รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

การสร้างสรรค์เพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด "นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง"

นายคฑาวุธ พรหมลิ

ได้รับการสนับสนุนทุนสร้างสรรค์เชิงวิชาการ

ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2567

จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

บทคัดย่อ

ชื่อโครงการวิจัย การสร้างสรรค์เพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”

ชื่อผู้วิจัย อาจารย์คฑาวุธ พรหมลิ

สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยทักษิณ 90000 โทรศัพท์ 088 - 7842962

ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยประเภททุนวิจัยเงินรายได้ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ ประจำปี 2567 จำนวนเงิน 45,000 บาท

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง “เพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง” มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์บทร้องและทำนองเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง โดยนำตำนานนางนวลทองสำลีซึ่งเป็นตำนานสำคัญในวัฒนธรรมโนราภาคใต้มาพัฒนาเป็นผลงานทางดุริยางคศิลป์ ใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์และเอกสารต่าง ๆ เพื่อนำข้อมูลมาใช้ในการประพันธ์บทร้องและเป็นแนวคิดสำหรับการประพันธ์ทำนองเพลง นำเสนอผลการวิจัยด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์

ผลการสร้างสรรค์พบว่า การประพันธ์บทร้องใช้ฉันทลักษณ์ประเภทกลอนสุภาพ จำนวน 12 บท แบ่งออกเป็น 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงแนะนำตัวละคร จำนวน 2 บท และช่วงพรรณนาการแต่งองค์ทรงเครื่อง จำนวน 10 บท โดยออกแบบลำดับเนื้อหาอย่างเป็นขั้นตอน ตั้งแต่การนำเสนอภูมิหลังและความศักดิ์สิทธิ์ของตัวละคร การชำระกาย การประทินโฉม การจัดแต่งเกศา การสวมศิราภรณ์ การนุ่งห่มภูษา ตลอดจนการประดับเครื่องประดับอย่างสมบูรณ์ ส่งผลให้เกิดพัฒนาการทางนาฏยลักษณ์และอารมณ์ของการแสดงอย่างต่อเนื่อง อีกทั้งการใช้กลอนสุภาพยังช่วยให้บทร้องมีความไพเราะทางฉันทลักษณ์ เอื้อต่อการขับร้องและการสื่ออารมณ์เชิงวรรณศิลป์ได้อย่างละเอียดอ่อน

ด้านการประพันธ์ทำนองเพลง พบว่าผลงานประกอบด้วยบทเพลงจำนวน 5 เพลง ได้แก่ เพลงรัวเกริ่นนางนวลทองสำลี เพลงนางนวลทองสำลี เพลงนางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง เพลงนาดนารี (นาดช้า) และเพลงนาดนารี (นาดเร็ว) โดยใช้ระบบกลุ่มเสียงเดียวกัน คือ “ซลท x รม x”

เพื่อสร้างเอกภาพทางทำนองตลอดทั้งชุดการแสดง ขณะเดียวกันได้ปรับเปลี่ยนลีลาทำนอง จังหวะและสังคีตลักษณ์ให้สอดคล้องกับพัฒนาการทางอารมณ์ของตัวละครในแต่ละช่วงของการแสดง นอกจากนี้ ยังมีการผสมผสานสำเนียงดนตรีปักษ์ใต้เข้ากับโครงสร้างเพลงไทย โดยเฉพาะลักษณะการซ้ำทำนองแบบเพลงร้องทำบทโนราและสำเนียงเพลงตะลุง รวมทั้งการประยุกต์แนวคิดจากเสียงโหม่งโนรา 2 เสียง มาพัฒนาเป็นแนวทำนองในเพลงนาดนารีทั้งจังหวะช้าและเร็ว ก่อให้เกิดอัตลักษณ์ทางดนตรีที่ชัดเจนและสอดคล้องกับลีลาการร่ายรำของตัวละคร

ผลการวิจัยสะท้อนให้เห็นว่า การบูรณาการตำนานท้องถิ่นเข้ากับดนตรีไทยและนาฏศิลป์สามารถสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณค่าทั้งในเชิงสุนทรียศาสตร์และเชิงวัฒนธรรมได้อย่างมีประสิทธิภาพ อีกทั้งยังแสดงศักยภาพของดนตรีไทยในการปรับตัวและสร้างสรรค์ภายใต้บริบทสังคมร่วมสมัย ตลอดจนมีส่วนสำคัญในการอนุรักษ์ ฟื้นฟู และสืบทอดอัตลักษณ์ทางศิลปวัฒนธรรมภาคใต้ สามารถต่อยอดสู่การจัดการเรียนการสอน การสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปกรรม และการพัฒนาทุนทางวัฒนธรรมเพื่อเศรษฐกิจสร้างสรรค์ได้อย่างยั่งยืน

Abstract

Research title Creative Music Composition for a female solo Thai dance performance:“Nang Nuan Thong Samli Taeng Ong Song Khrueang”

Researcher Ajarn Katawut Promli

Department of Music, Faculty of Fine and Applied Arts,

Thaksin University 90000 Tel. 08-8784-2962

This research was supported by an income-based research grant from the Faculty of Fine Arts, Thaksin University, Fiscal Year 2024, with a total funding amount of 45,000 THB

This creative research entitled “Music Composition for a female solo Thai dance performance:“Nang Nuan Thong Samli Taeng Ong Song Khrueang” aimed to compose lyrics and musical melodies for a female solo dance performance by adapting the legend of Nang Nuan Thong Samli, an important legend in the Nora culture of Southern Thailand, into a creative musical work. The study employed a qualitative research methodology through the examination of interviews and documentary sources. The collected data were utilized in the composition of the lyrics and served as conceptual foundations for the musical composition. The research findings were presented through descriptive analysis.

The findings revealed that the lyrics were composed in the form of *klon suphap* (Thai polite verse), consisting of 12 stanzas divided into two sections: two introductory stanzas presenting the character and ten stanzas describing the process of dressing and adornment. The content was systematically arranged, beginning with the character’s background and sacred origin, followed by bathing, beautification, hair arrangement, the wearing of a headdress, dressing in garments, and finally the complete adornment with jewelry. This sequential structure contributed to the continuous development of dramatic expression and emotional progression

throughout the performance. Moreover, the use of *klon suphap* enhanced the poetic elegance of the lyrics and facilitated expressive singing and delicate literary interpretation.

Regarding the musical composition, the work consisted of five musical pieces: *Rua Kroen Nang Nuan Thong Samli*, *Nang Nuan Thong Samli*, *Nang Nuan Thong Samli Taeng Ong Song Khrueang*, *Nad Nari* (slow tempo), and *Nad Nari* (fast tempo). All compositions were structured within the same tonal framework, "Sol–La–Ti x Re–Mi x," in order to create melodic unity throughout the performance suite. At the same time, melodic style, rhythmic patterns, and musical characteristics were varied in accordance with the emotional development of the character in each stage of the performance. Furthermore, the compositions integrated Southern Thai musical idioms with traditional Thai musical structures, particularly through repetitive melodic phrases characteristic of Nora vocal performance and Talung musical style. The study also adapted the concept of the two-tone *mong* sounds used in Nora performance to develop melodic lines for both the slow and fast versions of *Nad Nari*, resulting in a distinct musical identity closely aligned with the graceful movements of the dance performance.

The research demonstrates that the integration of local legend with Thai music and dance can effectively produce creative works of both aesthetic and cultural value. It also reflects the adaptability and creative potential of Thai music within contemporary society while contributing significantly to the preservation, revitalization, and transmission of Southern Thai cultural identity. Furthermore, the findings may be extended to educational applications, contemporary artistic creation, and the development of cultural capital for sustainable creative economy initiatives.

ประกาศคุณูปการ

ขอบพระคุณคณะศิลปกรรมศาสตร์ที่จัดสรรงบประมาณให้โครงการวิจัยชิ้นนี้ ขอบคุณผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่มีส่วนในการดำเนินการวิจัยเรื่องนี้จนลุล่วง ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงโนรา ที่ร่วมสร้างสรรค์บทขับร้องเพลงนางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง ขอบคุณอาจารย์ประภาพรรณ ภูเก้าล้วน สาขาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ ที่กรุณาเกื้อกูลข้อมูลในการวิจัย และขอบคุณนิสิต สาขาวิชาดุริยางคศาสตรบัณฑิต (วิชาเอกดุริยางคศาสตร์ไทย) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ ทุกท่านที่ได้ให้ความร่วมมือในการต่อเพลงและบรรเลงรวมวงผลงานการการสร้างสรรค์เพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง” จนสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

คุณความดีใด ๆ ที่เกิดจากผลงานสร้างสรรค์ชิ้นนี้ ข้าพจ้าขอมอบเป็นเครื่องสักการะแด่ครูต้นโนรา ครูอาจารย์ดนตรีไทย และครูดนตรีโนรา

คฑาวุธ พรหมลิ

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	**บทนำ**	**1**
	ความเป็นมาและความสำคัญของการสร้างสรรค์	1
	วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์	3
	แนวคิดการสร้างสรรค์	3
	ขอบเขตของโครงการวิจัย	4
	แหล่งข้อมูลที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์	5
	อุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างสรรค์	5
2	**ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์**	**6**
	ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย	**6**
	ดนตรีประกอบการแสดง	7
	การรำเดี่ยวตัวนาง	16
	ตำนานนางนวลทองสำลี	18
	งานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง	22
3	**กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน**	**32**
	ขั้นตอนการประมวลความคิด	32
	ขั้นตอนและวิธีสร้างสรรค์	32
	การวิเคราะห์ผลงาน	34
4	**การสร้างสรรค์และพัฒนาผลงาน**	**34**
	การอรรถาธิบายการประพันธ์บทร้องรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”	34
	แนะนำตัวละคร	37
	บท 1 นางนวลทองสำลีบุตรีของพระยาสายฟ้าฟาดและนางศรีมาลา	37
	บท 2 เทวดานิมิตเทพสิงหล	**37**

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ หน้า

ลงสรงแต่งองค์ทรงเครื่อง 40

บท 1 - 2 ลงสรงและประทินผิวด้วยเครื่องหอม 40

บท 3 - 4 การแต่งหน้าและชมโฉม 43

บท 5 - 6 การตกแต่งเกศาและประดับศิราภรณ์ 46

บท 7 - 8 การใส่ผ้าคาด การนุ่งภูษา เข็มขัด และห้อยข้าง 49

บท 9 - 10 การสวมเครื่องประดับ 53

การอรรถาธิบายการประพันธ์ทำนองเพลงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง” 56

สัญลักษณ์การบันทึกโน้ต 56

การกำหนดโครงสร้างทำนอง 58

อรรถาธิบายการประพันธ์เพลงรัวเกริ่นนางนวลทองสำลี 59

อรรถาธิบายการประพันธ์เพลงนางนวลทองสำลี 62

อรรถาธิบายการประพันธ์เพลงนางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง 67

อรรถาธิบายการประพันธ์เพลงนาดนารี (นาดช้า) 71

อรรถาธิบายการประพันธ์เพลงนาดนารี (นาดเร็ว) 80

5 สรุปผลงานสร้างสรรค์ 88

สรุปผล 88

อภิปรายผล 90

ข้อเสนอแนะ 92

บรรณานุกรม 93

บุคลานุกรม 94

ภาคผนวก 95

บทขับร้องเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง” 95

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

โน้ตทำนองหลักเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง” 97

ทางร้องเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง” 104

โน้ตทางกลางเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”...................................... 106

ภาพการบันทึกผลงานสร้างสรรค์เพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง” 111

คิวอาร์โค้ด ชมวิดีโอการบรรเลงเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”...................................... **113**

ประวัติผู้วิจัย **114**

สารบัญภาพประกอบ

ภาพที่		หน้า
1	การกำหนดเสียงลูกฆ้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไม้นวม	56
2	การกำหนดเสียงลูกฆ้องวงใหญ่วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงดนตรีโนรา	57
3	วงปี่พาทย์ไม้นวมผสมเครื่องประกอบจังหวะดนตรีโนราสำหรับนำเสนอผลงานเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”	111
4	การฝึกซ้อมเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”	111
5-6	การบันทึกวิดีโอการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”	112

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของการสร้างสรรค์

การนำวรรณกรรมท้องถิ่นมาสร้างสรรค์ทางดนตรีและนาฏศิลป์ไทย เป็นการเชื่อมโยงระหว่างมรดกทางวัฒนธรรมที่สืบทอดมาแต่โบราณกับการแสดงในปัจจุบัน ซึ่งไม่เพียงแต่เสริมสร้างคุณค่าของศิลปะไทย แต่ยังทำให้เรื่องราวที่มีความหมายและอารมณ์ลึกซึ้งของวรรณกรรมเหล่านั้นได้รับการถ่ายทอดไปสู่คนรุ่นใหม่ในรูปแบบที่น่าสนใจและเข้าถึงได้ง่ายยิ่งขึ้น การสร้างสรรค์รูปแบบนี้จึงเป็นการส่งเสริมให้ทั้งวัฒนธรรมและศิลปะไทยยังคงความเป็นเอกลักษณ์ และไม่สูญหายไปตามกาลเวลา

หนึ่งในข้อดีที่เด่นชัดคือการอนุรักษ์และเผยแพร่มรดกทางวัฒนธรรมท้องถิ่น โดยการนำวรรณกรรมท้องถิ่นมาผสมผสานกับดนตรีและนาฏศิลป์ไทยเป็นการช่วยให้เรื่องราวที่สะท้อนถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ และประเพณีในอดีตไม่สูญหายไปจากสังคมไทย แต่ยังคงได้รับการถ่ายทอดและเข้าใจในรูปแบบที่หลากหลายมากขึ้น ทั้งนี้การใช้การแสดงและดนตรีเป็นเครื่องมือในการเล่าเรื่องทำให้ผู้ชมได้สัมผัสถึงอารมณ์และความหมายที่ซ่อนอยู่ในตัววรรณกรรมได้อย่างลึกซึ้ง

ตำนาน "นางนวลทองสำลี" เป็นวรรณกรรมพื้นบ้านท้องถิ่นลุ่มน้ำทะเลสาบสงขลาที่กล่าวถึงกำเนิดการแสดง “โนรา” ตำนานดังกล่าวนี้มีความสำคัญในหลายมิติ ทั้งบทบาทสตรี ความเชื่อ และศิลปะการแสดง โดยสะท้อนถึงแนวคิดทางสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้ไทย กล่าวคือ

1. บทบาทของสตรี เรื่องราวสะท้อนสถานะของสตรีในสังคมสมัยโบราณ นอกจากการบอกเล่ากล่าวขานถึงความงามและยกย่องในฐานะสตรีชั้นสูงแล้ว อีกมิติหนึ่งนางนวลทองสำลีถูกกล่าวหาอย่างไม่เป็นธรรมและถูกลอยแพ อันแสดงถึงอคติที่สตรีต้องเผชิญ อย่างไรก็ตาม พระนางยังคงมานะอดทนและถ่ายทอดศิลปะการรำโนรา ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเข้มแข็งของสตรี

2. ความเชื่อและคติชน ตำนานมีองค์ประกอบของความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น แรงบันดาลใจจากเทวดาและการตั้งครรภ์โดยอภินิหาร สะท้อนแนวคิดว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์มีอิทธิพลต่อมนุษย์ และยังสะท้อนหลักของกรรมและการไถ่บาปผ่านการสำนึกผิดของพระยาสายฟ้าฟาด

3. ต้นกำเนิดศิลปะโนรา ตำนานนี้อธิบายที่มาของศิลปะโนรา โดยนางนวลทองสำลีเป็นผู้ค้นพบคือสืบทอดมาจาก “นิมิตฝัน” แล้วถ่ายทอดท่ารำให้แก่บุตรชายคือ "ขุนศรีศรัทธา" แล้วได้เผยแพร่ศิลปะนี้จนเป็นที่ยอมรับ และได้รับการสนับสนุนจนกลายเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่สืบทอดมาถึงปัจจุบัน

ตำนานนี้ไม่เพียงแต่บอกเล่าความทุกข์ของสตรี แต่ยังเป็นเรื่องราวของศิลปะและวัฒนธรรมที่ยังคงมีอิทธิพลต่อสังคมไทย โดยเฉพาะศิลปะโนราที่ได้รับการยกย่องเป็น “มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของมนุษยชาติ” จาก UNESCO (กระทรวงการต่างประเทศ. สืบค้นเมื่อ 7 พฤษภาคม 2568, จาก https://www.mfa.go.th/th/) เรื่องราวของนางนวลทองสำลีจึงสมควรนำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงที่ยกย่องสตรี โดยเป็นการประสมประสานระหว่างดนตรีและนาฏศิลป์ตามแบบแผนราชสำนักและดนตรีและนาฏศิลป์ในแบบแผนพื้นบ้านภาคใต้ ภายใต้การสร้างสรรค์ที่ชื่อว่า **“การสร้างสรรค์เพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”**

การสร้างสรรค์นี้ยังช่วยเสริมสร้างเอกลักษณ์ของศิลปะการแสดงไทย โดยเฉพาะในรูปแบบการรำที่มีท่าทางละเอียดอ่อนและสง่างาม รวมถึงการใช้เครื่องดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านไทยภาคใต้ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว การผสมผสานของท่าทางการรำและเสียงดนตรีประกอบที่ได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณกรรมท้องถิ่นนั้น ยิ่งทำให้ศิลปะการแสดงไทยมีความเป็นตัวตนที่โดดเด่นและน่าจดจำ การสร้างสรรค์นี้ยังทำให้ผู้ชมได้รับประสบการณ์ที่ลึกซึ้งและหลากหลายจากการเชื่อมโยงดนตรีและการแสดงเข้ากับเนื้อหาของวรรณกรรมท้องถิ่น

ดังนั้น การนำวรรณกรรมท้องถิ่นมาสร้างสรรค์ในรูปแบบของดนตรีและนาฏศิลป์ยังเป็นการพัฒนาศิลปะใหม่ ที่เข้ากับยุคสมัยที่มุ่งเน้นการบูรณาการศาสตร์ที่หลากหลายแขนงอย่างกลมกลืน การนำเสนอในรูปแบบใหม่ทำให้ศิลปะการแสดงไทยดูมีความสดใหม่และทันสมัยมากยิ่งขึ้น การประยุกต์ใช้ดนตรีพื้นบ้านและท่าทางการแสดงที่ได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณกรรมท้องถิ่นไม่เพียงแค่สะท้อนถึงประเพณีไทยดั้งเดิม แต่ยังทำให้การแสดงมีความน่าสนใจและตอบโจทย์ผู้ชมในปัจจุบัน ตลอดจนเป็นการกระตุ้นความสนใจให้กับคนรุ่นใหม่ในการเรียนรู้และศึกษาเกี่ยวกับวรรณกรรมท้องถิ่นและศิลปะการแสดงของไทย ทำให้การรักษามรดกทางวัฒนธรรมสามารถดำเนินต่อไปได้อย่างยั่งยืน

วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

1. เพื่อประพันธ์บทขับร้องเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”

2. เพื่อประพันธ์ทำนองเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”

แนวความคิดในการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ “เพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง” มุ่งเน้นไปที่การเชื่อมโยงตำนานท้องถิ่นเข้ากับศิลปะการแสดง โดยเฉพาะการร่ายรำและดนตรีพื้นบ้านของภาคใต้ เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของสตรีสูงศักดิ์แห่งลุ่มน้ำทะเลสาบสงขลา ใน 4 ประเด็น ดังนี้

1. **การนำตำนานมาสู่การแสดง** ตำนานของนางนวลทองสำลีถือเป็นเรื่องเล่าที่สำคัญของชาวใต้ โดยเฉพาะในบริบทของศิลปะการแสดงโนรา การนำเสนอเรื่องราวผ่านบทขับร้องและการแสดงรำเดี่ยวเป็นแนวทางที่ช่วยให้ผู้ชมเข้าใจและเข้าถึงเนื้อหาของตำนานได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

2. **การถ่ายทอดวัฒนธรรมการแต่งองค์ทรงเครื่องของสตรีสูงศักดิ์** ช่วงเวลาการลงสรงและการแต่งองค์ทรงเครื่องของนางนวลทองสำลีเป็นจุดสำคัญที่สะท้อนถึงขนบธรรมเนียมของสตรีสูงศักดิ์ในอดีต การรำเดี่ยวตัวนางในฉากนี้จึงเป็นการนำเสนอความงามของสตรีทั้งในแง่ของบุคลิก ท่าทางและศิลปะการแต่งกาย

3. **การสร้างสรรค์ดนตรีที่ผสมผสานเครื่องดนตรีสองวัฒนธรรม** การใช้วงปี่พาทย์ที่ผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีของราชสำนักสยามและเครื่องดนตรีโนราภาคใต้เป็นแนวทางที่สะท้อนถึงความร่วมสมัยของดนตรีไทย การผสมผสานนี้ช่วยยกระดับการแสดงให้มีความโดดเด่นและแสดงถึงรากเหง้าทางวัฒนธรรมที่มีความเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะดนตรีภาคใต้

4. **การยกระดับตำนานสู่ศิลปะการแสดง** จากเรื่องเล่าที่สืบทอดกันมา การนำตำนานนางนวลทองสำลีมาสร้างเป็นการแสดงรำเดี่ยว พร้อมการขับร้องและบรรเลงดนตรี เป็นกระบวนการที่ช่วยให้ตำนานกลายเป็นสื่อกลางในการเผยแพร่วัฒนธรรม ศิลปะ และประวัติศาสตร์ท้องถิ่นสู่ผู้ชมในวงกว้าง

ขอบเขตของการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์เพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “**นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง**” มุ่งเน้นการนำเสนอเรื่องราวของนางนวลทองสำลีในช่วงเวลาการเตรียมองค์ก่อนออกไปชมอุทยานหน้าวัง โดยจินตนาการสอดแทรกเนื้อหาเพิ่มเติมจากตำนานในตอนต้น ผ่านบทขับร้องและดนตรีที่สะท้อนวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ผสมผสานกับศิลปะดนตรีแบบแผนราชสำนัก โดยมีขอบเขตการประพันธ์ ดังนี้

1. การประพันธ์บทขับร้อง

- ประพันธ์บทร้องด้วยกลอนสุภาพ
- ช่วงที่ 1 ประพันธ์บทร้องแนะนำตัวละคร และเหตุการณ์เทพนิมิต
- ช่วงที่ 2 ประพันธ์บทร้องสื่อถึงความงาม ความวิจิตรบรรจงของการแต่งองค์ทรงเครื่องตามศักดิ์ของตัวละคร

2. การประพันธ์เพลงบรรเลงและขับร้องสำเนียงตะลุง

ประพันธ์เพลงสำหรับการแสดงทั้งหมด 5 เพลง ประกอบด้วย

- เพลงบรรเลงเปิดตัวละคร
- เพลงบรรเลงและขับร้องแนะนำตัวละคร ศักดิ์ของตัวละคร และถ่ายทอดนิมิตของเทพยดาที่เกี่ยวข้องกับชะตากรรมของนางนวลทองสำลี
- เพลงบรรเลงและขับร้องชมโฉม ชมเครื่องแต่งกาย กลวิธีการแต่งองค์ทรงเครื่อง
- เพลงบรรเลงสำหรับรำอวดท่ารำในลีลาจังหวะช้า (นาดช้า)
- เพลงบรรเลงสำหรับรำอวดท่ารำในลีลาจังหวะเร็ว (นาดเร็ว)

3. วงดนตรีที่ใช้บรรเลง

- วงปี่พาทย์ไม้นวม เป็นดนตรีแบบแผนราชสำนักที่เพิ่มความวิจิตรให้กับการแสดง
- ดนตรีพื้นบ้านโนรา ใช้เสริมบรรยากาศของวัฒนธรรมภาคใต้และเพิ่มอรรถรสให้กับการแสดง

แหล่งข้อมูลที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์

ตำนานนางนวลทองสำลี จากคำบอกเล่าของขุนอุปถัมภ์นรากร (โนราพุ่ม เทวา)

อุปกรณ์ที่ใช้ในการสร้างสรรค์

กลวิธีการประพันธ์เพลงไทยตามแนวทางของอาจารย์มนตรี ตราโมท บรรเลงโดยวงปี่พาทย์ไม้นวมและวงดนตรีพื้นบ้านโนรา

บทที่ 2
ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์

ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

การสร้างสรรค์เพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนางชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง” ผู้สร้างสรรค์ใช้ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทยของอาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ดังนี้

มนตรี ตราโมท ได้อธิบายรูปแบบการประพันธ์เพลงไทยไว้ 3 ลักษณะสำคัญ ได้แก่ 1) การประพันธ์ขึ้นใหม่โดยสมบูรณ์มิได้ยึดหลักจากเพลงใดที่มีอยู่เก่าก่อน เป็นการแต่งทำนองเพลงขึ้นตามความรู้สึกนึกคิดของคีตกวีโดยตรง 2) ประพันธ์ทวีคูณเพิ่มแบบเพิ่มอัตราขึ้น หรือทวิหารลง หรือเรียกว่า “ขยาย - ย่อ” หรือ “ยืด - ยุบ” จากทำนองเดิมที่มีอยู่แล้ว เช่น ขยายทำนองสองชั้นเดิมขึ้นเป็นทำนองสามชั้น หรือ ย่อจากสองชั้นลงเป็นชั้นเดียว 3) แต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่โดยยึดถือเนื้อเพลงของเก่าที่มีอยู่แล้วแต่พลิกแพลงลีลาให้แตกต่างออกไปจากเดิม เช่น จากเพลงทางพื้นเป็นเพลงทางกรอ หรือเพลงมีทางเปลี่ยนหลาย ๆ เที่ยว ซึ่งทั้ง 3 ลักษณะนี้เป็นกรอบคิดพื้นฐานของกระบวนการสร้างสรรค์ทางดุริยางคศิลป์ไทยที่ถือปฏิบัติกันมาตั้งแต่อดีตสืบถึงปัจจุบัน มีรายละเอียดดังนี้

> *1. การประพันธ์ขึ้นใหม่แท้ ๆ โดยมิได้ยึดหลักจากเพลงใดเพลงหนึ่งอันเป็นของเก่าที่มีอยู่แล้วเลย เพลงชนิดนี้อาจเป็นได้ไม่ว่าอัตรา 3 ชั้น 2 ชั้น ชั้นเดียว หรือจะเป็นเพลงชนิดเบ็ดเตล็ดใด ๆ ได้ทั้งสิ้น เช่น เพลงที่มีกำเนิดมาแต่โบราณเป็นครั้งแรก และเพลงที่มีขึ้นในสมัยหลัง ๆ นี้ ก็มีอยู่มิใช่น้อย ข้อสำคัญในความหมายอันนี้ ก็คือได้คิดแต่งขึ้นโดยสติปัญญาเป็นอัตโนมัติจริง ๆ ไม่ได้อาศัยหลักเกณฑ์หรือทำนอง หรือเสียงตกจากเพลงใด ๆ ที่มีมาก่อนเลย*
>
> *2. การประพันธ์ทวีคูณเพิ่มอัตราขึ้น เช่น ของเก่าเป็นอัตรา 2 ชั้น แต่งขึ้นเป็น 3 ชั้น หรือ ทวิหารอัตราลง เช่น ของเก่าเป็นเพลงอัตรา 2 ชั้น คิดแต่งใหม่เป็นอัตราชั้นเดียว ดังนี้เป็นต้น*

3. แต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ โดยยึดถือเนื้อเพลงของเก่าที่มีอยู่แล้ว โดยมิได้เปลี่ยนอัตราจังหวะแต่อย่างใด ของเดิมเป็น 3 ชั้นก็คงเป็น 3 ชั้น ของเดิมเป็น 2 ชั้นก็คงเป็น 2 ชั้นอยู่เช่นเดิมแต่ว่าได้ประดิษฐ์ทำนองและลีลาของเพลงให้เปลี่ยนรูปออกไปจนแทบจะจำไม่ได้ว่าเป็นเพลงเดียวกันกับเพลงที่มีอยู่เดิม

(มนตรี ตราโมท, 2538, น. 87- 88)

ดนตรีประกอบการแสดง

ศิลปะการแสดงของไทยเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สะท้อนภูมิปัญญา ความเชื่อ และวิถีชีวิตของสังคมไทยมาแต่อดีต การแสดงของไทยหรือที่เรียกรวมว่า “นาฏศิลป์ไทย” มีรูปแบบและลักษณะการแสดงที่หลากหลาย สืบทอดกันอย่างเป็นระบบโดยทั่วไปสามารถจำแนกประเภทการแสดงหลักออกได้เป็นหลายประเภท ได้แก่ โขน ซึ่งเป็นการแสดงชั้นสูงของราชสำนัก ละครที่เน้นการดำเนินเรื่องราว และการรำกับระบำที่แสดงลีลาท่าทางอย่างงดงาม นอกจากนี้ยังมีการแสดงพื้นเมือง เช่น ฟ้อน เซิ้ง โนรา การแสดงพื้นเมืองเหล่านี้สะท้อนอัตลักษณ์ วัฒนธรรม และสภาพสังคมของแต่ละภูมิภาค ความแตกต่างด้านท่ารำ จังหวะดนตรี และเครื่องแต่งกาย แสดงถึงความหลากหลายของชาติพันธุ์และท้องถิ่น โดยเฉพาะโนราซึ่งเป็นศิลปะการแสดงสำคัญของภาคใต้ มีท่ารำ ดนตรี และบทขับร้องอันเป็นเอกลักษณ์

วงดนตรีประกอบการแสดง

ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง อาจารย์มนตรี ตราโมท กล่าวว่าในอดีตนิยมใช้ **วงปี่พาทย์** เป็นหลักโดยเฉพาะในสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งแพร่หลายมากในการบรรเลงประกอบการแสดงละคร รูปแบบการบรรเลงในระยะแรกมีลักษณะใกล้เคียงกับการแสดงเรื่องมโนห์ราจึงสันนิษฐานว่าใช้วงปี่พาทย์แบบการแสดงโนราเป็นต้นแบบ ประกอบด้วย ฆ้องคู่ โทน กรับ และกลองชาตรี วงดนตรีลักษณะนี้สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงเรียกว่า “ปี่พาทย์อย่างเบา” ซึ่งถือเป็นรูปแบบสำคัญของดนตรีประกอบการแสดงในยุคต้นของไทย ดังความว่า

ต่อไปนี้จะพูดถึงการบรรเลงที่ประกอบกับการแสดงบ้าง ดนตรีที่ประกอบการแสดงก็มีอยู่แต่ปี่พาทย์เท่านั้น การบรรเลงที่แพร่หลายที่สุดในสมัยอยุธยาก็บรรเลงประกอบละคร ในสมัยแรก ๆ นั้นก็เป็นอย่างละครที่ข้าพเจ้าได้อ่าน

บทเรื่องมโนห์รามาแล้ว เพราะฉะนั้น บทละครอย่างนั้น วงปี่พาทย์ก็คงจะใช้วงปี่พาทย์อย่างโนห์รา คือมีฆ้องคู่ มีโทน มีกรับ มีกลอง ที่เราเรียกว่ากลองชาตรี ซึ่งสมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรง ฯ ท่านทรงเรียกว่า ปี่พาทย์อย่างเบา

(มนตรี ตราโมท, 2529, น. 65)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงพระนิพนธ์ถึงวงดนตรีประกอบการแสดงโขนละครว่า ปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบละครรำของไทยมีอยู่ 2 ประเภท ซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ได้แก่ ปี่พาทย์สำหรับละครชาตรีประเภทหนึ่งและปี่พาทย์สำหรับโขนละครในราชสำนักอีกประเภทหนึ่ง เมื่อพิจารณาลักษณะของปี่พาทย์ทั้ง 2 ประเภทแล้ว เห็นว่าปี่พาทย์ละครชาตรีน่าจะเป็นรูปแบบที่เก่ากว่าปี่พาทย์โขนละคร เนื่องจากเป็นเครื่อง 5 ชิ้น และองค์ประกอบของเครื่องดนตรีแทบทั้งหมดสอดคล้องกับที่อธิบายไว้ในลักษณะของเครื่องปัญจดุริยางค์ตามตำราของอินเดีย ส่วนปี่พาทย์โขนละครก็มีลักษณะที่เข้าตำรา “ปัญจดุริยางค์” เช่นเดียวกัน แต่มีการปรับปรุงแก้ไขห่างไกลจากตำราเดิมไป ในภายหลังเรียกเครื่องปี่พาทย์โขนละครว่า “ปี่พาทย์เครื่องห้า” ดังความว่า

ปี่พาทย์ที่ไทยเราเล่นละครรำมี 2 อย่าง ต่างกันมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี คือปี่พาทย์สำหรับเล่นละครชาตรีอย่าง 1 ปี่พาทย์สำหรับเล่นโขนละครในกรุงฯ อย่าง 1 เมื่อพิเคราะห์ดูลักษณะปี่พาทย์ทั้ง 2 อย่างที่กล่าวมา เห็นว่าปี่พาทย์ละครชาตรีคงเป็นของเก่าก่อนปี่พาทย์โขนละคร เพราะเป็นเครื่อง 5 และมีรายสิ่งเกือบจะตรงกับที่อธิบายไว้ในลักษณะเครื่องปัญจดุริยางค์ตามตำราอินเดียคือ

1. ปี่ ตรงกับ สุสิรํ ในตำรา
2. ทับ (ใบที่ 1) ตรงกับ อาตตํ ในตำรา
3. ทับ (ใบที่ 2) ใช้แทนโทนสองหน้า วิตตํ ในตำรา
4. กลอง ตรงกับ อาตตวิตตํ ในตำรา
5. ฆ้องคู่ ตรงกับ ฆนํ ในตำรา

ส่วนปี่พาทย์โขนละครนั้น ก็เป็นเบญจดุริยางค์ด้วยมีเครื่อง 5 สิ่ง แต่ทว่าแก้ไขห่างจากตำราเครื่องเบญจดุริยางค์ของเดิมออกไป คือ

1. สุสิรํ ปี่คงอยู่ตามตำรา

2. อาตตํ เปลี่ยนทับเป็นระนาด

3. วิตตํ ใช้ตะโพน คือโทนสองหน้า

4. อาตตวิตตํ กลองคงอยู่ตามตำรา

5. ฆนํ เปลี่ยนฆ้องคู่เป็นฆ้องวง

เครื่องปี่พาทย์โขนละครที่กล่าวมานี้ เรียก (ในชั้นหลังมา) ว่า ปี่พาทย์เครื่องห้า เพราะมีเครื่อง ๕ สิ่ง ที่จริงจำนวนสิ่งก็เท่ากับเครื่องปี่พาทย์อย่างเช่นละครชาตรี แต่ผิดกันในข้อสำคัญที่ปี่พาทย์ละครชาตรีมีเครื่องทำเสียงสูงต่ำเป็นลำนำได้แต่ปี่สิ่งเดียว แต่ปี่พาทย์เครื่องห้ามีเครื่องที่ทำลำนำได้ถึง ๓ สิ่ง คือ ปี่ระนาด และฆ้องวง จึงเห็นได้ว่าปี่พาทย์ทั้ง ๒ อย่างนั้น ปี่พาทย์ละครชาตรีคงเป็นอย่างเดิม แล้วมาคิดแก้ไขไปเป็นอย่างปี่พาทย์เครื่องห้า เพื่อจะให้ทำเพลงได้กว้าง ขวางยิ่งขึ้นกว่าเดิม

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น. 240 - 241)

ปัจจุบันวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงประกอบด้วย วงปี่พาทย์ไม้แข็ง 3 ขนาด ได้แก่ เครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ แต่ละประเภทวงดนตรี มีรายละเอียดตามข้อมูลของเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542) ดังนี้

วงปี่พาทย์ไม้แข็ง นับเป็นวงดนตรีไทยประเภทหนึ่งที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายมากที่สุดในบรรดาวงปี่พาทย์ด้วยกัน อีกทั้งยังได้รับการยอมรับจากนักดนตรีไทยโดยทั่วไปว่าเป็นวงดนตรีที่มีลักษณะเป็นแบบแผนและมีมาตรฐานทางการบรรเลงสูง วงดนตรีประเภทนี้มีลักษณะเด่นสำคัญอยู่ที่การใช้ไม้ตีชนิดแข็งในการบรรเลงเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ทำให้เกิดพลังเสียงที่ดัง กังวาน และชัดเจน อันเป็นที่มาของชื่อเรียกว่า “ปี่พาทย์ไม้แข็ง” ตามลักษณะวัสดุที่ใช้ในการบรรเลง ในด้านสุนทรียภาพทางดนตรี วงปี่พาทย์ไม้แข็งสามารถถ่ายทอดอารมณ์และอรรถรสได้อย่างหลากหลาย

ทั้งความหนักแน่น สง่างาม ความคล่องแคล่วกระฉับกระเฉง ตลอดจนความสนุกสนานครึกครื้น จึงเหมาะสำหรับการบรรเลงในโอกาสและพิธีกรรมหลายรูปแบบ เมื่อจำแนกตามขนาดของวงและจำนวนเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง วงปี่พาทย์ไม้แข็งสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ขนาด ได้แก่ วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้า วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ และวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องใหญ่ ซึ่งแต่ละขนาดมีองค์ประกอบของเครื่องดนตรีและศักยภาพทางเสียงที่แตกต่างกันไป ดังนี้

1. วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้า เป็นวงปี่พาทย์ขนาดเล็กที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีหลักอย่างละ 1 ชิ้น รวมทั้งสิ้น 6 เครื่อง อย่างไรก็ตาม เหตุที่นิยมเรียกว่า “เครื่องห้า” นั้น สันนิษฐานว่าเกิดจากการนับรวม ตะโพน และ กลองทัด ซึ่งแม้จะเป็นเครื่องดนตรี 2 ชนิด แต่จัดอยู่ในตระกูลเครื่องหนังเช่นเดียวกัน จึงถือรวมเป็นหน่วยเดียวในการนับจำนวนเครื่องดนตรีของวง ด้วยเหตุนี้แม้องค์ประกอบของวงจะมีเครื่องดนตรีรวม 6 เครื่อง แต่ตามหลักการจำแนกประเภทของวงปี่พาทย์จึงยังคงเรียกว่า วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้า โดยเครื่องดนตรีที่เป็นองค์ประกอบของวง มีดังต่อไปนี้

ปี่ใน	1 เลา
ระนาดเอก	1 ราง
ฆ้องวงใหญ่	1 วง
ตะโพน	1 ใบ
กลองทัด	1 คู่
ฉิ่ง	1 คู่

2. วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ พัฒนาขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ กล่าวคือมีการประดิษฐ์คิดสร้างระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็กเพื่อให้คู่กับระนาดเอกและฆ้องวงใหญ่ สาเหตุที่วงปี่พาทย์ไม้แข็งชนิดนี้ถูกเรียกว่า “เครื่องคู่” นั้น คงเนื่องมาจากรูปแบบของการประสมวงที่กำหนดจำนวนเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงทำนองให้เป็นอย่างละสองเครื่องหรือเป็นคู่ คือ ปี่ 1 คู่ ระนาด 1 คู่ และฆ้องวง 1 คู่ เครื่องดนตรีที่ประสมอยู่ในวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ ประกอบด้วย

ปี่ใน	1 เลา
ปี่นอก	1 เลา
ระนาดเอก	1 ราง
ระนาดทุ้ม	1 ราง
ฆ้องวงใหญ่	1 วง

ฆ้องวงเล็ก	1 วง
ตะโพน	1 ใบ
กลองทัด	1 คู่
ฉิ่ง	1 คู่

ฉาบ กรับ โหม่ง ตามความเหมาะสม

3. วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องใหญ่ ประกอบด้วยเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่เป็นหลัก โดยเพิ่มระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กอีก 2 ราง ระนาดเหล็กที่เพิ่มเข้ามานี้นักดนตรีมักเรียกกันว่า "หัว-ท้าย" ที่เรียกเช่นนี้อาจเรียกตามรูปแบบการจัดวงที่กำหนดให้เครื่องดนตรีทั้งสองนี้ตั้งอยู่ในตำแหน่งด้านหัวและท้ายด้านขวาและด้านซ้ายของวงนั่นเอง วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องใหญ่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ ดังนี้

ปี่ใน	1 เลา
ปี่นอก	1 เลา
ระนาดเอก	1 ราง
ระนาดทุ้ม	1 ราง
ระนาดเอกเหล็ก	1 ราง
ระนาดทุ้มเหล็ก	1 ราง
ฆ้องวงใหญ่	1 วง
ฆ้องวงเล็ก	1 วง
ตะโพน	1 ใบ
กลองทัด	1 คู่
ฉิ่ง	1 คู่

ฉาบ กรับ โหม่ง ตามความเหมาะสม

วงปี่พาทย์ไม้นวม เกิดขึ้นจากความต้องการพัฒนาวงดนตรีที่มีระดับเสียงเบาลง มีความนุ่มนวล ละมุนละไม และเหมาะสมสำหรับใช้บรรเลงประกอบการแสดงละคร ซึ่งมีรูปแบบการแสดงที่ละเอียดอ่อนมากขึ้นในสมัยหลัง ด้วยเหตุนี้จึงได้มีการปรับเปลี่ยนทั้งลักษณะการบรรเลงและการประสมวงจากวงปี่พาทย์ไม้แข็งเดิมให้สอดคล้องกับอรรถรสทางดนตรีที่ต้องการ

การเปลี่ยนแปลงที่สำคัญ ได้แก่ การเปลี่ยนไม้บรรเลงของ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก จากเดิมที่ใช้ไม้แข็งมาเป็นไม้นวมเพื่อให้ได้สำเนียงเสียงที่นุ่ม กังวานอย่างละเมียดละไมมากขึ้น ส่วนเครื่องเป่าซึ่งเดิมใช้ “ปี่” อันมีเสียงดังและคมชัด ก็ปรับเปลี่ยนมาใช้ “ขลุ่ยเพียงออ” ซึ่งให้ระดับเสียงที่เบาและมีความอ่อนหวานกว่า นอกจากนี้ ยังเพิ่ม “ซออู้” เข้าเป็นส่วนหนึ่งของวง เพื่อเสริมมิติของเสียงให้มีความทุ้ม นุ่มนวน กลมกล่อม และช่วยประสานสำเนียงโดยรวมของวงให้มีความละมุนละไมยิ่งขึ้น

ในด้านการจำแนกประเภท วงปี่พาทย์ไม้นวม สามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ขนาด ได้แก่ วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องห้า วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ และวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องใหญ่ โดยความแตกต่างของแต่ละขนาดขึ้นอยู่กับจำนวนและอัตราการเพิ่มของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีเป็นสำคัญ สำหรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ มีประกอบของเครื่องดนตรี ดังนี้

ขลุ่ยเพียงออ	1 เลา
ซออู้	1 คัน
ระนาดเอก	1 ราง
ระนาดทุ้ม	1 ราง
ฆ้องวงใหญ่	1 วง
ฆ้องวงเล็ก	1 วง
ตะโพน	1 ใบ
กลองทัด	1 คู่
ฉิ่ง	1 คู่

ฉาบ กรับ โหม่ง ตามความเหมาะสม

วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ วงดนตรีชนิดนี้ปรับปรุงขึ้นโดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละคร ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) เป็นละครที่ปรับปรุงใหม่เช่นเดียวกันมีความวิจิตรงดงาม มีฉากเปลี่ยนไปตามเนื้อเรื่อง และตัวละคร สามารถพูดเจรจาเองได้โดยไม่ต้องอาศัยคนพากย์ เครื่องดนตรีที่ผสมอยู่ในวงปี่พาทย์ชนิดนี้ คัดเลือกเอาเฉพาะเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำนุ่มนวล ทั้งหมดมีเครื่องดนตรีดังนี้

ระนาดเอก	1 ราง
ระนาดทุ้ม	1 ราง

ระนาดทุ้มเหล็ก	1 ราง
ฆ้องวงใหญ่	1 วง
ซออู้	1 คัน
ขลุ่ยอู้	1 เลา
ขลุ่ยเพียงออ	1 เลา
ฆ้องหุ่ย	1 ชุด (7 ใบ)
ตะโพน	1 ใบ
กลองตะโพน	1 คู่
กลองแขก	1 คู่
ฉิ่ง	1 คู่

จากข้อมูลที่กล่าวมานั้นสามารถสรุปความ “วงดนตรีประกอบการแสดง” ได้ว่า วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมีหลากหลายรูปแบบ ขึ้นอยู่กับประเภทของการแสดงและอรรถรสที่ต้องการสื่อถึงผู้ชมโดยสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทหลัก ได้แก่ วงปี่พาทย์ละครชาตรี และ วงปี่พาทย์โขนละคร (ปี่พาทย์เครื่องห้า) ซึ่งมีพัฒนาการมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา วงปี่พาทย์ละครชาตรี เป็นวงดนตรีแบบดั้งเดิมที่ใช้ประกอบการแสดงละครชาตรี ประกอบด้วยเครื่องดนตรี 5 อย่าง ได้แก่ ปี่ ทับ 2 ใบ กลอง และฆ้องคู่ ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับเครื่องดนตรีตามตำราเบญจดุริยางค์ของอินเดีย ต่อมาได้มีการพัฒนาวงดนตรีให้สามารถบรรเลงเพลงได้หลากหลายขึ้น จึงเกิดวงปี่พาทย์โขนละคร หรือปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งยังคงใช้เครื่องดนตรี 5 อย่างเช่นเดิม แต่เปลี่ยนแปลงบางส่วน เช่น ใช้ฆ้องวงแทนฆ้องคู่ทำให้สามารถสร้างเสียงสูงต่ำได้มากขึ้น

รูปแบบของวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงในปัจจุบัน สามารถจำแนกออกเป็น 3 ประเภทหลัก ๆ ได้แก่ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ วงปี่พาทย์ไม้แข็ง เป็นวงดนตรีที่ได้รับความนิยมสูงสุด ให้เสียงหนักแน่น ทรงพลัง และเร้าใจ เหมาะสำหรับการแสดงที่ต้องการความยิ่งใหญ่และสง่างาม สามารถแบ่งออกเป็น 3 ขนาด ได้แก่ เครื่องห้า เครื่องคู่และเครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์ไม้นวม เป็นวงดนตรีที่พัฒนาขึ้นเพื่อลดความดังของเสียงให้มีความนุ่มนวลขึ้นเหมาะสำหรับการบรรเลงประกอบละครที่ต้องการอารมณ์อ่อนโยน ไพเราะ และซาบซึ้ง โดยมีการเปลี่ยนแปลงเครื่องดนตรีบางชนิด เช่น ใช้ขลุ่ยเพียงออแทนปี่ และเพิ่มซออู้เพื่อให้เสียงกลมกล่อม

ยิ่งขึ้น วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เป็นวงดนตรีที่ใช้ประกอบละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งได้รับการปรับปรุงขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงนี้เน้นเสียงที่นุ่มนวลและลึกซึ้ง

โดยสรุป วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมีความหลากหลายและได้รับการพัฒนาให้เหมาะสมกับลักษณะของการแสดงแต่ละประเภท วงปี่พาทย์ไม้แข็งเป็นที่นิยมมากที่สุด เนื่องจากให้เสียงที่หนักแน่นและทรงพลัง ขณะที่วงปี่พาทย์ไม้นวมและวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เหมาะสำหรับการแสดงที่ต้องการบรรยากาศที่อ่อนโยนและไพเราะมากขึ้น ทั้งหมดนี้สะท้อนให้เห็นถึงความงดงามและความวิจิตรของดนตรีไทยที่ได้รับการสืบทอดและพัฒนามาอย่างต่อเนื่อง

เพลงประกอบการแสดง

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงโขนและละคร มนตรี ตราโมท (2527) ได้จำแนกออกเป็น 2 ประเภทสำคัญ ได้แก่ **เพลงหน้าพาทย์** และ **เพลงละคร** ซึ่งต่างมีบทบาทและหน้าที่ทางดุริยางคศิลป์ไทยที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน ดังนี้

เพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบกิริยาอาการ การเคลื่อนไหว หรือการเปลี่ยนแปลงในลักษณะต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนไหวของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ หรือเหตุการณ์เหนือธรรมชาติ เช่น การเดิน การนอน การวิ่ง การแปลงกาย การปรากฏขึ้น หรือการสูญหายไป ทั้งนี้ครอบคลุมทั้งกิริยาที่ปรากฏให้เห็นเป็นรูปธรรมในการแสดง เช่น กิริยาของตัวละครในโขนและละคร ตลอดจนกิริยาสมมุติที่ไม่ปรากฏตัวตนโดยตรง เช่น การอัญเชิญเทวดาให้เสด็จลงมา เมื่อใดก็ตามที่ดนตรีถูกใช้เพื่อประกอบกิริยาดังกล่าว ย่อมจัดอยู่ในประเภทเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น

ตัวอย่างของเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบอาการต่าง ๆ ได้แก่ เพลงเชิด ใช้ประกอบกิริยาการเดินทางไกล การเคลื่อนไหวอย่างเร่งรีบ หรือการต่อสู้ เพลงเสมอ ใช้ประกอบการเคลื่อนไหวในระยะใกล้ ๆ เช่น การเดินจากสถานที่หนึ่งไปยังอีกสถานที่หนึ่ง เพลงโอด ใช้สื่ออารมณ์เศร้าโศก การร่ำไห้ การสลบ หรือการตาย เพลงเหาะ ใช้ประกอบกิริยาการเคลื่อนที่ในอากาศของเทวดาหรือผู้มีฤทธิ์ และเพลงโล้ใช้ประกอบการเคลื่อนไหวทางน้ำ ไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนที่ของมนุษย์ สัตว์ หรือวัตถุใด ๆ ก็ตาม

เพลงละคร หมายถึง เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร และมหรสพในลักษณะที่มีทั้งบทขับร้องและดนตรีรับ แม้ว่าการแสดงโขนละครโดยทั่วไปจะต้องใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบด้วย แต่ในบริบทนี้ เพลงละครหมายถึงบทเพลงร้องที่ใช้ถ่ายทอดเนื้อหา อารมณ์ และบรรยากาศของการแสดงโดยเฉพาะ เพลงในกลุ่มนี้ประกอบด้วยเพลงอัตรา สองชั้น เช่น เพลง

เวสสุกรรม และ เพลงพญาโศก เพลงอัตรา ชั้นเดียว เช่น เพลงนาคราช และ เพลงตะลุ่มโปง ตลอดจนเพลงเฉพาะทางสำหรับการแสดงละครโดยตรง เช่น เพลงช้า เพลงโอ้ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลม และเพลงชมตลาด เป็นต้น

การเลือกใช้เพลงร้องประกอบละครนั้นจำเป็นต้องสอดคล้องกับอารมณ์ ความรู้สึก และกิริยาของตัวละครในแต่ละฉากอย่างเหมาะสม เช่น เพลงพญาโศก และ เพลงสร้อยเพลง ใช้สื่ออารมณ์เศร้าในลักษณะอยู่กับที่ เพลงทยอย และ เพลงโอ้ร่าย ใช้กับอารมณ์โศกขณะเคลื่อนที่ เพลงลิงโลดใช้สื่ออารมณ์โกรธ เพลงชมโฉม ใช้ในฉากชื่นชมความงาม เพลงโอ้โลม และ เพลงโอ้ชาตรี ใช้ในบริบทของการเกี้ยวพาราสี เพลงโอ้ปี่ ใช้แสดงอารมณ์คร่ำครวญอาลัย และ เพลงเย้ย ใช้ประกอบอารมณ์เยาะเย้ยหรือเสียดสี

นอกจาก เพลงหน้าพาทย์ เพลงละคร ดังที่กล่าวมาแล้ว มนตรี ตราโมท (2529) ได้กล่าวถึงขนบการแสดงละครไทยโดยทั่วไป มักจัดให้มีการแสดง **"ระบำ"** เป็นองค์ประกอบสำคัญของการแสดงอยู่เสมอ โดยเฉพาะในสมัยโบราณ ระบำที่นิยมแสดงมักเป็นระบำในลักษณะของ เทวดาและนางฟ้า ระบำประเภทดังกล่าวนิยมใช้บทร้องที่เรียกว่า "ระบำสี่บท" ซึ่งประกอบด้วยบทร้องจำนวน 4 บท และใช้เพลงประกอบตามลำดับ 4 เพลง ได้แก่ เพลงพระทอง เพลงเบ้าหลุด เพลงบหลิ่ม และเพลงสระบุหรง โดยในเชิงแบบแผน ลำดับของเพลงพระทองและเพลงเบ้าหลุด ถือเป็นโครงสร้างหลักที่ยึดถือปฏิบัติอย่างเคร่งครัดและไม่อาจสลับเปลี่ยนได้ ขณะที่ "เพลงบหลิ่ม และเพลงสระบุหรง" สามารถปรับสลับลำดับกันได้ตามความเหมาะสมของบริบทการแสดง ทั้งนี้สะท้อนให้เห็นถึงการวางโครงสร้างทางดนตรีที่มีทั้งส่วนซึ่งคงไว้ตามจารีตและส่วนที่เปิดโอกาสให้เกิดความยืดหยุ่นในทางปฏิบัติ ในระยะแรกบทร้องของระบำสี่บทมีความยาวค่อนข้างมาก โดยบางบทมีเนื้อร้องยาวถึงประมาณ 20 คำกลอน อย่างไรก็ตาม เมื่อกาลเวลาผ่านไป รูปแบบของบทร้องได้ถูกย่อให้กระชับลงอย่างต่อเนื่อง จากเดิมที่มีความยาวมาก เหลือเพียงบทละ 4 คำ และในสมัยหลังได้ลดรูปลงจนเหลือเพียง 2 บท หรือในบางกรณีอาจใช้เพียงเพลงเดียวสำหรับประกอบการแสดง การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวสะท้อนให้เห็นถึงพลวัตของศิลปะการแสดงไทยที่ปรับเปลี่ยนไปตามเงื่อนไขของเวลาความนิยมของผู้ชม และบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ

มนตรี ตราโมทยังกล่าวต่อว่าครั้นเข้าสู่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เกิดละครดึกดำบรรพ์ รูปแบบของระบำไทยได้พัฒนาไปอย่างมีนัยสำคัญ ทั้งในด้านแนวคิดสร้างสรรค์รูปแบบท่ารำ และการเลือกใช้เพลงประกอบโดยสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงมี

บทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการปรับเปลี่ยนและสร้างสรรค์รูปแบบระบำใหม่ให้แตกต่างจากขนบเดิมอย่างชัดเจน เช่น ระบำดาวดึงส์ ใช้ "เพลงตะเขิ่ง เจ้าเซ็น" เป็นเพลงประกอบ หรือระบำท้ายเรื่องในบทละครต่าง ๆ อาทิ "ระบำมอญแปลง" ในเรื่อง คาวี และ "ระบำเหมราช" ในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ซึ่งล้วนแสดงให้เห็นถึงการขยายขอบเขตทางความคิดสร้างสรรค์ของนาฏดุริยางคศิลป์ไทยจากกรอบจารีตเดิมไปสู่รูปแบบที่มีความหลากหลายและวิจิตรยิ่งขึ้น ต่อมาในสมัยหลังการสร้างสรรค์ระบำได้ขยายไปสู่การจำลองลักษณะและอากัปกิริยาของสัตว์ชนิดต่าง ๆ มากขึ้น อันนำไปสู่การเกิดขึ้นของระบำชุดใหม่ที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นเฉพาะตัว เช่น ระบำม้า ใช้เพลง "เพลงม้าโขยก" หรือ "เพลงอัศวลีลา" ระบำกวางใช้เพลง "มฤคเริง" และ ระบำนกยูง ใช้เพลง "มยุราภิรมย์" เป็นต้น

โดยสรุป เพลงประกอบการแสดงในนาฏศิลป์ไทยมีบทบาทสำคัญในการสื่อความหมาย อารมณ์ และกิริยาเคลื่อนไหวของตัวละคร โดย มนตรี ตราโมท ได้แบ่งเพลงประกอบออกเป็นสองกลุ่มหลัก คือ "เพลงหน้าพาทย์" ซึ่งใช้กำกับอิริยาบถต่าง ๆ เช่น การเดิน การเหาะ การรบ หรือการร้องไห้ และ "เพลงละคร" ซึ่งเป็นเพลงมีร้องและดนตรีรับ ใช้สร้างบรรยากาศตามอารมณ์ของตัวละคร เช่น เพลงพญาโศกสำหรับความเศร้า หรือเพลงชมโฉมสำหรับฉากชื่นชมความงาม นอกจากนี้เพลงประกอบระบำยังมีพัฒนาการตามบริบทสังคม ตั้งแต่ระบำสี่บทแบบโบราณ จนถึงระบำในละครดึกดำบรรพ์สมัยรัชกาลที่ 5 และระบำสัตว์ในยุคหลัง

การรำเดี่ยวตัวนาง

การแสดง "รำเดี่ยวตัวนาง" เป็นรูปแบบหนึ่งของการรำไทยที่มุ่งเน้นการถ่ายทอดอารมณ์และบุคลิกของตัวละครหญิง โดยมีความสำคัญในหลายมิติ ได้แก่ การถ่ายทอดบทบาทสตรีในวรรณคดี รำเดี่ยวตัวนางมักใช้ในการแสดงบทบาทของสตรีผู้มีความงาม อ่อนโยน และสง่างาม ซึ่งสะท้อนคุณค่าทางสังคมเกี่ยวกับบทบาทของสตรีในอดีต การแสดงอารมณ์และเรื่องราวผ่านท่ารำศิลปะการรำเดี่ยวตัวนางช่วยถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละครได้อย่างลึกซึ้ง ไม่ว่าจะเป็นความสุข เศร้า โศก หรือความกล้าหาญ โดยใช้การเคลื่อนไหวที่อ่อนช้อยและแสดงออกผ่านการใช้มือ สายตา และท่วงท่าที่สื่อความหมาย การรำเดี่ยวต้องใช้ทักษะสูงทั้งด้านการควบคุมร่างกาย จังหวะ และการแสดงอารมณ์ จึงเป็นการฝึกฝนความสามารถของนักรำให้มีความชำนาญและพัฒนาตนเองใน

สายศิลปะการแสดง รำเดี่ยวตัวนางจึงเป็นศิลปะที่มีคุณค่าทั้งด้านการสื่อสารเรื่องราว การแสดงอารมณ์

ผุสดี หลิมสกุล (2549) ได้อธิบายการรำเดี่ยวตัวนางไว้ว่า เป็นการรำคนเดียวเพื่อแสดงทักษะและความสามารถในระดับสูง ผู้แสดงจะต้องถ่ายทอด กระบวนการร่ายรำ ลีลา และอารมณ์ออกมาอย่างกลมกลืนและลงตัว เป็นภาพที่งดงามและตรึงตาตรึงใจ ที่สำคัญในการรำเดี่ยวผู้แสดงนอกจากจะต้องใช้ทักษะความสามารถในการรำ ในขณะเดียวกันก็จะต้องเชิญชวนผู้ชมให้ติดตาม ซึ่งทำได้โดยการใช้อารมณ์ความรู้สึกที่ผ่านทางสีหน้าและดวงตา คือ ผู้รำจะต้องส่งสายตา และรอยยิ้มไปยังผู้ชมที่นั่งชมอย่างทั่วถึง จึงจะสามารถสะกดผู้ชมให้ติดตามการรำนั้นด้วยความสนุกสนาน เพลิดเพลิน และประทับใจ

รำเดี่ยวชุดลงสรงทรงเครื่องหรือแต่งตัว เป็นการรำเพื่ออธิบายถึงเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับที่ตัวละครสวมใส่อยู่ รวมถึงการอาบน้ำ ทาแป้ง และใส่น้ำหอม ซึ่งการรำลงสรงทรงเครื่องนี้สื่อให้เห็นถึง ขนบประเพณีไทยที่ได้รับอิทธิพลมาจากอินเดียและประเทศในแถบภูมิภาคเอเชีย ในการอาบน้ำชำระร่างกายให้ สะอาดหมดจดสดชื่น และแต่งกายประดับประดาให้สมกับฐานันดรศักดิ์ เพื่อความยิ่งใหญ่ ภูมิฐาน และมีสง่าราศีก่อนที่จะทำภารกิจที่สำคัญ เช่น การออกรบ การฆ่าตัวตาย การเข้าหานาง การเดินทาง เป็นต้น รำเดี่ยวชุดฉุยฉาย เป็นการรำชมโฉมตนเองด้วยความภาคภูมิใจที่ได้แปลงกายสำเร็จและสวยงามดังใจหมาย เพื่อที่จะไปอวดรูปโฉมหรือยั่วยวนผู้ชายให้เกิดความรักใคร่หลงใหล รำเดี่ยวมาตรฐานในบทลงสรงทรงเครื่องและบทฉุยฉายของตัวนางทั้ง 9 ชุด...มีรายชื่อชุดการแสดง ดังนี้

ชุดที่ 1 ดรสาทรงเครื่อง

ชุดที่ 2 วิยะดาทรงเครื่อง

ชุดที่ 3 สีดาทรงเครื่อง

ชุดที่ 4 บุษบาทรงเครื่อง

ชุดที่ 5 กุสุมาทรงเครื่อง

ชุดที่ 6 วันทองแต่งตัว

ชุดที่ 7 ฉุยฉายเบญกาย

ชุดที่ 8 ฉุยฉายศูรปนขา

ชุดที่ 9 ฉุยฉายวันทอง

โดยสรุป การรำเดี่ยวเป็นการรำที่ผู้แสดงต้องใช้ทักษะขั้นสูงในการถ่ายทอดลีลา ท่วงท่า และอารมณ์ เพื่อสร้างความตรึงตาตรึงใจให้กับผู้ชม การรำเดี่ยวที่ดีต้องอาศัยการแสดงสีหน้าและแววตาเพื่อดึงดูดความสนใจ ทำให้ผู้ชมรู้สึกเพลิดเพลินและประทับใจ หนึ่งในชุดรำเดี่ยวที่สำคัญคือ "รำลงสรงทรงเครื่อง" ซึ่งเป็นการแสดงที่บรรยายถึงขั้นตอนการแต่งกายและประดับเครื่องทรงของตัวละครสะท้อนขนบประเพณีไทยที่ได้รับอิทธิพลจากอินเดียและประเทศเพื่อนบ้าน ซึ่งเน้นถึงความพิถีพิถันในการเตรียมตัวก่อนทำภารกิจสำคัญ

ตำนานนางนวลทองสำลี

การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ตำนานนางนวลทองสำลี จากคำบอกเล่าของขุนอุปถัมภ์นรากร (โนราพุ่ม เทวา) ในหนังสือ "โนรา" ของภิญโญ จิตต์ธรรม (2508, น.1 - 4) ความว่า

"พระยาสายฟ้าฟาดเป็นกษัตริย์ครองเมือง ๆ หนึ่ง มีมเหสีทรงพระนามว่าพระนางศรีมาลา ทั้งสองพระองค์มีบุตรด้วยกันองค์หนึ่งทรงพระนามว่านวลทองสำลี วันหนึ่งหลังจากนางนวลทองสำลีตื่นจากบรรทมและยังไม่ทันที่จะชำระพระพักตร์ก็ได้ไปยืนระลึกถึงในสุบินนิมิตที่ได้มีมา และพระนางก็สามารถจำได้จนหมดสิ้นจากการทรงยืนนิ่งอยู่เช่นนั้นทำให้พวกสาวใช้สงสัยและถามพระนางว่า เพราะเหตุอันใดพระนางจึงไม่ทรงชำระพระพักตร์ทั้ง ๆ ที่ตื่นบรรทมแล้ว พระนางตรัสว่าเมื่อคืนนี้ฝันแปลกมาก ฝันแปลกอย่างที่ไม่เคยฝันมาก่อนเลย แล้วพระนางก็ทรงเล่าความฝันนั้นให้พวกสนมฟังว่ามีเทพธิดามาร่ายรำให้ดูการร่ายรำนั้นรำทั้งหมด 12 ท่า เป็นท่ารำที่สวยงามมากน่าชม มีเครื่องประโคมดนตรี คือ กลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง ปี่ และแตระ การประโคมดนตรีลงกับท่ารำเป็นจังหวะ และบัดนี้พระนางก็ยังจำท่าต่าง ๆ เหล่านั้นได้ แล้วพระนางนวลทองสำลีก็ทรงร่ายรำตามแบบที่ในฝันนั้น ทันทีเป็นที่ชอบใจของพวก สาวใช้เป็นอย่างยิ่ง และพระนางก็ได้สั่งให้สาวใช้ทำเครื่องประโคมตามที่เห็นในฝันนั้น การประโคมก็ทำตามจังหวะการรำเหมือนในฝันทุกอย่าง พระนางได้ฝึกสอนให้พวกสาวใช้ได้ร่ายรำเพื่อเป็นคู่รำ

กับพระนาง จากนั้นมีการประโคมเครื่องดนตรีและร่ายรำเป็นที่ครื้นเครงในปราสาทของพระนางเป็นประจำทุกวัน

อยู่มาวันหนึ่งพระนางอยากเสวยเกสรดอกบัวที่ในสระหน้าพระราชวัง จึงรับสั่งให้นางสนม ไปหักเอามาให้ เมื่อพระนางได้ดอกบัวแล้วก็ได้เสวยดอกบัวนั้นจนหมด กาลต่อมาพระนางก็ทรงครรภ์ แต่การเล่นรำโนราก็ยังคงสนุกสนานครื้นเครงกันเป็นประจำทุกวันมิได้เว้น อยู่มาวันหนึ่งการเล่นประโคมและความครึกครื้นนี้ทราบไปถึงพระยาสายฟ้าฟาด พระองค์ทรงสงสัยว่าด้วยเหตุใดที่ปราสาทของพระธิดาจึงมีการประโคมดนตรีอยู่เป็นประจำ พระองค์จึงได้เสด็จไปทอดพระเนตรให้เห็นจริง เมื่อเสด็จไปถึงก็รับสั่งถาม พระนางนวลทองสำลีว่านางไปได้ท่ารำต่าง ๆ นี้มาจากไหน ใครสอนให้ พระนางก็กราบบังคมทูลว่าไม่มีใครสอนให้ เป็นเทพนิมิต พระองค์จึงได้รับสั่งให้พระนางรำให้ดู เสียงดนตรีก็ประโคมขึ้น พระนางออกร่ายรำไปตามท่าที่ได้ฝันรวม 12 ท่า ขณะที่พระนางร่ายรำท่าต่าง ๆ อยู่นั้น พระยาสายฟ้าฟาดทรงเห็นว่าที่ครรภ์ของพระธิดาผิดสังเกตสงสัยว่าจะตั้งครรภ์ จึงมีรับสั่งให้หยุดรำแล้วทรงถามพระนางว่า นางมีครรภ์กับใคร รักชอบกับใคร ใครเป็นสามีของเจ้า ทั้ง ๆ ที่ไม่มีผู้ชายคนใดสามารถเข้ามาในพระราชฐานได้เลย พระองค์ทรงถามซ้ำ ๆ แบบนี้หลายต่อหลายครั้ง พระนางก็กราบทูลว่านางมิได้มีชู้สู่สาวกับชายใดเลย เหตุที่ทรงครรภ์อาจเป็นเพราะเสวยดอกบัวในสระหน้าพระราชวังเข้าไป พระยาสายฟ้าฟาดไม่ทรงเชื่อ และว่ามีอย่างที่ไหนกินดอกบัวเข้าไปมีท้องขึ้นมาได้ เรื่องไม่สมจริง และยังได้กล่าวคำบริภาษพระธิดาต่าง ๆ นานา เช่นว่า เป็นลูกกษัตริย์ไม่รักศักดิ์ศรี ทำให้อัปยศขายหน้า นางนวลทองสำลีก็ได้แต่โศกเศร้ารำร้อง

ต่อมาด้วยเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นนี้ พระยาสายฟ้าฟาดก็ทรงสอบสวนโดยรับสั่งให้พวกสาวใช้ทั้ง 10 คนเข้าเฝ้าทีละคนและถามว่ามีผู้ชายใดเข้ามาในเขตพระราชฐานนั้นบ้างหรือไม่ นางสนมกำนัลก็กราบบังคมทูลเช่นเดียวกันว่าไม่มีผู้ชายใดเข้าไปเลย และพระนางก็มิได้รักชอบกับใคร และยืนยันว่าพระนางได้เสวยดอกบัวในสระหน้าพระราชวังเข้าไป พระยาสายฟ้าฟาดยิ่งทรงพระพิโรธหนักขึ้น ถึงกับคิดที่จะฆ่าพระธิดาและสาวสนม แต่เนื่องจากพระนางเป็นลูกในไส้จึงมิได้

ทรงกระทำเช่นนั้น เพียงรับสั่งให้อำมาตย์ข้าราชการทำแพ แล้วก็ให้จัดเสบียงอาหารใส่แพเรียบร้อย เมื่อถึงเวลาก็ลอยแพพระนางและสนมทั้ง 10 ไปในทะเล ขณะที่แพลอยไปนั้นลมได้พัดแพไปติดที่เกาะกะชัง เป็นอันว่าพระนางและสาวใช้รอดตายจากธรรมชาติด้วยอำนาจบารมีของเด็กในครรภ์ ที่เกาะกะชังเทวดาได้ชบ (เนรมิต) บรรณศาลาให้อยู่อาศัย พวกสาวใช้ก็ปลูกฟักแฟงแตงกวา กินกันไปตามเรื่องพอดำรงชีวิตอยู่ได้

ส่วนนางนวลทองสำลีครรภ์ก็ยิ่งแก่ขึ้น ๆ ทุกวัน (ในบทกาศครูจึงว่าไว้ว่า "เพื่อน ๆ เขานับปี แต่นางนวลสำลีนับเดือน") จนประสูติพระโอรสและให้นามว่า ด.ช.น้อย (ชื่อสมมุติ) พระนางและพวกสนมอยู่ที่นั่นจน ด.ช.น้อยอายุได้ 10 ปี ระยะ 10 ปีนั้น ด.ช.น้อยได้หัดการร่ายรำโนราจนเป็นที่ชำนาญดี และต่อมา ด.ช.น้อยก็ถามแม่ว่าที่นี่ไม่มีผู้ชายเลยมีแต่ผู้หญิงคนอื่น ๆ นอกจากนี้ ไม่มีแล้วแม่เองแต่ก่อนเคยอยู่ที่ไหน พระนางนวลทองสำลีก็เล่าเรื่องแต่หนหลังให้ฟังแต่ต้นจนจบ ด.ช.น้อยก็อยากไปเมืองของพระอัยกาจึงถามว่าจะไปได้โดยวิธีใด แม่จึงบอกว่าเมื่อลูกอยากไปแม่ไม่ห้ามแต่แม่เองไม่ไปตลอดชั่วชีวิตนี้ลูกจะไปก็จงเอาผ้าผูกไม้แล้วปักยกเป็นธงขึ้น เรือผ่านมาเขาจะแวะรับ ด.ช.น้อยก็ทำตามและเรือก็ได้มารับไปทางเมืองพระอัยกา เมื่อไปถึงท่าเรือซึ่งยังไกลกับพระราชวังมาก ด.ช.น้อยก็ได้เที่ยวรำโนราไปเรื่อย เนื่องจากโนราเป็นของแปลกและไม่เคยมีใครเคยเห็นมาก่อนเลย กอร์ปด้วยการรำก็ชดช้อยน่าดู คนจึงไปดูกันมากยิ่งนานคนก็ยิ่งชวนกันไปดูมากขึ้นทุกที จนข่าวนี้เลื่องลือไปถึงพระราชวัง

พระยาสายฟ้าฟาดทรงทราบแล้วก็เรียกประชาชนมาถามว่า โนราเป็นอย่างไร เป็นคนหรือสัตว์ ดีมากเทียวหรือที่คนนิยมไปดูกันมาก แล้วในที่สุดพระองค์ก็ทรงปลอมพระองค์ไปในกลุ่มชนเพื่อไปทอดพระเนตรโนรา จากการที่พระองค์ได้ทอดพระเนตรนั้นสังเกตเห็นว่าด.ช.น้อยมีหน้าตาละม้ายคล้ายคลึงกับพระธิดาซึ่งได้ลอยแพไปเมื่อ 10 กว่าปีมาแล้ว จึงรับสั่งให้หา พระองค์ตรัสถามว่า เจ้าเป็นลูกเต้าเหล่าใคร ด.ช.น้อยก็ตอบว่า แม่ชื่อนางนวลทองสำลีส่วนพ่อนั้นไม่ทราบ แม่เล่าว่าได้ตั้งครรภ์เพราะกินดอกบัวพระองค์เห็นว่าเรื่องราวตรงกันจึงพา ด.ช.น้อยและคณะโนราเข้าไปในพระราชวัง ตอนนี้คนอื้อฉาววิพากษ์วิจารณ์กัน

ต่าง ๆ นานาว่าต่อไปจะไม่ได้ดูโนราอีกแล้ว เพราะนายจับไปแล้วพระยาสายฟ้าฟาดไม่ทรงฟังคำวิพากษ์วิจารณ์ใด ๆ ทั้งสิ้น คงพาโนราไปพระราชวังท่าเดียว (ตอนนี้พระยาสายฟ้าฟาดทรงทราบแล้วว่า ด.ช.น้อยคือหลาน หรือพระราชนัดดา ส่วน ด.ช.น้อยนั้นรู้มาจากแม่ก่อนแล้ว เป็นอันว่าต่างก็รู้กันทั้งสองฝ่าย) เมื่อถึงพระราชวัง พระยาสายฟ้าฟาดก็ทรงถามว่า แม่เจ้าเดี๋ยวนี้อยู่ที่ไหน ด.ช.น้อยกราบทูลว่าอยู่บนเกาะกะชัง

เมื่อพระองค์ทรงทราบเช่นนั้น จึงมีพระบัญชาให้อำมาตย์จัดเรือไปรับ เมื่ออำมาตย์ไปถึงและเชิญให้พระนางเสด็จกลับพระนครตามพระบัญชา แต่นางปฏิเสธว่าพระราชบิดาได้ตั้งใจจะลอยแพไปเพื่อให้ตาย เหตุไฉนจึงมาเชิญตัวกลับเล่า พระนางจึงสั่งกับอำมาตย์ว่าชาตินี้จะไม่ขอไปเหยียบย่างผืนแผ่นดินของพระราชบิดาอีก และจะขอตายอยู่ที่นี่ พวกอำมาตย์จึงจำต้องกลับเมื่อกลับมาถึงพระนครแล้วก็กราบทูลเรื่องราวให้ พระยาสายฟ้าฟาดทราบ พระยาสายฟ้าฟาดจึงมีพระบัญชาให้จัดเรือไปรับอีกครั้งหนึ่งและพร้อมรับสั่งว่าถ้าเชิญเสด็จไม่กลับก็ให้จับมัดมาให้ได้เมื่อพวกอำมาตย์กลับไปเกาะกะชังอีกและได้เชิญเสด็จแต่โดยดีไม่ยอมกลับ พวกอำมาตย์ก็จับพระนางมัดขึ้นเรือ (ตอนนี้ในการเล่นโนราในสมัยหลังจึงมีการรำเรียกว่า “คล้องหงส์” คือรำเพื่อจับนางนวลทองสำลีเป็นการร่ายรำที่น่าดูมาก) แล้วพามาเฝ้าพระราชบิดา เมื่อเรือมาถึงจะเข้าปากน้ำก็มีจระเข้ขึ้นลอยขวางปากน้ำอยู่ (จระเข้สมัยก่อนชุกชุมมากทุกน่านน้ำ เป็นที่เกรงกลัวของชาวเรือทั่วไป) พวกลูกเรือก็ทำพิธีแทงเข้จนถึงแก่ความตายแล้วเรือจึงเข้าปากน้ำได้ เมื่อนำนางนวลทองสำลีเข้าเฝ้าสมเด็จพระราชบิดาแล้ว พระราชบิดาได้ทรงขอโทษในเรื่องที่ได้กระทำไปในอดีต ขอให้พระนางลืมเรื่องเก่า ๆ เสีย แล้วยกโทษให้พระองค์ด้วย จากนั้นทำขวัญ และจัดให้มีมหรสพ 7 วัน 7 คืน ในการมหรสพนี้ก็ได้จัดให้มีการรำโนราด้วย พระยาสายฟ้าฟาดได้พระราชทานเครื่องทรง ซึ่งคล้ายคลึงกับของกษัตริย์ให้กับพระราชนัดดา เพื่อรำทรงเครื่องในงานนี้ ในการนี้พระยาสายฟ้าฟาดก็ได้พระราชทานบรรดาศักดิ์ลูกของนางนวลทองสำลี (ด.ช.น้อย) เป็น “ขุนศรีศรัทธา”

เครื่องต้นที่พระราชทาน คือ เทริด กำไลแขน ปั้นเหน่ง สังวาล พาดเฉียง 2 ข้างปีกนกแอ่น หางหงส์ ฯลฯ ซึ่งล้วนแต่เป็นเครื่องทรงของกษัตริย์ทั้งสิ้น จะเห็นได้

ว่าโนราแต่เดิมก็เป็นเชื้อพระวงศ์ ขุนศรีศรัทธาได้สอนรำโนราให้ผู้อื่นเป็นการถ่าย นาฏศิลป์แบบโนราไปเรื่อย ๆ ทั้งนี้ในพระบรมราชูปถัมภ์ของสมเด็จพระอัยกา โนราจึงได้แพร่หลายต่อไป และต่อมาหลายชั่วคนจนบัดนี้”

จากตำนานที่กล่าวมานั้นสามารถสรุปได้ว่า นางนวลทองสำลีเป็นพระธิดาของพระยาสายฟ้าฟาดและพระนางศรีมาลา วันหนึ่งพระนางฝันเห็นเทพธิดาร่ายรำ 12 ท่า และสามารถจำท่ารำเหล่านั้นได้ทั้งหมด จึงนำมาฝึกฝนและจัดแสดงกับบรรดาสาวใช้ จนกลายเป็นการละเล่นที่สนุกสนานครื้นเครงภายในพระราชวัง ต่อมาพระนางทรงครรภ์โดยกล่าวว่าเกิดจากการเสวยเกสรดอกบัว พระบิดาไม่เชื่อ คิดว่าพระธิดามีชู้และรู้สึกอับอาย จึงสั่งให้ลอยแพพระนางและสาวใช้ 10 คนไปกลางทะเล แพของพระนางลอยไปติดที่เกาะกะชัง ซึ่งเทวดาได้เนรมิตบรรณศาลาให้อยู่อาศัย จนกระทั่งพระนางให้กำเนิดพระโอรสและตั้งชื่อว่า "เด็กชายน้อย" บุตรนางนวลทองสำลีเติบโตขึ้นพร้อมกับเรียนรู้ศิลปะการรำโนรา จนกระทั่งอายุ 10 ปี ได้เดินทางกลับไปยังเมืองของพระอัยกา โดยการขึ้นเรือของพ่อค้าผ่านมา เมื่อไปถึงพระนคร พระยาสายฟ้าฟาดทรงพบว่าโนราน้อยผู้นี้มีลักษณะคล้ายกับพระธิดา จึงสืบเรื่องราวและทราบความจริงพระยาสายฟ้าฟาดส่งอำมาตย์ไปรับพระนางกลับเมือง แต่พระนางปฏิเสธ อย่างไรก็ตาม ในที่สุดพระนางถูกจับตัวกลับมา เมื่อถึงพระนคร พระบิดาสำนึกผิดและขอโทษ พร้อมจัดมหรสพเฉลิมฉลอง 7 วัน 7 คืน และประทานบรรดาศักดิ์ให้ บุตรชายนางนวลทองสำลีเป็น "ขุนศรีศรัทธา" รวมถึงพระราชทานเครื่องทรงให้ใช้แสดงโนรา จากนั้นศิลปะการรำโนราจึงแพร่หลายและสืบทอดต่อมาจนถึงปัจจุบัน

งานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง

บุษมาลีทรงเครื่อง

บุษมาลีทรงเครื่อง เป็นการแสดงรำเดี่ยวตัวนางแบบมาตรฐานในนาฏศิลป์ไทย ซึ่งตัดตอนมาจากบทละครเรื่องพระสมุท พระราชนิพนธ์ในกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ เนื้อหากล่าวถึงนางบุษมาลีพระธิดาเลี้ยงของท้าวรณจักร ขณะเสด็จเข้าห้องสรงสนานและแต่งองค์ทรงเครื่องเพื่อเตรียมพระองค์เสด็จประพาสอุทยานชมบุปผชาติ ครั้นเมื่อเสด็จถึงอุทยาน ได้พบกับพระสมุทผู้พลัดหลงเข้ามาบรรทมอยู่ ณ สถานที่แห่งนั้น เมื่อพระสมุทตื่นขึ้นและทอดพระเนตรเห็นความงาม

ของนางบุษมาลี จึงเกิดความรักและเสน่หาอย่างลึกซึ้ง จนนำไปสู่การลักพานางเหาะหนีไป และในที่สุดนางบุษมาลีก็ได้อภิเษกเป็นชายาของพระสมุท

ในเชิงนาฏยลักษณ์ การรำบุษมาลีทรงเครื่อง จัดอยู่ในกลุ่ม บทแต่งองค์ทรงเครื่องซึ่งเป็นกระบวนรำที่ถ่ายทอดอิริยาบถแห่งการสรงน้ำ การประทินโฉม และการแต่งพระองค์อย่างวิจิตรบรรจง อันเป็นโอกาสสำคัญในการนำเสนอความอ่อนช้อย งดงาม และสง่างามของตัวนางผ่านกระบวนท่ารำเดี่ยวที่มีรากฐานจากศิลปะการแสดงละครใน ซึ่งถือเป็นแบบแผนการรำชั้นสูงที่ผู้แสดงต้องอาศัยความสามารถทั้งด้านลีลา ท่วงท่า จังหวะ และการถ่ายทอดอารมณ์อย่างประณีตเพื่อสะท้อนคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ของนาฏศิลป์ไทยอย่างสมบูรณ์

ท่ารำชุดนี้ได้รับการประดิษฐ์สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยครูเสาวรักษ์ ยมะคุปต์ นาฏศิลปินอาวุโส โดยได้รับคำปรึกษาและข้อเสนอแนะทางวิชาการจากครูรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์แห่งกรมศิลปากร สำนักการสังคีต ส่งผลให้การแสดงชุดนี้มีความสมบูรณ์ทั้งในด้านรูปแบบ ท่วงทำนอง และจารีตแห่งการแสดงแบบแผน ทั้งนี้ ได้มีการเผยแพร่สู่สาธารณชนเป็นครั้งแรกเมื่อวันที่ 6 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2562

ด้านบทขับร้องและทำนองเพลง ใช้วงปี่พาทย์บรรเลง “เพลงเสมอ” สำหรับการดำเนินลีลาการรำในช่วงต้น ก่อนเข้าสู่ “เพลงชมตลาด” อันเป็นบทขับร้องสำคัญที่พรรณนากิริยาสรงสนานประทินกาย และการทรงเครื่องของนางบุษมาลีอย่างละเอียด ผ่านถ้อยคำกวีที่สะท้อนความวิจิตรแห่งเครื่องประดับและความงามของสตรีชั้นสูงในอุดมคติไทย จากนั้นจึงปิดท้ายด้วย “เพลงเร็ว” เพื่อส่งเสริมการเคลื่อนขบวนอย่างสง่างาม เป็นการสมบูรณ์ทั้งในเชิงนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และวรรณศิลป์ที่หลอมรวมเป็นเอกภาพในการแสดง

บทร้องและทำนองเพลง

– ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ –

– ร้องเพลงชมตลาด –

ชำระสระสนานอินทรีย์	วารีอวนอบตระหลบกลิ่น
พี่เลี้ยงช่วยขัดสีราคิน	มลทินสิ้นสุดกายา
ลูบไล้สุคนธ์ปนปรุง	หอมฟุ้งอุหรับจับมังษา
ปรัดพักตร์ผ่องโสภา	ทรงภูษาสังเวียนทองธงเข้าบิณฑ์

สไบตาดดาดปักทองแล่ง	ทองกรแก้วแดงประดับสิ้น
สังวาลเพ็ชรเพ็ชรแนมแกมนิล	ธำมรงค์นาคินลงยา
เข็มขัดประจำยามงามรับ	สร้อยนวมสรวมทับอังษา
ตาบกุดั่นประดับบุษรา	ทรงกาญจนามงกุฎบุตรี
ครั้นเสร็จเสด็จยุรยาตร	ลงจากปราสาทมณีศรี
มาทรงวอสุวรรณรูจี	จรลีด้วยเหล่าบริวาร

–ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว –

(BIGGYPHOTO. สืบค้นเมื่อ 27 พฤศจิกายน 2567, จาก https://www.youtube.com)

การรำบุษบาทรงเครื่อง

การรำชุด “บุษบาทรงเครื่อง” เป็นการแสดงรำเดี่ยวตัวนางในลักษณะบทแต่งองค์ทรงเครื่องที่สร้างสรรค์จากตอนหนึ่งของละครในเรื่องอิเหนา ตอน อิเหนาเข้าเฝ้าท้าวดาหา ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เนื้อหากล่าวถึงเหตุการณ์ภายหลังจากที่อิเหนายกทัพเข้าปราบศึกเมืองกระหมังกุหนิงจนได้รับชัยชนะ เมื่อเสด็จเข้าเฝ้าท้าวดาหา ท้าวดาหาทรงพอพระราชหฤทัยในวีรกรรมครั้งนั้น จึงมีพระบัญชาให้นางบุษบาเสด็จออกมาถวายบังคมอิเหนาเพื่อแสดงความเคารพในฐานะผู้มีพระคุณต่อบ้านเมือง และในฐานะพระญาติผู้ใกล้ชิดตามสายสัมพันธ์แห่งวงศ์กษัตริย์

ในเชิงนาฏยลักษณ์ การแสดงชุดนี้จัดอยู่ในกลุ่ม “การลงสรงทรงเครื่องตัวนาง” เป็นกระบวนรำที่มุ่งถ่ายทอดความงดงามของกิริยาอาการแห่งการสรงสนาน การประทินโฉม การแต่งพระพักตร์และการทรงเครื่องอย่างวิจิตรบรรจง โดยเน้นการแสดงความอ่อนหวาน สง่างาม และความประณีตแห่งลีลานาฏศิลป์ไทย ผ่านกระบวนท่ารำเดี่ยวที่สะท้อนความเป็นกุลสตรีชั้นสูงในคติแห่งละครในทั้งยังเปิดโอกาสให้ผู้แสดงได้ถ่ายทอดทักษะด้านการควบคุมอารมณ์ สีหน้า จังหวะ และน้ำหนักลีลาการเคลื่อนไหวอย่างละเอียดอ่อน

กระบวนท่ารำของการแสดงชุดนี้ได้รับการถ่ายทอดองค์ความรู้โดยอาจารย์กรรณิการ์ วีโรทัยผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทย (ละครนาง) แห่งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และได้ถ่ายทอดต่อแก่อาจารย์ศรีเวียง จิ๋วพัฒนกุล ทำให้รูปแบบการแสดงยังคงรักษาขนบแบบแผนแห่งนาฏศิลป์ไทยไว้อย่างครบถ้วน ทั้งในด้านท่ารำ อารมณ์ และจารีตการแสดง

ในส่วนขององค์ประกอบดนตรี ใช้วงปี่พาทย์บรรเลง “เพลงต้นเข้าม่าน” เป็นเพลงนำเข้าสู่บรรยากาศแห่งความสง่างามของตัวนาง จากนั้นดำเนินด้วย “เพลงชมตลาด” ซึ่งเป็นบทขับร้องสำคัญที่พรรณนาการสรงน้ำ การประทินกาย และการทรงเครื่องของนางบุษบาอย่างละเอียด ผ่านบทกลอนที่สะท้อนความวิจิตรของอาภรณ์ เครื่องประดับ และพระสิริโฉมอันงดงาม ก่อนปิดท้ายด้วย “เพลงเร็ว-ลา” เพื่อส่งเสริมจังหวะการเสด็จออกอย่างสง่างาม สมบูรณ์ตามแบบแผนของการแสดงนาฏศิลป์ชั้นสูง

ด้านการแต่งกาย ผู้แสดงสวม “รัดเกล้ายอด” และแต่ง “ยืนเครื่องตัวนาง” ตามแบบละครในใช้เครื่องแต่งกายโทน สีแดงขลิบเขียว โดยผ้าซับในของผ้าห่มนางใช้ สีทับทิม สอดคล้องกับข้อความในบทร้องที่กล่าวพรรณนาถึงความงามของเครื่องทรง อันแสดงให้เห็นความสัมพันธ์อย่างแนบแน่นระหว่างวรรณศิลป์ นาฏศิลป์ และทัศนศิลป์ในองค์รวมของการแสดงไทย

บทร้องและทำนองเพลง

- ปี่พาทย์ทำเพลงต้นเข้าม่าน -

- ร้องเพลงชมตลาด -

ขึ้นบนเตียงทองในห้องสรง	สำอางองค์ขัดสีวารีสนาน
ทรงเครื่องน้ำดอกไม้ใส่พาน	สุคนธารหอมประทิ่นกลิ่นกาย
ทรงปรัตผัดพักตร์ปลั่งเปล่ง	ดั่งดวงจันทร์วันเพ็ญพูลฉาย
ภูษายกพื้นตองทองพราย	เข็มขัดสายประจำยามงามพลอย
สไบทรงสอดซับสีทับทิม	เพริดพริ้มริมขลิบครุยห้อย
สังวาลวรรณคั่นจินดาดุนลอย	ทรงสร้อยอย่างนอกดอกลำดวน
ทองกรแก้วกุดั่นบรรจง	ธำมรงค์นพรัตน์จัดถ้วน
ใส่มงกุฎประดับทับทิมล้วน	แล้วลงจากปราสาทสวนเสด็จมา

- ปี่พาทย์รับ -

- ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว - ลา -

(BIGGYPHOTO. สืบค้นเมื่อ 27 พฤศจิกายน 2567, จาก https://www.youtube.com)

รำลงสรงนางเบญกาย

รำลงสรงนางเบญกาย เป็นการแสดงรำเดี่ยวมาตรฐานประเภทตัวนาง ที่ถ่ายทอดลีลาการลงสรง อาบน้ำ และแต่งองค์ทรงเครื่องของ "นางเบญกาย" ตัวละครสำคัญในเรื่องรามเกียรติ์ การแสดงชุดนี้ได้รับการออกแบบและประดิษฐ์ท่ารำโดย ครูเสาวรักษ์ ยมะคุปต์ นาฏศิลปินอาวุโส กรมศิลปากร สำนักการสังคีต โดยขยายความจากบทโขนตอนนางลอย ให้เป็นชุดการแสดงเดี่ยวที่มีความสมบูรณ์ทั้งในเชิงนาฏยศิลป์และดุริยางคศิลป์

เนื้อหาของการแสดงกล่าวถึง นางเบญกายธิดาของพิเภกและนางตรีชฎา ซึ่งได้รับพระบัญชาจากทศกัณฐ์ผู้เป็นพระปิตุลา ให้แปลงกายเป็นนางสีดาและทำทีเป็นศพลอยน้ำไปยังหน้าพลับพลาของพระรามเพื่อใช้เป็นอุบายทางศึก อย่างไรก็ตามนางเบญกายเกิดความหวั่นเกรงต่อพระราชอาญา อีกทั้งยังไม่เคยเห็นโฉมของนางสีดามาก่อน จึงทูลขอพระบรมราชานุญาตไปชมโฉม ณ สวนขวัญเสียก่อน ทศกัณฐ์ทรงพอพระทัยจึงพระราชทานเครื่องทรง เครื่องประดับ และพระราชทานยศ พร้อมจัดขบวนพระวอช่อฟ้าให้นางเบญกายเสด็จไปยังสวนขวัญ ภายหลังรับพระราชทานเครื่องทรง นางเบญกายจึงเสด็จเข้าห้องสรง เพื่อแต่งองค์ทรงเครื่องให้สมพระเกียรติ ก่อนเสด็จขึ้นพระวอตามตำแหน่งยศที่ได้รับพระราชทาน

ในด้านการออกแบบกระบวนท่ารำ ครูเสาวรักษ์ ยมะคุปต์ ได้ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่โดยอาศัยกรอบแบบแผนจาก เพลงช้า เพลงเร็ว และรำแม่บทใหญ่ของตัวนาง เป็นโครงสร้างหลัก พร้อมทั้งนำแนวคิดจากกระบวนรำแต่งองค์ทรงเครื่องของการแสดงชั้นครูมาประยุกต์ใช้ อาทิ รำนางมณโฑทรงเครื่อง รำลงสรงนางศรีสุดา และรำนางบุษมาลีทรงเครื่อง ตลอดจนได้รับแรงบันดาลใจจากภาพถ่ายแม่บทการฟ้อนรำใน ตำราฟ้อนรำ ซึ่งแสดงแบบท่าโดย คุณหญิงอนินทิตา อาขุบุตร ส่งผลให้ท่ารำมีทั้งความวิจิตรตามขนบและความสร้างสรรค์ในเชิงตีความตัวละคร

ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้แสดงแต่ง ยืนเครื่องตัวนาง โดยกำหนดสีสันและเครื่องประดับให้สอดคล้องกับบทประพันธ์และสถานภาพของตัวละคร ได้แก่ ผ้าห่มนางสีเหลือง ผ้านุ่งสีแดง กำไลข้อมือรูปพญานาคลงยา กำไลต้นแขนและธำมรงค์ประดับบุษราคัม รวมถึง ทับทรวงประดับมรกต สำหรับศิราภรณ์กำหนดให้ใช้ รัดเกล้ายอด ตามบทพากย์–เจรจาเก่า ซึ่งสอดคล้องกับหลักฐานภาพถ่ายการแสดงโขนตอน นางลอย ในบางโอกาสอาจปรับใช้ รัดเกล้าเปลว ตามมาตรฐานรูปแบบการแต่งกายของกรมศิลปากร เพื่อความเหมาะสมในการแสดงร่วมสมัย

ในส่วนของบทขับร้องและดนตรีประกอบ ธำมรงค์ บุญราช นักวิชาการละครและดนตรีปฏิบัติการ สำนักการสังคีต เป็นผู้ประพันธ์บทและบรรจุเพลงขึ้นใหม่ โดยศึกษาจากบทโขน บทละครและบทพากย์–เจรจาเก่า กำหนดให้ใช้ “เพลงลงสรงโทน” เป็นเพลงหลักประกอบการรำ ซึ่งแตกต่างจากการแสดงลงสรงทรงเครื่องของตัวนางโดยทั่วไปที่นิยมใช้ “เพลงชมตลาด” เป็นสำคัญ ทั้งนี้ เพลงลงสรงโทนปรากฏใช้ประกอบการรำสรงทรงเครื่องของตัวนางในโขนเพียงไม่กี่ชุด ได้แก่ รำนางมณโฑทรงเครื่อง รำนางสีดาทรงเครื่อง และรำลงสรงนางเบญกาย จึงนับเป็นลักษณะเฉพาะทางดนตรีที่สะท้อนขนบการแสดงชั้นสูงของโขนไทย

เพลงประกอบการแสดงลงสรงนางเบญกายประกอบด้วยเพลงต่าง ๆ ได้แก่ เพลงต้นเข้าม่าน เพลงสาลิกาเขมร เพลงลงสรงโทน เพลงชมตลาด เพลงสีนวล รื้อร่าย และเพลงเสมอ - รัว

รำลงสรงนางเบญกาย

- เพลงต้นเข้าม่าน -

- ร้องสาลิกาเขมร -

เมื่อนั้น	นวลนางเบญกายยักษี
รับบัญชาพญาอสุรี	เข้าโสรจสรงวารีที่วังใน

- ร้องลงสรงโทน -

รับสั่งให้ไขท่อประทุมทอง	น้ำกุหลาบอาบละอองผ่องใส
แล้วปรัดผัดพักตร์อำไพ	ทาน้ำอบตลบไปทั้งอินทรีย์

- ร้องชมตลาด -

ทรงภูษาผ้าลายสางแปรง	สีครั่งแดงดั่งแสงสุริย์ศรี
สไบตาดสาดแสงนิศาบดี	พระวไลยวาสุกรีลงยา
ปั้นเหน่งเพชรเลิศเพริดผจง	รัดพระองค์ทรงงามวิเลขา
สร้อยสังวาลวาววะวับจับตา	บุษราพาหุรัดงามเรือง
ทับทรวงมรกตสดใส	ธำมรงค์วงใหญ่ไพลเหลือง
ทรงมงกุฎนัดดาข้าเมือง	อุบะเฟื้องกลิ่นฟุ้งจรุงใจ

- ร้องเพลงสีนวล -

งามโฉมประโลมวิไลลักษณ์ งามพักตร์พิศเพียงแขไข
งามทรงงามองค์อรทัย งามละไมเพียงเทพนารี

- ร้องรื้อร่าย -

ครั้นเสร็จเสด็จยุรยาตร ออกจากปราสาทมณีศรี
พร้อมด้วยกำนัลนารี จรลียังที่เกยทอง

- เสมอ - รัว -

(The Biggest. สืบค้นเมื่อ 27 พฤศจิกายน 2567, จาก https://www.youtube.com)

วิเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. วิเคราะห์ขั้นตอนการแต่งองค์ทรงเครื่อง

จากการวิเคราะห์ขั้นตอนการแต่งองค์ทรงเครื่องจากการแสดงทั้ง 3 ชุด ได้แก่ บุษมาลีทรงเครื่อง บุษบาทรงเครื่อง และรำลงสรงนางเบญกาย สรุปได้ว่า กระบวนการแต่งองค์ทรงเครื่องของตัวนางในนาฏศิลป์ไทยมีลำดับขั้นที่ชัดเจนและเป็นระบบตามขนบแบบแผน เริ่มจากขั้นเตรียมพระวรกาย คือการเสด็จเข้าสู่ห้องสรงเพื่อชำระล้างพระวรกายด้วยการสรงน้ำ ขัดสี และอบร่ำด้วยเครื่องหอม เพื่อสร้างความบริสุทธิ์และความผ่องผันแห่งกาย จากนั้นเข้าสู่ขั้นประทินโฉมอันประกอบด้วยการลูบไล้สุคนธรส การแต่งพระพักตร์ และการประพรมกลิ่นหอม เพื่อเสริมความงดงามของพระสิริโฉมให้โดดเด่นยิ่งขึ้น ต่อด้วยขั้นทรงภูษา ได้แก่ การนุ่งผ้า ห่มสไบ และจัดเครื่องแต่งกายให้ประณีตงดงามสมฐานันดรศักดิ์ แล้วจึงเข้าสู่ขั้นประดับถนิมพิมพาภรณ์ เช่น สังวาล ทองกร ธำมรงค์ ปั้นเหน่ง และเครื่องประดับต่าง ๆ เพื่อเพิ่มความวิจิตรโอ่อ่าแก่บุคลิกลักษณ์ของตัวนาง และปิดท้ายด้วยขั้นสวมศิราภรณ์ ไม่ว่าจะเป็นมงกุฎหรือรัดเกล้ายอด ซึ่งนับเป็นองค์ประกอบสูงสุดของการทรงเครื่องที่ทำให้ภาพลักษณ์ของตัวนางสมบูรณ์พร้อมทั้งในด้านความงาม ฐานะ และศักดิ์ศรี สามารถสรุปเป็น 4 หมวดใหญ่ ได้ดังนี้

ช่วงที่ 1 การชำระและเตรียมกาย

⟶ เข้าห้องสรง ⟶ สรงสนาน ⟶ อบร่ำประทินกาย

ช่วงที่ 2 การประทินโฉม

⟶ แต่งพระพักตร์

ช่วงที่ 3 การทรงเครื่อง

⟶ ทรงภูษา ⟶ ห่มสไบ ⟶ ประดับถนิมพิมพาภรณ์⟶ สวมศิราภรณ์

ช่วงที่ 4 การปรากฏพระองค์

⟶ เชยชมความงาม ⟶ เสด็จออก

สรุปเป็นสูตรโครงสร้างได้ว่า

ชำระกาย ⟶ ประทินโฉม ⟶ ทรงเครื่อง ⟶ ปรากฏองค์

2. วิเคราะห์รูปแบบการแสดงและหลักการใช้เพลงประกอบการแสดง

จากการวิเคราะห์การแสดง บุษมาลีทรงเครื่อง บุษบาทรงเครื่อง และรำลงสรงนางเบญกาย พบว่ารูปแบบการแสดงล้วนเป็นรำเดี่ยวตัวนางที่มุ่งถ่ายทอดกระบวนการลงสรงและแต่งองค์ทรงเครื่อง สะท้อนความอ่อนช้อย งดงาม และศักดิ์ศรีของตัวละครฝ่ายนางผ่านลีลานาฏศิลป์ชั้นสูง ในด้านหลักการใช้เพลงประกอบมีโครงสร้างร่วมกันอย่างเป็นระบบ 3 ช่วง ได้แก่ **เพลงนำ** ใช้เปิดบรรยากาศและนำเข้าสู่การแสดง เช่น เพลงเสมอและเพลงต้นเข้าม่าน **เพลงรำหลัก** ใช้ดำเนินเนื้อหาสำคัญของการรำ เช่น เพลงชมตลาด หรือเพลงลงสรงโทนในกรณีนางเบญกาย ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะ และ **เพลงจบ** ใช้ส่งท้ายการแสดงด้วยจังหวะกระชับสง่างาม เช่น เพลงเร็ว เพลงเร็ว-ลา หรือเสมอ-รัว โครงสร้างดังกล่าวสะท้อนให้เห็นแบบแผนการใช้เพลงของนาฏศิลป์ไทยที่สัมพันธ์อย่างแนบแน่นกับบทรำ อารมณ์ และลำดับเหตุการณ์ของการแสดงอย่างเป็นเอกภาพ มีรายละเอียดดังนี้

1. บุษมาลีทรงเครื่อง

ลักษณะการแสดง รำเดี่ยวตัวนางจากละครใน เรื่องพระสมุท

รูปแบบการรำ การแต่งองค์ทรงเครื่อง เพื่ออวดโฉมความงาม

เพลงประกอบ ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ
ร้องเพลงชมตลาด
ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว

จุดเด่น การแสดงชั้นสูงที่ต้องใช้ทักษะรำเดี่ยวอย่างละเอียดอ่อน

2. บุษบาทรงเครื่อง

ลักษณะการแสดง รำเดี่ยวตัวนางจากละครใน เรื่องอิเหนา

รูปแบบการรำ การลงสรงทรงเครื่องของนางบุษบา

เพลงประกอบ ปี่พาทย์ทำเพลงต้นเข้าม่าน

ร้องเพลงชมตลาด

ปี่พาทย์รับ

ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว-ลา

จุดเด่น เน้นความอ่อนช้อยของตัวนางและรายละเอียดของเครื่องแต่งกาย

3.รำลงสรงนางเบญกาย

ลักษณะการแสดง รำเดี่ยวตัวนางจากโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย

รูปแบบการรำ การลงสรงทรงเครื่องของนางเบญกาย ก่อนแปลงกายเป็นนางสีดา

เพลงประกอบ เพลงต้นเข้าม่าน เพลงสาลิกาเขมร เพลงลงสรงโทน เพลงชมตลาด เพลงสีนวล รื้อร่าย เพลงเสมอ - รัว

จุดเด่น มีการใช้เพลงลงสรงโทน ซึ่งหายากในการแสดงโขน

สรุปรูปแบบการใช้เพลง ดังนี้

1. เพลงนำ (เพลงขึ้นต้น / เพลงเกริ่น)

ใช้เปิดการแสดง เพื่อสร้างบรรยากาศ นำเข้าสู่เรื่องราว มักใช้เพลงประเภท "เพลงเสมอ" หรือ "เพลงเข้าม่าน"

ตัวอย่างจากการแสดงที่กล่าวถึง ได้แก่

บุษมาลีทรงเครื่อง เพลงเสมอ

บุษบาทรงเครื่อง เพลงต้นเข้าม่าน

รำลงสรงนางเบญกาย เพลงต้นเข้าม่าน

2. เพลงรำ (เพลงหลักของการแสดง)

ใช้ประกอบการรำในช่วงที่เป็นเนื้อหาหลักของการแสดง มักใช้เพลงประเภท "เพลงชมตลาด" ตัวอย่างจากการแสดงที่กล่าวถึง ได้แก่

บุษมาลีทรงเครื่อง ร้องเพลงชมตลาด

บุษบาทรงเครื่อง ร้องเพลงชมตลาด

รำลงสรงนางเบญกาย เพลงลงสรงโทน (ต่างจากปกติที่ใช้ เพลงชมตลาด)

3. เพลงจบ (เพลงปิด / เพลงลา)

ใช้ส่งท้ายการแสดง อาจเป็นเพลงที่มีจังหวะเร็วขึ้น เพื่อให้จบอย่างสง่างามมักใช้เพลงเร็ว และเพลงลา ตัวอย่างจากการแสดงที่กล่าวถึง ได้แก่

บุษมาลีทรงเครื่อง เพลงเร็ว

บุษบาทรงเครื่อง เพลงเร็ว-ลา

รำลงสรงนางเบญกาย เพลงเสมอ-รัว

สรุป รูปแบบเพลงที่ใช้ในการแสดงรำเดี่ยวแบ่งออกเป็น 3 ส่วนหลัก ได้แก่

เพลงนำ ใช้เปิดการแสดง (เพลงเสมอ, เพลงต้นเข้าม่าน)

เพลงรำหลัก ใช้ระหว่างการรำ (เพลงชมตลาด, เพลงลงสรงโทน)

เพลงจบ ใช้ปิดการแสดง (เพลงเร็ว - ลา, เสมอ - รัว)

บทที่ 3

กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

ขั้นตอนการประมวลความคิด

ทบทวนวรรณกรรมในประเด็นต่าง ๆ สำหรับเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ ดังนี้

1. ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย การสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ใช้ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทยของอาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นแนวทางในการประพันธ์เพลงชุดนี้

2. ดนตรีประกอบการแสดง ทบทวนองค์ความรู้ด้านวงดนตรีไทยที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง โดยใช้แนวความคิดของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

3. เพลงประกอบการแสดง ทบทวนองค์ความรู้เกี่ยวกับบทเพลงต่าง ๆ ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง โดยใช้แนวคิดของอาจารย์มนตรี ตราโมท

4. การแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ทบทวนองค์ความรู้เกี่ยวกับการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง โดยใช้แนวคิดของรองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล

5. ตำนานนางนวลทองสำลี ผู้สร้างสรรค์ได้คัดเลือกตำนานของขุนอุปถัมภ์นรากร (โนราพุ่ม เทวา) งานเขียนของ ภิญโญ จิตต์ธรรม เป็นเค้าโครงในการสร้างสรรค์

6. วิเคราะห์งานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องจำนวน 3 ชิ้น เพื่อศึกษารูปแบบของบทร้อง และการบรรจุทำนองเพลง ได้แก่ บุษมาลีทรงเครื่อง บุษบาทรงเครื่อง และลงสรงนางเบญกาย

ขั้นตอนและวิธีการสร้างสรรค์

1. การประพันธ์บทร้อง นำข้อมูลจากการทบทวนวรรณกรรมและสัมภาษณ์มาสร้างสรรค์เป็นบทขับร้อง โดยใช้กลอนสุภาพเป็นเครื่องมือในการประพันธ์ จำนวนทั้งสิ้น 12 บท แบ่งออกเป็น 2 เพลง ดังนี้

เพลงที่ 1 สำหรับร้องแนะนำตัวละคร จำนวน 2 บท ประกอบด้วยเนื้อหาต่าง ๆ ดังนี้

- แนะนำตัวละครนางนวลทองสำลีบุตรีของพระยาสายฟ้าฟาดและนางศรีมาลา

- เล่าเหตุการณ์เทวดาจะเนรมิตบุตรชายให้นางนวลทองสำลี จึงดลจิตให้นางอยากเสวยเกษรบัว (เกษรบัวเป็นสื่อกลางการจุติพระเทพสิงหล)

เพลงที่ 2 สำหรับร้องชมโฉม ชมเครื่องแต่งกาย จำนวน 10 บท ประกอบด้วยเนื้อหาต่าง ๆ ดังนี้

- การลุกจากแท่น แล้วไปที่ลงสรง การขัดผิวการประทินผิว
- การแต่งหน้าและชมโฉม
- การตกแต่งเกศาและประดับเครื่องศิราภรณ์
- การใส่ผ้าคาดและการนุ่งภูษา
- การสวมเครื่องประดับต่าง ๆ

2. การประพันธ์ทำนองเพลง มีขั้นตอนการประพันธ์ ดังนี้

2.1 วางโครงสร้างเพลง ผู้สร้างสรรค์ประพันธ์ทำนองเพลงขึ้นใหม่ ตามแบบแผนของการบรรจุเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ที่ได้วิเคราะห์งานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง โดยใช้กลวิธีการประพันธ์แบบอัตโนมัติ ประกอบด้วยเพลงบรรเลงและขับร้องจำนวน 5 เพลง ได้แก่

- เพลงออก (บรรเลง)
- เพลงแนะนำตัวละคร (บรรเลงเคล้าร้อง)
- เพลงรำแต่งองค์ทรงเครื่อง (บรรเลงรับร้อง)
- เพลงรำอวดลีลาท่ารำ (บรรเลง)
- เพลงรำจบ (บรรเลง)

2.2 ประพันธ์ทำนองเพลงทั้ง 5 เพลง โดยตีความทำนองตามเหตุการณ์ในตำนานและตีความทำนองตามบุคลิกภาพของตัวละคร ดังนี้

- เพลงสำหรับออกนางนวลทองสำลี กำหนดใช้ในกลุ่มเสียง ซลท x รม x ในการดำเนินทำนอง มีลีลาสำเนียงตะลุง เลียนแบบทำนองเพลง “หัวปี่” นำเสียงมาจัดวางการเคลื่อนที่ขึ้น - ลง ของทำนอง จำนวน 3 ประโยค เพื่อบรรเลงเป็นเพลงออกหรือเปิดตัวละครตามแบบแผนการรำเดี่ยว โดยการสร้างสรรค์ชิ้นนี้สมมติกิริยาตัวละครอยู่ในขณะหลับ

- เพลงสำหรับแนะนำนางนวลทองสำลี กำหนดใช้ในกลุ่มเสียง ซลท x รม x ในการดำเนินทำนอง มีลีลาสำเนียงตะลุง ใช้จังหวะ “เพลงโค” เพื่อสื่อถึงธิดาสูงศักดิ์และการได้รับพรจากเทพยดาตามเหตุกาณ์ในตำนาน

- เพลงสำหรับร้องเพื่อแต่งองค์ทรงเครื่อง กำหนดใช้ในกลุ่มเสียง ซลท x รม x ในการดำเนินทำนอง มีลีลาสำเนียงตะลุง ท่วงทำนองสั้น ๆ สำนวนซ้ำเสียงไปมาในโครงสร้างสังคีตลักษณ์ซ้ำท้าย ใช้จังหวะ “นาดช้า”

- เพลงสำหรับอวดท่ารำ กำหนดใช้ในกลุ่มเสียง ซลท x รม x ในการดำเนินทำนอง มีลีลาสำเนียงตะลุง ประพันธ์ทำนองสอดประสานกับเสียงโหม่งตลอดทั้งเพลง (โหม่งเป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีที่ปรากฏในฝันของนางนวลทองสำลี) ให้มีโครงสร้างสังคีตลักษณ์ซ้ำท้าย ใช้จังหวะ “นาดช้า”

- เพลงสำหรับจบ กำหนดใช้ในกลุ่มเสียง ซลท x รม x ในการดำเนินทำนอง มีลีลาสำเนียงตะลุง ประพันธ์ให้มีลีลากระชับ และยังคงสอดประสานกับเสียงโหม่ง ให้มีโครงสร้างสังคีตลักษณ์ซ้ำท้าย ใช้จังหวะ “นาดเร็ว”

การวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์

1. การอรรถาธิบายผลงานการประพันธ์บทร้องเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง” จะอธิบายวิเคราะห์เป็นกลุ่มของเนื้อหา ได้แก่ กลุ่มบทร้องแนะนำตัวละคร (2 บท) และกลุ่มบทร้องแต่งองค์ทรงเครื่อง (10 บท) ใน 3 ประเด็น ได้แก่

1.1 เนื้อหาที่ประพันธ์

1.2 กลวิธีการประพันธ์

1.3 แนวคิดแฝงของบทประพันธ์

2. การอรรถาธิบายผลงานการประพันธ์เพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง” บันทึกโน้ตเพลงที่ประพันธ์ทั้ง 5 เพลงด้วยระบบโน้ตไทยประเภทโน้ตฆ้องวงใหญ่ แล้วอธิบายวิเคราะห์การประพันธ์ 4 ประเด็น ได้แก่

2.1 แนวคิดการประพันธ์

2.2 ทำนองที่ประพันธ์

2.3 ทางขับร้อง (เพลงที่มีร้อง)

2.4 เครื่องกำกับจังหวะ

บทที่ 4
การสร้างสรรค์และพัฒนาผลงาน

การอรรถาธิบายผลงานสร้างสรรค์ครั้งนี้มุ่งอธิบายสาระสำคัญตามวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ 2 ประเด็นหลัก ได้แก่ การประพันธ์บทขับร้อง และการประพันธ์ทำนองเพลง โดยนำเสนอรายละเอียดเชิงแนวคิด กระบวนการสร้างสรรค์ และลักษณะทางดนตรีของแต่ละองค์ประกอบดังต่อไปนี้

การอรรถาธิบายการประพันธ์บทขับร้องเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด "นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง"

บทขับร้องเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด "นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง" ประพันธ์ขึ้นโดยใช้ "กลอนสุภาพ" เป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างสรรค์วรรณศิลป์ เพื่อให้สอดคล้องกับขนบการประพันธ์บทร้องเพลงไทยและลักษณะการขับร้องประกอบนาฏยศิลป์ โดยบทแรกเปิดเรื่องด้วยคำขึ้นต้นว่า "เมื่อนั้น" อันเป็นรูปแบบคำนำตามขนบ "กลอนบทละคร" ซึ่งช่วยสร้างบรรยากาศแห่งการดำเนินเรื่องและแสดงฐานะของตัวละครเอกอย่างสง่างาม

การประพันธ์บทร้องในชุดการแสดงนี้แบ่งออกเป็น 2 ช่วง ได้แก่ เพลงนางนวลทองสำลีจำนวน 2 บท ใช้สำหรับกล่าวแนะนำตัวละคร แสดงภูมิหลัง บุคลิกลักษณะของนางนวลทองสำลี และเพลงนางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง จำนวน 10 บท ใช้พรรณนากระบวนการแต่งกายการประดับตกแต่งเรือนร่างในแต่ละลำดับขั้น รวมบทร้องทั้งสิ้น 12 บท

ในการสร้างสรรค์เนื้อหาบทร้องส่วนที่เกี่ยวกับกระบวนการ "แต่งองค์ทรงเครื่อง" ผู้วิจัยได้อาศัยข้อมูลจากการสัมภาษณ์ อาจารย์ประภาพันธ์ ภูเก้าล้วน ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย และผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปะการแสดงโนรา ซึ่งได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับลำดับขั้นตอนการแต่งองค์ทรงเครื่องตัวนางผสานขนบการทรงเครื่องโนราตามแบบแผนภูมิปัญญาการแสดงภาคใต้ อันเป็นองค์ความรู้สำคัญที่นำมาใช้กำหนดโครงสร้างสาระของบทร้องให้มีความถูกต้องตามจารีต สอดคล้องกับบริบททางวัฒนธรรม และเอื้อต่อการออกแบบท่ารำให้สัมพันธ์กับถ้อยคำ จังหวะ ทำนอง และอารมณ์ทางนาฏดุริยางคศิลป์อย่างเป็นเอกภาพ ดังนี้

1. ร้องเพลงนางนวลทองสำลี

เมื่อนั้น / นางนวลทองสำลีศรีใส
บุตรีพระยาสายฟ้าฟาดเรืองชัย / และพระนางศรีมาลาไท้เทวี
เทวดาจะนิมิตเทพสิงหล / จึงดลจิตให้นวลนางไปสวนศรี
เสวยเกสรบุษยาสุมาลี / วีรบุรุษจะจุติสถิตครรภ์

2. ร้องเพลงนางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง

ลุกจากแท่นสุวรรณรูจี / เข้าที่สรงสนานสำราญสรรค์
ขันสำริดตักวารีราดรดพลัน / น้ำดอกไม้หลากพันธุ์หอมละไม
พี่เลี้ยงช่วยขัดศรีฉวีวรรณ / นวลพรรณดั่งทองผ่องใส
แล้วเยื้องยุรยาตรคลาไคล / นางในช่วยแต่งองค์ทรงสุรภี
ผัดพักตร์ลูบไล้แป้งกระแจะ / แตะแต้มเขียนขนงก่งศรศรี
วาดตาละม้ายเนตรมฤคี / ปรางเทวีงามดั่งสีทับทิม
โอษฐ์นางงามดั่งเจียระไน / สุดอำไพผุดผ่องพักตร์พริ้ม
ทนต์เรียงเรียบรับประดับพิมพ์ / ยามแย้มยิ้มงามตาน่าชื่นชม
แล้วสยายเกศามารศรี / นารีกระหมวดเกล้ามวยผม
สวมกรอบพักตร์ลักขณาใบหน้าคม / อภิรมย์ยอดเกี้ยวเกล้าพราวอำพัน
ริ้วระย้ามาลาทองผ่องเพริศ / แลงามเลอเลิศเฉิดฉัน
ดั่งนวลนางกินรินหิมวันต์ / ยุพาพรรณยินดีปรีดา (ปี่พาทย์รับ)
คาดผ้าสีชมพูกลีบปทุม / เนื้อนุ่มรอบองค์ทรงหรูหรา
นุ่งภูษาหลากสีลวดลายทา / จับจีบหน้านางสะอางชม
แล้วคาดห้อยข้างอย่างปราณีต / ตามจารีตพระธิดาสง่าสม
คาดเข็มขัดทัศนาพาชวนชม / งามคมน่ามองนวลทองสำลี
พาดลูกปัดสังวาลสร้อยระย้า / สวมทับทรวงกัญจนาสง่าศรี
ทั้งต้นแขนปลายแขนนาดนารี / งามรูจีต่างหูทองผ่องพราย
แล้วหยิบธำมรงค์วงน้อย / สวมใส่ปลายก้อยดูเฉิดฉาย
เสร็จสรรพยุรยาตรนาดกราย / ไปที่หมายสวนขวัญทันที

- ปี่พาทย์บรรเลงเพลงนาดนารี (นาดช้า - นาดเร็ว) -

1. บทร้องแนะนำตัวละคร

บทแนะนำตัวละครกำหนดให้ขับร้องด้วยทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ให้สอดคล้องกับบุคลิกของตัวละครเอก ชื่อว่า “เพลงนางนวลทองสำลี” มีรายละเอียดการประพันธ์บทร้อง ดังนี้

บท 1-2 “นางนวลทองสำลีบุตรีของพระยาสายฟ้าฟาด นางศรีมาลา และเทวดานิมิตเทพสิงหล”

เมื่อนั้น	นางนวลทองสำลีศรีใส
บุตรีพระยาสายฟ้าฟาดเรืองชัย	และพระนางศรีมาลาไท้เทวี
เทวดาจะนิมิตเทพสิงหล	จึงดลจิตให้นวลนางไปสวนศรี
เสวยเกสรบุษยาสุมาลี	วีรบุรุษจะจุติสถิตครรภ์

1. อธิบายเนื้อหา

กลอนบทนี้ทำหน้าที่เป็น ปฐมบทของเรื่อง และเป็นการ “ตั้งต้นตัวละคร” (character establishment) ของนางนวลทองสำลีอย่างชัดเจน โดยสามารถแยกเนื้อหาตามแก่นสำคัญได้ ดังนี้

1.1 การประกาศชาติกำเนิดของนางนวลทองสำลี

วรรคแรกเป็นการกล่าวถึง “นางนวลทอง สำลี ศรีใส” เป็นการนำเสนอภาพของหญิงสาวผู้มีชื่อไพเราะ และมีลักษณะงดงามบริสุทธิ์ ผ่านคำว่า “ศรีใส” ซึ่งสื่อทั้งความผ่องใสและสิริมงคล

วรรคถัดมาระบุชัดว่าเธอเป็น “บุตรีพระยาสายฟ้าฟาดเรืองชัย” ตัวแทนของพลัง อำนาจ ความกล้าหาญ และ “พระนางศรีมาลา ไท้เทวี” แสดงฐานะสูงศักดิ์

ทั้งหมดนี้กล่าวได้ว่า “นางนวลทองสำลี” ไม่ใช่หญิงธรรมดาทั่วไป แต่เป็นสตรีผู้สูงศักดิ์โดยกำเนิด

1.2 การเข้ามาของอำนาจศักดิ์สิทธิ์

วรรค “เทวดาจะนิมิต เทพสิงหล” ชี้ว่าชะตากรรมของนางเกี่ยวข้องกับโลกสวรรค์ ไม่ใช่เป็นเพียงมนุษย์ธรรมดา

“ดลจิต ให้นวลนาง ไปสวนศรี” เทวดาเป็นผู้ชี้นำให้นางเคลื่อนไปตามชะตาที่ถูกกำหนดไว้แล้ว

1.3 เหตุการณ์สำคัญในสวนศรีและการตั้งครรภ์

“เสวยเกสร บุษยา สุมาลี” นางรับเอาคุณธรรมและพลังชีวิตผ่านเกสรดอกไม้ (เกสรบัว) ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความบริสุทธิ์และพรสวรรค์

และวรรคสุดท้าย

“วีรบุรุษ จะจุติ สถิตครรภ์” เป็นการประกาศชัดเจนว่า นางจะเป็นผู้ให้กำเนิดวีรบุรุษผู้ยิ่งใหญ่ในอนาคต (พระเทพสิงหล)

สรุปเนื้อหา

กลอนบทนี้คือ ฉากกำเนิดที่ประกาศว่านางนวลทองสำลีเป็น

- ผู้สูงศักดิ์
- ผู้บริสุทธิ์
- ผู้ได้รับเลือกจากเทพ
- เป็นมารดาของวีรบุรุษที่จะมีภารกิจสำคัญในอนาคต

บทนี้จึงมีลักษณะคล้าย “โองการ” หรือ “คำประกาศชะตา” ในวรรณคดีไทยโบราณ

2. กลวิธีทางวรรณศิลป์

บทกวีนี้ใช้กลวิธีทางภาษาเพื่อสะท้อนความงาม ความสูงส่ง และศักดิ์สิทธิ์อย่างชัดเจน ดังนี้

2.1 การใช้ถ้อยคำยกย่อง (Elevated Diction)

คำว่า “พระยา”, “ไท้เทวี”, “ศรีใส”, “สุมาลี”, “บุษยา”

เป็นคำชั้นสูงที่ใช้ในกวีนิพนธ์ประเภทราชสำนัก และบทละครทำให้กลอนมีความอลังการและขับเน้นสถานะของนางนวลทองสำลีด้วยความโดดเด่น

2.2 การสร้างภาพพจน์ (Imagery)

ภาพความงาม ได้แก่ “ศรีใส”, “นวลทอง”, “สำลี”

ภาพธรรมชาติบริสุทธิ์ ได้แก่ “เกสร บุษยา สุมาลี”

ภาพศักดิ์สิทธิ์ ได้แก่ “เทวดาจะนิมิต”

ภาพเหล่านี้ทำให้กลอนมีลักษณะ “งาม อ่อนหวาน และศักดิ์สิทธิ์”

2.3 การใช้คติเทวัญ (Mythic Symbolism)

การที่เทวดาดลจิตให้นางทำบางสิ่ง เป็นกลวิธีที่ใช้ในวรรณคดีพุทธ - พราหมณ์ไทย เช่น

- กำเนิดพระราม
- กำเนิดพระพุทธเจ้า (นิมิตเทวดา)

แสดงว่านางถูกกำหนดโดยชะตาฟ้าลิขิต

2.4 การเล่นเสียงและสัมผัสใน (Sound Devices)

เสียง สระอี ใน “ศรีใส – ไท้เทวี – สวนศรี – สุมาลี” ทำให้บทกวีไหลลื่น ไพเราะ และเหมาะสมกับการขับร้องในบทรำตัวนาง

เสียง สระอา ใน “สายฟ้าฟาด – มาลา – เทวดา – บุษยา” ให้สีสันที่สูงสง่า มั่นคง

2.5 โครงสร้างแบบประกาศชะตา (Prophetic Tone)

การลงท้ายด้วย “วีรบุรุษ จะจุติ สถิตครรภ์” เป็นจังหวะหนักแน่น มีความเป็นคำทำนาย (prophecy)

3. แนวคิดแฝง (Underlying Concepts / Themes)

กลอนบทนี้มีแนวคิดเชิงลึกที่สะท้อนความเชื่อและวัฒนธรรมไทย ดังนี้

3.1 แนวคิดเรื่อง “ความสูงส่งโดยชาติกำเนิด” (Noble Birth)

วรรณคดีไทยหลายเรื่องมีแนวคิดว่าบุคคลสำคัญต้องมาจากสายกษัตริย์ เช่น พระราม อิเหนา พระเวสสันดร นางนวลทองสำลีถูกวางให้มี “พ่อเป็นพระยา แม่เป็นเทวี” จึงเป็นการบังคับว่าผู้ให้กำเนิดวีรบุรุษต้องมีความสูงส่ง

3.2 แนวคิดเรื่อง “เทพกำหนดชะตา” (Divine Intervention)

เทวดามีบทบาทในการกำหนดเหตุการณ์ สื่อความเชื่อว่าชีวิตมนุษย์โดยเฉพาะผู้ยิ่งใหญ่ถูกกำหนดโดยสวรรค์ นางไม่ได้เลือกเอง แต่ “ถูกดลจิต” แปลว่า ทุกอย่างเป็นไปตามแผนของเทพ

3.3 แนวคิดเรื่อง “ความบริสุทธิ์คือพลังให้กำเนิดสิ่งศักดิ์สิทธิ์”

การกินเกสรดอกไม้ (สัญลักษณ์ของความบริสุทธิ์) ทำให้ตั้งครรภ์วีรบุรุษสะท้อนคติทางศาสนา - วัฒนธรรมแบบเอเชียว่า “ผู้ให้กำเนิดสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต้องบริสุทธิ์” คล้ายคติเรื่อง พระพุทธเจ้าลงสู่พระครรภ์โดยนิมิต หรือกำเนิดเทพในมหากาพย์อินเดีย

3.4 แนวคิดเรื่องนางในฐานะ “ผู้รับพลังจากธรรมชาติ”

“เกสร บุษยา สุมาลี” เป็นสัญลักษณ์สำคัญของ ความอุดมสมบูรณ์ ความเป็นมารดา ความงามและความดี สะท้อนแนวคิดที่ว่า ธรรมชาติคือพลังสร้างสร้างสรรค์

3.5 แนวคิดเรื่อง “การเกิดของวีรบุรุษคือเหตุการณ์มหัศจรรย์”

ไม่ใช่การตั้งครรภ์ตามธรรมชาติ แต่เป็นปาฏิหาริย์เพื่อยกระดับคุณค่าของวีรบุรุษในเรื่อง และทำให้ผู้ชมรู้ว่าตัวละครเอกมีชะตาพิเศษตั้งแต่ก่อนเกิด

สรุปสาระสำคัญ

กลอน 2 บทนี้ทำหน้าที่เป็นการ “เปิดเรื่องด้วยพลังแห่งตำนาน” โดยใช้ภาษาที่สวยงาม อ่อนหวาน แต่ทรงอำนาจ ผ่านกลวิธีเทวัญ สัญลักษณ์แห่งความบริสุทธิ์ และการประกาศชะตา ทำให้ผู้ชมรับรู้ทันทีว่า “นางนวลทองสำลี หญิงสูงศักดิ์ที่ถูกเทพกำหนดให้เป็นมารดาของวีรบุรุษ”

2. บทร้องการแต่งองค์ทรงเครื่อง

บทร้องกำหนดให้ขับร้องด้วยทำนองเพลงที่ชื่อว่า “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง” มีทั้งหมด 10 บท ดังนี้

บท 1 - 2 “ลงสรง ประทินผิวด้วยเครื่องหอม”

ลุกจากแท่นสุวรรณรูจี	เข้าที่สรงสนานสำราญสรรค์
ขันสำริดตักวารีราดรดพลัน	น้ำดอกไม้หลากพันธุ์หอมละไม
พี่เลี้ยงช่วยขัดศรีฉวีวรรณ	นวลพรรณดั่งทองผ่องใส
แล้วเยื้องยุรยาตรคลาไคล	นางในช่วยแต่งองค์ทรงสุรภี

1. อธิบายเนื้อหา

กลอนช่วงนี้เป็นฉากเริ่มต้นของการทรงเครื่อง ซึ่งมีความสำคัญมากในนาฏศิลป์ไทย เพราะเป็นการเผยให้เห็น “ความงาม” และ “สถานะ” ของตัวละครผ่านกระบวนการแต่งองค์ตามลำดับ

1.1 การลุกจากแท่นสุวรรณรูจี

“แท่นสุวรรณรูจี” คือแท่นทองงดงาม บ่งบอกว่านางนวลทองสำลีมีฐานะสูงศักดิ์ในระดับราชธิดากษัตริย์

การ “ลุกจากแท่น” หมายถึง การเข้าสู่ช่วงเวลาแห่งพิธีการหรือเหตุการณ์สำคัญ

1.2 การสรงสนาน (ชำระกายก่อนแต่งองค์)

“เข้าที่สรงสนานสำราญสรรค์” เป็นขั้นตอนสำคัญในพิธีแต่งองค์ที่สื่อถึงความสะอาด บริสุทธิ์ และความพร้อมทางกายภาพ

“ตักวารีราดรดพลัน น้ำดอกไม้หลากพันธุ์หอมละไม” แสดงถึงการใช้น้ำผสมดอกไม้ สัญลักษณ์แห่งความเป็นสิริมงคลและความงามอ่อนหวาน

1.3 การบำรุงผิวและความเอาใจใส่จากบริวาร

“พี่เลี้ยงช่วยขัดศรีฉวีวรรณ” บ่งบอกว่าตัวนางเป็นผู้สูงศักดิ์ มีบริวารดูแลอย่างใกล้ชิด

“ฉวีวรรณ / นวลพรรณดั่งทองผ่องใส” ตอกย้ำความงดงามของนางอย่างเหนือมนุษย์

1.4 การเริ่มแต่งองค์โดยนางใน

“แล้วเยื้องยุรยาตรคลาไคล นางในช่วยแต่งองค์ทรงสุรภี” การที่ “นางใน” ช่วยแต่งตัวคือสัญลักษณ์ของการเป็นสตรีชั้นสูงในวัง คำว่า “ทรงสุรภี” หมายถึงการประทินทาเครื่องหอมด้วยความประณีต

โดยสรุป

กลอนตอนนี้แสดงให้เห็นกระบวนการเตรียมกายเพื่อเป็นนางกษัตริย์อันงดงาม โดยมีทั้งพลังความบริสุทธิ์ ความอ่อนช้อย และฐานะสูงศักดิ์ชัดเจน

2. กลวิธีทางวรรณศิลป์ (Literary Devices)

2.1 ภาพพจน์ (Imagery) ที่เน้นความงามและความสูงศักดิ์

กลอนตอนนี้เต็มไปด้วยการใช้ภาพทัศนศิลป์ กลิ่น และสี เพื่อสร้างอารมณ์แบบ “เรือนนาง” เช่น

“แท่นสุวรรณรูจี”	ภาพสีทองอร่าม
“น้ำดอกไม้หลากพันธุ์หอมละไม”	กลิ่นหอมอ่อนโยน
“ฉวีวรรณ / นวลพรรณดั่งทองผ่องใส”	ผิวพรรณงดงามราวทองคำ

ภาพเหล่านี้ไม่เพียงสร้างความงาม แต่ยังสร้างอารมณ์นาฏศิลป์ให้ผู้ชมสัมผัสได้

2.2 การใช้คำราชาศัพท์และคำยก (Elevated Diction)

คำว่า “สุวรรณรูจี, สุรภี, ฉวีวรรณ” เป็นถ้อยคำชั้นสูงในภาษาไทย สร้างอารมณ์กวีนิพนธ์ที่งามสง่า

2.3 การเล่นเสียงสัมผัส (Sound Devices)

การใช้สระ อา - อี - ไอ ทำให้เสียงกลอนฟังนุ่ม ละเมียด เช่น “สรงสนาน สำราญสรรค์” “หอมละไม” “ฉวีวรรณ นวลพรรณ” ตัวสะกด ล - น - ว ถูกใช้เป็น consonance ทำให้จังหวะการร้องหวานและอ่อนโยน เหมาะกับรำตัวนาง

2.4 ลีลาคำกริยาเพื่อสร้างภาพเคลื่อนไหว (Kinetic Imagery)

คำว่า “ลุกจาก” “ตักวารี” “เยื้องยุรยาตรคลาไคล” ช่วยให้เกิดภาพเคลื่อนไหวที่สง่างาม และเป็นจุดให้ผู้รำใช้ท่าทางอ่อนช้อยประกอบตามจังหวะดนตรี

2.5 โครงสร้างพรรณนาแบบลำดับขั้น (Sequential Structure)

กลอนใช้การเล่าตามลำดับขั้นตอนของการแต่งองค์ ลุกจากแท่น เข้าสรงสนาน ราดน้ำหอม ขัดผิว แต่งองค์ ทำให้บทกวีอ่านง่าย ชัดเจน

3. แนวคิดแฝง (Underlying Themes)

3.1 แนวคิดเรื่องความงามอันเป็นคุณสมบัติของสตรีสูงศักดิ์

ผิวพรรณงดงาม “ดั่งทองผ่องใส” สะท้อนค่านิยมโบราณว่า หญิงในวังต้องงามและบริสุทธิ์ และความงามเป็นส่วนหนึ่งของ “ความคู่ควร” ต่อสถานะและชะตากรรมของตัวละคร

3.2 แนวคิดเรื่องการแต่งองค์เป็นพิธีกรรมศักดิ์สิทธิ์

ขั้นตอนการสรงสนานด้วยน้ำดอกไม้ไม่ใช่เพียงทำความสะอาด แต่เป็น “พิธีแห่งความพร้อม” ก่อนนางจะเข้าสู่เหตุการณ์สำคัญในเรื่อง เป็นความคิดที่พบทั่วไปในวรรณคดีไทย เช่น อิเหนา พระลอ ความบริสุทธิ์ทางกายเป็นทางไปสู่ความศักดิ์สิทธิ์ทางจิต

3.3 แนวคิดเรื่องลำดับชั้นทางสังคม

มี “พี่เลี้ยง” และ “นางใน” คอยรับใช้ แสดงถึง ความเป็นชนชั้นสูง ความสัมพันธ์ นาย - บ่าว แบบราชสำนัก ความงดงามหรูหราที่ต้องประดิษฐ์โดยคนจำนวนมาก สิ่งนี้สะท้อนโครงสร้างสังคมในวัฒนธรรมชั้นสูงของไทย

3.4 แนวคิดเรื่องการสร้างตัวละครเพื่อนำไปสู่ความยิ่งใหญ่

การเน้นความงาม ความบริสุทธิ์ และความสูงศักดิ์ของนาง เป็นการปูพื้นสำหรับบทบาทสำคัญของเธอในเรื่อง นั่นคือ ผู้ให้กำเนิดวีรบุรุษ ดังนั้นการแต่งองค์จึงไม่ใช่เพียงความงาม แต่เป็น “พิธีเตรียมสตรีผู้ยิ่งใหญ่”

สรุปองค์รวม

กลอนชุดนี้เป็นการพรรณนา “ช่วงสรงสนาน - เริ่มแต่งองค์” ของนางนวลทองสำลี โดยใช้ภาพพจน์งดงาม อ่อนหวาน และเต็มไปด้วยความสง่างามของศิลปะแบบราชสำนัก เป็นการปูพื้นให้เห็นความงาม - ฐานะ - คุณสมบัติที่คู่ควรกับชะตาที่นางจะต้องรับในเรื่อง

บท 3 - 4 “แต่งหน้าและชมโฉม”

ผัดพักตร์ลูบไล้แป้งกระแจะ	แตะแต้มเขียนขนงก่งศรศรี
วาดตาละม้ายเนตรมฤคี	ปรางเทวีงามดั่งสีทับทิม
โอษฐ์นางงามดั่งเจียระไน	สุดอำไพผุดผ่องพักตร์พริ้ม
ทนต์เรียงเรียบรับประดับพิมพ์	ยามแย้มยิ้มงามตาน่าชื่นชม

กลอนส่วนนี้เป็นตอนสำคัญมากของ “นางนวลทองสำลีทรงเครื่อง” เพราะเป็นตอนที่พรรณนาความงามของนางในเชิงทัศนศิลป์เป็น “บทชมโฉม” อันเป็นเอกลักษณ์ของวรรณคดีและนาฏศิลป์ไทย

1. อธิบายเนื้อหา (Content Analysis)

กลอนทั้ง 2 บทนี้มีเนื้อหาหลัก คือ การแต่งหน้าและการพรรณนาความงามของนางอย่างเป็นขั้นตอน ตั้งแต่ใบหน้า ตา แก้ม ปาก จนถึงฟันและรอยยิ้ม

1.1 ผัดพักตร์และแต่งหน้า

“ผัดพักตร์ ลูบไล้ แป้งกระแจะ” คือขั้นตอนการใช้แป้งหอมและเครื่องสำอางแบบโบราณ คำว่า “พักตร์” หมายถึง “ใบหน้า” “กระแจะ” เป็นแป้งหอมจากไม้หอม แสดงถึงความหอมและความละเมียดของหญิงในราชสำนัก

“แตะแต้มเขียนขนงก่งศรศรี” ขนงก่งศรเป็นลักษณะคิ้วงามในอุดมคติไทย คิ้วโก่งพอดีราวคันศร

1.2 วาดตาและชมความงามของดวงตา

“วาดตาละม้ายเนตรมฤคี” ตาเหมือนมฤคี (กวางสาว) คือ อ่อนหวาน ซื่อตาใส เป็นที่นิยมในวรรณคดีไทย เช่น นางบุษบา

1.3 พรรณนาแก้มและผิวหน้า

“ปรางเทวี งามดั่งสีทับทิม” แก้มแดงระเรื่อเหมือนทับทิม เป็นภาพพจน์แบบนิยมในกวีนิพนธ์ไทย

1.4 พรรณนาโอษฐ์ (ริมฝีปาก) และยิ้ม

“โอษฐ์นางงามดั่งเจียระไน” ปากงามเหมือนอัญมณีที่ถูกเจียระไน

“ผุดผ่องพักตร์พริ้ม” ใบหน้าสดใส พริ้มเพราอ่อนหวาน

“ทนต์เรียงเรียบรับประดับพิมพ์ ยามแย้มยิ้มงามตาน่าชื่นชม” ฟันเรียงสวยเป็นระเบียบ เมื่อยิ้มยิ่งงาม เป็นอุดมคติความงามไทยอีกประการหนึ่ง

2. กลวิธีทางวรรณศิลป์ (Literary Devices)

กลวิธีในส่วนนี้เด่นชัดที่สุดในด้านการใช้ภาพพจน์และสุนทรียศาสตร์ความงาม

2.1 ภาพพจน์เชิงอุปมา (Similes / Comparisons)

กลอนใช้การเปรียบเทียบเพื่อเน้น “ความงามเหนือจริง” เช่น

คิ้วก่งศร งดงามแบบอุดมคติ

ตาเหมือนมฤคี อ่อนหวาน น่าเอ็นดู

แก้มเหมือนสีทับทิม แดงสดใส

ปากดั่งเจียระไน ประณีต เหมือนอัญมณี

ฟันประดับพิมพ์ งามแบบจำลอง/ต้นแบบที่สมบูรณ์

ทั้งหมดนี้เป็นเทคนิค “ภาพพจน์แบบกวีนิพนธ์ไทยชั้นสูง”

2.2 การเล่นเสียง (Sound Devices)

การใช้เสียงซ้ำและจังหวะลื่นไหล เช่น ล เสียงสระอี / อิ / อื เช่น “ศรี - มฤคี - พริ้ม - ยิ้ม - ชื่นชม”

เสียงซ้ำพยัญชนะ น - ม - ล ให้สีสันที่อ่อนหวาน

จังหวะกลอนถูกออกแบบให้เข้ากับลีลาท่านองรำตัวนาง หวาน ละมุน

2.3 ลีลาพรรณนาแบบสุนทรียกวี (Aesthetic Descriptive Style)

การพรรณนาตั้งแต่ “ขนง ตา แก้ม ปาก ฟัน รอยยิ้ม” คือการไล่ระดับแบบลำดับเชิงกายภาพ (top-down description) เหมือนบทชมโฉมในวรรณคดี เช่น อิเหนา พระลอ

2.4 เลือกใช้คำที่เป็นภาษาระดับสูง (Royal / Classical diction)

คำอย่าง พักตร์ โอษฐ์ ทนต์ ปรางเทวี พริ้ม ทำให้น้ำเสียงของกลอนมีคุณภาพงามสูงส่ง และเป็นทางการในแบบราชสำนัก

3. แนวคิดแฝง (Underlying Themes)

กลอนส่วนนี้มีแนวคิดลึกซึ้งเกี่ยวกับความงาม บทบาทสตรี และวัฒนธรรมไทย

3.1 ความงามเป็นคุณธรรมและอำนาจ (Beauty as Virtue)

ในคติไทยโบราณ ความงามทางกายนำไปสู่ความดีงามทางใจ การที่นางงามบริสุทธิ์เป็นการรองรับบทบาทสำคัญที่กำลังจะเกิดขึ้น

3.2 อุดมคติความงามแบบไทย (Thai Aesthetic Ideals)

ภาพที่พบในท่อนนี้ตรงกับอุดมคติสตรีไทยโบราณ เช่น คิ้วโก่งศร ตาเหมือนกวาง แก้มแดงดั่งทับทิม ปากงามเหมือนพลอยเจียระไน ค่านิยมเรื่องความงามสะท้อนอุดมการณ์ทางสังคมยุคโบราณ

3.3 การแต่งหน้าคือพิธีกรรม (Ritual of Transformation)

การ “ผัด ลูบ แต้ม วาด” ไม่ใช่เพียงแต่งหน้า แต่เป็นพิธีเปลี่ยนจากหญิงธรรมดาหญิงศักดิ์สิทธิ์ กษัตริย์ เป็นพิธีสร้างอัตลักษณ์ของนางก่อนเข้าสู่บทบาทสำคัญในเรื่อง

3.4 บทชมโฉม เป็นการสร้างความชอบธรรมของตัวละคร

ความงามถูกพรรณนาอย่างวิจิตรเพราะนางเป็นตัวละครสำคัญ การเน้นความงามทำให้คนดู “เชื่อ” ว่านางคู่ควรกับชะตาที่เทพกำหนด นี่เป็นคติที่พบในวรรณคดีไทยหลายเรื่อง

3.5 ความงาม เป็นสัญลักษณ์ความบริสุทธิ์

การพรรณนาความงามอย่างหมดจด เช่น ผุดผ่อง พักตร์พริ้ม น่าชื่นชม ไม่ใช่เพียงบรรยายรูป แต่คือการยืนยันว่า “นางเป็นผู้บริสุทธิ์” เหมาะสมแก่การรับพรสวรรค์หรือชะตาพิเศษ

โดยสรุป

กลอนชุดนี้คือ “บทชมโฉม” ที่พรรณนาความงามของนางนวลทองสำลีอย่างละเอียดไล่ตั้งแต่คิ้ว ตา แก้ม ปาก ฟัน รอยยิ้ม ใช้ภาพพจน์แบบกวีนิพนธ์ไทยชั้นสูง เพื่อสร้างภาพสตรีผู้สมบูรณ์พร้อม งามทั้งกายและใจ เหมาะสมกับบทบาทสำคัญในเรื่อง และเป็นตอนที่ใช้ทำท่ารำตัวนางได้งดงามที่สุด

บท 5 - 6 “การตกแต่งเกศาและประดับศิราภรณ์”

แล้วสยายเกศามารศรี นารีกระหมวดเกล้ามวยผม
สวมกรอบพักตร์ลักขณาใบหน้าคม อภิรมย์ยอดเกี้ยวเกล้าพราวอำพัน
ริ้วระย้ามาลาทองผ่องเพริศ แลงามเลอเลิศเฉิดฉัน
ดั่งนวลนางกินรินหิมวันต์ ยุพาพรรณยินดีปรีดา

กลอนตอนนี้เป็นหนึ่งใน “ฉากทรงเครื่อง” ที่งดงามที่สุด เพราะเป็นช่วงที่แสดงภาพการจัดแต่งเรือนผมและประดับศีรษะของนาง ซึ่งในคตินาฏศิลป์ไทยถือว่าเป็นหัวใจของความงามและบ่งบอกสถานะสูงศักดิ์ สำหรับบทการตกแต่งเกศาและประดับศิราภรณ์ ได้แต่งบทให้มีความแปลกใหม่จากแบบแผนเดิม กล่าวคือ เมื่อทำผมเสร็จก็ใส่ศิราภรณ์ทันทีตามขั้นตอนจริง ดังที่ ประภาพรรณ ภูเก้าล้วน (ผู้ให้สัมภาษณ์). คฑาวุธ พรหมลิ (ผู้สัมภาษณ์) ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา. เมื่อวันที่ 5 ธันวาคม 2568. กล่าวว่า บทร้องลงสรงตัวนางของเก่าการสวมเครื่องประดับศีรษะมักอยู่ช่วงท้าย แต่ในบริบทจริง ๆ พอทำผมเสร็จก็ประดับเครื่องศิราภรณ์ต่อทันที.

1. อธิบายเนื้อหา

กลอนชุดนี้สื่อถึง “ขั้นตอนการทำผมและประดับศีรษะของนางนวลทองสำลี” ตั้งแต่การสยายผม การม้วนเกล้า ไปจนถึงการสวมเครื่องประดับชั้นสูง

1.1 สยายผมและเกล้ามวย

“แล้วสยายเกศามารศรี นารีกระหมวดเกล้ามวยผม” การ “สยายเกศา” เป็นภาพเปิดเผยความงามธรรมชาติของนาง การ *“กระหมวดเกล้ามวย”* คือขั้นตอนการจัดทรงผมแบบราชสำนัก บ่งบอกถึงความพิถีพิถัน ความอ่อนหวาน และความสูงศักดิ์

1.2 สวมกรอบพักตร์และยอดเกี้ยว

“สวมกรอบพักตร์ลักขณาใบหน้าคม อภิรมย์ยอดเกี้ยวเกล้าพราวอำพัน” “กรอบพักตร์” คือเครื่องประดับศีรษะที่โอบใบหน้าให้ดูงามสง่า “ลักขณาใบหน้าคม” บอกถึงรูปหน้าได้สัดส่วนอันสมบูรณ์ “ยอดเกี้ยวเกล้า” คือเครื่องประดับชั้นสูงของนางในวัง มีประกายดั่งอำพันทำให้ภาพนางยิ่งงดงามวิจิตร เปล่งประกายแบบราชสตรี

1.3 ประดับมาลาทองและพรรณนาเสน่ห์ *“ริ้วระย้ามาลาทองผ่องเพริศ แลงามเลอเลิศเฉิดฉัน”* “มาลาทอง” คือพวงดอกไม้หรือเครื่องประดับสีทอง “ริ้วระย้า” ชี้ให้เห็นความละเอียดและอ่อนช้อยของลวดลาย ภาพรวมคือความวิจิตรตระการตา เช่นเดียวกับการประดับศีรษะตัวนางในโขนละคร

1.4 เปรียบเทียบนางกับกินรี

“ดั่งนวลนางกินรินหิมวันต์ ยุพาพรรณยินดีปรีดา” การเปรียบกับ กินรีแห่งป่าหิมพานต์ แสดงถึงความงามเหนือมนุษย์ “ยุพาพรรณยินดีปรีดา” บอกถึงความเปล่งปลั่ง อ่อนเยาว์ รื่นรมย์

โดยสรุป

เป็นฉากที่แสดงความงามศีรษะ ผม เครื่องประดับ ความวิจิตรสง่าของนางอย่างสมบูรณ์ และปูภาพให้เห็นว่านางคือสตรีผู้สูงศักดิ์ในอุดมคติไทย

2. กลวิธีทางวรรณศิลป์ (Literary Devices)

กลวิธีในบทนี้โดดเด่นด้านภาพพจน์เชิงทัศนศิลป์และความงามเหนือจริง

2.1 ภาพพจน์ทัศนศิลป์ (Visual Imagery)

บทนี้เน้นความงามที่ “มองเห็นได้” เป็นหลัก เช่น

สยายผม

มวยผม

กรอบพักตร์

ยอดเกี้ยว

มาลาทอง

ริ้วระย้า

ภาพที่เกิดขึ้นคือภาพ “การทรงเครื่องตัวนาง” อย่างละเอียดงดงาม เลียนแบบศิลปะโบราณ

2.2 ภาพพจน์เชิงเทพนิยาย (Mythical Imagery)

การเปรียบนางกับ “นวลนางกินรินหิมวันต์” ทำให้กลอนมีมิติแบบนิยาย ตำนาน และสวรรค์ ทำให้นางงามเกินมนุษย์ทั่วไป

2.3 คำยกและภาษาราชสำนัก

คำว่า ลักขณา อภิรมย์ มาลา ผ่องเพริศ เลอเลิศ เฉิดฉัน ล้วนเป็นถ้อยคำยกใช้เฉพาะในงานระดับสูง ทำให้กลอนมีเสียงงดงามและสง่างามแบบกวีราชสำนัก

2.4 การเล่นเสียงสัมผัส

เสียงสระไอ สระอา สระอะ (เสียงอัน) และเสียงพยัญชนะ ล - ร - น ช่วยให้ไพเราะ เช่น

“ริ้วระย้า / มาลาทอง / ผ่องเพริศ”

“เฉิดฉัน / หิมวันต์ / ปรีดา”

กลอนจึงร้องได้ไหลลื่นและเหมาะกับทำนองเครื่องห้าอย่างหนักหรือเบา

2.5 ลีลาพรรณนาแบบไล่ลำดับ (Sequential Beauty Description)

ดำเนินเรื่องแบบ step-by-step ได้แก่

สยายผม

มวยผม

สวมกรอบพักตร์

ใส่ยอดเกี้ยว

ใส่มาลาทอง

เปรียบเทียบความงาม

กลวิธีนี้ใช้เสมอใน “บทชมโฉมตัวนาง” ในวรรณคดี

3. แนวคิดแฝง (Underlying Themes)

บทนี้มีความหมายลึกซึ้งซ่อนอยู่หลายระดับ ทั้งด้านวัฒนธรรม ความงาม และความเชื่อ

3.1 ความงามเป็นเครื่องหมายแห่งสถานภาพ

นางมีพี่เลี้ยงและนางในแต่งองค์ให้สวมกรอบพักตร์ ยอดเกี้ยว มาลาทอง ทั้งหมดเป็นเครื่องประดับของชนชั้นกษัตริย์หรือเทวี แสดงแนวคิดว่า “ความงาม คือ อำนาจ + ชาติกำเนิดสูง”

3.2 ความงามเหนือมนุษย์ (Supernatural Beauty)

การเปรียบกับ “กินรินหิมพานต์” แสดงว่านางมีความงามเกินวิสัยมนุษย์ เชื่อมกับชะตาที่เทพเลือกให้นางในบทก่อนหน้า

3.3 ความงามเป็นพิธีกรรมเพื่อเตรียมรับชะตา

การสยายผม เกล้ามวย สวมเครื่องประดับ ไม่ใช่เพียงทำผม แต่เป็นพิธีเตรียมตัวก่อนเข้าสู่เหตุการณ์สำคัญ สะท้อนคติวัฒนธรรมที่ความงามภายนอก ความพร้อมทางจิตใจและชะตากรรม

3.4 ความประณีตคือคุณค่าของความเป็นสตรี

การพรรณนารายละเอียดของผมและเครื่องประดับอย่างประณีต สะท้อนคติไทยโบราณว่าความงามของสตรีคือสิ่งที่ต้อง "ประดิษฐ์" และ "ดูแล" เพื่อแสดงถึงคุณค่า อารมณ์ละเอียดและความคู่ควรกับฐานะสูงศักดิ์

3.5 ความงามในแบบอุดมคติไทย

รูปแบบผม ใบหน้า เครื่องประดับเป็นไปตามร่างกายสตรีในศิลปะไทย เช่น ผมเกล้ามวยกรอบพักตร์ ยอดเกี้ยว มาลาทอง สะท้อนมาตรฐานความงามของราชสำนักสยาม

สรุปองค์รวม

กลอนชุดนี้พรรณนาความงามเรือนผมและเครื่องประดับศีรษะของนางอย่างประณีต ใช้ภาพพจน์สว่าง อ่อนหวาน และเปรียบเทียบกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น กินรี เพื่อแสดงว่านางนวลทองสำลีเป็นสตรีสูงศักดิ์ งดงามเหนือมนุษย์ และกำลังถูกจัดเตรียมให้เข้าสู่บทบาทสำคัญตามชะตาที่ฟ้ากำหนด

บท 7 - 8 "การใส่ผ้าคาด การนุ่งภูษา ห้อยข้าง และเข็มขัด"

คาดผ้าสีชมพูกลีบปทุม	เนื้อนุ่มรอบองค์ทรงหรูหรา
นุ่งภูษาหลากสีลวดลายทา	จับจีบหน้านางสะอางชม
แล้วคาดห้อยข้างอย่างปราณีต	ตามจารีตพระธิดาสง่าสม
คาดเข็มขัดทัศนาพาชวนชม	งามคมน่ามองนวลทองสำลี

กลอนตอนนี้เป็นช่วงสำคัญที่แสดงความงามและฐานะของนางผ่าน "เครื่องแต่งกายชั้นนอก" ซึ่งในนาฏศิลป์ไทยถือเป็นขั้นตอนที่บ่งบอกสถานะสง่างามของสตรีชนชั้นสูง บทนี้ได้สอดแทรกความเป็นอัตลักษณ์โนรา ซึ่ง ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ (ผู้ให้สัมภาษณ์). คฑาวุธ พรหมลิ (ผู้สัมภาษณ์) ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา. เมื่อวันที่ 5 ธันวาคม 2568.

กล่าวว่า ต้องคาดห้อยข้าง และต้องมีการกล่าวออกนาม "นางนวลทองสำลี" ซ้ำอีกครั้งหนึ่งเพื่อเป็นการย้ำบทบาทของนางที่เป็นธิดากษัตริย์ จึงต้องทรงเครื่องต้นโนรา.

1. อธิบายเนื้อหา

1.1 การคาดผ้าและความหมายของสีชมพูกลีบปทุม

"คาดผ้าสีชมพูกลีบปทุม เนื้อนุ่มรอบองค์ทรงหรูหรา" สีชมพู สื่อถึงความอ่อนหวาน ความเป็นหญิง ความบริสุทธิ์ ผ้าที่ "เนื้อนุ่ม" และ "หรูหรา" บอกถึงความสูงศักดิ์ของนาง การคาดผ้าเป็นขั้นตอนแรกของการเริ่มสวมเครื่องแต่งกายชั้นนอก

1.2 การนุ่งภูษาและลวดลาย

"นุ่งภูษาหลากสีลวดลายทา จับจีบหน้านางสะอางชม" "ภูษา" หมายถึง ผ้านุ่งของสตรีชั้นสูงในราชสำนัก ลวดลายหลากสีสะท้อนรสนิยมและศิลปะชั้นสูงของยุคสมัย "จับจีบหน้านาง" เป็นลักษณะการนุ่งแบบนางในวัง ซึ่งงดงามแบบพิถีพิถัน คำว่า "สะอางชม" บอกว่านางสง่างามเมื่อสวมผ้าอย่างถูกต้องตามจารีต

1.3 การคาดห้อยข้างตามจารีต

"แล้วคาดห้อยข้างอย่างปราณีต ตามจารีตพระธิดาสง่าสม" "ห้อยข้าง" เป็นผ้าหรือเครื่องประกอบด้านข้างของผ้านุ่ง ใช้เฉพาะราชสตรีหรือสตรีชั้นสูงเท่านั้น วลี "จารีตพระธิดา" แสดงว่านางมีฐานะเทียบเท่าพระราชธิดา การคาดอย่าง "ปราณีต" ชี้ให้เห็นถึงพิธีการและความถูกต้องทางแบบแผน

1.4 การคาดเข็มขัดและการย้ำความงาม

"คาดเข็มขัดทัศนาพาชวนชม งามคมน่ามองนวลทองสำลี" เข็มขัดเป็นเครื่องแต่งกายสำคัญที่ช่วยสร้างโครงร่างและเน้นส่วนเอว การคาดเข็มขัดถือเป็น "ขั้นตอนจบ" ของการแต่งลำตัวในราชสำนัก วลี "งามคมน่ามอง" ตอกย้ำความสวยสง่าของนาง ลงท้ายด้วยการระบุชื่อนาง "นวลทองสำลี" ช่วยย้ำภาพตัวละครหลัก

โดยสรุป

บทนี้คือภาพของการสวมเครื่องแต่งกายภายนอกของนางอย่างเป็นพิธีการ สง่างามตามแบบราชสำนักและตอกย้ำว่าตัวละครนี้มีสถานะสูงศักดิ์มาก

2. กลวิธีทางวรรณศิลป์ (Literary Devices)

2.1 ภาพพจน์ทางทัศนศิลป์ (Visual Imagery)

สีชมพูกลีบปทุม ภาพสีอ่อนหวาน

ลวดลายบนภูษา ภาพความประณีตละเอียด

ห้อยข้าง - เข็มขัด ภาพสง่าและศักดิ์สิทธิ์

ทั้งหมดทำให้เห็นภาพชัดเจนเหมือนฉากแต่งองค์ในละครโบราณ

2.2 คำราชสำนัก

คำเช่น ปทุม ภูษา สะอาง ประณีต จารีต พระธิดา ให้ความรู้สึกสูงศักดิ์และเป็นแบบแผนของวรรณศิลป์ชั้นสูง

2.3 ลีลาภาษาแบบพรรณนาลำดับขั้น (Sequential Narrative)

การแต่งองค์ถูกเล่าอย่างเป็นลำดับขั้นชัดเจน คาดผ้า นุ่งภูษา จับจีบ คาดห้อยข้าง คาดเข็มขัด โครงสร้างแบบนี้ทำให้ผู้รำสามารถใช้ท่าตามขั้นตอนจริงของการแต่งกายได้

2.4 การเล่นสัมผัสเสียง

สัมผัสอักษรและเสียงซ้ำ เช่น

“สีชมพู - กลีบปทุม - เนื้อนุ่ม”

“ลวดลายทา - หน้านาง - สะอางชม”

“ประณีต - จารีต - สง่าสม”

เสียงเหล่านี้ทำให้กลอนลื่นไหล ไพเราะเมื่อขับร้องตามทำนองตัวนาง

2.5 วลีสื่อความสง่างาม (Elegance Lexicon)

คำอย่าง “สง่าสม” “สะอางชม” “งามคม” ล้วนมีคุณภาพทางวรรณศิลป์ที่บ่งความงดงามแบบผู้ดีสูงศักดิ์ มักปรากฏในวรรณกรรมราชสำนัก

3. แนวคิดแฝง (Underlying Themes)

3.1 ความงามเป็นสิ่งที่สร้างผ่านพิธีกรรม

การแต่งองค์อย่างละเอียด คาดผ้า นุ่งภูษา จับจีบ คาดเข็มขัด สะท้อนว่าความงามของสตรีในคติไทยไม่ได้เกิดขึ้นเอง แต่เป็นผลของพิธีกรรมและความประณีต เป็นแนวคิดสำคัญในนาฏศิลป์และวัฒนธรรมสตรีชั้นสูง

3.2 การยืนยันสถานะ "ราชธิดา" หรือสตรีชั้นสูง

คำว่า "ตามจารีตพระธิดา" คือจุดสำคัญ ไม่ใช่สตรีธรรมดา แต่เป็นสตรีผู้มีชาติกำเนิดสูงส่ง แนวคิดนี้พบในหลายวรรณคดี เช่น อิเหนา

3.3 การแต่งกายเป็นสัญลักษณ์ของบทบาทสตรีในราชสำนัก

นางถูกแต่งองค์อย่างงดงามเพราะเธอมีบทบาทสำคัญในเรื่อง และความงามคือสิ่งที่สะท้อนความคู่ควร ความบริสุทธิ์ ความยิ่งใหญ่ทางชะตากรรม

3.4 สีและผ้าเป็นภาษาสัญลักษณ์

สีชมพูกลีบปทุม	ความรัก ความบริสุทธิ์ ความหวาน
ลวดลายภูษา	สถานะและอำนาจ
เข็มขัด	ความสมบูรณ์แบบของเครื่องแต่งกาย

3.5 ความงาม คือความสมบูรณ์ของเรือนร่างและสถานภาพ

คำว่า "งามคมน่ามอง" สื่อถึงความสมบูรณ์ทั้งรูปทรงของสรีระและเครื่องแต่งกาย นี่คืออุดมคติความงามของสตรีไทยในวรรณคดี

สรุปองค์รวม

กลอนตอนนี้พรรณนา "การสวมเครื่องแต่งกายลำตัว" ของนางอย่างเป็นขั้นตอน ใช้ภาพพจน์อ่อนหวานและคำยกชั้นสูงเพื่อสร้างภาพสตรีราชสำนักอันงามสง่า ทั้งสีผ้า ภูษา ห้อยข้าง และเข็มขัดล้วนเป็นสัญลักษณ์ของสถานะ ความบริสุทธิ์ และความพร้อมทางชะตากรรมของนางนวลทองสำลี

บท 9 - 10 “การสวมเครื่องประดับ”

พาดลูกปัดสังวาลสร้อยระย้า	สวมทับทรวงกัญจนาสง่าศรี
ทั้งต้นแขนปลายแขนนาดนารี	งามรูจีต่างหูทองผ่องพราย
แล้วหยิบธำมรงค์วงน้อย	สวมใส่ปลายก้อยดูเฉิดฉาย
เสร็จสรรพยุรยาตรนาดกราย	ไปที่หมายสวนขวัญทันที

1. อธิบายเนื้อหา

กลอนช่วงนี้คือ “ขั้นตอนสุดท้ายของการทรงเครื่อง” ก่อนที่นางจะออกเดินไปยังสวนขวัญ จึงมีความสำคัญมาก เพราะเป็นภาพของความสมบูรณ์แบบของเครื่องประดับ และการเตรียมพร้อมเข้าสู่เหตุการณ์ในเรื่อง

1.1 การพาดสังวาลและสวมสร้อยระย้า

“พาดลูกปัดสังวาลสร้อยระย้า สวมทับทรวงกัญจนาสง่าศรี” “สังวาล” คือเครื่องประดับลำตัวชั้นสูง ใช้เฉพาะสตรีชั้นสูง/ราชสำนัก “สร้อยระย้า” แสดงถึงความวิจิตร “ทับทรวงกัญจนา” คือเครื่องประดับอก ทำจากทองหรืออัญมณี คำว่า “สง่าศรี” ยืนยันว่าการสวมเครื่องประดับช่วยขับความสง่างามของนาง

1.2 การประดับต้นแขน ปลายแขน ต่างหู

“ทั้งต้นแขนปลายแขนนาดนารี งามรูจีต่างหูทองผ่องพราย” เครื่องประดับต้นแขน (พาหุรัด) และปลายแขน เป็นเครื่องทรงสำคัญของตัวนาง “งามรูจี” ความงามที่เปล่งประกายสว่าง “ต่างหูทองผ่องพราย” ให้ภาพประกายวาวระยับแบบเครื่องทองชั้นสูง ภาพรวมคือความสมบูรณ์แบบแห่งความงามของสตรีสูงศักดิ์

1.3 การสวมธำมรงค์ (แหวน) และการตกแต่งปลายนิ้ว

“แล้วหยิบธำมรงค์วงน้อย สวมใส่ปลายก้อยดูเฉิดฉาย” แหวนวงเล็ก เครื่องประดับที่แสดงความอ่อนช้อย การสวมที่ “ปลายก้อย” คือสัญลักษณ์ของความอ่อนเพรียว ละมุนละไม “เฉิดฉาย” แสดงความสว่าง ความเด่น ความงามครบสมบูรณ์

1.4 การออกเดินทางอย่างสง่างาม

“เสร็จสรรพยุรยาตรนาดกราย ไปที่หมายสวนขวัญทันที” “เสร็จสรรพ” หมายถึง การแต่งองค์ครบถ้วนทุกประการ “ยุรยาตรนาดกราย” เดินอย่างอ่อนช้อยตามแบบนาฏศิลป์ตัวนาง การมุ่งหน้าไป “สวนขวัญ” คือการเริ่มเข้าสู่ฉากสำคัญของเรื่องในลำดับต่อไป

2. กลวิธีทางวรรณศิลป์ (Literary Devices)

กลวิธีในตอนนี้เน้นไปที่ ความวิจิตรของถ้อยคำ และ ภาพพจน์ที่สื่อความงามและความสูงศักดิ์

2.1 ภาพพจน์เชิงทัศนศิลป์ (Visual Imagery)

คำพรรณนาชัดเจนและมองเห็นได้ เช่น

สังวาล

สร้อยระย้า

ทับทรวง

ต่างหูทอง

ธำมรงค์วงน้อย

ภาพเหล่านี้คือ “เครื่องต้น” ในละครในและนาฏศิลป์ไทย เป็นสัญลักษณ์ของความงามระดับสูงสุด

2.2 การใช้ภาษาระดับสูง

เช่น “กัญจนา”, “รูจี”, “สง่าศรี” เป็นคำที่ใช้เฉพาะงานกวีนิพนธ์ระดับสูง สะท้อนความหรูหราและศักดิ์สิทธิ์ของตัวละคร

2.3 การเล่นเสียง (Phonetic Artistry)

เสียง ล - ร - ง และสระอา - อี ให้ทำนองหวานไหลลื่น เช่น สง่าศรี ผ่องพราย เฉิดฉาย นาดนารี

ล้วนเป็นเสียงที่ใช้ในเพลงตัวนาง ทำให้ร้องออกมาไพเราะและอ่อนหวาน

2.4 การปิดท้ายด้วยภาพการเคลื่อนไหว

“ยุรยาตรนาดกราย” คือภาพพจน์เคลื่อนไหวที่งดงาม กลวิธีนี้ช่วยให้กลอน “มีชีวิต” ไม่ใช่เพียงพรรณนานิ่ง ๆ แต่แปรภาพของการเคลื่อนไหวอย่างอ่อนหวาน

3. แนวคิดแฝง (Underlying Themes)

กลอนตอนนี้สะท้อนแนวคิดลึกซึ้งเกี่ยวกับความงาม บทบาทสตรี และคติราชสำนักไทย

3.1 เครื่องประดับ สัญลักษณ์แห่งฐานะและอำนาจ

สังวาล - สร้อย - ทับทรวง - ต่างหู - ธำมรงค์ เป็นเครื่องหมายชั้นสูงที่สวมเฉพาะราชธิดา, นางกษัตริย์

3.2 สุนทรียภาพของร่างกายสตรีในคติไทย

เครื่องประดับแต่ละชิ้นถูกออกแบบให้เน้นส่วนงามของร่างกาย ทับทรวงเน้นหน้าอก สังวาลเน้นช่วงลำตัว ต้นแขน - ปลายแขน เน้นเรือนแขนอ่อนช้อย ธำมรงค์ เน้นปลายนิ้ว ต่างหูทองเน้นใบหน้า

แนวคิดนี้สอดคล้องกับนาฏศิลป์ไทย ซึ่งร่างกายถูกมองเป็นศิลปะที่ต้องประดับและจัดวางอย่างสมบูรณ์แบบ

3.3 ความงามคือความสมบูรณ์ก่อนก้าวสู่ชะตากรรม

ก่อนนางออกเดินทางสู่สวนขวัญ ซึ่งจะเกิดเหตุการณ์สำคัญต้อง "สมบูรณ์แบบทั้งเครื่องทรงและเรือนกาย" แนวคิดนี้สื่อว่า "ความงาม" คือ ความพร้อมทางจิตวิญญาณ เป็นพิธีกรรมการเปลี่ยนผ่าน (transition ritual) เช่นเดียวกับการแปลงกายในละครใน

3.4 การเคลื่อนไหวอย่างงดงามเป็นคุณค่าของสตรีชั้นสูง

"ยุรยาตรนาดกราย" ไม่ใช่แค่การเดิน แต่เป็นการเดินแบบตัวนางที่สง่า เป็นแนวคิดที่ว่าสตรีสูงศักดิ์ต้องงดงามแม้กระทั่งจังหวะการเคลื่อนไหว

3.5 สวนขวัญ เป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์

นางถูกแต่งองค์ครบสมบูรณ์เพื่อก้าวสู่สวนขวัญซึ่งไม่ใช่เพียงสถานที่ แต่เป็นพื้นที่แห่งชะตากรรมจึงต้องมีการเตรียมเรือนร่างอย่างประณีต

สรุปองค์รวม

กลอนชุดนี้เป็น "บทสรุปของฉากทรงเครื่อง" แสดงความวิจิตรของเครื่องประดับตัวนาง การใส่สังวาล ทับทรวง เครื่องแขน ต่างหู และแหวน ทำให้ภาพความงามของนางสมบูรณ์พร้อมทั้งเรือนร่างและศักดิ์ศรี ก่อนที่เธอจะเดินทางสู่เหตุการณ์สำคัญในสวนขวัญ

การอรรถาธิบายการประพันธ์ทำนองเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”

1. สัญลักษณ์การบันทึกโน้ต

1.1 การกำหนดเสียงลูกฆ้อง ในการอรรถาธิบายการประพันธ์ อธิบายโดยโน้ตฆ้องวงใหญ่ ทั้งนี้ได้กำหนดเสียงแทนลูกฆ้องทั้ง 16 ลูก ใน 2 รูปแบบ คือ รูปแบบที่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวม และรูปแบบที่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง หรือวงดนตรีโนรา ดังนี้

ภาพที่ 1 การกำหนดเสียงฆ้องวงใหญ่ สำหรับวงปี่พาทย์ไม้นวม

ที่มา: คฑาวุธ พรหมลิ

ภาพที่ 2 การกำหนดเสียงฆ้องวงใหญ่ สำหรับวงปี่พาทย์ไม้แข็ง และวงดนตรีโนรา

ที่มา: คฑาวุธ พรหมลิ

1.2 สัญลักษณ์แทนกลวิธี

1.2.1 การตีกรอ กำหนดให้ใช้ “*อักษรตัวเอียง*” แทนกลวิธีการตีกรอ ดังตัวอย่าง

- - - -	- - - *ร*	- - - -	- - - *ม*	- - - *ซ*	- - - *ม*	- ร - ท	ล ซ - ล
- - - -	- - - *ลฺ*	- - - -	- - - *ทฺ*	- - - *ซฺ*	- - - *ทฺ*	- ลฺ - ทฺ	ลฺ ซฺ - ลฺ

1.2.2 การตีสะบัด กำหนดให้ใช้ “เครื่องหมาย ⌒ เส้นโค้งบนโน้ตที่สะบัด” ดังตัวอย่าง

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ม
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ล ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร ทฺ -

1.3 การกำหนดเสียงเครื่องกำกับจังหวะโนรา

1.3.1 เสียงทับ

- เสียง ปั๊บ
- เสียง เทิ่ง
- เสียง ติก

1.3.2 เสียงกลอง

- เสียง ตุง

1.3.3 เสียงโหม่ง

- โมง (เสียงสูง กำหนดเป็นเสียง ที ของวงปี่พาทย์)
- ทุม (เสียงต่ำ กำหนดเป็นเสียง มี ของวงปี่พาทย์)

1.3.4 เสียงฉิ่ง

- ฉิ่ง
- ฉับ

1.3.5 เสียงแตระ

- แตระ

2. การกำหนดโครงสร้างทำนอง

2.1 วรรค หมายถึง ทำนองเพลง 4 ห้อง ประกอบด้วย วรรคท้า คือ ห้องที่ 1 - 4 และวรรครับ ห้องที่ 5 - 8

2.2 ประโยค หมายถึง ทำนองเพลง 8 ห้อง ประกอบด้วยวรรคท้าและวรรครับ

3. ทำนองเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”

ประกอบด้วยเพลงไทยสำเนียงตะลุง 5 เพลง ได้แก่

1. เพลงรัวเกริ่นนางนวลทองสำลี
2. เพลงนางนวลทองสำลี
3. เพลงนางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง
4. เพลงนาดนารี (นาดช้า)
5. เพลงนาดนารี (นาดเร็ว)

1. เพลงเกริ่นนางนวลทองสำลี

1.1 แนวคิดการประพันธ์ เป็นเพลงเปิดตัวละคร โดยสมมติว่านางนวลทองสำลีและนางในบรรทมแล้วเทวดาดลจิตเพื่อให้นางอยากเสวยเกษรบัว ผู้สร้างสรรค์ประพันธ์ทำนองเลียนแบบเพลงหัวปี่ของโนรา โครงสร้างทำนองเพลงยังคงให้เห็นเค้าเดิมของกลวิธี “ตอดลิ้น” เป็นเสียง “ตอด ตอด ตอด” ของปี่โนราไว้ เพลงนี้กำหนดให้บรรเลงในกลุ่มเสียง ซ ล ท x ร ม x

1.2 ทำนองที่ประพันธ์ เมื่อประพันธ์ทำนองตามแนวคิด จะได้ทำนองรัวเกริ่นนางนวลทองสำลี 5 ประโยค ดังนี้

- ประโยคที่ 1 เป็นโครงสร้างเนื้อทำนองเคลื่อนที่จากเสียง เร ขึ้นไปที่ เสียง ลา ในโครงสร้าง / - - - ร / - - - ม / - - - ซ / - - - ล / ดังนี้

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ม	- - - ซ	- - - ม	- ร - ท	ล ซ - ล
- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ทฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	ลฺ ซฺ - ลฺ

- ประโยคที่ 2 เป็นโครงสร้างของเสียงตอดลิ้นปี่ โดยยืนที่เสียง ลา จากช้าแล้วถี่ขึ้นตามลำดับจนกระทั่งรัวระริก ดังนี้

- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล ล ล	- ล ล ล	ล ล ล ล	ล ล ล ล
- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ ลฺ ลฺ	- ลฺ ลฺ ลฺ	ลฺ ลฺ ลฺ ลฺ	ลฺ ลฺ ลฺ ลฺ

- ประโยคที่ 3 เป็นโครงสร้างเนื้อทำนอง เคลื่อนที่ลงจากเสียง ซอล มาเสียง เร โดยมีเสียง ที เชื่อมทำนองให้ครบประโยคเพลง ในโครงสร้าง / - - - ซ / - - - ม / - - - ทฺ / - - - ร / ดังนี้

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- ร - ท	ม ร - ร
- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ลฺ - ฟฺ	ทฺ ลฺ - ลฺ

- ประโยคที่ 4 เป็นโครงสร้างของเสียงตอดลิ้นปี่ โดยยืนที่เสียง เร จากช้าแล้วถี่ขึ้นตามลำดับจนกระทั่งรัวระริก ดังนี้

- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร ร ร	- ร ร ร	ร ร ร ร	ร ร ร ร
- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ ลฺ ลฺ	- ลฺ ลฺ ลฺ	ลฺ ลฺ ลฺ ลฺ	ลฺ ลฺ ลฺ ลฺ

- ประโยคที่ 5 เป็นโครงสร้างเนื้อทำนองที่แสดงการจบเพลง (1 วรรค) โดยทำนองเคลือนที่จากช่วงเสียงต่ำของฆ้องวงใหญ่ ในโครงสร้าง / - - - ทฺ / - - - ร / - - - ม / - - - ซ / ดังนี้

- - - -	- - - รม	- ร - ร	- ม - ซ
- ลฺ - ทฺ	- - ด -	- - ทฺ ลฺ	- ทฺ - ซฺ

ทำนองเพลงรัวเกริ่นนางนวลทองสำลี ที่ประพันธ์เรียบร้อยแล้ว

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ม	- - - ซ	- - - ม	- ร - ท	ล ซ - ล
- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ทฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	ลฺ ซฺ - ลฺ

- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล ล ล	- ล ล ล	ล ล ล ล	ล ล ล ล
- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ ลฺ ลฺ	- ลฺ ลฺ ลฺ	ลฺ ลฺ ลฺ ลฺ	ลฺ ลฺ ลฺ ลฺ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- ร - ท	ม ร - ร
- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ลฺ - ฟฺ	ทฺ ลฺ - ลฺ

- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร ร ร	- ร ร ร	ร ร ร ร	ร ร ร ร
- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ ลฺ ลฺ	- ลฺ ลฺ ลฺ	ลฺ ลฺ ลฺ ลฺ	ลฺ ลฺ ลฺ ลฺ

- - - -	- - - รม	- ร - ร	- ม - ซ
- ลฺ - ทฺ	- - ด -	- - ทฺ ลฺ	- ทฺ - ซฺ

1.3 เครื่องกำกับจังหวะ กำหนดให้เครื่องกับจังหวะตีตามโครงสร้างของความช้าเร็วของทำนองเพลง โดยทับใช้เสียง เทิ่ง ๆ ฉิ่ง ใช้เสียง ฉิ่ง ๆ เมื่อบรรเลงมาถึงประโยคสุดท้ายจะเข้าสู่การจบเพลงและตั้งจังหวะในการบรรเลงเพลงต่อไป ให้ตีเครื่องกำกับจังหวะดังนี้

ทำนอง	- - - -	- - - รม	- ร - ร	- ม - ซ
หลัก	- ลฺ - ทฺ	- - ด -	- - ทฺ ลฺ	- ทฺ - ซฺ
ทับ	- เทิ่ง - เทิ่ง	- เทิ่ง - เทิ่ง	- - - -	- ปั๊บ - ปั๊บ
กลอง	- - - -	- - - -	- ตุง - ตุง	- ตุง - ตุง
ฉิ่ง	- - - -	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
โหม่ง	- - - -	- - - -	- - - โมง	- - - ทุม

2. เพลงนางนวลทองสำลี

2.1 แนวคิดการประพันธ์ เป็นเพลงเพื่อแนะนำตัวละครนางนวลทองสำลี ทำนองมีความโอ่อ่า สง่างาม อ่อนหวาน สร้างสรรค์ และแฝงด้วยความศักดิ์สิทธิ์ เพราะนางนวลทองสำลีเป็นสตรีสูงศักดิ์ และยังเป็นบุคคลที่เทวดาเลือกให้เป็นผู้กำเนิดวีรบุรุษโนราคือพระเทพสิงหล (ต่อมาเป็นขุนศรีศรัทธา ครูต้นโนรา)

2.2 ทำนองที่ประพันธ์ เมื่อประพันธ์ทำนองตามแนวคิด จะได้นางนวลทองสำลี 4 ประโยค เพลงนี้กำหนดให้บรรเลงในกลุ่มเสียง ซ ล ท x ร ม x ในโครงสร้างหน้าทับปรบไก่ มีความสมบูรณ์ในประโยคเพลงวรรคท้า - วรรครับ ประกอบด้วยทำนองเพลง 4 ประโยค ดังนี้

- ประโยคที่ 1 วรรคท้า - วรรครับ กำหนดให้ทำนองเคลื่อนที่จากเสียงสูงของฆ้องวงใหญ่ คือเสียง ซอล สูง ลงมาที่ เสียง มี กลาง เพื่อสื่อถึงนางนวลทองสำลีเป็นบุตรีของกษัตริย์ที่เปรียบดั่งเทพธิดา

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - มํ / - - - รํ / - - - ท / - - - ล /

ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ท / - - - ล / - - - ซ / - - - ม /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยให้มีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญ ได้แก่

- x - x	x x - x	x - x x	- x - x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- - - -	มํ มํ - รํ	- ท มํ รํ	- ท - ล	- ท - มํ	รํ ท - ล	ซ - ท ล	- ซ - ม
- - - -	ซ ม - ร	- ฟ ม ร	- ฟ - ม	- ฟ - ม	ร ทฺ - ลฺ	ซฺ - ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- ประโยคที่ 2 วรรคท้า - รับ กำหนดให้เสียงเคลื่อนที่ลง - ขึ้น อยู่ในช่วงเสียงกลางของฆ้องวงใหญ่ และสลับกับช่วงเสียงต่ำสั้น ๆ 1 ห้อง มีการใช้คู่ประสานคู่ 3 คู่ 2 (คู่กระด้าง) เพื่อสื่อถึงเทวดากำลังจะเนรมิตบุตรให้นางนวลทองสำลี โดยไล่เสียงจาก คู่ 2 ลงมา คู่ 3

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - ท / - - - ล / - - - ซ / - - - ม /

ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ร / - - - ซ / - - - ล / - - - ท /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยให้มีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญ ได้แก่

- x - -	x x - x	x - x x	- x - x

ทำนองวรรคท้ากำหนดใช้คู่ประสานคู่ 2 คู่ 3 ห้องที่ 3 - 4 เพื่อเน้นความศักดิ์สิทธิ์ ดังนี้

- ท - -	- ม - ท	ซ - ท *ท*	- *ล* - *ซ*
- ทฺ - -	ทฺ - - ทฺ	ร - - *ลฺ*	- *ซฺ* - *ม*

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- ท - -	- ม - ท	ซ - ท *ท*	- *ล* - *ซ*	- ซ - -	- ร - ม	- ซ - ล	- ซ ล *ท*
- ทฺ - -	ทฺ - - ทฺ	ร - - *ลฺ*	- *ซฺ* - *ม*	- ซฺ - -	ลฺ - - ทฺ	- ซฺ - ลฺ	ซฺ - - *ทฺ*

- ประโยคที่ 3 วรรคท้า - รับ กำหนดให้เสียงเคลื่อนที่ลง - ขึ้น อยู่ในช่วงเสียงกลาง - สูง ของฆ้องวงใหญ่ เพื่อสื่อถึงความสุข สนุกสนาน ครื้นเครง สร้างสรรค์ และความสูงศักดิ์ในบทบาทของนางนวลทองสำลี

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - มํ / - - - รํ / - - - ท / - - - ล /

ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ซ / - - - ล / - - - ท / - - - รํ /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยให้มีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญในวรรครับ ได้แก่

- - x x	- x - x	- x x -	x x x x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- - - *มํ*	- - รํ ท	มํ มํ - รํ	- ซ ท ล	- - ร ม	- ซ - ล	- ซ ล -	- - ท *รํ*
- - - *ม*	- - ร ทฺ	ซ ม - ร	- ซฺ ทฺ ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ - ลฺ	- ร ม -	ซ ล - *ร*

- ประโยคที่ 4 วรรคท้า - รับ กำหนดให้เสียงเคลื่อนที่ลง - ขึ้น อยู่ในช่วงเสียงสูง - กลาง ของฆ้องวงใหญ่ เพื่อสื่อถึงการตระหนักในหน้าที่ของนางนวลทองสำลีที่ต้องก่อเกิดวีระบุรุษ เพื่อสร้างสรรค์การร่ายรำโนรา จึงมีการย้ำทำนองในประโยคที่ 3 อีกครั้ง แล้วจึงขมวดทำนองลงจบด้วยเสียง ซอล จบอย่างสมบูรณ์ ในวรรค รับ

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - ท / - - - ล / - - - ซ / - - - ม /
ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ซ / - - - ล / - - - ล / - - - ซ /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยให้มีกระสวนจังหวะของทำนองที่ยักเยื้องทั้งวรรคท้าและวรรคได้แก่

- - - -	x x - x	- x x x	- x - -

x - x x	- x x -	x x x x	- - x x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- - - -	มํ มํ - รํ	- ซ ท ล	- ซ - -	ม - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ม *ซ*
- - - -	ซ ม - ร	- ซฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - -	ทฺ - ล ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ร ทฺ ลฺ ซฺ	- - ทฺ *ซฺ*

ทำนองเพลงนางนวลทองสำลี ที่ประพันธ์เรียบร้อยแล้ว

- - - -	มํ มํ - รํ	- ท มํ รํ	- ท - ล	- ท - มํ	รํ ท - ล	ซ - ท ล	- ซ - ม
- - - -	ซ ม - ร	- ฟ ม ร	- ฟ - ม	- ฟ - ม	ร ทฺ - ลฺ	ซฺ - ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- ท - -	- ม - ท	ซ - ท ท	- ล - ซ	- ซ - -	- ร - ม	- ซ - ล	- ซ ล ท
- ทฺ - -	ทฺ - - ทฺ	ร - - ล	- ซ - ม	- ซฺ - -	ลฺ - - ทฺ	- ซฺ - ลฺ	ซฺ - - ทฺ

- - - มํ	- - รํ ท	มํ มํ - รํ	- ซ ท ล	- - ร ม	- ซ - ล	- ซ ล -	- - ท รํ
- - - ม	- - ร ทฺ	ซ ม - ร	- ซฺ ทฺ ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ - ลฺ	- ร ม -	ซ ล - ร

- - - -	มํ มํ - รํ	- ซ ท ล	- ซ - -	ม - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ม ซ
- - - -	ซ ม - ร	- ซฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - -	ทฺ - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ร ทฺ ลฺ ซฺ	- - ทฺ ซฺ

2.3 เครื่องกำกับจังหวะ กำหนดให้เครื่องกับจังหวะตีตามโครงสร้างหลักจังหวะเพลงโค โดยสามารถตีส่ายพลิกแพลงได้ตามความเหมาะสม จังหวะเพลงโคมีโครงสร้างที่สง่างาม สูงส่ง ทั้งนี้เพื่อสื่อถึงนางนวลทองสำลีผู้เป็นบุตรีของกษัตริย์ และเป็นยังบุคคลที่เทวดาเลือกให้ทำภารกิจสำคัญ ดังนี้

ทำนอง	- - - -	มํ มํ - รํ	- ท มํ รํ	- ท - ล
หลัก	- - - -	ซ ม - ร	- ฟ ม ร	- ฟ - ม
ทับ	- - - ปั๊บ	- ติก - ปั๊บ	- ปั๊บ - -	เทิ่ง เทิ่ง - -
กลอง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตุ๋ง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
โหม่ง	- - - โมง	- - - โมง	- - - โมง	- - - ทุม

2.4 ทางร้อง กำหนดให้เพลงนางนวลทองสำลี ขับร้องในสำเนียงไทยกลางคละสำเนียงไทยใต้ โดยร้องคลอไปกับดนตรีไม่มีเอื้อนระหว่างวรรค ทั้งนี้เพื่อเน้นเนื้อหาคำร้องที่ชัดเจนและช่วยให้ทำนองเพลงในขณะบรรเลงคลอมีความโดดเด่น ตัวอย่างทางร้อง 1 บท ดังนี้

ทางร้องเพลงนางนวลทองสำลี

- - - -	ซํ มํ - รํ	- ท มํ รํ	- ท - ล	- ท - มํ	รํ ท - ล	ซ - ท ล	- ซ - ม
- - - -	- - - -	- - - เมื่อ	- - - เอย	- - - -	- - - -	- - - เมื่อ	- - นั้น -
- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ซม	- - ซล ซ

- ท - -	ทฺ ม - ท	ซ - ท ล	- ซ - ม	- ซ - -	ลฺ ร - ม	- ซ - ล	- ซ ล ท
- - - -	นางนวลทอง	- - - -	- สำ - ลี	- - - -	- - - -	- - - ศรี	- - - ใส
- ซ ม - -	- ท ท ล	- - - -	- ซล - ซ	- - - -	- - - -	- - - ทรํ	- - -รํ

- - - มํ	- - รํ ท	ซํ มํ - รํ	- ซ ท ล	- - ร ม	- ซ - ล	- ซ ล -	ซ ล ท รํ
- - บุตรี	- -พระยา	- สาย - ฟ้า	- - ฟาด -	- - - -	- - - -	- - - เรือง	- - - ไชย
- - ท รํ	- - มํ รํ	- ท - ซ	- - ล - -	- - - -	- - - -	- - - ท ล	- - - ทรํ

- - - -	ซํ มํ - รํ	- ซ ท ล	- ซ - -	ม - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ม ซ
- - - -	-และพระนาง	- อือ - ศรี	- - มาลา	- - - -	- - - -	- ไท้ - เท	- - - วี
- - - -	- มํ มํ รํ	- ท - ล	- - ซ ม	- - - -	- - - -	- ล - ซม	- - - ซ

หมายเหตุ :

- โน้ตบรรทัดบนสุดคือทำนองเพลง
- บรรทัดกลางคือคำร้อง
- บรรทัดล่างคือเสียงกำกับคำร้องตามทำนองเพลง

3. เพลงนางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง

3.1 แนวคิดการประพันธ์ เป็นเพลงสำหรับบรรเลงขับร้องเล่าการแต่งองค์ทรงเครื่องตัวละครนางนวลทองสำลี ทำนองเพลงมีชั้นเชิงความเป็นปักษ์ใต้ ด้วยการซ้ำทำนองซึ่งมักพบในการร้องทำบทต่าง ๆ ของโนรา หรือแม้แต่ทำนองเพลงสำเนียงตะลุงของไทยเองก็มักจะมีการซ้ำทำนองในหลาย ๆ เพลง เพลงนี้จึงประพันธ์ให้มีลีลาดังกล่าว โดยกำหนดให้มี 2 ท่อน ในโครงสร้างจังหวะสองไม้

3.2 ทำนองที่ประพันธ์ เมื่อประพันธ์ทำนองตามแนวคิด จะได้ทำนองเพลงนางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง 2 ท่อน ท่อนละ 2 ประโยค รวมเป็น 4 ประโยค ทั้งนี้กำหนดให้เพลงนี้มีสังคีตลักษณ์แบบเปลี่ยนหัวซ้ำท้าย กล่าวคือ ทำนองประโยคที่ 2 และ 4 เป็นทำนองเดียวกัน เพลงนี้กำหนดให้บรรเลงในกลุ่มเสียง ซ ล ท x ร ม x ดังนี้

- ประโยคที่ 1 วรรคท้า - วรรครับ กำหนดให้ทำนองเคลื่อนที่สั้น ๆ ที่ช่วงเสียงกลางของฆ้องวงใหญ่ คือยืนเสียง มี ที่ต้นวรรค แล้วม้วนทำนองย้อนมาเสียงตก เร ที่ปลายวรรคท้า แล้วกำหนดให้ทำนองเคลื่อนไปที่เสียงตก ลา ปลายวรรครับ แต่มีการยอกย้อนทำนองในห้องต้นวรรครับไม่ให้มีเสียง มี ตามโครงสร้างขาขึ้น ข้ามไปเสียง ซอล และ ลา ตามลำดับทั้งนี้เพื่อให้ทำนองเกิดการเคลื่อนไหว ขยับขยาย เพื่อสื่อถึงพฤติกรรมการเคลื่อนไหวไป - มา ของตัวละคร ในขณะลงสรงและแต่งองค์ทรงเครื่อง

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - ม / - - - ม / - - - ม / - - - ร /
ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ทฺ / - - - ร / - - - ซ / - - - ล /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยให้มีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญในวรรครับ ดังนี้

- x x x	x x - -	- x - -	x x - x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- - - -	- ม - ม	- - ซ ม	- - - ร	- ม - -	ม ร - -	- ซ - -	ล ท - ล
- - - มฺ	- - - -	ร ม - -	รฺ ทฺ - ลฺ	- - ร ทฺ	- ลฺ - -	- ซฺ - -	ลฺ ทฺ - ลฺ

- ประโยคที่ 2 กำหนดให้ทำนองวรรคท้า ยืนเสียงเท่า ลา ห้อง 1 - 2 และย้ำลูกตกเสียง ลา ของทำนองประโยคที่ 1 มีการยักเยื้อง “กระทบหน้า กระทบหลัง” ห้องที่ 3 - 4 ในโครงสร้าง ม - ซ - ล ส่วนในวรรครับ มีการย้ำเสียงและ “ยักเยื้อง ขยับขยาย” โครงสร้างกระสวนจังหวะของทำนองในวรรครับอยู่ที่เสียง มี - ซอล แล้วเคลื่อนเสียงโรยลง /- - ล ม / ที่ท้ายวรรครับ การกำหนดกระสวนจังหวะเช่นนี้ทำให้ทำนองไม่แน่นเกินไป ให้ความรู้สึกผ่อนคลาย จึงเป็นเอกลักษณ์สำคัญของเพลงนางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง ทั้งนี้เพื่อสื่อให้เห็นถึงกระบวนการเคลื่อนไหวเพื่อตกแต่งร่างกายและการประดับเครื่องทรงต่าง ๆ หลายขั้นตอน อันเป็นรูปแบบการแต่งตัวของสตรีสูงศักดิ์มาแต่โบราณ

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - ล / - - - ล / - - - ซ / - - - ล /
ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ม / - - - ซ / - - - ซ / - - - ม /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยให้มีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญ ทั้งวรรคท้า และวรรครับ ดังนี้

- - - x	- x - x	x x - x	x x - x

- - x x	- x - -	x x - x	- - x x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- - - -	- ล - ล	ซ ม - ซ	ล ท - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ม - ซ	- - ล ม
- - - ลฺ	- - - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	ลฺ ทฺ - ลฺ	- - ซฺ ทฺ	- ซฺ - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	- - ลฺ ทฺ

- ประโยคที่ 3 กำหนดให้ทำนองวรรคท้า ยืนเสียงเท่า มี ในห้อง 1 - 2 ห้องที่ 3 - 4 ใช้เสียงก้าวกระโดด ต่ำ - สูง จาก /- ม - ร / ขึ้นไป / - ซ ล ท / ทันที ส่วนในวรรครับ มีการย้ำเสียง / - มํ - รํ / แต่เป็นช่วงเสียงสูง และ “ยักเยื้อง ขยับขยาย” โครงสร้างกระสวนจังหวะของทำนองในวรรครับอยู่ที่เสียง ที - เร แล้วเคลื่อนเสียงลงมา /- ซ ล ท/ ในห้องที่ 4 เช่นเดียวกันกับวรรคท้า การการใช้เสียงสูงในวรรครับทำให้ทำนองเพลงโอ่อ่า สง่างาม เมื่อได้แต่งองค์ทรงเครื่องเต็มรูปแบบ

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - ม / - - - ม / - - - ร / - - - ท /

ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ท / - - - รํ / - - - รํ / - - - ท /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยให้มีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญ ในวรรครับ ดังนี้

- x - x	- x x -	x x - x	- x x x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- - - -	- ม - ม	- ม - ร	- ซ ล ท	- มํ - รํ	- ท รํ -	รํ ท - รํ	- ซ ล ท
- - - มฺ	- - - -	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ ลฺ ทฺ	- ม - ร	- ทฺ ร -	ร ทฺ - ร	- ซฺ ลฺ ทฺ

- ประโยคที่ 4 มีโครงสร้างเช่นเดียวกับประโยคที่ 3

ทำนองเพลงนางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง ที่ประพันธ์เรียบร้อยแล้ว

ท่อน 1

- - - -	- ม - ม	- - ซ ม	- - - ร	- ม - -	ม ร - -	- ซ - -	ล ท - ล
- - - มฺ	- - - -	ร ม - -	รฺ ทฺ - ลฺ	- - ร ทฺ	- ลฺ - -	- ซฺ - -	ลฺ ทฺ - ลฺ

- - - -	- ล - ล	ซ ม - ซ	ล ท - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ม - ซ	- - ล ม
- - - ลฺ	- - - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	ลฺ ทฺ - ลฺ	- - ซฺ ทฺ	- ซฺ - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	- - ลฺ ทฺ

ท่อน 2

- - - -	- ม - ม	- ม - ร	- ซ ล ท	- มํ - รํ	- ท รํ -	รํ ท - รํ	- ซ ล ท
- - - มฺ	- - - -	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ ลฺ ทฺ	- ม - ร	- ทฺ ร -	ร ทฺ - ร	- ซฺ ลฺ ทฺ

- - - -	- ท - ท	ซ ม - ซ	ล ท - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ม - ซ	- - ล ม
- - - ทฺ	- - - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	ลฺ ทฺ - ลฺ	- - ซฺ ทฺ	- ซฺ - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	- - ลฺ ทฺ

3.3 เครื่องกำกับจังหวะ กำหนดให้เครื่องกับจังหวะตีตามโครงสร้างจังหวะนาดช้าโดยสามารถตีส่ายพลิกแพลงได้ตามความเหมาะสม จังหวะนาดช้ามีโครงสร้างที่สง่างามชวนยักเยื้องร่างกายให้เคลื่อนไหว ทั้งนี้เพื่อสื่อถึงนางนวลทองสำลีได้ ลงสรง ประทินผิว นุ่งภูษา ประดับตกแต่งศิราภรณ์ และถนิมพิมพาภรณ์ กระบวนการตีฉิ่งและโหม่ง ผู้สร้างสรรค์ได้ปรับให้ตีฉิ่งในจังหวะห่างเพื่อสะดวกแก่การร้อง และโหม่งปรับให้ตีกระชั้นท้าย เพื่อไม่ให้เสียงกังวานรบกวนเสียงขับร้องเกินไป ดังนี้

ทำนองหลัก	- - - -	- ม - ม	- - ซ ม	- - - ร
	- - - ม	- - - -	ร ม - -	รฺ ทฺ - ลฺ
ทับ	- ปั๊บ - -	- ปั๊บ - -	- ปั๊บ - -	- ปั๊บ - -
กลอง	- - - -	- - - ตุง	- - - -	- - - ตุง
ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
โหม่ง	- - - -	- โมง - ทุม	- - - -	- โมง - ทุม

3.4 ทางร้อง กำหนดให้เพลงนางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง ขับร้องในสำเนียงไทยกลางคละสำเนียงไทยใต้ โดยร้อง 6 บท ดนตรีรับ 1 ครั้ง ทั้งนี้เพื่อเน้นเนื้อหาคำร้องที่ชัดเจน ตัวอย่างทางร้อง 1 บท ดังนี้

ทางร้องเพลงนางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง

ท่อน 1

- - - ม	- ม - ม	ร ม ซ ม	ร ทฺ - ร	- ม ร ทฺ	- ร - -	- ซ - -	ล ท - ล
- - - -	- - - -	- - - ลุก	- จาก-แท่น	- เออฮือเออ	เออเอ่อเอย	-สุ-วรรณ	- รู - จี
- - - -	- - - -	- - - ม	- ทฺ - ร	- ม ซ ม	ร ทฺ - ร	- ม - ซ	- ท - ล

- - - ล	- ล - ล	ซ ม - ซ	ล ท - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ม - ซ	- ล - ม
- - - -	- - - -	- เข้า - ที่	-สรงสนาน	- -เอยสรง	- สนาน -	- - สำราญ	- - - สรรค์
		- ซ - ซ	- ท ซ ล	- - ล ซ	- ซ ซ -	- - ล ซ	- - - ล

ท่อน 2

- - - ม	- ม - ม	- ม - ร	- ซ ล ท	- มํ - รํ	- ท รํ -	รํ ท - รํ	- ซ ล ท
- - - -	- - - -	-ขันส้มริด	- ตักวารี	- -ฮือเออ	- เออ - เอย	-ราด-รด	- - -พลัน
ซ ม - - -	- - - -	- มํ มํ มํ	- รํ ท ท	รํ - มํ รํ	- ท - รํ	- ท - รํ	- - - ท

- - - ท	- ท - ท	ซ ม - ซ	ล ท - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ม - ซ	- ล - ม
- - - -	- - - -	-น้ำดอกไม้	-หลาก-พันธ์	- - เอยหลาก	- พันธ์ - -	- - -หอม	- - ละไม
- - - -	- - - -	- ม ร ม	- ท - ล	- - ท ม	- ซ - -	- - - ซ	- - ร ม

4. เพลงนาดนารี (นาดช้า)

4.1 แนวคิดการประพันธ์ เป็นเพลงสำหรับบรรเลงอวดท่ารำตัวละครนางนวลทองสำลี ทำนองเพลงมีชั้นเชิงความเป็นปักษ์ใต้ ผู้สร้างสรรค์ใช้เค้าทำนองมาจากเสียงโหม่งโนรา 2 เสียง ทั้งนี้ได้กำหนดเป็นเสียง ที (ลูกเสียงสูง) และเสียง มี (ลูกเสียงต่ำ) สอดประสานกับโครงสร้างของทำนองเพลงทั้งนาดช้าและนาดเร็ว มีโครงสร้างสังคีตลักษณ์แบบเปลี่ยนหัวซ้ำท้าย ทำให้ท่วงทำนองเพลงมีลีลาที่จดจำง่าย น่าฟัง เหมาะกับลีลาการเยื้องย่าง ขยับขยาย กรีดกรายท่าทางอย่างสง่างาม โดยกำหนดให้มี 2 ท่อน

4.2 ทำนองที่ประพันธ์ เมื่อประพันธ์ทำนองเพลงตามแนวคิด จะได้ทำนองเพลงนาดนารี (นาดช้า) 2 ท่อน โดยท่อน 1 ประโยคที่ 1- 5 และท่อน 2 ประโยคที่ 6 - 9 แล้วนำประโยคที่ 3 - 5 มาต่อท้าย) ทั้งนี้กำหนดให้เพลงนี้มีสังคีตลักษณ์แบบเปลี่ยนหัวซ้ำท้ายท่อน เพลงนี้กำหนดให้บรรเลงในกลุ่มเสียง ซ ล ท x ร ม x ดังนี้

- ประโยคที่ 1 วรรคท้า กำหนดให้ทำนองเป็นเสียงลูกโหม่ง เสียง /- ท - ม / เป็นการเกริ่นนำเพื่อไปสรุปในวรรครับ ส่วนวรรครับเดินเนื้อทำนองในโครงสร้าง /- ท - ล /- ซ - ม / ประโยคนี้เป็นทำนองที่มีเอกลักษณ์แสดงถึงความเป็นดนตรีพื้นบ้านภาคใต้แฝงอยู่อย่างชัดเจน ทำนองเพลงเกิดการเคลื่อนไหว ขยับขยาย ขึ้นลง เพื่อสื่อถึงพฤติกรรมเริ่มการเคลื่อนไหวเพื่อการร่ายรำของตัวละครหลังจากแต่งองค์ทรงเครื่องเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ประโยคที่ 1 บรรเลงซ้ำ 2 รอบ

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - ท / - - - ม / - - - ท / - - - ม /
ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ท / - - - ล / - - - ซ / - - - ม /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยให้มีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญ ในวรรครับ ดังนี้

- - - -	- x - x	x x x x	- x - x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- - - -	- ท - -	- - - -	- ท - -	- - - -	- ท - -	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- ประโยคที่ 2 วรรคท้า กำหนดให้ทำนองเป็นเสียงลูกโหม่ง เสียง /- ท - ม / แล้วพลิกขึ้นสูงเป็นเสียง /- มํ - รํ / - ท - ล / ทันที การใช้เสียงกระโดดจากเสียงกลางแล้วขึ้นไปเสียงสูงต่อทันทีทำให้ทำนองเพลงมีความโดดเด่นและไพเราะเป็นอย่างมาก นับเป็นเอกลักษณ์สำคัญของเพลงนาดนารีเห็นภาพการขยับขยาย ย่อ ยุบ เยื้องย่าง กรีดกราย ของตัวละครที่ชัดเจน ในวรรครับเดินเนื้อทำนองเคลื่อนที่ขึ้นกระสวนจังหวะของทำนองกระชั้นหน้า ลักล้วงจังหวะ เกิดเป็นมิติที่ฟังแล้วชวนเคลื่อนไหว

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - มํ / - - - รํ / - - - ท / - - - ล /
ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ร / - - - ซ / - - - ล / - - - ท /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยให้มีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญ ในวรรครับ ดังนี้

- - x x	- x x -	x x - x	- x x x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- - - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	ล ซ - ล	- ซ ล ท
- - - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ลฺ ซฺ - ลฺ	- ซฺ ลฺ ทฺ

- ประโยคที่ 3 วรรคท้า ใช้โครงสร้างเดียวกันกับประโยคที่ 2 แต่ห้องที่ 1 ให้เพิ่มเสียง ที ลักจังหวะเข้ามา 1 ตัว วรรครับดำเนินทำนองเคลื่อนที่ขึ้น กระสวนจังหวะของทำนองกระชั้นหน้า ลักล้วงจังหวะ แล้วเปลี่ยนทำนองห้องที่ 3 - 4 เป็นเสียง ซอล แบบกระชั้นหลัง

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - มํ / - - - รํ / - - - ท / - - - ล /

ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ร / - - - ม / - - - ล / - - - ซ /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยให้มีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญในวรรค ดังนี้

- - x x	- x x -	x x x x	- - x x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ม ซ
- ฟ - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ร ทฺ ลฺ ซฺ	- - ทฺ ซฺ

- ประโยคที่ 4 วรรคท้า ใช้โครงสร้างเดียวกันกับประโยคที่ 2 แต่ห้องที่ 1 ให้เพิ่มเสียง ซอล ประสานคู่ 5 จะได้เสียงที่ละมุน ลักจังหวะเข้ามา 1 ตัวโน้ต ในวรรครับดำเนินทำนองเคลื่อนที่ขึ้น กระสวนจังหวะของทำนองกระชั้นหน้า มีการลักจังหวะห้องที่ 2

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - มํ / - - - รํ / - - - ท / - - - ล /

ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ร / - - - ซ / - - - ล / - - - ท /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยมีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญที่วรรครับ ดังนี้

- - x x	- x x -	x x - x	- x x x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- ซ - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	ล ซ - ล	- ซ ล ท
- ด - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ลฺ ซฺ - ลฺ	- ซฺ ลฺ ทฺ

- ประโยคที่ 5 วรรคท้า ใช้โครงสร้างเดียวกันกับประโยคที่ 3 แต่ห้องที่ 1 ให้เพิ่มเสียง ซอล ประสานคู่ 5 จะได้เสียงที่ละมุน ลักจังหวะเข้ามา 1 ตัว วรรครับดำเนินทำนองเคลื่อนที่ขึ้น กระสวนจังหวะของทำนองกระชั้นหน้า ลักล้วงจังหวะ แล้วเปลี่ยนทำนองห้องที่ 4 เป็นเสียง “ มี ” แบบกระชั้นหลัง เพื่อตั้งต้นเป็นเสียงสำคัญของท่อน 2

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - มํ / - - - รํ / - - - ท / - - - ล /
ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ร / - - - ซ / - - - ล / - - - ม /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยมีกระสวนจังหวะของทำนองสำคัญที่วรรครับ ดังนี้

- - x x	- x x -	x x x x	- - x x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ร ม
- ฟ - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ร ทฺ ลฺ ซฺ	- - ลฺ ทฺ

- ประโยคที่ 6 เป็นโครงสร้างท่อน 2 ของเพลงนาดนารี วรรคท้า ทำนองยืนที่เสียง มี ใช้กลวิธีการสะบัดมาช่วยเสริมให้ทำนองน่าฟังขึ้น ทำนองวรรคนี้เป็นทำนองที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญที่มีความไพเราะมาก วรรครับเดินเนื้อทำนองเคลื่อนที่ขึ้นกระสวนจังหวะของทำนองกระชั้นหน้า ลักล้วงจังหวะ แล้วเปลี่ยนทำนองห้องที่ 4 เป็นเสียง “ มี ” แบบกระชั้นหลัง โดยภาพรวมทำนองประโยคที่ 6 นี้ มีความโดดเด่น ไพเราะน่าฟังเป็นอย่างมาก

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - ม / - - - ม / - - - ม / - - - ม /
ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ท / - - - ล / - - - ซ / - - - ม /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยมีกระสวนจังหวะของทำนองสำคัญที่ ในวรรคท้า และวรรครับ ดังนี้

- - - -	- x - x	- x - -	x x x x

- - x x	- x x -	x x x x	x x x x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ม
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร ทฺ -

- ประโยคที่ 7 วรรคท้า ใช้โครงสร้างเดียวกันกับประโยคที่ 6 วรรครับเดินเนื้อทำนองเคลื่อนที่ขึ้นกระสวนจังหวะของทำนองกระชั้นหน้า ลักล้วงจังหวะ แล้วเปลี่ยนทำนองห้องที่ 4 เป็นเสียง “ ซอล ” แบบกระชั้นหลัง

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - ม / - - - ม / - - - ม / - - - ม /
ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ซ / - - - ล / - - - ท / - - - ซ /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยมีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญในวรรคท้า และวรรครับ ดังนี้

- - - -	- x - x	- x - -	x x x x

- - x x	- x x -	x x x x	x x - x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ซ
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร - -

- ประโยคที่ 8 ใช้โครงสร้างเดียวกันกับประโยคที่ 6

- ประโยคที่ 9 วรรคท้า ใช้โครงสร้างเดียวกันกับประโยคที่ 7 วรรครับเดินเนื้อทำนองเคลื่อนที่ขึ้นกระสวนจังหวะของทำนองกระชั้นหน้า ลักล้วงจังหวะ แล้วเปลี่ยนทำนองห้องที่ 4 เป็นเสียง “ ที ” แบบกระชั้นหลัง เพื่อกลับไปซ้ำทำนองประโยคที่ 3 - 4 แล้วจึงออกทำนองประโยคที่ 3 - 5 ของท่อน 1

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - ม / - - - ม / - - - ม / - - - ม /
ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ซ / - - - ล / - - - ซ / - - - ท /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยมีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญในวรรคท้า และวรรครับ ดังนี้

- - - -	- x - x	- x - -	x x x x

- - x x	- x x -	x x x x	x x - x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ท
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร - -

ทำนองเพลงนาดนารี (นาดช้า) ที่ประพันธ์เรียบร้อยแล้ว

ท่อน 1

- - - -	- ท - -	- - - -	- ท - -	- - - -	- ท - -	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- - - -	- ท - -	- - - -	- ท - -	- - - -	- ท - -	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- - - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	ล ซ - ล	- ซ ล ท
- - - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ลฺ ซฺ - ลฺ	- ซฺ ลฺ ทฺ

- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ม ซ
- ฟ - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ร ทฺ ลฺ ซฺ	- - ทฺ ซฺ

- ซ - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	ล ซ - ล	- ซ ล ท
- ด - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ลฺ ซฺ - ลฺ	- ซฺ ลฺ ทฺ

- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ร ม
- ฟ - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ร ทฺ ลฺ ซฺ	- - ลฺ ทฺ

ท่อน 2

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ม
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร ทฺ -

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ซ
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร - -

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ม
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร ทฺ -

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ท
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร - -

- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	ล ซ - ล	- ซ ล ท
- ฟ - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ลฺ ซฺ - ลฺ	- ซฺ ลฺ ทฺ

- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ม ซ
- ฟ - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ร ทฺ ลฺ ซฺ	- - ทฺ ซฺ

- ซ - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	ล ซ - ล	- ซ ล ท
- ด - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ลฺ ซฺ - ลฺ	- ซฺ ลฺ ทฺ

- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ร ม
- ฟ - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ร ทฺ ลฺ ซฺ	- - ลฺ ทฺ

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ม
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร ทฺ -

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ซ
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร - -

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ม
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร ทฺ -

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ท
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร - -

- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	ล ซ - ล	- ซ ล ท
- ฟ - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ลฺ ซฺ - ลฺ	- ซฺ ลฺ ทฺ

- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ม ซ
- ฟ - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ร ทฺ ลฺ ซฺ	- - ทฺ ซฺ

การบรรเลงเพลงนาดนารี (นาดช้า) ท่อน 2 เมื่อย้อนต้นแล้ว ทำนองที่ซ้ำท้ายให้ซ้ำเพียงประโยคที่ 3- 4 เท่านั้น เพื่อให้หมดที่เสียง “ซอล” แล้วจึงออกเพลงนาดนารี (นาดเร็ว) ตามโน้ตที่ยกมาแล้วนี้ อนึ่งก่อนที่จะบรรเลงทำนองเพลงนาดนารี (นาดเร็ว) ให้เครื่องกำกับจังหวะบรรเลงจังหวะนาดเร็วนำมาก่อน 1 บรรทัด

4.3 เครื่องกำกับจังหวะ กำหนดให้เครื่องกับจังหวะตีตามโครงสร้างจังหวะนาดช้าโดยสามารถตีส่ายพลิกแพลงได้ตามความเหมาะสม จังหวะนาดช้ามีโครงสร้างที่สง่างามชวนยักเยื้องร่างกายให้เคลื่อนไหว ดังนี้

ทำนอง	- - - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล
หลัก	- - - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ
ทับ	- ปั๊บ - -	- ปั๊บ - -	- ปั๊บ - -	- ปั๊บ - -
กลอง	- - - -	- - - ตุง	- - - -	- - - ตุง
ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
โหม่ง	- โมง - ทุม	- โมง - ทุม	- โมง - ทุม	- โมง - ทุม
แตระ	- - - แตระ	- - - แตระ	- - - แตระ	- - - แตระ

5. นาดนารี (นาดเร็ว)

5.1 แนวคิดการประพันธ์ เป็นเพลงสำหรับบรรเลงอวดท่ารำและลงจบของตัวละครนางนวลทองสำลี ทำนองเพลงมีชั้นเชิงความเป็นปักษ์ใต้ ผู้สร้างสรรค์ใช้เค้าทำนองมาจากเสียงโหม่งโนรา 2 เสียง ทั้งนี้ได้กำหนดเป็นเสียง ที (ลูกเสียงสูง) และเสียง มี (ลูกเสียงต่ำ) เป็นโครงสร้างของทำนองเพลงทั้งหมดทั้งนาดช้าและนาดเร็ว และได้ประพันธ์ทำนองให้ด้วยการซ้ำทำนองในสังคีตลักษณ์เปลี่ยนหัวซ้ำท้าย ทำให้ทำนองเพลงนี้มีลีลาจดจำง่าย น่าฟัง เหมาะกับลีลาการเยื้องย่าง ขยับขยายท่าทางอย่างสง่างาม

5.2 ทำนองที่ประพันธ์ เมื่อประพันธ์ทำนองเพลงตามแนวคิด จะได้ทำนองเพลงนาดนารี (นาดเร็ว) 2 ท่อน โดยท่อน 1 ประโยคที่ 1 - 5 และท่อน 2 ประโยคที่ 6 - 7 แล้วนำประโยคที่ 3 - 5 มาต่อท้าย ทั้งนี้กำหนดให้เพลงนี้มีสังคีตลักษณ์แบบเปลี่ยนหัวซ้ำท้าย เพลงนี้กำหนดให้บรรเลงในกลุ่มเสียง ซ ล ท x ร ม x ดังนี้

- ประโยคที่ 1 วรรคท้า กำหนดให้ทำนองเป็นเสียงลูกโหม่ง เสียง /- ท - ม / เป็นการเกริ่นนำทำนองเพื่อไปสรุปในวรรครับ วรรครับเดินเนื้อทำนองในโครงสร้าง /- ท - ล /- ซ - ม / ประโยคนี้เป็นทำนองถอดโครงสร้างมาจากนาดนารี (นาดช้า) ประโยคที่ 1 มีความกระชับฉับไวโดยบรรเลงบรรเลงซ้ำ 2 รอบ

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - ท / - - - ม / - - - ซ / - - - ม /
ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ท / - - - ม / - - - ซ / - - - ม /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยให้มีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญ ในวรรคท้าและวรรครับ ดังนี้

- - - x	- x - x	x x x x	- x - x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- - - ม	- ท - ม	ซ ล ท ล	- ซ - ม	- - - ม	- ท - ม	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - - ฦ	- ฦ - ฦ	ซฺ ลฺ ฦ ลฺ	- ซฺ - ฦ	- - - ฦ	- ฦ - ฦ	ซฺ ลฺ ฦ ลฺ	- ซฺ - ฦ

- ประโยคที่ 2 วรรคท้า กำหนดให้ทำนองมีโครงสร้างถาม - ตอบ โดยห้องที่ 1 - 2 ของวรรคท้าและวรรครับเป็นวลีถาม ห้องที่ 3 - 4 ของวรรคท้า - รับ เป็นวลี โดยวรรคท้า ถามขึ้นไปที่เสียง “ ที ” วรรครับตอบเป็นเสียง “ มี ” ทำนองเพลงมีความกระชับ ฉับไว ด้วยโครงสร้างแบบเพลงเร็ว ให้อารมณ์ที่สนุกสนาน มีความชื่นชมยินดี ที่จะกรีดกรายไปชมสวน

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - ร / - - - ซ / - - - ล / - - - ท /

ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ร / - - - ซ / - - - ร / - - - ม /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยให้มีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญ ในวรรคท้าและวรรครับ ดังนี้

- - x x	- x - -	x x x x	- x - x

- - x x	- x - -	x x x x	- x - x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- - ร ม	- ซ - -	ฟ ม - ซ	- ล - ท	- - ร ม	- ซ - -	ฟ ม - -	- ร - ม
- - ลฺ ทฺ	- ซฺ - -	- - ร ซฺ	- ลฺ - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ - -	- - ร ทฺ	- ลฺ - ทฺ

- ประโยคที่ 3 วรรคท้า ทำนองซ้ำเสียง “ มี ” แล้วเคลื่อนไปเสียง “ ที ” พลิกกลับกลับเสียงโหม่ง จากเสียง ท - ม แล้วไล่ระดับขึ้นไปเสียง มี สูง แบบ ลักจังหวะ วรรครับ คว้ารับเสียง “ซอล” สูง ไต่ระดับลงมา ท - ล - ซ - ม โดยสร้างกระสวนทำนองที่ยักเยื้อง ทำให้ทำนองเพลงมีความคึกคัก กระชับ ฉับไว

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - ม / - - - ท / - - - รํ / - - - มํ /

ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ท / - - - ล / - - - ซ / - - - ม /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยให้มีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญ ในวรรคท้าและวรรครับ ดังนี้

- - - x	- - - x	- x x x	- x - -

x x - x	- x x -	x x x x	- x - x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- - - *ม*	- - - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	มํ มํ - รํ	- ท ล -	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - - *ทฺ*	- - - ทฺ	- ร ทฺ ร	- ม - -	ซ ม - ร	- ทฺ ลฺ -	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- ประโยคที่ 4 วรรคท้า ทำนองเลื่อนลงมาช่วงเสียงต่ำ เริ่มที่เสียง “ลา” แล้วต่ำไต่ระดับขึ้นไปหาเสียง “ มี ” กลาง แล้วย้อนลงไปช่วงต่ำแล้วไล่ขึ้นไปหาเสียง “มี” อีกครั้ง ในกระสวนจังหวะของทำนองที่ยักเยื้องหลอกล่อให้ชวนติดตาม วรรครับ เริ่มที่เสียง “ที” กลาง ยักเยื้องในรูปแบบเดียวกันกับวรรคท้าที่เสียง - ท - ล แล้วไล่ระดับลงมาที่เสียง “ มี ”

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - ลฺ / - - - ทฺ / - - - ร / - - - ม /
ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ท / - - - ล / - - - ซ / - - - ม /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยให้มีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญ ในวรรคท้าและวรรครับ ดังนี้

- x - x	- x - x	x - x x	- x - -

- x - x	- x - x	x - x x	- x - -

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- ลฺ - ทฺ	- ร - ม	ทฺ - ท ร	- ม - -	- ท - ล	- ซฺ - ลฺ	ซ - ม ซ	- ม - -
- มฺ - ฟฺ	- ลฺ - ทฺ	ฟฺ - ฟฺ ลฺ	- ทฺ - -	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	ซฺ - ทฺ ซฺ	- ทฺ - -

- ประโยคที่ 5 วรรคท้า โครงสร้างเดียวกับประโยคที่ 3 หากแต่มีการตกแต่งมือฆ้องให้ละเอียดมากขึ้น ทำนองเลื่อนลงมาช่วงเสียงต่ำ เริ่มที่เสียง “ลา” แล้วต่ำไต่ระดับขึ้นไปหาเสียง “ มี ” กลาง แล้วย้อนลงไปช่วงต่ำแล้วไล่ขึ้นไปหาเสียง “มี” อีกครั้ง ในกระสวนจังหวะของทำนองที่ยักเยื้องหลอกล่อให้ชวนติดตาม วรรครับ ทำนองเริ่มที่เสียง “ที” กลาง ยักเยื้องในรูปแบบเดียวกันกับวรรคท้าที่เสียง - ท - ล แล้วไล่ระดับลงมาที่เสียง “ มี ”

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - ลฺ / - - - ทฺ / - - - ร / - - - ม /

ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ท / - - - ล / - - - ม / - - - ซ /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยให้มีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญ ในวรรคท้าและวรรครับ ดังนี้

x x x x	x x x x	- x x x	- x - -

x x - x	- x x -	x x x x	x x - x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

ม - ม ม	- ม - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	มํ มํ - รํ	- ท ล -	ซ ล ท ล	ซ ม - ซ
- ทฺ - -	ทฺ - - ทฺ	- ร ทฺ ร	- ม - -	ซ ม - ร	- ทฺ ลฺ -	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	ซฺ ทฺ - ซฺ

- ประโยคที่ 6 (ท่อน 2) วรรคท้า เสียงสำคัญคือ ร - ซ - ล - ท ทำนองมีความเข้มข้น ยักเยื้อง กระชั้นหน้า ลักจังหวะ สูงมาก เพื่อให้ตัวละครได้กรีดกรายได้เต็มที่ นับว่าเป็นทำนองที่โดดเด่น และเร้าใจ เสมือนเป็นการเตรียมพร้อมที่จะพวยพุ่งไปข้างหน้า ประโยคนี้มีเสียง “ ที ” เป็นเสียงสำคัญ ห้องที่ 5 ทำนองลักจักหวะให้ประสานคู่ 5 จะได้เสียงที่กลมกล่อมสอดประสานกับเสียงโหม่งที่ตียืนพื้นไว้

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - ม / - - - ซ/ - - - ล / - - - ท /
ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ม / - - - ซ/ - - - ล / - - - ท /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยให้มีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญ ในวรรคท้าและวรรครับ ดังนี้

- - - -	x x - x	- x x -	x x - x

- x - -	x x - x	- x x -	x x - x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- - - -	ซ ม - ซ	- - ท -	รํ ล - ท	- ท - -	ซ ม - ซ	- - ท -	รํ ล - ท
- - - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	- ทฺ - -	ร ลฺ - ทฺ	- ม - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	- ทฺ - -	ร ลฺ - ทฺ

- ประโยคที่ 7 (ท่อน 2) วรรคท้า ทำนองเคลื่อนที่ในแนวเสียงสูง เสียงสำคัญคือ มํ - รํ - ท ทำนองมีความเข้มข้น ยักเยื้อง ลักจังหวะ เกือบทั้งประโยค ทำให้ทำนองเพลงรู้สึกเร้ารุกอารมณ์เป็นอย่างยิ่ง เมื่อประกอบเข้ากับเครื่องกำกับจังหวะก็นับเป็นทำนองที่โดดเด่นอีกหนึ่งประโยคของเพลงนาดนารี (นาดเร็ว)

ทำนองโครงสร้างวรรคท้า / - - - ท / - - - มํ / - - - ซํ / - - - รํ /
ทำนองโครงสร้างวรรครับ / - - - ท / - - - รํ / - - - มํ / - - - ท /

ประพันธ์ตกแต่งทำนองโดยให้มีกระสวนจังหวะของทำนองที่สำคัญ ในวรรคท้าและวรรครับ ดังนี้

- x - x	- x x -	- x - x	- x x -

- x - x	- x x -	x x x x	- x - x

ทำนองที่ประดับตกแต่งมือฆ้องและคู่ประสานแล้ว

- มํ - รํ	- ท มํ -	- มํ - มํ	- มํ รํ -	- ท - รํ	- มํ รํ -	- รํ มํ รํ	- รํ - รํ
- ม - ร	- ฟ ม -	- ล - ซ	- ม ร -	- ฟ - ร	- ม ร -	ร - - ซ	- ล - ท

ทำนองเพลงนาดนารี (นาดเร็ว) ที่ประพันธ์เรียบร้อยแล้ว

ท่อน 1

- - - ม	- ท - ม	ซ ล ท ล	- ซ - ม	- - - ม	- ท - ม	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - - ทฺ	- ทฺ - ทฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ	- - - ทฺ	- ทฺ - ทฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- - ร ม	- ซ - -	ฟ ม - ซ	- ล - ท	- - ร ม	- ซ - -	ฟ ม - -	- ร - ม
- - ลฺ ทฺ	- ซฺ - -	- - ร ซฺ	- ลฺ - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ - -	- - ร ทฺ	- ลฺ - ทฺ

- - - ม	- ท - ม	ซ ล ท ล	- ซ - ม	- - - ม	- ท - ม	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - - ทฺ	- ทฺ - ทฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ	- - - ทฺ	- ทฺ - ทฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- - ร ม	- ซ - -	ฟ ม - ซ	- ล - ท	- - ร ม	- ซ - -	ฟ ม - -	- ร - ม
- - ลฺ ทฺ	- ซฺ - -	- - ร ซฺ	- ลฺ - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ - -	- - ร ทฺ	- ลฺ - ทฺ

- - - *ม*	- - - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	มํ มํ - รํ	- ท ล -	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - - *ทฺ*	- - - ทฺ	- ร ทฺ ร	- ม - -	ซ ม - ร	- ทฺ ลฺ -	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- ลฺ - ทฺ	- ร - ม	ทฺ - ท ร	- ม - -	- ท - ล	- ซฺ - ลฺ	ซ - ม ซ	- ม - -
- มฺ - ฟฺ	- ลฺ - ทฺ	ฟฺ - ฟฺ ลฺ	- ทฺ - -	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	ซฺ - ทฺ ซฺ	- ทฺ - -

ม - ม ม	- ม - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	มํ มํ - รํ	- ท ล -	ซ ล ท ล	ซ ม - ซ
- ทฺ - -	ทฺ - - ทฺ	- ร ทฺ ร	- ม - -	ซ ม - ร	- ทฺ ลฺ -	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	ซฺ ทฺ - ซฺ

- - - ม	- - - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	มํ มํ - รํ	- ท ล -	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - - ทฺ	- - - ทฺ	- ร ทฺ ร	- ม - -	ซ ม - ร	- ทฺ ลฺ -	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- ลฺ - ทฺ	- ร - ม	ทฺ - ท ร	- ม - -	- ท - ล	- ซฺ - ลฺ	ซ - ม ซ	- ม - -
- มฺ - ฟฺ	- ลฺ - ทฺ	ฟฺ - ฟฺ ลฺ	- ทฺ - -	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	ซฺ - ทฺ ซฺ	- ทฺ - -

ม - ม ม	- ม - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	มํ มํ - รํ	- ท ล -	ซ ล ท ล	ซ ม - ซ
- ทฺ - -	ทฺ - - ทฺ	- ร ทฺ ร	- ม - -	ซ ม - ร	- ทฺ ลฺ -	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	ซฺ ทฺ - ซฺ

ท่อน 2

- - - -	ซ ม - ซ	- - ท -	รํ ล - ท	- ท - -	ซ ม - ซ	- - ท -	รํ ล - ท
- - - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	- ทฺ - -	ร ลฺ - ทฺ	- ม - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	- ทฺ - -	ร ลฺ - ทฺ

- มํ - รํ	- ท มํ -	- มํ - มํ	- มํ รํ -	- ท - รํ	- มํ รํ -	- รํ มํ รํ	- รํ - รํ
- ม - ร	- ฟ ม -	- ล - ซ	- ม ร -	- ฟ - ร	- ม ร -	ร - - ซ	- ล - ท

- ท - -	ซ ม - ซ	- - ท -	รํ ล - ท	- ท - -	ซ ม - ซ	- - ท -	รํ ล - ท
- ม - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	- ทฺ - -	ร ลฺ - ทฺ	- ม - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	- ทฺ - -	ร ลฺ - ทฺ

- มํ - รํ	- ท มํ -	- มํ - มํ	- มํ รํ -	- ท - รํ	- มํ รํ -	- รํ มํ รํ	- รํ - รํ
- ม - ร	- ฟ ม -	- ล - ซ	- ม ร -	- ฟ - ร	- ม ร -	ร - - ซ	- ล - ท

- - - ม	- - - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	มํ มํ - รํ	- ท ล -	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - - ทฺ	- - - ทฺ	- ร ทฺ ร	- ม - -	ซ ม - ร	- ทฺ ลฺ -	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- ลฺ - ทฺ	- ร - ม	ทฺ - ท ร	- ม - -	- ท - ล	- ซฺ - ลฺ	ซ - ม ซ	- ม - -
- มฺ - ฟฺ	- ลฺ - ทฺ	ฟฺ - ฟฺ ลฺ	- ทฺ - -	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	ซฺ - ทฺ ซฺ	- ทฺ - -

ทอดจบ

- - - ม	- - - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	มํ มํ - รํ	- ท - ล	ซ ล ท ล	ซ ม - ซ
- - - ทฺ	- - - ทฺ	- ร ทฺ ร	- ม - -	ซ ม - ร	- ทฺ - ลฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	ซฺ ทฺ - ซฺ

5.3 เครื่องกำกับจังหวะ กำหนดให้เครื่องกับจังหวะตีตามโครงสร้างจังหวะนาดเร็วโดยสามารถตีส่ายพลิกแพลงได้ตามความเหมาะสม จังหวะนาดเร็วมีโครงสร้างที่กระชับ ฉับไว เชิญชวนยักเยื้องร่างกายให้เคลื่อนไหวไปตามทำนองและจังหวะทับ - กลอง ดังนี้

ทำนองหลัก	- - - ม - - - ทฺ	- ท - ม - ทฺ - ทฺ	ซ ล ท ล ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซ - ม - ซฺ - ทฺ
ทับ	- ปั๊บ - -	- เทิ่ง - -	- ปั๊บ - -	- เทิ่ง - -
กลอง	- - - ตุง	- - - ตุง	- - - ตุง	- - - ตุง
ฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
โหม่ง	- โมง - ทุม	- โมง - ทุม	- โมง - ทุม	- โมง - ทุม
แตระ	- - - แตระ	- - - แตระ	- - - แตระ	- - - แตระ

บทที่ 5

สรุปผลงานการสร้างสรรค์

สรุปผล

ผลงานการสร้างสรรค์เพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง” สามารถสรุปผลตามวัตถุประสงค์ของโครงการวิจัยได้ ดังนี้

1. การประพันธ์บทร้อง เพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง” ผลการสร้างสรรค์พบว่า บทร้องประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนางชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง” ประพันธ์ด้วยฉันทลักษณ์ประเภทกลอนสุภาพ จำนวนทั้งสิ้น 12 บท โดยออกแบบโครงสร้างเนื้อหาเป็น 2 ช่วงสำคัญ ได้แก่ ช่วงแนะนำตัวละคร จำนวน 2 บท และช่วงพรรณนาการแต่งองค์ทรงเครื่อง จำนวน 10 บท ก่อให้เกิดลำดับการดำเนินเรื่องอย่างเป็นระบบ ตั้งแต่การปูพื้นฐานตัวละครไปจนถึงการเผยโฉมความงามอย่างสมบูรณ์

ในช่วงแรก บทร้องมุ่งนำเสนอภูมิหลังและสถานะของนางนวลทองสำลีในฐานะบุตรีของพระยาสายฟ้าฟาดและนางศรีมาลา พร้อมเชื่อมโยงคติความเชื่อเรื่องเทวานุภาพและการดลบันดาลจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ผ่านเนื้อหาการเนรมิตบุตรโดยเทวดา ซึ่งทำให้ตัวละครมีนัยเชิงตำนานและความศักดิ์สิทธิ์อันเป็นพื้นฐานสำคัญของการสร้างมิติทางอารมณ์ในการแสดง

ส่วนช่วงการแต่งองค์ทรงเครื่องจำนวน 10 บท พบว่าผู้สร้างสรรค์ได้จัดลำดับเนื้อหาอย่างเป็นขั้นตอน เริ่มจาก การชำระกายและประทินผิว ต่อด้วย การแต่งหน้าและชื่นชมโฉมงาม จากนั้นจึงเข้าสู่ การจัดแต่งเกศาและประดับศิราภรณ์ ก่อนพัฒนาไปสู่ การนุ่งห่มภูษาและคาดเครื่องแต่งกาย และจบลงด้วยการสวมเครื่องประดับเป็นอันเสร็จสมบูรณ์ โดยมีความพิเศษเมื่อจัดแต่งเกศาเสร็จก็สวมศิราภรณ์ต่อทันทีซึ่งแตกต่างจากบทของเก่า

นอกจากนี้ การเลือกใช้กลอนสุภาพยังส่งผลให้บทร้องมีความเป็นระเบียบทางฉันทลักษณ์ มีสัมผัสนอก–สัมผัสในที่เชื่อมโยงต่อเนื่อง เอื้อต่อการขับร้องกับดนตรีไทย และเอื้ออำนวยให้ใช้ถ้อยคำพรรณนาเชิงวรรณศิลป์ได้อย่างละเอียดอ่อน สอดคล้องกับอารมณ์ของการแสดงรำเดี่ยวตัวนางที่เน้นความละเมียดละไม งดงาม และสง่างาม

กล่าวโดยสรุป การประพันธ์บทร้องชุดนี้มีลักษณะเด่น 3 ประการ ได้แก่ (1) การใช้กลอนสุภาพเป็นโครงสร้างหลักของบทร้อง (2) การวางลำดับเนื้อหาอย่างมีพัฒนาการเชิงนาฏยการ และ (3) การเชื่อมโยงมิติความงามของสตรีกับคติความเชื่อเชิงศักดิ์สิทธิ์ในวัฒนธรรมโนรา ซึ่งส่งผลให้บทร้องมีความสมบูรณ์ทั้งในเชิงวรรณศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และนาฏศิลป์ อีกทั้งยังก่อให้เกิดผลกระทบ

เชิงบวกต่อสังคมในหลายมิติ กล่าวคือ เป็นส่วนสำคัญในการอนุรักษ์และสืบทอดองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ให้คงอยู่ในบริบทสังคมร่วมสมัย สร้างความตระหนักรู้ถึงคุณค่าของมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมแก่เยาวชนและสาธารณชน ตลอดจนส่งเสริมการเรียนรู้เกี่ยวกับคติความเชื่อ วิถีชีวิต และอัตลักษณ์ทางศิลปวัฒนธรรมของชุมชนภาคใต้ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ทางดนตรีและนาฏศิลป์ นอกจากนี้ ยังเป็นต้นแบบของการบูรณาการองค์ความรู้ด้านวรรณกรรม ดนตรี และการแสดง สามารถต่อยอดสู่การสร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัย การจัดการเรียนการสอน และการพัฒนาทุนทางวัฒนธรรมเพื่อสร้างคุณค่าทางสังคมและเศรษฐกิจสร้างสรรค์ได้อย่างยั่งยืน

2. การประพันธ์ทำนอง เพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”

ผลการสร้างสรรค์พบว่า การประพันธ์ทำนองเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง” ประกอบด้วยบทเพลงจำนวน 5 เพลง ได้แก่ เพลงรัวเกริ่นนางนวลทองสำลี เพลงนางนวลทองสำลี เพลงนางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง เพลงนาดนารี (นาดช้า) และเพลงนาดนารี (นาดเร็ว) โดยบทเพลงทั้งหมดถูกออกแบบให้อยู่ภายใต้ ระบบกลุ่มเสียงเดียวกัน คือ ซลท x รม x อันส่งผลให้เกิดเอกภาพทางทำนองตลอดทั้งชุดการแสดง ขณะเดียวกันได้มีการปรับเปลี่ยนลีลาทำนอง จังหวะ และสังคีตลักษณ์ให้สอดคล้องกับพัฒนาการทางอารมณ์และบทบาทนาฏยลักษณ์ของตัวละครในแต่ละช่วงของการแสดง

ในช่วงเปิดการแสดง “**เพลงรัวเกริ่นนางนวลทองสำลี**” ทำหน้าที่สร้างบรรยากาศเชิงนำเข้าสู่เรื่อง ด้วยทำนองที่เคลื่อนไหวอย่างมีพลวัตภายใต้กรอบกลุ่มเสียงหลัก สะท้อนภาวะการเริ่มต้นเหตุการณ์และการดำเนินเรื่องในเชิงอัศจรรย์ อันเป็นจุดเชื่อมโยงสำคัญระหว่างบริบทวรรณกรรมกับการสร้างอารมณ์ทางดนตรี ส่วน “**เพลงนางนวลทองสำลี**” ซึ่งทำหน้าที่แนะนำตัวละครหลัก ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบโครงสร้างทำนองให้มีลักษณะโอ่อ่า สง่างาม และอ่อนหวาน ผ่านการวางน้ำหนักเสียงและทิศทางทำนองที่แสดงถึงฐานะ ความสูงศักดิ์ และมิติแห่งความศักดิ์สิทธิ์ของตัวละครที่สัมพันธ์กับบทบาทของนางนวลทองสำลีในฐานะสตรีผู้เป็นจุดกำเนิดตำนานครูโนรา

สำหรับ “**เพลงนางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง**” พบว่าผู้สร้างสรรค์เน้นการประพันธ์ทำนองที่มีชั้นเชิงของสำเนียงดนตรีปักษ์ใต้อย่างเด่นชัด โดยเฉพาะการใช้ลักษณะ ซ้ำทำนองเป็นวรรคเป็นตอน ซึ่งเป็นคุณลักษณะสำคัญที่พบได้ทั้งในทำนองร้องทำบทของโนราและสำเนียงเพลงตะลุง ส่งผลให้บทเพลงมีอัตลักษณ์ทางสำนวนดนตรีที่ชัดเจน ทั้งยังช่วยเสริมภาพลักษณ์การแต่งองค์ทรงเครื่องของตัวละครให้มีความวิจิตร งดงาม และมีมิติทางวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างเด่นชัด

ขณะที่ “**เพลงนาดนารี (นาดช้า) และ เพลงนาดนารี (นาดเร็ว)**” เป็นช่วงแสดงลีลาร่ายรำอวดโฉมของตัวละคร ซึ่งผลการสร้างสรรค์พบว่า ผู้ประพันธ์ได้นำแนวคิดจาก เสียงโหม่งโนรา 2 เสียง มาประยุกต์เป็นวัตถุดิบทางทำนอง โดยกำหนดระดับเสียงหลักเป็นเสียงที (ลูกเสียงสูง) และเสียงมี

(ลูกเสียงต่ำ) แล้วพัฒนาเป็นแนวทำนองที่สอดประสานกับโครงสร้างเพลงนาดทั้งสองจังหวะ ภายใต้สังคีตลักษณ์แบบเปลี่ยนหัวซ้ำท้าย อันทำให้เกิดความต่อเนื่องเชิงโครงสร้าง พร้อมสร้างการรับรู้เชิงจดจำของทำนองได้อย่างชัดเจน เพลงนาดช้ามีลักษณะทำนองที่ผ่อนคลาย เสริมสร้างให้เกิดลีลาการเยื้องย่าง กรีดกราย และขยับขยายท่ารำอย่างสง่างาม ส่วนเพลงนาดเร็วแม้ยังคงโครงสร้างทำนองเดียวกัน แต่มีการย่อวลีทำนองและเพิ่มความกระชับทางจังหวะ ส่งผลให้เกิดพลังการเคลื่อนไหวที่คล่องตัวและเร้าอารมณ์มากยิ่งขึ้น

กล่าวโดยสรุป การประพันธ์เพลงชุด “นางนวลทองสำลี แต่งองค์ทรงเครื่อง” สะท้อนแนวคิดสร้างสรรค์สำคัญ 3 ประการ ได้แก่ (1) การสร้างเอกภาพทางทำนองด้วยระบบกลุ่มเสียงเดียว (2) การหลอมรวมอัตลักษณ์สำเนียงดนตรีปักษ์ใต้เข้ากับโครงสร้างเพลงไทย และ (3) การออกแบบพัฒนาการทางทำนองให้สัมพันธ์กับลำดับนาฏยลักษณ์ของการแสดง ทำให้ผลงานประพันธ์ชุดนี้มีความสมบูรณ์ทั้งในมิติทางดุริยางคศิลป์ นาฏศิลป์ และอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมภาคใต้อย่างเด่นชัด อีกทั้งยังส่งผลกระทบเชิงบวกต่อสังคมในฐานะต้นแบบของการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมบนฐานทุนวัฒนธรรมท้องถิ่น ซึ่งช่วยกระตุ้นให้เกิดการตระหนักรู้ในคุณค่าแห่งภูมิปัญญาดนตรีพื้นถิ่นภาคใต้ ส่งเสริมการอนุรักษ์ ฟื้นฟู และสืบทอดอัตลักษณ์ทางดนตรีและนาฏศิลป์ของชุมชนให้ดำรงอยู่ในสังคมร่วมสมัย ตลอดจนเปิดพื้นที่ให้เกิดการบูรณาการองค์ความรู้ระหว่างดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และศิลปะการแสดง อันนำไปสู่การพัฒนาสื่อการเรียนรู้ การสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปวัฒนธรรมรูปแบบใหม่ และการต่อยอดสู่มิติของเศรษฐกิจสร้างสรรค์ที่เชื่อมโยงทุนทางวัฒนธรรมกับการพัฒนาสังคมอย่างยั่งยืน

อภิปรายผล

จากผลการสร้างสรรค์ “เพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง” สามารถอภิปรายผลการวิจัยได้ว่า การนำตำนานมาสู่การแสดงครั้งนี้ประสบความสำเร็จในเชิงโครงสร้างและการสื่อความหมาย โดยการประพันธ์บทร้องจำนวน 12 บท ได้ถูกออกแบบให้มีการแบ่งช่วงอย่างชัดเจนระหว่างช่วงแนะนำตัวละครและช่วงการแต่งองค์ทรงเครื่อง อันสะท้อนแนวคิดการใช้ “เรื่องเล่า” เป็นแกนกลางของการสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบ ผู้วิจัยมิได้เพียงถ่ายทอดเนื้อหาเชิงพรรณนาเท่านั้น แต่ยังออกแบบลำดับการเล่าเรื่องให้มีพัฒนาการ ส่งผลให้ผู้ชมสามารถติดตามและเข้าใจตำนานนางนวลทองสำลีได้อย่างเป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้น ทั้งยังแสดงให้เห็นว่าตำนานท้องถิ่นสามารถพัฒนาเป็นบทการแสดงที่ยังคงรักษาอัตลักษณ์เดิมไว้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ในขณะเดียวกัน การถ่ายทอดวัฒนธรรมการแต่งองค์ทรงเครื่องของสตรีสูงศักดิ์ก็ปรากฏอย่างเด่นชัดผ่านบทร้องจำนวน 10 บท ซึ่งนำเสนอรายละเอียดตั้งแต่ขั้นตอนการลงสรง การประทินผิว

การแต่งหน้า ตลอดจนการสวมใส่เครื่องประดับอย่างครบถ้วน การเรียงลำดับเนื้อหาดังกล่าวมิได้เป็นเพียงการพรรณนาเชิงวรรณศิลป์ หากแต่ยังทำหน้าที่เป็นสื่อกลางทางวัฒนธรรมที่สะท้อนวิถีชีวิตและคติความงามของสตรีในอดีตได้อย่างลุ่มลึก ส่งผลให้การแสดงรำเดี่ยวตัวนางมิใช่เพียงการนำเสนอความงามทางนาฏศิลป์เท่านั้น แต่ยังเป็นการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางวัฒนธรรมอย่างมีนัยสำคัญ

ในด้านดนตรี ผลการสร้างสรรค์แสดงให้เห็นถึงการผสมผสานทางวัฒนธรรมอย่างมีนัยสำคัญ โดยการประพันธ์ทำนองจำนวน 5 เพลง โดยใช้กลวิธีการประพันธ์แบบดั้งเดิมสอดคล้องแนวคิดของมนตรี ตราโมท (2538) และรูปแบบเพลงเป็นไปตามแบบแผนของการบรรเลงดนตรีประกอบรำเดี่ยวตัวนาง การเลือกใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมร่วมกับเครื่องกำกับจังหวะโนราได้ก่อให้เกิดมิติใหม่ของเสียงดนตรีที่นุ่มนวลให้อรรถรสที่เหมาะสมกับบุคลิกภาพของสตรีสูงศักดิ์ ตามแนวคิดของเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2546) ซึ่งยังคงยึดโยงกับแบบแผนดั้งเดิม ในขณะเดียวกันการผสมผสานเครื่องกำกับจังหวะโนราก็สร้างสีสันความแปลกใหม่ในเชิงสุนทรียภาพ เพลงรัวเกริ่นทำหน้าที่เปิดบรรยากาศที่ลึกซึ้งในเชิงพิธีการ เพลงหลักทำหน้าที่ดำเนินเรื่องราว และเพลงนาดนารีทั้งจังหวะช้าและเร็วช่วยเน้นอารมณ์และการเคลื่อนไหวของตัวละคร องค์ประกอบเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงศักยภาพของดนตรีไทยในการปรับตัวและสร้างสรรค์ภายใต้บริบทของการผสมผสานทางวัฒนธรรมได้อย่างงดงามและกลมกลืน

ยิ่งไปกว่านั้น การบูรณาการองค์ประกอบด้านบทร้อง ทำนองเพลง การบรรเลง และนาฏศิลป์เข้าด้วยกันอย่างเป็นระบบ ทำให้ตำนานนางนวลทองสำลีได้รับการตีความใหม่ในมิติของศิลปะการแสดงร่วมสมัย การแสดงจึงมิได้มีบทบาทเพียงเพื่อความบันเทิง หากยังเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดประวัติศาสตร์และอัตลักษณ์ท้องถิ่นสู่สาธารณชนอย่างมีประสิทธิภาพ เมื่อพิจารณาในภาพรวมจะเห็นได้ว่าโครงสร้างของผลงานมีความสัมพันธ์ระหว่างเนื้อหาและรูปแบบอย่างชัดเจน โดยบทร้องทำหน้าที่กำหนดเนื้อเรื่อง ทำนองเพลงกำหนดอารมณ์ และรูปแบบของวงดนตรีกำหนดบรรยากาศทางวัฒนธรรม ทั้ง 3 องค์ประกอบนี้ต่างเสริมส่งกันเป็นผลให้การแสดงมีเอกภาพทั้งในเชิงศิลปะและเชิงความหมาย

ดังนั้น ผลการวิจัยครั้งนี้ยืนยันว่า แนวคิดการสร้างสรรค์ที่มุ่งเชื่อมโยงตำนานท้องถิ่น นาฏศิลป์ และดนตรี สามารถนำไปสู่ผลงานที่มีคุณค่าทั้งในเชิงสุนทรียศาสตร์และเชิงวัฒนธรรมได้อย่างแท้จริง อีกทั้งยังสะท้อนให้เห็นถึงศักยภาพของดนตรีไทยในฐานะสื่อกลางสำคัญในการอนุรักษ์และเผยแพร่อัตลักษณ์ของท้องถิ่นภายใต้บริบทสังคมร่วมสมัยได้อย่างยั่งยืน

ข้อเสนอแนะ

ตำนานนางนวลทองสำลี สามารถพัฒนาต่อเป็นภาคต่อเนื่องจากตอนแต่งองค์ทรงเครื่องได้ เช่น “นางนวลทองสำลีชมสวน” เพื่อเล่าเรื่องราวการชมไม้ดอก ไม้ยืนต้น ตลอดจนสัตว์ป่าต่าง ๆ ในพื้นลุ่มน้ำทะเลสาบสงขลา

บรรณานุกรม

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2546). สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2546). ละครฟ้อนรำ. กรุงเทพมหานคร: มติชน.

ผุสดี หลิมสกุล. (2549). รำเดี่ยวแบบมาตรฐานตัวนาง. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท. (2527). "ดนตรีไทย," ใน สารานุกรมสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่ม 1 (หน้า 239 - 267). กรุงเทพมหานคร: เจริญวิทย์การพิมพ์.

มนตรี ตราโมท. (2529). ความเป็นมาของดนตรีไทย. ใน อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายเชาวลิสร์ กันตารัติ (6 มกราคม หน้า 51 - 69). กรุงเทพมหานคร: เจริญวิทย์การพิมพ์.

มนตรี ตราโมท. (2538). ดุริยศาส์นของนายมนตรี ตราโมท. ใน อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายมนตรี ตราโมท (22 ตุลาคม หน้า 87 - 88). กรุงเทพมหานคร: ธนาคารกสิกรไทย จำกัด (มหาชน).

ภิญโญ จิตต์ธรรม. (2508). โนรา. สงขลา. ม.ป.ท.

ข้อมูลจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์

กระทรวงการต่างประเทศ. "โนรา" ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ขององค์การยูเนสโก. สืบค้นเมื่อ 7 พฤษภาคม 2568, จาก https://www.mfa.go.th/th/content/nora161264?cate=5d5bcb4e15e39c306000683d

BIGGYPHOTO. การแสดงชุดบุษมาลีทรงเครื่อง. สืบค้นเมื่อ 27 พฤศจิกายน 2567 จาก https://www.youtube.com/watch?v=5fS0GlRKC7E

BIGGYPHOTO. การแสดงชุดบุษบาทรงเครื่อง. สืบค้นเมื่อ 27 พฤศจิกายน 2567 จาก https://www.youtube.com/watch?v=cGyuh0NBP44

The Biggest. รำลงสรงนางเบญกาย. สืบค้นเมื่อ 27 พฤศจิกายน 2567 จาก https://www.youtube.com/watch?v=NxV59-pY80s

บุคลานุกรม

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ (ผู้ให้สัมภาษณ์). คฑาวุธ พรหมลิ (ผู้สัมภาษณ์). ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา. เมื่อวันที่ 5 ธันวาคม 2568.

ประภาพรรณ ภูเก้าล้วน (ผู้ให้สัมภาษณ์). คฑาวุธ พรหมลิ (ผู้สัมภาษณ์). ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา. เมื่อวันที่ 5 ธันวาคม 2568.

ภาคผนวก

บทร้องเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”

- เพลงรัวเกริ่นนางนวลทองสำลี -

ร้องเพลงนางนวลทองสำลี

เมื่อนั้น	นางนวลทองสำลีศรีใส
บุตรีพระยาสายฟ้าฟาดเรืองชัย	และพระนางศรีมาลาไท้เทวี
เทวดาจะนิมิตเทพสิงหล	จึงดลจิตให้นวลนางไปสวนศรี
เสวยเกสรบุษยาสุมาลี	วีรบุรุษจะจุติสถิตครรภ์

ร้องเพลงนางนวลทองสำลีทรงเครื่อง

ลุกจากแท่นสุวรรณรูจี	เข้าที่สรงสนานสำราญสรรค์
ขันสำริดตักวารีราดรดพลัน	น้ำดอกไม้หลากพันธุ์หอมละใม
พี่เลี้ยงช่วยขัดศรีฉวีวรรณ	นวลพรรณดั่งทองผ่องใส
แล้วเยื้องยุรยาตรคลาไคล	นางในช่วยแต่งองค์ทรงสุรภี
ผัดพักตร์ลูบไล้แป้งกระแจะ	แตะแต้มเขียนขนงก่งศรศรี
วาดตาละม้ายเนตรมฤคี	ปรางเทวีงามดั่งสีทับทิม
โอษฐ์นางงามดั่งเจียระไน	สุดอำไพผุดผ่องพักตร์พริ้ม
ทนต์เรียงเรียบรับประดับพิมพ์	ยามแย้มยิ้มงามตาน่าชื่นชม

แล้วสยายเกศามารศรี　　นารีกระหมวดเกล้ามวยผม
สวมกรอบพักตร์ลักขณาใบหน้าคม　　อภิรมย์ยอดเกี้ยวเกล้าพราวอำพัน
ริ้วระย้ามาลาทองผ่องเพริศ　　แลงามเลอเลิศเฉิดฉัน
ดั่งนวลนางกินรินหิมวันต์　　ยุพาพรรณยินดีปรีดา (ปี่พาทย์รับ)
คาดผ้าสีชมพูกลีบปทุม　　เนื้อนุ่มรอบองค์ทรงหรูหรา
นุ่งภูษาหลากสีลวดลายทา　　จับจีบหน้านางสะอางชม
แล้วคาดห้อยข้างอย่างปราณีต　　ตามจารีตพระธิดาสง่าสม
คาดเข็มขัดทัศนาพาชวนชม　　งามคมน่ามองนวลทองสำลี
พาดลูกปัดสังวาลสร้อยระย้า　　สวมทับทรวงกัญจนาสง่าศรี
ทั้งต้นแขนปลายแขนนาดนารี　　งามรูจีต่างหูทองผ่องพราย
แล้วหยิบธำมรงค์วงน้อย　　สวมใส่ปลายก้อยดูเฉิดฉาย
เสร็จสรรพยุรยาตรนาดกราย　　ไปที่หมายสวนขวัญทันที

- เพลงนาดนารี (ช้า-เร็ว) -

ทำนองหลักเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด
“นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”

1. ทำนองหลักเพลงรัวเกริ่นนางนวลทองสำลี

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ม	- - - ซ	- - - ม	- ร - ท	ล ซ - ล
- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ทฺ	- - - ซฺ	- - - ทฺ	- ลฺ - ทฺ	ลฺ ซฺ - ลฺ

- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล ล ล	- ล ล ล	ล ล ล ล	ล ล ล ล
- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ ลฺ ลฺ	- ลฺ ลฺ ลฺ	ลฺ ลฺ ลฺ ลฺ	ลฺ ลฺ ลฺ ลฺ

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- ร - ท	ม ร - ร
- - - -	- - - ซฺ	- - - -	- - - ทฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- ลฺ - ฟฺ	ทฺ ลฺ - ลฺ

- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร ร ร	- ร ร ร	ร ร ร ร	ร ร ร ร
- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ ลฺ ลฺ	- ลฺ ลฺ ลฺ	ลฺ ลฺ ลฺ ลฺ	ลฺ ลฺ ลฺ ลฺ

- - - -	- - - รม	- ร - ร	- ม - ซ
- ลฺ - ทฺ	- - ด -	- - ทฺ ลฺ	- ทฺ - ซฺ

2. ทำนองหลักเพลงนางนวลทองสำลี

- - - -	มํ มํ - รํ	- ท มํ รํ	- ท - ล	- ท - มํ	รํ ท - ล	ซ - ท ล	- ซ - ม
- - - -	ซ ม - ร	- ฟ ม ร	- ฟ - ม	- ฟ - ม	ร ทฺ - ลฺ	ซฺ - ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- ท - -	- ม - ท	ซ - ท *ท*	- *ล* - *ซ*	- ซ - -	- ร - ม	- ซ - ล	- ซ ล *ท*
- ทฺ - -	ทฺ - - ทฺ	ร - - *ลฺ*	- *ซฺ* - *ม*	- ซฺ - -	ลฺ - - ทฺ	- ซฺ - ลฺ	ซฺ - - *ทฺ*

- - - *มํ*	- - รํ ท	มํ มํ - รํ	- ซ ท ล	- - ร ม	- ซ - ล	- ซ ล -	- - ท *รํ*
- - - *ม*	- - ร ทฺ	ซ ม - ร	- ซฺ ทฺ ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ - ลฺ	- ร ม -	ซ ล - *ร*

- - - -	มํ มํ - รํ	- ซ ท ล	- ซ - -	ม - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ม *ซ*
- - - -	ซ ม - ร	- ซฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - -	ทฺ - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ร ทฺ ลฺ ซฺ	- - ทฺ *ซฺ*

3. ทำนองหลักเพลงนางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง

ท่อน 1

- - - -	- ม - ม	- - ซ ม	- - - ร	- ม - -	ม ร - -	- ซ - -	ล ท - ล
- - - มฺ	- - - -	ร ม - -	รฺ ทฺ - ลฺ	- - ร ทฺ	- ลฺ - -	- ซฺ - -	ลฺ ทฺ - ลฺ

- - - -	- ล - ล	ซ ม - ซ	ล ท - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ม - ซ	- - ล ม
- - - ลฺ	- - - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	ลฺ ทฺ - ลฺ	- - ซฺ ทฺ	- ซฺ - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	- - ลฺ ทฺ

ท่อน 2

- - - -	- ม - ม	- ม - ร	- ซ ล ท	- มํ - รํ	- ท รํ -	รํ ท - รํ	- ซ ล ท
- - - มฺ	- - - -	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ ลฺ ทฺ	- ม - ร	- ทฺ ร -	ร ทฺ - ร	- ซฺ ลฺ ทฺ

- - - -	- ท - ท	ซ ม - ซ	ล ท - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ม - ซ	- - ล ม
- - - ทฺ	- - - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	ลฺ ทฺ - ลฺ	- - ซฺ ทฺ	- ซฺ - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	- - ลฺ ทฺ

4. ทำนองหลักเพลงนาดนารี (นาดช้า)

ท่อน 1

- - - -	- ท - -	- - - -	- ท - -	- - - -	- ท - -	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- - - -	- ท - -	- - - -	- ท - -	- - - -	- ท - -	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ม	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- - - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	ล ซ - ล	- ซ ล ท
- - - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ลฺ ซฺ - ลฺ	- ซฺ ลฺ ทฺ

- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ม ซ
- ฟ - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ร ทฺ ลฺ ซฺ	- - ทฺ ซฺ

- ซ - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	ล ซ - ล	- ซ ล ท
- ด - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ลฺ ซฺ - ลฺ	- ซฺ ลฺ ทฺ

- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ร ม
- ฟ - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ร ทฺ ลฺ ซฺ	- - ลฺ ทฺ

ท่อน 2

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ม
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร ทฺ -

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ซ
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร - -

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ม
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร ทฺ -

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ท
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร - -

- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	ล ซ - ล	- ซ ล ท
- ฟ - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ลฺ ซฺ - ลฺ	- ซฺ ลฺ ทฺ

- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ม ซ
- ฟ - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ร ทฺ ลฺ ซฺ	- - ทฺ ซฺ

- ซ - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	ล ซ - ล	- ซ ล ท
- ด - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ลฺ ซฺ - ลฺ	- ซฺ ลฺ ทฺ

- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ร ม
- ฟ - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ร ทฺ ลฺ ซฺ	- - ลฺ ทฺ

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ม
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร ทฺ -

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ซ
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร - -

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ม
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร ทฺ -

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟ - - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล - -	- - - ท
- - - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- มร - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	- - ซ ฟ	ม ร - -

- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	ล ซ - ล	- ซ ล ท
- ฟ - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ลฺ ซฺ - ลฺ	- ซฺ ลฺ ทฺ

- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ม ซ
- ฟ - -	- ทฺ - ทฺ	- ม - ร	- ทฺ - ลฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ ลฺ -	ร ทฺ ลฺ ซฺ	- - ทฺ ซฺ

- ปั๊บ - -	- เทิ่ง - -	- ปั๊บ - -	- เทิ่ง - -	- ปั๊บ - -	- เทิ่ง - -	- ปั๊บ - -	- เทิ่ง - -
- - - ตุ๋ง	- - - ตุ๋ง	- - - ตุ๋ง	- - - ตุ๋ง	- - - ตุ๋ง	- - - ตุ๋ง	- - - ตุ๋ง	- - - ตุ๋ง

5. ทำนองหลักเพลงนาดนารี (นาดเร็ว)

ท่อน 1

- - - ม	- ท - ม	ซ ล ท ล	- ซ - ม	- - - ม	- ท - ม	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - - ทฺ	- ทฺ - ทฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ	- - - ทฺ	- ทฺ - ทฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- - ร ม	- ซ - -	ฟ ม - ซ	- ล - ท	- - ร ม	- ซ - -	ฟ ม - -	- ร - ม
- - ลฺ ทฺ	- ซฺ - -	- - ร ซฺ	- ลฺ - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ - -	- - ร ทฺ	- ลฺ - ทฺ

- - - ม	- ท - ม	ซ ล ท ล	- ซ - ม	- - - ม	- ท - ม	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - - ทฺ	- ทฺ - ทฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ	- - - ทฺ	- ทฺ - ทฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- - ร ม	- ซ - -	ฟ ม - ซ	- ล - ท	- - ร ม	- ซ - -	ฟ ม - -	- ร - ม
- - ลฺ ทฺ	- ซฺ - -	- - ร ซฺ	- ลฺ - ทฺ	- - ลฺ ทฺ	- ซฺ - -	- - ร ทฺ	- ลฺ - ทฺ

- - - ม	- - - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	มํ มํ - รํ	- ท ล -	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - - ทฺ	- - - ทฺ	- ร ทฺ ร	- ม - -	ซ ม - ร	- ทฺ ลฺ -	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- ลฺ - ทฺ	- ร - ม	ทฺ - ทฺ ร	- ม - -	- ท - ล	- ซฺ - ลฺ	ซ - ม ซ	- ม - -
- มฺ - ฟฺ	- ลฺ - ทฺ	ฟฺ - ฟฺ ลฺ	- ทฺ - -	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	ซฺ - ทฺ ซฺ	- ทฺ - -

ม - ม ม	- ม - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	มํ มํ - รํ	- ท ล -	ซ ล ท ล	ซ ม - ซ
- ทฺ - -	ทฺ - - ทฺ	- ร ทฺ ร	- ม - -	ซ ม - ร	- ทฺ ลฺ -	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	ซฺ ทฺ - ซฺ

- - - *ม*	- - - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	มํ มํ - รํ	- ท ล -	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - - *ทฺ*	- - - ทฺ	- ร ทฺ ร	- ม - -	ซ ม - ร	- ทฺ ลฺ -	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- ลฺ - ทฺ	- ร - ม	ทฺ - ทฺ ร	- ม - -	- ท - ล	- ซฺ - ลฺ	ซ - ม ซ	- ม - -
- มฺ - ฟฺ	- ลฺ - ทฺ	ฟฺ - ฟฺ ลฺ	- ทฺ - -	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	ซฺ - ทฺ ซฺ	- ทฺ - -

ม - ม ม	- ม - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	มํ มํ - รํ	- ท ล -	ซ ล ท ล	ซ ม - ซ
- ทฺ - -	ทฺ - - ทฺ	- ร ทฺ ร	- ม - -	ซ ม - ร	- ทฺ ลฺ -	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	ซฺ ทฺ - ซฺ

ท่อน 2

- - - -	ซ ม - ซ	- - ท -	รํ ล - ท	- ท - -	ซ ม - ซ	- - ท -	รํ ล - ท
- - - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	- ทฺ - -	ร ลฺ - ทฺ	- ม - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	- ทฺ - -	ร ลฺ - ทฺ

- มํ - รํ	- ท มํ -	- มํ - มํ	- มํ รํ -	- ท - รํ	- มํ รํ -	- รํ มํ รํ	- รํ - รํ
- ม - ร	- ฟ ม -	- ล - ซ	- ม ร -	- ฟ - ร	- ม ร -	ร - - ซ	- ล - ท

- ท - -	ซ ม - ซ	- - ท -	รํ ล - ท	- ท - -	ซ ม - ซ	- - ท -	รํ ล - ท
- ม - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	- ทฺ - -	ร ลฺ - ทฺ	- ม - -	ซฺ ทฺ - ซฺ	- ทฺ - -	ร ลฺ - ทฺ

- มํ - รํ	- ท มํ -	- มํ - มํ	- มํ รํ -	- ท - รํ	- มํ รํ -	- รํ มํ รํ	- รํ - รํ
- ม - ร	- ฟ ม -	- ล - ซ	- ม ร -	- ฟ - ร	- ม ร -	ร - - ซ	- ล - ท

- - - ม	- - - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	มํ มํ - รํ	- ท ล -	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - - ทฺ	- - - ทฺ	- ร ทฺ ร	- ม - -	ซ ม - ร	- ทฺ ลฺ -	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	- ซฺ - ทฺ

- ลฺ - ทฺ	- ร - ม	ทฺ - ทฺ ร	- ม - -	- ท - ล	- ซฺ - ลฺ	ซ - ม ซ	- ม - -
- มฺ - ฟฺ	- ลฺ - ทฺ	ฟฺ - ฟฺ ลฺ	- ทฺ - -	- ทฺ - ลฺ	- ซฺ - ลฺ	ซฺ - ทฺ ซฺ	- ทฺ - -

ทอดจบ

- - - ม	- - - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	มํ มํ - รํ	- ท - ล	ซ ล ท ล	ซ ม - ซ
- - - ทฺ	- - - ทฺ	- ร ทฺ ร	- ม - -	ซ ม - ร	- ทฺ - ลฺ	ซฺ ลฺ ทฺ ลฺ	ซฺ ทฺ - ซฺ

ทางขับร้องเพลงนางนวลทองสำลี

- - - -	ซํ มํ - รํ	- ท มํ รํ	- ท - ล	- ท - มํ	รํ ท - ล	ซ - ท ล	- ซ - ม
- - - -	- - - -	- - - เมื่อ	- - - เอย	- - - -	- - - -	- - - เมื่อ	- - นั้น -
- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ซม	- - ซล ซ

- ท - -	ทฺ ม - ท	ซ - ท ล	- ซ - ม	- ซ - -	ลฺ ร - ม	- ซ - ล	- ซ ล ท
- - - -	นางนวลทอง	- - - -	- สำ - ลี	- - - -	- - - -	- - - ศรี	- - - ใส
- ซ ม - -	- ท ท ล	- - - -	- ซล - ซ	- - - -	- - - -	- - - ทรํ	- - -รํ

- - - มํ	- - รํ ท	ซํ มํ - รํ	- ซ ท ล	- - ร ม	- ซ - ล	- ซ ล -	ซ ล ท รํ
- - บุตรี	- -พระยา	- สาย - ฟ้า	- - ฟาด -	- - - -	- - - -	- - - เรือง	- - - ไชย
- - ท รํ	- - มํ รํ	- ท - ซ	- - ล - -	- - - -	- - - -	- - - ท ล	- - - ทรํ

- - - -	ซํ มํ - รํ	- ซ ท ล	- ซ - -	ม - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ม ซ
- - - -	-และพระนาง	- อือ - ศรี	- - มาลา	- - - -	- - - -	- ไท้ - เท	- - - วี
- - - -	- มํ มํ รํ	- ท - ล	- - ซ ม	- - - -	- - - -	- ล - ซม	- - - ซ

ทางขับร้องเพลงนางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง

ท่อน 1

- - - ม	- ม - ม	ร ม ซ ม	ร ทฺ - ร	- ม ร ทฺ	- ร - -	- ซ - -	ล ท - ล
- - - -	- - - -	- - - ลุก	- จาก-แท่น	- เออฮือเออ	เออเอ่อ -เอย	-สุ-วรรณ	- รู - จี
- - - -	- - - -	- - - ม	- ทฺ - ร	- ม ซ ม	ร ทฺ - ร	- ม - ซ	- ท - ล

- - - ล	- ล - ล	ซ ม - ซ	ล ท - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ม - ซ	- ล - ม
- - - -	- - - -	- เข้า - ที่	-สรงสนาน	- -เอยสรง	- สนาน -	- - สำราญ	- - - สรรค์
- - - -	- - - -	- ซ - ซ	- ท ซ ล	- - ล ซ	- ซ ซ -	- - ล ซ	- - - ล

ท่อน 2

- - - ม	- ม - ม	- ม - ร	- ซ ล ท	- มํ - รํ	- ท รํ -	รํ ท - รํ	- ซ ล ท
- - - -	- - - -	-ขันสัมริด	- ตักวารี	- -ฮือเออ	- เออ - เอย	-ราด-รด	- - -พลัน
ซ ม - - -	- - - -	- มํ มํ มํ	- รํ ท ท	รํ - มํ รํ	- ท - รํ	- ท - รํ	- - - ท

- - - ท	- ท - ท	ซ ม - ซ	ล ท - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ม - ซ	- ล - ม
- - - -	- - - -	-น้ำดอกไม้	-หลาก-พันธ์	- - เอยหลาก	- พันธ์ - -	- - -หอม	- - ละไม
- - - -	- - - -	- ม ร ม	- ท - ล	- - ท ม	- ซ - -	- - - ซ	- - ร ม

โน้ตกลางเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”

1. เพลงรัวเกริ่นนางนวลทองสำลี

- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ม	- - - ซ	- - - ม	- ร - ท	ล ซ - ล

- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ล	- ล ล ล	- ล ล ล	ล ล ล ล	ล ล ล ล

- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- ร - ทฺ	ม ร - ร

- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร ร ร	- ร ร ร	ร ร ร ร	ร ร ร ร

- ลฺ - ทฺ	- - ดรม	- ร ทฺ ร	- ม - ซฺ

2. เพลงนางนวลทองสำลี

- - - -	ซํ มํ - รํ	- ท มํ รํ	- ท - ล	- ท - มํ	รํ ท - ล	ซ - ท ล	- ซ - ม

- ท - -	ทฺ ม - ท	ซ - ท ล	- ซ - ม	- ซ - -	ลฺ ร - ม	- ซ - ล	- ซ ล ท

- - - มํ	- - รํ ท	ซํ มํ - รํ	- ซ ท ล	- - ร ม	- ซ - ล	- ซ ล -	ซ ล ท รํ

- - - -	ซํ มํ - รํ	- ซ ท ล	- ซ - -	ม - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ม ซ

3. เพลงนางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง

ท่อน 1

- - - ม	- ม ม ม	ร ม ซ ม	ร ทฺ - ร	- ม ร ทฺ	ม ร - -	- ซ - -	ล ท - ล

- - - ล	- ล ล ล	ซ ม - ซ	ล ท - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ม - ซ	- - ล ม

ท่อน 2

- - - ม	- ม ม ม	- ม - ร	- ซ ล ท	- มํ - รํ	- ท รํ -	รํ ท - รํ	- ซ ล ท

- - - ท	- ท ท ท	ซ ม - ซ	ล ท - ล	- - ซ ม	- ซ - -	ซ ม - ซ	- - ล ม

4. เพลงนาดนารี (นาดช้า)

ท่อน 1

- - - -	- ท - ม	- - - -	- ท - ม	- - - -	- ท - ม	ซ ล ท ล	- ซ - ม

- - - -	- ท - ม	- - - -	- ท - ม	- - - -	- ท - ม	ซ ล ท ล	- ซ - ม

- - - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	ล ซ - ล	- ซ ล ท

- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ม ซ

- ซ - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	ล ซ - ล	- ซ ล ท

- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ร ม

ท่อน 2

- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟมร - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล ซ ฟ	ม ร ทฺ ม
- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟมร - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล ซ ฟ	ม ร - ซ
- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟมร - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล ซ ฟ	ม ร ทฺ ม
- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟมร - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล ซ ฟ	ม ร - ท
- - - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	ล ซ - ล	- ซ ล ท
- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ม ซ
- ซ - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ร ม
- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟมร - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล ซ ฟ	ม ร ทฺ ม
- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟมร - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล ซ ฟ	ม ร - ซ
- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟมร - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล ซ ฟ	ม ร ทฺ ม
- - - -	- ร - ม	- ซ - -	ฟมร - ม	- - ร ม	- ซ ล -	ท ล ซ ฟ	ม ร - ท
- - - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	ล ซ - ล	- ซ ล ท
- ท - -	- ท - ม	- มํ - รํ	- ท - ล	- - ร ม	- ซ ล -	รํ ท ล ซ	- - ม ซ

- ปั๊บ - -	- เทิ่ง - -	- ปั๊บ - -	- เทิ่ง - -	- ปั๊บ - -	- เทิ่ง - -	- ปั๊บ - -	- เทิ่ง - -
- - - ตุง	- - - ตุง	- - - ตุง	- - - ตุง	- - - ตุง	- - - ตุง	- - - ตุง	- - - ตุง

- นาดเร็ว -

ท่อน 1

- - - ม	- ท - ม	ซ ล ท ล	- ซ - ม	- - - ม	- ท - ม	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - ร ม	- ซ - -	ฟ ม ร ซ	- ล - ท	- - ร ม	- ซ - -	ฟ ม ร ทฺ	- ร - ม
- - - ม	- ท - ม	ซ ล ท ล	- ซ - ม	- - - ม	- ท - ม	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- - ร ม	- ซ - -	ฟ ม ร ซ	- ล - ท	- - ร ม	- ซ - -	ฟ ม ร ทฺ	- ร - ม
- - - ม	- - - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	ซํ มํ - รํ	- ท ล -	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- ลฺ - ทฺ	- ร - ม	ทฺ - ทฺ ร	- ม - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ - ม ซ	- ม - -
- ทฺ ม ม	ทฺ ม - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	ซํ มํ - รํ	- ท ล -	ซ ล ท ล	ซ ม - ซ
- - - ม	- - - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	ซํ มํ - รํ	- ท ล -	ซ ล ท ล	- ซ - ม
- ลฺ - ทฺ	- ร - ม	ทฺ - ทฺ ร	- ม - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ - ม ซ	- ม - -
- ทฺ ม ม	ทฺ ม - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	ซํ มํ - รํ	- ท ล -	ซ ล ท ล	ซ ม - ซ

ท่อน 2

- - - -	ซ ม - ซ	- ทฺ ท -	รํ ล - ท	- ท - -	ซ ม - ซ	- ทฺ ท -	รํ ล - ท
- มํ - รํ	- ท มํ -	- ลํ - ซํ	- มํ รํ -	- ท - รํ	- มํ รํ -	ร รํ มํ ซ	- ล - ท

- ท - -	ซ ม - ซ	- ทฺ ท -	รํ ล - ท	- ท - -	ซ ม - ซ	- ทฺ ท -	รํ ล - ท

- มํ - รํ	- ท มํ -	- ลํ - ซํ	- มํ รํ -	- ท - รํ	- มํ รํ -	ร รํ มํ ซ	- ล - ท

- - - ม	- - - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	ซํ มํ - รํ	- ท ล -	ซ ล ท ล	- ซ - ม

- ลฺ - ทฺ	- ร - ม	ทฺ - ทฺ ร	- ม - -	- ท - ล	- ซ - ล	ซ - ม ซ	- ม - -

- ทฺ ม ม	ทฺ ม - ท	- รํ ท รํ	- มํ - -	ซํ มํ - รํ	- ท ล -	ซ ล ท ล	ซ ม - ซ

ภาพการนำเสนอผลงานเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”

ภาพที่ 3 วงปี่พาทย์ไม้นวมผสมเครื่องกำกับจังหวะดนตรีโนราสำหรับการบันทึกวิดีโอ
นำเสนอเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”

ภาพที่ 4 การฝึกซ้อมเพลงประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนางชุด“นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”

ภาพที่ 5 การบันทึกวิดีโอการรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”

ภาพที่ 6 การบันทึกวิดีโอการรำเดี่ยวตัวนาง ชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”

คิวอาร์โค้ด ชมผลงานการสร้างสรรค์

วงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการแสดงรำเดี่ยวตัวนางชุด

“นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”

การแสดงรำเดี่ยวตัวนางชุด “นางนวลทองสำลีแต่งองค์ทรงเครื่อง”

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-สกุล	นายคฑาวุธ พรหมลิ
วันเดือนปีเกิด	8 ตุลาคม 2525
สถานที่เกิด	จังหวัดบุรีรัมย์
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	140/34 หมู่ 4 ตำบลเขารูปช้าง อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา รหัสไปรษณีย์ 90000 โทรศัพท์ 088-7842962
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	อาจารย์ประจำหลักสูตร ดศ.บ. ดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ
ประวัติการศึกษา	
2547	หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต วิชาเอกดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
2552	หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผลงานวิชาการ

คฑาวุธ พรหมลิ. (2561). การประพันธ์เพลงตับเรื่องเมืองสงขลา. รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากงบประมาณเงินรายได้ประจำปีงบประมาณ พ.ศ.2561. มหาวิทยาลัยทักษิณ : สงขลา.

คฑาวุธ พรหมลิ. (2567). เพลงตับ ประวัติ บทร้อง และทำนองหลัก. สำนักพิมพ์คำนำ : ลำปาง.

คฑาวุธ พรหมลิ. (2567). เอกสารประกอบการสอนรายวิชา 0603322 ทักษะดนตรีไทย 6 (เพลงเสภา). สำนักพิมพ์คำนำ : ลำปาง.