที่มีอยู่เสมือนจริงในที่นี้คือบทบาทที่คาดหวังให้เกิดหรือให้เป็นวิถี ลีลาความเป็นตัวนางตลาดเพื่อสร้างให้เกิดสภาวะตัวละครของสังคมในการแสดงละครนอกอย่างมีมิติลักษณ์ ตามบทบาทหน้าที่ เพราะฉะนั้น 2 ลักษณะของความเป็นผู้หญิงดังกล่าวได้มาผสานกันในบทของการแสดงซึ่งนำมาสู่การเป็นนาฏศิลปินได้อย่างไรและการปฏิบัติแห่งการเป็นนาฏศิลป์ดังกล่าวได้อย่างมีศักยภาพมีความแตกฉานแห่งบทบาทและแนวทางปฏิบัติชีวิต ในสังคมกอปรกับความเป็นนาฏศิลปินที่ดี ได้ทำให้ครูรัจนา พวงประยงค์กลายเป็นศิลปินแห่งชาติ เพราะฉะนั้น ไม่เพียงแต่การเป็นนาฏศิลปินที่มีบทบาททางการแสดงที่เชี่ยวชาญเท่านั้น ครูรัจนายังเป็นบุคคลที่เป็นแบบอย่างที่ดีงามแห่งวงการนาฏศิลป์ไทย

ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้แนวคิดเพศสภาพ เพื่อเป็นกรอบโครงสร้างในการวิจัยในการอธิบายความเป็นผู้หญิงในสังคมวัฒนธรรมไทย นาฏศิลปินซึ่งเป็นตัวแทนผู้หญิงที่ถูกเปลี่ยนผ่านด้วยสังคมวัฒนธรรมและเป็นส่วนหนึ่งของการประเมินคุณค่าที่สังคมมีต่อผู้หญิงที่เป็นนักแสดง ให้กลายเป็นศิลปินแห่งชาติและถูกประกอบสร้างขึ้นจากบริบททางสังคมที่ถักสานอยู่ในสังคมวัฒนธรรมไทยด้วยบทบาทนางตลาดที่เป็นเพศสภาพในตัวละครนอกซึ่งอาจเปลี่ยนไปตามสภาวะการณ์และเงื่อนไขคุณลักษณะของเพศสภาพที่ปรากฏไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติแต่ได้ถูกสร้างขึ้นผ่านกระบวนการปัจจัยทางสังคม

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาพประกอบ 1 แผนผังกรอบโครงสร้างและแนวคิดการวิจัย

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ระเบียบวิธีการวิจัย

งานวิจัยเรื่องนี้ผู้วิจัยเลือกใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เน้นการศึกษาภาคสนามและศึกษาเอกสารเพื่อศึกษาเพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ มีประชากรการวิจัยและวิธีการเก็บข้อมูลการวิจัยดังนี้

1. ประชากรการวิจัย

1.1 ประชากรหลักคือ ครูรัจนา พวงประยงค์

1.2 กลุ่มคนที่ทำหน้าเกี่ยวข้องกับการจัดการแสดงในฝ่ายต่าง ๆ ศิลปินที่เคยรับบท “นางตลาด” รวมถึงบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอด บทนางตลาดจากครูรัจนา พวงประยงค์

2. วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลการวิจัย

ผู้วิจัยจะเก็บรวบรวมข้อมูลวิจัย 2 วิธีหลัก คือ การศึกษาจากเอกสารและการทำงานภาคสนาม โดยศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับบทบาทในการแสดงตัวนางตลาดและกระบวนการแสดงตลอดจนที่มาของการแสดงละครนอก ผ่านแนวคิดเพศสภาพที่ใช้ในการวิจัย

การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ ผู้วิจัยจะสนทนากับครูรัจนา พวงประยงค์ ถึงประวัติส่วนตัวและการศึกษาตั้งแต่เยาว์วัย สภาพครอบครัวและความสัมพันธ์ในครอบครัวตลอดจนการเข้ามาเรียนทางด้านนาฏศิลป์จากนั้นจึงสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับท่านในสายงานและการได้สืบทอดท่ารำโดยเฉพาะบทบาทนางตลาดและสัมภาษณ์กับบุคคลที่ท่านได้ถ่ายทอดท่ารำและรวมทั้งศิลปินที่เป็น นาฏศิลปินด้วยกัน ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการแสดง ที่จะเป็นข้อมูลพื้นฐานในการวิจัยและเป็นข้อมูลเบื้องต้น

ในส่วนของการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการนั้น ผู้วิจัยทำการสัมภาษณ์กลุ่มที่นอกเหนือจากบุคคลที่ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดงของครูรัจนา พวงประยงค์ อาทิ ผู้ชม ผู้ที่ทำงานอยู่เบื้องหลัง การแสดง นักดนตรี รวมทั้งบุคลากรทางการศึกษา ตัวแทนจากส่วนต่าง ๆ จากภาครัฐและเอกชน เพื่อให้ได้ข้อมูลที่หลากหลาย ครอบคลุมและลุ่มลึกผู้วิจัยจะคัดเลือกจากตัวแทนดังกล่าวเพื่อสัมภาษณ์ ในขั้นตอนการทำงานภาคสนาม

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยเรื่องนี้ คือ แบบสัมภาษณ์ แบบบันทึกการทำงานภาคสนามและเครื่องมือบันทึกข้อมูลเสียงและภาพ ดังนี้

1. แบบสัมภาษณ์

แบบสัมภาษณ์จะเป็นเครื่องมือหลักในการเก็บรวบรวมรวมข้อมูลมีทั้งแบบสัมภาษณ์เพื่อสัมภาษณ์บุคคลที่สำคัญและการสัมภาษณ์บุคคลที่เป็นแบบทางการ อย่างไรก็ตามด้วยการวิจัยเรื่องนี้ใช้วิธีเชิงมานุษยวิทยา ดังนั้นแบบสัมภาษณ์จึงมีการกำหนดประเด็นสัมภาษณ์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยและยืดหยุ่นได้ตามบริบทและปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้สัมภาษณ์กับผู้ถูกสัมภาษณ์ ซึ่งอาจเกิดประเด็นใหม่ ๆ หรือลึกในบางประเด็นสำหรับผู้สัมภาษณ์บางกลุ่ม บางคนและบางสถานการณ์ที่ผู้วิจัย

เห็นเหมาะสม นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ออกแบบสัมภาษณ์ขึ้นขณะปฏิบัติงานสนามอย่างต่อเนื่องและหลากหลายแบบ ไม่ว่าจะเป็นแบบสัมภาษณ์ชุดใด ในสถานการณ์ ใดโครงสร้างส่วนหนึ่งของแบบสัมภาษณ์จะเป็นปลายเปิดเสมอเพื่อสะดวกในการปรับแต่งทิศทางและเพิ่มเติมประเด็นหลัก ประเด็นรองและประเด็นปลีกย่อยตามปรากฏการณ์สนามอย่างยืดหยุ่น

กรณีแบบสัมภาษณ์ผู้วิจัย ผู้วิจัยจะใช้ทำความเข้าใจประเด็นการสัมภาษณ์ด้วยตนเองโดยไม่แจกให้ผู้ถูกสัมภาษณ์ต่อหน้าผู้ถูกสัมภาษณ์ นอกจากนี้ผู้ถูกสัมภาษณ์คนหนึ่งอาจจะใช้แบบสัมภาษณ์หลายแบบและสัมภาษณ์หลายระยะ

แบบบันทึกการทำงานภาคสนามเป็นแบบบันทึกเพื่อการทำงานสนามส่วนตัว ซึ่งมีโครงสร้างหลักคือ วัตถุประสงค์ของงานวิจัย แผนการวิจัย (กิจกรรม/ช่วงเวลา) เพื่อกำหนดเป้าหมายหลักและประเด็นย่อยในสมุดบันทึกประกอบด้วยรายนามบุคคลที่เกี่ยวข้อง สถานที่ หมายเลขโทรศัพท์ Facebook / Email address มีการติดต่อนัดหมายล่วงหน้า วางแผนการทำงานกำหนดจุดประสงค์ การทำงานแต่ละวันและทบทวนการทำงาน ผู้วิจัยใช้สมุดบันทึกการทำงานทุกวันเพื่อทบทวนประเมินผลพิจารณากิจกรรมที่เกิดขึ้นในแต่ละวัน/สัปดาห์/เดือนถัดไป ซึ่งจะได้วางแผนอย่างต่อเนื่องต่อไป สมุดบันทึกการทำงานจะถูกบันทึกและจะถูกใช้ควบคู่กันไปพร้อมกับระบุแหล่งอ้างอิงและจัดเก็บข้อมูลการวิจัยอย่างเป็นหมวดหมู่

2.เครื่องมือบันทึกข้อมูลภาพและเสียง

เครื่องมือบันทึกภาพและเสียง คือกล้องถ่ายภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหวและเครื่องบันทึกเสียงทั่วไป ความเข้มข้นในการเก็บข้อมูลด้วยเครื่องบันทึกภาพจะอยู่ในการเก็บข้อมูลปฏิบัติการ การจัด การแสดงของนาฏศิลปิน ทุกช่วงทุกเวลามีการเข้าสังเกตการณ์แสดงเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลนำข้อมูลที่ได้จากสังเกตมาบันทึกและนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ในช่วงวิเคราะห์ข้อมูลวิจัยในลำดับต่อไป

การนำเสนอผลการวิจัย

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ อย่างเป็นระบบพร้อมทั้งเปรียบเทียบข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับตัวบทในการศึกษา ผู้วิจัยได้ทำการทบทวนโดยเฉพาะในประเด็นแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องเป็นกรอบในการวิเคราะห์ สังเคราะห์โดยนำข้อมูลพร้อมภาพประกอบ จากแนวคิดหลัก สาระสำคัญเรื่องเพศสภาพที่ว่าด้วยเรื่องเพศที่ถูกกำหนดโดยบริบททางสังคม วัฒนธรรม ข้างต้น จะเห็นได้ว่า บุคคลดังกล่าวต้องมีการแจกแจง ทั้งนี้เมื่อมองผ่านประเด็นที่จะศึกษา ตัวบทที่ผู้วิจัยศึกษาคือ นางตลาด ตัวนางเมรีในวรรณกรรมเรื่องรถเสน และครูรัจนา ได้นำเอาความเป็นเพศสภาพที่ถูกกำหนดโดยสังคม วัฒนธรรม แบ่งโครงสร้างหลักออกเป็น 5 บทดังนี้

บทที่ 1 การนำเสนอภูมิหลังการวิจัย ความมุ่งหมายการวิจัย การทบทวนวรรณกรรม ที่เกี่ยวข้องกับบทบาทนางตลาดเพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ รวมถึงงานวิจัยที่เกี่ยวข้องได้แก่แนวคิดเพศสภาพทั้งที่เป็นนักวิชาการไทยและนักวิชาการต่างประเทศ จากนั้นนำเสนอกรอบแนวคิดในการวิจัย ระเบียบวิธีการวิจัย และนิยามศัพท์เฉพาะรวมทั้งอธิบายคำศัพท์เฉพาะที่ใช้ในงานวิจัย

บทที่ 2 ศิลปะการแสดงละครนำเสนอให้เห็นพื้นที่ของการประกอบสร้างนาฏศิลปิน

บทที่ 3 เพศสภาพของนางตลาดในตัวละครนางเมรีในละครนอกเรื่องรถเสน เพื่อให้เห็นถึงความสำคัญเพศสภาพนางตลาดคือนางเมรีในการแสดงละครนอก

บทที่ 4 กระบวนการกลายเป็นนาฏศิลปินนำเสนอให้เห็นถึงสิ่งที่เกิดขึ้นและพัฒนาการ การแสดงบทบาทนางตลาด ในตัวละครนอก

บทที่ 5 กระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติไทยของครูรัจนา พวงประยงค์ นำเสนอให้เห็นความเป็นนาฏศิลปินที่ได้รับการคัดเลือกให้เป็นศิลปินแห่งชาติและบทบาทของความเป็นศิลปินแห่งชาติต่อความเป็นชาติ

บทที่ 6 บทบาทศิลปินแห่งชาติต่อความเป็นชาติและสังคมวัฒนธรรมไทย

บทที่ 7 สรุป อภิปรายผล ข้อเสนอแนะ

ประโยชน์ที่ได้จากงานวิจัย

ผลจากงานวิจัยนี้จะทำให้เกิดประเด็นทางวิชาการใหม่ๆโดยการศึกษาผ่านแนวคิดเพศสภาพและมีกระบวนทัศน์ในการศึกษาวิเคราะห์ตัวละครในการแสดงและบทบาทของนาฏศิลปินที่มีคุณูปการต่อวงวิชาการและการนาฏศิลป์ไทยดังนี้

1. ประโยชน์ทางวิชาการ เป็นการยกระดับการศึกษาและการอธิบายปรากฏการณ์ด้านนาฏศิลป์ให้มีมิติและประเด็นทางวิชาการด้านมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ที่สามารถเชื่อมโยงทำความเข้าใจโดยใช้แนวคิดทฤษฎี

2. ประโยชน์ต่อวงการนาฏศิลป์ เป็นแบบงานวิจัยจะทำให้สามารถวิเคราะห์ปรากฏการณ์ด้านการแสดง วิธีการฝึกปฏิบัติในบทนางตลาด เพราะผ่านการศึกษาวิจัยอย่างลุ่มลึก

3. ประโยชน์ที่จะได้รับจากงานวิจัยด้านอื่น ๆ เพื่อเป็นแนวทางในการจัดทำหลักสูตรและรายวิชาที่เกี่ยวข้องกับการเรียนการสอนระดับปริญญาตรี ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 2

ศิลปะการแสดงละครในฐานะพื้นที่ของการประกอบสร้างนาฏศิลปิน

ในบทนี้ว่าด้วยศิลปะการแสดงละคร ในฐานะที่เป็นพื้นที่การประกอบสร้างนาฏศิลปิน ผู้วิจัยมีเป้าหมายที่จะอธิบาย เพื่อเป็นพื้นฐานในการสร้างความเข้าใจในศิลปะการแสดงละคร และเป็นศูนย์กลางของการศึกษาวิจัยเรื่องนี้ ดังนั้นการวิจัยจะประกอบไปด้วย 5 ส่วน ดังนี้

1. ความหมายของศิลปะการละคร
2. ลักษณะของศิลปะการละคร
3. บ่อเกิดของละคร
4. ความสำคัญของการละคร
5. องค์ประกอบของละคร
6. สรุป

ความเป็นมาและความหมายของศิลปะการละคร

คำว่า “การละคร” ได้มีผู้ให้ความหมายไว้ดังนี้

อริสโตเติล(Aristotle)นักปราชญ์ชาวกรีกได้ให้ความหมายของละครไว้ในหนังสือ The poetics of Aristotle ซึ่งถือว่าเป็นตำราเกี่ยวกับทฤษฎีการละครเล่มแรกของโลกไว้ว่าการละครคือการเลียนแบบการกระทำของมนุษย์ “Drama is an imitation action of man” โดยมีความเห็นว่ามนุษย์เป็นสัตว์โลกที่เลียนแบบเก่งที่สุดการเรียนรู้ในด้านต่าง ๆ ครั้งแรกของมนุษย์ใช้วิธีการเลียนแบบทั้งสิ้นไม่ว่าการแกะสลักการวาดภาพหรือการเลียนแบบพฤติกรรมของคน สัตว์ ด้วยการสร้างท่าทางสีหน้าและคำพูดโดยถอดแบบเหตุการณ์ที่เขาเห็นหรือคิดขึ้น ความเพลิดเพลินของการเลียนแบบและการดูผู้อื่นเลียนแบบทำให้คนที่เจริญแล้วเขียนบทละครแสดงละครและรวมหมู่กันชมละคร

สดใส พันธุมโกมล,(2542) กล่าวว่า ละครคือการแสดงที่เป็นเรื่อง คำว่าละครตรงกับภาษาอังกฤษว่าDrama ซึ่งคำนี้มีรากศัพท์ภาษากรีกซึ่งอ่านออกเสียงได้ว่า ดระโอ แปลว่าI do : ฉันกระทำหรือI act : ฉันแสดงซึ่งอาจเคยไปถึงศัพท์ที่เราคุ้นเคยกัน คือ Action หรือ Doing คือ การกระทำโดยการแสดงที่เป็นเรื่องนั้นต้องประกอบด้วยจุดสำคัญที่ทำให้เกิดเป็นละครนั่นคือความขัดแย้ง

(Conflict) ถ้าละครไม่มีความขัดแย้งก็ไม่มีอะไรที่จะทำให้ตื่นเต้นพอที่จะเติมต่อให้เป็นเรื่องเป็นราวได้ ความขัดแย้งในละครแบ่งเป็น 2 อย่างคือ

1. ความขัดแย้งภายนอกคือการที่ตัวละครในเรื่องเป็นปฏิปักษ์ต่อกันอย่างเห็นได้ชัดเช่น พระเอกต่อสู้กับผู้ร้ายตัวละครในเรื่องทะเลาะกันการทำสงครามเป็นต้น

2. ความขัดแย้งภายในคือความขัดแย้งที่เกิดขึ้นในจิตใจของตัวละครเองซึ่งความขัดแย้งชนิดนี้ทำให้ตัวละครเป็นคนขึ้นมาจริง ๆ แทนการที่เป็นเพียงพระเอกที่ดีพร้อมทุกอย่างหรือเป็นนางเอกที่สวยทุกอย่าง ความขัดแย้งภายในของตัวละครจะทำให้เป็นคนที่มีทั้งความดีและความชั่วอยู่ในตัวของตัวเองต้องต่อสู้กันภายในจิตใจและอาจถึงขั้นต้องเสียสละบางครั้งทำไปแล้วต้องเสียใจทนทุกข์ทรมานอย่างมากความสนุกของละครบางครั้งอยู่ที่ความขัดแย้งภายในมากกว่าความขัดแย้งภายนอก

คำว่าDrama นอกจากจะหมายถึงการละครแล้วคำนี้ยังได้รับการนำไปใช้ในความหมายอื่นอีกดังนี้ได้แก่

ก. วรรณกรรมประเภทบทละครที่ผู้แต่งเขียนอย่างมีรูปแบบเฉพาะทั้งนี้เพื่อเรียกชื่อให้แตกต่างจากวรรณกรรมที่เขียนเป็นเรื่องเช่นกันได้แก่ นวนิยายเรื่องสั้นนิทานเป็นต้น

ข. Drama ใช้เรียกละครประเภทหนึ่งที่มีวิธีการแสดงมีเนื้อหาสาระและคุณค่าทางวรรณคดีหรือวรรณกรรมสูงกว่าละครเริงรมย์โดยทั่วไปเมื่อดูแล้วให้คุณค่าทางศิลปะพอสมควรถึงแม้อาจจะไม่สูงเท่าละครประเภทโศกนาฏกรรมก็ตาม

ลักษณะของศิลปะการละคร

การละครคือการแสดงที่เป็นเรื่องและประกอบด้วยความขัดแย้งเป็นประเด็นสำคัญ เมื่อศึกษารายละเอียดของการแสดงละครแล้วพบว่าการที่ละครจะเกิดขึ้นได้ย่อมประกอบด้วยองค์ประกอบต่าง ๆ หลายด้านตั้งแต่การนำประสบการณ์เกี่ยวกับชีวิตผสมผสานกับจินตนาการของมนุษย์มาผูกเป็นเรื่องและนำเสนอในรูปแบบของการแสดงโดยมีผู้แสดงทำหน้าที่เป็นผู้สื่อความหมายและเรื่องราวต่อผู้ชม

การที่ละครเรื่องหนึ่งๆ จะเกิดขึ้นได้ย่อมประกอบด้วยการนำศิลปะหลายแขนงมารวมกันได้แก่

ศิลปะการประพันธ์บทละคร เป็นศิลปะสาขาวรรณศิลป์

ศิลปะในการตีบทศิลปะของการสวมบทบาทเป็นศิลปะสาขาการแสดง

ศิลปะในการจัดฉากจัดเวทีการออกแบบเครื่องแต่งกายการแต่งหน้าเป็นงานด้านศิลปะการออกแบบและมัณฑนศิลป์

ศิลปะในการขับร้องเพลงประกอบละครเป็นศิลปะสาขาคีตศิลป์

ศิลปะการประพันธ์เพลงที่ใช้ประกอบละครประเภทต่างๆในศิลปะสาขาดุริยางคศิลป์

ศิลปะการร่ายรำ หรือ การเต้นในละคร เป็นศิลปะสาขานาฏศิลป์

นอกจากนี้ยังประกอบด้วยศิลปะแขนงอื่นๆ อีก ดังนั้นศิลปะการละครจึงเป็นแหล่งรวมของศิลปะเกือบทุกแขนง แม้กระทั่งศิลปะในการทำงานร่วมกันซึ่งจะต้องอาศัยการประสานสอดคล้องกันอย่างเหมาะเจาะ จึงจะทำให้งานละครราบรื่นจึงมีผู้กล่าวว่าการละครเป็นศิลปะร่วม(Composite Arts) ซึ่งเป็นคำกล่าวที่มองเห็นอย่างเป็นรูปธรรมชัดเจนทุกครั้งเมื่อมีการจัดแสดงละครขึ้น

บ่อเกิดของละคร

ละครเกิดขึ้นได้อย่างไรคำถามนี้มักจะเกิดอยู่เสมอในสังคมและเป็นมาตั้งแต่สมัยโบราณ ส่วนคำตอบนั้นจะพัฒนามาตามความคิดความเชื่อและความเจริญทางวิทยาการ ซึ่งสามารถตั้งประเด็นเกี่ยวกับการศึกษาบ่อเกิดของละครเป็นประเด็นใหญ่ๆได้ 2 แนวทางคือ

1.บ่อเกิดของละครตามตำนานของประเทศต่าง ๆ

ในตำนานของประเทศต่าง ๆนอกจากพูดถึงการสร้างชุมชนการปกครองวิถีชีวิตต่างๆ รวมถึงการทำมาหากินแล้วมักกล่าวถึงกำเนิดของสรรพสิ่งตั้งแต่มนุษย์ภาษาเครื่องมือเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันรวมถึงเครื่องดนตรีการร้องรำทำเพลงเกี่ยวกับศิลปะการแสดงนั้นตำนานของประเทศต่างๆ มักบันทึกหรือกล่าวถึงที่มาของการละเล่นตลอดจนการรำการฟ้อนการดนตรีรวมทั้งการแสดงละครหรือการแสดงที่เป็นเรื่องอื่นๆในลักษณะของเรื่องที่เหนือจริงมีเทพเจ้ามีสิ่งที่เหนือจริงมาดลบันดาลให้เกิดขึ้นแม้จะมีความสามารถในการอธิบายได้อย่างมีเหตุผลในปัจจุบันแต่เมื่อศึกษาตำนานการเกิดของสิ่งต่างๆสมัยโบราณมักยกให้เป็นเรื่องของผีหรือเทวดาเป็นผู้ทำให้เกิดขึ้นเสมอดังรายละเอียดต่อไปนี้

1.1 ตำนานการละครของทางตะวันออก

การละครของประเทศทางตะวันออกมักมีพัฒนาการสืบเนื่องมาจากการละเล่นประเภทร้องรำและการดนตรีต่อมาจึงพัฒนาเป็นละครการกล่าวถึงศิลปะการแสดงละครจึงเริ่มที่ การฟ้อนรำหรือระบำและกล่าวถึงการเกิดของละครตามอุดมคติทางตะวันออกนั่นคือกำเนิดของ ละครจะอยู่นอกสังคมโดยเป็นศิลปะสูงสุดที่พระเจ้าประทานแก่มนุษย์ (นิธิ เอี่ยวศรีวงศ์, 2545) ดังข้อความในตำนานของประเทศต่างๆ ดังนี้

1.1.1 ประเทศอินเดีย

อินเดียเป็นประเทศหนึ่งที่มีศิลปะการฟ้อนรำเป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตประจำวันและเป็นกิจกรรมทางศาสนานาฏศิลป์ของอินเดียไม่อาจกำหนดได้ว่าอยู่ในยุคสมัยใดแน่นอนแต่ชาวอินเดียถือว่าการฟ้อนรำเป็นของพระเป็นเจ้าทรงคิดประดิษฐ์ขึ้นแล้วสั่งสอนแก่มวล

มนุษย์ให้ฟ้อนรำเพื่อเป็นสวัสดิมงคลผู้ใดฟ้อนรำหรือให้มีกาฟ้อนรำตามเทวบัญญัติเชื่อว่าจะได้รับประโยชน์และจะได้ไปสู่สุคติ(สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532) กำเนิดการฟ้อนรำมีความเกี่ยวข้องกับเทพ 2 องค์คือพระพรหมและพระอิศวรจึงมีตำนานการอธิบายที่มาของการฟ้อนรำตามความเชื่อของตนเป็น 2 แนวทางคือ

1.) พระพรหมเป็นผู้ให้กำเนิดการฟ้อนรำ

ความเชื่อนี้ปรากฏในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ซึ่งเขียนโดย พระภรตมุนี นักวิชาการสันนิษฐานว่าคงเขียนก่อน ค.ศ. 300 เนื่องจากกาลิทาสซึ่งเป็นกวีที่มีชื่อเสียงของอินเดียช่วง ค.ศ. 300 ได้กล่าวถึงพระภรตว่าเป็นผู้สอนและผู้จัดการละครและเกี่ยวกับกำเนิดของนาฏศิลป์นั้นพระภรตมุนีได้เล่าให้พระฤาษีทั้งหลายฟังว่าพระพรหมเป็นผู้ให้กำเนิดการฟ้อนรำเพราะเป็นผู้สร้างนาฏยเวทซึ่งเป็นพระเวทที่ห้าขึ้นเหตุที่ทรงสร้างพระเวทนี้เพราะเทพทั้งหลายซึ่งมีพระอินทร์เป็นหัวหน้าปรารถนาจะมีการรื่นเริงสนุกสนานเพื่อเป็นเครื่องพักผ่อนในหมู่ตนจึงได้ทูลขอต่อพระพรหม พระพรหมตกลงตามที่พระอินทร์ขอร้องโดยรำพึงถึงพระเวททั้งสี่ที่มีอยู่และพิจารณาสร้างนาฏยเวทให้เป็นพระเวทที่ห้าขึ้นโดยมีความตั้งใจว่า นาฏยเวทที่สร้างขึ้นจะต้องประกอบด้วยคำแนะนำสั่งสอนเป็นที่รวมของสภาพที่ควรเป็นธรรม เป็นประโยชน์และมีสภาพที่เป็นเกียรติแสดงถึงการกระทำทุกชนิดสมบูรณ์ด้วยเนื้อความของศาสตร์ทั้งปวง

วิธีการสร้างนาฏยเวทใช้วิธีการคือทรงหยิบยกเอาสาระสำคัญในพระเวททั้งสี่มาใช้ได้แก่คำพูดจากคัมภีร์ฤคเวทการขับร้องจากคัมภีร์สามเวทกิริยาท่าทางจากคัมภีร์ยชุรเวท และรสจากคัมภีร์อาถรรพเวทเมื่อพระพรหมสร้างนาฏยเวทแล้วได้บอกให้พระอินทร์ใช้ในหมู่เทวดาแต่เมื่อพระอินทร์พิจารณาแล้วเห็นว่าเทวดาทั้งหลายยังไม่สามารถเรียนรู้ศาสตร์ในการฟ้อนรำนี้ได้และเห็นว่าพระฤาษีทั้งหลายเป็นกลุ่มที่มีความสามารถในการรับรู้การใช้และการจำพระเวทและทั้งมีความสามารถในการบำเพ็ญพรตน่าจะเป็นผู้รับพระเวทนี้ได้จึงกราบทูลพระพรหมและทรงเห็นด้วยจึงประทานพระเวทที่ห้านี้แก่พระภรตมุนีให้ฝึกหัดบุตร 100 คนโดยพระพรหมเป็นผู้ฝึกสอนนาฏยศาสตร์ทั้งหลายแก่พระภรตมุนีเป็นเบื้องต้นรวมทั้งสอนวิธีการที่จะสร้างภาวะต่างๆอันทำให้เกิดรส สอนกิริยาการรำแม่ท่า และรำชุดแก่พระภรตมุนีเพื่อให้เห็นความอ่อนช้อยพระพรหมได้เนรมิตนางอัปสรทำให้พระภรตดูด้านการแต่งกายได้ให้พระฤาษีสวาสติแต่งตัวให้ดูและให้พระฤาษีนารถสอนร้องเพลงนับแต่นั้นมาศิลปะการฟ้อนก็เกิดขึ้นในอินเดีย

ส่วนการละครเกิดขึ้นเมื่อใดนั้นสุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์,(2541) ได้กล่าวไว้อย่างน่าสนใจว่าพระพรหมได้แนะนำพระภรตมุนีให้แสดงละครโดยแสดงตอนอสูรต่อสู้กับเทวดาและอสูรพ่ายแพ้ทำให้ท้าววิรุณปักษีและท้าวปุโรคาโกรธแค้นได้บันดาลให้พวกละครเป็นใบ้เหมือนถูกมนต์สะกด พระอินทร์จึงสาปให้พวกอสูรแก่หง่อมและแพ้พระอินทร์จึงมีพระนามว่าพระอินทร์แก่ (ชรชระ) พวกอสูรจะเข้ามาทำร้ายผู้แสดงละครเมื่อเห็นรูปพระอินทร์แก่ต่างพากันหนีไปตั้งแต่นั้นมาเมื่อจะ

แสดงละครต้องบูชาพระอินทร์ทั้งนี้เพื่อป้องกันอันตรายแก่ผู้แสดงโดยสั่งให้พระวิศวกรรมสร้างโรงละครให้ถูกลักษณะและให้เทวดาต่างๆรักษาตามจุดต่างๆ อย่างไรก็ตามการที่อสูรจะทำร้ายผู้แสดงละครนั้นเพราะเนื้อหาที่แสดงเหมือนเป็นการเยาะเย้ยอสูรแต่เมื่อพระพรหมได้ชี้แจงให้คณาสูรฟังว่าจุดประสงค์ในการแสดงละครนั้นเป็นการแสดงประวัติความเป็นมาของเทวดาพระราชานักบวชอสูรหรือกฎุมพี ซึ่งเป็นเรื่องที่ทุกคนควรรู้ คณาสูรได้ฟังก็เข้าใจและเลิกล้มความคิดที่จะขัดขวางการแสดง

ดังนั้นพระภรตจึงได้กำหนดแบบแผนการฟ้อนรำและเครื่องดนตรีขึ้นเป็นคัมภีร์เรียกว่า“คัมภีร์นาฏยศาสตร์”ต่อมาคัมภีร์นี้ได้ตกทอดมาถึงมือมนุษย์และได้ใช้เป็นแบบแผนการแสดงละครสืบมาโดยการแสดงที่สืบเนื่องมาจากการใช้แบบแผนในคัมภีร์นี้เรียกว่า “ภารตนาฏยัม” นี่คือการเกิดของละครตามความเชื่อว่าพระพรหมเป็นผู้สร้าง

2.) พระอิศวรเป็นผู้ให้กำเนิดการฟ้อนรำ

กำเนิดการฟ้อนรำและละครตามความเชื่อนี้มีกล่าวไว้มาก และหลายคนก็โน้มเอียงมาทางพระอิศวรเป็นผู้ให้กำเนิด ทั้งนี้เนื่องจากมีการพบประติมากรรมที่ทำด้วยทองแดงหรือ หินแกะสลักที่มาจากทางภาคใต้ของอินเดีย ซึ่งเป็นรูปของพระศิวะหรือพระอิศวรในท่าฟ้อนรำโดยมีพระกรสี่ข้างพระหัตถ์ขวาข้างบนถือกลองชนิดหนึ่งเรียกว่า กลองทามรุ เป็นสัญลักษณ์แทนจังหวะที่ปลุกใจให้เกิดความฮึกเหิมพระหัตถ์ขวาข้างล่างอยู่ในท่าประทานอภัยฝ่าพระหัตถ์อยู่ในท่าที่เรียกว่าปตกะ (ท่ามูลฐานของมุทรา นิ้วทั้งสี่ยกตั้งขึ้นนิ้วหัวแม่มือโค้งเข้าหลบอยู่หลังนิ้วทั้งสี่) พระหัตถ์ซ้ายข้างบนหงายขึ้นเล็กน้อยมีเปลวไฟลุกโชติช่วงเป็นสัญลักษณ์ของการทำลายล้างพระหัตถ์ซ้ายข้างล่างเหยียดมาข้างหน้าฝ่าพระหัตถ์ชี้ต่ำลงตรงกับพระบาทซ้ายที่ยกขึ้นเป็นสัญลักษณ์แห่งพระเมตตาของพระองค์ที่มีต่อโลกพระบาทขวาเหยียบอยู่บนอสูรแคระตนหนึ่งซึ่งหมอบอยู่บนอาสน์ดอกบัว อสูรแคะตนนี้ชื่อว่า มูลาคนี

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 2 เทวรูปพระอิศวรปางนาฏราช
(กรมศิลปากร. 2541 : หน้าแทรก)

ซึ่งทางอินเดียเรียกประติมากรรมนี้ว่าเทวรูปพระอิศวรปางนาฏราช นั่นแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของเทวรูปนี้ถึงขั้นมีการจัดสร้างขึ้นที่มาของเทวรูปนี้มีที่มาจากกำเนิดของการฟ้อนรำและการละครที่มีพระอิศวรเป็นผู้สร้างให้เกิดขึ้นนั่นเอง

ในตำราที่ว่าด้วยกำเนิดของการฟ้อนรำอินเดียได้กล่าวไว้ตรงกันว่า การที่พระอิศวรได้รับการยอมรับนับถือว่าเป็นเจ้าแห่งการร่ายรำโดยมีประวัติทั้งในสวรรค์ ส่วนในเมืองมนุษย์นั้นมีสาเหตุจากที่ฤษีพวกหนึ่งพร้อมด้วยภรรยาตั้งอาศรมอยู่ในป่าตารกะ ต่อมาฤษีพวกนี้ประพฤติตนผิดศีลธรรมไม่ตั้งอยู่ในความดีงามพระอิศวรเห็นว่าฤษีพวกนี้ควรได้รับการสั่งสอนให้รู้จักผิดชอบกลับมายึดมั่นในสัมมาทิฐิเหมือนเดิม จึงชวนพระนารายณ์เสด็จลงมายังเมืองมนุษย์เพื่อจะทรมานฤษีเหล่านั้น โดยพระอิศวรแปลงตัวเองเป็นฤษีหนุ่มรูปงาม และให้พระนารายณ์แปลงเป็นภรรยาสาวที่มีสิริโฉม

งดงามเพื่อพิสูจน์ว่าฤษีประพฤติดังที่มีผู้กล่าวหรือไม่เมื่อเสด็จไปถึงป่าตารกะพบว่าพวกฤษีเมื่อเห็นนางนารายณ์ก็พากันลุ่มหลงรักใคร่ฝ่ายภรรยาฤษีก็ลุ่มหลงในรูปโฉมของโยคีแปลงและวิวาทแย่งชิงกันด้วยราคะจริต พยายามเกี้ยวคนทั้งสองแต่ไม่สำเร็จและโกรธเทพแปลงทั้งสองพวกฤษีจึงทำพิธีบูชายัญและมีเสือใหญ่ตัวหนึ่งปรากฏขึ้นและตรงเข้าทำร้ายโยคีแปลงปรากฏว่าโยคีแปลงได้จับเสือถลกหนังเอาหนังเสือมาครองแทนผ้าฤษีเห็นก็ยังไม่ยอมแพ้กลับเนรมิตงูใหญ่ขึ้นอีก ฤษีแปลงก็จับเอางูนั้นมาคล้องเป็นสังวาล ฤษีจึงสิ้นฤทธิ์พระนารายณ์ได้รับชัยชนะพระอิศวรทรงพอพระทัยมากจึงทรงร่ายรำด้วยท่าที่งดงามยิ่ง การรำครั้งนี้ถือเป็นการร่ายรำครั้งแรกของพระอิศวรแต่ขณะนั้นกลับมียักษ์ตนหนึ่งชื่อ มูลาคนี บางตำราเรียกมูยะกะละ ซึ่งเป็นศิษย์ฤษีเหล่านั้นได้โผเข้ามาต่อสู้พระอิศวรดังนั้นพระองค์จึงทรงใช้พระบาทขวาเหยียบหลังอสูรจนหักและร่ายรำต่อ อันเป็นการรำแบบผู้ชนะการรำนี้ถือเป็นการร่ายรำครั้งที่สอง (สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์, 2541) ฤษีจึงละทิฐิ ขอขมาโทษพระเป็นเจ้าทั้งสอง

การร่ายรำของพระอิศวรนั้นพญาอนันตนาคราชซึ่งเป็นพาหนะพระนารายณ์เคยมีโอกาสได้เห็นการรำที่งดงามดังกล่าวบนสวรรค์ จึงคิดว่ามนุษย์ควรได้เห็นสิ่งที่สวยงามอย่างยิ่งนี้ จึงทูลขอต่อพระนารายณ์พระนารายณ์ทรงแนะนำว่าการทูลขอนั้นไม่สมควรแต่มีวิธีคือพระยา อนันตนาคราชต้องไปบำเพ็ญตบะทำพิธีบูชาพระอิศวรที่เชิงเขาไกรลาสพระอิศวรจะเสด็จมาประทานพรเอง พระยาอนันตนาคราชได้บำเพ็ญตบะอย่างแรงกล้าจนพระอิศวรเสด็จมาประทานพรตามที่ขอ และได้เสด็จไปที่เมืองจิทัมพรัม ซึ่งอยู่ตอนใต้ของอินเดียเป็นเมืองที่จะฟ้อนรำให้มนุษย์ชมเป็นครั้งแรกด้วยเห็นว่าเมืองนี้เป็นศูนย์กลางของมนุษย์โลกโดยเสด็จมาพร้อมด้วยเทพบริวารทรงนิมิตสุวรรณศาลาขึ้นและเริ่มต้นฟ้อนรำให้ประชาชนชมถึง 108 ท่า ประชาชนที่ได้เห็นมีความชื่นชมและเลื่อมใสพระอิศวรมาก จึงสร้างเทวาลัยขึ้นที่เมืองจิทัมพรัม เพื่อเป็นที่บูชาแทนรูปเคารพของพระอิศวรภายในเทวาลัยได้สลักท่ารำ 108 ท่าของพระอิศวรในช่องจำนวน 108 ช่อง บางตำรากล่าวว่าสลักท่ารำไว้ที่เสาไม้ทางตะวันออกของทางเข้าวิหาร

จากตำนานนี้เองชาวฮินดูเชื่อว่าเมืองจิทัมพรัม อันอยู่ในแคว้นทมิฬนาฎ (Tamil Nadu) ทางอินเดียใต้มีความสำคัญดังกล่าวจึงคิดสร้างเทวรูปของพระอิศวรปางฟ้อนรำขึ้นเรียกว่า “นาฏราช”หรือ“ศิวนาฏราช”บางทีเรียกเทวรูปนี้ว่าปางปราบอสูรมูลาคนี(สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532) แล้วถ่ายแบบสร้างกันต่อๆไปอย่างแพร่หลายเป็นเหตุให้เมืองจิทัมพรัม มีเทวสถานใหญ่และสำคัญที่สุดของเมืองซึ่งชื่อว่าNatarajar Temple ด้วยหลักฐานทางวัตถุและสถานที่นี้เองทำให้ส่วนใหญ่เห็นว่าตำนานที่ว่าพระอิศวรเป็นผู้ให้กำเนิดการฟ้อนรำจึงเป็นที่ยอมรับและเชื่อถือมากกว่าตำนานที่ว่าด้วยพระพรหมเป็นผู้ให้กำเนิดจากตำนานดังกล่าวสะท้อนให้เห็นว่าอินเดียได้ยกให้เทพเป็นผู้กำเนิดศิลปะการละครและศิลปะสาขาอื่นด้วย

1.1.2 ประเทศไทย

กำหนดการฟ้อนรำและการละครของไทยในรูปแบบของตำนานมีลักษณะคล้ายอินเดียนั่นคือเมื่อเราศึกษากำเนิดของละครชาตรี ซึ่งเป็นละครที่เก่าแก่ของไทยพบว่าการอธิบายที่มาของการแสดงนี้ได้กล่าวว่าพระเทพสิงหรหรือพระเทพสิงขรหลานท้าวทศวงศ์แห่งกรุงศรีอยุธยากับนางสุวรรณดาราได้รับนิมิตฝันจากเทพยดาซึ่งที่มาของตำนานละครชาตรีและแสดงตำนานที่มาของการรำซ้อนอยู่ในนี้ด้วยนั้นมีรายละเอียดดังนี้

นางนวลสำลีเป็นราชธิดาของท้าวทศวงศ์และนางสุวรรณดารา นางเกิดทรงครรภ์โดยเทพยดาเป็นผู้มาจุติในครรภ์โหรได้ทำนายว่า ถ้าประสูติจะเป็นนักเลงชาตรีท้าวทศวงศ์จึงลอยแพนางนวลสำลีไปให้พ้นเมืองเทพยดาดลบันดาลให้แพไปติดที่เกาะกะชัง ภายหลังนางได้ประสูติกุมารและเทวดาช่วยชุบเลี้ยงโดยชุบดอกมณฑาสวรรค์ให้เป็นแม่นมกุมารได้ไปเที่ยวและพบสระน้ำแห่งหนึ่งชื่อสระอโนดาตซึ่งมีนางกินรีมาเล่นน้ำร่ายรำอยู่ทุกวัน พระกุมารจึงจำท่ารำนั้นได้และเมื่อพระกุมารชันษาได้ 9 ปีเทพยดาก็ตั้งชื่อให้ว่าพระเทพสิงหรและเนรมิตพี่เลี้ยงชายให้ชื่อว่าพรานบุญทั้งสองมักเล่นรำทำเพลงกันเป็นประจำวันหนึ่งพากันไปนอนหลับใต้ต้นรัง เทพยดาลงมาเนรมิตฝันบอกท่ารำทั้งสองจำได้แม่นยำทั้ง 12 ท่าและเทพยดาก็เนรมิตทับให้ 2 ใบพร้อมกลองอีก 1 ใบรวมทั้งเทพยดาได้ลูบสัมผัสองค์ทำให้เกิดเป็นครูชื่อ ขุนศรัทธาหรือขุนสัทธาไว้แทนครูเทพยดาองค์นั้นทำให้พระเทพสิงหรเดินทางร่ายรำไปยังที่ต่างๆจนมีชื่อเสียง

ตำนานละครชาตรีนี้ทำให้มองเห็นความคิดของคนไทยว่ายังยกความสำคัญของที่มาของสรรพสิ่งแม้แต่ศิลปะการร่ายรำก็ยกให้เทวดาซึ่งไม่แตกต่างกับประเทศเพื่อนบ้านของไทยที่มีความเชื่อในสิ่งเหล่านี้เช่นกัน(สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532)

1.2 ตำนานการละครของทางตะวันตก

ประเทศอียิปต์

ชีวิตของชาวอียิปต์ผูกพันอยู่กับศาสนาอย่างแน่นแฟ้นโดยนับถือเทพเจ้าหลายองค์เป็นพหุเทวนิยม (Polytheism) และมีการบูชาสัตว์หลายชนิดเนื่องจากเชื่อว่าเทพเจ้าอาจแสดงพระองค์ในรูปสัตว์ต่างๆเช่นจระเข้เหยี่ยวแมววัวสุนัขเป็นต้นและชาวอียิปต์ยังเชื่อว่าสิ่งต่างๆในธรรมชาติเช่นท้องฟ้าดวงอาทิตย์แผ่นดินแม่น้ำไนล์เป็นเทพเจ้าจักรวาลเป็นสิ่งมีชีวิตและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ชีวิตของมนุษย์สัมพันธ์กับการเคลื่อนที่ของดวงอาทิตย์ดวงจันทร์และฤดูกาลต่างๆในอารยธรรมอียิปต์ซึ่งคนส่วนใหญ่ทำการกสิกรรมและการเพาะปลูก ต้องพึ่งพาอาศัยธรรมชาติคือน้ำฝนเป็นสำคัญความผันแปรของธรรมชาติในยุคก่อนไม่สามารถอธิบายได้ จึงอ้างถึงเทพเจ้าหรืออำนาจในธรรมชาติ(Nature Spirit) เทพเจ้าที่สำคัญของอียิปต์คือเทพเจ้าเรา (Ra) เทพเจ้าแห่งดวงอาทิตย์ไอซิส (Isis) เทพเจ้าแห่งพื้นดินและโอสิริส (Osiris) เทพเจ้าแห่งแม่น้ำไนล์ในคัมภีร์ของอียิปต์กล่าวว่าเทพโอสิริสสอนให้ชาวอียิปต์รู้จักการเพาะปลูกอยู่เป็นหลักแหล่งอย่างมีระเบียบตรากฎหมายกำหนดศาสนา

และการปฏิบัติธรรมะต่อมาเทพโอสิริสถูกลวงไปฆ่าโอรสและชายาได้เก็บชิ้นส่วนของศพมาปะติดปะต่อกันดองเป็นมัมมี่ จากนั้นเทพโอสิริสก็ฟื้นคืนชีพและเป็นตุลาการในยมโลก ทำให้ชาวอียิปต์นิยมดองศพเป็นมัมมี่ โดยหวังที่จะคืนชีพขึ้นมาภายหลังเช่นเดียวกับเทพโอสิริสเกี่ยวกับกำเนิดของศิลปะการละครนั้นจากการศึกษาศิลาจารึกซึ่งมีอายุยาวนานมากกว่า 4000 ปีจากภาพเขียนและภาพจารึกในหลุมฝังศพของกษัตริย์อียิปต์โบราณในพีระมิดพบหลักฐานการแสดงละครสมัยแรกว่ากษัตริย์อียิปต์ทรงพระนามว่าอีเธอร์โนเฟรต(Ithernofret) ให้มีการแสดงฉากการรบกลางแจ้งติดต่อกันสามวัน พระองค์เองทรงแสดงเป็นตัวนำในเรื่องจัดให้มีขบวนเรือและพิธีบูชาเทพโอสิริส (Osiris) การแสดงได้กล่าวถึงมรณกรรมของเทพองค์นี้และการฟื้นคืนชีพนอกจากนี้อียิปต์ยังมีการแสดงการเต้นรำฉลองชัยชนะสงครามโดยพบหลักฐานเป็นภาพเขียนที่ฝาผนังตามโบสถ์เก่าแก่หรือตามหลุมฝังศพที่กล่าวมานี้แสดงให้เห็นว่าประเทศอียิปต์มีตำนานการละครสืบเนื่องมาจากเทพเจ้าเป็นแรงบันดาลใจที่สำคัญ (แสง มนวิทูร เปรียญ, 2511)

ประเทศกรีก

กรีกเป็นนครรัฐซึ่งเจริญขึ้นบนผืนแผ่นดินในทวีปยุโรปและบริเวณชายฝั่งทะเลตะวันออกของทะเลเมดิเตอร์เรเนียนด้านเอเชียไมเนอร์มีนครรัฐที่สำคัญคือเอเธนส์และนครรัฐสปาร์ตาชาวกรีกโบราณเป็นชาวอินโด-ยูโรเปียน ชาวกรีกเชื่อว่าเทพเจ้ามีอำนาจเหนือมนุษย์และมีความน่ายำเกรงแต่อย่างไรก็ตามกรีกเชื่อว่าเทพเจ้าทั้งหลายก็ล้วนแต่อยู่ใต้กฎเกณฑ์ธรรมชาติมีอารมณ์ความรู้สึกเช่นเดียวกับมนุษย์จากความเชื่อในเทพเจ้านี้เองในด้านการละครจึงมีความเกี่ยวพันใกล้ชิดกับเทพเจ้านั่นคือเทพเจ้าไดโอนีซุส(Dionysus) เป็นเทพเจ้าแห่งความอุดมสมบูรณ์และเป็นสัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นถึงการหมุนเวียนเปลี่ยนไปของฤดูกาล โดยกรีกมีตำนานเกี่ยวกับเทพเจ้าไดโอนีซุสว่าไดโอนีซุสถูกศัตรูฆ่าตายและศพก็ไม่ได้รับการฝังอย่างถูกต้องแต่กลับถูกสับออกเป็นท่อนๆแล้วโยนทิ้งหว่านกระจายไปทั่วพื้นดินแต่ในที่สุดได้รับการชุบชีวิตขึ้นมาใหม่โดยใช้อวัยวะที่กระจัดกระจายอยู่กับดินนั้นมาประกอบเข้าด้วยกันด้วยเหตุนี้ชาวกรีกจึงถือว่าไดโอนีซุสเป็นสัญลักษณ์แห่งความงอกงามของพื้นพิภพเปรียบเสมือนเมล็ดพืชพันธุ์ที่ถูกโปรยหว่านลงไปบนพื้นดินก็จะเติบโตงอกงามเป็นพืชพันธุ์ธัญญาหารต่อมาการบวงสรวงเทพองค์นี้นับเป็นการเรียกร้องให้ฤดูใบไม้ผลิหมุนเวียนกลับมาอีกครั้งต้นไม้ใบหญ้าจะได้ผลิดอกออกใบขึ้นมาใหม่ประดุจดังไดโอนีซุสที่ได้รับการชุบชีวิต

เทศกาลที่ชาวกรีกเฉลิมฉลองให้เทพเจ้าไดโอนีซุสนั้นชาวกรีกจะมีการจัดประกวดเต้นรำหมู่(Choral dance) โดยมีการขับร้องเพลงประกอบการเต้นรำหมู่และการร้องเพลงที่เรียกว่าดิธีแรมบ์ (Dithyramb) นี้ต่อมาได้พัฒนาขึ้นมาเป็นการแสดงละครไดโอนีซุสจึงได้รับฉายาว่าเป็นเทพเจ้าแห่งการละครในระยะแรกการร้องเพลงและเต้นรำบวงสรวงจะทำในที่โล่งๆ ผู้ชมมุงดูหรือล้อมวงโดยรอบต่อมาศตวรรษที่ 6 การแสดงดิธีแรมบ์มีการปรับเปลี่ยนโดยมีบุคคลผู้หนึ่งแยกตัวจากการร้อง

รำทำเพลงซึ่งเป็นกลุ่มคอรัส(Chorus) เป็นการสนทนาโต้ตอบกับกลุ่มคอรัสแทนการเล่าเรื่องโดยการบรรยายอยู่ฝ่ายเดียวบุคคลที่แยกตัวออกมาโต้ตอบกันนั้นชื่อ เธสพิส (Thespis) ดังนั้นในวงการละครถือว่า เธสพิส เป็นผู้ให้กำเนิดการแสดง(Acting) ขึ้นโดยมีเทพเจ้าเป็นแรงบันดาลใจสาระที่แสดงมักเป็นการสรรเสริญและเล่าเรื่องราวของเทพเจ้าไดโอนีซุสในระยะแรกและขยายไปสู่ตำนานของมนุษย์กึ่งเทพวีรบุรุษและบรรพบุรุษของชาวกรีก แหล่งเรื่องราวมักได้มาจากมหากาพย์อีเลียดและโอเดสซีโดยการกระทำของวีรบุรุษทำให้เกิดความขัดแย้งซึ่งสิ่งที่บรรพบุรุษทำไว้มีผลต่อชะตากรรมของลูกหลานอย่างไรก็ตามแม้เทพเจ้าจะมีความสามารถเหนือมนุษย์และมีความน่ายำเกรง แต่เทพเจ้าทั้งหลายก็ล้วนอยู่ใต้กฎเกณฑ์ธรรมชาติมีอารมณ์ความรู้สึกได้เช่นเดียวกับมนุษย์ ละครของกรีกได้มีพัฒนาการและรูปแบบทางวรรณคดีและวิธีการแสดงที่ทำให้ชนรุ่นหลังได้ยึดถือเป็นแนวทางอันสำคัญในสมัยต่อมา(สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532)

2. บ่อเกิดของละครตามแนวทฤษฎีการละคร

เมื่อศึกษาการเกิดของละครตามตำนานของประเทศต่างๆพบว่า เป็นการเกิดโดยมีเทพเจ้าเป็นแรงบันดาลใจจึงทำไปเพื่อเป็นการบูชาและร้องขอให้บันดาลความสุขความอุดมสมบูรณ์และความปลอดภัยแก่ชีวิตเนื่องจากความเชื่อในเทพเจ้ายังมีอยู่มากในทุกชุมชนและการละครยังถูกยกให้เทพเจ้าเป็นผู้ให้กำเนิด เป็นการแสดงให้เห็นความเชื่อถือในเทพเจ้าอย่างสมยอมไม่มีข้อแม้ใดๆเมื่อศิลปะวิทยาการสาขาต่างๆเจริญขึ้นการหาเหตุผลในสิ่งต่างๆ เริ่มมีวิธีคิดอย่างเป็นวิทยาศาสตร์เพิ่มขึ้นดังนั้นด้านบ่อเกิดของการละครนักทฤษฎีการละครสมัยหลังจึงพิจารณาเรื่องนี้ใหม่และมีความคิดเห็นเกี่ยวกับบ่อเกิดของละครได้เป็น 2 แนวทางคือ

2.1 ละครเกิดจากธรรมชาติและการเลียนแบบธรรมชาติ

บ่อเกิดของละครนั้นอริสโตเติลกล่าวว่าละครเกิดจากสัญชาตญาณ หรือความสามารถในการเลียนแบบของมนุษย์โดยมนุษย์แตกต่างจากสัตว์โลกชนิดอื่นตรงที่มีความสามารถในการเลียนแบบได้ดีกว่าสัตว์อื่นและมนุษย์มีความชื่นชม (Delight) ในความสามารถอันนี้ของตนเองและชื่นชมผู้ที่มีความสามารถในการเลียนแบบ จึงทำให้พฤติกรรมการเลียนแบบของมนุษย์พัฒนาการไปสู่ความเป็นศิลปะและเกิดศิลปะหลายแขนงขึ้นไม่ว่าจิตรกรรมประติมากรรมดนตรีนาฏศิลป์สถาปัตยศิลป์ วรรณศิลป์เป็นต้นเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ศิลปะนี้ ปราชญ์ชาวฝรั่งเศสคนหนึ่งชื่อลาเมนเนส์ (Lamennais) กล่าวไว้ว่า“ศิลปะเป็นอำนาจของมนุษย์ในการสร้างเช่นเดียวกับอำนาจของพระเจ้า”(หลวงวิจิตรวาทการ, 2541) การเลียนแบบจึงถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการละครและเป็นบ่อเกิดของละคร

การเกิดของละครนั้นนักทฤษฎีการละครมีความเห็นพ้องต้องกันว่าละครเกิดมานานเหลือเกินแล้วโดยมีมาคู่กับมนุษย์ตั้งแต่ยังไม่เจริญโดยพิจารณาจากหลักฐานที่ปรากฏว่ามนุษย์แทบทุกเผ่าจะมีการแสดงหรือทำพิธีกรรมต่างๆที่ต้องใช้เวทมนตร์คาถาประกอบซึ่งเรียกว่าImitative Magic นั่นคือเป็นเวทมนตร์คาถาที่ใช้ในการเลียนแบบก่อนออกไปล่าสัตว์มนุษย์จะเลียนแบบท่าทางการเคลื่อนไหวของสัตว์ที่พวกเขาจะออกล่าพร้อมกับการร่ายรำเต้นรอบกองไฟและมีคนหนึ่งที่เต้นเก่งที่สุดสมมติตัวเองเป็นนายพราน ออกร่ายรำทำท่าทางฟาดฟันสัตว์ แล้วจบลงด้วยการที่นายพรานฆ่าสัตว์ตายหมดหรือจับสัตว์ได้ พิธีกรรมนี้เชื่อกันว่าการเอาละครมาแสดงลักษณะดังกล่าวจะสามารถบังคับ (Control) ชีวิตได้ให้ทุกอย่างเป็นไปตามที่ปรารถนาดังนั้นความมุ่งหมายของการละครขั้นพื้นฐานที่ปรากฏในสมัยก่อนก็คือความพยายามในการแสวงหาวิธีการที่จะบังคับชีวิตมนุษย์ให้เป็นไปตามที่ตนต้องการแต่อย่างไรก็ตามละครในรูปแบบของพิธีจับสัตว์หรือพิธีศักดิ์สิทธิ์ยังไม่ถือว่าเป็นละครที่แท้จริง ละครที่แท้จริงเกิดขึ้นตอนหลังนั่นคือการละครผู้เล่นต้องไม่ใช่ตัวของตัวเองเราเล่นเป็นใครขณะหนึ่งที่มิได้เป็นตัวเราเองขณะนี้การไปดูละครจึงเป็นการไปดูการสวมบทบาทของผู้แสดงผู้ใดมีโอกาสสวมบทบาทเป็นตัวละครหลากหลายถือว่ามีประสบการณ์มากดังนั้นการไปดูละครจึงเป็นการไปดูประสบการณ์ของคนอื่น แล้วนำมาวิพากษ์วิจารณ์ว่าอะไรดีไม่ดีซึ่งเมื่อกลับไปพิจารณาความคิดของAristotle ก็จะเห็นว่าเป็นความจริงที่ว่ามนุษย์นั้นมีความสามารถพิเศษในการเลียนแบบแล้วนำความสามารถนั้นมาใช้หลายด้านและมนุษย์เราทุกคนจะเรียนรู้อะไรได้ขั้นแรกต้องใช้ความสามารถในการเลียนแบบทั้งนั้น(สดใส พันธุมโกมล, 2542) และแนวคิดนี้เป็นที่ยอมรับของนักทฤษฎีการละครส่วนใหญ่

2.2 ละครเกิดจากศาสนาและอิทธิพลทางศาสนา

ถึงแม้ว่าแนวความคิดต่อกำเนิดของการละครจะเป็นที่ยอมรับว่าเกิดจากธรรมชาติของมนุษย์และการเลียนแบบธรรมชาติแต่เมื่อพิจารณาตำนานการละครในสมัยก่อนนั้นพบว่าหนีไม่พ้นจากการมีความเชื่อทางศาสนาและอิทธิพลทางศาสนาเป็นแรงบันดาลใจทำให้เกิดการแสดงละครเพื่อบูชาหรือเพื่อสรรเสริญเทพเจ้าขึ้นความคิดนี้MC Welse Andersonนักทฤษฎีการละครชาวอเมริกันได้เขียนไว้ในหนังสือOff broadwayว่าถ้าจะดูประวัติการละครแล้วจะเห็นได้ว่าการละครของเกือบทุกชาติทุกภาษาเกิดจากวัดทั้งนั้นนั่นคือละครเกิดจากความเชื่อในเทพเจ้าว่ามีอิทธิพลต่อการดลบันดาลความสุขความทุกข์ให้แก่มนุษย์จึงมีการดนตรีการเต้นรำการแสดงละครบวงสรวงและถ้าศึกษาตำนานของประเทศต่างๆที่ผ่านมาก็อยู่ในทฤษฎีนี้นั่นเองโดยมีเทพเป็นแรงบันดาลใจส่วนการแสดงออกเพื่อบูชาย่อมเกี่ยวพันกับทฤษฎีที่ 1 นั่นคือเมื่อมนุษย์จะเลือกสรรการแสดงเพื่อบูชาเทพเจ้าย่อมมีการเลียนแบบธรรมชาติที่พบเห็นเป็นแนวทางสำคัญ

สรุปแล้วจะเห็นได้ว่าบ่อเกิดของการละครไม่ว่าจะอธิบายโดยแนวใดล้วนเป็นเรื่องที่แสดงให้เห็นความพยายามจะศึกษาให้เห็นถึงพฤติกรรมการสร้างสรรค์ศิลปะของมนุษย์ทั้งสิ้นเพียงแต่กาลเวลาและความเจริญทางศิลปะวิทยาการแต่ละสมัยแตกต่างกันไปทำให้การอธิบายมีกลวิธีแตกต่างกันดังรายละเอียดที่กล่าวมาแล้ว

ความสำคัญของการละคร

เมื่อพิจารณาความสำคัญของการละครสามารถกล่าวได้ 2 ลักษณะคือความสำคัญของละครสำหรับผู้เล่นละครกับความสำคัญที่มีต่อผู้ชมการแสดงทั้งนี้เพราะละครเป็นศิลปะการแสดงที่มีกระบวนสื่อสารเป็นองค์ประกอบนั่นคือมีผู้แสดงละครเป็นผู้สื่อหรือเรียกว่าผู้ส่งสารมีเรื่องที่แสดงและวิธีแสดงเป็นสื่อและมีผู้ชมเป็นผู้รับสารรายละเอียดทั้งสองประเด็นมีดังนี้

1.ความสำคัญของละครสำหรับผู้เล่นละคร

ศิลปะการละครคือศิลปะที่เกิดจากการนำประสบการณ์และจินตนาการของมนุษย์มาผูกเป็นเรื่องและจัดเสนอในรูปของการแสดงโดยมีนักแสดงเป็นผู้สื่อความหมายและเรื่องราวต่อผู้ชมการที่ผู้ชมจะเข้าถึงสิ่งที่ละครต้องการสื่อให้เห็นย่อมขึ้นอยู่กับผู้แสดงที่ต้องใช้ศิลปะในการสวมบทบาทและการแสดงออก(Action)ซึ่งต้องแสดงให้เห็นว่ามีอะไรเกิดขึ้นบนเวทีตัวละครกำลังทำอะไรอยู่ดังนั้นผู้ใดก็ตามมีโอกาสเป็นผู้แสดงละครย่อมได้รับประโยชน์หลายประการเพราะก่อนจะแสดงเป็นตัวละครตัวใดแสดงละครประเภทใดย่อมต้องผ่านกระบวนการศึกษาอย่างถ่องแท้ทั้งวิธีการแสดงเรื่องที่แสดงรวมทั้งต้องฝึกซ้อมอย่างหนักและฝึกการทำงานร่วมกับบุคคลหลายฝ่าย นับได้ว่าการละคร มีส่วนสำคัญในการขัดเกลาและหล่อหลอมบุคคลให้เข้าใจความเป็นมนุษย์ยิ่งขึ้นการได้แสดงละครผู้แสดงย่อมซึมซับและมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับชีวิตอารมณ์จิตใจและการกระทำของมนุษย์มองเห็นความสัมพันธ์ของมนุษย์กับสังคมซึ่งเป็นสิ่งแวดล้อมในขณะนั้นละครแต่ละเรื่องย่อมสะท้อนให้เห็นถึงปรัชญาวัฒนธรรมขนบธรรมเนียมประเพณีค่านิยมความเสื่อม ความเจริญของผู้คนในแต่ละยุคละครจึงมีความสำคัญที่ทำให้ผู้แสดงเข้าใจความเป็นมนุษย์ดีขึ้นดังคำที่Aristotle กล่าวไว้ในหนังสือ The Poetics of Aristotle ว่าสัจจะที่เกิดจากการละครไม่ใช่สัจจะสำหรับยุคใดสมัยใดหากแต่เป็นสัจจะตลอดกาลของธรรมชาติของมนุษย์

ในสถาบันการศึกษาปัจจุบันได้ให้ความสำคัญต่อการสร้างโอกาสให้ผู้เรียนได้แสดงละครทั้งระดับประถมศึกษามัธยมศึกษาและระดับอุดมศึกษาบางแห่งพัฒนามาถึงขั้นเปิดสอนสาขาวิชาเอกเพื่อให้ผู้เรียนประกอบอาชีพทางศิลปะการละครจากการพิจารณาจุดมุ่งหมายของการแสดงละครในสถานศึกษา มีจุดมุ่งหมายดังนี้

1.1 เป็นการยกระดับการแสดงออกทางสุนทรียศาสตร์และปลูกฝังศิลปวัฒนธรรม ซึ่งเป็นจุดมุ่งหมายอันสำคัญของการให้การศึกษาแก่บุคคล

1.2 เป็นการส่งเสริมให้ผู้เรียนฝึกการคิดและความสามารถในการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงออกทำให้แต่ละคนได้ค้นหาบุคลิกภาพและความสามารถที่แท้จริงของตนเองอันจะนำไปสู่การดำเนินชีวิตที่สมบูรณ์

1.3การแสดงละครมีส่วนสำคัญในการส่งเสริมบุคลิกภาพ ความเป็นผู้นำความเข้าใจตนเองและผู้อื่นทำให้มีมนุษย์สัมพันธ์ที่ดีกล้าแสดงออกสร้างเสริมความรับผิดชอบและความสามารถในการทำงานร่วมกับผู้อื่นรวมทั้งสร้างเสริมความสามัคคีในหมู่คณะ

1.4 ผู้ที่เรียนวิชาการละครเป็นวิชาเอกจะได้รับความรู้ความชำนาญในวิชาการละครชนิดต่างๆอย่างละเอียดลึกซึ้งและกว้างขวางบุคคลกลุ่มนี้จะเป็นกลุ่มสำคัญในการสืบทอดศิลปะแขนงนี้ให้คงอยู่

เมื่อพิจารณาความสำคัญของการละครจะเห็นว่าเป็นเรื่องของวิชาที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์โดยตรงจริง ๆ (Humanities) และศิลปะการละครที่กล่าวมา จะมีความหมายตรงกับภาษาอังกฤษว่า Dramatic Arts หรือ Theatre Arts

2. ความสำคัญของละครสำหรับผู้ชมการแสดง

ดังได้กล่าวแล้วว่าการละครเป็นการสื่อสารมายังผู้ชมดังนั้นการดูละครผู้ชมย่อมได้รับประสบการณ์ทางการละครนั่นคือdramatic experience นั่นคือได้เป็นส่วนหนึ่งในการจัดการแสดงเพราะประสบการณ์จากการดูละคร(audience)จะทำให้ผู้ดูมีความรู้สึกเหมือนได้ผ่านเหตุการณ์ต่างๆในละครด้วยตนเองขณะที่ดูละครจะเหมือนเป็นส่วนหนึ่งในเรื่องนั้นขณะที่ดู ก็มักเอาใจช่วยตัวละครตัวใดตัวหนึ่งซึ่งส่วนใหญ่มักเป็นตัวเอกที่กำลังเพลี่ยงพล้ำหรือประสบปัญหาและกำลังแสวงหาทางออก การละครจะมีความสำคัญต่อผู้ชม 3 ประการคือ

2.1 สนองตอบความต้องการด้านอารมณ์ของมนุษย์ (emotional and physical) นั่นคือ มนุษย์มีความต้องการพื้นฐานด้านอารมณ์ ซึ่งเป็นแรงผลักดันที่สำคัญในการดำรงชีวิตและประคับประคองชีวิตให้เผชิญกับภาวะต่างๆได้นอกจากการทำงานแล้วที่คนเราเลือกไปดูศิลปะการแสดงประเภทละครมักมีเหตุผลต่อไปนี้คือ

- เพื่อความบันเทิงและผ่อนคลายอารมณ์ซึ่งจัดว่าเป็นการพักผ่อนหย่อนใจอย่างหนึ่ง(diversion)

- เพื่อเป็นการกระตุ้นอารมณ์ไม่ให้เฉื่อยชา (stimulation)

- เพื่อเป็นการหาแสงสว่างแห่งจิตใจ(illumination)นั่นคือละครมีส่วนทำให้ผู้ชมเกิดความจรรโลงใจอันเนื่องมาจากมีความเข้าใจในชีวิตเข้าใจตนเองและเพื่อนมนุษย์เพิ่มขึ้น

2.2 ศิลปะการละครมีส่วนสำคัญในการยกระดับจิตใจของมนุษย์เพราะเรื่องที่ปรากฏในละครโดยเฉพาะอย่างยิ่งละครประเภทโศกนาฏกรรมมักนำเสนอปัญหาของมนุษย์ในแง่มุมต่างๆ บางครั้งบุคคลนั้นเป็นผู้ที่ยิ่งใหญ่มีโอกาสในชีวิตที่จะดำรงตนอยู่ได้อย่างมีสุขมากกว่าบุคคลอื่นแต่ในความเป็นจริงก็มีข้อบกพร่องผิดพลาดในการกระทำจนมีผลกระทบต่อตนเองและผู้อื่นทำให้เกิดความทรมานในผลกรรมนั้นการดูละครประเภทนี้จะกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกสงสาร (pity) และความกลัว (fear) ว่าตนจะตกอยู่ในภาวะเช่นนั้นและเกิดความเห็นใจเข้าใจในความทรมานของมนุษย์ที่ได้พบในละครสุดท้ายละครได้นำผู้ชมไปสู่ความเข้าใจในชีวิต เกิดแสงสว่างขึ้นในความรู้สึก (enlightenment) เกิดความบริสุทธิ์ทางจิตใจ (catharsis) นี่คือความสำคัญของการดูละครในแง่ที่สอง

2.3 ละครให้คุณค่าในเชิงสาระแก่ผู้ชมนั่นคือละครมีส่วนสำคัญในการประเทืองปัญญาของผู้ชมเพราะละครแต่ละเรื่องย่อมเสนอแนวคิดหรือสารอย่างใดอย่างหนึ่งไปยังผู้ชมเสมอการไปดูละครทำให้ผู้ชมต้องใช้สติปัญญาในการพิจารณาติดตามความเป็นไปของละคร พร้อมกับวิเคราะห์เหตุและผลในการกระทำของตัวละครไปพร้อมๆ กัน ซึ่งไม่ว่าละครจะแสดงออกมาแนวใด สิ่งที่ผู้ชมคอยติดตามมักดูว่าตัวละครฝ่ายร้ายหรือฝ่ายอธรรมจะได้รับผลกรรมตามกฎเกณฑ์ทางจริยธรรมของสังคมหรือไม่ทำให้การดูละครมีส่วนลับสมอง (intellectual) หรือเป็นอาหารสมองไปด้วยนอกจากนี้ละครกระตุ้นให้เราได้ใช้สติปัญญาครุ่นคิดถึงเนื้อหาและความหมายของเรื่องซึ่ง จอร์จ เบอร์นาร์ดชอว์(George Bernard Shaw) นักแต่งบทละครที่สำคัญชาวตะวันตกคนหนึ่งได้กล่าวว่าอาหารทางสมองนั้นสำหรับบางคนมีความสำคัญไม่แพ้อาหารเลี้ยงปากเลี้ยงท้องเลย(สดใส พันธุมโกมล, 2542)

องค์ประกอบของละคร

ละครมีองค์ประกอบเช่นเดียวกับกระบวนการสื่อสารทั้งหลายนั่นคือประกอบด้วยผู้ส่งสารสื่อและผู้รับสารซึ่งขยายความได้ดังนี้

1. ผู้ส่งสาร การละครเป็นการสื่อสารชนิดหนึ่ง หมายความว่าในละครเรื่องหนึ่งๆ ผู้เขียนบทละครย่อมต้องการสื่อบางสิ่งบางอย่างมายังผู้ชมเสมอซึ่งประกอบด้วยสารทางอารมณ์ที่อาจเป็นความบันเทิงความเศร้าความดีใจความรันทดความผิดหวังความร่าเริงความใฝ่ฝัน ฯลฯ ที่ผู้เขียนแสดงออกเป็นเนื้อหาสาระในบทละคร ถ้าผู้เขียนและผู้แสดงสามารถถ่ายทอดได้ดีผู้อ่านย่อมสามารถรับรสแห่งอารมณ์ ความรู้สึกนั้นได้และอาจพลอยรื่นรมย์ผิดหวังเศร้าเสียใจทดท้อและอื่นๆ ประหนึ่งว่าเป็นเรื่องที่เกิดกับตนเอง แต่ขณะเดียวกันสารหนึ่งที่ปรากฏเด่นชัดในละครและคู่ขนานมากับสารทางอารมณ์ก็คือสารที่เป็นความคิดหรือสาระต่างๆที่มากับการละครอยู่เสมอเพราะละครเป็นการเลียนแบบหรือสะท้อนเรื่องราวแง่มุมใดแง่มุมหนึ่งของมนุษย์มายังผู้ชมความคิดอันเป็นสารที่ปรากฏในละครก็คือความคิดเกี่ยวกับมนุษย์และพฤติกรรมของมนุษย์แต่ละยุคสมัย ดังนั้นการส่งสารในละครไม่

ว่า สารอารมณ์หรือสารทางความคิดย่อมประกอบด้วยวิธีการส่งสาร ในการแสดงละครหมายถึงวิธีการแสดงชนิดต่างๆนั่นเอง บางครั้งผู้เขียนบทละครต้องการสื่อให้เห็นว่าการต่อสู้ในการดำรงชีวิตของมนุษย์ต้องอาศัยทั้งความเข้มแข็งอดทนความมุ่งมั่นอย่างจริงจังของมนุษย์โดยมีความถูกต้องตามทำนองคลองธรรมเป็นแกนกลาง

วิธีการสื่อของละครแต่ละชาติอาจแสดงออกไม่เหมือนกัน บางครั้งอาจแสดงเป็นละครร้องละครพูดซึ่งอาจเสนอเนื้อเรื่องอย่างง่ายๆเข้าใจชัดเจนแต่บางครั้งอาจมีวิธีการแสดงที่ให้ผู้ชมตีความและต้องใช้ความคิดไปพร้อมกับการดูละครโดยอาจใช้วิธีการแสดงแนวสัญลักษณ์(Symbolic Drama) ที่ทุกอย่างอาจนำเสนอโดยท่าทางที่ประดิษฐ์ขึ้นการให้สีเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย บางทีแทบไม่มีการเจรจาและสื่อด้วยวิธีการอื่นแล้วแต่นักการละครจะคิดขึ้นอันเป็นการแสดงเชิงทดลองซึ่งมักมีอยู่ในแต่ละยุคสมัยดังนั้นการส่งสารในการละครจึงมีองค์ประกอบคือเรื่องหรือบทละครเป็นองค์ประกอบแรก การแสดงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญลำดับถัดมาซึ่งในบทละครเรื่องหนึ่งๆ ย่อมประกอบด้วยสิ่งต่อไปนี้ ได้แก่โครงเรื่องตัวละครความคิดที่ปรากฏภาษาที่ใช้ในละครเสียงประกอบภาพต่างๆทั้งหมดที่ปรากฏบนเวที

2. การแสดง ถือว่าเป็นการสื่อสิ่งที่ผู้เขียนบทละครเสนอมายังผู้ชมผู้แสดงและองค์ประกอบต่างๆที่ปรากฏอยู่บนเวที จึงเป็นสื่อสำคัญที่จะทำให้สารที่ผู้เขียนบทละครต้องการส่งมายังผู้ชมปรากฏผลตามที่ต้องการหรือไม่การแสดงนั้นประกอบด้วยตัวผู้แสดงซึ่งต้องศึกษาบทละครอย่างถ่องแท้เพื่อเข้าใจความหมายและพฤติกรรมของตัวละครแต่ละตัวบทบาทและความสัมพันธ์ของตัวละครที่มีต่อกันพร้อมกันนั้นต้องฝึกการตีความบทละครออกมาเป็นกิริยาท่าทางเพื่อให้คนดูรับสารที่ต้องการสื่อจากการดูการแสดงการใช้เสียงหรือภาษาและพิจารณาจากองค์ประกอบอื่นๆ ได้แก่การจัดฉาก การแต่งกายและองค์รวมของการนำเสนอของละคร ซึ่งมีวิธีการนำเสนอหลายแบบ

3. ผู้ชม ถือเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่ขาดไม่ได้ของการแสดงละครเพราะถ้าศึกษาประวัติของการละครและศิลปะการแสดงหรือการเล่นชนิดต่างๆแล้ว ล้วนแต่มีผู้ร่วมในกิจกรรมสองกลุ่มคือมีผู้เล่นและผู้ร่วมการเล่นปัจจุบันเรียกว่าผู้ดูหรือผู้ชมจากการศึกษาบ่อเกิดของการแสดงละครที่กล่าวมาแล้วและการละเล่นต่างๆในสมัยก่อนเกิดจากความเชื่อในพลังของเทพเจ้าจึงเป็นการแสดงออกเพื่อความอุดมสมบูรณ์หรือความมั่นคั่งและความมั่นคงในชีวิตจึงเกิดการเล่นในพิธีกรรม ดังนั้นผู้ชมการเล่นระบำรำฟ้อนหรือละครในระยะแรกจึงไม่ได้มีเป้าหมายที่ผู้ชมซึ่งเป็นมนุษย์แต่เป็นเทพ เช่นเทพโอสิริสเทพไดโอนีซัสพญาแถนหรือเทวดาที่แต่ละชนเผ่าเคารพนับถือ ในระยะหลังเมื่อสภาพแวดล้อมทางการศึกษา เศรษฐกิจและสังคมเปลี่ยนไปพร้อมกับความเจริญทางวิทยาศาสตร์มีมากขึ้นเรื่อยๆความสำคัญของพิธีกรรมและความเชื่อค่อยๆลดลงเรื่อยๆการละเล่นในพิธีกรรมค่อยๆปรับเปลี่ยนเป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนานของผู้เล่นและผู้ชมก็เปลี่ยนจากเทพมามุ่งที่ผู้ชมที่เป็นมนุษย์ด้วยกันเองจนนานเข้าก็แทบจะหลงลืมเค้าดั้งเดิมว่าการละเล่นนั้นๆ เคยมีความหมายสำคัญอัน

ขลังและศักดิ์สิทธิ์มาก่อน การแสดงบางอย่างก็กลายมาเป็นการแสดงเพื่อความสนุกสนานอย่างเดียว ในตอนหลังอย่างไรก็ตามในเมืองไทยของเราการเล่นละคร หรือการฟ้อนรำเพื่อการสื่อสารกับเทวดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ใช่ว่าจะเลือนหายไปเสียทีเดียวยังมีปรากฏอยู่บ้างตามศาลหลักเมืองในบางแห่งทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัดศาลพระพรหมพระธาตุเจดียสถานที่สำคัญ เช่น วัดพุทธโสธรจังหวัดฉะเชิงเทรา ซึ่งเป็นการรำหรือแสดงละครแก้บน(วีณา วีสเพ็ญ, 2549)

ประวัติการละครไทย

ละครไทยเป็นละครที่มีรูปแบบการแสดงมากมายเพื่อให้เป็นที่เข้าใจได้ชัดเจนยิ่งขึ้นได้จัดประเภทละครไทยเป็น 2 แบบดังนี้

1. ละครแบบโบราณ

ละครชนิดนี้เป็นลักษณะละครรำที่มีมาตั้งแต่อดีต ถึงแม้จะนำมาปรับปรุง แต่ยังมีเรื่องของศิลปะการร่ายรำผสมอยู่ทุกประเภท ซึ่งแบ่งเป็นละครรำแบบดั้งเดิมกับละครรำแบบปรับปรุง

ละครรำแบบดั้งเดิม ได้แก่ ละครชาตรี ละครนอก ละครใน

ละครชาตรีประวัติความเป็นมา ละครชาตรีนับเป็นละครที่มีมาแต่สมัยโบราณและมีอายุเก่าแก่กว่าละครชนิดอื่น ๆ มีลักษณะเป็นละครเร่คล้ายของอินเดียที่เรียกว่า “ยาตรี” หรือ “ยาตรา” ซึ่งแปลว่า เดินทางท่องเที่ยว ละครยาตรา คือ ละครพื้นเมืองของชาวเบงคลีในประเทศอินเดียเป็นละครเร่ นิยมเล่นเรื่องคีตโควินทร์ เป็นเรื่องอวตารของพระวิษณุ ตัวละครมีเพียง 3 ตัว คือ พระกฤษณะ นางราธิ และนางโคปี ละครยาตรานี้เกิดขึ้นในอินเดียมาช้านาน ส่วนละครรำของไทยสันนิษฐานว่าน่าจะเริ่มนำมาแสดงในตอนต้นสมัยกรุงศรีอยุธยาประมาณปี พ.ศ. 1893-2171 จึงอาจจะเป็นไปได้ที่ละครไทยอาจได้แบบอย่างจากละครอินเดีย เนื่องจากศิลปวัฒนธรรมของอินเดียแพร่หลายมายังประเทศต่าง ๆ ในแหลมอินโดจีน เช่น พม่า มาเลเซีย เขมร และไทย ทำให้ประเทศเหล่านี้บางสิ่งบางอย่างคล้ายกันอยู่มากในสมัยโบราณละครชาตรี เป็นที่นิยมแพร่หลายทางภาคใต้ของไทย เรื่องที่แสดงนิยมแสดงเรื่องมโนราห์ จึงเรียกการแสดงประเภทนี้ว่า “โนราชาตรี” เพราะชาวใต้ชอบพูดตัดพยางค์หน้า ละครชาตรีได้แพร่หลายเข้ามายังกรุงรัตนโกสินทร์ สันนิษฐานว่ามา 3 ครั้ง คือ

ในปี พ.ศ. 2312 เมื่อสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีเสด็จยกทัพไปปราบเจ้านครศรีธรรมราช และพากลับมากรุงธนบุรีพร้อมด้วยพวกละครในปี พ.ศ. 2323 ในงานฉลองพระแก้วมรกต ละครของเจ้านครศรีธรรมราชได้เดินทางมาแสดงประชันกับละครหญิงของหลวงในปี พ.ศ. 2375 ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวแห่งกรุงรัตนโกสินทร์สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) สมัยที่ยังเป็นเจ้าพระยาพระคลังได้ยกทัพไปปราบและระงับเหตุการณ์รายทางหัวเมืองภาคใต้ หลังจากนั้นเมื่อยกทัพกลับมากรุงเทพฯ พวกชาวใต้จึงอพยพติดตามขึ้นมาด้วย รวมทั้งพวกที่มีความสามารถในการแสดงละครชาตรี พวกนี้ตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ ตำบลสนามควาย และได้จัดตั้งคณะ

ละครรับเหมาแสดงงานต่าง ๆ จนเป็นที่แพร่หลายและฝึกหัดสืบต่อมา ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีผู้คิดนำเอาละครชาตรีกับละครนอกมาผสมกันเรียกว่า “ละครชาตรีเข้าเครื่อง” หรือ “ละครชาตรีเครื่องใหญ่” การแสดงแบบนี้บางครั้งมีฉากแบบละครนอก แต่บางครั้งก็ไม่มีฉากอย่างละครชาตรี ดนตรีที่บรรเลงประกอบใช้ลักษณะผสมคือ ใช้เครื่องดนตรีของละครชาตรีผสมกับวงปี่พาทย์ของละครนอก การแสดงเริ่มด้วยรำซัดชาตรี แล้วลงโรงจับเรื่องด้วยเพลงวา แบบละครนอก ส่วนเพลงและวิธีการแสดงใช้ละครชาตรีและละครนอกผสมกัน การแสดงแบบนี้ยังเป็นที่นิยมมาจนถึงปัจจุบันนี้ และนำมาแสดงเป็นละครแก้บนตามสถานที่ ต่างๆ

นอกจากนี้ในเรื่องของละครชาตรี มีตำนานกล่าวไว้เกี่ยวข้องกับกษัตริย์องค์หนึ่ง ทรงพระนามว่า “ท้าวทศวงศ์” ครองกรุงศรีอยุธยา มีมเหสีทรงพระนามว่า “สุวรรณดารา” มีพระราชธิดาทรงพระนามว่า “นางนวลสำลี” ต่อมานางนวลสำลีเกิดมีครรภ์ โดยไม่มีผู้ชายมาแตะต้องเลย พระราชบิดาไม่เชื่อจึงนำไปปล่อยลอยแพและแพนั้นได้มาติดอยู่ที่เกาะกะชัง นางจึงอาศัยอยู่ที่เกาะแห่งนี้จนกระทั่งนางประสูติโอรสชื่อว่า “พระเทพสิงหร” เทวดาได้นำดอกมณฑาสวรรค์ มาชุบเป็นแม่นมชื่อว่า “แม่สีมาลา” และชุบเป็นนางพี่เลี้ยงชื่อว่า “แม่เพียน” และ “แม่เภา” คอยดูแลราชโอรส พระเทพสิงหรเสด็จประพาสป่า ได้พบนางกินนรลงมาร่ายรำเล่นน้ำที่สระอโนดาต จึงได้จดจำท่ารำนั้นไว้ ต่อมาเทวดาได้นำเอาศิลาจำนวน 1 ก้อน มาชุบให้เป็นพรานบุญ เพื่อให้เป็นเพื่อนพระเทพสิงหรและได้เนรมิตในฝันบอกท่าเพลงรำให้คนทั้งสองได้จดจำไว้ถึง 12 ท่า ได้แก่ ท่าแม่ลาย ท่าเขาควาย ท่ากินนร ท่าจับระบำ ท่าลงฉาก ท่าฉากน้อย ท่าผาลา ท่าบัวตูม ท่าบัวบาน ท่าบัวคลี่ ท่าบัวแย้ม ท่าแมงมุม ชักใย และได้เนรมิตทับให้ 2 ใบ ชื่อว่า “น้ำตาตก” และ “นกเขาขัน” พร้อมทั้งกลองอีก 1 ใบชื่อว่า “เภรีสุวรรณโลก” ตลอดทั้งเนรมิตขุนสัทธาไว้แทนองค์ เพื่อเป็นครูสอนท่ารำพระเทพสิงหรต่อไป

ต่อมาพระเทพสิงหรได้มีโอกาสเสด็จมายังเมืองของพระอัยกา (ตา) และได้แสดงการรำในที่ต่าง ๆ จนเลื่องลือเข้าไปถึงในวัง พระอัยกาจึงให้พาตัวเข้ามาแสดงในวังเป็นที่พอพระราชหฤทัย ทรงสอบถามประวัติความเป็นมาก็ทราบว่าเป็นพระราชนัดดา (หลาน) จึงทรงพระราชทานเครื่องต้นให้พระเทพสิงหรทรงเล่นชาตรี ละครชาตรีจึงได้แต่งเครื่องทรงเทริดสังวาลแต่นั้นเป็นต้นมา ได้มีผู้สนใจมาสมัครเรียนและแสดงกับพระเทพสิงหรเป็นจำนวนมาก จนเป็นที่นิยมแสดงแพร่หลายต่อมา

ผู้แสดง ในสมัยโบราณจะใช้ผู้ชายแสดงล้วน มีตัวละครเพียง 3 ตัว คือ ตัวนายโรง ตัวนาง และตัวตลก แต่มาถึงยุคปัจจุบันนิยมใช้ผู้หญิงเป็นผู้แสดงเสียส่วนใหญ่

การแต่งกาย สมัยโบราณไม่สวมเสื้อ เพราะทุกตัวใช้ผู้ชายแสดง ตัวยืนเครื่องซึ่งเป็นตัวที่แต่งกายดีกว่าตัวอื่นก็นุ่งสนับเพลา นุ่งผ้าคาดเจียระบาดมีห้อยหน้า ห้อยข้าง สวมสังวาลทับทรวง กรองคอและบนศีรษะสวมเทริดเท่านั้น การผัดหน้าในสมัยโบราณใช้ขมิ้นลงพื้น สีหน้า จนนวลปนเหลือง ไม่ใช่ปนแดงอย่างปัจจุบันนี้ ส่วนการแต่งกายในสมัยปัจจุบันนิยมแต่งเครื่องละครสวยงามเรียกตามภาษาชาวบ้านว่า “เข้าเครื่อง” หรือ “ยืนเครื่อง”

เรื่องที่แสดง ในสมัยโบราณนิยมแสดงเรื่องจักรๆ วงศ์ๆ โดยเฉพาะเรื่องมโนราห์กับเรื่องพระรถเสน (นางสิบสอง) นอกจากนี้ยังมีเรื่องอื่นๆ อีกสุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์,(2541) กล่าวถึงบทละครชาตรีไว้ว่า

1. บทละครชาตรีซึ่งนำมาจากบทละครนอก(สำนวนชาวบ้าน) ได้แก่ เรื่องลักษณวงศ์ ตอนถวายพราหมณ์ถึงฆ่าพราหมณ์เกสร แก้วหน้าม้า ตะเพียนทอง สังข์ทองตอนกำเนิดพระสังข์ วงศ์สวรรค์ จันทวาท ตอนตรีสุริยพบจินดาสมุทร โม่งป่า พระพิมพ์สวรรค์ สุวรรณหงส์ตอนกุมพลถวายม้า พระรถเสน โกมินทร์ พิกุลทอง พระทิณวงศ์ กายเพชร กายสุวรรณ อุณรุท พระประจงเลขา จำปาสี่ต้น ฯลฯ เรื่องเหล่านี้เป็นที่นิยมมากในสมัยเมื่อ 60 ปีมาแล้ว ต้นฉบับบางเล่มขณะนี้ยังหาไม่พบก็มี

2. บทพระราชนิพนธ์ละครนอกในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยได้แก่ไชยเชษฐ์ตอนขับนางสุวิญชาตอนนางแมวเย้ยซุ้มสังข์ทองตอนเสี่ยงพวงมาลัยตอนนางมณฑาลงกระท่อมสังข์ศิลป์ชัยตอนตกเหวตอนเสนากุฎเข้าเมือง คาวี ตอนสันนุราชชุบตัวตอนคันธมาลีขึ้นหึง ไกรทอง ตอนวิมาลาขึ้นเมืองมนุษย์ มณีพิชัย ตอนมณีพิชัยเป็นข้าเจ้าพราหมณ์ ขุนช้างขุนแผน ตอนแต่งงานพระไวย

การแสดง ละครชาตรีนั้น เมื่อมีการแสดงจะมีพิธีกรรม ดังนี้

เริ่มต้นจะต้องทำพิธีบูชาครูเบิกโรง มีเทียน 1 เล่ม ธูป 3 ดอก หมาก 3 คำ (ป้ายปูนทางด้านหลังใบพลูและจีบเอาหลังเข้า) หมาก 3 คำ ใส่ในโทนทั้งคู่ 2 คำ ใส่ที่โคนเสากลาง (หรือใต้เสื่อก็ได้) 1 คำ กับเงินกำนลอีก 3 สลึง 1 เฟื้องเงินกำนลนี้เมื่อทำพิธีเสร็จแล้วจะต้องแบ่งให้คนเบิกโรง 1 สลึง คนรำซัดหน้าบท 1 สลึง คนแบกซองคลี 1 สลึง และอีก 1 เฟื้อง เป็นส่วนทำบุญอุทิศให้ครูบาอาจารย์ เมื่อทำพิธีบูชาครูเสร็จแล้วปี่พาทย์ก็โหมโรงชาตรี แล้วร้องประกาศหน้าบท ถ้ามีบายศรีด้วยก็ร้องเริ่มด้วย “ขานเอ” ถ้าไม่มีก็ต้องไปร้องเชิญครูทีเดียว ต่อจากนั้นก็มีตัวยืนเครื่องออกมารำซัดหน้าบทตามเพลง การรำซัดนี้ในโบราณขณะที่รำ ตัวรำจะต้องว่าอาคมไปด้วย เพื่อป้องกันเสนียดจัญไรและการกระทำย่ำยีต่างๆ วิธีเดินวนรำซัดก่อนแสดงนี้จะรำเวียนซ้ายเรียกว่า ชักใยแมงมุม หรือชักยันต์ ต่อจากรำซัดหน้าบทเวียนซ้ายแล้ว ก็เริ่มจับเรื่อง ตัวละครขึ้นนั่งเตียงแสดงต่อไป การแสดงละครชาตรีตัวละครร้องเองไม่ต้องมีต้นเสียง ตัวละครที่นั่งอยู่ ณ ที่นั้นก็เป็นลูกคู่ไปในตัว และเมื่อเลิกการแสดงจะรำซัดอีกครั้งหนึ่งว่าอาคมถอยหลัง รำเวียนขวาเรียกว่า คลายยันต์ เป็นการถอนอาถรรพ์ทั้งปวง

ดนตรี วงดนตรีปี่พาทย์ที่ประกอบการแสดงมีปี่ สำหรับทำทำนอง 1 เลา โทน 2 ลูก กลองใบเล็ก (กลองชาตรี) 2 ใบ และฆ้อง 1 คู่ แต่ละครชาตรีที่แสดงกันในกรุงเทพฯ จะตัดเอาฆ้องคู่ออกมาใช้ม้าล่อแทนซึ่งเป็นประเพณี และบางครั้งก็ยังใช้กลองแขกอีกด้วย

เพลงร้อง ในสมัยโบราณผู้แสดงจะเป็นผู้ด้นกลอนและร้องร่าย ซึ่งเป็นหลักในการดำเนินเรื่อง เพลงที่ใช้ในละครชาตรีปัจจุบันมีเพลงละครนอกเข้าผสมเพลงชาตรีจึงได้บัญญัติชื่อเพลงร่ายขึ้น เพื่อเรียกใช้และจำได้ง่ายไม่สับสน เช่น ร่ายชาตรี 1 ร่ายชาตรี 2 ร่ายชาตรี 3 และร่ายชาตรีกรับ เมื่อเวลานำมาใช้ในการแสดงต้องเลือกทำนองให้ถูกอารมณ์และเหตุการณ์ในเรื่องนั้น

ภาพประกอบ 3 ละครชาตรี

ที่มา : กรมศิลปากร 2560

ละครนอกประวัติความเป็นมาละครนอกมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา สันนิษฐานว่าคงมาจากการละเล่นพื้นเมืองและร้องแก้กันต่อมาภายหลังแสดงเป็นเรื่องเป็นตอนขึ้น เป็นละครที่วิวัฒนาการมาจากละครโนราหรือชาตรีโดยปรับปรุงวิธีแสดงต่างๆตลอดจนเพลงร้องและดนตรีประกอบให้แปลกออกไป แล้วภายหลังจับเป็นเรื่องเป็นตอนขึ้น เรื่องที่แสดงเป็นเรื่องเกี่ยวข้องกับชีวิตภายในครอบครัว ที่ทุกคนรู้เห็นและเข้าใจดีอยู่แล้ว เช่น ตอนชิงชู้ รักพาหนี และตีหมากผัว (เป็นศัพท์ที่ใช้ในการว่าเพลงพื้นเมือง)

“ชิงชู้” หมายถึง ว่าเพลงตอนชายสองคนพยายามเกี้ยวพาราสีหญิงคนเดียวกัน

“ลักพาหนี” ว่าตอนชายชักชวนหญิงให้หนีออกจากบ้าน

“ตีหมากผัว” เป็นตอนกลับกับตอน “ชิงชู้” ว่าเพลงตอนหญิงสองคนพยายามแย่งชายคนเดียวกัน ต่อมาเมื่อได้แบบอย่างละครชาตรี จึงได้ผูกขึ้นเป็นเรื่อง โดยนำนิทานพื้นเมืองปัญญาสชาดกมาแต่งเป็นบทแสดงเป็นละครสมัยกรุงศรีอยุธยา ละครนอกที่แสดงในชั้นเดิมคงจะมีตัวละครแต่เพียง 3 ตัว 4 ตัวอย่างละครชาตรี ต่อมาเมื่อมีผู้นิยมมากขึ้น ทางหาเลี้ยงชีพในการเล่นละครมากขึ้น การแสดงละครสะดวกขึ้น จึงเกิดการแก้ไขกระบวนการแสดงละครแข่งขันกันให้วิจิตรพิสดารขึ้น

กว่าเดิม คือ เพิ่มตัวละครให้มากขึ้น คิดเครื่องแต่งตัวละครขึ้น และเริ่มนำเรื่องแปลกๆมาแสดง บทร้องซึ่งเดิมตัวละครร้องเป็นกลอนด้น โดยประดิษฐ์เป็นของตนเองก็มี กวีช่วยกันคิดประพันธ์กลอนให้ไพเราะยิ่งขึ้น บทละครครั้งกรุงศรีอยุธยาซึ่งยังมีอยู่ พอสังเกตได้ว่า ถ้าเป็นบทละครของเก่าจริงๆ กลอนจะเหมือนบทละครชาตรี ถ้าเป็นบทละครที่แต่งขึ้นภายหลังกรุงศรีอยุธยา บทละครจะเป็นกลอนแปด

ผู้แสดงในสมัยโบราณจะใช้ผู้ชายแสดงล้วนผู้แสดงจะต้องมีความคล่องแคล่วในการรำและร้อง มีความสามารถที่จะหาคำพูดและใช้ในการแสดงได้อย่างทันท่วงทีกับเหตุการณ์ เพราะขณะแสดงต้องเจรจาเอง

การแต่งกาย ในขั้นแรกผู้แสดงแต่งตัวอย่างคนธรรมดาสามัญ เพียงแต่แต่งให้รัดกุม เพื่อแสดงบทบาทได้สะดวก ผู้แสดงบทเป็นตัวนางจะนำเอาผ้าขาวม้ามาห่มสไบเฉียง เพื่อให้ผู้ชมละครทราบว่าผู้แสดงกำลังแสดงเป็นตัวนาง ถ้าแสดงบทเป็นตัวยักษ์จะเขียนหน้าหรือใส่หน้ากาก ต่อมามีการแต่งกายให้ดูงดงามมากขึ้นเพราะเลียนแบบมาจากละครในบางครั้งเรียกการแต่งกายลักษณะนี้ว่า “ยืนเครื่อง”

เรื่องที่แสดง แสดงได้ทุกเรื่องยกเว้น 3 เรื่อง คือ อิเหนา อุณรุท รามเกียรติ์ บทละครนอกที่แสดงมีดังนี้

1. ในสมัยโบราณ มีบทละครอยู่ 14 เรื่อง คือ การะเกด คาวี ไชยทัต พิกุลทอง พิมพ์สวรรค์ พิณสุริยวงศ์ มโนราห์ โม่งป่า มณีพิชัย สังข์ทอง สังข์ศิลป์ชัย สุวรรณศิลป์ สุวรรณหงส์ โสวัต

2. สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ มีบทพระราชนิพนธ์ละครนอกในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย 6 เรื่อง คือ สังข์ทอง ไชยเชษฐ์ ไกรทอง มณีพิชัย คาวี สังข์ศิลป์ชัย สำหรับสังข์ศิลป์ชัยนั้น เป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งทรงพระยศเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพระราชนิพนธ์แก้ไข

การแสดง การแสดงละครนอกมีความมุ่งหมายในการแสดงเรื่องมากกว่าความประณีตในการร่ายรำ ฉะนั้นในการดำเนินเรื่องจะรวดเร็ว ตลกขบขัน ไม่พิถีพิถันในเรื่องของขนบธรรมเนียมประเพณี การใช้ถ้อยคำของผู้แสดงไม่ว่าจะเป็นตัวใดก็ตาม จะใช้ถ้อยคำภาษาตลาดเป็นพื้น อิริยาบถต่าง ๆ ไม่เคร่งครัด เป็นละครที่ชาวบ้านเรียกกันเป็นภาษาธรรมดาว่า “ละครตลาด” ทั้งนี้เพื่อให้ทันใจผู้ชมละคร เช่น

ตัวอย่างบทพระราชนิพนธ์ละครนอกในรัชกาลที่ 2 เรื่องสังข์ทอง ตอนท้าวสามลทอดพระเนตรพระสังข์ตีคลีกับพระอินทร์

เมื่อนั้น ท้าวสามลร้องรับได้ดีพ่อ
ตบมือออออชะเง้อคอ เห็นลูกเขยเป็นต่อหัวร่อคัก
ลุกขึ้นโลดเต้นเขม้นมุ่ง พลัดผลุงลงมาขาแขกหัก
มืนเมื่อยเหนื่อยบอกหอบฮัก พิงพนักนั่งโยกตะโพกเพลีย
ฉวยคนโทถมยามาดื่มน้ำ หกคว่ำสำลักแล้วบ้วนเสีย
หยิบบุหรี่ไฟไหม้ลามเลีย วัดถูกจมูกเมียไม่รู้ตัว

(จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2500)

จะเห็นได้ว่าแม้ท้าวสามลจะเป็นกษัตริย์ ก็ใช้คำธรรมดาไม่ใช้คำราชาศัพท์ ซึ่งผิดกับละครในมากถ้าเป็นกษัตริย์ ทุกอิริยาบทและทุกคำจะต้องใช้คำราชาศัพท์ และมีอิริยาบทที่เป็นกษัตริย์

ดนตรี นิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า ก่อนการแสดงละคร วงปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงโหมโรงเย็นเป็นการเรียกผู้ชม เพลงโหมโรงเย็น ประกอบด้วย เพลงสาธุการ เพลงตระ เพลงรัวสามลา เพลงเข้าม่าน เพลงปฐม เพลงลา

เพลงร้อง เป็นเพลงชั้นเดียว หรือเพลงสองชั้นที่มีจังหวะรวดเร็ว จะมีคำว่า “นอก” ติดกับชื่อเพลง เช่น ช้าปี่นอก โอ้โลมนอก ปีนตลิ่งนอก ขึ้นพลับพลานอก เป็นต้น มีต้นเสียงและลูกคู่ บางครั้งผู้แสดงร้องเองมีลูกคู่รับทวน มีคนบอกบท 1 คน

โอกาสที่แสดง ตามจดหมายเหตุของลาลูแบร์ กล่าวว่า ละครนอกใช้แสดงในงานพิธีต่างๆที่ไม่ใช่งานพระราชพิธีของกษัตริย์ เช่น แสดงในงานมงคลนักขัตฤกษ์ งานมหกรรมรื่นเริงต่างๆ เช่น ฉลองโบสถ์วิหารที่สร้างใหม่ เมื่ออันเชิญพระพุทธรูปที่สร้างใหม่มาประดิษฐานในนั้น

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 4 ละครนอกเรื่องรถเสนตอนมอมเหล้าเมรี

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

ละครในประวัติความเป็นมาละครในเรียกกันหลายชื่อ เช่น ละครข้างใน ละครนางในและละครในพระราชฐาน เป็นต้น สันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีความรุ่งเรืองมากที่สุด ในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ละครใดแสดงมาจนถึงสมัยกรุงธนบุรีและสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ หลังสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวมิได้มีละครในของหลวงอีก เนื่องจากระยะหลังมีละครแบบใหม่เข้ามามาก จนต่อมามีผู้คิดฟื้นฟูละครในขึ้นอีกครั้งเพื่อแสดงในบางโอกาส แต่แบบแผนและลักษณะการแสดงเปลี่ยนไปจากเดิมบ้าง

ผู้แสดง เป็นผู้หญิงฝ่ายใน สมัยโบราณห้ามบุคคลภายนอกหัดละครในนอกเสียจากคนในพระราชวังจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเลิกข้อห้ามนั้น ต่อมาภายหลังอนุญาตให้ผู้ชายแสดงได้ด้วย ผู้แสดงละครในต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถตีบทให้แตกและมีลักษณะทีท้าวทีพญา

การแต่งกาย พิถีพิถันตามแบบแผนกษัตริย์จริง ๆ เรียกว่า “ยืนเครื่อง” ทั้งพระและนาง

เรื่องที่แสดง นิยมแสดงเพียง 3 เรื่อง คือ อุณรุท รามเกียรติ์ และอิเหนา

การแสดง ละครในมีความมุ่งหมายอยู่ที่ศิลปะของการร่ายรำต้องมีลีลาสวยงาม รักษาแบบแผนและจารีตประเพณี จึงไม่นิยมแสดงตลกขบขันและโลดโผน

ดนตรี ใช้วงปี่พาทย์บรรเลงเหมือนละครนอกแต่เทียบเสียงไม่เหมือนกัน ต้องบรรเลงให้เหมาะสมกับเสียงของผู้หญิงที่เรียกว่า “ทางใน”

เพลงร้อง ปรับปรุงให้มีทำนองและจังหวะนิ่มนวล สละสลวย ผู้แสดงไม่ร้องเองมีต้นเสียงและลูกคู่ มีคำว่า “ใน” อยู่ท้ายเพลง เช่น ช้าปี่ใน โอ้โลมใน

ภาพประกอบ 5 ละครในเรื่องอิเหนาตอนไหว้พระ

ที่มา : กรมศิลปากร. 2560

2. ละครรำแบบปรับปรุง ได้แก่ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครเสภา

ละครดึกดำบรรพ์

ประวัติความเป็นมา ละครดึกดำบรรพ์เป็นละครที่เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้ให้กำเนิดละครดึกดำบรรพ์ คือ เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลานกุญชร) วังบ้านหม้อของท่านตั้งอยู่ระหว่างถนนอัษฎางค์กับถนนบ้านหม้อแถวโรงภาพยนตร์บ้านหม้อ โดยแสดง ณ โรงละครของท่าน ที่อยู่ในวังโดยมีชื่อว่า “โรงละครดึกดำบรรพ์” ละครประเภทนี้เกิดขึ้นด้วยเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ได้เดินทางไปยุโรปในปี พ.ศ. 2434 และมีโอกาสได้ชมโอเปร่า (OPERA) ซึ่งท่านชื่นชมในการแสดงมาก เมื่อกลับมาจึงคิดที่จะทำละครโอเปร่าให้เป็นแบบไทย ในการสร้างละครดึกดำบรรพ์ครั้งนี้ นอกจากท่านจะเป็นผู้สร้างโรงละครดึกดำบรรพ์ สร้างเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดงแล้วท่านยังได้รับความร่วมมือจากผู้ร่วมงานที่สำคัญ ได้แก่

1. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพระนิพนธ์บทเลือกสรรปรับปรุงลำนำทำนองเพลง ทรงออกแบบฉาก และทรงกำกับการแสดง

2. หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด ตาตะนันทน์) เป็นผู้จัดทำนองเพลง ควบคุมวงดนตรีปี่พาทย์

3. หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี ทองพิรุฬห์) เป็นผู้ควบคุมและฝึกสอนการขับร้อง

4. หม่อมเข็ม กุญชร ณ อยุธยา ภรรยาของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์เป็นผู้ปรับปรุงประดิษฐ์ท่ารำและฝึกสอนให้เข้ากับบทและลำนำทำนองเพลง

ละครดึกดำบรรพ์ นำออกแสดงครั้งแรกปี พ.ศ. 2442 เนื่องในโอกาสต้อนรับเจ้าชายเฮนรี่ พระอนุชาของสมเด็จพระเจ้ากรุงปรัสเซีย ซึ่งเป็นพระราชอาคันตุกะ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จนได้รับความนิยมตลอดมา ต่อมาในปี พ.ศ. 2452 เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์สุขภาพไม่ดี จึงถวายบังคมลาออกจากราชการทำให้ต้องเลิกการแสดงละครดึกดำบรรพ์ไป นับแต่เริ่มแสดงละครดึกดำบรรพ์จนเลิกการแสดงรวมระยะเวลา 10 ปี

ผู้แสดง นิยมใช้ผู้หญิงแสดงล้วน ผู้ที่จะได้รับคัดเลือกให้แสดงละครดึกดำบรรพ์จะต้องมีความสามารถพิเศษเป็นคุณสมบัติ 2 ประการ คือ

1. เป็นผู้ที่เสียงดี ขับร้องเพลงไทยได้ไพเราะ

2. เป็นผู้ที่มีรูปร่างงาม รำสวย โดยเฉพาะผู้แสดงเป็นตัวเอกในเรื่องด้วยแล้วต้องได้รับการคัดสรรเป็นอย่างดี

การแต่งกาย เหมือนอย่างละครในที่เรียกว่า “ยืนเครื่อง” นอกจากบางเรื่องที่ดัดแปลงเพื่อความเหมาะสม และให้ตรงกับความเป็นจริง

เรื่องที่แสดง มีอยู่จำนวนมาก ดังนี้

1. บทนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้แก่ สังข์ทอง ตอนทิ้งพวงมาลัย ตอนตีคลี ตอนถอดรูป คาวี ตอนเผาพระขรรค์ ตอนชุบตัว ตอนหึง อิเหนา ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช ตอนไหว้พระ ตอนบวงสรวง สังข์ศิลป์ชัยภาคต้น ตอนตกเหว ตอนตามหา ตอนเห็นนิมิต สังข์ศิลป์ชัยภาคปลาย ตอนคืนลำเนา ตอนเข้าเมือง ตอนต้อนรับ กรุงพาณชมทวีป ตอนกำเริบฤทธิ์ ตอนอวตาร รามเกียรติ์ ตอนสูรปนขา อุณรุท และพระมณีพิชัย

2. บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้แก่ ศกุนตลา ท้าวแสนปม พระเกียรติรถ พระญาราชวังสัน ขอมดำดิน แต่งงานพระไวย พญามังกร พระนาละ

3. บทพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย ได้แก่ สองกรวรวิก จันทกินรี พระยศเกตุ

การแสดง จะแตกต่างจากละครแบบดั้งเดิม เพราะผู้แสดงต้องร้องเองรำเอง ไม่มีการบรรยายกิริยาของตัวละครได้มีการปรับปรุงการแสดงความเป็นไปในเนื้อเรื่องของละครดึกดำบรรพ์พยายามแสดงให้สมจริงสมจังมากที่สุด มีการตกแต่งฉาก สถานที่ ใช้แสงสีเสียงประกอบฉาก นับเป็นต้นแบบในการจัดฉากประกอบการแสดงของโขนละครต่อมา การแสดงนิยมแสดงตอนสั้น ๆ ให้ผู้ชมละครมีความรู้สึกต้องการจะชมละครต่ออีก

ดนตรี ใช้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เพื่อความไพเราะนุ่มนวล โดยการผสมวงดนตรีขึ้นใหม่ และคัดเอาสิ่งที่มีเสียงเล็กแหลมหรือดังมากๆ ออก เหลือไว้แต่เสียงทุ้ม ทั้งเพิ่มเติมสิ่งที่เหมาะสมเข้ามา เช่น ฆ้องหุ่ย มี 7 ลูก 7 เสียง ต่อมาเรียกว่า “วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์”

เพลงร้อง จากบทละครได้ปรับปรุงหลายประการ คือ

1. ตัดคำว่า “เมื่อนั้น” “บัดนั้น” กล่าวถึงใครออก โดยให้ผู้แสดงรำใช้บทเพื่อให้เข้าใจว่าใครพูด
2. คัดเอาแต่บทเจรจาไว้ โดยยกบทเจรจามาร้องรำ ให้ผู้แสดงร้องโต้ตอบกันเอง
3. ไม่มีบทที่กล่าวถึงของผู้แสดงว่าจะนั่ง จะเดินซ้ำอีก ทำให้ไม่เคอะเขิน
4. บรรยายภาพไว้ในบทร้อง ประกอบศิลปะการรำ
5. คำบรรยายไม่มี
6. บทโต้ตอบ โต้เถียง วิวาท ใช้บทเจรจาเป็นกลอนแทนและเจรจาเหมือนจริง
7. มีการนำทำนองเสนาะในการอ่าน โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอนมาใช้
8. มีการนำเพลงพื้นเมือง เพลงชาวบ้าน การละเล่นของเด็กมาใช้
9. มีการเจรจาแทรกบทร้อง โดยรักษาจังหวะตะโพนให้เข้ากับบทร้องและอื่น ๆ

ภาพประกอบ 6 การแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่องคาวี
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

ละครพันทาง

ประวัติความเป็นมา ละครพันทางเป็นละครที่เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้ให้กำเนิดละครพันทาง คือ เจ้าพระยามหินทรศักดิธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ซึ่งได้

เคยเดินทางไปยุโรป และได้เห็นละครของทางยุโรป จึงเกิดความคิดนำมาปรับปรุงละครไทยให้แปลกออกไป จากละครที่ท่านมีอยู่ในขณะนั้น คือ ละครนอก ละครใน ละครที่ปรับปรุงในครั้งนี้เป็นละครแบบผสมโดยนำเรื่องที่แสดงมาจากพงศาวดารชาติต่าง ๆ เช่น เรื่องราชาธิราช สามก๊กเป็นต้น เจ้าพระยามหินทรศักดิธำรง ได้สร้างสิ่งที่เกิดขึ้นในวงการละครไทย คือ

1. ตั้งชื่อโรงละครแบบฝรั่งเศสเป็นครั้งแรกเรียกว่า “ปรินซ์เธียเตอร์” (PRINCE THEATRE)

2. เป็นผู้ริเริ่มแสดงละครเก็บเงิน (ตีตั๋ว) ที่โรงละครเป็นครั้งแรก

3. การแสดงของท่านก่อให้เกิดคำขึ้นคำหนึ่ง เรียกว่า “วิก” เหตุที่เกิดคำนี้ เพราะละครของท่านแสดงสัปดาห์ละครั้ง คนที่ไปชมก็ไปกันทุก ๆ สัปดาห์ คือ ไปชมทุกๆ วิก นิยมพูดกันว่าไปวิกคือไปสุดสัปดาห์ด้วยการไปดูละครของท่านเจ้าพระยามหินทรศักดิธำรง

เมื่อเจ้าพระยามหินทรศักดิธำรงถึงแก่อสัญกรรม เจ้าหมื่นไวยวรนาถ (บุศย์) ได้ดำเนินกิจการต่อจากบิดาและได้กราบบังคมทูลลาออกจากบรรดาศักดิ์ ใช้นามว่าบุศย์มหินทร์ ได้มีโอกาสพาคณะละครไทยไปแสดงในยุโรปเป็นครั้งแรก ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว แสดงที่เมืองปีเตอร์สเบิร์ก ประเทศรัสเซีย

ต่อมาสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงดัดแปลงการแสดงละครพงศาวดารชาติต่าง ๆ ของเจ้าพระยามหินทรศักดิธำรง โดยปรับปรุงเพลง และวิธีการแสดงเสียใหม่ ด้วยวิธีนำศิลปะทางเพลง ดนตรีและขับร้องกับฟ้อนรำประเภทต่าง ๆ ที่สามารถแทรกผสมได้ใส่เข้าไว้ด้วยเพื่อให้น่าชม น่าฟัง ขึ้นจนได้รับความนิยมได้ทรงพระนิพนธ์บทละครเรื่องพระลอ (ตอนกลาง) จัดแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ให้ทอดพระเนตร ณ พระที่นั่งอภิเษกดุสิต

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงตั้งคณะละครขึ้น ชื่อว่า “คณะละครหลวงนฤมิตร” ได้นำพระราชพงศาวดารไทยมาทรงนิพนธ์เป็นบทละคร เช่น วีรสตรีถลาง คุณหญิงโม ขบถธรรมเถียร ฯลฯ โดยใช้พระนามแฝงว่า “ประเสริฐอักษร” และทรงเรียกลักษณะการแสดงละครจากบทละครพระราชพงศาวดาร ในครั้งนี้ว่า “ละครพันทาง”

ผู้แสดง นิยมใช้ผู้แสดงทั้งผู้ชายและผู้หญิงแสดงจริงตามบทบาทตัวละครที่ปรากฏในเรื่อง

การแต่งกาย ไม่แต่งกายตามแบบละครรำโดยทั่วไปแต่แต่งกายตามลักษณะเชื้อชาติ เช่น แสดงเกี่ยวกับเรื่องมอญก็จะแต่งแบบมอญ แสดงเรื่องพม่าก็แต่งแบบพม่า เป็นต้น

เรื่องที่แสดง ส่วนมากดัดแปลงมาจากบทละครนอก เรื่องที่แต่งขึ้นในระยะหลังก็มี เช่น พระอภัยมณี เรื่องที่แต่งขึ้นจากพงศาวดารของไทยเองและของชาติต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นจีน แขก มอญ ลาว เช่น เรื่องห้องสิน ตั้งอั่น สามก๊ก ซุยถัง ราชาธิราช เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีเรื่องที่ปรับปรุงจากวรรณคดีเก่าแก่ของภาคเหนือ เช่น พระลอ

การแสดง บทที่ใช้ดำเนินเรื่องมีทั้งบทเจรจาที่มีลักษณะสำเนียงชาติต่าง ๆ มีความเหมาะสมกับการดำเนินเรื่อง เพื่อให้ดำเนินเรื่องได้รวดเร็ว บางตอนผู้แสดงร้องเอง แต่บางตอนมีต้นเสียงและลูกคู่ร้องทั้งหมดเหมือนละครนอก ละครใน บางครั้งต้นเสียง และลูกคู่จะร้องแต่บทบรรยายกิริยา ก็มีเช่นกัน นอกจากนี้ยังมีการใช้ท่ารำไทยผสมกับท่าทางของสามัญชนหรือท่ารำไทยผสมกับลีลาของชนต่างชาติที่กล่าวถึงในเรื่องนั้น

ดนตรี นิยมใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมเรื่องใดที่มีท่ารำและเพลงร้อง ทำนอง ดนตรีของต่างชาติผสมอยู่ ก็จะเพิ่มดนตรีอันเป็นสัญลักษณ์ของภาษานั้น ๆ เรียกว่า “เครื่องภาษา” เข้าไปด้วย เช่น ภาษาจีนก็มีกลองจีน กลองแต๊กแต๋ว ฉาบใหญ่ ส่วนพม่าก็มีกลองยาวเพิ่มเติม เป็นต้น

เพลงร้อง จะใช้เพลงที่มีสำเนียงออกภาษาของต่างชาติ เพื่อให้สอดคล้องกับบทบาทของ ผู้แสดง เพลงที่มีสำเนียงเป็นภาษาต่างชาติที่เรียกว่า “เพลงภาษา” หรือ “เพลงออกภาษา” เป็นเพลงประเภทหนึ่งที่คีตกวีไทย ได้แต่งขึ้นจากการสังเกตและการศึกษาเพลงของชาติต่าง ๆ ว่ามีสำเนียงเช่นใด แล้วจึงแต่งเพลงภาษาขึ้นโดยใช้ทำนองเพลงไทยเดิม แต่ดัดแปลงให้มีสำเนียงภาษาของทำนองเพลงต่างชาติ มีการแต่งคำร้อง เลียนสำเนียงของภาษานั้น ๆ มาแทรกไว้บ้าง เพื่อเป็นแนวทางให้ผู้ฟังทราบว่าเป็นเพลงของชาติใด แล้วจึงตั้งชื่อเพลงบอกภาษาไว้ เช่น มอญดูดาว จีนเก็บบุปผา ลาวชมดง ลาวรำดาบ แขกลพบุรี เป็นต้น

ภาพประกอบ 7 การแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราชตอนสมิงพระรามแต่งงาน

ที่มา : วรวรรณ พลับประสิทธิ์. 2560

ละครเสภา

ประวัติความเป็นมา ละครเสภาเป็นละครที่เกิดขึ้นใหม่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้ให้กำเนิดละครเสภา คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ พระองค์ทรงปรับปรุงการแสดงละครชนิดนี้ โดยนำลักษณะการแสดงแบบเสภารำ มาผสมกับละครพันทาง ใช้การแสดงแบบละครพันทางเป็นหลัก แต่การดำเนินเรื่องใช้การขับเสภาเป็นส่วนใหญ่ ละครเสภาเรื่องแรกที่ทรงนิพนธ์ขึ้น คือ ละครเสภาเรื่องไกรทอง

เรื่องของเสภา มีประวัติกล่าวไว้ว่า เสภาเป็นการแสดงที่สืบเนื่องมาจากการขับเสภาในสมัยโบราณ ซึ่งกำเนิดมาจากการเล่านิทาน เป็นที่นิยมแพร่หลาย ทำให้เกิดมีการปรับปรุงขึ้น ผู้เล่าบางท่านจึงคิดแต่งเป็นกลอนใส่ทำนอง มีเครื่องประกอบจังหวะ ที่เรียกว่า “กรับ” จนกลายเป็นขับเสภาขึ้น

เสภามีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในสมัยพระบรมไตรโลกนาถ ประมาณปี พ.ศ. 2011 เสภาในสมัยโบราณไม่มีดนตรีประกอบ จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีปี่พาทย์บรรเลงประกอบ

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว นิยมเพลงอัตราสามชั้น เพลงที่ร้องและบรรเลงในการขับเสภาซึ่งเคยใช้เพลงสองชั้น ก็เปลี่ยนเป็นสามชั้นบ้างและใช้กันมาจนปัจจุบันนี้

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว วงปี่พาทย์ได้ขยายตัวเป็นเครื่องใหญ่ เมื่อปี่พาทย์โหมโรงเริ่มด้วยเพลงรัวประลองเสภาต่อด้วยเพลงโหมโรง เช่น เพลงไอยเรศ เพลงสะบัดสะบิ้ง หรือบรรเลงเป็นชุดสั้น ๆ เช่น เพลงครอบจักรวาล แล้วออกด้วยเพลงม้าย่องก็ได้ มีข้อความสำคัญว่าเพลงโหมโรงจะต้องลงด้วยเพลงวาจึงจะเป็นโหมโรงเสภา เมื่อปีพาทย์โหมโรงแล้ว ผู้ขับก็จะขับเสภาไหว้ครูดำเนินเรื่อง ต่อจากนั้นร้องส่งเพลงพม่าห้าท่อน แล้วขับเสภาคั่น ร้องเพลงจระเข้หางยาว แล้วขับเสภาคั่น ร้องเพลงจระเข้หางยาว แล้วขับเสภาคั่น ร้องส่งเพลงสี่บทแล้วขับเสภาคั่น ร้องส่งเพลงบุหลัน แล้วขับเสภาคั่น ต่อจากนี้ไปไม่มีกำหนดเพลง แต่คงมีสลับกันเช่นนี้ตลอดไปจนจวนจะหมดเวลาจึงส่งเพลงส่งท้ายอีกเพลงหนึ่ง เพลงส่งท้ายนี้เดิมใช้เพลงกราวรำ ต่อมาเปลี่ยนเป็นอกทะเลเต่ากินผักบุ้งหรือพระอาทิตย์ชิงดวงเดิมบรรเลงเพลงสองชั้น ต่อมาประดิษฐ์เป็นเพลงสามชั้นที่เรียกว่า “เสภาทรงเครื่อง” คือ การขับเสภา แล้วมีร้องส่งให้ปี่พาทย์รับนั่นเอง

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีผู้คิดนำผู้แสดงร่วมแสดงประกอบการรำ และทำบทบาทตามคำขับเสภา มีร้องเพลงเรียกว่า “เสภารำ” เสภารำมีแบบสุภาพและแบบตลก สำหรับเสภาแบบตลก ผู้ริเริ่มชื่อ ขุนรามเดชะ (ห่วง) บางท่านว่าชื่อ ขุนราม (โพ) กำนันตำบลบ้านสาย จังหวัดอ่างทอง ซึ่งเล่ากันว่าขับเสภาได้ดี นอกจากนี้ในสมัยของพระองค์โปรดเกล้าฯ ให้กวีช่วยกันแต่งบทเสภาเรื่องอาบูหซัน ซึ่งทรงโปรดให้แต่งตามเนื้อเรื่องที่ทรงพระราชนิพนธ์ไว้เป็น

ลิลิตก่อนแล้ว คือ ลิลิตนิทราชาคริต เพื่อใช้ขับถวายในเวลาทรงเครื่องใหญ่ (ตัดผม) และมีเหตุการณ์เปลี่ยนแปลง คือ พวกขับเสภาสำนวนแบบนอกที่ใช้ภาษาพื้นบ้านมาสนใจสำนวนหลวง

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ประจักษ์ ประภาพิทยากร ได้กล่าวถึงพระองค์ว่า

ทรงโปรดวรรณคดีทุกแขนง ทรงพระราชนิพนธ์เสภา เรื่องพญาราชวังสันกับเสภาเรื่องสามัคคีเสวก ส่วนการเล่นเสภาก็มีเพิ่มเติมให้มีปิดเปิดม่าน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กับ พระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นกวีพจน์สุปรีชา ทรงช่วยกันชำระเสภาขุนช้างขุนแผน มีการแก้ไขและแต่งเพิ่มให้ดีกว่าเก่าและพิมพ์เป็นฉบับหอพระสมุดอย่างที่มีอยู่ในปัจจุบันนี้ขึ้นเป็นครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ. 2560

สำหรับเรื่องขุนช้างขุนแผนนี้ ศักดา ปั้นเหน่งเพชร ได้กล่าวถึงเรื่องขุนช้างขุนแผนว่า

เนื้อเรื่องขุนช้างขุนแผนแปลกจากเรื่องอื่น ๆ ในชุดเดียวกันตรงที่สร้างเนื้อเรื่องมิให้เป็นไปตามคาดหวังของท่านผู้อ่านรูปแบบและเนื้อเรื่องเหมาะสมกลมกลืนกันดียิ่ง กลอนเสภามีความไพเราะดำเนินเรื่องแบบนิยายได้ดี ลักษณะกวีนิพนธ์สร้างจินตนาการภาพพจน์ และอารมณ์สะท้อนใจแก่ผู้อ่านอย่างดียิ่ง เป็นตัวอย่างในการแต่งคำประพันธ์ประเภทนี้ได้ทุกตอน กลวิธีดำเนินเรื่องเป็นไปในแนวปรัชญาทางพุทธศาสนา แต่อนิจจังไม่เที่ยงด้านสังคม สะท้อนสังคมทุกฐานะ

จากสิ่งเหล่านี้ทำให้บทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ได้รับความนิยมนำมาขับเสภา และนำมาจัดแสดงเป็นละครเสภาอยู่เสมอ

นอกจากนี้ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีขุนสำเนียง วิเวกวอน (น่วม บุณยเกียรติ) ร่วมกับนายเกริ่น และนายพัน คิดเสภาตลกขึ้นอีกชุดหนึ่งเลียนแบบขุนช้างขุนแผน โดยแสดงเรื่องพระรถเสน ตอนฤาษีแปลงสาร

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช การเล่นการขับเสภาเกือบจะไม่มีเลยการเล่นการขับเสภาจะมีขึ้นแต่เฉพาะในงานพิเศษระหว่างเพื่อนฝูงนักร้อง นักดนตรี ด้วยกันเท่านั้น หรือกรมศิลปากรจัดการแสดงขึ้นเป็นครั้งคราว การขับเสภาที่พบในปัจจุบัน ส่วนใหญ่จะขับเสภากันในเวลาแสดงละครเสภา เสภารำ และเสภาตลก ผู้ขับเสภาที่มีความสามารถจะมีเพียงเล็กน้อย ขาดผู้ที่มีความสนใจในการถ่ายทอด ทำให้ศิลปะแขนงนี้กำลังจะสูญหายไปเกือบหมดสิ้น

ผู้แสดง นิยมใช้ผู้แสดงทั้งผู้ชายและผู้หญิงแสดงจริงตามบทบาทตัวละครที่ปรากฏในเรื่อง

การแต่งกาย แต่งกายตามเนื้อเรื่องคล้ายกับละครพันทาง

เรื่องที่แสดง นำมาจากนิทานพื้นบ้าน เช่น เรื่องขุนช้างขุนแผน ไกรทองหรือเรื่องจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เช่น เรื่องพญาราชวังสัน สามัคคีเสวก เป็นต้น

การแสดง ละครเสภาต่างจากเสภารำเพราะเสภารำนั้นตัดเอามาแสดงเพียงตอนสั้นๆ มุ่งความงามของการร่ายรำเป็นใหญ่ในแนวสุภาพ มุ่งความตลกขบขันสนุกสนานในแนวตลกส่วนละครเสภาเป็นการแสดงเป็นเรื่องวงปี่พาทย์ ผู้ขับเสภา ผู้ขับร้อง เป็นองค์ประกอบการแสดงมุ่งในการดำเนินเรื่องเป็นใหญ่

ดนตรี นิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าบรรเลงและการขยับกรับประกอบการขับเสภา

เพลงร้อง มีลักษณะคล้ายละครพันทางแต่จะมีการขับเสภา ซึ่งเป็นบทกลอนสุภาพแทรกอยู่ในเรื่องตลอดเวลา

ภาพประกอบ 8 การแสดงละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนตอนละเลงขนมเบื้อง

ที่มา : วรวรรณ พลับประสิทธิ์. 2560

3.ละครที่มีพัฒนาการขึ้นใหม่

ละครชนิดนี้เป็นลักษณะละครที่มีหลายรูปแบบ ได้แก่ การร้อง การพูดหรือทั้งร้องรำและพูด อยู่ในเรื่องเดียวกัน แต่ไม่ดำเนินเรื่องด้วยการรำตีบทเหมือนอย่างละครรำ ละครชนิดนี้ได้แก่ ละครร้อง ละครสังคีต ละครพูด ละครหลวงวิจิตรวาทการ ละครเพลง

ละครร้อง

ประวัติความเป็นมา ละครร้องเป็นศิลปะการแสดงแบบใหม่ที่กำเนิดขึ้นในตอนปลายสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ละครร้องได้ปรับปรุงขึ้น โดยได้รับอิทธิพลจากละครต่างประเทศ ละครร้องนั้นต้นกำเนิดมาจากการแสดงของชาวมลายูที่เรียกว่า “บังสาวัน” หรือ “มาเลย์โอเปร่า” (MALAY OPERA) ได้เคยแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทอดพระเนตรครั้งแรกที่เมืองไทรบุรี และต่อมาละครบังสาวันได้เข้ามาแสดงในกรุงเทพฯ โรงละครที่

แสดงอยู่ข้างวังบูรพา สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงแก้ไขปรับปรุงเป็นละครร้องแสดงที่โรงละครปรีดาลัย (เดิมสร้างอยู่ในวังของกรมพระนราธิปฯ ถนนตะนาว) คณะละครของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์นี้ภายหลังได้เปลี่ยนเรียกชื่อว่า “ละครหลวงนฤมิตร” บางครั้งคนนิยมเรียกว่า “ละครปรีดาลัย” ต่อมาเกิดคณะละครร้องแบบปรีดาลัยขึ้นมากมาย เช่น ปราโมทัย ปราโมทย์เมือง ประเทืองไทย วิไลกรุง ไฉวเวียง เสรีสำเริง บันเทิงไทย ฯลฯ ละครนี้ได้นิยมกันมา จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

นอกจากนี้ยังมีละครร้องเกิดขึ้นอีกแบบหนึ่ง โดยสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชเจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมาร ทรงดัดแปลงละครของชาวตะวันตก จากละครอุปรากรที่เรียกว่า “โอเปอเรติก ลิเบรตโต” (OPERATIC LIBRETTO)มาเป็นละครในภาษาไทยและได้รับความนิยมอีกแบบหนึ่ง จึงทำให้ละครร้องแบ่งออกเป็น 2 รูปแบบ ดังนี้

1. ละครร้องสลับพูดของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์
2. ละครร้องล้วนๆ ในสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมาร

ผู้แสดง

ละครร้องสลับพูด ใช้ผู้หญิงแสดงล้วน ยกเว้นแต่ตัวตลกหรือจำอวด ที่เรียกว่า “ตัวตลกตามพระ” ใช้ผู้ชายแสดง มีบทเป็นผู้ช่วยพระเอก แสดงบทตลกขบขันจริงๆ เพื่อให้เกิดความสนุกสนาน

ละครร้องล้วน ๆ นิยมใช้ผู้แสดงทั้งผู้ชายและผู้หญิงแสดงจริงตามบทบาทตัวละครที่ปรากฏในเรื่อง

การแต่งกาย

ละครร้องสลับพูด แต่งกายตามฐานะของตัวละครในเรื่อง

ละครร้องล้วนๆ แต่งกายตามแบบละครพันทาง หรือตามลักษณะของตัวละครในเรื่อง แต่งหน้าตามแบบการแต่งหน้าการแสดงบนเวที (STAGE MAKE UP) ของตัวละครตะวันตก

เรื่องที่แสดง

ละครร้องสลับพูด บทละครส่วนใหญ่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงนิพนธ์บทและกำกับการแสดง เรื่องที่แสดง ได้แก่ ตุ๊กตายอดรัก ขวดแก้วเจียระไนเครือณรงค์ กากี ภารตะ สีป๊อมินทร์ (กษัตริย์ธีบอของพม่า) พระยาสีหราชเดโชโคตรบองและสาวเครือฟ้า ซึ่งนำมาจากเรื่องมาดามบัตเตอร์ฟลาย (MADAME BUTTERFLY) เป็นเรื่องที่ได้รับความนิยมและมีผู้นำมาจัดแสดงเสมอ

ละครร้องล้วนๆ เรื่องที่แสดง ได้แก่ เรื่องสาวิตรี ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์เป็นละครร้องล้วนๆ เรื่องเดียวที่ไม่มีบทพูดแทรกอยู่เลย

การแสดง

ละครร้องสลับพูด มีทั้งบทร้องและบทพูด ยึดถือการร้องเป็นส่วนสำคัญ บทพูดเจรจาสอดแทรกเข้ามา เพื่อทวนบทที่ผู้แสดงร้องเองมาแล้วเท่านั้น แม้ตัดบทพูดออกทั้งหมดเหลือแต่บทร้องก็ยังได้เนื้อเรื่องสมบูรณ์ มีลูกคู่คอยร้องรับอยู่ในฉาก ยกเว้นแต่ตอนที่เป็นการเกริ่นเรื่องหรือดำเนินเรื่องลูกคู่จะเป็นผู้ร้องทั้งหมด ผู้แสดงจะทำท่าประกอบตามธรรมชาติมากที่สุด ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงเรียกว่า “ละครกำแบ”

ละครร้องล้วนๆ ผู้แสดงขับร้องโต้ตอบกันและเล่าเรื่องเป็นทำนองแทนการพูดดำเนินเรื่องด้วยการร้องเพลงล้วนๆ ไม่มีบทพูดแทรก มีเพลงหน้าพาทย์ประกอบอิริยาบถของผู้แสดง จัดฉากประกอบตามเนื้อเรื่อง ใช้เทคนิคอุปกรณ์ แสง สี เสียง เพื่อสร้างบรรยากาศให้สมจริงและน่าชมยิ่งขึ้น

ดนตรี

ละครร้องสลับพูด บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวมหรือบรรเลงด้วยวงมโหรีในกรณีที่แสดงเกี่ยวกับชนชาติ

ละครร้องล้วน ๆ บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวม

เพลงร้อง

ละครร้องสลับพูด ใช้เพลงชั้นเดียวหรือเพลงสองชั้นในขณะที่ผู้แสดงร้องใช้ซออู้คลอตามเบา ๆ เรียกว่า “ร้องคลอ”

ภาพประกอบ 9 การแสดงละครร้องเรื่องสาวเครือฟ้า

ที่มา : กรมศิลปากร. 2539

ละครสังคีต

ประวัติความเป็นมา ละครสังคีตเป็นละครอีกรูปแบบหนึ่ง ที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงริเริ่มขึ้น โดยมีวิวัฒนาการมาจากละครพูดสลับลำ แต่แตกต่างกันที่ละครสังคีตมีบทสำหรับพูด และบทสำหรับผู้แสดงร้องในการดำเนินเรื่องเท่าๆ กัน จะตัดอย่างใดอย่างหนึ่งออกมิได้ เพราะจะทำให้เสียเรื่อง บางครั้งพระองค์จะทรงเรียกละครสังคีตว่า “มิวสิคเคิลคอมมีดี้”

ผู้แสดง นิยมใช้ผู้แสดงทั้งผู้ชายและผู้หญิงแสดงจริงตามบทบาทตัวละครที่ปรากฏในเรื่อง

การแต่งกาย แต่งแบบสมัยนิยม คำนึงถึงสภาพความเป็นจริงของฐานะตัวละครตามเนื้อเรื่อง และความงดงามของเครื่องแต่งกาย

เรื่องที่แสดง นิยมแสดงบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มี 4 เรื่อง คือ หนามยอกเอาหนามบ่ง วิวาห์พระสมุทร มิกาโด วั่งตี่ มีข้อสังเกตประการหนึ่งคือ ทรงใช้ชื่อเรียกละครทั้ง 4 เรื่องนี้แตกต่างกัน กล่าวคือ ในเรื่องหนามยอกเอาหนามบ่ง ทรงเรียกว่า “ละครสลับลำ” เรื่องวิวาห์พระสมุทร ทรงเรียก “ละครพูดสลับลำ” เรื่องมิกาโดและวั่งตี่ ทรงเรียกว่า “ละครสังคีต” การที่ทรงเรียกชื่อบทละครทั้ง 4 เรื่อง แตกต่างกันนั้น นายมนตรี ตราโมทและนายประจวบ บุรานนท์ ข้าราชสำนักในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเคยมีโอกาสร่วมในการแสดงละครของพระองค์ท่าน ให้ความเห็นตรงกันว่าเรื่องหนามยอกเอาหนามบ่ง และเรื่องวิวาห์พระสมุทรน่าจะเป็นเรื่องที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นก่อน ซึ่งขณะนั้นคงจะทรงยังไม่ได้คิดเรียกชื่อละครประเภทนี้ว่า “ละครสังคีต” ต่อมาในระยะหลัง เมื่อทรงพระราชนิพนธ์เรื่องมิกาโดและเรื่องวั่งตี่ ทรงใช้คำว่า “ละครสังคีต” สำหรับเรียกชื่อละครประเภทหนึ่ง

การแสดง มุ่งหมายที่ความไพเราะของเพลง ผู้แสดงจะต้องร้องเองคล้ายกับละครร้องแต่แตกต่างกันที่ละครร้องดำเนินเรื่องด้วยบทร้อง การพูดเป็นเพียงเจรจาทวนบทส่วนละครสังคีตมุ่งบทร้องและบทพูด เป็นหลักสำคัญในการดำเนินเรื่อง มีความงดงามของการแสดงหมู่ เนื้อเรื่องสนุกสนาน เครื่องแต่งกายและการจัดฉากงดงาม ในการแสดงแต่ละเรื่องจะต้องมีบทของตัวตลกประกอบเสมอ

ดนตรี บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวม

เพลงร้อง ใช้เพลงชั้นเดียวหรือสองชั้น มีลำนำที่ไพเราะ

ละครพูด

ประวัติความเป็นมา ละครพูดกำเนิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงโปรดเกล้าฯ ให้มีการแสดงละครพูดสมัครเล่นเป็นครั้งแรก ละครพูดสมัยนี้แตกต่างกับละครพูดของสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธสยามมกุฎราชกุมาร ในสมัยหลังเกี่ยวกับเนื้อเรื่อง คือ เนื้อเรื่องละครพูดที่แสดงในสมัยนี้ดัดแปลงมาจากบทละครรำที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายถึงการแสดงละครพูดในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวว่า ในบางครั้งที่มีการสโมสรปีใหม่โปรดให้เล่นละคร

สมัครเล่น ผู้ที่เล่นเจ้านายก็มีขุนนางก็มี แล้วแต่ใครจะสมัครเล่น แต่เล่นเป็นละครพูด นับว่าละครพูดในภาษาไทยมีขึ้นเป็นครั้งแรก ในครั้งนั้นนำเอาเรื่องละครรำ เช่น เรื่องสังข์ศิลป์ชัยมาเล่นเป็นละครพูด บ้างเอาเรื่องนิทานมาเล่นเป็นละครพูดบ้าง เช่นกัน

พ.ศ. 2422 หลังจากที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ลิลิตนิทราชาคริตจบบริบูรณ์แล้วโปรดให้สมาคมที่ชื่อว่า “แมจิกัลป์โซไซเอตี” (MAGICAL SOCIETY) โดยมีสมเด็จเจ้าฟ้าภาณุรังษีสว่างวงศ์เป็นนายก จัดการแสดงละครเรื่องนี้ขึ้นทรงเป็นผู้กำหนดตัวละครเอง โดยโปรดให้กรมหมื่นทิวากรวงศ์ประวัติเป็นอาบูหะซันพระองค์เจ้าจิตรเจริญ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์) เป็นตัวนางนอซาตอบ

พ.ศ. 2425 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้จัดการแสดงละครเรื่องอิเหนาในงานเฉลิมฉลองพระราชมณเฑียร พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ละครที่แสดงในครั้งนี้เป็นละครรำแต่มีบทเจรจา ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์เองบ้าง โปรดให้พระเจ้าน้องยาเธอ กรมหลวงพิชิตปรีชากร และเจ้านายพระองค์อื่นๆ ทรงนิพนธ์ถวายบ้าง

สำหรับ “บทเจรจาละครอิเหนา” พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นเพื่อให้ใช้เจรจาในการแสดงเรื่องอิเหนาเพราะทรงเห็นว่าในเรื่องอิเหนาของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพระราชนิพนธ์ไว้แต่เพียงว่าให้เจรจาแทรกอยู่ระหว่างบทร้อง แต่ให้เป็นอิสระของผู้แสดงที่จะคิดคำพูดเอง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าอยู่หัว ทรงเห็นว่าแสดงแต่ละครั้งเจรจาไม่เหมือนกัน จึงทรงพระราชนิพนธ์บทเจรจาไว้ให้เป็นบรรทัดฐาน แต่บทเจรจานี้ไม่ได้พิมพ์รวมไว้ในพระราชนิพนธ์อิเหนาของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เพราะจะทำให้รูปแบบบทละครอิเหนาผิดไปและเป็นหนังสือคนละสมัยไม่ควรจะนำไปรวมกัน คนยุคหลังอาจเข้าใจผิดได้ จึงพิมพ์แยกไว้เป็นเล่มหนึ่งต่างหาก แต่มีหมายเลขกำกับไว้ว่าเป็นบทเจรจาตอนใด “บทเจรจาละครอิเหนา” นี้เริ่มตั้งแต่จรกาทราบว่าศึกมาติดเมืองดาหาจนถึงสังคามาระตาเตือนสติอิเหนา รวมทั้งสิ้น 68 บท

พ.ศ. 2447 สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราวุธ สยามมกุฎราชกุมาร ทรงสำเร็จการศึกษา เมื่อเสด็จกลับประเทศไทยแล้วทรงตั้งทวีปัญญาสโมสรขึ้นในพระราชอุทยานสราญรมย์ และในสมัยเดียวกันนี้ได้มีการตั้ง สามัคยาจารย์สโมสร ซึ่งมีเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรีเป็นประธานอยู่ก่อนแล้ว กิจกรรมของสโมสรที่คล้ายคลึงกัน คือ การแสดงละครพูดแบบใหม่ที่ได้รับอิทธิพลจากละครตะวันตกที่เรียกว่า “เพลย์” (PLAY) ละครพูดแสดงเป็นครั้งแรกที่สโมสรใดไม่ปรากฏหลักฐานยืนยัน แต่สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ ทรงมีส่วนร่วมในกิจการแสดงละครพูดของทั้งสองสโมสรนี้ จึงได้ถวายพระเกียรติว่าทรงเป็นผู้ให้กำเนิดละครพูด

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์,(2541) ได้กล่าวถึงกำเนิดละครพูด โดยอ้างถึงพระยาสุนทรพิพิธ ซึ่งเคยเป็นตัวละครของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เขียนอธิบายไว้ในกำเนิดละครพูดในประเทศไทย นิตยสารกรมตำรวจ ปีที่ 20 เล่มที่ 21 หน้า 32 เขียนเล่าไว้ว่า

ละครพูด ได้ถือกำเนิดขึ้นในเมืองไทยที่สถาบันทั้งสองนั้น สมเด็จพระมหาธีรราชเจ้า ทรงก่อกำเนิดขึ้นเมื่อแสดงครั้งแรก ๆ เรียกว่า “ละครทวีปัญญา” หมายความว่า เป็นละครของสโมสรทวีปัญญา ต่อมาจึงตั้งชื่อเป็นหลักฐานว่า “คณะศรีอยุธยา” ตามพระนามแฝงของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ใช้พระราชนิพนธ์บทละครพูด โรงละครที่ใช้แสดงในครั้งนั้นเป็นเรือนไม้ที่ติดอยู่กับมุมกำแพงพระราชอุทยานสราญรมย์ ด้านตะวันออกเฉียงเหนือ ตัวสโมสรทวีปัญญาก็คือ เรือนกระจกที่เป็นสมาคมช่างตัดผมในปัจจุบัน

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว อาจกล่าวได้ว่าเป็นยุคทองของละครพูด ประชาชนให้ความสนใจต่อละครประเภทนี้อย่างมาก เพราะเห็นว่าเป็นของแปลกและแสดงได้ง่าย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสนับสนุนละครพูดอย่างดียิ่ง ทรงพระราชนิพนธ์บทละครที่ดีเด่นเป็นจำนวนมากและทรงร่วมในการแสดงด้วยหลายครั้ง

ละครพูด แบ่งเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้แก่ ละครพูดล้วน ๆ ละครพูดแบบร้อยกรอง ละครพูดสลับลำ

ผู้แสดง

ละครพูดล้วน ๆ ในสมัยโบราณใช้ผู้ชายแสดงล้วน ต่อมานิยมใช้ผู้แสดงทั้งผู้ชายและผู้หญิงแสดงจริงตามบทบาทตัวละครที่ปรากฏในเรื่อง

ละครพูดแบบร้อยกรอง นิยมใช้ผู้แสดงทั้งผู้ชายและผู้หญิงแสดงจริงตามบทบาทตัวละครที่ปรากฏในเรื่อง ผู้แสดงต้องเป็นผู้ที่มีน้ำเสียงดี พูดชัดเจน

ละครพูดสลับลำ นิยมใช้ผู้แสดงทั้งผู้ชายและผู้หญิงแสดงจริงตามบทบาทตัวละครที่ปรากฏในเรื่องเหมือนละครพูดแบบร้อยกรอง

การแต่งกาย

ละครพูดล้วน ๆ การแต่งกายตามสมัยนิยม โดยคำนึงถึงสภาพความเป็นจริงของตัวละครที่ปรากฏในเรื่อง

ละครพูดแบบร้อยกรอง การแต่งกายที่เหมาะสมถูกต้องตามบุคลิกของตัวละครและยุคสมัยที่กล่าวไว้ในบทละคร

ละครพูดสลับลำ การแต่งกายเหมือนละครพูดล้วน ๆ

เรื่องที่แสดง

ละครพูดล้วน ๆ เรื่องที่แสดงเป็นเรื่องแรก คือ โพงพาง เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๖๓ เรื่องต่อมาคือ เจ้าข้า สารวัด! ทั้งสองเรื่องเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

นอกจากนี้ยังมีบทพระราชนิพนธ์ในพระองค์อีกมากมายที่นิยมนำมาแสดงโดยจะแบ่งเป็นประเภทต่าง ๆ ดังนี้

1. ละครพูดชวนหัว ได้แก่ ล่ามดี คดีสำคัญ

2. ละครพูดชวนเศร้า ได้แก่ ต้อนรับลูก ฟอกไม่ขาว

3. ละครพูดกินใจ ได้แก่ หมายน้ำบ่อหน้า

4. ละครพูดปลุกใจ ได้แก่ เสียสละ ท่านรอง เห็นแก่ลูกและหัวใจนักรบ (ซึ่งเป็นเรื่องที่ได้รับยกย่องว่าเป็นยอดของบทละครพูด)

ละครพูดแบบร้อยกรอง จำแนกตามลักษณะคำประพันธ์ ดังนี้

1. ละครพูดคำกลอน ได้แก่ เรื่องเวนิสวาณิช บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงแปล มาจาก เดอะ เมอชันท์ ออฟเวนิส (THE MER CHANT OF VENICE) ของวิลเลียม เชกสเปียร์(WILLIAM SHAKESPEARE) เมื่อปี พ.ศ. 2459 และเรื่องพระร่วงทรงพระราชนิพนธ์ เมื่อปี พ.ศ. 2560

2. ละครพูดคำฉันท์ ได้แก่ เรื่องมัทนพาธา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ เมื่อปี พ.ศ. 2466 กรรมการวรรณคดีสโมสรมีความเห็นว่าเป็นหนังสือที่ดี ได้ทูลเกล้าถวายประกาศนียบัตร เมื่อวันที่ 11 พฤษภาคม 2467 นอกจากนี้ยังมีละครพูดคำฉันท์อีกเรื่องหนึ่งที่นิยมนำมาแสดงกัน คือ เรื่องสามัคคีเภทคำฉันท์ ของนายชิต บูรทัต

3. ละครพูดคำโคลง ได้แก่ เรื่องสี่นาฬิกาของอัจฉราพรรณ (นายมนตรี ตราโมท) ประพันธ์เมื่อปี พ.ศ. 2469

ละครพูดสลับลำ ได้แก่ เรื่องชิงนางและปล่อยแก่ ซึ่งเป็นของนายบัว ทองอิน พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์บทร้องแทรก โดยใช้พระนามแฝงว่า “ศรีอยุธยา” และทรงแสดงเป็นหลวงเกียรติคุณ เมื่อปี พ.ศ. 2449

การแสดง

ละครพูดล้วน ๆ การแสดงจะดำเนินเรื่องด้วยวิธีพูด ใช้ท่าทางแบบสามัญชน ประกอบการพูดที่เป็นธรรมชาติ ลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งของละครชนิดนี้ คือ ในขณะที่ผู้แสดงคิดอะไรอยู่ในใจ จะใช้วิธีป้องปากพูดกับผู้ดู ถึงแม้จะมีผู้แสดงอื่น ๆ อยู่ใกล้ ๆ ก็สมมติว่าไม่ได้ยิน

ละครพูดแบบร้อยกรอง การแสดงจะดำเนินเรื่องด้วยคำประพันธ์ชนิดคำกลอน คำฉันท์และโคลง ซึ่งมีวิธีอ่านออกเสียงปกติเหมือนละครพูดร้อยแก้ว แต่มีจังหวะ วรรคตอนเน้นสัมผัสตามชนิดของคำประพันธ์นั้น ๆ ใช้ท่าทางตามธรรมชาติของมนุษย์

ละครพูดสลับลำ (คำว่า “ลำ” มาจากคำว่า “ลำนำ” หมายถึง บทร้อง หรือบทเพลง) ละครชนิดนี้ยึดถือบทพูดเป็นความสำคัญ ในการดำเนินเรื่องแต่เพียงอย่างเดียว บทร้องเป็นเพลงสอดแทรกเพื่อเสริมความ ย้ำความ ประกอบเรื่อง ไม่เกี่ยวกับเนื้อเรื่อง เช่น ผู้แสดงเดินออกมาชมสวนและร้อง

เพลงขึ้น เพลงนั้นจะเป็นเพลงอะไรก็ได้ จบแล้วดำเนินเรื่องต่อไป ถ้าตัดบทร้องออกก็ไม่ทำให้เนื้อเรื่องของละครขาดความสมบูรณ์แต่อย่างใด แต่จะมีลักษณะเหมือนละครพูดล้วน ๆ ทุกประการ

ดนตรี

ละครพูดล้วน ๆ บรรเลงด้วยวงดนตรีสากลหรือวงปี่พาทย์ไม้นวม แต่จะบรรเลงประกอบเฉพาะเวลาปิดฉากเท่านั้น

ละครพูดแบบร้อยกรอง บรรเลงดนตรีคล้ายกับละครพูดล้วน ๆ

ละครพูดสลับลำ บรรเลงดนตรีคล้ายกับละครพูดล้วน ๆ เช่นเดียวกันแต่แตกต่างกันในบางครั้งที่เป็นช่วงดำเนินเรื่อง ถ้ามีบทร้อง ดนตรีจะบรรเลงร่วมไปด้วย

เพลงร้อง

ละครพูดล้วน ๆ เพลงร้องไม่มี ผู้แสดงดำเนินเรื่องโดยการพูด

ละครพูดสลับลำ มีเพลงร้องเป็นบางส่วน โดยทำนองเพลงขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์ที่จะแต่งเสริมเข้ามาในเรื่อง

ภาพประกอบ 10 ละครพูดเรื่องวิวาห์พระสมุทร
ที่มา : กรมศิลปากร. 2542

ละครหลวงวิจิตรวาทการ

ประวัติความเป็นมา ละครหลวงวิจิตรวาทการ กำเนิดขึ้นหลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 กรมศิลปากรได้รวบรวมศิลปิน โขนละครและนักดนตรี รวมกันขึ้นใหม่อีกครั้งหนึ่ง แล้วจัดตั้งเป็นกองขึ้นในกรมศิลปากร และได้ตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ขึ้นเพื่อฝึกฝนนักเรียนให้ร่วมกันรักษาศิลปะของชาติไว้มิให้เสื่อมสูญ ในระยะนี้ หลวงวิจิตรวาทการ (กิมเหลียง

วัฒนปฤดา) ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ท่านเป็นทั้งนักประวัติศาสตร์และเป็นนักการทูต ท่านจึงมองเห็นคุณค่าทางการละคร ที่จะใช้เป็นสื่อปลุกใจให้ประชาชนเกิดความรักชาติ เนื้อหาจะนำมาจากประวัติศาสตร์ตอนใดตอนหนึ่ง บทละครของท่านจะมีทั้งรัก รบ และอารมณ์สะเทือนใจแต่ที่เน้นมากคือ ความรักชาติ ตัวเอกของเรื่องจะเสียสละชีวิต พลีชีพเพื่อชาติ ด้วยเหตุที่ละครของท่านไม่เหมือนการแสดงละครที่มีอยู่แต่เดิม ซึ่งละครเหล่านั้นจะมีรูปแบบการแสดงเฉพาะอย่างไม่ปะปนกัน เช่น ละครนอก มุ่งในเรื่องตลกขบขัน ละครในมุ่งในเรื่องลีลาท่ารำ เพลงร้อง เครื่องแต่งกาย หรือละครร้องมุ่งในเรื่องการร้อง เป็นต้น แต่ละครของหลวงวิจิตรวาทการจะเป็นแบบผสมมีลักษณะละครหลายประเภทรวมกันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของละครท่านซึ่งมีลักษณะไม่ใช่ละครรำ ไม่ใช่ละครร้อง ไม่ใช่ละครพูด แต่เป็นละครแบบใหม่ที่เปลี่ยนแปลงไปตามภาวะของยุคสมัย มีการผสมผสานระหว่างท่ารำกับธรรมชาติ มีทั้งเพลงไทยสากล เพลงไทยเดิม และดำเนินเรื่องด้วยการเจรจาเป็นส่วนใหญ่ ประชาชนทั้งหลายจึงเรียกละครของท่านว่า “ละครหลวงวิจิตรวาทการ”

ผู้แสดง นิยมใช้ผู้แสดงทั้งผู้ชายและผู้หญิงแสดงจริงตามบทบาทตัวละครที่ปรากฏในเรื่องและให้ถูกต้องตามประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องในเรื่องนั้น ๆ

เรื่องที่แสดง เป็นบทประพันธ์ของท่านที่ประพันธ์ขึ้นมีอยู่หลายเรื่องด้วยกัน ได้แก่ เลือดสุพรรณ ราชมนู พระเจ้ากรุงธน ศึกถลาง เจ้าหญิงแสนหวี มหาเทวี เบญจเพส น่านเจ้า อนุสาวรีย์ไทย พ่อขุนผาเมือง ดาบแสนเมือง ชนะมาร เจ้าหญิงกรรณิการ์ สีหราชเดโช ตายดาบหน้า ลานเลือดลานรัก เพชรรัตน์พัชรา ลูกพระพิฆเนศร ครุฑดำ โชคชีวิต อานุภาพ พ่อขุนรามคำแหง อานุภาพแห่งความเสียสละ อานุภาพแห่งความรัก อานุภาพแห่งศีลสัตย์

การแสดง จะมีการแสดงต่าง ๆ แทรกอยู่เป็นระยะ ๆ เช่น การรำอาวุธการประลองอาวุธ การฟ้อนรำและระบำต่างๆ ประกอบเพลง ตลอดจนมีการแสดงและร้องเพลงสลับฉาก นอกจากนี้การแสดงละครของท่านมีทั้งรำ ร้องเพลงไทยเดิม เพลงไทยสากลบางเรื่องผู้แสดงร้องเอง นอกจากนี้ละครหลวงวิจิตรวาทการยังมีลักษณะแปลก คือ จะเชิญชวนให้ผู้ชมร้องเพลงในละครเรื่องนั้นซึ่งเนื้อเพลงมีคติสอนใจปลุกใจให้รักชาติ จึงเป็นละครที่มีผู้นิยมมากและจะได้รับแจกเนื้อเพลงสามารถนำมาร้องให้ลูกหลานฟังได้ในสมัยต่อมาการแสดงฉากสุดท้ายตัวละครทุกตัวจะต้องออกแสดงหมด

ดนตรี บรรเลงด้วยวงดนตรีไทยและวงดนตรีสากลประกอบกัน

เพลงร้อง มีทั้งเพลงไทยเดิมและเพลงไทยสากลซึ่งการใช้เพลงไทยสากลนี้จะมีอยู่ 3 ลักษณะ คือ

1. เพลงไทยสากลที่ผู้แสดงร้องโต้ตอบกันนิยมเป็นเพลงรัก เช่น เพลงดวงจันทร์ ในบทละครเรื่อง เลือดสุพรรณ

2. เพลงไทยสากลที่ให้ผู้แสดงร้องประกอบการแสดง เนื้อร้องและท่วงทำนองนิยมสอดคล้องกับบรรยากาศในเนื้อเรื่อง เช่น เพลงยากเย็น ในบทละครเรื่อง เลือดสุพรรณ

3. เพลงไทยสากลอีกประเภทหนึ่ง คือ เพลงปลุกใจ ซึ่งนิยมแทรกอยู่ในบทละครประวัติศาสตร์ของท่านแทบทุกเรื่อง เช่น เพลงเลือดสุพรรณในบทละครเรื่องเลือดสุพรรณ

ภาพประกอบ 11 การแสดงละครหลวงวิจิตรวาทการ เรื่อง เลือดสุพรรณ
ที่มา : กรมศิลปากร. 2539

ละครเพลง

ประวัติความเป็นมา ละครเพลงเป็นละครเอกชนที่เกิดขึ้นภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ. ศ. 2475 ละครที่มีชื่อเสียงนี้ คือ ละครจันทโรภาส เป็นละครของนายจวงจันทร์ จันทร์คณา (พรานบูรพ์) สิ่งหนึ่งที่พรานบูรพ์ นำมาเป็นหลัก คือ ปรับปรุงจากเพลงไทยเดิม ที่มีทำนองเอื้อนมาเป็นเพลงไทยสากลที่ไม่มีทำนองเอื้อน นับเป็นหัวเลี้ยวหัวต่อของการเปลี่ยนแปลงเพลงไทยเดิมมากทีเดียว

ผู้แสดง นิยมใช้ผู้แสดงทั้งผู้ชายและผู้หญิงแสดงจริงตามบทบาทตัวละครที่ปรากฏในเรื่อง

การแต่งกาย แต่งกายตามสภาพความเป็นจริงของเนื้อเรื่องที่แสดง

เรื่องที่แสดง ได้แก่ จันทร์เจ้าขา โจโจ๊ะซัง ฝนสั่งฟ้า คืนหนึ่งยังจำได้ แผลเก่า ห้วยแก้วโรสิตา เมืองรัก-เมืองร้าง ฯลฯ

การแสดง การแสดงจะดำเนินเรื่องด้วยบทเพลงที่ปรับปรุงขึ้นใหม่จากเพลงไทยเดิมเป็นเพลงสากลใช้ท่าทางที่เป็นธรรมชาติประกอบบทร้อง ผู้แสดงจะต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถในการร้องเพลงเป็นอย่างดี

ดนตรี นิยมบรรเลงด้วยวงดนตรีสากล

เพลงร้อง จะเป็นเพลงประพันธ์ขึ้นใหม่ โดยประยุกต์จากเพลงไทยเดิมมาเป็นเพลงไทยสากลตามจังหวะและทำนองที่ผู้ประพันธ์กำหนดขึ้น ให้กับผู้แสดงได้ขับร้องในระหว่างแสดง

สรุป

ประเด็นที่ได้จากบทนี้ผู้วิจัยพบว่าบ่อเกิดของศิลปะการละครนั้นเกิดขึ้นจากความเป็นธรรมชาติ ที่มาจากการแสดงอารมณ์ภายในของมนุษย์ จากการอธิบายบ่อเกิดของละครแต่ละประเภทในทุกชาติ ทุกภาษาก็จะถ่ายทอดความเป็นบริบทของตัวเอง เพราะฉะนั้นการแสดงละครจึงมีศิลปินเป็นผู้สื่อสารและถ่ายทอดให้ละครนั้นมีชีวิต ในที่นี้หมายถึงการใช้ความเป็นธรรมชาติในการเคลื่อนไหวร่างกาย การแสดงกิริยา อาการ อิริยาบถต่างๆ ตลอดจนการถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกนึกคิดอย่างเป็นธรรมชาติผ่านการแสดง ดังนั้นศิลปะการแสดงละครจึงมีความสำคัญ และสัมพันธ์กับศิลปินโดยเฉพาะรูปแบบการแสดงละครนอก เพราะเป็นละครที่ทำให้ผู้ชมเข้าถึงได้ง่ายโดยมีองค์ประกอบดังนี้ มีการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงมีจังหวะที่กระชับ และที่สำคัญมีบทบาทของตัวละครที่สร้างสีสันทำให้ผู้ชมได้รับอรรถรสและถือได้ว่าเป็นตัวละครสำคัญที่ขาดไม่ได้นั้นหมายถึง บทนางตลาด ซึ่งศิลปินผู้ที่จะรับบทนี้จึงมีความสำคัญและมีทักษะความสามารถเฉพาะตัวที่จะทำให้ผู้ชมมองเห็นความเป็นเพศสภาพของตัวละครตัวนี้ได้อย่างเข้าใจ

นับได้ว่าละครนอกมีรูปแบบการแสดงที่ได้รับความนิยมอย่างมากมาจวบจนถึงปัจจุบัน นับได้ว่าละครเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับมนุษย์ การแสดงละครได้จำลองบทบาทของมนุษย์ในชีวิตจริงมาแสดงให้ดูบนเวที เปรียบเสมือนกระจกบานใหญ่ที่สะท้อนให้เห็นบทบาทของมนุษย์ในชีวิตจริง ตัวละครมักจะมีลักษณะเลียนแบบบุคคลจริง ๆในสังคม หรือบุคคลในความคิดคำนึงของผู้ประพันธ์ ผู้ประพันธ์จะวาดภาพของตัวละครให้มีความรู้สึกนึกคิดสัมพันธ์กับพฤติการณ์ คำพูด นิสัยใจคอ ภาวะความรู้สึกตามที่ปรากฏชัดเจนในการละคร มีทั้งความรู้สึกเชิงรุก และความรู้สึกเชิงรับ จะปรากฏแยกกันหรือควบคู่กันก็ได้เช่น ความรื่นเริงบันเทิงใจ ความเศร้าสร้อย ความกล้าหาญ ความกลัว ความฉลาด ความหลงผิด ความโกรธ ความเมตตา ความเย็นชา ความตื่นเต้น ความโฉดเขลา ความรู้เท่าไม่ถึงการณ์ ความรังเกียจ ความชื่นชม ฯลฯ การละครจึงมีคุณค่ามากในฐานะเป็นศูนย์ศิลปะสาขาต่างๆ เพื่อให้เกิดสุนทรียะต่อผู้ชม

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 3

เพศสภาพของนางตลาดในตัวละครนางเมรีในละครนอก เรื่องรถเสน

ในบทนี้ผู้วิจัยมีเป้าหมายเพื่อศึกษาเพศสภาพของนางตลาดในตัวละครนางเมรีโดยกำหนดประเด็นในการศึกษาค้นคว้าที่เกี่ยวข้องกับความมุ่งหมายของการวิจัย ได้แก่ ศึกษาเพศสภาพผ่านตัวละครนางตลาด กรณี “นางเมรี”ในละครนอก เรื่องรถเสน ผ่านแนวคิดเพศสภาพโดยผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากการลงพื้นที่ภาคสนาม จากการสัมภาษณ์ ศึกษาจากตำราและหนังสือ ดังนี้

1. ความเป็นมาของนางตลาด
   1.1 ความหมายของนางตลาด
   1.2 ความสำคัญของนางตลาดในละครนอก
2. เพศสภาพนางตลาดของนางเมรีในละครนอก
   2.1 เพศกำเนิดที่ถูกอบรมมาอย่างนางกษัตริย์
   2.2 เพศสภาวะของบุตรที่กตัญญูต่อบิดามารดา
   2.3 เพศสถานะภรรยาที่จงรักภักดีต่อสามี
3. เพศสภาพนางตลาดที่ปรากฏในการแสดงของครูรัจนา พวงประยงค์
   3.1 การเคลื่อนไหวร่างกายตามบท
   3.2 การสื่อสารด้วยการเจรจาของตัวละคร
   3.3 การแสดงออกทางสีหน้า อารมณ์และความรู้สึก
   3.4 การใช้ลีลาประกอบการแสดงให้สมจริง

1. **ความเป็นมาของนางตลาด**

เพื่อให้เห็นบริบทสังคมวัฒนธรรม และทำความเข้าใจเพศสภาพของนางตลาด ผู้วิจัยจำเป็นต้องอธิบายให้เห็นโครงสร้างนำไปสู่การอธิบายเพศสภาพของนางตลาด ในบทละครเรื่องรถเสน ดังนี้

รถเสนเป็นชาดกเรื่องหนึ่ง ชื่อว่า รถเสนชาดก มีอยู่ในคัมภีร์ปัญญาสชาดกซึ่งเป็นหมวดชาดกนอกนิบาต (พาหิรชาดก) เช่นเดียวกับเรื่อง สุธนชาดก ที่กรมศิลปากรเคยสร้างบทละครเรื่องมโนราห์ ขึ้นแสดงเมื่อ พ.ศ. 2498 แต่รถเสนชาดกมีเรื่องชวนคิดอยู่อย่างหนึ่งที่นามละครตัวเอกคือพระรถเสน และนางเมรี ไปพ้องกับนามบุคคลในนิยายประวัติศาสตร์ตอนแรกเริ่มของพงศาวดารล้าน

ช้าง (ซึ่งเป็นตอนต้นของพงศาวดารชาติไทยในแหลมอินโดจีนทั่วไปด้วย) เป็นแต่ในพงศาวดารล้านช้างระบุนามว่า “พุทธเสน” และ “นางกางรี” (ดู-ประชุมพงศาวดารภาคที่ 1) ไม่เรียกว่า “เมรี” ถึงในรถเสนชาดกก็เรียก “กังรี” และในหนังสือเก่าเช่น โคลงนิราศหริภุญชัย ก็ระบุว่า “กังรี” เหตุใดชื่อนางเอกในเรื่องนี้จึงมาเปลี่ยนเป็น “เมรี” ยังไม่พบต้นเหตุ แต่ถ้าจะลองเดาดูก็พอได้ นางกังรี ในเรื่องรถเสนชาดกนั้น เมื่อตอนจะต้องจากพระรถเสนผัวรัก ถูกมอมเหล้าจนเมามายไม่ได้สติ บทบาทของนางกังรีตอนเมาเหล้านี้ คงจะเป็นที่รู้จักกันเด่นดีกว่าตอนอื่น จึงเลยเรียกชื่อกันให้เข้ากับบทบาทว่า “เมรี” กับคำว่า “เมรัย” ซึ่งเป็นน้ำดองของเมา สมกับบทบาทอันเด่นของเธอในตอนนั้น

เรื่องรถเสน เคยมีผู้แต่งไว้เป็น กาพย์ขับไม้ และบทมโหรี มีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาในครั้งโบราณคงจะเป็นที่รู้จักกันทั่วไปทั้งปักษ์ใต้ฝ่ายเหนือ เช่น ปรากฏว่า มีผู้นำเอามาเล่นละครกันแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา คู่กับเรื่องพระสุธนมโนราห์ แต่รู้จักกันดีโดยใช้ชื่อว่า “พระรถเสน” นิทานของเขมรก็มีเขาเรียกว่า รถทิเสน ดำเนินเรื่องก็คล้ายคลึงกัน และยังมีสถานที่บางแห่งระบุไว้ชื่อของพระเอกนางเอกในเรื่อง เช่น เมืองพระรถ ในอำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี เขาเมรีตั้งอยู่ ณ ฝั่งขวาแม่น้ำโขงตรงข้ามกับนครหลวงพระบางของลาว ซึ่งกล่าวไว้ว่า ภูเขาลูกนั้น คือ ลูกที่นางเมรีตามพระรถมาแล้วสิ้นใจลงที่นั้น และซ้ำกล่าวว่า ภูเขาลูกนั้นคือตัวนางเมรีเอง เมื่อสิ้นชีวิตแล้วร่างกายก็กลายเป็นหินเลยเป็นภูเขา อย่างไรก็ตาม เรื่องพระรถเมรีที่มารู้จักกันแพร่หลายต่อมานั้นคงจะเกี่ยวกับที่มีผู้นำเอาเรื่องมาเผยแพร่หลายทาง เช่น ในสมัยหนึ่ง ของพวกวณิพกนำไปขับร้องเป็นอาชีพเรียกว่า “เพลงขอทาน” กับพวกหัดละครลิง เช่นที่ตั้งชื่อว่า “ปรีดาวานร” เป็นต้น และมีผู้นำเรื่องมาแต่งเป็นกลอนอ่านบ้าง แต่งเป็นกลอนเทศน์บ้าง ต่อเติมท้องเรื่องและขยายความให้พิสดารออกไป เรื่องพระรถเมรีจึงเป็นที่รู้จักและนิยมกันอย่างแพร่หลายตลอดมา(ธนิต อยู่โพธิ์, 2558)

กล่าวโดยสรุป ผู้วิจัยต้องการอธิบายให้เห็นความเป็นเพศสภาพ ซึ่งหมายถึงลักษณะของเพศหญิงที่มีความสัมพันธ์กับการประกอบสร้างจากสังคมวัฒนธรรม ในงานวิจัยเรื่องนี้หมายถึงนางเมรีซึ่งเป็นนางเอกในวรรณกรรมเรื่องนี้ โดยผู้วิจัยใช้แนวคิดเพศสภาพในการอธิบายเพื่อให้เห็นโครงสร้างและทำความเข้าใจ สังคม วัฒนธรรมของวรรณกรรมเรื่องนี้ก่อนที่จะอธิบายความสำคัญของบทนางตลาดต่อไป ซึ่งนางตลาดนับเป็นตัวละครที่สร้างสีสันให้กับการแสดง ในบางเรื่องอาจเป็นนางเอกและในบางเรื่องอาจเป็นแค่ตัวรอง และเพื่อให้เข้าใจในความเป็นนางตลาดชัดเจนขึ้น ผู้วิจัยจำเป็นต้องอธิบายละเอียดดังต่อไปนี้

1.1 ความหมายของนางตลาด

“นางตลาด” หมายถึง ตัวละครนางที่มีบุคลิกลักษณะเฉพาะของตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในการแสดงละครนอก ซึ่งต่างจากตัวละครอื่นๆ ที่มีท่าทางสำรวมกิริยาเรียบร้อยสมเป็นกุลสตรีตามขนบธรรมเนียมประเพณีไทย ซึ่งนางตลาดจะมีท่าทางกิริยาไม่สำรวม กระฉับกระเฉง คล่องแคล่ว

ว่องไว เปิดเผยตรงไปตรงมา ถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์โดยใช้ปฏิภาณไหวพริบ ท่าทางได้อย่างเป็น ธรรมชาติ ร่ายรำตามสถานการณ์จริง เช่น ท่าทางเมาเหล้าของสตรี โดยรักษากระบวนรำตามจารีตแบบแผน ของละครนอก ซึ่งทำให้ผู้ชมได้รับอรรถรส สนุกสนานและมีส่วนร่วมในการแสดง เพราะเป็นบทบาทตัวละครที่มีอยู่จริงในสังคมปัจจุบัน เพื่อทำความเข้าใจ “นางตลาด” ฐานะเป็นตัวละครสำคัญในการแสดงละครนอก ผู้วิจัยจึงขยายความเข้าใจในฐานะบริบทของนางตลาด ที่อยู่ในการแสดงละครนอกซึ่งที่เป็นละครรำแบบดั้งเดิมเป็นละครแบบชาวบ้าน เล่นกันในสมัยกรุงศรีอยุธยาชั้นเดิม มีตัวละคร 3 ตัว คือตัวนายโรง ตัวนาง และจำอวดอย่างละครโนราห์ชาตรี ต่อมาเมื่อมีคนชอบดูละครมากขึ้น ทางการเล่นละครก็สะดวกขึ้น จึงเกิดมีการแก้ไขกระบวนการเล่นละครและมีการแข่งขันให้วิเศษขึ้นกว่าเดิม คือเพิ่มตัวละครให้มากขึ้น และคิดเรื่องเครื่องแต่งกายตัวละครให้มีความสวยงาม เรื่องที่เล่นแปลกกว่าเดิมออกไป บทร้องซึ่งเดิมตัวละครต้องร้องเป็นกลอนด้น โดยประดิษฐ์คำร้องเป็นของตนเอง ก็มีกวีช่วยคิดแต่งกลอนให้ร้อง และมีความไพเราะยิ่งขึ้น บทละครครั้งกรุงเก่าซึ่งยังมีพอสังเกตได้ว่า ที่เป็นบทรุ่นเก่ากลอนเป็นอย่างละครชาตรี ต่อมาบทหลังมาจึงเป็นกลอนแปด(ดำรงราชานุภาพ, 2506)

การแสดงละครแต่ละเรื่องจะต้องมีตัวละครเอก ซึ่งหมายถึง ตัวละครนั้นมีบทบาทสำคัญ ในการดำเนินเรื่อง กล่าวคือ เป็นตัวละครศูนย์กลางของเรื่อง และมักถูกกล่าวถึงในฐานะที่เป็นตัวละครหลักหรือตัวดำเนินเรื่อง

ในการดำเนินเรื่อง ส่วนใหญ่มักจะเป็นฝ่ายชาย ที่เรียกว่า “พระเอก” หากเป็นผู้หญิงก็เรียกว่า “นางเอก” อย่างไรก็ตาม วรรณกรรมบางเรื่อง อาจมีเฉพาะตัวเอกที่เป็นผู้ชาย หรือผู้หญิงอย่างใด อย่างหนึ่งก็ได้ ตัวเอกมักเป็นตัวละครที่มีการเปลี่ยนแปลง หรือพัฒนาการ แม้ว่าการแสดงจะมีศูนย์กลางอยู่ที่เหตุการณ์ หรือตัวละครอื่น ๆ แต่ตัวเอกก็จะเป็นตัวละครที่มีบทบาทอย่างสูง จนนำไปสู่บทสรุป ของเนื้อเรื่องได้อย่างสมบูรณ์(ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2559) โดยเฉพาะตัวละครหญิงที่มีบทบาทสำคัญและช่วยสร้างสีสันให้แก่การแสดงเป็นอย่างมากในละครรำ เรียกว่า “ตัวนาง” มีทั้งตัวนางเอก นางตลาด นางประกอบ และนางเบ็ดเตล็ด ทางด้านการแสดงตัวนางเหล่านี้ จะมีลักษณะลีลาท่ารำ ที่บ่งบอกตำแหน่ง ยศถาบรรดาศักดิ์ ที่ใช้ในการแสดง ตามบทบาทที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน

ด้วยเหตุนี้ หลักในการแสดงจึงได้แบ่งตัวนางออกเป็น 2 ลักษณะ คือ 1. แบ่งตามสถานภาพของตัวละคร 2. แบ่งตามลักษณะนิสัยของตัวละคร เพื่อให้เข้าใจในกระบวนการแสดงของตัวนางได้อย่างชัดเจน โดยสถานภาพตัวละครตามตำแหน่งหรือฐานะทางสังคมจะมี 2 ประเภท ได้แก่ ตัวนางชั้นสูงศักดิ์ ได้แก่ พระมเหสี พระราชธิดา และพระบรมวงศานุวงศ์ และตัวนางชั้นต่ำศักดิ์ ซึ่งได้แก่ตัวละครตั้งแต่พี่เลี้ยง นางกำนัล บ่าวไพร่ ชาวบ้านจนถึงตัวละครที่เป็นอมนุษย์ เช่น นางผีเสื้อน้ำหรือนางยักษ์ และนางแมว เป็นต้น นอกจากนี้ยังแบ่งตามบุคลิกภาพของ “ตัวนาง” ออกเป็น 2 ประเภท คือ ตัวนางที่เรียบร้อย หมายถึง ตัวนางที่มีกิริยามารยาทเรียบร้อย และมีรูปแบบ การรำ สง่างาม

นุ่มนวล และพูดจาด้วยถ้อยคำสุภาพ ส่วนตัวนางที่มีกิริยาไม่เรียบร้อย แคล่วคล่อง ว่องไว มีน้ำเสียงที่ชัดเจนในละครนอก เรียกว่า “นางตลาด” เป็นตัวละครตัวนางที่ปรากฏในวรรณกรรมและการแสดงนาฏศิลป์โขนละครหลายเรื่อง โดยมีบทบาทความสำคัญต่อการดำเนินเรื่องและที่สร้างสีสันให้กับการแสดง

“นางตลาด” มาจากคำว่า “นาง” หมายถึง สตรีเพศ คนที่มีเพศเป็นหญิง คำว่า “ตลาด” หมายถึง ชุมชนที่ซื้อขายร้านค้าที่รวมกันอยู่เป็นหมู่ ดังนั้นคำว่า “นางตลาด” จึงหมายถึงผู้หญิงที่มีอาชีพค้าขายอยู่ในแหล่งชุมชน ครูอาจารย์และผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยจึงนำคำนี้มาใช้เรียกตัวละครหญิงในการแสดงละครนอก ที่มีบทบาทไม่เรียบร้อย ท่วงทีมีจริตมารยา นางตลาดในตัวละครจึงเลียนแบบมาจากของนางตลาดทั่วไปแต่นำมาประดิษฐ์ ปรุงแต่งให้เกินจริง ทั้งนี้เพื่อสร้างจุดเด่นให้แก่ ตัวละครเป็นการโน้มน้าวให้ผู้ชมสนใจ ทุกอย่างที่ปรุงแต่งขึ้นย่อมอยู่ในกรอบของธรรมชาติ มีเหตุผลสอดคล้องกับความเป็นจริงเสมอ อุปนิสัยเหล่านี้จึงเป็นปัจจัยที่ทำให้ท่ารำของนางตลาด มีลักษณะกระฉับกระเฉง ว่องไว และการเคลื่อนไหวร่างกายค่อนข้างรวดเร็ว เพราะฉะนั้นนางตลาดจึงเป็นตัวละครที่สำคัญอีกตัวหนึ่งในการแสดงละครนอก ที่สร้างอรรถรสให้กับผู้ชมตลอดจนกระบวนรำเทคนิคลีลา ปฏิภาณไหวพริบที่สอดแทรก ตลกขบขัน ทำให้ผู้ชมเข้าใจง่ายและมีส่วนร่วมในการแสดง ซึ่งบทบาทของนางนางตลาดก็คือภาพของผู้หญิงที่มีลักษณะกิริยาที่ไม่เรียบร้อย จัดจ้าน แคล่วคล่องว่องไว(พัชราวรรณ ทับเกตุ, 2544)

1.2 ความสำคัญของนางตลาดในละครนอก

นางตลาดเป็นตัวละครที่มีความสำคัญในการแสดงละครนอกซึ่งมีบุคลิกแคล่วคล่องว่องไวและมีจริตจะก้านในการแสดง หลักของการรำของนางตลาดจะใช้ท่ารำมาตรฐานของตัวนาง และใช้ท่าธรรมชาติแสดงออกมากเกินจริง โดยลักษณะการรำจะมีการกระทบจังหวะการใช้ส่วนต่างๆ ของร่างกายเช่น แขน ขา เท้า และเคลื่อนไหวร่างกายที่ค่อนข้างแรงและเร็ว โดยจะมีการเน้นจังหวะกิริยาท่าทางที่กระชับ เพื่อให้เห็นบุคลิกที่มีความชัดเจนของการสะบัดสะบิ้ง ซึ่งเรียกกิริยาดังกล่าวเรียกว่าบทนางตลาด และยังสอดแทรกด้วยมุขตลกที่ทำให้ผู้ชมมีส่วนร่วมในการแสดงเกิดความสนุกสนาน โดยจะมีบุคลิกที่ ร่าเริง คล่องแคล่ว เป็นผู้ที่กล้าแสดงออกมีอารมณ์ขัน การเจรจาเสียงดังฟังชัด มีทักษะในการแสดงพร้อมกับมีปฏิภาณไหวพริบคิดคำด้นสดขึ้นมาได้ทันที ซึ่งในรูปแบบของการร่ายรำนั้นจะไม่มีแบบแผนตายตัว ผู้แสดงสามารถแสดงด้วยท่าทางธรรมชาติ โดยจะต้องสอดคล้องกับท้องเรื่องที่แสดง โดยจะใช้ท่ารำไปตามสถานการณ์ เช่น การใช้ท่าทางของการเมาสุรา การเดินเซ การคลื่นไส้ อาเจียน (พัชรินทร์ จันทรัดทัต, 2552) นางตลาดเป็นตัวละครตัวนางที่ปรากฏในวรรณกรรมและการแสดงนาฏศิลป์ละครหลายเรื่อง นับได้ว่านางตลาดเป็นตัวละครที่สร้างสีสันในการแสดงและมีความสำคัญต่อการดำเนินเรื่อง เป็นตัวละครที่เพิ่มอรรถรสในการแสดงละครนอกและพบในชีวิตจริง

ของมนุษย์ ในบริบท สังคมทั่วไป ผู้รับบทบาทนางตลาดในการแสดงจึงต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถในการถ่ายทอดท่าทางอารมณ์ มีความสามารถในการสื่อสารให้ผู้ชมมีความเข้าใจโดยสื่อออกมาในรูปแบบการแสดงกระบวนท่ารำ อากัปกิริยาต่างๆ(จินตนา สายทองคำ, 2553)

จากคำกล่าวที่ว่า “นางกษัตริย์ในละครนอกเป็นตัวนางที่มีทีท่ากิริยาเรียบร้อย คงความสง่างาม ถึงแม้จะมีจริตมารยาในการแสดงทีท่าก็ตาม ในส่วนของนางตลาดเป็นตัวนางที่มีลีลาท่ารำที่สวยงามมีจริตจะก้าน จังหวะในการรำมีความกระฉับกระเฉง แคล่วคล่องว่องไว” (นพรัตน์หวังในธรรม, 2559 : สัมภาษณ์)

สำหรับนางกษัตริย์เป็นตัวนางที่มีลีลาท่ารำนุ่มนวล สง่างามแต่เมื่อนางกษัตริย์อยู่ในบทที่มีลักษณะของนางตลาด ก็จะเพิ่มทีท่าความกระฉับกระเฉง แคล่วคล่องว่องไว ในการแสดงเมื่อต้องเจรจาจะต้องมีน้ำเสียงที่ชัดเจนและที่สำคัญคือจะต้องเป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบในการแสดง (วรวรรณ พลับประสิทธิ์, 2559 : สัมภาษณ์)

คำว่า “นางตลาด”เป็นคำที่เรียกจากความเข้าใจ คือตัวละครที่มีความคล่องแคล่วว่องไว กิริยา จัดจ้าน โดยยึดหลักการแสดงที่มีจารีตแบบแผนตามรูปแบบการแสดงละครนอก (ประเมษฐ์ บุณยะชัย, 2559 : สัมภาษณ์)

จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยสรุปได้ว่า “นางตลาด” เป็นตัวละครตัวนางที่มีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงละครนอก มีบุคลิกลักษณะเฉพาะตัวซึ่งต่างจากตัวนางเอกที่มี กิริยา มารยาทเรียบร้อย เป็นกุลสตรีตามขนบธรรมเนียมและบริบทของสังคมไทยซึ่งนางตลาดจะมีบุคลิกท่าทางกิริยาไม่สำรวม กระฉับกระเฉง คล่องแคล่ว ว่องไว เปิดเผยตรงไปตรงมา ถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ โดยใช้ทักษะปฏิภาณไหวพริบ การเจรจาด้วยน้ำเสียงที่ชัดเจน แสดงท่าทางได้อย่างเป็นธรรมชาติแสดงกิริยาตามสถานการณ์จริง เช่น ท่าทางเมาสุราของสตรี การเยาะเย้ย การหัวเราะด้วยน้ำเสียงที่เกินจริง แต่ยังคงรักษากระบวนรำตามจารีตแบบแผนของละครนอก ซึ่งนับว่านางตลาดเป็นตัวละครที่สำคัญและสร้างสีสันทำให้ผู้ชมได้รับอรรถรส สนุกสนานมีส่วนร่วมในการแสดงและเมื่อมองผ่านแนวคิดเพศสภาพก็จะทำให้เห็นว่าบทบาทตัวละคร “นางตลาด” นี้เป็นบุคลิกที่มีอยู่จริงของสตรีในบริบท สังคมวัฒนธรรมไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

2. **เพศสภาพนางตลาดของนางเมรีในละครนอก**

นางเมรีเป็นตัวละครที่เป็นนางเอกในเรื่องรถเสน ที่ช่วยเพิ่มสีสันให้กับเนื้อเรื่องในบางช่วง นอกจากนี้ยังมีบุคลิกลักษณะลีลาท่ารำที่มีทั้งความอ่อนช้อย และท่ารำที่มีความเข้มแข็ง และกระชับกว่านางเอกทั่วไป เนื่องจากเป็นเรื่องราวของละครนอกที่ทำให้ท่าทางของนางเมรีดูกระฉับกระเฉงมากกว่านางเอกทั่วไป ช่างพูดช่างเจรจา (ตอนที่นางเมาสุราและ ช่างเอาใจคอยปรนนิบัติรถเสน)

บทบาทของนางเมรีในตอนเมรีเมา จึงมีบทบาทลักษณะผสมผสานคือ มีทั้งบุคลิกของนางกษัตริย์ที่มีท่าร่ายรำเหมือนกับละครใน โดยแฝงบุคลิกของนางตลาดอยู่ในละครตัวเดียวกัน=

2.1 เพศกำเนิดที่ถูกอบรมมาอย่างนางกษัตริย์

ความเป็นผู้หญิงในสังคม วัฒนธรรม ที่ถูกประกอบสร้างจากครอบครัวตั้งแต่กำเนิดได้ถูกหล่อหลอมให้เป็นกุลสตรีภายใต้กรอบของความเป็นผู้หญิงที่เกิดมาจากชาติตระกูลที่ดี มีกิริยามารยาทที่เรียบร้อยได้รับการปลูกฝังที่ถูกสร้างขึ้น โดยผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นเพศจากบริบททางสังคมวัฒนธรรม ความเป็นหญิงที่ถูกอบรมอย่างนางกษัตริย์จึงต้องมีบุคลิกที่ดูภูมิฐาน สง่างาม มีความเรียบร้อย นางเมรีเป็นลูกกษัตริย์ที่ถูกนางยักษ์นำมาเลี้ยงเป็นลูกบุญธรรม มีนิสัยเรียบร้อย นุ่มนวล พูดจาไพเราะอ่อนหวาน เชื่อฟังบุพการี มีคุณธรรม จริยธรรม ปฏิบัติตนให้อยู่ในกรอบบริบทของสังคมที่เป็นแบบอย่างของสตรีสูงศักดิ์อย่างแท้จริง จะเห็นได้จากบทนิพนธ์ที่กล่าวถึง

ร้องเพลงสร้อยสนตัด

เมื่อนั้น รถเสนเมรีศรีใส
ประทับบนแท่นทองผ่องอำไพ แลวิไลเครื่องทรงอลงการ์
งามดังเทวาอุ้มสม น่าชมสองศรีมีสง่า
พร้อมหมู่อำมาตย์เสนา นักสิทธิ์โหราพฤฒาจารย์
(กรมศิลปากร, 2552)

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 12 นางกษัตริย์ในการแสดงโขนรามเกียรติ์ของไทย

ที่มา : กรมศิลปากร. 2562

2.2 เพศสภาวะของบุตรที่กตัญญูต่อบิดามารดา

จากสถานภาพนางเมรีในฐานะความเป็นลูก ได้สะท้อนภาพสังคมไทย ให้เห็นถึงความเชื่อเรื่องการกตัญญูรู้คุณ ซึ่งสังคมไทยสอนให้ลูกเคารพพ่อแม่ ให้ศิษย์เคารพครูบาอาจารย์สอนให้รู้จักบุญคุณและการตอบแทนบุญคุณต่อผู้มีพระคุณ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นรากฐานทางสังคมที่ดีจะอยู่ได้อย่างสันติสุขโดยเฉพาะในบทละคร เรื่องรถเสน จะพบว่าตัวละครคือนางเมรี เป็นตัวละครที่สะท้อนให้เห็นถึงการเป็นผู้ที่มีความกตัญญูรู้คุณต่อบุพการี ซึ่งคนในสังคมปัจจุบันควรยึดเป็นแบบอย่างในเรื่องความ เชื่อฟังต่อบิดา มารดา ผู้มีอุปการคุณ นางเมรีเป็นคนว่านอน สอนง่ายปฏิบัติตามคำสั่งสอนของมารดาดังบทละครในสาส์นที่นางสันธีเขียนถึงนางเมรีที่เป็นบุตรีโดยให้ท้าวรถเสนเป็นผู้ถือมาและบอกว่าเป็นเรื่องลับเฉพาะ ดังคำกลอนในบทละครเรื่อง รถเสนที่กล่าวไว้ว่า

ในสาสน์ศรีว่าเมรีลูกรักเอ๋ย ทรามเชยเยาวยอดเสน่หา
ตั้งแต่แม่พรากจากเจ้ามา มีความสุขทุกทิวาราตรีกาล
มนุษย์นี้ชื่อว่ารถเสน คิดก่อเวรทรลักษณ์หักหาญ
ครั้นแม่จะฆ่าให้มันวายปราณ ก็เกรงการล่วงรู้เข้าหูคน
แม่จึงแสร้งแกล้งใช้ให้ถือสาส์น มาเมืองมารเพื่อแถลงแจ้งนุสนธิ์
ถึงเมื่อไหร่ลูกจงใช้ให้ไพร่พล จับมันฆ่าอย่าให้พ้นล่วงวันไป
ถึงกลางวันจงล้างเสียกลางวัน อย่าให้มันหลบลี้หนีไปได้

ถึงกลางคืนลูกยาอย่านอนใจ จงฆ่ามันให้บัลลัยในกลางคืน
อย่ารันทดกำสรดทรวงห่วงมารดา อีกไม่ช้าแม่จะกลับมาเชยชื่น
จงจำคำแม่สั่งให้ยั่งยืน ถ้าฝ่าฝืนจะพากันอันตราย

ครั้นพระฤาษีได้แอบเปิดอ่านขณะที่ท้าวรถเสนนอนหลับอยู่ในกลางป่า จึงได้รู้ว่าจะเป็นต้นเหตุแห่งการฆาตกรรม จึงคิดช่วยท้าวรถเสนด้วยการแปลงสาส์นเปลี่ยนข้อความให้ท้าวรถเสนนั้นพ้นภัยอันตรายดังคำกลอนที่ว่า

ในสาสน์ศรีว่าเมรีลูกรักเอ๋ย ทรามเชยเยาวยอดเสน่หา
ตั้งแต่แม่พรากจากเจ้ามา มีความสุขทุกทิวาราตรีกาล
มนุษย์นี้ชื่อว่ารถเสน จัดเจนปรีชากล้าหาญ
เป็นผู้มีเผ่าพงศ์วงศ์วาร จึงใช้ให้ถือสาส์นของมารดา
สงสารลูกอยู่เดียวคงเปลี่ยวใจ อยากจะให้อยู่เย็นเป็นฝั่งฝา
จึงได้ส่งรถเสนผู้โสภา ให้มาเป็นพระสวามี
ถึงกลางคืนจงจัดแจงแต่งกลางคืน ชมชื่นอภิเษกกันสองศรี
ถึงกลางวันแต่งกลางวันให้ทันที คนนี้ล่ะพระสวามีแม่ประทาน
ขออวยชัยให้เจ้าเจริญสุข บำราศทุกข์ปรีดิ์เปรมเกษมสานต์
เป็นฉัตรแก้วปกป้องครองเมืองมาร ไม่ช้านานแม่จะกลับมาบุรี

(บทละครเรื่องรถเสน. 2500 :39-40)

นางเมรีหารู้ไม่ว่า ในสาส์นได้ถูกเปลี่ยนแปลงข้อความเปลี่ยนความหมาย จากคำกลอนในบทละครข้างต้นนี้สะท้อนให้เห็นภาพของนางเมรีเป็นตัวละครที่มีความกตัญญูรู้คุณต่อบุพการีและเชื่อฟังโดยไม่มีเงื่อนไขใดๆ ทั้งสิ้น ขอเพียงให้ได้ปฏิบัติตามคำสั่งของแม่เพื่อให้ได้ชื่อว่าเป็นลูกที่มีความกตัญญู ภาพของนางเมรีเป็นภาพของสังคมในอดีตที่สะท้อนให้เห็นได้ชัดเจนคือ การแต่งงานแบบคลุมถุงชน นางเมรีไม่มีโอกาสที่จะได้เลือกคู่ครองด้วยตนเอง หากแต่ถูกบังคับให้แต่งงานตามคำสั่ง ซึ่งประเพณีเช่นนี้คงเกิดขึ้นจนกระทั่งกลายเป็นเรื่องปกติที่คู่แต่งงานในอดีตมักจะถูกจัดสรรให้โดยผู้ใหญ่ในการเลือกคู่ครองว่าจัดหาคู่ที่ดีให้แก่ตน ซึ่งถ้ามองในเชิงของการเชื่อฟังรู้คุณและความกตัญญูก็จะเห็นผู้ที่ปฏิบัติตนเช่นนี้เป็นคนกตัญญูรู้คุณต่อพ่อแม่ และเป็นคนว่านอน สอนง่าย ดังนั้นที่นางเมรีได้ปฏิบัติตามคำสั่งของมารดา

จากสภาวะของบุตรที่กตัญญูต่อบิดามารดาดังเช่นนางเมรีนั้น ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรม คือ ขาดการพิจารณาให้ถ่องแท้ ไม่ปฏิเสธ ปฏิบัติตามโดยปราศจากเงื่อนไข ซึ่งสอดคล้องกับกฤตยา อาชวนิจกุล ในบทความ เรื่อง เพศวิถีที่กำลังเปลี่ยนแปลงไปในสังคมไทยอธิบายถึงสภาวะ

ของบุตรที่กตัญญูต่อบิดามารดา ผู้วิจัยได้วิเคราะห์เปรียบได้กับการปฏิบัติตนของนางเมรีในวรรณกรรมเรื่องรถเสนไว้ซึ่งนางเมรีเป็นแบบอย่างของความกตัญญูของต่อบุพการี จากคำกลอนที่กล่าวมาข้างต้น(กฤตยา อาชวนิจกุล, 2554)

2.3 เพศสถานะภรรยาที่จงรักภักดีต่อสามี

จากบริบททางสังคมของนางเมรีนั้นได้ปฏิบัติหน้าที่การเป็นภรรยาที่ดี ในการสร้างครอบครัวที่มีแต่ความรักใคร่ ซื่อสัตย์ต่อสามี โดยไม่คิดหย่าร้างซึ่งจะเห็นได้จากนางเมรีได้สั่งให้ยักษ์ผู้เป็นเสนาบดีตกแต่งพระนครให้สวยงาม แล้วนางก็ให้จัดการอภิเษกรถเสนให้เป็นพระเจ้าแผ่นดินและอภิเษกมเหสีครอบครองราชย์สมบัติในคชปุรนครโดยความผาสุกสำราญ ตลอดระยะเวลาของการใช้ชีวิตร่วมกัน นางเมรีได้เพียรปฏิบัติธรรม ซึ่งในที่นี้หมายถึงการมีคุณธรรม จริยธรรม

การมีคุณธรรม ได้แก่ คุณสมบัติที่ดีภายในจิตใจ เช่น ความรัก ความสงสาร ซึ่งช่วยให้คนเราทำหน้าที่ของสามี ภรรยา ได้โดยไม่ต้องฝืนใจ นางเมรีมีคุณธรรมข้อนี้เต็มเปี่ยม ซึ่งพิจารณาได้จากความรักของนางที่มีต่อรถเสนแม้ว่านางเมรีมิได้แต่งงานบนพื้นฐานของความรักที่บ่มเพาะมานาน แต่เมื่อนางเมรีได้เห็นรถเสนก็เกิดความรักรถเสนทันที แม้ว่าจะเป็นความรักที่เกิดจากการบังคับก็ตาม แต่นางก็เพียรเฝ้าปฏิบัติสามีด้วยความรัก เมื่อสามีคือท้าวรถเสนวางแผนจะหลบหนีกลับไปบ้านเมืองของตนเอง โดยแสร้งทำเป็นประชวรไม่สามารถออกราชการได้ นางเมรีก็เกิดความทุกข์ใจในการประชวรของสามีและได้มีการเฝ้าดูแลอาการของสามีด้วยความรัก ความเต็มใจที่ปรนนิบัติเพื่อให้สามีหายจากอาการประชวร

ความมีจริยธรรม ได้แก่ หลักแห่งความประพฤติที่ดีงามที่จะต้องปฏิบัติเพื่อประโยชน์ความสุขของตนเอง ต่อครอบครัวและต่อสังคม จริยธรรมเป็นเรื่องแห่งการควบคุมพฤติกรรมที่แสดงออกทางกายและวาจา ซึ่งคนอื่นสามารถรับรู้และประเมินได้ว่าเรามีจริยธรรมอย่างหนึ่ง ตรงกันข้ามกับคุณธรรมซึ่งเป็นเรื่องภายในจิตใจซึ่งยากที่คนทั่วไปจะสามารถตรวจสอบได้ว่ามีมากหรือน้อยเพียงไรคุณธรรมเป็นพื้นฐานของจริยธรรม เมื่อภรรยามีคุณธรรมหรือความรักสามีอยู่ในหัวใจก็จะปฏิบัติหน้าที่ต่อสามีโดยไม่ต้องฝืนใจ ความรักทำให้ภรรยายอมเสียสละความสุขส่วนตัวเพื่อครอบครัว ดังนั้นความรักจึงเป็นรากฐานสำคัญของชีวิตในการแต่งงาน

จากการนำหลักคุณธรรมจริยธรรมมาเป็นประเด็นในการที่จะวิเคราะห์นางเมรี อาจกล่าวได้ว่า นางเมรีประพฤติปฏิบัติตนในฐานะภรรยาได้อย่างดีเยี่ยม ไม่ว่าจะเป็นพฤติกรรมภายนอกหรือประพฤติกรรมภายใน ในเชิงจริยธรรมหรือประพฤติกรรมภายนอก นางเมรีได้ให้เกียรติรถเสนด้วยการยกราชสมบัติให้รถเสนได้ครอบครองเสวยสุข นอกจากนี้นางเมรียังปรนนิบัติต่อสามี เช่น หญิงโดยทั่วไปที่เป็นภรรยาพึงจะปฏิบัติต่อสามี นางเมรีทั้งยกย่องและเทิดทูลสามีแม้แต่ข้าราชบริพารก็พากันยำเกรงในองค์รถเสน ในด้านคุณธรรมหรือพฤติกรรมภายใน นางก็มอบความรักให้รถเสน ซื่อสัตย์

จงรักภักดีมิเสื่อมคลาย แต่ถึงแม้ว่าทั้งคุณธรรมและจริยธรรมที่นางเมรีมีต่อรถเสนจะมากสักเพียงใด แต่สุดท้ายทั้งสองสิ่งที่กล่าวคือมันเป็นเพียงแค่ความรักของมนุษย์ปุถุชน เป็นความรักที่ภรรยาพึงมีต่อสามี เป็นความรักที่ต้องตอบสนองความปรารถนาของตนเอง วันหนึ่งความรักเหล่านี้ก็จะหมดไป ดังเช่น นางเมรีกับรถเสนได้ครองรักอยู่ด้วยกันได้เพียงไม่นาน ในท้ายที่สุดรถเสนก็หนีจากนางเมรีไปด้วยเหตุผลว่าจะกลับไปรักษามารดาของตน นางเมรีเป็นตัวละครที่น่าสงสารและสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมแห่งการดำเนินชีวิตในครอบครัวที่ต้องพลัดพรากจากคนรัก ตลอดจนด้านความรู้สึกนึกคิดของผู้คนในยุคอดีตซึ่งเป็นยุคที่ยกย่องแต่เพียงเพศชาย เพศเดียวเท่านั้น หากนางเมรีมีชีวิตจิตวิญญาณเข้ามาในยุคปัจจุบันนางเมรีก็จะได้รับคำยกย่องชมเชยหรืออาจจะได้เป็นแบบฉบับของกุลสตรีที่ยอมเสียสละชีวิตเพื่อบูชาความรักที่มีต่อสามีอันเป็นที่รัก

3. **เพศสภาพนางตลาดที่ปรากฏในการแสดงของ ครูรัจนา พวงประยงค์**

นางตลาด เป็นบทบาทที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในการแสดงละครนอกจากจะเป็นตัวละครที่สร้างสีสันในการแสดงแล้ว จำเป็นต้องเน้นมีบุคลิกลักษณะที่ตรงกับตัวละครและยังต้องสามารถสื่อสารกับผู้ชมได้อย่างชัดเจนซึ่งสิ่งเหล่านี้จำเป็นต้องอาศัย“พรสวรรค์”ประกอบด้วยจึงจะทำให้คนดูเชื่อและมีอารมณ์คล้อยตาม คุณสมบัติที่สำคัญทั้ง 2 สิ่งที่ปรากฏอยู่ในครูรัจนา พวงประยงค์อย่างพร้อมมูล (วรวรรณ พลับประสิทธิ์, 2560 : สัมภาษณ์) ด้วยบุคลิกเฉพาะตัวที่เป็นคนคล่องแคล่วว่องไหว ร่าเริงและมีอารมณ์ขันผนวกกับปฏิภาณไหวพริบและคารมที่คมคาย น้ำเสียงชัดเจนโดยเฉพาะกระบวนรำที่เป็นธรรมชาติถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผ่านการเคลื่อนไหวอย่างสวยงาม กลมกลืนสอดรับกับบทละครเป็นอย่างดีซึ่งทำให้ครูรัจนา พวงประยงค์ เป็นต้นแบบของ”นางตลาด” ในการแสดงละครนอกทุกตัวโดยเฉพาะบทนางเมรีในละครนอกเรื่องรถเสนซึ่งเป็นวรรณกรรมเรื่องหนึ่งที่เป็นกระจกสะท้อนให้เห็นบริบทของสังคมไทยได้อย่างชัดเจนในเรื่องของความเชื่อ ความศรัทธา คุณธรรม จริยธรรม ตลอดจนค่านิยมของคนในยุคนั้น การศึกษาเพศสภาพนางตลาดของนางเมรี เพื่อความเข้าใจสถานภาพของผู้หญิงในสังคมไทยยุคนั้นโดยผ่านการแสดงของครูรัจนา พวงประยงค์ ทำให้พบกลวิธีในการถ่ายทอดความเป็นนางตลาดได้อย่างสมจริงดังนี้

3.1 การเคลื่อนไหวร่างกายตามบท

ละครนอกเป็นละครที่ดำเนินเรื่องด้วยความรวดเร็ว เน้นการถ่ายทอดลีลาท่ารำอย่างเป็นธรรมชาติ การเคลื่อนไหวร่างกายจึงเป็นสิ่งสำคัญ ที่ต้องคล่องแคล่วว่องไวทันต่อบท ต่อเพลงร้องและต่อดนตรีครูรัจนา พวงประยงค์ มีกลวิธีและลีลาการใช้ร่างกายที่มีลักษณะเฉพาะดังนี้คือ

3.1.1 ท่ารำทุกท่ามีความสัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่องโดยมีการใช้ร่างกายในการถ่ายน้ำหนักเพื่อแสดงอารมณ์และลีลาได้อย่างกลมกลืนแล้วคืนกลับมาประสมเท้าหลังโดยชักเท้าหน้ากลับพร้อมกับการคืนตัวมาหนักหลัง ดังตัวอย่างภาพที่ 13-14

ภาพประกอบ 13 การก้าวเท้า ประสมเท้า ของ ครูรัจนา พวงประยงค์

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

ภาพประกอบ 14 การเคลื่อนตัวด้านข้าง ของครูเสาวรักษณ์ ยมะคุปต์

ที่มา : กรมศิลปากร. 2562

3.1.2 ทุกส่วนของร่างกายถูกจัดวางตำแหน่งทิศทางร่วมกับการเคลื่อนไหวอย่างลงตัว ไม่ว่าจะเป็น ลำตัว ศีรษะ แขน ขา เท้า จนเกิดเป็นท่ารำที่มีความสวยงามดังตัวอย่างภาพที่ 15

ภาพประกอบ 15 ท่าเดินลอยชาย
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2555

3.1.3 กริยาการสมมุติท่าทางการส่องกระจกอย่างสามัญ โดยใช้ลักษณะของแขนด้านหนึ่งแทนกระจก ดังตัวอย่างภาพที่ 16

ภาพประกอบ 16 ท่าส่องกระจก
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2555

3.1.4การใช้ภาษาท่านาฏศิลป์ที่เป็นธรรมชาติ เพื่อสื่อความหมายสามารถปรุงแต่งท่าทางได้อย่างสวยงามและสัมพันธ์กับอย่างกลมกลืนทั้งยังสร้างความสนุกสนานและอารมณ์ร่วมให้กับผู้ชมได้อีกด้วย (อุรารมย์ จันทมาลา, 2560 : สัมภาษณ์) ดังตัวอย่างภาพที่ 17-19

ภาพประกอบ 17 ท่าป้องปาก

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

ภาพประกอบ 18 ท่าประพรมน้ำหอม

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2555

ภาพประกอบ 19 ท่าบีบสิว
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2555

จะเห็นว่าการเคลื่อนไหวร่างกายตามบทในแบบของครูรัจนา พวงประยงค์นั้นเป็นท่าธรรมชาติที่สื่อสารกับคนดูอย่างตรงไปตรงมาเพียงแต่ปรุงแต่งด้วยจริตลีลา การแสดงแบบนางตลาดเพิ่มขึ้นก็เกิดเป็นท่าที่สวยงามสมบูรณ์ได้โดยเฉพาะบทบาทของนางเมรี ตอนถูกมอมเหล้าจากพระรถเสน

การถ่ายทอดลักษณะของนางตลาดผ่านตัวนางเมรียังมีความเป็นธรรมชาติที่ทุกคนยอมรับชื่นชมในการเข้าถึงบทบาทของครูรัจนา พวงประยงค์ การถ่ายทอดลักษณะคนเมาไม่ว่าจะเป็นการทรงตัวการสนทนา การเดินเซ การสะอึก หรือแม้แต่การอาเจียน แสดงถึงการขาดวุฒิภาวะที่ไม่สามารถควบคุมตนเองได้ ล้วนถูกสร้างสรรค์และแสดงออกมาจากพรสวรรค์และความเปนอัจฉริยะทางการแสดงกอปรกับการฝึกฝนและการสังเกตจากสถานการณ์จริงนำมาถ่ายทอดการแสดงสู่ผู้ชมได้อย่างสมบทบาท (วรวรรณพลับประสิทธิ์,2560 : สัมภาษณ์) ดังตัวอย่างบทบาทนางเมรี ในแบบของครูรัจนา พวงประยงค์

พหุน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 20 ลีลาท่าร่ายรำนางเมรี ตอนเมาสุรา
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2555

ภาพประกอบ 21 ลีลาท่าร่ายรำนางเมรี ตอนเมาสุรา
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2555

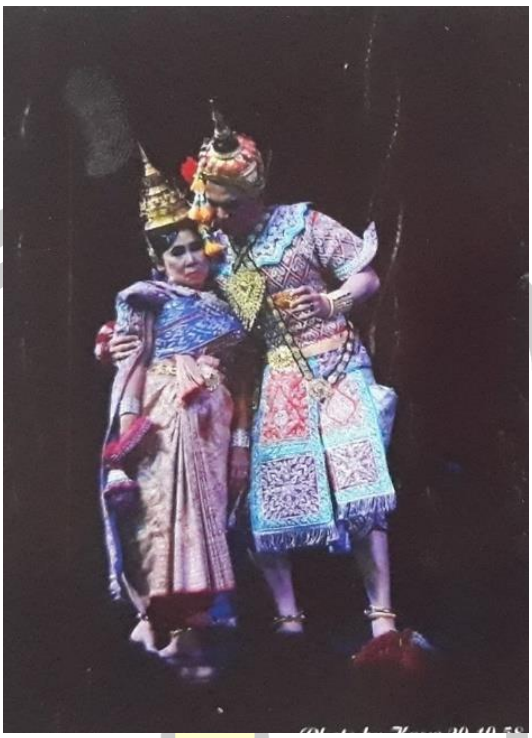
พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 22 การร่ายรำแบบคนเมาของนางเมรี

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2555

ภาพประกอบ 23 การยืนแบบเสียการทรงตัวของนางเมรี

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2555



ภาพประกอบ 24 การยืนแบบเสียการทรงตัวของนางเมรี

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2555

3.2 การสื่อสารด้วยการเจรจาของตัวละคร

จากการใช้เทคนิคการสื่อสาร และการเจรจาในการแสดงละครของครูรัจนาในงานวิจัยนี้ หมายถึงละครนอกเรื่องรถเสน ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาจากการสัมภาษณ์และสังเกตการแสดงของครูรัจนา พบว่าในการสื่อสารด้วยการเจรจานั้นท่านจดจำบทละครได้อย่างแม่นยำมีการใช้น้ำเสียงถ้อยคำที่ชัดเจนหนักแน่น กระแทกกระทั้นน้ำเสียงที่เน้นจังหวะซึ่งให้เห็นถึงตัวตนตามบทบาท ในการสื่อสารด้วยบทเจรจาที่เป็นทั้งบทร้อยกรองและร้อยแก้ว ต้องชัดถ้อยชัดคำถูกต้องตามฉันทลักษณ์

อย่างไรก็ตามในการเจรจาที่เป็นบทแทรกของตัวละคร ครูรัจนาสามารถคิดคำเจรจาขึ้นมาได้ทันท่วงทีหรือเรียกว่าการด้นสด ที่สามารถใช้ปฏิภาณและไหวพริบโต้ตอบกับตัวละครตัวอื่นๆ ได้ทันทีโดยแทรกเรื่องราวที่เป็นความนิยมในบริบทสังคมปัจจุบัน ส่วนใหญ่ในการแสดงละครนอกมีการเจรจาที่เป็นการใช้คำที่เป็นภาษาสามัญชนหรือชาวบ้าน โดยเฉพาะการเจรจาในบทที่เมาสุราของนางเมรีครูรัจนาได้ศึกษาลักษณะการเมาจากคนที่เมาสุรา การพูดจะลากน้ำเสียงให้ยาวๆเพราะการเมามีหลายประเภท เมาสุราแล้วมีอาการดุดัน เมาเพ้อฝัน ในส่วนของนางเมรีเป็นการเมาแบบขาดวุฒิภาวะไม่สามารถควบคุมสติได้ และต้องปั้นน้ำเสียง ทำเสียงอ้อแอ้เหมือนพูดไม่รู้เรื่อง เมาสุรา กิริยาการเมาสุราหรือสะอึก อาเจียน ครูรัจนา ได้ฝึกฝนจากการเลียนแบบท่าทางของคนเมาสุราและฝึกฝนการลากเสียงที่เป็นเสียงอ้อแอ้ พูดวกไปวนมาของคนเมาสุรา ทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจและได้รับอรรถรสและสนุกสนาน และมีส่วนร่วมในการแสดง จากบทละคร ดังนี้

ร้องเพลงชาตรีบางช้าง

เมรีลิ้มรสสุราบาน สามีรินประทานส่งให้
จอกแล้วจอกเล่าดื่มเข้าไป อรไทเมาสิ้นสมประดี

-รถเสนประครองเมรีขึ้นเตียง-

งงงุนซุนเซซบพักตร์ อยู่กับตักรถเสนเรืองศรี
รถเสนทรงชัยเห็นได้ที จึงล่วงถามว่านี่ห่ออะไร

-เจรจา-

รถเสน - นั่นอะไรนะน้อง

เมรี - (พูดลากเสียง) ไหนๆๆๆ.....เพ...คะ

รถเสน - นั่นไงล่ะวางอยู่นั่นห่ออะไรนะ

เมรี - อ๋อๆๆๆ....อื๊อ....ไม่ใช่ๆ...ของน่ารู้เลยเพ...คะช่างๆมันเถอะอะไรๆๆๆ ก็ช่างมันเถอะ

รถเสน - เอ๊ะน้องเมรีนี่คงเป็นของสำคัญกระมัง

เมรี - สำ...คัญหรือไม่....สำ...คัญก็ไม่สำ..คัญเรื่อง...สำคัญอยู่ที่ว่าพระ...องค์ทรงร๊าก..หม่อม ฉันหรือ...เปล่า...เพ....คะ

รถเสน - รักซิไม่รักน้องจะรักใครว่าแต่น้องน่ะซิไม่รักพี่ถามเพียงเท่านี้ก็อำพรางไม่บอกให้ประสาอะไรจะเป็นคู่ทุกข์คู่ยากกันภายหน้าเมื่อไม่ไว้ใจแล้วพี่ก็จะลาไปเสียให้พ้นดีกว่าให้คนเขาหัวเราะเยาะว่าเป็นผัวทรามวัยแต่ไม่เป็นที่ไว้ใจอะไรเลย

เมรี- โถๆๆๆ.....ทูลกระหม่อมน้อย...พระทัยมากมายถึงเพียงนี้เชียวรึเพ....คะเมื่อประสงค์จะทราบเม...รี เม..รี ก็จะกราบทูลให้หมดสิ้นเลย เพ....คะ

(กรมศิลปากร, 2552)

3.3 การแสดงออกทางสีหน้า อารมณ์และความรู้สึก

การแสดงออกทางอารมณ์ของมนุษย์มีพื้นฐานมาแต่กำเนิดเด็กจะร้องไห้เมื่อเจ็บปวดหรือเสียใจ และหัวเราะเมื่อมีความสุข การแสดงออกทางสีหน้า ท่าทาง และท่วงทีกิริยาหลายๆอย่างที่มีความสัมพันธ์กับอารมณ์ต่างๆ นั้นได้มีการพัฒนาแต่ละช่วงอายุ เช่น สีหน้าของความสุข ความโกรธ ความเสียใจ ความรังเกียจ ความกลัว และความประหลาดใจ นอกจากนี้การแสดงออกทางอารมณ์ยังเกิดขึ้นได้โดยการเรียนรู้ แม้ว่าการแสดงออกของอารมณ์มีมาแต่กำเนิดแล้ว แต่อารมณ์อาจได้รับการดัดแปลงมากมาย ดังเช่นอารมณ์ของตัวละครที่ปรากฏในการแสดง เป็นการเลียนแบบธรรมชาติเดิมแต่ปรุงแต่งการเคลื่อนไหวร่างกายให้เหมาะสม (ธีรเดช กลิ่นจันทร์, 2559)การแสดงสีหน้าและอารมณ์ของผู้แสดงที่สมจริง เข้มข้น ลึกซึ้ง แนบเนียน ละเอียดอ่อนเหมาะสมกับบทบาท จะเป็นที่จดจำของผู้ชม ซึ่งการแสดงออกทางสีหน้านี้ต้องมาจากความรู้สึกภายใน (Inner) ที่ได้รับการยืนยันมาอย่างดีซึ่ง

จะสามารถถ่ายทอดออกมาได้อย่างสมจริง ครูรัจนา พวงประยงค์ จะให้ความสำคัญกับการแสดงอารมณ์ให้สมบทบาท โดยเฉพาะการใช้ภาษาในการสื่อความหมายเมื่อแสดงอารมณ์รัก โกรธ กลัว ดังที่เคยกล่าวว่า “หน้ายิ้ม ตายิ้ม” ผู้ชมจะรู้สึกคอยตามและมีอารมณ์ร่วมไปกับการแสดง เมื่อถึงบทโศกเศร้า แววตาก็จะหม่นหมอง น้ำตาคลอ (วรวรรณ พลับประสิทธิ์,2560 : สัมภาษณ์) การถ่ายทอดบทนางตลาด จะไม่เป็นที่กระบวนการรำ แต่จะเน้นที่การแสดงอารมณ์ตามบทบาทอย่างชัดเจน จึงจะสามารถเขาถึงตัวละครได้อย่างชัดเจน (เสาวรักษ์ ยมะคุปต์,2560 : สัมภาษณ์)

ตัวอย่างการแสดงออกทางสีหน้า อารมณ์และความรู้สึกของครูรัจนา พวงประยงค์

ภาพประกอบ 25 การแสดงอารมณ์โกรธของครูรัจนา พวงประยงค์

ที่มา: กรมศิลปากร. 2555

ภาพประกอบ 26 การแสดงอารมณ์เย้ยหยัน ของครูรัจนา พวงประยงค์

ที่มา: กรมศิลปากร. 2555

ภาพประกอบ 27 การแสดงอารมณ์โศกเศร้าของครูรัจนา พวงประยงค์
ที่มา: กรมศิลปากร. 2555

ภาพประกอบ 28 การแสดงอารมณ์ยิ้มกรุ้มกริ่ม
ที่มา: นันทวัน สังขะวร 2560

3.4 การใช้ลีลาประกอบการแสดงให้สมจริง

สุนทรียภาพในนาฏศิลป์ไทยขึ้นอยู่กับการสวมบทบาทการแสดงนี้มีความวิจิตรบรรจง ประณีตงดงาม มีความเป็นแบบแผน ผ่านองค์ประกอบที่สำคัญอย่างแรกคือเรือนร่างมนุษย์ (Human Body) จัดเป็นมูลฐานหรือปัจจัยทางศิลปะที่สำคัญของนาฏลักษณ์ เรือนร่างมนุษย์จัดเป็นวัตถุทางสุนทรียะอย่างหนึ่งโดยคุณลักษณะหน้าตาดี มีความอิ่มเอิบอารมณ์ได้สัดส่วนและมีพละกำลังตามสมรรถนะเหมาะสมกับลีลาเคลื่อนไหว และสิ่งสำคัญรองลงมาคือการเคลื่อนไหว (Move ment) ซึ่งเป็นมิติทางการเห็น ที่เป็นการเคลื่อนไหวที่จงใจประดิษฐ์ปรุงแต่งเพื่อให้มีผลต่อการรับรู้โดย

คุณสมบัติของความงามต้องรุกเร้ากระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกของผู้ชมได้ดี (มโน พิสุทธิรัตนานนท์, 2546)การเคลื่อนไหวที่ประดิษฐ์ปรุงแต่งกันนั้นเรียกกันว่า “ลีลา” ศิลปินหรือผู้แสดงแต่ละคนจะมีลีลาการร่ายรำ การเคลื่อนไหวที่แตกต่างนั้นขึ้นอยู่กับทักษะและพรสวรรค์ที่จะปรุงแต่งให้เกิดความงดงามได้ในระดับไหน

ครูรัจนา พวงประยงค์ นั้นเป็นศิลปินที่มีความสามารถ จัดเจนในการใช้ลีลาขั้นสูงประกอบการแสดงได้อย่างงดงามเชี่ยวชาญเป็นการสร้างรายละเอียดของการใช้อวัยวะการเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างเหมาะสมกับบทบาท และมีนาฏลักษณ์ในการร่ายรำที่เป็นแบบแผนเฉพาะตัว ซึ่งเป็นที่ยอมรับกันในวงการนาฏศิลป์ไทยถึงความเป็นเลิศของการใช้ลีลาขั้นสูงโดยเฉพาะลีลาของนางตลาด ศิลปินที่มีความสามารถสูงมีบุคลิกเฉพาะตัว มีความแม่นยำในพื้นฐานการรำทุกประเภทและสามารถใช้อวัยวะส่วนต่างๆ ของร่างกายในการปฏิบัติท่ารำและการเคลื่อนไหวร่างกายได้ตามมาตรฐานการรำ โดยเฉพาะสามารถปรับหรือแก้ไขส่วนบกพร่องของตนให้สวยงามเหมาะกับสัดส่วนของตนเองได้อย่างแนบเนียนกับมาตรฐานการรำของตัวนางคืออัจริยะและพรสวรรค์ของครูรัจนาพวงประยงค์ (สุภาวดี โพธิเวชกุล, 2560 : สัมภาษณ์) การใช้ลีลาประกอบการแสดงให้สมจริงของครูรัจนา พวงประยงค์มีรายละเอียดดังนี้

1. การใช้ท่ารำที่เหมาะสมโดยการศึกษาบุคลิกภาพท่าทาง กิริยาอาการที่มาจากธรรมชาติของมนุษย์ โดยการนำความรู้ ทำความเข้าใจบทบาทและบุคลิกของตัววละครแล้วนำมาออกแบบท่าให้มีความเหมาะสมสัมพันธ์กันทั้งมือเท้าประกอบการเคลื่อนไหวร่างกายที่คล่องแคล่วว่องไวในบทบาทของการแสดง ท่ารำบางท่าเป็นท่ารำธรรมชาติที่สร้างความสนุกสนานให้กับผู้ชม ถึงแม้จะทำให้ดูตลกขบขัน แต่ครูรัจนา พวงประยงค์ก็สามารถแสดงออกได้อย่างแนบเนียน น่าดูน่าชม (ศิริเพ็ญ อัตไพบูลย์. 2560 : สัมภาษณ์) ดังภาพประกอบ

ภาพประกอบ 29 การใช้ภาษาท่านาฏศิลป์ของครูรัจนา พวงประยงค์

ที่มา: กรมศิลปากร. 2555

ภาพประกอบ 30 การใช้ท่ารำแบบธรรมชาติของครูรัจนา พวงประยงค์
ที่มา: กรมศิลปากร. 2555

2. การใช้สายตาให้สัมพันธ์กับการใช้มือและอวัยวะส่วนอื่นๆในการปฏิบัติท่ารำเพื่อสื่อความหมายแสดงความรู้สึกออกมาทางสายตาและท่าทางที่เป็นธรรมชาติให้ผู้ชมเชื่อว่าผู้แสดงเป็นตัวละครนั้นจริงๆ เช่น แสดงอารมณ์โกรธ อารมณ์รัก อารมณ์เสียใจ อารมณ์ดีใจในการแสดงบทบาทเป็นตัวละครต่างๆส่งไปถึงผู้แสดงร่วม และผู้ชมอย่างเหมาะสมตามบุคลิกและบทบาทของตัวละครนั้นๆทำให้ผู้ชมสามารถแยกบุคลิกของตัวละครออกว่ามีลักษณะเจ้าชู้กรุ้มกริ่มเรียบร้อยดุร้ายหรือน่ากลัวทั้งนี้สายตายังคงต้องสัมพันธ์กับมือของผู้แสดงทั้ง 2 ข้างในขณะปฏิบัติท่ารำด้วย

ภาพประกอบ 31 การใช้สายตาในการแสดงของครูรัจนา พวงประยงค์
ที่มา: กรมศิลปากร. 2555

3.5การกำหนดการเคลื่อนไหว

เป็นการแสดงออกที่มีพลังมากที่สุดในการแสดงละคร แม้ปราศจากคำพูด เครื่องแต่งกาย และโรงละครมีเพียงนักแสดงกับการเคลื่อนไหวอย่างชำนาญ ก็สามารถทำให้ละครยังคงเป็นละครอยู่ (จารุณี หงส์จารุ,2553: 137) นักแสดงที่มีพรสวรรค์หรือมีความสามารถในการควบคุมจิตใจ อารมณ์และอาจรวมไปถึงจิตวิญญาณได้ การเคลื่อนไหวในการเคลื่อนไหวในจำนวนที่พอดี จึงเป็นสิ่งที่สำคัญ (จิราพร พันทวี,2561: 29)ครูรัจนา พวงประยงค์ สามารถเคลื่อนไหวบนเวทีได้อย่างเหมาะสมกับเหตุการณ์ บทบาทและสภาพของตัวละครตลอดจนตัวละครร่วม เช่น บทโกรธต้องเคลื่อนที่ด้วยความรวดเร็ว บทรักหรือบทเศร้าต้องเคลื่อนที่ช้า เป็นต้น

ภาพประกอบ 32 การเคลื่อนไหวในอารมณ์เศร้าของครูรัจนา พวงประยงค์

ที่มา: กรมศิลปากร. 2555

4. การกำหนดความหนักเบาในการกำหนดท่ารำในแต่ละช่วงว่าควรเบาแรงในอารมณ์เศร้าหนักหน่วงเมื่อมีอารมณ์โกรธโดยเพิ่มพลังการรำให้มากขึ้นพลัง (Power) มีความสำคัญทั้งในภาพรวมของการแสดงในบทบาทนั้นๆหรือแม้แต่การเคลื่อนไหวร่างกายท่วงท่าของการรำ ครูรัจนา พวงประยงค์ จะใช้การกระทบจังหวะเป็นเครื่องควบคุมความหนักเบาของการรำ ซึ่งมีทั้งการกระทบตัว กระทบขา กระทบเท้า (การสะดุ้งตัวขึ้นและสะดุ้งแล้วกระแทกตัวลง)

5. การฝึกใช้พลังจากภายในการแสดงให้ถึงอารมณ์ของบทบาทนั้นด้วยการสร้างความเชื่อว่าตนเป็นตัวละครนั้นจริงๆ มิใช่บทบาทสมมุติ เมื่อถึงบทโศกเศร้า จึงสามารถสะอึกสะอื้นน้ำตาไหลได้อย่างสมจริง เช่นบทบาทนางเมรีเมื่อพระรถเสนหนีไปก็สร้างอารมณ์ภายในเป็นหญิงที่สูญเสียคนรักความอาดูร ความเสียใจจะถูกถ่ายทอดมาที่แววตา สีหน้าหรือแม้แต่น้ำเสียงที่แสดงความอ้างว้าง (รัจนา พวงประยงค์,2560: สัมภาษณ์) หรือเมื่อเมาสุราก็ต้องสร้างความรู้สึกเหมือนคนได้ดื่มสุราแล้วเมามายจริงๆความรู้สึกภายในที่ถูกฝึกมาอย่างดีทำให้ครูรัจนา พวงประยงค์ สามารถถ่ายทอดบทบาทของนางตลาดได้สมจริงในทุกๆเรื่อง

ภาพประกอบ 33 บทอาเจียนจากการเมาสุราของเมรี
ที่มา: กรมศิลปากร. 2555

จากการศึกษาเพศสภาพของนางตลาดในตัวละครนางเมรีในละครนอก เรื่องรถเสนจะเห็นว่านางตลาดมีความสำคัญต่อการแสดงละครนอกเป็นอย่างยิ่ง และบทบาทของนางตลาดจำเป็นต้องผ่านกระบวนการฝึกฝนและการตีความในความเป็นตัวละครที่ลึกซึ้งจึงจะสามารถถ่ายทอดส่งผ่านถึงผู้ชมได้อย่างสมจริง เพศสภาพในบทนางตลาดของนางเมรีในละครนอก เรื่องรถเสน เป็นตัวแทนของผู้หญิงในสังคมไทยที่ผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคม และถูกบ่มเพาะปลูกฝังวิธีคิด และการปฏิบัติตนตามครรลองของวัฒนธรรมไทย เพศสภาพในบทนางตลาดของนางเมรีได้ถูกถ่ายทอดส่งต่อให้ผู้ชมโดยผ่านการแสดงของครูรัจนา พวงประยงค์

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงละครนอก ผู้วิจัยเลือกศึกษาละครนอกเรื่องรถเสนมาเป็นตัวบทในการอธิบายความหมายของนางตลาด กรณี นางเมรีซึ่งถือได้ว่ามีความโดดเด่น มีบุคลิกของนางเอกที่เป็นนางกษัตริย์ปนนางตลาดที่ชัดเจน ละครเรื่องรถเสนนี้เดิมเป็นนิทานเรื่องหนึ่งในปัญญาสชาดกซึ่งเป็นชาดกนอกนิบาต นิทานเรื่องนี้เป็นที่รู้จักดีในหลายประเทศในเอเชียอาคเนย์แพร่กระจายทั้งในรูปแบบนิทานมุขปาฐะประจำถิ่นวรรณกรรมสำหรับอ่าน จิตรกรรม และการแสดงหลายรูปแบบ ในนิราศหริภุญชัยซึ่งเป็นวรรณคดีสมัยอยุธยาตอนต้นอ้างถึงตัวละครเอกในรถเสนชาดกคือพระรถกับนางกังรี ในกาพย์ห่อโคลงพระศรีมโหสถ สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชอ้างถึงท้าวรถสิทธ์หลงเสน่ห์นางยักษ์นนทาและให้ควักดวงตานางสิบสอง ในจินดามณีของพระโหราธิบดียกกาพย์ตอนหนึ่งเป็นตัวอย่างคำประพันธ์ซึ่งเนื้อความว่าด้วยนางสิบสอง เหล่านี้แสดงให้เห็นความนิยมเรื่องพระรถเมรีหรือรถเสนได้เป็นอย่างดี

รถเสนชาดกเป็นชาดกเรื่องที่ 47 ในปัญญาสชาดก เนื้อเรื่องในส่วนที่เป็นอดีตมีว่านนทเศรษฐีได้นำกล้วย 12 ผลไปถวายพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ตั้งความปรารถนาจะมีบุตรธิดา ในไม่ช้าภรรยาของเศรษฐีตั้งครรภ์และได้ธิดา 12 คน ต่อมาเศรษฐีกับภรรยายากจนลงจึงนำธิดาทั้งสิบสองไปปล่อยในป่า นางทั้งสิบสองได้หลงเข้าไปในสวนของนางสันธมาร นางยักษ์มีจิตรักใคร่พาไปเลี้ยงดู วันหนึ่งนางสิบสองรู้ว่าตนตกมาอยู่ในเมืองยักษ์ก็กลัวจึงหนีไป ระหว่างทางได้เข้าไปซ่อนอยู่ในท้องช้างม้าและโคตามลำดับจนกระทั่งไปถึงเมืองกุตาร นางขึ้นไปซ่อนตัวอยู่บนต้นไทร นางค่อมทาสีไปตักน้ำสรงที่สระเห็นเงาในน้ำเป็นรัศมีสีทองก็คิดว่าเป็นเงาของตนซึ่งงดงามจึงทุบหม้อน้ำแตก เป็นเช่นนี้ถึง 2 ครั้ง พอครั้งที่ 3 ก็รู้ว่าเป็นสาวงามบนต้นไม้จึงนำความไปทูลพระเจ้ารถสิทธิเจ้าเมืองพระเจ้ารถสิทธิเสด็จมารับนางไปเป็นอัครมเหสี ต่อมานางสันธมารตามมาที่เมืองกุตาร แปลงร่างเป็นหญิงงามทำให้พระเจ้ารถสิทธิหลงใหลแต่งตั้งนางเป็นอัครมเหสีใหญ่ วันหนึ่งนางสันธมารแกล้งทำเป็นไม่สบายขอให้ควักตานางสิบสองโดยนางคนสุดท้องถูกควักตาเพียงข้างเดียว เมื่อได้ดวงตามาแล้วนางสันธมารส่งไปให้นางกังรีผู้เป็นธิดาซึ่งอยู่ที่คชปุรนครเก็บไว้ พระเจ้ารถสิทธิให้ขุดอุโมงค์ขังนางสิบสองไว้ในนั้น พระโพธิสัตว์ลงมาบังเกิดในครรภ์นางคนสุดท้อง เมื่อเจริญวัยได้ไปตีไก่พนันเพื่อนำอาหารมาเลี้ยงดูแม่และป้า ต่อมาเล่นสกาชนะพระเจ้ารถสิทธิ ในที่สุดพระเจ้ารถสิทธิรู้ว่าเป็นโอรสของพระองค์ทำให้นางสันธมารกลัวว่าตนจะเป็นอันตรายจึงออกอุบายขอให้รถเสนไปนำยาที่คชปุรนครมารักษาอาการป่วยไข้ของนาง นางสันธมารแต่งจดหมายมีข้อความสั่งให้นางกังรีจับรถเสนฆ่าเสียในเวลาที่ไปถึง ระหว่างเดินทางรถเสนพักนอนหลับใกล้อาศรมพระฤาษี พระฤาษีได้แก้ข้อความเสียใหม่ รถเสนจึงได้อยู่ครองกับนางกังรีในคชปุรนคร เวลาผ่านไป 7 เดือนม้าทรงของรถเสนมาเตือนว่าถึงเวลาต้องกลับเมืองกุตารแล้ว รถเสนจึงทำอุบายลวงมอมสุรานางกังรี เมื่อนางหลับรถเสนหยิบดวงตาของป้าและแม่พร้อมกับห่อยารักษาดวงตาและยาซึ่งทิ้งลงไปจะเกิดเป็นสิ่งต่างๆได้แก่ ภูเขา ป่า ลม ไฟ ฝน เมฆและมหาสมุทรแล้วขึ้นม้าหนีไป นางกังรีติดตามไปได้แม้รถเสนโปรยยาในห่อต่างๆขวางไว้จนกระทั่งรถเสนโปรยยาเป็นมหาสมุทรนางไม่สามารถข้ามไปได้จึงคร่ำครวญอธิษฐานขอให้ได้อยู่ร่วมกับสวามีทุกชาติแล้วดวงใจแตกสลายสิ้นชีวิต รถเสนนำดวงตาและยาไปใส่ให้ป้าและแม่ทำให้หายดีดังเดิม นางสันธมารเห็นรถเสนกลับมาได้ก็เสียใจจนอกแตกตาย พระเจ้ารถสิทธิได้ให้นางสิบสองกลับคืนอยู่ในที่พระอัครมเหสีและอภิเษกรถเสนครองราชสมบัติโดยธรรมตลอดมา(เสาวณิต วิงวอน, 2560)

จากการศึกษาบทละครนอก เรื่องรถเสน ผู้วิจัยศึกษาพบว่า รถเสนเป็นบทละครรำแต่โบราณมีที่มาจากปัญญาสชาดกและนิทานพื้นบ้าน มีการดัดแปลงแต่งเติมเนื้อเรื่องทำให้บทละครมีความแตกต่างกัน แต่ทุกฉบับเรียกชื่อฝ่ายหญิงว่า“เมรี” ไม่ได้ใช้ชื่อ “กังรี” ตามชาดก และเรียกชื่อตัวเอกฝ่ายชายว่าพระรถหรือรถเสนเหมือนกัน บทละครดั้งเดิมมีชื่อว่าเรื่องพระรถเมรี เมื่อพิจารณาตัวบทแล้วเห็นว่าน่าจะเป็นบทสำหรับละครชาตรีหรือละครนอกระยะแรกซึ่งเป็นละครผู้ชายในสมัยรัตนโกสินทร์ก็มีการนำบทละครนอกหลายเรื่องครั้งกรุงศรีอยุธยามาทำเป็นบทละครนอกแบบหลวง

ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นต้นมา แต่ไม่ปรากฏละครเรื่องพระรถเมรีหรือรถเสนในรูปบทละครแบบหลวง

จากนั้นกรมศิลปากรได้จัดทำบทละครเรื่องรถเสนขึ้นใหม่ซึ่งเป็นแบบฉบับสำหรับการแสดงละครรำและได้รับความนิยม นอกจากบทละครของกรมศิลปากรแล้ว ในส่วนนาฏศิลป์พื้นบ้านก็มีความนิยมเล่นเรื่องรถเสนหรือพระรถเมรีเช่นเดียวกัน แม้เนื้อหาหลักจะเหมือนกัน แต่รายละเอียดและกระบวนการเล่นเป็นอีกทางหนึ่งโดยเฉพาะ ซึ่งผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาบทละครเรื่องนี้ และพบว่าบทละครเรื่องรถเสนที่กรมศิลปากรสร้างและปรับปรุงใหม่นั้นได้ถูกเผยแพร่ออกแสดงอย่างแพร่หลายและนำไปเป็นต้นแบบซึ่งได้แก่การแสดงของคณะหรือหน่วยงานที่แสดงละครแบบหลวง ยังคงใช้แสดงจนกระทั่งปัจจุบันโดยเฉพาะ ตอน เมรีเมา ซึ่งเป็นตอนที่ได้รับความนิยมและสาเหตุที่ชื่อนางเอกเรื่องนี้จึงมาเปลี่ยนเป็น “เมรี” ยังไม่พบต้นเหตุ แต่ถ้าจะลองเดาดูก็พอได้ นางกังรี ในเรื่อง รถเสนชาดกนั้นเมื่อตอนจะต้องจากรถเสนสามีอันเป็นที่รัก ถูกมอมเหล้าจนเมามายไม่ได้สติ บทบาทของนางกังรีตอนเมาเหล้านี้ เป็นที่รู้จักกันมากกว่าในตอนอื่น จึงเรียกชื่อกันให้เขากับบทบาทว่า “เมรี” คู่กับคำว่า “เมรัย” ซึ่งเป็นน้ำดองของเมา สมกับบทบาทอันเด่นของนางเอกในตอนนี้(ธนิต อยู่โพธิ์, 2500)

นับได้ว่าละครนอกเรื่องรถเสนที่กรมศิลปากรสร้างขึ้นนี้ได้ถูกประกอบสร้างขึ้นอย่างมีชั้นเชิงทางศิลปะนาฏกรรมและสร้างชื่อเสียงให้กับกรมศิลปากร โดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปินผู้ที่ถ่ายทอดกระบวนรำผ่านการแสดงในบทนางเมรีนั้นเป็นผู้ที่มีความสามารถเฉพาะตัวที่โดดเด่น มีบุคลิกลักษณะที่คล่องแคล่วว่องไวกอปรกับมีพรสวรรค์อยู่ในตัว คำว่าพรสวรรค์ดังกล่าวหมายถึงคุณสมบัติพิเศษเฉพาะตัวที่มีมาแต่กำเนิด มีความสามารถในการแสดงเป็นพิเศษกว่าคนอื่นและมีจินตนาการณ์ความคิดสร้างสรรค์ มีปฏิภาณไหวพริบสามารถรับส่งความรู้สึกต่อผู้ชมได้อย่างรวดเร็ว สามารถเข้าถึงความรู้สึกอารมณ์ภายในตลอดจนการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีความสมดุลและสัมพันธ์กันได้อย่างลงตัว และ นาฏศิลปินผู้ที่ได้รับคัดเลือกให้แสดงบทบาทนี้คือ ครูรัจนา พวงประยงค์ ตั้งแต่เริ่มออกแสดงครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2500 และละครเรื่องรถเสนนี้ยังได้รับความนิยมจากผู้ชมมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งผู้วิจัยจะอธิบายถึงเพศสภาพผ่านบทนางตลาดตัวละคร และอธิบายในส่วนของกระบวนการกลายเป็นนาฏศิลปินในบทต่อไป

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

บทที่ 4

กระบวนการกลายเป็นนาฏศิลปิน

ในบทนี้ผู้วิจัยมีความมุ่งหมายเพื่อศึกษากระบวนการกลายเป็นนาฏศิลปิน กรณีศึกษาคุณครูรัจนา พวงประยงค์ ซึ่งจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้วิจัย ต้องศึกษาประวัติชีวิตส่วนตัวตั้งแต่เยาว์วัยจนถึงและการเป็นนาฏศิลปินที่มีชื่อเสียง เพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ถึงปัจจัยที่นำสู่ความสำเร็จและบริบทที่เกื้อหนุน การเป็นนาฏศิลปินของครูรัจนา พวงประยงค์ตามลำดับดังนี้

1.การเป็นนาฏศิลปินของครูรัจนา พวงประยงค์

1.1 ช่วงศึกษาเรียนรู้ด้านนาฏศิลป์

1.2 ช่วงวัยทำงานและการเป็นนาฏศิลปินด้านนาฏศิลป์

1.3 ช่วงการเป็นศิลปินแห่งชาติ

2.การสืบทอดนาฏศิลป์ไทยของครูรัจนา พวงประยงค์

3. ประวัติบุคคลสำคัญที่ถ่ายทอดท่ารำให้ครูรัจนา พวงประยงค์

3.1ครูลมุล ยมะคุปต์ (ต.ม.)

3.2ครูผัน โมรากุล

3.3 ครูมัลลี (หมัน) คงประภัศร์

3.4 ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

3.5 ครูจำเรียง พุธประดับ

3.6 ครูเจริญจิต ภัทรเสวี

3.7ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์

1. การเป็นนาฏศิลปินของครูรัจนา พวงประยงค์

จากการศึกษากระบวนการกลายเป็นนาฏศิลปินของคุณครูรัจนา พวงประยงค์ ผู้วิจัยศึกษาประวัติ ครูรัจนา พวงประยงค์ เกิดเมื่อวันที่ 6 ตุลาคม 2484 ปัจจุบันอายุ 78 ปี บ้านเลขที่ 253ถนนข้าวสาร แขวงตลาดยอด เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร บิดาชื่อ นายปรีชา (หลี) พวงประยงค์ อาชีพเป็นนักดนตรี ประกอบการแสดง ลิเก มารดาชื่อ นางสมพล พวงประยงค์ อาชีพเป็นแม่บ้าน มีพี่น้องทั้งหมด 8 คน ดังนี้

1. นายอรุณ พวงประยงค์ (ถึงแก่กรรม)

2. นางสิริวรรณ พวงประยงค์

3. นางจรัสศรี พวงประยงค์ (ถึงแก่กรรม)

4. นางอำนวย พวงประยงค์ (ถึงแก่กรรม)

5. นางสาวอัมพร พวงประยงค์ (ถึงแก่กรรม)

6. นางสาวยุพิน พวงประยงค์

7. นางระเบียบ พวงประยงค์

8. ครูรัจนา พวงประยงค์

ครูรัจนา พวงประยงค์ได้สมรสกับศาสตราจารย์ นายแพทย์สำราญ วังศพ่าห์ เมื่อปี พ.ศ. 2509 มีบุตรด้วยกัน 2 คนได้แก่ 1. นายศิริรัจน์ วังศพ่าห์ 2. นายรุ่งรัจน์ วังศพ่าห์

ภาพประกอบ 34 ครูรัจนา พวงประยงค์ กับครอบครัว

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 35 ครูรัจนา พวงประยงค์ กับ บุตรชาย 2 คน

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

จากครอบครัวเล็กๆ ที่สนับสนุนและเป็นกำลังใจในการทำงาน ทำให้ความเป็นนาฏศิลปินของครูรัจนา พวงประยงค์ ได้มีโอกาสปฏิบัติหน้าที่ด้วยความตั้งใจและเต็มที่ โดยมีหัวหน้าครอบครัวทำหน้าที่ดูแลลูกๆแทนส่งเสริมสนับสนุนการศึกษาของลูกให้เรียนอยู่ในระดับสูง ขณะที่ติดภารกิจปฏิบัติหน้าที่การแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเดินทางไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ณ ต่างประเทศเป็นเวลานาน ดังนั้นครอบครัวจึงมีส่วนผลักดันในการทำงานและเป็นแบบอย่างของการทำงานที่ทุ่มเทเสียสละและการครองเรือนที่เป็นแบบอย่างของศิลปินรุ่นหลัง

ในการศึกษาประวัติศาสตร์ช่วงชีวิตของครูรัจนา พวงประยงค์ แบ่งออกเป็น 3 ช่วงโดยเริ่มตั้งแต่ช่วงวัยศึกษาเรียนรู้ด้านนาฏศิลป์ ช่วงวัยทำงานเป็นศิลปินด้านนาฏศิลป์ และช่วงการเป็นศิลปินแห่งชาติ ดังนี้

1.1ช่วงศึกษาเรียนรู้ด้านนาฏศิลป์

ครูรัจนา พวงประยงค์ เริ่มเข้าเรียนที่โรงเรียนบำรุงวิทยา ตรอกต้นมะยม เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร ตั้งแต่ชั้นประถมศึกษาปีที่1-3 เข้าศึกษาต่อในโรงเรียนเขียนนิวาส ถนนพระอาทิตย์ เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร ระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4-6 สมัยนั้น พี่อัมพรที่สาวคนที่ 5 เรียนอยู่ที่โรงเรียนนาฏศิลป เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร เพราะมีบุคลิกหน้าตาสวยงามและชอบการรำ บิดาจึงสนับสนุนให้เข้าเรียนนาฏศิลป์ และมีความสามารถจนเป็นที่ชื่นชอบ ของครูผู้สอนและมีชื่อเสียงเป็นอย่างมาก จากนั้นพี่อัมพรได้ป่วยเป็นวัณโรค และเสียชีวิตลง เมื่ออายุได้ 16ปี ซึ่งเป็นช่วงที่ ครูรัจนา พวงประยงค์ เรียนอยู่ชั้นมัธยมศึกษาปีที่1 โรงเรียนสตรีจุลนาค เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย

กรุงเทพมหานคร เมื่อนายธนิต อยู่โพธิ์ ซึ่งในขณะนั้นดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีต ได้มาร่วมในงานฌาปนกิจศพนางสาวอัมพร พวงประยงค์ พี่สาวของครูรัจนา พวงประยงค์ บิดาได้พาครูรัจนา พวงประยงค์ เข้ามากราบนายธนิต อยู่โพธิ์ จึงได้ทราบว่านางสาวอัมพร พวงประยงค์ มีน้องสาวคนเล็กอีกคนหนึ่ง

ท่านจึงบอกให้มาสอบเข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป ในครั้งแรกครูรัจนามาสมัครสอบ แต่ไม่ได้ มาสอบเนื่องจากไม่ชอบการเรียนนาฏศิลป์ ต่อมานายธนิต อยู่โพธิ์ จึงให้ครูมัลลี คงประภัศร์ มาตามครูรัจนา พวงประยงค์ลูกสาวคนเล็ก ของนายปรีชามาเรียนนาฏศิลป์ ซึ่งในวัยเด็กครูรัจนาไม่ได้มีความตั้งใจมุ่งมั่นที่จะเรียนเป็นนาฏศิลปิน และบิดาผู้มีอาชีพเป็นหัวหน้าคณะลิเก มีความชอบเกี่ยวกับการแสดงนาฏศิลป์ ต้องการให้บุตรสาวเข้ามาเรียนนาฏศิลป์เพื่อช่วยเหลือครอบครัว เมื่อเข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลปะ ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้รับความเมตตาจากนายธนิต อยู่โพธิ์ ให้มาพักอาศัยอยู่ที่บ้านของท่านและรับอุปการะ ตั้งแต่เข้าเรียนในระดับชั้นมัธยมปีที่1-3 สาเหตุที่ครูรัจนาต้องมาอาศัยอยู่บ้านของนายธนิต เนื่องจากบิดา มารดามีลูกหลายคน และมีฐานะยากจน เมื่อมีผู้อุปการะจึงยกให้ และให้ ครูรัจนา พวงประยงค์ ช่วยเหลืองานบ้าน เพื่อเป็นการตอบแทนบุญคุณที่มีต่อครอบครัว พวงประยงค์ โดยนายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นผู้ที่ดูแลและส่งเสียให้เรียนหนังสือจนจบการศึกษาจากโรงเรียนนาฏศิลป

จากการที่ได้พักอาศัยอยู่บ้านของนายธนิต อยู่โพธิ์ ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้เรียนรู้ ฝึกหัดการอ่านการเขียน และศึกษาวิเคราะห์วรรณกรรมต่างๆ จนทำให้ครูรัจนา ได้รับประสบการณ์สามารถนำมาใช้ในการแสดงและการปฏิบัติงานทุกหน้าที่ในการแสดง (อัมไพวรรณ เดชะชาติ, 2555)

ภาพประกอบ 36 ครูรัจนา พวงประยงค์ ในวัยเรียนระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

กล่าวโดยสรุปจากการศึกษาชีวิตในวัยเรียน ด้วยสภาพครอบครัวของครูรัจนา พวงประยงค์ เป็นครอบครัวใหญ่บิดามารดามีบุตรหลายคน ส่วนใหญ่เป็นผู้หญิง บทบาทการสืบทอดอาชีพที่ครอบครัวทำจึงตกเป็นของลูกสาว ซึ่งเป็นเรื่องของการร้องรำทำเพลง ความเป็น “เพศหญิง” ที่ถูกอบรมบ่มเพาะ ขัดเกลาให้มีความอ่อนโยน กิริยามารยาทเรียบร้อย และสามารถแสดงออก รับทราบเรียนรู้ ในกิจกรรมที่ครอบครัวประพฤติปฏิบัติจนเกิดความคุ้นเคย ซึ่งถูกอธิบายด้วยพฤติกรรมที่ถูกเรียนรู้ทางสังคม และเป็นความคาดหวังของสังคม ครูรัจนาก็เช่นกัน เมื่อครั้งพี่สาวเสียชีวิตลง บทบาทการเป็นผู้สืบทอดเจตนารมณ์ของบิดามารดา จึงตกเป็นหน้าที่ของครูรัจนา พวงประยงค์ กอปรกับความกตัญญูต่อบิดามารดาที่จะช่วยแบ่งเบาภาระครอบครัวเมื่อเข้าเรียน จึงมาอยู่ในความอุปการะของนายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร

ภาพประกอบ 37 ครูรัจนา พวงประยงค์ ขณะเรียนอยู่ในระดับนาฏศิลป์ชั้นสูง
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

ช่วงเวลาที่ครูรัจนา พวงประยงค์ เข้ามาเรียนในโรงเรียนนาฏศิลป เป็นช่วงที่มีครูผู้มีฝีมือยอดเยี่ยมเป็นครูสอนประจำอยู่หลายท่าน ครูมัลลี (ครูหมัน) คงประภัศร์ เป็นท่านหนึ่งที่มีความรักเมตตาต่อครูรัจนา ท่านจึงคอยดูแลเคี่ยวเข็ญในการเรียนด้านนาฏศิลป์ ทั้งการร้องและรำ ทั้งการเรียนวิชาสามัญ เมื่อยังเด็กครูรัจนา พวงประยงค์ ไม่ได้คิดถึงว่าตนมีใจรักด้านนาฏศิลป์หรือการแสดง รู้แต่

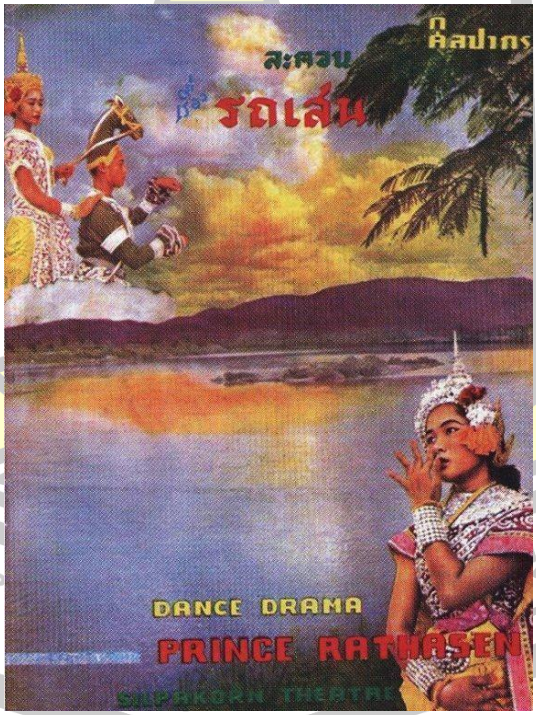
เพียงว่าเรียนจบแล้วจะมีงานทำเพื่อช่วยเหลือครอบครัวเท่านั้น ครูที่สอนและฝึกหัดด้านนาฏศิลป์ให้แก่ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้แก่ครูลมุลยมะคุปต์, ครูผัน โมรากุล, ครูมัลลี คงประภัศร์, ครูสะอาด แสงสว่าง, ครูอบเชย ทิพโกมุท, และ ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ซึ่งครูทุกท่านจะเข้มงวดมาก สอนอย่างละเอียดเคร่งครัดจนครูรัจนา พวงประยงค์ รู้สึกว่าครูดุ และถูกตำหนิว่า มีหน้าตาไม่สวยงามเหมือนพี่สาว มีผิวพรรณที่คล้ำไม่ผุดผ่อง แต่ครูรัจนา พวงประยงค์ ก็อดทนและตั้งใจเรียน มีความมุ่งมั่นในการฝึกฝนมากขึ้นเพราะในการเรียนนาฏศิลป์นั้นจะต้องมีการฝึกหัดดัดมือดัดนิ้ว ดัดแขน ขา โดยเริ่มจากการดัดมือก่อน ครูจะสอนให้ทรงตัวโดยการยืดตัวให้ตรงและเอียงให้ตกใบหูจึงจะใช้ได้ กว่าจะได้รำต้องฝึกคลานก่อนเพื่อให้ได้จังหวะ ใช้เวลาฝึกนานมากกว่าจะได้ต่อท่ารำทุกจังหวะให้ตรงท่อนเพลงในจังหวะจะโจงจะ ทิงโจ้งทิง ฝึกหัดลักคอ ในจังหวะ ตุบทิงทิง ครูจะคอยแก้ไขจับท่าให้หมดทุกคน ตั้งแต่แถวแรกจนถึงแถวสุดท้าย และต้องนิ่งไว้จนกว่าครูจะแก้ไขจับท่าให้หมดครบทุกคน จึงเปลี่ยนท่าได้ ฝึกแบบนี้ทุกวันครูรัจนา มีความอดทนเรื่อยมาอย่างไม่ย่อท้อ จนเกิดเป็นความรักและตั้งใจฝึกฝนด้วยความอุตสาหะในการรำและมีความสามารถในด้านนาฏศิลป์ไทย เป็นที่พึงพอใจของครูผู้สอน จนเรียนจบในระดับชั้นสูงปีที่ 2 ได้รับประกาศนียบัตรชั้นสูงจากโรงเรียนนาฏศิลป (วิทยาลัยนาฏศิลป ปัจจุบัน)

ภาพประกอบ 38 ครูรัจนา พวงประยงค์ ในบทนางเบญกายขณะศึกษาระดับนาฏศิลป์ชั้นกลาง

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

ภาพประกอบ 39 ครูรัจนา พวงประยงค์ ในบทนางเบญกายขณะศึกษาระดับนาฏศิลป์ชั้นกลาง

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560



ภาพประกอบ 40 ครูรัจนา พวงประยงค์จากสูจิบัตรละครเรื่องรถเสน ในบทนางเมรี

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2561

ภาพประกอบ 41 ครูรัจนา พวงประยงค์ในการแสดงชุดรำสีนวล
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

สรุปบริบทวัฒนธรรมที่เป็นปัจจัยให้ครูรัจนาก้าวเข้าสู่ความเป็นนาฏศิลป์

จากการศึกษาประวัติชีวิตของครูรัจนา พวงประยงค์ พบว่าครอบครัวของครูรัจนา พวงประยงค์ มาจากครอบครัวที่มีบิดา เป็นหัวหน้านักดนตรีประกอบการแสดงลิเก และมีพี่สาวที่เรียนโรงเรียนนาฏศิลป์ เป็นผู้ที่มีความงดงามและมีความสามารถทางนาฏศิลป์เป็นอย่างดี ครูรัจนาได้ติดตามบิดา และพี่สาว ไปแสดงในทุกครั้งที่มีการแสดง ด้วยเหตุการณ์ดังกล่าวได้ซึมซับประสบการณ์ด้านการแสดงลิเก จากการได้ติดตามบิดาไปแสดง โดยจากการเห็นและสังเกต จนเกิดความคุ้นเคย ซึ่งถูกอธิบายทางพฤติกรรมที่เรียนรู้ทางสังคม ต่อมาพี่สาวของครูรัจนาได้ป่วย และเสียชีวิต ในวัย 16 ปี ทำให้ครูรัจนา ซึ่งเป็นลูกสาวคนสุดท้อง เป็นความหวังของครอบครัว ที่จะสืบทอดเจตนารมณ์ ด้านการแสดงนาฏศิลป์ต่อไป ต่อมาเมื่อครูรัจนา ได้เข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป์ (วิทยาลัยนาฏศิลป) ทำให้ครูรัจนาเห็นความสามารถของตนเองซึ่งเป็นที่พอใจของครูผู้สอน จากประสบการณ์ที่ครูรัจนา ซึมซับจึงทำให้ครูรัจนามีความโดดเด่นในด้านการแสดง

1.2 ช่วงวัยทำงานและการเป็นนาฏศิลปินด้านนาฏศิลป์

ครูรัจนา พวงประยงค์ เริ่มชีวิตในการทำงานตั้งแต่ยังเรียนอยู่ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 โดยการสอบคัดเลือกเป็นศิลปินสำรอง ของกองการสังคีต กรมศิลปากร ได้รับเงินเดือนๆ ละ 15 บาท ต้อง

ทำงานไปพร้อมกับเรียนไปด้วย แต่ก็มิได้เป็นอุปสรรคต่อการเรียนแต่อย่างใดเพราะว่าการจัดการเรียนการสอนในสมัยนั้นได้จัดวิชาสามัญให้เรียนช่วงเช้า ส่วนในช่วงบ่ายเป็นการเรียนปฏิบัติ ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่มักจะมีการแสดงโขนละคร ครูรัจนาก็จะถูกคัดเลือกให้ไปแสดงในช่วงเวลาดังกล่าว และในวันเสาร์ อาทิตย์ จนจบการศึกษา

ในระหว่างการทำงาน ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้รับบทบาทในการแสดงหลากหลายทั้งนางโขน นางละคร ระบำเบ็ดเตล็ดต่างๆ แต่ที่โดดเด่นและได้รับความนิยมเป็นอย่างมากคือบทบาทของนางตลาดในการแสดงละครนอก เช่น บทนางเมรี ในละครเรื่องรถเสน นางเกศสุริยง ในละครเรื่องสุวรรณหงส์ นางวิมาลา ในละครเรื่องไกรทอง เป็นต้น

ลำดับการทำงานของครูรัจนา พวงประยงค์ขณะเรียนอยู่ระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 ปฏิบัติหน้าที่ศิลปินสำรอง กองการสังคีต กรมศิลปากร

พ. ศ. 2503 ได้รับการบรรจุแต่งตั้งเป็นครูโรงเรียนนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร

พ. ศ. 2515 ได้ลาออกจากราชการไปปฏิบัติหน้าที่ครูสอนนาฏศิลป์ที่สวนสามพราน จังหวัดนครปฐม

พ. ศ. 2524 กลับเข้ารับราชการในตำแหน่งนาฏศิลปินระดับ 2 กองการสังคีต กรมศิลปากร ได้รับการเลื่อนขั้นตามลำดับ จนเกษียณอายุราชการ พ.ศ. 2544 ในตำแหน่งนาฏศิลปินระดับ 8

พ.ศ. 2545 ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย กรมศิลปากร

พ.ศ. 2554 ได้รับรางวัลเชิดชูเกียรติ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครนาง) ปี พ.ศ. 2554 และดำรงตำแหน่งศิลปินแห่งชาติ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร จนกระทั่งปัจจุบัน

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 42 ครูรัจนา พวงประยงค์ ในชุดเครื่องแบบข้าราชการเต็มยศ

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2561

สรุปประเด็นที่ได้จากการศึกษาช่วงการทำงานเป็นนาฏศิลปินของครูรัจนา พวงประยงค์ นับเป็นจุดเริ่มต้นอย่างจริงจังในการปฏิบัติหน้าที่นาฏศิลปินด้านนาฏศิลป์ไทย ภายใต้การควบคุมดูแลของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ซึ่งมีท่านอดีตอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดี กรมศิลปากร สมัยนั้นถือเป็นจุดเปลี่ยนชีวิตที่สำคัญที่สุดในชีวิตการทำงาน เนื่องจากกรมศิลปากรได้สร้างละครเรื่องรถเสน ขึ้นในปี พ.ศ. 2500 โดยมอบหมายให้ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ดูแลกำกับการแสดง และได้คัดเลือกให้ครูรัจนา พวงประยงค์ รับบท นางเมรี โดยมอบให้ครูเจริญจิต ภัทรเสวีเป็นผู้ฝึกหัดซึ่งครูรัจนา พวงประยงค์ ได้กรุณาเล่าให้ผู้วิจัยฟังว่า ช่วงเวลาที่ได้รับการถ่ายทอดบทบาทนางเมรีนั้นต้องทำความเข้าใจ และเข้าถึงความเป็นนางเมรีในวรรณกรรม ซึ่งนับได้ว่าเป็นเรื่องที่ยากมากสำหรับคุณครูในช่วงเวลานั้น แต่ท่านก็ได้รับความเมตตาจากครูเจริญจิต ภัทรเสวี ฝึกฝน เคี่ยวเข็ญสั่งสอน บ่มเพาะ โดยท่านจะสอนเทคนิคต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการสังเกตอิริยาบถของคนเมาสุรา และสอนเทคนิคการเดินเซไปมาที่ไม่ตรงทาง ตลอดจนครูรัจนา พวงประยงค์ เริ่มมีความเข้าใจและเข้าถึงบทบาทนางเมรี และในเวลาต่อมาเมื่อออกแสดงครูรัจนา พวงประยงค์ ได้รับการตอบรับและชื่นชมการแสดงจากผู้ชมเป็นอย่างมากจนกลายเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงในบทบาทนางเอกละครนอก

จากการศึกษาบทนางเมรี ครูรัจนา พวงประยงค์ ท่านได้อธิบายให้ผู้วิจัยเข้าใจว่าบทนางเมรีนี้มีความแตกต่างจากตัวละครเอกในบทละครนอกเรื่องอื่น เพราะนางเมรีในละครเรื่องรถเสน มีฐานะ

เป็นนางกษัตริย์ที่แสดงบุคลิก และคุณลักษณะของนางตลาดในรูปแบบของการแสดงละครนอก ซึ่งสามารถ สรุปได้เป็นประเด็นในการรับการถ่ายทอดกระบวนการสื่อสารการแสดงบทนางตลาด ในวิธีของ ครูเจริญจิต ภัทรเสวี โดยแบ่งเป็น 3 ลักษณะ ดังนี้

1. ความเป็นธรรมชาติ
2. การปฏิบัติซ้ำ
3. การมีปฏิภาณไหวพริบ

1.3 ช่วงการเป็นศิลปินแห่งชาติ

จากประวัติชีวิตในระหว่างวัยเรียนจนถึงการทำงานเป็นนาฏศิลปิน ที่กองการสังคีต กรมศิลปากร ครูรัจนา พวงประยงค์ นับได้ว่าเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในด้านนาฏศิลป์ไทยในทุกด้าน ไม่ว่าจะเป็นการแสดงระบำต่างๆ การออกแบบท่ารำเพื่อการแสดงในโอกาสต่างๆ ในด้านการแสดงโขนละคร หรือบทบาทใดครูรัจนา พวงประยงค์ ก็สามารถแสดงได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะอย่างยิ่งการรับบทบาทนางตลาดในการแสดงละครนอก นับว่ามีความสามารถโดดเด่น โดยเฉพาะบทบาทของนางเมรี ในวรรณกรรมเรื่องรถเสน ซึ่งนอกจากจะเป็นศิลปินที่มีกระบวนรำที่งามแล้ว ยังมีบุคลิกในการแสดง ที่แคล่วคล่องว่องไว แสดงได้สมบทบาททุกครั้งทุกบท และที่สร้างชื่อเสียงให้กับท่านเป็นอย่างมากจนเป็นที่รู้จักของผู้ชมก็คือบทของนางเมรี นับว่าท่านเป็นศิลปินตัวนางที่มีความสามารถสูงส่ง ตีบทได้สมจริงทุกบทบาท มีความสง่างาม เป็นแบบอย่างที่ดีแก่ศิลปินรุ่นหลัง อีกทั้งยังเป็นผู้ที่มีความสามารถในการออกแบบท่ารำต่างๆ ที่สร้างชื่อเสียงไว้ให้กับกรมศิลปากรหลายชุด ที่ได้นำออกแสดงทั้งในประเทศและต่างประเทศ นอกจากนั้นท่านยังเป็นครูที่เพียบพร้อมไปด้วยความเมตตา และมีความตั้งใจในการทำงาน สามารถถ่ายทอดองค์ความรู้ บทบาทของนางตลาดได้เป็นอย่างดี และเป็นที่ยอมรับในวงการนาฏศิลป์ด้วยบทบาทของการแสดงบทนางตลาดในการแสดงละครนอก ฝีมือของท่านยังยาก หาผู้ใดเทียบได้ จนได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย ละคร พ.ศ. 2554)

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของครูรัจนา พวงประยงค์ ดังกล่าวข้างต้นพบว่าครูรัจนาเป็นผู้ที่มีฝีมือในการแสดงสามารถแสดงได้หลายบทบาท และมีประสบการณ์การแสดงจากบรมครูชั้นยอด ได้แก่ครูลมุล ยมะคุปต์, ครูสอาด แสงสว่าง, ครูผัน โมรากุล, ครูอบเชย ทิพโกมุท, ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์, ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี โดยเฉพาะครูเจริญจิต ภัทรเสวี ผู้เปรียบเสมือนแม่ผู้ที่ถ่ายทอดวิชาความรู้บทบาทนางตลาดจนมีชื่อเสียงถึงปัจจุบันนี้

ภาพประกอบ 43 ครูรัจนา พวงประยงค์ กับครูศิริวัฒน์ ดิษยนันท์ รำระบำเทพบันเทิง
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

ภาพประกอบ 44 ครูรัจนา พวงประยงค์ บทบาทนางเมขลา
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

ผลงานด้านการกำกับการแสดง

นอกจากหน้าที่สอนแล้ว ยังต้องทำหน้าที่กำกับการแสดงอีกด้วย ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้ยึดมั่นในหลักการที่ครูสอนไว้อย่างจริงจัง โดยศึกษารายละเอียด เมื่อบทละครที่จะแสดงได้เขียนไว้บริบูรณ์แล้ว โดยต้องอ่านบททวนหลายรอบเป็นผู้อำนวยการแสดงจะต้องสรรหาบุคลากรที่มีความรู้ความสามารถ ในการสร้างตัวละครให้เหมาะสมตามบทนั้นๆ นับว่าท่านเป็นผู้กำกับการแสดงที่สำคัญในกรมศิลปากร ที่ทำให้งานละครสำเร็จตามเป้าหมาย นอกจากผู้อำนวยการแสดงได้วางแนวไว้แล้ว โดยเมื่อทำหน้าที่บนเวทีก็คือ หน้าที่ของผู้กำกับการแสดงซึ่งต้องทำหน้าที่การศึกษาบทละครที่กำหนดไว้ให้ละเอียดรอบคอบ ซึ่งมีผลงานกำกับการแสดง ดังนี้

พ.ศ.2538 เป็นผู้กำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับในการแสดง ผู้กำกับเวทีและการแสดง แสดงชุดละครเบิกโรง ชุดเมขลา-รามสูร

พ.ศ.2539 - พ.ศ.2542 เป็นผู้กำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับในการแสดง ผู้กำกับเวทีและการแสดงละคร ช่วยอำนวยการฝึกซ้อมในการแสดง

พ.ศ.2543 เป็นผู้กำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับในการแสดง ผู้กำกับเวทีและการแสดงละคร ช่วยอำนวยการฝึกซ้อม

- การแสดงชุดรำฉุยฉายศูรปนขา ณ สังคีตศาลา
- การแสดงชุดระบำม่านมงคล ณ โรงละครแห่งชาติ
- การแสดงชุดรำฉุยฉายศูรปนขา ณ วัดเทพศิรินทร์
- การแสดงชุดฟ้อนลาวดวงเดือน ณ วัดเทพศิรินทร์และผู้รับผิดชอบในการฝึกซ้อมละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนรักลูกเงาะออกไปนภา ตอนรจนาเสี่ยงพวงมาลัย ตอนมณฑาลงกระท่อม ละครนอกเรื่องไกรทองตอน ปสิตชีวากุมภีร์ ตอนสองนารีขึ้นหึง ตอนเสน่ห์สาวเมืองพิจิตร

พ.ศ.2544 เป็นผู้กำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับในการแสดง ผู้กำกับเวทีและการแสดงละครอำนวยการฝึกซ้อมในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศรกินนมรำอศิรวาทราชสดุดี รำถวายพระพร ระบำมาเลเซียระบำมาเลเซีย-ไทยไมตรี ทศกัณฐ์เกี้ยวนางเบญจกาย ละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า ละครชาตรีเรื่องมโนราห์ เรื่องสุวรรณหงส์ ตอนกุมกัณฑ์ถวายม้า

พ.ศ.2446 เป็นผู้กำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับในการแสดง ผู้กำกับเวทีและการแสดงละครช่วยอำนวยการฝึกซ้อมในการแสดงเป็นนางคันธมาลี ตอนคันธมาลีขึ้นเฝ้า ณ สังคีตศาลา

พ.ศ.2547- 2550 เป็นผู้กำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับในการแสดง ผู้กำกับเวทีและการแสดงละครช่วยอำนวยการฝึกซ้อมในการแสดง

พ.ศ.2551 เป็นผู้กำกับการแสดง ผู้ช่วยผู้กำกับในการแสดง ผู้กำกับเวทีและการแสดงละครช่วยอำนวยการฝึกซ้อมในการแสดงเป็นนางคันธมาลี ตอนคันธมาลีขึ้นเฝ้า

2. **การสืบทอดนาฏศิลป์ไทยของครูรัจนา พวงประยงค์**

จากการศึกษาประวัติชีวิตและผลงานของครูรัจนา พวงประยงค์จะเห็นว่ากระบวนการกลายเป็นนาฏศิลปินของครูรัจนา พวงประยงค์เกิดจากการประกอบสร้างของบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ที่มีประสบการณ์ ความรู้ และความเชี่ยวชาญขั้นสูง ไม่ว่าจะเป็น ครูลมุล ยมะคุปต์, ครูผันโมรากุล, ครูมัลลี คงประภัศร์, ครูอบเชย ทิพโกมุท, ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์, คุณครูจำเรียง พุทธประดับ, ครูเจริญจิต ภัทรเสวี, ล้วนแล้วแต่เป็นผู้ที่มีความชำชองมาจากวังหลวงทั้งสิ้น ความเป็นนาฏศิลปินของครูรัจนา พวงประยงค์ถูกปลุกปั้น แต่งเติมเสริมต่อด้วยเม็ดพรายที่หลากหลายจากบรมครูหลายคนดังแผนผังต่อไปนี้

ภาพประกอบ 45 แผนผังครูผู้สอนและฝึกหัดนาฏศิลป์ไทยของครูรัจนา พวงประยงค์

ที่มา : นันทวัน สังขะวร2560

3. **ประวัติบุคคลสำคัญที่ถ่ายทอดท่ารำให้ครูรัจนา พวงประยงค์**

3.1 คุณครูลมุล ยมะคุปต์ (ต.ม.)

ภาพประกอบ 46 คุณครูลมุล ยมะคุปต์

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

คุณครูลมุล ยมะคุปต์ หรืออีกชื่อหนึ่งที่บรรดาศิษย์ทั้งหลายขนานนามท่านด้วยความเคารพยิ่งว่า คุณแม่ลมุล เป็นธิดาของร้อยโทนายแพทย์จีน อัญธัญภาติ กับ นางคำมอย อัญธัญภาติ (เชื้ออินต๊ะ) เกิดเมื่อวันที่ 2 มิถุนายน พ.ศ. 2448 ณ จังหวัดน่าน ในขณะที่บิดาขึ้นไปราชการสงครามปราบกบฏ(กบฏเงี้ยว) ท่านมีพี่น้องร่วมบิดามารดาทั้งสิ้น 8 คน คือ

1. หญิง คุณครูลมุล ยมะคุปต์
2. ชาย พระภิกษุจันทร์ มุฑุวรรณ์
3. หญิง องุ่น
4. ชาย อู๊ด
5. หญิง คำปัน (จากคำบอกเล่าของผู้วายชนม์ แต่ทางทายาทรวบรวมได้เพียง 5 คน)

(ลมุล ยมะคุปต์, 2526)

การศึกษา

เริ่มต้นเรียนวิชาสามัญที่โรงเรียนสตรีวิทยา เมื่ออายุได้ 5 ขวบ ได้เรียนเพียงปีเดียว บิดาได้นำไปกราบถวายตัวเป็นละคร ณ วังสวนกุหลาบ แห่งสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าอัษฎาเดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา โดยอยู่ในความปกครองของ คุณท้าวนารีวรคณารักษ์ (แจ่ม ไกรฤกษ์)

การฝึกนาฏศิลป์ ที่วังสวนกุหลาบนั้น มีหลักและวิธีการอย่างเข้มงวดกวดขัน มีตารางการฝึกตั้งแต่เช้าตรู่ และดำเนินต่อไปตลอดทั้งวัน เช่น

05.00 น. เริ่มฝึกหัด รำเพลงช้า เพลงเร็ว ที่สนามหน้าพระตำหนัก เมื่อรำเพลงช้า เพลงเร็ว จนจบกระบวนท่าแล้ว 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 ละครพันทาง รวมทั้งโขน

การฝึกหัดนาฏศิลป์ดังกล่าวนี้ ผู้ฝึกจะต้องมีความอดทนและความตั้งใจจริง จึงจะสามารถปฏิบัติได้ดี ทั้งยังต้องมีพรสวรรค์เป็นพิเศษอีกด้วย คุณครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้มีคุณสมบัติ

พร้อมทุกประการ จึงได้รับการคัดเลือกให้ฝึกหัดเป็นตัวพระตั้งแต่เริ่ม ท่านครูที่ประสิทธิประสาทวิทยาการด้านนาฏศิลป์ให้แก่ท่านมีดังนี้

ท่านครูที่ทำการสอนเป็นประจำ ณ วังสวนกุหลาบ

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

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

3. หม่อมครูนุ่ม หม่อมในกรมหมื่นสถิตธำรงสวัสดิ์ (พระองค์เจ้าเนาวรัตน์) เดิมเป็นละครในเจ้าคุณจอมมารดาเอม ท่านเป็นครูละครฝ่ายนาง สอนบทบาทเกี่ยวกับตัวนาง เช่น นางศุภลักษณ์อุ้มสม และบทบาทของตัวนางที่เป็นตัวประกอบ

ท่านครูที่สอนพิเศษ มีดังนี้ คือ

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 บทบาทของตัว ย่าหรัน ตอน ย่าหรันลักนางเกนหลง

4. เจ้าจอมมารดาสาย ในรัชกาลที่ 5 สอน ท่ารำ “ฝรั่งคู่” ทั้งพระและนาง

5. เจ้าจอมละม้าย ในรัชกาลที่ 5 สอน ท่ารำ “ฝรั่งคู่” ทั้งพระและนาง

6. พระยานาฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) เป็นผู้ทบทวนความรู้ และเกร็ดนาฏศิลป์ด้านต่างๆ 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

วิชาการด้านนาฏศิลป์ที่ได้รับการถ่ายทอดจากครู

1. เพลงช้า เพลงเร็ว ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง
2. เพลงเชิด เสมอ ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง
3. พญาเดิน ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง
4. เหาะ ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้ม
5. โคมเวียน ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้ม
6. เสมอลาว ได้รับการถ่ายทอดจาก ท่านครูหงิม
7. เสมอแขก ได้รับการถ่ายทอดจาก ท่านครูหงิม
8. เสมอมอญ ได้รับการถ่ายทอดจาก ท่านครูหงิม
9. เสมอพม่า ได้รับการถ่ายทอดจาก ท่านครูหงิม
10. เสมอจีน ได้รับการถ่ายทอดจาก ท่านครูหงิม
11.เสมอฝรั่ง ได้รับการถ่ายทอดจาก ท่านครูหงิม
12.สก๊อต (ระบำฝรั่ง) ได้รับการถ่ายทอดจาก ท่านครูหงิม
13.รำมะนา (ระบำฝรั่ง) ได้รับการถ่ายทอดจาก ท่านครูหงิม
14.ฉายกริช (รำฉายกริชอิเหงา) ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้ม
15.ฉากพระขรรค์
(รำตรวจพลถือพระขรรค์) ได้รับการถ่ายทอดจาก ท้าววรจันทร์ (วาด) ในรัชกาลที่ 4
16. ฉากกระบองยาว
(รำตรวจพลถือพระขรรค์) ได้รับการถ่ายทอดจาก ท่านครูหงิม
17. ฉากดาบ(รำตรวจพลถือดาบ) ได้รับการถ่ายทอดจาก ท่านครูหงิม
18. รำตาว
(ตาวเป็นมีดยาวชนิดหนึ่ง) ได้รับการถ่ายทอดจากท่านครูที่คุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่ (เจ้าแก้วนวรัฐ)
19. รำกริชคู่สะระหม่า (รบกริชอิเหนา) ได้รับการถ่ายทอดจากหม่อมครูแย้มและหม่อมครูอึ่ง
20. รำกริชเดี่ยวสะระหม่า
(รำกริชอิเหนาตอนบวงสรวง) ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้ม
21. รำกริชมลายูสะระหม่าแขก ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง
22. รำดาบคู่ ได้รับการถ่ายทอดจากท้าววรจันทร์ (วาด) ในรัชกาลที่ 4
23. รำกระบี่ ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้มและหม่อมครูอึ่ง
24. รำทวน ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้มและหม่อมครูอึ่ง
25. รำหอกซัด (ศึกกระหมังกุหนิง) ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้มและหม่อมครูอึ่ง
26. รำง้าว

(รำอาวุธเดี่ยวถวายหน้าพระที่นั่ง) ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง

27. ไม้จีน 14 ไม้ (ท่ารบอาวุธจีน) ได้รับการถ่ายทอดจาก ท่านครูหงิม

28. ไม้บู๊จีน

(ไม้รบของตัวกามนีในละครเรื่องราชาธิราช)ได้รับการถ่ายทอดจาก ท่านครูหงิม

29. กราวใน ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง

30. กราวนางยักษ์ ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง

31. รำเชิดฉิ่งตัดดอกไม้

(อิเหนาตัดดอกลำเจียก) ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้ม

32. เชิดฉิ่งลักนาง

(ย่าหรันลักนางเกนหลง) ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้ม

33. รำเชิดฉิ่งจับม้า

(พระมงกุฎจับม้าอุปการในเรื่องรามเกียรติ์) ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้ม

34. รำเชิดฉิ่งแผลงศร ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้ม

35. รำฝรั่งคู่

(การรำอวดฝีมือระหว่างตัวพระเอก-นางเอกเจ้าจอมมารดาสายเช่น อรชุน-เมขลา,อุณรุท-อุษา ฯลฯ)

ได้รับการถ่ายทอดจาก เจ้าจอมมารดาละม้ายในรัชกาลที่ 4

36. รำฝรั่งเดี่ยว ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้ม

(การร่ายรำอวดฝีมือของตัวเอก เช่น อิเหนารำกริชตอนใช้บน)

37. ลงสรงปี่พาทย์ ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้ม

(รำลงสรงใช้ปี่พาทย์บรรเลงเพลงโทนไม่มีบทร้อง)

ลงสรงสุหร่าย (ลงสรงสุหร่าย มีบทร้อง)

ลงสรงโทน (เพลงโทน มีบทร้อง) ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้ม

โทนม้า (เพลงโทน ชมม้า)

38. ฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง ได้รับการถ่ายทอดจาก เจ้าจอมมารดาละม้ายในรัชกาลที่ 4

(สองนางรำเบิกโรงตามพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 4)

39. ตระนิมิต ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง

40. ตระบองกัน ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง

41. ชำนาญ ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง

42. รำปฐมหางนกยูง (พระมาตุลีจัดพล) ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง

43. โลม – ตระนอน ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้ม

44. สาธุการ ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง

45. กลมกิ่งไม้เงินทอง ได้รับการถ่ายทอดจากเจ้าจอมมารดาสายในรัชกาลที่ 5 (รำเบิกโรงถือกิ่งไม้เงินทองใช้หน้าพาทย์เพลงกลม)

46. เสมอมาร ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง

47. เสมอเถร ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง

48. บาทสกุณี ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้ม

49. เชิดฉาน ได้รับการถ่ายทอดจากเจ้าจอมมารดาสายในรัชกาลที่ 5 และหม่อมครูแย้ม

50. รุกร้น ได้รับการถ่ายทอดจาก พระยานาฏกานุรักษ์

51. เสมอข้ามสมุทร ได้รับการถ่ายทอดจาก พระยานาฏกานุรักษ์

52. กลมพระขรรค์ ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้ม

53. เพลงช้า เพลงเร็ว นารายณ์ ได้รับการถ่ายทอดจาก ท้าววรจันทร์ (วาด) ในรัชกาลที่ 4

54. เชิดฉิ่งทระนง ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้ม

55. พราหมณ์เข้า ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง

56. พราหมณ์ออก ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง

57. ตระนารายณ์ ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูแย้ม (เพลงหน้าพาทย์ตระนิมิตรำท่านารายณ์)

58. ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง

59. ตระบรรทมไพร ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง

60. ตระสันนิบาต ได้รับการถ่ายทอดจาก หม่อมครูอึ่ง

61. กลมเงาะ ได้รับการถ่ายทอดจาก ท่านครูหงิม

นอกจากวิชาต่างๆ ที่ได้รับการถ่ายทอดจากท่านครูโดยตรงแล้วยังมีท่ารำและกระบวนรำอีกมากมายที่อาศัยจดจำจากสิ่งเคยพบเห็นซึ่งตรงกับสำนวนที่ว่า “ครูพักลักจำ” เช่น กระบวนท่ารำแบบพม่ามอญ หลายชุดที่คิดค้นประดิษฐ์ขึ้น

ชีวิตการศึกษาในวังสวนกุหลาบ ดำเนินไปด้วยดีและประสบผลสำเร็จสูงสุด คือได้รับการคัดเลือกให้เป็นตัวเอก ตั้งแต่เริ่มการฝึกหัดเมื่ออายุ 6 ขวบ จนกระทั่งกราบบังคลทูลลาจากวังสวนกุหลาบไปรับพระราชทานสนองพระกรุณาเป็นละคร ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์ทราชัย ณ วังเพชรบูรณ์ ร่วมกับเพื่อนละครอีกหลายท่าน ท่านได้แสดงออกเป็นตัวเอกหลายครั้งหลายครา เท่าที่จดจำได้คือ ได้เสดงออกครั้งแรกในชีวิตเรื่องสังข์ทอง โดยแสดงเป็นตัว หกเขย (เขยตัวสุดท้าย) อยู่ปลายแถว ต่อมาแสดงเป็นพระมาตุลี จึงได้หน้าพาทย์ปฐม เพราะจะต้องไปจัดทัพ และได้เลื่อนขึ้นเป็นพระสังข์ต่อมา

ขณะที่อยู่ในวังสวนกุหลาบนั้น 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 พระสังข์เจ้าเงาะ
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 ทูลกระหม่อมเจ้าฟ้า-จุฑาธุชฯ ทรงมีพระประสงค์ที่จะให้พวกละครมีความรู้ความสามารถที่จะออกไปเป็นแม่บ้านที่ดี มิใช้เพียงแต่รำละครได้เท่านั้น ครั้งแรกที่เข้าไปรับสนองพระกรุณาอยู่นั้นตำหนักที่ประทับเพิ่งจะเริ่มลงมือก่อสร้าง ทูลกระหม่อมฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้ปลูกเรือนกินนรรำ ประทานให้เป็นที่อยู่ของพวกละคร เรือนกินนรรำตั้งชื่อตามเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่ง และมีสิ่งก่อสร้างอีกหลายอย่างที่ทรงตั้งชื่อเป็นชื่อเพลงหน้าพาทย์หรือเพลงต่างๆ

ภายในเรือนรำกินกร แบ่งออกเป็นห้องเล็กๆ เพื่อให้บรรดานางละครพักอาศัย ห้องละครมีอุปกรณ์พร้อมสิ้นทุกอย่าง เปรียบได้กับหอพักในปัจจุบัน และที่สำคัญคือ ทุกห้องจะมีที่ประดิษฐาน

ภาพพระพุทธรูป ภาพศีรษะพระภรตฤษี พร้อมทั้งคำนมัสการ เพื่อให้พวกละครได้บูชากราบไหว้คำนมัสการนี้ได้นำมาถ่ายถอดให้กับศิษย์หลายคน ซึ่งเป็นครูอยู่วิทยาลัยนาฏศิลป

ชีวิตประจำวันในวังเพชรบูรณ์ เริ่มด้วยในตอนเช้าตรู่ทุกๆวัน พวกละครซึ่งมีหัวหน้าควบคุม 4 ท่าน จัดแบ่งเป็นหมู่ มีสมาชิกหมู่ละ 30 คน

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 น.ส.ละมุล, น.ส. เฉลย) ได้ทำการฝึกเพลงช้า เพลงเร็วให้กับละครรุ่นน้องเพื่อฝึกหัดการเป็นครู เสร็จสิ้นการสอนละครรุ่นใหญ่จะฝึกซ้อมการแสดงกับบรรดาครูผู้ใหญ่ เมื่อเสร็จสิ้นการฝึกซ้อมถึงเวลาพัก พวกละครจะออกไปฝึกการเรือนกับบรรดาข้าหลวงในห้องเครื่อง ซึ่งส่วนใหญ่สมัครใจที่จะฝึกเครื่องคาว เพราะมีโอกาสได้ออกนอกบริเวณ คุณครูลมุล ก็เป็นผู้หนึ่งที่สมัครใจที่จะไปฝึกการปรุงเครื่องคาว คุณครูเฉลยท่านเดียวเท่านั้นที่สมัครใจการฝึกเครื่องหวานซึ่งไม่มีโอกาสได้ออกนอกบริเวณในบางครั้ง ทูลกระหม่อมฯ จะโปรด ให้พวกละครหัดตัดเย็บเสื้อผ้า และเครื่องนุ่งห่มต่าง ๆ ถึงกับทรงพระกรุณา ซื้อจักรเย็บเสื้อผ้าประทานให้แต่ก็มิได้มีผู้สนใจมากนัก แม้แต่ฉลองพระองค์แบบง่ายๆ เช่น สนับเพลาจีน ก็โปรดให้พวกละครตัดเย็บถวายโดยอยู่ในความดูแลของข้าหลวง

ชีวิตในวังระยะนั้น พวกละครเห็นว่าน่าเบื่อหน่าย เพราะมีงานที่ต้องทำอยู่ตลอดเวลา ครั้นเมื่อเติบโตมีครอบครัวแล้วจึงซาบซึ้งในพระมหากรุณาธิคุณหาที่สุดมิได้การแสดงละครในวังเพชรบูรณ์ก็ดำเนินต่อไปตามปกติ เช่นเดียวกับวังสวนกุหลาบ คือมีการซ้อมเข้าเครื่องในตอนกลางคืนทุกวัน สับเปลี่ยนไปตามพระประสงค์ว่าจะให้ซ้อมละครเรื่องใดตอนใด โดยเฉพาะละครดึกดำบรรพ์นั้นจะโปรดมากเป็นพิเศษ ได้แสดงหลายครั้ง และทรงควบคุมอย่างใกล้ชิด ทั้งเรื่องฉากแสงสี แม้เรื่องการแต่งตัวละครทุกครั้งจะทรงด้วยพระองค์เอง และอีกอย่างหนึ่งที่ควรกล่าวถึงก็คือ โปรดทรงให้พวกละครทุกคนฝึกหัดตีฆ้องใหญ่เพื่อฝึกให้มีความเข้าใจเรื่องทำนองเพลง และจังหวะ หน้าทับ อันเป็นคุณประโยชน์อย่างมากหลาย กิจการละครในสำนักวังเพชรบูรณ์ดำเนินไปด้วยความราบรื่นในระยะเวลาอันสั้นเพียง 3-4 ปี ขณะที่ น.ส.ลมุลมีอายุได้ประมาณ 20 ปี ทูลกระหม่อมเจ้าฟ้าจุฑาธุชฯ ก็สิ้นพระชนม์ ชีวิตละครที่เคยสนุกสนานมาโดยตลอดก็ดับวูบลงทันที เปรียบเสมือนแพแตก ต่างคนต่างแยกย้ายออกจากวัง กลับไปอยู่กับญาติมิตรตามเดิม

ชีวิตสมรส

เมื่อออกจากวังได้ไม่นาน ก็สมรสกับ นายสงัด ยมะคุปต์ ซึ่งทั้งสองได้ผูกสมัครรักใคร่ชอบพอกันนานแล้ว ครั้งอยู่ในวังสวนกุหลาบ นายสงัดเป็นผู้มีความสามารถอย่างยิ่งในเรื่องปี่พาทย์ และมีความสามารถพิเศษในการขับเสภา เพราะสืบสายโลหิตมาจาก พระแสนท้องฟ้า (ป่อง) ผู้ขับเสภาของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) เป็นนักขับเสภาที่มีชื่อเสียงมากในรัชสมัยสมเด็จ-พระปิยมหาราช

มีบุตรธิดาทั้งสิ้น 13 คน คือ

1. หญิง ชื่อ พิสมร ทำชอบ สมรมกับ นายพิศิษฐ์ ทำชอบ
2. ชาย ชื่อ วีระ ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรม
3. หญิง ชื่อ สงบ ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรมแต่เยาว์วัย
4. ชาย ชื่อ ชัยศรี ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรมแต่เยาว์วัย
5. หญิง ชื่อ ระวีวรรณ พยัคฆะไชย สมรสกับนาย สอ้าน พยัคฆะไชย
6. ชาย ชื่อ ปุ๊ ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรมแต่เยาว์วัย
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 ลงมา

เผยแพร่ที่กรุงเทพเป็นคนแรก ความภาคภูมิใจอีกอย่างหนึ่งในขณะที่อยู่เชียงใหม่ คือเมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสร็จเยือนนครเชียงใหม่ ท่านได้เป็นครูฝึกซ้อม ฟ้อนเทียนลอดใต้ท้องช้าง ให้กับเจ้านายฝ่ายเหนือในการรับการเสด็จในครั้งนั้น

ทั้งสองอยู่ที่เชียงใหม่ประมาณ 6 – 7 ปี (พ.ศ. 2468 – 2474) ท่านก็พาครอบครัวเดินทางกลับกรุงเทพ พักอยู่ไม่นาน คุณเกตุมวดี อดีตละครหลวงในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ติดต่อชักชวนให้ไปช่วยทำงานการละครและดนตรีในประเทศเขมร ท่านทั้งสองจึงตัดสินใจพาครอบครัวไปเขมรอีกครั้งหนึ่ง นายสงัดได้เป็นครูสอนปี่พาทย์ ให้กับวงนายขาวที่เมืองพระตะบอง ส่วนคุณครูลมุลนั้นเป็นผู้แสดงนำคณะละครไปแสดงด้วย การเดินทางในครั้งนั้น กล่าวว่าเป็นประสบการณ์ชีวิตที่ไม่เคยลืม อยู่เขมรได้ประมาณ 1 ปี (พ.ศ. 2474- 2475) ก็อพยพเดินทางพาครอบครัวกลับกรุงเทพ

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 จากนั้นท่านก็ได้ร่วมวางหลักสูตร เพื่อจะเปิดโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์และได้เปิดการทำการสอนเมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2477 เมื่อเริ่มราชการเมื่อมีอายุระบุไว้ในทะเบียนประวัติประจำตัวข้าราชการว่า 29 ปี 8 เดือน 6 วัน

เครื่องราชอิสริยาภรณ์

5 ธ.ค. 2495 เบญจมาภรณ์มงกุฎไทย (บ.ม.)

5 ธ.ค. 2520 ตริตราภรณ์มงกุฎไทย (ต.ม.)

(ในฐานะผู้ทำคุณประโยชน์แก่ทางราชการ)

ในระยะเวลาที่ดำรงตำแหน่ง ครูพิเศษ และตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลปะ ประจำวิทยาลัยนาฏศิลปะ กรมศิลปากรนั้น ท่านได้ถ่ายทอดท่ารำสำคัญ และในขณะเดียวกันได้ประดิษฐ์คิดค้นท่ารำที่งดงามยิ่งไว้มากมายเกินกว่าที่จะนำมากล่าวได้ครบถ้วน หากจะนำมาเฉพาะที่สำคัญและเป็นสารัตถประโยชน์ดังนี้

ประเภท “รำ”

1. รำแม่บทใหญ่ พ.ศ.2478ร่วมคิดการแสดงชุดนี้กับนางมัลลี คงประภัศร์ ใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง สุริยคุปต์ หลังจากนั้นได้ขออนุญาตพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) จัดเป็นหลังสูตรใช้สอนใน ร.ร. นาฏศิลปตราบเท่าทุกวันนี้ (ท่ารำแม่บทใหญ่ เดิมเป็นท่านิ่ง ท่านได้ประดิษฐ์ท่าเชื่อมที่เรียกว่า “ลีลา” เป็นกระบวนรำขึ้น)
2. รำซัดชาตรี ร่วมคิดกับนางมัลลี (หมัน) คงประภัศร์ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากท่าซัดไหว้ครูชาตรี
3. รำวงมาตรฐาน ร่วมคิดท่ารำกับจมื่นมานิตย์ณเรศ (เฉลิม เศวตนันท์)
4. รำวรเชษฐ์ ร่วมคิดท่ารำกับนางมัลลี (หมัน) คงประภัศร์ และหม่อมต่วนภัทรนาวิก (นางศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก)
5. รำเถิดเทิง คิดขึ้นเมื่อไปเผยแพร่นาฏศิลป์ไทย ณ สหภาพพม่า เมื่อ ปี พ.ศ.2498
6. รำกิ่งไม้เงินทองถวายพระพร ร่วมคิดกับนางเฉลย ศุขะวณิช จัดแสดงเนื่องในวาระสมัยเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ปี พ.ศ.2525 น.ส.ปราณี สำราญวงศ์ ประพันธ์บท

ประเภท “ระบำ”

1. ระบำกินนรรำ จากบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องจันทกินรี โดยร่วมคิดท่ารำกับนางเฉลย ศุขะวณิช
2. ระบำเทพบันเทิง ร่วมคิดท่ารำกับ หม่อมต่วน ภัทรนาวิก (นางศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก)
3. ระบำกฤดาภินิหารร่วมคิดท่ารำกับหม่อมต่วน ภัทรนาวิก เพื่อใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง เกียรติศักดิ์ของไทย เพื่อใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง อิเหนาตอนลมหอบ
4. ระบำพม่า-มอญ ใช้ประกอบการแสดงเรื่อง ราชาธิราช ตอนกระทำสัตย์ ณ โรงละครกรมศิลปากร ประมาณปี พ.ศ.2496

5. ระบำกลอง ร่วมกับนางผัน โมรากุล ผู้ประพันธ์เพลง คือ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)
6. ระบำฉิ่ง ร่วมกับนางผัน โมรากุล ผู้ประพันธ์เพลง คือ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)
7. ระบำพม่าไทยอธิฐานเนื่องในโอกาสเดินทางไปเผยแพร่นาฏศิลปไทย สหภาพพม่า เมื่อปี พ.ศ. 2498
8. ระบำลาวไทยปณิธาน เนื่องในโอกาสเดินทางไปเผยแพร่นาฏศิลป์ไทย ณ ราชอาณาจักรลาว เมื่อปี พ.ศ. 2499
9. ระบำนกยูง ร่วมกับนางผัน โมรากุล เมื่อครั้งไปหัดละครของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตมงคล
10. ระบำม้า ร่วมกับนางผัน โมรากุล เมื่อครั้งไปหัดละครของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมเขตมงคล
11. ระบำสวัสดิรักษาทำขึ้นในโอกาสเป็นที่ปรึกษาของนางสำเนียง วิภาตะศิลปิน
12. ระบำโบราณคดี ชุดทวารวดี ศรีวิชัย เชียงแสน ลพบุรี ร่วมกับนางเฉลย ศุขะวณิช ในขณะที่นาย ธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร
13. ระบำเริงอรุณ เมื่อกรมศิลปากร จัดการแสดงโขนชุด ศึกวิรุญจำบัง พ.ศ. 2492
14. รำบำฉิ่ง(ฉิ่งธิเบต) ร่วมกับนางเฉลย ศุขะวณิช จัดแสดงครั้งแรกในงาน“น้อมเกล้า” ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันที่ 9 ธันวาคม พ.ศ.2524
15. ระบำกรับ ร่วมกับนางเฉลย ศุขะวณิช จัดแสดงครั้งแรกในงานเลี้ยงรับรองคณะโครงการเรือเยาวชน ณ ทำเนียบรัฐบาล เมื่อเดือนตุลาคม พ.ศ. 2524
16. ระบำกลอง เป็นผลงานชิ้นสุดท้ายที่ประดิษฐ์ขึ้น เพื่อใช่จัดแสดงในงานดนตรีไทยมัธยมศึกษา ในครั้งนี้ นายปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี เป็นผู้ปรับทำนองเพลง

ประเภท “ฟ้อน”

1. ฟ้อนเงี้ยว คิดขึ้นเมื่อครั้งอยู่เชียงใหม่ ได้รับแบบอย่างมาจากพวกเงี้ยว (ไทยใหญ่)และการนำท่ารำของชาวเชียงใหม่มาผสมผสาน ดังที่ยึดถือเป็นแบบอย่างในการแสดงตราบกระทั่งทุกวันนี้
2. ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน คิดขึ้นตามพระกระแสรับสั่ง พระราชชายาเจ้าดาราวัศมี โดยนำท่ารำภาคกลางมาปรับปรุงให้งดงามขึ้น
3. ฟ้อนแพน ร่วมกับนางมัลลี (หมัน) คงประภัศร์ เมื่อปี พ.ศ. 2477
4. ฟ้อนม่าน (มุ้ยเชียงตา)ดัดแปลงท่ารำของพม่า มาปรับปรุงขึ้นครั้งอยู่เชียงใหม่

5. ฟ้อนแคน ร่วมกับนางเฉลย ศุขะวณิช เมื่อปี พ.ศ. 2518

ประเภท “เชิ้ง”

1. เชิ้งสัมพันธ์ ร่วมกับนางเฉลย ศุขะวณิช จัดครั้งแรกในวาระที่รัฐบาลไทยจัดงานต้อนรับ พณฯ เติ้ง เสี่ยวผิง รองนายกรัฐมนตรีสาธารณรัฐประชาชนจีน

เมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม พ.ศ. 2521

2. เชิ้งสราญ ร่วมกับนางเฉลย ศุขะวณิช โดยดัดแปลงมาจากชุดฟ้อนแคนแสดงครั้งแรกในงาน เสาร์สโมสร เมื่อวันที่ 7 สิงหาคม พ.ศ. 2521

สมัยที่ พณฯ หลวงวิจิตรวาทการ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ท่านได้ประพันธ์บทละครปลุกใจไว้หลายเรื่อง เช่น เลือดสุพรรณ เจ้าหญิงแสนหวี อานุภาพพ่อขุนรามคำแหง อานุภาพแห่งความรัก อานุภาพแห่งความเสียสละ ซึ่งมีระบำประกอบเพลงสลับฉากหลายชุด ได้มีส่วนร่วมประดิษฐ์ท่ารำทุกชุด เช่น

- ชุดระบำเชิญพระขวัญ
- ระบำบายศรี
- ระบำนกสามหมู่
- ระบำเสียงระฆัง ฯลฯ
- ระบำชุมนุมเผ่าไทย
- ระบำใต้ร่มธงไทย
- ระบำชุดในน้ำมีปลาในนามีข้าว

นอกจากนี้ยังเป็นผู้ให้ท่ารำของตัวเอก ตัวประกอบ โดนร่วมกับหม่อมต่วน ภัทรนาวิกและนางมัลลี (หมัน) คงประภัศร์

ต่อมาในระยะที่ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ ได้เป็นผู้วางหลักสูตรนาฏศิลป์ภาคปฏิบัติให้กับวิทยาลัยนาฏศิลป และวิทยาลัยเทศโนโลยีและอาชีวศึกษา คณะนาฏศิลปะและดุริยางค์

บั้นปลายชีวิตสุขภาพของท่านยังแข็งแรงและมาทำการสอนและฝึกซ้อมการแสดงให้กับวิทยาลัยนาฏศิลปเป็นนิจสิน ปลายเดือนธันวาคมระยะเทศกาลขึ้นปีใหม่ได้หยุดพักผ่อนอยู่ที่บ้านข้างวัดอมรคีรีเมื่อวันที่ 1 มกราคม 2526 มีอาการป่วยเล็กน้อยเนื่องจากเป็นไข้หวัดเมื่อมีอาการแน่นอกหายใจไม่สะดวกญาติจึงได้นำส่งโรงพยาบาลเปาโล ได้อยู่ในความดูแลของแพทย์อย่างใกล้ชิด เมื่อความได้ทราบถึงสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้พระราชทานเมตตารับไว้เป็นคนไข้ในพระองค์ซึ่งเป็นพระมหากรุณาธิคุณอย่างหาที่สุดมิได้ได้พักรักษาตัวอยู่ได้ประมาณ 1 เดือนจนอาการดีขึ้น ในวันที่ 28 มกราคม 2526 จึงกลับมาพักผ่อนที่บ้านได้เพียงคืนเดียวเหตุการณ์ที่ไม่คาดฝันก็อุบัติขึ้นฉับพลันทำให้ต้องกลับเข้ารักษาตัวที่อีกครั้งหนึ่งคณะแพทย์ได้ประชุมช่วยเหลืออย่าง

สุดความสามารถ ในตอนสายวันอาทิตย์ที่ 30 มกราคม 2526 ท่านได้จากไปด้วยอาการสงบ สิริรวมอายุได้ 77 ปี 7 เดือน 28 วัน แพทย์ลงความเห็นว่า เกิดจากสาเหตุระบบหัวใจล้มเหลว ทิ้งความโศกเศร้าอาลัยไว้ให้ลูกหลานญาติมิตรและมวลศิษยานุศิษย์ทั้งหลายสืบไปอีกนานแสนนาน

จากความเชี่ยวชาญและอัจฉริยภาพตลอดจนประสบการณ์ในการแสดงที่ครูลมุล ยมะคุปต์ ได้รับถ่ายทอดจากวังสวนกุหลาบส่งผลอย่างอเนกอนันต์ให้กับครูรัจนา พวงประยงค์นับเป็นโอกาสดีในการเริ่มต้นชีวิตของการเรียนนาฏศิลป์ที่ครูรัจนาได้จากครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นครูคนแรกที่เปรียบเสมือนผู้จับตั้งไข่และปูพื้นฐานในการเรียนให้ ตั้งแต่การจัดระเบียบร่างกาย สัดส่วนของการใช้แขนและมือในการตั้งวงให้สวยงาม การใช้ขาในการก้าวเท้า ยกเท้าให้ได้เหลี่ยมที่สมดุลตามสัดส่วนของผู้เรียนที่เป็นตัวพระ ตลอดจนการเคลื่อนไหวตามท่วงทำนองและจังหวะของเพลงได้อย่างถูกต้องงดงาม กล่าวกันว่า ผู้ที่เรียนนาฏศิลป์พื้นฐานเป็นเรื่องสำคัญอย่างยิ่ง ถ้าพื้นฐานแข็งแรงก็สามารถพัฒนาไปสู่กระบวนการอื่นๆต่อไปได้อย่างรวดเร็ว (รัจนา พวงประยงค์,2561 : สัมภาษณ์) นอกจากแล้ว ครูลมุล ยะมะคุปต์ ยังฝึกหัดท่วงท่าของการรำเป็นตัวพระ ให้เกิดความสง่างาม และผึ่งผายตลอดจนการใช้กล้ามเนื้อในการเคลื่อนไหว ให้กระฉับกระเฉงคล่องแคล่ว ซึ่งครูรัจนาถึงแม้ภายหลังจะเปลี่ยนมาเป็นตัวนาง แต่เมื่อต้องรำในบทบาทของตัวพระ ท่านก็สามารถถ่ายทอดความสง่างามจากการปลูกฝังของครูลมุล ยมะคุปต์ได้อย่างคล่องแคล่วไม่เคอะเขิน ดังที่พบจากการแสดงบทนางวาลี ในละครนอกเรื่อง พระอภัยมณี ซึ่งครูรัจนา พวงประยงค์ สวมบทบาทจนได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างมากในบทที่ต้องปลอมตนเป็นชาย นับว่าการถูกปูพื้นฐาน และการฝึกฝนอย่างเข้มงวด จากครูลมุล ยะมะคุปต์ นอกจากทำให้ครูรัจนา พวงประยงค์ สามารถรำได้อย่างสง่าผ่าเผยแล้ว ยังได้มีความอดทน ความเพียรพยายาม มีวินัยในการฝึกฝน และการแสดงมาจนทุกวันนี้อีกด้วย

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

3.2 ครูผัน โมรากุล

ภาพประกอบ 47 คุณครูผัน โมรากุล
ที่มา : กรมศิลปากร 2560

ครูผัน โมรากุล เกิดเมื่อวันที่ 8 ธันวาคม พ.ศ. 2440 ปีระกา เป็นธิดาของหม่อมครูเครือ (เป็นหม่อมของเจ้าพระยาหินทรศักดิ์ธำรง ตัวละครสำคัญในคณะ)ท่านอาศัยในวังสวนสุพรรณกับมารดา (วังสวนสุพรรณ ตำบลสวนนอก อำเภอดุสิต ริมคลองสามเสน ของเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ หรือเจ้าจอมมารดาแพ ในรัชกาลที่ 5) หม่อมครูเครือเป็นครูสำคัญในคณะละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์จนมาถึงสมัยรัชกาลที่ 7 ครูผันจึงได้รับการถ่ายทอด ตลอดจนฝึกหัดนาฏศิลป์กับมารดาตั้งแต่วัยเยาว์จนมีความรู้แตกฉานทั้งด้านนาฏศิลป์ไทย

ชีวิตสมรส

ครูผัน ได้สมรสกับหลวงสิริราชทรัพย์ (ชัย-ชาวจีนที่พูดภาษาต่างประเทศได้ดี) มีบุตรและธิดารวมกัน 6 คน ภายหลังหลวงสิริทรัพย์ได้เข้าสู่วงการเมืองจนเป็นเหตุให้มีปัญหาขัดแย้งกัน นางผันจึงได้แยกทางกับสามี ประจวบกับเป็นช่วงที่หม่อมครูเครือถึงแก่กรรมนางผันจึงได้เข้ามาเป็นครูสอนละครอยู่ในวังสวนสุพรรณแทนหม่อมครูเครือ

รับราชการ

ครูผัน ได้เข้ามารับราชการในกรมศิลปากรพร้อมนางสะอาด แสงสว่างในปี พ.ศ.2477 เนื่องจากนางผันเป็นผู้มีฝีมือในด้านกระบวนรบ และท่ารำภาษาต่างๆ ท่านจึงได้ถ่ายทอดถ้ารำกระบวนรบของกามนี และบทพระเจ้ากรุงจีน (ง่วงสี โจ๊วฮ่องเต้) โอกาสกรมศิลปากรจัดการแสดงละคร เรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา เมื่อปี พ.ศ.2495

กระทั่งปี พ.ศ.2501 ท่านได้ล้มป่วยเป็นอัมพาต ทำให้ต้องลาจากการรับราชการในกรมศิลปากรมาพักรักษาตัวที่บ้าน ต่อมามีอาการโรคแทรกซ้อนส่งผลให้เส้นโลหิตในสมองแตกท่านถึงแก่กรรมด้วยอาการสงบ สิริรวมอายุ 61 ปี

ครูผัน โมรากุล เป็นครูอีกท่านหนึ่ง ที่ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้มีโอกาสรับการถ่ายทอดความรู้ทางด้านนาฏศิลป์จากความเชี่ยวชาญของครู ในด้านกระบวนการรบ และท่ารำ ภาษาต่างๆ ทำให้ครูผัน โมรากุล มีเทคนิคในการใช้อาวุธทุกชนิด ไม่ว่าจะเป็น ทวน หอก หรือ ดาบ ทั้งยังสามารถใช้พื้นที่บนเวที ได้อย่างสมดุล และสัมพันธ์กับบทบาทเหตุการณ์ในท้องเรื่องได้เป็นอย่างดี ครูผัน โมรากุล ซึ่งเป็นต้นแบบของการเคลื่อนไหวบนเวที การแสดงให้กับ ครูรัจนา พวงประยงค์ การแสดงอยู่กับที่ถือว่า นักแสดง “ตาย” ถึงแม้จะรำสวยเพียงใดก็ไม่ชวนให้คนดูสนใจ หรือเกิดความดึงดูดอารมณ์ร่วม อีกทั้งยังไม่สามารถสร้างความโดดเด่นให้อีกด้วย (รัจนา พวงประยงค์,2561: สัมภาษณ์)

ลักษณะการใช้พื้นที่ของครูผัน โมรากุล ทำให้ครูรัจนา มีกลวิธีที่เรียกว่า “เล่นกับคนดู” จนกลายเป็นเทคนิคที่สร้างเสน่ห์ ให้กับครูรัจนา พวงประยงค์ จนถึงทุกวันนี้ (วรวรรณ พลับประสิทธิ์ ,2561: สัมภาษณ์) และกลวิธีในการใช้พื้นที่เพื่อสร้างความโดดเด่นในการแสดง ตลอดจนการสร้างสัมพันธ์กับตัวละครตัวอื่นๆให้เกิดความสมดุลในการเคลื่อนไหวตามบทบาท ครูรัจนา พวงประยงค์ ล้วนได้แบบอย่างจากครูผัน โมรากุล ทั้งสิ้น

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

3.3 คุณครูมัลลี (หมัน) คงประภัศร์

ภาพประกอบ 48 คุณครูมัลลี (หมัน) คงประภัศร์
ที่มา : กรมศิลปากร 2560

คุณครูมัลลี (หมัน) คงประภัศร์ มีนามเดิมว่า “ปุย” เป็นบุตรคนที่ 3 ของนายกุก นางนวม เกิดเมื่อวันพฤหัสบดี เดือนยี่ ปีมะแม พุทธศักราช 2426 ตรงกับวันที่ 20 มกราคม พ.ศ.2426มีภูมิลำเนาอยู่ที่บ้านปากครองวัดรั้วเหล็ก* 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 พระองค์เจ้าสุริ

ยวงศ์ฯ พระขนิษฐาของกรมหลวงชุมพรเขตอุดมศักดิ์ฯและได้พาธิดาคนเล็กคือเด็กหญิงปุยไปอยู่รวมด้วย ขณะที่เด็กหญิงปุยเข้าไปอยู่ในวังหลวงกับมารดานั้น ได้มีโอกาสเข้าชมละครรำของพระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ฯ (เจ้าขาว) ที่เข้าไปแสดงเป็นประจำในวังหลวง เพราะละคร (คณะ) เจ้าขาวเป็นคณะที่มีชื่อเสียงมากในสมัยนั้นปรากฏว่าเด็กหญิงปุยมีความหลงใหล พอใจในบทบาทของตัวละครมาก ประสงค์ที่จะเป็น (ตัว) ละครอย่างเขา (ผู้แสดง) บ้างในที่สุดได้แอบหนีมารดาติดตามคณะละครเจ้าขาวไป

เนื่องจากเมื่อเยาว์วัยเด็กหญิงปุยมีผิวพรรณสะอาดหมดจด ไว้ผมจุกน่าเอ็นดู มีรูปร่างเหมาะสมที่จะเป็นตัวละครได้ พระพี่นางทั้งสองของพระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ คือ เสด็จพระองค์หญิงพริ้งและสมเด็จพระองค์หญิงพร้อมซึ่งเป็นผู้ดูแล ควบคุมการละครทั้งหมดแทนพระอนุชา จึงได้รับตัวไว้ เนื่องจากได้ทรงสอบถามความสมัครใจและเด็กหญิงปุยยืนยันจะเป็นละครให้ได้ แม้จะส่งกลับวังหลวงก็ไม่ยอม ดังนั้นพระพี่นางทั้งสองจึงได้นำตัวไปมอบให้“หม่อมแม่เป้า”ครูละครคนสำคัญคนหนึ่งของวังเจ้าขาว เป็นผู้ฝึกสอนให้ตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

แม้นางนวมผู้มารดาทราบเรื่องราวเข้า ก็ได้ติดตามไปขอรับตัวกลับเพราะไม่เห็นชอบด้วย แต่เด็กหญิงปุยก็ไม่ยอม ยืนกระต่ายสามขาขออยู่หัดละครให้ได้ ในที่สุดมารดาต้องยอมแพ้และตามใจให้หัดละครอยู่ในวังเจ้าขาว และหมั่นไปเยี่ยมเยียนโดยสม่ำเสมอ

เมื่อเด็กหญิงปุยได้รับการฝึกหัดอย่างดียิ่งจากหม่อมแม่เป้าแล้ว ปรากฏว่าเด็กหญิงปุยสามารถรับถ่ายทอดวิชาละคร (รำ) ได้อย่างน่าแปลกใจ ผิดความคาดหมายของทุกๆ คนเพราะไม่ว่าจะเป็นการรำท่าอะไร เพลงไหน ยากลำบากเพียงใด เด็กหญิงเป็นต้องทำให้ได้ และท่าได้หมดมิได้ผิดเพี้ยนไปจากท่าที่ครูสอนให้แม้แต่นิดเดียว นอกจากนั้นแล้วยังสามารถจดจำได้อย่างรวดเร็วถูกต้องแม่นยำ จนในที่สุดสามารถออกโรงแสดง(ละครรำ)ได้ เมื่ออายุประมาณ 9 ปีเศษ เป็นที่โปรดปรานของพระพี่นางทั้งสองเป็นอย่างยิ่ง ถึงกับเกรงว่า หากมารดารับตัวกลับไปเสีย จะทำให้คณะละครของพระอนุชาขาด (ละคร) ตัวสำคัญไปคนหนึ่ง จึงได้พยายามผูกใจเด็กหญิงปุยด้วยการปูนบำเหน็จรางวัลให้เสมอๆ และอีกประการหนึ่งที่เสด็จฯ ทั้งสองเกรงที่สุดก็คือ เด็กหญิงปุยไม่ใช่ตัวจำนำขัดดอก หรือไม่ได้เป็นทาสในเรือนเบี้ยเยี่ยง (ตัวละคร) คนอื่นๆ ดังนั้นพระพี่นางที่สองจึงมักให้สิทธิ์และให้ท้ายเด็กหญิงปุยอยู่เนืองๆ หากปรากฏว่าเด็กหญิงปุยไปมีเรื่องทะเลาะเบาะแว้งกับใครเข้า ว่ากล่าวคู่กรณีไปรุนแรง คู่กรณีเอาเรื่องไปทูลฟ้องกับพระพี่นางทั้งสองเมื่อทรงทราบเข้าก็มักตรัสเข้าข้างเด็กหญิงปุยและกลับว่ากล่าวว่า เป็นผู้ใหญ่ไปหาเรื่องกับเด็ก ทำให้ผู้ที่ไปทูลฟ้องเข็ดขยาด เป็นเหตุให้ทราบกันโดยทั่วไปว่า เสด็จฯทั้งสองเข้าข้างเด็กหญิงปุย ไม่มีใครกล้าตอแยด้วย และอีกประการหนึ่งเมื่อเยาว์วัยเด็กหญิงปุยมีนิสัยนับถือตัวเองเป็นใหญ่ ไม่ยอมลงให้ใคร ยกเว้นแต่หม่อมแม่เป้าครูของตนเองเพียงคนเดียวเท่านั้นเป็นที่ขึ้นชื่อลือชาทั่วไปในวังเจ้าขาว

เมื่อเด็กหญิงปุยอายุได้ประมาณ 10 ปีเศษและได้เป็น (ตัวละคร) สมเจตนาแล้วได้มีโอกาสไปแสดงในงานต่างๆมากมาย แม้การแสดงหน้าพระที่นั่งก็ยังเคยได้มีโอกาสแสดงถวายตัวหลายครั้งหลายหน ครั้งหนึ่งเด็กหญิงปุยได้รับการมอบหมายให้แสดงเป็นตัว “สมันน้อย” ในละครเรื่อง “ดาหลัง” ซึ่งละครคณะเจ้าขาวจะต้องนำไปแสดงในวังหลวง ภายหลังจากที่ได้รับการฝึกหัดและซักซ้อมดีแล้ว และจากการที่แสดงผ่านไป ปรากฏว่าการแสดงเป็น “สมันน้อย” ของเด็กหญิงปุยเป็นที่พึงพอพระราชหฤทัยและพระทัยของเจ้านายฝ่ายในหลายพระองค์จนทรงจำได้และเรียกเด็กหญิงปุยด้วยความเอ็นดู (ในบทบาท) ในโอกาสต่อมาว่า “ไอ้หมัน” จนติดพระโอษฐ์ เป็นเหตุให้ใครต่อใครพากันเรียกกันต่อๆ มาว่า “ไอ้หมัน” จนเคยชินติดปากกระทั่งในที่สุดชื่อ “ปุย” ก็จางหายไปจากวงการละครเจ้าขาว เกิดมี “ไอ้หมัน” ขึ้นมาแทนและเจ้าตัวเองก็พอใจในชื่อใหม่นี้ เพราะถือเป็นมงคลนามได้ใช้มาจนกระทั่งถึงแก่กรรม

ระหว่าง “ไอ้หมัน” อายุ 9-21 ปี ได้ฝึกหัดและแสดงละคร (รำ) อยู่ในขณะเจ้าขาวมาโดยตลอดเป็นลูกศิษย์คนโปรดของหม่อมแม่เป้า ปรากฏว่า “ไอ้หมัน” เป็นคนที่มีจิตใจรักและใฝ่ในศิลปะการละคร (รำ) จริงๆพยายามจดจำฝึกหัด และปรับปรุงตนเองอยู่เสมอ แม้ไม่ใช่บทของตนก็พยายามแอบจดจำท่าทางและวิธีเล่น (แสดง) ของคนอื่นไว้ ไม่ว่าจะเป็นตัวพระ (ผู้ชาย) ตัวนาง (ผู้หญิง) ตัวยักษ์ แม้กระทั่งตัวลิง “ไอ้หมัน” เป็นต้องพยายามจดจำเอาไว้จนหมดสิ้น บางครั้งตัว (ละคร) ตัวจริงเกิดเจ็บไข้ได้ป่วยขึ้นมากะทันหัน พระพี่นางทั้งสองไม่สามารถจัดหาผู้ใดมาแสดงได้ “ไอ้หมัน” เป็นต้องเสนอหน้าขันอาสาเป็นผู้แสดงแทนทุกครั้ง ครั้งแรกๆเสด็จฯ ทั้งสองไม่ทรงเชื่อว่าจะสามารถแสดงแทนได้ แต่ด้วยความจนใจและอยู่ในภาวะจำยอมและทนรบเร้าอ้อนวอนไม่ได้จึงทรงอนุญาตให้ลองซ้อมให้ดูก่อน ปรากฏว่า “ไอ้หมัน” สามารถแสดงได้อย่างดีถูกต้องครบถ้วนตามกระบวนรำที่ครูฝึกซ้อม(ให้คนอื่นไว้) ราวกับว่าถูกฝึกหัดมาด้วยตัวเองจนในที่สุดพระพี่นางทั้งสองจะเรียกหา “ไอ้หมัน” ให้มาแสดงแทนผู้อื่นทุกครั้งที่เกิดเหตุขัดข้องขึ้นและเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้ “ครูหมัน” สามารถสอนผู้อื่นได้ทั้งตัวยักษ์ ตัวลิง ตัวพระ และตัวนาง แม้กระทั่งตัวสัตว์ต่างๆเมื่อเข้ารับราชการเป็นครูอยู่ในโรงเรียนนาฏดุริยางค์ กรมศิลปากร

ต่อมาเมื่ออายุประมาณ 22 ปี ได้เกิดรักใคร่กับ นายส้ม คงประภัศร์ ซึ่งรับราชการเป็นเสมียน กรมพระคลังข้างที่และเป็นนักดนตรี (ทหารแตรมหาดเล็ก) จึงได้กราบทูลมาแต่งงานอยู่กินกับนายส้ม โดยยึดถืออาชีพทางรับจ้างแสดงละคร (รำ) ทั่วไปตลอดมา ตามแต่ผู้ใดจะว่าจ้างให้ไปแสดงที่ไหน จนกระทั่งมีบุตรและธิดา 2 คน คือ

1. นางถนอม (คงประภัศร์) ยวงศรี
2. นายอรุณคงประภัศร์

แต่เนื่องจากขณะที่อยู่ในวังเจ้าขาวได้แสดงละครด้วยใจรัก มิได้มุ่งหวังค่าจ้างค่าตัวแต่อย่างใด นอกจากจะได้รับประทานบ้างเพียงเล็กน้อยเป็นบางครั้งบางคราวทำให้ฐานะการครองเรือนอยู่ใน

สภาพยากแค้น ประกอบกับสามีเป็นคนมีเพื่อนสนิทมิตรสหายมาก แถมยังมีบุตรเล็กอีก 2 คน “แม่หมัน” จึงตกอยู่ในสภาพลำบากต้องทำงานหาเงินตัวเป็นเกลียวเป็นเหตุให้ขาดการอบรมและส่งเสียบุตรในด้านการศึกษาเท่าที่ควรแต่ก็มิได้ให้อดยากยากแค้นจนเกินไปแต่ก็ได้มานะพยายามเลี้ยงดูบุตรทั้งสองมาด้วยดีโดยตลอด นอกจากนั้นยังได้พยายามเก็บหอมรอมริบค่า (จ้าง)ตัว (ไปแสดงละคร) ไว้คราวละหนึ่งสลึงบ้างสองสลึงบ้าง เพื่อจะได้นำไปสร้างเครื่องแต่งตัว (ละคร) ของตนเพราะ (ตัว) ละครสมัยก่อนโต้โผ (หัวหน้าคณะ) จ่ายค่าตัว (เวลาแสดง) ให้เป็น2 ราคาคือ

1.โต้โผจัดหาเครื่องแต่งตัวไปให้เสร็จ จะได้ค่าตัวประมาณวันละ 75 สตางค์และอย่างสูงไม่เกิน 1 บาท ในกรณีนี้หมายถึงงานที่รับได้แพงและผู้แสดงเหน็ดเหนื่อยเป็นพิเศษ

2. ตัวละครมีเครื่องแต่งตัวไปแล้วเสร็จจะได้ค่าตัวประมาณ 1 บาท ถึง 1 บาท 50 สตางค์ดังนั้น “แม่หมัน” จึงพยายามเก็บเงินเพื่อสร้างเครื่องแต่งตัวเองให้ได้ เพื่อจะได้ค่าตัวเพิ่มมากขึ้นแต่กว่าจะสามารถรวบรวมได้ก็ต้องใช้เวลานานพอสมควรในที่สุดก็สามารถสร้างขึ้นมาได้ 1 ชุด และรับจ้างแสดงละครหาเลี้ยงบุตรทั้งสองและตนเองมาด้วยดีเป็นเวลายาวนานพอสมควร

ขณะที่แสดงละครเลี้ยงชีพอยู่นี้ พระองค์เจ้ารัศมีหิรัญพรรณฯ (เจ้าวังหน้า) ได้ส่งคนมาทาบทามชักชวนให้ “แม่หมัน” ไปหัดละครให้แก่วังหน้าโดยจะเอาพวกนางข้าหลวง นางกำนัล ในวังหน้าซึ่งอยู่เฉยๆไม่มีงานอะไรทำมาฝึกหัด “แม่หมัน” จึงตกลงใจไปหัดละครให้วังหน้าเพราะเหน็ดเหนื่อยตรากตรำมามากแล้วประกอบทั้งอายุก็มากขึ้น “แม่หมัน” จึงได้กลายเป็น “แม่ครูหมัน”ตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมาปรากฏว่าการฝึกหัดละครให้วังหน้าเป็นไปได้ด้วยดีเป็นที่พอพระทัยของพระองค์เจ้ารัศมีหิรัญพรรณฯเป็นอย่างยิ่งถึงกับประทานทรัพย์ส่วนพระองค์จำนวนหนึ่งมาปลูกบ้านให้ “แม่ครูหมัน” ในที่ดินราชพัสดุถนนวัดศิริอำมาตย์ (ปัจจุบันตั้งอยู่ตรงข้ามโรงพิมพ์การพิมพ์พระนคร ซอยตัดใหม่ ถนนบุญศิริ) “แม่ครูหมัน” จึงมีชีวิตความเป็นอยู่ในครอบครัวดีขึ้นนับเป็นเกียรติประวัติอย่างยิ่งแก่ตัว “แม่ครูหมัน” เอง

“แม่ครูหมัน”ได้ทำหน้าที่ฝึกหัดละครให้ (คณะ) พระองค์เจ้าหญิงรัศมีหิรัญพรรณฯ อยู่นานประมาณ 6 ปีเศษ แม้ระหว่างนั้นพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้มีพระราชบัญชาให้ย้ายเจ้านายเชื้อพระวงศ์วังหน้าทั้งหมดเข้าไปอยู่ในวังหลวงแล้วก็ตาม เสด็จพระองค์หญิงฯก็ยังเอา “แม่ครูหมัน” เข้าไปสอนในวังหลวงและยังเอาเด็กชายอรุณ คงประภัศร์เข้าไปอยู่ด้วยในวังหลวงโดยให้หัดละครร่วมกับนางกำนัลทั้งๆที่ขณะนั้นเด็กชายอรุณอายุประมาณ 7 ปีเศษแล้ว เป็นการฝ่าฝืนกฎมณเฑียรบาลอย่างร้ายแรงแต่ด้วยความรักและประสงค์จะเอาใจ “แม่ครูหมัน” เสด็จเจ้าหญิงฯจึงทรงรับสั่งบังคับให้พวกนางข้าหลวง นางกำนัล และทุกคนในตำหนักเรียกเด็กชายอรุณว่า “อีรุณ” และให้แต่งกายเป็นเด็กผู้หญิง สำหรับ “แม่ครูหมัน” นั้นก็คงไปสอนชนิดเช้าไปเย็นกลับอยู่ตลอดมา บังเอิญมีที่หน้าวัดศิริอำมาตย์มีบ้านขุนนางอยู่คนหนึ่งมีภรรยาชื่อ “พยงค์” ประสงค์จะเป็นเจ้าของคณะละครบ้างจึงไปเก็บ (ขอ) เด็กหญิงจากบ้านตำบลคลองหนึ่ง รังสิต มาเลี้ยงแล้วว่าจ้างให้ “แม่ครูหมัน” ไป

เป็นครูสอนให้ในเวลากลางคืนภายหลังกลับจากการสอนในวังหลวงแล้ว “แม่ครูหมัน” ก็ยินดีสอนให้ เพราะเป็นการหารายได้เพิ่มมากขึ้นอีกทางหนึ่งและสามารถสอนจนคณะละครคุณนายประยงค์สามารถออกโรงแสดงในงานทั่วไปได้ เมื่อเวลาล่วงไปเพียง 6 เดือนเท่านั้น ปรากฏว่าเป็นคณะละครที่มีผู้แสดงอายุน้อยและตัวเล็กที่สุดขนาดตัวละครที่มีชื่อเสียงมากขณะหนึ่งในสมัยนั้น

ความเรื่องนี้ได้ล่วงรู้ไปถึงพระกรรณของเสด็จพระองค์หญิงฯเข้าก็ให้เกิดมีปฏิกิริยาขึ้น เล็กน้อยแต่ก็ยังไม่มีเหตุการณ์อะไรเกิดขึ้นจนกระทั่งมีญาติของเสด็จฯคนหนึ่งมาฝึกหัดอยู่ด้วยมีนามว่า “กลิ่น” สามารถรับถ่ายทอดจาก “แม่ครูหมัน” ได้เช่นเดียวกับตัวครูหมันเองเมื่อเด็กๆ คือสอนอะไรให้เป็นทำได้หมด ไม่ว่าจะเป็นท่ารำอะไรดังนั้น “แม่ครูหมัน” จึงรักใคร่เป็นพิเศษและพยายามถ่ายทอดวิชาความรู้ที่มีอยู่ให้แก่ลูกศิษย์คนนี้ให้หมด จึงได้พยายามเคี่ยวเข็ญและทุบตีเอาอย่างรุนแรงและบ่อยครั้งหากลูกศิษย์ทำไม่ได้เหมือนใจ เป็นเหตุให้มีลูกศิษย์บางคนแอบนำเรื่องการเฆี่ยนตีนี้ไปทูลฟ้องเสด็จพระองค์หญิงฯ เสด็จฯจึงทรงเรียกไปสอบถามและกล่าวหาในทำนองว่า “แม่ครูหมัน” เกลียดชังอะไรเด็กจึงเฆี่ยนตีเอารุนแรงอยู่บ่อยๆเช่นนั้น “แม่ครูหมัน” จึงเกิดน้อยใจเพราะปรารถนาดีและเห็นว่าเป็นศิษย์ที่ทำลงไปเช่นนั้น เพราะประสงค์จะให้ดีเหมือนตน “แม่ครูหมัน” จึงได้ทูลลาออกจากตำแหน่งหน้าที่และขนของย้ายออกจากบ้านที่ประทานปลูกให้ไปเช่าห้องแถวอยู่ที่ข้างบ้านหลวงโยธาฯและมุมานะหัดละครให้คณะคุณนายพยงค์แต่เพียงแห่งเดียวแต่การณ์กลับปรากฏว่า “นางสาวกลิ่น” ลูกศิษย์คู่กรณีที่กราบบังคมลาติดตามออกมาอยู่ด้วยที่บ้าน “แม่ครูหมัน” และได้สมัครเข้าเป็นละครคณะคุณนายพยงค์เพื่อจะได้เป็นลูกศิษย์แม่ครูหมันอีกต่อไป เมื่อมีงานก็ไปแสดงหากไม่มีงานแสดงก็ฝึกปรืออยู่ที่บ้านและช่วยกันทำงานบ้านเล็กๆน้อยๆตลอดมาปรากฏว่าคณะละครคุณนายพยงค์มีชื่อเสียงขึ้นมากทำให้รายได้ภายในครอบครัวดีขึ้นจึงทำให้สามารถส่งนายอรุณ คงประภัศร์เข้าโรงเรียนมัธยมวัดราชบพิธส่วนนางถนอมบุตรสาวคนโตนั้นได้ให้อยู่กับบ้านทำงานบ้านแทนตนแต่นางถนอมก็สามารถอ่านออกเขียนได้พอสมควรและสามารถเข้ารับราชการในตำแหน่งหัวหน้าพนักงานประจำพิพิธภัณฑ์สถาน (แห่งชาติ) และเป็นพนักงานที่ใกล้ชิดกรมพระยาดำรงราชานุภาพมากคนหนึ่งทำให้ฐานะภายในครอบครัวดีขึ้น

“แม่ครูหมัน” ทำหน้าที่ฝึกสอนและควบคุมคณะละครแทนคุณนายพยงค์อยู่ถึง 5 ปีเศษ ในที่สุดก็เกิดแตกแยกกันขึ้นตามธรรมดาของโลกคือเมื่อเจริญถึงขั้นสูงสุดแล้วก็ต้องเสื่อมลง สาเหตุเพราะขัดแย้งในเรื่องค่าจ้างในที่สุดถึงกับเป็นคดีฟ้องร้องกัน “แม่ครูหมัน” จึงแยกตัวออกมาและตั้งคณะละครของตนขึ้น ตั้งตนเป็นหัวหน้าคณะ รับจ้างแสดงในงานทั่วไป บรรดาลูกศิษย์ที่เข้าใจและเห็นใจครูก็ต่างพากันลาออกจากคณะคุณนายพยงค์ติดตามมาขออาศัยอยู่ด้วยและปฏิบัติตนเป็นศิษย์ที่ดีมาโดยตลอด ช่วยกันทำ (งาน) ช่วยกันกิน (ตามมีตามเกิด) เมื่อมีงานก็ไปแสดงยามว่างก็ฝึกหัดถ่ายทอดให้แก่กันและกันทั้งๆที่บ้านที่เช่าอยู่ก็แคบและอยู่ริมถนน ใครผ่านไปผ่านมาก็สามารถมองเห็นได้ประมาณ พ.ศ.2477 ภายหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง กรมหรสพถูกยุบทางการได้จัดตั้ง

กรมศิลปากรขึ้นมาแทนและในขณะที่หลวงวิจิตรวาทการดำรงตำแหน่งอธิบดีอยู่นั้นรัฐบาลได้ดำริจะจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางค์ขึ้น จึงได้พยายามจัดหารวบรวมผู้มีความสามารถทางด้านละคร โขน และดนตรีมาเป็นครู ปรากฏว่าในรุ่นแรกนี้ทางราชการได้จัดหามาได้แล้ว 2 ท่านคือ

1. คุณครูลมูล ยมะคุปต์
2. คุณครูหม่อมต่วน ภัทรนาวิก (หม่อมของกรมพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์)

ทั้งสองท่านนี้มีความสามารถและประสบการณ์ทางการละครมามากมายนอกจากนั้นหลวงวิจิตรวาทการยังได้อนุญาตให้คุณครูทั้งสองไปชักชวนเพื่อนฝูงที่มีความสามารถมาได้อีกเพราะยังมีจำนวนน้อยมากไม่เพียงพอกับการที่จะมาสอนให้กับเด็กรุ่นใหม่ หม่อมต่วนฯจึงได้ชักชวน “แม่ครูหมัน” ไปช่วยสอนนักเรียนโดยได้มาชวนร่วมกับอาจารย์ละม่อม วงศ์ทองเหลือ ท่านทั้งสองได้ชักชวนหว่านล้อมอยู่นานพอสมควรในที่สุด “แม่ครูหมัน” ก็ตกลงยินยอมไปสอน หม่อมต่วนฯจึงนำไปพบกับหลวงวิจิตรวาทการและสมัครเข้ารับราชการเป็นศิลปินชั้น 3 เงินเดือน 30 บาท ตั้งแต่วันที่ 1 มิถุนายน พ.ศ. 2477 และทำหน้าที่เป็นครูสอนนักเรียนตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา

ระหว่างนี้รัฐบาลไทยได้จัดส่งคณะนาฏศิลป์ไปแสดงเชื่อมสัมพันธไมตรี ณ ประเทศญี่ปุ่น “แม่ครูหมัน” ได้มีโอกาสร่วมคณะไปด้วยในฐานะครูผู้ฝึกสอนและครูช่วยแต่งตัว (ละคร) เพราะครูละครบางท่านสอนได้เพียงแต่ท่ารำแต่แต่งตัว (ละคร) ไม่เป็น สำหรับการเดินทางไปราชการ ณ ประเทศญี่ปุ่นในครั้งนี้เป็นการเดินทางโดยทางเรือมีพระราชธรรมนิเทศ ราชทูตไทยประจำกรุงโตเกียวเป็นหัวหน้าคณะและอาจารย์ละม่อมวงศ์ทองเหลืออาจารย์ใหญ่โรงเรียนนาฏดุริยางค์เป็นผู้ควบคุมไปมีนักดนตรีและนักแสดงร่วมไปด้วยประมาณ 40 คน ระหว่างเดินสมุทรแวะขนถ่ายสินค้าตามเมืองท่าต่างๆเช่น ไซ่ง่อนประเทศเวียดนามและเซอูลประเทศเกาหลี “แม่ครูหมัน” จึงมีโอกาสท่องเที่ยวตามเมืองท่าเหล่านี้ด้วย และการที่ผู้แสดงเป็นตัวเงาะ (คุณสยม ฤทธิ์จรุง)เกิดประสบอุบัติเหตุไม่อาจมีใครแสดงแทนได้ “แม่ครูหมัน” ต้องออกแสดงแทน ภายหลังการแสดงเสร็จสิ้นลงชาวญี่ปุ่นที่มาชมการแสดงในคืนนั้นก็สามารถทราบได้ทันทีว่าผู้แสดงในคืนนั้นไม่ใช่ตัวที่เคยแสดงและได้หลังเวทีทันทีที่การแสดงเสร็จสิ้นและขอลายเซ็นเป็นการใหญ่เมื่อทราบว่าผู้แสดงคือ “ครูผู้มีความสามารถ” คนหนึ่งของวงการนาฏศิลป์ไทย

ภายหลังเดินทางกลับจากประเทศญี่ปุ่น “แม่ครูหมัน” ก็กลับมาทำหน้าที่ครูสอนนาฏศิลป์ต่อไปและทำการสอนด้วยดีตลอดมาจากประสบการณ์ที่เคยได้รับการฝึกหัดและแอบจดจำคนอื่นมาบ้างและยังเคยแสดงละครชาตรีเกือบทุกเรื่องทุกตอนตลอดทั้งเคยแสดงโขนมาอีกด้วยทำให้“แม่ครูหมัน” สามารถสอนลูกศิษย์เป็นตัว (แสดง) ได้ทุกตัวแม้กระทั่งตัวสัตว์ เช่น นก ม้า ช้าง หมี และควายเป็นต้น นอกจากนี้ยังได้พยายามรวบรวมแต่งเติมท่ารำขึ้นมา เนื่องจากว่าท่ารำของเดิมได้ศูนย์หายไป เช่น ท่ารำแม่บทใหญ่ เป็นต้น “แม่ครูหมัน” ร่วมกับ “คุณครูลมูล” ได้ร่วมมือกันประดิษฐ์ท่าเชื่อมโยงโดยอาศัยเค้าโครงท่ารำที่กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงถ่ายภาพไว้มาเป็นบรรทัดฐาน

เนื่องจากท่ารำที่เหลืออยู่เป็นท่าตายไม่เหมือนภาพยนตร์ เมื่อได้คิดค้นเสร็จเรียบร้อยแล้วทั้งสองท่านจึงได้พากันไปรำให้ เจ้าคุณนัฏกานุรักษ์และคุณหญิงเทศติชม ปรากฏว่าท่านทั้งสองยอมรับว่าใกล้เคียงกับของเดิมใช้ได้ตามกระบวนรำและอนุญาตให้นำมาถ่ายทอดต่อไป ทั้งสองจึงได้นำมาใช้เป็นหลักสูตรสอนนักเรียนและยังคงใช้รำมาจนกระทั่งทุกวันนี้ นอกจากท่ารำที่กล่าวมาแล้วซึ่งยอมรับและถือว่าเป็น “แม่ท่า” ที่สำคัญยิ่งแล้วยังมีท่ารำชุดต่างๆอีกมากมายที่“แม่ครูหมัน” กับ “คุณครูลมูล”ได้ร่วมกันประดิษฐ์คิดค้นขึ้นและใช้เป็นแบบฉบับมาจนทุกวันนี้

ส่วนท่ารำที่เป็นของ“แม่ครูหมัน” โดยตรงก็มีมากมายเช่นท่างิ้วซึ่ง“แม่ครูหมัน” จดจำมาจากวังหน้าในสมัยอดีตก็ได้นำมาสอนและใช้แสดงเรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสาได้แก่ท่าเดินของราชทูตและทหารเลวของพระเจ้ากรุงจีนเป็นต้น สำหรับวิธีการแสดงละครนอก “แม่ครูหมัน” ก็ได้นำมาถ่ายทอดเอาไว้มากมายเช่นท่ารำของ พราหมณ์โต ซึ่งเป็นท่ารำที่เก่าแก่มาก “แม่ครูหมัน” ได้รับถ่ายทอดจากบรมครูของท่านและได้ถ่ายทอดให้กันคุณครูฉลาด พกุลานนท์ และครูแสวง อัฏฏะวัชระไว้เมื่อครั้งแสดงเป็นพราหมณ์โตตอนที่กรมศิลปากรนำออกแสดงให้ประชาชนชม ณ โรงละครศิลปากร ส่วนท่ารำที่สำคัญๆและสวยงาม “แม่ครูหมัน” ก็ได้นำมาถ่ายทอดให้ไว้เช่นท่ารำ “เงาะ” ซึ่งบรรดาครูอาจารย์ทางนาฏศิลป์ยินยอมและรับว่าเป็นท่ารำที่สวยงามมากและยกเป็นสัญลักษณ์ประจำตัว“แม่ครูหมัน” ตลอดมา

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

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

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

สำหรับด้านการแสดงนั้นก็ใช่ว่า “แม่ครูหมัน” จะไม่ออกแสดงอีกเลยก็หาไม่ เมื่อมีโอกาสก็เคยออกแสดงอยู่เสมอทั้งที่เป็นคำสั่งของผู้บังคับบัญชาและจากคำขอร้องของผู้ชมที่อยากมีโอกาสชมในบางครั้ง เช่น แสดงตัวเป็นเจ้าเงาะ คู่กับ หม่อมต่วนบ้างเป็นตัว ฤษีวศิษฐ์ คู่กับ หลวงวิลาศวงงามบ้างเป็นท้าวยศวิมลคู่กับคุณครูเฉลยบ้าง แสดงเป็น รามปรศุ รบกับ พระคเณศร์ ซึ่งคุณครูลมูลเป็นผู้

แสดงบ้าง ทั้งนี้ได้ออกแสดงทั้งที่โรงละครศิลปากร และ ที่สังคีตศาลา ครั้งสุดท้ายก่อนที่จะออกจากราชการได้มีโอกาสออกท่ารำ “เส้นเหล้า” เพื่อถ่ายเป็นภาพยนตร์ส่วนพระองค์เก็บไว้ ณ กองถ่ายภาพยนตร์ส่วนพระองค์ฯ ซึ่งในการถ่ายทำนี้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้พระราชทานทุนทรัพย์ส่วนพระองค์ให้มาดำเนินการถ่ายเป็นภาพยนตร์เก็บไว้เพื่อจะได้เป็นแบบฉบับต่อไปในภายหน้า

ตลอดเวลาที่ท่านรับราชการเป็นครูอยู่ที่โรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากรนั้น “แม่ครูหมัน” ได้พยายามปฏิบัติราชการด้วยดีตลอดมา เอาใจใส่ในการฝึกสอนและไม่เคยหลบเลี่ยงหรือขาดราชการโดยไม่จำเป็นเลย ได้ทุ่มเทกำลังกายกำลังใจให้กับราชการอย่างเต็มสติกำลังได้พยายามยกระดับนาฏศิลปินให้สูงขึ้น แม้ท่านผู้บังคับบัญชาชั้นสูงในกรมศิลปากรทุกท่านก็เคยเรียกพบเพื่อปรึกษาหาหรือเกี่ยวกับงานด้านนาฏศิลป์เนืองๆ บางครั้งตองการแสดงละครเรื่องใดเรื่องหนึ่งขึ้นมาแต่กรมศิลปากรไม่อาจจัดหาบท (แสดง) ของเดิมมาได้ “แม่ครูหมัน” ก็ไดนำบทเรื่องนั้นๆไปมอบให้เพื่อจะได้นำมาฝึกซ้อมประกอบการแสดง นับว่าเป็นผู้ที่ใฝ่ในศิลปะจริงๆ นอกจากนั้นแล้ว “แม่ครูหมัน” ยังได้มีโอกาสไปฝึกสอนให้ท่านผู้ใหญ่ในวงราชการมามากมาย อาทิ พณฯ จอมพล ป. พิบูลสงคราม พล ตำรวจเอกเผ่า ศรียานนท์ นายควง อภัยวงศ์ ฯลฯ นับเป็นเกียรติประวัติอย่างยิ่งแก่ตัวเอง

“แม่ครูหมัน” รับราชการเป็นครูสอนนาฏศิลป์ กรมศิลปากรจนกระทั้งอายุ 80 ปีเศษ ท่านจึงถูกเลิกว่าจ้างเพราะท่านเริ่มมีอาการ “หลง” หลังจากนั้นท่านก็อยู่กับบ้านเฉยๆ พร้อมด้วยบุตรหลาน และเหลน โดยมีสุขภาพสมบูรณ์ยิ่ง ภายหลังเมื่อเดือนสิงหาคม 2514 ท่านก็เกิดอาการหน้ามืดล้มฟุบลง บรรดาหลานและเหลนต่างก็พากันปฐมพยาบาลอย่างเต็มที่และได้เชิญนายแพทย์มาทำการรักษาพยาบาลภายหลังจากการตรวจโดยละเอียดแล้ว นายแพทย์ได้แนะนำว่า หัวใจสูบฉีดโลหิตได้น้อยทำให้โลหิตไม่สามารถขึ้นไปหล่อเลี้ยงสมองได้เต็มที่ นางถนอม ยวงศรี บุตรสาวได้เคยนำความเจ็บป่วยนี้ไปเรียนหารือกับคุณปรียา รามณรงค์ ซึ่งเป็นลูกศิษย์คนหนึ่งของ “แม่ครูหมัน” ด้วยว่าจะนำท่านเข้ารับการรักษาพยาบาลในโรงพยาบาลจะดีไหม ปรากฏว่าได้รับคำแนะนำมาว่าท่านชรามากแล้วควรให้โอกาสบุตรหลานให้การปฐมพยาบาลสนองคุณท่านด้วยตนเองดีกว่า

ภายหลังจากที่อาการท่านเริ่มป่วยท่านก็ไม่อาจรับประทานอาหารได้ ในที่สุด เมื่อวันที่ 5 พฤศจิกายน พ.ศ. 2514 เวลาประมาณ 23.50 น. ท่านก็เริ่มมีการหอบ หายใจดังและในที่สุดท่านก็สิ้นใจไปโดยอาการสงบ สิริรวมอายุได้ 89 ปี

ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้มีโอกาสเป็นศิษย์และรับความรู้จากครูมัลลี คงประภัทร์ในกระบวนท่ารำโบราณที่สวยงามหลายชุดด้วยกันโดยเฉพาะอย่างยิ่ง กลวิธีในการรำซัดท่าจากการแสดงละครชาตรี ซึ่งเป็นท่ารำที่ปฏิบัติให้งดงามค่อนข้างยาก นอกจากการกระทบก้น (กิริยายกก้นขึ้นเล็กน้อยเหมือนสะดุ้งแล้วกระแทกลง) การกระทายไหล่ (การชักไหล่มาด้านหลังแล้วดันไปด้านหน้า การย้อนตัวที่ประกอบกันทั้ง 3 ส่วนของร่างกายอย่างสมดุลแล้ว ยังต้องให้มีความสัมพันธ์กับจังหวะกลองอย่างแม่นยำอีกด้วย นอกจากนั้น ครูมัลลี ยังได้ถ่ายทอดวิธีการแสดงละครนอก ให้เป็นแนวทาง

ให้ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้นำมาเป็นแบบอย่างในการแสดง ในเรื่องการรำใช้บทด้วยท่ารำที่เป็นธรรมชาติ สื่อสารกับผู้ชมได้อย่างซาบซึ้ง (รัจนา พวงประยงค์,2562: สัมภาษณ์) และเป็นที่จดจำของผู้ชม จากการที่มีโอกาสได้ฝึกหัดกระบวนท่าโบราณจาก ครูมัลลี คงประภัศร์ ทำให้ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้สั่งสมกระบวนท่ารำเพื่อไปต่อยอดในการแสดงต่างๆอย่างหลากหลายและประณีตงดงาม

3.4 ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

ภาพประกอบ 49 ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

ที่มา : กรมศิลปากร 2560

ชีวิตวัยเด็ก

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีนามเดิมว่า แผ้ว สุทธิบูรณ์ เกิด เมื่อวันที่ 25 ธันวาคมพ.ศ. 2446 เป็นธิดาคนที่ 2 ของนายเฮง และนางสุทธิ สุทธิบูรณ์ในจำนวนพี่น้อง 3 คนคือนางทับทิม คลี่สุวรรณ์ พี่สาว และนายสหัส สุทธิบูรณ์ น้องชาย ในครอบครัวพอมีอันจะกินจากจังหวัดฉะเชิงเทรา ความที่คุณย่ามีตำแหน่งเป็นคุณพนักงานในพระราชสำนักฝ่ายใน ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ท่านผู้หญิงแผ้วจึงมีโอกาสเข้าไปอยู่ในพระบรมมหาราชวังกับคุณย่าด้วย

กระทั่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 เสด็จสวรรคต จึงกลับออกมาอยู่กับบิดามารดาดังเดิม กระทั่งอายุ 8 ขวบ จึงได้เข้าไปอยู่ในวังสวนกุหลาบ

ท่านผู้หญิงแผ้วเข้าถวายตัวในสมเด็จพระบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา มีท้าวนารี วรคณารักษ์ (แจ่ม ไกรฤกษ์) เป็นผู้ปกครองดูแล อีกทั้งได้รับการฝึกหัดนาฏศิลป์ผู้ทรงคุณวุฒิในราชสำนัก เช่น เจ้าจอมมารดาวาด (ท้าววรจันทร์) และเจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4 เจ้าจอมมารดาทับทิม ในรัชกาลที่ 5 หม่อมแย้มใน สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ หม่อมอิ่งในสมเด็จพระบัณฑูรฯ จากการที่ท่านผู้หญิงแผ้วเรียนรำละครด้วยใจรัก ประกอบกับเป็นเด็กหน้าตางดงาม จึงได้รับการสนับสนุนให้เรียนอย่างเต็มที่

ชีวิตสมรส

ด้วยความรู้ความสามารถในการแสดงนาฏศิลป์เป็นเลิศ ประกอบกับความงดงามทั้งกายและใจ เพียบพร้อมด้วยคุณสมบัติของเบญจกัลยาณีครบถ้วน ท่านผู้หญิงแผ้วจึงเป็นที่โปรดปรานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมายิ่งนัก ทรงขอท่านผู้หญิงแผ้วไปเป็นชายาในพระองค์ มีนามว่าหม่อมแผ้ว นครราชสีมา ต่อมาทรงยกขึ้นเป็นหม่อมห้ามของพระองค์แล้วจึงนำความกราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงมี พระมหากรุณารับท่านผู้หญิงแผ้วไว้ในตำแหน่งสะใภ้หลวง 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 ทั้งหมดสี่คนได้แก่

- ม.ล.แต้ว สนิทวงศ์
- ม.ล.นวลผ่อง สนิทวงศ์ สมรสกับ พลเอกแสวง เสนาณรงค์ มีบุตรธิดา ๓ คน
    1. นางเพชรพริ้ง สารสิน
    2. นางสาวพราวพร เสนาณรงค์
    3. นายแมนพงศ์ เสนาณรงค์
- พ.ต.อ.(พิเศษ) ม.ล.เติม สนิทวงศ์ สมรสกับนางโสภี โชติกะพุกกณะ มีบุตรธิดา ๓ คน
    1. นายอยุทธย์ สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

2. นางสุธัญญา บุญสูง

3. นางคล้ายจันทร์ พันธ์แมน

- ม.ล.ตวง สนิทวงศ์ สมรสกับ ม.จ. รังษีนภดล ยุคล มีบุตรธิดา 4 คน

1. นางสายฝน สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

2. นายดุลสิทธิ์ สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

3. นายรังษิดล สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

4. นายตรรค สนิทวงศ์ ณ อยุธยา

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีใจรักด้านรำละครมาแต่เยาว์ ท่านได้รับการฝึกหัดอบรมด้านละครขณะอยู่ในวังสวนกุหลาบเมื่ออายุได้ 8 ปี โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ได้ส่งท่านผู้หญิงไปฝึกหัดนาฏศิลป์กับครูอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิในราชสำนักจนมีความรู้ความสามารถออกแสดงเป็นตัวละครเอกในโอกาสแสดงถวายทอดพระเนตรหน้าพระที่นั่งในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวหลายครั้ง ท่านผู้หญิงแสดงเป็นอิเหนา และนางดรสาในเรื่องอิเหนา เป็นพระพิราพ และทศกัณฐ์ในเรื่องรามเกียรติ์

ท่านผู้หญิงเคยเล่าว่า หลังจากที่ฉันอยู่ในวังสวนกุหลาบสักระยะหนึ่ง เจ้าฟ้าอัษฎางค์ได้ส่งฉันไปฝึกหัดอิเหนาที่วังกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ หัดกับเจ้าจอมมารดาเขียน ท่านเจ้าจอมหัดให้ฉันเป็นอิเหนา เมื่อเวลาฉันรำไม่ดีท่านจะตีฉัน ฉันเอามือรับจนหัวแม่มือฉันแตกคือมือด้านซ้าย ฉันอยู่ที่วังกรมพระนราหลายเดือนต่อมาไปอยู่ในวังสวนกุหลาบ สำหรับการแสดงได้แสดงเป็นตัวเอกหลายเรื่อง ได้เคยต้อนรับแขกเมืองที่เข้ามาเยี่ยมเยือนประเทศไทยและแสดงถวายหน้าพระที่นั่งตั้งแต่รัชกาลที่ 5 ถึงรัชกาลที่ 7

สำหรับเรื่องที่แสดงนั้น ฉันแสดงเป็นตัวอิเหนาตั้งแต่เข้าห้องจินตะหราจนถึงศึกกะหมังกุหนิงกับหม่อมแย้ม ฉันเก่งในทางเพลงอาวุธทั้ง หอก กระบี่ ทวน ดาบ กริช สำหรับละครใน ฉันทำได้ดีเป็นที่โปรดปรานของ จ้านาย สำหรับละครนอก แสดงเป็นตัวพระไวย ตอนแตกทัพ ไชยเชษฐ์ และเป็นตัวไกรทองอย่างดีเยี่ยมต่อมาแสดงที่กระทรวงต่างประเทศเมื่ออายุ 13 ปีทูลกระหม่อมอัษฎางค์ฯ ส่งฉันไปอยู่กับเจ้าจอมมารดาทับทิม ในรัชกาลที่ 5 ฉันเป็นนางเมขลาคู่กับคุณหญิงเทศนัฏกานุรักษ์เป็นรามสูร ต่อมาแสดงเป็นดรสาในเรื่องอิเหนาเมื่อตอนโดดเข้ากองไฟ รำกริชผู้หญิงตายตามระตูการแสดงครั้งนี้ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ฯ ทรงชอบมาก และขอฉันไปเป็นชายาของพระองค์

ครั้นมาเป็นหม่อมห้ามในพระองค์ ไม่ทรงอนุญาตให้เล่นละครเปิดหน้าให้คนอื่นได้เห็นในงาน ฉลองแซยิดครบ 60 ปี ของท้าวนารวรคณารักษ์ ท่านผู้หญิงแผ้วจึงต้องแสดงเป็นตัวพระพิราพทรงเครื่อง ซึ่งพอออกมายืนแตะข้างม่าน ก็เป็นที่ประทับใจแก่เจ้านาย และข้าราชการที่เชิญมาในงานนั้นเป็นที่ยิ่งจวบจนสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสิมา เสด็จ

ทิวงคตแล้ว เป็นเวลานานพอสมควร 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 จึงนำเอาวิชาความรู้ทางด้านนาฏศิลป์จากประเทศต่างๆ บางอย่างมาพัฒนาเป็นท่านาฏศิลป์ไทย คิดประดิษฐ์ท่าแปลกๆ ใหม่ๆ ขึ้นจากท่ารำพื้นฐานซึ่งเคยเนิบช้า ให้กะทัดรัดงดงามตามแบบแผน สร้างความเพลิดเพลินชื่นชมแก่ผู้ชมอย่างไม่มีเหนื่อยหน่าย อาทิ ระบำม้า ท่านผู้หญิงเคยเล่าว่า ลีลาท่าเต้นโขยกไปเขยกมาของผู้แสดงระบำม้านั้น ท่านจดจำมาจากท่าระบำม้าของประเทศโปรตุเกส แล้วนำมาปรับปรุงให้เป็นท่ารำแบบไทยๆ

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เปรียบเสมือนศูนย์รวมศิลปวัฒนธรรมไทย เพราะท่านยังเป็นผู้รอบรู้ในศิลปวิทยาการด้านนาฏศิลป์การประพันธ์บทสำหรับแสดงทั้งโขน และละคร ภาระหน้าที่ของท่านมีมากมายดังนี้

1. เป็นผู้เชี่ยวชาญในศิลปวิทยาการเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย เช่น ท่ารำของผู้แสดงทั้งพระนาง ยักษ์ และลิง รวมทั้งตัวประกอบเสนาทั่วไป ตลอดจนสิงสาราสัตว์ที่จัดเป็นชุดระบำเช่น ระบำช้าง , ระบำม้า, ระบำเงือก, ระบำนก, ระบำควาย, (ระบำบันเทิงกาสร) เป็นต้น

2. เป็นผู้คัดเลือกเรื่อง และชุดการแสดง อำนวยการจัดทำบทสำหรับแสดง เป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อมการแสดงนาฏศิลป์ไทยของกรมศิลปากร

3. เป็นผู้คัดเลือกตัวโขนละครให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวโขนละครในเรื่องต่างๆ อันเป็นหลักวิชาสำคัญอย่างหนึ่ง ซึ่งผู้คัดเลือกต้องมีความรอบรู้ในเรื่องตัวโขนละครเรื่องนั้นๆ เป็นอย่างดี

4. เป็นผู้กำหนดตัวศิลปินที่จะช่วยฝึกสอน และกำกับการแสดงนาฏศิลป์ชุดต่างๆ ซึ่งกรมศิลปากรได้รับอนุมัติจากรัฐบาลให้จัดไปแสดงต่างประเทศ

5. เป็นผู้ฝึกสอน และอำนวยการฝึกซ้อมการแสดงโขน ละคร ฟ้อนรำฯลฯ ทุกครั้งที่กองการ- สังคีต กรมศิลปากร จัดแสดงเผยแพร่แก่ประชาชน ณ โรงละครแห่งชาติ สังคีตศาลา สถานีโทรทัศน์ สถานที่ราชการต่างประเทศ และต่างจังหวัดทั่วราชอาณาจักร

6. เป็นวิทยากรบรรยายและตอบข้อซักถาม ในการอบรมเกี่ยวกับเรื่องนาฏศิลป์ และวรรณกรรมการแสดง

7. เป็นที่ปรึกษาในการสร้างนาฏกรรมประเภทต่าง ๆ ซึ่งหน่วยราชการ สถาบันการศึกษา องค์กร และสมาคม ตลอดจนเอกชนทั่วไปจัดขึ้นในกรณีพิเศษ

นอกเหนือจากความเชี่ยวชาญในตำราฟ้อนรำอันสืบทอดมาตั้งแต่สมัยโบราณแล้ว ท่านผู้หญิงแผ้วยังมีความเชี่ยวชาญพิเศษในการค้นคิดประดิษฐ์ท่ารำให้เหมาะสมกับยุคสมัย ดำเนินไปโดยถูกต้องตามระเบียบแบบแผนอันมีมาแต่โบราณ ไม่ว่าจะเป็นที่ท่าท้าวพญามหากษัตริย์ ขุนนางบุคคลสามัญ ตลอดจนท่าทางของสัตว์ทั่วไป ท่านผู้หญิงสามารถประดิษฐ์ลีลาท่ารำได้อย่างดงาม และเหมาะสมกับบทบาท

ท่ารำที่ท่านผู้หญิงแผ้วประดิษฐ์ขึ้นมีมากมาย เช่น

1. ประเภทระบำมีดังนี้

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

2. ประเภทรำ มีดังนี้

1. ท่ารำของอิเหนา ตอนจากถ้ำ และตอนตัดดอกไม้ฉายกริชในละครใน เรื่องอิเหนา

2. ท่ารำของนางมโนห์ราตอนบูชายัญ ในละคร เรื่องมโนห์รา

3. รำพม่า-ไทยอธิษฐานประดิษฐ์ท่ารำร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์ แสดงครั้งแรกเนื่องในโอกาสที่คณะทูตวัฒนธรรมไทย ไปเจริญสัมพันธไมตรีกับสหภาพพม่า เมื่อ พ.ศ. 2498

4. รำลาว-ไทยปณิธาน ประดิษฐ์ท่ารำร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์ แสดงครั้งแรกเนื่องในโอกาสที่คณะทูตวัฒนธรรมไทยไปเจริญสัมพันธไมตรีกับราชอาณาจักรลาว พ.ศ. 2500

5. รำสีนวลออกเพลงอาหนู

6. รำโคมบัว

7.รำซัดชาตรี

8. รำเถิดเทิง (ประดิษฐ์ท่ารำร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์)

9. รำกระทบไม้

10. รำฉุยฉายฮเนา

3. ประเภทฟ้อน มีดังนี้

1. ฟ้อนมาลัย ในละครพันทางเรื่องพญาผานอง

2. ฟ้อนดวงเดือน

3. ฟ้อนรัก (ได้รับการฝึกหัดมาจากเจ้าจอมมารดาเขียนในรัชกาลที่ 4)

4. ฟ้อนจันทราพาฝัน

นอกจากผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยซึ่งเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายแล้ว ท่านผู้หญิงแผ้วยังเรียบเรียง และจัดทำบทโขน บทละครไว้อีกหลายเรื่องหลายชุด และหลายตอน เช่น

1. บทละครในเรื่องอิเหนา ตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหา ตอนลมหอบ ตอนอุณากรรณชนไก่ตอนบุษบาชมศาล ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช ตอนประสันตาต่อนก ตอนศึกกะหมังกุหนิง ตอนประสันตาเชิดหนัง และตอนหย้าหรันลักนางเกนหลง

2. บทละครนอก เรื่องสังข์ทอง ตอนเลือกคู่-หาปลา ตอนนางมณฑาลงกระท่อม ตอนตีคลีตอนพระสังข์เลียบเมือง

3. บทละครนอก เรื่องไกรทอง ตอนที่ 1 ตะเภาแก้วตะเภาทอง และบริวารไปเล่นน้ำ ตอนที่ 2 ไกรทองตามนางวิมาลากลับถ้ำ

4. บทละคร เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายเพชร พลายบัวออกศึก

5. บทละคร เรื่องพระอภัยมณี ตอนพระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อ ตอนพระอภัยมณีพบนางสุวรรณมาลี ตอนพระอภัยมณีพบนางละเวง

9. บทละครนอก เรื่องไชยเชษฐ์ ตอนนางสุวิญชาถูกขับไล่

7. บทละครนอก เรื่องรถเสน (ร่วมแต่งกับผู้อื่น)

8. บทละคร เรื่องมโนห์รา (ร่วมแต่งกับผู้อื่น)

9. บทละคร เรื่องเงาะป่า

10. บทละคร เรื่องสังข์ศิลป์ชัย ตอนท้าวเสนากุฎเข้าเมือง

11. บทละครนอก เรื่องคาวี ตอนนางในกลองศึกถึงเผาพระขรรค์

12. บทละครนอก เรื่องสุวรรณหงส์ ตอนพราหมณ์เล็ก - พราหมณ์โต

13. บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดปราบกากนาสูร ชุดนางลอย ชุดปราบบรรลัยกัลป์

ตลอดระยะเวลาอันยาวนานในหน้าที่ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย และในฐานะของครู ท่านผู้หญิงแผ้วมีแต่ความเมตตากรุณาต่อศิษย์ ปรารถนาให้ศิษย์ได้ดีมีวิชาความรู้ถ้วนหน้า บรรดาศิษย์ต่างเรียกท่านผู้หญิงว่า “หม่อมอาจารย์” ตามฐานอันดรศักดิ์เดิมของท่านมีเพียงศิษย์บางคนที่มีอายุรุ่นราวคราวเดียวกันกับหลานของท่าน เรียกท่านว่า “หม่อมย่า” ซึ่งท่านก็ชอบใจ และเอ็นดูศิษย์เหล่านั้นเป็นอันมาก

ทุกวันที่เปิดทำงานราชการ ท่านผู้หญิงแผ้วจะมาทำงานที่ห้องทำงานเล็กๆ ไม่มีเครื่องปรับอากาศบนชั้น 4 ของอาคารปีกซ้ายโรงละครแห่งชาติ ด้านในเป็นที่ทำการของงานนาฏศิลป์และงานเครื่องแต่งกาย ท่านผู้หญิงแผ้วจะเริ่มทำงานโดยไม่มีเวลาว่างเลย ถ้าไม่ออกมาซ้อมการแสดงนอกห้องหรือที่โรงละครแห่งชาติ ท่านผู้หญิงก็จะเรียกผู้แสดงเข้าไปซ้อมในห้องทำงานของท่าน กระทั่งถึงเวลาอาหารกลางวันจึงหยุดพัก ตกบ่ายก็ฝึกซ้อมการแสดงต่อไปจนถึงเวลาเย็นจึงจะกลับบ้าน เรื่องการซ้อมการแสดงนี้แม้ท่านผู้หญิงแผ้วจะเจ็บไข้ได้ป่วย หมอห้ามมิให้ไปทำงานแต่เนื่องจากท่านมีความรักความเอาใจใส่ในการแสดง ต้องการให้การแสดงของกรมศิลปากร เป็นที่ชื่นชมของคนทั่วไป ท่านจึงขอให้กองการสังคีตจัดส่งผู้แสดงไปรับการฝึกซ้อมจากท่านที่บ้าน แต่ถ้าท่านผู้หญิงมาทำงาน และตอนบ่ายไม่มีฝึกซ้อมการแสดง ท่านผู้หญิงก็จะจัดทำบทโขน บทละครโดยมีผู้ช่วยเขียนบทให้และท่านบอกให้เขียนตามคำบอก

เมื่อเดือนเมษายน-พฤษภาคม 2519 รัฐบาลไทยอนุมัติให้กรมศิลปากรจัดนาฏศิลป์ไปแสดง ณ สาธารณรัฐประชาชนจีนเป็นครั้งแรก ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อม และร่วมเดินทางไปกำกับการแสดงด้วย ผลการแสดงในครั้งนั้นทำให้หนังสือพิมพ์ทุกฉบับในเมืองจีนตีพิมพ์ข้อความยกย่องชมเชยท่านผู้หญิงแผ้วไม่เว้นแต่ละวัน ดังข้อความตัวอย่างของบทบรรณาธิการในหน้าหนังสือพิมพ์เหลินหมินยี เป้า ฉบับประจำวันที่ 25 เมษายน 2519 ซึ่งแปลเป็นภาษาไทยว่า “สะพานมิตรภาพเชื่อมระหว่างไทยจีน”

“การแสดงของคณะนาฏศิลป์ไทยนี้ เปิดการแสดงด้วยระบำ “จีนไทยไมตรี” เป็นชุดแรก ทุกครั้งระบำชุดนี้เป็นผลงานของหม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี หลังจากที่ได้ใช้ความพยายามค้นคิดขึ้นในระยะเวลาอันสั้น หม่อมแผ้วผู้ที่มีอายุถึง 74 ปีแล้ว ขณะที่ท่านอยู่ในประเทศจีนว่า รู้สึกเป็นเกียรติและภูมิใจมากที่มีโอกาสได้มีส่วนในการร่วมแรงร่วมใจ เพื่อสร้างสัมพันธไมตรีในครั้งนี้ บรรดา

ผู้เกี่ยวข้อง และเหล่าศิลปินไทยทุกคนมีความกระตือรือร้นที่จะรับฟังข้อคิดเห็นในด้านความหมายของนาฏศิลป์ และท่วงท่าต่าง ๆ จากคณะผู้แทนวัฒนธรรมของประเทศจีน และได้มีการแก้ไขดัดแปลงเกี่ยวกับการจัดการแสดงด้วย”

ที่นครเชี่ยงไฮ้ หนังสือพิมพ์ หลิน ฮุย เป้า ฉบับประจำวันศุกร์ที่ 30 เมษายน 2519 เสนอบทความเกี่ยวกับการแสดงของนาฏศิลป์ในนครเชี่ยงไฮ้เรื่อง “ดอกไม้แห่งมิตรภาพระหว่างไทย-จีนจะบานต่อไป” มีข้อความชมเชยผลงานของท่านผู้หญิงแผ้วว่า

“สิ่งที่น่าประทับใจพวกเราอีกอย่างหนึ่งก็คือการแสดงของคณะนาฏศิลป์ไทยทุกครั้งได้จัดระบำชุด “จีนไทยไมตรี” ไว้เป็นระบำชุดแรกเสมอไป ระบำชุดนี้ผู้แสดงหญิงในเครื่องแต่งกายแบบชนเผ่าไทย และจีนมือถือช่อดอกไม้ ต่างร่ายรำไปตามจังหวะเพลงด้วยท่วงท่าของระบำที่มีบรรยากาศแจ่มใสอบอวลไปด้วยกลิ่นไอแห่งมิตรภาพของประเทศทั้งสอง ระบำชุดนี้ ทางกรมศิลปากรได้จัดขึ้นเป็นชุดพิเศษสำหรับการมาเยือนประเทศจีนในครั้งนี้ แสดงให้เห็นถึงความพยายามของศิลปินไทยในอันที่จะสร้างสรรค์ความเข้าใจอันดี และมิตรภาพที่มีต่อกันเหมือนพี่น้องของทั้งสองประเทศ ด้วยการแสดงออกในระบำชุดนี้ ทำให้รู้สึกซาบซึ้งเกินกว่าจะกล่าวได้...”(กรมศิลปากร, 2550)

นอกเหนือจากเกียรติคุณดังกล่าวมาแล้ว สิ่งที่น่าชื่นชมยิ่งคือท่านผู้หญิงแผ้วมีวิธีสอนคนดูละครในสมัยนี้ให้อ่านภาษาการร่ายรำละครไทยด้วยวิธีแยบยลแทรกท่าที่ร่ายรำบอกกิริยาอาการต่างๆ ให้ตัวแสดง อาทิ ละครในจากบทพระราชนิพนธ์ เรื่องอิเหนา ของรัชกาลที่ 2 ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช ซึ่งนำออกแสดงบนเวทีห้องประชุมของหอสมุดแห่งชาติท่าวาสุกรี ในโอกาสงานสัมมนาเรื่อง “คุณค่าของบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย” เมื่อวันที่ 16 มีนาคม 2519 นั้น มีอยู่ตอนหนึ่ง ในขณะที่อิเหนาเที่ยวสอดส่ายหาดอกปะหนันบนเนินเขาวิลิศมาหราด้วยความยากเย็นต้องถูกหนามตำต้องเหน็ดเหนื่อยจนเหงื่อโชก เมื่อเสาะหาน้ำใสในลำธารพบ ก็ลูบหน้าลูบกายให้ชุ่มชื่น ทั้งที่เวทีนั้นว่างเปล่ามีเพียงเตียงไทย กับฉากกอไม้เล็กๆ หนึ่งชิ้นตั้งไว้ คนดูกลับมีมโนภาพถึงป่าอันเขียวชอุ่มประกอบการอ่านท่ารำของอิเหนา ผู้ฟังดนตรีที่ทำนองก้องกังวานอยู่ ต่างนั่งเงียบราวถูกสะกด นัยน์ตาจ้องชมการรำกริชด้วยความรู้สึกตื่นเต้นท่ามกลาง จังหวะของเพลงสะระหม่าอันเร้าใจ ทั้งตื่นตากับท่วงท่าสง่าคล่องแคล่วของ ตัวอิเหนา วันนั้น ทุกคนประจักษ์แก่ใจในความรู้ความสามารถอันเฉียบแหลม และเฉียบขาดของท่านผู้หญิงแผ้ว ด้วยความชื่นชมโสมนัสเป็นอย่างยิ่ง

ด้วยผลงานความรู้ความสามารถที่ประจักษ์ชัดเช่นนี้เอง ทำให้ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ประถมาภรณ์ช้างเผือก ประถมาภรณ์มงกุฎไทย เมื่อปี พ.ศ. 2520 ได้รับบรรดาศักดิ์เป็นคุณหญิง ต่อมาได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ทุติจุลจอมเกล้าวิเศษ วันที่ 5 พฤษภาคม พ.ศ. 2524 มีบรรดาศักดิ์เป็น ท่านผู้หญิงได้รับพระราชทานปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ได้รับการคัดเลือกให้

เป็นศิลปินแห่งชาติประจำปี 2528 และได้รับพระราชทานเหรียญดุษฎีมาลาเข็มศิลปวิทยา นับเป็นเกียรติ และเป็นความภาคภูมิใจของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นอย่างยิ่ง

กล่าวได้ว่า ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี นับเป็นผู้เดียวที่ได้รับเกียรติยศสูงสุดด้านนาฏศิลป์ และเป็นครูละครผู้สร้างความภาคภูมิใจให้แก่นาฏศิลปินไทยทุกคน

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

ตลอดระยะเวลาที่ครูรัจนา พวงประยงค์ รับราชการในกองการสังคีต กรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ.2544 ภายใต้การควบคุมดูแลของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ท่านได้รับ “โอกาส” สำคัญในชีวิต ที่ทำให้ท่านประสบความสำเร็จมาจนทุกวันนี้ คือ การได้รับมอบหมายให้แสดงบท นางเมรี ในละครนอก เรื่องรถเสน เมื่อปี พ.ศ.2500 โดยมีครู เจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้ฝึกหัด หม่อมอาจารย์เป็นผู้ที่ดึง “ตัวตน” ของครูรัจนาออกมาให้ทุกคนได้ประจักษ์ในความสามารถ และเป็นผู้มองเห็นความเป็น “นางตลาด” ของครูรัจนาที่จะส่งผ่านตัวละคร ชื่อเมรี ได้เป็นอย่างดี นอกจากการให้โอกาสสำคัญนี้แล้ว สิ่งที่ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้ซึมซับและนำมาเป็นต้นแบบของการแสดง คือความทันสมัยและความเป็นผู้สร้างสรรค์ (Creative)ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ที่มีวิธีการสร้างสรรค์การออกแบบนำเสนอการแสดงให้มีรูปแบบที่กระชับไม่ยืดยาวจนไม่น่าชม มีการปรับการเคลื่อนไหว การแปรแถม ตลอดจนตำแหน่งบนเวที ให้มีรูปแบบที่หลากหลายขึ้น แบบการแสดงของต่างประเทศ นอกจากนั้น ครูรัจนา พวงประยงค์ได้รูปแบบการประดิษฐ์ท่ารำ ที่เก๋ และสวยงามจาก หม่อมแผ้ว อีกด้วย (รัจนา พวงประยงค์, 2561 : สัมภาษณ์) จาการศึกษาประวัติและผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี พบว่าท่านผู้หญิงเป็นผู้ให้ความรู้และให้อนาคตกับครูรัจนา พวงประยงค์

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

3.5 ครูจำเรียง พุธประดับ

ภาพประกอบ 50 ครูจำเรียง พุธประดับ
ที่มา : กรมศิลปากร 2560

ครูจำเรียง พุธประดับ เกิดเมื่อวันที่ 11 มกราคม พ.ศ. 2459 ณ ตำบลท่าทราย อำเภอกระชง จังหวัดเพชรบุรี บิดาชื่อ นายเปี่ยม มารดาชื่อ นางเจิบ สำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาจากโรงเรียนประจำจังหวัดเพชรบุรี เมื่อพ.ศ. 2473 ซึ่งขณะนั้นครูจำเรียงมีอายุได้เพียง 13 ขวบ เหตุที่ครูจำเรียงไม่ยอมเรียนต่อในชั้นสูงขึ้นไป และหันมาฝึกฝนวิชานาฏศิลป์ไทยก็เพราะว่า ในระหว่างที่กำลังรับการศึกษาอยู่ที่โรงเรียนประจำจังหวัดเพชรบุรีนั้น เวลาปิดเทอมทุกครั้งได้มีโอกาสเดินทางไปกรุงเทพฯ เพื่อเยี่ยมญาติ ซึ่งเป็นข้าราชการบริพารรับใช้เบื้องพระยุคลบาทในวังสวนกุหลาบ ได้เห็นการฝึกหัดโขนหลวง ละครหลวง ณ บริเวณเรือนไทยในวังสวนกุหลาบ ทั้งศัพท์สำเนียงเครื่องดนตรีที่ดีดสีตีเป่าสนั่นหวั่นไหว เสียงขับร้องเพลงไทย เสียงตบมือ กระทืบเท้า เคาะจังหวะ และเสียงขับลำทำบท ของครู และลูกศิษย์ดังอยู่ไม่ขาดระยะ ทำให้ครูจำเรียงได้เกิดความรู้สึกสนใจในกรรมเองการรำ เมื่อเกิดความสนใจในศิลปะประเภทนี้เกิดทวีขึ้นจนสุดฝืนที่จะทนไปสนใจวิชาการด้านอื่นได้ ครูจำเรียงจึงขออนุญาตบิดามารดาเข้ารับการฝึกหัดละครโดยไม่ยอมศึกษาวิชาสามัญขึ้นสูงต่อไป

รับราชการ

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

เมื่อครูจำเรียงหัดตีบท รำใช้บทได้ดีแล้ว จึงเริ่มหัดรำเป็นหมู่ ได้แก่ ระบำสี่บท (ระบำสี่บท คือ ระบำเบิกโรงที่ประกอบอยู่ในชุดเบิกโรงเรื่อง รามสูรเมขลา เป็นต้น ประกอบด้วยเพลงพระทองเบ้าหลุด สระบุหร่ง บลิ่ม) ระบำสี่บทเป็นระบำแบบมาตรฐาน เพลงที่ร้องและท่ารำค่อนข้างยากมาก ปัจจุบันอยู่ในหลักสูตรนาฏศิลป์ชั้นสูงของวิทยาลัยนาฏศิลป (ระดับอนุปริญญา) นอกจากระบำสี่บทแล้วครูจำเรียงก็ฝึกหัดระบำดาวดึงส์ ระบำพรหมมาสตร์ หัดรำบทนางเมขลา และท่ารำของนางเมขลาที่นับว่าเป็นท่าสวยงามและรำยาก ลำบากมาก ต้องใช้เวลาฝึกหัดนานกว่าจะได้ดีมีฝีมือคือ รำเชิดฉิ่งเมขลา ในการรำเพลงนี้จะมีท่ายืนกระดกเท้า ยืนขาเดียว โดยใช้เวลา 10 นาที

เมื่อครูผู้ฝึกสอนพิจารณาเห็นว่าครูจำเรียงฝึกหัดรำตีบท ใช้บทรำเดี่ยว และรำเป็นหมู่ได้ดีแล้วจึงคัดเลือกให้แสดงละครเป็นเรื่อง โดยแสดงเป็นตัวนาง เช่น

เป็นตัวมะโต มเหสีท้าวดาหา ในละครเรื่องอิเหนา ตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหา ศิลปะการแสดงละครใน ผู้แสดงต้องใช้ฝีมือ และลีลาท่าทีการร่ายรำที่สวยงาม เพราะหลักการแสดงละครในมุ่งอยู่ที่ท่ารำ

เป็นตัวนางมณฑา ในละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอน เลือกคู่ ศิลปะการแสดงละครนอก ผู้แสดงต้องแสดงให้เกิดความสนุกสนาน เพลิดเพลินแบบละครชาวบ้าน โดยมุ่งถึงการดำเนินเรื่องมากกว่าลีลาท่ารำ

นอกจากละครใน และละครนอกที่ครูจำเรียงแสดงเป็นตัวนาง ซึ่งมีบทเด่นของเรื่องแล้ว ครูจำเรียงยังได้รับบทเป็นพระพี่เลี้ยง นางกำนัล นางระบำ ในการแสดงละครและโขนอีกด้วย

ครูจำเรียง พุธประดับ ได้รับการฝึกหัดวิชานาฏศิลป์อย่างต่อเนื่อง ทำให้สามารถจดจำท่ารำจังหวะ ลีลา และท่วงทีต่างๆ ได้อย่างแม่นยำจากเจ้าจอมมารดาสาย เจ้าจอมละม้ายและครูผู้ฝึกหัดอีกหลายท่าน ครั้นต่อมาครูจำเรียงได้มีโอกาสรับการฝึกหัดนาฏศิลป์เพิ่มเติมที่บ้านเจ้าพระยาวรพงษ์

พิพัฒน์ (ม.ร.ว.เย็น อิศรเสนา) ซึ่งเป็นเสนาบดีกระทรวงวังโดยมีหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) หม่อมในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ครูแปลก และแม่ครูอิ่ง เป็นครูผู้สอน จากนั้นก็ย้ายไปฝึกหัดต่อที่ท้ายวังหลวง

ครูจำเรียงย้ายเข้ามารับราชการในกรมศิลปากร ด้วยคำสั่งโอนโขนละครหลวง จากกรมพิรพาทย์หลวง กระทรวงวัง มาสังกัดกรมศิลปากร เมื่อ พ.ศ.2478 ครูจำเรียงประจำอยู่ที่โรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ (ปัจจุบัน คือ วิทยาลัยนาฏศิลป) ซึ่งขณะนั้นหลวงวิจิตนวาทการเป็นอธิบดีกรมศิลปากร ครูจำเรียงได้รับมอบหมายหน้าที่ให้เป็นทั้งครูสอนวิชานาฏศิลป์ ละคร และเป็นทั้งศิลปินผู้แสดง การที่ครูจำเรียงจะต้องมีหน้าที่เพิ่มขึ้นจึงจำเป็นต้องศึกษาหาความรู้ทางด้านนาฏศิลป์เพิ่มเติม โดยมอบตัวเป็นลูกศิษย์ของหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ ครูมัลลี คงประภัศร์ ครูลมุล ยมะคุปต์ ครูผัน โมรากุล ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ ครูเฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติตามลำดับ

ชีวิตการรับราชการในกรมศิลปากรของครูจำเรียง พุธประดับ เริ่มต้นจากชั้นจัตวา จนได้รับการเลื่อนชั้นเลื่อนตำแหน่งตามลำดับ ดังนี้

พ.ศ. 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 และเป็นนาฏศิลปินคนแรกของกรมศิลปากรที่ได้ระดับ7

ด้านการแสดงนาฏศิลป์

ในการแสดงนาฏศิลป์ชุดเบ็ดเตล็ด โดยเฉพาะประเภทรำไทยแบบมาตรฐาน ครูจำเรียงจะได้รับคัดเลือกให้เป็นตัวนาง ถ้าแสดงประเภทระบำจะต้องได้รับเลือกให้อยู่คู่หน้าเพราะเหตุว่าครูจำเรียงเป็นผู้ที่จดจำท่ารำได้แม่นยำมาก ระบำดังกล่าวก็มีอาทิ

ระบำดาวดึงส์

ระบำพรหมาสตร์

ระบำย่องหงิด

ระบำสี่บท

ระบำบุษบาชมศาล (ชุดนี้ครูจำเรียงแสดงเป็นนางบุษบา) ฯลฯ

ส่วนการแสดงประเภทรำเดี่ยว และรำคู่ เช่น

ฉุยฉายเบญกาย

ฉุยฉายพราหมณ์ (ฝึกซ้อมไว้แต่มิได้ออกแสดง)

รำเมขลา รามสูร (ครูจำเรียงแสดงเป็นเมขลา)

รำพระลอตามไก่ (ครูจำเรียงแสดงเป็นไก่แก้ว) ฯลฯ

นอกจากนี้ ครูจำเรียงยังแสดงเป็นนางเอก และตัวเอกฝ่ายนาง ในการแสดงโขน ละครหลายเรื่อง เช่น แสดงเป็น

นางนารายณ์

พราหมณ์เกศสุริยง

นางจันทน์

นางรจนา

นางเบญกายแปลง (นางสีดา)

นางพญาคำปิน

ด้านการปฏิบัติหน้าที่ราชการ

ในระหว่างที่ครูจำเรียงดำรงตำแหน่งหัวหน้าแผนกนาฏศิลป์นั้น นอกจากครูจำเรียงจะต้องเป็นผู้แสดงนาฏศิลป์แล้ว ครูจำเรียงยังต้องปฏิบัติหน้าที่ควบคุมการแสดงเป็นหัวหน้าควบคุมข้าราชการ 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 ประชุมระหว่างประเทศเกี่ยวกับละครและดนตรีประเพณีครั้งที่1 ณ กรุงกัวลาลัมเปอร์ มาเลเซีย ฯลฯ

ในการไปต่างประเทศแต่ละครั้งของครูจำเรียง นอกจากจะเป็นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมแล้วครูจำเรียงยังได้มีโอกาสฝึกสอนให้ชาวต่างประเทศนั้นๆ รำไทย ได้แก่ รำวง เป็นต้น พร้อมกันนั้น

ก็ได้ฝึกหัดการแสดงซึ่งเป็นศิลปะของแต่ละชาติ จนครูจำเรียงสามารถนำเอาศิลปะของต่างชาติที่ได้รับการถ่ายทอดมาฝึกสอนให้แก่ศิษย์ได้เป็นอย่างดี

นอกจากเดินทางมาเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในต่างประเทศแล้ว ครูจำเรียงยังเดินทางไปเผยแพร่นาฏศิลป์ไทย ภายในประเทศตามภูมิภาคต่างๆ แทบทุกจังหวัด

ส่วนงานเผยแพร่นาฏศิลป์ไทยในกรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นงานประจำ ได้แก่ การแสดงโขน-ละคร เพื่อให้ประชาชนชม ณ โรงละครแห่งชาติ และสังคีตศาลา การแสดงวิพิธทัศนา โขน และละครทางโทรทัศน์

การแสดงนาฏศิลป์ไทย ต้อนรับคณะนักท่องเที่ยวชาวต่างประเทศ

การแสดงนาฏศิลป์ไทย เนื่องในโอกาสถวายการต้อนรับพระราชอาคันตุกะ และรับรองแขกของรัฐบาล รวมทั้งของหน่วยราชการ องค์การ รัฐวิสาหกิจ และเอกชนทั่วไป

การแสดงนาฏศิลป์ไทย ถวายการรับรองพระราชอาคันตุกะและรับรองแขกของรัฐบาลที่ครูจำเรียง มีส่วนร่วมด้วย ได้แก่

พ.ศ. 2502 งานถวายการรับรองเจ้าหญิงอเลกซานดรา ณ หอประชุมวัฒนธรรม

พ.ศ. 2504 งานถวายการรับรองพระเจ้าเลโอโปลด์ พระชนกนาถแห่งกษัตริย์เบลเยี่ยม และเจ้าหญิงสิเลียน ณ หอประชุมวัฒนธรรม

พ.ศ. 2505 งานถวายการรับรองแด่ สมเด็จพระเจ้ากรุงเดนมาร์ค และสมเด็จพระราชินีอินกริด ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

พ.ศ. 2506 งานถวายการรับรองแด่ สมเด็จพระเจ้าปอลที่ 1 แห่งเพลลีนและพระบรมราชินีเฟรเดลิกา ณ หอประชุมธรรมศาสตร์ ฯลฯ งานถวายการรับรองแก่ สมเด็จพระเจ้าศรีสว่างวัฒนา เจ้ามหาชีวิตแห่งราชอาณาจักรลาว ณ หอประชุมธรรมศาสตร์ ฯลฯ

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 51 ครูจำเรียง พุธประดับ
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2561

ครูจำเรียง พุธประดับ เป็นครูที่ถ่ายทอดความรู้ให้กับครูรัจนา พวงประยงค์ ในช่วงระยะต้น โดยเป็นผู้ให้ลีลาความอ่อนช้อย นุ่มนวล การรำตีบทค่อนข้างละเอียด ในทุกช่วงจังหวะของการเคลื่อนไหว อย่างที่ภาษานาฏศิลป์เรียกว่า “เยื้องยาตรนาดกราย” ความละเมียดละไมในการแสดง การเจรจา การแสดงทางอารมณ์และความรู้สึกทางใบหน้า การส่งสายตาไปยังจุดต่างๆ ทั้งบนเวทีและการสื่อสารกับผู้ชม ครูจำเรียง พุธประดับ ได้ถ่ายทอดความเป็น“นางกษัตริย์” ให้กับครูรัจนาพวงประยงค์ ได้อย่างลึกซึ้ง กอปรกับบุคลิกที่นุ่มนวลของครูจำเรียง “นางกษัตริย์” ซึ่งเป็นภาพที่ชัดเจนให้ครูรัจนา พวงประยงค์ จดจำและฝังรากลึกในความรู้สึกจวบจนเท่าทุกวันนี้ ถึงแม้ครูรัจนาพวงประยงค์จะโดดเด่นในบทของนางตลาด แต่ก็ไม่เคยลืมภาพนางกษัตริย์ที่ครูจำเรียง พุธประดับ ถ่ายทอดให้เลยแม้แต่น้อย (รัจนา พวงประยงค์,2561 : สัมภาษณ์)

3.6 ครูเจริญจิต ภัทรเสวี

ภาพประกอบ 52 ครูเจริญจิต ภัทรเสวี

ที่มา : กรมศิลปากร 2560

นางเจริญจิต ภัทรเสวี สัญชาติ ไทย เชื้อชาติ ไทย

เกิด 20 กันยายน พ.ศ.2458 ตำบลบ้านสมเด็จ อำเภอคลองสาน จันหวัดธนบุรี

นามบิดา หลวงวัชร์เสวิน (ถึงแก่กรรม) นามมารดา นางจันทร์ ภัทรเสวี

อาชีพบิดา ทำราชการ (ถึงแก่กรรม)

เริ่มเข้ารับราชการ

พนักงานกรมศิลปากร กระทรวง สำนักนายกรัฐมนตรี วันที่ 2 สิงหาคม 2486

พ.ศ. 2462 เรียนหนังสือในบ้าน จำนวน 2 ปี อ่านออกเขียนได้

เครื่องอิสริยาภรณ์

5 ธ.ค 4299 เหรียญทองช้างเผือก

5 ธ.ค 2508 เบญจมาภรณ์มงกุฎไทย

5 ธ.ค 2511 เบญจมาภรณ์ช้างเผือก

5 ธ.ค 2513 จัตรุถาภรณ์มงกุฎไทย

5 ธ.ค 2514 เหรียญจักรพรรดิมาลา

5 ธ.ค 2516 จัตรุถาภรณ์ช้างเผือก

รายการตั้งแต่รับราชการตำแหน่งหน้าที่และการเลื่อนขั้นอันดับเงินเดือน

2 ส.ค 22487พนักงานแผนกนาฏศิลป กองการสังคีต

1 เม.ย 2487 ศิลปินจัตวา แผนกนาฏศิลป กองการสังคีต สำนกนายกรัฐมนตรี

1 ม.ค 2506 ศิลปินตรี แผนกนาฏศิลป กองการสังคีต กระทรวงศึกษาธิการ

5 ก.ย 2511 ศิลปินโท แผนกนาฏศิลป กองการสังคีต กระทรวงศึกษาธิการ

1 ต.ค 2518 เกษียณอายุ

ประวัติการเรียนวิชานาฏศิลป์

จากคำบอกเล่าของอาจารย์มนตรี ตราโมท เริ่มฝึกหัดละครที่วังเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ ซึ่งอยู่ตำบลสามเสน ผู้ฝึกสอนคือหม่อมครูเครือ ซึ่งเป็นครูละครของ ครูผัน โมรากุล และครูสอาด แสงสว่าง ซึ่งต่อมาทั้ง 2 ท่านนี้ได้รับราชการเป็นครูนาฏศิลปในกรมศิลปากรด้วย คุณครูเจริญจิตหัดเป็นตัวนาง และเป็นผู้มีฝีมือในเชิงรำ ได้เป็นตัวนางเอกคู่กับครูสอาด แสงสว่าง อยู่เสมอ เคยแสดงเป็นตัวนางคันธมาลี ในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี มีชื่อเสียงมากเพราะแสดงได้ดี ในสมัยที่อยู่ในวังเจ้าคุณประยูรวงศ์นั้น แสดงละครเรื่องพระลอ ได้เป็นตัวไก่แก้ว ตั้งแต่มีอายุได้ 10 ขวบ ซึ่งอาจารย์ลมุลยมะคุปต์ ได้เคยเห็นแสดงและนำมากล่าวถึงอยู่เสมอๆ ครูเจริญจิต ภัทรเสวีเคยแสดงละครเรื่องราชาธิราช ซึ่งใช้บทของพระยามหินทรศักดิ์ธำรง แทบทุกตอน เพราะฉะนั้นจึงมีความรู้ในการรำและร้องต่างภาษาแบบละครพันทางด้วย

เมื่ออยู่ในกรมศิลปากรเตยแสดงเป็นตัววันทอง ในละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพ เป็นตัวนางวิมาลา ในละครเรื่องไกรทอง คู่กับครูอาคม สายาคม และครูอร่าม อินทรนัฏ นอกจากนี้แสดงเป็นตัวนางในเรื่องรามเกียรติ์แทบทุกบทระยะหลังเป็นครูผู้ฝึกสอนตัวนางโขน และนางละครในบทที่เป็นตัวแม่หรือตัวนางที่มีบทงอน เช่น นางสันธี

ชีวิตการเป็นตัวละคร ของเจริญจิต ภัทรเสวี

เริ่มตั้งแต่อายุได้ 7 ขวบ ได้เข้าไปถวายเป็นละครของเจ้าคุณพระประยูรวงศ์กับมารดาที่วังท่าน ณ ตำบลสามเขน การหัดละครนั้นต้องตื่นขึ้นหัดรำกันตั้งแต่เช้ามืดก่อนสว่างทุกวัน และรำแล้ว

รำอีกไปจนสายจึงได้หยุดพัก บ่ายก็หัดรำอีก ทำให้เบื่อหน่ายและเกียจคร้านมากจึงหนีไปเที่ยวเล่นซนเสียบ่ายๆ เล่นน้ำบ้าง เล่นเรือบ้างตามประสาเด็ก ก็ถูกเอ็ดถูกตี ยิ่งมีแววว่ารำดีถูกมั่นหมายไว้จะให้เป็นตัวเอก ก็ยิ่งถูกบังคับถูกหัดหนักขึ้นไปจนหนีไปซ่อนอยู่ใต้เตียงเสีย ครั้นถูกตามหาตัวพบก็ถูกตีอีก โดยที่ถูกฝึกหัดอย่างกวดขันเช่นนี้ จึงได้ออกโรงแสดงเป็นตัวไก่แก้วเสียตั้งแต่ยังเล็ก และเมื่อเป็นสาวขึ้นก็ได้แสดงเป็นตัวนางเอกที่จะต้องรำงาม เช่นเป็นนางเมขลา ภายหลังเล่นเป็นตัวที่ต้องใช้บทบาทแง่งอน เช่นเป็นนางคันธมาลี ในเรื่องคาวี

ที่บ้านเจ้าคุณประยูรวงศ์ ณ ตำบลสามเสนนั้น ถึงเดือนสิบเอ็ดสิบสองอันเป็นฤดูน้ำหลากน้ำมักจะท่วมบ้านแทบทุกปีท่านจึงมักจะไปเที่ยวโดยทางเรือกลากจูงกันไป พาละครไปด้วยทั้งโรงทุกครั้ง ไปพักที่ไหนก็เล่นละครให้ชาวบ้านดูที่นั้นเรื่อยไป ส่วนมากท่านไปอยู่ที่บ้านพักตากอากาศของท่านที่อยู่ชายทะเลจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ไปพักแต่ละครั้งก็อยู่นานตั้ง 3-4 เดือน และเล่นละครให้ชาวบ้านดูตามเคย ชาวบ้านแถบนั้นจึงได้ดูละครของท่านกัน

ต่อมาท่านเจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นครูฝึกละครมีชื่อเสียงเป็นที่เคารพนับถือกันมากในสมัยนั้น ได้ขอตัวครูเจริญจิต กับครูสอาด แสงสว่าง ซึ่งเป็นพระเอกขึ้นไปอยู่ที่วังของท่านช่วยฝึกหัดเพิ่มเติมให้ด้วยตนเอง ครั้นพระนางเธอลักษมีลาวัณซึ่งเป็นละครแบบพันทางเรียกว่าละครปรีดาลัย

ในสมัยที่พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคล ทรงเล่นละครก็โปรดให้ครูเจริญจิต ภัทรเสวี ไปร่วมอยู่ในคณะละครของท่าน พระองค์หญิงเฉลิมเขตร ก็ทรงคิดเล่นบทละครไปอีกแบบหนึ่ง คือท่านทรงเล่นแบบใช้ฉากธรรมชาติที่ในสวนบริเวณวังของท่านเอง ไม่มีโรงไม่มีฉาก ตัวละครแต่งกายตามแบบที่ท่านทรงประดิษฐ์ขึ้น และรำออกมาจากสุมทุมพุ่มไม้ในที่ต่างๆ ซึ่งเหมาะสมกับเรื่อง คนดูต้องตามดูเอาเอง

ครูเจริญจิต ภัทรเสวี ได้ไปสอบเข้าในกรมมหรสพ แล้วภายหลังจึงมารับราชการในกรมศิลปากรจนเกษียณอายุ ในระหว่างที่รับราชการอยู่ในกรมศิลปากรนั้น ในเวลาว่างนอกเวลาราชการ ก็ได้รับสอนฟ้อนรำให้แก่บุคคลโดยเฉพาะตัวบ้างแก่หมู่คณะบ้าง เช่นที่วังพระองค์เจ้าจุไรรัตนศิริวิมาน พระองค์เจ้าจันทรกานต์มณี หม่อมเจ้าดิศศานุวัติ ดิศกุล สมาคมนักเรียนเก่าอเมริกาและคณะบ้านปลายเนิน คลองเตยเป็นต้น มาตลอดเวลาครูเจริญจิต ภัทรเสวี กล่าวว่าการที่ได้ไปทำงานหลายแบบหลายแห่งนี้ ทำให้มีประสบการณ์สามารถจะผันแปรจัดการแสดงไปให้ถูกความประสงค์ของผู้ที่เป็นเจ้าของเรื่องได้

ครูเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นศิลปินหญิงผู้มีฝีมือเป็นยอดผู้หนึ่ง รับราชการในกองการสังคีต กรมศิลปากร ตอนใกล้สิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 นั้น คุณเจริญจิตรับราชการและปฏิบัติงานอยู่ในกองการสังคีตแล้ว ในสมัยนั้นในวงการโขน ละคร ยังคงมีการถือประเพณีหญิงกับชายเล่นโขน ละครร่วมกันมิได้ แม้มีความจำเป็นต้องแสดงร่วมกันก็ห้ามเด็ดขาดมิให้แสดงบทเข้าพระเข้านางเพราะ

เหตุผลนี้เมื่อมีการแสดงละครและจำเป็นต้องใช้ศิลปินชาย ผู้ชายก็แสดงได้แต่เป็นตัวประกอบหรือเป็นตัวที่มีบทบาทเดี่ยวไม่มีบทบาทเข้าพระเข้านางและถ้าเป็นการแสดงโขนก็ใช้ศิลปินหญิงแสดงเป็นตัวประกอบ เช่น นางกำนัล หรือตัวแม่หรือตัวรองๆ เพราะฉะนั้นจึงมีประเพณีมาแต่โบราณที่โขนจะต้องมีนางโขนเป็นของตนเอง โดยเอาผู้ชายมาหัดบทนางเช่นเป็นนางสีดา นางมณโฑ เป็นต้น แต่การฝึกหัดโขนได้ร่วงโรยมาเป็นเวลานาน ตอนสงครามโลกครั้งที่ 2 ศิลปินชายที่แสดงเป็นนางสำหรับเล่นโขนไม่มีในราชการโดยเฉพาะในกรมศิลปากรและเมื่อมีความจำเป็นที่จะต้องแสดงโขนบางตอน ในราชการมีบทบาทเข้าพระเข้านางจะใช้เด็กนักเรียนหญิงในโรงเรียนนาฏศิลป ก็ไม่สะดวกเพราะในตอนนั้นครูและผู้ปกครองเขารังเกียจว่าเอานักเรียนหญิงมาสัมผัสกับผู้ชายและทางการก็ไม่ประสงค์ที่จะให้เป็นเช่นนั้นจึงต้องขอร้องให้ครูเจริญจิตเป็นผู้แสดง เป็นเบญกายบ้าง เป็นนางมณโฑบ้าง เป็นนางสีดาบ้าง และ ครูเจริญจิต ภัทรเสรี ก็แสดงได้ดีทั้งเป็นตัวนางเอกตัวนางรอง ตลอดจนนางกำนัลเพราะเป็นศิลปินที่มีฝีมือดีอยู่แล้ว นอกจากแสดงได้ดีด้วยตัวเองแล้วครูเจริญจิตยังเป็นครูสอนที่ดีด้วย ได้สอนศิษย์ไว้มากมายทั้งในกรมศิลปากรและในสถานศึกษาอื่นๆ ตลอดจนทางบ้านของคหบดีที่ติดต่อให้ไปช่วยสอนลูกหลานเป็นการส่วนตัวโดยเฉพาะก็ไม่น้อยมีบทแสดงที่มอบหมายให้ครูเจริญจิต ภัทรเสรีรับมอบให้ฝึกหัดจัดแสดงหลายเรื่อง

ครั้งหนึ่ง รัฐบาลเตรียมการเดินทางไปเจริญทางสัมพันธไมตรีกับรัฐบาลสหสภาพพม่าณนครย่างกุ้ง ฯพณฯ ท่านนายกรัฐมนตรีในสมัยนั้น ขอให้กรมศิลปากรจัดชุดการแสดงต่างๆ ไปแสดงให้ดู ณ เวทีหอประชุมกระทรวงวัฒนธรรม คืนละ 4 ชุดบ้าง 5 ชุด และ 6 ชุดบ้างและปรากฏว่าถ้ากรมศิลปากรจัดชุดการแสดงได้ดีก็จะนำคณะนาฏศิลป์ร่วมสมทบในการเจริญสันถวไมตรีไปด้วยกรมศิลปากรในสมัยนั้นได้ปรับปรุงการแสดงหลายชุดและนำไปทดสอบแสดงให้ ฯพณฯ นายกรัฐมนตรีและประชาชนที่มาร่วมชมได้ดูกันเป็นลำดับไปรวมทั้งการเดี่ยวระนาดฝรั่ง (Xylophone) โดยมอบให้นางเชื้อ อัมพผลิน ศิลปินผู้เชี่ยวชาญในแผนกดุริยางค์สากลกรมศิลปากรเป็นผู้ยืนตีเดี่ยวซึ่ง ฯพณฯ นายกรัฐมนตรีแสดงความพอใจมาก ครั้นในการจัดแสดง ณ วันต่อมาทางกรมศิลปากรจัดให้เดี่ยวระนาดเอกตีด้วยไม้แข็ง โดยจัดให้นายพริ้ง ดนตรีรส ศิลปินผู้มีฝีมือตีระนาดเป็นเยี่ยมในแผนกดุริยางค์ไทย กรมศิลปากร เป็นผู้เดี่ยวเพลงเชิดนอก โดยจัดให้มีแท่นรองรางระนาดและสามารถยืนตีเดี่ยว เช่นเดียวกับ Xylophone ทันทีที่นายพริ้ง ดนตรีรส ตีเดี่ยวเพลงเชิดนอกจบ ประชาชนคนดูก็ปรบมือกันกราวใหญ่เป็นเวลานาน

เนื่องจากการแสดงเดี่ยวระนาดเพลงเชิดนอกวันนั้นทำให้เกิดความคิดว่าถ้าฟังเพลงไปด้วยและมีศิลปินออกมาแสดงท่ารำร่ายเข้ากับเพลงให้เห็นด้วยคงจะออกรสมากขึ้นจึงให้ นายพริ้ง ดนตรีรส ตีเดี่ยวระนาดและให้เจ้าหน้าที่อัดเทปไว้และมอบให้คุณเจริญจิตไปคิดท่ารำประกอบเพลงเชิดนอก โดยเหตุที่เพลงเชิดนอกใช้ประกอบการแสดงตอนหนุมานจับเบญกายในชุดพระรามลงสรงอยู่แล้ว จึงนำเอาการแสดงตอนนั้นมาออกตัวประกอบการเดี่ยวระนาดเพลงเชิดนอกและขอร้องให้คุณกรี วรศะ

ริน มาช่วยออกเป็นตัวหนุมานประกอบการฟังเดี่ยวระนาดเพลงเชิดนอก การฟังดนตรีที่มีตัวแสดงประกอบจึงเกิดขึ้น ด้วยลีลาท่ารำความคิดของคุณเจริญจิตดังกล่าวนี้และภายหลังเปลี่ยนตัวจากนางเบญจกายเป็นนางมัจฉาบ้าง ซึ่งก็เป็นลีลานาฏศิลป์ของคุณเจริญจิต นั่นเอง

อีกชุดหนึ่งก็คือ รำซัดชาตรี แต่ก่อนมาเคยมีแต่รำเดียวคือรำคนเดียวเห็นว่าน่าจะจัดเป็นระบำชุดได้จึงให้คุณครูมัลลี คงประภัศร์ (ครูหมัน) ให้ช่วยหัดจัดลีลาท่ารำให้เข้าจังหวะดนตรีคุณครูมัลลี คงประภัศร์ บอกขอตัวครูเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้ช่วยด้วย คุณครูมัลลี คงประภัศร์และคุณครูเจริญจิต ภัทรเสวีไปขอนักเรียนหญิงและชายจากโรงเรียนนาฏศิลปมาฝึกครั้งแรกฝ่ายละ 4 คน มาหัดรำซัดชาตรีเป็นระบำชุดขึ้นและได้ให้คุณโหมด ว่องสวัสดิ์เป็นผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายระบำชุดซัดชาตรีขึ้นและใช้แสดงกันแต่นั้นสืบมา

เมื่อกรมศิลปากรสร้างละครรถเสนขึ้นและนำออกแสดง ณ โรงละครศิลปากร ใน พ.ศ. 2500 นั้น คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์ ได้มอบหมายให้คุณเจริญจิต ภัทรเสวีเป็นผู้ฝึกหัด รัจนา พวงประยงค์ ผู้แสดงเป็นเมรี คุณเจริญจิตต้องหมกมุ่นเคี่ยวเข็ญฝึกฝนศิษย์ผู้นั้นเป็นอันมาก ท่านผู้ชมละครย่อมรู้ดีอยู่แล้วว่านางเมรีเป็นนางเอกในเรื่องและโดยเฉพาะนางเอกในเรื่องรถเสนนั้นบทบาทสำคัญมากถ้าผู้แสดงอ่อนบทไปเล็กน้อยเท่านั้นละครเรื่องนี้จะหมดรสไปเลยแต่ละครเรื่องรถเสนของกรมศิลปากรได้รับการตอบรับเป็นอย่างดีก็เพราะผู้แสดงเป็นตัวนางเมรีเข้าถึงบทถึงบาทก็เพราะคุณเจริญจิตมีความช่ำชองในเชิงศิลป์และสามารถสอนศิษย์ได้ถึงบทถึงบาทเป็นอย่างดียิ่งนั่นเอง

ตลอดเวลาที่ได้รับราชการกันมาเกือบ 30 ปี คุณเจริญจิต ภัทรเสวี ได้รับราชการในด้านฟื้นฟูศิลป์ทางโขนละครด้วยความสามารถเป็นอย่างดี ในการปรับปรุงฟื้นฟูโขน ละคร แต่ละเรื่องจำเป็นต้องใช้ศิลปินผู้มีฝีมือเข้าช่วยเหลือร่วมงานเป็นอย่างมากและจริงจัง ถ้าผู้ร่วมงานเป็นคนบิดพลิ้วก็เป็นที่หน้าหนักใจของผู้บังคับบัญชาและทำให้งานศิลป์ไม่ดีเท่าที่ควรแต่คุณเจริญจิตเป็นศิลปินที่มีความรับผิดชอบ เมื่อได้รับมอบหน้าที่ให้ไปฝึกหัดศิษย์หรือศิลปินรุ่นใหม่ก็รับไปทำด้วยความสามารถและด้วยความเต็มใจเคี่ยวเข็ญจนศิษย์ของตนสามารถเป็นตัวแสดงได้เป็นอย่างดี เมื่อถึงคราวปรับการแสดงเข้าบทและเข้าเรื่อง แม้จะมิใช่ตอนที่ตนได้รับมอบหมายแต่เมื่อเห็นบกพร่องและขอร้องก็เข้าช่วยเหลือฝึกสอนต่อเติมให้ถึงบทถึงบาทโดยไม่เพิกเฉยดูดาย

ถ้านาฏศิลป์ของกรมศิลปากรโดยส่วนรวมเท่าที่เป็นมาเปรียบด้วยเลือดเนื้อและชีวิตในร่างกายที่สมบูรณ์และแข็งแรง ในร่างกายนั้นก็มีเป็นส่วนมากที่คุณเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นแม่ครัวช่วยปรุงอาหารคือบทบาทมากหรือน้อยป้อนศิลปะทางนาฏศิลปของกรมศิลปากร ในสมัยนั้นให้มีชีวิตและเลือดเนื้อที่สมบรูณ์แข็งแรงอยู่สืบมา ถ้าศิลปะทางนาฏศิลป์ในกรมศิลปากรในสมัยที่ผ่านมาเปรียบด้วยภาพจิตรกรรมเขียนสี ภาพจิตรกรรมนั้นก็มีสีที่คุณเจริญจิตช่วยเขียนและช่วยแต้มไว้กลมกลืนอย่างน่าดูชมการสิ้นชีวิตของคุณเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นการสูญเสียศิลปินผู้มีฝีมือเยี่ยมยอดในโลกแห่งศิลปะทางนาฏศิลป์ของไทยไปอีกคนหนึ่งแม้จะเป็นเรื่องธรรมดาของชีวิตสังขารที่มี แก่ เจ็บ ตาย แต่

จะมีใครเล่าซึ่งเป็นผู้ช่วยปรุงอาหารให้ร่างกายมีชีวิตและเลือดเนื้อที่สมบรูณ์แข็งแรงหรือช่วยเขียนและแต้มสีลงในภาพดังกล่าวนั้นสืบแทนคุณเจริญจิตต่อไป(ธนิต อยู่โพธิ์, 2521)

ครูเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นครูผู้ถ่ายทอดความรู้อีกผู้หนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในการประกอบสร้างความเป็นนาฏศิลปินที่มีชื่อเสียงให้กับครูรัจนา พวงประยงค์ เปรียบประดุจมารดรคนที่ 2 เป็นผู้ที่ตัดเล็บมือเล็บเท้า (คำเปรียบเทียบที่หมายถึงผู้ให้โอกาสผู้ปลุกปั้นให้งดงาม) ถ่ายทอด ฝึกหัดความเป็นนางตลาดในการแสดงละครนอกให้เกือบทุกบทบาทของตัวเอกและตัวละคร และเป็นผู้ให้กลเม็ดเทคนิค ลีลาต่างๆในการแสดงบท “นางตลาด” จนทำให้ครูรัจนา พวงประยงค์ มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับ (รัจนา พวงประยงค์, 2561 : สัมภาษณ์) ครูรัจนา พวงประยงค์ได้เรียนรู้ ฝึกฝน จากวิธีการถ่ายทอดของครูเจริญจิต ด้วยด้วยวิธีการ ดังนี้

1. วิธีธรรมชาติ คือการเลียนแบบท่าทางที่เป็นสามัญลักษณะ มาจากกิริยาธรรมชาติ เช่นจะเลียนแบบกิริยาของสัตว์ก็ต้องไปสังเกต กิริยา เดิน วิ่ง ยืน ร้อง ไม่ว่าจะเป็นนกยูง ไก่ ม้า กวางเป็นต้น เมื่อจะสวมบทบาทเมาสุราก็ต้องไปสังเกตว่าคนเมาสุรามีอาการอย่างไร เช่น การเดินเซ พูดเสียงอ้อแอ้ ตาปรือ อาการสะอึก เป็นต้น แล้วนำท่าทางธรรมชาติเหล่านี้ไปปรับใช้กับการแสดง ดังเช่น บทของนางเมรีขี้เมา ครูเจริญ ภัทรเสวี ก็ให้ครูรัจนา พวงประยงค์ เรียนรู้จากท่าทางที่เป็นธรรมชาติเช่นกัน

2. การใช้ร่างกายในการเคลื่อนตามบทในลีลาของนางตลาด จะเน้นการกระทบตัว (การยืดยุบตัวแบบกระแทกกระทั้น) กระทืบเท้า การกะเทาะแขน เพื่อให้เห็นกิริยาสะบัดสะบิ้งอย่างน่ารักของนางตลาด การใส่จริตชม้อยชม้ายชายตา การยิ้มด้วยปากถากด้วยตา ซึ่งครูรัจนา พวงประยงค์ได้ซึมซับหลักการเหล่านี้ไว้แล้วนำมาต่อยอดเป็นลีลาเฉพาะของตัวเองอย่างที่ภาษานาฏศิลป์เรียกว่า “เก็บทุกเม็ด” (การจดจำรายละเอียดในทุกขั้นตอน)

3. การรำทำบทในบทบาทที่แสดงอารมณ์และความรู้สึกมากๆ จะเคลื่อนไหวร่างกายซ้ำๆ หลายครั้ง เพื่อเป็นการเน้นย่ำความรู้สึกของตัวละคร เช่น ท่าตบอก เมื่อรู้สึกคับแค้นใจ ท่าซอยเท้ากระทืบเท้า เมื่อรู้สึกโกรธ เป็นต้น

4. ปฏิภาณไหวพริบในการแสดง ก็ยังผูกโยงเรื่องราวต่างๆตามสมัย ตามความนิยมมาประยุกต์เข้ากับการแสดง กับบทบาทและสนทนาของตัวละครในเรื่อง ตลอดจนปฏิสัมพันธ์ในการรับส่งบทกับตัวละครตัวอื่นที่รวมกัน ความสามารถในการ “มุขสด” ขณะที่แสดงอย่างฉับพลันเมื่อพบเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นใหม่ทั้งบนเวทีและบริบททั่วไป

จึงนับว่าครูเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้ดึง “ตัวตน” และประกอบสร้างความเป็น “นางตลาด” ให้กับครูรัจนา พวงประยงค์ ทั้งกระบวนการแสดง เทคนิค ลีลา จนเป็นนาฏศิลปินที่มีชื่อเสียง และได้รับการยกย่อง เชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติในบทบาทของนางตลาดในที่สุด

3.7 ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์

ภาพประกอบ 53 ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์

ที่มา : กรมศิลปากร2560

ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ เกิดเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม พุทธศักราช 2469 ที่จังหวัดนนทบุรี เป็นละครหลวง สำนักพระราชวังรุ่นสุดท้าย ปลายสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นนาฏศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ทั้งแบบพื้นเมืองและแบบราชสำนัก เคยแสดงเป็นตัวเอกในละครแบบต่างๆให้กรมศิลปากรมาแล้วมากมายหลายเรื่องหลายตอน บทบาทที่ได้รับการยกย่องและนิยมชมชอบจากผู้ชมมากที่สุด “ตัวพระ” เช่น อิเหนา สังข์ทอง พระไวย ไกรทอง สัตยวาน บางครั้งก็แสดงเป็น “นางเอก” เช่น ละเวงวัลลา เป็นต้น เป็นผู้อนุรักษ์แบบแผนท่ารำนาฏศิลป์ไทย และละครรำไว้ได้มากที่สุดเคยแสดงและนำคณะไปแสดงแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมในหลายประเทศ ได้ถ่ายทอดวิชานาฏศิลป์ให้กับนิสิตนักศึกษาในมหาวิทยาลัย วิทยาลัยและโรงเรียนต่างๆ หลายแห่ง เป็นผู้เพียบพร้อมด้วยจริยธรรมคุณธรรมและอุทิศตนเพื่อประโยชน์ให้แก่สาขาวิชาชีพมาเป็นเวลากว่า 40 ปี จนเป็นที่ยอมรับกันในวงการนาฏศิลปินว่า เป็นผู้มีความสามารถสูงยิ่งต่อเนื่องมาตลอด ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ จึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ - ละครรำ)ปีพุทธศักราช 2533

แรงบันดาลใจ

ท่านเริ่มมีความสนใจทางด้านนาฏศิลป์ตั้งแต่ครั้งแรกที่ได้มีโอกาสไปชมการฝึกซ้อมละครหลวงที่ท้ายพระบรมมหาราชวังเมื่ออายุได้เพียง 6 ปี โดยมี คุณมณฑาฯ นักแสดงละครหลวง ผู้ซึ่งท่านนับถือเป็นพี่ เป็นผู้พาเข้าไปชม เมื่อได้ไปเห็นการฝึกซ้อมละครในครั้งนั้น ท่านก็รู้สึกชอบขึ้นมาทันทีจึงได้ขอร้องให้คุณมณฑาพาไปสมัครเป็นตัวละครหลวงภายใต้การควบคุมดูแลของพระยานัฏกานุรักษ์และคุณหญิงเทศ ในที่สุด ท่านก็ได้เข้ารับการฝึกฝนเป็นตัวละครหลวงรุ่นจิ๋วในราชสำนักพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว สมดังปรารถนา โดย ท่านเจ้าคุณและคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ได้คัดเลือกให้ท่านหัดเป็นตัวนาง โดยมี ครูวิไล และครูจาด เป็นผู้ฝึกสอนเบื้องต้น

การศึกษา

ครูสุวรรณีเข้ารับการฝึกหัดละครอยู่เพียงระยะเวลาสั้นๆ ก็เกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองขึ้นเมื่อปี 2475 ซึ่งเหตุการณ์ในครั้งนั้นได้นำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่หลวงโดยทั่วไปโดยเฉพาะอย่างยิ่งในราชสำนัก ยังผลให้คณะละครหลวงต้องมีอันล้มเลิกไปโดยปริยาย บิดาของครูสุวรรณีจึงได้พาท่านไปสมัครเข้าเรียนที่โรงเรียนราษฎร์สามัคคีอยู่ระยะหนึ่ง

จากนั้นไม่นาน คือในปี 2477 พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้นได้ริเริ่มจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางค์ขึ้น บิดาของครูสุวรรณีซึ่งทราบว่าครูสุวรรณียังมีความรักในวิชานาฏศิลป์อยู่อย่างมั่นคง จึงได้พาท่านไปสมัครเข้าเรียนที่นั่นในปีต่อมา โดยเริ่มเรียนในชั้นประถมปีที่ 4 และได้รับการคัดเลือกให้เป็นตัวนางเช่นที่เคยฝึกหัดมาแต่ก่อนเก่า ครั้นต่อมาเมื่อเข้าสู่วัยสาวรุ่นรูปร่างของครูสุวรรณีที่เคยป้อมและเตี้ยก็เริ่มเปลี่ยนแปลงเป็นผอมและสูงขึ้น ครูลมุล ยมะคุปต์ ผู้ซึ่งเป็นครูที่สอนกระบวนรำตัวพระ จึงได้ให้เปลี่ยนมาฝึกหัดเป็นตัวพระ ทำให้ท่านเป็นผู้ที่มีความสามารถในกระบวนรำทั้งตัวนางและตัวพระเป็นอย่างดี

ในระหว่างที่เรียนอยู่ที่โรงเรียนนาฏดุริยางค์ ของกรมศิลปากรนี้ ครูสุวรรณีได้มีโอกาสเล่าเรียนครูนาฏศิลป์หลายท่าน ซึ่งแต่ละท่านล้วนเป็นผู้ที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นบรมครูทางนาฏศิลป์ไทยในยุคนั้นทั้งสิ้นอันได้แก่ คุณหญิงนัฏกานุรักษ์, หม่อมครูต่วน ภัทรนาวิก, ครูลมุล ยมะคุปต์, ครูมัลลี คงประภัศร์ (ครูหมัน), ครูหุ่น ปัญญาพล, ครูน้อม และ ครูเกษร เป็นต้น ซึ่งท่านครูทั้งหลายเหล่านี้ได้ทุ่มเททั้งกายและใจถ่ายทอดความรู้ตามระเบียบแบบแผนที่สืบทอดต่อกันมาแต่ครั้งโบราณอย่างเคร่งครัด ทำให้ความสามารถในเชิงนาฏศิลป์ของครูสุวรรณี ค่อยๆ พัฒนาขึ้นโดยลำดับจนกระทั่งมีความสามารถเป็นเลิศทางกระบวนรำในที่สุด ครูสุวรรณีได้เล่าเรียนอยู่ที่โรงเรียนนาฏดุริยางค์จนจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 เมื่อปี 2485 และในปี 2486 ท่านก็ได้รับการบรรจุเข้ารับราชการเป็นศิลปินสำรองของกรมศิลปากรก่อนที่จะได้รับตำแหน่งศิลปินจัตวาอันดับ 3 ในแผนกนาฏศิลป์ กองการสังคีตกรมศิลปากรในปีต่อมา ในขณะที่รับราชการอยู่ที่กรมศิลปากรนั้น ท่านยังได้มีโอกาสเล่าเรียนเพิ่มเติม

กับ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสวี, หลวงวิลาศวงศ์งาม, และ ครูอร่าม อินทรนัฏ ซึ่งแต่ละท่านล้วนเป็นปรมาจารย์ผู้มีความสามารถพิเศษ และมีลีลา ตลอดจนชั้นเชิงอันเป็นแบบฉบับเฉพาะตัว ทำให้ครูสุวรรณีผู้มีพื้นฐานทางนาฏศิลป์อันมั่นคงอยู่แล้ว ยิ่งได้รับเอาความรู้ที่แปลกใหม่มาพัฒนากระบวนรำจนประสบความสำเร็จในวิชาชีพอย่างงดงาม

ผลงาน

ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีผลงานทั้งทางด้านการเป็นนักแสดง ผู้ฝึกซ้อม และผู้กำกับการแสดงมากมาย โดยผลงานด้านการแสดงนั้น ท่านเคยแสดงทั้งละครนอก ละครใน ละครพันทาง ละครพูด ตลอดจนระบำต่างๆ ทั้งแบบราชสำนัก และพื้นเมืองนับพันครั้ง โดยในการแสดงละครส่วนใหญ่ท่านจะได้รับบทเป็นพระเอก เช่น อิเหนา พระไวย พระลอ สุวรรณหงษ์ พระสังข์ ฯลฯ และนานๆ ครั้งก็จะได้รับบทเป็นตัวนาง เช่น นางละเวง เป็นต้น ส่วนในการแสดงระบำแบบราชสำนัก ท่านมักจะได้รับมอบหมายให้แสดงเป็นผู้ชายคู่หน้า แต่หากเป็นการแสดงระบำพื้นเมือง ท่านก็มักจะแสดงเป็นผู้หญิงคู่หน้าเสมอ นอกจากการแสดงในประเทศแล้ว ครูสุวรรณียังเคยเดินทางไปแสดงนาฏศิลป์ในต่างประเทศหลายครั้ง เช่น สหภาพพม่า สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว อินเดีย สหรัฐอเมริกา และ สิงคโปร์ เป็นต้น

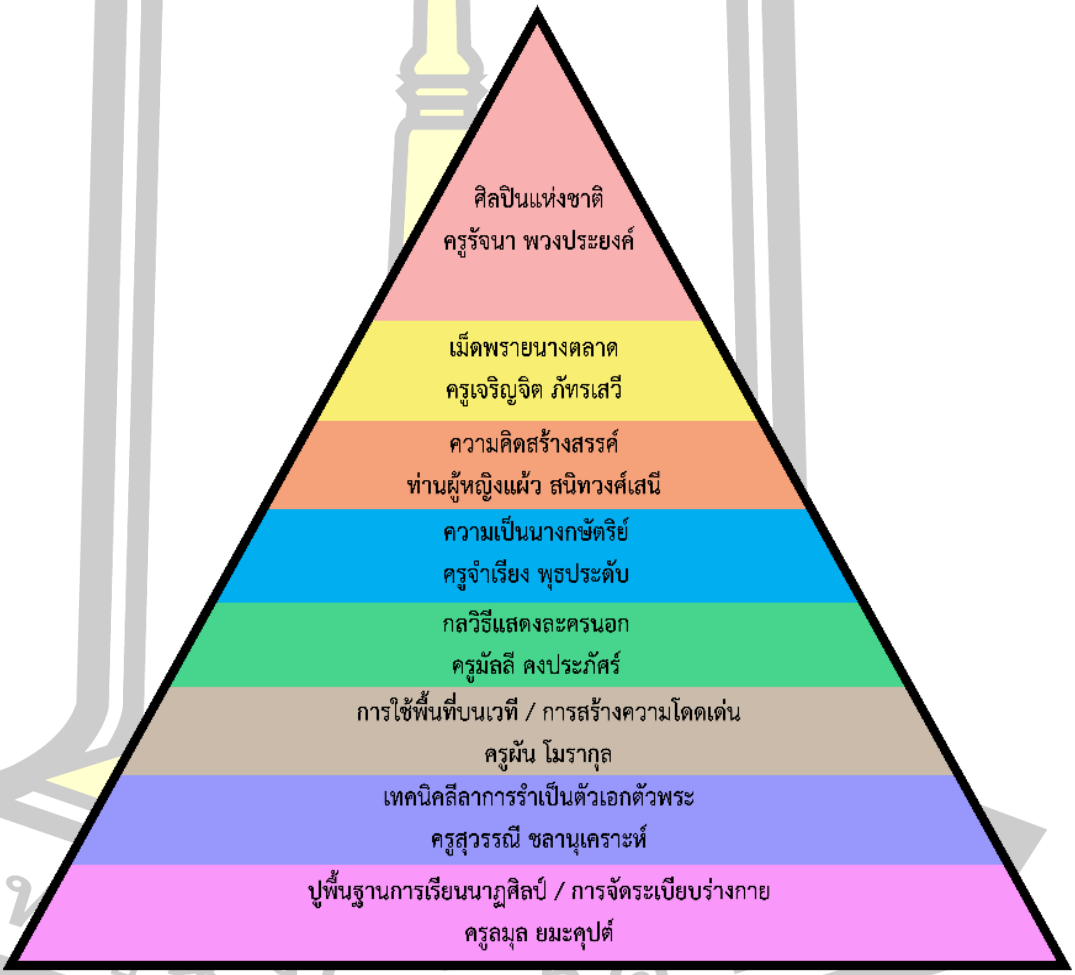
ส่วนผลงานด้านการเป็นผู้ฝึกซ้อมและกำกับการแสดงนั้น ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้รับมอบหมายให้เป็นผู้ฝึกซ้อมและกำกับการแสดงประเภทต่างๆ ให้กับคณะนักแสดงของกรมศิลปากร นักเรียนของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ตลอดนักแสดงสมัครเล่น และนักเรียนโรงเรียนต่างๆ มากมายนับครั้งไม่ถ้วน ทั้งยังเคยเป็นผู้ควบคุมคณะนักแสดงไปแสดงในต่างประเทศหลายครั้ง เช่น ประเทศญี่ปุ่น ฮ่องกง สาธารณรัฐประชาชนจีน และ สิงคโปร์ เป็นต้น นอกจากนั้น ท่านยังเคยแสดงท่ารำประกอบในหนังสือ เพื่อเป็นแม่แบบให้นักเรียนนาฏศิลป์และผู้สนใจได้ศึกษาค้นคว้าหลายเล่มอีกด้วย ท่านได้ลาออกจากราชการก่อนครบเกษียณอายุเพียงไม่กี่เดือน หลังจากนั้นมา ท่านก็ได้อุทิศตนถ่ายทอดความรู้ทางนาฏศิลป์ให้แก่นักเรียน นิสิต นักศึกษา และผู้ที่สนใจทั่วไปตราบจนปัจจุบัน ทั้งยังได้ประดิษฐ์ท่ารำชุดต่างๆ ขึ้นมาใหม่หลายชุด

ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้รับการยกย่องว่าเป็นนักแสดงที่มีความสามารถเป็นเลิศทางกระบวนรำ เป็นครูที่อุทิศตนให้กับศิษย์อย่างเต็มที่ เป็นผู้ที่อนุรักษ์แบบแผนของนาฏศิลป์ไทยไว้ได้อย่างถูกต้องแม่นยำ ทั้งยังเป็นผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์อย่างยอดเยี่ยม ท่านจึงได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-ละครรำ) เมื่อปีพุทธศักราช 2533

ตลอดระยะเวลาเกือบ 70 ปี ของชีวิตการเป็นนักแสดงนาฏศิลป์ไทย ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้เรียนรู้และสร้างสมประสบการณ์ในวิชาชีพมาจนกล้าแกร่งและก้าวมาถึงจุดสูงสุดแห่งเกียรติยศ ซึ่งนามและเกียรติคุณของท่านจะได้รับการจารึกไว้บนแผ่นดินไทยในฐานะปรมาจารย์แห่งวงการนาฏศิลป์ไทยในยุคสมัยของท่านอันสืบทอดรับช่วงจากยุคของบรมครูทั้งหลายในอดีตกาล

สรุป

จากการศึกษาประวัติการเรียนนาฏศิลป์ตั้งแต่เริ่มต้นของครูรัจนานั้น นับได้ว่าครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์มีบทบาทสำคัญต่อการเรียนนาฏศิลป์เป็นอย่างยิ่ง และมีส่วนร่วมในการวางหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะการถ่ายทอดวิชาความรู้ในด้านละครพระถือได้ว่าท่านเป็นครูที่วางรากฐานให้กับครูรัจนา พวงประยงค์อีกหนึ่งท่านโดยได้รับการฝึกหัดที่เข้มงวดตามจารีตนาฏศิลป์ไทยโดยมีการฝึกอย่างจริงจังในทุกๆวัน ซึ่งเป็นการบ่มเพาะมีท่ารำพื้นฐานที่ชัดเจนสอดคล้องกับการใช้สรีระประกอบการเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างมีความสัมพันธ์กันนับได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการเรียนนาฏศิลป์ของครูรัจนา พวงประยงค์ ดังแผนผังต่อไปนี้



ภาพประกอบ 54 แผนภูมิลักษณะเด่นของครูผู้ถ่ายทอดด้านนาฏศิลป์

จากแผนผังข้างต้นของบรมครูที่เป็นผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ให้กับครูรัจนา พวงประยงค์ ตั้งแต่การปูพื้นฐานเมื่อเริ่มแรกเข้าเรียน การปลูกฝัง ฝึกฝน การบ่มเพาะจนก้าวเข้าสู่ความเป็นนาฏศิลปิน ผู้วิจัยพบลักษณะเด่นในการประกอบสร้างครูรัจนา พวงประยงค์

1. ครูลมุล ยมะคุปต์

นับเป็นโอกาสดีในการเริ่มต้นชีวิตของการเรียนนาฏศิลป์ที่ได้จากครูลมุล ยมะคุปต์ ครูคนแรกที่เปรียบเสมือนผู้จับตั้งไข่และปูพื้นฐานในการเรียนให้ตั้งแต่การจัดระเบียบร่างกาย สัดส่วนของการใช้แขนและมือในการตั้งวงให้สวยงาม การใช้ขาในการก้าวเท้า ยกเท้าให้ได้เหลี่ยมที่สมดุลตามสัดส่วนของผู้เรียนที่เป็นตัวพระ ตลอดจนการเคลื่อนไหวตามท่วงทำนองและจังหวะของเพลงได้อย่างถูกต้อง งดงาม กล่าวกันว่า ผู้ที่เรียนนาฏศิลป์พื้นฐานเป็นเรื่องสำคัญอย่างยิ่ง ถ้าพื้นฐานแข็งแรงก็สามารถพัฒนาไปสู่กระบวนการอื่นๆ ต่อไปได้อย่างรวดเร็ว นอกจากครูลมุล ยะมะคุปต์ ยังฝึกหัดท่วงท่าของการรำเป็นตัวพระ ให้เกิดความสง่างาม และผึ่งผาย ตลอดจนการใช้กล้ามเนื้อในการเคลื่อนไหว ให้กระฉับกระเฉงคล่องแคล่ว ซึ่งครูรัจนาถึงแม้ภายหลังจะเปลี่ยนมาเป็นตัวนาง แต่เมื่อต้องรำในบทบาทของตัวพระ ท่านก็สามารถถ่ายทอดความสง่างาม จากการปลูกฝังของครูลมุล ยมะคุปต์ ได้อย่างคล่องแคล่วไม่เคอะเขิน ดังที่พบจากการแสดงบทนางวาลี ในละครนอกเรื่อง พระอภัยมณี ซึ่งครูรัจนา พวงประยงค์ สวมบทบาทจนได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างมากในบทที่ต้องปลอมตนเป็นชาย นับว่าการถูกปูพื้นฐาน และการฝึกฝนอย่างเข้มงวด จากครูลมุล ยะมะคุปต์ นอกจากทำให้ครูรัจนา พวงประยงค์ สามารถรำได้อย่างสง่าผ่าเผยแล้ว ยังได้มีความอดทน ความเพียรพยายาม มีวินัยในการฝึกฝน และการแสดงมาจนทุกวันนี้อีกด้วย

2. ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์

ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีบทบาทสำคัญต่อการเรียนนาฏศิลป์เป็นอย่างยิ่ง และมีส่วนร่วมในการวางหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย โดยเฉพาะการถ่ายทอดวิชาความรู้ในด้านละครพระถือได้ว่าท่านเป็นครูที่วางรากฐานให้กับครูรัจนา พวงประยงค์อีกหนึ่งท่านโดยได้รับการฝึกหัดที่เข้มงวดตามจารีตนาฏศิลป์ไทยโดยมีการฝึกอย่างจริงจังในทุกๆวัน ซึ่งเป็นการบ่มเพาะมีท่ารำพื้นฐานที่ชัดเจนสอดคล้องกับการใช้สรีระประกอบการเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างมีความสัมพันธ์กันนับได้ว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการเรียนนาฏศิลป์ของครูรัจนา พวงประยงค์

3. ครูผัน โมรากุล

ครูผัน โมรากุล เป็นครูอีกท่านหนึ่งที่ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้มีโอกาสรับการถ่ายทอดความรู้ทางด้านนาฏศิลป์จากความเชี่ยวชาญของครูในด้านกระบวนการรบ และท่ารำภาษา

ต่างๆ ทำให้ครูผัน โมรากุล มีเทคนิคในการใช้อาวุธทุกชนิด ไม่ว่าจะเป็น ทวน หอก หรือ ดาบ ทั้งยังสามารถใช้พื้นที่บนเวที ได้อย่างสมดุล และสัมพันธ์กับบทบาทเหตุการณ์ในท้องเรื่องได้เป็นอย่างดี ครูผัน โมรากุล ซึ่งเป็นต้นแบบของการเคลื่อนไหวบนเวทีการแสดงให้กับ ครูรัจนา พวงประยงค์ การแสดงอยู่กับที่ถือว่านักแสดง “ตาย” ถึงแม้จะรำสวยเพียงใดก็ไม่ชวนให้คนดูสนใจ หรือเกิดความดึงดูดอารมณ์ร่วม อีกทั้งยังไม่สามารถสร้างความโดดเด่นให้อีกด้วย ลักษณะการใช้พื้นที่ของครูผัน โมรากุล ทำให้ครูรัจนา มีกลวิธีที่เรียกว่า “เล่นกับคนดู” จนกลายเป็นเทคนิคที่สร้างเสน่ห์ให้กับครูรัจนา พวงประยงค์ จนถึงทุกวันนี้และกลวิธีในการใช้พื้นที่เพื่อสร้างความโดดเด่นในการแสดง ตลอดจนการสร้างสัมพันธ์กับตัวละครตัวอื่นๆให้เกิดความสมดุลในการเคลื่อนไหวตามบทบาท ครูรัจนา พวงประยงค์ ล้วนได้แบบอย่างจากครูผัน โมรากุล ทั้งสิ้น

4. ครูมัลลี คงประภัทร์

ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้มีโอกาสเป็นศิษย์และรับความรู้จากครูมัลลี คงประภัทร์ในกระบวนท่ารำโบราณที่สวยงามหลายชุดด้วยกันโดยเฉพาะอย่างยิ่ง กลวิธีในการรำซัดท่าจากการแสดงละครชาตรี ซึ่งเป็นท่ารำที่ปฏิบัติให้งดงามค่อนข้างยาก นอกจากการกระทบก้น (กิริยายกก้นขึ้นเล็กน้อยเหมือนสะดุ้งแล้วกระแทกลง) การกระทายไหล่ (การชักไหล่มาด้านหลังแล้วดันไปด้านหน้า การย้อนตัวที่ประกอบกันทั้ง 3 ส่วนของร่างกายอย่างสมดุลแล้ว ยังต้องให้มีความสัมพันธ์กับจังหวะกลองอย่างแม่นยำอีกด้วย นอกจากนั้น ครูมัลลี ยังได้ถ่ายทอดวิธีการแสดงละครนอก ให้เป็นแนวทางให้ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้นำมาเป็นแบบอย่างในการแสดง ในเรื่องการรำใช้บทด้วยท่ารำที่เป็นธรรมชาติ สื่อสารกับผู้ชมได้อย่างซาบซึ้ง และเป็นที่จดจำของผู้ชม จากการที่มีโอกาสได้ฝึกหัดกระบวนท่าโบราณจาก ครูมัลลี คงประภัศร์ ทำให้ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้สั่งสมกระบวนท่ารำเพื่อไปต่อยอดในการแสดงต่างๆอย่างหลากหลายและประณีตงดงาม

5. ครูจำเรียง พุธประดับ

ครูจำเรียง พุธประดับ เป็นครูที่ถ่ายทอดความรู้ให้กับครูรัจนา พวงประยงค์ ในช่วงระยะต้น โดยเป็นผู้ให้ลีลาความอ่อนช้อย นุ่มนวล การรำตีบทค่อนข้างละเอียด ในทุกช่วงจังหวะของการเคลื่อนไหว อย่างที่ภาษานาฏศิลป์เรียกว่า “เยื้องยาตร นาดกราย” ความละเมียดละไมในการแสดง การเจรจา การแสดงทางอารมณ์และความรู้สึกทางใบหน้า การส่งสายตาไปยังจุดต่างๆ ทั้งบนเวทีและการสื่อสารกับผู้ชม ครูจำเรียง พุธประดับ ได้ถ่ายทอดความเป็น “นางกษัตริย์” ให้กับครูรัจนา พวงประยงค์ ได้อย่างลึกซึ้ง กอปรกับบุคลิกที่นุ่มนวลของครูจำเรียง “นางกษัตริย์” ซึ่งเป็นภาพที่ชัดเจนให้ครูรัจนา พวงประยงค์ จดจำและฝังรากลึกในความรู้สึกจวบจนเท่าทุกวันนี้ ถึงแม้ครูรัจนา

พวงประยงค์ จะโดดเด่นในบทของนางตลาด แต่ก็ไม่เคยลืมภาพนางกษัตริย์ที่ครูจำเรียง พุธประดับถ่ายทอดให้เลยแม้แต่น้อย

6. ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

ตลอดระยะเวลาที่ครูรัจนา พวงประยงค์ รับราชการในกองการสังคีต กรมศิลปากร ตั้งแต่ปีพ.ศ.2544 ภายใต้การควบคุมดูแลของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ท่านได้รับ “โอกาส” สำคัญในชีวิต ที่ทำให้ท่านประสบความสำเร็จมาจนทุกวันนี้ คือ การได้รับมอบหมายให้แสดงบท “นางเมรี” ในละครนอก เรื่องรถเสน เมื่อปี พ.ศ.2500 โดยมีครู เจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้ฝึกหัด หม่อมอาจารย์เป็นผู้ที่ดึง “ตัวตน” ของครูรัจนาออกมาให้ทุกคนได้ประจักษ์ในความสามารถ และเป็นผู้มองเห็นความเป็น “นางตลาด” ของครูรัจนาที่จะส่งผ่านตัวละครชื่อเมรี ได้เป็นอย่างดี นอกจากการให้โอกาสสำคัญนี้แล้ว สิ่งที่ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้ซึมซับและนำมาเป็นต้นแบบของการแสดง คือความทันสมัยและความเป็นผู้สร้างสรรค์ (Creative) ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ที่มีวิธีการสร้างสรรค์การออกแบบ นำเสนอการแสดงให้มีรูปแบบที่กระชับไม่ยืดยาวจนไม่น่าชม มีการปรับการเคลื่อนไหว การแปรแถว ตลอดจนตำแหน่งบนเวที ให้มีรูปแบบที่หลากหลายขึ้น แบบการแสดงของต่างประเทศ นอกจากนั้นครูรัจนา พวงประยงค์ ได้รูปแบบการประดิษฐ์ท่ารำ ที่เก๋และสวยงามจาก หม่อมแผ้ว อีกด้วย พบว่า ท่านผู้หญิงเป็นผู้ให้ความรู้และให้อนาคตกับครูรัจนา พวงประยงค์

7. ครูเจริญจิต ภัทรเสวี

เป็นครูผู้ถ่ายทอดความรู้อีกผู้หนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในการประกอบสร้างความเป็นนาฏศิลปินที่มีชื่อเสียงให้กับครูรัจนา พวงประยงค์ เปรียบประดุจมารดาคนที่ 2 เป็นผู้ที่ตัดเล็บมือเล็บเท้า (คำเปรียบเทียบที่หมายถึงผู้ให้โอกาสผู้ปลุกปั้นให้งดงาม) ถ่ายทอด ฝึกหัดความเป็นนางตลาดในการแสดงละครนอกให้เกือบทุกบทบาทของตัวเอกและตัวละคร และเป็นผู้ให้กลเม็ด เทคนิค ลีลาต่างๆในการแสดงบท “นางตลาด” จนทำให้ครูรัจนา พวงประยงค์ มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับ ครูรัจนา พวงประยงค์ได้เรียนรู้ ฝึกฝน จากวิธีการถ่ายทอดของ ครูเจริญจิต ด้วยด้วยวิธีการ ดังนี้

1. วิธีธรรมชาติ คือการเลียนแบบท่าทางที่เป็นสามัญลักษณะ มาจากกิริยาธรรมชาติ เช่น จะเลียนแบบกิริยาของสัตว์ก็ต้องไปสังเกต กิริยา เดิน วิ่ง ยืน ร้อง ไม่ว่าจะเป็นนกยูง ไก่ ม้า กวาง เป็นต้น เมื่อจะสวมบทบาทเมาสุราก็ต้องไปสังเกตว่าคนเมาสุรามีอาการอย่างไร เช่น การเดินเซ พูดเสียงอ้อแอ้ ตาปรือ อาการสะอึก เป็นต้น แล้วนำท่าทางธรรมชาติเหล่านี้ไปปรับใช้กับการแสดง ดังเช่น บทของนางเมรีขี้เมา ครูเจริญ ภัทรเสวี ก็ให้ครูรัจนา พวงประยงค์ เรียนรู้จากท่าทางที่เป็นธรรมชาติเช่นกัน

2. การใช้ร่างกายในการเคลื่อนตามบทในลีลาของนางตลาด จะเน้นการกระทบตัว (การยืดยุบตัวแบบกระแทกกระทั้น) กระทืบเท้า การกะเทาะแขน เพื่อให้เห็นกิริยาสะบัดสะบิ้งอย่างน่ารักของนางตลาด การใส่จริตชม้อยชม้ายชายตา การยิ้มด้วยปากถากด้วยตา ซึ่งครูรัจนา พวงประยงค์ได้ซึมซับหลักการเหล่านี้ไว้แล้วนำมาต่อยอดเป็นลีลาเฉพาะของตัวเองอย่างที่ภาษานาฏศิลป์เรียกว่า “เก็บทุกเม็ด” (การจดจำรายละเอียดในทุกขั้นตอน)

3. การรำทำบทในบทบาทที่แสดงอารมณ์และความรู้สึกมากๆ จะเคลื่อนไหวร่างกายซ้ำๆ หลายครั้ง เพื่อเป็นการเน้นย่ำความรู้สึกของตัวละคร เช่น ท่าตบอก เมื่อรู้สึกคับแค้นใจ ท่าซอยเท้ากระทืบเท้า เมื่อรู้สึกโกรธ เป็นต้น

4. ปฏิภาณไหวพริบในการแสดง ก็ยังผูกโยงเรื่องราวต่างๆ ตามสมัย ตามความนิยมมาประยุกต์เข้ากับการแสดง กับบทบาทและสนทนาของตัวละครในเรื่อง ตลอดจนปฏิสัมพันธ์ในการรับส่งบทกับตัวละครตัวอื่นที่รวมกัน ความสามารถในการ “มุขสด” ขณะที่แสดงอย่างฉับพลันเมื่อพบเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นใหม่ทั้งบนเวทีและบริบททั่วไป

จึงนับว่าครูเจริญจิต ภัทรเสวี เป็นผู้ดึง “ตัวตน” และประกอบสร้างความเป็น “นางตลาด” ให้กับครูรัจนา พวงประยงค์ ทั้งกระบวนการแสดง เทคนิค ลีลา จนเป็นนาฏศิลปินที่มีชื่อเสียง และได้รับการยกย่อง เชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติในบทบาทของนางตลาดในที่สุด

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 5

กระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติไทยของครูรัจนา พวงประยงค์

ในบทนี้ผู้วิจัยมีเป้าหมายเพื่อศึกษาและทำความเข้าใจกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ กรณีครูรัจนา พวงประยงค์ ตามโครงสร้างความเป็นศิลปินแห่งชาติแห่งชาติที่มีคุณสมบัติตามเกณฑ์การคัดเลือกศิลปินแห่งชาติพุทธศักราช 2554 จากกรมส่งเสริมวัฒนธรรมโดยในบทนี้จะประกอบด้วย

1.โครงการศิลปินแห่งชาติ

1.1 ความสำคัญของศิลปินแห่งชาติ

1.2 การเผยแพร่ผลงานของศิลปินแห่งชาติ

1.3 การสนับสนุนให้เงินอุดหนุนสร้างสรรค์ผลงาน

1.4 กิจกรรมเปิดบ้านศิลปินแห่งชาติ

1.5 กิจกรรมเผยแพร่ผลงานของศิลปินแห่งชาติ

1.6 กิจกรรมถ่ายทอดงานศิลป์กับศิลปินแห่งชาติ

2. หลักเกณฑ์การคัดเลือกศิลปินแห่งชาติ

2.1 คุณสมบัติของศิลปินแห่งชาติ

3. คำประกาศเกียรติคุณ

4. บทบาทนางตลาดที่โดดเด่นของครูรัจนา พวงประยงค์

4.1 นางคันธมาลี

4.2 นางแก้วหน้าม้า

4.3 นางเกศสุริยง

4.4 นางวาลี

4.5 นางเมรี

4.6 นางมณฑา

4.7 นางผีเสื้อสมุทร

4.8 นางวิมาลา

5. การถ่ายทอดสู่ศิษย์ที่เป็นศิลปินเพื่อสืบทอด

5.1 กลุ่มศิลปิน

5.2การเป็นผู้อำนวยการออกแบบควบคุมการจ้างงานในโครงการตามแบบแผนนโยบายของรัฐและสถาบันการศึกษา

โครงการศิลปินแห่งชาติ

พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชพระราชทานพระบรมราโชว์วาท เนื่องในโอกาสพระราชทานพระบรมราชวโรกาส ให้คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติเข้าเฝ้าฯ เพื่อน้อมเกล้าน้อมกระหม่อมถวายพระราชสมัญญา “อัครศิลปิน” เมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2529 ความตอนหนึ่งว่า “คนที่ทำงานศิลปะก็ต้องรู้เรื่องวิชาการและรู้หลักวิทยาศาสตร์เพื่อจะได้เป็นแบบแผนต่างๆ ต่อไปงานวิชาการก็ทำนองเดียวกันจะต้องรู้หลักวิทยาศาสตร์ในขณะเดียวกันก็ต้องมีใจทางศิลปะจึงจะสามารถพัฒนางานนั้นให้ดีไปได้และในทางวิทยาศาสตร์ก็ทำนองเดียวกันต้องมีความรู้ทางด้านวิชาการและต้องมีใจรักตั้งใจทำอะไรให้ดีขึ้นสรุปว่าทั้งสามส่วนเป็นความสำคัญซึ่งต้องเกี่ยวเนื่องกันงานศิลปะมีความสำคัญต่องานทั้งปวงศิลปินเป็นบุคคลที่มีความสำคัญสมควรจะยกย่องเชิดชูเกียรติต่อไป”

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงดำเนินตามรอยเบื้องพระยุคลบาท “อัครศิลปิน” ในการเชิดชูเกียรติและส่งเสริมการอนุรักษ์สืบสานและถ่ายทอดผลงานของศิลปินแห่งชาติพระองค์พระราชทานพระราชดำรัสความตอนหนึ่งว่า “ผลงานของศิลปินแห่งชาติเป็นมรดกศิลปะอันล้ำค่าของชาติเป็นเครื่องหมายแสดงอารยะอันสูงส่งของชาติไทย ควรแก่การภาคภูมิใจของคนไทยทั้งชาติผลงานของท่านเหล่านี้นับวันจะสูญหายไปด้วยสาเหตุต่างๆจึงจำเป็นอย่างเร่งด่วนที่จะต้องศึกษาผลงานของท่านเหล่านี้แล้วจะทำเนียบขึ้นบัญชีอย่างเป็นระบบเพื่อประโยชน์ในการศึกษาและรักษาไว้เป็นสมบัติของชาติโดยส่วนรวมต่อไป”

ศิลปินแห่งชาติเป็นทรัพยากรบุคคลที่มีคุณค่าเป็นปราชญ์ทางด้านศิลปะผู้มีความรู้ความสามารถเป็นผู้ที่อุทิศตนสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปะอันล้ำค่าสูงเด่นจนเป็นที่ปรากฏต่อสาธารณชน ทางด้านทัศนศิลป์ ศิลปะ สถาปัตยกรรม วรรณศิลป์ และศิลปะการแสดง ผลงานของศิลปินแห่งชาติจึงเป็นมรดกทางวัฒนธรรมทางวัตถุที่ล้ำค่าของชาติที่มีคุณปการยิ่งต่อแผ่นดิน และเจ้าของผู้ผลิตผลงานซึ่งได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติถือเป็นมรดกวัฒนธรรมทางจิตวิญญาณของชาติที่มีความสำคัญควบคู่กันดังนั้นเพื่อเป็นการส่งเสริมสนับสนุนศิลปินให้มีขวัญกำลังใจสามารถสร้างสรรค์ผลงานและพัฒนางานศิลปให้ตกทอดเป็นมรดกของอนุชนรุ่นหลังสืบไป จึงได้จัดทำโครงการศิลปินแห่งชาติตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2528 จนถึงปัจจุบัน เป็นระยะเวลากว่า 30 ปี เพื่อสรรหาคัดเลือก และประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติบุคคลเป็นศิลปินแห่งชาติทั้ง 3 สาขา รวมทั้งเผยแพร่ประวัติผลงานและภูมิปัญญาให้ปรากฏต่อสาธารณชนต่อไป

ดังนั้น เพื่อเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช เนื่องในโอกาสมหามงคลเสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติครบ 70 ปี 9 มิถุนายน 2559 และในโอกาสแห่งการถวายพระราชสมัญญา “อัครศิลปิน” รวมถึงการดำเนินโครงการยกย่องเชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาตินับตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2528-2558 ครบรอบ 30 ปี หรือสามทศวรรษ กอปรกับเผยแพร่พระเกียรติคุณอัคร

ศิลปิน อัครารักษศิลปิน วิศิษฏศิลปิน และเผยแพร่ประวัติผลงานภูมิปัญญาของศิลปินแห่งชาติให้ปรากฏสู่สาธารณชนอย่างกว้างขวางในโอกาสดังกล่าว ดังนั้น กระทรวงวัฒนธรรม กรมส่งเสริมวัฒนธรรม จึงได้ดำเนินโครงการสามทศวรรษอัครศิลปินและศิลปินแห่งชาติ ผ่านการจัดแสดงนิทรรศการเฉลิมพระเกียรตินิทรรศการเชิดชูเกียรติและกิจกรรมการถ่ายทอดผลงานภูมิปัญญาของศิลปินแห่งชาติในชื่องาน “สามทศวรรษอัครศิลปินและศิลปอนแห่งชาติ” ภายใต้โครงการสามทศวรรษอัครศิลปินและศิลปินแห่งชาติ เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมไปยังนักเรียนนักศึกษา เยาวชน ครู อาจารย์ ประชาชน และผู้สนใจงานศิลปต่อไป

ศิลปินไทยจำนวนมากได้สร้างสรรค์ผลงานไว้ให้แก่ประเทศชาติในสาขาต่างๆซึ่งในทางทัศนศิลป์วรรณศิลป์และศิลปะการแสดงซึ่งถือว่าเป็นงานที่มีความสำคัญยิ่งที่แสดงให้เห็นถึงอารยธรรมความเจริญรุ่งเรืองหรือความเป็นชาติตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันโดยมี ศิลปินเป็นผู้ทำหน้าที่สร้างสรรอนุรักษ์สืบทอด และพัฒนางานศิลปะอันทรงคุณค่าผ่านกาลเวลามาเป็นสมบัติอันล้ำค่าของแผ่นดินทำให้ประเทศไทยได้รับการยกย่องสรรเสริญจากนานาประเทศว่าเป็นประเทศที่มีวัฒนธรรมโดดเด่นมีเอกลักษณ์เป็นศิลปินที่ได้สร้างสรรค์ผลงานอันล้ำเลิศเหล่านี้นับวันจะถูกลืมเลือนไม่ได้รับการดูแลสนับสนุนโดยเฉพาะศิลปินพื้นบ้านที่อยู่ในท้องถิ่นต่างๆความรู้ความสามารถที่มีอยู่ไม่ได้รับการสืบทอดและค่อยๆสูญหายไปในที่สุด สมควรที่จะยกย่องส่งเสริมสนับสนุนและให้กำลังใจแก่ศิลปินเหล่านี้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะดังนั้นกรมส่งเสริมวัฒนธรรมหรือสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติซึ่งเป็นกรมหนึ่งสังกัดกระทรวงศึกษาธิการในขณะนั้นจึงได้รับมอบหมายจากนายชวน หลีกภัย รัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการให้มีประกาศกิตติคุณศิลปินที่ได้รับการยกย่องเป็นที่ยอมรับกันทั่วประเทศให้เป็นศิลปินแห่งชาตินับจากปีพุทธศักราช 2528 เป็นต้นมา โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะส่งเสริมสนับสนุนและช่วยเหลือศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะล้ำค่า ยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติโดยมีคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติเป็นผู้พิจารณา

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติได้แต่งตั้งอนุกรรมการดำเนินการสรรหาคัดเลือกบุคคลที่มีความสามารถโดดเด่นมีผลงานเป็นที่ยอมรับของสาธารณชนในศิลปะ 3 สาขา คือ ทัศนศิลป์วรรณศิลป์และศิลปะการแสดงเพื่อยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติโดยมีหลักเกณฑ์ในการยกย่อง เชิดชูเกียรติประกอบด้วยคุณสมบัติผลงานและการเผยแพร่โดยต้องมีคุณสมบัติมีสัญชาติไทยและยังมีชีวิตอยู่ในวันประกาศยกย่องเป็นผู้มีความรู้ความสามารถมีความเชี่ยวชาญและมีผลงานดีเด่นเป็นที่ยอมรับรวมถึงสร้างสรรค์และพัฒนางานศิลปในสาขาที่ได้รับการประกาศยกย่องอย่างต่อเนื่องนอกจากนี้ยังต้องเป็นผู้ผดุงถ่ายทอดเผยแพร่หรือเป็นต้นแบบศิลปะในสาขาที่ได้รับการประกาศยกย่อง

การจัดทำโครงการศิลปินแห่งชาติเมื่อปีพุทธศักราช 2527 นั้นได้กำหนดวัตถุประสงค์ของการจัดทำโครงการไว้ 5 ข้อ

1. จัดทำทำเนียบศิลปินทุกแขนงทั่วประเทศ
2. สรรหาศิลปินเพื่อประกาศยกย่องเกียรติคุณขึ้นเป็นศิลปินแห่งชาติ
3. จัดตั้งกองทุน (มูลนิธิ) สวัสดิการเพื่อศิลปิน
4. สนับสนุนให้ศิลปินได้มีโอกาสเผยแพร่ผลงาน
5. อนุรักษ์และส่งเสริมให้มีการสืบทอดความรู้ความสามารถของศิลปิน

1.1 ความสำคัญของศิลปินแห่งชาติ

ศิลปินแห่งชาติเป็นทรัพยากรบุคคลที่มีคุณค่าเป็นปราชญ์ทางด้านศิลปะผู้มีความรู้ความสามารถเป็นผู้ที่อุทิศตนสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปะอันล้ำค่าสูงเด่นจนเป็นที่ปรากฏต่อสาธารณชน ทางด้านทัศนศิลป์วรรณศิลป์และศิลปะการแสดงผลงานของศิลปินแห่งชาติจึงเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณูปการยิ่งต่อแผ่นดินดังนั้นเพื่อเป็นการส่งเสริมสนับสนุนศิลปินแห่งชาติให้มีขวัญกำลังใจสามารถสร้างสรรค์ผลงานและพัฒนางานศิลปให้ตกทอดเป็นมรดกของชาติสืบไปรัฐบาลจึงได้จัดสรรงบประมาณเพื่อดูแลในเรื่องสวัสดิการให้กับศิลปินแห่งชาติเมื่อได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติแล้ว ปัจจุบันศิลปินแห่งชาติจะได้รับการจัดสวัสดิการดูแลจากกรมส่งเสริมวัฒนธรรมกระทรวงวัฒนธรรมโดยมีกองกองทุนส่งเสริมงานวัฒนธรรมเป็นผู้ดูแลจัดสวัสดิการต่างๆให้ประกอบด้วยเงินตอบแทนรายเดือนเดือนละ 25,000 บาท เงินสวัสดิการเพื่อการรักษาพยาบาลตามกฎกระทรวงช่วยเหลือเมื่อประสบสาธารณภัยตามความเสียหายจริงไม่เกิน 50,000 บาทต่อครั้ง และหากเสียชีวิตจะมีเงินช่วยเหลืองานศพ 20,000 บาท ค่าจัดพิมพ์หนังสือเผยแพร่ผลงาน 150,000 บาท

นับจากจุดเริ่มต้นของโครงการศิลปินแห่งชาติเมื่อปีพุทธศักราช 2528 จนถึงปัจจุบันโครงการศิลปินแห่งชาติได้ดำเนินการมาครบรอบสามทศวรรษมีศิลปินได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติทั้งสามสาขา ประกอบด้วยสาขาทัศนศิลป์สาขาศิลปะการแสดงสาขาวรรณศิลป์จำนวนทั้งสิ้น 266 ท่าน พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดชทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารีเสด็จพระราชดำเนินแทนพระองค์ศิลปินแห่งชาติที่ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเข้าเฝ้าฯ เพื่อรับพระราชทานเครื่องหมายเชิดชูเกียรติแล้วจะมีการจัดงานเชิดชูเกียรติฯ ในวันที่ 24 กุมภาพันธ์ของทุกปี ซึ่งเป็นวันศิลปินแห่งชาติ ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

1.2 การเผยแพร่ผลงานของศิลปินแห่งชาติ

กรมส่งเสริมวัฒนธรรมได้ร่วมกับศิลปินแห่งชาติทั้ง 3 สาขา ในการจัดกิจกรรมเผยแพร่และถ่ายทอดผลงานอันเป็นภูมิปัญญาของศิลปินแห่งชาติให้กับสาธารณชนอย่างต่อเนื่อง

1.3 การสนับสนุนให้เงินอุดหนุนสร้างสรรค์ผลงาน

กรมส่งเสริมวัฒนธรรมได้จัดสรรเงินอุดหนุนให้กับศิลปินแห่งชาติที่มีความประสงค์จะจัดกิจกรรมในรูปแบบต่างๆในแต่ละปีทั้งนี้โดยมุ่งหวังว่าศิลปินแห่งชาติจะได้มีกำลังใจในการผลิตสร้างสรรค์เผยแพร่ถ่ายทอดและพัฒนางานศิลปะที่เป็นเอกลักษณ์ไว้เป็นสมบัติของชาติอย่างต่อเนื่อง

1.4 กิจกรรมเปิดบ้านศิลปินแห่งชาติ

ตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2548-2559 (ปัจจุบัน) กรมส่งเสริมวัฒนธรรมได้ดำเนินการเปิดบ้านศิลปินแห่งชาติทั้ง 3 สาขา ให้เป็นแหล่งเรียนรู้ที่สำคัญของชุมชนโดยได้ดำเนินการเปิดบ้านศิลปินแห่งชาติทั่วทุกภูมิภาคซึ่งพบว่าบ้านศิลปินแห่งชาติแต่ละแห่งล้วนเป็นแหล่งสร้างเสริมความรู้ในการเผยแพร่ผลงานและภูมิปัญญามีกิจกรรมแลกเปลี่ยนเรียนรู้และพัฒนาสืบทอดมาอย่างต่อเนื่องการพัฒนาบ้านศิลปินแห่งชาติให้เป็นแหล่งเรียนรู้และแหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมจะเป็นแรงผลักดันให้คนในชุมชนในท้องถิ่นและสังคมไทยเห็นความสำคัญในศิลปวัฒนธรรมของชาติรวมทั้งภูมิปัญญาท้องถิ่นให้คงอยู่อย่างยั่งยืนต่อไป

1.5 กิจกรรมเผยแพร่ผลงานของศิลปินแห่งชาติ

โครงการเผยแพร่ผลงานของศิลปินแห่งชาติได้จัดขึ้นทุกๆปีเพื่อเปิดโอกาสให้เกิดเป็นแห่งชาติที่มีความพร้อมที่จะเผยแพร่ผลงานสู่สาธารณชนได้สร้างสรรค์ผลงานเผยแพร่สู่สาธารณชนอย่างต่อเนื่องทั้งในระดับชาติและนานาชาติเช่นการจัดแสดงผลงานการการจัดการแสดงคอนเสิร์ตการจัดการแสดงพื้นบ้านและการเผยแพร่ผลงานของศิลปินแห่งชาติ

1.6 กิจกรรมถ่ายทอดงานศิลป์กับศิลปินแห่งชาติ

กรมส่งเสริมวัฒนธรรมได้จัดโครงการถ่ายทอดงานศิลป์กับศิลปินแห่งชาติใน 3 สาขาคือทัศนศิลป์วรรณศิลป์และศิลปะการแสดงมาอย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้อันเป็นผลงานภูมิปัญญาของศิลปินแห่งชาติและพัฒนาเครือข่ายบุคลากรทางด้านศิลปวัฒนธรรมของไทยให้มากยิ่งขึ้นครอบคลุมกว้างขวางทั่วประเทศซึ่งจะได้มีส่วนสำคัญในการพัฒนาประเทศให้ก้าวหน้าอย่างยั่งยืนบนพื้นฐานที่มั่นคงด้านศิลปวัฒนธรรมและยังเป็นการช่วยศึกษาอนุรักษ์มรดกศิลปวัฒนธรรมของชาติให้ดำรงคงอยู่ต่อไป

ในปัจจุบันการดำเนินโครงการดังกล่าวทำให้เกิดเครือข่ายบุคลากรทางด้านศิลปวัฒนธรรมในประเทศครอบคลุมทุกภูมิภาค ซึ่งเป็นเครือข่ายที่มีความมั่นคงเข้มแข็งมีการประสานงานการดำเนินการขยายผลโครงการต่างๆอย่างต่อเนื่องดังจะเห็นได้ชัดเจนจากการดำเนินการโครงการศิลปินแห่งชาติสัญจร 4 ภูมิภาค ที่ได้รับความร่วมมือจากสถาบันการศึกษาองค์กรภาครัฐและเอกชนการ

เชื่อมสานสัมพันธ์กับบุคลากรพื้นถิ่นการกำหนดกลุ่มเป้าหมายในการเข้าร่วมโครงการสัญจรการเข้าร่วมกิจกรรมฝึกอบรมในแต่ละฐานสาขา จนส่งผลทำให้โครงการถ่ายทอดงานศิลป์ศิลปินแห่งชาติและโครงการศิลปินแห่งชาติสัญจรทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาคได้รับความสนใจและการตอบรับจากศิลปินแห่งชาติผู้บริหารส่วนท้องถิ่นหน่วยงานสถานศึกษาองค์กรภาครัฐและเอกชนในท้องถิ่นจนทำให้โครงการเป็นที่รู้จักและเป็นเครื่องชี้วัดและประเมินผลที่ชัดเจนในความสำเร็จของโครงการที่ได้ดำเนินมาอย่างต่อเนื่อง

หลักเกณฑ์การคัดเลือกศิลปินแห่งชาติ

2.1 คุณสมบัติของศิลปินแห่งชาติ

ตามพระราชบัญญัติวัฒนธรรมแห่งชาติ พ.ศ. 2553 บัญญัติให้การกำหนดสาขา คุณสมบัติ หลักเกณฑ์และวิธีการคัดเลือกของศิลปินแห่งชาติ เป็นไปตามที่กำหนดในกฎกระทรวง ดังต่อไปนี้

ข้อ 1 กฎกระทรวงนี้ เรียกว่า “กฎกระทรวงกำหนดสาขา คุณสมบัติ หลักเกณฑ์และวิธีการคัดเลือกและประโยชน์ตอบแทนของศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2555”

ข้อ 2 ในกฎกระทรวงนี้“ศิลปินแห่งชาติ” หมายความว่า ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะอันทรงคุณค่าและแสดงศักดิ์ศรีของชาติ“ประโยชน์ตอบแทน” หมายความว่า เงินตอบแทน ค่ารักษาพยาบาล ค่าช่วยเหลือเมื่อประสบภัยค่าของเยี่ยมในยามเจ็บป่วยหรือโอกาสสำคัญ ตลอดจนสวัสดิการและประโยชน์ตอบแทนอื่น

ข้อ 3 ศิลปินแห่งชาติ ต้องเป็นผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านศิลปะในสาขา ดังต่อไปนี้

1. สาขาทัศนศิลป์
2. สาขาศิลปะการแสดง
3. สาขาวรรณศิลป์

ข้อ 4 การกำหนดประเภทผลงานศิลปะในแต่ละสาขาตามข้อ 3 ให้เป็นไปตามที่อธิบดีประกาศกำหนด

ข้อ 5 ศิลปินแห่งชาติต้องมีคุณสมบัติ ดังต่อไปนี้

1. มีสัญชาติไทย และยังมีชีวิตในวันประกาศยกย่อง
2. เป็นผู้มีความรู้ความสามารถ มีความเชี่ยวชาญ และมีผลงานดีเด่นเป็นที่ยอมรับของวงการศิลปะในสาขานั้น
3. เป็นผู้สร้างสรรค์ และพัฒนาศิลปะในสาขาที่ได้รับการประกาศยกย่อง
4. เป็นผู้ผดุง ถ่ายทอด เผยแพร่ หรือเป็นต้นแบบศิลปะในสาขาที่ได้รับการประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติ
5. เป็นผู้ที่มีคุณธรรม ทุ่มเท และเสียสละเพื่องานศิลปะ

6. เป็นผู้มีผลงานที่เป็นประโยชน์ต่อสังคม และมนุษย์ชาติ

ข้อ 6 ผู้มีสิทธิได้รับการพิจารณายกย่องเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติจะต้องมีผลงานทางด้านศิลปะตามข้อ 4 ดังต่อไปนี้

1. เป็นผลงานที่สื่อให้เห็นถึงคุณค่าในความดีความจริง ความงาม อารมณ์ และคุณค่าทางจิตวิญญาณ

2. เป็นผลงานที่แสดงออกถึงแนวคิดสร้างพลังความรู้และพัฒนาสติปัญญาแก่มนุษยชาติ

3. ผลงานก่อให้เกิดความรู้สึกสะเทือนอารมณ์และส่งเสริมจินตนาการ

4. ผลงานสร้างสรรค์มีเอกลักษณ์ มีทักษะสูงส่ง มีกลวิธีเชิงสร้างสรรค์ ไม่แสดงเจตนาหรือจงใจในการคัดลอกหรือเลียนแบบผลงานของผู้อื่นทั้งเปิดเผยและแอบแฝง

ข้อ 7 ผู้ซึ่งได้รับเสนอชื่อเป็นศิลปินแห่งชาติจะต้องเผยแพร่และได้รับการยอมรับคุณค่าผลงานดังต่อไปนี้

1. ผลงานได้รับการจัดแสดง ถ่ายทอดหรือเผยแพร่ต่อสาธารณชนอย่างต่อเนื่อง มีหลักฐานอ้างอิงโดยเป็นผลงานที่แสดงให้เห็นถึงแนวคิด พัฒนาการทางงานศิลปะอย่างเด่นชัด

2. ผลงานได้รับรางวัล หรือได้รับการประกาศเกียรติคุณยกย่องในระดับภูมิภาค ระดับชาติ หรือระดับนานาชาติ ซึ่งมีกระบวนการพิจารณาที่มีมาตรฐานและเป็นที่ยอมรับ

ข้อ 8 ให้สภาวัฒนธรรม องค์กรวิชาชีพ สถาบันการศึกษา สถาบันทางศิลปะ และเครือข่ายทางวัฒนธรรมทั่วประเทศเสนอรายชื่อและผลงานของบุคคลซึ่งสมควรหรือเหมาะสมเป็นศิลปินแห่งชาติโดยให้หัวหน้าองค์กรหรือหน่วยงานเป็นผู้ลงนามเสนอรายชื่อและผลงานต่อกรมส่งเสริมวัฒนธรรม ตามแบบเสนอข้อมูลประวัติและผลงาน เพื่อประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติตามที่อธิบดีประกาศกำหนด บุคคลทั่วไปให้เสนอผ่านศิลปินแห่งชาติ หรือองค์กรวิชาชีพ หรือเครือข่ายวัฒนธรรมทั่วประเทศได้

ระยะเวลาในการยื่นเสนอรายชื่อและผลงานของบุคคลซึ่งสมควรหรือเหมาะสมเป็นศิลปินแห่งชาติให้เป็นไปตามที่อธิบดีประกาศกำหนด

ข้อ 9 เมื่อกรมส่งเสริมวัฒนธรรมได้รับแบบเสนอข้อมูลประวัติและผลงานเพื่อประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติตาม

ข้อ 8 แล้ว ให้ตรวจสอบคุณสมบัติ เอกสาร หลักฐานและรายละเอียดที่เกี่ยวข้องหากเห็นว่าไม่ถูกต้องหรือไม่ครบถ้วน ให้กรมส่งเสริมวัฒนธรรมแจ้งเป็นหนังสือให้ผู้เสนอแก้ไขเพิ่มเติม จัดส่งเอกสาร หลักฐาน หรือรายละเอียดที่เกี่ยวข้องให้ถูกต้องและครบถ้วนภายในสามสิบวันนับแต่วันที่ได้รับหนังสือแจ้งจากกรมส่งเสริมวัฒนธรรม

ข้อ 10 ในกรณีที่กรมส่งเสริมวัฒนธรรมตรวจสอบคุณสมบัติ เอกสาร หลักฐานและรายละเอียดที่เกี่ยวข้องแล้ว ถ้าเห็นว่าถูกต้องและครบถ้วน ให้เสนอผลการตรวจสอบรวมทั้งเอกสาร

หลักฐานรายละเอียดที่เกี่ยวข้องต่อคณะกรรมการ เพื่อพิจารณาประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ

ข้อ 11 ศิลปินแห่งชาติซึ่งได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติต้องมอบผลงานให้กรมส่งเสริมวัฒนธรรมไม่น้อยกว่าหนึ่งผลงาน เพื่อนำไปเผยแพร่เพื่อประโยชน์ทางการศึกษา

คุณสมบัติของศิลปินแห่งชาติ ประกอบด้วยหลักเกณฑ์ที่สำคัญต่อการพิจารณาเชิดชูเกียรติบุคคลด้านศิลปะ 7 ประการ ได้แก่

1. เป็นผู้ที่มีสัญชาติไทยและยังมีชีวิตอยู่ในวันตัดสินเลือก

2. เป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถ มีความเชี่ยวชาญ และมีผลงานดีเด่น เป็นที่ยอมรับของวงการศิลปินแขนงนั้น

3. เป็นผู้สร้างสรรค์และพัฒนาศิลปะแขนงนั้นจนถึงปัจจุบัน เพื่อให้เผยแพร่ศิลปะแขนงนั้นต่อไปในอนาคต

4. เป็นผู้ผดุงและถ่ายทอดศิลปะแขนงนั้น

5. เป็นผู้ปฏิบัติงานศิลปะแขนงนั้นอยู่ในปัจจุบัน อันสัมพันธ์กับหลักเกณฑ์ในประการก่อนหน้า

6. เป็นผู้มีคุณธรรมและมีความรักในวิชาชีพของตน และประวัติชื่อเสียงที่ไม่เหมาะสมที่ไม่คู่ควรจะได้รับรางวัลอันทรงเกียรตินี้ และบุคคลผู้ที่ได้รับคัดเลือกควรประพฤติตนเป็นแบบอย่างที่ดีทั้งต่อประชาชนและเยาวชน รวมไปถึงจะไม่กระทำความผิดอันอาจจะส่งผลต่อภาพลักษณ์ขององค์กรและหน่วยงานที่เกี่ยวข้องที่ได้มอบรางวัลให้ไว้เพื่อเชิดชูเกียรติ

7. เป็นผู้มีผลงานที่ยังประโยชน์ต่อสังคมและมนุษยชาติ

หลักเกณฑ์ดังกล่าวข้างต้น จึงเป็นคุณสมบัติที่ศิลปินแห่งชาติพึงระลึกและปฏิบัติ ไว้เสมอว่าท่านข้อหนึ่งข้อใดตามหลักเกณฑ์ จนได้รับคัดเลือก หลักของความดี ความงาม ความถูกต้อง ซึ่งจะแสดงออกมาโดยการกระทำ ทางกาย วาจาและจิตใจของแต่ละบุคคลโดยไม่ส่งให้ผู้อื่นได้รับความเสียหายจากผลของการกระทำที่ไร้ซึ่งคุณธรรม ซึ่งเป็นหลักประจำใจที่ ศิลปินแห่งชาติ พึงประพฤติปฏิบัติจนเกิดเป็นนิสัยตั้งแต่เล็กจนถึงปัจจุบัน และจะกระทำต่อไปจนวันสุดท้ายของชีวิต ซึ่งหลักคุณธรรมนั้นเป็นสิ่งที่มีประโยชน์อย่างมากทั้งต่อตนเอง ต่อผู้อื่น และต่อสังคมประเทศชาติ เพื่อก่อให้เกิดความรัก ความสามัคคี สมานฉันท์ ความใกล้ชิดอบอุ่นสนิทสนม เพื่อการอยู่ร่วมกันอย่างสันติ และส่งผลให้มีความมั่นคงในชีวิต สังคม บ้านเมือง และประเทศชาติ และสามารถที่จะแบ่งปันให้ผู้ที่อยู่รอบข้างในระดับนาน

สาขาศิลปะการแสดง

หมายถึง ศิลปะที่เกี่ยวข้องกับการแสดง ซึ่งเป็นได้ทั้งแบบดั้งเดิมหรือพัฒนาขึ้นใหม่ ได้แก่ การดนตรี, นาฏศิลป์ และภาพยนตร์และละคร

ด้านศิลปะการแสดงสาขานาฏศิลป์ แบ่งออกเป็นสาขานาฏศิลป์ไทยและสาขานาฏศิลป์สากล (สาขานาฏศิลป์ตะวันตก) แบ่งออกเป็นสาขาย่อย ดังนี้

- สาขาย่อยละครรำ อาทิ รำฟ้อน ระบำ รำเชิง เช่น โนห์รา ชาตรี ระบำแขก ฯลฯ
- สาขาย่อยละครร้อง อาทิ โขน ลิเก ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ เช่น หุ่นเชิด หุ่นละครเล็ก หุ่นกระบอก หนังใหญ่ หนังตะลุง การเขียนบทร้อง หรือบท
- สาขาย่อยละครรำ (เพื่อการแสดง)

ด้านศิลปะการแสดงสาขาการแสดง แบ่งออกเป็นสาขาการแสดงภาพยนตร์และสาขาการแสดงละคร

จากเกณฑ์ในการคัดเลือกศิลปินแห่งชาติของกรมส่งเสริมวัฒนธรรมวันที่ 24 กุมภาพันธ์ซึ่งเป็น วันศิลปินแห่งชาติ เป็นวันสำคัญยิ่งของประชาชนชาวไทย เนื่องจากเป็นวันคล้ายวันพระราชสมภพพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 กรมส่งเสริมวัฒนธรรม ได้รับมอบหมายจากคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติให้ดำเนินการสรรหาและคัดเลือก บุคคลผู้มีความสามารถยอดเยี่ยมทางศิลปะ สาขาทัศนศิลป์ ศิลปะการแสดง และวรรณศิลป์ เพื่อประกาศ ยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ มาตั้งแต่ พุทธศักราช 2528 โดยได้รับพระมหากรุณาธิคุณ จากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯ ให้ศิลปินแห่งชาติเข้ารับพระราชทานเข็มและโล่เชิดชูเกียรติ และกรมส่งเสริมวัฒนธรรม ได้จัดงานเชิดชูเกียรติเป็นประจำทุกปี สร้างความภูมิใจให้แก่ศิลปินที่ได้รับการ ยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นอย่างยิ่ง กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม ได้ดำเนินการสรรหาศิลปินผู้สร้างสรรค์งานศิลปะ อันทรงคุณค่าเป็นมรดกล้ำค่าของแผ่นดินและประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ ปัจจุบันมีรวม ทั้งสิ้น 278 คน การยกย่องเชิดชูเกียรติมีการศึกษา ค้นคว้าผลงานศิลปะของศิลปินที่สร้างสรรค์จากอดีตจนถึง ปัจจุบัน ให้ปรากฏแน่ชัดว่าผลงานดังกล่าวมีคุณูปการยิ่งแก่แผ่นดิน เพื่อประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปิน แห่งชาติในแต่ละสาขา ผู้ได้รับการประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งขาติมิได้ถือว่าเป็นผู้ชนะการ ประกวดรางวัลศิลปินแห่งชาติแต่อย่างไร การได้มาซึ่งศิลปินแห่งชาติในแต่ละปีนั้น มีกระบวนการสรรหาและคัดเลือกจากคณะอนุกรรมการอำนวยการคัดเลือกศิลปินแห่งชาติและคณะอนุกรรมการคัดเลือกศิลปินแห่งชาติ ซึ่งประกอบด้วยศิลปิน แห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญเฉพาะสาขาศิลปะ และนักวิชาการ ใน 3 สาขา คือ 1. สาขาทัศนศิลป์ 2. สาขาศิลปะการแสดง 3. สาขาวรรณศิลป์ เมื่อผ่านขั้นตอนการสรรหาและคัดเลือกในขั้นต้นแล้ว ต้องผ่านการพิจารณาเห็นชอบ จากคณะอนุกรรมการอำนวยการคัดเลือกศิลปินแห่งชาติ และคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ซึ่งถือเป็นที่สุดแล้ว จึงประกาศผลการคัดเลือกศิลปินแห่งชาติต่อ

สื่อมวลชนทันที โดยประธานกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ตลอดระยะการดำเนินงานโครงการศิลปินแห่งชาติที่ผ่านมา กรมส่งเสริมวัฒนธรรม ได้มีการปรับปรุงพัฒนาวิธีการดำเนินงานเป็นลำดับ ทั้งนี้เพื่อให้การสรรหาและคัดเลือกศิลปินแห่งชาติ มีคุณภาพและมาตรฐานเป็นที่ยอมรับแก่สาธารณชนและให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงในปัจจุบัน ในการนี้ กรมส่งเสริมวัฒนธรรม ได้นำผลสรุปจากการประชุมผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญทางวัฒนธรรม คณะอนุกรรมการ คัดเลือกศิลปินแห่งชาติ นักวิชาการ ที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งความเห็นและข้อเสนอแนะของคณะกรรมการวัฒนธรรม แห่งชาติ มาประมวลและวิเคราะห์สาระสำคัญ สรุปเป็นแนวทางการ สรรหาและคัดเลือกศิลปินแห่งชาติ การพิจารณาคัดเลือกนั้น สิ่งสำคัญที่เป็นประโยชน์ต่อการพิจารณาของคณะอนุกรรมการคัดเลือกศิลปินแห่งชาติของแต่ละสาขา คือ ข้อมูลศิลปินที่นำเสนอเข้ารับการพิจารณา ผู้เสนอจึงมีความสำคัญต่อการจัดทำ ข้อมูลให้สมบูรณ์ ถูกต้องเป็นไปตามแบบเสนอที่กรมส่งเสริมวัฒนธรรมกำหนด โดยกรมส่งเสริมวัฒนธรรม ได้จัดทำคู่มือการสรรหาและคัดเลือกศิลปินแห่งชาติขึ้น เพื่อแนะนำผู้เสนอให้เข้าใจสามารถดำเนินการได้ถูกต้องอย่างมีคุณภาพ และเป็นมาตรฐานเดียวกัน ซึ่งจะเป็น ประโยชน์ต่ออนุกรรมการคัดเลือกศิลปินแห่งชาติ และเป็นประโยชน์อย่างมากต่อศิลปินที่เข้ารับการพิจารณา ประกอบด้วย 1. กฎกระทรวงวัฒนธรรม พ.ศ. 2555 (หลักเกณฑ์การคัดเลือกศิลปินแห่งชาติ) 2. ความหมายขอบข่ายในการคัดเลือกศิลปินแห่งชาติ 3. แบบเสนอข้อมูลประวัติและผลงานศิลปินเพื่อประกาศเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2560

นับได้ว่าศิลปินแห่งชาติเป็นทรัพยากรบุคคลที่มีคุณค่าเป็นปราชญ์ทางด้านศิลปะ เป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถ เป็นผู้ที่อุทิศตนสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปะอันล้ำค่าสูงเด่นจนเป็นที่ปรากฏต่อสาธารณชน ผลงานของศิลปินแห่งชาติ จึงเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ล้ำค่าของชาติที่มีคุณปการยิ่งต่อแผ่นดิน และเจ้าของผู้ผลิตผลงานซึ่งได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติก็ถือเป็นมรดกวัฒนธรรมทางจิตวิญญาณของชาติที่มีความสำคัญควบคู่กัน ดังนั้นเพื่อเป็นการส่งเสริมสนับสนุนศิลปินให้มีขวัญกำลังใจสามารถสร้างสรรค์ผลงานและพัฒนางานศิลป์ให้ตกทอดเป็นมรดกของอนุชนรุ่นหลังสืบไป จึงได้จัดทำโครงการศิลปินแห่งชาติตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2528 จนถึงปัจจุบัน เป็นระยะเวลากว่า 32 ปี เผยแพร่พระเกียรติคุณของศิลปินแห่งชาติ และเผยแพร่ประวัติผลงานภูมิปัญญาของศิลปินแห่งชาติให้ปรากฏสู่สาธารณชนอย่างกว้างขวางในโอกาสดังกล่าว

ดังนั้น กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม จึงได้ดำเนินโครงการศิลปินแห่งชาติผ่านการจัดแสดงนิทรรศการเฉลิมพระเกียรตินิทรรศการเชิดชูเกียรติและกิจกรรมการถ่ายทอดผลงานจากภูมิปัญญาของศิลปินแห่งชาติโดยจากการที่ศิลปินไทยจำนวนมากได้สร้างสรรค์ผลงานไว้ให้แก่ประเทศชาติในสาขาต่างๆเช่นสาขาศิลปะการแสดงซึ่งถือว่าเป็นงานศิลปะที่มีความสำคัญยิ่งด้านหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงอารยธรรมความเจริญรุ่งเรืองหรือความเป็นชาติตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันโดยมีศิลปินเป็นผู้ทำหน้าที่สร้างสรรค์ อนุรักษ์ สืบทอดและพัฒนางานศิลปะอันทรงคุณค่าผ่านกาลเวลามา

เป็นสมบัติอันล้ำค่าของแผ่นดิน ทำให้ประเทศไทยได้รับการยกย่องสรรเสริญจากนานาประเทศว่าเป็นประเทศที่มีวัฒนธรรมที่โดดเด่น มีลักษณะเฉพาะอันเป็นเอกลักษณ์ที่ทรงคุณค่าของชาติ(กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, 2554)

จากการคัดเลือกศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ในปีพุทธศักราช 2554 ผู้ที่ได้รับคัดเลือกคือครูรัจนา พวงประยงค์ นับได้ว่าท่านคือผู้สร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปะการแสดง เป็นบุคคลที่มีความรู้ความสามารถและมีคุณูปการต่อวงการนาฏศิลป์ไทยมีผลงานเป็นที่ประจักษ์ต่อสาธารณชน โดยเฉพาะการแสดงละครรำประเภท ละครนอก ท่านเป็นปูชนียบุคคลที่มีความอัจฉริยภาพที่เป็นต้นแบบในบทบาทของ “นางตลาด” ที่มีคุณสมบัติสอดคล้องกับเกณฑ์การคัดเลือกศิลปินแห่งชาติทุกประการ

คำประกาศเกียรติคุณ

นางรัจนา พวงประยงค์ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย – ละคร)

นางรัจนา พวงประยงค์ ปัจจุบันอายุ 70 ปี เกิดเมื่อวันที่ 6 ตุลาคม พุทธศักราช2484 ที่กรุงเทพมหานคร จบการศึกษาประกาศนียบัตรชั้นสูง จากโรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร เมื่อ พ.ศ. 2503 เข้ารับราชการเป็น ศิลปินจัตวา กองการสังคีต กรมศิลปากรประมาณ 2 ปี แล้วลาออกไปประกอบอาชีพเป็นอิสระ จนถึงพ.ศ. 2520 จึงกลับเข้ารับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป ตำแหน่งนาฏศิลปินจัตวา ได้รับการฝึกฝนเพิ่มเติมจากครูอาจารย์ ทั้งในหน้าที่ศิลปินและหน้าที่ครูสอนนาฏศิลป์ จนมีความรู้เชี่ยวชาญขึ้นโดยเฉพาะเป็นศิลปินบทนาง ทั้งการแสดงโขน และละคร ทุกประเภท เป็นผู้มีความรู้ความสามารถสูงส่งและแสดงนำได้หลายหลากมากบท ตั้งแต่กระบวนรำบทนางกษัตริย์ บทเทวดานางฟ้า จนถึงบทนางทุกประเภทละคร ได้รับการคัดเลือกให้แสดงบทที่ต้องใช้ทักษะพิเศษ อาทิ แสดงอารมณ์ โกรธเกรี้ยว หึงหวง ตลกขบขัน แม้บทนางพิการก็สามารถตีบทได้อย่างงดงาม สื่ออารมณ์ได้สมจริง เช่น แสดงโขนเป็น นางมณีเมขลา นางเบญกาย นางสุพรรณมัจฉา นางนารายณ์ นางวานริน บทนางยักษ์เจ้าอารมณ์ เช่น นางสำมนักขา นางแก้วอุดร นางอดุลปีศาจ แสดงละครในบทนางยุบล บทมะเดหวี แสดงละครพันทางในบทสร้อยฟ้า ตอนสร้อยฟ้า ละเลงขนมเบื้อง เป็นคุณย่าทองประศรีตอนขุนแผนส่องกระจกมนต์ นางตานีตัวแปลง ตอนพลายเพชรพลายบัวออกศึก แสดงละครดึกดำบรรพ์เป็นนางศูรปนขาตอนชิ้นหึง เป็นนางคันธมาลี ตอนท้าวสันนุราชซุบตัว ล้วนเป็นงานที่ได้สร้าง ชื่อเสียงมาโดยตลอด

บทบาทที่นางรัจนา พวงประยงค์ แสดงที่เป็นพิเศษจนได้ชื่อว่ามีความสามารถโดดเด่น คือการแสดงบทบาท และอารมณ์อันสมจริงในบทนางเอกละครนอกแทบทุกเรื่อง ที่นับว่ายอดเยี่ยมคือบทนางเมรีในเรื่องรถเสน นอกจากจะเป็นศิลปินที่มีกระบวนรำงามมากแล้ว ยังเป็นครูผู้รักษา

ขนบประเพณีในการแสดงถูกต้องครบครันตามแบบฉบับ เป็นนางเอกรูปลักษณ์งดงามแขนอ่อนยาก จะหาใครเหมือน นับเป็นศิลปินบทนางที่มีความสามารถสูงส่ง ตีบทได้สมจริง ทุกบทบาท ทั้งมีความสง่างาม สมที่เป็นแบบอย่างที่ดียิ่งแก่ศิลปินรุ่นหลัง นางรัจนา พวงประยงค์ มีพร้อมทั้งความสามารถในการกำกับการแสดง การออกแบบท่ารำในระบำต่างๆ ที่ได้สร้างขึ้นไว้ในกรมศิลปากรหลายชุด มีผลงานการแสดงทั้งในประเทศและต่างประเทศ เป็นครูที่พร้อมด้วยความเมตตาและมีความตั้งใจจริงในการถ่ายทอดความรู้มีศิษย์เป็นจำนวนมากได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ไว้ ล่าสุดใน พ.ศ. 2554 ได้รับพระราชทานเข็มพระบรมฉายาลักษณ์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ในงานแสดงโขน ตอนศึกมัยราพณ์สะกดทัพ ในฐานะ ศิลปินอาวุโสนางรัจนา พวงประยงค์ จึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) พุทธศักราช 2554 (ศิลปินแห่งชาติ 2554 : 184)

ภาพประกอบ 55 การเข้ารับพระราชทานรางวัลศิลปินแห่งชาติ

ที่มา : กรมส่งเสริมวัฒนธรรม.2554

จากการได้รับพระราชทานรางวัลศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงประจำปีพุทธศักราช 2554 ของครูรัจนา พวงประยงค์ ซึ่งเป็นผู้ที่มีอัจฉริยภาพในด้านศิลปะการแสดงและผู้ที่มีคุณูปการต่อวงการนาฏศิลป์ไทยแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญต่อความเป็นชาติอีกด้วย เพราะศิลปการแสดง คือมรดกทางวัฒนธรรมที่แสดงความเป็นชาติไทยได้อย่างเด่นชัด จากแนวคิดเพศสภาพทำให้เห็นถึงพัฒนาการชีวิตของนาฏศิลปินคนหนึ่ง ที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นและความเป็นผู้หญิงที่สังคมยอมรับจากภาวะเงื่อนไขต่างๆในลำดับชีวิตในบริบททางสังคม วัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับวงการ

นาฏศิลป์ไทยและบุคคลอื่นๆ รวมถึงสถานภาพในฐานะที่เป็นบุคคลสำคัญของชาติซึ่งผู้วิจัยได้สรุปประเด็นความสำคัญจากปรากฏการณ์และเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงมิติเวลาในชีวิตของครูรัจนา ดังต่อไปนี้

บทบาทนางตลาดที่โดดเด่นของ ครูรัจนา พวงประยงค์

ด้วยบุคลิกลักษณะที่มีความกล้าแสดงออก ร่าเริงสนุกสนาน คล่องแคล่ว ว่องไวและอารมณ์ขัน จึงทำให้ครูรัจนา พวงประยงค์ได้รับการคัดเลือกและแสดงในบทบาทของนางตลาดมาหลายตัวละครจนทำให้ทุกคนติดตราตรึงใจในตัวละครเหล่านั้น ครูรัจนา พวงประยงค์สามารถถ่ายทอดเพศสภาพของนางตลาดผ่านตัวละครแต่ละตัวได้อย่างหลากหลายและสมบทบาทอย่างที่เรียกกันว่า “ตีบทแตก” ดังมีรายละเอียดของเพศสภาพในตลาดตามตัวละครดังต่อไปนี้

นางคันธมาลี

นางคันธมาลีแต่งตัว การแสดงชุดนางคันธมาลีแต่งตัวอยู่ในละครนอกเรื่องคาวีตอนคันธมาลีขึ้นเฝ้าเป็นบทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีเนื้อเรื่องย่อดังนี้เมื่อนางคันธมาลีทราบข่าวว่า ท้าวสันนุราชสามารถชุบตัวเป็นหนุ่มได้จึงตื่นเต้นและหลงใหลรูปโฉมของท้าวสันนุราชปลอมมีแต่ยายเฒ่าทัศประสาทคนเดียวที่จำคาวีได้คาวีหาโอกาสเข้าไปพบนางจันท์สุดาเพื่อบอกความจริง นางจันท์สุดาก็ยินดีฝ่ายนางคันธมาลีคิดว่านางจันท์สุดายินยอมปลงใจกับพระสวามีของนางที่ชุบตัวใหม่เกิดริษยาขึ้นจึงแต่งองค์ทรงเครื่องอย่างงดงามพร้อมข้าไทไปเข้าเฝ้าท้าวสันนุราชและตั้งใจจะไปเยาะเย้ยถากถางหาเรื่องกับนางจันท์สุดา

ตัวอย่างบทละครบทบาทคันธมาลี

ช้า

๏ เมื่อนั้น นางคันธมาลีมเหสี
รู้ว่าจันท์สุดานารี ยินดีด้วยองค์พระทรงฤทธิ์
นางให้แค้นขัดกลัดกลุ้ม เหมือนบ้าหลังคลั่งคลุ้มเคลิ้มจิตร
นั่งนิ่งหน้าบึ้งรำพึงคิด อีเจ้ากรรมมันจะปิดประตูค้า
หมายได้ด้วยกำลังยังสาว เห็นทีท้าวเธอจะรักหนักหนา
ตัวกูก็เป็นโสดโปรดปรานมา คงจะคิดเมตตาปรานี
จำจะขึ้นไปเฝ้าฟังดู จะเป็นอย่างไรอยู่ให้รู้ที่
เมียน้อยเมียหลวงท่วงที ข้างไหนใครจะดีกว่ากัน

ฯ 8 คำ ฯ

ชมตลาด

๏ คิดแล้วสรงน้ำชำระกาย ขมิ้นผงลงละลายเปนค่อนขัน
ลูบไล้ขัดสีฉวีวรรณ ทรงกระแจะจวงจันทน์กลิ่นเกลา
น้ำดอกไม่เทศทากว่าจะทั่ว ชโลมทั้งเนื้อตัวเหมือนปล่อยเต่า
กระจกตั้งนั่งส่องมองดูเงา จับเขม่ากันไรไปล่ปลิว
หวีกระจายรายเส้นขนเม่นสอย ผัดหน้านั่งตะบอยบีบสิว
เศกขี้ผึ้งสีพลางทางวาดคิ้ว นุ่งผ้ายกริ้วมีราคา
เอาสไบปักทองเข้าลองห่ม นึกชมตัวเองเป็นนักหนา
จะแต่งไปอวดมันจันท์สุดา น้ำหน้าอีจรรไรไหนจะมี
คาดเข็มขัดประจำยามงามล้ำ ทองคำน้ำหนักสักสิบสี่
กำไลลงยาราชาวดี มั่งมีได้มาแต่ตายาย
ใส่แหวนเพ็ชร์เม็ดแดงหัวแมงปอ เขามาต่อห้าชั่งยังไม่ขาย
พิศดูตัวพลางทางยิ้มพราย กรุยกรายออกจากตำหนักนาง

ฯ 12 คำ ฯ

ร่าย

๏ เรียกหาข้าไทอยู่อึงมี่ ใส่เกือกกำมะหยี่หักทองขวาง
ถือพระกลดคันสั้นกั้นกาง เยื้องย่างมาปราสาทพระทรงธรรม์

ฯ 2 คำ ฯ เพลงช้า

๏ ครั้นถึงจึงหยุดเยี่ยมมอง ตรงช่องฉากพับลับแลกั้น
เห็นพระองค์ทรงโฉมโนมพรรณ งามเหมือนเทวัญในชั้นฟ้า
ความรักรัญจวนครวญใคร่ แต่เยื้อนยิ้มลไมอยู่ในหน้า
พลางเคาะเข้าไปให้เหลียวมา ครั้นสบตาก็สเทินเมินเมียง
ทำชม้อยชม้ายอายแอบแฝง แล้วแกล้งกระแอมไอให้เสียง
พูดจาว่าเปรียบเลียบเคียง ดินเลี่ยงแลชำเลืองเยื้องกราย

(บทละครนอก พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ฉบับพระสมุดวชิรญาณ)

ภาพประกอบ 56 ครูรัจนา พวงประยงค์ ในบทบาทนางคันธมาลี
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

นางคันธมาลีในบทละครนอกเรื่องคาวี นางคันธมาลีจัดเป็นผู้ที่มีความหมกมุ่นในกามตัณหา เนื่องจากนางคันธมาลีแสดงออกว่ามีความหลงใหลในรูปลักษณ์ของท้าวสันนุราชที่มีความงดงาม (พระคาวีปลอมเป็นท้าวสันนุราช) ดังเนื้อความว่า

เมื่อนั้น นางคันธมาลีหลงใหล
สาละวนแลดูภูวไนย รักใคร่รูปโฉมโนมพรรณ

ความหลงใหลในรูปลักษณ์อันงดงาม ของพระคาวีทำให้นางคันธมาลีแสดงความหึงหวง เนื่องจากนางคันธมาลีคิดว่าพระคาวีเป็นท้าวสันนุราชที่ชุบตัวให้เป็นหนุ่ม (คาวี,2545: 437)

นางคันธมาลี ในบทละครนอกเรื่อง คาวี นางคันธมาลีตัวละครหญิงชรา รูปลักษณ์ภายนอกของนางจึงเป็นลักษณะของคนแก่ นับว่านางคันธมาลีเป็นปมปัญหา ทำให้พระคาวีเกิดความขัดแย้งภายในจิตใจ เนื่องจากนางคันธมาลีคิดว่าพระคาวีเป็นท้าวสันนุราชจึงเกิดอาการหึงหวง จึงเกิดการวิวาทระหว่างคันธมาลีกับนางจันท์สุดา ส่งผลให้พระคาวีรำคาญจังหาทางจำกัดนางคันธมาลีด้วยการอกอุบายให้นางคันธมาลีชุบตัวเพื่อกำจัดนาง แต่อุบายไม่สำเร็จ เนื่องจากนางคันธมาลีกลัวความตาย พระคาวีจึงต่อว่าและขับไล่นางคันธมาลีทำให้นางเกิดเสียใจกลับไปยังตำหนักฝ่ายเฒ่าทัศประสาทที่รู้ว่าพระคาวีปลอมเป็นท้าวสันนุราช ตนกลัวความผิดจึงเข้าไปทูลนางคันธมาลีเรื่องพระคาวีปลอมเป็น

ท้าวสันนุราช เมื่อนางคันธมาลีทราบความจริงก็เกิดความขัดแย้งใจ จึงส่งสารถึงไวยทัตให้มารบกับพระคาวี ดังเนื้อความว่า

ในสารสมเด็จพระเจ้าป้า ตั้งแต่กินน้ำตาต่างข้าว
ด้วยฤาษีชีป่ามาลวงเรา เผาลุงของเจ้าให้วายปราณ
เอาผัวอีจันท์สุดามาไว้ อยู่ในปราสาทราชฐาน
อันพวกเรานี้ไม่เห็นเป็นการ มันจะพาลเอาผิดคิดฆ่าฟัน
ขอเชิญหลานแก้วผู้แกล้วกล้า มาจับตัวมันฆ่าให้อาสัญ
เหมือนเห็นแก่พระองค์ทรงธรรม์ ช่วยผ่อนผันแก้แค้นแทนทด

(คาวี, 2545: 470-471)

จากตัวอย่างจะเห็นว่านางคันธมาลีแสดงความไม่พึงพอใจและหึงหวงนางจันท์สุดา เมื่อรู้ว่าท้าวสันนุราชที่ชุบตัวจนกลายเป็นหนุ่ม (พระคาวี) พึงพอใจตัวนางจันท์สุดามาก นางคันธมาลีจึงขึ้นเฝ้าท้าวสันนุราชเพื่อขัดขวางไม่ให้ท้าวสันนุราชรักนางจันท์สุดาแสดงให้เห็นว่านางคันธมาลีขี้หึง

จากการศึกษาบทละครจะพบว่าเพศสภาพของนางคันธมาลีซึ่งครูรัจนา อธิบายว่าต้องแสดงให้เห็นถึงอากัปกิริยาของหญิงสูงวัยที่มีความหึงหวงสามีชายอันเป็นที่รักเกินงาม จนลืมสภาพร่างกายที่แก่ชรา โดยต้องแสดงออกให้ดูน่าสงสาร ซึ่งบุคลิกลักษณะเป็นคนที่มีกิริยามารยาทจัดจ้าน พูดจายอกย้อนเสียดสี และต้องใช้การพูดเจรจาที่ดูเหมือนคนเสียสติ เพ้อเจ้อดูน่ารำคาญ

นางแก้วหน้าม้าในบทละครนอกเรื่อง แก้วหน้าม้า

ผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนท่ารำตัวนางแก้วหน้าม้า ในบทละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า พบว่าในเรื่องนางแก้วเป็นหญิงที่มีรูปลักษณ์อันอัปลักษณ์ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะตัว คือ นางแก้วมีใบหน้าที่เหมือนกับใบหน้าของม้า ความอัปลักษณ์ของนางแก้วเป็นปมปัญหาทำให้เกิดความขัดแย้งระหว่างนางแก้วกับพระพินทอง และความขัดแย้งระหว่างนางแก้วกับท้าวมงคลราช กล่าวคือ ความอัปลักษณ์ของนางแก้ว ทำให้พระพินทองและท้าวมงคลราชเกิดความรังเกียจนางแก้ว เมื่อนางแก้วเข้าหาพระพินทองก็ทำให้พระพินทองเกิดความไม่คับแค้นใจจึงหาหนทางป้องกันตัวจากนางแก้ว โดยให้เหล่าพระพี่เลี้ยงเข้าเฝ้าอยู่ตลอดเวลา นางแก้วหน้าม้าให้มีคุณสมบัติพิเศษ คือ ความกล้าหาญ ซึ่งคุณสมบัติดังกล่าวใช้ทำหน้าที่ในการช่วยเหลือพระพินทองผู้เป็นสามี เช่น เหตุการณ์ตอนพระพินทองเข้าเมืองยักษ์ของท้าวพาลราช

นางแก้วหน้าม้า ในบทละครนอกเรื่อง แก้วหน้าม้า นางแก้วมีรูปลักษณ์ที่อัปลักษณ์ มีนิสัยและพฤติกรรมที่แสดงให้เห็นถึงความกล้าในการเสนอตัวเป็นภรรยาก่อน เช่น พฤติกรรมของนาง

แก้วที่เข้าลวนลามพระพินทองโดยไม่มีความละอายใจ แสดงให้เห็นว่านางแก้วเป็นผู้หญิงที่ผิดไปจากขนบของความเป็นหญิง ดังเนื้อความว่า

บัดนั้น นางแก้วหน้าม้าสัปดนคนขยัน
แฝงอยู่ดูองค์พระทรงธรรม์ เห็นเสด็จจรจรัลเข้ามา
วิ่งวางทางตรงเข้ากอดรัด โลมลูบจูบหัตถ์ซ้ายขวา
พ่อเจ้าประคุณของเมียอา พระมังสาหอมระรื่นชื่นใจ

(แก้วหน้าม้า, 2544: 34)

จากการศึกษาบทบาทการแสดงของครูรัจนาในบทนางแก้วหน้าม้า พบว่าครูรัจนา มีเทคนิคลีลาและกลวิธีในการแสดงให้เห็นถึงความคล่องแคล่ว ในการเคลื่อนไหว ที่แตกต่างตัวละครนางตลาดทั่วไปโดยกระโดดเขย่งเท้าที่เลียนแบบท่าของม้าประกอบการกล่อมหน้าไปพร้อมๆ กัน นางแก้วมีความกล้าหาญ เป็นคุณสมบัติพิเศษ เช่น ตอนนางแก้วทราบเรื่องว่าพระพินทองเข้าไปในเมืองยักษ์ก็กลัวว่า พระพินทองจะได้รับอันตรายจึงปลอมตัวเป็นมาณพเข้าช่วยเหลือพระพินทองโดยไม่กลัวอันตราย

ภาพประกอบ 57 นางรัจนา พวงประยงค์ในบทนางเกศสุริยง
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2561

นางเกศสุริยงค์

เป็นตัวละครในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ ตอนกุมภณฑ์ถวายม้า ซึ่งเป็นตอนที่หลังจากกุมภณฑ์ทูลให้เจ้าชายใช้น้ำมันทิพย์ ซึ่งพระอินทร์ประทานให้พรมร่างให้องค์หญิง จนฟื้นคืนชีพมาอีกครั้ง เจ้าชายจึงนำพระชายากลับคืนสู่พระนคร โดยไม่ทรงใช้เรือสุวรรณหงส์ แต่ทรงเดินทางด้วยม้า ระหว่างทางพบยักษ์ชื่อวิรุณเมฆที่เข้ามาทำร้าย แต่ยักษ์กุมภณฑ์ก็มาช่วยได้ทัน และฆ่ายักษ์วิรุณเมฆตาย องค์หญิงเกศสุริยงสั่งให้ยักษ์กุมภณฑ์ติดตามไปปกป้องตน แต่ให้กลับไปดูแลเมือง...จากนั้นเจ้าชายสุวรรณหงส์และองค์หญิงเกศสุริยงก็เดินทางต่อ เมื่อรู้สึกเหนื่อยจึงหยุดพักและเผลอหลับไป มีนางยักษ์ตนหนึ่งมาพบเกิดหลงใหลในรูปงามของเจ้าชายจึงผลักองค์หญิงสุริยงค์ตกน้ำ แล้วแปลงร่างเป็นองค์หญิงแทน โดยบรรทมเคียงคู่กับพระสวามี เจ้าชายไม่ได้ทรงสงสัยอะไร เพียงได้กลิ่นแปลกประหลาด เมื่อเสด็จมาถึงพระนคร นางยักษ์ปลอมเป็นองค์หญิงพยายามซ่อนความลับว่าตนเป็นยักษ์ไว้ แต่ก็มักแอบออกมาจับสัตว์ป่ากินเป็นอาหารในเวลากลางคืน ขณะเดียวกันยักษ์กุมภณฑ์นำม้าของพระสุวรรณหงส์มากินน้ำที่แม่น้ำก็มาพบกับองค์หญิงเกศสุริยงค์ตัวจริงโดยบังเอิญ จึงเรียกนำนายของตนกลับไปยังเมืองไอยรัตน์ ซึ่งเกิดการเผชิญหน้ากันระหว่างองค์หญิงตัวจริงและตัวปลอม

ตัวอย่างบทละครบทบาทนางเกศสุริยงค์

-ร้องเพลงร่ายนอก-

บัดนั้น นางจำแลงแค้นใจดังไฟจี้
ลุกถลันชี้หน้าแล้วพาที อย่าอวดดีปากกล้าจะเจ็บตัว
เป็นหญิงเถื่อนจากไหนก็ไม่รู้ ดูเอาเถิดจู่จู่มาตู่ผัว
มาว่าเล่นครื้นเครงไม่เกรงกลัว น้ำใจชั่วสุดจะสรรค์พรรณนา
(ทอด) แสนพิโรธโกรธจัดจนลืมกาย คำรามร้องปองหมายจะเข็นฆ่า

- เจรจา –

(กรมศิลปากร, 2552)

จากการศึกษาบทบาทของครูรัจนา พวงประยงค์ ในบทบาทนางเกศสุริยงค์แปลง ที่พยายามให้มีกริยาเรียบร้อยเหมือนนางเกศสุริยงค์ตัวจริง โดยท่ารำจะใช้ภาษานาฏศิลป์ ที่สื่อความหมายให้เห็นความเป็นนางยักษ์ที่แฝงอยู่ในตัว นางเกศสุริยงค์แปลง ซึ่งต้องแสดงการเคลื่อนไหวร่างกายที่แสดงความน่าเกรงขาม ให้เห็นถึงชาติกำเนิดและความเป็นนาฏยลักษณ์ของนางยักษ์

ภาพประกอบ 58 นางรัจนา พวงประยงค์ในบทนางวาลี

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2561

นางวาลี

นางวาลี ในพระอภัยมณี มีรูปร่างอ้วน เช่น ตอนนางวาลีถวายตัวแก่พระอภัยมณี เมื่อพระอภัยมณีพบนางวาลีก็เห็นว่านางวาลีมีเนื้อหนังจ้ำม่ำดังเนื้อความว่า

พระยิ้มพลางทางดูผู้รับสั่ง เห็นเนื้อหนังจ้ำม่ำดำหมิดหมี

(พระอภัยมณี เล่ม1, 2544: 282)

นางวาลี ในละครนอกเรื่องพระอภัยมณี เป็นผู้หญิงที่ได้รับการศึกษาเล่าเรียน ซึ่งนางมีความรู้เกี่ยวกับวิชาโหราศาสตร์ นางวาลีใช้ปัญญาและความเฉลียวฉลาดของนางในการวางแผน เพื่อช่วยพระอภัยมณีในการทำศึกสงคราม เช่น ตอนอุศเรนยกทัพมาตีเมืองผลึก นางวาลีก็เป็นผู้คิดอุบายตีทัพเจ้าลังกา ดังเนื้อความว่า

ส่วนวาลีปรีชาปัญญาหญิง เป็นยอดยิ่งยิ้มย่องสยองไข
จะฟันแทงแย้งยิงออกชิงชัย สงสารไพร่ก็จะม้วยลงด้วยกัน
แม้นจะลวงล่อพอให้ได้ชัยชนะ ก็เห็นจะทำได้ใจหม่อมฉัน
ขอพระองค์จงเป็นกองออกป้องกัน คุมกำปั้นแปดร้อยคอยระวัง
แม้นสงครามตามตีจงหนีหลบ ไปวันหนึ่งจงคอยทบตลบหลัง
มาปากอ่าวก้าวสกัดตัดกำลัง ให้พร้อมพรั่งทั้งรบสมทบกัน
ข้าจะรับจับท้าวเจ้าสิงหล ด้วยเล่ห์กลโอนอ่อนคิดผ่อนผัน
นางทูลความตามปัญญาสารพัน ทั้งสุวรรณมาลีเห็นดีจริง

(พระอภัยมณี เล่ม1,2544: 321)

ตัวละครนางวาลีเป็นตัวละครที่ฉลาดหลักแหลมใช้ปัญญาในการวางแผนเพื่อให้นางสุวรรณมาลียอมอภิเษกสมรสกับพระอภัยมณี นางวาลีวางแผนให้พระอภัยมณีจัดงานมงคลขึ้นเพื่อให้นางสุวรรณมาลีเข้าใจว่าเป็นงานอภิเษกสมรสของพระอภัยมณีกับนางวาลี เมื่อนางสุวรรณมาลีทราบข่าวจึงสึกออกมาและอภิเษกสมรสกับพระอภัยมณีในที่สุด แผนการของนางวาลีจึงสำเร็จตามความประสงค์ของพระอภัยมณีนางวาลีจะอาสามาทำศึกก็เกิดความสงสัยว่าเป็นหญิงจะทำศึกสงครามเหมือนผู้ชายได้อย่างไรนางวาลีจึงตอบกลับเหล่าเสนาว่านางวาลีว่า เป็นหญิงสาวที่มีรูปลักษณ์ภายนอกอัปลักษณ์มาก จึงทำให้นางเป็นโสด แต่นางวาลีมีความมุ่งมั่นในการศึกษาจึงทำให้นางมีความรู้ และด้วยวิชาความรู้ของนางจะเป็นเสมือนความดี ซึ่งส่งผลให้นางจะได้สามีเป็นผู้มีบุญคือ พระอภัยมณี ดังเนื้อความว่า

อยู่ภายหลังยังมีสตรีหนึ่ง อายุถึงสามสิบสี่ไม่มีผัว
ชื่อวาลีสีเนื้อนั้นคล้ำมัว รูปก็ชั่วชายไม่อาลัยแล
ทั้งกายาหางามไม่พบเห็น หน้านั้นเป็นรอยฝีมีแต่แผล
เป็นกำพร้ามาแต่หล่อนยังอ่อนแอ ได้พึ่งแต่ตายายอยู่ปลายนา
เป็นเชื้อพราหมณ์ความรู้ของผู้เฒ่า แต่ก่อนเก่าเดิมบุราณนานหนักหนา
เป็นมรดกตกต่อกันมา นางอุตส่าห์เรียนเล่าจนเข้าใจ
รู้ฤกษ์พาฟ้าดินสำแดงเหตุ ทั้งไตรเพทพิธีคัมภีร์ไสย
ครั้นเจนแจ้งแกล้งเอาเข้าเผาไฟ มิให้ใครพบประพระคัมภีร์
ถึงรูปชั่วตัวดำแต่น้ำใจ จะใครได้ผัวดีที่มีบุญ
ทั้งทรวดทรงองค์เอวให้อ้อนแอ้น เป็นหนุ่มแน่นน่าจูบเหมือนรูปหุ่น
แม้นผัวไพร่ไม่เลยแล้วพ่อคุณ แต่คร่ำครุ่นควรหาทุกราตรี

(พระอภัยมณี เล่ม 1, 2544: 274)

ในการศึกษาบทบาทการแสดงของครูรัจนา พวงประยงค์ ในบทนางวาลี ในเรื่องพระอภัยมณี พบว่า ด้วยความอัปลักษณ์ของนางวาลีเป็นอุปสรรคสำคัญที่ทำให้พระอภัยมณีไม่ปรารภนาจะได้นางมาเป็นภรรยา แต่นางวาลีก็ใช้สติปัญญาที่เฉียบแหลม และความสามารถของตนเอง ซึ่งครูรัจนาได้ถ่ายทอดความรู้ความสามารถ แสดงออกทางสายตาซึ่งเป็นบทที่แตกต่างจากตัวละครอื่นที่เคยรับบทมา ซึ่งต้องสื่อความหมายให้เข้าถึงอารมณ์ ยกตัวอย่างเช่น การใช้นิ้วชี้ไปที่ ขมับซ้ำๆ ของตัวเองเพื่อย้ำเสมอว่าสิ่งต่างๆ ที่เกิดขึ้นไม่ว่าจะเป็นการแก้ปัญหาเรื่องใดใด ในเนื้อเรื่องล้วนแต่เป็นการแก้ปัญหาที่เกิดจากสติปัญญาและความเฉลียวฉลาดของนาง จนทำให้พระอภัยมณีมองข้ามความอัปลักษณ์ของนางวาลี และยอมรับนางไปเป็นสนมเอกได้ เช่น ตอนนางวาลีใช้ปัญญาวางแผนให้พระ

อภัยมณีได้อภิเษกสมรสกับนางสุวรรณมาลี ครูรัจนาจะใช้กลวิธีในการเดินเท้าคาง การเดินเอามือพ่ายหลังไปมา เพื่อแสดงให้เห็นถึงการกำลังใช้ความคิดใช้สติปัญญาในการแก้ปัญหา เมื่อเมื่อเกิดความคิดได้ก็จะหยุดเดินพร้อมทั้งกลับตัวหมุนมาด้านหน้าแล้วเดาะนิ้ว และการกระทายไหล่เพื่อแสดงให้เห็นถึงการมีพละกำลังที่เข้มแข็งและความสง่างาม (วรวรรณ พลับประสิทธิ์: 2561 สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 59 นางรัจนา พวงประยงค์ในบทนางเมรี

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2555

นางเมรี

เป็นตัวละครในละครนอกเรื่องรถเสน ตอนมอมเหล้าเมรี โดยมีเนื้อเรื่องว่า วันหนึ่งพระรถเสนคิดถึงแม่กับป้าๆ หลังจากได้อภิเษกและครองคู่กับนางเมรีมาเป็นเวลานาน จึงวางแผนหนีกลับเมือง และยังมารู้อีกว่านางคันธมาลีและนางเมรีเป็นยักษ์ พระรถเสนจึงวางแผนมอมเหล้านางเมรีในคืนหนึ่งปกตินางเมรีไม่เคยข้องแวะกับสุรา แต่เพราะความรักพระรถเสนมาก นางจึงยอมดื่มจนเมามาย พระรถเสนหลอกถามความรักเกี่ยวกับของวิเศษ นางเมรียอมบอกทุกสิ่งทุกอย่าง พระรถเสนจึงแอบเข้าไปในห้องสรรพยาและขโมยยาวิเศษต่างๆ รวมถึงไม้ชี้เป็นชี้ตาย ดวงตาของแม่และม้าตลอดจนยาทิพย์รักษาด้วย นางเมรีตื่นขึ้นมาไม่เห็นพระรถเสนก็ตกใจรีบออกตามหาจนเจอ นางร่ำให้รำพึงรำพันอย่างน่าสงสาร พระรถเสนสงสารนางจนเกือบจะใจอ่อนชักม้ากลับ แต่ก็ยับยั้งชั่งใจ จึงโปรยยาวิเศษทำให้เกิด ป่า ภูเขากองเพลิง หมอกควัน ทะเลกรด ลงพื้นที่ละถุง นางเมรีทนฝ่าป่าฝ่า

ภูเขาและหมอกควันมาพร้อมกับบริวารยักษ์ แต่เมื่อมาถึงทะเลกรดก็หมดโอกาสตามไป นางอ้อนวอนด้วยน้ำตาที่ไหลพราก ร่างกายเต็มไปด้วยรอยดำจากการลุยกองเพลิง สภาพอ่อนแรง พระรถเสนก็ไม่ใจอ่อน ควบม้าจากไปโดยไม่หันกลับมามองเมรี ซึ่งนางเมรีแสนเหนื่อยล้าทั้งกายและใจจนหมดลมหายใจอยู่ ณ ฝั่งทะเลกรดพร้อมกับลั่นวาจาไว้ว่า “ชาตินี้น้องตามพี่มา ชาติหน้าพี่ต้องตามน้องไป”

ตัวอย่างบทบทบาทของนางเมรี ตอน มอมเหล้าเมรี

ฉาก ตำหนักนางเมรี

-ปี่พาทย์ทำเพลงสาลิกาเขมร-

-เปิดม่าน-

(พระรถเสนประทับอยู่บนแท่นกับนางเมรี)

-ร้องเพลงสาลิกาเขมร-

เมื่อนั้น องค์พระรถเสนอดิศร
หวนนึกคำนึงถึงมารดร พระภูธรตรึกตรองหมองพักตรา

- เจรจา -

เมรี - เสด็จไปไหนแต่เช้าตรู่เพคะ หม่อมฉันคอยเสียอ่อนใจ

รถเสน - ขอโทษเถิดแก้วตาพี่ผลุนผลันลุกไปไม่ได้บอกน้อง เพราะได้ยินเสียงม้าร้องอยู่ขรมสงสัยเกรงว่าจะเป็นอะไร จึงรีบไปดู

เมรี - แล้วมีเหตุหรือเปล่าเพคะ

รถเสน - อ้า- ไม่มีอะไร

เมรี - เอ - เป็นอะไรไปเพคะทูลกระหม่อม มีท่าทางเหมือนมีกังวลอะไรอยู่ ไม่สบายพระทัยเรื่องอะไรรึเพคะ

รถเสน - จริงละน้องรักช่างสังเกต เหตุเพราะเมื่อคืนนี้พี่ฝันปลาดชอบกล ฝันว่ามีคนมาบอกว่าในอุทยานของน้องมีผลไม้แปลกปลาดชื่อมะม่วงหาวมะนาวโห่ สุ้มเสียงปลาดอยู่จะมีจริงหรืออย่างไรนะน้องรัก

เมรี - อ้อเท่านั้นเองรึเพคะ เลยท าให้กังวลพระทัย พระสุบินของพระองค์นั้นถูกต้องแล้วมะม่วงหาวมะนาวโห่มีอยู่ในอุทยานจริงๆ เพคะ

รถเสน - โอพระน้องท าอย่างไรพี่จึงจะได้เห็นลักษณะของมันล่ะ

เมรี - ไม่ยากอะไรเพคะหม่อมฉันจะให้นางกไปเก็บมาถวายานัล

ร้องเพลงร่ายนอก

เมื่อนั้น เมรีแน่งน้อยเสน่หา
มิรู้ว่าพระแสร้งแกล้งมารยา จึงลุกมาสั่งนางกำนัลใน
เจ้าจงเข้าไปในสวนศรี รีบเร่งจรลีอย่าไถล
เก็บม่วงหาวนาวโห่มาไวไว ให้ทรงชัยดูเล่นเป็นขวัญตา

- นางเมรีกลับไปนั่ง-

- นางกำนัลกลับเข้ามาพร้อมด้วยผลไม้-

ร้องเพลงพญาสี่เสา

เมื่อนั้น รถเสนเกษมสันต์หรรษา
ชื่นชมสมถวิลจินดา รับผลไม้มาดังใจจง
หวลคำนึงคิดถึงคาพี่ม้า ที่ร่าว่ากำชับไว้มิให้หลง
พระหัตถ์ที่ปลอบประโลมโฉมยง ก็ค่อยเคลื่อนเลื่อนลงจากทรามวัย

ร้องเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า

นางดูแลพักตราพระสามี เห็นกำสรดสลดศรีน่าสงสัย
บังอรวอนถามเนื้อความไป ทรงประชวรเป็นอะไรหรือพระองค์

- เจรจา -

เมรี - ทรงเป็นอะไรไปเพคะ พระพักตร์ซีดเผือดพระหัตถ์ก็เย็นชืด-วันนี้เอแปลกเหลือเกินทูลกระหม่อมจะประชวรกระมังเพคะ

รถเสน - อ้า- พี่ไม่ได้ป่วยเจ็บอะไรหรอกแต่จิตใจไม่ใคร่สบาย

เมรี - ทรงคิดอะไรหรือเพคะมีเรื่องขุ่นข้องอย่างไร ขอประทานให้หม่อมฉันทราบได้ไหมเพคะ

รถเสน - ไม่ใช่เรื่องสลักสำคัญอะไรหรอก แต่ว่าพี่คิดไปเอง

เมรี - คิดอะไรเพคะ

รถเสน - คือว่าพี่จากบ้านเมืองมาเป็นเวลาหลายวันแล้วรู้สึกเป็นห่วงพระมารดาค่อยทรงสบายอยู่ด้วยตามปรกติพี่เคยปรนนิบัติพระองค์ท่านเป็นประจ วันนี้เป็นอย่างไรพี่ให้คิดถึงแต่พระองค์ท่านก็เลยไม่สบายใจ เกรงว่าจะมีเหตุอะไรเกิดขึ้นแก่พระมารดาเท่านั้นแหละ

เมรี - อ้อเท่านั้นเองรึเพคะ ถ้าเช่นนั้นขอประทานให้หม่อมฉันได้ช่วยให้พระคลายความกังวลลงบ้างจะได้ไหมเพคะ

รถเสน - น้องจะช่วยพี่อย่างไร

เมรี - หม่อมฉันจะให้เขาจัดฟ้อนรำมาถวายให้ทอดพระเนตร

รถเสน - ขอบพระทัยน้องรักแต่ว่า เรื่องระบำรำฟ้อนนั้นเป็นเพียงอาหารตาชั่วขณะเท่านั้นไม่สามารถจะระงับจิตใจให้สงบลงได้ ต้องหาทางระงับจิตใจด้วยจึงจะได้ผลจะได้คลายกังวลลงได้บ้าง

เมรี - มีพระประสงค์อย่างไรเพคะ

รถเสน - เอาอย่างนี้เถอะให้เขาจัดโภชนา เหล้ายาปลาปิ้งมาที่นี่ น้องกับพี่จะได้ร่วมกันเสวยพี่ทำมาอย่างนี้แต่ไหนแต่ไรสึกไม่สบายใจถ้ารู้ ก็กินเหล้าระงับหลับลงเสียได้ก็ลืมทุกข์เสียสิ้น

ร้องเพลงร่ายชาตรี

โฉมนางเมรีมีศักดิ์ ความรักภูวไนยจนไหลหลง
มิรู้กลมารยาพระโฉมยง นวลอนงค์สั่งวิเสททันที
จงช่วยกันจัดโภชนาหาร สุราบานหวานคาวถ้วนถี่
กับแกล้มเครื่องดองของดีดี เพื่อถวายภูมีภัสดา
บัดนั้น นางวิเสทบังคมก้มเกศา
รับสั่งเทวีแล้วลีลา ออกมาจัดเสร็จทุกประการ
- วิเสทช่วยกันจัดโต๊ะขนเครื่องเหล้ามาวาง-
ครั้นเสร็จจัดแต่งโภชนา ทั้งเมรัยสุรากระยาหาร
นางเมรีทูลเชิญพระภูบาล เสวยให้สาราญหฤทัย
- ปี่พาทย์ท าเพลงเซ่นเหล้า-
- เจรจา -

รถเสน - น้องเมรีมาร่วมเสวยกับพี่ซี

เมรี - จะดีรึเพคะน้องเป็นผู้หญิง

รถเสน - จะเป็นไรไปน้องเสวยด้วยจะได้ช่วยให้พี่เพลิดเพลินยิ่งขึ้น,-เอ้า-พี่มาซีจะรินให้

เมรี - ขอบพระทัยเพคะ(รับมา)

รถเสน - ชื่นใจจริง ว่าง่ายเหลือเกิน

- เลี้ยงเหล้ากันเมรีเมา-

- แล้วเมรีพูดว่า“วันนี้จะต้องรำถวายให้สุดฝีมือ” -

- ลุกขึ้นร่ายรา-

- ปี่พาทย์ทำเพลง“เมรี ” และ “แร้งกระพือปีก” -

- นางเมรรีจนล้มลง รถเสนประคองส่งเหล้าให้ดื่มอีก

ร้องเพลงชาตรีบางช้าง

เมรีลิ้มรสสุราบาน สามีรินประทานส่งให้
จอกแล้วจอกเล่าดื่มเข้าไป อรไทเมาสิ้นสมประดี

- รถเสนประคองเมรีขึ้นเตียง-

งงุนซุนเซซบพักตร์ อยู่กับตักรถเสนเรืองศรี
รถเสนทรงชัยเห็นได้ที จึงลวงถามว่านี่ห่ออะไร

- เจรจา -

รถเสน - นั่นอะไรนะน้อง

เมรี - (พูดลากเสียง)ไหนเพคะ

รถเสน - นั่นไงล่ะ วางอยู่นั่น ห่ออะไรนะ

เมรี - อ๋ออื้อไม่ใช่ของน่ารู้เลยเพคะ ช่างมันเถอะ อะไรก็ช่างมัน

รถเสน - เอ๊ะน้องเมรี นี่คงเป็นของสำคัญกระมัง

เมรี - สำคัญหรือไม่สำคัญ ก็ไม่สำคัญ เรื่องสำคัญอยู่ที่ว่า พระองค์ทรงฉันหรือเปล่าเพคะ

รถเสน - รักซิ ไม่รักน้องจะรักใคร ว่าแต่น้องนี้ไม่ซิรักพี่ ถามเพียงเท่านี้ก็อำพรางไม่บอกให้ประสาอะไรจะเป็นคู่ทุกข์คู่ยากกันภายหน้า เมื่อไม่ไว้ใจแล้วพี่ก็จะลาไปเสียให้พ้นดีกว่าให้คนเขาหัวเราะเยาะ ว่าเป็นผัวทรามวัย แต่ไม่เป็นไว้ใจอะไรเลย

เมรี - โถทูลกระหม่อม น้อยพระทัยมากมายถึงเพียงนี้เชียวรึเพคะประสงค์เมื่อจะทรงทราบเมรีก็จะกราบทูลให้หมดสิ้น

ร้องเพลงแขกลพบุรี (เดินสองไม้)

ว่าพลางเมรีจึงชี้บอก หากลับกลอกอำพรางอย่างไรไม่
นี่ห่อยาผงโรยลงไป เป็นภูเขาสูงใหญ่มหึมา
ห่อนี้โรยเป็นแม่น้ำใหญ่ ห่อนี้เป็นไฟร้ายนักหนา

อีกห่อนั้นหรือคือยอดยา ใช้รักษาดวงเนตรวิเศษจริง
แล้วหยิบเอาห่อหลังมานั่งพิศ ว่าตามฤทธิ์เมาสุราประสาหญิง
ห่อนี้มิใช่ยาอย่าประวิง แต่เป็นสิ่งมารดาส่งมาไกล
สั่งกำชับมิให้แพร่กระแสความ แม้นใครถามลวงหลอกบอกไม่ได้
เป็นดวงเนตรสิบสองนางอรไท พระแม่ให้เก็บอยู่กับห่อ
ยา

เมื่อนั้น รถเสนได้ฟังเมรีว่า
อ้อนี่หรือคือดวงนัยนา ของป้าทั้งสิบเอ็ดและมารดร
เมรีทูลว่านี่ไม้วิเศษ เรืองเดชศักดิ์สิทธิ์ฤทธิ์กระฉ่อน
ชื่อไม้กาพดคู่นคร ใช้ราญรอนปราบสัตรูหมู่ภัยพาล
แม้นชี้ต้นตายชี้ปลายเป็น สัตรูเห็นย่อท้อไม่ต่อต้าน
นางหาวเรอเอ้ออ้านัยน์ตาลาน เยาวมาลย์อ่อนพับหลับลง
รถเสนได้ช่องมิข้องขัด เอื้อมหัตถ์หยิบห่อยาผง
ดวงตาป้าแม่ไว้มั่นคง บรรจงใส่ย่ามแล้วยาตรา
จึงหันมาหยิบไม้กาพด แสนสลดด้วยเมรีเสน่หา
ค่อยประคองน้องนุชสุดโสภา วางกายกัลยาด้วยอาวรณ์
ประจงจูบลูบร่างนางสวรรค์ สะกดกลั้นอาลัยฤทัยถอน
แสนสงสารเมรีศรีบังอร ดวงสมรหลับอยู่มิรู้องค์
พระเขยื้อนวรกายหมายจะจาก มิใคร่พรากยุพเยาว์เฝ้าลุ่มหลง
หักพระทัยจาพรากจากอนงค์ พะวักพะวงหวลมาไม่ลาจร

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด-เชิด

ร้องเพลงร่ายชาตรี

เมื่อนั้น เมรีมืนเมาเฝ้าหลับใหล
ครั้นสุราชาสร่างสว่างใจ อรไทเหลียวหาพระสามี
เที่ยวหามิเห็นพระโฉมฉาย พระแฝงกายหลบซ่อนอยู่ไหนนี่

- เจรจา -

เมรี - นี่แน่ะ แม่เล็กๆ นั่งๆ กันอยู่แถวนี้น่ะนอนเห็นพระทูลกระหม่อมบ้างไหม
นางกำนัล - เห็นเพคะ
เมรี - เห็นรึเสด็จไปข้างไหน บอกข้าเร็วๆ ซิ
นางกำนัล - หม่อมฉันเห็นพระทูลกระหม่อมทรงถือไม้กำพดเสด็จออกจากตำหนัก

ขึ้นม้าเหาะละลิ่วไปเพคะ

เมรี - เอาไม้กำพดไปด้วยรึ

นางกำนัล - เพคะ

เมรี - เจ้าเห็นอย่างนั้นจริงๆรึ

นางกำนัล - เพคะพระแม่พระทูลกระหม่อมต้องเสด็จหนีแน่ๆเพคะ

ร้องเพลงร่ายชาตรี 3

ฟังความ นงรามช้ำอกหมกไหม้
เสียแรงเมียมอบกายถวายไว้ พระกลับไม่ครองรักมาหักราน
หรือพระองค์ขัดเคืองด้วยเรื่องใด จึงทิ้งขว้างร้างไปไม่สงสาร
ทั้งรักทั้งเสียดายแทบวายปราณ เยาวมาลย์ซบพักตร์โศกี

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด-

ร้องเพลงร่ายนอก

ครวญพลางนงลักษณ์หักจิต จำจะคิดตามองค์พระทรงศรี
ถึงข้ามโขดเขาเขินเนินคีรี จะติดตามภูมีจนพบพาน
ดำริพลางนางสั่งเสนา จงรีบเตรียมโยธาทวยหาญ
เสนาหมอบราบกรานกราน ลนลานเร่งออกไปจัดพล

ปิดม่าน

- ทหารยักษ์ชายหญิงออกเวทีล่าง-

- เมรีออกตรวจพล-

ร้องเพลงแขกมอญบางขุนพรหม(รวบ 2 คำ)

เสด็จขึ้นประทับนั่งหลังเลียงผางามสง่าท่ามกลางหว่างพหล

ถือธงคทาทองถ่องถกลเริงรณฤทธิไกรชัยชาญ นายหมวดตรวจตราหน้าหลัง

ดำรัสสั่งให้เคลื่อนโยธาหาญเหลียวดูปรางค์รัตน์ชัชวาล นงคราญข่มหทัยครรไลจร

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด-

- เดินทัพเข้าโรง-

(กรมศิลปากร, 2550)

ภาพประกอบ 60 ครูรัจนา พวงประยงค์ ในบทนางเมรี

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

นางมณฑา

นางมณฑาเป็นตัวละครในละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนมณฑาลงกระท่อมซึ่งเป็นตอนที่ท้าวสามลกับนางมณฑาจัดพิธีเลือกคู่ให้ธิดาทั้งเจ็ด แต่รจนาพระธิดาองค์สุดท้องไม่ยอมเลือกใครเป็นคู่ ท้าวสามลจึงขับไล่รจนาให้ไปอยู่กระท่อมปลายนากับเจ้าเงาะ ท้าวสามลหาทางแกล้งเจ้าเงาะโดยการให้ไปหาเนื้อหาปลาแข่งกับเขยทั้งหก เจ้าเงาะใช้มนต์ที่นางพันธุรัตให้ไว้ เรียกเนื้อเรียกปลามารวมกัน ทำให้หกเขยหาปลาไม่ได้ จึงต้องยอมตัดปลายหูและปลายจมูกแลกกับเนื้อและปลา ท้าวสามลกริ้วมากจนถึงกับคิดหาทางประหารเจ้าเงาะ ร้อนถึงพระอินทร์ต้องหาทางช่วยโดยการลงมาท้าตีชิงเมืองกับท้าวสามล ท้าวสามลส่งหกเขยไปสู้ก็สู้ไม่ได้ จึงส่งนางมณฑามเหสีไปขอให้เจ้าเงาะไปสู้แทน เจ้าเงาะถอดรูปเป็นพระสังข์และสู้กับพระอินทร์จนชนะ ท้าวสามลจึงยอมรับพระสังข์กลับเข้าเมืองและจัดพิธีอภิเษกให้

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

ตัวอย่างละครบทบาทของนางมณฑา

-ปี่พาทย์ทำเพลง-

-นางมณฑากับฝูงนางพระกำนัลออก-

- ปี่พาทย์ทำเพลงลา-

- ร้องร่าย-

ครั้นถึงหยุดอยู่แต่ไกล ร้องเรียกลูกสายใจเสน่หา
ทอดเหตุไรไม่ขานพระมารดา
เหตุใดไม่ขานพระมารดา รจนาไปไหนจะใคร่รู้

-เจรจาติดตลกนางกำนัลเรียกรจนา -

-ร้องร่าย (ต่อ)-

เมื่อนั้น รจนาออกไปทำไร่อยู่
เจ้าเงาะยืนพื้นฟันร่องคู ปลูกถั่วพูฟักแฟงแตงร้าน
แว่วเสียงสำเนียงชนนี มาร้องเรียกอยู่ที่ประตูบ้าน
(ครวญ) นางดีใจไปรับมิทันนาน กราบกับบทมาลย์แล้วโศกา ทวน

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด-

-ร้องร่าย-

แล้วพูดเชิญเสด็จชนนี เข้าไปในที่เคหา
ผลักไหล่ใสหลังเจ้าเงาะมา ให้กราบกรานมารดาทันใด

-ร้องเพลงเขมรไล่ควาย-

เมื่อนั้น เจ้าเงาะทำเหมือนถวายตัวใหม่
เฝ้าแต่แลมาแลไปไม่สนใจ นบนอบหมอบกราน
นั่งยองยองมองดูแล้วปูผ้า พนมมือเมินหน้าท่าแบกขวาน
ราวกับจะรับศีลสมภาร พังพาบกราบกรานท่านแม่ยาย

- ร้องร่าย-

แล้วลูกมาหาครกกับหมาก ไม่พบซากเจ้ากรรมใครทำหาย
รจนาว่าให้เบื่อจะตาย ช่างไม่อายสาวสวรรค์กำนัลใน

- ร้องร่าย -

เมื่อนั้น นวลนางมณฑาจึงปราศรัย
นิจจาเจ้าจากแม่มาอยู่ไกล ยากเย็นเข็ญใจถึงเพียงนี้
ผิดรูปซูบผอมเป็นนักหนา พักตราเศร้าสร้อยสลดศรี
เข้าลูบหลังลูกน้อยด้วยปราณี เทวีครวญคร่ำร่ำโศกา

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด-

- ร้องร่าย-

ครั้นส่างกันแสงจึงแจ้งเหตุ บัดนี้บิตุเรศละห้อยหา
แต่เฝ้าเร้ารบมารดา ให้ออกมาแจ้งความแก่ทรามวัย
เจ้าก็รู้อยู่แล้วสินะลูก เขาดูถูกมาล้อมกรุงใหญ่
ขันพนันตีคลีเอาเวียงชัย หมายใจจะรีบบุรีเรา
ท้าวให้ไอ้เขยทั้งหกคน ออกผจญตีคลีก็แพ้เขา
พระบิดาทุกข์ร้อนลงนอนเซา เงียบเหงาไปสิ้นทั้งธานี

-พูด -

จะผินหน้าพึ่งใครไม่ได้แล้ว เห็นแต่ลูกแก้วทั้งสองศรี
เจ้าช่วยวอนว่าแก่สามี เชิญไปตีคลีอย่าน้อยใจ
ขอพึ่งใบบุญของเจ้าเงาะ อนุเคราะห์กู้เมืองไว้ให้ได้
เจ้าอย่าเคืองขัดตัดอาลัย ทำคุณแม่ไว้เถิดลูกน้อย

- ร้องร่าย-

เมื่อนั้น รจนาฟังเล่าก็เศร้าสร้อย
สงสารมารดาน้ำตาย้อย นางพลอยโศกศัลย์พันทวี
เข้ากราบบาทภัสดาแล้วว่าวอน พระมารดรอุตส่าห์มาถึงนี่
พ่อไม่เมตตาปราณี ช่วยกู้บุรีให้พ้นภัย

-พูด -

จงถอดเงาะเสียเถิดนะทูนหัว จะซ่อนเนื้อส่วนตัวไปถึงไหน
จนตกไร้ได้ยากลำบากใจ ช่างกระไรไม่คิดแกล้งบิดเบือน
พระแม่มาก็ไม่ทักแต่สักคำ ดีแต่ทำละไลไหลเลื่อน
ไม่เห็นทุกข์บ้างเลยแกล้งเฉยเชือน ดูเหมือนไม่มีจิตคิดเมตตา
อันความทุกข์ครั้งนี้แม้นมีช่วย เมียจะยอมมอดม้วยสังขาร

-ร้องร่าย(ต่อ)-

ว่าพลางนางทรงโศกา ปิ้มว่าชีวันจะบรรลัย (ซ้ำ)

- ปี่พาทย์ทำนองโอด -

-ร้องเพลงทองย่อย (รวบ)-

เมื่อนั้น เจ้าเงาะฟังเมียเสียไม่ได้
สงสารรจนายาใจ ร้องไห้วอนว่าน่าเอ็นดู
แต่คิดแค้นแม่ยายกับพ่อตา จะทรมานเสียก่อนให้อ่อนหู

พหุน ปญ ศิโต ชีเว

ถ้าแม้นไม่งอนง้อต่อกู จะทำเชิงเฉยอยู่ให้ช้านาน

-ร้องร่าย -

แล้วผินผันหลังให้แม่ยาย หยิบกระบายมาตั้งแต่นั่งสาน
กระดิกเท้าที่ทำเป็นสำราญ ใคร่ว่าขานอย่างไรไม่นำพา

พูด

เจ้าเงาะ- เงาะนี้คือปีศาจอุบาทว์ร้าย มากลับกลายสรรเสริญเห็นเกินหน้า
จะล่อลวงให้พะวงกับสงกา ลูกกลัวพระบิดาจะฆ่าแกง
ท่านคิดแบบโยนเป็นกลใน แต่หนหลังอย่างไรพระย่อมแจ้ง
ใช้ลูกจะรังเกียจเสียดแทง พระมารดาอย่าระแวงฤทัยนึก
อันท่านหกเขยย่อมเคยคลี ออกต่อตีบังแพ้แก่ข้าศึก
นับประสาหน้าเงาะนี้เห็นลึก จะพึ่งพายานึกให้ป่วยการ
แต่ธุระของข้าหาใส่ปาก แสนยากก็ไม่มีใครสงสาร
เพิ่นเห็นว่าชนนีนี้โปรดปราน อุตส่าห์มาถึงบ้านค่าขอบใจ

-ร้องเพลงตลุ่มโปง-

เมื่อนั้น นางมณฑาชมเปาะเงาะพูดได้
น้อยหรือถ้อยคำร่ำพิไร จะโกรธขึ้นถึงไหนหนอพ่อเงาะ
ถึงโกรธพ่อก็เห็นแก่แม่บ้าง อย่าให้นั่งน้ำตาลงเผาะเผาะ
ดูดู๋ตั้งใจแต่หัวเราะ ไม่อนุเคราะห์แล้วไม่รอดตัว
แม่รจนาจงเอ็นดูแก่มารดร ช่วยอ้อนวอนอีกสักครั้งเถอะทูนหัว
แม่นี้จนจิตคิดกลัว จะรอดตัวก็เพราะผัวเจ้าปลงใจ

- เจรจา-

-ร้องเพลงตะนาวแปลง -

โอ้อนิจจาพระสามี ไม่ปรานีน้องจริงนิ่งเสียได้

-ปี่พาทย์รับและคลอเบาๆ -

-พูด-

ควรหรือมาสลัดตัดอาลัย ช่างกระไรไม่คิดสักนิดเลย
ทุกข์ของมารดาเหมือนทุกตัว จะพิมพ์หน้าผึ้งผัวก็เชือนเฉย
ดีแต่ทำเปล่าๆๆให้เขาเย้ย อกเอ๋ยจะอยู่ไปไยมี
เสียแรงงอนแล้ววอนเหล้า แม้นพ่อเจ้าไม่โปรดเกศี

-ร้องเพลงตะนาวแปลง (ต่อ)-

น้องจะลาศาลเสียวันนี้ เทวีตีทรวงโศกา

-ปี่พาทย์ทำเพลงโอด -

-ร้องร่าย-

เมื่อนั้น เจ้าเงาะทุกร้อนถอนใจใหญ่
กลัวเมียจะอาสัญบรรลัย จึงโลมเล้าเอาใจไปมา
อยากอันแสนเศร้าหมองเลยน้องรัก ไว้พนักงานพี่จะอาสา
ออกตีคลีพนันคงสัญญา มิให้เสียพาราปัญจามิตร
แล้วผินหน้ามาทูลชนนี ในโลกนี้จะแกล้งเบือนบิด
หากแตกคนจนเป็นพันคิด เครื่องส่งแต่สักนิดไม่มีมา

- เจรจา -

-ท้าวสามลทรงช้างออกเวทีล่างทางประตูขวา-

-นางกำนัลและเสนาถือเครื่องทรงตาม-

-ร้องเพลงขึ้นพลับพลา-

เมื่อนั้น ท่านท้าวสามลอนาถา
ร้อนพระทัยด้วยเรื่องเคืองอุรา จึงเสด็จออกมาจากเวียงชัย รับ

- ร้องร่าย-

ครั้นถึงจึงหยุดช้างทรง อยู่ตรงกระท่อมริมไร่
ร้องเรียกรจนายาใจ เป็นไรไม่มารับพระบิดา

-ท้าวสามลร้องเรียกนางรจนา-

-เจรจา-

-ร้องร่าย-

เมื่อนั้น เจ้าเงาะนั่งนิ่งพิงฝา
พิศดูเครื่องทรงที่ส่งมา แล้วมีวาจาว่าไป

-พูด-

อาภรณ์ทั้งมวลล้วนเครื่องเก่า จะแต่งตัวผัวเจ้าหาควรไม่ขายหน้า
ขายหน้าข้าศึกจะไยไฟ คืนไปเสียเจ้าอย่าเอามา

-นางมณฑาเรียกมากระซิบนินทากับนางกำนัล-

-พระวิษณุกรมออก-

ร้องเพลงกล่อมพญา-

เมื่อนั้น พระวิษณุกรรมแกล้วกล้า
ก้อยรัชแรงแสงเข้ามา เชิญเครื่องทรงอินทราให้เจ้าเงาะ
แล้วว่าเครื่องประดับสำหรับนี้ สำหรับใส่ทรงคลีตีเคาะ

มัฆวานประทานจำเพาะ ว่าพลางทางเหาะกับมา

-ร้องเพลงต่อยรูป-

เมื่อนั้น เจ้าเงาะเกษมสันต์หรรษา

ได้เครื่องทรงพระอินทร์ดังจินดา จึงเดินเข้ามายังห้องใน

รจนาเชิญพานเครื่องส่ง ตามมาคอยส่งให้สอดใส่

พระถอดลูกเงาะพลันทันใด ส่งให้แก่นางรจนา

-ปี่พาทย์ทำเพลงรัว-

-ร้องร่าย-

เสด็จทรงเครื่องประดับฉับพลัน พระสังข์เกษมสันต์หรรษา

จึงชวนนวลนางรจนา มากราบกรานมารดาด้วยใจภักดิ์(ทวน)

-พระสังข์กับรจนาออกมาหานางมณฑา-

-ร้องร่าย-

เมื่อนั้น นางมณฑาแลดูไม่รู้จัก

คิดว่าเทวาสุรารักษ์ ขอบใจเธอทักให้ครั่นคร้าม

(ทอด) นางนบนอบหมอบกรานกราบไหว้ ลูกสาวยุคฉุดไว้แล้วร้องห้าม

-เจรจา-

-ร้องร่าย (ต่อ)-

นางนบนอมหมอบกราบไหว้ ลูกสาวยุคฉุดไว้แล้วร้องห้าม

พระมารดานั่งอยู่ไม่รู้ความ ลูกเขยถอดเงาะงามแล้วเป็นไร

(ทอดครึ่ง) นางมณฑาว่าอ้อ..... มณฑา อ้อ....อ้อ.....ซิ ๆๆๆชะๆๆๆ ตะต่า

-ร้องร่าย (ต่อ)-

นางมณฑาว่าอ้อกระนั้นหรือ แม่คนซื่อสำคัญว่ามิใช่

ลูกเขยข้าถอดเงาะเหมาะเหลือใจ นางลูบไล้ลูบหลังนั่งมอง

น้อยหรือน้ารักเป็นหนักหนา หน้าตาจิ้มลิ้มยิ้มย่อง

สอดใส่เครื่องประดับก็รับรอง ผิวพรรณผุดผ่องดังทองทา

คิดคิดขึ้นมาน่าหัวเราะ เอารูปเงาะสวมใส่ทำใบ้บ้า

ต่อ.....

อัปยศอดอายขายหน้าตา เจ้าแกล้งแปลงมาแม่ไม่รู้

-ร้องร่าย-

ตรัสพลางแย้งยิ้มพริ้มพราย แล้วอภิปรายปราศรัยไต่ถาม

ลูกกระจงแถลงแจ้งความ เจ้านี้มีนามกรใด
วงศ์วานว่านเกลือเนื้อหน่อ พงษ์เผ่าเราก็เป็นไฉน
อยู่ประเทศธานีบุรีไร ทำไมจึงแกล้งแปลงปลอมมา

-ร้องเพลงสารถี-

เมื่อนั้น พระสังข์บังคมก้มหน้า
ยิ้มพลางทางทูลพ่อตา ตัวข้านี้ชื่อพระสังข์ทอง
เป็นโอรสท้าวยศวิมล แจ้งตามความต้นที่หมุ่นหมอง
แปลงมาจะหาคู่ครอง จึงทราบฝ่าละอองบทมาลย์

-ร้องร่าย-

เมื่อนั้น ท้าวสามลตกพระหัตถ์ฉาดฉาน
ลูกเขยกูพูดดีมีสันดาน เป็นเผ่าพงศ์วงวารกษัตรา
สมยศสมศักดิ์น่ารักใคร่ ที่นี้ไม่อับอายขายหน้า
พระลูบหลังไหลไปมา จูบซ้ายดูขวาลูกข้างาม
(ทอด) อ้ายหกเขยยุพ่อให้ขับเจ้า แค้นใจยายเฒ่าก็ไม่ห้าม

-เจรจา-

-ร้องร่ายต่อ-

อ้ายหกเขยยุพ่อให้ขับเจ้า แค้นใจยายเฒ่าก็ไม่ห้าม
บิดาโฉดเฉาเบาความ ไม่รู้เลยว่างามถึงเพียงนี้
ว่าแล้วประคองสองลูกรัก ตรัสชวนองค์อัครมเหสี
พร้อมเสนากำนัลนารี กลับเข้าธานีทันใด

-ปี่พาทย์ทำเพลงพญาเดิน-

รจนายาจิตรช่างคิดถูก หมายมั่นพันผูกก็ควรอยู่
ทีนี้แหละลอยแก้วแล้วลูกกู โฉมตรูแย้มยิ้มแระหยิ่มใจ
(ทอด) แล้วร้องเรียกภัสดาสามี เร็วเร็ว มานี่จะบอก

-เจรจา-

-ร้องร่าย (ต่อ)-

แล้วร้องเรียกภัสดาสามี เร็ว เร็ว มานี่จะบอกให้
รวยแล้วทูลหัวอย่ากลัวใคร เห็นจะกู้เมืองได้ดั่งใจปอง
อย่าดูถูกลูกเขยคนนี้ ทั้งในธานีไม่มีสอง
ผิวเนื้อเรื่อเหลืองเรืองรอง เปล่งปลั่งดั่งทองนพคุณ
(ทอด) งามเลิศเหลือมนุษย์สุดแล้วพ่อ ปากคอคิ้วตาเหมือนหน้าหุ่น

พหุน ปอ.ศ.ร.ต ชีเว

-นางมณฑาออกถ้าหุ่นกระบอก-

เสนา (ร้องหุ่นกระบอก) อู่ อู อู้ อู เท่งปง ๆๆๆ
จะกล่าวถึงพระอภัยวิไลเหลือ ไปหลงเชื่อนางฝรั่งชาวกังฉิน
เสด็จออกมานั่งตั้งพญาพานรินทร์ ไปนั่งกินขี้ไก่ในพารา

-ร้องร่าย (ต่อ)-

งามเลิศเหลือมนุษย์สุดแล้วพ่อ ปากคอคิ้วตาเหมือนหน้าหุ่น
ถ้าใครได้เห็นก็เป็นบุญ ไม่เชื่อเชิญพ่อคุณเข้ามาดู

เมื่อนั้น ท้าวสามลหัวเราะเยาะยิ้มอยู่
เออราวกับใครเขาไม่รู้ รำคาญหูจู้จี้ไปทีเดียว
คืนจะให้ไปดูลูกเขยเงาะ มันสิเหมาะนักหนาเหมือนม่าเหมียว
อย่าอวดโอ้โอ้ปลดรถเลี้ยว พระอินทร์มาเขียวเขียวไม่เชื่อเลย
(ทอด) แล้วตรัสกับเสนานินทาเมีย ตะแกเสียจริตผิดแล้วเหวย

-เจรจา-

-ร้องร่าย (ต่อ)-

แล้วตัดกับเสนานินทาเมีย ตะแกเสียจริตผิดแล้วเหวย
รูปทองที่ไหนเล่าเฝ้าชมเชย เงาะเลยน่าเกลียดขี้เกียจไป

-ร้องเพลงเทพทอง-

เมื่อนั้น นางมณฑาว่าดู๋ดูดื้อไปได้
เจ้าจะรีบชิบหายทั้งเวียงชัย น่าชังช่างกระไรไม่เชื่อเลย
กลับมาหัวเราะเยาะเย้ยข้า จะว่าใครเป็นบ้านิจจาเอ๋ย
ไม่ลวงหลอกดอกนะพระเอย ลูกเขยเราไซร้มิใช่เงาะ

-พูด-

ฟ้าผี่เถิดหนาไม่ว่าเล่น ท้าวเห็นกลัวแต่จะชมเปาะ
จริง จริง นะขาอย่าหัวเราะ แม้นไม่เหมาะตีเมียเสียให้ตาย

-ร้องร่าย-

เมื่อนั้น ท้าวสามลสรวนสันต์ ไม่ผันผาย
เห็นนางมณฑาว่าวุ่นวาย จึงซังตายดำเนินเดินมา
(ทอดล่อตะโพน) เข้าไปในทับ.....เอย(ฮ้าไฮ้เล่นตะโพน)

-ร้องร่าย (ต่อ)-

เข้าไปในทับเห็นลูกเขย พ่อเจ้าเอ๋ยงามหนักหนา

น้อยหรือรูปร่างอย่างเทวดา หน้าตาจิ้มลิ้มพริ้มเพรา
ผิวเนื้อเรื่อเรืองเหลืองตลาด ดั่งทองคำธรรมชาติหล่อเหลา
ฟ้าผ่าเถิดเหวยลูกเขยเรา งามจริงแล้วเจ้านางมณฑา

-พูด-

ถึงตัวพี่เมื่อครั้งยังหนุ่มแน่น รูปร่างก็อ้อนแอ้นโอ่อ่า
ไม่แกล้งอวดทรวดทรงหน้าตา ใส่ชฎาเครื่องประดับก็รับรอง
แต่ไม่เหมาะเหมือนลูกเขยเราคนนี้ เป็นต่อพี่อยู่ลาวสักสามสอง
แพ้เขาที่เนื้อไม่เป็นทอง กระนั้นน้องยังรักว่ารูปงาม

จาการศึกษาบทบาทของครูรัจนาในบท นางมณฑา ในการแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอน มณฑาลงกระท่อม พบว่า ลักษณะตัวละคร ต้องแสดงด้วยท่าทางที่เป็นผู้สูงวัย และมีความไม่คล่องตัวในการเคลื่อนไหวร่างกาย ซึ่งการเคลื่อนไหวร่างกาย หรือแม้แต่การเจรจา ก็จะมีคำพูดที่ขบขัน ในการสนทนา นอกจากนั้นต้องแสดงได้หลายบุคลิก เช่นการปลอบประโลม การเปรียบเปรย เย้ยหยัน การพูดเพื่อให้ผู้อื่นเห็นใจ ซึ่งนับได้ว่า ครูรัจนา ได้นำกลวิธีการสอดแทรกด้วยคำพูดที่เป็นสมัยนิยมเข้ามาใช้ในการสื่อสารการแสดงได้อย่างแยบยล

ภาพประกอบ 61 ครูรัจนา พวงประยงค์ในบทบาทนางมณฑา
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

นางผีเสื้อสมุทร

ท้าวสุทัศน์และพระนางปทุมเกสร มีโอรส 2 พระองค์ คือ พระอภัยมณีและศรีสุวรรณ ได้สั่งให้โอรสทั้งสองไปเรียนศิลปะวิทยา พระอภัยมณีได้เรียนวิชาปี่ ศรีสุวรรณเรียนกระบี่กระบอง เมื่อสำเร็จวิชาก็กลับคืนพระนคร พระบิดาทรงกริ้วที่พระโอรสไปเรียนวิชาชั้นต่ำไม่คู่ควรกับความเป็นกษัตริย์ จึงไล่ทั้งสองออกจากพระนคร ทั้งสองพระองค์เดินทางมาถึงชายทะเลได้พบกับสามพราหมณ์ คือ โมรา สามนต์ และวิเชียร ได้สมัครเป็นมิตรกัน พระอภัยมณีจึงเป่าปี่ให้คนทั้งหมดฟังจนเคลิ้มหลับไป เสียงปี่ดังไปถึงนางผีเสื้อสมุทรที่อาศัยอยู่ในทะเล นางจึงตามเสียงปี่มาพบพระอภัยมณีก็เกิดหลงรัก จึงลักพาตัวพระอภัยมณีไปอยู่กับนางบนเกาะ แล้วจำแลงร่างเป็นหญิงสาวสวยงามเข้าเกี้ยวพาราสีจนได้อยู่กินกันเป็นสามีภรรยาและให้กำเนิดลูกชายชื่อสินสมุทร

ตัวอย่างบทละครบทบาทของนางผีเสื้อสมุทร

-ปี่พาทย์ทำเพลงรัว-

-ร้องเพลงสีนวล-

เป็นสาวน้อยคมขำทรามกำดัด ผจงจัดสไบทองละอองฉาย
ผิวเนื้อเรืองรองต้องใจชาย ทำเอียงอายชม้ายชวนยวนอุรา

-ร้องเพลงพญาสี่เสา-

เมื่อนั้น พระอภัยพลิกฟื้นตื่นผวา
เห็นนางงามนั่งบนแท่นแผ่นศิลา พินิจดูรู้ว่าเสื้อร้าย
จึงจำแสร้งแกล้งทำถามทัก เจ้าเป็นยักษ์อยู่ยังวนชลสาย
อันตัวเราเป็นมนุษย์บุรุษชาย เจ้าคิดร้ายลักพาเอามาใย

-ร้องเพลงปี่น.....-

บัดนั้น อสุราสดับเสียงสำเนียงใส่
แกล้งทำสะบัดสะบิ้งทิ้งสไบ อันน้องนี้ไร้คู่ชู้ชม
เป็นสาวพรมจารีไม่มีผัว เป็นบุญตัวได้มิ่งมิตรสนิทสนม
ทำแสนแง่แสนงอนค้อนคม พลางเกลียวกลมกอดรัดกษัตรา

-ร้องร่าย-

เมื่อนั้น พระอภัยป้องปัดสองหัตถา
สุดแสนแค้นใจไม่นำพา นางยักษาเข้ารูปคล่ำทำยวนยี
พระทรงศักดิ์ผลักพลิกหยิกเย้า รังแกเขาแล้วแชเชือนเบือนหนี
จะเกาะไว้ไม่วางอย่างนี้ แค้นนักหนาฟ้าผีเถอะดื้อดึง

พระแค้นคำช้ำด่าอีหน้าด้าน ใครจะร่างเช่นนี้ไม่มีถึง
น่าอดสูกูได้ทำไมมึง มาเคล้าคลึงโลมลูบจูบผู้ชาย
ทั้งเหม็นสาบเหม็นสางเหมือนอย่างศพ ไม่น่าคบน่ารักยักษ์ฉิบหาย
มายั่วเย้าเฝ้าเบียดเกลียดจะตาย ไม่มีอายมีเจ็บเท่าเล็บมือ

-ร้องร่าย-

เมื่อนั้น นางยักษ์ย้อนว่าข้าไม่ถือ
เพียงแต่ของจูบแต่พอพอถูกจมูกครือ ทำอิ้งอื้อบ่นว่าเป็นน่าชัง
เมื่ออยู่สองต่อสองในห้องหับ จะบังคับมิให้ใครกลุ้มใจมั่ง
ถึงโกรธขึ้งอย่างไรก็ไม่ฟัง พลางนั่งแนบข้างไม่ห่างกาย

-ร้องเพลงปี่นตลิ่ง-

เมื่อนั้น พระอภัยสุดที่จะหนีหาย
กระอักกระอ่วมป่วนใจไม่สบาย แสร้งอภิปรายเปรยว่านังหน้ามน

-เจรจา-

อันตัวเจ้านั้นเป็นผีเสื้อยักษ์ จะร่วมรักกันเห็นไม่เป็นผล
เชื้อชาติอสุรินทร์ย่อมกินคน จะแปดปนเป็นมิตรเราคิดกลัว
ไปข้างหน้าถ้าเคืองน้ำใจ จะกินเราเสียไม่คิดว่าเป็นผัว
แม้นให้สัตย์ปฏิญาณสาบานตัว ให้หายกลัวแล้วจะอยู่เป็นคู่ครอง

-ร้องเพลงเวสสุกรรม-

บัดนั้น นางจำแลงนบนอบตอบสนอง
แม้นเคลืองแคลงแหนงในพระทัย จงฟังน้องให้สัตย์ปฏิญาณ

-เจรจา-

แม้โอ้เอ้เนรคุณพ่อทูนหัว ซึ่งเป็นผัวเพื่อนรักสมัครสมาน
ขอทุกเทพเทวัญจงบุนดาล ประหารผลาญชีวาตย์ให้ขาดรอน

-ร้องเพลงคลื่นกระทบฝั่ง-

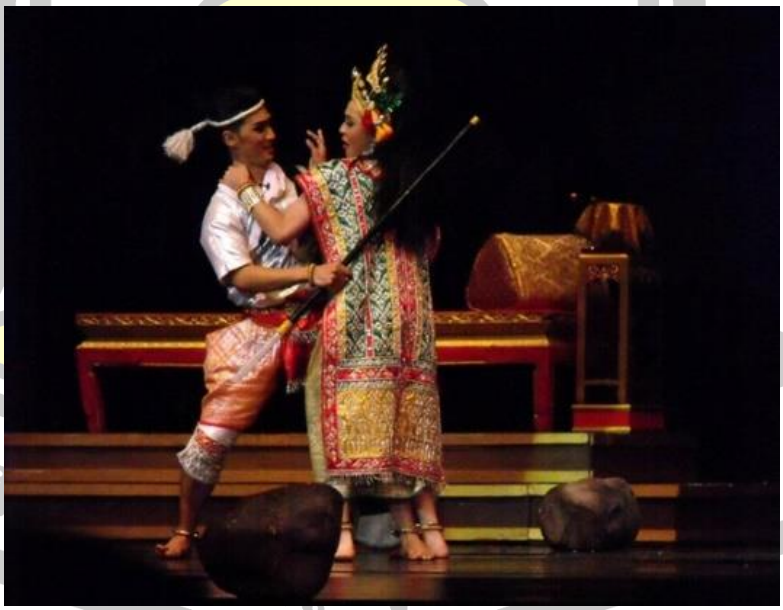
ว่าพลางอิงแอบให้แนบชิด ประทรงฤทธิ์หวั่นไหวฤทัยถอย
ฝืนอารมณ์ลูบโลมโฉมบังอร นางเอนอ่อนระทวยทับลงกับเพลา

(กรมศิลปากร, 2552)

นางวิมาลา

เป็นตัวละครเอกในละครนอกเรื่องไกรทองตอน “พ้อบน” ซึ่งเป็นตอนที่ไกรทองใช้เทียนระเบิดเปิดทางน้ำตามชาละวันลงไปในถ้ำ จนได้พบกับวิมาลาและเลื่อมลายวรรณเมียของชาละวัน ด้วยความเจ้าชู้จึงเกี้ยวพาราสีจนนางใจอ่อนยอมเป็นชู้ นางตกใจวิ่งหนีเข้าไปในถ้ำ ไกรทองตามไปจนพบกับชาละวัน เกิดการต่อสู้กัน ชาละวันพลาดท่าถูกแทงจนสิ้นใจตาย ไกรทองก็พานางตะเภาทองกับขึ้นมา เศรษฐีจึงจัดงานแต่งงานให้ไกรทองกับตะเภาแก้วตะเภาทองลูกสองทั้งสองของตน พร้อมมอบสมบัติให้ครึ่งหนึ่ง แต่ใจของไกรทองกับคิดถึงนางวิมาลาจึงไปหาและรับมาอยู่กินด้วยกัน โดยทำพิธีทำให้นางเป็นมนุษย์เมื่อออกมานอกถ้ำทอง นางตะเภาแก้วตะเภาทองจับได้ว่าสามีไปมาหาสู่กับนางจระเข้ จึงไปหาเรื่องกับนางวิมาลาในร่างมนุษย์ด้วยความหึงหวง จนนางวิมาลาทนไม่ไหวกลายร่างเป็นจระเข้ดังเดิม

จากการศึกษาบทบาทการแสดงของ ครูรัจนา ในบทนางวิมาลา ละครนอกเรื่องไกรทองตอน พ้อล่าง พบว่า นางวิมาลา เป็นบทบาทของนางตลาดที่เป็นผู้ถูกกระทำ ลักษณะต้องสื่อสารให้คนดูรู้สึกสงสาร ด้วยสภาพความเป็นจระเข้ที่ต้องอยู่ปะปนกับมนุษย์ แต่เมื่อมีอารมณ์โกรธ ก็จะแสดงให้เห็นถึงพลังของความเป็นสัตว์ดุร้าย โดยการใช้สายตา ภาษาท่า ที่สื่อความหมายให้เห็นถึงความดุดันในการแสดง



ภาพประกอบ 62 บทบาทนางวิมาลา ละครไกรทอง ตอนพ้อล่าง

ที่มา : กรมศิลปากร2561

กล่าวโดยสรุปประเด็นที่ได้จากการศึกษาบทนางตลาดที่หลากหลายของครูรัจนา พวงประยงค์ ในบทนี้ผู้วิจัยพบว่าบทนางตลาดที่ปรากฏในตัวละครต่างๆ ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้นมีเพศสภาพของการแสดงที่แตกต่างกันโดยสรุปได้ดังนี้

1. การใช้กระบวนรำ ส่วนใหญ่จะตีบทโดยนำอากัปกิริยาที่มาจากความเป็นธรรมชาติของมนุษย์มาสื่อสารและใช้เป็นท่ารำโดยตรงแต่ปรับแต่งให้งดงามยิ่งขึ้น และนำท่ารำพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทยบางส่วนมาใช้ในการรำ เช่น อิริยาบถต่าง ๆ เช่น ท่าทางการยืน เดิน นั่ง หมอบคลานของตัวนาง จะใช้ท่ารำมาจากเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บทใหญ่ และระบำสี่บท รวมทั้งใช้เพลงหน้าพาทย์ธรรมดา ได้แก่ เพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงรัว และเพลงฉิ่ง

2. การเคลื่อนไหวร่างกาย โดยใช้อวัยวะทุกส่วนของร่างกายทั้งแขน มือ ขา เท้า ลำตัว และศีรษะ ให้มีความสัมพันธ์กันค่อนข้างแรงและเร็วที่มีความสมดุล เชื่อมโยง ใช้พลังในการรำปรากฏออกมาให้เห็นในสัดส่วนของการเคลื่อนไหวร่างกายได้อย่างมีความสัมพันธ์กัน

จุดเด่นของการใช้ส่วนต่างๆ ของร่างกายที่พบกับบทนางตลาด มีดังนี้

- การใช้แขน ส่วนใหญ่ใช้แขนเดียวในการตีบท ส่วนแขนอีกข้างหนึ่งใช้ในการท้าวสะเอว

- การใช้มือ มักใช้การท้าวสะเอว ท้าวสะโพก ฟาดนิ้วชี้ ชี้เดาะ ชี้ข้าง ชี้ปาก จีบที่ปาก จีบที่จมูก เสยมือ ไสมือ และสะบัดมือ

- การใช้ขา พบว่าโดยมากใช้การกระทบจังหวะเข่า โดยยืด-ยุบเข่าที่มีจังหวะแรงอย่างเห็นได้ ชัดในเพลงที่มีทำนองเร็วเกือบตลอดทั้งเพลง เพราะเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงละครนอกส่วนมากจะมีอัตราจังหวะชั้นเดียว

- การใช้เท้า ในเพลงที่มีทำนองเร็วพบว่า เกือบตลอดเพลงใช้การกระทืบเท้าขึ้นหน้า-ลงหลัง ใช้การวางส้นเท้าลงแรงๆ และใช้การซอยเท้าถี่ๆ อยู่กับที่ ตามด้วยการกระแทกเท้า เพื่อเป็นการสื่อความหมายที่เน้นอารมณ์ในขณะนั้น ส่วนเพลงที่มีทำนองช้าโดยมากใช้การก้าวเท้าไขว้หรือการก้าวข้าง

- การใช้ลำตัว ในเพลงที่มีทำนองเร็ว ส่วนใหญ่จะรำโน้มหน้า-คืนหลัง คือ รำโดยโน้มลำตัวส่วนบนตั้งแต่เอวจนถึงศีรษะ ยื่นไปข้างหน้าเกินกว่าระดับอกจนทำให้ก้นโด่ง แล้วโน้มลำตัวคืนกลับมาตั้งตรงเช่นเดิม แต่เพลงที่มีทำนองช้าโดยมากใช้การกดตัวย่อ-ยืดยุบตามจังหวะ

- การใช้ศีรษะ เน้นการใช้ศีรษะไปตามจังหวะที่เน้นให้เห็นบุคลิกและอารมณ์ของนางตลาดได้ชัดเจน ใช้ทั้งการเอียงศีรษะ ลักคอ ลอยหน้า พยักหน้า เชิดหน้า และสะบัดหน้า

3. การใช้สีหน้าและอารมณ์ นางตลาดเป็นตัวละครที่ไม่ต้องควบคุมสามารถแสดงออกเลียนแบบได้ตามธรรมชาติ หรือทำเกินจริงเพื่อสื่อให้เห็นถึงความมีจริตจะก้านของผู้หญิง โดยไม่ต้องเก็บความรู้สึกเหมือนตัวนางเอก ดังนี้

- อารมณ์รัก แสดงออกถึงผู้หญิงที่เจ้าชู้และมีจริตมารยาด้วยท่าทีออดอ้อน ออเซาะ เป็นฝ่ายยั่วยวนฝ่ายชายก่อนด้วยการโอบกอด หอมแก้ม ชม้ายชายตา และกระแซะตัวเข้าไปแนบชิดฝ่ายชายโดยไม่รู้สึกเหนียมอายเหมือนผู้หญิงทั่วไป ท่าปัดป้องฝ่ายชายเป็นเพียงการเสแสร้งไม่ใช่ตั้งใจหรือเขินอายแต่อย่างใด

- อารมณ์โกรธ ใช้สายตาในการสื่อความหมาย เช่น การจ้องมอง การถมึงตา ใช้การกระทบเท้า ถูฝ่ามือ ถูอก ถูกกหู ชี้หน้า สะบัดหน้า และวิ่งเข้าไปประชิดถึงตัวศัตรู แสดงให้เห็นท่าที่แข็งกร้าวดุดัน เหมือนการจะเข้าไปทำร้าย

- อารมณ์ตกใจกลัว ทำท่าทางลุกลี้ลุกลน เอียงศีรษะ หันหน้าไปมา เคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา ไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่ แสดงถึงความกระวนกระวายใจ และความวิตกกังวล ซอยเท้าถี่ๆ ไปมา

- อารมณ์สนุกสนาน ใช้หัวเราะด้วยน้ำเสียงที่ดัง และใช้ท่ารำเรียกคนดูเข้ามามีส่วนรำกับกิริยาดังกล่าว โดยรับบท-ส่งบทได้อย่างเหมาะเจาะและกลมกลืนกัน เน้นการแสดงออกที่มากเกินจริง และการด้นสดโดยนำเรื่องราวเหตุการณ์ตามสมัยนิยมเข้ามาเจรจา และการปฏิบัติซ้ำในท่าทางนั้นหลายเที่ยว โดยเร่งความเร็วให้ถี่ขึ้นและปรบมือไปพร้อมกับการหัวเราะให้เข้ากับจังหวะดนตรี เพื่อให้เกิดความคึกคักเร้าใจ เรียกเสียงหัวเราะจากผู้ชม

- การประชดประชัน เสียดสี เย้ยหยัน ใช้การลอยหน้า ค้อน แสยะปาก เชยคางคู่สนทนา ซอยเท้าถี่ๆ ตามด้วยกระแทกเท้าเข้าไปใกล้ศัตรู ท้าวสะเอว และชำเลืองหางตา

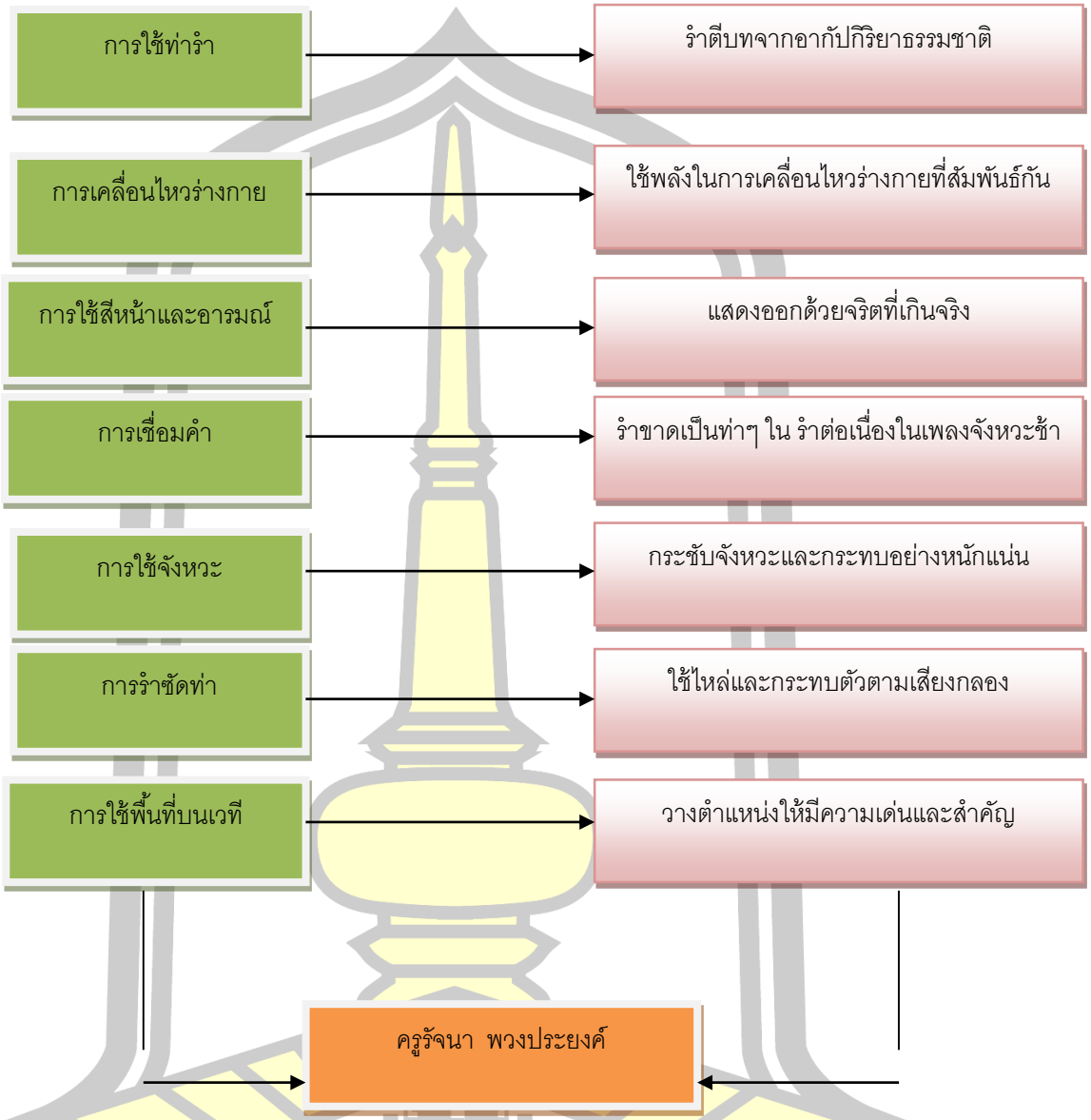
4. การเชื่อมท่ารำ เพลงที่มีทำนองเร็วจะไม่มีการเชื่อมท่ารำ เป็นการรำจังหวะขาด คือ รำขาดเป็นท่าๆ รำจบเป็นท่านิ่งๆ ต่อเนื่องกันไป ถ้าเป็นเพลงที่มีท่วงท่าทำนองช้าจะเชื่อมท่ารำด้วยการเคลื่อนไหวท่ารำให้ต่อเนื่องกันไปอย่างช้าๆ และกลมกลืน

5. การใช้จังหวะ ส่วนใหญ่จังหวะกระชับรวดเร็ว กระทบจังหวะอย่างหนักแน่น และค่อนข้างแรง

6. นำการรำซัดท่ามาจากการแสดงละครชาตรี คือ การตีไหล่ กระทบจังหวะที่กระชับใช้จังหวะตามเสียงโทนโดยได้นำรูปแบบมาจากการแสดงละครชาตรีที่มีมาปรับใช้ในกระบวนรำ

7. การใช้พื้นที่บนเวที มีการใช้พื้นที่ทุกส่วนของเวทีได้อย่างอิสระอย่างมีความสมดุลระหว่างตัวละครทุกตัวในแต่ละฉาก โดยจะวางตำแหน่งให้เป็น 3 ส่วนให้มีความเด่นและมีความสำคัญ โดยคำนึงถึงเหตุการณ์ตามท้องเรื่องและผู้ชมทุกส่วนของเวทีด้วย

ลักษณะเฉพาะและกลวิธีในการแสดงบทนางตลาดของครูรัจนา พวงประยงค์



ภาพประกอบ 63 แผนภูมิสรุปกลวิธีในการแสดงของครูรัจนา พวงประยงค์

ที่มา : นันทวัน สังขะวร. 2561

รูปแบบท่ารำของนางตลาดที่กล่าวมาข้างต้น แสดงให้เห็นถึงอัจฉริยภาพของครูรัจนา ในด้านเทคนิคลีลา กลวิธีกระบวนการรำบทนางตลาดได้อย่างงดงามและประดิษฐ์ท่ารำขึ้นโดยคำนึงถึงจารีตของการแสดงและความแตกต่างระหว่างชนชั้นสูงและชนชั้นต่ำของบทนางตลาดตามยศฐาบรรดาศักดิ์ที่ใช้ในการแสดงละครนอกแต่ละเรื่อง ท่ารำสื่อให้เห็นถึงความแคล่วคล่องว่องไว การมีปฏิภาณไหวพริบ แก้ไขสถานการณ์ได้ทันท่วงที มีความต่อเนื่อง เชื่อมโยงท่ารำและการเคลื่อนไหว

ร่างกายได้อย่างมีความสัมพันธ์กันด้วยการกระทบจังหวะที่มีความเร็วและแรง ให้ความรู้สึกแข็งกระด้างขาดความนุ่มนวล ขาดความเป็นกุลสตรี

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าการใช้ท่ารำของครูรัจนา พวงประยงค์ นั้น นอกจากการใช้ทักษะพิเศษในการรำแล้วยังใช้จังหวะกระทบเท้าที่กระชับ โดยท่านจะใช้ท่ารำที่มีความเป็นธรรมชาติมีซึ่งสอดคล้องกับบุคลิกของท่านเป็นคนร่าเริง สนุกสนานและมีอารมณ์ขัน อีกทั้งมีพื้นฐานการรำที่คล่องแคล่ว และมีประสบการณ์ในบทบาทนางตลาดอย่างต่อเนื่องมาเป็นเวลานานสามารถสร้างความสนุกสนานให้ผู้ชมเกิดอรรถรสในการชม เช่น การเล่นมุขตลกเข้ามาสอดแทรกในการแสดงเป็นการสร้างสีสันและนำเหตุการณ์ตามสมัยนิยมมาใช้ประกอบการเจรจา ซึ่งนับได้ว่าท่านมีกระบวนการแสดงที่มีความโดดเด่นและได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน

การถ่ายทอดสู่ศิษย์ที่เป็นศิลปินเพื่อสืบทอด

การสืบทอดหมายถึงการที่คนรุ่นหนึ่งสร้างสรรค์สั่งสม ถ่ายทอดความรู้ความคิดความสามารถตลอดจน ผลิตผล จากความรู้ความคิดความสามารถนั้นๆ ต่อไปยังคนอีกรุ่นหนึ่ง เพื่อความต่อเนื่องและเจริญก้าวหน้า (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ 2534 :6-9) การถ่ายทอดความรู้การเรียนรู้จากการปฏิบัติจริงได้พัฒนาต่อมาจนเป็นการส่งต่อ (Transmission)ด้วยการสาธิตสั่งสอนด้วยการบอกเล่า (Oral Tradition)ครูรัจนา พวงประยงค์ เป็นผู้หนึ่งที่ผลิตความรู้ความสามารถแล้วนำไปส่งต่อให้กับผู้อื่นจึงมีศิษย์ที่ได้รับ การถ่ายทอดลีลาและเทคนิค ความเป็น “นางตลาด” จากท่านหลายรุ่น หลายสถาบันทั้งในส่วนที่เป็นศิลปินครูอาจารย์ หรือแม้แต่นิสิตนักศึกษา โดยครูรัจนา พวงประยงค์ จะพิจารณาจากบุคลิกลักษณะและความจัดเจนในการรำว่าควรจะได้รำเป็นตัวละครใดและจะใส่ “จริต” ให้มากน้อยเพียงใด (วรวรรณ พลับประสิทธิ์.2560 : สัมภาษณ์)ศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดส่งต่อ ถ่ายโอนเพศสภาพนางตลาดจากครูรัจนา พวงประยงค์ ในบทที่หลากหลายและเก็บ “กลเม็ดเด็ดพราย” รายละเอียดต่างๆ ตั้งแต่กระบวนท่ารำ ลีลา อารมณ์และความรู้สึกแม้แต่การใช้เสียงในการบอกระดับของอารมณ์ได้อย่างครบถ้วน (รัจนา พวงประยงค์. 2560 : สัมภาษณ์) แบ่งออกเป็นกลุ่มดังตัวอย่างต่อไปนี้

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

1.กลุ่มศิลปิน

ครูรัจนา พวงประยงค์ได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ให้กับนาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และศิลปินจากสถาบันการศึกษาต่างๆ แบ่งออกเป็นสองกลุ่ม คือ กลุ่มศิลปินรุ่นใหญ่ และกลุ่มศิลปินรุ่นเล็ก

กลุ่มศิลปินรุ่นใหญ่ เช่น

นางวรวรรณ พลับประสิทธิ์ ศิลปินอาวุโสที่สำนักการสังคีตกรมศิลปากรทำงานร่วมกับครูรัจนา พวงประยงค์ มาเป็นระยะเวลา 35 ปี ทั้งในฐานะศิษย์และเพื่อนร่วมงานด้วยบุคลิกที่คล่องแคล่วว่องไว และมีเสน่ห์ครูรัจนา พวงประยงค์ จึงได้ถ่ายทอดบทบาทนางตลาดให้หลายตัวละครเช่น นางยุบลค่อม นางคันธมาลี นางศูรปนักขา นางผีเสื้อสมุทร และนางเมรี (วรวรรณ พลับประสิทธิ์, 2560 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 64 วรวรรณ พลับประสิทธิ์ ในบทบาทนางเกศสุริยงค์

ที่มา : วรวรรณ พลับประสิทธิ์

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 65 วรวรรณ พลับประสิทธิ์ ในบทนางยุบลค่อม

ที่มา : วรวรรณ พลับประสิทธิ์

นางสาวเสาวรักษ์ ยมะคุปต์ ศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีตกรมศิลปากร ได้รับการถ่ายทอดบทบาทตัวนางหลายตัว เช่น นางดารา นางเบญกาย นางเมรี นางคันธมาลี (เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ ,2560 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 66 เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ในบทบาทนางเบญกาย

ที่มา : เสาวรักษ์ ยมะคุปต์. 2560

ภาพประกอบ 67 เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ ในบทนางเมรี

ที่มา : เสาวรักษ์ ยมะคุปต์.2560

นางวลัยพร กระทุ่มเขต ศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีตกรมศิลปากร ได้รับการถ่ายทอดการแสดงในบทบาทต่างๆ เช่น นางจันทร์ตรวจพล

ภาพประกอบ 68 ครูรัจนา พวงประยงค์ ถ่ายทอดท่ารำนางจันทร์ตรวจพลให้กับครูวลัยพร

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์.2560

นางสาวอัจฉรา ศุภาชัยกิจ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้รับการถ่ายทอดการแสดงในบทบาทต่างๆ เช่น เชิดฉิ่งศุภลักษณ์

ภาพประกอบ 69 ถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ให้กับครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์.2560

กลุ่มศิลปินรุ่นเล็ก

จากการศึกษาพบว่ามีกลุ่มนิสิตนักศึกษาหลายสถาบันที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากครูรัจนา พวงประยงค์ อาทิ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม มหาวิทยาลัยนเรศวร มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา และมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานีเป็นต้น ซึ่งครูรัจนา พวงประยงค์ก็ถ่ายทอดให้อย่างละเอียดในทุกขั้นตอนจึงทำให้สาแหรกของนางตลาดแผ่ขยายกว้างขวางขึ้น (เกิดศิริ นกน้อย. 2560 : สัมภาษณ์) เกิดศิลปินรุ่นเล็กที่จะสานต่อและสืบทอดเพศสภาพนางตลาดของครูรัจนา พวงประยงค์ ต่อไปได้อย่างยาวนานตัวอย่างของศิลปินรุ่นเล็ก ได้แก่

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 70 การแสดงบทนางคันธมาลีของนิสิตมหาวิทยาลัยมหาสารคาม
(ถ่ายทอดโดยครูรัจนา พวงประยงค์)
ที่มา : อุมารี นาสมตอง. 2560

ภาพประกอบ 71 การแสดงบทนางศูรปนักขา ของนักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

ภาพประกอบ 72 การแสดงบทนางเมรีของนักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
ที่มา : กฤษณพร สุวรรณนันท์. 2560

สรุปจากการถ่ายทอดองค์ความรู้บทนางตลาดสู่ศิษย์ จากการสัมภาษณ์ ครูรัจนาโดยผู้วิจัยสรุปประเด็นสำคัญได้ดังนี้

1. นอกจากการถ่ายทอดความเป็นตัวเองให้กับศิลปินเฉพาะคนแล้วการถ่ายทอดการเติมเต็มความรู้การปรับพื้นฐานความเป็นแบบแผนจารีตของนาฏยศิลป์ไทยก็เป็นภารกิจที่ครูรัจนา พวงประยงค์ปฏิบัติมาอย่างต่อเนื่อง ทั้งในสถาบันการศึกษาของรัฐหรือเอกชนการจัดการความรู้ของครูรัตนา พวงประยงค์จึงแผ่ขยายในวงกว้างเป็นที่ยอมรับและยกย่องในความเป็นครูผู้ให้อย่างแท้จริง (ไพโรจน์ ทองคำสุก.2560 : สัมภาษณ์) ดังภาพประกอบต่อไปนี้

ภาพประกอบ 73 ครูรัจนา พวงประยงค์ ถ่ายทอดท่ารำให้กับครู
และนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
ที่มา : นันทวัน สังขะวร.2560

ภาพประกอบ 75 ถ่ายทอดท่ารำ
ในนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์.2560

ภาพประกอบ 74 ปรับท่ารำให้กับนักศึกษา
มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์.2560

ภาพประกอบ 76 จัดท่ารำให้กับนักเรียนสพม. จังหวัดมหาสารคาม
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์.2560

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 77 เติมเต็มท่ารำให้กับคณะครูสังกัด
วิทยาลัยนาฏศิลป ที่มา : รัจนา พวงประยงค์.2560

2.การเป็นผู้อำนวยการออกแบบควบคุมการจ้างงานในโครงการตามแบบแผนนโยบายของรัฐและสถาบันการศึกษา

ครูรัจนา พวงประยงค์นอกจากจะมีความจัดเจน และความเชี่ยวชาญในการแสดงแล้วยังมีมโนทัศน์และความคิดสร้างสรรค์ที่ทันสมัยจากประสบการณ์ที่สั่งสมมาจากการฝึกฝนเรียนรู้จากปรมาจารย์ทางด้านนาฏยศิลป์มาตั้งแต่เยาว์วัย การได้ทำงานกับเอกชนหรือแม้แต่การไปดูงานหรือแสดงแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมในต่างประเทศทำให้ท่านมีแนวคิดในการออกแบบการแสดงต่างๆได้อย่างหลากหลายและสามารถปรับตามยุคสมัยความนิยมหรือนโยบายของรัฐได้อย่างดี(ชวลิต สุนทรานนท์. 2560: สัมภาษณ์) อาทิ โครงการนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์สู่ไทยแลนด์ 4.0 ที่ดำเนินโครงการในแต่ละภาคของประเทศไทย โครงการโขนพระราชทานตามพระราชดำริของสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ เป็นต้น กิจกรรมตามแผนงานเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความเป็นอัจฉริยะทางการแสดงของครูรัตนาพวงประยงค์ซึ่งเป็นเงื่อนไขหนึ่งในกระบวน กลายเป็นศิลปินแห่งชาติในระดับประเทศที่เป็น ประจักษ์ ดังภาพต่อไป

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 78 ออกแบบควบคุมการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์สู่ไทยแลนด์ 4.0

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์.2560

ภาพประกอบ 79 โครงการอบรมนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์สู่ไทยแลนด์ 4.0

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์.2560

พหูน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 80 ควบคุมมหรสพในพระราชพิธีส่งเสด็จสู่สวรรคาลัยของ
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

ภาพประกอบ 81โขนมูลนิธิในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ
ในรัชกาลที่ 9 พิเภกสวามิเภกสวามิภักดิ์
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2561

ภาพประกอบ 82 ฝึกซ้อมโขนมูลนิธิในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ
ในรัชกาลที่ 9 พิเภกสวามิเภกสวามิภักดิ์
ที่มา : เกิดศิริ นกน้อย. 2561

กล่าวโดยสรุป กระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติของครูรัจนา พวงประยงค์ เริ่มจากการเป็นนาฏศิลปินตั้งแต่เยาว์วัย ได้รับการศึกษาถูกปลูกฝังวิชานาฏศิลป์จึงกระทั่งเชี่ยวชาญเป็นนาฏศิลปินที่มีชื่อเสียงของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และด้วยพรสวรรค์ ความจัดเจน จากบทบาทของนางตลาดที่ได้รับอย่างหลากหลายในการแสดง ทำให้มีชื่อเสียง เป็นที่รู้จัก และได้รับความนิยมยกย่อง กอปรกับการเป็นคลังความรู้ทางด้านศิลปะการแสดงที่สามารถถ่ายทอดส่งต่อความรู้สู่สถาบันศึกษาต่าง ๆ ความเชี่ยวชาญ กอปรกับความมุ่งมั่นตั้งใจ อุทิศตนสร้างประโยชน์ ให้กับประเทศชาติ ตลอดมาจึงได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

บทที่ 6

บทบาทศิลปินแห่งชาติต่อความเป็นชาติและสังคมวัฒนธรรมไทย

ในบทนี้ผู้วิจัยต้องการนำเสนอบทบาทศิลปินแห่งชาติของครูรัจนา พวงประยงค์ นาฏศิลปินที่ผูกพันอยู่กับนาฏศิลป์ไทยมาตั้งแต่เด็ก เป็นผู้ที่เรียนรู้และเข้าถึงแก่นแท้ของศิลปะการแสดงมาหลายยุคหลายสมัย โดยเฉพาะการถ่ายทอดองค์ความรู้ในบทละครนาง บทบาทที่โดดเด่นของท่านคือบทนางตลาดในการแสดงละครนอก และในส่วนบทบาทความเป็นครูท่านได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ที่สะท้อนให้เห็นถึงคุณค่าของศิลปะอย่างแท้จริง นับได้ว่าท่านเป็นปูชนียบุคคลที่มีคุณูปการต่อวงการนาฏศิลป์ไทยเป็นผู้สืบสานวัฒนธรรมที่เป็นสมบัติของชาติและสร้างสรรค์ผลงานอันล้ำค่าไว้เป็นมรดกของแผ่นดิน เป็นปราชญ์ทางด้านนาฏศิลป์ที่ทำคุณประโยชน์ต่อสังคมและประเทศชาติในบทนี้จะแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ดังนี้

1. บทบาทของศิลปินแห่งชาติในฐานะผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดง
2. บทบาทของศิลปินแห่งชาติในฐานะเป็นคลังแห่งความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรม
3. บทบาทศิลปินแห่งชาติต่อสังคมและวัฒนธรรมไทย
   - 3.1 เป็นต้นแบบของการเป็นศิลปินที่ดี
   - 3.2 บทบาทของศิลปินแห่งชาติในฐานะผู้ถ่ายทอดเผยแพร่ศิลปะการแสดงเพื่อยกระดับความรู้ในสถานศึกษา
   - 3.3 บทบาทของศิลปินแห่งชาติในฐานะผู้ให้ความรู้และการอุทิศตนแก่ชุมชน
   - 3.4 บทบาทของศิลปินแห่งชาติฐานะการเป็นผู้นำทางวัฒนธรรมไทย

จากบทบาทศิลปินแห่งชาติต่อความเป็นชาติและเพศสภาพเป็นพฤติกรรมที่ถูกเรียนรู้ทางสังคมและเป็นความคาดหวังของสังคมเพศหญิงหรือเพศชายเป็นข้อเท็จจริงทางสรีระแต่จะกลายเป็นหญิงหรือชายนั้นเป็นกระบวนการทางวัฒนธรรม(วารุณี ภูริสินสิทธิ์, 2545) เพศสภาพในบริบททางสังคมและวัฒนธรรมไทยในมิติของวัฒนธรรมและสังคมต่างมีความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงกันเพศสภาพของครูรัจนา พวงประยงค์ ในฐานะศิลปินแห่งชาติจึงมีความสัมพันธ์กับความเป็นชาติไทยภายใต้เงื่อนไขของบริบทเหล่านี้มาจากคุณสมบัติที่เป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นซึ่งได้จำแนกบทบาทได้ 4 ประเด็นดังนี้

บทบาทของศิลปินแห่งชาติในฐานะผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดง

มีเม็ดพรายในการแสดงที่ชัดเจนและเชี่ยวชาญเป็นสุนทรียภาพอันเกิดจากการเคลื่อนไหวร่างกายไปตามบทร้องและทำนองดนตรีที่สอดคล้องสัมพันธ์และได้สัดส่วนที่งดงามตามแบบแผนของนาฏศิลป์ไทย นั้นเกิดจากการถ่ายทอดฝึกฝนของครูและผู้นำซึ่งสามารถปฏิบัติและสร้างสรรค์มิติผลให้เกิดเป็นภาพสมบูรณ์ได้ แต่ “สุนทรีย” ที่จะเกิดจากความ “วิจิตร” และ “พราวแพรว” นั้นเป็นพรสวรรค์ส่วนตัวของแต่ละบุคคลกอปรกับได้รับการถ่ายทอด เทคนิคลีลาจากครูเป็นพิเศษจึงเกิดเป็นเม็ดพรายที่งดงาม ซึ่งไม่ได้พบได้โดยง่ายจากศิลปินทุกคนซึ่งเม็ดพรายดังกล่าวเกิดจากการมีพรสวรรค์ผสมกับอัจฉริยะภาพผนวกกับการสั่ง สม มายาวนานและจัดการส่งผ่านของบรมครูหลายๆ ท่านจนเกิดการตกผลึกและกลายมาเป็นเม็ดพรายของตนเองในที่สุด (นพรัตน์ บัวพัฒน์, 2560)

จากการที่ครูรัจนา พวงประยงค์ได้รับการฝึกฝนจากครูอาจารย์ทั้งในหน้าที่ความเป็นนาฏศิลปินและครูผู้สอนนาฏศิลป์ที่มีความเชี่ยวชาญโดยเฉพาะบทบาทของตัวนาง ทั้งการแสดงนางโขนและนางละครโดยเฉพาะการแสดงละครนอกโดยได้รับคัดเลือกให้แสดงบทที่ต้องใช้ทักษะพิเศษ เช่นอารมณ์โกรธกริ้ว หึงหวง ตลกขบขัน แม้บทนางพิการก็สามารถตีบทได้อย่างงดงาม สื่ออารมณ์ได้สมจริง เช่น การแสดงโขนเป็นนางมณีเมขลา นางเบญกาย นางสุพรรณมัจฉา นางนารายณ์ นางวานริน บทนางยักษ์เจ้าอารมณ์ เช่น นางสำมนักขา นางแก้วอุดร นางอดุลปีศาจ แสดงละครในบทนางยุบล บทมะเดหวี แสดงละครพันทางในบทสร้อยฟ้า ตอนสร้อยฟ้าละเลงขนมเบื้อง เป็นคุณย่าทองประศรีตอนขุนแผนส่องกระจกมนต์ นางตานีตัวแปลง ตอนพลายเพชรพลายบัวออกศึกแสดงละคร ดึกดำบรรพ์เป็นนางศูรปนขาตอนขึ้นหึง เป็นนางคันธมาลี ตอนเท้าสันนุราชชุบตัว ล้วนเป็นงานที่ได้ชื่อเสียงมาโดยตลอดโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อครูรัจนา พวงประยงค์ ได้รับบทเป็นนางเมรีจากเรื่องรถเสน ที่ถือว่าสร้างชื่อเสียงในการแสดงให้ท่านอย่างมาก ด้วยการสวมบทบาทตัวละครตีบทแตก ที่เรียกว่าหากใครที่ได้ชมการแสดงของท่านต้องมีความรู้สึกหลงใหลในตัวละครนี้ ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นมาในมิติเวลาแห่งการแสดงของครูรัจนา พวงประยงค์ที่ยาวนานทำให้เพศสภาพความเป็นนางตลาดกลายเป็นสิ่งที่ผู้ชมคาดหวังและเชื่อมั่นตลอดมา

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 83 เพศสภาพนางตลาดของนางเมรีในการแสดงของครูรัจนา พวงประยงค์
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

บทบาทของศิลปินแห่งชาติในฐานะเป็นคลังแห่งความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรม

จากการศึกษาประวัติชีวิตการเป็นนาฏศิลปินของ ครูรัจนา พวงประยงค์ ท่านเป็นนาฏศิลปินที่มากด้วยความสามารถทั้งในการแสดงโขน ละคร ระบำ และการแสดงเบ็ดเตล็ดในการแสดงนาฏศิลป์ไทยของกรมศิลปากรมีผลงานการแสดง ตั้งแต่ พ.ศ. 2500 จนถึงปัจจุบันนับว่าท่านเป็นผู้ที่มีประสบการณ์การแสดง และมีองค์ความรู้ที่สั่งสม จนชำนาญและเชี่ยวชาญ ที่ปรากฏดังตัวอย่างต่อไปนี้

1.ด้านนางโขน จากการสัมภาษณ์ผู้วิจัยพบว่า ครูรัจนาได้รับบทบาทการแสดงนางโขนที่มีประสบการณ์หลายบทบาทดังนี้

1. ตอนนางลอย	แสดงเป็น นางเบญจกาย
2. ตอนจองถนน	แสดงเป็น นางสุพรรณมัจฉา
3. ตอนศึกไมยราพ	แสดงเป็น นางพิรากวน
4. ตอนสำมนักขาก่อศึก	แสดงเป็น นางสำมนักขาแปลง
5. ตอนรามสูรเขอแก้วถึงรบพระอรชุน	แสดงเป็น นางมณีเมขลา
6. ตอนพิธีอุโมงค์	แสดงเป็น นางมณโฑ
7. ตอนผูกผมทศกัณฐ์	แสดงเป็น นางมณโฑ

8. ตอนกำเนิดหนุมาน แสดงเป็น นางสวาหะ
9. ตอนนารายณ์ปราบนนทก แสดงเป็น นางนารายณ์
10. ตอนสืบมรรคา แสดงเป็น นางอุษมาลี
11. ตอนเข้าห้องสุวรรณกันยุมา แสดงเป็น นางสุวรรณกันยุมา
12. ตอนท้าวมหาชมพูผู้ทรนง แสดงเป็น นางแก้วอุดร
13. ตอนนางค่อมยุยงนางไกยเกศี แสดงเป็น นางไกยเกศี และกุจจี
14. ตอนศึกวิรุณจำบัง แสดงเป็น นางวานริน
15. ตอนอุบายปีศาจอดุล แสดงเป็น นางอดุลปีศาจ

2. นางละคร ครูรัจนาได้รับบทบาทในการแสดงละครทุกประเภทดังนี้

ละครนอก

1. เรื่อง รถเสน แสดงเป็น นางเมรี
2. เรื่อง สังข์ทอง แสดงเป็น นางมณฑา
3. เรื่อง สุวรรณหงส์ แสดงเป็น นางเกศสุริยง (นางแปลง)
4. เรื่องไกรทอง แสดงเป็น นางวิมาลา
5. เรื่อง คาวี แสดงเป็น นางคันธมาลี
6. เรื่อง ไชยเชษฐ์ แสดงเป็น นางวิพาร์
7. เรื่อง โสนน้อยเรือนงาม แสดงเป็น นางกุลา
8. เรื่อง แก้วหน้าม้า แสดงเป็น นางแก้วหน้าม้า
9. เรื่อง ลักษณวงศ์ แสดงเป็น นางยี่สุ่น
10. เรื่อง พระอภัยมณี แสดงเป็น นางสุวรรณมาลี
11. เรื่อง พระอภัยมณี แสดงเป็น นางวาลี
12. เรื่อง เงาะป่า แสดงเป็น แม่มาเนาะ

การแสดงละครใน

1. เรื่อง อิเหนา ตอน ตัดดอกไม้ฉายกริช แสดงเป็น นางยุบล (ค่อม)
2. เรื่อง อิเหนา ตอน ไหว้พระ แสดงเป็น มะเดหวี

การแสดงละครพันทาง

เรื่อง ขุนช้างขุนแผน

ตอน สร้อยฟ้าละเลงขนมเบื้อง แสดงเป็น นางสร้อยฟ้า
ตอน ขุนแผนส่องกระจกมนต์ แสดงเป็น คุณยายทองประศรี
ตอน พลายเพชร-พลายบัวออกศึก แสดงเป็น นางตานีตัวแปลง

การแสดงละครดึกดำบรรพ์

1. เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ศูรปนขาขึ้นหึง แสดงเป็น นางศูรปนขา
2. เรื่อง อิเหนา แสดงเป็น นางยุบล (ค่อม)
3. เรื่อง คาวี แสดงเป็น นางคันธมาลี

การแสดงชุดเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ

การแสดงชุดเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ เช่น รำฉุยฉายวันทอง รำกระทบไม้ รำเถิดเทิง รำซัดชาตรี รำพม่า รำระบำร่ม เป็นต้น

ผลงานการแสดงชุดต่างๆของครูรัจนา พวงประยงค์

ภาพประกอบ 85การแสดงชุด ฟ้อนลาวดวงเดือน
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

ภาพประกอบ 84 บทบาทนางทองประศรี
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

ภาพประกอบ 87 รวมแสดงกับศิลปินรุ่นน้อง
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

ภาพประกอบ 86 รวมงนแสดงของกรมศิลปากร
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

บทบาทศิลปินแห่งชาติต่อสังคมและวัฒนธรรมไทย

เพศสภาพที่สังคมกำหนดให้ ครูรัจนา พวงประยงค์ ในความเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงคือการเป็นต้นแบบขององค์ความรู้เพื่อส่งต่อถ่ายโอนให้กับคนรุ่นหลัง ทั้งในด้านของศิลปะการแสดงและการครองตนในฐานะศิลปินและในฐานะประชาชนคนไทยที่ยึดมั่นในขนบประเพณีที่ดีงาม บทบาทศิลปินแห่งชาติต่อสังคมและวัฒนธรรมไทย จึงจำเป็นต้องสร้างคุณูปการให้กับประเทศชาติอย่างครอบคลุม ทั้งในด้านวัฒนธรรม คุณธรรมและจริยธรรม ซึ่งครูรัจนา พวงประยงค์ก็พร้อมด้วยคุณสมบัติดังต่อไปนี้

1.เป็นต้นแบบของการเป็นศิลปินที่ดี

นอกจากความสามารถในด้านการแสดงที่ใช้ทักษะพิเศษและความชัดเจนในบทบาทของนางตลาดในตัวละครหลายตัวแล้ว ครูรัจนา พวงประยงค์ ถือเป็นศิลปินที่มีกระบวนการรำที่มีลีลาจริตแพรวพราว จนได้รับการชื่นชมว่าเป็นนางเอกรูปลักษณ์งาม แขนอ่อนที่ยากจะหาใครมาเทียมได้ (วรวรรณ พลับประสิทธิ์. 2560 : สัมภาษณ์) และยังเป็นครูผู้รักษาขนบประเพณีในการแสดงไว้อย่างถูกต้องครบครันตามแบบฉบับที่โบราณตามจารีตที่ถือปฏิบัติกันมา เป็นศิลปินตัวนางที่สามารถตีบทแตก เล่นได้สมจริง และมีความเข้าใจในตัวละครทุกตัวอย่างถ่องแท้ ซึ่งทั้งหมดมาจากการศึกษาสังเกต และฝึกปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง ไม่เขินอาย ไม่ห่วงสวย ถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละครตามธรรมชาติ ให้ความสำคัญกับตัวละครอื่นๆ ที่ต้องสัมพันธ์เกี่ยวข้องด้วยอย่างดี มีความตั้งใจและทุ่มเทให้กับการแสดงทั้งเวลาและพลังกาย แม่นยำในบทร้อง ดนตรีและบทเจรจา มีเทคนิคกับการใช้พื้นที่บนเวทีอย่างชำนาญ เป็นต้นแบบของศิลปินที่ควรเอาแบบอย่าง มีความทันสมัย สามารถปรับเปลี่ยนตามสถานการณ์ต่างๆ ได้อย่างรวดเร็ว มีความคิดสร้างสรรค์สามารถสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ๆ ในการนำเสนอการแสดงได้อยู่เสมอ (เกิดศิริ นกน้อย. 2560 : สัมภาษณ์)

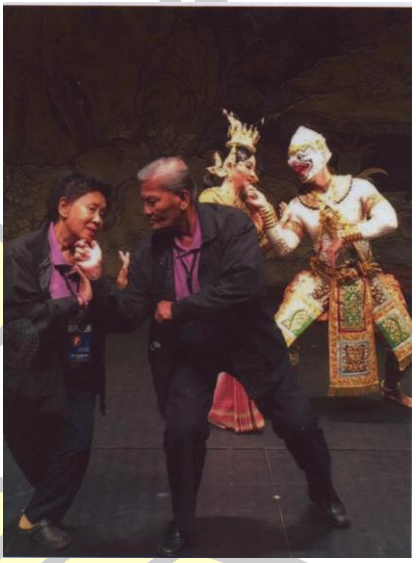
พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 88 ออกแบบท่าโพสต์ให้หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2560

ภาพประกอบ 90 ออกแบบท่ารำถวายพระพร

ที่มา : กรมศิลปากร 2560



ภาพประกอบ 89 สาธิตท่าแสดงอารมณ์ หนุมานจับนางมัจฉา ร่วมกับครูประสิทธิ์ ศิลปินแห่งชาติ

ที่มา : เกิดศิริ นกน้อย. 2560

2. บทบาทของศิลปินแห่งชาติในฐานะผู้ถ่ายทอดเผยแพร่ศิลปะการแสดงเพื่อยกระดับความรู้ในสถานศึกษา

ครูรัจนาเป็นผู้นำความรู้นำความรู้ด้านศิลปะการแสดงมาพัฒนาในที่นี้ หมายถึง การยกระดับความเป็นอิสระของระบบและปัจเจกบุคคลที่จะใช้ดุลพินิจในการเลือกทางเลือกโดยไม่ต้องตกอยู่ภายใต้อิทธิพลหรือผลกระทบของสภาพแวดล้อม(ติน ปรัชญพฤทธิ์, 2549) การถ่ายทอดส่งต่อความรู้เป็นทางเลือกหนึ่งที่ครูรัจนา พวงประยงค์ ใช้เป็นช่องทางในการยกระดับและพัฒนาศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ให้กับสถานศึกษาต่างๆ สถาบันการศึกษาที่เปิดสอนทางด้านนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง ซึ่งส่งนิสิต นักศึกษามารับการถ่ายทอดความรู้ เทคนิค ลีลา ตลอดจนแบบแผนในการแสดงจากครูรัจนา พวงประยงค์ มาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปี พ.ศ. 2554 ซึ่งท่านก็ถ่ายทอดให้อย่างเต็มใจและทุ่มเทด้วยปณิธานที่แน่วแน่ในการที่พัฒนาความสามารถของศิลปินรุ่นเล็กเพื่อสร้างพื้นฐานที่ดีในการก้าวไปสู่ศิลปินที่มีฝีมือในอนาคต (เชาวลิต สุนทรานนท์. 2560 : สัมภาษณ์) สถาบันการศึกษาที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้จากครูรัจนา พวงประยงค์ ทำหน้าที่เป็นวิทยากร ผู้เชี่ยวชาญและผู้ถ่ายทอดท่ารำ ได้แก่

- วิทยาลัยนาฏศิลป
- สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- ศิลปินสำนักการสังคีต
- มหาวิทยาลัยนเรศวร
- มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
- มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
- มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
- มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
- มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จ
- มหาวิทยาลัยราชภัฏอุตรดิตถ์

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 91 ถ่ายทอดความรู้ให้วิทยาลัยนาฏศิลป
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2561

3. บทบาทของศิลปินแห่งชาติในฐานะผู้ให้ความรู้และการอุทิศตนแก่ชุมชน

ในการศึกษาบทบาทหน้าที่ของศิลปินแห่งชาติ นอกจากความรู้ความสามารถในศาสตร์เฉพาะของตนที่อยู่ในระดับเชี่ยวชาญ ชัดเจนแล้ว ในด้านคุณูปการต่อสังคมต่อชาติก็จะต้องดำเนินไปคู่กันด้วย (รัจนา พวงประยงค์. 2561 : สัมภาษณ์) ครูรัจนา พวงประยงค์ นอกจากภาระงานประจำที่ต้องรับผิดชอบในด้านการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากรที่ต้องดูแล ควบคุมการฝึกซ้อมการแสดง การออกแบบวางแผน การกำกับการแสดงทั้งในประเทศและต่างประเทศ อาทิ สหราชอาณาจักรฝรั่งเศส ประเทศญี่ปุ่น ประเทศสหรัฐอเมริกา ประเทศสิงคโปร์ ประเทศอินโดนีเซีย ประเทศอินเดีย ประเทศสหภาพพม่า สาธารณรัฐประชาชนจีน สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว รวมถึงองค์กรเอกชนต่างๆ ที่ขอความร่วมมือมา เช่น สวนสามพราน อำเภอสามพราน จังหวัดนครปฐม ครูรัจนา พวงประยงค์ เป็นผู้ริเริ่มวางรูปแบบฝึกงานการแสดงในส่วนของการใช้ศิลปวัฒนธรรมตั้งแต่ปี พ.ศจนกลายเป็นสถานที่ท่องเที่ยวที่ได้รับความสนใจจากนักท่องเที่ยวมาจนถึงทุกวันนี้ (รัจนา พวงประยงค์. 2561 : สัมภาษณ์)

ภาพประกอบ 93 ครูรัจนา พวงประยงค์
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2561

ภาพประกอบ 92 ครูรัจนา พวงประยงค์
กับนักแสดงสวนสามพรานกับระบำ
ชาวเขาที่สวนสามพราน
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2561

นอกจากนี้ครูรัจนา พวงประยงค์ ยังเป็นวิทยากรเติมเต็มความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ให้กับหน่วยงานและองค์กรที่ขอความร่วมมือ โดยเฉพาะตั้งแต่ปี 2559 เป็นต้นมา คณะครูนาฏศิลป์ทั่วประเทศมีการตื่นตัวที่จะพัฒนาศักยภาพและเติมเต็มความรู้เพื่อไปพัฒนาทักษะทางวิชาการ จึงเกิดโครงการอบรมครูนาฏศิลป์ขึ้นในแต่ละภาคของประเทศ (เกิดศิริ นกน้อย. 2561 : สัมภาษณ์) ซึ่งครูรัจนา พวงประยงค์ ก็อุทิศเวลาในการเดินทางไปให้ความรู้ด้วยตนเองในทุกครั้ง

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ภาพประกอบ 94 โครงการครูต้นแบบทางด้านนาฏศิลป์

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2561

ภาพประกอบ 95 โครงการเติมเต็มมาตรฐานความรู้ครูผู้สอนนาฏศิลป์

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2561

ภาพประกอบ 96 โครงการเติมเต็มมาตรฐานความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2561

ภาพประกอบ 97 โครงการในปัตตานี

ที่มา : รัจนา พวงประยงค์ : 2561

4.บทบาทของศิลปินแห่งชาติฐานะการเป็นผู้นำทางวัฒนธรรมไทย

แบบฉบับของศิลปินแห่งชาติไทย คือ การดำรงไว้ซึ่งวัฒนธรรมไทยเพื่อเป็นต้นแบบในการถ่ายโอนและส่งต่อให้กับเยาวชนรุ่นลูกรุ่นหลานต่อไป (รัจนา พวงประยงค์. 2561 : สัมภาษณ์) ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้ปฏิบัติตนตามครรลองที่ดีงามทั้งในด้านการดำรงชีวิต การทำงาน เป็นพุทธศาสนิกชนที่ดีที่ยึดมั่นในธรรมะ ทำบุญบริจาคทรัพย์ในโอกาสต่างๆ ที่สำคัญทางศาสนา มีวาจาอันไพเราะ ใช้ภาษาไทยได้ชัดเจนและถูกต้อง มีจรรยามารยาทงดงาม ให้ความเคารพต่อผู้อาวุโส วางตัวเหมาะสม มีวัฒนธรรมการแต่งกายที่ถูกต้องตามกาลเทศะ โดยนิยมแต่งกายแบบไทยๆ เพื่อแสดงเอกลักษณ์ของความเป็นไทย ดังภาพประกอบ

ภาพประกอบ 99 การแต่งกายแบบไทยของครูรัจนา พวงประยงค์
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2561

ภาพประกอบ 98 การแต่งกายแบบภาคอีสานของครูรัจนา พวงประยงค์
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2561

ภาพประกอบ 101 การแต่งกายแบบไทย
ของครูรัจนา พวงประยงค์

ภาพประกอบ 100 การแต่งกายแบบไทย
ภาคใต้ ของครูรัจนา พวงประยงค์
ที่มา : รัจนา พวงประยงค์. 2561

สรุปประเด็นที่ได้จากการศึกษาบทบาทศิลปินแห่งชาติต่อความเป็นชาติ สังคมวัฒนธรรมไทย จะพบว่าเพศสภาพของครูรัจนาพวงประยงค์ถูกหล่อหลอมและกำหนดมาจากครอบครัวที่มีพื้นฐานทางด้านศิลปะการแสดง และบริบททางสังคมตั้งแต่การศึกษา การทำงานที่สั่งสมประสบการณ์และองค์ความรู้ต่างๆ เป็นปัจจัยเกื้อหนุนที่ทำให้ครูรัจนา พวงประยงค์ ชัดเจนเชี่ยวชาญในการแสดงโดยเฉพาะ “บทนางตลาด”ซึ่งสร้างความหมายให้กับครูรัจนา พวงประยงค์จากนาฏศิลปินสู่ความเป็นศิลปินแห่งชาติ

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บทที่ 7

สรุป อภิปรายผล ข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่องนางตลาด : เพศภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติผู้วิจัยได้นำเสนอ สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ดังนี้

สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษา นางตลาด : เพศสภาพ เพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติด้วยการสังเคราะห์องค์ความรู้เพื่อพัฒนาศิลปะการแสดงในประเทศไทยตามจุดมุ่งหมายดังนี้

1. เพศสภาพของนางตลาดในตัวละครนางเมรีในละครนอกเรื่องรถเสน

1.1 ความเป็นมาของนางตลาด

1.1.1 ความหมายของนางตลาด

นางตลาด หมายถึง บุคลิกลักษณะเฉพาะของตัวละครที่มีบทบาทสำคัญในการแสดงละครนอกต่างจากตัวอื่นๆ ที่มีท่าทางสำรวม กิริยาเรียบร้อยสมเป็นกุลสตรีตามขนบธรรมเนียมประเพณีไทย นางตลาดจะมีท่าทางกิริยาไม่สำรวม กระฉับกระเฉง คล่องแคล่วว่องไว เปิดเผยตรงไปตรงมา ถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์โดยใช้ปฏิภาณไหวพริบท่าทางได้อย่างเป็นธรรมชาติ

1.1.2 ความสำคัญของนางตลาดในละครนอก

นางตลาดเป็นตัวละครที่สร้างสีสันในการแสดงมีความสำคัญในการดำเนินเรื่อง เป็นตัวละครที่เพิ่มอรรถรสในการแสดงละครนอกและพบในชีวิตจริงของมนุษย์ในบริบทสังคมทั่วไป

1.2 เพศสภาพนางตลาดของเมรีในละครนอก

1.2.1 เพศกำเนิดที่ถูกอบรมมาอย่างนางกษัตริย์

ความเป็นหญิงที่ถูกอบรมมาอย่างนางกษัตริย์ทำให้นางเมรีมีบุคลิกภูมิฐานสง่างามเรียบร้อยนุ่มนวลปฏิบัติตนอยู่ในกรอบบริบทของสังคม ที่เป็นแบบอย่างของสตรีสูงศักดิ์อย่างแท้จริง

1.2.2 เพศสภาพของบุตรที่กตัญญูต่อบิดามารดานางเมรีเป็นคนว่านอนสอนง่ายปฏิบัติตามคำสั่งสอนของมารดาเป็นตัวละครที่สะท้อนให้เห็นถึงความกตัญญูรู้คุณต่อบุพการี

1.2.3 เพศสถานะภรรยาที่จงรักภักดีต่อสามี นางเมรีได้ปฏิบัติหน้าที่การเป็นภรรยาที่ดีในการสร้างครอบครัวมีแต่ความรักใคร่ ซื่อสัตย์ต่อสามีตลอดการใช้ชีวิตร่วมกันก็เพียรปฏิบัติธรรม ซึ่งหมายถึง คุณธรรม จริยธรรม

1.3 เพศสภาพของนางตลาดที่ปรากฏในการแสดงของครูรัจนา พวงประยงค์

1.3.1 การเคลื่อนไหวร่างกายตามบท

ท่ารำทุกท่ามีความสัมพันธ์กันทุกส่วนของร่างกายถูกจัดวางตำแหน่งทิศทางร่วมกัน การเคลื่อนไหวอย่างลงตัวมีการใช้ภาษาท่านาฏศิลป์ที่เป็นธรรมชาติ

1.3.2 การสื่อสารด้วยการเจรจาของตัวละครใช้น้ำเสียงถ้อยคำที่ชัดเจนหนักแน่น กระแทกกระทั้น เน้นจังหวะชัดถ้อยชัดคำ ถูกต้องตามฉันทลักษณ์ และสามารถด้นสดโดยคิดคำเจรจาขึ้นมาได้เองด้วยปฏิภาณไหวพริบ

1.3.3 การแสดงออก ทางสีหน้าอารมณ์และความรู้สึก

มีการแสดงทางอารมณ์ด้วยสีหน้าแววตาไม่ว่าจะเป็นอารมณ์รัก โกรธ กลัว ดังที่คำกล่าวว่า หน้ายิ้มตายิ้ม เยาะเย้ย

1.3.4 การใช้ลีลาประกอบการแสดงให้สมจริง

ใช้ท่ารำได้อย่างเหมาะสมเป็นท่าทีมาจากธรรมชาติของมนุษย์ปรุงแต่งให้ดูตลกขบขัน ใช้สายตาให้สัมพันธ์กับการใช้อวัยวะส่วนอื่นๆ ในการปฏิบัติท่ารำเคลื่อนไหวบนเวทีได้อย่างเหมาะสมกับเหตุการณ์ มีการกำหนดความ หนักเบา ของท่ารำตามอารมณ์ของการแสดงในแต่ละช่วง และฝึกใช้พลังจากภายในอยู่เสมอ เพื่อถ่ายทอดการแสดงให้สมจริง

2.กระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ

2.1 การเป็นนาฏศิลปินของครูรัจนา พวงประยงค์

ช่วงวัยเด็ก เข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป์ตามเจตนารมณ์ของครอบครัวที่มีคณะลิเก โดยมีครูถ่ายทอดท่ารำให้คือ ครูลมุล ยมะคุปต์ ครูผัน โมรากุล ครูมันลีลา ประทัด ครูสะอาดแสงสว่าง ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ครูอบเชย ทิพโกมุท จนจบการศึกษาในระดับขั้นสูงปีที่ 2

ช่วงเป็นนาฏศิลปินได้เข้าทำงานเป็นศิลปินในสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้รับบทบาทในการแสดงเป็นตัวเอก เช่น นางเบญจกาย นางเมขลา นางมะเดวี นางคันธมาลี นางแก้วหน้าม้า เป็นต้น

2.2 กระบวนกลายเป็นศิลปินแห่งชาติไทยของครูรัจนา พวงประยงค์

2.2.1 ความโดดเด่นจากบทบาทนางตลาด

ด้วยบุคลิกที่มีความกล้า คล่องแคล่ว ว่องไว และเป็นคนสนุกสนาน มีอารมณ์ขัน จึงได้รับเลือกให้แสดงในบทบาทของนางตลาดที่หลากหลาย อาทิ นางยุบลค่อมนางมณฑา นางแก้วหน้าม้า นางคันธมาลี นางเมรี นางวิมาลา และนางผีเสื้อสมุทร

2.2.2 การถ่ายทอดสู่ศิษย์เพื่อสืบทอด

ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้ถ่ายทอดบทบาทของนางตลาดให้กับศิลปินรุ่นใหญ่และรุ่นเล็ก เป็นการส่งต่อความรู้ เพื่อสืบทอดต่อไปโดยการทุ่มเทและมุ่งมั่น

2.2.3 การเป็นผู้อำนวยการแสดงและออกแบบควบคุมการแสดง

สามารถออกแบบควบคุมการแสดงได้อย่างหลากหลายและมีความทันสมัยจากประสบการณ์ไปเผยแพร่ที่ต่างประเทศอยู่เสมอ

3.บทบาทศิลปินแห่งชาติต่อความเป็นชาติ สังคมและวัฒนธรรมไทย

3.1 บทบาทศิลปินแห่งชาติต่อความเป็นชาติ

3.1.1 เม็ดพรายในการแสดงที่เชี่ยวชาญและจัดเจน

จากบทบาทของนางตลาดที่หลากหลายทำให้ครูรัจนา พวงประยงค์ มีความชัดเจนในกระบวนการแสดง ทั้งท่วงท่าลีลา ท่ารำ การสื่อสารกับคนดูด้วยความเป็นธรรมชาติที่สนุกสนานมีมุขตลกขบขัน สอดแทรกอยู่เสมอ กระบวนท่าที่ออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวจนเป็นความจัดเจนที่ไม่มีใครเทียบได้

1.1.2 การเป็นคลังแห่งความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรม

เป็นนาฏศิลปินที่มากด้วยความสามารถทางการแสดงโขน ละคร ระบำ

3.2 บทบาทศิลปินแห่งชาติต่อสังคมและวัฒนธรรมไทย

3.2.1 เป็นต้นแบบของศิลปินที่ดี

มีความตั้งใจทุ่มเทกับงานรับผิดชอบบทบาทที่ได้รับ มีความทันสมัยที่สามารถปรับเปลี่ยนให้เข้ากับสถานการณ์ต่างๆ ได้ดีมีความคิดสร้างสรรค์สามารถสร้างรูปแบบใหม่ๆในการแสดงได้อยู่เสมอ

3.2.2 การถ่ายทอดเผยแพร่เพื่อยกระดับความรู้ในสถานศึกษา

ถ่ายทอดความรู้ให้กับสถาบันการศึกษาต่างๆ และเติมเต็มความรู้เทคนิค ลีลาในการแสดงให้เพื่อพัฒนาศิลปินรุ่นเล็ก เป็นการยกระดับความรู้ทางด้านศิลปะการแสดงให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น

3.2.3 การให้ความรู้และการอุทิศตนแก่ชุมชน

นอกจากภาระความรับผิดชอบตามหน้าที่ในสำนักการสังคีต กรมศิลปากรแล้วยังให้ความรู้ในฐานะวิทยากรให้กับองค์กรต่างๆ ทั้งภาครัฐและเอกชน อาทิ การเป็นผู้ริเริ่มการแสดงศิลปวัฒนธรรมที่สามพราน

3.2.4 การเป็นผู้นำทางวัฒนธรรมไทย

เป็นผู้ปฏิบัติตามครรลองที่ดีงาม เป็นพุทธศาสนิกชนที่ดีมีจรรยางดงาม วาจาไพเราะ วางตัวเหมาะสม และแต่งกายได้งามตามวัฒนธรรมไทย

อภิปรายผล

จากการวิจัยเรื่อง นางตลาด : เพศภาพในตัวละครนอกและกระบวนกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ ภายใต้วัตถุประสงค์ดังกล่าว ผู้วิจัยมีข้อค้นพบที่เป็นประเด็นหลักนำมาอภิปรายได้ดังนี้

ศิลปะการแสดงเป็นศาสตร์ที่ลึกซึ้งละเอียดอ่อน อาศัยองค์ประกอบหลายอย่างที่จะทำให้เกิดสุนทรียภาพ องค์ประกอบที่สำคัญคือ ผู้แสดง ซึ่งเป็นผู้ถ่ายทอดและสื่อสารกับผู้ชมให้รับรู้ และซาบซึ้งในสุนทรียจากการประกอบสร้างของการแสดงนั้นๆ กลวิธีในการแสดงต่างๆ ปรมาจารย์ได้รับการถ่ายทอดกันมาแต่โบราณจากรุ่นสู่รุ่น เทคนิคลีลาเฉพาะของตัวละครเป็นความสามารถเฉพาะตัวของครูซึ่งมิได้ถูกบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร หรือถ่ายทอดในระบบการศึกษา หากแต่ต้องอาศัย “ครูพักลักจำ” หรือ ศึกษาเฉพาะบุคคลที่ครูเลือกถ่ายทอดให้เท่านั้นหากสามารถถอดความรู้จากลีลาเฉพาะในการแสดงของตัวละครนั้นๆ ก็สามารถนำมาเป็นหลักการในการพัฒนาศาสตร์ทางด้านศิลปะการแสดงให้สมบูรณ์งดงามยิ่งขึ้น

ด้านความรู้พบว่าเพศสภาพที่ถูกหล่อหลอมจากครอบครัว และสิ่งแวดล้อมมีผลต่อการดำเนินชีวิต กระบวนการขัดเกลา บ่มเพาะ และสั่งสมประสบการณ์ เป็นปัจจัยเกื้อหนุนที่ทำให้ประสบความสำเร็จการสร้างความหมายในตัวละครตัวใดตัวหนึ่งต้องผ่านการศึกษาและเข้าใจอย่างชัดเจน จึงจะสามารถเข้าถึงตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง แต่ทั้งนี้อยู่บนฐานของบุคลิกภาพส่วนตัวของผู้แสดงที่จะสามารถส่งต่อบทนั้นๆ ให้ผู้ชมเชื่อได้อย่างไร ลีลาและกลวิธีของนางตลาดอยู่ที่การแสดงโดยธรรมชาติ เป็นการแสดงอารมณ์และความรู้สึกทั้งสีหน้าและแววตามากกว่ากระบวนท่ารำเป็นความสนุกสนานและการใช้ร่างกายอย่างอิสระ “บทนางตลาด” จึงเป็นหัวใจของการแสดงละครนอก และสีสันของศิลปะการแสดงทั้งหมด

1. เพศสภาพของนางตลาดในตัวละครนางเมรี

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของนางตลาด จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า นางตลาดใช้เรียกตัวละครหญิงในการแสดงละครนอกที่มีบทบาทไม่เรียบร้อย มีจริตมารยาที่ปรุงแต่งเกิน

ธรรมชาติและเป็นตัวละครสำคัญที่สร้างอรรถรสให้กับผู้ชม ทั้งกระบวนท่ารำ เทคนิคลีลา ปฏิภาณไหวพริบที่สอดแทรกตลกขบขัน ทำให้ผู้ชมเข้าใจง่ายและมีส่วนร่วมในการแสดง มีอารมณ์คล้อยตามซึ่งในมุมมองของศิลปะการแสดง นักแสดงที่แสดงออกด้วยกิริยาท่าทางสีหน้าได้อย่างคล่องแคล่วแม่นยำจังหวะลีลาถูกต้อง ตีบทได้อย่างเป็นธรรมชาติ เช่นการร้องไห้ หัวเราะ กราดเกรี้ยวเยาะเย้ยจะเข้าถึงผู้ชม สามารถทำให้ผู้ชมเชื่อได้ง่ายและพึงพอใจ เพศสภาพของนางตลาดจึงมีความใกล้เคียงกับมนุษย์ในโลกแห่งความเป็นจริงเมื่อโกรธก็กราดเกรี้ยว ด่าทอ ด้วยกิริยาโดยใช้มือ (ชี้หน้า ปรบมือ โบกมือไล่ ตบเข่า) หรือกระทืบเท้า เตะขา ยกเท้าถีบ เป็นต้น หรือเมื่อเสียใจก็ร้องไห้ฟูมฟายสะอึกสะอื้นซึ่งกิริยาเหล่านี้พบเห็นในภาวะของมนุษย์ในสังคม ผู้ชมจึงไม่ได้รู้สึกเหมือนกับดูการแสดงละคร แต่เหมือนได้เอาตัวไปอยู่ในสถานการณ์จริง เพศสภาพของนางตลาด จึงอาจจะเหมือนเพศสภาพของแม่ค้าคนหนึ่งที่ดึงความรู้สึกคนดูให้ “เชื่อ”ในสิ่งที่นำเสนอ ซึ่งในละครนอกแต่ละเรื่องหากขาดนางตลาดไป ละครก็จะขาดอรรถรสไปทันที นางตลาดจึงมีความสำคัญในการเพิ่มสีสันให้กับละครในทุกเรื่อง ซึ่งเป็นข้อบ่งชี้ว่าเพศสภาพในละครที่มีความใกล้เคียงกับชีวิตในความเป็นจริง จะสามารถเข้าถึงผู้ชมได้อย่างดีและไม่มีเงื่อนไข

1.2 เพศสภาพในตลาดของนางเมรีในละครนอก พบว่า นางเมรีมีเพศกำเนิดที่เป็นกษัตริย์ความเป็นผู้หญิงในสังคมวัฒนธรรมที่ถูกประกอบสร้างมาภายใต้กรอบของความเป็นผู้หญิงที่เกิดมาจากชาติตระกูลที่ดีจึงมีกิริยานุ่มนวล ภูมิฐาน สง่างาม ซึ่งเพศสภาพนั้นเกิดจากธรรมชาติและเกิดจากการประกอบสร้างทางสังคมวัฒนธรรมควบคู่กันไปยิ่งกว่านี้ทั้งสองสภาวะ ไม่ว่าความเป็นชายหรือหญิงมีความเป็นพลวัตที่ไม่เคยหยุดนิ่ง คุณลักษณะที่ปรากฏไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ และความเป็นตัวตนของคนในสังคม ความเป็นเพศเป็นตัวกำหนดความเป็นตัวตน ทักษะและความสำคัญที่มีต่อผู้อื่น นางเมรีเป็นลูกกษัตริย์ที่ยักษ์นำมาเลี้ยง ถึงแม้จะเติบโตอยู่ในถ้ำในหมู่ยักษ์แต่ก็หาทำลายความเป็นนางกษัตริย์ของนางเมรีได้ คุณลักษณะทางกายของนางเมรีจึงสง่างาม มีราศีเป็นที่ต้องตาแก่รถเสน ทั้งยังมีจิตใจที่งดงาม วาจาไพเราะ แสดงให้เห็นถึงสภาพสังคมไทยที่สอนให้ลูกเคารพต่อพ่อแม่เชื่อฟัง แม้แต่การเลือกคู่ครอง และเมื่ออภิเษกแล้วก็ต้องเปลี่ยนสภาพไปอยู่ภายใต้การปกครองดูแลของสามี ต้องภักดีเมื่อเห็นสามีเป็นทุกข์ก็จะพยายามปัดเป่าความทุกข์นั้นและทำทุกอย่างให้มีความสุขประสงค์สิ่งใดก็จัดหามาให้ด้วยถูกปลูกฝังหล่อหลอมมาในเพศสภาพของหญิงว่า เมื่อออกเรือนแล้ว ที่พึ่งพิงก็คือสามี ซึ่งการที่ผู้หญิงรู้สึกว่าด้อยกว่าผู้ชาย ความรู้สึกที่ต้องการพึ่งพิงผู้ชาย ความรู้สึกที่ต้องการมีผู้ชายในชีวิต เพื่อทำให้ชีวิตมีความสมบูรณ์ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นความหมายของความเป็นเพศทั้งสิ้น ในทุกสังคมมีการแบ่งบทบาทระหว่างหญิงและชายออกจากกัน บทบาทได้กลายเป็นเครื่องหมายที่กำหนดความเป็นหญิงและความชายเป็นสำคัญ และส่วนสำคัญของความเป็นผู้หญิงหรือผู้ชายเป็นอีกเรื่องของวัฒนธรรม นางเมรีจึงเป็นภาพสะท้อนของเพศหญิงในสังคมไทยสมัยโบราณถึงแม้ในปัจจุบันโลกจะเปลี่ยนไป สิทธิเสรีภาพของผู้หญิงในสังคมจะมีมากขึ้นจนเกือบจะทัดเทียม

ผู้ชาย แต่กระบวนการประกอบสร้างทางสังคมที่หล่อหลอมความเป็นเพศหญิงในสาวะของภรรยาก็ยังคงคาดหวังความเป็นผู้นำครอบครัวจากเพศชายอยู่เช่นเดิม นางเมรีจึงกลายเป็นผู้อ่อนด้อยจนรถเสนสามารถลวงความลับจนกระทั่งหนีไปได้ในที่สุด

1.3 เพศสภาพนางตลาดที่ปรากฏในการแสดงของครูรัจนา พวงประยงค์จากการศึกษาพบว่า ในการถ่ายทอดความเป็นนางตลาด ได้อย่างสมจริงนั้นได้แก่ การเคลื่อนไหวร่างกายตามบท โดยท่ารำทุกท่ามีความสัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่อง มีการจัดวางทุกส่วนของร่างกายตามตำแหน่งทิศทางอย่างลงตัว มีการใช้พื้นที่ในการเคลื่อนไหวที่สร้างจุดเด่นและดึงดูดความสนใจของผู้ชมได้ตลอดเวลาของการแสดง ซึ่งการเรียนรู้ในการใช้ร่างกายกล้ามเนื้อในส่วนต่าง ๆ ตลอดไปจนถึงการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย การใช้ความคิดสร้างสรรค์ร่างกายในการเคลื่อนไหวเป็นการแสดงออกที่มีพลังมากที่สุดในการแสดง ดังคำกล่าวที่ว่า ในการแสดงปราศจากคำพูด เสื้อผ้า แสง โรงละคร มีแค่เพียงนักแสดงกับการเคลื่อนไหวอย่างชำนาญเท่านั้น ก็สามารถทำให้ละครยังคงเป็นละครอยู่ ครูรัจนา พวงประยงค์ มีกลวิธีในการเคลื่อนไหวร่างกายและถ่ายทอดความเป็นนางตลาดในการแสดงละครนอกที่คล่องแคล่ว สามารถใช้พื้นที่สร้างจุดสนใจให้กับผู้ชมได้อย่างลงตัวและค่อนข้างจัดเจน มีการใช้เสียงสูงเสียงต่ำ กระแทกกระทั้น ดังหรือแผ่วตามบท ความงดงามของตัวละครผนวกกับน้ำเสียงที่แสดงอารมณ์ทำให้เกิดภาพที่งดงาม ซึ่งศิลปะทางด้านภาษามีกวีเป็นผู้สร้างเพื่อที่จะพัฒนาความรู้สึกนึกคิดหรือความผันผวนของอารมณ์หรือจินตนาการให้ปรากฏเป็นรูปแบบขึ้นมาอย่างใดอย่างหนึ่ง หรืออาจเพียงเพื่อนำมาทำที่จะทำให้เราเข้าใจง่ายขึ้น ซึ่งบางครั้งอาจบรรยายนามธรรมนั้นด้วยเสียง จังหวะ ทำนองคล้าย ๆ ดนตรี ก็จะเกิดสุนทรียภาพทางภาษา นอกจากทั้งเสียงที่ใช้ในการสื่อสารแล้ว เพศสภาพนางตลาดที่ปรากฏในการแสดงของครูรัจนา พวงประยงค์ คือการแสดงออกทางสีหน้าและแววตาตามอารมณ์ของตัวละครได้อย่างสมจริง ไม่ว่าจะอารมณ์รัก โกรธ กลัว ด้วยความรู้สึกจากข้างใน (Inner) ซึ่งการที่จะ “รู้สึก” ถึงอารมณ์ต่าง ๆ ได้นั้น ผู้แสดงจะต้องสร้างความเชื่อว่าตนเองเป็นตัวละครนั้น ๆ ในการแสดงเป็นตัวแสดงที่ต่างไปจากตัวเอง ผู้แสดงจะต้องลบความเป็นตัวเองของเดิมเสียให้มากที่สุด และพยายามมีชีวิตอย่างตัวละครนั้น คิด รู้สึกแสดงออกอย่างที่ตัวละครควรจะทำ เสมือนเข้าไปอยู่ในตัวละครนั้น และสวมวิญญาณของเขาให้มากที่สุด (Charactor)โดยตลอดทั้งเรื่อง ตลอดเวลาแสดง แม้แต่เวลาอยู่หลังฉากก่อนและหลังแสดงก็ควรอยู่ในบทบาทนั้นตลอดเวลา เข้าใจแรงผลักดัน (motiuations)ทุกอย่างวิธีการแสดงที่ออกมาจากภายในจิตใจไปสู่การแสดงภายนอกนี้ บางที่เรียกว่า “InnerActing Technique”(มัทนี รัตนิน, 2555)

2.กระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติไทย

2.1 การเป็นนาฏศิลปินของครูรัจนา พวงประยงค์ พบว่า กระบวนการหล่อหลอมทางสังคมตั้งแต่วัยเด็กที่ทำให้ครอบครัวคาดหวังในบทบาทการเป็นผู้สืบทอดเจตนารมณ์ของบิดามารดา จึงตกเป็นของครูรัจนา พวงประยงค์ กอปรกับความกตัญญูทำให้ตัดสินใจเข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป์ทั้งที่ในห้วงเวลานั้นยังไม่มีความรู้สึกชอบใจหรือมีเป้าหมายในการเรียนนาฏศิลป์แต่อย่างใด คิดเพียงว่าทำตามความคาดหวังของบิดามารดา ซึ่งลักษณะพื้นฐานทางพฤติกรรมของมนุษย์มีส่วนบังคับในเรื่องเพศแต่มิใช่ตัวกำหนดพฤติกรรมของเพศ ความแตกต่างระหว่างหญิงและชาย สะท้อนให้เห็นถึงปฏิสัมพันธ์ระหว่างข้อกำหนดทางศักยภาพกับแบบแผนของชีวิตสังคมยังมีความหมายถึงเรื่องความเป็นหญิงและชายที่ถูกกำหนดโดยวัฒนธรรม ทำให้สังคมเกิดความคาดหวังต่อความเป็นหญิงและชายในมุมต่าง ๆ ครูรัจนา พวงประยงค์ เป็นลูกผู้หญิงคนเล็กของบ้าน เมื่อพี่สาวเสียชีวิต ความคาดหวังของครอบครัวจึงถ่ายเทมาที่น้องสาว ความรับผิดชอบต่อความคาดหวังของครอบครัวจึงเป็นเรื่องที่บุตรีควรกระทำ และจากการได้รับการถ่ายทอด บ่มเพาะความรู้จากบรมครูหลายคนทำให้เกิดการสั่งสม ผนวกกับประสบการณ์ในการแสดงที่หลากหลาย เปรียบเสมือนทุนทางสังคมที่ทำให้ครูรัจนา พวงประยงค์พัฒนาตนเองจนเป็นนาฏศิลปินที่คนชื่นชอบ ผนวกกับพรสวรรค์และการ “แสดง” หาจุดเด่นที่จะทำให้ตนเองมี “คุณค่า” และแตกต่างจากผู้อื่น บทบาทของนางกษัตริย์ที่เป็นนางเอก เป็นบทที่สวยงาม เรียบร้อย บทที่โลดโผนสนุกสนานไม่ค่อยมีคนกล้าแสดงครูรัจนา พวงประยงค์จึงใช้บุคลิกภาพ ความกล้าและพรสวรรค์ของตนในการเดินเข้าหาโอกาสและสร้างความโดดเด่นให้กับตนเองได้อย่างชาญฉลาด ซึ่งถือว่าเป็นการสร้างพลังอำนาจในตนเอง (SelfEmpowerment)การสร้างพลังอำนาจนี้มีจุดเริ่มต้นจากความขัดแย้งทางวัฒนธรรมความเหลื่อมล้ำทางสังคม ความด้อยโอกาสที่ถูกนำมาใช้ในกระบวนการพัฒนาและเสริมสร้างความสามารถของบุคคลในการควบคุมการดำเนินชีวิต เสริมสร้างพฤติกรรมที่เหมาะสมมีความรู้สึกมั่นใจ เป็นตัวของตัวเอง มีความเป็นอิสระ ชีวิตมีคุณค่า (จารุวรรณ จินดามงคล. 2541: 12)ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้สร้างพลังอำนาจให้ตนเองจากเด็กผู้หญิงธรรมดากลายเป็นนาฏศิลปินที่ชัดเจน กอปรกับการถูก “เลือก” ให้รับบทที่ตรงกับบุคลิกภาพและ “ทาง” ของตนเอง จึงทำให้ครูรัจนา พวงประยงค์ โดดเด่นด้วยอัตลักษณ์ที่ไม่มีใครมาเทียบได้ “นางตลาด” จึงเป็นอัตลักษณ์ที่มีความหมายของ ครูรัจนา พวงประยงค์

2.2 กระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติไทยของครูรัจนา พวงประยง พบว่า ด้วยความจัดเจนเชี่ยวชาญในเพศสภาพของนางตลาดที่มีความสำคัญและเป็นสีสันของการแสดงที่ไม่มีใครเทียบได้อีกทั้งการสั่งสมประสบการณ์ และการได้รับการถ่ายทอดกิริยาจากบรมครูมาอย่างยาวนาน จนกลายเป็นคลังความรู้ในศาสตร์ทางด้านศิลปะการแสดง ไม่ว่าจะเป็นโขน ละคร ฟ้อนรำ ที่สามารถเป็นต้นแบบให้กับศิลปิน ครูอาจารย์ นิสิต นักศึกษาได้มาต่อยอดความรู้ก็เป็นปัจจัยเกื้อหนุน

มิติแห่งเวลา ผูกโยงปรากฏการณ์ในวิถีชีวิตของครูรัจนา พวงประยงค์ ไว้กับบริบททางสังคม ทุกคนจะตระหนักถึงความหมายของนางตลาดกับครูรัจนา พวงประยงค์ และคาดหวังกับการเปลี่ยนแปลงที่ดีของช่วงชั้นชีวิตในการได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติไทย ซึ่งเพศสภาพในบริบทของสังคมและวัฒนธรรมไทยต่างมีความสัมพันธ์ที่เชื่อมโยงกันมีความซับซ้อนก่อให้เกิดมุมที่หลากหลายในแต่ละสังคมจะมีลำดับชั้นในเรื่องรูปแบบพฤติกรรมในการแสดงมาตรฐานของ ระบบ ความหมายที่แตกต่างกันไป ครูรัจนา พวงประยงค์ ถูกประกอบสร้างมาจากครอบครัวที่เป็นจุดเริ่มต้นของสังคมผ่านการขัดเกลาบ่มเพาะจนชัดเจน สั่งสมประสบการณ์มาตามมาตรฐานและระบบของสังคมแต่ละช่วงชั้นอย่างสง่างามจนกลายเป็นศิลปินแห่งชาติไทย

2.3 บทบาทศิลปินแห่งชาติต่อความเป็นชาติและสังคมวัฒนธรรมไทยพบว่าสังคมได้ประกอบสร้างให้ครูรัจนา พวงประยงค์ เป็นตัวแทนของวัฒนธรรมไทยตั้งแต่วัยเยาว์ การถูกกำหนดให้เป็นผู้ที่ศึกษาเล่าเรียนในโรงเรียนนาฏศิลป์ จนสำเร็จรับราชการเป็นนาฏศิลปิน สั่งสม ประสบการณ์เผยแพร่ความรู้ สร้างคุณูปการให้กับวงการศึกษา สังคม จนได้รับเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติไทย การเป็นต้นแบบที่ดีของวัฒนธรรมไทย ถือว่าได้ทำหน้าที่ต่อชาติไทย ครูรัจนา พวงประยงค์ เป็นแบบอย่างของศิลปินที่ดี ครูที่ดี และสมาชิกในสังคมที่ดี ที่อุทิศตนเผยแพร่ความรู้ให้กับวงการศึกษา ชุมชน สังคมท้องถิ่น จนถึงองค์กรระดับประเทศ เพศสภาพเกิดขึ้นจากการประกอบสร้างทางสังคมและวัฒนธรรมที่ควบคู่กัน ยิ่งกว่านั้นเพศสภาวะความเป็นหญิงและชายยังมีพลวัต กระบวนการสร้างความเป็นเพศผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคมไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติเฉกเช่นครูรัจนา พวงประยงค์ที่ถูกประกอบสร้างจากครอบครัว ผ่านกระบวนการขัดเกลาทางสังคม สั่งสมประสบการณ์พัฒนาตนเองจนกลายเป็นศิลปินแห่งชาติไทยในที่สุด

ข้อเสนอแนะ

1.ข้อเสนอแนะเพื่อการนำไปใช้

การวิจัยเรื่องนางตลาด : เพศภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพซึ่งการเก็บข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูลเป็นกระบวนการที่เกี่ยวเนื่องกันผลการวิเคราะห์ตามความมุ่งหมายของการวิจัยได้นำเสนอและปรากฏในบทที่ 4 บทที่ 5 บทที่ 6 แล้วดังนั้นมีข้อเสนอแนะและอภิปรายเพิ่มเติมดังนี้

1.1 บทบาทของนางตลาดถือว่าเป็นบทที่ต้องใช้ความรู้ความสามารถที่จัดเจนเชี่ยวชาญและมีพรสวรรค์เฉพาะตัว กลวิธีเทคนิคลีลาไม่มีตำราหรือแบบฝึกใดใดบันทึกไว้ เป็นเม็ดพรายที่อยู่กับตัวครูจะถ่ายทอดให้เฉพาะศิษย์ที่มีบุคลิกภาพตามตัวละครเท่านั้น ซึ่งก็มีอยู่จำนวนไม่มากนั้น

หากนำกลวิธีในการแสดงมาบันทึกอย่างเป็นระบบ จะเป็นการรักษาศาสตร์วิชาความรู้ทางด้านศิลปะการแสดง ให้ยืนยงต่อไป

1.2 ปรมาจารย์ทางด้านศิลปะการแสดงล้วนแล้วแต่มีอายุการ ถ่ายทอดจากปรมาจารย์ออกมาเป็นลายลักษณ์อักษรหรือส่งต่อ ให้กับศิลปินรุ่นหลังเป็นเรื่องจำเป็นเร่งด่วนที่จะต้องทำ เพื่อเป็นการจัดเก็บความรู้ที่เป็นแบบแผนและเป็นเทคนิคต่างๆเพื่อนำไปพัฒนาต่อยอดต่อไป

2.ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ภาษาทางนาฏศิลป์เป็นศาสตร์ที่ละเอียดอ่อนและจำนวนของหนังสือหรือตำรามีค่อนข้างน้อยในขณะที่ความรู้ต่างๆยังอยู่ที่ตัวครูเป็นส่วนใหญ่การถอดความรู้จากครูเข้าสู่กระบวนการวิจัยที่มีระบบจะช่วยให้ศาสตร์เหล่านี้ได้พัฒนาเข้าสู่ระบบวิชาการที่สามารถสืบค้น ศึกษาได้

2.2 กลวิธีในการแสดงที่เป็นลีลาเฉพาะของปรมาจารย์เป็นการใช้ร่างกายปฏิบัติที่เขียนคำอธิบายให้ละเอียดและชัดเจนค่อนข้างยากถ้ามีระบบการจัดเก็บด้วยวีดิทัศน์เป็นภาพเคลื่อนไหวก็จะมีความเป็นรูปธรรมมากขึ้น

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2550). *การศึกษาพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน – ละคร*. กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัดมหาชน.

กรมศิลปากร. (2552). *“บทละครเรื่องพระรถเมรี” ใน ประชุมเรื่องพระรถ*. กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและ ประวัติศาสตร์.

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (2554). *ศิลปินแห่งชาติ พุทธศักราช 2554*. กรุงเทพฯ: กระทรวงวัฒนธรรม.

กฤตยา อาชวนิจกุล. (2554). *เพศวิถีที่กำลังเปลี่ยนแปลงไปในสังคมไทย ในวารสารประชากรและสังคม (หน้า 43 - 65)*. นครปฐม: สำนักพิมพ์ประชากรและสังคม.

กาญจนา แก้วเทพ. (2543). *สื่อเพื่อชุมชน : การประมวลองค์ความรู้*. กรุงเทพฯ: สำนักงาน กองทุนสนับสนุนการวิจัย.

เกิดศิริ นกน้อย. (2559). *บทบาทสตรีในราชสำนักที่มีคุณูปการต่อศิลปะการแสดง*. วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎี บัณฑิต สขาการวิจัยศิลปกรรมศาสตร์ มหาสารคามมหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

จารุภา พานิชภักดิ์. (2549). *การสร้างภาพตัวแทนผู้หญิงของกลุ่มผู้ผลิตละครโทรทัศน์. การต่อสู้เรื่องความหมาย*.

จินตนา สายทองคำ. (2553). *การพัฒนาตัวชี้วัดการประเมินประสิทธิผลด้วยเทคนิคดุลยภาพของสถาบันอุดมศึกษาวิชาชีพเฉพาะสังกัดกระทรวงวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และช่างศิลป์*. วิทยานิพนธ์ครุศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จินตนา สายทองคำ. (2555). *การศึกษากระบวนท่ารำนางแปลงในการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ฉุยฉายศูรปนขา*. กรุงเทพฯ: โครงการวิจัย สร้างสรรค์และการจัดการเรียนรู้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

จิรัชญา บุรวัฒน์. (2551). *หลักการแสดงของนางศูรปนขาในละครดึกดาบรรพ์ เรื่อง รามเกียรติ์*. วิทยานิพนธ์ศิลปะศาสตร์มหาบัณฑิต. สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทยภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พ. (2500). *พระราชนิพนธ์บทละครเรื่องสังข์ทอง*. กรุงเทพฯ: คุรุสภา.

ดำรงราชานุภาพ, ส. ก. (2506). *ตำนานละครอิเหนา* (พิมพ์ครั้ง). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์คลังวิทยา.

ติน ปรัชญพฤทธิ์. (2549). *ทฤษฎีรัฐประศาสนศาสตร์*. ชลบุรี: วิทยาลัยการบริหารรัฐกิจ.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2500). *บทละครเรื่องรถเสน*. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2521). *โขน*. พระนคร: องค์การค้าของคุรุสภา.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2558). *สูจิบัตร*. นนทบุรี: บริษัทไทภูมิพับลิชชิ่งจำกัด.

ธีรเดช กลิ่นจันทร์. (2559). *หลักการตีบทตัวพระเอกละครรำ*. วิทยานิพนธ์ ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาการวิจัยทางศิลปกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

นพรัตน์ บัวพัฒน์. (2560). *เม็ดพรายของปรมาจารย์นาฏศิลป์ : การสังเคราะห์องค์ความรู้เพื่อพัฒนาศิลปะการแสดงในประเทศไทย*. วิทยานิพนธ์ ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์. คณะวัฒนธรรมศาตร์ มหาวิทยาวิทยาลัยมหาสารคาม.

นิธิ เอี่ยวศรีวงศ์. (2545). *“เพศ” ความคิด ตัวตน และอคติทางเพศ ผู้หญิง เกย์ เพศศึกษา และกามารมณ์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. (2534). *เบิกโรง : ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย*. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษามหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

พัชราวรรณ ทับเกตุ. (2544). *หลักการแสดงของนางเกศสุริยงแปลง ในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์*. วิทยานิพนธ์ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิตกรุงเทพมหานคร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พัชรินทร์ จันทรัดทัต. (2552). *บทบาทและลีลาท่ารำนางเมรีในละครนอก เรื่องรถเสน*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มโน พิสุทธิรัตนานนท์. (2546). *สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น*. ม.ป.ท: ภารกิจเอกสารและตำรากลุ่มงานบริการการศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ.

มัทนี รัตนิน. (2555). *ศิลปะการแสดงละครหลักเบื้องต้นและการฝึกซ้อม*. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัดสามลดา.

ลมุล ยมะคุปต์. (2526). *คุณานุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพ*. กรุงเทพฯ: บริษัทประยูรวงศ์จำกัด.

วารุณี ภูริสินสิทธิ์. (2545). *สตรีนิยม : ขบวนการและแนวคิดทางสังคมแห่งศตวรรษที่ 20*. กรุงเทพฯ: โครงการจัดพิมพ์คบไฟ.

วีณา วีสเพ็ญ. (2549). *วรรณคดีการละคร* (พิมพ์ครั้ง). มหาสารคาม: ห้างหุ้นส่วนจำกัดอภิชาตการพิมพ์.

สดใส พันธุมโกมล. (2542). *ศิลปะของการแสดง (ละครสมัยใหม่)* (พิมพ์ครั้ง). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ. (2525). *สรุปแผนพัฒนาสตรีระยะยาว (2525- 2544) คณะทำงานวางแผนพัฒนาสตรีระยะยาว สำนักงานคณะกรรมการพัฒนาการเศรษฐกิจ และสังคมแห่งชาติ*. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2532). *ร้องรำทำเพลง:ดนตรีสยาม*. กรุงเทพฯ: มติชน.

สุชาดา ทวีสิทธิ์. (2547). *เพศภาวะ : การท้าทายร่าง การค้นหาตัวตน เชียงใหม่*. กรุงเทพฯ: อมรินทร์บุ๊ค เซ็นเตอร์.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. (2541). *การละครไทย* (พิมพ์ครั้ง). กรุงเทพฯ: บริษัทสำนักพิมพ์ ไทยวัฒนาพานิชจำกัด.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2543). *วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2325-2477*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เสาวณิต วิงวอน. (2560). *นางสิบสองพระรถเมรีศึกษา*. กรุงเทพฯ: บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่งจำกัด.

แสง มนวิทูร เปรียญ. (2511). *นาฏยศาสตร์*. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

หลวงวิจิตรวาทการ. (2541). *รำลึก 100 ปี พลตรี หลวงวิจิตรวาทการ : บทคัดสรรว่าด้วยชีวประวัติและผลงาน*. กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์บุ๊คส์.

อัมไพวรรณ เดชะชาติ. (2555). *การศึกษาแนวคิดหลักการออกแบบท่ารำถวายพระพรของผู้เชี่ยวชาญกรมศิลปากร*. วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรศิลปะมหาบัณฑิต.

Anyaegbunan, c. p. Mefalo pulosaud T, Moetsabi.(1998). *Participatory Rural Communication Appraisal : Starting With the people*. Harare, Zimbabwe : FAO/SAPC.

Banister, Dancejaggers.(2000).*"Nation American Dance :Symergg of Dance, DramaandReligion (Hopi, LakotatimePueblo,Cherokee)"*MastersAdstractsInternational. 36 (4) : 952; August.

Berlo, David K.(1960).*The Process of Communication an Introduction to Theory and Practice.*San Francisco: Rinehart Press.

Burrows, Thomas D. And others.(1992). *Television Production***.** United State : Wm.C.BrownPublishers.

Butler , Jeremy G.(1994).*Television, Critical Methods and Applications*. California : WadsworthPublishing Company.

Chun, MiHyun. (1999).*"Devenloping a SomaticTeachingMethodforKoreanTraditional Dance,"*DissetationAdstractsInternational 60 (11) : 3883 - A ; May.

Colin Hart.(1999).*Television Program Making***.** First published London : Reed Educational andProfessional Publishing, 1999.

Erdman Robert Lee.(2497).*Vocational Choices of Adolescent Mentally Retarded Boy.*Dissertation Abstracts.

Gordon w. Allport and L.(1965).*Postman. Psychology of Rumor*. Russell : Russell Publishers.

Hyman, Randolph–Daltion.(1993).*"The self is the dancer : A cross Culturalconcepturlization of DanceEducation,"* DissertationAbstracts International. 38 (06) : 1429 – A ; December,1999.Isaacson,Lee E.and Brown,Duane . Carreer Information,Carreer Counseling,and Carreer Development.5 th ed.Boston: Allyn and Bacon.

Klinger, Rita. (1996). Matters of compromise : *An ethnographic study of culture-bearers in elementary music education (West Africa Puget Sound Native Americans)*,Dissertation AbstractsInternational. 57 (02) : 180-A: .November

Lasswell, H. D. & Kaplan.(1984).*Power and Society*. New Haven: Yale University Press.

Moser w. e.(1965). *Vocational Preference as Relate to Mental Ability.* Occupations.

Neely, A., Mills, J., Richards, H., Gregory, M., Bourne, J., &Kennerley, M. (2000). *Performance measurement system design: developing and testing a process-based approach.International Journal of Operations and Production Management.*

Neil Hawkes.(2009). *Evidence of the impact of Values Education based on the research of the University of Newcastle.* Australia. 2009.

Perrone A. (1965).*Values and Occupational Preferences of Junior high school Girls*. Phillip.1965.

Rokeach. M. B.(1973).*The nature of human values. San Francisco.* CA: Jossey – Bass. 1973.

Roy & Andrews, (1999), *The Roy's Adaptation Model,* Stamford: Appleton & Lange

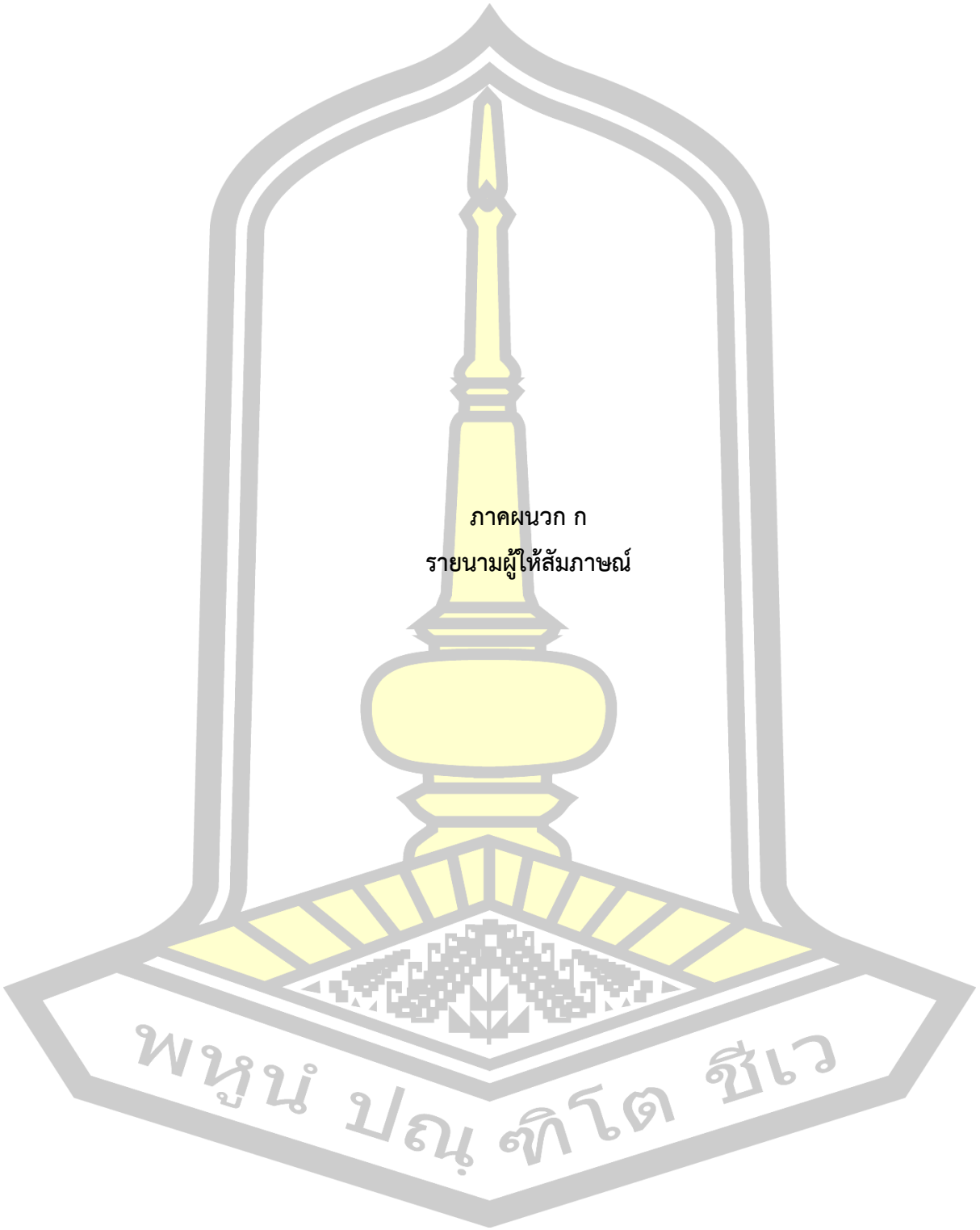
S. H. Butcher.(2011). *The Poetics of Aristotle*.New York : Martino Fine Books

Sparkes, Stephen. (1996) "*Body and Space: Socialization and Gender Hierarchy among the Shan and Isan."* Paper Presented at the 6th International Conference on Thai Studies, Chiangmai, Thailand.

Terry, S. (1998, December). *"John Norquist."* Fast Company, 159-162

ภาคผนวก

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาคผนวก ก

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

รายนามผู้ให้สัมภาษณ์

เกิดศิริ นกน้อย. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นันทวัน ณ กาฬสินธุ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ ที่มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เมื่อวันที่ 24 ธันวาคม 2560.

ชวลิต สุนทรานนท์. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นันทวัน ณ กาฬสินธุ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต เมื่อวันที่ 25 พฤศจิกายน 2560.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นันทวัน ณ กาฬสินธุ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต เมื่อวันที่ 25 พฤศจิกายน 2560.

รัจนา พวงประยงค์. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นันทวัน ณ กาฬสินธุ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต เมื่อวันที่ 25 พฤศจิกายน 2560.

วรวรรณ พลับประสิทธิ์. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นันทวัน ณ กาฬสินธุ์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต เมื่อวันที่ 25 พฤศจิกายน 2560.

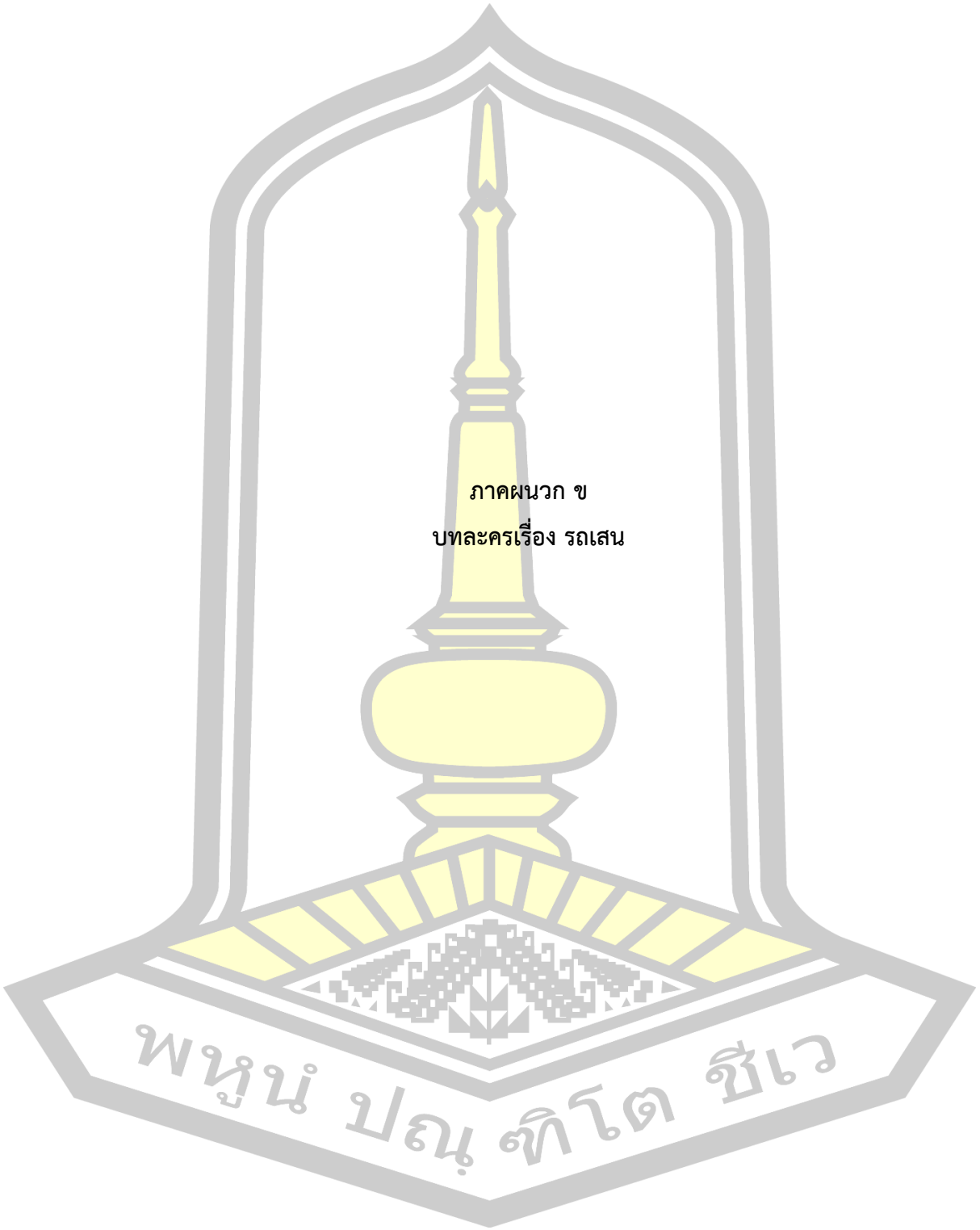
ศิริเพ็ญ อัตไพบูลย์. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นันทวัน ณ กาฬสินธุ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี เมื่อวันที่ 25 มิถุนายน 2560

สุภาวดี โพธิเวชกุล. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นันทวัน ณ กาฬสินธุ์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา เมื่อวันที่ 14 มิถุนายน 2560

เสาวนิต วิงวอน. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นันทวัน ณ กาฬสินธุ์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เมื่อวันที่ 27 พฤศจิกายน 2560.

เสาวรักษ์ ยมะคุปต์. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, นันทวัน ณ กาฬสินธุ์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สำนักการสังคีต เมื่อวันที่ 25 พฤศจิกายน 2560

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว



ภาคผนวก ข

บทละครเรื่อง รถเสน

บทละคอน

เรื่อง

รถเสน

กรมศิลปากรสร้างบทใหม่

จัดแสดง

ณ โรงละคอนศิลปากร

พ.ศ. ๒๕๐๐

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

เรื่องรถเสน เป็นชาดกเรื่องหนึ่ง ชื่อว่า รถเสนชาดก มีอยู่ในคัมภีร์ปัญญาชาดก ซึ่งเป็นหมวดชาดกนอกนิบาต (พาหิรชาดก) เช่นเดียวกับเรื่อง สุธนชาดก ที่กรมศิลปากร เคยสร้างบทละคอนเรื่องมโนห์รา ขึ้นแสดงเมื่อ พ.ศ.๒๔๙๘ แต่รถเสนมีเรื่องชวนคิดอยู่อย่างหนึ่งที่นามละครตัวเอก คือ พระรถเสน และ นางเมรี ไปพ้องกับบุคคลในนิยายประวัติศาสตร์ตอนแรกเริ่มของ พงศาวดารล้านช้าง (ซึ่งเป็นตอนต้นของพงศาวดารชาติไทยในแหลมอินโดจีนทั่วไปด้วย) เป็นแต่ในพงศาวดารล้านช้างระบุนามว่า “เจ้าพุทธเสน” และ “นางกางรี” (ดู – ประชุมพงศาวดารภาคที่ ๓) ไม่เรียกว่า “เมรี” ถึงในรถเสนชาดกก็เรียกว่า “กังรี” และในหนังสือเก่า เช่น โคลงนิราสหริภุญชัย ก็ระบุว่า “กังรี” เหตุใดชื่อนางเอกเรื่องนี้จึงมาเปลี่ยนเป็น “เมรี” ยังไม่พบต้นเหตุ แต่ถ้าจะลองเดาดูก็พอได้ นางกังรี ในเรื่อง รถเสนชาดกนั้น เมื่อตอนจะต้องจากรถเสนผัวรัก ถูกมอมเหล้าจนเมามายไม่ได้สติ บทบาทของนางกังรีตอนเมาเหล้านี้ คงเป็นที่รู้จักกันเด่นดีกว่าตอนอื่น จึงเรียกชื่อกันให้เขากับบทบาทว่า “เมรี” คู่กับคำว่า “เมรัย” ซึ่งเป็นน้ำดองของเมา สมกับบทบาทอันเด่นของเธอในตอนนั้น

เรื่องรถเสน เคยมีผู้แต่งไว้เป็น กาพย์ขับไม้ และ บทมโหรี มีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาในครั้งโบราณคงจะเป็นที่รู้จักกันทั่วไปทั้งปักษ์ใต้ฝ่ายเหนือ เช่นปรากฏว่า มีผู้นำเอามาเล่นละคอนกันแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา คู่กับเรื่องสุธนมโนห์รา แต่รู้จักกันดีโดยชื่อว่า “พระรถเมรี” นิทานของเขมรก็มี เขาเรียกว่า รถทิเสน ดำเนินเรื่องก็คล้ายคลึงกัน และยังมีสถานที่บางแห่งระบุไว้เป็นชื่อของพระเอกนางเอกในเรื่อง เช่น เมืองพระรถ ในอำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี และเขานางเมรี ตั้งอยู่ ณ ฝั่งขวาแม่น้ำโขง ตรงกับข้ามกับนครหลวงพระบาง ของลาว ซึ่งกล่าวไว้ว่า ภูเขาลูกนั้น คือ ลูกที่นางเมรีตามพระรถแล้วสิ้นใจลงที่นั่น และซ้ำกล่าวว่า ภูเขาลูกนั้นคือตัวนางเมรีเอง เมื่อสิ้นชีวิตแล้วร่างกายก็กลายเป็นหินเลยเป็นภูเขา อย่างไรก็ตามเรื่องพระรถเมรีที่มารู้จักกันแพร่หลายต่อมานั้นคงจะเกี่ยวกับที่มีผู้นำเอาเรื่องมาเผยแผ่หลายทาง เช่น ในสมัยหนึ่ง พวกวณิพกนำไปขับร้องเป็นอาชีพเรียกว่า “เพลงขอทาน” กับพวกหัดละคอนลิงนำไปฝึกหัดลิงให้เล่น เช่นที่ตั้งชื่อว่า “ปรีดาวานร” เป็นต้น และมีผู้นำเรื่องมาแต่งเป็นกลอนอ่านบ้าง แต่งเป็นกลอนเทศน์บ้าง ต่อเติมท้องเรื่องและขยายความให้พิสดารออกไปเรื่องพระรถเมรีจึงเป็นที่รู้จักและนิยมกันอย่างแพร่หลายตลอดมา

โดยเหตุที่ได้พิจารณาเห็นว่า เรื่องพระรถเมรี มีช่องทางที่จะสร้างขึ้นเป็นบทละคอนประกอบฉากและแซกชั้นเชิงศิลปะทางนาฏกรรมได้ดีเรื่องหนึ่ง ซึ่งควรจะสร้างบทขึ้นไว้เป็นคู่กับเรื่องมโนห์ราที่เคยนำออกมาแสดงมาแล้วนั้น เพราะมีเรื่องเล่ากันมาว่า พระรถและนางเมรีเป็นบูรพชาติของของพสุธนและมโนห์รา จึงได้ปรึกษาตกลงแล้วช่วยกันสร้างบทขึ้นคนละฉากสองฉาก (ดังปรากฏรายนามผู้ประพันธ์ในหน้าต่อไป) โดยยึด รถเสนชาดก เป็นหลักและพยายามดำเนินเรื่องตามนั้น แต่ก็ได้นำ

เรื่องราวบางตอน เช่นที่มีอยู่แล้วในหนังสือกลอนอ่านซึ่งแต่งกันขึ้นไว้ตามนิทานที่เล่ากันมาแต่ก่อน เพิ่มเติมเข้าไว้ และปรับปรุงทั้งบทและวิธีเล่นวิธีแสดงขึ้นใหม่ตามแนวนาฏกรรมอีกด้วย ละคอนเรื่องนี้ จึงมีเนื้อเรื่องแตกต่างไปจาก รถเสนชาดก ของเดิม แต่คงให้ชื่อเรื่องไว้ตามชื่อชาดกว่า เรื่อง รถเสน

ในการจัดแสดงนาฏกรรมเรื่อง รถเสน ณ โรงละคอนศิลปากรนี้ หากท่านพิจารณาเห็นว่าการแสดงยังไม่บรรลุความสำเร็จด้วยดีทางนาฏกรรมเท่าที่ควร ขอได้โปรดทราบว่า สิ่งที่จะเป็นความสำเร็จด้วยดีของนาฏกรรมแต่ละเรื่องนั้น นอกจากอาศัยสมรรถภาพและอะไรๆในด้านต่างๆแล้ว โอกาสและระยะเวลาที่ใช้ในการปรับปรุงก็เป็นปัจจัยสำคัญอยู่ด้วย แต่อย่างไรก็ตาม กรมศิลปากรก็ยังมั่นใจว่า คงจะได้รับการสนับสนุนด้วยดีจากประชาชนเช่นเคยมา ซึ่งจะเป็นกำลังใจให้พยายามปรับปรุงเชิดชูศิลปะด้านนี้ของไทยให้ยั่งยืนก้าวหน้ายิ่งขึ้น สมกับความปรารถนาดีของท่านที่เคารพทั้งหลายสืบไป.

ธนิต อยู่โพธิ์

กรมศิลปากร

๓๐ มีนาคม ๒๕๐๐

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว

บทละคอนเรื่อง

รถเสน

กรมศิลปากรสร้างบทใหม่

จัดเฉพาะ ๗ ฉาก

ฉากที่ ๑	กุตารนคร	หน้า ๑
	ตอน ๑ ตำหนักฝ่ายใน	
	ตอน ๒ ท้องพระโรง	
ฉากที่ ๒	ภายในอุมงค์ใหญ่	หน้า ๙
ฉากที่ ๓	สนามชนไก่	หน้า ๑๖
ฉากที่ ๔	ตำหนักนางสันธี	หน้า ๒๕
ฉากที่ ๕	ป่าใกล้อาศรม	หน้า ๓๖
ฉากที่ ๖	เมืองคชบุรี	หน้า ๔๓
ฉากที่ ๗	ป่าสูง	หน้า ๕๔

พญ ปณ ฑิโต ชีว

รายนามผู้สร้างบทละคอน

เรื่อง

รถเสน

มนตรี ตราโมท	**เป็นผู้แต่ง**	**ฉากที่ ๑**
หม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี	**เป็นผู้แต่ง**	**ฉากที่ ๒**
ประเวช กุมุท	**เป็นผู้แต่ง**	**ฉากที่ ๓**
พนิดา สิทธิวรรณ	**เป็นผู้แต่ง**	**ฉากที่ ๔**
เสรี หวังในธรรม	**เป็นผู้แต่ง**	**ฉากที่ ๕**
ประทิน พวงสำลี	**เป็นผู้แต่ง**	**ฉากที่ ๖**
พนิดา สิทธิวรรณ	**เป็นผู้แต่ง**	**ฉากที่ ๗**

สงวนลิขสิทธิ์

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

บทละคอน เรื่อง

รถเสน

ฉากที่ ๑ กุตารนคร

สมมติเป็นเวลากลางวัน

ตอน ๑ ตำหนักฝ่ายใน

— ท้าวรถสิทธ์กับนางสันธี ประทับบนพระแท่น —

— มีนางข้าหลวงถวายอยู่งาน และนางอัมพิกา (ค่อม) หมอบเฝ้าอยู่ใกล้พระแท่น —

—ปี่พาทย์ทำเพลงสร้อยโอ้ลาว —

เปิดม่าน

—หมู่นางรำกำลังถือดอกบัวจับ “ระบำดอกบัว” กันอยู่ —

ร้องเพลงสร้อยโอ้ลาว

เหล่าข้าคณาระบำ ร้องรำกันด้วยเริงร่า
ฟ้อนส่ายให้พิศโสภา เป็นที่ท่าเยื้องยาตรนาฏกราย
ด้วยจิตจงรักภักดี มิมีจะเหนื่อยแหนงหน่าย
ขอมอบชีวิตและกาย ไว้ใต้เบื้องพระบาทยุคล
เพื่อทรงเกษมสราญ และชื่นบานพระกมล
ถวายฝ่ายฟ้อนอุบล ล้วนวิจิตรพิศอำไพ
อันปทุมยอดผกา ทัศนาก็วิไล
งามตระการตาลหทัย หอมจรุงฟุ้งขจร
คล้ายจะยวน เย้าภมร
บินวะว่อน ฟอนสุคันธ์

—ร้องจบคำ นางระบำตัวเอกออก —

—แล้วรำด้วยท่าทางผาดโผนกระปรี้กระเปร่าร่วมหมู่ระบำ—

—ท้าวรถสิทธ์แสดงความสนใจ—

—ปี่พาทย์ทำเพลงสร้อยโอ้ลาวชั้นเดียว—

—เจรจาระหว่างจับระบำ—

สันธี — เป็นยังไงบ้างเพคะ ระบำดอกบัว

รถสิทธ์ — ก็ยังงั้นแหละ

สันธี — หม่อนฉันปรับปรุงขึ้นเองเทียวนะเพคะ

รถสิทธ์ — ยังงั้นหรือ มิน่าล่ะ ถึงได้น่าดูนัก แต่ละท่า ล้วนแต่แปลกและงดงามทั้งนั้น

สันธ์ — ทอดพระเนตรซิเพคะ นี่ๆท่านี้หม่อมฉันประดิษฐ์ขึ้นใหม่

รถสิทธ์ — ยังงั้นหรือ ? อือ, สวยมากนี่น้อง

สันธี —นี่ก็อีกท่าหนึ่งเพคะ ที่หม่อมฉันคิดขึ้นใหม่

รถสิทธ์ —แหม, ท่านี้งามมาก งามอย่างไม่มีที่ติทีเดียว

—นางสันธีฉอเลาะต่างๆ ท้าวรถสิทธ์ก็หลงใหลไปตามถ้อยคำเหล่านั้น—

—ถึงตอนท้ายเพลง—

—นางกำนัลผู้หนึ่งคลานออกมาลับล่อลับชน คอยหาโอกาสเฝ้าอยู่ไกลๆ—

—พอจบระบำ นางกำนัลผู้นั้นคลานเข้าไปถวายบังคม—

—นางสันธีสะกิดทูลว่ามีผู้มาเฝ้า—

ร้องเพลงปีนตลิ่งนอก

เมื่อนั้น จอมกษัตริย์รถสิทธ์รังสรรค์
ทอดพระเนตรเห็นนางกำนัล ทรงธรรม์ตรัสถามความไป
มีธุระอธิกรณ์ร้อนเย็น ใครทุกข์ขุกเข็ญเป็นไฉน
หรือว่ามีเหตุเภทภัย จงได้เล่าแจ้งแถลงมา

—เจรจา—

รถสิทธ์ — มีเหตุการณ์อะไรเกิดขึ้นหรือ หรือว่าใครได้รับความทุกข์ร้อนโดยไม่เป็นธรรมอย่างไร ? จึงดูเจ้ารีบร้อนนัก

นางกำนัล — พระอาชญาไม่พ้นเกล้าเพคะ เรื่องเดือดเนื้อร้อนใจอย่างใดหาได้มีแก่ผู้ใดไม่

สันธี — อ้าว, แล้วเข้ามาทำไมล่ะ? หล่อนมีหน้าที่เฝ้าอยู่ที่พระทวารข้างหน้ามิใช่รึ ?

นางกำนัล — คะหม่อมฉันมีหน้าที่เฝ้าอยู่ที่พระทวารข้างหน้า แต่กรมวังได้มาแจ้งว่าเวลานี้ราชทูตต่างเมืองที่เคยมาขอเฝ้า และได้ตกลงนัดเวลาไว้ ได้มารอเฝ้าอยู่แล้ว ขอให้ หม่อมฉันรีบมากราบทูลเชิญเสด็จเพคะ

รถสิทธ์ — เออ, จริงซิ มัวดูระบำของน้องสันธีเสียเพลินจนลืมไป เวลานี้ราชทูตอยู่ที่ไหนล่ะ?

นางกำนัล — กรมวังบอกว่า สมุหพระราชมนเทียรนำไปรอเฝ้าอยู่ ณ ท้องพระโรงแล้วเพคะ

รถสิทธ์ — ยังงั้นหรือ ถ้ายังงั้นฉันก็ต้องไปเดี๋ยวนี้น่ะสิ, น้องสันธี พี่จะต้องออกไปรับราชทูตต่างเมืองเขาหน่อย

สันธี — เชิญเสด็จเถอะเพคะ พอราชทูตเฝ้าเสร็จแล้ว โปรดรีบเสด็จเข้ามานะเพคะหม่อมฉันคิดถึง

ร้องเพลงร่ายนอก

เมื่อนั้น องค์ท้าวรถสิทธ์นาถา
เสด็จจากพระแท่นมาศยาตรา ออกท้องพระโรงหน้าทันที

—ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ—

ปิดม่านน้ำเงิน

—ท้าวรถสิทธ์ลงมาเวทีล่าง—

ตอน ๒ ท้องพระโรง เมืองกุตารนคร

—ท้าวรถสิทธ์ประทับ ณ พระที่นั่งบุษบก—

—เสนาข้าราชการเฝ้าพร้อมมูล—

เปิดม่านน้ำเงิน

ร้องเพลงขอมใหญ่

พรั่งพร้อมบรรดาเสนามาตย์ เฝ้าพระบาทบงกชบทศรี
เบื้องซ้ายฝ่ายขุนเสนี เบื้องขวามนตรีมาตยา

ร้องเพลงขอมใหญ่ชั้นเดียว

สมุหพระราชมนเทียร น้อมเศียรทูลท้าวเจ้าหล้า
บัดนี้มีทูตต่างเมืองมา ขอถวายสาราภูวไนย

—ปี่พาทย์รับ—ราชทูตและคณะออก—

ร้องเพลงเขมรเหลือง

บัดนั้น ราชทูตผู้มีอัชฌาสัย
บังคมบาทบงสุ์พระทรงชัย เข้าไปถวายสาส์นแต่ภูธร

ร้องเพลงร่ายนอก

แล้วส่งสาราให้อาลักษณ์ จงอ่านไปให้ประจักษ์ตามอักษร

อาลักษณ์กราบก้มประนมกร คลี่สารสุนทรออกอ่านพลัน

ขับเสภา

ในสาราว่าบดินทร์ปิ่นนิเวศน์ แห่งสุทัศน์นคเรศเขตขัณฑ์
ขอถวายไมตรีอภิวันท์ แต่ทรงธรรม์รถสิทธ์ราชา
เรานี้มีไก่ไวว่อง แคล่วคล่องสามารถกาจกล้า
ส่งมาแข่งขันพนันท้า ตีเอาพาราเป็นเดิมพัน
แม้ไก่ภูวไนยพ่ายแพ้ ต้องเสียเมืองให้แก่หม่อมฉัน
หากไก่ข้าแพ้แก่พนัน จะถวายเขตขัณฑ์แด่พระองค์

ร้องเพลงสาลิกา (รวบ ๒ คำ)

เมื่อนั้น จอมกษัตริย์ทราบความตามประสงค์
ดำริไปไม่ต้องคลองจำนง ที่จะทรงรับขันพนันท้า
อันไก่ในกุตารนคร ตามบ่อนหลายหลากมากนักหนา
ไม่เคยได้ยินชื่อลือชา ว่าแก่งกล้าให้ประจักษ์เลยสักราย
ไก่เขาที่มาท้าพนัน คงแข็งขันดีชนะมามากหลาย
ขืนพนันเห็นแน่แต่ทางร้าย แต่ไม่รับก็จะอายขายพักตรา
พระหวนคิดมานะชาติกษัตริย์ ถึงข้องขัดก็ต้องสู้ให้กู้หน้า
ยอมไม่ได้เรื่องผู้ใดมาทายท้า พลางมีพระวาจาว่าไป

—เจรจา—

รถสิทธ์ — นี่แน่ะท่านราชทูต การที่เจ้านายของท่านท้าพนันตีไก่กับเรานั้น เป็นที่พอใจเรามากเราอยากจะทราบสักหน่อยว่า ถ้าเรารับการท้าเจ้านายของท่านแล้วเราจะต้องตอบราชสาส์นให้ท่านกลับไปถวายและเชิญเสด็จมาด้วยหรืออย่างไร

ราชทูต — หามิได้พระเจ้าข้า เจ้านายของข้าพระพุทธเจ้าได้ทรงมอบหมายอำนาจสิทธิ์ขาดให้ข้าพระพุทธเจ้ามาแล้ว ข้าพระพุทธเจ้าสามารถกราบทูลใดๆ ในการนี้แทนพระองค์ได้ทุกประการพ่ะย่ะค่ะ

รถสิทธ์ — ถ้าอย่างนั้นก็ดีแล้ว เราขอรับคำท้าทายเจ้านายของท่าน ที่จะนำไก่มาตีพนัน

กัน แต่ไก่ของท่านล่ะ นำมาด้วยแล้วหรือ

ราชทูต — ข้าพระพุทธเจ้านำมาพร้อมแล้วพ่ะย่ะค่ะ จะโปรดให้ตีกันในบัดนี้ก็ได้พ่ะย่ะค่ะ

รถสิทธ์ — ดีแล้ว เราขอผัดไปไม่เกิน ๓ วัน เพราะเรายังมิได้เลือกสรรไก่ที่จะนำมาดีกับท่าน และสถานที่ก็ยังมิได้ตระเตรียมให้สมกับที่เป็นการตีไก่แข่งขันพนันเอาบ้านเมือง

ราชทูต — ไม่เป็นไรมิได้พ่ะย่ะค่ะ เป็นอันตกลง อีกราว ๓ วันข้าพระพุทธเจ้าจะนำไก่ชนของข้าพระพุทธเจ้าไปยังสนามที่จัดไว้ที่เดียวพ่ะย่ะค่ะ

รถสิทธ์ — ดีแล้ว เอาเป็นตกลง

ร้องเพลงโยนดาบ

บัดนั้น ราชทูตน้อมประนมบังคมไหว้
ทูลลาพระองค์ทรงชัย ออกไปจากพระโรงรูจี

—ปี่พาทย์รับ—

—ราชทูลคลานเข้าโรง—

ร้องเพลงสุดใจ

เมื่อนั้น องค์ท้าวรถสิทธ์เรืองศรี
ครั้นทูตทูลลาจรลี จึงมีดำรัสตรัสไป

—เจรจา—

รถสิทธ์ — ท่านเสนาทั้งหลาย ท่านคงจะได้ฟังสาส์นที่เขามีมาท้าพนันตีไก่ ซึ่งอาลักษณ์ได้อ่านไปแล้ว ที่เรารับพนันกับเขานี้ ก็มิใช่ว่าเราเป็นนักการพนัน หรือมีไก่ชนที่เก่งกาจอย่างไร แต่เพื่อรักษาเกียรติของบ้านเมืองเรา เมื่อเขามาท้าถึงบ้านก็จำเป็นที่จะต้องรับคำท้าของเขา

เสนา — ถูกทีเดียวพ่ะย่ะค่ะ เราต้องไม่ยอมให้ใครมาประมาทหมิ่นชาวกุตารนครได้ยังไงๆ ก็ต้องสู้เขา ข้าพระพุทธเจ้าคิดว่ายังมีทางสู้พ่ะย่ะค่ะ

รถสิทธ์ — มีทางสู้ยังไง ท่านมีไก่ดีพอที่จะสู้กับเขายังงั้นหรือ

ร้องเพลงเขมรปากท่อชั้นเดียว

บัดนั้น จึงท่านเสนาผู้ใหญ่
กราบก้มบังคมทูลภูวไนย อันไก่เชิงดีตีพนัน

เห็นมีแต่ของกุมารรถเสน ซึ่งจัดเจนจิกตีทีแข็งขัน
เคยเที่ยวตีมีชัยมากมายครัน รู้จักกันเกือบทั่วทั้งพารา

ร้องเพลงร่ายนอก

เมื่อนั้น รถสิทธ์เกษมสันต์หรรษา
ตรัสสั่งแก่ขุนเสนา เจ้าว่าผู้ใดมีไก่ตี
(ทอด) จงเร่งไปตามนำตัวมา

—เจรจา—

รถสิทธ์ — เมื่อตะกี้ ท่านว่าใครมีไก่ตีที่ไหนนะ

เสนา — ไก่ของเด็กหนุ่มคนหนึ่ง ชื่อว่ารถเสน พ่ะย่ะค่ะ

รถสิทธ์ — อ้อ ชื่อรถเสน แล้วไก่ของเขานั้นน่ะ เก่งกล่าพอที่จะชนสู้ไก่ที่เขามาท้าพนันได้กระนั้นหรือ ?

เสนา — ข้าพระพุทธเจ้าคิดด้วยเกล้าฯ ว่าสู้ได้พ่ะย่ะค่ะ

รถสิทธ์ — ท่านเคยเห็นตีชนะที่ไหนมาบ้าง

เสนา — แหม ! เยอะแยะพ่ะย่ะค่ะ, ตีชนะมานับครั้งไม่ถ้วนแล้ว ตามบ่อนต่างๆ ดูเหมือนจะรู้จักไก่ตัวนี้กันทั้งนั้นแหละพ่ะย่ะค่ะ

รถสิทธ์ — ยังงั้นหรือ, บ๊ะ! ยังงั้นมันก็วิเศษน่ะซิ, เร็วเถอะ รีบไปตามเจ้าเด็กหนุ่มคนนั้นมาหาข้าเดี๋ยวนี้

ร้องเพลงร่ายนอก(ต่อ)

จงเร่งไปตามนำตัวมา หาข้ายังท้องพระโรงนี่
เสนาอภิวาทน์บาทธุลี ออกไปตามมีพระโองการ

—เสนาถวายบังคม คลานเข้าโรง—

รถสิทธ์ — ว่าแต่ไก่ที่ท่านว่านี่น่ะ เก่งจริงๆ นะ

เสนา — ข้าพระพุทธเจ้าเชื่อว่าเก่งจริงๆ พ่ะย่ะค่ะ ยังไงๆ ไก่ของรถเสนต้องเอาชนะได้พ่ะย่ะค่ะนั่นแน่ะกำลังมาแล้ว

—เสนานำรถเสนออกเวทีล่าง—

ร้องเพลงต่อยหม้อ

เมื่อนั้น รถเสนยุรยาตรอาจหาญ
มาถึงท้องพระโรงโอหาร พระกุมารเข้าเฝ้าท้าวไท

กราบถวายบังคมบรมนาถ คอยฟังตรัสประภาษปราศรัย
ภูธรทอดพระเนตรสังเกตไป เห็นชายรุ่นดรุณวัยมาวันทา

ร้องเพลงสะสม

ด้วยเป็นสายโลหิตนริศราช ภูวนารถให้นึกเสน่หา
พลางมีพระราชวาจา สนทนาถามไต่เรื่องไก่ชน

—เจรจา—

รถสิทธ์ —เจ้าหรือ ชื่อว่ารถเสน ?

รถเสน —พ่ะย่ะค่ะ

รถสิทธ์ —จริงหรือ ที่เขาลือกันว่าเจ้ามีไก่ชนดีนักหนา

รถเสน — ขอเดชะพระอาชญามิพ้นเกล้าฯ อันไก่ของข้าพระพุทธเจ้าก็มีอยู่ ทั้งเคยนำไปต่อสู้มาหลายยกหลายคราว และก็เคยได้ชัยชนะมาด้วยทุกๆ ที่ จะเก่งจริงดังพระวาทีหรือไม่ก็ไม่ทราบเกล้าฯ ละพ่ะย่ะค่ะ

รถสิทธ์ —ชะๆๆ เจ้าหนุ่มน้อยคนนี้พูดจาคมคายพอใช้ นี่แน่ะเจ้า บัดนี้มีทูตต่างเวียงชัยมาทายท้าให้เราหาไก่ที่เก่งกล้าไปตีพนัน เอาบ้านเมืองเป็นเดิมพันในการขันแข่ง จึงอยากจะได้ไก่ตัวเข้มแข็งของเจ้าไปต่อสู้ ถ้าไก่ของเจ้าชนะสามารถกู้เมืองได้เราจะบำเหน็จรางวัลให้อย่างมากมาย สิ่งใดที่เจ้าประสงค์จำนงหมายเราจะให้ทุกสิ่งสรรพ์ ยังไง เจ้าจะอาสารับท้าพนันกับเขาได้หรือไม่ ?

รถเสน — ขอเดชะ เมื่อพระองค์มีพระประสงค์ให้ข้าพระพุทธเจ้านำไก่ไปตีกับเขาในครั้งนี้ ข้าพระพุทธเจ้าขอรับอาสาฝ่าธุลีสนองพระราชประสงค์ทุกประการ พ่ะย่ะค่ะ

รถสิทธ์ — ฮ่ะๆๆ ให้มันได้ยังงี้ซิ เอาละ! เจ้าจงนำไก่ของเจ้าเข้าไปตีกับเขาที่สังเวียนซึ่งจะจัดขึ้นเป็นพิเศษที่หน้าเมือง

รถเสน — ขอรับพระราชโองการใส่เกล้าฯ พ่ะย่ะค่ะ

ร้องเพลงวิลันดาชั้นเดียว

เมื่อนั้น รถเสนได้ทราบอนุสธิ์
สุดแสนจะเกษมเปรมกมล อภิวาทน์บาทยุคลภูบดี
ทูลลากลับหลังยังสถาน ออกจากพระโรงธารมณีศรี

—รถเสนลงเวทีล่าง—

ปิดม่านหน้า

กระหยิ่มจิตแน่ใจมีไก่ดี ส่งเข้าตีแข่งขันไม่พรั่นกลัว

—ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว—

—รถเสนรำพอสมควร แล้วเข้าโรงประตูซ้าย—

จบฉากที่ ๑

ฉากที่ ๒ ภายในอุโมงค์ใหญ่

สมมติเป็นตอนกลางวัน เวลาใกล้เคียงกับฉากที่ ๑

—ปี่พาทย์ทำเพลงทาสระทม ค่อยๆแล้วเริ่มดังขึ้น—

เปิดม่าน

—ในอุมงค์ไม่สู้สว่างนัก มีเตียงนอนไม้ มีที่ใส่น้ำกินและเครื่องใช้ไม่ค่อยดีนัก—

—มีสิบเอ็ดนางตาบอดกับนางเภาซึ่งยังมีนัยน์ตาดีอยู่ข้างหนึ่ง—

ร้องเพลงทาสระทม

แสนลำบากยากยับเหลือกำลัง มาคิดในอุมงค์ขังมืดสลัว

ทรมาอดหยากตรากตรำตัว ตามืดมัวเพราะอียักษ์มันควักไป

ส่วนนางเภาแม่งน้อยกนิษฐา นัยนาอีกข้างยังแจ่มใส

สิบสองนางตกยากลำบากใจ ต้องทนทุกข์มาได้กว่าสิบปี

ร้องเพลงลิงโลดชาตรี

จนผิดรูปซูบผอมตรอมตรมจิตจิต เพียงชีวิตจะดับลงเป็นผี

รถสิทธ์ภัสดาไม่ปรานี ลูกก็มีช่างกระไรไม่เมตตา

นี่เวรกรรมทำไว้ไฉนหนอ มากอบก่อได้รับกับตัวข้า

ต้องลำบากยากเข็ญเสมอมา นางซบพักตร์โศกาจาบัลย์

—ปี่พาทย์ทำเพลงโอด—

—เจรจา—

นางเภา — เฮอ! กรรม กรรมเวรของเราจริงจิ๊

พี่สาวใหญ่ — แม่เภาน้องรักของพี่ ขอน้ำให้พี่รับทานสักหน่อยจ้ะ

—นางเภาลุกเดินไปตักน้ำแล้วเอาผ้าห่มคลุมให้—

—ส่วนพี่อื่นๆ ช่วยกันทำงานกวาดพื้นและนั่งอยู่กับนางเภาสักสองคน—

พี่คนที่ ๙ — น้องเภาจ๋า ป่านนี้พ่อรถเสนยังไม่กลับมา พี่แสนที่จะเป็นห่วงพ่อรถเสนจริงๆ

พี่คนที่ ๑๐ — ถ้าไม่มีพ่อหลานชายของเราคนนี้แล้ว เราก็จะไม่มีชีวิตอยู่ได้

พี่คนที่ ๘ — บุญคุณของเขามีแก่เรามากมายนะคะพี่

นางที่ ๑๑ — เจ้าพระคุ้น ขอเทพดาอารักษ์จงช่วยปกป้องคุ้มครองพ่อรถเสน ให้ปลอดพ้นภัยพิบัติทั้งปวงเถิด เจ้าพระคุ้น

—ปี่พาทย์ทำเพลงกระบอกทอง รถเสนเข้ามาในอุมงค์—

ร้องเพลงกระบอกทอง

เมื่อนั้น รถเสนพริ้งเพริศเฉิดฉัน
มาถึงอุมงค์ใหญ่ฉับพลัน เข้าไปอภิวันท์ชนนี
แล้วทูลแถลงแจ้งเหตุ ว่าองค์ท้าวเจ้านิเวศน์เรืองศรี
ให้หาลูกเข้าเฝ้าพระภูมี ประสงค์ไก่ตัวดีของลูกยา
ว่าจะนำออกตีเป็นพนัน แม้ชนะจะรางวัลให้หนักหนา
ลูกขอถวายบังคมลา นำไก่ให้ราชาพนันตี

ร้องเพลงร่ายชาตรี

ฟังเอยฟังลูกว่า องค์พระมารดามารศรี
สวมสอดกอดลูกเข้าโศกี เทวีแจ้งยุบลหนหลังมา
อันเจ้าเวียงชัยนั้นใครเล่า คือบิดาของเจ้าอย่ากังขา
พระได้นางสันธีเป็นชายา มันคิดริษยาแม่มากมาย
ทูลให้ควักนัยน์ตาแม่ป้าเสีย ไม่รักเมียเหมือนคนเขาทั้งหลาย

เจ้าไปจงได้ระวังกาย โฉมฉายอย่าสนิทกับบิดา

—เจรจา—

นางเภา —พ่อคุณของแม่ ที่แม่เล่าให้เจ้าฟังนี้เพราะแม่กลัว ถ้าเจ้าเข้าไปสนิทสนมกับพระบิดามากนักอีนางยักษ์มันจะคิดริษยา ทูลพระบิดาให้ลงโทษทัณฑ์แก่เจ้าต่างๆ

—พวกนางป้าทั้งหมดเข้ามานั่งใกล้รถเสนกับนางเภา—

ป้าคนที่ ๕-๖ —จริงๆนะหลาน อีนางสันธีน่ะ มันเป็นยักษ์ใจร้าย ร้ายเหลือเกิน เมื่อแม่กับป้ายังเด็กอยู่เคยเห็นมันกินคน มันทรมานคน

—ป้าทั้งหมดพูดขึ้นพร้อมกัน เข้ากับตะโพน—

“น่ากลัวจริง ขนลุกก็ขนพอง” (๓ หน)

ป้าคนที่๗-๘ —เราชวนกันหนีมาเสียได้ ก็เป็นบุญของเราหนักหนา

ป้าคนที่๙-๑๐ —แต่ภายหลังมันตามมาพบเราเข้าที่นี่ มันแปลงตัวเสียช้วยสวย เข้าล่อพระบิดาของหลาน พระก็ซมซานหลงรักมัน มันยุยงให้ควักนัยน์ตาแม่กับป้าถ้ามันคงจะเอาไปกินเสียหมดแล้ว แม่กับป้าจึงลำบากอยู่อย่างนี้

—พูดแล้วก็ร้องไห้ขึ้นพร้อมกัน—

นางเภา —พ่อคุณลูกรักของแม่ เจ้าจงระวังตัวให้ดีนะลูกนะ พระบิดาของเจ้าน่ะ ท่านไม่ เหมือนกับคนเขาทั้งหลายลูกเมียของท่าน ถ้าท่านไม่ชอบท่านก็เอาขังคุกอย่างนี้แหละ

รถเสน —แต่คราวนี้เป็นการจำเป็น เพราะว่าชาวต่างบ้านต่างเมืองเขามาท้าพนันชนไก่ถ้าใครแพ้ก็จะต้องเสียเมืองให้แก่กัน เพราะฉะนั้นลูกขอกราบลาพระมารดานำไก่ของเราไปช่วยกู้บ้านกู้เมืองไว้สักคราเถอะนะขอรับ

ร้องเพลงขวัญอ่อน

เมื่อนั้น องค์กุมารรถเสนนาถา

ได้ฟังถ้อยคำพระมารดา แสนสงสารกัลยายิ่งนัก

ก้มเกล้ากราบบาทชนนี ลูกนี้เพิ่งแจ้งเรื่องประจักษ์

ซึ่งเกิดเหตุทั้งนี้เพราะอียักษ์ พระบิดาหลงรักมันมากมาย

เป็นกรรมทำไว้แต่ปางก่อน จึงตามร่อนขุกเข็ญไม่ขาดสาย

แม้นหมดเวรหมดทุกข์คงสุขสบาย พระมารดาจงคลายวายโศกา

—เจรจา—

รถเสน —พระมารดาขอรับ อย่าทรงพระกันแสงนักเลย เดี๋ยวจะไม่ทรงสบายไป ทูนหัวของลูก โปรดนึกเสียว่าเป็นเวรกรรมของเราได้ทำไว้ อีนางยักษ์มันจึงทำกับเรา ได้ถึงเพียงนี้ลูกคิดว่าคงจะหมดเวรสิ้นทุกข์มีสุขสบายในไม่ช้า

ร้องเพลงร่ายนอก

พูดพลางกราบลาชนนี ออกมายังที่ปากคูหา

(ทอดครึ่ง) เรียกเพื่อนร่วมใจมิได้ช้า

—รถเสนกลับออกจากอุมงค์—

ปิดม่าน

—รถเสนเสนอออกเวทีล่าง—

—เจรจา—

รถเสน —เผือก.....เผือก.....เผือก

เผือก — (ข้างใน) คร้าบ

รถเสน —ออกมานี่สิ

เผือก —(เดินบิดขี้เกียจออกมา)ครับ อ้อ ว่าไงพี่รถ แหม กำลังสบายเชียว (หาว)

รถเสน —แกมันมัวทำอะไรอยู่ฮะ เรียกตั้งสองสามคำ

เผือก — (หาว) นอนครับ

รถเสน —อ้าวแล้วกัน แล้วตอนกลางคืนแกไม่ได้นอนหรือ

เผือก —ไม่ได้นอนเลยครับ

รถเสน —มัวไปทำอะไรอยู่ล่ะ เล่นการพนันซี

เผือก —เปล่าเลยครับ สาบานให้ ๗๐ กว่าครั้งก็ได้

รถเสน —แล้วทำไมแกไม่นอน

เผือก —ก็ผมจะนอนยังไงล่ะครับ

รถเสน —ทำไมล่ะ

เผือก —ก็ยอดขุนพลเดือยสิ่ว ของพี่รถน่ะซี

รถเสน —ใครกัน พ่อยอดขุนพลเดือยสิ่ว

เผือก —อ้าว ก็พ่อโต้ง ยอดเสน่หาของพี่รถน่ะแหละ

รถเสน —นั่นน่ะรึ พ่อยอดขุนพลเดือยสิ่วของแก

เผือก —นั่นละครับ เดียวนี้เรียกเขาว่าพ่อโต้งไม่ได้เสียแล้ว เผลอไปเรียกเขาทีไรเป็นโดนเขาตีเอาหูตาแทบแตกทุกที ผมก็เลยต้องแต่งตั้งให้เขาเป็นขุนพลเดือยสิ่ว

รถเสน —อ้อๆ แล้วเมื่อคืนเกิดอะไรขึ้นล่ะ ถึงได้อดหลับอดนอนกัน

เผือก —เดี๋ยวนี้เขาชักจะบ้าๆ เป๋อๆ ใหญ่เสียแล้วละพี่รถ

รถเสน —ใคร

เผือก —เจ้าโต่งน่ะซีครับ เอ๊ย พ่อยอดขุนพล นั่นแน่ เผลออีกแล้วละ ได้ยินหรือเปล่าก็ไม่รู้

รถเสน —ทำไม ! เป็นยังไง ?

พหุน ปณฑิโต ชีเว

เผือก —เมื่อคืนนี้น่ะซีครับ ไม่รู้ว่าเขาเกิดศึกอะไรขึ้นมา ผ่าลุกขึ้นโก่งคอขันตั้งแต่ทุ่มกว่านกระทั่งป่านนี้ยังไม่ค่อยจะยอมหยุดขันเลยฮะ

รถเสน —ก็ช่างประภัยเล่า เรื่องขันจะไปห้ามเขาไม่ได้หรอก เป็นวิสัยของเขา เขานึกจะขันเมื่อไรนั้นมันเป็นเรื่องของเขา

เผือก —มันไม่ยังงั้นน่ะซี พี่รถ เล่นมารุกล้ำสิทธิ์ของผมให้เดือดร้อนนี่ครับ

รถเสน —ทำไม รุกล้ำยังไง

เผือก —อ้าวก็ขันในที่ของเขาใครจะไปว่า จะขันสักสามวันสี่คืนผมก็ไม่ว่า นี่เล่นมายืนขันบนหลังคามุ้งผม

รถเสน —ก็เราทำไมไม่ไล่เข้าล่ะ

เผือก —มันไม่ทันไล่ซีครับ

รถเสน —เป็นยังไง

เผือก —มุ้งมันขาดเสียก่อนน่ะซี หลังคายังงี้ โหว่เป็นรูปตัวพ่อโต้งเชียว

รถเสน —มุ้งเรามันเก่าพาลจะขาลอยู่แล้วกระมัง

เผือก —อะไรครับ มุ้งของผมตั้งแต่ใช้มาเพิ่งซักครั้งเดียว

รถเสน —ใช้มากี่ปี

เผือก —เพิ่งย่างเข้า ๗ ปี ปีนี้แหละครับ

รถเสน —ปัทโธ่ นั่นน่ะรีใหม่

เผือก —ก็กำลังกลางเก่ากลางใหม่แหละครับ

รถเสน —เอาละ อย่ามัวพูดมากเลยฉันพอจะรู้แล้วว่าที่เจ้าโต้งคืกผิดปรกตินั่นน่ะ เป็นการบอกลางดี

เผือก —ดียังไงครับมุ้งผมขาดน่ะรีดี

รถเสน —ไม่ใช่ คือเวลานี้ สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว มีรับสั่งขอเจ้าโต้ง ไปตีพนัน

เผือก —พนันกับใครครับ

รถเสน —พนันตีกับไก่ชนต่างเมืองนะซี

เผือก —พนันเอาอะไรกันครับ ทราบไหม?

รถเสน —เอาบ้านเมืองนั่นแน่ะ

เผือก —โอ้โฮ้ เอาเมืองเชียวหรือครับ เอ แต่จะไหวรึ้อ

รถเสน —ไหวซีน่ะเจ้าโต้งของเราใช่เล่นเสียเมื่อไหร่ล่ะ

เผือก —แล้วพี่รถว่ายังไงล่ะครับ

รถเสน —ฉันตกลงใจจะถวาย ว่าแต่วันนี้ให้น้ำให้ท่าเรียบร้อยแล้วรึ

เผือก —เจ้าหมึกกำลังให้ครับ (เสียงเจ้าหมึกร้องโอย และบ่นข้างใน)

รถเสน —อ้าวอะไรล่ะนั่น

เผือก —น่ากลัวเจ้าโต้ง จะเล่นงานเจ้าหมึกเข้าให้แล้วละ

รถเสน —ไหนไปเอาออกมาดูซิ (เผือกเข้าไปอุ้มไก่ออกมา หมึกเดินกุมมือตามมา)

รถเสน —ว่าไงหมึก เป็นอะไรไปร้องเสียโวยวาย

หมึก —เจ้าโต้งครับ เอ๊ย พ่อยอดขุนพลครับ ตอนผมให้กินน้ำก็นอนนิ่งดีละ พอผมเลิกให้น้ำเท่านั้นแหละ โดดตีเอามือ เดี๋ยวนี้ชักเกเรใหญ่ครับ เมื่อคืนผมกำลังจะหลับดันมาคุ้ยอยู่บนหน้าอก ดูซีครับแสบไปหมด

รถเสน —เอาละ นี่ก็สายมากแล้ว ไป เราไปเข้าเฝ้าถวายเจ้าโต้งด้วยกัน

เผือก —ถ้าชนะอย่าลืมขอพระราชทานมุ้งให้ผมใหม่นะครับ

รถเสน —เออน่ะ ไปกันเถอะ

ร้องเพลงร่ายนอก (ต่อ)

เรียกเพื่อนร่วมใจมิได้ช้า อุ้มไก่รีบมามิทันนาน

—ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด—

—รถเสนเข้าโรง—

จบฉาก

ฉากที่ ๓ สนามชนไก่

สมมติเป็นกลางวัน เวลาห่างจากฉากที่ ๒ เล็กน้อย

เปิดม่าน

—สนามชนไก่หน้าเมืองกุตารนคร—

—มีพลับพลาที่ประทับอยู่ทางด้านหนึ่ง หน้าพลับพลามีสังเวียนชนไก่—

—มีเครื่องมือประกอบการชนไก่อย่างพร้อมเพรียง—

—เสนาอำมาตย์และกรรมการชนไก่กำลังดูแลความเรียบร้อยของสถานที่—

ร้องเพลงเขมรไล่ควาย

บัดนั้น ท่านอำมาตย์ผู้รับพระบรรหาร

ครั้นถึงวันชนไก่ให้จัดการ ปลูกสถานที่ประทับพลับพลาทอง

ตั้งสังเวียนเนียนแนบแบบฉบับ ตามตำหรับกติกาว่าถูกต้อง

ทั้งเครื่องใช้เบ็ดเตล็ดเสร็จสมปอง สิ่งของครบครันทันเวลา

—เจรจา—

อำมาตย์ —เออๆ เรียบร้อยทันการดีมาก นี่กรรมการไก่ยังไม่มาอีกรึนี่

กรรมการ —มาแล้วครับท่าน นี่ผมกรรมการไก่

อำมาตย์ —เอ.....นี่แน่ะกรรมการ รู้ไหมว่าการชนไก่พนันครั้งนี้น่ะสำคัญมาก เดิมพันสูง

เหลือเกิน

กรรมการ —นั่นซิครับ ไม่เป็นปัญหาละครับ ในหลวงทรงเล่นเองยังงี้คงหลายตำลึง

อำมาตย์ —แล้วกัน อะไรหลายตำลึง นี่เขาพนันเอาเงินทองกันเมื่อไรล่ะ เขาพนันเอา

บ้านเมืองกันเชียวนา ถ้าแพ้เขาละบ้านเมืองถูกริบหมดเลย

กรรมการ —อ๊ะ นี่เอายังงั้นเชียวรึครับ โอ้โฮ

อำมาตย์ —ยังงั้นซิ ตามข่าวที่เล่าลือกัน เขาว่าไก่ฝ่ายโน้นเก่งเสียด้วยซี ตีชนะมาหลาย

เมืองแล้ว ของเราจะเป็นไงบ้างไม่รู้ พลาดท่าพลาดทางแพ้เขาละก็ บ้านเมืองเราต้องถูกริบเป็นข้าของเขาแน่

กรรมการ —เอ๊! ถ้างั้นมันก็ต้องโกงกันละ ไม่เป็นไร ผมมีวิธีทำ โอ๊ยต้องแพ้เราเด็ด

อำมาตย์ —ฮ้า! จริงๆรึ

กรรมการ —จริงซิครับ แล้วกัน คนอย่างผม เล่นไก่มานานแล้วครับ ต้องรู้เคล็ดลับ

อำมาตย์ —บ๊ะ มันก็ต้องดีน่ะซี, เออ ไหนทำอย่างไงบอกหน่อยไม่ได้เรอะ

กรรมการ —โธ่!ไม่ยากเย็นอะไรเลย พริกขี้หนูเม็ดเดียวเท่านั้น ทาหน้าแข้งเข้าให้พอดีสัก

สองสามผลัวะเท่านั้น ไก่ฝ่ายโน้นก็ลืมตาไม่ขึ้น ที่นี้ก็หวานเลย

อำมาตย์ —อือ ดูมันก็ช่างง่ายดีเหมือนกันนะ อ้อ เอาพริกทาแข้งไก่ พอดีกันพริกก็ไปถูก

หน้าไก่ตัวโน้น มันร้อนพริกก็ลืมตาไม่ได้ เอ เข้าทีเหมือนกันนี่

กรรมการ —โธ่ เรื่องพรรค์นี้ พูดแล้วจะว่าคุย นี่เป็นวิธีง่ายๆ นะครับ รับรองว่ายังไม่มีใคร

รู้เลย ที่ผมบอกให้นี่น่ะก็เพราะเห็นเป็นเรื่องช่วยเหลือบ้านเมืองเราหรอกนะ

อำมาตย์ —เอาละๆ ดีแล้ว บ้านเมืองเราเราก็ต้องรัก เออ ว่าแต่จะทำยังไงล่ะ ที่จะเอา

พริกขี้หนูทาหน้าแข้งไก่น่ะ

กรรมการ —มันจะยากเย็นอะไร เดี๋ยวก็แอบเดาพริกมอบกับคนให้น้ำไว้ พอให้น้ำอันแรกก็

ทาเลย ง่ายนิดเดียว นี่ผมไม่เคยบอกใครนา วิธีนี้ง่าย แต่ไม่มีใครรู้

—ปี่พาทย์ทำเพลงเทพทอง—

—พวกชาวเมืองออกเวทีล่างทาง ๒ ประตู

ร้องเพลงเทพทอง

บัดนั้น ประชาชนหญิงชายถ้วนหน้า

พอรู้ข่าวโจษจรรพากันมา ดูกีฬาชนไก่พนันเมือง

ทั้งหนุ่มสาวเฒ่าแก่อีกแม่หม้าย ออกมากมายไคลคลามาแน่นเนื่อง

พวกหวังรวยต่อรองก็นองเนือง พูดแต่เรื่องต่อรองกองเดิมพัน

—เจรจาติดตลก—

—มีการแสดงถึงกติกาชนไก่ตามสมควร—

—ปี่พาทย์ทำเพลงแปดบท—

—ท้าวรถสิทธ์ และ นางสันธีออก—

—นางอัมพิกากับนางกำนัลตามเสด็จออกเวทีบนด้านขวา—

—รถเสนกับเพื่อนอีกสองคนอุ้มไก่ออกมา—

ร้องเพลงแปดบท

เมื่อนั้น ท่านท้าวรถสิทธ์รังสรรค์

ได้เวลานัดหมายไม่ช้าพลัน จรจรัลเสด็จมาหน้าเวียงชัย

พรั่งพร้อมมเหสีกำนัลนาง สรรพางค์ลำยองผ่องใส

พระตรัสชวนสันธีศรีวิลัย เข้าในที่ประทับพลับพลา

—รถเสนนั่งลงข้างพลับพลาด้านขวา—

—พวกทูตต่างเมืองอุ้มไก่ออกเวทีบนด้านซ้ายถวายบังคมแล้วนั่งอยู่ทางหนึ่ง—

ร้องเพลงร่ายนอก

จึงเอื้อนอรรถตรัสสั่งทั้งสองข้าง จงเริ่มวางไก่เทียบเปรียบเถิดหนา

ของใครดีดูกันให้ทันตา อย่ารอรารีบเร่งดำเนินการ

ร้องเพลงฝรั่งควง

เมื่อนั้น รถเสนศักดากล้าหาญ

น้อมเศียรประณตบทมาลย์ ชื่นบานสมหมายในอารมณ์

พระจึงเสี่ยงสัตย์อธิษฐาน ด้วยบุญญาธิการเคยสร้างสม

จงดลให้ไก่ข้าน่านิยม ได้ชื่นชมโชคชัยในคราวนี้

ร้องเพลงร่ายนอก

แล้วอุ้มไก่ตัวดีที่แกล้วกล้า วางลงตรงหน้าพลับพลาศรี

เชิญทูตผู้ท้าพนันตี นำไก่ดีมาดูเปรียบคู่กัน

บัดนั้น ราชทูตปรีดิ์เปรมเกษมสันต์

จึงอุ้มไก่มาพลางวางลงพลัน แล้วเย้ยหยันแสร้งว่าดูท่าที

จะตกลงปลงใจอย่างไรเล่า จะสู้เล่าหรือว่าจะล่าหนี

รถเสนตอบไปใช่อวดดี ไก่เรานี้ถึงเล็กก็เหล็กเพชร

เคยผจญชมมาทั่วธานี ไม่เคยมีครั่นคร้ามหรือขามเข็ด

ใช่จะว่าแสแสร้งแกล้งกล่าวเท็จ ถึงทีเด็ดอันส่งจะคอยดู

ว่าพลางวางไก่ในสังเวียน ไก่หันเหียนปีกป้อเขาต่อสู้

ต่างแกล้งกล่าวท่าดีเหมือนมีครู พวกคนดูอื้ออึงคะนึงไป

—ปี่พาทย์ทำเพลงแทงวิสัย—

ร้องเพลงชาตรีตลุง

เมื่อนั้น นวลนางสันธีศรีใส

เห็นไก่เป็นต่อก็พอใจ นางทรามวัยลุกชะแง้แลมอง

ตบเพลาพาทีตีสิพ่อ อย่ามัวรอให้มันถึงอันสอง

เห็นไก่โดดขยับด้วยช่วยลำพอง พอคนจ้องเข้านักก็ชักอาย

—เจรจา—

กรรมการ —อันชนจมแล้วครับ ให้น้ำได้

—คนให้น้ำจับไก่ไปให้น้ำ—

ร้องเพลงร่ายนอก

บัดนั้น นางค่อมทูลกระซิบนางโฉมฉาย

หม่อมแม่อย่าหนุนให้วุ่นวาย ข้าเสียดายจะเหนื่อยเปล่าไม่เข้าการ

อันไก่นี้ทีเก่งก็จริงอยู่ แต่เป็นไก่ศัตรูคู่ประหาร

ด้วยว่ารถเสนผู้ชัยชาญ เป็นลูกหลานของนางสิบสองคน

(ทอด) นางเภาเป็นแม่กุมารนี้ ขอเทวีทรงทราบอนุสนธิ์

—เจรจา—

สันธี —(กระซิบ) ไหนๆ ค่อมเอ๊ย เองว่าอะไร ข้าฟังไม่ค่อยถนัด พูดให้มันดังๆ ฟังให้มันชัดหูหน่อยเถอะวะ

ร้องเพลงร่ายนอก (ต่อ)

นางเภาเป็นแม่กุมารนี้ ขอเทวีทรงทราบอนุสนธิ์
ต่อนานไปทรงชัยทราบยุบล เห็นไม่พ้นโปรดปรานีดีพระทัย
นางสันธีเฝ้าคิดริษยา มองหน้ารถเสนยิ่งหมั่นไส้
เมินมองตรองตรึกนึกในใจ มิไยไก่จะเป็นต่อไม่ขอแล

—เจรจา—

กรรมการ —(ตีกะลอ) อันให้น้ำจมแล้วครับ เตรียมตัว จะวางอันชนเดี๋ยวนี้แล้ว (เอาไก่เข้าสังเวียน)

ร้องเพลงชาตรีกรับ

พอดีไก่พระกุมารทะยานตี ขยิกขยี้ขวาซ้ายเป็นหลายแผล
ไก่ต่างแดนแล่นถลาท่าท้อแท้ ลงล้มแผ่ชักดิ้นแทบสิ้นปราณ
พวกชาวเมืองสรวลเสเฮสนั่น พระทรงธรรม์ตบหัตถ์อยู่ฉาดฉาน
เสด็จเข้าสวมสอดกอดกุมาร พระภูบาลรับขวัญจำนรรจา

ร้องเพลงร่ายนอก

บุญคุณพ่อมากมายในครั้งนี้ กู้บุรีรอดเข็ญพ้นเป็นข้า
เหมือนตายแล้วกลับฟื้นได้คืนมา ดังเทวาช่วยชีวิตไม่ปลิดปลง
จะทดแทนคุณพ่อให้พอใจ ชอบสิ่งใดจะให้ตามประสงค์
ปลื้มอารมณ์สมหวังดังจำนง พระจอมพงศ์ผินพักตร์มาพาที

ดูก่อนทูตท้าวสุทัศน์เจ้าสถาน ไก่ของท่านแพ้ข้าจนล่าหนี
ตามสัญญาว่าไว้อย่างไรมี จงแถลงแจ้งคดีมาโดยไว้
บัดนั้น ราชทูตผู้มีอัชฌาสัย
นบนิ้วทูลองค์พระทรงชัย ภูวไนยโปรดทรงพระเมตตา
อันไก่นี้ตีแพ้แก่พระองค์ จะดำรงสัตย์ไว้ไม่มุสา
ขอกลับไปทูลท้าวเจ้าพารา ให้ส่งมาซึ่งราชบรรณาการ
ยอมเป็นข้าสีมาอาณาเขต แห่งนิเวศน์กุตาร์มหาสถาน
ทูลเสร็จน้อมประณตบทมาลย์ ลนลานกลับหลังยังนคร

—พวกทูลพากันออกไป ชาวเมืองต่างทะยอยกลับ—

ร้องเพลงขึ้นพลับพลา

เมื่อนั้น องค์ท้าวรถสิทธ์อดิศร
ขึ้นประทับแท่นสุวรรณอันบวร พระภูธรจึงมีพระวาจา

—พูด—

นี่แน่ะพ่อหนุ่มน้อยหน้าคมสัน เป็นเผ่าพันธุ์ผู้ใดที่ไหนหนา
เอื้ออำนวยช่วยชูกู้พารา รอดเข็ญไม่เป็นข้าพวกไพรี
เราขอบใจเจ้านักจักทดแทน ทั้งแก้วแหวนแพรพรรณอันสดสี
อีกเงินทองเสื้อผ้าบรรดามี ให้สมที่ทำคุณอุดหนุนเรา

ร้องเพลงอนงค์สุชาดาตัด

เมื่อนั้น รถเสนประนมก้มเกล้า
ทูลแถลงแจ้งความตามสำเนา แม่นางเภานงคราญเป็นมารดา
แม่มีพี่สาวสิบเอ็ดคน ต้องติดคุกทุกข์ทนทั้งแม่ป้า

ตาบอดมืดมนธ์ทนเวทนา จะหันหน้าพึ่งใครก็ไม่มี

ร้องเพลงร่ายนอก

พอเติบโตแม่ข้าได้อาศัย ลูกตีไก่เลี้ยงท้องสุดหมองศรี

ซึ่งจะทรงเมตตาโปรดปรานี ให้เงินทองของดีพระราชทาน

ข้านี้ไม่ปองต้องประสงค์ เจตน์จำนงใคร่หาแต่อาหาร

หากจะทรงเอื้อเฟื้อโปรดเจือจาน ขอประทานข้าวห่อพอใจครัน

(ทอด) สิบสองห่อพอเลี้ยงป้ากับแม่ เพียงได้แก้หิวหายไม่อาสัญ

—เจรจา—

รถสิทธ์ —อะไรกันเจ้ารถเสน นี่เจ้าเป็นลูกนางเภา ที่ข้าสั่งให้เอาไปขังคุกรึ

รถเสน —พ่ะย่ะค่ะ พระมารดาของหม่อมฉันนั้นคือคุณแม่นางเภาผู้อาภัพ ทั้งแม่และป้าถูกจับติดคุกขัง ตาก็บอดต้องอดยากเซซังอยู่ชมซาน หม่อมฉันต้องหาอาหารมา เลี้ยงแม่กับป้า เพราะได้ไก่ดีตีเก่งกล้ามีชัยชนะอยู่เสมอๆ

รถสิทธ์ —(ป้อง) เอ ถ้าเช่นนั้นเจ้ารถเสนคนนี้ ก็ต้องเป็นโอรสเรา เออ ดูช่างพริ้งเพรางดงาม เหมือนตัวเราเมื่อยามยังหนุ่มแน่น ดูลักษณะหน้าตาก็ที่จะละม้ายแม้นเราไม่มีผิด

สันธี —บ่นอะไรเพคะเสียงพึมพำ ซักไซ้กันสิ้นเหงื่อสิ้นงำแล้วหรือยัง ดูรีปล่อยให้หม่อมฉันต้องนั่งเป็นใบ้เป็นเบื้อ มันน่าเบื่อเหลือเกินเชียว รีไงวะค่อมเอ๊ย

อัมพิกา —นั่นซิเพคะ หม่อมฉันก็เบื่อเบื่อจนเหลือทน ยิ่งมานั่งปะปนกับคนจำพวกเลวๆดูมันยิ่งปวดศีรษะปวดสะเอวปวดหลังไหล่ จนทนไม่ไหวแล้วเพคะ

รถสิทธ์ —เดี๋ยวน่ะน้องสันธี รอประเดี๋ยวพี่จะตกลงเรื่องรางวัล (กับรถเสน) จะว่าอย่างไงกันล่ะพ่อรถเสน เงินทองของเข้าเราจะประเคนให้หรือเจ้าก็ไม่ต้องการจะขอเอา

แต่อาหารเท่านั้นรึ

รถเสน —พ่ะย่ะค่ะ หากจะทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ก็ขอพระราชทานแต่ข้าวเพียงสิบสองห่อ หม่อมฉันคิดว่าคงจะพอต่อชีวิตแม่ป้าให้ยั่งยืน อันเงินตราผ้าผ่อนของสิ่งอื่นหม่อมฉันไม่ปรารถนาเลยพ่ะย่ะค่ะ

รถสิทธ์ —แน่รึพ่อรถเสน

สันธี —อุ๊ย ! ทูลกระหม่อมนี่ ก็ช่างพิโยกพิเกนน่าระอา ก็เขาบอกออกวาจาว่าขอเอาแต่เพียงนั้น ก็รีบๆ ให้มันไปเสียก็สิ้นเรื่อง หมั่นไส้

รถสิทธ์ —เดี๋ยวซิ น้องสันธี, โธ่—เสียแรงเขากู้บ้านกู้เมืองให้ทั้งที ก็อยากจะให้เขาเป็นการทดแทนพอสมควร น้องอย่าเพิ่งรีบด่วนทำให้ร้อนไปซิ (กับรถเสน) ไงพ่อรถเสน ข้าวของเงินทองอะไรทั้งหมดพ่อจะให้เจ้า

อัมพิกา —อุ๊ย ! เดาะพ่อเข้าแล้วเพคะ

รถสิทธ์ —ใจคอเจ้าจะไม่รับเอาบ้างเลยรึ

รถเสน —เป็นพระมหากรุณาธิคุณล้นเกล้าฯ หม่อมฉันอยากได้แต่ข้าวห่อมากกว่าอย่างอื่นจริงๆพ่ะย่ะค่ะ

ร้องเพลงร่ายนอก (ต่อ)

สิบสองห่อพอเลี้ยงป้ากับแม่ เพียงได้แก้หิวหายไม่อาสัญ
ป่านฉะนี้มารดากับป้านั้น จะพากันเหลียวแลชะแง้คอย

ร้องเพลงสี่บท

เมื่อนั้น พระองค์ดำรงวังทรงฟังคำถ้อย
ให้สุดแสนสงสารกุมารน้อย ทรวงละห้อยแสนละเหี่ยเสียหทัย

ด้วยกรรมอกุศลหนหลัง ยังบดบังเบียนจิตไม่คิดได้

จึงลืมนางสิบสองผ่องอำไพ ดลพระทัยใฝ่รักแต่สันธี

ร้องเพลงร่ายชาตรี

จึงตรัสสั่งอำมาตย์เร่งจัดการ ห่ออาหารโดยด่วนให้ถ้วนถี่

แต่ละห่อทั้งสิบสองล้วนของดี มอบให้กุมารนี้รับไปพลัน

สั่งเสร็จพระเสด็จลงจากอาสน์ ยุรยาตรเยื้องกรายผายผัน

จูงกรสันธีคู่ชีวัน ฝูงกำนัลถ้วนหน้าคลาไคล

—ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว

—รถเสน เสนาอำมาตย์ ถวายบังคม—

—ท้าวรถสิทธ์กับนางสันธีและนางกำนัลลงมารำเวทีล่าง—

ปิดม่าน

จบฉากที่ ๓

ฉากที่ ๔ ตำหนักนางสันธี

สมมติเป็นเวลากลางวัน ห่างจากฉากที่ ๓ ราว ๒-๓ วัน

—ปี่พาทย์ทำเพลงจรเข้ขวางคลอง—

เปิดม่าน

—นางสันธีนั่งอยู่บนเตียง นางอัมพิกาละนางกำนัลเฝ้าอยู่—

—มีเครื่องพานพระศรี เครื่องเขียนและกลักราชสาส์น—

ร้องเพลงจระเข้ขวางคลอง

เมื่อนั้น นวลนางสันธีศรีใส

เฝ้าแต่เคืองขุ่นวุ่นใจ ทรามวัยเร่าร้อนดังเพลิงกัลป์

ด้วยหมกมุ่นครุ่นคิดริษยา จะใคร่ฆ่ารถเสนให้อาสัญ

ต้องหาช่องหาทางสังหารมัน เลือกสรรอุบายให้แยบยล

ร้องเพลงร่ายนอก

ตริพลางทางเรียกอัมพิกา เจรจาบอกความตามนุสนธ์

เรามีเรื่องขุ่นข้องหมองกมล อับจนเดือดร้อนหฤทัย

(ทอด) ทำไฉนเราจะได้สังหาร รถเสนกุมารให้ตักษัย

—เจรจา—

สันธี —เฮ้อ กลุ้มใจจริงๆ ค่อมเว้ย เอ็งไม่ช่วยข้าคิดบ้างนี่นา

อัมพิกา —โถทูลกระหม่อมแก้ว ค่อมเองก็เฝ้าแต่ตริตรองมองหาอุบายจนสมองหมุนไปด้วยแล้วละเพคะ

สันธี —เราจะทำยังไงดีล่ะค่อม เวลานี้น่ะในหัวอกของข้ามันยอกอยู่แปลๆ ปวดแสบ

ปวดร้อนไปหมดแล้ว

อัมพิกา —(กระซิบกระซาบทูล) หม่อมแม่เพคะ การนี้เป็นการใหญ่ เป็นเรื่องลับไม่สมควรทำให้เอิกเกริกรู้ไปถึงหูที่ ๕ จริงไหมเพคะ

สันธี —เออจริงสินะ (พูดกำนางกำนัล) นี่แน่ะจ๊ะ แม่เล็กๆ

นางกำนัล **—เพคะ**

สันธี —ออกไปข้างนอกเสียก่อนไป๊, แล้วก็อย่าสาระแนเข้ามาก่อนข้าเรียกล่ะ

นางกำนัล —เพคะ

—นางกำนัลถวายบังคมแล้วคลานเข้าโรง—

ร้องเพลงร่ายนอก (ต่อ)

ทำไฉนเราจะได้สังหาร รถเสนกุมารให้ตักษัย

แม้นมันมีชีวิตอยู่ตราบใด เราคงไม่มีสุขสักราตรี

ร้องเพลงกำปอ

บัดนั้น อัมพิกาบังคมก้มเกศี

กระซิบทูลอุบายเทวี ตามที่จะประหารให้บรรลัย

พระแม่จงเสแสร้งแกล้งประชวร ปวดป่วนนาภีมิทนได้

วอนขอต่อพระภูวไนย สั่งให้รถเสนไปหายา

แล้วจึงอุบายลอบพิฆาต คงสมดังมาดปรารถนา

เมื่อลูกสัตรูมรณา ความทุกข์ในวิญญาณ์ก็สิ้นไป

ร้องเพลงญวนขึ้นเขา

ยินดี นางสันธียิ้มย่องผ่องใส

ลงจากแท่นสุวรรณทันใด กอดอัมพิกาไว้แล้วพาที

ความคิดของเจ้าช่างแยบยล รถเสนคงป่นเป็นผี

จะเขียนสารสั่งไปให้เมรี สังหารชีวีไม่รอรา

การนี้เราขอกำชับ ปิดเป็นความลับให้หนักหนา

เจ้าจงไปทูลพระภัสดา ว่าข้านี้เจ็บเจียนตาย

—เจรจา—

สันธี —อย่างนี้สิ ถึงจะเรียกว่าคู่คิด ช่างตริช่างตรองมองหาทาง เราจะแสร้งทำปวดท้อง ร้องครางตามอุบายของเจ้า เมื่อพระผ่านเฝ้าเสด็จ เราจะเพ็ดทูลขอให้รถ

เสนไปเอาโอสถจากลูกเมรีของเราในเมืองคชบุรี

อัมพิกา —หม่อมแม่ต้องเขียนสารศรีกำชับกำชาไปด้วยเพคะ ม่ายอย่างนั้น องค์เมรีราชธิดาจะไม่ทรงทราบเรื่อง ไม่แจ้งเหตุที่เราแค้นเคืองหมายกำจัดให้ถึงตาย

สันธี —(หัวเราะร่า) ช่างแยบคายเหลือประมาณ เอาละ เราจะเขียนสารให้บัดนี้

ร้องเพลงร่ายนอก

ว่าพลางนางเขียนสารศรี ถึงเจ้าเมรีโฉมฉาย

เสร็จสิ้นสั่งความตามอุบาย สมหมายซ่อนไว้ใต้ที่นอน

—เจรจา—

สันธี —(ส่งสารให้นางค่อม) เอ้า เจ้าลองอ่านดูทีรึ

อัมพิกา —เพคะ (รับสารมาอ่าน) ฮู้ย จะแจ้งดีแท้เพคะ ครั้งนี้ละเจ้ารถเสนคงไม่พ้นตาย (หัวเราะดัดจริต) ฮู้ย อย่างนี่ละก็ สมใจนางค่อมแท้ๆ ทีเดียวเพคะ

สันธี —-ข้าจะซ่อนไว้ให้หลับตา ถ้าพระรถสิทธ์เข้ามาจะได้ไม่รู้เห็นว่าเป็นอุบาย ดีไหมวะค่อม

อัมพิกา —ฮู้ย ดีไม่มีอะไรเปรียบละเพคะ หม่อมแม่

สันธี —เออ, ถ้าอย่างนั้นเจ้าจงเร่งไปทูลเถอะ ถ้าล่าช้าจะเสียการนะ

ร้องเพลงแขกอะหวัง

บัดนั้น อัมพิการู้ความตามอักษร

แจ้งในจำนงค์องค์บังอร บทจรไปตามพระเสาวนีย์

—ปี่พาทย์ทำเพลงแขกอะหวัง—

—นางอัมพิกาถวายบังคม แล้วเข้าโรง—

ร้องเพลงหนีเสือ

เมื่อนั้น นางแปลงปลื้มเปรมเกษมศรี
คิดอุบายสมถวิลยินดี เอนองค์ลงบนที่ไสยา
แสร้งร้องโอดโอยโหยให้ สาวใช้ต่างออกมาพร้อมหน้า
ตรงเข้านวดฟั้นกัลยา ไม่ทราบว่าเป็นกลของเทวี

—นางสันธีร้องเสียงขรม นานๆ ก็ชะแง้ดูต้นทางที่ท้าวรถสิทธ์จะเสด็จ—

—นางกำนัลลนลานช่วยกันนวดฟั้นวุ่นวาย—

—ท้าวรถสิทธ์เสด็จออก นางค่อมตามเสด็จ—

ร้องเพลงทุบมะพร้าว

เมื่อนั้น ท่านท้าวรถเสนเรืองศรี
ได้ข่าวความไข้นางสันธี ภูมีรีบเสด็จมาพลัน

ร้องเพลงร่ายนอก

ประทับเหนือแท่นสุวรรณบรรจถรณ์ บังอรเสแสร้งกันแสงศัลย์
บิดกายวายวุ่นพัลวัน ทรงธรรม์ตระหนกตกพระทัย
แล้วตรัสว่าดูราแม่เนื้อเย็น โรคาก่อเข็ญเป็นไฉน
หันมาสั่งนางกำนัลใน เร่งไปตามหมอมาบัดนี้

—เจรจา—

รถสิทธ์ —น้องสันธี เจ็บไข้ได้ป่วยเป็นประการใด ไหนลองบอกพี่ซิ

สันธี —ปวดเพคะ ทูลกระหม่อมแก้ว ปวดแทบตายแล้วเพคะ โอ๊ย

รถสิทธ์ —ปวดตรงไหนๆ

สันธี —ปวดตรงนี้เพคะ ป๊วด—ปวดไปทั่วร่างแล้ว โปรดช่วยหม่อมฉันด้วย (ร้องครวญครางใส่จริต)

รถสิทธ์ —ช่วยซี เร็วๆ นังเล็กๆ .....เร็วซีหวา

นางกำนัล —เพคะ เร็ว (วิ่งวนเวียนติดตลก)

รถสิทธ์ —นั่นเองจะทำอะไรวะ?

นางกำนัล —ก็เร็วๆ ไงเพคะ

รถสิทธ์ —ไปตามหมอมาช่วยแม่สันธีซีวะ (ปลอบนาง) โถ แม่คุณ อย่าร้องไห้อึงคนึงไป ประเดี๋ยวหมอก็มาถึงแล้ว (กับนางกำนัล) ไปซีวะ เร็วๆ

นางกำนัล —เพคะ

—นางกำนัลวิ่งลงเวทีล่างเรียกขุนนาง ขุนนางออก—

นางกำนัล —มีพระกระแสรับสั่งให้ไปตามหมอด่วน

ขุนนาง —ตามหมอ ตามทำไมกัน

นางกำนัล —ไปตามมารักษาพระนางสันธีน่ะซียะ เร็วๆ เข้าเถอะ อย่ามัวซักถามอยู่เลยขืน ชักช้า หวายจะลงหลัง ฉันไม่รู้ด้วยนะ

—นางกำนัลขึ้นเวทีบน ขุนนางติดตลกหาหมอเละพาเข้าเฝ้า—

ขุนนาง —หมอมาแล้วพ่ะย่ะค่ะ

หมอ —พ่ะย่ะค่ะ

—หมอเข้าไปตรวจอาการนางสันธี นางสันธีถอยหนีแล้วร้องลั่น—

สันธี —ปวดเพคะ ทูลกระหม่อมแก้ว

รถสิทธ์ —ก็หมอเข้าจะตรวจไข้ให้อย่างไรเล่า เอ้า หมอลองตรวจอีกทีซิ

สันธี —โอย ฝ่าบาท ไม่หายหรอกเพคะ หมอยิ่งเข้ามาใกล้ก็ยิ่งปวดใหญ่เพคะโอยๆ ไล่ไปทีเถอะเพคะ

รถสิทธ์ —เอ๊ะ ยังไงพี่ไม่เข้าใจเลยละ (ถอนใจ) แล้วจะให้พี่ทำอย่างไรเล่า น้องสันธี

สันธี —โรคนี้หม่อมฉันเคยเป็นเพคะ ถ้าจะทรงพระกรุณา หม่อมฉันก็จะทูลวิธีแก้ไขแต่ทรงไล่หมอไปเสียก่อนซิเพคะ

รถสิทธ์ —ถ้าเช่นนั้นก็ตามใจ ขุนนางพาหมอกลับไปเสีย ขอบใจนะพ่อหมอ

—ขุนนางผู้ใหญ่และหมอถวายบังคมเข้าโรง—

รถสิทธ์ —น้องบอกว่ามีวิธีแก้ แก้อย่างไร บอกพี่ซิ

ร้องเพลงร่ายนอก

เมื่อนั้น นางแปลงแสร้งทำเป็นหมองศรี
ซบกับบาทาพระสามี เทวีสะอื้นทูลพระราชา
ข้าแต่พระองค์ผู้ทรงเดช ปกเกศร่มเกล้าเกศา
ไม่มีสิ่งใดในพารา จะรักษาโรคนี้ให้เสื่อมคลาย
ต่อได้มะม่วงหาวมะนาวโห่ ผสมโอสถเป็นน้ำกระสาย
ได้ดื่มกินคงรอดไม่วอดวาย จะขวนขวายใช้ใครให้หามา
ด้วยเป็นผลกรรมของข้าบาท จะถึงที่ชีวาตม์วายสังขาร์
(ครวญ) ทูลพลางนางทำเป็นโศกา ปิ้มว่าจะสิ้นชีวาลัย

—ปี่พาทย์ทำเองโอด—

—เจรจา—

รถสิทธ์ —มะม่วงหาวมะนาวโห่ มันอยู่ที่ไหนล่ะ น้องสันธี

สันธี —อยู่แว่นแคว้นแดนคชบุรีที่ไกลโพ้นเพคะ เป็นโอสถอันวิเศษ หากว่าได้ผลมาประสมเป็นกระสาย หม่อมฉันก็พ้นจากความตาย แต่.....ใครเล่าจะเป็นผู้รับอาสาฝ่าอันตรายไปในแดนกันดารห่างไกลถึงปานนั้น

รถสิทธ์ —นั่นน่ะซี เราจะทำยังไง (ถอนใจ)

สันธี —หากพระองค์ทรงกรุณาหม่อมฉันโดยแท้จริงแล้ว ก็พอมีทางเพคะ

รถสิทธ์ —ทางไหน ลองว่ามาซิพี่จะฟัง

สันธี —หม่อมฉันเห็นว่ามีผู้จะขันอาสาไปยังคชบุรีได้ ก็มีแต่พระองค์เดียว (หันไปยิ้มแย้มกับนางค่อม)

รถสิทธ์ —ใครรึ น้องสันธี

สันธี —รถเสนอย่างไรล่ะเพคะ ให้พ่อรถเสนไปยังคชบุรี เอาผลมะม่วงหาวมะนาวโห่จากนางเมรี แม้ว่าได้สมดังคิด หม่อมฉันก็จะมีชีวิตอยู่สืบสนองรองพระบาทต่อไป

—ขุนนางผู้ใหญ่กลับออกมาเฝ้า—

รถสิทธ์ —อย่างนั้นรึ (พูดกลับขุนนาง) นี่แน่ะ ท่านขุนนางผู้ใหญ่ ท่านจงเร่งไปตามพ่อรถเสนมาที่นี่ เร็ว

ขุนนาง —พระเจ้าข้า

—ขุนนางผู้ใหญ่ถวายบังคมแล้วเข้าโรง—

ร้องเพลงแป๊ะ

เมื่อนั้น นางมารยิ้มแย้มแจ่มใส
มองหน้านางค่อมเป็นเลศนัย แต่ทรงชัยไม่พะวงสงกา

—ขุนนางผู้ใหญ่พารถเสนออกเวทีล่าง—

ร้องเพลงกระบอกเงิน

เมื่อนั้น รถเสนกุมารหาญกล้า
มาถึงตำหนักรัตนา ลีลาขึ้นเฝ้าบิตุรงค์

—รถเสนขึ้นเฝ้าถวายบังคม—

ร้องเพลงร่ายนอก

เมื่อนั้น พระจอมวังชื่นชมสมประสงค์

ตรัสกับโอรสยศยง พ่อจำนงตามเจ้าให้เข้ามา

ด้วยว่าพ่อนี้มีกิจ เจ้าจงคิดช่วยพ่อให้หนักหนา

บัดนี้น้องสันธีศรีโสภา เกิดโรคาเบียดเบียนอาเจียนตาย

อยากเสวยมะม่วงหาวมะนาวโห่ ผลโตโตมาทำน้ำกระสาย

แม้ได้มาคงเปลื้องเรื่องวุ่นวาย ฦๅสายเอ็ดดูด้วยช่วยพ่อที

ร้องเพลงสามเส้า

ขอเดชะพระอาญาปกเกล้า ลูกนี้เล่าไม่ขัดบทศรี

ใช้ไหนรับใช้ด้วยภักดี ถึงยากยิ่งกว่านี้จะขอไป

อันต้นมะม่วงหาวมะนาวโห่ ผลพันธุ์โตนั้นมีอยู่ที่ไหน

ลูกขออาสาคลาไคล รีบไปนำมาอย่าอาวรณ์

—เจรจา—

รถสิทธ์ —อย่างนี้ซี ถึงจะเรียกว่าเป็นหน่อเนื้อเชื้อกษัตริย์ เออ พ่อคุณของพ่อ ช่างกล้าหาญชาญชัย น่ารักจริงๆ (ลงจากแท่นไปลูบหน้าลูบหลังรถเสน)ลูกของเราน่ารักมากจริงไหมน้องสันธี

สันธี —(กระแทกเสียงสะบัดหน้า)ก็แน่ละซีเพคะ ฮึ (พูดป้องกับนางค่อม) หมั่นไส้นักดูซี โอ๋กันใหญ่

อัมพิกา —(กระซิบกระซาบ) เร่งดำเนินอุบายซีเพคะ หม่อมแม่ ล่าช้าจะเสียการนะเพคะ

สันธี —โอย.....ทูลกระหม่อมแก้วเพคะ โอย ปวดอีกแล้วเพคะ ช่วยเมียด้วย โอยๆ

รถสิทธ์ —(กลับมาแท่น) ไหน ปวดตรงไหน มาพี่จะช่วยบีบนวดให้หายคลายปวด

สันธี —ตรงนี้เพคะ ตรงนี้ทูลกระหม่อม (รถสิทธ์นวด) เออ.....ค่อยผ่อนคลายลงบ้างแล้ว (กับรถเสน) นี่แน่ะ พ่อรถเสน พ่อพูดจริงๆหรือว่าจะอาสาไปเก็บมะม่วงหาวมะนาวโห่มาให้แม่น่ะ

รถเสน —ลูกขออาสาไปเก็บมาถวายพระมารดาพ่ะย่ะค่ะ แต่ว่าผลมะม่วงหาวมะนาวโห่นั้นมันอยู่ที่แห่งใด

สันธี —จะมีอยู่ก็แห่งเดียวเท่านั้นแหละ แต่ว่ามันอยู่ไกลแสนไกลถึงในแดนดงพ่อจะไปได้หรือ อันตรายออกร้อยแปดพันประการ

รถเสน —ถึงลำบากยากเข็ญเป็นตายอย่างไร ก็จะขออาสาเพื่อทดแทนพระกรุณาที่ได้ทรงเมตตาชุบเลี้ยง

สันธี —เจ้าจะต้องเดินป่าฝ่าไพรไปยังคชบุรี ซึ่งอยู่ทางทิศบูรพา ที่นั่น นางเมรีเป็นผู้ปกครองเมือง แม่จะเขียนสาส์นเล่าเรื่องไปถึงเขา เมื่อเจ้าได้ของที่ต้องการแล้วจงรีบกลับมา อย่าได้รีรอเลยนะ

รถสิทธ์ —เจ้าคิดว่าจะไปคชบุรีเมื่อไร

รถเสน —จะขอถวายบังคมลาไปเดี๋ยวนี้พ่ะย่ะค่ะ

รถสิทธ์ —เจ้าไม่ต้องการอะไรบ้างรึ บอกมาเถอะ พ่อจะให้เจ้าทุกอย่าง

ร้องเพลงกล่อมพญา

ทรงเดช โปรดเกศคุ้มครองสิบสองสมร

อย่าให้แม่ป้าอนาทร เดือดร้อนลำบากยากนาน

ส่วนข้าขอแต่พาชี ตัวดีเรี่ยวแรงกำแหงหาญ

ขับขี่ด้นแดนแสนกันดาร โปรดประทานให้ด้วยช่วยลูกยา

ร้องเพลงร่ายชาตรี

เมื่อนั้น รถสิทธ์สำรวลสรวลร่า

พลางดำรัสตรัสสั่งเสนา เร็วหวาเร่งจัดอาชาไนย

คัดแต่ม้าดีฝีเท้าวิ่ง เครื่องอานทุกสิ่งอย่าขาดได้

ลูกรักเจ้าจงออกไป เลือกตามชอบใจพ่อประทาน

—เจรจา—

รถสิทธ์ —ไปเถอะ พ่อรถเสน ไปเลือกเอาตามชอบใจของพ่อ ม้าดีๆ ในโรงม้าต้นมีถมไป

รถเสน —ขอเดชะ พระราชอาญาไม่พ้นเกล้าฯ ที่โปรดนี้พระคุณเป็นที่สุด แต่ม้าต้นทั้งโรงนอกและโรงใน ได้เห็นมาหมดแล้ว ไม่มีม้าตัวใดถูกใจข้าพระพุทธเจ้าเลยพ่ะย่ะค่ะ

สันธี —(พูดใส่จริต) ฮู้ย ม้าต้นมีรึออกมากมาย ไม่ถูกใจพ่อรถเสน ช่างพิโยกพิเกนเหลือเกินละ ทูลกระหม่อมเพคะ หม่อมฉันคิดว่าเป็นกลอุบายจะไม่ยอมไปน่ะ

นา โอย ปวดอีกแล้ว ทูลกระหม่อมแก้ว เมียคงตายแน่แล้ว ช่วยด้วยเพคะ โอ๊ย.....

รถเสิทธ์ —ไหนๆ ตรงไหน โอ๋.....แม่คุณ (หันมาทางรถเสน) เหม่ เจ้ารถเสน เจ้าแสร้งเพทุบายจะไม่ไปตามคำของข้าอย่างนั้นรึ ชะ ชะ เจ้าลูกเนรคุณ (นางสันธีคราง) โถแม่คุณ อย่าร้องไห้ดิ้นรนไป พี่รับจะจัดการให้ (กับรถเสน) ว่ายังไงเจ้ารถเสนจะหลีกเลี่ยงอย่างนั้นรึ

รถเสน —มิได้พ่ะย่ะค่ะ อันม้าต้นทั้งปางล้วนรูปงามเหมาะแก่การขับขี่ในพระนคร ถ้าจะ

บุกป่าฝ่าดงดอนก็มิอาจทนทานได้ ข้าพระพุทธเจ้าเคยเห็นม้าดีสีกะเลียวสูงใหญ่ตัวหนึ่งหากินอยู่นอกเมือง ถ้าทรงโปรด ข้าพระพุทธเจ้าก็จะขอไปจับม้าตัวนั้นมาเป็นพาหนะ พระเจ้าข้า

รถสิทธ์ —อย่างนั้นหรอกรึ พ่อรถเสน เอาซี พ่ออนุญาต ไปเถอะ ไปจับเอาเถอะ อ้อน้องสันธีจัดแจงเขียนสาส์นเสียซิ

สันธี —เขียนเสร็จแล้วเพคะ

รถสิทธ์ —เอ๊ะ น้องเขียนไว้ตั่งแต่เมื่อไร

สันธี —อ้า.....คือว้า.....โรคนี้นะหม่อมฉันเคยเป็นเสมอๆ ก็เลยเขียนสาสน์เตรียมไว้เผื่อใครไปเมืองคชบุรีก็จะได้ฝากเขาไปเอามาเตรียมไว้ แต่ก็ยังไม่ทันได้ฝากใครไปเพคะ

รถสิทธ์ —อ๋อ ยังงั้นหรือ ยังงั้นก็มอบพ่อรถเสนไปเสียเลยซี เขาจับม้าได้แล้วจะได้เลยไปทีเดียว

สันธี —นี่แน่ะ พ่อรถเสน พ่อจงเอาสาส์นนี้ไปให้แก่นางเมรี นางเมรีก็จะให้มะม่วงหาวมะนาวโห่แกเจ้า (รถเสนรับสาส์น)

รถเสน —ข้าพระพุทธเจ้าจะรีบไปและรีบกลับให้เร็วที่สุดพ่ะย่ะค่ะ

สันธี —ขอให้ไปถึงเร็วๆนะ ฮู้ยสมเป็นลูกกษัตริย์ ช่างน่ารักเสียจริงๆ นะเพคะทูลกระหม่อม (ป้องพูดกับนางค่อม) ทีนี้แหละวะค่อม เป็นเสร็จแน่ๆ (กับรถเสน) ไปเถอะลูกรัก เอาสาส์นนี้ผูกคอม้าไป แล้วอย่ามัวเถลไถลนะลูกนะ

ร้องเพลงต้นเพลงฉิ่งฉันเดียว

เมื่อนั้น รถเสนแกล้วกล้าปรีชาหาญ

น้อมเกล้ากราบลาพระภูบาล พระกุมารตรงไปท้ายธานี

—ปี่พาทย์รับ—

—รถเสนเข้าโรง—

ปิดม่าน

—ปี่พาทย์ทำเพลงม้าโขยก—

—ระบำม้าออกเวทีล่าง—

—รถเสนออกมารำเลือกม้า—

ร้องเพลงบรเทศ

เมื่อนั้น รถเสนเพราเพริศเฉิดฉวี

จับได้พระยาพาชี แสนยินดีควบไปในพนานต์

—ปี่พาทย์ทำเพลงม้าวิ่ง—

—รถเสนควบม้าเข้าโรง—

จบฉากที่ ๔

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

ฉากที่ ๕ ป่าใกล้อาศรม

สมมติเป็นเวลาราวเที่ยงวัน ห่างจากฉากที่ ๔ ราวหนึ่งวัน

—ด้านซ้ายของเวทีเป็นอาศรมของพระฤษี—

—มีต้นไม้ใหญ่และแท่นหินให้พอนอนได้ ๑ คน—

—รอบๆแท่นหินและอาศรมมีไม้ดอกสีต่างๆ—

—ปี่พาทย์ทำเพลงแขกไทรชั้นเดียว—

—รถเสนทรงม้าออกเวทีล่าง—

ร้องเพลงแขกไทรชั้นเดียว

เมื่อนั้น รถเสนกุมารากล้าหาญ
ทรงพาชีตัวโปรดโลดทะยาน ข้ามห้วยธารอารัญบรรพตา

—ปี่พาทย์รับ—

เปิดม่าน

—รถเสนชักม้าขึ้นเวทีบน—

ร้องเพลงกาเรียนทอง

ถึงร่มไม้ใกล้อาศรมพระฤษี กลิ่นมาลีรวยรื่นชื่นนาสา
ลงจากสินธพพลันจำนรรจา พี่ม้าจำน้องเหนื่อยเมื่อยเหลือเกิน

—พูด—

พี่จ๋าพี่นี่เรามาช้านาน ทางกันดารเวียนวกระหกระเหิน
ให้อ่อนเพลียละเหี่ยใจหายเพลิดเพลิน จะยืนเดินบอบช้ำระกำกาย
ใต้ร่มม้าใหญ่นี้เหมาะดีนัก น้องขอพักสักหน่อยพอเหนื่อยหาย
ต่อแดดร่มลมอ่อนค่อยผ่อนคลาย จึงผันผายฝ่าอรัญพากันจร

พหน่ ปณ ฑิโต ชีเว

ร้องเพลงร่ายนอก

บัดนั้น พาชีว่าเหนื่อยนักก็พักก่อน

จงบรรทมให้สบายคลายอาวรณ์ ยามน้องนอนพี่จะเฝ้าจงเบาใจ

—ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง ๒ ชั้น—

—เจรจาชวนกัน—

—รถเสนเข้าพักบนแท่นใต้ต้นไม้แสดงกิริยาโศรกเศร้าอยู่สักครู่—

ร้องเพลงร่ายชาตรี ๓

รถเสนคิดคะนึงถึงมารดร ให้อาวรณ์ทุกข์ทนหม่นไหม้

ทรวงสะท้อนอ่อนเพลียเสียใจ ถอนฤทัยทอดองค์ลงนิทรา

—ม้าหมอบตัวลงนอนแล้วหลับไปบ้าง—

—ปี่พาทย์ทำเพลงการะเวกชั้นเดียว—

—พระฤษีออกจากอาศรมเดินลงมาพอเห็นรถเสนก็หยุดมอง—

ร้องเพลงการะเวกชั้นเดียว

เมื่อนั้น พระกบิลดาบศพรตกล้า

เห็นมนุษย์นอนนิ่งกับมิ่งม้า อยู่ที่แท่นแผ่นผ่าหน้ากุฎี

เพ่งพินิจคิดพะวงสงสัย ลูกเต้าเหล่าใครที่ไหนนี่

พักตราน่าเอ็นดูเป็นผู้ดี มาหลับอยู่เอกีด้วยเหตุไร

ฤษี —เอ นี่ใครกันหว่า หน้าตาผิวพรรณก็เข้าที ไหงมาหลับสบายอยู่ที่นี่ล่ะ เออ ผู้หญิงหรือผู้ชายหว่า อ้อผู้ชายแฮะ (เห็นม้า) อ้าวไอ้นี่ตัวอะไรล่ะ อ้อม้า อ๊ะ ! อ้อใช่ม้า จริงๆน่ะแหละ ท่าทางจะเป็นม้ามีฤทธิ์เสียด้วย บ๊ะ แต่งเนื้อแต่งตัวเสียเรียมเชียว นั่นแน่ ห้อยหลวงพ่อเสียด้วย เอ๊ะ ไม่ใช่นี่แฮะ มันกระดิ่ง

ต่างหากเล่า (เอามือจับสั่น) เอ๊ะ ! ไหงไม่ดังล่ะ ถ้าจะไม่ใช่กระดิ่งเสียแล้ว เอ หรือจะเป็นไม้ตะพด ฮึ ไม่ใช่น่ะ ไม่ตะพดมันต้องยาวซี อ้ายนี่มันสั้นจุนจู๋นี่หว่า อ้อๆ ใช้แล้วๆ เอ ! อะไรหว่า อือเราเคยเห็นที่ไหน อ้อๆ ถ้าจะเป็นกลักใส่สาส์น เออ จริงละ ดูท่ามันเปิดได้ ใช่ๆ ใช่แน่ เจ้านี่ถ้าจะเป็นทูตถือสาส์นไปไหนสักแห่ง เอ สาส์นถึงใคร เปิดดูทีน่ะ (เอื้อมมือหยิบกลักสาส์น) เอ, ไม่ได้แฮะเรื่องเขาลับหรือเปล่าก็ไม่รู้ประเดี๋ยวเกิดเป็นเรื่องลับเฉพาะเข้า เราก็ผิดโสรัจจธรรม เอ ขนาดครุกรรมเสียด้วยปลุกมันถามดูดีกว่าแฮะ เอ ไม่ได้เหมือนกันเขากำลังหลับสบาย เราไปปลุกเข้าเท่ากับทำลายความสุขเขามีผิด เป็นอกาลัญญุตา เอ ทำไงดีแฮะ ฮึ เอาน่ะไม่ต้องปลุกกันละเปิดอ่านเองก็แล้วกัน เอ บาปหนา ฮึ ก็บาปน่ะซี ก็มันไม่ใช่เรื่อง อะไรของเรานี่ก็เราอยากรู้นี่หว่า เอาละ ขอดูทีเถอะพ่อม้าเอ๋ยม้าแล้วอย่าเพิ่งชิง ตื่นเสียก่อนล่ะ ยังไงๆ ขอให้อ่านจบเสียก่อน

—ฤษีเปิดกลักสาส์นที่คอม้า—

ร้องเพลงร่ายนอก

เมื่อนั้น องค์พระนักสิทธิ์คิดสงสัย
จึงเปิดกลักสาส์นพลันทันใด แล้วตั้งใจอ่านความตามสารา

ร้องเพลงสองไม้

ในสาส์นศรีว่าเมรีลูกรักเอ๋ย ทรามเชยเยาวยอดเสน่หา
ตั้งแต่แม่พรากจากเจ้ามา มีความสุขทุกทิวาราตรีกาล
มนุษย์นี้ชื่อว่ารถเสน คิดก่อเวรทรลักษณ์หักหาญ
ครั้นแม่จะฆ่าให้มันวายปราณ ก็เกรงการล่วงรู้เข้าหูคน

แม่จึงแสร้งแกล้งใช้ให้ถือสาส์น มาเมืองมารเพื่อแถลงแจ้งนุสนธิ์

ถึงเมื่อไรลูกจงใช้ให้ไพร่พล จับมันฆ่าอย่าให้พ้นล้วนวันไป

ถึงกลางวันจงล้างเสียกลางวัน อย่าให้มันหลบหนีไปได้

ถึงกลางคืนลูกยาอย่านอนใจ จงฆ่ามันให้บัลลัยในกลางคืน

อย่ารันทดกำสรดทรวงห่วงมารดา อีกไม่ช้าแม่จะกลับมาเชยชื่น

จงจำคำแม่สั่งให้ยั่งยืน ถ้าฝ่าฝืนจะพากันอันตราย

—เจรจา—

ฤษี —นั่นแน่ ไหมล่ะ นึกแล้วว่าต้องเป็นเรื่องลับเฉพาะจริงเสียด้วยเอ!นี่มันสาส์นมรณะหน่วย

และจะเป็นต้นเหตุแห่งการฆาตกรรมอันน่าสยดสยอง ความจริงเจ้าคนนี้

ก้านมันก็เข้าทีอยู่ แล้วก็คงไม่ได้กระทำผิดคิดร้ายต่อใคร คงโดนเขาแกล้งใช้ให้มาตาย เพราะเขาเกลียดชัง เอา! ช่วยมันทีคิดเสียว่า ช่วยลุกนกลูกกาให้พ้นภัยเอ แต่เราจะช่วยมันได้อย่างไรล่ะหว่า อ้อ ! เดี๋ยวก่อนในสาส์นเขาว่า ถึงกลางวันให้ฆ่ากลางวัน ถึงกลางคืนให้ฆ่ากลางคืนบ๊ะสำเร็จๆแน่ ไม่เห็นจะยากเย็น เราก็เปลี่ยนข้อความเสียให้เป็น ถึงกลางวันให้ฆ่ากลางคืน ถึงกลางคืนให้ฆ่ากลางวันมันก็หมดเรื่องไป เอ๊ะ! ไม่ได้แฮะมันก็โดนฆ่าอยู่อีกนั่นแหละ ว้า! ยากเหมือนกันแฮะ (นิ่งนึก) อ้อๆ ๆ ได้การละทีนี้ ดีแน่

ร้องเพลงร่ายชาตรี

เมื่อนั้น พระมุนีชื่นชมสมหมาย

ลิขิตแต่งแปลงความตามอุบาย ให้คลับคล้ายของเก่าเขาเขียน
มา

—พูด—

ในสาส์นศรีว่าเมรีลูกรักเอ๋ย ทรามเชยเยาวยอดเสน่หา
ตั้งแต่แม่พรากจากเจ้ามา มีความสุขทุกทิวาราตรีกาล
มนุษย์นี้ชื่อว่ารถเสน จัดเจนปรีชากล้าหาญ
เป็นผู้มีเผ่าพงศ์วงศ์วาร จึงใช้ให้ถือสาส์นของมารดา
ส่งสารลูกอยู่เดียวคงเปลี่ยวใจ อยากจะให้อยู่เย็นเป็นฝั่งฝา
จึงได้ส่งรถเสนผู้โสภา ให้มาเป็นพระสวามี
ถึงกลางคืนจงจัดแจงแต่งกลางคืน ชมชื่นอภิเษกกันสองศรี
ถึงกลางวันแต่งกลางวันให้ทันที คนนี้ละพระสามีแม่ประทาน
ขออวยชัยให้เจ้าจำเริญสุข บำราศทุกข์ปรีดิ์เปรมเกษมสานต์
เป็นฉัตรแก้วปกป้องครองเมืองมาร ไม่ช้านานแม่จะกลับมาบุรี

—เจรจา—

ฤษี —เอาละเสร็จแล้วบัะสำนวนเรานี่ไม่ใช่เล่นเหมือนกัน. ชะๆเจี๊ยบไปเลยสบายละที
นี้เจ้าหนุ่มรอดตายแล้วมิหนำซ้ำได้เมียได้เมืองเสียอีกนี่ดีแต่มาพบคนฉลาดๆมี
สติปัญญาเปรื่องปราชญ์อย่างเรานี่เข้าไม่งั้นก็เสร็จละเจ้าเอ๋ยพูดไปใครได้ยินจะ
หาว่าเราคุย

ร้องเพลงร่ายนอก

เมื่อนั้น องค์พระกบิลฤษี
ม้วนสาส์นใส่กลักปิดสนิทดี ผูกคนพาชีเหมือนเดิมมา

พหุปัญญาโต ชีเว

—ปี่พาทย์ทำเพลงเหรา—

พระฤษีเอสาส์นใส่กลักที่คอม้า แล้วเดินมาหยุดใกล้รถเสน

เอาไม้เท้าเคาะพื้น แล้วแกล้งทำเป็นไอขึ้น

ร้องเพลงเหรา

เมื่อนั้น รถเสนหลับใหลอยู่ในป่า

ลืมเนตรเห็นองค์พระสิทธา จึงลุกมานิมนต์พระมุนี

—รถเสนลงจากแท่นมาทรุดกายการบพระฤษีนิมนต์ขึ้นนั่งบนแท่น—

ร้องเพลงร่ายชาตรี2

เมื่อนั้น พระมหากบิลทรงศรี

จึงถามกุมาราด้วยปรานี ดูราเจ้านี่มีนามใด

เป็นลูกเต้าเหล่าใครน้ำใจกล้า บุกป่ามาถึงที่นี่ได้

อันแนวป่าแถบนี้มีแต่ภัย ช่างกระไรไม่กลัวมัวหลับนอน

—ปี่พาทย์ทำเพลงขอมกล่อมลูกเบาๆ—

—พูด—

ข้าชื่อรถเสนสุริยวงศ์ เป็นโอรสขององค์อดิศร

ทรงนามรถสิทธ์เป็นบิดา ครองนครกุตาระพระเวียงชัย

มารดาชื่อเภาเทวี พระบิดาข้านี้มีเมียใหม่

จับแม่และป้าข้าขังไว้ แล้วมิหนำซ้ำให้ควักลูกตา

เขาใช้ให้ถือสาส์นศรี ไปยังคชบุรีข้างทิศหน้า

เพื่อขอผลไม้ในพารา ไปทำยาแก้ไขนางสันธี

จำเป็นจำใจรับอาสา กลัวเขาฆ่าแม่ป้าข้าเป็นผี

พหุน ปณ ฑิโต ธีเว

ได้พี่ม้าเป็นเพื่อนจรลี มาถึงนี่เหนื่อยอ่อนนอนหลับไป
ชรอยบุญกุศลดลบันดาร ให้มาพบพระอาจารย์ที่นี่ได้
โปรดปรานีชี้ทิศหนทางไป สูเวียงชัยดังข้าจำนงมา

ร้องเพลงร่ายนอก

เมื่อนั้น พระมุนีฟังคำร่ำว่า
มีจิตสมเพชเมตตา องค์พระสิทธาจึงพาที
เมืองที่เจ้าจะไปดังใจคิด จงไปทิศปราจีนถิ่นวิถี
ไม่ช้านักจักถึงซึ่งธานี อันชื่อคชบุรีที่ต้องการ

—เจรจา—

ฤษี —อันเมืองคชบุรีที่หลานจะไปนี่น่ะเป็นเมืองของพวกยักษ์ที่ใจพาลสันดาลหยาบ ไม่เคยรู้จักคำว่าบุญบาปเต็มไปด้วยความกักขละชั่วช้าถ้าไม่จำเป็นแล้วตาคิดว่าหลานำไม่ควรไป

รถเสน —ข้าแต่พระอาจารย์ไหนๆหลานก็ได้มาแล้วจนถึงนี่จะขอไปให้ถึงคชบุรีให้จงได้ หากหลานนี้กลับไปโดยมิได้สิ่งที่ประสงค์พระบิดาก็คงจะพิโรธและคงจะลงโทษไปถึงแม่ป้าหลานจึงขอไปตายเอาดาบหน้าดีกว่าที่จะกลับไปเพราะถึงอย่างไรก็ได้ชื่อว่าทดแทนคุณผู้ที่เคยการุณชุบเลี้ยงจนตัวตาย

ฤษี —ประเสริฐนักแล้วหลานเอ๋ย. กตญญูกตเวทิตาการรู้จักแทนคุณแก่ผู้ที่ได้กระทำแล้วแก่ตนนับเป็นสิ่งประเสริฐนักเอาเถอะถ้าหลานตั้งใจแน่วแน่ที่จะไปยังเมืองยักษ์ตาก็จะไม่ห้ามไว้แต่จะขอตักเตือนเจ้าจงจำใส่ใจไว้ให้จงดีจงอย่าได้ลุ่มหลงในอิสตรีและรูปรสจงอย่าได้มัวเมาในลาภยศอันยิ่งใหญ่ทำสิ่งใดจงใช้ความ

รอบคอบให้ถ้วนถี่อันเมืองคชบุรีอยู่ทางทิศบูรพาไปเถอะหลานรักจะได้กลับไป
ช่วยแม่และป้าให้พ้นจากความทรมานหลานเอ๋ยมาตาปิตุอุปฏฐานำการบำรุง
บิดามารดานับว่าเป็นมงคลอันประเสริฐไปเถอะหลานรักขอให้สวัสดีมีชัย
กระทำการใดสมความปรารถนา

ร้องเพลงร่ายชาตรี

เมื่อนั้น รถเสนปรีดิ์เปรมเกษมสานต์
ก้มกราบรับพรพระอาจารย์ มีพระคุณแก่หลานเหลือ
พรรณนา
หลานนี้มิลืมบุญคุณ ทีเมตตาการุณเป็นหนักหนา
จะจดจำทำตามวาจา เสด็จธุระจะมาหาพระมุนี
ว่าพลางกราบลาพรดาบศ น้อมประณตแทบเบื้องบทศรี
มาทรงพระยาพาชี จรลีข้ามเขาลำเนาไพร

—ปี่พาทย์ทำเพลงม้าห้อ—

—รถเสนชักม้าลงเวทีพระฤษียอกมืออวยชัย—

ปิดม่าน

จบฉากที่5

ฉากที่6เมืองคชบุรี

—สมมติเป็นเวลากลางวันแล้วเปลี่ยนเวลาไปตามท้องเรื่อง—

—ปี่พาทย์ทำเพลงสร้อยสนตัด—

เปิดม่าน

—ห้องพิธีนางเมรีกับรถเสนนั่งคู่กันอยู่บนเตียงทอง—

—ด้านหน้าเวทีจัดเป็นบริเวรมณฑลพิธีมีเครื่องพิธีอภิเษกครบถ้วน—

—ยักษ์ราชครูผู้เฒ่านั่งเป็นประธานพิธี—

—มีพวกนักสิทธิ์วิทยาและเสนายักษ์นั่งล้อมประกอบพิธี—

—ด้านหลังเวทีมีช่องประตูและผนังเปิดเห็นท้องฟ้า—

ร้องเพลงสร้อยสนตัด

เมื่อนั้น รถเสนเมรีศรีใส

ประทับบนแท่นทองผ่องอำไพ แลวิไลเครื่องทรงอลงการ์

งามดังเทวาอุ้มสม น่าชมสองศรีมีสง่า

พร้อมหมู่อำมาตย์เสนา นักสิทธิ์โหราพฤฒาจารย์

ร้องเพลงร่ายนอก

พร้อมกันจักการงานวิวาห์ เครื่องมหาพิธีตั้งตระหง่าน

ครบสิ่งจัดสรรค์อันโอฬาร ประกอบการมงคลพระบุตรี

ประชุมกันพร้อมมวลถ้วนทุกผู้ ราชครูให้ฤกษ์เบิกบายศรี

พระโหราจารย์รู้การดี เริ่มพิธีจุดเทียนเวียนไป

—เป่าสังข์และลั่นฆ้องชัยปี่พาทย์ทำเพลงมหาชัย—

—เวียนเทียนระหว่างเพลง—

—โหรทำพิธีดับเทียนโบกควันราชครูถวายนางเมรีและรถเสนทรงเจิม—

—ปี่พาทย์ทำเพลงรัว—

ร้องเพลงทองย่อน (รวบ2คำ)

ครั้นเสร็จซึ่งงานการพิธี เมรีชื่นแช่มแจ่มใส

สั่งให้เบิกระบำนางใน บำเรอไทสามีคู่ชีวัน

—ปี่พาทย์ทำเพลงใบ้คลั่ง—

ปิดม่านน้ำเงินระบำเขาโรงจึงเปิด

—ระบำออกเวทีล่าง. รำอยู่ประมาณ2นาทีครึ่ง—

—ฉากห้องบรรทม—

ร้องเพลงร่ายชาตรี

เมื่อนั้น รถเสนสะเทิ้นใจไหวหวั่น

ประสบเนตรอรไทใจเต้นครัน พรั่นพรั่นเมินหน้าไม่พาที

ร้องเพลงแขกครวญ

เมรีชำเลืองดูก็รู้เหตุ ว่าภูเบศขวยเขินม่ายเมินหนี

นางชะม้ายชายตาเป็นท่าที ครั้นภูมีเหลียวมานางเมินไป

รถเสนกางกรเกี้ยวกระหวัด เมรีปัดค้อนควักแสร้งผลักไส

สองภิรมย์ชมชื่นเริงรื่นใจ จนหลับใหลอยู่บนที่ศรีไสยา

—ปี่พาทย์ทำเพลงตระนอน—

—ดับไฟให้เห็นเป็นวันคืนผ่านไปหลายเวลา—

ร้องเพลงสาริกาเขมร

เมื่อนั้น องค์พระรถเสนนาถา

สมสู่อยู่ด้วยกัลยา ล่วงไปหลายทิวาราตรี

ร้องเพลงร่ายนอก

คืนนั้นครั้นเวลาจะใกล้รุ่ง พระสะดุ้งตื่นจากพระแท่นที่

สดับเสียงพระยาพาชี ทำทีแผดร้องก้องโกลา

จึงลุกจากแท่นที่ศรีไสยาสน์ ลีลาศมองชะแง้แลหา

เห็นพระยาพาชีมีศักดา พระรีบมาลูบหลังอาชาไนย

พลางมีมธุรสวาจา ว่าพี่ม้าเคืองเข็ญเป็นไฉน

จึงส่งเสียงอึกทึกกึกก้องไป จงได้บอกมาอย่าเนิ่นนาน

—ปี่พาทย์ทำเพลงเขมรพายเรือเบาๆ—

—พูด—

มาหลงลูกสาวมารสำราญจิต จนลืมคิดคืนนิเวศน์วังสถาน

มิได้คิดความเก่าให้เข้าการ ทิ้งพระมารดาไว้ให้หลงคอย

พระอย่ามัวเพลิดเพลินเจริญจิต จงเร่งคิดถึงงานท่านใช้สอย

ฉวยรู้ถึงสันธีอีสำออย จะต้องพลอยพากันตายวายชีวี

ร้องเพลงชาตรีกรับ

เมื่อนั้น องค์พระรถเสนเรืองศรี

ตรัสว่าพี่ม้าจงปรานี ตัวน้องนี้เพลิดเพลินจนเกินการ

—ปี่พาทย์ทำเพลงเขมรกล่อมลูกเบาๆ—

—พูด—

โปรดระงับยับยั้งตั้งสติ ตรองตริเล่ห์กลทุกสถาน

ค่อยปลอบโยนเมรีบุตรีมาร จงคิดอ่านอย่าให้ยากลำบากกาย

ได้ม่วงหาวนาวโห่มาสมคิด ทรงฤทธิ์จงชวนนางโฉมฉาย

กินเลี้ยงมอมเหล้าให้เมามาย สมหมายแล้วพี่จะพาจร

ร้องเพลงร่ายชาตรี

เมื่อนั้น รถเสนฟังม้าอุราอ่อน

นึกสงสารเมรีศรีบังอร ยังอาวรณ์ห่วงรักหนักหทัย

แล้วจึงกล่าวคำอำลา อัศดรกำชับว่าอย่าหลงใหล

พระรับคำมิ่งม้าแล้วคลาไคล กลับไปแท่นที่ศรีไสยา

—เจรจา—

เมรี —เสด็จไปไหนแต่เช้าตรู่เพคะหม่อมฉันคอยเสียอ่อนใจ

รถเสน —ขอบโทษเถิดแก้วตาพี่ผลุนผลันลุกไปไม่ได้บอกน้องเพราะได้ยินเสียงม้าร้องอยู่ขรมสงสัยเกรงว่าจะเป็นอะไรจึงรีบไปดู

เมรี —แล้วมีเหตุหรือเปล่าเพคะ

รถเสน —อ้า—ไม่มีอะไร

เมรี —เอ—เป็นอะไรไปเพคะ. ทูลกระหม่อมมีท่าทางเหมือนมีกังวลอะไรอยู่ไม่สบายพระทัยเรื่องอะไรรึเพคะ

รถเสน —จริงละน้องรักช่างสังเกตเหตุเพราะเมื่อคืนนี้พี่ฝันปลาดชอบกลฝันว่ามีคนมาบอกว่าในอุทยานของน้องมีผลไม้แปลกปลาดชื่อมะม่วงหาวมะนาวโห่สุ้มเสียงปลาดอยู่จะมีจริงหรืออย่างไรนะน้องรัก

เมรี —อ้อเท่านั้นเองรึเพคะเลยทำให้กังวลพระทัยพระสุบินของพระองค์นั้นถูกต้องแล้วมะม่วงหาวมะนาวโห่มีในอุทยานจริงๆเพคะ

รถเสน —โอพระน้องทำอย่างไรพี่จึงจะได้เห็นลักษณะของมันล่ะ

เมรี —ไม่ยากอะไรเพคะหม่อมฉันจะให้นางกำนัลไปเก็บมาถวาย

ร้องเพลงร่ายนอก

เมื่อนั้น เมรีแน่งน้องเสน่หา

มิรู้ว่าพระแสร้งแกล้งมารยา จึงลุกมาสั่งนางกำนัลใน

เจ้าจงเข้าไปในสวนศรี รีบเร่งจรลีอย่าไถล

เก็บม่วงหาวนาวโห่มาไวไว ให้ทรงชัยดูเล่นเป็นขวัญตา

—นางเมรีกลับไปนั่ง—

—นางกำนัลกลับเข้ามาพร้อมด้วยผลไม้—

ร้องเพลงพญาสี่เสา

เมื่อนั้น รถเสนเกษมสันต์หรรษา

ชื่นชมสมถวิลจินดา รับผลไม่มาดังใจจง

หวลคำนึงคิดถึงคำพี่ม้า ที่ร่ำว่ากำชับไว้มิให้หลง

พระหัตย์ที่ปลอบประโลมโฉมยง ก็ค่อยเคลื่อนเลื่อนลงจากทรามวัย

ร้องเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า

นางดูแลพักตราพระสามี เห็นกำสรดสลดศรีน่าสงสัย

บังอรวอนถามเนื้อความไป ทรงประชวรเป็นอะไรหรือพระองค์

—เจรจา—

เมรี —ทรงเป็นอะไรไปเพคะพระพักตร์ซีดเผือดพระหัตถ์ก็เย็นชืดเอวันนี้แปลกเหลือเกินทูลกระหม่อมจะประชวรกระมังเพคะ

รถเสน —อ้า—พี่ไม่ได้ป่วยเจ็บอะไรหรอกแต่จิตใจไม่ค่อยสบาย

เมรี —ทรงคิดอะไรหรือเพคะมีเรื่องขุ่นข้องอย่างไรขอประทานให้หม่อมฉันทราบได้ไหมเพคะ

รถเสน —ไม่ใช่เรื่องสลักสำคัญอะไรหรอกแต่ว่าพี่ติดไปเอง

เมรี —คิดอะไรเพคะ

รถเสน —คือว่าพี่จากบ้านเมืองมาเป็นเวลาหลายวันแล้วรู้สึกเป็นห่วงพระมารดาไม่ค่อยทรงสบายอยู่ด้วยตามปรกติพี่เคยปรนนิบัติพระองค์ท่านเป็นประจำวันนี้เป็นอย่างไรพี่ให้คิดถึงแต่พระองค์ท่านก็เลยไม่สบายใจเกรงว่าจะมีเหตุอะไรเกิดขึ้นแก่พระมารดาเท่านั้นแหละ

เมรี —อ้อเท่านั้นเองรึเพคะถ้าเช่นนั้นขอประทานให้หม่อมฉันได้ช่วยให้พระองค์คลายความกังวลบ้างจะได้ไหมเพคะ

รถเสน —น้องจะช่วยพี่อย่างไร

เมรี —หม่อมฉันจะให้เขาจัดฟ้อนรำมาถวายให้ทอดพระเนตร

รถเสน —ขอบพระทัยน้องรักแต่ว่าเรื่องระบำฟ้อนนั้นเป็นเพียงอาหารตาชั่วขณะเท่านั้นไม่สามารถระงับจิตใจให้สงบลงได้ต้องหาทางระงับจิตใจด้วยจึงจะได้ผลจะได้คลายกังวลลงได้บ้าง

เมรี —มีพระประสงค์อย่างไรเพคะ

รถเสน —เอาอย่างนี้เถอะให้เขาจัดโภชนาเหล้ายาปลาปิ้งมาที่นี่น้องกับพี่จะได้ร่วมกันเสวยพี่ทำมาอย่างนี้แต่ไหนแต่ไรถ้ารู้สึกไม่สบายใจก็กินเหล้าระงับหลับลงเสียได้ก็ลืมทุกข์เสียสิ้น

ร้องเพลงร่ายชาตรี

โฉมงามเมรีมีศักดิ์ ความรักภูวไนยจนใหลหลง
มิรู้กลมารยาพระโฉมยง นวลอนงค์สั่งวิเสททันที
จงช่วยกันจัดโภชนาหาร สุราบานหวานคาวถ้วนถี่
กับแกล้มเครื่องดองของดีดี เพื่อถวายภูมีภัสดา
บัดนั้น นางวิเสทบังคมก้มเกศา

รับสั่งเทวีแล้วลีลา ออกมาจัดเสร็จทุกประการ

—วิเสทช่วยกันจัดโต๊ะขนเครื่องเหล้ามาวาง—

ครั้นเสร็จจัดแต่งโภชนา ทั้งเมรัยสุรากระยาหาร

นางเมรีทูลเชิญพระภูบาล เสวยได้สำราญหฤทัย

—ปี่พาทย์ทำเพลงเซ่นเหล้า—

—เจรจา—

รถเสน —น้องเมรีมาร่วมเสวยกับพี่ซี

เมรี —จะดีรึเพคะน้องเป็นผู้หญิง

รถเสน —จะเป็นไรไปน้องเสวยด้วยจะได้ช่วยให้พี่เพลิดเพลินยิ่งขึ้น, มาซีเอ้าพี่จะรินให้

เมรี —ขอบพระทัยเพคะ (รับมา)

รถเสน —ชื่นใจจริงว่าง่ายเหลือเกิน

—เลี้ยงเหล้ากันเมรีเมา—

—แล้วเมรีพูดว่า “วันนี้จะต้องรำถวายให้สุดฝีมือ” —

—ลุกขึ้นร่ายรำ—

—ปี่พาทย์ทำเพลง “เมรีรำ” และ “แร้งกระพือปีก” —

—นางเมรีรำจนล้มลงรถเสนประครองส่งเหล้าให้ดื่มอีก—

ร้องเพลงชาตรีบางช้าง

เมรีลิ้มรสสุราบาน สามีรินประทานส่งให้

จอกแล้วจอกเล่าดื่มเข้าไป อรไทเมาสิ้นสมประดี

—รถเสนประครองเมรีขึ้นเตียง—

งงงุนซุนเซซบพักตร์ อยู่กับตักรถเสนเรืองศรี

รถเสนทรงชัยเห็นได้ที จึงล่วงถามว่านี่ห่ออะไร

—เจรจา—

รถเสน —นั่นอะไรนะน้อง

เมรี — (พูดลากเสียง) ไหนเพคะ

รถเสน —นั่นไงล่ะวางอยู่นั่นห่ออะไรนะ

เมรี —อ๋ออื๊อไม่ใช่ของน่ารู้เลยเพคะช่างมันเถอะอะไรก็ช่างมัน

รถเสน —เอ๊ะน้องเมรีนี่คงเป็นของสำคัญกระมัง

เมรี —สำคัญหรือไม่สำคัญก็ไม่สำคัญเรื่องสำคัญอยู่ที่ว่าพระองค์ทรงรักหม่อมฉันหรือเปล่าเพคะ

รถเสน —รักซิไม่รักน้องจะรักใครว่าแต่น้องน่ะซิไม่รักพี่ถามเพียงเท่านี้ก็อำพรางไม่บอกให้ประสาอะไรจะเป็นคู่ทุกข์คู่ยากกันภายหน้าเมื่อไม่ไว้ใจแล้วพี่ก็จะลาไปเสียให้พ้นดีกว่าให้คนเขาหัวเราะเยาะว่าเป็นผัวทรามวัยแต่ไม่เป็นที่ไว้ใจอะไรเลย

เมรี —โถทูลกระหม่อมน้อยพระทัยมากมายถึงเพียงนี้เชียวรึเพคะเมื่อประสงค์จะทราบเมรีก็จะกราบทูลให้หมดสิ้น

ร้องเพลงแขกลพบุรี(เดินสองไม้)

ว่าพลางเมรีจึงชี้บอก หากลับกลอกอำพรางอย่างไร

ไม่

นี่ห่อผ้าผงโรยลงไป เป็นผู้เขาสูงใหญ่มหึมา

ห่อนี่โยนเป็นแม่น้ำใหญ่ ห่อนี้เป็นไฟร้ายนักหนา

อีกห่อนั้นหรือคือยอดยา ใช้รักษาดวงเนตรวิเศษจริง

แล้วหยิบเอาห่อหลังมานั่งพิศ ว่าตามฤทธิ์เมาสุราประสาหญิง

ห่อนี้มิใช่ยาอย่าประวิง แต่เป็นสิ่งมารดาส่งมาไกล

สั่งกำชับมิให้แพร่กระแสความ แม้นใครถามลวงหลอกบอก
ไม่ได้

เป็นดวงเนตรสิบสองนางอรไท พระแม่ให้เก็บอยู่เป็นห่อยา

เมื่อนั้น รถเสนได้ฟังเมรีว่า

อ้อนี่หรือคือดวงนัยนา ของป้าทั้งสิบเอ็ดและมารดร

เมรีทูลว่านี่ไม้วิเศษ เรืองเดชศักดิ์สิทธิ์ฤทธิ์กระฉ่อน

ชื่อไม้กำพดคู่นคร ใช้ราญรอนปราบสัตรูหมู่ภัย
พาล

แม้นชี้ต้นตายชี้ปลายเป็น ศัตรูเห็นย่อท้อไม่ต่อต้าน

นางหาวเรอเอ้ออ้านัยน์ตาลาน เยวมาลย์อ่อนพับหลับลง

รถเสนได้ช่องมิข้องขัด เอื้อมหัตถ์หยิบห่อยาผง

ดวงตาป้าแม่ไว้มั่นคง บรรจงใส่ย่ามแล้วยาตรา

จึงหันมาหยิบไม้กำพด แสนสลดด้วยเมรีเสน่หา

ค่อยประคองน้องนุชสุดโสภา วางกายกัลยาด้วยอาวรณ์

ประจงจูบรูปร่างนาสวรรค์ สะกดกลั้นอาลัยฤทัยถอน

แสนสงสารเมรีศรีบังอร ดวงสมรหลับอยู่มิรู้องค์

พระเขยื้อนวรกายหมายจะจาก มิใคร่พรากยุพเยาว์เฝ้าลุ่มหลง

หักพระทัยจำพรากจากอนงค์ พะวักพะวงหวลมาไม่ลาจร

—ปี่พาทย์ทำเพลงโอด—

—มาออกล่างเวที—

ร้องเพลงร่ายนอก

บัดนั้น พาชีคอยองค์อดิศร

แลเห็นกุมารายังอาวรณ์ มิใคร่จรจากแก้วกัลยา

แสร้งกระทืบเท้าก้องร้องดิ้น พระได้ยินพาชีรู้ทีท่า

ผืนหทัยจำพรากจากกานดา มาขึ้นทรงมิ่งม้าคลาไคล

—รถเสนลงมาขึ้นม้าเวทีล่าง—

—ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด—

—เจรจา—

รถเสน —พี่ม้าจ๋ารอก่อนไม่ได้หรือพี่ม้า

ม้า —รอไม่ได้ต้องไปเดี๋ยวนี้

—รถเสนควบม้าเข้าโรง—

ร้องเพลงร่ายชาตรี

เมื่อนั้น เมรีมึนเมาเฝ้าหลับใหล

ครั้นสุราชาสร่างสว่างใจ อรไทเลียวหาพระสามี

เที่ยวหามิเห็นพระโฉมฉาย พระแฝงกายหลบซ่อนอยู่ไหนนี่

—นางเมรีทำเป็นเที่ยวค้นหาแล้วพูดคนเดียว—

เอ๊ะห่อเนตรห่อยาบรรดามี ก็หายไปจากที่เป็นอัศจรรย์

อีกไม้กำพดของวิเศษ ไม่แจ้งเหตุหายไปอย่างไรนั่น

ตกพระทัยเรียกหานางกำนัล จงพากันรีบเข้ามาไวไว

—เจรจา—

เมรี —นี่แน่ะแม่เล็กๆนั่งๆนอนๆกันอยู่แถวนี้น่ะเห็นพระทูลกระหม่อมบ้างไหม

นางกำนัล —เห็นเพคะ

เมรี —เห็นรึเสด็จไปข้างไหนบอกข้าเร็วๆซิ

นางกำนัล —หม่อมฉันเห็นพระทูลกระหม่อมทรงถือไม้กำพดเสด็จออกจากตำหนักขึ้นม้า

เหาะละลิ่วไปเพคะ

เมรี —เอาไม้กำพดไปด้วยรึ

นางกำนัล —เพคะ

เมรี —เจ้าเห็นอย่างนั้นจริงๆรึ

นางกำนัล —เพคะพระแม่พระทูลกระหม่อมต้องเสด็จหนีแน่ๆเพคะ

ร้องเพลงร่ายชาตรี3

ฟังความ นงรามช้ำอกหมกไหม้

เสียแรงเมียมอบกายถวายไว้ พระกลับไม่ครองรักมาหักราน

หรือพระองค์ขัดเคืองด้วยเรื่องใด จึงทิ้งขว้างร้างไปไม่สงสาร

ทั้งรักทั้งเสียดายแทบวายปราณ เยาวมาลย์ซบพักตร์โศกี

—ปี่พาทย์ทำเพลงโอด—

ร้องเพลงร่ายนอก

ครวญพลางนงลักษณ์หักจิต จำจะคิดตามองค์พระทรงศรี

ถึงข้ามโขดเขาเขินเนินคีรี จะติดตามภูมีจนพบพาน

ดำริพลางนางสั่งเสนา จงรีบเตรียมโยธาทวยหาญ

เสนามอบราบกราบกราน ลนลานเร่งออกไปจัดพล

—ปี่พาทย์ทำเพชงกราวใน—

ปิดม่าน

—ทหารยักษ์ชายหญิงออกเวทีล่าง—

—เมรีออกตรวจพล—

ร้องเพลงแขกมอญบางขุนพรหม(รวบ2คำ)

เสด็จขึ้นประทับนั่งหลังเรียงผา งามสง่าท่ามกลางหว่างพหล

ถือธงคทาทองถ่องถกล เริงรณฤทธิ์ไกรชัยชาญ

นายหมวดตรวจตราหน้าหลัง ดำรัสสั่งให้เคลื่อนโยธาหาญ

เหลียวดูปรางค์รัตน์ชัชวาล นางคราญข่มหทัยครรไลจร

—ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด—

—เดินทัพเข้าโรง—

จบฉากที่ 6

ฉากที่ 7 ป่าสูง

—สมมติเป็นเวลาบ่ายแล้วเย็นลงให้วันเดียวกับฉากที่6—

—ปี่พาทย์ทำเพลงม้าวิ่งท่อน 3—

เปิดม่าน

—มีเนินเขาและสามารถเปลี่ยนเป็นภูเขาเป็นไฟและแม่น้ำได้—

—รถเสนขับมาออกเวทีบน—

ร้องเพลงพม่าฉ่อย

มาถึงหว่างเวิ้งเชิงไศล ภูวไนยทรงทอดหทัยถอน

ลงจากพระยาอัศดร อาวรณ์รำพึงถึงเมรี

ร้องเพลงพญาโศกตัด

โอ้อนิจจาเมรีเอ๋ย ทรามเชยคงละห้อยคอยหาพี่
เป็นเคราะห์กรรมจำพรากจากเทวี อีกกี่ปีจะได้พบประสบกัน
แม้เสร็จกิจบิตุรงค์ที่ทรงใช้ ประกลับไปกอดน้องประคองขวัญ
ครวญพลางทอดองค์ลงจากบัลย์ ปิ้มว่าชีวันจะบรรลัย

—ปี่พาทย์ทำเพลงโอด—

ร้องเพลงร่ายนอก

บัดนั้น พาชีเศร้าหมองไม่ผ่องใส
สงสารองค์กุมารชาญชัย มโนมัยพลอยกำสรดโศกา
แล้วผันแปรแลหลังยังกรุงศรี เห็นธุลีเกลื่อนกลุ้มคลุ้มเวหา
เป็นหมอกมัวคุมทั่วพสุธา ก็แจ้งว่าเมรีเจ้ามาตาม
จึงพยักบอกองค์พระทรงยศ อย่ากำสรดหวั่นไหวหทัยหวาม
ม้านำขึ้นยอดคีรีหนีนงราม พระติดตามอาชาไนยขึ้นไป
พลัน

—ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด—

—ม้าพยักชวนให้รถเสนขึ้นไปบนยอดเขา—

—นางเมรีและทัพยักษ์ออกเวทีล่าง—

ร้องเพลงร่ายชาตรี 3

เมื่อนั้น เมรีวิโยคโศกศัลย์
ยกพลตามมาในอารัญ สะอื้นอั้นดังชีวาตม์จะขาดรอน
เหลือบแลไปยังยอดบรรพต เห็นทรงยศยับยั้งยอดสิงขร
ประทับนั่งบนหลังอัศดร บังอรกราบก้มบังคมคัล

ทูลว่าข้าแต่พระทรงเดช มีเหตุใดไฉนนั่น

น้องมีผิดคิดร้ายหรือไรกัน จึงหุนหันหนีมาไมปรานี

ร้องเพลงร่ายชาตรี

เมื่อนั้น รถเสนสงสารนางโฉมศรี

อาชาไนยมองดูก็รู้ดี แกล้งทำทีร้องลั่นสนั่นไพร

รถเสนจำใจจำไคลคลา ขับม้าข้ามเขินเนินไศล

เมรีเร่งพลตามหลามไป เรียกองค์ทรงชัยให้กลับมา

—เจรจา—

เมรี —ทูลกระหม่อมทูลกระหม่อมของเมียรักเชิญเสด็จกลับมาหาน้องก่อน

ร้องเพลงเชื้อ

เมื่อนั้น รถเสนกุมารหาญกล้า

เห็นเมรีนงรามติดตามมา จึงโรยห่อผ้าแรกลงทันใด

—ปี่พาทย์ทำเพลงต้นรัวประลองเสภา—

ร้องเพลงรัวประลองเสภาสลับดนตรี

ด้วยอำนาจยาวิเศษสุดประเสริฐ บังเกิดเป็นผูภาสูงใหญ่

นงคราญมิได้พรั่นประหวั่นใจ ต้อนพลข้ามไปไม่เกรงกลัว

—ปี่พาทย์ทำเพลงรัวท้ายปลูกต้นไม้—

—เจรจา—

เมรี —ทูลกระหม่อมแก้วเมียมาตามแล้วจะเสด็จหนีเมียไปข้างไหนจงทรงยับยั้งชั่ง

พระทัยรอน้องก่อน

ร้องเพลงร่ายนอก

พหุน ปณฑิโต ชีเว

รถเสนมิรอช้าควบม้าหนี เมรีวอนว่าพ่อทูลหัว

หนีไปไยให้ยากลำบากตัว เชิญพระผัวคืนหลังยังพารา

—เมรีร้องเรียกแล้วทำบท—

รถเสนหยิบโอสถห่อที่สอง ค่อยประคองโรยจากยอดภูผา

เกิดเพลิงไหม้ไปทั่วพสุธา พลยักษาวิ่งไขว่หนีไฟกราน

—ปี่พาทย์ทำเพลงต้นคุกพาทย์—

—พลยักษ์ร้องและวิ่งวนไปมา—

ร้องเพลงร่ายนอก

เมื่อนั้น นางเมรีเยาวยอดสงสาร

สำรวมใจร่ายมนต์ดลบันดาล มิทันนานไฟกัลป์ดับทันใด

—ปี่พาทย์ทำเพลงคุกพาทย์ลา 1—

—เจรจา—

เมรี —ทูลกระหม่อมเพคะแม้จะทรงตัดใจไม่ใยดีก็โปรดหยุดเจรจาพาทีให้เมรีรู้เรื่อง

ก่อนถึงจะไม่อาลัยอาวรณ์ในตัวเมรีก็ไม่ว่าเมรีนี้รักเป็นหนักหนาปิ้มหัวใจจะขาด

ร้องเพลงร่ายนอก

รถเสนบรรจงโรยผงยา เกิดเป็นคงคากว้างใหญ่

น้ำกรดไหลเชี่ยวเป็นเกลียวไป ทีควันกลุ้มคลุ้มในท้องธารา

—ปี่พาทย์ทำเพลงคุกพาทย์ลา 2—

ร้องเพลงร่ายนอก

เมรีสิ้นฤทธิ์จะติดตาม นงรามเสียอารมณ์ก้มหน้า

(ครวญ) ทรุดกายลงยังฝั่งคงคา กัลยากันแสงโศกี

—ปี่พาทย์ทำเพลงโอด—

ร้องเพลงโอ้ปี่นอก

โอ้ว่าทูลกระหม่อมข้า ไยมาห่างเหินเมินหนี

สู้อุตส่าห์พยายามตามภูมี พระไม่มีสมเพชเวทนา

โปรดกลับมารับน้องไปด้วย เป็นเพื่อนม้วยแรมทางระหว่างป่า

จะขอเป็นเกือกทองรองพระบาทา จนกว่าจะศูนย์ลับดับชีวี

ร้องเพลงลำชาตรี

เมื่อนั้น รถเสนกำสรดสลดศรี

หักพระทัยปราศรัยด้วยไมตรี น้องเมรีจะคืนเข้าเวียงชัย

ความจริงพี่ใคร่ข้ามไปหา แต่ห่วงกิจพระบิดาเป็นข้อใหญ่

แม้เสร็จกิจราชการในวันใด จะกลับไปรับขวัญกัลยา

เมรี —พ่อทูลกระหม่อมของเมียรักเมื่อพระทรงศักดิ์ไม่เสด็จกลับมาเมรีขอกราบถวายบังคมลาไปพบกันชาติใหม่

ร้องเพลงทะยอยดง

เกิดชาติใดให้เป็นผู้กับภูมี ร่วมฤดีสมสนิทเสน่หา

ชาตินี้น้องพยายามตามพี่มา ในชาติหน้าพี่ต้องตามน้องไป

ร้องเพลงโอ้บางช้าง

พอสิ้นปกาสิทอธิษฐาน นางจึงกลั้นลมปราณสิ้นกษัย

ล้มลงแทบฝั่งคงคาลัย ดวงใจแตกดับลับชีวา

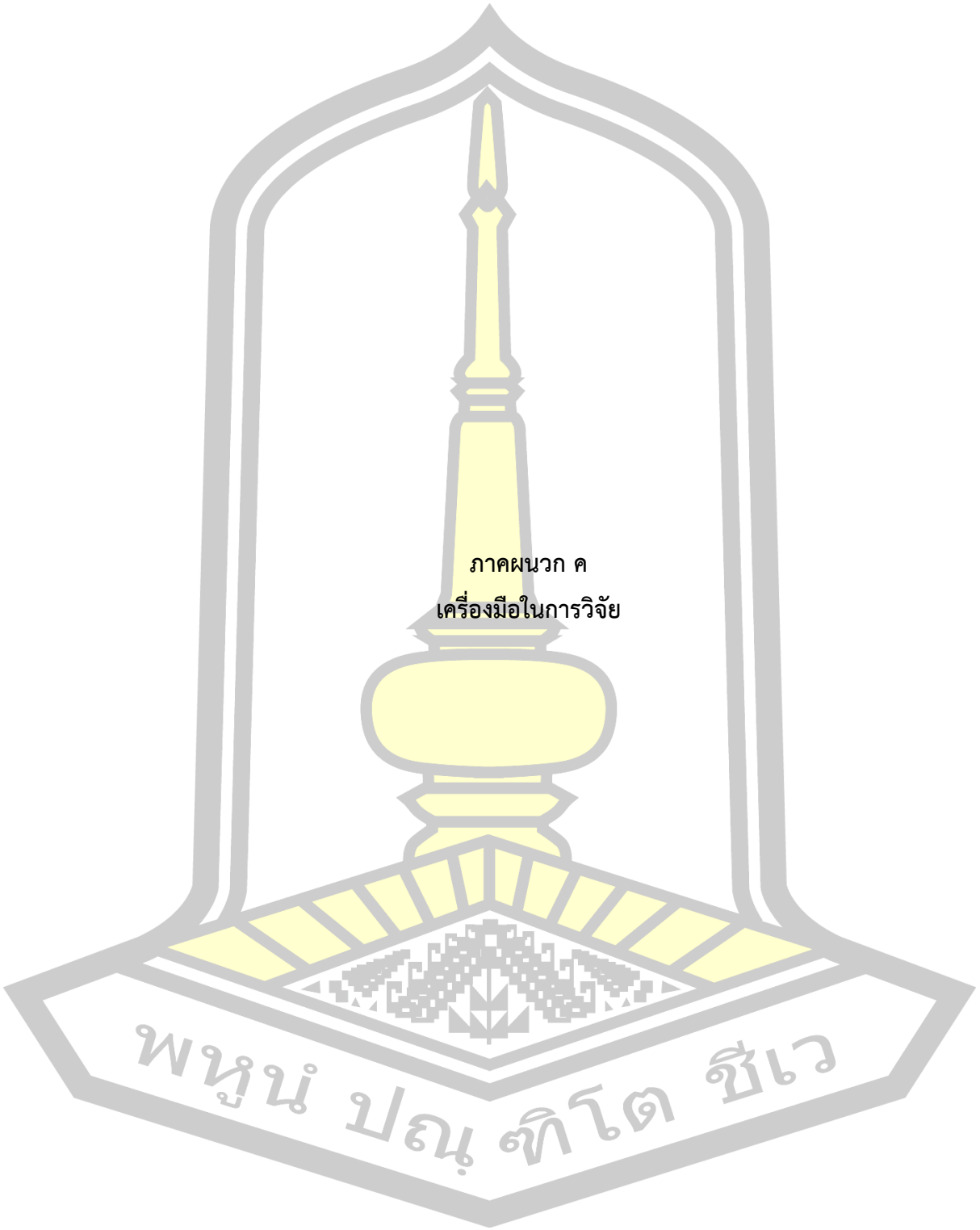
—ปี่พาทย์ทำเพลงโอดและเพลงทะยอย—

—รถเสนค่อยๆจับม้าเหลียวหน้าเหลียวหลังด้วยความอาลัย—

ปิดม่าน

จบ

พหุน ปณ ๙๙๐ ชีเว



ภาคผนวก ค

เครื่องมือในการวิจัย

แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้างชุดที่ 1

แบบสัมภาษณ์กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย

เรื่อง นางตลาด : เพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ

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 ข้อมูลเกี่ยวกับความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยและอื่นๆ

1. ความเป็นมาของนางตลาดและความสำคัญของนางตลาดเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

2. กลวิธีในการแสดงละครนอกและลีลาของนางตลาดเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

พหุน ปณฺฑิโต ชีเว

3. ครูผู้สอนนาฏศิลป์ไทยที่มีอัตลักษณ์ของนางตลาดที่โดดเด่น

.....

.....

.....

4. ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดบทบาทของนางตลาดมีใครบ้าง

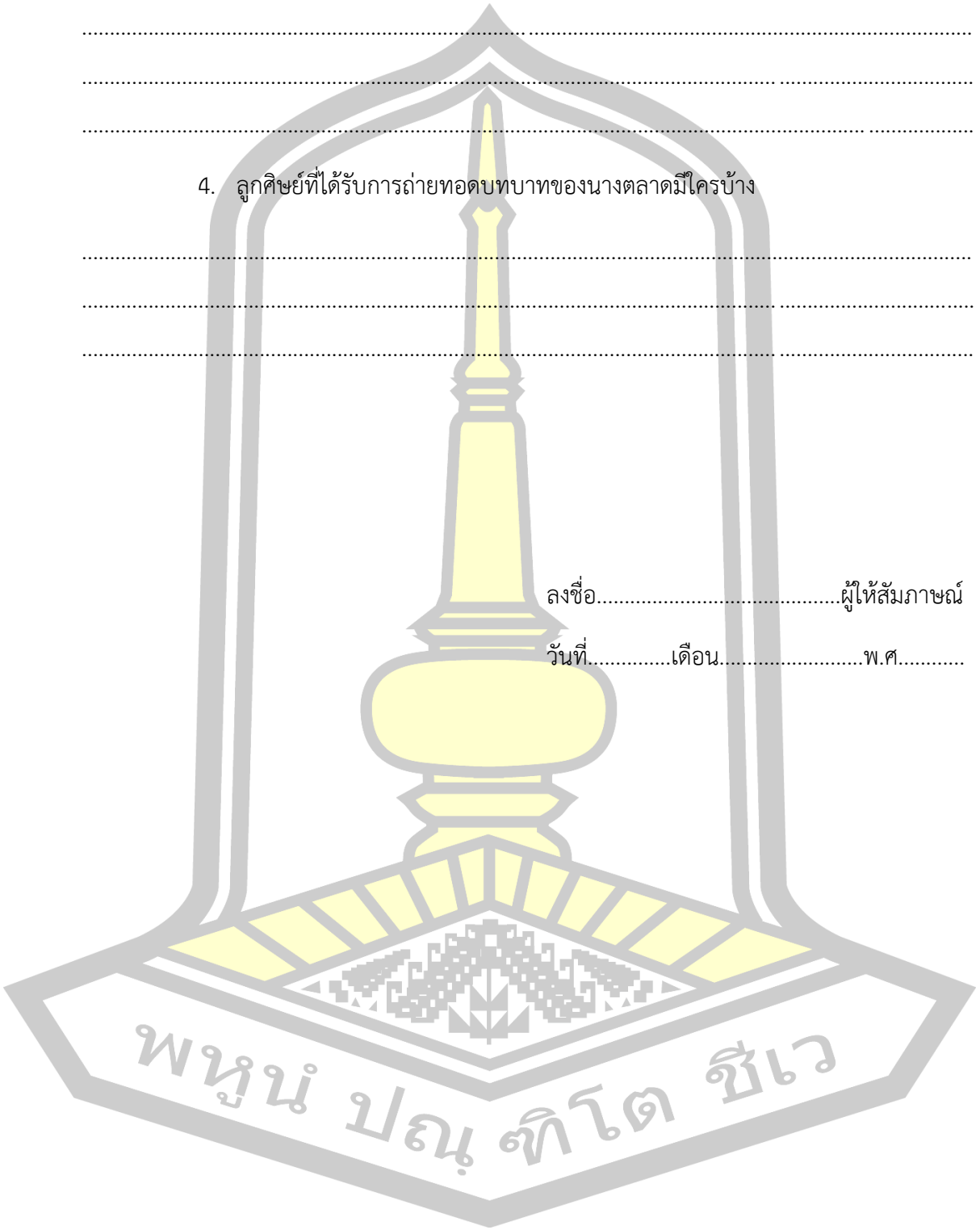
.....

.....

.....

ลงชื่อ.....ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....



แบบสอบภาษณ์ที่มีโครงสร้างชุดที่ 2

แบบสัมภาษณ์กลุ่มศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยจากครูรัจนา พวงประยงค์

เรื่อง นางตลาด : เพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ

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 ข้อมูลความรู้เกี่ยวกับสภาพปัจจุบันของครูนาฏศิลป์แบบฉบับละครหลวงและอื่นๆ

1. กระบวนการที่ได้รับถ่ายทอดเป็นอย่างไร
   .....
   .....
2. วิธีการฝึกปฏิบัติแบบฉบับของนางตลาดเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

3. ศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดลีลาของนางตลาดและมีประสบการณ์ด้านการแสดงละครนอกมากน้อยเพียงใด

.....

.....

.....

4. ความสามารถเฉพาะทางของศิษย์แต่ละคนที่ได้รับการถ่ายทอดในบทนางตลาดเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

5. การฝึกปฏิบัตินาฏศิลป์ในบทบาทนางตาดของศิษย์แต่ละคนมีแนวทางในการฝึกเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

แบบสัมภาษณ์ที่มีโครงสร้างชุดที่ 3

แบบสัมภาษณ์กลุ่มครูนาฏศิลป์ที่ได้รับการถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทย

เรื่อง นางตลาด : เพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ

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 ข้อมูลความรู้เกี่ยวกับกลวิธีในการแสดงของครูรัจนา พวงประยงค์

1. ครูมีกลวิธีการถ่ายทอดการแสดงละครนอกอย่างไร

.....

.....

.....

2. ครูมีกลวิธีการถ่ายทอดบทนางตลาดอย่างไร

.....

.....

พหูน ปณฺ ฑิโต ชีเว

3. ครูมีหลักการฝึกปฏิบัติบทนางตลาดให้สมจริงอย่างไร

.....

.....

.....

4. ครูมีกลวิธีการสร้างความเข้าใจและเข้าถึงตัวละครนางตลาดอย่างไร

.....

.....

.....

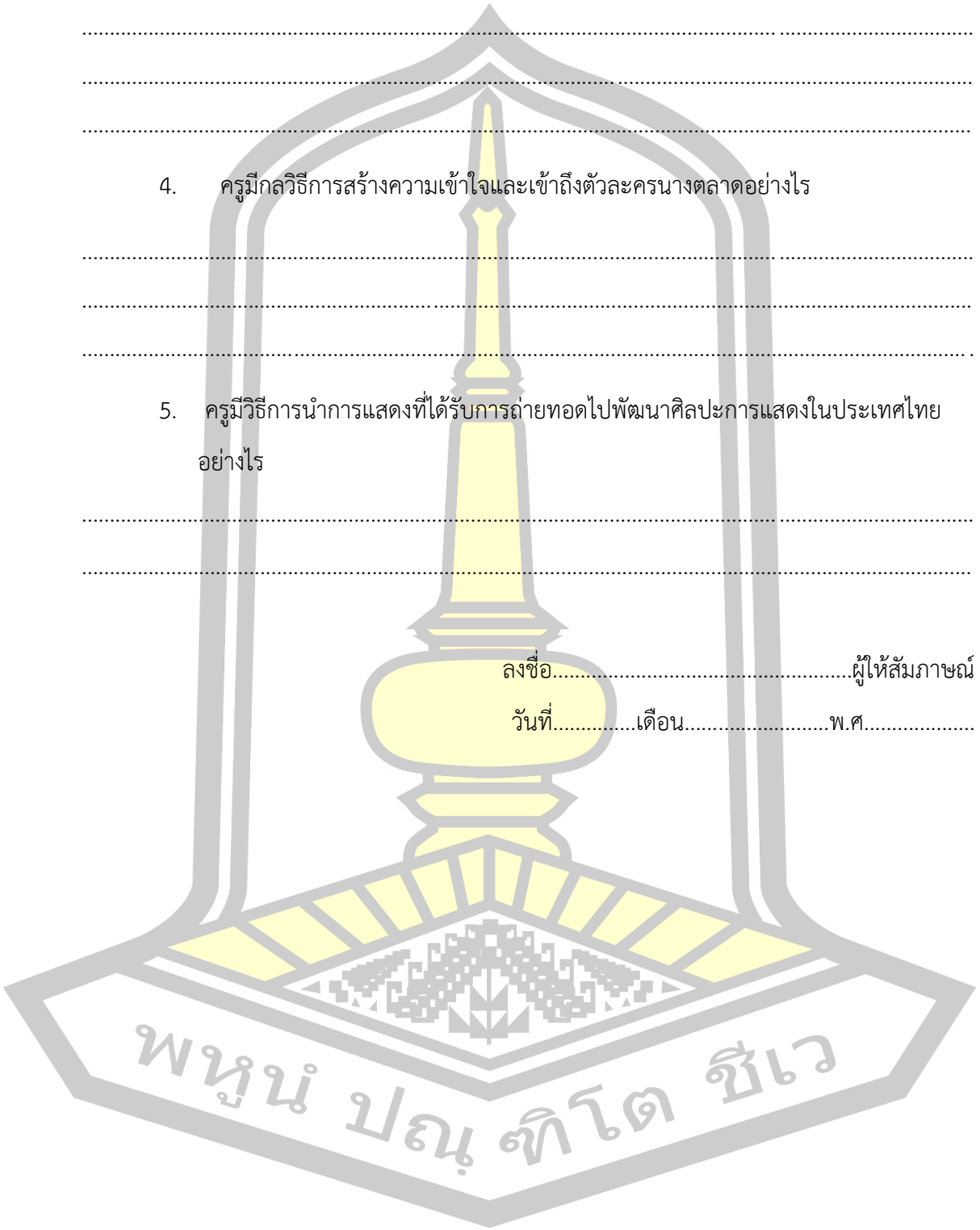
5. ครูมีวิธีการนำการแสดงที่ได้รับการถ่ายทอดไปพัฒนาศิลปะการแสดงในประเทศไทยอย่างไร

.....

.....

ลงชื่อ.....ผู้ให้สัมภาษณ์

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....



แบบสังเกต

สำหรับการวิจัยเรื่อง นางตลาด : เพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ

---

1. กิจกรรมที่สังเกต.....
2. วัน เวลา สถานที่.....
3. บุคลากร(ผู้ร่วม).....
4. เนื้อหาสาระจากการสังเกต.....
   4.1 ลักษณะท่ารำ สภาพร่างกาย ความกระฉับกระเฉง.....
   4.2 ลักษณะการเคลื่อนไหว วิธีการรำ การรำในท่าพิเศษ.....
   4.3 อื่นๆ.....
5. การมีส่วนร่วมในกิจกรรม.....
   5.1.....
   5.2.....
   5.3.....
6. กิจกรรมประกอบการสังเกต( ) ถ่ายรูป ( ) ถ่ายวีดีโอ ( ) สัมภาษณ์
7. ผู้สังเกต.....(ผู้วิจัย)
   ผู้ร่วมฟัง.....(ผู้ช่วย)

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว

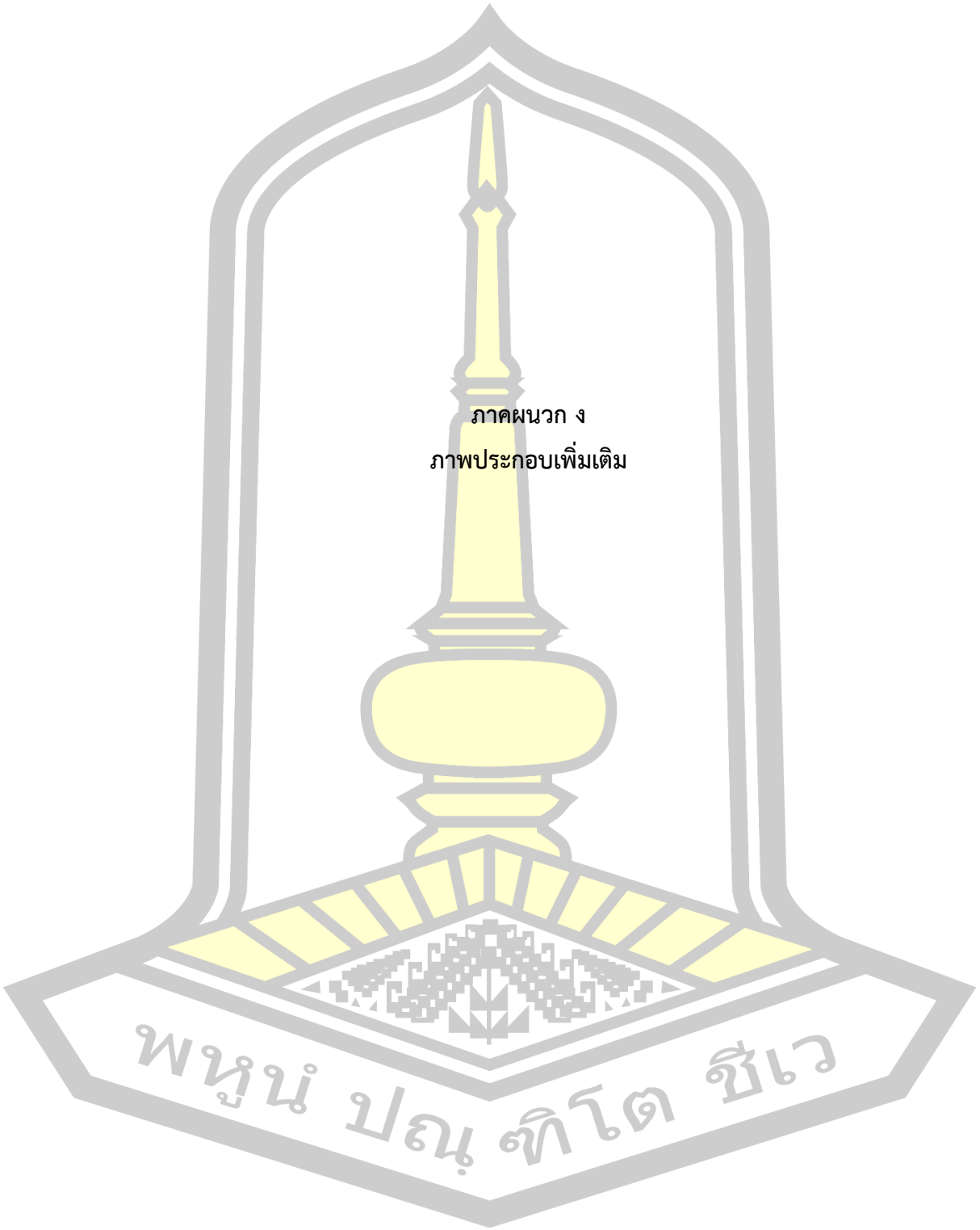
แบบสำรวจ

สำหรับการวิจัยเรื่อง นางตลาด : เพศสภาพในตัวละครนอกและกระบวนการกลายเป็นศิลปินแห่งชาติ

.....

6. กิจกรรมที่สังเกต.....
7. วัน เวลา สถานที่.....
8. บุคลากร(ผู้ร่วม).....
9. เนื้อหาสาระจากการสังเกต.....
   9.1 ลักษณะ สภาพร่างกาย ความกระฉับกระเฉง.....
   9.2 ลักษณะการเคลื่อนไหว วิธีการรำ การรำในท่าพิเศษ.....
   9.3 อื่นๆ.....
10. การมีส่วนร่วมในกิจกรรม.....
    5.1.....
    5.2.....
    5.3.....
6. กิจกรรมประกอบการสังเกต( ) ถ่ายรูป ( ) ถ่ายวีดีโอ ( ) สัมภาษณ์
7. ผู้สังเกต.....(ผู้วิจัย)
   ผู้ร่วมฟัง.....(ผู้ช่วย)

พหุน ปณ ฑิโต ชีเว



ภาคผนวก ง

ภาพประกอบเพิ่มเติม

ภาพประกอบ 103 ผู้วิจัยรับการถ่ายทอดท่ารำ
จากครูรัจนา พวงประยงค์
ที่มา : นันทวัน สังขะวร. 2561

ภาพประกอบ 102 ครูรัจนา พวงประยงค์
แนะนำการใช้สายตาให้ผู้วิจัย
ที่มา : นันทวัน สังขะวร. 2561

ภาพประกอบ 105 ครูรัจนา พวงประยงค์
ประยงค์จัดท่ารำให้ผู้วิจัย
ที่มา : นันทวัน สังขะวร. 2561

ภาพประกอบ 104ครูรัจนา พวงประยงค์
จัดท่ารำให้ผู้วิจัย
ที่มา : นันทวัน สังขะวร. 2561

ภาพประกอบ 106 ผู้วิจัยฝึกการเจรจาและการแสดงอารมณ์กับครูรัจนา พวงประยงค์
ที่มา : นันทวัน สังขะวร. 2561

ภาพประกอบ 107 ผู้วิจัยสัมภาษณ์ข้อมูลกับครูรัจนา พวงประยงค์
ที่มา : นันทวัน สังขะวร. 2561

ภาพประกอบ 108 ผู้วิจัยสัมภาษณ์กับครูรัจนา พวงประยงค์

ที่มา : นันทวัน สังขะวร. 2561

ภาพประกอบ 109 ครูรัจนา พวงประยงค์แนะนำท่ารำให้ผู้วิจัย ในบทนางตรีชฎา

ที่มา : นันทวัน สังขะวร. 2561

ภาพประกอบ 110 ผู้วิจัยกับดร.นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรมผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์กรมศิลปากรและกับครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปี 2533

ที่มา : นันทวัน สังขะวร. 2561

ภาพประกอบ 111 ผู้วิจัยกับอ.ปรเมศย์ บุญยะชัย ผู้กำกับการแสดงโขนพระราชทานผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์กรมศิลปากร

ที่มา : นันทวัน สังขะวร. 2561

ภาพประกอบ 112 ผู้วิจัยกับรศ.ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปี 2548

ภาพประกอบ 113 ผู้วิจัยกับพิสมัย วิไลศักดิ์
ที่มา : นันทวัน สังขะวร. 2561

ภาพประกอบ 114 ผู้วิจัยกับครูเวณิกา บุณนาค
ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ปี 2560
ที่มา : นันทวัน สังขะวร. 2561

ภาพประกอบ 115 ผู้วิจัยกับครูรัตติยะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง
ที่มา : นันทวัน สังขะวร. 2561

ภาพประกอบ 116 ผู้วิจัยกับครูวรวรรณ พลับประสิทธิ์
ศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดบทนางตลาดจากครูรัจนา พวงประยงค์
ที่มา : นันทวัน สังขะวร. 2561

ภาพประกอบ 117 119 ผู้วิจัยกับ ว่าที่ร้อยตรีดร. เกิดศิริ นกน้อย กำกับการแสดงโขนพระราชทาน
ที่มา : นันทวัน สังขะวร. 2561

ภาพประกอบ 118 ผู้วิจัยกับ ดร.ธีรเดช กลิ่นจันทร์
ศิลปินผู้รับบทพระรามในการแสดงโขนพระราชทาน
ที่มา : นันทวัน สังขะวร. 2561

ภาพประกอบ 119 ผู้วิจัยสังเกตการแสดงบทนางเบญกายของครูรัจนา พวงประยงค์
ณ โรงละครแห่งชาติ
ที่มา : นันทวัน สังขะวร. 2561

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ	นางนันทวัน สังขะวร
วันเกิด	20 กรกฎาคม พ.ศ.2511
สถานที่เกิด	กาฬสินธุ์
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	27 หมู่ 6 ตำบล พรหมมาสตร์ อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี รหัสไปรษณีย์ 15000
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	ครูชำนาญการพิเศษ
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ถนนรามเดโช ตำบลทะเลชุบศร อำเภอ เมือง จังหวัด ลพบุรี รหัสไปรษณีย์ 15000
ประวัติการศึกษา	พ.ศ. 2524 การศึกษาระดับนาฏศิลปชั้นต้น วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
	พ.ศ. 2527 การศึกษาระดับนาฏศิลปชั้นกลาง วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
	พ.ศ. 2532 การศึกษาระดับประกาศนียบัตรนาฏศิลปชั้นสูง วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
	พ.ศ. 2534 ปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
	พ.ศ. 2541 ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต (กศ.ม.) สาขาวิชาเทคโนโลยีทางการศึกษา มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
	พ.ศ. 2562 ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) สาขาวิชาการวิจัยทางศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

พหูน ปณฺฑิโต ชีเว