หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

นางสวภา เวชสุรักษ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2547
ISBN 974-17-6063-9
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHOREOGRAPHIC PRINCIPLE OF THANPUYING PAEW SANITHWONGSENI

Mrs. Savaparr Vechsuruck

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Doctor of Philosophy in Thai Theater and Dance

Department of Dance

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic year 2004

ISBN 974-17-6063-9

หัวข้อวิทยานิพนธ์	หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี
โดย	นางสวภา เวชสุรักษ์
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษา	ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา ตามหลักสูตรปริญญาดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน)

..... อาจารย์ที่ปรึกษา
(ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์)

..... กรรมการ
(อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สวภา เวชสุรักษ์ : หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี. (CHOREOGRAPHIC PRINCIPLE OF THANPUYING PAEW SANITHWONGSENI) อ. ที่ปรึกษา: ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 740 หน้า. ISBN: 974 – 17 – 6063 – 9.

วิทยานิพนธ์นี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชีวิตและผลงานของท่านผู้หญิง แผ้ว สนิทวงศ์เสนี โดยประมวลและวิเคราะห์ผลงานประเภทต่างๆที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ และหลักนาฏยประดิษฐ์ของท่าน การวิจัยเป็นการศึกษาแนวประวัติศาสตร์ศิลป์โดยมีการวิจัยเอกสารเกี่ยวข้อง การศึกษาผลงาน การสัมภาษณ์และจากประสบการณ์การแสดงของผู้วิจัย โดยใช้ผลงานที่ท่านประดิษฐ์ขึ้นในช่วงที่ท่านรับราชการกรมศิลปากร พ.ศ. 2491 – 2535 เป็นกรอบของการศึกษา

ผลการวิจัยพบว่า ท่านผู้หญิงแผ้วเติบโตมาในพระบรมมหาราชวัง ต่อมาเข้าศึกษาวิชาสามัญและวิชานาฏยศิลป์ที่วังสวนกุหลาบ ได้รับคัดเลือกให้แสดงเป็นตัวเอกหลายครั้ง เมื่ออายุ 14 ปีเศษได้รับสถาปนาเป็นชายาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา จนถึงสมเด็จฯทิวงคต ต่อมาได้สมรสกับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี และไปใช้ชีวิตในยุโรปในฐานะภริยาทูตถึง 10 ปี จึงกลับมากรุงเทพมหานครเมื่อ พ.ศ. 2489 ชีวิตของท่านในช่วงนี้ได้สะสมความรู้ความชำนาญ ประสบการณ์ และความคิดสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากการเรียน การฝึกหัด การแสดง การดูและการใช้ชีวิตในราชสำนักและต่างประเทศไว้เป็นอันมาก เมื่อท่านเข้ามารับราชการในฐานะผู้เชี่ยวชาญในกรมศิลปากร พ.ศ. 2491 – 2535 ได้นำความรู้และความชำนาญเหล่านั้นมาสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์เป็นจำนวนมากทั้งที่คิดคนเดียว คิดร่วมกับคนอื่น และคิดปรับปรุงผลงานคนอื่น งานประพันธ์ งานอำนวยการฝึกซ้อม งานสอนและงานที่ปรึกษา

จากการศึกษาผลงานนาฏยประดิษฐ์ที่ท่านคิดคนเดียวจำนวน 44 ชิ้น พบว่ามีการออกแบบเป็น 2 แนว คือ งานที่อยู่ในนาฏยจารีตไทยอย่างเดียว และงานที่ผสมผสานหลายนาฏยจารีต จากนั้นผู้วิจัยได้คัดผลงานที่ดีเด่น 11 ชิ้นมาวิเคราะห์พบว่า ท่านผู้หญิงแผ้วมีหลักนาฏยประดิษฐ์ดังนี้

1. ท่านศึกษาแนวคิดในการออกแบบแต่ละชุดอย่างละเอียดก่อน
2. ท่านอาศัยต้นแบบหรือข้อมูลจากนาฏยจารีตไทย ต่างชาติและธรรมชาติ
3. ท่านออกแบบเค้าโครง ขั้นตอน องค์ประกอบหลักและองค์ประกอบรองจากวิถีนาฏยศิลป์ไทย แล้วแต่งเติมรายละเอียดของท่ารำให้มีการยักเยื้องส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้อ่อนไหวกว่ามาตรฐานเดิม
4. ท่านเลือกนำนาฏยจารีตอื่น ๆ ที่มิใช่ของไทยมาผสมผสานกับนาฏยศิลป์ไทยในบางกระบวนท่าที่สามารถเชื่อมต่อกันได้ทำให้ดูแปลกตา
5. ในการออกแบบท่ารำ ท่านรำนำให้ผู้แสดงรำตามหลาย ๆ แนวแล้วเลือกแนวที่ท่านเห็นว่าผู้รับถ่ายทอดนั้นปฏิบัติได้งามที่สุดเป็นยุติ

ภาควิชา นาฏยศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต.....

สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....

ปีการศึกษา 2547

4286954235: MAJOR THAI DANCE
KEY WORD: THANPUYING PAEW SANITHWONGSENI / THAI DANCE CHOREOGRAPHY

SAVAPARR VECHSURUCK: CHOREOGRAPHIC PRINCIPLE OF THANPUYING PAEW SANITHWONGSENI. THESIS ADVISOR: PROFESSOR SURAPONE VIRULRAK, Ph.D., 740 pp. ISBN 974 – 17 – 6063 – 9.

This dissertation aims at studying the life and work of Thanpuying Paew Sanithwongseni by compiling and analyzing her various types of work which are related to performing Arts and Choreographic principle. It is the art historical research based upon related documents, performances, interviews and researcher's experience. All studied works are gleaned from her creativity during her office at the Fine Arts Department during 1948 – 1992.

The research finds that Thanpuying Paew spent her childhood in the Grand Palace and went to study general education and Thai classical dance at Suankulab Palace. She was assigned to perform in many leading roles. At the age of fourteen, she became the wife of Prince Asdang, the owner of the palace until his death. Later she married to Major General Snithwongseni and went with him who served as a Thai ambassador to many countries in Europe for 10 years and returned to Thailand in 1946. Throughout her life, she accumulated her knowledge, skill, experience and creativity for performing arts from her education, training, performing, viewing and spending her life at courts and abroad.

When she became an expert at the Fine Arts Department during 1948 to 1992, she utilized her knowledge and skill to create many choreographic works including her own creativity, joint production and adaptation of other works. She was also a playwright, producer, teacher and consultant for performing arts.

The study of her 44 choreographic works finds two ways to create her works: using on Thai traditional and mixed styles. The researchers then selected 11 of her best works to analyze and find that Thanpuying Paew has the following choreographic principles: 1. She begins with thorough study of the concept of each work; 2. She bases her design upon Thai dance traditions, foreign styles and natural models; 3. She designs outline, major and minor elements according to Thai standard practice then adds her innovative details to make the postures, gestures and movements to be more dynamic; 4. She selects and mixes other styles than Thai into her works by her skillful blending; 5. She requires her students to follow her designs while she is creating and selects the most appropriate version for each individual performer.

Department Dance Student's signature S. Vechsuruck

Field of study Thai Dance Advisor's signature Surapone Virulrak

Academic Year 2004

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยความอนุเคราะห์จากศาสตราจารย์ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ที่กรุณาให้ความรู้ คำแนะนำ การกำกับดูแลงานวิทยานิพนธ์ด้วยความเอาใจใส่อย่างมาก ขอกราบขอบพระคุณท่านด้วยความซาบซึ้งและเคารพยิ่ง

ในโอกาสนี้ขอกราบขอบพระคุณหม่อมหลวงตวง สนิทวงศ์ ที่เมตตาให้ผู้วิจัยเข้าทำการสัมภาษณ์ และขอขอบพระคุณ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน รองศาสตราจารย์ ดร. ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์ รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ ที่กรุณาให้ความรู้ คำแนะนำที่มีคุณค่าในการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นอย่างดียิ่ง

ขอขอบพระคุณ อธิบดีกรมศิลปากร และนายสมบัติ แก้วสุจริต รองอธิบดีกรมศิลปากร อาจารย์ศิลปี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดุริยางค์ไทย คุณพัฒนี พร้อมสมบัติ นักวิชาการกองการสังคีต อาจารย์อรพินท์ อิศรางกูร ณ อยุธยา หัวหน้างานเครื่องแต่งกาย นาฏยศิลปินทุกท่านในกองการสังคีตและข้าราชการทุกท่านในวิทยาลัยนาฏศิลปที่ช่วยอนุเคราะห์ข้อมูลในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ อาจารย์สถาพร สนทอง อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม อาจารย์จตุพร รัตนวราหะ อาจารย์รามพ โพธิเวส อาจารย์ธงโชย โพธยารมย์ อาจารย์ปัญญา นิตยสุวรรณ อาจารย์ศิริวัฒน์ ดิษยนันท์ อาจารย์นันทินี เวชสุทัศน์ อาจารย์ราณี ชัยสงคราม อาจารย์จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ อาจารย์สมพิศ สุขวิพัฒน์ อาจารย์พัชรา บัวทอง และบุคคลที่มิได้กล่าวนามที่กรุณาอนุเคราะห์ข้อมูลในการทำวิทยานิพนธ์ด้วยความเต็มใจเป็นอย่างดี

ขอขอบพระคุณอดีตคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ คือ อาจารย์จรรมนง แสงวิเชียร และรองศาสตราจารย์ ดร. ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อารยะ ศรีกัลยาณบุตร อดีตรองคณบดีฝ่ายวิชาการรวมทั้งผู้ช่วยศาสตราจารย์อารดา กีระนันทน์ ด้วยความจริงใจที่กรุณาเป็นกำลังสำคัญช่วยสนับสนุนหลักสูตรนี้มาโดยตลอดจนทำให้ผู้วิจัยได้มีโอกาสนำเสนอวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบพระคุณหัวหน้าภาค และคณาจารย์ทุกท่านในภาควิชานาฏยศิลป์อาจารย์อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ และอาจารย์พัชราวรรณ ทับเกตุ ที่อนุเคราะห์เอกสารหายาก ด้วยความกระตือรือร้นตลอดมา ผู้ช่วยศาสตราจารย์อมรา กล่ำเจริญ ที่กรุณาให้คำแนะนำในการเรียบเรียงวิทยานิพนธ์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้วิจัยขอขอบพระคุณอาจารย์อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ ด้วยความจริงใจที่กรุณาช่วยเหลือภาระแทนงานบางส่วนในภาควิชาของผู้วิจัยขณะที่ผู้วิจัยติดพันภาระที่ต้องนำเสนอวิทยานิพนธ์เป็นระยะ ๆ

ขอขอบพระคุณ คุณวันทนา สุขตานนท์ คุณสุวรรณา เจริญศิริ คุณวิภาภรณ์ เพ่งผล คุณภัทรภร เวชสุรักษ์ เจ้าหน้าที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ ที่กรุณาสละเวลาช่วยเหลือกิจกรรมวิทยานิพนธ์จนบรรลุเป็นรูปเล่มสมบูรณ์

สุดท้ายนี้ขอกราบและระลึกถึงพระคุณบิดา มารดา ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี รวมทั้งครูนาฏศิลป์ไทยที่ล่วงลับไปแล้วและยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบัน คุณสุชาต เวชสุรักษ์ สามีที่สนับสนุนทุนทรัพย์และให้กำลังใจด้วยความรักและห่วงใยผู้วิจัยด้วยดีเสมอมา หากมีข้อผิดพลาดในเนื้อหาวิทยานิพนธ์ผู้วิจัยต้องกราบขออภัยและขอน้อมรับไว้ด้วยความเคารพ

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญตาราง ..... ญ
บทที่
1. **บทนำ** 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 4
1.3 ขอบเขตของการวิจัย 4
1.4 วิธีดำเนินการวิจัย 5
1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 6
2. **วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง** 7
2.1 ส่วนที่ 1 ชีวิตและผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี 7
2.2 ส่วนที่ 2 แนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์งาน 10
2.3 ส่วนที่ 3 แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์รูปแบบนาฏยศิลป์ 14
2.4 ส่วนที่ 4 แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการคิดงานของนักนาฏยประดิษฐ์ 15
3. **ชีวิตและผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี** 22
3.1 ระยะที่ 1 ช่วงก่อนเข้าศึกษาในวังสวนกุหลาบ (พ.ศ.2446-พ.ศ.2453) 22
3.2 ระยะที่ 2 ช่วงเข้าฝึกหัดนาฏยศิลป์ในคณะละครวังสวนกุหลาบ (พ.ศ.2454-พ.ศ.2458) 23
3.3 ระยะที่ 3 ช่วงการเป็นชายาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา (พ.ศ.2458-พ.ศ.2467) 33
3.4 ระยะที่ 4 ช่วงชีวิตสมรสกับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี (หม่อมราชวงศ์ตันสนิทวงศ์) (พ.ศ. 2470 – 2503) 37
3.5 ระยะที่ 5 ช่วงรับราชการในกรมศิลปากร (พ.ศ. 2491 – 2535) 41

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
	3.6 ผลงานนาฏยศิลป์โดยรวม	55
	3.7 สรุป	98
4.	**ลักษณะผลงานนาฏยศิลป์**	**108**
	4.1 ผลงานด้านบทประพันธ์	108
	4.2 ผู้อำนวยการฝึกซ้อม	168
	4.3 ที่ปรึกษาทางนาฏยศิลป์	180
	4.4 สรุป	197
5.	**ลักษณะผลงานนาฏยประดิษฐ์**	**198**
	5.1 ระบำที่ใช้อุปกรณ์ประกอบในการแสดง	200
	5.2 ระบำเนื่องในงานเฉลิมฉลอง	214
	5.3 ระบำมิตรไมตรี	237
	5.4 รำและระบำประกอบการแสดงโขน	251
	5.5 รำและระบำประกอบการแสดงละคร	267
	5.6 ระบำโบราณคดี	328
	5.7 สรุป	330
6.	**กลวิธีการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว**	**335**
	6.1 รำถวายพระพร	337
	6.2 ระบำสุโขทัย	375
	6.3 เกนหลงชมสวน	419
	6.4 ฉุยฉายฮเนา	430
	6.5 รำมโนห์ราบูชายัญ	451
	6.6 ไมยราพณ์รบหนุมาน	460
	6.7 ม้าอุปการ	483
	6.8 ตรวจพลพระเจ้าปะดุง	503
	6.9 ฟ้อนลาวดวงเดือน	524

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

6.10 **ระบำจีน – ไทยไมตรี** 553

6.11 **ระบำวิชนี** 575

7. **สรุปผลการวิจัยและเสนอแนะ** 656

รายการอ้างอิง 664

ภาคผนวก 676

ภาคผนวก ก. ประวัติและผลงานผู้บริหารกองการสังคีต 677

ภาคผนวก ข. งานประจำและงานพิเศษในกองการสังคีต 682

ภาคผนวก ค. ชีวประวัติพลตรี หม่อมสนิทวงศ์เสนี 714

ภาคผนวก ง. ตัวอย่างโน๊ตเพลงสากล 718

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 740

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญตาราง

ลำดับ หน้า

1. กำหนดการเรียนนาฏยศิลป์ในวังสวนกุหลาบ 25
2. รายชื่อครูประจำและรายชื่อชุดรำที่สอนในวังสวนกุหลาบ 27
3. รายชื่อครูพิเศษและรายชื่อชุดรำที่สอนในวังสวนกุหลาบ 30
4. ตารางแสดงลำดับผลงานนาฏยประดิษฐ์เพื่อใช้ในการแสดงโขน ละคร 59
5. ตารางแสดงลำดับผลงานนาฏยประดิษฐ์เพื่อใช้ในการแสดงเฉพาะกิจ 76
6. ตารางแสดงผลงานการปรับปรุงนาฏยประดิษฐ์ที่บุคคลอื่นคิด 87
7. ตารางผลงานด้านการประพันธ์บท 90
8. ตารางผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย 94
9. ตารางที่ปรึกษาทางนาฏยศิลป์ 95
10. ตารางแสดงวิธีการทำงานด้านบทประพันธ์ของทานผู้หญิงแผ้ว 178
11. ตารางแสดงท่ารำถวายพระพร 354
12. ตารางแสดงท่ารำระบำสุโขทัย 383
13. ตารางแสดงท่ารำเกนหลงชมสวน 420
14. ตารางแสดงท่ารำฉุยฉายฮเนา 433
15. ตารางแสดงท่ารำไมยราพณ์รบหนุมาน 464
16. ตารางแสดงท่ารำม้าอุปการ 488
17. ตารางแสดงท่ารำตรวจพลพระเจ้าปะดุง 508
18. ตารางแสดงท่ารำฟ้อนลาวดวงเดือน 527
19. ตารางแสดงท่ารำจีน – ไทยไมตรี 556
20. ตารางแสดงท่ารำระบำวิชนี 578

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของประเด็นปัญหา

นาฏยศิลป์ไทยเป็นส่วนหนึ่งในวิถีชีวิตของคนไทยและมีพัฒนาการมาพร้อม ๆ กับการเจริญเติบโตของสังคมไทยในอดีตกาล เมื่อสังคมไทยยังเป็นสังคมที่เล็กและเรียบง่าย นาฏยศิลป์ก็สะท้อนความเรียบง่ายของสังคมนั้นด้วย บทบาทของนาฏยศิลป์ในอดีตเป็นเพียงเครื่องประกอบพิธีกรรม พิธีการ และการบันเทิงยามว่าง เป็นครั้งคราวโดยคนในชุมชนนั้นร่วมมือกันต่อมาเพื่อประชากรเพิ่มขึ้น สังคมมีความสลับซับซ้อนขึ้นมีชนชั้นปกครองที่มีอำนาจทั้งทางสังคมและเศรษฐกิจ จึงสามารถสร้างสรรค์นาฏยศิลป์อันประณีตละเอียดอ่อนเป็นเครื่องบันเทิงของคนได้ตลอดเวลา จึงเกิดมีนาฏยศิลปินที่มีความชำนาญด้านการละครฟ้อนรำโดยเฉพาะขึ้น และมีพัฒนาการทางศิลปศาสตร์ด้านการฟ้อนรำเป็นแบบแผนละเอียดลึกซึ้งขึ้นเป็นลำดับ ฟ้อนรำก็เข้าไปมีบทบาทเป็นส่วนสำคัญในชนชั้นต่าง ๆ ของสังคมตั้งแต่พระมหากษัตริย์ที่ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์บรรดาเจ้าและขุนนางผู้ใฝ่จะศึกษา และทำนุบำรุงนาฏยศิลป์ตลอดจนถึงนาฏยศิลปินที่รับจ้างแสดงเป็นอาชีพ เมื่อสังคมมีความต้องการนาฏยศิลป์มากขึ้นก็เป็นเหตุให้เกิดการพัฒนาเนื้อหา และรูปแบบการแสดง จึงเกิดนาฏยวรรณกรรม และการแสดงเป็นประเภทต่าง ๆ มากมายอาทิ โขนและละครประเภทต่าง ๆ มาเป็นลำดับ ความเจริญทางนาฏยศิลป์ดังกล่าวนี้ย่อมต้องอาศัยภูมิปัญญานาฏยศิลปินที่สามารถต่อยอดนาฏยศิลป์ให้แตกดอกออกผลจนสามารถสืบทอดมาถึงปัจจุบันและต่อไปในภายภาคหน้าอย่างไม่หยุดยั้ง กระบวนการสร้างสรรค์ที่นาฏยศิลปินทำให้เกิดความเจริญแก่วงการนาฏยศิลป์คือนาฏยประดิษฐ์ (CHOREOGRAPHY) ที่นาฏยศิลปินสร้างสรรค์ความแปลกใหม่ให้เกิดขึ้นในนาฏยจารีตของตนจนเมื่อผลงานใหม่นั้นงดงามเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป และรักษาสืบทอดไว้ จึงทำให้นาฏยศิลป์ไทยมีองค์ความรู้ด้านนาฏยประดิษฐ์อย่างมากมายแต่ความรู้ด้านนาฏยศิลป์ ซึ่งมีความเก่าแก่ควบคู่มากับสังคมไทยนั้นถ่ายทอดกันด้วยวาจา และการปฏิบัติไม่ค่อยมีการบันทึกศึกษาในเชิงวิทยาการ จึงทำให้ความรู้ต่าง ๆ กระจายขาดหาย หรือเสื่อมสูญไปกับตัวศิลปินผู้ล่วงลับ

งานนาฏยประดิษฐ์ในสังคมไทยก็ไม่แตกต่างจากงานแขนงอื่น ๆ กล่าวคือรูปแบบ กระบวนการคิดงานเกิดขึ้นและพัฒนาควบคู่กับสังคมไทยมาตั้งแต่ก่อนสมัยรัตนโกสินทร์หากแต่ขาดการศึกษารูปแบบเอกสารอย่างจริงจัง ทำให้ข้อมูลที่เป็นองค์ความรู้ตรงส่วนนี้ขาดหายไป ดังจะเห็นได้ว่าถ้าศึกษาประวัติศาสตร์และทฤษฎีนาฏยศิลป์จะพบว่างานนาฏยประดิษฐ์เป็นองค์ประกอบสำคัญมากส่วนหนึ่งในบรรดาองค์ความรู้นาฏยศิลป์ แต่เดิมงานนาฏยประดิษฐ์มีบทบาทและหน้าที่สำคัญในงานพิธีหลวงและพิธีราษฎร์ ต่อมาเห็นได้ชัดเจนในช่วงหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองในปี พ.ศ. 2475 งานนาฏยประดิษฐ์ลดบทบาทและหน้าที่ด้านพิธีกรรมลงบ้างตามความจำเป็นแต่กลับเพิ่มบทบาทและหน้าที่กระจายสู่มวลชนมากขึ้นกว่าเดิม ในรูปแบบการจัดเป็นระบบการศึกษาทำให้องค์ความรู้ด้านนี้กระจายสู่มวลชนโดยมิได้จำกัดเฉพาะในประเทศไทยเท่านั้น

แม้ว่าการศึกษางานนาฏยประดิษฐ์ จะจัดเข้าอยู่ในรูปแบบระบบการศึกษาแล้วก็ตาม ถึงกระนั้นก็ดีในระยะแรกการศึกษาในแง่มุมนี้ยังคงไม่เด่นชัดและน้ำหนักการให้ความสำคัญยังคงน้อยมาก จากหลักสูตรระดับปริญญาตรีของวิทยาลัยนาฏศิลป และมหาวิทยาลัยราชภัฏจะกำหนดให้งานนาฏยประดิษฐ์เป็นส่วนหนึ่งของเนื้อหารายวิชา เช่น ในมหาวิทยาลัยราชภัฏจัดความรู้ด้านงานนาฏยประดิษฐ์อยู่ในรายวิชาการจัดการแสดงนาฏศิลป์ หลักการสร้างละครและกิจกรรมการสร้างละคร ซึ่งผู้เรียนต้องเรียนรู้กระบวนการผลิตงานไปพร้อม ๆ กับกระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำด้วย ในระยะต่อมาการศึกษางานนาฏยประดิษฐ์มีความสำคัญถึงขนาดหยิบยก และเจาะลึกในส่วนกระบวนการคิดงานเป็นครั้งแรกที่ชัดเจน โดยหลักสูตรของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในระดับปริญญาตรีเริ่มเมื่อปี พ.ศ. 2531 กำหนดไว้ว่าก่อนที่ผู้เรียนจะจบการศึกษาปีสุดท้ายเพื่อนำเสนอผลงานในรายวิชางานโครงการนาฏยศิลป์ (SENIOR PROJECT IN DANCE) ผู้เรียนต้องผ่านรายวิชานาฏยประดิษฐ์ 1 (CHOREOGRAPHY I) และนาฏยประดิษฐ์ 2 (CHOREOGRAPHY II) ก่อนจึงจะมีสิทธิ์นำเสนอผลงานชิ้นสุดท้ายได้ และต่อมาในปี พ.ศ. 2535 ก็ได้เปิดหลักสูตรนาฏยศิลป์ไทยระดับปริญญาโท โดยกำหนดรายวิชาบังคับว่าผู้เรียนต้องศึกษารายวิชานาฏยประดิษฐ์ขั้นสูง (ADVANCE CHOREOGRAPHY) ซึ่งการนำเสนอหลักสูตรในแนวนี้ทำให้การศึกษางานนาฏยประดิษฐ์ได้รับความสนใจจากองค์กรที่เกี่ยวข้องทั้งภาครัฐ และเอกชนมากกว่าในอดีต

การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ของไทยตั้งแต่โบราณถึงปัจจุบัน มีผลงานที่ควรศึกษาหลายรูปแบบทั้งที่เป็นงานท้องถิ่นดั้งเดิมในแต่ละภาค ได้แก่ ฟ้อนเมืองในภาคเหนือ ฟ้อนผีฟ้าในภาคอีสาน รำแม่ศรีของภาคกลาง โนราในภาคใต้ ฯลฯ หรือผลงานที่ศิลปินในราชสำนัก และศิลปินจากภาครัฐและเอกชนสร้างขึ้น ได้แก่ การแสดงละครรำทุกประเภท การแสดงระบำในละคร

รำเดี่ยว และรำคู่ เป็นต้น สำหรับงานออกแบบที่มีแหล่งที่มาจากราชสำนักเป็นงานแบบหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญอย่างต่อเนื่องในสังคมไทย ตั้งแต่อดีตจวบจนปัจจุบัน นักออกแบบงานในแนวนี้เป็นบุคคลที่เคยได้รับความรู้และประสบการณ์การแสดงจากในวัง เมื่อได้มีโอกาสสร้างงานชิ้นใหม่งานแต่ละชิ้นก็ยังคงมีรากฐานมาจากงานราชสำนักของเดิม นักออกแบบกลุ่มนี้ที่ปรากฏในระยะแรกมีหลายท่าน แต่ที่สำคัญได้แก่ หม่อมครูต่วน หรือ ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก (พ.ศ. 2426-2499) ครูลมุล ยมะคุปต์ (พ.ศ. 2448-2526) ครูมัลลี คงประภัศร์ (พ.ศ. 2426-2514) ครูผัน โมรากุล (ไม่สามารถสืบค้นได้) ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี (พ.ศ. 2446-2543) ครูเฉลย ศุขะวณิช (พ.ศ. 2447-2544) ทุกท่านรับราชการอยู่ในสังกัดสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร แต่ละท่านได้สร้างสรรค์งานมากบ้างน้อยบ้างตามแต่โอกาส อาจกล่าวได้ว่านักนาฏยประดิษฐ์กลุ่มที่กล่าวมานี้เป็นกำลังสำคัญในการผลิตงานมากมาย นับตั้งแต่ก่อตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ เมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2477 ตามแนวคิดของเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี (สนั่น เทพหัสดิน ณ อยุธยา) รัฐมนตรีว่าการกระทรวงธรรมการในสมัยนั้น แล้วเปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนศิลปากรแผนกดุริยางค์ (พ.ศ. 2478) โรงเรียนสังคีตศิลป (พ.ศ. 2455) โรงเรียนนาฏศิลป (พ.ศ. 2486) และวิทยาลัยนาฏศิลป (พ.ศ. 2515-ปัจจุบัน) ตามลำดับแม้ว่าบางช่วงจะแยกบทบาทและหน้าที่ระหว่างศิลปิน และครูแต่ในทางปฏิบัตินักนาฏยประดิษฐ์ทั้ง 2 กลุ่มจะร่วมมือกันสร้างสรรค์งานมาโดยตลอดจากช่วงเริ่มตั้งโรงเรียนจนถึงปัจจุบันจะเห็นได้ว่านักนาฏยประดิษฐ์กลุ่มดังกล่าวเป็นกลุ่มที่ผูกขาดการสร้างสรรค์งานแบบหลวง และงานของนักนาฏยประดิษฐ์กลุ่มนี้มีอิทธิพลต่อนักนาฏยประดิษฐ์ภายนอกสังกัดกรมศิลปากร ในกรุงเทพมหานคร และเห็นได้ชัดเจนยิ่งขึ้นในช่วง พ.ศ. 2515-2535 เป็นยุคขยายการศึกษาไปสู่ส่วนภูมิภาค โดยมีการตั้งสาขาของวิทยาลัยนาฏศิลป ทำให้เกิดการแพร่กระจายงานแบบหลวงทั่วประเทศไทย โดยเฉพาะงานของท่านผู้หญิงแผ้วได้รับความนิยมอย่างมาก ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นศิลปินที่มีความชำนาญในการรำตัวพระเป็นอย่างสูงและมีความรอบรู้ทักษะตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง และตัวประกอบในละคร อีกทั้งมีผลงานนาฏยศิลป์หลายรูปแบบไม่เพียงเฉพาะการออกแบบท่ารำเท่านั้น หากแต่ยังมีบทบาททางนาฏศิลป์ไทยในหน้าที่อื่น ๆ อีกหลายประการ

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี (พ.ศ. 2446-2543) เป็นนาฏยศิลปินท่านหนึ่งที่ร่ำเรียนนาฏยศิลป์ฉบับหลวงมาแต่เยาว์วัยในวังสวนกุหลาบของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา (พ.ศ. 2454) และเมื่อท่านเข้ามารับราชการเป็นผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ในกรมศิลปากร (พ.ศ. 2491-2535) รวม 44 ปี อันเป็นช่วงเวลาที่ยาวนานท่านได้มีผลงานนาฏยประดิษฐ์ในส่วนที่ท่านคิดขึ้นคนเดียว หรือร่วมคิดกับผู้อื่น หรือปรับปรุงผลงานของผู้อื่นรวม

เท่าที่สืบค้นได้ 164 ชิ้น ในรูปของโขน ละครต่าง ๆ ระบำ และรำเดี่ยว นับว่าท่านผู้หญิงแผ้วมีคุณูปการแก่วงการนาฏยศิลป์ไทยเป็นอย่างยิ่ง ท่านได้รับการเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทย พ.ศ. 2528 และเกียรติยศอื่น ๆ จากสถาบันการศึกษาอีกหลายแห่ง ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของท่านได้นำไปใช้ในการสอน การแสดง และการศึกษาค้นคว้าอย่างมากมาย แต่ยังไม่มีผู้ใดได้ทำการศึกษาหลักการและวิธีการสร้างสรรค์ผลงานอันงดงามและตกทอดเป็นมรดกทางวัฒนการของท่าน ดังนั้นผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญและความจำเป็นเร่งด่วนในการศึกษาหลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ให้ปรากฏเพื่อเป็นประโยชน์แก่วงวิชาการนาฏยศิลป์ไทย สืบไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาประสบการณ์ด้านนาฏยศิลป์และผลงานนาฏยศิลป์ประเภทด้านต่าง ๆ ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

1.2.2 เพื่อศึกษารูปแบบและองค์ประกอบงานนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

1.2.3 เพื่อวิเคราะห์หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1.3.1 ศึกษาผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2491 - พ.ศ. 2535 ซึ่งประกอบด้วยผลงานสำคัญ 4 ประการ ได้แก่

1.3.1.1 ผลงานนาฏยประดิษฐ์

1.3.1.2 ผลงานนาฏยประดิษฐ์ร่วมกับบุคคลอื่น

1.3.1.3 ผลงานด้านการประพันธ์บทโขนและละครรำ

1.3.1.4 ผลงานในฐานะผู้อำนวยการฝึกซ้อม และผู้ให้คำปรึกษาการแสดง

1.3.2 การศึกษาภูมิหลังของท่านผู้หญิงแผ้วเกี่ยวกับคุณสมบัติได้แก่ ประสบการณ์การเรียน การแสดง การทำงาน การประดิษฐ์งาน เพื่อให้เห็นภาพโดยรวม

1.3.3 การศึกษา รวบรวม และเลือกวิเคราะห์งานนาฏยประดิษฐ์ในด้านรูปแบบและองค์ประกอบรวมทั้งวิเคราะห์แนวทางการประพันธ์บทละคร

1.3.4 การวิเคราะห์กระบวนการคิดงานเฉพาะประเภทงานนาฏยประดิษฐ์ จำนวน 11 ชุด

1.4. วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัย ใช้วิธีวิจัยเชิงบรรยายเพื่อวิเคราะห์คุณสมบัติเฉพาะตัวรูปแบบและองค์ประกอบของงานเพื่อนำไปสู่หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี โดยมีกระบวนการในการวิจัยตามลำดับ ดังนี้

1.4.1 การศึกษาคุณสมบัติเฉพาะตัวจากภูมิหลังทางประสบการณ์การเรียน การสอน การแสดง ของนักนาฏยประดิษฐ์ใช้วิธีวิจัยเอกสารและการสัมภาษณ์บุคคลในครอบครัว ผู้บริหาร และผู้ที่เคยร่วมงานกับท่าน

1.4.2 การศึกษาตัวงานในด้านรูปแบบและองค์ประกอบ ใช้วิธีวิจัยเอกสารและการสัมภาษณ์

1.4.3 การศึกษาหลักนาฏยประดิษฐ์ ใช้วิธีการสังเกตการแสดงจากวีดิโอและจากการแสดงจริงบนเวที รวมทั้งการสัมภาษณ์กลุ่มผู้แสดงที่เคยได้รับการถ่ายทอดจากท่านโดยตรง

1.5 นิยามศัพท์

นาฏยประดิษฐ์ในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุมปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือ ผู้ประดิษฐ์ท่ารำ แต่ในที่นี้ขอเสนอคำใหม่ว่านักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า CHOREOGRAPHY (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543: 211) และรวมถึงการศึกษางานนาฏยประดิษฐ์ที่ทำเพียงคนเดียวของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี 44 ชุดที่แบ่งเป็น 4 ประเภท ได้แก่ 1. การแสดงประกอบอุปกรณ์ 2. การแสดงในการเฉลิมฉลอง 3. การแสดงระบำมิตรไมตรี 4. การแสดงรำ และระบำในโขนและละคร โดยคัดเลือกงาน 11 ชุดมาวิเคราะห์ ลักษณะงานแบ่งเป็นระบำ 3 ชุด รำเดี่ยว 6 ชุด รำคู่ 2 ชุด

1.6 ผลที่คาดว่าจะได้รับ

1.6.1 ได้ทราบถึงหลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ซึ่งเป็นแนวคิดการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ของไทย ซึ่งเป็นแนวคิดอย่างไทย ให้ใช้เป็นแนวทางสำหรับนักนาฏย-ประดิษฐ์รุ่นหลังได้ศึกษา

1.6.2 เพื่อเป็นการเทิดเกียรติคุณ และเผยแพร่ผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ให้เป็นที่ประจักษ์ในสังคมไทย

1.6.3 ได้องค์ความรู้ใหม่ในงานวิจัย อันเป็นแนวทางในการส่งเสริมการวิจัยเกี่ยวกับงานนาฏยประดิษฐ์ไทย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในบทนี้ผู้วิจัยได้พยายามหาเอกสารที่เกี่ยวกับชีวิตและผลงานนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ซึ่งพบว่ามีน้อยมาก รวมทั้งการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์งาน ศึกษารูปแบบและแนวคิดของนักนาฏยประดิษฐ์ ดังนี้

2.1 ส่วนที่ 1 ชีวิตและผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

2.2 ส่วนที่ 2 แนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์งาน

2.3 ส่วนที่ 3 แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์รูปแบบนาฏยศิลป์

2.4 ส่วนที่ 4 แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการคิดงานของนักนาฏยประดิษฐ์

2.1 ส่วนที่ 1 ชีวิตและผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

ผู้วิจัยศึกษาชีวิตและผลงานจากหนังสือ 3 เล่ม ได้แก่ 1. เทิดเกียรติคุณท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี 15 เมษายน 2529 2. ที่ระลึกท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี 19 พฤศจิกายน 2543 3. ละครวังสวนกุหลาบ โดยกรมศิลปากร พ.ศ. 2543

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี จบการศึกษาวิชานาฏศิลป์จากโรงเรียนในวังสวนกุหลาบ โดยผู้วิจัยขอสรุปความสำคัญของวังสวนกุหลาบ ชีวิต และผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว จากหนังสือ 3 เล่ม ตามลำดับดังนี้

องค์ผู้ให้กำเนิดคณะละครวังสวนกุหลาบคือพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา เริ่มก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ. 2454 ถึง พ.ศ. 2462 รวมเวลา 8 ปี ลักษณะโรงละครเป็นเรือนไม้แบบโบราณ ประตูเข้าออกของผู้ชมอยู่ด้านข้าง ประตูหลังสำหรับตัวแสดงเข้าออกด้านหลังเป็นที่โล่งสำหรับแต่งตัว มีม่านบังตากั้นส่วนที่เป็นเวทีกับส่วนผู้ชม สิ้นสุดการเป็นวังในสมัยรัชกาลที่ 6 ปัจจุบันโรงละครถูกรื้อถอนไปหมด สถานที่ตั้งโรงละครวังสวนกุหลาบปัจจุบันคือบริเวณโรงเรียนราชวินิตรประถมและหอประชุมกองทัพบก

การที่วังสวนกุหลาบจัดฝึกละครขึ้นนั้น เกิดจากพระประสงค์ของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย เสด็จกลับจากการศึกษาจากประเทศอังกฤษเพื่อทรงร่วมพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวพระบรมชนกนาถ พ.ศ. 2454 และก่อนที่จะเสด็จกลับไปทรงศึกษาต่อได้ทูลขอสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาพระเชษฐาให้ทรงหัดละคร 4 ตัว (พระ นาง ยักษ์ ลิง) เพื่อเป็นตัวละครในวังของพระองค์ท่าน เหตุนี้ทางวังสวนกุหลาบจึงเปิดรับสมัครเด็กหญิงเข้ามาหัดเป็นละคร ปรากฏว่ามีผู้นำเด็กหญิงจำนวนประมาณ 150 คนมาสมัคร ทรงพระกรุณารับไว้ทั้งหมดและประทานที่อยู่ เบี้ยเลี้ยงคนละ 3 บาทต่อเดือน และโปรดให้อยู่ในความดูแลของคุณท้าวนารีวรคณารักษ์ (เจ้าจอมมารดาแจ่มในรัชกาลที่ 5) สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ทรงสนพระทัยในการฝึกหัดละครที่ตั้งขึ้นใหม่ โปรดฯ ให้จัดหาครูที่มีความสามารถเข้ามาสอน ครูแต่ละท่านสืบเชื้อสายมาแต่ละครหลวงรัชกาลที่ 2 ถึงละครเจ้าคุณมารดาเอมในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ขึ้นชื่อว่าแสดงตามแบบละครหลวง

ครูที่สอนประจำมีหม่อมครูนุ่ม นวรัตน์ ณ อยุธยา หม่อมครูอึ่ง หิสตะเสน หม่อมครูแย้ม (อิเหนา) คุณครูหงิม ท่านครูที่เข้ามาสอนประจำในวังสวนกุหลาบ ได้รับเงินเดือน เดือนละ 6 บาท เมื่อลูกศิษย์ได้เลื่อนเป็น 4 บาท ครูก็ได้เลื่อนขึ้นเป็น 12 บาท ได้รับเงินประทานให้จนกระทั่งย้ายไปอยู่วังเพ็ชรบูรณ์ในปี พ.ศ. 2462

ครูละครที่เข้ามาสอนเป็นพิเศษ คุณครูเหล่านี้ส่วนใหญ่เป็นพระมารดาของพระบรม ฯ มีความสามารถเป็นพิเศษ ทูลกระหม่อมเจ้าฟ้าอัษฎางค์จึงเชิญเข้ามาสอนหรือส่งตัวศิษย์ไปรับการถ่ายทอดที่วังของท่าน เช่น ท่านท้าววรจันทร์บรมธรรมิกภักดี นารีวรคณานุรักษา เจ้าจอมมารดาวาด ในรัชกาลที่ 4 เจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4 เจ้าจอมมารดาสาย ในรัชกาลที่ 5 เจ้าจอมละม้าย ในรัชกาลที่ 5 เจ้าจอมมารดาทับทิม ในรัชกาลที่ 5

เมื่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ทรงมอบให้คุณท้าวนารีวรคณารักษ์เปิดรับเด็กหญิงเข้ามาถวายตัว มีผู้นำเด็กหญิงมาถวายรวมแล้วได้ประมาณ 150 คน ข้าหลวงที่เข้ามาถวายตัวเป็นละครมีอายุแตกต่างกัน แบ่งออกเป็น 5 รุ่น ท่านผู้หญิงแผ้ว อยู่ในรุ่นรองอันดับสอง

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เกิดเมื่อวันที่ 25 ธันวาคม พ.ศ. 2446 มีนามเดิมว่าแผ้ว เมื่ออายุได้ 8 ปี บิดามารดาได้พาไปฝากเรียนกับอาจารย์ชาวต่างประเทศชื่อมิสโคล เป็นเวลาเดียวกับที่วังสวนกุหลาบตั้งโรงเรียนละครในวังขึ้น บิดามารดาจึงตัดสินใจให้บุตรสาวเรียนละครในวัง

สวนกุหลาบโดยมีท้าวนารีวรคณารักษ์ (แจ่ม ไกรฤกษ์) เป็นผู้ปกครองดูแล หลักสูตรของโรงเรียนประกอบด้วย การฝึกทักษะรำไทย วิชาการเรือน วิชาสามัญ ท่านได้เรียนภาษาฝรั่งเศสกับแม่ชีที่โรงเรียนพระหฤทัยชื่อ ซาเครอเกอร์ (SACRE COEUR) และเรียนภาษาอังกฤษกับคุณหญิงราชา รวมทั้งเรียนรู้มารยาททางสังคมจากคุณหญิงด้วย โดยเฉพาะการฝึกหัดนาฏยศิลป์ได้เรียนรำกับศิลปินผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่านในราชสำนัก ได้แก่ เจ้าจอมมารดาวาด เจ้าจอมมารดาเขียน เจ้าจอมมารดาทับทิม หม่อมครูแย้ม หม่อมครูอึ่ง เป็นต้น ท่านมีโอกาสแสดงถวายหน้าพระ ที่นั่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รวมทั้งได้รับคัดเลือกให้แสดงละครในเรื่องอิเหนาตอนดรสาแบหลาเป็นตัว นางดรสา การแสดงครั้งนี้ทำให้ท่านได้เป็นชายาในเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ ขณะนั้นท่านอายุประมาณ 15 ปี ตรงกับปี พ.ศ. 2461

ในขณะที่ดำรงตำแหน่งพระชายาท่านก็ยังฝึกหัดนาฏยศิลป์อย่างต่อเนื่อง โดยซ้อมรำบนตำหนักชั้นสองโดยมีครูท้วม ประสิทธิกุล (ต่อมาได้เป็นผู้เชี่ยวชาญคีตศิลป์ไทยของสถาบันนาฏดุริยางค์ศิลป ปัจจุบันถึงแก่กรรม) เป็นคนขับร้องละครประกอบการรำเป็นประจำ

ในปี พ.ศ. 2471 เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ เสด็จทิวงคต ขณะนั้นท่านอายุได้ 25 ปี จึงย้ายออกจากวังมาอยู่ตำหนักไทยตรงข้ามกับวังสวนกุหลาบ ต่อมาท่านได้นำตราสะใภ้หลวงถวายคืนพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและกราบถวายบังคมลาออกจากตำแหน่งพระชายา ต่อมาได้สมรสกับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี (ม.ร.ว.ตัน สนิทวงศ์) และได้ติดตามสามีซึ่งเป็นทูตทหารไปประจำต่างประเทศนานกว่า 10 ปี ประเทศที่ไปพำนักได้แก่อังกฤษ ฝรั่งเศส เยอรมัน อิตาลี เบลเยียม และปอร์ตุเกส เป็นระยะเวลาที่เกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อสิ้นสุดสงคราม ครอบครัวของท่านผู้หญิงแผ้วก็ย้ายกลับประเทศไทย

ต่อมา พ.ศ. 2491 นายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากร ขณะนั้นได้เชิญท่านผู้หญิงแผ้วเข้ารับราชการที่สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ (กองการสังคีต) กรมศิลปากร ขณะนั้นท่านอายุได้ 45 ปี ระยะแรกรับเชิญเป็นที่ปรึกษา พ.ศ. 2496 จึงได้รับเงินเดือน ในขณะรับราชการนอกจากเป็นผู้อำนวยการแสดง ผู้อำนวยการฝึกซ้อม ผู้ประพันธ์และเรียบเรียงบทโขนและบทละครบางตอนแล้ว ท่านผู้หญิงแผ้วยังมีความเชี่ยวชาญพิเศษในการประดิษฐ์ลีลาท่ารำได้เหมาะสมกับยุคสมัย บทบาทท่ารำที่ท่านผู้หญิงแผ้วประดิษฐ์ขึ้นมีมากมายประเภทระบำ เช่น ระบำกวาง ระบำปลา ระบำบันเทิงกาสร (ระบำควาย) ระบำม้า ระบำกุญชรเกษม (ระบำช้าง) ระบำเริงอรุณ (ระบำผีเสื้อ) ระบำนาค ระบำเงือก ระบำนกเขา ระบำมยุราภิรมย์ (ระบำนกยูง) ระบำหงส์เหิร ระบำครุฑ (แบบผู้หญิงแสดง) ระบำทวน ระบำวีรชัยทหารพระสุธน ระบำกินรีร่อน ระบำไกรลาสสำเริง ระบำเทพบันเทิง ระบำแขก ระบำเงาะ ระบำดอกบัว ระบำวิชนี ระบำโบราณคดีชุดสุโขทัย ระบำจีน-ไทยไมตรี เป็นต้น

ประเภทรำ ท่ารำของอิเหนา ตอนจากถ้ำและตัดดอกไม้ฉายกริช ท่ารำของนางมโนห์รา ตอนบูชายัญ รำสีนวนออกเพลงอาหนู รำฉุยฉายฮเนา เป็นต้น

ประเภทฟ้อน เช่น ฟ้อนมาลัย ฟ้อนดวงเดือน ฟ้อนรัก ฟ้อนจันทราพาฝัน เป็นต้น

บทละครในเรื่องอิเหนา ตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหา ตอนลมหอบ ตอนอุณากรรณชนไก่ ตอนบุษบาชมศาล ตอนหย้าหรันลักนางเกนหลง เป็นต้น

บทละครนอกเรื่อง ไกรทอง ตอนที่ 1 ตะเภาแก้วตะเภาทอง และบริวารไปเล่นน้ำ ตอนที่ 2 ไกรทองตามวิมาลากลับถ้ำ

บทโขน เรื่อง รามเกียรติ์ชุดปราบกากสูร ชุดนางลอย ชุดปราบบรรลัยกัลป์

จากผลงานและความรู้ความสามารถของท่าน ทำให้ท่านได้รับเลือกให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง พ.ศ. 2528

จากการที่ผู้วิจัยสรุปชีวิต และผลงานของท่านผู้หญิงแผ้วจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ในการแบ่งช่วงชีวิตของท่านและศึกษาผลงานเพื่อนำไปสู่การวิเคราะห์กลวิธีการสร้างสรรค์งานของท่านต่อไป

2.2 ส่วนที่ 2 แนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์งาน

อารี สุทธิพันธุ์ (2532: 178-181) กล่าวถึงกระบวนการในการสร้างสรรค์งานไว้ว่า

การสร้างให้เกิดเป็นสิ่งใหม่หรือของใหม่นั้น มีหลักในการสร้างสรรค์ที่สำคัญ 3 ประการ หรือจะเรียกว่ากระบวนในการสร้างสรรค์ก็ได้ คือ

"1. การสลับให้ต่างไปจากที่เคยเห็น (misplacing)

2. การสร้างความคิดให้สับสน (ambiguity)

3. การปรุงแต่งดัดแปลงใหม่ (adjustable)

1. การสลับให้ต่างไปจากที่เคยเห็น

มีข้อปลีกย่อยต่าง ๆ อีกคือ

1) การสลับให้ผิดตำแหน่งที่เคยเห็นมาก่อน เราเคยเห็นนิสิตนักศึกษากลัดเข็มวิทยาลัยด้านซ้ายเป็นตำแหน่งที่ทุกคนกลัดกันเสมอ แต่บางคนอาจจะเลื่อนให้สูงขึ้นหรือกลัดที่กระเป๋าเสื้อหรือคอเสื้อแทน ซึ่งแสดงว่าเป็นการสร้างสรรค์ให้ผิดตำแหน่ง หรือเส้นบนศีรษะที่เรียกว่าแสกผม เราอาจจะย้ายแสกไปทางขวา ทางซ้าย หรือตรงกลางเปลี่ยนไปเสมอ ๆ ทุกอาทิตย์ก็ได้ แสดงว่าเราพยายามสร้างสรรค์ให้มีใบหน้าแปลก ๆ อยู่เสมอ

2) การสลับให้มีรูปร่างหรือรูปทรงต่างไปจากเดิม เช่น ขยายบางส่วนให้โตขึ้น บางส่วนให้กว้างใหญ่ขึ้น และทำให้บางส่วนเล็กลง การสลับขนาดและรูปร่างนี้ เราจะพบเห็นอยู่ทั่วไป ทั้งนี้ก็ถือว่าเป็นกระบวนการสร้างสรรค์อย่างหนึ่ง

3) การสลับให้มีสีสันแตกต่างไปจากที่เคยเห็นกันมาแล้ว ซึ่งก็ทำให้แปลกต่อผู้พบเห็นหรือผู้ที่ไม่เคยเห็นมาก่อนได้การที่สลับให้มีสีสันต่างไปนี้ เกี่ยวข้องกับแสงและเงาด้วยเพราะว่าสีมีความสัมพันธ์กับแสดง ซึ่งหมายถึงว่า สีก็คือลักษณะความเข้มของแสงที่ปรากฏแก่ตาเรานั่นเอง สิ่งที่เราเห็นแปลกไปเพราะสีและแสงเงานี้ ศิลปินแต่ละคนอาจดัดแปลงต่าง ๆ กัน เช่น ให้รูปร่างสว่างตัดกับเงามืดด้านหลัง หรือให้สีสดตัดกับสีเข้มหรือแก่ก็ได้

4) การสลับให้เกิดผลประโยชน์ใช้สอยต่างออกไปจากที่เคยพบเห็นเคยทราบมาก่อน เราคงทราบแล้วว่า อิฐมีประโยชน์สำหรับก่อผนังโบกปูน แต่ถ้าเรานำเอาอิฐมาขัดมันสลักชื่อเราลงไป แล้วมอบให้เป็นของขวัญปีใหม่ อิฐแผ่นนั้นก็จะมีหน้าที่สำหรับทับกระดาษไปได้

การสลับมีประโยชน์ได้มากมายหลายประการ เป็นความคิดสร้างสรรค์อย่างหนึ่งที่จำเป็นมาก อย่างไรก็ดี การสลับกันทั้ง 4 ประการนี้ เป็นกระบวนความคิดสร้างสรรค์ที่มักจะทำให้ผู้ชมรูปเขียนหรือภาพปั้น มักฉงนอยู่เสมอเนื่องจากไม่คุ้นหรือไม่เคยคาดคิดมาก่อน

2. **การสร้างความคิดให้สับสน**

กระบวนการสร้างสรรค์ประการที่สองก็คือ พยายามให้ผู้ชมได้ใช้ความคิดและการสังเกตต่อเรื่องราวที่ตนเห็นซึ่งอาจจะดำเนินได้ดังนี้

1) การดำเนินเรื่องแล้วขมวดปมให้คิด ว่าควรจะเป็นอย่างนั้นหรืออย่างนี้ อาจสอดแทรกความตลกขบขันปนเป็นตอน ๆ กลับเนื้อเรื่องใหม่จากที่เคยเห็นมา หรือเคยแสดงมาก่อน ๆ ตัวอย่างเช่น เรื่องที่เคยทราบกันว่าเป็นเรื่องเศร้าและผู้แสดงทำให้กลายเป็นเรื่องตลกขบขันเป็นต้น

2) การเน้นส่วนที่เห็นว่าไม่สำคัญให้เด่นขึ้น

3) การผูกเรื่องใหม่ให้เห็นว่า มันอาจจะเป็นไปได้หรือมันน่าจะเป็นไปได้

การสร้างความคิดให้สับสนเกี่ยวกับเรื่องราวที่เห็นทั้ง 3 ประการนี้ มีส่วนที่แสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ของศิลปิน และผู้สร้างสรรค์งานศิลปะเป็นอย่างยิ่ง

3. **การปรุงแต่งดัดแปลงใหม่**

กระบวนการอีกอย่างหนึ่งของความคิดสร้างสรรค์ก็คือ การที่รู้จักดัดแปลงของเดิมที่มีอยู่แล้วให้ใหม่ขึ้น แปลกไปจากเดิม ซึ่งมีวิธีการต่าง ๆ คือ

1) การทำให้ใหม่โดยปรับปรุงของเดิมจากความคิดเดิม การเปลี่ยนแปลงฐานะเดิมให้ดีขึ้น ก็ถือว่าเป็นกระบวนความคิดสร้างสรรค์เหมือนกัน

2) การปรับให้เหมาะสมกับเวลาและบริเวณว่าง (time & space) ตัวอย่างเช่น ในการแสดงละคร การที่ย่นเวลาให้เร็วจัดฉากให้เหมาะสมกับเศรษฐกิจ ฯลฯ เหล่านี้ถือเป็นกระบวนความคิดสร้างสรรค์ทั้งสิ้น

กระบวนความคิดสร้างสรรค์ทั้ง 3 ประการ ดังกล่าวคือการสลับที่ การสร้างความคิดสับสนและการปรุงแต่งเป็นเหตุที่สำคัญในวิธีการสร้างศิลปกรรมทุกชนิด ทุกแขนงศิลปกรรมถ้าไม่มีการเปลี่ยนแปลงและไม่มีคนเข้ามีส่วนร่วมด้วยจะเรียกว่าเป็นศิลปกรรมที่สมบูรณ์ไม่ได้ ดังนั้นการเปลี่ยนแปลงศิลปกรรมทุก ๆ อย่างทุกระดับ จำต้องยึดถือลักษณะสำคัญ 3 ประการ คือ

1) ความกว้างขวางในรูปทรงและเรื่องราว หรือความหลากหลาย

2) ความคิดแรกเริ่มเป็นของตนเอง หรือความเป็นต้นแบบ

3) ความเหมาะสมสามารถดัดแปลงแก้ไขให้ดีได้

ความคิดสร้างสรรค์ดังได้กล่าวมานี้เกิดจากเหตุที่ผู้ชมศิลปกรรมไม่สามารถเข้าใจร่วมชื่นชมด้วยได้ และก็เป็นที่หวังว่าถ้าท่านผู้ชมพยายามทำความเข้าใจและขยายความเข้าใจให้กว้างขจัดความหลงต่าง ๆ พิจารณากระบวนการสร้างสรรค์และพยายามคิดทำความเข้าใจให้ดีแล้ว การแสดงศิลปกรรมแต่ละแห่งแต่ละครั้ง ก็จะช่วยประเทืองปัญญาเสริมสร้างความเข้าใจ เพิ่มความสังเกตและเสริมสร้างสุนทรียภาพให้เกิดแก่ตนเองได้อย่างไม่คิดที่จะประเมินค่าของความรู้สึกต่อสังคมแต่อย่างใด"

อารี สุทธิพันธุ์ (2532: 108-109) อธิบายประเภทของความคิดสร้างสรรค์ ไว้ดังนี้

"ประเภทของความคิดสร้างสรรค์ แบ่งออกเป็นประเภทใหญ่ ๆ ได้ 3 ประเภท คือ

1. ความคิดสร้างสรรค์ทางความคิด (creative in thinking)
2. ความคิดสร้างสรรค์ทางความงาม (creative in beauty)
3. ความคิดสร้างสรรค์ทางประโยชน์ใช้สอย (creative in function)

ความคิดสร้างสรรค์ทางความคิด หมายถึง การที่บุคคลพยายามคิดหาแนวทางต่าง ๆ ซึ่งเรื่องของความคิดที่บางท่านเสนอแนะว่า ความคิดมีลักษณะต่าง ๆ กัน 3 ประเภท คือ

1. ความคิดภายใน (insight thinking)
2. ความคิดตามลำดับ (sequential thinking)
3. ความคิดพลิกแพลง (strategic thinking)

ความคิดทั้ง 3 ประเภท เป็นส่วนหนึ่งของความคิดสร้างสรรค์นั่นเอง

ความคิดสร้างสรรค์ทางความงาม หมายถึง การสร้างความงามใหม่ แปลกไปจากเดิม เช่น การสลับสีเสื้อผ้า การออกแบบลวดลายเสื้อผ้า หรือออกแบบตกแต่งเพื่อความงามอื่น ๆ รวมถึงการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ด้วย

ความคิดสร้างสรรค์ทางประโยชน์ ได้แก่ ความพยายามที่จะใช้สิ่งของที่มีประโยชน์อยู่แล้ว ทำประโยชน์อื่น ๆ นอกเหนือจากที่รู้จักกัน เช่น การนำเอาเครื่องเรือหางยาวมาทำเป็นเครื่องสูบน้ำ หรือนำเอาผ้าขาวม้าไปใช้แทนยางในรถจักรยานหรือยางในลูกบอลเล่นแก้ขัด เป็นต้น

อย่างไรก็ตามเรื่องประเภทของความคิดสร้างสรรค์และเนื้อหาของความคิดสร้างสรรค์ ในประเด็นที่สำคัญ ๆ ดังกล่าวมานี้ก็พอสรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นความคิดที่ช่วยส่งเสริมให้ความเป็นอยู่ของมนุษย์ดีขึ้น ช่วยให้มีผลิตผลใหม่ ๆ ตราบใดที่มนุษย์ใช้ความคิดสร้างสรรค์ตราบนั้นความก้าวหน้าในชีวิตก็จะดำเนินต่อไปอย่างไม่หยุดยั้ง"

จากหนังสือจิตวิทยาการศึกษา (ปรียาพร วงศ์อนุตรโรจน์, 2546: 170-172) ได้อธิบายความหมายของความคิดสร้างสรรค์ โดยการยกตัวอย่างความหมายที่นักการศึกษาและนักจิตวิทยาได้อธิบายไว้ดังนี้

"ความคิดสร้างสรรค์ (Creative Thinking) ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีเกี่ยวกับวิวัฒนาการใหม่ ๆ สิ่งประดิษฐ์ใหม่ และการออกแบบสิ่งใหม่นั้น เป็นเรื่องที่น่าศึกษาถึงวิธีการแก้ปัญหา และได้ความรู้นั้นมาอย่างไร สิ่งที่น่าคิดในการแก้ปัญหาเพื่อจะได้สิ่งประดิษฐ์ใหม่การค้นพบกฎเกณฑ์ และการแก้ปัญหาแนวใหม่ การออกแบบทางศิลปะและการดนตรีเหล่านี้ต้องอาศัยกระบวนการคิดที่เป็นความคิดสร้างสรรค์"

นักการศึกษาและนักจิตวิทยา ได้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ ดังนี้

กิลฟอร์ด (Guilford 1950) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นสมรรถภาพทางสมองที่คิดได้หลายทาง (Divergent Thinking) เป็นความคิดที่หลั่งไหลออกไปหลายทิศทางไม่ซ้ำกัน ซึ่งประกอบด้วยความคล่องในการคิด (Fluency) ความยืดหยุ่น (Flexibility) และความเป็นตัวของตัวเอง

เวสคอทและสมิท (Wesott and Smith 1963) อธิบายว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการทางสมอง ที่รวมการดึงประสบการณ์เดิมของแต่ละคนออกมา แล้วนำมาจัดให้อยู่ใน

รูปใหม่ การจัดรูปใหม่ของความคิดนี้เป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละคน ไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งใหม่ระดับโลกก็ได้

ทอรานซ์ (Torrance 1969) ได้กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์จะมีลักษณะเป็นผลงาน ดังนี้

1. ผลงานที่ริเริ่มโดยไม่มีตัวแบบหรือหุ่นให้ เช่น การวาดภาพของจิตรกร หรือการแต่งเพลงหรือคำประพันธ์
2. งานที่แสดงออกอย่างมีกฎเกณฑ์ทั้งทางวิทยาศาสตร์และศิลปะ
3. งานที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดยอาศัยสิ่งประกอบพื้นฐานที่มีอยู่
4. งานที่นำเอาความคิดของผู้อื่นมาดัดแปลง หรือปรับปรุงให้ดีขึ้นโดยชี้ให้เห็นความแตกต่างอย่างชัดเจน
5. งานใหม่ที่ยังไม่มีผู้ใดคิดถึงหรือค้นพบมาก่อนเลย เช่น การส่งยานอวกาศ

จากลักษณะความคิดสร้างสรรค์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่านักนาฏยประดิษฐ์จัดว่าเป็นบุคคลที่ต้องมีความคิดสร้างสรรค์เหมือนกับนักประดิษฐ์สาขาอื่น ๆ ดังนี้

1. มีความคิดอย่างเป็นระบบ
2. คิดประยุกต์จากงานเดิมได้หลายทาง
3. มีความคิดริเริ่มสิ่งใหม่ ๆ ให้แปลกไปจากเดิม

2.3 ส่วนที่ 3 แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์รูปแบบนาฏยศิลป์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543: 216-218) ได้กล่าวถึงแนวทางหลัก ๆ ในการกำหนดรูปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่ ได้ 4 แนว คือ

1 กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต
2. กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต
3. กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม
4. กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีต

ผู้วิจัยสรุปได้ ดังนี้

1. **การกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต**

นักนาฏยประดิษฐ์ทั่วไปนิยมสร้างสรรค์ผลงานในแนวนี้ เพราะมีกฎเกณฑ์เน้นการนำท่ารำฉบับหลวงมาใช้การประดิษฐ์นาฏยศิลป์ เช่นนี้มีให้เห็นทั่วไปในงานมงคลต่าง ๆ เช่น การรำอวยพร เป็นต้น

2. **กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต**

นักนาฏยประดิษฐ์ที่มุ่งแหวกแนวออกไปจากจารีตเดิม โดยการนำเอาจารีตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกัน เช่น การผสมรำไทยกับบัลเล่ต์ การผสมรำไทยกับคอนเทมปอรารี่ด๊านซ์ การฟ้อนอีสานกับการรำของญี่ปุ่น เป็นต้น

3. **กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม**

การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้ มักอาศัยเพียงเอกลักษณ์ หรือลักษณะเด่น เป็นหลัก นอกนั้นก็บุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ ๆ มาใช้ในการออกแบบ เพื่อให้ผลงานดูแปลกใหม่ทันสมัย เช่น การที่นักนาฏยประดิษฐ์ชาวเอเชียนำเอาท่ามวยพื้นเมืองที่เรียกว่า ซีลัต มาแปลงเป็นระบำสมัยใหม่ โดยการนำเอาท่ายืนเปิดเหลี่ยม ท่าชก ท่าปิดป้อง มาเป็นหลักแล้วเสริมท่าต่าง ๆ เข้าไปให้ได้ความหมายใหม่ตามที่ตนต้องการ แต่ก็จะปรับให้ดูกลมกลืนกับนาฏยจารีตเดิมเพื่อความมีเอกภาพโดยที่ผลงานใหม่มีความต่อเนื่องกับอดีต

4. **กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีตเดิม**

นักนาฏยประดิษฐ์ในปัจจุบันได้พยายามค้นคว้าหารูปแบบนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ โดยไม่นำเอาอดีตมาปะปน เพราะการนำสมบัติทางวัฒนธรรมของอดีตมาใช้ในผลงานก็อาจไม่สะท้อนความเป็นศิลปะปัจจุบันได้ดีพอ ตัวอย่างเช่น บูโต ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์สมัยใหม่ของญี่ เป็นต้น

ผู้วิจัยศึกษารูปแบบทั้ง 4 แนวมาใช้เป็นแนวทางในการสรุปผลงานนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เพราะงานนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้วขณะที่รับราชการ ในกองการสังคีตเป็นงานที่ผู้วิจัยจำแนกผลงานของท่านออกเป็น 2 รูปแบบ คือ 1. การกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต เช่น ระบำดอกบัวไทย เป็นต้น และ 2. กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต ได้แก่ ระบำหงส์เหิร ผสมผสานระหว่างจารีตไทย และตะวันตก ระบำจีนไทยไมตรี ผสมผสานระหว่างจารีตไทย และตะวันออก คือ จีน ลักษณะนี้พบในรำตัวเอกในละครอีกด้วยคือตรวจพลพระเจ้าปะดุงเป็นลักษณะงานที่ผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์สกุลไทย และตะวันออก (พม่า) อีกแบบหนึ่ง นอกจากนี้ยังพบงานที่ผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์สกุลหลวงและท้องถิ่นคือระบำชาวนา

2.4 ส่วนที่ 4 แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการคิดงานของนักนาฏยประดิษฐ์

JACQUELINE M. SMITH (สุพรรณี บุญเพ็ง, ผู้แปลและเรียบเรียง, 2541: 22 - 25) ยังกล่าวถึงการเคลื่อนไหวท่าเต้นของกลุ่มนักแสดงที่สัมพันธ์กับเวลาว่า

"เมื่อผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นคิดถึงเรื่องจำนวนนักเต้นรำและการจัดวางรูปร่างของกลุ่มแล้ว ยังต้องตัดสินใจว่าจะประสานเนื้อหาการเคลื่อนไหวสำหรับกลุ่มอย่างไร อาจจะให้กลุ่มแสดงแรงบันดาลใจ (Motif) อย่างพร้อมเพรียงกันแล้วอาศัยการแสดงซ้ำและพัฒนาการช่วยให้ความหมายชัดเจนขึ้น

การแสดงเป็นกลุ่ม สามารถใช้การแสดงซ้ำผ่านทางการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงได้เหมือนกับการแสดงเดี่ยว ลักษณะสำคัญของการแสดงคู่ หรือแสดงเป็นกลุ่มคือสามารถแสดงพัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงเนื้อหาการเคลื่อนไหวในเวลาเดียวกันได้ อาทิ ผู้ใดผู้หนึ่งหรือกลุ่มเล็กๆ แสดงโดยใช้ด้านข้างของร่างกาย หรือส่วนที่ต่างกันของร่างกาย หรือสมาชิกบางคนเพิ่มการแสดงอย่างอื่น อาทิ หมุน หรือเคลื่อนที่ เข้าไปในแรงบันดาลใจ (Motif) การนำเสนอการประสานการแสดงของกลุ่มที่น่าสนใจ สามารถทำได้ด้วยวิธีดังต่อไปนี้

1. การนำเสนอในหัวข้อทางด้านเวลา

<u>การแสดงตัวอย่างพร้อมเพรียงกัน</u> (UNISON)	<u>การแสดงอย่างเป็นลำดับ</u> (CANNON)
1. แสดงความพร้อมเพรียงในเวลาเดียวกัน (Simultaneous unison)	แสดงความพร้อมเพรียงอย่างเป็นลำดับ (Successive unison)
2. แสดงการประกอบกันในเวลาเดียวกัน (Simultaneous complementary)	แสดงการประกอบกันอย่างเป็นลำดับ (Successive complementary)
3. แสดงความขัดแย้งในเวลาเดียวกัน (Simultaneous contrast)	แสดงความขัดแย้งอย่างเป็นลำดับ (Successive contrast)
4. แสดงภาพด้านหลังและภาพด้านหน้าในเวลาเดียวกัน (Simultaneous background and for ground)	แสดงภาพด้านหลังและภาพด้านหน้าอย่างเป็นลำดับ (Successive background and for ground)

2. **การแสดงตัวอย่างพร้อมเพรียงกัน** (Unison)

In unison หมายความว่าการเคลื่อนไหวของการเต้นรำที่เกิดขึ้นในกลุ่มในเวลาเดียวกัน สามารถนำเสนอการแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน (Unison) ได้ 4 วิธี ได้แก่

1. แสดงความพร้อมเพรียงในเวลาเดียวกัน (Simultaneous unison) คือ ทุกคนในกลุ่มกระทำสิ่งเดียวกันในเวลาเดียวกัน เป็นการเสริมแรงบันดาลใจ (Motif) เนื่องจากจำนวนการใช้นักเต้นรำประมาณ 12 คน ย่อมทำให้การสื่อสารที่มีพลังมากกว่า 2 หรือ 3 คน ความพร้อมเพรียง (unison) แบบนี้เป็นประโยชน์โดยใช้ในการเริ่มแสดงแรงบันดาลใจ (Motif) สู่ผู้ชม สามารถเข้าใจได้อย่างรวดเร็ว แล้วค่อยเพิ่มพัฒนาการของการแสดงในกลุ่ม โดยทั่วไปผู้ประดิษฐ์ท่าเต้น อาจใช้นักเต้นรำทั้งหมดในการสร้างจุดที่เด่นที่สุด (climax) ของการแสดงแต่การใช้การแสดงความพร้อมเพรียงในเวลาเดียวกัน (Simultaneous unison) โดยให้นักเต้นรำครึ่งหนึ่งของกลุ่มเน้นการแสดงของร่างกายด้านหนึ่งในขณะที่นักเต้นรำอีกครึ่งเน้นอีกด้านหนึ่งก็สามารถสร้างภาพที่น่าสนใจได้เช่นกัน

2. แสดงการประกอบกันในเวลาเดียวกัน (Simultaneous complementary) คือ การเคลื่อนไหวของกลุ่มเกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน แต่ใช้ส่วนของร่างกายในการเคลื่อนไหวไม่เหมือนกัน คำว่า to complement หมายความว่า เพิ่มออกไป หรือ ทำบางสิ่งบางอย่างมากขึ้น ซึ่งทางด้านการเต้นรำ หมายความว่า ในขณะที่ส่วนหนึ่งของกลุ่มแสดง แรงบันดาลใจ (Motif) พื้นฐานส่วนอื่น ๆ ในกลุ่มก็ใช้พัฒนาการแสดงประกอบเข้าด้วยกัน สามารถทำได้โดยเน้นส่วนต่าง ๆ กันของร่างกาย แสดงต่างระดับ, แสดงต่างทิศทาง, การใช้พื้นที่ต่างกัน หรือโดยการเปลี่ยนองค์ประกอบของแรงบันดาลใจ (Motif) เล็กน้อย ซึ่งจะทำให้เกิดการแสดงซ้ำอย่างพร้อมเพรียงที่น่าพอใจสร้างภาพการสื่อสารของการใช้วิธีเน้นที่ซ้ำๆ กัน

3. แสดงความขัดแย้งในเวลาเดียวกัน (Simultaneous contrast) คือ ทุกการเคลื่อนไหวของกลุ่มเกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน โดยที่มีกลุ่มเล็ก ๆ ภายในกลุ่มทั้งหมดแสดงรูปแบบการเคลื่อนไหวที่ต่างไป อาทิ นักเต้นรำกลุ่มเล็ก ๆ แสดงท่าทางของแขนอย่างช้า ๆ ในขณะที่ส่วนที่เหลือแสดงรูปแบบท่าที่ใช้เท้าอย่างหนักแน่นรวดเร็ว อาจใช้ในการนำเสนอแรงบันดาลใจ (Motif) ใหม่ที่ขัดแย้งกับของเดิมเข้าไปในการแสดง ในขณะที่การแสดงช่วงแรกยังคงปรากฏอยู่ การเคลื่อนไหวที่แตกต่างในกลุ่มอาจใช้เป็นจุดเด่นสำหรับเนื้อหาในเชิงการละคร ตัวอย่างนี้ใช้ได้ดีในการนำเสนอเนื้อหาที่ขัดแย้ง แต่ไม่สามารถใช้ได้นาน เนื่องจากเป็นการทำให้ผู้ชมรับสองเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน

4. แสดงภาพด้านหลังและภาพด้านหน้าในเวลาเดียวกัน (Simultaneous background and for ground) ได้แก่ลักษณะที่ส่วนหนึ่งในกลุ่มแสดงบทหลัก ในขณะที่ส่วนที่เหลือในกลุ่มการ

เคลื่อนไหวเสมือนภาพด้านหลัง (background) ที่คอยสนับสนุนส่วนที่สำคัญหลัก นักเต้นรำที่แสดงอยู่ในส่วนที่เป็นภาพด้านหลังต้องแสดง motif บางส่วนซ้ำกันอย่างสม่ำเสมอ และส่วนที่อยู่ด้านหน้า (foreground) แสดงแรงบันดาลใจ (Motif) ทั้งหมด หรือ ส่วนที่แสดงเป็นภาพด้านหลังอาจเคลื่อนไหวช้ามาก ๆ เพื่อให้ความรู้สึกเหมือนกับเป็นผืนผ้าด้านหลังที่เคลื่อนไหวได้คอยช่วยเสริมแรงบันดาลใจ (Motif) หลัก

3. **การแสดงอย่างเป็นลำดับ** (cannon)

In cannon หมายความว่า ในช่วงเวลาหนึ่งมีส่วนหนึ่งแสดงตามอีกส่วนหนึ่งเวลาส่วนที่หนึ่งของกลุ่มใช้นำหน้าอีกส่วนหนึ่งสมารถเปลี่ยนแปลงได้ อาทิ กลุ่มหนึ่งเริ่มเคลื่อนไหวแล้วอีกกลุ่มหนึ่งเคลื่อนไหวเหมือนกันหลังจากกลุ่มแรกช่วงเวลาหนึ่ง หรือหลังจากที่กลุ่มแรกแสดงการเคลื่อนไหวนั้นจบแล้ว กลุ่มต่อ ๆ มาสามารถเข้ามาแสดงในช่วงเวลาใดในระหว่าง หรือหลังจากการแสดงช่วงแรกเสร็จสิ้นแล้วก็ได้ลำดับของ การแสดงอย่างเป็นลำดับ (cannon) สามารถเริ่มจากการแสดงโดยบุคคลเดียวแล้วเพิ่มจำนวนขึ้น หรือ เริ่มจากแสดงโดยใช้คนมากๆ แล้วลดจำนวนลง

การแสดงอย่างเป็นลำดับ (cannon) อย่างต่อเนื่องทำให้เกิดผลกระทบเป็นลำดับซึ่งเป็นลักษณะที่ดีของกลุ่มเต้นรำเมื่อนักเต้นรำนำมาใช้ในการแสดง การใช้การแสดงอย่างเป็นลำดับของการเคลื่อนไหวอย่างเดียวตามด้วย การแสดงอย่างเป็นลำดับของการเคลื่อนไหวเป็นชุดก็สามารถเพิ่มความน่าสนใจทางด้านการใช้เวลาของการเต้นรำแบบเป็นกลุ่ม

1. แสดงความพร้อมเพรียงอย่างเป็นลำดับ (Successive unison) คือการที่กลุ่มแสดงการเคลื่อนไหวเหมือนกันแต่แสดงต่อกันเป็นลำดับ (in cannon) ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้น อาจใช้การกล่าวแรงบันดาลใจ (Motif) ซ้ำกันโดยการใช้กลุ่มเล็ก ๆ ส่วนหนึ่งแสดงซ้ำทันทีหลังจากที่กลุ่มนักเต้นรำทั้งหมดแสดงจบ หรืออาจจะให้แรงบันดาลใจ (Motif) สั้น ๆ ซ้ำเป็นวงรอบเหมือนการเดินแฟชั่น นักเต้นรำแต่ละคนในกลุ่มแสดงเนื้อหาการเคลื่อนไหวเหมือนกัน และหมุนต่อกันเป็นช่วง ๆ

2. การแสดงประกอบกันอย่างเป็นลำดับ (Successive complementary) เป็นลักษณะการแสดงที่การเคลื่อนไหวของกลุ่มเปรียบเสมือนคำถามและคำตอบเมื่อมีส่วนหนึ่งของกลุ่มแสดงบางสิ่งออกมา ก็จะมีส่วนอื่นในกลุ่มแสดงการเคลื่อนไหวที่ประกอบขึ้นเป็นการตอบรับ การตอบนี้ควรอยู่ในช่วงเวลาที่คาบเกี่ยว หรือ หลังจากการแสดงของชุดแรก

3. แสดงความขัดแย้งอย่างเป็นลำดับ (Successive contrast) คือการแสดงที่กลุ่มแสดงการเคลื่อนไหวที่ขัดแย้งกันทีละคน หรือในช่วงที่คาบเกี่ยวกัน ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นอาจให้นักเต้นรำสองกลุ่มแสดงทีละกลุ่ม และใช้รูปแบบการเคลื่อนที่ที่ต่างกันเพื่อเน้นความแตกต่างของแต่ละกลุ่ม

4. แสดงภาพด้านหลังและภาพด้านหน้าอย่างเป็นลำดับ (Successive background and for ground) ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้น สามารถให้แสดงโดยใช้การแสดงเสมือนภาพด้านหลัง (background) เปรียบเหมือนกับการนำด้วยเสียงเบสในดนตรี แล้วทำให้เกิดการแสดงด้านหน้า (foreground) ซึ่งเปรียบเสมือน melody ในขณะที่ background กำลังเคลื่อนไหวอยู่ หรือหลังจากทันทีที่การแสดง background สิ้นสุดลงทันที

ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นควรพยายามใช้ความแตกต่างในเรื่องของเวลา (time aspect) นำมาสัมพันธ์กับแนวความคิด ซึ่งจะเป็นสิ่งที่ช่วยนำเสนอผ่านการพัฒนาหรือการเปลี่ยนแปลง ในช่วงเวลาเดียวกันหรือเป็นลำดับขั้นตอนด้วยวิธีที่น่าสนใจ ต้องพิจารณาถึงการออกแบบเวลาทั้งหมดที่ใช้ในการแสดงและจัดแบ่งเวลาสำหรับช่วงต้น ช่วงกลาง และตอนจบ"

JACQUELINE M. SMITH (สุพรรณี บุญเพ็ง, ผู้แปลและเรียบเรียง, 2541: 30-35) กล่าวถึงรูปแบบของการเต้นรำไว้ว่า

"1. **รูปแบบ** Binary

รูปแบบ Binary ใช้กันมากในองค์ประกอบของการเต้นรำส่วนใหญ่ ตอนแรก A จะขัดแย้งกับตอนใหม่ B แต่ทั้งคู่เป็นเรื่องราวที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กันเหมือนกับพี่ชายและน้องสาวแต่ละตอนอาจมีเรื่องที่ต่างกันบ้างแต่มีธรรมชาติเหมือนกัน อาจให้การเคลื่อนไหวในช่วง A ค่อนข้างช้า ช่วง B เร็วและแรง แต่รูปแบบการแสดงและรูปร่างในอากาศเหมือนกันหรือคล้ายกันหรือแต่ละตอนอาจมีเฉพาะแนวความคิดของการเต้นรำที่เชื่อมโยงกัน แต่ในกรณีนี้ต้องมีบางสิ่งบางอย่างที่สัมพันธ์กันด้วย อาทิ ท่าทางของการเคลื่อนไหว

2. **รูปแบบ** Ternary

รูปแบบ Ternary แบบ A.B.A. เป็นรูปแบบทั่วไปและเป็นที่นิยมเนื่องจากเป็นการกลับไปสู่จุดเริ่มต้น เป็นวิธีที่สะดวกและน่าใช้ สามารถทำให้ความรู้สึกผู้ชม ทราบว่าจะเกิดอะไรขึ้นต่อไป การกลับไปสู่ตอน A ใหม่ทำได้โดยเปลี่ยนองค์ประกอบ หรือลำดับขององค์ประกอบเล็กน้อยและต้องมีความคล้ายกับตอน A ในช่วงแรกอย่างมาก (โดยที่ตอน B มีรูปแบบที่ขัดแย้งกัน) เป็นการแสดงซ้ำตอนเริ่มต้น หรือเป็นการเสริมสร้างส่วนนี้ให้เด่นขึ้นมา"

JACQUELINE M. SMITH (สุพรรณี บุญเพ็ง, ผู้แปลและเรียบเรียง, 2541: 38) กล่าวถึงส่วนประกอบของการเต้นรำอื่น ๆ นอกเหนือจากแรงบันดาล (Motif) การแสดงซ้ำ (REPETITION) ความหลากหลาย (VARIATION) ความแตกต่าง (CONTRASTS) จุดที่สำคัญที่สุด (CLIMAX) และจุดเด่น (HIGHLIGHT) แล้วยังกล่าวถึงส่วนประกอบของการเต้นรำที่สำคัญอีกดังนี้

"1. **สัดส่วน** (Proportion) **และความสมดุล** (Balance)

สัดส่วน หมายถึง ขนาดและความใหญ่โตของแต่ละส่วนเมื่อเทียบกับขนาดทั้งหมด จำนวนนักเต้นรำที่ใช้ในแต่ละส่วนเทียบกับจำนวนนักเต้นรำทั้งหมด และความสมดุล หมายถึง ความสมดุลของเนื้อหาภายในสัดส่วนเหล่านี้ ความสัมพันธ์ของกันและกันและในพื้นที่ สัดส่วนต้องสัมพันธ์และช่วยเสริมแนวความคิดของการเต้นรำ และต้องเปลี่ยนแปลงเพื่อรักษาความน่าสนใจของการแสดง ความสมดุลแบบสมมาตรและไม่สมมาตรเกิดจากการจัดวางและจัดเรียงนักเต้นรำ อุปกรณ์ประกอบในพื้นที่บนเวที นอกจากนี้ ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นยังต้องคำนึงถึงการใช้พื้นที่เวทีให้สมดุลในสิ่งแวดล้อมด้วย

2. **จุดเชื่อมต่อ** (Transition)

ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้น ต้องใช้จุดเชื่อมต่อ (Transition) เชื่อมแต่ละส่วนเข้าด้วยกันเพื่อสร้างการแสดงทั้งหมดให้มีประสิทธิภาพ จุดเชื่อมต่อเป็นสิ่งที่สำคัญมากและอาจเป็นหัวข้อที่ยากที่สุดในองค์ประกอบทั้งหมด

การเคลื่อนที่ที่เชื่อมต่อกันต้องเป็นเหตุเป็นผล ชัดเจน และแสดงง่าย การเคลื่อนไหวในจุดจุดเชื่อมต่อระหว่างตอนต้องเชื่อมถึงตอนถัดไปและเป็นการแนะนำบทถัดไป

3. **การพัฒนาด้วยเหตุผล** (Logical Development)

การพัฒนาด้วยเหตุผลของการเต้นรำต้องช่วยทำให้มั่นใจว่าทุกส่วนเชื่อมต่อกันอย่างเป็นเอกภาพเพื่อแสดงแนวความคิดของผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นผ่านการเคลื่อนไหว ถ้ามีการใช้การสร้างองค์ประกอบของแรงบันดาลใจ (Motif) การพัฒนา ความหลากหลาย ความแตกต่าง จุดที่สำคัญที่สุด (Climax) หรือ จุดเด่น (Highlights) และจุดเชื่อมต่อ อย่างประสบความสำเร็จแล้วการเต้นรำก็จะมีการพัฒนาด้วยเหตุผล ที่ก่อให้เกิดเอกภาพ

4. **ความมีเอกภาพ** (Unity)

ความมีเอกภาพเป็นองค์ประกอบโครงสร้างทั้งหมด เปรียบเทียบเหมือนการประกอบภาพจิ๊กซอว์เป็นภาพเดียวเนื้อหาการเคลื่อนไหวที่มีความหมายในแต่ละวิธีการสร้างองค์ประกอบเหมือนกับเป็นภาพเล็ก ๆ ของจิ๊กซอว์ ที่มีรูปร่างทั้งหมด หรือ รูปแบบของการเต้นรำ (dance form) อาทิ แบบ Ternary เป็นกรอบถ้ามีเพียงชิ้นใดหายไป ภาพก็จะไม่สมบูรณ์ และสูญเสียความมีเอกภาพ"

ผู้วิจัยได้เลือกแนวคิดของ JACQUELINE M. SMITH เกี่ยวกับวิธีการประดิษฐ์ชุดการแสดงต่าง ๆ มาใช้ประกอบการอธิบายงานนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ได้แก่

1. การทำท่าพร้อมเพรียง ประกอบกันและขัดแย้งกันในเวลาเดียวกัน หรือเป็นลำดับกัน

2. รูปแบบการแสดงแบบ Binary คือ ช่วงแรกเคลื่อนไหวช้า ช่วงหลังเคลื่อนไหวเร็วและแรง รูปแบบการแสดงแบบ Ternary เป็นรูปแบบที่นิยมกันทั่วไป ลักษณะคือ มี 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงแรก ช่วงกลาง และช่วงท้าย ช่วงท้ายมักทวนซ้ำเหมือนกับช่วงแรก

3. การนำเรื่องสมดุล จุดเชื่อมต่อและเอกภาพ มาประกอบการอธิบายกระบวนการคิดงานในส่วนการจัดองค์ประกอบท่ารำ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

ชีวิตและผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

ในบทนี้ผู้วิจัยใคร่ศึกษาชีวิตและผลงานของท่านผู้หญิงแผ้วแล้วมีข้อมูลมากมายจึงแบ่งเนื้อหาออกเป็น 2 ส่วนหลัก ส่วนแรกเป็นเรื่องชีวิตที่เชื่อมโยงกับผลงานหลัก ส่วนหลังเป็นการประมวลผลงานต่าง ๆ ของท่านในระหว่างรับราชการกรมศิลปากรโดยละเอียด

ส่วนที่ 1 ชีวิตและผลงาน

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีชีวิตที่ยืนยาว ในบทนี้ผู้วิจัยได้ประมวลชีวิตและผลงานของท่านออกเป็น 5 ช่วง โดยอาศัยเกณฑ์การเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในชีวิตเป็นจุดแบ่งได้ดังนี้

ระยะที่ 1 ช่วงก่อนเข้าศึกษาในวังสวนกุหลาบ (พ.ศ. 2446-พ.ศ. 2453)

ระยะที่ 2 ช่วงเข้ารับการฝึกหัดนาฏยศิลป์ในวังสวนกุหลาบ (พ.ศ. 2454-พ.ศ. 2458)

ระยะที่ 3 ช่วงการเป็นชายาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา (พ.ศ. 2458-พ.ศ. 2467)

ระยะที่ 4 ช่วงชีวิตสมรสกับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี (หม่อมราชวงศ์ตัน สนิทวงศ์) (พ.ศ. 2470 - 2503)

ระยะที่ 5 ช่วงรับราชการในกรมศิลปากร (พ.ศ. 2491-2535)

3.1 ระยะที่ 1 ช่วงก่อนเข้าศึกษาในวังสวนกุหลาบ (พ.ศ.2446 - พ.ศ. 2453)

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เกิดเมื่อวันที่ 25 ธันวาคม พ.ศ. 2446 มีนามเดิมว่าแผ้ว สุทธิบูรณ์ มีภูมิลำเนาเดิมอยู่ที่อำเภอท่าไข่ จังหวัดฉะเชิงเทรา เป็นธิดาคนที่สองของนายเฮงและนางสุทธิ สุทธิบูรณ์ ในจำนวนพี่น้องสามคนคือนางทับทิม คลี่สุวรรณ์ พี่สาว และนายสหัส สุทธิบูรณ์ น้องชาย (ที่ระลึกท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทเสนี 2543:26) บิดาท่านผู้หญิงแผ้วเป็นคนจีนแซ่ตั้ง เดินทางมาจากซัวเถามาตั้งรกรากอยู่ที่ตำบลท่าไข่ จังหวัดฉะเชิงเทรา ค้าขายข้าวสารเมื่อท่านอายุ 4 ขวบ ได้ติดตามบิดาเข้ามาอยู่ในกรุงเทพมหานคร โดยบิดาเลิกอาชีพค้าข้าวมาเป็นคนคุมงานก่อสร้างพระที่นั่งอนันตสมาคม ม.ล เติม สนิทวงศ์ (2543 : 96)

ก่อนอายุ 8 ปี ท่านผู้หญิงแผ้วท่านเคยได้มีโอกาสเข้าไปอยู่ในพระบรมมหาราชวังกับย่า เพราะญาติของท่านมีตำแหน่งเป็นคุณพนักงานในราชสำนักฝ่ายในของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้นต่อมารัชกาลที่ 5 เสด็จสวรรคต เมื่อปีพ.ศ. 2453 ท่านจึงกลับออกมาอยู่กับบิดามารดาดังเดิม จนกระทั่งอายุ 8 ขวบ ได้เดินทางเข้ากรุงเทพฯ อีกครั้งหนึ่งแต่ครั้งนี้ได้เข้าถวายตัวกับสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ณ วังสวนกุหลาบ

การที่ท่านเข้าถวายตัวในวังสวนกุหลาบเพื่อหัดละคร คงจะมีเหตุผล 2 ประการ ดังนี้

1. ท่านมีใจรักทางการฟ้อนรำตั้งแต่วัยเด็ก อีกทั้งบิดามารดาก็ให้การสนับสนุน ทำให้ท่านได้มีโอกาสเข้าเรียนสมตามความตั้งใจ ดังข้อความที่ว่า "...แม่เรียนละครเพราะใจรัก ประกอบกับผู้ใหญ่เห็นว่ามีแวว และเป็นเด็กที่หน้าตางดงามจึงได้รับการสนับสนุนให้เรียน..." (ม.ล.นวลผ่อง เสนาณรงค์ 2529: 33)

2. การที่ท่านได้มีโอกาสเข้าไปอยู่ในวังหลวงกับญาติ ทำให้ท่านได้พบเห็นกิจกรรมการแสดงต่าง ๆ ในวังพร้อมทั้งซึมซาบนาฏยศิลป์ตั้งแต่เมื่อครั้งยังเยาว์วัยซึ่งจากการเข้าวังครั้งนี้นั้นคงจะมีส่วนสนับสนุนให้ท่านชอบนาฏยศิลป์

3.2 ระยะที่ 2 ช่วงเข้ารับการฝึกนาฏยศิลป์ในวังสวนกุหลาบ (พ.ศ. 2454 – 2458)

ในช่วงต้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อท่านผู้หญิงแผ้วอายุได้ 8 ปี (พ.ศ. 2454) บิดา มารดาได้เตรียมนำท่านเข้ากรุงเทพมหานครเพื่อฝากเรียนกับอาจารย์ชาวต่างประเทศ ซึ่งมักเรียกสถานศึกษาแห่งนี้ว่าโรงเรียนมิสโคล หรือเรียกอย่างเป็นทางการว่า โรงเรียนวังหลังและเปลี่ยนชื่อว่าโรงเรียนวัฒนาวิทยาลัยในระยะต่อมา ในเวลาเดียวกันนี้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาพระราชโอรส ลำดับที่ 7 ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระศรีพัชรินทรา บรมราชินีนาถ โปรดให้เปิดโรงเรียนละครในวังสวนกุหลาบขึ้นในปี พ.ศ. 2454 บิดามารดาได้ตัดสินใจนำท่านเข้าวังสวนกุหลาบเพื่อถวายตัวเป็นข้าหลวง (เกียรติและงานของสตรี (สตรีสาร) อ้างถึงในที่ระลึกการพระราชทานเพลิงศพท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี 2543: 106)

ท่านผู้หญิงแผ้ว ได้เข้าถวายตัวโดยบิดา มารดา นำเข้ามาฝากกับคุณท้าวนารีวรคณารักษ์ เมื่อปี พ.ศ. 2453 อายุได้ 8 ปี ซึ่งเป็นเวลาใกล้เคียงกันกับที่ครูลมุลและครูเฉลยเข้าถวายตัวโดย มีลำดับการถวายตัว ดังนี้

ขั้นตอนแรก ผู้ปกครองนำมาฝากกับคุณท้าวนารีวรคณารักษ์เพื่อควบคุมดูแลการเรียนและการใช้ชีวิตในวังอย่างใกล้ชิดก่อนพาเข้าถวายตัว

ขั้นตอนที่สอง ขั้นตอนต่อไปคือ เมื่อคุณท้าวรวบรวมข้าหลวงละครได้จำนวนพอสมควรแล้ว จึงจะนำเข้าถวายตัวต่อทูลกระหม่อมอัษฎางค์ ฯ เจ้าของวัง

ขั้นตอนที่สาม การมอบตัวให้ครูละคร 3 ท่าน คือ หม่อมครูนุ่ม หม่อมครูอึ่ง หม่อมครูแย้ม เลือกว่าผู้ใดจะเป็นตัวพระหรือตัวนาง เพื่อนำไปฝึกหัดตามขั้นตอน (คุณานุสรณ์ นางลมุล ยมะคุปต์ ต.ม., 2526: 25)

นอกจากนี้ในขณะที่ท่านอยู่ในวังสวนกุหลาบท่านยังทำหน้าที่อื่น ๆ ตามที่ได้รับมอบหมาย เช่น ท่านได้รับมอบหมายให้เป็นพี่เลี้ยงหลานของคุณท้าวนารีวรคณารักษ์ ขณะนั้นท่านอายุประมาณ 14 ปี ส่วนหลานของคุณท้าว คือ ท่านผู้หญิงดุษฎีมาลา มาลากุล อายุได้ 10 ปี ท่านผู้หญิงแผ้วก็จะมีหน้าที่ดูแลเรื่องอาบน้ำ หวีผม และผัดหน้า และส่งขึ้นไปพบคุณท้าวเพื่อเรียนรู้ธรรมเนียมในเรื่องการรับประทานอาหารซึ่งท่านผู้หญิงแผ้วก็ได้รับความไว้วางใจให้ทำภารกิจดังกล่าวจากคุณท้าวตลอดมา

นอกจากท่านจะฝึกรำเป็นปกติทุกวันแล้วท่านยังได้แสดงในงานของราชการหลายงาน และยังเคยแสดงหน้าที่นั่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว บทบาทที่ท่านแสดงมักเป็นตัวพระเอกในโขน ละครนอก ละครใน ละครพันทาง ตัวยักษ์ และตัวนางในโขนเรื่อง อุณรุท ฯลฯ ตัวนางดรสาในละครใน

ต่อไปนี้ผู้วิจัยขอนำเสนอเนื้อหาเรื่องการฝึกหัดและฝึกซ้อมนาฏศิลป์ในวังสวนกุหลาบที่เกี่ยวข้องกับท่านผู้หญิงแผ้ว ตามลำดับดังนี้

3.2.1 การฝึกหัดและฝึกซ้อมนาฏศิลป์ในวังสวนกุหลาบ

1. กำหนดเวลาเรียน เรียนวิชาสามัญภาคเช้าและเรียนศิลปะภาคบ่าย ภาคเช้าเรียนวิชาสามัญเวลา 9.00-11.30 น. (ประเมษฐ์ บุณยะชัย 2543 : 43) ภาคบ่ายเรียนศิลปะ 2 ชั่วโมง 30 นาที เวลา 13.00-16.00 น. เหมือนกันทั้ง 2 สถาบัน

กำหนดการเรียนนาฏศิลป์ในวังสวนกุหลาบ

เวลา	กิจกรรมการเรียนและการฝึกซ้อมการแสดง	สถานที่
05.00 น.	<u>บทเรียนที่ 1</u> การฝึกหัดของตัวพระและตัวนาง (งดฝึกเฉพาะวันที่มีการแสดง) เพลงที่ 1 รำเพลงช้า เพลงที่ 2 รำเพลงเร็ว <u>บทเรียนที่ 2</u> <u>ตัวพระ</u> 1 เต้นเสา 2 เต้นแม่ท่ายักษ์ในเพลงกราวใน <u>ตัวนาง</u> 1 รำเพลงเชิดฉิ่ง 2 เต้นแม่ท่าลิง	สนามหญ้าหน้าตำหนัก
07.00 น.	พักอาบน้ำ	
08.00 น.	รับประทานอาหารเช้า	
09.00 น.	เริ่มเรียนวิชาสามัญ	
12.00 น.	พักกลางวัน	
13.00 น.	ซ้อมการแสดงทั้งโขนและละคร (ลมุล ยมะคุปต์ 2526 : 4) หรือเรียนการฝีมือ ได้แก่ ปั้นขนมจีบกับแป้งสิบ ร้อยมาลัย (บทสัมภาษณ์ท่านผู้หญิงแผ้ว "ชีวิตในวังสวนกุหลาบ" 2529:38)	ห้องโถง ณ เรือนไม้ชั้นเดียวของคุณท้าวนารีวรคณารักษ์
16.00 น.	หยุดพักการซ้อมเพื่อพักผ่อน อาบน้ำและรับประทานอาหารเย็น	
20.00 น.	ฝึกซ้อมการแสดงเฉพาะบทหรือซ้อมเข้าเรื่อง บางครั้งจะเชิญครูผู้ใหญ่ภายนอกวังมาควบคุมการฝึกซ้อม	
24.00 น.	หยุดซ้อมเพื่อพักรับประทานอาหาร ต่อจากนี้ให้อาบน้ำและเข้านอน	

2. เนื้อหาหลักสูตร เพื่อผลิตศิลปินโขน และละคร

1. การฝึกเนื้อหาขั้นพื้นฐาน

2. การฝึกเนื้อหาเฉพาะทาง

1. <u>การฝึกเนื้อหาขั้นพื้นฐาน</u> นาฏศิลป์โขนและละครของทั้ง 2 แห่ง

โรงเรียนวังสวนกุหลาบ

ตัวนางและตัวพระฝึกรำร้องเพลงช้า เพลงเร็ว โดยเริ่มดัดมือ แขน และขา ฝึกตบเข่า ถองสะเอว เต้นเสา แล้วจึงรำเพลงเชิดเสมอและระบำสี่บท จากนั้นตัวพระจะแยกไปเต้นเสาเพื่อฝึกกำลังขาให้แข็งแรงต่อจากนี้ฝึกเต้นแม่ท่าโขนยักษ์และออกกราว ส่วนตัวนางจะแยกไปฝึกเต้นแม่ท่าโขนลิง

2. <u>ความรู้เฉพาะทาง</u>

เป็นเนื้อหาที่ตัวละครในวังสวนกุหลาบจะได้รับนอกเหนือจากการรำพื้นฐานและการรำหน้าพาทย์ในชั้นเรียน โดยมีวิธีการคือ ครูผู้ใหญ่จะคัดเลือกตัวละครที่มีความสามารถและเหมาะสมกับบทบาทตัวเอก ตัวรอง ตัวประกอบ แล้วจึงส่งไปฝึกกับครูที่มีความชำนาญเฉพาะแต่ละบทบาท เมื่อฝึกซ้อมได้ระยะหนึ่งจึงรวบรวมตัวละครและกำหนดเวลาซ้อมรวมอย่างพร้อมเพรียงกัน เรียกว่า "ผสมโรง" เพื่อดูความสมบูรณ์ของการแสดงโดยรวม ต่อมามีอิทธิพลต่อการฝึกซ้อมการแสดงในวังเพ็ชรบูรณ์ ละครหลวงในรัชกาลที่ 7 สถาบันนาฏศิลป์ในกรมศิลปากร และสถาบันนาฏศิลป์ในสถานศึกษาอื่น ๆ ในปัจจุบันอีกด้วย

3.2.2 คุณครูนาฏศิลป์วังสวนกุหลาบที่ได้สอนท่านผู้หญิงแผ้ว

ลำดับต่อไปนี้เป็นตารางรายชื่อครูประจำที่สอนในวังสวนกุหลาบที่ท่านผู้หญิงได้รับการฝึกหัด

1. รายชื่อครูประจำและรายชื่อชุดรำที่สอนประจำในวังสวนกุหลาบ

ชื่อครู	รำพื้นฐาน	ละครใน	รำหน้าพาทย์
1. หม่อมครูแย้ม (อิเหนา) เป็นหม่อมในสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) และเคยเป็นละครในสมเด็จเจ้าพระยา ฯ ด้วย รำเป็นตัวพระและรำตัวนางได้	รำพื้นฐานชุดต่าง ๆ	<u>บทตัวพระ</u> 1. ท่ารำกริชเดี่ยว (สะระหม่า) 2. ท่ารำฉายกริช(อิเหนา) 3. ท่ารำเชิดฉิ่งตัดดอกไม้ 4. ท่ารำเชิดฉิ่งจับม้า 5. ท่ารำเชิดฉิ่งแผลงศร 6. ท่ารำชุดลงสรงต่าง ๆ - ลงสรงปี่พาทย์ - ลงสรงสุหร่าย - ลงสรงโทน - โทนม้า 7. ท่ารำบทอิเหนา 8. ท่ารำบทย่าหรัน 9. รบอาวุธต่าง ๆ - รำกระบี่ - รำทวน - รำหอกซัด (ตอนศึกกระหมังกุหนิง) 10. ศุภลักษณ์อุ้มสม 11. ฝรั่งคู่ 12. รำฝรั่งเดี่ยว <u>บทตัวนาง</u> กริชดรสา	1. เหาะ 2. โคมเวียน 3. โลมตระนอน 4. บาทสกุณี 5. เชิดฉาน 6. กลมพระขรรค์ 7. เชิดฉิ่งศรทนง 8. ตระนารายณ์
2. หม่อมครูนุ่ม นวรัตน์ ณ อยุธยา (ควบคุมฝ่ายนาง) น่าจะมาจากสายละครหลวงในรัชกาลที่ 2 เป็นหม่อมในพระราชวรวงศ์เธอ กรมหมื่นสถิตย์ธำรงสวัสดิ์ รำตัวนาง	ท่ารำพื้นฐานต่าง ๆ	<u>บทตัวนาง</u> 1. กริชดรสา 2. บุษบาชมศาล 3. เชิดฉิ่งศุภลักษณ์ 4. ศุภลักษณ์วาดรูป 5. ศุภลักษณ์อุ้มสม	ท่ารำหน้าพาทย์สำคัญของตัวนางเอก นางรอง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อครูฝ่าย	1. ละครนอก	2. ละครพันทาง	3. รำหน้าพาทย์
		6. ฝรั่งคู่ 7. ท่ารำเฉพาะบทบาทของตัวนาง	
3. หม่อมครูอิ่ง หิสตะเสน เป็นหม่อมในสมเด็จพระบัณฑูรฯ(กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญในรัชกาลที่ 5) ชำนาญพระในละครใน และรำนางในละครในได้	1. เพลงช้า เพลงเร็ว 2. เพลงเชิดเสมอ	<u>บทตัวนาง</u> 1. ศุภลักษณ์อุ้มสม 2. ฝรั่งคู่ <u>บทตัวพระ</u> 1. รำกริชคู่สะระหม่า (รบกริชอิเหนา) 2. รำกริชมลายูสะระหม่าแขก 3. รำกระบี่ 4. รำทวน 5. รำหอกซัด 6. รำง้าว (รำอาวุธเดี่ยวถวายหน้าพระที่นั่ง) 7. บทพระวิษณุกรรม 8. บทพระมาตุลี 9. บทอินทรชิต 10. บทรามสูร	1. พญาเดิน 2. กราวใน 3. กราวนางยักษ์ 4. ตระนิมิตร 5. ตระบองกัน 6. ชำนาญ 7. ปฐมหางนกยูง 8. (พระมาตุลีจัดพล) 9. สาธุการ 10. เสมอมาร 11. เสมอเถร 12. พราหมณ์เข้า 13. พราหมณ์ออก 14. ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์ 15. ตระบรรทมไพร 16. ตระสันนิบาต
คุณครูหงิม เดิมเป็นละครของคณะเจ้าพระยามหินทรศักดิธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) และท่านเป็นภรรยาของนายมีมหาดเล็กในวังสวนกุหลาบ รำตัวพระในละครนอก และละครพันทาง	กลมเกลา	1. บทพระเจ้าราชาธิราช 2. บทพระเจ้าฝรั่งมังม้อง 3. บทสมิงพระราม 4. บทสมิงนครอินทร์ 5. บทมังรายกะยอชะวา	1. เสมอลาว 2. เสมอแขก 3. เสมอมอญ 4. เสมอพม่า 5. เสมอจีน 6. เสมอฝรั่ง 7. สก๊อต (ระบำฝรั่ง) 8. รำมะนา (ระบำฝรั่ง)

3.2.3 **การฝึกรำกับคุณครูพิเศษนอกวังสวนกุหลาบ**

นอกจากท่านผู้หญิงแผ้วจะฝึกหัดกับคุณครูในวังสวนกุหลาบแล้วยังมีโอกาสฝึกกับคุณครูสำคัญนอกวังนั้นอีกหลายท่าน เช่น เจ้าจอมมารดาเขียน เจ้าจอมมารดาวาด และเจ้าจอมมาดาทับทิม

1. การฝึกรำตัวอิเหนากับเจ้าจอมมารดาเขียนในรัชกาลที่ 4 เป็นศิษย์ของเจ้าจอมมารดาแย้ม อิเหนา ในรัชกาลที่ 2 ท่านได้เป็นครูละครหลวงในรัชกาลที่ 5 และหัดละครรำของกรมหมื่นนราธิปประพันธ์พงศ์ มีฝีมือการออกแบบงานมากมีกลวิธีในการออกแบบท่ารำได้งดงามโดยเฉพาะเทคนิคในการใช้เท้า ใช้ไหล่ ดังนี้ท่านเล่าว่า

> "หลังจากที่ฉันอยู่ในวังสวนกุหลาบสักระยะหนึ่ง เจ้าฟ้าอัษฎางค์ฯ ได้ส่งฉันไปฝึกหัดอิเหนาที่วังกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์หัดกับเจ้าจอมมารดาเขียน ท่านเจ้าจอมหัดให้ฉันเป็นตัวอิเหนา เมื่อเวลาฉันรำไม่ดีท่านจะตีฉัน ฉันเอามือรับจนหัวแม่มือฉันแตกคือมือด้านซ้าย ฉันอยู่ในวังกรมพระนราฯหลายเดือน..." (ที่ระลึกท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี, 2543: 39) โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงฟ้อนชุด ฟ้อนรัก ท่านได้รับการฝึกหัดจากเจ้าจอมมารดาเขียน (ปัญญา นิตยสุวรรณ, 2543: 116)

2. การฝึกรำตัวพระละครกับเจ้าจอมมารดาวาด ในรัชกาลที่ 4 ตัวพระละครใน

3. การฝึกรำกับเจ้าจอมมารดาทับทิมในรัชกาลที่ 5 ท่านสอนตัวนางเอกโดยตัวนางแมว และนางเกนหลง-หนึ่งหรัด

ต่อไปนี้เป็นชื่อครูที่เข้ามาสอนนาฏยศิลป์ในวังสวนกุหลาบ หรือ นักเรียนออกไปเรียนนอกวัง ซึ่งท่านผู้หญิงแผ้วอาจได้รับการฝึกหัดด้วย

2. รายชื่อครูพิเศษและรายชื่อชุดรำที่สอนในวังสวนกุหลาบ

	ละครใน	ละครพันทาง	รำหน้าพาทย์	รำเบิกโรง	รำอาวุธ
1. ท้าววรจันทร์ (วาด) ในรัชกาลที่ 4	เพลงช้านารายณ์ (การรำบวงสรวงเทพยดา) รำตรวจพลถือพระขรรค์ (ฉากพระขรรค์)				
2. เจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4		1. พระลอทุกตอน 2. พญาแกรก 3. พญาราชวังสัน			รำดาบคู่
3. เจ้าจอมมารดาทับทิม ในรัชกาลที่ 5	<u>บทบาทตัวพระ</u> บทบาทย่าหรันตอนย่าหรันลักนางเกนหลง		เชิดฉาน		
4. เจ้าจอมละมัย ในรัชกาลที่ 5	ฝรั่งคู่ทั้งบทพระและบทนาง			ฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง(สองนางรำเบิกโรงตามบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 4)	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

	ละครใน	ละครพันทาง	รำหน้าพาทย์	รำเบิกโรง	รำอาวุธ
5. เจ้าจอมมารดาสาย ในรัชกาลที่ 5	ฝรั่งคู่ทั้งบท พระและบทนาง			กลมกิ่งไม้ เงินทอง (รำหน้าพาทย์ กลม)	
6. พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) 1. ผู้ทบทวนความรู้ทางนาฏยศิลป์ 2. ผู้ประกอบพิธีครอบและรับมอบ ให้เป็นครูเมื่ออายุได้ 18 ปี			รุกร้น		
7. คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) ผู้ทบทวนและฝึกหัดนาฏยศิลป์ ในระยะหลัง				รามสูร รำคู่ กับ ท่าน ฯ แผ้ว เป็นเมขลา	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากข้อมูลเนื้อหาหลักสูตรการเรียนการสอน และครูผู้สอนละครในวังสวนกุหลาบ ผู้วิจัยวิเคราะห์องค์ความรู้ที่ท่านผู้หญิงแผ้วได้รับในขณะที่อยู่วังสวนกุหลาบได้ดังนี้

ท่านได้รับความรู้พื้นฐานได้แก่ เพลงช้า เพลงเร็ว ระบำสี่บท และความรู้เฉพาะทางทำให้ท่านมีความสามารถในการแสดงนาฏศิลป์ได้ทั้งโขนและละครแต่ที่มีความชำนาญเป็นพิเศษได้แก่ ละครใน ละครนอกแบบหลวงและละครพันทาง ด้วยเหตุที่ว่าท่านได้เรียนรำกับผู้สอนที่มีความรู้เฉพาะทางทั้งในวังและสำนักนอกวังหลายท่าน ท่านได้รับการฝึกและแสดงบทบาททั้งตัวพระ ตัวนาง และตัวยักษ์ ซึ่งทำให้ท่านมีความรอบรู้แบบแผนและเนื้อหาการแสดงหลายทางทั้งละครในละครพันทาง และรำหน้าพาทย์ และมีผลต่อการออกแบบงานของท่านในภายหน้าท่านได้รับความรู้วิชาสามัญทำให้อ่านบทละครได้ซึ่งเป็นเรื่องแปลกใหม่และไม่นิยมให้ผู้หญิงเรียนหนังสือในยุคนั้นทำให้ท่านมีความสามารถในวรรณกรรมการละคร

ท่านผู้หญิงแผ้วได้รับบทบาทแสดงเป็นตัวเอกในการแสดงในขณะที่อยู่ในวังสวนกุหลาบดังนี้

1. พระพิราพ (ทรงเครื่อง) ในละครในเรื่องรามเกียรติ์
2. ทศกัณฐ์ ในละครในเรื่องรามเกียรติ์
3. อิเหนา ในละครในเรื่องอิเหนา
4. ดรสาแบหลา ในละครในเรื่องอิเหนา
5. รามสูร ในละครในเรื่องรามเกียรติ์

นอกจากนั้นยังแสดงในบทบาทตัวละครตัวเอกของละครวังสวนกุหลาบเกือบทุกเรื่องเพราะท่านผู้หญิงแผ้วงดงาม รำสวย แสดงคิดหลายบทบาท ดังที่อาจารย์มนตรี ตราโมท เล่าว่า (เทิดเกียรติคุณ, 2529 : 27)

> "ข้าพเจ้ารู้จักท่านมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เวลานั้นข้าพเจ้าอยู่กรมมหรสพ กินนอนอยู่ในวังจันทร์ (คุรุสภาในปัจจุบัน) ท่านอยู่ในวังสวนกุหลาบ ... แต่ที่ว่ารู้จักนั้น ข้าพเจ้ารู้จักท่านฝ่ายเดียว ท่านมิได้รู้จักข้าพเจ้าเลย ข้าพเจ้ารู้จักท่านในการที่วงการละครได้สรรเสริญกันว่าท่านเป็นผู้รำงามมากในสมัยนั้น และเมื่อข้าพเจ้าได้ดูการแสดงละครของวังสวนกุหลาบก็เห็นว่าท่านรำงาม สม

ตามคำสรรเสริญของบรรดานักแสดงละครด้วยกันจริง ๆ" และยังกล่าวต่อไปอีกว่า

"ท่านเป็นผู้รอบรู้ในการแสดงและการร่ายรำโขนละครทุกประเภท สิ่งสำคัญที่น่าจะเน้นก็คือท่านเป็นผู้ที่รำงาม รำสวย รำสง่า ไม่ทราบว่าจะใช้คำใดจึงจะสมกับสมรรถภาพของท่าน" (เทิดเกียรติคุณ, 2529 : 28)

3.3 ยุคที่ 3 ช่วงเป็นชายาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา (พ.ศ. 2458 - 2467)

ท่านได้มีโอกาสแสดงถวายรัชกาลที่ 6 การรำครั้งนี้สมเด็จ ฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา พระเจ้าน้องยาเธอในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และทรงเป็นเจ้าของคณะละครวังสวนกุหลาบทรงโปรดปรานฝีมือการรำและสถาปนาท่านขึ้นดำรงตำแหน่งหม่อมห้าม

สาเหตุที่ท่านเป็นหม่อมห้ามในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา เนื่องจากในขณะที่ท่านเป็นข้าหลวงละครท่านได้รับเลือกเป็นตัวพระเอกหลายครั้ง นอกจากนี้ท่านยังได้รับเลือกเป็นตัวนางเมขลาคู่กับคุณหญิงเทศนัฏกานุรักษ์ซึ่งเป็นรามสูร และท่านได้แสดงเป็นนางดรสา ชุด ดรสาแบหลา ในเรื่อง อิเหนา หน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว การรำครั้งนี้ สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ ทรงโปรดปรานฝีมือในการรำมากจึงทรงโปรดสถาปนาเป็นหม่อมห้าม ดังที่ท่านเล่าว่า

"ต่อมาแสดงเป็นดรสาในเรื่อง อิเหนาเมื่อตอนโดดเข้ากองไฟ รำกริชผู้หญิงตายตามระตู การแสดงครั้งนี้ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ชอบมาก และขอฉันไปเป็นชายาของพระองค์" (เทิดเกียรติคุณท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี, 2529: 38) ต่อมาพระบาทสมเด็จพระมงกฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระมหากรุณารับท่านผู้หญิงแผ้วไว้ในตำแหน่งสะใภ้หลวง และต่อมาโปรดเกล้าฯพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ทุติยจุลจอมเกล้า

ด้วยความมีฝีมือทางนาฏศิลป์เป็นเลิศมีคุณสมบัติของสตรีชาววัง ประกอบกับมีรูปสมบัติที่งดงามทำให้ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นที่โปรดปรานของสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ และทรงยกย่องให้ท่านผู้หญิงเข้าร่วมงานเลี้ยงรับรองแขกที่พระที่นั่งจักรีให้เป็นที่ปรากฏแก่พระบรมราชวงศ์และพระบรมวงศานุวงศ์ แม้แต่ครั้งที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ เสด็จไปจังหวัดอยุธยาพระองค์ก็โปรดให้ท่านติดตามไปด้วย ชีวิตสมรสในขณะนั้นมีความสุขสบายมากมีบริวารมากมายสนุกสนานกับการหัดขี่ม้าพายเรือครั้งตามเสด็จไปอยุธยา ซึ่งท่านเล่าไว้ว่า

"พอดีทูลกระหม่อมย้ายไปอยุธยาฉันก็ตามไปด้วย ชีวิตที่อยุธยาก็นับว่าสนุกดีพอสมควร เมื่อมาอยู่ที่อยุธยาฉันชอบขี่ม้ามาก และเป็นคนที่ขี่ม้าเก่งคนหนึ่ง โดยมากเป็นวันเสาร์และอาทิตย์ ฉันชอบขี่ม้าไปภูเขาทอง วังโบราณ เวลานั้นฉันช่างมีความสุขอย่างบอกไม่ถูก เพราะว่า เจ้าฟ้าอัษฎางค์ฯ โปรดปรานฉันให้เป็นที่ปรากฏแก่คนทั้งหลาย" (ที่ระลึกท่านผู้หญิงแผ้ว, 2543: 29) การที่ท่านผู้หญิงชอบการขี่ม้าก็น่าจะทำให้ท่านเข้าใจกิริยาท่าทางตามธรรมชาติของม้า จึงออกแบบระบำม้าได้ดี

แม้ว่าท่านผู้หญิงแผ้วในฐานะหม่อมห้ามจะไม่ได้แสดงละครอยู่ในคณะละครวังสวนกุหลาบแล้ว แต่ท่านก็ยังไม่เลิกรำ ท่านยังคงใฝ่หาความรู้ทางนาฏศิลป์ แม้ว่าท่านจะอยู่ในฐานะหม่อมห้ามแล้วก็ตามทางวังสวนกุหลาบได้ทูลขอครูท้วม ประสิทธิกุล จากพระวิมาดาเธอฯ กรมพระสุทธาสินีนาฏ พระตำหนักสวนสุนันทา ให้ครูท้วมไปช่วยร้องบทให้หม่อมแผ้วรำ (การพระราชทานเพลิงศพนางท้วม ประสิทธิกุล, 2535: 29) นอกจากนี้ท่านได้รับการยกย่อง จากสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ ฯ ให้ร่วมงานเลี้ยงรับรองแขกในโอกาสสำคัญต่าง ๆ ทำให้ท่านได้ชมการแสดงนาฏศิลป์อยู่เป็นประจำ

ในระยะต่อมาวังสวนกุหลาบใหม่ที่คนทั้งหลายในปัจจุบันรู้จักกันดีเพิ่งสร้างเป็นตำหนักตึกเสร็จเรียบร้อย สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ทรงจัดให้มีพิธีแซยิดคุณท้าวนารีวรคณารักษ์ อายุ 60 ปี พ.ศ. 2459 เป็นงานที่จัดขึ้นอย่างยิ่งใหญ่มีทั้งพิธีทางศาสนาและมีละครถวายหน้าพระที่นั่งด้วย ท่านผู้หญิงแผ้ว ใคร่จะฉลองพระคุณของคุณท้าวนารีวรคณารักษ์ ที่อบรมเลี้ยงดูมาตั้งแต่เด็กท่านจึงกราบทูลสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ เพื่อขออนุญาตรำละครฉลองในงานแซยิดคุณท้าวฯ สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ ทรงมีความเห็นว่าหม่อมแผ้วเป็นหม่อมห้ามไม่ควรเล่นละครเปิดหน้าให้คนอื่นได้เห็น ท่านผู้หญิงแผ้ว จึงต้องแสดงเป็นตัวพระพิราพทรงเครื่องสวมหัวปิดหน้า ซึ่งพอออกมายืนแตะข้างม่านก็เป็นที่ประทับใจแก่เจ้านายและข้าราชการที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ฯ ทรงเชิญมาในงานนั้นเป็นอย่างยิ่ง (เทิดเกียรติคุณท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี, 2529 : 20)

3.3.1 ภารกิจหน้าที่ขณะดำรงตำแหน่งหม่อมห้าม

ในช่วงชีวิตที่ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นชายาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ได้ประกอบภารกิจสำคัญในราชการที่มิใช่การแสดงซึ่งผู้วิจัยใคร่ขอยกมากล่าวเฉพาะที่สำคัญให้ปรากฏเป็นเกียรติยศดังนี้

1. ดำรงตำแหน่งกรรมการปกครองวชิระพยาบาลดังปรากฏรายนามกรรมการในราช–กิจจานุเบกษาเรื่อง ประกาศตั้งกรรมการปกครอง วชิระพยาบาล (วันที่ 9 มีนาคม 2466 :

เล่ม 40 หน้า 4312 – 4314.) มีทั้งสิ้น 18 ท่าน โดยสมเด็จพระนางเจ้าอินทรศักดิศจี พระบรมราชินี ทรงดำรงตำแหน่งสภานายิกา และประกอบด้วย อุปนายก เลขานุการ และกรรมการชาวไทย ที่มาจากพระบรมวงศานุวงศ์ และข้าราชการกรรมการชาวต่างประเทศ 1 ท่าน

2. การร่วมงานเลี้ยงรับรองของราชสำนัก สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงนครราชสีมา ร.น. ทรงโปรดให้หม่อมแผ้วออกร่วมงานเลี้ยงอย่างเป็นทางการซึ่งจัดโดยฝ่ายราชสำนักในวโรกาสที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานเลี้ยงแก่ผู้บัญชาการกองทัพเรืออังกฤษ ดังในราชกิจจานุเบกษา เรื่อง ข่าวในพระราชสำนัก วันอังคารที่ 25 มีนาคม พ.ศ. 2466 (วันที่ 30 มีนาคม 2466 เล่ม 40 : 4614.) ดังข้อความว่า

3. งานสมโภชสมเด็จพระนางเจ้าอินทรศักดิ์ศจีพระบรมราชินีในรัชกาลที่ 6 ทรงดำรงตำแหน่งนายพันโทผู้บังคับการพิเศษ ฯ โดยมีนายพลตรีสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงนครราชสีมา ราชองครักษ์เป็นประทาน เสด็จประทับเสวยพระกระยาหาร และทอดพระเนตรการรำการแปรกระบวนปืนใหญ่ และการเล่นเบ็ดเตล็ดซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าท่านผู้หญิงแผ้วคงจะร่วมภารกิจตามพระกรณียกิจของพระสวามี ซึ่งปรากฏในราชกิจจานุเบกษา พระราชวังพญาไท วันพุธที่ 18 เมษายน 2466 (วันที่ 29 เมษายน 2466 เล่ม 40: 172)

4. การร่วมงานพระราชทานเลี้ยงเพื่อเป็นเกียรติยศแก่สมเด็จพระนางเจ้าอินทรศักดิ์ศจีพระบรมราชินีในรัชกาลที่ 6 เสร็จแล้วมีการแสดงละครของคณะละครวังเพชรบูรณ์ ในวันอังคารที่ 12 มิถุนายน 2466 ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าพระสวามีและหม่อมแผ้วคงต้องร่วมรับพระราชทานเลี้ยงเพื่อเป็นเกียรติยศในโอกาสนี้ด้วย ดังปรากฏในราชกิจจานุเบกษา (วันที่ 17 มิถุนายน 2466 เล่ม 40: 786.)

5. พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 ทรงสรงน้ำ พระบรมอัฐิบูรพมหากษัตริย์และพระอัฐิพระปรมวงศานุวงศ์ในเวลาเช้า และเวลาเย็นทรงพระราชทานเลี้ยงข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ การพระราชทานเลี้ยงในครั้งนี้ แม้ว่าในเอกสารจะมิได้ระบุรายนามพระบรมวงศานุวงศ์ แต่ผู้วิจัยเห็นว่าจากช่วงระยะเวลาในช่วงที่ท่านผู้หญิงแผ้วดำรงฐานนดรศักดิ์เป็นหม่อม น่าจะได้ร่วมงานเลี้ยงและชมละครในครั้งนี้ด้วย ดังข้อความในราชกิจจานุเบกษาบันทึกเหตุการณ์วันอังคารที่ 1 เมษายน 2467 (วันที่ 13 เมษายน 2467 เล่ม 41: 42.)

กิจวัตรประจำวันในขณะเป็นหม่อมห้ามในสมเด็จ ฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ ฯ เป็นภาระกิจในบทบาทหน้าที่ภริยาเจ้าซึ่งแตกต่างจากบทบาทสตรีชาววังในช่วงที่ท่านเป็นตัวละครในวังสวนกุหลาบ การที่ท่านต้องปฏิบัติภารกิจรับใช้เบื้องพระยุคลบาทร่วม 10 ปี ทำให้ท่านได้เรียนรู้บทบาทสำคัญในชีวิตประจำวันของชนชั้นสูงในราชสำนักตลอดมาอย่างต่อเนื่องจนเมื่อคุณท้าวนารีฯ ถึงแก่อสัญกรรมเมื่อวันที่ 28 ตุลาคม 2466 รวมสิริอายุได้ 67 ปี ท่านผู้หญิงแผ้ว ผู้ซึ่งเป็นสะใภ้หลวงได้อำนวยการกำกับดูแลงานพิธีต่างพระเนตรพระกรรณสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ฯ ให้สำเร็จด้วยความเรียบร้อย

เมื่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าจักรพงศ์ภูวนาถ กรมหลวงพิษณุโลกประชานารถ (พระอนุชาในรัชกาลที่ 6) ทิวงคตลง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแต่งตั้งสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ ฯ ทรงดำรงตำแหน่งรัชทายาทแทน เจ้าฟ้าอัษฎางค์ดำรงตำแหน่งรัชทายาทอยู่ไม่นานก็ทิวงคตเมื่อวันที่ 9 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2467 พระชนมายุได้ 35 พระชันษา ในขณะที่หม่อมแผ้วมีอายุได้เพียง 25 ปี จากนั้นท่านย้ายมาอยู่ที่ตำหนักไทยซึ่งอยู่ตรงข้ามกับพระราชวังบริเวณนี้เป็นสวนจึงค่อนข้างเปลี่ยวเมื่อมีขโมยขึ้นโขมยของบนตำหนัก พระญาติของเจ้าฟ้าอัษฎางค์ฯ จึงแนะนำให้ท่านนำสิ่งของมาฝากไว้กับพระคลังข้างที่จะปลอดภัยกว่าเก็บไว้ที่ตำหนัก ท่านจึงรวบรวมสิ่งของเครื่องใช้และของแต่งตัวของเจ้าฟ้าอัษฎางค์ลงในหีบไม้ 3 หีบใหญ่ มอบให้กรมการพระคลังข้างที่เก็บรักษาไว้ และขอถวายบังคมลาออกจากตำแหน่งหม่อมห้ามโดยถวายเครื่องราชอิสริยาภรณ์จุลจอมเกล้าฝ่ายในคืนแด่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

สรุปได้ว่า ท่านผู้หญิงแผ้วได้รับประสบการณ์ในขณะที่มีบทบาทภรรยาเจ้าในฐานะหม่อมห้ามในสมเด็จ ฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ ฯ ณ วังสวนกุหลาบ ดังนี้

1. การได้เรียนรู้มารยาทการเข้าสังคมของสตรีชาววังชั้นสูงในฐานะภริยาเจ้า ได้แก่ มารยาทในการเข้าสังคมในงานเลี้ยงรับรองแขกของสำนักพระราชวัง วัฒนธรรม การแต่งกาย ทั้งกลุ่มบุคคลชั้นสูงในราชสำนักและกลุ่มบุคคลชั้นสูงจากชาวต่างประเทศ การได้เรียนรู้กิจกรรมอื่น ๆ ภายในวัง ได้แก่ การใช้เวลาว่างขี่ม้า น่าจะได้ความรู้มาทำ

2. การได้เรียนรู้ถึงความเป็นผู้นำในบทบาทภรรยาเจ้านายได้แก่ การกำกับดูแลข้าราชบริพาร ด้วยความเมตตาตลอดจนการได้รับมอบหมายจากของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ให้กำกับดูแลงานพิธีสำคัญในวัง

3.4 ช่วงที่ 4 ช่วงชีวิตสมรสกับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี (ประมาณ พ.ศ. 2470 - พ.ศ. 2503)

ช่วงชีวิตสมรสแบ่งเป็น 3 ระยะ ได้แก่

3.4.1 ช่วงก่อนย้ายไปทำงานในต่างประเทศ (พ.ศ. 2470 - 2481)

การที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์ทิวงคตโดยกะทันหัน ในปี พ.ศ. 2467 ทำให้ท่านขาดผู้เป็นหลักในชีวิต ท่านจึงตัดสินใจกราบถวายบังคมลาจากการเป็นหม่อมห้ามประกอบกับมารดาของท่านก็เสียชีวิต และในปี พ.ศ. 2470 ท่านสมรสกับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี (หม่อมราชวงศ์. ตัน สนิทวงศ์)

ในขณะที่ท่านสมรสกับหม่อมสนิทวงศ์เสนี สามีของท่านดำรงตำแหน่งเป็นหัวหน้าแผนกที่ 2 กรมช่างยุทธภัณฑ์ทหารบก ต่อมาได้ดำรงตำแหน่งตามลำดับดังนี้

เมษายน 2471	ประจำกรมพลาธิการทหารบก
เมษายน 2472	เป็นผู้อำนวยการกองโรงเรียนทหารสัมภาระ
ตุลาคม 2476	เป็นผู้ช่วยยกกระบัตรทหารบกฝ่ายเทคนิค
ธันวาคม 2476	เป็นยกกระบัตรทหารบกและเจ้ากรมเสบียงทหารบก
ธันวาคม 2477	เป็นรองพลาธิการทหารบก
กรกฎาคม 2479	เป็นพลาธิการทหารบก
กรกฎาคม 2481	เป็นที่ปรึกษาป้องกันพระราชอาณาจักร ตำแหน่งสุดท้าย ก่อนไปเป็นทูตทหารต่างประเทศ

ท่านมีบุตรชายและบุตรหญิง รวม 4 คน ได้แก่

1. ม.ล. แต้ว สนิทวงศ์ (ถึงแก่กรรม)
2. ม.ล. นวลผ่อง สนิทวงศ์ (ถึงแก่กรรม)
3. พ.ต.อ. (พิเศษ) ม.ล.เติม สนิทวงศ์
4. ม.ล. ตวง สนิทวงศ์

ครอบครัวของท่านพำนักอยู่ที่บ้านซอยหม่อมแผ้ว ด้วยการใช้ชีวิตแม่บ้านท่านจะบูรณะพื้นที่ปลูกต้นไม้พืชผัก และปรับปรุงบ้านเป็นการปลูกฝังความรักธรรมชาติและความรักครอบครัวให้แก่บุตรธิดาเมื่อเติบโตเป็นผู้ใหญ่ในอนาคต

3.4.2 **ช่วงการใช้ชีวิตในต่างประเทศ** (พ.ศ. 2481 - 2489)

ต่อมาพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนีได้รับพระบรมราชโองการโปรดเกล้าฯให้เดินทางไปรับตำแหน่งทูตทหารบก ณ ประเทศในยุโรป (พ.ศ. 2481 - 2489) ที่กรุงลอนดอนประเทศอังกฤษ ครอบครัวของท่านพร้อมบุตรธิดา 4 คน โดยเฉพาะบุตรชายคนสุดท้องอายุเพียง 8 เดือน จำเป็นต้องย้ายตามไปพร้อมกัน เมื่อไปใช้ชีวิตเพียงไม่ถึงปีได้เกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 อย่างกะทันหัน ครอบครัวของท่านได้พาบุตรไปฝากถวายตัวไว้ยังที่ประทับของพระนางเจ้าสุวัทนาฯ ในรัชกาลที่ 6 ซึ่งประทับอยู่นอกกรุงลอนดอน ส่วนท่านกับบุตรชายคนสุดท้องได้ย้ายไปอยู่กับพระองค์จิระศักดิ์และหม่อมณี เมื่อพำนักในอังกฤษได้เพียงปีเศษรัฐบาลไทยก็มีคำสั่งย้ายสามีของท่านไปประจำอยู่ที่ฝรั่งเศสประมาณ 2 ปี อิตาลี 4 ปี โปรตุเกส 5 ปี ที่นั่นพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนีได้ดำรงตำแหน่งเอกอัครราชทูตไทยประจำประเทศโปรตุเกส ในฐานะภริยาทูตท่านต้องติดตามสามีและร่วมออกงานสังคมกับสามีเป็นประจำนอกเหนือจากภาระแม่บ้าน

ตลอดระยะเวลาที่ท่านและครอบครัวทำงานและพำนักในต่างประเทศประมาณ 9 ปีนั้น เกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 (พ.ศ. 2482-พ.ศ. 2488) ซึ่งมีผลกระทบโดยตรงกับประเทศในยุโรปส่งผลให้ท่านมีชีวิตลำบากมาก เพราะเนื่องจากในบางปีพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนีไม่ได้รับเงินเดือนจากรัฐบาลไทยเลยทำให้ครอบครัวของท่านต้องดำรงชีวิตด้วยสมบัติส่วนตัว ต่อมาในปี พ.ศ. 2489 รัฐบาลไทยขอให้พลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนีไปเป็นเอกอัคราชทูตประจำที่ประเทศรัสเซีย แต่พลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนีปฏิเสธเพราะต้องการพาครอบครัวกลับมาประเทศไทย

ครอบครัวของท่านเดินทางกลับด้วยความประหยัด กล่าวคือ การโดยสารเรือที่ท่ายิบรัลต้าซึ่งเสียค่าท่าเรือถูกกว่าที่ลิสบอนการเดินทางกลับครั้งนี้ใช้เวลา 3 เดือน ท่านได้พูดถึงความรู้สึกกับชีวิตในยุโรปให้บุตรสาวฟังว่า "ความลำบากครั้งนี้ไม่มีใครจะแลเห็นนอกจากพวกเราเอง เมื่อถึงกรุงเทพฯแล้วรู้สึกยังกับว่าได้ขึ้นสวรรค์ทั้งเป็น" (บทความแม่ในเทิดเกียรติคุณ, 2529 : 37)

ขณะที่ท่านผู้หญิงแผ้วกับครอบครัวอยู่ในต่างประเทศประมาณ 10 ปีเต็ม ท่านผู้หญิงแผ้วมีภาระหน้าที่แม่บ้านเพียงอย่างเดียว จึงมิได้นำความรู้ทางนาฏศิลป์ไทยประกอบอาชีพแต่อย่างใด ดังบุตรเล่าว่า "แล้วก็ไม่เคยรู้เลยว่าท่านรำละครเป็นอยู่เมืองนอก 10 ปี ไม่เคยรู้เลย ไม่เคยพูดถึงรำละคร บอกแต่ว่ารำละคร แต่ไม่เคยเห็นรำเลย และไม่เน้นเรื่องรำละครเท่าไหร่ ไม่เคยสอนรำ"

จากการสัมภาษณ์หม่อมหลวงตวง สนิทวงศ์เสนี ทำให้ทราบถึงบุคลิกลักษณะนิสัยของท่านผู้หญิงแผ้วที่ท่านมีความสนใจด้านวรรณศิลป์จากการที่ท่านเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอนใช้บทกลอนในการสั่งสอนอบรมบุตรธิดา ซึ่งสะท้อนว่าท่านเป็นผู้ที่รอบรู้ด้านวรรณศิลป์ ความรู้รอบตัว

ซึ่งลักษณะดังกล่าวส่งผลถึงความสามารถของท่านทางด้านบทละครที่ใช้ประกอบในการแสดงนาฏยศิลป์สืบมา ดังข้อความที่สนับสนุนประเด็นความสนใจด้านวรรณศิลปของท่านผู้หญิงแผ้วดังนี้

ตวง สนิทวงศ์ (สัมภาษณ์, 2547) เล่าถึงอุปนิสัยของท่านผู้หญิงแผ้วที่มีใจรักด้านบทกลอนและวิเคราะห์เก่งมาแต่ก่อนแต่งงานกับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี

"อ่านหนังสือจินดามณีมาตั้งแต่ไหนก็ไม่รู้ และจำได้หมดทุกอันมักจะมีกลอนมาให้ฟังอยู่เรื่อย ๆ อย่างบัดเดี๋ยวดังหง่างเหง่งวังเวงแว่ว สะดุ้งแล้วเหลียวแลชะแง้หา เห็นโยคีขี่รุ้งพุ่งออกมา ประคองพาไปจนบนบรรพต แล้วสอนว่าอย่าไว้ใจมนุษย์ มันแสนสุดลึกล้ำเหลือกำหนด ถึงเถาวัลย์พันเกี่ยวที่เลี้ยวลด ก็ไม่คดเหมือนหนึ่งในน้ำใจคน จนกระทั่งเดี๋ยวนี้ยังจำได้เลย แต่เผอิญสุนทรภู่ไม่ใช่จินดามณีสุนทรภู่มีนิสัยไม่ดี เห็นคนเป็นเลวหมดอย่าลืมนะตวงคนไม่ได้เลวเหมือนอย่างสุนทรภู่คิดนะ คนเรามีดีถึงเถาวัลย์พันเกี่ยวที่เลี้ยวลด ก็ไม่คดเหมือนหนึ่งในน้ำใจคน คือเห็นคนเลวไปหมดไงตรงนี้ท่านก็ไปว่าสุนทรภู่"

ส่วนอีกเรื่องหนึ่งที่ใช้บทกลอนอบรมสั่งสอนบุตร ความว่า

"เป็นคนชอบจำเยอะแยะไปหมด อยู่ด้วยแล้วไม่มีเหงาจำได้ว่าโดยเฉพาะเวลาตอนเย็นจะรับประทานข้าวด้วยกันพร้อมกันหมดไม่ว่าพ่อจะเป็นรัฐมนตรีหรือทูต 90% ของ 365 วันจะอยู่กับลูก พ่อเป็นคนไม่ค่อยพูดแม่จะเป็นคนเอาเรื่องมาเล่าอยู่เรื่อย อย่างสมมุติมีอยู่ตอนหนึ่งว่า มีผู้ชายคนหนึ่งตามจีบผู้หญิงแต่ปรากฏว่าไม่ได้ผลไปสืบรู้มาว่าที่บ้านผู้หญิงชอบศาสนาชอบพระสงฆ์ก็เลยโกนหัวครองจีวร คือก็ไปหลอกเพื่อจะได้พบผู้หญิงพอเขาเห็นเป็นพระเขาก็นิมนต์เข้าไปก็ถวายฉันเพล พอฉันเพลเสร็จแล้วก็ต้องสวดไม่ได้บวชนะแต่ความที่หัวไวท่านผู้หญิงก็เล่าให้ฟังว่าคนนี้ก็นั่งอยู่ริมน้ำก็เลยบอกอิมัสสะมิงริมฝั่งอิมังปลาร้ากุ้งแห้ง แตงกวา อีกทั้งปลาดุกย่าง ซ่อมะกอก ดอกมะกวาง เนื้อย่าง ยำมะดันข้าวครึ่งโถ ส้มโอครึ่งขัน เป็นยอดสวรรค์ สังฆะสะเทมิ ทุกคนสาธุกันหมดไม่รู้เรื่อง ท่านสอนให้มีเชาวน์ ไหวพริบ ให้เอาออกจากสถานการณ์ที่ไม่ดีสำหรับตัวเอง มีทางแก้ตัวได้ไม่ได้รังแกคนอื่น ยกตัวอย่างคนนี้มันไม่ได้รังแกมันวิ่งเข้าไปจีบผู้หญิงนี่มีเรื่องสนุก ๆ เล่าให้ฟังอยู่เรื่อย"

ในส่วนที่เกี่ยวกับความรู้รอบตัวที่เป็นความรู้นอกเหนือจากนาฏศิลป์แล้ว คุณตวงยังเล่าเพิ่มเติมว่า

"นี่เลยทำให้เรานี่กว้างทุกอย่างโดยเฉพาะที่ไปเที่ยวทะเลนี่วันนี้กินไก่ที่โปรตุเกสไก่มีพริกด้วยนะสงสัยมันรอบโลกถึงได้เอาพริกกลับไปได้ ได้ข่าวว่าไงไหมท่านก็ไปรู้มาอีกว่าไอ้พริกต่าง ๆ ที่มาใช้ในเมืองไทยนี่มาจากโปรตุเกสมาจากเรือโปรตุเกส มันไปเม็กซิโกเอาพริกจากเม็กซิโกมาให้เมืองไทยเราถึงได้ปลูกพริกกินอยู่ทุกวันนี้ คือพริกจากเรือโปรตุเกสถูกยัดใส่เข้าไปดูแม่จำอะไรเยอะแยะได้ไปจากแม่มาก หลักใหญ่ ๆ จากพ่อแต่พวกกระเส็นกระสายได้จากแม่ทั้งนั้น...นี่ความรู้อย่างนี้ไปได้มาจากท่าน แล้วเที่ยวได้จำแล้วไม่มีผิดไม่มีเพี้ยน อีกอันคืออะไรรู้ไหมที่ได้มาจากเม็กซิโก ดอกเฟื่องฟ้า ต้นเฟื่องฟ้า พอเราไปเม็กซิโกคิดถึงแม่เลยโอ้โหมันพรั่บหมดเลย ท่านบอกนี้โปรตุเกสเป็นคนเอามามีอะไรเล่าอยากให้ครอบครัวไทยเหมือนครอบครัวเรา คือให้ 90% ของเวลาทั้งหมดกับลูกคือเวลาทานข้าวเย็นก็นั่งรวมกันหมดนี่"

นอกจากท่านผู้หญิงแผ้วจะสนใจด้านวรรณศิลป์และมีความรู้รอบตัวอย่างกว้างขวางแล้ว แล้วท่านยังเป็นผู้ที่มีบุคลิกลักษณะสง่างามดังจะเห็นได้จากท่านเป็นผู้มีรสนิยมดีในการแต่งกายดังข้อมูลสนับสนุนที่ว่า

คุณตวง เล่าถึงการแต่งกายของมารดาขณะอยู่ในต่างประเทศว่า

"ชั้นหนึ่งจริง ๆ เรียกว่าแทบจะเปิดแคตตาล็อกแต่งเลย ในเมื่อเป็นภรรยาทูตนี่ก็มีที่ ๆ จะไปแต่งอวดเขาพ่อไม่เคยเสียหน้าเลยเรื่องแต่งกายของแม่นี่ คือ มีทั้งชุดอิฟนิ่งเดรสยาว จะไปไหนแล้วก็ไม่เคยแต่งผิดเลยสงสัยท่านจะเปิดแคตตาล็อกหรือว่าพ่อช่วยด้วย เพราะท่านผู้หญิงนวลผ่องได้ไปเยอะเลยวิธีการแต่งตัว ถ้าค็อกเทลจะได้ถึงแค่ไหนสั้นได้ไหมยาวได้ไหม ค็อกเทลยาวไม่ได้ยาวที่สุดครึ่งแข้งถุงเท้าต้องใส่ถุงเท้ายังไง สีไหน ไม่มีพลาด หมวกอย่างหนึ่งใส่หมวกตอนไหนเข้าโรงหนังยังไม่ถอดเลยนี่คือท่านเป็นมวยหมดนะ"

บุตรสาวของท่านยังเล่าต่อถึงประสบการณ์นาฏศิลป์ต่อไปอีกว่า

"สิ่งที่แม่ได้พบเห็นในยุโรปแม่ได้นำมาเป็นประโยชน์ในการคิดประดิษฐ์หรือเปลี่ยนแปลงท่ารำในเวลาต่อมา และแม่ยังเล่าให้หลาน ๆ ฟังอีกว่าอยู่เมืองนอกไม่ได้สอนได้รำเลยยายคิดถึงการรำเสียเหลือเกินมีอยู่วันหนึ่งที่ปอร์ตุเกสยายยืนอยู่ที่ระเบียงบ้านแลเห็นคนเขาขี่ม้า เขาขี่ม้าเต้นไปเต้นมาให้นึกเหมือนการเต้นการรำของคนจึงจำเอามาคิดเป็นระบำม้า (แม่ในเทิดเกียรติคุณ, 2529: 37)

ประสบการณ์ที่ท่านได้รับจากการใช้ชีวิตในต่างประเทศมี ดังนี้

1. การได้เรียนรู้วัฒนธรรมตะวันตกต่าง ๆ ได้แก่ ประเพณี การแต่งกาย ภาษา มารยาทสังคมที่สำคัญคือ ประสบการณ์นาฏศิลป์ในต่างประเทศ การที่ท่านได้ใช้ชีวิตอยู่ในต่างประเทศกว่า 10 ปี คงจะทำให้ท่านมีความเข้าใจศิลปะการแสดงของตะวันตกมากพอสมควร จากการที่ได้พบเห็นศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ต่าง ๆ ได้แก่ นาฏศิลป์สากลทุกแบบตั้งแต่ระบำพื้นบ้านของชนเผ่าต่าง ๆ ในยุโรป , บัลเล่ต์ ตลอดจนกระทั่งฟลอโชว์สมัยใหม่ รวมทั้งการจัดฉาก, การให้แสงสี และดนตรี

หลังจากที่ท่านเดินทางกลับประเทศไทยท่านได้เข้ามามีบทบาททางด้านนาฏยศิลป์กรมศิลปากร ดังนี้

3.5 ช่วงที่ 5 ช่วงรับราชการในกรมศิลปากร

พ.ศ. 2491 - 2496 ดำรงตำแหน่งที่ปรึกษาทางนาฏศิลป์โดยไม่ได้รับค่าตอบแทน

พ.ศ. 2496-2535 ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย

ในช่วงสิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อ พ.ศ. 2488 สถานการณ์ในประเทศไทยเริ่มกลับเข้าสู่สภาวะปกติ รัฐบาลไทยได้พยายามปรับปรุงศิลปวัฒนธรรมและศิลปะการแสดงที่ซบเซาให้เจริญขึ้น กรมศิลปากรได้ปรับปรุงเปลี่ยนชื่อโรงเรียนจากเดิมมีชื่อว่า "โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์" เป็น "โรงเรียนนาฏศิลป" มีนักเรียนที่หลงเหลือมาเรียนอยู่เพียง 33 คน เมื่อเปิดรับสมัครใหม่เพื่อหัดโขน – ละคร และดนตรีรวมได้ 61 คน โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร ในปีแรกจึงมีนักเรียนในโรงเรียนทั้งหมด 94 คน

ในการนี้กรมศิลปากรได้ระดมศิลปินมาร่วมงานในโรงเรียนนาฏศิลป และท่านผู้หญิงแผ้วได้รับการชักชวนจากนายธนิต อยู่โพธิ์ ผู้อำนวยการกองการสังคีตขณะนั้น ซึ่งนายธนิตก็ได้รับคำแนะนำมาจากองค์ที่ปรึกษา 3 ท่าน และในสมัยที่ท่านผู้หญิงแผ้วเข้ามาทำงานมีผู้บริหารกรมศิลปากร ได้แก่ ปี 2489 (หอจดหมายเหตุ ศธ. 0701.2.1/18)

อธิบดีกรมศิลปากร - พระยาอนุมานราชธน
หัวหน้ากอง กองการสังคีต - นายธนิต อยู่โพธิ์
หัวหน้าแผนก ดุริยางค์ไทย - นายมนตรี ตราโมท
หัวหน้าแผนกดุริยางคศิลป์สากล - นายโฉลก เนตตะสูต
หัวหน้าแผนกนาฏศิลป์ - นางชุมศิริ สิทธิพงศ์

(เอกสารหอจดหมายแห่งชาติอ้างถึงในรายงานวิวัฒนาการของกองการสังคีต หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2543)

อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้เล่าถึงการเริ่มเข้ามารับราชการในกรมศิลปากร ของท่านผู้หญิงแผ้วไว้ความว่า

> "ใน พ.ศ. 2491 กรมศิลปากรได้ทูลเชิญ ม.จ.หญิง พูนพิศมัย ดิศกุล ม.จ.หญิง พิลัยเลขา ดิศกุล และม.จ.หญิง พัฒนายุ ดิศกุล มาเป็นองค์ที่ปรึกษาท่านหญิง 3 ท่าน ได้ทรงแนะนำให้เชิญหม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เคยผ่านงานละครจากละคร ณ วังสวนกุหลาบ แห่งสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา มาช่วยงานสอนนาฏศิลป์ และนายธนิต อยู่โพธิ์ ผู้อำนวยการกองการสังคีตในขณะนั้นได้เป็นผู้เชิญท่านมาเรื่องแรกที่ท่านสอนดูเหมือนจะเป็นเรื่อง พระลอ พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ และได้จัดแสดงเมื่อวันศุกร์ที่ 17 ธันวาคม พ.ศ. 2491 เป็นครั้งแรก" (เทิดเกียรติคุณฯ, 2529 : 27)

สาเหตุที่ท่านผู้หญิงแผ้วตัดสินใจเข้ารับราชการในกรมศิลปากรมีจุดมุ่งหมายเพื่อจะบำเพ็ญประโยชน์ต่อประเทศชาติดังความที่ ทวีศักดิ์ เสนาณรงค์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร กล่าวไว้ว่า

"เมื่อครั้งที่กลับมาจากต่างประเทศใหม่ ๆ หม่อมป้ายังมิได้รับราชการหรือประกอบอาชีพอะไร ยังคงทำหน้าที่แม่บ้านเลี้ยงดูบุตรธิดาตามปกติ ครั้น พ.ศ. 2491 กรมศิลปากรต้องการผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป นายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากรซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่งหัวหน้ากองการสังคีต กรมศิลปากร จึงเชิญหม่อมป้าเข้ารับราชการเป็นผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลปของกรมศิลปากร หม่อมป้ายินดีรับเชิญเนื่องจากได้พิจารณาแล้วว่า เวลานั้นบุตรธิดาก็โตพอที่จะดูแลตัวเองได้แล้ว ภาระอันหนักอึ้งเกี่ยวกับการเลี้ยงดูบุตรธิดาก็ค่อยบรรเทาลง และประการสำคัญคือ หม่อมป้าปรารถนาจะใช้วิชาการละครที่ท่านเคยเรียนรู้และเคยแสดงมาในราชสำนักให้เป็นประโยชน์ต่อประเทศชาติ ท่านจึงเต็มใจสมัครเข้ารับราชการในกรมศิลปากร ตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลปไทย ตลอดเวลาที่หม่อมป้ารับราชการในตำแหน่งดังกล่าวนี้ท่านได้อุทิศกายอุทิศใจให้แก่ราชการตลอดเวลา จนผลงานการแสดงโขน ละครฟ้อนรำของกรมศิลปากรเจริญรุดหน้ามาจนตราบเท่าทุกวันนี้" (หม่อมป้าของข้าพเจ้าในเทิดเกียรติคุณ, 2529: 9)

นอกจากนี้ทวีศักดิ์ เสนาณรงค์ ยังเล่าถึงการร่วมงานกับท่านผู้หญิงในฐานะผู้บังคับบัญชา ดังความว่า

"ข้าพเจ้าขอสารภาพว่าตลอดเวลาที่ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีตข้าพเจ้าไม่เคยเดือดร้อนใจเกี่ยวกับการแสดงนาฏศิลปเลย ไม่ว่าจะเป็นการแสดงรับรองพระราชอาคันตุกะรับแขกบ้านแขกเมืองของรัฐบาล หรือการแสดงที่โรงละครแห่งชาติตลอดจนการแสดงทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ หม่อมป้าของข้าพเจ้าจัดการฝึกซ้อม อำนวยการแสดงให้เรียบร้อยเสร็จสิ้นไปด้วยดีทุกงาน และกรมศิลปากรก็ได้รับคำยกย่องชมเชยอยู่เนืองๆ จากการที่หม่อมป้าช่วยให้การแสดงนาฏศิลป์ของกองการสังคีต กรมศิลปากร ประสบความสำเร็จตลอดมา" (หม่อมป้าของข้าพเจ้าในเทิดเกียรติคุณฯ, 2529: 9-10)

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ในฐานะผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ไทยได้รับราชการด้วยความวิริยะอุตสาหะและมีความรับผิดชอบสูงมีความสามารถทางนาฏยศิลป์มาก จึงเป็นที่กล่าวขวัญในหมู่ผู้ร่วมงานและศิษยานุศิษย์

อาจารย์มนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ และอดีตหัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต เล่าไว้ว่า

> "เรื่องนิสัยใจคอและความสามารถของท่านผู้หญิงตามความเห็นของข้าพเจ้า ท่านเป็นคนที่มีน้ำใจโอบอ้อมอารีมีเมตตากรุณาต่อศิษย์และผู้น้อยโดยทั่วไป ท่านมักจะคอยช่วยเหลือศิษย์หรือผู้น้อย เมื่อมีทุกข์อยู่เสมอ ๆ สำหรับการปฏิบัติงานท่านเป็นคนขยันการงานเป็นอย่างยิ่ง ถ้าไม่เจ็บป่วยหรือขัดข้องด้วยความจำเป็นจริง ๆ ท่านจะต้องทำงานโดยไม่มีขาด แม้เจ็บป่วยถ้าหากไม่มากมายนักบางทีท่านก็ให้ส่งศิษย์ไปรับการฝึกสอนที่บ้านของท่าน ในขณะที่สอนศิษย์ท่านมักจะลุกขึ้นสอนทำท่าทางเป็นตัวอย่างให้เห็นได้ชัดเจน โดยมิคิดแก่เหน็ดเหนื่อย" (เทิดเกียรติคุณฯ, 2529: 27-28)

ปัญญา นิตยสุวรรณ อดีตนักวิชาการกองการสังคีต ยังได้เล่าถึงอุปนิสัยของท่านไว้ว่า "ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นครูบาอาจารย์ที่มีความเมตตาต่อศิษย์ปรารถนาที่จะให้ศิษย์ได้ดีมีวิชาความรู้โดยถ้วนหน้ากัน บางครั้งท่านจะดุว่าบ้างแต่ก็ทำไปเพื่อให้ศิษย์ได้ดี" (ที่ระลึกท่านผู้หญิงแผ้ว, 2543: 117)

จำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติ เป็นลูกศิษย์ตัวนางคนหนึ่งของท่านผู้หญิงแผ้วได้กล่าวว่า "ท่านผู้หญิงแผ้วเมตตาดิฉันมาก พยายามถ่ายทอดวิชาความรู้ให้อย่างเต็มที่และเอาใจใส่" (ที่ระลึกท่านผู้หญิงแผ้ว, 2543: 90)

ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปินแห่งชาติ เป็นลูกศิษย์ตัวพระของท่านผู้หญิงได้เล่าถึงความขยัน และความรับผิดชอบของท่านผู้หญิงแผ้วต่อหน้าที่การงาน ไว้ว่า

> "ขณะที่ท่านมีชีวิตอยู่ บนแผนกจัดห้องให้ท่านอยู่บนชั้น 4 ของโรงละครแห่งชาติ ท่านขยันมากมาทำงานทุก ๆ วันไม่เคยหยุด แม้กระทั่งวันที่ 14 ตุลาคม 2516 อันเป็นวันมหาวิปโยค โรงละครแห่งชาติมีการแสดงรอบเช้าท่านมาคุมการแสดงตามปกติ มีเสียงปืนยิงกันใกล้มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อเสียงปืนยิงกันหนักขึ้นพวกเราตกใจมาก และเป็นห่วงท่านจึงกราบเรียนให้ท่าน

> รีบกลับบ้านท่านพูดว่า "พวกแกยังไม่กลับ ฉันก็ไม่กลับ จะอยู่ด้วยกัน" ท่านไม่ทอดทิ้งและเป็นห่วงพวกเรามาก โดยไม่หวั่นไหวกับภยันตรายใด (ที่ระลึกท่านผู้หญิงแผ้ว, 2543: 91)

ธงชัย โพธยารมย์ (สัมภาษณ์, 31 มกราคม 2544) เล่าถึงกิจวัตรประจำวันของท่านผู้หญิงแผ้วขณะทำงานในกองการสังคีตด้วยความเอาใจใส่อย่างยิ่งว่า "ท่านผู้หญิงแผ้วจะมาถึงกองการสังคีตแต่เช้าพอเวลาประมาณ 10.00 น. จะนุ่งผ้าโจงกระเบนรอท่านแล้วฝึกซ้อมแจกบทเป็นรายบุคคล ตอนบ่ายพักผ่อนระยะช่วงสั้น ๆ แล้วเรียกฝึกซ้อมต่อช่วงบ่ายจนหมดเวลาราชการ"

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ (สัมภาษณ์, 27 กุมภาพันธ์ 2544) ครูจาตุรงค์เคยประดิษฐ์ท่าระบำแขกในเรื่องอาบูหะซัน ซึ่งละครเรื่องนี้ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อมและประดิษฐ์ท่ารำ ครูจาตุรงค์เล่าถึงความสามารถทางนาฏศิลป์ ของท่านผู้หญิงแผ้ว ความว่า

> "ท่านผู้หญิงแผ้วได้รับการฝึกหัดมาแต่เด็กจึงอยู่ในตัวท่าน แล้วมีแรงผสมอยู่ในสิ่งแวดล้อม มีความจำดี มีพรสวรรค์ รู้จักดัดแปลง มีปฏิภาณไหวพริบและเชาวน์ปัญญาดี เป็นคนมีเหตุผล เมื่อครั้งที่ครูคิดท่าระบำแขก ในละครเรื่องอาบูหะซันนั้นได้นำผู้แสดงมาเต้นให้ท่านดู ท่านไม่ได้ปรับอะไรมากมาย แต่จะแนะนำบ้างพอสมควร"

อิงอร ศรีสัตบุษย์ (สัมภาษณ์, 17 มีนาคม 2544) ได้เล่าถึงบุคลิกภาพของท่านผู้หญิงแผ้วในขณะรับราชการว่า

> "เป็นคนมีสง่าราศี เข้มแข็ง ตั้งใจทำงานให้สำเร็จลงด้วยดีมีความรับผิดชอบสูง ขยัน มีเมตตา และรักลูกศิษย์มาก ไม่ชอบให้ใครมาว่าลูกศิษย์ แต่จะดุว่าจริงจังและทำโทษด้วยการตีด้วยมือเบา ๆ แล้วให้รางวัลเป็นเงินสดให้ทุกคน ไม่เฉพาะตนเองเท่านั้น"

ราฆพ โพธิเวส (สัมภาษณ์, 8 มีนาคม 2544) เล่าถึงวิธีการฝึกซ้อมการแสดงของท่านผู้หญิงแผ้วว่า

"ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นครูที่รักลูกศิษย์ ถ้ารำตามที่ท่านสอนได้ดีท่านจะกล่าวชมเชย ตรงไหนรำไม่ดีท่านจะแนะนำ ครูต่อท่ารำนนทุก ตอน นารายณ์ปราบนนทุก ต่อท่ารามสูรเป็นท่าตีบทแทบทุกคำเข้าใจว่าท่านน่าจะแสดงตัวนี้มาก่อนวิธีสอนก็จะสอนตัวต่อตัวใช้เวลาสอนนานเป็นเดือนท่านใช้เวลาซ้อมล่วงหน้านานมาก ท่าอินทรชิตตรวจพลเป็นท่าที่แสดงความสามารถของอินทรชิตว่ารบเก่งท่าจะแปลกออกไปจากบทยักษ์ ถ้าเป็นผู้แสดงยักษ์ด้วยกันจึงจะเข้าใจว่าแปลกอย่างไร แล้วก็มีรำพลายชุมพล ครูสินีนาฏซึ่งเป็นพี่สาวแสดงที่โรงละครเก่า ท่านผู้หญิงจะให้ท่าเก๋มาก ซึ่งรำชุดนี้จะเคยแสดงกันหลายคน"

ศรีอาภรณ์ น้ำทิพย์ (สัมภาษณ์, 17 กรกฎาคม 2547) ข้าราชการในกองการสังคีต มีหน้าที่สอนและแสดงตัวพระควบคู่ไปด้วยกันในขณะที่รับราชการในหน่วยงาน ครูศรีภรณ์ เล่าว่า

"นอกจากมีหน้าที่ด้านการแสดง คือ เป็นผู้แสดง ช่วยแต่งตัวแล้วยังต้องสอนรำให้แก่นักเรียนของโรงเรียนนาฏศิลป์ร่วมกับเพื่อนข้าราชการด้วยกัน ครูพระ ได้แก่ สืบพงษ์ สิริสุขะ ประทุม แก้วสุวรรณ ประไพ ชูประยูร รำเพยพรรณ ศิริวงศ์ฯ ครูนาง ได้แก่ จรวย เหมศรี ดุษฎี อัจฉรา กรองกาญจน์ ชลูด (เปลี่ยนชื่อภายหลังว่าภัทราภร) สมสมร ลูกศิษย์เท่าที่จำได้มีห้องเดียว คือ รัตติยะ นฤมัย นพรัตน์ ฯลฯ สอนบทเรียนประเภทเพลงช้า เพลงเร็ว รำแม่บท เรียนบริเวณตึกประจำที่สร้างใหม่บริเวณชั้นล่าง (ตึกประจำเป็นอาคารนอนสำหรับนักเรียนต่างจังหวัดในช่วงที่กรมศิลปากรยังไม่เปิดสาขารับนักเรียนในส่วนภูมิภาคดังเช่นในปัจจุบัน)"

ท่านผู้หญิงแผ้ว เริ่มรับราชการเมื่อปี พ.ศ. 2491 แต่ในระยะแรกท่านผู้หญิงแผ้วไม่ได้รับเงินเดือน จนกระทั่งได้บรรจุเป็นผู้เชี่ยวชาญฝ่ายนาฏศิลป โดยมีหลักฐานจากบัญชีรายละเอียดลูกจ้างส่วนกลาง (ศธ. 0701.2.1/40 [27] ได้รับเงินเดือน 320 บาท ในอัตราปี 2501 โดยปรากฏตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญในระยะนั้นอีก 4 ท่าน รวมเป็น 5 ท่าน คือ

ผู้เชี่ยวชาญการประดิษฐ์ฉากโขนละคอน	นายโหมด ว่องสวัสดิ์	460 บาท
ผู้เชี่ยวชาญฝ่ายหัตถศิลป	นายพรหม พรหมพิจิตร	350 บาท
ผู้เชี่ยวชาญฝ่ายวิชานาฏศิลป	นางแผ้ว สนิทวงศ์เสนี	320 บาท

ผู้เชี่ยวชาญทางวรรณคดีและประวัติศาสตร์	พระยาอนุมานราชธน	300 บาท
ผู้เชี่ยวชาญภาษาโบราณ	นายเกษม บุญศรี	200 บาท

ในขณะที่ท่านผู้หญิงแผ้วรับราชการในกองการสังคีต นอกจากท่านจะได้รับเงินเดือนเมื่อปี พ.ศ. 2499 เป็นต้นมา ท่านผู้หญิงแผ้วก็จะได้รับเงินพิเศษเป็นค่าตอบแทนเหมือนข้าราชการอื่น ๆ ดังตัวอย่างตามระเบียบกรมศิลปากร ว่าด้วยการเรียกเงินค่าบำรุงศิลปและกำหนดค่าใช้จ่ายการจัดบรรเลงดุริยางค์นาฏศิลป พุทธศักราช 2517 ในสมัยนาวาเอกสมภพ ภิรมย์ ร.น. เป็นอธิบดีกรมศิลปากร ปรากฏในหมวด 5 กำหนดค่าใช้จ่าย ดังข้อความว่า

> "3.2 ในกรณีที่กองการสังคีต โดยอนุมัติของอธิบดีกรมศิลปากร จัดให้มีการบรรเลงหรือแสดงเป็นรอบ หรือเป็นคณะ ณ โรงละคอนแห่งชาติ หรือห้องประชุมเล็กปีกขวาโรงละคอนแห่งชาติ เพื่อการเผยแพร่ศิลป ให้นำรายได้จากการจำหน่ายบัตรทั้งหมดส่งแผนกคลัง กรมศิลปากร เพื่อนำเข้าสมทบ เงินทุนหมุนเวียนการสังคีต" โดยใช้ระเบียบการนำส่งซึ่งกำหนดไว้ในหมวด 5 ข้อ 24 และให้ใช้ระเบียบการจ่ายเบี้ยเลี้ยง ดังนี้.-
>
> 3.3 เบี้ยเลี้ยงข้าราชการและลูกจ้าง ผู้ปฏิบัติงาน รอบละ 20 บาท
>
> 3.4 เบี้ยเลี้ยงนักเรียน รอบละ 15 บาท
>
> 3.5 ผู้ชำนาญงานด้านนาฏศิลปและดนตรี ซึ่งไม่ใช่ข้าราชและลูกจ้างมาร่วมปฏิบัติงาน รอบละ 30 บาท
>
> 3.6 ค่าจ้างคนงานภายนอก กลางวัน 25 บาท กลางคืน 30 บาท
>
> 3.7 ให้ผู้อำนวยการกองการสังคีตปฏิบัติการให้เป็นไปตามระเบียบการนี้"

ก่อนที่ท่านผู้หญิงแผ้ว จะเข้ารับราชการ กรมศิลปากรได้จัดการแสดงหลายแบบด้วยกัน ดังคำอธิบายในสูจิบัตร กรมศิลปากร เนื่องในการแสดงครั้งที่ 20 วันเสาร์ที่ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2484 (ศธ. 0701.1/45 [1] เรื่อง การแสดงละครของกรมศิลปากร) ดังข้อความว่า

> "กรมศิลปากรเคยทำละครเรื่องใหญ่ แสดงเรื่องเดียวตลอดเวลา มาหลายปีแล้ว บัดนี้กรมศิลปากรประสงค์จะทดลองทำละครเรื่องเล็ก ๆ ให้มีหลาย ๆ รายการดูบ้าง แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่าจะเปลี่ยนวิธีการ และใช้วิธีทำเรื่องเล็ก ๆ

เช่นนี้ตลอดไป การแสดงในภายหน้าอาจทำเรื่องใหญ่ และต่อไปเป็นเรื่องเล็กสลับกันไปก็ได้

การทำเรื่องเล็ก ๆ อย่างที่แสดงในวันนี้ ย่อมหนักแรงและลงทุนมากหลายเพราะทุก ๆ ฉากต้องให้อยู่ในคุณภาพดีทั้งหมด ดังที่ท่านผู้ดูจะได้เห็นในคืนนี้

1. ระบำ "ประชุมพร" พยงค์ บุญแก้ว-สบสมัย-นงเยาว์ วิชชุเวช
   หมู่ระบำ 60 คน
2. "ใต้ร่มธงไทย" พ้องพันธุ์ พนมวัน ณ อยุธยา
   จุรีย์ จิตต์รักธรรม-ลัดดาวัลล์ ไชยวงศา
   หมู่ระบำ 55 คน
3. ละครพูด เรื่อง "คุณนายหมอดู"
   ประไพ กาญจนโภคิน-ประภา เป้าประเสริฐ
   บุญฤทธิ์ บุญเรือง-อาคม-สายาคม
4. ระบำ "พิบูลสงคราม" กับ "ทหารม้า"
   ลัดดา สารตายน นำหมู่ระบำ 60 คน
5. เพลง "ป.ต.อ." สบสมัย รุ่งเรืองสิทธิ์
6. ละครพูด เรื่อง "ยายม้า-หาคู่"
   กรี วรสรินทร์-บุญช่วย เฉลยทอง
   สวง บุญเก็บ-ป๋อ ศรัทาชีพ
7. เพลง "กองทัพอากาศ" เอิบ ยุวะพุกกะ
8. ระบำ "ธงไทย" นิล สุนทรนัฏ แสดงเป็นคนพิการ
   พันธณี ณ ถลาง-เพ็ญสวัสดิ์ ปิยรัตน์-บุญรอด อยู่คมโชติ
9. ระบำ "ลานช้าง" กับ "ยุทธศึกษา"
   อัมพร ชัชกุล นำหมู่ระบำ 60 คน
10. ละครพูด เรื่อง "ฝั่งโขง" (มี 4 ฉาก)
    ลัดดา สารตายน-ฉลวย รัตนสิงห์
11. เพลง "รถรบ" อัมพร ชัชกุล-ปรีชา-บุญส่ง-อาคม-บุนนาค ประทุมมาศ
12. เพลง "วันชัย" สำเนียง มกเสถียร-พจนีย์ โปร่งมณี-สอางค์ฉวี บุญเรือง

12. (ก) ระบำเพลง "วิญญาณนักรบ" เอิบ ยุวะพุกกะ ผู้ร้อง

ดวงจิตต์ งามศิลป์-สุมาลัย ศรีบุณยรัตน์-ดวงเนตร์ ดุรยะชีวิน

นำหมู่ระบำ 30 คน

13. เพลง "ยุทธศึกษา" พจนีย์ โปร่งมณี-ฉลวย รัตนสิงห์-สุมล ณ สงขลา

14. ละครพูด เรื่อง "แม่สายบัว"

ลัดดา สารตายน แสดงเป็นคุณหญิง

15. เพลง "ชโย! นาวี" กรี วรศรินทร์

กาญจนา กาญจนารมย์-เมตตา บัวเปลี่ยนสี

16. เพลง "ลูกแม่" ฉลวย รัตนสิงห์

17. ระบำใหญ่เพลง "ขวัญไทย" และ "พุทธคุณคุ้มไทย"

สมศรี-ส่องชาติ-สมวงศ์

นำหมู่ระบำ 108 คน

หัวหน้านักร้อง ประไพ กาญจนโภคิน-เย็นจิตต์ วงศาโรจน์-เพ็ญแข กัลยาฤก"

จากเอกสารนี้แสดงให้เห็นว่า ก่อนที่ท่านผู้หญิงแผ้วจะเข้ามารับราชการในกองการสังคีต กรมศิลปากรเคยจัดแสดงละครและรายการวิพิธทัศนาซึ่งมีลักษณะการนำเสนอรายการละครพูดสลับกับระบำ

ในสมัยที่นายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นหัวหน้ากองการสังคีตท่านผู้หญิงแผ้วอำนวยการฝึกซ้อมละครนอกเรื่อง มโนห์รา รวม 5 ฉาก ท่านได้แสดงความสามารถในการแต่งบทเฉพาะฉากที่ 2 กรมศิลปากรสังกัดองค์การดุริยางคนาฏศิลป์ จัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร เมื่อเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2498 อำนวยการโดยพันเอก หลวงรณสิทธิพิชัย ผู้อำนวยการองค์การ ครูผู้ฝึกซ้อมร่วม ได้แก่ ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก มัลลี คงประภัศร์ ลมุล ยมะคุปต์ ผัน โมรากุล จำเรียง พุธประดับ เจริญจิต ภัทรเสวี สะอาด แสงสว่าง สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กรองกาญจน์ โรหิตเสถียร อาคม สายาคม ผู้ฝึกซ้อมคีตศิลปินและปรับเพลงดนตรี คือ นายมนตรี ตราโมท และนายโอ่งการ กลีบชื่น ผู้สร้างฉากและเครื่องแต่งกาย คือ นายโหมด ว่องสวัสดิ์

ผู้แสดงละครเรื่อง มโนห์รา แบ่งออกเป็น 2 ชุด ทั้ง 2 ชุด ใช้นักเรียนหญิง นักเรียนชาย ข้าราชการชาย สำหรับผู้บรรเลงและผู้ขับร้อง แบ่งเป็น 2 วง ผู้บรรเลงวง 1 และวง 2 ใช้ข้าราชการ

ชายและนักเรียนโรงเรียนนาฏศิลปร่วมบรรเลงเฉพาะเครื่องประกอบจังหวะ ส่วนนักร้องฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ใช้ 2 ชุด ชุด ก เป็นข้าราชการ ชุด ข เป็นนักเรียนโรงเรียนนาฏศิลป จากการแสดงครั้งนี้นักเรียนได้ความรู้เพิ่มเติมนอกเหนือจากในห้องเรียน ส่วนครูได้แสดงความสามารถในการคิดสร้างสรรค์งานใหม่ที่แปลกจากงานเดิม ทำให้เพิ่มทั้งความชำนาญเฉพาะทาง และปริมาณงานมากขึ้น

จากเอกสารราชการ (ศธ. 0701.39/10 คำอธิบายประกอบงบดุลและบัญชีรายได้รายจ่าย) พบว่าละครเรื่อง มโนห์ราประสบความสำเร็จเป็นอย่างดี เห็นได้จากรายได้ของการแสดงดังข้อความว่า

> "ในการดำเนินงานขั้นต้นขององค์การดุริยางค์นาฏศิลปนี้ องค์การฯ ไม่ได้รับงบประมาณทุนประเดิมเลย องค์การฯ จึงได้ยืมเงินทุนหมุนเวียนการสังคีตมาลงทุนเพื่อจัดแสดง ละครเรื่อง มโนห์รา เป็นจำนวนเงิน 344,920 บาท และเมื่อยุติการแสดงละครเรื่อง มโนห์ราแล้ว ปรากฏว่ามีรายได้จากการแสดงละครทั้งสิ้น 1,249,856.43 บาท รวมเป็นยอดเงินที่องค์การฯ รับมาทั้งสิ้น 1,594776.43 บาท"

นับตั้งแต่ท่านผู้หญิงแผ้ว เข้ารับราชการในกองการสังคีต กรมศิลปากร ตั้งแต่ พ.ศ. 2491-2535 ท่านผู้หญิงแผ้วได้อำนวยการฝึกซ้อมละคร และโขน มาโดยตลอด เช่น ขุนช้าง-ขุนแผน พระอภัยมณี มโนห์รา รถเสน อิเหนา 7 ตอน สุวรรณหงส์ ไชยเชษฐ์ สังข์ศิลป์ชัย รามเกียรติ์หลายตอน เงาะป่า คาวี โกมินทร์ อาบูหะซัน ตามหลักฐานที่ปรากฏเกี่ยวกับการแสดงโขนละครประจำปีของกรมศิลปากร นับตั้งแต่วันที่ 4 มกราคม-28 ธันวาคม 2496 มีการจัดการแสดงเป็นจำนวนถึง 238 รอบ ละครที่ทำลายสถิติการแสดงทั้งหมด คือ ละครเรื่อง ราชาธิราช ตอนสมิงพระรามอาสา ที่แสดงถึง 112 รอบ ซึ่งแสดงว่าเป็นละครที่ได้รับความนิยมสูงสุด (สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, 2539: 149) และในปัจจุบันละครพันทางเรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ประพันธ์เป็นบทละครโดย นายเสรี หวังในธรรม ก็ยังคงได้ความนิยมมากแม้ว่าจะแสดงหลายรอบจนนับไม่ถ้วน ซึ่งท่านผู้หญิงแผ้วก็ได้ช่วยอำนวยการฝึกซ้อมในช่วงแรกเริ่มอยู่หลายปี

นอกจากความสามารถในการเป็นผู้ชำนาญการฝึกซ้อมแล้วท่านผู้หญิงแผ้วยังมีความสามารถด้านการปรับปรุงบทละครอีกด้วย

จากหลักฐานของสูจิบัตรย้อนหลังไปจะพบว่า นอกจากเรื่อง ราชาธิราช และเรื่องผู้ชนะสิบทิศ ที่ท่านผู้หญิงแผ้วมีบทบาทในการอำนวยการฝึกซ้อมการแสดงจนเป็นที่นิยมแล้ว ยังมีละครอีกเรื่องหนึ่งเป็นละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอน หนีนางผีเสื้อ สำหรับเรื่องพระอภัยมณีนี้เคยจัดแสดงมาครั้งหนึ่งตอนพบนางละเวง ตั้งแต่ พ.ศ. 2495 ณ โรงละครศิลปากรแต่การแสดงเรื่อง พระอภัยมณี ตอนหนีนางผีเสื้อ ที่ได้รับความนิยมสูงนี้จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติเมื่อ พ.ศ. 2517 ละครตอนนี้เมื่อ 5 ปีที่แล้วก็ได้จัดแสดงในรายการดนตรีสำหรับประชาชนครั้งที่ 16 ประจำปีที่ 19 แสดงในวันอาทิตย์ที่ 5 มกราคม 2512 ซึ่งท่านผู้หญิงแผ้ว เป็นผู้จัดทำบทและอำนวยการฝึกซ้อม ร่วมด้วยครูนาฏศิลป์ของกรมศิลปากร นายเสรี หวังในธรรม ควบคุมการบรรเลง ต่อมาละครเรื่อง พระอภัยมณี ตอน หนีนางผีเสื้อนี้จัดแสดงขึ้นอีกเมื่อเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2517 ในช่วงที่นาวาเอกสมภพ ภิรมย์ ร.น. เป็นอธิบดีกรมศิลปากร นายทวีศักดิ์ เสนาณรงค์ เป็นผู้อำนวยการกองการสังคีต นายวิรัส อาจณรงค์ หัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทย นางพนิดา สิทธิวรรณ เป็นหัวหน้าแผนกนาฏศิลป์ คณะผู้ร่วมงานฝ่ายการแสดง

ทำบทและอำนวยการฝึกซ้อม	คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี
ช่วยทำบท	ปัญญา นิตยสุวรรณ
ทำบทฉากนำ	เสรี หวังในธรรม
บรรจุเพลง	มนตรี ตราโมท
สร้างฉากและอำนวยการแสดง	ทวีศักดิ์ เสนาณรงค์

บทละครเรื่อง พระอภัยมณี ตอน หนีนางผีเสื้อนี้ท่านผู้หญิงแผ้วได้รวบรวมและจัดพิมพ์รวมกับเรื่อง เงาะป่า และคาวี เพื่อพิมพ์เป็นที่ระลึกครบรอบ 72 ปี เมื่อวันที่ 25 ธันวาคม 2517 โดยกล่าวถึงเรื่อง พระอภัยมณี ในคำชี้แจงว่า

> "เรื่องพระอภัยมณี ตอน หนีนางผีเสื้อ ข้าพเจ้าแต่งบทจากนิทานคำกลอนเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่ บทที่นำมาพิมพ์ในเล่มนี้เป็นบทสมบูรณ์ที่ข้าพเจ้าได้ปรับปรุงไว้ กรมศิลปากรนำออกแสดงให้ประชาชน ณ โรงละคอนแห่งชาติ เมื่อเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2517 นั้นได้ ตัดทอนแก้ไขให้สั้นลง ทั้งนี้เพื่อให้เหมาะสมกับเวลาแสดงนั่นเอง"

ท่านผู้หญิงแผ้วปรับปรุงบทจากนิทานคำกลอน เรื่อง พระอภัยมณีของสุนทรภู่ ประกอบด้วย 4 ฉาก คือ

ฉากนำ	เพลงปี่พระอภัย
	ฉาก หาดทรายทะเล
องก์ที่ 1	พบทางหนี
	ฉาก ถ้ำนางผีเสื้อ
องก์ที่ 2	บทผีเสื้อตาม
	ฉาก ท้องทะเล
องก์ที่ 3	ฤาษีช่วย
	ฉาก เกาะแก้วพิสดาร

ละครเรื่องนี้ได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างมากเพราะจัดแสดงอยู่หลายเดือน จนมีรายได้จากการแสดงสูงมากในช่วงนั้น การประสพความสำเร็จของกรมศิลปากรในครั้งนี้ถึงขนาดที่นาวาเอกสมภพ ภิรมย์ ร.น. อธิบดีกรมศิลปากรกล่าวชมเชยความสำเร็จในโอกาสนี้มายังคณะผู้ทำงานกองการสังคีต ที่ สลศ./375 ลงวันที่ 26 สิงหาคม 2517 (ศธ.0701.40/112 [8])

ในขณะที่นายเดโช สวนานนท์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร (พ.ศ. 2518-พ.ศ. 2522) ได้มีบัญชามอบหมายงานอำนวยการฝึกซ้อมแก่ท่านผู้หญิงแผ้วตามพระประสงค์ของสมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าสิรินธรเทพรัตนสุดา ซึ่งโปรดให้ประดิษฐ์ท่าระบำในละครเรื่อง บางระจัน ตามที่สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ทรงมีพระราชประสงค์ให้นายสมภพ จันทรประภา รองอธิบดีกรมศิลปากร แต่งบท และอำนวยการแสดง ดังบันทึกข้อความกรมศิลปากรเสนอมายังกองการสังคีต ที่ 691 ลงวันที่ 14 มิถุนายน 2520 เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ในการฝึกสอนระบำ ดังข้อความว่า

"ดังที่ได้เคยเรียนให้ทราบแล้วว่า ผมมีราชการในองค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว จะต้องปฏิบัติบางประการเป็นราชการพิเศษมาช้านานแล้ว นั้น

บัดนี้ สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ทรงมีพระราชเสาวณีย์ดำรัสสั่งให้ผมแต่งและอำนวยการแสดงละคร เรื่อง บางระจัน โดยข้าในพระองค์และจัดการแสดงที่ดุสิดาลัยในสวนจิตรลดาปลายเดือนกรกฎาคม ศกนี้ ซึ่งผมได้แต่งทูนเกล้าฯ ถวายขึ้นไปแล้ว ต่อมาสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าสิรินธรเทพ-

รัตนสุดา ดำรัสสั่งลงมาว่า การแสดงระบำในละครนั้น ขอให้คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้คิดท่าและฝึกสอนเป็นการส่วนพระองค์การสอนนี้ต้องใช้ครูในกองการสังคีต ประมาณ 4-5 คน เป็นผู้ช่วยสอน แต่สอนในระยะเวลาอันสั้น เพราะเป็นชุดเล็ก ๆ ง่าย ๆ"

ในการจัดระบำในละครเรื่อง บางระจัน แสดงถวายในการครั้งนี้ประกอบด้วยระบำ 3 ชุด คือ 1. ระบำบ้านไร่ ผู้แสดงหญิง 7-8 คน ผู้แสดงชาย 8-9 คน 2. ระบำเราสู้ใช้ผู้แสดงชุดเดียวกับชุดที่ 1 3. ระบำบางระจัน ผู้แสดงชาย 16 คน ถือดาบมือเดียว สำหรับชุดศึกบางระจันนี้ท่านผู้หญิงแผ้วได้กำหนดผู้ฝึกซ้อม 8 ท่าน ได้แก่ นายฉลาด พุกลานนท์ นายธงไชย โพธยารมย์ นายสุดจิตต์ พันธ์สังข์ นายสมโภชน์ ฉายะเกษตริน นายสมนึก บัวทอง นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ นางสถาพร สนทอง (บันทึกข้อความงานนาฏศิลป์ ลงวันที่ 13 มิถุนายน 2520 เรื่อง การให้ท่ารำเพลงศึกบางระจัน)

จากละครที่ท่านผู้หญิงแผ้ว เป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อมได้มีนักวิชาการได้วิจารณ์การแสดงไว้ (ศธ.0701.1/49 [13] ในเอกสารการสอนวิชาทฤษฎีนาฏศิลป์ วันที่ 7 พฤษภาคม 2499) เป็นการวิจารณ์ตัวละครเรื่อง อิเหนา ตอน "ลมหอบ" ณ โรงละครศิลปากร

"ข้าพเจ้าขอวิจารณ์ตัวอิเหนา ชุด หนึ่ง ซึ่งแสดงโดย น.ส.ทรงศรี เทวะคุปต์ ผู้แสดงผู้นี้มีรูปร่างสะโอดสะองดีมากแขนอ่อนชะนิดที่ยังหาเด็กคนอื่นที่แสดง เรื่อง อิเหนาด้วยกันเทียบไม่ได้ หน้าตาสวยพอสมที่จะเป็นพระเอก ท่าเยื้องกรายมีสง่า งดงาม ท่ารันทดที่ต้องจากบุษบาดีเสียงไม่ดังเท่าอิเหนาชุดสอง คือ น.ส.รำเพยพรรณ ศิริวงศ์ฯ ท่าเข้าพระเข้านางก็ดีพอใช้ สังเกตในเวลารำพยายามตรึงตัวเพื่อไม่ให้เสียบทบาท ประกอบด้วยเป็นเด็กที่มีความประพฤติดีก็ยิ่งน่ารักยิ่งขึ้น ต่อไปจะเป็นศิลปินที่ดี"

ด้านการให้ความร่วมมือกับรัฐบาลในการแสดงนาฏศิลป์

จอมพลถนอม กิตติขจร อดีตนายกรัฐมนตรี (พ.ศ. 2506 - พ.ศ. 2516) การทำงานของท่านผู้หญิงซึ่งทำหน้าที่อำนวยการฝึกซ้อมให้แก่การแสดงต้อนรับแขกเมืองของรัฐบาลเป็นอย่างดี

"ท่านผู้หญิงแผ้วฯ ท่านรักใคร่เอ็นดูภริยาของผมมาตั้งแต่เล็ก ๆ เมื่อโตเป็นผู้ใหญ่จนแต่งงานแล้วความกรุณานั้นก็ได้เผื่อแผ่มาถึงผมซึ่งเป็นสามีด้วย สมัยที่ผมเป็นหัวหน้าฝ่ายบริหารระยะที่ 1 เมื่อ 1 มกราคม - 20 ตุลาคม 2501 และระยะที่ 2 เมื่อ 9 ธันวาคม 22506-14 ตุลาคม 2516 เวลาจะมีนาฏศิลป์โชว์แขกทั้งในประเทศและต่างประเทศ ก็ได้รับความช่วยเหลืออย่างดียิ่งจากท่านทุกครั้ง ครั้งที่ต้องเหน็ดเหนื่อยอย่างสาหัสก็คือ ต้อนรับประธานาธิบดีนิกสันแห่งสหรัฐอเมริกา ณ บ้านถกลสุข ถนนระนอง 2 ถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว วันรัชดาภิเษก ณ ทำเนียบรัฐบาล ถวายสมเด็จพระนางเจ้าอลิซาเบธ ณ ทำเนียบรัฐบาล และต้อนรับประธานาธิบดีกีรี แห่งอินเดีย ณ เมืองโบราณสมุทรปราการ เมื่อผมพ้นจากตำแหน่งหน้าที่ราชการแล้ว ท่านก็ยังให้ความกรุณาแก่ผมและภริยาเช่นเดิม" (ระลึกถึงพระคุณของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ในเทิดเกียรติคุณฯ, 2529 : 12-13)

ลักษณะงานที่กองการสังคีตกำกับดูแลคืองานที่แสดง ณ ทำเนียบรัฐบาล เพื่อต้อนรับผู้นำต่างประเทศ การแสดงทุกรายการของทำเนียบรัฐบาลท่านผู้หญิงแผ้วจะเป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อมและเดินทางไปทำเนียบรัฐบาลเพื่อควบคุมการฝึกซ้อมเป็นประจำ (สลศ./81 เดือนเมษายน 2520 เรื่อง การจัดแสดงร่วมในงานสัมมนาส่งเสริมอุตสาหกรรมภาพยนตร์ไทย)

ปี พ.ศ. 2515 ท่านผู้หญิงแผ้วได้รับมอบหมายให้ร่วมเข้าประชุม เพื่อจัดงานสโมสรสันนิบาตเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ เป็นบันทึกข้อความจากสำนักทำเนียบนายกรัฐมนตรี ที่ สร. 0108/7541 ลงวันที่ 21 ธันวาคม 2515 ลงนามท้ายบันทึกโดยพันเอกขุนทะยานราญรอน รองเลขาธิการทำเนียบนายกรัฐมนตรีฝ่ายการเมืองทำการแทนเลขาธิการทำเนียบนายกรัฐมนตรี

เครื่องราชอิสริยาภรณ์ พระราชทานแก่ผู้ทำคุณประโยชน์ ที่คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ได้รับพระราชทานมีลำดับดังนี้

วันที่ 5 ธันวาคม 2506	ทวิติยาภรณ์มงกุฎไทย (ท.ม.)
วันที่ 5 ธันวาคม 2512	ทวิติยาภรณ์ช้างเผือก (ท.ช.)
วันที่ 12 กุมภาพันธ์ 2514	เหรียญดุษฎีมาลา เข็มศิลปวิทยา (ร.ด.ม.) (ศ.)
วันที่ 5 ธันวาคม 2515	ตติยจุลจอมเกล้า (ต.จ.)

วันที่ 5 ธันวาคม 2520	ปถมาภรณ์มงกุฎไทย (ป.ม.)
	(สายสะพายชั้น 1 ตระกูลมงกุฎไทย)
วันที่ 5 พฤษภาคม 2521	ทุติยจุลจอมเกล้า (ท.จ.)
วันที่ 2 ธันวาคม 2522	ปถมาภรณ์ช้างเผือก (ป.ช.)
	(สายสะพายชั้น 1 ตระกูลช้างเผือก)

นอกจากนี้ท่านยังได้รับเกียรติคุณจากทางราชการ โดยในปี พ.ศ. 2528 ได้รับพระราชทานปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาวิชาดุริยางศาสตร์ จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒได้รับการคัดเลือกให้เป็นศิลปินแห่งชาติ (พ.ศ. 2528) และได้รับพระราชทานโล่และเหรียญดุษฎีมาลาเข็มศิลปวิทยาจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ 2528

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย กรมศิลปากร ถึงแก่อนิจกรรมด้วยโรคติดเชื้อในปอดและปอดบวม ณ โรงพยาบาลจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพมหานคร เมื่อวันเสาร์ที่ 24 กันยายน พ.ศ. 2543

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินแทนพระองค์สวดพระอภิธรรมศพ ณ วัดเทพศิรินทราวาสและพระราชทานโกศแปดเหลี่ยม ฉัตรเบญจา ตั้งประดับเกียรติยศมีพระพิธีธรรมสวดอภิธรรมเวลากลางคืนกำหนด 7 คืน

ในวาระการพระราชทานเพลิงศพสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงมีพระกรุณาฯ เสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิง ณ เมรุหลวงหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส ในวันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ. 2543 สิริอายุรวม 98 ปี

ท่านผู้หญิงแผ้วได้มีชีวิตผูกพันกับนาฏยศิลป์ตั้งแต่วัยเยาว์จนเข้ารับราชการ นับได้ว่าท่านเป็นบุคคลสำคัญของแผ่นดินคนหนึ่งที่มีบทบาทอย่างยิ่งในการรื้อฟื้นและสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยจนทำให้วงการนี้เจริญรุ่งเรืองและคงอยู่คู่ชาติไทยสืบมาอย่างเห็นได้เด่นชัดในปัจจุบัน

ส่วนที่ 2 ประมวลผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว ในระหว่างที่รับราชการกรมศิลปากร

จากการศึกษาและรวบรวมผลงานการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ในระหว่างรับราชการกรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ.2491-2535 พบว่า ผลงานของท่านมีเป็นจำนวนมากและหลากหลายรูปแบบ ซึ่งผลงานเหล่านี้ ผู้วิจัยรวบรวมขึ้นโดยอาศัยแหล่งข้อมูลจากหลายทางได้แก่ หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว สูจิบัตรการแสดงของกรมศิลปากร

เอกสารการปฏิบัติราชการของศิลปินกรมศิลปากรทั้งจากสำนักการสังคีตและหอจดหมายเหตุแห่งชาติ จัดทำแบบสอบถามผลงานการแสดงของศิลปินกรมศิลปากร รวมถึงสัมภาษณ์ศิลปินและครูของกรมศิลปากรที่ได้รับการถ่ายทอด หรือร่วมงานกับท่านผู้หญิงแผ้วโดยตรง ผลงานดังกล่าวอาจจัดแบ่งได้เป็น 7 ประเภทใหญ่ ๆ คือ

1. ผลงานนาฏยประดิษฐ์ที่ท่านคิดเพียงคนเดียว
2. ผลงานนาฏยประดิษฐ์โดยคิดร่วมกับบุคคลอื่น
3. ผลงานการปรับปรุงนาฏยประดิษฐ์ที่บุคคลอื่นคิด
4. ผลงานด้านบทประพันธ์
5. ออกแบบเครื่องแต่งกาย
6. ที่ปรึกษาทางนาฏยศิลป์
7. ผลงานการสอน

1. ผลงานนาฏยประดิษฐ์ที่ท่านคิดเพียงคนเดียว

ผลงานการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ที่ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นผู้คิดเพียงผู้เดียว แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะตามวัตถุประสงค์ของการแสดงคือ

1.1 ผลงานการออกแบบเพื่อใช้ในการแสดงโขน ละคร

1.2 ผลงานการออกแบบเพื่อใช้ในการแสดงเฉพาะกิจ

1.1 ผลงานการออกแบบเพื่อใช้ในการแสดงโขน ละคร

ผลงานการออกแบบเพื่อใช้ในการแสดงโขน ละคร หมายถึง การออกแบบท่ารำโดยอาศัยเนื้อหาจากบทโขน บทละครมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ เพื่อใช้ในการแสดงโขนและละครโดยเฉพาะ เป็นการช่วยเสริมสร้างบรรยากาศและความสมจริงตามท้องเรื่อง ซึ่งงานลักษณะนี้มีหลายรูปแบบและแตกต่างกัน จากการสังเกตของผู้วิจัยพบว่า แนวคิดหลักที่ท่านผู้หญิงแผ้วใช้เป็นแนวทางในการออกแบบงานนาฏยศิลป์คือ "ใช้บทบาทการแสดงของตัวละคร" มาเป็นตัวกำหนดรูปแบบ จัดแบ่งเป็นหมวดได้ 4 หมวด ได้แก่ 1. หมวดมนุษย์ 2. หมวดสัตว์ 3. หมวดครึ่งคนครึ่งสัตว์ และ 4. หมวดอมนุษย์

1.1.1 **หมวดมนุษย์** หมายถึง การออกแบบท่ารำให้กับตัวละครที่เป็นมนุษย์ทั้งตัวพระและตัวนาง ผลงานมีทั้งรูปแบบการรำเดี่ยว รำคู่ ระบำและบทบาทการรำของตัวเอก

ก. **รำเดี่ยว** หมายถึง การรำด้วยผู้แสดงเพียงคนเดียว เพื่ออวดความงามของลีลาท่ารำและเทคนิคการรำของผู้แสดง มีหลายลักษณะดังนี้

รำเดียวชมความงามเครื่องแต่งตัว ได้แก่ พญาเดโชแต่งตัว ลำหับแต่งตัว และฉุยฉายฮเนา

รำเดี่ยวตรวจพล ได้แก่ ตรวจพลพม่า (พระเจ้าปดุง) และ ตรวจพลนางจันทน์

รำเดี่ยวในพิธีกรรม ได้แก่ คำปินขอฝน

ข. **รำคู่** หมายถึง การรำด้วยผู้แสดง 2 คน เพื่ออวดศิลปะของการรำคู่ได้อย่างประสานและกลมกลืนกัน มีหลายลักษณะดังนี้

รำคู่เข้าพระเข้านาง ได้แก่ พญางำเมืองเกี้ยวนางอั้วสิม

รำคู่เพื่อต่อสู้ ได้แก่ หอกซัดระหว่างอิเหนากับท้าวกะหมังกุหนิง

ค. **ระบำ** หมายถึง การรำด้วยผู้แสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป เพื่ออวดความงามของการรำหมู่ได้อย่างพร้อมเพรียงกัน และอวดความงามของกระบวนแถวที่วิจิตรตระการตา มีหลายลักษณะดังนี้

ระบำชมธรรมชาติ ได้แก่ ฟ้อนมาลัย และระบำบ้านไร่

ระบำแสดงความรื่นเริง ได้แก่ ระบำมินูเอ็ท

ระบำการใช้อาวุธ ได้แก่ ระบำกราวีรชัย (วีรชัยมโนห์รา)

ง. **บทบาทการรำของตัวเอก** หมายถึง การรำด้วยผู้แสดงเพียงคนเดียวแสดงบทบาทของตัวเอกในการแสดงโขน ละคร ในที่นี้รวมถึงบทบาทของตัวรอง และตัวประกอบด้วย มีหลายลักษณะตามประเภทของการแสดง ได้แก่ บทบาทของตัวเอกในโขน ละครนอก ละครใน ละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ และละครรำอื่น ๆ เช่น พระราม นางสีดา อิเหนา วิหยาสะกำ และพระไวย

1.1.2 **หมวดสัตว์** หมายถึง การออกแบบท่ารำให้กับตัวละครที่เป็นสัตว์ ผลงานมีทั้งรูปแบบการรำเดี่ยว ระบำ และบทบาทการรำของตัวเอก

ก. **รำเดี่ยว** มีลักษณะเดียวคือ

รำเดี่ยวตามเหตุการณ์ ได้แก่ ม้าตัวเอก และ นกยูงตัวเอก

ข. **ระบำ** มีลักษณะเดียวคือ

ระบำเลียนอิริยาบถของสัตว์ ได้แก่ ระบำปลา ระบำมยุราภิรมย์ ระบำบันเทิงกาสร และ ระบำกุญชรเกษม

ค. **บทบาทการรำของตัวเอก** เช่น หนุมาน ชาละวัน นางวิมาลา นางเลื่อมลายวรรณ และไก่แก้ว

1.1.3 **หมวดครึ่งคนครึ่งสัตว์** หมายถึง การออกแบบท่ารำให้กับตัวละครที่เป็นทั้งคนและสัตว์ในร่างเดียว ผลงานมีทั้งรูปแบบการรำเดี่ยว รำคู่ ระบำ และบทบาทการรำของตัวเอก

ก. **รำเดี่ยว** มีลักษณะเดียวคือ

รำเดี่ยวในพิธีกรรม ได้แก่ รำมโนห์ราบูชายัญ

ข. **รำคู่** มีลักษณะเดียวคือ

รำคู่เข้าพระเข้านาง ได้แก่ พระสุธนเข้าห้องนางมโนห์รา

ค. **ระบำ** มีลักษณะเดียวคือ

ระบำแนวจินตนาการ ได้แก่ ระบำเงือก และระบำกินรีร่อน

ง. **บทบาทการรำของตัวเอก** เช่น นางมโนห์รา นางกินรี และนางเงือก

1.1.4 **หมวดอมนุษย์** หมายถึง การออกแบบท่ารำให้กับตัวละครที่ไม่ใช่มนุษย์ เช่น ผี สาง เทวดาและยักษ์ ผลงานมีทั้งรูปแบบการรำเดี่ยว ระบำ และบทบาทการรำของตัวเอก

ก. **รำเดี่ยว** มีลักษณะเดียวคือ

รำเดี่ยวตรวจพล ได้แก่ ตรวจพลอินทรชิตและตรวจพลสุริยาภพ

ข. **ระบำ** มีหลายลักษณะดังนี้

ระบำบรรยายเหตุการณ์ ได้แก่ ระบำพงศ์รามเกียรติ์

ระบำแนวจินตนาการ ได้แก่ ระบำนางไม้

ค. **บทบาทการรำของตัวเอก** เช่น มัยราพณ์ นางผีเสื้อแปลง และสินสมุทร

จากผลงานการออกแบบเพื่อใช้ในการแสดงโขน ละคร ทั้ง 4 หมวด ได้จัดทำเป็นตาราง เพื่อให้เห็นรายละเอียดของข้อมูลอย่างชัดเจนดังต่อไปนี้

ตารางแสดงลำดับผลงานการออกแบบนาฏยประดิษฐ์เพื่อใช้ในการแสดงโขน ละคร

1. หมวดมนุษย์

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง/ชื่อตัวละคร	ปี พ.ศ.	ประเภทของการแสดง	เรื่อง/ตอน	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
ก.รำเดี่ยว รำเดี่ยวชมความงามเครื่องแต่งตัว	1	พญาเดโชแต่งตัว	2493	ละคร	พระร่วง ตอนขอมดำดิน	โรงละคอนศิลปากร	นายยอแสง ภักดีเทวา
	2	ลำหับแต่งตัว	2511	ละคร	เงาะป่า ตอนแต่งงาน	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.อัจฉรา สุภาไชยกิจ
	3	ฉุยฉายฮเนา	2511	ละคร	เงาะป่า ตอนแต่งงาน	โรงละครแห่งชาติ	นายธงไชย โพธยารมย์
รำเดี่ยวตรวจพล	1	ตรวจพลนางจันทน์	2510	ละคร	พระร่วง	สถานีโทรทัศน์ช่อง 4	นางสถาพร สนทอง
	2	ตรวจพลพม่า (พระเจ้าปดุง)	2520	ละครพันทาง	ศึกเก้าทัพ	โรงละครแห่งชาติ	นายธงไชย โพธยารมย์
รำเดี่ยวในพิธีกรรม	1	คำปีนขอฝน	2501	ละครพันทาง	พญาผานอง	โรงละคอนศิลปากร	น.ส.จำเรียง พุธประดับ

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง/ ชื่อตัวละคร	ปี พ.ศ.	ประเภทของ การแสดง	เรื่อง/ตอน	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
ข. รำคู่ รำคู่เข้าพระเข้านาง	1	พญางำเมืองเกี้ยวนางอั้วสิม	2501	ละครพันทาง	พญาผานอง	โรงละคอนศิลปากร	นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ (พญางำเมือง) นางสถาพร สนทอง (นางอั้วสิม)
รำคู่เพื่อต่อสู้	1	หอกซัด	2510	ละครใน	อิเหนา ตอนศึกกะหมังกุหนิง	โรงละครแห่งชาติ	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ (อิเหนา) น.ส.สุนันทา บุณยเกตุ (กะหมังกุหนิง)
ค. ระบำ ระบำชมธรรมชาติ	1	ฟ้อนมาลัย	2501	ละครพันทาง	พญาผานอง	โรงละคอนศิลปากร	นางนันทินี เวชสุทัศน์
	2	ระบำบ้านไร่	2501	ละครพันทาง	พญาผานอง	โรงละคอนศิลปากร	
	3	ระบำบ้านไร่	2520	ละครปลุกใจ	บางระจัน	โรงละครแห่งชาติ	นายฉลาด พกุลานนท์ นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ นางสถาพร สนทอง

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง/ชื่อตัวละคร	ปี พ.ศ.	ประเภทของการแสดง	เรื่อง/ตอน	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
ระบำแสดงความรื่นเริง	1	ระบำมินูเอ็ท	2495	ละครนอก	พระอภัยมณี ตอนหึงละเวง	โรงละคอนศิลปากร	นางสถาพร สนทอง น.ส.เพลินจิต
ระบำการใช้อาวุธ	1	ระบำกราวีรชัย (วีรชัยมโนห์รา)	2498	ละครนอก	มโนห์รา	โรงละคอนศิลปากร	นายปัญญา นิตยสุวรรณ (ทหารเกาทัณฑ์) นายไชยยศ คุ้มมณี (ทหารหอก) นายประพันธ์ ลมุลวงศ์ (ทหารดาบ) นายจตุพร รัตนวราหะ (ทหารม้า)
ง. บทบาทการรำของตัวเอก	1	พระราม	2503	โขน “รามเกียรติ์”	ศึกมังกรกัณฐ์	โรงละคอนศิลปากร	นายอาคม สายาคม
					ยกรบ	โรงละครแห่งชาติ	นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์
					นางลอย	โรงละครแห่งชาติ	นายธงไชย โพธยารมย์
	2	พระลักษมณ์			สีดาหาย	โรงละครแห่งชาติ	นายธงไชย โพธยารมย์
	3	นางสีดา	2501		พระรามครองเมือง	โรงละคอนศิลปากร	นางนันทินี เวชสุทัศน์

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง/ชื่อตัวละคร	ปี พ.ศ.	ประเภทของการแสดง/เรื่อง	ตอน	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
			2503		ลักสีดา	หอประชุมธรรมศาสตร์	นางนันทินี เวชสุทัศน์
					ลงสวน	โรงละครแห่งชาติ	นางบุนนาค ทรรทรานนท์
					ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์
		นางสีดา			ชุดนางลอย	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์
			2511		สีดาหาย	ประเทศออสเตรเลีย	น.ส.อัจฉรา สุภาไชยกิจ
			2511		ฆ่าสีดาและปล่อยม้าอุปการ	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์
			2508		ลักสีดาถึงพบนกสดายุ	ประเทศพม่า	น.ส.พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์
	1	อิเหนา	2513	ละครใน "อิเหนา"	ตอนศึกกะหมังกุหนิง	โรงละครแห่งชาติ	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์
				ละครใน	บวงสรวง	โรงละครแห่งชาติ	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์
					ไหว้พระ	โรงละครแห่งชาติ	นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์
					ตัดดอกไม้-ฉายกริช	โรงละครแห่งชาติ	นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์
					ลักนางเกนหลง	โรงละครแห่งชาติ	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์
			2515		ลมหอบ	โรงละครแห่งชาติ	นางอิงอร ศรีสัตบุษย์

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง/ชื่อตัวละคร	ปี พ.ศ.	ประเภทของการแสดง/เรื่อง	ตอน	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
					อิเหนาสึกชี	โรงละครแห่งชาติ	นางอิงอร ศรีสัตบุษย์
					รบระตูบุศสิหนา	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.วันทนีย์ ม่วงบุญ
					ชมถ้ำ	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.วันทนีย์ ม่วงบุญ
	2	ท้าวกะหมังกุหนิง	2513		อิเหนาตอนศึกกะหมังกุหนิง	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.สุนันทา บุณยเกตุ
	3	วิหยาสะกำ	2513		ศึกกะหมังกุหนิง	โรงละครแห่งชาติ	นางกรรณิการ์ วงศ์สวัสดิ์
	4	หย้าหรัน	2515		หย้าหรันตามนกยูง	โรงละครแห่งชาติ	นางอิงอร ศรีสัตบุษย์
			2515		หย้าหรันลักนางเกนหลง	โรงละครแห่งชาติ	นางอิงอร ศรีสัตบุษย์
	5	ระตูบุศสิหนา	2515		ประสันตาต่อนก	โรงละครแห่งชาติ	นางอิงอร ศรีสัตบุษย์
	6	ประสันตา	2493	ละครใน	ประสันตาต่อนก	โรงละคอนศิลปากร	น.ส.ประทิน พวงสำลี
	7	นางบุษบา	2507		บวงสรวง	พระราชวังเรือนต้น	น.ส.พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์
			2534		ตัดดอกไม้ฉายกริช	พระบรมมหาราชวัง	น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์
			2534		ชมศาล	สังคีตศาลา	น.ส.นงลักษณ์ เทพหัสดินฯ
					ไหว้พระ	โรงละครแห่งชาติ	นางวลัยพร กระทุ่มเขต
					เล่นธาร	โรงละครแห่งชาติ	นางสุกัญญา ธรรมานนท์

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง/ชื่อตัวละคร	ปี พ.ศ.	ประเภทของการแสดง/เรื่อง	ตอน	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
	8	อุณากรรณ			ปะตาระกาหลาแปลงบุษบาเป็นอุณากรรณ	โรงละครแห่งชาติ	นางอิงอร ศรีสัตบุษย์
	9	จินตะหรา	2523		ลานางจินตะหรา	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์
	10	นางเกนหลง	2530		หย้าหรันลักนางเกนหลง	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์
	11	ระเด่นอรสา			หย้าหรันตามนกยูง	หอประชุมคุรุสภา	นางนันทินี เวชสุทัศน์
	12	ประไหมสุหรี			เข้าเฝ้าท้าวดาหา	โรงละครแห่งชาติ	นางพิไล พราหมณ์พันธุ์
	13	มะเดหวี			ไหว้พระ	โรงละครแห่งชาติ	นางจันทนา ทรงศรี
	14	บาหนัน			ดรสาแบหลา	สถานีโทรทัศน์ช่อง 4	นางนันทินี เวชสุทัศน์
	15	นางค่อม			ตัดดอกไม้ฉายกริช	สถานีโทรทัศน์ช่อง 4	นางรัจนา พวงประยงค์
	16	จรกา			ท้าวดาหาบวงสรวง	โรงละครแห่งชาติ	นางรานี ชัยสงคราม
	1	พระไวย	2492	ละครนอก "ขุนช้างขุนแผน"	พระไวยแตกทัพ	โรงละคอนศิลปากร	นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์
					พระไวยแตกทัพ	โรงละคอนศิลปากร	นายอาคม สายาคม
	2	พลายบัว	2509		เข้าห้องนางบัวคลี่	โรงละครแห่งชาติ	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์
	3	ขุนแผน	2492		พระไวยแตกทัพ	โรงละคอนศิลปากร	น.ส.ประทิน พวงสำลี

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง/ชื่อตัวละคร	ปี พ.ศ.	ประเภทของการแสดง/เรื่อง	ตอน	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
	4	พลายบัว (ตัวรบ)	2496		พลายเพชรพลายบัวออกศึก	โรงละคอนศิลปากร	นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์
	5	นางวันทอง	2492		พระไวยแตกทัพ	โรงละคอนศิลปากร	นางอัจฉรา อยู่ปิยะ
	6	หลวงต่างใจ			พลายเพชรพลายบัวออกศึก	โรงละครแห่งชาติ	นางรานี ชัยสงคราม
	1	ไกรทอง	2492	"ไกรทอง"	ไกรทองอาสา	โรงละคอนศิลปากร	นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์
	2	นางตะเภาทอง			ตะเภาแก้ว ตะเภาทองและบริวารไปเล่นน้ำ	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์
	3	นางตะเภาแก้ว	2516		ตะเภาแก้ว ตะเภาทองและบริวารไปเล่นน้ำ	โรงละครแห่งชาติ	นางใบศรี แสงอนันต์
	1	พระสุวรรณหงส์	2493	"สุวรรณหงส์"			นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์
					พราหมณ์เล็กพราหมณ์โต	โรงละครแห่งชาติ	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์
	2	พราหมณ์เกศสุริยง			ชมถ้ำ	โรงละคอนศิลปากร	น.ส.จำเรียง พุธประดับ
					เดินป่า	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.วันทนีย์ ม่วงบุญ
	3	นางเกศสุริยง	2502		กุมภณฑ์ถวายม้า	โรงละคอนศิลปากร	นางบุนนาค ทรรทรานนท์
	1	พระอภัยมณี		"พระอภัยมณี"	หึงละเวง	โรงละครแห่งชาติ	นายอาคม สายาคม
					หนีนางผีเสื้อ	โรงละครแห่งชาติ	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง/ชื่อตัวละคร	ปี พ.ศ.	ประเภทของการแสดง/เรื่อง	ตอน	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
	2	นางละเวง (ตัวรบ)	2495		หึงละเวง	โรงละคอนศิลปากร	นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์
	3	นางละเวง			พระอภัยมณีพบนางละเวง	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.นงลักษณ์ เทพหัสดินฯ
	1	พระคาวี		เรื่อง คาวี	นางในกลองศึก	โรงละครแห่งชาติ	นางอิงอร ศรีสัตบุษย์
					เผาพระขรรค์	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.วันทนีย์ ม่วงบุญ
	2	นางจันท์สุดา	2513		นางในกลองศึก ถึงเผาพระขรรค์	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์
	3	นางคันธมาลี	2510		คันธมาลีขึ้นหึง	สังคีตศาลา	นางเรณู จีนเจริญ
	1	พระรถเสน		เรื่อง รถเสน	ชนไก่, ฤษีแปลงสาร และพบนางเมรี	สังคีตศาลา	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์
	2	นางเมรี			แต่งงาน	สังคีตศาลา	นางรัจนา พวงประยงค์
	3	นางสันธี			เสน่ห์นางสันธี	สังคีตศาลา	นางใบศรี แสงอนันต์
	1	พระสุธน	2498	เรื่อง มโนห์รา	มโนห์ราบูชายัญ	โรงละครศิลปากร	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์
	2	นางมโนห์รา					นางบุนนาค ทรรทรานนท์
	1	เจ้าเงาะ		เรื่อง “สังข์ทอง”	เสี่ยงพวงมาลัย	โรงละครแห่งชาติ	นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง/ชื่อตัวละคร	ปี พ.ศ.	ประเภทของการแสดง/เรื่อง	ตอน	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
	2	พระสังข์ทอง			หาเนื้อหาปลา	โรงละครแห่งชาติ	นางอิงอร ศรีสัตบุษย์
	1	พระไชยเชษฐ์	2513	เรื่อง "ไชยเชษฐ์"	ขับนางสุวิญชา	พระบรมมหาราชวัง	นางอิงอร ศรีสัตบุษย์
	2	นางสุวิญชา	2513		ประพาสป่า	บวงสรวงพระสยาม	น.ส.วันทนีย์ ม่วงบุญ
					ขับนางสุวิญชา	เทวาธิราช	น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์
	1	สมิงพระราม		ละครพันทาง	สมิงพระรามอาสา	โรงละคอนศิลปากร	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์
					สมิงพระรามแต่งงาน	โรงละคอนศิลปากร	นางอิงอร ศรีสัตบุษย์
					สมิงพระรามติดคุก	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.นงลักษณ์ เทพหัสดินฯ
	2	พระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง			สมิงพระรามอาสา	โรงละคอนศิลปากร	น.ส.ประทิน พวงสำลี
	1	พญางำเมือง	2501	"พญาผานอง"		โรงละคอนศิลปากร	นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์
					จากนางถึงเสียเมืองและแต่งตั้งให้เป็นพญาผานอง	โรงละคอนศิลปากร	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์
	2	แสนคำแมน	2501			โรงละคอนศิลปากร	น.ส.ประทิน พวงสำลี
	3	นางพญาคำปิน	2501		คำปินขอฝน	โรงละคอนศิลปากร	น.ส.จำเรียง พุธประดับ

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง/ชื่อตัวละคร	ปี พ.ศ.	ประเภทของการแสดง/เรื่อง	ตอน	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
	1	พระลอ	2504	เรื่อง "พระลอ"	ลาแม่-ตามไก่	สังคีตศาลา	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์
					เข้าห้องพระเพื่อนพระแพง	โรงละคอนศิลปากร	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์
					พระลอเสี่ยงน้ำ	โรงละคอนศิลปากร	นางอิงอร ศรีสัตบุษย์
					พระลอลงสวน	โรงละคอนศิลปากร	นางอิงอร ศรีสัตบุษย์
	2	พระเพื่อน			พระลอเข้าห้อง	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์
	3	พระแพง			พระลอเข้าห้อง	สังคีตศาลา	น.ส.ดวงฤดี ถาพรพาสี
	4	นางรื่น			พระลอลงสวน	วัฒนธรรมสัญจร	น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์
	5	พระนางบุญเหลือ	2510		พระลอลาแม่	สถานีโทรทัศน์ ช่อง 4	นางเรณู จีนเจริญ
	6	พระเจ้าย่า	2510		พระเจ้าย่าสั่งพล	สถานีโทรทัศน์ ช่อง 4	นางเรณู จีนเจริญ
	1	บีฮูหยิน	2538	"สามก๊ก"	จูล่งฝ่าทัพรับอาเก๊า	ท้องสนามหลวง	น.ส.ดวงฤดี ถาพรพาสี
	1	พระเจ้าปดุง		"ศึกเก้าทัพ"		โรงละครแห่งชาติ	นายธงไชย โพธยารมย์
	1	พระเจ้ากุโลตน	2515	"ศรีธรรมาโศกราช"		โรงละครแห่งชาติ	นายสุดจิตต์ พันธ์สังข์
	2	แม่ของพระเจ้าศรีธรรมาโศกราช	2522			โรงละครแห่งชาติ	นางกิ่งแก้ว หิรัญธนยรัศมี"

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง/ชื่อตัวละคร	ปี พ.ศ.	ประเภทของการแสดง/เรื่อง	ตอน	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
	1	พระนางโซนิเดะ		"ลิลิตนิทราชาคริต"	อาบูเป็นกาหลิบ	สังคีตศาลา	นางนันทินี เวชสุทัศน์
	2	นางพวงไข่มุก			อาบูเป็นกาหลิบ	สถานีโทรทัศน์ช่อง 4	นางนันทินี เวชสุทัศน์
	1	คาวี	2505	ละครดึกดำบรรพ์ "คาวี"	คันธมาลีขึ้นหึง	สถานีโทรทัศน์ช่อง 4	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์
					เผาพระขรรค์	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.วันทนีย์ ม่วงบุญ
	2	นางจันท์สุดา	2505		คันธมาลีขึ้นหึง	สถานีโทรทัศน์ช่อง 4	นางนันทินี เวชสุทัศน์
	3	นางคันธมาลี	2505		คันธมาลีขึ้นหึง	สถานีโทรทัศน์ช่อง 4	นางใบศรี แสงอนันต์
	1	ซมพลา	2511	ละครรำอื่น ๆ "เงาะป่า"		โรงละครแห่งชาติ	นายจตุพร รัตนวราหะ
	2	ลำหับ	2511			โรงละครแห่งชาติ	น.ส.จำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติ นำไปถ่ายทอดให้ น.ส.อัจฉรา สุภาไชยกิจ
	1	พระเจ้าบิลยักขราช		"สุวรรณสาม"			นางรานี ชัยสงคราม
	1	นางมัทรี		"พระเวสสันดรชาดก"	กัณฑ์ชูชก	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.นงลักษณ์ เทพหัสดินฯ

2. หมวดสัตว์

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง/ชื่อตัวละคร	ปี พ.ศ.	ประเภทของการแสดง	เรื่อง/ตอน	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
ก. รำเดี่ยว **รำเดี่ยวตามเหตุการณ์**	1	ม้าตัวเอก (ม้าอุปการ)	2501	โขน	รามเกียรติ์ ชุดพระรามครองเมือง	โรงละคอนศิลปากร	นายจตุพร รัตนวราหะ
	2	นกยูงตัวเอก	2504	ละครใน	อิเหนา ตอนหย้าหรันตามนกยูง	หอประชุมวัฒนธรรม	นางนพรัตน์ หวังในธรรม
ข. ระบำ **ระบำเลียนอิริยาบถของสัตว์**	1	ระบำปลา	2497	ละครนอก	สังข์ทอง ตอนหาปลา	โรงละคอนศิลปากร	นางรัจนา พวงประยงค์ นางพยงค์ ทองหลิม
			2501	โขน	รามเกียรติ์ ตอนจองถนน	โรงละคอนศิลปากร	นางพิไลโฉม สัมมานันท์ นางสุรัตน์ ยลปราโมทย์
	2	ระบำมยุราภิรมย์	2504	ละครใน	อิเหนา ตอนหย้าหรันตามนกยูง	หอประชุมวัฒนธรรม	
	3	ระบำบันเทิงกาสร	2517	โขน	รามเกียรติ์ ชุดพาลีสอนน้อง	โรงละครแห่งชาติ	นายพงษ์พิศ จารุจินดา นายมนัศ สงค์ประพันธ์

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง/ชื่อตัวละคร	ปี พ.ศ.	ประเภทของการแสดง	เรื่อง/ตอน	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
	4	ระบำกุญชรเกษม		เทพนิยาย	พระคเณศร์ประทานพร	โรงละครแห่งชาติ	นายพงษ์พิศ จารุจินดา นายมนัศ สงค์ประพันธ์
ค. บทบาทการรำของตัวเอก	1	หนุมาน	2501	โขน	รามเกียรติ์ ชุดมัยราพณ์รบกับหนุมาน	โรงละครศิลปากร	นายอุดม พึ่งพยอม

3. หมวดครึ่งคนครึ่งสัตว์

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง/ชื่อตัวละคร	ปี พ.ศ.	ประเภทของการแสดง	เรื่อง/ตอน	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
ก. รำเดี่ยว **รำเดี่ยวในพิธีกรรม**	1	รำมโนห์ราบูชายัญ	2498	ละครนอก	มโนห์รา	โรงละคอนศิลปากร	นางบุนนาค ทรรทรานนท์
ข. รำคู่ **รำคู่เข้าพระเข้านาง**	1	พระสุธนเข้าห้องนางมโนห์รา	2498	ละครนอก	มโนห์รา	โรงละครศิลปากร	น.ส.ชูตา สกุลแก้ว (พระ) นางบุนนาค ทรรทรานนท์ (นาง)
ค. ระบำ **ระบำแนวจินตนาการ**	1	ระบำเงือก	2502	ละครนอก	สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า	โรงละคอนศิลปากร	น.ส.สุมล ไชยวสุ น.ส.ประนอม ฉายรังษี
			2517	ละครนอก	พระอภัยมณี	โรงละครแห่งชาติ	นางกรรณิการ์ วงษ์สวัสดิ์ น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์
	2	ระบำกินรีร่อน	2514	ละครนอก	มโนห์รา	มหกรรมรามายณะสาธารณรัฐอินโดนีเซีย	นางบุนนาค ทรรทรานนท์ นางใบศรี แสงอนันต์ น.ส.นันทพร แก้วฤทัย

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง/ชื่อตัวละคร	ปี พ.ศ.	ประเภทของการแสดง	เรื่อง/ตอน	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
ง. บทบาทการรำของตัวเอก	1	นางมโนห์รา	2498	ละครนอก "มโนห์รา"	มโนห์ราบูชายัญ-เข้าห้องและเลือกคู่	โรงละคอนศิลปากร	นางบุนนาค ทรรทรานนท์
		นางมโนห์รา (ตัวขึ้นรอก)	2506		บูชายัญแล้วบินหนี	หอประชุมธรรมศาสตร์	น.ส.พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์
	2	พี่กินรี	2524		เล่นน้ำ-เลือกคู่	โรงละครแห่งชาติ	นางแพรวดาว พรหมรักษา
	3	แม่เงือก		"พระอภัยมณี	หนีนางผีเสื้อ	โรงละครแห่งชาติ	นางพิไล พราหมณ์พันธุ์
	4	สุดสาคร			จับม้ามังกร	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.วันทนีย์ ม่วงบุญ

4. หมวดอมนุษย์

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง/ชื่อตัวละคร	ปี พ.ศ.	ประเภทของการแสดง	เรื่อง/ตอน	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
ก.รำเดี่ยว **รำเดี่ยวตรวจพล**	1	ตรวจพลอินทรชิต	2503	โขน	ศึกพรหมาสตร์	หอประชุมวัฒนธรรม	นายราฆพ โพธิเวส
	2	ตรวจพลสุริยาภพ	2509	โขน	ศึกสุริยาภพ	โรงละครแห่งชาติ	นายราฆพ โพธิเวส
ข. ระบำ **ระบำบรรยายเหตุการณ์**	1	ระบำพงศ์รามเกียรติ์	2526	โขน	รามเกียรติ์ชุดนิ้วเพชร	มหกรรมอาเซียน 8 เมืองฮ่องกง	
ระบำแนวจินตนาการ	1	ระบำนางไม้	2493	ละครเสภา	ขุนช้างขุนแผนตอนพระไวยแตกทัพ	โรงละครศิลปากร	น.ส.สุดชรี จันทราภัย น.ส.อัมพร พวงประยงค์
ค. บทบาทการรำของตัวเอก	1	มัยราพณ์	2501	โขน “รามเกียรติ์”	ไมยราพรบกับหนุมาน	โรงละครศิลปากร	นายราฆพ โพธิเวส
	2	นางผีเสื้อแปลง		ละครนอกเรื่องพระอภัยมณี	หนีนางผีเสื้อ	โรงละครแห่งชาติ	นางใบศรี แสงอนันต์
	3	สินสมุทร			หนีนางผีเสื้อ	โรงละครแห่งชาติ	นางพัชรา บัวทอง

1.2 ผลงานการออกแบบเพื่อใช้ในการแสดงเฉพาะกิจ

ผลงานการออกแบบเพื่อใช้ในการแสดงเฉพาะกิจ หมายถึง การออกแบบท่ารำขึ้นเพื่อใช้เฉพาะตามโอกาสต่าง ๆ โดยนำวัตถุประสงค์ของการจัดงาน และเนื้อหาของบทประพันธ์ รวมถึงลีลาของท่วงทำนองเพลงมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์งาน จัดแบ่งผลงานเป็นหมวดหมู่ตามบทบาทการแสดงได้ 2 หมวด คือ 1 หมวดมนุษย์ และ 2 หมวดสัตว์ ซึ่งผลงานการแสดงเฉพาะกิจ โดยมากจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับมนุษย์

1.2.1 **หมวดมนุษย์** หมายถึง การรำของผู้แสดงที่เป็นตัวพระและตัวนาง ผลงานมีทั้งรูปแบบการรำเดี่ยว รำคู่ และระบำ

ก. **รำเดี่ยว** มีลักษณะเดียวคือ

รำเดี่ยวอำนวยพร ได้แก่ รำถวายพระพร รำอวยพร และรำฉุยฉายเพลงปี่

ข. **รำคู่** มีลักษณะเดียวคือ

รำคู่อำนวยพร ได้แก่ รำอวยพร

ค. **ระบำ มีหลายลักษณะดังนี้**

ระบำอำนวยพร ได้แก่ ระบำถวายพระพร ระบำอวยพร รำฉุยฉายหมู่ และระบำทศพิธราชธรรม

ระบำชมธรรมชาติ ได้แก่ ระบำดอกบัวไทย ฟ้อนลาวดวงเดือน ฟ้อนจันทราพาฝัน และระบำโคมบัว-แว่นเทียน

ระบำแสดงความรื่นเริง ได้แก่ รำเถิดเทิง (หญิง) และรำสีนวลออกอาหนู

ระบำแนวประวัติศาสตร์ ได้แก่ ระบำสุโขทัย

ระบำเชื่อมสัมพันธไมตรี ได้แก่ ระบำจีนไทยไมตรี ระบำมาเลเซีย-ไทยไมตรี รำบำมิตรสัมพันธ์มั่นใจไทย-เกาหลี และระบำปัญจสมังคี

ระบำแสดงวิถีชีวิต ได้แก่ ระบำชาวนา และระบำเกี่ยวข้าว

ระบำแสดงความกล้าหาญ ได้แก่ รำกระบี่หมู่ และระบำอัศวิน

ระบำแสดงการใช้อุปกรณ์ ได้แก่ ระบำแคน และระบำวิชนี

ระบำปลุกใจ ได้แก่ รำปลุกใจประกอบเพลงหนักแผ่นดิน

1.2.2 **หมวดสัตว์** มีเฉพาะผลงานที่เป็นรูปแบบระบำ

ก. **ระบำ มีลักษณะเดียวคือ**

ระบำเลียนอิริยาบถของสัตว์ ได้แก่ ระบำหงส์เหิร และระบำครุฑ (หญิง)

ผลงานการออกแบบเพื่อใช้ในการแสดงเฉพาะกิจทั้ง 2 หมวด จัดทำเป็นตารางดังต่อไปนี้

ตารางแสดงลำดับผลงานการออกแบบนาฏยประดิษฐ์เพื่อใช้ในการแสดงเฉพาะกิจ

1. หมวดมนุษย์ (พระ-นาง)

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง	ปี พ.ศ.	โอกาสที่แสดง	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
ก. รำเดี่ยว **รำเดี่ยวอำนวยพร**	1	รำถวายพระพร	2530	งานแสดงสี่ภาคเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 5 รอบ	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ รับมอบนำมาถ่ายทอดถวายสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ นางสถาพร สนทอง ควบคุมการฝึกซ้อม
	2	รำอวยพร				
	3	ฉุยฉายเพลงปี่	2529	เทิดเกียรติคุณของสุนทรภู่ กวีเอกของโลก	โรงละครแห่งชาติ	นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์
ข. รำคู่ **รำคู่อำนวยพร**	1	รำอวยพร				
ค. ระบำ **ระบำอำนวยพร**	1	รำถวายพระพรกิ่งไม้เงินทอง		เฉลิมพระชนมพรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ	โรงละครแห่งชาติ	นางพัชรา บัวทอง (พระ) น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ (นาง)

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง	ปี พ.ศ.	โอกาสที่แสดง	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
	2	ระบำนางในอำนวยพร	2509	ต้อนรับ ฯพณฯ นายพลจุงฮี ปาร์ก ประธานาธิบดีสาธารณรัฐเกาหลี และภริยา	ทำเนียบรัฐบาล	
	3	รำฉุยฉายหมู่		เฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ นางอิงอร ศรีสัตบุษย์ นางบุนนาค ทรรทรานนท์
	4	ระบำทศพิธราชธรรม	2530	เฉลิมพระชนมพรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ	โรงละครแห่งชาติ	นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นางสวภา เวชสุรักษ์ นายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ น.ส.วันทนีย์ ม่วงบุญ
ระบำธรรมชาติ	1	ฟ้อนลาวดวงเดือน	2514	งานเลี้ยงรับรองราชาคันตุกะ	ตำหนักเรือนต้น พระราชวังสวนจิตรลดา	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ นางพยงค์ ทองหลิม
	2	ฟ้อนจันทราพาฝัน	2518	งานแสดงแฟชั่นเสื้อผ้า	โรงแรมสยามอินเตอร์คอนติเนลตัล	นงส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ นางใบศรี แสงอนันต์
	3	ระบำโคมบัว-แว่นเทียน	2519	งานประเพณีลอยกระทง	จังหวัดสุโขทัย	นางใบศรี แสงอนันต์ น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง	ปี พ.ศ.	โอกาสที่แสดง	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
	4	ระบำดอกบัวไทย	2525	เฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 200 ปี	ธนาคารกรุงเทพ	นางกรรณิการ์ วงศ์สวัสดิ์ น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์
ระบำแสดงความรื่นเริง	1	รำเถิดเทิง (หญิง)	2515	แสดงถวายพระนางเจ้าอลิซาเบธและพระราชสวามี เสด็จเยือนประเทศไทย	จังหวัดตาก	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ น.ส.สุนันทา บุณยเกตุ
	2	รำสีนวนออกอาหนู	2517	เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม	ประเทศสวีเดน	น.ส.อัจฉรา อยู่ปิยะ นางกันยา สมพันธ์
ระบำแนวประวัติศาสตร์	1	ระบำสุโขทัย		แสดงถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว	พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ	น.ส.อภินันท์ น.ส.พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์
ระบำเชื่อมสัมพันธไมตรี	1	ระบำจีน-ไทยไมตรี	2519	เผยแพร่นาฏศิลป์ไทยเพื่อเสริมสร้างสัมพันธไมตรีระหว่างประเทศ	สาธารณรัฐประชาชนจีน	น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ นางกรรณิการ์ วงศ์สวัสดิ์
	2	ระบำมาเลเซีย-ไทยไมตรี		เผยแพร่นาฏศิลป์ไทย	ทำเนียบรัฐบาล	นางพัชรา บัวทอง นางกรรณิการ์ วงศ์สวัสดิ์
	3	ระบำมิตรไมตรีญี่ปุ่น-ไทย		เผยแพร่นาฏศิลป์ไทย	ทำเนียบรัฐบาล	นางอิงอร ศรีสัตบุษย์ นางบุนนาค ทรรทรานนท์

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง	ปี พ.ศ.	โอกาสที่แสดง	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
	4	ระบำมิตรสัมพันธ์มั่นใจไทย-เกาหลี		เผยแพร่นาฏศิลป์ไทย	ทำเนียบรัฐบาล	นางอิงอร ศรีสัตบุษย์ นางสมพิศ นันทวรากร
	5	ระบำปัญจสมังคี		ต้อนรับอาเซียน 5 ประเทศ ได้แก่ มาเลเซีย สิงคโปร์ อินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์ และไทย	ทำเนียบรัฐบาล	นางอิงอร ศรีสัตบุษย์ น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ น.ส.วันทนีย์ ม่วงบุญ
ระบำแสดงวิถีชีวิต	1	ระบำชาวนา	2519	เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม	สาธารณรัฐประชาชนจีน	นายศิริพันธ์ อัฏฏะวัชระ นายสุนทร ศิลปประกร น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ นางใบศรี แสงอนันต์
	2	ระบำเกี่ยวข้าว	2525	รายการแสดงประกอบเพลงร้องของวงดนตรีสุนทราภรณ์	โรงละครแห่งชาติ	นายศิริพงษ์ ฉิมพาลี น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ น.ส.นงลักษณ์ เทพหัสดินฯ
ระบำแสดงความกล้าหาญ	1	รำกระบี่หมู่	2506	แสดงถวายการต้อนรับสมเด็จพระเจ้าปอลที่ 1 และพระบรมราชินีเฟรเดริกา แห่งเฮล์ลีน	หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ น.ส.ปราณี สำราญวงศ์ นางรัตติยะ วิกสิตพงศ์

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง	ปี พ.ศ.	โอกาสที่แสดง	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
	2	ระบำอัศวิน	2526	งานมหกรรมอาเซียน ครั้งที่ 8	เมืองฮ่องกง	นายสุรเชษฐ์ เฟื่องฟู (ม้า) นางศรีจันทรา ทิพโกมุท (อัศวิน)
ระบำแสดงการใช้อุปกรณ์	1	ระบำแคน	2505	เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม	โรงละครแห่งชาติ	นายยอแสง ภักดีเทวา นายหยัด ช้างทอง นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์
	2	ระบำวิชนี	2519	ต้อนรับแขกต่างประเทศ	ทำเนียบรัฐบาล	น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ นางพัชรา บัวทอง
ระบำปลุกใจ	1	รำปลุกใจประกอบเพลงหนักแผ่นดิน	2525	รายการแสดงประกอบเพลงร้องของสันติ ลุนเผ่	โรงละครแห่งชาติ	น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ น.ส.นงลักษณ์ เทพหัสดินฯ

2. หมวดสัตว์

รูปแบบของการรำ	ลำดับที่	ชื่อชุดการแสดง	ปี พ.ศ.	โอกาสที่แสดง	สถานที่แสดง	ผู้รับการถ่ายทอด
ก. ระบำ ระบำเลียนอิริยาบถของสัตว์	1	ระบำหงส์เหิร	2498	เผยแพร่นาฏศิลป์ไทย	สหภาพพม่า	นางสถาพร สนทอง (ตัวเอก) น.ส.รัตนา มณีสิน
	2	ระบำครุฑ (ผู้หญิง)	2509	เผยแพร่นาฏศิลป์ไทย	สหภาพพม่า	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ น.ส.สุนันทา บุณยเกตุ นางอิสสระ โพธิเวส

โดยสรุปแล้วผลงานการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ โดยคิดเพียงคนเดียว ทั้งเพื่อใช้ในการแสดงโขน ละครและเพื่อใช้ในการแสดงเฉพาะกิจนั้น เป็นรูปแบบการรำเดี่ยว 14 ชุด รูปแบบการรำคู่ 4 ชุด รูปแบบของระบำ 39 ชุด และบทบาทการรำของตัวเอก 81 ตัว ซึ่งเป็นการแสดงที่มีเนื้อร้อง และไม่มีเนื้อร้อง ซึ่งผู้วิจัยขอสรุปเป็นตารางให้ดูได้สะดวก ดังนี้

รำเดี่ยว

รำเดี่ยวที่มีเนื้อร้อง	รำเดี่ยวที่ไม่เนื้อร้อง
1. พญาเดโชแต่งตัว	1. ตรวจพลนางจันทน์
2. ลำหับแต่งตัว	2. ตรวจพลพม่า (พระเจ้าปดุง)
3. ฉุยฉายฮเนา	3. ม้าอุปการ
4. คำปินขอฝน	4. รำมโนห์ราบูชายัญ
5. นกยูงตัวเอก	5. ตรวจพลอินทรชิต
6. รำถวายพระพร	6. ตรวจพลสุริยาภพ
7. รำอวยพร	
8. รำฉุยฉายเพลงปี่	

รำคู่

รำคู่ที่มีเนื้อร้อง	รำคู่ที่ไม่มีเนื้อร้อง
1. พญางำเมืองเกี้ยวนางอั้วสิม	1. หอกซัด
2. พระสุธนเข้าห้องนางมโนห์รา	
3. รำอวยพร	

ระบำ

ระบำที่มีเนื้อร้อง	ระบำที่ไม่มีเนื้อร้อง
1. ฟ้อนมาลัย	1. ระบำมินูเอ็ท
2. ระบำบ้านไร่	2. ระบำมยุราภิรมย์
3. ระบำกราวีรชัย	3. ระบำบันเทิงกาสร
4. ระบำปลา	4. ระบำเงือก
5. ระบำกุญชรเกษม	5. ระบำกินรีร่อน
6. ระบำเงือก	6. ระบำนางไม้
7. ระบำพงศ์รามเกียรติ์	7. รำเถิดเทิง (หญิง)
8. ระบำถวายพระพรกิ่งไม้เงินทอง	8. ระบำสุโขทัย
9. ระบำนางในอำนวยพร	9. ระบำซาวนา
10. รำฉุยฉายหมู่	10. รำกระบี่หมู่
11. ระบำทศพิธราชธรรม	11. ระบำอัศวิน
12. ฟ้อนลาวดวงเดือน	12. ระบำแคน
13. ฟ้อนจันทราพาฝัน	13. ระบำหงส์เหิร
14. ระบำโคมบัว-แว่นเทียน	14. ระบำครุฑ (ผู้หญิง)
15. ระบำดอกบัวไทย	
16. รำสีนวลออกอาหนู	
17. ระบำจีน-ไทยไมตรี	
18. ระบำมาเลเซีย-ไทยไมตรี	
19. ระบำมิตรไมตรีญี่ปุ่น-ไทย	
20. ระบำมิตรสัมพันธ์มั่นใจไทย-เกาหลี	
21. ระบำปัญจะสมังคี	
22. ระบำเกี่ยวข้าว	
23. ระบำวิชนี	
24. ระบำปลุกใจประกอบเพลงหนักแผ่นดิน	

หมายเหตุ รำอำนวยพรที่เป็นรูปแบบการรำเดียว รำคู่ และระบำ มีจำนวนมากเป็นร้อยชุด ท่วงที และลีลาการรำไม่แตกต่างกันมากนัก ผู้วิจัยจึงกล่าวเพียงรูปแบบละชุดเท่านั้น

บทบาทการรำของตัวเอก

โขน	ละครใน	ละครนอก	ละครพันทาง	ละครดึกดำบรรพ์	ละครรำอื่น
รามเกียรติ์	**อิเหนา**	**ขุนช้างขุนแผน**	**ราชาธิราช**	**คาวี**	**เงาะป่า**
1. พระราม	1. อิเหนา	1. พระไวย	1. สมิงพระราม	1. พระคาวี	1. ชมพลา
2. พระลักษมณ์	2. ท้าวกะหมังกุหนิง	2. พลายบัว	2. พระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง	2. นางจันท์สุดา	2. ลำหับ
3. นางสีดา	3. วิหยาสะกำ	3. ขุนแผน	**พญาผานอง**	3. นางคันธมาลี	
4. ม้าอุปการ	4. หย้าหรัน	4. พลายบัว (ตัวรบ)	1. พญาผานอง		
5. หนุมาน	5. ระตูบุศสิหนา	5. นางวันทอง	2. แสนคำแมน		**สุวรรณสาม**
6. มัยราพณ์	6. ประสันตา	6. หลวงต่างใจ	3. นางพญาคำปิน		1. พระเจ้าบิลยักขรา
	7. นางบุษบา	**ไกรทอง**	**พระลอ**		
	8. อุณากรรณ	1. ไกรทอง	1. พระลอ		**พระเวสสันดรชาดก**
	9. นางจินตะหรา	2. นางตะเภาทอง	2. พระเพื่อน		1. นางมัทรี
	10. นางเกนหลง	3. นางตะเภาแก้ว	3. พระแพง		
	11. ระเด่นอรสา	4. ชาละวัน	4. นางรื่น		
	12. ประไหมสุหรี	5.นางเลื่อมลายวรรณ	5. พระนางบุญเหลือ		
	13. มะเดหวี	6. นางวิมาลา	6. พระเจ้าย่า		
	14. บาหนัน	7. เต่า	7. ไก่แก้ว		
	15. นางค่อม				
	16. จรกา	**สุวรรณหงส์**	**สามก๊ก**		
	17. นกยูง	1. พระสุวรรณหงส์	1. บีฮูหยิน		
		2. พราหมณ์เกศสุริยง	**ศึกเก้าทัพ**		
		3.นางเกศสุริยง	1. พระเจ้าปดุง		

โขน	ละครใน	ละครนอก	ละครพันทาง	ละคร ดึกดำบรรพ์	ละครรำอื่น
		พระอภัยมณี 1. พระอภัยมณี 2. นางละเวง (ตัวรบ) 3. นางละเวง 4. แม่เงือก 5. สุดสาคร 6. นางผีเสื้อแปลง 7. สินสมุทร **คาวี** 1. พระคาวี 2. นางจันท์สุดา 3. นางคันธมาลี **รถเสน** 1. พระรถเสน 2. นางเมรี 3. นางสันธี **มโนห์รา** 1. พระสุธน 2. นางมโนห์รา 3. นางกินรี **สังข์ทอง** 1. เจ้าเงาะ 2. พระสังข์ทอง **ไชยเชษฐ์** 1. พระไชยเชษฐ์ 2. นางสุวิญชา	**ศรีธรรมาโศกราช** 1. พระเจ้ากุโลตน 2. แม่ของพระเจ้าศรีธรรมา **ลิลิตนิทราชาคริต** 1. พระนางโซบิเดะ 2. นางพวงไข่มุก		

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นอกจากนี้ท่านยังเป็นผู้ออกแบบการรำอวยพรให้กับหน่วยงานภายนอก ซึ่งบทขับร้องที่ใช้ประกอบการรำมักเป็นบทประพันธ์ของหน่วยงานภายนอกได้แก่

1. บทร้องรำถวายพระพรของคณะนาฏราช แสดง ณ สถานีโทรทัศน์สีกองทัพบก วันที่ 13 ธันวาคม พ.ศ. 2513 ประกอบด้วยทำนองเพลงฝรั่งรำเท้า เพลงฝรั่งตัด และเพลงบทสกุณี

2. บทร้องรำถวายพระพร ชุด "เผ่าไทยสโมสร" แสดงในงานราชอุทยานสโมสร ณ สวนศิวาลัยพระราชวังดุสิต ในวันที่ 5 ธันวาคม พ.ศ. 2516 ทำนองเพลงประกอบด้วย เพลงเหมราช นกกระจอกทอง สะสม ชุมนุมเผ่าไทย ตุ๊กตา ฝรั่งควง จบลงด้วย รัวดึกดำบรรพ์ นับเป็นบทรำถวายพระพรที่มีความยาวมากกว่าบทอื่น ๆ ที่ผู้วิจัยได้ศึกษาในขณะนี้ บทร้องนี้เข้าใจว่าเป็นบทที่ประพันธ์โดยท่านผู้หญิงอรฉัตร ซองทอง ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของท่านผู้หญิงแผ้ว

2. **ผลงานนาฏยประดิษฐ์โดยคิดร่วมกับบุคคลอื่น**

ผลงานการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ที่ท่านผู้หญิงแผ้วคิดร่วมกับบุคคลอื่นได้แก่

2.1 ระบำนพรัตน์ คิดท่ารำร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์ และหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก)

2.2 ระบำดอกบัว คิดท่ารำร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์

2.3 ระบำครุฑ (ผู้ชาย) คิดท่ารำร่วมกับครูอร่าม อินทรนัฏ

2.4 รำเถิดเทิง (ชาย-หญิง) คิดท่ารำร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์

2.5 ระบำไตรภาคี คิดท่ารำร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์

2.6 ระบำพม่า-ไทยอธิษฐาน คิดท่ารำร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์

2.7 ระบำลาว-ไทยปณิธาน คิดท่ารำร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์

2.8 ระบำแขก คิดท่ารำร่วมกับครูจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์

2.9 เชิ้งสัมพันธ์ คิดท่ารำร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์ และครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์

2.10 ระบำกวาง คิดท่ารำร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์ ครูผัน โมรากุล และครูมัลลี คงประภัศร์

3. **ผลงานการปรับปรุงนาฏยประดิษฐ์ที่บุคคลอื่นคิด**

ผลงานการปรับปรุงนาฏยประดิษฐ์ที่บุคคลอื่นคิด มีทั้งการรำเดี่ยว รำคู่ ระบำ การแสดงเป็นชุดเป็นตอน โขน และละครรำ

ตารางแสดงผลงานการปรับปรุงนาฏยประดิษฐ์ที่บุคคลอื่นคิด

ประเภทของการแสดง	ชุดการแสดง	สถานที่	ผู้รับการถ่ายทอด
1. รำเดี่ยว	1. พลายชุมพลแต่งตัว	โรงละคอนศิลปากร พ.ศ.2492	นางสินีนาฏ โพธิเวส
	2. ตรวจพลพม่า (พระเจ้าฝรั่งมังม้อง)	โรงละคอนศิลปากร พ.ศ.2495	น.ส.ประทิน พวงสำลี
	3. เสมอพม่า	โรงละคอนศิลปากร พ.ศ.2495	น.ส.ประทิน พวงสำลี
	4. ตรวจพลพระสุธน	โรงละคอนศิลปากร พ.ศ.2498	น.ส.ชูตา สกุลแก้ว
	5. อิเหนารำกริช-ตัดดอกไม้	โรงละครแห่งชาติ พ.ศ.2505	นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์
	6. ลงสรงท้าวมาลีวราช	โรงละครแห่งชาติ พ.ศ.2528	นายธงไชย โพธยารมย์
2. รำคู่	1. พระลอตามไก่	โรงละคอนศิลปากร	นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์
	2. เชิดฉาน	โรงละคอนศิลปากร	นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์
	3. หย้าหรันตามนกยูง	โรงละครแห่งชาติ พ.ศ.2504	นางอิงอร ศรีสัตบุษย์ (หย้าหรัน) นางนพรัตน์ หวังในธรรม (นกยูง)
3. ระบำ	1. รำกระทบไม้	สังคีตศาลา	นายธงไชย โพธยารมย์ นายทองสุก ทองหลิม นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ น.ส.ประทิน พวงสำลี

ประเภทของการแสดง	ชุดการแสดง	สถานที่	ผู้รับการถ่ายทอด
	2. ระบำสี่ภาค	ทำเนียบรัฐบาล	นายบุญนำ ลินิฐฏา นายประสิทธิ์ คมภักดี น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ นางใบศรี แสงอนันต์
	3. เซิ้งสวิง	โรงละครแห่งชาติ พ.ศ.2520	นายเทวมิตร นวราช นายทวีป ทองโปร่ง นางจันทนา ทรงศรี นางชุมศรี มณีวัณณ์
	4. ระบำม้า	โรงละคอนศิลปากร พ.ศ.2501	
	5. ระบำนางกอย	โรงละครแห่งชาติ พ.ศ.2511	
	6. ระบำเงาะ	โรงละครแห่งชาติ พ.ศ.2511	
4. การแสดงเป็นชุดเป็นตอน	1. หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา	งาน Expo เมืองโอซากา ประเทศญี่ปุ่น พ.ศ. 2517	น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ นายพัลลภ นุตะศรินทร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่านผู้หญิงแผ้วออกแบบท่าขึ้นลอย พิเศษ
(ท่าที่สร้างขึ้นเฉพาะกิจเพื่อสื่อถึงท่าทางการที่หนุมานอุ้มนางสุพรรณมัจฉา)
ในการแสดงชุดจับนางสุพรรณมัจฉาใช้เฉพาะกิจเพื่อแสดงที่ประเทศญี่ปุ่น
นางสุพรรณมัจฉา แสดงโดย นางสาวจินดารัตน์ วิริยะวงศ์
หนุมาน แสดงโดย นายพัลลภ นุตะศิรินทร์
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของ นางสาวจินดารัตน์ วิริยะวงศ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4. **ผลงานด้านบทประพันธ์**

งานด้านบทประพันธ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว เป็นงานปรับปรุงบท และประพันธ์บทขึ้นใหม่ ซึ่งมีทั้งประเภทการรำเดี่ยว ระบำ การแสดงเป็นชุดเป็นตอน โขน และละคร

ตารางผลงานด้านการประพันธ์บทของท่านผู้หญิงแผ้ว

ประเภทของการแสดง	ปี พ.ศ.	ชุดการแสดง/เรื่อง	ตอน	สถานที่แสดง	ที่มาของข้อมูล
1. รำเดี่ยว	2528	ลงสรงท้าวมาลีวราช ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์	ท้าวมาลีวราชว่าความ	โรงละครแห่งชาติ	รายการศรีสุขนาฏกรรม ปีที่ 11 ครั้งที่ 4
2. ระบำ	2501	ระบำปลา ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์	ชุดจองถนน	โรงละคอนศิลปากร	สูจิบัตรกรมศิลปากร
3. การแสดงเป็นชุดเป็นตอน	2510	ชุดพระสุวรรณหงส์ชมถ้ำเพชรพลอย		บ้านเกษะโกมล	งานเลี้ยงรับรองนายแม็กนามารา
4. โขน		รามเกียรติ์	ชุดปราบกากนาสูร ชุดนางลอย ชุดปราบบรรลัยกัลป์	โรงละครแห่งชาติ	หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว
5. ละครใน	2523	อิเหนา	ศึกกะหมังกุหนิง	โรงละครแห่งชาติ	สูจิบัตรกรมศิลปากร 7 สิงหาคม 2523
	2526		ประสันตาเชิดหนังและสึกชี	โรงละครแห่งชาติ	สูจิบัตรกรมศิลปากร 25 กุมภาพันธ์ 2526
			เข้าเฝ้าท้าวดาหา	โรงละครแห่งชาติ	

ประเภทของการแสดง	ปี พ.ศ.	ชุดการแสดง/เรื่อง	ตอน	สถานที่แสดง	ที่มาของข้อมูล
			ลมหอบ		หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว
			อุณากรรณชนไก่		หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว
			บุษบาชมศาล		หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว
			ตัดดอกไม้ฉายกริช		หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว
			ประสันตาต่อนก		หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว
			หย้าหรันลักนางเกนหลง		หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว
6. ละครนอก	2498	มโนห์รา	มีทั้งหมด 5 ฉาก ท่านผู้หญิงแผ้วแต่งฉากเดียว คือ ฉากที่ 2 ตำหนักนางมโนห์รา นครปัญจาล	โรงละคอนศิลปากร	สูจิบัตรกรมศิลปากร เดือนกุมภาพันธ์ 2498
	2517	พระอภัยมณี	พระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อ	โรงละครแห่งชาติ	สูจิบัตรกรมศิลปากร เดือนสิงหาคม 2517
	2526		พระฤษีช่วยพระอภัยมณี	โรงละครแห่งชาติ	สูจิบัตรกรมศิลปากร 25-26 พฤศจิกายน 2526
			พระอภัยมณีพบนางสุวรรณมาลี		หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว
			พระอภัยมณีพบนางละเวง		หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว

ประเภทของการแสดง	ปี พ.ศ.	ชุดการแสดง/เรื่อง	ตอน	สถานที่แสดง	ที่มาของข้อมูล
	2526	คาวี	เผาพระขรรค์	โรงละครแห่งชาติ	สูจิบัตรกรมศิลปากร 29 เมษายน 2526
	2521		นางเฒ่าทัศประสาทยุยง นางจันท์สุดา	โรงละครแห่งชาติ	สูจิบัตรกรมศิลปากร 24 พฤศจิกายน 2521
			นางในกลองศึกถึงเผาพระขรรค์	โรงละครแห่งชาติ	หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว
	2526	ไกรทอง	พ้อบน	โรงละครแห่งชาติ	สูจิบัตรกรมศิลปากร 28 มกราคม 2526
			ตะเภาแก้วตะเภาทองและบริวารไปเล่นน้ำ	สังคีตศาลา	หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว
			ไกรทองตามนางวิมาลากลับถ้ำ	สังคีตศาลา	หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว
		สังข์ทอง	เลือกคู่หาปลา	โรงละครแห่งชาติ	หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว
			นางมณฑาลงกระท่อม	โรงละครแห่งชาติ	หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว
			ตีคลี	โรงละครแห่งชาติ	หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว
			พระสังข์เลียบเมือง	โรงละครแห่งชาติ	หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว
		ขุนช้างขุนแผน	พลายเพชรพลายบัวออกศึก	โรงละครแห่งชาติ	หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว
		ไชยเชษฐ์	สุวิญชาถูกจับ	โรงละครแห่งชาติ	หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว
		สังข์ศิลปชัย	ท้าวเสนากุฎเข้าเมือง	โรงละครแห่งชาติ	หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว

ประเภทของการแสดง	ปี พ.ศ.	ชุดการแสดง/เรื่อง	ตอน	สถานที่แสดง	ที่มาของข้อมูล
		สุวรรณหงส์	พราหมณ์เล็กพราหมณ์โต		หนังสือผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว
7. ละครเสภา	2525	ขุนช้างขุนแผน	พลายชุมพลสามิภักดิ์	โรงละครแห่งชาติ	สูจิบัตรกรมศิลปากร 29 มกราคม 2525
3. ละครพันทาง	2514	พระลอ	ขับซอ, เสี่ยงน้ำ และตามไก่	สถานีโทรทัศน์ช่อง 5 จ.ขอนแก่น	บทประกอบการแสดงโทรทัศน์ 2514
	2516		พระลอเข้าสวน-เข้าห้อง	สถานีโทรทัศน์ช่อง 4	บทประกอบการแสดงโทรทัศน์ 30 มีนาคม 2516
9. ละครรำอื่น ๆ	2515	ท้าวแสนปม		สถานีโทรทัศน์ช่อง 4	บทประกอบการแสดงโทรทัศน์ 3 มิถุนายน 2515
	2511	เงาะป่า		โรงละครแห่งชาติ	สูจิบัตรกรมศิลปากร 2511

5. ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย ดังตารางต่อไปนี้

ประเภทของงาน	ปี พ.ศ.	ชุดการแสดง ประเภทของละคร/เรื่อง	โอกาสที่แสดง ตอน	ที่มาของข้อมูล
ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย		ออกแบบการเคลื่อนไหวหางนกยูง ในการแสดงของตัวเอกตอนหย้าหรันตามนกยูง	เมื่อกลับจากไปเผยแพร่นาฏศิลป์ไทยที่ประเทศอินโดนีเซีย	สัมภาษณ์ นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์
	2509	1. ออกแบบผมทรงกระทุ่มและติดแป้งพวง 2. ห่มสไบ 2 ชั้น ห่มสไบกรองทองกับสไบพลีท	ระบำนางในอำนวยพร	สัมภาษณ์ นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์
		ออกแบบการใส่เสื้อของพระเอกต้องใช้สีแดง หรือระบำตัวเอกใช้สีแดง		สัมภาษณ์ นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

6. ที่ปรึกษาทางนาฏยศิลป์ ให้คำปรึกษาท่ารำแก่นาฏยศิลปินในกองการสังคีต ดังนี้

ประเภทของงาน	ปี พ.ศ.	ชุดการแสดง	โอกาสที่แสดง	ที่มาของข้อมูล
		ประเภทของละคร/เรื่อง	ตอน	
ที่ปรึกษาทางนาฏยศิลป์	2522	**โขน** เรื่อง รามเกียรติ์	ชุดนางลอย	สูจิบัตร กรมศิลปากร แสดง ณ โรงละครแห่งชาติ 8 พฤศจิกายน 2522
	2521	**ละครนอก** เรื่อง พระอภัยมณี	หึงละเวง	สูจิบัตร กรมศิลปากร แสดง ณ โรงละครแห่งชาติ กรกฎาคม 2521

7. ผลงานการสอน

นอกจากงานในราชการตามปกติ และสั่งสอนนาฏยศิลป์ให้แก่ศิลปินและครูนอกกรมศิลปากรแล้วยังได้รับพระกรุณาธิคุณให้ถวายงานฝึกหัดนาฏศิลป์แด่สมเด็จพระเจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์อัครราชกุมารี และพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโสมสวลีพระวรราชาทินัดดามาตุ

1. สมเด็จเจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ ทรงเริ่มเรียนกับท่านผู้หญิงแผ้ว ซึ่งพระองค์ทรงเรียกว่า "คุณยายแผ้ว" ตั้งแต่ยังเด็กและเรียนต่อเนื่องเป็นเวลากว่า 10 ปีแล้ว ท่านผู้หญิงแผ้วจะเข้มงวดมากถ้าสมเด็จฯ เจ้าฟ้าจุฬาภรณ์ยังรำไม่ดี ท่านก็จะให้รำซ้ำหลายครั้งจนกว่าจะรำได้ดี ดังที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้าจุฬาภรณ์ทรงปรารถว่า "คุณยายแผ้วเป็นครูที่เข้มงวดจริง ๆ ถ้าลูกศิษย์รำไม่ดีแล้วละก็คุณยายแผ้วจะไม่มีวันให้หยุดพักได้ ยังจำได้ดี...." (สมเด็จฯ เจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ ในเทิดเกียรติคุณฯ, 2529: 8) ในเรื่องความเข้มงวดในการสอนนี้ เมื่อครั้งที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ ทรงเป็นนิสิตมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ หลังจากเลิกเรียนตอนเย็นแล้วพระองค์จะทรงเสด็จมาเรียนรำไทยกับท่านผู้หญิงเสมอ และจะเลิกเรียนประมาณ 18.00 น. แต่บางครั้งถ้าพระองค์หญิงรำไม่ดีตามที่ท่านผู้หญิงต้องการท่านก็จะให้รำซ้ำจนมืดทำให้ทรงขอพัก แต่ท่านผู้หญิงตอบปฏิเสธว่า "ไม่ต้องเลิก รำไป! เรื่องยุงคุณยายแผ้วจะคอยตบคอยปัดให้" (สมเด็จฯ เจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ในเทิดเกียรติคุณฯ, 2529: 8) แม้ว่าจะทรงมีพระธิดา 2 องค์แล้ว ก็ยังทรงฝึกรำกับท่านผู้หญิง โดยมักพาพระธิดาทั้งสององค์เสด็จตามไปด้วย

2. บุนนาค ทรรทรานนท์ (สัมภาษณ์, 13 กรกฎาคม 2547) เล่าถึงบทบาทของท่านผู้หญิงแผ้วในการกำกับดูแลการแสดงของพระลูกศิษย์พระองค์หนึ่ง คือ พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโสมสวลีพระวรราชาทินัดดามาตุ ดังความว่า

ท่านผู้หญิงแผ้วได้ถวายการฝึกหัดแต่หม่อมโสมสวลีระบำไก่ถวายการสอนที่บ้านของท่านผู้หญิงแผ้ว โดยครูต่อท่ารำให้หม่อมหลวงโสมสวลี รำพร้อมกับหลาน ๆ ของท่านผู้หญิงแผ้ว ซึ่งในเวลานั้นพระองค์ยังมิได้ทรงอภิเษกสมรส ต่อมาพระองค์ก็ฝึกรำถวายพระพรเนื่องในโอกาสเฉลิมพระชนมพรรษา

ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ไทยของท่านผู้หญิงแผ้ว นอกจากจะเป็นผู้ออกแบบท่ารำ ผู้ประพันธ์บท ผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย และเป็นที่ปรึกษาทางนาฏยศิลป์แล้ว ท่านยังมีผลงานทางด้านการแสดง และผลงานนาฏยศิลป์ห้องอาหารอีกด้วย

ผลงานทางด้านการแสดง

ผลงานทางด้านการแสดงของท่านผู้หญิงแผ้วเมื่อเข้ารับราชการที่กองการสังคีต (สำนักการสังคีต สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากรในปัจจุบัน) ท่านจะแสดงเฉพาะงานที่สำคัญเท่านั้น

1. รำเป็นตัวอิเหนา ละครในเรื่องอิเหนา ตอนชมศาล ณ สถานีโทรทัศน์ช่อง 9 เมื่อวันที่ 3 พฤษภาคม พ.ศ.2520 รายการพิเศษเนื่องในโอกาสคล้ายวันสถาปนา กรมศิลปากร โดยรำเพียงบทเดียว รำนำ และศิษย์รำตามได้แก่ นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิษย์รุ่นใหญ่ นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ และนางอิงอร ศรีสัตบุษย์ ศิษย์รุ่นกลาง และ น.ส.วันทนีย์ ม่วงบุญ ศิษย์รุ่นปัจจุบัน รำตามบทร้องต่อไปนี้

- ร้องเพลงมาลีหวน -

มาถึงอารามพนาเวศ ที่ประเทศแถบเชิงภูผา
พื้นปราบราบรื่นล้วนศิลา พฤกษาร่มแสงพระอาทิตย์

การแต่งกาย นุ่งผ้าโจงกระเบน สวมเสื้อสีขาว

2. รำเดี่ยวถวายพระพร เนื่องในวโรกาสเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว มีพระชนมายุครบ 60 พรรษา แสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อ พ.ศ.2530

การแต่งกาย แต่งแบบฉุยฉายพราหมณ์ ยืนเครื่องสีขาว สวมกระบังหน้า

ผลงานนาฏยศิลป์ห้องอาหาร

ห้องอาหารที่จัดแสดงนาฏยศิลป์ไทยนี้ไม่มีชื่อเรียกอย่างเป็นทางการ โดยมากจะเรียกกันว่า "บ้านหม่อมอาจารย์" นายศิริพงษ์ ฉิมพาลี นาฏศิลปิน 7 สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร ผู้ดูแลงานแสดงนาฏยศิลป์ไทยของที่นี่กล่าวว่า (สัมภาษณ์ 25 มีนาคม 2546) การแสดงนาฏยศิลป์ในห้องอาหารเริ่มก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ.2522 โดยเป็นห้องอาหารเล็ก ๆ ที่จัดขึ้นในเรือนไทยซึ่งอยู่บริเวณบ้านของท่านผู้หญิงแผ้ว ผู้ก่อตั้งคือ ม.ล.ตวง สนิทวงศ์เสนี บุตรชายของท่าน ซึ่งทำงานธุรกิจทัวร์ จึงมีแนวคิดว่า หลังจากพานักท่องเที่ยวชมทิวทัศน์ความงามของสถานที่ต่าง ๆ แล้ว ตกค่ำก็พามารับประทานอาหารพร้อมทั้งชมการแสดงนาฏยศิลป์ไทยเพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยรวมถึงเผยแพร่เกียรติคุณของมารดาที่เป็นถึงผู้เชี่ยวชาญทางนาฏยศิลป์ของไทยอีกทางหนึ่งด้วย

ในการดำเนินงานธุรกิจห้องอาหารบ้านหม่อมอาจารย์นั้น มี ม.ล.ตวง สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ดำเนินกิจการ มีท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นที่ปรึกษา และนายศิริพงษ์ ฉิมพาลี เป็นผู้ดูแลงานนาฏยศิลป์ทั้งด้านจัดรายการแสดง และจัดหาเครื่องแต่งกาย รวมถึงจัดหาผู้แสดงในระยะหลัง เนื่องจากระยะแรกท่านผู้หญิงแผ้วเป็นผู้จัดหาผู้แสดงเอง

รายการแสดง

เริ่มแรกอธิบายถึงประโยชน์และสาธิตวิธีใช้ผ้าขาวม้าของไทย จากนั้นจึงเล่าชีวประวัติและผลงานของท่านผู้หญิงแผ้วโดยสังเขป แล้วตามด้วยสาธิตท่ารำ ตีบทของไทย ได้แก่ การเดิน การยืน และอารมณ์รัก โกรธ ดีใจ เสียใจ ต่อจากนั้นจึงเริ่มการแสดง มีชุดต่าง ๆ ดังนี้

1. ฟ้อนเล็บ 2.ฟ้อนเทียน 3. จับนางสุพรรณมัจฉา 4. มโนห์ราบูชายัญ
5. ฉุยฉายพราหมณ์ 6. เซิ้งกระติบข้าว ฯลฯ

การแสดงจัดวันละ 3 - 4 ชุด แสดงโดยใช้เครื่องเทป วิธีจัดรายการมีหลายรูปแบบคละกันไปในแต่ละวัน เช่น รำเดี่ยว ระบำ แต่งชุดยืนเครื่อง และแต่งชุดพื้นเมือง ในแต่ละวันจะจัดชุดง่าย ๆ ไม่แต่งชุดยืนเครื่องมากนัก และใช้ผู้แสดงน้อยคน

ผู้แสดง

ผู้แสดงรุ่นแรกได้แก่ นางอิงอร ศรีสัตบุษย์ นางกรรณิการ์ วงศ์สวัสดิ์ นางสาวตวงฤดี ถาพรพาสี นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ นางพัชรา บัวทอง นายศิริพงษ์ ฉิมพาลี ผู้แสดงรุ่นหลัง ได้แก่ นางวลัยพร กระทุ่มเขต นางวรรณพินี สุขสม เป็นต้น แต่ละวันใช้ผู้แสดงประมาณ 8 คน

หน้าที่นาฏยศิลป์ไทยในห้องอาหารของท่านผู้หญิงแผ้ว คือ

1. ตรวจความพร้อมของผู้แสดง
2. ให้เจ้าหน้าที่เตรียมอาหารให้ผู้แสดง
3. ฝึกซ้อมให้ผู้แสดงเป็นบางครั้ง เมื่อเห็นว่าผู้แสดงยังไม่ชำนาญในชุดการแสดงนั้น ๆ
4. เป็นที่ปรึกษาในการจัดรายการแสดง

ธุรกิจการแสดงนาฏยศิลป์ในห้องอาหารบ้านท่านผู้หญิงแผ้วจัดขึ้นเกือบทุกวัน ยกเว้นช่วงฤดูฝนจะไม่มีนักท่องเที่ยวจึงงดการแสดง ธุรกิจนี้เปิดได้ประมาณ 3 ปี ก็ปิด เนื่องจาก ม.ล.ตวง เลิกทำงานด้านการท่องเที่ยวเปลี่ยนไปทำธุรกิจด้านอื่นแทน

สรุป

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เกิดเมื่อ 25 เดือน ธันวาคม พ.ศ. 2446 ในครอบครัวสามัญชน ได้ผ่านชีวิตเยาว์วัยในพระบรมมหาราชวังและได้ใช้ชีวิตและเรียนวิชานาฏศิลป์ไทยและวิชาสามัญในวังสวนกุหลาบ (พ.ศ. 2454) ก็ได้เป็นชายาของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธกรมหลวงนครราชสีมา เมื่อเสด็จทิวงคตท่านผู้หญิงแผ้วก็ถวายบังคมลาจากฐานะสะใภ้หลวง ต่อมาได้สมรสกับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี ซึ่งเป็นทูตในประเทศต่าง ๆ ในยุโรป 10 ปี สัมผัสกับนาฏยศิลป์นานาชาติอย่างมากมาย เมื่อกลับมาประเทศไทยและรับราชการกรมศิลปากรท่านได้นำความรู้อย่างไทยและอย่างเทศมาถ่ายทอดให้แก่นาฏยศิลปิน กรมศิลปากรเป็นเอนกอนันต์ ผลงานของท่านมีลักษณะเด่นเฉพาะตัว มีความคิดสร้างสรรค์ สามารถประดิษฐ์งานชิ้นใหม่ ๆ ได้อย่างมากมายเป็นที่เคารพนับถือในฐานะของปูชนียบุคคลด้านนาฏยศิลป์ไทย

ท่านผู้หญิงแผ้วมีชีวิตที่ยืนยาวในแต่ละช่วงชีวิตดังข้อมูลที่ผู้วิจัยได้นำเสนอในข้างต้นนั้น ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาและพยายามเชื่อมโยงชีวิต บุคลิกภาพ อุปนิสัยใจคอ และความรู้ความสามารถด้านนาฏยศิลป์ที่เกิดขึ้นกับตัวท่านในลักษณะบูรณาการดังต่อไปนี้

ท่านผู้หญิงแผ้วมีชีวิตที่ยืนยาวในแต่ละช่วงชีวิตดังข้อมูลที่ผู้วิจัยได้นำเสนอในข้างต้นนั้น ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาและพยายามเชื่อมโยงชีวิต บุคลิกภาพ อุปนิสัยใจคอ และความรู้ความสามารถด้านนาฏยศิลป์ที่เกิดขึ้นกับตัวท่านในลักษณะบูรณาการดังต่อไปนี้

การที่ท่านได้ใช้ชีวิตในวัยเยาว์กับญาติในพระบรมมหาราชวังตั้งแต่อายุประมาณ 5 – 8 ปี ในช่วง 3 ปีนี้นับเป็นวัยที่สำคัญซึ่งเด็กจะได้ซึมซับเอาระเบียบแบบแผน กิริยามารยาทและวัฒนธรรมชาววังเข้าไว้ในตัวอย่างเต็มที่อีกทั้งยังอาจมีโอกาสได้ชื่นชมกับการแสดงบางอย่างซึ่งมีขึ้นในพระบรมมหาราชวังตามแต่โอกาส วิถีชีวิตชาววังนับเป็นพื้นฐานสำคัญของท่านต่อไปในอนาคต

ความรู้ที่ท่านได้ร่ำเรียนนั้นมีทั้งที่เป็นการฝึกหัด การฟ้อนรำตามจารีต เช่น เพลงช้า-เร็ว และระบำสี่บท กับรำเพลงต่าง ๆ รวมทั้งมีส่วนร่วมในการแสดงเป็นตัวนำในหลาย ๆ เรื่อง ตลอดเวลา 4 ปี ในช่วงที่เป็น "นักเรียน" "โรงเรียนนาฏศิลป์วังสวนกุหลาบ" ท่านผู้หญิงแผ้วได้สะสมความรู้และความชำนาญด้านนาฏยศิลป์ชั้นสูงเป็นอันมาก ซึ่งนับเป็นรากฐานอันมั่นคงขององค์ความรู้นาฏยศิลป์ที่สถิตย์อยู่ในตัวของท่านเสมอมา

ในช่วงที่ 2 ของชีวิต ท่านผู้หญิงแผ้วได้เข้ามาอยู่ในวังสวนกุหลาบและเรียนรำไทยกับวิชาสามัญสั่งสมความรู้วิชาสามัญ เช่น วรรณคดี และอื่น ๆ ไว้ ทั้งจากการอ่าน การฝึกหัดละครที่เรียกว่า วรรณกรรมการละครหรือบทละคร ซึ่งท่านสามารถนำไปใช้ในช่วงชีวิตที่ท่านต้องรับผิดชอบการแสดงของกรมศิลปากร นอกจากนี้ที่สำคัญที่สุดคือ ท่านได้ฝึกหัดนาฏยศิลป์ฉบับหลวงจากปรมาจารย์ที่สำคัญหลายคนทั้งที่ประจำอยู่ในวังสวนกุหลาบและที่เป็นคุณครูผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางนอกวัง

นับตั้งแต่ท่านผู้หญิงแผ้วได้เป็นชายาของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ทำให้ท่านต้องวางมือจากงานด้านนาฏยศิลป์ยกเว้นในโอกาสพิเศษ การที่เป็นชายาทำให้ท่านมีโอกาสได้พบเห็นความหรูหราของราชสำนักในอีกมิติหนึ่ง ซึ่งถ้าสังเกตจากสภาพแวดล้อมของวัง การแต่งกาย และวิถีชีวิตประจำวัน ตลอดจนการออกสมาคมชั้นสูง อาจกล่าวได้ว่าท่านได้สัมผัสกับวัฒนธรรมยุโรปซึ่งแพร่หลายและเป็นที่นิยมมากในสมัยรัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 ในบรรดาวัฒนธรรมยุโรปที่ท่านน่าจะได้สัมผัสก็คือ การแสดงละครพูด ระบำตะวันตก และการขี่ม้า การลีลาศ ซึ่งเริ่มแพร่หลายในสมัยนั้นเช่นกัน

เมื่อสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ ทิวงคต ท่านก็ถวายตำแหน่งสะใภ้หลวงคืนรัชกาลที่ 6 ปีต่อมาก็เป็นภริยาทูตและต้องเดินทางตามพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนีไปปฏิบัติราชการ ณ ประเทศอังกฤษ ฝรั่งเศส เยอรมัน อิตาลี เบลเยียม โปรตุเกส รวมเป็นเวลาเกือบ 10 ปี ในช่วงเวลาดังกล่าวนี้นอกจากจะทำหน้าที่เป็นภริยาทูตแล้วยังต้องปฏิบัติหน้าที่เป็นคุณแม่ของบุตร

และธิดาถึง 4 คน ด้วยตำแหน่งหน้าที่ของภริยาฑูตทำให้ท่านได้มีโอกาสออกงานสังคมในรูปแบบต่าง ๆ ที่จัดขึ้นในยุโรปอยู่ตลอดเวลา งานเหล่านี้ท่านน่าจะได้มีโอกาสดูละคร บัลเล่ต์อุปรากร และอื่น ๆ อยู่เป็นเนืองนิจประกอบกับพื้นเดิมของท่านเป็นนาฏยศิลปินอยู่แล้วท่านย่อมนิยมชมชอบและเก็บเกี่ยวเอาความรู้จากสุนทรียภาพและสุนทรียรสจากนาฏยศิลป์ตะวันตกเหล่านั้นได้ดีกว่าคนอื่น

ท่านผู้หญิงแผ้ว เข้ามาสู่การเป็นผู้เชี่ยวชาญแห่งกองการสังคีต กรมศิลปากร จนเกษียณอายุราชการ รวมเป็นเวลาถึง 44 ปี ท่านได้นำความรู้ทั้งนาฏยศิลป์ไทยในสมัยที่ท่านได้รับมาจากวังสวนกุหลาบและนาฏยศิลป์นานาชาติที่ท่านได้มีประสบการณ์มาจากเมื่อครั้งอยู่ต่างประเทศมานานถึง 10 ปี มาสร้างสรรค์และถ่ายทอดความรู้ทางนาฏยศิลป์ให้แก่ศิลปินและครูเป็นจำนวนมาก อีกทั้งได้ประดิษฐ์คิดกระบวนรำและระบำหลากหลายรูปแบบเกินกว่าจะจดจำได้หมด จนได้รับพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าฯ ให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2528 และถึงแก่อนิจกรรมเมื่อวันที่ 24 กันยายน พ.ศ. 2543

ผู้วิจัยขอสรุปผลงานนาฏยศิลป์ของท่านผู้หญิงแผ้วขณะรับราชการในกองการสังคีต (สำนักการสังคีต) ดังนี้

1. ผลงานนาฏยประดิษฐ์ โดยคิดเพียงคนเดียว
2. ผลงานนาฏยประดิษฐ์โดยคิดร่วมกับผู้อื่น
3. ผลงานการปรับปรุงนาฏยประดิษฐ์ที่บุคคลอื่นคิด
4. ผลงานด้านการประพันธ์
5. ออกแบบเครื่องแต่งกาย
6. และเป็นที่ปรึกษาทางด้านนาฏยศิลป์
7. ผลงานการสอน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1. ผลงานนาฏยประดิษฐ์โดยคิดเพียงคนเดียว แบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ

1.1 ผลงานเพื่อใช้ในการแสดงโขน - ละคร

1.2 ผลงานเพื่อใช้ในการแสดงเฉพาะกิจ

1.1 ผลงานเพื่อใช้ในการแสดงโขน – ละคร จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่าท่านผู้หญิงแผ้วใช้บทบาทการแสดงของตัวละครมาเป็นตัวกำหนดรูปแบบ แบ่งเป็นหมวดได้ 4 หมวด ได้แก่

1.1.1 หมวดมนุษย์ หมายถึง การออกแบบท่ารำให้กับตัวละครที่เป็นมนุษย์ทั้งตัวพระตัวนาง มีทั้งรูปแบบการรำคู่ รำเดี่ยว ระบำ และบทบาทการรำของตัวเอก เช่น ฉุยฉายฮเนา ตรวจพลพม่า หอกซัดระหว่างอิเหนากับท้าวกะหมังกุหนิง เป็นต้น

1.1.2 หมวดสัตว์ หมายถึง การออกแบบท่ารำให้กับตัวละครที่เป็นสัตว์ เช่น ม้าตัวเอก นกยูงตัวเอก ระบำปลา ระบำมยุราภิรมย์ ระบำบันเทิงกาสร ระบำกุณธรเกษม เป็นต้น

1.1.3 หมวดครึ่งคนครึ่งสัตว์ หมายถึง การออกแบบท่ารำให้กับตัวละครที่เป็นทั้งคนและสัตว์ในร่างเดียวกัน เช่น รำมโนห์ราบูชายัญ ระบำเงือก ระบำกินรีร่อน เป็นต้น

1.1.4 หมวดอมนุษย์ หมายถึง การออกแบบท่ารำให้กับตัวละครที่ไม่ใช่มนุษย์ คือ ผี เทวดา ยักษ์ เช่น ระบำนางไม้ ระบำพงศ์รามเกียรติ์ นางผีเสื้อแปลง เป็นต้น

1.2 ผลงานการแสดงเฉพาะกิจ หมายถึง การออกแบบท่ารำที่นำวัตถุประสงค์ของการจัดงาน และเนื้อหาของบทประพันธ์รวมถึงท่วงทำนองเพลงมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ เช่น รำอำนวยพร ได้แก่ ระบำถวายพระพร ระบำชมธรรมชาติ เช่น ระบำดอกบัวไทย ระบำแสดงความรื่นเริง เช่น รำเถิดเทิง แนวประวัติศาสตร์ เช่น ระบำสุโขทัย ระบำเชื่อมสัมพันธ์ไมตรี เช่น ระบำจีนไทยไมตรี ระบำแสดงวิถีชีวิต เช่น ระบำชาวนา ระบำแสดงความกล้าหาญ เช่น ระบำอัศวิน ระบำที่ใช้อุปกรณ์ เช่น ระบำวิชนี ระบำปลุกใจ เช่น รำปลุกใจประกอบเพลงหนักแผ่นดิน ระบำเลียนอิริยาบถของสัตว์ เช่น ระบำหงส์เหิร เป็นต้น

2. ผลงานนาฏยประดิษฐ์โดยคิดร่วมกับผู้อื่น

ผลงานนาฏยประดิษฐ์ที่คิดร่วมกับผู้อื่นผู้วิจัยได้รวบรวมได้ทั้งหมด 10 ชุด และเป็นระบำทั้งหมด ได้แก่ ระบำนพรัตน์ ระบำดอกบัว ระบำครุฑ (ชาย) รำเถิดเทิง ระบำไตรภาคี ระบำพม่า-ไทยอธิษฐาน ระบำลาว-ไทยปณิธาน ระบำแขก เชิงสัมพันธ์ ระบำกวาง นักนาฏยประดิษฐ์ที่คิดผลงานร่วมกับท่านคือ ครูลมุล ยมะคุปต์ หม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) ครูผัน โมรากุล ครูมัลลี คงประภัศร์ ครูอร่าม อินทรนัฏ ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ครูจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ ระบำที่คิดร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์ มี 5 ชุด ได้แก่ ระบำดอกบัว รำเถิดเทิง (ชาย-หญิง) ระบำไตรภาคี ระบำพม่า-

ไทยอธิษฐาน ระบำลาว-ไทยปณิธาน ระบำที่คิดร่วมกับครูท่านอื่นอีก 5 ชุด คือ ระบำนพรัตน์คิดร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์ และหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) ระบำครุฑ(ชาย) คิดร่วมกับครูอร่าม อินทรนัฏ ระบำแขกคิดท่ารำร่วมกับครูจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ เชิงสัมพันธ์ คิดท่าร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์ และ ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ระบำกวาง คิดท่ารำร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์ ครูผัน โมรากุล ครูมัลลี คงประภัศร์

3. ผลงานการปรับปรุงนาฏยประดิษฐ์ที่ผู้อื่นคิด

ผลงานการปรับปรุงนาฏยประดิษฐ์ที่บุคคลอื่นคิด ได้แก่ การรำเดี่ยว รำคู่ ระบำ การแสดงเป็นชุดเป็นตอนในโขน และละคร รำเดี่ยว ได้แก่ พลายชุมพลแต่งตัว ตรวจพลพม่า (พระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง) เสมอพม่า ตรวจพลพระสุธน อิเหนารำกริช-ตัดดอกไม้ ลงสรงท้าวมาลีวราช รำคู่ ได้แก่ พระลอตามไก่ พระรามตามกวาง (เชิดฉาน) หย้าหรันตามนกยูง ระบำ ได้แก่ รำกระทบไม้ ระบำสี่ภาค เชิงสวิง ระบำม้า ระบำนางกอย ระบำเงาะ การแสดงเป็นชุดเป็นตอนได้แก่ หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา

สรุปได้ว่าท่านผู้หญิงแผ้วสร้างสรรค์ผลงานที่คิดขึ้นเอง คิดร่วมกับคนอื่น และปรับปรุงของเดิม ทั้งสิ้น 164 ชิ้น

4. ผลงานด้านประพันธ์บท

งานด้านบทประพันธ์ของท่านผู้หญิงแผ้วเป็นงานปรับปรุงบท และประพันธ์บทขึ้นมาใหม่ ผู้วิจัยได้แบ่งประเภทดังนี้ การรำเดี่ยว ระบำ การแสดงเป็นชุดเป็นตอนในโขน ละคร รำเดี่ยว 1 ชุด คือ ลงสรงท้าวมาลีวราช ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ระบำ 1 ชุด คือ ระบำปลา ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ การแสดงเป็นชุดเป็นตอนชุดสุวรรณหงส์ชมถ้ำเพชรพลอย โขน 3 ตอน คือ ชุดปราบกากนาสูร ชุดนางลอย ชุดปราบบรรลัยกัลป์ในเรื่องรามเกียรติ์ ละครใน 9 ตอน คือ ตอนศึกกะหมังกุหนิง ประสันตาเชิดหนังและสึกชี เข้าเฝ้าท้าวดาหา ลมหอบ อุณา กรรกาชนไก่ บุษบาชมศาล ตัดดอกไม้ฉายกริช ประสันตาต่อนก หย้าหรันลักนาง เกนหลงในเรื่องอิเหนา ละครนอก 8 เรื่อง คือ มโนห์รา 1 ฉาก คือ ฉากที่ 2 ตำหนักนางมโนห์รา นครปัญจาล พระอภัยมณี 4 ตอน พระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อ พระฤษีช่วยพระอภัยมณี พระอภัยมณีพบนางสุวรรณมาลี พระอภัยมณีพบนางละเวง เรื่องคาวี 3 ตอน เผาพระขรรค์ นางเฒ่าทัศประสาทยุยงนางจันทร์สุดา นางในกลองศึกถึงเผาพระขรรค์ เรื่องไกรทอง 3 ตอน ท้อบน ตะเภาแก้วตะเภาทอง และบริวารไปเล่นน้ำ ไกรทองตามนางวิมาลากลับถ้ำ เรื่องสังข์ทอง 4 ตอน เลือกคู่หาปลา นางมณฑาลงกระท่อม ตีคลี พระสังข์เลียบเมือง เรื่องขุนช้างขุนแผน 1 ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก เรื่องไชยเชษฐ์ 1 ตอน สุวิญชา

ถูกจับ สังข์ศิลปชัย 1 ตอน ท้าวเสนากุฏเข้าเมือง เรื่องสุวรรณหงส์ 1 ตอน พราหมณ์เล็กพราหมณ์โต ละครเสภาเรื่อง ขุนช้างขุนแผน 1 ตอน พลายชุมพลสามิภักดิ์ ละครพันทางเรื่องพระลอ 2 ตอน ได้แก่ ขับซอ เสี่ยงน้ำ ตามไก่ และพระลอเข้าสวน เข้าห้อง ละครรำอื่น ๆ 2 เรื่อง คือท้าวแสนปม และเงาะป่า

5. การออกแบบเครื่องแต่งกาย

ผู้วิจัยได้แบ่งประเภทของการออกแบบเป็น 2 อย่าง คือ การออกแบบการแต่งกาย และการออกแบบทรงผม การออกแบบเครื่องแต่งกาย เช่น การใส่เสื้อของพระเอกหรือตัวเอกต้องใช้สีแดง ออกแบบการเคลื่อนไหวหางของนกยูงตัวเอกในเรื่องอิเหนา ตอนหย้าหรันตามนกยูง ออกแบบการห่มสไบ 2 ชั้น คือ ห่มสไบพลีทก่อนแล้วห่มสไบกรองทับบน ออกแบบทรงผมทรงดอกกระทุ่ม (ทรงผมสั้น ไว้จอนยาว) และติดแป้งพวง

6. ที่ปรึกษาทางนาฏยศิลป์

ให้คำปรึกษาท่ารำแก่นาฏยศิลปินในกองการสังคีต ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ โขน ละคร ตามเอกสารอ้างอิงที่ผู้วิจัยค้นพบคือโขนเรื่องรามเกียรติ์ชุดนางลอย ละครนอกเรื่องพระอภัยมณีตอนหึงละเวง

7. ผลงานการสอน

นอกจากการสอนรำให้กับนาฏยศิลปินในกองการสังคีตแล้ว ท่านยังถวายงานสอนแด่พระบรมวงศานุวงศ์ 2 พระองค์ คือ สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์อัครราชกุมารี และพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโสมสวลีพระวรราชาทินัดดามาตุ นอกจากนี้ท่านยังได้สอนนาฏยศิลป์ให้แก่บุคคลสำคัญ ๆ อีกหลายราย

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีชีวิตยืนยาวถึง 98 ปี และมีช่วงเวลาที่ได้ผลิตผลงานนาฏยศิลป์กว่า 44 ปี มีจำนวนผลงานเท่าที่สืบค้นได้ถึง 164 ชิ้น ผลงานเหล่านี้เป็นที่ชื่นชอบของมหาชน มีนาฏยศิลปินนำไปแสดง นำไปดัดแปลง นำไปเป็นต้นแบบทางความคิด นำไปเป็นบทเรียนอย่างกว้างขวาง ท่านได้รับการยกย่องอย่างมากมายทั้งจากสถาบันและมหาชน ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี จึงเป็นปูชนียบุคคลผู้สืบสานและสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยให้รุ่งเรืองที่สมควรศึกษาและจารึกไว้ในนาฏยประวัติของไทยตลอดไป

ท่านผู้หญิงแผ้วขณะดำรงตำแหน่งชายาในสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ณ พระตำหนักสวนกุหลาบ

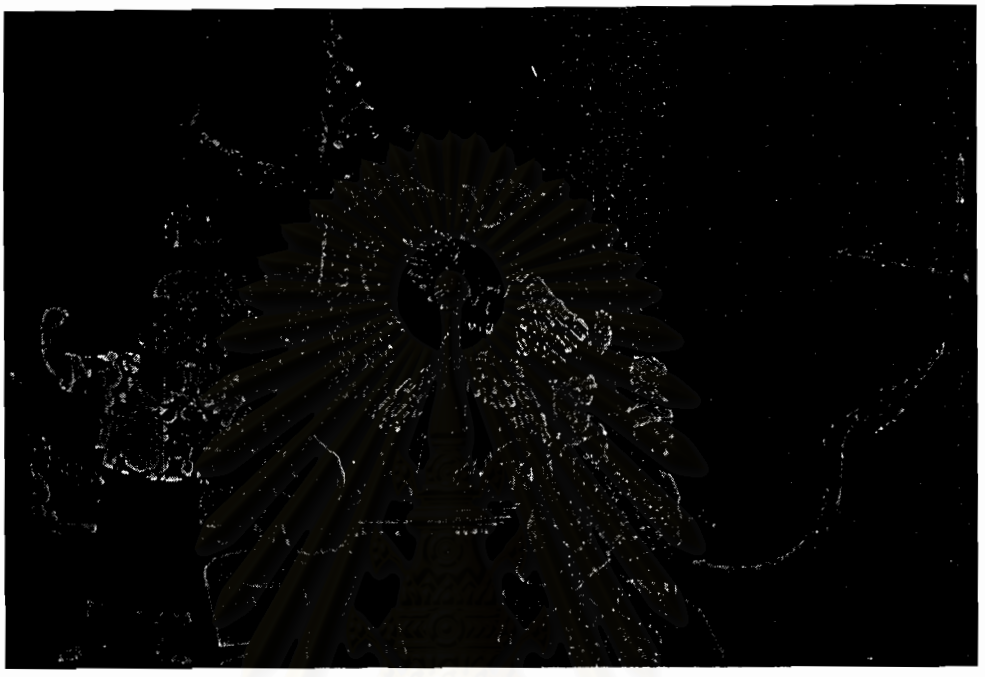
ที่มา : ที่ระลึกท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี, 19 พฤศจิกายน 2543.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่านผู้หญิงแผ้วขณะดำรงตำแหน่งชายาในสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ณ พระตำหนักสวนกุหลาบ

ที่มา : ที่ระลึกท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี, 19 พฤศจิกายน 2543.

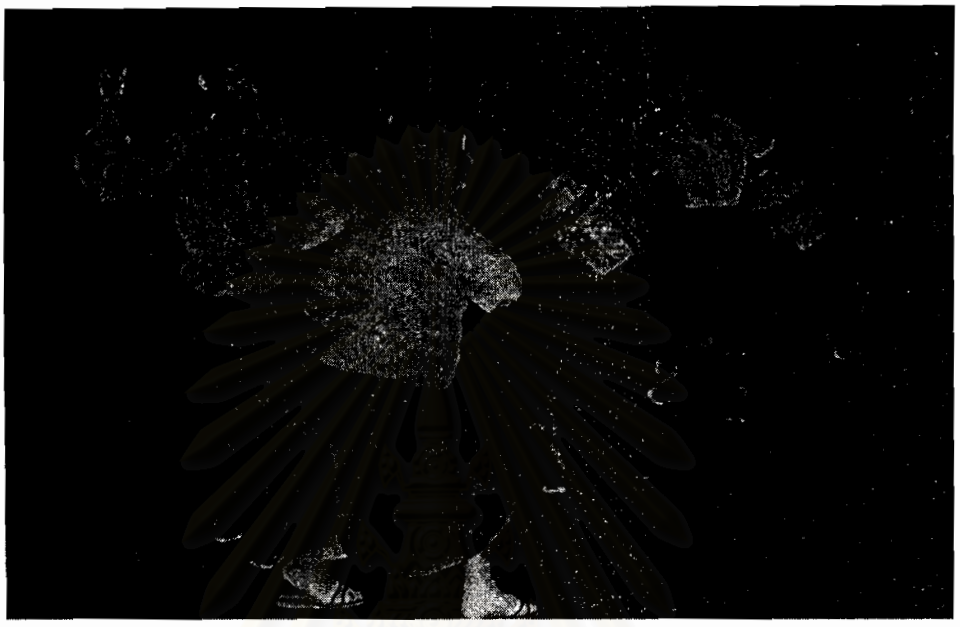
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



อำนวยการการฝึกซ้อมโขน เรื่อง รามเกียรติ์ตอนลักสีดาในบทบาททศกัณฐ์

ที่มา : ที่ระลึกท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี, 19 พฤศจิกายน 2543.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



การฝึกซ้อมระบำชาวนา

ที่มา : ที่ระลึกท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี, 19 พฤศจิกายน 2543.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

ผลงานด้านอื่น ๆ ที่มิใช่นาฏยประดิษฐ์

ในบทนี้ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงผลงานของท่านผู้หญิงแผ้วในส่วนผลงานด้านอื่น ๆ ที่มิใช่ผลงานนาฏยประดิษฐ์อันได้แก่ 1. ผลงานด้านการประพันธ์ 2. ผู้อำนวยการฝึกซ้อม 3. ที่ปรึกษาทางนาฏยศิลป์ ซึ่งแสดงให้เห็นอย่างอย่างชัดเจนว่าท่านมีความรอบรู้ในศิลปะสาขาต่าง ๆ ของนาฏศิลป์เป็นอย่างดี ดังนี้

4.1 ผลงานด้านการประพันธ์

ผลงานด้านบทประพันธ์ของท่านผู้หญิงแผ้วมี 2 ลักษณะ คือ การประพันธ์บทและปรับปรุงบท

การประพันธ์บท หมายถึง แต่งบทขึ้นใหม่ โดยมิได้คัดลอกบทมาจากผู้ใด

การปรับปรุงบท หมายถึง การนำบทพระราชนิพนธ์ของพระเจ้าแผ่นดิน พระบรมวงศานุวงศ์ หรือบทประพันธ์ของบุคคลอื่นมาเรียบเรียงใหม่ โดยอาจจะตัดทอนบางบทออกหรือแต่งเติมบทขึ้นใหม่เป็นบางส่วน

ทั้งนี้ผลงานบางชิ้นท่านทำเพียงคนเดียว และบางชิ้นงานมีผู้ช่วยทำบทได้แก่ นายประพันธ์ สุคนธชาติ นายปัญญา นิตยสุวรรณ และนางพัฒนี พร้อมสมบัติ โดยมีนายธงไชย โพธยารมย์ และนายสุดจิตต์ พันธ์สังข์ เป็นผู้อ่านบทให้ท่านฟัง และนางอิงอร ศรีสัตบุษย์ เป็นผู้ช่วยเขียนบท (พัฒนี พร้อมสมบัติ, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม 2546)

ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างบทประพันธ์ที่ท่านผู้หญิงแผ้วแต่งใหม่และปรับปรุง รวม 3 บท โดยวิเคราะห์ตามหลักวรรณศิลป์ ดังบทประพันธ์ได้แก่

1. บทอวยพรที่แต่งขึ้นใหม่
2. บทละครนอกเรื่องมโนห์ราแต่งใหม่เฉพาะฉาก 2 ตำหนักนางมโนห์รา
3. บทละครนอกเรื่องสังข์ทองตอนเลือกคู่และหาปลา ใช้วิธีตัดทอนจากบทพระราชนิพนธ์เดิม

1. **บทอำนวยพร พลตรีสงวน โรจนวงศ์**

บทประพันธ์ที่แต่งโดยท่านผู้หญิงแผ้ว เนื่องในโอกาสที่ พลตรีสงวน โรจนวงศ์ ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสสริยาภรณ์มหาปรมาภรณ์ช้างเผือก

ปี่พาทย์ทำเพลง ครวญหา

ร้องเพลงครวญหา

ขออำนวยอวยชัยให้น้องชาย คราได้รับสายสะพายเป็นศักดิ์ศรี
นามมหาปรมาภรณ์ช้างเผือกนี้ นับเป็นศรีศุภสวัสดิ์พัฒนา
ขอจงมีปรีเปรมเกษมสุข นิรทุกข์ผองภยันตร์สบหรรษา
ให้ลาภล้นท้นถั่งดั่งธารา พร้อมยศถาสรรเสริญเจริญคุณ
มวลมิตรญาติบรรดาศานุศิษย์ ได้ซอบซิดโอบเอื้อและเกื้อหนุน
ต่างมีจิตกตัญญูรู้การุญ อันอบอุ่นร่วมมนัสจัดมีงาน
ขอร่วมจิตไมตรียินดีด้วย น้อมใจช่วยอวยพรสุนทรสาร
ขอทุกสิ่งมิ่งมงคลดลบันดาล ให้ชื่นบานทรงพลาอนามัย
ให้อายุยืนยงหมื่นฉนำ มุ่งกระทำความดีเป็นนิสสัย
มวลสตรูหมู่ร้ายพ่ายแพ้ไป เจริญในทางกุศลมงคลเทอญ.

ปี่พาทย์ทำเพลงมหาชัย

บทอำนวยพรนี้ได้แสดงทักษะทางวรรณศิลป์ของท่านผู้หญิงแผ้ว ในการแต่งคำประพันธ์เป็นกลอนสุภาพความยาว 10 คำกลอน มีใจความอำนวยพรแด่พลตรีสงวน โรจนวงศ์อย่างครบครันทั้งการอวยพร การนับถือทางญาติวงศ์การแสดงโอกาสพิเศษมีความละเอียดในสัมผัสนอกและสัมผัสใน การใช้ศัพท์สูงให้เหมาะสมการฉลองเครื่องราชอิสสริยาภรณ์ มีคำอำนวยศิริมงคลทั้งทางโลกและทางธรรมบริบูรณ์ ที่สำคัญที่สุดคือท่านผู้หญิงแผ้วสามารถแต่งบทอำนวยพรให้สามารถออกท่ารำตามคำและตามความได้อย่างละเอียดและหลากหลาย นับเป็นความสามารถพิเศษประการหนึ่งของท่าน

2. **บทละครเรื่องมโนห์รา ฉาก 2 ตำหนักนางมโนห์รา นครปัญจาล**

มโนห์รา เป็นนิทานเก่าแก่ซึ่งนางเอกของเรื่องมีชื่ออยู่ในวรรณกรรมหลายฉบับ เช่น สุธนชาดก และกาพย์เรื่อง มโนห์รา เป็นต้น ต่อมากรมศิลปากรคัดเลือกเรื่องราวของสุธนชาดกกับบทละครครั้งกรุงเก่ามาเป็นหลักในการปรับปรุงเป็นบทละครเรื่อง มโนห์รา และจัดแสดงเป็นครั้งแรก ในวันที่ 26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2498 ณ โรงละครศิลปากร ละครเรื่องมโนห์ราได้รับความนิยมมา

จนทุกวันนี้ เนื่องจากมีรูปแบบการแสดงหลากหลายทั้งรำเดี่ยว รำอาวุธ รำตรวจพล ท่านผู้หญิงแผ้วได้ร่วมแต่งบทละครเรื่องมโนห์ราถวายกวีในกรมศิลปากร ดังนี้

มนตรี ตราโมท	แต่งฉากที่ 1	สระโบกขรณี และฉากที่ 5 นครไกรลาส
หม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี	แต่งฉากที่ 2	ตำหนักนางมโนห์รานครปัญจาล
พันเอกหลวงรณสิทธิพิชัย	แต่งฉากที่ 3	หน้าพระลาน
ธนิต อยู่โพธิ์	แต่งฉากที่ 4	ฉากป่า

ลำดับต่อไปผู้วิจัยขอนำเสนอทักษะทางวรรณศิลป์ของท่านผู้หญิงแผ้ว ในการแต่งกลอนบทละคร จำนวน 15 บท ดังนี้ (กรมศิลปากร, กุมภาพันธ์ 2498 : 11-15)

ฉากที่ 2 ตำหนักนางมโนห์รา นครปัญจาล
สมมติเป็นเวลากลางคืน ห่างจากฉากที่ 1 ราวสามหรือสี่สัปดาห์
-ตัวละครมี นางมโนห์รานั่งอยู่บนเตียง-
-นอกนั้นก็มีนางพี่เลี้ยง นางกำนัล และ นางระบำ-
-ปี่พาทย์ทำเพลงจีนแส-
เปิดม่าน

ร้องเพลงจีนแส

เมื่อนั้น แน่งน้อยมโนห์ราโฉมฉาย
จากบิดามารดาเอกากาย พระฦๅสายทรงถนอมเป็นจอมนาง

ร้องเพลงฝรั่งคู่

แต่ในจิตครุ่นคิดถึงไกรลาส แรมนิราศขุ่นข้องให้หมองหมาง
โอ้ชนกชนนีกับพี่นาง ต้องเริศร้างโศกคะนึงถึงลูกรัก
อนิจจาเวรสร้างแต่ปางก่อน มาตามรอนขุกเข็ญเห็นประจักษ์
ต้องจากเมืองจากญาติอนาถนัก นางกันแสงซบพักตร์ลงโศกี

-ปี่พาทย์ทำเพลงโอด-

-เจรจา-

พระพี่เลี้ยง 1 - อุ๊ย ทรงเป็นอะไรไปเพคะ พระเจ้าแม่ อย่าทรงพระกันแสงไปนักเลย พวกหม่อมฉันแสนที่จะสงสาร ตั้งแต่เสด็จมาอยู่ด้วย พระอัธยาศัยก็ทรงอ่อนหวานละมุนละไมน่ารักใคร่นักถือเสียจริง ๆ

พระพี่เลี้ยง 3 - จริงนะหล่อน ท่านช่างน่ารักเสียจริง ๆ ท่านเป็นถึงชายาของพระยุพราช ท่านยังไม่ถือพระองค์ มีพระอัธยาศัยนุ่มนวล ทำให้พวกเราชื่นใจ

พระพี่เลี้ยง 3 - อย่างนี้ละก็ ฉันยอมฝากกายถวายชีวิตไว้แก่ท่านตลอดไปทีเดียว จริง ๆ นะ หล่อน

พระพี่เลี้ยง 4 - (พูดพร้อมกัน) เจ้าประคู้น อย่าทรงเศร้าหมองให้นักไปเลย เดี๋ยวพระฉวีจะหมองมัวไปเสีย พวกหม่อมฉันจะถวายบำเรอให้ทรงสำราญ

-ปี่พาทย์ทำเพลงชัดชาตรี-

-พวกนางระบำ ออกในเพลง-

-ต่างฟ้อนรำเข้ากับจังหวะเพลง-

พระพี่เลี้ยง - ทรงโปรดไหมเพคะ ชาวไกรลาสเขารำกันอย่างนี้หรือไม่เพคะ

มโนห์รา - เขารำคล้ายกันอย่างนี้แหละพี่ แต่ฉันเคยชินกับระบำชาวไกรลาส รู้สึกว่าถ้าได้ใส่ปีกหางด้วย ฉันว่าจะสวยขึ้นมาก

-ปี่พาทย์ทำเพลง "นกจาก" พระสุธนออกในเพลง-

ร้องเพลงนกจาก

ประทับเหนือท่านสุวรรณอันเรืองรอง กรตระกองยอดมิ่งมารศรี
นางบังคมก้มกราบพระสามี พระเชยปรางเทวีด้วยความรัก

ร้องเพลงโอ้โลมสิงห์โต

น้องเอยน้องพี่ หญิงในธรณีพี่ประจักษ์
ไม่งามเหมือนมโนห์ราน้องรัก เยาวลักษณ์เปรียบดั่งดวงชีวี

-พูด-

บัดนี้มีหมู่ปัจจามิตร มาประชิดเขตแคว้นแดนกรุงศรี
พระบิตุรงค์ทรงใช้ไปต่อตี ปราบปรามไพรีที่รุกราน
พรุ่งนี้ตัวพี่จำขอลา จากมิ่งมโนห์รายอดสงสาร
แม้นเสร็จศึกจะกลับมาไม่ช้านาน เยาวมาลย์อย่าละห้อยน้อยใจ

ร้องเพลงทยอยดง

เมื่อนั้น มโนห์รานารีศรีใส
ฟังตรัสอัดอั้นตันหทัย ทรามวัยครวญคร่ำร่ำโศกา

-ปี่พาทย์ทำเพลงโอด-

ร้องเพลงทยอยเขมร

โอ้ว่าอนิจจาครานี้ เห็นทีจะม้วยสังขาร์
เมื่อจากบิตุเรศมารดา ก็นึกว่าชีวันจะบรรลัย

-พูด-

บังเอิญมาพบองค์พระทรงศรี ทรงเมตตาปรานีหาน้อยไม่
หวังฝากกายหมายพึ่งภูวไนย มามีกรรมจำไปให้ไกลกัน
น้องอยู่หลังจะละห้อยคอยหา จะหลั่งแต่น้ำตากันแสงศัลย์
จะระทมขมขื่นทุกคืนวัน พวกพ้องพงศ์พันธุ์ก็ไม่มี

ร้องร่ายชาตรี

เมื่อนั้น พระสุธนฟังน้องให้หมองศรี
จึงโลมเล้าเอาใจนางเทวี อย่าทรงโศกโศกีเลยนงคราญ
ถึงแม้จะไปไกลนิเวศน์ ทั้งสององค์ทรงเดชมหาศาล
พระจะทรงถนอมเจ้าเยาวมาลย์ จงฝากตัวกับท่านเถิดน้องรัก
ว่าพลางลูบต้องประคององค์ อุ้มอนงค์นวลนางขึ้นวางตัก
เชยชมภิรมย์ชิดจุมพิตพักตร์ นงลักษณ์ขวยเขินสะเทิ้นอาย

-ปี่พาทย์ทำเพลงตระนอน-

-ปิดไฟมืด-

-เปิดไฟสว่างสมมติเป็นเวลารุ่งเช้า-

ร้องเพลงทะแยหงสา

ครั้นรุ่งแจ้งแสงสีรวีวรรณ ทรงธรรม์ปลอบปลุกนางโฉมฉาย
พี่จำลาน้องไปให้เสียดาย ฦๅสายจงอยู่สถาพร

ร้องเพลงร่ายนอก

เมื่อนั้น นวลนางมโนห์ราสายสมร
ฟังคำภัสดาว่าวอน บังอรข้อนทรวงโศกี

-ปี่พาทย์ทำเพลงโอด-

-เจรจา-

สุธน - อย่าร้องไห้ไปเลยนะน้องรักของพี่ เดี๋ยวจะเป็นลาง

มโนห์รา - ทูลกระหม่อมแก้ว เสด็จไปเสียแล้ว หม่อมฉันจะอยู่กับใคร เสียแรงหวังตั้งใจว่าจะอยู่เป็นข้าฝ่าพระบาทจนหมดลมหายใจ นี่เป็นเวรกรรมอันใด จึงบันดาลให้น้องต้องพลัดพรากจากพระองค์

-นางมโนห์ราร้องไห้-

ร้องเพลงร่ายชาตรี

เจ้าอย่าทรงโศกาอาลัย จะทำให้เป็นลางแก่ตัวพี่
ตรัสเสร็จพระเสด็จจรลี ออกไปยังที่ประชุมพล

-ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ-

-ปิดม่าน-

-พระสุธนลงมารำเสมอข้างล่าง-

-ปี่พาทย์ทำเพลง "กราวกลาง"-

เปิดม่าน

-เห็นประตูพระราชวัง มีพลับพลาและมีเกยทรงพระคชาธาร-

-ทหารแต่ละเหล่าวิ่งลอดประตูมาเต้น "ระบำวีรชัย" ตามคำร้อง-

ร้องเพลงกราวกลาง

ทหารเหล่าเกาทัณฑ์ขยันยิ่ง ขยับยิงแม่นยำไม่ย่อย่น
ทหารหอกถือหอกออกประจญ แต่ละคนกล้าหาญชำนาญฤทธิ์
ทหารดาบถือดาบวะวาบแสง ฟันแทงแต่ละทีไม่มีผิด
ทหารม้าควบม้าดาประชิด ปัจจามิตรย่นระย่อไม่ต่อตาม

ร้องเพลงกราวดง

พวกเราเหล่าทหารชำนาญยุทธ์ ฤทธิรุทธเกรียงไกรในสนาม
เคยผ่านศึกมีชัยในสงคราม ไม่เคยขามคร้ามครั่นสรรพภัย

-ทหารเต้นระบำวีรชัย-

-พระสุธนออกตรวจพล แล้วไปขึ้นเกยทรงช้าง-

ร้องเพลงทะแย

พระสุธนขึ้นทรงคชาธาร คุมโยธาหาญทัพใหญ่
พรั่งพร้อมพหลพลไกร คลาไคลออกจากนิเวศน์วัง

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด-

ปิดม่าน

จบฉากที่ 2

มโนห์รา ฉากที่ 2 นี้ แสดงถึงอัจฉริยภาพทางนาฏยวรรณกรรมของท่านผู้หญิงแผ้ว ที่นำเอาความรู้และประสบการณ์ตั้งแต่เยาว์วัยมาแต่งบทละครให้ได้อารมณ์ละครอย่างหลากหลาย โดยแต่งบทเป็นท่อนสั้น ๆ ประมาณ 2-4 คำกลอน แต่ละท่อนมีใจความแสดงอารมณ์ทางรำพึงรำพัน พลัดพราก โลมลา อาลัยรัก คักคึก และฮึกเหิม ต่อเนื่องกันไปอย่างราบรื่น ทำให้ผู้แสดงโดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวพระสุธนได้อวดความสามารถในการตีบท การแสดงอารมณ์ และลีลาท่ารำอันหลากหลาย ได้รสชาติของละคร หรือนาฏยรสอย่างงดงาม

3. **การปรับปรุงบทละครนอกเรื่องสังข์ทอง จากบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2**

ในที่นี้ผู้วิจัยขอยกเอาบทละครนอกเรื่อง สังข์ทองตอนเลือกคู่และหาปลาบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มาศึกษาเพื่อแสดงให้เห็นกลวิธีที่ท่านผู้หญิงแผ้วในการปรับปรุงบทละครให้เหมาะแก่การแสดง ณ โรงละครแห่งชาติในเวลาประมาณ 2 ชั่วโมงเศษ ได้อย่างมีประสิทธิภาพเนื่องจากกรมศิลปากรมีนโยบายที่จะรื้อฟื้นละครโบราณขึ้นอีกวาระหนึ่ง นายธนิต อยู่โพธิ์ ขณะนั้นดำรงตำแหน่งหัวหน้ากองการสังคีตได้เลือกบทละครนอกเรื่องสังข์ทองในรัชกาลที่ 2 มาปรับปรุงใหม่ การที่เลือกเรื่องนี้เพราะเป็นบทพระราชนิพนธ์ที่นิยมกันว่าดียิ่ง 2 ตอน คือ ตอนเลือกคู่และหาเนื้อปลากับตอนตอนตีคลี อีกทั้งเป็นเรื่องเก่าตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาที่สืบทอดมาจนทุกวันนี้ นอกจากนี้ยังเป็นการสนับสนุนให้เกิดแหล่งข้อมูลเพื่อใช้เป็นแบบแผนแก่กลุ่มผู้ฝึกหัดนาฏศิลป์โดยตรง และเป็นการขยายความรู้เพิ่มเติมแก่นักเรียนที่ศึกษาบทวรรณกรรมเรื่องสังข์ทองตามหลักสูตรกระทรวงศึกษาธิการในสมัยนั้นอีกด้วย

แหล่งที่มาของบทละครเรื่องสังข์ทองฉบับกรมศิลปากร

บทละครเรื่องสังข์ทองตอนเลือกคู่และหาปลาที่ปรับปรุงใหม่นี้ทำบทโดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี บทที่ปรับปรุงใหม่นี้เป็นบทที่ปรับปรุงจากบทสำนวนรัชกาลที่ 2 เหตุผลที่เป็นต้องปรับบทใหม่ก็เพื่อให้เหมาะสมกับการจัดแสดงบนเวทีโดยเฉพาะการปรับเข้ากับฉากบนเวทีในโรงละคอนศิลปากรแสดงครั้งแรกเมื่อเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2497

ธนิต อยู่โพธิ์ หัวหน้ากองการสังคีต กล่าวไว้ว่า

> "หม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์ของกรมศิลปากร ได้มีเมตตาจิตและเอื้อเฟื้อรับไปปรุงบทให้โดยนำเอาบทพระราชนิพนธ์เรื่องสังข์ทองตอนเลือกคู่และหาปลามาตัดทอนแก้ไขแล้วปรับปรุงและแทรกบทเจรจา

กับแต่งบทร้องเพลงฟองน้ำ สำหรับระบำปลาขึ้นก่อนแล้วยังมีแก่ใจนำมาร่วมปรึกษากับนายมนตรี ตราโมท และข้าพเจ้าให้ช่วยแก้ไขขัดเกลาถ้อยคำสำนวนกลอนกันอีกหลายครั้ง และต่อมาได้นำเสนอท่านอธิบดีกรมศิลปากรได้โปรดช่วยแก้ไขขัดเกลาให้อีก" (สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: ข)

เรื่องย่อ ตอนเลือกคู่และหาเนื้อหาปลา

กษัตริย์ผู้ครองเมืองสามนต์มีมเหสีชื่อ นางมณฑา ได้ทำพิธีเลือกคู่ให้แก่ธิดาทั้งเจ็ดของตน โดยให้บรรดากษัตริย์น้อยใหญ่เข้าในพิธีและให้ธิดาแต่ละคนเสี่ยงพวงมาลัย ธิดาทั้งหกก็เลือกพระสวามีได้ แต่นางรจนาธิดาคนสุดท้องไม่พึงพอใจกษัตริย์ผู้ใด ท้าวสามนต์จึงให้เกณฑ์ทหารและประชาชนผู้ชายทั้งหมดในเมืองมาให้นางรจนาเลือกแต่ก็ยังหาที่พอใจนางไม่ได้

ท้าวสามนต์ให้ทหารไปพาเจ้าเงาะที่อยู่กับเด็กเลี้ยงวัวมาให้นางรจนาเลือก ด้วยบุพเพสันนิวาสนางจึงสามารถเห็นรูปทองของพระสังข์ซึ่งซ่อนรูปอยู่ในรูปเงาะนั้นได้ จึงเสี่ยงพวงมาลัยให้แก่เจ้าเงาะท้าวสามนต์โกรธจึงไล่ทั้งสองไปอยู่กระท่อมปลายนา เมื่ออยู่ด้วยกันสองคนพระสังข์ก็ถอดรูปเงาะให้รจนาเห็นตัวจริง นางไม่ต้องการให้พระสังข์สวมรูปเงาะอีกต่อไป เมื่อได้โอกาสจึงลักเอารูปเงาะไปเผาไฟแต่ก็ไม่ไหม้ พระสังข์จึงไม่ไว้ใจและไม่ยอมถอดรูปเงาะอีกเลย

ท้าวสามนต์โกรธนางรจนาที่เลือกเจ้าเงาะเป็นพระสวามี จึงออกอุบายให้เจ้าเงาะและเขยทั้งหกออกไปหาปลามาคนละร้อยตัว ถ้าผู้ใดหาไม่ได้จะถูกฆ่า พระสังข์ได้ถอดรูปเงาะและท่องมหาจินดามนต์ซึ่งนางพันธุรัตให้ไว้ก่อนตาย ปลาจึงมาชุมนุมอยู่ที่ริมน้ำใต้ต้นไทร เขยทั้งหกไม่สามารถหาปลาได้เลยเมื่อพบพระสังข์คิดว่าเป็นเทพารักษ์จึงอ้อนวอนขอปลา พระสังข์จึงขอแลกกับปลายจมูกและให้ปลากลับไปคนละสองตัว เมื่อท้าวสามนต์เอาผิดเจ้าเงาะไม่ได้จึงใช้ให้เขยทั้งหมดออกไปหาเนื้ออีก พระสังข์ก็ท่องมหาจินดามนต์ หกเขยจึงต้องไปอ้อนวอนขอเนื้อจากพระสังข์ พระสังข์ขอใบหูเป็นการแลกเปลี่ยนท้าวสามนต์จึงไม่สามารถทำอะไรเจ้าเงาะได้ (สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2530)

1. **การแบ่งฉาก**

พระราชนิพนธ์เรื่อง สังข์ทอง เดิมเป็นบทที่ทรงแต่งติดต่อโดยไม่มีการแบ่งฉากและรายละเอียดของฉาก บางบทไม่มีเพลงกำกับ ไม่มีการให้รายละเอียดในบทเจรจาโต้ตอบ บทอธิบายท่าทางของตัวละครแต่ละฉากและโดยเฉพาะอย่างยิ่งเทคนิคสมัยใหม่

ต่อมาเมื่อกรมศิลปากรได้มอบหมายให้ท่านผู้หญิงแผ้วปรับปรุงบท ท่านได้แบ่งบทออกเป็นฉาก ๆ และให้รายละเอียดต่าง ๆ ในส่วนที่ไม่ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้เทคนิคสมัยใหม่ในบางฉาก

การแบ่งบทละครนอกเรื่อง สังข์ทอง ตอนเลือกคู่และหาปลาของกรมศิลปากรท่านได้แบ่งบทเป็น 5 ฉาก เพื่อให้ผู้นำบทไปแสดงและผู้ชมสามารถเข้าใจเหตุการณ์ได้รวดเร็วและชัดเจน ผู้วิจัยเห็นว่าจะเอื้อประโยชน์ในการฝึกซ้อมอีกด้วยในประเด็นนี้ผู้อำนวยการฝึกซ้อมอาจใช้ลักษณะการแบ่งบทมาเป็นเกณฑ์ในการแบ่งงานฝึกซ้อมให้กับผู้ฝึกซ้อมแต่ละคนได้ง่ายและสะดวกรวดเร็วขึ้น

2. **การเพิ่มบทบรรยาย**

ท่านผู้หญิงแผ้วได้เพิ่มบทบรรยายสำหรับให้ผู้กำกับการแสดง ผู้แสดง และผู้เกี่ยวข้องได้ทำงานอย่างชัดเจนเป็นการเพิ่มเติมคล้ายบทละครสมัยใหม่

ฉากที่ 1 ท้องพระโรงในเมืองสามนต์

ท่านผู้หญิงแผ้วได้เพิ่มบทบรรยาย 5 แห่ง ดังนี้

บทบรรยาย 1

1.1 บอกเพลง

1.2. บอกตัวละครที่ปรากฏในฉากมีท้าวสามนต์และนางกำนัล

1.3. บอกการเปิดม่าน ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงวา -

เปิดม่าน

- ตัวละคอนมีท้าวสามนต์และหมู่นางกำนัล -

บทบรรยาย 2

2.1 บอกกิริยาท่าทางของนางกำนัลเข้าและออกจากเวที

2.2 บอกกิริยาท่าทางของอำมาตย์ออกสู่เวที ดังนี้

- นางกำนัลทำท่ารับแล้วคลานเข้าโรง นำอำมาตย์ผู้ใหญ่ออก -

บทบรรยาย 3

3.1 บอกเพลงหน้าพาทย์เสมอ

3.2 บอกการออกของอำมาตย์ผู้ใหญ่

3.3 บอกการปิดม่าน ดังนี้

- เสมอ -

- อำมาตย์ผู้ใหญ่คลานออกลงเวทีล่าง -

ปิดม่าน

บทบรรยาย 4

4.1 บอกหน้าพาทย์เพลงเชิด

4.2 บอกการเข้าของตัวเสนา

4.3 บอกการสิ้นสุดของฉากที่ 1 ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

- เสนาเข้าโรง -

จบฉากที่ 1

บทบรรยาย 5

การบอกบทกิริยาอาการของตัวละครในฉากที่ 1 มี 3 บท สรุปดังนี้

5.1 (ทอดครึ่ง) คิดพลางทางเรียกมเหสี (เรียก-นางมณฑาออก) ...

5.2 เริญ (ขานรับในโรงแล้วออก) ขอรับ ๆ พุทโธ่ ...

5.3 เริญ (เอามือป้องปากนินทานายกับคนดู) ...ดังนี้

ในฉากที่ 1 ปรากฏ 3 ช่วง บอกกิริยาทั้งตัวละครที่มีสถานภาพเป็นกษัตริย์ และตัวละครที่มีสถานภาพเป็นเสนา ได้แก่ คิด เรียก เดินออก ขานรับ เอามือป้องปาก

ฉากที่ 2 ท้องพระโรงหน้า

ท่านผู้หญิงแผ้วได้เพิ่มบทบรรยาย 5 แห่ง

บทบรรยาย 1 ประกอบด้วยสาระดังนี้

1.1 บอกสถานที่ในเหตุการณ์

1.2 บอกเพลงประจำของผู้แสดงบทบาทกษัตริย์ทุกคน โดยใช้เพลงออกภาษา

1.3 บอกการเข้าและออกของตัวละคร

1.4 บอกการเปิดม่าน ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงภาษา -

- มีกษัตริย์ต่างภาษาออกตามหน้าพาทย์ของแต่ละกษัตริย์ -

1. เพลงลาวกระแซ	เจ้าลาวออก
2. เพลงญวนทอดแห	เจ้าญวนออก
3. เพลงเขมรพายเรือ	เจ้าเขมรออก
4. เพลงจีนห้อแห่	เจ้าจีนออก
5. เพลงแขกเจ้าเซ็น	เจ้าแขกออก
6. เพลงข่า	เจ้าข่าออก
7. เพลงพม่าประเทศ	เจ้าพม่าออก
8. เพลงชาตรีตลุง	เจ้าตลุงออก

- ต่างมาหยุดอยู่ ณ เวทีล่าง -

- ปี่พาทย์ทำเพลงพญาเดิน -

- หกเขยออก และมีตำรวจหวายสี่คนออก ทางประตูขวามาเวทีล่าง -

เปิดม่าน

- เวทีบนมีเจ็ดธิดากับพวกเสนาและนางกำนัลเตรียมเฝ้า -

- ท้าวสามนต์กับนางมณฑา กำลังเสด็จออก -

บทบรรยาย 2 ประกอบด้วยสาระดังนี้

2.1 บอกเพลงประกอบกิริยา

2.2 บอกกิริยาท่าทางของนางทั้งหก

2.3 บอกการเปิดม่าน ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง -

- นางทั้งหกทิ้งพวงมาลัยให้หกกษัตริย์แล้วจับคู่ขึ้นไปเฝ้าท้าวสามนต์ -

เปิดม่านน้ำเงิน

บทบรรยาย 3

3.1 บอกการปิดม่าน

3.2 บอกวิธีการออกของตัวอำมาตย์ผู้ใหญ่

3.3 บอกกิริยาท่าทางของตำรวจหวายและเด็กชาวนา ดังนี้

ปิดม่านน้ำเงิน

- อำมาตย์ผู้ใหญ่ออกเวทีล่าง -

- มีพวกตำรวจหวาย 4 คน ถือ ดอกไม้แดงไปล่อเงาะออกมาทางเวทีล่าง -

- มีพวกเด็กชาวนาติดหน้าตามหลังห้าหกคน เล่นกวนมุขบ้างเล็กน้อย -

บทบรรยาย 4

4.1 บอกกิริยาท่าทางของพระสังข์ รจนา

4.2 บอกเพลงกำกับก่อนบรรทม

4.3 บอกบรรยากาศยามเช้า ด้วยการเปิดไฟสว่าง เสียงไก่ขัน และนกร้อง ประกอบ

4.4 บอกกิริยาการแปลงกายจากพระสังข์เป็นเงาะ

4.5 บอกกิริยาของเสนาได้แก่ เดินออก ร้องเรียก ทำท่ากลัว

4.6 ทำเสียงสุนัขเห่าประกอบ ดังนี้

- พระสังข์จูงนางรจนาเข้าในกระท่อม -

- ปี่พาทย์ทำเพลงตระนอน -

- แล้วเปิดไฟสว่างสมมุติเป็นรุ่งแจ้ง ได้ยินเสียงไก่ขันและนกร้อง -

- ตอนนี้เปลี่ยนตัวเป็นเจ้าเงาะ -

- เสนาออกเวทีล่างแล้วร้องเรียก -

- มีเสียงสุนัขเห่า เสนาทำท่ากลัว -

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทบรรยาย 5

5.1 บอกเพลงหน้าพาทย์กลมและเชิด

5.2 บอกเทคนิคสมัยใหม่ คือ การชักรอก โดยให้ตัวแสดงเป็นเงาะขึ้นรอก และลงรอก

5.3 บอกการปิดม่านหลังจากลงรอกแล้ว ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงกลมแล้วเชิด -

- เจ้าเงาะขึ้นรอกแล้วลงรอกมาออกกลมเวทีล่าง -

- ปิดม่าน -

จบฉากที่ 3

ฉากที่ 3 กระท่อมปลายนา

ท่านผู้หญิงแผ้วได้เพิ่มบทบรรยาย 2 แห่ง

บทบรรยาย 1

1.1 บอกเพลงกำกับ

1.2 บอกการเปิดม่าน

1.3 บอกกิริยาท่าทางของเสนา รจนา และเจ้าเงาะ ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

เปิดม่าน

- เสนานำนางรจนากับเจ้าเงาะออกเวทีล่าง -

บทบรรยาย 2 บอกเทคนิคสมัยใหม่ใช้การหรี่ไฟให้สลัวแทนบรรยากาศยามค่ำคืน ดังนี้

- เริ่มหรี่ไฟจนมืด สมมติเป็นค่ำ -

ฉากที่ 4 ต้นไทรใหญ่ ริมบึง

ท่านผู้หญิงแผ้วได้เพิ่มบทบรรยาย 4 แห่ง

บทบรรยาย 1

1.1 บอกสถานที่ในป่าริมบึง

1.2 บอกเพลงหน้าพาทย์เชิด

1.3 บอกการเปิดม่าน ดังนี้

- มีแท่นหินสำหรับนั่งอยู่ใต้ต้นไทร ต้นไทรนั้นทำโพรงให้เป็นที่หลบหายตัวได้ -

- เบื้องหน้าออกไปทำให้เห็นเป็นหนองน้ำหรือบึง -

- เบื้องหลังทำให้เห็นเป็นท้องน้ำที่หกเขยจะพายเรือและทอดแหได้ -

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

เปิดม่าน

บทบรรยาย 2

2.1 บทตัวเงาะลงรอกก่อนดำเนินเรื่องในฉาก 4

2.2 บอกกิริยาของพระสังข์เป็นสัญญาณให้ดนตรีหยุดในท่าป้องหน้า ดังนี้

- เจ้าเงาะลงรอกมาในเพลงเชิด แล้วป้องหน้า -

- พระสังข์ป้องหน้า -

บทบรรยาย 3

3.1 ฝูงปลาออกทีละชนิดและแต่ละชนิดทำบทตามคำร้อง

3.2 ฝูงปลาจับระบำอยู่ตรงหน้าพระสังข์

3.3 ฝูงปลากระโดดขึ้นมานอนตายบนตลิ่ง ดังนี้

บทบรรยาย 4

4.1 บอกวิธีการเข้าโรงโดยการขึ้นรอก

4.2 บอกการปิดม่าน ดังนี้

- เจ้าเงาะขึ้นรอก เข้าโรง -

ปิดม่าน

จบฉากที่ 4

ฉากที่ 5 พระตำหนักสวน

ท่านผู้หญิงแผ้วได้เพิ่มบทบรรยาย 4 แห่ง

บทบรรยาย 1

1.1 บอกหน้าพาทย์เชิด

1.2 บอกการเปิดม่าน

1.3 บอกลำดับการออกของตัวละครในฉากได้แก่ เปิดม่านกลุ่มแรกออกรอเฝ้า ได้แก่ กำนัลและเสนา ลำดับต่อมาท้าวสามนต์และนางมณฑาเสด็จออก ลำดับสุดท้ายเจ้าเงาะและนางรจนาออก ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

เปิดม่าน

- เวทีบน ท้าวสามนต์และนางมณฑา กำลังเสด็จลงสวน -

- มีธิดาทั้งหกและนางกำนัลกับบรรดาเสนาเฝ้า -

- เจ้าเงาะหาบปลา มีนางรจนาตาม ออกเวทีล่างป้องหน้า -

บทบรรยาย 2

2.1 บอกกิริยาของท้าวสามนต์ ได้แก่ ลงจากเตียง ช้อนลูกคางหกเขย

2.2 บอกกิริยาของเจ้าเงาะคือเจ้าเงาะเจ้าช่วยดูจมูกหกเขยที่แหว่ง ดังนี้

- ท้าวสามนต์ลงจากเตียง -

- มาช้อนลูกคางดูจมูกหกเขยทีละคนจนครบทุกคน -

- ตอนนี้เจ้าเงาะเข้าช่วยดู แล้วเล่นกวนมุขพอสมควร -

บทบรรยาย 3

บอกกิริยาท่าโยกของท้าวสามนต์และหกเขยที่สัมพันธ์กับเสียงตีตะโพน ดังนี้

- ตีตะโพนเข้ากับจังหวะโยกและทำท่าโยกให้เข้ากับจังหวะตะโพน -

- ท้าวสามนต์ทำท่าโยกไปด้วย -

บทบรรยาย 4

4.1 บอกหน้าพาทย์เพลงเชิด

4.2 บอกกิริยาของตัวละครในฉากได้แก่

- รจนากับหกนางทะเลาะกัน
- หกเขยช่วยหกนาง
- เจ้าเงาะช่วยรจนา
- ท้าวสามนต์ร่วมทะเลาะด้วย
- นางมณฑาห้าม
- เจ้าเงาะทำท่าหลอกล้อ
- เจ้าเงาะชวนนางรจนากลับ ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด -

- นางรจนากับหกนางทะเลาะกัน -

- หกเขยเข้าช่วยหกนาง เจ้าเงาะช่วยรจนา -

- ท้าวสามนต์ก็เข้าขวางร่วมทะเลาะด้วย นางมณฑาห้าม -

- เจ้าเงาะทำท่าหลอกล้อแล้วชวนนางรจนากลับ -

ปิดม่าน

จบฉากที่ 5

3. **การแปลงคำบางคำ**

การใช้วิธีการเปลี่ยนแปลงถ้อยคำบางส่วน หรือเปลี่ยนแปลงเฉพาะบางวรรคของบทเพื่อให้เกิดความกะทัดรัด ชัดเจน ทันสมัย และแปลงเพื่อให้รูปคำสัมผัสกับถ้อยคำในบทลำดับต่อไป ตามแบบแผนการแต่งบทประพันธ์ของวรรณกรรมไทย ต่อไปนี้จะนำเสนอสำนวนที่เปลี่ยนแปลงโดยเปรียบเทียบบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 กับบทที่กรมศิลปากรมอบหมายให้ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นผู้ปรับปรุง ตามลำดับฉาก ดังนี้

ฉากที่ 1 ท้องพระโรงในเมืองสามนต์

บทพระราชนิพนธ์	**บทกรมศิลปากร**
1. มาจะกล่าวบทไป	1. เมื่อนั้น
2. ถึงท้าวสามนต์	2. ท่านท้าวสามนต์
3. บุราณ	3. โบราณ
4. สิบห้าวัน	4. รีบมาพลัน

ฉากที่ 2 ท้องพระโรงหน้า

บทพระราชนิพนธ์	**บทกรมศิลปากร**
1. ชิงขึ้นหน้า	1. คนขึ้นหน้า
2. สองรื้อสามรื้อ	2. ทั้งเจ็ดบุญลือ
3. ยิ่งคิดยิ่งเขิน	3. ยิ่งสะทกสะเทิ้น
4. พระบุตรีแน่งน้อยนวลหง	4. ทั้งเจ็ดธิดามารศรี
5. กลัวจะเคืองจิตบิตุรงค์	5. กลัวพระบิตุรงค์ทรงฤทธี
6. โฉมองค์ขยับกาย	6. โฉมศรีเขยื้อนกาย
7. ต่อบิดรเตือนซ้ำ	7. ต่อบิตุรงค์เตือนซ้ำ
8. นั่งคอยอยู่ข้างหน้า	8. ต่างคอยอยู่พร้อมหน้า
9. แลตามตีนม่านเห็นไวไว	9. เห็นโฉมยงทั้งเจ็ดอรไท
10.เอ๊ะแล้วมิใช่ดอกกระมัง	10.สะกิดเพื่อนข้างหน้าไปท่านอย่าบัง
11.หลอนหลอกลวงเพื่อน	11.หลอนหลอกพวกเพื่อน
12.อย่าเมินไป	12.ดูบังอร (สัมผัสกับคำว่า "ศรีสมร" ในบทต่อไป)
13.พระธิดาดวงสมร	13.บุตรีศรีสมร
14.เบียดบัง	14.เบี่ยงบัง
15.แลหลบตาชาย	15.แลสบตาชาย
16.พระธิดา	16.ธิดา

17.บ้างพลางโกรธขึ้ง	17.บ้างพาลโกรธ
18.ถุ้งเถียง	18.ทุ่มเถียง
19.แต่เก้อเก้ออายอายวุ่นวายใจ	19.แต่ขวยเขินสะเทิ้นอายหฤทัย
20.ทุกหน้ามา	20.ทั่วหน้ามา
21.อันทั้งหกเทวี	21.ทั้งหกเทวี
22.ถึงแสนกว่า	22.มีอีกไหม
23.ขอกนา	23.ให้บอกไป
24.ขับมาหมดสิ้นแล้วหรือยัง	24.เข้ามาในนครเรศเขตวัง
25.เสนาทูลไป	25.อำมาตย์ทูลไป
26.ที่กลางนา	26.ที่ปลายนา
27.กริ้วโกรธบุตรี	27.กริ้วโกรธพระบุตรี
28.จงไปพาอ้ายเงาะมาในวัง	28.อย่าช้าพาเงาะมาทันใด
29.ชังน้ำหน้า	29.แสนหมั่นไส้
30.เนื้อตัวเป็นลายคล้ายเสือปลา	30.ตัวลายคล้ายเสือที่ในไพร
31.ใจกล้าดุดัน	31.ใจกล้าท่าดุดัน
32.ยักษ์มักกะสัน	32.ยักษ์ปักหลั่น
33.พระเมินเสียมิได้ดูมัน	33.พระเดินกลับมาเสียไม่ดูมัน
34.แล้วมีบัญชาประชดรจนา	34.แล้วทรงธรรม์ตรัสประชดรจนา
35.หรือจะชอบอารมณ์	35.เห็นจะชอบอารมณ์
36.ขอให้พวงมาลัย	36.ขอให้มาลัย
37.มิเคราะห์กรรม	37.ช่างเคราะห์กรรม
38.จะพิดทูล	38.จะเพ็ดทูล
39.เขานินทา	39.คนนินทา
40.ร่ำพลาง	40.ว่าพลาง
41.แต่น้ำใสใจจริงของข้า	41.อันน้ำใสใจจริงของข้า
42.แม้น้ำท่วมปากอยู่จึงสู้นิ่ง	42.เหมือนน้ำท่วมปากอยู่สู้นิ่งนั่ง
43.ลูกจะวิงวอนง้อ	43.ลูกก็หวังทูลง้อ
44.เฝ้าปลอบถาม	44.ปลอบถาม
45.เฝ้าซักไซ้	45.ซักไซ้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

46.ว่าพลางนางกลับ	46.ว่าพลางทางกลับ
47.ข้าไปถาม	47.ได้ไปถาม

ฉาก 3 กระท่อมปลายนา

บทพระราชนิพนธ์	**บทกรมศิลปากร**
1. ทรุดนั่งอยู่นอกชาน	1. ทรุดนั่งที่นอกชาน
2. แลเขม้น	2. มองเขม้น
3. เมินขายหู	3. ทำไก๋
4. ทำฉวยพัด	4. แสร้งฉวยพัด
5. แกล้งหยิบครุ	5. แล้วหยิบครุ
6. ควักข้าวสาร	6. ตักข้าวสาร
7. ผ้ากุศราช	7. ผ้าสักหลาด
8. เพลาสายัณห์	8. เวลาสายัณห์
9. กรีดเล็บเย็บซองจะใส่พลู	9. ทำซองใส่พลูแล้วห่อยา (สัมผัสกับคำว่า "ไม่อายหน้า" ในบทต่อไป)
10.ล่ำสันขันจ้านสักเท่าพ้อม	10.ล่ำสันเกินการเกือบเท่าพ้อม
11.น้อยหรือแกล้งตัดพ้อ	11.กระไรแกล้งตัดพ้อ
12.รูปพี่เห็นขี้เหร่	12.รูปพี่ว่าขี้เหร่
13.อุตสาห์ทิ้งมาลัยมาให้เงาะ	13.อุตสาห์ทิ้งพวงมาลัยมาให้คล้อง (สัมผัสกับคำว่า "ที่ในห้อง" ในบทต่อไป)
14.วางไว้ในห้อง	14.วางไว้ที่ในห้อง
15.กระทั่งไอกระแอม	15.แสร้งไอกระแอม
16.ไม่ทะยาทะแยแส	16.ไม่อยากจะแยแส
17.เห็นรูปงาม	17.เห็นรูปทอง
18.เหมาะสุดใจ	18.เหมาะเหลือใจ
19.บริสุทธิ์ผุดผ่องผิวพรรณ	19.ผิวพรรณผุดผ่องโสภา (สัมผัสกับคำว่า "เกษมสันต์หรรษา" ในบทต่อไป)
20.จึงแกล้งว่า	20.จึงแสร้งว่า

21.พี่ตาพอง	21.ตาพี่พอง
22.จงติเถิดสิหนะ	22.จงติไปสิหนะ
23.หนวดเคราพี่ถอน	23.หนวดเคราพี่ก็ถอน
24.เถิดน้องอา	24.เถิดน้องยา
25.เดินออกมานอกชาน	25.ออกมาที่หน้าลาน
26.เข้าไปในกระท่อมทันใด	26.เข้าไปกอดเท้าผัวไว้
27.กอดตีนผัวไว้แล้วโศกา	27.อรไทกำสรดโศกา
28.เข้าร่ำไป	28.ร่ำพิไร
29.ดังเดือนหงาย	29.เดือนฉาย
30.เจ้าอย่าปรารมภ์เลย	30.เจ้าอย่าข้องหมองอุรา (สัมผัสกับคำว่า "จากเคหา" ในบทต่อไป)

ฉาก 4 ต้นไทรใหญ่ ริมบึง

บทพระราชนิพนธ์	**บทกรมศิลปากร**
1. จึงลงหยุดนั่ง	1. จึงลงหยุดยั้ง
2. ทั้งหก	2. หกเขย
3. ซิน่าอาย	3. จะได้อาย
4. ข้าขอไปถวาย	4. จะขอไปถวาย
5. จะขอมั่งดังประสงค์	5. จะขอบ้างดังประสงค์
6. ประสงค์สิ่งใดนั้น	6. ประสงค์สิ่งไรนั้น
7. เป็ดไก่	7. ทั้งเป็ดไก่
8. ทั้งกล้วยอ้อย	8. กล้วยอ้อย
9. ตามเคยคนละน้อย	9. อย่ากลัวเลยคนละน้อย
10.ให้ว่ามา	10.เร่งว่ามา
11.จะทำกระบวนผินหลัง	11.จะกระบวนผินหลัง
12.กระหยับจับจ้อง	12.ขยับจับจ้อง
13.ที่ใจชั่ว	13.หวั่นตัว
14.คร่างร่น	14.ทางบ่น

15.ดูหน้าเห็นขบขัน	15.ดูหน้ายังคมสัน
16.พระสังข์ได้สมปรารถนา	16.พระสังข์ครั้นสมปรารถนา
17.จึงชวนกันคลาไคล	17.จึงพากันคลาไคล
18.ให้สมอารมณ์คิด	18.จงสมอารมณ์คิด
19.ต่างองค์อำลาสุราฤทธิ์	19.แล้วอำลาเทวันอันทรงฤทธิ์
20.ลอยลิ่วมาในเมฆา	20.ลอยลิ่วล่องฟ้าคลาไคล

ฉาก 5 พระตำหนักสวน

บทพระราชนิพนธ์	**บทกรมศิลปากร**
1. พระโรงรัตน์รูจี	1. จึงเข้าในสวนศรี
2. จนกรองกรอย	2. จนตองตอย
3. เร่งฝีพายเต็มทีดีรุด	3. เร่งเข้าวังในอย่างรีบรุด
4. ตรงมาวังพลัน	4. ตรงเข้าเฝ้าพลัน
5. หญิงชายร้องแซ่ว่าแพ้เงาะ	5. เหลือบเห็นเงาะยิ้มแต้ยิ่งเสียใจ
6. ปลายจมูกวิ่น	6. ปลายจมูกแหว่ง
7. ก้มหน้าดูดิน	7. ก้มแฝงพักตรา
8. เหมือนกันกับเขาเชือดเลือดไหล	8. เหมือนกันทุกคนน่าสงสัย
9. ด่าทอเล่นพอแรง	9. ด่าทอเสียพอแรง
10.แล้วเหลียวดูสามีเห็นขึงตา	10.แล้วแลดูสามีเห็นขึงตา
11.กล้ามืออย่าหนีกัน	11.กล้ามืออย่าถือกัน

จากตัวอย่างการแปลงคำข้างต้นผู้วิจัยพอสรุปได้ว่าท่านผู้หญิงแผ้วใช้กลวิธีในการเปลี่ยนแปลงถ้อยคำจากเนื้อความเดิมมาเป็นบทละครฉบับปรับปรุงแต่ยังคงเนื้อความเดิมไว้ดังจุดประสงค์ในการปรับปรุง ดังนี้

1. **เพื่อให้เกิดความกะทัดรัด**

บ้างพลางโกรธขึ้ง ปรับเป็น บ้างพาลโกรธ

2. **เพื่อให้เกิดความชัดเจนขึ้น**

เมินขายหู ปรับ เฉพาะถ้อยคำบางคำในวรรคเป็น ทำไก๋

แลตามตีนม่านเห็นไวไว ปรับ ทั้งวรรคกลอนเป็น เห็นโฉมยงทั้งเจ็ดอรไท

3. **เพื่อเปลี่ยนคำให้ทันสมัยยิ่งขึ้น**

ไม่ทะยาทะแยแส ปรับเป็น ไม่อยากจะแยแส

4. **เพื่อให้ลักษณะของถ้อยคำเชื่อมสัมผัสกับคำกลอนในบทต่อไปได้อย่างแนบเนียน**

กรีดเล็บเย็บซองจะใส่พลู ปรับเป็น ทำซองใส่พลูแล้วห่อยา

เพราะคำว่า "ห่อยา" จะสัมผัสกับคำว่า "อายหน้า" ของคำกลอนวรรคหลังในบทต่อไป

ร้องร่าย

"แก้ขวยฉวยมีดมาเจียนตอง ทำซองใส่พลูแล้วห่อยา"

ร้องเพลงหกบทชั้นเดียว

"น่าเอยน่าชัง ช่างอวดมั่งอวดมีไม่อายหน้า"

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 19-20)

5. **เพื่อให้ความหมายเปลี่ยนไป** เห็นได้จากถ้อยคำในฉาก 2 ลำดับที่ 30 เมื่อปรับแล้วความหมายจะแตกต่างกัน ดังความว่า เนื้อตัวเป็นลายคล้ายเสือปลา ปรับเป็น ตัวลายคล้ายเสือที่ในไพร

ลำดับต่อไปเป็นบทเปรียบเทียบระหว่างบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 กับบทที่กรมศิลปากรตัดทอน เพื่อให้เหมาะสมกับระยะเวลาที่จัดแสดงในโรงละคร เพื่อศึกษาวิธีการปรับปรุงบทละครของท่านผู้หญิงแผ้ว โดยนำบทกรมศิลปากร พ.ศ. 2497 มาเปรียบเทียบดังนี้

1. **(ก) บทพระราชนิพนธ์**

เนื้อความในบทพระราชนิพนธ์กล่าวถึง ท้าวสามนต์สั่งเสนาให้แจ้งแก่เจ็ดเขยว่าให้ทุกคนหาปลามาถวายถ้าปฏิบัติไม่สำเร็จจะลงโทษประหารชีวิต เสนาแจ้งหกเขยแล้วจึงเดินทางมาแจ้งเจ้าเงาะที่กระท่อม ในขณะที่ร้องเรียกนางรจนาก็กลัวสุนัขจะทำร้าย ทรงแต่งบทนี้เป็น 2 คำกลอน ไม่ระบุทำนองเพลง แล้วมีคำว่าเจรจากำกับท้ายบท

ครั้นถึงจึงยืนอยู่นอกรั้ว ระวังตัวกลัวสุนัขหนักหนา
ร้องเรียกเข้าไปมิได้ช้า หม่อมแม่รจนาอยู่แห่งใด

ฯ ๒ คำ ฯ เจรจา

(กรมศิลปากร, 2530: 22)

(ข) บทกรมศิลปากร

ท่านผู้หญิงแผ้ว ใช้วิธีเปลี่ยนบท 2 คำกลอน เป็นบทเจรจา โดยคงเหตุการณ์ไว้และเพิ่มบทบรรยายฉากอธิบายท่าทางของเสนา

- ตอนนี้เปลี่ยนตัวเป็นเจ้าเงาะ -
- เสนาออกเวทีล่างแล้วร้องเรียก -
- มีเสียงสุนัขเห่า เสนาทำท่ากลัว -

เจรจา

เสนา - หม่อมแม่รจนา ขอรับ (เรียกอย่างนี้ ๒-๓ หน)
รจนา - (ร้อง) เอาวาเอาวุ้ย อุ่ยหม่อมขา นกมากินผักหมดแล้วล่ะ หม่อมไปดูซิค่ะ
เจ้าเงาะ - (ออกมาดูแล้วกลับเข้าไป ทำท่าใบ้บอกว่าไม่เห็นอะไร)
รจนา - ก็น้องได้ยินเสียงอยู่นี่นา

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 22)

2. (ก) **บทพระราชนิพนธ์**

บทกลอนกล่าวถึงท้าวสามนต์สั่งเสนาไปแจ้งเจ้าเงาะให้หาปลาสดมาถวายให้ทันวันพรุ่งนี้ ถ้าเจ้าเงาะและหกเขยหาปลามาได้น้อยก็จะประหารชีวิตบทพระราชนิพนธ์บทนี้ไม่มีการบอกเพลงในตอนต้นมีแต่บอกเพลงเชิดหลังจบคำกลอนที่ 8 ทรงแต่งเนื้อความติดต่อกันตลอดรวม 8 คำกลอน

บัดนั้น เสนาหยุดยั้งนั่งคอยอยู่
เรียกพลางทางมองที่ช่องประตู เห็นโฉมตรูเดินออกมานอกชาน
จึงเข้าไปบังคมก้มหน้า น้ำตาไหลลงด้วยสงสาร
แล้วทูลแถลงเล่าเยาวมาลย์ ตามบัญชาการพระทรงยศ
บัดนี้มีรับสั่งใช้มา ให้เจ้าเงาะเสาะหาปลาสด
ทั้งหกเขยใหญ่ก็ไม่ลด กำหนดให้ทันวันพรุ่งนี้
ใครได้ไม่ครบร้อยน้อยไป พระจะให้ฆ่าฟันบั่นเกศี
ทูลแถลงแจ้งความตามคดี อัญชลีแล้วกลับไปฉับไว

ฯ ๘ คำ ฯ เชิด

(กรมศิลปากร, 2530: 22-23)

ข. บทกรมศิลปากร

1. คงถ้อยคำและความเดิมไว้ทุกวรรค

2. เปลี่ยนบทร้องเป็นบทเจรจาแบบคำกลอนในเพลงตามคำกลอนที่ 5-7 การเติมเพลง 1 เพลง ไว้ในบทร้องโดยใช้เพลงกาเรียนทองชั้นเดียวบรรเลงประกอบบทร้อง 4 คำกลอน อีก 3 คำกลอน บรรเลงเบา ๆ ในทำนองเดิมประกอบบทเจรจา 3 คำกลอน แล้วกลับมาร้องประกอบบทอีก 1 คำกลอน การใช้วิธีนี้จะคงแบบกระบวนกลอน และเนื้อความไว้คงเดิม การใช้ทำนองเพลงชั้นเดียวซึ่งดำเนินทำนองรวดเร็ว และนำบทกลอนมาเจรจาในทำนองเพลงทำให้ยิ่งเพิ่มความกระชับของการดำเนินเรื่องให้น่าติดตามว่าเจ้าเงาะจะตัดสินใจอย่างไร

ร้องเพลงกาเรียนทองชั้นเดียว

บัดนั้น เสนาหยุดยั้งนั่งคอยอยู่
เรียกพลางทางมองจดจ้องดู เห็นโฉมตรูออกมาที่หน้าลาน
จึงเข้าไปบังคมก้มหน้า น้ำตาไหลลงด้วยสงสาร
แล้วทูลแถลงเล่าเยาวมาลย์ ตามบัญชาการพระทรงยศ

- ปี่พาทย์รับเบา ๆ -

เจรจาในเพลง

บัดนี้มีรับสั่งใช้มา ให้เจ้าเงาะเสาะหาปลาสด
ทั้งหกเขยใหญ่ก็ไม่ลด กำหนดให้ทันวันพรุ่งนี้
ใครได้ไม่ครบร้อยน้อยไป พระจะให้ฆ่าฟันบั่นเกศี

ร้องเพลงกาเรียนทองชั้นเดียว

ทูลแถลงแจ้งความตามคดี อัญชลีแล้วกลับไปฉับไวฯ

- เสนาลากลับเข้าโรง -

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 22-23)

3. **(ก) บทพระราชนิพนธ์**

เนื้อความกล่าวถึงท้าวสามนต์ทรงปรารภกับพระมเหสีในเรื่องการเลือกคู่ครองของพระธิดาทั้ง 7 องค์ ลักษณะบทกลอนกำกับทำนองเพลงร่าย จำนวน 14 คำกลอน ต่อเนื่องกัน

ร่าย

คิดพลางทางเรียกมเหสี มาพาทีปรึกษาสองต่อสอง
เจ้าจงดำริตริตรอง แต่เราครองราชฐานมานานช้า
ทุกวันนี้ดูพี่กับตัวเจ้า ไม่เที่ยงแท้แก่เฒ่าลงนักหนา
เจ็บปวดครุ่นไปไข้ชรา ถอยกำลังวังชาลงทุกปี
ยิ่งคิดคิดไปให้ใจสั้น จะตายวันตายพรุ่งมิรู้ที่
พี่ปรารมภ์สมบัติของเรานี้ ถ้าแม้นหากบุญพี่ไม่จีรัง
จงช่วยกันดำริตริตรองดู จะหาคู่ให้ลูกปลูกฝัง
จะแบ่งปันข้าวของในท้องคลัง ให้ครอบครองเวียงวังเห็นทันตา
จะจัดแจงแต่งตามอารมณ์เรา เหมือนข่มเขาโคขืนให้กินหญ้า
กลัวเกลือกทั้งเจ็ดธิดา มันจะไม่เสน่หาก็มิรู้
ลางเนื้อชอบลางยาไม่ว่าได้ ปลูกเรือนตามใจผู้อยู่
คำบุราณท่านว่าไว้เป็นครู พิเคราะห์ดูให้ต้องทำนองใน
พี่คิดจะประชุมให้พร้อมพรั่ง กษัตริย์ทั้งร้อยเอ็ดหัวเมืองใหญ่
ให้บุตรีเราเลือกตามชอบใจ เจ้าจะเห็นกระไรจงว่ามา

ฯ ๑๔ คำ ฯ

(กรมศิลปากร, 2530: 78)

(ข) บทกรมศิลปากร

การเปลี่ยนบทกลอนเดิมทำนองร่ายเป็นบทเจรจากลอน และตัดกลอนนำออก 2 คำกลอน เพราะเป็นความนำไม่มีความสำคัญถ้าตัดทิ้งก็ไม่เสียเนื้อความส่วนอีก 12 คำกลอน คงถ้อยคำและเนื้อความเดิมไว้ท้ายบทเติมคำว่า "นะท่านยาย" เพื่อให้ผู้ชมทราบว่าท้าวสามนต์ทรงตรัสกับผู้ใด ในที่นี้หมายถึงทรงเจรจากับพระมเหสี ซึ่งกล่าวได้ว่าเนื้อความของกลอนช่วงต้น 2 คำกลอน ย้ายตำแหน่งมาปรากฏอยู่ในตอนท้ายของบทเจรจา

เจรจา

ท้าวสามนต์ - ทุกวันนี้ตูพี่กับตัวเจ้า ไม่เที่ยงแท้แก่เฒ่าลงหนักหนา เจ็บป่วยบ่อยไปไข้ซรา ถอยกำลังวังชาลงทุกที ยิ่งคิด ๆ ไปให้ใจสั่น จะตายวันตายพรุ่งมิรู้ ที่พี่ปรารมภ์สมบัติของเรานี้ถ้าแม้หาบุญพี่ไม่จีรัง จงช่วยกันดำริตริตรองดู จะหาคู่ให้ลูกปลูกฝัง จะแบ่งปันข้าวของในท้องคลังให้ครอบครองเวียงวังเห็นทันตา จะจัดแจงแต่งตามอารมณ์เรา เหมือนข่มเขาโคขืนให้กินหญ้า กลัวเกลือกทั้งเจ็ดธิดา มันจะไม่เสน่หาก็มิรู้ลางเนื้อชอบลางยาไม่ว่าได้ปลูกเรือนตามใจผู้อยู่ คำโบราณท่านว่าไว้เป็นครูพิเคราะห์ดูให้ต้องทำนองใน พี่คิดจะประชุมให้พร้อมพรั่ง กษัตริย์ทั้งร้อยเอ็ดหัวเมืองใหญ่ ให้บุตรีเราเลือกตามชอบใจ เจ้าจะเห็นเป็นอย่างไรให้ว่ามา นะท่านยาย

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 2)

4. **(ก) บทพระราชนิพนธ์**

เนื้อความกล่าวถึงท้าวสามนต์และนางมณฑาต่างทรงปลอบธิดาทั้ง 7 ให้ออกไปเลือกคู่ เนื่องจากธิดาทั้งหลายพากันขวยเขินและไม่ยอมถือพวงมาลัยออกไปพบบรรดากษัตริย์ บทกลอนรวม 6 คำกลอน ไม่มีทำนองเพลงกำกับ

เมื่อนั้น องค์พระบิตุเรศเรืองศรี
กล่าวเกลี้ยงเลี่ยงปลอบให้ชอบที วันดีแล้วแม่อย่าแชเชือน
อุตส่าห์แข็งวิญญาณ์คลาไคล พ่อจะให้พี่เลี้ยงไปเป็นเพื่อน
อะไรเฝ้าม้วนมิดบิดเบือน ไม่เขยื้อนจากที่น่าตีรัน
นวลนางมณฑาช่วยว่ากล่าว ลูบหลังลูกสาวแล้วรับขวัญ
ไปเถิดแม่ไปอย่าใจรั้น ส่งมาลัยให้พลันทั้งเจ็ดองค์

ฯ ๖ คำ ฯ

(กรมศิลปากร, 2530: 84)

(ข) บทกรมศิลปากร

ท่านผู้หญิงแผ้วใช้วิธีการปรับบทกลอนเป็นบทเจรจาโต้ตอบระหว่างท้าวสามนต์กับนางมณฑา แต่เพิ่มบทเจรจาจากเดิมตรงที่นางมณฑาทรงเห็นว่าธิดาทั้งเจ็ดไม่ยอมออกไปเลือกคู่ พระองค์ทรงรับสั่งให้พี่เลี้ยงมาเจรจากับธิดาทั้งเจ็ดเพื่อพาพระธิดาออกไปเลือกคู่ตามพระราชบัญชา

เจรจา

ท้าวสามนต์ - แม่หนูลูกรักของพ่อ, แน่ะกษัตริย์ทั้งหลายมาพร้อมกันแล้ว เจ้าจงไปเลือกคู่, ไม่ต้องอายดอกลูก, เป็นของธรรมดา คนเราเกิดมาก็ต้องมีคู่, ดูดู๋ ยังนั่งเฉยเสียได้, ท่านยาย ช่วยว่าลูกข้าบ้างซี ฉันเบื่ออ่อนเสียเต็มทีแล้ว ช่างดื้อเสียนี่กระไร

นางมณฑา - (เอามือลูบหลังลูก) แม่คุ้น ชื่นใจของแม่, ไปเถอะน๊ะลูกน๊ะ ไปตามดำรัสสั่งพระบิดา, อ้าว นั่นยังไง ยังผูกคิ้วนิ่วหน้า นี่จะขัดคำสั่งพระบิดาจริง ๆ รึ ? แหมหมั่นไส้ ช่างกระไรไม่เชื่อฟัง, นิแน่ะ<u>นางพี่เลี้ยงเข้ามาจัดการทีเถอะ</u> คำพูดของข้าน่ะมันไม่มีน้ำหนัก ไม่มีราคา, เจ้ามาลองดูบ้างซี

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 6)

5. **(ก) บทพระราชนิพนธ์**

บทพระราชนิพนธ์นี้ มีเนื้อความว่าท้าวสามนต์โปรดให้ธิดาทั้ง 7 เลือกคู่ เมื่อถึงกำหนดนางทั้ง 7 รู้สึกขวยเขิน อับอาย กว่าจะเสด็จออกมาพี่เลี้ยงต้องรบเร้าวิงวอนด้วยเหตุผลต่าง ๆ ทรงแต่งบท 2 บท รวม 10 คำกลอน บทแรก 4 คำกลอน บทที่สอง 6 คำกลอน

ถึงท้องพระโรงธารม่านกั้น เจ็ดนางนึกพรั่นเป็นหนักหนา
ให้อดสูผู้ชายอายวิญญาณ์ หน่วงหนักชักช้าไม่คลาไคล
<u>พี่เลี้ยงทูลเตือนให้จรลี</u> นางหยิกตีค้อนควักผลักไส
เข้าแอบแฝงม่านกั้นชั้นใน ขวยเขินสะเทินใจไปมา

ฯ ๔ คำ ฯ

(กรมศิลปากร, 2530: 84)

บัดนั้น
จึงปลอบพระธิดายาใจ
พระบิดาสั่งให้ไปเลือกคู่
เราเป็นใจไปเองเมื่อไรมี
แม้นพระบิตุเรศรู้เหตุผล
ว่าพลางผลักไสให้ไคลลา

พี่เลี้ยงกัลยาอัชฌาสัย
เอออะไรมาเป็นเช่นนี้
จะอดสูใครเล่านะเจ้าพี่
ไม่พอที่จะขืนขัดบัญชา
<u>เห็นพี่จะไม่พ้นโทษา</u>
รบเร้าเฝ้าว่าวิงวอน

ฯ ๖ คำ ฯ

(กรมศิลปากร, 2530: 85)

(ข) บทกรมศิลปากร

ท่านผู้หญิงแผ้วใช้วิธีเปลี่ยนบทกลอน 10 คำกลอน เป็นบทเจรจาของพี่เลี้ยง 2 คน โดยคงเนื้อความหลักไว้ตามบทกลอนเดิมแต่ปรับจากบทกลอนเป็นภาษาพูด และแบ่งบทให้พี่เลี้ยง 2 คน เจรจาโต้ตอบในลักษณะปรึกษาหารือกันว่าจะทำอย่างไรให้พระบิดาทั้งเจ็ดเสด็จออกไปเลือกคู่

พี่เลี้ยง 1 - (คลานเข้ามา) ทูลกระหม่อมแก้ว <u>เสด็จออกไปเสียทีเถิดเพคะ</u> ตามพระดำรัสสั่งพระบิดา ไม่ควรจะขัดพระโองการ, ถ้าเนิ่นนานไป ก็จะทรงพระพิโรธเดี๋ยวจะทรงโกรธขึ้นมา โทษาก็จะไม่อยู่กับฝ่าพระบาท <u>พวกหม่อมฉันซิหลังจะลายตลอดคอ</u>, โปรดเกล้าโปรดกระหม่อมเถิดเพคะ

พี่เลี้ยง 2 - พูดดี ๆ ท่านก็ไม่ฟัง เอาละ ฉันจะจัดการเองหล่อน, เสด็จออกไปเสียเถิดเพคะทูลกระหม่อมแก้ว, เสด็จออกไปเสียดี ๆ ถ้าไม่เสด็จออกไปละก้อ ฮื่อ ฮื่อ พระเพลาจะเขียวทั้งสองข้าง (หันหน้ามาพูดกับพี่เลี้ยงคนอื่น ๆ "คอยดูฉันบ้างซีหล่อนเอ๊ย ฉันจะทำตามคำที่ฉันพูด" แล้วส่งพวงมาลัยให้พระธิดาทั้งเจ็ด) เสด็จเสียเถิดเพคะ อย่าทรงดื้อให้เสียเวลา

ปิดม่านน้ำเงิน

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 7)

6. **(ก) บทพระราชนิพนธ์**

เนื้อความกล่าวถึงนางมณฑาไต่ถามนางรจนาถึงเหตุที่เลือกเงาะเป็นคู่ครอง ครั้นนางรจนาไม่ตอบความนางมณฑาจึงตัดพ้อต่าง ๆ นานา บทนี้เป็นบทตัดพ้อต่อว่ามี 10 คำกลอน ไม่มีทำนองเพลงกำกับ

เมื่อนั้น นางมณฑาหวั่นจิตคิดสงสัย
เฝ้าปลอบถามลูกรักเฝ้าซักไซ้ จนอ่อนใจไม่บอกออกความ
กูชังน้ำหน้าลูกว่ายาก เหนื่อยปากรำคาญขี้คร้านถาม
มึงเห็นอ้ายเงาะว่าเหมาะงาม จะแร่ตามมันไปช่างไม่อาย
ว่าพลางนางกลับเข้ามาเฝ้า กระซิบทูลแบ่งเบาเบี่ยงบ่าย
ข้าไปถามอีลูกแสนร้าย มันพูดเป็นแยบคายไม่เข้าใจ
หลากนักมารักอ้ายเงาะป่า ซอบลงอาญาอย่าปราศรัย
แต่พระได้ออกโอษฐ์โปรดไว้ ให้เลือกตามชอบใจทั้งเจ็ดคน
ครั้นจะลงโทษทัณฑ์มันเล่า จะนินทาว่าเราทุกแห่งหน
โปรดเพียงขับไล่เสียให้พ้น มันอดอยากยากจนอย่านำพา

ฯ ๑๐ คำ ฯ

(กรมศิลปากร, 2530: 95)

(ข) บทกรมศิลปากร

ท่านผู้หญิงแผ้ว มีวิธีการปรับปรุงบทโดยแบ่งกลอน 10 คำกลอน ออกเป็น 2 ช่วง

ช่วงแรก บทบาทนางมณฑาแบ่งเป็น 6 คำกลอน ใช้เพลงร่ายร้องประกอบแล้วทอดหมายถึงหยุดร้องร่าย

ช่วงที่สอง บทบาทนางมณฑาเจรจากลอนตามบทเดิม 4 คำกลอน ท้ายบทเจรจาเติมคำพูดว่า “เลยเพคะ” เพื่อเหมาะสมกับเป็นบทสำนวนเจรจา

ร้องร่าย

เมื่อนั้น นางมณฑาหลากจิตคิดสงสัย
ปลอบถามลูกรักชักไข้ จนอ่อนใจไม่บอกออกความ
กูชังน้ำหน้าลูกว่ายาก เหนื่อยปากรำคาญขี้คร้านถาม
มึงเห็นอ้ายเงาะว่าเหมาะงาม จะแร่ตามมันไปช่างไม่อาย
(ทอด) ว่าพลางทางกลับเข้ามาเฝ้า กระซิบทูลแบ่งเบาเบี่ยงบ่าย
ได้ไปถามอีลูกแสนร้าย มันพูดเป็นแยบคายไม่เข้าใจ ฯ

เจรจา

มณฑา - หลากนักมารักอ้ายเงาะป่า ชอบลงอาญาอย่าปราศรัย แต่พระได้ออกโอษฐ์โปรดไว้ ให้เลือกตามชอบใจทั้งเจ็ดคน ครั้นจะลงโทษทัณฑ์มันเล่า จะนินทาว่าเราทุกแห่งหน โปรดแต่เพียงขับไล่เสียให้พ้น มันอดอยากยากจนอย่านำพา เลยเพคะ ฯ

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 16)

7. (ก) **บทพระราชนิพนธ์**

ในบทนี้ลักษณะคำประพันธ์รวม 8 คำกลอน ไม่มีการบรรจุทำนองเพลง มีลักษณะคำกลอนติดต่อกัน เนื้อความกล่าวถึงบทรำพันของนางรจนาที่จำเป็นต้องเลือกเงาะเป็นคู่ครองซึ่งเป็นไปตามเวรกรรมของนางขอให้พระชนกและพระชนนีเข้าใจในชะตากรรมของนางด้วย

เมื่อนั้น นวลนางรจนามารศรี
กล่าวแกล้งแสร้งทูลชนนี ทั้งนี้เพราะกรรมได้ทำไว้
แต่น้ำใสใจจริงของข้า จะรักใคร่เงาะป่านั้นหาไม่
ซึ่งหมายมั่นครั้นลูกจะว่าไป ที่ไหนใครเลยจะเห็นจริง
อันชั่วดีมิใช่จะไม่รู้ แม้น้ำท่วมปากอยู่จึงสู้นิ่ง
ถึงชนกชนนีจะชังชิง ลูกจะวิงวอนง้อขอโทษกรณ์
ทั้งนี้สุดแท้แต่วาสนา จะก้มหน้าใช้กรรมให้สิ้นก่อน
ยากเย็นอย่างไรไม่ทุกข์ร้อน มารดรอย่าทรงโศกาลัย

ฯ ๘ คำ ฯ

(กรมศิลปากร, 2530: 95)

(ข) บทกรมศิลปากร

ท่านผู้หญิงแผ้ว ใช้กลวิธีการปรับปรุงบทประพันธ์ ดังนี้

1. การคงไว้และตัดถ้อยคำและเนื้อความบางวรรคโดยภาพรวมของบทประพันธ์ได้เปลี่ยนแปลงบทเดิมของนางรจนาทั้งบทมาเป็นบทโต้ตอบระหว่างรจนากับนางมณฑา รูปแบบที่ตอบโต้กันนั้นถ้าเป็นบทนางรจนานักร้องจะร้องบทประกอบเพลงโอ้ลาว แต่ถ้าเป็นบทของนางมณฑา ผู้แสดงที่รับบทนางมณฑาจะเจรจาเป็นบทกลอนโดยมีทำนองเพลงโอ้ลาวบรรเลงคลอบทเจรจา จำนวนบทนางรจนา 3 บท และบทนางมณฑา 2 บท สำหรับ 4 คำกลอนตอนต้นบทในส่วนการคงถ้อยคำนั้นคงไว้เฉพาะคำกลอนที่ 3 เพราะเป็นเหตุผลที่ไม่ซ้ำกับเหตุผลอื่นใน 4 คำกลอนของท้ายบทนอกจากนี้ยังตัดถ้อยคำในวรรคหลังของคำกลอนที่ 2 ออกที่ว่า "เพราะกรรม" เนื่องจากเป็นเหตุผลที่ซ้ำกับเหตุผลในบทร้องเพลงแขกถอนสายบัว

2. การคงถ้อยคำและความเดิมไว้ทั้งหมด โดยเลือกบทจาก 4 คำกลอนหลังและใช้เพลงแขกถอนสายบัวร้องประกอบบทกลอน การที่เลือกบท 4 คำกลอนมาร้องต่อจากบทเจรจาเพราะเป็นเนื้อความที่แสดงเหตุผลในการกระทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งของตัวละครเพื่อสร้างปมของเรื่องให้น่าติดตามต่อไป

ร้องเพลงโอ้ลาว

รจนา (ร้อง)	-	พระเอยพระมารดา	อย่าโศกาเคืองข้องหมองศรี
มณฑา (พูด)	-	เพราะลูกเต้าได้ผัวชั่วเช่นนี้	ไม่เคยมีในวงศ์พงศ์พันธุ์
		เขาจะเยาะเย้ยเล่นเป็นตำรา	แสร้งว่าโหยกเหยกเสกสรร
		เงาะป่าบ้าใบ้ไม่สมกัน	จะให้ชอบมันได้อย่างไร
รจนา (ร้อง)	-	<u>อันน้ำใสใจจริงของข้า</u>	<u>จะรักใคร่เงาะป่านั้นหาไม่</u>
มณฑา (พูด)	-	ว่าไม่รักเหตุไฉนให้มาลัย	สวมคอเงาะไพร่ทำไมกัน
รจนา (ร้อง)	-	อันน้ำใสใจจริงของลูก	หารักใคร่พันผูกหมายมั่น
		จะทูลไปให้เห็นสิ่งสำคัญ	ที่ไหนนั้นพระองค์จะทรงฟังฯ

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2498: 15)

เจรจา

มณฑา - แม่คุณของแม่ เจ้าหมายมั่นอะไรนะ บอกมาเถอะลูก แม่จะได้ช่วยเพ็ดทูลเบี่ยงบ่ายพระบิดาให้หายกริ้ว, จะชั่วดีอย่างไร เจ้าก็ลูกของแม่ บอกเถอะนะลูกนะ, นิ่งเสียเช่นนี้ ใคร ๆ เขาจะเห็นความจริงของเจ้าละ

ร้องเพลงแขกถอนสายบัว

รจนา - <u>อันชั่วดีมิใช่จะไม่รู้</u> <u>เหมือนน้ำท่วมปากอยู่สู้นิ่งนั่ง</u>
ถึงชนกชนนีจะชิงชัง ลูกก็หวังทูลง้อขอโทษกรณ์
ทั้งนี้สุดแต่วาสนา จะก้มหน้าใช้กรรมให้สิ้นก่อน
ยากเย็นอย่างไรไม่ทุกข์ร้อน มารดรอย่าทรงโศกาลัยฯ

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2498: 16)

8. **(ก) บทพระราชนิพนธ์**

เนื้อความกล่าวถึง ท้าวสามนต์ทรงกริ้วนางรจนาที่เลือกเจ้าเงาะเป็นคู่ครอง พระองค์ทรงขับไล่ธิดาออกไปอยู่ที่กระท่อมปลายนา ลักษณะบทมี 10 คำกลอน ไม่มีเพลงกำกับตัวละครแสดงบทอารมณ์โกรธ

เมื่อนั้น ท้าวสามนต์ฟังชังน้ำหน้า
ทั้งรักทั้งแค้นแน่นอุรา นิ่งนึกตรึกตราอยู่ในใจ
จำจะต้องเงื้อดงดอดกลั้น คอยหยิบผิดมันให้จงได้
<u>คิดพลางทางสั่งเสนาใน</u> <u>อีรจนากูไม่ขอเห็นมัน</u>
จะใคร่ฆ่าเสียให้ตายก็อายเขา จะว่าเรากลับคำทำหุนหัน
<u>จะขับไล่ไปเสียด้วยกัน</u> <u>ปลูกกระท่อมให้มันอยู่ปลายนา</u>
แต่แรกกูตั้งจิตคิดหวัง จะแต่งทั้งเจ็ดคนให้หนักหนา
อีเจ้ากรรมทำให้ขายหน้าตา จะแต่งการวิวาห์ก็ขี้คร้าน

ให้อยู่เสียด้วยกันเถิดตามที ในข้างขึ้นเดือนสี่ปีขาล
ตรัสพลางทางคิดเดือดดาล ปิดบานพระแกลไม่แลไป

ฯ ๑๐ คำ ฯ

(กรมศิลปากร, 2531: 95-96)

(ข) บทกรมศิลปากร

ท่านผู้หญิงแผ้ว ปรับปรุงบทโดยการใช้วิธีถอดความจากบทกลอนมาเป็นบทเจรจาแต่ยังคงเนื้อความสำคัญของเรื่องไว้

เจรจา

ท้าวสามนต์ - เฮ้ยเสนา, อีรจนากูไม่อยากเห็นหน้ามันต่อไป จงขับไล่ไปเสียกับอ้ายเงาะป่าไปปลูกกระท่อมที่ปลายนาให้มันอยู่ เดิมกูคิดว่าจะแต่งการวิวาห์ให้ครองคู่ทั้งเจ็ดคน อีเจ้ากรรมทำตนให้กูขายหน้า, เลิกกันที กูไม่แต่งไม่ตั้งให้มันละ ไปเร็วๆ เข้า, รีบพาตัวไปเสียทั้งสองคน กูไม่อยากเห็น

- ท้าวสามนต์ชวนนางมณฑาเสด็จขึ้น -

เสนา - (ทูลรจนา) พระอาญาไม่พ้นเกล้า, ขอเชิญพระลูกเจ้าเสด็จไปปลายนาตามกระแสพระราชบัญชา เถิดพระเจ้าข้า

รจนา - ประเดี๋ยวก่อนเถิดค่ะ

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 17)

9. **(ก) บทพระราชนิพนธ์**

เนื้อความกล่าวถึงนางรจนารำพันเพื่อทูลลาพระชนนีในครั้งนี้เพราะเวรกรรมของนาง ลักษณะบทมี 8 คำกลอน ใช้เพลงโอ้ปี่เป็นเพลงอารมณ์เศร้าโศกจบท้ายบทใช้เพลงโอดซึ่งสอดคล้องกับคำกลอนสุดท้าย

โอ้ปี่

โอ้ว่าพระชนนีเจ้า
ถนอมเลี้ยงลูกไว้จนใหญ่มา
พระองค์จงจิตคิดหวัง
มาทำขายบาทาครานี้
กรรมของลูกแล้วจะขอลา
แม้นว่าชีวันไม่บรรลัย
ร่ำพลางกำสรดสลดจิต
ชลเนตรฟูมฟองนองพักตร์

พระคุณเคยปกเกล้าเกศา
เป็นสุขทุกทิวาราตรี
จะปลูกฝังลูกรักเป็นศักดิ์ศรี
ถึงจะให้ขับหนีไม่น้อยใจ
พระแม่อย่าทุกข์ทนหม่นไหม้
คงจะได้แทนคุณการุญรัก
ยิ่งคิดเป็นห่วงหน่วงหนัก
นงลักษณ์โศกศัลย์พันทวี

ฯ ๘ คำ ฯ โอด

(กรมศิลปากร, 2530: 98)

(ข) บทกรมศิลปากร

ท่านผู้หญิงแผ้ว ปรับปรุงบท ดังนี้

1. ปรับลดคำกลอนจากเดิม 8 คำกลอน เหลือเพียง 4 คำกลอน เพื่อให้ดำเนินความกระชับยิ่งขึ้น
2. คงถ้อยคำและเนื้อความสำคัญไว้โดยไม่กระทบเนื้อเรื่อง
3. เพิ่มบทลาทั้งพระบิดามารดา ซึ่งบทเดิมเป็นบทลาเฉพาะพระชนนีองค์เดียวเท่านั้น

ร้องเพลงทะวอย

โอ้พระบิดามารดาเจ้า
มาทำขายบาทาครานี้
แสนวิตกอกเอ๋ยไม่เคยยาก
ถึงกรรมแล้วจำจะจากไป

พระคุณเคยปกเกล้าเกศี
รับสั่งให้ขับหนีเสียจำไกล
จำลำบากเคืองเข็ญเป็นไฉน
ทั้งสององค์ทรงชัยลูกขอลาฯ

- ปี่พาทย์ทำโอดแล้วเชิด -
- เสนานำเจ้าเงาะและนางรจนาเข้าโรง -
จบฉากที่ 2

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 18)

10. **(ก) บทพระราชนิพนธ์**

เนื้อความกล่าวถึงนางรจนาวิตกกังวลว่าเจ้าเงาะจะหาปลาถวายพระบิดาได้มากมายได้อย่างไร บทนี้เป็นบทร่ำพันมี 10 คำกลอน ใช้เพลงโอ้ปี่ท้ายบททำเพลงโอด

โอ้ปี่

อกเอ๋ยโอ้ว่าคราวนี้ น่าที่จะม้วยสังขาร์
สมเด็จบิตุเรศไม่เวทนา จะคิดอ่านพาลฆ่าชีวาลัย
ให้หาปลาเป็นร้อยน้อยหรือนั่น ประกวดกันกับเขาเหล่าเขยใหญ่
มั่งมีศรีสุขทุกข์อะไร ประเดี๋ยวเดียวก็จะได้ง่ายดาย
วิตกแต่ส่วนตัวผัวรัก ยากนักจะซุกซนขวนขวาย
ผัวเมียสองคนจนจะตาย จะหาปลาไปถวายที่ไหนทัน
ถ้าพระรูปทองน้องบรรลัย เมียจะตามเข้าไปมิได้พรั่น
จะให้เขาพิฆาตฟาดฟัน สู้ตายตามกันไปไม่คิดกลัว
ไม่ขออยู่ดูหน้าคนทั้งหลาย มิให้ชายอื่นต้องเป็นสองผัว
ว่าพลางนางทุ่มทอดตัว ตีอกชกหัวเข้าร่ำไป

ฯ ๑๐ คำ ฯ โอด

(กรมศิลปากร, 2530: 113)

(ข) บทกรมศิลปากร

ท่านผู้หญิงแผ้ว ใช้วิธีการปรับปรุงแบบผสมผสานโดยแบ่งกลอน 10 คำกลอน ออกเป็น 3 ช่วง

ช่วงแรก แบ่งเป็น 2 คำกลอน ใช้เพลงเดิมคือเพลงโอ้ปี่แต่บ่งบอกชื่อเพลงให้ชัดเจนขึ้นว่าโอ้ปี่นอก

ช่วงสอง แบ่งเป็น 6 คำกลอน เปลี่ยนเป็นบทเจรจากลอน เพื่อมิให้ยืดยาดเหมาะสมกับยุคสมัยมากขึ้น

ช่วงสาม ได้แก่ คำกลอนสุดท้ายใช้เพลงตะนาวแปลงในอารมณ์เศร้า ปรับถ้อยคำในช่วงนี้แห่งเดียวแต่ยังคงความหมายเดิม และท้ายบทใช้เพลงโอดเหมือนบทเดิม

ร้องโอ้ปี่นอก

อกเอ๋ยโอ้ว่าครานี้ น่าที่จะม้วยสังขาร์
สมเด็จพระบิตุเรศไม่เวทนา จะคิดอ่านพาลฆ่าชีวาลัย ฯ

เจรจา

ให้หาปลาเป็นร้อยน้อยหรือนั่น ประกวดกันกับเขาเหล่าเขยใหญ่
เขามั่งมีศรีสุขทุกข์อะไร ประเดี๋ยวเดียวก็จะได้ง่ายดาย
วิตกแต่ส่วนตัวผัวรัก ยากนักจักชุกชนขวนขวาย
ผัวเมียสองคนจนจะตาย จะหาปลาไปถวายที่ไหนทัน
ถ้าพระรูปทองน้องบรรลัย เมียจะตามเข้าไปมิได้พรั่น
จะให้เขาพิฆาตฟาดฟัน สู้ตายตามกันไม่คิดกลัว ฯ

ร้องเพลงตะนาวแปลง

ไม่ขออยู่ดูหน้าคนทั้งหลาย มิให้ชายอื่นต้องเป็นสองผัว
ว่าพลางนางทุ่มทอดตัว ตีอกชกหัวร่ำพิไร ฯ

- โอด -

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 23)

11. **(ก) บทพระราชนิพนธ์**

เนื้อความกล่าวถึงครั้นนางรจนาทราบว่าสามีของนางต้องหาปลามาถวายท้าวสามนต์ ถ้าทำตามพระประสงค์ไม่ได้สามีของนางจะถูกประหารชีวิต นางเกิดความหวาดกลัวถึงกับร้องให้ครำ่ครวญบทนี้จึงมีลักษณะเป็นบทปลอบเพื่อให้นางคลายความเศร้าโศก บทปลอบนี้มี 8 คำกลอน มีเพลงโอ้โลมในบอกตอนต้นบท และเพลงกล่อมบอกท้ายบท ส่วนอีกบทเป็นบทลานางเพื่อเตรียมตัวออกไปหาปลา บทนี้มี 4 คำกลอน ขึ้นต้นบทบอกเพลงร่าย ท้ายบทบอกเพลงเชิดเพื่อเดินทางนำกิจกรรมของตัวละคร

โอ้โลมใน

น้องเอยน้องรัก งามพักตร์ผ่องเหมือนดังเดือนหงาย
อย่าครวญคร่ำน้ำเนตรฟูมฟาย แสนเสียดายนวลน้องจะหมองมัว
ทั้งในใต้ฟ้าไม่หาได้ พี่ขอบใจเจ้านักที่รักผัว
ทำไมกับมัจฉาเจ้าอย่ากลัว สักแสนตัวก็จะได้ไม่ยากนัก
ไปนอนเสียให้สบายหายเจ็บหลัง จะมานั่งโศกาด้วยปลาผัก
แย้มสรวลชวนชิดจุมพิตพักตร์ น้องรักเจ้าอย่าปรารมภ์เลย
ถึงยากจนคนเดียวก็หาได้ พี่หาพรั่นไม่อ้ายหกเขย
ว่าพลางภิรมย์ชมเชย หลับนอนตามเคยสบายใจ

ฯ ๘ คำ ฯ กล่อม

ร่าย

ครั้นอุทัยไขแสงขึ้นสางสาง พระโลมนางพลางลูบหลังไหล่
สั่งเสียรจนาด้วยอาลัย พี่จะไปสักประเดี๋ยวเที่ยวหาปลา
ว่าพลางทางจับไม้เท้าทรง ใส่เกือกแก้วแล้วลงจากเคหา
แผลงฤทธิ์เหาะเหินเดินฟ้า ตรงมายังฝั่งชลธาร

ฯ ๔ คำ ฯ เชิด

(กรมศิลปากร, 2531: 114)

(ข) บทกรมศิลปากร

1. การตัดท้ายบทออก 2 คำกลอน ในเพลงโอ้โลมในเหลือเพียง 6 คำกลอน และเปลี่ยนเพลงจากโอ้โลมในเป็นเพลงจระเข้ขวางคลอง เพราะตัวละครอยู่ในอารมณ์รักปนเศร้าโศก การตัดออก 2 คำกลอน ท้ายนี้ไม่ส่งผลให้เนื้อความของเรื่องขาดความสมบูรณ์แต่อย่างใด เพราะเนื้อความใน 6 คำกลอน ก็พอเพียงกับการสื่อความหมายมากแล้ว

2. การตัดหัวบทออก 2 คำกลอน ในเพลงร่ายเหลือ 2 คำกลอน และเปลี่ยนเพลงจากร่ายเป็นเพลงกลม ด้วยเหตุที่ตัดบทเดิมออก 2 คำกลอน เนื้อความที่ตัดออกเป็นบทลงจาก ส่วน

เนื้อความที่คงไว้เป็นบทเดินทางเพื่อปรับบทแล้ว จึงปรับเพลงประกอบจากเดิมเพลงร่ายเป็นเพลงกลม เพราะเพลงกลมนี้เหมาะสมที่จะใช้กับบทนี้เนื่องจากเป็นบทที่แสดงการเดินทางของผู้สูงศักดิ์ ในที่นี้คือ เจ้าเงาะ

ร้องเพลงจระเข้ขวางคลอง

น้องเอยน้องรัก งามพักตร์ผ่องเหมือนเดือนฉาย
อย่าครวญคร่ำน้ำเนตรฟูมฟาย แสนเสียดายนวลน้องจะหมองมัว
นางในใต้ฟ้าไม่หาได้ พี่ขอบใจเจ้านักที่รักผัว
ทำไมกับผักปลาเจ้าอย่ากลัว สักแสนตัวตัวก็จะได้ไม่ยากนัก
ไปนอนเสียให้สบายหายเจ็บหลัง จะมานั่งโศกาด้วยปลาผัก
แย้มสรวลชวนชิตจุมพิตพักตร์ น้องรักเจ้าอย่าข้องหมองอุรา ฯ

ร้องเพลงกลม

ว่าพลางทางจับไม้เท้าทรง ใส่เกือกแก้วแล้วลงจากเคหา
แผลงฤทธิ์เหาะเหิรเดินฟ้า ตรงมายังฝั่งชลธาร ฯ

- ปี่พาทย์ทำเพลงกลมแล้วเชิด -
- เจ้าเงาะขึ้นรอกแล้วลงรอกมาออกกลมเวทีล่าง -

ปิดม่าน
จบฉากที่ ๓

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 24)

12 (ก) **บทพระราชนิพนธ์**

เนื้อความกล่าวถึงพระสังข์เรียกปลาด้วยเวทมนต์ มี 2 บท บทแรก 2 คำกลอน ไม่มีเพลงกำกับ ท้ายบทใช้เพลงตระ อีกบทหนึ่ง 2 คำกลอน มีเพลงล่องเรือกำกับ ท้ายบทใช้เพลงโล้

ครั้นถึงจึงลงหยุดนั่ง ที่ร่มไทรใบบังสุริย์ฉาน
ถอดเงาะซ่อนเสียมิทันนาน แล้วโอมอ่านมหาจินดามนต์

ฯ 2 คำ ฯ ตระ

ล่องเรือ

เดชะเวทวิเศษของมารดา ฝูงปลามาสิ้นทุกแห่งหน
เป็นหมู่หมู่มากมายในสายชล บ้างว่ายวนพ่นน้ำคล่ำไป

ฯ 2 คำ ฯ โล้

(กรมศิลปากร, 2530: 114)

(ข) บทกรมศิลปากร

การใช้วิธีแต่งเติมบทชมความงามตามธรรมชาติ พรรณนาวิถีชีวิตของปลา ขยายจากบทพระราชนิพนธ์เดิม ทำให้เห็นภาพปลาหลายชนิดได้ชัดเจนกว่าบทเดิม โดยแต่งบทในทำนองเพลงฟองน้ำ รวม 8 คำกลอน บรรยายลักษณะปลา 6 คำกลอน อีก 2 คำกลอน ต่อด้วยบทดำเนินเรื่อง

ร้องเพลงล่องเรือ

เดชะเวทวิเศษของมารดา ฝูงปลามาสิ้นทุกแห่งหน
เป็นหมู่หมู่มากมายในสายชล บ้างว่ายวนพ่นน้ำคล่ำไป

- ฝูงปลาออกทีละชนิดและแต่ละชนิดทำบทตามคำร้อง -

- ร้องเพลงฟองน้ำ -

ตะเพียนทองล่องลอยมาคลาคล่ำ กะโห้ดำว่ายแหวกชลาไหล
ปลาเทโพปลาสวายเรียงรายไป เนื้ออ่อนไหวโลดเล่นวารี
ปลาสร้อยลอยส่องมาเป็นเหล่า พอปลาเค้าฮุบกัดก็ลัดหนี

ปลาหมอเทศเคียงคู่อยู่มากมี นวลจันทร์สีเป็นนวลชวนดู
ปลากาปลาบู่ปลาปักเป้า ปลาแรดมีเขาเหล่าปลาหมู
ปลาเสือพ่นน้ำเป็นฟองฟู ปลากรายว่ายวู่เวียนมา
ด้วยเวทพระสังข์จังงังจิต ไม่เบี่ยงบิดว่ายรี่เข้ามาหา
เป็นหมู่หมู่เอนกนันต์เหล่าพันธ์ปลา วนอยู่หน้าที่นั่งพระสังข์ทอง

- ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่งกลาง -
- ฝูงปลาจับระบำอยู่ตรงหน้าพระสังข์ -

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 25-26)

13 **(ก) บทพระราชนิพนธ์**

บทเดิมกล่าวถึงหกเขยออกหาปลาแต่ไม่พบปลาแม้แต่สักตัวเดียว พบแต่พระสังข์อยู่ใต้ต้นไทร ทั้งหกเขยเข้าใจว่าเป็นพระไทร ลักษณะกลอนทรงแต่งเนื้อความต่อเนื่องตลอด 6 คำกลอน ไม่มีเพลงกำกับ

ปลาผักสักตัวก็ไม่ได้ คิดอัศจรรย์ใจเป็นหนักหนา
รีบพายมาจนถึงบึงปลายนา พบมัจฉานับแสนแน่นไป
เห็นพระสังข์นั่งอยู่ที่ฝั่งชล ต่างคนพิศวงสงสัย
จะเป็นเทพารักษ์หรืออะไร เถียงกันวุ่นไปทั้งไพร่นาย
จึงวาดแวะนาวาเข้ามาพลัน ทั้งหกอกสั่นขวัญหาย
ต่างก้มกรานหมอบยอบกาย บ่าวนายนึกคะเนว่าเทวา

ฯ ๖ คำ ฯ

(กรมศิลปากร, 2530: 115)

(ข) บทกรมศิลปากร

การใช้วิธีปรับบทกลอนเดิมโดยขยายบทกลอนใหม่ตอนหัวกลอนเพิ่มขึ้นจากเดิม 6 คำกลอน ขยายเพิ่มอีก 2 คำกลอน รวมเป็น 8 กลอน การขยาย 2 คำกลอน นี้ช่วยเสริมความให้เข้าใจเหตุการณ์มากขึ้น บท 2 คำกลอนที่ขยายนี้มาจากเนื้อความของบทกลอน 6 คำกลอน ที่ตัดทิ้งไป

ที่อธิบายการหาปลาด้วยวิธีต่าง ๆ ซึ่งเป็นการยืดยาด จึงแต่งโดยรวมความเหลือเพียง 2 คำกลอน เหตุที่เพิ่มเพื่อนำเรื่องให้เห็นเหตุการณ์ที่หกเขยกับพวกเสนาพยายามพายเรือหาปลามาตลอดทาง แต่ไม่พบปลาสักตัวเดียวมีการเปลี่ยนถ้อยคำเพียงแห่งเดียวจากเดิม "หรืออะไร" เปลี่ยนเป็น "หรือพระไทร" มีการบรรจุเพลงร่ายกำกับบทไว้

ร้องร่าย

เมื่อนั้น
ตีอวนหาปลามาตามคลอง
ปลาผักสักตัวก็ไม่ได้
รีบพายพาจนถึงบึงปลายนา
เห็นพระสังข์นั่งอยู่ที่ผั่งชล
จะเป็นเทพารักษ์หรือพระไทร
จึงวาดแวะนาวาเข้ามาพลัน
ต่างก้มกรานหมอบยอบกาย

หกเขยพายเรือลอยละล่อง
กับพวกพ้องทอดแหเซ็งแซ่มา
คิดอัศจรรย์ใจเป็นหนักหนา
พบมัจฉานับแสนแน่นไป
ต่างคนพิศวงสงสัย
เถียงกันวุ่นไปทั้งไพร่นาย
ทั้งหกอกสั่นขวัญหาย
บ่าวนายนึกคะเนว่าเทวาฯ

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 26)

14. (ก) **บทพระราชนิพนธ์**

เนื้อความกล่าวถึงหกเขยพายเรือหาปลามาพบพระสังข์ปลอมองค์เป็นเทวดาประทับใต้ต้นไทรบทนี้มี 8 คำกลอน ไม่มีทำนองเพลงกำกับ

เพลงกล่อมพระยา

เมื่อนั้น
เห็นหกเขยเคอะเซอะมา
จึงเสแสร้งแกล้งทำไม่รู้จัก
เอะแล้วออเจ้าเหล่านี้
เรือแพแหอวนก็เอามา

พระสังข์นั่งยิ้มอยู่ในหน้า
สมดังจินดาก็ยินดี
ถามทักซักไซ้ไปไหนนี่
หน่วยก้านพานจะดีมีฝีมือ
จะลอบลักดักปลาของข้าหรือ

เราเป็นเทพเจ้าเล่าลือ นับถือทุกแห่งแพร่งพราย
แต่หักคอคนตายเสียหลายพัน อย่าดุดันดูหมิ่นมักง่าย
มาหาเรานี้ดีหรือร้าย บอกยุบลต้นปลายให้แจ้งใจ

ฯ ๘ คำ ฯ

(กรมศิลปากร, 2530: 115)

(ข) บทกรมศิลปากร

ท่านผู้หญิงแผ้ว ปรับปรุงบทโดยแยกบท 8 คำกลอน ออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรก 2 คำกลอน ใช้เพลงกล่อมพระยา ช่วงหลังมี 6 คำกลอน ใช้เพลงร่ายทำนองรวดเร็วกว่าเพลงกล่อมพระยา เพราะไม่มีการเอื้อนระหว่างคำ ส่วนถ้อยคำและสำนวนคงเดิม

ร้องเพลงกล่อมพระยา

เมื่อนั้น พระสังข์นั่งยิ้มอยู่ในหน้า
เห็นหกเขยเคอะเขอะมา สมดังจินดาก็ยินดี ฯ

ร้องร่าย

จึงเสแสร้งแกล้งทำไม่รู้จัก ถามทักซักไซ้ไปไหนนี่
เอ๊ะแล้วออเจ้าเหล่านี้ หน่วยก้านพาลจะดีมีฝีมือ
เรือแพแหอวนก็เอามา จะลอบลักดักปลาของข้าหรือ
เราเป็นเทพเจ้าเขาเล่าลือ นับถือทุกแห่งแพร่งพราย
แต่หักคอคนตายเสียหลายพัน อย่าดุดันดูหมิ่นมักง่าย
มาหาเรานี้ดีหรือร้าย บอกยุบลต้นปลายให้แจ้งใจ ฯ

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 26)

15. **(ก) บทพระราชนิพนธ์**

เนื้อความกล่าวถึงหกเขยคิดว่าพระสังข์ คือพระไพรจึงอ้อนวอนขอปลาที่เทวดาเลี้ยงไว้ไปถวายท้าวสามนต์บทนี้มี 8 คำกลอน ไม่มีทำนองเพลงกำกับ

เมื่อนั้น
สำคัญจิตคิดว่าพระไพร
ใจคอทึกทึกนึกพรั่น
ท่านท้าวสามนต์ผู้พ่อตา
ข้าทอดแหแปรช้อนแต่เช้าตรู่
ไม่ได้ปลาสักหน่อยซะรอยเคราะห์
กลัวท้าวพ่อตาจะฆ่าเสีย
เทวดาเลี้ยงปลาไว้มากมาย
ทั้งหกอกสั่นหวั่นไหว
กราบไหว้ท่วมหัวกลัวฤทธา
ปากสั่นเสียงสั่นซังตายว่า
ให้หาปลาประกวดกับอ้ายเงาะ
ออกอ่อนหูหิวหอบเที่ยวรอบเกาะ
ฉวยแพ้อ้ายเงาะซิน่าอาย
สงสารแต่เมียจะเป็นม่าย
ข้าขอไปถวายพอรอดตัว

ฯ ๘ คำ ฯ

(กรมศิลปากร, 2530: 116)

(ข) บทกรมศิลปากร

ท่านผู้หญิงแผ้ว ปรับปรุงบทเดิมโดยแบ่งบท 8 คำกลอน ออกเป็น 2 ช่วง และช่วงที่สามเพิ่มเติมบทเจรจาทวนบทระหว่างพระสังข์กับหกเขย

ช่วงแรก แบ่งเป็น 3 คำกลอน แล้วทอดเต็มเพื่อหยุดเจรจา

ช่วงสอง เหลืออีก 5 คำกลอน ปรับเป็นบทเจรจากลอน โดยขณะแสดงจริงให้หกเขยแบ่งกันเจรจาคนละ 1 คำกลอนบ้าง 1 วรรคบ้าง

ช่วงสาม การเพิ่มบทเจรจาทวนเนื้อความในบทกลอนเพื่อเสริมเหตุการณ์ให้ชัดเจน และสนุกสนานขึ้น

ร้องร่าย

	เมื่อนั้น	หกเขยอกสั่นหวั่นไหว
	สำคัญจิตคิดว่าพระไพร	กราบไหว้ท่วมหัวกลัวฤทธา
(ทอดเต็ม)	ใจคอทึกทึกนึกพรั่น	ปากสั่นเสียงสั่นซังตายว่า

เจรจา

1.	ท่านท้าวสามนต์ผู้พ่อตา	ให้หาปลาประกวดกับอ้ายเงาะ
2.	ข้าทอดแหแปรซ้อนแต่เช้าตรู่	ออกอ่อนหูหิวหอบเที่ยวรอบเกาะ
3.	ไม่ได้ปลาสักหน่อยชะรอยเคราะห์	ฉวยแพ้อ้ายเงาะจะได้อาย
4.	กลัวท้าวพ่อตาจะฆ่าเสีย	5. สงสารแต่เมียจะเป็นม่าย
6.	เทวดาเลี้ยงปลาไว้มากมาย	จะขอไปถวายพอรอดตัว ฯ

เจรจา

พระสังข์ - เอ๊ะ, ท่านเหล่านี้จะพากันไปทางไหนนะ ? ดูท่าทีก็เป็นคนมีฝีมือ, จะมาขโมยปลาของเรารึ ?

หกเขย - เปล่า เปล่า เปล่า เจ้าค่ะ, กระหม่อมฉันเป็นลูกเขยท่านท้าวสามนต์

พระสังข์ - อ้อ, ท่านทั้งหกคนนี่รึเป็นลูกเขยท่านท้าวสามนต์, ท่าทีดูชอบกล ๆ นึกว่าเป็นพวกขโมย เห็นมีแหอวนติดมาด้วย ท่านจะมาลอบลักดักขโมยปลาของเรารึ ? ไม่ได้นะ จะบอกให้รู้ เรานะเป็นเทพารักษ์ประจำรักษาอยู่ในทุ่งนี้ ผู้ใดจะผ่านไปมา ต้องมาเคารพบอกกล่าวแก่เราเสียก่อนจึงจะไม่มีอันตราย แต่ถ้าผู้ใดฝ่าฝืนขืนมาข่มเหงไม่เคารพยำเกรง หรือว่าจะมาลอบลักดักปลาเอาไปกิน โดยไม่บอกเล่า เราจะหักหอเสียทีเดียวเชียวนะ

หกเขย - (พูดพร้อมกัน) โอ๊ย ได้โปรดเถิดจ่ะค่ะ ข้าเจ้ามิได้บังอาจดูหมิ่นพระไทรเจ้าป่าเทพดาเทพารักษ์อะไรมิได้ดอกจ่ะค่ะ

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 27)

16. **(ก) บทพระราชนิพนธ์**

บทพระราชนิพนธ์เดิม กล่าวถึงเนื้อความที่หกเขยออกหาปลาและไม่พบปลาสักตัวเดียว ครั้นพบพระสังข์ประทับใต้ต้นไทรบริเวณที่ประทับพบปลามากมาย หกเขยจึงขอถวายเครื่องสังเวยเพื่อแลกกับปลา ลักษณะบททรงแต่งติดต่อกัน 4 คำกลอน ไม่มีทำนองเพลงกำกับ

เมื่อนั้น หกเขยรับคำขมีขมัน
พระองค์จะประสงค์สิ่งใดนั้น สารพันมีแล้วไม่ขัดเลย
สุดแท้แต่ตามจะเลือกเอา เป็ดไก่เหล้าข้าวของเสวย
ทั้งกล้วยอ้อยขนมนมเนย จะแต่งตั้งสังเวยเซ่นวัก

ฯ ๔ คำ ฯ เจรจา

(กรมศิลปากร, 2530: 116)

(ข) บทกรมศิลปากร

ท่านผู้หญิงปรับปรุงบทดังกล่าว ดังนี้

1. คงถ้อยคำและเนื้อความเดิมไว้

2. การแบ่งบทกลอน 4 คำกลอน ออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรก 2 คำกลอน ร้องประกอบทำนองร่าย ซึ่งเป็นทำนองรวดเร็วไม่มีการเอื้อน ช่วงหลังปรับเปลี่ยนเป็นบทเจรจากลอน ทั้ง 2 คำกลอน

ร้องร่าย

เมื่อนั้น หกเขยรับคำขมีขมัน
พระองค์จะประสงค์สิ่งไรนั้น สารพันมีแล้วไม่ขัดเลย

เจรจา

สุดแท้แต่ท่านจะเลือกเอา ทั้งเป็ดไก่เหล้าข้าวของเสวย
กล้วยอ้อยขนมนมเนย จะแต่งตั้งสังเวยเซ่นวัก

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 28)

17. **(ก) บทพระราชนิพนธ์**

เนื้อความกล่าวถึงหกเขยต่างปรึกษาหารือ เรื่องเทวดาต้องการปลายจมูกแลกกับปลา ในที่สุดตกลงใจตามที่เทวดามีความประสงค์ บทกลอน มี 10 คำกลอน ติดต่อกันไม่มีทำนองเพลงกำกับ

เมื่อนั้น — หกเขยได้ฟังนั่งปรึกษา
ชิชะเจ้าเล่ห์เทวดา — จะเอาปลาแลกปลายจมูกคน
แม้นเชือดเสียเมียเห็นจมูกด้วน — จะทำกระบวนผินหลังนั่งบ่น
ของสำคัญหนักหนาเข้าตาจน — จะผ่อนปรนแก้ไขอย่างไรดี
บ้างว่าอย่าพักประดักประเดิด — ทนเจ็บเอาเถิดไม่จู้จี้
หาปลาที่ไหนก็ไม่มี — อ้ายเงาะดีหาได้สิอายมัน
หกเขยรีรอท้อจิต — สุดคิดสุดที่จะผ่อนผัน
นั่งนิ่งก้มหน้าดูตากัน — เชือดเสียเห็นวันจะได้ไป
ต่างยอมพร้อมใจไม่กลัวเจ็บ — ฉวยได้มีดเหน็บของบ่าวไพร่
ยื่นให้เทวัญทันใด — ทอดถอนใจใหญ่ย่อท้อ

ฯ ๑๐ คำ ฯ

(กรมศิลปากร, 2531: 116-117)

(ข) บทกรมศิลปากร

ท่านผู้หญิงแผ้ว ใช้วิธีการปรับกระบวนกลอน โดยนำบทกลอน 10 คำกลอน มาร้องประกอบเพลงร่ายในคำกลอนที่ 1,9 และ 10ซึ่งลักษณะการร้องมีท่วงทำนองรวดเร็วแบบชั้นเดียว ร้องร่ายเฉพาะคำกลอนแรก แล้วให้หกเขยแบ่งบทเจรจาคำกลอนที่ 2-5 คำกลอนที่ 6-9 ร้องร่าย แล้วทอดเต็มโดยร้องเอื้อนต่อท้ายวรรคสุดท้ายของคำกลอนที่ 9 แล้วหยุดร้องคำกลอนต่อไป ต่อจากนี้แต่งบทเจรจาแทรกบทร้องร่าย เป็นบทเจรจาโต้ตอบระหว่างเขยทั้งหก และหกเขยกับพระสังข์ที่ว่าหกเขยต่างพากันสงสัยเหตุผลของพระสังข์ที่ต้องการปลายจมูกแลกกับปลา เหตุการณ์ในบทเจรจาตอนนี้เสริมบรรยากาศตลกขบขัน สนุกสนานให้แก่ผู้ชมมากขึ้น ต่อจากบทเจรจาก็เข้าสู่การร้องร่ายทวนคำกลอนที่ 9 อีกครั้งหนึ่งแล้วเข้าสู่คำกลอนที่ 10 เป็นคำกลอนสุดท้ายของบท

ร้องร่าย

เมื่อนั้น หกเขยได้ฟังนั่งปรึกษา

- หกเขยเจรจาคนละคำหรือคนละวรรค คำท้ายพร้อมกัน -

1. ชิชะเจ้าเล่ห์เทคต จะเอาปลาแลกปลายจมูกคน
2. แม้เชือดเสียเมียเห็นจมูกด้วน จะกระบวนผินหลังนั่งบ่น
3. ของสำคัญหนักหนาเข้าตาจน 4. จะผ่อนปรนแก้ไขอย่างไรดี
5. นี่แน่ะอย่าพักประดักประเดิด 6. ทนเจ็บเอาเถิดอย่าจู้จี้,
   หาปลาที่ไหนก็ไม่มี อ้ายเงาะดีหาได้สิอายมัน
   หกเขยรีรอท้อจิต สุดคิดสุดที่จะผ่อนผัน
   นั่งนิ่งก้มหน้าดูตากัน เชือดเสียเห็นอันจะได้ไป
(ทอดเต็ม) ต่างยอมพร้อมใจไม่กลัวเจ็บ ฉวยได้มีดเหน็บของบ่าวไพร่

เจรจา

เขยใหญ่ - นิแน่ะ พวกเรา, พี่เห็นว่าเทวดาองค์นี้ช่างอุตริเสียจริง ๆ

เขยรอง - ก็นั่นนะซิครับ, ของอื่น ๆ ซึ่งเราจะบวงสรวงหรือท่านก็ไม่ต้องการ

เขยที่ 3 - จำเพาะจะมาเอาปลายจมูกซึ่งเป็นของสำคัญที่เมียเขาต้องการเสียด้วย

เขยที่ 4 - ถ้าเชือดออกเสีย จมูกก็โหว่ กลับไปบ้าน เมียเขาคงไม่รักเป็นแน่เป็นแน่ ๆ ทีเดียว

เขยที่ 5 - จมูกนี่มันเป็นของสำคัญสำหรับหน้า

เขยรอง - มันไม่เฉพาะแต่หน้าหรอก, มันอย่างอื่นด้วย

เขยที่ 6 - เชือดออกเสียมันก็หมดสวยไปเลย เมียคงได้มีชู้เป็นแน่ ที่ไหนเขาจะรักเรา

เขยใหญ่ - พี่ก็แปลกใจเหมือนกัน เทวดาองค์นี้ถ้าจะชอบกินปลายจมูกคนเสียแล้ว

พระสังข์ - (พูดเสียงดัง) เอ, อย่างไรกันนะ ? ดูปรึกษากันนานจริง จะให้หรือไม่ให้ปลายจะมูกที่เราขอนั่นนะ ถ้าไม่ให้ เราก็จะไม่ให้ปลาของเรา

หกเขย - (พร้อมกัน) เทวดาเจ้าขา, เทวดาอย่าเชือดให้มันมากนะจ่ะคะ เอาเถิดเจ้าค่ะ เชือดเถอะ เทวดาใจดีใจดี

ร้องร่าย

ต่างยอมพร้อมใจไม่กลัวเจ็บ ฉวยได้มีดเหน็บของบ่าวไพร่
ยื่นให้เทวัณทันใด ทอดถอนใจใหญ่ย่อท้อฯ

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 28-30)

18. **(ก) บทพระราชนิพนธ์**

เนื้อความกล่าวถึงพระสังข์ทรงเรียกปลา และแบ่งปลาให้หกเขยคนละสองตัว บทกลอนมี 6 คำกลอน ใช้เพลงล่องเรือประกอบ

ล่องเรือ

เมื่อนั้น พระสังข์ได้สมปรารถนา
จึงตั้งสัตย์อธิษฐานด้วยวาจา มัจฉาตัวใดถึงที่ตาย
จงกระโดดโลดขึ้นมาริมฝั่ง ให้สมหวังดังจิตที่คิดหมาย
พอสิ้นคำประกาศไม่คลาดคลาย ปลาตายบนตลิ่งกลิ้งเกลื่อนไป
แล้วแกล้งแบ่งมัจฉาที่ชั่วชั่ว ให้คนละสองตัวหามากไม่
หกองค์จึงชวนกันคลาไคล เอาปลาไปให้สมอารมณ์คิด

ฯ ๖ คำ ฯ

(กรมศิลปากร, 2531: 117)

(ข) บทกรมศิลปากร

ท่านผู้หญิงแผ้ว ปรับปรุงบทโดยแบ่งบท 6 คำกลอนเป็น 3 ช่วง ช่วงแรกมี 4 คำกลอน ใช้เพลงเชื้อร้องประกอบแทนเพลงล่องเรือเนื้อความคงเดิม แต่ปรับถ้อยคำบ้าง แทรกบรรยายฉากที่ว่า ฝูงปลากระโดดขึ้นมาตายบนตลิ่งประกอบเพลงรัว เพื่อให้เหตุการณ์ดูสมจริง ช่วงที่ 2 มี 1 คำกลอน ประกอบร้องร่ายพร้อมแทรกติดจำอวด ตอนแบ่งปลาคนละสองตัวให้หกเขย ซึ่งต้องใช้เวลาแจกปลาจึงเว้นช่วงเวลาให้มากกว่าเดิม แล้วจึงเข้า ช่วงที่ 3 อีก 1 คำกลอนร้องร่ายประกอบบทร้องเหมือนเดิม

ร้องเพลงเชื้อ

เมื่อนั้น พระสังข์ครั้นสมปรารถนา
จึงตั้งสัตย์อธิษฐานด้วยวาจา มัจฉาตัวใดถึงที่ตาย
จงกระโดดโลดขึ้นมาริมฝั่ง ให้สมหวังดังจิตที่คิดหมาย
พอสิ้นคำประกาศไม่คลาดคลาย ปลาตายบนตลิ่งกลิ้งเกลื่อนไป

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

- ฝูงปลากระโดดขึ้นมานอนตายบนตลิ่ง -

ร้องร่าย

(ทอด) แล้วแกล้งแบ่งมัจฉาที่ชั่ว ๆ ให้คนละสองตัวหามากไม่

- ติดจำอวด -

หกองค์จะพากันคลาไคล เอาปลาไปจงสมอารมณ์คิด

ร้องร่าย

เมื่อนั้น หกเขยค่อยคลายสบายจิต
(ทอด) แล้วอำลาเทวันอันทรงฤทธิ์ บ่าวตะบิดเชือกน้อยร้อยปลา
หัวท้ายพายวาดนาวาออก บ้างก็บอกโยนยาวฉาวฉ่า
รีบเร่งโดยด่วนจวนเวลา กลับมาให้ทันเตือนกันพายฯ

- ปี่พาทย์ทำเพลงโล้ -

- หกเขยเข้าโรง -

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 30-31)

19. **(ก) บทพระราชนิพนธ์**

บทนี้กล่าวถึงหกเขยจำเป็นต้องแลกปลากับพระสังข์ด้วยการยินยอมให้ตัดปลายจมูก ทั้งหกเขยต่างอับอายไม่กล้าสู้หน้าผู้คนในวังก่อนเข้าสู่บทกลอนนี้มีบทเจรจาแทรกไว้แต่ไม่มีรายละเอียดโต้ตอบ ลักษณะกลอนทรงแต่งติดต่อกันมีความยาว 8 คำกลอน

เมื่อนั้น — หกเขยร้อนใจดังไฟจุด
เร่งฝีพายเต็มทีตีรุด — ครั้นถึงหยุดจอดเรือเข้าเหนือแพ
หิ้วปลาพากันมาโดยด่วน — บ่าวตามเป็นพรวนแบกอวนแห
ตรงมาวังพลันไม่ผันแปร — หญิงชายร้องแซ่ว่าแพ้เงาะ
ทั้งหกอกสั่นขวัญหนี — ครั้นนี้ตายจริงวิ่งออกเหยาะ
คลานเข้าไปเฝ้าเขาหัวเราะ — เห็นปลาอ้ายเงาะยิ่งเสียใจ
คิดอายด้วยปลายจมูกวิ่น — ก้มหน้าดูดินหาเงยไม่
พรั่นตัวกลัวตายเป็นพ้นไป — ภาวนาหายใจมิใคร่ทัน

ฯ ๘ คำ ฯ

(กรมศิลปากร, 2531: 119)

(ข) บทกรมศิลปากร

1. ใช้วิธีการแต่งเติมบทเจรจาทวนเนื้อความในบทร้องร่าย 6 คำกลอน ความในบทร้องบรรยายว่าท้าวสามนต์เห็นเจ้าเงาะหาปลามาถวายแต่ไม่เห็นหกเขย พระองค์ทรงตรัสถามถึงหกเขยกับธิดาหกนางด้วยความเคืองขัดพระทัย ท่านผู้หญิงแผ้วแต่งบทเจรจาโดยคำนึงถึงภูมิหลังของตัวละคร

ท้าวสามนต์ สถานภาพกษัตริย์ มีอำนาจปกครองคนในสังคมเป็นผู้สูงอายุ และพระบิดาของหกนาง

บทพูด สำนวนพูดมีลักษณะต่อว่า แข็งกร้าว
1. ป่านนี้ไปมุดหัวนอนเสียที่ไหน
2. ช่างโง่บัดซบเสียจริง ๆ
3. ไม่มีแววฉลาดเหมือนกับเขาบ้างเลย

หกนาง สถานภาพพระธิดา วัยสาว

บทพูด สำนวนพูดมีลักษณะอ่อนน้อม

1. หม่อมฉัน
2. พระอาญาไม่พ้นเกล้า
3. เถิดเพคะ

2. การใช้วิธีการตัดกลอนเดิมออก 2 คำกลอน ตรงคำกลอนที่ 5-6 ซึ่งถ้าตัดคำกลอนที่ 5-6 ทิ้งก็จะกระทบกับวรรคหลังของคำกลอนที่ 4 เดิม ที่จะส่งสัมผัสไปยัง วรรคหลังของคำกลอนที่ 7 ดังนั้นท่านจึงนำคำท้ายวรรคหลังของคำกลอนที่ 6 คำว่า "เสียใจ" มาเติมแทนคำว่า "แพ้เงาะ" และปรับสำนวนของวรรคหลังคำกลอนที่ 4 ทั้งวรรคใหม่ แต่เนื้อความยังคงมีความหมายเดิมว่าหกเขยหาปลาได้ไม่เก่งเท่าเจ้าเงาะซึ่งหาปลาได้เป็นจำนวนมากกว่าหกเขย

บทพระราชนิพนธ์ : วรรคหลังคำกลอนที่ 4
"หญิงชายร้องแซ่ว่าแพ้เงาะ"

บทกรมศิลปากร : วรรคหลังคำกลอนที่ 4
"เหลือบเห็นเงาะยิ้มแต้ยิ่งเสียใจ"

เจรจา

ท้าวสามนต์ - นี่แน่ะ, นางหนูทั้งหกคน, ผัวของเจ้าน่ะป่านนี้ไปมุดหัวนอนเสียที่ไหนก็ไม่รู้, ช่างกระไรไม่รู้ว่าการเร็วการร้อนใด ๆ ทั้งสิ้น ทำอารมณ์เย็น ทำไมเวลาที่จะออกจากบ้านจึงไม่กำชับผัวของตัวให้กลับมาเร็ว ๆ ป่านนี้ไปโอ้เอ้อยู่ที่ไหนก็ไม่รู้ ช่างโง่บัดซบเสียจริง ๆ ไม่มีแววฉลาดเหมือนกับเขาบ้างเลย

- หกเขยออกเวทีล่าง -

หกนาง - เมื่อเวลาจะออกจากบ้าน หม่อมฉันก็ได้กำชับแล้วกำชับเล่าให้รีบกลับมาเร็วๆ แต่นี่จนป่านนี้แล้วก็ยังไม่เห็นมา ไม่ทราบว่าไปล่าช้าอยู่ที่ไหนทำอะไรก็ไม่ทัน เขา พระอาญาไม่พ้นเกล้าฯสุดแล้วแต่โปรดเถิดเพคะ

ร้องร่าย

เมื่อนั้น
เร่งเข้าในวังอย่างรีบรุด
หิ้วปลาพากันมาโดยด่วน
ตรงเข้าเฝ้าพลันไม่ผันแปร
คิดอายด้วยปลายจมูกแหว่ง
พรั่นตัวกลัวตายเป็นพ้นไป
หกเขยร้อนใจดังไฟจุด
ข้าไทอุตลุดตามเป็นแพ
บ่าวตามเป็นพรวนแบกอวนแห
เหลือบเห็นเงาะยิ้มแต้ยิ่งเสียใจ
ก้มแฝงพักตราหาเงยไม่
ภาวนาหายใจมิใคร่ทันฯ
(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497 : 33.)

20. (ก) **บทพระราชนิพนธ์**

เนื้อความกล่าวถึงเจ้าเงาะหาปลามาถวายท้าวสามนต์จำนวนมากมาย นางรจนาจึงพูดประชด เยาะเย้ย ถึงการออกไปหาปลาของพวกหกเขย บทนี้มี 8 คำกลอน ไม่มีเพลงกำกับ

ครั้นถึงพระโรงรัตน์รูจี
เจ้าเงาะยืนยิ้มหัวไม่กลัวใคร
รจนาจึงทูลบิตุรงค์
อุตส่าห์เสาะเพราะเกรงพระอาญา
ตามประสายากเย็นเข็ญใจ
ผัวเมียสองคนจนกรองกรอย
หกเขยเขาดีมียศศักดิ์
ไปหาปลามาแล้วหรืออย่างไร
อัญชลีสองกษัตริย์เป็นใหญ่
ทิ้งปลาลงไว้ให้พ่อตา
นี่ปลาส่งส่วนตัวผัวข้า
ได้มาน้อยนักสักสองร้อย
ไม่มีบ่าวมีไพร่ใช้สอย
ไม่เลิศลอยเหมือนลูกสาวของท้าวไท
ท่านพ่อตาโปรดนักรักใคร่
เห็นจะได้มากมายหลายกระบุง
ฯ ๘ คำ ฯ

(กรมศิลปากร, 2530: 119)

(ข) **บทกรมศิลปากร**

ท่านผู้หญิงแผ้ว ใช้วิธีการปรับปรุงบทโดยการแบ่งบท 8 คำกลอน ออกเป็น 2 ช่วง ช่วงแรก 2 คำกลอน ใช้ทำนองเพลงแขกอะหวังและปรับถ้อยคำแห่งเดียว ช่วงที่ 2 ส่วนที่เหลือ 6 คำกลอน ใช้เพลงร่าย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ร้องเพลงแขกอะหวัง

ครั้นถึงจึงเข้าในสวนศรี อัญชลีสองกษัตริย์เป็นใหญ่
เจ้าเงาะยืนยิ้มหัวไม่กลัวใคร ทิ้งปลาลงไว้ให้พ่อตา

ร้องร่าย

รจนาจึงทูลบิตุรงค์ นี่ปลาส่งส่วนตัวผัวข้า
อุตส่าห์เสาะเพราะเกรงพระอาญา ได้มาน้อยนักสักสองร้าย
ตามประสายากเย็นเข็ญใจ ไม่มีบ่าวมีไพร่ใช้สอย
ผัวเมียสองคนจนตองตอย ไม่เลิศลอยเหมือนลูกสาวของท้าวไท
หกเขยเขาดีมียศศักดิ์ ท่านพ่อตาโปรดนักรักใคร่
ไปหาปลามาแล้วหรืออย่างไร เห็นจะได้มากมายหลายกระบุง

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 32)

21. (ก) **บทพระราชนิพนธ์**

เนื้อความบรรยายถึงหกเขยกราบทูลท้าวสามนต์ว่าพวกตนต้องเผชิญกับภยันตรายต่าง ๆ ขณะออกหาปลาบทนี้มี 8 คำกลอน ไม่มีเพลงกำกับ มีบทบอกเจรจาแต่ไม่มีบทรายละเอียดการเจรจาโต้ตอบของตัวละคร

เมื่อนั้น เขยใหญ่ทั้งหกตกประหม่า
แกล้งทูลเลี้ยวลดปดพ่อตา แต่เช้าข้าก็ไปไม่เชือนแช
ลงตีอวนฉุดลากที่ปากลัด ปักเป้ากัดจมูกลูกเป็นแผล
ในแม่น้ำลำคลองทั้งสองแคว ไม่มีปลาเลยแต่สักตัวเดียว
สู้ทนแดดแผดร้อนไปยังค่ำ จนตัวลอกออกดำเหมือนม่าเหมี่ยว
อุตส่าหบุกขึ้นบกรกเรี้ยว ไปได้ปลาหน่อยเดียวที่ในบึง
ไม่เคยพบเคยเห็นเลยเช่นนี้ ชะรอยผีโขมดมันโกรธขึ้ง

ให้ปวดหัวมัวตาหน้าตึง แทบจะไม่มาถึงท้าวไท

ฯ ๘ คำ ฯ เจรจา

(กรมศิลปากร, 2530: 120)

(ข) บทกรมศิลปากร

ท่านผู้หญิงแผ้วปรับปรุงบท ดังนี้

1. การคงถ้อยคำและสำนวนบทกลอนไว้ ใช้ทำนองเพลงร่ายประกอบบทร้องทั้งเพลง วิธีร้องจะแบ่งร้อง 3 คำกลอน แล้วทอดเต็มเพื่อหยุดเจรจาแล้วร้องทวนเฉพาะคำกลอนที่ 3 ต่อเนื่องถึงคำกลอนที่ 8

2. การแทรกบทเจรจาหลังคำกลอนที่ 3 เป็นบทโต้ตอบระหว่างท้าวสามนต์กับหกเขย ซึ่งบทเดิมคำเจรจาบรรจุท้ายบทของคำกลอนที่ 8 การแทรกบทเจรจาในช่วงนี้เป็นการเปิดโอกาสให้ตัวละครแสดงมุขตลกแก้ตัวต่าง ๆ นานาทำให้การแสดงมีบรรยากาศสนุกสนานยาวนานกว่าบทเดิม

ลักษณะบทเจรจาที่แทรกนี้มีลักษณะเจรจาเนื้อความล่วงหน้าซึ่งถ้อยคำที่เจรจาจะซ้ำกับความในบทกลอนร้องร่ายคำกลอนที่ 3-8 ซึ่งต่อท้ายบทเจรจา

1. การแต่งบทเจรจาโดยคำนึงถึงสถานภาพของตัวละครระหว่างท้าวสามนต์กับเจ้าเงาะ

ท้าวสามนต์

สถานภาพ	เป็นกษัตริย์ผู้มีอำนาจในแผ่นดิน
บททักทาย	นี่แน่ะ, อ้ายหกเขย
บทต่อว่า	อ้ายหกเขย, กูไม่อยากจะเชื่อ

หกเขย

สถานภาพ	เป็นพระราชบุตรเขยของท้าวสามนต์
บทเจรจา	มิได้พะย่ะค่ะ
	ได้โปรดเถิดพะย่ะค่ะ
	นี่ดีว่าพระบารมีของใต้ฝ่าพระบาทปกเกล้าฯอยู่

ร้องร่าย

เมื่อนั้น เขยใหญ่ทั้งหกตกประหม่า
แกล้งทูลเลี้ยวลดปดพ่อตา แต่เช้าข้าก็ไปไม่เชือนแช
(ทอดเต็ม) ลงตีอวนฉุดลากที่ปากลัด ปักเป้ากัดเอาจมูกลูกเป็นแผล

เจรจา

ท้าวสามนต์ - นี่แน่ะ, อ้ายหกเขย ทำไมมึงจึงมาช้า ? มัวไปเที่ยวจอดนอนอยู่ที่ไหน ?

หกเขย - (พูดเป็นเสียงจมูกบี้) มิได้ พะย่ะค่ะ, ตั้งแต่เช้าขึ้น หม่อมฉันก็ลงเรือเที่ยวหาปลาไปตามแม่น้ำลำคลอง, ตีอวนลงไป หม่อมฉันก็กระโดดโครมลงไปในน้ำ เพราะว่าอวนมันติดตอไม้, ค่อย ๆ สาวอวนช่วยกันทั้งหมด แล้วหม่อมฉันก็เอามือคลำดู, พบดุ้นแข็ง ๆ โตประมาณสักเท่าซุง, หม่อมฉันก็ให้บ่าวช่วยกันกระตุกขึ้นมา, กลายเป็นจระเข้ไปทั้งตัว, ปลาไม่มีสักตัวที่จะติดแหขึ้นมา เป็นยังงี้ตลอดวัน จนกระทั่งกลับมาเฝ้าพะย่ะค่ะ

ท้าวสามนต์ - อ้ายโกหก, กูไม่เชื่อมึง, เออ ที่จมูกนั่นมึงไปถูกอะไรมาวะ เหมือนกับเขาเชือดเลือดไหล ?

- ท้าวสามนต์ลงจากเตียง -

- มาช้อนลูกคางดูจมูกหกเขยทีละคนจนครบทุกคน -

- ตอนนี้เจ้าเงาะเข้าช่วยดู แล้วเล่นกวนมุขพอสมควร -

ท้าวสามนต์ - (หันไปทางนางมณฑา – เรียก) ท่านยาย, จมูกอ้ายหกเขยเป็นรอยเหมือน มีดเชือดเหมือนกันทั้งหกคน (แล้วกลับหน้ามาถามหกเขย) เฮ้ย, จมูกมึงไป ถูกอะไรมาวะ, ไหนเล่าไปซิว่าจมูกมึงไปถูกอะไรมาฮะ ?

เขยที่ 2 - (พูดเป็นเสียงจมูกบี้) ได้โปรดเถิดพะย่ะค่ะ, ตั้งแต่เช้าหม่อมฉันกับน้องทั้งสองคนก็ไปทอดแห, พายเรือเข้าไปในคลอง พายเข้าไป ๆ ไปไกลจนหลงทาง, ปลาก็ไม่ได้ แดดก็ร้อนจัดเข้า ๆ ทุกที, หม่อมฉันก็เลยปวดศีรษะหน้ามืดตามัว พอสักประเดี๋ยวเรือก็เข้าไปติดที่ริมตลิ่ง, ช่วยกันสามคนกับบ่าวไพร่ด้วย ถ่อเท่า

ไหร่ ๆ เรือก็ไม่ออกจากตลิ่ง, หม่อมฉันสามคนก็ช่วยกัน ช่วยกันค้ำตลิ่ง โยกไป โยกมาโยกมาโยกไป

- ตีตะโพนเข้ากับจังหวะโยก และทำโยกให้เข้ากับจังหวะตะโพน -

- ท้าวสามนต์ทำท่าโยกไปด้วย -

หกเขย - พอโยกหนักเข้า, ถ่อก็หลุดมือ ตัวหม่อมฉันก็หล่นลงไปบนตลิ่งหน้าคว่ำพอลุกขึ้นมาได้จึงรู้ว่าจมูกแหว่งไปหน่อย, ชาวบ้านแถบนั้นเขาเล่ากันว่าที่ทุ่งนี้มีผีโขมดดุร้ายหนักหนา ชะรอยจะไม่ชอบพวกหม่อมฉันสามคน เลยกัดจมูก หม่อมฉันทั้งสามคนแหว่ง หม่อมฉันก็เลยต้องกลับมา มีอาการปวดหัวเป็นไข้ แทบจะมาไม่ถึงใต้ฝ่าพระบาท ได้โปรดเถิดพะย่ะค่ะ

ท้าวสามนต์ - แล้วอ้ายคนที่ ๔ นั่นล่ะ ทำไมถึงจมูกแหว่ง ?

เขยที่ ๔ - หม่อมฉันไปตีอวนที่ปากลัด ตีเท่าไหร่ ๆ ก็ไม่ได้ปลา, หม่อมฉันเอาสุ่มมาช่วยกันกับบ่าวหลายคน, สุ่มไป ๆ ก็ไม่เห็นมีปลา หม่อมฉันจึงสุ่มโพล่งเข้าไปอีกทีหนึ่ง, เสียงในสุ่มดังขลุกขลัก ๆ หม่อมฉันจึงก้มหน้าไปดูที่หัวสุ่ม, มีตัวอะไรไม่ทราบดำ ๆ ยาว ๆโดดโพล่งขึ้นมา กัดเอาปลายจมูกฉับ เลยจมูกแหว่งไปเลือดไหลโซมหน้า หม่อมฉันก็ตกใจ รีบให้บ่าวพายเรือกลับ ได้โปรดเถิดพะย่ะค่ะ

ท้าวสามนต์ - แหม, มันช่างมีอันเป็นไปเสียทุกคน, อ้ายเขยเล็กล่ะ ?

- เขยเล็กคลานเข้ามา - เจ้าเงาะเข้าช่วยอุ้มออกมาด้วย -

- เจ้าเงาะเอามือซ้อนคางเขยเล็ก แล้วชี้ให้ท้าวสามนต์ดูปลายจมูก -

เขยเล็ก - (ฉุน) เงาะอย่าเล่นน่า (เอามือตีเจ้าเงาะ)

ท้าวสามนต์ - อ้าว ไหนมึงเล่าไปซิวะ

เขยเล็ก - (หยุดกลืนน้ำลาย – นึกคำขี้ปด) อ้า, ตั้งแต่เช้าตรู่ พระอาทิตย์ยังไม่ขึ้นเลย, หม่อมฉันกับบ่าว ๆ พากันลงเรือ แจวพายไปตามห้วยหนองคลองบึง เรือเลี้ยวไปเลี้ยวมา แล้วก็เลี้ยวมาเลี้ยวไป มาทะลุออกที่ปากลัด, หม่อมฉันกับบ่าวก็เอาสวิงช่วยกันหลายสวิง, หม่อมฉันก็ช้อมสวิงลงไปในน้ำ พอจะยกสวิงขึ้นมาก็รู้สึกว่ามันหนักๆ หม่อมฉันก็พยายามยกสวิงขึ้นมา, พอยกขึ้นพ้นน้ำ เจ้าปลา ชะโดตัวใหญ่อีกโขโดดโพล่งวัดเอาเจ้าสวิง แล้วเจ้าปลาชะโดโดดลงน้ำไป มีเจ้าปลาชนิดหนึ่งเขาเรียกกันว่าปลาปักเป้า ติดสวิงขึ้นมาด้วย มันโดดฉับ ฉวยพับเอา

ปลายจมูกหม่อมฉันหมับ หม่อมฉันก็เลยเป็นลมล้มพับอยู่บนเรือ นั่นเอง ใจสั่นริก ๆๆ นึกว่าจะตายเสียแล้ว, นี่ดีว่าพระบารมีของใต้ฝ่าพระบาท ปกเกล้าฯ อยู่จึงกลับมาได้ ได้โปรดเถิดพะย่ะค่ะ

ท้าวสามนต์ - อ้ายโกหก, กูฟัง ๆ ดูแล้ว กูไม่อยากจะเชื่อ

ร้องร่าย

ลงตีอวนฉุดลากที่ปากลัด ปักเป้ากัดเอาจมูกลูกเป็นแผล
ในแม่น้ำลำคลองทั้งสองแคว ไม่มีปลาติดแหสักตัวเดียว
สู้ทนแดดแผดร้อนวันยังค่ำ จนตัวลอกออกดำเหมือนม่าเหมี่ยว
อุตส่าห์บุกขึ้นบกรกเรี้ยว ไปได้ปลาหน่อยเดียวที่ในบึง
ไม่เคยพบเคยเห็นเลยเช่นนี้ ชะรอยผีโขมดมันโกรธขึ้ง
ให้ปวดหัวมัวตาหน้าตึง แทบจะมาไม่ถึงท้าวไทฯ

ร้องร่าย

เมื่อนั้น รจนาสรวลสันต์ไม่กลั้นได้
เจ้าเงาะหัวร่องอ ๆ ไป ทำบุ้ยปากบอกใบ้ให้เมียดู

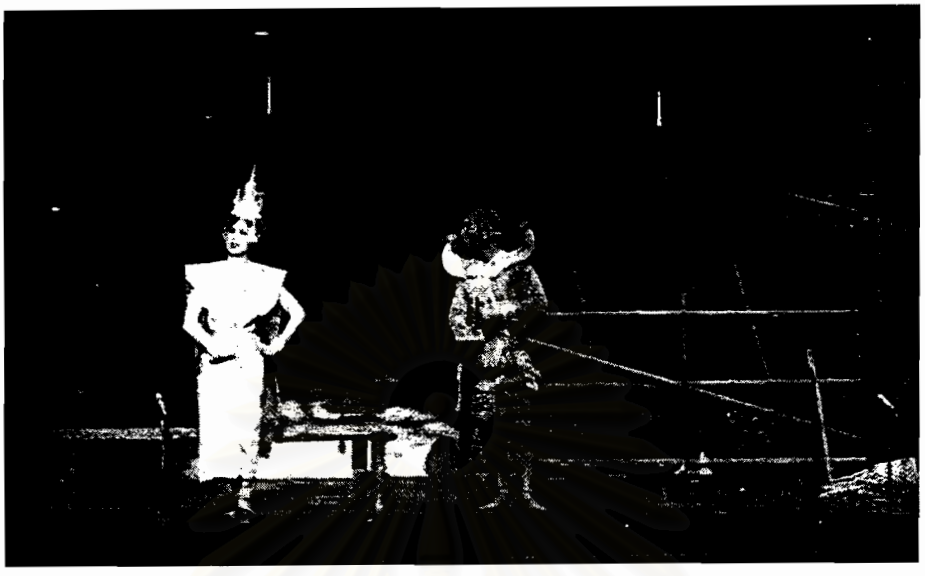
(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497: 34-36)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง
จากบทละครที่ปรับปรุงโดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี
นำเสนอผู้แสดงชายล้วนตามจารีตโบราณ

ภาพที่ 1 ตอนเลือกคู่

ภาพที่ 2 ตอนเลือกคู่



ภาพที่ 3 ฉากกระท่อมปลายนา

ภาพที่ 4 ตอนหาปลา

ผู้แสดง : ข้าราชการในวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร

ที่มาของภาพ : สูจิบัตรละครนอกเรื่องสังข์ทอง โดยกรมศิลปากร ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ร่วมกับวิทยาลัยนาฏยศิลป วันที่ 12, 19, 13, 14 และ 20, 21 มิถุนายน 2530 เวลา 10.00, 14.00 น. ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพมหานคร : เอราวัณการพิมพ์, 2530.

4.2. ผู้อำนวยการฝึกซ้อม

ผลงานในฐานะผู้อำนวยการฝึกซ้อม หมายถึง เป็นประธานในการฝึกซ้อม ฝึกซ้อมด้วยตนเอง ออกแบบงานนาฏยศิลป์ กำหนดผู้ช่วยฝึกซ้อมและคัดเลือกผู้แสดง โดยกำกับดูแลให้การทำงานเป็นเอกภาพ เพื่อให้เกิดประสิทธิภาพสูงสุด

ผลงานผู้อำนวยการฝึกซ้อมของท่านผู้หญิงแผ้วมีเป็นจำนวนมาก ผู้วิจัยจึงคัดเลือกรูปแบบแตกต่างกันเพื่อศึกษาวิธีการทำงานของท่าน ดังนี้ คือ 1. การอำนวยการฝึกซ้อมในลักษณะของรำเดี่ยวและระบำ 2. งานแสดงในต่างประเทศ 3. งานแสดงทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ ดังนี้

4.2.1 <u>การอำนวยการฝึกซ้อมรำเดี่ยวและระบำ</u>

4.2.1.1 **รำถวายพระพร** สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ ทรงรำถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติ เนื่องในมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 5 รอบ ณ โรงละครแห่งชาติ ระหว่างวันที่ 28 - 30 พฤศจิกายน พ.ศ.2530 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระนิพนธ์บทร้องนางสถาพร สนทอง และน.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ (สัมภาษณ์ 28 ตุลาคม 2546) ได้เล่าถึงวิธีการทำงานของท่านผู้หญิงแผ้ว สรุปได้ดังนี้

ก. **ประชุมคณะทำงาน** โดยมอบหมายฝ่ายดนตรีไทยให้บันทึกเพลงร้องรำถวายพระพร ให้ น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ นาฏศิลปิน 7 ว. สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ถวายการสอนพระองค์ท่านในวังสวนจิตรลดา และให้นางสถาพร สนทอง หัวหน้างานนาฏศิลป์ในขณะนั้นเป็นผู้ควบคุมการถวายงานสอนอย่างใกล้ชิด และท่านผู้หญิงแผ้วแนะนำเรื่องการถวายงานสอนให้พิจารณาปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสม ทั้งอบรมเรื่องกิริยามารยาท การพูดจาและการเข้าเฝ้าเจ้านาย

ข. **ศึกษาบทร้องและถ่ายทอดท่ารำ** ท่านใช้เวลาอ่านและทำความเข้าใจบทประมาณ 15 นาที จึงถ่ายทอดท่ารำให้ น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ ตั้งแต่ท่าออกจนจบเพลง โดยนางสถาพร สนทอง เป็นผู้ช่วยฝึกซ้อมและช่วยจดจำท่ารำ

ค. **ติดตามผลถวายการสอน** ทุกครั้งที่ถวายการสอนพระองค์ท่านเรียบร้อยแล้วต้องกลับมารายงานผลต่อท่านผู้หญิงแผ้ว เพื่อทราบความก้าวหน้า โดยถวายการสอนในวังสวนจิตรลดาประมาณ 2-3 ครั้ง ๆ ละ ประมาณ 2 ชั่วโมง ครั้งที่ 2 ที่ไปถวายการสอน พระองค์ท่านให้บันทึกเทปวีดีทัศน์ท่ารำซึ่ง น.ส.จินดารัตน์ รำ ไว้ฝึกซ้อมด้วยพระองค์เอง ถึงแม้จะใช้เวลา

ฝึกซ้อมเพียงเล็กน้อย เนื่องจากพระองค์ท่านมีภารกิจมาก แต่ทรงสามารถจดจำท่ารำได้อย่างรวดเร็ว และท่านเสด็จมาซ้อมใหญ่อีกครั้งที่โรงละครแห่งชาติ โดยซ้อมทั้งวัน

4.2.1.2 **รำมโนห์ราบูชายัญ** เป็นการรำเดี่ยวอยู่ในละครนอกเรื่องมโนห์รา ตอนบูชายัญ นางสถาพร สนทอง อดีตหัวหน้างานนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และนางบุนนาค ทรรทรานนท์ ผู้รำมโนห์ราบูชายัญคนแรก (สัมภาษณ์ 15 และ 29 พฤศจิกายน 2546) ได้กล่าวถึงวิธีการทำงานของท่านผู้หญิงแผ้ว เมื่อครั้งเป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อม การรำมโนห์ราบูชายัญ พอสรุปให้เห็นถึงขั้นตอนการทำงานได้ดังนี้

ก. **ศึกษาบทละคร** ก่อนอื่นท่านนำบทละครนอกเรื่องมโนห์รา มาศึกษาเรื่องราวและความเป็นมาของตัวละคร เพื่อเข้าใจถึงบุคลิกและบทบาทของนางมโนห์ราตลอดจนใช้เป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ท่ารำ

ข. **คัดเลือกผู้แสดง** จากนั้นท่านคัดเลือกผู้แสดงเป็นนางมโนห์ราด้วยตนเอง โดยเกณฑ์นักเรียนหญิง (ละคร) ตั้งแต่ชั้นต้นปีที่ 4 ขึ้นไปมารวมกัน ผลปรากฏท่านคัดเลือก น.ส.บุนนาค เศวตนัย (ทรรทรานนท์) อายุ 15 ปี ศึกษาอยู่ระดับชั้นต้นปีที่ 4 ซึ่งเป็นตัวพระ ท่านเห็นว่าใบหน้ารูปไข่ หน้าตาสวย ผิวขาว ความสูงกำลังดี และฝีมือการรำค่อนข้างดี ถ้านำมาฝึกฝนก็จะสามารถรำเป็นตัวนางได้ดี

ค. **คัดเลือกผู้ช่วยฝึกซ้อมและถ่ายทอดท่ารำ** มอบหมายให้คุณครูจำเรียง พุธประดับ หัวหน้างานนาฏศิลป์ในขณะนั้นเป็นผู้ช่วยฝึกซ้อม โดยไปรับท่ารำจากท่านโดยตรงที่บ้านของท่าน (เนื่องจากช่วงนี้ท่านเป็นที่ปรึกษา ยังไม่ได้เข้ามาทำงานเต็มตัว) ท่านต่อท่ารำให้ครึ่งเพลงตั้งแต่ท่าออกจนถึงท่าชูรังไก่ จากนั้นคุณครูจำเรียงจึงไปต่อท่ารำให้ผู้แสดงตัวต่อตัวทุกวัน ฝึกเพียงวันละ 2-3 ท่า โดยเลือกท่าสำคัญยาก ๆ มาฝึกก่อน เช่น ท่าเจิม ท่าบิน และท่าชูรังไก่ แล้วจึงฝึกตั้งแต่ท่าออกจนถึงท่าชูรังไก่ จนชำนาญจึงนำผู้แสดงไปรำให้ท่านผู้หญิงแผ้วดู จากนั้นคุณครูจำเรียงจึงรับท่ารำครึ่งหลังจนจบ และไปฝึกหัดให้ผู้แสดงจนรำได้สวยงาม

ง. **แก้ไขข้อบกพร่อง** เมื่อผู้แสดงต่อท่ารำจากคุณครูจำเรียงจบเพลงแล้วจึงมารำให้ท่านผู้หญิงแผ้วดู ท่านจะแก้ไขข้อบกพร่องโดยสอนเทคนิคการใช้หน้า ใช้มือ ใช้เท้า และใช้ลำตัว เช่น สอนการลักคอ การลอยหน้า การม้วนมือ การขยี้เท้า การขยับเลื่อนเท้า และการชะอ้อนตัวโผเตรียมจะบิน

จ. **รำเข้าดนตรี** หลังจากฝึกรำโดยไม่ใช้ดนตรีจนชำนาญแล้ว จึงรำเข้าดนตรีครั้งแรกใช้ระนาด 1 ราง กลองตุ๊ก โทน และฉิ่ง ตีประกอบ ระหว่างซ้อมท่านจะคอยควบคุมจังหวะและแก้ไขท่ารำให้ สอนให้จับจังหวะโดยฟังเสียงโทนกับกลองตุ๊กเป็นหลัก อีกทั้งต้องร้องคลอทำนองไปด้วยจึงจะลงท่าหมดในแต่ละจังหวะได้ถูกต้อง พร้อมทั้งเตือนให้ตึงเอว ตึงไหล่ และยกระดับแขนให้

สูงไม่ให้ระดับแขนตก มิเช่นนั้นความสง่างามของนกจะหมดไป ท่านให้ซ้อมอยู่อย่างนี้เป็นเวลานานราว 3 เดือน

4.2.1.3 **ฟ้อนจันทราพาฝัน**

นางคมคาย กลิ่นภักดี อาจารย์ 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลป และน.ส.ดวงฤดี ถาพรพาสี นาฏศิลปิน ระดับ 6 สำนักการสังคีต กรมศิลปากรผู้แสดงรุ่นแรก (สัมภาษณ์ 19 ตุลาคม และ 5 พฤศจิกายน 2546) ได้เล่าถึงขั้นตอนการทำงานไว้ พอสรุปได้ดังนี้

ก. **ศึกษาบทร้อง** ท่านนำบทร้องเพลงฟ้อนจันทราพาฝันไปศึกษาก่อนประมาณ 15 นาที เพื่อทำความเข้าใจเนื้อหาในบทประพันธ์ และศึกษาเพลงร้องว่าควรใช้ท่ารำอย่างไร จึงจะเหมาะสมกับเนื้อหาและทำนองเพลง

ข. **พิจารณาวัตถุประสงค์และสถานที่แสดง** เป็นการรำถวายสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ และแสดงตามทางเดินแฟชั่นของนางแบบ มีพื้นที่จำกัด มีผลต่อการจัดแถว ท่านจึงไม่จัดรูปแบบการแปรแถวมากนัก เน้นแถวเรียงเดี่ยวไปตามทางเดิน

ค. **วิธีการถ่ายทอดท่ารำ** ให้คุณครูจำเรียง พุธประดับ คุณครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ครูสถาพร สนทอง เป็นผู้ช่วยฝึกซ้อม

ก. ถ่ายทอดท่ารำตั้งแต่ท่าออกจนจบเพลง โดยไม่มีการแปรแถว ฝึกซ้อมที่ชั้น 4 กองการสังคีต (สำนักการสังคีตในปัจจุบัน)

ข. ฝึกซ้อม และจัดรูปแบบการแปรแถวที่หน้าห้องขายตั๋ว ภายในโรงละครแห่งชาติ

ค. ฝึกซ้อม ณ สถานที่แสดง โรงแรมสยามคอนติเนลตัล ผู้แสดงแต่งตัวเหมือนวันแสดง

4.2.2 <u>การอำนวยการฝึกซ้อมนาฏยศิลป์ในต่างประเทศ</u>

1. ในเดือนธันวาคม พ.ศ. 2498 การเผยแพร่นาฏศิลป์ ณ ประเทศสหภาพพม่า ในนามรัฐบาลไทยเพื่อเสริมสร้างสัมพันธไมตรีระหว่างประเทศ คณะนาฏศิลป์มีจำนวน 108 คน โดยมีจอมพลแปลก พิบูลสงคราม เป็นหัวหน้าคณะและท่านผู้หญิงแผ้ว ร่วมในคณะนาฏศิลป์ในฐานะผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์กองการสังคีต กรมศิลปากร (สูจิบัตรกรมศิลปากร THE CULTURAL MISSION OF THAILAND OF THE UNION OF BURMA, DECEMBER 1955) และในการแสดงครั้งนี้ท่านได้ออกแบบท่ารำชุด "หงส์เหิร" (FLYING SWAN DANCE) เป็นงานแนวผสมผสานระหว่างนาฏศิลป์จารีตไทยและตะวันตก กล่าวคือ ใช้ผู้แสดงผู้หญิงสาวล้วนจำนวน 6 คน การ

ออกแบบท่ารำโดยอาศัยโครงสร้างท่าทางเดิมของรำไทย ได้แก่ การตั้งวง การล่อแก้ว การไขว้ขา การใช้ลำตัวตั้งตรง การอาศัยโครงสร้างนาฏศิลป์สกุลตะวันตก ได้แก่ การสอดแทรกกลวิธีของตะวันตกผสมเข้าในโครงสร้างเดิมที่เห็นได้ชัดเจน คือ การออกแบบให้ผู้แสดงก้าวเท้าไขว้ หมายถึง การก้าวเท้าข้างใดข้างหนึ่งไปข้างหน้าแบบเต็มเท้า ส่วนเท้าอีกข้างหนึ่งใช้จมูกเท้าวางอยู่ข้างหลัง และที่สำคัญคือต้องย่อเข่าทั้งขาหน้าและขาหลัง กลวิธีของท่านคือ นำลักษณะงานของบัลเล่ต์คลาสสิกในลักษณะที่เหยียดตึงหัวเข่ามาสอดใส่ในท่าก้าวไขว้นี้ โดยตึงหัวเข่าทั้งสองข้างและเขย่งเท้าหลังให้มากกว่าโครงสร้างงานเดิมของไทย การเขย่งแบบนี้ส้นเท้าหน้าจะเผยอตามขึ้นโดยทันที การออกแบบนี้จะคล้ายการขึ้นปลายเท้าของบัลเล่ต์

การเดินทางไปพม่าครั้งนี้นอกจากท่าออกแบบท่ารำชุดหงส์เหิรแล้ว ท่านยังออกแบบงานร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์ ในชุดรำพม่าไทยอธิษฐาน ทำนองและบทร้องภาษาไทย โดย อาจารย์มนตรี ตราโมท บทร้องภาษาพม่าโดย คุณวิชิต มนไทวงศ์ ซึ่งต่อมารำชุดนี้ได้นำมาจัดแสดงที่ทำเนียบรัฐบาลในโอกาสต่อมาอีกหลายครั้ง

2. เดือนเมษายน – พฤษภาคม พ.ศ. 2519 ท่านผู้หญิงแผ้วได้รับมอบหมายจากกรมศิลปากรให้จัดนาฏศิลป์ไปแสดง ณ สาธารณรัฐประชาชนจีนเป็นครั้งแรก ซึ่งเป็นนโยบายของรัฐบาลไทยในการเสริมสร้างสัมพันธไมตรีกับต่างประเทศ ท่านเป็นผู้อำนวยการจัดทำบท คัดเลือกผู้แสดงและผู้ร่วมงาน อำนวยการฝึกซ้อมและท่านก็ร่วมเดินทางไปกำกับการแสดงที่สาธารณรัฐประชาชนจีนด้วย การแสดงในครั้งนี้ทำให้หนังสือพิมพ์ทุกฉบับในเมืองจีนเสนอข่าวยกย่องชมเชย ท่านดังบทบรรณาธิการของหนังสือพิมพ์ เหลิน หมิน ยี เป้า ฉบับประจำวันที่ 25 เมษายน 2519 ซึ่งแปลมาเป็นภาษาไทยในชื่อเรื่อง “สะพานมิตรภาพเชื่อมระหว่างไทยจีน” (บทความโดยปัญญา นิตยสุวรรณ, 2529: 45) การเผยแพร่ผลงานครั้งนี้ท่านได้ออกแบบท่ารำชุด “ระบำจีน – ไทยไมตรี” ดังความว่า

การแสดงของคณะนาฏศิลป์ไทยนี้จะเปิดการแสดงด้วยระบำ “จีน-ไทยไมตรี” เป็นชุดแรกทุกครั้ง ระบำชุดนี้เป็นผลงานของหม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี หลังจากที่ได้ใช้ความพยายามค้นคิดขึ้นในระยะเวลาอันสั้น หม่อมแผ้วผู้นี้มีอายุถึง 74 ปีแล้ว ขณะที่ท่านอยู่ในประเทศจีนท่านได้สนทนากับบรรดาเพื่อน ๆ ในประเทศจีนว่ารู้สึกเป็นเกียรติและภูมิใจมากที่มีโอกาสได้มีส่วนในการร่วมแรงร่วมใจเพื่อสร้างสัมพันธไมตรีในครั้งนี้ บรรดาผู้เกี่ยวข้องและเหล่าศิลปินไทยทุกคนมีความกระตือรือร้นที่จะรับฟังข้อคิดเห็นในด้านความหมายของนาฏศิลป์ และท่วงท่าต่าง ๆ จากคณะผู้แทนวัฒนธรรมของประเทศจีนและก็ได้มีการแก้ไขดัดแปลงเกี่ยวกับการจัดการแสดงด้วย

4.2.3 การอำนวยการฝึกซ้อมนาฏศิลป์ทางสถานีโทรทัศน์

ในขณะที่ท่านผู้หญิงแผ้ว รับราชการในกองการสังคีต นอกจากจะเป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อมการแสดงเพื่อจัดแสดง ณ สถานที่ต่าง ๆ ได้แก่ สังคีตศาลา โรงละครแห่งชาติ ห้องรับรองตามสถานที่ราชการต่าง ๆ เช่น ทำเนียบรัฐบาล หอประชุมกองทัพบก ฯลฯ แล้วยังจัดแสดงเผยแพร่ทางสถานีโทรทัศน์ ซึ่งท่านผู้หญิงแผ้วมีหน้าที่อำนวยการฝึกซ้อมและจัดทำบทเป็นเวลาหลายปี ดังที่ผู้วิจัยและขอยกตัวอย่างงานแสดงระหว่างปี พ.ศ. 2505-2521 ดังนี้

1. วันที่ 29 มีนาคม 2505 เวลา 22.00 น. ณ สถานีไทยโทรทัศน์ช่อง 4 กรมศิลปากรร่วมกับบริษัทเพียวนำเสนอรายการโขนชุดนางลอย เรียบเรียงบทโดยประพันธ์ สุคนธชาติ ในความควบคุมของอาคม สายาคม ครูนาฏศิลปกรมศิลปากร เป็นผู้ฝึกซ้อมการแสดง

2. วันพฤหัสบดีที่ 12 เมษายน 2505 เวลา 21.30 น. ณ สถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 นำเสนอรายการทัศนากร เรียบเรียงโดยปัญญา นิตยสุวรรณ โชติ ดุริยประณีต คุมดนตรีในความควบคุมของอาคม สายาคม รายการทัศนากรในประเภทฟ้อนรำแบบต่าง ๆ ประกอบด้วย 1. รำฉุยฉายพราหมณ์หมู่ 2. ระบำวีรชัยในเรื่องมโนห์รา 3. รำพัด 4. ฉุยฉายทศกัณฑ์ปลอมในชุดทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์ 5. ระบำเริงอรุณ 6. สี่กษัตริย์ลงสรงในเรื่อง อิเหนา 7. วีรชัยครุฑ 8. พระลอตอนปู่เจ้าเรียกไก่จนถึงพระลอตามไก่

3. วันที่ 30 พฤษภาคม 2505 ออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 เวลา 21.30 น. นำเสนอรายการแสดงวรรณคดีทรงเครื่อง สามัคคีเภทคำฉันท์ บทประพันธ์ของนายชิต บุรทัต พนิดา สิทธิวรรณเรียบเรียง สถาพร สิงหพรรคคุมการบรรเลง โชติ ดุริยะปราณีต บรรยาย ปรุงปรีดี ทองธิราชกำกับเวที ชนานันท์ ช่างเรียนผู้อ่านทำนอง พนิดา สิทธิวรรณ ผู้ควบคุม

4. เดือน มิถุนายน 2505 จัดแสดง ณ สถานีไทยโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม นำเสนอบทละครนอกเรื่อง พระอภัยมณีตอนที่ 1 ตอนพระอภัยกับศรีสุวรรณเรียนวิชา เรียบเรียงโดยเสรี หวังในธรรม สุวรรณี ชลานุเคราะห์คุมการแสดง ปัญญา นิตยสุวรรณกำกับเวที โชติ ดุริยประณีตคุมการบรรเลงและขับร้อง พรเทพ ลีละหุตผู้บรรยาย เสรี หวังในธรรม กำกับการแสดง

5. วันที่ 27 กันยายน 2505 เวลา 21.30 น. แสดง ณ สถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 กรมศิลปากรร่วมกับบริษัทบุญรอดนำเสนอ วรรณคดีทรงเครื่อง เรื่องลิลิตนิทราชาคริตพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

6. วันพฤหัสบดีที่ 30 กรกฎาคม 2506 เวลา 21.30 น. แสดง ณ สถานีไทยโทรทัศน์ ช่อง 4 กรมศิลปากรร่วมกับบริษัทบุญรอดบริวเวอรี่ จำกัด นำเสนอรายการทัศนากร พนิดา สิทธิวรรณเรียบเรียง วีณา อิศรางกูร ณ อยุธยาบรรยาย ประพิศพรรณ ศรีเพ็ญ คุมการแสดง โชติ ดุริยประณีตคุมการขับร้องและดนตรี สืบพงษ์ สวัสดิเกียรติกำกับเวที ในความควบคุมของอาคม สายาคม รายการทัศนากรประกอบด้วยชุดการแสดงต่าง ๆ 4 ชุด คือ 1. ระบำกินรี 2. ระบำนางไม้ 3. รำกระบี่หมู่ 4. รำเมขลา-รามสูร

7. วันที่ 26 กันยายน 2506 จัดแสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 กรมศิลปากรร่วมกับบริษัทบุญรอดบริวเวอรี่ จำกัด นำเสนอรายการทัศนากร สุวรรณี ชลานุเคราะห์คุมการแสดง พยงค์ เฉลยทองกำกับเวที โชติ ดุริยประณีตควบคุมการบรรเลง เยาวมาลย์ พรหมาสาบรรยาย ในความควบคุมของอาคม สายาคม การแสดงทัศนากร ประกอบด้วย 5 ชุด คือ 1. ระบำนพรัตน์ 2. รำทวน 3. รำชัดชาตรี 4. แคนวง 5. เรื่องอิเหนา ตอนย่าหรันได้นางเกนหลง

8. วันพฤหัสบดีที่ 28 พฤศจิกายน 2506 เวลา 21.30 น. จัดแสดง ณ สถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 กรมศิลปากรร่วมกับบริษัทบุญรอดบริวเวอรี่ จำกัด เสนอรายการทัศนากร ครูนาฏศิลปผู้ฝึกซ้อม วีณา อิศรางกูร ณ อยุธยาบรรยาย สุวรรณีชลานุเคราะห์ คุมการแสดง ชูวงศ์ บุญญาหารกำกับเวที ในความควบคุมของอาคม สายาคม ชุดการแสดงประกอบด้วย 4. ชุด คือ 1. ฟ้อนเล็บ 10 นาที 2. ฉุยฉายทศกัณฑ์ลงสวน 10 นาที 3. ระบำเงือก 6 นาที 4. โขน ชุด กำเนิดสังข์ (สำหรับรายการแสดงลำดับที่ 4 โขนชุดกำเนิดสังข์ ปรากฏว่ากรมศิลปากรร่วมกับธนาคารกรุงเทพ จำกัด นำออกแสดงอีกทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 และ ช่อง 9 โดยในครั้งนี้คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีอำนวยการฝึกซ้อมเช่นเดิม แต่เปลี่ยนแปลงรายนามคณะทำงานได้แก่ พนิดา สิทธิวรรณกำกับเวที มนตรี ตราโมทบรรจุเพลง จิรัส อาจณรงค์ แซ่มช้อย ดุริยพันธ์ควบคุมการบรรเลงและขับร้อง เสรี หวังในธรรมทำบทโทรทัศนและกำกับการแสดง)

9. วันที่ 1 มกราคม 2512 แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 เสนอรายการดนตรีและนาฏศิลป์ไทยที่นำไปแสดง ณ ประเทศญี่ปุ่น กรมศิลปากรร่วมกับสมาคมนักหนังสือพิมพ์แห่งประเทศไทย จัดแสดงเนื่องในโอกาสฉลองวันขึ้นปีใหม่ พ.ศ. 2512 นุ่ม อยู่ในธรรม กำกับการแสดง รายการแสดงในครั้งนี้สืบเนื่องมาจากการที่กรมศิลปากรได้นำคณะนาฏศิลป์ไทยไปเผยแพร่นาฏศิลป์ยังประเทศญี่ปุ่นเมื่อปลายเดือนพฤศจิกายน 2511

10. วันที่ 28 มกราคม 2512 แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 นำเสนอรายการบทนิเทศก์ประกอบการแสดง พนิดา สิทธิวรรณ เรียบเรียง สุวรรณี ชลานุเคราะห์ควบคุมการแสดง เสรี หวังในธรรมควบคุมการบรรเลง บรรเลง สุนทรี กองทรัพย์โตกำกับเวที ปริศนา สมรรคเสวี บรรยาย ในความควบคุมของอาคม สายาคม ชุดการแสดง 5 ชุด ประกอบด้วย 1. รำโคมบัว 2. ระบำดาวดึงษ์ 3. ลำหับแต่งกาย 4. ระบำสไก (สะกดตามเอกสารอัดสำเนาฝ่ายวิชาการ กรมศิลปากร หมายถึงพวกเงาะ หรือ พวกก๊อยซึ่งมีภูมิลำเนาอยู่ทางภาคใต้ของประเทศไทย) 5. โขน ชุด ถวายลิง

11. วันที่ 24 กรกฎาคม 2512 แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 เสนอรายการนาฏศิลปนิเทศก์จากวรรณคดีนิราศอิเหนาของสุนทรภู่ พนิดา สิทธิวรรณ เรียบเรียง รัชนี ไชยกาล บรรยาย บุนนาค ทรรทรานนท์กำกับเวที พนิดา สิทธิวรรณคุมการแสดง เสรี หวังในธรรมคุมการบรรเลงและขับร้อง ทวีป ทองโปร่ง ธงไชย โพธยารมย์ เรณู แช่มบาง นงนุช เขียวขาว อ่านนิราศ ในความควบคุมของอาคม สายาคม

12. วันเสาร์ที่ 30 มกราคม 2514 เวลา 21.00 น.จัดแสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม กรมศิลปากร เสนอทัศนากร หม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนีจัดทำบทและอำนวยการฝึกซ้อม ครูนาฏศิลปผู้ฝึกซ้อมร่วมด้วยแช่มช้อย ดุริยพันธ์ และสุดา เขียววิจิตร พนิดา สิทธิวรรณ บันทึก รายการแสดงประกอบด้วยระบำโบราณคดี 5 ชุด ได้แก่ 1. ระบำทวาราวดี 2. ระบำศรีวิชัย 3. ระบำลพบุรี 4. ระบำเชียงแสน 5. ระบำสุโขทัย ผู้ฝึกซ้อม

13. วันที่ 2 พฤษภาคม 2514 แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 กรมศิลปากร เสนอการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา ตอนหย้าหรันตามนกยูง เนื่องในวันครบรอบปีที่ 38 ของสถาปนากรมศิลปากร พนิดา สิทธิวรรณเรียบเรียง หม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนีอำนวยการฝึกซ้อม จำเรียง พุธประดับ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เจริญจิต ภัทรเสวี ประพิศพรรณ ศรีเพ็ญ ผู้ฝึกซ้อม

14. วันที่ 8 มิถุนายน 2514 แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 5 จังหวัดขอนแก่น กรมศิลปากร เสนอการแสดงนาฏศิลป์ไทย จัดแสดงเพื่อเฉลิมฉลองเนื่องในพระราชพิธีรัชดาภิเษก พนิดา สิทธิวรรณ เรียบเรียง หม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนีอำนวยการฝึกซ้อม พร้อมด้วยจำเรียง พุธประดับ เจริญจิต ภัทรเสวี พนิดา สิทธิวรรณ ผู้ฝึกซ้อม มนตรี ตราโมทแต่งบทถวายพระพร และบรรจุเพลงขับร้อง ประพิศพรรณ ศรีเพ็ญคุมการแสดง บงกช โพธิ์ทองกำกับเวที พยงค์ เฉลยทองผู้บรรยาย ในความควบคุมของสุวรรณี ชลานุเคราะห์ รายการแสดง 3 รายการ ประกอบด้วย 1. รำถวายพระพร 2. ฟ้อนมาลัย 3. ละครเรื่อง พระลอ 4 ฉาก

15. วันที่ 9 มิถุนายน 2514 แสดงทางสถานีโทรทัศน์ กรมศิลปากร เสนอถวายพระพร และการแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุดอภิเษกสมโภชเฉลิมฉลองในวโรกาสพระราชพิธีรัชดาภิเษก เสรี หวังในธรรมทำบท หม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนีอำนวยการแสดง มนตรี ตราโมท แต่งบทถวายพระพร และบรรจุเพลงขับร้อง จำเรียง พุธประดับ อาคม สายาคม อร่าม อินทรนัฏ กวี วรศะรินช่วยฝึกซ้อมรายการแสดง 2 ชุด คือ 1. รำถวายพระพร 2. การแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ ชุด อภิเษกสมโภช

16. วันเสาร์ที่ 2 ตุลาคม 2514 แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 ตามบันทึกข้อความ (ด่วนที่สุด) จากกองการสังคีต ลงวันที่ 28 กันยายน 2514 เรื่อง ขออนุมัติจัดการแสดงโขนทางโทรทัศน์ นางชุมศิริ สิทธิพงศ์ ผู้อำนวยการกองการสังคีต เสนอนายเชื้อ สาริมาน อธิบดีกรมศิลปากร ทำให้ทราบว่ากรมศิลปากรนำรายการแสดงเผยแพร่ต่างประเทศมาแสดงซ้ำให้ประชาชนชมทางสถานีโทรทัศน์คืนวันเสาร์ที่ 2 ตุลาคม 2514

17. วันที่ 26 พฤศจิกายน 2514 แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 5 จังหวัดขอนแก่น กรมศิลปากร เสนอรายการแสดงวิพิธทัศนา หม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนีอำนวยการแสดง จำเรียง พุธประดับ กวี วรศะริน สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เจริญจิต ภัทรเสวี ช่วยฝึกซ้อม พนิดา สิทธิวรรณคุมการแสดง สมสมร สืบนุสนธิ์กำกับเวที พยงค์ เฉลยทอบรรยาย รายการแสดง 4 ชุด คือ 1. รำมโนห์ราบูชายัญออกกินรีร่อน 2. โขนชุด หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา 3. ฟ้อนดวงเดือน 4. ละครนอกเรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ

18. วันที่ 3 มิถุนายน 2515 แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 กรมศิลปากร ร่วมกับธนาคารกรุงเทพฯ เสนอละครรำบทพระราชทานนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 หม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

จัดทำเป็นบทโทรทัศน์ พนิดา สิทธิวรรณ และธงไชย โพธยารมย์ร่วมกันบันทึก หม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนีอำนวยการฝึกซ้อม จำเรียง พุธประดับ กรี วรศะริน สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เจริญจิต ภัทรเสวี ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ช่วยฝึกซ้อม พนิดา สิทธิวรรณ และสถาพร สนทองคุมการแสดง

19. วันเสาร์ที่ 5 สิงหาคม 2515 แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 กรมศิลปากร ร่วมกับธนาคารกรุงเทพฯ เสนอละครเรื่อง ท้าวแสนปม พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี จัดทำบทโทรทัศน์และอำนวยการฝึกซ้อม พนิดา สิทธิวรรณ และอิงอร สาครานนท์ ผู้ช่วยเรียบเรียงบท

20. วันที่ 5 ตุลาคม 2515 เวลา 21.00 น. แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 3 หนองแขม เสนอการแสดงทัศนากร พนิดา สิทธิวรรณจัดทำเป็นบทโทรทัศน์ ครูผู้ฝึกซ้อม จำเรียง พุธประดับ บงกช โพธิ์ทอง ควบคุมการบรรเลง จิรัส อาจณรงค์คุมการแสดง พนิดา สิทธิวรรณ กำกับเวทีสุนทรี กองทรัพย์โต รายการแสดงเป็นชุด ๆ เช่น ชุดที่ 1 รำมโนห์ราบูชายัญ ออกเป็นกินรีร่อน เป็นต้น ผู้แสดงชุดนี้ เช่น บุนนาค ทรรทรานนท์ ศรีนิตย์ แดงทองดี ประพีร์พร สวัสดิ์ดวง เป็นต้น

21. วันที่ 30 มีนาคม 2516 เวลา 21.30 น. แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม กรมศิลปากรร่วมกับการออมสินแห่งประเทศไทย เสนอการแสดงพื้นเมือง เนื่องในงานครบรอบ 60 ปี ของการสถาปนาการออมสินแห่งประเทศไทย คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี อำนวยการฝึกซ้อม จำเรียง พุธประดับ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เจริญจิต ภัทรเสวี สถาพร สนทอง ฉลาด พกุลานนท์ ครูฝึกซ้อม พนิดา สิทธิวรรณจัดทำบทโทรทัศน์และควบคุมการแสดง บงกช โพธิ์ทองกำกับเวที เสรี หวังในธรรมควบคุมการบรรเลง เยาวมาลย์ ดิศกุลฯบรรยายรายการแสดง 8 ชุดประกอบด้วย 1. ฟ้อนมาลัยอวยพร 2. รำกระทบไม้ 3. ฟ้อนภูไท 4. เซิ้งกระติบข้าว 5. รำสีนวน 6. รำเถิดเทิงหญิงล้วน 7. ชุดเต้นกำรำเคียว 8. ละครนอกเรื่อง มโนห์รา ฉากท้องพระโรง นครไกรลาศ

22. วันเสาร์ที่ 6 เมษายน 2517 เวลา 21.30 น. แสดงทางโทรทัศน์ ช่อง 4 เสนอบทนิเทศก์ประกอบการแสดงละครเรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผน ตอน ขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้าง กรมศิลปากรร่วมกับธนาคารกรุงเทพ จำกัด คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีตรวจแก้ไขบทและอำนวยการ

ฝึกซ้อม มนตรี ตราโมทบรรจุเพลง พนิดา สิทธิวรรณจัดทำเป็นบทโทรทัศน์ เสรี หวังในธรรม จิรัส อาจณรงค์ แช่มช้อย ดุริยพันธุ์ ควบคุมการบรรเลงและขับร้อง

23. วันเสาร์ที่ 6 กรกฎาคม เวลา 21.30 น. แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 กรมศิลปากรร่วมกับธนาคารกรุงเทพฯ จำกัด เสนอบทนิเทศก์ประกอบการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน หย้าหรันตามนกยูง บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีอำนวยการฝึกซ้อมและเรียบเรียงตัดทอนบท พนิดา สิทธิวรรณ จัดทำเป็นบทโทรทัศน์

24. วันเสาร์ที่ 7 กันยายน 2517 เวลา 21.45 น. แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 9 บางลำพู กรมศิลปากรร่วมกับธนาคารกรุงเทพฯ จำกัด เสนอรายการวิพิธทัศนา คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีอำนวยการฝึกซ้อม มนตรี ตราโมทที่ปรึกษาฝ่ายดนตรีไทย ปัญญา นิตยสุวรรณ ทำบทโทรทัศน์ จิรัส อาจณรงค์ควบคุมการบรรเลง แช่มช้อย ดุริยพันธ์ควบคุมการขับร้อง ทวีศักดิ์ เสนาณรงค์อำนวยการแสดง รายการแสดง 5 ชุด ประกอบด้วย 1. กินรีร่อน ออกไกรลาส 2. ระบำโบราณคดีชุดลพบุรีและชุดสุโขทัย 3. เรื่อง รามเกียรติ์ชุดหนุมานยึดรถพระอาทิตย์ 4. เชิ้งสวิง 5. ละครนอกเรื่อง พระอภัยมณี ตอน หนีนางผีเสื้อเฉพาะฉากท้องทะเล

25. วันเสาร์ที่ 3 พฤษภาคม 2518 เวลา 21.45 น. แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 9 บางลำพู กรมศิลปากรร่วมกับธนาคารกรุงเทพฯ จำกัด เสนอโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ไมยราพณ์สะกดทัพ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และพระราชนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา กรมศิลปากรปรับปรุงบทใหม่ ปัญญา นิตยสุวรรณทำบทโทรทัศน์ คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีอำนวยการเรียบเรียงบท และฝึกซ้อม จำเรียงพุธประดับ กรี วรศะริน หยัด ช้างทอง เจริญจิต ภัทรเสวี ชม้อย ธารีเธียร ผู้ฝึกซ้อม มนตรี ตราโมทที่ปรึกษาฝ่ายดนตรีไทย จิรัส อาจณรงค์ควบคุมการบรรเลง แช่มช้อย ดุริยพันธ์ สุดา เขียววิจิตร ควบคุมการขับร้อง สุรินทร์ ประสพพฤกษ์ กำกับเวที ฉลาด พกุลานนท์ ราฆพ โพธิเวส คุมการแสดง ทวีศักดิ์ เสนาณรงค์อำนวยการแสดง

26. วันพฤหัสบดีที่ 4 กันยายน 2518 เวลา 21.30 น. แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 9 กรมศิลปากรร่วมกับธนาคารกรุงเทพจำกัด เสนอละครเรื่อง พระร่วง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ปัญญา นิตยสุวรรณทำบทโทรทัศน์ คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี อำนวยการฝึกซ้อม

27. วันพฤหัสบดีที่ 2 ตุลาคม 2518 เวลา 21.00 น. แสดงทางโทรทัศน์ ช่อง 9 บางลำพู กรมศิลปากรร่วมกับธนาคารกรุงเทพ จำกัด เสนอวิพิธทัศนา ปัญญา นิตยสุวรรณ ทำบทโทรทัศน์ วันทนีย์ ม่วงบุญบรรยาย คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีอำนวยการฝึกซ้อม จำเรียง พุธประดับ ส่องชาติ ชื่นศิริ หยัด ช้างทอง สถาพร สนทอง อบเชย ทิพโกมุท ธงไชย โพธยารมย์ ผู้ฝึกซ้อม มนตรี ตราโมทที่ปรึกษาฝ่ายดนตรีไทย จิรัส อาจณรงค์ควบคุมการบรรเลง แช่มช้อย ดุริยพันธุ์ควบคุมการขับร้อง ประทุม แก้วสุวรรณกำกับเวที สุวรรณี ชลานุเคราะห์คุมการแสดง ทวีศักดิ์ เสนาณรงค์อำนวยการแสดง การแสดงประกอบด้วย 1. ระบำสุโขทัย 2. ระบำตรีลีลา ประกอบด้วยฟ้อนเทียน ฟ้อนแพน ฟ้อนเล็บ 3. ระบำไตรภาคี ประกอบด้วยสีนวน กระทบไม้ กลองยาวหรือเถิดเทิง 4. ชุดเมขลา-รามสูร

28. วันอังคารที่ 3 สิงหาคม 2519 เวลา 21.30 น. แสดงทางสถานีโทรทัศน์ กองทัพบก ช่อง 5 กรมศิลปากรร่วมกับธนาคารกรุงเทพ จำกัด เสนอการแสดงนาฏศิลป์ไทย ชุดที่นำไปแสดง ณ สหภาพโซเวียต ปัญญา นิตยสุวรรณทำบทโทรทัศน์ พัชรา กุญชร ณ อยุธยา บรรยาย คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีอำนวยการฝึกซ้อม ร่วมกับจำเรียง พุธประดับ อร่าม อินทรนัฏ หยัด ช้างทอง สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กรี วรศะริน ฉลาด พกุลานนท์ ประสิทธิ์ ถาวรควบคุมการบรรเลงและขับร้อง ราฆพ โพธิเวส ศิริวัฒน์ ดิษยนันท์คุมการแสดง ศิริพันธ์ อัฏฐะวัชระกำกับเวที ทวีศักดิ์ เสนาณรงค์อำนวยการแสดง พินิจ สมบัติศิริอำนวยการทั่วไป รายการแสดง 4 ชุด คือ 1. รำชัดชาตรี 2. รำสีนวลออกอาหนู 3. เชิ้งกระติบข้าว 4. โขนชุดนางลอย และทศกัณฐ์รบกับพระราม

29. วันที่ 4 มกราคม 2520 เวลา 21.45 น. แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 5 กรมศิลปากรร่วมกับธนาคารกรุงเทพ จำกัด เสนอวิพิธทัศนา ปัญญา นิตยสุวรรณทำบทโทรทัศน์ คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีอำนวยการฝึกซ้อม ร่วมด้วยจำเรียง พุธประดับ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ราฆพ โพธิเวส ธงไชย โพธยารมย์ มนตรี ตราโมทที่ปรึกษาฝ่ายดุริยางค์ไทย ธนันดา มณีฉาย

บรรยาย จิรัส อาจณรงค์คุมการบรรเลง สุดา เขียววิจิตรคุมการขับร้อง สถาพร สนทอง คุมการแสดง สุนทรี กองทรัพย์โตกำกับเวที พนิดา สิทธิวรรณกำกับการแสดง ทวีศักดิ์ เสนาณรงค์อำนวยการแสดง รายการแสดง 4 ชุด คือ 1. รำอวยพรปีใหม่ 2. รำกระทบไม้ 3. โขนชุด พระมงกุฎพระลบได้ศร 4. ละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช ตอน อภิเษกสมรสสมิง พระรามกับพระราชธิดาพระเจ้ามณเฑียรทอง

30. วันที่ 3 พฤษภาคม 2520 แสดงทางสถานีโทรทัศน์ กระทรวงศึกษาธิการ กรมศิลปากร ในสมัยที่นายเดโช สวนานนท์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร เสนอรายการพิเศษในวันคล้ายวันสถาปนา กรมศิลปากร คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีอำนวยการฝึกซ้อม และร่วมแสดงรายการที่ 4 รายการแสดง 5 ชุด คือ 1. ระบำศิลปสมังคี 2. อธิบดีกรมศิลปากร นายเดโช สวนานนท์ แถลงนโยบาย 3. การบรรเลงปี่พาทย์วงผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยและครูอาวุโสของกรมศิลปากร เพลงที่ 1 โหมโรงเพลงครอบจักรวาล เพลงที่ 2 ใบ้คลั่ง 4. การแสดงนาฏศิลปละครโขนของผู้เชี่ยวชาญของกรมศิลปากรโดยมีศิษย์รำตาม 5. การบรรเลงดุริยางค์สากล 2 เพลง ครูชลหมู่ ชลานุเคราะห์ ผู้อำนวยเพลง เพลงแรกเป็นเพลงไทยประสานเสียงเขมรโพธิสัตย์เรียบเรียง เสียงประสานโดยปรุง ประสานศัพท์ เพลงที่ 2. เพลงศรีอยุธยา ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสานโดยศาสตราจารย์พระเจนดุริยางค์ คำร้องปรับปรุงใหม่โดย อาจารย์มนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดุริยางค์ไทย กรมศิลปากร

31. วันศุกร์ที่ 6 พฤษภาคม 2520 เวลา 21.45 น. กรมศิลปากรร่วมกับธนาคารกรุงเทพ จำกัด เสนอบทวิพิธทัศนา ชุด ศิลปวัฒนธรรมสัญจร ปัญญา นิตยสุวรรณทำบทโทรทัศน์ มนตรี ตราโมทที่ปรึกษาฝ่ายดนตรีไทย คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีอำนวยการฝึกซ้อม ร่วมด้วยจำเรียง พุธประดับ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ฉลาด พกุลานนท์ หยัด ช้างทอง ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์

32. วันที่ 3 มิถุนายน 2520 เวลา 21.30 น. แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 5 กรมศิลปากรร่วมกับธนาคารกรุงเทพ จำกัด เสนอละครพันทาง เรื่อง พระราชพงศาวดาร ตอน พระเจ้าศรีสัตนาคนหุตขอพระเทพกษัตรีย์ของสุนทรภู่ พนิดา สิทธิวรรณจัดทำบทโทรทัศน์ มนตรี ตราโมทที่ปรึกษาดนตรีไทย คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีอำนวยการฝึกซ้อม พร้อมด้วย

จำเรียง พุธประดับ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ฉลาด พกุลานนท์ สถาพร สนทอง หยัด ช้างทอง อบเชย ทิพโกมุท อิสสระ โพธิเวส ภัทราภรณ์ มงคลอุปถัมภ์ จิรัส อาจณรงค์ควบคุมการบรรเลง

33. วันที่ 4 สิงหาคม 2520 แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 5 กรมศิลปากร ร่วมกับธนาคารกรุงเทพ จำกัด เสนอการแสดงในเรื่องอิเหนา บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พนิดา สิทธิวรรณจัดทำบทโทรทัศน์ คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีอำนวยการฝึกซ้อมและจัดทำบท มนตรี ตราโมทที่ปรึกษาดนตรีไทย จำเรียง พุธประดับ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ อบเชย ทิพโกมุท อัฉรา อยู่ปิยะ ฝึกซ้อมนาฏศิลป สถาพร สนทองคุมการแสดง สุนทรี กองทรัพย์โตกำกับบท นันทินี เวชสุทัศน์กำกับเวที จิรัส อาจณรงค์คุมการบรรเลง

34. วันพุธที่ 25 มกราคม 2521 เวลา 22.00 น. แสดงทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 9 บางลำพู กรมศิลปากรเสนอโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด ทศกัณฑ์ลงสวน พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ปัญญา นิตยสุวรรณ ทำบทโทรทัศน์ คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีอำนวยการฝึกซ้อม ร่วมด้วยข้าราชการในกองการสังคีต มนตรี ตราโมทบรรจุเพลงและเป็นที่ปรึกษาฝ่ายดนตรีไทย จิรัส อาจณรงค์ควบคุมการบรรเลง

4.3 ที่ปรึกษาทางนาฏยศิลป์

ผลงานตัวอย่างในฐานะเป็นที่ปรึกษาทางนาฏศิลป์ หมายถึง เป็นผู้ให้คำปรึกษา ให้คำแนะนำในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย ดังนี้

4.3.1 <u>การให้คำปรึกษาด้านการแสดง</u>

ท่านเป็นที่ปรึกษาทางนาฏยศิลป์ให้กับอาจารย์สมภพ จันทรประภารองอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น เป็นผู้กำกับการแสดงรายการทางโทรทัศน์ เนื่องในวันสถาปนากรมศิลปากร วันที่ 3 เมษายน 2516 (เอกสารราชการของกรมศิลปากร) รายการแสดงมีดังนี้

ก. การแสดงรำหน้าพาทย์ 4 รายการ ได้แก่

1.1 ครูอาคม สายาคม รำหน้าพาทย์ตระบองกัน แปลงเป็นโยคีหนุ่ม ธงไชย โพธยารมย์ รำหน้าพาทย์บาทสกุณี

1.2 ครูจำเรียง พุธประดับ รำหน้าพาทย์ตระนิมิต แปลงเป็นนางสีดา จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ รำหน้าพาทย์โล้

1.3 ครูอร่าม อินทรนัฏ รำหน้าพาทย์ชำนาญแปลงเป็นฤษีแดง ครูราฆพ โพธิเวส รำหน้าพาทย์เสมอเถร

1.4 ครูกรี วรศะริน รำหน้าพาทย์รัว แปลงเป็นพญาหมี วิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ รำหน้าพาทย์เข้าม่าน

2. รายการแสดงโขน เรื่องพระคเณศเสียงา มีผู้แสดงดังนี้

พระอิศวร	นายสัญชัย สุขสำเนียง
พระอุมา	นางบุนนาค ทรรทรานนท์
พระนารายณ์	นายสมบัติ แก้วสุจริต
พราหมณ์	นายอุดม อังศุธร
รามปรศุ	ครูหยัด ช้างทอง
พระคเณศร์	ครูทองเริ่ม มงคลนัฏ

รายการแสดงรำหน้าพาทย์ทั้ง 4 รายการ ท่านผู้หญิงแผ้ว ช่วยติชมเฉพาะผู้แสดงเป็นตัวแปลง คือนายธงไชย โพธยารมย์ น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ นายราฆพ โพธิเวส และนายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์

และท่านให้คำแนะนำว่าครูทั้ง 4 คน ได้แก่ ครูอาคม สายาคม ครูจำเรียง พุธประดับ ครูอร่าม อินทรนัฏ และครูกรี วรศะริน ไม่ควรให้แต่งยืนเครื่อง ครูผู้ชายให้ใส่เสื้อคอกลมกระดุมเม็ดเดียว นุ่งผ้าโจงกระเบน คาดเข็มขัดเพชร ส่วนครูจำเรียงให้ใส่เสื้อแขนกระบอก ห่มสไบเฉียง เนื่องจากรายการแสดงดึก ถ้าแต่งยืนเครื่องครูอาวุโสจะได้รับความทรมานสังขารมาก สำหรับตัวแปลงให้แต่งยืนเครื่องทั้งหมด ซึ่งอาจารย์สมภพ จันทรประภา เห็นด้วยกับท่านผู้หญิงแผ้ว และปฏิบัติตามคำแนะนำ

4.3.2 <u>การให้คำปรึกษาเรื่องทำนองเพลง</u>

อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม ที่ปรึกษาฝ่ายวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (สัมภาษณ์ 23 มกราคม พ.ศ. 2544) ได้เล่าว่าท่านเคยแสดงนกยูงตัวเอก ตอนปะตาระกาหลาแปลงเป็นนกยูง ท่านผู้หญิงแผ้วเห็นแล้วเอ่ยปากชมว่า ระบำสวยดีแต่ตอนปะตาระกาหลาแปลงกายน่าจะแสดงให้ดูมีอิทธิฤทธิ์กว่าเดิม ควรใช้เพลงคุกพาทย์ คุณครูหลวงวิลาศ แนะนำว่าควรใช้เพลงรัวสามลาซึ่งน่าจะดูมีอิทธิฤทธิ์และเหมาะสมกับเหตุการณ์อาจารย์ธนิตตกลงใจให้แสดงโดยใช้ทั้งเพลงคุกพาทย์ 1 รอบ และเพลงรัวสามลา 1 รอบ สลับกันไป

นอกจากการประพันธ์และการปรับปรุงบทดังได้พรรณนาวิเคราะห์ข้างต้นผู้วิจัยใคร่ขอกล่าวถึงผลงานด้านการประพันธ์อื่น ๆ เพิ่มเติมพอสังเขปในรูปตารางดังนี้

ตารางแสดงวิธีการทำงานด้านบทประพันธ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว

ประเภทของงาน	ประเภทการแสดง/เรื่อง/ตอน	วิธีการทำงาน
1. การประพันธ์บท	"บทระบำปลา"	ประพันธ์บทขึ้นใหม่เพื่อใช้แสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนเลือกคู่และหาปลา ฉากพระสังข์ทองหาเนื้อหาปลา เพื่อไปถวายท้าวสามล บทร้องมีดังนี้ **ระบำปลา** - ร้องเพลงฟองน้ำ - ตะเพียนทองล่องลอยมาคลาคล่ำ กะโห้ดำว่ายแทรกชลาไหล ปลาเทโพปลาสวายเรียงรายไป เนื้ออ่อนไหวโลดเล่นวารี ปลาสร้อยลอยล่องมาเป็นเหล่า พอปลาเค้าฮุบกัดก็ลัดหนี ปลาหมอเทศเคียงคู่อยู่มากมี นวลจันทร์สีเป็นนวลชวนดู ปลากาปลาบู่ปลาปักเป้า ปลาแรดมีเขาเหล่าปลาหมู ปลาเสือพ่นน้ำเป็นฟองฟู ปลากรายว่ายวู่เวียนมา บรรจุเพลงโดย นายมนตรี ตราโมท บทร้องบรรยายปลา 16 ชนิด ได้แก่ ปลาตะเพียนทอง ปลากะโห้ ปลาเทโพ ปลาสวาย ปลาเนื้ออ่อน ปลาสร้อย ปลาเค้า ปลาหมอเทศ ปลานวลจันทร์ ปลากา ปลาบู่ ปลาปักเป้า

ประเภทของงาน	ประเภทการแสดง/เรื่อง/ตอน	วิธีการทำงาน
		ปลาแรด ปลาหมู ปลาเสือ และปลากราย กำลังว่ายวนไปมาอยู่ในน้ำหน้าต้นไทรที่พระสังข์ทองนั่งอยู่
2. **การปรับปรุงบท**	2.1 บทรำเดี่ยวชุด "ลงสรงท้าวมาลี-วราช" ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดท้าวมาลีวราชว่าความ	ปรับปรุงบทขึ้นใหม่จากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก โดยเทียบให้เห็นบทพระราชนิพนธ์ และบทที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ดังนี้ **บทพระราชนิพนธ์** ฯ 2 คำ ฯ เสมอ โทน ให้ไขท่อทิพย์อโนดาต สุหร่ายมาศโปรยปรายดั่งสายฝน ทรงสุคนธารสเสาวคนธ์ ปรุงปนเรณูสุมาลี สนับเพลารายพลอยแวววาว ภูษาขาวเชิงรูปราชสีห์ ชายไหวชายแครงเครือมณี ฉลององค์ขาวขจีฉลุลาย ตาบทิศทับทรวงดวงกุดั่น สังวาลวัลย์มรกตสามสาย พาหุรัดทองกรมังกรกลาย ธำมรงค์เพชรพรายอรชร ทรงมหามงกุฎเนาวรัตน์ กรรเจียกจรจำรัสประภัสสร จับพระขรรค์แก้วฤทธิรอน กรายกรมาขึ้นพิชัยรถ ฯ 8 คำ ฯ บาทสกุณี

ประเภทของงาน	ประเภทการแสดง/เรื่อง/ตอน	วิธีการทำงาน
		บทที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ - ร้องเพลงลงสรงโทน - ให้ไขท่อทิพย์อโนดาต สุหร่ายมาศโปรยปรายดั่งสายฝน ทรงสุคนธารสเสาวคนธ์ ปรุงปนเรณูสุมาลี สนับเพลารายพลอยแวววาว ภูษาขาวเชิงรูปราชสีห์ ชายไหวชายแครงเครือมณี ฉลององค์ขาวขจีฉลุลาย - ร้องเพลงชมตลาด - ตาบทิศทับทรวงดวงกุดั่น สังวาลวัลย์มรกตสามสาย พาหุรัดทองกรมังกรกลาย ธำมรงค์เพชรพรายอรชร ทรงมหามงกุฎเนาวรัตน์ กรรเจียกจรจำรัสประภัสสร จับพระขรรค์แก้วฤทธิรอน กรายกรมาขึ้นพิชัยรถ ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอสามลา **วิธีการปรับปรุงบท** 1. นำบทพระราชนิพนธ์มาใช้ โดยยังคงเนื้อความเดิมไว้ทั้งหมด และมีจำนวน 8 คำกลอนเท่ากัน 2. ปรับการบรรจุเพลงใหม่ โดยบทพระราชนิพนธ์เดิมใช้เพลงลงสรงโทนเพลงเดียวร้อง

ประเภทของงาน	ประเภทการแสดง/เรื่อง/ตอน	วิธีการทำงาน
		ติดต่อกันทั้ง 8 คำกลอน ท่านผู้หญิงแผ้วจึงบรรจุเพลงร้องเพิ่มอีกเพลงคือ เพลงชมตลาด โดยแบ่งบทกลอนเป็น 2 ท่อน ๆ ละ 4 คำกลอน ท่อนแรกร้องเพลงลงสรงโทน และ ท่อนหลังร้องเพลงชมตลาด เพื่อเปลี่ยนอารมณ์เพลงให้แก่ผู้ชม ส่วนทำนองเพลงรำออกยังคงใช้เพลงเสมอเช่นเดิม แต่ทำนองเพลงรำเข้าเปลี่ยนจากเพลงบาทสกุณีมาใช้เพลงเสมอสามลา
	2.2 บทการแสดงชุด "พระสุวรรณหงส์ชมถ้ำเพชรพลอย"	ปรับปรุงบทขึ้นใหม่ โดยนำบทละครเรื่องสุวรรณหงส์ ตอนชมถ้ำเพชรพลอย ฉบับกรมศิลปากร ซึ่งเป็นบทขนาดยาวมาตัดทอนให้มีขนาดสั้นลง เพื่อให้เรื่องกระชับรวดเร็ว เหมาะแก่เวลาในงานเลี้ยงรับรองอาคันตุกะ นายแม็กนามารา ณ บ้านเกษะโกมล การปรับปรุงบทครั้งนี้มีนางพนิดา สิทธิวรรณ และนายธงไชย โพธยารมย์ เป็นผู้ช่วยจดบันทึกรายละเอียดการตัดทอนและแก้ไขบท (เอกสารบทละครชุดพระสุวรรณหงส์ชมถ้ำเพชรพลอย) **บทเดิมที่กรมศิลปากรจัดทำไว้** เริ่มเรื่องตั้งแต่ท้าวสุทัณฑ์นุราชพระราชบิดาแนะนำให้พระสุวรรณหงส์พาพราหมณ์เกศสุริยงไปชมถ้ำเพชรพลอยเพื่อพิสูจน์ว่าเป็นหญิงหรือชาย โดยใช้เพลงสี่เสา แล้วต่อด้วยบทเจรจา จากนั้นเป็นบทร้องระบำนพรัตน์ 3 เพลง คือ 1. บทร้องเพลงนพรัตน์ 20 คำกลอน แบ่งเนื้อหาเป็น 2 ส่วน คือ 1.1 เกริ่นนำอัญมณีพร้อมกันทั้ง 9 เม็ด 2 คำกลอน

ประเภทของงาน	ประเภทการแสดง/เรื่อง/ตอน	วิธีการทำงาน
		1.2 บรรยายความงามอัญมณีทั้งสี ลักษณะและคุณประโยชน์ทีละเม็ดจนครบ 9 เม็ด 18 คำกลอน 2. บทร้องเพลงสุรินทราหู 13 คำกลอน แบ่งเนื้อหาเป็น 2 ส่วน คือ 2.1 สรุปกล่าวเฉพาะสีของอัญมณีทีละเม็ด จนครบทั้ง 9 เม็ด 9 คำกลอน 2.2 บรรยายคุณประโยชน์อัญมณีทั้งหมดพร้อมกัน 4 คำกลอน 3. ทำนองเพลงเร็วสมเด็จกลาย จากนั้นต่อด้วยเพลงพญาเดินทั้งสองเดินชมถ้ำ พระสุวรรณหงส์ชี้ชวนพราหมณ์เกศสุริยงชมความงามเพชรพลอยด้วยบทร้องเพลงสระบุหร่ง ต่อด้วยบทร้องเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวนพราหมณ์เกศสุริยงแกล้งทำเป็นไม่สนใจแล้วต่อด้วยบทเจรจา จากนั้นเป็นบทร้องเพลงร่ายพระสุวรรณหงส์ชวนพราหมณ์เกศสุริยงกลับวัง และปิดท้ายด้วยปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว จบการแสดง **บทที่ปรับปรุงขึ้นใหม่** เริ่มเรื่องตั้งแต่ระบำนพรัตน์ 3 เพลง คือ 1. บทร้องเพลงนพรัตน์ เกริ่นนำอัญมณีทั้ง 9 เม็ด 2 คำกลอน 2. บทร้องเพลงสุรินทราหู 13 คำกลอน แบ่งเนื้อหาเป็น 2 ส่วน คือ 2.1 สรุปกล่าวเฉพาะสีของอัญมณีทีละเม็ด จนครบทั้ง 9 เม็ด 9 คำกลอน 2.2 บรรยายคุณประโยชน์อัญมณีทั้งหมดพร้อมกัน 4 คำกลอน 3. ทำนองเพลงเร็วสมเด็จกลาย

ประเภทของงาน	ประเภทการแสดง/เรื่อง/ตอน	วิธีการทำงาน
		จากนั้นต่อด้วยเพลงพญาเดินทั้งสองเดินชมถ้ำ พระสุวรรณหงส์ชี้ชวนพราหมณ์เกศสุริยงชมความงามเพชรพลอยด้วยบทร้องเพลงสระบุหร่ง ต่อด้วยเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน พราหมณ์เกศสุริยงแกล้งทำเป็นไม่สนใจ และปิดท้ายด้วยปี่พาทย์ทำเพลงเร็วจบการแสดง **วิธีการปรับปรุงบท** 1. ตัดบทเจรจาออกทั้งหมด มี 2 ช่วง คือ ช่วงแรก บทเจรจาระหว่างท้าวสุทัณฑ์นุราชกับพระสุวรรณหงส์ ช่วงหลัง บทเจรจาระหว่างพระสุวรรณหงส์กับพราหมณ์เกศสุริยง 2. ตัดบทร้องออก 3 เพลง ได้แก่ 2.1 ตัดบทร้องเพลงสี่เสาออกทั้งหมด 2.2 ตัดบทร้องเพลงนพรัตน์เพียงบางส่วน จากเดิม 20 คำกลอน ตัดออก 18 คำกลอน เหลือ 2 คำกลอน แรกที่เกริ่นนำอัญมณีทั้ง 9 เม็ด 2.3 ตัดบทร้องเพลงร่ายออกทั้งหมด 3. เปลี่ยนคำในบทร้องระบำนพรัตน์ จากเดิม “**รัตน**คูหากายสิทธิ์” เปลี่ยนเป็น “**นพรัตน์**คูหากายสิทธิ์” เปลี่ยนจาก รัตน เป็น นพรัตน์
	2.3 บทละครในเรื่องอิเหนา ตอน “ศึกกะหมังกุหนิง”	ปรับปรุงบทขึ้นใหม่จากบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา เล่ม 2 ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) หน้า 88 - 94

ประเภทของงาน	ประเภทการแสดง/เรื่อง/ตอน	วิธีการทำงาน	
		บทพระราชนิพนธ์เดิม	**บทที่ปรับปรุงขึ้นใหม่**
		1. บทท้าวกะหมังกุหนิง 2 คำกลอน	1. บทท้าวกะหมังกุหนิง 2 คำกลอนเช่นเดิม ใช้เพลงต้นเพลงฉิ่งชั้นเดียว
		2. บทอิเหนา 4 คำกลอน	2. บทอิเหนา 4 คำกลอนเช่นเดิม ใช้เพลงแขกหนัง
		3. บทกะหมังกุหนิง 8 คำกลอน	3. ตัดบทกะหมังกุหนิง 8 คำกลอน
		4. บทอิเหนา 10 คำกลอน	4. ตัดบทร้องอิเหนาจาก 10 คำกลอน เหลือ 2 คำกลอนคงเหลือคำกลอนที่ 3 และ 4 แต่เปลี่ยนจากบทร้องเป็นบทเจรจา ส่วนคำกลอนที่ 1, 2 และ 5-10 ตัดทิ้ง
		5. บทกะหมังกุหนิง 8 คำกลอน บทอิเหนา 8 คำกลอน บทวิหยาสะกำ 6 คำกลอน บทสังคามาระตา 4 คำกลอน บทอิเหนา 4 คำกลอน บทสังคามาระตา 6 คำกลอน	5. ตัดทิ้งออกทั้ง 6 บท

ประเภทของงาน	ประเภทการแสดง/เรื่อง/ตอน	วิธีการทำงาน	
		6. บทวิหยาสะกำ 8 คำกลอน	6. บทวิหยาสะกำ 8 คำกลอนเช่นเดิม ใช้เพลงร่าย
		บทพระราชนิพนธ์เดิม	**บทที่ปรับปรุงขึ้นใหม่**
		7. บทสังคามาระตา 8 คำกลอน	7. บทสังคามระตา 8 คำกลอนเช่นเดิม แต่แบ่งเป็น 2 ท่อน คือ 2 คำกลอนและ 6 คำกลอน ท่อนแรก 2 คำกลอน ใช้เพลงร่าย ท่อนหลัง 6 คำกลอน เป็นบทเจรจา
		8. บทวิหยาสะกำ 8 คำกลอน	8. บทวิหยาสะกำ 8 คำกลอนเช่นเดิมใช้เพลงเจ้าเซ็น
		9. บทสังคามาระตา 8 คำกลอน จบบทแล้วปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง	9. บทสังคามาระตา 8 คำกลอนเช่นเดิม แต่แบ่งเป็น 2 ท่อน คือ 2 คำกลอนและ 6 คำกลอน ท่อนแรก 2 คำกลอน ใช้เพลงตะลุ่มโปง ท่อนหลัง 6 คำกลอน ใช้เพลงร่ายจบบทแล้วปี่พาทย์ทำเพลงร่าย

ประเภทของงาน	ประเภทการแสดง/เรื่อง/ตอน	วิธีการทำงาน	
		บทพระราชนิพนธ์เดิม	**บทที่ปรับปรุงขึ้นใหม่**
		10. บทวิหยาสะกำ 4 คำกลอน จบบทแล้วปี่พาทย์ทำเพลงพญาเดิน	10. บทวิหยาสะกำ 4 คำกลอน ใช้เพลงร่าย จบบทแล้วปี่พาทย์ทำเพลงพญาเดิน
		11. บทสังคามาระตา 4 คำกลอน	11. บทสังคามาระตา 4 คำกลอนเช่นเดิม ใช้เพลงบรเทศชั้นเดียว จบบทแล้วปี่พาทย์ทำเพลงเชิด
		12. บทวิหยาสะกำ 4 คำกลอน และบทสังคามาระตา 4 คำกลอน จบบทแล้วปี่พาทย์ทำเพลงเชิด	12. ตัดบทวิหยาสะกำ บทสังคามาระตา และเพลงเชิด
		13. บทสังคามาระตา 2 คำกลอน จบบทแล้ว บรรเลงเพลงเชิด	13. บทสังคามาระตา 2 คำกลอน ใช้เพลงร่าย จบบทร้องบรรเลงเพลงโอดเช่นเดิม
		14. บทกะหมังกุหนิง 4 คำกลอน บทอิเหนา 4 คำกลอน และบทกะหมังกุหนิง 4 คำกลอน บทพระราชนิพนธ์ยังดำเนินเรื่องต่อไม่มีการแบ่งตอน	14. บทกะหมังกุหนิง 4 คำกลอน ใช้เพลงทะเลบ้า บทอิเหนา 4 คำกลอน ใช้เพลงนาคราชและบทกะหมังกุหนิง 4 คำกลอน ใช้เพลงร่าย จบบทแล้วปี่พาทย์ทำเพลงเชิด

ประเภทของงาน	ประเภทการแสดง/เรื่อง/ตอน	วิธีการทำงาน
		วิธีการปรับปรุงบท 1. **ด้านเนื้อหา** เลือกบทพระราชนิพนธ์ตอนกลางเรื่องมาจัดทำบทละคร โดยมิได้นำเนื้อความเดิมมาทั้งหมด แต่ตัดทอนให้สั้นลง เพื่อให้การดำเนินเรื่องกระชับรวดเร็วขึ้น จับเรื่องตั้งแต่ท้าวกะหมังกุหนิงยกทัพมาประชิดเมืองดาหา และพบกับอิเหนาจนถึงท้าวกะหมังกุหนิงถูกอิเหนาฆ่าตาย และวิหยาสะกำถูกสังคามาระตาฆ่าตาย ตอนนี้มีฉากเดียวคือฉากสนามรบ และเรียกชื่อตอนว่า "ศึกกะหมังกุหนิง" ซึ่งบทพระราชนิพนธ์ไม่มีชื่อตอน และไม่มีการแบ่งฉาก 2. **ด้านคำกลอน** เลือกแต่เฉพาะคำกลอนสำคัญในการดำเนินเรื่อง ส่วนคำกลอนที่เห็นว่าเป็นรายละเอียดปลีกย่อยก็ตัดออกไป และเปลี่ยนคำกลอนบางช่วงที่เป็นบทร้องให้เป็นบทเจรจา 2 บท ได้แก่ บทเจรจาของอิเหนา และบทเจรจาของสังคามาระตา 3. **ด้านการบรรจุเพลง** บทพระราชนิพนธ์มิได้บรรจุเพลงร้อง มีแต่เพลงหน้าพาทย์ 4 เพลง ได้แก่ เพลงเชิดฉิ่ง เพลงพญาเดิน เพลงเชิด และเพลงโอด ส่วนบทของท่านผู้หญิงแผ้วบรรจุเพลงร้องไว้ 8 เพลง ได้แก่ เพลงต้นเพลงฉิ่งชั้นเดียว เพลงแขกหนัง เพลงร่าย เพลงเจ้าเซ็น เพลงตะลุ่มโปง เพลงบรเทศชั้นเดียว เพลงทะเลบ้า เพลงนาคราช และใช้เพลงหน้าพาทย์ตามบทพระราชนิพนธ์ 3 เพลงได้แก่ เพลงเชิด เพลงพญาเดินและเพลงโอด

ประเภทของงาน	ประเภทการแสดง/เรื่อง/ตอน	วิธีการทำงาน
	2.4 บทละครนอกเรื่องคาวี ตอน "เผาพระขรรค์"	4. **ด้านรายละเอียดปลีกย่อย** จัดทำรายละเอียดในบทละคร ได้แก่ บอกตำแหน่งการใช้พื้นที่เวทีให้กับผู้แสดงว่ารำตรงจุดใดของเวที ปรับปรุงบทขึ้นใหม่จากบทละครนอกเรื่อง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธ-เลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) หน้า 501 - 503 โดยมีนายปัญญา นิตยสุวรรณ อดีตนักวิชาการละครและดนตรี 9 ชช. เป็นผู้ช่วยทำบท **บทพระราชนิพนธ์เดิม** 1. บทคาวี จันท์สุดา 2 คำกลอน จบบทแล้วปี่พาทย์ทำเพลงช้า 2. บทนางเฒ่าทัศน์ประสาท 6 คำกลอน 3. บทคาวี 6 คำกลอน จบบทแล้วปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง **บทที่ปรับปรุงขึ้นใหม่** 1. ปี่พาทย์ทำเพลงต้นเข้าม่าน บทคาวี จันท์สุดา 2 คำกลอนเช่นเดิม ใช้เพลงสร้อยสนตัด จบบทแล้วปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว-ลา 2. บทนางเฒ่าทัศประสาท 6 คำกลอนเช่นเดิม ใช้เพลงเขมรสุดใจ 3. บทร้องคาวี 6 คำกลอนเช่นเดิม แต่แบ่งเป็น 2 ท่อน คือ 4 คำกลอนและ 2 คำกลอน ท่อนแรก 4 คำกลอน ใช้เพลงร้องร่าย ท่อนหลัง 2 คำกลอน

ประเภทของงาน	ประเภทการแสดง/เรื่อง/ตอน	วิธีการทำงาน	
		บทพระราชนิพนธ์เดิม	**บทที่ปรับปรุงขึ้นใหม่**
			ใช้เพลงสระบุหร่ง จบบทร้องปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่งตรัง
		4. บทนางเฒ่าทัศประสาท 4 คำกลอนจบบทแล้วปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง	4. บทนางเฒ่าทัศประสาท 4 คำกลอนเช่นเดิม ใช้เพลงนาคราช จบบทปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่งเช่นเดิม
		5. บทพระคาวี 6 คำกลอน	5. บทพระคาวี 6 คำกลอนเช่นเดิม ใช้เพลงร้องร่ายใน
		6. บทพระคาวี 8 คำกลอน จบแล้วปี่พาทย์ทำเพลงโอด	6. บทพระคาวี 8 คำกลอนเช่นเดิม แต่แบ่งเป็น 3 ท่อน คือ 2 คำกลอน 4 คำกลอน และ 2 คำกลอน ท่อนแรก 2 คำกลอน ใช้เพลงทะยอยเขมร จบบทร้องปี่พาทย์ทำเพลงทะยอยเขมรเบา ๆ ท่อนสอง 4 คำกลอน เป็นบทเจรจา ท่อนสาม 2 คำกลอน ใช้เพลงทะยอยเขมร จบบทร้องปี่พาทย์ทำเพลงโอด

<table>
<tr><th>ประเภทของงาน</th><th>ประเภทการแสดง/เรื่อง/ตอน</th><th colspan="2">วิธีการทำงาน</th></tr>
<tr><td></td><td></td><td colspan="2">เช่นเดิม</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>บทพระราชนิพนธ์เดิม</td><td>บทที่ปรับปรุงขึ้นใหม่</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>7. บทนางจันท์สุดา 2 คำกลอน</td><td>7. บทนางจันท์สุดา 2 คำกลอนเช่นเดิม ใช้เพลงร้องง่าย</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>8. บทนางจันท์สุดา 6 คำกลอน จบบทปี่พาทย์ทำเพลงโอด</td><td>8. บทนางจันท์สุดา 6 คำกลอนเช่นเดิม แบ่งเป็น 2 ท่อน คือ 4 คำกลอนและ 2 คำกลอน
ท่อนแรก 4 คำกลอน เป็นบทเจรจา
ท่อนหลัง 2 คำกลอน ใช้เพลงโอ้ปี่นอก จบบทร้องปี่พาทย์ทำเพลงโอดเช่นเดิม</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td>9. บทนางเฒ่าทัศประสาท 6 คำกลอน จบบทปี่พาทย์ทำเพลงเชิด
บทพระราชนิพนธ์ยังดำเนินเรื่องต่อไม่มีการแบ่งตอน</td><td>9. บทนางเฒ่าทัศประสาท 6 คำกลอนเช่นเดิม ใช้เพลงกระบอก (สองไม้) จบบทร้องปี่พาทย์ทำเพลงเชิดเช่นเดิม
จบการแสดง</td></tr>
<tr><td></td><td></td><td colspan="2">วิธีการปรับปรุงบท
1. ด้านเนื้อหา
เลือกบทพระราชนิพนธ์ตอนกลางเรื่องมาจัดทำบทละคร โดยคงเนื้อความเดิมไว้ทั้งหมด</td></tr>
</table>

ประเภทของงาน	ประเภทการแสดง/เรื่อง/ตอน	วิธีการทำงาน
		ดำเนินเรื่องตั้งแต่พระคาวีและนางจันท์สุดาชวนนางเฒ่าทัศประสาทลงจากวังไปยังแม่น้ำจนถึงนางเฒ่าทัศประสาทเผาพระขรรค์ พระคาวีสิ้นชีวิต มีฉากเดียว คือ ฉากตำหนักริมน้ำ เรียกชื่อตอนนี้ว่า "นางเฒ่าทัศประสาทเผาพระขรรค์" ส่วนบทพระราชนิพนธ์มิได้จัดแบ่งเป็นตอน เป็นฉาก 2. **ด้านคำกลอน** ยังคงจำนวนคำกลอนเท่าเดิม และถ้อยคำสำนวนตามบทพระราชนิพนธ์ทุกประการ แต่จัดแบ่งจำนวนคำกลอนใหม่ เช่น บทพระราชนิพนธ์ 8 คำกลอนติดต่อกัน ท่อนเดียวเป็นบทร้องทั้งหมด ท่านผู้หญิงแผ้วจัดทำใหม่ 8 คำกลอนแบ่งเป็น 3 ท่อน เป็นทั้งบทร้องและบทเจรจา คือ ท่อนแรก 2 คำกลอนเป็นบทร้อง ท่อนสอง 4 คำกลอน เป็นบทเจรจา และท่อนสาม 2 คำกลอนเป็นบทร้อง สำหรับบทเจรจามี 2 ช่วง คือ ช่วงแรก บทเจรจาของพระคาวี ช่วงหลังบทเจรจาของนางจันท์สุดา โดยบทเจรจาเป็นร้อยกรอง 3. **ด้านบรรจุเพลง** บทพระราชนิพนธ์บรรจุเพลงร้อง 3 เพลง ได้แก่ เพลงโอ้ปี่ เพลงร่าย และเพลงโอ้ และบรรจุ เพลงหน้าพาทย์ 5 เพลง ได้แก่ เพลงช้า เพลงฉิ่ง เพลงเชิดฉิ่ง เพลงโอด และเพลงเชิด ส่วนบทของท่านผู้หญิงแผ้วใช้เพลงร้องของเดิม 2 เพลงได้แก่ เพลงโอ้ปี่ และเพลงร่าย บรรจุเพิ่ม 6 เพลง ได้แก่ เพลงสร้อยสนตัด เพลงเขมรสุดใจ เพลงสระบุหร่ง เพลงนาคราช เพลงทยอยเขมร

ประเภทของงาน	ประเภทการแสดง/เรื่อง/ตอน	วิธีการทำงาน
		และเพลงกระบอก (สองไม้) ส่วนเพลงหน้าพาทย์ใช้เพลงเดิม 3 เพลง ได้แก่ เพลงเชิดฉิ่ง เพลงโอด และเพลงเชิด และบรรจุเพิ่ม 4 เพลงได้แก่ เพลงต้นเข้าม่าน เพลงเร็ว เพลงลา และเพลงฉิ่งตรัง 4. **ด้านรายละเอียดปลีกย่อย** ท่านผู้หญิงแผ้วจัดทำรายละเอียดในบทละครให้มากขึ้นกว่าของเดิมได้แก่ บอกตำแหน่งการใช้พื้นที่เวทีให้กับผู้แสดงว่ารำตรงจุดใดของเวที และบอกกิริยาของตัวละครเช่น นางเฒ่าทัศประสาทประคองนางจันท์สุดาเข้าโรง

สรุป

ตลอดระยะเวลา 44 ปี ที่ท่านผู้หญิงแผ้วรับราชการในกรมศิลปากร ท่านได้ใช้ประสบการณ์เดิมจากการอ่านบทละครและการแสดงละคร ณ วังสวนกุหลาบ และเรียนรู้บทกลอนจากหนังสือ เช่น จินดามณี ด้วยความชอบและรู้คุณค่าส่งผลให้ท่านสามารถแต่งบทละครให้กรมศิลปากรใช้แสดงมาโดยตลอดนับว่าท่านแต่งบทสำหรับการแสดงหลายประเภท ได้แก่ บทถวายพระพร บทอวยพร โดยเฉพาะบทละครเรื่อง อิเหนา 7 ตอน ท่านใช้กลวิธีการปรับปรุงบทพระราชนิพนธ์เดิมให้กระชับเพราะกำหนดเวลาการแสดงของโรงละครแห่งชาติมีเวลาเพียงไม่เกิน 2 ชั่วโมง ได้แก่ เรื่อง สังข์ทอง เงาะป่า รวมทั้งการแต่งบทใหม่บางฉาก เช่น เรื่อง มโนห์รา ฉากสอง "พระสุธนเข้าห้องนางมโนห์รา" คาวีตอน ได้นางในกลองศึกถึงเผาพระขรรค์ แต่งเพิ่มใหม่ 76 คำกลอน พระอภัยมณีตอน หนีนางผีเสื้อโดยแปลงจากนิทานคำกลอน ในหน้าที่ผู้อำนวยการฝึกซ้อมพบว่าท่านเป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อมในกองการสังคีตแต่ผู้เดียวเป็นระยะเวลายาวนานตั้งแต่ พ.ศ. 2491 ถึง พ.ศ. 2535 ท่านทำหน้าที่ 1. กำหนดรายการแสดง 2. คัดเลือกครูผู้ฝึกซ้อม 3. คัดเลือกผู้แสดง 4. ประดิษฐ์ท่ารำแล้วมอบหมายให้ครูผู้ฝึกซ้อมรับท่าช่วยฝึกซ้อมแก่ผู้แสดง โดยกำหนดให้ครูผู้ฝึกซ้อมแต่ละคนกำกับผู้แสดงในแต่ละบทบาท และท่านจะกำกับการฝึกซ้อมดูแลด้วยตนเองทุกครั้งจนถึงการซ้อมใหญ่ครั้งสุดท้ายก่อนแสดงจริง

ในช่วงปลายของการรับราชการท่านได้ทำหน้าที่เป็นที่ปรึกษาการแสดงให้แก่ศิลปินของกรมศิลปากร จากการที่ท่านเป็นทั้งผู้ประพันธ์บท ผู้อำนวยการฝึกซ้อม และที่ปรึกษาการแสดง แสดงให้เห็นว่าท่านเป็นผู้นำศาสตร์ด้านนาฏยศิลป์ให้ก้าวหน้าและทำให้งานด้านนี้มีรากฐานที่แข็งแกร่งสืบมาจนทุกวันนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

ผลงานนาฏยประดิษฐ์ทำคนเดียว

ในบทนี้ผู้วิจัยได้รวบรวมผลงานนาฏยประดิษฐ์แต่ละชุดทั้ง ระบำ รำเดี่ยว รำคู่ การรำตัวสำคัญในโขนและละคร ตั้งแต่ช่วงปี 2491-2535 โดยจำแนกออกเป็นประเภทตามลำดับ ข้อมูลส่วนนี้เป็นข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ฝึกซ้อม และผู้แสดงเป็นส่วนใหญ่เนื่องจากข้อมูลที่สืบค้นจากเอกสารมีน้อยมาก

จากการรวบรวมข้อมูลผลงานนาฏยศิลป์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลผลงานตามที่สามารถสืบค้นข้อมูลได้ รวมทั้งสิ้น 44 ชุดการแสดงแบ่งออกเป็น 4 ประเภท อันได้แก่ 1. รำและระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นเฉพาะกิจ 2. รำและระบำประกอบการแสดงโขน 3. รำและระบำประกอบการแสดงละคร 4. ระบำโบราณคดี ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

1. ผลงานนาฏยประดิษฐ์เพื่อใช้ในการแสดงเฉพาะกิจ หมายถึง การสร้างงานเพื่อใช้แสดงในโอกาสสำคัญต่าง ๆ ดังนี้

1.1 ระบำเฉพาะกิจที่แบ่งตามลักษณะการแสดงโดยใช้อุปกรณ์ประกอบจำนวน 6 ชุด

1.1.1 ระบำแคน (พ.ศ. 2505)

1.1.2 ระบำกระบี่หมู่ (พ.ศ. 2506)

1.1.3 ระบำวิชนี (พ.ศ. 2519)

1.1.4 ระบำเทียน (พ.ศ. 2520)

1.1.5 ระบำชาวนา (พ.ศ. 2526)

1.1.6 ระบำอัศวิน (พ.ศ. 2526)

1.2 รำและระบำเฉพาะกิจที่แบ่งตามโอกาสที่แสดงโดยจัดแสดงเนื่องในงานสำคัญจำนวน 8 ชุด

1.2.1 ระบำหงส์เหิร (พ.ศ. 2498)

1.2.2 ฟ้อนดวงเดือน (พ.ศ. 2506)

1.2.3 ระบำครุฑแบบผู้หญิง (พ.ศ. 2509)

1.2.4 ฟ้อนจันทราพาฝัน (พ.ศ. 2525)

1.2.5 ระบำดอกบัวไทย (พ.ศ. 2525)

1.2.6 รำฉุยฉายเพลงปี่ (พ.ศ. 2529)

1.2.7 รำถวายพระพร (พ.ศ. 2530)

1.2.8 รำอวยพร (ไม่สามารถสืบค้นได้)

1.3 ระบำเฉพาะกิจที่แบ่งตามโอกาสที่แสดงโดยจัดแสดงเพื่อเชื่อมสัมพันธ์ไมตรี จำนวน 5 ชุด

1.3.1 ระบำจีน-ไทยไมตรี (พ.ศ. 2519)

1.3.2 ระบำมาเลเซียไทยไมตรี (พ.ศ. 2524)

1.3.3 ระบำมิตรไมตรีญี่ปุ่นไทย (พ.ศ. 2524)

1.3.4 ระบำมิตรไมตรีเกาหลีไทย (พ.ศ. 2525)

1.3.5 ระบำปัญจสมังคี (พ.ศ. 2526)

2. รำและระบำประกอบการแสดงโขน หมายถึง รำและระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้ประกอบในการแสดงโขนที่จัดแสดงโดยกรมศิลปากร จำนวน 5 ชุด แบ่งออกได้ ดังนี้

2.1 รำปล่อยม้าอุปการ (พ.ศ. 2501)

2.2 ไมยราพณ์รบหนุมาน (พ.ศ. 2501)

2.3 ระบำบันเทิงกาสร (พ.ศ. 2517)

2.4 ระบำพงศ์รามเกียรติ์ (พ.ศ. 2526)

2.5 ระบำกุญชรเกษม (พ.ศ. 2531)

3. รำและระบำประกอบการแสดงละคร หมายถึง การแสดงที่ผู้แสดงในบทตัวพระ หรือตัวนาง แสดงรวมทั้งอนุษย์ และสัตว์ แสดงกิริยาต่าง ๆ ตามบทละคร จำนวน 20 ชุด

3.1 รำพลายชุมพล (พ.ศ. 2492)

3.2 ระบำนางไม้ (พ.ศ. 2492)

3.3 รำนางจันทร์ตรวจพล (พ.ศ. 2493)

3.4 บทบาทนางละเวง (พ.ศ. 2495)

3.5 ระบำปลา (พ.ศ. 2497)

3.6 รำมโนห์ราบูชายัญ (พ.ศ. 2498)

3.7 รำกินรีร่อน (พ.ศ. 2498)

3.8 ระบำกราวีรชัย (พ.ศ. 2496)

3.9 บทบาทพญางำเมือง (พ.ศ. 2501)

3.10 รำคำปินขอฝน (พ.ศ. 2501)

3.11 ฟ้อนมาลัย (พ.ศ. 2501)

3.12 ระบำเงือก (พ.ศ. 2502)

3.13 ระบำนกยูง (พ.ศ. 2504)

3.14 ฉุยฉายฮเนา (พ.ศ. 2511)

3.15 ลำหับแต่งตัว (พ.ศ. 2511)

3.16 รำตรวจพลพระเจ้าปะดุง (พ.ศ. 2520)

3.17 เกนหลงชมสวน (พ.ศ. 2521)

3.18 ระบำเทียน (พ.ศ. 2525)

3.19 บทบาทโกมินทร์ (พ.ศ. 2526)

3.20 ระบำลีลาสัมพันธ์ (พ.ศ. 2526)

ลำดับต่อไปผู้วิจัยจะนำเสนอความเป็นมา องค์ประกอบการแสดง ของการแสดงแต่ละประเภท ดังนี้

1.1 ระบำเฉพาะกิจที่แบ่งตามลักษณะการแสดง โดยใช้อุปกรณ์ประกอบ

1.1.1 ระบำแคน (พ.ศ. 2505)

1.1.2 รำกระบี่หมู่ (พ.ศ. 2506)

1.1.3 ระบำวิชนี (พ.ศ. 2519)

1.1.4 ระบำเทียน (พ.ศ. 2520)

1.1.5 ระบำชาวนา (พ.ศ. 2526)

1.1.6 ระบำอัศวิน (พ.ศ. 2526)

1.1.1 **ระบำแคน** (พ.ศ. 2505)

แนวคิด นำเสนอการร่ายรำประกอบการบรรเลงดนตรี โดยผ่านผู้รำมิใช่นักดนตรีเหมือนเช่นเคย ทั้งนี้เพื่ออวดความสามารถของผู้แสดงในท่วงทีลีลาการร่ายรำประกอบการเป่าแคนได้อย่างไพเราะ ความงามของระบำอยู่ที่ลีลาท่ารำและเสียงแคนที่สอดรับกันระหว่างฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ช่วยสร้างความครึกครื้นและแปลกตาให้แก่ผู้ชม

ความเป็นมา เป็นระบำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ประดิษฐ์ท่ารำจัดแสดงครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ.2505 เพื่อเผยแพร่นาฏศิลป์ไทย ณ สังคีตศาลา ต่อมาจัดแสดง ณ สถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม หลังจากนั้นมิได้นำระบำชุดนี้มาจัดแสดงอีกเลย เนื่องจากผู้แสดงต้องฝึกเป่าแคนก่อนแสดงใช้เวลานานนับเดือน ครูผู้สอนเป่าแคนในตอนนั้นคือ ครูเทียบ คงลายทอง ซึ่งระยะหลังมีงานแสดงมากผู้แสดงรุ่นหลังจึงไม่มีเวลาฝึกฝนการเป่าแคน (สัมภาษณ์ นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์, 2 พฤศจิกายน 2546)

ผู้แสดง ชายหญิงจำนวน 4 คู่ ถือแคน ผู้แสดงรุ่นแรก เช่น นายยอแสง ภักดีเทวา นายหยัด ช้างทอง นายฉลาด พุกลานนท์ นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ น.ส.สุนันทา บุณยเกตุ และนางประทุม แก้วสุวรรณ

วิธีแสดง แบ่งเนื้อหาเป็น 3 ส่วน คือส่วนนำ ส่วนกลาง และส่วนท้าย

1. ส่วนนำชายหญิงรำออกพร้อมกับเป่าแคนทีละคู่ จนครบ 4 คู่ ตามทำนองเพลง ระบำแคน เป็นการบรรยายว่าชายหญิงมาพบกัน
2. ส่วนกลาง ฝ่ายชายขอความรักฝ่ายหญิง โดยเกี้ยวพาราสี
3. ส่วนท้าย ฝ่ายหญิงรับรักตอบฝ่ายชาย เป็นบรรยากาศที่มีความสุข รำจับคู่กันเข้าโรง

แนวเพลง ใช้ทำนองเพลงระบำแคนมีสำเนียงลาว ลีลาจังหวะช้าและเร็วสลับกันไป เสียงเพลงไพเราะ เร้าใจ ให้บรรยากาศความรักระหว่างชายหนุ่มกับหญิงสาว

กระบวนท่ารำ ใช้ท่ารำหลัก 6 ท่า ดังนี้

1. ท่าเป่าแคนชายหญิงพร้อมกัน
2. ฝ่ายชายท่าเป่าแคน ฝ่ายหญิงท่าช้านางนอน
3. ฝ่ายหญิงท่าเป่าแคน ฝ่ายชายทำท่าต้อน ตั้งวงและจีบสะบัดมือ
4. ฝ่ายหญิงทำท่าอาย ฝ่ายชายทำท่าลอยหน้ามองฝ่ายหญิง
5. ฝ่ายหญิงลงนั่งท่าสอดสร้อยม้วนมือ ฝ่ายชายยืนท่าเป่าแคนที่ไหล่
6. ชายหญิงลอยหน้าเข้าหากัน

ท่ารำส่วนหนึ่งนำมาจากแม่บทใหญ่ แต่ปรับระดับการใช้วงและใช้แขน เช่น ท่าช้านางนอน จากเดิมแขนเสมอไหล่ก็ลดระดับทอดแขนให้ต่ำลง และใช้การหมุนตัว แสดงอาการอาย จึงหมุนตัวหลบ ท่าสอดสร้อย จากวงกว้างระดับหางคิ้วก็ปรับลดลงให้วงแขนแคบติดตัว ม้วนจีบและ

พลิกมือตั้งวงใกล้กัน ลักษณะคล้ายมือพันกัน และใช้ท่าตั้งวง จีบสะบัดมือ จากเพลงรำวงมาตรฐาน เพลงยอดชายใจหาญ นอกนั้นใช้ท่าธรรมชาติของการเกี้ยวพาราสี เช่น ลอยหน้ามอง และใช้ท่าเป่าแคนเข้าไปใกล้ฝ่ายหญิง

การใช้พื้นที่เวที ใช้แถวตอนคู่ แถววงกลม แถวหน้ากระดานคู่ แถวเฉียงคู่ และแถววงกลมซ้อนกันสองวง

การแต่งกาย แต่งกายแบบชาย หญิงทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

ชาย นุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อคอกลม ใช้ผ้าโพกศีรษะผูกโบว์ไว้ด้านหลัง และใช้ผ้าคาดเอว ใช้อุปกรณ์แคนประกอบการแสดง

หญิง นุ่งผ้าถุงลายทางยาวกรอมเท้า สวมเสื้อคอกลมแขนสั้น และห่มสไบทับ สวมสร้อยคอ ต่างหู ผมเกล้าสูงใส่เครื่องเงินประดับรอบมวยผม

ภาพการแต่งกายระบำแคน

ที่มา : เอื้อเฟื้อภาพโดย นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์

1.1.2 **รำกระบี่หมู่ (พ.ศ. 2506)**

แนวคิด เสนอลีลาการรำและการใช้ศาสตราวุธสมัยโบราณ คือกระบี่ โดยผู้รำเป็นตัวแทนของพระมหากษัตริย์ไทย แสดงความเก่งกล้าสามารถแบบนักรบ เป็นการประกาศพระบรมเดชานุภาพอันยิ่งใหญ่

ความเป็นมา รำกระบี่หมู่ จัดแสดงครั้งแรกเมื่อวันที่ 16 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2506 ณ หอประชุมธรรมศาสตร์ เนื่องในโอกาสที่ ฯพณฯ นายกรัฐมนตรีและท่านผู้หญิงวิจิตรา ธนะรัชต์ รับพระบรมราชโองการโปรดเกล้าให้จัดแสดงถวายสมเด็จพระเจ้าปอลที่ 1 และพระบรมราชินีเฟรเดริกา แห่งเฮล์ลีน ต่อมานำมาจัดแสดงที่สังคีตศาลา หลังจากนั้นมิได้จัดแสดงอีกเลย

ผู้แสดง เป็นหญิงล้วน จำนวน 10 คน ถืออาวุธกระบี่คนละ 1 อัน ผู้แสดงรุ่นแรกได้แก่ นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ น.ส.ปราณี สำราญวงศ์ และนางรัตติยะ วิกสิตพงศ์

วิธีแสดง แบ่งเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงแรกและช่วงหลัง

ช่วงแรก รำไหว้ครู เป็นการรำลึกถึงพระคุณของครูบาอาจารย์ ขอให้ช่วยคุ้มครองการแสดงให้สำเร็จลงด้วยดี ทั้งอวดลีลาท่าทางอันสวยงามของศิลปะการไหว้ครู

ช่วงหลัง เป็นการอวดลีลาความงามของการรำกระบี่

แนวเพลง ใช้ทำนองเพลงสะระหม่าออกแปลง ไม่มีบทร้อง

การแต่งกาย แต่งกายยืนเครื่องพระ แขนสั้น

ภาพการแต่งกายรำกระบี่หมู่ แสดง ณ สังคีตศาลา

ที่มา : เอื้อเฟื้อภาพโดยนางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.1.3 ระบำวิชนี (พ.ศ. 2519)

แนวคิด นำเสนอวิถีชีวิตของคนไทยที่นิยมใช้พัดเป็นเครื่องบรรเทาความร้อน ด้วยลีลาการใช้พัดประกอบท่วงท่านาฏศิลป์ไทยได้อย่างงดงาม

ความเป็นมา เป็นระบำที่เกิดขึ้นจากแนวคิดของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ด้วยต้องการประดิษฐ์ระบำพัดขึ้นเป็นการเฉพาะกิจ ไม่เกี่ยวข้องกับบทละคร จึงขอให้นายมนตรี ตราโมท ช่วยแต่งบทร้องและบรรจุเพลง ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ประดิษฐ์ท่ารำ และนำออกแสดงครั้งแรกในปี พ.ศ.2519 เนื่องในโอกาสต้อนรับแขกต่างประเทศ ณ ทำเนียบรัฐบาล และเรียกชื่อระบำชุดนี้ว่า "ระบำวิชนี"

ผู้แสดง เป็นหญิงล้วน จำนวน 6 คน ถือพัดวิชนีมือขวา

วิธีแสดง ขั้นตอนการรำมีดังนี้

1. รำออกด้วยท่าโบกพัดไปมาในเพลงสะสม
2. รำตีบทตามคำร้องเพลงสะสม
3. รำตามทำนองเพลงจีนรัวแล้วรำเข้าด้วยเพลงจีนถอนติดต่อกันไป

บทร้องระบำวิชนี

- เพลงสะสม -

หน้าร้อน ทินกรเจิดแจ่มแอร่มศรี
สาดแสงแดดแผดมาสู่ธาตรี เผามาลีโรยเหงาเหี่ยวเฉาไป
อากาศอับอบอ้าวผะผ่าวผิว ได้ลมพริ้วพอสบายคลายร้อนได้
พระพายหยุดสุดร้อนถอนฤทัย ได้อาศัยโบกพัดกระพือลม
วิชนีนี้จะช่วยให้รวยรื่น เย็นฉ่ำชื่นชุ่มในฤทัยสม
ถึงเวลาหน้าร้อนร้อนระงม เชิญมาชมรำพัดให้เย็นใจเอย

- เพลงจีนรัว จีนถอน -

แนวเพลง ใช้ทำนองเพลงสะสมและเพลงจีนรัวจีนถอน

การใช้พื้นที่เวที ใช้แถวหน้ากระดานเรียงเดี่ยว แถวรูปตัว V แถวตอนคู่ แถววงกลม แถวเฉียง ตลบแถวเป็นเลข 8 และตั้งซุ้ม

การแต่งกาย แต่งชุดนางใน นุ่งผ้ายกจีบหน้านาง ห่มสไบพลีททับด้วยสไบกรอง ผมทำทรงดอกกระทุ่มติดเป็นแป้นพวงด้านซ้าย สวมเครื่องประดับสร้อยคอ ต่างหู สร้อยตัว สร้อยข้อมือ

ภาพการแต่งกายระบำวิชนี

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของ น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ นาฏศิลปิน 7 กลุ่มนาฏศิลป์ สักนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.1.4 **ระบำเทียน (พ.ศ. 2520)**

แนวความคิด ระบำเพื่อเฉลิมฉลองชัยชนะของประชาชนในประเทศ

ความเป็นมา ปราณี สำราญวงศ์ (กรมศิลปากร, 2525 : 90.) กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของการรำชุดระบำเทียนไว้ว่า ระบำเทียนเป็นระบำชุดหนึ่งในการแสดงละครเรื่องศึกเก้าทัพ บทประพันธ์ของนายมนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยของกรมศิลปากร คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำได้นำออกแสดงให้ประชาชนชม ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อ พ.ศ. 2520 บทร้องแสดงถึงความปลาบปลื้มปิติยินดีของพสกนิกรชาวไทยซึ่งถวายความจงรักภักดีต่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชที่ทรงปราบปรามอริราชศัตรูได้รับชัยชนะ อันเนื่องมาแต่ พระบุญญาบารมีและพระปรีชาสามารถของพระองค์ จึงทำให้ไพร่ฟ้าข้าแผ่นดินได้รับความร่มเย็นเป็นสุขถ้วนหน้ากัน ระบำชุดนี้แสดงอยู่ในชุดสุดท้ายของฉากที่ 8

บทร้องและดนตรี บทร้อง 12 คำกลอน ประพันธ์โดย มนตรี ตราโมท ประกอบทำนองเพลงขับนกตลอดทั้งเพลงตั้งแต่ต้นจนจบ จบเพลงร้องต่อด้วยเพลงลาวราชบุรีแล้วรัวดึกดำบรรพ์ เนื้อหาเพลงกล่าวถึงการเทิดเกียรติคุณรัชกาลที่ 1 ที่ทรงมีชัยชนะต่อศัตรู เพลงขับนกเป็นเพลงสำเนียงลาวสองชั้นซึ่งอาจารย์มนตรี ตราโมท แต่งไว้ในละครเรื่องศึกเก้าทัพ (สมชาย ทับพร, 27 สิงหาคม 2547.) และใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่มาบรรเลงประกอบระบำ

อุปกรณ์การแสดง ผู้แสดงถือเทียน

เครื่องแต่งกาย ใช้เครื่องแต่งกายตามแบบหญิงสาวในราชสำนักไทย

ผู้แสดง ผู้หญิงล้วน จำนวน 5 คู่

วิธีการแสดง รำตีบทตามบทร้องและรำตามทำนองเพลงช่วงท้ายต่อจากรำตีบท

กระบวนท่ารำ ใช้ท่าตีบทตามจารีตแบบราชสำนัก

การแปรแถว แถวตอนหลายคู่ แถวพู วงกลม

บทร้องระบำเทียน

- ทำนองเพลงขับนก -

ข้าเจ้าพี่น้องผองไทย ปลื้มใจอะไรไม่ปาน
ด้วยว่ากองทัพของไทย ขับไล่ศัตรูหมู่พาล
มันกล้ามาบุกรุกราน จนพ่ายแพ้ไป
ยอมสละทั้งเลือดเนื้อ เพื่อรักษาดินแดนไทย
พระพุทธยอดฟ้า จัดโยธาบัญชาไทย
ทัพไทยจึงมีชัย ด้วยพระปรีชาพระองค์
ก้มเกล้ากตัญญลี จักรีบรมวงศ์
ด้วยจิตจงรักภักดี แนบแน่นทวีมั่นคง
ขอให้พระเดชดำรง ยงอยู่ยืนนาน
ครองประเทศคุ้มเขตไทย เผ่าผองภัยอย่าต่อต้าน
เป็นธงชัยฉัตร ปกป้องไทยให้เริงสำราญ
พระเกียรติก่องตระการ เสมือนดวงอาทิตย์เทอญ

(กรมศิลปากร, 2520: 45-46)

1.1.5 **ระบำชาวนา (พ.ศ. 2526)**

แนวคิด สะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ การประกอบอาชีพเกษตรกรรมของชาวนา ผู้เป็นกระดูกสันหลังของชาติ โดยบรรยายถึงขั้นตอนการทำนา ตั้งแต่ไถหว่าน จนข้าวงอกงามดี จึงเกี่ยวข้าว และร้องรำทำเพลงกันอย่างสนุกสนาน

ความเป็นมา เป็นระบำที่เกิดขึ้นจากแนวความคิดของเลขานุการสถานทูตจีนในประเทศไทย ด้วยเห็นว่าไทยจะต้องไปแสดงนาฏศิลป์ ณ สาธารณรัฐประชาชนจีน เนื่องในโอกาส แลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรม จึงแนะนำให้จัดแสดงระบำเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการทำมาหากิน เพื่อให้จีนเข้าใจสภาพวิถีชีวิตของไทย คงจะดีกว่าจัดการแสดงโขน ละครซึ่งคนจีนไม่เข้าใจ (สัมภาษณ์ นางสถาพร สนทอง, 3 มีนาคม 2546) โดยนำไปแสดงเมื่อปี พ.ศ. 2526 นายมนตรี ตราโมท เป็นผู้แต่งทำนองเพลง ท่านผู้หญิงแผ้ว ประดิษฐ์ท่ารำ โดยมีนางสถาพร สนทอง หัวหน้างานนาฏศิลป์ในขณะนั้นเป็นผู้ช่วยจัดรูปแบบและการแปรแถว

ผู้แสดงชายหญิงจำนวน 3 – 4 คู่ ผู้แสดงชายถือคราด เคียวและรวงข้าว ผู้แสดงหญิงถือกระบุง เคียวและรวงข้าว

วิธีแสดง แบ่งเนื้อหาเป็น 3 ส่วน คือส่วนนำ ส่วนกลางและส่วนท้าย

1. ส่วนนำ เริ่มด้วยเสียงไก่ขัน เสียงนกร้อง จากนั้นกลุ่มผู้แสดง ออกมารำตีบทว่าเพิ่งตื่นนอนเช้าแล้วต้องไปทำนา เพื่อปูพื้นฐานให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องราวที่จะดำเนินต่อไป
2. ส่วนกลาง เป็นการเข้าสู่เรื่องราวการทำนาของชาวนา โดยแบ่งเป็น 4 ช่วง คือ
   - 2.1 ไถนา ผู้ชายแบกคราดออกมาไถนา เสร็จแล้วนำเข้าไปเก็บ
   - 2.2 หว่านข้าว ผู้หญิงถือกระบุงข้าวออกมาหว่านเมล็ดข้าว
   - 2.3 เกี่ยวข้าว ชาย -หญิง ออกมาดูเห็นต้นข้าวเจริญงอกงามดีต่างก็พากันกราบไหว้แม่โพสพ เป็นการระลึกถึงพระคุณ แล้วช่วยกันเก็บเกี่ยวข้าว โดยมือซ้ายถือรวงข้าว มือขวาถือเคียวเป็นอุปกรณ์การรำ
   - 2.4 รื่นเริงบันเทิงใจ เมื่อข้าวออกรวงดี ทุกคนจึงมีความสุขต่างพากันร่ายรำทำเพลงอย่างสนุกสนาน
3. ส่วนท้าย รำเข้าโรงเป็นคู่ชาย - หญิง

แนวเพลง นายศิลปี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (สัมภาษณ์ 19 เมษายน 2546) กล่าวถึงเพลงระบำชาวนาว่า "ระบำชาวนาเป็นเพลงที่ไม่มีบทร้อง มีแต่ทำนองเพลง โดยนำทำนองมาจากเพลงพื้นเมืองภาคกลางซึ่งไม่มีชื่อเพลง เมื่อนายมนตรี ตราโมท ผู้เป็นบิดานำมาใช้ก็ปรับใหม่และให้ชื่อว่า "เพลงระบำชาวนา" มีทั้งหมด 4 ทำนอง คือ

ทำนองแรก	บรรเลงช่วงผู้แสดงไถนา
ทำนองที่สอง	บรรเลงช่วงผู้แสดงหว่านข้าว
ทำนองที่สาม	บรรเลงช่วงผู้แสดงเกี่ยวข้าว
ทำนองที่สี่	บรรเลงช่วง ผู้แสดงรื่นเริงบันเทิงใจ โดยทำนองเพลง ช่วงที่ 4 นำมาจากเพลง เต้นกำรำเคียว

กระบวนท่ารำ ระบำชาวนาใช้ท่ารำหลัก 7 ท่าดังนี้

1. ท่าไถนา
2. ท่าหว่านข้าว
3. ท่าเกี่ยวข้าว
4. ท่าปรบมือ
5. ท่าสอดสร้อย
6. ท่ากังหันร่อน
7. ท่าจันทร์ทรงกลด

ท่าหว่านข้าว

ท่าเกี่ยวข้าว

ท่ากังหันร่อน

ท่าจันทร์ทรงกลด

ภาพตัวอย่างท่ารำระบำชาวนา

ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนา พร้อมคำอธิบายชุดการแสดง และภาพประกอบ หน้า 112

ท่ารำหลักในระบำชาวนา มี 2 ลักษณะ คือ 1.ใช้ท่ารำพื้นฐานที่มีอยู่เดิม และ 2. คิดสร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่

1. **ใช้ท่ารำพื้นฐานที่มีอยู่เดิม** จากเพลงแม่บทใหญ่ เช่น ท่าสอดสร้อย ท่ากังหันร่อน และ ท่ากระต่ายต้องแร้ว

2. **คิดสร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่** โดยเลียนแบบมาจากท่าธรรมชาติเช่น ท่าปรบมือ ท่าไถนา ท่าหว่านข้าว และท่าเกี่ยวข้าว

ผู้สร้างสรรค์นำท่ารำทั้ง 2 ลักษณะมาปรุงแต่งใหม่และเรียงร้อยให้ติดต่อกันเป็นเรื่องราวอย่างมีระเบียบและเป็นขั้นตอน

การใช้พื้นทีเวที ใช้แถวตอน แถวปากพนังคู่ แถวหน้ากระดานเรียงคู่ และแถวเฉียง

การแต่งกาย แต่งกายแบบชาวนา ผู้ชายใส่ชุดม่อฮ่อม สวมหมวกและคาดผ้าขาวม้า ผู้หญิง ใส่เสื้อคอกลมแขนกระบอกสีน้ำเงิน สีแดง และสีเหลือง หรือสีอะไรก็ได้ นุ่งโจงกระ เบน สีดำ ศีรษะสวมงอบ ทัดดอกไม้ข้างหูซ้าย

ภาพการแต่งกายระบำชาวนา

ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนา พร้อมคำอธิบายชุดการแสดงและภาพประกอบ หน้า 112

1.1.6 **ระบำอัศวิน (พ.ศ. 2526)**

แนวคิด นำเสนอความเก่งกล้าสามารถและความสง่างามของนักรบไทย และความปราดเปรียวว่องไวของม้าศึก ด้วยลีลาการจับม้าและขึ้นขี่ม้าของขุนศึกที่คล่องแคล่วชำนาญ และลีลาการกระโดดโลดเต้นของม้าที่ฝีเท้าดีมีกำลังแข็งแรง

ความเป็นมา เป็นระบำที่สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ.2526 แสดงครั้งแรกที่สนามม้าราชตฤณมัยสมาคม โดยแบ่งผู้แสดงเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มผู้แสดงเป็นม้า และกลุ่มผู้แสดงเป็นอัศวิน (สัมภาษณ์ นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์, 29 เมษายน 2546) ต่อมานำไปแสดงที่เมืองฮ่องกง งานมหกรรมอาเซียน ครั้งที่ 8 และนำมาจัดแสดงที่โรงละครแห่งชาติ รายการศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่

90 ปีเดียวกัน หลังจากนั้นมิได้นำมาจัดแสดงจนถึงทุกวันนี้ (สัมภาษณ์ น.ส.นงลักษณ์ เทพหัสดิน, 18 ตุลาคม 2546)

ผู้แสดง ผู้ชายแสดงเป็นม้าและผู้หญิงแสดงเป็นอัศวิน จำนวนผู้แสดง 3 คู่ หรือ 5 คู่ อุปกรณ์ใช้แส้ม้า

วิธีแสดง

1. ผู้แสดงเป็นม้าเต้นออกมาก่อนตามทำนองเพลงอัศวลีลา
2. ผู้แสดงเป็นอัศวินรำออกมาในเพลงเชิด เจอม้าแล้วไล่จับม้า เมื่อจับได้แล้วขึ้นรำบนหลังม้าอวดความเก่งกล้าและความสง่างาม
3. รำกระโดดฟาดแส้ และเดินย่องตามม้าในจังหวะม้าย่อง แล้วฟาดแส้กระทืบโกลนควบม้าเข้าโรง

แนวเพลง ไม่มีบทร้อง ใช้ทำนองเพลงอัศวลีลาในท่าออกของม้า ใช้เพลงเชิดแสดงการไล่ล่าจับม้า และใช้เพลงม้าย่อง ในการเดินย่องของม้า มีทำนองที่ให้ความรู้สึกเร้าใจ แสดงลีลาน่ารัก

กระบวนท่ารำ ใช้ท่ารำหลัก 6 ท่าดังนี้

1. ท่าเจอม้า
2. ท่าจับม้า
3. ท่าขึ้นม้า
4. ท่ากระโดดฟาดแส้
5. ท่าเดินย่องตามม้า
6. ท่าฟาดแส้กระทืบโกลนและควบม้าเข้า

ท่าเจอม้า

ท่าจับม้า

ท่าขึ้นขี่ม้า

ท่ากระโดดฟาดแส้

ท่าเดินย่องตามม้า

ท่าฟาดแส้กระทืบโกลนและควบม้าเข้า

ภาพตัวอย่างท่ารำระบำอัศวิน

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของผู้วิจัย

ผู้แสดงแบบ : นางศรีจันทรา รัตนชื่น อาจารย์ 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร แสดงเป็น อัศวิน

นายกิตติพงษ์ ไตรพงษ์ อาจารย์ 2 ระดับ 7 วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร แสดงเป็น ม้า

ท่ารำระบำอัศวิน ท่าของม้านำมาจากท่าระบำม้า และท่ารำของอัศวินส่วนหนึ่งนำมาจากรถเสนจับม้า เช่น ท่าขึ้นขี่ม้า ตั้งมือตึงสองแขน ท่าเจอม้า และท่าจับม้า ส่วนท่าเดินย่องตามม้า และท่ากระโดดฟาดแส้เป็นท่าที่สร้างสรรค์ขึ้น สอดคล้องกับทำนองเพลงม้าย่อง

การใช้พื้นที่เวที ใช้พื้นที่ทุกส่วนของเวทีช่วงวิ่งไล่จับม้า ใช้แถวคู่ 3 จุด แถวหน้ากระดาน แถววงกลม และแถวเฉียง

การแต่งกาย อัศวิน แต่งยืนเครื่องพระแขนสั้น
ม้า แต่งยืนเครื่อง สวมศีรษะม้า

อัศวิน

ม้า

ภาพการแต่งกายระบำอัศวิน

ที่มา : เอื้อเฟื้อภาพโดย กลุ่มงานวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.2 **รำและระบำเฉพาะกิจที่แบ่งตามโอกาสที่แสดงโดยจัดแสดงเนื่องในงานสำคัญ**

1.2.1 ระบำหงส์เหิร (พ.ศ. 2498)
1.2.2 ฟ้อนดวงเดือน (พ.ศ. 2506)
1.2.3 ระบำครุฑแบบผู้หญิง (พ.ศ. 2509)
1.2.4 ฟ้อนจันทราพาฝัน (พ.ศ. 2525)
1.2.5 ระบำดอกบัวไทย (พ.ศ. 2525)

1.2.6 รำฉุยฉายเพลงปี่ (พ.ศ. 2529)

1.2.7 รำถวายพระพร (พ.ศ. 2530)

1.2.8 รำอำนวยพร (พ.ศ. ไม่สามารถสืบค้นได้)

1.2.1 **ระบำหงส์เหิร (พ.ศ. 2498)**

แนวคิด การนำเสนอความงดงามในท่าทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัยของสัตว์ปีกตามบุคลิกลักษณะนิสัยและจินตนาการผสมผสานลีลาไทยและตะวันตกประกอบแนวเพลงร้องสากล

ความเป็นมา รัฐบาลได้มอบหมายให้กรมศิลปากรกระทรวงวัฒนธรรม (กระทรวงศึกษาธิการ) โดยมีจอมพลแปลก พิบูลสงคราม นายกรัฐมนตรีพร้อมภริยาเป็นหัวหน้าคณะเดินทางไปสหภาพพม่าเพื่อกระชับสัมพันธ์ไมตรีระหว่างประเทศไทยและสหภาพพม่าเมื่อเดือนธันวาคม พ.ศ. 2498 ในการเดินทางครั้งนี้นายธนิต อยู่โพธิ์ ผู้ดำรงตำแหน่งหัวหน้ากองดนตรี และนาฏศิลปแผนกนาฏศิลป พร้อมคณะ ซึ่งประกอบด้วย คณะบริหาร 9 คน ศิลปินแผนกนาฏศิลป 19 คน นักเรียนโรงเรียนนาฏศิลป 45 คน ศิลปินดนตรีไทยแผนกนาฏศิลป 13 คน ศิลปินดนตรีตะวันตก 21 คน ช่างอุปกรณ์ 1 คน รวมทั้งสิ้น 108 คน

รายการแสดงได้แก่ 1. ละครนอกเรื่องมโนห์รา 2. ทศกัณฑ์รบหนุมาน 3. รำคู่พระนาง 4. การรบระหว่างยักษ์และลิง 5.ระบำวีระชัยยักษ์ 6. ฟ้อนลาวดวงเดือน 7. ระบำหงส์เหิร

ระบำหงส์เหิรที่แสดงในครั้งนี้ใช้เครื่องดนตรีสากลบรรเลงประกอบจัดแสดงเพียงครั้งเดียวที่โรงละครในสหภาพพม่าเหตุที่เคยแสดงมาเกือบ 50 ปีแล้ว และไม่เคยนำออกแสดงอีกเลยทำให้ไม่มีผู้ใดจดจำกระบวนท่ารำได้จากหลักฐานภาพถ่ายในสูจิบัตรทำให้พบว่าใช้ผู้แสดง 3 คู่ หรือ 6 คน ผู้แสดงเป็นนักเรียนหญิงในโรงเรียนนาฏศิลปผู้แสดงที่พอจะระบุชื่อได้มี 2 คน คือ ครูสถาพร สนทอง และครูบุนนาค ทรรทรานนท์ ทั้ง 2 ท่าน เคยรับราชการในกองการสังคีตกรมศิลปากร ส่วนอีก 4 ราย ไม่สามารถระบุรายชื่อได้

แนวเพลง เพลงไทยสากลชื่อเพลงหงส์เหมราชบรรเลงด้วยวงดนตรีสากล

การแต่งกาย

1. ศีรษะสวมมงกุฎแบบพระราชินียุโรปตรงกลางศีรษะประดับด้วยตัวหงส์
2. สวมเสื้อรัดอกไม่มีสาย และกระโปรงสีขาว ใส่กางเกงรัดรูปขาสั้นแค่ส่วนโคนขาเพื่อให้มิดชิดเพราะกระโปรงมีลักษณะบาน 5 ชั้น แต่ละชั้นมีขลิบชายสั้นเหนือเข่าขึ้นไปประมาณ 1 คืบ
3. สวมเครื่องประดับ สร้อยคอลักษณะแผ่นหนา ช่วงกลางแหลมลงมาและสวมข้อมือทำด้วยผ้ารัดเข็มขัดพร้อมหัวเข็มขัด สร้อยคอและเข็มขัดมีลักษณะลวดลายไทย
4. สวมปีกทำด้วยผ้าบาง โปร่งใสขลิบรอบปีกแล้วเย็บติดกับสร้อยคอด้านหลังปล่อยลงมาส่วนปีก 2 ข้างเย็บติดกับข้อมือผ้า
5. ส่วนล่างผู้แสดงสวมรองเท้าบัลเล่ต์

กระบวนท่ารำ ตัวอย่างท่ารำเท่าที่พบจากภาพถ่ายคือ

ส่วนแขนและมือ	ใช้การตั้งวง ล่อแก้ว ทำท่าจันทร์ทรงกลดล่อแก้ว ท่าข้อนมือล่อแก้ว
ส่วนไหล่และศีรษะ	ใช้กดไหล่ขวา และซ้าย เอียงศีรษะ ขวาและซ้าย ศีรษะตั้งตรง
ส่วนใบหน้า	ยิ้มจนแลเห็นฟัน
ส่วนขาและเท้า	- ตัวนั่งกลาง 1 คน ก้าวเท้าขวาคุกเข่า เท้าขวาที่ก้าวหน้าเฉียงและเปิดเข่ามากกว่าการก้าวเท้านั่งคุกเข่าตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทย - ตัวยืน 5 คน ก้าวหน้าเท้าขวาหรือซ้าย ก้าวแบบตัวนางแต่เผยอส้นเท้าทั้ง 2 ขา และยืดเข่าตึงไม่ย่อ ซึ่งการเผยอส้นเท้าทั้ง 2 เท้านี้ตรงกับลักษณะการใช้เท้าของบัลเล่ต์ในนาฏศิลป์ตะวันตกซึ่งไม่ใช่ท่าทางตามจารีตแบบไทย

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า งานชิ้นนี้เป็นงานที่จุดประกายความคิดวิธีการนำเสนอที่เปลี่ยนแปลงจากยุคเดิม เป็นวิธีการนำเสนองานแบบผสมผสานระหว่างนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์สกุลอื่น ๆ โดยเฉพาะการนำนาฏศิลป์ตะวันตกเข้ามาใช้ในงานนาฏศิลป์ไทยซึ่งอาจกล่าวได้ว่าไม่เคยปรากฏ

ในวงการนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทยมาก่อนแนวคิดในการนำเสนองานไม่เพียงเฉพาะท่ารำ หากรวมถึงแนวคิดในการนำเสนอแนวเพลงแบบสากล และการแต่งกายแบบไทยผสมตะวันตกด้วย

ในเรื่องการจัดองค์ประกอบท่ารำ ใช้ท่า 2 ท่า ในขณะเดียวกัน คือตัวนั่งกลาง 1 คน ทำท่าจันทร์ทรงกลดล่อแก้ว คนยืนด้านหลังทำอีกท่าหนึ่งเป็นแบบท่าซ้อนมือสูงล่อแก้ว แม้ว่าจะใช้ 2 ท่า ในเวลาเดียวกันแต่ดูมีเอกภาพเพราะแม้ว่าท่าจะแตกต่างกันแต่ใช้มือที่เป็นสัญลักษณ์ล่อแก้วเหมือนกันรวมทั้งการจัดตำแหน่งท่าให้ลดหลั่นกันเป็น 3 ระดับคือ ต่ำ กลางและสูง การทำท่านิ่งหลายคนในลักษณะดังกล่าว มีคำเฉพาะของงานไทย เรียกว่า การตั้งซุ้ม ซึ่งมักนิยมทำตอนจบของระบำในระยะแรก ระยะต่อมาวิธีการตั้งซุ้มในระบำก็นิยมใช้แพร่ขยายออกไป

การแสดงระบำหงส์เหิร

ที่มา : สูจิบัตรกรมศิลปากร , 2498.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.2.2 **ฟ้อนดวงเดือน (พ.ศ. 2506)**

แนวความคิด นำเสนอให้เห็นถึงความรักระหว่างชายหนุ่มกับหญิงสาว ที่แสดงออกด้วยการร่ายรำเกี้ยวพาราสีกันตามบทเพลงที่บรรยายถึงคำรำพันรักและคำกล่าวอำลาจากกันในบรรยากาศยามดึก

นางสถาพร สนทอง ผู้ทรงคุณวุฒิทางนาฏศิลป์ (สัมภาษณ์ 11 มีนาคม 2546) ได้กล่าวว่า ชุดฟ้อนดวงเดือนนี้ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำตามพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ เนื่องจากทรงโปรดเพลงลาวดวงเดือนมากเป็นพิเศษ จึงมีพระราชประสงค์ให้คิดท่ารำประกอบเพลง และได้นำออกแสดงครั้งแรกถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถให้ทอดพระเนตรในงานเลี้ยงรับรองราชอาคันตุกะที่ตำหนักเรือนต้น ภายในพระราชวังสวนจิตรลดารโหฐาน เมื่อพ.ศ. 2 506 โดยมีนางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปินแห่งชาติ สาขานาฏศิลป์ แสดงเป็นตัวพระ และนางพยงค์ ทองหลิม อดีตผู้ช่วยผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป แสดงเป็นตัวนาง รำเป็นคู่แรก หลังจากนั้นการแสดงชุดนี้ก็ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายสืบมา

การแสดงชุดนี้ใช้ทำนองเพลงลาวดวงเดือน ซึ่งนายศิลปี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (สัมภาษณ์) 19 เมษายน 2546) กล่าวว่า เพลงลาวดวงเดือนเป็นเพลงที่มีสำเนียงลาว และมีอัตราจังหวะสองชั้น ทำนองเชื่องช้า ไพเราะอ่อนหวาน เหมาะที่จะใช้ในการบรรยายความรักของตัวละครให้ความรู้สึกซาบซึ้งตรึงใจ แต่เดิมเมื่อผู้รำตามบทร้องจบแล้วจะรำเข้าด้วยทำนองเพลงลาวดวงเดือน ต่อมาเมื่อเพิ่มจำนวนผู้แสดงเป็นหลายคู่จึงให้รำเข้าด้วยทำนองออกซุ้มลาว

ผู้แสดง เป็นชายคู่หญิง หรือหญิงแต่งเป็นชายคู่กับหญิง จำนวน 2 คู่ – 4 คู่

ความยาวของเพลง 9 นาที

การแต่งกาย แต่งกายชาย - หญิงลาว

เนื้อหาของฟ้อนดวงเดือน แบ่งเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนนำ ส่วนกลาง และส่วนท้าย

1. **ส่วนนำ** เป็นการแนะนำผู้แสดงโดยให้ตัวพระและตัวนางรำออกพร้อมกันในท่าเดินด้วยทำนองเพลงลาวดวงเดือน

2. **ส่วนกลาง** แบ่งเป็น 2 ช่วง คือช่วงแรกและช่วงหลังด้วยบทร้องเพลงลาวดวงเดือน
   ช่วงแรก กล่าวถึงบทบาทของตัวพระที่กล่าวรำพันขอความเห็นใจและเกี้ยวพาราสีตัวนาง
   ช่วงหลัง กล่าวถึงบทบาทของตัวนาง เห็นใจในความรักของตัวพระ
3. **ส่วนท้าย** พระ – นาง รำเข้าด้วยเพลงออกซุ้มลาว

1.2.3 **ระบำครุฑแบบผู้หญิง (พ.ศ. 2509)**

แนวความคิด นำเสนอความสวยงามและความพร้อมเพรียงของกระบวนแถวในการรำหมู่ รวมถึงท่วงทีลีลาที่สง่างามของท่ารำและการเคลื่อนไหวที่แข็งกร้าวดุดันแสดงถึงฤทธิ์เดชอำนาจของครุฑ

นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยและศิลปินแห่งชาติ ซึ่งเคยแสดงระบำครุฑ (แบบผู้หญิง) รุ่นแรก (สัมภาษณ์ วันที่ 27 มีนาคม 2546) ได้กล่าวว่า "ระบำครุฑ (แบบผู้หญิง) เกิดขึ้นทีหลังระบำครุฑ (แบบผู้ชาย) โดยท่านผู้หญิงแผ้วมีความคิดว่าระบำชุดนี้มีลีลาท่ารำที่งดงาม แต่น่าเสียดายที่ผู้แสดงเป็นผู้ชายสวมศีรษะปิดหน้า ทำให้ไม่ได้อวดความงามทางสีหน้าและแววตา ท่านจึงต้องการทำระบำครุฑที่ใช้ผู้หญิงแสดงสวมศีรษะแต่เปิดหน้า จึงนำท่ารำระบำครุฑ (แบบผู้ชาย) ที่คุณครูอร่าม อินทรนัฏ ครูนาฏศิลป์โขน (ยักษ์) ออกแบบท่ารำไว้มาปรับปรุงใหม่ให้เหมาะสมกับผู้หญิงแสดง โดยเลือกมาเฉพาะบางท่าที่เห็นว่าผู้หญิงสามารถทำได้ และตัดบางท่าที่โลดโผนเกินกว่าผู้หญิงจะทำได้ออก เช่น "ท่าจิกปากโลง" และปรับการใช้เหลี่ยมขาและวงแขนให้แคบกว่าผู้ชายนำออกแสดงครั้งแรกที่เมืองร่างกุ้งและเมืองหงสาวดี ประเทศพม่า เมื่อวันที่ 17 มีนาคม 2509 หลังจากนั้นนำมาจัดแสดงที่โรงละครแห่งชาติ สังคีตศาลา และทำเนียบรัฐบาล ต่อมามิได้จัดแสดงอีกด้วยเห็นว่า ผู้รำต้องฝึกเต้นเสา 2-3 อาทิตย์ ก่อนแสดงเพื่อให้กำลังอยู่ตัว ทำให้ผู้แสดงบางคนที่อวัยวะภายในไม่แข็งแรงเกิดอักเสบ ภายหลังจึงเลิกแสดงไปในที่สุด"

ระบำครุฑ เป็นการแสดงที่อยู่ในละครใน เรื่องอุณรุท ตอนชมครุฑ ครุฑเป็นสัตว์ประเภทพญานก และเป็นพาหนะของพระนารายณ์

ผู้แสดง เป็นผู้หญิงล้วน จำนวน 7 - 8 คน

ความยาวของเพลง 6 นาที

การแต่งกาย นุ่งผ้าจีบหน้านาง ใส่เสื้อผ้าตาดสีแดงแขนยาว ใส่ปีก สวมเครื่องประดับและสวมศีรษะหน้าครุฑเปิดหน้า แต่งหน้าสวยงาม

เนื้อหาของระบำครุฑ ประกอบด้วย 3 ส่วน คือ ส่วนหน้า ส่วนกลาง และส่วนท้าย

1. ส่วนนำ รำออกด้วยทำนองเพลงแผละ
2. ส่วนกลาง รำตามบทร้องเพลงตุ้งติ้ง
3. ส่วนท้าย รำเข้าด้วยเพลงเชิด

บทร้องเพลงระบำครุฑ

- ร้องเพลงตุ้งติ้ง -

ครุฑเอยครุฑทรง ควรอาสน์คู่องค์พระทรงศิลป์
เผ่นผงาดผาดผยองเผยอบิน สะท้านดินสะเทือนดงพงไพร
ลอยลิ่วปลิวโพยมพยับคลุ้ม เมฆเกลื่อนหมอกคลุ้มอุทัยไข
ถีบราถลาร่อนมาไวไว ข้ามไพรเขตพฤกษ์ศิรินทร
พ้นแดนแผ่นดินถิ่นมนุษย์ โบยรีบบินรุดไม่หยุดหย่อน
ลุห้วงล่วงมหาสาคร ข้ามเขตสิงขรหิมพานต์
นาทีหนึ่งเที่ยวทั่วรอบ สุดขอบสิ้นเขตไพสาณฑ์
ทั่วแคว้นจังหวัดจักรวาล แสวงมุ่งกรุงมารพาณา

การออกแบบท่ารำโดยส่วนขาใช้ท่าพื้นฐานของยักษ์ เพื่อแสดงพละกำลัง ความแข็งแรง ส่วนมือใช้การงอนิ้วทั้งห้าแสดงสัญลักษณ์ของครุฑ ผสมผสานกับการเคลื่อนไหวที่คล่องแคล่วรวดเร็วและหนักแน่นแสดงบุคลิกของครุฑ

1.2.4 **ฟ้อนจันทราพาฝัน (พ.ศ. 2525)**

แนวคิด นำเสนอความงามของดวงจันทร์ โดยจินตนาการให้หญิงสาวชาวเหนือมาร่ายรำชมธรรมชาติของแสงจันทร์ ด้วยลีลาที่อ่อนช้อยงดงามเข้ากับทำนองเพลงช้า ๆ ของทางเหนือ

ความเป็นมา เป็นระบำที่จัดแสดงครั้งแรกที่โรงแรมสยามอินเตอร์คอนติเนลตัล โดยรำไปตามทางเดินที่ให้นางแบบเดิน หลังจากนั้นนำมาจัดแสดงบนเวทีและปรับรูปแบบแถวใหม่ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ และประพันธ์บทร้องร่วมกับนายประพันธ์ สุคนธชาติ ศิลปินของกองการสังคีตในขณะนั้น (สัมภาษณ์ นางสถาพร สนทอง และนางรานี ชัยสงคราม, 11 มีนาคม 2546)

ผู้แสดง เป็นหญิงล้วน แสดงครั้งแรกประมาณ 20 คน ต่อมาเหลือจำนวน 6-8 คน

วิธีแสดง

1. รำออกด้วยทำนองเพลงลาวคำหอม
2. รำตามบทร้อง บรรยายความงามของแสงจันทร์ด้วยเพลงจันทราพาฝัน
3. รำเข้าด้วยทำนองเพลงลาวต่อนก

บทร้องเพลงฟ้อนจันทราพาฝัน

- ปี่พาทย์ทำเพลงลาวคำหอม -

- ร้องเพลงจันทราพาฝัน -

ยามเมื่อจันทร์แจ่มฉาย ดาวกระจายพรายพร่างกลางนภา
กระต่ายเอยกระต่ายชมแข แลจันทรา
ใฝ่รอยเกินพักตรา สมเพียงแสงโสมส่องสาดเอย
โอ้เจ้าดวงจันทร์วันเพ็ญ ศศีเจ้าลอยเด่น
โอ้จันทร์เพ็ญแสนโสภา เดือนคู่อยู่แต่ดารา
กระต่ายคิดอิจฉา ชะแง้หน้าชมเอย
โอ้อกเจ้าเอ๋ย หวังเชยชมจันทร์
จันทราพาฝัน เห็นจันทร์เคลื่อนคล้อย
ชมเดือนที่เลื่อนที่ลอย รักคอยหลงคอยน่าน้อยใจเอย

- ปี่พาทย์ทำเพลงลาวต่อนก -

(สูจิบัตรศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 77 กรมศิลปากร : 2525.)

แนวเพลง ใช้ทำนองเพลงลาวคำหอมในช่วงรำออก และทำนองเพลงลาวต่อนกในช่วงรำเข้า ซึ่งเป็นเพลงเก่าสำเนียงทางเหนือ ส่วนเพลงจันทราพาฝันเป็นเพลงเก่าแต่นำมาเรียบเรียงใหม่ และเรียกชื่อเพลงจันทราพาฝัน มีสำเนียงทางเหนือเช่นกัน ลีลาทำนองเพลงเรียบ ๆ น้ำเสียง

เนิบนาบ เย็น ๆ ฟังแล้วทำให้จิตใจแช่มชื่นเบิกบาน (สัมภาษณ์ นายสมชาย ทับพร, 15 ตุลาคม 2546)

กระบวนท่ารำ ใช้ท่ารำหลัก 8 ท่าดังนี้

1. ท่าผาลาตึงแขน
2. ท่าพิสมัยเรียงหมอน
3. ท่ากินริน
4. ท่ารำกระบี่
5. ท่าชมจันทร์
6. ท่าจีบรวมมือ
7. ท่ากังหันร่อน
8. ท่าบัวชูฝักต่อศอก

ท่าผาลาตึงแขน

ท่าพิสมัยเรียงหมอน

ท่ากินริน

ท่ารำกระบี่

ท่าชมจันทร์

ท่าจีบรวมมือ

ท่ากังหันร่อน

ท่าบัวชูฝักต่อศอก

ภาพตัวอย่างท่ารำฟ้อนจันทราพาฝัน

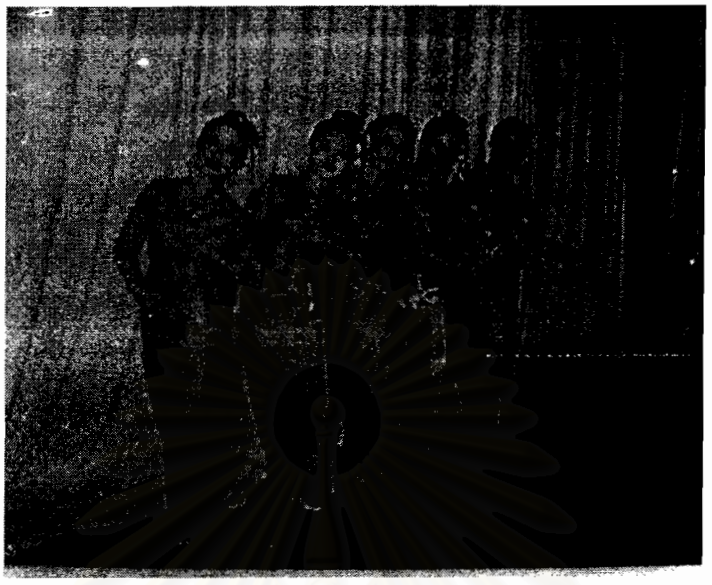
ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของผู้วิจัย

ผู้แสดงแบบ : นางพัชรา บัวทอง นาฏศิลปิน 7 ว. กลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ท่ารำฟ้อนจันทราพาฝัน ใช้ท่าพื้นฐานที่มีอยู่เดิมในเพลงช้า เพลงเร็ว และเพลงแม่บทใหญ่ และใช้ท่าเลียนแบบธรรมชาติ เช่น ท่าชมจันทร์มือแตะคางเงยหน้ามองขึ้นไปข้างบน

การใช้พื้นที่เวที แสดงครั้งแรกรำเป็นแถวเรียงเดี่ยวออกมาตามทางเดินที่จัดเดินแบบเมื่อเดินถึงเวทีแสดงจึงจัดแถวพู 3 จุด แถววงกลม แถวหน้ากระดานสองแถวสับหว่างกัน

การแต่งกาย แต่งกายแบบหญิงสาวชาวเหนือ ใส่ชุดสีเหลืองทองทั้งชุด ใส่เสื้อคอกลมแขนยาว ห่มสไบกรองทับ นุ่งผ้าถุงยาวกรอมเท้า สวมสร้อย ต่างหู เกล้าผม ห้อยอุบะ และติดดอกไม้ด้านซ้าย



ภาพการแต่งกายฟ้อนจันทราพาฝัน

ที่มา : เอื้อเฟื้อภาพโดย น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ (ภาพบน)
หนังสือวิพิธทัศนาพร้อมคำอธิบายชุดการแสดงและภาพประกอบ หน้า 48 (ภาพล่าง)

1.2.5 **ระบำดอกบัวไทย (พ.ศ. 2525)**

แนวความคิด เรื่องราวของดอกบัวไทยทั้ง 8 ชนิด ที่มีชื่อเรียกและความงามของรูปลักษณ์ กลีบดอก และสีสันแตกต่างกัน ดอกบัวไทยเป็นดอกไม้ที่มีคุณค่าในความรู้สึกของคนไทย ควรค่าแก่การนำไปบูชาพระรัตนตรัย

ระบำดอกบัวไทย เกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2525 เพื่อจัดแสดงในงานเทิดเกียรติศิลปินอาวุโสและแสดงผลงานดีเด่นของ นายมนตรี ตราโมท ซึ่งเป็นผู้แต่งทำนองเพลงและบทร้องเพลงดอกบัวไทยทั้ง 8 ชนิด คือ บัวเผื่อน บัวผัน สัตตบรรณ สัตตบุษย์ บุณฑริก นิลุบล สัตตบงกช และบัวหลวง ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำแสดงเป็นครั้งแรกถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาทอดพระเนตรในโวรกาสที่เสด็จมาเป็นองค์ประธานในงานและร่วมเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 200 ปี ณ ธนาคารกรุงเทพ เมื่อวันที่ 19 พฤศจิกายน 2525

น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ นาฏศิลปิน 7 สถาบันนาฏดุริยางค์ กรมศิลปากร (สัมภาษณ์ 10 มีนาคม 2546) ผู้แสดงระบำดอกบัวไทยรุ่นแรก โดยเป็นสัตตบงกช ได้กล่าวว่า "ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นผู้คิดท่ารำและฝึกสอนให้ตน โดยออกมารำโชว์ทีละดอกแบบระบำนพรัตน์แต่ไม่มีการรับสร้อยท่าแบบระบำนพรัตน์"

ผู้แสดง เป็นหญิงล้วน จำนวน 8 คน

ความยาวของเพลง 8 นาที

การแต่งกาย นุ่งผ้าจีบหน้านาง ห่มสไบพลีททับด้วยสไบกรองและทัดหูด้วย ดอกบัวตามสีของดอกบัวแต่ละชนิด ปล่อยผมยาว สวมกระบังหน้าและเกี้ยว

เนื้อหาของระบำดอกบัวไทย ประกอบด้วย 3 ส่วน คือ ส่วนนำ ส่วนกลาง และส่วนท้าย

1. <u>ส่วนนำ</u> ผู้แสดงดอกบัวไทยทุกดอกรำออกเป็นแถวคู่ วิ่งวนเป็นเลข ∞ แนวนอนด้วยทำนองเพลงดอกบัวไทย
2. <u>ส่วนกลาง</u> ผู้แสดงดอกบัวไทย ออกมารำทีละดอกจนครบทั้ง 8 ดอก เพื่ออวดความงามและบรรยายถึงลักษณะของกลีบและสีของดอกบัว รวมถึงคุณประโยชน์ของดอกบัวแต่ละชนิดด้วยบทร้องเพลงดอกบัวไทย
3. <u>ส่วนท้าย</u> กล่าวโดยรวมถึงคุณค่าของดอกบัวไทยทั้ง 8 ชนิด ที่มีต่อพุทธศาสนา และรำเข้าด้วยทำนองเพลงเร็ว

บทร้องเพลงระบำดอกบัวไทย

อันกุมุทบุษบันนั้นดอกขาว มีกลีบยาวปลายสีครามงามนักหนา
ชาวบ้านเรียกบัวเผื่อนเคลื่อนนานมา ตามภาษาพื้นบ้านขานดำไทย
ส่วนบัวผันเข้าช่วงม่วงครามอ่อน แสงแดดร้อนสีสรรพ์ ผันแปรได้
กลายเป็นม่วงชมพูดูวิไล งามวิลาศดาษไปในท้องธาร
สัตตบรรณสมัญญาบัวกลีบยาว งามอะคร้าวสีแดงรับแสงฉาน
สีช่วงโชติโรจน์อร่ามเมื่อยามบาน แลตระการชวนพิศติดตรึงตา
สัตตบุษย์สุดสอาดวิลาศพร้อม มีดอกป้อมสีขาวสะกาวสง่า
นับเป็นบัวอย่างหนึ่งซึ่งโสภา ควรแก่การทัศนาน่าพึงใจ
บุณฑริกอีกหนึ่งซึ่งสีขาว สดสะกาวลำยองงามผ่องใส
เป็นบัวที่ชนชมนิยมใช้ ประดับไว้เชิดชูที่บูชา
นิลุบลบัวนี้มีสภาพ เป็นสีขาบคมข้างามนักหนา
ทรงก็งามนามก็เพราะเหมาะวิญญาณ์ ทัศนาตรึงใจไปนิรันดร์
ส่วนสัตตบงกชแดงสดสี ทรวดทรงดีดอกป้อมเพริดพร้อมสรรพ์
น่าเสียบปักสักการะอภิวันทน์ หรือจัดใส่แจกันอัญชลี
อันปทุมชาติชูชมพูแก่ นามที่แท้บัวหลวงโชติช่วงศรี
เป็นยอดแห่งบัวไทยในธาตรี ถือเป็นที่เชิดชูกิจบูชา
ดอกบัวไทยเป็นเครื่องหมายอันไพศาล เป็นสัญญาณแห่งพุทธศาสนา
ควรแก่การอภิวาทพระศาสดา ของพุทธศาสนิกชนทุกคนเอย

การแสดงชุดนี้ออกแบบท่ารำโดยใช้นาฏยจารีตเดิมทางนาฏศิลป์ไทยเป็นหลัก ผสมผสานกับท่ารำใหม่ที่ผู้สร้างสรรค์คิดขึ้นเอง โดยท่ารำหลักทางนาฏศิลป์ไทย อาทิ ใช้ท่าสอดสร้อย ท่ามาลา และท่าสอดสูง ใช้ท่าตีบททางนาฏศิลป์ไทย เช่น ท่างามตีบทโดยใช้ท่าเฉิดฉิน ท่าผ่องใสตีบทโดยใช้ท่าพิสมัยเรียงหมอน รวมถึงคิดสร้างสรรค์โดยใช้การวิ่งยืดยุบวนไปมา เพื่อให้ดูเหมือนดอกบัวเคลื่อนไหวกระเพื่อมไปมาตามกระแสน้ำ รูปแบบการรำของระบำดอกบัวนำแบบมาจากระบำนพรัตน์ คือ นำเสนอความงามของดอกบัวเช่นเดียวกับระบำนพรัตน์นำเสนอความงามของอัญมณี โดยให้ผู้แสดงออกมารำสลับกันทีละ 1 คน ตีบทตามความหมายของคำร้อง 1 ท่อนเพลง ส่วนผู้แสดงที่เหลือเป็นองค์ประกอบเช่นเดียวกับระบำนพรัตน์ แต่นำเสนอการจัดตำแหน่งขององค์ประกอบใหม่และไม่ต้องมีการรับสร้อยท่าเหมือนระบำนพรัตน์ เพื่อให้เกิดความสวยงามแปลกตาออกไปจากเดิม

ระบำดอกบัวไทย

ผู้แสดง : ข้าราชการและนาฏยศิลปินสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร

ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนา โดยกรมศิลปากร.
กรุงเทพมหานคร : บริษัท เซเว่น พริ้นติ้ง กรุ๊ป, 2542, หน้า 122.

1.2.6 **ฉุยฉายเพลงปี่ (พ.ศ. 2529)**

แนวคิด นำเสนออัจฉริยะภาพสุนทรภู่กวีเอกของโลก ผ่านตัวละครเอกเรื่อง พระอภัยมณี ซึ่งเป็นนิทานคำกลอนที่สร้างชื่อเสียงให้แก่ท่าน โดยใช้ปี่เป็นสัญลักษณ์ของตัวละครพระอภัยมณี

ความเป็นมา ฉุยฉายเพลงปี่เดิมมีแต่บทร้อง ไม่มีท่ารำประกอบ นายเสรี หวังในธรรม ประพันธ์ขึ้นในรายการว่ากลอนสด เนื่องในวันสุนทรภู่ ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ เมื่อขึ้นปี พ.ศ. 2519 ต่อมาในปี พ.ศ. 2529 รัฐบาลได้จัดงาน 200 ปี สุนทรภู่ จึงได้ประดิษฐ์ท่ารำประกอบบทร้องขึ้น โดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี นำออกแสดงเป็นชุดเบิกโรงรายการ "สุนทรภู่ครูของฉัน" บรรยายและสาธิตดนตรีและนาฏศิลป์ไทย เพื่อเทิดเกียรติคุณและยกย่องสุนทรภู่ ครูกวีของชาวไทย

ผู้แสดง เป็นชายที่เป็นตัวพระ จำนวน 1 คน เหน็บปี่ที่เอวด้านซ้าย

วิธีแสดง

1. รำออกด้วยเพลงชมตลาด
2. รำเพลงฉุยฉาย 2 บท ต่อด้วยปี่พาทย์รับเพลงฉุยฉายแต่ละบท
3. รำเพลงแม่ศรี 2 บท ต่อด้วยปี่พาทย์รับเพลงแม่ศรีแต่ละบท
4. รำเพลงเร็วแล้วรำเข้าด้วยเพลงลา

บทร้องฉุยฉายเพลงปี่

- ปี่พาทย์ทำเพลงชมตลาด -

- ร้องเพลงฉุยฉาย –

ฉุยฉายเอย **คิดถึงครูภูบรมครูกวี**
จะร้องจะเล่นเป็นพระอภัยมณี **เมื่อเป่าปี่เสียงหวนโหย**
ต้อนตะริดปิดนิ้วเอก **เสียงวิเวกยังโอดโอย**

- ปี่พาทย์รับเพลงฉุยฉาย -

ลมปี่เอย **แสนเสนาะเพราะดีเมื่อยามที่มีบุญ**
ลมปากช่วยอำนวยหนุน **ช่วยเหลือเจือจุนอบอุ่นใจ**
ครั้นยามตกยาก **ลมปากกลบปี่จนไร้ปฐพีที่อาศัย**

- ปี่พาทย์รับเพลงฉุยฉาย -

- ร้องเพลงแม่ศรี –

บายศรีเอย บายศรีมงคล
กลางพิธีมณฑล เลิศล้นสูงเด่น
เข้าเป็นบายศรี ไม่ทันที่จะถึงเย็น
บายศรีกระเด็น กลายเป็นใบตองเอย

- ปี่พาทย์รับเพลงแม่ศรี -

เจ้าประคุณเอย เจ้าประคุณสุนทร
ถึงตัวจากฝากกลอน ไว้สอนศึกษา
เมื่ออยู่คนซัง ลับหลังบูชา
ยี่สิบหกมิถุนา เป็นสัญญารู้เอย

- ปี่พาทย์รับเพลงแม่ศรี -

- ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว-ลา –

แนวเพลง ใช้ทำนองเพลงทั้งหมด 5 ทำนอง คือ ทำนองเพลงชมตลาด เพลงฉุยฉาย เพลงแม่ศรี เพลงเร็วและเพลงลา

กระบวนท่ารำ สร้างสรรค์ท่ารำโดยอาศัยพื้นความรู้เดิมจากเพลงหน้าพาทย์เช่นเพลงเร็วรำใช้บทเช่น เพลงแม่บท และรำตีบทตามความหมายของบทร้องหรือกิริยาท่าทาง เช่น ท่ารัก ท่าเดิน และท่าชี้ แบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือ ช่วงออก ช่วงกลาง และช่วงท้าย

1. **ช่วงออก** รำออกโดยใช้ท่าเดินพระ ตามทำนองเพลงชมตลาด
2. **ช่วงกลาง** รำตีบทตามบทร้องเพลงฉุยฉายและแม่ศรี โดยใช้ท่ารำจากเพลงเร็ว เพลงแม่บท และตีความหมายตามบทร้องด้วยท่านาฏศิลป์ไทย และท่ากำแบ

ท่ารำจากเพลงเร็ว เช่น ท่าสายมือเดียวพร้อมกับแตะเท้าตามจังหวะ

ท่ารำจากเพลงแม่บท เช่น ท่าพิสมัยเรียงหมอน ท่ากังหันร่อน ท่าผาลา ท่าสอดสูง ท่ากังหันร่อนและท่าพรหมสี่หน้า

ท่ารำตีบทตามความหมายของบทร้อง มี 2 ลักษณะคือ

2.1 ตีบทโดยใช้ท่านาฏยศิลป์ไทย เช่น ท่ารัก ท่าชี้ และท่าโกยมือ

2.2 ตีบทโดยใช้ท่ากำแบ เช่น ท่าไว้มือ

3. ช่วงท้าย รำเข้าโดยใช้ท่านาฏยศิลป์ไทยตามหลักการรำเข้าทั่วไป คือ ใช้ท่าสอดสูงแล้วพลิกมือตั้งวง จีบหลังวิ่งเข้าโรง

คำร้อง "เมื่อเป่าปี่"

คำร้อง "ลมปากช่วย"

คำร้อง "บายศรีกระเด็น"

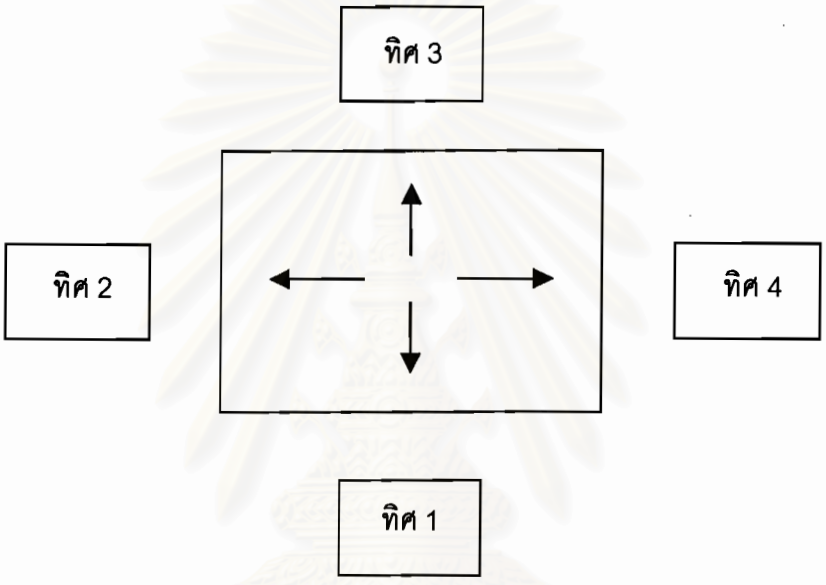
คำร้อง "ยี่สิบหกมิถุนา"

ภาพตัวอย่างท่ารำฉุยฉายเพลงปี่

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัว นายสมรัตน์ ทองแท้ นาฏศิลปิน 6 กลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

การใช้พื้นที่เวที เน้นการใช้พื้นที่ตรงจุดกึ่งกลางใกล้ส่วนหน้าของเวที และขยายกว้างออกไปรอบ ๆ ส่วนกลางในท่าหมุนรอบตัว นอกจากนี้ใช้พื้นที่ด้านขวาตอนรำออก และใช้พื้นที่ด้านซ้ายของเวทีตอนรำเข้า

ทิศทางการรำ ส่วนใหญ่ใช้ทิศ 1 ทิศ 2 และทิศ 4 ส่วนทิศ 3 อยู่ด้านหลังไม่นิยมใช้ จะใช้เฉพาะการรำหมุนรอบตัวเท่านั้น



ด้านหน้าเวที

การแต่งกาย แต่งกายยืนเครื่องตัวพระ แขนสั้นสีแดง

ภาพการแต่งกายรำฉุยฉายเพลงปี่

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัว นายสมรัตน์ ทองแท้ นาฏศิลปิน 6 กลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.2.7 **รำถวายพระพร (พ.ศ. 2530)**

แนวความคิด เป็นการรำเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว องค์ประมุขผู้เป็นมิ่งขวัญของพสกนิกรชาวไทย ด้วยลีลาท่ารำที่แสดงถึงความเคารพรัก และจงรักภักดีต่อพระองค์ท่าน

ความเป็นมา เป็นการรำเดี่ยวถวายพระพรที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระนิพนธ์บทร้อง และสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ทรงร่วมแสดงถวายในงานการแสดง 4 ภาค เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในศุภมหามงคลสมัยเฉลิมพระชนมพรรษา 5 รอบ ณ โรงละครแห่งชาติ ระหว่างวันที่ 28-30 พฤศจิกายน 2530 ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ออกแบบท่ารำถวายเป็นพิเศษ น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ เป็นผู้ถวายการสอน และนางสถาพร สนทอง เป็นผู้ควบคุมการถวายงานสอน

ผู้แสดง สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์

วิธีแสดง

1. ทรงรำออกท่ารำร่ายตามทำนองเพลงเทวาประสิทธิ์
2. ทรงรำตีบทตามคำร้องเพลงเทวาประสิทธิ์และเพลงหงส์ทองชั้นเดียว
3. ทรงรำจบด้วยท่านิ่งพนมมือไหว้กระดกเท้า ตรงคำร้องสุดท้าย "เป็นนิตย์เอย" ของเพลงหงส์ทองชั้นเดียว แล้วจึงปิดม่าน

บทร้องรำถวายพระพร

"สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี" ทรงพระนิพนธ์

-เพลงเทวาประสิทธิ์-

ผองเผ่าไทยร่วมกำลังตั้งเป็นชาติ มีเอกราชชูเชิดบังเกิดผล
แม้ต่างถิ่นประเพณีมีของตน แม้ต่างคนต่างคิดต่างจิตใจ
ก็พร้อมน้อมมาในคราวนี้ ล้วนภักดีเกินพร่ำขอคำไข
เพราะยึดมั่นกตัญญูภูวนัย ผู้ครองแคว้นแผ่นผไทได้ด้วยคุณ

-เพลงหงส์ทองชั้นเดียว-

ด้วยพระเกียรติเลิศล้นพ้นกำหนด ด้วยพระทศพิธธรรมนำเนื่องหนุน
ทรงเกษมเปรมมนัสพิพัฒน์บุญ เด่นอดุลย์ร่มเย็นเป็นนิตย์เอย

แนวเพลง ใช้เพลงเทวาประสิทธิ์และเพลงหงส์ทองชั้นเดียว จากการสัมภาษณ์นายศิลปี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร พอสรุปได้ว่า

บทร้องรำถวายพระพร สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ทรงพระนิพนธ์ และสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ทรงรำถวายพระพรพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ดังนั้นจึงเลือกบรรจุเพลงเทวาประสิทธิ์ช่วงรำออก และรำตีบทตามคำร้องท่อนแรก ด้วยเห็นว่าชื่อเพลงเป็นมงคลสมพระเกียรติ มีความหมายว่าเทพเทวดามาประสิทธิ์ประสาทพร เพลงนี้มีอัตราจังหวะสองชั้นใช้หน้าทับปรบไก่ ท่วงทำนองช้า การร้องเอื้อนน้อยเหมาะแก่การรำ ส่วนรำตีบทท่อนหลังใช้เพลงหงส์ทองชั้นเดียว ชื่อเพลงเป็นมงคลกับผู้สูงศักดิ์เช่นกัน เพลงนี้มีอัตราจังหวะชั้นเดียวใช้หน้าทับสองไม้ซึ่งมีจังหวะกระชับกว่าหน้าทับปรบไก่ การร้องเอื้อนน้อย และทำนองเพลงค่อนข้างเร็วเหมาะจะใช้เป็นทำนองตอนรำจบ

การแต่งกาย ทรงฉลองพระองค์ชุดนางในอย่างดี ทรงนุ่งผ้ายกสีน้ำเงินจีบหน้านาง ห่มสไบพลีทสีส้มทับด้วยสไบกรองสีทอง ทรงเครื่องประดับเกี้ยว คาดเข็มขัด สร้อยคอ สร้อยตัว สร้อยข้อมือและต่างหู

ภาพฉลองพระองค์รำถวายพระพร

ที่มา : หนังสือสกุลไทย ฉบับเดือนธันวาคม 2530 , หน้า 80

1.2.8 **รำอำนวยพร**

แนวคิด การนำเสนอความชื่นชมยินดีผ่านทางนาฏยลักษณ์

ความเป็นมา บทประพันธ์ที่แต่งโดยท่านผู้หญิงแผ้ว เนื่องในโอกาสที่ พลตรี สงวน โรจนวงศ์ ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์มหาปรมาภรณ์ช้างเผือก

บทร้องและดนตรี ช่วงออกใช้เพลงครวญหาช่วงต้น ช่วงกลาง ช่วงจบ ใช้ทำนองเพลงครวญหาประกอบบทร้องทั้งเพลง เพลงครวญหาเป็นเพลงที่แสดงอารมณ์เศร้า ช่วงจบใช้เพลงมหาชัย บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์เครื่องคู่

ปี่พาทย์ทำเพลง ครวญหา

ร้องเพลงครวญหา

ขออำนวยอวยชัยให้น้องชาย คราได้รับสายสะพายเป็นศักดิ์ศรี
นามมหาปรมาภรณ์ช้างเผือกนี้ นับเป็นศรีศุภสวัสดิ์พัฒนา
ขอจงมีปรีเปรมเกษมสุข นิรทุกข์ผองภยันตร์สบหรรษา
ให้ลาภล้นท้นถั่งดั่งธารา พร้อมยศถาสรรเสริญเจริญคุณ
มวลมิตรญาติบรรดาศานุศิษย์ ได้ชอบชิดโอบเอื้อและเกื้อหนุน
ต่างมีจิตกตัญญูรู้การุญ อันอบอุ่นร่วมมนัสจัดมีงาน
ขอร่วมจิตไมตรียินดีด้วย น้อมใจช่วยอวยพรสุนทรสาร
ขอทุกสิ่งมิ่งมงคลดลบันดาล ให้ชื่นบานทรงพลาอนามัย
ให้อายุยืนยงหมื่นฉนำ มุ่งกระทำความดีเป็นนิสสัย
มวลสตรูหมู่ร้ายพ่ายแพ้ไป เจริญในทางกุศลมงคลเทอญ.

ปี่พาทย์ทำเพลงมหาชัย

ลักษณะคำประพันธ์ แต่งเป็นกลอนสุภาพ หรือกลอนแปด จำนวน 10 คำกลอน

รำอวยพร

ผู้แสดง : นาฏยศิลปินสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร

ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนา โดยกรมศิลปากร.
กรุงเทพมหานคร : บริษัท เซเว่น พริ้นติ้ง กรุ๊ป, 2542, หน้า 230.

1.3 ระบำเฉพาะกิจที่แบ่งตามโอกาสที่แสดงโดยจัดแสดงเพื่อเชื่อมสัมพันธ์ไมตรี

1.3.1 ระบำจีน-ไทยไมตรี (พ.ศ. 2519)
1.3.2 ระบำมาเลเซีย-ไทยไมตรี (พ.ศ. 2524)
1.3.3 ระบำมิตรไมตรีญี่ปุ่น-ไทย (พ.ศ. 2524)
1.3.4 ระบำมิตรสัมพันธ์มั่นใจไทย-เกาหลี (พ.ศ. 2525)
1.3.5 ระบำปัญจะสมังคี (พ.ศ. 2526)

1.3.1 ระบำจีน-ไทยไมตรี (พ.ศ. 2519)

แนวคิด นำเสนอศิลปะการรำของจีนและไทย โดยท่วงท่าจีนและไทยมีลีลาอ่อนช้อยงดงามแตกต่างกัน แต่รำคู่กันได้อย่างสัมพันธ์เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน สอดคล้องกับท่วงทำนองเพลงและมิตรภาพความสัมพันธ์ที่ยั่งยืนระหว่างประเทศจีนและไทย

ความเป็นมา เป็นการรำของชนชาติไทย โดยแบ่งผู้แสดงเป็นฝ่ายจีนและฝ่ายไทยแสดงร่วมกันเพื่อแสดงความสัมพันธไมตรีที่รักใคร่กลมเกลียวกันประดุจพี่น้องระหว่างชนชาติจีนและไทย จัดแสดง ณ สาธารณรัฐประชาชนจีนเมื่อปี พ.ศ.2519 โดยมีนายรังสฤษดิ์ เชาวนศิริ อธิบดีกรมศิลปากร ในขณะนั้นเป็นผู้นำนาฏศิลป์ไทยไปเพื่อแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรม นายมนตรี ตราโมท แต่งบทร้องภาษาไทยและแต่งทำนองเพลง ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ประดิษฐ์ท่ารำ ต่อมานำบทร้องภาษาไทยมาแปลเป็นภาษาจีน

บทร้องเดิม

จีนไทยในสมัยหลายพันปี ร่วมฤดีรักมั่นกันทั้งสอง
ด้วยสืบสายสัมพันธ์ฉันท์พี่น้อง ที่เกี่ยวดองกันมาแต่คราบรรพ์
แม้จะได้เห็นห่างบางสมัย แต่ดวงใจจอดรักสมัครมั่น
เมื่อคืนกลับพานพบประสบกัน ก็กระสันรักเตือนเหมือนเดิมมา
แต่นี้ไปจีนไทยจะใกล้ชิด ผูกสนิทสัมพันธ์กันแน่นหนา
จะรักกันตลอดไปไม่โรยรา ซึ่งเป็นสัจวาจาที่จริงใจ
หากว่าใครขาดเหลือต่างเผื่อแผ่ ช่วยกันแก้อุปสรรคไม่ผลักไส
ขอฟ้าดินเป็นพยานอันเกรียงไกร ว่าจีนไทยไมตรีมั่นนิรันดร์เอย

และเมื่อปี พ.ศ.2522 ไทยได้นำคณะนาฏศิลป์ไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมที่ประเทศจีนอีกครั้งหนึ่ง โดยมีนายเดโช สวนานนท์ อธิบดีกรมศิลปากรเป็นผู้นำคณะ นายมนตรี ตราโมท จึงปรับปรุงบทร้องบางตอนใหม่ ดังนี้

บทร้องที่ปรับปรุง

จีนไทยในสมัยหลายพันปี ร่วมฤดีรักมั่นกันทั้งสอง
ด้วยสืบสายสัมพันธ์ฉันท์พี่น้อง ที่เกี่ยวดองกันมาแต่คราบรรพ์
แม้เดี๋ยวนี้ยังเหนียวเกลียวไมตรี แนบฤดีผู้รักสมัครมั่น
ดังเชือกเกลียวเหนี่ยวมิตรสนิทกัน ตรึงกระสันรักครองสองพารา
คู่มิตรแท้จีนไทยใจมั่นมิตร แนบสนิทสัมพันธ์กันแน่นหนา
ไม่มีวันแตกรานเสื่อมโรยรา ซึ่งเป็นสัจวาจาที่จริงใจ
หากว่าใครขาดเหลือต่างเผื่อแผ่ ช่วยกันแก้อุปสรรคไม่ผลักไส
ขอฟ้าดินเป็นพยานอันเกรียงไกร ว่าจีนไทยไมตรีมั่นนิรันดร์เอย

แนวเพลง เป็นเพลงที่แต่งทำนองขึ้นใหม่ โดยนำทำนองของเพลงจีนมาเรียบเรียงใหม่และเรียกชื่อว่าเพลงจีน-ไทยไมตรี ตามชื่อของระบำ (สัมภาษณ์นายศิลปี ตราโมท, 29 พฤศจิกายน 2546) ท่วงทำนองเป็นสำเนียงจีน ลีลาเพลงอ่อนหวาน ท่วงทำนองเพลงมี 2 ท่อน คือ ท่อนแรกช้า และท่อนหลังเร็ว โดยท่อนช้า ทำนองเพลงช้า ไพเราะอ่อนหวานให้ความรู้สึกซาบซึ้ง ท่อนหลังท่วงทำนองและจังหวะกระชับรวดเร็วให้อารมณ์สนุกสนาน

ผู้แสดง เป็นหญิงล้วน จำนวน 6 คน แบ่งเป็นฝ่ายจีน 3 คน ไทย 3 คน

วิธีแสดง

1. รำออก โดยจีนวิ่งเขย่งเท้าทั้งสองเดาะนิ้วตามจังหวะเพลงและไทยวิ่งซอยเท้าออกมาในท่าสอดสร้อยตามทำนองเพลงจีน-ไทยไมตรี

2. รำตีบทตามคำร้อง โดย 4 คำกลอนแรกท่วงทำนองช้า และ 4 คำกลอนหลัง ท่วงทำนองกระชับรวดเร็ว

3. รำตามทำนองเพลงจีน-ไทยไมตรีแล้วเข้าโรงด้วยท่าทั้งสองซาติจับมือชูช่อดอกไม้ เข้าโรง

การแต่งกาย แต่งกายแบบจีนและไทย จีนถือดอกไม้คนละ 1 ช่อได้แก่ดอกบัว ดอกกล้วยไม้ และดอกดาวเรือง

จีน แต่งชุดจีนสีชมพู ใส่เสื้อคอจีนแขนยาว กางเกงขายาว คาดผ้าสีดำที่เอว ผมแสกกลาง รัดแกละ 2 ข้าง ติดดอกไม้ชมพู และใส่รองเท้าคัทชูสีขาว

ไทย แต่งชุดนางใน นุ่งผ้ายกจีบหน้านาง ห่มสไบพลีททับด้วยสไบกรองทอง เกล้าผมใส่เกี้ยว สวมเครื่องประดับสร้อยคอ ต่างหู เข็มขัด สร้อยตัว สร้อยข้อมือและข้อเท้า

ภาพการแต่งกายระบำจีน-ไทยไมตรี

ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนาพร้อมคำอธิบายประกอบภาพ หน้า 108

ภาพลักษณะการใช้มือและเท้าของชนชาติจีน

1.3.2 **ระบำมาเลเซีย-ไทยไมตรี (พ.ศ. 2524)**

แนวความคิด การนำเสนอนาฏยลักษณ์ที่แสดงความมีมิตรไมตรีของชน 2 กลุ่ม

ความเป็นมา กรมศิลปากรจัดแสดงเพื่อต้อนรับแขกในนามรัฐบาล ณ ทำเนียบรัฐบาล เมื่อวันที่ 24 สิงหาคม 2524

บทร้องและดนตรี บทร้องที่แสดงถึงความผูกพันของ 2 ชาติ ต่อท้ายด้วยทำนองเพลง ที่วงทำนองช้าและเร็ว ใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่บรรเลง

เครื่องแต่งกาย

ไทย เกล้าผมมวยบนกลางศีรษะ สวมเกี้ยว สวมเครื่องประดับ ได้แก่ ตุ้มหู ข้อมือ ต้นแขนขวา ห่มสไบเฉียงสีเหลือง นุ่งผ้าพิมพ์ จีบหน้านางสีเขียว

มาเลเซีย แต่งกายคล้ายคลึงกับชุดมาเลเซีย เกล้ามวยต่ำปักปิ่นด้านซ้าย เครื่องประดับ คือ ต่างหู แผงคอ สวมเสื้อแขนยาวและชายเสื้อคลุมสะโพก ผ้านุ่งยาวกรอมเท้า สีแดงทั้งชุด

ผู้แสดง จำนวน 3 – 4 คู่ ผู้แสดงไทยที่เคยมี บุนนาค ทรรทรานนท์ ผู้แสดงมาเลเซีย มี รัจนา พวงประยงค์ พัชรา บัวทอง

วิธีการแสดง ช่วง 1 รำตีบททั้ง 2 กลุ่ม
ช่วง 2 รำตามทำนองเพลงทั้ง 2 กลุ่ม

กระบวนท่ารำ ท่ารำไทย ใช้ท่าตีบทตามจารีตท่ารำแบบราชสำนัก
ท่ารำมาเลเซีย ใช้ท่าทางแบบรองเง็ง เล่นผ้าช่วงทำนองเพลงเร็ว

การแปรแถว แถวตอนคู่ แถวผู้แสดงมาเลเซียอยู่ทางขวาของเวที แถวผู้แสดงไทยอยู่ทางซ้ายของเวที แถวเฉียง วงกลม แถวแนวนอน 2 แถว แถวหน้า 2 คู่ แถวหลัง 2 คู่

ระบำมาเลเซีย-ไทยไมตรี

ผู้แสดง : ข้าราชการและนาฏยศิลปินสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร

ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนา โดยกรมศิลปากร.

กรุงเทพมหานคร : บริษัท เซเว่น พริ้นติ้ง กรุ๊ป, 2542, หน้า 158.

1.3.3 **ระบำมิตรไมตรีญี่ปุ่น-ไทย (พ.ศ. 2524)**

แนวคิด มิตรไมตรีของชน 2 ชาติ ในลีลาเฉพาะแบบญี่ปุ่น และแบบไทย

ความเป็นมา รัฐบาลไทยได้มอบหมายให้กรมศิลปากรจัดการแสดงในงานเลี้ยงรับรอง ฯพณฯ นายเซ็นโกะ ซูซูกิ นายกรัฐมนตรีญี่ปุ่น ในฐานะแขกของรัฐบาล ณ ทำเนียบรัฐบาล เมื่อวันที่ 18 มกราคม 2524 โดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว ประดิษฐ์ท่ารำ

การแต่งกาย ใช้ชุดประจำชาติญี่ปุ่น และชุดประจำชาติไทย

ชุดประจำชาติญี่ปุ่น เกล้าผมปักปิ่นสวมชุดกิโมโนสีขาวนวล มีลวดลายสีแดง ผูกโอบิ (ผ้าคาดอก) สีแดง สวมถุงเท้าขาว

ชุดประจำชาติไทย เกล้าผมทรงดอกกระทุ่ม หรือทรงนางในรวบผมเก็บไปด้านหลังท้ายทอยทัดดอกไม้ทางซ้าย

บทร้องและดนตรี ความยาว 8 นาที ใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่บรรเลง นายมนตรี ตราโมท เป็นผู้ประพันธ์บทร้องภาษาไทย และทำนองเพลงลักษณะทำนองเพลงมีท่วงทำนองช้าตลอดทั้งเพลง บทร้องกล่าวถึงความผูกพันในอดีตสู่ความมั่นคงต่อไปในอนาคต จบลงด้วยการอัญเชิญพระพุทธคุณเป็นสักขีพยาน และปกปักรักษาญี่ปุ่นและไทย

- บทร้องเพลงมิตรไมตรีญี่ปุ่นไทย -

มิตรไมตรีญี่ปุ่น-ไทยได้ตรึงมั่น
ในสมัยกรุงศรีอยุธยา
ร่วมกิจการบ้านเมืองให้เรืองรุ่ง
สองเราคงดำรงมิตรคิดทำนุ
กาลต่อไปชาติเราสองยิ่งครองมั่น
มิตรไมตรีญี่ปุ่น-ไทยใฝ่ธำรง
ขอพระผู้ศักดิ์สิทธิ์เรืองฤทธี
บริรักษ์พิทักษ์สัจจวาจา
ผูกสัมพันธ์กระสันรักนานหนักหนา
ยามาดาเป็นออกญาเสนาภิมุข
ต่างผดุงกันและกันสันติสุข
จนถึงยุคปัจจุบันยังมั่นคง
เกลียวสัมพันธ์กระชับมิตรจิตประสงค์
จะยืนยงคงอยู่คู่โลกา
เป็นสักขีคำพร้องทั้งสองเข้า
ญี่ปุ่นไทยวัฒนาถาวรเทอญ

นิปอนโตะ ไทย อีวา อูโจ โอเค
ซีโยกึ ฟูดากึ มูสึ มาเรเต
โอกินา อุมิโอ เฮดา เตเตโม
กิโย ไดโน โยนยี อาอิซิอาอี
โตโมนิ ฮาเงะ มาซิ อายูมิยูกุ
โยโร โกบิ กานา ซิมิวากาซิอาอี
เดนิเตโอ โตเต ซีซีมิอูโก
นิฮอนโต ไทย นิโอเมยูมิโอ
โกโกนิ วาเรรา ซีโยกือซิกาอือ
โกโกนิ วาเรรา กาวารา นูอาอีโอ
โกโกนิ วาเรรา กาตากือซิกาอู
กามินิ เนนยาอู ซาซิอาเรโตวานี

ผู้แสดง นาฏยศิลปินหญิงกรมศิลปากร จำนวน 3-4 คู่ แบ่งผู้แสดงเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มญี่ปุ่น และกลุ่มไทย ในรุ่นแรกมีผู้แสดงญี่ปุ่นร่วมด้วย 1 คน โดยร่วมรำเป็นตัวญี่ปุ่นอยู่ในตำแหน่งคู่แรกผู้แสดงรุ่นแรกที่รำญี่ปุ่นเท่าที่จำได้ คือ อิงอร ศรีสัตบุษย์ บุนนาค ทรรทรานนท์ เป็นต้น และต่อมามีการสืบทอดท่ารำแก่ศิลปินรุ่นต่อมา (สัมภาษณ์ แพรวดาว พรหมรักษา, 30 เมษายน 2547)

กระบวนท่ารำ กรมศิลปากรเชิญครูญี่ปุ่น 2 คน จากสถานทูตญี่ปุ่นมาร่วมประดิษฐ์ท่ารำ และร่วมแสดงบทญี่ปุ่นเป็นคู่แรก ศิลปินรุ่นแรกที่รำระบำญี่ปุ่น – ไทย และแสดงเป็นญี่ปุ่นเท่าที่รวบรวมข้อมูลได้มี อิงอร ศรีสัตบุษย์ บุนนาค ทรรทรานนท์ ลัดดา ตั้งสุภาไชย เป็นต้น

ลักษณะท่ารำญี่ปุ่น เป็นท่าตามจารีตญี่ปุ่นคือมือแบมือเล่นชายผ้าลำตัวเอนไปด้านหลังการก้าวเท้าโดยยกเท้าไม่สูงการปิดปลายเท้า

ลักษณะท่ารำไทย เป็นท่ารำจากจารีตโบราณโดยใช้ท่ารำตีบทจากรำมาตรฐานและรำตีบทในละคร

การแปรแถว แถวตรงคู่แนวตั้ง 2 แถว แถวเฉียง แถวหน้ากระดานแนวนอนไม่มีแถววงกลม

ระบำมิตรไมตรีญี่ปุ่น-ไทย

ผู้แสดง : นาฏยศิลปินสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร

ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนา โดยกรมศิลปากร.
กรุงเทพมหานคร : บริษัท เซเว่น พริ้นติ้ง กรุ๊ป, 2542, หน้า 160.

1.3.4 **ระบำมิตรสัมพันธ์มั่นใจไทย-เกาหลี (พ.ศ. 2525)**

แนวคิดมิตรภาพอันดีงามของชน 2 ชาติ ผ่านลีลาท่าทางนาฏยสกุลเกาหลีและไทย

ความเป็นมา รัฐบาลไทยได้มอบหมายให้กรมศิลปากรจัดการแสดงระบำชุดนี้เพื่อเพื่อกระชับไมตรีกับผู้นำเกาหลีเหนือที่ประเทศเกาหลีเหนือเมื่อวันที่ 24 มิถุนายน–17 มิถุนายน พ.ศ. 2525 โดยท่านผู้หญิงแผ้วเป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ

การแต่งกาย แต่งกายประจำชาติเกาหลี และประจำชาติไทย

ชุดประจำชาติเกาหลี รวบผมมวยหลังปักปิ่น สวมชุดกระโปรงกรอมพื้นแขนยาวทรงบานสีแดงสวมรองเท้าหุ้มส้นทำด้วยผ้าสีชมพู

ชุดประจำชาติไทย เกล้าผมมวยสูงกลางศีรษะใส่เกี้ยว สวมชุดไทย สีเขียวทั้งชุด ห่มผ้าพลีท ห่มทับด้วยสไบกรองทอง นุ่งผ้าถุงสำเร็จจีบหน้านาง เครื่องประดับ ได้แก่ ต่างหู สร้อยคอ ข้อมือ

บทร้องและดนตรี ความยาว 8 นาที ใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่บรรเลง นายเสรี หวังในธรรม อดีตผู้อำนวยการกองการสังคีต เป็นผู้แต่งบทร้องและทำนองเพลงซึ่งมีลักษณะทำนองช้าตลอดเพลง

เพลงมิตรสัมพันธ์มั่นใจไทย-เกาหลี

มิตรไมตรีเราเกาหลีไทย เป็นมิตรแท้ไม่มีแปรผัน
รักเราดำรงคงมั่น แดนแสนห่างแต่ทางสร้างไมตรี
เราสองชาติสองมาดมุ่งฤดี เกาหลีไทยไมตรีมีสัมพันธ์
สายสัมพันธ์มั่นผูกชั่วลูกหลาน สามัคคีไมตรีเกาหลีไทย
เคยรักใคร่ใจสัมพันธ์ แต่ปางบรรพ์มั่นในไมตรี
สู่สัมพันธ์กันสองน้องพี่ จะทวีเป็นนิรันดร์
สามัคคีสองรวมร่วมชีวัน มั่นจิตใจไมตรีเกาหลีไทย
ปณิธานเนาว์มั่นไม่หวั่นไหว จะเกริกไกรผูกมิตรนิจนิรันดร์

CHALL NAN HAN TAE YANG AH REA HA NULL
REE JU SIN CHIN GOO UE NA RA SON EHA
SON ULL JAB KO SUE WOO WOO REE NUN HAM
KKAE JA RAN JA YOO YHA NARA YUNG KWANG
DAE HAN MIN GOOK YUNG WON NEE KASUM GEE PEE
SA RANG HA NAN THAI YHA CHIN GOO SAE AH CHIM
EE BALL GA OH DUT WOO RHEE DULL UN
SA RANG HA NUN HYUNG JAE DULL
GOOT KAE GOOT KAE DAN KYULL HA YHA
YUNG WON HA AN HYUNG JAE NA RA
YUNG KWANG YUNG KWANG DAE HAN MIN GOOK
YUNG KWANG YUNG KWANG WANG GOOK YHA THAI
JIN JUNG EURO SA RANG HA NUN DAE HAN MIN GOOK
WANG GOOK YHA THAI GOOT KAE MOONG CHER
HEANG BOK HA GAE HYUNG JAE NARA
YUNG WOON NEE SA RANG HA NAE.

ผู้แสดง นาฏยศิลปินหญิงกรมศิลปากร จำนวน 3-4 คู่ พื้นฐานนาฏศิลป์ของผู้แสดงในระยะแรกเป็นผู้แสดงที่มีทักษะทางนาฏยศิลป์แบบราชสำนักไทยแสดงครั้งแรกที่ประเทศเกาหลีเหนือ ต่อมาปรับเปลี่ยนผู้แสดงเกาหลีเป็นนาฏยศิลปินตะวันตกในกรมศิลปากร สาเหตุที่ปรับเปลี่ยนเพราะลีลาการเต้นแบบเกาหลีคล้ายคลึงกับแนวตะวันตก คือ คล้ายลักษณะรูปแบบการเต้นบัลเล่ต์ โดยเฉพาะการใช้นิ้วมือองอไล่ระดับ คุณสมบัติของผู้แสดงไทยที่สามารถเต้นแบบตะวันตกจะนำเสนองานชิ้นนี้ได้เข้าใจง่ายกว่าผู้แสดงที่มาจากกลุ่มรำไทย

กระบวนท่ารำ

ท่าเกาหลี

<u>รูปแบบเดิม</u> มือขวาถือพัดมือซ้ายชู 2 นิ้ว แบบท่าจีนเขย่งปลายเท้า

<u>รูปแบบใหม่</u> ภายหลังกลับจากประเทศเกาหลีเหนือ กรมศิลปากรได้ปรับปรุงท่ารำชุดเกาหลี – ไทย ขึ้นใหม่ต่างหากอีกชุดหนึ่งใช้แสดงต้อนรับแขกต่างประเทศในประเทศไทยมีการปรับเปลี่ยนทั้งเพลง เครื่องแต่งกาย รวมทั้งท่าเต้นกล่าวคือยกเลิกการใช้ท่าชูมือ 2 นิ้ว ใช้มือแบบนิ้วมือองอเหมือนท่าบัลเล่ต์ เป็นต้น

ท่าไทย ใช้ท่ารำตีบทจากท่าในละครและท่ารำมาตรฐาน

การแปรแถว แถวคู่แนวตั้ง แถวคู่ 4 จุด วงกลมวงเดียว แถวตรงแนวนอน

ระบำมิตรสัมพันธ์มั่นใจไทย-เกาหลี

ผู้แสดง : นาฏยศิลปินสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร

ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนา โดยกรมศิลปากร.
กรุงเทพมหานคร : บริษัท เซเว่น พริ้นติ้ง กรุ๊ป, 2542, หน้า 162.

1.3.5 **ระบำปัญจะสมังคี (พ.ศ. 2526)**

แนวคิด ความสามัคคีเป็นรากฐานสำคัญที่จะนำไปสู่ความร่วมมือในด้านต่าง ๆ ของมวลมนุษยชาติในสังคมโลก สื่อด้วยลีลาแห่งมิตรไมตรีต่อกันในกระบวนแบบท่านาฏยศิลป์ไทย

ความเป็นมา แสดงครั้งแรกในงานประชุมกลุ่มประเทศอาเซียน 5 ชาติ ได้แก่ ประเทศสิงคโปร์ มาเลเซีย อินโดนีเซีย และประเทศไทย เนื่องในโอกาส ฯพณฯ พลเอกเปรม ติณสูลานนท์ อดีตนายกรัฐมนตรีได้จัดงานเลี้ยงรับรองในนามรัฐบาลไทยเพื่อเป็นเกียรติแก่คณะทูตแห่งประเทศกลุ่มอาเซียน ณ ทำเนียบรัฐบาลด้วยการแสดงชุดนี้เป็นการแสดงเฉพาะกิจที่นำเสนอรูปแบบการแสดงของคนแต่ละเชื้อชาติ รวม 5 ชาติ แต่ในระยะต่อมาจำนวนสมาชิกของกลุ่มอาเซียนเพิ่มมากขึ้นจากเดิม 5 ชาติ เปลี่ยนเป็น 10 ชาติ รำชุดนี้จึงแสดงน้อยครั้ง ต่อมาได้ยกเลิกการแสดงและไม่มีการแสดงอีกเลยในปัจจุบัน (พัชรา บัวทอง, 22 มีนาคม 2547)

แนวเพลง เสรี หวังในธรรม เป็นผู้ประพันธ์บทร้อง รวม 6 คำกลอน แบ่งบทร้องออกเป็น 4 ช่วง คือ

ช่วงออก	ใช้เพลงรัวดึกดำบรรพ์
ช่วงแรก	ร้องเพลงเวสสุกรรม รวม 4 คำกลอน
ช่วงกลางและช่วงท้าย	ใช้เพลงกล่อมลูกชั้นเดียวรวม 4 คำกลอน
ช่วงจบ	ใช้เพลงรัวท้ายระบำนพรัตน์

บทประกอบการแสดงระบำปัญจะสมังคี
เสรี หวังในธรรม ประพันธ์บท
คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี อำนวยการฝึกซ้อม

- ดนตรีทำเพลงรัวดึกดำบรรพ์ -

- ผู้แสดงแต่งกายเป็นสุภาพสตรีประเทศอาเซียน รวม 5 ชาติ คือ สิงคโปร์ มาเลเซีย อินโดนีเซีย ฟิลลิปปินส์ และประเทศไทย รำออกตั้งแถวตามลำดับ -

- ร้องเพลงเวสสุกรรม (วรรคละท่อน) -

งามสัมพันธ์ ปัญจะ สมังคี ร่วมฤดี แน่วแน่ ไม่แปรเปลี่ยน
มิตรภาพ ยืนยง คงจำเนียร เพื่ออาเซียน ก้าวไกล ไปนิรันดร์

- ดนตรีรับ -

- ร้องเพลงกล่อมลูกชั้นเดียว -

งามห้า ประชาชาติ แห่งเอเชีย คลอเคลีย ปณิธาน สมานฉันท์
สิงคโปร์ ฝังปลูก ผูกสัมพันธ์ มาเลเซีย มุ่งมั่น พันธมิตร
อินโดนีเซีย เสริมสร้าง ทางไมตรี ฟิลลิปปินส์ มิตรดี ไมตรีจิต
ไทยสมัคร รักหมู่ เพื่อนคู่คิด แนบสนิท รักกัน นิรันดร

- ดนตรีทำเพลงรัวท้ายระบำนพรัตน์ -

(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2526: 3)

การแต่งกาย แต่งกายประจำชาติของแต่ละชาติ

ผู้แสดง นาฏยศิลปินหญิงล้วนในสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ จำนวน 6 คน

วิธีแสดง

ช่วงที่ 1 ผู้แสดงทั้ง 5 ชาติ เดินออกในทำนองเพลงรัวดึกดำบรรพ์
ช่วงออก
ช่วงที่ 2 รำใช้บทพร้อมกันในทำนองเพลงเวสสุกรรม
ช่วงที่ 3 รำพร้อมกันในช่วงดนตรีรับ
ช่วงที่ 4 รำทีละคนตามเนื้อร้องของแต่ละชาติ
ช่วงที่ 5 จับมือพร้อมวิ่งวนคล้ายเลขแปดแบบแนวขนานเวทีแล้วเข้าทางซ้ายของ
ช่วงจบ เวที

กระบวนท่ารำ ใช้ท่ารำตีบทที่นำมาจากท่าในละครและรำแม่บท

การแปรแถว ใช้การจัดกลุ่ม 5 แบบ ได้แก่ 1. แถวตรงแนวตั้ง 2 แถว 2. แถวเฉียง 2 แถว หรือ แถวปากพนัง 3. แถวเฉียงแถวเดียว 4. วงกลมวงเดียว 5. การวนแถวเป็นรูปทรงเลขแปดตามแนวขนานเวที เพื่อเข้าสู่หลังเวทีในตอนจบ

ระบำปัญจะสมังคี

ผู้แสดงเริ่มจากซ้าย : นาฏยศิลปินหญิงจากสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์

สิงคโปร์ : บุนนาค ทรรทรานนท์

มาเลเซีย : ธนันดา มณีฉาย

ฟิลลิปปินส์ : อิงอร ศรีสัตบุษย์

ประเทศไทย : ตวงฤดี ถาพรพาสี

อินโดนีเซีย : วันทนีย์ ม่วงบุญ

สิงคโปร์ : จินดารัตน์ วิริยะวงศ์

ที่มา : เทิดเกียรติคุณท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี 15 เมษายน 2529. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์การพิมพ์, 2529, ประมวลภาพถ่ายการแสดงนาฏยศิลป์ไทย.

2. รำและระบำประกอบการแสดงโขน

หมายถึง รำและระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้ประกอบในการแสดงโขนที่จัดแสดงโดยกรมศิลปากร แบ่งออกได้ ดังนี้

2.1 รำปล่อยม้าอุปการ (พ.ศ. 2501)
2.2 ไมยราพณ์รบหนุมาน (พ.ศ. 2501)
2.3 ระบำบันเทิงกาสร (พ.ศ. 2517)
2.4 ระบำพงศ์รามเกียรติ์ (พ.ศ. 2526)
2.5 ระบำกุญชรเกษม (พ.ศ. 2531)

2.1 รำปล่อยม้าอุปการ (พ.ศ. 2501)

แนวคิด นำเสนออากัปกิริยาอาการของม้าตัวเอกซึ่งเป็นม้าของพระมหากษัตริย์ ด้วยลีลาการเดิน ยืน วิ่ง การก้าวและกระโดดของม้าด้วยท่วงท่าที่ปราดเปรียวว่องไวและสง่างาม

ความเป็นมา เป็นการแสดงของม้าอุปการที่ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นประกอบในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ชุดพระรามครองเมือง จัดแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร เมื่อปี พ.ศ. 2501 เรื่องราวกล่าวถึง "หลังจากพระรามขึ้นครองเมืองแล้ว ต้องการประกาศศักดานุภาพที่ยิ่งใหญ่ ประกอบกับได้ยินเสียงประลองศรของพระมงกุฎกับพระลบ จึงทำพิธีอัศวเมธหรือพิธีปล่อยม้าอุปการ โดยให้หนุมานติดตามสังเกตการณ์ ถ้าเมืองใดต้อนรับม้าอย่างดีแสดงว่าสวามิภักดิ์ต่อพระองค์ ถ้าเมืองใดกระด้างกระเดื่องไม่ให้การต้อนรับม้าก็ให้หนุมานเข้าโจมตีได้ทันที จนกระทั่งมาถึงป่ากาลวาต หนุมานได้พบและเกิดต่อสู้กับพระมงกุฎและพระลบแต่หนุมานต้องพ่ายแพ้ถูกจับมัด พระรามทราบความตามมาจนพบจึงเกิดต่อสู้กันไม่มีใครแพ้ใครชนะ ในที่สุดพระรามจึงแผลงศรไปบ้างก็เป็นข้าวตอกดอกไม้ตกลงมาบูชาแทบพระบาทของพระราม พระรามเกิดความสงสัยซักถามจึงรู้ว่าเป็นพ่อลูกกัน"

พิธีอัศวเมธ เป็นพิธีทางศาสนาพราหมณ์ของอินเดีย เรียกว่า "พิธีราชสุยะ" แต่ไทยเรียกว่า"พิธีปล่อยม้าอุปการ" .อุปการ มาจากคำว่า อุปการะ แปลว่า รับรอง เลี้ยงดู หรือให้การต้อนรับอย่างดี พิธีปล่อยม้าอุปการ หมายถึง พิธีที่พระมหากษัตริย์ปล่อยม้าไปยังเมืองต่างๆเพื่อตรวจดูเมืองเหล่านั้นว่าสวามิภักดิ์ต่อพระองค์หรือไม่ ถ้าสวามิภักดิ์จะต้องดูแลม้าเป็นอย่างดี ถ้าไม่ต้อนรับม้าแสดงว่ากระด้างกระเดื่อง

พิธีปล่อยม้าอุปการนี้ ปรากฏอยู่ในวรรคดีไทยเพียง 2 เรื่อง คือ เรื่องรามเกียรติ์ ชุด พระรามครองเมือง และเรื่องอิลราชคำฉันท์

ผู้แสดง เป็นชายจำนวน 1 คน ผู้แสดงคนแรก คือ นายจตุพร รัตนวราหะ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยโขน (ยักษ์) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ภาพนายจตุพร รัตนวราหะ
ผู้แสดงเป็นม้าอุปการคนแรก
ที่มา : เอื้อเฟื้อภาพโดย นายจตุพร รัตนวราหะ

วิธีแสดง กระโดดหมุนตัวออกมาตามทำนองเพลงอัศวลีลา จากนั้นรำเลียนอิริยาบถของม้า ในท่าเดิน ยืน กระโดด และวิ่ง แสดงความแข็งแรงของลำขาอันปราดเปรียว และแสดงท่าทีลำพองให้เกิดความสง่างาม

แนวเพลง จากการสัมภาษณ์ นายศิลปี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร สรุปได้ว่ารำม้าอุปการใช้ทำนองเพลงอัศวลีลา ซึ่งเป็นเพลงที่นายมนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย และศิลปินแห่งชาติ ปี 2528 แต่งทำนองเพลง โดยนำทำนองเพลงม้ารำและม้าย่องมาเรียบเรียงใหม่จนแทบจะไม่เห็นเค้าของเพลงเดิม ทำนองเพลงมี 2 ท่อน คือ ท่อนแรกเป็นทำนองเพลงม้ารำ ส่วนท่อนหลังเป็นทำนองเพลงม้าย่อง จังหวะเพลงมีลักษณะพิเศษกว่าเพลงไทยอื่นๆ คือ 6/8 จังหวะเพลงไม่ราบเรียบเสมอกัน และความถี่ของจังหวะมากท่วงทำนองเพลงไม่ตรงจังหวะแบบเพลงไทยโดยทั่วไป ช่วงจังหวะถี่แล้วหยุด ให้ความรู้สึกเหมือนม้ากำลังกระทืบเท้า

ถ้าจังหวะช้าทำนองไปเรื่อยๆเหมือนม้ากำลังเดินเหยาะๆ หรือ ย่องไปเฉยๆ ช่วงจังหวะเว้น หมายถึง บรรเลงทำนองเพลงไปช่วงหนึ่งแล้วหยุดนิ่ง เว้นระยะแล้วจึงบรรเลงต่อเหมือนการควบม้า ช่วงทำนองกระตุกๆ ให้ความรู้สึกเหมือนสะบัดกีบเท้าแสดงอาการคึกคักช่วงบรรเลงเน้นเสียงดังหรือกระแทกเสียง "ปั้ง" เหมือนลีลาของม้ากำลังกระโดด

การแต่งกาย แต่งยืนเครื่อง แต่ไม่มีหางหงส์ใช้หางม้าแทน สวมศีรษะม้า แต่เดิมไม่สวมรองเท้าต่อมาสวมรองเท้าแสดง

ภาพการแสดงและการแต่งกายรำม้าอุปการ

ที่มา : สูจิบัตรการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดพระรามครองเมือง แสดง ณ โรงละคอนศิลปากร เมื่อปี พ.ศ.2501

ม้าอุปการ : นายจตุพร รัตนวราหะ แสดงเมื่อครั้งเป็นนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป

กระบวนท่ารำ ลักษณะของม้า ใช้การกำมือทั้งสองให้คล้ายกับเท้าของม้า สมมติแขนทั้งสองข้าง คือ ลำตัวอันเพรียวและแข็งแรงของม้า

ภาพลักษณะมือที่แสดงสัญลักษณ์ของม้า

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของผู้วิจัย

ผู้แสดงแบบ : นายจตุพร รัตนวราหะ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยโขน (ยักษ์) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2.2 **ไมยราพณ์รบหนุมาน (พ.ศ. 2501)**

แนวคิด นำเสนอท่วงทีลีลาของการรบระหว่างยักษ์กับลิง โดยท่วงทีของยักษ์เน้นความองอาจ อหังการ์ และเกรี้ยวกราดตามอุปนิสัย ทั้งแสดงให้เห็นพละกำลังที่แข็งแรงของยักษ์ส่วนลีลาของลิงเน้นความคล่องแคล่ว ว่องไว และลีลาการรบของทั้งคู่สัมพันธ์กันทั้งท่ารำทำนองเพลงและอารมณ์

ความเป็นมา เป็นการรำต่อสู้กันระหว่างไมยราพณ์ (ยักษ์)กับหนุมาน (ลิง) ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดมัยราพร์สะกดทัพฉากดงตาล จัดแสดงครั้งแรก ณ โรงละคอนศิลปากร เมื่อปี พ.ศ. 2501 เนื้อเรื่องกล่าวพึง "หนุมานลงมาเมืองบาดาล เพื่อช่วยพระรามซึ่งถูกไมยราพณ์ลัก พาตัวไปไมยราพณ์ออกอุบาย ให้เอาต้นตาลมาพันเกลียวเป็นกระบองผลัดกันตีคนละสามที โดยให้ไมยราพณ์เป็นผู้ตีก่อน ส่วนหนุมานตีภายหลัง ผลที่สุดไมยราพณ์ถึงแก่ความตาย"

ผู้แสดง เป็นชายจำนวน 2 คน ประกอบด้วยยักษ์ 1 คน และลิง 1 คน ผู้แสดงรุ่นแรกคือ นายรามพ โพธิเวส แสดงเป็นไมยราพณ์ และนายอุดม พึ่งพะยอม แสดงเป็นหนุมาน

ในเรื่องการฝึกซ้อม อาจารย์ราฆพ โพธิเวส เล่าว่า (สัมภาษณ์ , 23 สิงหาคม 2547) ผู้กำกับการแสดงจะแจกบทให้ตัวแสดงนำไปศึกษา แล้วท่านผู้หญิงแผ้วจะต่อท่ารำให้ผู้ฝึกซ้อม ไมยราพณ์ ท่านจะคิดท่าแล้วให้อาจารย์หยัด ช้างทอง และอาจารย์อร่าม อินทรนัฏ รับท่านำไปฝึกซ้อม ส่วนตัวหนุมานท่านจะให้ท่าอาจารย์กรี วรศะริน และอาจารย์ฉลาด พกุลานนท์ เพื่อนำไปฝึกซ้อมแล้วจึงซ้อมรวม และซ้อมใหญ่ต่อไป

วิธีแสดง

1.ปี่พาทย์ทำเพลงรัวสามลา	ลาครั้งที่ 1	ไมยราพณ์ถอนต้นตาล
2.ปี่พาทย์ทำเพลงรัวสามลา	ลาครั้งที่ 2	ไมยราพณ์ไร้ต้นตาลตีหนุมาน
3. .ปี่พาทย์ทำเพลงรัวสามลา	ลาครั้งที่ 3	หนุมานไร้ต้นตาลตีไมยราพณ์ถึงแก่ความตาย

บทร้อง

-ร้องเพลงขอมทรงเครื่องชั้นเดียว-

เมื่อนั้น ไมยราพณ์ยินดีจะมีไหน
จึงสำแดงแผลงอิทธิ์ฤทธิไกร ถอนต้นตาลใหญ่มิได้ช้า

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว ลา 1

-ร้องลิงลาน-

ได้สามต้นตีเกลียวเรี่ยวแรง กวัดแกว่งกระบองแล้วร้องว่า
เหวยกำแหงหนุมานชาญศักดา จงเข้ามาสู่กรรมคว่ำลง

-ร้องร่าย-

เมื่อนั้น หนุมานอ่านเวทเสกฝุ่นผง
ขัดทาทั่วตนทนคง แล้วนอนลงกวักเรียกอสุรา
เมื่อนั้น ไมยราพณ์รวมกำลังตั้งท่า
เงือดเงื้อกระบองตาลทะยานมา ฟาดกายาวานรสะท้านไป

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว ลา 2

-ร้องเพลงเย้ย-

เมื่อนั้น หนุมานเก่งกาจไม่หวาดไหว
ลุกขึ้นหัวเราะเยาะไยไพ ยื่นกระบองมาให้เสียดีดี
แม้นรักตัวกลัวตายวายปราณ จงกราบกรานประณตบทศรี
เราจะได้ให้ทานชีวี ถ้าแม้นตีสามตึงมึงถึงตาย

-ร้องร่าย-

เมื่อนั้น ไมยราพณ์อกสั่นขวัญตาย
ครั้นจะเสี่ยงเบี่ยงปิดก็คิดอาย ชังกะตายเจรจากับวานร
ซึ่งสัญญาว่าไว้จะให้ตี ไม่พาทีกลับกลอกหลอกหลอน
ว่าพลางทางยื่นคทาธร แล้วลงนอนให้บ้างดังสัญญา
เมื่อนั้น ลูกพระพายร่ายกระบองเงื้องำ
ยืนเขย่งเยื้องโผนโจนมา สังเกตตาตีรันลงทันที

-ปี่พาทย์ทำเพลงรัว ลา 3 แล้วโอด-

แนวเพลง ใช้เพลงร้อง 4 เพลง และเพลงหน้าพาทย์ 2 เพลง ได้แก่เพลงร้อง 1. เพลงขอมทรงเครื่องชั้นเดียว 2. เพลงลิงลาน 3. เพลงร่าย และ 4.เพลงเย้ย

เพลงหน้าพาทย์ 1. เพลงรัวสามลาบรรเลง 3 ครั้ง ลา 1 บรรเลงช่วงถอนต้นตาล ลา 2 บรรเลงช่วงไมยราพณ์ ตีหนุมาน ลา 3 บรรเลงช่วงหนุมานตีไมยราพณ์ และ 2. เพลงโอด บรรเลงช่วงไมยราพณ์ตาย จากการสัมภาษณ์นายศิลปี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กล่าวว่า เพลงร้องเพลงแรกใช้เพลงขอมทรงเครื่องชั้นเดียว เป็นเพลงที่มีสำเนียงขอม นิยมใช้กับบทบาทยักษ์ เนื่องจากลีลาเพลงกระชับรวดเร็ว ทำนองเพลงกระโดดไปกระโดดมาไม่ราบเรียบขึ้นเสียงสูงแล้วหักลงต่ำอย่างเร็ว ทางดนตรีเรียกว่า "เป็นการหักเสียง" เหมาะกับอุปนิสัยของยักษ์

การแต่งกาย แต่งกายยืนเครื่องยักษ์สีม่วง สวมศีรษะไมยราพณ์ มีกล้องวิเศษเป็นอาวุธประจำกาย และแต่งกายยืนเครื่องลิงสีขาว สวมศีรษะหนุมาน มีตรีเป็นอาวุธประจำกาย

2.3 **ระบำบันเทิงกาสร หรือ ระบำควาย (พ.ศ. 2517)**

แนวคิด นำเสนอกิริยาอาการและธรรมชาติของควาย โดยจินตนาการขึ้นจากการสังเกตวิถีชีวิตของควายแล้วเลียนแบบท่าทางไปตามจังหวะและอารมณ์ของเพลง

ความเป็นมา เป็นระบำที่อยู่ในโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดพาลีสอนน้อง จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อปี พ.ศ.2517 เรื่องราวกล่าวถึงทรพาหัวหน้าฝูงควายพานางนิลกาสรผู้เป็นเมียพร้อมบริวารควายตัวเมียออกเที่ยวป่า และจับระบำกันด้วยความรื่นเริงบันเทิงใจ นายมนตรี ตราโมท แต่งทำนองเพลง ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ประดิษฐ์ท่ารำ

ผู้แสดง เป็นชายล้วนหรือหญิงล้วนก็ได้ จำนวน 6-8 คน

วิธีแสดง

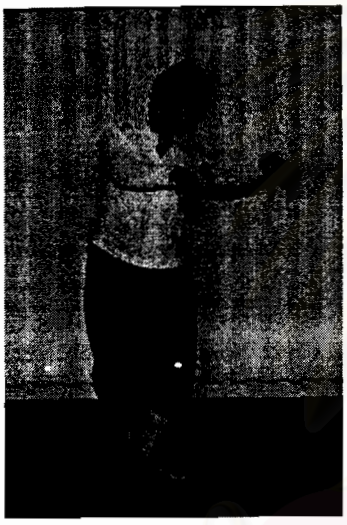
1. ออกด้วยท่าเดินอย่างควาย
2. เป็นการรำแสดงวิถีชีวิตของควายตั้งแต่ท่าเดิม ท่าควายคันหลัง ท่ากระเจิง ท่าเพิ่ง และท่าชะเง้อ
3. รำด้วยท่ากระโดดแล้ววิ่งเข้าโรง

แนวเพลง แต่งทำนองเพลงขึ้นใหม่ โดยนำเพลงเก่าที่มีอยู่แล้วมาร้อยเรียงใหม่ และเรียกชื่อเพลงว่า "เพลงระบำควาย" ตามชื่อระบำ เพลงระบำควาย เป็นเพลงที่ไม่มีบทร้อง มีท่อนเพลงเดียว ใช้วิธีการบรรเลงซ้ำไปซ้ำมา กล่าวคือ เมื่อบรรเลงจบท่อนแล้วจึงกลับมาบรรเลงท่อนเดิมซ้ำอีก โดยบรรเลงท่อนแรกเริ่มจากช้าก่อนใช้อัตราจังหวะ 2 ชั้น จากนั้นบรรเลงซ้ำ แล้วเร่งจังหวะเร็วขึ้นใช้อัตราจังหวะชั้นเดียว โดยความยาวของ 1 ท่อนเพลงมี 9 วรรค ๆ ละ 4 จังหวะ 1 ท่อนเพลงจึงมี 36 จังหวะ ดังนั้นระบำควายบรรเลง 2 ท่อนเพลงจึงเท่ากับ 72 จังหวะ (สัมภาษณ์ นายฐีระพล น้อยนิตย์, 19 พฤศจิกายน 2546)

ลีลาเพลง ส่วนใหญ่มีจังหวะสม่ำเสมอ บางช่วงมีน้ำเสียงสูงต่ำขึ้นลงบ้างแสดงอาการกระโดดของควาย น้ำเสียงที่เล็กแหลมและกังวานให้อารมณ์เยือกเย็นและเพลิดเพลินใจ บรรยายอิริยาบถที่น่ารักและชวนมองของควาย

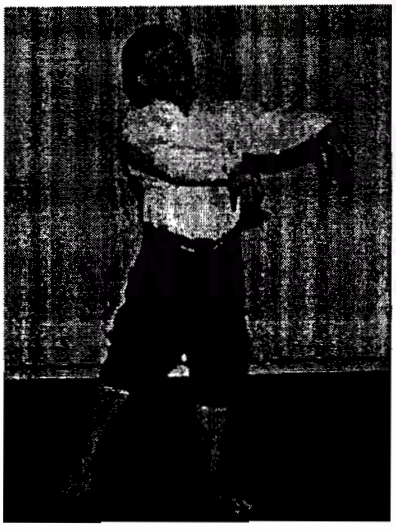
กระบวนท่ารำ ใช้ท่ารำหลัก 5 ท่าคือ

1. ท่าเดิน
2. ท่ากระทายไหล่ หมายถึง ควายคันหลัง
3. ท่าเบิ่ง หมายถึง มองในระยะใกล้ มองไปทั่ว ๆ
4. ท่าชะเง้อ หมายถึง มองไประยะไกล
5. ท่ากระเจิง หมายถึง กระโดดตกใจ เตลิดไป



ท่าเดิน

ท่ากระทายไหล่



ท่าชะเง้อ

ท่ากระเจิง

ลักษณะมือควาย

ภาพท่ารำระบำควาย

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของผู้วิจัย

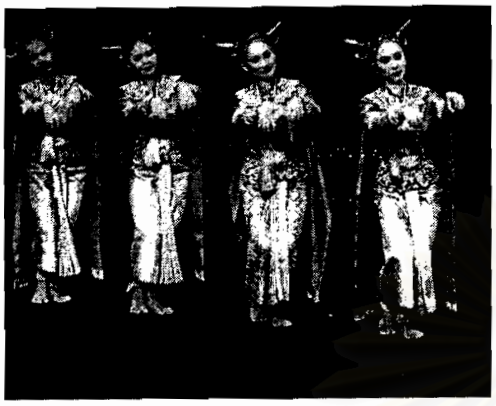
ผู้แสดงแบบชาย : นายกิตติพงษ์ ไตรพงษ์ อาจารย์ 2 ระดับ 7 วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

ผู้แสดงแบบหญิง : นางนฤมล ขันสัมฤทธิ์ อาจารย์ 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

ท่ารำที่ใช้ในระบำควาย เป็นท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยคิดขึ้นจากอิริยาบถ และวิถีการดำเนินชีวิตของควาย ใช้สัญลักษณ์ของควายโดยกางนิ้วทั้งห้าออก งอนิ้วและคว่ำมือลง เป็นที่รู้กันในวงการนาฏยศิลป์ว่า การใช้มือลักษณะนี้หมายถึง ควาย ซึ่งใช้ตลอดทั้งเพลง และใช้การเคลื่อนไหวของไหล่ เท้า และใบหน้าแสดงกิริยาของควาย เช่น ใช้การก้าวเท้าแสดงอาการเดิน ใช้การกระทายไหล่แสดงอาการคันหลังของควาย ใช้การมอง การชะเง้อกล่อมหน้าไปมา แสดงอาการมองหาสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ท่ามองจะย่อเข่า ท่าชะเง้อจะยืดสุดเข่า และใช้ท่ากระเจิงด้วยการกระโดดแสดงอาการตกใจ เตลิดไป

การใช้พื้นที่เวที ใช้กระบวนแถวตอนคู่ แถวปากพนัง แถววงกลม แถวหน้ากระดานคู่

การแต่งกาย ใส่เสื้อคอกลมแขนยาว ทับด้วยสไบห่มสองชาย นุ่งผ้ายกจีบหน้านาง สวมกรองคอ ใส่ทับทรวง คาดเข็มขัด และสวมศีรษะควาย



ภาพการแต่งกายระบำควาย

ที่มา : เอื้อเฟื้อภาพโดย กลุ่มงานวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2.4 **ระบำพงศ์รามเกียรติ์ (พ.ศ. 2526)**

แนวคิด นำเสนอความเป็นมาของตัวละครสำคัญที่เป็นต้นเหตุของเรื่องราวในรามเกียรติ์ เพื่อชี้ให้เห็นสัจธรรมในเรื่องธรรมะย่อมชนะอธรรม

ความเป็นมา เป็นระบำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ตามแนวคิดของนางพนิดา สิทธิวรรณ อดีตรองผู้อำนวยการกองการสังคีต กรมศิลปากร เพื่อแสดงช่วงรอยต่อระหว่างการแสดงภาค 1 และภาค 2 ของเรื่องรามเกียรติ์ ชุดนิ้วเพชร โดยภาค 1 เป็นเรื่องของนนทุกกระทำผิดจึงถูกพระนารายณ์สาปให้ลงไปเกิดเป็นยักษ์มีสิบเศียรยี่สิบกร ส่วนพระองค์จะตามลงไปเกิดเป็นมนุษย์มีเพียงสองกร และภาค 2 นนทุกเกิดเป็นทศกัณฐ์ ส่วนพระนารายณ์เกิดเป็นพระรามสู้รบกัน ในที่สุดพระรามมีชัยชนะ นายมนตรี ตราโมท แต่งบทร้องและบรรจุเพลง ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีประดิษฐ์ท่ารำ ระบำชุดนี้จัดแสดงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2526 เนื่องในงานมหกรรมอาเซียนครั้งที่ 8 ณ เมืองฮ่องกง ต่อมาในปีเดียวกันจัดแสดงครั้งที่ 2 รายการศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 90 ณ โรงละครแห่งชาติ แต่จัดแสดงเป็นชุดเอกเทศ จากนั้นก็มิได้จัดการแสดงอีกเลย

ผู้แสดง เป็นหญิงล้วน จำนวน 3 คู่

วิธีแสดง

1. เทวดานางฟ้ารำออกตามทำนองเพลงโคมเวียน และบรรเลงเพลงรัวจับกล้องไปที่นนทุกแล้วเปลี่ยนเป็นทศกัณฐ์
2. เทวดานางฟ้ารำตีบทตามคำร้องเพลงเหมราชและเพลงบรเทศ พร้อมกับจับกล้องไปที่พระนารายณ์แล้วเปลี่ยนเป็นพระราม เพื่อบรรยายความเป็นมาของตัวละคร
3. เทวดานางฟ้ารำเข้าด้วยเพลงเร็วลา

บทร้องระบำพงศ์รามเกียรติ์

- ปี่พาทย์ทำเพลงโคมเวียน - รัว -

- ร้องเพลงเหมราช -

นนทุกมรณามาเกิด กำเนิดในวงศ์ยักษา
ชื่อว่าทศกัณฐ์อสุรา สิบเศียรสิบหน้ายี่สิบกร
กุมภกรรณพิเภกอนุชา รองมาตรีเศียรทูตขร
สุรปนขาบังอร น้องนุชสุดอุทรของขุนมาร

- ร้องเพลงบรเทศ -

ต่อมาพระนารายณ์จึงอุบัติ ในวงศ์จักรพรรดิมหาศาล
ทรงนามพระรามอวตาร แห่งสถานกรุงศรีอยุธยา
พระรามอภิเษกสยุมพร บังอรสีดาเสน่หา
ดำรงสัตย์ดัดดั้นอรัญมา อยู่ยังโคธาวารี
ทศกัณฐ์ลอบลักสีดา พระรามาติดตามโฉมศรี
ได้พลพานรฤทธี เข้าโจมตีเข่นฆ่าพญามาร

- ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว - ลา -

แนวเพลง ใช้ทำนองเพลงโคมเวียน ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้กับบทบาทของเทวดานางฟ้า ทำนองช้า จังหวะสม่ำเสมอ จากนั้นใช้เพลงรัวในการเปลี่ยนตัวละครจากนนทุกเป็นทศกัณฐ์ ส่วนเพลงเหมราชและเพลงบรเทศ เป็นเพลงอัตราสองชั้น ท่วงทำนองช้าไพเราะ เหมาะที่จะบรรยายเรื่องราว และเพลงเร็วลา โดยทั่วไปจะใช้เป็นเพลงต่อท้ายและเข้าโรง

กระบวนท่ารำ ท่ารำหลัก ท่าดังนี้

1. ท่าเฉิดฉิน
2. ท่าผาลา
3. ท่าสอดสูง
4. ท่าพระนารายณ์
5. ท่าชักแป้งผัดหน้า

ท่ารำที่นำมาใช้เหล่านี้ อยู่ในเพลงแม่บทใหญ่และท่ารำออกนำมาจากท่ารำออกเพลงโคมเวียนในระบำสี่บท

การใช้พื้นที่เวที ใช้แถวปากพนัง แถวตอนคู่ แถวพลู 3 จุด แถววงกลม และแถวเฉียง

การแต่งกาย แต่งกายแบบยืนเครื่องพระและนาง

พระ

นาง

ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนา พร้อมคำอธิบายชุดและการแสดงและภาพประกอบหน้า 124

2.5 **ระบำกุญชรเกษม หรือ ระบำช้าง (พ.ศ. 2531)**

แนวคิด นำเสนอกิริยาท่าทางและธรรมชาติของช้าง ด้วยการใช้ท่าทางที่แสดงถึงขนาดความใหญ่โตและพละกำลังของช้าง รวมถึงอิริยาบถต่าง ๆ ของช้าง

ความเป็นมา เป็นระบำที่เกิดขึ้นจากแนวความคิดของนายเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2531 อดีตผู้อำนวยการกองการสังคีต เป็นผู้แต่งบทร้องเพื่อใช้ประกอบการแสดงละครเทพนิยายเรื่องพระคเณศประทานพร ผู้เป็นเทพเจ้าที่มีเศียรเป็นช้าง และเป็นผู้ให้กำเนิดช้างทั้ง 10 ตระกูล นายมนตรี ตราโมท บรรจุทำนองเพลง และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ประดิษฐ์ท่ารำ

ผู้แสดง เป็นชายล้วน จำนวน 10 คน

วิธีแสดง

1. ช้างทั้ง 10 เชือก ออกมาในท่าเดินตามทำนองเพลงช้างประสานงา
2. ช้างแต่ละเชือกออกมารำแนะนำตัวเองทีละเชือกจนครบทั้ง 10 เชือก ตามคำร้องของตนในเพลงช้างประสานงา
3. รำเข้าด้วยท่าเดินตามทำนองเพลงกุญชรเกษม

บทร้องระบำกุญชรเกษม

- ร้องเพลงช้างประสานงา -

เชือกหนึ่งสีดำเรืองกำลัง ชื่อ "กาฬาวะกัง" ตระกูลต้น
เชือกหนึ่งสีน้ำไหลในสาชล นามมงคล เอื้อนเอ่ย "คังเตยยัง"
เชือกหนึ่งสีทองอุไรประไพศรี ชื่อชี้ ภิญโญ "อุโปสะถัง"
เชือกหนึ่งสีกลีบบัวเริงกำลัง ชื่อ "คันทัง" หอมสิ้นทั้งอินทรีย์
เชือกหนึ่งสีเป็นเช่นทองแดง ชื่อแจ้ง "ตามพะตัง" เลิศรังษี
เชือกหนึ่งสีขาวทั้งกายี นามมี "ปัณฑุรัง" สะพรั่งตา
เชือกหนึ่งสีเหลืองเรืองอร่าม มีนาม "ปิงคะลัง" ดังเลขา
เชือกหนึ่งสีเขียวขจีมีเดชา ชื่อว่า "นีลัง" ขลังเรี่ยวแรง
เชือกหนึ่งสีทองผ่องไพจิตร ชื่อ "เหมัง" เรืองอิทธิ์ฤทธิ์กำแหง

เชือกหนึ่งสีเมฆหมอกออกสำแดง "ฉัตทันตัง" ดั่งแจ้งสิบตระกูล

- ปี่พาทย์ทำเพลงกุญชรเกษม -

(สูจิบัตรศรีสุขนาฏกรรม ครั้งที่ 82 กรมศิลปากร : 2526)

แนวเพลง ใช้ทำนองเพลงช้างประสานงา 2 ชั้น และเพลงกุญชรเกษมชั้นเดียว ทั้ง 2 เพลงนี้คือเพลงเดียวกัน แต่เรียกชื่อต่างกัน ซึ่งเป็นเพลงที่มีมาแต่เดิม ใช้แสดงระบำหน้าช้าง ในการแสดงโขนชุดศึกพรหมาสตร์ นายมนตรี ตราโมท เห็นว่า ระบำกุญชรเกษมเป็นเรื่องเกี่ยวกับช้างเช่นเดียวกัน จึงนำเพลงช้างประสานงา มาแต่งเป็นทำนองใหม่ เพื่อไม่ให้ซ้ำกับของเดิม โดยใช้โครงสร้างของเพลงเช่นเดิมแต่ขยายทำนองเพลงออกไปและร้อยเรียงใหม่ (สัมภาษณ์ นายฐีระพล น้อยนิตย์ และนายบำรุง พาทยกุล, 19 พฤศจิกายน 2546)

วิธีการบรรเลง เริ่มจากบรรเลงทำนองเพลง เกริ่นนำก่อนแล้วจึงบรรเลงเพลงช้างประสานงา 2 ชั้น 10 เที่ยว ตามบทร้องที่บรรยายช้างทั้ง 10 เชือก จากนั้นบรรเลงเพลงกุญชรเกษมชั้นเดียว

ทำนองเพลงช้างประสานงามีท่อนเดียว บรรเลงซ้ำไปซ้ำมาเช่นเดียวกับเพลงระบำควาย แต่ท่อนแรกจะเริ่มจากช้าก่อน แล้วค่อย ๆ เร่งความเร็วขึ้นตามลำดับ ลีลาเพลงมีน้ำเสียงทุ้มกว้าง และจังหวะหนักแน่นสม่ำเสมอ แสดงความองอาจ กล้าหาญ และพละกำลังอันแข็งแรงของช้าง

กระบวนท่ารำ ระบำช้าง ใช้ท่ารำหลัก 6 ท่า ดังนี้

1. ท่าเดิน
2. ท่ามอง
3. ท่าชะเง้อ
4. ท่าส่ายหัว โยกตัว
5. ท่ามองแล้วหลบหมุนตัว
6. ท่าชูงวงขึ้นลง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่าเดิน

ท่าชะเง้อ

ท่าส่ายหัว

ลักษณะมือช้าง

ภาพตัวอย่างท่ารำระบำกุญชรเกษม

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของผู้วิจัย

ผู้แสดงแบบ : นายกิตติพงษ์ ไตรพงษ์ อาจารย์ 2 ระดับ 7 วิทยาลัยนาฏศิลป
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร ผู้ซึ่งเคยแสดงระบำช้าง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การใช้ท่ารำระบำช้างเป็นท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยใช้สัญลักษณ์มือคล้ายกับระบำควาย แต่กางนิ้วออกกว้างกว่า งอนิ้วมือน้อยกว่าควาย สัญลักษณ์มือนี้ใช้ตลอดทั้งเพลง และใช้การเคลื่อนไหวของไหล่ มือ และใบหน้าแสดงกิริยาอาการ แต่การใช้เท้าและมือเปิดกว้างกว่าควาย การเคลื่อนไหวใช้กำลังแรงกว่าเพื่อให้สอดคล้องกับธรรมชาติของช้าง

การใช้พื้นที่เวที ใช้กระบวนแถวตอนคู่ แถวปากพนัง แถววงกลม แถวหน้ากระดาน และแถวตอนคู่สวนกัน

การแต่งกาย แต่งยืนเครื่องตามสีของช้างแต่ละชนิด แต่เสื้อปักเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ได้แก่ สีดำ สีฟ้า สีทองเข้ม สีชมพู สีแดง สีขาว สีเหลือง สีเขียว สีเขียวแก่ สีทองอ่อน และสีเทา สวมกรองคอทับ และสวมศีรษะช้าง

ภาพการแสดงและการแต่งกายระบำช้าง

ที่มา : เอื้อเฟื้อภาพโดย กลุ่มงานวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3. รำและระบำประกอบการแสดงละคร

หมายถึง การแสดงที่ผู้แสดงในบทตัวพระ หรือ ตัวนางแสดงรวมทั้งอมนุษย์ และสัตว์แสดงกิริยาต่าง ๆ ตามบทละคร

3.1 รำพลายชุมพล	(พ.ศ. 2492)
3.2 ระบำนางไม้	(พ.ศ. 2492)
3.3 รำนางจันทร์ตรวจพล	(พ.ศ. 2493)
3.4 บทบาทนางละเวง	(พ.ศ. 2495)
3.5 ระบำปลา	(พ.ศ. 2497)
3.6 รำมโนราห์บูชายัญ	(พ.ศ. 2498)
3.7 รำกินรีร่อน	(พ.ศ. 2498)
3.8 ระบำกราววีรชัย	(พ.ศ. 2498)
3.9 บทบาทพญางำเมือง	(พ.ศ. 2501)
3.10 รำคำปินขอฝน	(พ.ศ. 2501)
3.11 ฟ้อนมาลัย	(พ.ศ. 2501)
3.12 ระบำเงือก	(พ.ศ. 2502)
3.13 ระบำนกยูง	(พ.ศ. 2504)
3.14 ฉุยฉายฮเนา	(พ.ศ. 2511)
3.15 ลำหับแต่งตัว	(พ.ศ. 2511)
3.16 รำตรวจพลพระเจ้าปะดุง	(พ.ศ. 2520)
3.17 เกนหลงชมสวน	(พ.ศ. 2521)
3.18 ระบำเทียน	(พ.ศ. 2525)
3.19 บทบาทโกมินทร์	(พ.ศ. 2526)
3.20 ระบำลีลาสัมพันธ์	(พ.ศ. 2526)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.1 รำพลายชุมพล (พ.ศ. 2492)

แนวคิดการรำแต่งตัวในละครไทยมีทั้งตัวพระ นาง ยักษ์ และลิง รำชุดนี้เป็นรูปแบบการแต่งตัวของตัวพระในละครนอกสื่อถึงชั้นส่วน และวิธีการแต่งตัวด้วยลีลาแบบมอญ

ความเป็นมา รำชุดนี้เป็นรำเดี่ยวในละครนอกเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ จัดแสดงโดยกรมศิลปากร เป็นครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2492 ณ โรงละครศิลปากร บทละครตอนนี้กรมศิลปากรในสมัยที่นายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นหัวหน้ากองการสังคีต ท่านนำบทเดิมสำนวนของหลวงพัฒนพงศ์ภักดี (ทิม สุขยางค์) มาปรับปรุงขึ้นใหม่ด้วยจุดประสงค์เพื่อต้องการให้ศิลปิน และนักเรียนนาฏศิลป์ในกองการสังคีตได้มีประสบการณ์รำอาวุธ ดังความว่า

"เพื่อจะให้ได้รับฝึกหัดท่ารำท่าเต้นกระบี่กระบองอันเป็นศิลปแบบ War Dance คือระบำวีรชัย ซึ่งนิยมดัดแปลงมาให้เข้ากับบทบาททางนาฏศิลป จึงได้ค้นบทละคอน เรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพสำนวนของหลวงพัฒนพงศ์ภักดี ที่ท่านเจ้าพระยามหินทรศักดิธำรงสั่งให้แต่งขึ้นให้คณะละคอนของท่านเล่น และยืมบทจากครูมัลลี คงประภัศร์ ซึ่งเป็นบทที่ปรับปรุงมาจากบทของท่านเจ้าพระยามหินทรศักดิธำรงเหมือนกันนำมาเปรียบเทียบกัน" (กรมศิลปากร, 20 ตุลาคม 2492 : 4.)

นายธนิต ได้นำบทเดิมถวายแก่หม่อมเจ้าหญิงพูนพิศมัย ดิศกุล กับ หม่อมเจ้าหญิงพัฒนายุ ดิศกุล เพื่อทรงนำไปปรับกับบทเสภาในการปรับปรุงบทขึ้นใหม่โดยก่อนที่จะนำมาใช้ประกอบการแสดงได้นำบทที่หม่อมเจ้าหญิงทรงปรับปรุง ไปประชุมที่บ้านของท่านผู้หญิงแผ้ว เพื่อปรับปรุงบทและบรรจุเพลง อีกครั้งหนึ่ง ดังความว่า

"แต่เพื่อให้ปฏิบัติได้แนบเนียนตามบทโดยเหมาะสมแก่การแสดงจริงๆ ต่อมาในเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2492 หม่อมเจ้าหญิงพูนพิศมัย ดิศกุล, หม่อมเจ้าหญิงพัฒนายุ ดิศกุล, หม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี, นายมนตรี ตราโมท และข้าพเจ้าจึงได้ร่วมปรึกษาปรับปรุงบท และบรรจุเพลงกันอีก ที่บ้านหม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ราว 2-3 ครั้ง ก็สำเร็จ" (กรมศิลปากร, 20 ตุลาคม 2492: 4)

ดังจะเห็นได้ว่า วิธีการปรับปรุงบทของกรมศิลปากรนั้นจะต้องคำนึงถึงความเหมาะสมที่จะนำมาแสดงบนเวทีถึงขั้นที่ว่าเมื่อนำมาฝึกซ้อมเข้ากับฉาก ยังต้องแก้ไขบทบางแห่งอีกครั้งหนึ่ง

ลักษณะบทละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ ประกอบด้วย 5 ฉาก คือ

ฉาก 1 ท้องพระโรง (เสด็จออก)

ฉาก 2 สนามริมกำแพงพระราชวัง (ยกทัพ)

ฉาก 3 ป่าเปลี่ยว (ห้ามทัพ)

ฉาก 4 ค่ายขุนแผนกับพลายชุมพล (ขุนแผนจัดทัพ)

ฉาก 5 ทุ่งบางกระทิง (แตกทัพ)

ทั้งนี้การรำเดี่ยวชุดพลายชุมพลอยู่ในการแสดงฉากที่ 4 จากการสัมภาษณ์ผู้เคยแสดงรำพลายชุมพลพบว่ามีการรำหลายแบบจากการศึกษาในครั้งนี้พบว่ามี 2 แบบ คือ แบบที่ 1ทางของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และแบบที่ 2 ทางของครูลมุล ยมะคุปต์ ดังที่อาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ได้กล่าวไว้ว่า

"ก่อนที่คุณหนู ๆ จะรำก็ควรจะทราบถึงที่มาเสียก่อน ท่ารำของตัวพลายชุมพลนี้มีลีลาอยู่หลายแบบ คือ การให้ท่ารำแต่ละครูก็ให้ท่ากันไปแบบหนึ่งๆฉะนั้นการให้ท่ารำในชุดพลายชุมพลนี้จึงเป็นสิทธิของแต่ละครูที่จะให้ท่ารำ แต่การให้ท่ารำในชุดพลายชุมพลนี้เท่าที่เห็นๆมาก็รู้สึกว่าไม่แตกต่างกันไปเท่าไหร่ เพราะเป็นการให้ท่ารำไปตามคำร้อง แต่การให้ท่ารำนั้นก็ต้องมีหลักเกณฑ์ ถ้าครูใดให้ท่ารำโดยมีหลักเกณฑ์ก็จะเห็นได้อย่างเด่นชัด..." (กรมศิลปากร, รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม, 2545: 344)

แนวเพลง ใช้เพลงมอญดูดาว ในอัตราทำนอง 2 ชั้น ซึ่งเป็นทำนองเพลงโบราณ เพลงนี้มีชื่อตามสำเนียงแบบมอญ เพราะมีท่วงทำนอง และจังหวะตามแบบมอญแต่เดิม เพลงนี้รัชกาลที่ 7 ก็ได้ทรงนำเพลงมอญดูดาวมาขยายจากเดิม 2 ชั้น เป็น 3 ชั้น และทรงปรับชื่อให้ใกล้เคียงกับชื่อเดิม เพลงนี้เป็นที่รู้จักชื่อใหม่กันทั่วไปว่า "ราตรีประดับดาว" ศาสตราจารย์มนตรี ตราโมท นำเพลงเดิมนี้มาบรรจุในเนื้อร้อง เพลงพลายชุมพลแต่งตัว ซึ่งท่านเป็นผู้ประพันธ์บทร้องเมื่อ พ.ศ. 2492 ลักษณะบทร้องประกอบด้วยกลอนแปด 6 คำกลอน แสดงเนื้อหาด้วยเรื่องการแต่งกายปลอมตัวเป็นมอญด้วย เสื้อ ผ้านุ่ง เครื่องประดับ อาวุธ และใช้ม้าเป็นพาหนะเดินทาง ความยาวของเพลงประมาณ 6 นาที นิยมบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์มอญ ในส่วนเพลงมอญดูดาวนั้น สุเด็ด คชเสนี ได้กล่าวถึงความเป็นมาของเพลงมอญดูดาวความว่า

"เพลงมอญที่ไทยรับเอาใช้ในการบรรเลงปี่พาทย์มอญอาจแบ่งได้เป็น 2 ประเภท

ประเภทที่ 1 เป็นเพลงที่ครูพิณพาทย์ไทยประดิษฐ์ขึ้นให้มีสำเนียงเป็นมอญปนในบางวรรค โดยที่มีกฎเกณฑ์ว่าจะต้องมีกระบวนซึ่งมีบันไดเสียงตามที่คนไทยยอมรับว่าเป็นกระบวนของมอญ เพลงประเภทนี้มีจำนวนหลายเพลงด้วยกัน เช่น เพลงแขกมอญบางขุนพรหม มอญดูดาว มอญ

โยนดาบ มอญบางจะเกร็ง เป็นต้น นอกจากนี้เพลงไทยบางเพลงที่ลอกเอาเพลงของมอญมาเกือบทั้งเพลง ได้แก่ เพลงมอญกละ หรือ มอญคละ เป็นต้น

ประเภทที่ 2 เป็นเพลงเนื้อมอญแท้ทั้งหมดที่ปี่พาทย์มอญของคนไทยรับเอามาใช้บรรเลง ในที่นี้ขอยกตัวอย่างเพียง 19 เพลงด้วยกัน..." (ผลงานวิจัยเรื่องมอญ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2542: 108-109)

เนื้อร้องรำพลายชุมพลนี้แต่งไว้ในฉาก 4 ค่ายขุนแผนกับพลายชุมพล ตอนขุนแผนจัดทัพฉากสนามหน้าค่าย มีศาลเพียงตา บริเวณหน้าศาลมีดอกไม้ ธูป เทียน เหตุการณ์กล่าวถึงขุนแผนกับพลายชุมพลสองคนพ่อลูกตั้งทัพรอพระไวยขุนแผนช่วยแต่งกายให้พลายชุมพลเหมือนพวกมอญ แล้วทั้งสองยกทัพมาเผชิญหน้ากับกองทัพพระไวย

รำพลายชุมพล

- ร้องมอญดูดาว 2 คำรับ -

แล้วจัดแจงแต่งกายพลายชุมพล ปลอมตนเป็นมอญใหม่ดูคมสัน
นุ่งผ้าตาหมากรุกของรามัญ ใส่เสื้อลงยันต์ย้อมว่านยา
คอผูกผ้าประเจียดของอาจารย์ โอมอ่านเศกผงผัดหน้า
คาดตะกรุดโทนทองของบิดา โพกผ้าสีทับทิมริมขลิบทอง
ถือหอกสัตตะโลหะชะนะชัย เหมือนสมิงมอญใหม่ดูไวว่อง
ขุนแผนขี่สีหมอกออกลำพอง ชุมพลขึ้นกะเลียวผยองนำโยธา

(สูจิบัตรกรมศิลปากร , 2492: 13)

แต่งกาย แต่งกายตามแบบคนมอญโดยยึดบทร้องเป็นหลัก

1. ผ้าโพกศีรษะ สีทับทิม ขลิบสีทองตามแนวผ้าส่วนล่างคือส่วนที่อยู่บริเวณกลางหน้าผากใช้เพชรกระจกลักษณะเป็นเส้นยาวพาดเฉียงจากซ้ายของผู้รำโดยพาดสูงมาทางขวาของผู้รำด้วยการพาดต่ำเป็นแนวเฉียง

วิธีโพกผู้แสดงต้องเกล้าผมมวยไว้กึ่งกลางศีรษะ ใช้ผ้าล้อมรอบศีรษะที่เกล้ามวย และผูกเป็นโบว์ไว้ที่ท้ายทอย

2. เสื้อแขนกระบอก สีชมพูสดขลิบสีทองรอบคอ สาบด้านหน้าชายเสื้อ และปลายแขน 2 ข้าง

2.1 ผ้าประเจียด ผ้าสามเหลี่ยมสีขาว เขียนยันต์ไว้ตรงกลาง วิธีผูกรอยผูกอยู่ที่คอด้านหน้าผูกแนบขมวดปม ให้ลายยันต์อยู่ด้านหลัง

2.2 ผ้าคาดเอว ผ้ามันวาวสีเขียว หรือ สีอื่น ๆ ตามความเหมาะสม ขลิบปลายผ้าด้วยดิ้นและเลื่อมสีขาว หรือ สีทอง วิธีผูกพันทับบนเสื้อแขนกระบอกให้ชายผ้าแผ่ตกลงมาตรงเอวด้านหน้าแล้วคาดทับด้วยเข็มกัด

3. เสื้อก๊กกำมะหยี่สีดำ ใช้การเขียนลวดลายยันต์บนเสื้อทั้ง 2 ข้างด้านหลังปักเป็นรูปหงส์ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของชาวมอญ ปักขอบเสื้อทั้งตัวด้วยเลื่อม ลวดลายที่ปักด้วยเลื่อมทุกตำแหน่งบนเสื้อใช้สีขาวเมื่อปรากฏบนตัวเสื้อสีดำจะทำให้ลวดลายดูชัดเจนเมื่อผู้รำอยู่บนเวที วิธีใส่เสื้อก๊กจะใส่ทับบนเสื้อแขนกระบอก ลักษณะเสื้อจะเปิดอก และสั้นแค่เอว

4. สนับเพลา กางเกงสีชมพูขลิบชายแต่ละด้านด้วยแถบสีทองบางทีสลับทับแถบลายเลื่อม วิธีนุ่งใช้เชือกรัดเอวหรือบางทีตัดเย็บเป็นเอวรูดเพื่อสะดวกในการสวมใส่

5. ผ้านุ่งลายหมากรุก เป็นผ้าที่มีลวดลายแบบตาราง มีการเพิ่มการปักแถบทองบนลายตารางวิธีนุ่งคล้ายนุ่งผ้าแบบโจงกระเบนทับบนสนับเพลาแล้วปิดทับด้วยเสื้อแขนกระบอก

6. ตะกรุด คาดเอวห้อยด้านซ้าย ตะกรุดเป็นเครื่องรางที่ทำด้วยโลหะแผ่นบางแล้วม้วนกลม ๆ ลงคาถาอาคมเพื่อป้องกันอันตราย ลักษณะนามเรียกตะกรุดว่า "ดอก" หรือเรียกเพี้ยนเป็นกะตุด หรือ กะตรุด

7. ต่างหู ลักษณะทรงกลมทำด้วยเพชรกระจกใส่แนบช่วงปลายหูด้านขวาข้างเดียว

8. กำไลข้อเท้า เป็นกำไลรูปหัวบัวสีทองเมื่อสวมใส่ข้อเท้าทั้ง 2 ข้าง แล้วหัวบัวทั้งคู่จะเข้าหากัน

อุปกรณ์ประกอบการแสดง (สัมภาษณ์ราฆพ โพธิเวส, 14 พฤศจิกายน, 2546, อ้างถึงในรายงานรายวิชาทฤษฎีนาฏยศิลป์ไทย จุฬาฯ, 2546)

1. หอกสัตตะโลหะ ศาสตราวุธชนิดหนึ่งประกอบด้วยของ 7 ชนิด ซึ่งหลอมเป็นเหล็กมีลักษณะคล้ายไม้ยาว ตรงปลายเป็นเหล็กมีภู่สีแดงอยู่ตรงข้อต่อระหว่างไม้และเหล็ก

2. ม้ากะเลียว ขุนแผนมอบให้พลายชุมพลตอนที่พลายชุมพลเรียนพระเวทกับขุนแผน มีลักษณะสีเขียวเข้มเกือบดำ ปัจจุบันนิยมทำม้าแบบนี้ด้วยโครงเหล็กเป็นรูปม้าเพื่อดามกระดาษในการแสดงจะเหน็บแผงม้าไว้ที่เข็มขัดด้านขวาของผู้แสดงการผูกแผงผ้าเช่นนี้ไว้ที่เอวเป็นการสมมุติว่าผู้แสดงกำลังนั่งอยู่บนหลังม้า

ผู้แสดง คัดเลือกจากข้าราชการในหน่วยงานทั้งในอดีตและปัจจุบัน การแสดงครั้งแรกในพ.ศ. 2492 นี้ใช้ศิลปิน 2 ชุด ผลัดเปลี่ยนกันแสดงชุดละ 1 สัปดาห์

ชุดศิลปินชาย

ขุนแผน	ยอแสง	ภักดีเทวา
พลายชุมพล (ไทย)	ธีระยุทธ	ยวงศรี
พลายชุมพล (มอญ)	จำนง	พรพิสุทธิ์ (ตัวแรกฝ่ายชาย)

ชุดศิลปินหญิง

ขุนแผน	ประทิน	พวงลำลี
พลายชุมพล (ไทย)	ศิริวัฒน์	แสงสว่าง
พลายชุมพล (มอญ)	สินีนาฎ	โพธิเวส (ตัวแรกฝ่ายหญิง)

(สูจิบัตรกรมศิลปากร , 2492: 3-4)

ครั้นต่อมาผู้ได้รับบทบาทรำพลายชุมพลแต่งตัวได้แก่ ราฆพ โพธิเวส ไพฑูรย์ เข้มแข็ง ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ เป็นต้น

วิธีแสดง แบ่งออกเป็น 3 ช่วง

ช่วงแรกและช่วงกลาง รำตีบทตามบทแต่งตัวจนครบพร้อมกับรำท่ารับสลับทุกๆ 2 คำกลอน

ช่วงท้าย รำตีบทประกอบการใช้อาวุธและการขี่ม้า

กระบวนท่ารำ ประกอบด้วยลักษณะท่ารำ คือ ท่ารำตีบทตามจารีตโบราณในละครนอกและละครพันทาง ได้แก่

1. ท่ารำจากพื้นฐานในเพลงเร็ว เช่น ท่านุ่งผ้า เป็นต้น
2. ท่าจากรำแม่บท เช่น ท่าภมรเคล้า เป็นต้น
3. ท่ารำแบบผสมผสานทางธรรมชาติ เช่น ท่าไขว้หลัง เป็นต้น
4. ท่ารำอาวุธ เช่น ท่าถือหอกพาดหลัง เป็นต้น

ประมวลท่ารำชุดพลายชุมพล

1. ท่าเดินไขว้หลัง
2. ท่าลูบแขนสลับสองข้าง
3. ท่าชี้ซ้ายที่อกมือขวาไขว้หลัง
4. ท่าสวมใส่

5. ท่าชี้ขวา
6. ท่าไขว้หลัง 2 ข้าง
7. ท่าเล่นมือจีบโย้ตัว
8. ท่าโบกมือขวา
9. ท่านุ่งผ้า
10. ท่าจับผ้านุ่งขวา
11. ท่าชี้ซ้าย
12. ท่ากำมือตึงแขนข้างเดียวสลับ 2 ข้าง
13. ท่าตึง 2 แขน
14. ท่าจีบตะแคง 2 มือ
15. ท่าพิสมัยเรียวหมอนสลับ 2 ข้าง
16. ท่าภมรเคล้า
17. ท่าไว้มือขวา
18. ท่าไหว้ระดับอก
19. ท่าลูบแก้มขวาสลับซ้าย
20. ท่าโบก
21. ท่านุ่งผ้าแต่ทำตรงกันข้าม
22. ท่าไหว้สูงไว้มือซ้าย
23. ท่าภมรเคล้าด้านซ้าย
24. ท่าตึงแขนขวาไขว้หลังมือซ้ายแล้วโย้หน้า โย้หลัง
25. ท่าถือหอกแนวตั้ง
26. ท่ารบถือหอกขวาปลายหอกตกลงล่าง
27. ท่าชู 2 นิ้ว มือซ้ายบริเวณส่วนล่างใบหน้ามือขวาถือหอกไขว้หลัง
28. ท่าถือหอก 2 มือปลายด้ามเฉียงบนขวา
29. ท่าโยนหอกมือขวา
30. ท่าโบก
31. ท่าขี่ม้า
32. ท่าควบม้า (ใช้หอกหวดซ้ายขวา)
33. ท่าจันทร์ทรงกลด (ถือหอกขวา)
34. ท่าขึ้นม้า

วิธีการนำท่าเหล่านี้มาใช้ในรำพลายชุมพลก็จะมีกระบวนการปรับโครงสร้างท่าอาจปรับจากส่วนศีรษะส่วนแขนและมือ และส่วนขาและเท้า แต่ลักษณะสำคัญของท่ารำพลายชุมพลคือการปรับโดยตกแต่งท่ารำด้วยวิธีการสอดแทรกท่าทางการตีไหล่ การโย้ตัวลงในท่ารำหลักเพื่อสร้างท่ารำให้มีรูปแบบมอญดังที่อาคม สายาคม กล่าวเรื่องท่ารำในพลายชุมพลไว้ว่า (กรมศิลปากร, รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม, 2545 : 342)

> "... การร่ายรำในชุดนี้จะเป็นการร่ายรำในแบบมอญ ความจริงลีลาของการรำไทยของเรานั้นมีการรำอยู่หลายแบบหรือเรียกกันว่าหลายภาษา แต่ผมจะไม่ขอกล่าว เพราะจะยาวความไปการรำในชุด "รำพลายชุมพลแต่งตัว" นี้จุดสำคัญอยู่ที่การใช้ไหล่ เพราะการใช้ไหล่ในท่าของมอญนี้จะต้อง "ตีไหล่ออก" เสียเป็นส่วนมาก และเป็นท่ารำที่เรียกว่า โก้เก๋"

รำพลายชุมพล

ผู้แสดง : อาจารย์ราฆพ โพธิเวส ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์โขน สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์

ที่มา : รายงานประกอบรายวิชาทฤษฎีนาฏยศิลป์ไทย รหัส 3504114 ตามหลักสูตรปริญญาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2546, หน้า 76.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รำพลายชุมพล

ผู้แสดง : อาจารย์ไพฑูรย์ เข้มแข็ง อดีตหัวหน้าสายนาฏศิลป์โขน สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์

ที่มา : หนังสือรวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม โดย กรมศิลปากร. กรุงเทพมหานคร: บริษัทรุ่งศิลป์การพิมพ์ (1977) จำกัด 2545, หน้า 358.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รำพลายชุมพล

ผู้แสดง : นาฏยศิลปินสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร

ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนา โดยกรมศิลปากร.
กรุงเทพมหานคร : บริษัท เซเว่น พริ้นติ้ง กรุ๊ป, 2542, หน้า 218.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.2 **ระบำนางไม้ (พ.ศ. 2492)**

แนวคิดเป็นจินตนาการที่เกิดจากความเชื่อเรื่องภูตผีวิญญาณที่อยู่ตามลำเนาไพรด้วยลีลาท่ารำที่พริ้วเบา อ่อนไหว สลับกับใช้ไฟสลัว และเคล้าด้วยเสียงร้องของสัตว์ป่านานาชนิด เช่น เสือ หมี กระต่าย เดินผ่านไปมา ให้ความรู้สึกเยือกเย็นและน่าสะพรึงกลัว

ความเป็นมา เป็นระบำที่อยู่ในฉากป่าเปลี่ยว ในละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพ เรื่องราวกล่าวถึงเปรตนางวันทองแปลงกายเป็นสาวแรกรุ่นมาห้ามพระไวยไม่ให้ยกทัพไปสู้รบกับขุนแผนผู้เป็นบิดา จัดแสดงครั้งแรก พ.ศ.2492 ณ โรงละครศิลปากร ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ประดิษฐ์ท่ารำ นายมนตรี ตราโมท บรรจุเพลง

ผู้แสดง เป็นหญิงล้วน จำนวน 8 - 10 คน

วิธีแสดง

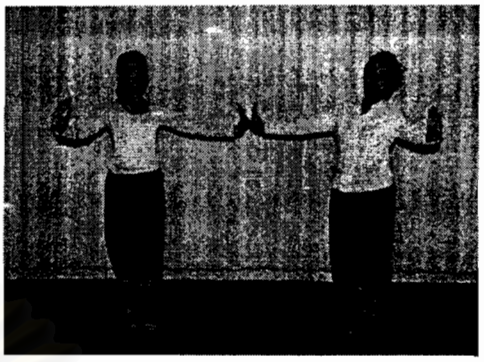
1. ร่ายรำออกมาจากโพรงไม้สลับกันนั่งและยืนทีละ 2-3 คน จนครบทุกคน
2. บรรยายความงามของเหล่านางไม้ที่อยู่ในป่าลึกท่ามกลางบรรยากาศสงบเยือกเย็นในยามค่ำคืน
3. รำทยอยเข้าหายไปทีละคน สองคน

แนวเพลง ระบำนางไม้เป็นเพลงที่ไม่มีบทร้อง ใช้ทำนองเพลงแนวสองชั้น ซึ่งเป็นเพลงเก่าที่มีสำเนียงมอญ แล้วนำมาเรียบเรียงใหม่ ลีลาเพลงเรียบ ๆ จังหวะสม่ำเสมอบ้าง ขึ้นสูงลงต่ำบ้างสลับกันไป ท่วงทำนองช้าเยือกเย็นโหยหวน ฟังแล้ววังเวงจึงนิยมนำมาใช้กับการแสดงที่เกี่ยวกับภูตผีวิญญาณ

กระบวนท่ารำ ใช้ท่ารำหลัก 4 ท่าดังนี้

1. ท่าผาลา
2. ท่าจันทร์ทรงกลด
3. ท่าภมรเคล้า
4. ท่าจีบสองมือตึงแขน

ท่าผาลา



ท่าจันทร์ทรงกลด

ท่าภมรเคล้า

ท่าจีบสองมือตึงแขน

ภาพตัวอย่างท่ารำระบำนางไม้

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของผู้วิจัย

ผู้แสดงแบบ : ขวา นางนฤมล ขันสัมฤทธิ์ อาจารย์ 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลป
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร
ซ้าย นางพัชรวรรณ ทับเกตุ อาจารย์ 2 ระดับ 7 วิทยาลัยนาฏศิลป
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

ท่ารำที่ใช้ในระบำนางไม้ เป็นท่ารำพื้นฐานที่มีอยู่เดิมและท่ารำที่คิดสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ท่ารำพื้นฐานเดิม เช่น ท่าผาลา ท่าจันทร์ทรงกลด และท่าภมรเคล้า อยู่ในเพลงแม่บทใหญ่ และท่าจีบสองมือตึงแขน เป็นท่าหยิบชายสไบทั้งสองไขว้แขนเข้าระดับอกงอแขนแล้วคลายแขนออกตึงแขน ในขณะที่เท้านั้นขยับเลื่อนไปมาสวนแถวกัน และบางท่าใช้การเขย่งเท้า หมุนตัว พร้อมกับ

ไขว้แขนขึ้นแล้วกางออก เป็นการใช้เครื่องแต่งกายที่บางเบาของซายสไบทั้งสองมาเป็นแนวคิดสร้างสรรค์ท่ารำให้เกิดความรู้สึกพริ้วเบา เหมือนวิญญาณลอยละล่องอยู่ทั่วไป

การใช้พื้นที่เวที ใช้แถวตอนคู่สลับกันนั่งและยืน แถววงกลม แถวตอนคู่สวนกัน และแถวหน้ากระดานเรียงเดี่ยว

การแต่งกาย แต่งกายสีขาวทั้งชุด ใส่เสื้อเกาะอก ห่มสไบสองซายผ้าพลิ้วบางเบา นุ่งผ้าต่วนจีบหน้านางลายเรียบ ปล่อยผมคาดผมด้วยดอกไม้สีขาว ส่วนเครื่องประดับแต่เดิมใช้ร้อยดอกไม้ขาวสวมที่คอและข้อมือ แต่ปัจจุบันใส่เครื่องประดับเพชรพลอย

ภาพการแสดงและการแต่งกายระบำนางไม้

ที่มา : เอื้อเฟื้อภาพโดย กลุ่มงานวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3.3 **รำนางจันทน์ตรวจพล (พ.ศ. 2495)**

แนวคิด การแสดงความกล้าหาญของวีรกษัตรีย์ ด้วยการใช้ดาบในลีลาและชั้นเชิงหลายรูปแบบตามท่วงทำนองเพลง

ความเป็นมา พระร่วงหรือขอมดำดินเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎ-เกล้าเจ้าอยู่หัว วรรณกรรมเรื่องพระร่วงนี้ใช้สำหรับแสดงละคร มีสำนวนรวม 4 ฉบับได้แก่ 1. เรื่องตำนานพระร่วงเป็นบทพระราชนิพนธ์ร้อยแก้ว 2. บทละครรำเรื่องพระร่วงหรือขอมดำดิน เป็นบทพระราชนิพนธ์ร้อยกรองประเภทบทกลอนละครรำ 3. บทละครเรื่องพระร่วงฉบับบทละครพูดคำกลอน 4. บทละครเรื่องพระร่วงฉบับบทละครร้อง เป็นสำนวนสุดท้ายในรัชกาล กรมศิลปากรนำส่วนบทละครรำซึ่งไม่มีการแบ่งฉากมาจัดแบ่งฉากขึ้นใหม่ แสดงตั้งแต่ตอนท้าวพันธุมเสด็จออกว่าราชการถึงจบเรื่อง แสดงครั้งแรก ณ โรงละครศิลปากร ในวันที่ 10 มีนาคม ถึง วันที่ 30 เมษายน พ.ศ. 2493 รวม 56 ครั้ง

การรำนางจันทน์ตรวจพลในกรมศิลปากรมี 2 ฉบับ

ฉบับแรก ทางของครูศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก หรือ หม่อมครูต่วน ผู้สืบทอด คือ ครูจำเรียง พุธประดับ เมื่อ พ.ศ. 2493 ครูจำเรียงถ่ายทอดให้แก่ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ เมื่อ พ.ศ. 2521 และครูอัจฉราได้ถ่ายทอดให้แก่นิสิตสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ตั้งแต่ พ.ศ. 2543 – ปัจจุบันและถ่ายทอดให้ครูขวัญใจ คงถาวร เมื่อ พ.ศ. 2546

ฉบับที่ 2 ทางของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ถ่ายทอดให้ครูสถาพร สนทอง และครูรัจนา พวงประยงค์ ซึ่งทั้ง 2 ท่านไม่สามารถระบุเวลาได้ สำหรับครูสถาพร สนทอง ได้ถ่ายทอดท่ารำให้ครูจินดารัตน์ วิริยะวงศ์ เพื่อเก็บรวบรวมรวมเป็นฐานข้อมูลไม่ได้แสดงเผยแพร่ ต่อมา พ.ศ. 2536 ได้ต่อท่ารำให้นางสาวเอื้อมพร เนาว์เย็นผล นิสิตภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในรายวิชาอาศรมศึกษาทางนาฏยศิลป์ไทย และท่านได้นำรำชุดนี้บรรจุในหลักสูตรของคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ วิทยาเขตประสานมิตร (ประภาพรรณ ภูเก้าล้วน, 2546 : 53.)

แนวเพลง เพลงกราวนอก เป็นเพลงบรรเลงทำนองล้วนใช้สำหรับการตรวจพล และยกทัพของตัวละครที่เป็นมนุษย์และลิง ลำดับเพลงคือ กราวนอกแทรกรัวกลอง / เพลงเร็ว / กราวนอกแทรกรัวกลอง ความยาวของเพลงประมาณ 8 นาที

การแต่งกาย แต่งกายยืนเครื่องตัวนาง ศีรษะสวมกระบังหน้าพร้อมอุบะและดอกไม้ทัดสวมเสื้อในนางสีเหลือง ห่มสไบสองชายสีแดงขลิบเขียว นุ่งผ้ายกสีเขียวจีบปล่อยชายพกด้านขวา เครื่องประดับได้แก่ จี้นาง เข็มขัด กำไล ข้อมือ ปะวะหล่ำ กำไลข้อเท้า

อุปกรณ์การแสดง ดาบขนาดสั้นประมาณ 1 ฟุตครึ่ง ประดับกระจก และประดับพลอยที่ด้ามดาบ

วิธีแสดง แบ่งออกเป็น 6 ช่วง

ช่วงที่ 1 การเดินออกเพื่อรับการแสดงความเคารพโดยการยืนท้าวฉาก
ช่วงที่ 2 การแสดงความสามารถในเชิงรบ
ช่วงที่ 3 การตรวจพลในเพลงเร็ว
ช่วงที่ 4 การถามความพร้อมของกองทัพ
ช่วงที่ 5 การแสดงความเป็นใหญ่
ช่วงที่ 6 การสั่งกองทัพเพื่อเตรียมยกพล

กระบวนท่ารำ ท่ารำรวม 28 ท่า ตัวอย่างท่า ดังนี้ 1. ท่าท้าวฉากตอนเริ่มออก 2. ท่าใช้หน้าหนัง 3. ท่าพาดไหล่พร้อมขยั่นเท้า 4. ท่าปักดาบ 5. ท่ากรีดนิ้วจับดาบ (ท่าต่อเนื่องจากท่าปักดาบ) 6. ท่าเดินหลบฉาก (ปลายดาบชี้ขึ้นบน) 7. ท่ารำร่าย 8. ท่าฉะดาบ เป็นต้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รำนางจันทน์ตรวจพล

ผู้แสดงนางจันทน์ : นางสถาพร สนทอง ข้าราชการบำนาญกรมศิลปากร

ที่มา : รายงานวิชาอาศรมศึกษาทางนาฏยศิลป์ไทย
โดยนางเอื้อมพร เนาว์เย็นผล หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต
สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2536, หน้า 76 และ 101.

ผู้แสดงนางจันทน์ : นางสาวธนัดดา ทองหยด

ที่มา : รายงานภาพการสอบรำเดี่ยวมาตรฐานทางนาฏยศิลป์ ปีการศึกษา 2546 โดยนิสิตชั้นปีที่ 4 ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในวันพุธที่ 24 ธันวาคม 2546 เวลา 13.00-17.00 น. ณ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, หน้า 14.

3.4 บทบาทละเวง (พ.ศ. 2495)

แนวคิด เสนอลักษณะตัวละครนางกษัตริย์ต่างชาติโดยแสดงรูปแบบจารีตท่ารำไทย

ความเป็นมา กรมศิลปากรได้ปรับปรุงบทละครเรื่องพระอภัยมณีตอนพระอภัยมณีพบนางละเวงจากนิทานคำกลอนสุภาพของสุนทรภู่ แสดงครั้งแรก ณ โรงละครศิลปากรเมื่อเดือนมกราคม พ.ศ. 2495 การแสดงในครั้งนี้มี 4 ฉาก ได้แก่ ฉาก 1 ท้องพระโรงวังใหม่ ฉาก 2 ในทะเล ฉาก 3 ป้อมชายทะเล ฉาก 4 ป้อมกำแพงเมือง ต่อมาเมื่อวันที่ 1 กรกฎาคม 2521 กรมศิลปากรจัดแสดงอีกครั้ง ณ โรงละครแห่งชาติจัดทำบทโดย นำพล คูณเจริญ

ผู้แสดงครั้งแรก เป็นข้าราชการกองการสังคีต สุวรรณี ชลานุเคราะห์ แสดงเป็นละเวงตอนออกรบ สุชลีย์ แสดงเป็นละเวงตอนนั่งเมือง

ผู้แสดงเมื่อปี 2521 รสสุคนธ์ ไตรโภค แสดงเป็นนางละเวง

บทร้องและดนตรี ใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่บรรเลงประกอบบทร้องรวม 4 ฉาก เนื่องจากโครงเรื่องแสดงความรักของชน 2 กลุ่ม ทำนองเพลงที่บรรจุจึงแสดงสำเนียงตามชนชาติซึ่งเป็นชนชาติตะวันตก รัวฝรั่ง ฝรั่งแง ฝรั่งแดง ฝรั่งแลนเซีย สรรเสริญเยซู พันธุ์ฝรั่งควีนดำรัส เป็นต้น

การแต่งกาย แสดงครั้งแรก ณ โรงละครศิลปากร นางละเวงบทนั่งเมือง สวมชุดกระโปรงยาวและบานแบบเครื่องแต่งกายชาวตะวันตกยุคโบราณสวมมงกุฎนางละเวงตอนออกรบถ้าอยู่ในเมืองปล่อยผมยาวสวมหมวก แต่ถ้าออกรบจะรวบผมสวมหมวก ถือแส้ สวมหมวกสีแดงกางเกงขายาวสีขาวแบบขี่ม้า ใส่รองเท้าบู๊ทประดับตราราหูติดตัวห้อยไว้ที่เอว เพื่อเพิ่มพละกำลังให้เข้มแข็ง มีลักษณะวงกลมสีทองคล้ายเครื่องหมายบรรดาศักดิ์ของข้าราชการ (สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, วันที่ 31 สิงหาคม 2547)

กระบวนท่ารำ รูปแบบท่ารำ 2 ครั้ง แตกต่างกัน ครั้งแรกแสดง พ.ศ. 2495 ท่านผู้หญิงแผ้วประดิษฐ์ท่ารำไทย ศิลปินที่แสดงมีความสามารถทางทักษะรำไทย ครั้งที่ 2 พ.ศ. 2512 อาจารย์เต็มเดือน หิรัญยัษฐิติ (เกษะโกมล) ประดิษฐ์แบบท่าที่ผสมผสานการเคลื่อนไหวแบบบัลเล่ต์ ซึ่งผู้แสดงเป็นศิลปินที่มีทักษะการเต้นบัลเล่ต์เป็นพื้นฐาน

รำบทบาทละเวง

ที่มา : ได้รับความอนุเคราะห์จากอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ 2495.

3.5 **ระบำปลา (พ.ศ. 2497)**

ระบำปลาที่กรมศิลปากรสร้างสรรค์ขึ้นมีอยู่ 2 แบบ คือ แบบที่มีบทร้องและแบบที่ไม่มีบทร้อง

แนวคิด นำเสนอวิถีชีวิตธรรมชาติของฝูงปลา ด้วยลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวที่เป็นไปอย่างอิสระของปลา

ความเป็นมา ระบำปลาแบบที่มีบทร้อง เป็นการรำของฝูงปลาทั้ง 16 ชนิด ได้แก่ ปลาตะเพียนทอง ปลากะโห้ ปลาเทโพ ปลาสวาย ปลาเนื้ออ่อน ปลาสร้อย ปลาเค้า ปลาหมอเทศ ปลานวลจันทร์ ปลากา ปลาบู่ ปลาปักเป้า ปลาแรด ปลาหมู ปลาเสือ และปลากราย ในการแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนเลือกคู่และหาปลา จัดแสดงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2497 ณ โรงละคอนศิลปากร ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย และศิลปินแห่งชาติ

ปี พ.ศ.2528 เป็นผู้ประพันธ์บทร้องและประดิษฐ์ท่ารำ นายมนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยและศิลปินแห่งชาติ ปี 2528 เป็นผู้บรรจุเพลง หลังจากนั้นได้จัดแสดงอีกหลายครั้ง แต่ปัจจุบันกรมศิลปากรมิได้จัดแสดงแล้วเนื่องจากไม่มีเครื่องแต่งกายชุดปลาครบทุกชนิดตามที่ระบุไว้ในบทร้อง

สำหรับระบำปลาแบบที่ไม่มีบทร้อง เป็นการรำของฝูงปลาชนิดเดียวแต่ต่างสีสัน ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนจองถนน ในฉากที่ฝูงปลาช่วยกันคาบก้อนหินถมลงในแม่น้ำ เพื่อให้กองทัพพระรามผ่านไปได้ จัดแสดงครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ.2501 ณ โรงละคอนศิลปากร นายมนตรี ตราโมท แต่งทำนองเพลง และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ประดิษฐ์ท่ารำ

ผู้แสดง ระบำปลาแบบที่มีเนื้อร้อง ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนจำนวน 16 คน ผู้แสดงรุ่นแรก เช่น นางรัจนา พวงประยงค์ แสดงเป็นปลาตะเพียนทอง นางนันทินี เวชสุทัศน์ แสดงเป็นปลาสร้อย และ ม.ล.จุลลา งอนรถ แสดงเป็นปลาเสือ ส่วนระบำปลาแบบที่ไม่มีเนื้อร้อง ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนจำนวน 8-10 คน ผู้แสดงรุ่นแรก เช่น นางสุรัตน์ ยลปราโมทย์ และนางพิไลโฉม สัมมานันท์

วิธีแสดง ระบำปลา แบบที่มีบทร้อง

1. ผู้รำทุกคนทยอยกันออกมาตามธรรมชาติ ไม่ต้องจัดระเบียบแถวตามทำนองเพลงฟองน้ำ
2. รำตีบทตามคำร้องเพลงฟองน้ำที่บรรยายปลาแต่ละชนิด โดยแนะนำปลาทีละชนิดสลับกันไปจนครบ
3. รำเข้าด้วยทำนองเพลงฟองน้ำ ปลาแต่ละชนิดทยอยกันรำเข้าโรง

ส่วนระบำปลาแบบที่ไม่มีบทร้อง

1. ผู้แสดงรำออกทีละคู่จนครบทุกคู่แล้วร่ายรำไปตามทำนองเพลงพระเจ้าลอยถาด
2. ผู้แสดงวิ่งไปจัดแถวปากพนัง รับคำสั่งจากนางสุพรรณมัจฉาให้คาบก้อนศิลาไปถมในแม่น้ำ
3. รำเข้าด้วยทำนองเพลงพระเจ้าลอยถาด ทยอยกันเข้าโรง

บทร้องเพลงระบำปลา

- ร้องเพลงฟองน้ำ -

ตะเพียนทองล่องลอยมาคลาคล่ำ กะโห้ดำว่ายแหวกชลาไหล
ปลาเทโพปลาสวายเรียงรายไป เนื้ออ่อนไหวโลดเล่นวารี
ปลาสร้อยลอยล่องมาเป็นเหล่า พอปลาเค้าฮุบก็ลัดหนี
ปลาหมอเทศเคียงคู่อยู่มากมี นวลจันทร์สีเป็นนวลชวนดู
ปลากาปลาบู่ปลาปักเป้า ปลาแรดมีเขาเหล่าปลาหมู่
ปลาเสือพ่นน้ำเป็นฟองฟู ปลากรายว่ายวู่เวียนมา

แนวเพลง ระบำปลาแบบที่มีบทร้องใช้ทำนองเพลงฟองน้ำ เป็นเพลงที่มีมาแต่โบราณ อัตราจังหวะชั้นเดียว แต่บรรเลงให้ช้าลงกว่าของเดิม เพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์และบรรยากาศของสัตว์น้ำ

ส่วนระบำปลาแบบที่ไม่มีบทร้องใช้ทำนองเพลงพระเจ้าลอยถาด เป็นเพลงอัตราสองชั้น การรำช่วงแรกบรรเลงสองชั้น ช่วงหลังเร่งการบรรเลงให้เร็วขึ้นเป็นเพลงชั้นเดียว

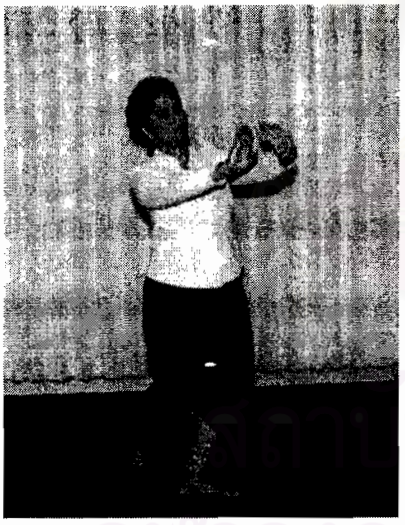
ทั้งเพลงฟองน้ำและเพลงพระเจ้าลอยถาดเป็นทำนองเพลงที่ใช้กับสัตว์น้ำ ให้บรรยากาศธรรมชาติของกระแสน้ำไหล เสียงคลื่นเป็นระลอกเล็ก ๆ เสียงปลาแหวกว่ายเล่นน้ำกันอย่างสนุกสนานและมีความสุข

กระบวนท่ารำ ระบำปลาแบบที่มีบทร้อง ใช้ท่ารำหลัก 5 ท่าคือ

1. ท่าว่ายโบก
2. ท่าว่ายแหวกมือเดียว
3. ท่าว่ายแหวกสองมือ
4. ท่าพ่นน้ำ
5. ท่าดำผุดดำว่าย

ท่าว่ายโบก

ท่าว่ายแหวกมือเดียว



ท่าว่ายแหวกสองมือ

ท่าพ่นน้ำ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่าดำผุดดำว่าย

ภาพตัวอย่างท่ารำระบำปลา (แบบที่มีบทร้อง)

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของผู้วิจัย

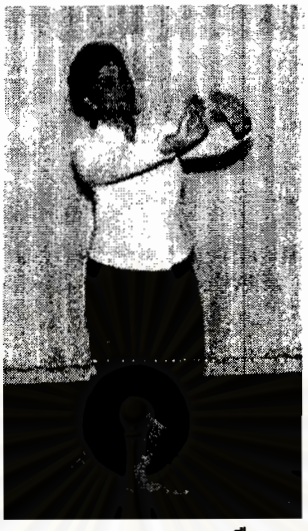
ผู้แสดงแบบ : ผมสั้น นางนฤมล ขันสัมฤทธิ์ อาจารย์ 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร ผู้ซึ่งเคยแสดงระบำปลา
ผมยาว นางพัชรา บัวทอง นาฏศิลปิน 7 ว. กลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ระบำปลาแบบที่ไม่มีบทร้อง ใช้ท่ารำหลัก 3 ท่าคือ

1. ท่าว่ายโบก
2. ท่าว่ายแหวกมือเดียว
3. ท่าว่ายแหวกสองมือ

ท่าว่ายโบก

ท่าว่ายแหวกมือเดียว



ท่าว่ายแหวกสองมือ

ภาพตัวอย่างท่ารำระบำปลา (แบบที่ไม่มีบทร้อง)

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของผู้วิจัย

ผู้แสดงแบบ : ผมสั้น นางนฤมล ขันสัมฤทธิ์ อาจารย์ 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร ผู้ซึ่งเคยแสดงระบำปลา

ท่ารำที่ใช้ในระบำปลาทั้ง 2 แบบ เป็นท่ารำที่ท่านผู้หญิงแผ้วคิดสร้างสรรค์ขึ้นใหม่จากจินตนาการ โดยใช้แนวคิดเรื่องกิริยาท่าทางและการเคลื่อนไหวของปลา กล่าวคือ ท่ารำหลักทั้ง 5 แสดงกิริยาท่าทางของปลา และใช้ลีลาการเชื่อมท่ารำแสดงการเคลื่อนไหวของปลา

1. **ท่าว่ายโบก** มือหน้าหมายถึงหัวปลา มือหลังหมายถึงหางปลา และใช้ลีลาการสั่นไหวไปมาของนิ้วทั้งห้า แสดงถึงการว่ายน้ำ

2. **ท่าว่ายแหวกมือเดียว** ใช้ลีลาการผายมือออกไปด้านข้าง แสดงว่าปลาแหวกน้ำ

3. **ท่าว่ายแหวกสองมือ** ใช้ลีลาการตั้งวงสองมือเรียงกันข้างหน้าแล้วค่อยๆ แยกสองมือออกจากกัน แสดงว่าปลาแหวกว่ายน้ำ

4. **ท่าพ่นน้ำ** ใช้การตั้งวงและมือจีบที่ปากแล้วปล่อยจีบโบกออกตั้งวง แสดงอาการปลาพ่นน้ำ

5. **ท่าดำผุดดำว่าย** ตั้งวงซ้อนมือทั้งสอง แล้วกดปลายมือลง ดันปลายมือขึ้นแสดงอาการปลาดำผุดขึ้นผุดลง

ท่ารำเหล่านี้เป็นท่าสัญลักษณ์ที่สื่อให้ผู้ชมทราบว่า คือท่าของปลาที่แหวกว่ายอยู่ในน้ำ

การใช้พื้นที่เวที ระบำปลาแบบที่มีบทร้อง ใช้พื้นที่การรำทุกส่วนของเวที โดยว่ายไปว่ายมาคละกันไป เมื่อถึงบทร้องของตนจึงวิ่งมารำตรงหน้าพระสังข์ทอง รำจบก็ว่ายวนไปอย่างอิสระไม่จัดรูปแบบแถว

ส่วนระบำปลาแบบที่ไม่มีบทร้องก็เช่นเดียวกันใช้พื้นที่ทุกส่วนของเวที ว่ายวนคละกันไปมา แต่จัดรูปแบบแถวบ้าง คือ แถวตอนคู่ ช่วงรำออก และแถวปากพนัง ช่วงรับคำสั่งจากนางสุพรรณมัจฉา

ภาพการแสดงระบำปลา (ในการแสดงโขน ชุดจองถนน)

ที่มา : เอื้อเฟื้อภาพโดย กลุ่มงานวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

การแต่งกาย แต่งกายเลียนแบบปลา ใส่เสื้อคอกลมแขนยาวและกางเกงขายาว มีเกล็ดปลา หางปลา สวมศีรษะปลา

ภาพการแต่งกายระบำปลา

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของผู้วิจัย

3.6 **รำมโนห์ราบูชายัญ (พ.ศ. 2498)**

แนวคิด การแสดงลีลาการโผบินต่ำ บินสูง และจริตกิริยาของนางนก ผสมแบบท่านาฏศิลป์ด้วยอารมณ์ดีใจ

ความเป็นมา รำชุดนี้กรมศิลปากรนำออกแสดงครั้งแรก ณ โรงละครศิลปากร เมื่อเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2498 นำเสนอแบบรำเดี่ยว อยู่ในวรรณคดีไทยเรื่องพระสุธน-นางมโนห์รา ซึ่งเป็นวรรณกรรมที่มีรากฐานมาจากพระพุทธศาสนา เรื่องพระสุธน-นางมโนห์รา ที่แต่งเป็นบทละครเก่าแก่ที่สุด คือ เรื่อง นางมโนห์รา มีหลักฐานว่าเป็นบทละครที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา หลงเหลือบทเฉพาะตอนนางมโนห์ราถูกจับไปถวายพระสุธนเพียงตอนเดียว ต่อมากรมศิลปากร ได้นำเรื่องพระสุธน-นางมโนห์รามาสร้างเป็นบทละคร โดยดำเนินเหตุการณ์ตามเรื่องสุธนชาดกในปัญญาสชาดก ตั้งแต่ช่วงต้น ช่วงกลาง ยกเว้นช่วงท้ายของเรื่องเรียกชื่อบทละครใหม่ว่า มโนห์รา

ผู้แสดงหญิง 1 คน คัดเลือกจากนักเรียนในโรงเรียนนาฏศิลป ผู้รำมโนห์รา บูชายัญคนแรก คือ บุนนาค ทรรทรานนท์

แนวเพลง เป็นเพลงที่ศาสตราจารย์มนตรี ตราโมท ประยุกต์ขึ้นจากเพลงเรื่องแขกไทร เพลงเรื่องแขกไทรนี้ เป็นเพลงที่หลวงประดิษฐ์ ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้แต่งไว้เพื่อบรรเลงประกอบเพลงเรื่องแขกไทร เมื่อนำมาปรับปรุงแล้วเรียกชื่อว่า เพลงแขกบูชายัญ มีอัตราชั้นเดียว ลักษณะเพลงบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ เครื่องใหญ่ แต่จะนิยมวงปี่พาทย์ไม้นวม แต่ละช่วงของทำนองเพลงบรรเลงกำกับจังหวะด้วยกลองชาตรี และโทนชาตรี ตีสม่ำเสมอ สลับกับตีรัว และตีเร่งจังหวะพร้อมเน้นเสียงหนักแน่น เพื่อเป็นสัญญาณบอกผู้รำให้เปลี่ยนกระบวนท่าต่อไปเพลงนี้แสดงถึงอารมณ์สนุกสนาน ตื่นเต้น เร้าใจตลอดเพลง

การแต่งกาย นายโหมด ว่องสวัสดิ์ เป็นผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายและเขียนลายเส้นเป็นภาพ โดยศีรษะสวมมงกุฎกษัตริย์ หรือ เรียกอย่างไม่เป็นทางการว่าเทริดนาง เสื้อผ้าแต่งเลียนแบบนางกินรีตามแนวคิดเกี่ยวกับสัตว์ในป่าหิมพานต์ และแต่งคล้ายกับภาพจิตรกรรม และงานประติมากรรม ส่วนบนสวมเสื้อในนางสีเหลือง มีสายเหมือนกับเสื้อชั้นในสุภาพสตรี สวมกรองคอจี้นาง ต้นแขน ข้อมือ ต่างหู และสวมเล็บ ส่วนล่างนุ่งผ้ายกสีเขียวสวมรัดสะเอวสีแดงปิดทับเอวถึงสะโพก คาดเข็มขัดและหัวเข็มขัดทับที่เอว ติดปีกและหาง สวมกระพรวนเท้าเงินชุบสีทอง

วิธีแสดง แบ่งออกเป็น 4 ช่วง ตามทำนองเพลงแขกบูชายัญซึ่งเป็นทำนองเดียวใช้รำตลอดทั้งเพลง

1. ช่วงท่าออก	บินออกตามทำนองเพลงแขกบูชายัญ
2. ท่านั่งรำ	นั่งคุกเข่าแสดงท่าคารวะ
3. ช่วงท่ายืน	แสดงกระบวนท่าต่าง ๆ เพื่อรวบรวมสมาธิ
4. ท่าบินเข้ากองไฟ	แสดงการหลอกล่อ เยาะเย้ย ด้วยการบินโฉบเฉี่ยวฉวัดเฉวียนเข้าและออกจากกองไฟ
5. ช่วงจบ	บินสูงเพื่อหนีจากไป

กระบวนท่ารำ ท่ารำทั้งหมด 19 ท่า จัดอยู่ในประเภทท่าหลักด้วยทั้งหมดทุกท่ายกเว้นท่าหงส์บินเพียงท่าเดียวอยู่ในท่าเชื่อม การประดิษฐ์ท่ารำนั้นได้นำท่ารำโบราณชุดดรสาแบหลามาประยุกต์ จำนวน 12 ท่า ท่าที่เพิ่มเติมไม่เหมือนท่าในดรสาแบหลา 7 ท่า ในจำนวน 7 ท่านี้ใช้วิธีประยุกต์จากแม่บทใหญ่ 3 ท่า แม่บทเล็ก 1 ท่า ระบำสี่บทตัวนาง 1 ท่า รำเพลงเร็วพระ 1 ท่า ท่าประดิษฐ์ใหม่ 1 ท่า

รำมโนห์ราบูชายัญ

ผู้แสดง : ข้าราชการสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร

ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนา โดยกรมศิลปากร.
กรุงเทพมหานคร : บริษัท เซเว่น พริ้นติ้ง กรุ๊ป, 2542, หน้า 220.

3.7 ระบำกินรีร่อน

แนวความคิด การเริงระบำของหมู่กินรีด้วยความเบิกบานสนุกสนาน

ความเป็นมา การรำชุดนี้แสดงในละครเรื่องมโนห์ราในฉากที่..1 ฉากป่า เมื่อ พ.ศ. 2498 ต่อมานิยมนำมาแสดงเบ็ดเตล็ด มักรำก่อน หรือ หลัง รำมโนห์ราบูชายัญก็ได้ระบำกินรีร่อนได้รับความนิยมมากใช้แสดงทั้งงานเผยแพร่ให้ประชาชนชม งานต้อนรับแขกของรัฐบาล และงานเชื่อมสัมพันธ์ไมตรีกับต่างประเทศ

ดนตรีและทำนองเพลง ใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่บรรเลงประกอบทำนองล้วน ๆ คือทำนอง

การแต่งกาย ส่วนบน สวมศีรษะมงกุฎกษัตริย์ เสื้อรัดอกและกรองคอ ส่วนล่าง นุ่งผ้าจีบหน้านางมีรัดสะเอวปิดทับรอบสะโพก เครื่องประดับได้แก่ จี้นาง ต้นแขน เข็มขัด ข้อมือ ข้อเท้า สวมปีก และหาง รวมทั้งสวมเล็บ

ลักษณะท่ารำ ใช้แม่ท่าจากเพลงช้าเพลงเร็วและแม่ช่วงแรกจะเปิดตัวด้วยท่าบินเพื่อบ่งบอกสัญลักษณ์ของนกแล้วจึงต่อด้วยแม่ท่าต่าง ๆ ลักษณะเด่นของเท้าจะใช้การเขย่งเท้า ก้าวไขว้หันด้านขวา และกลับมาด้านซ้ายสลับกัน โขยกเท้า ขยับเท้า การแปรแถวใช้แถวปากพนังแถวตรงแนวนอน 2 แถว แถวตรงขนานแถวเดียว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ระบำกินรีร่อน

ผู้แสดง : นาฏยศิลปินสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร

ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนา โดยกรมศิลปากร.
กรุงเทพมหานคร : บริษัท เซเว่น พริ้นติ้ง กรุ๊ป, 2542, หน้า 100.

3.8 **ระบำกราวีรชัย หรือ วีรชัยมโนห์รา (พ.ศ. 2498)**

แนวคิด นำเสนอการรำอาวุธ ด้วยท่วงทีเข็มแข็งและกล้าหาญ อวดความชำนาญในการใช้อาวุธ แสดงให้เห็นสภาพเตรียมพร้อมในการรบของคนสมัยโบราณ

ความเป็นมา เป็นการรำของเหล่าทหารพระสุธนทั้ง 4 เหล่า ได้แก่ ทหารเหล่าเกาทัณฑ์ ทหารหอก ทหารดาบและทหารม้า ในการแสดงละครนอกเรื่องมโนห์รา ตอนที่พระสุธนยกทัพไปรบกับข้าศึก จัดแสดงครั้งแรกเมื่อปีพ.ศ.2498 ณ โรงละคอนศิลปากร ผู้แต่งบทร้องคือ นายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ผู้แต่งทำนองเพลงคือ นายมนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญและศิลปินแห่งชาติด้านดนตรีไทย ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เชี่ยวชาญและศิลปินแห่งชาติ ด้านนาฏศิลป์ไทย เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ

ผู้แสดง เป็นชายล้วนเหล่าละ 2 หรือ 4 คน ถืออาวุธเหล่าละชนิด ทหารเกาทัณฑ์ถือธนู ทหารหอกมือขวาถือหอกมือซ้ายถือโล่หนังสี่เหลี่ยม ทหารดาบมือขวาถือดาบมือซ้ายถือโล่ห์กลม และทหารม้าควบม้าถือทวน

วิธีแสดง ผู้แสดงรำออกที่ละเหล่าตามบทร้องและเต้นตามจังหวะดนตรี สลับการประลองฝีมือระหว่างเหล่าเดียวกันตามที่ท่านาฏศิลป์ เริ่มด้วยทหารเหล่าเกาทัณฑ์ ทหารหอก ทหารดาบและทหารม้าตามลำดับ เมื่อรำครบทั้ง 4 เหล่าแล้วจึงรำพร้อมกัน จากนั้นเคลื่อนทัพไปโดยทหารเหล่าเกาทัณฑ์เป็นผู้นำ รั้งท้ายด้วยทหารม้า

บทร้องเพลงวีรชัยมโนห์รา

ปี่พาทย์ทำเพลงกราวกลาง

- ร้องเพลงกราวกลาง -

ทหารเหล่าเกาทัณฑ์ขยันยิ่ง ขยันยิงแม่นยำไม่ย่อย่น
ทหารหอกถือหอกออกประจญ แต่ละคนกล้าหาญชำนาญฤทธิ์
ทหารดาบถือดาบวะวาบแสง ฟันแทงแต่ละทีไม่มีผิด
ทหารม้าควบม้าดาประชิด ปัจจามิตรย่นระย่อไม่ต่อตาม

- ร้องเพลงกราวดง -

พวกเราเหล่าทหารชำนาญยุทธ์ ฤทธิรุทธเกรียงไกรในสนาม

เคยผ่านศึกมีชัยในสงคราม ไม่เคยข้ามคร้ามครื่นสรรพภัย

แนวเพลง ใช้ทำนองเพลงกราวกลางและกราวดง โดยเป็นเพลงอัตรา 2 ชั้น ลีลาเพลงกระชับ รวดเร็วและเร้าใจ ให้ความรู้สึกห้าวหาญ ปลุกใจให้คึกคะนอง และสนุกสนาน

เนื้อหาของเพลงประกอบกราวรำแบ่งได้เป็น 3 ส่วนคือส่วนนำ ส่วนกลางและส่วนท้าย

1. **ส่วนนำ** ใช้ทำนองเพลงกราวกลาง ให้ผู้แสดงรำออกทีละเหล่า
2. **ส่วนกลาง** ใช้เพลงกราวกลางและกราวดง เริ่มด้วยร้องเพลงกราวกลางให้ผู้แสดงรำตามบทร้องของตนทีละเหล่า จนครบทุกเหล่า แล้วจึงรำพร้อมกันด้วยบทร้องเพลงกราวดง
3. **ส่วนท้าย** รำเข้าเวทีด้วยทำนองเพลงกราวดง

กระบวนท่ารำ นายจตุพร รัตนวราหะ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (สัมภาษณ์ 9 มีนาคม 2546) แสดงเป็นเหล่าทหารม้ารุ่นแรก ได้กล่าวว่า "ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นผู้คิดท่ารำและฝึกซ้อม โดยมีครูอร่าม อินทรนัฏ ครูกรี วรศะริน และครูฉลาด พกุลานนท์ ซึ่งเป็นครูโขนช่วยเสริมลีลาท่าทางให้ดูเข้มแข็งแบบทหาร"

การออกแบบท่ารำส่วนเท้าใช้พื้นฐานลีลาท่าเต้นของยักษ์และลิงเป็นหลัก โดยเต้นและก้าวเท้าลงเหลี่ยมแบบยักษ์ช่วยเสริมท่าทีเข้มแข็งและกล้าหาญ และใช้ลีลากระโดดโลดเต้นแบบลิง เช่น ท่าหย่อง ท่าขยับ เสริมความคล่องแคล่วของเหล่าทหาร ทั้งนำลีลาการขี่ม้าจริงมาใช้กับเหล่าทหารม้า ส่วนมือนำลีลาการใช้อาวุธมาช่วยในการออกแบบท่ารำ

3.9 **บทบาทพญางำเมือง (พ.ศ. 2501)**

แนวความคิด เสนอบทบาทต่าง ๆ ของกษัตริย์ที่ครองเมืองทางเหนือของประเทศไทย

โอกาสที่แสดง กรมศิลปากรจัดแสดงเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ณ โรงละครศิลปากร เมื่อปี พ.ศ. 2501 (ดูเพิ่มเติมจากรำคำปินขอฝน)

ประวัติความเป็นมา กรมศิลปากรจัดทำบทละครพันทางเรื่อง พญาผานองขึ้นใหม่จากพงศาวดารเมืองน่านตอนต้น ซึ่งกล่าวด้วยราชวงศ์ภูคาร่วมสมัยกับตอนปลายของรัชกาลของพ่อขุนรามคำแหง กรุงสุโขทัย และร่วมอยู่ในรัชกาลของพญางำเมืองแห่งเมืองพะเยาในจังหวัดเชียงราย ซึ่งเป็นพระสหายของพ่อขุนรามคำแหง ดังปรากฏพญางำเมืองทรงมีบทบาทสำคัญอยู่ในเรื่อง เช่นที่กรมศิลปากรสร้างขึ้นเป็นบทละครพันทางครั้งแรกขึ้นใหม่ แบ่งเป็น 6 องก์ ดังนี้

องก์ที่ 1 เสียเมือง

ฉาก : ในพระราชฐาน เมืองวรนคร

องก์ที่ 2 ศุภนิมิตร

ฉาก : กระท่อมร้าง กลางไร่

องก์ที่ 3 เจริญวัย

ฉาก : บ้านชาวไร่ ใกล้วรนคร

องก์ที่ 4 รักสามเส้า

ฉาก : สวนดอกไม้ ในวรนคร

องก์ที่ 5 ศึกรักศึกรบ

ตอน 1 จากรัก

ฉาก : ตำหนักฝ่ายใน เมืองวรนคร

ตอน 2 เตรียมรบ

ฉาก : สวนหลวง

องก์ที่ 6 รักเก่าคืนชีพ

ฉาก : ชายทุ่งหนองเรียง เมืองวรนคร

ผู้แสดง คัดเลือกผู้แสดง 3 ชุด มีชุดครู ชุดนักเรียนชุด 1 และชุด 2 พญางำเมืองชุดครู คือ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ สาลี ประสิทธิศักดิ์ แสดงรอบนักเรียนชุด 1 อิสสระ เรียงสกุล แสดงรอบนักเรียนชุด 2 และเปลี่ยนนักแสดงใหม่มาจนทุกวันนี้

เครื่องแต่งกาย แต่งกายพันทางแบบลาวเหมือนกับแต่งเครื่องในบทพระลอ สวมชฎา แต่ถ้าออกรบจะโพกผ้า ไม่สวมชฎา (สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, 31 สิงหาคม 2547)

บทร้องและดนตรี ใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่บรรเลง บทร้องแต่งโดยอาจารย์มนตรี ตราโมท มีลักษณะถ้อยคำที่แสดงฐานันดรศักดิ์ของชนชั้นสูง เป็นบทที่สื่ออารมณ์หลากหลาย

กระบวนท่ารำ บทสู้รบ บทโกรธแค้น บทรัก บทเศร้าโศก

3.10 รำคำปินขอฝน (พ.ศ. 2501)

การแสดงชุดหนึ่งในเรื่องพญาผานอง เนื้อเรื่องเกี่ยวกับพงศาวดารเมืองน่าน รำชุดนี้เป็นการรำเดี่ยวของหญิงสูงศักดิ์ผู้ครองเมืองวรนคร ชื่อนางพญาแม่ท้าวคำปิน มีพระราชสามีชื่อพญาเก้าเกื่อนผู้ครองเมืองภูคา การรำคำปินขอฝนอยู่ในองก์ที่ 2 ศุภนิมิตรในจำนวนทั้งสิ้น 6 องก์ ซึ่งเป็นบทละครพันทางบทใหม่ของกรมศิลปากรที่ใช้ข้าราชการในกรมศิลปากรช่วยกันแต่งในแต่ละองก์ โดยศาสตราจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้รับผิดชอบเชื่อมฉากต่อฉากให้กลมกลืนเป็นเรื่องเดียวกัน (สูจิบัตรมหาวิทยาลัยมหิดล, 2531 : 20)

แนวความคิด ผู้สร้างงานนำเสนอแนวคิดด้านคติความเชื่อเกี่ยวกับการนับถือผีด้วยการเสี่ยงทายทางวาจาให้ได้สิ่งที่ปรารถนา สื่อออกมาในกระบวนแบบท่าผสมผสานระหว่างท่ารำไทยแบบราชสำนัก และท่าฟ้อนทางเหนือตามท่วงทำนองเพลงไทยสำเนียงลาว

วัน เวลาและโอกาสที่แสดง พ.ศ. 2501 จัดแสดงทั้งเรื่องเป็นครั้งแรก เพื่อเผยแพร่แก่ประชาชน ณ โรงละครศิลปากร ทุกวันศุกร์ เสาร์ และอาทิตย์ วันศุกร์และเสาร์ แสดง 2 รอบ เวลา 14.00 น. และ 20.00 น. ส่วน วันอาทิตย์ แสดง 3 รอบ เวลา 10.00 น. 14.00 น. และ 20.00 น. (สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2501 : 1)

วันที่ 17 – 19 พฤศจิกายน พ.ศ. 2531 แสดงทั้งเรื่อง ณ โรงละครแห่งชาติ จัดในนามชมรมดนตรีไทยและนาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ด้วยจุดมุ่งหมายเพื่อนำรายได้สมทบทุนมูลนิธิสายใจไทย ส่วนหนึ่งมอบให้โรงพยาบาลศิริราช อีกส่วนหนึ่งเพื่อจัดซื้อและซ่อมแซมเครื่องนาฏศิลป์และเครื่องดนตรีของชมรมฯ

วันที่ 27 กันยายน พ.ศ. 2543 กรมศิลปากรได้นำชุดการแสดงคำปินขอฝน ออกแสดงเพื่อรำลึกถึงเจ้าของของงานชิ้นนี้ เนื่องในงานสวดพระอภิธรรมศพท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ณ วัดเทพศิรินทราวาส (ศาลา 3) ลำดับรายการประกอบด้วยชุดที่ 1 คำปินขอฝน ชุดที่ 2 ฟ้อนมาลัย ชุดที่ 3 ฉุยฉายทศกัณฐ์ลงสวน ผู้แสดงที่รำบทบาทนางพญาคำปิน ในงานนี้เป็นข้าราช

การในสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ งานกลุ่มนาฏศิลป์ ชื่อนางจันทนา ทรงศรี ในการแสดงครั้งนี้ กำกับการแสดงโดย นางอิงอร ศรีสัตบุษย์ อำนวยการฝึกซ้อมโดย นางศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ และนายราฆพ โพธิเวส (พระราชทานเพลิงศพท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี, 2543 : 76-77)

ในวันศุกร์ที่ 1 สิงหาคม พ.ศ. 2546 กลุ่มงานวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร จัดสัมมนาทางวิชาการในโครงการวิจัยองค์ความรู้ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย คุณครูจำเรียง พุธประดับ เรื่อง "ละครหลวงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว" ณ โรงละครแห่งชาติ ในการสัมมนาครั้งนี้ ได้มีการนำเสนอผลงานการแสดงของคุณครูจำเรียงที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี คือ ชุดคำปินขอฝน แสดงโดย นางคมคาย กลิ่นภักดี ประกอบการสัมมนา หัวข้อ "คุณูปการในการถ่ายทอดผลงานและการสร้างสรรค์ผลงานของคุณครูจำเรียง พุธประดับ" ดำเนินรายการ โดย นายไพโรจน์ ทองคำสุก (เอกสารกำหนดการสัมมนาทางวิชาการ กรมศิลปากร วันที่ 1 สิงหาคม 2546 : 1-4)

ผู้แสดง รำเพียงคนเดียว ในระยะแรก พ.ศ. 2501 มีการคัดเลือกผู้แสดงจากข้าราชการและนักเรียนในกรมศิลปากร ใช้ผู้แสดงรวม 3 ชุด ดังนี้

ชุดครู	จำเรียง พุธประดับ
นักเรียน ชุด 1	รัตนา มณีสิน
นักเรียน ชุด 2	จันทนา ดีประวัติ

ระยะต่อมามีผู้สืบทอดการรำชุดนี้ในกรมศิลปากร ได้แก่ จันทนา ทรงศรี อัจฉรา สุภาไชยกิจ คมคาย กลิ่นภักดี เป็นต้น

ในช่วง พ.ศ. 2531 ชมรมดนตรีไทยและนาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล จัดการแสดงละครเรื่องพญาผานอง โดยคัดเลือกผู้แสดงจากสมาชิกของชมรมเท่านั้น

การแต่งกาย

1. <u>การแต่งกายแบบสำนักการสังคีต</u> แต่งกายแบบพันทางลาว ซึ่งรูปแบบการแต่งกายเลียนแบบเครื่องแต่งกายเจ้านายฝ่ายเหนือและมีลักษณะใกล้เคียงกับชุดฟ้อนรักของ นางรื่น นางโรย ชุดฟ้อนแพน และชุดฟ้อนดวงเดือน ของฝ่ายหญิง แต่แตกต่างกันในรายละเอียดของสีและเนื้อผ้าที่นำมาตกแต่ง ดังนี้

1.1 ทรงผม เกล้ามวยด้านหลัง ทำผมยกสูงเป็นกรอบด้านหน้า สวมมงกุฎขนาดปานกลางรอบมวยผม ปักปิ่นด้านขวาของมวยผม ด้านซ้ายติดดอกไม้ไหวและห้อยอุบะสีทอง

1.2 เสื้อชั้นใน เสื้อกำมะหยี่สีดำรัดอก ตัดเย็บรัดรูปคล้ายเสื้อที่เรียกว่า "เกาะอก" ตรงเชิงบนและล่างอาจขลิบลวดลายสีทอง ด้านหลังใช้ตะขอหรือซิปก็ได้

1.3 เสื้อตัวนอก สวมเสื้อแขนยาวเข้ารูปสีเหลืองทอง เนื้อผ้ามีลวดลายโปร่ง ผ่าอกตลอดชายเสื้อโค้งไม่มีกระดุม ขลิบผ้าทองตามแนวสาบกระดุม

1.4 ผ้านุ่ง ใช้ผ้าถุงสีเขียวตอง ลายขวาง ตรงเชิงชายผ้าด้านล่างสีดำ กว้างประมาณ 1 ฟุต ส่วนนี้ปักดิ้นสีขาว วิธีการสวมผ้าถุงใช้วิธีการพาดจากด้านขวามาด้านซ้ายของผู้แสดง สวมผ้าถุงทับชายเสื้อรัดอกใช้เชือกผ้าดิบรัดเอวไว้ให้กระชับ

1.5 ผ้าสไบ สไบโปร่งสีทอง ขลิบปลายด้วยดิ้นสีขาว ใช้คล้องคอทับบนเสื้อ ทิ้งชายยาว ลงมาประมาณระดับหัวเข่าแล้วคาดเข็มขัดสีทองทับอีกชั้นหนึ่ง

1.6 เครื่องประดับสีทอง ได้แก่ ต่างหูทรงห้อยยาว สร้อยคอ สร้อยตัวพาดคล้องไหล่ซ้ายเฉียงลงมาที่สะโพกขวา

2. <u>การแต่งกายแบบวิทยาลัยนาฏศิลป</u> รูปแบบการแต่งกายเหมือนกันแต่แตกต่างกันในเรื่องสีเสื้อผ้า ผู้แสดงสวมเสื้อสีน้ำเงินห่มสไบเฉียงสีชมพูนุ่งผ้าซิ่นสีน้ำเงินลายขวางน้ำเงินสลับฟ้า มีเชิงสีแดง ทรงผมประดับดอกไม้สีชมพูด้านซ้ายแต่ไม่มีอุบะ

บทร้องและดนตรี

<u>วงดนตรี</u> นิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่

<u>ทำนองเพลง</u> ใช้ทำนองเพลงลาวเชิญผี เป็นเพลงไทยโบราณสำเนียงลาว อัตรา 2 ชั้นตลอดทั้งเพลง

<u>ความยาวของเพลง</u> รวม 3.45 นาที แบ่งออกเป็น 3 ช่วงคือ

1. ช่วงแรก ทำนองเพลงอัตรา 2 ชั้น 40 นาที
2. ช่วงกลาง เนื้อร้องประกอบทำนองเพลงอัตรา 2 ชั้น 1.20 นาที
3. ช่วงจบ ทำนองเพลงอัตรา 2 ชั้น 1.45 นาที

<u>บทร้อง</u>

ความหมายของบทร้องแสดงถึงการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อขอให้ฝนตกทำให้บ้านเมืองมีความอุดมสมบูรณ์

รำคำปินขอฝน

ร้องลาวเชิญผี

นบเอ๋ยนบเกศ ไหว้เทเวศทุกทิศา
ทั่วสวรรค์ชั้นฟ้า ทั้งเจ้าป่าทุกตำบล
ไหว้พระวรุณราช ผู้ประสาทหลั่งสายฝน
หากโอรสจะยืนชนม์ ดำรงรัฐสวัสดี
โปรดเอ๋ยโปรดประทาน ดลบันดาลด้วยฤทธี
ทรงเมตตาโปรดปรานี แก่ข้าน้อยและกุมาร
โปรดดลให้ฝนถั่ง ตกไหลหลั่งดั่งท่อธาร
โปรยปรายให้สำราญ ได้อาบกินสิ้นทุกข์ภัย

ปี่พาทย์ทำเพลงลาวเชิญผี

นางพญาคำปินรำขอฝน

(สูจิบัตรมหาวิทยาลัยมหิดล, 2531 : 27)

ลำดับขั้นตอนการแสดง

ช่วงแรก ทำนองเพลงลาวเชิญผี ช้าปานกลาง เตรียมทำท่านั่งคุกเข่า

ช่วงกลาง บทร้องประกอบทำนองเดิม นั่งคุกเข่าสลับตั้งเข่า พร้อมการรำตีบทตามคำร้อง

ช่วงท้าย ยืนรำประกอบท่วงทำนองเพลงล้วน ๆ ประกอบด้วยท่าชูรังไก่ ใช้ลูกเล่นด้วยการม้วนมือพร้อมย่ำเท้า ท่าฟ้อนตึง 2 แขน ม้วนจีบสลับทั้ง 2 มือ ท่าสอดสูงใช้ลูกเล่นด้วยการสลับมือไปมา (พระวรุณปรากฏบนเวที) ทั้ง 3 ท่านำเสนอเป็นท่าคู่ โดยใช้หลักการรำฟ้อนมาเป็นต้นแบบท่ารำ

ช่วงจบ ทำท่าฟ้อน ข้อมือต่อศอกไขว้กันม้วนมือแบบท่าในฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ค่อย ๆ จบเพลงพร้อมบทบาทพระวรุณ พระวรุณรำคุกพาทย์ นางคุกเข่ามองท้ายเพลงในตกลงมา นางทำท่าไหว้เพื่อสื่อการระลึกถึงพระคุณของเทวดา

(จากวีดีโอเทปศูนย์สังคีตศิลป์ ละครพันทาง เรื่อง พญาผานอง วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ครั้งที่ 491 วันที่ 26 มิถุนายน ผู้แสดงเป็นนางพญาคำปิน ชื่อนางคมคาย กลิ่นภักดี)

ในด้านการออกแบบกระบวนท่า เลือกท่าตีบทจากละครมาใช้ตอนบทร้อง และเลือกท่าจากชุดฟ้อนแบบเหนือมาใช้ในท่วงทำนองเพลง ตัวที่ผู้แสดงประทับใจในงานของท่านผู้หญิงดังคำกล่าวไว้ว่า

"ดิฉันได้แสดงละครเป็นตัวนางพญาคำปิน ในละครพันทางเรื่องพญาผานอง มีบทบาทต้องร่ายรำขอฝน ท่านผู้หญิงแผ้วประดิษฐ์ลีลาท่ารำตอนรำขอฝนได้สวยงาม เมื่อท่านสอนดิฉันแล้วดิฉันก็รำตาม ทำให้คนดูชอบใจในลีลาท่ารำมาก" (จำเรียง พุทธประดับ ในที่ระลึกท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี 2543: 90)

รำคำปินขอฝนในละครพันทาง
เรื่อง พญาผานอง

ผู้แสดง : อัจฉรา สุภาไชยกิจ
ที่มา : ภาพถ่ายของอาจารย์อัจฉรา สุภาไชยกิจ

3.11 **ฟ้อนมาลัยหรือฟ้อนดวงดอกไม้ (พ.ศ. 2501)**

แนวคิด นำเสนอความงามของสีและกลิ่นหอมของดอกไม้นานาชนิด และคุณประโยชน์ ของดอกไม้ที่มีต่อมวลมนุษย์ ด้วยลีลาท่ารำอันอ่อนหวาน

ความเป็นมา แต่เดิมเพลงฟ้อนมาลัยเป็นเพลงเก่าของทางเชียงใหม่ ชื่อเพลง ดวงดอกไม้ ต่อมาเจ้าดารารัศมีนำเพลงนี้มาใช้ร้องประกอบละครเรื่องน้อยใจยา โดยยังไม่มีการประดิษฐ์ท่ารำ หลังจากนั้นเมื่อกรมศิลปากรจัดแสดงละครพันทางเรื่องพญาผานอง เมื่อปี พ.ศ. 2501 ณ โรงละคอนศิลปากร จึงคิดประดิษฐ์ท่ารำฟ้อนมาลัยขึ้นเพื่อประกอบการแสดง โดย นายมนตรี ตราโมท แต่งบทร้องขึ้นใหม่ ใช้ทำนองเพลงฟ้อนดวงดอกไม้ของเดิม ดังนั้น ระบำชุดนี้จึงเรียกว่า ฟ้อนมาลัยหรือฟ้อนดวงดอกไม้ ส่วนท่ารำประดิษฐ์โดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

ผู้แสดง เป็นหญิงล้วนจำนวน 6-8 คน ถือพวงมาลัยคนละ 1 พวง ผู้แสดงรุ่นแรก เช่น นางนันทินี เวชสุทัศน์

วิธีแสดง

1. รำออกด้วยท่าปาดมือ สอดสูงจีบหลังตามทำนองเพลงดวงดอกไม้
2. รำตีบทตามคำร้อง บรรยายความงามของดอกไม้
3. ช่วงท้ายรำตามทำนองเพลงซุ้มที่มีจังหวะเร็วแล้วเข้าโรง

บทร้องเพลงฟ้อนมาลัย

ปี่พาทย์ทำเพลงดวงดอกไม้

ปวงดอกไม้เบ่งบานสลอน ฝูงภมรวะว่อนใฝ่หา
ดอกพิกุลยี่สุนจำปา ลมพัดพารำเพยขจร
เกดกระถินส่งกลิ่นหอมฟุ้ง กำจายจรุงระรื่นเกสร
จันทร์กะพ้อช่างล่อภมร ให้หลงเริงร่อนบินว่อนตอม

ปี่พาทย์สอด

โอ้ดอกไม้ก็ได้ใช้กลิ่น อวดประทินที่แสนสุดหอม
เร้าฤทัยเราให้ใฝ่ตอม ช่างน่าถนอมจริงเนอ

ปี่พาทย์รับ

ปวงดอกไม้ก็ไม่งามเท่า พักตร์แม่เจ้าแม่ท้าวคำปิน

สำรวยเลิศช่างเฉิดโฉมฉิน บ่มีมลทินทั่วสรรพางค์

ปี่พาทย์สอด

กลิ่นดอกไม้ก็ไม่ระรื่น หอมชุ่มชื่นเท่าคุณพระนาง

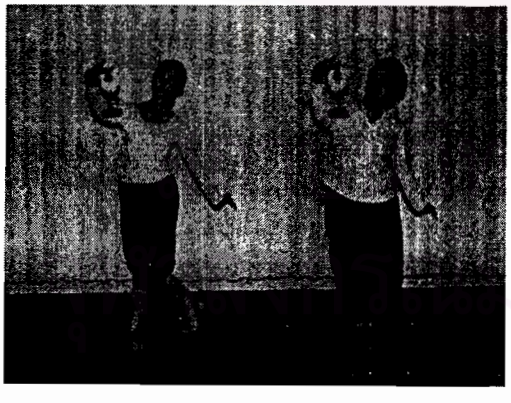
ข้าเจ้าภักดีบ่มีจืดจาง จนชีวิตวางวายเนอ

ปี่พาทย์รับแล้วทำเพลงชุ้ม

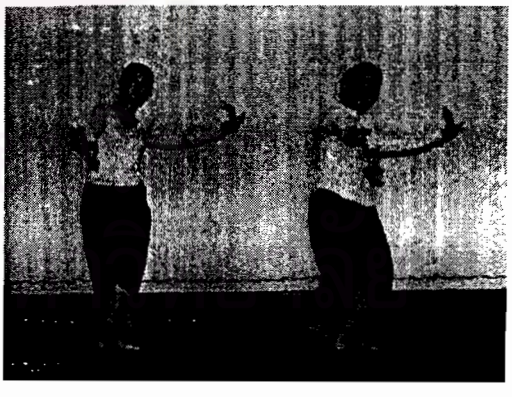
แนวเพลง ใช้ทำนองเพลงดวงดอกไม้ สำเนียงทางเหนือ ท่วงทำนองช้า จังหวะสม่ำเสมอ และเพลงชุ้ม ท่วงทำนองเร็ว จังหวะกระชับ ให้ความรู้สึกสนุกสนานเพลิดเพลินใจ

กระบวนท่ารำ ใช้ท่ารำหลัก 6 ท่าดังนี้

1. ท่าชมดอกไม้
2. ท่าบิน
3. ท่าสอดสูง
4. ท่าล่อภมร
5. ท่าเฉิดฉิน
6. ท่าช้านางนอน



ท่าชมดอกไม้



ท่าล่อภมร

ท่าเฉิดฉิน (ท่ารับ)

ภาพตัวอย่างท่ารำฟ้อนมาลัย

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของผู้วิจัย

ผู้แสดงแบบ : ขวา นางนฤมล ขันสัมฤทธิ์ อาจารย์ 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลป
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร
ซ้าย นางพัชราวรรณ ทับเกตุ อาจารย์ 2 ระดับ 7 วิทยาลัยนาฏศิลป
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

ท่ารำฟ้อนมาลัย ส่วนใหญ่เป็นการรำตีบทตามคำร้องที่ใช้ท่าพื้นฐานที่มีอยู่เดิมในเพลงแม่บทใหญ่ เพลงช้า เพลงเร็ว โดยมือขวาของผู้รำถือพวงมาลัย ท่ารำเพลงนี้จุดเด่นอยู่ที่การตีไหล่ในท่าออกตามลักษณะแบบลาวทางเหนือ

การใช้พื้นที่เวที ใช้แถวปากพนัง แถวตอนคู่ แถวคู่ 3 จุด แถววงกลม และแถวเฉียง

การแต่งกาย แต่งกายแบบหญิงสาวชาวเหนือ ใส่เสื้อแขนกระบอกห่มสไบกรองทับ นุ่งผ้าซิ่นลายขวางยาวกรอมเท้า มุ่นมวยกลาศีรษะ ห้อยอุบะและติดดอกไม้ด้านซ้าย สวมสร้อยคอและต่างหู

ภาพการแต่งกายฟ้อนมาลัย

ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนา พร้อมคำอธิบายชุดการแสดงและภาพประกอบ หน้า 60

3.12 **ระบำเงือก (พ.ศ. 2502**

ระบำเงือกที่กรมศิลปากรสร้างสรรค์ขึ้นมีอยู่ 2 แบบ คือ แบบที่มีบทร้อง และแบบที่ไม่มีบทร้อง

แนวคิด เสนอลีลาการร่ายรำที่จินตนาการขึ้นจากความคิดฝัน เกี่ยวกับกิริยาการเคลื่อนไหว ไปมาของสิ่งมีชีวิตในท้องน้ำ

ความเป็นมา ระบำเงือกแบบที่มีบทร้อง แสดงอยู่ในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ ตอนกุมกณฑ์ถวายม้า ประกอบฉากแม่น้ำสินธุมาศซึ่งเป็นที่อยู่ของนางเงือกชาลีกรรณ และเหล่าบริวาร จัดแสดงครั้งแรก ณ โรงละคอนศิลปากร เมื่อปี พ.ศ. 2502 ผู้แต่งบทร้องและทำนองเพลง คือ นายมนตรี ตราโมท ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ประดิษฐ์ท่ารำ สำหรับระบำเงือกที่ไม่มีบทร้อง อยู่ในละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ตอนหนีนางผีเสื้อจัด แสดงครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2517 แสดงประกอบฉากที่พ่อ แม่ และนางเงือกมาช่วยพระอภัยมณีหนีนางผีเสื้อสมุทร ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ประดิษฐ์ท่ารำ นายมนตรี ตราโมท บรรจุเพลง ผู้แสดงระบำทั้ง 2 ชุด เป็นหญิงล้วน จำนวน 8 - 10 คน

วิธีแสดง ระบำเงือกแบบที่มีบทร้อง

1. รำออกด้วยท่าแขกเต้า วิ่งวนสวนกันในทำนองเพลงพระเจ้าลอยถาด
2. ตีบทตามคำร้องเพลงพระเจ้าลอยถาด
3. รำเข้าด้วยท่าส่ายแขนมือเดียว ตามทำนองเพลงพระเจ้าลอยถาด

ระบำ เงือกแบบที่ไม่มีบทร้อง

1. รำออกท่าแขกเต้าด้วยทำนองเพลงฟองน้ำ
2. เป็นการรำแสดงอิริยาบถของเงือก เช่น ท่าว่ายน้ำ ท่านิ่ง และกิริยาเริงรื่น สนุกสนานในน้ำ
3. รำเข้าด้วยท่าละเลงมือส่ายแขนเข้าโรง

บทร้องระบำเงือก

ปี่พาทย์ทำเพลงพระเจ้าลอยถาด

-ร้องเพลงพระเจ้าลอยถาด-

พวกเราเหล่าเงือกน้ำ อยู่ประจำท้องนที
เนาในถ้ำมณี อันโชติช่วงชัชวาล
เสพแต่สันติสุข นิรทุกข์จากภัยพาล
อยู่ยาวยืนนาน โดยบำราศความชรา
ทุกนางสำอางพักตร์ ศิริลักษณ์ดังเลขา
สวยสุดสาวโสภา อยู่ตลอดนิรันดร์กาล
เวลาคราอรุณ แสงแดดอุ่นทั่วท้องธาร
บันเทิงเริงสำราญ สำรวจรื่นชื่นฤทัย
ต่างผุดขึ้นผิวน้ำ มาคลาคล่ำดำโลดไล่
แหวกว่ายสายน้ำใส เล่นคว้าไขว่กันไปมา
ลางนางขึ้นหาดทราย สางสยายเกล้าเกศา
เพ่งมองส่องฉายา ตลึงโลมโฉมของตน
ลางนางต่างรำร่าย กรกรีดกรายสายวังวน
อาบแสงสุริยนต์ สุดเกษมเปรมฤทัย

ปี่พาทย์ทำเพลงพระเจ้าลอยถาด

แนวเพลง ระบำเงือกแบบที่มีบทร้องใช้ทำนองเพลงพระเจ้าลอยถาด และระบำเงือกแบบที่ไม่มี บทร้องใช้ทำนองเพลงฟองน้ำ

กระบวนท่ารำ ระบำเงือกแบบที่มีบทร้อง ใช้ท่ารำหลัก 12 ท่าดังนี้

1. ท่าแขกเต้า
2. ท่าสอดสูง
3. ท่าบัวชูฝัก
4. ท่าผาลา
5. ท่ารำร่าย
6. ท่าสาวจีบ
7. ท่ามอง
8. ท่าแหวกมือเดียว
9. ท่าแหวกสองมือ
10. ท่าสางผม
11. ท่าส่องกระจก
12. ท่าส่ายแขน

ท่าแขกเต้า

ท่าส่ายแขน

ท่าสางผม

ท่าส่องกระจก

ภาพตัวอย่างท่ารำระบำเงือก (แบบที่มีบทร้อง)

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของผู้วิจัย

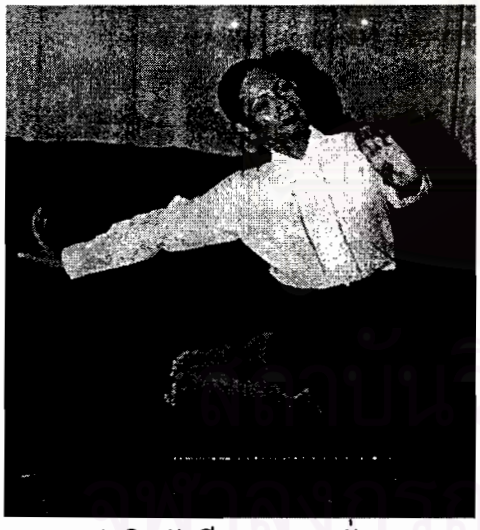
ผู้แสดงแบบ : ขวา นางนฤมล ขันสัมฤทธิ์ อาจารย์ 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร ผู้ซึ่งเคยแสดงระบำเงือก
ซ้าย นางพัชราวรรณ ทับเกตุ อาจารย์ 2 ระดับ 7 วิทยานาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

ระบำเงือกที่ไม่มีบทร้อง ใช้ท่ารำหลัก 6 ท่าดังนี้

1. ท่าแขกเต้า
2. ท่าสอดสูงจีบหลัง
3. ท่าสายแขนมือเดียว
4. ท่าแหวกว่าย
5. ท่าพิสมัยเรียงหมอน (นั่ง)
6. ท่าฉกของเงือก

ท่าแขกเต้า

ท่าสายแขนมือเดียว



ท่าพิสมัยเรียงหมอน (นั่ง)

ท่าฉกของเงือก

ภาพตัวอย่าง ท่ารำระบำเงือก (แบบที่ไม่มีบทร้อง)

ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของผู้วิจัย

ผู้แสดงแบบ : นางพัชรา บัวทอง นาฏศิลปิน 7 ว. กลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (ภาพรำคนเดียว)

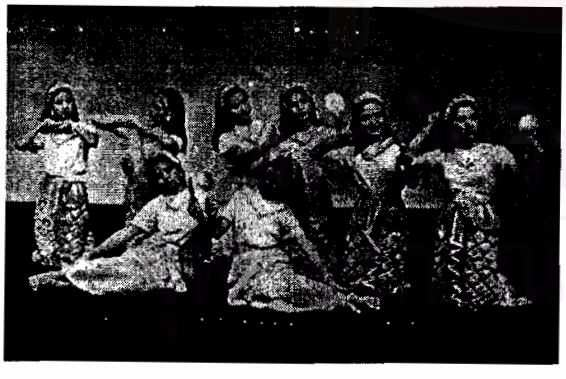
ท่ารำหลักที่ใช้ระบำเงือกทั้ง 2 แบบคล้ายกัน มี 2 ลักษณะคือ 1. ใช้ท่ารำพื้นฐานที่มีอยู่เดิม 2.คิดสร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่

1. **ใช้ท่ารำพื้นฐานที่มีอยู่เดิม** โดยนำมาจากเพลงแม่บทใหญ่ และเพลงเร็ว เช่น ท่าแขกเต้า ท่าผาลา ท่าบัวชูฝักจากเพลงแม่บทใหญ่ ท่าส่ายแขนและท่าสาวจีบจากเพลงเร็ว นอกจากนี้ยังใช้ การตีบทตามความหมายของคำร้อง เช่น ท่าสางผม และท่าส่องกระจก

2. **คิดสร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่** เช่น ท่าแหวนมือเดียวและท่าแหวกสองมือของเดิม แม้ท่านจะสร้างสรรค์ท่ารำโดยใช้ท่าพื้นฐานจากที่มีอยู่เดิม แต่ท่านปรับลีลาการรำให้ต่างไปจากของเดิม โดยใช้ลีลาการเคลื่อนไหวแบบใหม่สอดแทรกในท่ารำพื้นฐาน จึงทำให้เกิดท่ารำใหม่ ทั้งนี้คำนึงถึงธรรมชาติของปลาเป็นหลัก โดยการใช้ไหล่ ใช้มือ และเท้า เช่น ใช้การขยับเท้าเลื่อนไปเบา ๆ ให้ความรู้สึกเหมือนล่องลอยอยู่ในน้ำ และเสริมความอ่อนหวานให้เหมาะสมกับความงามของนาง เงือก

การใช้พื้นที่เวที ระบำเงือกแบบที่มีบทร้อง ใช้พื้นที่เวทีตามการจัดกระบวนแถวคือ แถวตอนคู่ แถวปากพนัง แถววงกลม แถววงกลม แถวปีกกา และแถวหน้ากระดานสองแถวสลับฟันปลา ส่วนระบำเงือกแบบที่ไม่มีบทร้อง ใช้แถวปากพนัง แถวตอนคู่ แถวหน้ากระดานแถวเดียว และแถววงกลม

การแต่งกาย แต่งกายคล้ายระบำปลา แต่ชุดเข้ารูป



ภาพการแสดงและการแต่งกายระบำเงือก

ที่มา : เอื้อเฟื้อภาพโดย กลุ่มงานวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3.13 ระบำมยุราภิรมย์ หรือ ระบำนกยูง (พ.ศ. 2504)

แนวคิด นำเสนอความงามของสรีระนกยูงและธรรมชาติการดำรงอยู่ของมัน ด้วยการสร้างสรรค์ท่ารำโดยเคลื่อนไหวการใช้ปีกหางในอิริยาบถต่างๆ ได้อย่างสวยงามกลมกลืนกับทำนองเพลงอันไพเราะ

ความเป็นมา เป็นระบำที่แสดงประกอบละครในเรื่องอิเหนา ตอนหย้าหรันตามนกยูง (สมัยโบราณไม่มีระบำนกยูงประกอบ) เริ่มครั้งแรกเมื่อ 17 เมษายน พ.ศ. 2504 เนื่องในโอกาสจัดแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระบรมราชินีนาถ ทอดพระเนตรในการต้อนรับประธานาธิบดีโซการ์โนแห่งอินโดนีเซีย แต่งทำนองเพลงโดยนายมนตรี ตราโมท และประดิษฐ์ท่ารำโดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ต่อมานิยมนำระบำนกยูงมาจัดแสดงเป็นชุดเอกเทศ

ผู้แสดง เป็นหญิงล้วน จำนวน 6 คน

วิธีแสดง

1. รำออกด้วยท่ากระโดด ขยับปีก
2. รำบรรยายอิริยาบถของนกยูง อวดความงามของปีกนกยูง ใช้การเคลื่อนไหวด้วยการขยับข้อศอกและพลิกมือไปมา
3. รำเข้าด้วยท่าวิ่งจีบที่หน้าผากเปลี่ยนจีบไปมาแล้วเข้าโรง

แนวเพลง ใช้ทำนองเพลงระบำนกยูง (ไม่มีบทร้อง) เป็นเพลงสำเนียงเขมรที่มีลีลาเพลงใกล้เคียงกับเพลงเขมรไทรโยค ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้ร้องประกอบการบรรเลง แต่นำมาเรียบเรียงใหม่ให้เหมาะสมกับเพลงระบำและธรรมชาติของนกยูง สำเนียงเพลงมีลักษณะเรียบบ้าง กระโดดไปกระโดดมาเสียงสูงบ้างต่ำบ้าง บางช่วงจะบรรเลงช้า ๆ แล้วเร่งให้กระชับขึ้น และกลับมายืดให้ช้าลงอีก (สัมภาษณ์นายศิลปี ตราโมท, 29 พฤศจิกายน 2546) ตัวอย่างเช่น

- ช่วงจังหวะช้า สำเนียงเพลงเรียบ แสดงอาการก้าวเดินเหยาะย่างของนกยูง
- ช่วงเร่งความเร็วให้กระชับขึ้น ลีลาเพลงขึ้นสูงแล้วลงต่ำ และหยุดนิ่งจังหวะไว้เล็กน้อย แสดงลีลาการกระโดดแล้วหยุดนิ่ง และกระโดดใหม่อีกของนกยูง
- ช่วงเร่งความเร็ว ระดับเสียงเรียบสม่ำเสมอ แสดงลีลาการวิ่งของนกยูง

กระบวนท่ารำ ใช้ท่ารำหลัก 6 ท่า ดังนี้

1. ท่าแสดงความเคารพ ตั้งวงผาย 2 มือออกจากกัน ถอนสายบัวชักเท้าก้มตัวย่อลง
2. ท่ากระโดดยุบตัว วาดมือขึ้นลง
3. ท่าขยับปีก
4. ท่าเดินเหยาะย่าง ใช้ปลายเท้าจรด วาดมือขึ้นลง
5. ท่าเจิมหน้า ขยับเท้า
6. ท่าเผ่นตัว

ท่าแสดงความเคารพ

ท่ากระโดดยุบตัว วาดมือขึ้นลง

ท่าเจิมหน้า

ท่าเผ่นตัว

ภาพตัวอย่างท่ารำระบำนกยูง

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของผู้วิจัย

ผู้แสดงแบบ : นางพัชรา บัวทอง นาฏศิลปิน 7 ว. กลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำระบำนกยูง ใช้ท่ารำพื้นฐานที่มีอยู่เดิม และท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ท่ารำพื้นฐานเดิม เช่น ท่าแสดงความเคารพ นำมาจากท่าจันทร์ทรงกลดในเพลงแม่บทใหญ่ แต่เปลี่ยนลีลาการใช้มือจากจีบปล่อยออกเป็นตั้งวง เป็นตั้งวงทั้งสองมือชิดกันแล้ววาดมือออกจากกัน และเท้าเปลี่ยนจากก้าวเท้าเป็นวาดเท้าขวาวางหลัง ย่อเข่าลงเหมือนถอนสายบัว และท่ากระโดดยุบตัววาดมือขึ้นลงและท่าเผ่นตัวนำมาจากท่าเพลงเร็วของตัวนางแต่เปลี่ยนลีลาการใช้มือและเท้าเช่นกัน โดยท่ากระโดดยุบตัวเปลี่ยนจากการพลิกมือที่ไปมาเป็นวาดขึ้นลง และท่าเผ่นตัว การใช้มือเหมือนกัน แต่จากเดิมก้าวเท้าซ้ายขยับตัวขึ้น กดไหล่ไปทางซ้าย-ขวา เปลี่ยนเป็นยืดเข่าตัวตรง ส่วนท่ารำที่สร้างสรรค์ใหม่เน้นให้เห็นบุคลิกลักษณะของนกยูง เช่น ท่าขยับปีก ท่าเดินเหยาะย่าง

การใช้พื้นที่เวที ใช้แถวปากพนัง แถวตอนคู่ แถวตอนเดียว แถววงกลม แถวหน้ากระดานเรียงเดี่ยว และแถวเฉียง

การแต่งกาย แต่งกายเลียนแบบนกยูง ใส่สีเขียวทั้งชุด เสื้อแขนกุดสวมกรองคอและจี้นาง ใส่ถุงเท้าดำเกือบถึงเข่า คาดเข็มขัดสีเหลือง ใส่ปีก หาง สวมเล็บ 8 นิ้ว และสวมศีรษะนกยูง

ภาพการแต่งกายระบำนกยูง

ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนาพร้อมคำอธิบายชุดการแสดงและภาพประกอบหน้า 152

3.14 ฉุยฉายฮเนา

แนวคิด นำเสนอลีลาท่ารำของชาวบ้านป่า ด้วยท่าทางเป็นธรรมชาติ ลีลาท่ารำบรรยายถึงความภูมิใจที่ได้แต่งตัวเพื่อไปแต่งงานกับหญิงสาวที่ตนรัก หน้าตาบ่งบอกถึงความสุขสมหวังในชีวิต

ความเป็นมา เป็นการรำเดียวของฮเนาตอนแต่งงานกับลำหับ ในละครเรื่องเงาะป่าพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) การแสดงชุดนี้มี 2 รูปแบบ คือ แบบที่ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ประดิษฐ์ท่ารำและแบบที่นางลมุล ยมะคุปต์ ประดิษฐ์ท่ารำ ซึ่งแตกต่างกันทั้งลีลาท่ารำ และการแต่งตัว ในงานวิจัยฉบับนี้จะกล่าวเฉพาะฉุยฉายฮเนาของท่านผู้หญิงแผ้วเท่านั้น นายธงไชย โพธยารมย์ เป็นผู้รำ จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อปี พ.ศ. 2511 ต่อมานำมาจัดแสดงเป็นชุดเอกเทศ ได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

ผู้แสดง เป็นชายจำนวน 1 คน

วิธีแสดง

1. รำออกจากโรงเข้าสู่เวทีด้วยท่าเดินเตะเท้าตามทำนองเพลงฉุยฉาย
2. รำตีบทตามคำร้องเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรี
3. รำตามทำนองเพลงเร็ว และลาเข้าโรง

บทร้องฉุยฉายฮเนา

- ร้องฉุยฉาย -

ฉุยฉายเอย ผ้าห้อยปล่อยกระจาย แต่ใจชายยังริ้วริ้ว
นุ่งโมรี สีแดงฉูดฉาด ขาวม้าเขียวคาด เข้าไว้ออกติ้ว
ลมพัด สะบัดต้องฟ่องปลิว หญิงหรือจะไม่ลิ่ว ติดคิ้วพรู (รับ)
อกเต้นเอย ทักทักทึกทึกนึกเขม้น จะใคร่เห็นเจ้าทรามวัย
ได้พบในฝัน มันไม่เหมือนจริง ใจเจ้านิ่ง อยู่ได้ไฉน
หน้ากรุ้มกริ่ม ยิ้มละไม จะซ่อนเท่าไร มันไม่มิดเม้น (รับ)

- ร้องแม่ศรี -

แม่ศรีเอย	แม่ศรีบานเย็น
พี่ได้เคยเห็น	นั่งกับแม่ฮอยเงาะ
แม่แกนิ่วหน้า	น้ำตาลงเผาะเผาะ
งอนง้อฉอเลาะ	เหลือละแม่ศรีเอย (รับ)
	แม่รวยระรื่น
เมื่อยามแช่มชื่น	ซ่อนยิ้มยวนยี
ยักยิ้มมันยังพ้อง	ว่าน้องนางเจ้ายินดี
น่ารักเต็มที	แม่รวยระรื่นเอย (รับ)

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว - ลา -

แนวเพลง ใช้ทำนองเพลงฉุยฉาย เพลงแม่ศรี เพลงเร็วและลา

3.15 **ลำหับแต่งตัว (พ.ศ. 2511)**

แนวความคิด นำเสนอขั้นตอนการแต่งตัวของสาวชาวเงาะป่าอย่างละเอียดตั้งแต่การอาบน้ำ แต่งตัว และสวมเครื่องประดับ

ลำหับแต่งตัว เป็นการแสดงที่อยู่ในละครเรื่องเงาะป่า พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) น.ส.อัจฉรา สุภาไชยกิจ อาจารย์ 3 ระดับ 8 วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร (สัมภาษณ์ 28 เมษายน 2546) ได้กล่าวว่า การแสดงนี้มี 2 ชุด คือ ชุดที่ 1 ลำหับแต่งตัวตอนชมป่าและพบชมพลา ชุดที่ 2 ลำหับแต่งตัวตอนแต่งงานกับฮเนา ซึ่งทั้ง 2 ชุดนี้มีบทร้องและลีลาท่ารำต่างกัน ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยและศิลปินแห่งชาติ เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ น.ส.อัจฉรา สุภาไชยกิจ แสดงเป็นคนแรก เมื่อปี พ.ศ. 2511 ณ โรงละครแห่งชาติ และจากนั้นมาก็ยังไม่เคยมีผู้ใดแสดงชุดนี้อีก

ทำนองเพลง ลำหับแต่งตัว ชุดที่ 1 มี 3 เพลง คือ เพลงแรกเพลงลมพัดชายเขา แล้วต่อด้วยเพลงร่าย และจบด้วยเพลงเร็ว ส่วนลำหับแต่งตัว ชุดที่ 2 มี 3 เพลง คือ เพลงชมตลาด เพลงเร็ว และเพลงลา

ผู้แสดง ผู้หญิง 1 คน

ความยาวของเพลง ชุดลำหับแต่งตัว ชุดที่ 1, 6 นาที และชุดที่ 2, 8 นาที

การแต่งกาย แต่งกายแบบสาวชาวเงาะ

เนื้อหาของลำหับแต่งตัว ประกอบด้วย 3 ส่วน คือ ส่วนนำ ส่วนกลาง และส่วนท้าย

ลำหับแต่งตัว (ชุดที่ 1)

1. ส่วนนำ รำออกด้วยทำนองเพลงลมพัดชายเขา
2. ส่วนกลาง บรรยายการแต่งตัวอย่างรวบรัด คือ แต่งตัวเรียบร้อยแล้วก็สวมเครื่องประดับทีละชิ้น หวีผมพร้อมทั้งติดเครื่องประดับผมด้วยบทร้องเพลงลมพัดชายเขา
3. ส่วนท้าย จบด้วยลำหับชวนไม้ไฟจ้องชายไปเที่ยวป่าด้วยเพลงร่ายแล้วตามด้วยเพลงเร็ว

ลำหับแต่งตัว (ชุดที่ 2)

1. ส่วนนำ รำออกด้วยทำนองเพลงชมตลาด
2. ส่วนกลาง บรรยายการแต่งตัวอย่างละเอียด ตั้งแต่อาบน้ำ ทาขมิ้น นุ่งผ้า ห่มสไบ สวมเครื่องประดับ หวีผม และติดเครื่องประดับผมด้วยบทร้องเพลงชมตลาด
3. ส่วนท้าย จบด้วยเพลงเร็ว แล้วต่อด้วยเพลงลา

บทร้องลำหับแต่งตัว

ลำหับแต่งตัว (ชุดที่ 1)

- ปี่พาทย์ทำเพลงลมพัดชายเขา -

- ร้องเพลงลมพัดชายเขา –

เมื่อนั้น นวลนางลำหับพิสมัย
ครั้นรุ่งรางสางแสงอโณทัย ทรามวัยแต่งตัวไม่มัวมอม
สวมมะกล่ำกำไลสายสร้อย ตุ้มหูพวงห้อยดอกไม้หอม
หวีไม้ไผ่บรรจงเป็นวงล้อม ล้วนลายย้อมเหน็บประดับรับมวย

- ร้องร่าย -

แล้วจับจองคล้องไหล่ไว้เบื้องหลัง ไม่รุงรังเข้าทีดูดีสวย
ชวนไม้ไผ่ลีลาศนาดนวย รื่นรวยเข้าในดงพงพี

- ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว -

ลำหับแต่งตัว (ชุดที่ 2)

- ปี่พาทย์ทำเพลงชมตลาด -

ร้องเพลงชมตลาด

ให้อาบน้ำชำระกายหมดจด ขมิ้นสดปรุงประทินกลิ่นบุปผา
หอมชื่นรื่นรวยสวยกายา นุ่งผ้าฮอลีสีแดง
ห่มชิไบไว้รอบอุระรัด สาวกำดัดรัดเคร่งเปล่งปลาบแสง
สวมกำไลมะกล่ำน้อยร้อยพลิกแพลง แล้วตกแต่งมาลัยใส่สวมตัว
วงกระหวัดรัดเอวแล้วโอบบ่า ล้วนบุปผากลิ่นกลบตระหลบทั่ว
หวีไม้ไผ่ลายซ่องไม้หมองมัว สอดแซมหัวสำหรับรับผมมวย
ฮาปองป่าจัดมาสอดแซมผม ของนิยมแดงเด่นเห็นสะสวย
ดอกจำปูนเป็นตุ้มหูดูรื่นรวย แล้วทอดกรอ่อนระทวยดำเนินมา

- ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว-ลา -

การออกแบบท่ารำ การแสดงชุดลำหับแต่งตัว ตอนเริ่มต้นรำออกจะใช้ท่ารำหลักทางนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ ท่าผลา ท่าจีบยาว และเมื่อเข้าสู่บทร้องบรรยายการแต่งตัวจะใช้ท่าธรรมชาติที่เป็นกิริยาท่าทางสามัญในชีวิตประจำวันผสมผสานกับท่าหลักทางนาฏศิลป์ไทยมาเรียงร้อยเข้าด้วยกันให้เกิดความงามโดยอาศัยการเคลื่อนไหวท่ารำที่ต่อเนื่องและกลมกลืนกัน

การออกแบบท่ารำที่ใช้ท่าธรรมชาติส่วนหนึ่งออกแบบขึ้นจากจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ อาทิ ท่าหวีผมอย่างบรรจงตามบทร้อง และอีกส่วนหนึ่งออกแบบขึ้นจากการใช้อุปกรณ์การแสดงสื่อความหมายไปยังผู้ชม เพื่อให้เกิดภาพและความเข้าใจในการแสดง

3.16 รำตรวจพลพระเจ้าปะดุง

แนวคิด การเสนอลีลาและกลวิธีการรำอาวุธเพื่อเตรียมออกรบ

ความเป็นมา รำตรวจพลพระเจ้าปะดุงเป็นชุดรำเดี่ยวในละครพันทางเรื่อง ศึกเก้าทัพ มูลเหตุที่กรมศิลปากรจัดแสดงละครเรื่องศึกเก้าทัพ มี 4 ประการ คือ

1. เพื่อเผยแพร่พระเกียรติคุณของรัชกาลที่ 1
2. เพื่อกระตุ้นให้คนไทยตระหนักความเป็นไทย
3. เพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม
4. เพื่อความบันเทิงใจดังเอกสารกรมศิลปากรในสมัยที่นายเดโช สวนานนท์ เป็นอธิบดีกรมศิลปากร ดังข้อความว่า (สูจิบัตรกรมศิลปากร , มีนาคม 2520 : คำนำ.)

บทละคร คุณครูมนตรี ตราโมท ผู้ประพันธ์บทละครจัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เริ่มตั้งแต่ 2 เมษายน 2520 แสดงเป็นละครพันทางด้วยเป็นเรื่องที่มีเนื้อหาประวัติศาสตร์ไทยที่เกี่ยวโยงกับชนชาวพม่า

ฉาก 1	ท้องพระโรงเมืองอมรปุระบทขับเสภาแทรกระหว่างปิดฉาก 1
ฉาก 2	ภายในบ้านของลันซังโบ ตอนท้ายฉาก 2 พระเจ้าปะดุงออกตรวจพล
ฉาก 3	ด่านกรามช้าง เป็นป่าใกล้ภูเขา
ฉาก 4	ภายในค่ายของกองทัพหน้าของไทยบทขับเสภาแทรกระหว่างปิดฉาก 4
ฉาก 5	หน้าค่ายกองทัพหน้า
ฉาก 6	ทุ่งลาดหญ้า อยู่ใกล้ทิวเขา
ฉาก 7	ส่วนหนึ่งของภายในค่ายพม่าเวลากลางคืน
ฉาก 8	สนามชัย

ทำนองเพลงและดนตรี ใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่บรรเลงประกอบทำนองเพลงพม่าไสยาสน์ ตามด้วยพม่าปวงเงาะ เพลงสำเนียงพม่า แสดงอารมณ์ฮึกเหิมกล้าหาญ

อุปกรณ์การแสดง ดาบ 1 เล่ม มีด้ามลวดลายสีทอง

การแต่งกาย แต่งกายตามแบบเชื้อชาติพม่าเป็นชุดการแต่งกายของผู้นำ ในที่นี้ดำรงตำแหน่งเป็นกษัตริย์พม่า วัสดุที่ตกแต่งเลียนแบบส่วนประกอบที่มีค่า ทั้งเนื้อผ้า ลวดลายและเครื่องประดับผู้แสดงสวมหมวกสีดำตรงกลางมียอดแหลมและบริเวณรอบหมวกมีลวดลายสีทอง สวมเสื้อแขนยาวสีเหลืองอยู่ชั้นใน ชั้นนอกสวมเสื้อทับ เชิงงอนตรงไหล่ 2 ข้าง ประมาณ 3 ชั้น พร้อมชลิบสีทอง นุ่งสนับเพลาและนุ่งผ้ายกแบบพม่าเป็นชั้น ๆ รวม 3 ชั้น มีชลิบทองแต่ละชั้น ผ้าคาดเอวสีเหลืองทับบนเสื้อ สวมทับกรอง และข้อเท้า

ผู้แสดง พระเจ้าปะดุง และทหารเอกพร้อมพลทหารอีกประมาณ 12 คน แสดงได้ทั้งผู้ชายและผู้หญิง แต่เท่าที่กรมศิลปากรแสดงใช้ผู้ชายแสดง

วิธีแสดง ขั้นตอนของการรำตรวจพลพระเจ้าปะดุงมีดังนี้

1. รำออกมาปรากฏตัวให้เหล่าทหารทำความเคารพในท่ายืนท้าวฉาก
2. รำอวดฝีมือในการใช้อาวุธ เพื่อให้ทหารชื่นชมในความสามารถ
3. รำตรวจกระบวนแถวของเหล่าทหารในทำนองเพลงช้า เพื่อดูความพร้อมก่อนจะออกไปรบ
4. ถามความพร้อมของกองทัพ เมื่อเห็นว่าพร้อมแล้วก็ทำท่ายิ้มแสดงความดีใจ
5. ทำท่าฉะ คือ ตัดไม้ข่มนาม เพื่อแสดงความยิ่งใหญ่
6. เตรียมสั่งยกทัพขึ้นขี่ช้างเคลื่อนทัพไปสู่สนามรบ

กระบวนท่ารำ ท่ารำและลีลา เป็นการผสมผสานระหว่างโครงสร้างท่ารำไทยกับโครงสร้างท่ารำพม่า

3.17 เกนหลงชมสวน (พ.ศ. 2521)

แนวคิด การแสดงลีลานาฏศิลป์แบบราชสำนักเพื่อชมความงามในสวน

ความเป็นมา รำชุดเกนหลงชมสวนเป็นการรำอยู่ในละครในเรื่อง อิเหนา ตอนย่าหรันลักนางเกนหลง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อ พ.ศ. 2521 ในสมัยที่นายเดโช สวนานนท์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร

ออกแบบสร้างฉาก และอำนวยการแสดงโดย ทวีศักดิ์ เสนาณรงค์

อำนวยการฝึกซ้อมโดย ท่านผู้หญิงแผ้ว กำกับการแสดง โดย สุวรรณี ชลานุเคราะห์ และสถาพร สนทอง

การแต่งกาย แต่งกายยืนเครื่องนาง เกล้ามวยผมทับด้วยเกี้ยว และสวมกระบังหน้า ห้อยอุบะและดอกไม้ข้างซ้าย เครื่องประดับมีจี้นาง เข็มขัด ข้อมือ ข้อเท้า

ส่วนบน เสื้อในนางห่มทับด้วยสไบนางสีแดงขลิบสีเหลือง กรองคอสีเขียว

ส่วนล่าง นุ่งผ้ายกจีบหน้านางสีเขียวห้อยชายพกทางขวา

บทร้องและดนตรี ใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่บรรเลงบทร้องบรรยายความงามตามธรรมชาติในสวน ท่านผู้หญิงแผ้วเรียบเรียงบทจากพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มนตรี ตราโมท เป็นผู้บรรจุเพลง จิรัส อาจณรงค์ ผู้คุมการบรรเลงและขับร้อง

ผู้แสดง ข้าราชการในสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร จัดแสดงสลับกัน 2 ชุด

ชุดที่ 1 จินดารัตน์ วิริยะวงศ์

ชุดที่ 2 ใบศรี เรืองนนท์

กระบวนท่ารำ ท่ารำตีบทตามแบบแผนราชสำนัก

3.18 **ระบำเทียน (พ.ศ. 2525)**

แนวความคิด ระบำเพื่อเฉลิมฉลองชัยชนะของประชาชนในประเทศ

ความเป็นมา ปราณี สำราญวงศ์ (กรมศิลปากร, 2525 : 90) กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของการรำชุดระบำเทียนไว้ว่า ระบำเทียนเป็นระบำชุดหนึ่งในการแสดงละครเรื่อง ศึกเก้าทัพ บทประพันธ์ของนายมนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยของกรมศิลปากร คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำได้นำออกแสดงให้ประชาชนชม ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อ พ.ศ. 2520 บทร้องแสดงถึงความปลาบปลื้มปิติยินดีของพสกนิกรชาวไทยซึ่งถวายความจงรักภักดีต่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชที่ทรงปราบปรามอริราชศัตรูได้รับชัยชนะ อันเนื่องมาแต่พระบุญญาบารมีและพระปรีชาสามารถของพระองค์ จึงทำให้ไพร่ฟ้าข้าแผ่นดินได้รับความร่มเย็นเป็นสุขถ้วนหน้ากัน ระบำชุดนี้แสดงอยู่ในชุดสุดท้ายของฉากที่ 8

บทร้องและดนตรี บทร้อง 12 คำกลอน ประพันธ์โดย มนตรี ตราโมท ประกอบทำนองเพลงขับนกตลอดทั้งเพลงตั้งแต่ต้นจนจบ จบเพลงร้องต่อด้วยเพลงลาวราชบุรีแล้วรัว ดึกดำบรรพ์

เนื้อหาเพลงกล่าวถึงการเทิดเกียรติคุณรัชกาลที่ 1 ที่ทรงมีชัยชนะต่อศัตรู เพลงขับนกเป็นเพลงสำเนียงลาวสองชั้นซึ่งอาจารย์มนตรี ตราโมท แต่งไว้ในละครเรื่องศึกเก้าทัพ (สมชาย ทับพร, 27 สิงหาคม 2547) และใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่มาบรรเลงประกอบระบำ

อุปกรณ์การแสดง ผู้แสดงถือเทียน
เครื่องแต่งกาย ใช้เครื่องแต่งกายตามแบบหญิงสาวในราชสำนักไทย
ผู้แสดง ผู้หญิงล้วน จำนวน 6 คู่
วิธีการแสดง รำตีบทตามบทร้องและรำตามทำนองเพลงช่วงท้ายต่อจากรำตีบท
กระบวนท่ารำ ใช้ท่าตีบทตามจารีตแบบราชสำนัก
การแปรแถว แถวตอนหลายคู่ แถวพู วงกลม

3.19 **บทบาทโกมินทร์ (พ.ศ. 2526)**

แนวคิด การรบแบบชั้นเชิงโลดโผนของกุมาร ด้วยนาฏยลักษณ์ตามแบบละครนอกชาวบ้านและแบบหลวง

ความเป็นมา บทบาทของโกมินทร์อยู่ในละครนอกเรื่องโกมินทร์ ตอน โกมินทร์คะนองกรมศิลปากร ปรับปรุงใหม่ จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อเดือน ตุลาคม พ.ศ. 2526 อำนวยการแสดง โดย เสรี หวังในธรรม อำนวยการฝึกซ้อม โดย ท่านผู้หญิงแผ้ว กำกับการแสดงโดย ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ กำกับฉาก โดย สุธี ปิวรบุตร กำกับเวที โดย หยวก เทวินิจ กำกับแสดง โดย นคร วรรคาวิสันต์ กำกับแสดง โดย สิงขร สุขโต เรื่องโกมินทร์นี้เป็นนิทานคำกลอนเรื่องหนึ่งที่แปลมาจากนิยายจีน มีความยาวขนาด 40 ตอนจบ นิยมจัดแสดงเป็นละครชาตรีและละครนอกได้รับความนิยมในระดับชาวบ้านมาแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เหตุที่เรื่องโกมินทร์ได้รับความนิยมแพร่หลายในยุคสมัยดังกล่าวจนถึงปัจจุบัน กล่าวคือ

"เรื่อง โกมินทร์มีเนื้อเรื่องสนุกโลดโผน ทำนองเรื่องจีนทั้งหลายที่กำลังเผยแพร่อย่างกว้างขวางอยู่ในวงการภาพยนต์ และโทรทัศน์เช่น ในปัจจุบันนี้นั้นประการหนึ่งอีกประการหนึ่งเรื่องโกมินทร์เป็นเรื่องที่มีแง่มุมในการนำมาปรุงแต่งจัดแสดงได้สนุก ทั้งท่ารำ คำร้อง ทำนองเพลงและมุขตลกต่าง ๆ ประกอบกับเรื่อง โกมินทร์แม้จะเป็นนิยายประเภทจักร ๆ วงศ์ ๆ แต่ก็ไม่สู้พิถีพิถันในเรื่อง อรรถรส และระเบียบแบบแผนทางราชการสำนัก เช่น เรื่องอื่น ๆ ในประเภท

เดียวกัน จึงนับว่าเป็นอีกเรื่องหนึ่งที่เหมาะสำหรับจัดแสดงเป็นละครนอก" (สูจิบัตรกรมศิลปากร, 8 ตุลาคม 2546: คำนำ)

การแต่งกาย แต่งเครื่องทรงแบบละครนอกของหลวง ได้แก่ สวมศีรษะกุมารประกอบด้วยมวยผมและเกี้ยว กระบังหน้า อุษะ ดอกไม้ทัด ติดทางด้านขวา

ส่วนบน สวมเสื้อ กรองคอ

ส่วนร่าง นุ่งสนับเพลา ผ้ายกสวมทับ รัดสะเอว ห้อยหน้า ห้อยข้าง เครื่องประดับ ทับทรวง สังวาล เข็มขัด ข้อมือ และข้อเท้า

อุปกรณ์ประกอบการแสดง กำไลมือ ผ้าแพร และธนู

บทร้องและดนตรี ใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่ จัดทำบทโดย เสรี หวังในธรรม ด้วยเป็นบทที่มีเนื้อเรื่องยืดยาวขนาด 40 ตอนจบ ในการนำมาจัดแสดงเป็นรอบภายในเวลา 2-3 ชั่วโมง จึงเลือกตอนที่สนุกสนานเพียง 5 ตอน โดยแบ่งออกเป็น 5 องก์

องก์ที่ 1 ก่อเรื่อง
ฉากริมฝั่งน้ำ

องก์ที่ 2 ก่อศึก
ฉากท้องพระโรง

องก์ที่ 3 ก่อเหตุ
ฉาก ภายในพระตำหนักท้าวโกสุธรรม

องก์ที่ 4 ก่อศัตรู
ฉากหน้าถ้ำและป่าอาศรมฤาษี

องก์ที่ 5 ก่อสันติ
ฉากป้อมกำแพงเมือง

ในส่วนทำนองเพลงจะใช้ทำนองเพลงที่นิยมใช้ในละครนอก เช่น จระเข้ขวางคลอง เพลงตุ๊กตา เพลงการะเวกชั้นเดียว เพลงเขมรพวงชั้นเดียว เป็นต้น ลักษณะการบรรเลงนิยมใช้เพลงที่มีทำนองรวดเร็วในอัตราสองชั้น และชั้นเดียว มีบทเจรจาแทรกอยู่ในบทแต่ละองก์ไม่มากนัก

ผู้แสดง ผู้แสดงเป็นโกมินทร์ คือ พัชรา บัวทอง นาฏยศิลปิน กรมศิลปากร ซึ่งได้รับถ่ายทอดท่ารำจากท่านผู้หญิงแผ้ว

กระบวนท่ารำ ลักษณะท่ารำแบบตีบท ดังนี้

- บทเล่นน้ำในเพลงโล้
- บทโกรธในเพลงลิงโลด เบ้าหลุดชั้นเดียว
- บทรบนาคกุมาร
- บทรบบุตรพญานาค
- บทรบนางหลวงชี
- บทฆ่าตัวตาย

ผู้แสดง : พัชรา บัวทอง
นาฏยศิลปิน สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของอาจารย์พัชรา บัวทอง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.20 **ระบำลีลาสัมพันธ์ (พ.ศ. 2535)**

แนวความคิด การแสดงความรักใคร่ ของขอมและไทยในลีลานาฏยลักษณ์เฉพาะกลุ่ม

ความเป็นมา กรมศิลปากรได้จัดการแสดงละครพันทางเรื่อง พ่อขุนกรุงสุโขทัย ณ โรงละครแห่งชาติ ในวันเสาร์ที่ 5 และวันอาทิตย์ที่ 6 พฤศจิกายน 2526 เวลา 10.00 น. และ 14.00 น. เพื่อเฉลิมฉลอง 700 ปี ลายสือไทยการแสดงครั้งนี้แบ่งออกเป็น 2 ภาค คือ การแสดงภาพจินตนาการจากหลักศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหงมหาราชซึ่งนายเสรี หวังในธรรม ผู้อำนวยการกองการสังคีต ในขณะนั้นเป็นผู้จัดทำบท ภาคที่ 2 เป็นการแสดงละครพันทางเรื่องพ่อขุนกรุงสุโขทัยเป็นบทละครที่กรมศิลปากรมอบหมายให้นางพนิดา สิทธิวรรณ รองผู้อำนวยการกองการสังคีต แต่งขึ้นใหม่สำหรับงานฉลอง 700 ปี ลายสือไทยโดยยึดประวัติศาสตร์สมัยสุโขทัยเป็นเค้าเรื่อง ครั้นต่อมาชมรมดนตรีไทย และนาฏศิลป์มหาวิทยาลัยมหิดลได้นำบทนาฏกรรมเรื่องนี้แสดง ณ โรงละครแห่งชาติ ในวันที่ 1,18,19 กันยายน 2534 ผู้แสดงทั้งหมดในละครเรื่องนี้เป็นนักศึกษาของมหาวิทยาลัยมหิดล จำนวน 150 คน โดยมีครูผู้ฝึกสอนจากกรมศิลปากร การแสดงละครพันทางเรื่องนี้มีทั้งหมด 5 ฉาก

ฉาก 1 หอนั่งพ่อขุนผาเมือง
ฉาก 2 ห้องนอนนางสิขรเทวี
ฉาก 3 ที่พักค่ายทหารชายเมืองบางขลง
ฉาก 4 ตอน 1 ตำหนักโขลญลำพง
ตอน 2 หอพิธีในกรุงสุโขทัย
ฉาก 5 สนามรบใกล้เมืองตาก

ระบำลีลาสัมพันธ์เป็นระบำหญิงล้วนขอมและไทย อยู่ในฉากที่ 2 ห้องนอนนางสิขรเทวี นางสิขรเทวีชายาของพ่อขุนผาเมืองอยู่บนที่ประทับ มีที่ตั้งพระแสงขรรค์ชัยศรี ในที่อันควร นางข้าหลวงทั้งขอมและไทยอยู่งานตามสมควร

การแต่งกาย แต่งกายตามลักษณะชนชาติขอมและชนชาติไทย

ขอม สวมศีรษะ เสื้อรัดอก สวมกระโปรงคลุมเข่า สวมเครื่องประดับ

ไทย เกล้าผมมวยสูง ผ้านุ่ง ห่มสไบ สวมเครื่องประดับ

บทร้องและดนตรี การรำประกอบทำนองเพลงล้วน ๆ ลักษณะสำเนียงเพลงเขมร ชื่อว่า เพลงเขมรชมดง ความยาวของเพลง 5 นาที

ผู้แสดง นาฏยศิลปินหญิงล้วนในกรมศิลปากร จำนวน 10 คน แบ่งออกเป็นกลุ่มไทย 5 คน กลุ่มขอม 5 คน ดังนี้

ระบำลีลาสัมพันธ์

ไทย	ขอม
อรุณศรี เกษมศิลป์	พัชรา บัวทอง
สมพิศ นันทวรากร	ช่อแก้ว สุวรรณโณ
วลัยพร เมนะจินดา	อุษา แดงวิจิตร
สุกัญญา มาตรังกูร	ประทุมพร เอี่ยมสอาด
ธนันดา มณีฉาย	ครื้มพงษ์ สายทองคำ

การแปรแถว แถวเฉียงคู่ แถวตรงแนวตั้ง 2 แถว แถวหน้ากระดานคู่ แถววงกลม แถวกระจายทั่วเวทีเป็นแถวคู่หน้า คู่หลัง คู่ด้านข้างขวา และคู่ด้านข้างซ้าย

กระบวนท่ารำ นำเสนอท่าทางเคลื่อนไหว 2 แบบ คือ <u>แบบขอม</u> ลักษณะท่ารำคล้ายท่าทางของนางเทพอัปสรตามภาพจิตรกรรมฝาผนัง โดยยกแขนสูงเหนือศีรษะ การตั้งวงสูง กันเข่า และปิดปลายเท้าส้นเท้าเปิดขึ้นพ้นพื้นในระดับสูง ส่วน <u>แบบไทย</u> ใช้ท่ารำไทยแบบจารีตราชสำนัก รำตามท่วงทำนองเพลงโดยเรียงร้อยท่าจากท่ารำพื้นฐานประเภทเพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บท

4. **ระบำโบราณคดี**

ระบำโบราณคดี หมายถึง ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นจากหลักฐานทางประติมากรรมจากแหล่งโบราณสถานในยุคสุโขทัย

ระบำสุโขทัย (พ.ศ. 2510)

ความเป็นมาท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ออกแบบท่ารำระบำสุโขทัย ส่วนระบำโบราณคดีอีก 4 ชุด ครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้ออกแบบร่วมกับครูเฉลย ศุขวะณิช สาเหตุที่ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นผู้ออกแบบระบำสุโขทัยเป็นเพราะอธิบดีกรมศิลปากร คือ นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้มอบหมายให้ครูลมุล สร้างระบำโบราณคดี เมื่อครูลมุลทำเสร็จเพียง 4 ชุด ท่านล้มป่วยไม่สามารถสร้างงานต่อไปได้ อธิบดีจึงได้มอบหมายให้ท่านผู้หญิงแผ้วออกแบบระบำสุโขทัยซึ่งเป็นระบำชุดสุดท้ายในชุดโบราณคดี (สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, 11 พฤศจิกายน พ.ศ. 2546.)

แนวความคิด

การนำเสนอแนวความคิดในการสำนึกความเป็นชาติของคนไทย ผ่านเนื้อหาหลักทางศิลปกรรมโบราณจากท่าย่างพระบาทและกรีดนิ้วของพระพุทธรูปปูนปั้นและสำริดโดยเฉพาะพระพุทธรูปปางลีลาผสานโครงสร้างท่าแบบราชสำนักและแนวสำเนียงเพลงช้าปานกลางที่สื่อยุคสมัยสุโขทัย จบลงด้วยเพลงเร็วในท่าทีสนุกสนาน สะท้อนสภาพสังคมไทยได้แนวทางหนึ่ง

วัน เวลาและโอกาสที่แสดง

กรมศิลปากรจัดการแสดงระบำสุโขทัยในรายการศรีสุขนาฏกรรม ในวันศุกร์ที่ 29 กรกฎาคม พ.ศ. 2531 เวลา 17.30 น. และวันเสาร์ที่ 30 กรกฎาคม พ.ศ. 2531 รวม 3 รอบ เวลา 09.30 น. , 13.00 น. และ 17.30 น. ณ โรงละครแห่งชาติ โดยจัดแสดงเป็นชุดที่ 2 ของรายการตามลำดับดังนี้

ชุดที่ 1	รำถวายพระพรเนื่องในวันพระราชสมภพสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราลงกรณ์ สยามมกุฎราชกุมาร
ชุดที่ 2	การแสดงระบำโบราณคดีชุดสุโขทัย และอยุธยา
ชุดที่ 3	การแสดงละครเรื่องเงาะป่า ตอน สอนบ่าวสาว

ชุดที่ 4 การแสดงละครพันทาง เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ของยาขอบ ตอน บ้านขุนวัง (สูจิบัตรรายการศรีสุขนาฏกรรม) กรมศิลปากร ครั้งที่ 7 2531:2)

นอกจากระบำสุโขทัยจะได้รับความนิยมแสดงในประเทศไทยแล้วงานชิ้นนี้ยังได้รับคัดเลือกให้นำออกเผยแพร่ยังประเทศอื่น ๆ ดังจะพบได้จากงานมหกรรมนาฏศิลปอาเซียน ครั้งที่ 3 จัดขึ้นระหว่างวันที่ 25 มิถุนายน ถึง วันที่ 2 กรกฎาคม 2526 ณ กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย ในนามกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ (ปัจจุบันกรมศิลปากรย้ายไปสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม) รายการแสดงครั้งนี้ ประกอบด้วยกลุ่มประเทศในภูมิภาคเอเชีย ได้แก่ ประเทศไทย อินโดนีเซีย มาเลเซีย ฟิลิปปินส์ และ สิงคโปร์ ในส่วนการแสดงของประเทศไทยมีระบำสุโขทัย และการแสดงชุดอื่น ๆ ได้แก่ 1. รำอวยพร 2. รำวิชนี 3. การต่อสู้ในละคร (ฉากรบในละครในเรื่องอิเหนา และฉากโขนในเรื่องรามเกียรติ์)

ลักษณะเพลงระบำสุโขทัย

เพลงระบำสุโขทัยเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองช้า ปานกลาง และเร็ว ตามลำดับ โดย ศาสตราจารย์มนตรี ตราโมท นำเพลงโบราณ เรียกว่า เพลงเทพทอง เพลงนี้เป็นเพลงประกอบการแสดงละครนอกนำมาขยายเป็นอัตรา 2 ชั้น (สัมภาษณ์ ศิลปี ตราโมท, 17 พฤศจิกายน 2546.)

วงดนตรีและผู้บรรเลงสุโขทัย

วงดนตรี

วงดนตรีประกอบระบำสุโขทัย ใช้วงมโหรีประกอบด้วยเครื่องดนตรี 8 ชิ้น ดังนี้ 1. ปี่ใน 2. ฆ้องวง 3. ซอสามสาย 4. กระจับปี่ (อาจใช้ผู้บรรเลง 2 คน) 5. ตะโพน 6. ฉิ่ง 7. โหม่ง 8. กรับคู่ (อาจใช้กรับคู่ 2 ชุด ผู้บรรเลง 2 คน) ลักษณะวงดนตรีแบ่งเป็นเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ปี่ใน ฆ้องวง ซอสามสาย กระจับปี่ และเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ตะโพน ฉิ่ง โหม่ง กรับคู่

	ผู้บรรเลง
1. ปี่ใน	สุรพล หนูจ้อย
2. ฆ้องวง	สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ
3. ซอสามสาย	ศิลปี ตราโมท

4.	กระจับปี่ 1	เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ
	กระจับปี่ 2	ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน
5.	ตะโพน	ปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี
6.	ฉิ่ง	วิเชียร อ่อนละมูล
7.	โหม่ง	บุญช่วย โสวัตร
8.	กรับคู่ 1	ยงยุทธ ปลื้มปรีชา
	กรับคู่ 2	อนุชาติ วรรณมาศ

อารมณ์เพลง

ด้วยเหตุที่ ระบำสุโขทัย จัดเป็นระบำชุดสุดท้ายในระบำโบราณคดี 5 ชุด ที่ศาสตราจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้แต่งทำนองเพลงเหมือนกับอีก 4 เพลง ท่านได้นำเพลงสุโขทัยของเก่ามาประยุกต์โดยต่อเติมในตอนท้ายของเพลงแต่เดิมอาจารย์มนตรีแต่งเพลงระบำสุโขทัย โดยบันทึกไว้เป็นโน้ตสากล ต่อมานักวิชาการดนตรีท่านหนึ่งในกรมศิลปากรได้แปลลงโน๊ตสากลเดิมของอาจารย์มนตรีมาเป็นโน๊ตแบบเพลงไทย ท่วงทำนองเพลงช่วงแรกใช้จังหวะช้าปานกลาง สื่ออารมณ์สงบนิ่ง ช่วงต่อมาเปลี่ยนจังหวะเร็วปานกลางให้อารมณ์สนุกสนาน ตอนจบเน้นการทอดจังหวะชั่วระยะสั้น เพื่อมิให้เนื้อหาระบำจบแบบรวดเร็ว ดังโน้ตระบำสุโขทัย ดังนี้

เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายชุดระบำสุโขทัย ผู้ออกแบบ คือ นายสนิท ดิษฐพันธุ์ แนวคิดการออกแบบเครื่องแต่งกายใช้ฐานข้อมูลจากพระพุทธรูปที่มียอดพระรัศมีเปลวบนเศียร และเทวรูปหล่อสำริดที่เรียกว่า พระหริหระ ลักษณะเทวรูปที่ผสมผสานระหว่างพระอิศวรและพระนารายณ์)มาเป็นต้นแบบของเครื่องประดับศีรษะตัวเอก คือ ศีรษะยอดรัศมี มีกรอบหน้าและเกี้ยวแหลมกลาง ศีรษะส่วนเครื่องแต่งตัวระบำเลียนแบบชุดอาภรณ์ของเทวรูปพระหริหระผสมผสานกับชุดแต่งกายของภาพปูนปั้นนางอัปสรตามวัดต่าง ๆ ในสมัยสุโขทัย

สรุป

ลักษณะผลงานนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิวงศ์เสนี ดังที่ได้ศึกษามาในบทที่ 5 นี้ ผู้วิจัยได้รวบรวมผลงานของท่านไว้เป็นจำนวนทั้งสิ้น 44 ชุดการแสดงตามเท่าที่สืบค้นได้ และได้จำแนกประเภทผลงานออกเป็นหมวดหมู่ คือ

1. **ระบำที่ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง**

ระบำประเภทนี้ผู้วิจัยพบว่าการเคลื่อนไหวร่างกายยังคงใช้หลักท่ารำทางนาฏยศิลปฉบับหลวงในการร่ายรำ เช่น การใช้ท่ารำจากรำมาตรฐาน ผนวกกับการใช้กิริยาท่าทางที่ใช้ในชีวิตประจำวันของกลุ่มชน เช่น การทำนา การใช้อาวุธ การใช้พัด เป็นต้น แล้วนำกิริยาเหล่านั้นมาประดิษฐ์ท่ารำให้ผสมกลมกลืนกันกับท่าทางในนาฏยศิลป์ ดังนั้นกิริยานั้นจึงมีพื้นฐานทั้งของเดิมที่เคลื่อนไหวมาปรุงเข้ากับท่าทางในนาฏยศิลป แล้วเพิ่มความน่าสนใจในการนำเสนอทางการแสดง คือ ใช้ หลักการแปรแถว เครื่องแต่งกาย ตลอดจนดนตรีเข้ามาประกอบในการแสดง

2. **ระบำเนื่องในงานเฉลิมฉลอง**

ระบำประเภทนี้ผู้วิจัยพบว่าเป็นการแสดงที่ยังคงยึดหลักโครงสร้างท่ารำจากนาฏยศิลปฉบับหลวง ผสมผสานกับการรำใช้บท ตามบทประพันธ์นั้น ๆ และยึดหลักการนำเสนอการแสดงตามแนวความคิดในการสร้างงานตามแต่โอกาสที่จัดการแสดงอันได้แก่ งานเลี้ยงสังสรรค์ และการอวยพรตามแต่กรณี

3. **ระบำมิตรไมตรี**

ระบำประเภทนี้ ยึดหลักในการสร้างสรรค์ผลงานคือใช้หลักโครงสร้างท่ารำจากนาฏยศิลปฉบับหลวง ผสมผสานกับการนำกิริยาท่าทางของชาติต่าง ๆ เข้ามาร่วมกัน หรือที่เรียกว่าการทำท่ากิริยาแบบพันทาง โดยมีหลักการดังนี้

1. แบ่งกลุ่มผู้แสดงออกเป็น สองกลุ่มเท่า ๆ กันกลุ่มหนึ่งเป็นกลุ่มนาฏยศิลป์ผู้แทนของฝ่ายไทยอีกกลุ่มหนึ่งเป็นกลุ่มนาฏยศิลป ที่มาเยี่ยมเยือน แล้วใช้ท่าเลียนแบบกิริยาท่าทางตามธรรมชาตินั้น ๆ

2. กลุ่มไทย ในกลุ่มนี้เลียนแบบกิริยาท่าไทยคือการรำใช้บท โดยมีพื้นฐานท่ารำจากรำมาตรฐาน

3. รำใช้บทตามคำร้อง ในบทประพันธ์นั้น ๆ ท่ารำของต่างชาติที่นำมาปรับในการแสดงนั้นที่เรียกว่า "ท่าพันทาง" เป็นท่าที่แสดงออกตามกิริยาที่ปรุงแต่งท่านาฏยศิลป์ที่ผสมท่ารำของไทย หลักการนี้ผู้วิจัยพบว่าท่านผู้หญิงแผ้วมีหลักการในการสร้างท่ารำ คือ

1. นำท่ารำที่มีอยู่แล้วมาพัฒนาขึ้นใหม่

2. นำท่าของแท้ตามเชื้อชาตินั้น ๆ มาผสมผสานกับสิ่งที่มีอยู่แล้วของไทย การสร้างท่าขึ้นใหม่นี้เองทำให้เกิดความแปลกใหม่น่าสนใจ ต่อวงการนาฏยศิลป์

4. รำและระบำประกอบการแสดงโขน-ละคร

ในการแสดงหมวดนี้ผู้วิจัยได้แบ่งย่อยออกเป็นหมวดหมู่เพื่อให้ง่ายต่อกรณีศึกษาประเภทระบำ ดังนี้

4.1 รำเดี่ยว

รำเดี่ยวเป็นการแสดงที่ผู้แสดงแสดงกิริยาเพียงตัวเดียวในบทบาทต่าง ๆ ตามที่กำหนดไว้ โดยมีหลักการ ดังนี้

1. อวดชั้นเชิงตัวละครในการรำที่สลับซับซ้อน

2. แสดงบุคลิกลักษณะของตัวละครออกมาในกิริยาท่าทางการฟ้อนรำ เช่น พระเจ้าปะดุงตรวจพล นำกระบวนท่าที่แสดงความกล้าหาญ สง่างาม มานำเสนอ เป็นต้น นอกจากนั้นตัวละครต้องมีอารมณ์ร่วมในการแสดง เช่น มโนห์รา ต้องอยู่ในอาการดีใจที่จะหนีให้พ้นจากการบูชายัญ เป็นต้น

3. ตัวละครต้องแสดงอาการความรู้สึกสื่อผ่านกระบวนท่าทางนาฏยศิลปได้ชัดเจน เช่น แสดงความกล้าหาญประกอบการรำอาวุธในการตรวจพล

4. กลเม็ดเด็ดพลาย หรือกลวิธีในการแสดงของผู้แสดงแต่ละบุคคลที่ท่านได้เติมแต่งให้ดูแปลกตา น่าสนใจ หรือ อาจเรียกได้ว่าเป็นท่าเฉพาะของแต่ละบุคคลในการแสดง ถึงแม้ว่าจะแสดงในบทบาทตัวละครเดียวกัน แต่ปฏิบัติท่ารำไม่เหมือนกันแต่กระนั้นกระบวนท่าเหล่านั้นก็มีความงามที่ต่างกันออกไป

4.2 ระบำสัตว์

ระบำสัตว์เป็นการนำกิริยาของสัตว์มาแปลงเป็นมนุษย์ให้ผู้แสดงปฏิบัติได้โดยมีท่าเดิมอยู่แล้ว ต่อมาท่านผู้หญิงแผ้วได้ปรับท่าที่เคลื่อนไหวของสัตว์ที่ช้าก็ได้นำผู้แสดงเข้าไปแปรแถวเพื่อให้น่าสนใจ ถ้าสัตว์ที่เคลื่อนไหวเร็ว เช่น นกยูง ม้า ก็จัดการประดิษฐ์ท่าให้น่าสนใจขึ้น

4.3 ระบำเบ็ดเตล็ด

ระบำประเภทนี้มีลักษณะเด่น คือ เป็นระบำที่ใช้โครงสร้างท่ารำตามแบบแผนนาฏยศิลป์ไทย รำตามเนื้อร้องในกรณีที่มีบทร้อง หรือรำตามทำนองเพลงในกรณีที่ไม่มีบทร้อง แล้วใช้ท่ารำมาตรฐานทางนาฏยศิลป์ไทย คือ เพลงช้า-เพลงเร็ว ระบำสี่บทมาเรียงร้อยในการแสดง

นอกจากนี้ท่านยังได้เพิ่มเติมการเคลื่อนไหวบางส่วนให้แปลกไปจากหลักการเคลื่นไหวจากเพลงมาตรฐานได้ดูมีท่าที่แปลก

5. ผลงานการคิดท่ารำตัวเอกในละคร

การคิดท่ารำตัวเอกในละครนี้ท่านผู้หญิงแผ้วมีหลักในการให้ท่ารำแก่ศิลปิน ดังนี้คือ

1. ให้ตามบุคลิกลักษณะตัวละครนั้น ๆ โดยพิจารณาว่าเป็นชาติใดก็นำกิริยาของชนชาตินั้น ๆ มาผสมกับท่ารำไทยดังเช่น พญางำเมือง ใช้ท่าพันทางผสมผสานท่ารำไทย นางละเวงใช้ท่าทางตะวันตกผสมผสานท่ารำไทย โกมินทร์ใช้ท่าไทยที่สื่อถึงเด็กที่มีอิทธิฤทธิ์

2. รำทำบทหรือรำใช้บท โดยใช้ท่าพื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทย เป็นหลัก

3. ใช้ท่าทางธรรมชาติที่ใช้ในวิถีชีวิตมาปรับใช้กับท่าทางนาฏยศิลป์อันได้แก่ การใช้อาวุธการต่อสู้ มาปรับใช้ กับท่าทางนาฏยศิลป์

ผู้วิจัยได้สรุปวิธีการนำเสนอรูปแบบของงานโดยสามารถกำหนดรอบงานของท่านผู้หญิงแผ้วได้ 2 แบบ ดังนี้

1. การกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต

2. การกำหนดให้ผสมผสานหลายนาฏยจารีต

1. การกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต จากผลงานส่วนใหญ่ของท่านจะอาศัยนาฏยจารีตเดิมมาเป็นหลักในการคิดงาน ทำให้รูปแบบงานของท่านใช้เกณฑ์โบราณมาปรับปรุงขึ้นใหม่ ได้แก่

1.1	จารีตการรำอำนวยพร	ได้แก่	รำถวายพระพร รำอวยพร
1.2	จารีตจากระบำ	เช่น	ระบำวิชนี เป็นต้น
1.3	จารีตจากระบำสัตว์	เช่น	ระบำปลา เป็นต้น
1.4	จารีตจากการรำตรวจพล	เช่น	ตรวจพลพระเจ้าปะดุง เป็นต้น
1.5	จารีตจากการรำฉุยฉาย	เช่น	ฉุยฉายฮเนา เป็นต้น
1.6	จารีตจากการรำอาวุธ	เช่น	ระบำกระบี่หมู่ เป็นต้น

2. การกำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีตรูปแบบการนำเสนอรูปแบบงานแนวนี้ปรากฏมานานแล้วในอดีตท่านผู้หญิงแผ้ว ก็ได้แสดงและพบเห็นงานแบบนี้มากมาย

2.1 การผสมจารีตไทยและตะวันตก พบได้ในระบำหงส์เหิร เท่าที่สืบค้นหลักฐานน่าจะกล่าวได้ว่าระบำชุดนี้เป็นระบำยุคแรก ๆ ที่ท่านสร้างขึ้น แต่แสดงเพียงครั้งเดียวในงานเผยแพร่ และแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมที่ประเทศสหภาพพม่า แล้วไม่ได้แสดงอีกเลย ลักษณะงานเป็นการผสมผสานสกุลนาฏศิลป์ไทย และสกุลนาฏศิลป์ตะวันตกที่เรียกว่าบัลเล่ต์โครงสร้างส่วน

บนใช้จารีตไทยมี วง จีบ ล่อแก้ว และแม่ท่า โครงสร้างส่วนล่าง ใช้จารีตบัลเล่ต์ในลักษณะการก้าวหน้าเปิดเข่ากว้าง การเผยอส้นเท้ามากกว่าปกติ

2.2 การผสมผสานจารีตตะวันออกพบได้ในระบำอื่น ๆ อีกหลายชุด ซึ่งท่านนำลักษณะเด่นของท่ารำและการเคลื่อนไหวมาปรับใช้ในงาน ระบำเหล่านี้ ได้แก่ ระบำพม่าไทยอธิษฐาน ระบำลาวไทยปณิธาน ระบำมิตรไมตรีญี่ปุ่นไทย ระบำมิตรไมตรีเกาหลีไทย ระบำจีนไทยไมตรี และระบำปัญจสมังคี สำหรับชุดนี้ใช้วิธีการนำเสนอรูปแบบนาฏศิลป์ตะวันออก 5 สกุลเข้าด้วยกัน คือ สิงคโปร์ มาเลเซีย อินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์ และไทย

2.3 นอกจากนี้การนำเสนอรูปแบบการผสมผสานจารีตตะวันออกยังนำมาใช้ในละครใน ละครนอก และละครพันทาง ซึ่งจะนำท่ารำและการเคลื่อนไหวของจารีตนาฏศิลป์ในภูมิภาคตะวันออกมาผสมผสานกับจารีตนาฏศิลป์ไทย

ทั้งนี้การกำหนดกรอบรูปแบบงานคงต้องพิจารณาแนวคิดของงานประกอบด้วย เช่น ถ้างานต้องการสื่อความมีมิตรไมตรีของชนชาติรูปแบบการนำเสนองานก็ต้องมีแนวโน้มที่จะแสดงความเป็นชนชาติในตะวันออก ด้วยการสื่อความหมายทางท่าทางนาฏศิลป์ของแต่ละชาติ ดังนั้นแนวความคิดจึงมีบทบาทต่อการกำหนดรูปแบบงานในระดับหนึ่ง

2.4 การผสมผสานนาฏยศิลป์สกุลแบบหลวงกับสกุลท้องถิ่น การสร้างงานโดยนำจารีตนาฏยศิลป์ท้องถิ่นมาเป็นหลักในการสร้างงานเท่าที่รวบรวมในขณะนี้มีเพียงชุดเดียวคือ ระบำชาวนา เป็นระบำที่ท่านแต่งท่าจากแนวคิดของระบำที่ว่าการนำเสนอวิถีชีวิตการทำงานของชาวนาไทย ขั้นตอนการแสดงเริ่มตั้งแต่ การไถนา การหว่าน การเก็บเกี่ยว และจบลงด้วยชาวนาชายและหญิงจับคู่เริงระบำ ท่าทางและลีลาจึงเลียนแบบท่าธรรมชาติ เช่น ท่าไถนา ท่าหว่าน ท่าเกี่ยวข้าว เป็นต้น ลักษณะเด่นของการผสมผสาน คือ นำท่ามาตรฐานมาใช้โดยถืออุปกรณ์ต่าง ๆ เช่น มือขวาถือเคียว มือซ้ายถือฟางข้าว โดยใช้วิธีคงท่าเดิมพร้อมถืออุปกรณ์ และอีกวิธีหนึ่งคือ คงลีลาและการเคลื่อนไหวแบบเดิมแต่แต่งท่าทางเลียนแบบธรรมชาติขึ้นใหม่ เช่น ท่าเกี่ยวข้าว ทำท่าขยับข้อมือขวาที่ถือเคียว เป็นลักษณะที่เลียนแบบกิริยาเกี่ยวข้าวจริงของชาวนา การแสดงชุดนี้แต่งกายเลียนแบบชาวนา ทำนองเพลงรัวตอนท้ายใช้ทำนองเพลงเร็ว ระบำชุดนี้แต่งขึ้นเพื่อนำแสดงเผยแพร่ยังต่างประเทศ

บทที่ 6

กลวิธีการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว

ในบทนี้ผู้วิจัยได้เลือกชุดสำคัญที่ท่านผู้หญิงแผ้วได้คิดด้วยตนเองมาวิเคราะห์เพื่อหากลวิธีการสร้างงานนาฏยประดิษฐ์ของท่านชุดที่เลือกมาแต่ละชุดเด่นพิเศษมีลักษณะการทำงานหรือเนื้อหา เป็นชุดที่มีความงาม แสดงบ่อยครั้ง ที่มีลักษณะแปลกไปจากวิธีการคิดประดิษฐ์การฟ้อนรำที่เคยมีมาในอดีต หรือต่างไปจากจารีตดั้งเดิม รวมทั้งงานที่ยึดจารีตดั้งเดิมอีกแบบหนึ่งผลงานทั้ง 11 ชุด คือ

1. **รำอวยพร** รำชุดนี้เป็นการรำที่ท่านผู้หญิงแผ้วได้ให้ท่ารำที่ดูสวยงามแปลกตาในที่นี้ผู้วิจัยได้เลือกชุดนี้มาเป็นกรณีศึกษา เนื่องจากการแสดงชุดนี้สมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี ทรงเป็นองค์แสดงผู้วิจัยจึงได้อัญเชิญมาเพื่อเป็นศิริมงคลและเพื่อศึกษาว่าการที่พระองค์ทรงแสดงเดี่ยวในชุดนี้ท่านผู้หญิงแผ้วมีกลวิธีในการประดิษฐ์ท่ารำอย่างไรให้เหมาะสมกับผู้ที่ไม่ใช่นาฏยศิลปิน หรือผู้ที่แสดงนาฏยศิลป์เป็นประจำ

2. **ระบำสุโขทัย** ยุคสุโขทัยเป็นยุคที่ปกครองโดยธรรม ประชาชนมีวิถีชีวิตสงบร่มเย็นศิลปะส่วนใหญ่จึงสะท้อนด้านศาสนา ท่านเลือกพระพุทธรูปปางลีลาเนื่องจากเป็นปางที่มีการเคลื่อนไหวสามารถนำมาปรับเป็นท่าทางนาฏยศิลป์ได้ ปางลีลาท่านได้เลือกมา ท่านได้เลือกปางข้างซ้ายเนื่องจากใช้ท่าทางมือซ้าย เป็นท่าที่เปิดตัวในการออกแสดงจากทางขวาผู้แสดง ไม่ขัดกับมือขวา คล้ายท่ากรายมือของละคร การแสดงชุดนี้มีตัวประกอบอีก 6 ตัว อยู่ด้านหลังโดยตัวเอกออกมาก่อนแล้วที่เหลือออกตามมาในท่อนที่ 2 สาเหตุการที่ออกเดี่ยวนี้ เนื่องจากดนตรีที่เล่นออกด้วยเดี่ยวกระจับปี่ท่านจึงให้ตัวเอกนั้นออกมาก่อน อีกประเด็นหนึ่งแสดงให้คนดูรู้ว่าท่านนำท่ามาจากพระพุทธรูปปางลีลา ท่อนต่อมาดนตรีบรรเลงเต็มวงท่านจึงได้ให้ตัวที่ตามรำออกมา

การสร้างท่ารำ

1. ท่าปางลีลา ซึ่งนำมาจากพระพุทธรูปปางลีลา

2. ท่าดอกบัว ซึ่งแสดงความเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนาและแสดงความเคารพพุทธปัญญาในยุคนั้น

3. ท่าบัวชูฝัก แสดงความรุ่งเรืองท่านจึงปรับให้มือล่างไว้ที่สะโพก เพื่อแสดงความแปลกตาเวลาที่ผู้แสดงย้อนตัวแล้วดูน่าสนใจเป็นภาพมิติที่สวยงาม

4. ระบำที่เปิดเหลี่ยม ซึ่งมีการเปิดเหลี่ยมของตัวนาง แต่เชิงปฏิบัติทางนาฏยศิลป์ ท่านได้นำภาพจำหลักนางเทพอัปสรมาปรับแล้วนำเสนอจัดได้ว่าเป็นระบำยุคแรกที่จัดแปรแถว และมีซุ้ม

5. ตัวนางรำตัวรอง 6 คน ที่ออกมาแสดงอยู่บนเวทีจนจบ ท่ารำจะต่างกับตัวเอกโดยตัวประกอบจับมือคล้าย Square Dance ของยุโรปซึ่งเป็นระบำพื้นเมืองการเข้าโรงตัวเอกจะลาสุดท้ายเช่นเดียวกับระบำนพรัตน์

3. **เกนหลงชมสวน** เป็นการรำเดี่ยวตามแบบแผนนาฏยศิลป์ไทยที่ยึดกระบวนท่ารำตามกรอบจารีตละครในตัวนาง มีรูปแบบและวิธีแสดงที่มีกฎเกณฑ์เคร่งครัด ทั้งกระบวนท่ารำ บทร้อง ทำนองเพลง และเครื่องแต่งกาย เกนหลงเป็นเจ้านายที่อยู่ในวัยสาวแสดงอารมณ์เบิกบาน เพื่อที่จะเสด็จไปชมสวนพร้อมข้าราชบริพาร

4. **ฉุยฉายฮเนา** ฉุยฉายฮเนาเป็นฉุยฉายชุดเดียวในพระราชนิพนธ์เรื่อง เงาะป่าของรัชกาลที่ 5 โดยจุดประสงค์ท่านไม่ต้องการให้เป็นแบบละครในเสียทีเดียว แต่กระบวนการทางนาฏยศิลป์นั้นเมื่อนำมาแสดงสามารถทำให้เป็นแบบละครในได้ ดังนั้นท่านจึงได้สร้างฉุยฉายฮเนาให้มีความประณีตในกระบวนการฟ้อนรำอย่างละครในตามจารีตการรำฉุยฉาย แต่เนื่องจากฮเนามีพื้นเป็นเงาะป่า ท่านจึงจำลองบุคลิกหนุ่มชาวป่าเชื้อสายเงาะที่มีความปลาบปลื้มที่จะได้แต่งงาน และแต่งตัวงดงามที่สุดในชีวิต การที่จะแสดงอัตลักษณ์ฮเนาผ่านนาฏยศิลป์ชุดนี้ท่านได้นำกลวิธีต่างมาปรับใช้

1. ท่ารำ ท่านใช้กระบวนท่ารำอย่างละคร

2. รูปแบบหลักของการฟ้อนรำ จะใช้เหลี่ยม ยักษ์ และเงาะ การเล่นเท้าอย่างเงาะมาเป็นบางส่วน ส่วนบนใช้ท่าตีบทในละครแบบตัวยักษ์ผสมพระ โดยเฉพาะการกระทบจังหวะจะแรงอย่างยักษ์

3. การกระโดด การดีดเท้า การเดินของตัวฮเนาเดินเตะเท้าให้ดูเป็นกิริยาค่อนข้างเถื่อน ๆ

4. การให้ผู้รำฟังเสียงปี่ให้เข้าใจในการสื่ออารมณ์ท่าดีดนิ้ว ท่ารัญจวนใจของฮเนา การใช้ท่าในเพลงเร็วมือสะบัดจีบที่ปกติอยู่ในตัวนาง ท่านนำมาใช้เพื่อลดความกระด้างของตัวละครลง

ท่านได้ใช้ท่าพระ ยักษ์ นาง เงาะ มาผสมผสานเพื่อเป็นมิติใหม่ของการสร้างงานด้านนี้

5. **มโนห์ราบูชายัญ** รำกินรีที่ผสมผสานท่าละครในอากับกิริยาของนกในท่วงทำนองเพลงเร็ว ลักษณะเด่นคือการคงบุคลิกของนกไว้ตลอดทั้งเพลงด้วยการใช้ท่าบินสลับกับท่าหลัก การใช้ท่าที่เน้นให้เห็นการกระพือปีกในท่าฟ้อนใน รวมทั้งความจริงในการเลียนแบบท่าธรรมชาติของนก ได้แก่ บินต่ำ บินถลา บินสูง ความกลมกลืนในการเคลื่อนไหวศีรษะ มือ และเท้าในท่ากระพือปีก (ท่าฟ้อนใน) อย่างสอดคล้องกัน ทั้งนี้แสดงอารมณ์ดีใจและเสแสร้งประกอบด้วย

6. **ไมยราพณ์รบหนุมาน** ลักษณะการรำตีบทระหว่างยักษ์และลิง ลักษณะการรำที่สำคัญ คือ ส่วนล่างใช้แม่ท่ายักษ์และลิง ส่วนบนเป็นท่าตีบท และบางท่าจัดอยู่ในแม่ท่าลิงและท่าเบ็ดเตล็ด มีการรำประกอบการถือกระบอง (ต้นตาล) ซึ่งลักษณะการถือเทียบเคียงได้กับการถืออาวุธหอกในละครไทย ด้วยอารมณ์โกรธทั้งยักษ์และลิง

7. **ม้าอุปการ** เลือกม้าอุปการเพราะเป็นระบำสัตว์ที่สื่อถึงกิริยาอาการของม้าที่มีลักษณะดี สง่างาม โดยนำกิริยาธรรมชาติของม้ามาผสมผสานกับท่ารำที่มีโครงสร้างส่วนล่างแบบ พระลิง หรือบางท่าใกล้เคียงกับการก้าวเท้า และการแตะเล่นเท้าของนางทำให้ชุดการแสดงที่เป็นสัตว์ดูประณีตไม่เหมือนลักษณะของสัตว์มากนัก รำเข้ากับทำนองเพลงเร็วปานกลางตลอดทั้งเพลง

8. **ตรวจพลพม่า** (พระเจ้าปะดุง) ผู้วิจัยเลือกเพราะเป็นการแสดงกระบวนรำอาวุธของกษัตริย์ที่ดูสง่างาม ใช้ท่ารำอาวุธที่สลับซับซ้อนมากกว่าท่ารำอาวุธโบราณ เนื่องจากตัวละครเป็นพม่าจึงเพิ่มเติมลักษณะเด่นของการใช้ไหล่ในรูปแบบต่าง ๆ ให้ได้ลักษณะของชนชาติพม่าโดยประกอบทำนองเพลงเร็วปานกลาง

9. **ฟ้อนลาวดวงเดือน** ผู้วิจัยเลือกเพราะเป็นฟ้อนระหว่างชายหนุ่มหญิงสาวทางภาคเหนือ มีการรำบทโต้ตอบเชิงเกี้ยวพาราสีต่อท้ายด้วยรำออกซุ้มลาว ประกอบอารมณ์รัก ด้วยทำนองเพลงเร็วปานกลาง

10. **ระบำจีน-ไทยไมตรี** เป็นระบำออกออกแบบที่แสดงชน 2 กลุ่ม ด้วยลีลารำไทยและท่ารำจีน ลักษณะเด่นคือการเน้นท่าจีนให้มีลักษณะเดียวกันกับท่ารำไทย เพื่อให้แลดูกลมกลืนทำให้เกิดเอกภาพ แต่เพื่อให้คงลักษณะชาติจีนจึงคงการใช้ลำตัวและเท้าตามแบบแผนของจีนไว้ โดยใช้บทร้องภาษาไทยและภาษาจีนประกอบอารมณ์เบิกบาน

11. **ระบำวิชนี** ผู้วิจัยเลือกระบำชุดนี้เพราะเป็นระบำเพียงชุดเดียวที่ใช้วิธีการสื่อท่าทางด้วยพัดวิชนี จุดเด่น คือการจัดองค์ประกอบของพัดด้วยท่ารำ และแปรแถวหลากหลาย จัดเป็นกลวิธีการใช้พัดที่ต้องอาศัยความชำนาญมาก รำประกอบบทร้องและทำนองเพลงเร็วปานกลางโดยใช้อารมณ์เบิกบาน

6.1 **รำถวายพระพร (พ.ศ. 2530)**

การศึกษาผลงานออกแบบรำถวายพระพรและรำอวยพร

ผู้วิจัยได้รวบรวมและศึกษาสูจิบัตรการแสดงดนตรีสำหรับประชาชนและสูจิบัตรการแสดงรายการศรีสุขนาฏกรรมของสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ พ บว่าการออกแบบท่ารำตั้งแต่ปี พ.ศ. 2491 - พ.ศ. 2535 ถวายพระพรและรำอวยพรอยู่ในความอำนวยการของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

นอกจากผลงานในตารางแล้วท่านยังมีผลงานการออกแบบรำอวยพรอีกหลายครั้ง ได้แก่ ทำเนียบ-รัฐบาล (9 มกราคม 2517 และ 23 กุมภาพันธ์ 2519) โรงละครเล็ก (20 พฤษภาคม 2521) หอประชุมกองพัฒนา (24 ตุลาคม 2521)

1. **แนวความคิดของรำอวยพร** นำเสนอประเพณีโบราณเกี่ยวกับพระราชประเพณีและประเพณีนิยมของสังคมไทยในการถวายพระพรและอำนวยการทั้งระดับราชสำนักและประชาชน เนื้อหาระบำประกอบด้วย ส่วนนำและส่วนกลางเป็นการบรรยายคุณลักษณะเพื่อเทิดเกียรติคุณของบุคคลที่กล่าวถึงส่วนท้ายเป็นการอัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในศาสนาพุทธมาร่วมอำนวยพรให้บุคคลประสบความเจริญรุ่งเรือง ทั้ง 3 ส่วนนำเสนอรำไทยแบบใช้บทโดยใช้ท่าพื้นฐานท่ามาตรฐานและท่าที่คิดขึ้นใหม่ผสมผสานกับแนวเพลงไทยเดิม ช่วงจบต่อด้วยรำหน้าพาทย์เพื่อเน้นเนื้อหาส่วนท้ายของระบำให้ชัดเจนขึ้น

2. **ผู้แสดง** เป็นข้าราชการผู้หญิงในหน่วยงาน แสดงครั้งละประมาณ 6 คู่ 8 คู่ ขึ้นอยู่กับความต้องการของผู้จ้างหรืองานในหน้าที่ของทางราชการที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปี ได้แก่ งานเฉลิมฉลองพระชนมายุของพระมหากษัตริย์ พระราชินี รวมทั้งพระบรมวงศานุวงศ์แห่งราชวงศ์จักรี

3. **โอกาสที่แสดง** จำแนกงานที่แสดงออกได้เป็น 3 แบบ คือ

   แบบแรก งานราชสำนัก เป็นงานเฉพาะกิจส่วนพระองค์และพระบรมวงศานุวงศ์ ได้แก่ รำถวายพระพรเนื่องในวันเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวหรือสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ

   แบบที่สอง งานพระราชพิธีที่จัดขึ้นเพื่อรำลึกถึงคุณงามความดีของผู้นำประเทศ ได้แก่ รำเทิดพระเกียรติในวันฉัตรมงคลหรือวันจักรี

   แบบที่สาม งานพิธีในนามรัฐบาลเป็นกิจกรรมของรัฐบาลที่เกี่ยวข้องกับผู้นำประเทศเกี่ยวกับความร่วมมือในด้านต่าง ๆ ได้แก่ รำเพื่อต้อนรับราชอาคันตุกะและรำเพื่อต้อนรับผู้นำจากกลุ่มประเทศต่าง ๆ ทั่วโลก

   แบบที่สี่ งานสามัญชน เป็นงานที่ประชาชนหรือหน่วยงานทั้งของภาครัฐฯ และเอกชน จัดให้มีขึ้น โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อเฉลิมฉลองตามเทศกาล

ทั้งนี้งานแบบแรกและแบบที่สองเป็นงานในหน้าที่ที่ท่านได้รับมอบหมายจากผู้บังคับบัญชาชั้นต้น ซึ่งเป็นหัวหน้าหน่วยงานหรือบางงานอาจได้รับมอบหมายจากอธิบดีซึ่งเป็นผู้บังคับบัญชา

ในระดับสูงขึ้นไป ส่วนงานแบบที่สามเป็นงานว่าจ้างอาจเป็นภาคเอกชนหรือภาครัฐฯ จัดจ้างไปแสดงนอกสถานที่ราชการ โดยผู้ร่วมงานแสดงทั้งสามแบบจะได้รับค่าตอบแทนในลักษณะเบี้ยเลี้ยงตามอัตราที่ทางราชการกำหนดไว้ทุกคน

4. **สถานที่แสดงงาน** การรำอวยพรเป็นการรำประหน้ารายการแสดงก่อนแสดงรายการต่อไป ดังนั้นจึงใช้สถานที่แสดงซึ่งเป็นสถานที่เดียวกับการจัดรายการแสดงกองการสังคีต ดังนี้

4.1 **บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ** แต่เดิมผู้บริหารของกองการสังคีตจะจัดให้มีรายการ "ดนตรีสำหรับประชาชน" เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2491 เป็นต้นมา ผู้ริเริ่มรายการคือ นายธนิต อยู่โพธิ์ อดีตหัวหน้ากองการสังคีต (ปี พ.ศ. 2489-2499) ตลอดระยะเวลา 10 ปีที่ท่านบริหารงานในกองการสังคีต ท่านได้กำกับดูแลรายการนี้ สาระของรายการที่นำเสนอมีการบรรเลงทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากล รวมทั้งการจัดแสดงนาฏศิลป์ราชสำนักและนาฏศิลป์พื้นบ้านเป็นประจำทุกวันเสาร์และอาทิตย์ ตั้งแต่เวลา 16.00 น. เป็นต้นไป

4.2 **สังคีตศาลา** บริเวณสนามข้างโรงละครแห่งชาติ จัดแสดงนาฏศิลป์ราชสำนักและนาฏศิลป์พื้นบ้านทั้งของกรมศิลปากรและคณะนาฏศิลป์เอกชนไปทำการบรรเลงดนตรีไทย ดนตรีสากล ผู้ริเริ่ม คือ นายเสรี หวังในธรรม อดีตผู้อำนวยการกองการสังคีต (ปี พ.ศ. 2533-2538 รวม 5 ปี) และเป็นผู้อำนวยการสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ (ปี พ.ศ. 2538-2540 รวม 2 ปี) การแสดงนี้จัดเป็นประจำทุกวันเสาร์และอาทิตย์ โดยเริ่มเดือนพฤศจิกายน ถึงเดือน พฤษภาคม ของทุกปี ยกเว้นช่วงฤดูฝนเพราะไม่สะดวกในการเตรียมงานและการคมนาคมของผู้ชม

4.3 **โรงละครแห่งชาติ** รำอวยพรแสดงในรายการศรีสุขนาฏกรรม ผู้ริเริ่มรายการคือ นายเสรี หวังในธรรม รายการนี้จัดเป็นประจำทุกวันศุกร์สุดท้ายของเดือน เริ่มจัดครั้งแรกเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม พ.ศ. 2518 นำเสนอละครสั้นทุกประเภท เช่น ละครนอก ละครใน ละครพันทาง เป็นต้น รวมทั้งระบำ การละเล่นพื้นเมือง จุดเด่นของรายการนี้คือการแสดงนาฏศิลป์ที่สอดคล้องกับวันสำคัญทางราชการ เช่น แสดงตำนานวันสงกรานต์ในช่วงเทศกาลวันสงกรานต์ ซึ่งรำอวยพรก็จะแสดงตามรายการศรีสุขนาฏกรรมที่กำหนดไว้ตามเทศกาลประจำปี โดยจะแสดงมากกว่า 1 รอบ

5. **เครื่องแต่งกาย** บทร้อง แนวเพลง และลักษณะท่ารำเป็นไปในลักษณะทำนองเดียวกัน ซึ่งเป็นแนวระบำแบบนาฏยจารีตไทย การออกแบบการแต่งกายจึงใช้แนวทางเดียวกัน ได้แก่

1. การแต่งกายแบบชุดพระและนาง (สัมภาษณ์ วรรณพินี สุขสม : 18 เมษายน 2546)
2. การแต่งกายแบบนางยืนเครื่องล้วน (สัมภาษณ์ วรรณพินี สุขสม: 18 เมษายน 2546)
3. การแต่งกายแบบพราหมณ์ล้วน (สูจิบัตรคณะศิลปกรรม 2525 : 3)
4. การแต่งกายแบบนางในล้วน (สัมภาษณ์ พัชราวรรณ ทับเกตุ : 20 เมษายน 2546)
5. การแต่งกายแบบรำสีนวนล้วน (สูจิบัตรกรมศิลปกร 2524 : 3)

การแต่งตัวแบบที่ 1,2 และ 3 เป็นการแต่งตามจารีตเดิม คือแต่งตามลักษณะเครื่องต้นของพระบรมวงศานุวงศ์ ซึ่งการแต่งเครื่องพระและนางแบบนี้มีปัจจัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในรูปแบบตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบัน ได้แก่ บทละคร ภาพเขียน และอิทธิพลศิลปะตะวันตก (เนาวรัตน์ เทพศิริ 2539 : 157) สำหรับการแต่งแบบที่ 3 เป็นการแต่งพราหมณ์ ซึ่งมีรูปแบบใกล้เคียงกับการแต่งกายตัวพระ ต่างกันที่เครื่องสวมศีรษะและรูปแบบการนุ่งผ้า ส่วนการแต่งตัวแบบที่ 4 และ 5 แตกต่างจากแบบที่ 1, 2 และ 3 คือแบบที่ 4 จะใช้ชิ้นส่วนน้อยกว่า โดยห่มสไบเฉียงพาดบ่าด้านซ้าย ส่วนศีรษะอาจเกล้ามวยสวมเกี้ยว หรือรวบผมต่ำติดแป้นพวง บริเวณทัดหูด้านซ้าย ส่วนแบบที่ 5 คล้ายแบบที่ 4 แต่ต่างกันที่ผ้านุ่ง กล่าวคือ แบบที่ 4 นุ่งผ้ายกแบบแต่งเครื่องนาง แต่แบบที่ 5 นุ่งโจงกระเบนหลากสี (สัมภาษณ์ อรพินท์ อิศรางกูร ณ อยุธยา : 25 เมษายน 2546)

6. **<u>บทร้อง</u>** บทร้องรำอวยพรที่ท่านผู้หญิงแผ้ว สินทวงศ์เสนี ออกแบบท่ารำนั้น เป็นบทร้องที่ประพันธ์ขึ้นจากข้าราชการในหน่วยงานหลายท่าน อีกทั้งท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ยังเป็นผู้หนึ่งที่แต่งบทร้องด้วยตนเอง ผู้ประพันธ์บทรำอวยพรในช่วงที่ท่านรับราชการอยู่ในกองการสังคีต มีดังนี้

1. ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติและอดีตผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์
2. นายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ปี พ.ศ. 2460 รับราชการในกรมพิณพาทย์หลวง ต่อมาเปลี่ยนสังกัดมาขึ้นต่อกรมศิลปากร ในปี พ.ศ. 2478 รับราชการในกรมศิลปากรมาจนถึง พ.ศ. 2483 จึงได้ดำรงตำแหน่งหัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทย กรมการสังคีต
3. นายเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ อดีตผู้อำนวยการกองการสังคีต (ปี พ.ศ. 2523-2533) รับราชการตั้งแต่ พ.ศ. 2499 ถึง พ.ศ.
4. นายปัญญา นิตยสุวรรณ อดีตนักวิชาการในกองการสังคีต

ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างทำนองเพลงของบทร้องอวยพร เพื่อให้เห็นลักษณ์ของบทร้องว่ามีลักษณะเฉพาะาทางอารมณ์เพลงในรูปแบบใด ดังตารางดังนี้

บทร้องรำอวยพร	ช่วงนำ ผู้แสดงออกปรากฏตัวบนเวที	ช่วงต้น	ช่วงกลาง	ช่วงท้าย
1	ครวญหา	← ครวญหา →		มหาชัย
2	การะเวก	← ฝรั่งควง →		ต้นบรเทศ – รัว
3	โคมเวียน	นกกระจอกทอง	ฝรั่งควง	กระบองกัน – รัว สำแดงเดชของผู้มีฤทธิ์
4	โคมเวียน , เร็ว	มหาชัย	ฝรั่งตัด	ตระสันนิบาต – รัว
5	รัวนพรัตน์	เทวาประสิทธิ์	แขกสาหร่าย	รัวดึกดำบรรพ์
6	โคมเวียน - รัว	สรภัญญะ	เวสสุกรม	ตระนิมิตร
7	รัว	ฉุยฉายพวง	แม่ศรี	รัวท้ายระบำนพรัตน์
8	เวสสุกรม	เวสสุกรม	เทวาประสิทธิ์	ตระนิมิตร
9	โคมเวียน – รัว	มหาชัย	เทวาประสิทธิ์	กระบองกัน
10	ระบำดอกบัว	← ระบำดอกบัว →		ท้ายระบำดอกบัวแล้วรัวฉิ่ง
11	ขับไม้บัณเฑาะว์	สรภัญญะ	แขกบรเทศ	สาธุการ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทร้องรำอวยพร	ช่วงนำ ผู้แสดงออกปรากฏตัวบนเวที	ช่วงต้น	ช่วงกลาง	ช่วงท้าย
12	สีนวน	สีนวน	บรเทศ	รัวดึกดำบรรพ์
13	มหาชัย	มหาชัย	เทวาประสิทธิ์	กระบองกัน
14	มหาชัย	มหาชัย	ตุ๊กตา	ชำนาญ
15	มหาชัย	มหาชัย	เทวาประสิทธิ์	ตระนิมิต – รัว
16	เหาะ, รัว	มหาฤกษ์	มหาชัย	กระบองกัน, รัว
17	ต้นวรเชษฐ์	สาริกาแก้ว	เหมราช	เร็ว, ลา
18	รัว	ฉุยฉาย	แม่ศรี	เร็ว, ลา
19	โคมเวียน, รัว	ครอบจักรวาล	เทวาประสิทธิ์	กระบองกัน
20	ปี่เป่าฟ้อนเทียน	ลาวสวยรวย	ลาวเสี่ยงเทียน	ลาวต่อนก

ช่วงนำหรือช่วงออก ใช้ทำนองเพลงทั้งเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งประกอบกิริยาของมนุษย์ สัตย์ เหตุการณ์ปาฏิหาริย์ และธรรมชาติหรือเพลงอารมณ์ซึ่งแสดงอารมณ์ต่าง ๆ ของสถานการณ์หรือตัวละครในท้องเรื่องโดยเลือกใช้แบบใดแบบหนึ่งจากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยพบว่าลักษณะทำนองเพลงที่ประกอบบทร้องอวยพร มีรายละเอียดดังนี้

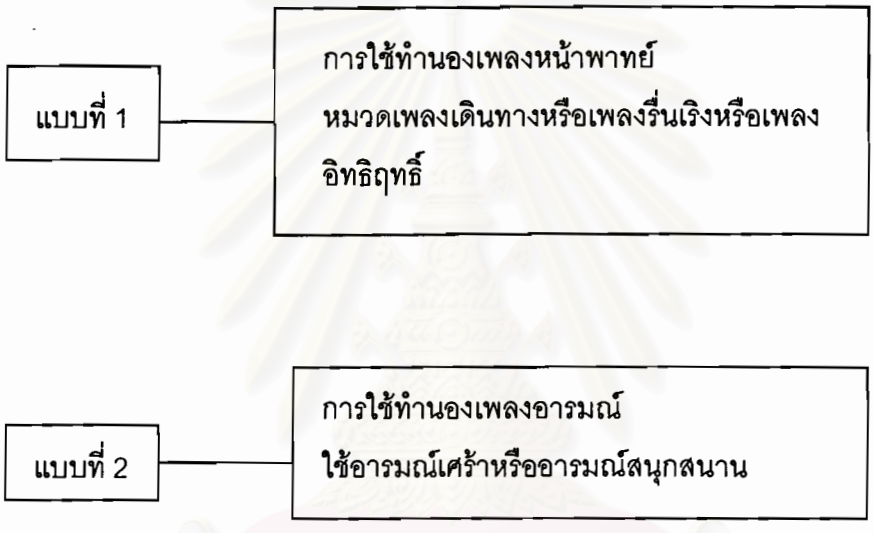
1. <u>ทำนองเพลงหน้าพาทย์</u> ได้แก่ โคมเวียน เหาะ รัวธรรมดา รัวนพรัตน์ สีนวน แสดงถึงการมาถึงในพิธี หรือการแสดงความรื่นเริงซึ่งอาจเลือกใช้แนวเพลงอย่างใดอย่างหนึ่งก็ได้

2. ทำนองเพลงอารมณ์ พบได้ 2 แบบ ดังนี้

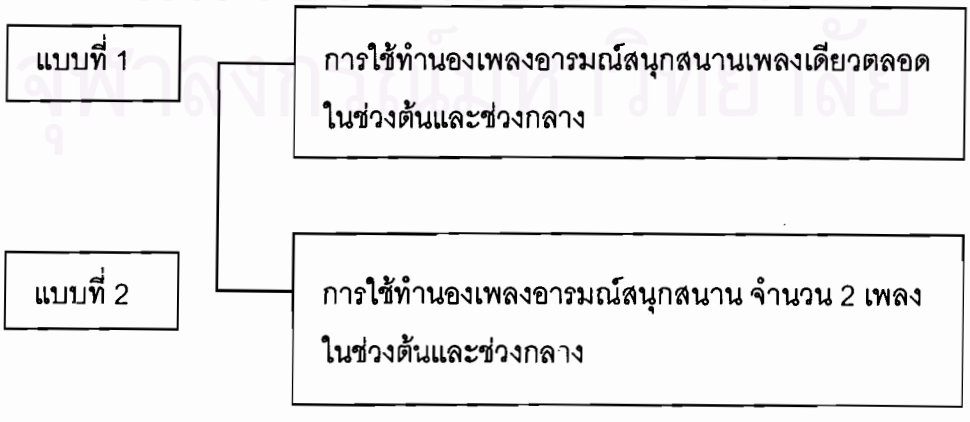
2.1 อารมณ์เศร้า ได้แก่ ครวญหา การะเวก ฟ้อนเทียน

2.2 อารมณ์สนุกสนาน ได้แก่ เวสสุกรรม ระบำดอกบัว ขับไม้บันเฑาะว์ มหาชัย ต้นวรเชษฐ์

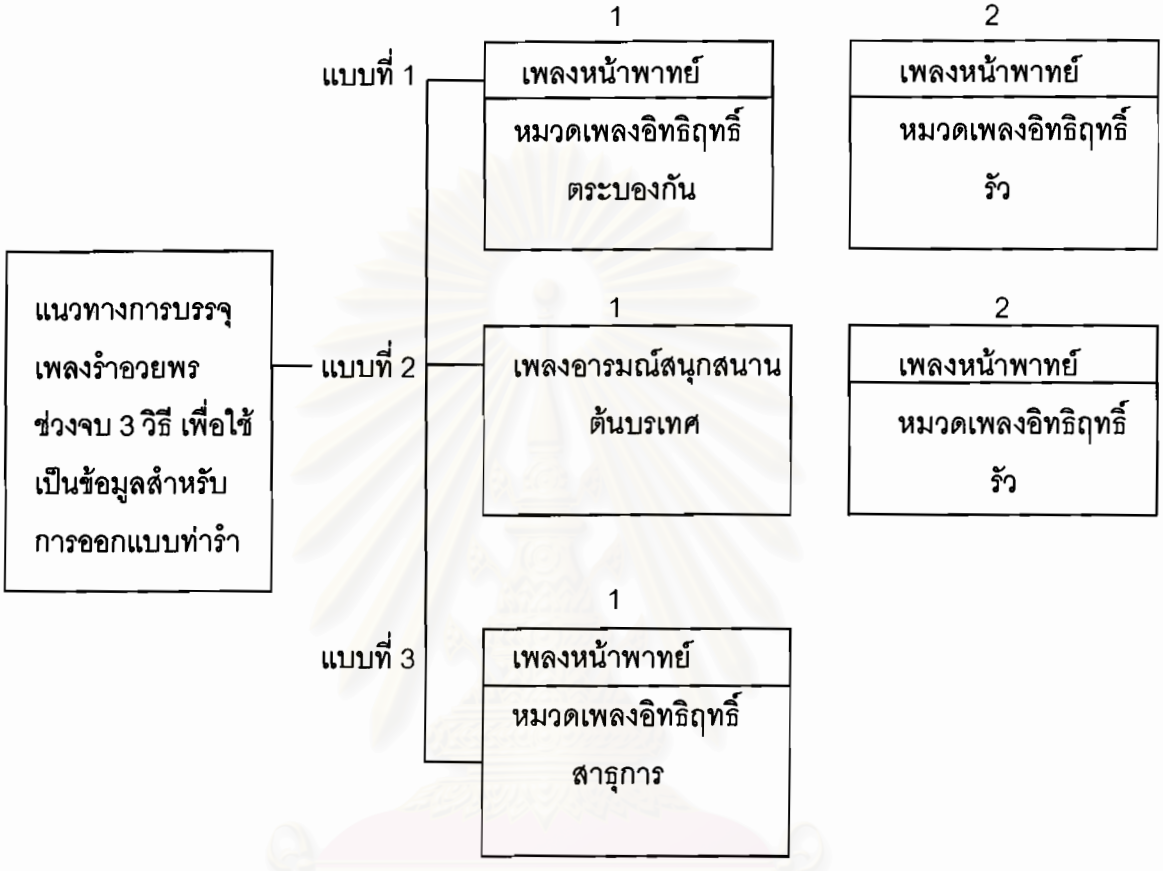
สรุปแนวทางการบรรจุเพลงช่วงนำ หรือ ช่วงออก ในการรำอวยพรที่ออกแบบท่ารำ โดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี



สรุปแนวทางการบรรจุเพลงช่วงต้น และ ช่วงกลาง ในการรำอวยพรที่ออกแบบท่ารำ โดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี



สรุปแนวทางการบรรจุเพลงช่วงจบในการรำอวยพร ออกแบบท่ารำ โดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี



จากแผนภูมิข้างต้นพบว่าการออกแบบท่ารำอวยพรของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีปัจจัยเรื่องแบบแผนการใช้ทำนองเพลง 3 แบบ เป็นตัวกำหนดลักษณะของท่ารำด้วยประการหนึ่ง ทั้งนี้ผู้ออกแบบท่ารำจะได้เข้าใจถึงลักษณะการแบ่งช่วงอารมณ์ของเพลงเพื่อมีผลต่อการออกแบบกระบวนท่ารำต่อไป

7. **การออกแบบท่ารำ** จากการศึกษาบทร้องและการบรรจุเพลงในการรำชุดอวยพร สรุปในเบื้องต้นได้ว่า การออกแบบกระบวนท่ารำของท่านในชุดการแสดงดังกล่าวอาศัยข้อมูลจากแนวคิดของเพลงใช้แล้วนำมาใช้เป็นแนวทาง ในการกำหนดแผนงานออกแบบของท่าน

1. การออกแบบท่ารำตามทำนองเพลงอารมณ์ในช่วงออก
2. การออกแบบท่ารำใช้บทตามบทร้องในช่วงต้นและช่วงกลาง
3. การใช้พื้นที่บนเวที ได้แก่ การกำหนดตำแหน่งทิศทางของท่ารำ การจัดแถว การตั้งซุ้ม

4. การใช้ลีลาเพื่อเป็นกลวิธีในการตกแต่งกระบวนท่าหลักตามทำนองเพลงหน้าพาทย์

ทั้งนี้จากบทสัมภาษณ์อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เรื่องการออกแบบท่ารำอวยพร ท่านกล่าวว่า

"หม่อมอาจารย์จะคิดท่ารำอวยพรด้วยตนเอง โดยใช้ระนาดเอกและผู้ขับร้องมาบรรเลงและขับร้องให้ฟังในห้องพักชั้น 4 ต่อจากนั้น จึงให้ครูผู้ฝึกซ้อมรวมทั้งครูมารับท่าจากท่านแล้ว จึงให้ครูฝึกซ้อมรำนำหน้าผู้แสดงต่อหน้าท่าน ซึ่งท่านจะคอยกำกับท่ารำตั้งแต่ต้นจนจบ" (สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์: วันที่ 3 มีนาคม 2546)

นอกจากนี้ท่านยังกล่าวต่อไปว่า

"หม่อมอาจารย์เป็นนักออกแบบที่มีความชำนาญในการออกแบบท่ารำที่เรียกว่า "การตีบทท่าศัพท์ทับศัพท์" คำว่าศัพท์ทับศัพท์นี้ หมายถึง คำหรือเนื้อความในบทร้องอวยพรที่มีรูปคำหลากหลาย แต่มีความหมายเหมือนกัน ซึ่งในวงการนาฏศิลป์ถือว่าเป็นการออกแบบที่ยาก แต่ท่านมีความสามารถพิเศษในด้านนี้" (สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ : วันที่ 3 มีนาคม 2546)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การรำถวายพระพรและรำอวยพร
อำนวยการฝึกซ้อมโดย ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี
ในรายการดนตรีสำหรับประชาชน ณ สังคีตศาลา

ลำดับที่	วัน เดือน ปี	โอกาสที่แสดง	ผู้ประพันธ์บท ทำนองเพลงในบท
1.	ปีที่ 22 ครั้งที่ 8 อาทิตย์ที่ 5 ธันวาคม 2514	ระบำถวายพระพร เนื่องในศุภวาระมงคลสมัย วันเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว	มนตรี ตราโมท 1. ช่วงออก ทำเพลงเหาะ, รัว 2. ช่วงแรก ร้องเพลงมหาฤกษ์ 3. ช่วงกลาง ร้องเพลงมหาชัย 4. ช่วงท้าย ทำเพลงกระบองกัน, รัว
2.	ปีที่ 22 ครั้งที่ 18 อาทิตย์ที่ 9 มกราคม 2515	รำอวยพร เนื่องในโอกาสขึ้นปีใหม่ เพื่อเป็นการอวยพรแด่ผู้ชม	เสรี หวังในธรรม 1. ช่วงออก ทำเพลงมหาชัย 2. ช่วงแรก ร้องเพลงมหาชัย 3. ช่วงกลาง ร้องเพลงตุ๊กตา 4. ช่วงท้าย ทำเพลงชำนาญ

ลำดับที่	วัน เดือน ปี	โอกาสที่แสดง	ผู้ประพันธ์บท ทำนองเพลงในบท
3.	ปีที่ 23 ครั้งที่ 2 อาทิตย์ที่ 3 ธันวาคม 2515	บทรำถวายพระพรเนื่องในศุภมงคลวโรกาส พระราชพิธีเฉลิมพระชนมพรรษา ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในวันที่ 5 ธันวาคม 2515	มนตรี ตราโมท 1. ช่วงออก ทำนองเพลงสาธุการ 2. ช่วงแรกและช่วงกลาง ร้องเพลงเวศุกรรม ต่อด้วยเพลงบรเทศ 3. ช่วงท้าย ทำนองเพลงสันนิบาต
4.	ปีที่ 31 ครั้งที่ 42 อาทิตย์ที่ 20 พฤษภาคม 2527 เวลา 16.45 น.	รำอวยพรพระ – นาง ปิดฤดูการแสดง	ปัญญา นิตยสุวรรณ 1. ช่วงออก ทำเพลงมหาชัย 2. ช่วงต้น ร้องเพลงมหาชัย 3. ช่วงกลาง ร้องเพลงเทวาประสิทธิ์ 4. ช่วงท้าย ตระนิมิต - รัว
5.	ปีที่ 38 ครั้งที่ 55 อาทิตย์ที่ 5 พฤษภาคม 2534 เวลา 17.00 น. (สนามข้างโรงละครแห่งชาติ)	การแสดงศรีสุขนาฏกรรมพิเศษ รำเทิดพระเกียรติ เนื่องในวันฉัตรมงคล	ปัญญา นิตยสุวรรณ 1. เริ่มต้น ทำเพลงมหาชัย 2. ช่วงต้น ร้องเพลงมหาชัย 3. ช่วงกลาง ร้องเพลงเทวาประสิทธิ์ 4. ช่วงท้าย ทำนองเพลงกระบองกัน

ลำดับที่	วัน เดือน ปี	โอกาสที่แสดง	ผู้ประพันธ์บท ทำนองเพลงในบท
6.	ปีที่ 38 ครั้งที่ 57 อาทิตย์ที่ 12 พฤษภาคม 2534 เวลา 17.00 น. (สนามข้างโรงละครแห่งชาติ)	รำอวยพรเนื่องในโอกาสปิดฤดูกาลการแสดงสำหรับประชาชน	ปัญญา นิตยสุวรรณ 1. ช่วงออก ทำนองเพลงสีนวน 2. ช่วงแรก ร้องเพลงสีนวน 3. ช่วงกลาง ร้องเพลงบรเทศ 4. ช่วงท้าย ทำนองเพลงรัวดึกดำบรรพ์

การรำถวายพระพรและรำอวยพร
อำนวยการฝึกซ้อมโดย ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี
ในรายการศรีสุขนาฏกรรม ณ โรงละคอนแห่งชาติ

ลำดับที่	วัน เดือน ปี	โอกาสที่แสดง	ผู้ประพันธ์บท ทำนองเพลงในบท
1.	ครั้งที่ 26 ศุกร์ที่ 28 กรกฎาคม 2521 เวลา 17.00 น.	รำถวายพระพร เนื่องในวันพระราชสมภพ สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร	ปัญญา นิตยสุวรรณ 1. ช่วงออก ทำเพลงรัว 2. ช่วงแรก รำฉุยฉาย 3. ช่วงกลาง ร้องแม่ศรี 4. ช่วงท้าย เพลงเร็ว - ลา
2.	ครั้งที่ 60 ศุกร์ที่ 29 พฤษภาคม 2524 เวลา 17.00 น.	รำอวยพร	เสรี หวังในธรรม 1. ช่วงออก ทำเพลงต้นวรเชษฐ์ 2. ช่วงแรก ร้องเพลงสาริกาแก้ว 3. ช่วงกลาง ร้องเพลงเหมราช 4. ช่วงท้าย เพลงเร็ว - ลา

ลำดับที่	วัน เดือน ปี	โอกาสที่แสดง	ผู้ประพันธ์บท ทำนองเพลงในบท
3.	ครั้งที่ 98 วันศุกร์ที่ 27 กรกฎาคม 2527 เวลา 17.30 น. วันเสาร์ที่ 28 กรกฎาคม 2527 เวลา 13.00 น.	รำถวายพระพร เนื่องในวโรกาสคล้ายวันพระราชสมภพ ในสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราลงกรณ์ สยามมกุฎราชกุมาร	ปัญญา นิตยสุวรรณ 1. ช่วงออก ทำเพลงโคม เวียน - รัว 2. ช่วงแรก ร้องเพลงครอบจักรวาล 3. ช่วงกลาง ร้องเพลงเทวาประสิทธิ์ 4. ช่วงท้าย ทำเพลงกระบองกัน

ต่อไปนี้ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างเฉพาะรำถวายพระพร ดังนี้

1.1 ประวัติการแสดง

เป็นการรำเดี่ยวถวายพระพรที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระนิพนธ์บทร้อง และสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ทรงรำถวายพระพร พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ในการนี้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ทรงเสด็จทอดพระเนตรการแสดง

1.2 ผู้ออกแบบท่ารำและแต่งทำนองเพลง

ผู้ออกแบบท่ารำถวายเป็นพิเศษ คือ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี, น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ เป็นผู้ถวายการสอน และนางสถาพร สนทอง เป็นผู้ควบคุมการถวายงานสอน

1.3 แนวความคิด

เป็นการรำเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว องค์ประมุขผู้เป็นมิ่งขวัญของพสกนิกรชาวไทย ด้วยลีลาท่ารำที่แสดงถึงความเคารพรัก และจงรักภักดีต่อพระองค์ท่าน

1.4 วัน เวลา และโอกาสที่แสดง

จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ ระหว่างวันที่ 28 - 30 พฤศจิกายน 2530 เนื่องในงานการแสดงสี่ภาค เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ศุภมหามงคลสมัย เฉลิมพระชนมพรรษา 5 รอบ

1.5 ผู้แสดง

สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.6 การแต่งกาย

ทรงฉลองพระองค์ชุดนางในอย่างดี ทรงนุ่งผ้ายกสีน้ำเงินจีบหน้านาง ห่มสไบพลีทสีส้ม ทับด้วยสไบกรองสีทอง ทรงเครื่องประดับเกี้ยว คาดเข็มขัด สร้อยคอ สร้อยตัว สร้อยข้อมือและต่างหู

ภาพฉลองพระองค์รำถวายพระพร

ที่มา : หนังสือสกุลไทย ฉบับเดือนธันวาคม 2530 , หน้า 80

1.7 บทร้องรำถวายพระพร

"สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี" ทรงพระนิพนธ์

-เพลงเทวาประสิทธิ์-

ผองเผ่าไทยร่วมกำลังตั้งเป็นชาติ มีเอกราชชูเชิดบังเกิดผล
แม้ต่างถิ่นประเพณีมีของตน แม้ต่างคนต่างคิดต่างจิตใจ
ก็พรักพร้อมน้อมมาในคราวนี้ ล้วนภักดีเกินพร่ำขอคำไข
เพราะยึดมั่นกตัญญูภูวนัย ผู้ครองแคว้นแผ่นผไทได้ด้วยคุณ

-เพลงหงส์ทองชั้นเดียว-

ด้วยพระเกียรติเลิศล้นพ้นกำหนด ด้วยพระทศพิธธรรมนำเนื่องหนุน
ทรงเกษมเปรมมนัสพิพัฒน์บุญ เด่นอดุลย์ร่มเย็นเป็นนิตย์เอย

ความหมายของบทร้องแสดงถึงความจงรักภักดีของพสกนิกรชาวไทยที่มีต่อพระเจ้าแผ่นดินผู้ทรงเปี่ยมด้วยคุณธรรม

1.8 แนวเพลง

ใช้เพลงเทวาประสิทธิ์และเพลงหงส์ทองชั้นเดียว จากการสัมภาษณ์นายศิลปี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร พอสรุปได้ว่า

บทร้องรำถวายพระพร สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ทรงพระนิพนธ์ และสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ทรงรำถวายพระพรพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ดังนั้นจึงเลือกบรรจุเพลงเทวาประสิทธิ์ช่วงรำออก และรำตีบทตามคำร้องท่อนแรก ด้วยเห็นว่าชื่อเพลงเป็นมงคลสมพระเกียรติ มีความหมายว่าเทพเทวดามาประสิทธิ์ประสาทพร เพลงนี้มีอัตราจังหวะสองชั้นใช้หน้าทับปรบไก่ ท่วงทำนองช้า การร้องเอื้อนน้อยเหมาะแก่การรำ ส่วนรำตีบท ท่อนหลังใช้เพลงหงส์ทองชั้นเดียว ชื่อเพลงเป็นมงคลกับผู้สูงศักดิ์เช่นกัน เพลงนี้มีอัตราจังหวะชั้นเดียวใช้หน้าทับสองไม้ซึ่งมีจังหวะกระชับกว่าหน้าทับปรบไก่ การร้องเอื้อนน้อย และทำนองเพลงค่อนข้างเร็วเหมาะจะใช้เป็นทำนองตอนรำจบ

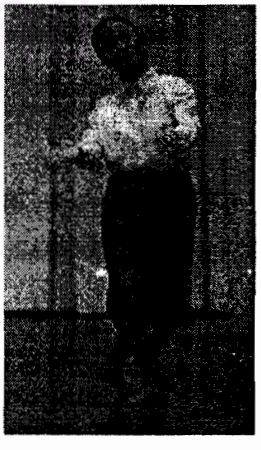
ส่วนที่ 2 วิเคราะห์ท่ารำถวายพระพร

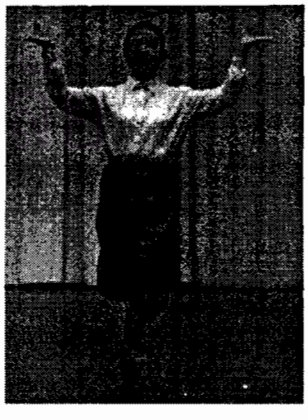
2.1 ขั้นตอนการแสดง

ช่วงแรก	ทรงรำออกด้วยท่ารำร่ายตามทำนองเพลงเทวาประสิทธิ์
ช่วงกลาง	ทรงรำตีบทตามคำร้องเพลงเทวาประสิทธิ์และเพลงหงส์ทองชั้นเดียว
ช่วงท้าย	ทรงรำจบด้วยท่านิ่งพนมมือนั่งไหว้ กระดกเสี้ยว ตรงคำร้องสุดท้าย "เป็นนิตย์เอย" ของเพลงหงส์ทองชั้นเดียว แล้วจึงปิด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.2 ท่ารำถวายพระพร

ลำดับที่	บทร้อง / ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
1	ทำนองออก เพลงเทวาประสิทธิ์	ท่ารำร่าย	หน้าตรงเท้าขวาก้าวไขว้ มือซ้ายตั้งวง จีบขวาตึงแขน เอียงขวา แล้วเปลี่ยนเป็นเท้าซ้ายก้าวไขว้ มือขวาตั้งวง จีบซ้ายตึงแขนเอียงซ้าย ปฏิบัติเช่นนี้สลับกันจน หมดทำนองเพลง	
2	**บทร้อง เพลงเทวาประสิทธิ์** ผองเผ่าไทย	ท่าชี้กวาดซ้าย	หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้ มือซ้ายชี้กวาด มือขวาจีบหลัง เอียงขวา	
3	ร่วมกำลัง	ท่าโกย 2 มือ	หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้ โกย 2 มือ เอียงขวา	

ลำดับที่	บทร้อง / ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
4	ตั้งเป็นชาติ	ท่าสอดสูงจีบหลัง	หน้าตรง ก้าวเท้าซ้าย กระดกเท้าขวา มือขวาแบหงาย มือซ้ายจีบหลัง เอียงซ้าย	
5	มีเอกราช	ท่าชูแก้ว	เฉียงตัวไปทางขวายกเท้าซ้าย มือขวาจีบล่อแก้วชู มือซ้าย จีบหลัง เอียงซ้าย	
6	ชูเชิด	ท่าพรหม สี่หน้า	หน้าตรง ก้าวเท้าซ้าย กระดก เท้าขวา มือทั้งสองแบหงาย ลำตัวตรง	

ลำดับที่	บทร้อง / ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
7	บังเกิดผล	ท่าโกยจีบ2มือ	เฉียงตัวไปทางซ้าย ก้าวเท้า ขวากระดกเท้าซ้าย โกย 2 มือ จีบเข้าหาตัว เอียงขวา	
8	แม้ต่างตื่น	ท่าชี้เดาะขวา	เฉียงตัวไปทางขวา แตะเท้าขวา มือขวาชี้เดาะขวา จีบซ้ายส่งหลัง เอียงซ้าย	
9	ประเพณี	ท่าไว้มือ	หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้ไว้ มือซ้าย มือขวาจีบหลัง เอียง ขวา	

ลำดับที่	บทร้อง / ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
10	มีของตน	ท่าจีบเข้าอก	เฉียงตัวไปทางซ้าย ก้าวเท้า ขวา กระดกเท้าซ้าย จีบซ้าย เข้าอก มือขวาจีบหลัง เอียงขวา	
11	แม้ต่างคน	ท่าชี้เดาะขวา	หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือขวาชี้เดาะมือซ้ายจีบหลังลักคอขวา	
12	ต่างคิด	ท่าชี้เดาะซ้าย	ท่าเดียวกัน แต่ปฏิบัติตรงกันข้าม	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

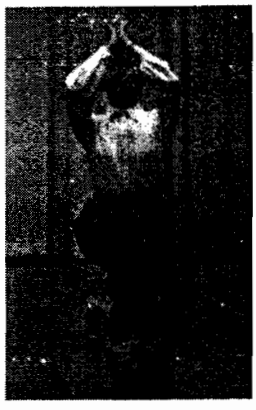
ลำดับที่	บทร้อง / ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
13	ต่างจิต	ท่าแบพลิกมือขวา	หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือ ขวาแบหงาย มือซ้ายจีบระดับ เดียวกัน ลักคอขวา	
14	ใจ	ท่าแบพลิกมือซ้าย	ท่าเดียวกัน แต่ปฏิบัติตรงกัน ข้าม	
15	ทำนอง	ท่ารับ ท่าผาลา	หน้าตรง แตะซ้าย มือขวา ตั้งวง มือซ้ายแบหงาย เอียงขวา	

ลำดับที่	บทร้อง / ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
16		ท่าสอดสร้อยมาลาแปลง	แตะเท้าขวา มือซ้ายตั้งวง มือขวาจีบหงายที่หัวเข็มขัด	
17	ก็พรักพร้อม	ท่าตั้งมือตึง 2 แขน	หน้าตรง แตะเท้าซ้ายตั้งมือ ทั้งสอง ตึงแขนเอียงขวา	
18	น้อมมา	ท่าเรียก 2 มือ	หันขวา เท้าซ้ายก้าวไขว้ปาด มือทั้งสอง เอียงซ้าย หมุน ขวารอบตัวเอง	

ลำดับที่	บทร้อง / ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
19	ในคราวนี้	ท้าชี้กดสูง	หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือ ขวาชี้กดสูง มือซ้ายจีบหลัง ลักคอขวา	
20	ล้วนภักดี	ท่าหมอบตั้งเข่า	หน้าตรง นั่งตั้งเข่าซ้าย มือทั้ง สองกรีด ประสานกันที่เข่าซ้าย เอียงซ้าย	
21	เกินพรรณา	ท่าหมอบคุกเข่า	หน้าตรง คุกเข่าเท้าซ้อนกัน มือทั้งสองกรีดประสานกันที่เข่า เอียงขวา	

ลำดับที่	บทร้อง / ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
22	ขอคำไข	ท่าจีบโบก	หน้าตรง แตะเท้าซ้าย จีบ ซ้ายที่ปาก โบกไปข้างหน้า มือขวาจีบหลังเอียงขวา	
23	เพราะยึดมั่น	ท่าจีบไขว้ 2 มือ	หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ จีบ สองมือไขว้กันระดับไหล่ ลักคอขวา	
24	กตัญญู	ท่าพนมมือ	หน้าตรง นั่งตั้งเข่าขวา ไหว้ที่อก เอียงขวา	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	บทร้อง / ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
25	ภูวนัย	ท่าพนม มือไหว้ ขึ้น-ลง	หน้าตรง นั่งตั้งเข่าขวา ไหว้ ขึ้นลงลำตัวตรง	
26	ผู้ครองแคว้น	ท่าตั้ง 2 มือวาดลงมาระดับหน้า	หันซ้าย เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือ ทั้งสองตั้งวงวาดจากศีรษะลงมา เอียงซ้าย	
27	แผ่นผไท	ท่าชี้กดต่ำ	หน้าตรง ก้าวเท้าขวา กระดก เท้าซ้าย มือซ้าย ชี้กดลงต่ำ มือขวาจีบหลัง ลักคอขวา	

ลำดับที่	บทร้อง / ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
28	ได้ด้วยคุณ	ท่าพนมมือชู	หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ พนมมือไหว้ระดับหน้า เอียงซ้าย	
29	ทำนอง	ท่ารับ ท่าแผลงศร	เฉียงตัวไปทางขวา แตะเท้าซ้าย มือขวาจีบระดับศีรษะ ตั้งมือซ้ายตึงแขน เอียงขวา	
30	ทำนอง	ท่าโก่งศิลป์	แตะเท้าขวา มือซ้ายจีบคว่ำตึงแขน มือขวาตั้งวงที่หัวเข็มขัด เอียงซ้าย	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	บทร้อง / ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
31	**บทร้องเพลงหงส์ทอง ชั้นเดียว** ด้วยพระเกียรติ	ท่าเฉิดฉิน	หน้าตรง ก้าวเท้าขวากระดกเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวงระดับปาก มือขวาแบบหงาย เอียงขวา	
32	เลิศล้น	ท่าสอดสูงดึงแขน	หันขวา เท้าขวาก้าวข้างกระดกเท้าซ้าย มือขวาแบหงาย ตั้งมือซ้ายดึงแขน เอียงซ้าย	
33	พ้นกำหนด	ท่าตั้งสองมือระดับอก	หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้มือทั้งสองตั้งวงระดับอกเอียงขวา	

ลำดับที่	บทร้อง / ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
34	ด้วยทศพิธราชธรรม	ท่าพนมมือซู	หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ พนมมือไหว้ซู ระดับหน้าเอียงซ้าย	
35	นำ	ท่าโกยมือซ้าย	หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือซ้ายทำท่าโกยขึ้น มือขวา จีบหลัง เอียงซ้าย	
36	เนื่อง	ท่าโกยมือขวา	ท่าเดียวกัน แต่ปฏิบัติตรงกันข้าม	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	บทร้อง / ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
37	หนุน	ท่าโกย 2 มือ	หน้าตรง ก้าวเท้าขวา กระดกเท้าซ้าย โกย 2 มือขึ้น เอียง ขวา	
38	ทรงเกษมเปรมมนัส	ท่ายิ้ม	หันขวา เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือซ้ายจีบที่ปาก มือขวาจีบหลัง เอียงซ้าย	
39	พิพัฒน์บุญ	ท่าพรหมสี่หน้า	หน้าตรง ก้าวเท้าขวา กระดก เท้าซ้าย มือทั้งสองแบหงาย ลำตัวตรง	

ลำดับที่	บทร้อง / ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
40	เด่น	ท่าโกยมือขวา	หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือ ขวาทำท่าโกยขึ้น มือซ้ายจีบ หลัง เอียงขวา	
41	อดุลย์	ท่าสอดสูงจีบหลัง	หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือขวาแบหงาย มือซ้ายจีบ หลัง เอียงซ้าย	
42	ร่มเย็น	ท่าจีบปรก 2 มือ ก้าวข้าง	หันขวา เท้าขวาก้าวข้าง มือทั้งสองจีบปรกระดับศีรษะ เอียงซ้าย	

ลำดับที่	บทร้อง / ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
43	เป็นนิตย์เอย	ท่าพนมมือ	หน้าตรง นั่งตั้งเข่าขวา พนมมือไหว้ที่อกลำตัวตรง	
44	ร้องซ้ำ “เด่นอดุลย์ร่มเย็น”	ท่าจีบปรก 2 มือ นั่งกระดกเสี้ยว	หน้าตรง นั่งคุกเข่ากระดกเท้าซ้าย มือทั้งสอง จีบปรกระดับ ศีรษะ เอียงซ้าย	
45	“เป็นนิตย์เอย”	พนมมือกระดกเสี้ยว	หน้าตรง นั่งคุกเข่ากระดกเท้าขวา พนมมือไหว้ที่อก เอียงขวา จบด้วยท่านิ่ง ปิดม่าน	

สรุปท่ารำถวายพระพรมีทั้งหมด 45 ท่า ดังนี้

1. ท่ารำร่าย
2. ท่าชี้กวาดซ้าย
3. ท่าโกย 2 มือ
4. ท่าสอดสูง จีบหลัง
5. ท่าชูแก้ว
6. ท่าพรหมสี่หน้า
7. ท่าโกยจีบ 2 มือ
8. ท่าชี้เดาะขวา
9. ท่าไว้มือ
10. ท่าจีบเข้าอก
11. ท่าชี้เดาะขวา
12. ท่าชี้เดาะซ้าย
13. ท่าแบพลิกมือขวา
14. ท่าแบพลิกมือซ้าย
15. ท่าผาลา
16. ท่าสอดสร้อยมาลาแปลง
17. ท่าตั้งมือตึง 2 แขน
18. ท่าเรียก 2 มือ
19. ท่าชี้กดสูง
20. ท่าหมอบตั้งเข่า
21. ท่าหมอบ คุกเข่า
22. ท่าจีบโบก
23. ท่าจีบไขว้สองมือ
24. ท่าพนมมือที่อก
25. ท่าพนมมือไหว้ขึ้น-ลง
26. ท่าตั้ง 2 มือกวาดลงมาระดับหน้า
27. ท่าชี้กดต่ำ
28. ท่าพนมมือชูระดับหน้า
29. ท่าแผลงศร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

30. ท่าโก่งศิลป์
31. ท่าเฉิดฉิน
32. ท่ากลางอัมพร
33. ท่าตั้งวง 2 มือ ระดับอก
34. ท่าพนมมือชูระดับหน้า
35. ท่าโกยมือซ้าย
36. ท่าโกยมือขวา
37. ท่าโกย 2 มือ
38. ท่ายิ้ม
39. ท่าพรหมสี่หน้า
40. ท่าโกยมือขวา
41. ท่าสอดสูงจีบหลัง
42. ท่าจีบปาก 2 มือ
43. ท่าพนมมือที่อก
44. ท่าจีบปรก 2 มือ
45. ท่าพนมมือที่อก

การใช้ท่ารำ มีทั้งใช้ท่ารำเดี่ยว (ใช้ท่ารำนั้นเพียงครั้งเดียว) และใช้ท่ารำที่ซ้ำกัน (ใช้ท่ารำเดิมหลายครั้ง) ดังต่อไปนี้

การใช้ท่ารำเดี่ยวมี 19 ท่าดังนี้

1.	ท่ารำร่าย	ใช้ท่าที่ 1
2.	ท่าชี้กวาดซ้าย	ใช้ท่าที่ 2
3.	ท่าชูแก้ว	ใช้ท่าที่ 5
4.	ท่าโกยจีบ 2 มือ	ใช้ท่าที่ 7
5.	ท่าไว้มือ	ใช้ท่าที่ 9
6.	ท่าจีบเข้าอก	ใช้ท่าที่ 10
7.	ท่าผาลา	ใช้ท่าที่ 15
8.	ท่าสอดสร้อยมาลาแปลง	ใช้ท่าที่ 16
9.	ท่าตั้งมือตึง 2 แขน	ใช้ท่าที่ 17
10.	ท่าเรียก 2 มือ	ใช้ท่าที่ 18

11. ท่าจีบโบก ใช้ท่าที่ 22
12. ท่าจีบไขว้ 2 มือ ใช้ท่าที่ 23
13. ท่าตั้ง 2 มือ วาดลงมาระดับหน้า ใช้ท่าที่ 26
14. ท่าแผลงศร ใช้ท่าที่ 29
15. ท่าโก่งศิลป์ ใช้ท่าที่ 30
16. ท่าเฉิดฉิน ใช้ท่าที่ 31
17. ท่าสอดสูง ตึงแขน ใช้ท่าที่ 32
18. ท่าตั้ง 2 มือ ระดับอก ใช้ท่าที่ 33
19. ท่ายิ้ม ใช้ท่าที่ 38

การใช้ท่ารำซ้ำมี 10 ท่า ดังนี้

1. ท่าโกยมือ
   - ท่าโกย 2 มือ ระดับอก ใช้ท่าที่ 3
   - ท่าโกย 2 มือ ระดับหน้า ใช้ท่าที่ 37
2. ท่าสอดสูง จีบหลัง ใช้ท่าที่ 4 และ 41
3. ท่าพรหมสี่หน้า ใช้ท่าที่ 6 และ 39
4. ท่าชี้เดาะ
   - ท่าชี้เดาะขวา ใช้ท่าที่ 8 และ 11
   - ท่าชี้เดาะซ้าย ใช้ท่าที่ 12
5. ท่าแบพลิกมือ
   - ท่าแบพลิกมือขวา ใช้ท่าที่ 13
   - ท่าแบพลิกมือซ้าย ใช้ท่าที่ 14
6. ท่าชี้กด
   - ท่าชี้กดสูง ใช้ท่าที่ 19
   - ท่าชี้กดต่ำ ใช้ท่าที่ 27
7. ท่าหมอบ
   - ท่าหมอบ ตั้งเข่า ใช้ท่าที่ 20
   - ท่าหมอบ คุกเข่า ใช้ท่าที่ 21
8. ท่าพนมมือ
   - ท่าพนมมือที่อก ตั้งเข่า ใช้ท่าที่ 24 และ 43

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- ท่าพนมมือที่อก นั่งกระดกเสี้ยว ใช้ท่าที่ 45
- ท่าพนมมือไหว้ขึ้น-ลง ใช้ท่าที่ 25
- ท่าพนมมือชูระดับหน้า ใช้ท่าที่ 28 และ 34

9. ท่าโกยมือเดียว
   - ท่าโกยมือซ้าย ใช้ท่าที่ 35
   - ท่าโกยมือขวา ใช้ท่าที่ 36 และ 40
10. ท่าจีบปรก 2 มือ
   - ท่าจีบปรก 2 มือ ก้าวข้าง ใช้ท่าที่ 42
   - ท่าจีบปรก 2 มือ นั่งกระดกเสี้ยว ใช้ท่าที่ 44

ตารางการใช้ท่ารำที่ซ้ำกัน

ชื่อท่า	บทร้อง/ทำนอง	ความหมาย
1. ท่าโกย 2 มือ		
1.1 ท่าที่ 3	ร่วมกำลัง	ช่วยกัน
1.2 ท่าที่ 37	หนุน	ช่วยเหลือ
2. ท่าโกย 2 มือ		
2.1 ท่าที่ 4	ตั้งเป็นชาติ	บ้านเมือง
2.2 ท่าที่ 41	อดุลย์	ไม่มีเปรียบ, ไม่มีอะไรเท่า
3. ท่าพรหมสี่หน้า		
3.1 ท่าที่ 6	ชูเชิด	ยกย่อง, สรรเสริญ
3.2 ท่าที่ 39	พิพัฒน์บุญ	ความเจริญ
4. ท่าชี้เดาะ		
4.1 ท่าที่ 8	แม้ต่างตื่น	กล่าวถึงบุคคล
4.2 ท่าที่ 11	แม้ต่างคน	กล่าวถึงบุคคล
4.3 ท่าที่ 12	ต่างคิด	กล่าวถึงบุคคล
5. ท่าแบพลิกมือ		
5.1 ท่าที่ 13	ต่างจิต	กล่าวถึงจิตใจของบุคคล
5.2 ท่าที่ 14	ใจ	กล่าวถึงจิตใจของบุคคล

ชื่อท่า	บทร้อง/ทำนอง	ความหมาย
6. ท่าชี้กด		
6.1 ท่าที่ 19	ในคราวนี้	ครั้ง
6.2 ท่าที่ 27	แผ่นผไท	แผ่นดิน
7. ท่าหมอบ		
7.1 ท่าที่ 20	ล้วนภักดี	ซื่อสัตย์, นบนอบ
7.2 ท่าที่ 21	เกินพรรณา	ร่ำไป, ซ้ำ ๆ , บ่อย ๆ
8. ท่าพนมมือ		
8.1 ท่าที่ 24 และ 43	กตัญญู / เป็นนิตย์เอย	การรู้คุณ / ยั่งยืน
8.2 ท่าที่ 45	เป็นนิตย์เอย (ร้องซ้ำ)	ยั่งยืน
8.3 ท่าที่ 25	ภูวนัย	พระเจ้าแผ่นดิน
8.4 ท่าที่ 28 และ 34	ได้ด้วยคุณ / ด้วยทศพิธราชธรรม	ความดี / ธรรม 10 ประการ ของพระราชา
9. ท่าโกยมือเดียว		
9.1 ท่าที่ 35	นำ	แนะ, พา, ไปข้างหน้า
9.2 ท่าที่ 36 และ 40	เนื่อง / เด่น	สืบต่อ, เกี่ยวข้อง, ชัด, เก่งกว่าคนอื่น
10. ท่าจีบปาก 2 มือ		
10.1 ท่าที่ 42	ร่มเย็น	สุขสบายปราศจากความเดือดร้อน
10.2 ท่าที่ 44	เด่นอดุลย์ร่มเย็น	เก่งมากไม่มีใครเปรียบได้ นำความสุขสบายมาให้

ศึกษาจากตารางพบว่า การใช้ท่ารำที่ซ้ำกันเนื่องจากเนื้อร้องมีความหมายเหมือนกัน คล้ายกัน หรือไปในทางเดียวกัน การใช้ท่ารำซ้ำกันมีลักษณะดังนี้

1. ท่าเหมือนกัน โดยส่วนมือปฏิบัติเช่นเดียวกัน แต่ส่วนเท้าปฏิบัติต่างกัน
2. ท่าเหมือนกัน แต่เป็นท่าคู่ คือ ปฏิบัติทั้งด้านขวาและด้านซ้าย การใช้ส่วนมือ ส่วนเท้า และศีรษะ จึงมีลักษณะตรงกันข้าม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.3 **แหล่งที่มาของการประดิษฐ์ท่ารำถวายพระพร**

จากการศึกษาท่ารำจากวิดีทัศน์ ภาพถ่ายและฝึกหัดรำด้วยตนเอง พบว่า การรำชุดนี้มีที่มาดังนี้

1. ผู้สร้างสรรค์ใช้ท่าพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทยของตัวนาง
2. ผู้สร้างสรรค์คิดท่ารำขึ้นเองจากจินตนาการ

1. **ผู้สร้างสรรค์ใช้ท่าพื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทยของตัวนาง** นำมาดัดแปลงโดยใช้กระบวนการเชื่อมโยงใหม่ เพื่อให้ต่างไปจากท่ารำที่มีอยู่เดิม ด้วยลีลาการเชื่อมท่าระหว่างท่าหลักแต่ละท่าให้สัมพันธ์กัน ซึ่งท่าหลักเหล่านี้นำมาจาก

1.1 **เพลงแม่บท** เช่น ท่าพรหมสี่หน้า ท่าผาลา ท่าโก่งศิลป์ ท่าเฉิดฉิน และท่ากลางอัมพร

1.2 **การตีบท** เช่น การไป การมา การเชิญ และอาการดีใจ เพื่อสื่อความหมายและอารมณ์ไปยังผู้ชม

2. **ผู้สร้างสรรค์คิดท่ารำขึ้นเองจากจินตนาการ** โดยใช้แนวคิดจากบทร้องและทำนองเป็นส่วนในการกำหนดท่ารำ แต่ยังคงอาศัยหลักการใช้มือจีบ ตั้งวง และหลักการใช้เท้า ก้าวหน้า ก้าวข้าง แตะเท้า ยกเท้า และกระดกเท้าทางนาฏยศิลป์ไทย

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำ

1. **รูปทรง**

การคิดเรื่องรูปทรงของท่ารำถวายพระพร ส่วนหนึ่งผู้สร้างสรรค์คำนึงถึงเนื้อหาของบทร้องถวายพระพรพระเจ้าแผ่นดิน อีกส่วนหนึ่งคำนึงถึงผู้แสดงซึ่งมีพระเกียรติยศสูงศักดิ์ถึงเจ้าฟ้าหญิง

แนวคิดการสร้างสรรค์ท่ารำ มีลักษณะดังนี้

1.1 **ท่านิ่ง** สร้างสรรค์ขึ้นโดยใช้รูปทรงโค้ง รูปทรงตรง และมีเหลี่ยมสันบ้าง เช่น รูปทรงโค้ง แขนโค้ง วงแคบลดระดับต่ำลงพร้อมกับลดตำแหน่งของลำตัวให้กดต่ำลงเป็นท่านั่งคุกเข่า ท่าหมอบเพื่อแสดงความอ่อนน้อมและจงรักภักดี หรือรูปทรงโค้งผสมผสานกับรูปทรงตรงโดยยกระดับแขนและมือให้สูงและกว้างขึ้น ส่วนการใช้ขามีเหลี่ยมสันเล็กน้อย เช่น ท่ารำร่าย เพื่อเสริมเกียรติยศ ความสง่างามให้กับพระองค์ท่าน

1.2 **ท่าเชื่อมหรือท่าเคลื่อนไหว** ความงดงามของท่ารำถวายพระพร มิได้อยู่ที่ท่านิ่งเท่านั้น แต่ท่าเชื่อมมีส่วนสำคัญยิ่งที่จะทำให้ท่าดูกลมกลืนและสวยงาม การเชื่อมท่าที่

ผู้สร้างสรรค์ใช้ได้แก่ ขยั่นเท้าไขว้ แตะเท้า โย้และสะดุ้งตัว กระทบก้น วิ่งหมุนรอบตัว และการนิ่ง การใช้ท่าเชื่อมเหล่านี้ นอกจากดูกลมกลืนดังที่กล่าวมาแล้วยังใช้พื้นที่บนเวทีได้เกือบทุกส่วน

2. **การใช้พลัง** การรำชุดนี้เป็นการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังน้อย และค่อนข้างเชื่องช้า เพื่อให้ความรู้สึกที่นุ่มนวล อ่อนโยน และนอบน้อม

3. **ทิศทางการเคลื่อนที่** ส่วนใหญ่ปักหลักรำอยู่ตรงกลางเวที แต่มีการใช้พื้นที่รอบ ๆ บริเวณเวที ดังนี้

3.1 เคลื่อนที่เดินขึ้นเข้าหาคนดู

3.2 เคลื่อนที่โดยเบี่ยงตัวไปทางขวา

3.3 เคลื่อนที่โดยเบี่ยงตัวไปทางซ้าย

3.4 เคลื่อนที่หมุนรอบตัวเป็นวงกลม

การเคลื่อนที่หลายลักษณะทำให้ผู้แสดงสามารถใช้พื้นที่เวทีได้เกือบทุกส่วน นำเสนอลีลาท่ารำและอารมณ์ไปยังผู้ชม

4. **ความสมดุล**

การสร้างสรรค์ท่ารำ นอกจากจะทำให้เกิดรูปทรงของท่ารำที่งดงามแล้ว ยังต้องคำนึงถึงการทรงตัวในการรำเพื่อสร้างความสมดุล มิให้น้ำหนักเอนเอียงไปข้างใดข้างหนึ่ง เช่น

6.2 <u>ระบำสุโขทัย</u> (พ.ศ. 2510)

ระบำสุโขทัยจัดเป็นระบำโบราณคดีชุดที่ 5 ในบรรดาระบำโบราณคดีรวมทั้งสิ้น 5 ชุด คือ 1. ระบำทวาราวดี 2. ระบำศรีวิชัย 3. ระบำลพบุรี 4. ระบำเชียงแสน 5. ระบำสุโขทัย ระบำสุโขทัยเกิดขึ้นจากแนวความคิดริเริ่มของนายธนิต อยู่โพธิ์ เมื่อครั้งยังดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร จัดแสดงครั้งแรกเพื่อถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทอดพระเนตร เมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม พ.ศ. 2510 ในงานเปิดอาคารสร้างใหม่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร (สูจิบัตรศรีสุขนาฏกรรม กรมศิลปากร, 2531 : 5) แต่ในบรรดาระบำโบราณคดีทั้ง 5 ชุด นั้น แม้ว่าจะเรียงลำดับตามยุคสมัยดังกล่าวแต่ระบำโบราณคดีชุดแรกที่กรมศิลปากรสร้างขึ้น คือ ระบำศรีวิชัย (ทำนองเพลงแบบเดิม) แสดงในงานถ่ายทำภาพยนต์ เรื่อง ราชา-เบอร์ซีออง (สัมภาษณ์ นพรัตน์ หวังในธรรม, 11 พฤศจิกายน 2546.)

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ออกแบบท่ารำระบำสุโขทัย ส่วนระบำโบราณคดีอีก 4 ชุด ครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้ออกแบบร่วมกับครูเฉลย ศุขวะณิช สาเหตุที่ท่านผู้หญิงแผ้วเป็น

ผู้ออกแบบระบำสุโขทัยเป็นเพราะอธิบดีกรมศิลปากร คือ นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้มอบหมายให้ครูลมุล สร้างระบำโบราณคดี เมื่อครูลมุลทำเสร็จเพียง 4 ชุด ท่านล้มป่วยไม่สามารถสร้างงานต่อไปได้ อธิบดีจึงได้มอบหมายให้ท่านผู้หญิงแผ้วออกแบบระบำสุโขทัยซึ่งเป็นระบำชุดสุดท้ายในชุดโบราณคดี (สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, 11 พฤศจิกายน พ.ศ. 2546.)

<u>แนวความคิด</u>

การนำเสนอแนวความคิดในการสำนึกความเป็นชาติของคนไทย ผ่านเนื้อหาหลักทางศิลปกรรมโบราณจากท่าย่างพระบาทและกรีดนิ้วของพระพุทธรูปปูนปั้นและสำริดโดยเฉพาะพระพุทธรูปปางลีลาผสานโครงสร้างท่าแบบราชสำนักและแนวสำเนียงเพลงช้าปานกลางที่สื่อยุคสมัยสุโขทัย จบลงด้วยเพลงเร็วในท่าทีสนุกสนาน สะท้อนสภาพสังคมไทยได้แนวทางหนึ่ง

<u>วัน เวลาและโอกาสที่แสดง</u>

กรมศิลปากรจัดการแสดงระบำสุโขทัยในรายการศรีสุขนาฏกรรม ในวันศุกร์ที่ 29 กรกฎาคม พ.ศ. 2531 เวลา 17.30 น. และวันเสาร์ที่ 30 กรกฎาคม พ.ศ. 2531 รวม 3 รอบ เวลา 09.30 น. , 13.00 น. และ 17.30 น. ณ โรงละครแห่งชาติ โดยจัดแสดงเป็นชุดที่ 2 ของรายการตามลำดับดังนี้

ชุดที่ 1	รำถวายพระพรเนื่องในวันพระราชสมภพสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชเจ้าฟ้ามหาวชิราลงกรณ์ สยามมกุฎราชกุมาร
ชุดที่ 2	การแสดงระบำโบราณคดีชุดสุโขทัย และอยุธยา
ชุดที่ 3	การแสดงละครเรื่องเงาะป่า ตอน สอนบ่าวสาว
ชุดที่ 4	การแสดงละครพันทาง เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ ของยาขอบ ตอน บ้านขุนวัง (สูจิบัตรรายการศรีสุขนาฏกรรม) กรมศิลปากร ครั้งที่ 7 2531:2)

นอกจากระบำสุโขทัยจะได้รับความนิยมแสดงในประเทศไทยแล้วงานชิ้นนี้ยังได้รับคัดเลือกให้นำออกเผยแพร่ยังประเทศอื่น ๆ ดังจะพบได้จากงานมหกรรมนาฏศิลปอาเซียน ครั้งที่ 3 จัดขึ้นระหว่างวันที่ 25 มิถุนายน ถึง วันที่ 2 กรกฎาคม 2526 ณ กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย ในนามกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ (ปัจจุบันกรมศิลปากรย้ายไปสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม) รายการแสดงครั้งนี้ ประกอบด้วยกลุ่มประเทศในภูมิภาคเอเชีย ได้แก่ ประเทศไทย อินโดนีเซีย

มาเลเซีย ฟิลิปปินส์ และ สิงคโปร์ ในส่วนการแสดงของประเทศไทยมีระบำสุโขทัย และการแสดงชุดอื่น ๆ ได้แก่ 1. รำอวยพร 2. รำวิชนี 3. การต่อสู้ในละคร (ฉากรบในละครในเรื่องอิเหนา และฉากโขนในเรื่องรามเกียรติ์)

แต่ในส่วนการแสดงระบำสุโขทัยเป็นการแสดงชุดย่อยในชุดขบวนประเพณีลอยกระทง โดยมิได้แสดงระบำสุโขทัยอย่างเดียว แต่ท่านผู้หญิงแผ้วจะนำเสนองานที่สื่อแนวความเชื่อของคนในสังคมสุโขทัยที่มีต่อพระพุทธศาสนา ในเนื้อหาที่ว่าด้วยการลอยกระทงเพื่อพุทธบูชาและขอขมาสายน้ำ ขบวนประเพณีลอยกระทงใช้ผู้แสดงบทบาทนางนพมาศ ตามด้วยกลุ่มผู้รำประทีปเข้าสู่ระบำโบราณคดีชุดสุโขทัย ท้ายสุดแสดงความสนุกสนานด้วยรำเถิดเทิงชายและหญิงเป็นคู่ ๆ

ในการแสดงครั้งนี้ นายทวีศักดิ์ เสนาณรงค์ เป็นหัวหน้าคณะ นางสถาพร สนทอง ควบคุมการแสดงและบรรยาย คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ประดิษฐ์ท่ารำ ศาสตราจารย์มนตรี ตราโมท ประพันธ์เนื้อร้อง และทำนองเพลง นายองอาด อยู่โพธิ์ ผู้ควบคุมแสงและเสียง มีนักแสดงรวม 18 คน ได้แก่ นาฏศิลปินชาย 2 คน ศิลปินหญิง 10 คน ดุริยางค์ศิลปิน 5 คน คีตศิลปิน 1 คน (สูจิบัตรงานมหกรรมนาฏศิลปอาเซียน ครั้ง 3 กรมศิลปากร, 2526)

ครั้นในปีต่อมาพ.ศ. 2527 กรมศิลปากรจัดคณะนาฏศิลป์ไทยไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ณ ประเทศบูรไน ระหว่างวันที่ 22 กุมภาพันธ์ ถึงวันที่ 2 มีนาคม พ.ศ. 2527 การแสดงมี 3 รายการ เฉพาะรายการที่ 2 จะมีระบำสุโขทัย แสดงเป็นลำดับที่ 5 ในจำนวนทั้งหมด 7 ชุด การแสดงครั้งนี้มีคุณหญิงอารี กุลตัน เป็นหัวหน้าคณะ

เป็นที่ปรึกษาและประสานงาน องอาจ อยู่โพธิ์ เลขานุการและกำกับเทคนิค เสรี หวังในธรรม ผู้อำนวยการแสดง ผู้แสดง 19 คน นักดนตรี 6 คน นักร้อง 1 คน (THAI CULTURAL MISSION, 1984.)

ครูพรทิพย์ ซึ่งเป็นผู้เคยแสดงเป็นตัวเอกของระบำสุโขทัยได้เล่าถึงโอกาสที่แสดงไว้ว่า "แต่เดิมแสดงเป็นระบำเอกเทศแสดงได้ทุกโอกาส ต่อมานิยมนำมาแสดงเฉพาะในงานประเพณีลอยกระทง หรืองานแสง สี เสียง ซึ่งแสดงตำนานประวัติศาสตร์ชาติไทยสมัยกรุงสุโขทัย"

ครูพรทิพย์ ได้เล่าว่าระยะแรกสถาบันมีคำสั่งห้ามนักเรียนนำชุดสุโขทัยออกแสดงงานนอก ดังความว่า

> "การสั่งห้ามไม่ให้นำระบำสุโขทัยและระบำโบราณคดีอีก 4 ชุด ไปเล่นงานนอกให้แสดงเฉพาะงานหลวงถ้ารู้ว่านักเรียนคนใดนำออกไปแสดงจะได้รับโทษ ซึ่งครูเคยนำชุดลพบุรีออกไปแสดงงานนอกเมื่อผู้บริหารโรงเรียนทราบว่าละเมิดลิขสิทธิ์ของงานจึงสั่งตัดคะแนน"

ลักษณะเพลงระบำสุโขทัย

เพลงระบำสุโขทัยเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองช้า ปานกลาง และเร็ว ตามลำดับ โดย ศาสตราจารย์มนตรี ตราโมท นำเพลงโบราณ เรียกว่า เพลงเทพทอง เพลงนี้เป็นเพลงประกอบการแสดงละครนอกนำมาขยายเป็นอัตรา 2 ชั้น (สัมภาษณ์ ศิลปี ตราโมท, 17 พฤศจิกายน 2546)

ช่วงแรกของเพลงระบำสุโขทัยมีอัตราทำนองเพลง 2 ชั้น คือ มีลักษณะทำนองเร็วปานกลาง มีท่วงทำนองเพลง 2 ท่อน แต่ละท่อนมี 4 จังหวะ วิธีการบรรเลงตรงช่วงแรกนี้จะบรรเลงท่อน 1 ตามด้วยท่อน 2 และจะบรรเลงวนซ้ำอีก รวม 3 รอบ ในช่วงหลังของเพลงมีอัตราทำนองเพลงชั้นเดียว คือ มีลักษณะทำนองเร็วขึ้นกว่าเดิม ใน 1 ท่อน มี 5 จังหวะ เนื่องจากตรงช่วงเพลงเร็วนี้มิใช่ลักษณะของเพลงเถา การกำหนดท่วงทำนองเพลงขึ้นอยู่กับจินตนาการของผู้แต่งเป็นหลักสำคัญ ในทางหลักการแบ่งจังหวะของดนตรีจะยึดจังหวะหน้าทับเป็นเกณฑ์ แต่ในทางนาฏศิลป์มักนิยมแบ่งจังหวะเพลงออกเป็นวรรคเพลงเพื่อง่ายต่อการฟังและนับจังหวะในขณะรำ ทำนองเพลงในช่วงแรกจึงแบ่งเป็น 4 วรรค ช่วงหลังเป็น 5 วรรค ซึ่งการแบ่งท่วงทำนองเพลงด้วยวิธีแบ่งตามจังหวะหน้าทับ และแบ่งตามวรรคนั้นจะแตกต่างกัน (สัมภาษณ์ ดุษฎี มีป้อม, 17 พฤศจิกายน 2546)

วงดนตรีและผู้บรรเลงสุโขทัย

วงดนตรี

วงดนตรีประกอบระบำสุโขทัย ใช้วงมโหรีประกอบด้วยเครื่องดนตรี 8 ชิ้น ดังนี้ 1. ปี่ใน 2. ฆ้องวง 3. ซอสามสาย 4. กระจับปี่ (อาจใช้ผู้บรรเลง 2 คน) 5. ตะโพน 6. ฉิ่ง 7. โหม่ง 8. กรับคู่ (อาจใช้กรับคู่ 2 ชุด ผู้บรรเลง 2 คน) ลักษณะวงดนตรีแบ่งเป็นเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ปี่ใน ฆ้องวง ซอสามสาย กระจับปี่ และเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ตะโพน ฉิ่ง โหม่ง กรับคู่

ผู้บรรเลง

1. ปี่ใน	สุรพล หนูจ้อย
2. ฆ้องวง	สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ
3. ซอสามสาย	ศิลปี ตราโมท

4. กระจับปี่ 1	เชวงศักดิ์ โพธิสมบัติ
กระจับปี่ 2	ปกรณ์ รอดช้างเผือน
5. ตะโพน	ปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี
6. ฉิ่ง	วิเชียร อ่อนละมูล
7. โหม่ง	บุญช่วย โสวัตร
8. กรับคู่ 1	ยงยุทธ ปลื้มปรีชา
กรับคู่ 2	อนุชาติ วรรณมาศ

<u>อารมณ์เพลง</u>

ด้วยเหตุที่ ระบำสุโขทัย จัดเป็นระบำชุดสุดท้ายในระบำโบราณคดี 5 ชุด ที่ ศาสตราจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้แต่งทำนองเพลงเหมือนกับอีก 4 เพลง ท่านได้นำเพลงสุโขทัยของเก่ามาประยุกต์โดยต่อเติมในตอนท้ายของเพลงแต่เดิมอาจารย์มนตรีแต่งเพลงระบำสุโขทัย โดยบันทึกไว้เป็นโน้ตสากล ต่อมานักวิชาการดนตรีท่านหนึ่งในกรมศิลปากรได้แปลลงโน๊ตสากลเดิมของอาจารย์มนตรีมาเป็นโน๊ตแบบเพลงไทย ท่วงทำนองเพลงช่วงแรกใช้จังหวะช้าปานกลาง สื่ออารมณ์สงบนิ่ง ช่วงต่อมาเปลี่ยนจังหวะเร็วปานกลางให้อารมณ์สนุกสนาน ตอนจบเน้นการทอดจังหวะชั่วระยะสั้น เพื่อมิให้เนื้อหาระบำจบแบบรวดเร็ว ดังโน้ตระบำสุโขทัย ดังนี้

<u>เครื่องแต่งกาย</u>

เครื่องแต่งกายชุดระบำสุโขทัย ผู้ออกแบบ คือ นายสนิท ดิษฐพันธุ์ แนวคิดการออกแบบเครื่องแต่งกายใช้ฐานข้อมูลจากพระพุทธรูปที่มียอดพระรัศมีเปลวบนเศียร และเทวรูปหล่อสำริดที่เรียกว่า พระหริหระ ลักษณะเทวรูปที่ผสมผสานระหว่างพระอิศวรและพระนารายณ์)มาเป็นต้นแบบของเครื่องประดับศีรษะตัวเอก คือ ศีรษะยอดรัศมี มีกรอบหน้าและเกี้ยวแหลมกลางศีรษะส่วนเครื่องแต่งตัวระบำเลียนแบบชุดอาภรณ์ของเทวรูปพระหริหระผสมผสานกับชุดแต่งกายของภาพปูนปั้นนางอัปสรตามวัดต่าง ๆ ในสมัยสุโขทัย ส่วนประกอบเครื่องแต่งกาย ได้แก่

1. <u>เครื่องประดับศีรษะ</u> แบ่งเป็น 2 แบบ คือ

1.1 เครื่องประดับศีรษะตัวเอก หรือตัวกลาง ประกอบด้วยกรอบหน้าคล้ายมงกุฎนาง มีเกี้ยวแหลมกลางศีรษะ ตรงด้านข้างของเกี้ยวมีรัศมีแผ่ออกไปทั้งสองข้างรัศมีนี้ใช้วัสดุลวดดัดความหมายของรัศมีบนยอดนั้น ธนิต อยู่โพธิ์ (อดีตอธิบดี กรมศิลปากร) กล่าวว่ารัศมีเปรียบเหมือนแสงสว่างแห่งองค์สัมมาสัมพุทธเจ้า (สัมภาษณ์ นพรัตน์ หวังในธรรม, 2546)

1.2 เครื่องประดับศีรษะตัวรอง เกล้าผมมวยกลางศีรษะค่อนไปด้านหลังศีรษะเล็กน้อย กรอบหน้าตั้งขึ้นพองาม สวมศีรษะสีทองคล้ายเกี้ยวแต่เป็นวงกลมหลายชั้นและลดหลั่นขึ้นไปจนถึงยอดแหลม เมื่อครอบมวยผมแล้วจะแลเห็นมวยผมด้านในด้วย

2. <u>เครื่องแต่งกายท่อนบนและท่อนล่าง</u> ใช้กลุ่มสีสว่างมีลักษณะสีสดใส ได้แก่ สีส้ม และสีเขียวและใช้กลุ่มสีหนักคือ สีดำปูพื้นเพื่อช่วยเน้นสีสว่างให้โดดเด่น

2.1 <u>ท่อนบน</u> ได้แก่ เสื้อรัดอกสีชมพูอ่อนกรองคอพื้นสีดำขลิบสีทอง มีการปักกลุ่มลายสีขาวตรงเชิงของกรองคอมีการปักดิ้นและเลื่อมห้อยออกมาโดยรอบ

2.2 <u>ท่อนล่าง</u> ได้แก่ กระโปรงสีส้มจีบทวิสด้านหน้าซิปข้างใช้ลูกไม้สีขาวระบายเป็นแนวขวาง 5 แถว กระโปรงยาวคลุมข้อเท้ามีห้อยข้างร้อยด้วยเชือกซึ่งทำด้วยผ้าดิบผูกไว้ที่เอวห้อยข้างมีสีเขียวปลายหยัก และขลิบทองลดหลั่นกัน 3 ชั้น มีความยาวคลุมหัวเข่าลงมาช่วงเอวปิดทับรัดสะเอวกำมะหยี่พื้นสีดำขลิบสีทอง มีลวดลายปักสีขาวเป็นกลุ่ม ๆ มีการปักลายเส้นสีทองโค้งไปมาเป็นแนวขวางแล้วปิดทับด้านหน้าช่วงกลางเอวด้วยห้อยหน้าซึ่งมีสีเขียว และขลิบริมสีทองเหมือนห้อยข้างวิธีใส่จะเหน็บทับรัดสะเอวและปล่อยให้ห้อยมาด้านหน้า เมื่อเหน็บแล้วจะยาวเกินรัดสะเอวลงมาเล็กน้อย เนื้อผ้าที่นำมาตัดเย็บห้อยข้างและห้อยหน้านี้มีลักษณะแบบผ้ามันวาวเหมือนเนื้อผ้ากระโปรง

3. <u>เครื่องประดับ</u> ได้แก่ตุ้มหูทรงก้นหอย ต้นแขน ข้อมือ ข้อเท้า

ลักษณะการแต่งกายได้เปลี่ยนแปลงไปจากเดิมกล่าวคือ การปรับเปลี่ยนขนาดของกระโปรงให้ยาวมากขึ้น และการลดชิ้นส่วนเครื่องแต่งกายคือ ไม่สวมข้อเท้าดังที่ครูพรทิพย์กล่าวไว้ว่า "แต่เดิมลักษณะกระโปรงไม่ยาวกรอบเท้าเหมือนในปัจจุบัน แต่ความยาวของชายกระโปรงจะยาวเหนือข้อเท้าลอยขึ้นมาบนเท้า ส่วนการแสดงแต่เดิมผู้แสดงสวมข้อเท้า แต่ในปัจจุบันบางครั้งผู้แสดงก็ไม่สวมข้อเท้า"

<u>ผู้แสดง</u>

การคัดเลือกผู้แสดง เลือกจากนักเรียนในโรงเรียนนาฏศิลป อายุอยู่ในช่วงวัยรุ่น ใช้ผู้แสดงหญิงตัวเอก 1 คน ผู้แสดงหญิงตัวบริหาร 6 คน หัดไว้ 2 รุ่น ดังความว่า

> "ระบำสุโขทัยที่หัดรุ่นแรกแสดงที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ แสดงเป็นชุดสุดท้ายต่อจากชุดโบราณคดีอีก 4 ชุด แสดงประหน้าละครในเรื่องอิเหนา เพื่อเปิดอาคารในพิพิธภัณฑ์ โดยแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ส่วนครู

นั้นได้รับคัดเลือกให้แสดงเป็นตัวเอกรุ่นที่ 2 แสดง ณ โรงละครแห่งชาติ" (สัมภาษณ์ พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์, พฤศจิกายน 2546.)

วิธีเลือกผู้แสดง ผู้แสดงต้องมีใบหน้ารูปไข่หน้าตางดงามรูปร่างสูงโปร่งผิวค่อนข้างขาว เพราะต้องสวมใส่เสื้อผ้าที่แนบลำตัวและเปิดไหล่ทั้งสองข้างตามภาพเครื่องแต่งกายของผู้ออกแบบเสื้อผ้า (สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, 30 ธันวาคม 2547)

ผู้วิจัยเห็นว่าลักษณะผู้แสดงชุดนี้คงจะตรงกับลักษณะใบหน้าและรูปร่างของพระพุทธรูปในยุคสุโขทัยตามหลักฐานทางประติมากรรมจากหัวข้อเรื่อง "ความคิดคำนึงในศิลปแบบสุโขทัย" ในหนังสือศิลปวิชาการ โดย ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้อธิบายพุทธลักษณะทางใบหน้าและอารมณ์ดังความว่า

> "พระพุทธรูปที่สวยงามในศิลปแบบสุโขทัยเป็นรูปพระพุทธองค์เมื่อเสด็จตรัสรู้พระสัมมาสัมโพธิญาณแล้วและเมื่อเป็นดังนั้นระบบกล้ามเนื้อต่าง ๆ ก็จะผ่อนคลาย และพระองค์ก็จะอยู่ในความสงบนิ่งอย่างแท้จริงพระพักตร์สงบมีรอยเผยอยิ้มเล็กน้อย แสดงถึงปิติอันเกิดขึ้นภายในอย่างสมบูรณ์ ภายหลังการตรัสรู้แล้วพระพุทธองค์ก็เสด็จอยู่ในห้วงแห่งพระนิพพานมากกว่าห้วงแห่งโลก และชาวไทยก็จะประดิษฐ์พระพุทธรูปอย่างชนิดที่เรียกว่าสถิตอยู่ในสรวงสวรรค์ขึ้นตามความจริงไม่ว่าจะเป็นพระพุทธรูปประทับนั่ง ลีลา หรือไสยา ก็จะมีลักษณะอันละมุนละไมและลอยดุจอยู่ในสรวงสวรรค์นี้ผสมอยู่ด้วย" (ศิลป์ พีระศรี, 2546 : 285.)

นอกจากนี้ผู้แสดงต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการฟังจังหวะเพลงเพราะท่ารำในระบำสุโขทัยไม่มีบทร้องผู้รำต้องรำตามท่วงทำนองเพลงช้า และเร็วให้กลมกลืนกับท่ารำโดยไม่คร่อมจังหวะ (ผู้วิจัย)

<u>การฝึกซ้อม</u>

"วิธีการต่อท่ารำระบำสุโขทัย ท่านจะให้ครูกับครูจำเรียงมารับท่า โดยแบ่งหน้าที่กัน คือ ให้ครูจำเรียงรับท่าตัวเอกและให้ครูรับท่าตัวระบำ 6 คน หลังจากรับท่าจนครบถ้วนแล้ว จึงให้ครูและครูจำเรียงนำไปต่อท่าให้ครูท่านอื่น ๆ ในกองการสังคีตต่อไป ขั้นตอนการต่อท่า คือท่านจะ

คิดไว้ก่อนแล้วต่อให้ครู ในขณะที่ต่อถ้าครูปฏิบัติแล้วท่านเห็นว่าท่ายังไม่สมบูรณ์ท่านก็จะปรับแก้รายละเอียดทันที และในบางท่าท่านจะเปลี่ยนท่าใหม่ในวันต่อมา"

นอกจากนี้ครูสุวรรณี ยังเล่าเกี่ยวกับวิธีการคิดท่าของท่านว่า

"การต่อท่าระบำนั้น ท่านจะถามความเห็นของครูผู้ฝึกซ้อมด้วยว่าท่ารำที่ท่านคิดนั้นสวยหรือไม่ ซึ่งครูก็เคยเสนอความเห็นเกี่ยวกับการเรียงลำดับท่าในระบำสุโขทัยว่าควรสลับท่าบางท่ายกตัวอย่างเช่น การนำท่าที่ 3 แทนท่าที่ 2 ซึ่งท่านก็รับฟังข้อคิดเห็น" (สุวรรณี ชลานุเคราะห์, สัมภาษณ์ 11 พฤศจิกายน พ.ศ. 2546)

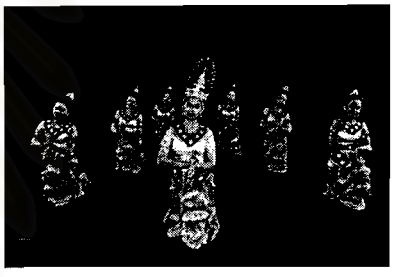
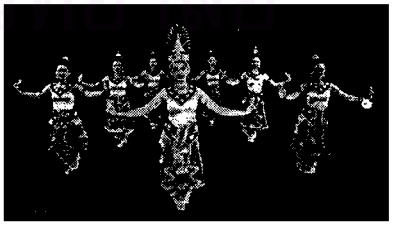
พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์ ผู้แสดงระบำสุโขทัยตัวเอกชุดที่ 2 เล่าถึงวิธีฝึกซ้อมว่า

"ในเรื่องการฝึกหัดนั้นสำหรับชุด 1 รำนำให้ดูด้วยตนเองถ้าใครรำไม่เหมือนต้นแบบ ท่านจะเข้มงวดให้รำซ้ำหลายหนจนกว่าจะรำได้ส่วนในชุด 2 ที่ครูแสดงท่านจะมอบหมายให้ครูท่านอื่นช่วยฝึกซ้อมเท่าที่จำได้ ได้แก่ ครูจำเรียง ครูศิริวัฒน์ ครูอิงอร เป็นต้น" (สัมภาษณ์,พฤศจิกายน 2546)

<u>การประดิษฐ์ท่ารำ</u>

"วิธีการคิดท่ารำในระบำสุโขทัยนั้น ท่านนำข้อมูลมาจากคุณธนิต อยู่โพธิ์ (ดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีตในขณะนั้น) โดยคุณธนิตจะนำหนังสือที่มีภาพพระพุทธรูปปางต่าง ๆ ซึ่งมีทั้งพระพุทธรูปปูนปั้น และหล่อสำริด รวมทั้งภาพถ่ายพระพุทธรูปในยุคสุโขทัยจากแหล่งต่างๆ มามอบให้หม่อมอาจารย์ศึกษา เมื่อท่านพิจารณาแล้วท่านประทับใจท่าทางของพระพุทธรูปปางลีลา เพราะท่านเห็นว่าท่าทางของพระพุทธรูปปางลีลานี้เหมาะที่จะนำมาปรับท่ามือใหม่แล้วกำหนดให้เป็นท่าออกของระบำ" (สุวรรณี ชลานุเคราะห์, สัมภาษณ์ 11 พฤศจิกายน พ.ศ. 2546)

ตารางแสดงท่ารำระบำสุโขทัย

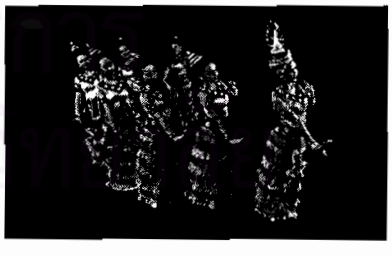
ลำดับที่	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
1.	ท่าย่างพระบาท	ท่าลำดับที่ 1 รำเหมือนกันทั้งตัวเอกและตัวรอง	
2.	ท่าพันไม้	ท่าลำดับที่ 2-10 รำพร้อมกันทั้งตัวเอกและตัวรอง	
3.	ท่าบัวตูม-บัวบาน		
4.	ท่าจันทร์ทรงกลด		

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
5.	ท่ายูงฟ้อนหาง		
6.	ท่าจีบมือหลัง		
7.	ท่าบัวชูฝัก		
8.	ท่าแขกเต้า		
9.	ท่าชะนีร่ายไม้		

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

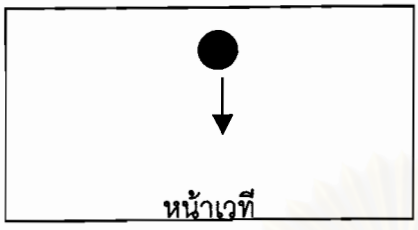
ลำดับที่	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
10.	ท่ากระต่าย ชมจันทร์		
11.	ท่าเฉิดฉินแปลง		
	ตัวเอก 1. ท่าช้อนมือ หงาย-คว่ำ	ตัวรอง 1. เหมือนตัวเอก	
	2. ท่าแทงมือสลับ	2. เหมือนตัวเอก	

ลำดับที่	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
	3. ท่าโก่งศิลป์	3. ท่าตบมือ	
	4. ท่าป้องหน้าซ้ายมาขวา	4. ท่าจับมือสวนแถว	
	5. ท่าอายซ้าย	5. ท่าเดิมเหมือนท่าที่ 4	
	<u>ท่าสุดท้าย</u> ท่าย่างพระบาท	<u>ท่าสุดท้าย</u> ท่าย่างพระบาท	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

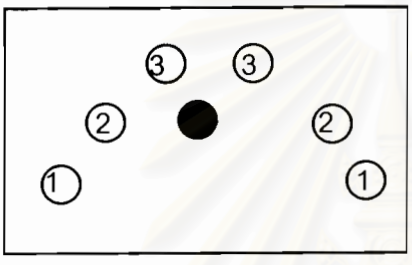
ผังแบบแถวระบำสุโขทัย

1.



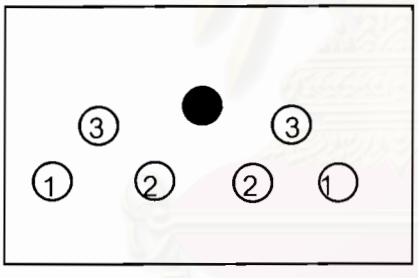
ตัวเอก เข้าสู่เวทีทางขวามือของเวที
กึ่งกลางเวทีค่อนมาด้านหน้า

2.



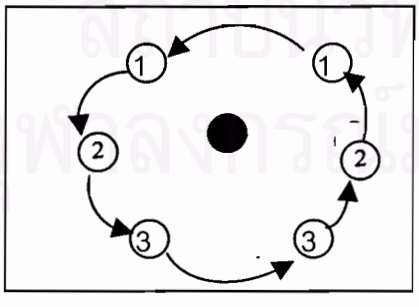
ตัวเอก กลางเวที ส่วนหน้า
ตัวรอง แถวปากพนังหรือ
แถวตอนเฉียง

3.



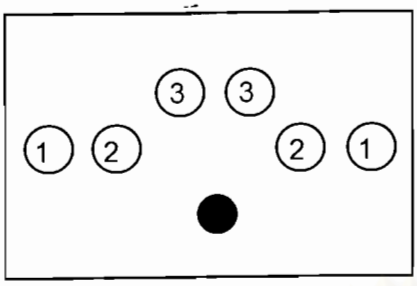
ตัวเอก เหมือนผังแบบที่ 2
ตัวรอง แถวพู 3 แนวนอน
แบ่ง 2 กลุ่ม

4.

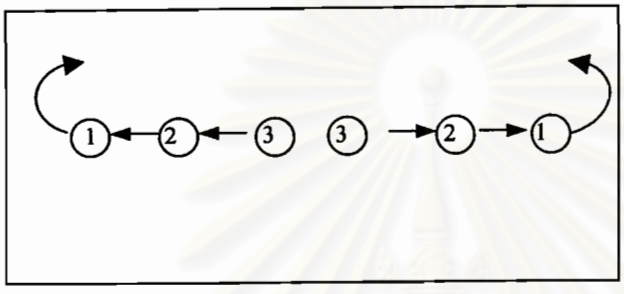


ตัวเอก กลางวง
ตัวรอง ลักษณะเส้นโค้งแบบวงกลม
ล้อมรอบตัวเอก

สำนักวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5. 

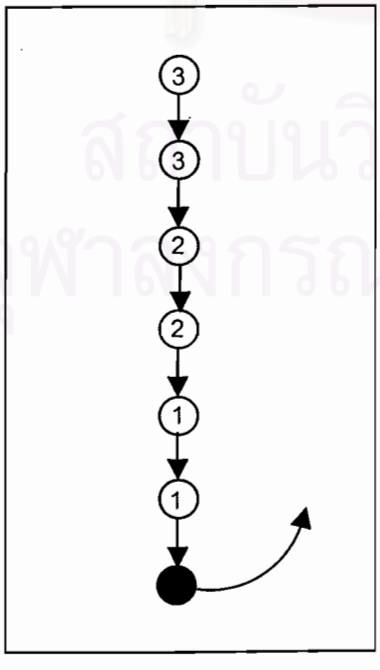
ตัวเอก เหมือนผังแบบที่ 2
ตัวรอง แยกแถวคู่ 3 จุด

6. 

ตัวเอก เหมือนผังแบบที่ 5
ตัวรอง แถวตอนมีลักษณะเส้นตรงแนวนอนแล้วแยกตลบแถวลงหลังทั้ง 2 แถว

7. เหมือนผังแบบที่ 5

8. เหมือนผังแบบที่ 2

9. 

ตัวเอก กึ่งกลาง ส่วนหน้า
ตัวรอง แถวตอนแนวตั้งแล้วตลบแถวลงหลังคู่หลังแทนที่คู่หน้า เดินแถวตลบลงหลังโดยหันทางด้านซ้ายของผู้แสดง

จากผังแบบแถวระบำสุโขทัย ผู้วิจัยพบว่า

1. ผู้สร้างงานกำหนดให้ตัวเอกยังคงใช้พื้นที่ตามจารีตการใช้พื้นที่แบบเดิมโดยยังคงเน้นตำแหน่งกึ่งกลาง และส่วนหน้าเวที แต่เพิ่มเติมลักษณะการใช้พื้นที่ส่วนหลังเวทีของตัวเอก ซึ่งจัดว่าเป็นลักษณะเด่นของการใช้พื้นที่แบบหนึ่งในการออกแบบ

2. การใช้รูปแบบแถวที่มีลักษณะหลากหลายของตัวเอกและตัวรองได้แก่แถวเฉียง แถวพู 3 แนวนอนแบบ 2 กลุ่ม แถวแบบรูปวงกลม แถวคู่แบบกระจาย 3 จุด แถวตรง แนวนอน แถวตอนเดี่ยว การใช้รูปแบบแถวซ้ำมีปรากฏเพียง 2 แบบ ได้แก่ แถวคู่แบบกระจาย 3 จุด และแถวเฉียงแบบคู่ เท่านั้น

3. การใช้วิธีการคิดแถวนั้นนำลักษณะแถวในระบำโบราณมาปรับใช้ ดังนี้

ระบำสี่บทโบราณ	ระบำสุโขทัย
1. แถวตอนคู่ (2แถว)	1. แถวตอนเดี่ยว (แถวเดียว)
2. แถววงกลม 2 วง ตัวพระวงใน ตัวนางวงนอก หรือ ตัวพระวงนอก ตัวนางวงใน	2. แถววงกลมวงเดียว ตัวเอก อยู่กลางวง

โครงสร้างระบำประกอบด้วยขั้นตอนและกระบวนท่ารำ ดังนี้

1. **ช่วงนำ** เปิดตัวโดยตัวเอกรำออกคนเดียวเลียนแบบท่าพระพุทธรูปปางลีลา หรือท่าย่างพระบาทในยุคสุโขทัย
2. **ช่วงแรก** ทำนองช้าปานกลางในอัตรา 2 ชั้น ระบำตัวรองออกตามใช้ท่าเดียวกับตัวเอก
3. **ช่วงกลาง** ทำนองเพลงช้าปานกลางในอัตรา 2 ชั้น

ระบำตัวรองออกตาม ตัวเอกและตัวรองรำพร้อมกันในท่า 10 ท่า ดังนี้

1. ท่าพันไม้
2. ท่าบัวตูม – บัวบาน
3. ท่าจันทร์ทรงกลด
4. ท่ายูงฟ้อนหาง
5. ท่าจีบหลังมือ
6. ท่าบัวชูฝัก

7. ท่าแขกเต้า
8. ท่าชะนีร่ายไม้
9. ท่ากระต่ายชมจันทร์
10. ท่าเฉิดฉินแปลง

4. **ช่วงท้าย** ทำนองเพลงเร็วปานกลางอัตราชั้นเดียว ตัวเอกและตัวรองใช้ท่า ดังนี้

ตัวเอก 5 ท่า	ตัวรอง 5 ท่า
1. ท่าข้อนมือหงาย-คว่ำ	1. เหมือนตัวเอก
2. ท่าแทงมือสลับ	2. เหมือนตัวเอก
3. ท่าโก่งศิลป์ (จีบสั้น สาวมือ)	3. ท่าตบมือ
4. ท่าป้องหน้าซ้ายมาขวา	4. ท่าจับมือสวนแถว
5. ท่าอายซ้าย	5. ท่าเดิมเหมือนท่าที่ 4

5. **ช่วงจบ** ตัวเอกและตัวรองทำท่าเดียวกับท่าออกคือ ท่าย่างพระบาท ตัวรองเข้าโรง เหลือตัวเอกบนเวทีเพียงคนเดียวเพื่อทำท่านิ่งก่อนจบ

<u>แนวทางในการประดิษฐ์กระบวนท่ารำ</u>

การคิดท่าจากข้อมูลทางศิลปกรรม เป็นการนำลักษณะเด่นทางประติมากรรมสมัยสโขทัย มาสร้างเป็นท่าทางนาฏยศิลป์เพื่อบรรจุในช่วงนำ ช่วงแรก ช่วงกลาง และช่วงจบ กล่าวคือ ช่วงนำ ช่วงแรก และช่วงจบของระบำ นำลักษณะเด่นของพระพุทธรูปปางลีลามาตกแต่งเป็นท่าเดิน เรียกว่าท่าย่างพระบาท ส่วนช่วงกลางนำลักษณะเด่นของเจดีย์ที่มีรูปทรงดอกบัวตูมมาตกแต่งเป็นท่าบัวตูม และท่าบัวบาน

ช่วงนำต่อเนื่องถึงช่วงแรก บรรจุท่าพระพุทธรูปปางลีลา ลักษณะของพระพุทธรูปปางนี้แสดงพระอิริยาบถก้าวเดิน ยกส้นพระบาทขวาพระกรขวาอยู่ในท่าไกว พระหัตถ์ซ้ายยกขึ้นเสมอพระอุระป้องไปเบื้องหน้า (ไชศรี ศรีอรุณ, 2546 : 29.) เหมือนกับในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ซึ่งลักษณะฝ่าพระหัตถ์ซ้ายยกขึ้นป้องเสมออกนี้ตรงกับผลงานที่ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ได้ปั้นพระพุทธรูปปูนปั้นปางลีลา พุทธศตวรรษที่ 25 ไว้ ทั้งนี้ลักษณะมือและเท้าของพระพุทธรูปดังที่กล่าวมานี้จะแตกต่างกันคนละข้างกับพระพุทธรูปปางลีลาตามแบบอินเดีย ซึ่งยกพระบาทซ้ายห้อยพระหัตถ์ซ้าย พระหัตถ์ขวายกเสมอพระอุระกิริยาอย่างไกวพระพาหก (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2544: 176)

<u>วิธีการคิดท่าในช่วงนำของตัวเอก</u>

การแสดงเริ่มจากตัวเอกออกสู่เวทีในทำนองวรรคแรกของเพลงด้วยท่าทีเลียนแบบพระพุทธรูปปางลีลาในเรื่องความหมายของอิริยาบถพระพุทธรูปปางลีลานี้ มีนักวิชาการต่างประเทศชื่อนาย J.J. Bocles กล่าวไว้ ดังนี้

> "เรื่องพระพุทธรูปปางลีลาของสุโขทัย เข้าใจว่าแต่เดิมเป็นปาฏิหาริย์ตอนเสด็จลงมาจากดาวดึงส์ อันอาจเห็นตัวอย่างได้ที่ภาพปูนปั้น ณ วัดตระพังทองหลางนี้ ต่อมามีตัวอย่างอีกคือ ที่จังหวัดสุพรรณบุรี ได้ค้นพบพระพิมพ์หลายองค์เป็นพระปางลีลา ข้างบนยังมีฉัตร 2 คันกั้นอยู่เหมือนกับปางเสด็จลงจากดาวดึงส์ ฉะนั้นจึงมีหลักฐานแน่นอนว่าพระลีลาแบบสุโขทัย หมายถึงปางเสด็จลงจากดาวดึงส์" (ศิลป์ พีระศรี, 2546: 300)

<u>วิธีการคิดท่าในช่วงนำของตัวเอก</u>

ฐานท่าเดิมของพระพุทธรูป	การประดิษฐ์ท่านาฏยศิลป์
1. <u>ศีรษะ</u> ตั้งศีรษะตรง มองไปข้างหน้า	1. หันหน้าเฉียงไปทางขวาและกลับมาหน้าตรงสลับกัน การหันหน้านั้นให้สัมพันธ์กับการก้าวเท้า - หน้าเฉียงไปทางขวาก้าวเท้าขวา - หน้าตรงก้าวเท้าซ้าย
2. <u>ลำตัว</u> ลำตัวตั้งตรง	2. ลำตัวส่วนบนกดไหล่สลับซ้ายและขวาโดยให้สัมพันธ์กับศีรษะมือและเท้า คือ กดไหล่ซ้ายเอียงศีรษะซ้าย มือส่งไปข้างหลัง ก้าวเท้าขวาแล้วทำท่าตรงกันข้ามสลับกันไป
3. <u>ส่วนแขนและมือ</u> <u>มือซ้าย</u> มี 2 แบบ คือ แบบตั้งฝ่ามือ 2 แบบ จีบนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ชิดเข้าหากันในลักษณะนิ้วหัวแม่มือตึง นิ้วชี้งอ บนปลายนิ้วหัวแม่มือ นิ้วที่เหลือ 3 นิ้วงอ <u>ตำแหน่งมือ</u> หน้าอกซ้าย แขนส่วนบนและขอกวางใกล้ลำตัว	3. เลือกแบบที่ 2 คือ แบบจีบนิ้วพระหัตถ์ ข้างซ้าย เพราะการทำท่ามือใกล้เคียงกับท่าจีบในนาฏยศิลป์ แลดูประณีตกว่าท่าป้องฝ่ามือ ปรับรายละเอียดของนิ้วมือคือนิ้วที่เหลือ 3 นิ้วเหยียดตึง - ปรับระดับศอกให้ยกสูงขึ้นกว่าเดิม - ปรับมือขวาให้เคลื่อนไปด้านหน้าและ

ฐานท่าเดิมของพระพุทธรูป	การประดิษฐ์ท่านาฏยศิลป์
มือขวา ฝ่ามือแบเข้าหาลำตัวปล่อยแขนตึงด้านข้าง ตำแหน่งมือ ด้านข้างขวาของลำตัว 4. ส่วนขาและเท้า ยกส้นเท้าขวาปลายเท้าจดอยู่กับพื้นก้าวเท้าซ้ายเต็มเท้า 5. สีหน้าและอารมณ์ พระพักตร์สงบนิ่ง เยือกเย็น และอ่อนโยน 6. ความหมาย พระอิริยาบถเสด็จพุทธดำเนินตอนที่พระพุทธเจ้าเสด็จลงจากดาวดึงส์หรืออาจหมายรวมถึงพุทธประวัติตอนอื่น ๆ ได้ด้วย (ไขศรี ศรีอรุณ, 2546 : 29)	ด้านหลัง 4. การก้าวเดินสลับเท้าไปข้างหน้าโดยใช้จารีตการเดินแบบตัวนาง (เดินเก็บเข่า) 5. ยิ้มในหน้าพอสมควรแสดงอารมณ์สงบนิ่งในช่วงแรก ส่วนช่วงหลังยิ้มแบบเบิกบานสนุกสนาน 6. เพื่อแสดงกิริยาเดินออกของตัวระบำ

วิธีคิดท่าในช่วงแรก

การคิดท่าในช่วงนี้ใช้ท่าเดิมทั้งตัวเอก และตัวรอง คือ ท่าย่างพระบาทและกรีดนิ้ว

วิธีคิดท่าในช่วงกลาง

การคิดท่าในช่วงนี้แบ่งกลุ่มท่าออกเป็น 3 กลุ่ม ดังนี้

1. กลุ่มท่าที่คิดขึ้นจากการนำลักษณะเด่นทางศิลปกรรมจำพวกเจดีย์รูปดอกบัวมาจินตนาการเป็นภาษาท่าโดยทำท่าทางแทนดอกบัวตูมและดอกบัวบาน

2. กลุ่มท่าที่ประยุกต์ท่ารำโบราณมาปรับใช้ในงานใหม่ได้แก่ ท่ารำในเพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บท

3. กลุ่มท่าที่คิดขึ้นใหม่ไม่ปรากฏในงานโบราณหรืองานศิลปกรรม ในที่นี้ ได้แก่ กลุ่มท่าที่สร้างขึ้นใหม่โดยอาศัยข้อมูลทางประวัติศาสตร์มาเป็นปัจจัยในการจิตนาการระบำ

ชื่อท่ารำที่บรรจุในส่วนกลางของระบำ

	เพลงช้า พระ	เพลงเร็ว พระ	เพลงแม่บท พระ
1. ท่าพันไม้			
2. ท่าบัวตูม-บัวบาน	-	✓	✓
3. ท่าจันทร์ทรงกลด	-	✓	✓
4. ท่ายูงฟ้อนหาง			✓
5. ท่าจีบหลัง 2 มือ	-	-	
6. ท่าบัวชูฝัก	✓		✓
7. ท่าแขกเต้า	-	-	✓
8. ท่าชะนีร่ายไม้	-	✓	✓
9. ท่ากระต่ายชมจันทร์	-	-	✓
10. ท่าเฉิดฉินแปลง	✓	-	✓

วิธีการคิดท่าในช่วงกลาง

1. กลุ่มท่าที่คิดจากลักษณะเด่นทางประวัติศาสตร์ศิลปกรรม คือ การคิดท่าที่นำแนวคิดจากลักษณะเด่นของประติมากรรมที่ปรากฏในสังคมสุโขทัย ในช่วงกลางเพลงของระบำมีการสร้างท่าในแนวนี้เพียงท่าเดียวคือ ท่าบัวตูม – บัวบาน ส่วนท่าที่เหลืออีก 7 ท่าใช้กลวิธีการสร้างท่าที่แตกต่างออกไป ลักษณะเด่นของงานศิลปกรรมมี 2 เรื่อง คือ

1.1 แนวคิดเรื่องฐานบัวรองรับองค์พระพุทธรูปมีหลักฐาน ดังนี้

"พระพุทธรูปแบบสุโขทัยทำชายจีวรยาว พระรัศมีเป็นเปลว พระแบบที่สร้างสองคราวแรกนิ้วพระหัตถ์ไม่เท่ากันทั้งสี่นิ้ว แบบบัวรองพระพุทธรูปเป็นอย่างสุโขทัยอย่างหนึ่งต่างหาก ไม่เหมือนกับบัวเชียงแสน" (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2544: 142)

1.2 แนวคิดเรื่องเจดีย์ทรงดอกบัวตูม มีหลักฐานดังนี้

"เจดีย์ทรงบัวตูม หรือ เจดีย์ทรงพุ่มข้าวบิณฑ์นี้เรียกตามรูปทรงส่วนยอดของเรือนธาตุที่มีลักษณะดังกล่าว คือ ทรงดอกบัวตูมมียอดเรียวแหลมประกอบด้วยกลีบบัวปล้องไฉน และหยดน้ำค้างส่วนล่างของพุ่มดอกนี้นิยมทำบัวกลีบขนุนล้อมตามย่อมุม เจดีย์ทรงนี้เป็นแบบสุโขทัยแท้พบเฉพาะเมืองที่ได้รับอิทธิพลจากสุโขทัย เช่น เจดีย์ประธานวัดมหาธาตุ เจดีย์ประธานวัดเจดีย์เจ็ดแถวสุโขทัย เจดีย์วัดสวนตาลจังหวัดน่าน เจดีย์วัดมหาธาตุจังหวัดเพชรบูรณ์ เจดีย์วัดกะโลทัย จังหวัดกำแพงเพชร" (เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล, พิมพ์ครั้งที่ 2 : 18-19)

1. ท่าพันไม้ ฐานท่าเดิมพบในเพลงแม่บทใหญ่ ดังบทร้องคำกลอนที่ 8 ความว่า

"ท่าเสือทำลายห้างช้างทำลายโรง โจงกระเบนตีเหล็กแทงวิไสย กลดสุเมรุ เครือวัลย์พันไม้ ประลัยวาตคิดประดิษฐ์ทำ"

ชื่อท่า	ทิศทาง	ส่วนแขนและมือ	ส่วนไหล่และศีรษะ	ส่วนขาและเท้า
พันไม้ในแม่บทใหญ่	หน้าตรง	มือแบตั้งซ้าย มือแบหงายขวาข้อมือซ้ายทับบนข้อมือขวา	เอียงขวา กดไหล่ขวา	พัน แตะเท้าขวาลงหลังวางเต็มเท้า ไม้ แตะเท้าซ้ายวางไว้เหลื่อมสูงกว่าเท้าขวาพอสมควร
พันไม้ในระบำสุโขทัย	หน้าตรง	ปรับมือแบเป็นจีบนิ้วพระหัตถ์		ก้าวหน้าเท้าซ้าย

ท่าพันไม้นี้ แต่เดิมเป็นท่าเดียวกับท่าเครือวัลย์พันไม้แต่มือแบหงายซ้ายและมือแบตั้งขวา ลักษณะมือแบตั้ง จะตั้งข้อมือบนกลางฝ่ามือของมือที่แบหงาย ซึ่งจะแตกต่างจากท่าที่ปรับปรุงใหม่ที่ใช้ข้อมือทั้ง 2 สองรับกัน ดังนั้นในปัจจุบันท่าเครือวัลย์พันไม้จึงแบ่งรำเป็น 2 เท่า คือ เครือวัลย์ 1 ท่า และพันไม้ 1 ท่า การใช้ท่าเครือวัลย์พันไม้เพียงท่าเดียวจะตรงกับต้นแบบจากภาพลายเส้นรำแม่บทโบราณโดยขุนประสิทธิ์จิตรกรรม พระวิทย ประจง เขียนภาพและอาจารย์อาคม สายาคม เขียนคำอธิบายประกอบท่ารำ (กรมศิลปากร พิมพ์ครั้งที่ 2, 2545 : 171.) รวมทั้งตรงกับภาพท่ารำแม่บทใหญ่ ภาพที่ 61 ชื่อ เครือวัลย์พันไม้ ฉบับกรมศิลปากร ตัวพระแสดงแบบโดย อาจารย์ธงไชย โพธยารมย์ ตัวนางแสดงแบบโดย อาจารย์จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ (กรมศิลปากร, 2531: 225)

ท่าพันไม้ที่นำมาใช้ในระบำสุโขทัยบรรจุไว้ในท่าแรกของช่วงกลางระหว่างท่าออกกับท่าบัวตูม-บัวบาน การเลือกใช้ท่านี้คงเพราะมีโครงสร้างท่ามือที่ใกล้เคียงกับท่าลำดับต่อไปคือท่าบัวตูม-บัวบาน ซึ่งมีความคล้ายกันทั้งลักษณะมือและตำแหน่งมือลักษณะที่คล้ายคลึงกันนี้ทำให้ท่าพันไม้ และท่าบัวตูมเชื่อมโยงกันกลมกลืนในส่วนบทบาทของท่าพันไม้ในระบำเพื่อเปลี่ยนท่ายืนเป็นท่านั่งคุกเข่า

วิธีการคิดท่าพันไม้ยังคงนำลักษณะเด่นของพระหัตถ์พระพุทธรูปปางลีลา คือ การจีบนิ้วพระหัตถ์มาผสมกับท่ามือแบตั้งและมือแบหงายของตัวระบำ การเพิ่มลีลาการเอียงศีรษะซ้ายและขวาพร้อมกับพลิกข้อมือ 2 ครั้ง

ส่วนล่างใช้วิธีการก้าวเท้าหน้า การก้าวเท้าหน้าในท่านั้นนอกจากเตรียมนั่งคุกเข่าแล้วยังช่วยในการโย้ตัวขณะพลิกข้อมือให้ลีลาแบบท่าแลดูนุ่มนวลมากขึ้นกว่าการประเท้าหรือการเลื่อนเท้าลงหลังแล้วจึงต่อด้วยการนั่งคุกเข่าซึ่งมีปรากฏในระบำชุดอื่น ๆ เช่น ระบำสี่บท ระบำดาวดึงส์ ระบำเทพบันเทิง เป็นต้น

2. ท่าบัวตูม-บัวบาน

ฐานท่าเดิมมาจากจารีตของท่ารำโบราณที่พบในท่าเริ่มต้น และท่าจบของจารีตท่ารำโบราณในเพลงช้า เพลงเร็ว ระบำสี่บท รำหน้าพาทย์ และรำเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ ทั้งตัวพระและตัวนาง เรียกว่าท่าถวายบังคม ซึ่งท่าบัวตูม-บัวบาน มีพัฒนาการมาจากท่าถวายบังคมตามราชประเพณีไทย

การถวายบังคมเป็นราชประเพณีในการแสดงความเคารพถวายแด่พระมหากษัตริย์ และสมเด็จพระบรมราชินีนาถ ในงานพระราชพิธีสำคัญ รวมทั้งพระบรมรูปหรือพระบรมราชานุสาวรีย์

เช่น งานรัฐพิธีถวายราชสักการะพระบรมราชานุสรณ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ พระลานพระราชวังดุสิต เป็นต้น (สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี, 2542 : 35)

การเปรียบเทียบท่าถวายบังคมแบบราชประเพณีกับท่ารำถวายบังคมแบบนาฏศิลป์ของหลวง

1.	คุกเข่าลงที่พื้น แล้วนั่งบนส้นเท้า ปลายเท้าตั้ง ลำตัวตรง บุรุษนั่งแยกเข่าพองาม ส่วนสตรีนั่งเข่าชิด	<u>ตัวพระ</u> ระยะของเข่าทั้งสองข้างห่างมากกว่าข้อ 1 เล็กน้อย <u>ตัวนาง</u> เข่าทั้ง 2 ข้างชิดกันเหมือนข้อ 1
2.	วางมือทั้งสองคว่ำลงบนหน้าขาเหนือเข่าทั้งสองข้าง	<u>ตัวพระ</u> ปลายนิ้วทั้ง 2 มือ อยู่ใกล้หัวเข่ามากกว่าข้อ 2 นิ้วมือทั้ง 2 ข้าง เหยียดตึงมากกว่าข้อ 2 <u>ตัวนาง</u> นิ้วมือทั้ง 2 ข้าง เหยียดตึงมากกว่าข้อ 2
3.	เริ่มถวายบังคมโดยจังหวะแรกให้ยกมือขึ้นประนมในระดับต่ำกว่าอกเล็กน้อย ให้ปลายมือตั้งขึ้น แขนแนบลำตัวไม่กางศอก	<u>ตัวพระ</u> ทำได้ 2 แบบคือ ก่อนถวายบังคมประนมมือระดับอกก่อนอีกแบบ ก่อนถวายบังคมวางมือไว้บนหน้าขาแล้วเคลื่อนมือถวายบังคม
4.	ยกมือที่ประนมขึ้นพร้อมกับโน้มตัวไปข้างหน้าเล็กน้อย ให้ปลายนิ้วหัวแม่มือทั้งสองข้างจรดหน้าผาก ศีรษะและลำตัวเฉพาะส่วนบนเหมือนเอวเอนไปข้างหน้าพองาม เงยหน้าขึ้นเล็กน้อย ทั้งนี้ให้สายตาจับตามนิ้วหัวแม่มือไปตลอด	ตัวพระและตัวนางปฏิบัติเหมือนข้อ 4
5.	ลดมือลงตามเดิมมาประนมอยู่ต่ำกว่าอกเล็กน้อยตามจังหวะแรก (ตามข้อ 3) แล้วกระทำตามขั้นตอนเช่นเดิม (ตามข้อ 4-5) ให้ครบ 3 ครั้ง	ตัวพระ และตัวนางปฏิบัติเหมือนข้อ 5 แต่อาจทำ 1 ครั้ง หรือมากกว่า 1 ครั้ง ตามบทร้องและทำนองเพลง

การเปรียบเทียบท่าถวายบังคมแบบราชประเพณีกับท่ารำถวายบังคมแบบนาฏศิลป์ของหลวง

6.	เมื่อถวายบังคมครบ 3 ครั้ง และจบลงที่จังหวะแรกในข้อ 3 จึงลดมือลงวางคว่ำเหนือเข่าทั้งสองข้าง (ไม่ต้องก้มลงกราบ)	ตัวพระและตัวนาง เริ่มทำท่าอื่นในกรณีเริ่มต้นรำ และในกรณีทำท่าถวายบังคมเป็นท่าสุดท้ายมักนิยมทำท่านิ่งในท่าประนมมือระหว่างอก
7.	เสร็จแล้วลุกขึ้นยืนตรง (สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี, 2542 : 35)	ตัวพระและตัวนาง ถ้าถวายบังคมแล้วอาจทำท่าใช้บทต่าง ๆ กรณีเป็นตัวเสนา กำนัล มักคลานถอยออกมาก่อนยืนรำ

วิธีคิดท่าบัวตูม-บัวบาน จากท่ารำถวายบังคมใช้แนวทางการสร้างท่าโดยการปรับส่วนข้อมือติดกัน นิ้วหัวแม่มือ นิ้วก้อย งอนิ้วและปลายนิ้วทั้ง 2 ข้างติดกันเพื่อสร้างโครงของดอกบัว ส่วนนิ้วที่เหลือ 3 นิ้ว คือนิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง งอนิ้วเข้าหากันแต่ไม่ติดกันเพื่อแทนกลีบบัว แล้วทำมือเป็นรูปดอกบัวตูมตั้งมือไว้ระหว่างอก แล้วเปลี่ยนมือโดยใช้ทิศทางของมือ เหมือนท่ารำถวายบังคม แต่ไม่โน้มลำตัวไปข้างหน้า และไม่หักข้อมือไปข้างหน้าจะทำท่าในลักษณะเคลื่อนมือขึ้นไปตามแนวตั้งจากอกในท่าบัวตูมขึ้นสู่ด้านหน้าของใบหน้าด้วยท่าบัวบาน ให้ปลายนิ้วทั้ง 3 นิ้ว อ้าออกจากเดิมจนแลดูเหมือนดอกบัวบาน รวมทั้งผู้ออกแบบแทรกกิริยาลักคอผสมผสานในท่าบัวตูม-บัวบาน ขณะเคลื่อนมือขึ้นและลงในท่าดังกล่าวด้วยผู้วิจัยมีความเห็นว่าการตัดรายละเอียดของฐานท่าถวายบังคมแบบนาฏศิลป์ของหลวงออกไปบ้างในส่วนการโน้มลำตัวพร้อมการหักข้อมือก่อนยกขึ้นระดับศีรษะนั้นทำให้แบบท่าดูกระด้างขณะยกมือดอกบัวตูมขึ้นระดับใบหน้า เพื่อลดน้ำหนักที่แลดูแข็งจึงนำกิริยาลักคอสอดแทรกลงไปในแบบท่าบัวตูมบัวบาน เพื่อให้แบบท่าดูอ่อนหวานมากขึ้นกว่าเดิม

3. ท่าจันทร์ทรงกลดพบในเพลงแม่บท

<u>แม่บทใหญ่ ในคำกลอนที่ 2 ความว่า</u>

"กระต่ายชมจันทร์ <u>จันทร์ทรงกลด</u> พระรถโยนสารมารกลับหลังเยื้องกราย ฉุยฉายเข้าวังมังกรเลียบท่ามุจลินทร์"

แบบที่	ชื่อท่า	ทิศทาง	ส่วนมือและแขน	ส่วนไหล่และศีรษะ	ส่วนขาและเท้า
1.	จันทร์ทรงกลด (ตัวพระ ปัจจุบัน)	หน้าตรง	ตั้งวงกลาง (ต่ำกว่าวงพระ) ทั้ง 2 มือ	ตั้งตรง	ก้าวเท้าขวาแล้วยกหน้าเท้าซ้าย
2.	ท่าในระบำสุโขทัย	หน้าตรง	ปรับวงเปลี่ยนเป็นจีบนิ้วพระหัตถ์	ตั้งตรง	ก้าวเท้าขวาแล้วเปลี่ยนเป็นกระดกเท้าซ้าย

ท่าจันทร์ทรงกลดของตัวนางแต่เดิมจะแตกต่างกับท่าของตัวพระตรงที่วงขวาสูงแบบวงนางกดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย เดี่ยวเท้าซ้าย ซึ่งเหมือนภาพที่พระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าสุดาสวรรค์มอบให้หอสมุดแห่งชาติเมื่อวันที่ 2 พฤศจิกายน 2514 และภาพลายเส้นของกรมศิลปากรและตรงกลับกรมมหรสพ และกรมศิลปากรบันทึกภาพจากผู้แสดงพระและนาง ในระยะต่อมา

<u>วิธีการปรับท่าจันทร์ทรงกลด</u>

<u>คงเดิม</u> กระดกเท้า

<u>ปรับใหม่ส่วนที่</u> 1 ปรับวิธีเชื่อมท่าก่อนทำท่านิ่งโดยทำท่าจีบ 2 มือ แบบพระพุทธรูปปางลีลาหรือจีบนิ้วพระหัตถ์แทนมือจีบแบบหลวง

<u>ปรับใหม่ส่วนที่</u> 2 ปรับใหม่ในท่านิ่ง ใช้มือจีบนิ้วพระหัตถ์แทนตั้งวงแบบเดิม

<u>ปรับใหม่ส่วนที่</u> 2 เพิ่มลีลาหลังท่านิ่งด้วยการตีไหล่ซ้ายและขวา ในขณะตีไหล่ปล่อยมือจีบนิ้วพระหัตถ์ทีละข้างพร้อมกับการตีไหล่

จากการสร้างท่าโดยอาศัยแบบท่าจากท่าจันทร์ทรงกลดพบว่ามีการใช้โครงสร้างท่าเดิมแต่ปรับรายละเอียดของแบบกระบวนท่าใหม่ในเรื่อง วิธีเชื่อมท่า การตกแต่งท่า ให้เหมาะสมกับหน้าที่ของระบำ การเพิ่มลีลาเพื่อให้การนำเสนอท่าประณีตอ่อนช้อย และแปลกตามากขึ้น

4. ท่ายูงฟ้อนหาง พบในแม่บทใหญ่

นำท่านี้มาใช้เหมือนท่าเดิมทั้งโครงสร้าง คือ มือแบตึงสองข้างส่งมือไปด้านหลัง ก้าวหน้าเอียงศีรษะตามเท้าที่ก้าว ส่วนที่ปรับ คือ ทิศทางของท่ารำ แบบเดิมหันด้านซ้าย แบบใหม่หันด้านขวา

5. ท่าจีบหลัง 2 มือ

พบในระบำดาวดึงส์ รำซัดชาตรี และรำอวยพรท่านี้มีรูปแบบท่ามาแต่โบราณท่ารำระบำมาตรฐานชุดระบำดาวดึงส์กับปรากฏท่าจีบหลัง 2 มือ ในระบำชุดนี้ลักษณะของท่าใช้ท่าทางตามบทร้องสลับกับท่าอื่น ๆ ดังบทว่า

"สารพัดงามจริงทุกสิ่งอัน สารพันอุดมสมใจปอง"

สารพัดงามจริง	ท่าจีบหลัง 2 มือ
ทุกสิ่งอัน	ท่าช้างประสานงา
สารพันอุดม	ท่าจีบหลัง 2 มือ
สมใจปอง	ท่าช้างประสานงา

ในส่วนท่าจีบหลัง 2 มือ ในรำซัดชาตรี ใช้เป็นท่าเชื่อม คือ การใช้ท่าจีบหลัง 2 มือระหว่างท่า 2 ท่า พบท่าจีบหลัง 2 มือ 3 แบบ คือ

แบบที่ 1 การใช้แบบท่าจีบหลัง 2 มือ ท่ายืนโดยเหลื่อมเท้าขวาเริ่มจากมือจับไขว้ที่หน้าอกพร้อมกับตีไหล่และกล่อมหน้า – ส่งมือจับข้างหลัง – ขึ้นท่าจันทร์ทรงกลด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แบบที่ 2 การใช้แบบท่าจีบหลัง 2 มือ เพื่อเปลี่ยนท่าต่อไปใช้จมูกเท้านั่งยันกับพื้น เข่าลอยสูงขึ้นจากพื้นเริ่มจากมือจับไขว้อกพร้อมกับตีไหล่และกล่อมหน้า – ส่งมือจีบข้างหลัง – ขึ้นท่าจันทร์ทรงกลด

แบบที่ 3 การใช้แบบท่าจีบหลัง 2 มือ ศีรษะและลำตัวตั้งตรง พร้อมกับชอยเท้าเพื่อเปลี่ยนแถวและเปลี่ยนท่าใหม่ลำดับต่อไป

ผู้ออกแบบนำท่าจีบหลัง 2 มือ มาปรับใช้ในระบำใหม่โดยโครงสร้างมือจีบหลังคงเดิม ใช้วิธีเดินสวนแถวพร้อมตีไหล่และเปลี่ยนเอียงตามจังหวะของแต่ละวรรคเพลง จนสวนแถวไปและกลับที่เดิม ท้ายวรรคเพลงของท่านี้ผู้รำก้าวหน้าเท้าซ้ายเอียงซ้ายทุกคนเพื่อแสดงว่าสิ้นสุดท่าจีบหลัง 2 มือ

6. ท่าบัวชูฝักแปลง พบในเพลงช้าตัวพระ และเพลงแม่บทใหญ่แต่เรียกว่าท่าบัวชูฝัก ซึ่งคล้ายคลึงกับท่าบัวชูฝักแปลง

เพลงช้าตัวพระ พบท่าบัวชูฝัก 2 ลักษณะ ดังนี้

	ชื่อท่า	ทิศทาง		แบบท่ารำ	
1.	ท่าบัวชูฝัก	หันด้านซ้ายของผู้รำ	มือซ้ายสูง มือขวาชายพก	เอียงขวา	กระดกเท้าขวา
2.	ท่าบัวชูฝัก	หันด้านขวาของผู้รำ	มือซ้ายสูง มือขวาชายพก	เอียงขวา	ยกเท้าซ้าย

แบบท่าบัวชูฝักที่พบในเพลงช้าตัวพระ 2 แบบ จะทำลักษณะมือ มือและศีรษะเหมือนกัน แต่แตกต่างกันที่ทิศทางและลักษณะเท้าของผู้รำ

แม่บทใหญ่ พบท่าบัวชูฝัก 2 ลักษณะ (กรมศิลปากร, 2531 : 210.) ดังบทร้องคำกลอนที่ 4 ความว่า

"ท่าสิงห์โตเล่นหางนางกล่อมตัว รำยั่วชักแป้งผัดหน้าลมพัดยอดตองมังสุริยา เหราเล่นน้ำบัวชูฝัก"

แบบ	บัวชูฝัก ในแม่บทใหญ่	ทิศทาง	ส่วนแขนและมือ	ส่วนไหล่และศีรษะ	ส่วนขาและเท้า
1.	บัวชูฝักแบบ ก. (ในปัจจุบันกรมศิลปากรไม่นิยมใช้)	หันหน้าอัด (หน้าตรง)	ตั้งวงซ้ายมือขวาแบระดับชายพก	เอียงขวาหรือเอียงตามมือต่ำ	ก้าวหน้าเท้าขวา
2.	บัวชูฝักแบบ ข. (ในปัจจุบันกรมศิลปากรนิยมใช้แบบ ข.)	หันหน้าอัด (หน้าตรง)	ตั้งมือซ้ายหงายสูงระดับวงมือขวาแบระดับชายพก	เอียงขวาหรือเอียงตามมือต่ำ	ก้าวหน้าเท้าขวา

ลักษณะแบบท่า 2 แบบ มีความเหมือนกันทั้งการใช้ ศีรษะ ไหล่ และท้า แต่แตกต่างกันเฉพาะมือ กล่าวคือ มือขวาของทั้ง 2 แบบ ตั้งมือแบระดับชายพกเหมือนเดิมแต่มือซ้ายแบบ ก. ตั้งวง ส่วนแบบ ข. หงายมือเดียวแบบพรหมสี่หน้า ท่าบัวชูฝักแบบ ก.นี้ ลักษณะมือเหมือนกับท่าเดิมที่ว่า "หนุมานผลาญยักษ์" (กรมศิลปากร : 2531, 213.) แต่ท่าหนุมานผลาญยักษ์เดิม หรือในปัจจุบันปรับปรุงเรียกว่า ท่าหนุมาน มีลักษณะมือเหมือนกับท่าแบบ ก. แต่ใช้มือคนละข้างกัน ทำให้ลักษณะเท้าของท่าหนุมานฯผลาญยักษ์เดิม กับท่าหนุมานที่ปรับปรุงในปัจจุบันใช้ขาขวาก้าวข้าง ซึ่งบัวชูฝักทั้งแบบ ก. และ ข. ใช้เท้าขวาก้าวหน้า ลักษณะท่าที่มีความคล้ายกันของท่าบัวชูฝักแบบ ก. และท่าหนุมานนี้ผู้วิจัยมีความเห็นว่าน่าจะเป็นสาเหตุที่ไม่นิยมใช้บัวชูฝักแบบ ก. แต่นิยมใช้บัวชูฝักแบบ ข. ในปัจจุบันเพราะมีรูปแบบท่าที่เด่นชัดเฉพาะตัวมากกว่าท่าบัวชูฝักแบบ ก.

วิธีการปรับท่าบัวชูฝักนั้น โครงสร้างมือเริ่มจากจุดเชื่อมท่าก่อนเข้าสู่ท่าบัวชูฝัก จะทำท่าเดียวกับบัวชูฝักในท่ารำเดิม แต่เมื่อทำท่านิ่งมือแบชายพกเปลี่ยนเป็นมือแบท้าวสะโพก ส่วนอีกมือแบหงายแบบท่าพรหมสี่หน้า ด้วยเหตุที่ปรับโครงสร้างมือและนำไปใช้ไม่เต็มรูปแบบ จึงเรียกว่าบัวชูฝักแปลง ซึ่งตรงกับการปรับท่าสอดสร้อยมาลาแปลงในรำวงมาตรฐาน แต่ในรำวงใช้วิธีการปรับส่วนของการเชื่อมจากการใช้การม้วนมือแทนการคลายจีบแบบเดิม ในท่านี้ทั้งตัวเอกและตัวรองทำท่าเหมือนกันแต่ตัวเอกยืนรำก้าวข้างหลบเข่าวิ่งขึ้นและลง ซอยเท้าไปข้างหลังกลุ่มตัวรองแล้ววิ่งแทรกกลางระหว่าง 2 กลุ่ม มาด้านหน้าตัวรองนั่งรำทำมือเข้าพู 3 แบ่ง 2 กลุ่ม สลับมือพร้อมกระดกเท้าตามมือที่เปลี่ยนด้วย

7. ท่าแขกเต้า

ท่าแขกเต้า พบในเพลงแม่บทใหญ่และแม่บทเล็ก

<u>บทร้องแม่บทใหญ่</u> ในคำกลอนที่ 1 ความว่า

"เทพนมปฐมพรหมสี่หน้า สอดสร้อยมาลา ช้างนางนอน
ผาลาเพียงไหล่พิศมัยเรียงหมอน กังหันร่อน<u>แขกเต้า</u>เข้ารัง"

<u>บทร้องแม่บทเล็ก</u> ในคำกลอนที่ 2 ความว่า

"อีกช้างนางนอนภมรเคล้า <u>แขกเต้า</u>ผาลาเพียงไหล่
เมขลาโยนแก้วแววไว มยุเรศฟ้อนในอัมพร"

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เปรียบเทียบแบบท่าแขกเต้าระหว่างแม่บทใหญ่และแม่บทเล็ก ดังนี้

ชื่อท่า	ทิศทาง	ส่วนแขนและมือ		ส่วนไหล่และศีรษะ	ส่วนขาและเท้า
		แม่บทใหญ่	แม่บทเล็ก		
ท่าแขกเต้าในแม่บทใหญ่และแม่บทเล็ก	หันหน้าอัดหรือหน้าตรงทั้ง 2 ชุด	จีบ 2 มือ มือขวาสูงระดับวง มือซ้ายจีบหงาย ใต้ข้อศอกของมือขวา	แบบมือเหมือนแม่บทใหญ่	โครงสร้างเหมือนกันทั้ง 2 ชุด คือ กดไหล่ซ้ายเอียงศีรษะข้างซ้ายหันหน้ามองมือสูง	โครงสร้างเหมือนกันทั้ง 2 ชุด คือ ก้าวข้างเท้าขวา ยกหน้าขาซ้าย

ท่าแขกเต้าทั้ง 2 เพลงมีแบบท่าที่เหมือนกันทั้งโครงสร้างส่วนแขนและมือ ส่วนไหล่และศีรษะ ส่วนขา และเท้า รวมทั้งทิศทางของผู้รำด้วย แต่เพิ่มลีลาการเล่นมือข้างที่ปลายนิ้วจับชิดกับใต้ข้อศอก ทำมือสลับกับมือแบตั้งด้วยการใช้วิธีม้วนมือตามจังหวะย่อยทุกจังหวะ และจะเปลี่ยนมืออีกข้างหนึ่งเมื่อตัวรองวิ่งสวนระหว่างคู่แล้ว ส่วนตัวเอกจะใช้วิธีเปลี่ยนมือสลับข้างกันพร้อมซอยเท้าแล้วก้าวหน้า

8. ท่าชะนีร่ายไม้

ท่าชะนีร่ายไม้พบใน เพลงช้าพระ เพลงเร็วพระ และแม่บทใหญ่

<u>เพลงช้าพระ</u> พบท่าชะนีร่ายไม้ 4 ครั้ง ดังนี้

เพลงช้าพระ	ทิศทาง	ส่วนแขนและมือ	ส่วนไหล่และศีรษะ	ส่วนขาและเท้า
ครั้งที่ 1	หน้าตรง	วงซ้ายสูงมือขวาแบบหงายแขนตึง	เอียงศีรษะตามมือสูงหมายถึงเอียงศีรษะและกดไหล่ด้านซ้ายเพราะตั้งวงซ้ายสูง	ก้าวหน้าเท้าขวา
ครั้งที่ 2	หันทางขวาของผู้รำ	วงซ้ายสูงมือขวาแบหงายแขนตึงเหมือนครั้งที่ 1 แต่มือขวาทำท่าล่อแก้วม้วนข้อมือ	เอียงศีรษะซ้ายตามครั้งที่ 1 แต่เปลี่ยนเอียงไปทางขวาด้วย เพราะมีการม้วนมือขวาล่อแก้วและกล่อมหน้า	ก้าวหน้าเท้าขวาพร้อมกันขยั่นเท้าช่วงท้ายของท่าฉายเท้าขวา
ครั้งที่ 3	หันทางขวาของผู้รำ	แบบมือเหมือนครั้งที่ 1	แบบศีรษะเหมือนครั้งที่ 1	แบบเท้าเหมือนครั้งที่ 1
ครั้งที่ 4	หันทางซ้ายของผู้รำ	แบบมือเหมือนครั้งที่ 1	แบบศีรษะเหมือนครั้งที่ 1	ฉายเท้าขวา
เพลงเร็วพระพบท่าเดียว	หันหลัง	วงขวาสูงมือซ้ายแบหงายแขนตึง	เอียงซ้ายตามมือสูง	ก้าวหน้าเท้าซ้าย

<u>รำแม่บทใหญ่</u> ในคำกลอนที่ 7 ความว่า

"รำกระบี่สี่ท่าจีนสาวไส้ <u>ท่าชะนีร่ายไม้</u>ทิ้งขอน
เมขลาล่อแก้วกลางอัมพร กินนราเลียบถ้ำหนังหน้าไฟ"

ชื่อท่า	ทิศทาง	ส่วนแขนและมือ	ส่วนไหล่และศีรษะ	ส่วนขาและเท้า
1. ชะนีร่ายไม้แบบภาพลายเส้นและภาพถ่ายของกรมศิลปากรระยะต่อมา	หน้าตรง	วงซ้ายสูงแขนขวาหงายตึงมือแบช่วงแขนทอดต่ำกว่าระดับไหล่ ตำแหน่งของปลายมือขวาอยู่ใกล้กับหัวเข่าขวา	กดไหล่ขวาเอียงศีรษะทางขวาใบหน้ามองมือสูง	วางเท้าซ้ายรับน้ำหนักเต็มเท้าเพื่อยกเท้าขวาให้รับกับปลายมือขวา
2. ชะนีร่ายไม้แบบกรมศิลปากรในปัจจุบัน	เหมือน 1	เหมือน 1	เหมือน 1	ก้าวข้างเท้าซ้าย

จากท่าแขกเต้าเปลี่ยนเป็นท่าชะนีร่ายไม้โดยแทงมือสลับกัน 2 ครั้ง ผังแบบแถวยังเหมือนเดิม ต่อจากนี้ตัวกลางเข้ากลางวง ตัวรองล้อมรอบวิ่งไปทางซ้ายของวง ตัวเอกเคลื่อนตัวแบบ 4 ทิศ คือ หันหลังด้านหน้า ด้านขวาและด้านซ้ายของตัวเอก จากนั้นตัวเอกและตัวรองเปลี่ยนแถวจุดยืนของตัวเอกอยู่กึ่งกลางเวที ส่วนตัวรองเรียงหน้ากระดานยังคงทำท่าชะนีร่ายไม้ดังจะเห็นได้ว่าโครงสร้างของแบบแถว 3 ลักษณะ คือ แถวพู 3 แถววงกลม แถวเรียงหน้ากระดานแนวนอน ประกอบด้วยท่าชะนีร่ายไม้เพียงท่าเดียววิธีการนำเสนอแบบท่าในลักษณะนี้ดูเหมือนว่าจะซ้ำซาก แต่เป็นมิติการนำเสนอท่าแนวทางหนึ่งที่ใช้ท่าเดียวในแถว 3 แบบ แทรกทิศทางการเคลื่อนตัวของผู้รำตัวรองเป็นรูปวงกลมโดยเคลื่อนตัวต่อเนื่อง ในขณะที่กำหนดทิศทางของตัวเอกให้เคลื่อนตัวเป็นแบบ 4 ทิศ ส่งผลให้การใช้ท่าเดียวเกิดความมีพลังและมีชีวิตชีวามากขึ้น

9. ท่ากระต่ายชมจันทร์

ท่ากระต่ายชมจันทร์ พบในรำแม่บทใหญ่

<u>รำแม่บทใหญ่พระ</u> ในคำกลอนที่ 2 ความว่า

"<u>กระต่ายชมจันทร์</u>จันทร์ทรงกลด พระรถโยนสารมารกลับหลัง
เยื้องกรายฉุยฉายเข้าวัง มังกรเลียบท่ามุจลินท์"

ชื่อท่า	ทิศทาง	ส่วนแขนและมือ	ส่วนไหล่และศีรษะ	ส่วนขาและเท้า
กระต่ายชมจันทร์ (ท่ากรมศิลปากรในปัจจุบัน)	หน้าตรง	วงขวาสูงมือซ้ายจีบหงาย งอแขนตำแหน่งแขนต่ำกว่าระดับไหล่ลงมาพอสมควรคือ ตำแหน่งศอกอยู่ระหว่างช่วงไหล่กับช่วงเอว	เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้ายใบหน้าหันไปมองที่ปลายมือสูงขวามือ	ก้าวข้างเท้าขวา
กระต่ายชมจันทร์ (ท่ากรมศิลปากรแบบเดิม)	หน้าตรง	ตั้งมือจีบเข้าหาศีรษะแบบตั้งวงมือขวาแบ งอแขนระดับไหล่	เอียงขวา	ก้าวหน้าเท้าขวา

จากท่ากระต่ายชมจันทร์ 2 แบบ ของตัวพระจะพบว่าถ้ามองภาพรวมแล้วจะดูแตกต่างกันชัดเจน แต่ถ้าปรับตำแหน่งมือขวาให้สูงขึ้นและปรับมือซ้ายให้ลดต่ำลงก็จะเหมือนท่าเดียวกัน

จากท่ากระต่ายชมจันทร์ ผู้ออกแบบนำโครงสร้างมือมาใช้สลับทั้ง 2 ข้าง ตัวกลางและตัวรองทำท่าพร้อมใช้ทิศทางแบบ 4 ทิศ สำหรับตัวรองแบ่งแถวเป็นคู่กระจาย 3 จุด วิธีปรับที่เห็นชัดเจนของท่านี้ คือ ผู้รำควงแขนมือจีบจนครบทั้ง 4 ทิศ ท้ายวรรคเพลงทำแถวรูปหน้ากระดานแนวนอน ตัวกลางยืนหน้าแถวตรงกลางเวที

10. ท่าเฉิดฉินแปลง

ท่าเฉิดฉินแปลงเป็นท่าสุดท้ายในทำนองเพลงช่วงกลาง พบในรำแม่บทเล็ก บทร้องแม่บทเล็ก ในคำกลอนที่ 1 ความว่า

"เทพนมปฐมพรมสี่หน้า สวดสร้อยมาลาเฉิดฉิน
ทั้งกวางเดินดงหงส์บิน กินรินเลียบถ้ำอำไพ

ชื่อท่า	ทิศทาง	ส่วนแขนและมือ	ส่วนไหล่และศีรษะ	ส่วนขาและเท้า
1. เฉิดฉินในแม่บทเล็กทำด้านเดียวไม่สลับมือ	หน้าตรง	วงขวาตั้งวงแบบบัวบานมือซ้ายตั้งมือแบงอแขนด้านหน้าระดับปาก	กดไหล่ขวาเอียงศีรษะขวาใบหน้ามองเฉียงไปด้านมือต่ำ (มือจีบคว่ำ)	ก้าวหน้าเท้าขวากระดกเท้าซ้าย
2. เฉิดฉินแปลงในสุโขทัยทำสลับมือทั้งขวาและซ้ายจนจบเพลงช่วงกลาง	เหมือน 1	เหมือน 1 เกือบทุกส่วนยกเว้นมือซ้ายจากเดิมมือแบปรับเป็นมือจีบคว่ำ	เหมือน 1	ก้าวหน้าเท้าขวาแต่ไม่กระดกเท้า

จากท่าเฉิดฉินแปลง ตัวรอง 6 คน จัดแถวเรียงหน้ากระดานแนวนอน โดยมีตัวกลางอยู่ตรงด้านหน้าแถว ทั้งตัวกลางและตัวรองเคลื่อนตัวตามทิศทางแนวนอนของเวทีแต่เคลื่อนไปในทิศทางตรงกันข้าม กล่าวคือ ตัวเอกย่ำเท้าไปด้านขวา ตัวรองจะทำตรงกันข้ามโดยย่ำเท้าไปด้านซ้าย สลับกันไปมาจนจบจังหวะช่วงกลางจากการเคลื่อนตัวในลักษณะนี้จะพบความงามของทิศทางการเคลื่อนตัวในรูปแบบเส้นตรงแบบมีชีวิตชีวา เพราะไม่หยุดนิ่งกับที่แต่จะเคลื่อนไปขวามาซ้ายหลายครั้ง

ภาพลายเส้นในตำรารำแม่บท ภาพถ่ายรำแม่บทใหญ่ครั้งแรก และภาพถ่ายแม่บทใหญ่ของกรมศิลปากร ปรากฏท่าเฉิดฉินตรงกันส่วนคำว่าแปลงต่อท้ายเฉิดฉินเพราะท่ารำในระบำสุโขทัยใช้ท่าคล้ายท่าเฉิดฉินผู้วิจัยจึงเห็นควรเรียกเฉิดฉินแปลงเพราะมีลักษณะท่าที่ใช้ฐานท่าเดิมแต่ปรับเฉพาะมือแบต่ำเป็นมือจีบคว่ำโครงสร้างส่วนอื่นเหมือนกัน คำว่า "แปลง" ในแวดวงนาฏยศิลป์ไทยก็มีเรียกคำว่า "สอดสร้อยมาลาแปลง" ท่ารำใดก็ตามที่มีคำว่า "แปลง" กำกับต้องมีคุณลักษณะเฉพาะคือนำฐานท่าเดิมมาปรับใหม่

วิธีปรับอาจปรับเปลี่ยนได้ 2 แบบ ดังนี้

1. คงรูปแบบท่านิ่งเดิมไว้แต่ปรับตรงจุดระหว่างการเปลี่ยนท่าดังท่าสอดสร้อยมาลาเดิมในแม่บทจะใช้วิธีเปลี่ยนท่าด้วยการสอดจีบหรือ คลายจีบ แต่เมื่อเลือกท่านี้มาใช้ในรำวงมาตรฐานจะเปลี่ยนจากสอดจีบเป็นม้วนจีบ แทนแบบเดิม

2. เปลี่ยนรูปแบบท่าเดิม โดยปรับโครงสร้างส่วนใดส่วนหนึ่งดังในท่าเฉิดฉินแปลงในสุโขทัยใช้วิธีการปรับมือต่ำที่มีรูปแบบเป็นมือแบตั้งเปลี่ยนเป็นมือจีบคว่ำ นอกนั้นคงเดิมถ้าดูภาพรวมแล้วจะแลดูเป็นอีกท่าหนึ่ง แต่เมื่อพิจารณาระดับของแขนและมือแล้วจะทราบได้ว่ามาจากฐานท่าใด

วิธีคิดท่าในช่วงท้าย

การคิดท่าในช่วงนี้แบ่งกลุ่มท่าออกเป็น

1. กลุ่มท่าที่ประยุกต์ท่ารำโบราณมาปรับใช้ในงานใหม่ ได้แก่ ท่ารำในเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บทและท่ารำในละคร ท่าในลักษณะนี้พบดังนี้

ตัวเอก มี 4 ท่า

1. ท่าแทงมือสลับ
2. ท่าจีบคว่ำมือเดียว
3. ท่าป้องหน้า
4. ท่าอาย

ตัวรอง มี 1 ท่า คือ ท่าจับมือสวนแถว

2. กลุ่มท่าที่คิดขึ้นใหม่ไม่ปรากฏในงานโบราณ

ตัวเอก มี 1 ท่า คือ ท่าซ้อมมือหงาย-คว่ำ

ตัวรอง มี 1 ท่า คือ ท่าตบมือ

ต่อไปนี้ผู้วิจัยจะวิเคราะห์ท่ารำตามลำดับท่าในทำนองเพลงช่วงท้าย ดังต่อไปนี้

1. ท่าซ้อนมือหงาย-คว่ำ

เป็นท่าแรกในช่วงท้ายของเพลงระบำชุดนี้ นาฏยลักษณ์ของท่านี้ไม่พบในงานออกแบบโบราณมาก่อนตัวเอกและตัวรองจะรำท่านี้พร้อมกันในรูปแบบกลุ่มตัวรอง 6 คน แถวตรงแนวขนานเวที ตัวกลางอยู่ตรงกึ่งกลางด้านหน้าแถว แต่กลุ่มตัวรองและตัวเอกใช้การลักคอคนละข้างสลับกัน

ในระยะเวลาใกล้เคียงก่อนเกิดระบำสุโขทัยนี้มีนักนาฏยประดิษฐ์ ชื่อ ลมุล ยมะคุปต์ ได้รับมอบหมายจากผู้บริหารกรมศิลปากรให้สร้างระบำศรีวิชัย ระบำชุดนี้นำหลักฐานจากโบราณคดีของสถูปเจดีย์บุโรพุทธโธในชวามาเป็นข้อมูล ลักษณะท่าในระบำสุโขทัยที่ตรงกับท่าในระบำสุโขทัย มีท่าซ้อนมือซึ่งมีทั้งส่วนเหมือนและส่วนแตกต่าง

ส่วนที่เหมือนกัน

1. บรรจุในทำนองเพลงเร็ว
2. ลักษณะมือซ้อนหงาย-คว่ำ
3. การใช้ลีลาลักคอ
4. การกระดิกนิ้วกลางทั้ง 2 มือ ตามจังหวะเพลง

ส่วนที่แตกต่างกัน

สุโขทัย	**ศรีวิชัย**
1. มือระดับเอว	1. มือระดับอก
2. ยืนผสมเท้ากันเข่าแบบพระ	2. ก้าวหน้าเท้าขวาแบบตัวนางไม่กันเข่า
3. พลิกมือสลับขึ้นบนและลงล่างในขณะลักคอ	3. ช่วงลักคอไม่พลิกมือสลับไปมา

2. ท่าแทงมือสลับ

ท่าแทงมือสลับทำพร้อมกันทั้งตัวเอกและตัวรอง เริ่มแทงมือขวาและมือซ้ายสลับมือพร้อมย่ำเท้าตามจังหวะ ตัวกลางเดินย่ำเท้าขนานกับเวทีไปทางขวาและมาทางซ้าย ส่วนตัวรองผู้ที่ยืนหัวแถวทั้ง 2 ด้าน ย่ำเท้าเดินแยกและวกลงไปทั้งสองด้าน ต่อจากนี้เดินขึ้นมาตั้งแถวเป็นคู่แบบพู 3 ตัวกลางยังคงอยู่จุดกึ่งกลางเวทีเหมือนเดิม

ท่าแทงมือสลับ พบในเพลงช้าตัวพระเพลงพระทองและเบ้าหลุดในระบำสี่บทเพลงช้าระบำ

เพลงช้าพระ	ทิศทาง	ส่วนแขนและมือ	ส่วนไหล่และศีรษะ	ส่วนขาและเท้า
ครั้งที่ 1	หน้าตรง	แขนขวาหงายตึงเสมอไหล่แขนซ้ายระดับชายพกส่วนแขนพลิกคว่ำ-หงาย สลับช้าตามจังหวะช้า-เร็ว	กดไหล่ขวาเอียงขวา และกดไหล่ซ้ายเอียงซ้ายสลับกัน	ประสมเท้า
ครั้งที่ 2	เหมือน 1	ส่วนแขนมือเอียงตามจังหวะช้า-เร็ว	เอียงสลับข้างแล้วลักคอ	ก้าวหน้าแล้ววางหลังสลับเท้าต่อด้วยย่ำเท้าทุกจังหวะ
ครั้งที่ 3	เหมือน 1	มือขวาหงายตึงมือซ้ายชายพก	กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย	เหลื่อมเท้าซ้าย

เพลงช้าพระ (ระบำ)

เพลงช้าพระ (ระบำ)	ทิศทาง	ส่วนแขนและมือ	ส่วนไหล่และศีรษะ	ส่วนขาและเท้า
ครั้งที่ 1 (ท่าลำดับที่ 8)	หน้าตรง	มือขวาแบหงายตึงระดับไหล่มือซ้ายตั้งวงระดับเอว	กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย	ประสมเท้าซ้ายเหลื่อมยืนกระทบพร้อมตบเท้า 3 ครั้ง
ครั้งที่ 2 (ท่าลำดับที่ 10)	เหมือน 1	เหมือน 1	ตั้งหน้าตรง	ยืนประสมเท้า

(คุณานุสรณ์นางลมุล ยมะคุปต์, 2526 : 122)

ระบำสี่บทพระ

ร้องเพลงพระทอง

ครั้งที่ 1

เมื่อนั้น ฝ่ายฝูงเทวาทุกราศี
ทั้งเทพธิดานารี (ทำนองเอื้อน) สุขเกษมเปรมปรีดิ์เป็นสุดคิด
(คุณานุสรณ์นางลมุล ยมะคุปต์, 2526 : 103)

ครั้งที่ 2

เทพบุตรจับระบำทำท่า นางฟ้ารำฟ้อนอ่อนจริต
รำเรียงเคียงเข้าไปให้ชิด(ทำนองเอื้อน) ทอดสนิทติดพันกัลยา
(คุณานุสรณ์นางลมุล ยมะคุปต์, 2526 : 105)

ร้องเพลงเบ้าหลุด

ครั้งที่ 1

เมื่อนั้น นางเทพอัปสรศรีใส
รำล่อเทวาสุราลัย ท่วงทีหนีไล่พอได้กัน
(คุณานุสรณ์นางลมุล ยมะคุปต์, 2526 : 109)

ครั้งที่ 2

ครั้นเทพเทวัญกระชั้นไล่ นางชม้อยถอยไปเสียให้ห่าง
เวียนระวันหันวงอยู่ตรงกลาง ฝูงนางนารีก็ปรีดา
(คุณานุสรณ์นางลมุล ยมะคุปต์, 2526 : 111)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ระบำสี่บทพระ	ทิศทาง	ส่วนแขนและมือ	ส่วนไหล่และศีรษะ	ส่วนขาและเท้า
บท 1 เพลงพระทอง ครั้งที่ 1 ทำนองเอื้อน	หน้าตรง	มือขวาวาดแขนลงและขึ้นสลับมือซ้ายแบตรง ซายพก	กดไหล่และเอียงสลับทางขวาและซ้าย	ก้าวหน้าขวาและวางหลังซ้ายสลับกัน
ครั้งที่ 2 ไปให้ชิดและทำนองเอื้อน	เหมือน 1	มือขวาหงายตึงระดับไหล่ มือซ้ายซายพก แล้ววาดแขนขวาลงและขึ้นสลับกัน	เหมือน 1	ประสบเท้าเหลื่อมซ้ายแล้วก้าวเท้าขวาและวางหลังซ้ายสลับกัน
ติดพัน	เหมือน 2	เหมือน 2	เหมือน 2	เหมือน 2
บท 2 เพลงเบ้าหลุด ครั้งที่ 1 หนีไล่	หน้าตรงวกกลับลงหลังแล้ว	ส่วนแขนขวาคว่ำและหงายสลับกัน มือซ้ายตั้งมือแบซายพก	กดไหล่และเอียงซ้ายตลอด	ซอยเท้า
พอได้กัน	เหมือน "ไปให้ชิด" ในเพลงพระทอง			
ครั้งที่ 2 กระชั้นไล่	เหมือน "หนีไล่" ในเพลงเบ้าหลุด			

ท่าแทงมือนี้มีพื้นฐานมาจากท่าหงายมือตึงขวาซึ่งท่าเดิมมักวาดแขน หรือสายแขนขวา และใช้รูปแบบเท้าที่หลากหลายแต่เมื่อนำท่ามาปรับใช้ใหม่ในสุโขทัยจะปรับระดับมือและปรับการใช้เท้าเพื่อให้เหมาะสมกับนาฏยลักษณ์ในช่วงนี้

สุโขทัย	ท่าเดิม
1. มือซ้ายแบตั้งชายพก	1. เหมือนสุโขทัย
2. ปรับมือขวาหงายตึงต่ำกว่าไหล่ ส่งปลายนิ้วไปด้านหลังสลับ 2 ข้าง	2. มือขวาหงายตึงระดับไหล่ วาดแขน หรือสายแขนแต่ทำข้างเดียว
3. กดไหล่และเอียงตาม	3. เหมือนสุโขทัย
4. ปรับย่ำเท้าตามจังหวะเพื่อแสดงทิศทางไปสู่การเปลี่ยนรูปแบบกลุ่ม	4. การใช้เท้าหลากหลาย - ประสมเท้า - ถอนเท้าก้าวหน้าและกระทุ้งเท้าวางหลัง - ซอยเท้า

3. ท่าจีบคว่ำมือเดียว-ท่าตบมือ

ช่วงนี้ตัวเอกทำท่าจีบคว่ำมือเดียวและสาวมือจีบสลับกับมือแบแต่ละครั้งที่สาวมือจีบรวม 8 ครั้ง ส่วนเท้าจะทำท่าโขยกเท้ากับวางหลังจนจบจังหวะแล้วจึงเปลี่ยนทำท่าเดิมอีก 8 ครั้งใน 1 จังหวะแต่ทำตรงกันข้ามอีกชุดหนึ่ง ท่าที่นำมาใช้ช่วงนี้ไม่พบในแม่ท่าตัวพระแต่พบในแม่ท่าเพลงช้าของตัวนางและเพลงระบำโบราณอื่น ๆ ได้แก่ รำฝรั่งคู่ ในเรื่องอุณรุท รำกริชตัวพระ และรำกริชดรสาในละครในเรื่องอิเหนา

รำกริชในละครในเรื่องอิเหนา	ทิศทาง	ส่วนแขนและมือ	ส่วนไหล่และศีรษะ	ส่วนขาและเท้า
รำกริชตัวพระมือขวาถือกริช	หันข้างขวาและซ้าย	ท่าจีบคว่ำมือขวามือซ้ายชายพก	กดไหล่ขวาเอียงขวาสลับด้านซ้าย	เล่นเท้าในแบบก้าว-แตะ สลับเท้าตลอด
รำกริชดรสา	เหมือนรำกริชตัวพระทุกส่วน			

วิธีการปรับท่าจีบคว่ำมือเดียวนำวิธีการใช้มือ 2 ครั้ง เป็นท่าคู่ ปรับการเล่นเท้าแบบก้าว-แตะ เป็นโขยกเท้า-วางหลัง จุดประสงค์เพื่อให้เคลื่อนไปในทิศทางด้านข้างขวาและซ้ายในรูปแบบขนานกับเวที เพราะการทำท่าโขยกจะแลดูเหมือนการเคลื่อนตัวไปด้านข้างอย่างชัดเจน

ในขณะที่ตัวเอกทำท่าจีบคว่ำมือเดียว ตัวรองทำท่าตบมือแต่ใช้ผู้แสดงคู่ 2 คน ทำมือตบกัน

4. ท่าป้องหน้า – ท่าอาย ในตัวเอก

ท่าจับมือสวนแถวระหว่างคู่ ในตัวรอง

ท่าป้องหน้า และท่าอายนี้อยู่ใน 2 ท่าสุดท้ายของทำนองเพลงเร็ว ในตัวเอก ซึ่งตรงกับท่าจับมือซึ่งเป็นท่าสุดท้ายของท่าเพลงเร็วในตัวรอง

ท่าป้องหน้าตัวเอกพบในละครนอกเรื่องสังข์ทองตอนเลือกคู่ กรมศิลปากร ปรับปรุงบทจากบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เนื้อความกล่าวถึงนางรจนาเลือกคู่และเลือกได้เจ้าเงาะเป็นคู่ครอง

ร้องเพลงลีลา

เมื่อนั้น เจ้าเงาะแสนกลคนขยัน
พิศโฉมพระธิดาวิลาวัณย์ ผุดผาดผิวพรรณดังดวงเดือน
(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2497 :13.)

ท่าป้องหน้าของตัวเอกอยู่ในการแสดงละครเรื่องมโนห์รา แสดงครั้งแรกเรียกละครซาตรี ต่อมาเรียกว่าละครนอกแก่นเรื่องนำเสนอรักแท้ระหว่างมนุษย์กับกินนร เนื้อความกล่าวถึงพระสุธนติดตามนางมโนห์รามายังนครไกรลาสหลังจากนางได้ถูกปุโรหิตกลั่นแกล้งทูลยุยงให้ท้าวอาทิตยวงศ์ทำการบูชานางเพื่อเสดาะพระเคราะห์ของพระองค์ ท้าวทุมราชทรงสั่งให้พระสุธนเลือกคู่ เพื่อพิสูจน์ความรักที่มีต่อนางมโนห์รา

ร้องเพลงร่ายซาตรี

ว่าพลางทางพินิจพิศดู ในหมู่พระบุตรีเสน่หา
สังเกตทุกสิ่งสรรพ์ด้วยปัญญา เลือกหายอดพธูคู่หทัย
(สูจิบัตรกรมศิลปากร, 2498 : 49.)

ท่าป้องหน้า	ทิศทาง	ส่วนแขนและมือ	ส่วนไหล่และศีรษะ	ส่วนขาและเท้า
1. ละครนอก สังข์ทอง "พิศโฉมพระธิดา"	หันหน้าตรง	มือซ้ายแบหงาย บริเวณใบหน้า เรียก "ป้องหน้า"	กดไหล่ซ้าย เอียงซ้าย	ยกเท้าขวาคีบกระบองใช้นิ้วหัวแม่เท้ากับนิ้วถัดมาคีบกระบองตรงส่วนล่าง มือขวาใช้มือจับด้านบนของกระบอง
2. ละครนอก เรื่องมโนห์รา "ว่าพลางทางพินิจพิศดู"	หันข้าง	มือขวาแบหงาย บริเวณใบหน้า	กดไหล่ขวา เอียงขวา	ก้าวขวากระดกเท้าซ้าย
3. ระบำสุโขทัย	เหมือน 2	เหมือน 1 และ 2 แต่ใช้ทั้งมือขวาและมือซ้าย สลับกัน	ทำสลับ 2 ข้าง	ยกเท้าหน้าก่อน ยกเท้าก้าว 2 ครั้ง

จากการศึกษาความเป็นมาของท่ารำ "ป้องหน้า" นี้ พบว่า

1. เป็นท่าโบราณจากละครนอกเรื่องสังข์ทองเพราะเป็นท่าที่สืบทอดโดยตัวบุคคลจากวังสวนกุหลาบ ซึ่งเคยจัดแสดงเมื่อปี พ.ศ. 2454-พ.ศ. 2461 รวม 8 ปี จากนั้นสถาบันนาฏ-ดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร แสดงเมื่อปี พ.ศ. 2497 ต่อมาพบท่าโบราณนี้ในละครชาตรีแบบหลวงเรื่องมโนห์ราแสดง พ.ศ. 2498 แล้วในระบำสุโขทัยก็ปรากฏท่าดังกล่าวแสดงเมื่อ พ.ศ. 2511

2. ใช้เฉพาะตัวเอกได้แก่ เจ้าเงาะและพระสุธน เป็นต้น

3. ใช้ในเหตุการณ์ที่พระเอกพบนางเอกเป็นครั้งแรก

โดยปกติท่าป้องหน้าในรูปแบบนี้ไม่พบว่าตัวนางหรือตัวระบำใช้รำ ระบำสุโขทัยเป็นระบำชุดแรกที่นำท่าป้องหน้ามาใช้ในตัวระบำทำให้ดูแปลกตาไม่เคยพบเห็นมาก่อนวิธีปรับท่ารำคือนำโครงสร้างส่วนบน คือส่วนแขนและมือส่วนไหล่และศีรษะ มาใช้เหมือนเดิมแต่ปรับเฉพาะโครงสร้างส่วนล่าง เนื่องจากการใช้เท้าแบบเดิมใช้เฉพาะยกหน้า และ กระดกหลัง เพราะเป็น

การรำใช้บท แต่เมื่อนำมาปรับใช้ในระบำสุโขทัยเพลงระบำเป็นทำนองเพลงล้วนไม่มีบทร้อง จึงมีการเพิ่มลีลาการเล่นเท้าก่อนที่จะยกเท้าหน้า คือ ก้าวเท้าซ้าย-ขวา-ถอนเท้าซ้าย-ยกเท้าขวา แล้วทำซ้ำอีกด้านหนึ่งคือ ก้าวเท้าขวา-ซ้าย ถอนเท้าขวา-ยกเท้าซ้าย การเล่นเท้านี้ก้าวตามการแบ่งจังหวะย่อยในแต่ละเที่ยวของจังหวะเพลง

ท่าอายในตัวเอก

ท่าอายนี้เป็นการแสดงอารมณ์ตามบทบาทตามเนื้อเรื่องของผู้แสดงตัวนาง พบท่าอายในชุดการแสดง ดังนี้

	ทิศทาง	ส่วนแขนและมือ	ส่วนไหล่และศีรษะ	ส่วนขาและเท้า
1. ระบำสี่บทในเพลงเร็ว (ระบำ) อยู่ในท่าลำดับที่ 18	หน้าตรง	มือซ้ายแบแนบข้างแก้มซ้าย มือขวา ส่งจีบหลัง	กดไหล่ซ้ายเอียงซ้าย	ก้าวหน้าเท้าซ้าย
2. ระบำพรหมาสตร์ (ระบำหน้าช้าง) ในเพลงเร็ว-ลา	เหมือน 1	เหมือน 1	เหมือน 1	เหมือน 1
3. ฉุยฉายเบญจกาย	หันข้างซ้ายของผู้รำ	มือขวา แบแนบแก้มข้างขวามือซ้ายส่งจีบหลัง	กดไหล่ขวาเอียงขวา	ก้าวหน้าเท้าขวา
4. ระบำสุโขทัย	เหมือน 1 แต่เคลื่อนที่ไปทางขวาและซ้ายตามแนวนอนของเวที	เหมือน 1	เหมือน 1	ย่ำเท้าขวาถัดเท้าเคลื่อนที่

ท่าอายนี้จัดเป็นท่ารำแบบจารีตของนาฏยศิลป์ไทย ที่เป็นท่าทางตายตัวของตัวนาง

ลักษณะท่าอายมีหลักสำคัญ ดังนี้

1. เป็นท่าของตัวนางที่ใช้ในการรำแบบตีบทในโขน
2. ถ้ารำคู่พระ-นาง ต้องรำตามจารีตเดิม คือ นางทำท่าอายมือซ้าย พระทำท่ายิ้มมือซ้าย

แต่ในกรณีที่รำคนเดียวในรำฉุยฉายเบญจกายที่รำคนเดียวในรำฉุยฉายเบญจกายจะใช้โครงสร้างตรงกันข้ามกับท่าแบบจารีต ดังบทที่ว่า

"ทศพักตร์มาลักเห็น จะดื่นเต้นในวิญญา
เหมือนล้อเล่นให้เป็นบ้า ระอาเจ้าแม่ศรีเอย"

ตรงบทร้องที่ว่า ระอาเจ้าแม่ศรีเอย หันข้างขวาทำท่าหลบจีบซ้ายพก ย่ำเท้าหมุนตัวด้านขวาลงมาย่ำเท้าขึ้นมาตามแนวตั้งของเวที ในช่วงย่ำเท้านี้ย่ำตามทำนองเพลงของปี่ที่เป่าเลียนแบบทวนคำร้องอีกครั้งหนึ่ง พอถึงท้ายวรรค ทำท่าอายมือขวา หันซ้ายมือของผู้รำ การทำท่าอายมือขวาถ้ารำคู่จะไม่ใช้มือขวาเด็ดขาด เพราะเป็นการผิดหลักการที่สืบทอดท่านี้มาแต่โบราณ ยกเว้นท่าอายในฉุยฉายเบญจกายจะใช้มือขวาทำท่าอายเพราะรำเพียงคนเดียว

ท่าจับมือสวนแถวระหว่างคู่ในตัวรอง

ท่าจับมือสวนแถว มีฐานเดิมมาจากท่ารำโบราณ ท่านี้เป็นท่าสุดท้ายในช่วงท้ายระบำของตัวรอง ก่อนที่จะเข้าสู่ท่าจบในระบำ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ชื่อชุด	ทิศทาง	ส่วนแขนและมือ	ส่วนไหล่และศีรษะ	ส่วนขาและเท้า
1. รำเพลงเร็ว พระ	หน้าตรง	แขนตึง 2 แขนมือขวาจีบหงายมือซ้ายแบตั้งทำสลับ 2 ข้าง	ลักคอสลับกัน	ถัดเท้าขวาไขว้หน้าสลับกับถัดเท้าซ้ายไขว้หน้า
2. รำหน้าพาทย์ต้นวรเชษฐ์	เหมือน 1	เหมือน 1	เหมือน 1	เหมือน 1
3. ระบำสุโขทัย	ปรับโดยเคลื่อนเป็นครึ่งวงกลมสลับกันสวนแถวในขณะสวนแถวข้างหนึ่งหันหลังอีกข้างหนึ่งหันหน้า	ปรับโดยใช้มือข้างหนึ่งของทั้งคู่จับมือกันเมื่อรำพร้อมกันจะแลดูเหมือนทำท่าเดียวกัน	กดไหล่เอียงตรงข้ามมือจีบและเอียงตามข้างมือแบโดยทำสลับกัน	ใช้เท้า 2 แบบ 1. ก้าวหน้าสลับเท้าตามจังหวะ 2. ก้าวเท้าสวนแถว 3 ครั้ง คือ ก้าวครั้งที่ 1 ตามด้วยครั้งที่ 2 และครั้งที่ 3 ก้าวหน้า

ช่วงท้ายนี้ แนวคิดของระบำสุโขทัยจะสื่อถึงความสนุกสนาน นอกจากจะใช้ท่าตบมือแล้ว ในช่วงนี้ยังใช้ท่าทางจับมือเดินเป็นครึ่งวงกลม ท่าดึงมือสวนแถวทำให้เสมือนหนึ่งเคลื่อนไหวตลอดเวลาไม่หยุดนิ่งกับจุดใดจุดหนึ่งบนพื้นที่เวทีท่าจีบและแบตึงแขนจึงเหมาะที่จะนำมาปรับเป็นท่าจับมือ เพราะลักษณะท่ากางแขนออก ตึงแขนและยกสูง เมื่อผู้แสดงจะจับมือกันจึงสามารถจับมือกันได้อย่างสะดวก รวดเร็ว ไม่มีอุปสรรคของสรีระและยังสื่อให้เห็นท่ารำท่าหนึ่งที่เหมือนคน ๆ เดียวรำทำให้เกิดความซับซ้อนทั้งโครงสร้างเป็นผลให้น่าสนใจมากขึ้น

5. ท่าจบในท่าพระพุทธรูปปางลีลา

ตัวเอกและตัวรองใช้ท่าจบท่าเดียวกันกับท่าแรกที่เป็นช่วงท่าออกของระบำ คือ ท่ากรีดนิ้วย่างพระบาท ตัวรองแต่ละคนซ้อนแถวเดี่ยว เพื่อเดินตามตัวเอกวกซ้ายลงส่วนล่างของเวทีและเข้าเวทีทางซ้ายมือ เหลือตัวเอกทำท่าพระพุทธรูปปางลีลาในท่านิ่งแล้วหรี่ไฟดับ หรือ วิ่งเข้าทางซ้ายแบบใดแบบหนึ่ง การทำท่าจบท่าเดียวกันกับท่าออกนั้น ในระบำโบราณคดี 4 ชุดแรกไม่ปรากฏรูปแบบการใช้ท่าเหมือนกันทั้งท่าออกและจบเช่นเดียวกันกับระบำสุโขทัย ดังนั้นระบำสุโขทัยจัดเป็นระบำชุดเดียวในบรรดาระบำโบราณคดีที่ใช้ท่าในลักษณะดังที่กล่าวมา

6.3 เกนหลงชมสวน (พ.ศ. 2521)

แนวคิด การแสดงลีลานาฏศิลป์แบบราชสำนักเพื่อชมความงามในสวน

ความเป็นมา รำชุดเกนหลงชมสวนเป็นการรำอยู่ในละครในเรื่อง อิเหนา ตอน ย่าหรันลักนางเกนหลง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อ พ.ศ. 2535 ในสมัยที่นายเดโช สวนานนท์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรม ศิลปากรออกแบบสร้างฉาก และอำนวยการแสดงโดย ทวีศักดิ์ เสนาณรงค์ อำนวยการฝึกซ้อมโดย ท่านผู้หญิงแผ้ว กำกับการแสดง โดย สุวรรณี ชลานุเคราะห์ และสถาพร สนทอง

การแต่งกาย แต่งกายยืนเครื่องนาง เกล้ามวยผมทับด้วยเกี้ยว และสวมกระบังหน้า ห้อยอุบะและดอกไม้ข้างซ้าย เครื่องประดับมีจี้นาง เข็มขัด ข้อมือ ข้อเท้า

<u>ส่วนบน</u> เสื้อในนางห่มทับด้วยสไบนางสีแดงขลิบสีเหลือง กรองคอสีเขียว

<u>ส่วนล่าง</u> นุ่งผ้ายกจีบหน้านางสีเขียวห้อยชายพกทางขวา

บทร้องและดนตรี ใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่บรรเลงบทร้องบรรยายความงามตามธรรมชาติในสวน ท่านผู้หญิงแผ้วเรียบเรียงบทจากพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 มนตรี ตราโมท เป็นผู้บรรจุเพลง จิรัส อาจณรงค์ ผู้คุมการบรรเลงและขับร้อง

ผู้แสดง ข้าราชการในสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร จัดแสดงสลับกัน 2 ชุด

ชุดที่ 1 จินดารัตน์ วิริยะวงศ์

ชุดที่ 2 ใบศรี เรืองนนท์

กระบวนท่ารำ ท่ารำตีบทตามแบบแผนราชสำนัก

รำเกนหลงชมสวน

ลำดับที่	เนื้อร้อง	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
1.	เมื่อนั้น	ท่านั่งเตียง	นั่งพับเพียบขวามือทั้งสองข้างวางบนขาขวา	
2.	โฉมยงเกนหลงหนึ่งหลัด	ท่าแทนตัวเอง	มือซ้ายเข้าอก ขวาจีบหลังตึง	
3.	สาวสวรรค์	เฉิดฉิน	มือขวาสอดสูง , มือซ้ายตั้งวงระดับอก	
4.	ครั้นบ่ายขายสี	ท่าชี้มือซ้าย	ชี้มือซ้ายสูงระดับสายตา มือขวาวางบนขาขวา	

ลำดับที่	เนื้อร้อง	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
5.	ระวีวรรณ	ท่ากวักเรียก	มือขวากวักระดับปาก,มือซ้ายท้าวข้างตัว	
6.	ชวนกันเคยไป	ท่าไป	มือซ้ายม้วนออกแล้วตั้งวงบน	
7.	ประพาสพรรณ	ชี้ขวา	มือขวาชี้ดึงระดับไหล่	
	มาลี		มือซ้ายท้าวข้างตัว	
8.	จึงชวนนวลนาง	ท่าเรียกซ้าย	กวัดมือซ้ายเรียก มือ	
	อรสา		ขวาวางบนตักซ้าย	

ลำดับที่	เนื้อร้อง	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
9.	กับระเด่น กาญจนามารศรี	ท่าเรียกขวา	กวักขวา (เรียก 2 คน สองข้าง) มือซ้ายวาง ตักขวา	
10.	พร้อมฝูงกำนัล	ท่าคุกเข่าป้อง	มือซ้ายป้อง มือขวา หงายเอียงขวา	
11.	นารี	ท่าซะนีร่ายไม้	มือซ้ายตั้งวง มือขวา หงายตึง นั่งคุกเข่า	
12.	จรลี	ท่าจีบตลบหน้า	ก้าวลงเตียงมายืนข้างล่าง มือขวาจีบ-มือซ้ายตั้งวง มือทั้งสองสูงระดับอก	

ลำดับที่	เนื้อร้อง	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
13.	หยังสอนดอกไม้	ท่าไป	วิ่งขยั่นขึ้นมาก้าวซ้าย มือขวาตั้งวง มือซ้ายจีบส่งหลัง	
14.	เพลงเร็ว	ท่าส่าย	ก้าวซ้ายมือขวาคว่ำตึง มือซ้ายหงายตึงระดับไหล่	
15.	เพลงลา	ท่าลา	มือขวาปล่อยล่อแก้วตั้งวงบน มือซ้ายปล่อยล่อแก้วตั้งวงล่าง ก้าวขาขวาก่อน (ทำสลับกันไปขึ้น 4 ลง 4)	
16.	นางเสด็จลดเลี้ยว	ท่าลดเลี้ยว	ก้าวขวา มือขวาจีบชายพก มือซ้ายจีบส่งหลัง	

ลำดับที่	เนื้อร้อง	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
17.	เที่ยวประพาส	ท่ายืนป้อง	หันขวา ก้าวเท้าขวา มือซ้ายป้องมือ มือขวาหงาย	
18.	รุกขชาติ	ท่าชี้ขวา	ก้าวซ้าย มือขวาชี้สูงระดับสายตา มือซ้ายจีบส่งหลัง	
19.	ช่อทรามงามไสว	ท่าเฉิดฉิน	ก้าวขวา มือขวาสอดสูง มือซ้ายวงสูงระดับปาก	
20.	พิกุลดก	ท่าชูดอก	ก้าวขวา มือซ้ายจีบหงายระดับหน้าอก มือขวาจีบส่งหลัง	

ลำดับที่	เนื้อร้อง	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
21.	ดอกตก	ท่าตก	ก้าวซ้ายมือขวาจีบคว่ำต่ำระดับอก มือซ้ายจีบส่งหลัง	
22.	เต็มไป	ท่าผาย มือซ้าย	ก้าวขวามือซ้ายแบหงายระดับเอวมือขวาจีบส่งหลัง	
23.	กำนัลในไล่เก็บ	ท่ามองขวา	มองขวา ก้าวซ้ายมือขวาจีบซายพก มือซ้ายจีบส่งหลัง	
24.	ชิงกัน	ท่ามองซ้าย	มองซ้าย ก้าวขวามือซ้ายจีบซายพก มือขวาจีบส่งหลัง	

ลำดับที่	เนื้อร้อง	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
25.	แล้วเสด็จ	ท่าจีบตลบหลัง	ก้าวขวา มือขวาจีบมือซ้ายตั้งวง มือทั้งสองสูงระดับอก หันเลี้ยวตัวไปข้างหลัง	
26.	หยุดยั้งนั่งเล่น	ท่านั่งเตียง	นั่งซ้อนขวา มือทั้งสองวางบนขาขวา	
27.	ในตำหนัก	ท่าจีบปรก	นั่งพับซ้ายมือจีบหงายปรกศีรษะทั้งสองมือ มือซ้ายจีบสูง มือขวาจีบต่ำกว่านิดหน่อย	
28.	ที่พักเย็น	ท่าจันทร์ทรงกลด	นั่งพับเพียบซ้ายคลายจีบออกตั้งวงทั้งสอง มือสูงระดับไหล่	

ลำดับที่	เนื้อร้อง	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
29.	เกษมสันต์	ท่าพิศมัย เรียงหมอน	นั่งพับซ้ายมือซ้ายตั้งวง มือขวาคว่ำตึงสูงระดับไหล่	
30.	ร้อยกรองบุปผา สุมามาลย์	ท่าร้อยดอกไม้	มือซ้ายจีบหงาย มือขวาจีบคว่ำจีบชนกันตามองจีบ	
31.	กับพี่เลี้ยงนงคราญ นางกำนัล	ท่ามอง	มือทั้งสองทำท่าร้อยดอกไม้ตามองนางกำนัล ปิดฉาก	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รำเกนหลงชมสวน

ร้องรื้อร่าย

เมื่อนั้น
ครั้นบ่ายชายสีระวีวรรณ
จึงชวนนวลนางอรสา
พร้อมฝูงกำนัลนารี
โฉมยงเกนหลงหนึ่งหลัดสาวสวรรค์
ชวนกันเคยไปประพาสพรรณมาลี
กับระเด่นกาญจนามารศรี
จรลีมาสวนดอกไม้

ออกเพลงเร็ว-ลา

ร้องเพลงฉิ่ง (หรือแขกตะเมาะแล้วแต่จะใส่)

นางเสด็จลดเลี้ยวเที่ยวประพาส
พิกุลดกดอกตกเต็มไป
แล้วเสด็จหยุดยั้งนั่งเล่น
ร้อยกรองบุปผาสุมามาลย์
รุกขชาติช่อทรามงามไสว
กำนัลในไล่เก็บชิงกัน
ในตำหนักที่พักเย็นเกษมสันต์
กับพี่เลี้ยงนงคราญนางกำนัล

จากการศึกษาท่ารำชุดเกนหลงชมสวนสรุปกระบวนท่ารำได้ดังนี้

1. กระบวนท่านั่งรำบนเตียง (รื้อร่าย) มี 12 ท่า ดังนี้

1. ท่านั่งเตียง (นั่งพับเพียบนาง)	ท่าตีบทในละครใน
2. ท่าจีบเข้าอก	ตีบทในละครใน
3. ท่าเฉิดฉินขวา	เพลงช้านางแม่บทเล็ก
4. ท่าชี้ซ้ายสูง	ตีบทในละครใน
5. ท่าปาดมือขวาสูง	ท่าตีบทในละครใน
6. ท่าม้วนจีบซ้าย	ท่าตีบทในละครใน
7. ท่าชี้ขวาตึง (มือซ้ายท้าวแขน)	ท่าตีบทในละครใน
8. ท่าเรียกซ้าย	ท่าตีบทในละครใน
9. ท่าเรียกขวา	ท่าตีบทในละครใน
10. ท่าป้องหน้าซ้าย	ท่าตีบทในละครใน

11. ท่าซะนีร่ายไม้	แม่บทใหญ่
12. ท่าลงเตียง	ท่าตีบทในละครใน

2. กระบวนท่ายืนรำ (เพลงเร็ว) มี 13 ท่า ดังนี้

1. ท่ากรีดกราย	ท่าตีบทในละครใน
2. ท่าส่ายแขน	เพลงช้านาง
3. ท่าลา (ล่อแก้ว)	เพลงช้านาง
4. ท่าจีบชายพก	ระบำสี่บทนาง
5. ท่ามือป้องหน้าซ้าย	ท่าตีบทในละครใน
6. ท่าชี้ขวาสูง	ท่าตีบทในละครใน
7. ท่าเฉิดฉิน	เพลงช้านางท่าในแม่บทเล็ก
8. ท่าจีบหงายซ้าย	ท่าตีบทในละครใน
9. ท่าจีบคว่ำขวา	ท่าตีบทในละครใน
10.ท่าผายมือซ้าย	ท่าตีบทในละครใน
11.ท่ามองขวา	รำสี่บทนาง
12.ท่ามองซ้าย	ระบำสี่บทนาง
13.ท่าขึ้นเตียง	ท่าตีบทในละครใน

3. กระบวนท่านั่งรำบนเตียง มี 6 ท่า ดังนี้

1. ท่านั่งเตียง (นั่งซ้อนขา)	ท่าตีบทในละครใน
2. ท่าจีบปรก	ท่าตีบทในละครใน
3. ท่าจันทร์ทรงกลด	แม่บทใหญ่
4. ท่าพิสมัยเรียงหมอนซ้าย	แม่บทเล็ก
5. ท่าร่ายดอกไม้	ท่าตีบทในละครใน
6. ท่ามอง (มือทำท่าร้อยดอกไม้)	ท่าตีบทในละครใน

ลักษณะท่ารำ มาจาก แม่ท่าและท่าตีบทในละครในรวม 29 ท่า สรุปได้ดังนี้

1. ท่าตีบทในละครใน	21	ท่า
2. ท่าระบำสี่บท	3	ท่า
3. แม่บทใหญ่	2	ท่า
4. แม่บทเล็ก	3	ท่า

การประดิษฐ์ท่ารำ

1. การนำแนวคิดในการใช้แบบแผนท่ามาตรฐานละครในมาใช้ เพื่อให้กระบวนท่าสื่อออกมาได้ความหมายชัดเจนตามสถานภาพและบทบาทตัวละครนางในดังนั้นจะพบว่านำท่ารำในละครในมาใช้จำนวนมากถึง 21 ท่า ท่าอื่น ๆ อีก 8 ท่า ซึ่งเป็นท่าจากระบำสี่บท แม่บทใหญ่และแม่บทเล็กก็นำมาใช้ตามโครงสร้างเดิม

2. การนำจารีตเดิมมาเป็นหลักในการจัดรูปขบวนกล่าวคือ ระเบียบประเพณีโบราณของเจ้านายในกรณีชมสวน จะมีพี่น้องและนางกำนัลตามเสด็จในตอนนี้นางเกนหลงเสด็จออกชมสวนกับเจ้านายองค์อื่น ๆ คือ นางอรสา และระเด่น กาญจหนา พร้อมด้วยพี่เลี้ยงและกำนัล

3. การคิดท่าโดยรักษาจารีตหลักของละครใน

3.1 การนั่งเตียง นั่งพับเพียบทางขวา นั่งซ้อนขาและนั่งคุกเข่า

3.2 การขึ้นเตียงและลงเตียง ก้าวเท้าซ้ายขึ้นเตียงและการก้าวเท้าขวาลงจากเตียง

3.3 การใช้เท้า ก้าวหน้า ก้าวข้างหลบเข่า ซอยเท้าเบา ๆ สื่อกิริยาของนางในราชสำนัก

3.4 การใช้รูปแบบท่าที่เคร่งครัด ตายตัว ตามแบบแผนเดิม

- ท่าเข้าอกมือซ้าย
- ท่าป้องหน้ามือซ้าย
- ท่าร้อยดอกไม้มือขวา

6.4 ฉุยฉายฮเนา (พ.ศ. 2511)

แนวคิด นำเสนอลีลาท่ารำของชาวบ้านป่า ด้วยท่าทางเป็นธรรมชาติ ลีลาท่ารำบรรยายถึงความภูมิใจที่ได้แต่งตัวเพื่อไปแต่งงานกับหญิงสาวที่ตนรัก หน้าตาบ่งบอกถึงความสุขสมหวังในชีวิต

ความเป็นมา เป็นการรำเดียวของฮเนาตอนแต่งงานกับลำหับ ในละครเรื่องเงาะป่าพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) การแสดงชุดนี้มี 2 รูปแบบ คือ แบบที่ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ประดิษฐ์ท่ารำและแบบที่นางลมุล ยมะคุปต์ ประดิษฐ์ท่ารำ ซึ่งแตกต่างกันทั้งลีลาท่ารำ และการแต่งตัว ในงานวิจัยฉบับนี้จะกล่าวเฉพาะฉุยฉายฮเนาของท่านผู้หญิงแผ้วเท่านั้น นายธงไชย โพธยารมย์ เป็นผู้รำ จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อปี พ.ศ. 2511 ต่อมานำมาจัดแสดงเป็นชุดเอกเทศ ได้รับความนิยมอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

ผู้แสดง เป็นชายจำนวน 1 คน

วิธีแสดง

1. รำออกจากโรงเข้าสู่เวทีด้วยท่าเดินเตะเท้าตามทำนองเพลงฉุยฉาย
2. รำตีบทตามคำร้องเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรี
3. รำตามทำนองเพลงเร็ว และลาเข้าโรง

บทร้องฉุยฉายฮเนา

- ร้องฉุยฉาย -

ฉุยฉายเอย ผ้าห้อยปล่อยกระจาย แต่ใจชายยังริ้วริ้ว
นุ่งโมรี สีแดงฉูดฉาด ขาวม้าเขียวคาด เข้าไว้ออกติ้ว
ลมพัด สะบัดต้องฟ่องปลิว หญิงหรือจะไม่ลิ่ว ติดคิ้วพรู (รับ)
อกเต้นเอย ทักทักทึกทึกนึกเขม้น จะใคร่เห็นเจ้าทรามวัย
ได้พบในฝัน มันไม่เหมือนจริง ใจเจ้านิ่ง อยู่ได้ไฉน
หน้ากรุ้มกริ่ม ยิ้มละไม จะซ่อนเท่าไร มันไม่มิดเม้น (รับ)

- ร้องแม่ศรี -

แม่ศรีเอย แม่ศรีบานเย็น
พี่ได้เคยเห็น นั่งกับแม่ฮอยเงาะ
แม่แกนิ่วหน้า น้ำตาลงเผาะเผาะ
งอนง้อฉอเลาะ เหลือละแม่ศรีเอย (รับ)
แม่รวยระรื่น
เมื่อยามแช่มชื่น ซ่อนยิ้มยวนยี
ยักยิ้มมันยังพ้อง ว่าน้องนางเจ้ายินดี
น่ารักเต็มที แม่รวยระรื่นเอย (รับ)

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว - ลา -

แนวเพลง ใช้ทำนองเพลงฉุยฉาย เพลงแม่ศรี เหมือนการรำฉุยฉายโดยทั่วไป แต่ช่วงออกบรรเลงทำนองเพลงฉุยฉายให้กระชับรวดเร็วขึ้น เมื่อถึงบทร้องจึงบรรเลงช้าลง เพื่อให้ผู้รำตีบทบรรยายความงามของการแต่งกายไว้อย่างละเอียด โดยรำจบแต่ละคำกลอนไม่มีการรำทวนบทและไม่มีการเป่าปี่สอดรับเช่นฉุยฉายทั่วไป แต่รำติดต่อกันให้จบท่อนแล้ว จึงใช้ปี่พาทย์รับแบบ

ฉุยฉายพวง คงเป็นเพราะเป็นการรำของชาวบ้านป่าไม่ควรต้องใช้ลีลาเยิ่นเย้อมากนัก รำจบ 2 ท่อน แล้วจึงใช้เพลงแม่ศรี 2 ท่อน มีอัตราจังหวะสองชั้น ท่วงทำนองกระชับรวดเร็วกว่าเพลงฉุยฉาย

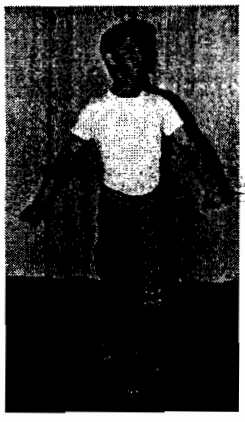
การแต่งกาย

ภาพการแต่งกายฉุยฉายฮเนา

ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของนายปกรณ์ พรพิสุทธิ์ นาฏศิลปิน 7 ว. กลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

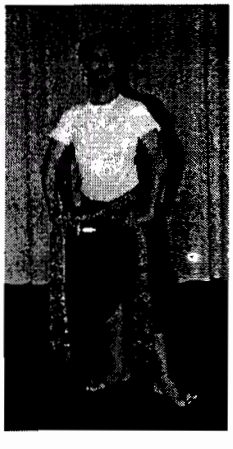
ท่ารำฉุยฉายฮเนา

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
1.	ทำนองออกเพลงฉุยฉาย		หน้าตรง เดินเตะเท้าจากโรงออกมาสู่เวที กำมือทั้งสองข้างลำตัว	
2.	เอื้อน	ท่าช้านางนอน	หันขวา แตะเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวงต่ำ มือขวาแบหงายงอแขน เอียงขวา	
3.	ฉุยฉายเอย		หน้าตรง เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายตั้งวงต่ำ มือขวาแบหงายถึงแขน เอียงซ้าย	

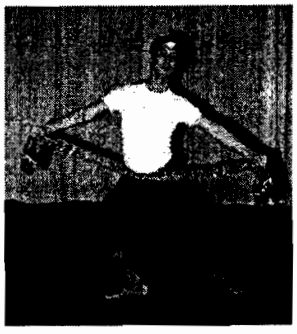
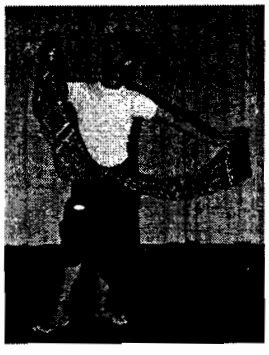
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
4.	ผ้าห้อยปล่อย กระจาย		หน้าตรง แตะเท้าซ้าย มือทั้งสองจับชายผ้า แล้วปล่อยออก เอียงซ้าย	
5.	แต่ใจชาย		หน้าตรง แตะเท้าขวา มือซ้ายท้าวสะเอว มือขวาใช้นิ้วหัวแม่มือชี้ที่อก เอียงขวา	
6.	ยังริ้วริ้ว		หน้าตรง แตะเท้าซ้าย มือทั้งสองประสานรวมกันที่อก เอียงซ้าย	

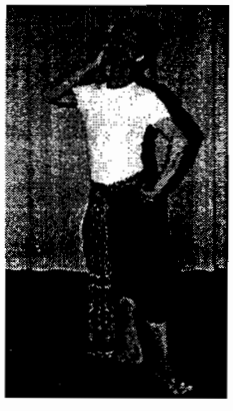
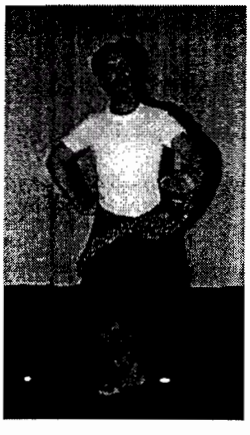
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
7.	นุ่งโมรี		หน้าตรง ยกเท้าซ้าย จีบซ้ายและตั้งวงขวา ระดับเดียวกันที่ข้างสะเอว เอียงขวา	
8.	สีแดงฉูดฉาด		หน้าตรง แตะเท้าขวา มือทั้งสองทำท่าจีบที่ผ้านุ่งเอียงซ้าย	
9.	ขาวม้าเขียวคาด		หน้าตรง แตะเท้าซ้าย มือทั้งสองกำผ้าคาดเอว เอียงขวา	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
10.	เอาไว้ออกติ้ว		หน้าตรง เท้าขวาก้าวข้าง มือทั้งกำชายผ้า คาดเอว แขนเกือบตึง เอียงซ้าย	
11.	ลมพัดสะบัดต้องฟ่องปลิว	ท่าพิสมัยเรียงหมอน	หน้าตรง แตะเท้าขวา ใช้นิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ จับชายผ้า ตึงแขนซ้ายระดับไหล่ ตั้งวงขวาหน้ามองที่มือขวา	
12.	หญิงหรือ		หันซ้าย แตะเท้าขวา มือขวาทำท่าดีดนิ้ว มือซ้ายท้าวสะเอว เอียงขวา	

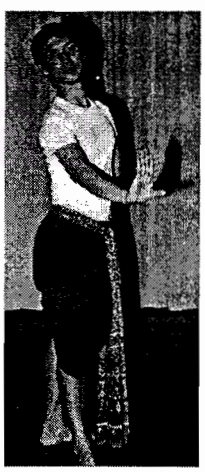
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
13.	จะไม่ลิ่ว	ท่านิสมัย เรียง หมอน	หันซ้าย สะดุดเท้าขวาก้าวลง มือขวาตั้งวง มือซ้ายตั้งมือถึงแขนระดับไหล่ เอียงซ้าย	
14.	ติดคิ้วพรู	ท่าแตะคิ้ว	หน้าตรง แตะเท้าซ้าย มือขวาแบคว่ำใช้นิ้ว แตะคิ้วขวา มือซ้ายท้าวสะเอว เอียงซ้าย	
15.	ดนตรีรับ		หน้าตรง มือขวาท้าวสะเอว มือซ้ายจับผ้าสะบัดคล้องที่ข้อมือแล้วเปลี่ยนเป็นท้าวซ้ายก้าวไขว้ มือซ้ายท้าวสะเอว มือขวาจับผ้าคล้องที่ข้อมือ ปฏิบัติเช่นนี้สลับกันไป โดยเดินขึ้น 5 ครั้ง และเดินลง 5 ครั้ง	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
16.	เอื้อน	ท่ารำร่าย	หันขวา แตะเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวง มือขวาจับคว่ำตึงแขนระดับไหล่ เอียงซ้าย	
17.	อกเต้นเอย	ท่าสองมือตบอก	หันขวา สะดุดเท้าซ้ายก้าวลง มือทั้งแบคว่ำแตะที่อก เอียงขวา	
18.	ทักทักทึกทึก	ท่ากำสองมือที่อก	หันซ้าย แตะเท้าขวา กำสองมือที่อก เอียงขวา	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
19.	นึกเขม้น		หันขวา สะดุดเท้าซ้ายก้าวลง มือซ้ายแบคว่ำ บนหน้าขาซ้าย มือขวาท้าวสะเอว เอียงขวา	
20.	จะใคร่เห็น	ท่าชี้ที่ตา	หันขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายชี้ที่ตา มือขวาท้าวสะเอว เอียงขวา	
21.	เจ้าทรามวัย	ท่าชี้ด้านข้าง	หันซ้าย แตะเท้าขวา มือขวาชี้ด้านข้าง มือซ้ายท้าวสะเอว เอียงขวา	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
22.	ได้พบ	ท่ารวมมือ	หันขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง มือทั้งสองแบคว่ำ มือขวาทับมือซ้าย เอียงขวา	
23.	ในฝัน	ท่าซ้านางนอน	ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่สอง แต่เอียงซ้าย	
24.	มันไม่เหมือนจริง	ท่าสั่นมือ	หันซ้าย แตะเท้าขวา ตั้งมือขวา ระดับอกสั่นมือเล็กน้อย มือซ้ายท้าวสะเอว เอียงขวา	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
25.	ใจเจ้านิ่ง		ท่าเดียวกับท่าที่ 6 แต่ปฏิบัติตรงกันข้าม	
26.	อยู่ได้ไฉน		ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 19 แต่เปลี่ยนจากก้าวเท้าเป็นแตะเท้าซ้าย	
27.	หน้ากริมกริ่มยิ้มละไม		หน้าตรง แตะเท้าซ้าย มือทั้งสองท้าวสะเอวเอียงซ้าย	

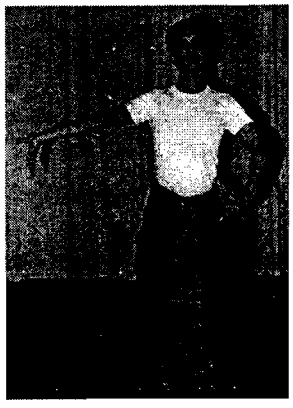
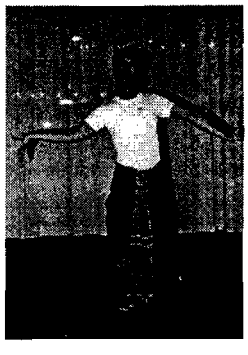
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
28.	จะซ่อนเท่าไหร่		ท่าเดียวกับท่าที่ 19 แต่ปฏิบัติตรงกันข้าม	
29.	มันไม่มิดเม้น		หน้าตรง เท้าขวาก้าวข้าง มือขวาท้าวสะเอว มือซ้ายตั้งมือบังหน้าแล้วเลื่อนมือออกไปลักคอขวา	
30.	ดนตรีรับ	ท่าจีบสั้น (คว่ำมือ) และท่าจีบยาว (คว่ำมือ)	หน้าตรงเท้าขวาก้าวไขว้ มือทั้งสองจีบที่ชายผ้าโดยมือซ้ายตั้งวงต่ำ มือขวาแขนตึง เอียงขวาแล้วเปลี่ยนมือเป็นมือซ้ายตั้งวง มือขวาจีบตึงแขน เอียงขวา	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
31.	แม่ศรีเอย	ท่าจีบยาว (หงายมือ)	หน้าตรง ประสมเท้าชิด มือซ้ายตั้งวง มือขวา จีบหงาย ดึงแขนระดับไหล่ เอียงซ้าย	
32.	แม่ศรีบานเย็น		หันขวา แตะเท้าซ้าย มือทั้งสองจีบคว่ำแล้วปล่อยจีบออกเป็นแบหงาย เอียงซ้าย	
33.	ที่ได้เคยเห็น		ท่าเดียวกับท่าที่ 20 แต่ปฏิบัติตรงกันข้าม	
34.	นั่งกับแม่ฮอยเงาะ	ท่านั่งพับเพียบขวา	หน้าตรง นั่งลงพับเพียบด้านขวา มือทั้งสองแบคว่ำเรียงกันที่พื้นด้านซ้าย ลักษณะท้าวแขน เอียงขวา	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
35.	แม่แกนิ่วหน้าน้ำตา	ท่าเช็ดน้ำตา	หน้าตรง นั่งลักษณะเดิม มือขวาทำท่าเช็ดน้ำตา มือซ้ายท้าวแขนเช่นเดิม เอียงขวา	
36.	ลงเพาะเพาะ	ท่าดีดน้ำตา	หน้าตรง นั่งลักษณะเดิม ท้าวแขนซ้าย มือขวาทำท่าดีดน้ำตาเป็นจังหวะ เอียงซ้าย	
37.	งอนง้อฉอเลาะ	ท่านั่งพับเพียบซ้าย	หน้าตรง เปลี่ยนมานั่งพับเพียบซ้ายแล้วท้าวแขนสองข้างเรียงกันด้านขวา เอียงซ้าย	
38.	เหลือละแม่ศรีเอย		ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 3 แต่เปลี่ยนจากเท้าก้าวข้างเป็นเท้าก้าวไขว้	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
39.	แม่รวยระรื่น		ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 38 แต่สายแขนตามจังหวะ ลักคอขวา-ซ้าย	
40.	แม่ยามแช่มชื่น	ท่าเยื้องกราย	หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้ ตึงแขนซ้ายตั้งมือ มือขวางอแขนแบหงาย ลักคอขวา	
41.	ซ่อนยิ้ม	ท่าเขินอาย	หันซ้าย แตะเท้าขวา มือซ้ายท้าวสะเอว มือขวากำมือแตะที่ปาก เอียงขวา	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
42.	ยวนยี	ท่าถูมือ	ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 25 แต่ถูมือไปมา	
43.	ยักยิ้มมันยังฟ้อง	ท่าชี้ที่ปาก	หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้ มือซ้ายท้าวสะเอว มือขวาชี้ที่ปาก เอียงซ้าย	
44.	ว่าน้องนาง	ท่าชี้ด้านข้าง	ท่าเดียวกับท่าที่ 21 แต่ปฏิบัติตรงกันข้าม	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
45.	เจ้ายินดี	ท่ายิ้ม	หันขวา เท้าขวาก้าวข้าง มือขวาท้าวสะเอว มือซ้ายจีบที่ปาก เอียงซ้าย	
46.	น่ารักเต็มที่	ท่ารัก	หันซ้าย แตะเท้าขวา มือทั้งสองแบคว่ำ ไขว้กันที่อก เอียงขวา	
47.	แม่รวยระรื่นเอย		หันขวา เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายตั้งวงต่ำ มือขวาจีบหลัง เอียงซ้าย	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
48.	ดนตรีรับ	ท่าจีบยาวสองมือตึงแขนข้างหน้าและจีบยาวตั้งมือตึงแขน	หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้จีบซ้ายตึงแขนข้างหน้าและมือขวาจีบหลัง เอียงขวาและเท้าซ้ายก้าวไขว้ ตึงสองแขนมือขวาตั้งมือ มือซ้ายจีบหงาย เอียงขวา	
49.	ทำนอง	ท่าส่ายแตะ	หันขวา แตะเท้าซ้าย ตึงสองแขน มือซ้าย ตั้งปลายมือขึ้น มือขวาหงายมือลง ตัวตรง	
50.	ทำนอง	ท่าจีบสะบัดสองมือ	หน้าตรง แตะเท้าขวา จีบสองมือม้วนสบัด ออกตั้งวง ตึงแขนขวา งอแขนซ้าย ลักคอซ้าย	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
51.	ทำนอง	ท่าเดินถัดเท้า	หันขวา เท้าขวาก้าวไขว้มือทั้งสองท้าวสะเอว ลำตัวตรง	
52.	ทำนองเข้า		ท่าหอมพวงมาลัย หันซ้าย เท้าขวาก้าวไขว้ มือซ้ายซ้อนข้อมือขวา ก้มลงหอมพวงมาลัยที่ข้อมือเอียงซ้าย เดินย่ำเข้าโรง	

การประดิษฐ์ท่ารำ

1. การศึกษาข้อมูลเบื้องต้น

1.1 การได้รับประสบการณ์เดิมจากการได้พบเห็นการแสดงเรื่องเงาะป่าในวังสวนกุหลาบ

1.2 การศึกษาวิถีชีวิตของเงาะป่าซาไกพบว่ามีภูมิลำเนาในป่ารักธรรมชาติ ปราดเปรียวว่องไว

1.3 ผู้ประดิษฐ์ท่าสร้างท่าที่ไม่เคยมาในรูปแบบดั้งเดิมมาก่อนแสดงถึงการรู้จักเลือกและตัดสินใจใช้ท่าที่แปลกออกไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.4 การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวถึงการรำฉุยฉายในโขนและละครว่า (สัมภาษณ์, 2 กันยายน 2547) "การรำฉุยฉายนั้นจะแสดงถึงความงดงามของการแต่งกายและลีลาการรำที่กรีดราย ประณีตและเป็นการแสดงอารมณ์เบิกบานภาคภูมิใจ"

ดังนั้นการรำฉุยฉายฮเนาก็เช่นเดียวกันจะแสดงออกถึงความเบิกบานเพราะเป็นวันแต่งงาน อารมณ์ก็ผ่องแผ้ว การแต่งกายก็ประณีตงดงาม

2. การประดิษฐ์ท่ารำ

2.1 การนำโครงสร้างท่าในแม่บท และท่าตีบทในละครมาปรับใช้และสอดแทรกกิริยาเงาะลงในท่ารำให้ชัดเจน ได้แก่ การห่มเข่า การเดินเตะขาหลัง การกระโดดก้าวหลบเหลี่ยม การกระโดดลงนั่ง การซอยเท้า

การห่มเข่ากิริยาต่อเนื่องจากการยกขาแล้วจะวางขานั้นลงเพื่อก้าวลงหรือการก้าวเดินต่อไปทุกครั้งจะเห็นได้จากท่าแรกคือการเดินออกของฮเนา

การเดินเตะขาหลัง การเดินตวัดขาไปข้างหลังพร้อมห่มเข่าก้าวเดินจะเห็นได้จากท่าเดินออกและท่าดนตรีรับ

การกระโดดก้าวหลบเลี่ยมเป็นการยกขาข้างหนึ่งข้างใด แล้วขาข้างที่ยืนจะยกพ้นพื้นกระโดดแล้วก้าวขาที่ยกลงขาอีกข้างก็หลบเข่าตาม เช่น ท่ารำที่ 3 เนื้อร้องที่ว่าฉุยฉายเอย

การกระโดดลงนั่งเป็นการยกขาข้างหนึ่งข้างใดขึ้น แล้วขาที่ยืนจะยกพ้นพื้นกระโดดลงนั่ง เช่นท่าที่ 34 เนื้อร้องที่ว่านังกับแม่ฮอยเงาะ

การซอยเท้าการเขย่งส้นเท้าทั้งสองให้พ้นพื้น แล้วใช้จมูกเท้าทั้งสองจรดพื้นแล้วยืดหยุ่นเข่า พร้อมกับยกจมูกเท้าพ้นพื้นทีละข้างสลับกันเร็ว ๆ เช่นท่าที่ 10 เนื้อร้อง เข้าไว้ออกติ้ว

2.2 การรำฉุยฉายจารีตโบราณจะเน้นความสยงามทั้งท่ารำและความเด่นของเครื่องแต่งกาย ดังนั้นการเข้า-ออกตามจังหวะดนตรีจะใช้ท่าสอดสร้อยมาลา หรือเดินออกด้วยท่ารำที่สวยงาม แต่ด้วยความกล้าตัดสินใจของนักนาฏยประดิษฐ์ได้นำท่าเดินออกเลียนแบบธรรมชาติและบุคลิกลักษณะองอาจผึ่งผายของเงาะป่าด้วยการเดินเตะขาหลัง กะทายไหล่ออกมาตามจังหวะดนตรีซึ่งไม่เคยมีในจารีตเดิม และไม่มีนักนาฏยประดิษฐ์ผู้ใดใช้ท่าแบบนี้เรียกกันว่า ท่าเก๋

2.3 ท่าร้องไห้โบราณจะใช้นิ้วชี้เช็ดน้ำตาทั้งสองตา ท่านก็เติมท่าเช็ดน้ำตาแล้วก็ใช้นิ้วชี้กับนิ้วโป้งมาดีดน้ำตา

2.4 ท่ามือไขว้หลังเป็นท่าเอกลักษณ์อีกท่าหนึ่งที่นำมาใช้เป็นท่าเก๋ในฉุยฉายฮเนา

2.5 การรัญจวนใจ จารีตโบราณจะใช้ฝ่ามือถูกันแต่รำชุดนี้จะใช้นิ้วกลางขยับแทนจัดว่าเป็นท่าเก๋อีกท่าหนึ่ง การใชนิ้วมือแทนสัญลักษณ์เป็นการใช้มือทั้งสองข้างประกบกันแล้วกระดิกนิ้วกลาง เร็ว ๆ แทนสัญลักษณ์ของความตื่นเต้น ดีใจ เช่นท่าที่ 6 เนื้อร้องยังริ้วริ้ว

2.6 ท่าดีดนิ้วในท่ารำที่ 12 เป็นท่าที่สร้างจากหลักความเป็นจริงตามธรรมชาติของมนุษย์ผู้ชาย

2.7 การสร้างนุ่มนวล ได้แก่

1. การใช้ผ้าเพื่อเพิ่มความเด่นในท่ารำเป็นการใช้มือทั้งสองข้างจับผ้าแล้วข้อมือสะบัดปล่อยผ้าออกจากมือเป็นการเพิ่มความเด่นจะเห็นในท่ารำที่ 4 ในคำร้องที่ว่า ผ้าห้อยปล่อยกระจาย
2. การสอดแทรกท่าให้ดูอ่อนโยน นุ่มนวลของคนที่มีความรักและกำลังจะไปหาคนรักท่านก็ทำได้กลมกลืนกับบรรยากาศ เช่น ท่าในเพลงเร็วฮเนาใช้ท่าจีบสองมือม้วนสะบัดพร้อมเดินถัดเท้าซึ่งเป็นท่าในเพลงเร็วของนางในท่าที่รอ ท่าหอมพวงมาลัยในท่าที่ 52

   การเน้นพลัง ฮเนาเป็นชาวป่า การเคลื่อนไหวต้องกระฉับกระเฉง กล้าหาญว่องไว ลีลาท่ารำจึงเน้นการใช้เท้าที่แข็งแรง เช่น การก้าวเท้าแบบตัวพระ การกระโดด การซอยเท้าเร็วแสดงความคล่องแคล่ว

6.5 **รำมโนห์ราบูชายัญ (พ.ศ. 2498)**

แนวความคิด ความเชื่อเกี่ยวกับการบูชายัญ

ความเป็นมา

รำมโนห์ราบูชายัญ อยู่ในเรื่องมโนห์รา มโนห์ราเป็นนิทานเก่าแก่ซึ่งนางเอกของเรื่องมีชื่ออยู่ในวรรณกรรมหลายเรื่องได้แก่ สุธนชาดก ในคัมภีร์ปัญญาสชาดก บทละครครั้งกรุงเก่าเรื่องนางมโนห์รา กาพย์เรื่องมโนห์รา มโนหรานิบาต พระสุธนคำฉันท์ คำกลอนเรื่องพระสุธน รวมทั้งพระสุธน-นางมโนห์ราฉบับภาษาต่างประเทศ เช่น โลกียปัญญาส หรือ ซิมเมปัญญาสฉบับของพม่า และพระเจ้าห้าสิบชาติฉบับลาว เป็นต้น ครั้นต่อมากรมศิลปากรคัดเลือกเรื่องราวของสุธนชาดก ประกอบกับบทละครครั้งกรุงเก่า เป็นหลักมาปรับปรุงเป็นบทละครเรื่องมโนห์ราและจัดแสดงเป็นครั้งแรกในวันที่ 26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2498 ณ โรงละครศิลปากร โดยมีรำมโนห์ราบูชายัญเป็นรำเดี่ยวชุดสำคัญของเรื่อง อยู่ในฉากที่ 3 เป็นฉากตอนประกอบพิธีบูชายัญ จากการประดิษฐ์ท่ารำของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีผู้รำมโนห์ราบูชายัญเป็นคนแรกคือ คุณครูบุนนาค ทรรทรานนท์

โอกาสที่แสดง

เมื่อท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี แต่งท่ารำมโนห์ราขึ้นในระยะแรกจะใช้รำในงานเผยแพร่ให้ประชาชน ณ โรงละครศิลปากรและกรมศิลปากรจัดแสดงต้อนรับอาคันตุกะ เท่าที่ปรากฏจากหลักฐาน 2 ครั้งด้วยกันคือ

1. จัดแสดงถวายสมเด็จพระเจ้าเลโอโปลด์ อดีตพระราชาธิบดีแห่งเบลเยี่ยมและพระชายา ณ หอประชุมวัฒนธรรม สนามเสือป่าเมื่อวันที่ 1 กุมภาพันธ์ 2504 แสดงมโนห์ราบูชายัญ ในละคอนเรื่องมโนห์ราเป็นรายการแสดงที่ 2 ต่อจากรายการที่ 1 คือฟ้อนเทียนออกลาวแพนถวายพระพร
2. จัดแสดงถวายมกุฎราชกุมาร อากิฮิโต และเจ้าหญิงมิชิโกะแห่งญี่ปุ่น ณ หอประชุมมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เมื่อวันที่ 16 ธันวาคม พ.ศ. 2507 ได้แสดงมโนห์ราบูชายัญในละคอนเรื่องมโนห์ราเป็นรายการที่ 3 ต่อจาก รายการที่ 1 รำถวายพระพรและรายการที่ 2 โขนชุดทศกัณฐ์ลงสวน

ครั้นต่อมากรมศิลปากรได้นำไปแสดงในโอกาส และสถานที่ต่าง ๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศแต่ละครั้งที่แสดงไม่ว่าจะรำเป็นเรื่องหรือรำเป็นตอน ๆ ก็จะเลือกตอนที่มีรำมโนห์ราบูชายัญด้วยทุกครั้ง

ดนตรีประกอบการแสดง

เนื่องจากกรมศิลปากรได้ปรับปรุงละครเรื่องมโนห์ราจาก สุธนชาดก โดยใช้ละครชาตรีเป็นหลักในการปรับปรุงบทละครดังกล่าว ดังนั้นเครื่องดนตรีที่ใช้ นอกจากเครื่องดนตรีที่บรรเลงในวงปี่พาทย์เครื่องคู่ เครื่องห้า เครื่องใหญ่แล้ว ยังมีเครื่องประกอบจังหวะบางชิ้นที่นำมาผสมกับวงปี่พาทย์ได้แก่ โทนชาตรีและกลองชาตรี ดังนั้น การรำมโนห์ราบูชายัญจึงใช้เครื่องดนตรีที่กล่าวมานี้ด้วย แต่ถ้าจะกล่าวถึงความนิยมวงที่ใช้บรรเลง มักใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม

ทำนองเพลง

แนวคิดการบรรจุเพลงมโนห์ราบูชายัญ อาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้ปรับปรุงจากเพลงโบราณ โดยนำเพลงที่หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้แต่งไว้เพื่อบรรเลงเพลงเรื่องแขกไทรมาปรับใช้แล้วเรียกชื่อว่า เพลงแขกบูชายัญ เป็นเพลงอัตราทำนองชั้นเดียว ลักษณะเพลงเป็นทำนองล้วน ๆ ไม่มีบทร้อง ความยาว 7 นาที

เครื่องแต่งกาย

นายโหมด ว่องสวัสดิ์ เป็นผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายและเขียนลายเส้นเป็นภาพโดยศีรษะสวมมงกุฎกษัตรีย์ (รูปทรงมีขนาดเล็กกะทัดรัดกว่ามงกุฎกษัตรีย์อย่างนางสีดาสวม โดยลักษณะของยอดสั้นกว่าและส่วนของสาแหรกยาวกว่ามงกุฎกษัตรีย์ที่ใช้มาแต่เดิม) ใส่เสื้อในนาง นุ่งผ้ายกสวมรัดสะเอวและกรองคอรวมทั้งเครื่องประดับ ได้แก่ จี้นาง ต้นแขน ข้อมือ เข็มขัด กระพรวนเท้า รวมทั้งใส่ปีก หาง และสวมเล็บ

ฉากประกอบการแสดง

ด้วยเหตุที่ว่ารำมโนห์ราบูชายัญ เป็นชุดการแสดงที่ช่วยเน้นท้องเรื่องในละครให้มีชีวิตมากขึ้น ดังนั้นการออกแบบฉากของรำชุดนี้ จึงเป็นไปตามเนื้อเรื่องที่ปรากฏในบทละครที่สร้างจากวรรณกรรม ซึ่งเหตุการณ์ในเรื่องจะเป็นตัวกำหนดฉากอย่างชัดเจน การแสดงโขนและละครแต่ละครั้งของกรมศิลปากร ณ โรงละครศิลปากร ผู้ที่ออกแบบฉาก สร้างฉาก และออกแบบเครื่องแต่งกาย คือ นาย โหมด ว่องสวัสดิ์

ละครเรื่องมโนห์ราเป็นละครที่เปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง ดังนั้นเพื่อความสมบูรณ์ของฉากจึงมักแสดงในโรงละคร มโนห์ราบูชายัญ เป็นการแสดงฉากหนึ่งของละครเรื่องนี้ จึงมีการจัดฉากตามท้องเรื่องเช่นกัน

ลักษณะของฉากอยู่ในประเภทฉากเหมือนจริง (องค์ประกอบของฉากมีพลับพลา) (ปัจจุบันไม่นิยมใช้) ซึ่งแลดูสมจริงสมจังแสดงธรรมชาติตลอดจนสิ่งก่อสร้างภายในฉาก เช่นเดียวกับฉากมโนห์ราบูชายัญที่แสดงให้เห็นพลับพลา ป้อมบ้านเมือง และแท่นนั่งทางด้านขวาของเวทีใช้เป็นที่ประทับของกษัตริย์และมเหสี ขุนนางผู้ใหญ่ ปุโรหิต ส่วนด้านหลังทางซ้ายของเวทีจัดเป็นคอกสัตว์ สำหรับบูชายัญ โดยทางด้านหลังสุดจะมีป้อมและพลับพลา ซึ่งป้อมต้องแข็งแรงพอที่จะให้ตัวละครขึ้นไปยืนรำ และเตรียมตัวบินหนีไปตามบทบาท ด้านหน้าคอกสัตว์มีแท่น บูชายัญ (มักยกสูงเพื่อให้เป็นจุดเด่น) ซึ่งสมมติเป็นกองไฟ วางเยื้องจากแท่นนั่งประทับ ซึ่งกองไฟเป็นเทคนิคพิเศษ ใช้พัดลมเป่ากระดาษแก้วที่เป็นสีแดงให้เกิดเป็นเปลวไฟแทนของจริง

ขั้นตอนการแสดง

รำมโนห์ราบูชายัญเป็นการรำประกอบทำนองเพลงเดียวกันตลอดทั้งเพลง 7 นาที สามารถแบ่งช่วงการแสดงตามแนวความคิดและบทบาทการแสดง ดังนี้

1. ช่วงท่าออก	ชอยเท้าออกสู่เวทีในทำนองเร็วปานกลางด้วยเพลงแขกบูชายัญ ซึ่งเป็นทำนองเดียวใช้รำตลอดทั้งเพลง ช่วงออกนี้ใช้ท่ารำจุดกึ่งกลางของเวที มีท่าเพียง 3 ท่า คือ สอดร้อยมาลา ซึ่งเป็นท่าออกสู่เวที บังสุริยา และท่ากราย ช่วงนี้ใช้เวลา 50 วินาที
2. ช่วงนั่งรำ	เริ่มตั้งแต่การนั่งคุกเข่าด้วยท่าไหว้ ต่อด้วยท่าเจิมหน้าผากใช้เพียงสองท่า ช่วงนี้ใช้เวลาประมาณ 43 วินาที ลำดับต่อไปอยู่ในช่วงของท่ายืน
3. ช่วงท่ายืน	ช่วงนี้ต่อจากท่าเจิมหน้าผาก จนกระทั่งถึงท่าก่อนบินเข้ากองไฟ ท่าที่บรรจุใช้ในช่วงนี้ ได้แก่ ท่าสอดสร้อยมาลาแปลง ท่าจีบหงายมือสั้น ท่าจีบชายพก ท่ากินนรรำ ท่าหลบ ท่าชูรังไก่ ท่าเฉิดฉิน ท่าตบอกสองมือ ใช้เวลาแสดง 3 นาที
4. ช่วงบินเข้ากองไฟ	เป็นการรำวิ่งโฉบเข้ากองไฟและวิ่งออกมาจากกองไฟใช้เวลาแสดง 2.15 นาที โดยรำท่าหงส์บินสลับท่าอื่นตลอด ดังนี้ ท่าหงส์บิน – ท่าจิกสองมือ – ท่าหงส์บิน - ท่าจีบหงาย 2 มือ – ท่าหงส์บิน – ท่าจิกสองมือ – ท่าหงส์บิน – ท่าจิกมือข้างเดียว – ท่าหงส์บิน - ท่าฟ้อนใน
5. ช่วงจบ	ใช้ท่าบินสูงขณะหนึ่งแล้ว สอดสูงเป็นท่าอัมพร และใช้ท่าบินสูง เป็นท่าวิ่งเข้าทางซ้ายของเวทีอีกครั้งหนึ่ง ใช้เวลา 15 วินาที

กระบวนท่ารำ

รำมโนห์ราบูชายัญ จำแนกกระบวนท่ารำได้ดังนี้

1. ท่าสอดสร้อยมาลา	ท่าคู่
2. ท่าบังสุริยา	ท่าคู่
3. ท่ากรายมือ	ท่าเดี่ยว
4. ท่าไหว้	ท่าเดี่ยว
5. ท่าเจิมหน้าผาก	ท่าเดี่ยว
6. ท่าสอดสร้อยมาลาแปลง	ท่าคู่
7. ท่าจีบหงายมือสั้น	ท่าเดี่ยว
8. ท่าจีบชายพก	ท่าคู่
9. ท่ากินนรรำ (จีบยาว)	ท่าเดี่ยว
10. ท่าหลบ	ท่าเดี่ยว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

11. ท่าชูรังไก่	ท่าเดี่ยว
12. ท่าเฉิดฉิน	ท่าคู่
13. ท่าตบอกสองมือ	ท่าคู่
14. ท่าหงส์บิน (ท่าบินต่ำ)	ท่าเชื่อม
15. ท่าจิกสองมือ	ท่าคู่
16. ท่าจีบหงายสองมือ	ท่าเดี่ยว
17. ท่าจิกมือข้างเดียว	ท่าเดี่ยว
18. ท่าฟ้อนใน	ท่าเดี่ยว
19. ท่ายูงฟ้อนหางและบินสูง	ท่าเดี่ยว

ท่ารำทั้งหมด 18 ท่า จัดอยู่ในประเภทท่าหลักด้วยทั้งหมดทุกท่ายกเว้นท่าหงส์บิน

การประดิษฐ์ท่ารำ

1. การศึกษาแหล่งข้อมูลเบื้องต้น

1.1 การใช้ประสบการณ์เดิมของนักนาฏยประดิษฐ์ เนื่องจากผู้ประดิษฐ์ท่าเคยแสดงรำดรสาแบบหลา ในละครในมาก่อน จึงนำความรู้เดิมมาเป็นแนวคิดในการประดิษฐ์ ท่ารำประกอบกับจากผลการวิจัยค่อนข้างชัดเจนว่าผู้ประดิษฐ์นำท่ารำดรสาแบบหลามาเป็นหลักในการสร้างท่า ชุดมโนห์ราบูชายัญ ซึ่งทั้ง 2 ชุด เป็นรำเดี่ยวที่มีแนวคิดด้านความเชื่อเรื่องการฆ่าตัวตายเหมือนกัน ลักษณะความเชื่อที่ตรงกันนี้ทำให้ผู้ประดิษฐ์ตัดสินใจเลือกท่ารำมาปรับปรุง โดยลักษณะท่าในดรสาแบบหลาเป็นการรำอาวุธประกอบทำนองเพลงล้วน ๆ 4 เพลง

สะระหม่า	ทำนองช้า	แสดงขั้นเชิงในการรำอาวุธ
แปลง	ทำนองเร็ว	แสดงความเก่งกล้าในการใช้อาวุธ
ตะเขิ่ง	ทำนองช้า	แสดงการรวบรวมสมาธิ
เจ้าเซ็น	ทำนองเร็ว	แสดงความเด็ดเดี่ยว และความเสียสละเพื่อนำไปสู่การตัดสินใจครั้งสุดท้าย

1.2 การศึกษาบุคลิกท่าทางของนางนก นางมโนห์ราเป็นอมนุษย์ ลักษณะครึ่งคนครึ่งนก ลักษณะการบินของนกจึงมีส่วนสำคัญในการสร้างระบำเพราะรูปแบบท่าบินแต่ละช่วงต้องสอดคล้องกับอารมณ์และเหตุการณ์ในท้องเรื่อง

1.3 การศึกษาอารมณ์และสีหน้าของตัวละคร จากการศึกษาบทละคร เรื่อง มโนห์รา พบว่า บทมโนห์ราแสดงอารมณ์ดีใจผสมผสานกับอารมณ์เสแสร้ง เพราะนางรู้ดีว่าการบูชายัญครั้งนี้จะช่วยให้นางหนีกลับบ้านเมืองของนางได้สมตามความปรารถนา

2. การคิดท่ารำ

2.1 การเลือกท่ารำมาจากดรสาแบหลา

ลักษณะท่ารำที่มโนหร์ราบูชายัญ นำท่ารำจากดรสาแบหลามาใช้ มีทั้งชื่อท่าและลำดับตรงกันกับชื่อท่าตรงกันลำดับต่างกัน และท่าที่ไม่ปรากฏในดรสาแบหลา แต่เป็นท่าที่เพิ่มเติมกันใหม่ 7 ท่า

ตารางแสดงชื่อท่าที่ตรงกันและลำดับการใช้ท่าที่ตรงกัน และต่างกัน

ลำดับและชื่อท่า มโนห์ราบูชายัญ	ลำดับและชื่อท่า ดรสาแบหลา	ชื่อท่าและลำดับตรงกัน	ชื่อท่าตรงกัน ลำดับต่างกัน	ไม่ปรากฏในดรสาแบหลา
ช่วงเริ่มต้น				
1 สอดสร้อยมาลา	1 สอดสร้อยมาลา	✓	-	-
2 บังสุริยา	ไม่ปรากฏท่ารำ	-	-	✓
3 สอดสร้อยมาลา	1 สอดสร้อยมาลา	-	✓	-
4 ท่ากรายมือ	2 ท่ากรายมือ	-	✓	-
5 ท่าไหว้	3 ท่าไหว้	-	✓	-
6 เจิมหน้าผาก ยืนรำก่อนเข้ากองไฟ	4 เจิมหน้าผาก	-	✓	-
7 สอดสร้อยมาลาแปลง 4 ทิศ (ยืน)	6 สอดสร้อยมาลาแปลง (นั่ง)	-	✓	-
8 จีบหงายมือสั้น	36 จีบหงายมือสั้น	-	✓	-
9 จีบชายพก	37 จีบชายพก	-	✓	-
	43 จีบชายพก	-	✓	-
10 ท่ากินนรรำ (จีบยาว)	31 ท่ากินนรรำ	-	✓	-
11 ท่าหลบ	ไม่ปรากฏท่ารำ	-	-	✓
12 ชูรังไก่	46 ชูรังไก่	-	✓	-
13 เฉิดฉิน	ไม่ปรากฏท่ารำ	-	-	✓

ลำดับและชื่อท่า มโนห์ราบูชายัญ	ลำดับและชื่อท่า ดรสาแบบหลา	ชื่อท่าและลำดับตรงกัน	ชื่อท่าตรงกัน ลำดับต่างกัน	ไม่ปรากฏในดรสาแบบหลา
14 ตบอกสองมือ	45 ท่าตบอกสองมือ	-	✓	-
15 หงส์บิน				
17 หงส์บิน	42 ท่าหงส์บิน	-	✓	-
19 หงส์บิน				
23 หงส์บิน				
บินเข้ากองไฟ				
16 ท่าจิก 2 มือ	ไม่ปรากฏท่ารำ	-	-	✓
บินออกจากกองไฟ				
18 จีบหงาย 2 มือ	ไม่ปรากฏท่ารำ	-	-	✓
22 จิกมือข้างเดียว	7 ท่าแทงกริชต่ำ	-	✓	-
24 ท่าฟ้อนใน	ไม่ปรากฏท่ารำ	-	-	✓
25 ท่ายูงฟ้อนหางและ	ไม่ปรากฏท่ารำ	-	-	✓
บินสูง				

จากตารางข้างต้นพบว่าลำดับท่าและชื่อท่าที่ตรงกันของทั้ง 2 ชุดมีเพียงท่าเดียวคือ ท่าสอดสร้อยมาลา ซึ่งเป็นท่าออกโดยมีวิธีการเรียงลำดับท่าเป็นท่าแรกเหมือนกัน ส่วนท่าอื่น ๆ 12 ท่า มีชื่อท่าตรงกันแต่ลำดับการจัดเรียงท่าไม่ตรงกัน ส่วนอีก 7 ท่าในมโนห์ราบูชายัญเป็นท่าที่ผู้สร้างคิดเพิ่มเติมขึ้นใหม่ซึ่งไม่ปรากฏในดรสาแบบหลา

2.2 การเพิ่มเติมท่าขึ้นใหม่

ในส่วนท่าที่เพิ่มเติมขึ้นใหม่ในรำมโนห์ราบูชายัญ 7 ท่า มาจากท่าในแม่บทเล็ก แม่บทใหญ่ เพลงเร็วพระ ท่าตีบทในละคร ดังนี้

มังสุริยา	นำมาจาก	แม่บทใหญ่
ท่าหลบ	นำมาจาก	ท่าตีบทในละคร
เฉิดฉิน	นำมาจาก	แม่บทเล็ก
ท่าจิก 2 มือ	นำมาจาก	ท่าที่คิดขึ้นใหม่
จีบหงาย 2 มือ	นำมาจาก	เพลงเร็วตัวพระ

ท่าฟ้อนใน นำมาจาก แม่บทเล็ก

ยูงฟ้อนหาง นำมาจาก แม่บทใหญ่ และท่าตีบทในละคร

ต่อด้วยบินสูง

2.3 การสร้างท่าบินของนก

นักนาฏยประดิษฐ์ใช้จินตนาการในการคิดท่าจากกิริยาของนก และคิดภาพท่าทางและลีลาตามเนื้อหาในระบำโดยเลือกท่าหงส์บินที่บรรจุไว้ในช่วงท้ายของเพลงเจ้าเซ็นในดรสาแบบหลา มาปรับใช้เป็นลีลา ท่าเชื่อม ท่าหลักโดยคิดท่าบินได้ 3 ลักษณะ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางแสดงแบ่งแยกประเภทและวิธีการรำท่าบิน

ชื่อท่า	ประเภท	วิธีรำ
1. ท่าบินถลา	ลีลา	บินในลักษณะกระโดดและโน้มตัวไปข้างหน้าเล็กน้อย กิริยากระโดดจะทำก่อนท่านิ่งเสมอ
2. ท่าบินต่ำ (บินธรรมดา)	ท่าเชื่อม	มือแบตั้งวง ตีไหล่ ไม่ขยับฝ่ามือ
2.1 ท่าบินวนเป็นวงกลม	ท่าเชื่อม	เคลื่อนตัวเป็นวงกลมก่อนเข้ากองไฟ
2.2 บินเพื่อย้ายจุด	ท่าเชื่อม	บินจากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่งโดยไม่หมุนเป็นวงกลม
3. ท่าบินสูง	ท่าหลัก	มือแบหักข้อมือกดปลายนิ้วลง ขยับข้อมือ และปลายนิ้วมือขึ้น-ลงถี่ ๆ พร้อมตีไหล่

นอกจากนี้ยังนิยมใช้ท่าบินสลับกับท่าหลักในมดนห์ราบูชายัญแสดงให้เห็นว่าการแสดงเนื้อหาระบำแต่ละท่า ผู้คิดท่าก็ยังคงบุคลิกของนกไว้ตอลดทั้งเพลง แสดงถึงความสมดุลของท่ารำหลัก และท่าเชื่อมทำให้การแสดงมีเอกภาพ

ตารางแสดงท่าบินสลับกับท่าหลักอื่น ๆ

ชื่อท่า	ความหมายของท่า
ท่าบิน	บินเข้ากองไฟ
จิกสองมือ	กระโดดเข้ากองไฟ
ท่าบิน	บินออกจากกองไฟ
จีบหงาย 2 มือ	อวดการเล่นปีกหรือกระพือปีกสองข้าง
ท่าบิน	บินเข้ากองไฟ
จิกสองมือ	หลอกล่อโดยกระโดดเข้ากองไฟอีกครั้งหนึ่ง
ท่าบิน	บินออกจากกองไฟ
ท่าจิกมือเดียว	หลอกล่อโดยกระโดดนอกกองไฟ
ท่าฟ้อนใน	อาการเล่นปีกหรือกระพือปีกมือเดียว
ท่าบิน	บินครั้งสุดท้ายก่อนที่จะบินหนีไป

2.4 การเพิ่มเติมอารมณ์ และสีหน้าลงในท่ารำ

ในรำชุดนี้ผู้แสดงจะแสดงอารมณ์ในสีหน้าเดียวกันตอลดทั้งเพลง โดยสีหน้าของผู้แสดงจะยิ้มตั้งแต่ต้นจนจบ แต่จะมีกิริยาอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับบทบาทแต่ละช่วงของท่ารำ ส่วนกิริยาอาการที่ฟ้อนรำเป็นจริตกิริยาที่นางเสแสร้งทำตอลดได้แก่ แสร้งทำเป็นฟ้อนรำให้ผู้ที่อยู่ในพิธีเกิดความหลงใหล และเพลิดเพลิน แสร้งทำให้ปุโรหิตตกใจด้วยการหลอกล่อ โดยทำท่าจะกระโดดเข้ากองไฟ

1. ช่วงก่อนบินเข้ากองไฟ ยิ้มในหน้า โดยยิ้มออกมาเฉื่อย ๆ ประกอบด้วยอาการกระพุ้งแก้มขยายออกนิดหน่อย ตาพองแสร้งทำเป็นฟ้อนรำให้ผู้ชมเพลิดเพลิน
2. ช่วงกระโดดเข้ากองไฟ ยิ้มในหน้าแต่แสยะปากเล็กน้อย ตาขำเลือง ทำหลอกล่อ
3. ช่วงจบ ยิ้มในหน้า แก้มพอง ดวงตาขยายออกเห็นไรฟันนิดหน่อย ปากเผยอพองาม แสดงถึงการเยาะเย้ย

2.5 การเน้นพลัง

ผู้แสดงต้องเคลื่อนไหวร่างกายจากกึ่งกลางเวทีกระจายออกครอบคลุมตำแหน่งต่าง ๆ ของเวที ทำให้ต้องคิดรูปแบบการใช้เท้าที่หลากหลายแบบโดยเคลื่อนไหวในระดับที่แรงมากกว่าปกติ ได้แก่ ซอยเท้าเคลื่อนที่ ถูเท้า กระโดด ขยับเท้าเรียงกระทบเท้าเคลื่อนที่ โขยกเท้า แตะเท้าต่อเนื่องสะดุดเท้า

6.6 ไมยราพณ์รบหนุมาน (พ.ศ. 2501)

แนวคิด นำเสนอท่วงทีลีลาของการรบระหว่างยักษ์กับลิง โดยท่วงทีของยักษ์เน้นความองอาจ อหังการ์ และเกรี้ยวกราดตามอุปนิสัย ทั้งแสดงพละกำลังที่แข็งแรงของยักษ์ ส่วนลีลาของลิงเน้นความคล่องแคล่ว ว่องไว และลีลาการรบของทั้งคู่สัมพันธ์กันทั้งท่ารำ ทำนองเพลง และอารมณ์

ความเป็นมา เป็นการรำต่อสู้กันระหว่างมัยราพณ์ (ยักษ์)กับหนุมาน (ลิง) ในการแสดง โขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดมัยราพณ์สะกดทัพ ฉากดงตาล จัดแสดงครั้งแรก ณ โรงละคอนศิลปากร เมื่อปี พ.ศ. 2501 เนื้อเรื่องกล่าวถึง "หนุมานลงมาเมืองบาดาล เพื่อช่วยพระรามซึ่งถูกมัยราพณ์ลักพาตัวไประหว่างที่มัยราพณ์และหนุมานกำลังรบกันมัยราพณ์ออกอุบาย ให้เอาต้นตาลมาพันเกลียวเป็นกระบองผลัดกันตีคนละสามที โดยให้ มัยราพณ์เป็นผู้ตีก่อน ส่วนหนุมานตีภายหลัง ผลที่สุดมัยราพณ์ถึงแก่ความตาย"

ผู้แสดง เป็นชายจำนวน 2 คน ประกอบด้วยยักษ์ 1 คน และลิง 1 คน ผู้แสดงรุ่นแรก คือ นายราฆพ โพธิเวส แสดงเป็นมัยราพณ์ และนายอุดม พึ่งพะยอม แสดงเป็นหนุมาน

ในเรื่องการฝึกซ้อม อาจารย์ราฆพ โพธิเวส เล่าว่า (สัมภาษณ์, 23 สิงหาคม 2547) ผู้กำกับการแสดงจะแจกบทให้ตัวแสดงนำไปศึกษา แล้วท่านผู้หญิงแผ้วจะคิดท่าประดิษฐ์ท่ารำโดยให้อาจารย์หยัด ช้างทอง และอาจารย์อร่าม อินทรนัฏ รับท่ารำนำไปฝึกซ้อมจากนั้นจึงนำท่ารำไปถ่ายทอดให้กับอาจารย์ราฆพ โพธิเวส ส่วนตัวหนุมานท่านจะให้ท่าอาจารย์กรี วรศะริน และอาจารย์ฉลาด พกุลานนท์ เข้ามารับท่ารำแล้วนำไปถ่ายทอดให้กับผู้แสดงเพื่อนำไปฝึกซ้อมแล้วจึงซ้อมรวม และซ้อมใหญ่ต่อไป

วิธีแสดง

1. ปี่พาทย์ทำเพลงรัวสามลา ลาครั้งที่ 1 มัยราพณ์ถอนต้นตาล
2. ปี่พาทย์ทำเพลงรัวสามลา ลาครั้งที่ 2 มัยราพณ์ใช้ต้นตาลตีหนุมาน
3. .ปี่พาทย์ทำเพลงรัวสามลา ลาครั้งที่ 3 หนุมานใช้ต้นตาลตีมัยราพณ์ถึงแก่ความตาย

บทร้อง

-ร้องเพลงขอมทรงเครื่องชั้นเดียว-

เมื่อนั้น มัยราพณ์ยินดีจะมีไหน
จึงสำแดงแผลงอิทธิ์ฤทธิไกร ถอนต้นตาลใหญ่มิได้ช้า

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว ลา 1

-ร้องลิงลาน-

ได้สามต้นตีเกลียวเรี่ยวแรง กวัดแกว่งกระบองแล้วร้องว่า
เหวยกำแหงหนุมานชาญศักดา จงเข้ามาสู่กรรมคว่ำลง

-ร้องร่าย-

เมื่อนั้น หนุมานอ่านเวทเสกฝุ่นผง
ขัดทาทั่วตนทนคง แล้วนอนลงกวักเรียกอสุรา
เมื่อนั้น มัยราพณ์รวมกำลังตั้งท่า
เงือดเงื้อกระบองตาลทะยานมา ฟาดกายาวานรสะท้านไป

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว ลา 2

-ร้องเพลงเย้ย-

เมื่อนั้น หนุมานเก่งกาจไม่หวาดไหว
ลุกขึ้นหัวเราะเยาะไยไพ ยื่นกระบองมาให้เสียดีดี
แม้นรักตัวกลัวตายวายปราณ จงกราบกรานประณตบทศรี
เราจะได้ให้ทานชีวี ถ้าแม้นตีสามตึงมึงถึงตาย

-ร้องร่าย-

เมื่อนั้น มัยราพณ์อกสั่นขวัญหาย
ครั้นจะเลี่ยงเบี่ยงบิดก็คิดอาย ชังกะตายเจรจากับวานร
ซึ่งสัญญาว่าไว้จะให้ตี ไม่พาทีกลับกลอกหลอกหลอน
ว่าพลางทางยื่นคทาธร แล้วลงนอนให้บ้างดังสัญญา

เมื่อนั้น ลูกพระพายร่ายกระบองเงื้องำ
ยืนเขย่งเยื้องโผนโจนมา สังเกตตาตีรันลงทันที
-ปี่พาทย์ทำเพลงรัว ลา 3 แล้วโอด-

แนวเพลง ใช้เพลงร้อง 4 เพลง และเพลงหน้าพาทย์ 2 เพลง ได้แก่เพลงร้อง เพลงขอมทรงเครื่องชั้นเดียว เพลงลิงลาน เพลงร่าย และเพลงเย้ย เพลงหน้าพาทย์ เพลงรัวสามลา บรรเลง 3 ครั้ง ลา 1 บรรเลงช่วงถอนต้นตาล ลา 2 บรรเลงช่วงมัยราพณ์ ตีหนุมาน ลา 3 บรรเลงช่วงหนุมานตีมัยราพณ์ และเพลงโอด บรรเลงช่วงมัยราพณ์ตาย จากการสัมภาษณ์นายศิลปี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กล่าวว่า เพลงร้องเพลงแรกใช้เพลงขอมทรงเครื่องชั้นเดียว เป็นเพลงที่มีสำเนียงขอม นิยมใช้กับบทบาทของยักษ์ เนื่องจากลีลาเพลงกระชับรวดเร็ว ทำนองเพลงกระโดดไปกระโดดมาไม่ราบเรียบ ขึ้นเสียงสูงแล้วหักลงต่ำอย่างเร็ว ทางดนตรีเรียกว่า "เป็นการหักเสียง" เหมาะกับอุปนิสัยของยักษ์ที่เกรี้ยวกราด ดุดัน จากนั้นปี่พาทย์บรรเลงเพลงรัวสามลา เป็นการบรรเลงครั้งที่ 1 เรียกว่า "ลา 1" แสดงอิทธิฤทธิ์ใช้พละกำลังถอนต้นตาลของมัยราพณ์

จากนั้นบรรเลงเพลงลิงลาน บทมัยราพณ์อวดศักดาจะตีหนุมานด้วยต้นตาล เป็นเพลงที่มีสำเนียงไทย อัตราจังหวะชั้นเดียว กระชับรวดเร็ว และมีน้ำเสียงกระโดดไปกระโดดมาเช่นเดียวกัน แล้วต่อด้วยเพลงร่ายซึ่งเป็นเพลงที่กระชับรวดเร็ว มีการร้องเอื้อนน้อยมาก เพื่อให้การดำเนินเรื่องรวดเร็วและบรรยายอิริยาบถของตัวละครว่า หนุมานกำลังอ่านเวทมนต์เสกฝุ่นผงทาตัวให้คงกระพัน และแสดงกิริยาของมัยราพณ์เงื้อกระบองตาล เมื่อฟาดกระบองไปที่หนุมานใช้เพลงรัวสามลา เป็นการบรรเลงครั้งที่ 2 เรียกว่า "ลา 2"

ลำดับต่อไปบรรเลงเพลงเย้ย บทหนุมานแสดงกิริยาเยาะเย้ยมัยราพณ์ที่ไม่สามารถสังหารตนได้ เพลงนี้อัตราจังหวะชั้นเดียวมีจังหวะ 2 ลักษณะ คือ ช่วงแรกจังหวะค่อนข้างเร็ว ระยะจังหวะห่าง ช่วงท้าย จังหวะกระชับเร็ว ระยะจังหวะถี่ขึ้น เป็นการยั่วอารมณ์มัยราพณ์ให้โกรธแล้วจึงบรรเลงเพลงร่าย บรรยายกิริยาของมัยราพณ์ที่กลัวหนุมานแต่เกรงจะเสียสัจวาจาที่ว่าไว้จึงให้หนุมานตีตนเองบ้าง ระหว่างหนุมานตีมัยราพณ์บรรเลงเพลงรัวสามลา ครั้งที่ 3 เรียกว่า "ลา 3" ขณะที่มัยราพณ์ตาย บรรเลงเพลงโอด เป็นเพลงที่มีทำนองช้า เศร้า ใช้กับบทโศกเศร้า เสียใจ และบทตัวละครตาย

การแต่งกาย แต่งกายยืนเครื่องยักษ์สีม่วง สวมศีรษะไมยราพณ์ มีกล้องวิเศษเป็นอาวุธประจำกาย และแต่งกายยืนเครื่องลิงสีขาว สวมศีรษะหนุมาน มีตรีเป็นอาวุธประจำกาย

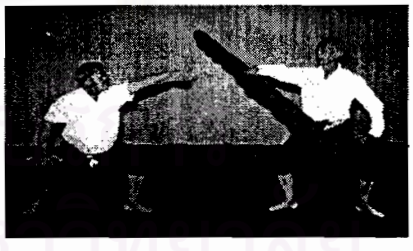
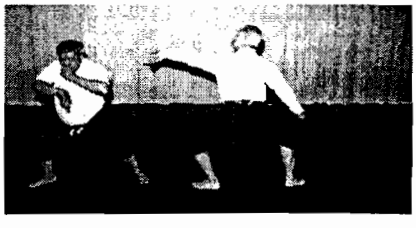
มัยราพณ์

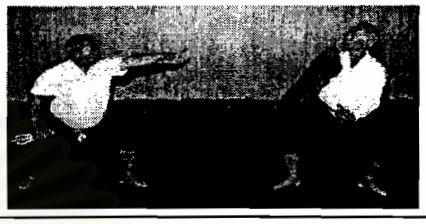
หนุมาน

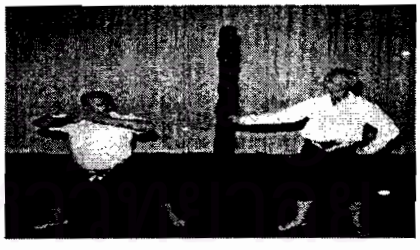
ภาพการแต่งกายมัยราพณ์และหนุมาน

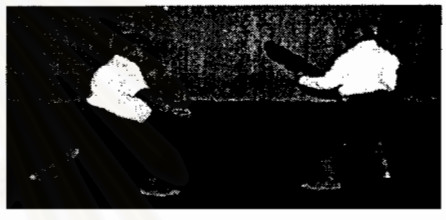
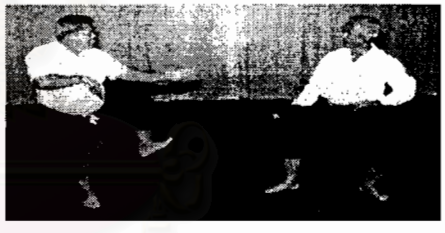
ที่มา : สูจิบัตรการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดไมยราพณ์สะกดทัพ ของกรมศิลปากร แสดง ณ โรงละครแห่งชาติ พ.ศ.2544, หน้า 9.

ท่ารำไมยราพณ์รบหนุมาน

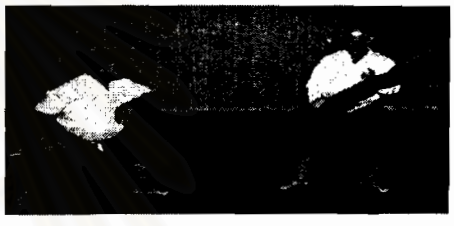
ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	รูปภาพท่ารำ
1	**บทร้อง** **เพลงขอมทรงเครื่องชั้นเดียว** เมื่อนั้น มัยราพณ์ยินดีจะมีไหน จึงสำแดงแผลงอิทธิ์ฤทธิ์ไกร ถอนต้นตาลใหญ่มิได้ช้า ปี่พาทย์ทำเพลงรั้วสามลา ลา 1	
2	**บทร้อง** **เพลงลิงลาน** ได้สามต้นตีเกลียวเรียวแรง	
3	กวัดแกว่งกระบองแล้วร้องว่า	
4	เหวยกำแหงหนุมานชาญศักดา	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	รูปภาพท่ารำ
5	จงเข้ามาสู่กรรมคว่ำลง	
6	**บทร้องเพลงร่าย** **เมื่อนั้น** หนุมานอ่านเวทเสกฝุ่นผง	
7	ขัดทาทั่วตนทนคง	
8	แล้วนอนลงกวักเรียกอสุรา	
9	เมื่อนั้น มัยราพณ์รวมกำลังตั้งท่า	

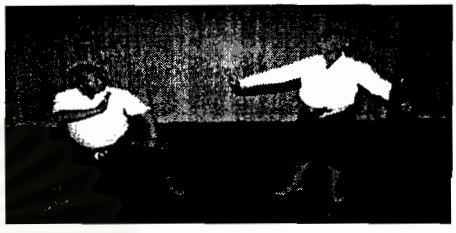
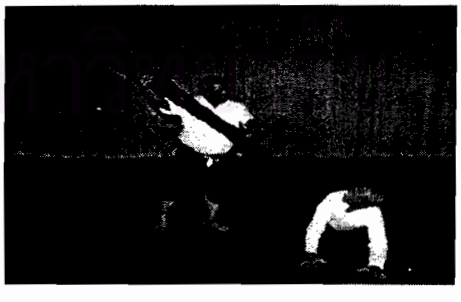
ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	รูปภาพท่ารำ
10	เงื้อดเงื้อกระบองทะยานมา	
11	ฟาดกายาวานรสะท้านไป ปี่พาทย์ทำนองเพลงรัวสามลา ลา 2	
12	**บทร้องเพลงเย้ย** เมื่อนั้น หนุมานเก่งกาจไม่หวาดไหวลุก ขึ้นหัวเราะ	
13	เยาะไยไพ	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	รูปภาพท่ารำ
14	ยื่นกระบองมาให้เสียดีดี	
15	แม้นรักตัวกลัวตายวายปราณ	
16	จงกราบกรานประณตบทศรี	
17	เราจะได้ให้ทานชีวี	
18	ถึงแม้นตีสามตึง	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	รูปภาพท่ารำ
19	มึงถึงตาย	
20	**บทร้องเพลงร่าย** เมื่อนั้น มัยราพณ์อกสั่นขวัญหาย	
21	ครั้นจะเลี่ยงเบี่ยงบิดก็คิดอาย	
22	ซังกะตายเจรจากับวานร	
23	ซึ่งสัญญาว่าไว้จะให้ตี	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	รูปภาพท่ารำ
24	ไม่พาทีกลับกลอกหลอกหลอน	
25	ว่าพลางทางยื่นคทาธร	
26	แล้วลงนอนให้บ้างดังสัญญา	
27	เมื่อนั้น ลูกพระพายร่ายกระบอง ยื่นเขย่งเยื้องโผนโจนมา	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	รูปภาพท่ารำ
28	สังเกตตาตีรันลงทันที ปี่พาทย์ทำเพลงรัวสามลา ลา 3 แล้วปี่พาทย์ทำเพลง โอด	

ภาพการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดไมยราพณ์สะกดทัพ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางแสดงการปฏิบัติท่ารำมัยราพณ์รบหนุมาน

ลำดับ	บทร้อง	การปฏิบัติท่ารำไมยราพณ์	การปฏิบัติท่าหนุมาน
1.	เมื่อนั้น ถึงถอนต้นตาลใหญ่มิ ได้ช้ารัวสามลา (ลา1)	<u>ท่าถอนต้นตาล</u> **ส่วนบน** มือทั้ง 2 จับกระบอง ต้นตาลมือขวาสูงมือซ้าย ตึงมือทอดต่ำกดไหล่ และเอียงขวาเฉียงตัว ทางขวา **ส่วนล่าง** ตั้งเหลี่ยมขวา (แยกขา ทั้งสองออกพร้อมกับย่อเข่าให้เป็น เหลี่ยมโดยน้ำหนักอยู่ที่เข่าขวา)	-
2.	เพลงลิงลานได้สาม ต้นตีส่วนบนเกลียว เรี่ยวแรง	<u>ท่าพันต้นตาล</u> **ส่วนบน** หน้าอัดมือทั้ง 2 คว่ำ จับกระบอง กดไหล่และ เอียงขวา **ส่วนล่าง** ตั้งเหลี่ยมขวา ลบเหลี่ยมเท้าซ้าย	-
3.	กวัดแกว่งกระบอง แล้วร้องว่า	<u>ท่าแกว่งกระบอง</u> **ทิศทาง** ตัวตรง หน้าเหลียวทาง ขวา **ส่วนบน** มือขวาถือกระบอง มือซ้ายทำวงล่าง **ส่วนล่าง** ตั้งเหลี่ยมเต็ม ย่อเต็มเหลี่ยม	<u>ท่าเหม่มือซ้าย</u> **ทิศทาง** ตัวตรงหันมอง ซ้าย **ส่วนบน** มือซ้ายซี้ตึง มือขววาวงล่าง (ท่าเหม่) **ส่วนล่าง** ขาซ้ายตั้ง เหลี่ยม ขา ขวาลบ เหลี่ยม

ลำดับ	บทร้อง	การปฏิบัติท่ารำไมยราพณ์	การปฏิบัติท่าหนุมาน
4.	เหวยกำแหงหนุมาน ชาญศักดา	<u>ท่าชี้</u> **ทิศทาง** หันหลัง หน้าเหลียวทางซ้าย **ส่วนบน** มือซ้ายนิ้วตึง มือขวาถือกระบอง **ส่วนล่าง** ยืนตั้งเหลี่ยมเต็ม	<u>ท่ายิ้ม</u> **ทิศทาง** ตัวตรงก้มหน้าเล็กน้อย **ส่วนบน** มือซ้ายกำมือปิดปากมือขวาถือตรีหักข้อมือเข้าหาอก **ส่วนล่าง** ย่อเข่าลงตั้งเหลี่ยมขวาลบเหลี่ยมซ้าย
5.	จงเข้ามาสู่กรรม คว่ำลง	<u>ท่าคว่ำมือ</u> **ทิศทาง** หน้าตรง หน้าเหลียวทางขวา **ส่วนบน** มือขวาถือกระบอง มือซ้ายแบคว่ำระดับเอว **ส่วนล่าง** ยืนตั้งเหลี่ยมเต็ม	<u>ท่ากวักเรียก</u> เหมือนลำดับที่ 3 แต่ส่วนบนมือซ้ายกวักเรียก
6.	เพลงร่าย เมื่อนั้น หนุมานอ่านเวทเสก ฝุ่นผง	<u>ท่ายืนถือกระบอง</u> **ทิศทาง** ตัวตรงมองขวา **ส่วนบน** ถือกระบองแนวตั้ง **ส่วนล่าง** ยืนพักเท้าขวา	<u>ท่าพนมมือ</u> **ทิศทาง** หน้าตรง **ส่วนบน** พนมมือกำตรีไว้หว่างอก **ส่วนล่าง** ย่อเข่าลงตั้งเหลี่ยมเท้าขวาลบเหลี่ยมเท้าซ้าย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับ	บทร้อง	การปฏิบัติท่ารำไมยราพณ์	การปฏิบัติท่าหนุมาน
7.	ขัดทาทั่วตนทนคง	เหมือนลำดับที่ 6	<u>ท่าฝุ่นทาตัว</u> **ทิศทาง** หน้าตรง **ส่วนบน** หน้าตรงมือขวาลูบแขนซ้ายก้มหน้ามองมือ **ส่วนล่าง** นั่งตั้งเข่าขวา
8.	แล้วนอนลงกวักเรียกอสุรา	<u>ท่าขยับมอง</u> **ทิศทาง** ตัวตรงมองขวา **ส่วนบน** ตั้งวงซ้ายมือขวาถือกระบองเฉียงปลายแตะพื้น **ส่วนล่าง** ขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม	<u>ท่านอนกวักมือเรียก</u> **ทิศทาง** นอนตะแคงขวา **ส่วนบน** มือซ้ายกวักเรียกขวาท้าวพื้นหน้ามองยักษ์ **ส่วนล่าง** ทอดเท้าทั้งสองข้างขาซ้ายทับขวา
9.	เมื่อนั้น มัยราพณ์รวมกำลังตั้งท่า	<u>ท่าเงื้อกระบอง</u> **ส่วนบน** ตัวตรง หน้ามองทางขวา มือทั้งสองถือกระบองเงื้อซ้ายสูง **ส่วนล่าง** ยืนแยกเท้าออกเข่าตึง	<u>ท่านอนชี้นิ้ว</u> **ส่วนบน** มือซ้ายชี้นิ้วมือไปที่ยักษ์มือขวาท้าวพื้น **ส่วนล่าง** ทอดเท้าทั้งสองข้างขาซ้ายทับขาขวา

ลำดับ	บทร้อง	การปฏิบัติท่ารำไมยราพณ์	การปฏิบัติท่าหนุมาน
10.	เงือดเงื้อกระบอง ทะยานมา	<u>ท่าติดเก้งเงื้อกระบอง</u> **ส่วนบน** หันหลังมือทั้ง 2 เงื้อขวาหน้ามองทางซ้าย **ส่วนล่าง** ยกเท้าขวา	<u>ท่านอนกวักเรียก</u>
11.	ฟาดกายวานรสะท้าน ไปรัวสามลา (ลา 2)	<u>ท่าตี</u> **ส่วนบน** ตัวตรงหน้ามองขวามือถือกระบองฟาดลงไปที่ **ส่วนล่าง** ยืนตั้งเหลี่ยมเต็ม	<u>ท่านอนหมอบ</u> นอนหมอบหน้ามองดูยักษ์ท้าวแขนมองซ้าย
12.	เพลงเย้ย เมื่อนั้น หนุมานเก่งกาจไม่ หวาดไหวลุกขึ้น หัวเราะ	<u>ท่ายืนพักเท้าถือกระบองมองดู</u> **ทิศทาง** ตัวตรงมองขวา **ส่วนบน** มือขวาถือกระบองแนวตั้ง **ส่วนล่าง** ยืนท่าพักเท้าขวา	<u>ท่าหัวเราะเยาะ</u> **ส่วนบน** หน้าตรงมือทั้งสองม้วนจีบหัวเราะที่ปาก 3 ครั้ง **ส่วนล่าง** เหมือนท่ารำลำดับที่ 4
13.	เยาะไยไพ	<u>ท่าตั้งเหลี่ยมซ้ายถือกระบองมองดู</u> **ทิศทาง** ตัวตรงมองขวา **ส่วนบน** มือทั้งสองถือกระบองเฉียงขึ้นทางซ้าย **ส่วนล่าง** ขาทั้งสองตั้งเหลี่ยมซ้าย	<u>ท่าเดาะนิ้ว</u> **ทิศทาง** หันข้างซ้าย **ส่วนบน** ตั้งนิ้วชี้ขึ้นพร้อมเดาะนิ้วกดไหล่และเอียงขวา **ส่วนล่าง** เหมือนท่ารำลำดับที่ 4

ลำดับ	บทร้อง	การปฏิบัติท่ารำไมยราพณ์	การปฏิบัติท่าหนุมาน
		<u>ท่าถือกระบองมือซ้ายเข้าอก</u>	<u>ท่าเหม่มือซ้าย</u>
14.	ยื่นกระบองมาให้เสียดีดี	**ทิศทาง** ตัวตรงมองขวา **ส่วนบน** มือขวาถือกระบองเฉียงออก มือซ้ายเข้าอก **ส่วนล่าง** ขาตั้งเหลี่ยมซ้าย	เหมือนท่ารำลำดับที่ 3
		<u>ท่าถือกระบองสองมือขยับมอง</u>	<u>ท่าตาย</u>
15.	แม้รักตัวกลัวตายวายปราณ	**ทิศทาง** หันขวาเข้าหาลิง **ส่วนบน** มือซ้ายกำมือ มือขวาถือกระบองเฉียงมาทางมือซ้ายพร้อมกับค่อย ๆ ดึงมือทั้งสองข้างเข้าหาลำตัว **ส่วนล่าง** ขาตั้งเหลี่ยม	**ทิศทาง** หันข้างซ้าย **ส่วนบน** ทำท่าตายหงายแบ 2 มือ **ส่วนล่าง** ย่อเข่าลงตั้งเหลี่ยมซ้าย ลบเหลี่ยมขวา
		<u>ท่าถือกระบองสองมือขยับมองหน้าอัด</u>	<u>ท่าไว้มือต่ำ</u>
16.	จงกราบกรานประณตบทศรี	**ทิศทาง** ตัวตรงมองขวา **ส่วนบน** ถือกระบอง 2 มือ เป็นแนวขนานกับเวที **ส่วนล่าง** ขาตั้งเหลี่ยมซ้าย	**ทิศทาง** หันข้างซ้าย **ส่วนบน** มือขวาหักข้อมือเข้าหาอก มือซ้ายทำท่าไว้มือ **ส่วนล่าง** ยกเท้าซ้าย
		ท่าถือกระบองสองมือขยับมองหน้าอัด ลำดับที่ 17-20 เหมือน ลำดับที่ 16 แต่ถือกระบองเฉียงซ้ายสูง	<u>ท่าชี้นิ้วขวาที่ยักษ์</u>
17.	เราจะได้ให้ทานชีวี		**ทิศทาง** หันเฉียงซ้าย **ส่วนบน** มือขวาชี้นิ้วที่ยักษ์มือซ้ายถือตรีหักข้อมือ **ส่วนล่าง** เหมือนท่ารำลำดับที่ 14

ลำดับ	บทร้อง	การปฏิบัติท่ารำไมยราพณ์	การปฏิบัติท่าหนุมาน
18.	<u>ถึงแม้ตีสามตึง</u>		<u>ท่าชู 3 นิ้ว</u> **ทิศทาง** หันเฉียงซ้าย **ส่วนบน** มือซ้ายชู 3 นิ้ว มือขวาถือตรี ตั้งวงล่าง **ส่วนล่าง** เหมือนท่ารำลำดับที่ 14
19.	มึงถึงตาย		<u>ท่าตาย</u> **ทิศทาง** หน้าตรง **ส่วนบน** หันมองซ้าย มือแบหงาย 2 ข้าง **ส่วนล่าง** เหมือนท่ารำลำดับที่ 4
20.	เพลงร่าย เมื่อนั้น มัยราพณ์อกสั่น ขวัญหาย	<u>ท่ากลัว</u> **ทิศทาง** ตัวตรง **ส่วนบน** หันหน้าขวา มือทั้ง 2 ถือกระบองมือซ้ายสูง **ส่วนล่าง** ตั้งเหลี่ยมเต็ม	<u>ท่ามอง</u> **ทิศทาง** เฉียงซ้ายหน้ามองยักษ์ **ส่วนบน** มือซ้ายหักข้อมือเข้าหาอก มือขวาถือตรี ตั้งวงล่าง **ส่วนล่าง** เหมือนท่ารำลำดับที่ 14

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับ	บทร้อง	การปฏิบัติท่ารำไมยราพณ์	การปฏิบัติท่าหนุมาน
21.	ครั้นจะเลี่ยงเบี่ยงบิดก็คิดอาย	<u>ท่าอาย</u> **ทิศทาง** เฉียงซ้าย **ส่วนบน** มองซ้ายมือขวาแบแนบแก้ม มือซ้ายถือกระบอง **ส่วนล่าง** ยืนตั้งเหลี่ยมเต็ม	<u>ท่ายิ้ม</u> **ทิศทาง** ตัวตรง **ส่วนบน** มือซ้ายทำท่ายิ้มปิดปาก มือขวาถือตรีหักข้อมือเข้าหาอก **ส่วนล่าง** เหมือนท่ารำลำดับที่ 4
22.	ชังกะตายเจรจากับวานร	<u>ท่ามอง</u> **ทิศทาง** หน้าตรง **ส่วนบน** มองขวามือขวาถือกระบองแนวตั้ง มือซ้ายตามทำมือยักษ์ **ส่วนล่าง** ยืนตั้งเหลี่ยมเต็ม	<u>ท่าชี้</u> **ทิศทาง** ตัวตรงหน้ามองซ้าย **ส่วนบน** มือซ้ายตั้งข้อมือแขนตึงมือขวาตั้งวงล่าง **ส่วนล่าง** เหมือนท่ารำลำดับที่ 14
23.	ซึ่งสัญญาว่าไว้จะให้ตี	<u>ท่าไว้มือ</u> **ทิศทาง** หน้าตรง **ส่วนบน** ท่าไว้มือซ้ายหน้ามองมือซ้าย มือขวาถือกระบองตั้งฉากบนพื้นเวที **ส่วนล่าง** ยืนท่าพักเท้าขวา	<u>ท่ามองซ้าย</u> **ทิศทาง** เฉียงซ้ายมองยักษ์ **ส่วนบน** มือขวาถือตรีหักข้อมือเข้าหาอกมือซ้ายตั้งวงล่าง **ส่วนล่าง** เหมือนกับท่ารำลำดับที่ 4

ลำดับ	บทร้อง	การปฏิบัติท่ารำไมยราพณ์	การปฏิบัติท่าหนุมาน
24.	ไม่พาทีกลับกลอก หลอกหลอน	<u>ท่าสั่นมือ</u> **ทิศทาง** สั่นมือ **ส่วนบน** มองขวาสั่นมือขวาดึงมือซ้ายดึงถือกระบอง **ส่วนล่าง** ยืนจรดเท้าขวา	<u>ท่าล้อหลอก</u> **ทิศทาง** เหมือนเดิม **ส่วนบน** เปลี่ยนมาถือตรีมือซ้ายมือขวาทำท่ากวักเรียก **ส่วนล่าง** เหมือนกับท่ารำลำดับที่ 4
25.	ว่าพลางทางยื่นคทาธร	<u>ท่าส่งมอบกระบอง</u> **ทิศทาง** หน้าตรง **ส่วนบน** มือขวายื่นกระบองมือซ้ายไขว้หลัง **ส่วนล่าง** ยืนพักเท้าซ้าย	<u>ท่ารับกระบอง</u> มือซ้ายรับคทาจากยักษ์ มือขวาถือตรี ตั้งวงล่าง **ส่วนล่าง** เหมือนท่ารำลำดับที่ 14
26.	แล้วลงนอนให้บ้างตามสัญญา	<u>ท่านอนตะแคง</u> **ทิศทาง** นอนตะแคงหันขวา **ส่วนบน** ท้าว 2 แขน ลำตัวตั้งขึ้น **ส่วนล่าง** เหยียด 2 ขา	<u>ท่าเงื้อกระบองพักเท้าซ้าย</u> **ทิศทาง** ตัวตรงมองซ้าย **ส่วนบน** จับกระบองเงื้อขวาสูง **ส่วนล่าง** ยืนพักเท้าซ้าย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับ	บทร้อง	การปฏิบัติท่ารำไมยราพณ์	การปฏิบัติท่าหนุมาน
27.	ร้องว่าย เมื่อนั้น ลูกพระพายว่าย กระบองยืนเขย่งเยื้อง โผนโจนมา	ท่านอนตะแคง เหมือนลำดับที่ 2	ท่าเงื้อกระบองพักเท้าขวา **ทิศทาง** หน้าตรงหน้ามองซ้าย **ส่วนบน** มือ 2 ข้างเงื้อกระบองมือขวาสูง **ส่วนล่าง** ก้าวซ้ายหนักหน้าตึง
28.	สังเกตตาตีรันลงทันที รัวสามลา (ลา3) โอด	ท่านอนตะแคงสะดุ้งตัวถูกตี ท่าเหมือนลำดับที่ 26 แต่ยกมือขวาขึ้นระดับอกสะดุ้งตัว	ท่าตี คว่ำมือขวาตึงตีกระบองฟาดบนหลังมัยราพณ์

จากตารางอาจารย์ศตวรรษ พลับประสิทธิ์ (สัมภาษณ์, 23 สิงหาคม 2547.) สรุปลักษณะท่ารำชุดไมยราพณ์รบหนุมานไว้ว่า

1. โครงสร้างท่ารำที่จัดอยู่ในแม่ท่าลิงได้แก่ ท่ารำหนุมานลำดับที่ 6,20,23

2. โครงสร้างท่ารำส่วนบนจัดอยู่ในท่าตีบท ส่วนล่างจัดอยู่ในแม่ท่าลิงได้แก่หนุมานลำดับที่ 3 4 5 7 12 13 14 15 16 17 18 19 21 22 24 25

3. โครงสร้างท่ารำที่จัดอยู่ในท่าเบ็ดเตล็ด ได้แก่ ท่ารำหนุมานลำดับที่ 8 9 10 11 26 27 28

ลักษณะท่ารำ

1. การรำตีบทประกอบบทร้อง หมายถึง การแสดงท่ารำตามบทร้องที่แสดงการโต้ตอบระหว่างไมยราพณ์และหนุมาน แบ่งเป็น 2 แบบ คือ

1.1 ลักษณะท่ารำตีบทหนุมานประกอบการใช้อาวุธถือตรีมือขวาโดยใช้ทั้ง 2 มือ ทำท่าตีบท หรือ ใช้มือเดียวทำท่าตีบทได้ ประกอบด้วยการยืนรำ นั่งคุกเข่า นอนตะแคง ท้าวแขนรำ ได้แก่ ท่าชี้หน้า ท่าพนมมือ ท่าทาตัว ท่านอนตะแคงเรียก ท่านอนตะแคงชี้หน้า ท่านอนคว่ำ ท่าหัวเราะเยาะ ท่ามอง ท่าไว้มือ ท่าตั้งมือชู 3 นิ้ว ท่าตาย (หงายมือแบ)

1.2 ลักษณะท่ารำตีบทไมยราพณ์ประกอบอาวุธใช้ต้นตาลหรือเรียกว่ากระบอง เป็นอาวุธเทียบเคียงวิธีถืออุปกรณ์ตามแบบแผนการถือหอก หรือพลอง ลักษณะการใช้อาวุธ ได้แก่

การถืออาวุธเป็นแนวเฉียง ถือด้านขวา หรือด้านซ้ายถือยกสูง หรือต่ำก็ได้ โดยใช้มือทั้งสองถือมักถือคว่ำมือข้างหนึ่ง หงายมือข้างหนึ่งเสมออีกแบบหนึ่งคือการถืออาวุธเป็นแนวเฉียงด้านหลังของผู้รำ หรือถือมือเดียว อีกมือหนึ่งรำตีบท

การถืออาวุธเป็นแนวตั้ง ถือมือเดียวด้านใดก็ได้อีกมือหนึ่งรำทำบท มือกำอาวุธตรงช่วงกึ่งกลางของลำตาล หรืออาจถือค่อนไปทางด้านใดด้านหนึ่งก็ได้

การถืออาวุธเป็นแนวขนานกับเวที ถือ 2 มือ ปลายลำตาลชี้ไปยังคู่ต่อสู้

ลักษณะท่ารำไมยราพณ์ ได้แก่ ท่าเงื้อ ท่าชี้หน้า ท่ายืนถือพลองตั้ง ท่าอาย ท่าไว้มือ ท่าสั่นมือ ท่าส่งต้นตาล ท่านอนตะแคง (เป็นท่าเดียวที่ไม่ถืออาวุธ)

โครงสร้างท่ารำ

โครงสร้างท่ารำไมยราพณ์

ศีรษะ คอ ไหล่	เอียงศีรษะด้านใดด้านหนึ่งพร้อมกดไหล่
มือ	ตั้งวงวงยักษ์ระดับปลายมือที่แง่ศีรษะแต่ผายออกกว้างมากกว่าตัวพระ ไว้มือ กำต้นตาล 2 มือ และมือเดียวทำมือแบบยักษ์ คือ ทำมือล่อแก้วแต่งอนิ้วที่เหลือ งอไล่ระดับ
ขาและเท้า	1. ขาทั้งสองตั้งเหลี่ยมยักษ์ 2. ขาตั้งเหลี่ยมข้างหนึ่ง ลบเหลี่ยมข้างหนึ่ง 3. เก็บเท้า ย่ำเท้า ใช้เท้าในท่าเก้ง คือ กระโดดกระทบส้นเท้า

โครงสร้างท่ารำหนุมาน

ศีรษะ คอ ไหล่	เอียงศีรษะด้านใดด้านหนึ่งพร้อมกดไหล่ ยักคอ
มือ	กำด้ามตรีมือขวา ทำมือแบบลิงคือนิ้วชี้ตึง นิ้วที่เหลือ งอไล่ระดับเก็บนิ้วหัวแม่มือ
ขาและเท้า	1. ขาทั้งสองตั้งเหลี่ยมลิง 2. ขาตั้งเหลี่ยมข้างหนึ่ง ลบเหลี่ยมข้างหนึ่ง 3. เก็บเท้า ย่ำเท้า ใช้เท้าในท่าเก้ง คือกระโดดกระทบส้นเท้า

ลักษณะท่ารำในชุดมัยราพณ์รบหนุมาน

1. นำมาจากแม่ท่าในโขนตัวยักษ์ และลิง
2. นำมาจากท่าออกกราว หรือ ท่าตรวจทัพ
3. นำมาจากท่าเบ็ดเตล็ดในโขนของตัวยักษ์ และลิง
4. นำท่าในลำดับที่ 1,2 และ 3 มาผสมผสานกันเห็นได้จากส่วนบนใช้ท่ารำตีบทตามบทร้อง ส่วนล่างใช้แม่ท่าตามจารีตเดิม

ท่ารำของมัยราพณ์ใช้ทั้งหมด 28 ท่า

- เพลงขอมทรงเครื่องชั้นเดียว

ใช้ท่าถอนต้นตาล

เพลงลิงลาน

ท่าที่ 1 ท่าพันต้นตาล
ท่าที่ 2 ท่าแกว่งกระบอง
ท่าที่ 3 ท่าชี้
ท่าที่ 4 ท่าคว่ำมือ

เพลงร่าย

ท่าที่ 1 ท่ายืนถือกระบอง
ท่าที่ 2 ท่ายืนถือกระบอง
ท่าที่ 3 ท่าขยับมอง
ท่าที่ 4 ท่าเงื้อกระบอง
ท่าที่ 5 ท่าติดเก้งเงื้อกระบอง
ท่าที่ 6 ท่าตี

เพลงเย้ย

ท่าที่ 1 ท่ายืนพักเท้า ถือกระบองมองดู
ท่าที่ 2 ท่าตั้งเหลี่ยมซ้ายถือกระบองมองดู
ท่าที่ 3 ท่าถือกระบองมือซ้ายเข้าอก
ท่าที่ 4 ท่าถือกระบองสองมือขยับมอง
ท่าที่ 5 ท่าถือกระบองสองมือขยับมองหน้าอัด
ท่าที่ 6 ท่าถือกระบองสองมือขยับมองหน้าอัด
ท่าที่ 7 ท่าถือกระบองสองมือขยับมองหน้าอัด
ท่าที่ 8 ท่าถือกระบองสองมือขยับมองหน้าอัด

เพลงร่าย

ท่าที่ 1 ท่ากลัว
ท่าที่ 2 ท่าอาย
ท่าที่ 3 ท่ามอง
ท่าที่ 4 ท่าไว้มือ
ท่าที่ 5 ท่าสั่นมือ
ท่าที่ 6 ท่าส่งมอบกระบอง
ท่าที่ 7 ท่านอนตะแคง
ท่าที่ 8 ท่านอนตะแคง
ท่าที่ 9 ท่านอนตะแคงสะดุ้งตัวถูกตี

การใช้ท่ารำซ้ำของไมยราพณ์

ท่ายืนถือกระบอง เพลงร่าย	เพลงร่าย	ใช้	2 ครั้ง
ท่าถือกระบองสองมือ ขยับมองหน้าอัด	เพลงเย้ย	ใช้	4 ครั้ง
ท่านอนตะแคง	เพลงร่าย	ใช้	2 ครั้ง

สรุปท่ารำของหนุมาน ใช้ทั้งหมด 26 ท่า

เพลงลิงลาน

ท่าที่ 1 ท่าเหม่มือซ้าย
ท่าที่ 2 ท่ายิ้ม
ท่าที่ 3 ท่ากวักเรียก

เพลงร่าย

ท่าที่ 1 ท่าพนมมือ
ท่าที่ 2 ท่าฝุ่นทาตัว
ท่าที่ 3 ท่านอนกวักเรียก
ท่าที่ 4 ท่านอนซี้นิ้ว
ท่าที่ 5 ท่านอนกวักเรียก
ท่าที่ 6 ท่านอนหมอบ

เพลงเย้ย

ท่าที่ 1 ท่าหัวเราะเยาะ
ท่าที่ 2 ท่าเดาะนิ้ว
ท่าที่ 3 ท่าเหม่มือซ้าย
ท่าที่ 4 ท่าตาย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่าที่ 5 ท่าไว้มือต่ำ
ท่าที่ 6 ท่าชี้นิ้วขวาที่ยักษ์
ท่าที่ 7 ท่าชู 3 นิ้ว
ท่าที่ 8 ท่าตาย

เพลงร่าย

ท่าที่ 1 ท่ามอง
ท่าที่ 2 ท่ายิ้ม
ท่าที่ 3 ท่าชี้
ท่าที่ 4 ท่ามองซ้าย
ท่าที่ 5 ท่าล้อหลอก
ท่าที่ 6 ท่ารับกระบอง
ท่าที่ 7 ท่าเงื้อกระบองพักเท้าซ้าย
ท่าที่ 8 ท่าเงื้อกระบองพักเท้าขวา
ท่าที่ 9 ท่าตี

การใช้ท่ารำซ้ำของหนุมาน

ท่าเหม่มือซ้าย	เพลงลิงลานใช้ 1 ครั้ง เพลงเย้ย 1 ครั้ง	รวม 2 ครั้ง
ท่ายิ้ม	เพลงลิงลานใช้ 1 ครั้ง เพลงร่ายใช้ 1 ครั้ง	รวม 2 ครั้ง
ท่านอนกวักเรียก	เพลงร่ายใช้ 2 ครั้ง	รวม 2 ครั้ง
ท่าตาย	เพลงเย้ยใช้ 2 ครั้ง	รวม 2 ครั้ง

6.7 ม้าอุปการ (พ.ศ. 2501)

ส่วนที่ 1 อธิบายส่วนประกอบของการแสดง

1.1 ประวัติการแสดง

เป็นการรำเดี่ยวของม้าตัวเอก เรียกว่า "ม้าอุปการ" ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดพระรามครองเมือง เรื่องราวกล่าวถึงพระรามหลังจากขึ้นครองเมืองแล้ว ต้องการประกาศศักดานุภาพอันยิ่งใหญ่ ประกอบกับได้ยินเสียงประลองศรของพระมงกุฎกับพระลบ จึงทำพิธีอัศวเมธ

หรือพิธีปล่อยม้าอุปการไปยังเมืองต่าง ๆ เพื่อตรวจดูว่าเมืองเหล่านั้นสวามิภักดิ์ต่อพระองค์หรือไม่ หากเมืองใดไม่ต้อนรับม้าแสดงว่ากระด้างกระเดื่อง โดยมีหนุมานคอยติดตามสังเกตการณ์ จนกระทั่งมาถึงป่ากาลวาต หนุมานได้พบและต่อสู้กับพระมงกุฎและพระลบ แต่ หนุมานพ่ายแพ้ถูกจับมัด พระรามทราบความตามมาจนพบจึงเกิดต่อสู้กันไม่มีใครแพ้ใครชนะ ในที่สุดพระรามจึงแผลงศรสังหารพระมงกุฎ ลูกศรกลายเป็นขนมนมเนยให้โอรสเสวย พระมงกุฎจึงแผลงศรไปบ้างก็เป็นข้าวตอกดอกไม้ตกลงมาบูชาแทบพระบาทของพระราม พระรามเกิดความสงสัยซักถามจึงรู้ว่าเป็นพ่อลูกกัน

ลักษณะของม้าอุปการ

ม้าอุปการจัดเป็นม้าลักษณะดีคือ ลำตัวขาวล้วน แต่ศีรษะและใบหน้าเป็นสีดำ ดวงตาสีนิล ฟันสีขาวแววววาวประดุจมุก ปลายหางงอนงามเป็นภู่ประดุจขนจามรี เท้าทั้งสี่สีดำสนิทดั่งสีนิล รูปร่างลักษณะสง่างามได้สัดส่วน ตำราว่าไว้เป็นม้าประเสริฐนัก สมควรด้วยพระมหากษัตริย์อย่างยิ่ง เวลาเหยาะย่างหรือควบ เดิน สง่างามเหมือนราชสีห์ มีความสามารถพิเศษคือ จดจำและเข้าใจคำพูดของคนได้เป็นอย่างดีและจดจำทิศทางที่ตนเองเดินผ่านได้แม่นยำ

1.2 **ผู้ออกแบบท่ารำและแต่งทำนองเพลง**

ผู้ออกแบบท่ารำคือ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ.2528 ส่วนผู้แต่งทำนองเพลงคือนายมนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ.2528

1.3 **แนวความคิด**

นำเสนอแนวคิดด้านความเชื่อเกี่ยวกับพิธีปล่อยม้าอุปการ ซึ่งเป็นพิธีทางศาสนาพราหมณ์ของอินเดีย โดยผ่านตัวละครที่เป็นม้าตัวเอกของพระมหากษัตริย์ ด้วยท่วงทีลีลาการเดิน ยืน วิ่ง ก้าวกระโดดได้อย่างปราดเปรียวว่องไวและสง่างาม

1.4 **วัน เวลา และโอกาสที่แสดง**

จัดแสดงเป็นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ.2501 เพื่อเผยแพร่ให้ประชาชนชม ณ โรงละคอนศิลปากร และเป็นที่นิยมแสดงเป็นระยะ ๆ อย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบัน

1.5 **ผู้แสดง**

รำเพียงคนเดียวโดยใช้ผู้ชายแสดง ผู้แสดงคนแรก คือ นายจตุพร รัตนวราหะ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยโขน (ยักษ์) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ภาพนายจตุพร รัตนวราหะ
ผู้แสดงเป็นม้าอุปการคนแรก
ที่มา : เอื้อเฟื้อภาพโดย นายจตุพร รัตนวราหะ

นอกจากนี้ยังมีผู้แสดงรุ่นหลังต่อมาอีกหลายท่าน ได้แก่ นายศิริพงษ์ ฉิมพาลี และนายอำนาจ จาตุประยูร

การคัดเลือกผู้แสดง เลือกคนรูปร่างสูงโปร่ง สัดส่วนพอเหมาะ หน้าตาดี เพราะขณะแสดงต้องเปิดหน้า โดยมากคัดเลือกจากผู้ฝึกหัดโขนตัวยักษ์ เนื่องจากมีกำลังขาแข็งแรงและท่วงท่าสง่างาม เหมาะสมกับม้าอุปการซึ่งเป็นม้าของพระมหากษัตริย์

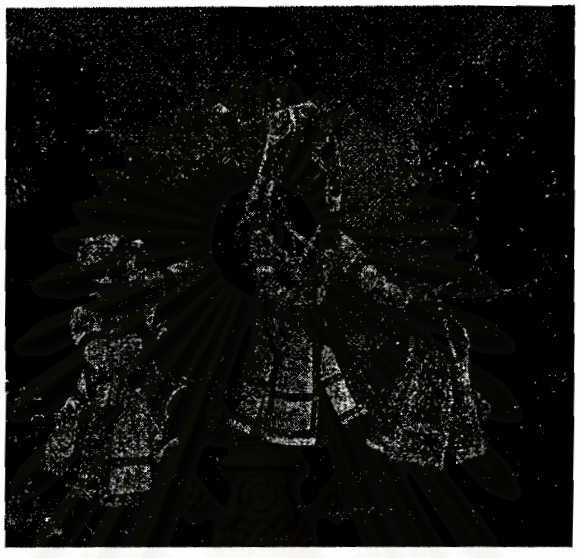
1.6 **การแต่งกาย**

แต่งกายยืนเครื่อง แต่ไม่มีอินทรธนูและหางหงส์ใช้หางม้าแทน สวมศีรษะม้า แต่เดิมไม่สวมรองเท้า ต่อมาให้มีการสวมรองเท้าขณะแสดง รายละเอียดของเครื่องแต่งกายมีดังนี้

1. สนับเพลาสีขาว
2. ผ้านุ่งหรือภูษาสีขาว
3. ห้อยหน้าสีขาว
4. ห้อยข้างสีขาว
5. ทับทรวง
6. สังวาล
7. เข็มขัด
8. กำไลข้อมือเงิน

9. เสื้อแขนยาวสีขาว 10. ตาบทิพย์

11. ตาบทิพย์ 12. ศีรษะม้าสีดำ 13. รองเท้า



ภาพการแสดงและการแต่งกายรำม้าอุปการ

ที่มา : สูจิบัตรการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดพระรามครองเมือง แสดง ณ โรงละคอนศิลปากร เมื่อปี พ.ศ.2501

ม้าอุปการ : นายจตุพร รัตนวราหะ แสดงเมื่อครั้งเป็นนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป

1.7 **แนวเพลง** จากการสัมภาษณ์ นายศิลปี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร สรุปได้ว่ารำม้าอุปการใช้ทำนองเพลงอัศวลีลา ซึ่งเป็นเพลงที่นายมนตรี ตราโมท แต่งทำนองเพลง โดยนำทำนองเพลงม้ารำ และม้าย่องมาเรียบเรียงใหม่จนแทบจะไม่เห็นเค้าของเพลงเดิม ทำนองเพลงมี 2 ท่อน คือ ท่อนแรกเป็นทำนองเพลงม้ารำ ส่วนท่อนหลังเป็นทำนองเพลงม้าย่อง จังหวะเพลงมีลักษณะพิเศษกว่าเพลงไทยอื่น ๆ คือ 6/8 จังหวะเพลงไม่ราบเรียบเสมอกัน และความถี่ของจังหวะมาก ท่วงทำนองเพลงไม่ตรงตามจังหวะแบบเพลงไทยโดยทั่วไป ช่วงจังหวะถี่ แล้วหยุด ให้ความรู้สึกเหมือนม้ากำลังวิ่งแล้วหยุด ถ้าจังหวะช้าทำนองไปเรื่อย ๆ เหมือนม้ากำลังเดินเหยาะ ๆ หรือย่องไปเฉย ๆ ช่วงจังหวะเว้น หมายถึง บรรเลงทำนองเพลงไปช่วงหนึ่งแล้วหยุดนิ่ง เว้นระยะแล้วจึงบรรเลงต่อเหมือนการควบม้า ช่วงทำนองกระตุก ๆ ให้ความรู้สึกเหมือนม้าสะบัดกีบเท้าแสดงอาการคึกคัก ช่วงบรรเลงเน้นให้เสียงดังหรือกระแทกเสียง "ปั้ง" เหมือนลีลาของม้ากำลังก้าวกระโดด

ส่วนที่ 2 วิเคราะห์ท่ารำชุดม้าอุปการ

2.1 ลำดับขั้นตอนการแสดง

ช่วงแรก	ผู้รำออกทางด้านขวา กระโดดหมุนตัวออกสู่เวทีด้วยท่ายืน
ช่วงกลาง	รำเลียนอิริยาบถต่าง ๆ ของม้าในท่ากระโดด ท่ายืน ท่าเดิน และท่าวิ่ง เพื่อแสดงความคล่องแคล่วและแข็งแรงของลำขาอันปราดเปรียว และแสดงท่าทีลำพองเพื่อให้เกิดความสง่างาม
ช่วงท้าย	รำเข้าโดยถอยหลังเข้าแล้วกระโดดหมุนตัวเข้าโรง

2.2 สัญลักษณ์ท่ารำ

ใช้การกำมือทั้งสอง สมมติเป็นกีบเท้าคู่หน้าของม้า และสมมติแขนทั้งสองข้างคือลำขาคู่หน้าอันเพรียวและแข็งแรงของม้า

ภาพลักษณะมือที่แสดงสัญลักษณ์ของม้า

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของผู้วิจัย

ผู้แสดงแบบ : นายจตุพร รัตนวราหะ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยโขน (ยักษ์) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

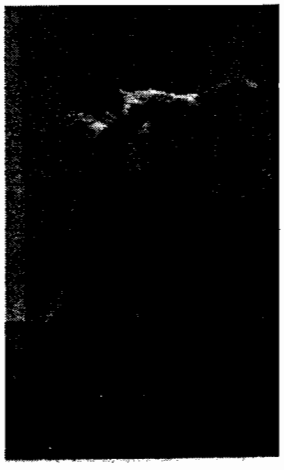
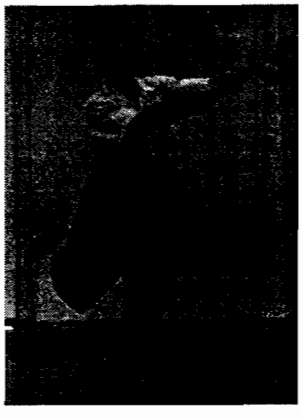
อุดม อังศุธร (สัมภาษณ์, 13 กรกฎาคม 2547) เล่าถึงท่าเต้นของม้าในนาฏศิลป์ไทยว่า "ลักษณะท่าทางการเต้นของม้าที่กำมือทั้ง 2 ข้าง นั้นมีมาแต่โบราณ ครั้งวังสวนกุหลาบแล้ว เช่น ม้าในละครใน ต่อมาครูลมุล คิดระบำม้า และท่านผู้หญิงแผ้วก็คิดท่าเต้นของม้าขึ้นอีกต่างหากชุดหนึ่ง"

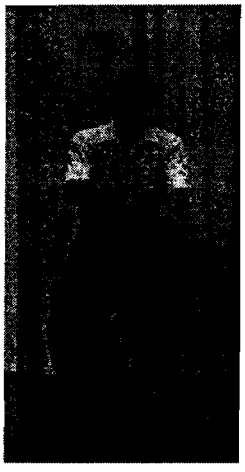
2.3 ท่ารำม้าอุปการ

ลำดับที่	ลักษณะท่ารำ	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
1.	ท่ากระโดดออก	วิ่งซอยเท้าออกมาตั้งท่านิ่ง โดยก้าวเท้าซ้าย กำมือทั้งสองคว่ำลงเรียงกันด้านข้างระดับอก เอียงขวา จากพื้นกระโดดหมุนตัวทางขวา 1 รอบ แล้วหันมาหน้าตรงตั้งท่าลักษณะเดิม	
2.	ท่าตบขยับเท้าอยู่กับที่ ยืดขึ้นและย่อลง	ก้าวเท้าซ้าย ตบเท้าขวาแล้วขยับเท้าซ้ายตาม กำมือทั้งสองคว่ำลงเรียงกันด้านหน้าระดับอก เอียงซ้าย	
3.	ท่าแตะเท้ายักตัว	แตะเท้าขวา งอแขนและขยับแขนทั้งสองขึ้นลงตามจังหวะโดยช่วงแรกยืดตัวขึ้นเงยหน้า ส่วนช่วงหลังย่อเข่าลงก้มหน้า แล้วกลับมายืดตัวขึ้นเงยหน้าเช่นเดิม การขยับแขนยังอยู่ในลักษณะเดิม	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	ลักษณะท่ารำ	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
4.	ท่าเล่นเท้าไขว้ยักตัว	แตะเท้าขวาไขว้เท้าไปมา โดยเริ่มจากแตะเท้าไปทางขวา ก่อนแล้วไขว้ไปทางซ้าย ขยับมือทั้งสองสลับกันขึ้นลงใหมือขวาอยู่ระดับศีรษะมือซ้ายอยู่ระดับอกจังหวะของการแตะเท้า จากนั้นเปลี่ยนไปแตะเท้าซ้ายไขว้เท้าไปมาเช่นเดิม	
5.	ท่าตบขยับเท้าเคลื่อนตัวไปมาทางขวาและซ้าย	ก้าวเท้าซ้ายแตะเท้าขวาถี่ ๆ เคลื่อนตัวไปทางขวา ช่วงจังหวะซ้า พอถึงช่วงจังหวะเร็วเปลี่ยนเป็นตบเท้าขวาขยับเท้าซ้ายตามเคลื่อนตัวไปทางขวา กำมือทั้งสองวนเข้าหาตัวจากนั้นเปลี่ยนมาเคลื่อนตัวไปทางซ้าย การใช้เท้าและมือยังคงเช่นเดิมแต่ตรงกันข้าม	
6.	ท่าย่ำเท้าถอยหลังและขึ้นหน้า	ย่ำเท้าทั้งสองอยู่กับที่ พร้อมกับเคลื่อนมือวนเข้าหาลำตัวระดับอก จากนั้นเดินย่ำเท้าถอยลงหลังเงยหน้า และย่ำเดินขึ้นก้มหน้า ส่วนมือยังคงลักษณะเดิม	

ลำดับที่	ลักษณะท่ารำ	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
7.	ท่าวางเท้าหลังแล้วเหลียวตาม	ก้าวเท้าซ้ายไปข้าง แล้ววางเท้าขวาลงหลัง มือทั้งสองหักข้อมือลงและหักข้อมือขึ้นทุกจังหวะตามจังหวะการวางเท้า โดยมือซ้ายอยู่กับศีรษะ มือขวาอยู่ระดับอกเอียงขวา หน้ามองเหลียวตามเท้าที่วางหลัง ปฏิบัติลักษณะตรงกันข้ามในท่าเดิม	
8.	ท่ากระโดดกระดกเท้าหลัง	ก้าวเท้าซ้ายไปข้าง กระดกเท้าขวาแล้วกระโดดกระทบส้นเท้าซ้าย คว่ำลงเรียงกันด้านซ้ายเอียงขวา จากนั้นเปลี่ยนไปปฏิบัติลักษณะตรงกันข้ามในท่าเดิม	
9.	ท่ากระโดดยกเท้าหน้า	ก้าวเท้าซ้ายไปข้าง ยกเท้าขวาข้างหน้า แล้วกระโดดกระทบส้นเท้าซ้าย หักข้อมือทั้งสองคว่ำลงเรียงกันด้านซ้าย เอียงขวา จากนั้นเปลี่ยนไปปฏิบัติลักษณะตรงกันข้ามในท่าเดิม	

ลำดับที่	ลักษณะท่ารำ	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
10.	ท่าเดินย่ำเท้าวนไปมา	ปฏิบัติเช่นเดียวท่าที่ 6 แต่เดินย่ำวนเลี้ยวไปทางซ้ายขึ้นมาหน้าตรง แล้วย่ำวนเลี้ยวไปทางขวากลับมาหน้าตรง	
11.	ท่าวางเท้าหลังแล้วเหลียวตาม	ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 7	
12.	ท่ากระโดดถอยลงหลัง	ท่าเหมือนกับท่าที่ 1 แต่กระโดดแล้วเดินย่ำถอยลงหลัง แล้วกลับมาปฏิบัติท่าที่ 11 อีก จากนั้นกระโดดแล้วหมุนตัวทางซ้ายวิ่งเข้าโรง	

ตารางลักษณะการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการรำม้าอุปการ มีดังนี้

ขาและเท้า	แขนและมือ	ไหล่	ศีรษะ
1. กระโดด 2 เท้า 2. กระโดดเท้าเดียว 3. ยืนหลบเหลี่ยม 4. ตบเท้า 5. แตะเท้า 6. แตะเล่นเท้า 7. เดินย่ำเท้า 8. กระดกหลัง 9. ยกเท้าหน้า 10. ก้าวเท้า 11. กระทบส้น	1. ชูแขนทั้งสองเรียงกัน 2. สาวมือขึ้น-ลง	1. เล่นไหล่	1. เอียงศีรษะ 2. ลักคอ 3. เหลียวหน้า

สรุปท่ารำชุดม้าอุปการมีทั้งหมด 12 ท่า คือ

1. ท่ากระโดด 2 เท้า หมุนตัวออกสู่เวที
2. ท่าตบขยับเท้าอยู่กับที่
3. ท่าแตะเท้ายักตัว
4. ท่าแตะเท้าไขว้ เล่นไหล่
5. ท่าตบขยับเท้าเคลื่อนที่
6. ท่าเดินย่ำเท้าเดินขึ้น-ถอยลง
7. ท่าเท้าวางหลัง เหลียวหน้า
8. ท่ากระดกเท้าหลัง กระโดดเท้าเดียว กระทบส้น
9. ท่ายกเท้าหน้า กระโดดเท้าเดียว กระทบส้น
10. ท่าเดินย่ำเท้าวนไปมาเป็นรูปโค้ง
11. ท่าเท้าวางหลัง เหลียวหน้า (ซ้ำกับท่าที่ 7)
12. ท่าถอยหลัง กระโดด 2 เท้า หมุนตัวเข้าโรง

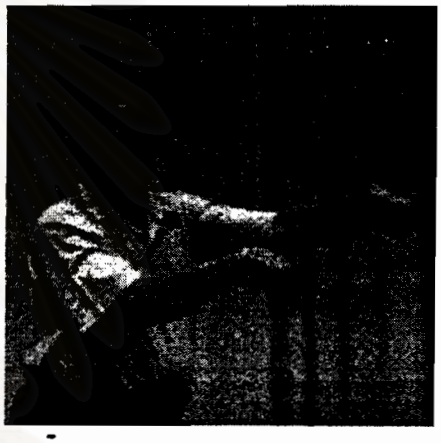
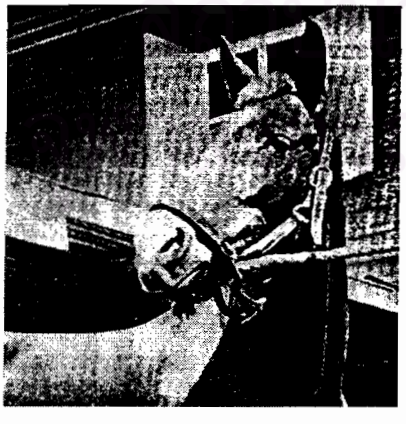
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.4 แหล่งที่มาของการประดิษฐ์ท่ารำม้าอุปการ

จากคำบอกเล่าของท่านผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์หลายท่าน และจากการพิจารณาดูท่ารำชุดม้าอุปการแล้วพบว่า มีที่มาของท่ารำจากแหล่งต่าง ๆ ดังนี้

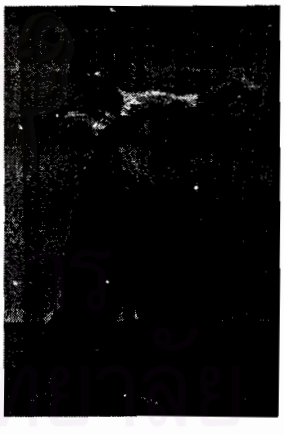
1. ใช้ท่าธรรมชาติของม้า
2. ใช้ท่าพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ ตัวพระ นาง ยักษ์ และลิง

1. ตารางเปรียบเทียบให้เห็นถึงการนำท่าธรรมชาติของม้ามาใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ

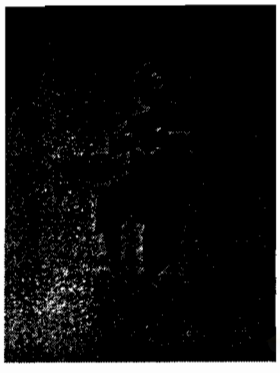
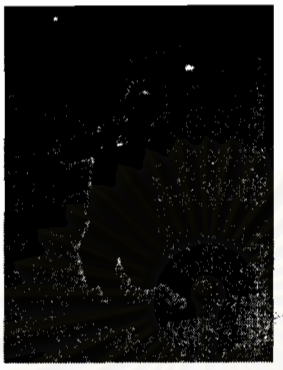
ท่าธรรมชาติของม้า	การประดิษฐ์ท่านาฏยศิลป์
1.1 ท่าม้ากำลังยกขาคู่หน้า	1.1  การกำมือทั้งสอง สมมติเป็นกีบเท้าคู่หน้า การยกแขนทั้งสองขึ้น สมมติเป็นลำขาคู่หน้าของม้า
1.2  ท่าม้ากำลังเหลียวหน้า	1.2 การประดิษฐ์ท่านาฏศิลป์ "การเหลียวหน้า"

2. **ตารางเปรียบเทียบให้เห็นถึงการนำท่าพื้นฐานทางนาฏยศิลป์มาปรับใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ**

ท่าพื้นฐานทางนาฏยศิลป์	การนำมาปรับใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ
2.1 การใช้ขาและเท้าของตัวลิง **การใช้เท้า** เท้าข้างหนึ่งวางเต็มเท้า เท้าอีกข้างหนึ่งเปิดส้นเล็กน้อย หลบเหลี่ยมเข่าด้านที่เปิดส้นเท้า	2.1 การใช้ขาและเท้าของม้าอุปการ นำลักษณะการใช้ขาและเท้าของตัวลิงมาปรับใช้ แต่เปิดเหลี่ยมเข่าและย่อเข่าน้อยกว่าตัวลิง
2.2 การแตะเท้าของตัวพระ **การใช้เท้า** เท้าข้างหนึ่งวางเต็มเท้า อีกข้างหนึ่งแตะเท้า เปิดเข่าทั้งสอง ย่อเข่าลง	2.2 การแตะเท้าของม้าอุปการ นำลักษณะการใช้เท้ามาปรับใช้ แต่เปิดเหลี่ยมเข่าและย่อเข่าน้อยกว่าตัวพระ

ท่าพื้นฐานทางนาฏยศิลป์	การนำมาปรับใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ
2.3 **การใช้เท้า** การกระดกเท้าของตัวพระ เท้าข้างหนึ่งวางเต็มเท้า อีกข้างหนึ่งกระดกเท้า เปิดเข่าทั้งสองย่อเข่าลง	2.3 การกระดกเท้าของม้าอุปการ นำลักษณะการใช้เท้ามาปรับใช้ แต่เปิดเหลี่ยมเข่า และย่อเข่าน้อยกว่าตัวพระ
2.4 **การใช้เท้า** การก้าวข้างของตัวนาง เท้าข้างหนึ่งก้าวข้างวางเต็มเท้า อีกข้างหนึ่งวางขนานกับเท้าซ้าย และเปิดส้นเท้า หลบเข่าด้านที่เปิดส้นเท้า	2.4  การก้าวข้างของม้าอุปการ นำลักษณะการใช้เท้าของตัวนางมาปรับใช้ แต่เปิดเหลี่ยมเข่าข้างที่เปิดส้นเท้ามากกว่าตัวนาง

ท่าพื้นฐานทางนาฏยศิลป์	การนำมาปรับใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ
2.5 การแตะเล่นเท้าของตัวนาง (ท่ารำจากรำเพลงสีนวล อยู่ในช่วงออก เพลงวรเชษฐ์) **การใช้ส่วนล่าง** แตะเท้าซ้ายและขวาสลับ กันไปมา พร้อมยืดเข่าขึ้นตามจังหวะ **การใช้ส่วนบน** ตึงแขนทั้งสองระดับไหล่ มือข้างหนึ่งจีบหงาย อีกข้างหนึ่งตั้งมือ จากนั้นสะบัดจีบไปทางซ้ายและขวาสลับกันไปมา หน้ามองมือจีบ เอียงศีรษะข้างมือตั้ง ท่าจีบสาวขนมจีน (ท่ารำจากระบำพม่า–มอญ อยู่ในช่วงการรำของมอญ)	2.5 การแตะเล่นเท้าของม้าอุปการ นำเฉพาะการใช้ส่วนล่างของการรำวรเชษฐ์ โดยแตะเท้าไขว้สลับกัน แต่เปลี่ยนจังหวะเข่าจากการยืดเข่าขึ้น เป็นยุบเข่าลงตามจังหวะ ส่วนบนนำมาจากระบำพม่า-มอญ ช่วงการรำของมอญ โดยนำท่าสาวขนมจีนมาปรับใช้ แต่เปลี่ยนจากการตึงแขนทั้งสองเป็นงอแขนซูเรียงกันระดับอกและไหล่ และใช้การลักคอเหมือนเดิม พร้อมทั้งเสริมให้มีการเล่นไหล่ คือ ยกไหล่พร้อมกับตามองตามไหล่และแขนข้างที่ยกขึ้น
การใช้ส่วนบน ตั้งแขนทั้งสองข้างหน้าระดับไหล่ มือหนึ่งจีบคว่ำ อีกมือหนึ่งตั้งมือ	

ท่าพื้นฐานทางนาฏยศิลป์	การนำมาปรับใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ
2.6   ท่าตะลึกตึก เป็นท่าฝึกหัดเบื้องต้นของโขนพระ ยักษ์ และลิง	2.6 ท่าตบขยับเท้าของม้าอุปการ นำท่าตะลึกตึกของโขนมาใช้ ดังนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางแสดงเปรียบเทียบการปฏิบัติท่าตะลึกตึกและท่าตบขยับเท้าของม้าอุปการ

1-2 กระทบเท้าขวา-ซ้าย	3 วางเท้าขวา	4 ยกเท้าซ้าย
จังหวะที่ 1	จังหวะที่ 2	จังหวะที่ 3

ตาราง การปฏิบัติท่าตะลึกตึก

การปฏิบัติท่าตะลึกตึก จะปฏิบัติทั้งหมด 3 จังหวะ เป็น 1 ท่า โดยจังหวะที่ 1 เป็นการลักจังหวะ คือ จังหวะเดียวแต่ปฏิบัติเท้า 2 ครั้ง ส่วนจังหวะที่ 2 และ 3 ปฏิบัติอย่างละครั้งเดียวตามจังหวะ การปฏิบัติท่าตะลึกตึก มักจะปฏิบัติเพียง 1 ท่า จำนวนครั้งเดียว

ตารางที่ 1

1-2 ตบเท้า ขวา-ซ้าย	3 วางเท้าขวา
จังหวะที่ 1	จังหวะที่ 2

ตารางที่ 2

1-2 ตบเท้าขวา-ซ้าย	3 วางเท้าขวา	1-2 ตบเท้าซ้าย-ขวา	3 วางเท้าซ้าย	1-2 ตบเท้าขวา-ซ้าย	3 วางเท้าขวา
จังหวะที่ 1	จังหวะที่ 2	จังหวะที่ 1	จังหวะที่ 2	จังหวะที่ 1	จังหวะที่ 2

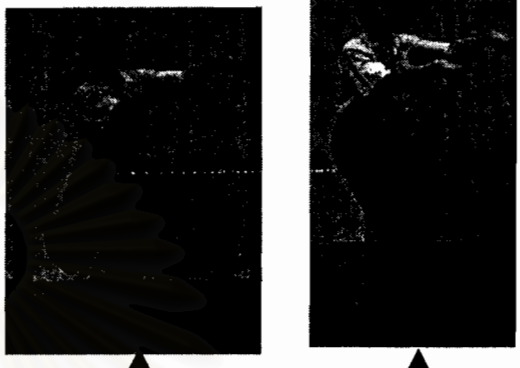
ตารางที่ 1 และ 2 เป็นการปฏิบัติท่าตบขยับเท้าของม้าอุปการ

การปฏิบัติท่าตบขยับเท้าของม้าอุปการ นำมาจากท่าตะลึกตึกของโขน แต่ปรับใหม่ให้เหมาะสมกับจังหวะเพลงอัศวลีลา ดังนี้

ตารางที่ 1 แสดงให้เห็นว่านำมาใช้เพียง 2 จังหวะ ตัดจังหวะที่ 3 ทิ้ง คือ 1 ท่า มีเพียง 2 จังหวะ

ตารางที่ 2 แสดงให้เห็นว่า ไม่ได้ปฏิบัติ 1 ท่า จำนวนครั้งเดียวเหมือนท่าตะลึกตึก แต่ปฏิบัติ 1 ท่า จำนวนหลายครั้งติดต่อกันจนหมดห้องเพลง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่าพื้นฐานทางนาฏยศิลป์	การนำมาปรับใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ
2.7 กระทบส้น เป็นการใช้เท้าของโขนยักษ์ ลิง พระ และนาง (ยักษ์) การใช้เท้าลักษณะนี้ โดยมากใช้ในการรำเพลงหน้าพาทย์ วิธีปฏิบัติ คือ กระทบเฉพาะช่วงส้นเท้า ส่วนปลายเท้าวางเต็มพื้น กระทบเท้าขวา-ซ้ายสลับกันไปมา	2.7  1. ท่ากระดกหลัง 2.ท่ายกเท้าหน้า กระทบส้น กระทบส้น กระทบส้นของม้าอุปการ นำการกระทบส้นของโขนมาปรับใช้ โดยโขนกระทบส้นเท้าทั้งสอง แต่การรำม้าอุปการกระทบส้นเท้าใดเท้าหนึ่งเพียงเท้าเดียว ได้แก่ **1.ท่ากระดกเท้าหลัง กระทบส้น** วิธีปฏิบัติ คือ เท้าหนึ่งกระดกหลัง อีกเท้าหนึ่งวางเต็มเท้า แล้วกระทบส้นเท้าช่วงท้ายจังหวะ **2. ท่ายกเท้าหน้า กระทบส้น** วิธีปฏิบัติคือย่ำเท้าซ้าย-ขวา ซ้ายกระทบส้น และยกเท้าขวา แล้วเปลี่ยนเป็นย่ำเท้าขวา-ซ้าย-ขวา กระทบส้น และยกเท้าซ้าย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำ

การสร้างสรรค์ท่ารำนำองค์ประกอบของทัศนศิลป์มาใช้ในเรื่องรูปทรง การใช้พลัง ทิศทางการเคลื่อนที่ ความสมดุล และความกลมกลืน ดังนี้

1. **รูปทรง** คือส่วนต่าง ๆ ของร่างกายที่ประกอบกันเป็นรูปทรงของท่ารำ ลักษณะของรูปทรงท่ารำชุดม้าอุปการได้เนื้อหาเรื่องราวมาจากรูปทรงและอิริยาบถต่าง ๆ ของม้าจริง

การสร้างรูปทรงท่ารำชุดนี้ อาศัยแนวคิดหลายประการ คือ

1.1 **ท่านิ่ง** การคิดท่านิ่ง พยายามสร้างสรรค์รูปลักษณ์ของคนให้ใกล้เคียงกับรูปลักษณ์ของม้า เพื่อสื่อให้ผู้ชมเข้าใจ

การใช้เท้า นำพื้นฐานการใช้เท้าทางนาฏยศิลป์ไทยมาใช้ในส่วนของเท้าคู่หลังของม้า เช่น นำการก้าวเท้าคล้ายท่าหย่องของลิงมาใช้ โดยเท้าข้างหนึ่งเป็นเหลี่ยมสันทำให้เกิดความแข็งแรง ส่วนเท้าอีกข้างหนึ่งหลบเหลี่ยมเพื่อลดความแข็งกระด้างลง จึงเป็นการคิดโดยคำนึงถึงธรรมชาติของม้าที่มีลักษณะทั้งแข็งแรงและปราดเปรียว

การใช้มือ คิดขึ้นจากจินตนาการ โดยใช้การกำมือทั้งสองและงอแขนเปรียบเสมือนเป็นเท้าคู่หน้าของม้า

การใช้ลำตัว โน้มส่วนลำตัวให้เห็นเป็นลำตัวช่วงหลังของม้า

1.2 **ท่าเชื่อมหรือท่าเคลื่อนไหว**

ท่าเชื่อมเป็นการเคลื่อนไหวท่ารำจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่งอย่างต่อเนื่องจนจบเพลง เพื่อเป็นการสร้างภาพที่มีเรื่องราวให้แก่ผู้ชม โดยเน้นการเคลื่อนไหวเท้าในลักษณะต่าง ๆ เป็นสำคัญ หรือเรียกว่า “foot step” เพื่อทำให้เกิดความหมาย เช่น การเดิน การวิ่ง การเหยาะย่าง และการก้าวกระโดด เพราะธรรมชาติของม้าต้องใช้เท้าเพื่อช่วยในการเคลื่อนไหวทุกอย่าง ส่วนการใช้มือไม่ต้องการสื่อความหมายใดใด ใช้เพื่อแสดงสัญลักษณ์ว่าเป็นม้า และใช้การเคลื่อนไหวมือในลักษณะต่าง ๆ เพื่อให้สัมพันธ์กับการใช้เท้าและส่วนอื่น ๆ ของร่างกายเพื่อให้เกิดความสมดุล ทั้งช่วยเสริมลีลาความงามและสร้างอารมณ์ให้เกิดกับท่ารำ

การเคลื่อนไหวทุกส่วนของร่างกาย ทำอย่างกระฉับกระเฉงและใช้การเคลื่อนไหวแต่เพียงเล็กน้อย เพื่อให้สง่างามสมกับเป็นม้าทรงของพระมหากษัตริย์

2. **การใช้พลัง**

การใช้พลัง เพื่อให้เห็นถึงลักษณะธรรมชาติ อิริยาบถต่าง ๆ ของม้า โดยใช้พลังแรง ๆ ค่อนข้างแรงและเร็ว เช่น ตบเท้ากับพื้น หักข้อมือพลิกขึ้นลง กระโดดขึ้นลง หรือกระโดดหมุนตัว เป็นการใช้พลังเพื่อแสดงความแข็งแรงและปราดเปรียวว่องไวของม้าทั้งสิ้น

3. **ทิศทางการเคลื่อนที่**

เน้นการใช้พื้นที่ตรงกลางเวทีค่อนไปทางด้านหน้าของคนดู ส่วนการเคลื่อนที่มีหลายลักษณะ คือ

3.1 เคลื่อนที่ไปทางขวา

3.2 เคลื่อนที่ไปทางซ้าย

3.3 เคลื่อนที่เดินขึ้นเข้าหาคนดู

3.4 เคลื่อนที่ถอยหลังออกจากคนดู

3.5 เคลื่อนที่วนเป็นวงกลม

3.6 เคลื่อนที่ฉวัดเฉวียนเลี้ยวไปมา

การเคลื่อนที่หลายลักษณะนี้ เพื่อสร้างจุดสนใจให้กับคนดู และช่วยไม่ให้เกิดความรู้สึกจำเจ เนื่องจากเป็นการรำด้วยผู้แสดงเพียงคนเดียว

4. **ความสมดุล**

การจัดโครงสร้างท่ารำให้เกิดความสมดุลมีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ เพราะมีส่วนทำให้เกิดความรู้สึกว่าท่ารำไม่เอนเอียงหรือล้มไปข้างใดข้างหนึ่ง อีกทั้งยังสื่อความรู้สึกถึงความสัมพันธ์กลมกลืนกันของท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้น

การนำหลักความสมดุลมาใช้ในงานนาฏยศิลป์ เป็นการจัดโครงสร้างท่ารำให้น้ำหนักตัวอยู่กึ่งกลาง และใช้อวัยวะทุกส่วนให้สัมพันธ์กัน ตัวอย่างเช่น

ตัวอย่างที่ 1 ท่ายืนของม้าอุปการ เท้าข้างหนึ่งยืนเต็มเท้า เปิดเหลี่ยมเข่า เท้าอีกข้างหนึ่งเปิดส้นเท้าเล็กน้อย หลบเหลี่ยมเข่า ส่วนมือทั้งสองชูขึ้นเรียงกันระดับไหล่ ให้มือข้างที่ยืนเต็มเท้าระดับสูงกว่ามือข้างที่เปิดส้นเท้า เอียงศีรษะข้างมือต่ำ

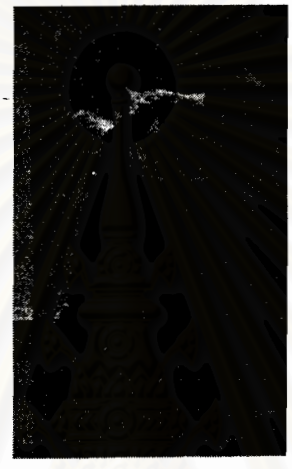
ตัวอย่างที่ 2 ท่าเล่นไหล่ ยกไหล่ขึ้นลงสลับกันไปมา พร้อมกับการแตะเล่นเท้าไขว้สลับไปมา มือทั้งสองชูขึ้นเรียงกันระดับไหล่ มือข้างที่ยืนเต็มเท้า ระดับสูงกว่ามือข้างที่แตะเท้า กดไหล่ข้างมือต่ำ

จากตัวอย่างทั้งสอง (ดูภาพได้จากหัวข้อ 2.3 ท่ารำม้าอุปการ) สังเกตเห็นว่า ความสมดุลของท่ารำ นอกจากจะอยู่ที่การใช้เท้า ใช้มือแล้วยังขึ้นอยู่กับการเอียงศีรษะและกดไหล่ด้วย กล่าวคือ การเอียงศีรษะ หรือกดไหล่ข้างมือต่ำช่วยให้น้ำหนักตัวอยู่กึ่งกลาง เพราะมือสูงอยู่ข้างเดียวกับเท้าที่ยืนเต็มเท้า ถ้าเอียงศีรษะทางมือสูงย่อมทำให้การทรงตัวเอียงไปทางนั้นด้านเดียว ขาดความสมดุลของท่ารำ

5. **ความกลมกลืน**

ความกลมกลืน มีส่วนสำคัญที่จะช่วยสร้างเอกภาพให้กับงานสร้างสรรค์ทั้งความกลมกลืนของท่ารำ และความกลมกลืนระหว่างท่ารำกับทำนองเพลง

ความกลมกลืนของท่ารำเป็นการใช้รูปทรงที่คล้ายกัน โดยจัดโครงสร้างมือและเท้าให้ไปในแนวเดียวกัน ตัวอย่างเช่น



ภาพความกลมกลืนของการใช้รูปทรงที่คล้ายกัน

การใช้มือและเท้าอยู่ในลักษณะขนานเรียงกันไปในแนวเดียวกัน ให้ความรู้สึกกลมกลืนและสวยงาม เข้ากันได้ดีกับลีลาท่าทางของม้า

ความกลมกลืนระหว่างท่ารำกับทำนองเพลง ท่ารำและการเคลื่อนไหวต้องสัมพันธ์กับทำนองเพลง จึงจะช่วยสร้างจุดเด่นและมีเอกภาพ ผู้สร้างสรรค์ฟังทำนองเพลงเป็นหลักก่อน แล้วจึงคิดท่ารำตามเพลง โดยแบ่งช่วงจังหวะตามห้องเพลง แล้วปฏิบัติท่ารำตามห้องเพลงนั้นให้พอดี เช่น ท่วงทำนองช้า จังหวะสม่ำเสมอ ปฏิบัติท่ารำตามจังหวะของห้องเพลงอย่างสม่ำเสมอ ถ้าท่วงทำนองเร็ว สลับช้า และหยุดจังหวะการปฏิบัติท่ารำก็ต้องกลมกลืนกับเพลงด้วยเช่นเดียวกัน

6.8 **รำตรวจพลพระเจ้าปะดุง (พ.ศ. 2520)**

แนวคิด การเสนอลีลาและกลวิธีการรำอาวุธเพื่อเตรียมออกรบ

ความเป็นมา รำตรวจพลพระเจ้าปะดุงเป็นชุดรำเดี่ยวในละครพันทางเรื่อง ศึกเก้าทัพ มูลเหตุที่กรมศิลปากร

<u>จัดแสดงละครเรื่องศึกเก้าทัพ มี 4 ประการ คือ</u>

1. เพื่อเผยแพร่พระเกียรติคุณของรัชกาลที่ 1. 2. เพื่อกระตุ้นให้คนไทยตระหนักความเป็นไทย3. เพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม 4. เพื่อความบันเทิงใจดังเอกสารกรมศิลปากรในสมัยที่นายเดโช สวนานนท์ เป็นอธิบดีกรมศิลปากร ดังข้อความว่า (สูจิบัตรกรมศิลปากร , มีนาคม 2520 : คำนำ.)

"รัฐบาลชุดปัจจุบันมีนโยบายที่จะส่งเสริมให้ประชาชนตระหนักในความสำคัญของความเป็นไทยและการต่อสู้เพื่อรักษาผืนแผ่นดินไทย ตามที่ประวัติศาสตร์ของชาติได้จารึกไว้ เพื่ออนุชนชาวไทยจะได้ยึดถือเป็นแนวทางในการดำรงรักษาเอกราชอธิปไตยของชาติไทยให้ดำรงคงมั่น สืบเจตนารมณ์ของบรรพชนไทยให้ยั่งยืนตลอดกาล เพื่อสนองนโยบายนี้ รัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการ จึงมอบให้กรมศิลปากรจัดการแสดงละครประวัติศาสตร์เรื่อง "ศึกเก้าทัพ" ซึ่งเป็นเรื่องราวของการต่อสู้เพื่อรักษาเอกราชของชาติในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ในครั้งนั้นประวัติศาสตร์ได้จารึกเรื่องการรุกรานของอริราชศัตรูซึ่งมีแสนยานุภาพเหนือกว่ากำลังกองทัพไทยเป็นอันมาก แต่ถึงกระนั้น ด้วยพระปรีชาสามารถเชี่ยวชาญในยุทธศาสตร์ลึกล้ำของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระประมุขของชาติประกอบด้วยพระปรีชาสามารถของสมเด็จพระอนุชาธิราชเจ้า กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาทซึ่งทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้เป็นจอมทัพในการรับศึกด้านสำคัญและด้วยความรักชาติสมัครสมานสามัคคีเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกันของชาวไทยในอดีตกองทัพไทยจึงสามารถต่อสู้มีชัยชนะขับไล่อริราชศัตรูไปจนพ้นผืนแผ่นดินไทยนำชาติผ่านพ้นภัยพิบัติ ดำรงรักษาเอกราชอธิปไตยไว้ได้ ชาวไทยทั้งมวลจึงร่มเย็นเป็นสุขสืบต่อมา

กรมศิลปากรหวังว่า ละครประวัติศาสตร์เรื่อง "ศึกเก้าทัพ" นี้นอกจากจะให้ความเพลิดเพลินบันเทิงแก่ท่านผู้ชมแล้ว คงจะช่วยเป็นเครื่องเตือนใจชาวไทยได้ว่าถึงแม้จะมีกำลังน้อยกว่า แต่ถ้าบุคคลในชาติมีความสามัคคี มีขวัญดี มีวินัย มียุทธศาสตร์ ยุทธวิธีอันยอด

เยี่ยม และคนไทยทุกคนต่างรักผืนแผ่นดินไทย เสียสละเพื่อชาติเหนือชีวิต คนไทยก็ย่อมจะเอาชนะข้าศึกศัตรูที่มีกำลังมากกว่า แม้หลายเท่าได้ และดังนั้นคนไทยก็ย่อมจะสามารถรักษาเอกราชและความมั่นคงของชาติไว้ได้ตลอดกาล โดยเฉพาะพระมหากรุณาธิคุณและพระปรีชาสามารถของพระบรมราชจักรีวงศ์ นั้น เป็นสิ่งที่ประจักษ์ชัดแล้วว่าได้นำชาติไทยให้ผ่านพ้นภัยพิบัติทั้งปวง ดำรงชาติร่มเย็นเป็นสุขสืบมาชาวไทยทั้งมวลจึงสำนึกและจงรักภักดีไม่มีวันเสื่อมคลาย."

บทละคร คุณครูมนตรี ตราโมท ผู้ประพันธ์บทละครจัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เริ่มตั้งแต่ 2 เมษายน 2520 แสดงเป็นละครพันทางด้วยเป็นเรื่องที่มีเนื้อหาประวัติศาสตร์ไทยที่เกี่ยวโยงกับชนชาวพม่า

ฉาก 1 ท้องพระโรงเมืองอมรปุระบทขับเสภาแทรกระหว่างปิดฉาก 1

ฉาก 2 ภายในบ้านของลันซังโบ ตอนท้ายฉาก 2 พระเจ้าปะดุงออกตรวจพล

ฉาก 3 ด่านกรามช้าง เป็นป่าใกล้ภูเขา

ฉาก 4 ภายในค่ายของกองทัพหน้าของไทยบทขับเสภาแทรกระหว่างปิดฉาก 4

ฉาก 5 หน้าค่ายกองทัพหน้า

ฉาก 6 ทุ่งลาดหญ้า อยู่ใกล้ทิวเขา

ฉาก 7 ส่วนหนึ่งของภายในค่ายพม่าเวลากลางคืน

ฉาก 8 สนามชัย

เรื่องย่อ เรื่องย่อบทละครพันทางประวัติศาสตร์ศึกเก้าทัพ แก่นเรื่องแสดงถึงความเสียสละและความรักชาติของมนุษยชาติต่อส่วนรวมโดยมีเนื้อเรื่องย่อ (กุลทรัพย์ เกษแม่นกิจ , 2520 : 1-3)

เมื่อพุทธศักราช 2328 ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระเจ้าปะดุง กษัตริย์พม่า ทรงพระราชดำริว่า เมืองไทยเพิ่งผลัดแผ่นดินคงจะอ่อนแอระส่ำระสาย จึงโปรดให้กรีฑาทัพยกมาตีเมืองไทยถึง 9 ทัพ ยกเข้ามาพร้อมกันถึง 5 ทิศทาง มีไพร่พลทั้งสิ้นถึงล้านสี่แสนสี่หมื่นคน เฉพาะกองทัพที่เข้ามาทางกาญจนบุรีนั้นมีถึง 5 ทัพ รวมทั้งทัพหลวงของพระเจ้าปะดุงด้วย มีไพร่พลถึงแปดหมื่นเก้าพันคน การสงครามครั้งนี้ พม่าประสงค์จะย่ำยีไทยให้ยับเยินแหลกทำลายมิให้ฟื้นคืนตัวได้ จะได้ตกอยู่ในอำนาจของพม่าโดยสิ้นเชิง

ในกองทัพหน้าของพม่านั้น มีนายกองคนหนึ่งชื่อ ลันซังโบ เป็นทหารฝีมือดีร่วมมากับกองทัพด้วย

ลันซังโบนั้นเป็นไทย ชื่อ ลั่น (ซึ่งสมมติว่า) เป็นลูกของนายแท่น หัวหน้าวีรชนชาวบ้านบางระจันซึ่งนำชาวบ้านเข้ารบต้านทานกองทัพพม่าในสงครามบางระจัน เมื่อ พ.ศ. 2309 นายแท่นถูกปืนข้าศึกและถึงแก่ความตายในเวลาต่อมาแม่ของนายลั่น ชื่อช้อยเป็นละครฝีมือดี เมื่อบางระจันแตกหลังหลังจากสู้รบกับพม่านานถึง 8 เดือนแล้ว และกรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่าข้าศึกเมื่อพุทธศักราช 2310 ช้อยแม่ของนายลั่นและลั่นซึ่งยังเป็นเด็กอยู่ก็ถูกกวาดต้อนไปอยู่ยังหมู่บ้านโยเดีย หรือหมู่บ้านไทยในพม่าช้อยมารดาของลั่นได้มีโอกาสเข้าไปเป็นครูละครในราชสำนักกษัตริย์มังระ ลั่นลูกชายของช้อยจึงมีโอกาสได้รับการศึกษาวิชาการรบเช่นบุตรหลานข้าราชสำนักของพม่าและมีชื่อเป็นพม่าว่า "ลันซังโบ" ลั่นเติบโตขึ้นในเมืองพม่า และได้เป็นนักรบมีฝีมือได้รับราชการในกองทัพพม่าและร่วมปราบปรามการจลาจลในเมืองพม่า เป็นที่ไว้วางใจแก่ราชสำนักพม่าจนได้รับตำแหน่งนายกอง ลั่นมีภริยา ชื่ออังชัญ เป็นหญิงไทยซึ่งครอบครัวได้ถูกกวาดต้อนไปจากกรุงศรีอยุธยาเมื่อคราวกรุงแตก พ.ศ. 2310 และเติบโตในพม่าเช่นเดียวกัน

แม้ว่าลั่นจะเติบโตขึ้นในเมืองพม่าและได้รับราชการในกองทัพพม่า แต่ลั่นก็สำนึกในความเป็นไทยอยู่ตลอดเวลาและรักชาติไทย เนื่องด้วยลั่นยังจดจำเหตุการณ์ความโหดเหี้ยมทารุณของสงครามบางระจัน การที่บิดาถูกอาวุธข้าศึกถึงแก่ความตายตลอดจนความทารุณกดขี่ข่มเหงในคราวถูกกวาดต้อนพลัดพรากจากแผ่นดินไทยเป็นเชลยไปสู่แผ่นดินพม่า เมื่อลั่นได้รับทราบแผนการที่พม่าจะยกมารุกรานไทยเป็นทัพใหญ่ลั่นมีความห่วงใยบ้านเมืองไทย และหาทางจะช่วยให้บ้านเมืองไทยพ้นภัยพิบัติ ดังนั้นในโอกาสแรกที่กองทัพหน้าของพม่าที่ลั่นร่วมมาด้วยปะทะกับกองทัพไทยที่ด่านกรามช้าง แขวงกาญจนบุรี ลั่นจึงทำอุบายยอมให้ทหารไทยจับตัวนำมามอบแก่พระยากลาโหมเพื่อจะรีบแจ้งข่าวกำลังทัพพม่าให้ฝ่ายไทยทราบ จะได้เตรียมการต่อสู้มิให้เพลี่ยงพล้ำแก่ฝ่ายพม่า พระยากลาโหมรับลั่นไว้ในกองทัพ และลั่นได้เป็นกำลังสำคัญของไทย แม้ว่าครอบครัวของลั่นจะตกอยู่ในเงื้อมมือของศัตรู และแม้จะได้รับอันตรายจากการที่ลั่นทรยศหนีทัพพม่ามาสู่ทัพไทย แต่ลั่นก็ยอมเสียสละเพื่อเห็นแก่ปิตุภูมิเป็นการแสดงให้เห็นสำนึกอันควรสรรเสริญของลั่นในข้อที่ว่า แม้จะตกไปอยู่ ณ ถิ่นฐานใด แต่ลั่นก็จงรักภักดีต่อชาติบ้านเกิดเมืองนอน และชาติย่อมอยู่เหนือสิ่งอื่นใด

ฝ่ายราชสำนักของไทยได้ทราบข่าวศึกพม่ายกมาเป็นศึกใหญ่อยู่แล้วพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ ให้ สมเด็จพระบวรราชเจ้ากรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท ทรงเป็นจอมทัพ มีไพร่พลสามหมื่นคน ยกไปตั้งสกัดกองทัพใหญ่ของ

พม่าที่ยกมาถึง 5 ทัพ ที่ทุ่งลาดหญ้า แขวงกาญจนบุรี อันเป็นยุทธภูมิที่ได้เปรียบข้าศึก เนื่องจากกองทัพหน้าของพม่าต้องหยุดอยู่ระหว่างช่องเขาทางแคบ กองทัพที่ติดตามมาข้างหลังต้องหยุดยั้งทัพต่อเนื่องกันไปในบริเวณเนื้อที่อันจำกัด

กองทัพไทยมีกำลังรบน้อยกว่า แต่ด้วยพระปรีชาสามารถเชี่ยวชาญยุทธศาสตร์และกลอุบายศึกลึกซึ้ง สมเด็จกรมพระราชวังบวร ฯ จอมทัพจึงทรงทำอุบายศึก โปรดให้กองทหารลอบเดินกลับไปสู่ต้นทางในเวลากลางคืน ครั้นเวลากลางวันให้เดินทัพกลับมาโห่ร้องฮึกเหิมและแสดงแสนยานุภาพหนุนเนื่องกันมิได้หยุดหย่อนเพื่อให้ข้าศึกเห็นว่า กองทัพไทยมีกำลังเพิ่มเติมมาตลอดเวลา จะได้เกิดความครั่นคร้าม นอกจากนั้นแผนยุทธศาสตร์ที่ทรงตั้งรับทัพ ณ ทุ่งลาดหญ้า ทำให้กองทัพพม่าต้องยั้งทัพในที่แคบเสียเปรียบ ประกอบกับถูกตีตัดเสบียงอย่างหนัก ทำให้อดอยาก ลำบากเจ็บป่วยล้มตาย ทหารพม่าเสียขวัญ ถึงแม้มีกำลังมากก็ไม่สามารถเอาชัยชนะแก่กองทัพไทยได้ในที่สุดกองทัพไทยก็ตีทัพพม่าแตกพ่ายกลับไปทั้งที่สมรภูมิลาดหญ้า และในยุทธภูมิอื่น ๆ

เมื่อกองทัพไทยมีชัยชนะข้าศึก ขับไล่อริราชศัตรูออกไปพ้นเขตแดนไทยแล้วชาวเมืองจึงมีความยินดี จัดการต้อนรับกองทัพ มีการเล่นรื่นเริงและถวายพระพรแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ซึ่งทรงมีพระปรีชาสามารถอย่างยอดเยี่ยมในการวางแผนรับศึกพม่า แม้ไทยจะมีกำลังน้อยกว่าหลายเท่า แต่ก็สามารถมีชัยชนะพม่าได้ ประชาชนชาวไทยจึงรอดพ้นภัยอันตรายไม่ต้องถูกกวาดต้อนครอบครัวไปเป็นเชลยหรือถูกกดขี่ข่มเหง ต่างมีความร่มเย็นเป็นสุขอยู่ในบ้านเกิดเมืองนอนของตนสืบไป.

ทำนองเพลงและดนตรี ใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่บรรเลงประกอบทำนองเพลงพม่าไสยาสน์ ตามด้วยพม่าปวงเงาะ เพลงสำเนียงพม่า แสดงอารมณ์ฮึกเหิมกล้าหาญ

อุปกรณ์การแสดง ดาบ 1 เล่ม มีด้ามลวดลายสีทอง

การแต่งกาย แต่งกายตามแบบเชื้อชาติพม่าเป็นชุดการแต่งกายของผู้นำ ในที่นี้ดำรงตำแหน่งเป็นกษัตริย์พม่า วัสดุที่ตกแต่งเลียนแบบส่วนประกอบที่มีค่า ทั้งเนื้อผ้า ลวดลายและเครื่องประดับผู้แสดงสวมหมวกสีดำตรงกลางมียอดแหลมและบริเวณรอบหมวกมีลวดลายสีทอง สวมเสื้อแขนยาวสีเหลืองอยู่ชั้นใน ชั้นนอกสวมเสื้อทับ เชิงงอนตรงไหล่ 2 ข้าง ประมาณ 3 ชั้น พร้อมขลิบสีทอง นุ่งสนับเพลาและนุ่งผ้ายกแบบพม่าเป็นชั้น ๆ รวม 3 ชั้น มีขลิบทองแต่ละชั้น ผ้าคาดเอวสีเหลืองทับบนเสื้อ สวมทับกรอง และข้อเท้า

ผู้แสดง พระเจ้าปะดุง และทหารเอกพร้อมพลทหารอีกประมาณ 12 คน แสดงได้ทั้งผู้ชายและผู้หญิง แต่เท่าที่กรมศิลปากรแสดงใช้ผู้ชายแสดง

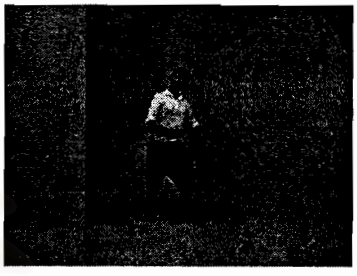
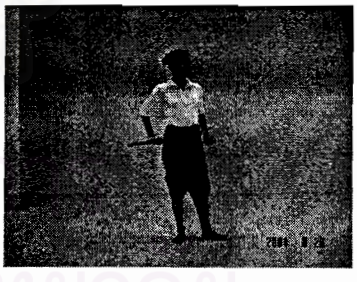
วิธีแสดง ขั้นตอนของการรำตรวจพลพระเจ้าปะดุงมีดังนี้

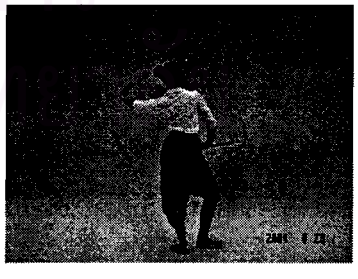
1. รำออกมาปรากฏตัวให้เหล่าทหารทำความเคารพในท่ายืนท้าวฉาก
2. รำอวดฝีมือในการใช้อาวุธ เพื่อให้ทหารชื่นชมในความสามารถ
3. รำตรวจกระบวนแถวของเหล่าทหารในทำนองเพลงช้า เพื่อดูความพร้อมก่อนจะออกไปรบ
4. ถามความพร้อมของกองทัพ เมื่อเห็นว่าพร้อมแล้วก็ทำท่ายิ้มแสดงความดีใจ
5. ทำท่าฉะ คือ ตัดไม้ข่มนาม เพื่อแสดงความยิ่งใหญ่
6. เตรียมสั่งยกทัพขึ้นขี่ช้างเคลื่อนทัพไปสู่สนามรบ

กระบวนท่ารำ ท่ารำและลีลา เป็นการผสมผสานระหว่างโครงสร้างท่ารำไทยกับโครงสร้างท่ารำพม่า

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางแสดงรำตรวจพลพระเจ้าปะดุง

ลำดับที่	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
1.	เดินออก	ช้างฉาก ตัวซ้ายเอียงซ้าย ดาบไขว้หน้า มือขวาจับด้าม มือซ้ายจับปลายดาบ	
2.	ยืนขัดดาบหลัง	กะพายไหล่ตึงกลางโรง	
3.	เรียกทัพ	ซ้ายตั้งวงล่าง	
4.	หันหลังสั่งทัพ	มือขวาชี้กวาด	

ลำดับที่	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
5.	รวมทัพ	ท่าปาดมือคว่ำ 2 มือ	
6.	ขัดดาบหลัง	ยิ้ม	
7.	ควงดาบหน้า	ยกเท้าซ้าย	
8.	ควงดาบหลัง	แตะเท้าขวา , ซ้ายตั้งวง	

ลำดับที่	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
9.	เงื้อดาบหน้าตรง	ก้าวซ้าย , มือขวาเหยียดตรงตึง	
10.	ฟันดาบหน้า	ก้าวซ้าย ซ้ายตั้งวง	
11.	ตั้งดาบบน	ขาซ้ายกระดก , ฟันดาบหน้า	
12.	สอดสูงซ้าย , มือขวาตึง	กระดกซ้ายแล้วกระโดดเลี้ยวตัวข้าง	

ลำดับที่	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
13.	มือขวาชูดาบสอดสูง	ขาขวาแตะ มือซ้ายงอศอกเล็กน้อย	
14.	ขัดดาบข้าง	แตะเท้าขวามือขวาไขว้ดาบที่เอวซ้ายด้านหน้า มือซ้ายตั้งวง	
15.	หงายดาบ	ก้าวซ้าย มือขวาเหยียดหงายดาบตึง มือซ้ายตั้งวง แล้วขยับเท้าเล่นดาบไปทางขวา	
16.	ขัดดาบขวาระดับเอวขวา	ก้าวซ้าย มือซ้ายตั้งวง ควงดาบขยับเท้ากลับทางขวา	

ลำดับที่	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
17.	หันหลังซูดาบ	ยกขาซ้ายระดับเอวซ้าย มือซ้ายจีบที่อก	
18.	เฉียงข้างซ้าย	เท้าขวาแตะ ดาบอยู่ที่เอว ขวา ซ้ายตั้งวง	
19.	สลับข้างเป็นซูดาบขวา	เท้าซ้ายแตะ จีบซ้ายชายพกท่าสลับกันเดินหน้า , ถอยหลัง ด้านข้าง	
20.	ตรวจพลท่า 1	ขาขวาส้นแตะ มือขวาไขว้ดาบแตะสะโพกหลังด้านขวา มือซ้ายจีบไขว้อกขวาหันเฉียงข้างซ้าย	

ลำดับที่	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
21.	ควงดาบตั้ง	มือขวาชูดาบหน้า มือซ้ายวงล่าง แตะส้นเท้าซ้ายเลี้ยวขวาเดินวนวงกลมสลับมือขาไปเรื่อย ๆ	
22.	ตรวจพลท่า 2	ขัดดาบหลัง เดินวนกะทายไหล่หนึ่งรอบ	
23.	ตั้งท่าร่ายรำ	มือขวาสูง ผสมเท้าหน้าตรง	
24.	ควงดาบเหนือศีรษะ	หมุนขวารอบตัวหนึ่งรอบ	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
25.	ยืนขัดดาบ	หน้าตรงปลายดาบชี้ขึ้น เท้าซ้ายแตะจมูกเท้า มือซ้ายวงล่าง ควงดาบเหนือศีรษะรอบที่สองหมุนรอบตัว มาสั่งทัพ	
26.	สั่งทัพ	ก้าวซ้าย กวักซ้าย	
27.	รวมพล	หน้าตรง ถามความพร้อม	
28.	ท่ายกทัพ	ก้าวซ้าย ท่าบัวบาน	

ลำดับที่	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
29.	สั่งไป	แตะเท้าขวา ชี้ดาบตรง	
30.	ท่ายิ้ม	ควงดาบเหนือศีรษะรอบที่สี่ หันข้างแล้วมากะพายไหล่ เดินขึ้นด้านข้าง	
31.		มือขวาถือดาบตึง มือซ้ายตั้งวง เดินขึ้น	
32.	จับดาบหน้า	มือซ้ายจับปลายดาบแล้วตวัดดาบหมุนรอบตัว	

ลำดับที่	ชื่อท่า	วิธีปฏิบัติ	ภาพนิ่ง
33.	ควงดาบบน	ต่อเนื่องจากชูดาบหมุนรอบตัวรอบที่ห้า	
34.	ฉะดาบหน้าตรง	ฟันดาบไปทางซ้าย ก้าวซ้าย มือซ้ายตั้งวง	
35.	ฉะดาบหลัง	ฟันดาบไปข้างตัว กระดกเท้าขวา มือซ้ายตั้งวง	
36.	เดินขัดดาบหลัง	กะทายไหล่เข้า	

การประดิษฐ์ท่ารำชุดพระเจ้าปะดุงตรวจพล

1. การศึกษาข้อมูลเบื้องต้น

1.1 ศึกษาขั้นตอนการรำตรวจพลทัพลาวจากรำพลายยงตรวจพลตั้งแต่เริ่มทัพจนออกเดินทางพบว่าแบ่งขั้นตอนออกเป็น 5 ขั้นตอน ดังนี้

1. คนธง
2. ทหาร
3. แม่ทัพ (แสนคำอินทร์)
4. จอมทัพ (พลายยง)
5. ทหารฟ้อนตาวยกทัพ

ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาท่ารำเฉพาะของตัวจอมทัพเท่านั้น

1.2 การศึกษาจารีตทำรำโบราณ จากการรำพลายยงตรวจพลในเรื่องขุนช้างขุนแผนด้วยเป็นการตรวจพลพันทางเหมือนกับพระเจ้าปะดุงตรวจพลในเรื่องศึกเก้าทัพจากการศึกษารูปแบบการแสดงพบว่า พลายยงเป็นจอมทัพมอญออกรบโดยใช้ดาบเป็นอาวุธ มีขั้นตอนและลักษณะท่ารำ ดังนี้

ช่วงออก

1. แหวก 2 มือ
2. ท้าวฉาก
3. ยิ้ม

ช่วงรำอวดฝีมือ

4. บัวชูฝัก ยอนตัว เป็นท่าอัมพร
5. ควงดาบ ซอยเท้าออกมา พาดดาบที่อก ยกเท้าขวา แล้วก้าวเท้าขวาพร้อมกับโย้ตัว ปฏิบัติซ้ำ 4 ครั้ง
6. ฟันดาบ 4 ทิศ
7. ท่ากระหวัดเกล้า หมุนมาด้านหน้า
8. เหวี่ยงดาบรอบศีรษะ มาถือดาบตึงแขนด้านข้าง
9. ท่ากระหวัดเกล้าหมุนรอบตัว

ช่วงการตรวจพล

10. ขัดดาบเดินตรวจแถวทหาร

11. ดวงดาบเดินตรวจแถวทหาร

12. ยืนพัก

ช่วงการถามความพร้อมของทหาร (ถามแสนคำอินทร์)

13. เรียกถาม (ทหารทั้งหมดพร้อมหรือยัง)

ช่วงสั่งทัพเดินทาง

14. **ฉะเพื่อจะขึ้นช้าง**

15. **สั่งทัพออกเดินทาง**

ผู้วิจัยสรุปลักษณะเด่นการใช้ดาบ

1. การควงดาบออก คือ การถือดาบโดยหมุนข้อมือออกจากร่างกาย

    1.1 ระดับ ได้แก่ ระดับสูง ระดับกลาง ระดับต่ำ

    1.2 ทิศทาง ได้แก่ ด้านหน้า ด้านข้าง

2. การควงดาบเข้า คือ การถือดาบโดยหมุนข้อมือเข้าหาร่างกาย

    2.1 ระดับ ได้แก่ ระดับสูง ระดับกลาง ระดับต่ำ

    2.2 ทิศทาง ได้แก่ ด้านหน้า ด้านข้าง

3. ฟันดาบ คือ การถือดาบโดยใช้ข้อมือตั้งขึ้นแล้วฟาดลงไปโดยกดข้อมือที่ตั้งขึ้นให้หักลงจนสุดข้อมือ

4. การขัดดาบ คือ การถือดาบทั้ง 2 มือ เป็นแนวขวาง ด้านหลังผู้รำ โดยถือดาบด้วยมือขวา และใช้มือซ้ายไขว้หลังกำมือพาดไว้บนช่วงปลายดาบเพื่อมิให้ปลายดาบเลื่อนลงจากตำแหน่งของแนวขวาง

ผู้วิจัยสรุปลักษณะท่ารำพลายยงตรวจพล ดังนี้

1. ลักษณะท่ารำตามจารีตท่ารำพื้นฐาน

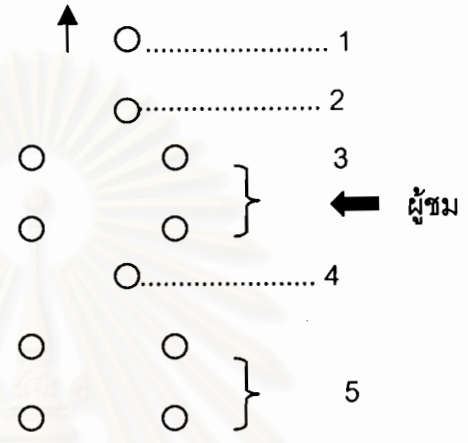
2. ลักษณะท่ารำที่มีบุคลิกของชาติลาว

3. ลักษณะท่ารำอาวุธ

1.3 การศึกษาจารีตการจัดทัพพบว่าการออกเดินทัพมีลักษณะเดินเป็นแนวขวางขนานพื้นที่เวที ดังนี้

การออกเดินทัพ แบ่งกระบวนออกเป็น

1. คนธง
2. แสนคำอินทร์
3. ทหารกองหน้า
4. พลายยงขี่ช้าง
5. ทหารกองหลัง



1.4 ศึกษาจากการสัมภาณ์ผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์ในเรื่องรูปแบบการรำตรวจพลโบราณ ดังนี้

สุวรรณี ชลานุเคราะห์ กล่าวถึง รูปแบบการรำตรวจพลโบราณ ว่า (สัมภาษณ์, 2 กันยายน 2547)

หลักของการรำตรวจพลถ้าเป็นตรวจพลไทยการรำท้าวฉากในท่าออกอาจรำหรือไม่รำก็ได้ แต่ต้องรำล่อตะโพน หมายถึง ขั้นตอนในการตรวจพลช่วงเดินตรวจแถวทหาร ทางดนตรีเรียกการตีตะโพนช่องมีว่า "เล่นตะโพน" (สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, 9 กันยายน 2547) ในช่วงท้ายนอกนั้นตรวจพลไทยและตรวจพลพันทางก็จะมีรูปแบบที่เหมือนกันคือ 1. การออกมาเรียกพล 2. การรำอวดชั้นเชิงของจอมทัพ 3. จบลงด้วยการสั่งพลยกทัพ โดยใช้ช้างหรือม้าเป็นพาหนะ แล้วแต่เนื้องเรื่องในช่วงที่ 2 การรำอวดฝีมือนั้นท่ารำของแม่ทัพและจอมทัพแต่ละคนจะแสดงท่าแตกต่างกันไปแต่ถ้าเป็นพันทางพม่าจะใช้โครงสร้างท่ารำในละครมาเป็นหลักแล้วเสริมแต่งด้วยลีลาโย้ตัว ส่ายไหล่สุดแล้วแต่ชนชาติที่แสดง

2. การประดิษฐ์ท่ารำ

นำแนวคิดในการจัดทัพของละครโบราณมาเป็นหลักในการคิดขั้นตอนการรำ หลักการมีอยู่ว่าการจัดทัพของละครไทย จัดทัพโดยอาศัยการจัดทัพโบราณของกองทหารไทยในสมัยโบราณ คือ ทัพหน้า ทัพหลวง และทัพหลัง จุดประสงค์การจัดทัพนี้ผู้วิจัยเห็นว่า นอกจากจัดเพื่อแสดง

ลำดับความสำคัญแล้ว ยังคำนึงถึงความปลอดภัยของจอมทัพเป็นประการสำคัญและเพื่อสะดวกในการสั่งทัพให้ทั่วถึงกันได้รวดเร็ว เมื่อนำหลักการนี้มาใช้ในตรวจพลพระเจ้าปะดุง ขั้นตอนการรำทีละคนจึงเทียบเคียงจากแนวคิดการจัดทัพดังกล่าว ขั้นตอนการรำ มีดังนี้

1. คนธง
2. กองทหาร
3. พระเจ้าปะดุงตรวจพล (คนกางกลด)
4. กองทหาร

แต่ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยเน้นเฉพาะท่ารำและลีลาตรวจพลของพระเจ้าปะดุงเพื่อนำผลการวิเคราะห์ใช้สรุปผลการวิจัยเท่านั้น

เมื่อคนธงและกองทหารออกมาแสดงตามลำดับแล้ว พระเจ้าปะดุงออกตรวจพล

ช่วงออก ช่วงนี้จอมทัพออกมาพบไพร่พลเป็นครั้งแรกเป็นการสื่อให้เห็นถึงความสง่างาม โดยปกติจะออกมาโดยการท้าวฉาก จุดมุ่งหมาย คือ ตรวจความเรียบร้อยของกองทัพ ท่าท้าวฉากเป็นท่าที่ใช้ทั้งตรวจพลไทยและตรวจพลลาวลักษณะเด่นของท่านี้คือการยืนแผ่นตัวตึงเข่าทั้งข้างในส่วนล่างของร่างกายมือขวาท้าวฉากส่วนล่างหยุดนิ่ง แต่ส่วนบนใช้ใบหน้าแบบกล่อมหน้าไปมาทั้งขวาและซ้าย แต่รำชุดนี้ไม่ใช้ท่าท้าวฉากแต่จะใช้ท่าจับดาบ 2 มือ ระดับเอว มือขวาจับด้ามมือซ้ายจับปลายดาบ แล้วเดินท้าวออกขวาซ้ายสลับกัน ผู้วิจัยเห็นว่าถ้าจะใช้ท่าท้าวฉากของเดิมคงจะไม่แปลก และแลดูซ้ำซาก จึงใช้ท่าจับดาบ 2 มือ แทนเพื่อให้แตกต่างจากเดิมและการใช้ท่าท้าวฉากนั้นถ้าไม่ใช้ก็ไม่ผิดจารีตแต่อย่างใด เพราะจะรำท่าท้าวฉาก หรือไม่รำก็ได้แต่ท่าออกควรไขว้หลังเพื่อความสง่างาม (สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, 2 กันยายน 2547) ต่อจากนั้นมีท่าหลักอื่น ๆ ที่ต่อจากท่าเดิน ได้แก่ 1. ท่าเรียกซ้าย 2. ชี้กวาดมือขวา 3. ท่ารวมมือ ลักษณะท่ารำเป็นท่ารำตีบทที่ใช้ในการแสดงละครสืบมาแต่โบราณ เนื้อหาช่วงนี้สื่อถึงการที่จอมทัพพบทหารและสอบถามความพร้อม การตีบทท่าออกนี้อาจารย์สุวรรณีเห็นว่าควรถามความพร้อมตอนท้ายก่อนเคลื่อนทัพเพราะถ้าถามช่วงออกจะแลดูซ้ำซ้อนกับช่วงท้าย (สัมภาษณ์, 2 กันยายน 2547) แต่ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นการทักทายแม่ทัพและพลทหารเมื่อพบครั้งแรกซึ่งในทางจิตวิทยาจะมีผลทำให้กองทัพมีควัญ และกำลังใจมากขึ้น ลักษณะท่าช่วงออกเป็นท่ารำตีบทในลักษณะเดี่ยว ช่วงการรำอวดฝีมือ ช่วงนี้แม่ทัพแต่ละคนจะรำอวดฝีมือแตกต่างกันออกไปแต่ลักษณะสำคัญ คือ เป็นกระบวนท่าที่แสดงชั้นเชิงการรำอาวุธเป็นหลัก แต่ยังคงโครงสร้างท่ารำในละครเหมือนเดิม

1. ท่าถือดาบมือตั้ง (ท่าเชิงเทียน)	เป็นท่าคู่
2. ท่าถือดาบตะแคง	เป็นท่าคู่
3. ท่าเงื้อ	เป็นท่าเดี่ยว
4. ท่าฟันสลับขึ้นท่าสอดสร้อยและท่าอัมพร	เป็นท่าชุด
5. ท่าอัมพร	เป็นท่าเดี่ยว
6. ท่าถือดาบตะแคง	เป็นท่าเดี่ยว
8. ท่าควงดาบขวา	เป็นท่าเดี่ยว
9. ท่าจ้อง (ผู้วิจัย)	เป็นท่าคู่
10. ท่าควงดาบเข้า	เป็นท่าคู่
11. ท่าควงดาบออก	เป็นท่าคู่

จากท่ารำสังเกตได้ว่าช่วงรำอาวุธฝีมือจะเน้นรำอาวุธในท่าคู่ให้ชัดเจนว่าเดี่ยวมีเฉพาะในท่ารำที่ 3,5,6,7,8 แต่จะรำเพียงครั้งเดียวไม่รำซ้ำเพราะเป็นท่าเดี่ยว ๆ

1. **ท่าถือดาบมือตั้ง** หรือโบราณเรียกท่าเชิงเทียนลักษณะท่า คือ การตั้งดาบบนมือแบซ้าย แต่ปรับมือแบเป็นมือจีบตะแคงซ้าย เพื่อให้รูปแบบของมือแปลกจากของเดิมแต่ยังคงระดับมือที่เอวเหมือนเดิม

2. **ท่าถือดาบตะแคงมือ** เป็นท่าที่ทำต่อจากท่าที่ 1 ถือดาบตะแคงระดับต่ำที่เอว ทิศทางของปลายดาบชี้ออกจากร่างกาย ทำท่าสลับกันเป็นคู่ ๆ ตามช่วงทำนองเพลง

ท่าถือดาบมือตั้ง ⟶ ท่าถือดาบตะแคงมือ ⟶ ท่าถือดาบมือตั้ง ⟶ ท่าถือดาบคะแคงมือ ⟶ กลับไปท่าที่ 1 และ 2 เหมือนเดิมทำสลับกันเป็นคู่ ๆ รวม 7 คู่

การทำท่าคู่นี้เพื่ออวดฝีมือการใช้ดาบของจอมทัพจึงเน้นช่วงเวลาให้นานขึ้น

3. **ท่าเงื้อ** มักใช้รำเพื่อเตรียมตัวทำท่าหลักต่อไป พบได้ในรำกริช รำทวน รำหอกซัด และรำอาวุธอื่น ๆ ในที่นี้นอกจากรำเพื่อเตรียมตัวแล้วยังรำเพื่อพักท่าให้ผู้แสดงรวบรวมพลังรำช่วงต่อไป เพราะการรำอาวุธช่วงแรกจะใช้พลังมากกว่าการรำท่าปกติ

4. **ท่าฟันสลับขึ้นท่าแม่บท**

ท่าฟัน ⟶ ท่าสอดสร้อย ⟶ ท่าฟัน ⟶ ท่าอัมพร แล้วทำชุดนี้อีก 2 เที่ยว เป็นการแสดงท่าหลากหลายในกระบวนท่ารำ 1 ชุด

5. **ท่าอัมพร**

6. **ท่าถือดาบตะแคง**

ท่าอัมพรเป็นท่าในแม่บท ส่วนท่าถือดาบตะแคงเป็นท่าเฉพาะในการรำชุดนี้ ทั้งสองท่าจัดเป็นท่าเดี่ยว แต่ท่าถือดาบตะแคงมาทางซ้ายเป็นท่าที่เอื้อกับท่ารำลำดับที่ 7 เพราะท่าต่อไปเป็นท่าแทงดาบมือขวา ก่อนที่จะแทงมือก็ควรตั้งท่าที่จะแทงซึ่งท่าที่ 6 นี้ตั้งระดับมือใกล้เคียงกับระดับที่จะแทงมือ

7. **ท่าแทงขวา** พบในรำอาวุธกริชและรำอาวุธอื่น ๆ

8. **ท่าควงดาบต่ำ** พบในรำอาวุธละครต่าง ๆ

แม้สองท่านี้เป็นท่าเดี่ยวแต่ท่าทั้งสองจะรำต่อเนื่องกัน คือ แทงข้อมือแล้วพลิกตะแคงสลับขวาและซ้าย เป็นท่ามือสูงต่ำกว่าไหล่เล็กน้อย ส่วนท่าควงดาบเป็นท่ามือต่ำควงดาบการทำท่า 2 ท่านี้เน้นการเล่นดาบให้เห็นชัดเจน

9. **ท่าจ้อง** (ผู้วิจัย)

ท่าจ้อง หรือ ท่าสอดสร้อยในแม่บทมือขวากำดาบท่านี้เป็นท่าคู่ ในความเป็นจริงแล้วใช้ท่านี้เพียงท่าเดียวแต่ทำท่าสลับไปมา 2 ข้าง และที่สำคัญคือ การเล่นเท้าเดินขึ้นหน้าและถอยหลัง

10. **ท่าควงดาบเข้า** พบในรำอาวุธในละคร

11. **ท่าควงดาบออก** พบในรำอาวุธในละคร

ทั้ง 2 ท่าเป็นท่าที่นำการควงดาบ 2 ลักษณะ คือ ควงดาบหมุนเข้า และควงดาบหมุนออกมาผสมกันใน 1 จังหวะ ท่านี้แสดงลีลาที่ผู้แสดงต้องใช้ความสามารถพิเศษ คือ ต้องฝึกฝนทักษะความสัมพันธ์ของศีรษะการใช้ดาบมือขวา การใช้มือซ้ายรำ และการเล่นเท้าแต่ละส่วนของร่างกายต้องสัมพันธ์เป็นหนึ่งเดียวเพื่อแสดงเอกภาพของท่ารำ

จากท่าที่ 10 และ 11 นี้จะเห็นได้ว่าเป็นท่าสุดท้ายในช่วงแสดงชั้นเชิงอาวุธเป็นการคิดท่าใช้ดาบจากลำดับท่าที่ง่ายไม่ซับซ้อนสู่ท่ายากที่ต้องใช้กลวิธีการใช้โครงสร้างร่างกายแต่ละส่วนให้สัมพันธ์กัน ลักษณะท่ารำในช่วงอวดฝีมือนี้เป็นกลุ่มท่าที่แสดงความเข้มแข็งของจอมทัพที่เป็นผู้นำกำลังพล

ช่วงการตรวจพล ผู้แสดงขัดดาบไขว้หลัง การเดินตรวจทัพเป็นแนวขนานเวทีเพื่อตรวจความพร้อมทั้ง 2 แถว

ช่วงถามความพร้อมของทหารแล้วสั่งเคลื่อนทัพ การรำตีบทของจอมทัพถามถึงความพร้อม ถ้าพร้อมแล้วให้ยกพลได้ประกอบด้วยการรำท่าเดี่ยว คือ 1. ท่ารวบมือ 2. ท่ารวมมือ 3. ท่าโกยมือ จากท่าเหล่านี้ผู้รำควรเดินทางเคลื่อนพล แต่ก่อนขึ้นช้างกลับแสดงท่ารำหลักอีก

2 ท่า ในกรณีนี้อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ให้ความเห็นว่า สั่งยกพลแล้วไม่ควรรำอีกควรยกพลไปเลย

ช่วงอวดชั้นเชิงดาบก่อนเคลื่อนทัพ การรำช่วงนี้จะรำท่าเดียวตลอดไม่เน้นช่วงระยะเวลาของท่านาน โดยทำท่า ควงดาบสูงหมุนขวา ยืนขัดดาบขวา ควงดาบสูงหมุนขวา ท่ากระทบแขนขวาตามจังหวะ ท่าโยนดาบ

ช่วงสุดท้ายก่อนขึ้นช้าง เปลี่ยนทำนองควงดาบสูงหมุนขวารอบตัวตามปกติ ช่วงท้ายนี้มักทำท่าฉะเพื่อจะขึ้นช้าง ซึ่งท่าฉะนี้เป็นท่าที่แสดงลีลาคล่องแคล่วใช้เฉพาะกับดาบ (สุวรรณี ชลานุเคราะห์, 2 กันยายน 2547) แต่ท่าสุดท้ายในช่วงจบนี้ทำท่าคล้ายท่าฉะแต่ไม่เหมือนครบถ้วนตามรูปแบบเดิม คือจะฟันด้านหน้าและฟันด้านข้าง รวม 2 ครั้ง แล้วเดินเข้าทางซ้ายของเวที ดังตารางเปรียบเทียบ ดังนี้

ท่าฉะ	ส่วนลาง	ส่วนบน	เชื่อมท่า	ส่วนบน
ตรวจพลพระเจ้าปะดุง	ก้าวเท้า	ฟันด้านหน้า	ไม่มี	ฟันด้านข้างขวา
ตรวจพลในละคร	ยกเท้าซ้ายและขวา	ฟันด้านข้างซ้ายของผู้รำ	หงายมือกำดาบ	ฟันด้านข้างขวา

การปรับตำแหน่งมือ การเชื่อมท่า และการใช้เท้าให้แปลกไปจากเดิม เป็นกลวิธีที่ทำให้ท่ารำน่าดูยิ่งขึ้น

การเน้นพลัง การรำชุดตรวจพลพระปะดุงเป็นการรำของจอมทัพที่สื่ออารมณ์กล้าหาญฮึกเหิม ลีลาท่ารำ จึงเน้นการเคลื่อนไหวร่างกายที่รวดเร็วมากกว่าปกติ ส่วนบนได้แก่ การควงดาบเร็ว การกระทบลำแขนตึงอย่างเร็วเพื่อแทงดาบ การเคลื่อนมือจากบนลงล่างอย่างเร็ว ส่วนล่าง ได้แก่ การโหย่งเท้ากระโดดแบบลอยตัว การย่ำเท้าติดต่อกัน การชอยเท้าหลายครั้ง การเลื่อนเท้าห่างไปและกลับ

การใช้หลักสมดุล พบได้ในช่วงรำอวดฝีมือลักษณะท่าตัวตรง แต่หันหน้าไปด้านข้างขวาเอียงขวา ท่านี้ผู้รำจะตั้งวงซ้ายแทงมือขวาพลิกข้อมือคว่ำ และหงายสลับกันลำตัวเอนไปทางขวาเล็กน้อย ทำให้น้ำหนักถ่ายไปทางขวามือมากกว่าปกติด้วยเหตุนี้ จึงออกแบบให้ผู้รำดึงแขนขวาเพื่อยันร่างกายไว้มิให้เซไปได้ง่าย แล้วทำตรงกันข้ามอีกคือเลื่อนเท้ามาทางซ้าย ลำตัวเอนมาทางด้านซ้ายเอียงซ้าย เพื่อป้องกันมิให้เซมาทางซ้ายจึงลดมือขวาต่ำและมือซ้ายคงตั้งวงไว้เหมือนเดิม

6.9 **ฟ้อนดวงเดือน (พ.ศ. 2535)**

แนวความคิด นำเสนอให้เห็นถึงความรักระหว่างชายหนุ่มกับหญิงสาว ที่แสดงออกด้วยการร่ายรำเกี้ยวพาราสีกันตามบทเพลงที่บรรยายถึงคำรำพันรักและคำกล่าวอำลาจากกันในบรรยากาศยามดึก

นางสถาพร สนทอง ผู้ทรงคุณวุฒิทางนาฏศิลป์ (สัมภาษณ์ 11 มีนาคม 2546) ได้กล่าวว่า ชุดฟ้อนดวงเดือนนี้ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำตามพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ เนื่องจากทรงโปรดเพลงลาวดวงเดือนมากเป็นพิเศษ จึงมีพระราชประสงค์ให้คิดท่ารำประกอบเพลง และได้นำออกแสดงครั้งแรกถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถให้ทอดพระเนตรในงานเลี้ยงรับรองราชอาคันตุกะที่ตำหนักเรือนต้น ภายในพระราชวังสวนจิตรลดารโหฐาน เมื่อ พ.ศ. 2535 โดยมีนาง ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปินแห่งชาติ สาขานาฏศิลป์ แสดงเป็นตัวพระ และนางพยงค์ ทองหลิม อดีตผู้ช่วยผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป แสดงเป็นตัวนาง รำเป็นคู่แรก หลังจากนั้นการแสดงชุดนี้ก็ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายสืบมา

การแสดงชุดนี้ใช้ทำนองเพลงลาวดวงเดือน ซึ่งนายศิลปี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (สัมภาษณ์ 19 เมษายน 2546) กล่าวว่า เพลงลาวดวงเดือนเป็นเพลงที่มีสำเนียงลาว และมีอัตราจังหวะสองชั้น ทำนองเชื่องช้า ไพเราะอ่อนหวาน เหมาะที่จะใช้ในการบรรยายความรักของตัวละครให้ความรู้สึกซาบซึ้งตรึงใจ แต่เดิมเมื่อผู้รำตามบทร้องจบแล้วจะรำเข้าด้วยทำนองเพลงลาวดวงเดือน ต่อมาเมื่อเพิ่มจำนวนผู้แสดงเป็นหลายคู่จึงให้รำเข้าด้วยทำนองออกซุ้มลาว

ผู้แสดง เป็นชายคู่หญิง หรือหญิงแต่งเป็นชายคู่กับหญิง จำนวน 2 คู่ – 4 คู่

การแต่งกาย แต่งแบบชาย-หญิงลาว

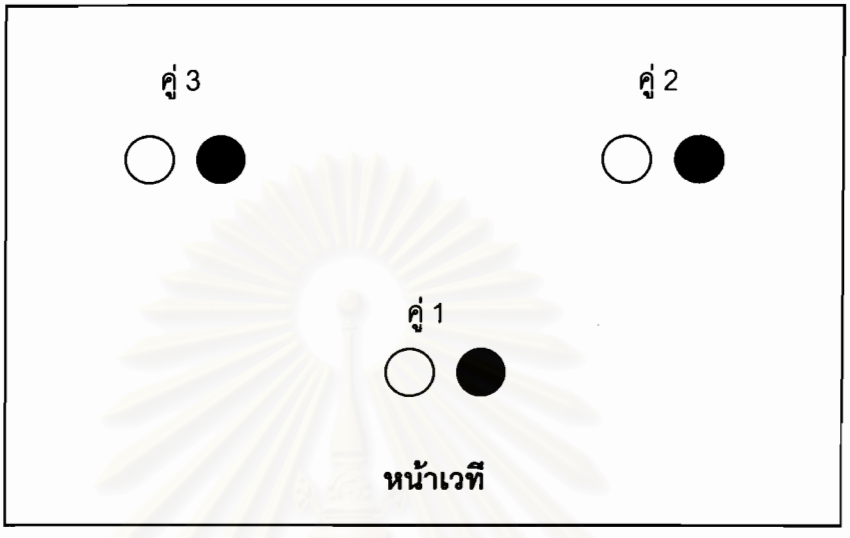
เนื้อหาของฟ้อนดวงเดือน แบ่งเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนนำ ส่วนกลาง และส่วนท้าย

1. ส่วนนำ เป็นการแนะนำผู้แสดงโดยให้ตัวพระและตัวนางรำออกพร้อมกันในท่าเดินด้วยทำนองเพลงลาวดวงเดือน
2. ส่วนกลาง แบ่งเป็น 2 ช่วง คือ ช่วงแรกและช่วงหลังด้วยบทร้องเพลงลาวดวงเดือน

   <u>ช่วงแรก</u> กล่าวถึงบทบาทของตัวพระที่กล่าวรำพันรักขอความเห็นใจและเกี้ยวพาราสีตัวนาง

   <u>ช่วงหลัง</u> กล่าวถึงบทบาทของตัวนาง เห็นใจในความรักของตัวพระ

3. ส่วนท้าย พระ-นาง รำเข้าด้วยเพลงออกซุ้มลาว



แผนผังแสดงตำแหน่งของผู้รำ
(จำนวน 3 คู่)

สัญลักษณ์ ○ หมายถึง ตัวนาง
● หมายถึง ตัวพระ

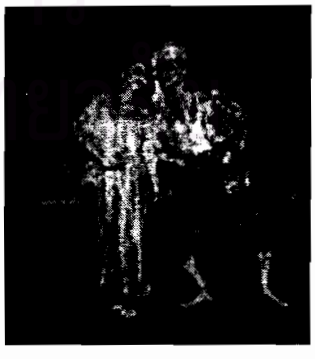
บทร้องฟ้อนดวงเดือน
- ร้องเพลงลาวดวงเดือน –

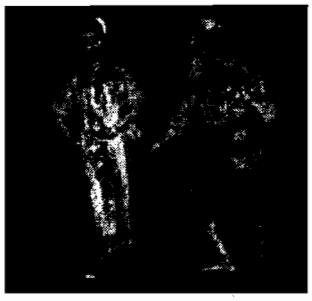
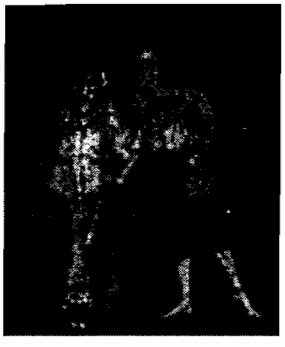
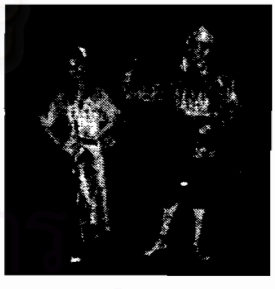
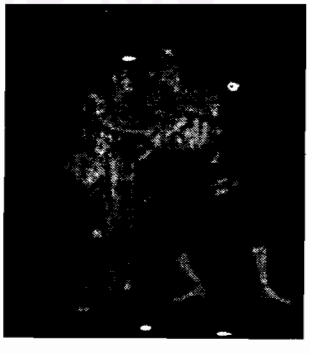
(ช) โอ้ละหนอดวงเดือนเอย พี่มาเว้ารักเจ้าสาวคำดวง
โอ้ดึกแล้วหนอพี่ขอลาล่วง อกพี่เป็นห่วงรักเจ้าดวงเดือนเอย (ดนตรีรับ)
ขอลาแล้วเจ้าแก้วโกสุม พี่นี้รักเจ้าหนอขวัญตาเรียม
จะหาไหนมาเทียม โอ้เจ้าดวงเดือนเอย
(ญ) หอมกลิ่นเกสร เกสรดอกไม้
(ช) หอมกลิ่นคล้าย คล้ายเจ้าสูของเรียมเอย
(ญ) หอมกลิ่นกรุ่นครัน
(ช) หอมนันยังบ่เลย เนื้อหอมทรามเชยเอ่ยลาวละเหนอ (ดนตรีรับ)
(ช) โอ้ละหนอดวงตาเอย พี่นี้รักแสนรักดังดวงใจ
โอ้เป็นกรรมต้องจำจากไกล อกพี่อาลัยเจ้าดวงเดือนเอย (ดนตรีรับ)

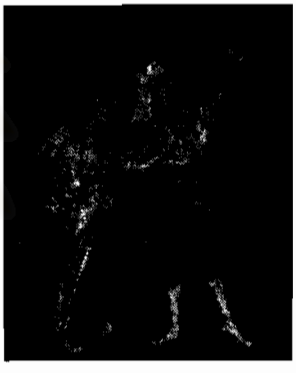
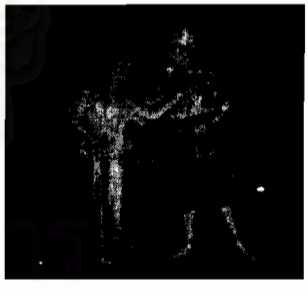
(ญ) เห็นเดือนแรมเริศร้างเวหา เบิ่งดูฟ้าละหนอเห็นมืดมน
(ช) พี่ทนทุกข์ทุกข์ทน โอ้เจ้าดวงเดือนเอย
(ญ) เสียงไก่ขันขาน เสียงหวานเจื้อยแจ้ว
หวานสุดแล้ว หวานแจ้วเจื้อยเอย
(ช) ถึงจะหวานเสนาะ หวานเพราะกระไรเลย
บ่เหมือนทรามเชย เอ๋ยลาวละเหนอ (ดนตรีรับ)

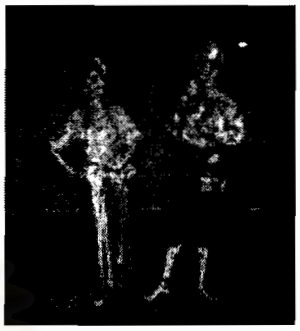
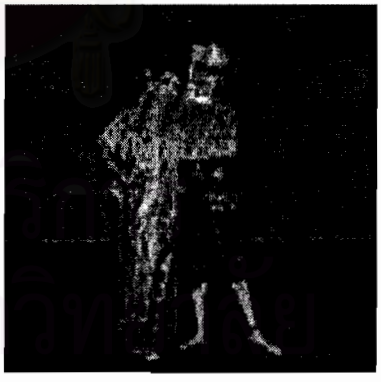
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

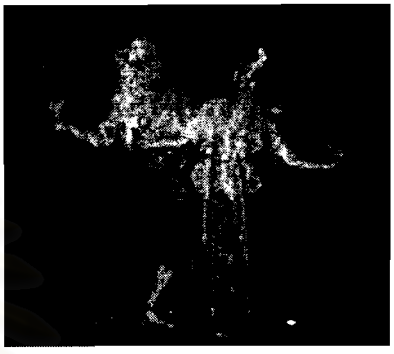
ท่ารำฟ้อนดวงเดือน

ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
1.	ทำนองเพลงลาวดวงเดือน พระ-นาง "ท่าเดินจีบมือเดียว"	**พระ** หน้าตรง เดินจีบมือขวาข้างลำตัวแล้วปล่อยออกตั้งวง มือซ้ายไขว้หลัง ปฏิบัติ 3 ครั้ง โดยเริ่มจากก้าวเท้าซ้ายก่อนสลับด้วยก้าวเท้าขวา เอียงซ้าย **นาง** หน้าตรง มือซ้ายจีบหงายที่ชายพก มือขวาจีบข้างลำตัวแล้วปล่อยออกตั้งวงหน้ามือซ้าย ปฏิบัติ 3 ครั้ง โดยเริ่มจากก้าวเท้าซ้ายก่อนสลับด้วยก้าวเท้าขวาเอียงขวา	
2.	ทำนองเพลงลาวดวงเดือน พระ-นาง "ท่าเดินจีบสองมือ"	**พระ** หน้าตรง เดินจีบสองมือข้างลำตัว แล้วปล่อยออกเป็นตั้งวง เริ่มด้วยก้าวเท้าขวาก่อนสลับกับเท้าซ้าย เอียงขวา **นาง** หน้าตรง ปฏิบัติท่าเดียวกับตัวพระ แต่เอียงซ้าย	
3.	ทำนองเพลงลาวดวงเดือน "จังหวะสุดท้ายของเพลง"	**พระ** หน้าตรง เท้าขวาก้าวข้าง มือทั้งสองไขว้หลังเอียงขวา ไหล่ขวากระแทกไหล่ซ้ายตัวนางหน้ามองนาง **นาง** หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ ตั้งมือซ้ายพร้อมกับทอดแขนลงขนานกับขาซ้าย มือขวาจีบหงายที่ชายพก เอียงซ้าย	

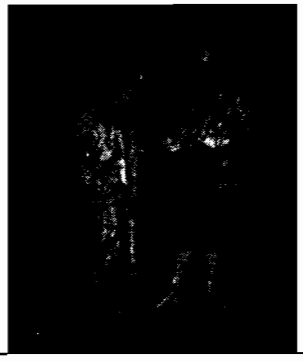
ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
4.	โอ้ละหนอ พระ "ท่าเดินเข้าหานาง" นาง "ท่ายืนท้าวสะเอว"	**พระ** หน้าตรง เท้าขวาก้าวข้าง มือทั้งสองม้วนจีบระดับวงล่าง (กันศอก) แล้วปล่อยจีบออกเป็นตั้งวงเอียงขวา **นาง** หน้าตรง ยืนเหลื่อมเท้าขวา มือขวาท้าวสะเอว มือซ้ายจีบหงายที่ชายพก เอียงขวา	
5.	ดวงเดือนเอย พระ "ท่าปาดแก้ม" นาง "ท่าปัดแก้ม"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าซ้าย มือขวาปาดที่แก้มซ้ายของตัวนาง มือซ้ายไขว้หลัง เอียงเข้าหาตัวนาง **นาง** หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือซ้ายท้าวสะเอว ตั้งมือขวาปัดมือพระออกไปทางซ้าย เอียงซ้าย	
6.	พี่มาเว้า พระ "ท่าเรียก" นาง "ท่ายืนท้าวสะเอว"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าขวา มือซ้ายไขว้หลัง กรีดจีบขวาเข้าหาตัว เอียงซ้ายมองหน้านาง **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 4	
7.	รักเจ้าสาว พระ "ท่ารัก" นาง "ท่าผลักสองมือ"	**พระ** หน้าตรง เท้าขวาก้าวข้าง สองมือแบคว่ำ ประสานกันที่อก เอียงขวาเข้าหาตัวนาง **นาง** หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ สองมือแบคว่ำผลักตัวพระออกไปทางซ้าย เอียงซ้าย	

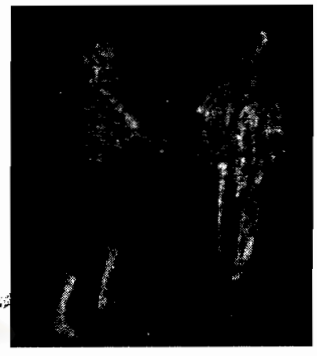
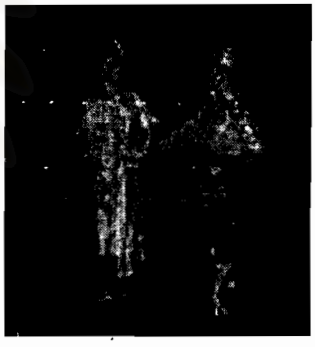
ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
8.	คำดวง พระ-นาง "ท่าจับมือ เดียว"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าซ้าย มือซ้ายไขว้หลัง มือขวาจับมือซ้ายนางมาแนบที่อก **นาง** หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือซ้ายให้ตัวพระจับ มือขวาจีบหงายที่ชายพก เอียงซ้าย	
9.	โอ้ดีก พระ "ท่าเรียก-จับมือ" นาง "ท่าจับมือ เดียว"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าซ้าย มือขวายังจับมือซ้ายนาง ตั้งวงแล้วกรีดจีบซ้ายเข้าหาตัวระดับศีรษะ เอียงขวา **นาง** หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือซ้ายยังให้ตัวพระจับอยู่ มือขวาจีบหงายที่ชายพก เอียงขวา	
10.	แล้วหนอ พระ "ท่าพยักหน้า-จับมือ" นาง "ท่าจับมือ เดียว"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าซ้าย มือขวายังจับมือซ้ายนาง มือซ้ายไขว้หลัง หันมาพยักหน้าให้นาง เอียงซ้าย **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 9	
11.	พี่ขอลาล่วง พระ "ท่าจันทร์ทรงกลด" นาง "ท่ายืนท้าวสะเอว"	**พระ** หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวข้าง จีบไขว้สองมือแล้วคลายออกเป็นตั้งวงกลาง แต่มือซ้ายตั้งวงสูงกว่ามือขวา เอียงซ้าย หน้ามองนาง **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 4 แต่กล่อมหน้าพร้อมทั้งตบเท้าไปตามจังหวะ	

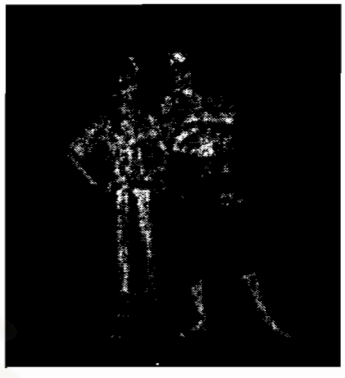
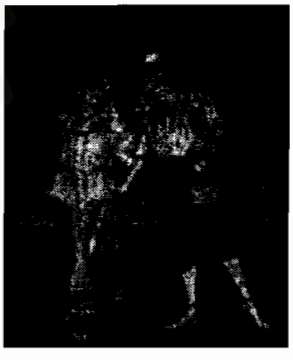
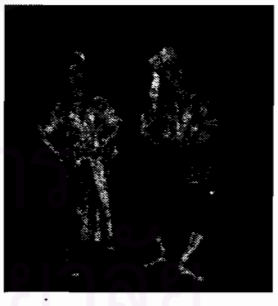
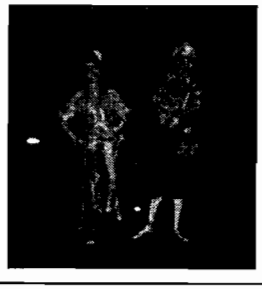
ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
12.	อกพี่ พระ "ท่าจีบเข้าอก" นาง "ท่ายืนท้าวสะเอว"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าขวา จีบซ้ายเข้าอก มือขวาไขว้หลัง เอียงซ้าย **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 4	
13.	เป็นห่วง พระ "ท่าแตะไหล่" นาง "ท่าปัดไหล่"	**พระ** หน้าตรง เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายไขว้หลัง มือขวาแตะที่ไหล่ซ้ายนาง เอียงขวาเข้าหาตัวนาง **นาง** หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือซ้ายท้าวสะเอว ตั้งมือขวาปัดมือตัวพระออกไปทางซ้าย เอียงซ้าย	
14.	รักเจ้าดวงเดือนเอย พระ "ท่าจับไหล่นาง" นาง "ท่ายืนนาง"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าซ้าย มือซ้ายแตะไหล่ซ้ายนาง มือขวาแตะศีรษะนาง เอียงศีรษะแนบชิดกัน **นาง** ยืนแตะเท้าซ้าย มือซ้วยทอดแขนลงขนานกับขาซ้าย มือขวาจีบหงาย เอียงซ้ายอิงไหล่ตัวพระ	

ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
15.	ดนตรีรับ พระ-นาง "ท่าจีบหงายและตั้งวงสองมือ"	**พระ** หน้าตรง เคลื่อนตัวไปทางขวาก่อน โดยก้าวข้างเท้าขวา ก้าวไขว้เท้าซ้าย เท้าขวาวางหลังเปิดส้น มือทั้งสองจีบหงายงอแขนระดับวงกลางเอียงขวา นับเป็นจังหวะที่ 1 จากนั้นเคลื่อนตัวไปทางซ้ายโดยย่ำเท้าขวา ก้าวข้างเท้าซ้าย ก้าวไขว้เท้าขวา เท้าซ้ายวางหลัง เปิดส้น มือทั้งสองปล่อยจีบออกเป็นตั้งวงกลางเอียงซ้าย นับเป็นจังหวะที่ 2 ปฏิบัติเช่นนี้สลับกันจนหมดทำนองเพลง รวม 8 จังหวะ **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับตัวพระ แต่เคลื่อนตัวไปทางซ้ายก่อนในท่าจีบหงาย แล้วจึงเคลื่อนตัวมาทางขวาในท่าตั้งวง **หมายเหตุ** ลักษณะแถวซ้อนกัน พระอยู่ด้านหลัง นางอยู่ด้านหน้า	

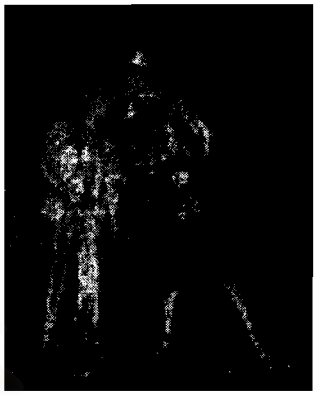
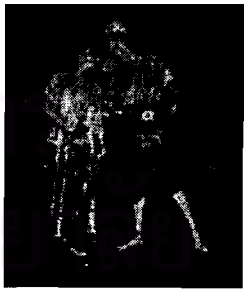
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
16.	ขอลาแล้ว พระ "ท่าไว้มือ" นาง "ท่ายืนนาง"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าขวา ตั้งมือขวาข้างเอว มือซ้ายไขว้หลัง เอียงขวา **นาง** หน้าตรง ยืนเหลื่อมเท้าซ้าย มือซ้ายทอดแขนลง ขนานกับขาซ้าย มือขวาจีบหงายที่ชายพก เอียงซ้าย	
17.	เจ้าแก้วโกสุม พระ "ท่าปาดแก้ม" นาง "ท่าปัดแก้ม"	**พระ-นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 5	
18.	ทำนองเอื้อน พระ "ท่ากางกั้น" นาง "ท่ายืนนาง 2 ข้าง"	**พระ** **จังหวะที่** 1 หันตัวด้านขวาหน้าเข้าหานาง เท้าซ้ายก้าวข้าง มือทั้งสองกำหลวม ๆ มือซ้ายไขว้หลัง มือขวาตั้งระดับวงหน้า ลักคอซ้าย-ขวา 2 จังหวะ แล้วหมุนซ้ายรอบตัวกลับมาที่เดิม **จังหวะที่** 2 หันตัวด้านขวาหน้าเข้าหานาง เท้าขวาก้าวข้าง ปฏิบัติท่าเดิม มือขวาไขว้หลัง มือซ้ายตั้งวงระดับวงหน้าลักคอขวา-ซ้าย 2 จังหวะ แล้ววิ่งอ้อมหลังตัวนางมาอยู่ทางด้านขวาของตัวนาง	

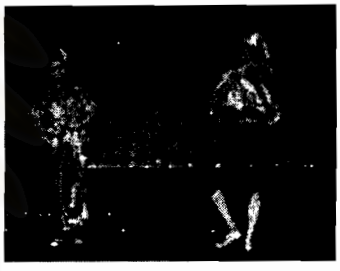
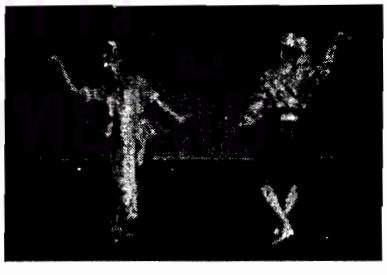
ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
		จังหวะที่ 3 หันตัวทางซ้าย หน้าเข้าหานาง ปฏิบัติเช่นเดียวกับจังหวะที่ 1 แล้ววิ่งกลับมาอยู่ที่เดิม	
		จังหวะที่ 4 หันตัวทางขวา หน้าเข้าหานาง ปฏิบัติเช่นเดียวจังหวะที่ 2	
		หมายเหตุ จังหวะที่ 1, 2 และ 4 รำอยู่ทางซ้ายของเวที แต่หันตัวด้านขวา ส่วนจังหวะที่ 3 รำอยู่ทางขวาของเวที แต่หันตัวด้านซ้าย **นาง** ยืนนาง 2 ข้าง	
19.	พี่นี้รัก พระ "ท่ารัก" นาง "ท่ายืนนาง"	**พระ** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 7 แต่ยืนแตะเท้าขวา **นาง** หน้าตรง ยืนเหลื่อมเท้าซ้าย มือขวาทอดแขนลงขนานกับขาขวา มือซ้ายจีบหงายที่ชายพก เอียงซ้าย	

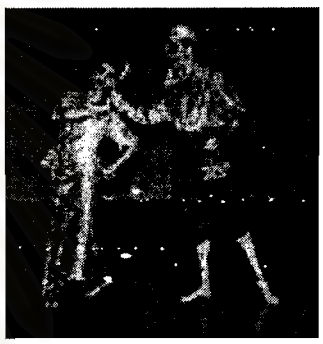
ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
20.	เจ้าหนอ พระ "ท่ากระแทกไหล่นาง" นาง "ท่ายืนนางท้าวสะเอว"	**พระ** หน้าตรง ปฏิบัติท่าเดิม ยืนแตะเท้าซ้าย ไหล่ขวากระแทกไหล่ซ้ายนาง เอียงขวาเข้าหานาง **นาง** หน้าตรง ยืนเหลื่อมเท้าขวา ขยับตัวเข้าหาตัวพระ มือขวาท้าวสะเอว มือซ้ายจีบหงายเอียงขวา	
21.	ขวัญตาเรียม พระ "ท่าปาดแก้ม" นาง "ท่าปัดแก้ม"	**พระ-นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 5	
22.	จะหาไหน พระ "ทาชี้เดาะ" นาง "ท่ายืนนางท้าวสะเอว"	**พระ** หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายชี้เดาะตามจังหวะ หมุนตัวไปทางซ้ายแล้วกลับมาที่เดิม มือขวาไขว้หลัง เอียงขวา **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 4	
23.	มาเทียม พระ "ท่ารวมมือ" นาง "ท่ายืนนางท้าวสะเอว"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าขวา กรีดจีบทั้งสองรวมมืออยู่ระดับชายพก เอียงซ้าย **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 4	

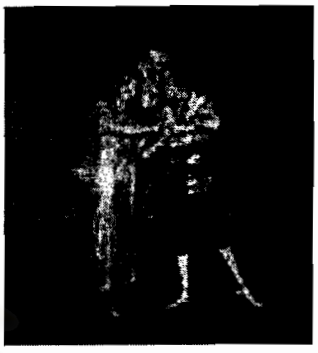
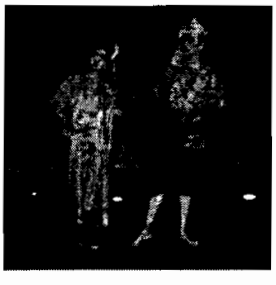
ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
24.	โอ้เจ้าดวงเดือนเอย พระ "ท่าวางศอก" นาง "ท่าปัดศอก"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าซ้าย กำมือขวาศอกขวาวางบนไหล่ซ้ายนาง มือซ้ายไขว้หลัง เอียงขวาเข้าหานาง **นาง** หน้าตรง ยืนแตะเท้าซ้าย ตั้งมือขวาปัดมือขวาตัวพระออก มือซ้ายท้าวสะเอวเอียงซ้าย	
25.	จะหาไหนมาเทียมโอ้เจ้าดวงเดือนเอย (ซ้ำ)	**พระ-นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 22-24	
26.	หอมกลิ่นเกสร พระ "ท่าหอม" นาง "ท่าจีบที่จมูก"	**พระ** มือทั้งสองไขว้หลัง วิ่งตามหลังตัวนาง หมุนขวาอ้อมไปทางด้านซ้ายมือของนาง จากด้านหน้าไปด้านหลัง ก้มตัวลงหอมดอกไม้ด้านซ้ายของนาง **นาง** จีบซ้ายที่จมูก มือขวาจีบหงายที่ชายพก เอียงซ้าย วิ่งหมุนตัวไปทางขวาครึ่งรอบ จากด้านหน้าไปด้านหลัง	
27.	เกสรดอกไม้ พระ "ท่าหอม" นาง "ท่าอาย"	**พระ** ปฏิบัติในท่าเดิม วิ่งตามหลังนางย้อนกลับมาที่เดิม โดยวิ่งจากด้านหลังกลับมาด้านหน้าอยู่ทางด้านขวามือของนาง **นาง** มือขวาแบคว่ำแนบแก้มขวา มือซ้ายจีบหงายที่ชายพก วิ่งหมุนตัวไปทางซ้ายครึ่งรอบ จากด้านหลังมาด้านหน้า	

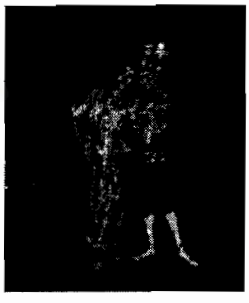
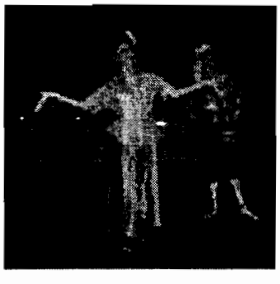
ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
28.	หอม พระ "ท่าหอม" นาง "ท่าหลบตัวพระ"	**พระ** หน้าตรง เท้าขวาก้าวข้างขยับเข้าหานาง มือทั้งสองไขว้หลัง ก้มหน้าลงไปหอมแก้มนาง โดยหอมตั้งแต่ไหล่ซ้ายจนถึงแก้ม **นาง** หน้าตรง ถอยตัวออก เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือซ้ายทอดแขนลงขนานกับขาซ้าย มือขวาจีบหงายที่ชายพก เอียงซ้าย	
29.	กลิ้นคล้าย พระ "ท่าสองมือไขว้หลัง" นาง "ท่ายืนนาง"	**พระ** หันขวาเข้าหานาง เท้าซ้ายก้าวข้าง มือทั้งสองไขว้หลัง ลักคอซ้าย-ขวา 2 จังหวะ **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 3	
30.	คล้ายเจ้าสู พระ "ท่าหอม" นาง "ท่าหลบตัวพระ"	**พระ-นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 28	
31.	ของเรียมเอย พระ "ท่าหอม" นาง "ท่าหลบตัวพระ"	**พระ-นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 28	

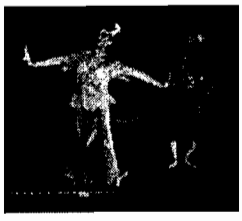
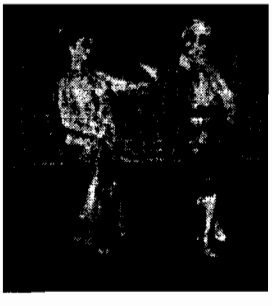
ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
32.	ตั้งแต่หอมกลิ่นเกสรจนถึงของเรียมเอย (ซ้ำ)	**พระ-นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 26 -31	
33.	หอมกลิ่น	**พระ** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 28 **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 16	
34.	กรุ่นครัน	**พระ** หันขวาเข้าหานาง เท้าซ้ายก้าวข้าง มือทั้งสองไขว้หลัง ลักคอซ้าย-ขวา **นาง** หันซ้ายเข้าหาตัวพระ เท้าขวาก้าวไขว้ ยกฝ่ามือทั้งสองประสานกันที่อกถูไปมา ลักคอซ้าย-ขวา	
35.	หอมนั้นยังบ่เลย พระ “ท่าสั่นมือซ้าย” นาง “ท่ายืนนาง”	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าขวา มือซ้ายสั่นปลายมือระดับชายพก มือขวาไขว้หลัง เอียงซ้าย **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 16	
36.	เนื้อหอมทรามเชย พระ “ท่าลูบแขน” นาง “ท่าอาย”	**พระ** หันขวาเข้าหานาง นั่งตั้งเข่าซ้าย มือขวาลูบแขนซ้ายของนางพร้อมกับก้มลงหอมตั้งแต่ข้อมือไปจนถึงต้นแขน มือซ้ายจับปลายนิ้วตัวนางไว้ **นาง** เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือขวาหยิบชายผ้าบังแก้มซ้าย มือซ้ายตั้งมือทอดแขนลงขนานกับขาซ้าย เอียงซ้าย	

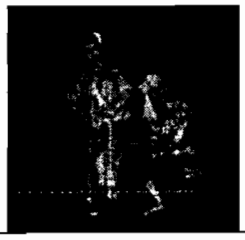
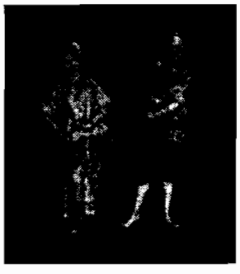
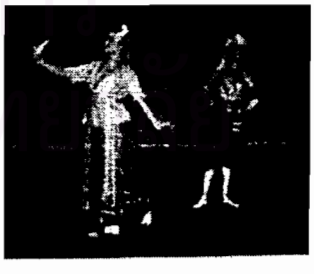
ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
37.	เอ๋ยลาวละหนอ พระ "ท่าเชยคาง" นาง "ท่าปัดมือ"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าซ้าย มือซ้ายจับมือซ้ายนางมือขวาเชยคางตัวนาง เอียงเข้าหานาง **นาง** หน้าตรง ยืนแตะเท้าซ้าย มือซ้ายให้ตัวพระจับตั้งมือขวาปัดมือตัวพระออกไปด้านซ้าย เอียงซ้าย	
38.	ดนตรีรับ	**พระ** จังหวะที่ 1 ท่ารวมมือจีบตั้งวง โดยเท้าซ้ายเตรียมก้าวไปด้านข้าง มือซ้ายจีบหงายที่ชายพก มือขวาตั้งวงด้านหลังจีบซ้ายเอียงขวา จังหวะที่ 2 ท่าสอดสร้อย โดยเท้าขวาเตรียมก้าวไปด้านข้าง มือขวาจีบหงายที่ชายพก มือซ้ายตั้งวง เอียงซ้าย จังหวะที่ 3 ท่าสอดสูง โดยเท้าขวาก้าวไขว้ มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาแบหงาย เอียงขวา พร้อมกับหมุนตัวทางขวา (3 จังหวะ นับเป็น 1 ชุด) โดยเริ่มจากด้านหลังก่อน **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับตัวพระ แต่เริ่มจากด้านหน้าก่อน	 

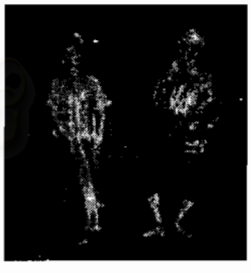
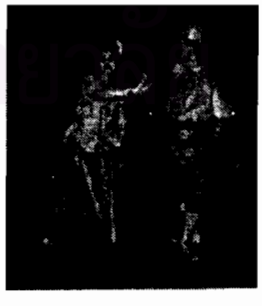
ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
39.	โอ้ละหนอ พระ "ท่าเดินเข้าหานาง นาง "ท่ายืนท้าวสะเอว"	**พระ-นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 4	
40.	ดวงตาเอย พระ "ท่าปาดแก้ม" นาง "ท่าปัดแก้ม"	**พระ-นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 5	
41.	พี่นี้รัก พระ "ท่ารัก นาง "ท่ายืนนาง"	**พระ-นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 19	
42.	แสนรัก พระ "ท่ากระแซะไหล่นาง" นาง "ท่าผลักสองมือ"	**พระ** หน้าตรง สองมือแบคว่ำประสานกันที่มาอก กระแซะตัวเข้าไปชนไหล่ซ้ายนาง เอียงเข้าหานาง **นาง** หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ สองมือแบคว่ำผลักตัวพระออกไปทางซ้าย เอียงซ้าย	

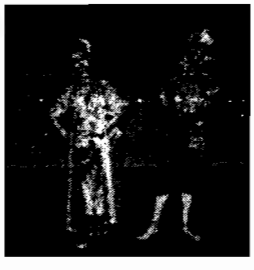
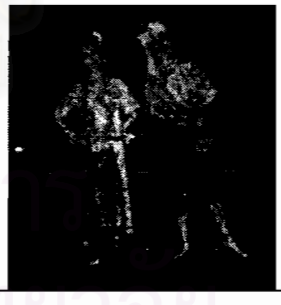
ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
43.	ดังดวงใจ พระ-นาง "ท่ากุมสองมือแนบอก"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าซ้าย สองมือรวบสองมือตัวนางมากุมแนบไว้ที่อก เอียงซ้ายเข้าหานาง **นาง** หน้าตรง ยืนแตะเท้าซ้าย มือทั้งสองให้ตัวพระกุมไว้เอียงซ้ายมองหน้าพระ	
44.	โอ้เป็นกรรม พระ "ท่าฟาดนิ้ว" นาง "ท่ากุมสองมือ"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าซ้าย ฟาดนิ้วซ้าย มือขวาจับมือนาง เอียงขวา **นาง** หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือทั้งสองให้ตัวพระกุมไว้เอียงซ้าย	
45.	ต้องจำจากไกล พระ "ท่าจันทร์ทรงกลด" นาง "ท่ายืนนาง"	**พระ-นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 11	
46.	อกพี่ พระ "ท่าจีบเข้าอก" นาง "ท่ายืนนาง"	**พระ** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 12 **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 16	

ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
47.	อาลัย พระ "ท่าเศร้า" นาง "ท่ายืนนาง"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าซ้าย มือทั้งสองแบคว่ำไขว้กันที่หัวเข็มขัด เอียงขวา **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 16 แต่ตรงข้ามกัน	
48.	เจ้าดวงเดือนเอย พระ-นาง "ท่าจับมือสั้น"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าซ้าย มือซ้ายจับมือซ้ายนาง มือขวาจับสะเอวนาง เอียงซ้าย **นาง** หน้าตรง ยืนแตะเท้าซ้าย ตั้งมือตั้งแขนซ้ายให้ตัวพระจับมือขวาท้าวสะเอว เอียงซ้าย	
49..	ดนตรีรับ พระ-นาง "ท่าผาลาแทงมือ"	**พระ** หันหลัง แตะเท้าซ้าย มือขวาตั้งวง แทงมือซ้าย เอียงขวา **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับตัวพระ แต่หันหน้าก่อน	
50.	เห็นเดือนแรม พระ "ท่าสองมือไขว้หลัง" นาง "ท่ามอง"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าขวา มือทั้งสองไขว้หลัง เอียงซ้าย **นาง** หน้าตรง วิ่งขึ้นไปข้างหน้าทางขวา เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาจีบหงายที่ชายพก เอียงซ้าย	
51.	เลิศร้างเวหา พระ "ท่าเดิม" นาง "ท่าจีบสองมือแบหงาย"	**พระ** หน้าตรง ท่าเดิมแต่ปฏิบัติตรงกันข้าม **นาง** หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้ มือทั้งสองจีบคว่ำแล้วปล่อยออกแบหงาย 7 จังหวะ	

ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
52.	ทำนองเอื้อน พระ "ท่าเดิม" นาง "ท่าเดาะแขน"	**พระ** ท่าเดิม **นาง** หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ ตั้งสองมือเคาะแขนขวาและซ้ายในจังหวะที่ 8 และ 9	
53.	เฝ้าแต่เบิ่งดูฟ้า พระ "ท่าเดิม" นาง "ท่าขะเจ้อ"	**พระ** ท่าเดิม **นาง** หน้าตรง วิ่งขึ้นไปข้างหน้าทางขวา ก้าวขวาไปข้าง ๆ มือทั้งสองท้าวสะเอว เอียงซ้าย	
54.	ละหนอ พระ "ท่าเดิม" นาง " ท่าเดิมก้าวไขว้"	**พระ** ท่าเดิม **นาง** หน้าตรง ท่าเดิม เท้าซ้ายก้าวไขว้ ลักคอขวา	
55.	เห็นมืดมน พระ "ท่าเดิม" นาง " ท่ากรีดจีบขวา-ซ้าย"	**พระ** หันหน้าเข้าหานาง ท่าเดิม เท้าซ้ายก้าวข้าง ลักคอ **นาง** หันหน้าเข้าหาพระ ตั้งวงแล้วกรีดจีบขวา มือซ้ายจีบหงายที่ชายพก ลักคอซ้าย จากนั้นเปลี่ยนเป็นตั้งวงแล้วกรีดจีบซ้าย มือขวาจีบหงายที่ชายพก ลักคอขวา	 

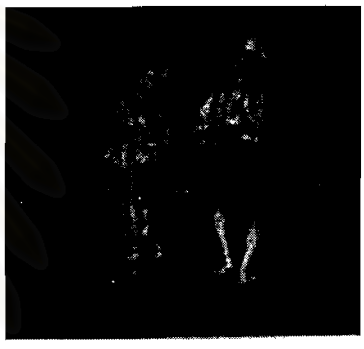
ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
56.	พี่ทนทุกข์ พระ "ท่านั่งเศร้า" นาง " ท่ายืนท้าวสะเอว"	**พระ** หน้าตรง นั่งตั้งเข่าขวา มือทั้งสองแบคว่ำไขว้กัน เอียงขวา **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 4	
57.	ทุกข์ทน พระ "ท่ายืนเศร้า" นาง "ท่ายืนท้าวสะเอว"	**พระ** หน้าตรง ลุกขึ้นยืนแตะเท้าขวา มือทั้งสองแบคว่ำไขว้กัน เอียงซ้าย **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 4	
58.	โอ้เจ้าดวงเดือนเอย พระ-นาง "ท่าจับมือสูง"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าซ้าย มือทั้งสองจับมือนาง โดยมือซ้ายจับมือซ้ายนางดึงแขนซ้าย มือขวาตั้งวงสูงจับมือขวานาง เอียงซ้าย **นาง** หน้าตรง ยืนแตะเท้าซ้าย ดึงแขนซ้าย มือขวาตั้งวงสูง เอียงซ้าย	
59.	เสียงไก่ขันขาน พระ "ท่าสองมือไขว้หลัง นาง "ท่าจีบโบก"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าขวา สองมือไขว้หลัง เอียงซ้าย **นาง** หน้าตรง วิ่งไปทางขวา เท้าขวาก้าวไปข้าง ๆ มือขวาจีบแล้วปล่อยออกตั้งวงสูง มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงซ้าย	

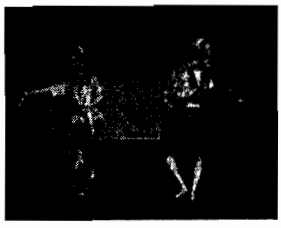
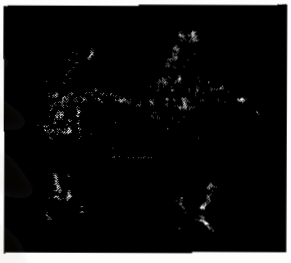
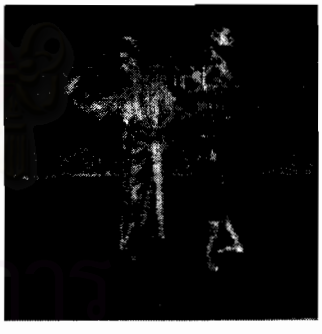
ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
60.	เสียงหวาน เจื้อยแจ้ว พระ "ท่าสองมือไขว้หลัง" นาง "ท่าประกบมือที่อก"	**พระ** หันหน้าเข้าหานาง เท้าซ้ายก้าวข้าง มือทั้งสองไขว้หลัง ลักคอขวา-ซ้าย 2 จังหวะ **นาง** หันหน้าเข้าหาพระ เท้าขวาก้าวไขว้ มือทั้งสองแบคว่ำประกบกันที่อกถูไปมาพร้อมกับลักคอซ้าย-ขวา 2 จังหวะ	
61.	หวาน พระ "ท่าสองมือไขว้หลัง นาง "จีบโบก"	**พระ** หน้าตรง ท่าเดิม **นาง** หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ จีบซ้ายส่งหลัง มือขวาจีบที่ปากแล้วปล่อยออกเป็นตั้งวงเอียงซ้าย	
62.	สุดแล้ว พระ "ท่าเดิม" นาง "ท่าสองมือตบหน้าขา"	**พระ** หน้าตรง ท่าเดิม **นาง** หน้าตรง ยืนเท้าชิดกันเหลื่อมเท้าขวา มือทั้งสองตบที่หน้าขา เอียงขวา	
63.	หวานแจ้ว เจื้อยเอย พระ "ท่าเดิม" นาง "ท่ากรีดจีบขวา"	**พระ** หันเข้าหานาง ท่าเดิม **นาง** หันเข้าหาตัวพระ เท้าขวาก้าวไขว้ มือขวากรีดจีบไปมา ที่ปากตัวพระ พร้อมกับลักคอซ้าย-ขวา-ซ้าย 3 จังหวะ มือซ้ายจีบหงายที่ชายพก	

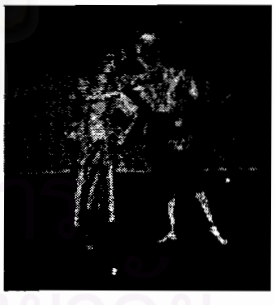
ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
64.	"เสียงไก่ขันขาน เสียง หวานเจื้อยแจ้ว (ซ้ำ) พระ-นาง "ท่าปรบมือ"	**พระ** เดินอ้อมหลังนาง ท่าปรบมือเริ่มก้าวเท้าซ้ายก่อน **นาง** ยืนเหลื่อมเท้าขวา ประกบมือพลิกไปมา พร้อมทั้งกล่อมหน้า หมุนรอบตัวเอง 1 รอบ	
65.	ถึงจะหวานเสนาะ พระ "ท่าป้องหู" นาง " ท่ายืนท้าวสะเอว"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าขวา มือซ้ายป้องหูซ้าย มือขวาไขว้หลัง ยืดกระทบ เอียงซ้าย **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 4	
66.	หวานเพราะกระไรเลย พระ "ท่าใช้หลังมือตบ" นาง "ท่ายืนท้าวสะเอว"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าซ้าย หงายสองมือใช้หลังมือขวาตบมือซ้าย โยกตัวไปด้วยเอียงขวา **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 4	
67.	บ่เหมือน พระ "ท่าสั่นมือซ้าย" นาง "ท่ายืนท้าวสะเอว"	**พระ** หน้าตรง ยืนแตะเท้าขวา มือซ้ายสั่นปลายมือระดับชายพก มือขวาไขว้หลัง เอียงซ้าย **นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 4	

ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
68.	ทรามเชย พระ-นาง "ท่าจีบเสยมือ"	**พระ** หน้าตรง เท้าขวาก้าวข้าง มือขวาจีบชนมือซ้ายของนาง มือซ้ายไขว้หลัง เอียงเข้าหานาง **นาง** หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ จีบซ้ายเสยมือกับตัวพระ มือขวาท้าวสะเอว เอียงซ้าย	
69.	เอ๋ยลาว พระ "ท่าสองมือกอดเอวนาง" นาง "ท่าสองมือแตะอกพระ"	**พระ** หันหน้าเข้าหานาง ยืนแตะเท้าซ้าย สองมือกอดเอวนาง **นาง** หันหน้าเข้าหาพระ ยืนเท้าทั้งสองชิดกัน เหลื่อมเท้าขวา มือทั้งสองแบคว่ำแตะที่อกตัวพระ	
70.	ละเหนอ พระ "ท่าหอม" นาง "ท่าหอม"	**พระ** ท่าเดิม ก้มตัวลงหอมทางซ้าย-ขวาของนาง **นาง** ท่าเดิม หอมทางซ้าย-ขวาตัวพระ	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
71.	ดนตรีรับ พระ-นาง "ท่าจับมือ จีบสั้นแขนตึง"	**พระ** หันหลังจีบขวาก่อนตึงแขนขวา มือซ้ายจับมือนาง เอียงขวา ปฏิบัติเช่นนี้จนหมดจังหวะ **นาง** หันหน้าตั้งวงขวาก่อน มือซ้ายจับมือตัวพระตึงแขนเอียงซ้าย	
72.	ออกซุ้มลาว พระ-นาง "ท่าจับมือ"	**พระ-นาง** ทำท่าเหมือนกัน ท่าจับมือ หันหน้าเข้าหากัน โดยประเท้าขวาแล้วก้าวลง มือทั้งสองจีบคว่ำระดับชายพก แล้วปล่อยจีบออกเป็นมือตั้งจับมือทั้งสอง เอียงขวา แล้วเดินเป็นรูปครึ่งวงกลม ก้าวขวาชิดซ้าย ก้าวซ้ายชิดขวา สลับกัน 10 จังหวะ หมดด้วยก้าวซ้ายชิดขวา นางหันหน้า พระหันหลัง	
73.	พระ-นาง "ท่าบังสุริยา"	**พระ-นาง** ทำท่าเหมือนกัน ท่าบังสุริยา หันหน้าเข้าหากัน ปล่อยมือออกจากกันพร้อมก้าวเท้าซ้ายลง แล้วเปลี่ยนเป็นประเท้าขวา มือทั้งสองจีบเรียงกันข้างศีรษะซ้ายโดยให้จีบซ้ายสูงกว่าจีบขวา เอียงซ้าย แล้วม้วนจีบออกเป็นตั้งวงระดับเดิมพร้อมก้าวขวาลง เอียงขวา สะดุ้งเข่าตามจังหวะช้า 2 เร็ว 8 ต่างคนต่างหมุนตัวออกทางขวา นางหันหน้าออกเวที พระหันหลังให้เวที	

ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
74.	พระ - นาง "ท่าจีบสั้นแขนตึง"	**พระ-นาง ทำท่าเหมือนกัน** ท่าจีบสั้น แขนตึง โดยพระหันหลัง นางหันหน้า มือขวาจีบคว่ำ แขนตึง มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก ก้าวข้างขวาเท้าซ้ายชิดตาม เอียงขวา นับเป็นจังหวะที่ 1 จากนั้นเปลี่ยนเป็นมือซ้าย จีบคว่ำ แขนตึง มือขวาตั้งวงระดับชายพก ก้าวเท้าซ้าย เท้าซ้ายชิดตาม เอียงซ้าย นับเป็นจังหวะที่ 2 ปฏิบัติเช่นนี้สลับกันไป 4 ทิศ ๆ ละ 2 จังหวะ แล้วกลับมาที่เดิม โดยทั้งพระและนางหันหน้า	 
75.	พระ "ท่าตั้งวงจีบยาว" นาง "ท่าสอดสร้อย"	**พระ** หันเข้าหานาง ประเท้าซ้าย มือซ้ายจีบปรกระดับศีรษะ มือขวาตั้งวงสูง เอียงขวา จากนั้นก้าวเท้าซ้ายลง ม้วนจีบซ้ายออกเป็นตั้งวงสูง มือขวาม้วนมือจีบหงาย แขนตึง เอียงซ้าย ตีไหล่เปลี่ยนเอียง พร้อมทั้งเปลี่ยนมือจีบขวา ตั้งวงซ้าย และจีบซ้าย ตั้งวงขวา สลับกันจนหมดทำนองเพลง 8 จังหวะ **นาง** หันหน้าเข้าหาพระเล็กน้อย ประเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก มือขวาจีบปรก	

ลำดับที่	ทำนองเพลง/บทร้อง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
		ระดับหน้า เอียงซ้าย จากนั้นก้าวเท้าซ้ายลง ม้วนมือซ้ายจีบหงายระดับเดิม ม้วนมือขวาปล่อยออกเป็นตั้งวง เอียงขวา ตีไหล่พร้อมตั้งเปลี่ยนเอียง และเปลี่ยนมือจีบซ้ายตั้งวงขวาและจีบขวา ตั้งวงซ้าย สลับกันจนหมดทำนองเพลง 8 จังหวะ	
76.	พระ-นาง "ท่าจับมือสั้น"	**พระ-นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 48 แต่เปลี่ยนจากแตะเท้าซ้ายเป็นก้าวเท้าซ้าย	
77.	พระ "ท่าวางศอก" นาง "ท่าปัดศอก"	**พระ-นาง** ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 24	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แนวความคิด

เป็นการนำเสนอเรื่องราวความรักระหว่างชายหนุ่มกับหญิงสาวเมืองเหนือ ที่แสดงออกด้านการร่ายรำเกี้ยวพาราสีกันตามบทเพลงที่บรรยายถึงคำรำพันรัก ท่าทีออดอ้อนแสดงความเจ้าชู้ของชายหนุ่ม และท่าทีเอียงอายของหญิงสาว เป็นการสอดใส่อารมณ์ที่ช่วยสร้างบรรยากาศความรักในยามค่ำคืนได้เป็นอย่างดี

แหล่งที่มาของการประดิษฐ์ท่ารำ

1. **ศึกษาข้อมูล** โดยการสังเกตอากัปกิริยาท่าทางของตัวละครในการแสดงโขนละครเช่น ตัวพระ ตัวยักษ์ และตัวลิง ในบทเล้าโลมเกี้ยวพาราสีตัวนาง เช่น ท่าโอบกอด ท่าเชยคาง และท่าหอมแก้ม ส่วนตัวนางโต้ตอบด้วยการปัดป้อง เอียงอาย เพื่อมิให้ฝ่ายชายรุกเข้าถึงตัวฝ่ายหญิง แสดงถึงวัฒนธรรมที่ดีงามของหญิงไทยสมัยโบราณ ซึ่งการรำชุดฟ้อนดวงเดือนได้นำท่าทางและลีลาเหล่านี้มาปรับใช้

ส่วนรูปแบบการรำ สันนิษฐานว่าน่าจะได้แนวทางมาจากการรำฟ้อนรักในการแสดงละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนพระลอชมสวน ซึ่งเป็นการที่มีมาแต่โบราณ ลักษณะเป็นการรำคู่ตามเนื้อร้องของตัวละครชายหญิง 2 คู่ คือ นายแก้วคู่กับนางรื่น และนายขวัญคู่กับนางโรย นอกจากตัวละครทั้งหมดจะต้องรำสัมพันธ์บทกันแล้ว ยังต้องคำนึงถึงการรำตีบทตามความหมายของเนื้อร้อง ลำดับการเข้า-ออกและฉากประกอบการแสดงด้วย การรำชุดฟ้อนดวงเดือน นำลีลาท่ารำและรูปแบบการแสดงของชุดฟ้อนรักมาปรับใช้ให้เหมาะสมกับการรำคู่ชุดฟ้อนดวงเดือน ที่เป็นการแสดงชุดเอกเทศ ไม่เกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่องแต่อย่างใด จึงสามารถจัดการแปรแถวและทิศทางการใช้พื้นที่ได้อย่างอิสระ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางการนำวิธีแสดงและรูปแบบการรำชุดฟ้อนรักมาปรับใช้กับฟ้อนดวงเดือน

"ฟ้อนรัก" วิธีแสดง		"ฟ้อนดวงเดือน" วิธีแสดง	
ช่วงแรก	ตัวละครหญิง (นางรื่น นางโรย) ออกมาปรากฏตัวบนเวที ก่อน ชวนกันติดตามหาตัวละครชาย (นายแก้ว นายขวัญ)	ช่วงแรก	คู่พระนาง 2 คู่ หรือ 3 คู่ ออกปรากฏตัวบนเวทีพร้อมกัน
ช่วงกลาง	ตัวละครชายปรากฏตัวบนเวทีพบฝ่ายหญิง แสดงความรักและเกี้ยวพาราสี	ช่วงกลาง	แสดงความรักต่อกัน ตัวพระเกี้ยวพาราสีตัวนาง
ช่วงท้าย	ตัวละครทั้ง 2 ฝ่าย สมหวังในความรัก	ส่วนท้าย	ชายหญิงสมหวังในความรัก
รูปแบบการรำ		รูปแบบการรำ	
1. เดินออก ทำท่าชวนกัน รำส่ายตามทำนองเพลงเร็ว และรำเพลงลา ยืนอยู่ตรงกลางเวที		1. เดินออกมาตรงกลางเวที	
2. เกี้ยวพาราสีกันเป็นคู่ ๆ แต่ละคู่ไม่ต้องเกี่ยวข้องกัน		2. ปฏิบัติเช่นเดียวกัน	
3. เกี้ยวพาราสีเรียบร้อยแล้ว รำต่อตามทำนองเพลงลาวแพน		3. ปฏิบัติเช่นเดียวกัน	

จากตารางจะเห็นได้ว่า การรำชุดฟ้อนดวงเดือน นำแบบอย่างบางส่วนของการรำฟ้อนรักที่มีแต่โบราณมาใช้ ได้แก่ ได้แนวทางการใช้ท่ารำเกี้ยวพาราสี ลีลาท่าแนบชิดสนิทกัน และรูปแบบการรำ ซึ่งนำมาใช้ได้อย่างเหมาะสม กล่าวคือ ฟ้อนดวงเดือนมีลักษณะการรำเกี้ยวพาราสีที่นุ่มนวลน่าทะนุถนอม ตัวนางจะมีความเขินอายปัดป้องฝ่ายชาย ส่วนฟ้อนรัก ฝ่ายหญิง

เป็นฝ่ายเสนอตัวเกี้ยวพาราสีฝ่ายชายก่อน ซึ่งเป็นไปตามเนื้อเรื่องที่ฝ่ายหญิงเจ้าชู้ ต้องการพบและได้ฝ่ายชายเป็นสามี

2. **คิดท่าตามหลักการรำตีบท** ตีบทโดยใช้ท่ารำให้สอดคล้องกับความหมายตามคำร้อง โดยมากเป็นการใช้ท่าแสดงตามอารมณ์รัก เกี้ยวพาราสี และใช้แม่ท่าตามหลักนาฏยศิลป์ไทย การใช้ท่ารำตีบทที่มีมาแต่เดิมแล้ว และเสริมลีลา อาทิ การกระแซะตัว การแนบชิด แอบอิง โดยทิ้งน้ำหนักตัวไปที่ฝ่ายหญิง และใช้การหมุนตัวโอบล้อมรอบตัวฝ่ายหญิง หรือการดักหน้าดักหลังฝ่ายหญิง เพื่อแสดงความเจ้าชู้ ขอความรักและความเห็นใจจากฝ่ายหญิง อันเป็นลีลาท่ารำที่บรรยายถึงอาการหลงรักของฝ่ายชาย ต้องการให้ฝ่ายหญิงโอนอ่อนตอบรับรักตนเอง

<u>การใช้พลัง</u> เคลื่อนไหวค่อนข้างช้า สลับกับเร็วเป็นระยะๆ ใช้พลังเบาและนุ่มนวลเพื่อเล้าโลมขอความเห็นใจจากฝ่ายหญิง สลับกับการใช้พลังค่อนข้างแรง ถาโถมจู่โจมเข้าหาถึงตัวฝ่ายหญิงเป็นช่วง ๆ เพื่อเร่งรัดให้ฝ่ายหญิงรับรักตนเอง

<u>การใช้ทิศทางเคลื่อนที่</u> เนื่องจากเป็นการรำคู่ ตีบทตามคำร้อง จึงไม่มีการแปรแถวระหว่างการตีบทจะใช้ทิศทางการเคลื่อนที่ลักษณะต่างๆ คือ เคลื่อนที่เข้าหากัน เคลื่อนที่ออกจากกันเคลื่อนที่เดินขึ้นหาเข้าหาผู้ชม เคลื่อนที่ถอยหลังออกจากผู้ชม และเคลื่อนที่เป็นวงกลม เมื่อรำตามทำนองเพลง จึงมีการแปรแถว แต่เป็นการเคลื่อนแถวเป็นคู่ๆ ได้แก่ แถววงกลม แถวปากพนังและแถวรูปตัว A

นอกจากนี้ที่สำคัญ ทิศทางการรำโดยมาก ฝ่ายหญิงจะหันหน้าออกจากฝ่ายชาย แสดงความกระดากอายตามประสาหญิง ต่างจากการรำฟ้อนรัก ที่ฝ่ายหญิงหันหน้าเข้าหาฝ่ายชาย

<u>ความสมดุลและความกลมกลืน</u> การรำตีบทและการใช้ส่วนเท้า มือ ศีรษะของฝ่ายชายและฝ่ายหญิงประสานกลมกลืนกัน สอดคล้องกับบทร้อง อาทิ เวลาเกี้ยว ฝ่ายชายใช้สายตามองฝ่ายหญิง ฝ่ายหญิงก็ต้องสบตาเล็กน้อย และหลบสายตา แสดงท่าทีเอียงอาย ฝ่ายหญิงหมุนรอบตัวฝ่ายชายหมุนตาม การใช้ใบหน้า ไหล่ ลำตัว แขน ขา และเท้า ต้องมีลักษณะเป็นแนวเดียวกัน

6.10 **ระบำจีน-ไทยไมตรี (พ.ศ. 2519)**

ส่วนที่ 1 อธิบายส่วนประกอบของการแสดง

1.1 ประวัติการแสดง

เป็นการรำของชนชาติไทย โดยแบ่งผู้แสดงเป็น 2 ฝ่าย คือ ฝ่ายจีนและฝ่ายไทย ร่ายรำร่วมกัน เพื่อแสดงสัมพันธ์ไมตรีที่รักใคร่กลมเกลียวกันประดุจพี่น้องระหว่างชนชาติจีนและชนชาติไทย

1.2 ผู้ออกแบบท่ารำและแต่งทำนองเพลง

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยเป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ นายมนตรี ตราโมท เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลงและบทร้องภาษาไทย ต่อมานำบทร้องภาษาไทยมาแปลเป็นภาษาจีน

1.3 แนวความคิด

นำเสนอศิลปะการรำของจีนและไทย โดยท่วงท่าจีนและไทยมีลีลาอ่อนช้อยงดงามแตกต่างกัน แต่รำคู่กันได้อย่างสัมพันธ์เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน สอดคล้องกับท่วงทำนองเพลงและมิตรภาพความสัมพันธ์ที่ยั่งยืนระหว่างประเทศจีนและไทย

1.4 วัน เวลา และโอกาสที่แสดง

จัดแสดงครั้งแรก ณ สาธารณรัฐประชาชนจีน เมื่อปี พ.ศ. 2519 เพื่อแลกเปลี่ยนศิลป-วัฒนธรรม โดยมีนายรังสฤษดิ์ เชาวนศิริ อธิบดีกรมศิลปากร ในขณะนั้นเป็นผู้นำคณะนาฏศิลป์ไปแสดง

ต่อมาในปี พ.ศ. 2522 ประเทศไทยได้จัดการแสดงชุดระบำจีน-ไทยไมตรี ไปเผยแพร่ศิลป-วัฒนธรรม ณ สาธารณรัฐประชาชนจีนอีกครั้งหนึ่ง โดยมีนายเดโช สวนานนท์ อธิบดีกรมศิลปากร เป็นผู้นำคณะ และในครั้งนี้นายมนตรี ตราโมท ได้นำบทร้องเดิมที่ท่านประพันธ์ไว้เมื่อปี พ.ศ. 2519 มาปรับปรุงบางตอนใหม่ เพื่อให้มีสำนวนไพเราะ และมีความหมายลึกซึ้งกินใจยิ่งขึ้น

1.5 ผู้แสดง เป็นหญิงล้วน จำนวน 6 คน แบ่งเป็นฝ่ายจีน 3 คน ไทย 3 คน

1.6 การแต่งกาย

แต่งกายแบบชาติจีนและชาติไทย ฝ่ายจีนถือดอกไม้คนละ 1 ช่อ ประกอบด้วยดอกไม้ 3 ชนิด ดอกบัว ดอกกล้วยไม้ และดอกดาวเรือง

ฝ่ายจีน แต่งชุดจีนสีชมพู ใส่เสื้อคอจีนแขนยาว กางเกงขายาว คาดผ้าสีดำที่เอว ผมแสกกลางรัดแกละ 2 ข้าง ติดดอกไม้ชมพู และใส่รองเท้าคัทชูสีขาว

ฝ่ายไทย แต่งชุดนางใน นุ่งผ้ายกจีบหน้านาง ห่มสไบพลีททับด้วยสไบกรองทอง เกล้าผมใส่เกี้ยว สวมเครื่องประดับสร้อยคอ ต่างหู เข็มขัด สร้อยตัว สร้อยข้อมือและกำไลเท้า

ภาพการแต่งกายระบำจีน-ไทยไมตรี

ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนาพร้อมคำอธิบายประกอบภาพ หน้า 108

1.7 บทร้องระบำจีน-ไทยไมตรี

บทร้องเดิม

เพลงจีน-ไทยไมตรี

จีนไทยในสมัยหลายพันปี ร่วมฤดีรักมั่นกันทั้งสอง
ด้วยสืบสายสัมพันธ์ฉันท์พี่น้อง ที่เกี่ยวดองกันมาแต่คราบรรพ์
แม้จะได้เหินห่างบางสมัย แต่ดวงใจจอดรักสมัครมั่น
เมื่อคืนกลับพานพบประสบกัน ก็กระสันรักเตือนเหมือนเดิมมา
แต่นี้ไปจีนไทยจะใกล้ชิด ผูกสนิทสัมพันธ์กันแน่นหนา
จะรักกันตลอดไปไม่โรยรา ซึ่งเป็นสัจวาจาที่จริงใจ
หากว่าใครขาดเหลือต่างเผื่อแผ่ ช่วยกันแก้อุปสรรคไม่ผลักไส
ขอฟ้าดินเป็นพยานอันเกรียงไกร ว่าจีนไทยไมตรีมั่นนิรันดร์เอย

บทร้องที่ปรับปรุง
เพลงจีน-ไทยไมตรี

จีนไทยในสมัยหลายพันปี	ร่วมฤดีรักมั่นกันทั้งสอง
ด้วยสืบสายสัมพันธ์ฉันท์พี่น้อง	ที่เกี่ยวดองกันมาแต่คราบรรพ์
แม้เดี๋ยวนี้ยังเหนียวเกลียวไมตรี	แนบฤดีผู้รักสมัครมั่น
ดังเชือกเกลียวเหนี่ยวมิตรสนิทกัน	ตรึงกระสันรักครองสองพารา
คู่มิตรแท้จีนไทยใจมั่นมิตร	แนบสนิทสัมพันธ์กันแน่นหนา
ไม่มีวันแตกรานเสื่อมโรยรา	ซึ่งเป็นสัจวาจาที่จริงใจ
หากว่าใครขาดเหลือต่างเผื่อแผ่	ช่วยกันแก้อุปสรรคไม่ผลักไส
ขอฟ้าดินเป็นพยานอันเกรียงไกร	ว่าจีนไทยไมตรีมั่นนิรันดร์เอย

1.8 **แนวเพลง** เป็นเพลงที่แต่งทำนองขึ้นใหม่ โดยนำทำนองของเพลงจีนมาเรียบเรียงใหม่ และเรียกชื่อว่าเพลงจีน-ไทยไมตรี ตามชื่อของระบำ (สัมภาษณ์นายศิลปี ตราโมท, 29 พฤศจิกายน 2546) ท่วงทำนองเป็นสำเนียงจีน ลีลาเพลงอ่อนหวาน ท่วงทำนองเพลงมี 2 ท่อน คือ ท่อนแรกช้า และท่อนหลังเร็ว โดยท่อนช้า ทำนองเพลงช้า ไพเราะอ่อนหวานให้ความรู้สึกซาบซึ้ง ท่อนหลังท่วงทำนองและจังหวะกระชับรวดเร็วให้อารมณ์สนุกสนาน

ส่วนที่ 2 วิเคราะห์ท่ารำระบำจีน-ไทยไมตรี

2.1 **ขั้นตอนการแสดง**

ช่วงแรก รำออกโดยชาติจีนเขย่งเท้าทั้งสอง เดินออกมา ตึงแขนซ้ายเดาะนิ้วตามจังหวะเพลง มือขวาถือช่อดอกไม้ ส่วนชาติไทยวิ่งซอยเท้าออกมาในท่าสอดสร้อยตามทำนองเพลงจีน-ไทยไมตรี

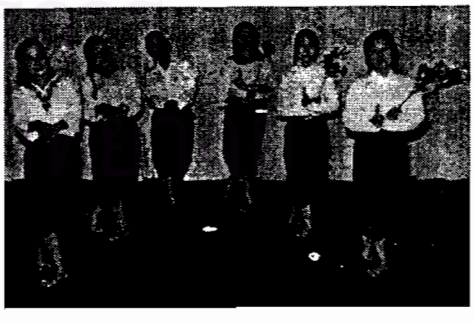
ช่วงกลาง รำตีบทตามคำร้อง โดยชาติจีนรำท่าของจีน ชาติไทยรำท่าของไทย 4 คำกลอนแรกท่วงทำนองช้า และ 4 คำกลอนหลังท่วงทำนองกระชับรวดเร็ว

ช่วงท้าย รำตามทำนองเพลงจีน-ไทยไมตรีแล้วเข้าโรงด้วยท่าทั้งสองชาติจับมือชูช่อดอกไม้เข้าโรง

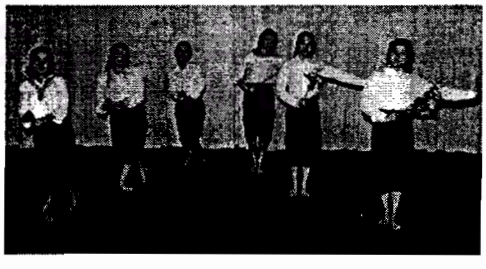
ท่ารำระบำจีน-ไทยไมตรี

กำกับท่ารำโดย น.ส.ดวงฤดี ถาพรพาสี นาฏศิลปิน 6 กลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
1.	ทำนอง ออก เพลงจีน-ไทยไมตรี	หน้าตรง ไทย - ยืนเท้าชิดกัน หน้าตรง มือขวาตั้งวง มือซ้ายจีบหงาย เอียงซ้าย จีน - ยืนเท้าชิดกันเขย่งเท้าทั้งสอง มือขวาถือช่อดอกไม้ชูขึ้น มือซ้ายชูสองนิ้ว นิ้วชี้และนิ้วกลาง แขนตึงระดับไหล่	
2.	ทำนอง	หน้าตรง ไทย - หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้ ชักเท้าซ้ายวางหลัง พนมมือไหว้ ก้มตัวลง จีน - เท้าขวาก้าวไขว้ ชักเท้าซ้ายวางหลัง กางแขนออกตั้งวงระดับไหล่ ก้มตัวลง	
3.	จีน	หน้าตรง ไทย - เท้าขวาก้าวไขว้ มือซ้ายทำท่าชี้ไปที่จีน มือขวาจีบหลัง ลักคอซ้าย จีน - เท้าขวาก้าวไขว้ มือซ้ายตั้งวง มือขวาถือดอกไม้ระดับเหนือเอว หน้ามองตามมือตั้งวง	

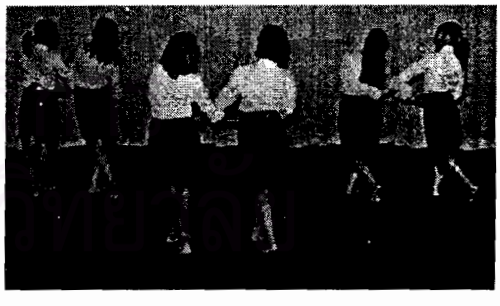
ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
4.	ไทย	หน้าตรง ไทย - เท้าขวาก้าวไขว้ จีบซ้ายเข้าอก มือขวาจีบหลังลักคอขวา จีน - เท้าขวาก้าวไขว้ มือขวาถือช่อดอกไม้ชูขึ้น มือซ้ายตั้งวงระดับใกล้กัน หน้ามองช่อดอกไม้	
5.	ในสมัยหลายพันปี	หน้าตรง ไทย - ก้าวเท้าซ้าย กระดกเท้าขวา มือขวาทำท่าชี้สูงไปข้างหลัง มือซ้ายจีบหลังเอียงขวา จีน - เท้าซ้ายก้าวไขว้ ตั้งวงระดับไหล่ ลำตัวตรง	
6.	ร่วมฤดี	หน้าตรง ไทย - เท้าขวาก้าวไขว้ มือทั้งสองแบคว่ำ วางซ้อนกัน มือขวาทับมือซ้าย เอียงขวา จีน - เท้าขวาก้าวไขว้ มือทั้งสองไขว้กันระดับอกลำตัวตรง	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
7.	รักมั่น	หน้าตรง ไทย - หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้ มือทั้งสองแบคว่ำ ประสานไขว้กันที่อก เอียงขวา จีน - ปฏิบัติท่าเดิม	
8.	กันทั้งสอง	ต่างฝ่ายหันหน้าเข้าหากันเท้าขวาก้าวไขว้ มือทั้งสองทำท่าชี้ แบคว่ำ ไทย - เรียงคู่กัน ลำตัวตรง จีน - เท้าขวาก้าวไขว้ เขย่งเท้าทั้งสอง มือทั้งสองทำท่าชี้ แบคว่ำเรียงคู่กัน ลำตัวตรง	
9.	ด้วยสืบสายสัมพันธ์	หน้าตรง ไทย - ยืนเท้าชิดกัน มือซ้ายตั้งวง มือขวาจีบระดับเดียวกัน เอียงซ้าย จีน - ยืนเขย่งเท้าทั้งสอง มือขวาถือช่อดอกไม้ระดับไหล่ มือซ้ายตั้งมือระดับเดียวกัน เอียงขวา	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
10.	ฉันท์พี่	หน้าตรง ไทย - เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือขวาท้าวสะเอว มือซ้ายจีบที่อก ลักคอขวา จีน - เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือซ้ายตั้งวง มือขวา ยื่นช่อดอกไม้ชี้ไปทางที่ไทย ลักคอซ้าย	
11.	น้อง	ไทย - หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือขวาท้าวสะเอว มือซ้ายชี้ไปที่จีน ลักคอขวา จีน - เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือซ้ายตั้งวง มือขวาถือช่อดอกไม้ที่หัวเข็มขัด ลักคอซ้าย	
12.	ที่เกี่ยวดอง	ไทย - หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือทั้งสองทำท่าชี้ วางทับกัน โดยมือซ้ายทับมือขวา ลักคอขวา จีน - ยืนเขย่งเท้าทั้งสอง ตั้งมือซ้ายข้างลำตัวระดับไหล่ มือขวาถือช่อดอกไม้ที่หัวเข็มขัด เอียงซ้าย	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
13.	กันมาแต่คราบรรพ์	ไทย - หน้าตรง ก้าวเท้าซ้าย กระดกเท้าขวา มือขวาทำต่ำ ชี้ไปข้างหลัง มือซ้ายจีบหลังเอียงขวา จีน - เท้าขวาก้าวไขว้ ยืดตัวขึ้น มือซ้ายตั้งวง ตั้งแขนขวาระดับไหล่ เอียงขวา	
14.	แม้เดี๋ยวนี้	ไทย - หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้ มือซ้ายแบคว่ำ วางบนหน้าขาขวา มือซ้ายจีบหลัง เอียงขวา จีน - เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือขวาชูดอกไม้ขึ้น ดึงแขนซ้ายชี้มือลง เอียงซ้าย	
15.	ยังเหนียวเกลียวไมตรี	ไทย - หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้ มือขวาตั้งวง มือซ้ายจีบระดับเดียวกัน เอียงขวา จีน - นั่งตั้งเข่าขวา มือขวาถือช่อดอกไม้ที่หัวเข็มขัด มือซ้ายตั้งมือหักข้อมือเข้าระดับเดียวกัน เอียงขวา	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
16.	แนบฤดี	ไทย - หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้ มือทั้งสองแบคว่ำแนบที่อก เอียงขวา จีน - นั่งตั้งเข่าขวา มือซ้ายแนบไว้ที่อก มือซ้ายตั้งมือตึงแขน เอียงขวา	
17.	ผูกรักสมัครมั่น	ไทย - หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้ มือทั้งสองประสานกันที่อก ลักคอขวา จีน - นั่งตั้งเข่าขวา มือทั้งสองไขว้กันที่อก เอียงขวา	
18.	ดังเชือกเกลียวเหนี่ยวมิตรสนิทกันตรึงตระสันรักครอง	ไทย - หันหน้าเข้าหากัน เท้าขวาก้าวไขว้ มือทั้งสองจับกัน โดยมือในชูขึ้นสูง มือนอกยื่นออกไปตึงแขน ลักคอซ้าย จีน - เท้าขวาก้าวไขว้ เขย่งเท้าทั้งสอง มือทั้งสองจับกันโดยมือในชูขึ้นสูง มือนอกยื่นออกไปตึงแขน ลักคอขวา	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
19.	สองพารา	ไทย - หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้ มือขวาทำท่าชี้กดลงต่ำ มือซ้ายจีบหลัง ลักคอซ้าย จีน - เท้าขวาก้าวไขว้ มือซ้ายชูสูงหักข้อมือเข้าหาลำตัว มือขวายื่นช่อดอกไม้ไปด้านข้างตึงแขน หน้ามองมือขวา	
20.	คู่มิตรแท้จีนไทยใจมั่นมิตร	ไทย - หน้าตรง แตะเท้าซ้าย ยื่นมือให้จีนจับ ตึงแขนซ้าย งอแขนขวา เอียงซ้าย จีน - เท้าซ้ายก้าวไขว้เขย่งเท้าทั้งสอง จับมือไทย เอียงซ้าย	
21.	แนบสนิท	ไทย - หันหลัง เท้าขวาก้าวไขว้ จับมือไขว้กัน เอียงขวา จีน - เท้าขวาก้าวไขว้ จับมือไขว้กัน เอียงขวา	
22.	สัมพันธ์กันแน่นหนา	ไทย - หน้าตรง นั่งตั้งเข่าซ้าย จับมือกันลักษณะไขว้แขน เอียงเข้าหากัน จีน - นั่งตั้งเข่าขวา จับมือกันเอียงเข้าหากัน	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
23.	ไม่มีวันแตกราน	ไทย - หน้าตรง นั่งลักษณะเดิม ทั้งสองมือระดับเอว สั่นมือเล็กน้อย เอียงขวา จีน - นั่งลักษณะเดิม ตั้งสองมือระดับเอวเช่นเดียวกัน สั่นมือเล็กน้อย เอียงขวา	
24.	เสื่อมโรยรา	ไทย - หน้าตรง นั่งตั้งเข่าซ้าย มือทั้งสองแบหงาย ตึงแขน เอียงซ้าย จีน - นั่งตั้งเข่าขวา มือทั้งสองแบหงายตังแขน เอียงขวา	
25.	ซึ่งเป็นสัจ	ไทย - หน้าตรง นั่งตั้งเข่าซ้าย ไว้มือขวามือซ้ายแบคว่ำวางบนหน้าขาซ้าย เอียงซ้าย จีน - นั่งตั้งเข่าขวา มือขวาแตะที่เอวของไทย เกาะมือซ้ายข้างหน้า เอียงขวา	
26.	วาจา	ไทย - หน้าตรง นั่งตั้งเข่าซ้าย มือซ้ายชี้ที่ปากมือขวาแบคว่ำวางบนหน้าขาซ้าย เอียงขวา จีน - นั่งตั้งเข่าขวา มือซ้ายชี้ที่ปาก มือขวานั่งแตะที่เอวของไทยเช่นเดิมเอียงขวา	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
27.	ที่จริงใจ	ไทย - หน้าตรง นั่งตั้งเข่าซ้าย จีบซ้ายเข้าอก มือขวาแบคว่ำวางบนหน้าขาซ้าย เอียงขวา จีน - นั่งตั้งเข่าขวา มือซ้ายชี้ที่อกมือขวายังแตะที่เอวของไทยเช่นเดิม เอียงขวา	
28.	หากว่าใครขาดเหลือ	ไทย - หน้าตรง นั่งตั้งเข่าซ้าย มือขวาชี้กวาดมือซ้ายแบคว่ำวางบนหน้าขาซ้าย เอียงซ้าย จีน - นั่งตั้งเข่าขวา มือซ้ายแบหงายทิ้งลงไปข้างซ้าย มือขวาคว่ำลงระดับเดียวกัน เอียงซ้าย	
29.	ต่างเผื่อแผ่	ไทย - หน้าตรง นั่งตั้งเข่าซ้าย มือซ้ายแบหงายข้างหน้า มือขวาแบคว่ำวางบนหน้าขาซ้าย เอียงขวา จีน - นั่งตั้งเข่าขวา พลิกมือทั้งสอง ไปด้านหลัง โดยมือขวาหงายมือมือซ้ายคว่ำมือระดับเดียวกัน เอียงขวา	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
30.	ช่วยกันแก้อุปสรรค	ไทย - หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือขวาแบหงาย มือซ้ายจีบคว่ำลักคอขวา จีน - ยืนเท้าชิดเขย่งเท้าทั้งสอง แบมือทั้งสอง	
31.	ไม่ผลักไส	ไทย - หน้าตรง แตะเท้าซ้าย มือขวาท้าวสะเอว มือซ้ายตั้งมือระดับเอว เอียงซ้าย จีน - ก้าวเท้าขวา ตั้งมือขวาจับมือซ้ายไทย มือซ้ายถือช่อดอกไม้ระดับเอว เอียงซ้าย	
32.	ขอฟ้า	ไทย - หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือขวาชี้กดระดับศีรษะ เอียงซ้าย จีน - ก้าวเท้าซ้ายไปด้านข้าง มือซ้ายชี้ตั้งขึ้นหงายมือเข้าหาตัวระดับศีรษะมือขวาถือช่อดอกไม้กางออกระดับเอว เอียงขวา	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
33.	ดิน	ไทย - หน้าตรง เท้าและมือซ้ายยังอยู่ลักษณะเดิม มือขวาเหมือนกันแต่ชี้ต่ำระดับเอว จีน - เท้าและมือขวายังอยู่ลักษณะเดิม มือซ้ายเหมือนเดิมแต่ชี้ต่ำระดับเอว	
34.	เป็นพยาน	ไทย - หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ ไว้มือขวาข้างหน้า มือซ้ายจีบหลัง เอียงซ้าย จีน - เท้าขวาก้าวไขว้ มือซ้ายหักข้อมือเข้าหาลำตัวระดับเอว มือซ้ายถือช่อดอกไม้ระดับเดียวกัน ลำตัวตรง	
35.	อันเกรียงไกร	ไทย - หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้ มือขวาแบหงาย มือซ้ายตั้งวงระดับปาก เอียงขวา จีน - ยังคงอยู่ในท่าเดิม	
36.	ว่าจีน	ไทย - หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้ มือขวาท้าวสะเอว มือซ้ายชี้ไปที่จีน ลักคอซ้าย จีน - แตะเท้าขวา มือซ้ายตั้งวง มือขวาถือช่อดอกไม้ระดับเอว	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
37.	ไทย	ไทย - หน้าตรง เท้าและมือขวายังอยู่ลักษณะเดิม จีบซ้ายเข้าอก ลักคอขวา จีน - เท้าและมือซ้ายยังอยู่ลักษณะเดิม มือขวาถือดอกไม้ชี้ไปที่ไทย เอียงซ้าย	
38.	ไมตรีมั่นนิรันดร์เอย	ไทย - หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือขวาตั้งตรง มือซ้ายจีบหลัง เอียงขวา จีน - ก้าวเท้าขวาตึงเข่า มือซ้ายตั้งวง มือขวาถือช่อดอกไม้ตั้งขึ้นตึงแขน หน้ามองมือซ้าย	
39.	ทำนอง	ไทย - หันขวา ยืนเท้าชิด พนมมือไหว้จรดหน้าผาก จีน - ยืนเท้าชิด มือขวาชูดอกไม้ข้างหน้า มือซ้ายไขว้หลัง	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
40.	ทำนอง	ไทย - หน้าตรง ก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า มือขวาจีบหลัง มือซ้ายจับช่อดอกไม้ร่วมกับจีน จีน - ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า มือซ้ายไขว้หลัง มือขวาชูดอกไม้ส่งให้ไทย แล้ววิ่งเข้าโรงไปด้วยกันกับไทย	

สรุปท่ารำไทยและท่ารำจีน ที่พบในตาราง ทั้งหมดมี 40 ท่า

ท่ารำไทย

1. ท่าสอดสร้อยมาลา
2. ท่าพนมมือที่อก
3. ท่าชี้ข้างซ้าย
4. ท่าจีบเข้าอก
5. ท่าชี้บนมือขวา
6. ท่ารวมมือ
7. ท่ารัก
8. ท่าชี้คู่
9. ท่าภมรเคล้า
10. ท่าจีบเข้าอก
11. ท่าชี้ข้างซ้าย
12. ท่านิ้วชี้เกี่ยวนิ้วชี้
13. ท่าชี้ไปข้างหลังขวา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

14. ท่าตีหน้าขา
15. ท่าภมรเคล้า
16. ท่ามือแนบอกสองมือ
17. ท่ารัญจวน-
18. ท่าจับมือเรียงหมอน
19. ท่าชี้กดปลายมือขวา
20. ท่าจับสูง
21. ท่าจับล่าง
22. ท่าจับล่าง
23. ท่าสั่นสองมือ
24. ท่าแบสองมือ
25. ท่าไว้มือขวา
26. ท่าชี้ปาก
27. ท่าจีบเข้าอก
28. ท่าชี้กวาดขวา
29. ท่าแบมือซ้าย
30. ท่าเปรื่องจีบ-
31. ท่าตั้งวงล่าง
32. ท่าชี้บนมือขวา
33. ท่าชี้ล่างขวา
34. ท่าไว้มือขวา
35. ท่าสอดจีบตั้งวง
36. ท่าชี้ข้างซ้าย
37. ท่าจีบเข้าอก
38. ท่าจีบโบกตั้งวง
39. ท่าพนมมือจรดศีรษะ
40. ท่าจับมือชูขึ้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การใช้ท่ารำ มีทั้งใช้ท่ารำเดี่ยว (ใช้ท่ารำนั้นเพียงครั้งเดียว) และใช้ท่ารำที่ซ้ำกัน (ใช้ท่ารำเดิมหลายครั้ง) ดังต่อไปนี้

การใช้ท่ารำเดี่ยวมี 25 ท่า ดังนี้

1. ท่าสอดสร้อยมาลา	ใช้ท่าที่ 1
2. ท่าพนมมือที่อก	ใช้ท่าที่ 2
3. ท่ารวมมือ	ใช้ท่าที่ 6
4. ท่ารัก	ใช้ท่าที่ 7
5. ท่าชี้คู่	ใช้ท่าที่ 8
6. ท่านิ้วชี้เกี่ยวนิ้วชี้	ใช้ท่าที่ 12
7. ท่าชี้ไปข้างหลังขวา	ใช้ท่าที่ 13
8. ท่าตีหน้าขา	ใช้ท่าที่ 14
9. ท่ามือแนบอกสองมือ	ใช้ท่าที่ 16
10. ท่ารัญจวน-	ใช้ท่าที่ 17
11. ท่าจับมือเรียงหมอน	ใช้ท่าที่ 18
12. ท่าชี้กดปลายมือขวา	ใช้ท่าที่ 19
13. ท่าจับสูง	ใช้ท่าที่ 20
14. ท่าสั่นมือ	ใช้ท่าที่ 23
15. ท่าแบสองมือ	ใช้ท่าที่ 24
16. ท่าชี้ปาก	ใช้ท่าที่ 26
17. ท่าชี้กวาดขวา	ใช้ท่าที่ 28
18. ท่าแบมือซ้าย	ใช้ท่าที่ 29
19. ท่าเปรื่องจีบ-	ใช้ท่าที่ 30
20. ท่าตั้งวงล่าง	ใช้ท่าที่ 31
21. ท่าชี้ล่างขวา	ใช้ท่าที่ 33
22. ท่าสอดจีบตั้งวง	ใช้ท่าที่ 35
23. ท่าจีบโบกตั้งวง	ใช้ท่าที่ 38
24. ท่าพนมมือจรดศีรษะ	ใช้ท่าที่ 39
25. ท่าจับมือชูขึ้น	ใช้ท่าที่ 40

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ใช้ท่ารำที่ซ้ำกัน มี 6 ท่า ดังนี้

1. ท่าชี้ข้างซ้าย	ใช้ท่าที่ 3 11 และ 36
2. ท่าจีบเข้าอก	ใช้ท่าที่ 4 10 27 และ 37
3. ท่าชี้บนมือขวา	ใช้ท่าที่ 5 และ 32
4. ท่าภมรเคล้า	ใช้ท่าที่ 9 และ 15
5. ท่าจับล่าง	ใช้ท่าที่ 21 และ 22
6. ท่าไว้มือขวา	ใช้ท่าที่ 2 และ 34

การประดิษฐ์ท่ารำ

กระบวนท่ารำลีลาที่มีความสัมพันธ์กัน ระหว่างท่ารำไทยและท่ารำจีน เป็นการรำตีบทตามคำร้อง เช่น คำร้อง "จีนไทยในสมัยหลายพันปี " จีน ชี้ไปที่ผู้แสดงจีน ไทย จีบซ้ายเข้าอก ในสมัยหลายพันปีชี้สูงไปด้านหลัง

แนวความคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำ

แนวคิดของผู้สร้างสรรค์ท่ารำ ได้คิดคำนึงถึงความหมายของเนื้อเพลงที่ได้ถึงกล่าวความสัมพันธ์อันแนบแน่นของชนชาติไทยและจีน อันมีมานานเปรียบเสมือนเป็น "บ้านพี่-เมืองน้อง" กันมาช้านาน

แนวคิดการสร้างสรรค์ท่ารำ มีลักษณะรูปทรงสามเหลี่ยม รูปทรงตรง รูปสี่เหลี่ยมคางหมู

การใช้พลังการรำชุดนี้ ท่ารำส่วนใหญ่ของไทยใช้พลังน้อยกว่าของท่ารำจีน ลีลาเชื่องช้านุ่มนวลอ่อนโยน

ทิศทางการเคลื่อนที่ ส่วนใหญ่ปักหลักรำตรงกลางของเวที

เคลื่อนที่เข้าหาคนดู

เคลื่อนที่เข้าหาคู่

เคลื่อนที่หมุนรอบตัวเป็นวงกลม

ความสมดุล

การสร้างสรรค์ท่ารำ นอกจากจะทำให้เกิดรูปทรงของท่ารำแล้ว ยังคำนึงถึงการทรงตัวในการรำเพื่อสร้างความสมดุล มิให้น้ำหนักเอนเอียงไปข้างใดข้างหนึ่ง เช่น คำร้อง "ยังเหนียวเกลียวไมตรี" ลักษณะเท้าขวาก้าวไขว้ มือท่าภมรเคล้า และคำร้อง "ผูกรักสมัครมั่น" เท้าขวาก้าวไขว้มือทั้งสองประสานกันที่อก

ท่ารำจีน

1. ท่าเรียงหมอน
2. ท่าถอนสายบัว
3. ท่าโยนมือคู่
4. ท่าโยนมือคู่
5. ท่ากระต่ายต้องแร้ว
6. ท่ารัก
7. ท่ารัก
8. ท่าชี้คู่
9. ท่าปาดสองมือ
10. ท่าชี้ข้าง
11. ท่ามือเข้าอก
12. ท่าปาดสองมือ
13. ท่าเรียงหมอน
14. ท่าชูช่อดอกไม้มือซ้ายชี้
15. ท่าใช้มือพันกัน
16. ท่ามือเข้าอก
17. ท่ารัก
18. ท่าจับมือเรียงหมอน
19. ท่ากินริน
20. ท่าจับสูง
21. ท่าจับล่าง
22. ท่าจับล่าง
23. ท่าสั่นมือ
24. ท่าแบสองมือ
25. ท่าไว้มือ
26. ท่าชี้ปาก
27. ท่ามือเข้าอก
28. ท่านางนอน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

29. ท่านางนอน

30. ท่าแบสองมือ

31. ท่าจับมือ

32. ท่าชี้บน

33. ท่าชี้ลงล่าง

34. ท่าใช้มือพันกัน

35. ท่าใช้มือพันกัน

36. ท่ามือเข้าอก

37. ท่าชี้ข้าง

38. ท่าเรียงหมอน

39. ท่าม้วนมือโบกช่อดอกไม้-

40. ท่าชูช่อดอกไม้

การใช้ท่ารำ มีทั้งใช้ท่ารำเดี่ยว (ใช้ท่ารำนั้นเพียงครั้งเดียว) และใช้ท่ารำที่ซ้ำกัน (ใช้ท่ารำเดิมหลายครั้ง) ดังต่อไปนี้

การใช้ท่ารำเดี่ยวมี 15 ท่า ดังนี้

1. ท่าถอนสายบัว	ใช้ท่าที่ 2
2. ท่ากระต่ายต้องแร้ว	ใช้ท่าที่ 5
3. ท่าชี้คู่	ใช้ท่าที่ 8
4. ท่าชูช่อดอกไม้ชี้มือซ้าย	ใช้ท่าที่ 14
5. ท่าจับมือเรียงหมอน	ใช้ท่าที่ 18
6. ท่ากินริน	ใช้ท่าที่ 19
7. ท่าจับสูง	ใช้ท่าที่ 20
8. ท่าสั่นมือ	ใช้ท่าที่ 23
9. ท่าไว้มือซ้าย	ใช้ท่าที่ 25
10. ท่าชี้ปาก	ใช้ท่าที่ 26
11. ท่าจับมือ	ใช้ท่าที่ 31
12. ท่าชี้บน	ใช้ท่าที่ 32
13. ท่าชี้ลงล่าง	ใช้ท่าที่ 33
14. ท่าม้วนมือโบกช่อดอกไม้-	ใช้ท่าที่ 39

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

15. ท่าชูช่อดอกไม้ ใช้ท่าที่ 40

ใช้ท่ารำที่ซ้ำกัน มี 10 ท่า ดังนี้

1. ท่าเรียงหมอน ใช้ท่าที่ 1 13 และ 38
2. ท่าโยนมือคู่ ใช้ท่าที่ 3 และ 4
3. ท่ารัก ใช้ท่าที่ 6 7 และ 17
4. ท่าปาดสองมือ ใช้ท่าที่ 9 และ 12
5. ท่าชี้ข้างขวา ใช้ท่าที่ 10 และ 37
6. ท่ามือเข้าอก ใช้ท่าที่ 11 16 27 และ 36
7. ท่าใช้มือพันกัน ใช้ท่าที่ 15 34 และ 35
8. ท่าจับล่าง ใช้ท่าที่ 21 และ 22
9. ท่าแบสองมือ ใช้ท่าที่ 24 และ 30
10. ท่านางนอน ใช้ท่าที่ 28 และ 29

การประดิษฐ์ท่ารำ

ลีลาท่ารำผสมผสานระหว่างบัลเล่ต์กับอุปรากรจีน ส่วนขาเป็นบัลต์เล่ต์ มือขวาถือช่อดอกไม้มือซ้ายทำมือแบบจีน(ในชุดชุมนุมเผ่าไทย)

ลักษณะการใช้ท่ารำเหมือนกัน

ลักษณะเท้าที่เหมือนกัน

ท่าถอนสายบัว คือ ไทยทอดเท้าไปด้านหลังตั้งส้นเท้า จีนจะวางเท้าราบไปกับพื้น

ลักษณะมือและเท้าที่เหมือนกัน

"ร่วมฤดี" เท้าขวาก้าวหน้ามือทั้งสองประสานกันระดับเอว

"รักมั่น" เท้าขวาก้าวหน้า มือทั้งสองประสานไขว้ที่อก

"กันทั้งสอง" ก้าวเท้าขวามาข้างหน้า กดปลายนิ้วมือทั้งสองข้าง

"จีนไทยใจมั่นมิตร" ยืนเขย่งเท้าทั้งสองมือทั้งสองท่าเรียงหมอน

"สัมพันธ์กันแน่นหนา" นั่งตั้งเข่าจับมือกับผู้รำไทย

"ไม่มีวันแตกราน" นั่งตั้งเข่า สั่นสองมือ

ลักษณะที่เอนเอียงไปตามกัน

"ฉันท์พี่น้อง" เท้าซ้ายอยู่หน้าเอนตัวไปทางขวาแล้วกับมาทางซ้าย

"ว่าจีนไทย" ผู้รำไทยเท้าขวาก้าวหน้า ผู้รำจีนแตะเท้าขวาเอียงมาทางซ้ายแล้วกลับเอียงทางขวา

การใช้พลังการรำชุดนี้ ท่ารำส่วนใหญ่ของจีนใช้พลังมากกว่าไทย ท่วงท่า ลีลาว่องไวตามลักษณะสรีระของคนจีน เช่น คำร้องที่ว่า

"จีน" มือทั้งสองเหวี่ยงเป็นวงกลมทางซ้าย เท้าซ้ายก้าวไปด้านข้าง เท้าขวากระโดดวางหลัง "ไทย" มือทั้งสองเหวี่ยงเป็นวงกลมทางขวาเท้า คำร้องที่ว่า

"คู่มิตรแท้" มือทั้งสองเหวี่ยงเป็นวงกลมทางขวาก้าวข้างเท้าซ้ายกระโดดตามวางหลัง

"สัมพันธ์กันแน่นหนา" ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้าเท้าซ้ายกระโดดนั่งตั้งเข่าขวา

ความสมดุล ผู้ประดิษฐ์ท่ารำได้กำหนดแบบแผนการเคลื่อนไหวของผู้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กันทั้งสองชาติ สร้างความกลมกลืน และงดงามตามแบบแผนของนาฏศิลป์ ดังนี้

"ไม่มีวันแตกรานเสื่อมโรยรา" หากว่าใครขาดเหลือต่างเผื่อแผ่" นั่งตั้งเข่าเอี้ยวตัวเหวี่ยงซ่อดอกไม้ไปตามจังหวะ

6.11 **ระบำวิชนี (พ.ศ. 2519)**

ส่วนที่ 1 อธิบายส่วนประกอบของการแสดง

1.1 **ประวัติการแสดง**

เป็นระบำที่เกิดขึ้นจากแนวคิดของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ด้วยต้องการประดิษฐ์ระบำพัดขึ้นเพื่อใช้เป็นการเฉพาะกิจไม่เกี่ยวข้องกับบทละคร โดยผู้แสดงถือพัดวิชนีออกมาร่ายรำประกอบตามบทร้อง ที่บรรยายถึงประโยชน์ของพัดที่นอกจากจะใช้โบกสะบัดให้คลายร้อนแล้วยังนำมาใช้ประกอบการรำ เพื่อให้เกิดความสวยงามและช่วยให้จิตใจผ่อนคลายได้อีกทางหนึ่ง

1.2 **ผู้ออกแบบท่ารำและแต่งทำนองเพลง**

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยเป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ และนายมนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย เป็นผู้ประพันธ์บทร้องและบรรจุทำนองเพลง

1.3 **แนวคิด** เป็นการนำเสนอวิถีชีวิตของคนไทยที่อยู่แถบเมืองร้อน ต้องอาศัยพัดเป็นเครื่องบรรเทาความร้อน และนำพัดมาใช้ประกอบการร่ายรำด้วยท่วงท่าลีลาการใช้พัดในลักษณะต่าง ๆ ได้อย่างสวยงาม

1.4 **วัน เวลา และโอกาสที่แสดง**

นำออกแสดงครั้งแรกเมื่อปีพ.ศ. 2519 เนื่องในโอกาสต้อนรับแขกต่างประเทศ ณ ทำเนียบรัฐบาล

1.5 **ผู้แสดง**

เป็นหญิงล้วน จำนวน 6 คน ถือพัดวิชนีด้วยมือขวา

1.6 **การแต่งกาย**

แต่งชุดนางใน นุ่งผ้ายกจีบหน้านาง ห่มสไบพลีททับด้วยสไบกรอง ผมทำทรงดอกกระทุ่มติดเป็นแป้นพวงด้านซ้าย สวมเครื่องประดับสร้อยคอ ต่างหู สร้อยตัว สร้อยข้อมือ

ภาพการแต่งกายระบำวิชนี

ที่มา : ภาพถ่ายส่วนตัวของ น.ส.จินดารัตน์ วิริยะวงศ์ นาฏศิลปิน 7 กลุ่มนาฏศิลป์ สักนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.7 **บทร้องระบำวิชนี**

- เพลงสะสม -

หน้าร้อน ทินกรเจิดแจ่มแอร่มศรี
สาดแสงแดดแผดมาสู่ธาตรี เผามาลีโรยเหงาเหี่ยวเฉาไป
อากาศอับอบอ้าวผะผ่าวผิว ได้ลมพริ้วพอสบายคลายร้อนได้
พระพายหยุดสุดร้อนถอนฤทัย ได้อาศัยโบกพัดกระพือลม

วิชนีนี้จะช่วยให้รวยรื่น เย็นฉ่ำชื่นชุ่มในฤทัยสม
ถึงเวลาหน้าร้อนร้อนระงม เชิญมาชมรำพัดให้เย็นใจเอย

- เพลงจีนรัว จีนถอน -

1.8 แนวเพลง

ใช้ทำนองเพลงสะสมช่วงผู้แสดงรำออกสู่เวที และตีบทตามคำร้อง เนื่องจากเพลงสะสมเป็นเพลงอัตราสองชั้น ใช้หน้าทับสองไม้ จึงมีจังหวะค่อนข้างเร็ว ลีลาเพลงสม่ำเสมอ เอื้อนน้อย และทำนองหวาน นุ่มนวลชวนฟัง ให้ความรู้สึกเย็นใจและผ่อนคลาย ส่วนช่วงท้ายใช้ทำนองเพลงจีนรัวต่อด้วยจีนถอน เป็นเพลงอัตราชั้นเดียวที่มีสำเนียงจีน เพราะที่มาของระบำพัดแต่เดิมของไทยได้มาจากจีน แม้ครั้งนี้จะสร้างสรรค์ระบำพัดใหม่ให้เป็นของไทยใช้ชื่อว่า "ระบำวิชนี" ก็ยังสอดแทรกสำเนียงจีนให้เห็นเค้าเดิม

เพลงจีนรัว จีนถอน เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงติดต่อกันแต่ทำนองต่างกัน โดยเพลงจีนรัวจะเริ่มจากจังหวะช้าและเร่งการบรรเลงให้เร็วขึ้น พอจังหวะเร็วหมดก็ต่อด้วยเพลงจีนถอนยังคงความเร็วของจังหวะเท่ากับเพลงจีนรัว บรรเลงจนหมดทำนอง (สัมภาษณ์นายศิลปี ตราโมท, 29 พฤศจิกายน 2546)

ส่วนที่ 2 วิเคราะห์ท่าระบำวิชนี

2.1 ขั้นตอนการแสดง

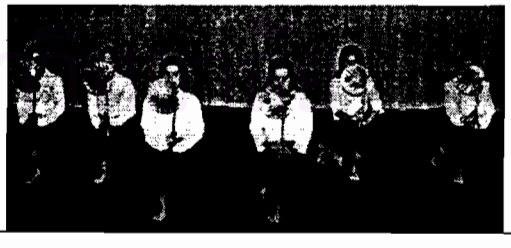
ช่วงแรก	ผู้แสดงรำออกทางด้านขวาของเวที เดินเรียงกันทำท่าโบกพัดแล้วสอดสร้อยตามทำนองเพลงสะสม
ช่วงกลาง	รำตีบทตามคำร้องเพลงสะสม
ช่วงท้าย	รำตามทำนองเพลงจีนรัวแล้วรำเข้าด้วยทำนองเพลงจีนถอนต่อเนื่องกันไป

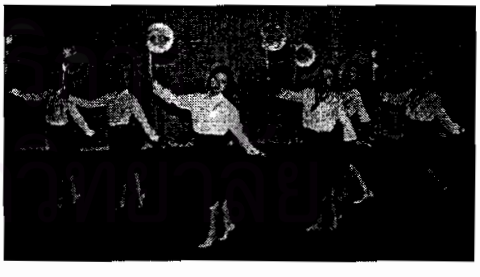
ท่าระบำวิชนี

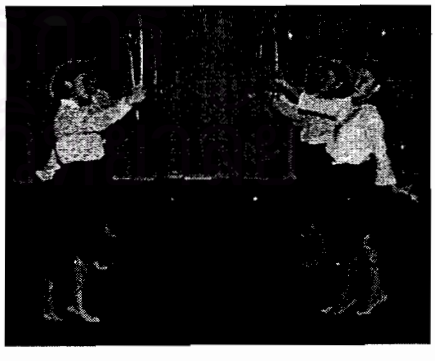
กำกับท่ารำโดย นางสาวดวงฤดี ถาพรพาลี นาฏศิลปิน 6 กลุ่มนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต

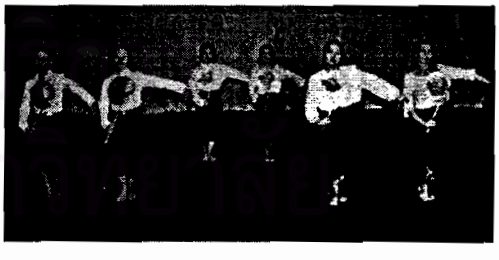
ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
1.	ทำนองออกเพลงสะสม	ท่าสอดสร้อย	หันซ้าย เท้าขวาก้าวไขว้ มือขวาถือพัดลักษณะตั้งมือ มือซ้ายจีบหงายเอียงขวา	
2.	บทร้องเพลงสะสมหน้าร้อน	ท่าชูพัดแนวตั้ง	หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือขวาชูพัดขึ้น ใบพัดหันเข้าตัวผู้รำ มือซ้ายจีบหลังเอียงซ้าย	
3.	ทินกรเจิดแจ่มแอร่มศรี	ท่ากังหันร่อน	แถวซ้าย เท้าซ้ายก้าวไขว้ ตึงแขนทั้งสอง มือซ้ายจีบหงาย มือขวาถือพัดลักคอขวา แถวขวา ท่าเดียวกันแต่ปฏิบัติตรงกันข้าม	
4.	สาดแสงแดดแผดมา	ท่าคว่ำพัดแนวนอน	หันขวา เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือขวาคว่ำพัด มือซ้ายจีบหลังเอียงซ้าย	

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

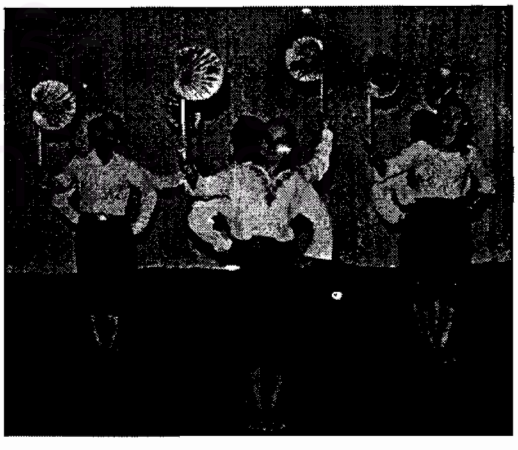
ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
5.	สูธาตรี	ท่าคว่ำพัดชี้ลงแนวตั้ง	หันซ้าย นั่งตั้งเข่า ขวา มือซ้ายตั้งวง ตึงแขนขวาหักข้อมือคว่ำพัดชี้ลงพื้นเอียงขวา	
6.	เผามาลี	ท่าพัดบังหน้าแตะเท้า	ผู้รำทุกคนหันหน้าเข้าหากัน แตะเท้าขวา มือซ้ายจีบหงาย มือขวาถือพัดบังหน้า ก้มตัวลงเล็กน้อย	
7.	โรยรา	ท่ารวมพัด แนวนอน	ผู้รำทุกคนหันตัวไปทางขวาตามกันเป็นวง เท้าขวาก้าวไขว้ มือซ้ายตั้งวง ตึงแขนขวา ยื่นพัดออกไปรวมกัน ลักษณะคว่ำพัดแนวนอน เอียงขวา	
8.	เหี่ยวเฉาไป	ท่าพัดบังหน้านั่งตั้งเข่า	หน้าตรง นั่งตั้งเข่า ขวา มือซ้ายจีบหงาย มือขวาถือพัดบังหน้า ก้มหน้าเล็กน้อย	
9.	ดนตรีรับ	ท่าช้านางนอน	หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาหงาย มือตึงแขน ระดับไหล่ ลักคอขวา	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
10.	อากาศอับ		เอียงตัวไปทางขวา แตะเท้าซ้าย มือขวาถือพัดให้ใบพัดหันเข้าหามือซ้าย มือซ้ายแตะที่ใบพัด เอียงซ้าย	
11.	อบอ้าว		หันขวา แตะเท้าขวา มือขวาถือพัดไว้ทั้งลำตัว มือซ้ายจีบเข้าหาเอว เอียงซ้าย หมุนตัวทางขวา1 รอบ	
12.	ผะผ่าวผิว		หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้ ตึงแขนทั้งสองระดับไหล่ มือซ้ายจีบคว่ำ มือขวาหักข้อมือกดใบพัดลง	
13.	ได้ลมพริ้วพอสบาย		หมุนตัวทางขวา เท้าทับก้าวไขว้ เขย่งเท้าทั้งสอง มือซ้ายจีบหลัง มือขวาชูพัดขึ้นเอียงซ้าย	
14.	คลายร้อนได้		หันซ้าย สะดุดเท้าขวาแล้วแตะเท้าขวา มือซ้ายจีบหลัง มือขวาถือพัดให้ใบพัดอยู่ระดับอกเอียงขวา	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
15.	พระพายหยุดสุดร้อน		แถวซ้าย นั่งตั้งเข่าซ้าย ตั้งมือทั้งสองไขว้เข้าหากัน เอียงซ้าย แถวขวา ท่าเดียวกัน แต่ปฏิบัติตรงกันข้าม	
16.	ถอนฤทัย		ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 14	
17.	ดนตรีรับ		หน้าตรง แตะเท้าซ้ายแล้วก้าวเท้าซ้ายลง มือขวาถือพัดไว้แนบอก มือซ้ายจีบหงายหน้าใบพัดเอียงซ้าย	
18.	ได้อาศัยโบกพัดกระพือลม		แถวซ้ายและแถวขวาหันหน้าเข้าหากัน แถวซ้าย เท้าซ้ายก้าวไขว้ เขย่งเท้าทั้งสอง มือซ้ายจีบหลัง มือขวาถือพัดชูขึ้นเอียงซ้าย จากนั้นแตะเท้าขวาหมุนไปตามทางขวา 1 รอบ แถวขวา ท่าเดียวกัน ปฏิบัติตรงกันข้าม	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
19.	ดนตรีรับ		ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 9	
20.	วิชนีนี้		หน้าตรง เท้าขวาก้าวไขว้ มือขวาถือพัดใหใบพัดหันเข้าหามือซ้าย มือซ้ายจับที่พัด เอียงขวา	
21.	จะช่วย		หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้ โดยมือซ้ายมือขวาถือพัดในลักษณะเดิม เอียงซ้าย	
22.	ให้รวยรื่นเย็นฉ่ำชื่นชุ่มใน		หน้าตรง แตะเท้าขวา มือซ้ายหงายมือแขนตึง ระดับไหล่ มือขวาถือพัดแนบไว้ที่อก ลักคอขวา	
23.	ฤทัยสม		ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 14	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
24.	ดนตรีรับ		ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 17	
25.	ถึงเวลาหน้าร้อน		ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 14	
26.	ร้อนระงม		ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 11	
27.	เชิญมาชม		ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 21	
28.	รำพัดให้		ปฏิบัติเช่นเดียวกับท่าที่ 3	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
29.	เย็นใจเอย		ตั้งซุ้ม แถวซ้าย ถือพัดมือขวา มือซ้ายจีบหงาย คนที่ 1 นั่งตั้งเข่าซ้าย คนที่ 2 ยืนเท้าซ้ายก้าวไขว้ คนที่ 3 ยืนเท้าขวาก้าวไขว้ (ตรงกลางหลัง) แถวขวา ถือพัดมือซ้าย มือขวาจีบหงาย คนที่ 1 นั่งตั้งเข่าขวา (ตรงกลางหน้า) คนที่ 2 นั่งตั้งเข่าขวาด้านขวา คนที่ 3 ยืนเท้าขวาก้าวไขว้	
30.	ทำนองเพลงจีนรัว จีนถอน		แถวซ้ายและขวาหลังชนกัน แถวซ้าย หันหน้า ยืนเท้าชิดกัน มือซ้ายท้าวสะเอว มือขวาชูพัดระดับหางคิ้วเอียงซ้าย ขยับเท้าหมุนตัวไปทางขวา 1 รอบ แถวขวา หันหลัง ท่าเดียวกัน แต่ปฏิบัติตรงกันข้าม	

ลำดับที่	บทร้อง/ทำนอง	ชื่อท่า	อธิบายท่ารำ	รูปภาพท่ารำ
31.		ท่าพิสมัยเรียงหมอน	จัดแถวเฉียงหน้าตรง ยืนเท้าชิดกัน มือซ้ายตั้งวง มือขวาตั้งมือตึงแขนระดับไหล่ เอียงขวา จัดแถวเฉียงโดยให้แถวขวาของแต่ละคู่อยู่ข้างหน้า	
32.			หน้าตรง เท้าซ้ายก้าวไขว้เขย่งเท้าทั้งสอง มือขวาชูพัด มือซ้ายจีบหลัง เอียงซ้าย หมุนตัววิ่งวนไปทางขวา 1 รอบ	
33.			ท่าเดิม วิ่งวนเป็นแถวโค้ง	
34.	วิ่งเข้าโรง		จัดแถวเฉียงหันซ้าย เท้าขวาก้าวไขว้ มือซ้ายตั้งวง มือขวาถือพัดยื่นไปข้างหน้าตึงแขนระดับไหล่เอียงขวา	

แนวความคิด

เป็นการนำวิถีชีวิตของคนไทยที่อยู่แถบเมืองร้อน ต้องอาศัยพัดเป็นเครื่องบรรเทาความร้อนมานำเสนอเป็นความงามของท่ารำ โดยใช้พัดวิชนีเป็นอุปกรณ์ประกอบให้เกิดลีลาท่ารำที่งดงาม แปลกตา ซึ่งวิธีการใช้พัดในการรำนี้เลียนแบบมาจากการใช้พัดวิชนีจริงของคนโบราณ และปรุงแต่งให้งดงามตามแบบนาฏยศิลป์ไทย

<u>แหล่งที่มาของการประดิษฐ์ท่ารำระบำวิชนี</u>

1. **<u>ศึกษาข้อมูลเบื้องต้น</u>**

1.1 **<u>ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร</u>** เกี่ยวกับเรื่องพัดวิชนีซึ่งเป็นพัดโบกของไทยที่มีมาแต่โบราณ และเป็นเครื่องสูงที่แสดงพระราชอิสริยยศของพระมหากษัตริย์และพระราชวงศ์ ลักษณะพัดเป็นรูปคล้ายทรงกลม มีปลายมนอย่างพัดธรรมดา ด้ามเป็นโลหะสีทอง ยาวประมาณ 1.5 เมตร พัดโบกนี้ใช้สำหรับถวายอยู่งานในเวลาที่พระมหากษัตริย์เสด็จออกประทับนั่งบนพระราชบัลลังก์สูงในพระราชพิธีสำคัญ การถวายอยู่งานจะต้องควงด้ามให้ปลายหมุนไปโดยรอบ ให้ลมกระพือถึงองค์พระมหากษัตริย์ที่ประทับอยู่บนพระราชบัลลังก์

1.2 **<u>ศึกษาข้อมูลภาคสนาม</u>** โดยการสังเกตวิธีการใช้พัดจริง ซึ่งเป็นธรรมชาติการใช้พัดโดยทั่วไปของคนเรา และสังเกตวิธีการใช้พัดวิชนีของนางกำนัลที่พัดให้พระมหากษัตริย์ขณะแสดงโขน ละคร

นำข้อมูลเบื้องต้นที่ได้มาเป็นแนวทางในการใช้พัดวิชนีประกอบลีลาการรำ วิธีการใช้พัดวิชนีประกอบการรำ มี 2 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ

1.2.1 โบกพัด

1.2.2 กระพือพัด

1.2.1 **<u>โบกพัด</u>** เป็นการพัดโดยเคลื่อนไหวไปมาอย่างช้า ๆ เป็นการสื่อว่าอากาศร้อนน้อย จึงพัดอย่างช้าๆ ด้วยการพลิกข้อมือไป-มา มี 3 ลักษณะ คือ

1. **<u>พลิกมือเข้า-ออก</u>** เป็นการเลียนแบบการจีบเข้าหาตัวระดับหน้าแล้วปล่อยจีบออกเป็นตั้งวงสูง ได้แก่ ท่าสอดสร้อย ซึ่งเป็นท่าออกของระบำวิชนี

2. **<u>พลิกมือคว่ำลงและหงายมือ</u>** เป็นการเลียนแบบมาจาก "ท่าเก็บดอกไม้" ในการตีบททางนาฏยศิลป์ไทย คือ จีบคว่ำข้างหน้า หันจีบออกนอกตัว แล้วพลิกมือ

เป็นจีบหงายข้างหน้า หันจีบเข้าหาตัว ได้แก่ ท่าที่ 2 "ท่าชูพัดแนวตั้ง" ตรงคำร้องที่ว่า "หน้าร้อน"

3. **พลิกมือกลับไป-มา** เป็นการเลียนแบบมาจากจีบคว่ำแล้วจีบหงายแขนตึงพร้อมกับกระทบแขนเล็กน้อย ซึ่งนิยมใช้ในการรำฉุยฉาย โดยบทร้องกล่าวถึง "ผิวพรรณสวยงาม" แต่นำมาปรับใช้โดยไม่ต้องหักข้อมือสุดข้อต่อ แต่หักข้อมือเพียงเล็กน้อย แล้วพลิกกลับมือไป-มาพร้อมสะบัดพัดและกระทบแขนช่วงข้อศอกเบาๆ ตรงคำร้องที่ว่า "แอร่มศรี" และทำนองเอื้อนต่อเนื่องกัน

1.2.2 **กระพือพัด** เป็นลักษณะการพัดโดยเคลื่อนไหวไปมาค่อนข้างเร็วและถี่ เป็นการสื่อว่าอากาศร้อนมากจึงต้องพัดถี่ๆ ด้วยการพลิกข้อมือไป-มา มี 3 ลักษณะ คือ

1. **พลิกมือเข้า-ออกที่อก** เป็นการเลียนแบบธรรมชาติ เวลาร้อนมากๆ มักจะพัดที่อกเร็วๆ และถี่ๆ เพื่อให้คลายร้อนโดยการตบพัดที่อก ได้แก่ ท่าที่ 22 ตรงกับคำร้องที่ว่า "ให้รวยรื่นเย็นฉ่ำชุ่มชื่นใน"

2. **พลิกมือขึ้น-ลง** เป็นการเลียนแบบท่าเดาะนิ้วขึ้น-ลง โดยการใช้พัดตบอากาศขึ้น-ลง พร้อมทั้งตึงแขน ได้แก่ ท่าที่ 7 ตรงกับคำร้องที่ว่า "โรยเหงา"

3. **พลิกมือเข้า-ออกชูสูงระดับศีรษะ** ลักษณะคล้ายอาการมือสั่นของคนชรา ได้แก่ ท่าที่ 18 ตรงกับคำร้องที่ว่า "กระพือลม"

ลักษณะของพัดและวิธีการจับพัด

พัดวิชนี ประกอบด้วย 2 ส่วน คือ ส่วนด้ามพัด ที่มีลักษณะกลมเล็กและยาว ใช้สำหรับถือหรือจับ และส่วนใบพัดกลมๆ ใช้สำหรับพัดให้ความเย็น

วิธีการจับพัด จับตรงส่วนปลายของด้ามพัด โดยใช้นิ้วทั้งสี่และอุ้งมือกำด้ามพัด และใช้นิ้วหัวแม่มือแนบด้ามพัด เพื่อควบคุมการเคลื่อนไหวของพัดให้ไปตามทิศทางที่ต้องการ การเคลื่อนไหวพัดจะใช้นิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้เคลื่อนไปพร้อมกับการหมุนของพัด

ลักษณะของพัดขณะรำ จะมี 2 ลักษณะ คือ

1. **ลักษณะของพัดอยู่แนวตั้ง** โดยส่วนของด้ามพัดและใบพัดจะตั้งตรง ขึ้นบนและลงล่างเป็นแนวตั้ง

2. **ลักษณะของพัดอยู่แนวนอน** โดยส่วนของด้ามพัดและใบพัดขนานไปแนวเดียวกับพื้นเป็นแนวนอน

2. <u>เป็นการรำตีบท</u>

ตีบทให้ท่ารำสอดคล้องกับความหมายตามคำร้อง ส่วนหนึ่งใช้ท่ารำจากแม่ท่าทางนาฏยศิลป์ไทย บางส่วนคิดขึ้นเอง โดยเลียนแบบมาจากวิถีชีวิตจริงตามธรรมชาติ ได้แก่

คำร้อง "เผามาลี" มือซ้ายจีบหงายที่หัวเข็มขัด มือขวาใช้พัดบังหน้าและก้มตัวลงแสดงอาการหลบแดด เมื่อดอกไม้ถูกแดดเผาก็ต้องเหี่ยวเฉา

ลงคำร้อง "สาดแสงแดด" มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาตั้งพัดข้างหน้าลักษณะพัดเป็นแนวนอน

ปาดพัดจากระดับหน้าออกไปด้านข้าง จินตนาการให้เห็นภาพธรรมชาติของแสงแดดที่สาดจากข้างบนลงมายังพื้นดิน

คำร้อง "สูธาตรี" มือซ้ายตั้งวง มือขวาถือพัดให้ใบพัดชี้ตกลงพื้น ด้ามพัดอยู่แนวเดียวกับแขนขนานกับพื้น เป็นการใช้พัดแทนการตีบท ชี้กดนิ้วลงต่ำทางนาฏยศิลป์ไทย

คำร้อง "กระพือลม" มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาชูพัดระดับศีรษะ พลิกมือสั่นพัดไปมาเป็นการคิดท่าขึ้น โดยเลียนแบบจากธรรมชาติเวลาลมพัดกระพือแรง ๆ แต่ปรับวิธีการพัดให้นุ่มนวลตามแบบนาฏยศิลป์ไทย

<u>การใช้พลัง</u> เคลื่อนไหวค่อนข้างเชื่องช้า ใช้พลังเบาและนุ่มนวล เพื่อให้เหมาะสมกับอุปกรณ์พัดวิชนี ที่เป็นเครื่องสูงอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ และต้องการอวดลีลาการใช้พัดลักษณะต่าง ๆ ที่มีความงดงามและวิจิตรตระการตา

<u>การใช้ทิศทางเคลื่อนที่</u> การแสดงชุดนี้ประกอบด้วยผู้แสดงหลายคน จึงใช้การเคลื่อนที่หลากหลายรูปแบบ เพื่อแสดงการแปรแถวลักษณะต่างๆ ดังนี้

1. แถวหน้ากระดาน หันหน้าข้าง
2. แถวรูปตัว A เดี่ยว
3. แถววงกลม
4. แถวตอน หันหน้าเข้าหากัน
5. แถวปากพนังคู่
6. แถวรูปตัว A คู่ หันหน้า

7. แถวตั้งชุ้ม
8. แถวรูปตัว A คู่ หันหลังชนกัน
9. แถวเฉียง
10. แถวครึ่งวงกลม

ความสมดุลและความกลมกลืน โดยทรงตัวให้น้ำหนักอยู่กึ่งกลาง ท่ารำแต่ละท่าสัมพันธ์และกลมกลืนกัน ได้แก่

1. เคลื่อนที่ไปทางขวา ใบพัดจะหันไปทางซ้าย และเคลื่อนที่ไปทางซ้าย ใบพัดจะหันไปทางขวา ซึ่งเป็นความกลมกลืนตามธรรมชาติของมนุษย์ เพราะถ้าเคลื่อนที่ไปทางไหนและหันใบพัดไปทางเดียวกัน ทำให้ข้อมือต้องพลิกออกจากลำตัว เป็นเหตุให้เคลื่อนที่ไม่สะดวกและรู้สึกติดขัด

2. เคลื่อนไหวพัดไปมาช้าๆ หรือโบกพัด พร้อมกับการใช้เท้าก้าวเดิน ก้าวเท้าหน้าหรือแตะเท้า เป็นการใช้มือและเท้าเคลื่อนไหวได้อย่างสัมพันธ์กัน คือ เคลื่อนไหวช้าทั้งส่วนมือและเท้า ทำให้เกิดความสมดุลและกลมกลืน โดยมากการเคลื่อนไหวลักษณะนี้ใช้ทั้งท่านิ่งและท่าเชื่อม

3. เคลื่อนไหวพัดไปมาค่อนข้างเร็วและถี่ๆ หรือกระพือพัด จะใช้กับท่าเคลื่อนไหว โดยการสะบัดพัดเร็วและถี่ๆ พร้อมกับการใช้เท้าวิ่งขึ้น-ลง วิ่งวนเป็นวงกลมหรือใช้การเขย่งเท้าไขว้หมุนรอบตัวอยู่กับที่โดยเร็ว เป็นการสร้างความสมดุลและกลมกลืน ที่ใช้ลักษณะการเคลื่อนไหวที่รวดเร็วไปพร้อมกันทั้งมือและเท้า

สรุปกลวิธีการคิดงานของท่านผู้หญิงแผ้ว

1. แนวอนุรักษ์นิยม กรณีชุดเกนหลงชมสวน และไมยราพณ์รบหนุมาน การแสดงทั้งสองชุดนี้ท่านได้นำจารีตดั้งเดิมออกมาแสดงอย่างสมบูรณ์

2. แบบผสมผสาน ท่านเข้าใจตัวละครที่ท่านทำในลักษณะผสมผสาน เช่น มโนห์รา ฮเนา พระเจ้าปะดุง ท่านได้ใช้หลักละครไทยทั้งละครใน ละครนอก ผสมกับการออกภาษาท่าโก้เก๋ต่าง ๆ ส่งอัตลักษณ์ของตัวละครให้โดดเด่น

3. แนวระบำ เห็นชัดในระบำซึ่งมีลักษณะเฉพาะของระบำ เช่น ระบำสุโขทัย ท่านเน้นทั้งตัวเอก และตัวประกอบ เน้นการแปรแถว เน้นการใช้เอกภาพ ของความแตกต่างระหว่างตัวเอกและตัวประกอบ คือตัวละคร รำในท่าที่ต่าง หรือ บางครั้งให้แสดงเหมือนกันเพื่อไม่ให้ขาดเอกภาพ ในขณะเดียวกันก็ใช้ตัวเอกดึงความโดดเด่นออกมาเพื่อให้เด่นจากตัวอื่น ๆ ซึ่งลักษณะดังกล่าวอาจกล่าวได้ว่าเป็นแบบแผนของระบำยุคต่อมา

4. แนวพิเศษ ท่านให้ท่าสำหรับบุคคลพิเศษโดยท่านดูพื้นฐานของนักแสดงแล้วให้ท่าตามพื้นฐานความสามารถของผู้แสดงนั้น ๆ ได้แก่ สมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ ศิลปินอื่น ๆ บางท่าน เช่น ธงไชย โพธยารมย์ บุนนาค ทรรทรานนท์

สรุปหลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว

6.1 การเปลี่ยนแปลงและเพิ่มเติมฐานท่ารำเดิม
6.2 การสร้างท่าเดี่ยว ท่าคู่ ท่าซ้ำ และท่าชุด
6.3 การสร้างท่าพร้อมเพรียงกันและประกอบกันในเวลาเดียวกัน
6.4 การสร้างท่าแบบพันทาง
6.5 การใช้หลักสมดุล
6.6 การใช้พลัง
6.7 การใช้ทิศทาง

ต่อไปนี้ผู้วิจัยขอสรุปเชิงวิเคราะห์กลวิธีการสร้างงานของท่านผู้หญิงแผ้ว ดังนี้

6.1 การเปลี่ยนแปลงและเพิ่มเติมฐานท่ารำเดิม

1. กลวิธีการสร้างสรรค์งานโดยอาศัยท่าเดิมเป็นหลักแล้วใช้วิธีเปลี่ยนแปลงโครงสร้างท่ารำแต่ละส่วนให้แปลกไปจากเดิม ได้แก่ ศีรษะและใบหน้า แขนและมือ ลำตัว รวมทั้งขาและเท้า จุดมุ่งหมายของการสร้างท่าในลักษณะเช่นนี้ เพราะเป็นการให้งานแปลกจากงานเดิม โดยใช้องค์ประกอบอื่น ๆ มาเป็นปัจจัยในการสนับสนุน ได้แก่ แนวความคิด บทร้อง ทำนองเพลง และเครื่องแต่งกายในส่วนการเปลี่ยนแปลงท่าตามวิธีการของท่านผู้หญิงแผ้วทำให้ท่ารำดูแปลกไปจากท่าเดิมซึ่งเป็นการสร้างท่าให้มีลักษณะเด่นไม่เหมือนนักนาฏยประดิษฐ์คนอื่น ๆ ผู้วิจัยได้

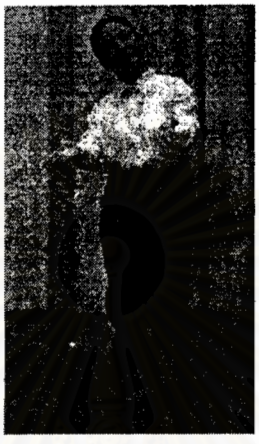
เลือกท่าที่มีคุณลักษณะดังกล่าวจากชุดการแสดงทั้ง 11 ชุด พบว่าประกอบด้วย 17 ท่า โดยแต่ละท่าจำแนกเป็นท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดยไม่อาศัยฐานท่ารำเดิม 6 ท่า ท่าที่เปลี่ยนแปลงและเพิ่มเติมจากท่าเดิม 11 ท่า ดังต่อไปนี้

1. ท่าโกยมือ (อวยพร)	เปลี่ยนแปลงส่วนศีรษะ และเท้า
2. ท่าชี้ลักคอ (อวยพร)	เปลี่ยนแปลงส่วนศีรษะและไหล่
3. ท่าบัวตูม-บัวบาน (สุโขทัย)	เพิ่มเติมท่าทางส่วนศีรษะและไหล่เปลี่ยนแปลงมือ
4. ท่ากระซากมือ (สุโขทัย)	เปลี่ยนแปลงศีรษะ มือ และทิศทาง
5. ท่ากุมมือกระดิกนิ้ว (ฉุยฉายฮเนา)	เปลี่ยนแปลงมือทั้ง 2 ข้าง
6. ท่าปิดหน้า (ฉุยฉายฮเนา)	ประดิษฐ์ใหม่
7. ท่าเฉิดฉินหันหลัง (มโนห์ราบูชายัญ)	เปลี่ยนแปลงทิศทาง
8. ท่าเหลียวหน้า (ม้าอุปการ)	เปลี่ยนแปลงศีรษะ ใบหน้า และมือ
9. ท่าจ้วงมือ (ม้าอุปการ)	ประดิษฐ์ใหม่
10.ท่าเชิงเทียนจีบมือ (ตรวจพล)	เปลี่ยนแปลงเฉพาะมือซ้าย
11.ท่าฉะ (ตรวจพล)	เปลี่ยนแปลงเฉพาะมือขวา และเท้า
12.ท่ากุมมือสลับกัน (ฟ้อนลาวดวงเดือน)	เพิ่มเติมลีลามือ
13.ท่าลูบแขน (ฟ้อนลาวดวงเดือน)	ประดิษฐ์ใหม่
14.ท่าเกี่ยวนิ้วมือ (จีน-ไทยไมตรี)	ประดิษฐ์ใหม่
15.ท่าจับมือหันหน้าเข้าหากัน (จีน-ไทยไมตรี)	ประดิษฐ์ท่าใหม่
16.ท่าซูพัดเขย่งเท้า (วิชนี)	ประดิษฐ์ใหม่
17.ท่าจีบตึงแขนเดียว (วิชนี)	เปลี่ยนแปลงศีรษะใบหน้า เท้า และทิศทาง

ทั้งนี้ผู้วิจัยได้แจกแจงรายละเอียดท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่และท่าที่ปรับปรุงจากท่าเดิม ซึ่งแสดงกลวิธีการประดิษฐ์ท่าจากฐานท่ารำเดิม ดังนี้

1. รำถวายพระพร ท่าโกยมือในคำร้องที่ว่า ร่วมกำลัง นำ เนื่อง เด่น

1. ท่าโกยมือ ในรำถวายพระพร



ท่าโกยมือในรำถวายพระพร

ศีรษะ	เรียงขวาหรือซ้าย	ตั้งตรง
ใบหน้า	มองตรง	มองตรง
แขนและมือ	โกยมือ	โกยมือ
ขาและเท้า	ก้าวหน้าขวาหรือซ้าย	ขยั่นเท้า

ส่วนที่เปลี่ยนแปลง คือ ท่าเดิมจะเอียงขวาหรือเอียงซ้าย พร้อมกับการก้าวเท้าข้างใดข้างหนึ่ง แต่จะปรับท่าให้มีลักษณะตัวตรงทำให้ศีรษะใบหน้า และทิศทางหันเข้าสู่ผู้ชม ส่วนที่เปลี่ยนแปลงอีกลักษณะ คือ ขาและเท้าเปลี่ยนแปลงจากก้าวเท้าอย่างเดียวเป็นขยั่นเท้าอยู่กับที่นอกจากนี้ยังพบท่าโกยมือข้างเดียวในรำถวายพระพร ซึ่งทำท่าสลับกันด้านขวา และด้านซ้ายอีกด้วย

2. ท่าชี้ลักคอ ในรำถวายพระพร ตามบทร้องว่า "ในคราวนี้"

ท่าชี้ปกติ

ท่าชี้ลักคอในรำถวายพระพร

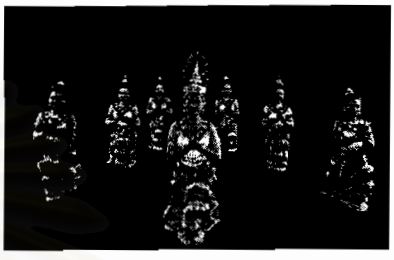
ศีรษะและไหล่	เอียงขวาหรือซ้ายกดไหล่ตาม	ลักคอโดยกดไหล่ขวาเอียงศีรษะด้านซ้าย
ใบหน้า	มองตรง	เหมือนท่าปกติ
แขนและมือ	มือชี้สูงด้านหน้าขวาหรือซ้าย	เหมือนท่าปกติ
ลำตัว	กดเกลียวขวาหรือซ้าย	เหมือนท่าปกติ
ขาและเท้า	ก้าวหน้าขาขวาหรือขาซ้าย	เหมือนท่าปกติ

ท่าชี้มือนี้ใช้ทั่วไปในการรำตีบทโขนและละครตำแหน่งของมือชี้สามารถแสดงได้หลายตำแหน่ง ได้แก่ ด้านข้าง ชี้ข้าง ชี้เฉียง ชี้ด้านหน้า ส่วนแขนอาจงอหรือตึงก็ได้ และจะชี้มือขวาหรือมือซ้ายก็ได้ ในที่นี้ท่าชี้ในรำถวายพระพรใช้การชี้งอมือหน้า ก้าวเท้าข้างหน้า ส่วนสำคัญที่เพิ่มเติมลงไปในท่าลักคอ ถือการลักคอซ้าย การลักคอในลักษณะนี้มักใช้กับผู้ที่มีพื้นฐานการรำละครมาบ้างแล้วเป็นท่าในระดับที่ค่อนข้างยาก เพราะผู้รำต้องกดเกลี้ยวข้างด้านขวามากกว่าท่าปกติ นอกจากนี้ยังพบท่าชี้ลักคอในการรำถวายพระพรชุดนี้อีกได้แก่

แม้ต่างคน	ท่าชี้เดาะขวาด้านข้างลักคอขวา
ต่างคิด	ท่าชี้เดาะซ้ายด้านข้างลักคอซ้าย
แผ่นผไท	ท่าชี้ไขว้มือซ้ายระดับอก ลักคอขวา

3. ท่าบัวตูม-บัวบาน ในระบำสุโขทัย ตามท่วงทำนองเพลงช้า

ท่าถวายบังคม



ท่าบัวตูม-บัวบาน

	ท่าถวายบังคม	ท่าบัวตูม-บัวบาน
ศีรษะและไหล่	ตั้งตรง	เหมือนเดิม
ใบหน้า	มองตรง	เหมือนเดิม
แขนและมือ	พนมมือที่อก	งอนิ้วมือให้ปลายนิ้วชนกัน งอฝ่ามือทั้งสอง
ลำตัว	โน้มข้างบังหน้าเล็กน้อย	ตัวตรง
ขาและเท้า	คุกเข่า	เหมือนเดิม

ท่าบัวตูม-บัวบาน เป็นท่าแรกที่ต่อจากท่าเดินออกสื่อถึงดอกบัวที่เป็นเครื่องบูชาทางพุทธศาสนาใช้การทำท่าคล้ายท่าถวายบังคม แต่ปรับลักษณะมือ ลำตัวเท่านั้น กล่าวคือ ทำมือเหมือนบัวตูมต่อด้วยการผายนิ้วออกเป็นบัวบาน แทรกการลักคอลงไปทำท่าลักคอโดยลำตัวตรง ตลอดทั้งท่า ท่านี้เป็นท่าที่ให้อารมณ์ที่เยือกเย็น สงบนิ่ง ดังความบริสุทธิ์ผุดผ่องของดอกบัว

4. ท่ากระซากมือ ในระบำสุโขทัย ตามท่วงทำนองช่วงเพลงที่มีทำนองเร็ว

ท่าเพลงเร็วตัวพระ

ท่ากระซากมือ

ศีรษะและไหล่	เอียงขวา กดไหล่ขวา
ใบหน้า	มองเฉียงซ้าย
แขนและมือ	มือขวาแบตั้งมือซ้ายจีบหงาย ทำเหมือนท่าเพลงเร็วตัวพระแต่รำ 2 คน
ลำตัว	กดเกลียวข้างขวา
ขาและเท้า	ก้าวหน้าเท้าขวา

ท่ากระซากมือเป็นท่าที่แสดงอารมณ์เบิกบานของเหล่านางระบำที่จับคู่กันย่ำเท้าเป็นวงกลม พร้อมกับกระซากมือก้าวกระโดดสลับกันไปมา กลวิธีการทำท่านี้คือการรำ 2 คน แต่ทำท่าเดียวกัน แนวคิดการรำท่าเดียวโดยรำพร้อมกัน 2 คนมีมาแต่โบราณพบในการรำศุภลักษณ์อุ้มสมในเรื่อง อุณรุท ตอนนางศุภลักษณ์พี่เลี้ยงพาพระอุณรุทไปอุ้มสมกับนางอุษาโดยทั้งคู่จับระบำทำบทก่อนที่นางศุภลักษณ์จะอุ้มสมพาไปพบนางอุษา

นอกจากนี้พบว่าผู้คิดท่านำแนวคิดในการเต้นจับมือดึงสลับตำแหน่งมาจากการเต้นระบำพื้นเมืองของชาวตะวันตกที่เรียกว่า เต้น Square dance มาเป็นท่าเชื่อมในเพลงเร็วตัวพระ

5. ท่ากระดิกนิ้ว ในฉุยฉายฮเนา ตามบทร้องว่า “แต่ใจชายยังริ้วริ้ว”

ท่ากุมมือ

เอียงตามเท้าที่แตะ	เหมือนเดิม
มองตรง	เหมือนเดิม
กุมมือ	กุมมือพร้อมสั่นนิ้วกลางทั้ง 2 มือ
เฉียง	เหมือนเดิม
แตะเท้าขวาหรือซ้าย	ซอยเท้า

ท่ากระดิกนิ้วในฉุยฉายฮเนาเป็นท่าที่ใช้กิริยามือแสดงอารมณ์รักในที่นี้การสั่นนิ้วมือน่าจะหมายถึง อาการตื่นเต้น ดีใจ ที่จะได้เข้าพิธีแต่งงานกับนางลำหับ ลักษณะการกระดิกนิ้วกลางนี้นับเป็นท่าเอกลักษณ์ของการรำชุดนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

6. ท่าปิดหน้า ในฉุยฉายฮเนาตามบทร้องว่า "มันไม่ปิดเป็น"

ท่าปิดหน้า
ลักคอ
มองตรง
มือ แบด้านหน้าบริเวณใบหน้า
ตรง
ก้าวเท้า

ท่าปิดหน้า เป็นลักษณะท่าที่เลียนแบบธรรมชาติของมนุษย์ เมื่อต้องการแสดงว่าจุดเด่นคือการเน้นที่การลักคอพร้อมกับเลื่อนมือไปมา ท่านี้เป็นท่าที่แต่งขึ้นใหม่ ไม่พบในนาฏศิลป์ไทยมาก่อนทำให้ดูแปลกตามากขึ้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

7. ท่าเฉิดฉินหันหลัง ในมโนห์ราบูชายัญ

ท่าเฉิดฉินในแม่บทเล็ก

ท่าเฉิดฉินหันหลัง

ศีรษะและไหล่	ตั้งตรง	ลักคอ
ใบหน้า	มองตรง	เหมือนเดิม
แขนและมือ	มือขวาหงายสูงมือซ้ายแบระดับปาก	เหมือนเดิม
ลำตัว	หันข้างขวา	หันหลัง
ขาและเท้า	กระดกเท้า	ประสมเท้า

ท่าเฉิดฉินเป็นลักษณะท่าในแม่บทเล็กนำมาใช้รำในมโนห์ราบูชายัญ โดยรำหันหลังเพิ่มเติมการลักคอลงไปในท่ารำท่านี้เป็นท่าที่ใช้กันในโขนละครและระบำ แต่ที่แปลกคือรำหันหลัง ซึ่งเป็นการรำที่ถือกันว่าไม่ใช้รำกันในแวดวงนาฏยศิลป์ เพราะความเชื่อเรื่องนี้เป็นสิ่งที่เกิดจากการที่รำไทยแต่โบราณเป็นเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่ง การรำต่อหน้าพระที่นั่งเป็นการรำที่ไม่รำหันหลังให้พระเจ้าอยู่หัวด้วยเป็นการไม่เหมาะสม แสดงถึงความไม่มีสัมมาคารวะทำให้การรำหันหลังไม่พบในรำไทย

8. ท่าเหลียวหน้า ในม้าอุปการ

ท่าก้าวข้าง

ท่าเหลียวหน้า

เอียงและกดไหล่ข้างใดข้างหนึ่ง	หน้ามองด้านข้าง
หน้าตรง	เหลียวหน้าไปด้านข้าง
กำมือสองข้างต่ำข้างหนึ่ง	เหมือนเดิม
ตรง	เหมือนเดิม
ก้าวข้างขวาหรือซ้าย	ก้าวข้าง

ท่าเหลียวหน้าเป็นท่าที่เลียนแบบกิริยาของม้าที่เหลียวหน้าสลับด้านขวาและซ้าย โดยนำจุดเด่นของการเหลียวหน้ามาสอดแทรกลงในท่าเต้นโดยยึดความสมจริงของธรรมชาติเป็นหลักในการคิดท่า

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

9. ท่าจ้วงมือ ในม้าอุปการ

ท่าจ้วงมือ

ศีรษะและไหล่	ตั้งตรง
ใบหน้า	มองตรง
แขนและมือ	กำมือจ้วงสลับขวาและซ้าย
ลำข้อ	โน้มตัวเล็กน้อย
ขาและเท้า	กระโจน

ท่าจ้วงมือ ลักษณะท่าเป็นท่าที่เลียนแบบกิริยาของม้าที่วิ่งกระโดดลอยตัว นำมาทำท่าจ้วงมือ และก้าวกระโจนอย่างเร็ว ท่านี้ใช้ในตอนเข้าสุดท้ายของการรำ จุดประสงค์เพื่อสื่อถึงความเร็ว ความว่องไว ปราดเปรียวของม้า

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

10. ท่าเชิงเทียนจีบมือต่อด้วยหมุนตัว ในรำตรวจพลพระเจ้าปะดุงรำในช่วงการอวดชั้นเชิงอาวุธ

ท่าเชิงเทียนเดิม

ท่าเชิงเทียนปรับใหม่

ศีรษะและไหล่	เอียงขวากดไหล่ขวา	เหมือนเดิม
ใบหน้า	มองเฉียงซ้าย	เหมือนเดิม
แขนและมือ	มือซ้ายแบหงายรองรับมือขวาที่ถือดาบตั้งบนมือแบจีบหงาย	มือซ้ายเปลี่ยนเป็น
ลำตัว	กดเกลียวขวา	เหมือนเดิม
ขาและเท้า	ยกเท้าซ้าย	เหมือนเดิม

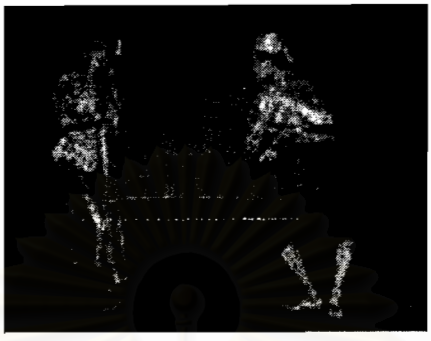
ท่าเชิงเทียน เรียกชื่อท่าโดยอาศัยลักษณะรูปทรงของภาชนะที่ประกอบด้วยฐานรองรับเทียนรูปวงกลมกับที่พักเทียนแล้วใช้แนวคิดตามลักษณะดังกล่าวมาสร้างท่าโดยใช้มือซ้ายแบหงายเป็นเชิงเทียน และมือขวาที่ถือดาบสมมุติเป็นที่ปักเทียน ลักษณะการใช้มือถือดาบวางบนฝ่ามือแบซ้ายนี้ เป็นท่าทีพบมาแต่โบราณมีใช้ในการรำตรวจพลต่าง ๆ เช่น พลายยงตรวจพลในเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ท่ารำลักษณะนี้จะใช้รำตรงช่วงต่อจากท้าวฉากแล้วเป็นช่วงรำเพื่ออวดชั้นเชิงอาวุธก่อนสั่งพลเคลื่อนทัพ วิธีใช้ท่าเดิมใช้รำเป็นท่าเดี่ยวซ้ำกันหลายครั้ง แต่เมื่อปรับใช้ใหม่ในรำตรวจพลพระเจ้าปะดุงจะใช้เป็นท่าคู่สลับกับท่าเงื้อ โดยแต่ละท่าจะหมุนตัวเคลื่อนไปทางซ้ายของเวทีอย่างไม่หยุดนิ่ง และที่สำคัญคือ การคิดปรับส่วนมือซ้ายจากมือแบหงายก็เปลี่ยนเป็นมือจีบหงาย เพื่อให้ดูประณีตและแตกต่างจากงานเดิม

11. ท่าฉะ ในรำตรวจพลพระเจ้าปะดุง อยู่ในช่วงท้ายก่อนจบ หลังจากท่านี้แล้วผู้รำก็จะขึ้นช้างเพื่อเคลื่อนทัพ

ศีรษะและไหล่	เอียงซ้ายกดไหล่ซ้าย	เหมือนเดิม
ใบหน้า	มองเฉียงขวา	เหมือนเดิม
แขนและมือ	มือซ้ายตั้งวงมือขวาฟันดาบลงไปด้านข้างลำตัว แขนตึง	เหมือนเดิม
ลำตัว	ตัวตรง	ตัวตรง
ขาและเท้า	ยกเท้าขวาปิดเข่า	กระดกเท้าขวา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

12. ท่ากุมมือ ในฟ้อนลาวดวงเดือน ตามบทร้องว่า "หวานเจี้ยอแจ้ว"



ท่ากุมมือ

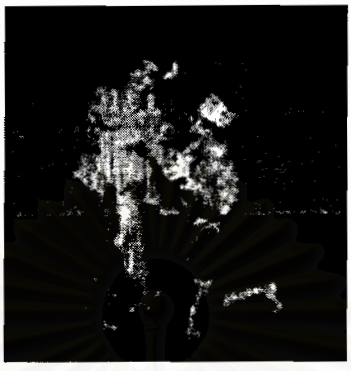
ตัวพระ ทำท่าเดินอ้อมหลังนางพร้อมปรบมือ

ตัวนาง ยืนปักหลัก ประกบมือพลิกไปมา กล่อมหน้าและหมุนรอบตัวเอง 1 รอบ

ท่ากุมมือ เป็นท่าที่แสดงลักษณะเด่นของตัวนางการใช้มือทั้งสองประกบกันเป็นท่าเดิมที่ใช้กันทั่วไปในการตีบท แต่ท่าที่คิดใหม่นี้เพิ่มเติมลีลาการพลิกข้อมือสลับกันไปมา ให้ฝ่ามือขวาทับฝ่ามือซ้าย และฝ่ามือซ้ายทับฝ่ามือขวา ให้สังเกตว่าท่านี้เป็นบทที่ร้องซ้ำโดยการรำทวนบทเดิมอีกครั้งหนึ่ง การคิดท่านี้น่าจะมาจากการที่ไม่ให้ซ้ำกับท่าแรกของนางที่ทำท่ามือขวากรีดจีบไปมาที่ปากตัวพระ และรำไม่เคลื่อนที่ เมื่อรำทวนบทอีกครั้งหนึ่ง จึงคิดท่าทางให้แปลกจากเดิม แต่ความหมายยังคงเดิม

บทร้องเที่ยวแรก			**บทร้องทวน**	
	พระ	นาง	**พระ**	นาง
ท่ารำ	ยืนไขว้หลัง	ท่ากรีดจีบ	ปรบมือ	พลิกมือสลับกัน
ทิศทาง	ยืนรำจุดเดิมตลอด	ยืนรำจุดเดิมตลอด	หมุนรอบตัวนาง	หมุนรอบตัวเอง

13. ท่าลูบแขน ในฟ้อนลาวดวงเดือน ตามบทร้องว่า "เนื้อหอมทรามเชย"



	ตัวพระ	ตัวนาง
ศีรษะและไหล่	เอียงซ้าย	เอียงซ้าย
ใบหน้า	มองไปที่แขนซ้ายของนาง	เฉียงขวา
แขนและมือ	มือซ้ายจับปลายนิ้วของนาง มือขวาลูบแขนซ้ายพร้อมก้มลงหอมลำแขนนาง	มือขวาหยิบชายผ้าสไบบัง แก้มซ้าย มือซ้ายเหยียดแขนตึง ทอดขนานกับขาซ้าย เอียงซ้าย
ลำตัว	หันทางขวาเพื่อเข้าหานาง	ตรง
ขาและเท้า	คุกเข่าตั้งเข่าซ้าย	ก้าวไขว้เท้าซ้าย

ท่าลูบแขน เป็นลักษณะท่าที่คิดขึ้นใหม่ไม่เคยพบมาก่อนในนาฏศิลป์ไทย จุดมุ่งหมายของการรำท่านี้เพื่อแสดงความรักของคู่รัก โดยการเกี้ยวพาราสี ท่านี้ต้องการจะสื่อถึงลักษณะธรรมชาติของผู้ชายที่พยายามเข้าไปใกล้ชิดฝ่ายหญิงให้มากที่สุด โดยความเป็นจริงแล้วจะลูบแขนจากบนลงล่างก็ได้ แต่ในการคิดท่านี้ลูบแขนจากล่างขึ้นบน คล้ายลักษณะการจับมือถือแขนฝ่ายหญิง ซึ่งกระทำด้วยความนุ่มนวล จากการประชิดแบบไกลตัวจนเข้าหาตัวมากขึ้นกว่าเดิม

14. ท่าเกี่ยวนิ้วมือ ใน จีน-ไทยไมตรี ตามบทร้องว่า "ที่เกี่ยวดอง"

ท่าเกี่ยวนิ้วมือของไทย

ศีรษะและไหล่	ลักคอ สลับกัน
ใบหน้า	หน้ามองตรง
แขนและมือ	นิ้วชี้ทับนิ้วชี้ซ้าย ทำสลับกัน
ลำตัว	ตรง
ขาและเท้า	ก้าวหน้าเท้าซ้าย

ท่าเกี่ยวนิ้วชี้ 2 ข้าง เป็นท่าที่ไม่เคยพบในนาฏยศิลป์ไทย เป็นท่าที่คล้ายกับท่ากุมมือ แต่ท่านี้สร้างขึ้นจากหลักการด้านความหมายของบทร้องที่แสดงความผูกพันใกล้ชิดกันมาแต่โบราณเหมือนลูกโซ่ที่คล้องกันไปไม่มีที่สิ้นสุด เป็นการเน้นแนวความคิดของระบำชุดนี้ให้ชัดเจนขึ้นด้วย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

15. ท่าจับมือหันหน้าเข้าหากัน ใน จีน-ไทยไมตรี ตามบทร้องว่า "ดังเชือกเกลียวเหนี่ยวมิตรสนิทกันตรึงกระสันรักครอง"

ท่าจับมือหันหน้าเข้าหากัน

ท่าจับมือหันหน้าตามกันใช้ตามท่าเดิม แต่ปรับแบบเท้าใหม่เป็นเขย่งเท้า

ท่าจับมือทั้ง 2 ท่า เป็นท่าในจีน-ไทยไมตรี ที่ใช้ท่ามือสูงเดิม คือ พิสมัยเรียงหมอน มาปรับเป็นท่าจับมือในเพลงนี้ใช้ทั้งท่าเดิมและนำท่าเดิมมาปรับใหม่ โดยการขึ้นท่ามือสูงเหมือนกัน แต่ต่างกันที่ทิศทางการหัน ท่าเดิมใช้ทิศทางการหันหน้าตามลำดับกัน ส่วนท่าใหม่ใช้ทิศทางการหันหน้าตรงกันข้ามเพื่อให้หันเข้าหากันเป็นคู่ ๆ ลักษณะแบบนี้เป็นการหันหน้าประกอบกันในเวลาเดียวกัน กล่าวคือ ทำท่าเดียวกันคือจับมือสูงแต่ทำคนละข้างโดยทำท่าเดียวกันพร้อมกันในเวลาเดียวกัน นอกจากนี้ยังพบการเคลื่อนทิศทางเดินก้าวหน้า เดินถอยหลังจับมือกันเป็นคู่ ๆ ลักษณะการเดินแบบนี้คล้ายกับการลีลาศของตะวันตก

ในส่วนท่าตามบทร้องที่ว่า "คู่มิตรแท้จีนไทยใจมั่นมิตร" เป็นท่าที่คิดจากท่าเดิม คือ ท่าจับมือสูงในท่าพิสมัยเรียงหมอน แต่เพิ่มเติมลีลาเขย่งเท้า การทำท่านี้น่าจะได้รับอิทธิพลจากท่าจับคู่ในเรื่อง มโนห์รา ตอน พระสุธนพบนางมโนห์รา เป็นท่าจับคู่ระหว่างพระสุธนกับนางมโนห์รา จับมือสูงเขย่งเท้า นำมาใช้ในช่วงนี้เพื่อสื่อถึงความมีมิตรไมตรีแนบแน่นของจีนและไทย

16. ท่าชูพัดเขย่งเท้า ในระบำวิชนี

ท่าปกติ ท่าชูพัดเขย่งเท้า

ศีรษะและไหล่	เอียงซ้ายกดไหล่ซ้าย	เหมือนท่าปกติ
ใบหน้า	มองตรง	เหมือนท่าปกติ
แขนและมือ	มือขวาจีบด้านหน้ามือซ้ายจีบหลัง	ชูพัดสูงขวามือเหนือศีรษะ
ลำตัว	กดเกลียวซ้าย	เหมือนท่าปกติ
ขาและเท้า	ก้าวหน้าขาซ้ายส้นเท้าขวาเผยอขึ้น	ก้าวหน้าขาซ้ายแต่เท้าขวาที่ว่างหลังเขย่งปลายเท้าขึ้น

ท่าชูพัดเขย่งเท้า อยู่ในบทร้อง 2 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 "ได้ลมพริ้วพอสบาย" และช่วงที่ 2 "ได้อาศัยโบกพัดกระพือลม" ท่านี้จะหมุนมาด้านข้างใดข้างหนึ่งก็ได้ ลักษณะเด่นที่นักนาฏยประดิษฐ์แต่เดิมไม่ทำ คือ การใช้ลักษณะเท้าที่เขย่งขึ้นจนสุดปลายเท้าเท้าสองข้าง แต่จะทำแทรกลงในกิริยา การก้าวเท้าหน้าของตัวนาง การเขย่งจนเปิดส้นเท้าให้สูงพ้นพื้นมากที่สุดเป็นกลวิธีการแสดงของศิลปะแบบบัลเล่ต์ในตะวันตก ที่นักนาฏยประดิษฐ์ได้นำมาใช้ในระบำชุดนี้ เพื่อให้ประสานกับบทร้องที่เน้น ลักษณะธรรมชาติของลมพัดที่ว่าลมพริ้ว และกระพือลม

17. ระบำวิชนี ท่าในบทร้องที่ว่า "หน้าร้อน"

ท่าในดรสาแบหลา

ท่าในระบำวิชนี

ท่าในดรสาแบหลา เป็นท่าโบราณที่แสดงในคณะละครวังสวนกุหลาบเมื่อครั้งรัชกาลที่ 6 นำเสนอบทบาทนางดรสาในเรื่อง อิเหนา

	ดรสา	วิชนี
ศีรษะ	ลักคอขวา	เอียงขวา
ใบหน้า	มองตรง	แหงนหน้ามองท้องฟ้า
แขนและมือ	จีบมือขวาตึง	เหมือนเดิมแต่ถือพัดวิชนี
ขาและเท้า	จรดเท้าซ้าย	ก้าวเท้าซ้าย
ทิศทาง	เคลื่อนเป็นวงกลม	หันขวามือ

ลักษณะที่ปรับปรุงใหม่คือ ปรับโครงสร้างท่าทุกส่วนยกเว้นแขนและมือเหมือนเดิมแต่ถือพัดวิชนี

ผู้วิจัยสรุปกลวิธีการสร้างท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ และท่าที่สร้างใหม่โดยอาศัยงานเดิม พบว่า มีวิธีการ 4 แบบ ดังนี้

แบบที่ 1 การเปลี่ยนแปลงโครงสร้างท่ารำเดิมเฉพาะส่วนใดส่วนหนึ่งเพียงส่วนเดียว ได้แก่ ส่วนมือข้างเดียว ส่วนมือสองข้าง และทิศทาง

1.1 เปลี่ยนแปลงมือขวา ได้แก่ ท่าฉะในตรวจพลพระเจ้าปะดุง

1.2 เปลี่ยนแปลงมือซ้าย ได้แก่ ท่าเชิงเทียนในตรวจพลพระเจ้าปะดุง

1.3 เปลี่ยนแปลงมือทั้งสองข้าง ได้แก่ ท่ากระดิกนิ้วในฉุยฉายฮเนา

1.4 การเปลี่ยนแปลงทิศทาง ได้แก่ ท่าเฉิดฉินหันหลังในมโนห์ราบูชายัญ

แบบที่ 2 วิธีเปลี่ยนแปลงโครงสร้างท่ารำเดิมหลายส่วนลงในท่าที่คิดขึ้นใหม่

1. การเปลี่ยนแปลงศีรษะและเท้า ได้แก่ ท่าโกยมือในรำถวายพระพร
2. การเปลี่ยนแปลงศีรษะและไหล่ ได้แก่ ท่าชี้ลักคอในรำถวายพระพร
3. การเปลี่ยนแปลงมือและเท้า ได้แก่ ท่าฉะในตรวจพล
4. การเปลี่ยนแปลงศีรษะ มือ และทิศทาง ได้แก่ ท่ากระซากมือในสุโขทัย
5. เปลี่ยนแปลงศีรษะ ใบหน้าและมือ ได้แก่ ท่าสาวมือเหลียวหน้า ในม้าอุปการ
6. การเปลี่ยนแปลงศีรษะ ใบหน้า เท้า และทิศทาง ได้แก่ ท่าจีบตึงแขนเดียว ในวิชนี

แบบที่ 3 ท่ารำที่ปรับปรุงโดยวิธีเพิ่มเติมลีลาส่วนไหล่และมือลงไปในบางส่วนของฐานท่าเดิม

1. ท่าบัวตูม-บัวบาน ในระบำสุโขทัย เพิ่มเติมส่วนไหล่
2. ท่ากุมมือสลับกัน ในฟ้อนลาวดวงเดือนเปลี่ยนแปลงมือให้กุมมือสลับตำแหน่งกัน

แบบที่ 4 ท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดยไม่ได้รับอิทธิพลจากฐานท่ารำโบราณ แต่อาศัยโครงสร้างพระ-นาง ยักษ์ ลิง และลีลา มาผสมผสานกับท่ารำที่คิดใหม่

4.1 ท่าปิดหน้า ใน ฉุยฉายฮเนา

4.2 ท่าจ้วงมือ ใน ม้าอุปการ

4.3 ท่าลูบแขน ใน ฟ้อนลาวดวงเดือน

4.4 ท่าเกี่ยวนิ้วมือ ใน วิชนี

4.5 ท่าจับมือหันหน้าเข้าหากัน ใน จีน-ไทยไมตรี

4.6 ท่าซูพัดเขย่งเท้า ใน วิชนี

6.2 การสร้างท่าเดี่ยว ท่าคู่ ท่าซ้ำและท่าชุด

6.3 การสร้างท่าพร้อมเพรียงกันและประกอบกันในเวลาเดียวกัน

รำถวายพระพร

ท่าคู่

การทำท่าเดียวกันแต่ทำคนละข้างตามลำดับในกรณีรำคนเดียว

ท่าชี้เดาะสลับขวาและซ้าย

ท่าจีบคว่ำและแบหงายสลับขวาและซ้าย

ท่าโกยมือข้างเดียวสลับซ้ายและขวา

สาเหตุที่ทำท่าคู่เพราะ บทร้องมีความหมายเหมือนกันหรือคล้ายคลึงกัน

ท่าซ้ำ

การทำท่าซ้ำพบหลายท่าเพราะว่าบทร้องใช้รูปคำต่างกันแต่มีความหมายตรงกันหรือคล้ายคลึงกัน แต่ท่าซ้ำนี้มักนิยมปรับเปลี่ยนส่วนประกอบรองลงมาให้แตกต่างจากการรำครั้งแรก เช่น ท่าหมอบครั้งแรกใช้การตั้งเข่า ครั้งที่สองทำท่าหมอบเหมือนเดิมแต่ลดเข่าลงซ้อนขาทั้งสองข้าง

รำเกนหลงชมสวน

ในการรำเกนหลงชมสวนใช้ท่าเดี่ยวเป็นส่วนใหญ่ ไม่มีท่าคู่ แต่ใช้ท่าซ้ำ 1 ครั้ง คือ บทที่ว่า "พร้อมฝูงกำนัล" กับ "เที่ยวประพาส" ใช้ท่าป้องหน้า หมายถึงการมอง มองครั้งแรก มองดูบริวารนั่งคุกเข่าบนเตียง มองครั้งที่สองมองเพื่อชมธรรมชาติ จะยืนรำและซอยเท้าไปด้านข้าง การทำท่าซ้ำในกรณีนี้ใช้หลักการเรื่องความหมายตรงกัน คือเน้นที่การมองจึงใช้ท่าเดียวกันไม่ว่าจะมองผู้คนหรือมองธรรมชาติก็ใช้การมองในลักษณะเดียวกัน

มโนห์ราบูชายัญ

ท่ารำมโนห์ราบูชายัญมีทั้งหมด 18 ท่า มีท่าเชื่อม 1 เท่า แบ่งเป็น ท่าเดี่ยว ท่าคู่ ท่าเชื่อม ท่าซ้ำ การคิดท่าคู่เพื่อเน้นท่ารำจึงขยายท่าให้นานมากขึ้น ท่าเชื่อมมีเพียงท่าเดียว คือ ท่าหงส์บินจัดว่าเป็นท่าซ้ำ ซึ่งเป็นท่าสำคัญที่สอดแทรกไว้ระหว่างท่าหลักเพื่อแสดงบุคลิกของนางนก ท่าคู่ที่คิดขึ้นมาจากแม่ท่า แต่มีท่าคู่ 1 ท่า ที่คิดขึ้นใหม่ คือท่าจิก 2 มือ ซึ่งสร้างขึ้นเพื่อเน้นกิริยาโฉบลงไปที่กองไฟ

ฟ้อนดวงเดือน

การรำฟ้อนดวงเดือน เป็นการรำที่ผู้รำ 2 คน ผลัดกันรำตามบท บางช่วงรำสัมพันธ์บท ตัวนางรำ พระก็จะโย้ตัว ตัวพระรำ นางก็จะกล่อมหน้า หรือรำโดยจับมือกัน 2 มือและจับมือเดียวส่วนอีกมือทำท่า การรำในลักษณะต่าง ๆ เพื่อให้ทั้งคู่รำได้กลมกลืน ท่าส่วนใหญ่เป็นท่าเดี่ยวเพระรำตามบทร้องที่มีความหมายแตกต่างกัน มีการใช้คำที่เรียกว่าศัพท์ทับศัพท์ คือคำที่มีความหมายเหมือนกันแต่เล่นคำให้ซับซ้อนขึ้น ทำให้ต้องคิดท่าให้

1. การกล่าวถึงความรัก ดังคำว่า พี่นี้รักและแสนรัก พระทำท่ารักครั้งแรกในท่ายืนครั้งที่ 2 ซ้ำคำว่าแสนรัก แสดงว่ารักยิ่ง พระเข้ากระแซะไหล่ซ้ายของนาง นางทำท่าปัดป้อง เห็นได้ว่าทำท่ารักเหมือนเดิม แต่จัดองค์ประกอบทิศทางใหม่ คือ การเคลื่อนตัวเข้าใกล้คู่รักให้มากที่สุด

2. การกล่าวถึงความทุกข์ ดังคำว่า พี่ทนทุกข์และทุกข์ทน ความหมายเดียวกัน คิดท่าไม่ให้ซ้ำกันโดยท่าแรกท่ากุมมือนั่งตั้งเข่าขวา ทำท่าซ้ำกุมมือเหมือนเดิมแต่ยืนขึ้นมองนางเพื่อขอความเห็นใจ เห็นได้ว่าทำท่าเดิมแต่จัดองค์ประกอบท่ารำจากนั่งเปลี่ยนเป็นยืนรำ

ตรวจพลพระเจ้าปะดุง

การรำชุดตรวจพลพระเจ้าปะดุง เป็นการรำประกอบของเพลงล้วน ๆ จำนวน 2 เพลง ไม่มีบทร้อง ผู้คิดท่าจึงต้องอาศัยการแบ่งวรรคเพลง ในทางดนตรีนิยมแบ่งเพลงออกเป็นท่อน ๆ แต่บางครั้งวิธีการแบ่งเพลงออกเป็นท่อน ๆ ผู้คิดท่าไม่ค่อยจะนิยมเพราะช่วงการแบ่งแต่ละท่อนจะยาวมาก ผู้คิดท่าจึงนิยมแบ่งให้ช่วงสั้นลงมา อาจแบ่งเป็นจังหวะฉิ่ง จังหวะฉาบ หรือแบ่งเป็นวรรคเพลงด้วยการกำหนดวรรคเพลงของตนเองเพื่อง่ายต่อการบรรจุท่ารำ ลักษณะการจัดว่าท่าผู้คิดท่าจะแบ่งสัดส่วนของท่าเดี่ยวและท่าคู่ให้มีปริมาณกลมกลืนกัน

ท่าคู่

การรำท่านี้เห็นได้ชัดเจนในช่วงอวดชั้นเชิงอาวุธ ได้แก่ 1. ท่าเชิงเทียน – ท่าถือดาบตะแคงมือ 2. ท่าจ้องไปทางซ้ายและทางขวา 3. ท่าควงดาบเข้า – ท่าควงดาบออก

ทำท่าคู่เพราะเน้นความสามารถในการใช้อาวุธของจอมทัพ

ท่าซ้ำ

ในท่านี้ปรากฏน้อยเห็นได้จากท่าควงดาบมือสูงทำท่านี้เพราะ 1. เปลี่ยนทำนองเพลงต่างไปจากเดิม 2. ให้ผู้แสดงเคลื่อนไหวไม่อยู่กับที่ 3. เพื่อเปลี่ยนท่ารำตามลำดับต่อไป

ท่าชุด

ท่าชุดนี้เป็นกระบวนท่าเดียวที่พบในรำตรวจพลพระเจ้าปะดุง ลักษณะท่าโบราณเป็นท่าคู่แต่ผู้คิดนำมาปรับเป็นท่าชุด อยู่ในช่วงการอวดชั้นเชิงเหมือนท่าโบราณ กล่าวคือเมื่อฟันดาบแล้วจะขึ้นท่าสอดสร้อยและท่าอัมพรให้ซับซ้อนมากขึ้น เมื่อทำทั้งกระบวนแล้วกลับมาทำใหม่อีกครั้งเป็นการเน้นชั้นเชิงอาวุธ ในลักษณะการทำท่ายาก คือความกลมกลืนของใบหน้ามือและเท้า ต้องประสานกับท่วงทำนองเพลงเร็ว

ท่าฟัน ⟶ ท่าสอดสร้อย⟶ ท่าฟัน ⟶ ท่าอัมพร แล้วทำชุดนี้อีก 2 เที่ยว

ไมยราพณ์รบหนุมาน

1. การใช้ท่าซ้ำของไมยราพณ์

การรำท่าซ้ำมีปรากฏบ้างแต่เป็นสัดส่วนที่น้อย เพราะส่วนใหญ่รำทำบท มีการใช้ท่าซ้ำ ได้แก่ ท่ายืนคือการมอง ท่าถือดาบสองมือขยับมองหน้าอัด ท่านอนตะแคง การทำท่าซ้ำกันนี้นอกจากรำเพื่อตีบทแล้วยังรำเพื่อรับบทกับหนุมานด้วย

2. การใช้ท่าซ้ำของหนุมาน

ไม่เน้นที่ท่าซ้ำเพราะรำทำบทต่อเนื่องตลอด ถ้าทำท่าซ้ำจะทำโดยทิ้งระยะห่าง เช่นท่ายิ้มในเพลงลิงลาน ซึ่งเป็นเพลงแรก ต่อด้วยเพลงร่าย เพลงเย้ย และท่ายิ้มอยู่ในเพลงร่ายซึ่งบรรเลงซ้ำอีกครั้งหนึ่ง นอกนั้นก็ใช้ท่าซ้ำอีก แต่ไม่มากนัก ได้แก่ท่าเหม่มือซ้าย ท่านอนกวักเรียก และท่าตาย สาเหตุที่ทำท่าซ้ำมิใช่เพียงแค่รำตามบทร้อง แต่บทท่าเป็นการรำเพื่อรับบทเพื่อตอบโต้กับยักษ์

ระบำวิชนี

ท่าเดี่ยว

การกล่าวถึงความดับสูญของธรรมชาติ ดังคำว่า เผามาลี และเหี่ยวเฉาไป ทั้ง 2 ท่า มีลักษณะการใช้ตัวเหมือนกัน คือ การก้มหลังและก้มหน้า เพื่อแสดงความสลดหดหู่ การสูญเสีย และยังเพิ่มการใช้พัดบังหน้าและเห็นเด่นชัดในท่าเหี่ยวเฉาไป ผู้แสดงทุคนกดตัวลงต่ำใช้พัดปิดหน้าสื่อถึงธรรมชาติของดอกไม้ที่เหี่ยวเฉาได้ชัดเจน และคำว่าเผามาลี ผู้แสดงจะมารวมตัวกันเป็นวงกลมแล้วก้มหน้าใช้พัดปิดหน้า สื่อให้เห็นถึงความรุนแรงของแสงแดดที่สาดส่องลงมายังมวลดอกไม้บนพื้นดินที่ไม่อาจทนความร้อนแรงจากแสงอาทิตย์ได้

ท่าคู่

การกล่าวถึงอารมณ์ความรู้สึกของตนเอง ดังคำว่า ถอนฤทัย แสดงว่าถือพัดมือขวาแนบอก มือซ้ายส่งจีบหลัง เมื่อต้องการจะเน้นอีกครั้งทำท่านี้ซ้ำ แต่ปรับมือซ้ายเป็นจีบหงายแนบใบพัด การทำท่านี้นอกจากเน้นท่าแล้วยังคำนึงถึงการร้องรับเอื้อนต่อจากคำว่าถอนฤทัย เพราะมีการเอื้อนช่วงสั้น ๆ ซึ่งต้องขยายท่าเดิมอีกครั้งหนึ่งให้เข้ากับจังหวะที่เอื้อนด้วย มิฉะนั้นจะทำให้ท่าชะงักไม่ลงตัว

ท่าซ้ำ

การซ้ำท่าเพราะมีความหมายของบทร้องเหมือนกันมีเพียงท่าเดียวคือ ชูพัดขวามือและเขย่งเท้า

การกล่าวถึงสายลม ดังคำว่า ได้ลมพริ้วพอสบาย และได้อาศัยโบกพัดกระพือลม เน้นที่การสะบัดข้อมือถี่ ๆ และการเขย่งเท้าไขว้เคลื่อนที่แสดงความไม่หยุดนิ่งมีความหมายตรงกับบทร้องที่กล่าวถึงสายลม ท่าเหมือนกันแต่นำมาจัดองค์ประกอบท่าใหม่โดยหมุนรอบตัวเองหรือหันหน้าเข้าหากัน

การซ้ำท่าเพราะมีความหมายใกล้เคียงกันพบได้ 3 ท่า ดังนี้

1. การกล่าวถึงอากาศและความรู้สึก ดังคำว่า คลายร้อนได้ และฤทัยสม ใช้ท่านิ่ง มือขวาถือพัดแนบอก มือซ้ายจีบหลัง เหมือนกันทั้ง 2 ครั้ง ทั้ง 2 บท แสดงความรู้สึกของมนุษย์ทำให้ใช้ท่าเหมือนกัน

2. การกล่าวถึงการนำพาให้เกิดสิ่งดีงาม ดังคำว่า จะช่วยและเชิญมาชม ทั้ง 2 บท เป็นการสื่อความหมายในทางที่สนับสนุนให้เกิดคุณประโยชน์ จึงใช้ท่าโดยมือซ้ายมือเดียว ส่วนมือขวาถือพัดแนวนอนระดับเอว

3. การกล่าวถึงสภาพอากาศสดใสและความเบิกบาน ดังคำว่า ทินกรเจิดแจ่มแอร่มศรี และรำพัดให้ทั้ง 2 บท เป็นความหมายในทางที่ดี ใช้ท่าสะบัดมือไปมาเน้นที่การสะบัดพัดแสดงถึงอารมณ์สดชื่นของผู้แสดงที่พบเห็นอากาศที่สดในทำให้เต็มไปด้วยความเบิกบานใจ

การทำท่าพร้อมเพรียงกันในเวลาเดียวกัน

ระบำวิชนีเป็นระบำนิยมทำท่าเหมือนกันในเวลาเดียวกัน แต่ใช้วิธีจัดองค์ประกอบต่าง ๆ ของท่าให้ดูแปลกออกไป โดยใช้การจัดแถวและการเคลื่อนที่เข้ามาประกอบ ได้แก่ การทำท่าเดียวกันแต่ทำให้ตำแหน่งของผู้แสดงลดหลั่นกัน จัดเป็นกลุ่มชิดกันนั่งและยืนประกอบกัน

จัดเป็นแถวเฉียงนั่งและยืนไล่ระดับกัน และจัดเป็นคู่ ๆ ยืนหันหลังชนกันแล้วหมุนตัวแต่ทำท่าเดียวกัน สิ่งเหล่านี้ทำให้ระบำน่าสนใจยิ่งขึ้น

ระบำจีน – ไทยไมตรี

ระบำจีน – ไทยไมตรี เป็นระบำที่ใช้การตีบท มีการใช้ท่าเดี่ยว ท่าคู่ และท่าซ้ำ แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม

กลุ่มไทย ใช้ท่ารำเดี่ยว 25 ท่า จากท่าทั้งหมด 40 ท่า มีท่ารำซ้ำกัน 5 ท่า และท่าคู่ 1 ท่า

1. การกล่าวถึงบุคคลอื่น ดังคำว่า จีน และน้อง ใช้มือชี้ข้างซ้าย เพราะมีความหมายเหมือนกัน

2. การกล่าวถึงตนเอง ดังคำว่า ไทย ฉันท์พี่ ที่จริงใจ ใช้ท่าจีบซ้ายเข้าอก เพราะมีความหมายเหมือนกัน คือ การกล่าวถึงตนเอง และมีความหมายใกล้เคียงกัน คือกล่าวถึงจิตใจของตนเอง

3. การกล่าวถึงกาลเวลาและสรรพสิ่งธรรมชาติ ใช้ท่าชี้มือสูง ดังคำว่า ในสมัยหลายพันปีเป็นช่วงเวลาอดีตกาล ใช้ท่าชี้ให้ปลายนิ้วชี้ไปข้างหลังผู้รำเพื่อบอกถึงอดีตอันยาวนาน อีกคำหนึ่ง ดังคำว่า ขอฟ้า ใช้การชี้นิ้วสูงแล้วมองไปที่ฟ้า ใช้การชี้เหมือนกัน เพราะกล่าวถึงสิ่งอื่น ๆ ในโลก

4. การกล่าวถึงความผูกพัน ดังคำว่า ด้วยสืบสายสัมพันธ์และยังเหนี่ยวเกลียวไมตรีทำท่าภมรเคล้าในแม่บท เพราะเป็นท่าที่สื่อลักษณะการหมุนข้อมือมิรู้จบสิ้นเปรียบดังความเกี่ยวดองที่มีต่อกันตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจัน ทำท่าซ้ำกันเพราะบทร้องมีความหมายเหมือนกัน

5. การกล่าวถึงนามธรรม ดังคำว่า เป็นพยาน และซึ่งเป็นสัจวาจา ใช้ท่าไว้มือเหมือนกันเพราะแสดงสิ่งที่ประเสริฐ ถูกต้อง ดีงามเหมือนกันทั้ง 2 คำ

สรุปคือ ทำท่าซ้ำเพราะบทร้องมีความหมายตรงกัน หรือใกล้เคียงกัน

การทำท่าคู่ มีเพียง 1 ท่า คือ ท่าจีบมือล่าง จีนและไทยต่างจับมือล่างยืนหันหลังและจับมือล่างคุกเข่าหันหน้า ดังคำว่า แนบสนิทและสัมพันธ์กันแน่นหนา ทำ 2 ครั้งเป็นท่าคู่เพราะความหมายของบทร้องเหมือนกันและต่อเนื่องกัน จึงทำท่าเพื่อเน้นให้เห็นเด่นชัด และลักษณะสำคัญคือต้องทำให้พร้อมกันและสัมพันธ์กันเพราะผู้แสดงทั้ง 2 คนต้องหันหลัง หันหน้าและนั่งคุกเข่าพร้อมกัน ตามบทร้องอย่างลงตัว โดยที่มือของทั้งคู่ยังคงจับกันตลอดเวลา

ท่ารำจีนมีทั้งหมด 40 ท่า ใช้ท่ารำเดี่ยว 15 ท่า ทำซ้ำกัน 5 ท่า ท่าคู่ 3 ท่า

การกล่าวถึงกาลเวลาที่ยายนาน ดังคำว่า กันมาแต่คราบรรพ์ และไมตรีมั่นนิรันดร์เอย ทำท่าพิสมัยเรียงหมอนในแม่บทใหญ่ ทำท่าเหมือนกันเพราะความหมายเหมือนกัน

การกล่าวถึงความต่อเนื่องของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ดังคำว่า ด้วยสืบสาย และกันมา ทำท่าปาด 2 มือ และปาดมือเดียว ความหมายเหมือนกันทำท่าเหมือนกันแต่จัดองค์ประกอบของมือและเท้าให้แตกต่างกันบ้าง

การกล่าวถึงบุคคลอื่น ดังคำว่า ฉันท์พี่ และ และไทย เป็นการกล่าวถึงบุคคลที่มีสถานะเท่าเทียมกับตนเอง ใช้ท่าชี้ แต่จีนจะกำดอกไม้มือขวา เมื่อชี้มือขวาที่ไทยก็จะใช้มือขวาที่กำดอกไม้ชี้ไปที่ไทยทั้ง 2 ครั้ง

การกล่าวถึงตนเองและการแสดงความรู้สึกของตนเอง ดังคำว่า น้อง แนบฤดี ที่จริงใจว่าจีน คำว่าน้องและว่าจีน ใช้มือขวาที่กำดอกไม้แนบที่อก ส่วนคำว่าแนบฤดีและที่จริงใจ ใช้มือซ้ายที่ชู 2 นิ้ว ตั้งไว้แนบอก แสดงความรู้สึกทางใจของจีนที่มีต่อไทย ความหมายของบทร้องตรงกันและใกล้เคียงกัน จึงใช้ท่ามือเข้าอก ซึ่งใช้ทั้งมือซ้ายและมือขวา

การกล่าวถึงสิ่งที่ไม่พึงประสงค์ ดังคำว่า เสื่อมโรยรา และช่วยกันแก้อุปสรรค ใช้ท่าตาย ลักษณะมือแบหงายทั้ง 2 ข้าง แต่ใช้ส่วนล่างต่างกันคือนั่งคุกเข่า และซอยเท้าถอยหลัง ส่วนมือทำเหมือนกัน ท่าแบมือหงายนี้ทำตามบทร้องที่มีความหมายเหมือนกันทั้ง 2 ช่วง

ท่าคู่ในจีน

การกล่าวถึงตนเองและบุคคลอื่น ทำท่าโยนมือสองข้างสลับซ้ายและขวา พร้อมกระโดดลอบตัวแบบนุ่มนวล ดังคำว่า จีน และไทย คบคิดท่าทั้งโครงสร้าง ส่วนบนและส่วนล่าง กระโดดทอดเท้าหลังเอนตัว เป็นการทำท่าจีนแบบเต็มรูปแบบไม่ตีบทตามแบบท่ารำไทย เพราะต้องการนำเสนอกลุ่มชนชาติจีนให้เห็นชัดเจน โดยเน้นท่าทางแบบจีนเป็นการเกริ่นนำครั้งแรก และให้ไทยเป็นฝ่ายแนะนำทั้งตนเองและจีน จัดเป็นกลวิธีในการนำเสนอท่าคู่ในระบำที่มีบทร้อง แต่ไม่มีบทตามบทร้อง อาศัยผู้แสดงอีกคนหนึ่งเป็นผู้บรรยายบท

การแสดงความผูกพัน ดังคำว่า แนบสนิทและสัมพันธ์กันแน่นหนา แสดงพร้อมกันทั้งกลุ่มไทยและจีนโดยจับเป็นคู่ ๆ ดังที่ผู้วิจัยได้นำเสนอแล้วในกลุ่มไทย

การแสดงความเอื้อเฟื้อ หากว่าใครขาดเหลือและต่างเผื่อแผ่ แสดงท่านั่งตั้งเข่าพลิกมือมาสลับกันคล้ายกับท่าช้านางนอนในแม่บท ลักษณะการเคลื่อนไหวมือแสดงการเคลื่อนมือจากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่งย้ายไปมาเหมือนกับการถ่ายเทออกไป ความหมายของคำตรงกัน จึงใช้ท่านางนอนจนจบบทร้อง

การคิดท่าเดี่ยว ท่าซ้ำ ท่าคู่ ในระบำสุโขทัย

จากการศึกษาท่ารำในระบำสุโขทัยผู้วิจัยพบว่าการนำเสนอท่ารำจะใช้ท่าเดี่ยวตลอดโดยไม่ซ้ำกัน ยกเว้นท่าแรกและท่าสุดท้ายที่เหมือนกับท่าเดียวเท่านั้น ตัวเอกและตัวรองทำท่าเดี่ยวรวม 16 ท่าและท่าซ้ำ 1 ท่า ลักษณะเด่นของระบำชุดนี้ คือ การนำท่าเดี่ยว ๆ มาจัดองค์ประกอบให้เหมาะกับวรรคเพลง ได้แก่ 1. การทำท่าเดี่ยวหลายครั้งและมักทำเป็น 4-6 คู่ แล้วแต่เวลา 2. การทำท่าเดี่ยวยืนตรงจุดเดิมตลอดแต่ใช้ลีลาประกอบ เช่นท่ากระดิกนิ้วประกอบด้วยการลักคอ โยกตัว ห่มเข่า กระดิกนิ้วกลาง โดยทำท่านี้จนครบท่อนเพลง 3. การทำท่าเดี่ยวโดยจัดองค์ปรำกอบแถวและการเคลื่อนทิศทางโดยเคลื่อนตัวไปทางขวา ทางซ้าย วงกลม สวนแถวเดินตามกันเป็นแถวเรียงหนึ่ง

การทำท่าพร้อมกันในเวลาเดียวกัน
การทำท่าประกอบกันในเวลาเดียวกัน

ระบำสุโขทัยเป็นระบำที่นำเสนอมิติแห่งความผสมผสานท่ารำ โดยมีวิธีการรำ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะแรก การที่ตัวเอกและตัวรองรำพร้อมกันทำท่าเดียวกันในเวลาเดียวกันแล้วจัดองค์ประกอบของแถวและการเคลื่อนไหวให้เหมือนกัน ประกอบกัน (ทำท่าเหมือนกันแต่ทำคนละข้าง) ได้แก่ ท่าที่ 1-10 และจะพบท่าที่ทำเหมือนกันในท่าจบเป็นท่าสุดท้าย ส่วนลักษณะที่สอง เป็นการใช้ท่าต่างกันแต่ทำพร้อมกันในเวลาเดียวกัน อยู่ในช่วงท้ายของระบำ ทำท่าต่างกันแต่เน้นการเคลื่อนไหวตามจังหวะรวดเร็วเท่ากันทั้งตัวเอกละตัวรอง

<u>ตัวเอก</u>	<u>ตัวรอง</u>
ท่าโก่งศิลป์	ท่าตบมือ
ท่าป้องหน้า	ท่าจีบมือสวนแถว

การทำท่าในแนวดังกล่าวนี้จะแสดงความหลากหลายของระบำให้ต่างจากระบำวิชนีและจีน – ไทยไมตรี

จากการศึกษาผลงานทั้ง 11 ชุด ผู้วิจัยขอสรุปท่าเดี่ยว ท่าซ้ำ ท่าคู่ ท่าชุด และการทำท่าพร้อมกันและประกอบกันในเวลาเดียวกัน ได้ดังนี้

การทำท่าเดี่ยว

ท่าเดี่ยว คิดขึ้นเพื่อเรียงร้อยท่ารำแต่ละชุดให้เป็นไปตามแนวคิด ผลงานทั้ง 11 ชุด ที่กล่าวมา มีท่าเดี่ยวทุกชุด บางชุดมีสัดส่วนมากกว่าท่าคู่ ท่าซ้ำ แต่บางชุดมีสัดส่วนใกล้เคียง

กับท่าคู่ ถ้าเป็นการรำตีบทแล้วจะพบท่าเดี่ยวชัดเจน เพราะจะรำตามบทโดยไม่เน้นการขยายท่าซ้ำเหมือนการรำประกอบทำนองเพลงที่เน้นท่าคู่ ท่าซ้ำ และท่าชุดมากกว่า

การทำท่าคู่

1. การทำท่าคู่เพราะทำท่าซ้ำกับท่าแรกแต่ทำคนละข้าง เพราะทำตามทำนองเอื้อน ในกรณีที่มีบทร้อง

2. การทำท่าคู่จะทำซ้ำหลายคู่ก็ได้ ในกรณีที่รำตามวรรคเพลง

3. การทำท่าคู่ ในกรณีเป็นระบำจะใช้การจัดแถว ตำแหน่งและการเคลื่อนที่ เป็นองค์ประกอบทำให้ท่าคู่น่าชมยิ่งขึ้น

4. การทำท่าคู่ในรำเดี่ยว คิดท่าเพื่ออวดฝีมือผู้รำว่ามีชั้นเชิงเฉพาะด้านที่พิเศษ เห็นได้ชัดเจนในรำตรวจพลพระปะดุง จะคิดท่าที่เป็นท่าคู่ที่แสดงท่าประกอบกันในเวลาเดียวกัน จะไม่สร้างท่าเดียวกัน แต่จะสร้างท่าให้ยากขึ้น ทำคู่กันเป็น 2 ท่า ใน 1 คู่

การทำท่าซ้ำ

1. การทำท่าซ้ำ 1 คู่ ทำซ้ำ 4-6 คู่ ทำซ้ำหลายคู่จนจบวรรคเพลง ในกรณีรำประกอบทำนองเพลง

2. การทำซ้ำเมื่อทำแล้ว และเว้นระยะห่างพอสมควรและทำซ้ำอีก ในกรณีรำตามบทร้องที่มีความหมายเหมือนกันหรือความหมายใกล้เคียงกัน

3. การทำท่าซ้ำในบางครั้งมักกล่าวถึงรวมกับท่าคู่ซึ่งบางกรณีไม่สามารถแยกกันได้อย่างเด็ดขาด เพราะการทำท่าเป็นคู่ ๆ จำนวนหลายคู่ก็จัดเป็นวิธีการคิดท่าซ้ำได้วิธีหนึ่ง พบได้ในระบำสุโขทัย เช่น แขกเต้าเข้ารัง บัวชูฝักท้าวสะโพก ทำท่าคู่หลายคู่ตั้งแต่ 4-6 คู่ แต่ก็เรียกว่าท่าซ้ำได้

การทำท่าพร้อมเพรียงกันในเวลาเดียวกัน

จุดเด่นคือการใช้ท่ารำเดียวกันในเวลาเดียวกัน ที่เห็นได้ชัดเจน คือท่าจับมือสูงที่นำมาจากท่าในละคร ดังบทร้องที่ว่า โอ้เจ้าดวงเดือนเอย ท่านี้ทำท่าแบบเดียวกันทั้งพระและนาง คือท่าพิสมัยเรียงหมอน ตำแหน่งมือ เท้าและทิศทางเป็นไปในลักษณะเดียวกัน

การทำท่าประกอบกันในเวลาเดียวกัน

การทำท่าประกอบกันเวลาเดียวกัน โดยจัดองค์ประกอบด้านทิศทางให้แตกต่างกัน พบในท่ารับและท่าออกซุ้มลาว โดยให้ทำท่าเดียวกัน แต่ทำคนละข้าง หันทิศทางต่างกันคือหันหน้าและหันหลังเป็นคู่ ๆ เคลื่อนที่ไปคนละข้าง

การทำท่าประกอบกันในเวลาเดียวกัน โดยทำท่าคนละค่าแต่ทำในเวลาเดียวกัน และต้องเป็นท่าที่ใช้ประกอบกัน ได้แก่ พระทำท่าลูบแขนของนางและนางทำท่าอาย พระเชยคางและนางปัดมือพระ พระปาดแก้มนางและนางปัดมือพระ พระกระแซะไหล่ขวาและนางทำท่าผลักสองมือ

ในระบำ 4 ชุด จะพบว่า มีการคิดงานให้มีลักษณะท่ารำที่แสดงท่ารำพร้อมเพรียงกันในเวลาเดียวกัน คือ ระบำวิชนี ซึ่งเน้นลักษณะดังกล่าวล้วน ๆ ส่วนอีก 2 ชุด คือ ระบำจีน – ไทย ไมตรีและฟ้อนดวงเดือนจะใช้ทั้งการทำท่าพร้อมเพรียงกันและประกอบกันในเวลาเดียวกันสลับกันไปทั้งเพลง แต่ในระบำสุโขทัยจะใช้การผสมผสานแบบระบำจีน – ไทย ไมตรี แต่จะแยกชัดเจนว่าส่วนแรกแสดงท่ารำพร้อมเพรียงกันในเวลาเดียวกัน และส่วนหลังแสดงท่าประกอบกันในเวลาเดียวกันไม่ผสมผสานกันเหมือนระบำจีน – ไทย ไมตรีและฟ้อนดวงเดือน

การสร้างท่าแบบพันทาง

1. การสร้างท่าแบบพันทางคิดขึ้นทั้งในรำเดี่ยว รำคู่ และระบำ

2. ลักษณะสำคัญของการสร้างท่าแบบพันทาง ยังคงยึดหลักการเดิมที่ว่านำลักษณะเด่นของแต่ละชาติมาผสมผสานกับท่าตีบท แม่ท่า ท่ารำอาวุธ ส่วนท่าที่มีฐานท่ารำมาจากต่างชาติพบน้อยมาก พบเพียงบางท่าในระบำจีน - ไทยไมตรีเท่านั้น

3. การสร้างท่าแต่ละชุดมีการใช้ท่าเดี่ยว ท่าคู่ ท่าซ้ำ ท่าชุด ด้วยสัดส่วนที่แตกต่างกันตามแนวคิด และเพื่อให้ดูหลากหลายจะคิดการแปรแถว และทิศทางให้เกิดเอกภาพมากยิ่งขึ้น

4. การนำท่าพันทางแบบโบราณมาใช้ในระบำแบบพันทาง คือ ซุ้มลาว ในลาวดวงเดือน จีนรัว ในจีน - ไทยไมตรี

6.4 การสร้างท่าแบบพันทาง

การสร้างท่าพันทางคิดขึ้นทั้งในละครและระบำเนื่องด้วยมีเรื่องราวของชนชาติต่าง ๆ หลักการคิดท่านำลักษณะเด่นของแต่ละชาติมาผสมผสานกับท่าธรรมชาติ ท่าการใช้อาวุธ แม่ท่า วิธีผสมผสานจะนำมาผสมกับมือไหล่และเท้า ดังจะเห็นได้จากการรำเดี่ยวชุดพระเจ้าปะดุงตรวจพลที่ประกอบด้วยท่าเดี่ยว ท่าคู่ และท่าชุด แล้วนำลักษณะการใช้ไหล่มาใช้ในท่ารำดังตารางต่อไปนี้

	ส่ายไหล่		ตีไหล่		ตีไหล่ออก	
ช่วงออกถามความพร้อม	1. ส่ายซ้ายกล่อมหน้ากุมดาบ	ยืนจรดเท้าซ้าย	1. ถามซ้าย	ก้าวซ้าย	-	-
	2. ส่ายซ้ายท่ายิ้ม	ยืนจรดเท้าซ้าย	2. รวมมือ	ก้าวซ้าย	-	-
ช่างอวดฝีมือ	3. ส่ายขวาแทงมือพลิกควงมือ	เลื่อนเท้า	-	-	1. ท่าจ้องสอดสร้อย	**เดินหน้า** - จรดเท้าสลับกับสูดเท้าเคลื่อนที่ **ถอยหลัง** - จรดเท้าขวาและซ้ายสลับกัน - วางเส้นเท้าสลับกัน
					2. ท่าควงมือออกเข้า	
ช่วงตรวจพล	4. ส่ายซ้ายท่าขัดหลัง	ย่ำเท้า	-	-	-	-
ช่วงถามความพร้อมแล้วสั่งยกพล	5. ส่ายซ้ายกล่อมหน้าพักท่า	ยืนจรดซ้าย	3. เรียกซ้าย	ก้าวซ้าย	-	-

	ส่ายไหล่		ตีไหล่ไม่เคลื่อนที่ (โย้ตัว)		ตีไหล่และเคลื่อนที่	
	6. ส่ายขวากระทบแขนขวา	ย่ำเท้า	4. รวมมือ	ก้าวขวาแล้วผสมเหลื่อมเท้า	-	-
	7. ส่ายซ้ายโยนดาบ	ก้าวขวาข่วงท้ายเตะเท้าหลังซ้าย	5. โกยมือ	ก้าวซ้าย	-	-

จากตารางดังกล่าว ผู้วิจัยพบว่า

1. การเพิ่มเติมลีลาส่วนไหล่ ตีไหล่ และตีไหล่ออกลงไปในโครงสร้างท่ารำหลักประเภทแม่บท ท่าตีบท และท่ารำอาวุธ เพื่อให้แต่ละท่าแสดงบุคลิกตามเชื้อชาติพม่า

2. การส่ายไหล่จะใช้ไหล่ขวา หรือ ไหล่ซ้ายก่อนก็ได้ โดยให้ไหล่สัมพันธ์กับรูปแบบเท้าในลักษณะต่าง ๆ ได้แก่ ยืนจรดเท้า ย่ำเท้า เลื่อนเท้า ก้าวท้าว

3. การตีไหล่มีลักษณะการใช้เท้าจำกัดเฉพาะการก้าวเท้าขวา หรือการก้าวเท้าซ้าย

4. การตีไหล่ออก ทำท่าเท้าในลักษณะดังนี้ จรดเท้า สูดเท้า วางส้นเท้า

5. รูปแบบเท้าที่ใช้ในการรำชุดนี้มาจากลักษณะการใช้เท้าในละครตัวพระยกเว้นการใช้เท้าในท่าโยนดาบ กล่าวคือ ขณะที่โยนดาบใช้การส่ายไหล่จนถึงช่วงท้ายของท่าโยนดาบจะใช้การเตะเท้าหลังข้างซ้าย ซึ่งเป็นรูปแบบเท้าของศิลปะพม่าและเป็นรูปแบเท้าที่ใช้กันปกติในรำไทย เช่น ในระบำพม่า-มอญ มาเป็นท่าเชื่อมเพื่อหมุนตัวทางขวาเข้าสู่ลำดับท่าต่อไป

นอกจากนี้ยังพบการสร้างท่าพันทางลาวในฟ้อนดวงเดือน

โครงสร้าง

ส่วนบน ใช้การตั้งวงและจีบตามหลักนาฏยศิลป์ไทย พระและนาง

ส่วนล่าง ใช้เท้าตามหลักนาฏยศิลป์ไทย พระและนาง ได้แก่ การก้าวเท้าข้าง ก้าวเท้าหน้า และยกเท้าหน้า

การเคลื่อนไหว การเคลื่อนไหวใช้หลักนาฏยศิลป์ไทยกับหลักนาฏยศิลป์พันทาง โดยนำลักษณะเด่นของลาวมาปรับใช้ได้แก่ การเดินสืบเท้าวางส้นเท้า แตะเท้าพร้อมกับการกระทายไหล่และการโย้ตัว

การสร้างท่าพันทางอีกชุดหนึ่ง คือ ระบำจีน – ไทยไมตรี พบว่านำท่าอุปรากรของจีนมาผสมผสานกับท่าตีบทและแม่ท่าในรำไทย

โครงสร้าง

ใช้ส่วนบนและส่วนล่างเลียนแบบท่าทางของอุปรากรจีน ส่วนมือ ได้แก่ การชู 2 นิ้ว (นิ้วชี้และนิ้วกลาง) การเดินเขย่งปลายเท้า การเตะโดยใช้ส่วนปลายนิ้วเท้าแบบจีน การวางเท้าหลังโดยให้ฝ่าเท้าแนบพื้น การกระโดดลอยตัว

การเคลื่อนไหว

การเสริมลักษณะเด่นของจีน ด้วยการขยับสายไหล่พร้อมกับสายมือและสายหน้า มักเน้นการเอนเอียงลำตัวไปด้านข้างใดข้างหนึ่ง

6.5 การใช้หลักสมดุล

คำว่า "สมดุล" หมายถึง สัดส่วนที่เท่ากัน ลักษณะทางนาฏยศิลป์ไทย มี 2 ลักษณะ คือ

1. การจัดวางสัดส่วนโครงสร้างร่ายกายแต่ละส่วนให้เป็นรูปทรงที่สมดุล

2. การสร้างสัดส่วนที่เหมาะสมระหว่างผู้แสดงที่สัมพันธ์กับพื้นที่เวที ซึ่งอาศัยแกนกลางของเวทีเป็นตำแหน่งที่บ่งชี้ว่า ส่วนขวา ส่วนซ้าย ส่วนหน้า ส่วนหลังของเวที มีองค์ประกอบต่าง ๆ จัดวางไว้เพื่อดึงดูดความสนใจเท่ากันเพียงใด

การจัดองค์ประกอบบนพื้นที่เวทีเพื่อความสมดุล มี 2 ชนิด คือ 1 ชนิดสองข้างเหมือนกัน และ 2 ชนิดสองข้างไม่เหมือนกัน

นักนาฏยประดิษฐ์ของไทยคำนึงถึงเรื่องสมดุลมาแต่โบราณแล้ว ดังนั้นเรื่องสมดุลจึงมิใช่เรื่องใหม่ในนาฏศิลป์ไทย หากแต่ว่างานแต่ละชิ้นจะอาศัยหลักสมดุลเพียงใดย่อมเป็นวิจารณญาณของนักนาฏยประดิษฐ์แต่ละคน

วิธีการสร้างสมดุลในงานนาฏยประดิษฐ์ที่ศึกษาพบมี 2 วิธี คือ

1. การจัดวางสัดส่วนโครงสร้างร่ายกายแต่ละส่วนให้เป็นรูปทรงที่สมดุล เห็นได้ชัดเจนในระบำสุโขทัยที่คิดขึ้นใหม่ นอกนั้นก็ปรากฏในรำมโนห์ราบูชายัญ และตรวจพลพระเจ้าปะดุง

1.1 ระบำสุโขทัย ประดิษฐ์ท่าขึ้นใหม่โดยใช้หลักสมดุล

1.2 มโนห์ราบูชายัญ นำหลักสมดุลในการรำกริชดรสาแบหลามาปรับใช้

1.3 รำตรวจพลพระเจ้าปะดุง นำหลักสมดุลในจารีตตรวจพลโบราณมาปรับใช้

1.1 ระบำสุโขทัย ประดิษฐ์ท่าขึ้นใหม่โดยใช้หลักสมดุล

ในระบำชุดสุโขทัยจะเห็นได้ว่าท่าแรกของช่วงทำนองเพลงเร็ว ใช้การโยกตัวไปมา สังเกตให้ดีจะพบว่าท่านี้ผู้แสดงระบำทำพร้อมกัน โครงสร้างร่างกายส่วนล่างยืนกันเข่าแบบตัวพระทุกคนทั้ง ๆ ที่เป็นระบำผู้หญิงซึ่งต้องยืนปิดเข่าหรือเข่าชิดกัน การเปิดเข่าลักษณะนี้เป็นโครงสร้างท่ารำของตัวพระหรือตัวผู้ชาย ถ้าเป็นนางก็ต้องเป็นพวกอมนุษย์ เช่น ยักษิณี เป็นต้น การที่ต้องอาศัยโครงสร้างส่วนล่างจากพระมาผสมผสานกับท่าส่วนบนในท่ามือแบบประกบกันแล้ว โยกตัว ลักคอ พร้อมกระดิกนิ้วกลาง สาเหตุเพราะการที่ตัวระบำเอนตัวไปทางใดทางหนึ่ง ถ้าตัวระบำปิดเข่าแล้วเอนตัวจะทำให้เซไม่มีฐานรองรับน้ำหนักเพราะน้ำหนักลงไปอยู่จุดเดียว การกันเข่าเปิดจะเป็นฐานรองรับให้ถ่ายน้ำหนักไปทางซ้ายและทางขวาได้ไม่โคลงเคลง นอกจากนี้จะสังเกตพบว่าท่านี้เป็นท่าเดียวที่ปรากฏในระบำสุโขทัยและไม่เคยปรากฏในระบำราชสำนักชุดอื่น ๆ ทำให้ท่ารำชุดนี้ดูโดดเด่น เหตุผลอื่น ๆ ที่น่าจะเป็นสาเหตุให้นำท่าตัวพระมาบรรจุไว้ผู้วิจัยคิดว่าอาจเป็นเพราะผู้คิดท่ามีทักษะตัวพระจึงถนัดที่จะนำมาใช้ได้อย่างลงตัวหรืออาจจะเป็นเพราะผู้คิดงานต้องการสื่อถึงความเจริญรุ่งเรืองทางพระพุทธศาสนาในสมัยสุโขทัย จึงใช้เพศชายซึ่งเป็นเพศที่สามารถอุปสมบทและสืบทอดเป็นพระโดยสื่อให้เห็นถึงศาสนาพุทธในยุคนั้นก็อาจจะเป็นไปได้

ท่ากระดิกนิ้วกลาง

ภาพแสดงลักษณะการใช้รูปทรงส่วนล่างแบบตัวพระในระบำสุโขทัย ผู้รำกันเข่าทั้งสองข้าง ปลายเท้าทั้งสองแยกออก ส้นเท้าชิดกัน

1.2 มโนห์ราบูชายัญ นำหลักสมดุลในการรำกริชดรสาแบบหลามาปรับใช้

ท่าแทงกริชต่ำ

ท่าจิก

ส่วนบน	รำท่าตรงกันข้ามกับ	เอียงซ้าย
ใบหน้า	มโนห์ราบูชายัญ	มองตรง
มือ		จีบซ้าย
ลำตัว		โน้มตัวลงต่ำ
ส่วนขาและเท้า		ก้าวขวา กระดกเท้าซ้าย

ท่าจิกเป็นท่าที่ได้รับอิทธิพลจากท่ารำโบราณชุดดรสาแบบหลา เป็นท่าที่เลียนแบบธรรมชาติของนกที่บินลงมาต่ำแล้วใช้จงอยปากจิกลงที่พื้นดิน มือจับคว่ำซ้ายแทนจงอยปากของนก ใช้การจัดร่างกายให้น้ำหนักเฉลี่ยตามส่วนของร่างกายเพื่อให้ผู้รำทรงตัวได้ โดยเท้าขวาก้าวหน้ารับน้ำหนักทั้งสองเข่าและเท้า การโน้มตัวต่ำมากจึงใช้กลวิธีการเกร็ง

1.3 รำตรวจพลพระเจ้าปะดุง นำหลักสมดุลในจารีตตรวจพลโบราณมาปรับใช้ พบได้ในช่วงรำอวดฝีมือลักษณะท่าตัวตรง แต่หันหน้าไปด้านข้างขวาเอียงขวา ท่านี้ผู้รำจะตั้งวงซ้ายแทงมือขวาพลิกข้อมือคว่ำ และหงายสลับกันลำตัวเอนไปทางขวาเล็กน้อย ทำให้น้ำหนักถ่ายไปทางขวามือมากกว่าปกติด้วยเหตุนี้ จึงออกแบบให้ผู้รำตึงแขนขวาเพื่อยันร่างกายไว้มิให้เซไปได้ง่าย แล้วทำตรงกันข้ามอีกคือเลื่อนเท้ามาทางซ้าย ลำตัวเอนมาทางด้านซ้ายเอียงซ้าย เพื่อป้องกันมิให้เซมาทางซ้ายจึงลดมือขวาต่ำและมือซ้ายคงตั้งวงไว้เหมือนเดิม

ท่าเดิมใช้ท่าเดียวทั้งเดินหน้าและถอยหลัง

การเลื่อนเท้าไปข้างหน้า

การเลื่อนเท้าถอยหลัง

2. การสร้างสัดส่วนที่เหมาะสมระหว่างผู้แสดงที่สัมพันธ์กับพื้นที่เวที การแบ่งกลุ่มผู้แสดงที่กระจายบนพื้นที่เวทีเป็นวิธีการที่มีมาแต่โบราณ ทั้งรำเดี่ยว เช่น รำกริชดรสาแบหลา รำคู่ เช่น ศุภลักษณ์อุ้มสม ระบำ เช่น ระบำสี่บท

รำเดี่ยวชุดดรสาแบหลา ถึงแม้ว่ารำชุดนี้จะมีอุปกรณ์ คือ พระบรมโกศอยู่กลางเวทีแต่ผู้รำจะรำโดยเน้นกึ่งกลางหน้าเวที ช่วงหนึ่งและรำกระจายไปทางด้านขวาและด้านซ้ายของพระบรมโกศ โดยจุดด้านหลังจะใช้เพียงเคลื่อนไหวผ่านไปมาเท่านั้น

รำคู่ชุดศุภลักษณ์อุ้มสม ลักษณะเด่นของการรำชุดนี้ คือ เน้นการเคลื่อนไหวที่กึ่งกลางเวทีค่อนมาด้านหน้าผู้ชมจะไม่รำตรงจุดอื่น ๆ ของเวที ลักษณะแบบนี้เป็นเอกลักษณ์ของการรำคู่แบบโบราณ

การรำระบำสี่บท เป็นการแสดงของเทพบุตรนางฟ้าจับระบำนิยมแสดงหลายคู่การแบ่งกลุ่มผู้รำจะแบ่งกลุ่มเพียง 2 แบบคือ แถวตอน 2 แถว และ แถววงกลมซ้อนกัน 2 วง การแบ่งกลุ่มระบำลักษณะนี้ยังคงยึดแกนกลางของเวทีเป็นหลักเหมือนกับรำเดี่ยวและรำคู่ที่กล่าวมาข้างต้น การจัดกลุ่มจะไม่เอนเอียงไปด้านใดด้านหนึ่ง แต่จะกระจายอยู่บริเวณพื้นที่กึ่งกลางเวที

การแสดงทั้ง 3 ชุด ดังกล่าวไม่ใช้พื้นที่ตรงมุมใดมุมหนึ่งของเวที แต่นิยมใช้พื้นที่ช่วงกลางเวที หลักการใช้สมดุลของผู้รำให้สัมพันธ์กับเวทีที่มีมาแต่โบราณ ทั้ง 3 ชุดนี้เป็นแนวทางที่ท่านผู้หญิงแผ้ว ได้นำมาใช้กับงานของท่าน เพียงแต่ต่างกัจตรงที่ว่าในส่วนของระบำนั้นเพิ่มรูปแบบการแบ่งกลุ่มให้หลากหลายมากกว่าระบำในสมัยโบราณ ปรากฏในระบำสุโขทัย ระบำวิชนี ระบำจีนไทยไมตรี และลักษณะเด่นที่สุดที่ท่านคิดขึ้นใหม่คือการตั้งซุ้มในระบำ

2.1 การใช้หลักสมดุลในระบำสุโขทัย

1. การแบ่งกลุ่มตัวรองเป็นกลุ่มเดียว โดยการจัดวางตำแหน่งตัวกลางให้อยู่กึ่งกลางเวที ได้แก่ แถวเฉียงคู่หน้าผายออก แถวตรงแนวนอนขนานกับเวทีตัวกลางอยู่ด้านหน้า ตรงกลางแถว ซึ่งแถวลักษณะนี้แสดงถึงความตระการตา เพราะตัวรอง 6 คนและตัวกลางยืนอยู่ในตำแหน่งค่อนมาข้างหน้าเวทีทั้ง 7 คน ซึ่งเป็นจุดที่ใกล้ชิดคนดูมากที่สุด ส่วนอีกแบบคือ การตั้งวงกลมโดยให้ตัวเอกอยู่กลางวงกลม การแบ่งกลุ่มเดียวโดยมีตัวเอกเป็นตัวนำอยู่ตรงแนวกลางเวทีและตัวประกอบอยู่ในตำแหน่งต่าง ๆ บนเวที โดยจัดแบ่งด้านละเท่า ๆ กัน ทำให้เกิดความลงตัว แม้ว่าจะมีตัวเอกด้วยก็ตาม

2. การตั้งซุ้มโดยแบ่งผู้แสดงตัวรองออกเป็นกลุ่มละ 3 คน ตัวเอกเป็นเกนหลัก จึงขึ้นหน้าและลงหลังสลับกันแลดูภาพรวมเป็นรูปสามเหลี่ยมที่ชัดเจนและสมดุล

การตั้งซุ้ม

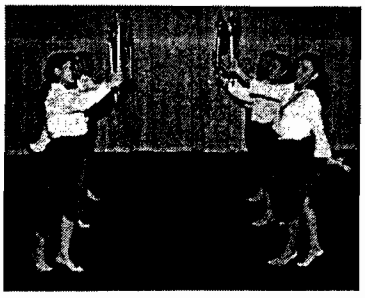
2.2 การใช้หลักสมดุลในระบำวิชนี

ระบำวิชนี ระบำชุดนี้เน้นเรื่องสมดุลระหว่างผู้แสดงกับพื้นที่เวทีตลอดทั้งเพลง

1. การจัดผู้แสดงเป็นกลุ่มเดียวในรูปแบบแถวตรงขนานเวที แถวเฉียงขวาและแถวเฉียงซ้าย โดยจัดให้คนที่ 3 และคนที่ 4 ที่อยู่กลางแถวยืนอยู่ตรงจุดกึ่งกลางเวทีผู้แสดงที่เหลือกระจายออกไปเท่ากันทั้งสองข้าง และการแบ่งกลุ่มผู้แสดงเป็นกลุ่มเดียวอีกลักษณะหนึ่งคือการจัดเป็นวงกลมวงเดียว ซึ่งกำหนดแกนกลางของวงตั้งอยู่บนกึ่งกลางเวที และมีการจัดกลุ่มผู้แสดงเป็นเส้นโค้งกระจายตรงกลางเวทีก่อนจบช่วงท้ายการแสดง นอกจากนี้มีการตั้งซุ้ม

เป็นรูปสามเหลี่ยมในท่าสุดท้ายของเพลงร้อง ผู้แสดงทั้ง 6 คน เข้ามารวมกัน มี 2 คนเป็นแกนกลาง อีก 4 คน ทำท่าทางอยู่ขนาบข้างกับ 2 คนที่เป็นแกนหลัก การสร้างรูปแบบการตั้งซุ้มโดยท่านผู้หญิงแผ้วปรากฏมาแล้วในงานของท่านเมื่อครั้งคิดระบำหงส์เหิร เมื่อปี พ.ศ. 2498

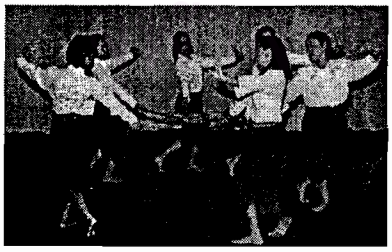
แถวตรงขนานเวที



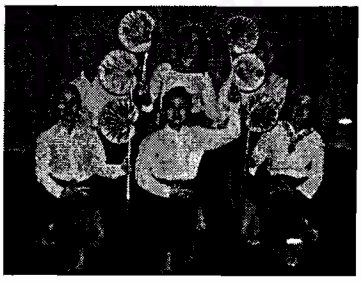
แถวตรง

แถวเฉียงขวา

แถวเฉียงซ้าย



วงกลม



ตั้งซุ้ม

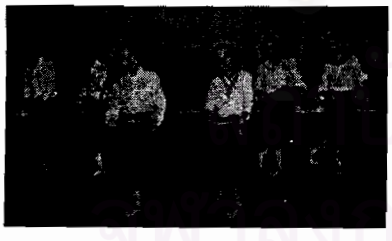
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. การแบ่งกลุ่มผู้แสดงออกเป็น 2 กลุ่ม โดยจัดวางตำแหน่งแถวเฉียงด้านละ 3 คน เท่า ๆ กัน โดยให้คู่แรกเฉียงเข้าหาแกนกลางเวที และจัดเป็นแถวตอนคู่แนวตั้ง

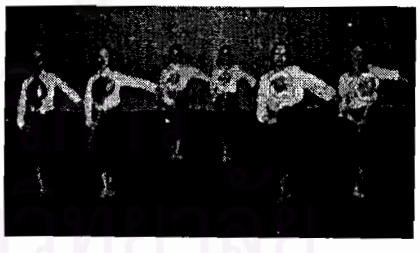
แถวเฉียงผายเข้า

แถวตรงคู่แนวตั้ง

3. การแบ่งผู้แสดงออกเป็น 3 กลุ่ม โดยแบ่งออกเป็นกลุ่มละ 2 คน จัดให้กลุ่มหนึ่งอยู่กลางเวทีด้านหน้า อีก 2 กลุ่ม ผายออกแต่ละข้าง ๆ ละ 2 คน และจัดอีกแบบหนึ่งตรงกันข้ามกัน คือ ให้กลุ่มหนึ่งอยู่กลางเวทีค่อนมาด้านหลังแล้วจัดให้สองกลุ่มด้านข้างผายออกแต่ละข้าง ๆ ละ 2 คน



แถว 3 จุด ด้านหน้า (คู่กลาง)

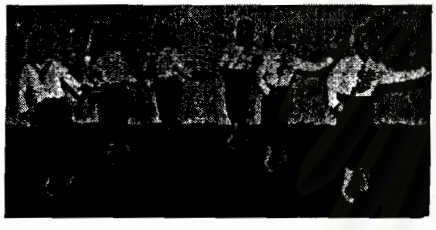


แถว 3 จุด ด้านหลัง (คู่กลาง)

2.3 การใช้หลักสมดุลในระบำจีน-ไทยไมตรี

ระบำจีนไทยไมตรีเกิดขึ้นในระยะเดียวกันกับระบำวิชนี ระบำชุดนี้เน้นการใช้หลักสมดุลตั้งแต่ต้นจนจบ

1. การแบ่งผู้แสดงออกเป็น 2 แถว ข้างละ 3 คน เท่า ๆ กัน โดยจัดให้ด้านซ้ายและด้านขวาถ่วงน้ำหนักเท่ากันโดยใช้ลักษณะแถวแบบเฉียงผายออกและแถวตอนคู่



แถวเฉียงผายออก

แถวตอนคู่

2. การแบ่งกลุ่มนักแสดงออกเป็น 3 จุด ประกอบด้วย จุดกึ่งกลาง 1 คู่ อีก 2 คู่ กระจายกันออกไปด้านข้างแต่ละข้างคนละคู่ ทำให้เกิดสัดส่วนที่เหมาะสม

การจัดสมดุลในประเด็นเรื่องผู้แสดงกับพื้นที่จะเห็นได้ชัดเจนในระบำต่าง ๆ เพราะจะมีการแบ่งกลุ่มจากแกนหลักให้เห็นได้จากจำนวนผู้แสดง ส่วนหลักสมดุลที่ใช้ในโขน ละคร ยกเว้นฟ้อนลาวดวงเดือน ได้แก่

<u>รำเดี่ยว</u> เกนหลงชมสวน มโนห์ราบูชายัญ ตรวจพลพระเจ้าปะดุง ม้าอุปการ

<u>รำคู่</u> ฟ้อนลาวดวงเดือน มัยราพณ์รบหนุมาน

รำชุดดังกล่าวแม้ว่าจะมองไม่เห็นการใช้สมดุลกับพื้นที่เด่นชัดเท่าระบำ แต่หลักการที่สำคัญ คือ การใช้พื้นที่กึ่งกลางและกระจายอยู่บริเวณรอบแกนหลักของเวที ไม่รำเอนเอียงตรงมุมใดมุมหนึ่ง ในกรณีที่รำกระจายออกตามจุดต่าง ๆ เพื่อสัมพันธ์กับบทและเหตุการณ์ในท้องเรื่องนั้น ๆ

6.6 การใช้พลัง

ผู้วิจัยได้ศึกษาการใช้พลังจากงานนาฏยประดิษฐ์ 11 ชุด สามารถจำแนกการใช้พลังในการแสดงนาฏยศิลป์แต่ละชุด มีทั้งหมด 4 ลักษณะ ได้แก่

1. กลุ่มที่ใช้พลังปานกลาง หมายถึง กลุ่มที่มีลีลาเคลื่อนไหวเชื่องช้า นุ่มนวลและพริ้วเบา มี 3 ชุด ได้แก่ 1. รำถวายพระพร 2.เกนหลงชมสวน 3. ระบำวิชนี จุดเด่นของการแสดงคือ ความเรียบง่ายไม่สื่อความตื่นเต้น เร้าใจ เนื่องจากว่าเป็นชุดการแสดงที่ยึดขนบการแสดงโบราณอย่างเคร่งครัดแบบหนึ่ง และอีกแบบหนึ่งเพื่อต้องการสื่อความงามของนางระบำในราชสำนัก

1.1 รำถวายพระพร

รำชุดนี้สื่อถึงความนอบน้อม การเคารพเทิดทูนต่อองค์ผู้ปกครองแผ่นดิน ลักษณะท่ารำและการเคลื่อนไหวแสดงความนุ่มนวล เชื่องช้า

ส่วนบน	กดไหล่และเกลียวข้างมากเพื่อแลดูลำตัวโค้ง ลักคอเบา ๆ ก้มหมอบลำตัว
ส่วนแขนและมือ	กระทบแขนและเดาะนิ้วเบา ๆ พลิกข้อมือและสะบัดจีบเบา ๆ โกยมือช้า ๆ
ส่วนขาและเท้า	ขยั่นเท้าถี่แต่พริ้วเบา เล่นเท้าโดยแตะเท้าขึ้นและลงสลับกันเบา ๆ ห่มเข่าพอประมาณไม่แรงมาก

1.2 เกนหลงชมสวน

นางเกนหลงเป็นตัวเอกในละครใน ซึ่งแสดงท่ารำตามจารีตละครนางใน สื่อถึงกิริยาของนางในราชสำนัก นอกจากท่ารำที่เคร่งครัดแล้ว อิริยาบทต่าง ๆ ยังสื่อถึงการใช้พลังที่แผ่วเบา นุ่มนวล ตามแบบฉบับละครใน

ส่วนบนและลำตัว	กดเกลียวข้างและไหล่มากจนศีรษะเอียงจนเห็นชัด
แขนและมือ	กรีดจีบแล้วค่อย ๆ ปล่อยออกช้า ๆ เคลื่อนไหวแขนและข้อมือช้า ๆ
ขาและเท้า	กระทบก้นและห่มเข่าพอประมาณ ซอยเท้าถี่แต่เบา

1.3 ระบำวิชนี

รำชุดนี้ต้องการสื่อถึงธรรมชาติของการโบกพัดและรูปทรงของพัดลักษณะต่าง ๆ โดยใช้นางระบำที่แต่งกายแบบนางในราชสำนัก ดังนั้นท่าทางการเคลื่อนไหวจึงแสดงออกให้เห็นถึงความนุ่มนวล อ่อนโยนสอดประสานกับความพริ้วไหวของพัด

ส่วนบนและลำตัว	ตั้งตัวตรงแต่กดเกลียวข้างแลดูสง่างาม
ส่วนแขนและมือ	โบกพัด และกระพือพัดค่อนข้างเร็ว แต่พริ้วเบา
ส่วนขาและเท้า	ขยั่นเท้าพริ้วเบาซึ่งต้องเกร็งขาพอประมาณ เขย่งเท้าไขว้หมุนตัวโดยเขย่งส้นเท้าทั้งสองข้างทำให้หมุนรอบตัวได้นิ่งมาก ห่มเข่าและซอยเท้าพอประมาณ

2. กลุ่มที่ใช้พลังแรงปานกลาง หมายถึง กลุ่มที่ใช้การเคลื่อนไหวท่าทางรวดเร็วระดับปานกลางมี 2 ชุด ได้แก่ 1. ฉุยฉายฮเนา 2. ฟ้อนลาวดวงเดือน

2.1 ฉุยฉายฮเนา

รำชุดนี้ตัวเอกคือฮเนามีบุคลิกเป็นเงาะชาวบ้าน ไม่มีวัฒนธรรม การคิดท่าจึงเลียนแบบธรรมชาติของเงาะ คือ อาการว่องไว แคล่วคล่อง โดยนำท่าทางของพระ ยักษ์ และลิง ผสมผสานลงไปในท่ารำ การใช้พลังของการแสดงชุดนี้จึงค่อนข้างจะใช้พลังมากตลอดทั้งเพลง

ส่วนบนและลำตัว	เน้นการทรงตัวให้ดูสง่างาม ผึ่งผาย สายไหล่
แขนและมือ	สะบัดข้อมือแรง เคลื่อนไหวแขนและมือเร็วและแรง ไขว้หลัง
ขาและเท้า	เก็บเท้าถี่และแรง บางครั้งกระโดดลอยตัว ย่ำเท้าเร็ว

2.2 ฟ้อนลาวดวงเดือน

รำชุดนี้เป็นการรำแบบพันทางลาว ท่ารำจึงผสมผสานระหว่างแม่ท่าของไทยและลักษณะเด่นของลาว คือ การใช้สายไหล่ถี่ ๆ และการโย้ตัว ลักษณะการใช้พลังจึงค่อนข้างแรง

ส่วนบนและลำตัว	สายไหล่ถี่ ๆ และโย้ตัวตามบทร้องและบทเอื้อน การกระแซะเข้าหานาง การโน้มตัว

ส่วนแขนและมือ	การปัดป้อง
ส่วนขาและเท้า	การเดินสืบเท้าขึ้นหน้า การก้าวข้างสืบเท้า ทั้ง 2 แบบ ใช้การก้าวแล้วใช้ส่วนจมูกเท้าของเท้าอีกข้างหนึ่งแตะพื้น

3. กลุ่มที่ใช้พลังแรงมาก หมายถึง ชุดการแสดงที่ใช้การเคลื่อนไหวรวดเร็ว คล่องแคล่ว กระฉับกระเฉงมาก ได้แก่ 1. มโนห์ราบูชายัญ 2. ไมยราพณ์รบหนุมาน 3. ม้าอุปการ 4. ตรวจพลพระเจ้าปะดุง ลักษณะที่แสดงว่าใช้พลังแรงมาก คือ การต่อสู้ กิริยาธรรมชาติของสัตว์ กิริยาเสแสร้งของมนุษย์ ในที่นี้หมายถึงนางกินรีซึ่งเป็นอมนุษย์

3.1 มโนห์ราบูชายัญ

รำชุดนี้ใช้พลังมาก ด้วยสาเหตุ 3 ประการ คือ

1. เพื่อให้สอดคล้องกับบุคลิกของนางนก
2. เพื่อให้เหมาะกับบทบาทที่เสแสร้ง
3. เพื่อให้มีอารมณ์ร่วมกับตัวละครอื่น ๆ ในฉาก

ส่วนบน	ลักคอไปมาอย่างแรง
ส่วนแขนและมือ	สะบัดมือไปด้านหน้าและข้างลำตัวด้วยความเร็วและแรง
ส่วนลำตัว	ฉะอ้อนตัวอย่างแรง เมื่อจบแต่ละท่าเพื่อเชื่อมท่าอื่น ๆ ต่อไป ซึ่งลีลาฉะอ้อนตัวจะทำต่อเนื่องตลอดเพลง
ส่วนขาและเท้า	กระทบเท้ากับพื้นอย่างต่อเนื่อง เคลื่อนเท้าเรียงสลับกัน กระแทกจมูกเท้าตามจังหวะ ถูจมูกเท้าถี่ ๆ กระโดดลอยตัว 2 ครั้ง ซอยเท้าเคลื่อนที่

3.2 ไมยราพณ์รบหนุมาน

รำชุดนี้เป็นการรบระหว่างยักษ์และลิง ลักษณะท่าแสดงการรำตีบทเยาะเย้ยและผลัดกันตี โดยปกติแล้วท่ารำของยักษ์และลิงจะต้องใช้พลังเป็นปกติ แต่ในชุดนี้เน้นให้เห็นชัดเจนว่าใช้พลังมากเพราะทั้ง 2 ฝ่าย แสดงอารมณ์โกรธโต้ตอบกัน

ส่วนบนและลำตัว	แกว่งกระบอง หมุนตัวอย่างเร็ว กระทืบเท้า เก็บเท้าถี่ ๆ เหลียวยักคอ กระโดด กระทบส้นเท้า
ส่วนขาและมือ	ฟาดแขน เดาะนิ้ว กวักมือขยับข้อถี่ ๆ

3.3 ม้าอุปการ

ม้าอุปการในพิธีอัศวเมธ เป็นม้าที่พระรามใช้เป็นเครื่องมือในการประกาศศักดานุภาพ โดยทรงปล่อยม้าที่มีลักษณะพิเศษกว่าม้าอื่น ๆ ไปตามเมืองต่าง ๆ เพื่อลองดูว่าเมืองใดมีทีท่าต่อม้าที่ปล่อยออกไปอย่างไร ดังนั้นการเคลื่อนไหวของท่ารำจึงเลียนแบบธรรมชาติของม้า ได้แก่ การวิ่ง การกระโดด การเหลียว การกระโจน ลักษณะท่ารำก็เป็นไปตามกิริยาของม้า โดยใช้พลังแรงและรวดเร็ว เพื่อแสดงพลกำลังของม้าพันธุ์ดี

ส่วนบนและลำตัว	ลักคอ เหลียวหน้า โน้มตัวไปด้านหน้ามากกว่าปกติ หงายลำตัวไปหลังมากกว่าปกติ
ส่วนแขนและมือ	พลิกข้อมือขึ้นลงตลอดเวลา
ส่วนขาและเท้า	ตบเท้ากับพื้น ขยับปลายเท้าไปมา กระทบส้นพร้อมกระดกขาหลัง กระทบส้นพร้อมยกเท้าหน้า

3.4 ตรวจพลพระเจ้าปะดุง

พระเจ้าปะดุงมีสถานภาพเป็นกษัตริย์ที่ออกรบ สื่อถึงอารมณ์กล้าหาญของจอมทัพ การเคลื่อนไหวร่างกายจึงรวดเร็ว คล่องแคล่วกว่าปกติ

ส่วนบนและลำตัว	ส่ายไหล่ในท่ารำหลายท่า ตีไหล่ และตีไหล่ออก
ส่วนแขนและมือ	ควงดาบหมุนข้อมือออก ควงดาบหมุนข้อมือเข้า พลิกข้อมือที่ถือดาบสลับไปมา ฟันดาบ การกระทบลำแขนอย่างเร็วเพื่อแทงดาบ การเคลื่อนมือจากบนลงล่างอย่างเร็ว
ส่วนขาและเท้า	การก้าวโหย่งเท้ากระโดดแบบลอยตัว การย่ำเท้าติดต่อกัน การชอยเท้าหลายครั้ง การเคลื่อนเท้าทั้งไปกลับ

4. กลุ่มที่ใช้พลังแบบผสมผสาน หมายถึง ชุดการแสดงที่ช่วงแรกใช้พลังปานกลาง ช่วงหลังใช้พลังแรงปานกลางถึงพลังแรงมาก มี 2 ชุด ได้แก่

1. ระบำสุโขทัย 2. จีน-ไทยไมตรี

4.1 ระบำสุโขทัย

ช่วงแรกใช้พลังปกติสื่อความสงบ ความสง่างาม ช่วงหลังใช้พลังแรงปานกลาง สื่อความสนุกสนานรื่นเริง

ส่วนใบหน้าและลำตัว	ช่วงแรก	ลักคอเบา ๆ ยักตัวคล้ายการเคลื่อนไหวแบบใช้หน้าหนัง
	ช่วงหลัง	ลักคอพร้อมโยกตัวไปด้านข้างอย่างเร็ว
ส่วนแขนและมือ	ช่วงแรก	เคลื่อนไหวแขนและมือช้า ๆ
	ช่วงหลัง	เคลื่อนไหวมือสลับกันอย่างเร็ว ม้วนมืออย่างเร็ว ตบมือ กระชากแขน
ส่วนขาและเท้า	ช่วงแรก	ก้าวเท้า และซอยเท้าเบา ๆ ห่มเข่าพอประมาณ
	ช่วงหลัง	ห่มเข่าแรง ย่ำเท้าถี่ ๆ โขยกเท้าวางหลัง ถัดเท้าเร็ว ก้าวโหย่งเท้า

4.2 ระบำจีน-ไทยไมตรี

ระบำแบบพันทาง แบ่งเป็นกลุ่มไทยและกลุ่มจีน กลุ่มไทยใช้พลังปานกลาง กลุ่มจีนใช้พลังแรงมากบางช่วง สื่อถึงความเป็นมิตรไมตรีของชนสองกลุ่ม

	กลุ่มจีน (พลังแรงมาก)	กลุ่มไทย (พลังปานกลาง)
ส่วนบน	โน้มตัวด้านหน้า	ทรงตัวตั้งตรง
และลำตัว	เอียงตัวด้านข้าง	กดเกลียวข้างมาก
ส่วนแขน	เหวี่ยงแขนและมือ	เคลื่อนไหวแขนและมือช้า ๆ
และมือ	เป็นรูปวงกลม โดยมือซ้าย ชู 2 นิ้ว มือขวาถือช่อดอกไม้ วนแขนอย่างเร็วเข้าหาลำตัว กระดิกนิ้ว 2 นิ้ว ถี่ ๆ	บางช่วงเร็วเพราะทำท่าสัมพันธ์กับจีนได้แก่ การจับมือกันแล้วเหวี่ยงแขนเร็ว
ส่วนขา	เขย่งและย่ำเท้าถี่ ๆ ก้าวไขว้	ซอยเท้าและย่ำเท้าเบาและนุ่มนวล
และเท้า	เขย่งทั้ง 2 เท้า กระโดดแล้วก้าวเท้าย่อเข่าจนเท้าหลังทอดไกลใช้หลังเท้าวางบนพื้น	ห่มเข่าพอประมาณ

ลักษณะเด่นของระบำชุดนี้ คือ ความกลมกลืนของท่ารำและการเคลื่อนไหวของผู้แสดง 2 กลุ่ม ที่คิดท่าให้กลุ่มจีนทำท่ามาตรฐานแบบไทย เช่น พิสมัยเรียงหมอน เพื่อให้ดูเป็นไปในลักษณะเดียวกันกับท่ารำไทย คือ ช่วงบนใช้ท่าไทย ช่วงล่างใช้การเคลื่อนไหวที่มีพลังมากแบบจีน

6.7 **การใช้ทิศทาง**

ทิศทางในที่นี้หมายถึง กลุ่มผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปสู่อีกจุดหนึ่ง การเคลื่อนที่นั้นจะสัมพันธ์กับพื้นที่และท่ารำ ด้วยเหตุนี้นักนาฏยประดิษฐ์จึงต้องอาศัยกลวิธีต่าง ๆ ในการเคลื่อนที่ได้ชัดเจนและพอดีกับจังหวะเพลง การใช้ทิศทางในงานของท่านผู้หญิงแผ้วแบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ

6.1 การใช้ทิศทางในระบำ

6.2 การใช้ทิศทางในรำเดี่ยว และรำคู่

ผู้วิจัยสรุปการใช้ทิศทาง ดังนี้

6.1 การใช้ทิศทางในระบำ พบลักษณะเด่นของการใช้ทิศทางในระบำ 3 ชุด ได้แก่ 1. ระบำสุโขทัย 2. ระบำวิชนี 3. ระบำจีน-ไทยไมตรี

1. ลักษณะการเคลื่อนที่ทั้ง 3 ชุด ประกอบด้วย การเคลื่อนที่เป็นแนวเฉียง แนวขนาน แนวตั้ง วงกลม หมุนรอบตัวเอง
2. ระบำทั้ง 3 ชุด ใช้การเคลื่อนที่เข้าหาคู่และออกจากคู่
3. นิยมหมุนรอบตัวมากที่สุดในระบำวิชนี เพราะต้องสื่อความพริ้วไหวของพัด
4. นิยมหันหน้าเข้าหากันเป็นคู่ ๆ ในระบำจีน-ไทยไมตรี
5. เน้นการเคลื่อนไหวแบบสง่าผ่าเผยในระบำสุโขทัย ดังนั้นในช่วงเพลงช้าผู้แสดงจะเคลื่อนไหวท่าให้นิ่งมากที่สุด รวมทั้งการแสดงสีหน้าเรียบไม่นิยมยิ้มเห็นฟัน
6. การเคลื่อนไหวต้องสอดประสานกับสถานภาพของผู้แสดง ได้แก่ แสดงเป็นนางในราชสำนักแสดงการเคลื่อนไหวเชื่องช้าแสดงเป็นนางระบำในยุคสุโขทัย แสดงสัญลักษณ์ความรุ่งเรืองยุคสุโขทัยด้วยการเคลื่อนไหวผสมผสานทั้งช้าและเร็ว แสดงเป็นชนกลุ่ม 2 กลุ่มในระบำจีน-ไทยไมตรี โดยใช้การเคลื่อนไหวที่แตกต่างกันให้กลมกลืนกัน

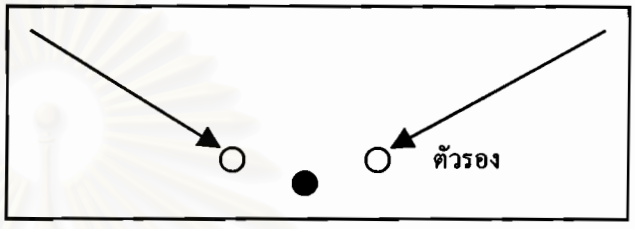
ลำดับต่อไปผู้วิจัยขอนำเสนอทิศทางการเคลื่อนไหวในระบำสุโขทัย ระบำวิชนี และระบำจีน-ไทยไมตรี ดังนี้

ผังแบบแสดงทิศทางการเคลื่อนไหว ในระบำสุโขทัย

ผังแบบแสดงทิศทางการเคลื่อนไหวของผู้แสดงในระบำสุโขทัย 10 แบบ ดังนี้

แบบที่ 1

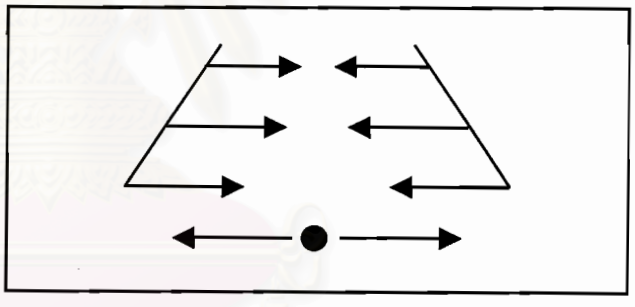
แบบที่ 1-6 ในทำนองเพลงช้า



● = ตัวเอก

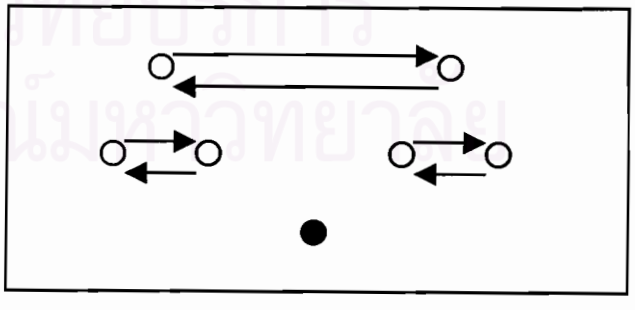
○ = ตัวรอง

แบบที่ 2



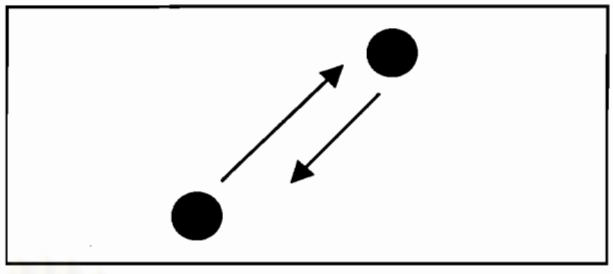
แบบที่ 3

3.1

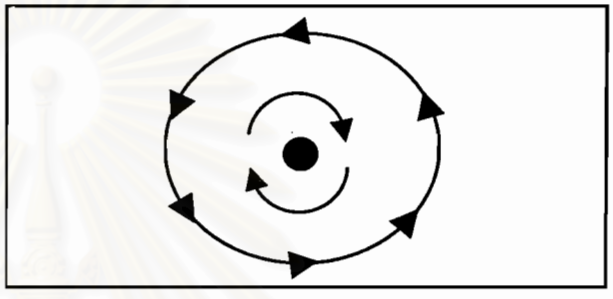


สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

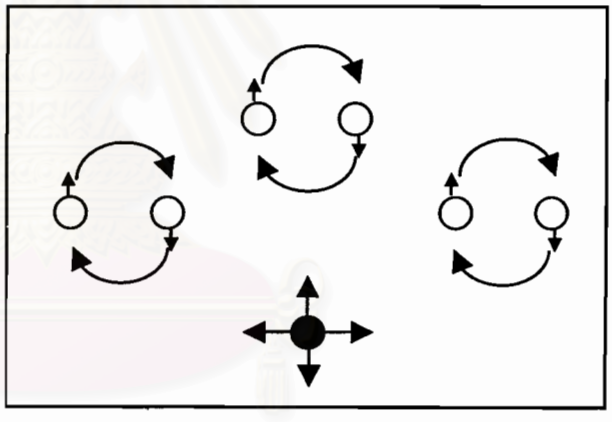
3.2



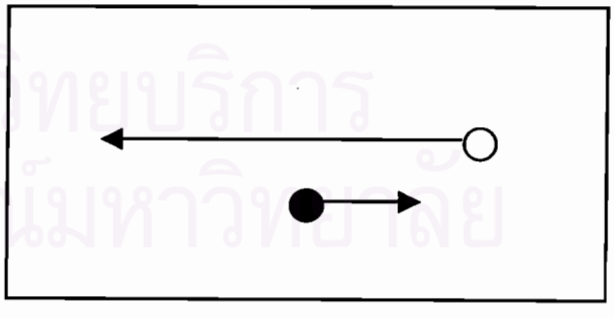
แบบที่ 4



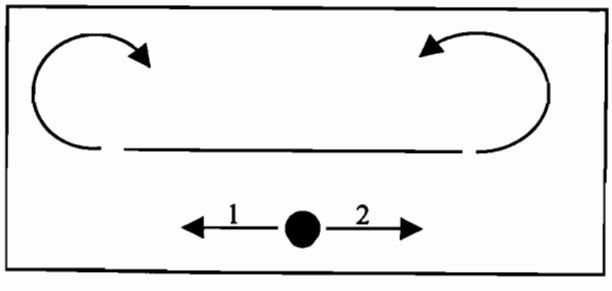
แบบที่ 5
ใช้ซ้ำ 2 ครั้ง



แบบที่ 6
แบบที่ 6-10 ในทำนองเพลงเร็ว



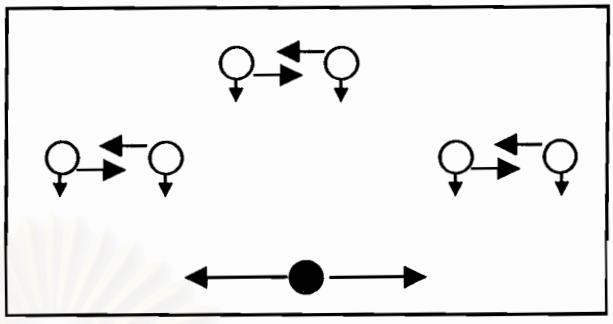
แบบที่ 7



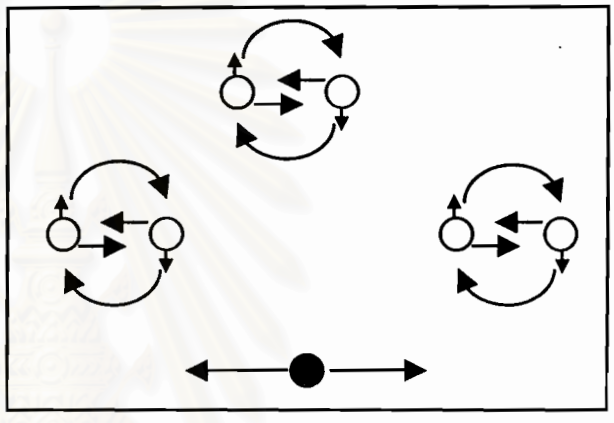
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แบบที่ 8

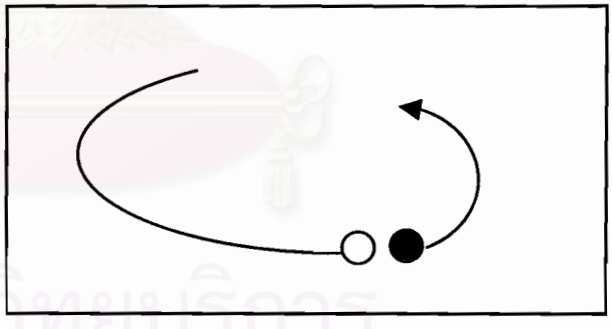
8.1



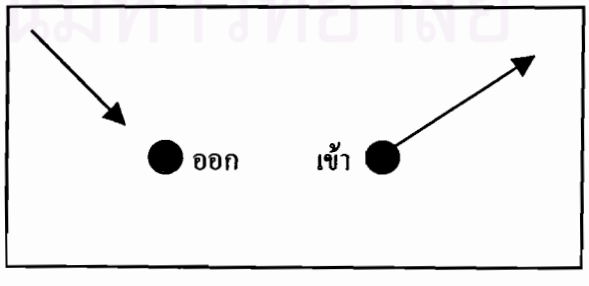
8.2



แบบที่ 9



แบบที่ 10



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1. การเคลื่อนทิศทางเป็นแนวขนานหรือแนวนอนของเวที

1.1 การสวนกันระหว่างคู่ในระยะยาวเพื่อสลับที่กันในแบบเคลื่อนขนานเวที และการเคลื่อนระยะใกล้แต่ไม่สลับที่กัน

แบบที่ 2 ใช้ในทำนองเพลงช้าตัวรองแบ่งกลุ่มแถวเฉียง 2 แถว เคลื่อนเป็นแนวขวางเพื่อสลับจุดกันด้วยการหันเข้าหากันแล้วก้าวหน้าสลับเท้า ส่วนตัวกลางก็เคลื่อนเป็นแนวขวางสลับไปทางขวา มาทางซ้ายด้วยการหันข้างก้าวหน้า

แบบที่ 3.1 ในทำนองเพลงช้า แบ่งตัวรองออกเป็น 2 กลุ่ม ๆ ละ 3 คน สวนเป็นคู่ขนานกันแต่ละคู่ 2 คู่หน้าสวนในระยะใกล้และคู่หลังสวนในระยะไกลกว่าด้วยการขอยเท้ากับก้าวเท้าในท่านี้โดยทำสลับกัน

แบบที่ 8.1 ในทำนองเพลงเร็ว แบบนี้เป็นแบบเคลื่อนแนวขนานระยะใกล้แต่ไม่สลับจุด แบ่งกลุ่มออกเป็น 3 กลุ่ม ๆ ละ 2 คน แต่ละคู่จะเคลื่อนเข้าหากันและเคลื่อนแยกออกจากกัน ด้วยวิธีก้าวเท้า 2 ครั้ง วางหลัง 1 ครั้ง เพื่อเคลื่อนเข้าหากันแล้วแยกจากกันโดยถอนเท้าแล้วยก

1.2 การเคลื่อนตามแนวขนานทั้งแถว

แบบที่ 6 ในทำนองเพลงช้า แถวตัวรองเคลื่อนขนานกับตัวเอก แต่เคลื่อนไปในทิศทางตรงกันข้าม กล่าวคือ ตัวเอกเคลื่อนไปทางขวามือ ตัวรองเคลื่อนมาทางซ้ายมือ และทำเช่นนี้สลับกันจนจบจังหวะเพลง ทั้งตัวเอกและตัวรองใช้การก้าวเท้าข้างย่ำ 3 ครั้ง แล้วก้าวหน้า 2 ครั้ง แต่ทำคนละด้านเท่านั้น

ตัวกลาง ในช่วงนี้ตัวกลางทำท่า 1 ท่า พร้อมเล่นเท้าเพื่อเคลื่อนทิศทางไปทางขวา และทางซ้ายของตัวกลางโดยโขยกเท้าขวาแล้ววางหลัง วิธีการเล่นเท้าแบบนี้ผู้รำจะเคลื่อนตัวไปทางขวาด้วยการใช้จมูกเท้ายันพื้นให้อีกเท้าหนึ่งเคลื่อนมาทางขวาเมื่อหมดจังหวะแล้วจึงทำซ้ำอีกข้างหนึ่งด้วย การเปลี่ยนเป็นโขยกเท้าซ้ายแล้ววางหลังผู้รำก็จะเคลื่อนตัวไปทางซ้าย

2. การเคลื่อนทิศทางตามแนวเฉียง

ตัวรอง

แบบที่ 1 ในทำนองเพลงช้า เริ่มออกสู่เวทีทั้งตัวเอก และตัวรอง ตัวเอกอยู่ใน

ตำแหน่งกลางเวที ตัวรองเคลื่อนเป็นแนวเฉียง 2 แถว ใช้เท้าด้วยวิธีก้าวหน้าสลับเท้าขวาและเท้าซ้าย

ตัวเอก

แบบที่ 3.2 ในทำนองเพลงช้า ตัวรองแบ่งกลุ่ม 2 กลุ่ม ๆ ละ 3 คน เพื่อเข้าพู 3 คน ในลักษณะนั่งคุกเข่า ตัวเอกแสดงจุดเด่นด้วยการยืนแล้วเคลื่อนตัวเฉียงลงด้านหลังเวที และเคลื่อนเฉียงขึ้นด้านหน้าด้วยการวิ่งซอยเท้า เพื่อแลดูเด่นกว่าบริวาร

แบบที่ 10 ในทำนองเพลงเร็วช่วงจบ ตัวเอกเคลื่อนตัวเฉียงเข้าสู่เวทีทางมุมล่างด้านซ้ายของเวที ด้วยวิธีวิ่งซอยเท้า

3. การเคลื่อนทิศทางแบบวงกลม

การเคลื่อนแบบวงกลมวงเดียวตัวกลางอยู่จุดกึ่งกลางในวง

แบบที่ 4 ตัวกลางวิ่งซอยเท้าสวนทิศทางตรงกันข้ามกับตัวรอง คือ หมุนทางขวาของตัวกลาง ส่วนตัวรองหมุนทางซ้ายมือด้วยวิธีซอยเท้าและก้าวข้างหลบเข่าสลับกันไป

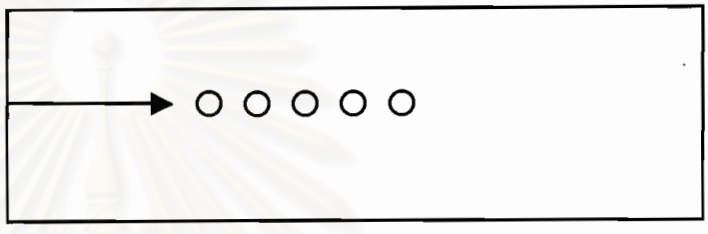
4. การเคลื่อนเป็นแบบผสมผสานระหว่างการเคลื่อนเป็นวงกลมระหว่างคู่ในตัวรองกับการเคลื่อนเป็นแนวขนานในตัวกลาง

แบบที่ 5 ทำนองเพลงช้า <u>ตัวรอง</u> กระจายเป็น 3 จุด ๆ ละ 1 คู่ มือข้างหนึ่งคล้องมือกันหมุนทางขวามือให้ครบทุกทิศด้วยการวิ่งซอยเท้า เมื่อถึงจุดของทิศต่อไปก็จะก้าวข้างหลบเข่าเพื่อทำท่านิ่งแล้วจึงเคลื่อนตัวต่อไปจนครบทุกทิศ <u>ตัวกลาง</u> วิ่งซอยเท้าออกจากวงมาถึงจุดกึ่งกลางเปลี่ยนทิศทางโดยการหมุนทางขวามือตลอดจนมาจบที่ทิศหน้าเหมือนเดิม

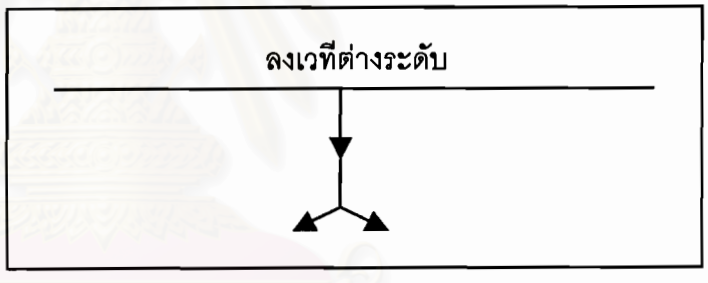
ผังแบบแสดงทิศทางเคลื่อนไหว
ในระบำวิชนี

ผังแบบที่ผู้วิจัยศึกษาครั้งนี้นำมาจากวิดีโอการแสดงนาฏศิลป์ในงานมหกรรมนาฏศิลป์ของกลุ่มประเทศอาเซียนครั้ง 3 แสดง ณ โรงละครแห่งชาติ พบรูปแบบทิศทางการเคลื่อนไหว 1 แบบ ดังนี้

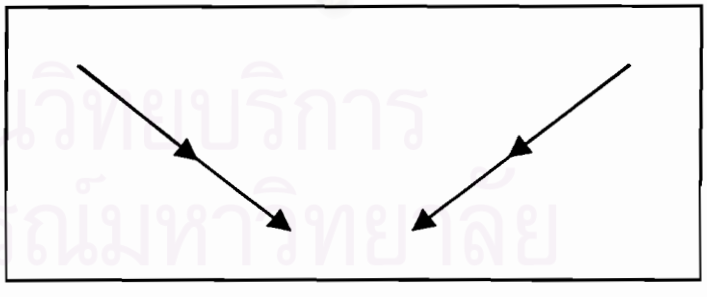
แบบที่ 1
ช่วงออกในเพลงสะสม
แบบที่ 1 และแบบที่ 2



แบบที่ 2



แบบที่ 3
ช่วงรำใช้บทในเพลงสะสม
ตั้งแต่แบบที่ 3-7



แบบที่ 8.2 ในทำนองเพลงเร็ว การแบ่งกลุ่มของ<u>ตัวรอง</u> เหมือนแบบที่ 6 แต่ตัวรองจับมือกัน หมุนมาทางขวามือแทนที่กันด้วยวิธีย่ำเท้าเคลื่อนที่แล้วกระชากแขนสวนกันเพื่อสลับที่ แล้วจึงเดินเป็นวงกลมอีกครั้งหนึ่งส่วน<u>ตัวกลาง</u> ถัดเท้าซ้ายเรียง วิธีการนี้ตัวกลางจะย่ำเท้าขวาถัดเท้าซ้ายสลับกันและเดินเรียงไปด้านขวาและด้านซ้ายมือจนหมดจังหวะ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5. การเคลื่อนทิศทางเป็นแนวเส้นโค้ง โดยตลบลงส่วนหลังเวที เพื่อแบ่งกลุ่มใหม่ และเพื่อเข้าสู่หลังเวที

แบบที่ 7 ตัวรองวกลงหลังลงไปเพื่อเปลี่ยนแถวจากแถวเดียวตามแนวขนานเปลี่ยนเป็นแบ่งกลุ่มกระจาย 3 จุด ด้วยการเดินย่ำเท้า

แบบที่ 9 ตัวรองซ้อนแถวเดียวย่ำเท้าเคลื่อนที่ตามตัวเอกลงไปเข้าสู่เวทีทางด้านซ้ายของเวที ส่วนตัวเอกยังคงทำท่าเพื่อเตรียมเข้าสู่เวทีเมื่อจบท่วงทำนองท้ายสุดของเพลง

สรุปได้ว่ารูปแบบทิศทางการเคลื่อนไหว 10 แบบ ในระบำสุโขทัยจำแนกออกเป็นหลักการเคลื่อนไหวได้ 5 แบบ คือ 1. การเคลื่อนทิศทางเป็นแนวขนานหรือแนวนอน มีทั้งเคลื่อนแบบทั้งแถว และ เคลื่อนเฉพาะคู่ 2. การเคลื่อนทิศทางตามแนวเฉียงมีทั้งเคลื่อนเป็นแนวเฉียง 2 แถว และ เคลื่อนเฉพาะตัวเอกคนเดียว 3. การเคลื่อนทิศทางแบบวงกลมเป็นการเคลื่อนทิศทางแบบวงกลมใหญ่วงเดียว โดยมีตัวเอกอยู่ในวง 4. การเคลื่อนทิศทางแบบผสมผสาน เป็นลักษณะการเคลื่อนที่ใช้ทิศทาง 2 แบบ คือ วงกลมกับแนวนอน ทำพร้อมกันในช่วงเวลาเดียวกัน คือ ตัวเอกเคลื่อนเป็นแนวขนานตัวรองเคลื่อนเป็นวงกลมเฉพาะคู่ 5. การเคลื่อนเป็นแนวเส้นโค้งตลบลงด้านหลังเวที

ในส่วนทำนองเพลงช้าและทำนองเพลงเร็วพบว่าจะใช้รูปแบบทิศทางในแต่ละช่วงครบทั้ง 5 แบบ คือ ทั้งทำนองเพลงช้าและทำนองเพลงเร็วจะใช้ทิศทางการเคลื่อนไหวทั้งแบบแนวขนาน แนวเฉียง แบบวงกลม แบบผสมผสาน แบบเส้นโค้งครบทั้ง 5 แบบ การนำเสนอรูปแบบทิศทางที่หลากหลายในช่วงทำนองเพลงช้า และเร็วนี้ เป็นการแสดงให้เห็นถึงสัดส่วนของการใช้ทิศทางสมดุลย์กันทั้ง 2 ช่วงเพลงได้อย่างเหมาะสมโดยไม่นำเสนอเน้นหนักในช่วงใดช่วงหนึ่งแต่จะกระจายการใช้ทิศทางให้เหมาะสมกันทั้ง 2 ช่วงเพลง

แบบที่ 6 ช่วงการรำใช้บท การเคลื่อนตามแนวตั้ง แต่เคลื่อนไหวบนแต่ละจุดของพื้นที่ตามแนวตั้งของเวที เริ่มจากการแบ่งกลุ่มออกเป็น 2 กลุ่ม ๆ ละ 3 คน แบ่งกลุ่มเป็น 2 แถว การเคลื่อนที่จะเคลื่อนตัว

1. การเคลื่อนตัวเข้าหากัน
2. การเคลื่อนตัวโดยหันหน้าเข้าหากันแถวขวาเคลื่อน

ไปทางซ้าย และเปลี่ยนมาทางขวา <u>แถวซ้าย</u>เคลื่อนไปทางขวาและเปลี่ยนมาทางซ้ายกล่าวคือทั้ง 2 แถวเคลื่อนตัวขึ้น-ลงเป็นแนวตั้งตามเวทีสลับกัน

แบบที่ 7.1 และ 7.2 ลักษณะการแบ่งกลุ่มนักแสดงกระจายออกเป็น 3 จุด ๆ ละ 2 คน รวม 6 คน แต่ละคนจะเคลื่อนแบบคนละจุดตามแนวตั้งของเวที การเคลื่อนไหวลักษณะนี้แม้ว่าจะถอยหลังและวิ่งขึ้นหน้าตามแนวตั้ง กลุ่มของนักแสดงที่กระจายเป็น 3 จุดก็ยังมีรูปแบบการแบ่งกลุ่มคงเดิม

3. การเคลื่อนไหวเป็นรูปแนวเฉียงเข้าหากัน 2 แถว และรูปแนวเฉียงขนานกัน 2 แถว

แบบที่ 3
ช่วงการรำใช้บท จากเส้นตรงแนวตั้งเข้าสู่แถวแนวเฉียง 2 แถว ๆ ละ 3 คน

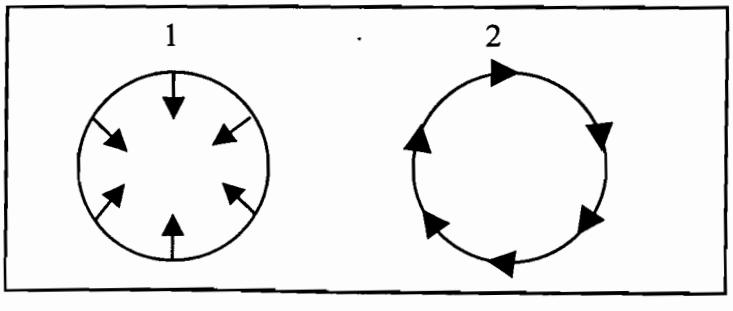
แบบที่ 9.1และ 9.2 ช่วงท้ายในเพลงจีนเร็ว 9.1 แถวเฉียงแบบขนานคู่ หันหน้าเข้าหากันและเคลื่อนเป็นแนวเฉียงขึ้นและลงสลับกันระหว่างแถว

9.2 แถวเฉียงแบบ 9.1 แต่เคลื่อนตัวสวนกันระหว่างคู่ในลักษณะคงรูปแบบแนวเฉียงไว้

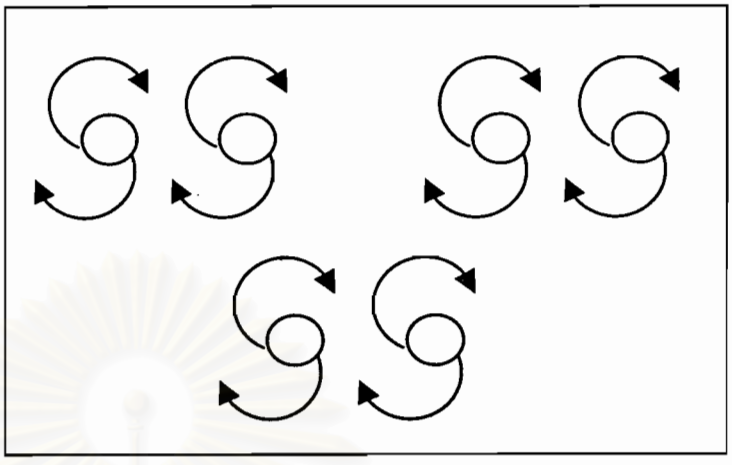
4. การเคลื่อนไหวเป็นรูปเส้นวงกลมวงเดียว

แบบที่ 4 ผู้แสดง 6 คน หมุนตัวเข้าหากันเป็นวงกลม แล้วเคลื่อนตัวไปทางขวามือของผู้แสดง 1 รอบ

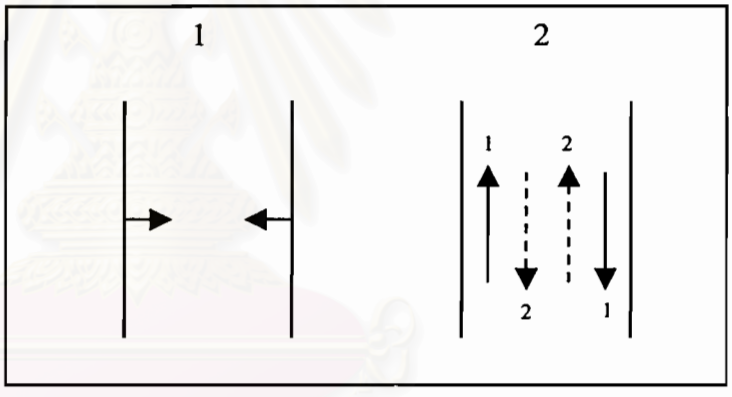
แบบที่ 4



แบบที่ 5

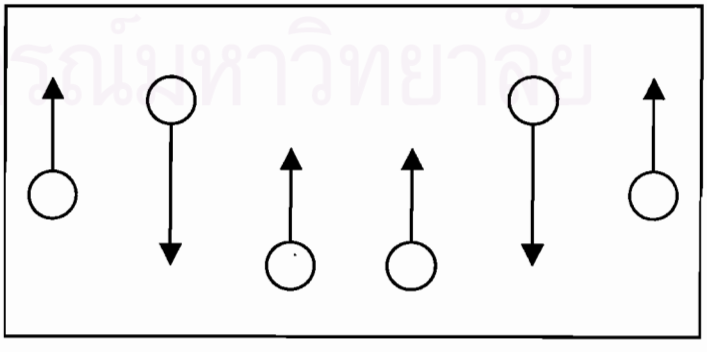


แบบที่ 6



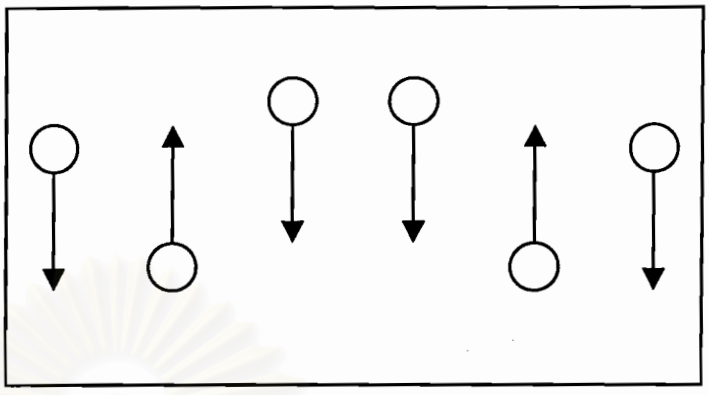
แบบที่ 7

7.1



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

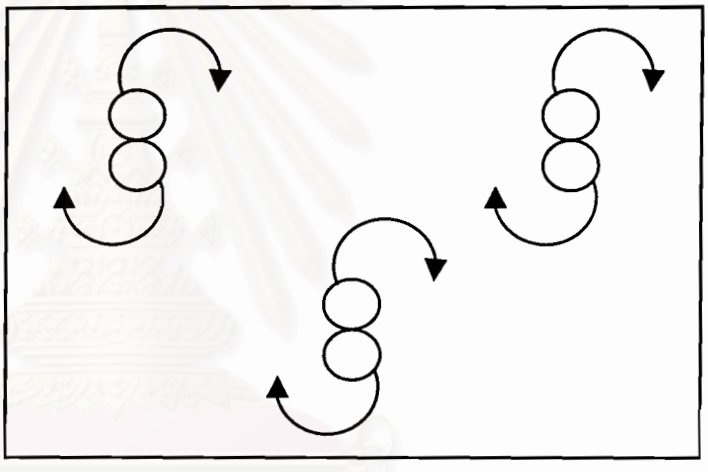
7.2



แบบที่ 8

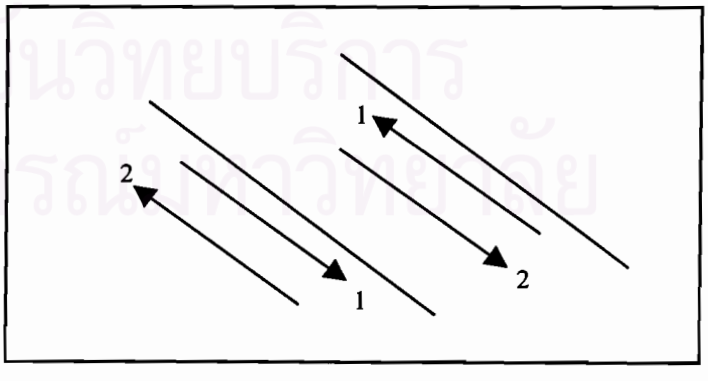
ช่วงท้ายในเพลงจีนรัวและจีนถอน

ตั้งแต่แบบที่ 8-11



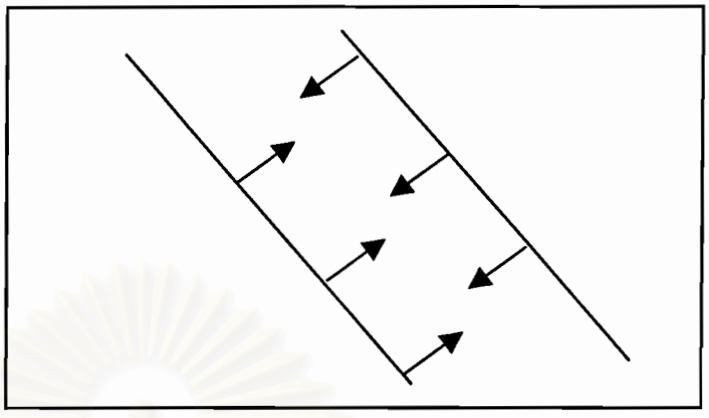
แบบที่ 9

9.1

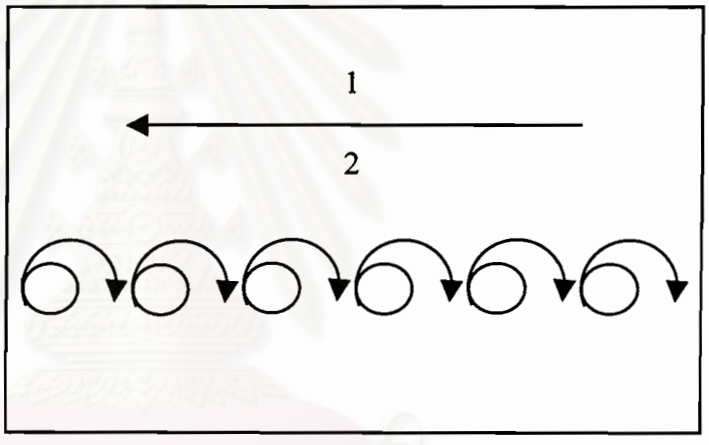


สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

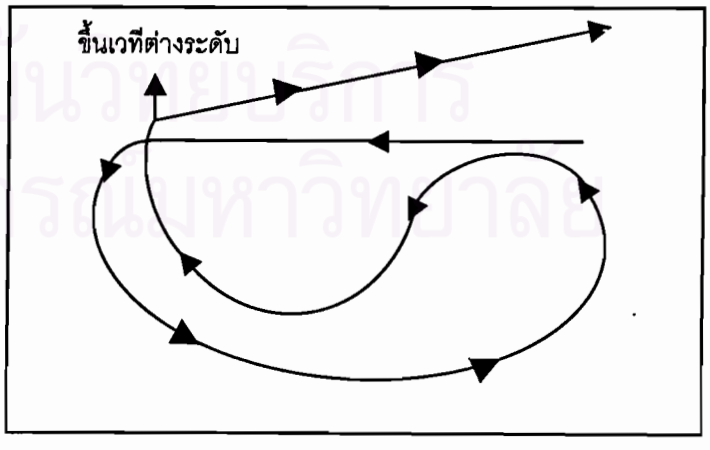
9.2



แบบที่ 10



แบบที่ 11



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากการศึกษาผังแบบทิศทางการเคลื่อนไหว พบการใช้ลักษณะทิศทาง ของผู้แสดงในระบำวิชนี 6 แบบ ดังนี้

1. การเคลื่อนเป็นแนวขนานหรือแนวนอนของเวที

ทำนองเพลง ได้แก่ แบบที่ 1 เคลื่อนมาจากในม่านออกสู่เวทีมาทางขวามือของเวทีเป็นแนวขนาน

ช่วงท้าย ได้แก่ แบบที่ 10 เคลื่อนไปทางซ้ายแล้วหมุนรอบตัวเอง 1 รอบ

2. การเคลื่อนไหวเป็นแนวตั้ง หรือ แนวดิ่งของเวทีลักษณะนี้จะเห็นภาพเป็นเส้นตรงแนวตั้งกลางเวที อาจเคลื่อนไหวบริเวณจุดของพื้นที่เดียวกัน หรือ เคลื่อนไหวบนแต่ละจุดของพื้นที่ช่วงออก

แบบที่ 2 ช่วงออก เคลื่อนมาจากแนวนอนลงบันได 4 ขั้นของเวที ในขณะที่ก้าวลงบันไดจะเปลี่ยนทิศทางเป็นเส้นตรงแนวตั้ง แล้วแยกกลุ่มผู้แสดงเป็นกลุ่มรูปแบบอื่นต่อไป การเคลื่อนไหวแบบที่ 2 นี้เป็นแบบการเคลื่อนไหวจุดของพื้นที่บริเวณเดียวกัน กล่าวคือ ผู้แสดงทั้ง 6 คน ต้องเคลื่อนผ่านจุดของพื้นที่ทั้ง 6 คน ตามแนวตั้ง

5. การเคลื่อนตัวแบบหมุนรอบตัวเอง พบ 2 แบบ คือ

แบบที่ 5 ช่วงรำใช้บท การเคลื่อนตัวโดยหมุนตัวบนจุดใดจุดหนึ่งของพื้นที่เวทีการหมุนตัวแบบนี้แต่ละคนจะหันหน้าครบทั้ง 4 ทิศ โดยหมุนจากขวามือของแต่ละคนแล้วกลับสู่หน้าตรงเหมือนเดิม การหมุนในลักษณะนี้แบ่งกลุ่มผู้แสดงเป็น 3 จุด ๆ ละ 2 คน

แบบที่ 8 ช่วงท้ายในเพลงจีนเร็ว การหมุนตัวเหมือนแบบที่ 5 โดยแบ่งกลุ่มผู้แสดงกระจาย 3 จุด เหมือนกันแต่ละจุดไม่ยืนเป็นคู่ขนานกัน แต่จะยืนหันหลังชนกันเป็นคู่ ๆ แล้วเคลื่อนตัวด้วยการหมุนตัวโดยคนหน้าและคนหลังหมุนตัวทางขวาพร้อมกันเสมือนหนึ่งเป็นคน ๆ เดียวกัน

6. การเคลื่อนไหวแบบผสมผสาน

แบบที่ 11 ช่วงจบ เป็นรูปแบบทิศทางแบบสุดท้ายที่ใช้ในเพลงจีนถอนเริ่มจาก

1. การเคลื่อนเป็นเส้นตรง
2. การเคลื่อนเป็นเส้นโค้งจากส่วนบนไปส่วนล่าง
3. การเคลื่อนเป็นเส้นโค้งจากส่วนล่างไปส่วนบน
4. การเคลื่อนเป็นเส้นเฉียงจากด้านขวากลางเวที เฉียงลงมุมซ้ายล่างเวทีใช้รูปแบบนี้เพื่อผู้แสดงเข้าสู่หลังเวทีได้สะดวกรวดเร็ว

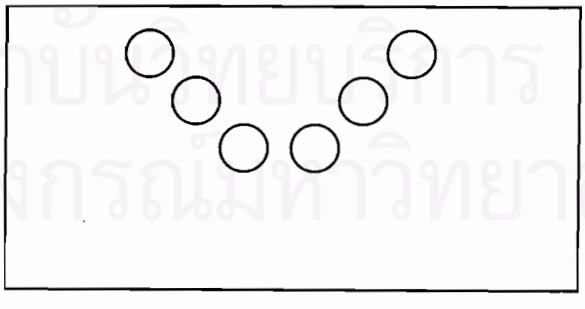
ในการเคลื่อนไหวแบบผสมผสานนี้ใช้จารีตของทิศทางการเคลื่อนไหวตามแบบโบราณในข้อ 2 และ ข้อ 3 เป็นลักษณะการเคลื่อนไหวที่พบในการรำหน้าพาทย์เบื้องต้นชุดรำเชิดเสมอ นำเฉพาะทิศทางการเคลื่อนที่เป็นแนวโค้งมาใช้ส่วนท่ารำคิดขึ้นใหม่ ทิศทางแบบโค้งนี้จะอยู่ระหว่างทิศทางแนวนอนกับแนวเฉียง ซึ่งนำมาใช้เชื่อมต่อเป็นกระบวนทิศทางที่ต่อเนื่องกัน

ผังแบบแสดงทิศทางการเคลื่อนไหวระบำจีน – ไทย ไมตรี

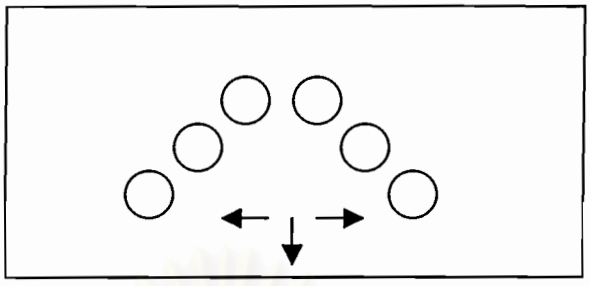
แบบที่ 1

<u>กลุ่มไทย</u> แถวขวาของเวที

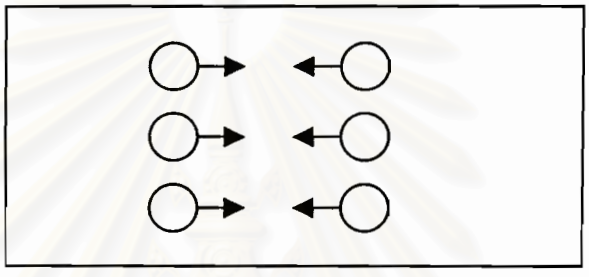
<u>กลุ่มจีน</u> แถวซ้ายของเวที



แบบที่ 2



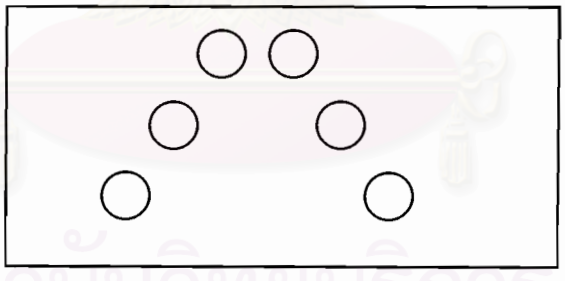
แบบที่ 3



แบบที่ 4

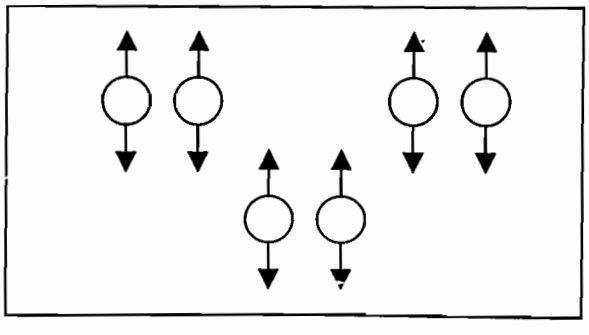
แถวขวา ยืนรำ

แถวซ้าย นั่งคุกเข่ารำ



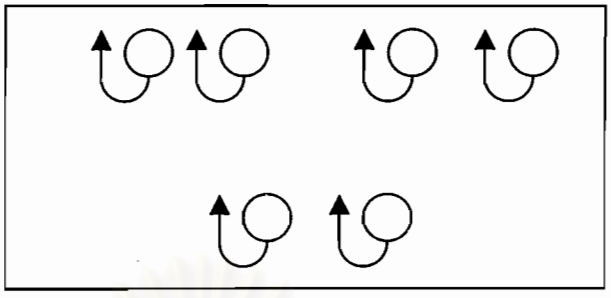
แบบที่ 5

แบบสุดท้ายในเนื้อร้อง

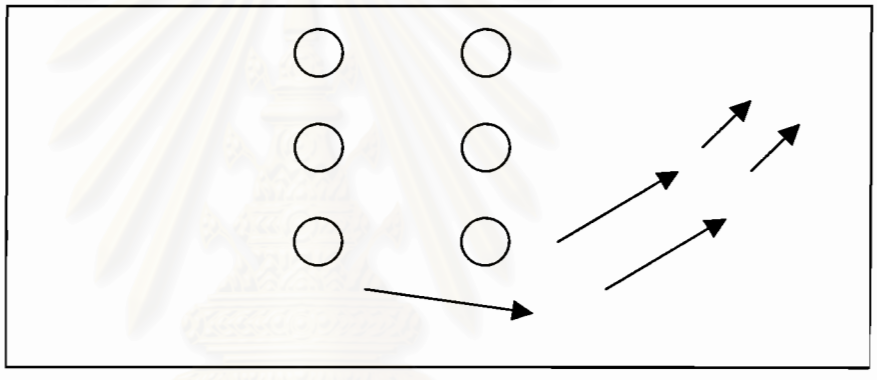


สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

แบบที่ 6



แบบที่ 7 จับคู่
จบด้วยการ เข้าสู่ทางซ้ายของเวที



จากลำดับแถวที่ผู้วิจัยได้ศึกษาพบทิศทางการเคลื่อนไหวของกลุ่มผู้แสดง 4 แบบ ดังนี้

1. การเคลื่อนแบบแถวเฉียง 2 แถว คือ
    1.1 การเคลื่อนแบบแนวเฉียงออกสู่เวทีทั้งสองข้าง เพื่อเข้าสู่ตำแหน่งของแต่ละคน พบในแบบที่ 1
    1.2 การเคลื่อนสู่เวทีแบบแถวเฉียง 2 แถว โดยการตลบแถวขวาเข้าสู่เวทีซ้ายมือพร้อมกันเป็นคู่ ๆ พบในแบบที่ 7
2. การเคลื่อนเป็นแนวตั้งของเวที การเคลื่อนขึ้นด้านหน้าเวทีบ้างสมควร การถอยหลังลงข้างหลังเวทีบ้างพอสมควร การเคลื่อนขึ้นหน้าและถอยหลังนี้จะเคลื่อนไม่มากนักเพราะยังคงยึดศูนย์กลางของเวทีเป็นจุดสำคัญ จึงเป็นการเคลื่อนอยู่ในกรอบของพื้นที่ส่วนกลางเวที พบในแบบที่ 2 และแบบที่ 5

3. การเคลื่อนเป็นแนวนอน หรือแนวขนานเวทีเป็นการเคลื่อนเข้าหากัน การเคลื่อนแยกออกจากกัน พบในแบบที่ 2 และ แบบที่ 3

4. การเคลื่อนแบบวงกลม การนิยมหมุนรอบตัวเองทั้ง 2 กลุ่ม โดยเริ่มจากการหมุนตัวทางขวามือของผู้แสดงจนครบ 1 รอบ พบในแบบที่ 6

6.2 การใช้ทิศทางในรำเดี่ยวและรำคู่

ลักษณะทิศทางที่พบในรำเดี่ยว 6 ชุด ได้แก่ 1. รำถวายพระพร 2. รำมโนห์ราบูชายัญ 3. ฉุยฉายฮเนา 4. ตรวจพลพระเจ้าปะดุง 5. เกนหลงชมสวน 6. ม้าอุปการ และรำคู่ 2 ชุด ได้แก่ 1. มัยราพณ์รบหนุมาน 2. ฟ้อนลาวดวงเดือน มีดังนี้

1. การเคลื่อนทิศทางทุกชุดเป็นแนวตั้ง แนวขนานเวที แนวเฉียง หมุนรอบตัวเอง และวงกลมการเคลื่อนทุกแบบที่กล่าวมาใช้กึ่งกลางเวทีเป็นหลัก

2. การเคลื่อนทิศทางที่สัมพันธ์กับเหตุการณ์ในเนื้อเรื่องเพื่อจุดประสงค์ใดจุดประสงค์หนึ่ง

2.1 การเคลื่อนไปด้านหลัง เพื่อเยาะเย้ยปุโรหิตในมโนห์ราบูชายัญ

2.2 การเคลื่อนไหวเป็นแนวขนานเวทีเพื่อตรวจความพร้อมของไพร่พล ในตรวจพลพระเจ้าปะดุง

2.3 การเคลื่อนเข้าหาผู้ชมจากแท่นที่ประทับสู่ด้านหน้าเวที เพื่อสมมุติว่า เสด็จออกชมสมวน ในเกนหลงชมสวน

2.4 การเคลื่อนตัวเข้าหาคู่และถอยออกจากคู่โดยหันหน้าเข้าหากัน ซึ่งการหันหน้าเข้าหากันนี้ เป็นลักษณะเด่นของการรำชุดฟ้อนดวงเดือน

2.5 การเคลื่อนตัวเข้าใกล้และถอยออกจากคู่ต่อสู้เพื่อลองเชิงในไมยราพณ์รบหนุมาน

3. การเคลื่อนไหวจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งอย่างเชื่องช้า หรือรวดเร็ว ขึ้นอยู่กับสถานภาพ และบทบาทของตัวละครแต่ละชุด

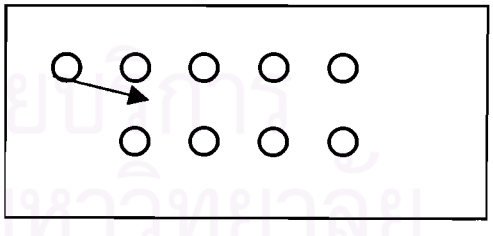
3.1 รำถวายพระพร	สถานภาพเป็นนางในมีวัฒนธรรมของชนชั้นสูงเคลื่อนไหวแบบนุ่มนวล โดยเคลื่อนตัวไม่ห่างจากจุดกึ่งกลางเวทีมากนัก
3.2 มโนห์รา	เป็นอมนุษย์แต่เป็นพระราชธิดาเคลื่อนไหวแบบว่องไวเหมือนนางนก

3.3 เกนหลง	เป็นพระบรมวงศานุวงศ์พระองค์หนึ่งในราชสำนัก เคลื่อนไหวแบบนุ่มนวล
3.4 พระเจ้าปะดุง	เป็นจอมทัพเคลื่อนไหวแบบคล่องแคล่ว
3.5 ฮเนา	การเคลื่อนไหวแบบรวดเร็ว กระฉับกระเฉง เพราะตื่นเต้นที่จะได้เข้าพิธีแต่งงาน โดยเคลื่อนไปด้านหน้าด้านข้าง เคลื่อนหมุนลงแล้วกลับมาที่เดิม
3.6 ม้าอุปการ	เป็นม้าที่มีพลกำลัง เคลื่อนไหวแบบฉวัดเฉวียน และลดเลี้ยว
3.7 ฟ้อนดวงเดือน	เป็นชายหนุ่มและหญิงสาวที่อยู่ในบรรยากาศความรัก เคลื่อนไหวแบบเนิบนาบผสมกับการถาโถมและปัดป้องเพื่อเกี้ยวพาราสีกัน
3.8 ไมยราพณ์	เป็นยักษ์และลิง เคลื่อนไหวแบบรวดเร็ว และรุน

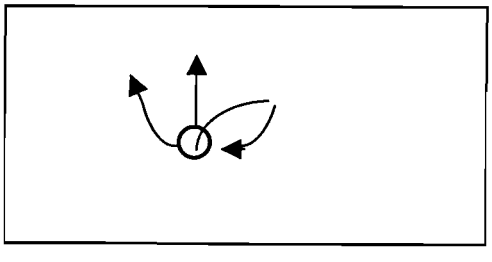
ต่อไปนี้ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างรำเดี่ยวชุด ตรวจพลพระเจ้าปะดุงแสดงทิศทางเคลื่อนไหวตามรูปแบบต่าง ๆ ซึ่งการรำเดี่ยวและรำคู่ที่กล่าวมาก็จะเทียบเคียงทิศทางการเคลื่อนที่ได้จากรำชุดนี้

ผังแบบแสดงทิศทางการเคลื่อนไหวในรำตรวจพลพระเจ้าปะดุง

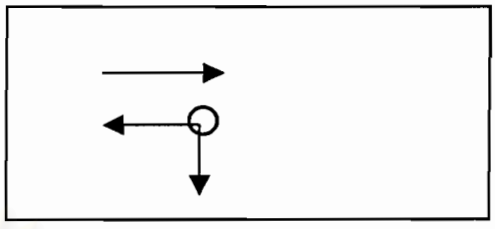
1. ท่าออกสู่เวทีถามความพร้อม



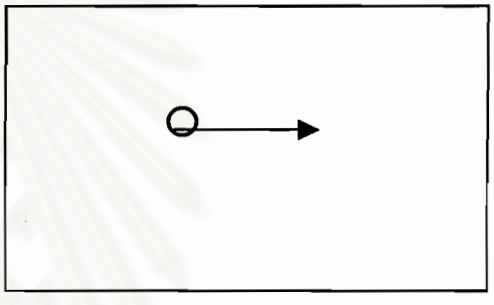
2. ช่วงรำอวดฝีมือหมุนรอบตัวเองทางขวา



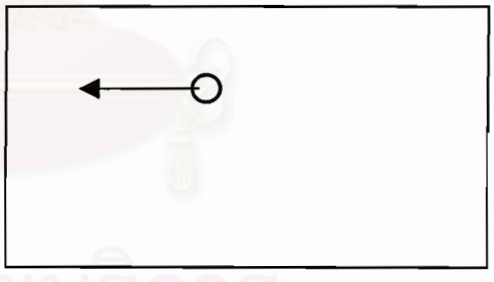
2.1 เดินไปกลับด้านข้าง



2.2 ก.เดินหน้า



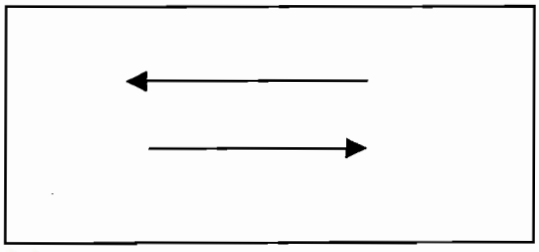
2.3 ข.เดินถอยหลัง



สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

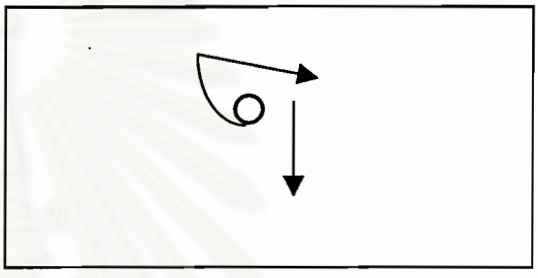
2.4 เดินหมุนทางซ้าย

3. ตรวจไพร่พล



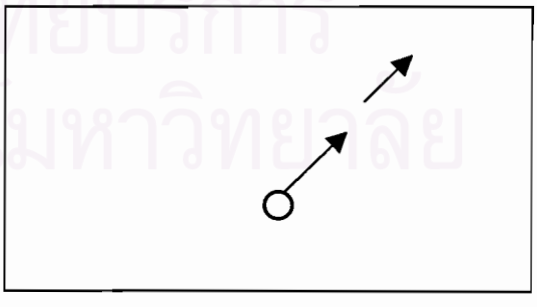
4. ถามความพร้อมแล้วสั่งเคลื่อนพล

หมุนวงกลมทางขวา



4.1 หมุนรอบตัวทางซ้าย

4.2 เดินออกเวที



การใช้พื้นที่ทางขวา และกึ่งกลางเวที เพื่อแสดงฐานะทางสังคม การใช้พื้นที่กึ่งกลางเวทีเพื่อสื่อสารต่อไพร่พลได้ทั่วถึง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การเคลื่อนที่เป็นแนวขนานเวที จะเคลื่อนไปทางขวาและซ้าย ทุกครั้งที่เคลื่อนออกไปจะเคลื่อนกลับมาที่เดิมทุกครั้ง ดังภาพที่ 2.1 , 2.2 , 2.3 , 2.4 และ 3 สำหรับ ลำดับที่ 3 จอมทัพเดินเที่ยวกลับหันหลังให้ผู้ชม

การเคลื่อนที่โดยหมุนรอบตัวเอง โดยเริ่มหมุนทางขวาหรือทางซ้ายก่อน

การเคลื่อนที่โดยหมุนเป็นวงกลมแคบ ๆ เริ่มหมุนทางขวามือวิ่งเป็นวงกลมกลับสู่จุดเดิมพบใน 4 และ 4.1

การเคลื่อนที่เป็นแนวเฉียง พบในท่าจบลำดับที่ 4.2 เฉียงเข้าทางซ้ายของเวที

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 7

บทสรุปและเสนอแนะ

การศึกษาหลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชีวิตและลักษณะผลงาน องค์ประกอบงาน และกลวิธีการสร้างสรรค์งานของท่านในฐานะปรมาจารย์ด้านนาฏยศิลป์ วิธีดำเนินการวิจัยประกอบด้วยการศึกษาบทความในหนังสือและงานวิจัยการศึกษาสูจิบัตรราชการคำสั่งราชการ บันทึกในราชกิจจานุเบกษา รวมทั้งการศึกษาผลงานการแสดง การสัมภาษณ์และจากประสบการณ์ของผู้วิจัย

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี สกุลเดิมสุทธิบูรณ์ เกิดเมื่อวันที่ 25 ธันวาคม พ.ศ. 2446 ท่านได้ใช้ชีวิตในวัยเยาว์กับญาติในพระบรมมหาราชวังตั้งแต่อายุประมาณ 5 – 8 ปี ในช่วง 3 ปีนี้นับเป็นวัยที่สำคัญซึ่งเด็กจะได้ซึมซับเอาระเบียบแบบแผน กิริยามารยาทและวัฒนธรรมชาววังเข้าไว้ในตัวอย่างเต็มที่อีกทั้งยังอาจมีโอกาสได้ชื่นชมกับการแสดงบางอย่างซึ่งมีขึ้นในพระบรมมหาราชวังตามแต่โอกาส วิถีชีวิตชาววังนับเป็นพื้นฐานสำคัญของท่านต่อไปในอนาคต

ต่อจากนั้นท่านผู้หญิงแผ้วได้เข้าถวายตัวอยู่ในวังสวนกุหลาบของสมเด็จเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ท่านผู้หญิงแผ้วได้เรียนวิชาสามัญ เช่น วรรณคดี และอื่น ๆ ไว้ ทั้งจากการอ่าน การฝึกหัดละครที่เรียกว่า วรรณกรรมการละคร ซึ่งท่านสามารถนำไปใช้ในช่วงชีวิตที่ท่านต้องรับผิดชอบการแสดงของกรมศิลปากร ที่สำคัญที่สุดคือ ท่านได้ฝึกหัดนาฏยศิลป์ฉบับหลวงจากคุณครูที่สำคัญหลายคนทั้งที่ประจำอยู่ในวังสวนกุหลาบและที่เป็นคุณครูผู้เชี่ยวชาญเฉพาะทางนอกวังความรู้ที่ท่านได้ร่ำเรียนนั้นมีทั้งที่เป็นการฝึกหัด การฟ้อนรำตามจารีตนิยม เช่น เพลง ช้า-เร็ว และระบำสี่บท กับรำเพลงต่าง ๆ รวมทั้งมีส่วนร่วมในการแสดงเป็นตัวนำในหลาย ๆ เรื่อง ตลอดเวลา 4 ปี ในช่วงที่เป็น “นักเรียน” “โรงเรียนนาฏศิลป์วังสวนกุหลาบ” นับว่าท่านผู้หญิงแผ้วได้สะสมความรู้และความชำนาญด้านนาฏยศิลป์ชั้นสูงเป็นอันมาก ซึ่งนับเป็นรากฐานอันมั่นคงขององค์ความรู้นาฏยศิลป์ที่สถิตย์อยู่ในตัวของท่านเสมอมา

ท่านผู้หญิงแผ้วได้เป็นชายาของสมเด็จเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา เมื่ออายุ 14 ปี ทำให้ท่านต้องวางมือจากงานด้านนาฏยศิลป์ยกเว้นในโอกาสพิเศษ การที่เป็นชายาของเจ้าฟ้าฯ ทำให้ท่านมีโอกาสได้พบเห็นความหรูหราของราชสำนักในอีกมิติหนึ่ง จากสภาพแวดล้อมของวัง การแต่งกาย และวิถีชีวิตประจำวัน ตลอดจนการออกสมาคมชั้นสูง อาจกล่าวได้ว่าท่านได้สัมผัสกับวัฒนธรรมยุโรปซึ่งแพร่หลายในชนชั้นสูงสมัยรัชกาลที่ 6 บรรดาศิลปะวัฒนธรรมยุโรปที่ท่านน่าจะได้คุ้นเคยคือละครและระบำแนวตะวันตก การลีลาศ การขี่ม้า ซึ่งนิยมกันในสมัยนั้นสิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ท่านเกิดแรงบันดาลใจสร้างสรรค์สิ่งใหม่สำหรับนาฏยศิลป์ไทยในเวลาต่อมา

เมื่อสมเด็จเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ทิวงคต ท่านถวายบังคมลาจากฐานะสะใภ้หลวง และในเวลา 2 ปีต่อมาก็สมรสกับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี และต้องเดินทางตามสามีไปปฏิบัติราชการ ณ ประเทศอังกฤษ ฝรั่งเศส เยอรมัน อิตาลี เบลเยี่ยม โปรตุเกส รวมเป็นเวลาถึง 10 ปี ในช่วงเวลาดังกล่าวนี้นอกจากจะทำหน้าที่เป็นภริยาฑูตแล้วยังต้องปฏิบัติหน้าที่เป็นคุณแม่ของบุตรและธิดาถึง 4 คน ด้วยตำแหน่งหน้าที่ของภริยาฑูตทำให้ท่านได้มีโอกาสออกงานสังคมในรูปแบบต่าง ๆ ที่จัดขึ้นในยุโรปอยู่ตลอดเวลา งานเหล่านี้ท่านน่าจะได้มีโอกาสดูละคร บัลเล่ต์อุปรากร และอื่น ๆ อยู่เป็นเนืองนิจประกอบกับพื้นเดิมของท่านเป็นนาฏยศิลปินอยู่แล้วท่านย่อมนิยมชมชอบและเก็บเกี่ยวเอาความรู้จากสุนทรียภาพและสุนทรียรสจากนาฏยศิลป์ตะวันตกเหล่านั้นได้ดีกว่านาฏยศิลปินไทยคนอื่น ๆ ในยุคเดียวกับท่าน ท่านจึงมีความรู้ทั้งนาฏยศิลป์ไทยและตะวันตก ท่านสามารถดำเนินชีวิตผสมผสานทั้งวัฒนธรรมไทยและตะวันตกได้ดีเป็นเวลานาน ความสามารถแห่งการผสมผสานศิลปวัฒนธรรมต่างสกุลเช่นนี้เป็นสิ่งหายากที่จะเกิดขึ้นได้ในบุคคลหนึ่ง ซึ่งท่านได้นำมาเป็นแนวคิดประการหนึ่งในการออกแบบนาฏยศิลป์สำหรับกรมศิลปากร

ท่านผู้หญิงแผ้วได้รับเชิญเมื่อ พ.ศ. 2491 จากกองการสังคีต กรมศิลปากร ให้มารับราชการในฐานะผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ท่านได้ใช้ประสบการณ์ด้านนาฏยศิลป์ และวรรณศิลป์มาใช้ในการประพันธ์บทและการแสดง ท่านจึงสามารถแต่งบทและปรับปรุงบทละครสำหรับกรมศิลปากรใช้แสดงมา ได้แก่ บทอวยพร บทละครเรื่อง อิเหนา 7 ตอน ท่านใช้กลวิธีการตัดทอนบทพระราชนิพนธ์เดิมให้กระชับเพราะกำหนดการแสดงของโรงละครแห่งชาติให้ใช้เวลาเพียงไม่เกิน 2 ชั่วโมง ได้แก่ เรื่อง สังข์ทอง เงาะป่า รวมทั้งการแต่งบทใหม่บางฉาก เช่น เรื่อง มโนห์รา ฉาก สอง "พระสุธนเข้าห้องนางมโนห์รา" คาวีตอน ได้นางในกลองศึกถึงเผาพระขรรค์ แต่งเพิ่มใหม่

76 คำกลอน และพระอภัยมณีตอน หนีนางผีเสื้อท่านเป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อมในกองการสังคีต แต่ผู้เดียวเป็นระยะเวลายาวนานตั้งแต่ พ.ศ. 2491 ถึง พ.ศ. 2535 รวม 44 ปี ท่านทำหน้าที่กำหนดรายการแสดง คัดเลือกครูผู้ฝึกซ้อม คัดเลือกผู้แสดง ประดิษฐ์ท่ารำแล้วมอบหมายให้ครูผู้ฝึกซ้อมรับท่าช่วยฝึกซ้อมแก่ผู้แสดง โดยกำหนดให้ครูผู้ฝึกซ้อมแต่ละคนกำกับผู้แสดงในแต่ละบทบาท และท่านจะกำกับการฝึกซ้อมดูแลด้วยตนเองทุกครั้งจนถึงการซ้อมใหญ่ครั้งสุดท้ายก่อนแสดงจริงตลอดเวลา 44 ปีนี้ ท่านได้อุทิศตนและผลิตผลงานนาฏยศิลป์อย่างงดงามเป็นจำนวนมาก และเป็นที่ยอมรับนับถือในวงการนาฏยศิลป์จึงได้รับพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง (นาฏศิลป์) คนแรกของไทย เมื่อพ.ศ. 2528 ในบั้นปลายของชีวิตท่านยังคงกรุณาให้คำปรึกษาแก่ศิลปิน และศิษยานุศิษย์อยู่เสมอ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 24 เดือน กันยายน พ.ศ. 2543 รวมสิริอายุ 98 ปี

สำหรับผลงานนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้วเท่าที่ค้นพบมีจำนวนมากถึง 164 ชิ้น แบ่งออกได้เป็นผลงานคิดคนเดียว 138 ชิ้น คิดร่วมกับคนอื่น 10 ชิ้น ปรับปรุงจากของเดิม 16 ชิ้น ซึ่งในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้คัดมาศึกษาเฉพาะผลงานคิดคนเดียวที่มีความแตกต่างอย่างชัดเจนในแต่ละชิ้นมาทั้งสิ้น 44 ชิ้น โดยแยกออกเป็น 4 หมวดหมู่ คือ 1. ระบำที่ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง 2. ระบำเนื่องในงานเฉลิมฉลอง 3. ระบำมิตรไมตรี 4. รำและระบำประกอบการแสดงโขน-ละคร

1. **ระบำที่ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง**

ระบำประเภทคัดมา 6 ชุด ผู้วิจัยพบว่าการออกแบบยังคงใช้หลักนาฏยศิลป์ฉบับหลวงผนวกกับใช้กิริยาท่าทางต่าง ๆ ที่ท่านปรับทางให้มีลีลาเป็นนาฏยศิลป์เมื่อนำมาผสมแล้วจึงกลมกลืนกับท่ามาตรฐานทางนาฏยศิลป์ไทยอีกทั้งเพิ่มความตระการตาด้วยการแปรแถวที่รวดเร็วและสลับซับซ้อนในชีวิประจำวันเช่น การทำนา การใช้อาวุธ และการการใช้พัด

2. **ระบำเนื่องในงานเฉลิมฉลอง**

ระบำประเภทนี้คัดมา 8 ชุด ท่านออกแบบด้วยการกำหนดแนวคิดให้ตรงกับวัตถุประสงค์ของงานนั้น ๆ อย่างชัดเจนเสียก่อนจากนั้นก็ออกแบบโดยอาศัยหลักนาฏยศิลป์ฉบับหลวงโดยไม่มีนาฏยศิลป์สกุลอื่นมาเจือปน เพราะกรอบของความคิดเป็นไทยแท้ ทั้งโอกาส เพลง และการแต่งกาย แต่ท่านสามารถเลี่ยงความจำเจของท่ารำ และกระบวนรำ โดยปฏิบัติครั้งแรกตามมาตรฐาน แต่เมื่อผู้แสดงปฏิบัติซ้ำอีกในความหมายเดียวกันท่านก็ปรับท่าเดิมให้มีท่า และทางยักเยื้อง

ออกไปจากเดิมเล็กน้อยจึงดูแปลกตาทำให้คนดูสนใจวิธีการนี้ผู้วิจัยพบว่าท่านทำอยู่เสมอ และคนอื่นที่นิยมชมชอบกับวิธีการของท่านมักเรียกว่า "ท่าเก๋"

3. **ระบำมิตรไมตรี**

ระบำประเภทนี้คัดมา 5 ชุด มีวัตถุประสงค์ในการนำรำไทยมาผสมกับนาฏยศิลป์ต่างชาติที่มาเจริญสัมพันธไมตรี ท่านจึงออกแบบให้ตรงกับวัตถุประสงค์ โดยกำหนดโครงสร้างเป็น 3 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 ผู้แสดงเป็นตัวแทนของประเทศไทยจึงใช้ท่ารำตีบทของไทย ส่วนที่ 2 ผู้แสดงเป็นชาติอื่น ท่านจึงศึกษาและนำท่าเด่นของชาติเหล่านั้นมาเรียงร้อยให้เป็นกระบวนรำของชาตินั้น และในส่วนที่ 3 เป็นการผสมผสานเพื่อแสดงถึงความกระชับไมตรีของสองชาติ ท่านจึงออกแบบโดยปรับลดท่ารำของฝ่ายไทยให้เป็นลักษณะรำประกอบบทเพื่อให้สามารถผสมได้กลมกลืนกับท่ารำประกอบบทของต่างชาติ

4. **รำและระบำประกอบการแสดงโขน-ละคร**

การแสดงในหมวดนี้คัดมา 25 ชุด เป็นรำเดี่ยวของตัวละครต่าง ๆ 8 ชุดและระบำ 17 ชุด ดังนี้

4.1 รำเดี่ยว คือ การรำของตัวเอกในโขนหรือละครซึ่งธรรมเนียมละครไทยจะมีบทรำเดี่ยวอวดฝีมือของผู้แสดงเป็นตัวเอกกำหนดไว้ด้วย ท่านออกแบบนาฏยประดิษฐ์สำหรับรำเดี่ยวต่างไปจากการรำและระบำทั่ว ๆ ไป กล่าวคือท่านต้องศึกษาและทำความเข้าใจกับบุคลิก ลักษณะนิสัยของตัวละครแต่ละตัวให้ถ่องแท้ว่า ในขณะที่ตัวละครรำเดี่ยวนั้น ตัวละครมีจุดมุ่งหมายอะไร ตกอยู่ในสถานการณ์ตามท้องเรื่องอย่างไร และควรจะแสดงออกอย่างไรมากน้อยเพียงไรให้คนดูเข้าใจ จากนั้นท่านจึงเลือกท่ารำโดยทดลองรำเองไปเรื่อย ๆ แล้วให้ผู้แสดงรำตาม ในระหว่างนั้นท่านจะสังเกตดูว่าผู้แสดงทำท่าใดได้ดีที่สุด ท่านก็จะเลือกท่านั้นเป็นยุติ หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งท่านเอาความสามารถของผู้แสดงเป็นส่วนสำคัญในการออกแบบให้เหมาะสมที่สุดงามที่สุดที่ผู้นั้นพึงปฏิบัติได้ จึงทำให้คนทั่วไปชื่นชมว่าท่านออกแบบได้งาม

4.2 ระบำในโขนละคร เป็นสิ่งที่เพิ่มขึ้นในสมัยของท่านผู้หญิงแผ้ว เพื่อให้การแสดงมีความตระการตาขึ้นกว่าแต่ก่อนคนดูก็นิยม ท่านมีแนวคิดในการออกแบบระบำกลุ่มนี้ไม่ให้ใหญ่โตหรูหรา และใช้เวลานานแบบรำเดี่ยว เพราะไม่ต้องการให้เด่นเกินละคร แต่ขณะเดียวนั้นก็ออกแบบให้สอดคล้องกับเรื่องราวของละครตอนที่เอาระบำเข้าแทรกได้อย่างแนบเนียนคนดูไม่รู้สึกว่าเป็นการยัดเยียดหรือฆ่าเวลา ท่านออกแบบให้ระบำกลุ่มนี้มีท่าน้อยเพราะส่วนใหญ่ผู้แสดงเป็นเพียงตัวประกอบในละครเรื่องนั้น ๆ เช่น ทหาร นางใน หรือสัตว์ต่าง ๆ แต่ท่านก็สามารถสร้าง

ความงดงามได้ด้วยวิธีที่ท่านถนัดคือการแปรแถวที่รวดเร็ว สลับซับซ้อน มีการจัดชุ้มแปลก ๆ มีการเข้าออกสัมพันธ์กับฉากละคร ไม่ใช่พรูกันออกมาเป็นแถวเป็นหมู่แบบระบำทั่วไป

นอกจากการแสดงทั้ง 44 ชุดที่ได้วิเคราะห์มาแล้วผู้วิจัยยังได้เลือกชุดสำคัญ 11 ชุดที่ท่านผู้หญิงแผ้วได้คิดด้วยตนเอง มาวิเคราะห์เพื่อหากลวิธีการแสดงงานนาฏยประดิษฐ์ของท่านให้ลึกซึ้ง และชัดเจนยิ่งขึ้น ชุดที่เลือกมาแต่ละชุดมีความเด่นพิเศษในเนื้อหา ความงามและนิยมแสดง ดังนี้

1. **รำอวยพร** เนื่องจากการแสดงชุดนี้สมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี ทรงเป็นองค์แสดง ผู้วิจัยจึงได้อัญเชิญมาเพื่อเป็นศิริมงคลและเพื่อศึกษาว่าการที่พระองค์ทรงแสดงเดี่ยวในชุดนี้ท่านผู้หญิงแผ้วมีกลวิธีในการประดิษฐ์ท่ารำอย่างไรให้เหมาะสมกับผู้ที่ไม่ใช่นาฏยศิลปิน หรือผู้ที่แสดงนาฏยศิลป์เป็นประจำ แต่มีพื้นฐานรำไทยพอสมควร ท่านจึงออกแบบโดยเลือกท่ารำที่มีความยากปานกลางที่ทรงรำได้งาม และในช่วงที่ปี่พาทย์บรรเลงรับคำร้อง ผู้รำต้องรำรับซึ่งปกติใช้ท่าเดียวท่านเพิ่มเป็นสองท่าเพื่อให้ทรงแสดงความสามารถเป็นพิเศษ ส่วนจังหวะประเท้าใช้น้อยเพื่อให้ทรงมีสมาธิกับท่ารำอย่างเต็มที่ จะเห็นได้ว่าท่านเข้าใจว่าคนที่มีพื้นฐานไม่มากนักควรมุ่งสมาธิไปที่ท่ามือมากกว่าเท้า

2. **ระบำสุโขทัย** เป็นระบำที่มีวัตถุประสงค์ที่จะนำความรุ่งเรืองของยุคสุโขทัยมาปรับเป็นกระบวนการทางนาฏยศิลป์ ท่านเห็นว่าสัญลักษณ์ที่จะแสดงให้เห็นถึงดินแดนที่รุ่งเรืองสงบร่มเย็นเปี่ยมไปด้วยธรรมะของสุโขทัย คือ พระพุทธรูปปางลีลายุคสุโขทัย ซึ่งพระพุทธรูปปางนี้มีท่วงทีที่อ่อนช้อยเห็นการเคลื่อนไหวอยู่ในที่สามารถนำมาปรับเป็นท่าทางนาฏยศิลป์ได้ ท่านจึงนำมาใช้เป็นต้นแบบในการประดิษฐ์ระบำชุดนี้ และนำเอาแนวคิดเรื่องดอกบัวและภาพแกะสลักนางอัปสรมาเป็นองค์ประกอบจากระบำชุดนี้แสดงว่าท่านเข้าใจเรื่องสัญลักษณ์และมีความสามารถหาต้นแบบที่แสดงปรัชญาในการรำและสัญลักษณ์เหล่านี้สามารถขยายผลเป็นนาฏยศิลป์ได้

3. **เกนหลงชมสวน** การรำเดี่ยวชุดนี้แสดงให้เห็นว่าท่านมีความสามารถออกแบบกระบวนท่ารำตามแบบแผนละครในได้อย่างสมบูรณ์ จึงเห็นได้ว่าภาพลักษณ์ของท่านถูกมองในลักษณะว่าเป็นนักพัฒนานิยมจริง ๆ แล้วท่านสามารถออกแบบนาฏยประดิษฐ์ในเชิงอนุรักษ์นิยมได้อย่างสมบูรณ์เช่นกัน

4. **ฉุยฉายฮเนา** ฉุยฉายฮเนาเป็นฉุยฉายชุดเดียวในพระราชนิพนธ์เรื่อง เงาะป่าของรัชกาลที่ 5 โดยจุดประสงค์ท่านไม่ต้องการให้เป็นแบบละครในเสียทีเดียว แต่กระบวนการทางนาฏยศิลป์นั้นเมื่อนำมาแสดงสามารถทำให้เป็นแบบละครในได้ ดังนั้นท่านจึงได้สร้างฉุยฉายฮเนาให้มีความประณีตในกระบวนการฟ้อนรำอย่างละครในตามจารีตการรำฉุยฉาย แต่เนื่องจากฮเนามีพื้นเป็นเงาะป่า ท่านจึงจำลองบุคลิกหนุ่มชาวป่าเชื้อสายเงาะที่มีความปลาบปลื้มที่จะได้แต่งงานและแต่งตัวงดงามที่สุดในชีวิต การที่จะแสดงอัตลักษณ์ฮเนาผ่านนาฏยศิลป์ชุดนี้ท่านใช้กระบวนท่ารำอย่างละคร รูปแบบหลักของการฟ้อนรำ จะใช้เหลี่ยม ยักษ์ และเงาะ การเล่นเท้าอย่างเงาะมาเป็นบางส่วน ส่วนบนใช้ท่าตีบทในละครแบบตัวยักษ์ผสมพระ โดยเฉพาะการกระทบจังหวะจะแรงอย่างยักษ์ การกระโดด การดีดเท้า การเดินของตัวฮเนาเดินเตะเท้าให้ดูเป็นกิริยาค่อนข้างเถื่อน ๆ การให้ผู้รำฟังเสียงปี่ให้เข้าใจในการสื่ออารมณ์ท่าดีดนิ้ว ท่ารัญจวนใจของฮเนา การใช้ท่าในเพลงการให้ผู้รำฟังเสียงปี่ให้เข้าใจในการสื่ออารมณ์ท่าดีดนิ้ว ท่ารัญจวนใจของฮเนา การใช้ท่าในเพลงเร็วมือสะบัดจีบที่ปกติอยู่ในตัวนาง ท่านนำมาใช้เพื่อลดความกระด้างของตัวละครลง ท่านได้ท่าพระ ยักษ์ นาง เงาะ มาผสมผสานให้สามารถได้ลักษณะของเงาะผู้ชายที่อิ่มเอมใจจะได้คู่ครอง

5. **มโนห์ราบูชายัญ** ในผลงานชิ้นนี้ท่านได้แสดงความสามารถในการตีปรัชญาได้โดยเทียบเคียงกับดรสาแบหลา ซึ่งเป็นการบูชายัญของสตรีเพศ เช่นกัน แต่ขณะเดียวกันก็สามารถวางแนวการแสดงให้เห็นความแตกต่างว่ามโนห์ราบูชายัญเป็นรำลวงเพื่อบินหนีไม่ใช่เป็นการฆ่าตัวตายอย่างแท้จริงอย่างดรสาแบหลา ดังนั้นท่านจึงนำท่ารำดรสาแบหลามา 12 ท่า จาก 19 ท่า ที่เหมาะกับมโนห์รา แล้วสร้างท่าทางนกเพิ่มเข้าไปให้ได้ลักษณะของกินรีร่ายรำบูชายัญแล้วเพิ่มจริตกิริยาแสดงอารมณ์ของตัวละครให้คนดูเห็นว่ากำลังลวงล่อปุโรหิตให้ตายใจ และโกรธแค้นปนเปไปด้วยเมื่อได้โอกาสจึงบินหนีไป แสดงว่าท่านเป็นนักนาฏยประดิษฐ์ที่ตีบทแตกอย่างถึงแก่น

6. **ไมยราพณ์รบหนุมาน** ในชุดนี้ท่านได้แสดงความสามารถจัดกระบวนรบระหว่างยักษ์ และลิง ให้เกิดการสื่อสารผ่านกิริยารบ ยื้อยุดให้สอดคล้องกับบทร้องอย่างเป็นขั้นตอนโดยไม่ต้องให้ตัวละครใช้มือรำทำบทตามปกติชุดนี้แสดงให้เห็นว่าท่านมีความรอบรู้ในกระบวนยักษ์และลิง จนสามารถจัดกระบวนรบชั้นสูงของตัวเองได้ และสามารถออกแบบกระบวนรำรบได้

7. **ม้าอุปการ** การแสดงชุดนี้เป็นการรำเดี่ยวของสัตว์ ซึ่งเป็นชุดที่หาได้ยากส่วนใหญ่เป็นระบำหมู่ใหญ่ เพราะท่าสัตว์ออกแบบได้ยาก แต่เนื่องจากท่านคุ้นเคยกับม้า ชอบขี่ม้า และเคยดูการแสดงของม้าในยุโรป ดังนั้นท่านจึงสามารถดึงลักษณะพิเศษของการเคลื่อนไหวของม้าออกมาได้มากมายจนออกแบบรำม้าเดี่ยวได้

8. **ตรวจพลพม่า** (ตรวจพลพระเจ้าปะดุง) แต่เดิมการรำตรวจพลพม่าไม่เคยมีมาก่อน ท่านมีความสามารถในการนำโครงสร้างรำตรวจพลของไทย และลาวมาศึกษาแล้วออกท่ารำอาวุธเทียบเคียงให้เป็นภาษาพม่าอย่างพันทางได้ ซึ่งเป็นอัจฉริยภาพอีกมิติหนึ่งของท่าน

9. **ฟ้อนลาวดวงเดือน** ท่านได้ออกแบบฟ้อนชุดนี้ให้หญิงชายมีความใกล้ชิดกันมากแต่ก่อนโดยการรำโลมด้วยการนำกิริยาการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวตามปกตินิสัยมาปรับเป็นกระบวนรำทางนาฏยศิลป์ และเลือกใช้ให้สอดคล้องกับบทร้องในชุดนี้ได้อย่างกลมกลืน ซึ่งไม่เคยมีผู้ใดกล้าทำการรำด้วยท่าทางแบบสมจริงเช่นนี้มาก่อน

10. **ระบำจีน-ไทยไมตรี** ชุดนี้มีความเด่นเป็นพิเศษ คือ ท่านออกแบบท่าจีน ซึ่งเป็นแนวพันทางให้มีกิริยาท่าทางในการรำตีบทได้ใกล้เคียงกับการรำตีบทของไทย

11. **ระบำวิชนี** ระบำชุดนี้เป็นการรำประกอบบทร้องการออกแบบชุดนี้มีความเด่นเป็นพิเศษคือการใช้พัดประกอบการรำตีบทได้หลากหลาย

สรุปได้ว่าท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นนักนาฏยประดิษฐ์ที่มีกระบวนการออกแบบนาฏยศิลป์อย่างเป็นระบบด้วยการศึกษาแนวคิด ข้อมูลวัตถุประสงค์ของงานที่จะประดิษฐ์ให้ชัดเจนเสียก่อน จากนั้นจึงดำเนินการค้นคว้าหาต้นแบบจากข้อมูลชุดการแสดงจิตรกรรม ประติมากรรม วรรณกรรม และพฤติกรรมตามธรรมชาติของคนและสัตว์ แล้วจึงเลือกท่าทางและการเคลื่อนไหวต่าง ๆ มาปรับให้เป็นนาฏยลีลา ผนวกกับหลักการพื้นฐานนาฏยศิลป์ไทย จากนั้นก็เพิ่มความละเอียดอ่อนและกลเม็ดเด็ดพรายให้เกิดความหรูหราในการออกแบบของท่านด้วยการสร้าง "ท่าเก๋" ด้วยการสร้างท่าให้มีความหลากหลายจึงทำให้ผลงานของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีความงดงามแปลกใหม่โดดเด่น เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เป็นที่นิยมทั้งในวงการนาฏยศิลป์และประชาชนทั่วไป ผลงานของท่านได้รับการสืบทอดทั้งในการศึกษา และในการแสดงจนเป็นอมตะ

มาตราบเท่าทุกวันนี้ ด้วยเหตุที่ท่านมีคุณูปการต่อวงการนาฏยศิลป์ จึงสมควรยกย่องและเทิดเกียรติของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ไว้ในฐานะนาฏยปรมาจารย์

ข้อเสนอแนะ

ทั้งนี้จากการศึกษางานของท่านผู้หญิงแผ้วพบว่ายังมีผลงานของท่านที่ควรนำมาศึกษาและวิเคราะห์กันต่อไปอีก ผลงานดังกล่าวเป็นการรำของตัวเอกพระ และตัวเอกนาง ในละครอีกหลายเรื่อง ซึ่งผลการวิจัยนี้จะเป็นพื้นฐานข้อมูลสำคัญที่จะขยายองค์ความรู้ที่เหลืออยู่ให้ครบถ้วนต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กรมศิลปากร กองจดหมายเหตุแห่งชาติ. ศธ. 0701.31/3 เรื่อง บรรจุครูและพนักงานในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ พ.ศ. 2477.

กรมศิลปากร กองจดหมายเหตุแห่งชาติ. ศธ. 0701.40/26 เรื่อง เงินสมนาคุณ และเงินรางวัลผู้ฝึกนาฏศิลป์ พ.ศ. 2491-2493.

กรมศิลปากร กองจดหมายเหตุแห่งชาติ. ศธ. 0701.40/5 เรื่อง กองการสังคีต พ.ศ. 2479.

กระทรวงศึกษาธิการ กรมศาสนา. ประวัติพระพุทธรูปปางต่าง ๆ. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา, 2525.

ไขศรี ศรีอรุณ. พระพุทธรูปปางต่าง ๆ ในสยามประเทศ. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : บริษัทพิมเณศพริ้นท์ติ้งเซ็นเตอร์ จำกัด, 2546.

จตุพร รัตนวราหะ. อดีตผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย. สัมภาษณ์, 9 มีนาคม, 22 ตุลาคม 2546.

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. ข้าราชการบำนาญ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 27 กุมภาพันธ์ 2544.

จินดารัตน์ วิริยะวงศ์. นาฏศิลปิน 8 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 17 มีนาคม 2544, 29 มกราคม, 10 มีนาคม, 20 ตุลาคม, 21 พฤศจิกายน 2546.

ชมนาด โศภน. พัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาอุดมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2531.

ฐิระพล น้อยนิตย์. อาจารย์ดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 8 ธันวาคม 2546.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยา. ตำนานพระพุทธเจดีย์. กรุงเทพมหานคร : จักรานุกูลการพิมพ์, 2544.

ดุษฎี มีป้อม. อาจารย์ดุริยางค์ไทย. วิทยาลัยนาฏศิลป กระทรวงศึกษาธิการ. สัมภาษณ์, 17 พฤศจิกายน 2546.

ตวง สนิทวงศ์, หม่อมหลวง. บุตรชายลำดับที่ 4 ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และดำรงตำแหน่ง SECRETARY TO THE VICE CHAIRMAN, BEC WORLD PUBLIC CO. (MOTHER CO. OF THAI TV COLOR CHANNEL 3). สัมภาษณ์, 11 พฤษภาคม 2547.

ที่ระลึกนางสาวจำเรียง พุธประดับ ป.ม., ท.ช. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-ละคร). เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ ณ เมรุหลวงหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส กรุงเทพมหานคร. วันพุธที่ 19 มิถุนายน 2545.

ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพคุณครูมัลลี (หมัน) คงประภัศร์ 19 กุมภาพันธ์ 2515. ม.ป.ท., 2515.

ธงไชย โพธยารมย์. อดีตผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 24 มกราคม 2543, 31 มกราคม 2544, 11 มีนาคม 2546.

ธนากิต. ประวัติพระพุทธรูปปางต่าง ๆ. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์ปิรามิด, 2544.

นงลักษณ์ เทพหัสดิน ณ อยุธยา. นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 10, 29 มีนาคม 2546.

นพรัตน์ หวังในธรรม. ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร, ที่ปรึกษาศูนย์ศิลปวัฒนธรรมแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 1 สิงหาคม 2545, 19 กุมภาพันธ์ 2546, 7 มิถุนายน 2547.

นันทินี เวชสุทัศน์. นาฏศิลปิน 8 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 19 มีนาคม 2546.

นาฏศิลป, วิทยาลัย. คุณานุสรณ์ ในการเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพนางลมุล ยมะคุปต์ ต.ม. ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันพฤหัสบดีที่ 29 ธันวาคม 2526. กรุงเทพฯ : บริษัทประยูรวงศ์ จำกัด, 2526.

นิตยา จามรมาน. ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 29 มีนาคม 2546.

บุญมา พงษ์โหมด. ฐานข้อมูลสังคมและวัฒนธรรมจังหวัดฉะเชิงเทรา. คณะมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์สถาบันราชภัฏราชนครินทร์ จังหวัดฉะเชิงเทรา (อัดสำเนา).

ใบศรี แสงอนันต์. นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 21 พฤศจิกายน 2546.

ปกรณ์ พรพิสุทธิ์. นาฏศิลปิน 7 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 9 ธันวาคม 2546.

แผ้ว สนิทวงศ์เสนี, ท่านผู้หญิง. ที่ระลึกในการพระราชทานเพลิงศพท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ณ เมรุหลวงหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส กรุงเทพมหานคร วันอาทิตย์ที่ 19 พฤศจิกายน 2543.

แผ้ว สนิทวงศ์เสนี, ท่านผู้หญิง. บทละคอนเรื่องเงาะป่า คาวี พระอภัยมณี. กรุงเทพมหานคร : ห.จ.ก. อรุณการพิมพ์, 2517. (พิมพ์เป็นที่ระลึกครบรอบ 72 ปี 25 ธันวาคม 2517)

พระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตฺโต). พระพุทธศาสนาในอาเซีย. กรุงเทพมหานคร: ธรรมสภา, 2540.

พัชรา บัวทอง. นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2546.

พัชราวรรณ ทับเกตุ. วิวัฒนาการของกองการสังคีต. รายงานวิชาประวัตินาฏยศิลป์ไทย หลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

พัฒนี พร้อมสมบัติ. นักวิชาการและดนตรี 9 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 25 พฤศจิกายน 2546.

แพรวดาว พรหมรักษา. นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, สัมภาษณ์, 30 เมษายน 2547.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. อดีตหัวหน้างานนาฏศิลป์ฝ่ายโขน วิทยาลัยนาฏศิลป กรุงเทพฯ, สัมภาษณ์, 1 มิถุนายน 2547.

มนตรี ตราโมท. ดุริยสาส์น. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มติชน, 2539. (สมเด็จพระเทพรัตน-ราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้พิมพ์พระราชทานในงานพระราชทานเพลิงศพ นายมนตรี ตราโมท ม.ว.ม. ม.ป.ช. ท.จ.ว. ณ เมรุหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส วันอาทิตย์ที่ 22 ตุลาคม 2538)

มหาวิทยาลัยมหิดล, ชมรมดนตรีไทย และนาฏศิลป์. ที่ระลึกงานแสดงละครพันทางพญาผานอง. โรงละครแห่งชาติ วันที่ 17-19 พฤศจิกายน 2531.

รัตนา มณีสิน. ประวัติการละครและประวัติบุคคลสำคัญในวงการนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์สารเศรษฐ์, 2528.

ราฆพ โพธิเวส. ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์โขน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 8 มีนาคม 2544 และ 10 พฤศจิกายน 2546.

รานี ชัยสงคราม. นาฏศิลปิน 8 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 11 มีนาคม 2546.

เรณู จีนเจริญ. อดีตหัวหน้างานนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 19 พฤศจิกายน 2546.

เลอสม สถาปิตานนท์. เทคนิคในการออกแบบ. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

วัชนี เมษะมาน. ประวัติและผลงานนาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล ยมะคุปต์ : กรณีศึกษาระบำพม่า-มอญ. วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา, 2543.

ศิริวัฒน์ ดิษยนันท์. ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. และศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-ละครรำ) 2541. สัมภาษณ์, 27 มีนาคม, 9 เมษายน, 19, 21 พฤศจิกายน 2546.

ศิลปากร, กรม. จินดามณีและพระพุทธศาสนากับโลก. พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอชั้น 2 กรม หลวงวงษาธิราชสนิท, พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ พลตรีหม่อมสนิท วงศ์เสนี ป.ม. , ท.จ.ว. ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม, วันที่ 9 เมษายน 2503.

ศิลปากร, กรม. บทโขนกรมศิลปากรปรับปรุงแสดง. รวบรวมจัดพิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ จมื่นสมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันที่ 11 มกราคม 2507.

ศิลปากร, กรม. บทละครนอกพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพมหานคร :บริษัท ประชาชน จำกัด, 2530.

ศิลปากร, กรม. ศึกเก้าทัพ ละครพันทางประวัติศาสตร์. (มนตรี ตราโมท ประพันธ์บทละคร) จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เริ่มตั้งแต่ 2 เมษายน 2520. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี, 2520.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรละคอนดึกดำบรรพ์เรื่อง อุณรุท. (ศุภลักษณ์ วาดรูป และอุ้มสม) พระ นคร : ร.พ. เจริญธรรม, 2491 . (โรงละคอนศิลปากร วันที่ 30 มีนาคม ถึง วันที่ 6 เมษายน 2491)

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรบทละคอนนอกเรื่อง สังข์ทอง ตอน ตีคลี. พระนคร :ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, 2503. (โรงละคอนศิลปากร เดือน มีนาคม 2503)

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรบทละคอนนอกเรื่อง แก้วหน้าม้า ตอน ถวายลูก. พระนคร : ห้างหุ้นส่วน จำกัด ศิวพร, 2505. (สังคีตศาลาในบริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ)

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรบทละคอนนอกเรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน กุมภณฑ์ถวายม้า.พระนคร : ห้าง หุ้นส่วนจำกัดศิวพร, 2502. (โรงละคอนศิลปากร เดือน มีนาคม, 2502)

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรบทละคอนเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ, 2492.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรบทละคอนเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พลายเพชรพลายบัวออกศึก. โรงละคอนศิลปากร เดือน เมษายน, 2496.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรบทละคอนเรื่อง พระร่วง หรือขอมดำดิน, 2493.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรบทละคอนเรื่อง มโนห์รา. พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2498. (ณ โรงละคอนศิลปากร ทุกวันศุกร์ เสาร์ อาทิตย์ เวลา 14.00 และ 20.00 น. วันอาทิตย์เพิ่มรอบเช้า 10.00 น.)

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรบทละคอนเรื่อง รถเสน. พระนคร: โรงพิมพ์รุ่งเรืองธรรม, 2500. (โรงละคอนศิลปากร เดือน เมษายน 2500)

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรบทละคอนเรื่อง ราชาธิราช ตอน สมิงพระรามอาสา.โรงละคอนศิลปากร เดือน มีนาคม, 2495.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรบทละคอนเรื่อง สังข์ทอง ตอน เลือกคู่ และหาปลา. โรงละคอนศิลปากร เดือน กุมภาพันธ์, 2497.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรบทละคอนเรื่อง สุวรรณหงส์. โรงละคอนศิลปากร เดือน มีนาคม, 2494.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรบทละคอนเรื่อง อิเหนา ตอน ประสันตาต่อนก, 2493.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรบทละคอนเรื่อง อิเหนา ตอน ลมหอบ. โรงละคอนศิลปากร, 2499 .

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรบทละคอนเรื่อง พระอภัยมณี ตอน พระอภัยมณีพบนางละเวง.โรงละคอนศิลปากรเดือน มกราคม, 2495.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรละครพันทางเรื่อง พญาผานอง. พระนคร : โรงพิมพ์พระจันทร์,2501. (โรงละคอนศิลปากร เดือน กุมภาพันธ์ ทุกวันศุกร์และเสาร์ เวลา 14.00 น., 20.00 น. วันอาทิตย์ เวลา 10.00 น. , 14.00 น. และ 20.00 น.)

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรละคอนเรื่อง ไกรทอง. พระนคร : ร.พ. เจริญธรรม, 2491.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรละคอนเรื่อง พระลอ. โรงละคอนศิลปากร แสดงทุกวันศุกร์ เสาร์ อาทิตย์ เริ่มวันที่ 17 ธันวาคม 2491 เป็นต้นไป

ศิลปากร, กรม สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 29 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 27 ตุลาคม 2521 เวลา 17.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 74 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 30 กรกฎาคม 2525 เวลา 17.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 95 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 27 เมษายน 2527 เวลา 17.30 น. และวันเสาร์ที่ 28 เมษายน 2527 เวลา 13.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 8 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 26 ธันวาคม 2518 เวลา 17.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 12 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 31 ธันวาคม 2519 เวลา 10.00 น. และ 14.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 26 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 28 กรกฎาคม 2521 เวลา 17.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 27 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 25 สิงหาคม 2521 เวลา 17.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 31 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 29 ธันวาคม 2521 เวลา 17.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 32 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 26 มกราคม 2522 เวลา 17.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 36 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 25 พฤษภาคม 2522 เวลา 17.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 49 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 27 มิถุนายน 2523 เวลา 17.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 60 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 29 พฤษภาคม 2524 เวลา 17.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 60 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 29 พฤษภาคม 2524 เวลา 17.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 61 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 26 มิถุนายน 2524 เวลา 17.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 71 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 30 เมษายน 2525 เวลา 17.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 77 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 29 ตุลาคม 2525 เวลา 17.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 81 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 25 กุมภาพันธ์ 2526 เวลา 17.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 82 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 25 มีนาคม 2526 เวลา 17.00 น. วันเสาร์ที่ 26 และวันอาทิตย์ที่ 27 มีนาคม 2526 เวลา 10.00 น. และ 14.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 83 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 29 เมษายน 2526 เวลา 17.30 น. และวันเสาร์ที่ 30 เมษายน 2526 เวลา 13.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 84 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 27 พฤษภาคม 2526 เวลา 17.00 น. และวันเสาร์ที่ 28 พฤษภาคม 2526 เวลา 13.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 85 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 24 มิถุนายน 2526 เวลา 17.30 น. และวันเสาร์ที่ 25 มิถุนายน 2526 เวลา 13.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 86 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 29 กรกฎาคม 2526 เวลา 17.30 น. และวันเสาร์ที่ 30 กรกฎาคม 2526 เวลา 13.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 88 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 30 กันยายน 2526 เวลา 17.30 น. และวันเสาร์ที่ 1 ตุลาคม 2526 เวลา 13.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 89 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 28 ตุลาคม 2526 เวลา 17.30 น. และวันเสาร์ที่ 29 ตุลาคม 2526 เวลา 13.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 90 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 25 พฤศจิกายน 2526 เวลา 17.30 น. และวันเสาร์ที่ 26 พฤศจิกายน 2526 เวลา 13.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งที่ 98 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 27 กรกฎาคม 2527 เวลา 17.30 น. และวันเสาร์ที่ 28 กรกฎาคม 2526 เวลา 13.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ครั้งพิเศษวันมหาจักรี ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันพุธที่ 6 เมษายน 2520 เวลา 10.00 น. และ 14.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ปีที่ 11 ครั้งที่ 6 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 29 มีนาคม 2528 เวลา 17.30 น. และวันเสาร์ที่ 30 มีนาคม 2528 เวลา 13.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ปีที่ 11 ครั้งที่ 7 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 26 เมษายน 2528 เวลา 17.30 น. และวันเสาร์ที่ 27 เมษายน 2528 เวลา 13.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ปีที่ 12 ครั้งที่ 6 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 30 ตุลาคม 2530 เวลา 17.30 น. และวันเสาร์ที่ 31 ตุลาคม 2530 เวลา 13.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ปีที่ 13 ครั้งที่ 7 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 29 กรกฎาคม 2531 เวลา 17.30 น. และวันเสาร์ที่ 30 กรกฎาคม 2531 เวลา 09.30 น. , 13.00 น. และ 17.30 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ปีที่ 14 ครั้งที่ 1 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 27 มกราคม 2532 เวลา 17.30 น. และวันเสาร์ที่ 28 มกราคม 2532 เวลา 09.30 น. , 13.00 น. และ 17.30 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ปีที่ 19 ครั้งที่ 11 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 25 พฤศจิกายน 2537 เวลา 17.30 น. และวันเสาร์ที่ 26 พฤศจิกายน 2537 เวลา 09.30 น. , 14.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรรายการ "ศรีสุขนาฏกรรม" ปีที่ 22 ครั้งที่ 3 ณ โรงละคอนแห่งชาติ, วันศุกร์ที่ 28 มีนาคม 2540 เวลา 17.30 น. และวันเสาร์ที่ 29 มีนาคม 2540 เวลา 09.30 น. , 14.00 น. และ 18.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรดนตรีสำหรับประชาชน ครั้งที่ 34 ปีที่ 31. กรุงเทพมหานคร :โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2527. (การแสดงนาฏศิลปไทยของโรงเรียนเบญจมินทร์ในความควบคุมของอาจารย์ประเมิลฤดี ศาลยาชีวิน วันอาทิตย์ที่ 22 เมษายน 2527เวลา 16.45 น.)

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรดนตรีสำหรับประชาชน ครั้งที่ 30 ปีที่ 18 (ละครนอกเรื่อง ไกรทอง ตอน พ้อบนประจำวันอาทิตย์ที่ 3 มีนาคม 2511). กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาพระสุเมรุ, 2511.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรดนตรีสำหรับประชาชน ครั้งที่ 15 ปีที่ 23 (การบรรเลงปี่พาทย์เสภาสลับการแสดงเสภาทรงเครื่อง และเสภารำแนวตลก วันอาทิตย์ที่ 14 มกราคม 2516) กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาพระสุเมรุ, 2516.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรดนตรีสำหรับประชาชน ครั้งที่ 16 ปีที่ 19 (ละครนอกเรื่อง พระอภัยมณี ตอน หนีนางผีเสื้อ ประจำวันอาทิตย์ที่ 5 มกราคม 2512). กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาพระสุเมรุ, 2512.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรดนตรีสำหรับประชาชน ครั้งที่ 18 ปีที่ 22 (การบรรเลงปี่พาทย์ไม้แข็ง สลับการแสดงนาฏศิลป์ วันอาทิตย์ที่ 9 มกราคม 2515) กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาพระสุเมรุ, 2515.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรดนตรีสำหรับประชาชน ครั้งที่ 18 ปีที่ 35. ละครนอกเรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน พราหมณ์เล็กพราหมณ์โต ของกรมศิลปากร ณ สังคีตศาลา สนามข้างโรงละครแห่งชาติ วันเสาร์ที่ 12 มีนาคม 2531 เวลา 16.30 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรดนตรีสำหรับประชาชน ครั้งที่ 2 ปีที่ 23 (การบรรเลงปี่พาทย์ไทย และปี่พาทย์ชวาสลับการแสดงนาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์แบบชวา วันอาทิตย์ที่ 3 ธันวาคม 2515) กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาพระสุเมรุ, 2515.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรดนตรีสำหรับประชาชน ครั้งที่ 24 ปีที่ 23 กรุงเทพมหานคร :โรงพิมพ์คุรุสภาพระสุเมรุ, 2516. (การบรรเลงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องใหญ่ สลับการแสดงโขนเรื่องนารายณ์สิบปาง ชุด มัสยาวตาร หรือ ตำนานหอยสังข์ วันอาทิตย์ที่ 18 กุมภาพันธ์ 2516)

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรดนตรีสำหรับประชาชน ครั้งที่ 25 ปีที่ 37. การแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ภาค 1 ของกรมศิลปากร ณ สังคีตศาลา สนามข้างโรงละครแห่งชาติ วันอาทิตย์ที่ 18 กุมภาพันธ์ 2533. เวลา 16.30 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรดนตรีสำหรับประชาชน ครั้งที่ 31 ปีที่ 18 (ละครนอกเรื่องไกรทอง ตอน พ้อล่าง ประจำวันเสาร์ที่ 9 มีนาคม 2511). กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาพระสุเมรุ, 2511.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรดนตรีสำหรับประชาชน ครั้งที่ 34 ปีที่ 38. การแสดงละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ ตอน พราหมณ์เล็กพราหมณ์โต ของกรมศิลปากร ณ สังคีตศาลา สนามข้างโรงละครแห่งชาติ วันอาทิตย์ที่ 10 มีนาคม 2534 เวลา 16.30 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรดนตรีสำหรับประชาชน ครั้งที่ 42 ปีที่ 31. กรุงเทพมหานคร :โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2527. (รายการพิเศษของกรมศิลปากร เนื่องในโอกาสปีฤดูการบรรเลงดนตรีสำหรับประชาชนประจำปีที่ 31 วันอาทิตย์ที่ 20 พฤษภาคม 2527เวลา 16.45 น.)

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรดนตรีสำหรับประชาชน ครั้งที่ 55 ปีที่ 38. ณ สังคีตศาลา สนามข้างโรงละครแห่งชาติ วันอาทิตย์ที่ 5 พฤษภาคม 2534 เวลา 17.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรดนตรีสำหรับประชาชน ครั้งที่ 57 ปีที่ 38. การแสดงชุดพิเศษของกรมศิลปากร เนื่องในโอกาสปิดฤดูกาลการแสดงสำหรับประชาชน ณ สังคีตศาลา สนามข้างโรงละครแห่งชาติ วันอาทิตย์ที่ 12 พฤษภาคม 2534 เวลา 17.00 น.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรดนตรีสำหรับประชาชน ครั้งที่ 8 ปีที่ 22 (การแสดงนาฏศิลป์ เนื่องในโอกาสเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว วันอาทิตย์ที่ 5 ธันวาคม 2514) กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาพระสุเมรุ, 2514.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรดนตรีสำหรับประชาชน ครั้งที่ 2 ปีที่ 22 (นาฏศิลป์ไทยชุดไปประเทศอินโดนีเซีย วันอาทิตย์ที่ 14 พฤศจิกายน 2514). กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาพระสุเมรุ, 2514.

ศึกษาธิการ, กระทรวง. สูจิบัตรงานมหกรรมนาฏศิลปอาเซียน ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร :

ศิลปี ตราโมท. ผู้เชี่ยวชาญดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 10, 19 เมษายน และ 17 , 20 พฤศจิกายน 2546.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. อาจารย์ 2 ระดับ 7 คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 9 ธันวาคม 2543.

เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล. ลวดลาย 1 ในสถาปัตยกรรมไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ ดี แอล เอส, (ม.ป.ป.).

อมรินทร์การพิมพ์, 2526. (วันที่ 25 มิถุนายน – 2 กรกฎาคม 2526)

สถาพร สนทอง. อดีตหัวหน้าแผนกงานนาฏศิลป, ผู้อำนวยการฝ่ายศิลปกรรมเวที, ผู้อำนวยการฝ่ายศิลปการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 26 กุมภาพันธ์ 2544 , 3 , 11 มีนาคม , 15 พฤศจิกายน 2546.

สมรัตน์ ทองแท้. โรงละคอนศิลปากร. รายงานวิชาประวัตินาฏยศิลป์ไทย หลักสูตรศิลปศาสตร-มหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2536.

สมศักดิ์ ทัดติ. จารีตการฝึกหัด และการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. วิวัฒนาการและอนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลปในการพัฒนาศิลป-วัฒนธรรมไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพัฒนศึกษา ภาควิชาสารัตถศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

สุดจิตต์ พันธ์สังข์. นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 21 พฤศจิกายน 2546.

สุดารัตน์ กัลยา. การแสดงที่วังมังคละสถาน. งานวิจัยตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

สุมิตร เทพวงษ์. สารานุกรม ระบำ รำ ฟ้อน. สถาบันราชภัฏพระนครศรีอยุธยา.

สุรเชษฐ์ เพื่องฟู. หัวหน้ากลุ่มการแสดง สำนักการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 21 พฤศจิกายน 2546.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. นาฏยศิลป์ปริทรรศน์. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์ หสน. ห้องภาพสุวรรณ, 2543.

สุวรรณี ชลานุเคราะห์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-ละครรำ) พ.ศ. 2533. สัมภาษณ์, 22 ตุลาคม, 11 พฤศจิกายน, 8 ธันวาคม 2546.

เสน่ห์ ธนารัตน์สฤษดิ์. ทฤษฎีสีศิลป์สถาปัตย์แบบเบสิกขั้นสูง. กรุงเทพมหานคร : ไทยมิตรการพิมพ์, 2542.

เสรี หวังในธรรม. ผู้เชี่ยวชาญพิเศษ สังคีตศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ศิลปการละคร) พ.ศ. 2531. สัมภาษณ์, 22 พฤศจิกายน 2546.

โหมด ว่องสวัสดิ์. ชีวิตผลงานอาจารย์โหมด ว่องสวัสดิ์ ศิลปินแห่งชาติ. กรุงเทพมหานคร : อิทธิพลรัชเวทย์, 2543.

อรพินท์ อิศรางกูร ณ อยุธยา. หัวหน้ากลุ่มงานเครื่องแต่งกาย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร สัมภาษณ์, 10 พฤศจิกายน 2546.

อัจฉรา สุภาไชยกิจ. อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 28 เมษายน 2546.

อิงอร ศรีสัตบุษย์. นาฏศิลปิน 8 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 17 มีนาคม 2544, 29 มกราคม 2546.

ภาษาอังกฤษ

Doris Humphrey. The Art of Making Dances. New York : Grove Press, 1959.

Lois Ellfeldt. A Primer For Choreographers. California : The National Press, 1971.

Ministry Of Culture, Bangkok, Thailand. The Culture Mission of Thailand to The Union of Burma. December 1955.

Sandra Cerny Minton, Ph., D. Choreography : A Basic Approach Using Improvisation. Second Edition. United State : Human Kinetics, 1997.

The Fine Arts Department of Thailand. A Repertoire of Thai Dance and Dance Drama. Thailand : Amarin Press. , 1984. (During The Visit of The Thai Cultural Miss On To Brunei 22 February – 2 March 1984)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ก

ประวัติและผลงานผู้บริหารกองการสังคีต

ผู้วิจัยนำเสนอประวัติและผลงานของผู้บริหารกองการสังคีต ซึ่งอยู่ในช่วงที่ท่านผู้หญิงแผ้ว รับราชการ รวม 4 ท่าน (พัชราวรรณ ทับเกตุ, 2543 : 36-42.)

1. นายธนิต อยู่โพธิ์

นายธนิต อยู่โพธิ์ หัวหน้ากองการสังคีต ปี พ.ศ. 2489-2499 รวม 10 ปี นามเดิม กี อยู่โพธิ์ เกิดเมื่อวันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2450 เริ่มรับราชการ วันที่ 1 มิถุนายน 2477 ในแผนกโบราณคดี กองศิลปวิทยาการ กรมศิลปากร กระทรวงธรรมการ (กระทรวงศึกษาธิการในปัจจุบัน) ในตำแหน่งเสมียนพนักงานชั้นจัตวา ต่อมาสอบเลื่อนขั้น เป็นข้าราชการชั้นเอก ตำแหน่งหัวหน้ากอง กองการสังคีต กรมศิลปากร ในวันที่ 1 พฤษภาคม 2488 และได้เลื่อนเป็นอธิบดีกรมศิลปากร ปี พ.ศ. 2499 และดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการมหาวิทยาลัยด้วยอีกตำแหน่งหนึ่ง และเกษียณอายุราชการ ในปี พ.ศ. 2511 ต่อมาปี พ.ศ. 2524 ได้รับพระราชทานปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาภาษาตะวันออกในมหาวิทยาลัยศิลปากร

ผลงานด้านทางดนตรี นาฏศิลป์

1. ฟื้นฟูนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ ได้แก่ โขน ละคร ฟ้อนรำ การละเล่นพื้นเมืองและดนตรี ตั้งแต่ใกล้สิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่ 2 เช่น ส่งศิลปินของกรมศิลปากรไปฝึกและรับถ่ายทอดการแสดงพื้นเมือง ได้แก่ เต้นกำรำเคียวจากจังหวัดนครสวรรค์, รำเหย่อยจากจังหวัดกาญจนบุรี, รำเทิงจากจังหวัดเพชรบุรี และนำครูจากจังหวัดกาฬสินธุ์มาสอนเซิ้งกระติบข้าวให้แก่ศิลปินกรมศิลปากร เป็นต้น

2. ปรับปรุงหลักสูตรเปิดการสอนนาฏศิลป์ และดุริยางคศิลป์ในโรงเรียนนาฏศิลปขึ้นใหม่ จนมีผู้สำเร็จการศึกษาจากโรงเรียนนี้มาก สามารถเล่นโขน ละคร พร้อมกันได้หลายโรง ซึ่งเป็นแนวทางขยายการศึกษานาฏศิลป์ไปยังต่างจังหวัด และสามารถจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปขึ้นในจังหวัดต่าง ๆ

3. จัดให้มี "ดนตรีสำหรับประชาชน" ณ สังคีตศาลาครั้งแรก เริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2491 เป็นต้นมา มีการบรรเลงทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากล รวมถึงจัดแสดงนาฏศิลป์เป็นประจำทุกวันเสาร์และอาทิตย์ ตั้งแต่ 16.00 น. เป็นต้นไป

4. ริเริ่มให้มี "งานสัปดาห์แห่งวรรณคดี" ขึ้นในบริเวณพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเป็นครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. 2503 เพื่อชักชวนให้ประชาชนมีโอกาสศึกษาหาความรู้ในการอ่านทำนองกาพย์กลอนโคลง ฉันท์ ซึ่งเป็นผลให้กรมวิชาการ กระทรวงศึกษา นำเอาวิธีการอ่านนี้ไปใช้ในสถานศึกษา

5. ริเริ่มให้ศิลปิน แสดงความสามารถในการประดิษฐ์ระบำโบราณคดีขึ้น 5 ชุด คือ ชุดทวาราวดี ชุดศรีวิชัย ชุดลพบุรี ชุดเชียงแสน และชุดสุโขทัย ซึ่งได้จัดแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชทอดพระเนตรเป็นครั้งแรก ณ พระที่นั่งอิศราวินิจฉัย เนื่องในโอกาสเสด็จพระราชดำเนินทรงเปิดพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ

6. ศึกษาวิจัยเครื่องแต่งกายตามสมัยประวัติศาสตร์และโบราณคดี และให้ข้าราชการร่วมกันประดิษฐ์ขึ้น

7. ได้แต่ง แปล และเรียบเรียงทางดนตรีนาฏศิลป์ เช่น โขน คู่มือนาฏศิลป์ไทย โขนภาคต้นว่าด้วยตำนานและทฤษฎี โขนภาคปลายว่าด้วยแบบแผนและวิธีแสดง ประวัติเครื่องดนตรีไทย และตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์ และเครื่องสาย เป็นต้น และอื่น ๆ อีกมากมาย

2. นางชุมศิริ สิทธิพงศ์

นางชุมศิริ สิทธิพงศ์ (ถึงแก่กรรม) ผู้อำนวยการกองการสังคีต ปี พ.ศ. 2499-2515 รวม 16 ปี เกิดเมื่อวันที่ 28 ตุลาคม พ.ศ. 2456 จบปริญญาตรีจากคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เริ่มรับราชการเมื่อวันที่ 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2478 และต่อมาเป็นครูใหญ่ โรงเรียนสตรีวัฒโนทัยพายัพ จังหวัดเชียงใหม่ ภายหลังย้ายมาดำรงตำแหน่งครูใหญ่โรงเรียนนาฏศิลป ในปี พ.ศ. 2488-2498 และเป็นผู้อำนวยการกองการสังคีต ปี พ.ศ. 2499-2515

ผลงาน

จากการสัมภาษณ์ นางประพิศพรรณ ศรีเพ็ญ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ซึ่งเคยทำงานร่วมกับนางชุมศิริ ได้กล่าวว่า

"ท่านเป็นผู้จัดระเบียบเกี่ยวกับการปกครองของข้าราชการทุกแผนก ทั้งโขน ละคร ปี่พาทย์ เครื่องสาย ขับร้องและดนตรีสากล ทั้งในด้านความประพฤติ หน้าที่ความรับผิดชอบในการทำงาน

สร้างความสามัคคีและความเรียบร้อยของงาน เพื่อให้งานแสดงมีคุณภาพ เป็นที่ชื่นชมของคนทั่วไป นอกจากนี้จัดทำหลักสูตรนาฏศิลป์เพิ่มเติมจากเดิม และเป็นผู้ริเริ่มฟื้นฟูละครดึกดำบรรพ์ โดยให้หม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) ผู้เชี่ยวชาญทางละครดึกดำบรรพ์เป็นครูสอนและฝึกซ้อมการแสดง"

และจากการสัมภาษณ์ นายศิลปี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย ของสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ ได้กล่าวถึง นางชุมศิริ สิทธิพงศ์ ว่า

"ท่านเน้นเรื่องความประพฤติของข้าราชการ ให้มีระเบียบวินัย และมีจรรยาที่ดีของศิลปิน เพื่อยกระดับฐานะศิลปิน ให้ได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติจากประชาชน และควบคุมเรื่องการแสดงของทุกแผนกทั้งนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และคีตศิลป์ทั้งไทยและสากล ให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน เพื่อให้การทำงานบรรลุเป้าหมาย"

สรุปได้ว่าการทำงานของนางชุมศิริ สิทธิพงศ์ มีดังนี้

1. จัดวางหลักสูตรดนตรีนาฏศิลป์เพิ่มเติมจากหลักสูตรเดิม

2. จัดวางระเบียบวินัย ความประพฤติของข้าราชการศิลปิน ให้เป็นผู้ที่มีความตั้งใจจริง มีความรับผิดชอบ ตรงต่อเวลา รู้จักหน้าที่ หมั่นฝึกฝนตนเอง มีความสามัคคี และกิริยามารยาทที่ดีงาม เพื่อให้เป็นที่ยอมรับและยกย่องเชิดชูเกียรติจากบุคคลภายนอก

3. เป็นผู้ริเริ่มฟื้นฟูการแสดงละครดึกดำบรรพ์ให้คงอยู่ และเผยแพร่แก่ประชาชนทั่วไป

นับได้ว่า ท่านเป็นผู้หญิงที่มีความสามารถเป็นอย่างยิ่ง ในการฟื้นฟูการศึกษาและปรับปรุงศิลปะโขน ละคร ดนตรีในโรงเรียนนาฏศิลป และกองการสังคีต ให้เป็นปึกแผ่นมั่นคงร่วมกับนายธนิต อยู่โพธิ์ (อธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น)

3. นายทวีศักดิ์ เสนาณรงค์

นายทวีศักดิ์ เสนาณรงค์ ผู้อำนวยการกองการสังคีต ปี พ.ศ. 2515-2523 รวม 8 ปี เกิดเมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2478 จบการศึกษาจากคณะจิตรกรรมมหาวิทยาลัยศิลปากร เริ่มรับราชการ เมื่อวันที่ 1 เมษายน พ.ศ. 2501 ที่กองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร ตำแหน่งนายช่างศิลปกรรมชั้นตรี เมื่อครบ 1 ปี ลาไปศึกษาต่อสถาบันศิลปะ ด้านงานฉากและการบริหารโรงละคร ณ กรุงโรม อิตาลี 4 ปี จากนั้นกลับมารับราชการใน ปี พ.ศ. 2506 เป็นนายช่างศิลปกรรมชั้นโท

ชั้นเอกตามลำดับ และดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการกองการสังคีต เมื่อปี พ.ศ. 2515 และในปี 2523 เป็นรองอธิบดีกรมศิลปากร ปี 2527 เป็นอธิบดีกรมศิลปากร ปี 2532 เป็นเลขาธิการคณะกรรมการศึกษาเอกชน ปี 2534 เป็นรองปลัดกระทรวงศึกษาธิการ ปี 2536 เป็นปลัดกระทรวงศึกษาธิการ และเกษียณอายุราชการ เมื่อปี พ.ศ. 2538

ผลงาน

1. ส่งเสริมและสนับสนุนการแสดงนาฏศิลป์ทุกประเภท ทั้งโขน ละครนอก ละครใน ละครพันทาง ละครเสภา การบรรเลงดนตรีไทยและดนตรีสากล เป็นต้น ณ โรงละครแห่งชาติ เป็นประจำตลอดปี

2. เน้นความสำคัญในเรื่องการประชาสัมพันธ์ ให้ประชาชนมีความรู้ทางนาฏศิลป์ โดยจัดโปรแกรม "นาฏศิลป์สัญจร" ตามสถานศึกษาทั้งส่วนกลางและภูมิภาค ในครึ่งชั่วโมงแรกให้ความรู้ทางวิชาการนาฏศิลป์ และครึ่งชั่วโมงหลังจัดการแสดงนาฏศิลป์ เพื่อให้นักเรียนนักศึกษาเข้าใจและซาบซึ้ง ตลอดจนตระหนักในคุณค่าของนาฏศิลป์ไทย

3. จัดโปรแกรม "ศิลปวัฒนธรรมสัญจร" โดยจัดโปรแกรมไปเผยแพร่นาฏศิลป์ตามต่างจังหวัด

4. จัดการบรรเลงดนตรีไทย ดนตรีสากลและการแสดงนาฏศิลป์ ตามสถานีโทรทัศน์

5. ส่งเสริมและสนับสนุนให้ข้าราชการได้เลื่อนตำแหน่งสูงขึ้น เพื่อเป็นการสร้างขวัญและกำลังใจให้แก่ข้าราชการ

6. ในด้านงานฉาก ได้สเก็ตภาพและออกแบบงานฉากไว้มากมาย เช่น เรื่องพระอภัยมณี ตอนหนีผีเสื้อสมุทร และตอนหลงเล่ห์เสน่ห์ละเวง เป็นต้น

4. นายเสรี หวังในธรรม

นายเสรี หวังในธรรม ผู้อำนวยการกองการสังคีต ปี พ.ศ. 2523-2533 รวม 10 ปี เกิดเมื่อวันที่ 3 มกราคม พ.ศ. 2480 จบการศึกษาจากโรงเรียนนาฏศิลป (วิทยาลัยนาฏศิลปในปัจจุบัน) เมื่อ พ.ศ. 2498 โดยระหว่างศึกษา เรียนวิชาดุริยางค์สากล ต่อมาเรียนระนาดฝรั่ง ฝึกหัดโขน และฝึกร้องเพลงไทย เป็นผู้ที่เรียนศิลปะหลายแขนง รวมถึงวิชาการแต่งบทโขน บทละคร และวิชาพากย์โขนอีกอย่างหนึ่งด้วย จึงเป็นผู้รอบรู้ในศิลปะทุกแขนงเป็นอย่างดี

เมื่อจบการศึกษาก็เข้ารับราชการตำแหน่งศิลปินจัตวา กองการสังคีต ในปี 2499 และต่อมาปี พ.ศ. 2503 ได้ทุนการศึกษาไปเรียนต่อทางศิลปะที่อิสต์ เวสต์ เซ็นเตอร์ ยูนิเวอร์ซิตี้ ออฟ ฮาวาย ประเทศสหรัฐอเมริกา และกลับมารับราชการต่อ จนในที่สุดได้เลื่อนขั้นเป็นผู้อำนวยการ

กองการสังคีต กรมศิลปากร ในปี พ.ศ. 2523 และต่อมาได้รับการคัดเลือกให้เป็น "ศิลปินแห่งชาติ" สาขาศิลปการละคร ในปี พ.ศ. 2531

ผลงาน

1. เป็นผู้ที่มีพรสวรรค์ด้านการแสดงและความสามารถในการจัดรายการแสดงโขน ละคร ในโอกาสต่าง ๆ ณ โรงละครแห่งชาติ สังคีตศาลา ตามสถานีโทรทัศน์ เป็นต้น จนเป็นที่แพร่หลายในหมู่ประชาชน

2. มีความสามารถในการเขียนบทโขน ละคร และกำกับการแสดง

3. จัดรายการแสดงที่มีเนื้อหาและสาระบันเทิง จนเป็นที่ชื่นชมของผู้ชม และตั้งชื่อรายการให้มีสัมผัสคล้องจองกัน เช่น ดนตรีไทยพรรณนา (ว่าด้วยเรื่องดนตรีไทย เช่น ปี่พาทย์ประชันวง การบรรยายและสาธิตลักษณะวงดนตรีไทย) รายการนาฏยาภิธาน (ว่าด้วยเรื่องการแสดงละครแบบต่าง ๆ มาเปรียบเทียบกัน) รายการขับขานวรรณคดี (ว่าด้วยเรื่องวรรณคดีต่าง ๆ ที่นำมาจัดทำบทเป็นนาฏกรรมและบรรยายเกี่ยวกับเพลงต่าง ๆ จากบทกวี) รายการศรีสุขนาฏกรรม (ว่าด้วยการแสดงนาฏศิลป์ทุกประเภทและการแสดงละครแนวตลกจัดแบบสารพันบันเทิง) รายการธรรมะบันเทิง (ว่าด้วยการแสดงแบบต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับธรรมะและศีลธรรม) เป็นต้น ซึ่งมีผลทำให้เยาวชนที่ไม่สนใจศิลปะการแสดงของไทยหันมาสนใจเข้าชมการแสดงมากขึ้น

4. เป็นผู้ริเริ่มตั้งกลุ่มศิลปินรุ่นเยาว์ เพื่อต้องการฝึกนาฏศิลป์สำหรับการแสดงในอนาคต

5. ผลงานการแสดงที่ประสบความสำเร็จและสร้างชื่อเสียงให้กับอาจารย์เสรี หวังในธรรม เป็นอย่างมากคือ "การแสดงละครพันทาง เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ" ซึ่งได้รับความนิยมจากประชาชนเป็นอย่างยิ่ง อาจกล่าวได้ว่า คนทั่วไปรู้จักกรมศิลปากรมากขึ้นจากการแสดงละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ข

งานประจำและงานพิเศษในกองการสังคีต

ตัวอย่างงานของการสังคีต ประจำเดือนกันยายน 2504 จำนวน 38 ครั้ง (ศธ.0701.9.2/16 (14) เรื่อง เสนอรายงานการปฏิบัติราชการพิเศษประจำเดือนกันยายน 2504 ลงวันที่ 2 ตุลาคม 2504) การแสดงนาฏศิลป์ไทยที่จัดบริการสังคมทั้งในนามหน่วยงานราชการ และหน่วยงานเอกชน นำเสนอรูปแบบการแสดงเป็นชุดสั้น ๆ เป็นนาฏศิลป์เบ็ดเตล็ดกำหนดเป็นรูปแบบหลากหลาย เช่น รายการหนึ่งประกอบด้วย การเดี่ยวเครื่องดนตรี รำเดี่ยว รำคู่ ระบำมาตรฐาน ระบำพื้นเมือง โขน เป็นต้น (เอกสารหายาก, สำนักการสังคีต กรมศิลปากร.)

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
1.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำซัดชาตรี 6. โขน ชุด หนุมานรบวิรุญจำบัง 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	1 กันยายน 2504	21.09 น. ถึง 22.05 น.
2.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. พระลอตามไก่ 2. ฟ้อนเล็บ	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	1 กันยายน 2504	22.04 น. ถึง 22.25 น.
3.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำสีนวน 2. รำซัดชาตรี	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	2 กันยายน 2504	22.05 น. ถึง 22.25 น.

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
4.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำซัดชาตรี 6. โขน ชุด หนุมานรบวิรุญจำบัง 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	4 กันยายน 2504	21.09 น. ถึง 22.07 น.
5.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฉุยฉายทศกัณฐ์ลงสวน 2. ฟ้อนเทียน	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	4 กันยายน 2504	22.10 น. ถึง 22.28 น.
6.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำซัดชาตรี 6. โขน ชุด หนุมานรบวิรุญจำบัง 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	6 กันยายน 2504	21.10 น. ถึง 22.05 น.

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
7.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. รามสูร-เมขลา 2. ระบำดาวดึงส์	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	6 กันยายน 2504	22.05 น. ถึง 22.30 น.
8.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฉุยฉายพราหมณ์ 2. ฟ้อนเทียน 3. ระบำนพรัตน์ 4. ระบำเทพบันเทิง	ห้องแมเจสติก โรงแรมเอราวัณ	รับรองพลอากาศตรี Theodore R. Meiltor ผู้บัญชาการทหารอากาศอเมริกันภาคที่ 13	8 กันยายน 2504	21.09 น. ถึง 21.30 น.
9.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำซัดชาตรี 6. โขน ชุด หนุมานรบวิรุญจำบัง 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	8 กันยายน 2504	21.10 น. ถึง 22.09 น.
10.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำแม่บท 2. ระบำย่องหงิด	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	8 กันยายน 2504	22.05 น. ถึง 22.31 น.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
11.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ระบำพรหมาสตร์ 2. ฟ้อนแพน	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	9 กันยายน 2504	22.04 น. ถึง 22.31 น.
12.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำขัดชาตรี 6. โขน ชุด หนุมานรบวิรุญจำบัง 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	11 กันยายน 2504	21.10น. ถึง 22.07 น.
13.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฉุยฉายวันทอง 2. ระบำกฤดาภินิหาร	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	11 กันยายน 2504	22.10 น. ถึง 22.20 น.
14.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ระบำอวยพร 2. โขน ชุด พระรามรบทศกัณฐ์ 3. มโนราห์บูชายัญ 4. รำกระทบไม้	พระที่นั่งนงคราญสโมสร	รับรองเซอร์เบอนาร์ด วาเลย์ โคเฮน นายกเทศ-มนตรีแห่งนครลอนดอน กับคณะ	12 กันยายน 2504	22.00 น. ถึง 22.27 น.

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
15.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำซัดชาตรี 6. โขน ชุด หนุมานรบวิรุญจำบัง 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	13 กันยายน 2504	21.12 น. ถึง 22.07 น.
16.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ระบำย่องหงิด 2. ฟ้อนรัก	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	13 กันยายน 2504	22.08 น. ถึง 22.25 น.
17.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำซัดชาตรี 6. โขน ชุด หนุมานรบวิรุญจำบัง 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	15 กันยายน 2504	21.06 น. ถึง 22.00 น.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
18.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำฝรั่งคู่ 2. พระรามตามกวาง	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	15 กันยายน 2504	22.10 น. ถึง 22.30 น.
19.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฉุยฉายพราหมณ์ 2. ระบำดาวดึงส์	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	16 กันยายน 2504	22.07 น. ถึง 22.20 น.
20.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำซัดชาตรี 6. โขน ชุด หนุมานรบวิรุญจำบัง 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	18 กันยายน 2504	21.10 น. ถึง 22.08 น.
21.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำกฤชเดี่ยว 2. รำบรเทศ	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	18 กันยายน 2504	22.03 น. ถึง 22.20 น.
22.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	20 กันยายน 2504	21.10 น. ถึง 22.10 น.

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
	3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำขัดชาตรี 6. โขน ชุด หนุมานรบวิรุญจำบัง 7. เถิดเทิง				
23.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ระบำกฤดาภินิหาร 2. ฟ้อนพม่าเปิงมาง	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	20 กันยายน 2504	22.00 น. ถึง 22.20 น.
24	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำขัดชาตรี 6. โขน ชุด หนุมานรบวิรุญจำบัง 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	22 กันยายน 2504	21.15 น. ถึง 22.07 น.
25.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ระบำเริงอรุณ 2. ระบำฝรั่งรำเท้า 3. ระบำกวาง 4. ระบำเจ้าเซ็น 5. กุลาตีไม้	สถานีโทรทัศน์กองทัพบก	ส่งวิทยุโทรทัศน์	22 กันยายน 2504	21.30 น. ถึง 23.00 น.

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
	6. ระบำจีนรัว 7. โขน ชุด หนุมาน เข้าห้องนาง สุวรรณกันยุพา 8. ระบำอัศวลีลา				
26.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. อรชุนรบกับรามสูร 2. ระบำย่องหงิด	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	22 กันยายน 2504	22.10 น. ถึง 22.25 น.
27.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. การฝึกหัดนาฏศิลป์เบื้องต้น 2. รำแม่บท 3. วีรชัยเสนายักษ์ 4. วีรชัยสิบแปดมงกุฎ 5. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 6. เถิดเทิง	โรงเรียนนาฏศิลป	อบรมมัคคุเทศรุ่นที่ 2	23 กันยายน 2504	13.45 น. ถึง 15.45 น.
28.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฉุยฉายเบญกาย 2. ระบำดาวดึงส์	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	23 กันยายน 2504	22.07 น. ถึง 22.23 น.
29.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำแม่บท 2. มโนราห์บูชายัญ	ห้องนาฏศิลป์ไทย	รับรองคณะวิพิธทัศนา Joey Adams	24 กันยายน 2504	22.00 น. ถึง 23.35 น.

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
	3. วีรชัยเสนายักษ์รบกับวีรชัยสิบแปดมงกุฎ 4. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 5. เถิดเทิง 6. รำวงมาตรฐาน				
30.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำขัดชาตรี 6. โขน ชุด หนุมานรบวิรุญจำบัง 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	25 กันยายน 2504	21.10 น. ถึง 22.07 น.
31.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เมขลา-รามสูร 2. ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	25 กันยายน 2504	22.03 น. ถึง 22.30 น.
32.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	27 กันยายน 2504	21.10 น. ถึง 22.09 น.

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
	5. รำชัดชาตรี 6. โขน ชุด หนุมานรบวิรุญจำบัง 7. เถิดเทิง				
33.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฉุยฉายอินทรชิต 2. ฟ้อนรัก	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	27 กันยายน 2504	22.05 น. ถึง 22.25 น.
34	ละคอนนอก เรื่องคาวีตอน ชุบองค์ ถึงขั้นหึง	สถานีไทยโทรทัศน์บางขุนพรหม	ส่งวิทยุโทรทัศน์	28 กันยายน 2504	21.30 น. ถึง 23.40 น.
35.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำสีนวน 2. ฟ้อนเล็บ 3. โขน ชุด พระรามรบทศกัณฐ์ 4. ระบำดาวดึงส์	ศาลามุขมาตย์บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ	ให้คณะ-กรรมการอสท.ชม	29 กันยายน 2504	9.30 น. ถึง 10.20 น.
36.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำชัดชาตรี	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	29 กันยายน 2504	21.07 น. ถึง 22.05 น.

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
	6. โขน ชุด หนุมานรบวิรุญจำบัง 7. เถิดเทิง				
37.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำแม่บท 2. ฟ้อนม่านมงคล	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	29 กันยายน 2504	22.10 น. ถึง 22.35 น.
38	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฉุยฉายเบญกาย 2. ระบำเทพบันเทิง	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	30 กันยายน 2504	22.05 น. ถึง 22.18 น.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างงานแสดงของกองการสังคีตประจำเดือนมีนาคม 2505 จำนวน 68 ครั้ง (ศธ. 0701. 9.2/16 [42-48] เรื่อง เสนอรายงานการปฏิบัติราชการพิเศษประจำเดือนมีนาคม 2505 ลงวันที่ 2 เมษายน 2505) วิธีการนำเสนอรูปแบบนาฏศิลป์ไทย ยังคงรูปแบบเบ็ดเตล็ดดังที่เคยกล่าวมาแล้ว

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
1.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำแม่บท 2. วีรชัยเสนายักษ์ 3. โขน ชุด หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา 4. ฟ้อนแพน-ฟ้อนเงี้ยว 5. รำกระทบไม้	ห้องนาฏศิลป-ไทย โรงเรียนนาฏศิลป	รับรองผู้เชี่ยวชาญว่าด้วยการศึกษาของสตรีและเด็กหญิงชนบทในอาเซีย	1 มีนาคม 2505	10.15 น. ถึง 10.55 น.
2.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำขัดชาตรี 6. วีรชัยสิบแปดมงกุฎ 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	2 มีนาคม 2505	10.07 น. ถึง 22.05 น.
3.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฟ้อนรัก 2. โขนชุดพระรามตามกวาง	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	2 มีนาคม 2505	22.00 น. ถึง 22.20 น.

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
4.	นาฏศิลป์ไทย ชุด กลองยาว	ถนนเกษร	เกษรคานิวัล	3 มีนาคม 2505	18.30 น. ถึง 19.15 น.
5.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฉุยฉายวันทองแปลง 2. ระบำเทพบันเทิง	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	4 มีนาคม 2505	22.05 น. ถึง 22.20 น.
6.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำเบิกโรงดอกไม้เงินทอง 2. โขน ชุด พระราม เข้าสวนพระพิราพ	สังคีตศาลา ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ	ดนตรีมหกรรม	5 มีนาคม 2505	17.07 น. ถึง 19.08 น.
7.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำมโนห์รา 2. ฟ้อนเล็บ 3. ระบำบรเทศ 4. โขน ชุด พระราม ตามกวาง	กระทรวงกลาโหม	รับรองพลเรือเอก แฮรี่ ดี เฟลท์ ผู้บัญชาการทหารเรืออเมริกันภาคแปซิฟิค	5 มีนาคม 2505	20.45 น. ถึง 21.55 น.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
8.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำซัดชาตรี 6. วีรชัยสิบแปดมงกุฎ 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	5 มีนาคม 2505	21.10 น. ถึง 22.10 น.
9.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. ระบำดาวดึงส์ 2. โขน ชุด พระรามรบทศกัณฐ์	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของบริษัท World Travel Service	6 มีนาคม 2505	15.40 น. ถึง 16.25 น.
10.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฟ้อนแพน-ฟ้อนเงี้ยว 2. ละคอนใน เรื่อง อิเหนา ตอน ปันหยีชนไก่กับอุณากรรณ	สังคีตศาลา	ดนตรีมหกรรม	6 มีนาคม 2505	16.35 น. ถึง 18.27 น.
11.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำวง 2. ละคอนพันทาง เรื่อง สามก๊ก ตอน แต่งงานซุนฮูหยิน	สังคีตศาลา	ดนตรีมหกรรม	7 มีนาคม 2505	17.35 น. ถึง 19.55 น.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
12.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำขัดชาตรี 6. วีรชัยสิบแปดมงกุฎ 7. เถิดเทิง	หอประชุม วัฒนธรรม	รับรอง นักท่องเที่ยว ต่างประเทศของ นายนิราศ อิศรางกูรฯ	7 มีนาคม 2505	21.05 น. ถึง 22.03 น.
13.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำกฤชเดี่ยว 2. ระบำย่องหงิด	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่าง ประเทศชม	7 มีนาคม 2505	22.10 น. ถึง 22.22 น.
14.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. ระบำดาวดึงส์ 2. โขน ชุด พระราม รบทศกัณฐ์	หอประชุม วัฒนธรรม	รับรอง นักท่องเที่ยว ต่างประเทศของ บริษัท World Travel Service	8 มีนาคม 2505	15.40 น. ถึง 16.25 น.
15.	ละคอนนอก เรื่อง ท้าวแสนปม	สังคีตศาลา	ดนตรีมหกรรม	8 มีนาคม 2505	17.58 น. ถึง 19.10 น.
16.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. ระบำดาวดึงส์ 2. โขน ชุด พระราม รบทศกัณฐ์	หอประชุม วัฒนธรรม	รับรอง นักท่องเที่ยว ต่างประเทศของ บริษัท World Travel Service	9 มีนาคม 2505	15.37 น. ถึง 16.25 น.

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
17.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. เต้นกำรำเคียว	สังคีตศาลา	ดนตรีมหกรรม	9 มีนาคม 2505	16.45 น. ถึง 17.05 น.
18.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำซัดชาตรี 6. วีรชัยสิบแปดมงกุฎ 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	9 มีนาคม 2505	21.05 น. ถึง 22.03 น.
19.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฉุยฉายทศกัณฐ์ 2. ระบำดาวดึงส์	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	9 มีนาคม 2505	22.10 น. ถึง 22.27 น.
20.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. ระบำเทพบันเทิง 2. โขน ชุด หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา 3. รำกระทบไม้ 4. โขน ชุด พระราม ตามกวาง 5. เถิดเทิง	ศาลาสำราญมุขมาตย์	ให้ชาวต่างประเทศชม	10 มีนาคม 2505	9.10 น. ถึง 9.50 น.
21.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำกระทบไม้	สังคีตศาลา	ดนตรีมหกรรม	10 มีนาคม 2505	16.35 น. ถึง 16.53 น.

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
22.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำสีนวน 2. รามสูร-เมขลา	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	10 มีนาคม 2505	22.05 น. ถึง 22.25 น.
23.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำแม่ท่ายักษ์ 2. รำแม่ท่าลิง 3. ละคอนเสภา เรื่อง อาบูหะซัน ตอน อาบูหะซันแกล้งทำตาย	สังคีตศาลา	ดนตรีมหกรรม	11 มีนาคม 2505	16.48 น. ถึง 19.00 น.
24.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำแม่บท 2. รำวง	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	11 มีนาคม 2505	22.05 น. ถึง 22.25 น.
25.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำขัดชาตรี 6. วีรชัยสิบแปดมงกุฎ 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	12 มีนาคม 2505	21.05 น. ถึง 22.00 น.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
26.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฟ้อนม่านมุยเชียงตา 2. โขน ชุด หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	12 มีนาคม 2505	22.10 น. ถึง 22.25 น.
27.	การแสดงหนังใหญ่ ชุด ศึกวิรุญจำบัง	สถานีโทรทัศน์กองทัพบก	ส่งวิทยุโทรทัศน์	12 มีนาคม 2505	22.55 น. ถึง 23.23 น.
28.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฉุยฉายพราหมณ์ 2. ระบำย่องหงิด	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	13 มีนาคม 2505	22.02 น. ถึง 22.08 น.
29.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำมโนห์รา 2. เต้นกำรำเคียว 3. ฟ้อนแพน	โรงพยาบาลประสาท	สมเด็จพระราชชนนีทรงเปิดห้องสมุด "ศรีสังวาลย์"	14 มีนาคม 2505	17.10 น. ถึง 17.40 น.
30.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำขัดชาตรี 6. วีรชัยสิบแปดมงกุฎ 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	14 มีนาคม 2505	21.05 น. ถึง 22.05 น.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
31.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. ระบำดาวดึงส์ 2. รำสีนวล 3. รำกระทบไม้ 4. ระบำนพรัตน์	สโมสรนายทหาร อากาศ บางซื่อ	รับรองผู้บัญชาการทหารอากาศสาธารณรัฐเกาหลี	14 มีนาคม 2505	21.10 น. ถึง 21.45 น.
32.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฟ้อนพม่าเปิงมาง 2. โขน ชุด ทศกัณฐ์เกี้ยวเบญกาย	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	14 มีนาคม 2505	22.00 น. ถึง 22.15 น.
33.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฉุยฉายพราหมณ์ 2. ฟ้อนแพน 3. หย้าหรันตามนกยูง 4. ระบำเทพบันเทิง	กระทรวงกลาโหม	รับรอง พล อากาศโทชินคิม เสนาธิการทหารอากาศสาธารณ-รัฐเกาหลี	15 มีนาคม 2505	20.20 น. ถึง 21.29 น.
34.	วรรณดคีทรงเครื่อง เรื่อง เตลงพ่าย	สถานีไทยโทรทัศน์ บางขุนพรหม	ส่งวิทยุโทรทัศน์	15 มีนาคม 2505	21.55 น. ถึง 23.15 น.
35.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฟ้อนรัก 2. โขน ชุด พระราม ตามกวาง	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	15 มีนาคม 2505	

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
36.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำซัดชาตรี 6. วีรชัยสิบแปดมงกุฎ 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	16 มีนาคม 2505	21.07 น. ถึง 22.05 น.
37.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำกฤช 2. รำเชิดจีน	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	16 มีนาคม 2505	22.00 น. ถึง 22.15 น.
38.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. โขน ชุด หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา 2. ระบำดาวดึงส์ 3. โขน ชุด พระรามรบทศกัณฐ์ 4. พระลอตามไก่ 5. เถิดเทิง	ศาลาสำราญมุขมาตย์	ให้ชาวต่างประเทศชม	17 มีนาคม 2505	9.10 น. ถึง 10.10 น.
39.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฉุยฉายเบญกาย 2. ระบำเทพบันเทิง	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	17 มีนาคม 2505	22.05 น. ถึง 22.17 น.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
40.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฉุยฉายพราหมณ์ 2. ฟ้อนแพน 3. รำซัดชาตรี 4. โขน ชุด หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา 5. เถิดเทิง	ห้องนาฏศิลป์ไทย โรงเรียนนาฏศิลป์	ให้สมาชิกสหพันธ์ทหารผ่านศึกโลกชม	18 มีนาคม 2505	10.47 น. ถึง 11.15 น.
41.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฟ้อนเล็บ 2. รามสูร-เมขลา	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	18 มีนาคม 2505	22.10 น. ถึง 23.30 น.
42.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ระบำดาวดึงส์ 2. โขน ชุด พระรามรบทศกัณฐ์	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของบริษัท World Travel Service	19 มีนาคม 2505	16.05 น. ถึง 16.48 น.
43.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำซัดชาตรี 6. วีรชัยสิบแปดมงกุฎ 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	19 มีนาคม 2505	21.05 น. ถึง 22.02 น.

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
44.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฉุยฉายวันทอง 2. ระบำต้นบรเทศ	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	19 มีนาคม 2505	22.08 น. ถึง 22.20 น.
45.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฟ้อนแพน 2. รำแม่บท	โรงเรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	20 มีนาคม 2505	22.05 น. ถึง 22.25 น.
46.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำซัดชาตรี 6. วีรชัยสิบแปดมงกุฎ 7. เถิดเทิง	หอประชุมคุรุสภา	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	21 มีนาคม 2505	21.10 น. ถึง 22.05 น.
47.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฉุยฉายศูรปนขา 2. ระบำพรหมสตรี	โรงเรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	21 มีนาคม 2505	22.00 น. ถึง 22.18 น.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
48.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำสีนวน 2.รำแม่บท 3. ฟ้อนเล็บ 4. โขน ชุด พระราม ตามกวาง 5. เถิดเทิง	ศาลาสำราญมุขมาตย์	ให้ชาวต่างประเทศชม	22 มีนาคม 2505	9.50 น. ถึง 10.45 น.
49.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฟ้อนเทียน 2. รำฝรั่งคู่	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	22 มีนาคม 2505	22.03 น. ถึง 22.23 น.
50.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำซัดชาตรี 6. วีรชัยสิบแปดมงกุฎ 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	23 มีนาคม 2505	21.10 น. ถึง 22.07 น.
51.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฉุยฉายทศกัณฐ์ 2. ระบำกฤดาภินิหาร	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	23 มีนาคม 2505	22.03 น. ถึง 22.20 น.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
52.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำแม่บท 2. รำวง 3. โขน ชุด ทศกัณฐ์ เกี้ยวเบญจกาย 4. พระลอตามไก่ 5. เถิดเทิง	ศาลาสำราญมุขมาตย์	ให้ชาวต่างประเทศชม	24 มีนาคม 2505	9.10 น. ถึง 10.00 น.
53.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. พระลอตามไก่ 2. ระบำดาวดึงส์	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	24 มีนาคม 2505	22.07 น. ถึง 22.25 น.
54.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฉุยฉายอินทรชิต 2. ระบำสี่บท	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	25 มีนาคม 2505	22.04 น. ถึง 22.25 น.
55.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอกเพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. ฉุยฉายพราหมณ์ 5. รำซัดชาตรี 6. วีรชัยสิบแปดมงกุฎ 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	26 มีนาคม 2505	21.08 น. ถึง 22.05 น.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
56.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำสีนวน 2. รามสูร-เมขลา	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	26 มีนาคม 2505	22.03 น. ถึง 22.22 น.
57.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำแม่บท 2. รำวง	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	27 มีนาคม 2505	22.04 น. ถึง 22.25 น.
58.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. มุ้ยนายพราหมณ์ 5. รำซัดชาตรี 6. วีรชัยสิบแปดมงกุฎ 7. เถิดเทิง	หอประชุมคุรุสภา	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูรฯ	28 มีนาคม 2505	21.07 น.ถึง 22.00 น.
59.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา 2. โขนชุดหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	28 มีนาคม 2505	22.00 น. ถึง 22.15 น.
60.	ละคอนนอก เรื่อง แก้วหน้าม้า ตอน ถวายลูก	สังคีตศาลา	ให้ประชาชนชม	29 มีนาคม 2505	17.30 น. ถึง 19.30 น.
61.	นาฏศิลป์โขน ชุด นางลอย	สถานีโทรทัศน์บางขุนพรหม	ส่งวิทยุโทรทัศน์	29 มีนาคม 2505	21.55 น. ถึง 23.35 น.

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
62.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. มุ้ยนายพราหมณ์ 2. ระบำย่องหงิด	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	29 มีนาคม 2505	22.03 น. ถึง 22.20 น.
63.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฝึกหัดนาฏศิลป์เบื้องต้นของ พระ นาง ยักษ์ ลิง 2. รำเพลงหน้าพาทย์และแสดงอารมณ์ 3. ระบำวีรชัย 4. โขน ชุด หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา 5. รำวง	หอประชุมวัฒนธรรม	อบรมผู้จะเดินทางไปศึกษา ณ ต่างประเทศ รุ่นที่ 10	30 มีนาคม 2505	14.20 น. ถึง 16.25 น.
64.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. เดี่ยวระนาดเอก เพลงเชิดนอก 2. ฟ้อนเทียน-ฟ้อนแพน 3. ระบำดาวดึงส์ 4. มุ้ยนายพราหมณ์ 5. รำซัดชาตรี 6. วีรชัยสิบแปดมงกุฎ 7. เถิดเทิง	หอประชุมวัฒนธรรม	รับรองนักท่องเที่ยวต่างประเทศของนายนิราศ อิศรางกูร	30 มีนาคม 2505	21.10 น. ถึง 22.03. น.
65.	นาฏศิลป์ไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฟ้อนพม่าเปิงมาง 2. โขน ชุด ทศกัณฐ์เกี้ยวเบญกาย	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	30 มีนาคม 2505	22.10 น. ถึง 22.25 น.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ครั้งที่	รายการแสดง	สถานที่	เนื่องในงาน	วัน	เวลา
66.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำกฤชหมู่ 2. รำวง 3. โขน ชุด หนุมานรบวิรุญจำบัง 4. ระบำเชิดจีน 5. เถิดเทิง	ศาลาสำราญมุขมาตย์	ให้ชาวต่างประเทศชม	31 มีนาคม 2505	9.20 น. ถึง 10.00 น.
67.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. รำถวายพระพร	สวนอัมพร	โดยเสด็จพระราชกุศลสร้างอาคารสงเคราะห์สำหรับเด็กกำพร้า	31 มีนาคม 2505	21.20 น. ถึง 21.30 น.
68.	นาฏศิลปไทยเบ็ดเตล็ด 1. ฟ้อนรัก 2. โขน ชุด พระรามตามกวาง	โรงแรมเอราวัณ	ให้ชาวต่างประเทศชม	31 มีนาคม 2505	22.10 น. ถึง 22.25

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างงานแสดงของกองการสังคีตระหว่างวันที่ 22-28 มิถุนายน 2505 (ศธ. 0701.9.2/22 [2] เรื่อง ผลของการปฏิบัติราชการวันที่ 22-28 มิถุนายน 2505 ลงวันที่ 29 มิถุนายน 2505)

งานประจำ

1. ปฏิบัติราชการประจำวันตามปรกติ
2. แสดงนาฏศิลป์ไทย ที่หอประชุมวัฒนธรรม และที่โรงแรมเอราวัณเป็นประจำตามปรกติ

งานพิเศษ

1. จัดรถส่งคณะนาฏศิลป์ไทยไปสหพันธ์มลายา ในวันที่ 22, 23 และ 25 มิถุนายน 2505 ณ ท่าอากาศยานดอนเมือง และสถานีรถไฟหัวลำโพง
2. บรรเลงปี่พาทย์เนื่องในงานบำเพ็ญพระราชกุศลทักษิณานุปทานพระศพสมเด็จพระสังฆราช ณ วัดเบญจมบพิตร วันที่ 23-24 มิถุนายน 2505
3. บรรเลงปี่พาทย์ เนื่องในงานพระราชกุศลทักษิณานุปทาน 100 วัน พระศพพระองค์เจ้าประดิษฐาสารี ณ หอนิเพธวิทยา ในพระบรมมหาราชวัง วันที่ 24-25 มิถุนายน 2505
4. บรรเลงมโหรีอัดเสียงให้สถานีวิทยุ 1 ป.ณ. วันที่ 26 มิถุนายน 2505
5. บรรเลงดนตรีสากล ส่งวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย วันที่ 26 มิถุนายน 2505
6. บรรเลงปี่พาทย์เนื่องในวันคล้ายวันสถาปนาสำนักนายกรัฐมนตรี วันที่ 28 มิถุนายน 2505
7. แสดงนาฏศิลป์ไทย เรื่อง พระอภัยมณี ตอน พระอภัยมณีและศรีสุวรรณ เรียนวิชาทางวิทยุโทรทัศน์ ช่อง 4 วันที่ 28 มิถุนายน 2505

การแสดงนาฏศิลป์ ดนตรีไทย ดนตรีสากล ของกองการสังคีต ระหว่างวันที่ 14-21 พฤศจิกายน 2505 (ศธ. 0701.9.2/21 [2] เรื่อง ผลของการปฏิบัติราชการ ลงวันที่ 22 พฤศจิกายน 2505) ดังนี้

งานประจำ

1. ปฏิบัติราชการประจำวันตามปรกติ
2. บรรเลงดนตรี ณ สังคีตศาลา ทุกวันเสาร์ และวันอาทิตย์
3. แสดงละคอนที่หอประชุมวัฒนธรรม และโรงแรมเอราวัณเป็นประจำตามปรกติ

งานพิเศษ

1. แสดงนาฏศิลป์ไทย เนื่องในงานพระราชทานเลี้ยงเจ้าหญิงบีทริกซ์ แห่งเนเธอรแลนด ที่พระตำหนักเรือนต้น พระราชวังดุสิต วันที่ 16 พฤศจิกายน 2505
2. แสดงนาฏศิลป์ไทยให้นักท่องเที่ยวชาวต่างประเทศ ของ อสท. ชมและถ่ายภาพ ที่ศาลาสำราญมุขมาตย์ ในบริเวณพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร วันที่ 17 พฤศจิกายน 2505
3. บรรเลงปี่พาทย์ในงานพระราชกุศล พระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระสังฆราช ณ วัดเบญจมบพิตร วันที่ 17 พฤศจิกายน 2505
4. แสดงนาฏศิลป์ไทย ต้อนรับเจ้าหญิงบีทริกซ์ มกุฎราชกุมารี แห่งเนเธอร์แลนด์ ณ ตึกสันติไมตรี วันที่ 17 พฤศจิกายน 2505
5. บรรเลงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ ในการพระราชทานเพลิงศพ สมเด็จพระสังฆราช ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 18 พฤศจิกายน 2505
6. บรรเลงดุริยางค์สากล ส่งกระจายเสียง ณ วิทยุกรมประชาสัมพันธ์ วันที่ 20 พฤศจิกายน 2505
7. ซ้อมใหญ่การแสดงนาฏศิลป์ไทย รับประธานาธิบดี เยอรมัน ณ หอประชุมธรรมศาสตร์ วันที่ 20 พฤศจิกายน 2505

การแสดงนาฏศิลป์ไทยของกองการสังคีต ระหว่างวันที่ 27 มีนาคม ถึง 10 เมษายน 2506 (ศธ. 0701.9.2/23 [2] เรื่อง รายงานผลการปฏิบัติราชการ ลงวันที่ 1 เมษายน 2506) รายการแสดงมีทั้งรายการแสดงเบ็ดเตล็ด การแสดงที่เน้นโขนหรือละครแสดงทั้งตอนกลุ่มผู้ชมมีทั้งในกรุงเทพมหานคร รวมทั้งกลุ่มของต่างประเทศ และ กลุ่มผู้ชมในส่วนภูมิภาค ข้อที่น่าสังเกตุ คือ การแสดงนาฏศิลป์ที่หอประชุมวัฒนธรรม โรงแรมเอราวัณ และสังคีตศาลา จัดเป็นงานประจำตามปกติ ซึ่งแสดงว่าจัดต่อเนื่องเป็นประจำ

งานประจำ

1. ปฏิบัติราชการประจำวันตามปกติ
2. แสดงนาฏศิลปที่หอประชุมวัฒนธรรม และโรงเรียนเอราวัณ เป็นประจำตามปกติ
3. บรรเลงดนตรีและแสดงสำหรับประชาชน ณ สังคีตศาลา ทุกวันเสาร์ และวันอาทิตย์

งานพิเศษ

1. แสดงนาฏศิลปซึ่ง อสท. จัดให้นักท่องเที่ยวชาวต่างประเทศชม และถ่ายภาพ ณ ศาลาสำราญมุขมาตย์ วันพุธที่ 27 มีนาคม 2506
2. แสดงนาฏศิลปและบรรเลงดนตรีไทย ให้นักเรียนและข้าราชการที่จะไปศึกษาวิชาในต่างประเทศ รุ่นที่ 11 ชม ณ หอประชุมวัฒนธรรม วันที่ 27 มีนาคม 2506
3. แสดงละคอน เรื่อง ราชาธิราช ตอน สมิงพระรามอาสา เนื่องในงานทำบุญอัฐินายโอภาส ศิริวัฒนา ณ วัดหงษ์ปทุมวาส จังหวัดปทุมธานี วันที่ 29 มีนาคม 2506
4. แสดงนาฏศิลปซึ่ง อสท. จัดให้นักท่องเที่ยวชาวต่างประเทศชม และถ่ายภาพ ณ ศาลาสำราญมุขมาตย์ วันเสาร์ที่ 30 มีนาคม 2506
5. แสดงโขนหน้าไฟ ตอน นางลอย และตอนกลางคืน ตอน ศึกพรหมาสตร์ ในงานฌาปนกิจศพปู่เอม อยู่สถาพร ณ วัดพระศรีมหาธาตุ บางเขน เมื่อวันที่ 31 มีนาคม 2506
6. แสดงงานศิลปซึ่ง อสท. จัดให้นักท่องเที่ยวชาวต่างประเทศชม และถ่ายภาพ ณ ศาลาสำราญมุขมาตย์ วันพุธที่ 3 เมษายน 2506
7. บรรเลงปี่พาทย์ไม้นวมและแสดงละคอนนอก เรื่อง ยุขัน ณ สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย ซอยอารี วันพฤหัสบดีที่ 4 เมษายน 2506
8. แสดงงานศิลปซึ่ง อสท. จัดให้นักท่องเที่ยวชาวต่างประเทศชม และถ่ายภาพ ณ ศาลาสำราญมุขมาตย์ วันเสาร์ที่ 6 เมษายน 2506
9. บรรเลงปี่พาทย์และเครื่องสายหญิงผสม ณ ศาลารายหน้าพระโอสถ และศาลารายหลังพระอุโบสถ และบรรเลงดุริยางค์สากล ณ กระโจมที่ลานหน้าปฐมบรมราชานุสรณ์วันที่ 6 เมษายน 2506
10. แสดงงานศิลปซึ่ง อสท. จัดให้นักท่องเที่ยวชาวต่างประเทศชม และถ่ายภาพ ณ ศาลาสำราญมุขมาตย์ วันพุธที่ 10 เมษายน 2506

11. ข้าราชการและนักเรียนเดินทางไปแสดงนาฏศิลป ณ จังหวัดชลบุรี เนื่องในงานสงกรานต์ ประจำปี 2506

งานที่ตระเตรียม

1. การบรรเลงและแสดงเนื่องในงานฉลองวันประสูติครบรอบ 100 ปี ของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์
2. การบรรเลงปี่พาทย์พม่า ทางสถานีโทรทัศน์ ไทยทีวี ช่อง 4

การแสดงนาฏศิลป์ไทยของกองการสังคีตในสรุปผลงานของกรมศิลปากรในรอบปี 2512 ระหว่างวันที่ 1 มีนาคม-กันยายน 2512 (ศธ. 0701.9.2/24 [1] ในเรื่องงานผดุงรักษาและเผยแพร่ศิลป)

งานผดุงรักษาและเผยแพร่ศิลป

1. จัดการศึกษาวิชาศิลปในโรงเรียนนาฏศิลป และโรงเรียนช่างศิลป ในปีการศึกษา 2512 (โรงเรียนนาฏศิลปมีนักเรียน 1,207 คน โรงเรียนช่างศิลปมีนักเรียน 309 คน)
2. จัดงานแสดงดนตรีมหกรรมประจำปี 2512 ตั้งแต่วันที่ 10 ถึง 16 มีนาคม 2512 รวม 7 วัน
3. จัดการแสดงนาฏศิลป บรรเลงดนตรีไทย สากล ตามความต้องการของสถานที่ราชการ องค์การ เอกชน รวมทั้งการบรรเลงและแสดงทางโทรทัศน์ และวิทยุกระจายเสียง (รวม 468 ครั้ง)
4. จัดให้มีรายการ "แนะนำดนตรีและนาฏศิลปไทย" (4 ครั้ง) แนะนำดนตรีและเพลงสากล (1 ครั้ง) ที่โรงละคอนแห่งชาติ
5. จัดส่งคณะนาฏศิลปจำนวน 10 คน ไปแสดงในงาน "สัปดาห์ไทย" ที่กรุงโคเปนเฮเกน ประเทศเดนมาร์ก และนครลอนดอน ประเทศอังกฤษ วันที่ 19 มีนาคม ถึง 3 เมษายน 2512
6. จัดสร้างภาพยนต์เรื่อง ระบำโบราณคดี ขนาด 16 ม.ม. สีและเสียงภาษาอังกฤษ ในฟิล์มความยาว 1,200 ฟุต

7. จัดพิมพ์หนังสือเกี่ยวกับศิลปและวัฒนธรรม สำหรับแจกจ่ายและจำหน่ายเผยแพร่ 11 รายการ จำนวน 30,000 เล่ม
8. ดำเนินการรับรองและอำนวยความสะดวกแก่คณะผู้แทนทางวัฒนธรรมซึ่งเดินทางเข้ามาเผยแพร่และส่งเสริมการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมระหว่างประเทศ ดังต่อไปนี้.-
   8.1 คณะนาฏศิลปอินโดนีเซียเดินทางมาแสดงดนตรีและนาฏศิลปในประเทศไทย ระหว่างวันที่ 17-24 พฤษภาคม 2512 จำนวน 50 คน
   8.2 คณะผู้แทนทางวัฒนธรรมโซเวียต จำนวน 3 คน เดินทางมาเพื่อส่งเสริมสัมพันธไมตรี และแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมเจ้าหน้าที่ของไทย เมื่อวันที่ 28 มิถุนายน ถึงวันที่ 2 กรกฎาคม 2512
   8.3 คณะนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยสตรีลีวา จำนวน 35 คน เดินทางมาแสดงดนตรีและนาฏศิลปที่กรุงเทพฯ วันที่ 12-16 สิงหาคม 2512
9. จัดส่งงานศิลป จำนวน 21 ชิ้น ไปแสดงในงานแสดงประจำสองปีแห่งนครเซาเปาโล ประเทศบราซิล

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ค

ชีวประวัติสังเขป
พลตรี หม่อมสนิทวงศ์เสนี (ม.ร.ว.ตัน สนิทวงศ์)

ชื่อเดิม	ม.ร.ว. ตัน สนิทวงศ์
เกิด	วันพุธ ขึ้นหนึ่งค่ำ เดือนเก้า ปีเถาะ จุลศักราช 1253 ตรงกับวันที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2434 ณ เมืองกลันตัน (สหพันธรัฐมลายู)
บิดา	พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้า สาย สนิทวงศ์
มารดา	หม่อมแจ่ม
การศึกษา	2 สิงหาคม พ.ศ. 2445 เข้าเป็นนักเรียนนายร้อยทหารบก พ.ศ. 2451 สอบไล่ได้ชั้นสูงสุด ร.ร. นายร้อยทหารบก พ.ศ. 2452 ไปศึกษาวิชาทหาร ณ ประเทศฝรั่งเศส และสวิตเซอแลนด์ พ.ศ. 2463 สำเร็จการศึกษาในสาขาพลาธิการทหารบก พ.ศ. 2464 เดินทางกลับประเทศไทย
อุปสมบท	เมื่อ 23 กรกฎาคม 2469

ยศทหาร		
- นักเรียนนายร้อยทหารบก	2 สิงหาคม	2445
- นักเรียนทำการนายร้อย	เมษายน	2452
- ร้อยตรี	19 ตุลาคม	2460
- ร้อยโท	21 เมษายน	2462
- ร้อยเอก	7 พฤษภาคม	2466
- พันตรี	8 พฤษภาคม	2469
- พันโท	14 พฤษภาคม	2473
- พันเอก	1 เมษายน	2477
- พลตรี	11 พฤษภาคม	2491

บรรดาศักดิ์ เป็น หม่อมสนิทวงศ์เสนี 9 กรกฎาคม 2467

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตำแหน่งหน้าที่สำคัญ ๆ

- 2 สิงหาคม 2445	เป็นนักเรียนนายร้อย
- 26 สิงหาคม 2452	ไปศึกษาวิชาทหาร ณ ประเทศฝรั่งเศส และสวิตเซอร์แลนด์
- 19 ตุลาคม 2460	ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เป็นนายร้อยตรี สังกัดกรมทหารบกราบที่ 11 รักษาพระองค์ และให้รับราชการประจำอยู่กับผู้ช่วยทูตในราชการทหารบกในยุโรป (ระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 1)
- พฤศจิกายน 2462	ประจำกรมเสนาธิการทหารบกอีกตำแหน่งหนึ่ง
- มกราคม 2464	กลับประเทศไทย เข้ารับราชการเป็นผู้ช่วยหัวหน้าแผนกที่ 1 กรมพาหนะทหารบก
- สิงหาคม 2466	เป็นหัวหน้าแผนกที่ 1 กรมเสบียงทหารบก
- เมษายน 2470	เป็นหัวหน้าแผนกที่ 2 กรมช่างยุทธภัณฑ์ทหารบก
- เมษายน 2471	ประจำกรมพลาธิการทหารบก
- เมษายน 2472	เป็นผู้อำนวยการกองโรงเรียนทหารสัมภาระ
- ตุลาคม 2476	เป็นผู้ช่วยยกกระบัตรทหารบกฝ่ายเทคนิค
- ธันวาคม 2476	เป็นยกกระบัตรทหารบก และ เจ้ากรมเสบียงทหารบก
- ธันวาคม 2477	เป็นรองพลาธิการทหารบก
- กรกฎาคม 2479	เป็นพลาธิการทหารบก
- กรกฎาคม 2481	เป็นที่ปรึกษาป้องกันพระราชอาณาจักร
- ตุลาคม 2481	ไปเป็นทูตฝ่ายทหารประจำประเทศอังกฤษ
- มกราคม 2482	เป็นทูตฝ่ายทหารประจำประเทศฝรั่งเศส เยอรมนี อิตาลี และเบลเยี่ยม (ระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2)
- มิถุนายน 2485	เป็นรัฐทูตพิเศษและอัครราชทูตผู้มีอำนาจเต็มประจำประเทศปอรตุเกส

- กันยายน 2485	เป็นข้าราชการพลเรือนสามัญชั้นพิเศษ ตำแหน่งอัครราชทูตไทย ณ กรุงลิสบอน
- ธันวาคม 2489	โอนกลับมาจากกระทรวงการต่างประเทศเข้าสำรองราชการสำนักงานปลัดกระทรวงกลาโหม
- มกราคม 2490	ออกจากประจำการเป็นนายทหารนอกราชการเพื่อรับบำนาญ เพราะครบเกษียณอายุ
- เมษายน 2491	เป็นรัฐมนตรีว่าการกระทรวงอุตสาหกรรม
- มิถุนายน 2492	พ้นจากตำแหน่งรัฐมนตรีว่าการกระทรวงอุตสาหกรรม โดยแต่งตั้งคณะรัฐมนตรีชุดใหม่

ตำแหน่งหรือราชการพิเศษ

- มกราคม 2475	เป็นตุลาการสำรองศาลทหารบกกลาง
- ธันวาคม 2476	เป็นกรรมการประหยัดการใช้จ่ายในเรื่องยานพาหนะ
- ตุลาคม 2481	เป็นราชองครักษ์เวร
- พฤศจิกายน 2490	เป็นสมาชิกวุฒิสภา
- พฤษภาคม 2491	เป็นนายทหารพิเศษประจำกองทัพบก
- มกราคม 2492	เป็นราชองครักษ์พิเศษ

ราชการทัพ ได้เข้าทำหน้าที่เกี่ยวกับราชการสงครามในทวีปยุโรป โดยได้ปฏิบัติการประจำอยู่กับผู้ช่วยทูตในราชการทหารบก ตั้งแต่ 29 ตุลาคม 2460 จนถึง 1 พฤษภาคม 2462

เครื่องราชอิสริยาภรณ์ และเหรียญ

ไทย	เบญจมาภรณ์มงกุฎไทย	กันยายน	2462
	เหรียญที่ระลึกงานพระราชสงคราม	กันยายน	2462
	เบญจมาภรณ์ช้างเผือก	มิถุนายน	2466
	เหรียญดุษฎีมาลา เข็มศิลปวิทยา	พฤศจิกายน	2470
	จัตุรถาภรณ์มงกุฎไทย	พฤศจิกายน	2471

	เหรียญจักรมาลา	พฤศจิกายน	2474
	จัตุรถาภรณ์ช้างเผือก	พฤศจิกายน	2474
	ทวิติยาภรณ์มงกุฎไทย	กันยายน	2480
	ทวิติยาภรณ์ช้างเผือก	กันยายน	2482
	ประถมาภรณ์มงกุฎไทย	ตุลาคม	2486
	ทุติยจุลจอมเกล้าพิเศษ	เมษายน	2493
ต่างประเทศ	มงกุฎเบลเยี่ยมชั้นที่ 5 (เบลเยี่ยม)	กุมภาพันธ์	2461
	ตรามังกรอานัม (ญวน)	พฤศจิกายน	2466
	ออร์เดอร์ออฟไครส์ชั้นที่ 1 (ปอรตุเกส)	ตุลาคม	2489

สมรส กับ นางแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เมื่อ พ.ศ. 2470 มีบุตรธิดา 4 คน

1. ม.ล. แต้ว สนิทวงศ์
2. ม.ล. หญิง นวลผ่อง เสนาณรงค์ สมรสกับพันเอกแสวง เสนาณรงค์
3. ร.ต.ท. ม.ล. เติม สนิทวงศ์ สมรสกับ น.ส. โสภี โชติกะพุกกะนะ
4. ม.ล. ตวง สนิทวงศ์ สมรสกับ ม.จ. หญิง รังสินพดล ยุคล

พลตรี หม่อมสนิทวงศ์เสนี ถึงแก่กรรมโดยโรคปอดชื้น ณ ศัลยลักษณ์คลีนิค พระนคร เมื่อวันที่ 3 เมษายน 2502 รวมอายุได้ 67 ปีเศษ (กรมศิลปากร, 2503 : ง – ซ)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ง

ตัวอย่างโน้ตเพลงสากล

1. ฟ้อนลาวดวงเดือน (คุณครูศิลปี ตราโมท มอบให้)
2. รำถวายพระพร (ผู้วิจัยมอบให้อาจารย์ฐิระพล น้อยนิตย์ จัดทำ)
3. ระบำอัศวลีลา (ผู้วิจัยมอบให้อาจารย์ฐิระพล น้อยนิตย์ จัดทำ)
4. ระบำวิชนี (ผู้วิจัยมอบให้อาจารย์ฐิระพล น้อยนิตย์ จัดทำ)
5. ระบำจีน-ไทยไมตรี (ผู้วิจัยมอบให้อาจารย์ฐิระพล น้อยนิตย์ จัดทำ)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงฟ้อนดวงเดือน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โน้ตเพลงรำถวายพระพร

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี
พระนิพนธ์บทร้อง
นายฐิระพล น้อยนิตย์ บันทึกโน้ต

นำเพลงเทวาประสิทธิ์

ร้องเพลงเทวาประสิทธิ์

ท่อน 1

ท่อน 2

ร้องเพลงหงส์ทองชั้นเดียว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ระบำอัศวลีลา

นายฐิระพล น้อยนิตย์
บันทึกโน้ต

ท่อน 1

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่อน 2

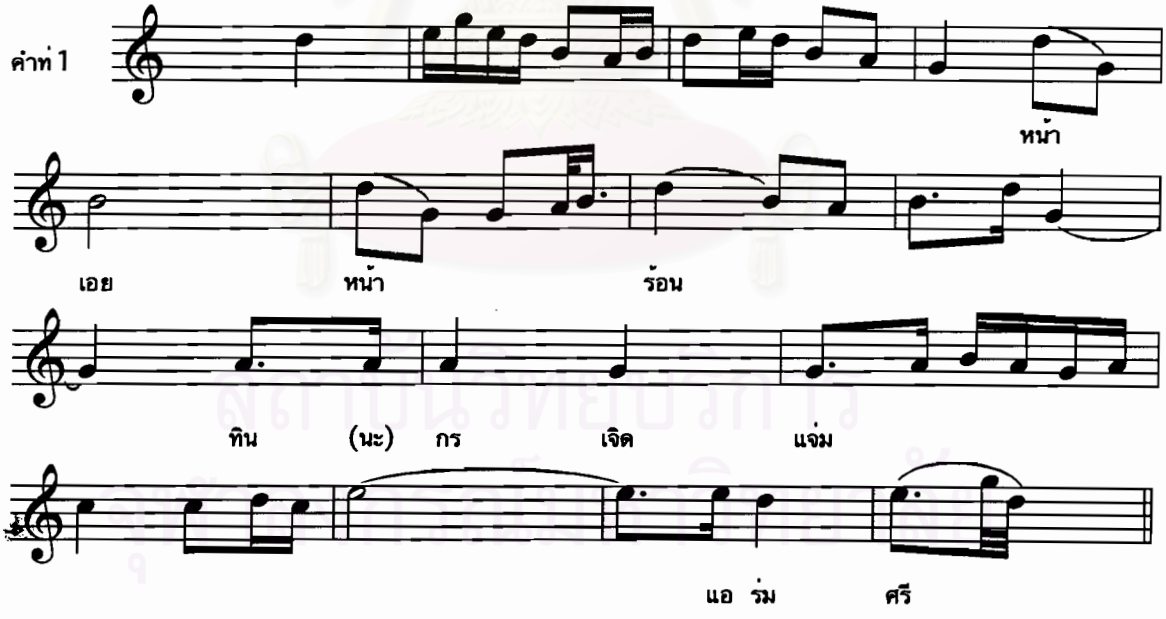
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ระบำวิชนี

นายฐิระพล น้อยนิตย์
บันทึกโน้ต

ปี่พาทย์ทำเพลงสะสม

ร้องเพลงสะสม



เผา มา ลี โรย เหงา
เหี่ยว เฉา ไป
คำที่ 3
อา กาศ อับ อบ
อ้าว ผะ ผ่าว ผิว
ได้ ลม พริ้ว พอ วาย
คลาย ร้อน ได้
คำที่4
พระ พาย หยุด สุด
ร้อน ถอน ฤ ทัย
ต้อง อา ศัย โบก พัด
กระ พือ ลม

ปีพาทย์ทำเพลงจีนรัว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ระบำจีน-ไทยไมตรี

นายฐิระพล น้อยนิตย์
บันทึกโน้ต

Intro

ร้องเพลงจีน-ไทยไมตรี

ท่อน 1 (ช้า)

ดัง เชือก เกลียว เหนี่ยว มิตร ส นิท กัน
ตรึง กระ สัน รัก ครอง สอง พา รา

ท่อน 2 (เร็ว)

คู่ มิตร แท้ จีน ไทย ใจ มั่น มิตร
แนบ ส นิท สัม พันธ์ กัน แน่น หนา
ไม่ มี วัน แตก ราน เสื่อม โรย รา
ซึ่ง เป็น สัจ (จะ) วา จา ที่ จริง ใจ
หาก ว่า ใคร ขาด เหลือ ต่าง เผื่อ แผ่
ช่วย กัน แก้ อุ ป สรรค ไม่ ผลัก ไส
ขอ ฟ้า ดิน เป็น พ ยาน อัน เกรียง ไกร
ว่า จีน ไทย ไม ตรี มั่น นิ รันดร์ เอย

ท่อน 1 (ช้า)

ท่อน 2 (เร็ว)

ปี่พาทย์ทำเพลงจีนรัว

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสวภา เวชสุรักษ์ (นามสกุลเดิม ผลเนืองมา) เกิดเมื่อวันที่ 20 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2501 ที่กรุงเทพมหานคร สำเร็จการศึกษาศึกษาศาตรบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย จากคณะนาฏศิลป และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล เมื่อปี พ.ศ. 2528 สำเร็จการศึกษาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปี พ.ศ.2536 และได้เข้าศึกษาในหลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2542 ปัจจุบันรับราชการที่ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ผลงานวิชาการ

1. บทความเรื่อง "แนวคิดของบทละครและวิธีการเชิดหุ่นในการแสดงหุ่นบุนระกุญี่ปุ่นกับหุ่นกระบอกไทย" (ตอนที่ 1) ในวารสารศิลปกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฉบับที่ 11 พ.ศ. 2540
2. บทความเรื่อง "ศิลปินละครรำไทยแบบราชสำนักในปัจจุบัน" ในวารสารศิลปกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฉบับที่ 12 พ.ศ. 2541

ผลงานลักษณะอื่น ๆ

1. การออกแบบระบำอวยพร ชุด "เทิดเกียรติคุณรองศาสตราจารย์โกวิทย์ ขันธศิริ" ในงานเกษียณอายุราชการ แสดงวันที่ 27 กันยายน พ.ศ. 2545 ณ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2. การกำกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เรื่อง อิเหนา ตอนตัดดอกไม้ฉายกริช (ชมดง-ชมศาล) แสดงวันที่ 1 และ 2 ธันวาคม พ.ศ. 2543 เวลา 13.30 น. ณ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
3. การกำกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ในงานปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เรื่อง อิเหนา ตอนไหว้พระ แสดงวันที่ 26 มีนาคม พ.ศ. 2546 ณ หอประชุมจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย