- 1 ก.ค. 2564

รายงานการวิจัย

การสร้างสรรค์ละครโนรา เรื่อง พระเวสสันดรชาดก

The Creative of Nora Drama : The Story of Vessantara

นายยุทธพงศ์ ช่วยนาเขต

รายงานวิจัยฉบับนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากงบประมาณกองทุนวิจัย

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2560

1147551
6 ก.ย. 2561
ศ 791.1
ย 44ก

บทคัดย่อ

ชื่อผู้วิจัย ยุทธพงศ์ ช่วยนาเขต
ชื่องานวิจัย การสร้างสรรค์ละครโนรา เรื่อง พระเวสสันดรชาดก
สังกัดคณะ ศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
ปี พ.ศ. 2560

ในกระบวนการสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์ได้เล็งเห็นถึงเนื้อหาสาระที่จะนำมาการประพันธ์บทร้องและบทเจรจา ซึ่งในกัณฑ์หิมพานต์ และ กัณฑ์ทานกัณฑ์มีการดำเนินเรื่องของตัวละครที่ไม่ซับซ้อนมากนัก ผู้สร้างสรรค์สามารถนำเนื้อเรื่องพระเวสสันดรชาดกกัณฑ์หิมพานต์ และ กัณฑ์ทานกัณฑ์ มาประพันธ์เป็นบทร้องโนราและบทเจรจาโดยที่ผู้สร้างสรรค์สามารถนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานทางด้านศิลปะการแสดงในรูปแบบของละครโนรา ทั้งนี้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการแสดงนิพนธ์ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบท่ารำควบคู่กับท่าธรรมชาติในชีวิตประจำวันตามอิริยาบทของมนุษย์มาตีท่าประกอบบทร้องและบทเจรจา ในการออกแบบท่ารำนั้นผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงข้อมูลพื้นฐานของโนรามาเป็นบรรทัดฐานในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง โดยจำแนกรูปแบบของการแสดงออกเป็นฉาก ๆ และเปลี่ยนฉากโดยใช้ตัวละคร มีทั้งหมด 2 ฉาก ซึ่งแต่ละฉากจะมีการร้องและการเจรจาโต้ตอบไปมาระหว่างตัวละครเพื่อดำเนินเรื่องราวและสื่อความหมายให้ผู้รับสารเข้าใจได้อย่างชัดเจน

รูปแบบของการแสดงของละครโนรา เรื่อง พระเวสสันดรชาดก มีรูปแบบการแสดงแบบละครโนรา ที่มีการผสมผสานกับละครสมัยใหม่ โดยใช้การร้องบท การเจรจา เป็นการดำเนินเรื่อง และดนตรีประกอบการแสดงผู้สร้างสรรค์นำดนตรีแบบละครโนราดั้งเดิม และใช้การเจรา การแต่งกาย ฉาก แสง สี เสียง แบบละครสมัยใหม่ โดยผู้สร้างสรรค์สามารถอธิบายเป็นฉากๆ

ลักษณะท่ารำของละครโนราเรื่อง พระเวสสันดรชาดก ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบท่ารำเป็น 2 ลักษณะ คือ

1 . การรำตีบท คือ การนำท่าโนราตีท่ารำประกอบบทร้อง โดยใช้ท่าพื้นฐานของโนรา เช่น ท่าเขาควาย, ท่าท่องโรง, ท่าพระอาทิตย์ ฯลฯ เป็นต้น

2. การแสดงท่าทางตามท้องเรื่อง คือ เป็นการใช้ท่าทางตามธรรมชาติของมนุษย์มาตีท่าประกอบในขณะที่ตัวละครพูดเจรจาโต้ตอบกัน

ลักษณะเทคนิค แสง สี ประกอบการแสดงละครโนรา เรื่อง พระเวสสันดรชาดก เทคนิคแสงสีเสียง ก็เป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งของการสร้างบรรยากาศของเรื่องราวหรือการแสดงที่ผู้สร้างสรรค์จะสื่อให้ผู้ชม

การสร้างสรรค์การแสดงโดยสร้างสรรค์ในด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านละครโนราซึ่งประกอบด้วย ประเด็นหลักๆ ดังนี้ 1.แนวความคิด 2.ลักษณะรูปแบบการแสดง 3.ลักษณะดนตรี 4.ลักษณะเครื่องแต่งกาย 5.อุปกรณ์ที่นำมาประกอบการแสดง 6.ระยะเวลาในการแสดง 7.ลักษณะท่ารำ 8.การคัดเลือกนักแสดง 9.เทคนิคแสงสีเสียงประกอบการแสดง 10บทละคร และจัดนำผลงานสร้างสรรค์ออกสู่สาธารณชน

กิตติกรรมประกาศ

ในการทำงานวิจัยสร้างสรรค์ละครโนรา เรื่อง พระเวสสันดรชาดก ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี เนื่องจากผู้วิจัยได้รับความช่วยเหลือดูแลเอาใจใส่เป็นอย่างดีจากหลายๆฝ่ายโดยเฉพาะคณาอาจารย์ที่ปรึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ที่คอยช่วยเหลือและให้คำแนะนำตรวจตราแก้ไขให้ข้อเสนอแนะ ติดตามความก้าวหน้าในการดำเนินงานวิจัย ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้ง ในความเมตตากรุณาของอาจารย์เป็นอย่างยิ่งและขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูง ไว้ ณ โอกาสนี้

กราบขอขอบคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจขันธ์ ที่ได้กรุณาให้ข้อเสนอแนะ ชี้แนะแนวทาง แก้ไขและให้ข้อคิดต่างๆที่เป็นประโยชน์ในการดำเนินงานวิจัยจนเสร็จลุล่วง

กราบนมัสการพระครูสถิต วัฒนานุกูล เจ้าคณะตำบลกำโลน วัดโคกโพธิ์สถิต อำเภอลานสกา จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นพระนักเทศมหาชาติของจังหวัดนครศรีธรรมราช ที่ให้ข้อมูลเรื่องพระเวสสันดรชาดกในรูปแบบของการแสดงที่ถูกต้องตามหลักของพระพุทธศาสนา

ขอขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญด้านการแสดงโนรา คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ อาจารย์สุพัฒน์ นาคเสน และศิลปินโนราที่สละเวลาในการให้ข้อมูลในการทำวิจัยสร้างสรรค์ฉบับนี้

ขอบคุณนักศึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ที่คอยอนุเคราะห์ตนเองในการเป็นแบบถ่ายภาพ

ขอขอบพระคุณสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ที่มอบทุนอุดหนุนการวิจัยจากงบประมาณกองทุนวิจัย ในการทำวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง พระเวสสันดรชาดก

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้รับการช่วยเหลือและกำลังใจจากคุณพ่อคุณแม่พี่ๆ น้องๆ และเพื่อนๆ ตลอดจนบุคคลต่างๆที่ให้ความช่วยเหลืออีกมากมาย ผู้วิจัยไม่สามารถกล่าวนามได้หมดในที่นี้ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้งในความกรุณาและความปรารถนาดีของทุกท่านเป็นอย่างยิ่ง จึงกราบขอบพระคุณและขอบคุณไว้ ณ โอกาสนี้

ยุทธพงศ์ ช่วยนาเขต
คณะศิลปกรรมศาสตร์
มกราคม 2562

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย........ ข
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ........ ค
กิตติกรรมประกาศ........ ง
สารบัญ........ จ
สารบัญตาราง........ ซ
สารบัญภาพ........ ฌ

บทที่ 1. บทนำ........ 1
วัตถุประสงค์โครงการวิจัย........ 3
กรอบแนวความคิดในการวิจัย........ 3
ขอบเขตของโครงการวิจัย........ 4
ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย........ 5
นิยามศัพท์เฉพาะ........ 5

บทที่ 2. เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง........ 7
เอกสารที่เกี่ยวข้อง........ 7
ความหมายโนรา........ 7
ตำนานโนรา........ 8
กลอนโนรา........ 15
กลอนโนราในรูปแบบการรำทำบท........ 26
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการละคร........ 28
แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง........ 37
ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์........ 37
ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว........ 40
งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนรา........ 41

บทที่ 3. วิธีการดำเนินงานวิจัย........ 46
แหล่งข้อมูล........ 46
แผนการดำเนินงาน........ 47
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย........ 48
การเก็บรวบรวมข้อมูล........ 48
การวิเคราะห์ข้อมูล........ 48
วิธีการนำเสนอข้อมูล........ 49

บทที่ 4. กระบวนการสร้างสรรค์ 51
แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน 51
รูปแบบการแสดง 52
ดนตรีประกอบการแสดง 52
ลักษณะท่ารำ 56
การคัดเลือกนักแสดง 56
เทคนิค แสง สี ประกอบการแสดง 57
บทละครโนราพระเวสสันดรชาดก 57
กระบวนการออกแบบท่ารำ 58

บทที่ 5. สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ 128
บทสรุป 128
ประโยชน์ที่ได้รับ 130
ข้อเสนอแนะ 130

บรรณานุกรม 131
ภาคผนวก 133
ประวัติของผู้วิจัย 141

SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

สารบัญตาราง

ตาราง หน้า

1. กรอบแนวความคิด.. 3

สารบัญภาพ

ภาพที่ หน้า

1. ทับ 52
2. กลอง 53
3. โหม่ง 53
4. ฉิ่ง 54
5. แตระ 54
6. ปี่ 55
7. ท่าพราหมณ์เฒ่ามาทูลพระเวสสันดร 58
8. ท่าพราหมณ์เฒ่าเล่าเหตุการ 59
9. ท่าพราหมณ์เฒ่าเล่าเหตุการณ์ให้พระเวสสันดรรับฟัง 60
10 ท่าพราหมณ์เฒ่าถวายความเคารพต่อพระเวสสันดร 61
11. ท่าพราหมณ์เฒ่าเล่าเหตุการณ์ให้พระเวสสันดรฟัง 62
12. ท่ามีดทั้งแปด 63
13. ท่าพราหมณ์เฒ่ากำลังหาหนทางเล่าพระเวสสันดร 64
14. ท่าท่องโรง 65
15. ท่าเล่าเหตุการณ์ 66
16. ท่าให้พระองค์ทรงรับฟัง 67
17. ท่าชี้ไปเมืองคลิงคะราช 68
18. ท่าหยาดฝน 69
19. ท่านับ 70
20. ท่าหมดที่หวัง 71
21. ท่าประชาชนอยากลำบากจัง 72
22. ท่าความมุ่งหวัง 73
23. ท่าเลยมาขอ 74
24. ท่าคชชาชาญ 75
25. ท่าเราพระเวส 76
26. ท่าเมตตา 77
27. ท่าประทานให้ 78
28. ท่าชนหญิงชาย 79
29. ท่ารู้สิ้น 80
30. ท่าทั่วถิ่นฐาน 81
31. ท่าต่างโกธรเคือง 82
32. ท่าพระเวสสันดร 83
33. ท่าพระภูมิบาล 84

SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
34. ท่านำรายงานไปบอกเล่า	85
35. ท่าถวายบังคม	86
36. ท่าลงโทษลงทัณ	87
37. ท่าประหาร	88
38. ท่าไล่ออกจากเมือง	89
39. ท่าท่องโรง	90
40. ท่าเศร้าสร้อย	91
41. ท่าตัวเรา	93
43. ท่าพระเวสสันดรทรงเศร้าหมอง	95
44. ท่าสั่งพระนางมัทรี	97
45. ท่าความประสงค์	99
46. ท่าคุยกับพระนางมัทรี	101
47. ท่าในปรางทรง	103
48. ท่าบอกพระนางมัทรี	105
49. ท่าไปไกลจาก	107
50. ท่าฝากลูกด้วย	109
51. ท่าใจแทบขาด	111
52. ท่าน้ำตาพรั่งพราย	113
53. ท่าเข้ากอดลูกทั้งสอง	115
54. ท่ารวมความว่าตัดสินใจไปด้วยกัน	117
55. ท่าจะขึ้นกราบองศ์ราชัน	119
56. ท่าถวายบังคมลา	121
57. ท่าท่องโรง	123
58. ท่าท่องโรง	125

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

ความสำคัญและที่มาของปัญหาที่ทำการวิจัย

การแสดงพื้นบ้าน มีความผูกพันกับมนุษย์นับตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงที่มีความหลากหลาย ทางวัฒนธรรมประเพณีที่แสดงให้เห็นถึงบริบทของสังคม ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญยิ่งในทางวัฒนธรรม ที่สืบทอดกันมายาวนาน

อุดม หนูทอง (2542). ได้กล่าวไว้ว่า การละเล่นพื้นเมืองของแต่ละท้องถิ่นมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว อันเนื่องมาจากอิทธิพลของสภาพทางภูมิศาสตร์ เศรษฐกิจ และสังคม การศึกษา การละเล่นพื้นบ้านจึงทำให้เข้าใจถึงวัฒนธรรมของชาวบ้านในท้องถิ่นนั้นๆ ได้ดีอีกทางหนึ่ง การละเล่นพื้นบ้าน ถือได้ว่าเป็นส่วนหนึ่งของชีวิตจิตใจมนุษย์ซึ่งในสมัยก่อนนั้นได้สร้างสรรค์จากเงื่อนไขของสภาพแวดล้อมของแต่ละท้องถิ่น ทำให้การละเล่นพื้นบ้านในท้องถิ่นต่างๆ มีความแตกต่างกันออกไป และยังมีคุณค่าทางวัฒนธรรมประเพณี ที่สะท้อนถึงความคิดความเชื่อและ วิถีชีวิตของชาวบ้านในแต่ละสังคม

ศิลปวัฒนธรรมแต่ละภาค แต่ละท้องถิ่นย่อมมีความแตกต่างกันออกไป ตามลักษณะ ภูมิประเทศ ซึ่งบ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละภูมิภาคได้ดี การละเล่นพื้นบ้านบางชนิด ก็มีประวัติความเป็นมาที่ช้านาน และเป็นที่นิยมกันอย่างกว้างขวางของคนในพื้นที่ ดังเช่น โนรา ของทางภาคใต้ ซึ่งเป็นที่นิยมกันมาตั้งแต่อดีต จนถึงทุกวันนี้ โนราเป็นมหรสพพื้นบ้าน หรือ ศิลปะการฟ้อนรำอย่างหนึ่งของทางภาคใต้ มักจะมีผู้เรียกและเขียนเป็นอย่างอื่นอีกหลายชื่อ เช่น มโนราห์, โนห์รา, โนรา และโนราห์ ชาวภาคใต้ถือว่าเป็นศิลปะการแสดงที่เก่าแก่ และได้รับการสืบทอดมาตั้งแต่สมัยโบราณกาล โนรา จึงเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่นและชุมชน เพราะโนรามีการรำที่เป็นแบบแผน การร้องและพิธีกรรม ที่เกิดจากความเชื่อบางประการโนราจึงเป็นศิลปะที่ได้รับความนิยมสูงสุดมาเป็นเวลาอันยาวนาน เพราะโนราเป็นการแสดงที่พัฒนามาจากการประกอบพิธีกรรมของคนภาคใต้ เมื่อมีเรื่องทุกข์เนื้อร้อนใจ บ้างหาที่พึ่งเพื่อยึดเหนี่ยวจิตใจ หรือช่วยแก้ไขเรื่องเดือดร้อน ก็ต้องบนบานสานกล่าวขอให้วิญญาณบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว มาช่วยเป็นกำลังใจ ดลบันดาลในเรื่องทุกข์ร้อนดังกล่าวให้หมดไป ความเชื่อเกี่ยวกับโนรา มักจะสืบทอดต่อๆกันมา แม้ความเชื่อบางอย่างจะมีการปรับเปลี่ยนบ้าง ความเชื่อเกี่ยวกับโนราปรากฏอยู่ในหลายขั้นตอนของการแสดงโนรา ซึ่งคนภาคใต้ได้ยึดติดกับพิธีกรรมของโนรา เช่น พิธีครอบเทริดโนรา พิธีกรรมการร้องบน พิธีกรรมการแก้บน และโนราโรงครู

ในการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู เป็นการบวงสรวงบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว และมีการพูดคุยกัน ระหว่างลูกหลาน และบรรพบุรุษที่ล่วงลับ โดยการผ่านทางร่างทรง ในการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูมีอยู่หลากหลายขั้นตอนโดยแยกการประกอบพิธีกรกรรมเป็น 3 วัน คือ

พิธีกรรมวันแรก

1. โนราเข้าโรง หมายถึง คณะโนราจะเตรียมเข้าโรงตอนเวลานกชุมรัง โดยยกอุปกรณ์ต่างๆ เข้าโรงพร้อมประโคมเครื่องดนตรี โดยผู้นำคณะจะบริกรรมคาถา
2. ตั้งเครื่อง หมายถึง ลูกคู่บรรเลงเครื่องดนตรีล้วนๆ เพื่อตรวจสอบความพร้อมของเครื่องดนตรี และประกาศให้รู้ว่าโนรามาถึงแล้ว
3. เบิกโรง หมายถึง เป็นการเปิดโรงพิธี เพื่อเชื้อเชิญครูหมอโนราได้เข้ามาชุมนุมในโรงพิธี

4. กาดครู หมายถึง การบูชาคุณครูและขออนุญาตสิ่งศักดิ์ต่างๆ เพื่อทำการแสดง และเป็นการชุมนุมเทวดา
5. เชิญครู หมายถึง การเชื้อเชิญวิญญาณบรรพบุรุษให้เข้ามาในปรัมพิธี
6. รำถวาย หมายถึง การรำโนราโดยทั่วไปซึ่งมีให้เห็นในปัจจุบัน

พิธีกรรมวันที่สอง

1. ชักแสงทอง หมายถึง การบูชาพระอาทิตย์
2. การรำหน้าศาล ประกอบด้วยดังนี้
   - การแต่งพอก
   - ตั้งเมือง
   - เล่นสิบสองคำพลัด
   - จับบทออกเรื่องสิบสอง
   - การรำคล้องหงส์
   - รำแทงเข้
3. การเชิญครูหมอโนรา หมายถึง การเรียกวิญญาณบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้วให้มาประทับทรง และพูดคุยกันระหว่างลูกหลานกับครูหมอโนรา

พิธีกรรมวันที่สาม

1. บูชาครู หมายถึง กาดครู
2. รำลาโรง หมายถึง การรำถวายให้แก่ครูหมอโนรา
3. เซ่นไหว้และบวงสรวงครูหมอโนรา หมายถึง บรรพบุรุษที่ได้ล่วงลับไปแล้วได้มากินเครื่องสังเวยที่ลูกหลานจัดเตรียมไว้ให้
4. ตัดเหมรย หมายถึง การแก้บนที่ลูกหลานได้บนเอาไว้ให้ขาดหายไป
5. จับบทลาโรง หมายถึง การร้องบทเพื่อลาโรง
6. ส่งครู หมายถึง การส่งวิญญาณบรรพบุรุษกลับไปสถานเคหาที่เดิมและขับไล่ผีที่มาแอบอยู่ในโรง
7. พลิกโรง หมายถึง การพลิกสาดคล้า เพื่อแสดงให้รู้ว่าการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครูได้เสร็จสิ้นเรียบร้อยแล้ว

และหนึ่งในขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู คือ การแสดงเรื่องซึ่งประกอบไปด้วย 12 เรื่องด้วยกัน เช่น เรื่องพระสุธนมโนห์รา,เรื่องพระรถเสน,เรื่องพระลักษณวงศ์,เรื่องโคบุตร,เรื่องสังข์ทอง,เรื่องดาราวงศ์,เรื่องพระอภัยมณี, เรื่องจันทโครพ,เรื่องสินนุราช,เรื่องสังข์ศิลป์ชัย,เรื่องมณีพิชัย และเรื่องไกรทอง,จาก 12 เรื่องดังกล่าวนี้ ในการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมจะเล่นแบบสั้นๆ รวบรัดตัดใจความเพื่อให้ทันกับเวลา โดยใช้นักแสดง 2 ตัว คือ ตัวนายโรง กับตัวนายพราน สวมบทบาทเป็นตัวละครในเรื่อง แล้วดำเนินเรื่องด้วยการเล่ามากกว่าการเจรจาหรือร้องบท

ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาการแสดงละครโนราที่ปรากฏในพิธีกรรมโนราโรงครู โดยใช้แนวคิดจาก 12 เรื่อง มาเป็นเกณฑ์ในการสร้างสรรค์ละครเรื่องใหม่ คือเรื่อง พระเวสสันดรชาดก โดยนำมาแต่งเป็นบทร้องโนราโดยเพิ่มจำนวนผู้แสดงให้เท่ากับจำนวนของตัวละครในท้องเรื่อง และเพิ่มบทเจรจาเพื่อสะดวกในการดำเนินเรื่องมากกว่าการเล่าเรื่องย่อๆ

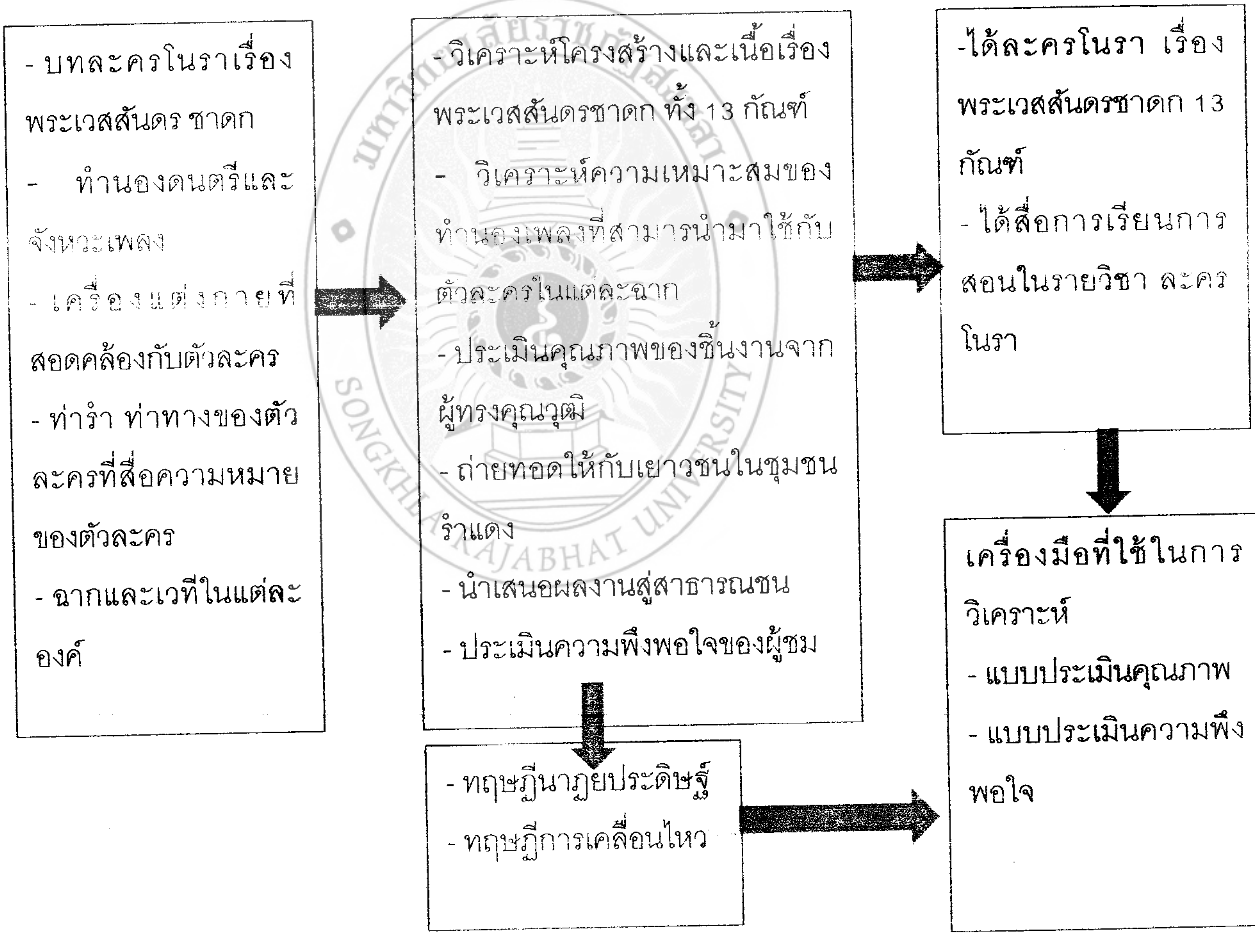
วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย

ในการสร้างสรรค์ละครโนราเรื่องพระเวสสันดรชาดก ครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์ของการศึกษาเพื่อที่จะส่งผลสัมฤทธิ์ต่อการสร้างสรรค์ผลงาน ไว้ดังนี้

เพื่อสร้างสรรค์การแสดงละครโนราเรื่องพระเวสสันดร จำนวน 2 กัณฑ์

กรอบแนวความคิด

ในการสร้างสรรค์ละครโนราเรื่องพระเวสสันดรชาดก ครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวความคิดในการศึกษาเพื่อที่จะส่งผลสัมฤทธิ์ต่อวัตถุประสงค์ คือ ผู้สร้างสรรค์ศึกษาประวัติและพัฒนาการละครโนราเพื่อนำมาวิเคราะห์หาโครงสร้างในการสร้างสรรค์ผลงานละครโนราเรื่องพระเวสสันดรชาดกในรูปแบบการแสดงละครพื้นบ้าน ซึ่งสามารถระบุกรอบแนวความคิด ในการศึกษาค้นคว้าไว้ดังต่อไปนี้



ขอบเขตของโครงการวิจัย

ในการสร้างสรรค์ละครโนราเรื่องพระเวสสันดรชาดกครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการศึกษาเพื่อที่จะส่งผลสัมฤทธิ์ต่อวัตถุประสงค์ สามารถระบุขอบเขตในการศึกษาค้นคว้าไว้ดังต่อไปนี้

1. ขอบเขตด้านเนื้อหา

ผู้สร้างสรรค์ศึกษาประวัติและพัฒนาการละครโนราเพื่อนำมาวิเคราะห์หาโครงสร้างในการสร้างสรรค์ผลงานละครโนราเรื่องพระเวสสันดรชาดกจำนวน 2 กัณฑ์ คือ กัณฑ์หิมพานต์ และกัณฑ์ทานกัณฑ์ในรูปแบบการแสดงละครพื้นบ้านเท่านั้น

2. ขอบเขตด้านประชากร

ในการสร้างสรรค์ละครโนราเรื่องพระเวสสันดรชาดกครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดกลุ่มประชากรเพื่อให้ข้อมูลในการดำเนินการวิจัยไว้จำนวน 2 กลุ่ม ดังนี้

2.1. กลุ่มพระนักเทศมหาชาติ ได้แก่

2.1.1 พระครูสถิต วัฒนานุกูล เจ้าคณะตำบลกำโลน วัดโคกโพธิ์สถิต อำเภอลานสกา จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นพระนักเทศมหาชาติของจังหวัดนครศรีธรรมราช

2.2. กลุ่มโนราที่มีความชำนาญในการแสดงละครโนรา ได้แก่

2.2.1 อาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ เป็นอาจารย์และสิลปินทางโนราอย่างแท้จริง มีผลงานการแสดงมากมายทั้งในประเทศและต่างประเทศ โดยจะนำลูกศิษย์ที่มีทั้งรุ่นเล็ก รุ่นกลาง และรุ่นใหญ่ ออกแสดงทุกทุกท้องที่ และเป็นนายโรงโนราที่มีความสามารถในการรำโนราเป็นอย่างดียิ่ง ลีลาอ่อนช้อยน่าชม ไม่ว่าจะเป็นการรำคล้องหงส์ การรำแทงเข้และรำทำบทเสียงร้องดี ขณะนี้ได้สั่งสอน ฝึกลูกศิษย์มากมายและนำออกแสดงในงานต่างๆ เพื่อเป็นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านการแสดงทั้งในและต่างประเทศอีกมากมาย จึงทำให้โนราธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ได้รับการเชิดชูเกียรติ ให้ได้รับพระราชทานรางวัลพระสิทธิธาดาทองคำ ในฐานะผู้มีผลงานดีเด่นทางวัฒนธรรม ด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้าน เพื่อเป็นเกียรติยศแห่งชีวิตสืบไป

2.2.2 อาจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ศิลปินโนราและผู้เชี่ยวชาญมีความรู้และความสามารถในการรำของสายท่านขุนอุปถัมภ์นรากรณ์

2.2.3 อาจารย์สุพัฒน์ นาคเสน ศิลปินโนราและอาจารย์สังกัดวิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช ผู้เชี่ยวชาญด้านบทกลอนและการบวนการรำสายโนรายก ชูบัว

2.2.4 อาจารย์จิน ฉิมพงศ์ ศิลปินโนราและอาจารย์อาวุโส สังกัดมหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช ผู้มีความรู้ความสามารถในการรำโนราและเชี่ยวชาญในเรื่องกาพย์กลอนโดยเฉพาะการด้นกลอนสดหรือกลอนมุตโต

3. ขอบเขตด้านระยะเวลา

ในการสร้างสรรค์ละครโนราเรื่องพระเวสสันดรชาดกครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตด้านระยะเวลาเพื่อที่จะสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในรูปแบบการแสดงละครพื้นบ้านพร้อมจัดทำรูปเล่มให้แล้วเสร็จในช่วงปี พ.ศ. 2563

ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่องการรำทำบทโนราผู้วิจัยได้ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ดังนี้

1. ผลการศึกษาวิจัยในครั้งนี้สามารถนำไปใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานในการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับการแสดงละครโนราของทางภาคใต้ได้

2. ได้แนวทางหรือเป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์ละครโนราอันเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าทางด้านนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้

3. เป็นหลักฐานในการแสดงภูมิปัญญาของการแสดงโนราในการประพันธ์บทและออกแบบท่ารำให้สอดคล้องกับบทที่ประพันธ์ขึ้น

นิยามศัพท์เฉพาะ

เพื่อให้ความหมายของคำหรือข้อความในงานวิจัยการรำทำบทนี้เป็นที่เข้าใจตรงกัน ผู้วิจัยจึงกำหนดความหมายของคำ หรือข้อความที่ใช้ในงานวิจัย ดังนี้

แนวคิด หมายถึง การคิดท่ารำประกอบการรำทำบทโนรา อย่างมีแบบแผนมีความสอดคล้องระหว่างท่ารำ และเนื้อหาของบท ที่ประพันธ์

กัณฑ์ หมายถึง ตอนที่ใช้เรียกในเรื่องพระเวสสันดรชาดก

กระบวนการรำ หมายถึง รายละเอียดของลักษณะท่ารำที่เป็นขั้นเป็นตอนมีการท่ารำที่ต่อเนื่องเชื่อมโยงกันเป็นกระบวนหรือร้อยเรียงความสมดุลของท่ารำตั้งแต่ต้นจนจบ

การรำ หมายถึง เป็นการเรียกการรำชุดใดชุดหนึ่ง ซึ่งการรำในแต่ละชุดอาจจะประกอบไปด้วยกระบวนการรำที่ปลีกย่อยและแตกต่างกันออกไป

ซัดท่า หมายถึง การเหวี่ยงมือไปในลักษณะต่างๆของท่ารำเพื่อที่จะไปยังท่าหลักของกระบวนการรำในแต่ละท่า ทั้งนี้การเหวี่ยงมือจะแตกต่างกันขึ้นอยู่กับท่าหลักในแต่ละท่า

รำทำบท หมายถึง การตีท่ารำประกอบบทร้อง ตามเนื้อหาของบทแต่ละวรรคแต่ละคำ ที่จะสื่อออกมาให้ผู้ชมรับรู้โดยผ่านท่าทางของกระบวนการรำเพื่อสื่อความหมายเนื้อหาของบท

โนรา หมายถึง ผู้วิจัยได้ระบุความหมายเป็น 2 ประเด็น คือ ประเด็น 1 โนราคือศิลปะการแสดงพื้นเมืองของภาคใต้ซึ่งประกอบด้วยการรำการร้องและมีการเล่นเป็นเรื่องและนอกจากนี้โนรายังจำแนกออกได้ 2 แบบคือ โนราพิธีกรรมและโนราบันเทิง โนราในประเด็นที่ 2 คือ คำที่ใช้เรียกชื่อศิลปินคนนั้น เช่นโนราธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ โนราสุพัฒน์ นาคเสน

ร่ายแตระ หมายถึง การร้องกลอนโดยมีเครื่องคนตรีคือแตระเป็นผู้นำจังหวะศิลปินโนราจะเรียกขานว่าร่ายแตระหรือร่ายหน้าแตระ การร่ายแตระนั้นศิลปินโนราจะตีท่ารำหรือไม่ตีท่ารำประกอบบทก็ได้ ขึ้นอยู่กับโนราแต่ละท่าน และผู้ร้องกลอนอาจพลิกจังหวะทำนองเพลง เป็นสองชั้น หรือสามชั้นก็ได้ คือร้องกลับไปกลับมา อย่างรวดเร็ว

รำอวดลีลา หมายถึง เป็นการรำที่อวดความสามารถเฉพาะตัวของโนราแต่ละคน ในลักษณะท่วงท่าลีลาที่ไม่เหมือนกัน ขึ้นอยู่กับบุคลิกภาพ ความถนัด ทั้งนี้ต้องสอดคล้องกับท่วงทำนองของดนตรีและรูปแบบที่เป็นความเฉพาะของโนรานั้นๆ

เพลงทับ เพลงโทน หมายถึง ทำนองเพลงทับเพลงโทน เป็นศิลปะชั้นสูงกว่าทำนองรายแตระ เป็นจังหวะและทำนองที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ของเพลงทับเพลงโทนเอง เป็นการแสดงกลเม็ด

ของโนรากับนายทับ และนอกจากนี้ ยังสามารถตีท่ารำประกอบได้หลากหลาย คล้ายกับการรำทำบท แต่ทำนองเพลงและลูกเล่นของเพลง จะมีจังหวะถี่กว่าทำนองเพลงกราวที่ใช้ในการรำทำบท

กลอนด้นหรือการมุตโต หมายถึง ความแตกฉานในสิ่งนั้นๆ ความเข้าใจจริงในสิ่งนั้นๆ ความรู้จริงในสิ่งนั้นๆ แต่ในการแสดงโนรา คือ ความสามารถในเชิงการขับบทขับกลอนของการแสดงโนรา ที่มีความสำคัญต่อผู้รำเป็นอย่างมาก นั้นก็คือ เป็นการด้นกลอนสด โนราที่ร้องกลอนมุตโตหรือด้นสดได้นั้นได้ จะต้องเป็นโนราที่มีประสบการณ์สูงชาญเวทีการแสดงมาบ่อยครั้ง ถึงจะเป็นโนราที่ร้องบทมุตโตหรือด้นกลอนสดๆได้ตามเหตุการณ์และสถานการณ์ที่เกิดขึ้นอยู่ในขณะนั้นแต่ในขณะเดียวกันจะต้องขึ้นอยู่กับไหวพริบและปฏิพาลของโนราแต่ละท่าน

กลอนผูก หมายถึง บทกลอนหรือคำกลอนที่บรมครูโนราแต่งไว้เป็นที่เสร็จสิ้นเป็นที่เรียบร้อยแล้วพร้อมที่จะนำมาใช้ในการแสดง

กระบวนท่ารำทำบท หมายถึง การตีท่ารำที่มีความหมายตามเนื้อร้องหรือตีท่ารำตามความหมายประกอบบทโดยคำนึงถึงเนื้อหาสาระของบทที่จะสื่อออกมาโดยผ่านท่ารำเพื่อส่งสารให้แก่ผมผู้เข้าใจถึงกระบวนท่ารำประกอบบทและเห็นได้เป็นรูปธรรมที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

คำพรัด หมายถึง บทกลอนที่ครูโนราได้ประพันธ์ไว้ก่อนล่วงหน้าเป็นที่เรียบร้อยแล้ว บ้างก็เรียกว่า “กำพรัด” แต่ก็มีความหมายเดียวกัน สาเหตุที่เรียกคำต่างกันผู้วิจัยสันนิฐานว่าเป็นการเพี้ยนในภาษาของการพูด จากคำพรัดเป็นกำพรัด หรือ จากกำพรัดเป็นคำพรัด

ผันหน้า หมายถึง การรำทำบทที่ขึ้นต้นด้วยการผันหน้าไปทิศทางต่างๆ เช่น ผันหน้าไปชุณโห เห็นก้อนวาโยลอยล่อง ผันหน้าข้างอุดร ประนมกรองค์เจ้าฟ้า ผันหน้าไปข้างออก นั่งชมดอกจำปี ฯลฯ สังเกตได้จากคำที่ขึ้นต้นก็เลยเรียกบทประเภทนี้ว่า รำทำบทผันหน้า

สีโต หมายถึง การรำทำบทที่มีคำขึ้นต้นด้วย สีโต เช่น สีเอ๋ยสีโต ไม้ราโพกิ่งหรา สีเอ๋ยสีโต ไม้ราโพกิ่งหล่น สีเอ๋ยสีโต ไม้ราโพใบบัง เป็น คำว่าสีโต แปลงมาจากคำว่าสิงโต คือ สิ่งที่ใหญ่ สิ่งที่กว้าง ครูโนราก็เลยนำคำว่าสีโตมาเป็นคำขึ้นต้นในการรำทำบทโนรา

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการสร้างสรรค์ละครโนราเรื่องพระเวสสันดรชาดก ครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวความคิดในการศึกษาเพื่อที่จะส่งผลสัมฤทธิ์ต่อวัตถุประสงค์ในศึกษาประวัติและพัฒนาการละครโนราเพื่อนำมาวิเคราะห์หาโครงสร้างในการสร้างสรรค์ผลงานละครโนราเรื่องพระเวสสันดรชาดกเพื่อหารูปแบบการแสดงละครพื้นบ้าน ในการศึกษาค้นคว้าไว้ดังต่อไปนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลทั้งจากเอกสาร ทฤษฎี และงานวิจัย โดยจำแนกเป็นประเด็นศึกษา ดังนี้

2.1 เอกสารที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 ความหมายโนรา

2.1.2 ตำนานโนรา

2.1.3 กลอนโนรา

2.1.4 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับกลอนโนราในรูปแบบการรำทำบท

2.1.5 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการละคร

2.2 แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์

2.2.2 ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนรา

2.1.1 เอกสารที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 ความหมายโนรา

จากหลักฐาน ตำนาน และวรรณกรรมท้องถิ่นหรือแม้แต่ในวรรณคดีของภาคกลางก็ได้มีการกล่าวถึงการละเล่นพื้นเมืองชนิดนี้ ปรากฏว่าจนล่วงถึงสมัยรัชกาลที่ 2 แต่กรุงรัตนโกสินทร์ ล้วนเรียกการละเล่นชนิดนี้ว่า “ ชาตรี ” การแสดงโนราหรือชาตรีจึงเป็นการแสดงโนราที่มีความใกล้ชิดและอำนวยประโยชน์ต่อการดำเนินวิถีชีวิตของชาวภาคใต้ในระบบของความบันเทิง ความเชื่อและพิธีกรรมที่ปฏิบัติกันอยู่ทั่วไป

โนรา ตามความหมายของนักวิชาการที่ศึกษาค้นคว้าและวิเคราะห์ได้ให้ความหมาย ความสำคัญและประวัติความเป็นมา ไว้ดังนี้

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน, (2525, หน้า 225) โนรา เป็นภาษาปากมาจากคำว่า มโนราห์ซึ่ง หมายความถึง ศิลปะการแสดงพื้นเมืองอย่างหนึ่งของภาคใต้ บางครั้งเรียกว่า’ “มโนห์รา” ก็มี คำว่า “มโนห์รา” นี้คงจะใช้ในความหมายเดียวกับคำว่า “มโนหระ” คือหมายถึง เป็นที่จับใจ น่ารัก สวยงาม

สุนันทา โสรัจจ์, (2544, หน้า 145 – 146) โดยรวบรวมมาจากแนวความคิดต่าง ๆของโนราซึ่งสรุปได้ดังนี้

โนราหรือมโนหรา น่าจะมาจากชื่อนางมโนหรา ซึ่งเป็นเรื่องที่แสดงอย่างแพร่หลายมาตั้งแต่โบราณ และเรียกคำตัดซึ่งเป็นคำลหุพยางค์หน้าอก ตามความนิยมของชาวภาคใต้

โนรา น่าจะเป็นนาฏศิลป์ของชาวภาคใต้โดยตรง ไม่ได้มาจากคำว่า "มโนห์รา" หรือ "มโนหระ"

โนราหรือมโนห์รา น่าจะเป็นการละเล่นดั้งเดิมของภาคใต้ ที่วิวัฒนาการมาจากการทำพิธีบวงสรวงของพรานล่าสัตว์ โดยวิเคราะห์ได้จากเครื่องดนตรีทุกชนิด จะเห็นว่ามาจากพราน เช่น ใช้ใบไม้เป่าเรียกสัตว์ อันเป็นที่มาของเครื่องเป่า คือ ปี่ การเคาะไม้ เป็นที่มาของเครื่องเคาะจังหวะ เช่น กรับ ฉิ่ง ฉาบ การจับผึ้ง มีการกล่อมผึ้งเป็นที่มาของการ "ขับบท" หรือ "ร้องกลอน" และในการล่ากระจงของพรานได้ใช้ใบไม้รองสูง ๆ แล้วตีเป็นจังหวะ ตอนหลังได้ใช้หนังหุ้มกระบอกแทน ซึ่งเป็นที่มาของเครื่องตี คือ กลอง และทับ โทน

โนราหรือโนห์รา น่าจะมาจากชื่อกบชนิดหนึ่งที่ชาวบ้านภาคใต้ เรียกว่า "กบโนรา" และเรียกเสียงร้องของมันวา "กลองโนรา" เนื่องจากเอาหนังกบชนิดนี้มาหุ้มตีให้จังหวะคล้ายบทร้อยกรองประสานกัน จึงเรียกว่า "โนรา"

โนราหรือโนห์รา น่าจะมาจากคำว่า "รำโนห์รา" ซึ่งแต่เดิมเขียนเป็น "รมมโนห์รา" ตอนหลังคงตัดคำแบบปักษ์ใต้จาก "รมมโนห์รา" เป็น "มโนห์รา" ซึ่งคำนี้มีผู้สันนิษฐานว่า น่าจะมาจากประเพณีพวกพรานป่า ที่ทำการไหว้ครูเพื่อให้การทำมาหากินมีโชคลาภ โดยจะทำกันในวันขึ้น 1 ค่ำ เดือน 5 เมื่อผู้ที่มีอาชีพพรานมาร่วมกันมาก ๆ ก็มีการรื่นเริงกัน มีการแสดงตำนานของพราน คือมีพรานเฒ่าแสดงวิธีจับสัตว์โดยใช้บ่วงคล้อง การแสดงให้สนุกต้องมีการรำเรียกว่า "รมมโนห์รา" หรือ "รำมโนห์รา"

โนรา เป็นการละเล่นพื้นเมืองที่สืบทอดกันมาเป็นเวลานานและนิยมกันอย่างแพร่หลายในภาคใต้ เป็นการละเล่นที่มีทั้งการร้อง การรำ บางส่วนเล่นเป็นเรื่องและบางโอกาสมีส่วนแสดงตามคติความเชื่อที่เป็นพิธีกรรม (สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ สถาบันทักษิณคดีศึกษามหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2529, เล่ม 5 หน้า 1804)

สำหรับนิยามความหมายคำว่า "โนรา" ตามทัศนะของผู้วิจัยกล่าวได้ว่า โนราเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ประกอบไปด้วยการรำ การร้อง และการแสดงเป็นเรื่อง ใช้แสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมและเพื่อความบันเทิง โนราปรากฏเป็นการแสดงอยู่ในภาคใต้มาเป็นเวลาหลายร้อยปี

2.1.2 **ตำนานโนรา**

สิ่งสำคัญประการหนึ่งที่สามารถทำให้ผู้ที่สนใจโนรามีความรู้ความเข้าใจได้กว้างขวางยิ่งขึ้นก็คือ การศึกษาตำนานโนรา จากการเล่าของครูโนราที่ได้มีการบันทึกไว้ทั้งในรูปบทร้อยกรองและร้อยแก้ว รวมทั้งจากการศึกษาของนักวิชาการทางวัฒนธรรมภาคใต้นั้น เป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งที่เป็นหลักฐานในการสันนิษฐานประวัติความเป็นมาของโนราได้ โนราในอดีตหลายท่านได้เล่าเป็นตำนานไว้หลายกระแส แต่จะขอยกตำนานโนราที่ปรากฏและมีหลักฐานสำคัญจากครูโนรา 3 คน ดังนี้

1). ตำนานโนราของขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) จ.พัทลุง

2). ตำนานโนราของโนราวัด จันทร์เรือง จ.สงขลา

3). ตำนานและคำกลอนไหว้ครูละครชาตรี กรมศิลปากร

จากตำนานดังกล่าวเป็นตำนานของครูโนราที่มีชื่อเสียงและเป็นที่ยอมรับ พร้อมกับเป็นตำนานที่มีความเก่าแก่ เนื้อหามีความสัมพันธ์กันและมีการบันทึกไว้พร้อมทั้งได้มีการรวบรวมชำระและไว้กองการศึกษา กรมศิลปากรและนักวิชาการทางวัฒนธรรมของภาคใต้ ซึ่งตำนานดังกล่าวมีเนื้อหาและรายละเอียดดังนี้

ภิญโญ จิตต์ธรรม (2527, หน้า 1 - 6) ศึกษาตำนานโนราโดยได้มาจากการบอกเล่าของขุนอุปถัมภ์นรากร ศิลปินโนราที่มีชื่อเสียงของภาคใต้ จังหวัดพัทลุง บันทึกไว้ทั้งที่เป็นบทร้อยกรองและร้อยแก้ว มีความสำคัญและรายละเอียดดังนี้

พระยาสายฟ้าฟาดเป็นกษัตริย์ครองเมือง ๆ หนึ่ง มีมเหสีทรงพระนามว่า พระนางศรีมาลา ทั้งสองพระองค์มีบุตรด้วยกันองค์หนึ่งทรงพระนามว่า นางนวลทองสำลี วันหนึ่งหลังจากนางนวลทองสำลี ตื่นจากบรรทมและยังไม่ทันที่จะชำระพระพักตร์ก็ได้ยืนระลึกถึงในสุบินนิมิตที่ได้มีมาและพระนางก็สามารถจำได้จนหมดสิ้น จากการทรงยืนนิ่งอยู่เช่นนั้น ทำให้พวกสาวใช้สงสัยและถามพระนางว่า เพราะเหตุอันใดพระนางจึงไม่ทรงชำระพระพักตร์ทั้ง ๆ ที่ตื่นบรรทมแล้ว พระนางตรัสว่า เมื่อคืนนี้ฝันแปลกมาก ฝันแปลกอย่างที่ไม่เคยฝันมาก่อนเลย แล้วพระนางก็ทรงเล่าความฝันนั้นให้พวกสนมฟังว่า มีเทพธิดามาร่ายรำให้ดู การร่ายรำนั้นทั้งหมด 12 ท่า เป็นท่ารำที่สวยงามมาก น่าชม มีเครื่องประโคมดนตรี คือ กลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง ปี่ และแตระ การประโคมดนตรีลงกับท่ารำเป็นจังหวะ และบัดนี้พระนางก็ยังจำท่าต่าง ๆ เหล่านั้นได้ แล้วพระนางนวลทองสำลีก็ทรงร่ายรำตามแบบที่ในฝันนั้นทันที เป็นที่ชอบใจของพวกสาวใช้เป็นอย่างยิ่ง และพระนางก็ได้สั่งให้ชาวใช้ทำเครื่องประโคมตามที่เห็นในฝันนั้น การประโคมก็ทำตามจังหวะการรำเหมือนในฝันทุกอย่าง พระนางได้ฝึกสอนพวกสาวใช้ให้ร่ายรำเพื่อเป็นคู่รำกับพระนาง จากนั้นมีการประโคมเครื่องดนตรีและร่ายรำเป็นที่ครึ้นเครงในปราสาทของพระนางเป็นประจำทุกวันอยู่มาวันหนึ่งพระนางอยากเสวยเกสรดอกบัวที่ในสระหน้าพระราชวัง จึงรับสั่งให้นางสนมไปหักเอามาให้ เมื่อพระนางได้ดอกบัวแล้วก็ได้เสวยดอกบัวนั้นจนหมด กาลต่อมาพระนางก็ทรงพระครรภ์ แต่การเล่นรำโนราก็ยังคงสนุกสนานครื้นเครงกันเป็นประจำทุกวันมิได้เว้น อยู่มาวันหนึ่งการเล่นประโคมและความครึกครื้นนี้ทราบไปถึงพระยาสายฟ้าสาด พระองค์ทรงสงสัยว่าด้วยเหตุใดปราสาทของพระธิดาจึงมีการประโคมดนตรีอยู่เป็นประจำพระองค์จึงได้เสด็จไปทอดพระเนตรให้เห็นจริง เมื่อเสด็จไปถึงก็รับสั่งถามพระนางนวลทองสำลีว่านางไปได้ท่ารำต่าง ๆ นี้มาจากไหน ใครสอนให้ พระนางก็กราบบังคมทูลว่า ไม่มีใครสอนให้เป็นเทพนิมิต พระองค์จึงรับสั่งให้พระนาง รำให้ดู เสียงดนตรีก็ประโคมขึ้นพระนางออกร่ายรำไปตามท่าที่ได้ฝันรวม 12 ท่า ขณะที่พระนางร่ายรำท่าต่าง ๆ อยู่นั้น

พระยาสายฟ้าฟาดทรงเห็นว่าที่ครรภ์ของพระธิดาผิดสังเกต สงสัยว่าจะทรงครรภ์ จึงรับสั่งให้หยุดรำ แล้วทรงถามพระนางว่า นางมีครรภ์กับใคร รักชอบกับใคร ใครเป็นสามีของเจ้า ทั้ง ๆ ที่ไม่มีผู้ชายคนใดสามารถเข้ามาในพระราชฐานได้เลย พระองค์ทรงถามซ้ำ ๆ แบบนี้หลายต่อหลายครั้ง พระนางก็กราบทูลว่า นางมิได้มีชู้สู่สาวกับชายใดเลย เหตุที่ทรงครรภ์อาจเป็นเพราะเสวยดอกบัวในสระหน้าพระราชวังเข้าไป พระยาสายฟ้าฟาดไม่ทรงเชื่อและว่ามีอย่างที่ไหนกินดอกบัวเข้าไปมาท้องขึ้นมาได้ เรื่องไม่สมจริง และยังได้กล่าวคำบริภาษพระธิดาต่าง ๆ นานา เช่นว่า เป็นลูกกษัตริย์ไม่รักศักดิ์ศรี ทำให้อัปยศขายหน้า นางนวลทองสำลีก็ได้แต่โศกเศร้ารำร้องต่อมาด้วย

เหตุการณ์ที่เกิดขึ้นพระยาสายฟ้าฟาดก็ทรงสอบสวนโดยรับฟังให้สาวใช้ทั้ง 30 คน เข้าเฝ้าทีละคน และถามว่ามีผู้ชายใดเข้ามาในเขตพระราชฐานนั้นบ้างหรือไม่ นางสนมกำนัลก็กราบบังคมทูลเช่นเดียวกันว่า ไม่มีผู้ชายใดเข้าไปเลย และพระนางก็มิได้รักชอบใคร และยืนยันว่าพระนางได้เสวยดอกบัวในสระหน้าพระราชวังเข้าไป พระยาสายฟ้าฟาดยิ่งทรงพิโรธหนักขึ้น ถึงกับคิดที่จะฆ่าพระธิดาและสนม แต่เนื่องจากพระนางเป็นลูกในไส้ จึงมิได้ทรงกระทำเช่นนั้นเพียงรับฟังให้อำมาตย์ข้าราชบริพารทำแพ แล้วก็ให้จัดเสบียงอาหารใส่แพให้เรียบร้อย เมื่อถึงเวลาก็ลอยแพพระนางและสนมทั้ง 30 คน ไปในทะเล ขณะที่ลอยแพไปนั้น ลมได้พัดแพไปติดที่เกาะกะชัง เป็นอันว่าพระนางและสาวได้รอดตายจากธรรมชาติ ด้วยอำนาจบารมีของเด็กในครรภ์ที่เกาะกะชังเทวดาได้ชุบ (เนรมิต) บรรณศาลาให้อยู่อาศัย พวกสาวใช้ก็ปลูกฟักแฟงแตงกวากินกันไปตามเรื่อง พอดำรงชีวิตอยู่ได้ ส่วนนางนวลทองสำลีครรภ์ก็ยิ่งแก่ขึ้นทุกวัน (ในบทกาศครูกล่าวไว้ว่า "เพื่อน ๆ เขานับปี แต่นางนวลทองสำลีนับเดือน) จนประสูติพระโอรสและให้นามว่า ด.ช.น้อย (ชื่อสมมุติ) พระนางและพวกสนมอยู่ที่นั่นจน ด.ช.น้อย อายุได้ 10 ปี ระยะ 10 ปี นั้น ด.ช.น้อย ได้หัดร่ายรำโนราจนเป็นที่ชำนาญและต่อมา ด.ช. น้อย ก็ถามแม่ว่าที่นี่ไม่มีผู้ชายเลย มีแต่ผู้หญิง คนอื่น ๆ นอกจากนี้ไม่มีแล้ว แม่เองแต่ก่อนเคยอยู่ที่ไหน พระนางนวลทองสำลีก็เล่าเรื่องแต่หนหลังให้ฟังแต่ต้นจนจบ ด.ช.น้อย ก็อยากไปเมืองพระพระอัยกา จึงถามว่าจะไปได้โดยวิธีใด แม่จึงบอกว่าเมื่อลูกอยากไปแม่ไม่ห้าม แต่แม่เองไม่ไปตลอดชั่วชีวิตนี้ ลูกจะไปก็จงเอาผ้าผูกไม้ แล้วปักยกเป็นธงขึ้น เรือผ่านมาเขาจะแวะรับ ด.ช. น้อย ก็ทำตามและเรือก็ได้มารับไปทางเมืองพระอัยกา

เมื่อไปถึงท่าเรือเมืองบางแก้วหรือเมืองพระอัยกา ก็ได้เที่ยวรำโนราไปเรื่อย เนื่องจากโนราเป็นของแปลกและไม่เคยมีใครเคยเห็นมาก่อนเลยด้วยการรำก็ชดช้อยน่าดู คนจึงไปดูกันมาก ยิ่งนานคนก็ยิ่งชวนกันไปดูมากขึ้นทุกที จนข่าวนี้เลื่องลือไปถึงพระราชวัง พระยาสายฟ้าฟาดทรงทราบแล้วก็เรียกประชาชนมาถามว่า โนราเป็นอย่างไร เป็นคนหรือสัตว์ จึงมีคนนิยมไปดูกันมาก แล้วในที่สุดพระองค์ก็ทรงปลอมพระองค์ไปในกลุ่มชนเพื่อไปทอดพระเนตรโนรา เมื่อพระองค์ได้ทอดพระเนตรนั้นสังเกตเห็นว่า ด.ช.น้อย มีหน้าตาละม้ายคล้ายคลึงกับพระธิดา ซึ่งลอยแพไปเมื่อ 10 กว่าปีมาแล้วจึงรับสั่งให้หาเด็กชายน้อยมาเข้าเฝ้า พระองค์ตรัสถามว่า เจ้าเป็นลูกเต้าเหล่าใคร ด.ช.น้อย ก็ตอบว่า แม่ชื่อนางนวลทองสำลี ส่วนพ่อนั้นไม่ทราบ แม่เล่าว่าได้ตั้งครรภ์เพราะกินดอกบัวพระองค์เห็นว่าเรื่องราวตรงกันจึงพา ด.ช.น้อย และคณะโนราเข้าไปในพระราชวัง ตอนนี้คนอื้อฉาววิพากษ์วิจารณ์ กันต่าง ๆ นานาว่า ต่อไปจะไม่ได้ดูโนราอีกแล้ว เพราะนายจับไปแล้วพระยาสายฟ้าฟาดไม่ทรงฟังคำวิพากษ์ วิจารณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น คงพาโนราไปพระราชวังท่าเดียว (ตอนนี้พระยาสายฟ้าฟาดทรงทราบแล้วว่า ด.ช.น้อย คือหลาน หรือพระราชนัดดา ส่วนด.ช.น้อย นั้นรู้มาจากแม่ก่อนแล้วเป็นอันว่าต่างก็รู้กันทั้งสองฝ่าย) เมื่อถึงพระราชวังพระยาสายฟ้าฟาดก็ทรงถามว่า แม่เจ้าเดี๋ยวนี้อยู่ที่ไหน ด.ช.น้อย กราบทูลว่าอยู่เกาะกะชังเมื่อพระองค์ทรงทราบเช่นนั้น จึงมีพระบัญชาให้อำมาตย์จัดเรือไปรับ เมื่ออำมาตย์ไปถึง และเชิญให้พระนางเสด็จกลับพระนครตามพระบัญชา แต่นางปฏิเสธว่าพระราชบิดาได้ตั้งใจ จะลอยแพไปเพื่อให้ตาย เหตุไฉนจึงมาเชิญตัวกลับเล่า พระนางจึงสั่งกับอำมาตย์ว่าชาตินี้จะไม่ขอไปเหยียบย่างผืนแผ่นดินของพระราชบิดาอีก และจะขอตายอยู่ที่นี่ พวกอำมาตย์จึงจำต้องกลับ เมื่อกลับมาถึงพระนครแล้วกราบทูลเรื่องราวให้พระยาสายฟ้าฟาดทราบ

พระยาสายฟ้าฟาดจึงมีพระบัญชาให้จัดเรือไปรับอีกครั้งหนึ่งและพร้อมรับสั่งว่าถ้าเชิญเสด็จไม่กลับก็ให้จับมัดมาให้ได้ เมื่อพวกอำมาตย์กลับไปเกาะกะชังอีกครั้งและได้เชิญเสด็จแต่พระนางนวลทองสำลีไม่ยอมกลับแต่โดยดี พวกอำมาตย์ก็จับนางมัดขึ้นเรือ (แนวเรื่องของตอนนี้ในการเล่นโนราในสมัยหลังจึงมีการรำเรียกว่า คล้องหงส์ คือรำเพื่อจับนางนวลทองสำลี ซึ่งเป็นการร่ายรำที่ที่สวยงามอีกชุดหนึ่ง) แล้วพามาเฝ้าพระราชบิดา เมื่อเรือมาถึงจะเข้าปากน้ำก็มีจระเข้ขึ้นลอยขวางปากน้ำอยู่ (จระเข้สมัยก่อนชุกชุมมากทุกน่านน้ำ เป็นที่เกรงกลัวของชาวเรือทั่วไป) พวกลูกเรือก็ทำพิธีแทงเข้จนถึงแก่ความตายแล้วเรือจึงเข้าปากน้ำได้ เมื่อนำนางนวลทองสำลีเข้าเฝ้าสมเด็จพระราชบิดาแล้ว พระราชบิดาได้ทรงขอโทษในเรื่องที่ได้กระทำในอดีต ขอให้พระนางลืมเรื่องเก่า ๆ เสียแล้วยกโทษให้พระองค์ด้วย จากนั้นพระองค์ก็ได้จัดให้มีการรับขวัญ โดยเชิญพราหมณ์โหรและนิมนต์พระมาสวดพิธีมงคลทำขวัญ และจัดให้มีมหรสพ 7 วัน 7 คืน ในการจัดมหรสพนี้ก็ได้จัดให้มีการรำโนราด้วยพระยาสายฟ้าฟาดได้พระราชทานเครื่องทรง ซึ่งคล้ายคลึงกับกษัตริย์ให้กับพระราชนัดดา เพื่อรำในงานนี้ ในการนี้พระยาสายฟ้าฟาดก็ได้พระราชทานบรรดาศักดิ์ลูกของนางนวลทองสำลี (เจ้าชายน้อย) เป็นขุนศรีศรัทธาเครื่องต้นที่พระราชทานคือ เทริด กำไลแขน ปั้นเหน่ง สังวาลปีกนกแอ่น หางหงส์ สนับเพลา ฯลฯ ซึ่งล้วนแต่เป็นเครื่องทรงของกษัตริย์ทั้งสิ้น จะเห็นได้ว่าโนราแต่เดิมก็เป็นเชื้อพระวงศ์ ขุนศรีศรัทธาได้ถ่ายทอดสอนรำโนราให้กับผู้ที่สนใจโดยอยู่ในพระบรมราชวังในพระบรมราชูปถัมภ์ของสมเด็จพระอัยกาโนราจึงได้แพร่หลายต่อไป และต่อมาหลายชั่วคนจนบัดนี้ คำบอกเล่าที่ปรากฏเป็นร้อยกรองในรูปแบบบทกลอน สำหรับการขับร้องโนรา คือ

นางนวลทองสำลี เป็นบุตรีท้าวพระยา
นรลักษณ์งามหนักหนา จะแจ่มดังอัปสร
เทวาเข้าไปดลจิตร ให้นิมิตเทพสิงหร
รูปร่างอย่างขี้หนอน (กินนร) ร่อนรำง่าท่าต่างกัน
แม่ลายฟันเฟือน กระหนกล้วนเครือวัลย์
บทบาทกล่าวพาดพัน ยอมจำแท้แน่หนักหนา
จำได้สิบสองบท ตามกำหนดในวิญญาณ์
เมื่อฟื้นตื่นขึ้นมา แจ้งความเล่าเหล่ากำนัล
แจ้งตามเนื้อความขวัญ หน้าที่นั่งของท้าวไท
วันเมื่อจะเกิดเหตุ ให้อาเพศกำม์จักไกล
ให้อยากดอกมาลัย อุบลชาติผลพฤกษา
เทพบุตรจุติจากสวรรค์ เข้าทรงครรภ์นางฉายา
รู้ถึงพระบิดา โกรธโกรธาเป็นฟุนไฟ
ลูกชั่วร้ายทำขายหน้า ใส่แพมาแม่น้ำไหล
พร้อมสิ้นกำนัลใน ลอยแพไปในธารา
พระพายก็พัดกล้า (ทะ) เลก็บ้าพ้นกำลัง
พัดเข้าเกาะกะชัง นั่งเงื่องงงอยู่ในป่า
ร้อนเร่าไปถึงท้าว โกสีย์เจ้าท่านลงมา
ชุบเป็นบรรณศาลา นางพระยาอาศัย

พร้อมสิ้นทั้งโฟกหมอน　　แท่นที่นอนนางทรามวัย
ด้วยบุญพระหน่อไท　　อยู่เป็นสุขเปรมปรีดิ์
เมื่อครรภาถ้วนทศมาส　　ประสูติราชจากนาภี
เอี่ยมองค์เทียมผู้ชาย　　เล่นรำได้ด้วยมารดา
เล่นรำตามภาษา　　ตามวิชาแม่สอนให้
เล่นรำเพลงจำได้　　เจ้าเข้าไปเมืองอัยกา
เล่นรำตามภาษา　　ท้าวพระยามาหลงใหล
จีนจามพราหมณ์ข้าหลวง ไททั้งปวงอ่อนน้ำใจ
จีนจามพราหมณ์เทศไท　　ย่อมหลงใหลในวิญญาณ์
ท้าวพระยาสายฟ้าฟาด　　เห็นประหลาดใจหนักหนา
ดูนรลักษณ์และพักตรา　　เหมือนลูกยานวลทองสำลี
แล้วหามาถามไถ่　　เจ้าเล่าความไปถ้วนถี่
รู้ว่าบุตรแม่ทองสำลี　　พาตัวไปในพระราชวัง
แล้วให้รำสนองบาท　　ไทธิราชสมจิตหวัง
สมพระทัยหัตถยัง　　ท้าวยลเนตรเห็นความดี
แล้วประทานซึ่งเครื่องทรงสำหรับองค์พระภูมี
กำไลใส่กรศรี　　สร้อยทับทรวงแพรภูษา
แล้วประทานซึ่งเครื่องทรงคล้ายของององค์พระราชา
แล้วจดคำจำนรรจา　　ให้ชื่อว่า ขุนศรีศรัทธา

อุดม หนูทอง (2536, หน้า 10-12) ศึกษาตำนานโนรา ได้บันทึกตำนานโนราตามคำบอกเล่าในกระแสต่าง ๆ ไว้ 6 กระแส กระแสหนึ่งที่น่าสนใจ จากการบอกเล่าของโนราวัด จันทร์เรือง อำเภอระโนด จังหวัดสงขลา มีสาระสำคัญ ดังนี้

ท้าวมัทศิลป์ นางกุญเกสี เจ้าเมืองปัญจา มอบราชสมบัติให้สืบสายราชโอรสขึ้นครองราชย์แทน โดยแต่งตั้งให้เป็นเจ้าพระยาสายฟ้าฟาด และมอบพี่เลี้ยงให้ 6 คน ชื่อ นายทอง นายเหม นายบุษป์ นายวงศ์ นายตั้นและนายทับทัน โดยตำแหน่งให้แต่ละคนมีบรรดาศักดิ์และหน้าที่ดังนี้ นายทองเป็นพระยาหงส์ทอง ตำแหน่งทหารเอกฝ่ายขวา นายเหมเป็นพระยาหงส์เหมราช ตำแหน่งทหารเอกฝ่ายซ้าย นายบุษป์เป็นขุนพิจิตรบุษบา ตำแหน่งปลัดขวา นายวงศ์เป็นพระยาไกรยวงศา ตำแหน่งปลัดซ้าย นายตั้นเป็นพระยาหริตันปัญญา ตำแหน่งขุนคลัง และนายทับทันเป็นพระยาโกนทับทันราชา ให้เป็นฝ่ายปกครองเจ้าพระยาสายฟ้าฟาดมีชายาชื่อ ศรีดอกไม้ มีธิดาชื่อ นวลทองสำลี นางนวลทองสำลี มีพี่เลี้ยง 4 คน คือ แม่แขนอ่อน แม่เภา แม่เมาคลื่นและแม่ยอดตอง เมื่อนางนวลทองสำลีเจริญวัย พระอินทร์คิดจำให้มีนักรำแบบใหม่เกิดขึ้นในเมืองกุลชมพู เพิ่มจากหัวล้านชนกันและนมยานตีเก้งซึ่งมีมาก่อน จึงดลใจให้นางนวลทองสำลีอยากกินเกสรบัว ขณะที่นางกินเกสรบัว พระอินทร์ก็ส่งเทพบุตรไปจุติในครรภ์ของนาง จากนั้นมานางรักแต่ร้องรำสนุกสนาน แม้เจ้าพระยาสายฟ้าฟาด จะห้ามปราม แต่พอลับหลังก็ยิ่งสนุกสนานยิ่งขึ้น เจ้าพระยาสายฟ้าฟาดจึงสั่งเนรเทศโดยให้จับลอยแพพร้อมด้วยพี่เลี้ยงไปจากเมืองเสีย พระยาหงส์ทองกับพระยาหงส์เหมราช

เห็นเช่นนั้น จึงวิตกว่าขนาดพระธิดาผิดเพียงนี้ให้ทำโทษถึงลอยแพ ถ้าตนผิดก็ต้องถึงประหาร จึงหนีออกจากเมืองไปเสีย แพของนางนวลทองสำลีไปติดในเกาะกะชัง นางคลอดบุตรที่เกาะนั้นให้ชื่อว่า อจิตกุมาร เมื่ออจิตกุมารโตขึ้นก็หัดร้องรำด้วยตนเองโดยดูเงาในน้ำเพื่อรำให้สวยงาม และสามารถรำท่าแม่บทได้ครบ 12 ท่า ต่อมาข่าวการรำแบบใหม่นี้ได้แพร่ไปถึงเมืองปัญจา เจ้าพระยาสายฟ้าฟาดจึงให้คนไปรับมารำให้ชาวเมืองดู คณะของอจิตกุมารรำคนก็ชอบหลงใหล

ฝ่ายนวลทองสำลีและพี่เลี้ยงได้เล่าความหลังให้อจิตกุมารฟัง อจิตกุมารจึงหาทางจนได้เฝ้าพระเจ้าตา เมื่อทูลถามว่าที่ขับไล่นางนวลทองสำลีนั้นชาวเมืองชอบใจหรือไม่พอใจ เจ้าพระยาสายฟ้าฟาดว่าไม่รู้ได้แต่น่าจะไม่พอใจ เพราะเห็นได้จากที่พระยาหงส์ทอง และพระยาหงส์เหมราชหนีไปเสียคงจะโกรธเคืองในเรื่องนี้ อจิตกุมารถามว่า ถ้าพระยาทั้งสองกลับชุบเลี้ยงหรือไม่ เมื่อเจ้าพระยาสายฟ้าฟาดว่าชุบเลี้ยงอีก อจิตกุมาร จึงทำพิธีเชิญพระยาทั้งสองให้กลับ โดยทำพิธีโรงครู ตั้งเครื่องสิบสอง แล้วเชิญครูเก่าแก่ให้มาดูการรำถวายของเขา และเชิญมากินเครื่องบูชา เมื่อเชิญครูนั้น ได้เชิญพระยาทั้งหกซึ่งเป็นพี่เลี้ยงเจ้าพระยาสายฟ้าฟาดขึ้นกินเครื่องบูชาด้วย เมื่อทุกคนได้เห็นการรำก็พอใจหลงใหล แต่เสียตรงที่เครื่องแต่งกายเป็นผ้าเก่า ๆ ขาด ๆ จึงหยิบผ้ายกที่จัดไว้เป็นเครื่องบูชาให้เปลี่ยนแทน พอเปลี่ยนแล้วเห็นว่ารำสวยยิ่งขึ้น เจ้าพระยาสายฟ้าฟาดเห็นดังนั้นจึงเปลื้องเครื่องทรงและถอดมงกุฎให้ และกำหนดเป็นหลักปฏิบัติว่าถ้าใครจะรับโนราไปรำต้องมีขันหมาก ให้ปลูกโรงรำกว้าง 9 ศอก ยาว 11 ศอก ให้โรงรำเป็นเขตกรรมสิทธิ์ของคณะผู้รำ อจิตกุมารรำถวายครูอยู่ 3 วัน 3 คืน พอถึงวันศุกร์จึงเชิญครูทั้งหมดให้กลับไป เสร็จพิธีพระยาสายฟ้าฟาดให้เปลี่ยนชื่อธิดาเพื่อให้สิ้นเคราะห์จากนวลทองสำลีเป็น ศรีมาลา ให้เปลี่ยนชื่อ อจิตกุมาร เป็นเทพสิงสอน แล้วพระราชทานศรและพระขรรค์ให้ด้วย จากนั้นเทพสิงสอนได้เที่ยวเล่นรำยังที่ต่าง ๆ พระยา 4 คนขอติดตามไปเล่นด้วย ขุนพิจิตบุษบากับพระยาไกรยวงศาเล่นตัวตลก สวมหน้ากากพราน จึงเรียกขานต่อมาว่าขุนพราน พระยาพราน พระยาโกนทับทันราชาแสดงการโถมน้ำ ส่วนพระยาหริตันปัญญาแสดงการลุยไฟ ให้คนดู จึงได้เรียกขานกันต่อมาว่า พระยาโถมน้ำและพระยาลุยไฟตามลำดับ

ธนิต อยู่โพธิ์ (2544, หน้า 51-53) รวบรวมและชำระตำนานและคำกลอนไหว้ครูละครชาตรี ซึ่งรวบรวมไว้โดยสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ เล่าไว้ในตำนานเรื่องละครอิเหนา มีความสำคัญดังนี้

ยังมีพระมหากษัตริย์พระองค์หนึ่ง ทรงพระนามว่า ท้าวทศวงศ์ครองพระนครกรุงศรีอยุธยา อัครมเหสีทรงพระนามว่า สุวรรณดารา มีพระราชธิดาองค์หนึ่งทรงพระนามว่า นางนวลทองสำลี ครั้นพระราชธิดาเจริญวัยขึ้น เทพดาก็จุติลงมาปฏิสนธิในครรภ์นางนวลทองสำลี เมื่อครรภ์เจริญใหญ่ขึ้น ทรงทราบถึงพระราชบิดาก็ทรงสงสัย จึงโปรดให้หาโหรมาทำนาย โหรทำนายว่า มนุษย์ในชมพูทวีปนี้ ไม่มีใครที่จะมาต้องราชธิดาเลย แต่ชะตาบ้านเมืองจะบังเกิดเป็นนักเลงชาตรี เมื่อพระเจ้าทศวงศ์ทรงทราบประพฤติเหตุดังนั้น ก็ทรงพระราชดำริว่า จะให้พระราชธิดาอยู่ในพระราชวังต่อไปก็จะอับอายแก่ชาวเมืองจำเราจะทำแพลอยไปเสียให้พ้นบ้านพ้นเมือง ดำริดังนั้นแล้วก็ตรัสสั่งให้เสนาข้าราชการทำแพลอยนางนวลทองสำลีไป ครั้นถึงมหาสมุทร เทพดาก็บันดาลให้เกิดพายุพัดแพลอยไปติดเกาะกะชัง แล้วเทพดาก็นฤมิตเป็นศาลาขึ้นที่บนเกาะให้นางนวลทองสำลีได้อาศัยอยู่ในเกาะกะชังต่อมาจนครรภ์นางครบถ้วนกำหนดทศมาส ก็ร้อนถึง เทพดาลงมาประคับประคองนาง

ครั้นถึง ณ วันพฤหัสบดี เดือนหก ขึ้น 15 ค่ำ ปีชวด นางก็ประสูติบุตรเป็นกุมาร แล้วเทพดาก็นำเอาดอกมณฑาสวรรค์มาชุบให้เป็นนางนมชื่อว่า แม่สีมาลา แล้วชุบเป็นนางพี่เลี้ยงสองคนชื่อ แม่เพียน แม่เภา บำรุงรักษากุมารนั้น อยู่มาวันหนึ่งนางสีมาลา และนางพี่เลี้ยงพากุมารไปเที่ยวป่าพบสระน้ำแห่งหนึ่งชื่อ สระอโนดัตนที ที่สระนั้นมีนางกินนร ๕๐๐ มารำเล่นน้ำอยู่ทุก ๆ วัน ในวันที่ไปนั้นก็ประจวบกับวันที่นางกินนรมารำอยู่ นางสีมาลากับกุมารก็จำเอาท่าทางกินนรรำนั้นมาได้ครั้นพระกุมารชันษาได้ 9 ปี เทพดาก็ลงมาให้ชื่อว่าเทพสิงหร แล้วเทพดาก็เอาศิลา 1 ก้อนมาชุบให้เป็นพรานบุญ แล้วชุบหน้าพรานทองคำให้พรานบุญด้วย พรานบุญก็เล่นรำทำเพลงอยู่ด้วยพระเทพสิงหรได้ 1 ขวบปี มาวันหนึ่งพรานบุญกับพระเทพสิงหรชวนกันไปเที่ยวในป่า แล้วทั้งสองคนก็นอนหลับไปที่ใต้ต้นรัง เทพดาลงมานฤมิตฝันบอกท่าเพลงรำ พระเทพสิงหรกับพรานบุญ ก็จำได้แม่นยำทั้งสิบสองท่า

1. ท่าแม่ลาย
2. ท่าเขาควาย(หรือราหูจับจันทร์)
3. ท่ากินนร
4. ท่าจับระบำ
5. ท่าลงฉาก
6. ท่าฉากน้อย
7. ท่าผาหลา
8. ท่าบัวตูม
9. ท่าบัวบาน
10. ท่าบัวคลี่
11. ท่าบัวแย้ม
12. ท่าแมงมุมชักใย

แล้วเทพดาก็นฤมิตทับให้ 2 ใบ ชื่อว่า น้ำตาตก ใบ 1 ชื่อนกเขาขัน ใบ 1 แล้วนฤมิตกลอง 1 ใบ ชื่อว่า เภรีสุวรรณโลก แล้วเทพดาก็ลูบสัมผัสในองค์ เทพดามาชุบเป็นขุนสัทธา ครูมโนราห์ไว้แทนเทพดาองค์นั้น พระเทพสิงหรกับพรานบุญตื่นขึ้นเห็นขุนสัทธา ทั้งทับและกลอง ก็มีความชื่นชมยินดี ยกมือขึ้นไหว้ขุนสัทธายกไว้เป็นครู แล้วพากันกลับไปยังศาลาที่อาศัย เทพดานฤมิต เรือให้อีก 1 ลำ นางนวลสำลีก็พาพระเทพสิงหรกับพี่เลี้ยงนางนมและพวกชาตรีลงเรือลำนั้น เทพดาก็บันดาลให้เป็นลมพายุพัดพาเรือไปขึ้นที่พระนครศรีอยุธยา พระเทพสิงหรก็เที่ยวรำชาตรีไป ตามบ้านชาวเมืองก็เลื่องลือว่าชาตรีรำดีนัก มีผู้คนแตกตื่นกันไปดูมาก ความทราบถึงท้าวทศวงศ์ รับสั่งให้ชาตรีไปรำหน้าพระที่นั่ง ท้าวทศวงศ์ทอดพระเนตรเห็นนางนวลทองสำลีก็ทรงจำได้ตรัสเรียกเข้ามาไต่ถาม นางก็เล่าความถวายแต่หนหลัง ก็ทรงโปรดปรานมาก พระราชทานเครื่องต้นให้พระเทพสิงหรทรงเล่นชาตรี ชาตรีจึงได้แต่งเครื่องทรงเทริดและสังวาลแต่นั้นมา แล้วยกพระเทพสิงหรพระราชทานให้เป็นศิษย์ขุนสัทธาต่อไป ภายหลังพวกเสนาข้าราชการสมัครจะเล่นชาตรีกับพระเทพสิงหร ท้าวทศวงศ์ก็พระราชทานให้ จึงปรากฏนามมาภายหลังว่า ขุนพรานพระยาพราน แล้วโปรดยกส่วยสัตพัทธยา ให้แก่พวกชาตรีของพระเทพสิงหรทั่วทุกคน ฯ

จากตำนานโนราที่สำคัญทั้ง 3 ตำนานทำให้ผู้วิจัยทราบว่าการแสดงโนรามีข้อสันนิษฐานได้ว่า มีการปรากฏเป็นการรำพร้อมกับกระบวนท่ารำอยู่ในตำนานโนรา การรำนี้เกิดขึ้นมาจากท่ารำที่ได้จากเทพยดาและกินนร กินนรีมาร่ายรำให้ดูจากการนิมิตฝันนางนวลทองสำลี ซึ่งพระองค์เป็นพระราชธิดาของเจ้าพระยาสายฟ้าฟาด ซึ่งเป็นกษัตริย์ที่สำคัญของเมืองหนึ่งในตำนานโนรา เมื่อพระองค์จดจำท่ารำและกระบวนการรำได้อย่างแม่นยำจึงนำมาฝึกหัดและถ่ายทอดให้แก่ข้าราชบริพารผู้ใกล้ชิด และพระราชโอรสจนมีความชำนาญและสามารถ ร่ายรำได้จนมีชื่อเสียงไปทั่วเมือง

และสองกระแสนั้นจะเห็นได้ว่า โนราเป็นการละเล่นที่มีมาแต่โบราณเกิดจากการดลใจของเทวดาให้นางนวลทองสำลีอยากกินเกสรดอกบัว แล้วให้เทพบุตรมาจุติเพื่อคิดการละเล่นชนิดนี้ขึ้น อาจฟังดูเป็นเรื่องไร้เหตุผลแต่หากลองพิจารณาเหตุผลดี ๆ แล้วนั้น การกล่าวเช่นนั้นก็เพื่อแสดงคุณวิเศษของโนราอย่างหนึ่งเพื่อปกปิดอำพรางความผิดทางศีลธรรมของนางนวลทองสำลีว่าอาจจะแอบลักลอบได้เสียกับเสนาอำมาตย์ ก็เลยเปลี่ยนเรื่องให้เป็นเช่นนั้น และแม้ว่าสิ่งที่ปรากฏในตำนานโนราทั้งสองกระแสนั้นจะมีความแตกต่างกันทั้งชื่อของผู้ที่ปรากฏในตำนาน เช่น พระยาสายฟ้าฟาดหรือท้าวโกสินทร์ แม่ศรีมาลาหรือแม่ศรีคงคา พ่อเทพสิงหร พ่อเทพสิงสอนหรือขุนศรีศรัทธา ชื่อสถานที่ไม่ว่าจะเป็นเกาะสีชังหรือเกาะกะชัง แต่อย่างไรก็ตามแม้ตำนานจะผิดเพี้ยนกันแต่ก็เป็นเพียงประเด็นปลีกย่อย แต่ก็ยังคงมีใจความหลักและเค้าโครงเดียวกัน

2.1.3 กลอนโนรา

ความหมายของกลอนโนรา

กลอนโนรามีลักษณะการประพันธ์เป็นแบบ กลอนสี่ กลอนหก กลอนแปด กลอนทอย การร้องจะมีจังหวะลีลาแตกต่างกันไปตามลักษณะของบทร้อง และลีลาการขับร้องของลูกคู่ บทกลอนแต่ละอย่างจะมีจังหวะลีลาและการรับของลูกคู่ที่แตกต่างกัน ความหมายของกลอนโนราจากการรวบรวมข้อมูลพบว่ามีนักวิชาการให้ความหมาย ดังนี้

ทำนองของการขับบทประกอบการรำโนรานับว่ามีความหลากหลายเป็นอย่างมาก ในบางครั้งทำนองเดียวกันก็อาจเรียกชื่อต่างกันไปตามลักษณะของรูปแบบคำกลอน โอกาสที่ใช้ทำนอง ดนตรี ตลอดการรับของลูกคู่ ทำนองขับบทปากเปล่า มีลูกคู่รับ เป็นทำนองที่ผู้รับ ขับบทเป็นต้นเสียงและลูกคู่รับโดยไม่มีเครื่องดนตรี ทำนองขับบท ที่มีดนตรีประกอบ เป็นทำนองที่ผู้ขับบทขับประกอบกับดนตรีโดยไม่มีลูกคู่รับ โนราแต่ละตัวจะต้องอวดลีลาการร้องขับบทกลอนในลักษณะต่าง ๆ เช่น เสียงไพเราะดังชัดเจน จังหวะการร้องขับถูกต้องเร้าใจ มีปฏิภาณในการคิดกลอนรวดเร็ว ได้เนื้อหาดี สัมผัสดี มีความสามารถในการร้องโต้ตอบ แก้คำอย่างฉับพลันและคมคาย การร้องกลอนโนรา เป็นการการร้องรับกันระหว่างคนสองคนในการร้องกลอนสดนั้น มีเสน่ห์ มีการหยอกเย้า ร้องรับกันได้ฟังไม่เบื่อ จนบางครั้งเผลอยิ้มตามเนื้อเรื่องที่ร้องไป การร้องเป็นสิ่งที่ผู้แสดงโนราแต่ละตัวจะต้องอวดลวดลายการขับร้องบท กลอนในลักษณะต่าง ๆ เสียงร้องจะดังไพเราะ ชัดเจน จังหวะถูกต้องและเร้าใจ มีปฏิภาณคิดกลอนเร็ว มีเนื้อหาสัมผัสกันดี และมีความสามารถในการขับบทตอบโต้ การทำบท เป็นการอวดความหมายของบทร้องเป็นท่ารำ ให้การร้องและการรำสัมพันธ์กันต้องตีท่าให้หลากหลายครบถ้วนตามคำร้องทุถ้อยคำ

ดังนั้นความหมายของกลอนโนราจึงหมายถึง การขับร้องบทกลอนเพื่ออวดความสามารถในการเสียงร้องที่ดังไพเราะบวกกับใช้ไหวพริบปฏิภาณของผู้แสดงโนราที่นอกเหนือจากการรำโดยใช้คำประพันธ์แบบกลอนสี่ กลอนหก กลอนแปด และกลอนทอยซึ่งเป็นกลอนเฉพาะของโนรามาขับกับทำนองเพลงของดนตรีโนราและมีลูกคู่รับ และการทำบทที่ต้องใช้ความสามารถในการตีท่ารำให้ตรงตามความหมายของบททุกถ้อยคำ

ทำนองการขับกลอนโนรา

เรียบเรียงเรื่องทำนองการขับบทกลอนหรือขับบทวรรณกรรมประกอบการรำโนราและการเล่นหนังตะลุงของภาคใต้เป็นศิลปะที่มีความโดดเด่น เฉพาะตัว มีท่วงทำนอง จังหวะ ลีลาในการขับบทที่มีความหลากหลาย ทำนองการขับบทโนรา ทำนองของการขับบทประกอบการรำโนรานับว่ามีความหลากหลายเป็นอย่างมาก ในบางครั้งทำนองเดียวกันก็อาจเรียกชื่อต่างกันไปตามลักษณะของรูปแบบคำกลอน โอกาสที่ใช้ ทำนอง ดนตรี ตลอดการรับของลูกคู่ เป็นต้น

1. ทำนองขับบทปากเปล่า มีลูกคู่รับ เป็นทำนองที่ผู้รับ ขับบทเป็นต้นเสียงและลูกคู่รับโดยไม่มีเครื่องดนตรี เช่น บทขานเอ

"นโมตัสสะ นอกอนะกะ เล่าแหละรื่นรื่น ข้าจะไหว้ทางธรณี (เล่าแหละ) ผึ่งแผน
แม่เอาหลังมาเป็นแท่น รองตีนชาวมนุษย์(............) ทั้งหลาย
ชั้นกรวดดินดำ ถัดนาชั้นน้ำ(............) อองทราย
นาคบาศเจ้านะภาสาย จะขานให้โนเน(............)โนไน
ขานมาช้าต้อง ทำนองเหมือนวัว(............) ชักไก่
เพลงเอ่อเพลงครวญ คิดขึ้นธรหวน(............) ในหัวใจ
เพลงสำลีไม่ลืมใย พี่ไปไม่ลืม(............) น้องหนา"

อุดม หนูทอง (2542, หน้า 3898)

2 ทำนองขับบท ที่มีดนตรีประกอบ เป็นทำนองที่ผู้ขับบทขับประกอบกับดนตรี โดยไม่มีลูกคู่รับ ตัวอย่าง ทำนองนี้ได้แก่

ทำนองกลอนแปดโนราและหนังตะลุง ทั้งสองทำนองมีความแตกต่างกันที่การแบ่งจังหวะโดยทำนองกลอนแปดโนราจะเน้นการออกเสียงคำและจังหวะอย่างชัดเจน ทำให้มีทำนองช้า ส่วนทำนองกลอนแปดหนังตะลุง ไม่เน้นการออกเสียงจังหวะกลอน แต่จะขับกลอนต่อเนื่องกันไปทำให้มีทำนองรวดเร็ว

"สังเกตดูนักศึกษาเวลานี้ ผิดกับปีสองสี่เจ็ดสิบสอง
สมัยนั้นคุณครูและผู้ปกครอง คอยสอดส่องนักศึกษาเป็นอาจิณ
หวังให้มีจรรยามารยาท เด็กของชาติจำจิตเป็นนิจสิน
มีศีลธรรมจำจดหมดราคิน นิยมยินตามครูผู้อบรม
รู้เคารพนบน้อมพร้อมกันหมด ดูสวยสดผู้ศึกษาสง่าสม
เมื่อเดินผ่านท่านผู้ใหญ่ใฝ่นิยม รู้ค้อมก้มกราบไหว้เขาให้พร
พบพระสงฆ์องค์เจ้ายืนเท้าชิด นับเป็นศิลป์ที่สวยหรูตามครูสอน
เพราะหลักสูตรศึกษาไทยสมัยก่อน คอยพร่ำสอนศีลธรรมจำชาติไทย"

อุดม หนูทอง (2542, หน้า 3899)

3. ทำนองขับบทที่มีลูกคู่รับและมีดนตรีประกอบ

3.1 ทำนองเพลงกราว (กาศครู)

"ฤกษ์งามยามดี ป่านี้ชอบยามพระเวลา
ชอบฤกษ์เบิกโรง บวงสรวงราชครูถ้วนหน้า

จะไหว้ราชครูของน้อง ลอยแล้วให้ล่องกันเข้ามา
ราชครูของข้า แม่ศรีคงคาเป็นครูต้น”

(สัมภาษณ์, สุพัฒน์ นาคเสน, 16, ตุลาคม 2556)

3.2 ทำนองร่ายแตระหรือร่ายหน้าแตระหรือหน้าแตระ

“กาศครูเท่านั้นแล้ว ผ่องแผ้วเป็นเพลงพระคาถา
จะไหว้นางหงส์กรุงพาลี ไหว้แม่ธรณีเมขลา
ไหว้บริถิวเท้าราชา พระภูมิมหาลาภมหาชัย
ไหว้พระภูมิสถานท่านเจ้าที่ เจ้าบ้านที่นี้ที่เป็นใหญ่
ลูกมาตั้งโรงโนราขออำภัย ในคืนลูกมาทำรำโนรา”

(สัมภาษณ์, สุพัฒน์ นาคเสน, 16, ตุลาคม 2556)

3.3 ทำนองเพลงโทนหรือเพลงกาศ

“หัตทั้งสองประคองตั้ง ยกขึ้นเหนือเศียรรังดังดอกปทุมมา
หัตทั้งสองประคองขึ้นเหนือเศียร นั่งไหว้เวียนแต่ซ้าย ย้ายไปหาขวา
ไหว้มุณีนาถพระศาสดา พุทธธังธัมมังสังฆาไหว้อาจารย์
ไหว้คุณศีลาพระบารมี ปาฉะนี้นั่งไหว้ พระคุณท่าน”

(สัมภาษณ์, สุพัฒน์ นาคเสน, 16, ตุลาคม 2556)

3.4 ทำนองเชิญหรือเชื้อ

“ครูสัสดีเจ้าข้าเหย ลูกขอเชิญท่านมาสิงตัวข้าหรา
ข้าน้อยจะขอเรียนอรรถ ขอเรียนทั้งตรัสพระคาถา
ศัตรูเหอถ้ามีมา ลูกขอให้จงวินาศวิลายสาย
ศรีศรีเหอจำเริญสุข สะหรบพระทุกข์ลูกขอให้เหือดหาย
ลาภมาไม่ขาดสาย สะหรบพระชัยสิทธิเม”

(สัมภาษณ์, สุพัฒน์ นาคเสน, 16, ตุลาคม 2556)

4. ทำนองขับบทประกอบการรำ เป็นการขับทำนองที่มีดนตรีประกอบและมีลูกคู่รับ

4.1 ทำนองเพลงกราว (บทครูสอน)

“ครูเอยครูสอน เสดื้องกรต่อง่า
ครูสอนให้ผูกผ้า สอนข้าให้ทรงกำไล
ครูสอนให้ครอบเทริดน้อย ท่าจับสร้อยพวงมาลัย
ครูสอนให้ทรงกำไล ใส่แขนซ้ายย้ายแขนขวา”

(สัมภาษณ์, สุพัฒน์ นาคเสน, 16, ตุลาคม 2556)

จะไหว้ราชครูของน้อง ลอยแล้วให้ล่องกันเข้ามา
ราชครูของข้า แม่ศรีคงคาเป็นครูต้น"

(สัมภาษณ์, สุพัฒน์ นาคเสน, 16, ตุลาคม 2556)

3.2 ทำนองร่ายแตระหรือร่ายหน้าแตระหรือหน้าแตระ

"กาศครูเท่านั้นแล้ว ผ่องแผ้วเป็นเพลงพระคาถา
จะไหว้นางหงส์กรุงพาลี ไหว้แม่ธรณีเมขลา
ไหว้บริถิวเท้าราชา พระภูมิมหาลาภมหาชัย
ไหว้พระภูมิสถานท่านเจ้าที่ เจ้าบ้านที่นี้ที่เป็นใหญ่
ลูกมาตั้งโรงโนราขออำภัย ในคืนลูกมาทำรำโนรา"

(สัมภาษณ์, สุพัฒน์ นาคเสน, 16, ตุลาคม 2556)

3.3 ทำนองเพลงโทนหรือเพลงกาศ

"หัตทั้งสองประคองตั้ง ยกขึ้นเหนือเศียรรังดังดอกปทุมมา
หัตทั้งสองประคองขึ้นเหนือเศียร นั่งไหว้เวียนแต่ซ้าย ย้ายไปหาขวา
ไหว้มุณินาถพระศาสดา พุทธธังธัมมังสังฆาไหว้อาจารย์
ไหว้คุณศีลาพระบารมี ปาฉะนี้นั่งไหว้ พระคุณท่าน"

(สัมภาษณ์, สุพัฒน์ นาคเสน, 16, ตุลาคม 2556)

3.4 ทำนองเชิญหรือเชื้อ

"ครูสัสดีเจ้าข้าเหย ลูกขอเชิญท่านมาสิงตัวข้าหรา
ข้าน้อยจะขอเรียนอรรถ ขอเรียนทั้งตรัสพระคาถา
ศัตรูเหอถ้ามีมา ลูกขอให้จงวินาศวิลายสาย
ศรีศรีเหอจำเริญสุข สะหรบพระทุกข์ลูกขอให้เหือดหาย
ลาภมาไม่ขาดสาย สะหรบพระชัยสิทธิเม"

(สัมภาษณ์, สุพัฒน์ นาคเสน, 16, ตุลาคม 2556)

4 ทำนองขับบทประกอบการรำ เป็นการขับทำนองที่มีดนตรีประกอบและมีลูกคู่รับ

4.1 ทำนองเพลงกราว (บทครูสอน)

"ครูเอยครูสอน เสดื้องกรต่อง่า
ครูสอนให้ผูกผ้า สอนข้าให้ทรงกำไล
ครูสอนให้ครอบเทริดน้อย ท่าจับสร้อยพวงมาลัย
ครูสอนให้ทรงกำไล ใส่แขนซ้ายย้ายแขนขวา"

(สัมภาษณ์, สุพัฒน์ นาคเสน, 16, ตุลาคม 2556)

4.2 ทำนองเพลงกราว (บทผันหน้า – สีโต)

“ผันหน้าไปอาคเนย์ แลเห็นเลสองห้อง
เป็นตรอกเป็นวาง ภูเขาขวางอยู่ปากช่อง
เขาเงินเขาทอง ชะโงกง่อนเข้าหากัน
เป็นถ้ำเป็นเวิง เป็นเชิงเป็นชั้น”
“สีเอยสีโต ทำราโพใบบัง
ปากน้ำกันตัง หลาดตั้งอยู่ริมท่า
ห้องแถวแนวถนน ประชาชนแน่นหนา

(สัมภาษณ์, สุพัฒน์ นาคเสน, 16, ตุลาคม 2556)

4.3 ทำนองกลอนสี่

“พอได้เวลา จะว่ากลอนเสริม
อนุรักษ์ศิลป์ได้ ลวดลายดั้งเดิม
ของดีแต่เดิม ส่งเสริมเอาไว้
ร่วมอนุรักษ์ ยึดหลักตายาย
ไม่ให้สูญหาย เชื้อสายโนรา”

(สัมภาษณ์, สุพัฒน์ นาคเสน, 16, ตุลาคม 2556)

4.4 ทำนองกลอนซ้ำหรือกลอนคู่หรือกลอนทอย

“จะกล่าวกลอนซ้ำจะนำเรื่องราว ที่พ่อเฒ่าท่านเล่าฉันเล่าฉัน
โนราโบราณเปิดงานสำคัญ ไปให้ทันกับเวลาเวลา
มาพร้อมกันดีท่านให้ตีเครื่องยก กลัวของตกหนักหนาหนักหนา
โหม่งฉิ่งทับกลองเป็นของโนรา ช่วยกันพาหาบคอนหาบคอน
หีบม่านหีบเครื่องเป็นเรื่องประเสริฐ คนถือเทริดให้เดินก่อนเดินก่อน
เดินผ่านศาลาในยามหน้าร้อน หยุดพักก่อนสักเวลาเวลา
เข้าไปพักผ่อนจะนอนหรือนั่ง ห้ามเอาเครื่องตั้งบนหลาบนหลา
พอหายเหนื่อยเหนื่อยปวดเมื่อยกายา ได้เวลาแล้วคลาไคลคลาไคล
เดินผ่านอารามในยามตอนบ่าย ตีเครื่องถวายก่อนไปก่อนไป
ใครทำอวดดีต้องมีเภทภัย บางแห่งร้ายต้องร่ายรำร่ายรำ
ถึงบ้านเจ้างานเสียก่อน หยุดตีกลองให้เสียงต่ำเสียงต่ำ
เจ้างานส่วนมากจัดหมากสามคำ มานำโนราแล้วไปพาไป
พอเข้าโรงรำต้องทำตามเรื่อง ให้ตีเครื่องขึ้นใหม่ขึ้นใหม่
ถ้าของสูญพอได้เข้าใจ ทำเสียใหม่จะทันกาลทันกาล”

(สัมภาษณ์, สุพัฒน์ นาคเสน, 16, ตุลาคม 2556)

4.5 ทำนองบทประถมและบทสอนรำ เป็นทำนองเฉพาะการขับบทคล้ายทำนองเพลงโทน แต่ได้เพิ่มสร้อย "แก้วข้าเอ่ย" เข้าไปก่อนสองคำสุดท้ายของวรรค

"ตั้งต้นรำท่าประกอบ ถัดมาพระพรหมสี่หน้า
รำท่าสอดสร้อยร้อยให้เป็นพวงมาลา รำท่าอีโหยนโยนช้าให้น้องนอน
รำท่าผาหลาเพียงไหล่ ท่าพิสมัยร่วมเรียงเคียงหมอน
รำเป็นท่าต่างกันหันเป็นมอน ท่ามรคาแขกเต้าบินเข้ารัง
รำท่ากระต่ายชมจันทร์ รำท่าพระจันทร์ทรงกลด
รำท่าพระรถโยนสาร มารถกลับหลัง
รำท่าชูชายนาดกรายเข้าในวัง รำท่ามังกรเหลียวหามรรครินทร์"

"สอนเอ่ยสอนรำ ครูข้าให้รำเทียมบ่า
รำท่าปลดปลงลงมา ครูข้าให้รำเทียมพก
รำท่าวาดไว้ฝ่ายอก กนกเป็นแพนผาหลา
รำท่าชูสูงเสมอหน้า เรียกช่อระย้าพวงดอกไม้
ปลดปลงลงมาได้ ครูให้ข้ารำโคมเวียน
รำท่ากนกรูปวาด วาดไว้ให้เหมือนกับรูปเขียน
รำท่ากนกโคมเวียน รำท่ากะเชียนปาดตาล"

(สัมภาษณ์, สุพัฒน์ นาคเสน, 16, ตุลาคม 2556)

4.6 ทำนองเพลงทับเพลงโทน

"เดินทางหว่างถ้ำชมธรรมชาติ สีลาลาภแลหลากเป็นฉากฉาย
สีเขียวเหลืองเรืองระยับสลับลาย หินแหกหายซับซ้อนเป็นง่อนงาม
บ้างก้อนมีสีขาวดูวาววับ แสงทองทับทางแสงขึ้นแดงหราม
เห็นหินห้อยย้อยระย้าสง่างาม พุดสีครามสวยแรงอย่างแกล้งทำ"

(สัมภาษณ์, สุพัฒน์ นาคเสน, 16, ตุลาคม 2556)

4.7 ทำนองบทดอกจิกดอกบัว

"ดอกจิกแล้วดอกจักร ยังเล่าดอกรักดอกเตย
จิกยังรักพี่เหลย ดอกเตยมาชวนชวนพี่ชายร้าง
ดอกพะยอมของน้องแก้ว ช่างหอมมาแล้วอยู่รอบข้าง
พี่เก็บมาใส่หลังช้าง ฝากเจ้าเอวบางนางเมืองไกล"

(สัมภาษณ์, สุพัฒน์ นาคเสน, 16, ตุลาคม 2556)

4.8 ทำนองบทพลายงาม

"เที่ยงแล้วไม่ได้มาลงโรง พลายงามตามโขลงแล้วมาเข้าช่อง

กลิ้งเกลือกเสือกสนคำรณร้อง เปลี่ยวปล่าวเศร้าหมองเป็นนักหนา
เทียมตาหมอเฒ่าจับได้มา อาลัยในคาออกไม่ได้”
(สัมภาษณ์, สุพัฒน์ นาคเสน, 16, ตุลาคม 2556)

4.9 ทำนองบทนกกระจอก

“นางนกกระจอกบินออกชายคา พึคปีกวาวาจะข้ามสาคร
ข้ามไปไม่ได้เพราะปีกหางซ้ายของเจ้ายังอ่อน บินข้ามสาครฉันนั้นน้องหนา
นางนกกระจอกบินออกชายคา พือปีกวาวจะข้ามสมุทรไทย
(สัมภาษณ์, สุพัฒน์ นาคเสน, 16, ตุลาคม 2556)

จากการกล่าวในข้างต้นทำให้ผู้วิจัยทราบว่าทำนองการร้องกลอนโนรานั้น มีการร้องหลายทำนอง ประกอบด้วย ทำนองขับบทปากเปล่าแบบมีลูกคู่รับ ซึ่งได้แก่ในบทขานเอ ทำนองการขับบทที่มีดนตรีประกอบแต่ไม่มีลูกคู่รับ ซึ่งได้แก่ ทำนองกลอนแปดโนราและหนังตะลุง ทำนองการขับบทที่มีลูกคู่รับและมีดนตรีประกอบซึ่งได้แก่ ทำนองทำนองเพลงกราว ทำนองเพลงร่ายหน้าแตระ ทำนองเพลงโทน ทำนองเพลงเชิญ และทำนองการขับบทประกอบการรำ ซึ่งได้แก่ ทำนองเพลงกราวในบทครูสอน ทำนองเพลงกราว บทสีโต-ผันหน้า ทำนองกลอนสี่ ทำนองกลอนซ้ำ ทำนองบทประถมและบทสอนรำ ทำนองเพลงทับเพลงโทน ทำนองบทดอกจิกดอกบัว ทำนองบทพลายงาม และทำนองบทนกกระจอก

กลอนโนรากับการนำไปใช้

1. การกาศครูหรือการไหว้ครูโนรา (สัมภาษณ์, สาโรจน์ นาคะวิโรจน์, 6, ตุลาคม 2553) ได้อธิบายการกาศครูว่า หลังจากโหมโรง หรือ ลงโรง โดยประโคมเครื่องพอสมควรแก่เวลาแล้วก็มีการ (ประ) กาศครู หรือ ไหว้ครูตามแบบฉบับของโนรา โนราทุกโรงก่อนที่จะรำต้องไหว้ครูกาศครูเสียก่อน การไหว้ครูเป็นวัฒนธรรมประจำชาติไทยมาแล้วแต่สมัยดึกดำบรรพ์ เพราะครูเป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาต่าง ๆให้ เริ่มแต่ครูต้นคือบิดามารดาจนถึงครูคนสุดท้าย โนรานับถือครูมาก ฉะนั้นการเล่นทุกคราวจะขาดการไหว้ครูเสียก่อนไม่ได้

คำกาศครู โดย ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา)

ตอนที่ 1

อานเอ ขานให้โนเนโนใน
ขานมาช้าต้อง ทำนองเหมือนวัวชักไถ
เพลงสำลีไม่ลืมไน พี่ไปไม่ลืมน้องหนา
รวยรวย ยังหอมแต่รสแป้งทา
หอมรสครูข้า ส่งกลิ่นพ่อมาไรไร
หอมมาสาแค่ ลูกเหลียวไปแลหอมไกล

หอมฟุ้งสุราลัย ไคลเข้าในโรงน้องหนา
ลมใดพัดแล้ว ตั้งเมฆขึ้นมา
ลมว่าวดาหรา พัดโต้ด้วยลมหลาตัน
ลูกก็ชักเอาใบแล่น กลางคืนมาเป็นกลางวัน
ไกลหลิ่งไกลฝั่ง เอาเกาะกะชังมาเป็นเรือน
เพื่อนบ้านเขานับปี นางทองสำลีนับเดือน
เอาเกาะกะชังมาเป็นเรือน เป็นแท่นที่นอนน้องหนา
(สัมภาษณ์, สาโรจน์ นาคะวิโรจน์, 6, ตุลาคม 2553)

ตอนที่ 2

ฤกษ์งามยามดีปานี่ชอบยามพระเวลา
ชอบฤกษ์ร้องเชิญดำเนินราชครูถ้วนหน้า
ราชครูของน้องลอยแล้วให้ล่องเข้ามา
ราชครูของข้ามาแล้วพ่ออย่าพ้นไป
เชิญพ่อเข้ามานั่งนี้ ลูกหยายถ่ายที่ให้พ่อนั่งใน
มาแล้วพ่ออย่าพ้นไปมาอยู่เหนือเกล้าเกศา
มาอยู่เหนือเกล้าเหนือผมมาช่วยคุมลมกันยา
กันทั้งลูกถม พรมโหวดกันทั้งผีโพด มายา
มากันพรายแกมยาละมบ เขาฝังไว้ริมทาง
มากันให้ถ้วนให้ถี่มากันลูกนี้ทุกที่ย่าง
ละโมบเขาฝังไว้ริมทางจำไว้แวะซ้ายแวะขวา
สิบสองหัวช้างสิบสองหัวเชียกจำให้พ่อร้องเรียกหา
ถ้าพ่อไม่มาลูกยาจะได้เห็นหน้าใคร
เห็นหน้าแต่ท่านผู้อื่นความชื่นลูกยามาแต่ไหน
ให้ลูกเหลียวหน้าไปหาใครเหมือนใยราชครูถ้วนหน้า
ลูกไหว้ครูพักอีกทั้งครูสอนไหว้แล้วเอื้อนกลอนต่อมา
ไหว้ครูสั่งสอนข้าพ่อมาคุ้มหน้าคุ้มหลัง
มาเถิดพ่อสายสมรมาคุ้มลูกเมื่อนอนเมื่อนั่ง
มาคุ้มข้างหน้าข้างหลังพ่อมาวังซ้ายวังขวา
ราชครูของน้องลอยแล้วให้ล่องเข้ามา
ราชครูของข้าดำเนินเชิญมาให้หมดสิ้น
ไม่ว่าอยู่แค่ หรืออยู่ไกลลูกร้องกาศไปให้ได้ยิน
ดำเนินเชิญมาให้หมดสิ้นไหลแล้วให้เทกันเข้ามา
ขุนโหรญาโหรขุนพรานญาพรานโปรดปรานเหนือเกล้าเกศา
ไหว้พรานเทพเดินดงพระยาพรานคงมาเดินป่า
พรานบุญปรึกษาเดินจำนำหน้าราชครู

แม้นผิดแม้นพลาดตรงข้อไหนชาวไทยเมตตาได้เอ็นดู
บรรดาราชครูมาอยู่เบื้องซ้ายเบื้องขวา
ลูกจับเริ่มเดิมมาไหว้ขุนศรัทธาเป็นประธาน
ไหว้หลวงเสนได้เป็นครูพักเป็นหลักนักเลงแต่โบราณ
ถัดแต่นั้นทองกันดารไหว้ตาหลวงเสนสองเมือง
ไหว้ตาหลวงคงคอผมหมอไหว้ท้าววิจิตรเรือง
โปรดให้รับท้าวเข้าสู่เมืองลือเลื่องความรู้ได้เล่าเรียน
พ่อมาสอนศิษย์ไว้ต่างตัวพ่อไม่คิดกลัวเพราะความเพียร
สิบนิ้วข้าหรือคือเทียนเสถียรสถิตยอไหว้ไป
ยอไหว้พระยาโถมน้ำโฉมงามพระยาลุยไฟ
พระยาสายฟ้าฟาดลูกน้อยนั่งร้องกาศไป
พระยามือเหล็กพระยามือไฟไหว้ใยตาหลวงคงคอ
ไหว้ลูกของพ่อที่แทนมาชื่อจันทร์กระยาผมหมอ
ตาหลวงคงคอผมหมอหลวงชมตาจิตร
เมื่อยามเป็นคนพ่อทองหลวงนายแต่ท้าวมาไร้ความคิด
หลวงชมตาจิตรผิดด้วยสนมกรมชาววัง
พ่ออาบน้ำทาแป้งด้วยแดง ไม่ทันได้ผินหลัง
ผิดด้วยสนมกรมชาววังรับสั่งผูกคอให้ฆ่าเสีย
พ่อไม่ทันได้สั่งลูกบุญปลูกไม่ทันได้สั่งเมีย
รับสั่งผูกคอให้ฆ่าเสียในฝั่งแม่น้ำย่านยาว
หากพ่อมาตายด้วยเจ็บไข้ลูกรักจักได้ไปถามข่าว
ในฝั่งแม่น้ำย่านยาวชีวิตพ่อม้วยมรณา
ถ้าพ่อตายข้างฝ่ายบกให้เป็นเหยื่อนกเหยื่อกา
ถ้าพ่อไปตายฝ่ายเลให้เป็นเหยื่อเข้เห-รา
พ่อไปตายฝ่ายเหนือให้น้ำเน่าน้ำเหงื่อไหลลงมา
น้ำเน่าลายจันทร์น้ำมันลูกลายแป้งทา
โดกแข้งโดกขาลูกยาไว้ทำไม้กลัดผม
ดวงเนตรพ่อทองผมสอดลูกน้อยไว้ทำไม้หลอดอม
ทำไม้กลัดผมชมต่างพ่อร้อยชั่งแก้ว
โอ้พ่อร้อยชั่งแก้วสองแถวพ่อร้อยชั่งอา
ร้อยชั่งรักข้าพ่ออย่าตัดตัดรักเสียให้ม้วย
พ่ออย่าตัดลูกเหมือนตัดตาลพ่ออย่ารานหลานเหมือนรานกล้วย
พ่ออย่าตัดรักเสียให้ม้วย เห็นดูด้วยช่วยรำมโนรา

(สัมภาษณ์, สาโรจน์ นาคะวิโรจน์, 6, ตุลาคม 2553)

ตอนที่ 3

ลูกกาศครูเท่านั้นแล้วผ่องแผ้วเป็นเพลงพระคาถา
ลูกไหว้นางหงส์กรงพาลีไหว้นางธรณีเมขลา
ไหว้บริถิว ราชาภูมิมาหาลาภหาชัย
ลูกจะไหว้แม่โภชวัชดีธรณีแม่ได้เป็นใหญ่
ลูกเล่นเต้นรำบรรดาที่ทำบนหัวแม่และขอคำความอำภัย
หลีกเกล้าเกศาเสียให้ไกล ไหว้ภูมิสถานท่านเจ้าวัด
เล่นให้สบายให้คลายให้คล่องอย่าให้ข้องอย่าให้ขัด
ไหว้ภูมิสถานท่านเจ้าวัดผมถัดลงหูมาลงตา
ไหว้พุทธรูปในกุฏิและวิหารแบ่งองค์ส่งญาณเล็งแลมา
ลูกเข้ามาเยี่ยมที่ในอารามขอสมาอย่ามีความโทษา
ขึ้นชื่อความเจ็บอย่ามาใกล้ขึ้นชื่อความไข้อย่าให้มีมา
ทั้งไข้ร้อนไข้ห่าพ่อมาขับไล่เสียให้ไกล
อย่าโชกโบกโบยพ่อมาคุ้มโภยกันภัย
กันทั้งเสนียดจังไหรอย่าให้มาใกล้ลูกเลยหนา...

(สัมภาษณ์, สาโรจน์ นาคะวิโรจน์, 6, ตุลาคม 2553)

ตอนที่ 4

หัตถ์ทั้งสองประคองตั้งยกขึ้นเหนือเศียรรังดังดอกปทุมมา
หัตถ์ทั้งสองประคองเศียรนั่งไหว้เวียนแต่ซ้ายย้ายไปหาขวา
ไหว้มุนีนาถพระศาสดาพุทธังธัมมังสังฆาไหว้อาจารย์
ไหว้คุณศีลาพระบารมีป่าฉะนี้นั่งไหว้พระคุณท่าน
ครุฑยักษ์ปักษาพยาบาลศัตรูหมู่มารขอให้หลบหลีกหนี
ไหว้จักรวรรดิ์ฟ้าครอบทุกช่องชั้นขั้นขอบรอบทั้งโลกี
ไหว้เวสสุวรรณเจ้าบัญชีไหว้สุวรรณมาลีลูกไหว้ฤาษีสม
พระบวชพระเรียนจำเนียรนาถลูกนั่งไหว้พระบาทองค์พระยายม
ไหว้ภูมิสถานท่านเจ้ากรมยาขึ้นตั้งบังคมเหนือพระเกศา
กาศไปเห็นไม่ตรึกนี่ค่ำดึกดื่นเกินพระเวลา
กลัวพี่น้องน้าป้ามานั่งถ้าเหนื่อยเนื้อจะเหนื่อยใจ
เรารำเรียนมาหมายว่าจะเล่นทำเช่นเอาไว้ใช่จักได้ไหร
มาเราจะร้องท่องพระบทไปออกมาไวเชิญรำทำให้ชม.....แม่....เอ้ย

(สัมภาษณ์, สาโรจน์ นาคะวิโรจน์, 6, ตุลาคม 2553)

2. กลอนตำนานโนรา

ขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา)

นางนวลทองสำลี เป็นบุตรีท้าวพระยา
นรลักษณ์งามนักหนา จะแจ่มดังอัปสร
เทวาเข้าไปดลจิต ให้เนรมิตเทพสิงหร
รูปร่างอย่างขี้หมอน (กินนร) ร่อนรำง่าท่าต่างกัน
แม่ลายฟันเฟือน ตระหนกล้วนแต่เคลือวัลย์
บทบาทกล่าวพาดพัน ยอมจำแท้แน่หนักหนา
จำได้สิบสองบท ตามกำหนดในวิญญาณ์
เมื่อฟื้นตื่นขึ้นมา แจ้งความเล่าเหล่ากำนัล
แจ้งตามเนื้อความฝัน หน้าที่นั่งของท้าวไท
วันเมื่อจะเกิดเหตุ ให้อาเพทกำม์จักไกล
ให้อยากดอกมาลัย อุบลชาติผลพฤกษา
เทพบุตรจุติจากสวรรค์ เข้าทรงครรภ์นางฉายา
รู้ถึงพระบิดา โกรธโกรธาเป็นฟุนไฟ
ลูกชั้วร้ายทำขายหน้า ใส่แพมาแม่น้ำไหล
พร้อมสิ้นกำนัลใน ลอยแพไปในธารัล
พระพายก็พัดกล้า เลก็บ้าพ้นกำลัง
พัดเข้าเกาะกะชัง นั่งเงื่องงงอยู่ในป่า
ร้อนเร้าไปถึงท้าว โกสีย์เจ้าท่านลงมา
ชุบเป็นบรรณศาลา นางพระยาอยู่อาศัย
พร้อมสิ้นทั้งโฟกหมอน แท่นที่นอนนางทรามวัย
ด้วยบุญพระหน่อไท อยู่เป็นสุขเปรมปรีดิ์
เมื่อครรลาถ้วนทศมาส ประสูติราชจากนาภี
อีกองค์เอี่ยมเทียมผู้ชาย เล่นรำได้ด้วยมารดา
เล่นรำตามภาษา ตามวิชาแม่สอนให้
เล่นรำพอจำได้ เจ้าเข้าไปเมืองอัยกา
เล่นรำตามภาษา ท้าวพระยามาหลงใหล
จีนจามพราหม์ข้าหลวง ไททั้งปวงอ่อนน้ำใจ
จีนจามพราหม์เทศไท ย่อมหลงใหลในวิญญาณ์
ท้าวพระยาสายฟ้าฟาด เห็นประหลาดใจนักหนา
ดูนรลักษณ์และพักตรา เหมือนลูกยานวลทองสำลี
แล้วหามาถามไถ่ เจ้าเล่าความไปถ้วนถี่
รู้ว่าบุตรแม่ทองสำลี พาตัวไปในพระราชวัง
แล้วให้รำสนองบาท ไทธิราชสมจิตหวัง
สมพระทัยหัตถยัง ท้าวยลเนตรเห็นความดี

สำนักวิทยบริการและเทคโนโลยีสารสนเทศ
มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

และประทานซึ่งเครื่องทรง สำหรับองค์พระภูมี
กำไลใส่กรศรี สร้อยทับทรวงแพรภูษา
แล้วประทานซึ่งเครื่องทรง คล้ายขององค์พระราชา
แล้วจดคำจำนรรจา ให้ชื่อว่า "ขุนศรีศรัทธา "\

(สัมภาษณ์, สาโรจน์ นาคะวีโรจน์, 6, ตุลาคม 2553)

แนวทางและลักษณะของคำประพันธ์กลอนโนรา

บทกลอนโดยส่วนใหญ่โนรานิยมนำมาใช้ประพันธ์เป็นบทร้องนั้น นิยมใช้กลอนสุภาพ ได้แก่ กลอนสี่ กลอนหก กลอนแปด และกลอนซ้ำ กลอนดังกล่าวจะต้องใช้ศัพท์ที่ทำให้โนราออกสำเนียงได้อย่างชัดเจน และใช้คำที่มีอักษรสูงอยู่เยอะ เพราะจะทำให้มีความไพเราะขึ้นเสียงสูงได้อย่างหน้าฟัง กลอนสุภาพแต่ละบทก็จะต้องมีการใช้คำให้สอดคล้องกับบุคลิกภาพของตัวนักแสดง เพราะจะช่วยเสริมให้การแสดง การร้องของโนราหรือพรานให้มีความกลมกลืนและน่าสนใจยิ่งขึ้น

แนวทางการประพันธ์กลอนโนรา สามารถใช้เทคนิคการประพันธ์ 2 วิธี คือ กลอนคำพรัด และกลอนมุตโต ดังนี้

1. กลอนคำพรัด คือ กลอนที่แต่งไว้ก่อน ใช้ว่าตอนอยู่ในม่านก่อนออกรำ เรียกว่า คำพรัดเกี้ยวม่าน และใช้ว่าตอนออกรำ แต่ไม่ต้องตีท่าแบบทำบท เพียงแต่ขยับตัวมือไม้อย่างธรรมดา บทคำพรัดตอนออกรำมีมากมาย มีเนื้อหาต่างกันออกไป เช่น บทชม บทสอนใจ บทเกี้ยว บทตลก เป็นต้น จะแต่งเป็นกลอนสี่ กลอนหก กลอนแปด หรือกลอนคู่ก็ได้ ตัวอย่าง บทคำพลัดที่น่าสนใจ เช่น บทชมธรรมชาติยามเช้าของโนราครื้น ณ ชาตรี จ.สงขลา ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ยามรุ่งสุริยาดาดฟ้าเริก วิรุณเบิกแจ้งกระจ่าง......สว่างใส
ส่องตาดูทั่วบนภาลัย ฉันผันไปยืนพินิจ.....ทิศบูรพา
ผันเห็นเมฆฉายพระพายพัดเลื่อน ดูกลับเกลื่อนซับซ้อน....บนชะง่อนผา
มันเป็นเพิงเวิ้งว้ำบ้างเป็นถ้ำเป็นลา ต้นพฤษาสูงละลิ่ว... เป็นทิวเรียง

(สัมภาษณ์, ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, 18, กันยายน 2553)

2. กลอนมุตโต คือ กลอนที่คิดในทันทีทันใด กลอนแบบนี้จะมีเนื้อหาเข้ากับเหตุการณ์และยุคสมัยผู้ร้องกกลอนจะต้องมีปฏิภาณไหวพริบและโวหารดีจึงจะน่าฟัง ทำนองกลอนที่นิยมว่าเป็นกลอนมุตโตมี 4 ชนิดได้แก่ กลอนสี่ กลอนหก กลอนหนัง และกลอนคู่หรือกลอนทอย ตัวอย่างกลอนมุตโต ของโนรา ยก ชูบัว

หัตถ์คู่ชูยกปกเหนือเกศา ไหว้พี่ไหว้น้องพวกพ้องที่มา
น้ำจิตเมตตาโนราซึ่งใจ ไม่มีไหรฝากออกปากปราศรัย
ให้ความสุขใจชาวไทยทุกคน บทบาทยังไม่ดีอาจมีตกหล่น
ชี้แนะฉันด้วนคนหวังผลอนาคต

(สัมภาษณ์, ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์, 18, กันยายน 2553)

ก
๙๑๑.๑
ย๘๔๓

- 6 ก.ย. 2554

จากการศึกษาในเรื่องของกลอนโนราเนื้อหาโดยส่วนใหญ่จะเป็นการกล่าวถึงบุคลที่เป็นผู้นำหรือมีอำนาจหน้าที่ในการปกครอง จะต้องดูแลช่วยเหลือความเดือดร้อน และเมื่อไม่สามารถขอความช่วยเหลือหรือพึ่งพาได้ ก็จะต้องใช้ความอดทนมานะพยายาม รู้จักประหยัด และพึ่งพาตนเอง อย่างไรก็ตามในการร้องกลอนโนรานั้นมีองค์ประกอบที่สำคัญคือ ต้นเสียงคือผู้ร้องนำซึ่งส่วนใหญ่นั้นเป็นผู้ที่แสดงโนรา ลูกคู่คือ ผู้ที่ร้องรับต้องเสียงทุกถ้อยคำโดยไม่ผิดเพี้ยนไปจากต้นเสียง เครื่องดนตรี คือเครื่องตีประกอบจังจังหวะในการร้องกลอนโนรา และเนื้อหาสาระของบทกลอน คือสาระที่สอดแทรกอยู่ในบทกลอนนั้นๆ

2.1.5 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับกลอนโนราในรูปแบบการรำทำบท

สาโรช นาคะวิโรจน์ (2538, หน้า 23) กล่าวไว้ว่า การรำทำบทเป็นการตีท่ารำตามบทกลอนหรือบทเพลงที่นำมาร้องโนราสมัยก่อนถือว่าการรำทำบทเป็นหัวใจของการแสดงโนรา บทกลอนที่นำมาร้องในแต่ละชุดนั้นเนื้อเรื่องหรือใจความจะไม่ซ้ำกัน ในปัจจุบันการรำทำบทจะมีเพียง 1 หรือ2 ชุด เป็นอย่างสูงเพราะโนราได้นำเอาวงดนตรีและละครเข้ามาผสมผสานอยู่ในการแสดงโนราด้วย เพื่อมุ่งให้ถูกกับรสนิยมของผู้ชมผู้รำทำบทในชุดแรกของการรำ มักนิยมรำ 1 คน ชุดที่ 2 ถึงชุดสุดท้ายนิยมรำ 2-3 คน สำหรับการรำบทครูสอน บทสอนรำและบทปฐม เดิมนั้นเป็นส่วนหนึ่งของการรำพิธีแก้บนและครอบเทริด แต่ในปัจจุบันโนราบางคณะได้นำมาใช้ในการรำทั่วๆไปเพราะสามารถแสดงถึงความสามารถในการรำเป็นหมู่คณะได้ดี แต่ตามขนบนิยมของการแสดงโนรา บทครูสอน บทสอนรำ และบทปฐม ไม่จัดว่าเป็นการรำทำบท อย่างไรก็ตามหากจะนำมาแสดงโดยทั่ว ๆ ไปก็ไม่ถือว่าผิดครูแต่ประการใด การรำทำบทนั้นผู้รำจะต้องร้องบทและออกท่าทางไปพร้อมกันซึ่งคล้ายกับโขนสดของภาคกลาง การรำทำบทจะมีตัวหลัก 1 คน และผู้ช่วยอย่างน้อยแล้ว 1 คน เรียกว่าตัวนางซึ่งอาจจะเป็นผู้หญิงหรือผู้ชายก็ได้ แต่เดิมนั้นใช้ผู้ชายล้วน สาเหตุที่ต้องมีตัวนางก็เพราะบทรำโนราส่วนใหญ่ เนื้อหามีลักษณะที่เป็นสองแง่สองง่ามและเกี่ยวข้องกับเรื่องเพศและการรำโนรานอกจะแสดงให้เห็นถึงความสวยงามแล้วยังมุ่งให้เกิดความสนุกสนานจึงต้องนำตัวนางเข้ามาเปรียบเทียบกับสิ่งต่างๆที่มีอยู่ในบท

อุดม หนูทอง (2536, หน้า 188) ได้กล่าวว่า รำทำบทถือเป็นรูปแบบหนึ่งของการแสดงโนราโดยรำตีท่าประกอบบทร้องซึ่งมีทำนองเฉพาะ บางท้องถิ่นเรียกทำบทว่า ทำกำพรัด นั้นคือการนำเอาบทที่แต่งไว้เรียบร้อยแล้วมาร้องให้ถูกทำนองและท่ารำตามบทร้องนั้น นำทำบทผู้รำจะต้องมีไหวพริบในการตีท่ารำจากคำร้องแต่ละคำได้อย่างฉับไวและบางคำสามารถตีท่าได้หลายท่าเพราะคำๆนั้นมีหลายความหมาย เช่น สีเอ๋ยสีโต ไม้ราโพธิ์กิ่งค้อม คำว่า สี โนราจะยึดเอาเสียงเป็นหลักจึงสามารถรำตีท่าได้หลายท่าตามความหมาย เป็นต้นว่า 1) รำให้แปลความเป็นจำนวนนับคือเท่ากับ สี่ เพราะคำว่าสี่ ปักษ์ใต้ออกเสียงเป็น สี 2) รำตีท่าโดยใช้มือหรือส่วนอื่นของร่างการถูหรือสัมผัสเสียดสีกัน เพราะคำว่า สี หมายถึง เสียดสีหรือถู 3) รำโดยการชี้ไปยังวัตถุต่างๆที่มีสี เพราะตีคำว่าสีเป็นคำนาม และ4) รำตีท่าให้เห็นถึงความสง่าเพราะ สี เสียงตรงกับ ศรี ในการรำตีคำบางคำอาจสื่อความให้มีนัยะทางเพศซึ่งเป็นแง่ขวนขัน ลักษณะเช่นนี้ทำให้ผู้ชมเห็นปัญญาไหวพริบของผู้รำและเห็นความสามารถในการตีท่ารำที่มีความหลากหลายหรือตีท่าได้คล้ายกับของจริงจะทำให้ผู้ชมสนุกสนาน

อนึ่งเนื่องจากรำทำบทผู้รำต้องร้องกลอนเองเสียงขับร้องกับท่ารำจึงสอดคล้องกันอย่างเหมาะเจาะ และผู้รำจะใช้ลูกเล่นในการร้องและรำอย่างไรก็ได้ การรำทำบทจึงเป็นการรำที่ผู้รำได้แสดงความสามารถอย่างเต็มที่รวมถึงการแสดงออกของบุคลิกภาพที่แท้จริงของตนให้ผู้ชมได้เห็นอย่างชัดเจน

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ (2553, หน้า 63) กล่าวว่า การรำทำบท เป็นศิลปะการรำขั้นสูงของการแสดงโนรา ผู้รำทำบทได้จะต้องผ่านการฝึก ท่ารำพื้นฐานและรำแม่ท่าหรือแม่บทของโนราเสียก่อน เพราะการรำทำบทจะต้องอาศัยทักษะการรำ การร้อง และการตีท่ารำ จากท่าพื้นฐานเบื้องต้นมาประยุกต์ใช้ โนราที่สามารถรำทำบทได้อย่างเชี่ยวชาญ จัดได้ว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถและมีทักษะการแสดงหลาย ๆ รูปแบบ จะได้รับความชื่นชมและเกิดการยอมรับจากผู้ชมดังนั้นในการรำทำบทจึงมีองค์ประกอบที่หลากหลายและมีจังหวะการร้องรับระหว่างโนราและลูกคู่อย่างซับซ้อน รำทำบท ถือเป็นศิลป์ชั้นสูงของโนรา ผู้ที่จะรำทำบทได้ต้องผ่านการรำประสมท่ามาอย่างชำนาญ มีไหวพริบในการตีท่าจากคำร้องแต่ละคำได้อย่างฉับไว และบางคำสามารถตีท่าได้หลายท่า เพราะคำนั้นมีหลายความหมาย เช่น บทร้องว่า สีเอยสีโต ไม้ราโพกิ่งค้อม เวลาร้องกลอนว่า **“สี”** โนราจะถือเอาเสียงเป็นหลัก จึงสามารถรำตีท่าได้หลายท่าตามความหมาย เป็นต้นว่า

1. รำให้แปลความเป็นจำนวนนับคือ สี่ เพราะคำว่า สี ปักษ์ใต้ออกเสียงเป็น สี
2. รำตีท่าใช้มือหรือส่วนอื่นของร่างกาย ถู หรือ สัมผัส เสียดสีกัน เพราะ ตีท่าคำว่า “สี” หมายถึง เสียดสี หรือ ถู
3. รำชี้ไปยังวัตถุสีต่าง ๆ กัน เพราะตีคำว่า สี เป็นคำนาม
4. รำตีท่าให้เห็นความมีสง่า เพราะ สี เสียง ตรงกับ ศรี

ลักษณะเช่นนี้ทำให้ผู้ชมเห็นความเฉลียวฉลาด ไหวพริบของผู้นำ และเห็นความสามารถในการตีท่ารำ การทำท่าอย่างหลากหลายหรือตีท่าได้คล้ายของจริงจะทำให้ผู้ชมสนุกสนาน

การรำทำบทจะมีรูปแบบของการรำอยู่ 2 ประเภท คือ การรำทำบทสีโต หรือการรำทำบทผันหน้า รายละเอียดและความสำคัญแต่ละประเภทมี ดังนี้

1. ประเภทบทสีโต หมายถึง บทร้องโนราในลักษณะกลอนสิบ จำนวนบทจะเป็นกี่บทก็ได้ แต่จะเริ่มต้นบทด้วยคำว่า “สีโต” ทุกครั้ง

2. ประเภทบทผันหน้า หมายถึง บทร้องโนราในลักษณะกลอนสิบ จำนวนบทจะเป็นกี่บทก็ได้ แต่จะเริ่มต้นบทด้วยคำว่า “ผันหน้า” ทุกครั้ง รูปแบบของกลอนเหมือนกับบทสีโต

การแต่งบทสีโต หรือ บทผันหน้าของโนราในอดีตนั้นจะเกี่ยวข้องกับการชมความงามของธรรมชาติที่คณะโนราไปพบเห็น แล้วมาเล่าหรือบรรยายให้ผู้ชมฟังในลักษณะบทกลอนและท่ารำ เช่น ชมความงามของปากน้ำ ภูเขา ทะเล

สำหรับสาเหตุใดที่บทโนราจะต้องขึ้นต้นด้วย คำว่า สีโต และ ต่อด้วยคำว่า ราโพ นั้น ตามความคิดเห็นเฉพาะของผู้วิจัยมี ดังนี้

1. คำว่า สีโต หมายถึง สิงโต แสดงถึง ความสง่าและสวยงาม
2. คำว่า สีโต เมื่อเริ่มต้นใช้เสียง ๆ จะสูง สร้างความน่าสนใจในน้ำเสียง และดึงดูดความสนใจและสนุกสนานจากผู้ชมได้ดี

3. คำว่า สี เมื่อร้องเป็นบทโนราจะมีความไพเราะน่าฟัง จึงเป็นที่ชื่นชอบและปฏิบัติตามของโนรา

4. การที่ต่อคำกลอนด้วย ราโพ ทุกครั้งนั้น เนื่องจาก ราโพเป็นพืชที่มีใบยาวคล้ายต้นอ้อ และเป็นพืชที่นิยมขึ้นภูมิอากาศชื้นของภาคใต้ ชาวภาคใต้จะคุ้นเคยกันเป็นอย่างดี นอกจากนี้ จะมีคำสัมผัสกันเกิดขึ้นคือ โต่โพ

สำหรับคำว่า ผันหน้า ที่นิยมเริ่มต้นเป็นคำแรกของบทกลอนนั้นด้วยเหตุผล ดังนี้

1. โนราเมื่อจะเริ่มร้องบทก็จะนั่งบนพนักหรือเก้าอี้ และร้องบทมองไปยังทิศทางต่าง ๆ

2. โดยปกติโนราจะปลูกโรงไปทางทิศตะวันออก ทิศเหนือ หรือทิศใต้ จะไม่ปลูกโรงหันไปทางทิศตะวันตก เมื่อโนรานั่งก็จะร้องบทกล่าวถึงทิศนั้น ๆ เช่น อาคเนย์ ข้างออก อุดร บูรพา ฯลฯ

3. คำว่า ผันหน้า เมื่อเริ่มร้องและตีท่ารำจะสร้างความมีเสน่ห์และน่าสนใจให้กับผู้ชม เช่น การผันหรือหันไปสบตากับผู้ชมก็จะสร้างมิตรสัมพันธ์และความเสน่หาในศิลปะไปในตัวด้วย

อมรา กล่ำเจริญ (2553,หน้า 307) ได้กล่าวไว้ว่า โนราโรงครูหรือโนราลงครูเป็นพิธีกรรมที่จัดขึ้นเพื่อไหว้ครู หรือไหว้ตายายโนราอันเป็นการแสดงความกตัญญูรู้คุณต่อครู เพื่อทำพิธีแก้บนหรือแก้เหมรฺย เพื่อทำพิธียอมรับเป็นศิลปินคนใหม่ที่เรียกว่า “พิธีครอบเทริด” หรือ “ผูกผ้าใหญ่” หรือ “แต่งพอก” และเพื่อประกอบพิธีเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ เช่น พิธีเหยียบเสน ตัดจุก ตัดผมผีช่อ ผูกผ้าปล่อยในบางพื้นที่ยังมีจุดมุ่งหมายเฉพาะ เช่น โนราโรงครูที่บ้านทาแค ตำบลท่าแค อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง จัดขึ้นเพื่อให้ครูหมอตายายมาร่วมชุมนุมกัน เพราะชาวบ้านเชื่อว่าบ้านท่าแคเป็นแหล่งกำเนิดโนรา เป็นที่สถิตพำนักของครูโนรา พิธีโนราโรงครูวัดท่าคุระ ตำบลชุมพล อำเภอสะทิ้งพระ จังหวัดสงขลา จัดขึ้นในงาน “ตายายย่าน” จุดมุ่งหมายเพื่อแก้บนและแสดงความกตัญญูต่อ “เจ้าแม่อยู่หัว” (นางเลือดขาว) ซึ่งชาวบ้านเชื่อว่ามีประวัติเกี่ยวข้องกับโนราและมีการสร้างรูปเคารพประดิษฐานไว้ที่วัดท่าคุระ บรรพบุรุษของคนภาคใต้ส่วนใหญ่เป็นโนรา ถ้าไม่เป็นก็ชอบโนรา เมื่อมีปัญหามักจะบนให้วิญญาณของบรรพบุรุษมาช่วยเหลือแล้วจะแก้บนด้วยการแสดงโนรา จากความเชื่อแต่ละครอบครัวจะมีครูหมอหรือตามหลวงมาเข้าทรงลูกหลานสั่งให้แสดงโนราโรงครูทุกปีหรือเว้นปี แล้วแต่จะตกลงกัน ถ้าไม่ทำท่านก็จะลงโทษ โนราโรงครูมี 2 ชนิด คือโนราโรงครูใหญ่ และโนราโรงครูเล็ก โนราโรงครูใหญ่เป็นพิธีที่จัดเต็มรูปแบบ ปกติจะจัด 3 วัน คือเริ่มวันพุธ พฤหัสบดี และไปสิ้นสุดพิธีในวันศุกร์ และจะต้องจัดตามวาระ เช่น ทุกปี ทุกสามปี ทุกห้าปี แล้วแต่จะกำหนด ถ้าเป็นพิธีโนราโรงครูเล็กจะใช้เวลาทำเพียง 1 คืน 1 วัน เท่านั้น

2.1.6 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการละคร

ละครเป็นกระบวนการหนึ่งที่มนุษย์ใช้ในการสื่อสารให้ผู้อื่นรับรู้เรื่องราวความเป็นไปต่างๆของประวัติศาสตร์ สังคมและวัฒนธรรม โดยธรรมชาติเอื้ออำนวยให้มนุษย์ใช้ร่างกายประกอบการเล่าเรื่อง เช่นต่อสู้ผจญภัย การดำเนินชีวิตของคนในสังคมสามารถถ่ายทอดการเล่าเรื่องนั้นๆ ผ่านการแสดงได้อย่างสนุกสนาน เพลิดเพลิน ละครได้รับการพัฒนาต่อมาโดยการที่มนุษย์เลือกสรรและสร้างสรรค์รูปแบบการถ่ายทอดจินตนาการต่างๆ ผ่านทางกระบวนการสื่อสาร โดยสื่อให้

มีความหมายเฉพาะ ทำให้เกิดการเข้าใจกันได้ในกลุ่มชนนั้นๆ และยังเป็นรูปแบบของความบันเทิงที่สะท้อนความโลดโผน ความสนุกสนาน ความประณีตของศิลปะแลวัฒนธรรม ค่านิยมที่ดีงามดังกล่าวสมควรสืบทอดเป็นสมบัติอยู่คู่วิถีชีวิตของประชาชนทั่วไปอีกด้วยมีผู้กล่าวกันว่า ศิลปะการละครนั้นมีมานานหลายสมัยสืบต่อๆกันมาและมีแบบต่างๆกันเช่นละครนอละครใน ละครพันทาง ละครเสภา ละครร้อง ละครรำ ตลอดจนถึงละครสั้นๆที่มีบทตลกขบขันเป็นที่สนุกสนานเพลิดเพลิน ซึ่งแพร่หลายอยู่ทั่วไป จากละครต่างๆเหล่านี้ ต่อมาได้ถูกดัดแปลงสร้างเป็นภาพยนต์ผลิตเป็นอุตสาหกรรมได้ด้วย จากกระบวนการต่างๆเหล่านี้ได้มีนักวิชาการหลายท่านได้ให้นิยามความหมายของละครเวทีอธิบายได้ดังนี้

นัฐพล โสภณปัญญา ให้นิยาม ละครเวที คือ การแสดงสดบนเวที ที่มีฉาก แสง เสียงประกอบ และบทละคร คือ ส่วนที่สำคัญที่สุดในการทำละครทุกชนิด โดยเฉพาะอย่างยิ่งละครเวทีเพราะมันคือ ตัวกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ ทุกอย่างในละคร ไม่ว่าจะเป็น โครงของเรื่อง ,สีสันของแสงของฉาก ของเสื้อผ้า และรวมไปถึงการแสดง(acting) ของนักแสดงด้วย(นัฐพล โสภณปัญญา พ.ศ. 2551)

ตรีดาว อภัยวงศ์ ให้นิยาม ละครเวที คือ การแสดงที่ดำเนินเป็นเรื่องราว เข้าใจว่าได้รับวัฒนธรรมมาจากอินเดีย เพราะมีวิธีการแสดงและท่ารำที่คล้ายคลึงกับของอินเดีย ทั้งนี้ในสมัยโบราณอินเดียเป็นประเทศที่มีความเจริญทางวัฒนธรรมและอารยธรรมสูงมาก และได้เผยแพร่วิทยาการไปยังประเทศต่างๆ เช่น การแพทย์ กฎหมาย อักษรศาสตร์ ขนบธรรมเนียมประเพณี รวมทั้งการละครด้วยประเทศไทยได้รับความเจริญทางการละครมาจากอินเดียเช่นเดียวกับที่ได้รับวัฒนธรรมการร้องเพลงตามแบบชาวตะวันตก สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงนิพนธ์ไว้ว่า "ละคร" นั้นแต่เดิมมีในกรุงศรีอยุธยา ขุนศรัทธานำไปเผยแพร่ (มีปรากฏในคำไหว้ครูของโนราบางคณะ) ที่นครศรีธรรมราช ซึ่งเขารักษาไว้อย่างยืนยง ส่วนทางกรุงศรีอยุธยารักษาไว้ไม่ได้ จึงมีการเปลี่ยนแปลงขึ้นเรื่อยๆ (ตรีดาว อภัยวงศ์ พ.ศ. 2550)

รัชยา วีรการณ์ให้นิยาม ละครเวที คือ ละครเป็นการถ่ายทอดเรื่องราวผ่านการกระทำของนักแสดงมีองค์ประกอบที่สำคัญคือ เรื่องราว ตัวละคร(นักแสดง) ผู้ชม เป็นต้น ละครจะต้องสามารถสะท้อนแนวคิดหรือสาระอะไรบางอย่างให้แก่ผู้ชม สิ่งที่ผู้ชมได้รับจากละครอาจจะมีข้อคิดที่ไม่ตรงกันนั้นก็ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของผู้ชมแต่ละคน (รัชยา วีรการณ์ ผู้ให้สัมภาษณ์ : ยุทธพงศ์ ช่วยนาเขต สัมภาษณ์ ณ มรภ.สงขลา)

ประวัติการละคร

เป็นการยากที่จะชี้ชัดเจนว่า จุดเริ่มต้นของละครและศิลปะการแสดงคือเมื่อใด เพราะจุดเริ่มต้นอยู่ในอารยธรรมยุคโบราณ อย่างไรก็ตาม ปรากฏหลักฐานว่ามีเทศกาลเกี่ยวกับการเก็บเกี่ยวประจำปี ในประเทศจีน 2, 200 ปีก่อนคริสตกาล ซึ่งฝึกผู้เข้าร่วมเทศกาลให้แต่งตัวแต่งหน้า ใช้การเต้นรำ เพลง และละครใบ้ (Pantomime) เป็นการแสดงกลางแจ้ง

ในประเทศกรีก ประมาณ 500 ปีก่อนคริสตศักราช มีการร้องรำเฉลิมฉลองเทพเจ้าไดโอนีซุส (Dionysus) การแสดงก็เหมือนกับละคร วิวัฒนาการมาจากพิธีกรรม ซึ่งเป็นรูปแบบของกิจการชุมชน Thespis เป็นนักแสดงคนแรกที่แสดงโดยแยกตัวออกจากกลุ่มคอรัส ต่อมานักแสดง

คนที่สองถูกเพิ่มเข้ามาโดย Aeschylus (525 – 456 ก่อนคริสตศักราช) และคนที่สาม โดย Sophocles (496 – 406 ก่อนคริสตศักราช) Euripides (480 – 406 ก่อนคริสตศักราช) เน้นความสำคัญของนักแสดง โดยลดบทบาทของคอรัส นักแสดงสมัยนี้เน้นการใช้เสียงและการปรากฏตัวอยู่กับที่ สำหรับการละครของโรมัน มีรูปแบบการแสดงที่ค่อนข้างหยาบคาบ แต่มีชีวิตชีวากว่า มีการรวมละครตลกที่มีตัวละครตายตัว ซึ่งไม่มีพัฒนาการด้านนิสัย
(Stock Characters) ในละครหลายเรื่องเข้าด้วยกันและยังมีกายกรรม ต่อมารูปแบบการแสดงเหล่านี้ไม่เป็นที่พอใจต่อคริสตจักร ในคริสต์ศตวรรษที่ 6 กิจกรรมการแสดงทั้งหมดจึงยุติลง นักแสดงถูกจำกัดสิทธิ์ให้ช่วยพิธีกรรมทางศาสนาในโบสถ์ จนถึงสมัยกลางเมื่อสมาชิกของสมาคมการค้าและพวก สมัครเล่นอื่น ๆ เริ่มเสนอสิ่งบันเทิงในชุมชนของตัวเอง

พอสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยาการ มีนักแสดงอาชีพและการนำเอาเทคนิคการแสดงสมัยกรีกโรมันมาใช้อีก เทคนิคการแสดงเหล่านี้ถูกนำมาใช้และผสมผสานเข้ากับการแสดงละครตลกของชาวบ้านที่เรียกว่า คอมเมดเดีย เดลลาร์เต (Commedia dell'arte) กล่าวกันว่าบทบาทผู้หญิงทั้งหมดบนเวทีละครอาชีพแสดงโดยนักแสดงชาย

การละครในฝรั่งเศสถูกดูแลโดยสถาบันวิชาการฝรั่งเศส (Academie Francaise) รูปแบบละครเด่นชัดตามกฎเกณฑ์ของสถาบัน นักแสดงเริ่มมีอำนาจโดดเด่นในโรงละคร บทละครถูกเลือกสรร และนำมาเขียนใหม่เพื่อให้เหมาะสมกับความสามารถของแต่ละคน รูปแบบการแสดงดูแลแสร้งมากขึ้น และใส่อารมณ์มากมายจนเกินเหตุในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 17 และ 18 ซึ่งเป็นพื้นฐานนำไปสู่ละครเมโลดรามาในศตวรรษที่ 19 อย่างไรก็ตาม มีการปฏิรูปบางส่วนและความสามารถทางการแสดงอย่างเป็นธรรมชาติของนักแสดง เช่น David Garrick, Edmund Kean, The Kembles และ Macready ในอังกฤษ Edwin Forrest, The Booths และ The Jeffersons ในสหรัฐอเมริกา ได้พัฒนาการแสดงที่ธรรมดาเป็นการแสดงที่มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น

เมื่อคณะละครของ Duke of Saxe – Meiningen (1826 – 1924) (ซึ่งสมาชิกในคณะทุกคนมีความเท่าเทียมกัน) ปรากฏขึ้น ก็เป็นสัญญาณบ่งบอกถึงการตกต่ำของละครประเภทที่มีตัวละครตายตัว และแสดงให้เห็นถึงความเป็นละครสมัยใหม่ที่มีการดูแลโดยผู้กำกับการแสดง ต่อมา Stanislavski ได้ตั้งทฤษฎีการแสดงสมัยใหม่และนำเสนอผลงานการแสดงที่โรงละครชื่อ The Moscow Art Theatre ความคิดของเขาได้พัฒนามาใช้ในหลาย ๆ ประเทศโดยเฉพาะในสหรัฐอเมริกา โดย Group Theatre และ Actors' Studio ซึ่งมีชื่อเสียงในการแสดงแบบ Stanislavski นักแสดงร่วมสมัยที่ได้รับการส่งเสริมให้ใช้แรงจูงใจจากภายในต้องสามารถแสดงทั้งโศกนาฏกรรม และสุขนาฏกรรมได้ รวมถึงความสามารถด้านต่าง ๆ เช่น กายกรรม ร้องเพลง เต้นรำ ไม่ว่านักแสดงคนนั้นจะแสดงละครแนวสมจริง หรือไม่สมจริงก็ตาม

นอกจากนี้ เทคนิคการแสดงที่เป็นรูปแบบเฉพาะของละครแบบเก่า เช่น ละคร Noh ในญี่ปุ่น หรือละคร อินเดียที่มีท่าทางและการเคลื่อนไหวเฉพาะตัว ก็ได้รับความสนใจมากขึ้นในสมัยใหม่ด้วย สำหรับการแสดงในประเทศไทย มีหลักฐานว่าการแสดงมีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย แต่ยังไม่ได้จัดระเบียบแบบแผนให้เรียบร้อย นอกจากนี้มีการแสดงละครชาตรีในสมัยอยุธยา ต่อมามีละครใน ซึ่งแสดงในวัง แสดงโดยผู้หญิงล้วน ละครนอกแสดงตามบ้านตามวัด ผู้แสดงเป็นชายล้วน และก็มีโขน ซึ่งเป็นนาฏกรรมที่ผู้แสดงเป็นยักษ์ ลิง จะต้องสวมหัวโขน

สมัยกรุงธนบุรี มีการแสดงละครบ้าง แม้ว่านักแสดงถูกกวาดต้อนไปพม่าบ้าง หนีกระจัดกระจายบ้าง หลังจากพระเจ้ากรุงธนบุรีกู้เอกราชได้ก็ทรงส่งเสริมการละครขึ้นใหม่ มีการตั้งคณะละครหลวงตามแบบอย่างกษัตริย์สมัยกรุงศรีอยุธยา

สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตั้งแต่รัชกาลที่ 1 – 6 พระมหากษัตริย์ทรงเป็นศิลปินและสนับสนุนการละครอย่างมาก ยกเว้นในตอนต้นรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว แม้ว่าการละครจะเจริญรุ่งเรือง แต่เนื่องจาก รัชกาลที่ 3 ไม่โปรดการละครจึงให้เลิกละครในทั้งหมด ต่อมาในรัชกาลที่ 4 โปรดให้รื้อฟื้นการละครในใหม่

รัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กิจการละครเจริญรุ่งเรืองมาก มีโรงละครของเอกชนมากมาย เช่น โรงละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ที่ชื่อปริ้นซ์เธียเตอร์ เป็นคณะละครคณะแรก ที่เปิดแสดงเป็นประจำและเก็บเงินค่าดู โรงละครปีดาลัยของกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ผู้ให้กำเนิดละครร้อง โรงละครดึกดำบรรพ์ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ การแสดงละครดึกดำบรรพ์ถือว่าเป็นละครทันสมัยในยุคนั้น เพราะแสดงเป็นแบบโอเปร่าของตะวันตก นักแสดงรำและร้องเอง มีบทบาทในการแสดงมากขึ้น

สมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว แม้บ้านเมืองประสบกับภาวะเศรษฐกิจตกต่ำภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 พ.ศ. 2474 แต่คณะละครที่ได้รับความนิยมมากจากผู้ชม คือ คณะจันทโรภาส โดยการนำของพรานบูรณ์ เขาได้พัฒนาตนเองเป็นผู้กำกับการแสดงด้วย นอกจากการแต่งบทละครแล้ว เทากับเป็นการรวบยอด การทำละครเวทีในยุคนั้นไว้

พ.ศ. 2478 หลวงวิจิตรวาทการ ซึ่งดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปะการ ได้เปิดการแสดงที่โรงละครแห่งชาติ นำเสนอเรื่อง “เลือดสุพรรณ” เป็นละครเรื่องแรกที่เสนอต่อสาธารณชน และเป็นละครที่ใช้นโยบายของคณะรัฐบาลที่เน้นการปลุกใจให้รักชาติ

ช่วงระหว่างสงครามโลกครั้งที่สอง มีคณะละครเวทีเกิดขึ้นหลายคณะ และเปิดแสดงที่โรงภาพยนตร์เฉลิมกรุง เช่น คณะศิวารมณ์ คณะเทพศิลป์ คณะผกาวลี คณะละครเหล่านี้มีนักแสดงละครที่เด่น ๆ มาแสดงเป็นดารานำ เช่น สุรสิทธิ์ สัตยวงศ์ พันคำ (พร้อมสิน สีบุญเรือง) มารศรี อิศรางกูร ณ อยุธยา สุพรรณ บูรณะพิมพ์ และ ส.อาสนจินดา (สมชาย อาสนจินดา)

นอกจากนี้ยังมีคณะอัศวินการละครและภาพยนตร์ของพระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภาณุพันธ์ยุคล แสดงอยู่ที่เวทีโรงศรีอยุธยา สี่กั๊กพระยาศรี นอกจากท่านจะแสดงละครแล้วยังสร้างภาพยนตร์อีกด้วย

ตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. 2500 ละครเวทีหมดยุคไป เนื่องจากภาพยนตร์แพร่หลายเข้ามาและเจ้าของละครหลายคณะคำนึงถึงจุดคุ้มทุน ภาพยนตร์และโทรทัศน์เข้ามามีบทบาทมากขึ้น นักแสดงละครเวทีหลายคนเปลี่ยนมาเป็นนักแสดงภาพยนตร์

ช่วงระยะปี พ.ศ. 2513 – 2514 มีการตื่นตัวของละครเวทีขึ้นมาอีก เนื่องจากนักศึกษาในมหาวิทยาลัยต้องการเสนอความคิดให้ผู้ชมตระหนักถึงปัญหาสังคม ปัญหาการปกครองและวัฒนธรรมที่เสื่อมโทรมลง นักศึกษาต้องการสื่อสารชี้แจงความเป็นจริงให้รับรู้กันทุกที จุดเริ่มต้นอยู่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ซึ่งมีการรวมตัวขึ้นเป็นกลุ่มชื่อว่า “กลุ่มพระจันทร์เสี้ยว” ยุคแรกประกอบด้วยสมาชิกสำคัญหลายคน เช่น สุชาติ สวัสดิ์ศรี นิคม รายยวา วินัย อุกฤต วีระประวัติ วงศ์พัวพันธ์ ต่อมาก็มีสมาชิกใหม่ ๆ เข้ามาอยู่ในกลุ่ม

ส่วนการศึกษาศิลปะการแสดงและละครในมหาวิทยาลัยนั้น เริ่มจัดวางหลักสูตรอย่างมีรากฐาน โดยอาจารย์ สดใส พันธุมโกมล บุกเบิกอยู่ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และอาจารย์มัทนี รัตนิน อยู่ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยหลายแห่งมีการจัดทำละครและแสดงเป็นประจำทุกปี มีการนำเสนอเทคนิคต่าง ๆ มีการทดลองหาวิธีการใหม่ ๆ เช่น การฉายสไลด์บนฉากระหว่างที่แสดง การแสดงเดี่ยว (แสดงคนเดียว แต่เหมือนมีคนอื่นฟังอยู่ด้วย) รูปแบบการแสดงเช่นนี้ได้รับอิทธิพลจากตะวันตก นอกจากนี้ก็มีการนำเอาบทละครต่างประเทศมาดัดแปลงเป็นภาษาไทยและแสดงอย่างสม่ำเสมอ

ช่วง พ.ศ. 2514 – 2519 เป็นยุคฟื้นของละครเวทีไทยสมัยใหม่ มีละครเวทีนำเสนอต่อเนื่องตลอด 5 ปี ปลุกจิตสำนึกให้เกิดการเปลี่ยนแปลงสังคม ให้ผู้ชมเกิดปัญหาไม่ติดอยู่กับการครอบงำของเผด็จการ เมื่อเกิดเหตุการณ์ทางการเมือง 6 ตุลาคม 2519 ละครเวทีสมัยใหม่สะดุดลง คนไทยมีค่านิยมหันมาสนใจวัฒนธรรมต่างประเทศมากขึ้น พัฒนาการละครเวทีไทยสมัยใหม่จึงมีเนื้อหาละครของตะวันตกมาเป็นตัวกำหนดมากขึ้น อย่างไรก็ตาม ก็มีการทดลองนำมาใช้และปรับเปลี่ยนไปตามกาลเวลาและความนิยม มีการนำเสนอละครสมัยใหม่ เช่น ละครแนวสมจริงและแนวธรรมชาติ ตัวละครเอกไม่ใช่คนร่ำรวยสมบูรณ์พร้อมอีกต่อไป ตัวละครเอกอาจเป็นชาวนา เสมียน โจร ขอทาน โสเภณี รวมทั้งเทคนิคการแสดงก็เปลี่ยนตามไปด้วย นอกจากละครแนวสมจริงแล้ว ก็ยังมีละครต่อต้านแนวสมจริง เช่น ละครแนวสัญลักษณ์ (Symbolism) ละครแนวโรแมนติคสมัยใหม่ (Neo – Romanticism) ละครแนวเอ็กเพรสชั่นนิสม์ (Expressionism) ละครแนวเอพิค (Epic Theatre) ละครแนวแอบเสิร์ด (Theatre of the Absurd) เป็นต้น

ละครเวทีไทยสมัยใหม่เริ่มฟื้นฟูขึ้นตามมหาวิทยาลัยต่าง ๆ ด้วยบทบาทของคนหนุ่มสาว และมักจะรับเนื้อหาแนวการนำเสนอมาจากต่างประเทศหลายเรื่อง แต่ก็มีนักเขียนไทยหลายคนนิยมเขียนเรื่องสั้นนำเสนอบทละครสั้น ๆ เช่นกัน ช่วง พ.ศ. 2520 – 2527 ละครเวทีไม่เด่นนักเพราะภาพยนตร์ โทรทัศน์เติบโตขึ้นมา ละครเวทีไทยจึงขาดช่วงของการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง

ประมาณ พ.ศ. 2528 – ปัจจุบัน มีคณะหรือกลุ่มละครเวทีมากมายเกิดขึ้น ทั้งที่เป็นละครอาชีพและสมัครเล่น มหาวิทยาลัยต่าง ๆ ก็มีภาควิชาศิลปะการแสดงหรือการละครเปิดสอนวิชาชีพนี้ มีชมรมการแสดงนำเสนอละครเวทีอย่างต่อเนื่องทุกปี คณะลุครเวทีที่มีชื่อเสียง เช่น ละครเวทีที่มณเฑียรทองเธียเตอร์ โรงแรมมณเฑียร กรุงเทพฯ (ปัจจุบันเลิกกิจการละครเวทีแล้ว) ละเครวทีของบริษัทแด๊ส เอนเทอร์เทนเมนท์ จำกัด ละครเวทีของคุณภัทราวดี ศรีไตรรัตน์ ที่เปิดการแสดงที่ภัทราวดีเธียเตอร์ กรุงเทพ ละครเวทีของศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแสงอรุณ ถนนสาธรใต้ กรุงเทพ ละครเวทีที่โรงละครกาดสวนแก้ว เชียงใหม่ เป็นต้น นอกจากนี้ก็ยังมีคณะละครสองแปดซึ่งมุ่งเสนอละครคุณภาพและบันเทิงไปพร้อมๆ กัน กลุ่มละครมายาที่มุ่งสนใจความสำคัญของเด็ก เสนอละครให้เด็กได้ชมและช่วงสร้างสรรค์เด็กให้เติบโตขึ้นมาอย่างมีคุณภาพ (สวรรณา อิสราพร และเริง รณกร. ม.ป.ป. : 48)

นักแสดงหลายคนที่แสดงละครเวที ได้รับการฝึกฝนการแสดงสมัยใหม่จากผู้กำกับการแสดงและอาจารย์ผู้สอนการแสดงที่ได้เรียนจบการศึกษาจากประเทศอเมริกาและประเทสแถบยุโรป ทำให้เขาเหล่านั้นสามารถพัฒนาบทบาทการแสดงได้ดีขึ้น มีพื้นฐานการแสดงสามารถนำไปประกอบ

อาชีพเป็นนักแสดงละครโทรทัศน์และภาพยนตร์ได้ เช่น ชนประคัลภ์ จันทร์เรือง ศรัณยู วงษ์กระจ่าง ญาณี จงวิสุทธิ์ มารุต สาโรวาท วสันต์ อุตตมะโยธิน เป็นต้น

จะเห็นได้ว่าการแสดงละครไทยเกิดมาจากราชสำนัก และได้มีคณะละครเกิดขึ้นหลายคณะเปิดแสดงตามสถานที่ต่าง ๆ จนกระทั่งภาพยนตร์และโทรทัศน์เข้ามาเป็นสื่อบันเทิงใหม่ นักแสดงสมัครเล่นในอดีตที่ไม่ได้รับบริการยกย่องหรือเอ่ยถึงบ่อยนัก กลายมาเป็นนักแสดงอาชีพที่ได้รับการยอมรับ มีเกียรติและมีรายได้ดี ดังเช่นปัจจุบันมีนักแสดงใหม่ ๆ หน้าตาดีเกิดขึ้นมากมาย โดยเฉพาะในวงการภาพยนตร์และโทรทัศน์ จนไม่สามารถจำชื่อได้ทั้งหมด ทำให้ผู้กำกับการแสดงบางคนต้องใช้ผู้ฝึกการแสดง (Acting Coach) ช่วยฝึกนักแสดงที่ไม่มีประสบการณ์เพื่อให้การแสดงเป็นไปอย่างราบรื่น ผู้ฝึกการแสดงมักจะเป็นผู้ที่เรียนจบทางด้านการแสดงมา ผู้ฝึกการแสดงที่มีชื่อเสียงคือ อรชุมา ยุทธวงศ์ นักแสดง “หน้าใหม่” หากมีความตั้งใจจริงในการฝึกฝนการแสดงเพื่อให้การแสดงออกมาเป็นธรรมชาติ และเรียนรู้จรรยาบรรณของการเป็นนักแสดงก็สามารถประกอบอาชีพการแสดงต่อไปได้ ดังนั้น การเรียนการแสดงหรือการฝึกฝนการแสดง จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งสำหรับผู้ที่รักศิลปะแขนงนี้

องค์ประกอบของละคร

อริสโตเติล ปราชญ์ชาวกรีกในศตวรรษที่ 4 ก่อนคริสต์ศักราช กล่าวว่า ละครประกอบด้วย องค์ประกอบ 6 ส่วน โดยเรียงตามลำดับความสำคัญดังนี้ คือ โครงเรื่อง (Plot) ตัวละคร (Character) ความคิด (Thought) ภาษา (Diction) เพลง (Song) และภาพ (Spectacle) และกล่าวต่อไปอีกว่า ทั้งหมดนี้รวมเป็นละครที่สมบูรณ์แล้ว องค์ประกอบทั้งหกครอบคลุมทุกอย่างที่มีอยู่ในละคร ไม่มีอะไรมากไปกว่านี้อีกแล้ว ไม่ว่าเราจะพูดถึงละครในด้านใดก็ตาม เราจะสามารถจัดไว้ในองค์ประกอบข้อใดข้อหนึ่งได้เสมอ

จากทฤษฎีการละครที่อริสโตเติลเขียนไว้ราวสองพันสี่ร้อยปีมาแล้ว เรายังสามารถนำมาประยุกต์ใช้ได้กับละครทุกยุคทุกสมัยตราบจนปัจจุบันนี้ โดยสรุปเป็นองค์ประกอบหลัก ๆ หกส่วนคือ โครงเรื่อง ตัวละคร ความคิด ภาษา เสียง และภาพ จะเห็นว่ามีการปรับเปลี่ยนเพียงในด้านของ “เพลง” ที่ขยายมาเป็น “เสียง” เพื่อให้เกิดความชัดเจนยิ่งขึ้น เนื่องจากเพลงเป็นส่วนสำคัญของละครกรีกซึ่งมีพัฒนาการมาจากการร้องเพลงสดุดีเทพเจ้าและวีรบุรุษโดยกลุ่มคอรัส (chorus) บทบาทของคอรัสซึ่งเป็นตัวแทนของกลุ่มคนในละครค่อย ๆ ลดน้อยลงไปเรื่อย ๆ ขณะที่ความสำคัญย้ายไปอยู่ที่บทบาทของตัวละครซึ่งมีเพิ่มมากขึ้น อย่างไรก็ตาม ละครกรีกก็ยังมีคอรัสเป็นส่วนหนึ่งในประเพณีการแสดงอยู่ตลอดมา “เพลง” จึงถือว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญอยู่ในละครกรีก

กล่าวโดยสรุป องค์ประกอบของละครที่เราจะใช้พิจารณาและวิเคราะห์เมื่ออ่านบทละครมี 6 ส่วน ได้แก่

1. โครงเรื่อง
2. ตัวละคร
3. ความคิด
4. ภาษา
5. เสียง

6. ภาพ

เราจะได้พิจารณาองค์ประกอบเหล่านี้ ในฐานะที่เป็นเครื่องมือที่จะช่วยในการนำบทละครมาแยกแยะเพื่อประโยชน์ในการวิเคราะห์โครงสร้างของละคร เพื่อความเข้าใจที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น และเพื่อการประเมินคุณค่าของบทละครแต่ละเรื่อง อย่างไรก็ดี แนวคิดที่เกี่ยวกับองค์ประกอบของละครต่อไปนี้ รวบรวมมาจากความคิดของนักการละครในยุคหลัง ๆ หลายคน มิได้มาจากอริสโตเติลตรง ความหมายบางอย่างจึงอาจแปรเปลี่ยนไปจากความหมายที่อริสโตเติลให้นิยามไว้ ทั้งนี้เนื่องจากละครปัจจุบันได้พัฒนาและผันแปรไปจากละครในอดีตไปมากพอควร

1. โครงเรื่อง

ในบรรดาองค์ประกอบทั้งหก อริสโตเติลให้ความสำคัญแก่โครงเรื่องเป็นอันดับแรก เขากล่าวว่า โครงเรื่องเปรียบเสมือนชีวิตและวิญญาณของบทละคร โครงเรื่อง (plot) แตกต่างจากเรื่อง (story) "เรื่อง" คือเนื้อหาหรือวัตถุดิบที่นักเขียนบทละครนำมาสร้างเป็นโครงเรื่องสำหรับการเขียนบทละคร ส่วน "โครงเรื่อง" คือลำดับของเหตุการณ์ภายในกรอบของบทละครเรื่องหนึ่ง ๆ ตั้งแต่จุดเริ่ม การพัฒนาเรื่อง ไปจนถึงจุดลงเอย

ลักษณะของการวางโครงเรื่องสำหรับบทละครนั้นแตกต่างไปตามความนิยมของยุคสมัยและภูมิภาคที่ผลิตบทละครเรื่องนั้นออกมา ละครแทรเจดีในสมัยกรีกมีโครงเรื่องที่กระชับมาก ไม่มีตอนใดที่ออกนอกลู่นอกทางที่วางไว้ ทุกบททุกตอนเชื่อมต่อกันสนิทแน่น ดำเนินเรื่องจากจุดเริ่มต้นไปสู่ตอนจบอย่างสมเหตุสมผล ละครศาสนาในยุคกลางมีโครงเรื่องที่ดำเนินไปเป็น ตอน ๆ เรื่อย ๆ ละครในยุคของเชคสเปียร์มีโครงเรื่องซับซ้อน มีตัวละครหลายกลุ่มที่ดำเนินเหตุการณ์ไปพร้อมๆ กัน และสลับกันไป แต่ก็ผสานเข้าด้วยกันและนำไปสู่จุดหมายที่เป็นหนึ่งเดียว ละครแนวสัจนิยมพยายามหลีกเลี่ยงโครงเรื่องที่ดำเนินไปตามจุดหมายที่ผู้เขียนกำหนด แต่จะทำประหนึ่งว่ากำลังเสนอภาพที่ตัดตอนมาจากชีวิตส่วนหนึ่งของตัวละคร อีกทั้งยังมีตัวละครแนวใหม่ ๆ ที่ไม่ยอมรับกฎเกณฑ์ของการสร้างเรื่องแบบเดิม และพยามหาวิธีนำเสนอที่แหวกแนวไปจากละครตามแบบแผน

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าโครงเรื่องอาจแตกต่างกันไปดังที่กล่าวมานี้ แต่บทละครโดยทั่วไปก็ยังมีลักษณะร่วมบางประการในด้านโครงสร้าง วรรณกรรมการละครส่วนใหญ่แสดงให้เห็นมนุษย์ที่ตกอยู่ในห้วงการตัดสินใจเนื่องมาจาก "ความขัดแย้ง" ขณะที่เรื่องราวดำเนินไป ปัญหาจะทวีความยุ่งยากขึ้น ทำให้ตัวละครต้องตัดสินใจเลือกทางเดิน ปมปัญหาจะขมวดเกลียวเครียดขึ้นจนถึงจุดสูงสุดของเครื่อง และนำไปสู่การคลี่คลายเรื่อง นักเขียนบทละครจะต้องจัดลำดับเหตุการณ์ที่ชี้ให้เห็นการต่อสู้ดิ้นรนของตัวละคร ตลอดจนแสดงให้เห็นผลสุดท้ายที่ตัวละครประสบตามวิถีของการดำเนินเรื่อง

2. ตัวละคร

อริสโตเติลกล่าวว่าตัวละครมีความสำคัญรองจากโครงเรื่อง ข้อความนี้มีผู้ไม่เห็นด้วยมากมาย นักการละครบางคนยืนยันว่าตัวละครเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดในละคร เพราะละคร

ต้องการนำเสนอมนุษย์ในด้านใดด้านหนึ่ง แนวความคิดทั้งสองด้านนี้ไม่มีฝ่ายใดผิดฝ่ายใดถูก ต่างก็มีเหตุผลที่ฟังขึ้นทั้งสองข้าง สิ่งที่สำคัญที่จะต้องคำนึงคือโครงเรื่องจะอยู่ต่างหากจากตัวละครไม่ได้ โครงเรื่องที่ดีสร้างขึ้นมาจากการกระทำและลักษณะนิสัยของตัวละครและเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้อง ขณะที่ตัวละครก็จะไม่มีความหมายอะไรหากไม่ได้เป็นส่วนหนึ่งของโครงเรื่อง บทละครที่ดีจึงจำเป็นต้องมีทั้งโครงเรื่องที่ดีและการวางตัวละครอย่างดี

การวางตัวละครนั้นมีข้อจำกัดจากลักษณะของการเสนอเรื่องในรูปแบบของบทละคร นวนิยายสามารถวาดตัวละครขึ้นให้เห็นชัดจากเหตุการณ์มากมายที่เกิดขึ้นในเวลาไม่จำกัดในสภาวการณ์หลากหลาย อีกทั้งยังสามารถบรรยายภาพตัวละครด้วยพรรณนาโวหารอย่างถี่ถ้วนและสามารถเผยให้คนอ่านรู้ความในใจอย่างละเอียดซับซ้อนได้ในทุกขณะ ส่วนบทละครมีข้อจำกัดอยู่ที่การนำเสนอให้เป็นภาพปรากฏบนเวที จึงต้องคัดเลือกเฉพาะเหตุการณ์สำคัญ ๆ เพียงไม่กี่เหตุการณ์ซึ่งเกิดในระยะเวลาสั้น ๆ และในสถานที่เพียงไม่กี่แห่ง อีกทั้งยังต้องทำให้คนดูรู้จักและเข้าใจตัวละครได้เพียงจากคำพูดและการกระทำที่เห็นในเรื่องเท่านั้น นักเขียนบทละครแทบไม่มีทางวิพากษ์วิจารณ์ตัวละครโดยตรง ตัวละครในบทละครจึงต้องแสดงบุคลิกลักษณะให้เห็นภายในฉากเพียงไม่กี่ฉาก ข้อจำกัดที่ว่านี้ทำให้การวางตัวละครในบทละครอาจกลายเป็นตัวละครที่ค่อนข้างตื้นได้ง่าย นักเขียนที่มีความสามารถจริง ๆ เท่านั้นจึงจะวางตัวละครได้อย่างลึกซึ้งและพอเหมาะพอเจาะ

ลักษณะการวางตัวละครเปลี่ยนแปลงไปเรื่อยตามความนิยมของยุคสมัยเช่นเดียวกับองค์ประกอบอื่น ๆ ของละคร ละครแทรเจดีของกรีกจะแสดงให้เห็นตัวละครที่มีความสูงส่งและยิ่งใหญ่ สามารถรับภาระหนักหนาสาหัสและทนทุกข์ทรมานมากกว่ามนุษย์อย่างเรา ๆ ส่วนคอเมดีของกรีกจะแสดงให้เห็นข้อบกพร่องและความไม่สมบูรณ์แบบของตัวละคร ซึ่งเสนอออกมาในแง่ของการล้อเลียนและขบขัน ละครยุคกลางในยุโรปใช้ตัวละครที่เป็นนามธรรมหรือเป็นตัวแทนของคุณสมบัติอย่างใดอย่างหนึ่ง เช่น มนุษยชาติ ความตาย ความชั่ว หรือบาปผิด ฯลฯ ความดีความชั่วแบ่งแยกกันอยู่อย่างชัดเจน ตัวละครอาจจะขาดความละเอียดอ่อนลึกซึ้งเยี่ยงมนุษย์ปุถุชน ส่วนละครสัจนิยมและธรรมชาตินิยมหันมาสนใจกับการสร้างตัวละครให้มีความลึกภายใน มีเหตุผลเบื้องหลังการกระทำที่ซับซ้อนแต่ก็เข้าใจได้ในฐานะมนุษย์ที่มีจิตใจล้ำลึก ตัวละครดูเหมือนคนที่มีตัวตนอยู่ในโลกจริง ๆ มากขึ้น โดยที่พยายามอธิบายการกระทำของตัวละครด้วยเหตุผลของจิตวิทยา วรรณกรรมการละครสมัยใหม่จำนวนมากจึงให้ความสำคัญแก่การศึกษาลักษณะนิสัยของตัวละครอย่างมาก

3. ความคิด

ความคิดในละครนั้นกินความหมายถึงการใช้เหตุผลในเรื่อง ความหมายของเรื่อง แก่นเรื่อง และเนื้อหาสาระที่บทละครมุ่งจะสื่อสารแก่คนดู บทละครทุกเรื่องจะต้องมีความคิดแฝงอยู่ด้วย ต่อให้เป็นเรื่องที่ดูเหมือนจะแสดงความไร้สาระเพียงไร ไม่ว่าจะอย่างไร บทละครจะต้องมีความคิดบางอย่างแสดงออกมาอยู่เสมอ บทละครที่ดีมักจะทำให้คนดูคิดต่อไปได้ถึงความหมายที่นำไปใช้กับเรื่องอื่น ๆ ในชีวิต ความคิดจึงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอยู่ในบทละครการใช้สัญลักษณ์ก็เป็นสิ่งหนึ่งที่ทำให้เรามองเห็นความหมายของละครได้ดียิ่งขึ้น

4. ภาษา

ภาษาเป็นสื่อที่แสดงให้เห็นโครงเรื่อง ตัวละครและความคิด การใช้ภาษาของบทละครจึงเป็นสิ่งที่ควรนำมาพิจารณาด้วยในการวิเคราะห์และประเมินคุณค่าของบทละคร

เนื่องจากความจำกัดในด้านการนำเสนอ การใช้ภาษาในละครจะต้องสื่อความหมายให้ผู้ชมเข้าใจชัดเจนในทันที เนื่องจากคนดูไม่มีโอกาสหยุดคิดใคร่ครวญในระหว่างการดู เพราะละครจะต้องดำเนินเรื่องต่อไปเรื่อย ๆ ฉะนั้น บทสนทนาในละครจึงมักจะมีลักษณะกระชับกระจ่างชัดและน่าสนใจ

ภาษาให้รสในการอ่านและการฟังแก่ผู้อ่านและผู้ชม บทละครต้องเลือกสรรคำพูดราวกับบทกวีนักเขียนต้องมีจินตนาการ สามารถเลือกภาพพจน์ที่กระตุ้นอารมณ์สนองตอบจากคนดูได้เพื่อให้เข้าใจเรื่องจากน้ำหนักของถ้อยคำและการเรียบเรียงเป็นคำพูด บทสนทนาในละครจะต้องเป็นตัวเดินเครื่องให้ก้าวไปข้างหน้า และมีความสัมพันธ์อยู่กับการกระทำและความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในละคร นอกเหนือไปจากนั้น บทพูดในละครจะต้องสามารถนำมาพูด จริง ๆ ได้ในการแสดงจะต้องออกมาจากปากของตัวละคร สะท้อนความคิดของตัวละครอย่างไม่เสแสร้ง บทพูดบางบทใช้ไม่ได้ดีสำหรับการแสดง เพราะเสียงของถ้อยคำที่ใช้ฟังดูขัดเขิน แปร่งหู หรือไม่เป็นธรรมชาติ

5. เสียง

เสียงในละครหมายถึงสิ่งที่คนดูได้ยินทั้งหมดในระหว่างการดูละครองค์ประกอบที่เป็นเสียงนี้สามารถพิจารณาได้ตามลักษณะต่าง ๆ ต่อไปนี้

- ระดับ (สูง – ต่ำ)
- อัตรา (ช้า – เร็ว)
- การเน้น (หนัก – เบา)
- ขนาดหรือความดัง (ค่อย – ดัง)
- คุณภาพ (ห้าว – ทุ้ม – แหบ – ใส – พร่า – ก้อง – กังวาน)
- จังหวะ (คึกคัก – อ่อนหวาน – เนิบนาบ – เร้าใจ)

เสียงในละครอาจแบ่งได้เป็น 3 ประเภท

1. เสียงที่นักแสดงพูด ทั้งนี้โดยแยกออกจากความหมายของสิ่งที่พูด
2. เพลงและดนตรี ทั้งที่มีเนื้อร้องและมีแต่ทำนอง
3. เสียงประกอบเรื่อง เช่น เสียงฝนตกฟ้าร้อง เสียงเครื่องยนต์ เสียงนกร้อง เสียงนาฬิกาตี ฯลฯ

6. ภาพ

ภาพในละครหมายถึง สิ่งที่คนดูมองเห็นทั้งหมด ในระหว่างการดูละคร รวมทั้งฉาก แสง เครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า เครื่องประกอบฉาก ตลอดไปจนถึงท่าทางและสิ่งที่นักแสดงทำบนเวที เช่นดื่มน้ำ สวมเสื้อ สูบบุหรี่ กระแอม เช็ดเหงื่อ ฯลฯ

เช่นเดียวกับเสียง ภาพเป็นองค์ประกอบที่มักไม่ปรากฏอยู่ในบทเรียน ภาพจึงเป็นหน้าที่ของศิลปินการละครด้านต่าง ๆ ที่จะเป็นผู้สร้างสรรค์ขึ้นโดยอาศัยการวิเคราะห์โครงเรื่อง ตัวละคร ความคิด และภาษา

2.2 แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาวิจัยเรื่องการรำทำบทโนราในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำทฤษฎี 2 ทฤษฎีมาใช้เพื่อให้สอดคล้องกับข้อมูลและเนื้อหาในการวิจัย อธิบายได้ดังนี้

2.2.1 ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์

อ้างในพีรพงศ์ เสนไสย, (2546, หน้า 2) ได้ให้ความหมายของคำว่า Choreography ถึง 3 ความหมาย ดังนี้

1) Dancing ระบำ
2) Arrange การจัดการ
3) Design การออกแบบ

Chorea เป็นคำที่ปรากฏในภาษาละติน ซึ่ง หมายถึง การประดิษฐ์ท่าทาง คือ การรำเป็นวง Choreograph ในที่นี้จึงหมายถึง การจัดการทางสรีระร่างกายให้เกิดเป็นระบำโดยกระบวนการเรียงร้อยท่าทางอย่างเป็นระบบโดยมีเจตนารมณ์และวัตถุประสงค์ชัดเจน ซึ่งมีปราชญ์ทางศิลปะการแสดงได้ใช้คำเป็นภาษาไทยว่า นาฏยประดิษฐ์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์,(2543, หน้า225) ราชบัณฑิต ได้ให้คำนิยามเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ ไว้ว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปลแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่นๆ ที่สำคัญในการแสดงทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งๆ สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ นาฏยประดิษฐ์ Choreographer หรือ นาฏยกวี ถือว่าเป็นอัจฉริยะบุคคลคนหนึ่งเพราะเป็นผู้ที่อุดมด้วยความสามารถหลากหลายด้านอาทิเขียนบท แต่งกลอนรู้จักเครื่องดนตรี ทำนองเพลงรวมถึงองค์ประกอบศิลปะอื่นๆ และเป็นที่แน่นอนว่าจะต้องเข้าใจถึงสรีระของมนุษย์อย่างลึกซึ้งรู้จักสังเกตการณ์พฤติกรรมการแสดงออกตลอดจนอารมณ์ความรู้สึกของคนอย่างละเอียดอ่อน เพื่อจะต้องนำสิ่งที่กล่าวมาแล้วข้างต้นมาประกอบเป็นท่าทาง ท่าเต้นรำ

พีรพงศ์ เสนไสย, (2546, หน้า36) ได้กล่าวนาฏยประดิษฐ์ในศิลปะนิพนธ์นาฏยศิลป์สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคามว่า นาฏยกวี คือ ผู้มีพลังในกระบวนการคิดและการกระทำ อีกทั้งเป็นผู้ที่มีบทบาทสูงต่อการกำหนดขั้นตอนการประดิษฐ์สร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์ให้เป็นไปตามความต้องการของตนเอง สิ่งแรกที่นาฏยกวีควรตระหนัก คือ เรียนรู้กระบวนการเคลื่อนไหวของมนุษย์ไม่ว่าจะเป็น นั่ง นอน เดิน วิ่ง ล้มลุกคลุกคลาน รวมถึงศึกษาอารมณ์ ความรู้สึกภายในของคนพร้อมกับจดบันทึกถึงสิ่งที่ตนได้เห็นได้สัมผัสโดยอาศัยจินตนาการแรงบันดาลใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งถ้าได้พบเห็นในสิ่งที่ไม่คาดคิดไว้ก่อน การจดบันทึกจึงเป็นเครื่องช่วยเตือนความจำได้เป็นอย่างดี ซึ่งในวันข้างหน้าการบันทึกของเราอาจ

เป็นการช่วยจารึกให้เกิดเป็นข้อมูลประวัติศาสตร์แก่วงการนาฏยศิลป์ได้ นาฏยกวีจักต้องเป็นผู้ที่มีอุดมการณ์มีความเป็นตัวของตัวเอง กล้าคิด กล้าทำ กล้าได้กล้าเสียกับงานสร้างสรรค์ของตนเอง มองโลกในแง่ดีและพร้อมเสมอที่จะยอมรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่นเปิดใจให้กว้างเพื่อน้อมรับคำวิจารณ์หมั่นศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ทุกรูปแบบที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานของตนเรียนรู้ถึงข้อผิดพลาดทั้งตนเองและเคารพในข้อผิดพลาดของผู้อื่นอันจะเป็นแนวทางหรือประโยชน์แก่ตนเองในอนาคต แนวทางในการที่จะก้าวสู่เส้นทางแห่งชัยชนะของนาฏยกวี

1. หมั่นฝึกฝนทักษะนาฏยศิลป์ทั้งมาตรฐานและนาฏยศิลป์ประเภทอื่นๆ อยู่เป็นเนืองนิตย์

2. นาฏยศิลป์ในโลกนี้ที่ปรากฏล้วนแต่เป็นประโยชน์ในการฝึกฝน ถ้าเราได้ดูได้ฟังและได้สัมผัสอยู่เป็นประจำ เพื่อติดตามกระแสความเคลื่อนไหวนานาว่าคนอื่นๆ เขาได้ก้าวไปถึงจุดใดกันบ้าง

3. กล้าตัดสินใจทำโดยไม่หวาดหวั่นต่อกฎใดๆ ถ้าสิ่งที่เราได้ลงมือทำลงไปนั้นไม่ขัดแย้งต่อธรรมเนียม ประเพณีในศาสตร์ของตน

4. ต้องรู้จริงในประเภทของการแสดงที่ตนเองกำลังสร้างสรรค์อยู่ กล่าวคือ ทั้งแสวงหาข้อมูลทุกวิถีทางเพื่อสามารถรองรับกระบวนการสร้างงานได้

5. ให้เกียรติบรมครูที่ตนเองได้รับการถ่ายทอดมาสัญญาว่าจะไม่ลอกแบบมาทั้งหมด หากงานของเราเป็นงานที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ พร้อมทั้งตั้งสัจจะปณิธานว่าจะต้องค้นพบเอกลักษณ์เฉพาะตนเองให้จงได้

6. ในสัจจะแท้แล้วไม่มีอะไรถูกที่สุดหรือผิดที่สุดในการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏยศิลป์ ฉะนั้นจงกล้าที่จะเป็นผู้บุกเบิกริเริ่มงานชิ้นใหม่เพื่อประดับไว้ในวงการ

7. นาฏยศิลป์ต้องไม่ตกเป็นทาสของเสียงดนตรีตระหนักให้แน่วแน่ว่าจงสร้างภาษากายให้งดงามและมีความหมายตามแบบของเรา เพราะเราเกิดมาเพื่อสร้างภาษากายให้งดงาม

นาฏยกวีควรกำหนดประเภทของการแสดงให้ชัดเจน หมายถึง การตีกรอบขอบเขตแนวความคิดของประเภทการแสดงที่จะเลือกนำเสนอผลงานก่อนอื่นต้องทำความเข้าใจเบื้องต้นกับตัวเองก่อนว่าตัวท่านเองกำลังจะสร้างสรรค์ผลงานในงานประเภทใดไม่ว่าจะเป็นแนวอนุรักษ์ตามแบบจารีตดั้งเดิมแนวสร้างสรรค์โดยยึดกรอบจารีตเดิม หรือจะเป็นผลงานประเภทใหม่ไม่เคยเห็นมาก่อนในแผ่นดิน หรือสร้างทฤษฎีการเคลื่อนไหว การแสดงใหม่ให้แก่วงการ

การกำหนดรูปแบบการนำเสนอ หมายถึง การคิดฝันพันธนาการ หรือจินตนาการให้ก่อเกิดรูปแบบการแสดงตามแบบพิเศษเฉพาะของตน หรือ จะเป็นรูปแบบการแสดงตามแนวที่เคยมีผู้สร้างสรรค์มาก่อนแต่เปลี่ยนแนวความคิดใหม่หรือจะผสานรูปแบบของคนอื่นๆ กับงานตนแต่เมื่อใดที่ต้องการสร้างรูปแบบการแสดงใหม่ ก็ต้องกล้ายืนยันว่าสิ่งที่จะนำเสนอนั้นใหม่จริง

การกำหนดเอกลักษณ์ของสรีระเพื่อสร้างความพิเศษเฉพาะ หมายถึง การที่ได้มีกระบวนท่า การจัดวางร่างกายการเคลื่อนไหวที่เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงในชุดนั้นๆ เพื่อให้ผู้ชมจะได้ติดตา ดังนั้นนักนาฏยประดิษฐ์ควรถามตัวเองก่อนว่าสิ่งที่ตนเองจะสร้างสรรค์นั้นเป็นสิ่งที่ใกล้ตัวตัวเองแล้วหรือยังหากเป็นแนวงานที่ตนเองไม่ถนัดก็ไม่น่าจะดันทุรังทำเพราะนอกจากจะเป็นงานที่ไม่เป็นตัวของตัวเองแล้วยังเป็นการฆ่าตนเอง ฉะนั้นผลงานที่คิดจะสร้างน่าจะเป็นรูปแบบ หรือชนิดงานการ

แสดงที่เหมาะสมกับประสบการณ์ใกล้ตัวของตนเอง เช่น เรียนสาขาวิชาเอกนาฏยศิลป์พื้นบ้านอีสาน แต่อยากนำเสนองานในรูปแบบตะวันตก คิดประดิษฐ์ท่าทางให้เป็นแบบฝรั่งมังค่าฉีกแข้งขาให้สูงๆ ทั้งๆ ที่ตนเองทำไม่ได้อย่างนี้ก็ไม่แน่ว่าเป็นการฆ่าตัวเองหรือไม่อีกกรณีหนึ่ง คือ เจ้าของผลงานเรียนสาขาวิชาเอกนาฏยศิลป์ไทยแต่นักแสดงมีพื้นฐานนาฏยศิลป์ตะวันตกทั้งหมดหรือตรงกันข้ามที่เจ้าของผลงานเรียนสาขาวิชาเอกนาฏยศิลป์ตะวันตกแต่นักแสดงที่มีให้เลือกเป็นคนนาฏยศิลป์ไทยซึ่งก็นับเป็นอุปสรรคสำหรับการสร้างงาน นาฏยกวีต้องถามตนเองเสมอว่าผลงานของคุณนั้นเป็นประโยชน์หรือมีคุณค่าต่อสังคม ต่อประเทศชาติ ต่อแผ่นดินมากน้อยเพียงไร หมายถึง ผลงานนาฏยประดิษฐ์นั้นน่าจะนำไปทำการแสดงเพื่อเกิดประโยชน์ต่อไปในอนาคต สร้างความสะเทือนใจสะเทือนอารมณ์แก่ผู้ชมกระตุ้นให้คนดูคนชมคิดหรือคล้อยตามได้มากน้อยเพียงไรสิ่งเหล่านี้ผู้สร้างสรรค์ต้องตระหนักเสมอเพราะว่าผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นนั้นจะได้ไม่เป็นผลงานที่เอาแต่ใจตนเองหรือสนองแก่ความอยากของตนที่อัดอั้นตันใจมานาน คิดอะไรฝันอะไร และกระทำอะไรลงไปอย่าลืมวัตถุประสงค์หลักหรือแนวความคิดหลักของตนที่ได้ทำการตกลงไว้กับคณะกรรมการอาจารย์ที่ปรึกษา

เทคนิคการเปิดฉากผลงาน จะต้องพึงระลึกเสมอว่า ต้องติดตา ติดใจ และจบลงด้วยเหนือความคาดฝันของผู้ชมปิดให้ตื่นตะลึงจดจำไปชั่วกาลนานผู้สร้างสรรค์สามารถกำหนดอารมณ์การแสดงของตนได้ว่าต้องการให้ผู้ชมประทับใจความพิเศษในงานของตนได้ เช่นร้องไห้ตั้งแต่ต้นจนจบเพราะต้องการขายความโศกเศร้ารันทด หรือ หัวเราะจนท้องคัดท้องแข็งตีลังกาตกเก้าอี้ เพราะได้กำหนดการแสดงแบบแนวตลกขบขัน หรือแม้แต่ผู้ชมตื่นเต้นตลอดการแสดงหายใจติดขัดแทบใจจะขาดรอนรอนเพราะตั้งเป้าหมายเพื่อบีบคั้นบังคับคนดู และที่สำคัญเสียงปรบมือเกรียวกราวที่น่าจะเป็นส่วนหนึ่งของการประเมินงานคุณหรือแม้แต่เสียงกรีดร้องซุบซิบกันดังทั่วบริเวณการแสดงเป็นต้น การลอกเลียนแบบ คือ หายนะของความคิดสร้างสรรค์หมายถึง ดูวีดีโอคอนเสิร์ตต่างประเทศที่ดังที่สุดเมื่อเดือนที่ผ่านมา หรือได้เดินทางไปชมการแสดงที่ใดที่หนึ่งประทับใจมากแล้วอยากจะทำตามเขาแต่ประยุกต์มาใช้เล็กๆ น้อยๆ นั่นก็ไม่ควรที่งานอย่างนี้ถือว่าไม่เป็นงานที่ผ่านกระบวนการทางสมองของบัณฑิต คุณอาจจะคิดเรื่องเดียวกันได้ หรือใกล้เคียงกันได้ แต่วิธีการนำเสนอนั้นน่าจะวิจิตร พิสดารแตกต่างกันได้ ฉะนั้นจงเรียนรู้เพื่อหลีกเลี่ยง

นาฏยกวีคิดอะไรจะต้องพิจารณาความสามารถของนักแสดงด้วย อย่าฝืนความสามารถพิเศษเขาให้มากนักเพราะสรีระคนเรามีข้อจำกัด ฉะนั้นต้องศึกษาความสามารถพิเศษของนักเต้นของตนเองให้จงดีอย่าตกเป็นทาสของเสียงเพลง หรือนักประพันธ์เพลงเป็นอันขาดเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายมีความสัมพันธ์ต่อการเคลื่อนไหวร่างกายเป็นอย่างยิ่งดังนั้นผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายควรคำนึงถึงวัตถุประสงค์ของการออกแบบท่าทางนอกจากความสัมฤทธิ์ของผลงานที่ปรากฏเป็นชิ้นเป็นอันของนาฏยกวีแล้วยังมีผู้ชมที่คอยเป็นดั่งกระจกสะท้อนผลงานนาฏยประดิษฐ์

จากทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ดังที่กล่าวมาข้างต้นนั้นผู้วิจัยสรุปได้ว่า นาฏยประดิษฐ์เป็นเรื่องที่กล่าวถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ รูปแบบ กลวิธี ของการแสดงชุดหนึ่งที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคนทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ท่ารำ ท่าเต้น การแปลแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่นๆ ที่สำคัญในการแสดงทำให้การแสดงชุดหนึ่งๆ สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ นาฏยประดิษฐ์ (Choreographer) หรือ นาฏยกวี ถือว่า

เป็นอัจฉริยะบุคคลคนหนึ่งเพราะเป็นผู้ที่อุดมด้วยความสามารถหลากหลายด้านอาทิเขียนบท แต่งกลอนรู้จักเครื่องดนตรี ทำนองเพลงรวมถึงองค์ประกอบศิลปะอื่นๆ และเป็นที่แน่นอนว่าจะต้องเข้าใจถึงสรีระของมนุษย์อย่างลึกซึ้งรู้จักสังเกตการณ์พฤติกรรมการแสดงออกตลอดจนอารมณ์ความรู้สึกของคนอย่างละเอียดอ่อน เพื่อจะต้องนำสิ่งที่กล่าวมาแล้วข้างต้นมาประกอบเป็นท่าทางท่าเต้นรำ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่ากลวิธีการรำทำบทของอาจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ สอดคล้องกับประเด็นนาฏยประดิษฐ์มากที่สุด

2.2.2 ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว (Kenetogy)

สุรพล วิรุฬห์รักษ์, (2543, หน้า229-232) คือ หลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่างๆ ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่ใช้เป็นพื้นฐานคือ

1) การใช้พลัง (Energy) การใช้พลังเพื่อการแสดงนาฏยศิลป์มี 2 ประเภท คือ

(1) **ความแรงของพลัง** ในขณะที่ผู้แสดงเคลื่อนไหว มีการใช้พลังเกิดขึ้น การฟ้อนรำด้วยพลังแรงมากๆย่อมทำให้เห็นอาการที่กระปรี้กระเปร่า แข็งแรง ในทางตรงข้ามการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยให้ความรู้สึกที่นุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า

(2) **การเน้นพลัง** หมายถึงการเร่งหรือการลดความแรงของการใช้พลังเพื่อการเคลื่อนไหวอย่างกะทันหัน การเน้นพลังเป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดูเป็นการจำแนกให้เห็นรูปลักษณะของการฟ้อนรำอย่างชัดเจน โดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะ ถ้าจังหวะสม่ำเสมอ ทำให้เกิดความรู้สึกสมดุล คงที่ และหนักแน่น ในทางตรงข้ามถ้าจังหวะไม่สม่ำเสมอทำให้เกิดความรู้สึกไม่คงที่ ตื่นเต้น สับสน การเน้นพลังของนาฏยศิลป์ไทยอาจหมายถึง การกระทบจังหวะ การเดาะแขน การข่มเข่า และการย่ำเท้า

2) ลักษณะของการใช้พลัง ได้แก่ การแกว่งไกว การระเบิด การสืบเนื่องการสั่นพลิ้ว และการลอยตัว

3) การใช้ที่ว่าง (Space)การเคลื่อนไหวใดๆต้องอาศัยที่ว่างเป็นปริมาตร คือมีความกว้าง ความยาว และความสูง ที่ว่างมีความสำคัญในการกำหนด ตำแหน่ง ขนาด และทิศทาง**ตำแหน่ง** คือการจัดให้ผู้แสดงหยุดอยู่บนเวทีขณะใดขณะหนึ่งก่อนที่จะเคลื่อนไป หรือเคลื่อนไหวเป็นท่าทางต่อเนื่อง แต่ไม่เคลื่อนเท้าไปจากจุดยืนของตน**ขนาด** หมายถึงการเคลื่อนไหวร่างกายของผู้แสดงโดยการออกท่าทางให้กว้างหรือแคบ และเคลื่อนที่ไปยังจุดอื่นบนเวทีได้กว้างไกลเพียงใดขึ้นอยู่กับพื้นที่ว่างที่มี**ทิศทาง** หมายถึงแนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การแปรแถว ซึ่งสัมพันธ์กับคนดู ได้แก่ การเข้าหาคนดู การถอยออกจากคนดู การขนานกับคนดู การทแยงมุมกับคนดู การวนเป็นวงหน้าคนดู การฉวัดเฉวียนไปมาแบบฟันปลา การยกสูงและการกดต่ำ ทิศที่แตกต่างกันของผู้แสดง ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกัน ดังนี้

(1) การเดินเข้าหาคนดู เป็นการเรียกร้องความสนใจ สร้างความน่าเกรงขาม และแสดงความยิ่งใหญ่

(2)การถอยหนีคนดู เป็นการแสดงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล

(3)การเคลื่อนที่ขนานกับคนดู เป็นการเน้นให้คนดูในจุดต่างๆเห็นผู้แสดงในระยะที่เท่าๆกัน

(4)การเคลื่อนที่ทแยงมุมกับคนดู เป็นการแสดงให้เห็นความลึกของการเรียงแถว

(5)การวนเป็นวง เป็นการแสดงความผูกพัน ความเค่คนโยน ความสามัคคี

(6) การฉวัดเฉวียน แสดงถึงความปราดเปรียว หากเคลื่อนไหวเร็วมากไปในทิศทางต่างกัน จะแสดงความสับสนวุ่นวาย

(7)การยกสูง แสดงความเบา ความสง่า ความยิ่งใหญ่

(8)การกดต่ำ แสดงความหวาดกลัว ความอ่อนน้อม ความต้อยต่ำ

จากทฤษฎีแห่งการเลื่อนไหว ผู้วิจัยนำมาใช้ในการศึกษารูปแบบของกระบวนการรำทำบทโนราซึ่งสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการวิจัยในครั้งนี้ ว่าด้วยการที่มีลักษณะในการเคลื่อนไหวร่างทิศทางต่างๆ การใช้พลัง การใช้พื้นที่บนเวที

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนรา

สมโภชน์ เกตุแก้ว (2538) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง การเปรียบเทียบท่ารำโนราของครูโนรา 5 ท่าน มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาท่ารำของการแสดงโนราทางภาคใต้โดยใช้กระบวนการวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบว่าท่ารำโนราของครูโนรา 5 ท่าน ที่มีอายุตั้งแต่ 60 ปีขึ้นไปมีความรูความสามารถเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย และมีลูกศิษย์ที่จะสืบทอดท่ารำและไม่ได้รำโนราเป็นอาชีพแล้วซึ่งเป็นวิจัยเชิงคุณภาพ มีวิธีการดำเนินงานวิจัยโดยใช้การสัมภาษณ์และการสังเกตการรำโนราของครูโนราทั้ง 5 ท่านแล้วนำมาเปรียบเทียบท่ารำเพื่อหาความเหมือนและความต่างในการรำโนรา 3 เพลง ที่เป็นพื้นฐานในการรำโนรา คือ เพลงครู เพลงครูสอนและเพลงสอนรำสรุปผลการวิจัยพบว่าท่ารำของครูโนราทั้ง 5 ท่าน ในเพลงครูจะมีการเรียงลำดับท่าและเรียกชื่อท่ารำที่เหมือนกัน 1 ท่า คือท่าเทพนม นอกจากนั้นจะเรียงลำดับท่าและท่ารำแตกต่างกันทุกท่าทั้ง 5 ท่านในเพลงครูและเพลงสอนรำ การเรียงลำดับท่าและท่ารำนั้นจะเหมือนและคล้ายคลึงกันมากเมื่อศึกษาจากครูโนรา 5 ท่านแล้ว แม้ว่าการศึกษาจะเห็นถึงความแตกต่างในการเรียงลำดับของท่ารำ แต่โครงสร้างพื้นฐานของการรำโนราที่เรียกว่า โสพส คือตำแหน่งของใบหน้า อก หลัง ก้น และเข่าเหมือนกันสาเหตุที่ครุโนราทั้ง 5 ท่านมีโสพสเหมือนกันแต่แตกต่างในกระบวนการรำบางประการ น่าจะเกิดต่างครูต่างแยกย้ายกันสืบทอดสกุลย่อยของโนรา ความหลากหลายในกระบวนการรำแสดงให้เห็นว่าการรำโนราเป็นวัฒนธรรมทางนาฏศิลป์ที่ร่ำรวยและรุ่งเรืองชนิดหนึ่ง

พิทยา บุษรารัตน์ (2540) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง: ตำนานโนรากับความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลาโดยศึกษารวบรวมตำนานโนราและตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนราข้อวินิจฉัยของผู้รู้ท้องถิ่นในเรื่องความเป็นมาของโนราศึกษาความสัมพันธ์ทางด้านการเมืองการปกครอง ด้านเศรษฐกิจ สังคมและชีวิตความเป็นอยู่ด้าน ศาสนสถานและ

โบราณวัตถุสถาน ด้านความเชื่อประเพณีและพิธีกรรม ด้านอื่น ๆ ได้แก่การสร้างระบบความสัมพันธ์และการควบคุมพฤติกรรมของคนในสังคม การอนุรักษ์ ส่งเสริมเผยแพร่ ศิลปวัฒนธรรม การสร้างสรรค์ภูมิปัญญาและวัฒนธรรมพื้นบ้านด้านต่าง ๆศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ สังเกต ถ่ายภาพประกอบและเสนอผลการศึกษาแบบพรรณนาวิเคราะห์ ผลของการวิจัยสรุปได้ว่าตำนานโนรามีทั้งที่มาจากคำบอกเล่าของชาวบ้านปรากฏในบทกาศครูและบทร้องกลอนของโนราที่มาจากหลักฐานเอกสาร ได้แก่ ตำนานโนราที่เล่าโดย ขุนอุปถัมภ์นรากร โนราวัดจันทร์เรือง นายพูน เรืองนนท์ตำนานโนราที่ปรากฏในหนังสือตำนานละครอิเหนาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ตำนานละครชาตรีของกรมศิลปากรและตำนานโนราที่ปรากฏในรูปกลอนสี่ ส่วนตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนรา ได้แก่ตำนานขุนศรัทธาท่าแค ตำนานนางนวลทองสำลี ตำนานนางเลือดขาว ตำนานตายายพราหมณ์จันทร์ตำนานทวดสำลีวัดพะโคะ ตำบลชุมพล ตำนานเจ้าแม่อยู่หัววัดท่าคุระ ตำบลคลองรีอำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา รวมทั้งข้อวินิจฉัยในเรื่องความเป็นมาของโนราของ เทวสโรเยี่ยมยง สุรกิจบรรหาร และ ภิญโญ จิตต์ธรรม สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ และ อุดม หนูทองด้านความสัมพันธ์ระหว่างตำนานโนราและตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องกับโนรากับสังคมและวัฒนธรรมบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลานั้นตำนานดังกล่าวได้สะท้อนให้เห็นถึงพัฒนาการของชุมชนโบราณหรือเมืองโบราณในบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา ได้แก่ชุมชนโบราณสะทิ้งพระหรือเมืองสะทิ้งพาราณสีชุมชนโบราณเขาพะโคะหรือเมืองพิพัทธสิงห์ชุมชนโบราณบางแก้วหรือเมืองพัทลุงชุมชนโบราณหรือเมืองโบราณเหล่านี้ได้เจริญเติบโตขึ้นเป็นศูนย์กลางทางการเมืองการปกครองเป็นศูนย์กลางทางด้านการค้าขายกับต่างประเทศในฐานะที่เป็นเมืองท่าสำคัญในคาบสมุทรมลายูตอนเหนือและเป็นแหล่งรวมของสินค้าพื้นเมืองที่เป็นที่ต้องการของตลาดต่างประเทศ เช่น ดีบุกพริกไทย รังนก ข้าว เครื่องเทศ สมุนไพร เป็นต้นนอกจากนี้ยังได้มีการติดต่อค้าขายกับอินเดียและรับวัฒนธรรมเนื่องในศาสนาพราหมณ์และพุทธศาสนาทั้งนิกายหินยานและมหายานเข้ามาด้วยในช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยาชุมชนบริเวณนี้เป็นศูนย์กลางของพุทธศาสนาเถรวาทแบบลังกาวงศ์ดังปรากฏหลักฐานในเอกสาร ศาสนสถาน โบราณวัตถุสถาน เช่นพระมหาธาตุเจดีย์วัดเขียนบางแก้ว พระศรีรัตนมหาธาตุเจดีย์วัดพะโคะเป็นต้นในด้านความเชื่อ ประเพณี และพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับโนราพบว่าชาวบ้านในชุมชนบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา มีความเชื่อในเรื่องครูหมอโนราไสยศาสตร์ การแก้บน การเหยียบเสน การรักษาอาการป่วยไข้ ประเพณีและพิธีกรรมที่สำคัญคือ ประเพณีการรำโนราโรงครูที่ชาวบ้านเชื่อและปฏิบัติสืบต่อกันมาความเชื่อในเรื่องครูหมอโนราและการรำโนราโรงครูมีส่วนสำคัญในการสร้างความรักความสามัคคี ความมีคุณธรรม ให้เกิดขึ้นในชุมชน รวมทั้งการอนุรักษ์วัฒนธรรมพื้นบ้านและสืบทอดการรำโนรามาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

นิธิมา ชูเมือง (2544) ได้ทำการวิจัยเรื่อง การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนราในสังคมไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาเหตุปัจจัยที่ทำให้เกิดการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนราเพื่อศึกษาการปรับรูปแบบและเนื้อหาของสื่อพื้นบ้านโนราและเพื่อศึกษาผลของการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนราในปัจจุบันซึ่งเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีการสัมภาษณ์เชิงลึกนายโรงโนรา จำนวน 9 คนนางรำ จำนวน 9 คน นักวิชาการท้องถิ่นจำนวน 3 คน ซึ่งอยู่ในเขตจังหวัดนครศรีธรรมราชสงขลา และพัทลุง รวมทั้งการสังเกตแบบมีส่วนร่วม และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมผลจากการวิจัยสรุปได้ว่า

การแสดงโนราในปัจจุบันมี 2 ประเภท คือโนราโรงครูและโนราแสดง ในปัจจุบันโนราแสดงเป็นโนราที่มีการปรับตัว โดยปรับเป็นโนราโบราณโนราสมัยใหม่ และโนราประยุกต์ เหตุปัจจัยที่ทำให้โนราแสดงมีการปรับตัวได้แก่ การเข้ามาของสื่อสมัยใหม่ ความนิยมของคนดู และรายได้ของโนราการปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนราในปัจจุบันเป็นวัฒนธรรมแบบที่เกิดขึ้นใหม่จากการผสมผสานวัฒนธรรมของการแสดงโนราที่ตกค้างจากอดีตและวัฒนธรรมหลัก ได้แก่การแสดงละครแบบสมัยใหม่ และการแสดงดนตรีลูกทุ่งในส่วนการปรับรูปแบบของการแสดงเป็นการตัดทิ้ง และลดทอน วัฒนธรรมของการแสดงโนรารวมทั้งแทนที่ และต่อเติมด้วยวัฒนธรรมหลัก ในส่วนการปรับเนื้อหาพบว่ามีการปรับเนื้อหาในด้านบทกลอน ที่เป็นกำพรัดและมุตโต โดยการตัดทิ้งเนื้อหาเดิมนำเนื้อหาที่เกี่ยวกับเหตุการณ์ปัจจุบันมาแทนที่ เนื้อหาของการแสดงเรื่องเป็นการนำเสนอด้วยเนื้อหาแบบละครสมัยใหม่และการนำเนื้อหาการแสดงเรื่องแบบโบราณกลับมาใช้ผลของการปรับตัวของโนราแสดงแต่ละลักษณะในปัจจุบันมีความแตกต่าง 4 ประการ ในเรื่องกลุ่มเป้าหมาย ปฏิสัมพันธ์ระหว่างคนดูต่างกัน ความลึกซึ้งในการสั่งสอนและคุณค่าทางนาฏลักษณ์ในแบบโนรา ผู้วิจัยพบว่า แม้โนราโบราณ โนราสมัยใหม่และโนราประยุกต์มีการปรับตัวในด้านรูปแบบและเนื้อหาแต่อย่างไรก็ตามโนราเหล่านี้ก็ยังคงองค์ประกอบหลักของการแสดงโนราได้แก่ การร้องการรำ และการทำบท อันเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงโนราเอาไว้เพื่อมุ่งสื่อสารจากโนราไปยังคนดูโนราในปัจจุบันยังคงปรับตัวและอยู่รอดได้ในสังคมไทยเนื่องจากความเชื่อเกี่ยวกับครูหมอโนราและความเชื่อเกี่ยวกับพิธีกรรมโนราโรงครูซึ่งเป็นกลไกสำคัญในการสืบทอดการแสดงโนราสู่ลูกหลานรุ่นต่อๆไป

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ (2539) ได้ทำการวิจัยเรื่อง โนรา : การรำประสมท่าแบบตัวอ่อน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาการรำประสมท่าแบบตัวอ่อนในเรื่องประวัติการเตรียมความพร้อมทางร่างกาย การแสดงและแนวคิดในการรำประสมท่าที่ปรากฏอยู่ในการแสดงโนราจังหวัดสงขลา สตูล ระนอง และนครศรีธรรมราชโดยศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้องจากการสัมภาษณ์ การสังเกต การสาธิตและการแสดงจริงของผู้แสดงที่รำประสมท่าแบบตัวอ่อน 5 คนซึ่งอยู่ในสายตระกูลโนราที่สำคัญและมีชื่อเสียง ผลของการศึกษาสรุปได้ว่าการรำประสมท่าแบบตัวอ่อนคือการรำโนราที่เกิดจากการคัดเลือกท่าโนราพื้นฐานบางท่าและท่าตัวอ่อนซึ่งได้จัดรูปแบบขึ้นใหม่มาเรียงร้อยเชื่อมโยงท่ารำเข้าด้วยกันตามความคิดสร้างสรรค์และความถนัดของผู้รำ เพื่ออวดความสามารถพิเศษเฉพาะตัวการรำปรากฏอยู่ในขั้นตอนที่ 4 คือช่วงปล่อยตัวนางรำของการแสดงโนราเพื่อความบันเทิงและขั้นตอนที่ 8 คือช่วงรำเล่นสนุกของการแสดงโนราแก้บน ผู้แสดงเป็นชายหรือหญิงอายุระหว่าง 10-35 ปีแต่งกายเหมือนการแสดงโนราทั่วไป แต่เมื่อต้องการอวดท่ารำพิเศษจะถอดเทริด เล็บและหางวงดนตรีประกอบด้วย ทับ โหม่ง กลอง ฉิ่งและปี่ผู้ตีทับจะต้องรู้จักท่ารำของผู้รำเป็นอย่างดีเพื่อตีจังหวะดนตรีให้ทันกับจังหวะรำเพราะผู้รำไม่บอกให้นักดนตรีรู้ตัวล่วงหน้าท่าตัวอ่อนที่ใช้ในการรำพบว่ามี 24 ท่า คือ ท่านั่งรำ 10 ท่า ท่ายืนรำ 9 ท่าและท่านอนรำ 5 ท่า ท่ารำดังกล่าวมีความเป็นมา 6 ประการดังนี้ 1. ปฏิบัติตามแบบแผนของครูในอดีต 2. เพื่อเป็นการบริหารร่างกาย 3. เพื่อเพิ่มรายได้ในการแสดง 4. เพื่อแสดงความสามารถของตนเอง 5. เพื่อแสดงความกล้า 6. เพื่อใช้ประกอบการรำทำบท การรำประสมท่าแบบตัวอ่อนมีโครงสร้างของการรำ 9 ขั้นตอนดังนี้ 1. เดินออกจากม่าน 2. ยืนรำ 3. นั่งรำ 4. ยืนรำ 5. ถอดเทริด เล็บและหาง 6. แสดงลวดลายในท่าพิเศษ 7. สวมเทริด เล็บ และหาง 8. นาด 9. นั่งพนักรำโนราตามปกติการรำมีแนวคิดในการประสมท่ารำสำคัญ

7 ประการคือ 1. นำกระบวนการรำมาใช้ให้ถูกขั้นตอนการแสดง 2. จัดท่ารำจากท่าง่ายไปหาท่ายาก 3. แสดงท่ารำให้เกิดความสมดุลของร่างกาย ในด้านซ้าย-ขวา และด้านหน้า-หลัง 4. ใช้ท่าโนราปกติในการเชื่อมท่ารำ 5. มีผู้ช่วยหรือใช้ภาชนะเพื่อให้การแสดงความสามารถเด่นชัด 6. ผู้รำพลิกแพลงรายละเอียดในท่าตัวอ่อนเพื่อให้เห็นความสามารถเหนือผู้อื่น 7. การปฏิบัติในบางท่ามีกระบวนท่าบังคับให้ผู้รำต้องปฏิบัติตามลำดับมิฉะนั้นจะเกิดการบาดเจ็บของกล้ามเนื้อการรำประสมท่าแบบตัวอ่อนในปัจจุบันนี้มีผู้แสดงได้น้อยเพราะผู้รำต้องมีลำตัวอ่อนอีกทั้งการฝึกก็ยากใช้เวลานานกว่าปกติ ดังนั้นจึงมีผู้สืบทอดน้อย ทำให้หาดูการแสดงแบบนี้ได้ยากน่าจะได้มีการหาวิธีอนุรักษ์ ส่งเสริมและเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จักสืบไป

สุพัฒน์ นาคเสน (2539) ได้ทำการวิจัยเรื่อง โนรา: รำเฆี่ยนพราย – เหยียบลูกมะนาว โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษา รูปแบบขั้นตอน การรำ บทบาทและความเชื่อวิธีวิจัยใช้การศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้องการสัมภาษณ์นายโรงโนราผู้ทรงคุณวุฒิด้านโนรา และจากประสบการณ์ ของผู้วิจัยในการเรียนรู้ การดูและการฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง มีวิทยากรเป็นนายโรงโนรา 5 ท่าน ตามความอาวุโส คือ พร้อมจ่าวัง เลื่อน ละอองแก้ว ยก ชูบัว(ศิลปินแห่งชาติ) ครื้น สงวนทอง กลิ่น พานุรัตน์ทั้งนี้เลือกจากผู้ที่เป็นหัวหน้าคณะโนรา สามารถสาธิตการรำได้ด้วยตนเองผ่านการประกอบพิธีกรรมครอบเทริด ผูกผ้าใหญ่อย่างถูกต้อง อายุ 60 ปี ขึ้นไปและมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักและยอมรับกันโดยทั่วไป ผลการศึกษาพบว่าการรำเฆี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาวอาจแบ่งออกได้เป็น 8 ขั้นตอน คือ พิธีกรรมก่อนรำการรำอวดความสามารถเฉพาะตัว การเรียกจิตวิญญาณของฝ่ายตรงข้าม การรำเข้าหาตัวพรายการเฆี่ยนตัวพราย การรำเข้าหาลูกมะนาวการเหยียบลูกมะนาว และทำพิธีบังสุกุลอนิจจังจากการเปรียบเทียบการรำของนายโรงโนราทั้ง 5 ท่าน พบว่า มี 2 แนว แนวที่ 1คือมีการรำอวดความสามารถเฉพาะตัวในช่วงต้นของกระบวนรำเฆี่ยนพรายหลังจากนั้นเป็นการรำพร้อมกับการบริกรรมคาถาจนจบกระบวนรำ แนวที่ 2 คือการรำอวดความสามารถเฉพาะตัวสลับกับการรำพร้อมบริกรรมคาถาไปโดยตลอดสำหรับความเชื่อที่สอดแทรกอยู่ในการรำนี้พบว่ามีความเชื่อทางไสยศาสตร์ที่ดัดแปลงมาจากคติในศาสนาพุทธ ฮินดู มุสลิมและการนับถือผีการแต่งกายของนายโรงโนราในการรำนี้เหมือนเครื่องแต่งกายของนายโรงโนราทั่วไปแต่โพกผ้ายันต์แทนการสวมเทริด ส่วนหมอกบโรงแต่งกายแบบพื้นบ้านธรรมดาปัจจุบันการรำเฆี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาวหาดูได้ยากมาก เนื่องจากโนราประชันโรงที่สมบูรณ์แบบไม่ค่อยมีจัดเหมือนในอดีตดังนั้นควรมีการศึกษา การบันทึก และการสืบทอดการรำอันศักดิ์สิทธิ์นี้ไว้เป็นสมบัติของโนราสืบไป

จากการทบทวนเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในครั้งนี้ทำให้ผู้วิจัยพบว่า รูปแบบการวิจัยที่นักวิชาการให้ความสำคัญต่อการแสดงโนรานั้น ส่วนใหญ่มองกระบวนการทางวัฒนธรรม โดยการนำเสนอในรูปแบบของการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการแสดงโนราทั้งในเรื่องของการแสดงแบบพิธีกรรมและการแสดงแบบบันเทิง ซึ่งถือว่ามีประโยชน์สำหรับการตรวจสอบข้อมูลเพื่อใช้เป็นฐานในการวิจัยที่มีความสำคัญในครั้งนี้ ดังนั้นเมื่อตรวจสอบพบจึงทำให้ทราบว่า รูปแบบและวิธีการวิจัยเรื่องการรำทำบทโนรายังไม่การวิจัยไว้แต่อย่างใด หรือหากมีก็เป็นเพียงแต่การกล่าวถึงการทำบทเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ยังไม่มีการวิจัยเรื่องการรำทำบทโนราอย่างจริงจัง อย่างไรก็แล้วแต่การตรวจสอบรูปแบบการแสดงโนรา ทั้งการรำทำบทโนราและการรำอื่นๆ ยังต้องมีการดำเนินการตรวจค้นเพื่อหาข้อมูลยืนยันสำหรับใช้เป็นแหล่งการพัฒนาข้อมูล ดังนั้นรายงานการวิจัยเรื่องการรำทำบท

โนราจึงมีความจำเป็นอย่างมากที่ต้องทำการวิจัยและตรวจสอบเพื่อสร้างฐานข้อมูลเกี่ยวกับการรำทำบทสำหรับต่ออายุทางวัฒนธรรมการแสดงโนราให้คงอยู่ได้อย่างมีประสิทธิภาพต่อไป

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

การสร้างสรรค์ละครโนรา เรื่อง พระเวสสันดรชาดกในครั้งนี้ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาโครงสร้างของละครเรื่องพระเวสสันดรชาดกเพื่อนำมาสร้างสรรค์ละครในรูปแบบการแสดงละครพื้นบ้านโนราและวิเคราะห์ปัจจัยที่ส่งผลการแสดงละครโนราในยุคปัจจุบัน โดยผู้วิจัยมีความคาดหวังว่าจะใช้เป็นแนวทางในการอนุรักษ์ให้การแสดงละครโนราอาจจะเป็นแนวทางสำหรับการอนุรักษ์และสร้างสรรค์การรำโนราประกอบบทร้องของโนรา ซึ่งถือเป็นการแสดงที่งดงามให้คงอยู่สืบไปโดยการศึกษาข้อมูล ดังต่อไปนี้

1. แหล่งข้อมูล
2. แผนการดำเนินงาน
3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
4. การเก็บรวบรวมข้อมูล
5. การวิเคราะห์ข้อมูล
6. วิธีการนำเสนอข้อมูล

รายละเอียดในแต่ละขั้นตอนในข้างต้นนี้ผู้วิจัยได้อธิบายรายละเอียด ดังนี้

1.แหล่งข้อมูล

ในการสร้างสรรค์ละครโนราเรื่องพระเวสสันดรชาดก ครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดแหล่งข้อมูลของการศึกษาเพื่อที่จะส่งผลสัมฤทธิ์ต่อการสร้างสรรค์ผลงาน ไว้ดังนี้

1.1 ข้อมูลประเภทเอกสาร

ข้อมูลประเภทเอกสารที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนรา ประกอบด้วยข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจาก สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา สำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยทักษิณจังหวัดสงขลา สำนักวิทยบริการจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดศูนย์มานุษยวิทยา หอสมุดแห่งชาติท่าวาสุกรี กรุงเทพฯ และสื่ออิเล็กทรอนิกส์ต่างๆ

1.2 ข้อมูลจากการสังเกตภาคสนาม

ในการเก็บข้อมูลจากภาคสนามเพื่อได้ข้อมูลมาซึ่งการวิจัยผู้วิจัยได้มีการศึกษาโดยใช้แบบสังเกต 2 แบบ คือ

1.2.1 การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม

1.2.2 การสังเกตแบบมีส่วนร่วม

1.3 ข้อมูลจากผู้ให้ข้อมูลสำคัญหรือข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์

ผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ในการเลือกพิจารณาของผู้ให้ข้อมูลหรือผู้ให้สัมภาษณ์ ไว้ดังนี้

1.3.1 ศิลปินโนราที่เป็นโนราจะต้องผ่านการครอบเทริดผูกผ้าใหญ่และมีประสบการณ์ในการแสดงละครโนรา ไม่น้อยกว่า 15 ปี

1.3.2 นักดนตรีที่มีประสบการณ์ในการเล่นดนตรีโนราไม่น้อยกว่า 8 ปี ประกอบ

1.3.3 พระนักเทศมหาชาติพระครูสถิต วัฒนานุกูล เจ้าคณะตำบลกำโลน วัดโคกโพธิ์สถิต อำเภอลานสกา จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นพระนักเทศมหาชาติของจังหวัดนครศรีธรรมราช

2. แผนการดำเนินงาน

ในการสร้างสรรค์ละครโนราเรื่องพระเวสสันดรชาดก ครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดแผนการดำเนินงาน ของการศึกษาเพื่อที่จะส่งผลสัมฤทธิ์ต่อการสร้างสรรค์ผลงาน ไว้ดังนี้

กิจกรรมขั้นตอนการดำเนินงาน	ระยะเวลา											
	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
ขั้นตอนการเก็บข้อมูลภาคสนาม												
1. ศึกษาประวัติที่มาของการแสดงละครโนราและศึกษาพัฒนาการแสดงแสดงละครโนราในแต่ละยุคสมัยเรื่องพระเวสสันดรชาดกทั้ง 13 กัณฑ์พร้อมกับโครงเรื่องในแต่ละกัณฑ์ทั้งจากเอกสารและการสัมภาษณ์พระนักเทศมหาชาติชาดก												
2. ศึกษาเรื่องพระเวสสันดรชาดกทั้ง 13 กัณฑ์พร้อมกับโครงเรื่องในแต่ละกัณฑ์ทั้งจากเอกสารและการสัมภาษณ์พระนักเทศมหาชาติชาดกและนำเนื้อเรื่องพระเวสสันดรชาดกที่ผ่านการสังเคราะห์ในแต่ละกัณฑ์มาวิเคราะห์เพื่อหาตีมย่อยของแต่ละกัณฑ์และนำไปสู่การประพันธ์เป็นบทโนราและออกแบบท่ารำ												
ขั้นตอนการพัฒนาบทและท่ารำเป็นงานสร้างสรรค์												
3. นำบทละครโนราที่ประพันธ์เสร็จมาทำการออกแบบทั้งท่ารำและดนตรีเพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงละครพื้นบ้านโนรา												
4.นำผลงานการสร้างสรรค์ให้ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความชำนาญตรวจสอบเพื่อวัดความถูกต้องตามขั้นตอน												
ขั้นนำเสนอผลงาน												
5. จัดทำรูปเล่ม												
6. สรุปผลการวิจัย เสนอผลงานต่อหน้าสาธารณชน												

3.เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การสร้างสรรค์ละครโนรา เรื่อง พระเวสสันดรชาดกในครั้งนี้ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาโครงสร้างของละครเรื่องพระเวสสันดรชาดกเพื่อนำมาสร้างสรรค์ละครในรูปแบบการแสดงละครพื้นบ้านโนราและวิเคราะห์ปัจจัยที่ส่งผลการแสดงละครโนราในยุคปัจจุบันผู้วิจัยใช้เครื่องมือดังต่อไปนี้

3.1 แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและแบบไม่มีโครงสร้าง

3.2 แบบสังเกตแบบมีโครงสร้างและแบบไม่มีโครงสร้าง

3.3 แบบประเมินคุณภาพของผู้ทรงคุณวุฒิ

3.4 แบบประเมินความพึงพอใจของผู้ชมการแสดง

4.การเก็บรวบรวมข้อมูล

ในการสร้างสรรค์ละครโนราเรื่องพระเวสสันดรชาดก ครั้งนี้ผู้วิจัยได้กำหนดการเก็บรวบรวมข้อมูลของการศึกษา เพื่อที่จะส่งผลสัมฤทธิ์ต่อการสร้างสรรค์ผลงาน ใน 2 ลักษณะ ไว้ดังนี้

4.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการศึกษาจากเอกสาร

4.2การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามประกอบด้วย

4.2.1 การสัมภาษณ์แบบเจาะลึกเน้นผู้ให้ข้อมูลเป็นสำคัญได้แก่ โนราผู้เป็นศิลปินโนราที่ผ่านพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ และมีประสบการณ์ในการรำโนราไม่น้อยกว่า 15ปี และนักดนตรีเป็นนักดนตรีที่เล่นดนตรีโนรา และมีประสบการณ์ในการเล่นดนตรีโนราไม่น้อยกว่า 8ปี

4.2.2 การสังเกต คือ 1) การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม 2) การสังเกตแบบมีส่วนร่วม

5.การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพที่ได้จากการศึกษาเอกสาร สัมภาษณ์เจาะลึกและจากการสังเกต ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

5.1 การลดทอนข้อมูลผู้วิจัยได้เรียบเรียงข้อมูลโดยลดทอนข้อมูลให้เหลือเฉพาะประเด็นข้อคำถามการวิจัย

5.2 การจัดระเบียบข้อมูล ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการลดทอนข้อมูลมาจัดให้เป็นหมวดหมู่ โดยจำแนกตามวัตถุประสงค์การวิจัยทั้งสามวัตถุประสงค์

5.3 การหาข้อสรุปและตีความ ผู้วิจัยได้ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลโดยวิธีสามเส้า ด้วยการพิจารณาความสอดคล้องและความแตกต่างกันของข้อมูลที่ได้จากการจัดระเบียบข้อมูลจัดทำข้อสรุปและตีความในรูปแบบของการพรรณนาความตามกรอบแนวคิดการวิจัยที่กำหนดไว้

5.4 การสรุปผลการวิจัยเชิงคุณภาพ ผู้วิจัยจะหาความหมายของข้อมูลที่ได้รับจากการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลแล้วนำมาสร้างระบบความคิด จากนั้นจะอภิปรายผลจากข้อค้นพบจากการวิจัย

6. วิธีการนำเสนอข้อมูล

ในการสร้างสรรค์ละครโนราเรื่องพระเวสสันดรชาดก ครั้งนี้ผู้วิจัยได้วิธีการนำเสนอข้อมูลของการศึกษา เพื่อที่จะส่งผลสัมฤทธิ์ต่อการสร้างสรรค์ผลงาน ไว้เป็นประเด็นดังต่อนี้

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหาที่ทำการวิจัย
1.2 วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย
1.3 กรอบแนวความคิด
1.4 ขอบเขตของโครงการวิจัย
1.5 ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 เอกสารที่เกี่ยวข้อง
2.1.1 ความหมายโนรา
2.1.2 ตำนานโนรา
2.1.3 กลอนโนรา
2.1.4 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับกลอนโนราในรูปแบบการรำทำบท
2.1.5 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการละคร

2.2 แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
2.2.1 ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์
2.2.2 ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโนรา

บทที่ 3 วิธีการดำเนินงานวิจัย

1. แหล่งข้อมูล
2. แผนการดำเนินงาน
3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
4. การเก็บรวบรวมข้อมูล
5. การวิเคราะห์ข้อมูล
6. วิธีการนำเสนอข้อมูล

บทที่ 4 กระบวนการสร้างสรรค์

4.1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน
4.2 รูปแบบการแสดง
4.3 ดนตรีประกอบการแสดง
4.4 ลักษณะท่ารำ
4.5 การคัดเลือกนักแสดง

4.6 เทคนิค แสง สี ประกอบการแสดง

4.7 บทละครโนราพระเวสสันดรชาดก

4.8 กระบวนการออกแบบท่ารำ

บทที่ 5 สรุปและข้อเสนอแนะ

5.1 บทสรุป

5.2 ข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
กระบวนการสร้างสรรค์

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานละครโนรา เรื่อง พระเวสสันดรชาดกในครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้แนวความคิดจากการจับบทสิบสองหรือ การแสดงละคร 12 เรื่อง ในพิธีกรรมโนราโรงครู ซึ่งผู้สร้างสรรค์ได้อธิบายขั้นตอนในการสร้างสรรค์ ไว้ดังต่อไปนี้

4.1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน
4.2 รูปแบบการแสดง
4.3 ดนตรีประกอบการแสดง
4.4 ลักษณะท่ารำ
4.5 การคัดเลือกนักแสดง
4.6 เทคนิค แสง สี ประกอบการแสดง
4.7 บทละครโนราพระเวสสันดรชาดก
4.8 กระบวนการออกแบบท่ารำ

4.1 แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงานสร้างสรรค์ละครโนรา เรื่อง พระเวสสันดรชาดก ผู้สร้างสรรค์ได้แรงบันดาลใจมาจากการจับบทสิบสอง หรือการแสดงละคร 12 เรื่อง ในพิธีกรรมโนราโรงครู ได้แก่

1. เรื่องพระสุธนมโนราห์
2. เรื่องจันทโครพ
3. เรื่องสินนุราช
4. เรื่องสังข์ศิลป์ชัย
5. เรื่องดาราวงศ์
6. เรื่องพระลักษนาวงศ์
7. เรื่องโคบุตร
8. เรื่อง สังข์ทอง
9. เรื่องดาราวงศ์
10. เรื่องพระอภัยมณี
11. เรื่องมณีพิชัย
12. เรื่องไกรทอง

ซึ่งในการแสดงเรื่องนี้นิยมแสดงใน วันพฤหัสบดีของการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู ลักษณะของการจับบทสิบสอง นั้น มีผู้แสดงดำเนินเรื่องอยู่ 2 ตัว คือ 1. โนราหรือนายโรง 2. นายพราน ซึ่งผู้แสดงเหล่านี้เป็นผู้สวมบทบาทให้กับตัวละครต่าง ๆ ในเรื่องที่แสดง มีบทร้องและบทเจรจา ในการดำเนินเรื่อง แต่การแสดงสิบสองเรื่องประกอบพิธีกรรมดังกล่าวนั้น ผู้ที่สวมบทบาทในการแสดงจะดำเนินเรื่องโดยการเจรจาหรือเล่าเรื่องมากกว่าการร้องบท

จากการแสดงจับบท 12 เรื่องดังกล่าวในข้างต้น ผู้สร้างสรรค์ได้นำลักษณะและรูปแบบการแสดง มาสร้างสรรค์เป็นละครโนรา เรื่อง พระเวสสันดรชาดก โดยนำลักษณะการแสดงละครโนราแบบดั้งเดิมมาผสมผสานกับละครสมัยใหม่ เพื่อนำเสนอในรูปแบบที่มีความสนใจมากยิ่งขึ้น

4.2 รูปแบบการแสดง

รูปแบบของการแสดงของละครโนรา เรื่อง พระเวสสันดรชาดก มีรูปแบบการแสดงแบบละครโนรา ที่มีการผสมผสานกับละครสมัยใหม่ โดยใช้การร้องบท การเจรจา เป็นการดำเนินเรื่อง และดนตรีประกอบการแสดงผู้สร้างสรรค์นำดนตรีแบบละครโนราดั้งเดิม และใช้การเจรา การแต่งกาย ฉาก แสง สี เสียง แบบละครสมัยใหม่ โดยผู้สร้างสรรค์สามารถอธิบายเป็นฉากๆ

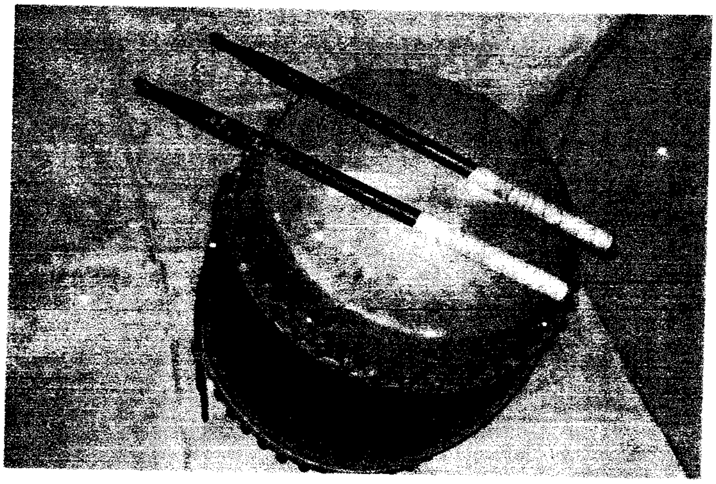
4.3 ดนตรีประกอบการแสดง

ดนตรีประกอบการแสดงละครโนรา เรื่อง พระเวสสันดรชาดก ผู้สร้างสรรค์ใช้ดนตริพื้นบ้านโนรา ซึ่งประกอบด้วย ดังนี้

ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง แตระ ปี่

ภาพที่ 1 : ทับ
ที่มา : ยุทธพงศ์ ช่วยนาเขต, 2563

<u>ทับ</u> ทับมี1 คู่ประกอบด้วยตัวผู้และตัวเมียมีเสียงที่แตกต่างกันออกไปนิยมทำกับไม้ขนุนเพราะเป็นเนื้อไม้เบาและเป็นไม้มงคล มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณที่ 12 ซ. ม. และมีความยาวประมาณที่ 40 – 50 ซ. ม. หุ้มหน้าทับด้วยหนังวัวหรือหนังแพะ ราคาคู่ละ 4,000 – 5,000 บาท



ภาพที่ 2 : กลอง
ที่มา : ยุทธพงศ์ ช่วยนาเขต, 2563

กลอง นิยมทำกับไม้ขนุนเพราะเป็นเนื้อไม้เบาและเป็นไม้มงคล มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณที่ 30 ซ. ม. และมีความยาวประมาณที่ 30 – 40 ซ. ม. หุ้มหน้ากลองด้วยหนังวัวหรือหนังแพะ ราคาใบละ 4,000 – 5,000 บาท

ภาพที่ 3 : โหม่ง
ที่มา : ยุทธพงศ์ ช่วยนาเขต, 2563

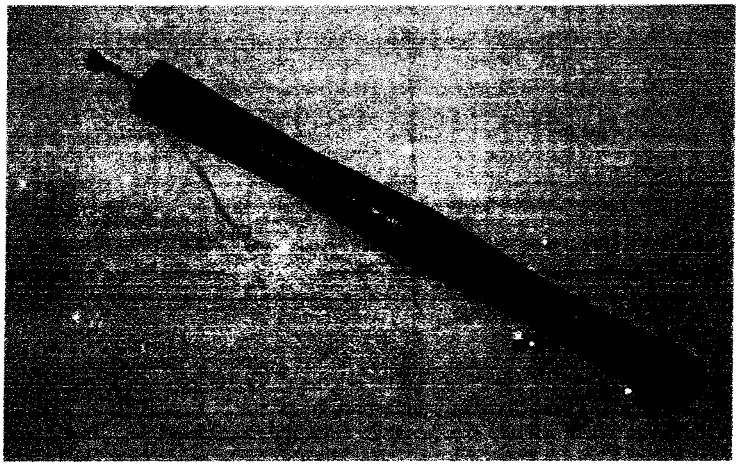
โหม่ง โหม่งนิยมทำกับไม้ขนุนเพราะเป็นเนื้อไม้เบาและเป็นไม้มงาล มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณที่ 14 ซ. ม. และมีความยาวประมาณที่ 30 – 40 ซ. ม. ราคาใบละ 3,000 – 3,500 บาท

ภาพที่ 4 : ฉิ่ง
ที่มา : ยุทธพงศ์ ช่วยนาเขต, 2563

ฉิ่ง ฉิ่ง ทำกับทองเหลืองเพราะจะทำให้เกิดเสียงกังวาน และฉิ่งมี 2 เสียง มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณที่ 7 ซ. ม. ราคาคู่ละ 200 – 400 บาท

ภาพที่ 5 : แตระ
ที่มา : ยุทธพงศ์ ช่วยนาเขต, 2563

แตระ แตระ นิยมทำกับไม้ไผ่หรือไม้ขนุนเพราะจะทำให้เกิดเสียงดังชัดเจนกว่าไม้อย่างอื่น และเมื่อเนื้อไม่แห้งจะทำให้เนื้อไม้มันแวววสวย มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณที่ 12 ซ. ม. ราคาประมาณ 700 – 900 บาท



ภาพที่ 6 : ปี่
ที่มา : ยุทธพงศ์ ช่วยนาเขต, 2563

ปี่ นิยมทำกับไม้ขนุนเพราะเป็นเนื้อไม้เบาและเป็นไม้มงคล มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณที่ 5 ซ. ม. และมีความยาวประมาณที่ 40 – 45 ซ. ม. ราคาเลาละ 2,000 – 3,000 บาท

ส่วนจังหวะและทำนองเพลงที่นำมาใช้ขึ้นอยู่กับบทประพันธ์ซึ่งประกอบด้วยจังหวะและทำนองเพลงดังต่อไปนี้

1 เพลงโทน
2. กลอนสี่
3. กลอนลอดโหม่ง (คำคอน)

เพลงโทน

จังหวะหน้าทับ

ทับ	ป - ป -	ป - ป -	- - - -
กลอง	- - - -	- - - -	ต ต ต ต

ตัวอย่างบท

จับขันน้ำเสกคาถาชำระพักตร์ ใครพบเห็นเป็นทักเสมอเหมือน
เสร็จอาบน้ำแต่งกายไม่ช้าเชือน แล้วลงจากเรือนรีบไปหามารดาตน

กลอนสี่

จังหวะหน้าทับ

ทับ	ท ท ท ป	ป ท ท ท	ท ท ท ป
กลอง	- - - -	- - - -	- - - -

ตัวอย่างบท

ในเมื่อลูกจะไปแม่ทำอย่างไรได้ ถึงห้ามลูกไว้ไม่เป็นการดี
ให้ลูกไปเถิดบังเกิดผลทวี เคราะห์ร้ายไม่ดีลูกอย่าพบพาล

กลอนลอดโหม่ง (คำคอน)

จังหวะหน้าทับ

ทับ	ต ต ต ต	ต ต ท ท	- - ป ป
กลอง	- - - -	- - - -	ต ต - -

ตัวอย่างบท

สุวรรณหงส์ก็เพราะหลงรักเมีย ถูกหอกยนต์เจ็บตัวตนถึงตาย
ทศพักตร์เพราะหลงรักสีดา เสียลงกาจนชีวาขาดหาย

4.4 ลักษณะท่ารำ

ลักษณะท่ารำของละครโนราเรื่อง พระเวสสันดรชาดก ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบท่ารำเป็น 2 ลักษณะ คือ

1. การรำตีบท คือ การนำท่าโนราตีท่ารำประกอบบทร้อง โดยใช้ท่าพื้นฐานของโนรา เช่น ท่าเขาควาย, ท่าท่องโรง, ท่าพระอาทิตย์ ฯลฯ เป็นต้น

2. การแสดงท่าทางตามท้องเรื่อง คือ เป็นการใช้ท่าทางตามธรรมชาติของมนุษย์มาตีท่าประกอบในขณะที่ตัวละครพูดเจรจาโต้ตอบกัน

4.5 การคัดเลือกนักแสดง

การคัดเลือกนักแสดงของละครโนรา เรื่อง พระเวสสันดรชาดก ในการคัดเลือกนักแสดงผู้สร้างสรรค์ได้คำนึงถึงความสามารถทางด้านการรำโนรา และการร้องกลอนโนราเป็นสำคัญ เนื่องจากรูปแบบการแสดงนั้นเป็นละครโนรา ซึ่งผู้แสดงจะต้องมีคุณสมบัติ ดังนี้

1. มีปฏิภาณไหวพริบดี
2. ร้องกลอนโนราได้ดี
3. มีความรู้พื้นฐานเรื่องขุนช้าง - ขุนแผน
4. รับผิดชอบตัวเอง
5. มีความเหมาะสมกับบทบาทตัวละครในเรื่อง
6. รักสนุกสนาน
7. มีความมั่นใจในตนเอง
8. แก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้เร็ว
9. รำโนราได้
10. มีบุคลิกภาพที่ดี สง่า ผ่าเผย
11. ตรงต่อเวลา
12. ร่าเริง
13. มีจิตใจที่เอื้อเผื่อแผ่
14. มีความเคารพต่อตัวเองและผู้อื่น

นอกจากนั้น กระบวนการคัดเลือกนักแสด ผู้สร้างสรรค์ได้คัดเลือกนักแสดงให้มีความเหมาะสม กับบทบาทของตัวละครแต่ละตัวในเรื่อง

4.6 เทคนิค แสง สี ประกอบการแสดง

ลักษณะเทคนิค แสง สี ประกอบการแสดงละครโนรา เรื่อง พระเวสสันดรชาดก เทคนิคแสงสีเสียง ก็เป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งของการแสดง เพราะเทคนิคแสงสีเสียง ช่วยให้ผู้ชม ผู้ฟังได้รับรู้ ถึงความรู้สึก อารมณ์ และบรรยากาศของเรื่องราวหรือการแสดงที่ผู้สร้างสรรค์จะสื่อให้ผู้ชม ผู้ฟังได้รับรู้และเทคนิคแสงสีเสียงยังช่วยขยายการแสดงให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น เช่น ตัวบทละคร ที่ต้องการสื่อให้รู้ว่ากำลังโกรธ แต่ในเมื่อผู้สร้างสรรค์ใช้เทคนิคต่าง ๆ เข้าประกอบกับตัวบทและผู้สวมบทบาทผู้รับสารก็สามารถเข้าใจในเรื่องราวและความรู้สึกได้มากยิ่งขึ้น ดังเรื่อง พระเวสสันดรชาดก มีการใช้เทคนิคแสงสีประกอบการแสดง

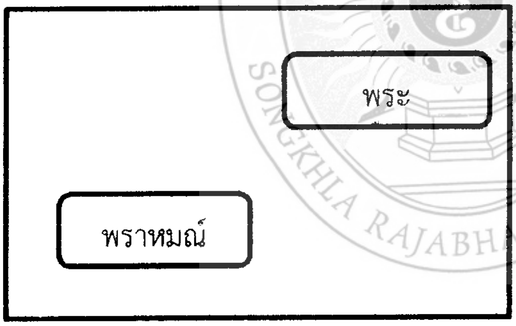
4.7 บทสร้างสรรค์ละครโนราพระเวสสันดรชาดก

กัณฑ์หิมพานต์ (ทำนองหนังตะลุง)

มาทูลกล่าวเล่าเหตุเวชสันดร ความเดือดร้อนพระองค์ต้องสงสาร
มีดทั้งแปดเลยรีบตรงมาโรงทาน เล่าเหตุการณ์ให้พระองค์ทรงรับฟัง
ว่าเดียวนี้ที่เมืองคะลิงคะราช ฝนแล้งขาดนับหลายปีหมดที่หวัง
ประชาชนอดยากลำบากจัง ความมุ่งหวังเลยมาขอคชช้างชาญ
เวชสันดรทรงเมตตาประทานให้ ชนหญิงชายรู้สิ้นทั่วถิ่นฐาน
ต่างโกรธเคืองเวชสันดรพระภูบาล นำรายงานไปบอกเล่ากับเจ้ากรุงสัญชัย
ให้ลงโทษลงทันถึงขั้นประหาร หรือจัดการไล่ออกนอกกรุงใหญ่
พระบิดาเศร้าสร้อยน้อยพระทัย เลยจำใจต้องไล่พรากออกจากวัง (เลยบท)

กัณฑ์ทานกัณฑ์ (ทำนองหนังตะลุง)

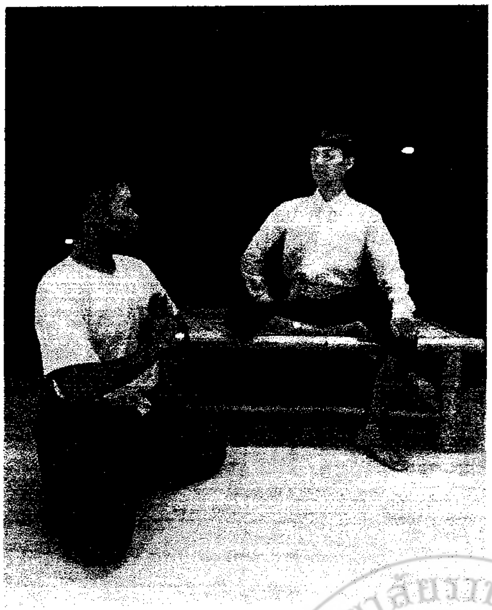
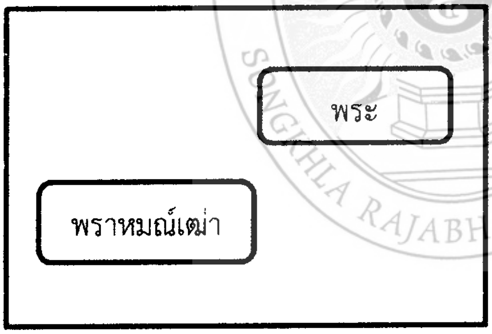
พระเวชสันดรรู้เรื่องไม่เคืองข้อง แสนเศร้าหมองจะทำตามความประสงค์
ตัดสินใจบอกนวลนางในปรางทรง น้องอนงค์ศรีสวัสนางมัทรี
พี่จำไปไกลจากฝากลูกด้วย โปรดจงช่วยประคับคองทั้งสองศรี
ให้ปฏิบัติพระปิตุรงค์พระชนนี ยามที่พี่ต้องพรากจากพารา
มัทรีฟังความในใจแทบขาด น้ำตาปราดพรั่งพร่ายทั้งซ้ายขวา
เข้ากอดลูกทั้งสองหมองอุรา รวมความว่าตัดสินใจไปด้วยกัน
ถ้าพี่สุขน้องก็สุข ทุกข์ๆด้วย จะได้ช่วยแปรงรับยามคับขัน
ทั้งสี่องค์ขึ้นกราบลาองค์ราชัน จากเขตขันที่รุ่งเรืองเมืองสีพี
ถึงลำบากกายาไม่สะลด มุ่งสู่เขาวงกตคีรีศรี (เลยบท)

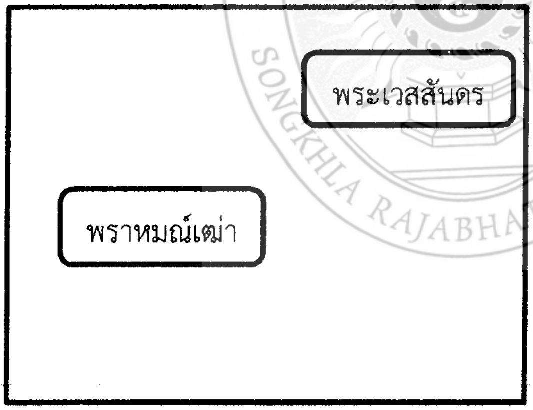
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
1	 **ภาพที่ 7** : ท่าพราหมณ์เฒ่ามาทูลพระเวสสันดร **เนื้อร้อง** : มาทูลกล่าว  	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองตรง **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางอ20องศา แขนซ้ายงอ5องศา มือขวาถาบหน้าขา มือซ้ายถาบหน้าขา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งหลังตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวานั่งขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยเท้าลงระดับพื้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว พราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : เงยหน้าขึ้นเฉียง 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองขึ้นเฉียง 45 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : งอแขนทั้งสอง45องศา มือทั้งสองมาพนม แล้วยกขึ้นเหนือหัว **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองงอ60องศา นั่งบนส้นเท้าทั้งสอง เข่าแยกกัน30องศา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

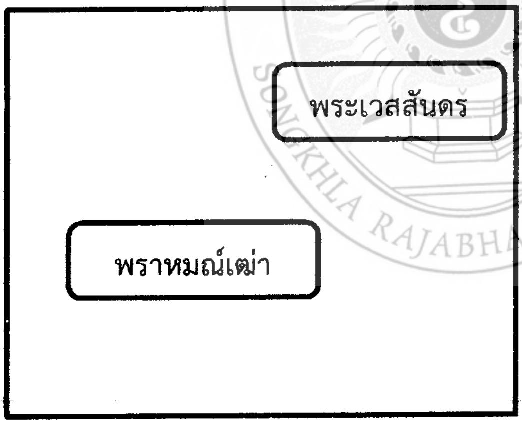
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
2	 **ภาพที่ 8** : ท่าพราหมณ์เฒ่าเล่าเหตุการณ์ **เนื้อร้อง** : เล่าเหตุ 	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองขวา สายตามองพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางอ20องศา แขนซ้ายงอ5องศา มือขวาถาบหน้าขา มือซ้ายถาบหน้าขา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งเฉียงขวา 20 องศา ลักษณะของขาและเท้า : ขาขวานั่งขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยเท้าลงระดับพื้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกลงที่ก้น ลักษณะการเคลื่อนไหว : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันไปทางซ้าย 60 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองบน 30 องศา สายตามองพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางอ45องศา แขนซ้ายงอ30องศา มือขวาจีบระดับไหล่ มือซ้ายชี้ขึ้นฟ้า **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งหลังตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองงอ60องศา นั่งบนส้นเท้าทั้งสอง เข่าแยกกัน30องศา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

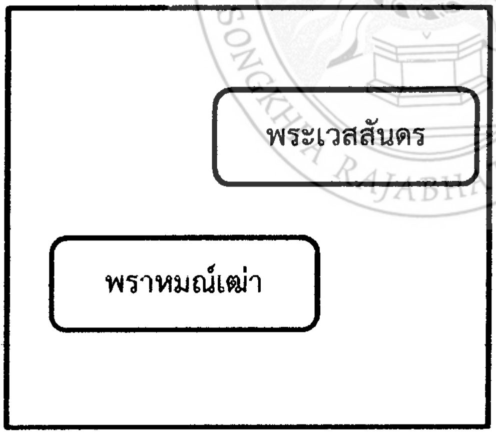
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
3	 ภาพที่ 9 : ท่าพราหมณ์เฒ่าเล่าเหตุการณ์ให้ **พระเวสสันดรรับฟัง** เนื้อร้อง : ความเดือดร้อน 	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองขวา สายตามองพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวาง 20องศา แขนซ้ายงอ5องศา มือขวาถาบหน้าขา มือซ้ายถาบหน้าขา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งเฉียงขวา 20 องศา ลักษณะของขาและเท้า : ขาขวานั่งขัดสมาด ขาซ้ายห้อยเท้าลงระดับพื้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันไปทางซ้าย 60 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองบน 30 องศา สายตามองพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางอ20องศา แขนซ้ายตึง มือขวาจีบระดับไหล่ มือซ้ายชี้ลงพื้น **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งหลังตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองงอ60องศา นั่งบนส้นเท้าทั้งสอง เข่าแยกกัน30องศา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

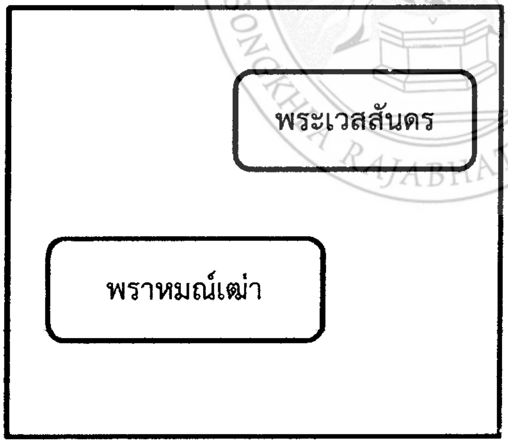
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

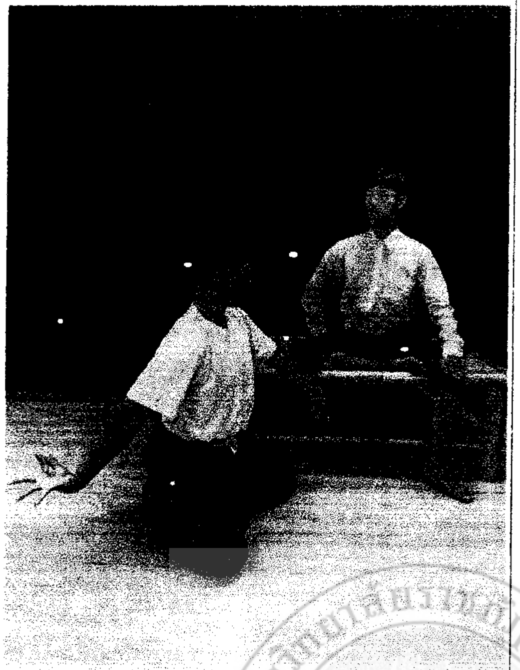
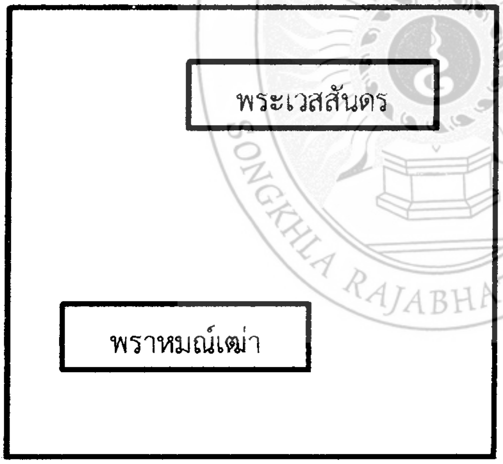
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
4	 ภาพที่ 10 : ท่าพราหมณ์เฒ่าถวายความเคารพ **ต่อพระเวสสันดร** เนื้อร้อง : **พระองค์**  	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองขวา สายตามองพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางอ20องศา แขนซ้ายงอ5องศา มือขวาถาบหน้าขา มือซ้ายถาบหน้าขา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งเฉียงขวา 20 องศา ลักษณะของขาและเท้า : ขาขวานั่งขัดสมาด ขาซ้ายห้อยเท้าลงระดับพื้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันไปทางซ้าย 60 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองบน 30 องศา สายตามองพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนทั้งสองงอ30องศา มือทั้งสองพนมระดับหน้าอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งหลังตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองงอ60องศา นั่งบนส้นเท้าทั้งสอง เข่าแยกกัน30องศา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
๖	 ภาพที่ 11 : ท่าพราหมณ์เฒ่าเล่าเหตุการณ์ให้พระเวสสันดรฟัง เนื้อร้อง : ต้องสงสาร  	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : เอียงซ้ายเล็กน้อยหันไปทางขวา45องศา มองพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวาโค้งออกจากลำตัวนิดหน่อย แขนซ้ายวางตรงงอเล็กน้อย มือขวาวางที่หน้าขาข้างขวา มือซ้ายวางทาบขาข้างซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง ลักษณะของขาและเท้า : ขาขวาขัดสมาธิ ขาซ้ายวางลงมาแตะด้วยจมูกเท้า **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : เอียงขวาเล็กน้อย หันมองพระเวสสันดร 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองพระเวสสันดร 45 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนงอทั้งสองข้างทำท่าโคมเวียนซ้อนกันมือขวาอยู่บนมือซ้ายอยู่ล่าง **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งคุกเข่าแยกขาออกทั้งสองข้าง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

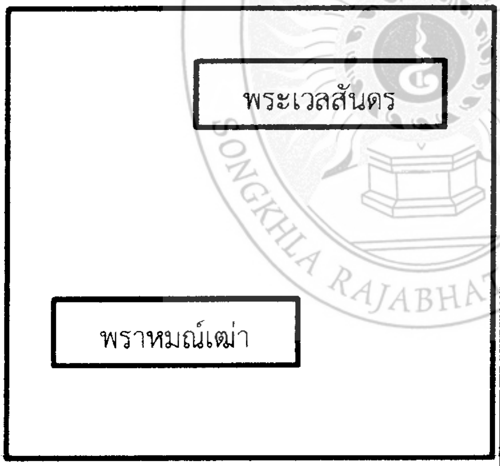
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
6	 ภาพที่ 12 · ท่ามีดทั้งแปด เนื้อร้อง : มีดทั้งแปด 	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : เอียงซ้ายมองทางขวาหันหาพราหมณ์เฒ่า 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองพราหมณ์เฒ่า 45องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนโค้งออกจากลำตัวเล็กน้อย มือขวาวางที่หน้าขาข้างขวา มือซ้ายวางทาบขาข้างซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยลงมาเต็มเท้า **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** :ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ก้มศีรษะเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** มองลงพื้น **ลักษณะการใช้แขนและมือ** :แขนโค้งออกเล็กน้อย มือซ้ายและมือขวาประสานกันที่ชายพก มือขวาอยู่บนมือซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตัวตรงก้มเล็กน้อย **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งคุกเข่าแยกขาออกทั้งสองข้าง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** :ไม่มีการเคลื่อนไหว

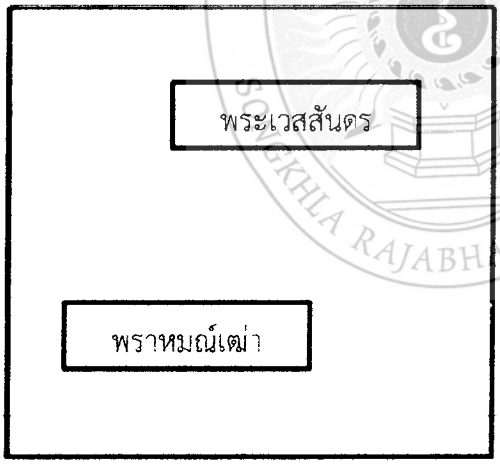
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
7	 ภาพที่ 13 : ท่าพราหมณ์เฒ่ากำลังหาหนทางเล่าพระเวสสันดร เนื้อร้อง : เลยรีบตรง 	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : เอียงซ้ายเล็กน้อย มองทางขวาหันหาพราหมณ์เฒ่า 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองที่พราหมณ์ 45 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** :แขนขวาโค้งออกจากลำตัวนิดหน่อย แขนซ้ายวางตรงงอเล็กน้อย มือขวาวางที่หน้าขาข้างขวา มือซ้ายวางทาบขาข้างซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยลงมาวางเต็มเท้า **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** :ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะก้มเล็กน้อยใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองลงต่ำ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** :งอแขนซ้ายฝ่ามือทาบแตะที่ศีรษะ แขนขวาตรงทาบกับหน้าขามือขวาแขนตึง **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** :นั่งคุกเข่าแยกขาออกทั้งสองข้าง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น ลักษณะการเคลื่อนไหว :ไม่มีการเคลื่อนไหว

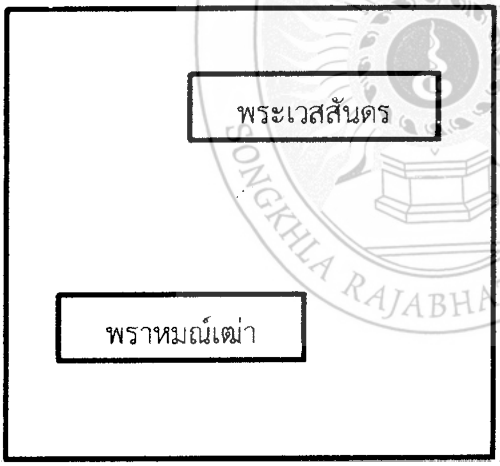
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
8	 ภาพที่ 14 : ท่าท่องโรง เนื้อร้อง : มาโรงทาน  	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : เอียงซ้ายเล็กน้อย มองทางขวาหันหาพราหมณ์เฒ่า 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองที่พราหมณ์ 45 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวาโค้งออกจากลำตัวนิดหน่อย แขนซ้ายวางตรงงอเล็กน้อย มือขวาวางที่หน้าขาข้างขวา มือซ้ายวางทาบขาข้างซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยลงมาวางเต็มเท้า **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้ามองตรง ศีรษะตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองที่พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายงอมือตั้งวงระดับสายตา แขนขวาตึง มือขวาจีบส่งหลังแขนตึง **ลักษณะการใช้ลำตัว** :ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งคุกเข่าแยกขาออกทั้งสองข้าง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

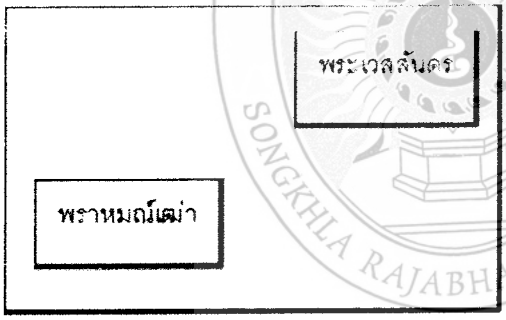
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
9	 ภาพที่ 15 : ท่าเล่าเหตุกสรณ์ เนื้อร้อง : เล่าเหตุการณ์  	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะตรง ใบหน้าหันขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : หันทางทิศขวา 45 องศา สายตามองพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางอเล็กน้อย แขนซ้ายเหยียดตึง มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายตั้งบริเวณหน้าขา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาธิ ห้อยขาซ้าย **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ก้มศีรษะและใบหน้าเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองต่ำ 45 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายตึง ชี้ลงต่ำ 45 องศา แขนขวาจีบส่งหลังแขนตึง **ลักษณะการใช้ลำตัว** : โน้มตัวไปด้านหน้าเล็กน้อย **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งคุกเข่า แยกเข่าออก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : บริเวณก้นและเข่า **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

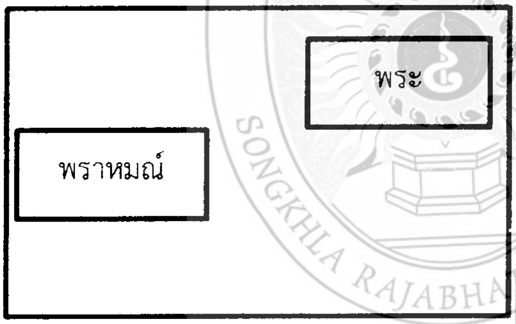
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
10	 ภาพที่ 16 : ท่าให้พระองค์ทรงรับฟัง เนื้อร้อง : ให้พระองค์ทรงรับฟัง  	**พระเวลสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะตรง ใบหน้าหันขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : หันทางทิศขวา 45 องศา สายตามองพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางอเล็กน้อย แขนซ้ายเหยียดตึง มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายตั้งบริเวณหน้าขา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาธิ ห้อยขาซ้าย **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะตรง ใบหน้าหันซ้าย 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : หันทางทิศซ้าย 45 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายตั้งฉากวงเขาควาย หักข้อมือ แขนขวาหักศอก มือแนบหู **ลักษณะการใช้ลำตัว** : โน้มตัวไปด้านหน้าเล็กน้อย **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งคุกเข่า แยกเข่าออก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : บริเวณก้นและเข่า **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

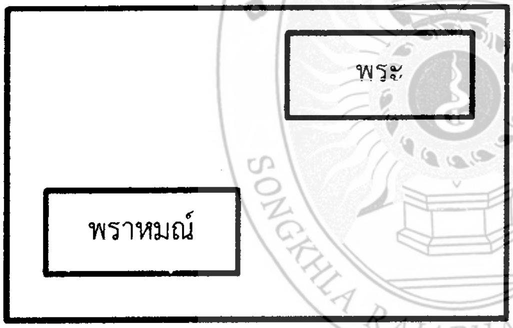
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
11	 ภาพที่ 17 : ท่าชี้ไปเมืองคลิงคะราช เนื้อร้อง : ว่าเดียวนี้ที่เมืองคลิงคะราช  	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะตรง ใบหน้าหันขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : หันทางทิศขวา 45 องศา สายตามองพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางอเล็กน้อย แขนซ้ายเหยียดตึง มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายตั้งบริเวณหน้าขา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาธิ ห้อยขาซ้าย **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะตรง หันขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองบน 45 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายหักข้อศอกหงายท้องแขน มือจีบหงายหักข้อมือ **แขนขวา** เหยียดตึงชี้ขึ้น 45 องศา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : โน้มตัวไปด้านหน้าเล็กน้อย **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งคุกเข่า แยกเข่าออก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : บริเวณก้นและเข่า **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

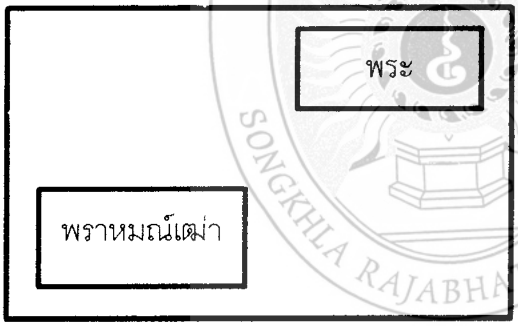
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
12	 ภาพที่ 18 : ท่าหยาดฝน เนื้อร้อง : ฝนแล้งขาด  	**พระเสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะตรง ใบหน้าหันขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : หันทางทิศขวา 45 องศา สายตามองพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** . แขนขวางอเล็กน้อย แขนซ้ายเหยียดตึง มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายตั้งบริเวณหน้าขา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาธิ ห้อยขาซ้าย **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะและใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองตรง **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายและแขนขวาหักข้อศอกหงายท้องแขน มือทั้งสองจีบหงายหักข้อมือ **ลักษณะการใช้ลำตัว** : โน้มตัวไปด้านหน้าเล็กน้อย **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งคุกเข่า แยกเข่าออก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : บริเวณก้นและเข่า **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
13	 ภาพที่ 19 : ท่านับ เนื้อร้อง : นับหลายปี  	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองไปทางขวาเพื่อมองหน้าพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : นั่งท่าพักตัวพระ **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งตัวตรงสง่า **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาธิ ขาซ้ายนั่งห้อยเท้า **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันซ้าย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองไปทาซ้ายเพื่อมองหน้าพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** มือซ้ายหงายฝ่ามือ มือขวาตั้งวงชายพก ระดับชายพก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งคุกเข่าตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งทับส้นเท้า **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

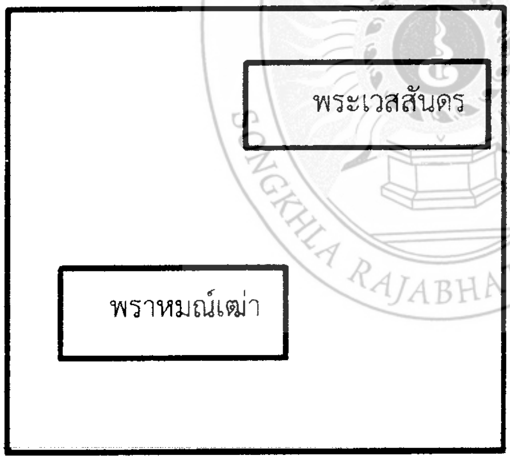
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

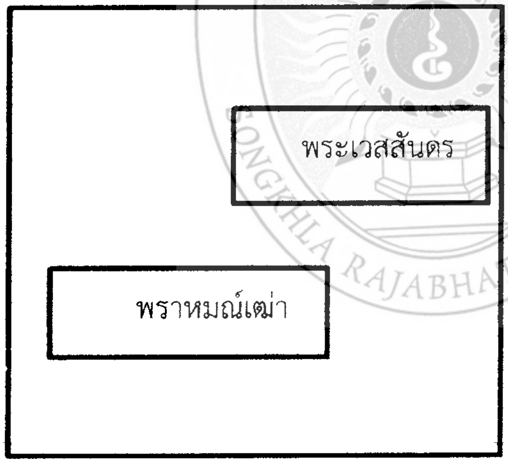
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
14	 ภาพที่ 20 : ท่าหมดที่หวัง เนื้อร้อง : หมดที่หวัง 	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองไปทางขวาเพื่อมองหน้าพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : นั่งท่าพักตัวพระ **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งตัวตรงสง่า **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาธิ ขาซ้ายนั่งห้อยเท้า **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : เอียงซ้าย 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : ตามองพื้น **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : มือซ้ายจีบข้างระดับไหล่ นิ้วชี้มือขวาแขนตึงระนาบไหล่ **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งคุกเข่าตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งทับส้นเท้า **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

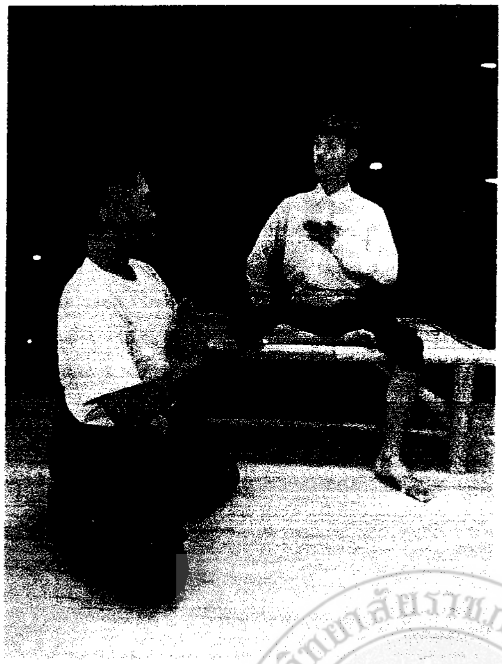
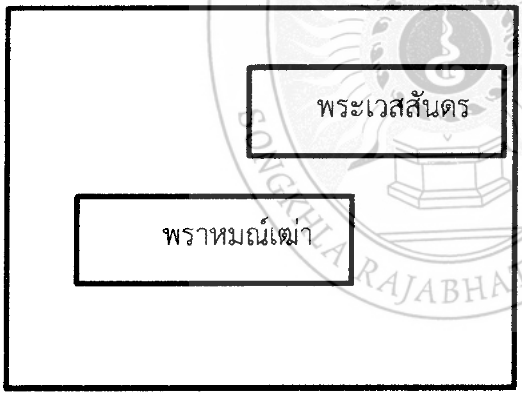
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
15	 ภาพที่21 : ท่าประชาชนอยากลำบากจัง **เนื้อร้อง :** ประชาชนอดอยากลำบากจัง 	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันขวา45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองไปทางขวาเพื่อมองหน้าพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : หน้าพักตัวพระ **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งตัวตรงสง่า **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวานั่งขัดสมาธิ ขาซ้ายนั่งห้อยเท้า **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ก้มหน้า **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : ตามองพื้น **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายและแขนขวาหักข้อศอก มือทั้งสองแนบหน้าอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งคุกเข่าตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งทับส้นเท้า **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
16	 ภาพที่ 22 : ท่าความมุ่งหวัง เนื้อร้อง : ความมุ่งหวัง  	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองไปทางขวาเพื่อมองหน้าพราหมณ์ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : นั่งท่าพักตัวพระ **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งตัวตรงสง่า **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาธิ ขาซ้ายนั่งห้อยเท้า **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : เอียงซ้าย 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** มองไปทางขวา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : มือซ้ายจีบปกข้าง มือขวาจีบส่งหลังแขนตึง **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งคุกเข่าตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งทับส้นเท้า **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

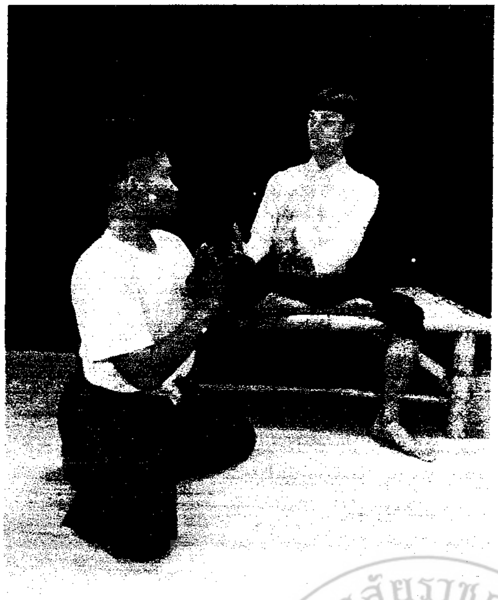
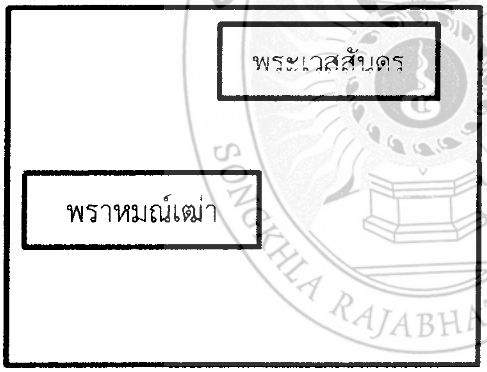
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
17	 ภาพที่ 23 : เลยมาขอ เนื้อร้อง : เลยมาขอ  	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันเฉียงฝั่งขวา 45 องศา หน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนงอเล็กน้อย มือขวา ทาบหน้าขาขวางอแขน มือซ้าย ตั้งทาบเข่าซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง เฉียง 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาพับขัดสมาด ขาซ้ายวางลงให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น ลักษณะการเคลื่อนไหว : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันเฉียงซ้าย 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนงอ 90 องศา มือทั้งสองแบหงายฝ่ามือระดับสะเอว **ลักษณะการใช้ลำตัว** : กดเอวฝั่งขวาแอ่นอก **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งคุกเข่าแบบท่าเทพบุตรเปิดเข่าเล็กน้อย ตั้งส้นเท้าขึ้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่เท้า **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
18	 ภาพที่ 24 : คชชาญ เนื้อร้อง : คชชาญ  	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันเฉียงฝั่งขวา 45 องศา หน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนงอเล็กน้อย มือขวา ทาบหน้าขาขวางอแขน มือซ้าย ตั้งทาบเข่าซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง เฉียง 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาพับขัดสมาท ขาซ้ายวางลงให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ก้มหน้าลงเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : ปิดตา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางอ 25 องศา แขนซ้ายตึง มือขวา เก็บนิ้วกลางกับนิ้วนางมือ 25 องศา มือซ้ายจีบคว่ำ **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งคุกเข่าแบบท่าเทพบุตรเปิดเข่าเล็กน้อย ตั้งส้นเท้าขึ้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่เท้า **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

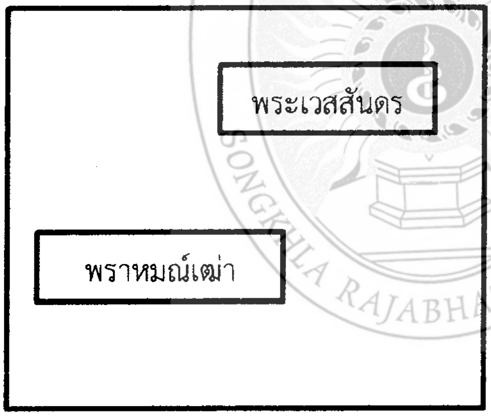
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
19	 ภาพที่ 25 : เราพระเวส เนื้อร้อง : เราพระเวส 	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันเฉียงฝั่งขวา 45 องศา หน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางอ 45 องศา แขนซ้ายงอแนบชิดอกมือขวา ทาบหน้าขาขวา มือซ้าย ตั้งทาบหน้าอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง เฉียง 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาพับขัดสมาท ขาซ้ายวางลงให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันเฉียงซ้าย 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนงอ 45 องศา มือทั้งสองพนมมือระดับหน้าอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งคุกเข่าแบบท่าเทพบุตรเปิดเข่าเล็กน้อย ตั้งส้นเท่าขึ้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่เท้า **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

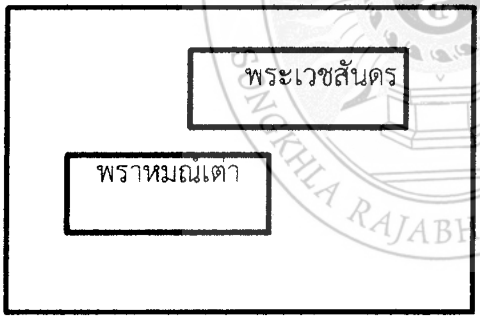
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
20	 ภาพที่ 26 : เมตตา เนื้อร้อง : เมตตา 	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันเฉียงฝั่งขวา 45 องศา หน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวาตึง แขนซ้ายงอแขน 45 องศา มือขวา แตะที่ไหล่ของพราหมณ์เฒ่า มือซ้าย ตั้งทาบที่หน้าขาซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง เฉียง 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาพับขัดสมาท ขาซ้ายวางลงให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันเฉียงซ้าย 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนงอ 45 องศา มือทั้งสองพนมมือระดับหน้าอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งคุกเข่าแบบท่าเทพบุตรเปิดเข่าเล็กน้อย ตั้งส้นเท้าขึ้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่เท้า **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

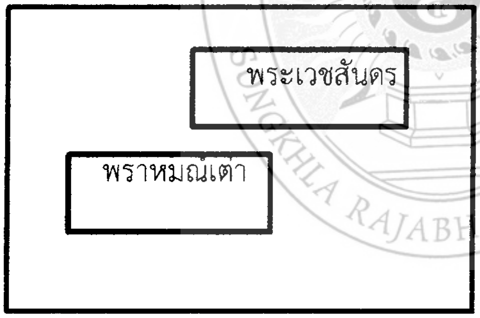
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
21	 ภาพที่ 27 : ท่าประทานให้ เนื้อร้อง : ประทานให้ 	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันศีรษะเอียงซ้าย45องศามองขวาไปทางพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองตรง45 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวาหักข้อศอกตั้งฉากมือหักข้อมือท่าบัวชูฝัก แขนซ้ายหักข้อศอกมือซ้ายรองข้อศอกขวา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ยืดตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาพับขัดสมาธิ ห้อยขาซ้ายลงกับพื้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่มือทั้งสองข้าง **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันศีรษะไปทางซ้าย 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองตรงพระเวสสันดร 45 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : พนมมือไหว้ระดับอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งท่าเทพบุตร **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่เข่าและก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

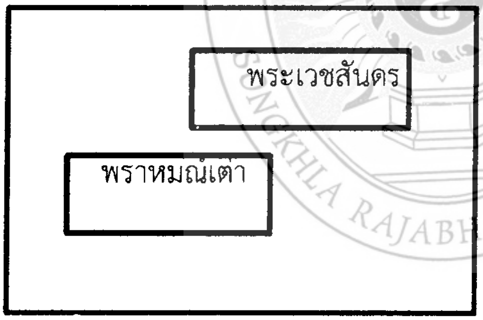
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
22	 ภาพที่ 28 : ท่าชนหญิงชาย เนื้อร้อง : ชนหญิงชาย  	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : เอียงศีรษะไปทางซ้ายเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนงอทั้ง2ข้างระดับเดียวกัน หักข้อมือทั้ง2ข้างขึ้นชูนิ้วชี้ขึ้น2สองข้างระดับสะเอว **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาพับขัดสมาธิ ห้อยขาซ้ายลงกับพื้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ลำตัว **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว พราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันศีรษะไปทางซ้าย 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองตรงพระเวสสันดร 45 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : พนมมือไหว้ระดับอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งท่าเทพบุตร **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่เข่าและก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

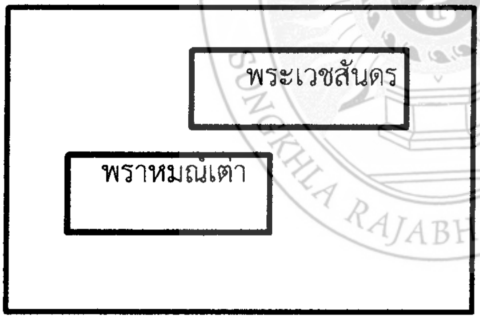
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
23	 ภาพที่29 : ท่ารู้สิ้น **เนื้อร้อง : รู้สิ้น** 	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันศีรษะเอียงซ้าย45องศา มองขวาไปทางพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองตรงพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : ง้อแขนขวาและแขนซ้าย มือหักขึ้นทั้ง 2 ข้าง **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาพับขัดสมาธิ ห้อยขาซ้ายลงกับพื้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ลำตัวและแขนทั้ง 2 **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันศีรษะไปทางซ้าย 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** สายตามองตรงพระเวสสันดร 45 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ : พนมมือไหว้ระดับอก** **ลักษณะการใช้ลำตัว : นั่งตัวตรง** **ลักษณะของขาและเท้า : นั่งท่าเทพบุตร** **การใช้น้ำหนักของท่ารำ : น้ำหนักอยู่ที่เข่าและก้น** **ลักษณะการเคลื่อนไหว : ไม่มีการเคลื่อนไหว**

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
24	 ภาพที่ 30 : ท่าทั่วถิ่นฐาน เนื้อร้อง : ทั่วถิ่นฐาน  	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : เอียงขวา45 องศา สายตามองตรงไปทางซ้าย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : จีบปกข้างระดับไหล่ แขนขวาหักข้อศอกหักข้อมือจีบ แขนชี้ตรงไปทางซ้ายระดับสะเอว **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาพับขัดสมาธิ ห้อยขาซ้ายลงกับพื้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่มือขวาจีบปกข้างและมือซ้ายชี้ตรงไป **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันศีรษะไปทางซ้าย 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองตรงพระเวสสันดร 45 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : พนมมือไหว้ระดับอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งท่าเทพบุตร **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่เข่าและก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

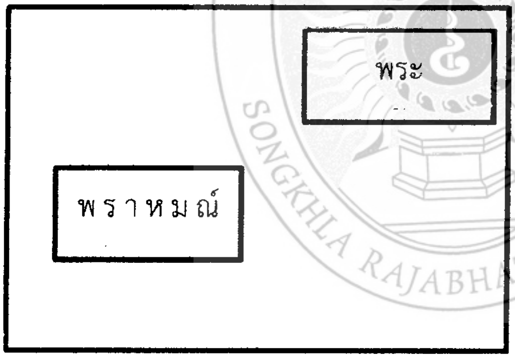
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
25	 **ภาพที่ 31** : ท่าต่างโกธรเคือง **เนื้อร้อง** : ต่างโกธรเคือง 	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองไปยังพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวาหักศอก แขนซ้ายเหยียดตรง มือขวาทาบตรงหน้าอก มือซ้ายมือวางบนหน้าขา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวานั่งขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยเท้าลงระดับพื้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะเอียงขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองตรงไปยังพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนงอเข้าหาลำตัว มือทั้งสองพนมมือระดับอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : เบี่ยงตัวด้านซ้ายเล็กน้อย **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งท่าเทพบุตร **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
26	 **ภาพที่ 32** : ท่าพระเวสสันดร **เนื้อร้อง** : พระเวสสันดร 	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองตรงไปยังพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายหักศอก มือซ้ายแนบอก แขนขวางอเล็กน้อย มือขวาทาบหน้าขา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวานั่งขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยเท้าลงระดับพื้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะเอียงขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองตรงไปยังพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : พนมมือระดับอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : เบี่ยงตัวเล็กน้อย **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งท่าเทพบุตร **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

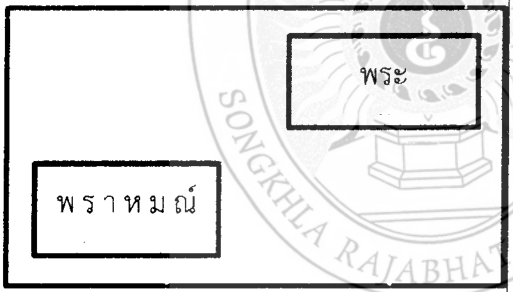
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
27	 **ภาพที่ 33** : ท่าพระภูมิบาล **เนื้อร้อง** : พระภูมิบาล 	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันซ้าย 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองตรงไปยังพราหมณ์ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวาหักข้อศอก มือขวาตั้งวงหน้าอก แขนซ้ายหักข้อศอกตั้งฉาก มือหักข้อมือท่าบัวชูฝัก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวานั่งขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยเท้าลงระดับพื้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะเอียงขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองตรงไปยังพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนงอเข้าหาลำตัว มือทั้งสองระดับอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งท่าเทพบุตร **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

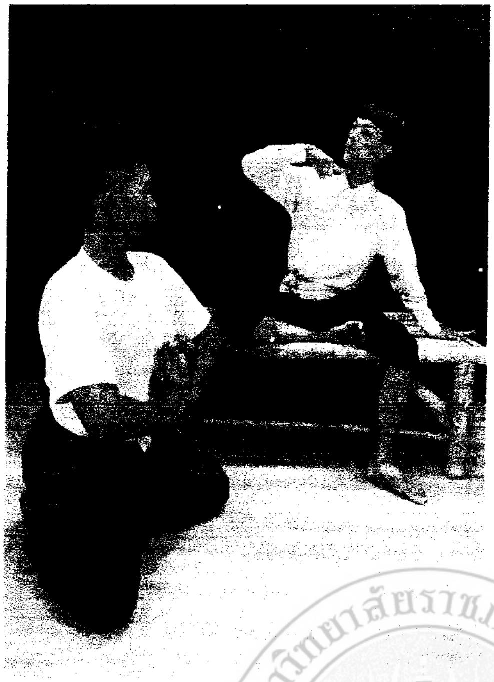
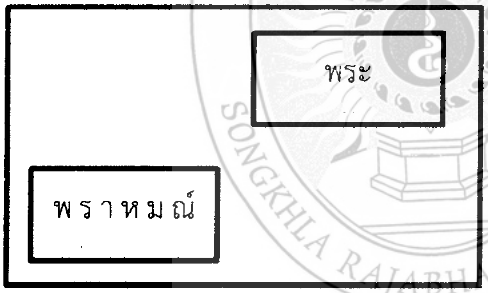
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
28	 **ภาพที่ 34** : ท่านำรายงานไปบอกเล่า **เนื้อร้อง** : นำรายงานไปบอกเล่า  	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองตรงไปยังพราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายงอ 45 องศา แขนขวางอ 30 องศา มือซ้ายจีบหงายระดับไหล่ มือขวากำมือแล้วเอานิ้วชี้ ชี้ขึ้นฟ้า **ลักษณะการใช้ลำตัว** : กดเอวด้านซ้าย **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวานั่งขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยเท้าลงระดับพื้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว พราหมณ์เฒ่า **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะเอียงขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองตรงไปยังพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนงอเข้าหาลำตัว มือทั้งสองระดับอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : เบี่ยงตัวเล็กน้อย **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งท่าเทพบุตร **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
29	 ภาพที่ 35 : ท่าถวายบังคม เนื้อร้อง : เจ้ากรุงสัญชัย  	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะมองตรง ใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองตรง **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายและแขนขวางอ ส่วนมือทั้งประกบกันไว้ที่ไรผม **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาธิ ขาซ้าห้อยขาวางให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันซ้าย45 องศา ใบหน้ามองพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองไปที่พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : พนมมือไหว้อยู่ระหว่างกลางหน้าอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งคุกเข่าแยกเขาออกจากกันให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : ทิ้งน้ำหนักไปที่เข่า ส้นเท้าและปลายเท้า **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

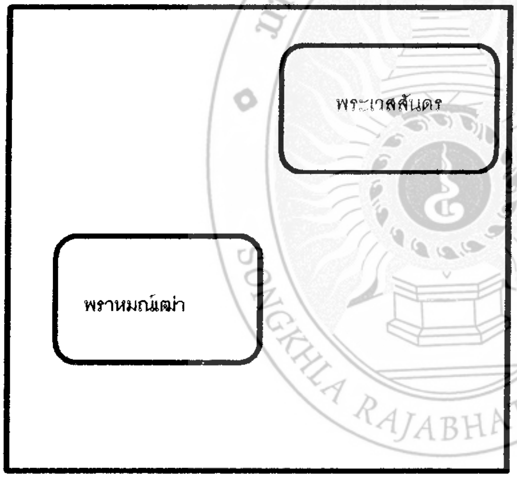
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

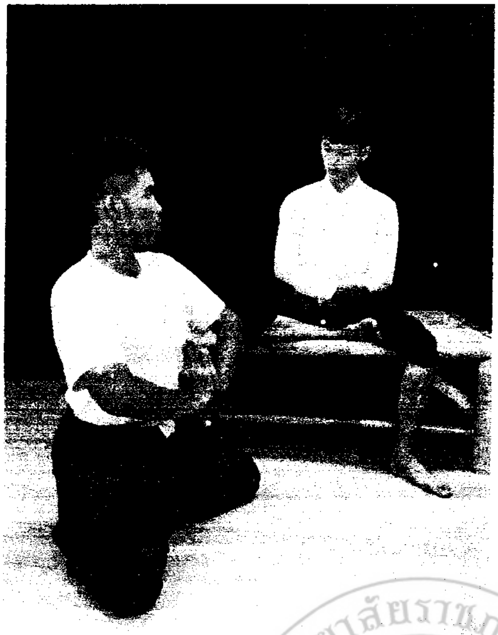
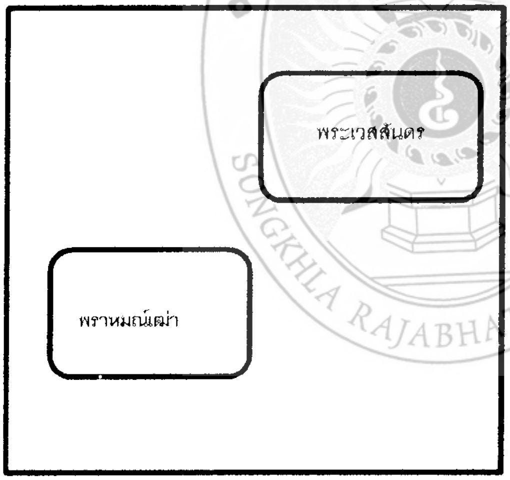
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
30	 ภาพที่ 36: ท่าลงโทษลงทัณ เนื้อร้อง : ให้ลงโทษลงทัณ  	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะเอียงซ้าย ใบหน้ามองตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองไปด้านหน้า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางอ45องศา แขนซ้ายตึงไปด้านหลัง มือขวาทาบศีรษะนิ้วเรียงชิดติดกัน มือซ้ายทาบบนที่นั่งนิ้วเรียงชิดติดกัน **ลักษณะการใช้ลำตัว** : เอียงลำตัวไปด้านซ้าย 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยขาวางให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่แขนขวาและก้นทุกส่วนเท่ากัน **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันซ้าย45 องศา ใบหน้ามองพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองไปที่พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : พนมมือไหว้อยู่ระหว่างกลางหน้าอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งคุกเข่าแยกเขาออกจากกันให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : ทิ้งน้ำหนักไปที่เข่า ส้นเท้าและปลายเท้า **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
31	 ภาพที่37 : ท่าประหาร เนื้อร้อง : ถึงขั้นประหาร  	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะเอียงซ้าย ใบหน้ามองตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองไปด้านหน้า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางอ แขนซ้ายตึงไปด้านหลัง มือขวานิ้วชี้ ชี้ไปที่ลำคอ มือซ้ายทาบบนที่นั่งนิ้วเรียงชิดติดกัน **ลักษณะการใช้ลำตัว** : เอียงลำตัวไปด้านซ้าย 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยขาวางให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่แขนขวาและก้นทุกส่วนเท่ากัน **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันซ้าย45 องศา ใบหน้ามองพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองไปที่พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : พนมมือไหว้อยู่ระหว่างกลางหน้าอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งคุกเข่าแยกเขาออกจากกันให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : ทิ้งน้ำหนักไปที่เข่า ส้นเท้าและปลายเท้า **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

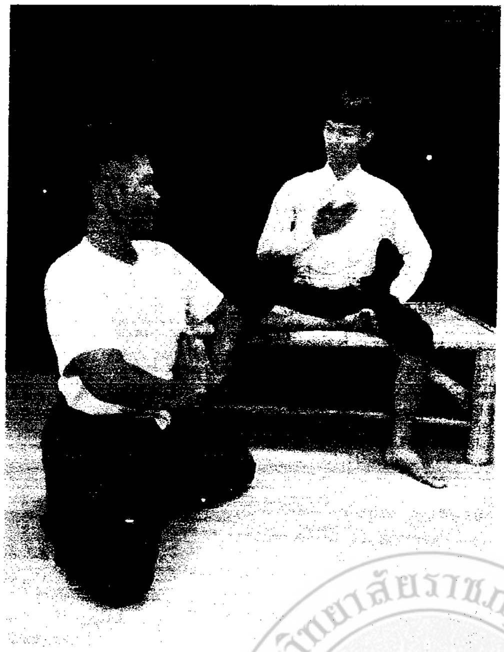
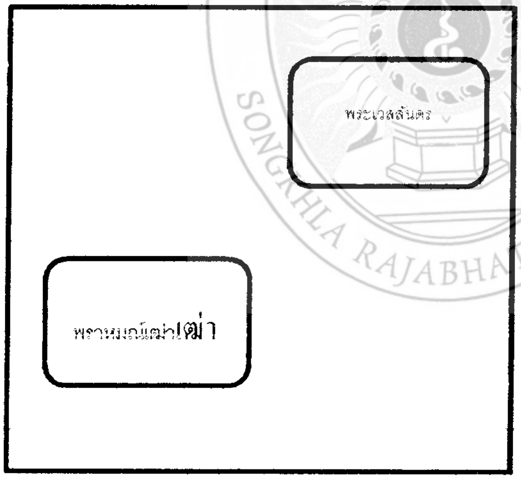
มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
32	 ภาพที่38 : ท่าไล่ออกจากเมือง เนื้อร้อง : หรือจัดการไล่ออก 	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะเอียงซ้าย ใบหน้ามองตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองไปด้านหน้า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวาตึง แขนซ้ายงอ มือขวานิ้วชี้ ชี้ไปด้านหน้าตรง มือซ้ายทาบบนหน้าขานิ้วเรียงชิดติดกัน **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวเอียงไปทางด้านซ้าย 35องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยขาวางให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันซ้าย45 องศา ใบหน้ามองพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองไปที่พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : พนมมือไหว้อยู่ระหว่างกลางหน้าอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งคุกเข่าแยกเขาออกจากกันให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : ทิ้งน้ำหนักไปที่เข่า ส้นเท้าและปลายเท้า **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

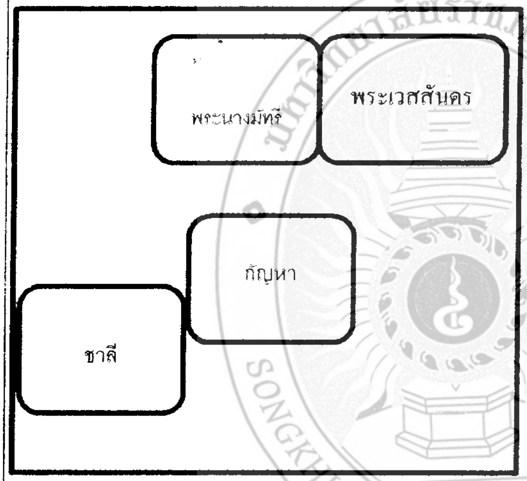
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
33	 ภาพที่ 39 : ท่าท่องโรง เนื้อร้อง : นอกกรุงใหญ่  	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะหันทางด้านซ้าย 45 องศาใบหน้าตรง ศีรษะเอียงซ้ายมองพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : พระเวสสันดร สายตามองตรงปลายนิ้วมือด้านซ้ายที่ตั้งวงระดับปาก **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายงอ มือซ้ายตั้งวงหน้าระดับปาก แขนขวาตึง มือขวาจีบส่งหลัง **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวานั่งขัดสมาธิ เท้าขวาชิดกับขาซ้าย ขาซ้ายวางลงให้เป็นฉาก เท้าซ้ายตั้งราบกับพื้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะหันทางด้านซ้ายมองพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองด้านซ้ายไป 45 องศา ฝั่งพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนทั้ง2ข้าง หักศอกและกางศอกออก มือทั้ง2ข้างพนมไหว้ระดับหน้าอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งท่าเทพบุตร การใช้น้ำหนัก**ของท่ารำ** : น้ำหนักลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
34	 ภาพที่40 : ท่าเศร้าสร้อย เนื้อร้อง : พระบิดาเศร้าสร้อยน้อยพระทัย 	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะหันทางด้านขวา ก้มลง ใบหน้าเอียงซ้าย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองลงพื้น **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายและแขนขวาไขว้กัน แขนขวาทับแขนซ้ายระดับชายพก มือซ้ายวางที่ชายพกด้านขวา มือขวาวางที่ชายพกด้านซ้าย มือซ้ายและมือขวาแบมือ **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งลำตัวตรง เอียงด้านซ้าย **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวานั่งขัดสมาธิ เท้าขวาชิดกับขาซ้าย ขาซ้ายวางลงให้เป็นฉาก เท้าซ้ายตั้งราบกับพื้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตัวลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะหันทางด้านซ้ายมองพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองด้านซ้ายไป 45 องศา ฝั่งพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนทั้ง2ข้าง หักศอกและกางศอกออก มือทั้ง2ข้างพนมไหว้ระดับหน้าอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งท่าเทพบุตร **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

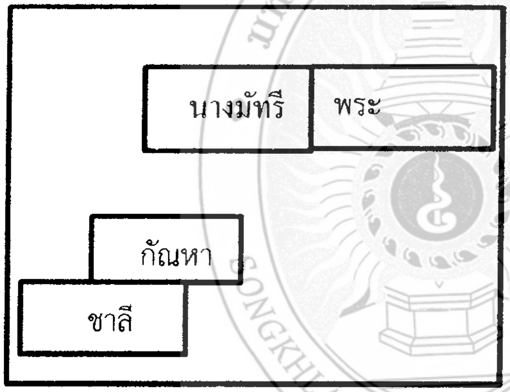
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
35	 ภาพที่ 41 : ท่าตัวเรา **เนื้อร้อง :** เลยจำใจต้องไล่พรากออกจากวัง  	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะเอียงไปทางซ้าย 45 องศา ใบหน้าเอียงซ้าย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองตรงไปทางขวา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวาหักศอก มือขวาคว่ำ แนบที่หน้าอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งตัวตรง เอียงลำตัวทางซ้าย **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวานั่งขัดสมาธิ เท้าขวาชิดกับขาซ้าย ขาซ้ายวางลงให้เป็นฉาก เท้าซ้ายตั้งราบกับพื้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตัวลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พราหมณ์เฒ่า** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะหันทางด้านซ้ายมองพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองด้านซ้ายไป 45 องศา ฝั่งพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนทั้ง2ข้าง หักศอกและกางศอกออก มือทั้ง2ข้างพนมไหว้ระดับหน้าอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งท่าเทพบุตร **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** :น้ำหนักลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว**

SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
36	 ภาพที่ 42 : ท่าไม่รู้เรื่อง ไม่เคืองข้อง **เนื้อร้อง : พระเวสสันดรรู้เรื่องไม่เคืองข้อง**  	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะหันทางด้านขวา 45 องศา ใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองตรงไปทางพระนางมัทรี ลักษณะการใช้แขนและมือ : แขนซ้ายงอ มือซ้ายตั้งวงหน้าระดับปาก แขนขวาหักศอก มือขวาคว่ำ แนบที่หน้าอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งลำตัวตรง หันตัว 45 องศา กดเอวด้านขวาเล็กน้อย **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวานั่งขัดสมาธิ ขาซ้ายวางลงที่พื้น เท้าขวาแนบกับขาด้านซ้าย เท้าซ้ายวางลงติดพื้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตัวลงที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **พระนางมัทรี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะหันไปทางด้านซ้าย 45 องศา ใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองตรงไปทางฝั่งพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวากันศอก แขนซ้ายตั้งระดับชายพก มือซ้ายตั้งที่หน้าขาขวาฝั่งมือขวา มือขวาตั้งที่หน้าขาฝั่งขาขวา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาซ้ายและขาขวานั่งห้อยขาลงมา หัวเข่าชิดกัน เท้าซ้ายและเท้าขวาตั้งติดพื้น **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตัวลงก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว กัญหา **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะหันไปทางด้านซ้าย 90 องศา ใบหน้าแหงนขึ้น 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองตรงขึ้นไปทางฝั่งพระเวสสันดรและพระนางมัทรี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายและแขนขวาตั้งที่หน้าขาด้านซ้าย แขนซ้ายตั้งหงาย

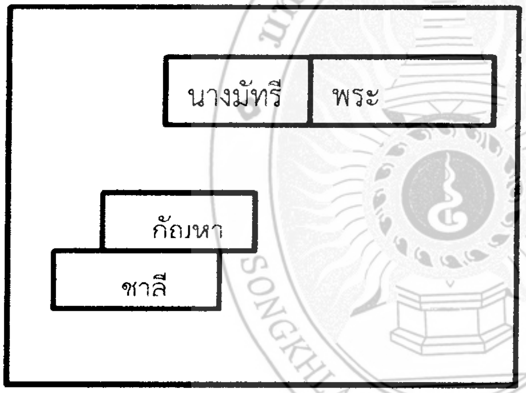
		แขนขวาตั้งคว่ำ มือขวาตั้งหงายที่ขาซ้าย มือซ้ายตั้งคว่ำที่หน้าขาด้านซ้าย มือทั้ง 2 ข้างตั้งประกบกัน **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง กดเอวซ้ายเล็กน้อย กดไหล่ขวา **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบ ขาขวาทับขาซ้าย เชิดปลายเท้าขึ้นเล็กน้อย **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักลงที่ก้นและขา **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **ชาลี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะหันไปทางด้านซ้าย 90 องศา ใบหน้าแหงนขึ้น 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองตรงขึ้นไปทางฝั่งพระเวสสันดรและพระนางมัทรี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายและแขนขวาตั้งที่หน้าขาด้านซ้าย แขนซ้ายตั้งคว่ำ แขนขวาตั้งคว่ำ มือขวาตั้งคว่ำที่ขาซ้าย มือซ้ายตั้งคว่ำที่หน้าขาด้านซ้าย มือทั้ง 2 ข้างตั้งประกบกัน **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง กดเอวซ้ายเล็กน้อย กดไหล่ขวา **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบ ขาขวาทับขาซ้าย เชิดปลายเท้าขึ้นเล็กน้อย **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักลงที่ก้นและขา **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
37	 ภาพที่ 43 : ท่าพระเวสสันดรทรงเศร้าหมอง เนื้อร้อง : แสนเศร้าหมอง  	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศรีษะตรง ใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองต่ำ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายและแขนขวาเฉียงลง 45 องศา มือขวาและมือซ้ายแบมือมาทับกัน **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งหลังตรงหันทางด้านขวา 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวานั่งขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยลงมา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **นางมัทรี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะและใบหน้าหันทางซ้าย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองต่ำ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายและแขนขวางอ 45 องศา มือขวาและมือซ้ายแบมือทับกัน **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งหลังตรงหันไปทางซ้าย 25 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองข้างห้อยลง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว กัณหา **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะและใบหน้าหันซ้าย เงยขึ้นเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองทางฝั่งซ้าย มองขึ้นดูพระเวสสันดรอยู่ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : งอแขนซ้ายลง 55 องศา แขนขวาเฉียงลง 45 องศา มือซ้ายและมือขวาประสานกันตั้งบนตัก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งหลังตรงหันทางด้านซ้าย 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขาไปทางฝั่ง

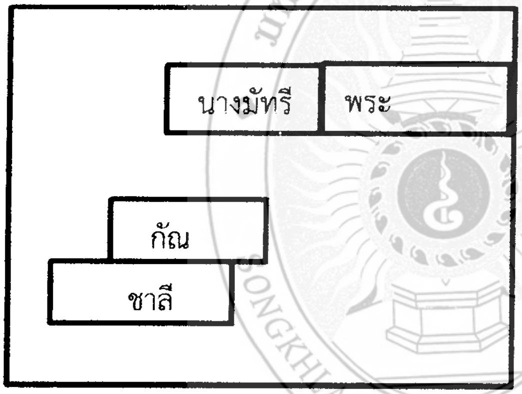
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

		ขวา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **ชาลี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศรีษะและใหน้าหันซ้าย เงยขึ้นเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองทางซ้ายดูพระเวสสันดรอยู่ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายงอลง 55 องศา แขนขวาเฉียงลง 45 องศา มือซ้ายและมือขวาประสานกันตั้งบนตัก **ลักษณะการใช้ลำตัว :** นั่งหลังตรงหันไปทางซ้าย 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขาไปทางฝั่งขวา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
38	 ภาพที่ 44 : ท่าสั่งพระนางมัทรี เนื้อร้อง : จะทำตาม  	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะและใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตาตรงมองนางมัทรี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวาและแขนซ้ายยกขึ้นระดับไหล่ มือซ้ายและมือขวาจีบคว่ำ **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรงหันไปทางด้านขวา 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวานั่งขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยลงมา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **นางมัทรี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศรีษะและใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตาตรงมองพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางอ 45 องศา แขนซ้ายพาดลงหน้าตัก มือขวา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรงหันไปทางด้านซ้าย 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองข้างห้อยลง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **กัณหา** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศรีษะและใบหน้าหันซ้าย เงยขึ้นเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองทางฝั่งซ้าย มองขึ้นดูพระเวสสันดรอยู่ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : งอแขนซ้ายลง 55 องศา แขนขวาเฉียงลง 45 องศา มือซ้ายและมือขวาประสานกันตั้งบนตัก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งหลังตรงหันทางด้านซ้าย 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขาไปทางฝั่ง

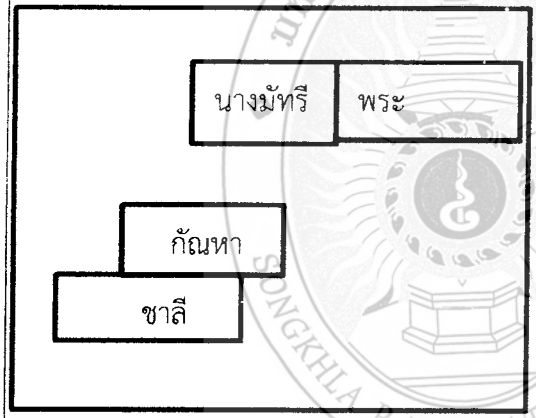
		ขวา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **ชาลี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะและหน้าหันซ้าย เงยขึ้นเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองทางซ้ายดูพระเวสสันดรอยู่ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายงอลง 55 องศา แขนขวาเฉียงลง 45 องศา มือซ้ายและมือขวาประสานกันตั้งบนตัก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งหลังตรงหันไปทางซ้าย 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขาไปทางฝั่งขวา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
39	ภาพที่ 45 : ท่าความประสงค์ เนื้อร้อง : ความประสงค์ 	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศรีษะและใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตาตรง มองนางมัทรี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวาและแขนซ้ายยกขึ้นระดับวงบัวบาน มือซ้ายและมือขวาตั้งวงบัวบาน **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรงหันไปทางด้านขวา 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวานั่งขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยลงมา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **นางมัทรี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศรีษะและใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตาตรง มองพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางอ 45 องศา แขนซ้ายพาดลงหน้าตัก มือขวา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรงหันไปทางด้านซ้าย 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองข้างห้อยลง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **กัณหา** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศรีษะและใบหน้าหันซ้าย เงยขึ้นเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองทางฝั่งซ้าย มองขึ้นดูพระเวสสันดรอยู่ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : งอแขนซ้ายลง 55 องศา แขนขวาเฉียงลง 45 องศา มือซ้ายและมือขวาประสานกันตั้งบนตัก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งหลังตรงหันทางด้านซ้าย

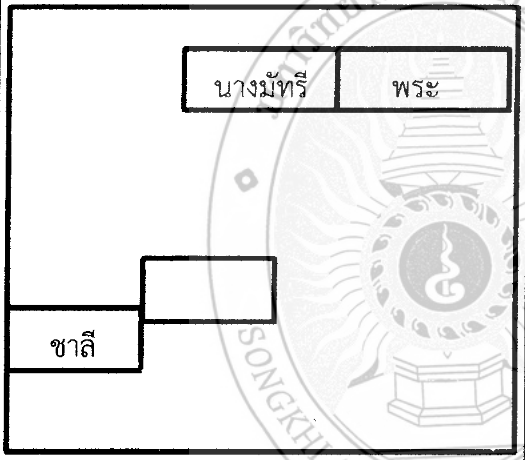
		45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขาไปทางฝั่งขวา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **ชาลี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะและหน้าหันซ้าย เงยขึ้นเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองทางซ้ายดูพระเวสสันดรอยู่ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายงอลง 55 องศา แขนขวาเฉียงลง 45 องศา มือซ้ายและมือขวาประสานกันตั้งบนตัก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งหลังตรงหันทางซ้าย 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขาไปทางฝั่งขวา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
40	 ภาพที่ 46 : ท่าคุยกับพระนางมัทรี เนื้อร้อง : ตัดสินใจบอกนวลนาง  	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศรีษะและใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตาตรงมองนางมัทรี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางออยู่ข้างหน้าแขนซ้ายงออยู่ด้านข้าง มือขวาชี้ขึ้น มือซ้ายจีบหงายด้านข้างงอ 90 องศา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรงหันไปทางด้านขวา 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวานั่งขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยลงมา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **นางมัทรี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศรีษะและใบหน้าตรงก้มลงเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตาตรงมองต่ำ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวาและแขนซ้ายยกขึ้นงอแขนเล็กน้อย มือขวาและมือซ้ายประกบกันท่าพนมมือ **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรงหันไปทางด้านซ้าย 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองข้างห้อยลง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **กัณหา** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะและใบหน้าหันซ้าย เงยขึ้นเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองทางฝั่งซ้าย มองขึ้นดูพระเวสสันดรอยู่ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : งอแขนซ้ายลง 55 องศา แขนขวาเฉียงลง 45 องศา มือซ้ายและมือขวาประสานกันตั้งบนตัก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งหลังตรงหันทางด้านซ้าย

		45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขาไปทางฝั่งขวา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **ชาลี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศรีษะและใหน้าหันซ้าย เงยขึ้นเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองทางซ้ายดูพระเวสสันดรอยู่ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนซ้ายงอลง 55 องศา แขนขวาเฉียงลง 45 องศา มือซ้ายและมือขวาประสานกันตั้งบนตัก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : นั่งหลังตรงหันไปทางซ้าย 45 องศา **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขาไปทางฝั่งขวา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักตกอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

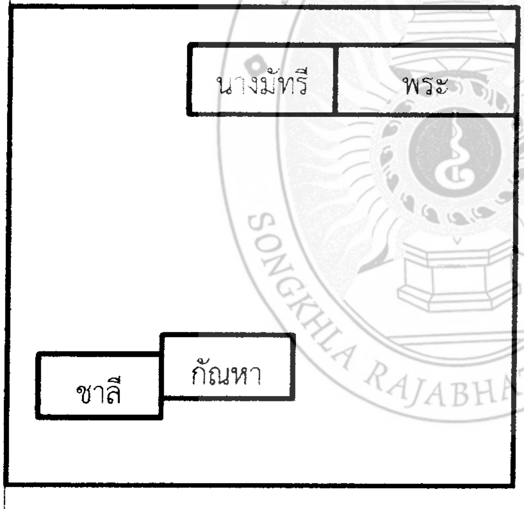
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
41	 **ภาพที่ 47** : ท่าในปรางทรง **เนื้อร้อง** : ในปรางทรง  	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : พระเวสสันดร ใบหน้ามองตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : พระเวสสันดร แขนตั้งวงระดับอกส่วนมือ ตั้งวงระดับปาก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : พระเวสสันดร ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาตั้งขัดสมาด ขาซ้ายห้อยลง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักทั้งหมดอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **นางมัทรี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรง มองเฉียง 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองตรง **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : มือทั้งสองข้างวางบนหน้าตักขวา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองข้างห้อยลง เท้าชิดกัน **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักทั้งหมดอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไห **กัณหา** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรง มองเฉียงขึ้นตรงพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองตรง**พระเวสสันดร และนางมัทรี** **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนแนบลำตัวมือทั้งสองข้างรวบวางบนหน้าตักซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองข้างนั่งพับเพียบ **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักทั้งหมดอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

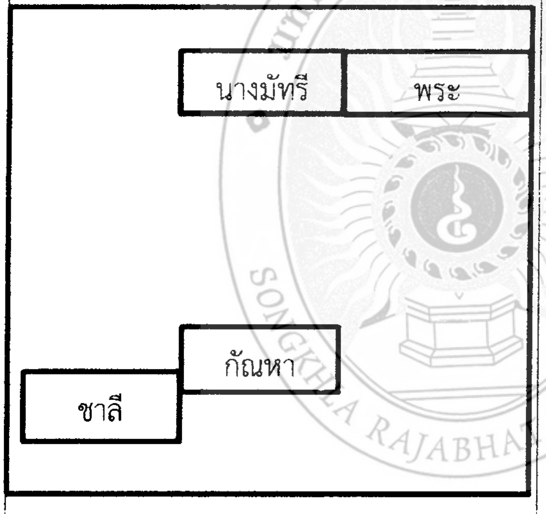
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

		ชาลี **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรง มองเฉียงขึ้นตรงพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองตรงพระเวสสันดร และนางมัทรี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนแนบลำตัวมือทั้งสองข้างรวบวางบนหน้าตักซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองข้างนั่งพับเพียบ **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักทั้งหมดอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

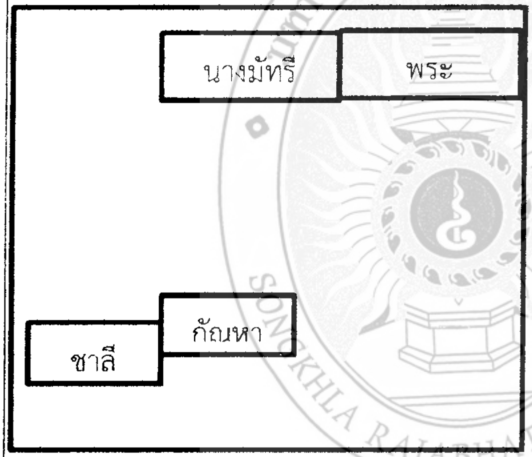
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
42	 ภาพที่ 48 : ท่าบอกพระนางมัทรี เนื้อร้อง : น้องอนงค์ศรีสวัสนางมัทรี  	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรง มองที่นางมัทรี **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองตรง **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : มือข้างซ้ายวางบนหน้าตักซ้ายของนางมัทรี มือขวาโอบหลังนางมัทรี **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวานั่งขัดสมาด ขาซ้ายห้อยลง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักทั้งหมดอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **นางมัทรี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าเฉียง45 องศา ก้มหัวลงเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตาอยู่ที่ปลายนิ้วมือ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนแนบลำตัว พนมมือทั้งสองข้างไว้ที่หน้าอก **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองข้างห้อยลง เท้าทั้งสองข้างชิดกัน **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักทั้งหมดอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **กัณหา** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรง มองเฉียงขึ้นตรงพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองตรงพระเวสสันดร และนางมัทรี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนแนบลำตัวมือทั้งสองข้างรวบวางบนหน้าตักซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองข้างนั่งพับเพียบ **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักทั้งหมดอยู่ที่ก้น

		ลักษณะการเคลื่อนไหว : ไม่มีการเคลื่อนไหว **ชาลี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรง มองเฉียงขึ้นตรงพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองตรงพระเวสสันดร และนางมัทรี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนแนบลำตัวมือทั้งสองข้างรวบวางบนหน้าตักซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองข้างนั่งพับเพียบ **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักทั้งหมดอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
43	 ภาพที่ 49 : ไปไกลจาก **เนื้อร้อง :** พี่จำใจไกลจาก 	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตาตรงมองนางมัทรี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนข้างขวาวางบนหน้าตักขวาของตนเอง แขนซ้ายยกขึ้นชี้เฉียงด้านบน 45 องศา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาตั้งขัดสมาด ขาซ้ายห้อยลง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักทั้งหมดอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว นางมัทรี **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรงมองเฉียง 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองตรงไปทางที่พระเวสสันดรได้ชี้ขึ้นไป 45 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : มือทั้งสองข้างวางบนหน้าตักขวา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองข้างห้อยลงเท้าชิดกัน **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักทั้งหมดอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว กัณหา **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรงมองเฉียงขึ้น 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองตรงไปทางที่พระเวสสันดรได้ชี้ขึ้นไป 45 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนแนบลำตัวมือทั้งสองข้างรวบวางบนหน้าตักซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง

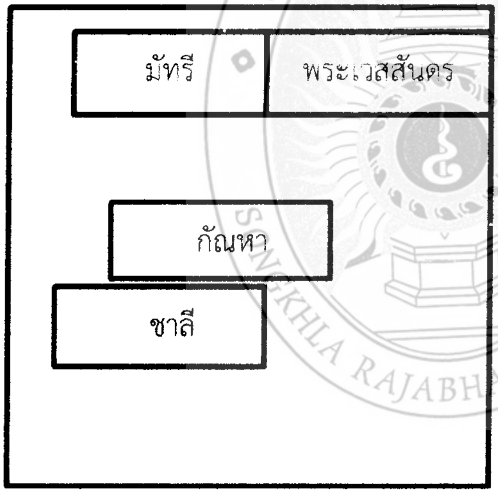
		ลักษณะของขาและเท้า : ขาทั้งสองข้างนั่งพับเพียบ **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักทั้งหมดอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **ชาลี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรง มองเฉียงขึ้น 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองตรงไปทางที่พระเวสสันดรได้ชี้ขึ้นไป 45 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนแนบลำตัวมือทั้งสองข้างรวบวางบนหน้าตักซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองข้างนั่งพับเพียบ **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักทั้งหมดอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
44	 ภาพที่ 50 : ท่าฝากลูกด้วย เนื้อร้อง : ฝากลูกด้วย  	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรงมองไปที่กัณหากับชาลี **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตาตรงไปที่กัณหากับชาลี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนข้างขวาแนบลำตัวมือขวาวางบนหน้าตักด้านขวาของตนเอง แขนซ้ายยกขึ้นและแบมือลงเล็กน้องชี้ไปที่กัณหาและชาลี **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาตั้งขัดสมาด ขาซ้ายห้อยลง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักทั้งหมดอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **นางมัทรี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรงมองต่ำเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองต่ำ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : มือทั้งสองข้างวางบนหน้าตักขวา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองข้างห้อยลง เท้าชิดกัน **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักทั้งหมดอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **กัณหา** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรงมองเฉียงขึ้นตรงพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองตรงพระเวสสันดร และนางมัทรี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนแนบลำตัวมือทั้งสองข้างรวบวางบนหน้าตักซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองข้างนั่งพับเพียบ **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักทั้งหมดอยู่ที่ก้น

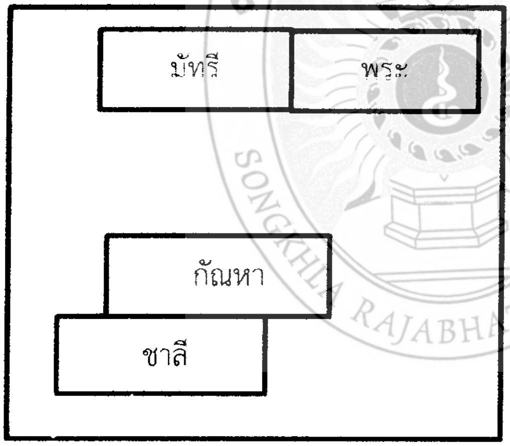
			ลักษณะการเคลื่อนไหว : ไม่มีการเคลื่อนไหว **ชาลี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรง มองเฉียงขึ้นตรงพระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองตรงพระเวสสันดร และนางมัทรี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนแนบลำตัวมือทั้งสองข้างรวบวางบนหน้าตักซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาทั้งสองข้างนั่งพับเพียบ **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักทั้งหมดอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

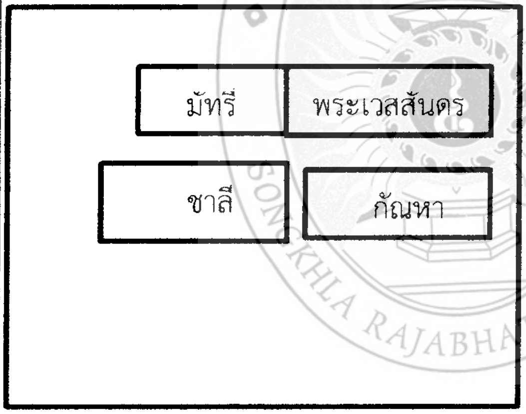
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
46	 ภาพที่ 51 : ท่าใจแทบขาด เนื้อร้อง : มัทรีฟังความในใจแทบขาด  	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันเฉียงขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองมัทรี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** . แขนขวางอเล็กน้อย แขนซ้ายงอ 45 องศา มือขวา ตั้งทาบหน้าขาขวา มือซ้าย ตั้งทาบเข่าซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง เฉียงขวาเล็กน้อย **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาท ขาซ้ายวางลงให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **มัทรี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ก้มหน้าลง 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองเฉียงลง 45 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวา งอติดอก แขนซ้ายงอ 45 องศา มือขวา ทาบอก มือซ้าย ทาบหน้าขาซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง เฉียงซ้ายเล็กน้อย **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งหุบเขาให้ชิดกัน **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **กัณหา** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันเฉียงซ้าย 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองนางมัทรี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนงอเล็กน้อย มือรวมฝ่ามือทั้งสองและงอนิ้วมือ **ลักษณะการใช้ลำตัว** : เบี่ยงซ้าย **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขวา

		การใช้น้ำหนักของท่ารำ : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **ชาลี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันเฉียงซ้าย 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองนางมัทรี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนงอเล็กน้อย มือรวมฝ่ามือทั้งสองและงอนิ้วมือ **ลักษณะการใช้ลำตัว** : เบี่ยงซ้าย **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขวา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

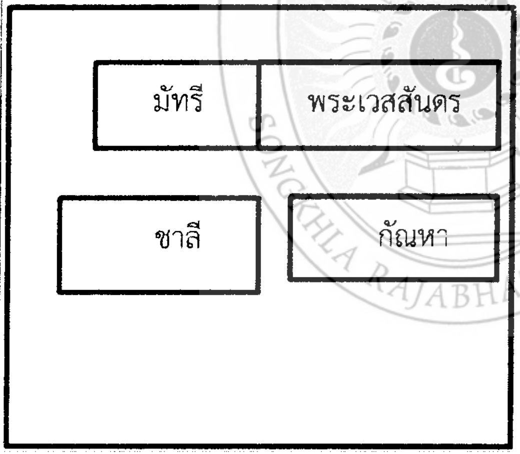
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
47	 ภาพที่ 52 : ท่าน้ำตาพรั่งพร่าย เนื้อร้อง : น้ำตาปราดพรั่งพร่ายทั้งซ้ายขวา  	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันเฉียงขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองมัทรี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางอเล็กน้อย แขนซ้ายงอ 45 องศา มือขวา ตั้งทาบหน้าขาขวา มือซ้าย ตั้งทาบเข่าซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง เฉียงขวาเล็กน้อย **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาท ขาซ้ายวางลงให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **มัทรี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันเฉียงขวา 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** มองเฉียงลง 45 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางอ แขนซ้ายงอ 45 องศา มือขวา นิ้วกลางแตะใบหน้าและนิ้วทั้ง 4 กรีดออก มือซ้าย ทาบขาฝั่งขวา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งหุบเข่าให้ชิดกัน **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **กัณหา** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันเฉียงซ้าย 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองนางมัทรี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนงอเล็กน้อย มือรวมฝ่ามือทั้งสองและงอนิ้วมือ **ลักษณะการใช้ลำตัว** : เบี่ยงซ้าย **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขวา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น

			ลักษณะการเคลื่อนไหว : ไม่มีการเคลื่อนไหว **ชาลี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันเฉียงซ้าย 45 องศา **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองนางมัทรี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** . แขนงอเล็กน้อย มือรวมฝ่ามือทั้งสองและงอนิ้วมือ **ลักษณะการใช้ลำตัว** : เบี่ยงซ้าย **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขวา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

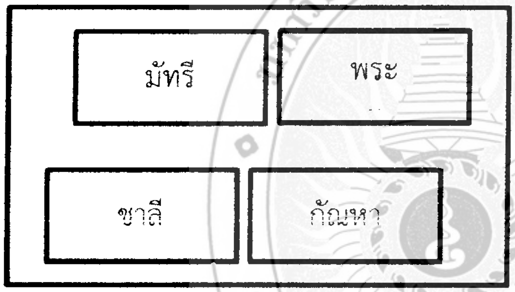
ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
48	 ภาพที่ 53 : ท่าเข้ากอดลูกทั้งสอง เนื้อร้อง : เข้ากอดลูกทั้งสองหมองอุรา  	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ก้มหน้าลงเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองลูกทั้งสอง **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนทั้งสองข้างงอเล็กน้อย และมือทั้งสองแตะหัวไหล่ของกัณหา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง เบี่ยงขวาเล็กน้อย **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาท ขาซ้ายวางลงให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ :** น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว :** ไม่มีการเคลื่อนไหว **มัทรี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ก้มหน้าลงเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองลูกทั้งสอง **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนทั้งสองข้างงอเล็กน้อย และมือทั้งสองข้างแตะหัวไหล่ของชาลี **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : วางขาลงให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **กัณหา** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ก้มหน้าลงเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองลง 25 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนงอเล็กน้อย มือรวมฝ่ามือทั้งสองและงอนิ้วมือ **ลักษณะการใช้ลำตัว** : เบี่ยงซ้าย **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบซ้าย **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

		ชาลี **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ก้มหน้าลงเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองลง 25 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนงอเล็กน้อย มือรวมฝ่ามือทั้งสองและงอนิ้วมือ **ลักษณะการใช้ลำตัว** : เบี่ยงซ้าย **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขวา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
49	 ภาพที่ 54 : ท่ารวมความว่าตัดสินใจไปด้วยกัน เนื้อร้อง : รวมความว่าตัดสินใจไปด้วยกัน 	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : หันเฉียงขวาเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองมัทรี **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางอเล็กน้อย แขนซ้ายงอ 45 องศา มือขวา ตั้งทาบหน้าขาขวา มือซ้าย ตั้งทาบเข่าซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง เฉียงขวาเล็กน้อย **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาท ขาซ้ายวางลงให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **มัทรี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองไปข้างหน้า **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวาตึง แขนซ้ายงอ 45 องศา มือขวา จีบหงายส่งหลัง มือซ้ายตั้งวงระดับสายตา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : วางขาลงให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **กัณหา** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ก้มหน้าลงเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองลง 25 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนงอเล็กน้อย มือรวมฝ่ามือทั้งสองและงอนิ้วมือ **ลักษณะการใช้ลำตัว** : เบี่ยงซ้าย **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบซ้าย **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

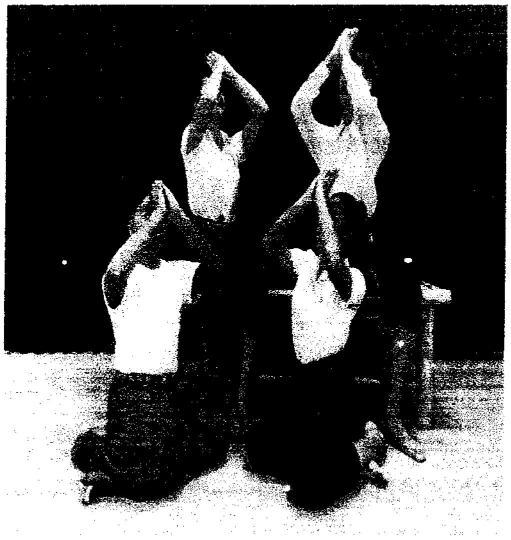
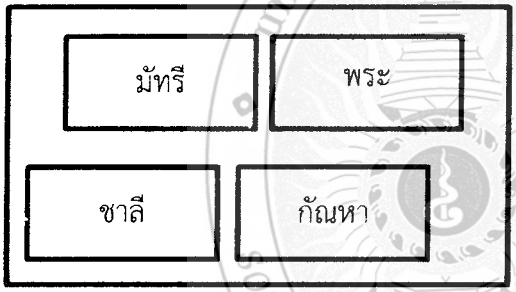
		ชาลี **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ก้มหน้าลงเล็กน้อย **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : สายตามองลง 25 องศา **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนงอเล็กน้อย มือรวมฝ่ามือทั้งสองและงอนิ้วมือ **ลักษณะการใช้ลำตัว** : เบี่ยงซ้าย **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขวา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
50	 ภาพที่ 55 : ท่าจะขึ้นกราบองค์ราชัน เนื้อร้อง : ทั้งสี่ขึ้นกราบกราน  	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะตรงและมองตรงไปด้านหน้า **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองตรง **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวางอ แขนซ้ายตึงไปด้านหน้า มือขวาและมือซ้ายทาบหน้าขานิ้วเรียงชิดติดกัน **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยขาวางให้ได้ฉากของตัวพระ **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : ทิ้งน้ำหนักไปที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว มัทรี **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะตรง มองตรงไปด้านหน้า **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองตรง **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนตึงไปด้านหลัง แขนซ้ายงอด้านหน้า มือขวาจีบ มือซ้ายวางหน้าระดับสายตาย **ลักษณะการใช้ลำตัว** :ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : เท้าทั้งสองห้อยลงมาวางด้านหน้าให้ได้ฉากของตัวนาง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : ทิ้งน้ำหนักไปที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว กัณหา **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะก้มลง ใบหน้าก้มต่ำ **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองล่าง **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวาและแขนซ้ายงอ มือซ้ายทับบนมือขวา ไว้ที่หน้าขาขวา **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง หันไปทิศขวา **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขาซ้ายทับบนขาขวา และเก็บเท้าซ้าย **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : ทิ้งน้ำหนังไปที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

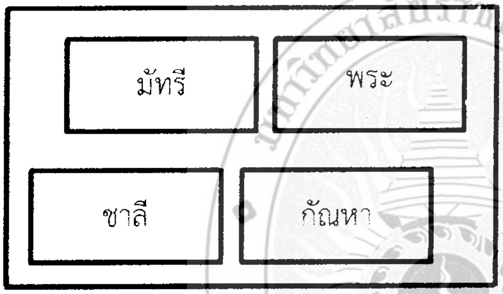
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

		ชาลี **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะก้มลง ใบหน้าก้มต่ำ **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองล่าง **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวาและแขนซ้ายงอ มือขวาทับบนมือซ้าย ไว้ที่หน้าขาซ้าย **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขาขวาทับบนขาซ้ายและเก็บเท้าขวา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : ทิ้งน้ำหนักไปที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
51	 ภาพที่ 56 : ท่าถวายบังคมลา เนื้อร้อง : องศ์ราชัน  	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะตรง ใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศฑางของสายตา** : มองบน ตามมือ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนทั้งสองงอ มือทั้งสองพนมมือไปไว้ที่ไรผม **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยขาวางให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว มัทรี **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะตรง มองตรงไปด้านหน้า **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองบน ตามมือ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนทั้งสองงอ มือทั้งสองพนมมือไปไว้ที่ไรผม **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : เท้าทั้งสองห้อยลงมาวางด้านหน้าให้ได้ฉากของตัวนาง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : ทิ้งน้ำหนักไปที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว กัณหา **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะตรง มองตรงไปด้านหน้า **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองบน ตามมือ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวาและแขนซ้ายงอ มือทั้งสองพนมมือไปไว้ที่ไรผม **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง หันไปทิศขวา **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขาซ้ายทับบนขาขวา และเก็บเท้าซ้าย **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : ทิ้งน้ำหนังไปที่ก้น

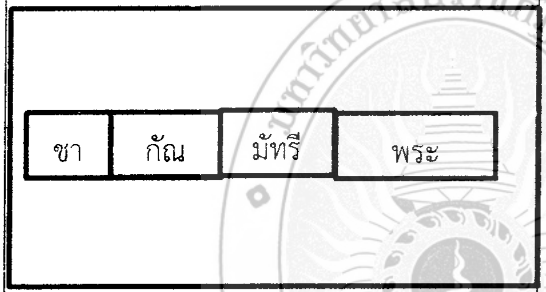
		ลักษณะการเคลื่อนไหว : ไม่มีการเคลื่อนไหว ชาลี **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะมองตรง มองตรงไปด้านหน้า **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองบนตามมือ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : แขนขวาและแขนซ้ายงอ มือทั้งสองพนมมือไปไว้ที่ไรผม **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง หันไปทางทิศซ้าย **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขาขวาทับบนขาซ้ายและเก็บเท้าขวา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : ทิ้งน้ำหนักไปที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
52	 ภาพที่ 57 : ท่าท่องโรง เนื้อร้อง : จากเขตขันที่รุ่งเรือง 	พระเวสสันดร **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะตรง ใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองปลายนิ้วมือ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : ท่าท่องโรง **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : ขาขวาขัดสมาธิ ขาซ้ายห้อยขาวางให้ได้ฉาก **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว มัทรี **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะตรง มองตรงไปด้านหน้า **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองปลายนิ้วมือ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : ท่าท่องโรง **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งท่าพับเพียบ **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : ทิ้งน้ำหนักไปที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว กัณหา **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ศีรษะตรง มองตรงไปด้านหน้า **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองปลายนิ้วมือ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : ท่าท่องโรง ลักษณะการใช้ลำตัว : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขาซ้ายทับบนขาขวา และเก็บเท้าซ้าย **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : ทิ้งน้ำหนักไปที่ก้น ลักษณะการเคลื่อนไหว : ไม่มีการเคลื่อนไหว ชาลี

SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

		ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า : ศีรษะมองตรง มองตรงไปด้านหน้า **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองปลายมือ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : ท่าท่องโรง **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรง **ลักษณะของขาและเท้า** : นั่งพับเพียบขาขวาทับบนขาซ้ายและเก็บเท้าขวา **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : ทิ้งน้ำหนักไปที่ก้น **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

ลำดับ	ภาพท่ารำ	อธิบายท่ารำ
53	 ภาพที่ 58 : ท่าท่องโรง เนื้อร้อง : จากเมืองสีพี  	**พระเวสสันดร** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองไปที่ปลายนิ้วมือ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : ท่าท่องโรงมือซ้ายแขนงอ45องศา มือขวาจีบส่งหลัง **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรงแอ่นอก **ลักษณะของขาและเท้า** : เท้าชิดเข่าหุบย่อตัวลง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่เท้า **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **นางมัทรี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองไปที่ปลายนิ้วมือ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : ท่าท่องโรงมือซ้ายแขนงอ45องศา มือขวาจีบส่งหลัง **ลักษณะการใช้ลำตัว** . ลำตัวตรงแอ่นอก **ลักษณะของขาและเท้า** : เท้าชิดเข่าหุบย่อตัวลง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่เท้า **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **กัณหา** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองไปที่ปลายนิ้วมือ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : ท่าท่องโรงมือซ้ายแขนงอ45องศา มือขวาจีบส่งหลัง **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรงแอ่นอก **ลักษณะของขาและเท้า** : เท้าชิดเข่าหุบย่อตัวลง **ชาลี** **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองไปที่ปลายนิ้วมือ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : ท่าท่องโรงมือซ้าย

SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

		แขนงอ45องศา มือขวาจีบส่งหลัง **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรงแอ่นอก **ลักษณะของขาและเท้า** : เท้าชิดเข่าหุบย่อตัวลง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่เท้า **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : เท้าชิดเข่าหุบย่อตัวลง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่เท้า **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว **ลักษณะการใช้ศีรษะและใบหน้า** : ใบหน้าตรง **ลักษณะการใช้ทิศทางของสายตา** : มองไปที่ปลายนิ้วมือ **ลักษณะการใช้แขนและมือ** : ท่าท่องโรงมือซ้ายแขนงอ45องศา มือขวาจีบส่งหลัง **ลักษณะการใช้ลำตัว** : ลำตัวตรงแอ่นอก **ลักษณะของขาและเท้า** : เท้าชิดเข่าหุบย่อตัวลง **การใช้น้ำหนักของท่ารำ** : น้ำหนักอยู่ที่เท้า **ลักษณะการเคลื่อนไหว** : ไม่มีการเคลื่อนไหว

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

และดนตรีประกอบการแสดงผู้สร้างสรรค์นำดนตรีแบบละครโนราดั้งเดิม และใช้การเจรา การแต่งกาย ฉาก แสง สี เสียง แบบละครสมัยใหม่ โดยผู้สร้างสรรค์สามารถอธิบายเป็นฉากๆ

ลักษณะดนตรี ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านการแสดงละครโนรา เรื่อง พระเวสสันดรชาดก ผู้สร้างสรรค์ใช้ดนตรีพื้นบ้านโนรามาประกอบการแสดงซึ่งมีเครื่องดนตรีดังนี้ 1. ทับ 2. กลอง 3. โหม่ง 4. ฉิ่ง 5. ปี่ 6. แตระ ส่วนจังหวะและทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงนั้นขึ้นอยู่กับบทร้องของบทละคร ซึ่ง ประกอบด้วย 1. เพลงโทน 2. กลอนหนังตะลุง 3. กลอนลอดโหม่ง (คำคอน) จังหวะและทำนองเพลงที่กล่าวมาข้างต้นมีอยู่ในการเล่นสิบสองเรื่องที่เล่นประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู

ลักษณะท่ารำของละครโนราเรื่อง พระเวสสันดรชาดก ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบท่ารำเป็น 2 ลักษณะ คือ

1 . การรำตีบท คือ การนำท่าโนราตีท่ารำประกอบบทร้อง โดยใช้ท่าพื้นฐานของโนรา เช่น ท่าเขาควาย, ท่าท่องโรง, ท่าพระอาทิตย์ ฯลฯ เป็นต้น

2. การแสดงท่าทางตามท้องเรื่อง คือ เป็นการใช้ท่าทางตามธรรมชาติของมนุษย์มาตีท่าประกอบในขณะที่ตัวละครพูดเจรจาโต้ตอบกัน

ลักษณะเทคนิค แสง สี ประกอบการแสดงละครโนรา เรื่อง พระเวสสันดรชาดก เทคนิคแสงสีเสียง ก็เป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งของการแสดง เพราะเทคนิคแสงสีเสียง ช่วยให้ผู้ชม ผู้ฟังได้รับรู้ ถึงความรู้สึก อารมณ์ และบรรยากาศของเรื่องราวหรือการแสดงที่ผู้สร้างสรรค์จะสื่อให้ผู้ชม ผู้ฟังได้รับรู้และเทคนิคแสงสีเสียงยังช่วยขยายการแสดงให้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น เช่น ตัวบทละคร ที่ต้องการสื่อให้รู้ว่ากำลังโกรธ แต่ในเมื่อผู้สร้างสรรค์ใช้เทคนิคต่าง ๆ เข้าประกอบกับตัวบทและผู้สวมบทบาทผู้รับสารก็สามารถเข้าใจในเรื่องราวและความรู้สึกได้มากยิ่งขึ้น ดั่งเรื่อง พระเวสสันดรชาดก มีการใช้เทคนิคแสงสีประกอบการแสดง

การสร้างสรรค์การแสดงโดยสร้างสรรค์ในด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านละครโนราซึ่งประกอบด้วย ประเด็นหลักๆ ดังนี้

1. แนวความคิด
2. ลักษณะรูปแบบการแสดง
3. ลักษณะดนตรี
4. ลักษณะเครื่องแต่งกาย
5. อุปกรณ์ที่นำมาประกอบการแสดง
6. ระยะเวลาในการแสดง
7. ลักษณะท่ารำ
8. การคัดเลือกนักแสดง
9. เทคนิคแสงสีเสียงประกอบการแสดง
10. บทละคร และจัดนำผลงานสร้างสรรค์ออกสู่สาธารณชน

5.1 ประโยชน์ที่ได้รับ มีดังนี้

5.1.1 ได้นำความรู้ ความสามารถ และประสบการณ์มาบูรณาการ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดงให้เกิดคุณค่า คุณภาพและประสิทธิภาพ

5.1.2 ได้แสดงความรู้ ความสามารถและศักยภาพของผู้สร้างสรรค์ให้เป็นที่ประจักษ์ต่อสาธารณชน

5.1.3 เกิดการเรียนรู้ การทำงานอย่างเป็นระบบและเป็นกระบวนการ

5.1.4 สามารถคิดริเริ่มสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆได้อย่างมีหลักการ

5.1.5 การแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้อย่างมีสติและมีเหตุผล

5.1.6 ได้เรียนรู้การบริหารการจัดการในการทำงานร่วมกันเป็นหมู่คณะหรือคนส่วนมาก

5.1.7 ได้สร้างเครือข่ายกับนิสิต บุคลากร หน่วยงาน และองค์กรภายนอก

5.1.8 มีความรับผิดชอบต่อหน้าที่ส่วนรวมและตนเองมากยิ่งขึ้น

5.1.9 รู้จักวางแผนการทำงาน ให้เกิดประสิทธิภาพและเข้าใจในระบบการทำงานอย่างมีระเบียบแบบแผน

5.2 ข้อเสนอแนะในการสร้างสรรค์ผลงาน

5.2.2 พยายามคิดสร้างสรรค์ให้ผลงานออกมาดีที่สุดของความสามารถของตนเอง

5.2.2 พยายามสร้างสรรค์ในสิ่งที่เราสนใจและสิ่งที่เราอยากจะทำจะได้รู้สึกสนุกกับสิ่งที่เราจะสร้างสรรค์และไม่รู้สึกท้อแท้เหนื่อยหน่าย

5.2.3 อย่านำปัญหามาเป็นที่ตั้งในการทำงาน เอาแต่งานเป็นที่ตั้ง เพื่อจะแก้ไขปัญหาทุกอย่างแล้วการทำงานจะดำเนินไปด้วยดี

5.2.4 ควรเลือกนักดนตรี ผู้แสดงที่มีความรับผิดชอบมาแสดง

5.2.5 อย่าคิดว่าสิ่งที่เราทำผิด ในเมื่อรู้ว่าผิดจึงคิดหาวิธีแก้ และงานจะเดินไปข้างหน้าโดยสมบูรณ์

5.2.6 ผลงานสร้างสรรค์ละครโนรา เรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผน ตอน ขุนแผนออกตามหานางวันทอง ยังสามารถพัฒนาไปในตอนต่อไปได้ คือ ตอน ขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างได้นางแก้วกิริยา จะทำให้ละครโนรา เรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผนมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

5.3 ข้อเสนอแนะในการทำงาน

5.3.1 มีความรับผิดชอบต่อหน้าที่ทั้งงานส่วนตนและงานส่วนรวม

5.3.2 รู้จักวางแผนและแบ่งเวลาการทำงานให้ชัดเจน

5.3.3 ควรมีความกระตือรือร้นอยู่เสมอ

5.3.4 มีสติ ใจเย็น รับฟังความคิดเห็นของเพื่อนสมาชิก

5.3.5 มีความรอบคอบในการเขียนงาน

5.3.6 ไม่ควรละเลยกับสิ่งเล็กน้อย

5.3.7 เคี่ยวเข็ญตนเองให้มากที่สุด

5.3.8 ควรคำนึงถึงงบประมาณและวางแผนค่าใช้จ่ายอย่างรอบคอบ

บรรณานุกรม

ธนิตอยู่โพธิ์. (2544). **ตำนานละครชาตรี.** ในศิลปะละครรำนาฏศิลป์ไทย.กรุงเทพฯ:กองการสังคีตกรมศิลปากร.

ธีรวัฒน์ ช่างสาน. (2544 : 2). **เทริดโนรา.** นครศรีธรรมราช : มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. (2539). **โนรา: การรำประสมท่าแบบตัวอ่อน.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

______________. (2553, กันยายน. 17-20). นายโรงโนราคณะธรรมนิตย์ สงวนศิลป์. **สัมภาษณ์.**

______________. (2553, ตุลาคม. 6-7). นายโรงโนราคณะธรรมนิตย์ สงวนศิลป์.**สัมภาษณ์.**

______________. (2554, มกราคม. 17-19). นายโรงโนราคณะธรรมนิตย์ สงวนศิลป์.**สัมภาษณ์.**

______________. (2556, ตุลาคม. 16). นายโรงโนราคณะธรรมนิตย์ สงวนศิลป์. **สัมภาษณ์.**

นิธิมา ชูเมือง. (2544). **การปรับตัวของสื่อพื้นบ้านโนราในสังคมไทย.** วิทยานิพนธ์นิเทศศาสตรมหาบันฑิต. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิทยา บุษรารัตน์. (2540). **ตำนานโนรา: ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา.** สงขลา: สถาบันทักษิณคดี มหาวิทยาลัยทักษิณ.

พีรพงศ์ เสนไสย. **(2546). ความงานในนาฏยศิลป์.** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กาฬสินธุ์ : โรงพิมพ์ประสานการพิมพ์.

ภิญโญ จิตต์ธรรม. (2527). **การรำโนราโชติช่วงอีกครั้งหนึ่ง.** ในอนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพขุนอุปถัมภ์นรากร. กรุงเทพฯ.

สถาพร ศรีสัจจัง. (2534). **โนรา: นาฏลักษณ์แห่งปักษ์ใต้.** สงขลา.

สาโรจน์ นาคะวิโรจน์. (2538). **โนรา.** วิทยาลัยครูสงขลา.

______________. (2553, กันยายน.17-20). นายโรงโนรามหาวิทยาลัยทักษิณ.**สัมภาษณ์.**

______________. (2553, ตุลาคม. 6). ผู้เชี่ยวชาญด้านโนราสายท่านขุนอุปถัมภ์นรากร.**สัมภาษณ์.**

______________. (2554, มกราคม. 17). ผู้เชี่ยวชาญด้านโนราสายท่านขุนอุปถัมภ์นรากร **สัมภาษณ์.**

สุรพลวิรุฬห์รักษ์, ราชบัณฑิต, ศาสตราจารย์ ดร. (2547). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** (พิมพ์ครั้งที่ 3)กรุงเทพฯ:สำนักพิมพ์ห้องภาพสุวรรณ.

สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2529). **ความเชื่อของชาวภาคใต้.** สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้ เล่ม 2.กรุงเทพฯ: สยามเพรสเมนเนจเมนท์.

สุนันทา โสรัจจ์ . (2542). **หัตถกรรมพื้นบ้านภาคใต้.** สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ 17. กรุงเทพฯ: สยามเพรสเมนเนจเมนท์จำกัด.

______________.**สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้.**สถาบันทักษิณคดีศึกษามหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2529,เล่ม 5 หน้า 1804

สมโภช เกตุแก้ว. (2538). **การเปรียบเทียบท่ารำโนราของครูโนรา 5 ท่าน.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุพัฒน์ นาคเสน. (2539). **โนรา: การรำเฆี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาว.**

วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อมรา กล่ำเจริญ. (2553). **เพลงและการละเล่นพื้นบ้าน**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์

อุดม หนูทอง. (2542). **โนรา: ตำนาน.** สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ 8. กรุงเทพฯ: สยามเพรสเมเนจเมนท์จำกัด.

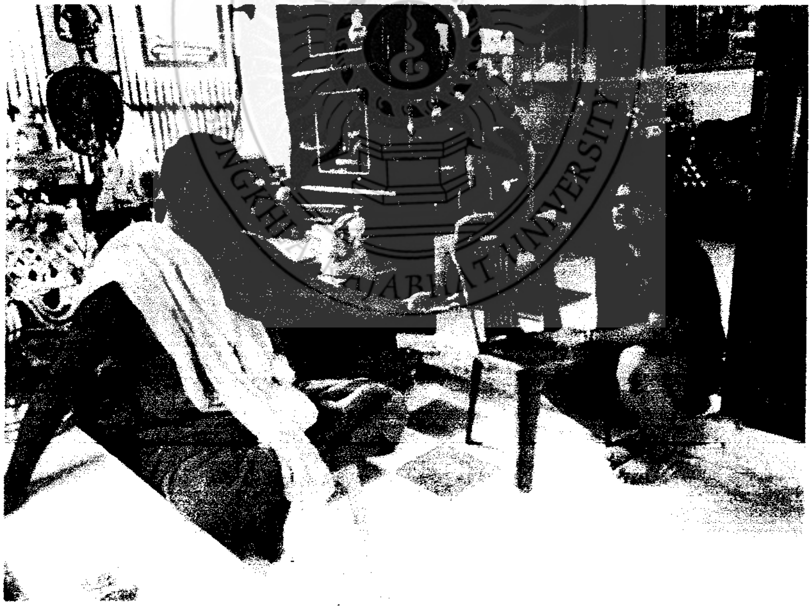
______. (2536). **โนรา**. สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครรินทรวิโรฒภาคใต้.

______. (2542). **หมอกบโรง**. สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ 17. กรุงเทพฯ: สยามเพส เมนเนจเมนท์.

ภาคผนวก

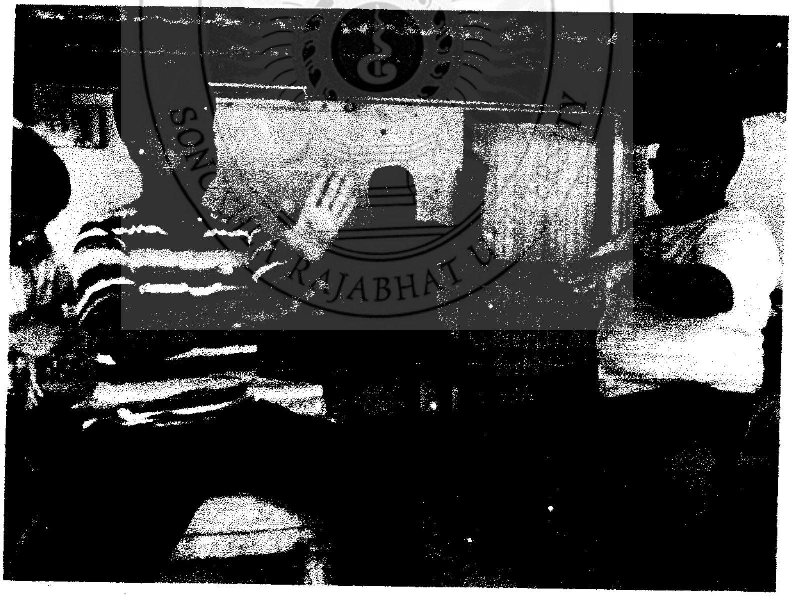
มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

ภาพ : การสัมภาษณ์พระครูสถิต วัฒนานุกูล เจ้าคณะตำบลกำโลน วัดโคกโพธิ์สถิต อำเภอลานสกา จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นพระนักเทศมหาชาติของจังหวัดนครศรีธรรมราช



ภาพ : การสัมภาษณ์พระครูสถิต วัฒนานุกูล เจ้าคณะตำบลกำโลน วัดโคกโพธิ์สถิต อำเภอลานสกา จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นพระนักเทศมหาชาติของจังหวัดนครศรีธรรมราช

ภาพ : การสัมภาษณ์พระครูสถิต วัฒนานุกูล เจ้าคณะตำบลกำโลน วัดโคกโพธิ์สถิต อำเภอลานสกา จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นพระนักเทศมหาชาติของจังหวัดนครศรีธรรมราช



ภาพ : การตรวจสอบการประดิษฐ์ท่ารำตามบทร้องจากอาจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ศิลปินโนราและผู้เชี่ยวชาญมีความรู้และความสามารถในการรำของสายท่านขุนอุปภัมร์นรากรณ์

ภาพ : การตรวจสอบการประดิษฐ์ท่ารำตามบทร้องจากอาจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ศิลปินโนราและผู้เชี่ยวชาญมีความรู้และความสามารถในการรำของสายท่านขุนอุปภัมร์นรากรณ์

ภาพ : การตรวจสอบการประดิษฐ์ท่ารำตามบทร้องจากอาจารย์สาโรช นาคะวิโรจน์ ศิลปินโนราและผู้เชี่ยวชาญมีความรู้และความสามารถในการรำของสายท่านขุนอุปภัมร์นรากรณ์

ภาพ . การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์สู่สาธารณชนประกอบกัณฑ์เทศมหาชาติชาดก

ภาพ : การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์สู่สาธารณชนประกอบกัณฑ์เทศมหาชาติชาดก

ภาพ : การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์สู่สาธารณชนประกอบกัณฑ์เทศมหาชาติชาดก

ภาพ : การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์สู่สาธารณชนประกอบกัณฑ์เทศมหาชาติชาดก

ภาพ : การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์สู่สาธารณชนประกอบกัณฑ์เทศมหาชาติชาดก

ภาพ : การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์สู่สาธารณชนแบบไม่ประกอบกัณฑ์เทศมหาชาติชาดก

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY

ภาพ : การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์สู่สาธารณชนแบบไม่ประกอบกัณฑ์เทศมหาชาติชาดก

มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
SONGKHLA RAJABHAT UNIVERSITY