สำนักงานวิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

ความเป็นมาและองค์ประกอบในการรำเข้าพระเข้านางในการแสดงละคร

ในบทที่ 3 นี้ ผู้วิจัยจะศึกษาความเป็นมา และองค์ประกอบของการรำเข้าพระเข้านางในการแสดงละคร เพื่อเป็นองค์ความรู้พื้นฐาน ในการศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำในลำดับต่อไป โดยผู้วิจัยศึกษาจากเอกสาร ภาพถ่าย บทสัมภาษณ์ ตามหัวข้อดังต่อไปนี้

3.1 ความเป็นมาของการรำเข้าพระเข้านางแบบหลวงในกรมศิลปากร

3.2 รูปแบบของการรำเข้าพระเข้านาง

3.3 ผู้แสดง

3.4 บทร้องและทำนองเพลง

3.5 เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง

3.6 เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

3.7 โอกาสและสถานที่ใช้แสดง

3.1 ความเป็นมาของการรำเข้าพระเข้านางแบบหลวงในกรมศิลปากร

การรำเข้าพระเข้านาง หรือ รำเกี้ยวพาราสี หรือ รำโอ้โลม เกิดขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เพราะการรำเข้าพระเข้านางเป็นการรำบทบาทหนึ่งในโขน ละคร และระบำ จากหลักฐานเอกสารในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย มีจำนวน 3 ชิ้นที่แสดงว่าในยุคนั้นมีการแสดงโขน ละคร และระบำเกิดขึ้นแล้ว ในบทที่แสดงบทเข้าพระเข้านางก็น่าจะมีอยู่ในโขน ละคร และระบำ ดังรายละเอียดดังนี้

1. จดหมายเหตุลาลูแบร์[1] เป็นการบันทึกเหตุการณ์ในสยามยุคกรุงศรีอยุธยา โดยราชทูตชาวฝรั่งเศส ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปพันธ์พงศ์ได้ทรงแปลจากต้นฉบับภาษาอังกฤษ ชื่อเรื่องว่า A NEW HISTORICAL RELATION OF THE KINGDOM OF SIAM BY MONSIEUR DE LA LOUBERE โดยมีการกล่าวถึงการรำบทเข้าพระเข้านางตอนหนึ่งว่า

---

[1] กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, จดหมายเหตุลาลูแบร์ เล่ม 1 (กรุงเทพมหานคร: ศึกษาภัณฑ์พาณิชย์, 2503), หน้า 209.

T 77 ก 0643

"ระบำ (Rabam) เป็นการฟ้อนรำร่วมกันทั้งชายและหญิง ไม่มีบทรบราฆ่าฟัน มีแต่เชิงโอ้โลมปฏิโลมกันเท่านั้น....เป็นคนเต้นรำ 2 แถว ชายและหญิงไม่ใช่ทหาร ไม่ใช่การทำศึก แต่เป็นเจ้าชู้มาสโมสรกรอกัน ต่างร่ายรำเข้าพิณพาทย์ให้เราดูพร้อมๆ กันและสลับกัน ดังข้าพเจ้าได้กล่าวแล้วแต่ก่อนพวกระบำเหล่านี้ทั้งชายและหญิงละล้วนใช้เล็บเก๊ ยาวมากๆ ปลายงอนทำด้วยทองแดง ร้องคำขับรำพลาง ออกท่าทางได้โดยไม่เหนื่อยยากอะไรนัก เพราะวิธีรำที่รำชั่วแต่กลับเดินไปกลับเดินมาและวงรอบๆ ช้าๆ ช้ามากหรือไม่โลดโผนโจนคะนองจะยกมือยกไม้หรือเอี้ยวเนื้อเอี้ยวตัวก็แต่ละล้วนใช้กิริยาอืด ๆทั้งนั้น ไม่ใคร่พร้อมเพรียงกัน กำลังจับระบำอยู่นั้น มีชาย 2 คนมาบำเรอคนดูด้วยวาจาทอดเสน่ห์ลวง ๆ หลายขบวน คนหนึ่งพูดในนามของพระระบำทั้งปวง และอีกคนหนึ่งพูดในนามนางระบำทั้งปวง บรรดาตัวระบำเหล่านี้ไม่มีเครื่องแต่งตัวแปลกประหลาดแต่อย่างไร ผิดว่าตัวโขนละคร มีชฎาปิดทองสูงปลายแหลมคล้ายตะลอมพอกขุนนางเวลางานพระราชพิธี แต่มีจรห้อยลงมาสองข้างจนใต้หูประดับพลอยเทียม (เห็นจะประดับกระจก) ทัดดอกไม้ปิดทอง"

2. วรรณคดีเรื่องปุณโณวาทคำฉันท์[2] ของพระมหานาควัดท่าทราย ที่กล่าวถึงงานสมโภชพระพุทธบาทและมีมหรสพสมโภช เช่น ละครเรื่องอนิรุทธ และเรื่องอิเหนา ซึ่งทั้งสองเรื่องมีโครงเรื่องที่เกี่ยวกับสงครามและความรัก ซึ่งมีการรำเข้าพระเข้านางของตัวพระเอก และนางเอกสอดแทรกไว้

" ละครก็ฟ้อนร้อง	สุรศัพทกลับขาน
ฉับฉ่ำที่ตำนาน	อนิรุทกินรี
ฝ่ายฟ้อนละครใน	บริรักษ์จักรี
โรงริมคีรีมี	กลลับบ่แลชาย
ล้วนสรรสกรรจ์นาง	อรอ่อนลอออาย
โครยลบอยากวาย	จิตจงมเมอฝัน
ร้องเรื่องระเด่นโดย	บุษบาตุนาหงัน
พาพักดูหาส์นบรร	พตร่วมฤดีโลม"

[2] พระมหานาควัดท่าทราย, ปุณโณวาทคำฉันท์ (พระนคร: กรมศิลปากร, 2503), หน้า 40.

3. รายงานผลการวิจัยหัวข้อ "ระบำสี่บท" โดยนางผุสดี หลิมสกุล ตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2537[3] สรุปความได้ว่า ในช่วงอยุธยาตอนกลางเกิดระบำสี่บท หรือแต่เดิมเรียกว่าจับระบำเทวดานางฟ้า ระบำชุดนี้ประกอบด้วยบทร้อง 4 บท และใช้เพลงร้อง 4 เพลง ลักษณะการรำเป็นรูปแบบท่ารำเกี้ยวพาราสีของเหล่าเทวดานางฟ้า ระบำชุดนี้มีพัฒนาการทางบทร้อง และท่ารำมาตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์ จัดเป็นระบำที่เป็นต้นแบบของการรำตีบทแบบเกี้ยวพาราสีในละครไทยสืบมาจนปัจจุบัน

จากหลักฐานในสมัยกรุงศรีอยุธยา ทำให้พบการรำเข้าพระเข้านางที่จัดแสดงกันมาตั้งแต่ยุคนั้นเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ซึ่งผลงานการรำเข้าพระเข้านางก็มีปริมาณเพิ่มมากขึ้นตามลำดับในยุคต่อมา เช่น ระบำย่องหงิด ระบำพรหมาสตร์ เป็นต้น

ครั้นต่อมาก็มีหลักฐานตัวบุคคลที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำแบบเข้าพระเข้านางจากวังสวนกุหลาบ คือคุณครูลมูล ยมะคุปต์ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ซึ่งครูทั้งสามท่านได้รับการถ่ายทอดท่ารำมาจากคณะครูในวังสวนกุหลาบ ซึ่งคณะครูกลุ่มนี้ต่างก็ได้รับความรู้มาจากคณะครูในยุคต้นรัตนโกสินทร์อีกชั้นหนึ่ง ต่อมาครูทั้งสามท่านได้มีโอกาสเข้ามาทำงานในกรมศิลปากร และร่วมกันถ่ายทอดท่ารำแบบเข้าพระเข้านางให้เป็นมรดกทางศิลปะการแสดงของคนไทยสืบมาจนถึงแก่อนิจกรรม

ในระยะ พ.ศ. 2491 กรมศิลปากร นิยมแสดงละครที่เน้นเรื่องราวเกี่ยวกับการปลุกใจให้รักชาติ โดยมีบทเข้าพระเข้านางสอดแทรกไว้บ้าง แต่หลังจาก พ.ศ. 2491 ได้มีการจัดแสดงละครแบบหลวงหลายเรื่อง ซึ่งแต่ละเรื่องก็สอดแทรกบทเข้าพระเข้านางซึ่งมีมาตามจารีตเดิม ผู้วิจัยจึงขอยกตัวอย่างละครรำแบบหลวงที่จัดแสดงในอดีต และยังคงได้รับความนิยมแสดงต่อมาจนถึงปัจจุบัน ดังนี้[4]

1. พ.ศ. 2491	พระลอ อุณรุท ไกรทอง
2. พ.ศ. 2492	ขุนช้างขุนแผน
3. พ.ศ. 2493	พระร่วง อิเหนา
4. พ.ศ. 2494	สุวรรณหงส์
5. พ.ศ. 2495	พระอภัยมณี ราชาธิราช
6. พ.ศ. 2496	ขุนช้างขุนแผน
7. พ.ศ. 2497	สังข์ทอง

---

[3] ผุสดี หลิมสกุล, "ระบำสี่บท," (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539), หน้า 388-389.

[4] กรมศิลปากร, สูจิบัตรการแสดง (พระนคร: โรงพิมพ์เจริญธรรม, 2491 – 2505).

8. พ.ศ. 2498	มโนห์รา (แต่งใหม่)
9. พ.ศ. 2499	อิเหนา
10. พ.ศ. 2500	รถเสน
11. พ.ศ. 2501	พญาผานอง (แต่งใหม่)
12. พ.ศ. 2502	สุวรรณหงส์
13. พ.ศ. 2503	สังข์ทอง
14. พ.ศ. 2505	แก้วหน้ามา

สำหรับกรณีศึกษา 4 ชุด ที่ผู้วิจัยเลือกมาศึกษา ได้แก่ 1. รำหน้าพาทย์โลม – ตระนอน 2. อิเหนาสั่งถ้ำ 3. พระลอเข้าห้อง 4. พระไวยเกี้ยวนางวันทอง ในชุดที่ 1 และ 4 นิยมใช้สอนและแสดง ส่วนชุดที่ 2 และ 3 นิยมใช้จัดแสดงแต่เพียงอย่างเดียว

กล่าวได้ว่าเป็นการแสดงรำเข้าพระเข้านางเกิดขึ้นแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยา ในรูปแบบการแสดงละครและระบำ เป็นการแสดงที่อยู่ในพระอุปถัมภ์ขององค์พระมหากษัตริย์ไทย แสดงในโอกาสต้อนรับแขกเมือง และเฉลิมฉลองในโอกาสสำคัญต่างๆ การแสดงได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่องมาจนถึงยุคต้นรัตนโกสินทร์มีคณะครูละครที่สอนบทเกี้ยวพาราสีในโขน ละคร และระบำจนปรากฏแบบแผนการสืบทอดที่แน่ชัดจากคณะละครทั้งที่อุปถัมภ์โดยเจ้านาย และขุนนาง ทำให้การรำเข้าพระเข้านางตกทอดมาหลายรัชกาล ยิ่งในรัชกาลปัจจุบัน รัฐบาลให้ความสำคัญกับงานด้านศิลปวัฒนธรรม ตลอดจนพระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์ก็ทรงสนับสนุน ทำให้มรดกทางนาฏศิลป์แบบหลวงชุดรำเข้าพระเข้านางยังคงใช้สอนและแสดงกันตลอดมา

3.2 รูปแบบของรำเข้าพระเข้านาง

การรำเข้าพระเข้านาง เป็นการรำคู่ที่มีจุดมุ่งหมายเกี้ยวพาราสีของฝ่ายพระ เริ่มจากบทเกริ่น บทเกี้ยวพาราสี บทสังวาสและลาจากตามลำดับ ใช้ท่ารำมาตรฐานโดยสอดแทรกท่าทางธรรมชาติลงไป รำประกอบเพลงหน้าพาทย์ หรือประกอบบทร้อง มีทั้งการยืนรำและนั่งรำ แต่ต้องรำให้ลำตัวใกล้ชิดหรือลำตัวเหลื่อมซ้อนกัน บทร้องและทำนองเพลงมีลักษณะนุ่มนวล เพื่อช่วยเอื้อบทบาทโอ้โลม

3.3 ผู้แสดง

3.3.1 การคัดเลือกผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดง เป็นองค์ประกอบหลักที่สามารถควบคุมให้การแสดงเป็นไปด้วยความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เพราะผู้แสดงเป็นผู้ที่ถ่ายทอดบทบาทของการแสดง เพื่อสื่อให้ผู้ชม

เกิดอรรถรสในการชมการแสดง ดังนั้นการคัดเลือกผู้แสดงให้เข้าคู่กันเพื่อการรำเข้าพระเข้านางจึงค่อนข้างจะพิถีพิถันมาก นอกจากผู้แสดงจะมีคามสามารถในการรำที่ดีแล้ว ยังต้องมีการฝึกหัดการรำเข้าคู่กันให้เกิดความสอดคล้องกันเป็นอย่างดี เพื่อให้เกิดความสมจริงไม่เก้อเขินระหว่างการแสดง อีกทั้งการเลือกผู้แสดงต้องเป็นไปตามบทบาทที่เป็นบุคลิก ลักษณะนิสัยของตัวละครในเรื่องที่แสดงอีกด้วย การคัดเลือกตัวละครตัวพระและตัวนาง มีเกณฑ์ที่เป็นมาตรฐานของการฝึกหัดโดยนายอาคม สายาคม ได้กล่าวไว้ในการฝึกหัดละครหลวงในสมัยรัชกาลที่ 7 เมื่อ พ.ศ. 2472 [5] มีการพิจารณาจากลักษณะดังนี้

<u>วิธีเลือกตัวพระ</u>

ครูผู้ใหญ่จะเริ่มตรวจดูใบหน้า ซึ่งจะต้องเป็นคนหน้ารูปไข่ คือมีใบหน้ายาว คิ้วดกพอสมควร จมูกโด่ง นัยน์ตาไม่พิการ ปากเป็นรูปกระจับ หูไม่พิการและริมฝีปากบางพอประมาณ คางไม่ป้าน หมายถึงยาวรับกับใบหน้าไม่มีตำหนิและทุกส่วนของใบหน้ารับกันได้ส่วนสัดดี

ต่อมาก็ตรวจดูลำคอ คือจะต้องมีช่วงคอที่ยาวพอสมควร หัวไหล่จะต้องผึ่งไม่เป็นคนไหล่ยก และหลังไม่โกง อกไม่แอ่นจนเกินไป ลำตัวกลมพอสมควร

ตรวจดูแขน จะต้องไม่แขนสั้นหรือยาวจนเกินไป และไม่พิการ เช่น แขนคอก หรือลีบและงอไม่ได้ มีส่วนสัดที่รับกับลำตัวและขาทั้งสอง ดูนิ้วมือทั้ง 5 นิ้ว จะต้องไม่หงิกงอหรือพิการแต่ประการใดและมีนิ้วมือครบ 5 นิ้ว แต่ละนิ้วจะยาวสั้นพอประมาณ กลมคล้ายลำเทียนเมื่อตั้งมือดู นิ้วมือตกท้องนาคก็ยิ่งดี

ตรวจดูต่อมาที่ขาทั้ง 2 ข้าง คือขาทั้ง 2 ไม่คดหรือโกง และเกหรือพิการแต่ประการใด ดูนิ้วเท้าทั้ง 2 นิ้วจะต้องไม่บิดเบี้ยวหรือเกหงิกงอ ขาทั้ง 2 จะต้องมีความยาวเท่ากัน คือไม่สั้นข้างยาวข้างจึงจะใช้ได้ รูปร่างจะต้องเป็นคนสูงโปร่ง คือไม่สูงจนเกินไปและไม่เตี้ยจนเกินไป โดนเฉพาะตัวพระจะต้องมีรูปร่างสูงกว่านางจึงจะใช้ได้ ผิวเนื้อดำหรือขาวไม่จำกัด

<u>วิธีเลือกตัวนาง</u>

ครูผู้ใหญ่จะเริ่มตรวจดูใบหน้า จะต้องเป็นคนมีใบหน้ายาวหรือกลมก็ได้ คิ้วดกพอประมาณ จมูกโด่ง นัยน์ตาไม่พิการ ปากเป็นรูปกระจับ หูสมบูรณ์ ไม่เล็กไม่ใหญ่จนเกินไป มีริมฝีปากบางพอประมาณ คางไม่ป้าน หมายถึงยาวรับกับใบหน้า ทั่วบริเวณใบหน้าไม่มีตำหนิ และทุกส่วนของใบหน้าจะรับกันดี

---

[5] อาคม สายาคม, <u>รวมงานนิพนธ์</u> (กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2525), หน้า 38 –39.

ต่อมาก็ตรวจดูที่ลำคอ คือจะต้องมีช่วงลำคอที่ยาวพอสมควร ไม่เป็นคนไหล่ยก ไม่เป็นคนไหล่งุ้ม และหลังจะต้องไม่โกง อกไม่แอ่นจนเกินไป ลำตัวกลมหรือแบนก็ได้

ต่อไปก็ต้องตรวจดูที่แขน คือแขนไม่สั้นและยาวจนเกินไป ไม่เป็นคนแขนพิการ เช่น แขนคอกหรือแขนลีบ เวลาจับงอแขนดูยืดเข้ายืดออกได้ มีสัดส่วนที่รับกับลำตัวและขาทั้งสอง และนิ้วมือทั้ง 5 นิ้วไม่หงิกงอหรือพิการแต่อย่างใด มีนิ้วมือครบทั้ง 5 นิ้ว นิ้วกลมคล้ายลำเทียน หรือนิ้วตกท้องนาคก็ยิ่งดี

ตรวจดูไปที่ขาทั้ง 2 ขา คือขาทั้ง 2 จะต้องไม่คดหรือโกงและเกพิการแต่อย่างใด ดูนิ้วเท้าทั้ง 5 นิ้ว จะต้องไม่บิดเบี้ยวหรือเกหงิก ขาทั้ง 5 จะต้องมีความยาวเท่าๆกัน คือ ไม่สั้นข้างยาวข้างจึงจะใช้ได้ ส่วนสัดของตัวนางจะต้องเป็นคนรูปร่างโปร่งและจะต้องต่ำกว่าตัวพระ รูปร่างสันทัดคนผิวเนื้อไม่จำกัดว่าจะผิวดำหรือขาว แต่ถ้าขาวหน่อยก็จะดี

การคัดเลือกผู้แสดงตัวพระและตัวนาง มีความพิถีพิถันเป็นอย่างมาก และต้องเป็นผู้ที่มีพื้นฐานการฝึกฝนทักษะของการรำคู่ มีความแม่นยำในเรื่องการใช้จังหวะ รวมถึงการรำเพลงหน้าพาทย์ มีความจำดี มีการฝึกฝนท่วงทีลีลาในการรำอย่างแม่นยำ

3.3.2 การฝึกหัด

การรำเข้าพระเข้านาง เริ่มการฝึกหัดทักษะจากท่ารำที่แสดงอิริยาบถต่างๆ ในทุกๆ บทไม่ว่าจะเป็นการเดิน ยืน นั่ง หรือนอน ของตัวละคร ลำดับต่อมาจากการฝึกกระบวนท่ารำอิริยาบถแล้ว ทั้งพระและนางต้องฝึกหัดท่ารำคู่ที่มีความสัมพันธ์กันให้เกิดความคล่องตัว รู้จักการเว้นระยะระหว่างช่วงตัวของกันและกันในการปฏิบัติท่ารำ อาทิเช่น การนั่ง การยืน และการนอนให้อยู่ในระยะเหมาะสมไม่ชิดกันจนเกินไป หรือไม่ห่างกันจนพระไม่สามารถปฏิบัติท่ารำที่รุกเข้าหานางได้ เป็นต้น ต่อไปนี้ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างภาพการรำเข้าคู่ของพระและนาง

ภาพที่ 1 ท่ายืนเข้าพระเข้านาง (โลมบน)

ที่มา : ภาพส่วนตัวของผู้วิจัย

แสดงโดย : (พระ) นางสาวเอกนันท์ พันธุรักษ์

(นาง) นางสาวจันทิมา ใหญ่ยิ่ง

ภาพที่ 2 ท่านั่งเข้าพระเข้านาง (โลมเอว)

ที่มา : ภาพส่วนตัวของผู้วิจัย

แสดงโดย : (พระ) นางสาวเอกนันท์ พันธุรักษ์

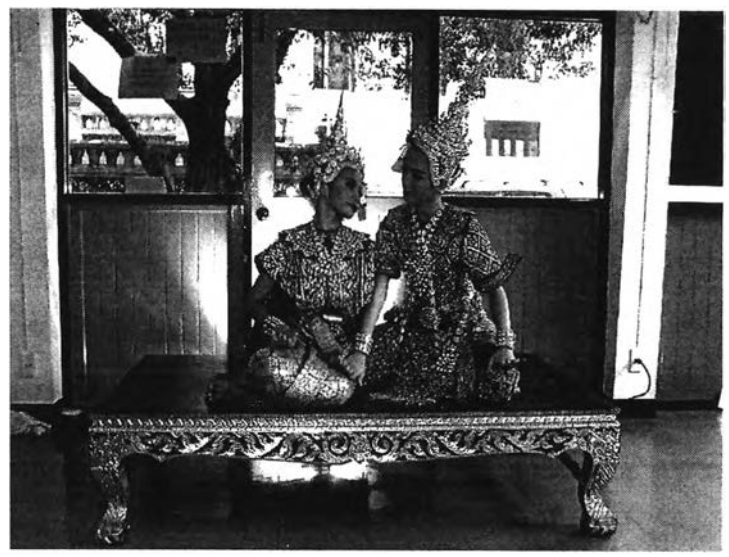
(นาง) นางสาวจันทิมา ใหญ่ยิ่ง

ภาพที่ 3 ท่านั่งเข้าพระเข้านาง (เชยคาง)

ที่มา : ภาพส่วนตัวของผู้วิจัย

แสดงโดย : (พระ) นางสาวเอกนันท์ พันธุรักษ์

(นาง) นางสาวจันทิมา ใหญ่ยิ่ง

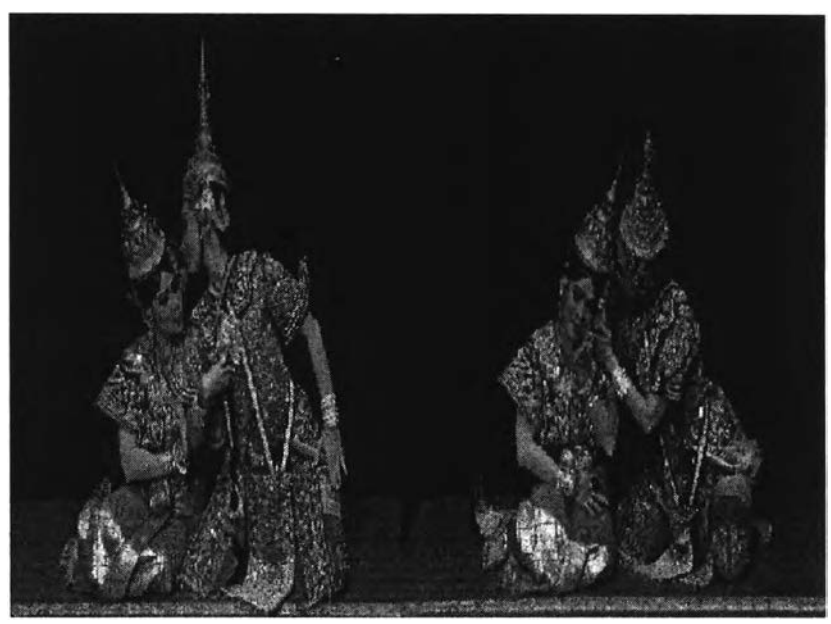


ภาพที่ 4 ท่านั่งเข้าพระเข้านาง (ถูขา)

ที่มา : ภาพส่วนตัวของผู้วิจัย

แสดงโดย : (พระ) นางสาวเอกนันท์ พันธุรักษ์

(นาง) นางสาวจันทิมา ใหญ่ยิ่ง



ภาพที่ 5 อิเหนาเกี้ยวบุษบา

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

แสดงโดย : (พระ) นางวนิดา กรินชัย

(นาง) นางสาวเสาวรักษ์ ยมะคุปต์

ภาพที่ 6 พระลอเข้าห้อง

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

แสดงโดย : (พระ) นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

(นางด้านขวาของพระ) นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

(นางด้านซ้ายของพระ) นางแพรวดาว พรหมรักษา

ภาพที่ 7 พระไวยเกี้ยวนางวันทอง

ที่มา : ภาพนางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

แสดงโดย : (พระ) นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

(นาง) นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

3.4 บทร้องและทำนองเพลง

3.4.1 บทร้อง

บทร้องในการแสดงละคร เป็นส่วนสำคัญที่ช่วยในการดำเนินเรื่องราวของละครนั้นๆ โดยผู้ชมจะสามารถทำความเข้าใจได้โดยง่ายว่า ตัวละครที่กำลังแสดงบทบาทต่างๆ บนเวที กำลังสื่ออะไรกับผู้ชมบ้าง ซึ่งผู้วิจัยได้กล่าวถึงบทร้องในเรื่องที่ศึกษาดังต่อไปนี้

1) บทร้องประกอบการรำเข้าพระเข้านางในเรื่องอิเหนา ตอนสั่งถ้ำ ระหว่างอิเหนากับบุษบา ที่ผู้วิจัยได้นำมาศึกษา มีลักษณะเป็นกลอนบทละคร จำนวน 2 คำกลอน ดังนี้

บทละครเรื่อง อิเหนา ตอนอิเหนาสั่งถ้ำ

- เพลงโอ้โลม -

สุดเอยสุดสวาท ช่างฉลาดแนมเหน็บเก็บมาว่า
ไม่เหมือนเช่นนั้นกัลยา จงอย่าปรารมหฤทัย
ว่าพลางทางกระถดเข้าหา จะถอยหนีพี่ยาไปข้างไหน
พระจุมพิศประกิดแก้มแนมใน อิงแอบแนบไว้สำราญรมย์

- ปี่พาทย์ทำเพลงโลม –

บทละครข้างต้น ให้ความหมายว่า อิเหนาได้กล่าวถึงความฉลาดของนางบุษบาที่ตัดพ้อต่อว่า แล้วจึงขยับเข้าใกล้นาง โดยการเข้าโลมจุมพิตและโอบกอดนางไว้อย่างมีความสุข

2) บทร้องประกอบการรำเข้าพระเข้านางในเรื่องพระลอ ตอนเข้าห้อง ระหว่างพระลอกับพระเพื่อน พระแพง ที่ผู้วิจัยได้นำมาศึกษา มีลักษณะเป็นกลอนบทละคร จำนวน 7 คำกลอน ดังนี้

- เพลงเสี่ยงเทียน -

เฉลิงบัลลังก์สุวรรณรัตน์ชัชวาล ภายใต้เพดานร่มขาว
ห้อยพวงคำจำปาดาราพราว สองพระสาวหมอบเมียงเคียงองค์

- ร้องเพลงลาวดำเนินทราย -

สามกษัตริย์โสมนัส แย้มสรวล ยวนเสน่หา สามปรีดา ร่าเริง บันเทิงสมร
แสนสุดรัก รักน้อง สองบังอร สองฉะอ้อนน้อ สองฉะอ้อนอ่อนคลอข้อจำนรรจ์
โอ้พระทอง ของสอง ยุพราช พระแสนสุดสวาท สองสาวสวรรค์

ได้ชื่น ได้ชม ภิรมย์ขวัญ บุญเพรง หากสรร สมเอย
พระเชยโฉม พระโลมวรนุช สองนางเอย แสนรักสาว
สองสาวสวยสุด เอ๊ะ สวยยอดมนุษย์ หยุดลม บ่หยุดรักเอย
พระเพื่อนไท้ วอนไหว้ ถวายสลาพระลอสรวล พระแพงชวน ชื่นชู้ หยิบพลูป้อน
พระเชยปราง นางแนบ แอบกำกร จุมพิตสมรน้อ จุมพิตสมรเมาสวาท ไม่คลาดคลอ
โอ้อกใครในพิภพ อกเอ๋ย ไม่ลบพระลอแล้ว
เสียวซ่านร่านจิต เชยชิด พระน้องแก้ว เป็นตาย ไม่แคล้ว องค์เอย
โฉมส่องฟ้า ชื่นหล้าฤาจาง สองสาวเอย ถึงสูญดิน
สูญดินสิ้นฟ้า เอ๊ะ ความรักสองรา ไฉนรู้ซา สร่างเอย

- ปี่พาทย์ทำเพลงตระนอน -

บทละครข้างต้นให้ความหมายว่า เมื่อพระลอกับพระเพื่อนพระแพงเข้าในห้องบรรทม ทั้งสามก็มีความยินดีที่ได้สุขสมหวังในความรัก นางทั้งสองก็ถวายการรับใช้เอาใจใกล้ชิดป้อนหมากพลูให้กับพระลอ ซึ่งพระลอก็เข้าโลมนางทั้งสองด้วยความรักที่มีต่อนาง

3) บทร้องประกอบการรำเข้าพระเข้านางในเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยเกี้ยวนางวันทอง ที่ผู้วิจัยได้นำมาศึกษา มีลักษณะเป็นกลอนบทละคร จำนวน 8 คำกลอน ดังนี้

บทละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ชุดพระไวยเกี้ยวนางวันทอง

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง -

- ร้องเพลงนกจาก -

เห็นนางหนึ่งเพิ่งรุ่นเจริญวัย งามละมัยมาเล่นชิงช้าอยู่
รูปทรงโสภาน่าเอ็นดู ใยมาอยู่ผู้เดียวในแดนไพร

- ร้องเพลงชาตรี -

น้องรัก ศิริลักษณ์เลิศล้ำเลขา
ช่างไม่กลัวผีสางกลางพนา กระไรกล้ามาอยู่แต่ผู้เดียว
พี่จะช่วยน้องรักชักชิงช้า(ชื่นใจเอย) เป็นเพื่อนแก้วแววตาในป่าเปลี่ยว
อย่าค้อนคมก้มหน้าไปท่าเดียว เชิญเหลียวพักตรามาพาที

-ร้องร่าย –

เมื่อนั้น นางจำแลงแกล้งทำเป็นเดินหนี
ค้อนคมก้มหน้าไม่พาที เด็ดได้มาลีแล้เดินดม

พระไวยเข้าใกล้นางพลางร้องหยอก พี่ขอดอกเถิดที่ห่อในผ้าห่ม
แม่งามพร้อมหอมกลิ่นมาตามลม พี่ขอชมเชยชื่นอุราเรียม

- ร้องโลมนอก -

โฉมแฉล้ม ช่างเหน็บแนมแนบชิดสนิทสนม
แม่ดวงแก้วแววตาอย่าปรารมภ์ จะขอชมเชยชื่นทุกคืนวัน
เป็นความจริงมิ่งเมียหามีไม่ จะมอบจิตมอบใจให้จอมขวัญ
จะถนอมกล่อมเกลี้ยงเลี้ยงกัน จนชีวันพี่จะม้วยด้วยนารี
พลางขยับจับผ้าสไบนาง ขอจูบปรางน้องนิดอย่าบิดหนี
แม่ดวงแก้วแววตาจงปราณี อย่าเบือนหนีหน่วงหนักชักช้าใย

บทละครข้างต้น ให้ความหมายว่า พระไวยเดินทางเพื่อจะออกไปรบเมื่อถึงกลางป่าก็ได้พบนางจำแลง (เปรตนางวันทองที่แปลงร่างเป็นหญิงสาว เพื่อดักรอไม่ให้ลูกชายออกไปรบ) นั่งไกวชิงช้าอยู่ ด้วยความคะนองหนุ่มน้อยก็เข้าเกี้ยวนาง โลมนาง และหยอกล้ออย่างสนุกสนาน นางนั้นก็ได้แต่ปัดป้องอยู่ในที

บทร้องในการแสดงละครนั้นเป็นการดำเนินเรื่องราวของเรื่องที่แสดง โดยทั้งนี้ผู้ประพันธ์บทจะบรรจุทำนองเพลงร้องให้ได้อารมณ์สอดคล้องกับเนื้อเรื่อง เพื่อให้ได้รับอรรถรสในการรับชมมากยิ่งขึ้น ทำนองเพลงจะช่วยทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์สุนทรีย์และคล้อยตามบทละคร ซึ่งบทรักก็ต้องใช้เพลงที่สื่อความหมายของความรัก เช่นกัน

3.4.2 ทำนองเพลง

ทำนองเพลงที่สื่อความหมายของอารมณ์รัก เกี้ยวพาราสี ที่ประกอบอยู่ในบทรำเข้าพระเข้านาง คือ ประเภทของเพลงโลมต่าง ๆ มีโลมต่าง ๆ โอ้โลมเพลงฉิ่ง โอ้โลมสิงโต ชาตรี เพลงดังกล่าวใช้เฉพาะในอารมณ์รักโดยมีหลักในการนำไปใช้ ดังต่อไปนี้

<u>เพลงฉิ่ง</u>

เพลงฉิ่งเป็นเพลงที่ใช้ประกอบกิริยาการเดินไปมาของตัวละคร เช่น การเดินชม การเดินมอง รวมไปถึงการเดินออกมาจากฉากด้วยเช่นกัน

เพลงนกจาก มี 2 ลักษณะ ดังนี้

1) เพลงเถา หลวงบำรุงจิตเจริญ (รูป สาตรวิสัย) ได้นำเพลงนกจากสองชั้นทำนองเก่าซึ่งใช้ประกอบการแสดงบทรักอาลัย อาวรณ์ มาแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้นและแต่งตัดเป็นชั้นเดียวครบเป็นเพลงเถาเมื่อ พ.ศ. 2495

2) เพลงทางเปลี่ยน หลวงประดิษฐ์ ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้นำเพลงนกจากสองชั้นทำนองเก่านี้มาแต่งเป็นทำนองทางเปลี่ยน ในอัตราจังหวะสองชั้น

ร้องร่าย

เพลงประกอบการแสดงละคร สำหรับพรรณนาที่ต้องการความรวดเร็ว เพลงร่ายแบ่งออกตามประเภทละคร ละครนอกเรียกร่ายนอก ละครในเรียกร่ายใน ละครชาตรีเรียกร่ายชาตรี

ชาตรี[6]

ชาตรี เป็นเพลงทำนองเก่าใช้ประกอบการแสดงละครใน บทบาทที่ตัวละครพลอดรักหรือเกี้ยวพาราสีกัน ถ้าใช้ประกอบการแสดงละครใน เรียกชาตรีใน ถ้าใช้ประกอบการแสดงละครนอก เรียกชาตรีนอก

โอ้ชาตรีนอก ,โอ้ชาตรีใน ,โอ้ชาตรี[7]

เป็นเพลงอารมณ์รัก ใช้ประกอบการแสดงละคร

โอ้โลม[8]

โอ้โลม เพลงประกอบการแสดงละคร ในบทบาทที่แสดงความรัก ความพึงพอใจ สุขใจ ของตัวละคร ละครนอกใช้เพลงโอ้โลมนอก ละครในใช้เพลงโอ้โลมใน

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์ชัยยะ ชาญมีศรี[9] วิธีการบรรเลงเพลงโลมที่มีขับร้องกับเพลงโลมที่ไม่มีขับร้อง มีความแตกต่างกัน คือ

- เพลงโลมที่มีขับร้อง ไม่มีหน้าทับ ใช้เป็นจังหวะอัตราของฉิ่งกำหนดเป็นเสียงยาว และสั้น " ฉิ่ง – ฉับ" สลับกันไปจนจบเพลง เช่น โอ้โลม ให้ดำเนินทำนองล้วน ๆ กับขับร้องจะมีรับบ้างหรือไม่มีรับร้องบ้างก็มี เป็นต้น

- เพลงโลมที่ไม่มีขับร้อง จะมีหน้าทับกำหนดเฉพาะ

---

[6] ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, สารานุกรมเพลงไทย (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2542), หน้า 122.

[7] เรื่องเดียวกัน, หน้า 480.

[8] เรื่องเดียวกัน, หน้า 483.

[9] สัมภาษณ์ ชัยยะ ชาญมีศรี, ดุริยางคศิลปินระดับ 8 กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 28 มีนาคม 2549.

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์สมชาย ทับพร[10] เพลงร้องขึ้นอยู่กับคำประพันธ์เป็นส่วนสำคัญ เพลงร้องในบทเข้าพระเข้านางนอกจากประเภทโอ้ต่าง ๆ หรือในบางเพลงก็ให้ความหมายใกล้เคียงก็จะเลือกนำมาใช้ เช่น เพลงทะเลบ้า เราก็ใช้ให้ความหมายในสิ่งที่สมปรารถนาก็ได้ ดังปรากฏในเรื่องเงาะป่า บทร้องว่า "ชมพลาเห็นสมปรารถนา" เป็นต้น

การใช้อารมณ์ในการขับร้องก็จะแตกต่างกันออกไป เพลงโอ้ต่าง ๆให้ความชัดเจนมากกว่าเพลงอื่น ๆ โดยจังหวะมีครึ่งจังหวะเช่นเดียวกับเพลงชมตลาด

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า ทำนองเพลงที่สื่อความหมายเรื่องของความรัก ในบทเข้าพระเข้านาง ผู้ประพันธ์จะกำหนดเลือกใช้ให้ถูกต้องตามประเภทของละคร และให้เข้ากับบทร้องของละครอย่างแนบเนียนเพื่อให้เกิดความไพเราะและทำให้ละครเป็นที่น่าติดตามมากยิ่งขึ้นอีกด้วย

3.4.3 เพลงหน้าพาทย์

เพลงหน้าพาทย์ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542[11] หมายถึง เพลงประเภทที่ใช้บรรเลงในการแสดงกิริยาอาการเคลื่อนไหวของตัวละคร เป็นต้น หรือสำหรับอัญเชิญเทพเจ้า ฤษี หรือบูรพาจารย์ ให้มาร่วมชุมนุมในพิธีไหว้ครู หรือพิธีมงคลต่าง ๆ

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์ชัยยะ ชาญมีศรี[12] เมื่อบรรเลงเพลงหน้าพาทย์โลมแล้วก็จะจบลงที่ตระนอน เทียบได้กับทางนาฏศิลป์ก็เป็นการร่วมรักหรือที่เราเรียกว่าร่วมหอลงโลงกัน

เพลงหน้าพาทย์ ที่ใช้ประกอบการเข้าพระเข้านางในการแสดงละคร ได้แก่

<u>เพลงโลม</u>[13]

เพลงสำหรับประกอบกิริยาเกี้ยวพาราสีของตัวละคร ในบทเข้าพระเข้านาง ในบางโอกาสใช้ควบคู่กับเพลงอื่นโดยเฉพาะเพลงตระนอน เรียกติดต่อกันว่า โลม - ตระนอน เมื่อประกอบละครในใช้เพลงโลมใน ถ้าละครนอกใช้เพลงโลมนอก

---

[10] สัมภาษณ์ สมชาย ทับพร, คีตศิลปินระดับ 8 ว.กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 28 มีนาคม 2549.

[11] ราชบัณฑิตยสถาน, <u>พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542</u> (กรุงเทพมหานคร: อักษรเจริญทัศน์, 2540), หน้า 800.

[12] สัมภาษณ์ ชัยยะ ชาญมีศรี, ดุริยางคศิลปิน 8 กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 28 มีนาคม 2549.

[13] เรื่องเดียวกัน, หน้า 397.

ตระนอน[14]

เพลงหน้าพาทย์ สำหรับประกอบกิริยาการนอนของตัวละครทั้งฝ่าย พระ นาง ยักษ์ ลิง ในบางโอกาสใช้บรรเลงติดต่อกับเพลงโลม เรียกว่า โลม – ตระนอน นอกจากนี้ยังเป็นเพลงประจำกัณฑ์ฉกษัตริย์ ของเทศน์มหาชาติ

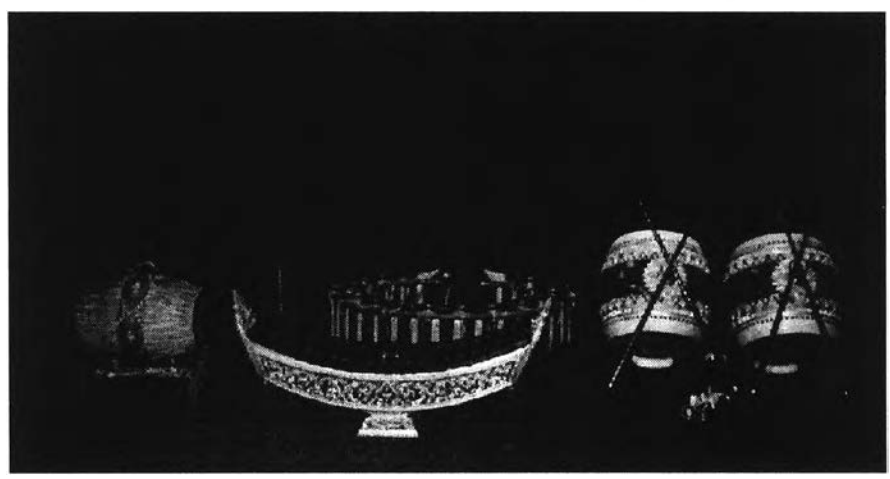
3.5 เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง

วงปี่พาทย์สำหรับประกอบการแสดง มีอยู่ 3 ขนาด แต่จะใช้วงขนาดใดขึ้นอยู่กับโอกาสและสถานที่แสดง แต่ส่วนใหญ่นิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่บรรเลง คือ

1. ปี่พาทย์เครื่องห้า
2. ปี่พาทย์เครื่องคู่
3. ปี่พาทย์เครื่องใหญ่

วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้

1. ปี่ใน
2. ระนาดเอก
3. ฆ้องวงใหญ่
4. ตะโพน
5. กลองทัด
6. ฉิ่ง 1 คู่

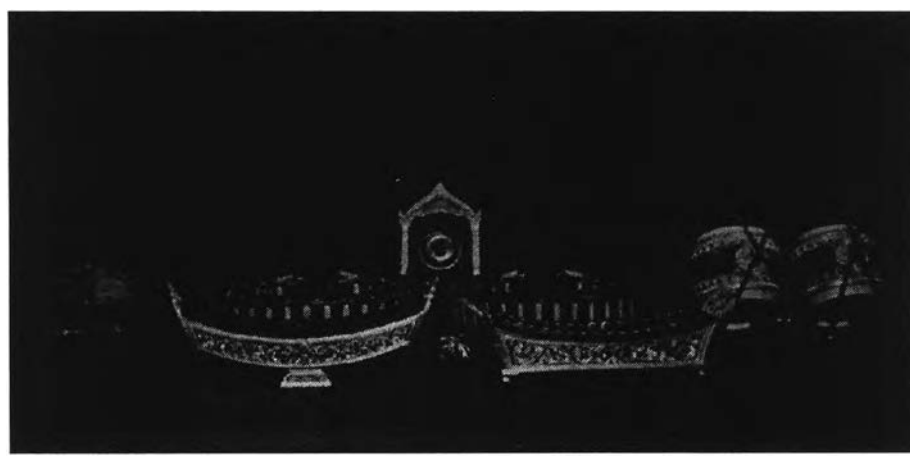


ภาพที่ 8 วงปี่พาทย์เครื่องห้า
ที่มา : ภาพส่วนตัวของผู้วิจัย

[14] เรื่องเดียวกัน, หน้า 161.

วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้

1. ปี่ใน
2. ปี่นอก
3. ระนาดเอก
4. ระนาดทุ้ม
5. ฆ้องวงใหญ่
6. ฆ้องวงเล็ก
7. ตะโพน
8. กลองทัด 1 คู่
9. ฉิ่ง 1 คู่
10. ฉาบเล็ก 1 คู่
11. ฉาบใหญ่ 1 คู่
12. โหม่ง
13. กรับ

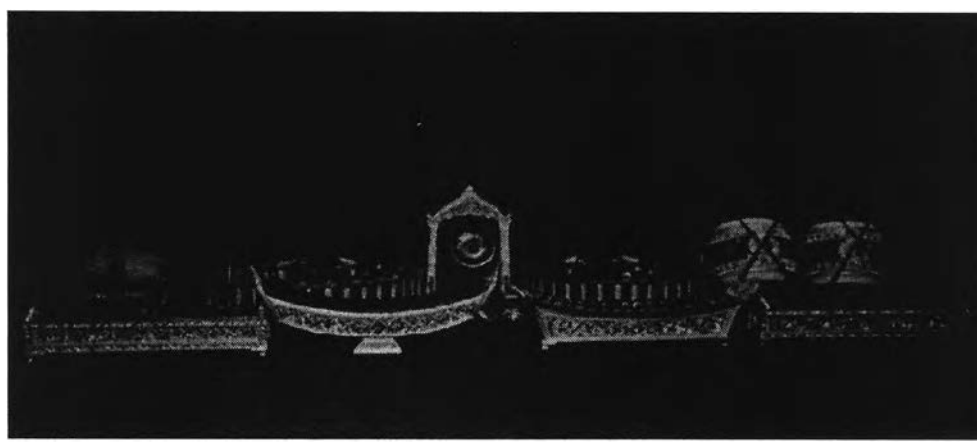


ภาพที่ 9 วงปี่พาทย์เครื่องคู่

ที่มา : ภาพส่วนตัวของผู้วิจัย

วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ดังนี้

1. ปี่ใน
2. ปี่นอก
3. ระนาดเอก
4. ระนาดทุ้ม(ไม้)
5. ระนาดเอก(เหล็ก)
6. ระนาด(ทุ้มเหล็ก)
7. ฆ้องวงใหญ่
8. ฆ้องวงเล็ก
9. ตะโพน
10. กลองทัด
11. ฉิ่ง 1 คู่
12. ฉาบเล็ก 1 คู่
13. ฉาบใหญ่ 1 คู่
14. โหม่ง
15. กรับ



ภาพที่ 10 วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

ที่มา : ภาพส่วนตัวของผู้วิจัย

3.6 เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

การแต่งกายนอกจากความวิจิตรสวยงามแล้ว ยังบ่งบอกถึงฐานะ บรรดาศักดิ์ ของตัวละคร ในการแสดงละครแต่ละประเภท ไม่ว่าจะเป็นละครใน ละครนอก หรือละครพันทาง จะปรากฏลักษณะเฉพาะตามแต่ละครประเภทนั้นๆ รวมถึงการใช้อุปกรณ์การแสดงต้องเป็นไปตามเรื่องหรือตอนที่ทำการแสดง เหล่านี้ล้วนเป็นส่วนประกอบทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

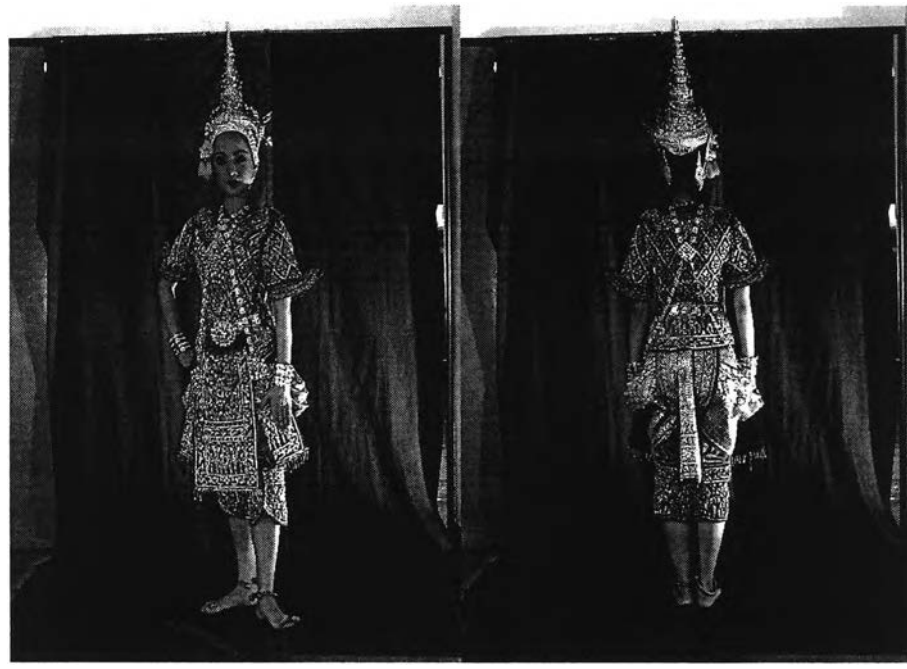
3.6.1 เครื่องแต่งกาย

ในหัวข้อเรื่องนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงการแต่งกายของตัวพระและตัวนาง ตามขอบเขตของละครที่ทำการวิจัย ได้แก่ การแต่งกายยืนเครื่องพระ – นาง ของอิเหนากับบุษบา พระลอกับพระเพื่อนพระแพง พระไวยกับนางวันทอง ดังนี้

<u>การแต่งกายยืนเครื่องพระ – นาง</u>

ตัวพระ

1. กำไลเท้า	2. สนับเพลา
3. ผ้านุ่ง(ภูษา) หรือพระภูษา	4. ห้อยข้าง หรือเจียรบาด หรือชายแครง
5. เสื้อ(ฉลององค์)	6. รัดสะเอว หรือรัดองค์
7. ห้อยหน้า หรือชายไหว	8. สุวรรณกนถอบ
9. เข็มขัด หรือปั้นเหน่ง	10. กรองคอ หรือนวมคอ
11. ตาบหน้า หรือตาบทับ	11. อินทรธนู
13. พาหุรัด	14. สังวาล
15. ตาบทิศ	16. ชฎา
17. ดอกไม้เพชร (อยู่ข้างซ้าย)	18. จอนหู หรือกรรเจียก
19. ดอกไม้ทัด (อยู่ด้านขวา)	20. อุบะ (อยู่ด้านขวา)
21. ธำมรงค์	22. แหวนรอบ
23. ปะวะหล่ำ	24. กำไลแผง หรือทองกร



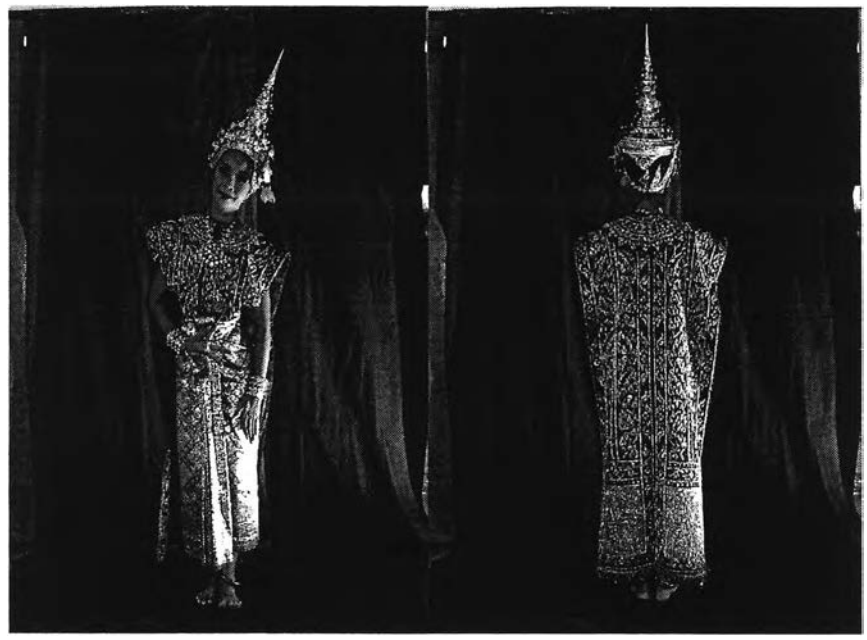
ภาพที่ 11 ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องพระ (ด้านหน้า – ด้านหลัง)

ที่มา : ภาพส่วนตัวของผู้วิจัย

แสดงภาพโดย : นางสาวเอกนันท์ พันธุรักษ์

ตัวนาง

1. กำไลเท้า
2. เสื้อในนาง
3. ผ้านุ่ง(ภูษา) หรือพระภูษา
4. เข็มขัด
5. สะอิ้ง
6. ผ้าห่มนาง
7. นวมนาง หรือกรองศอ หรือสร้อยนวม
8. จี้นาง หรือตาบทิศ
9. พาหุรัด
10. แหวนรอบ
11. ปะวะหล่ำ
12. กำไลตะขาบ
13. ทองกร
14. ธำมรงค์
15. มงกุฎ
16. จอนหู หรือกรรเจียก
17. ดอกไม้ทัด (อยู่ด้านซ้าย)
18. อุบะ (อยู่ด้านซ้าย)



ภาพที่ 12 ลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องนาง (ด้านหน้า - ด้านหลัง)
ที่มา : ภาพส่วนตัวของผู้วิจัย
แสดงภาพโดย : นางสาวจันทิมา ใหญ่ยิ่ง

<u>เครื่องแต่งกายอิเหนากับบุษบา</u>

อิเหนา

1. กำไลเท้า	2. สนับเพลา
3. ผ้านุ่ง(ภูษา) หรือพระภูษา	4. ห้อยข้าง หรือเจียรบาด หรือชายแครง
5. เสื้อ(ฉลององค์)	6. รัดสะเอว หรือรัดองค์
7. ห้อยหน้า หรือชายไหว	8. สุวรรณกนถอบ
9. เข็มขัด หรือปั้นเหน่ง	10. กรองคอ หรือนวมคอ
11. ตาบหน้า หรือตาบทับ	11. อินทรธนู
13. พาหุรัด	14. สังวาล
16. ตาบทิศ	16. ชฎา
18. ดอกไม้เพชร (อยู่ข้างซ้าย)	18. จอนหู หรือกรรเจียก
20. ดอกไม้ทัด (อยู่ด้านขวา)	20. อุบะ (อยู่ด้านขวา)
22. ธำมรงค์	22. แหวนรอบ
24. ปะวะหล่ำ	24. กำไลแผง หรือทองกร

ภาพที่ 13 ลักษณะการแต่งกายอิเหนา (ด้านหน้า – ด้านหลัง)

ที่มา : ภาพส่วนตัวของผู้วิจัย

แสดงภาพโดย : นางสาวพิมพ์รัตน์ นะวะศิริ

บุษบา

1. กำไลเท้า
2. เสื้อในนาง
3. ผ้านุ่ง(ภูษา) หรือพระภูษา
4. เข็มขัด
5. สะอิ้ง
6. ผ้าห่มนาง
7. นวมนาง หรือกรองศอ หรือสร้อยนวม
8. จี้นาง หรือตาบทิศ
9. พาหุรัด
10. แหวนรอบ
11. ปะวะหล่ำ
12. กำไลตะขาบ
13. ทองกร
14. ธำมรงค์
15. รัดเกล้ายอด
16. ดอกไม้ทัด (อยู่ด้านซ้าย)
17. อุบะ (อยู่ด้านซ้าย)

ภาพที่ 14 ลักษณะการแต่งกายบุษบา (ด้านหน้า)
ที่มา : ภาพนางสาวเสาวรักษ์ ยมะคุปต์
แสดงภาพโดย : นางสาวเสาวรักษ์ ยมะคุปต์

<u>เครื่องแต่งพระลอกับพระเพื่อนพระแพง</u>

พระลอ

1. กำไลเท้า	2. สนับเพลา
3. ผ้านุ่ง(ภูษา) หรือพระภูษา	4. ห้อยข้าง หรือเจียรบาด หรือชายแครง
5. เสื้อ(ฉลององค์)	6. รัดสะเอว หรือรัดองค์
7. ห้อยหน้า หรือชายไหว	8. สุวรรณกนถอบ
9. เข็มขัด หรือปั้นเหน่ง	10. กรองคอ หรือนวมคอ
11. ตาบหน้า หรือตาบทับ	11. อินทรธนู
13. พาหุรัด	14. สังวาล
17. ตาบทิศ	16. ชฎา (ยอดลาว)
19. ดอกไม้เพชร (อยู่ข้างซ้าย)	18. จอนหู หรือกรรเจียก
21. ดอกไม้ทัด (อยู่ด้านขวา)	20. อุบะ (อยู่ด้านขวา)
23. ธำมรงค์	22. แหวนรอบ
25. ปะวะหล่ำ	24. กำไลแผง หรือทองกร

ภาพที่ 15 ลักษณะการแต่งกายพระลอ (ด้านหน้า – ด้านหลัง)

ที่มา : ภาพส่วนตัวของผู้วิจัย

แสดงภาพโดย : นางสาววรรณพินี สุขสม

พระเพื่อน/พระแพง

1. ผ้านุ่ง
2. เสื้อตัวใน (เกาะอก)
3. เสื้อแขนกระบอก
4. สไบ
5. เข็มขัด
6. สร้อยคอ
7. ต่างหู
8. สร้อยข้อมือ
9. เกี้ยวซีก
10. ดอกไม้ (อยู่ข้างซ้าย)

ภาพที่ 16 ลักษณะการแต่งกายพระเพื่อน/พระแพง (ด้านหน้า)

ที่มา : ภาพนางวลัยพร กระทุ่มเขต

แสดงภาพโดย : นางแพรวดาว พรหมรักษา

นางวลัยพร กระทุ่มเขต

<u>เครื่องแต่งพระไวยกับนางวันทอง</u>

พระไวย

1. สนับเพลา
2. ผ้ายกทอง
3. เสื้อกำมะหยี่แขนยาวสีดำ คอตั้ง
4. คาดเข็มขัดทับ
5. เอวคาดผ้าสัปปะคต
6. หมวกทรงประภาส
7. สังวาล
8. ดาบ

ภาพที่ 17 ลักษณะการแต่งกายพระไวย (ด้านหน้า)
ที่มา : ภาพนางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ
แสดงภาพโดย : นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์

นางวันทอง

1. ผ้ายก
2. สไบชายเดียว
3. กระบังหน้า
4. สร้อยคอ
5. สังวาล
6. กำไลแผง
7. ปั่นเหน่ง
8. เข็มขัด
9. กำไลข้อเท้า

ภาพที่ 18 ลักษณะการแต่งกายนางวันทอง (ด้านหน้า)

ที่มา : ภาพนางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

แสดงภาพโดย : นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ

3.6.2 อุปกรณ์การแสดง

ในหัวข้อเรื่องนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงอุปกรณ์การแสดงของชุดการแสดง ตามขอบเขตของละครที่ทำการวิจัย ได้แก่ ชุดอิเหนาสั่งถ้ำ ชุดพระลอเข้าห้อง ชุดพระไวยเกี้ยวนางวันทอง ดังนี้

<u>ชุดอิเหนาสั่งถ้ำ</u>

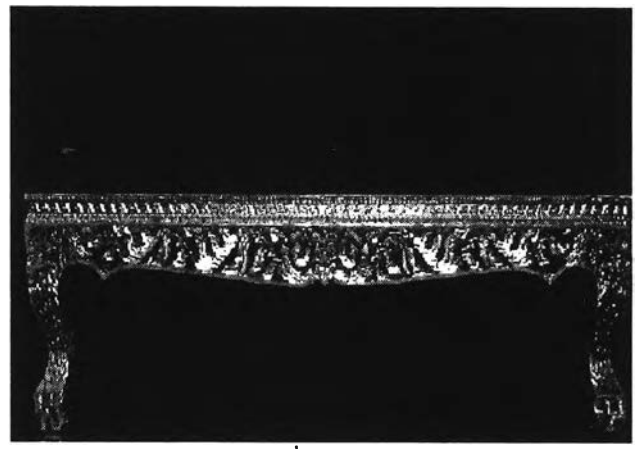
อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงชุดอิเหนาสั่งถ้ำ คือ เตียง มีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีขนาดกว้าง 1 เมตร ยาว 2 เมตร สูง 50 เซนติเมตร สามารถนั่งได้ 2 - 3 คน

<u>ชุดพระลอเข้าห้อง</u>

อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงชุดพระลอเข้าห้อง คือ เตียง มีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีขนาดกว้าง 1 เมตร ยาว 2 เมตร สูง 50 เซนติเมตร สามารถนั่งได้ 2 - 3 คน

ชุดพระไวยเกี้ยวนางวันทอง

อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงชุดพระไวยเกี้ยวนางวันทอง คือ ชิงช้ามีสายห้อยเป็นเถาวัลย์ติดกับแผ่นไม้สี่เหลี่ยมผืนผ้าเล็กๆ ขนาดสำหรับนั่งคนเดียว



ภาพที่ 19 เตียง

ที่มา : ภาพส่วนตัวของผู้วิจัย

ภาพที่ 20 ชิงช้า

ที่มา : ภาพส่วนตัวของผู้วิจัย

ภาพที่ 21 เครื่องราชูปโภค

ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3.7 โอกาสและสถานที่ใช้แสดง

3.7.1 โอกาส

ในส่วนของการรำเข้าพระเข้านางทั้ง 4 ชุด เป็นการรำที่อยู่ในการแสดงละครในอดีตเคยแสดงในโอกาสเฉลิมฉลองงานมงคลต่าง ๆ และแสดงถวายเจ้านายในวังสวนกุหลาบเพื่อความบันเทิง ซึ่งจำกัดอยู่ภายในวังเท่านั้น ครั้นต่อมาได้แพร่หลายให้ประชาชนชมมากขึ้นจนกระทั่งรัฐบาลเปิดสถาบันการศึกษาทางนาฏยศิลป์ การแสดงดังกล่าวจึงได้รับการฟื้นฟูและจัดแสดงเผยแพร่ให้ประชาชนชมเป็นประจำทุกอาทิตย์ และจัดขึ้นในวันสำคัญตามประเพณีไทยรวมทั้งวันสำคัญของพระบรมวงศานุวงศ์

3.7.2 สถานที่

แต่เดิมสถานที่แสดงมักแสดงที่เวทียกพื้นหรือสนามบริเวณในวังเจ้านาย แต่ในปัจจุบันแสดงในโรงละครที่มิดชิด เช่น โรงละครแห่งชาติ หอประชุมในมหาวิทยาลัยต่าง ๆ เป็นต้น หรือบางครั้งอาจแสดงกลางแจ้ง เช่น สังคีตศาลา เป็นต้น ลักษณะฉากจะเป็นไปตามเหตุการณ์ที่แสดงได้แก่ ฉากห้องบรรทม ฉากถ้ำ ฉากป่า

สรุป

การรำเข้าพระเข้านางปรากฏขึ้นตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย หลักฐานสำคัญคือการบันทึกในจดหมายเหตุลาลูแบร์ วรรณคดีปุณโณวาทคำฉันท์ และผลการวิจัยหัวข้อระบำสี่บท หลักฐานทั้ง 3 ชิ้นนี้ กล่าวถึงระบำ การจับระบำในการแสดงละคร และเรื่องที่แสดงละคร ล้วนมีรูปแบบของการรำโอ้โลม เกี้ยวพาราสี หรือรำเข้าพระเข้านางในการแสดงละครทั้งสิ้น

การรำเข้าพระเข้าพระเข้านางนั้นเป็นการรำคู่ เกี้ยวพาราสีระหว่างพระและนาง บทรำเป็นบทเกริ่น บทเกี้ยวพาราสี บทสังวาส และบทจากลา โดยมีกระบวนท่ารำที่เป็นมาตรฐานสอดแทรกกับกระบวนท่ารำที่เลียนแบบมาจากธรรมชาติ ใช้ประกอบในเพลงหน้าพาทย์หรือประกอบบทร้องในเรื่องที่แสดง โดยใช้วิธีการนั่งรำและยืนรำ โดยมีการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากสู่ลูกศิษย์แบบตัวต่อตัว

บุคคลที่สืบทอดท่ารำแบบเข้าพระเข้านางจากวังสวนกุหลาบ คือ คุณครูลมูล ยมะคุปต์ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ซึ่งครูทั้งสามท่านได้รับการถ่ายทอดท่ารำมาจากคณะครูในวังสวนกุหลาบ ซึ่งคณะครูกลุ่มนี้ต่างก็ได้รับความรู้มาจากคณะครูในยุคต้นรัตนโกสินทร์อีกชั้นหนึ่ง ระยะต่อมาครูทั้งสามท่านเข้ามาทำงานในกรมศิลปากร และร่วมกันถ่ายทอดกระบวนท่ารำเข้าพระเข้านาง จนกระทั่งมีการใช้สืบเนื่องกันมาถึงปัจจุบัน

ผู้แสดง ต้องเป็นผู้ที่ผ่านการคัดเลือกจากครูผู้สอนแล้วว่ามีความเหมาะสม ด้วยรูปร่างที่สมบูรณ์ หน้าตาดี และมีไหวพริบ สมควรที่จะได้รับการฝึกหัดเพื่อออกแสดง

บทร้องและทำนองเพลงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่จะช่วยในการดำเนินเรื่อง ลักษณะของกลอนบทละครเป็นกลอนสุภาพ ที่บรรจุทำนองเพลงร้องที่มีเนื้อหาในเรื่องของความรัก การเกี้ยวพาราสี เช่น เพลงโอ้โลม เพลงชาตรี เป็นต้น หรือบรรจุเพลงหน้าพาทย์เฉพาะที่ใช้ในการรำเข้าพระเข้านาง คือหน้าพาทย์โลม ตระนอน ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงรูปแบบของการแสดงละครแต่ละประเภทด้วย

วงดนตรีใช้วงปี่พาทย์สำหรับประกอบการแสดงมี 3 ขนาดด้วยกัน ได้แก่ วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ และวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ การนำไปใช้นั้นขึ้นอยู่กับโอกาส และสถานที่แสดง

ในส่วนของเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง การแต่งกายจะเป็นชุดเฉพาะของตัวละครที่แสดง มีรูปแบบเป็นไปตามประเภทของละครใน ละครนอก ละครพันทาง และละครเสภา ผู้แสดงต้องแต่งกายให้เป็นไปตามยศศักดิ์ของตัวละครในเรื่อง ซึ่งได้มีการกำหนดรูปแบบยืนเครื่องแบบหลวงเฉพาะละครแต่ละประเภท และใช้สืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน

การรำเข้าพระเข้านางแต่เดิมนั้น ปรากฏว่าให้มีการจัดแสดงอยู่ในละครประเภทต่างๆ เป็นเครื่องราชูปโภคขององค์พระมหากษัตริย์ ดังจะเห็นได้จากงานพระราชพิธีและงานรัฐพิธีตามที่พระมหากษัตริย์ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้แสดงเพื่อทอดพระเนตร ซึ่งสถานที่ที่ใช้แสดงส่วนใหญ่จะเป็นพื้นที่ของโรงละครที่มีลักษณะเป็นเวทียกพื้น มีฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงซึ่งเป็นไปตามเหตุการณ์ของเรื่องที่แสดง