รูปแบบท่ารำของนาฏศิลปินในบทชมโฉมสำมนักขาแปลง

Choreographic Patterns of The Dance Artist in The Admire Beauty of Sammanakkha Transform Her Body Episode

รวี เรืองศรี [1]
Rawee RuengSri

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้เป็นวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบท่ารำของนาฏศิลปินต้นแบบ ในบทชมโฉมสำมนักขาแปลง ใช้การเก็บข้อมูลแบบเจาะจงกับนาฏศิลปิน ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่ได้รับหน้าที่ในการเป็นต้นแบบในการประดิษฐ์ และถ่ายทอดท่ารำบทชมโฉมสำมนักขาแปลง ให้แก่นาฏศิลปินอื่น ๆ จำนวน 3 คน วิเคราะห์เนื้อหา เปรียบเทียบ แล้วอธิบายด้วยการพรรณนา ผลการวิจัย พบว่า รูปแบบท่ารำของนาฏศิลปิน ในบทชมโฉมสำมนักขาแปลง นาฏศิลปินประดิษฐ์ท่ารำโดยอิสระ แต่ต้องประกอบไปด้วย (1) ลักษณะที่ปฏิบัติตรงกันเป็นลักษณะรูปแบบเดียว ดังต่อไปนี้ (1.1) ใช้วิธีการชี้นิ้วบอกตำแหน่งในการสื่อความหมาย ได้แก่ ท่ารำในคำว่า ในราศี งามเนตร (1.2) ใช้การประดิษฐ์ท่าเคลื่อนมือจีบสัมพันธ์กับตำแหน่งที่ต้องการสื่อความหมาย ได้แก่ ท่ารำในคำว่า งามถัน (1.3) ใช้ภาษาท่าในชีวิตประจำวันในการสื่อความหมาย ได้แก่ ท่ารำในคำว่า ไม่มี งามเอว สรรพางค์ (1.4) ใช้ท่าจากท่ารำแม่บทในการสื่อความหมาย ได้แก่ ท่ารำในคำว่า ดังคันศิลป์ กรายกร (1.5) ใช้ท่าจากท่าละครรำมาตรฐานทั่วไป ได้แก่ ท่ารำในคำว่า เข้าไปหา เสด็จ บทจร (2) ช่วงของการเอื้อนแทรกระหว่างคำร้อง ลักษณะที่ปฏิบัติ ได้แก่ (2.1) การค้างท่าแล้วยักตัวไปมา (2.2) การกดเอว กดไหล่ แล้วหย่อนตึงข้อพับแขน กลับไปมาด้านซ้ายและขวา (2.3) การสาวจีบสลับมือไปมา (2.4) การสลัดจีบมือเดียว (2.5) การสลัดจีบสองมือสลับกันไปมา (2.6) การสลัดจีบสองมือพร้อมกัน และ (2.7) การเดินย่ำเท้า

คำสำคัญ: ท่ารำ, ชมโฉม, สำมนักขาแปลง

ABSTRACT

This qualitative research aimed to study the Choreographic Patterns of master dancers in admire beauty of Sammanakkha Transform her body Episode, The data were collected using a purposive sampling method involving three master dancers from the Office of the Performing Arts, Fine Arts Department. These dancers were specifically chosen as they were responsible for originating, inventing, and transmitting the dance movements for this Episode to other performers.The data analysis involved content analysis, comparison, and descriptive explanation.The research

[1] โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยขอนแก่น ฝ่ายมัธยมศึกษา (ศึกษาศาสตร์); **Email:** wraawhee@gmail.com

findings revealed that the dance movement patterns of the master dancers in this scene were invented by the dancers with significant freedom, but they must consist of:1.Standardization of Movement Repertoire : The research identifies a unified set of movements categorized by their communicative function: 1.1 Symbolic Pointing: Dancers use precise finger-pointing gestures to indicate specific locations or narrative elements, conveying abstract meaning 1.2 Physical Metaphor: The curled-fingertip hand position is executed in direct relation to a specific body part to symbolize and communicate its beauty 1.3 Naturalistic Expression: Everyday or naturalistic gestures are integrated to convey simple concepts or reference the body in general 1.4 Canonical Sourcing: Movements are drawn from the fundamental master dance text 1.5 General Theatrical Action: Standard theatrical gestures commonly utilized across the dance-drama repertoire are employed for general movement and stage directions 2. Embellishment During Vocal Extensions: The study details the use of movement ornamentation specifically applied during the melodic extension pauses in the sung narrative. These stylized embellishments include 2.1 Sustained Pose and Sway: Holding a fixed position while executing a subtle, rhythmic torso shift 2.2 Articulated Body Mechanics: Controlled manipulation of the joints, involving alternating shoulder and waist depression combined with rhythmic flexing and extending of the elbows 2.3 Wrist Flicking: Various forms of intricate wrist flicking or fanning motions using the curled-fingertip hand position, performed either alternately with both hands, simultaneously, or with a single hand 2.4 Alternating Hand Sweeps: Rhythmic, alternating passage of the hands across the body using the core hand gesture 2.5 Rhythmic Footwork: Subtle percussive stepping or stamping integrated into the ornamentation sequences

Keywords: Choreographic Patterns, Admire Beauty, Sammanakkha

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์นั้น มิได้เคยจัดแสดงจนครบทุกตอนตามท้องเรื่องในรามายณะ หรือแม้แต่บทละครเรื่องรามเกียรติ์ฉบับรัชกาล ที่ 1 ซึ่งถือได้ว่า มีเนื้อหาสมบูรณ์ที่สุดก็ตาม เป็นแต่เพียงการเลือกตอนต่าง ๆ มาจัดแสดงตามความพึงพอใจของผู้จัด และผู้ชมเท่านั้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547) ตอนที่ได้รับความนิยมสูงสุดในการนำมาแสดง ได้แก่ ตอนสำมนักขาก่อศึก และตามกวาง - ลักสีดา เฉพาะตอนสำมนักขาก่อศึก ตัวละครสำคัญ คือ นางสำมนักขา ซึ่งแปลงกายจากร่างยักษ์เป็นหญิงงาม เพื่อยั่วยวนพระราม ขณะลงสรง นิยมใช้การรำด้วยเพลงสีนวลใน ตามด้วยเพลงแขกบรเทศ สองชั้น ลักษณะท่ารำเป็นการรำตีบทตามคำร้องและใส่ท่ารำให้พอดีกับการเอื้อนแทรกระหว่างคำร้อง (สมบัติ แก้วสุจริต, 2561) แม้จะใช้คำร้องและทำนองเพลงแบบเดียวกันแต่ปรากฏรูปแบบของท่ารำที่หลากหลายกันไปในแต่ละศิลปินผู้แสดง (จตุพร รัตนวราหะ, 2552) สมควรที่จะเปรียบเทียบรูปแบบท่ารำของนาฏศิลปินต้นแบบผู้ประดิษฐ์ท่ารำ ในบทชมโฉมสำมนักขาแปลง ของกรมศิลปากร ไว้เพื่อเป็นแนวทางสำหรับศิลปินรุ่นใหม่ ได้นำไปปรับใช้สำหรับการงานสร้างสรรค์ท่ารำสำหรับโขน ละครรำ ทั้งบทชมโฉมสำมนักขาแปลง หรือตัวละครอื่น ๆ ที่มีบริบทใกล้เคียงกันได้

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อศึกษารูปแบบท่ารำของนาฏศิลปินต้นแบบ ในบทชมโฉมสำมนักขาแปลง

ขอบเขตการวิจัย

ขอบเขตด้านเนื้อหา ศึกษารูปแบบท่ารำของนาฏศิลปินต้นแบบ ในบทชมโฉมสำมนักขาแปลง ที่ใช้คำร้องจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับรัชกาลที่ 1 ซึ่งบรรจุด้วยเพลง สีนวลใน และแขกบรเทศ ขอบเขตด้านเวลา ศึกษาจากท่ารำ จากสื่อบันทึกท่ารำ และตัวนาฏศิลปินต้นแบบ ที่แสดงบทชมโฉมสำมนักขาแปลง ก่อนปี พ.ศ. 2568

แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การออกแบบหรือประดิษฐ์ท่ารำสำหรับการแสดงโขนและละครรำนั้น ไม่ได้เป็นเพียงการสร้างสรรค์รูปแบบใหม่เท่านั้น แต่ต้องอาศัยพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทยที่แข็งแรง ผสมผสานกับ หลักการทางสุนทรียศาสตร์ และการตีความวรรณคดี แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สามารถแบ่งออกได้ ดังนี้

1. แนวคิดและทฤษฎีพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย มีดังนี้
   -ทฤษฎีรำมาตรฐาน (แม่บท/จารีตนาฏศิลป์)
   -ทฤษฎีการตีบท (การแปลความหมายของคำร้อง)
   -ทฤษฎีนาฏยลักษณ์ (Characterization)
2. ทฤษฎีการสร้างสรรค์และสุนทรียศาสตร์ มีดังนี้
   -แนวคิดนาฏยประดิษฐ์ (Choreography/Creative Dance)
   -ทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์ (Aesthetic Principles)
   -แนวคิดการตีความบทวรรณคดีใหม่ (Interpretation)
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษากระบวนท่ารำนางแปลง ในการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ กรณี ฉุยฉายศูรปนขา ของ พิมพ์เดือน ดวงตา (2562) นำมาใช้ในการศึกษาและเปรียบเทียบความแตกต่างของกระบวนท่ารำในบทเดียวกันที่ถ่ายทอดโดยศิลปินหลายท่าน

งานวิจัยเรื่อง แนวทางการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์จากเรื่อง รามเกียรติ์ ของ ชัชชัย วัฒนวดี (2560) นำมาใช้ศึกษาการประดิษฐ์ท่ารำใหม่ให้กับตัวละครที่ไม่เคยมีท่ารำมาก่อน หรือการสร้างสรรค์ชุดการแสดงใหม่

งานวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์กระบวนท่ารำและกลวิธีการแสดงบทนางแปลง ของ อรอนงค์ ปานเพ็ง (2563) มาใช้ในการวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ การวิเคราะห์บุคลิกภาพ ความเชื่อ หรือแรงจูงใจของตัวละคร เพื่อนำไปสู่การออกแบบท่ารำที่ตรงกับบทบาทมากขึ้น

ระเบียบวิธีวิจัย

ใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยการสำรวจนาฏศิลปิน ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่ได้รับหน้าที่ในการแสดงบทบาทนางสำมนักขาตัวแปลง และได้ผ่านการรำในบทชมโฉม ขออนุญาตและกำหนดรูปแบบการแสดง ทำหนังสือขออนุญาตจากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร และประสานงานกับศิลปินทั้ง 3 ท่าน เพื่อ

กำหนดวัน-เวลา ในการบันทึกการแสดง "บทชมโฉมสำมนักขาแปลง" ให้ศิลปินสาธิตการรำในช่วงดังกล่าวนี้ เก็บเป็นฐานข้อมูล บันทึกวิดีโอและภาพนิ่ง เพื่อใช้ในการวิเคราะห์และถอดท่ารำอย่างละเอียด (Motion Analysis) นำมาเปรียบเทียบกันในแต่ละคำร้องและทำนองการเอื้อนแทรก โดยใช้แบบสังเกตเป็นเครื่องมือในการวิจัย นำไปสู่การถอดท่ารำ (Transcription): นำวิดีโอที่บันทึกไว้มาถอดท่ารำอย่างละเอียด โดยใช้นาฏยศัพท์ หรือระบุตำแหน่งการเคลื่อนที่ และจังหวะของดนตรี ที่สอดคล้องกัน

แล้ววิเคราะห์ข้อมูล (Data Analysis) มาจัดทำเป็น ข้อมูลเปรียบเทียบ (Comparative content) ตามโครงสร้างเพลง (สีนวล/แขกบรเทศ)

การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis): วิเคราะห์ความแตกต่างใน 3 ด้าน

1. ด้านท่ารำ (Movement) เปรียบเทียบนาฏยศัพท์ที่ใช้ในการตีบท (เช่น การใช้มือ, การใช้เท้า, ระดับวง)

2. ด้านการตีบท (Interpretation) วิเคราะห์ว่าท่ารำใดถูกใช้ตีความคำร้องเดียวกัน และมีการใช้ท่ารำแบบเฉพาะตัว (Idiosyncratic Movement) ในช่วงเอื้อนอย่างไร

3. ด้านกลวิธีการแสดง (Performance Style) วิเคราะห์ความรู้สึก, การใช้สายตา, และความหนัก-เบาของอารมณ์ที่แสดงออกในแต่ละส่วนของเพลง

แล้วจึงสรุปผลการเปรียบเทียบเพื่อหารูปแบบที่โดดเด่น และ แนวทางที่เป็นไปได้ สำหรับการสร้างสรรค์ท่ารำในบทบาทที่มีบริบทคล้ายคลึงกันตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

ผู้ให้ข้อมูลหลัก

ใช้การเก็บข้อมูลแบบเจาะจงกับ นาฏศิลปิน ของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่ได้รับหน้าที่ในการเป็นต้นแบบในการประดิษฐ์ ถ่ายทอดท่ารำ ในบทบาทนางสำมนักขาตัวแปลง ในบทชมโฉม ให้กับนาฏศิลปินอื่น ๆ จำนวนทั้งสิ้น 3 ท่าน

ประกอบไปด้วย

1. อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ
2. อาจารย์วรวรรณ พลับประสิทธิ์
3. อาจารย์พรทิพย์ ทองคำ

เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา

แบบสังเกต (Observation) ที่นำโครงสร้างมาจาก บทขับร้องสำหรับใช้รำในช่วงชมโฉมตนเองของนางสำมนักขาตัวแปลง

สังเกตหลังท่ารำสอดสร้อยในเพลงรัว แล้วป้องหน้า เป็นต้นไป

คำร้องในทำนองเพลง สีนวลใน

งามทรงงามองค์อรชร งามดังอัปสรในราศี
งามคมงามขำงามที งามเนตรไม่มีราคิน
งามถันดั่งดวงบุษบง งามขนงวงวาดดั่งคันศิลป์
งามเอวองค์อ่อนดังกินริน งามสิ้นสรรพางค์กายา

คำร้องในทำนองเพลง แขกบรเทศ สองชั้น

เมียงชะม้ายกรายกรลีลาศ ทอดระทวยนวยนาดเข้าไปหา
หยุดอยู่ที่ริมมรคา คอยท่าเสด็จบทจร

ผลการวิจัย

พบความเหมือนและต่างกัน ในรูปแบบท่ารำของศิลปินต้นแบบทั้ง 3 ท่าน ที่ปรากฏสัมพันธ์กับบทร้อง ดังต่อไปนี้

งามทรงงามองค์ - เอื้อนแทรก - อรชร

อาจารย์รัจนา : ก้าวไขว้เท้าซ้าย มือขวาวงล่าง มือซ้ายจีบส่งหลัง แล้วเปลี่ยนเป็น ก้าวไขว้เท้าขวา มือซ้ายวงเหยียด มือขวาจีบส่งหลัง - ก้าวไขว้เท้าขวา สาวจีบมือยาวสลับกันสองด้าน – วิ่งขึ้น ก้าวไขว้เท้าขวา แล้วจีบตะล่อมมือขวาเป็นวงบน มือซ้ายเป็นวงล่าง

อาจารย์วรวรรณ : ก้าวไขว้เท้าขวา หยิบจีบมือขวา ตั้งท่างาม แล้วทำทิศตรงข้ามในคำว่างามองค์ - ก้าวไขว้เท้าขวา จีบหงายแขนตึงสองแขน สลัดจีบเป็นวงกลาง ทำกลับไปมาจนหมดจังหวะ – ก้าวไขว้เท้าซ้าย ตั้งวงเหยียดสองมือกดเอวกดไหล่ หย่อนข้อพับแขนสลับไม่มา

อาจารย์พรทิพย์ : ก้าวไขว้เท้าซ้าย มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายหยิบจีบ ปล่อยเป็นวงเหยียด แล้วก้าวไขว้เท้าขวา วาดวงสวมเข้าหาตัว - ก้าวไขว้เท้าขวา - ขัดจีบไว้ระดับอก สลัดจีบเป็นขัดวงระดับอก ทำจนหมดจังหวะ - ก้าวหน้าเท้าขวา กางวงกลาง กดเอวกดไหล่สลับไปมาซ้ายขวา

พบว่า ศิลปินทั้ง 3 ท่าน ที่ใช้ภาษาท่า ที่แตกต่างกันทั้งหมด

งามดั่งอัปสร - เอื้อนแทรก - ในราศี

อาจารย์รัจนา : ก้าวหน้าเท้าขวา เท้าซ้ายกระดกหลัง มือซ้ายจีบปรกหน้า มือขวาจีบส่งหลัง - วงบน และคว่ำวงแขนตึงสลับไปมาสองด้าน -ก้าวไขว้เท้าซ้าย จีบแหวกสองมือแล้วทำท่าแอบทางซ้าย

อาจารย์วรวรรณ : ก้าวไขว้เท้าขวา หยิบจีบมือขวา ตั้งท่างาม แล้วก้าวไขว้เท้าซ้าย ชี้กดมือขวาสูงระดับศีรษะ มือซ้ายจีบส่งหลัง - ดึงจีบมือขวาจากกลางตัว เป็นจีบปรกข้าง แล้วสลัดจีบกลับไปมา – ก้าวไขว้เท้าขวา มือซ้ายชี้กดสูงระดับศีรษะ เท้าซ้ายกระดกหลัง

อาจารย์พรทิพย์ : หันหน้าเสี้ยวขวา ก้าวไขว้เท้าขวา ม้วนมือเป็นท่าผาลาที่วงบนเป็นมือซ้าย - หยิบจีบ จีบมือขวาทิ้งลงเป็นคว่ำวงแขนงอ สลับกับวงล่าง เดินย่ำเท้าจนหมดจังหวะ - ก้าวไขว้เท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาชี้กดระดับใบหน้า

พบว่า นาฏศิลปินส่วนใหญ่ใช้ท่า ชี้นิ้วในระดับสูง เป็นการสื่อความหมาย คำว่าในราศี คือจักรราศี สวรรค์ชั้นฟ้า

งามคมงามขำ - เอื้อนแทรก - งามที

อาจารย์รัจนา : ก้าวไขว้เท้าขวา มือซ้ายจีบเข้าหาหางคิ้ว มือขวาจีบส่งหลัง แล้วก้าวไขว้เท้าซ้าย มือซ้ายจีบชายพก มือขวาเท้าสะเอว – ฉายเท้าแล้วถอนเท้าลงวางหลังทีละข้างลงไปเรื่อย ๆ จนหมดจังหวะ - ก้าวไขว้เท้าขวาขยั่นเท้า มือซ้ายวงเหยียด มือซ้ายคว่ำวงแขนงอ

อาจารย์วรวรรณ : ก้าวไขว้เท้าซ้าย หยิบมือขวาเป็นมางาม แล้ว ก้าวไขว้เท้าขวา เท้าสะเอว – ลักคอตามจังหวะ - ก้าวไขว้เท้าซ้าย ดึงจีบทิ้งข้างตัวเป็นคว่ำวงแขนงอ มือซ้ายจีบคว่ำระดับชาย แล้วสลัดจับสลับมือ 1 ครั้ง

อาจารย์พรทิพย์ : ก้าวไขว้เท้าขวา มือขวาจีบชายพก มือซ้ายทำท่ายิ้ม แล้วทำท่าอาย – ยกสองฝ่ามือช้อนใต้คาง ยักตัวจนหวดจังหวะ - ถอยแล้วก้าวไขว้เท้าขวา ทำท่างาม ที่มือขวาเป็นวงบัวบาน

พบว่า ศิลปินทั้ง 3 ท่าน ที่ใช้ภาษาท่า ที่แตกต่างกันทั้งหมด

งามเนตรไม่มี - เอื้อนแทรก - ราคิน

อาจารย์รัจนา : ก้าวไขว้เท้าซ้าย มือทั้งสองหยิบจีบจีบบริเวณดวงตา - ก้าวไขว้เท้าขวา ส่ายสองมือระดับชายพก - เท้าซ้ายก้าวไขว้ จีบผ่านดวงตาด้วยมือซ้าย มือขวาจีบส่งหลัง แล้วสลับข้าง

อาจารย์วรวรรณ : ก้าวไขว้เท้าขวา มือซ้ายชี้ที่ตาข้างขวา มือขวาจีบส่งหลัง แล้วก้าวไขว้เท้าซ้าย มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาส่ายมือระดับเอว - มือขวาจีบชายพก พร้อมสลัดจีบ ลักคอตามจังหวะ มือซ้ายจีบส่งหลัง – ก้าวไขว้เท้าขวา มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาตบหน้าขา 1 ครั้ง

อาจารย์พรทิพย์ : ก้าวไขว้เท้าซ้าย สองมือจีบแหวกระดับดวงตา ก้าวไขว้เท้าขวา ส่ายสองมือระดับชายพก - ปาดมือเป็นท่ารำยั่ว ที่จีบส่งหลังมือขวา ฉายเท้าขวาวางหลัง สลับทำอีกซ้าย อีก 1 ครั้ง – ก้าวไขว้เท้าซ้าย ขัดวงระดับอก ดึงวงออกเป็นจีบคว่ำแขนตึง

พบว่า ศิลปินทั้ง 3 ท่าน ที่ใช้ภาษาท่าที่คล้ายคลึงกันในการสื่อความหมายเกี่ยวกับ ดวงตา ด้วยการชี้ที่ดวงตา แต่ส่วนใหญ่ใช้การจีบมือระดับดวงตา แต่ คำว่า “ไม่มี” ส่วนใหญ่ใช้การส่ายสองมือ

งามถันดั่งดวง - เอื้อนแทรก - บุษบง

อาจารย์รัจนา : เดินย่ำเท้าตามจังหวะ – ค่อย ๆ สอดจีบหงายสองมือ ขึ้นผ่านหน้าอก- ก้าวไขว้เท้าซ้าย คลายจีบออกแล้วทำวงกลางสองมือ

อาจารย์วรวรรณ : ก้าวไขว้เท้าซ้าย มือซ้ายหยิบจีบ ตั้งท่างาม และสอดจีบหงายสองมือขึ้นผ่านหน้าอก - สลัดจีบปรกข้างสลับวงกลางจนหมดจังหวะ - เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือซ้ายหยิบจีบ ตั้งท่างาม

อาจารย์พรทิพย์ : สอดจีบหงายระดับอกขึ้นเป็นวงบัวบาน - เดินย่ำเท้าจนหมดจังหวะ แต่จังหวะสุดท้ายกางวงกลางสองมือ - ก้าวไขว้เท้าขวา ช้อนมือขึ้นขัดจีบหงายระดับใบหน้า

พบว่า ศิลปินทั้ง 3 ท่าน ใช้การสอดจีบหงายขึ้นผ่านหน้าอกในการสื่อความหมายถึงเต้านม และเมื่อมือจีบผ่านหน้าอกไปแล้ว จึงยกขึ้นทำท่าที่สื่อถึงดอกบัวโดยไม่ซ้ำแบบกัน

งามขนงวงวาด – เอื้อนแทรก - ดั่งคันศิลป์

อาจารย์รัจนา : ก้าวไขว้เท้าขวา แล้วสลับเท้าซ้าย วาดนิ้วชี้สองมือจากหัวคิ้วไปหางคิ้ว – หยิบจีบคว่ำแขนงอพลิกเป็นจีบหงายแขนงอแล้วดึงมือมาขัดจีบระดับกลางอก - ก้าวหน้าเท้าขวา มือขวาจีบปรกข้าง มือซ้ายวงเป็นท่าแผลงศร

อาจารย์วรวรรณ : ก้าวไขว้เท้าขวา มือทั้งสองข้างชี้เข้าหาหัวคิ้วโดยแอ่นท้องนิ้วออก แล้วมือขวาจีบปรกหน้า – สลัดจีบออก กลับไปมาจนหมดจังหวะ มือซ้ายจีบส่งหลัง - ก้าวหน้าเท้าขวา มือขวาจีบปรกข้าง มือซ้ายวงเป็นท่าแผลงศร

อาจารย์พรทิพย์ : ก้าวไขว้เท้าซ้าย สองจีบแตะนิ้วชี้เข้าคิ้ว ก้าวไขว้เท้าขวา พลิกท้องนิ้วออก วาดนิ้วชี้โค้งลงแยกจากกันระดับคิ้ว – ก้าวไขว้เท้าซ้าย ทำท่าสอดสร้อยมาลาแปลง สลับมือไปมาจนหมดจังหวะ - ก้าวข้างเท้าซ้าย มือขวาจีบปรกข้าง มือซ้ายวงเป็นท่าแผลงศร พร้อมกระดกเสี้ยวเท้าขวา

พบว่า ศิลปินทั้ง 3 ท่าน ใช้การชี้นิ้วสองมือ ชี้เข้าหาคิ้วในการสื่อถึงคิ้ว และใช้ท่าแผลงศร ในการสื่อความหมายถึง ลักษณะอ่อนโค้งของคิ้วที่เหมือนคันศร

งามเอวองค์อ่อน - เอื้อนแทรก - ดังกินริน

อาจารย์รัจนา : เท้าสะเอวสองมือ ค่อย ๆ เดินย่ำเท้า - สาวจีบมือมือสั้นสลับสองมือไปมา - ทำวงกลางสองมือทำท่าโผบิน

อาจารย์วรวรรณ : ก้าวไขว้เท้าซ้าย สองมือเท้าสะเอว - มือซ้ายจีบหงายแขนตึง มือขวาวงเหยียดทำสลับมือกันไปมา เดินย่ำเท้า จนหมดจังหวะ - จีบส่งหลังสองมือ แล้วดึงเป็นวงกลางสองมือลักษณะโผบิน

อาจารย์พรทิพย์ : ก้าวไขว้เท้าซ้าย สองมือเท้าสะเอว - มือขวาคว่ำวงแขนตึง มือซ้ายวงต่อศอก สลับข้างไปมาจนหมดจังหวะ – แทงมือแล้วยกเป็นวงกลางสองมือลักษณะโผบิน

พบว่า ศิลปินทั้ง 3 ท่าน ใช้การเท้าสะเอวในการสื่อถึงเอวที่คอดอ่อน และใช้ท่าโผบิน ด้วยการกางวงกลางสองมือ ในการสื่อความหมายว่า เหมือนกินรี

งามสิ้นสรรพางค์ - เอื้อนแทรก - กายา

อาจารย์รัจนา : ก้าวไขว้เท้าซ้าย รูดจีบสองมือลงผ่านลำตัวกางออกเป็นวงเหยียด – โย้ตัวถ่ายน้ำหนักหน้าหลังกลับไปมา -วิ่งขึ้น แล้วก้าวไขว้เท้าซ้าย มือซ้ายทำท่าอาย ขวาจีบส่งหลัง

อาจารย์วรวรรณ : ก้าวไขว้เท้าซ้าย มือซ้ายทำวงเหยียดยื่นออกข้างหน้า มือขวาลูบแขนซ้าย แล้วทำสลับด้านกัน โดยที่ไม่เปลี่ยนรูปแบบเท้า - ทำสลับในลักษณะก่อนนี้จนหมดจังหวะ - ทำท่าแหวกเหมือนท่าแปลงกาย วิ่งวนทางขวา

อาจารย์พรทิพย์ : ก้าวไขว้เท้าขวา ทำท่าเรียงหมอน - ยืนผสมครึ่งเท้าซ้าย มือขวาลูบแขนซ้าย แล้วทำอีกด้านสลับกันอีกครั้ง จังหวะสุดท้ายก้าวไขว้เท้าซ้าย ขัดจีบระดับอกแล้วสลัดออกเป็นวงกลาง – ก้าวไขว้เท้าขวา แล้วจีบหงายแขนตึงสองแขน

พบว่า ศิลปินส่วนใหญ่ ใช้การมือข้างหนึงลูบแขนอีกข้าง สลับกัน เป็นการสื่อความหมายถึง งามทั้งตัว

เมียงชะม้าย – กรายกร - ลีลาศ

อาจารย์รัจนา : ปาดวงมือซ้ายผ่านหน้า มือขวาจีบส่งหลัง - ทำท่ากรายมือด้วยมือขวา แล้วก้าวไขว้เท้าขวา – สุดท่ากรายมือพร้อมก้าวไขว้เท้าขวา

อาจารย์วรวรรณ : ก้าวไขว้เท้าขวา มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวากวักจีบ ม่าไว้ระดับปาก คล้ายท่ายิ้ม - ก้าวไขว้เท้าซ้าย จีบกรายมือข้างซ้าย แล้วเปลี่ยนมาทำข้างขวา - ก้าวไขว้เท้าขวา จีบตะล่อมมือ แล้ววางเป็นบนมือขวา วงล่างมือซ้าย

อาจารย์พรทิพย์ : ก้าวไขว้เท้าซ้าย มือขวาจีบส่งหลัง มือซ้ายวาดวงเข้าหาระดับใบหน้าเป็นท่าชำเลือง - ทำท่ากรายมือขวา – สุดท่ากรายมือแล้วขยั่นเท้า

พบว่า ศิลปินทั้ง 3 ท่าน ใช้ท่าจีบกรายมือเช่นเดียวกันในการสื่อความหมายในคำร้องกรายกร

ทอดระทวย - นวยนาด - เข้าไปหา

อาจารย์รัจนา : ก้าวไขว้เท้าขวา ยื่นจีบส่งหน้ามือขวา มือซ้ายจีบส่งหลัง - ก้าวไขว้เท้าซ้าย ตะล่อมมือแล้วมือซ้ายวงบน มือขวาวงล่าง – ก้าวไขว้เท้าขวา มือซ้ายวงเหยียด มือขวาคว่ำคว่ำวงแขนงอ

อาจารย์วรวรรณ : ก้าวไขว้เท้าขวา จีบปรกข้างสองมือ - ก้าวไขว้เท้าซ้าย ดึงจีบออกเป็นท่ากรายมือที่สุดท่าด้วยวงบนมือขวา มือซ้ายจีบส่งหลัง – ท่าเดินก้าวเท้าซ้าย

อาจารย์พรทิพย์ : ก้าวไขว้เท้าซ้าย มือขวาจีบส่งหลัง มือซ้ายหยิบจีบ - แล้วมือซ้ายตั้งจีบส่งหน้า - ทำท่าเดินก้าว 2 ครั้ง ก้าวซ้ายแล้วก้าวขวา

พบว่า ศิลปินทั้ง ส่วนใหญ่ ใช้ท่าเดิน ในการสื่อความหมาย คำร้อง “เข้าไปหา”

หยุดอยู่ – ที่ริม - มรคา

อาจารย์รัจนา : ท่ายืนพักตัวนาง มือซ้ายจีบชายพก - ก้าวไขว้เท้าซ้าย มือขวาวงล่าง มือซ้ายจีบส่งหลัง - ชะโงกหน้ามอง

อาจารย์วรวรรณ : ท่ายืนพักตัวนาง มือซ้ายจีบชายพก - เท้าขวาก้าวไขว้ มือซ้ายชี้กดแล้วกวดข้อมือมือขวาจีบส่งหลัง

อาจารย์พรทิพย์ : ท่ายืนยืนพักตัวนาง มือขวาจีบชายพก - ท่ายืนพักตัวนาง มือซ้ายจีบชายพก

พบว่า ศิลปินทั้ง 3 ท่าน ใช้ท่ายืนพักใน คำร้อง “หยุดอยู่”

คอยท่า – เสด็จ - บทจร

อาจารย์รัจนา : ก้าวไขว้เท้าขวา – ช้อนสองมือเท่ากันเป็นท่าเชิญ - คว่ำฝ่ามือทำท่าเรียกสองมือแล้ววิ่งวนรอบตัวไปทางขวา

อาจารย์วรวรรณ : เท้าซ้ายก้าวไขว้ สองมือเท้าสะเอว - คว่ำฝ่ามือทำท่าเรียกสองมือ แล้ววิ่งวนรอบตัวไปทางซ้าย

อาจารย์พรทิพย์ : ก้าวไขว้เท้าซ้าย สองมือเท้าสะเอว – ก้าวไขว้เท้าขวา ช้อนสองมือทำท่าเชิญทางซ้าย - คว่ำฝ่ามือทำท่าเรียกสองมือ แล้ววิ่งวนรอบตัวไปทางขวา

พบว่า ศิลปินส่วนใหญ่ใช้ท่าเชิญ ในคำร้อง “เสด็จ” และใช้ท่าเรียกสองมือ แล้วจึงวิ่งวนรอบตัวโดยส่วนใหญ่ วิ่งวนทางขวา ในคำว่า “บทจร”

สรุปและอภิปรายผล

รูปแบบท่ารำของนาฏศิลปิน ในบทชมโฉมสำมนักขาแปลง ท่าส่วนใหญ่ นาฏศิลปินจะประดิษฐ์ท่ารำโดยอิสระ แต่ต้องประกอบไปด้วย

1. ลักษณะที่ปฏิบัติตรงกันเป็นลักษณะรูปแบบเดียว ดังต่อไปนี้

1.1 ใช้วิธีการชี้นิ้วบอกตำแหน่งในการสื่อความหมาย ได้แก่ ท่ารำในคำว่า ในราศี งามเนตร

1.2 ใช้การประดิษฐ์ท่าเคลื่อนมือจีบสัมพันธ์กับตำแหน่งที่ต้องการสื่อความหมาย ได้แก่ ท่ารำในคำว่า งามถัน

1.3 ใช้ภาษาท่าในชีวิตประจำวันในการสื่อความหมาย ได้แก่ ท่ารำในคำว่า ไม่มี งามเอว สรรพางค์

1.4 ใช้ท่าจากท่ารำแม่บทในการสื่อความหมาย ได้แก่ ท่ารำในคำว่า ดังคันศิลป์ กรายกร

1.5 ใช้ท่าจากท่าละครรำมาตรฐานทั่วไป ได้แก่ ท่ารำในคำว่า เข้าไปหา เสด็จ บทจร

การประดิษฐ์ท่ารำในเพลงที่มีคำร้องนั้น จำเป็นต้องมุ่งการสื่อความหมายตามคำร้องเป็นสำคัญ และการสื่อความหมายสามารถเลือกใช้ภาษาท่าทางนาฏศิลป์ได้หลายลักษณะ สอดคล้องกับ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2544) ได้กล่าวถึงว่า การรำตีบทคือการแปลง "ภาษาคำพูด" หรือ "คำร้อง" ให้เป็น "ภาษาท่ารำ" เพื่อสื่อสารเรื่องราวและอารมณ์ของตัวละครให้ผู้ชมเข้าใจ ดังนั้น การประดิษฐ์ท่ารำในเพลงที่มีคำร้องจึงต้อง มุ่งเน้นการสื่อความหมาย ตามคำร้องนั้นเป็นหัวใจหลัก

ผู้ที่มีคลังภาษาท่ามากกว่าย่อมได้เปรียบในการออกแบบ ภาษาท่าทางนาฏศิลป์ไทยเกิดจากการเคลื่อนไหวของสรรพสิ่งในธรรมชาติ การเคลื่อนไหวของมนุษย์ในชีวิตประจำวัน การเคลื่อนไหวเพื่อสื่ออารมณ์ภายใน ท่าเหล่านี้มีทั้งที่คงลักษณะเหมือนหรือใกล้เคียงมนุษย์ตามปกติ และที่ได้รับการประดิษฐ์ดัดแปลงจากครูนาฏศิลป์แต่โบราณมาจนกลายเป็นท่าเฉพาะที่ใช้ในงานนาฏศิลป์ไทยโดยเฉพาะละครรำหรือโขนเท่านั้น นอกจากนี้ ยังใช้ภาษาท่าที่นำมาจากท่าแม่บท ได้แก่ รำแม่บทเล็กและแม่บทใหญ่อีกด้วย (ธนิต อยู่โพธิ์, 2519) สอดคล้องกับ อรอนงค์ ปานเพ็ง (2563) กล่าวว่า ภาษาท่าทางนาฏศิลป์ไทย (นาฏยศัพท์) มีความหมายที่ตายตัว แต่สามารถนำมาเรียบเรียง และประดิษฐ์ใหม่ได้อย่างไม่จำกัดเพื่อสื่อความหมายเดียวกัน ซึ่งเป็นที่มาของความหลากหลายในการตีบทของศิลปินแต่ละคน สอดคล้องกับความจริงที่ว่าท่ารำแม่บท คือ ไวยากรณ์ (Grammar) ของนาฏศิลป์ไทย (ปัญญา นิตยสุวรรณ, 2529) และเป็นพื้นฐานที่ศิลปินทุกคนต้องใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำใหม่

การรำตีบทใน ในบทชมโฉมสำมนักขาแปลง เป็นการแสดงออกของการชื่นชมความงามของตนเอง บรรยายความงามของตนเองให้ผู้ชมเข้าใจ โดยเรียงลำดับไปตามส่วนประกอบต่าง ๆ ของร่างกาย แล้วจึงเล่ากิริยาอาการของตัวละครนางสำมนักขาแปลงในการปฏิบัติจุดมุ่งหมายตามท้องเรื่อง (น้ำพระทัย ศรีชัย, 2568) การรำตีบทในการแสดงชุดนี้ แท้จริง สามารถใช้ท่าที่ไม่ซ้ำกันกับรูปแบบข้างต้นก็สามารถทำได้ แต่ในสายงานของโรงละครแห่งชาติ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ยึดถือให้เกียรติผู้ออกแบบท่า ผู้กำกับ ที่เป็นนาฏศิลปินอาวุโส และได้รับการแต่งตั้งหน้าที่หัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์จากผู้อำนวยการ ทำให้รูปแบบของท่ารำ แตกแขนงออกสู่นาฏศิลปินที่มีชีวิตอยู่ในปัจจุบันเป็น 3 ทาง ตามศิลปินต้นแบบ และ 3 ทางดังกล่าวนี้ ได้รับการเผยแพร่สู่สถาบันอื่น ๆ และนักเรียนนักศึกษา นักแสดงนาฏศิลป์สังกัดอื่น ๆ ต่อไป สอดคล้องกับ ทฤษฎีการถ่ายทอดและพัฒนาท่ารำเฉพาะตัว (Idiosyncratic Transmission) ที่กล่าวว่า แม้จะใช้บทเพลงและคำร้องเดียวกัน แต่ความเข้าใจ, ประสบการณ์, และลีลาเฉพาะตัว ของครูอาจารย์แต่ละท่าน ย่อมทำให้เกิดความแตกต่าง

ในการใช้ภาษาท่ารำ และกลายเป็น "ครูต้นแบบ" ที่ลูกศิษย์ยึดถือ ทำให้เกิดความหลากหลายในทางปฏิบัติ (ประดิษฐ์ สุวรรณชื่น, 2555)

2. ช่วงของการเอื้อนแทรกระหว่างคำร้อง ลักษณะที่ปฏิบัติ ได้แก่

2.1 การค้างท่าแล้วยักตัวไปมา

2.2 การกดเอวกดไหล่แล้วหย่อนตึงข้อพับแขนกลับไปมาด้านซ้ายและขวา

2.3 การสาวจีบสลับมือไปมา

2.4 การสลัดจีบมือเดียว

2.5 การสลัดจีบสองมือสลับกันไปมา

2.6 การสลัดจีบสองมือพร้อมกัน

2.7 การเดินย่ำเท้า

การประดิษฐ์ท่าที่เกิดขึ้นในช่วงเอื้อนแทรกนี้ สัมพันธ์กับทำนองการขับร้องเพลงสีนวลใน ซึ่งมีพยางค์การเอื้อนที่คงที่ มีจำนวนจังหวะเหมือนกันทุกวรรค ทำให้ผู้ประดิษฐ์ท่ารำสามารถยักย้าย ถ่ายเทท่ารำสลับที่กันได้ โดยไม่มีผลต่อการสื่อความหมาย สอดคล้องกับ ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2534) กล่าวว่า เพลงประเภทหน้าพาทย์หรือเพลงรำพื้นฐานที่มีรูปแบบคงที่ (Fixed Form) มักมี จังหวะหน้าทับ และ ทำนองหลัก ที่ซ้ำ ๆ กัน ซึ่งพื้นที่ว่างระหว่างการตีบทคำร้อง (ช่วงเอื้อน/ทำนองดนตรี) ถือเป็น พื้นที่แห่งการสร้างสรรค์ (Creative Space) ของนาฏศิลปิน เป็นข้อดีในการที่ศิลปินสามารถใช้ความคิดสร้างสรรค์ได้อย่างหลากหลาย แต่อย่างไรก็ตาม เมื่อทำนองเอื้อนแทรกนี้ ต่อท้ายมาจากคำร้องที่มีความหมาย บางครั้งหากสามารถทำได้ ศิลปินอาจจะสร้างสรรค์ให้เป็นท่าที่ร้อยเรียงให้ต่อเนื่องจากการรำตีบทก็ได้ หรือใช้การตีบทเป็นส่วนหนึ่งของท่าในทำนองเอื้อนแทรกด้วย โดยอาจเลียนแบบท่ารำจากการรำเพลงสีนวลที่เป็นชุดเอกเทศมาเป็นแนวคิดการออกแบบท่า หรือนำท่ามาจากท่าของนางนารายณ์ที่มีการรำตีบทในเพลงสีนวลใน และแม้แต่ นำท่ามาจากการรำของนางตานีตัวแปลงที่รำเพลงสีนวลนอก ในละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน นำมาปรับใช้ได้ตามความพึงพอใจ สอดคล้องกับ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2544) กล่าวว่าทำนองเพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยหลายเพลง ทำให้เกิด ลีลาเฉพาะตัว (Individual Stylization) ของศิลปินแต่ละคน เนื่องจากเป็นช่วงที่ไม่มีคำร้องบังคับ ทำให้ศิลปินสามารถใช้ "คลังภาษาท่า" และ "กลวิธีการแสดง" ส่วนตัวในการอวดฝีมือได้อย่างเต็มที่ อีกทั้งสอดคล้องกับ จตุพร รัตนวราหะ (2552) กล่าวว่า งานด้านนาฏยประดิษฐ์หลายชิ้นเน้นย้ำว่าท่ารำ จะต้องมีความสัมพันธ์กันในเชิงพื้นที่และจังหวะ การเชื่อมต่อท่าตีบทกับท่ารำอิสระในช่วงเอื้อน จึงเป็นการแสดงถึงทักษะการออกแบบที่สูง เพื่อรักษาอารมณ์และบริบทของตัวละครให้ดำเนินไปอย่างไม่ขาดตอน

ข้อเสนอแนะงานวิจัยครั้งถัดไป

ควรมีการศึกษาในเรื่องของกลวิธีการแสดงบทบาทต่าง ๆ ของตัวละครในทางนาฏยศิลป์ไทยเพิ่มมากขึ้นและจัดทำในรูปแบบของเอกสารทางวิชาการ

เอกสารอ้างอิง

จตุพร รัตนวราหะ. (2552). *กระบวนการรำและกลวิธีการแสดงบททศกัณฐ์ในการแสดงโขน ตอน นางลอย ของครูจตุพร รัตนวราหะ*. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชัชชัย วัฒนวดี. (2560). รูปแบบการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากการตีความตัวละคร “ราม” ในรามายณะผ่านทฤษฎีภาวะและรส โดยคำนึงถึงองค์ประกอบทางการแสดงทั้ง 8 ประการ. *วารสารศิลปกรรมสาร, 33*(1), 27-38.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2534). *การวิเคราะห์ทางฆ้องเพลงสาธุการ.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล.

น้ำพระทัย ศรีชัย. (2568). การแสดงบทบาทนางยักษ์ในนาฏกรรมไทย ตามแนวทางครูธานิต ศาลากิจ. *วารสารสหศาสตร์การพัฒนาสังคม, 3*(3), 191-214.

ปัญญา นิตยสุวรรณ. (2529). ศิลปะของการรำฉุยฉาย. *วารสารวัฒนธรรมไทย, 25*(7), (ไม่ระบุหน้าชัดเจน).

พิมพ์เดือน ดวงตา. (2562). กระบวนท่ารำนางแปลงในการแสดงเรื่องรามเกียรติ์: ฉุยฉายศูรปนขา. *วารสารวิชาการ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, 11*(2), 22-32.

สมบัติ แก้วสุจริต. (2561). *การแสดงนาฏศิลป์ในบทละครรำ: การตีความใหม่ของตัวละคร.* วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2544). *นาฏยศิลป์ปริทรรศน์* (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). *หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรอนงค์ ปานเพ็ง. (2563). กลวิธีกระบวนรำเกี้ยวลักษณะพิเศษในละครรำ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.