นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน

นางสาวมณิศา วศินารมณ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2549
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHOREOGRAPHY OF CHAO CHOM MANDA KHIEN

Miss Manissa Vasinarom

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts Program in Thai Dance

Department of Dance

Faculty of Fine and Applied Arts

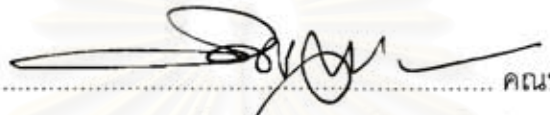
Chulalongkorn University

Academic Year 2006

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน
โดย	นางสาวมณิศา วศินารมณ์
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษา	อาจารย์อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต



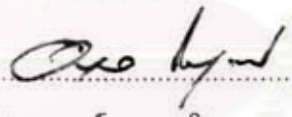
..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร.ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

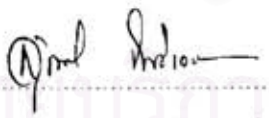
.....ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)



.....อาจารย์ที่ปรึกษา

(อาจารย์อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)



.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุภาวดี โพธิเวชกุล)

.....กรรมการ

(อาจารย์วรรณพินี สุขสม)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

มณิศา วศินารมณ์ : นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน. (CHOREOGRAPHY OF CHAO CHOM MANDA KHIEN) อ. ที่ปรึกษา : อาจารย์อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์, 289 หน้า.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาประวัติและผลงานของเจ้าจอมมารดาเขียน และวิเคราะห์แนวคิดนาฏยประดิษฐ์จากละคร เรื่อง พระลอ โดยศึกษาจากเอกสารเชิงประวัติศาสตร์ การสัมภาษณ์ การฝึกปฏิบัติด้วยตนเองจากผู้เชี่ยวชาญ และสังเกตการณ์จากวิดีทัศน์การแสดง

เจ้าจอมมารดาเขียน เกิดเมื่อ พ.ศ.2386 ในครอบครัวข้าราชการ ต่อมาได้ไปถวายตัวกับสมเด็จนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี พระบรมราชินีในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ และได้ฝึกเป็นละครผู้หญิงของหลวง ต่อมาได้รับบทเป็นตัวละครใน คือ อิเหนา จนได้สมญานามว่า "เขียน อิเหนา" ต่อมาได้เป็นเจ้าจอมมารดา ในรัชกาลที่ 4 มีพระราชโอรส คือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เจ้าของคณะละครปรีดาลัย ท่านได้เป็นครูละครคนสำคัญของคณะละครนี้ ในสมัยรัชกาลที่ 5 และต่อๆมาจนถึงรัชกาลที่ 8 และถึงแก่อนิจกรรม เมื่อพ.ศ. 2484 ท่านมีผลงานสร้างสรรค์และพัฒนา มีจำนวน 24 ชิ้น เป็นโขน 1 ตอน ละคร 19 เรื่อง ระบำ 4 ชุด

การศึกษานาฏยประดิษฐ์ พระลอ ที่คัดเลือกมาวิเคราะห์เพราะความโดดเด่นในรูปลักษณ์ พบว่า เป็นการสร้างสรรค์ละครพันทางบนพื้นฐานของละครในที่เป็นภูมิหลังของท่าน โดยยึดจารีตการแสดงละครในเป็นหลักแล้วตกแต่งด้วยการเคลื่อนไหวแบบลาวพันทางเป็นส่วนประกอบ นอกจากท่านจะสร้างลักษณะผสมดังกล่าว ท่านยังกล้าออกจากจารีตละครไทย คือ ให้ละครตายกลางโรง นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียนมีลักษณะเด่น ดังนี้ 1. ใช้ท่ารำทำบทตามจารีตของละครใน 2.ใช้ท่ารำสื่ออารมณ์และความคิดตัวละครในช่วงดนตรีรับ 3. ใช้ท่ารำออกภาษามีเฉพาะช่วงร้องสร้อยดนตรีรับ หรือเมื่อเคลื่อนที่ 4.ใช้อุปกรณ์การแสดงเพื่อสื่ออารมณ์และความคิดของตัวละคร 5. แสดงอารมณ์ชัดเจนสมจริง 6. ใช้ท่ารำเกี้ยว 3 คน แสดงให้เห็นเป็นคนเดียว 7. ตัวประกอบรำซ้อนในบทร้องของตัวเอกเพื่อเสริมบท 8.จัดให้ผู้แสดงตายกลางโรง

เจ้าจอมมารดาเขียน เป็นนาฏยศิลปินที่มีความสามารถอย่างยิ่ง และเป็นครูละครที่มีลูกศิษย์มากที่สุดในยุคนั้น นาฏยประดิษฐ์และการสอนของท่านมีอิทธิพลในการพัฒนาและสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยมาจนถึงปัจจุบัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา นาฏยศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต มณิศา วศินารมณ์

สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา

ปีการศึกษา 2549

4886866235 : MAJOR THAI DANCE

KEY WORD: CHOREOGRAPHY/CHAO CHOM MANDA KHIEN

MANISSA VASINAROM : CHOREOGRAPHY OF CHAO CHOM MANDA KHIEN. THESIS ADVISOR : MR.ANUKOON ROTJANASOKSOMBON, 289 pp.

This thesis aims at studying the life and work of Chao Chom Manda Khien, a consort of King Rama IV. It also analyses her choreographic style gleaned from one of her famous choreographs, Pralaw. Research methodology is based upon historical records, interviews, studying from dance experts and performance observation from videos.

Chao Chom Manda Khien was borned in 1843 from a civil servant family. She was trained as a royal dancers under the Queen of King Rama IV. She became famous as a male role, Inao, she where obtained her stage name "Khien Inao". Later she was the choreographer for her son, Prince Narathippraphanphong who was the owner of a theatre company, Preedalai. She had been one of the most outstanding dancers, dance teachers and choreographers of the day until her death in 1941. Her work includes 1 episode of masked play, 19 dance plays and 4 dance pieces.

The study of Pralaw, which was selected form its outstanding style showed that it was created mainly form her deep background in a court theatre style called Lakon Nai and decorated with Lakon Panthang with the air of Laos. Moreover, she dared to break Thai theatre tradition by having a death scene on stage. Her choreography can be characterized as the followings: 1.Court dance tradition remains intact. 2. Thoughts and emotions of character are presented without song lyric. 3. Lao dance expression in seen only in non lyric parts. 4. Dance props are used to help convcying emotion expressional and thoughts. 5. Emotional expression is realistic. 6. Dance gestures are performed by three dancers as if they are literally one person. 7. Dance chorus also dance along with the leading dancers to exemplify the visual effects. 8. Allowing a death scene on stage.

Chao Chom Manda Khien was an expert dancer and teacher who taught most dance students of her days. Her choreographics and teachings have influenced dance creation and development until today

Department	Dance	Student's signature	Manissa Vasinarom
Field of study	Thai Dance	Advisor's signature	Anukoon R.
Academic year	2006		

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยความเมตตาของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ประธานกรรมการ ซึ่งอนุเคราะห์เอกสารหายาก คำปรึกษา แนะนำแนวทางและการเรียบเรียงวิทยานิพนธ์ ผู้วิจัยกราบขอบพระคุณด้วยความซาบซึ้ง

ในโอกาสนี้ผู้วิจัยขอขอบพระคุณคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุภาวดี โพธิเวชกุล และอาจารย์วรรณพินี สุขสม และอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ อาจารย์อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ กรุณาช่วยให้คำปรึกษาแนวทางปรับแก้วิทยานิพนธ์

ขอขอบพระคุณอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ อาจารย์ส่องชาติ ชื่นศิริ อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม อาจารย์เวณิกา บุนนาค อาจารย์วัชนี เมษะมาน อาจารย์ขวัญใจ คงถาวร ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน ที่กรุณาให้ความรู้ ข้อมูล คำแนะนำ แนวทางในการทำงาน และกำลังใจ อีกทั้งอาจารย์กู้เกียรติ ภูมิรัตน์ ครูผู้ประสิทธิประสาทพื้นฐานความรู้นาฏยศิลป์แก่ผู้วิจัย นอกจากนี้ยังให้ความอนุเคราะห์เอกสารตำราหายาก คำแนะนำ และกำลังใจในการทำงานด้วยความห่วงใยเสมอมา

ขอขอบพระคุณบิดา มารดา ผู้สนับสนุนทุนทรัพย์ ความหวังดีและกำลังใจด้วยความห่วงใย

ขอขอบคุณวิภาภรณ์ เพ่งผล เจ้าหน้าที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ เจ้าหน้าที่หอสมุดแห่งชาติ หม่อมราชวงศ์ศุภวัฒน์ เกษมศรี ณ อยุธยา คุณรัชนี ทรัพย์วิจิตร และบุคคลในกรมศิลปากรที่อำนวยความสะดวกในการทำงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ขอบขอบคุณเพื่อนนิสิตระดับปริญญาโท ปีการศึกษา 2548 และ 2549 ที่ให้ความช่วยเหลือกำลังใจ ความห่วงใยแก่ผู้วิจัย ตลอดจนคำปรึกษาขณะดำเนินงานวิจัย

ท้ายสุดนี้ผู้วิจัยขอกราบระลึกถึงคุณพระศรีรัตนตรัย บารมีแห่งบูรพมหากษัตริยาธิราชเจ้าทุกพระองค์ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ สมเด็จฯพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เจ้าจอมมารดาเขียน หม่อมหลวงต่วนศรี พระนางเธอลักษมีลาวัณ ครูนาฏยศิลป์ และดุริยางคศิลป์ทั้งที่ล่วงลับ และมีชีวิตอยู่ ซึ่งได้สร้างหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ภูมิปัญญาอันมีค่า และเปิดโอกาสให้ผู้วิจัยได้ค้นคว้าเพื่อประโยชน์แก่แผ่นดิน

สำหรับประโยชน์ที่เกิดจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ผู้วิจัยขออุทิศคุณความดีทั้งหมดให้กับบรรพชนและบุคคลดังกล่าวข้างต้น หากมีข้อผิดพลาดประการใด ผู้วิจัยขอกราบขออภัยและน้อมรับไว้ด้วยความเคารพ

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย.....ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....จ
กิตติกรรมประกาศ.....ฉ
สารบัญ.....ช
สารบัญตาราง.....ฌ
สารบัญภาพ.....ญ
สารบัญแผนภูมิ.....ฏ
บทที่
1. บทนำ.....1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา.....1
1.2 วัตถุประสงค์ของงานวิจัย.....4
1.3 ขอบเขตของการวิจัย 5
1.4 วิธีดำเนินงานวิจัย.....5
1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในการศึกษาวิจัย.....10
1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....10
2. ประวัติและผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ของเจ้าจอมมารดาเขียน.....12
2.1 ก่อนอาศัยอยู่ในพระบรมมหาราชวัง (พ.ศ.2386 – พ.ศ. 2392).....12
2.2 การฝึกหัดนาฏยศิลป์ และเป็นตัวละครหลวง (พ.ศ. 2393 – พ.ศ.2403).....15
2.3 การเป็นเจ้าจอม และเจ้าจอมมารดาในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ (โดยผระมาณ พ.ศ.2403 – พ.ศ. 2411).....19
2.4 การรับราชการในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ (พ.ศ.2411 - พ.ศ.2453).....24
2.5 บั้นปลายชีวิตในวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (พ.ศ.2454 - พ.ศ.2484).....43
2.6 สรุป.....48
3. องค์ประกอบนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ.....57
3.1 องค์ประกอบนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ.....57

หน้า

3.2 การถ่ายทอดสู่คณะละครต่างๆ.....75
3.3 สรุป.....79
4. นาฏยประดิษฐ์ เรื่อง พระลอ ของเจ้าจอมมารดาเขียน.....81
4.1 พระลอตอนลาแม่.....82
4.2 พระลอตอนลงสรงเสี่ยงน้ำ.....82
4.3 พระลอตอนตามไก่.....98
4.4 พระลอตอนเข้าสวน.....121
4.5 พระลอตอนเข้าห้อง.....130
4.6 สรุป.....137
5. สรุปและข้อเสนอแนะ.....139
ข้อเสนอแนะ.....144
รายการอ้างอิง.....145
ภาคผนวก.....149
ภาคผนวก ก กระบวนท่ารำพระลอตอนลงสรงเสี่ยงน้ำ ตามไก่ เข้าสวน และเข้าห้อง.....150
ภาคผนวก ข ข้อมูลแวดล้อมประกอบการศึกษานาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ..... 229
ภาคผนวก ค ข้อมูลวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์.....258
ภาคผนวก ง ภาพฉากละคร เรื่อง พระลอ ในปี พ.ศ. 2491 ของนายโหมด ว่องสวัสดิ์.....275
ภาคผนวก จ โครงการสัมมนาทางวิชาการ “การพัฒนาการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์”.....279
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์.....289

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญตาราง

ตารางที่ หน้า

1 ความรู้ด้านนาฏยศิลป์ที่เจ้าจอมมารดาเขียนได้รับจากวังกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ และการนำไปใช้....17

2 ประสบการณ์ที่เจ้าจอมมารดาเขียนได้ในฐานะภรรยาเจ้า และการนำไปใช้....22

3 หน้าที่การทำงานละครของบุคคลในวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์....36

4 ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน....41

5 ตารางสรุปประวัติและผลงานของเจ้าจอมมารดาเขียน....51

6 ท่ารำและที่มาของท่าประกอบบทร้องลำลาวเฉียง (รับมโหรี)....85

7 ท่ารำและที่มาของท่าประกอบเพลงลงสรง....87

8 ท่ารำและที่มาของท่าประกอบเพลงลาวแพนใหญ่....87

9 ท่ารำและที่มาของท่าประกอบเพลงลาวครวญ (ก่อนเสี่ยงน้ำ)....88

10 ท่ารำและที่มาของท่าประกอบเพลงเกริ่นเคล้าซอฝรั่งเสียงโศก....90

11 ท่ารำและที่มาของท่าประกอบเพลงลาวกระแซ รับมโหรี....91

12 ท่ารำและที่มาของท่าประกอบเพลงลาวพุงขาว....101

13 ท่ารำและที่มาของท่าประกอบเพลงลาวเชิ้ง....102

14 ท่ารำและที่มาของท่าประกอบเพลงลาวเชิ้ง (เฉพาะดนตรีรับ)....102

15 ท่ารำและที่มาของท่าประกอบเพลงลาวเจ้าซู รับมโหรี....103

16 ท่ารำและที่มาของท่าประกอบเพลงเชิดฉิ่ง และกราวรำ....104

17 ท่ารำและที่มาของท่าประกอบเพลงลาวครวญ (หลังตามไก่....106

18 ท่ารำและที่มาของท่าประกอบเพลงลาวเดินดง....106

19 รูปแบบการเคลื่อนที่ในเพลงเชิดฉิ่งตอนพระลอตามไก่....116

20 ท่ารำและที่มาของท่าประกอบเพลงลาวชมดง....122

21 ท่ารำและที่มาของท่าประกอบเพลงลาวชมดง (ช่วงร้องสร้อย)....124

22 ท่ารำและที่มาของท่าประกอบเพลงลาวดำเนินทราย....131

สารบัญภาพ

ภาพที่ หน้า

1 เจ้าจอมมารดาเขียนในชุดตามเสด็จพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯประพาส จังหวัดสระบุรี เมื่อ พ.ศ.2403....11

2 เจ้าจอมมารดาตามเสด็จพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเจ้าอยู่หัวฯประพาส จังหวัดสระบุรี เมื่อ พ.ศ.2403....54

3 เจ้าจอมมารดาเขียน....55

4 การแสดงนาฏยศิลป์ในงานอายุครบ 5 รอบ ของพระยาประเสริฐศุภกิจ....55

5 ละคร เรื่องไกรทอง ในงานอายุครบ 5 รอบ ของพระยาประเสริฐศุภกิจ....56

6 รำบวงสรวงพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ....56

7 เตียงละคร....70

8 หมอนขวาน....71

9 เครื่องราชูปโภค....72

10 พระขรรค์ (ใช้ในการฝึกซ้อม)....73

11 ท่าเท้าเตียง 2 มือ แสดงอาการตกใจเมื่อเห็นน้ำกลายเป็นสีแดงเลือด....94

12 ความสัมพันธ์ระหว่างตัวเอกและตัวประกอบ....94

13 การใช้พื้นที่เพลงลาวเฉียง (เจ้าเผือเอย – สู่ท่าสนาน) และ เพลงลาวกระแซ (เมี้ยนมิด – เคืองพระทัย)....95

14 การใช้พื้นที่เพลงลาวเฉียง (พ่อเจ้า ณ หัวเอย) จนถึงเพลงลาวกระแซ (ผลัดภูษา)....95

15 การใช้พัดบังหน้าในเพลงโอด....96

16 การใช้พัดพัดเข้าตัวในเพลงลาวกระแซ....97

17 ท่าเดิน....97

18 ความสัมพันธ์ระหว่างปู่เจ้ากับหมู่ระบำ....112

19 ความสัมพันธ์ระหว่างตัวเอกกับตัวประกอบ....113

20 การใช้พื้นที่ของระบำไก่ 1....114

21 การใช้พื้นที่ของระบำไก่ 2....114

22 การใช้พื้นที่ของระบำไก่ 3....115

23 การใช้พื้นที่ของการเคลื่อนที่เมื่อออกจากโรง....115

24 การใช้พื้นที่ของการเคลื่อนเมื่อยู่ในเพลงลาวเจ้าซู และเชิดฉิ่ง....116

25 การใช้พื้นที่ของการเคลื่อนที่เมื่ออยู่ในเพลงลาวครวญ และลาวเดินดง....116

ภาพที่ หน้า

26 ท่าควงพระขรรค์.....119
27 ท่าเดินของไก่.....120
28 ท่าบิดไหล่เลข 8 แนวนอน.....120
29 การบิดไหล่หน้า –หลัง 121
30 ท่ารับผู้อ่อนเท้าว หลังบทร้องฝากอักษรถวายน้องสองพฐู.....128
31 ท่าประคอง ในบทร้อง “ธรเห่”.....128
32 การใช้พื้นที่ตอนพระลอเข้าสวน.....129
33 การใช้ไหล่ และเท้าในช่วงร้องรับ.....130
34 ความสัมพันธ์ของการเกี้ยวระหว่างพระ 1 นาง 2 134
35 การใช้พื้นที่ตอนพระลอเข้าห้อง.....135
36 ท่าจากแม่ท่าละครใน เรื่อง อุณรุท ตอน ศุภลักษณ์อุ้มสม.....135
37 ท่าป้อนหมาก.....136

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่ หน้า

1 สาแหรกสายสกุลของเจ้าจอมมารดาเขียน.....13

2 นาฏยองค์กรของคณะละครหลวงนฤมิตร.....35

3 การสืบทอดนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน.....77

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

เจ้าจอมมารดาเขียน ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ รัชกาลที่ 4 พระมารดาของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นบุคคลสำคัญที่มีบทบาทต่อนาฏยศิลป์ไทยในระหว่าง พ.ศ. 2397 – 2484 โดยบทบาทที่เกิดขึ้นมีทั้งด้านนาฏยศิลปิน การถ่ายทอดความรู้ และนาฏยประดิษฐ์ แต่บทบาทสำคัญที่ส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนระเบียบละครไทยในระยะต่อมา คือ ด้านนาฏยประดิษฐ์ ผลงานนาฏยประดิษฐ์ที่สร้างสรรค์ท่ารำอยู่ในประเภทละคร ซึ่งได้รับความนิยมจวบจนปัจจุบัน ส่งผลให้มีการสืบทอดการแสดงอย่างแพร่หลาย และบางส่วนบรรจุอยู่ในหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

เจ้าจอมมารดาเขียน เกิดเมื่อ พ.ศ. 2386 เป็นธิดาของท่านอ้น และท่านอิ่ม สิริวันต์* ท่านเข้าไปอยู่ในพระตำหนักของสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีในฐานะพระญาติ และได้รับการฝึกหัดละครจากครูละครของพระตำหนักสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี ซึ่งเป็นครูละครหลวงในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยฯ เช่น คุณแย้ม อิเหนา และคุณน้อย จรกา เป็นต้น เมื่ออายุได้ 8 ปี เจ้าจอมมารดาเขียนย้ายไปอยู่ในความปกครองของเจ้าจอมมารดาง้ิว พระชนนีของสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี เนื่องจาก สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีเสด็จสวรรคต เจ้าจอมมารดาง้ิวจัดให้เจ้าจอมมารดาเขียนและตัวละครที่เหลือออกไปหัดละคร ณ วังกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ ซึ่งกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์เป็นผู้ควบคุมการฝึกหัด การฝึกหัดครั้งนี้มีผลอย่างมากต่อเจ้าจอมมารดาเขียน เพราะจะทรงแนะท่ารำ และจังหวะ นอกจากนี้ยังได้รับความรู้ด้านการแสดงละครนอกจากครูบัวและละครในจากครูละครในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยฯ ซึ่งเป็นครูละครของวังกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ ต่อมา พ.ศ. 2397 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯโปรดเกล้าฯ ให้มีละครหลวงขึ้น เจ้าจอมมารดาง้ิวจึงนำเจ้าจอมมารดาเขียน และตัวละครของสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีขึ้นถวายตัวพร้อมกัน ในงานสมโภชช้างเผือกพระวิสุทธิรัตนกิริณี เจ้าจอมมารดาเขียนรับบทเป็น**สียะตรา** ต่อมาด้วยฝีมือทางการแสดงที่พัฒนาขึ้นอย่างต่อเนื่อง ท่านจึงได้เลื่อนขั้นเป็นพระรองและพระเอก ดังฉายาที่เกิดจากบทบาททางการแสดงที่มีชื่อเสียง คือ “**เขียน สังคามาระตา**” หรือ “**คุณเขียน อิเหนา**” หลังจากนั้นพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯทรงชุบเลี้ยงท่านเป็นพระสนม เมื่อประสูติพระเจ้าลูกยาเธอพระองค์เจ้าวรวรรณากร ท่านได้เลื่อนตำแหน่งเป็น

---

* บางเล่มเขียน “สิริวรรณ”

เจ้าจอมมารดา ครั้นถึงแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ เจ้าจอมมารดาเขียนมีโอกาสรับสนองพระเดชพระคุณเป็นครั้งคราว เช่น หัดละครหลวง ฝึกนางมยุรฉัตรทั้งหม่อมเจ้า และข้าราชการฝ่ายในเดินนำพระยานมาศในพระราชพิธีโสกันต์ใหญ่ และฝึกซ้อมรำอาวุธแก่สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ และพระเจ้าลูกยาเธอทรงรำกระบี่กระบอง ซึ่งในรัชกาลดังกล่าวมีผลงานนาฏยประดิษฐ์ที่โดดเด่น และสืบทอดมาจนปัจจุบัน คือ ท่ารำในการแสดงละครพันทาง เรื่อง พระลอ และละครร้องเรื่องสาวเครือฟ้า ต่อมาภายหลังท่านได้เป็นครูละครให้กับละครต่างๆอีกหลายคณะ เช่น คณะละครหลวงนฤมิตร (ในภายหลัง คือ คณะละครปรีดาลัย) คณะละครวังสวนกุหลาบ และคณะละครเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ เป็นต้น ท่านถึงแก่อนิจกรรมเมื่อ พ.ศ. 2484 จากข้อมูลข้างต้นผลงานนาฏยประดิษฐ์ที่โดดเด่นของเจ้าจอมมารดาเขียน คือ การประดิษฐ์ท่ารำละครพันทาง เรื่อง พระลอ ผู้วิจัยจึงเลือกศึกษาแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียนจากเรื่อง พระลอ

นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ เกิดขึ้นเมื่อครั้งสร้างพระราชวังดุสิต โดยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ โปรดเกล้าฯให้ปลูกพันธุ์ไม้หลายชนิด สำหรับไม้ผลเมื่อถึงฤดูกาลก็ออกช่อและผล ยกเว้นต้นลิ้นจี่ พันธุ์ไม้เมืองหนาวจากเชียงใหม่ไม่ออกผล พระองค์จึงมีพระราชดำรัสว่า “ถ้าลิ้นจี่มีลูกเมื่อใดจะหาคณะละครหม่อมต่วนมาแสดงทำขวัญ”[1] หลังจากนั้นต้นลิ้นจี่ก็ออกผล และทรงให้คณะละครหม่อมต่วนเตรียมจัดละครมาแสดงทำขวัญต้นลิ้นจี่ แต่กลับไม่เป็นดังพระราชประสงค์ เนื่องจากคณะละครดังกล่าวยุบคณะนานแล้ว พระองค์จึงมีพระราชดำรัสกับพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ว่า “ต้องจัดให้มีขึ้นใหม่ มิฉะนั้นจะไม่สมดังที่ตรัสไว้”[2] ทั้งนี้พระองค์จะเป็นผู้อุปถัมภ์การแสดงด้วยพระองค์เอง และเป็นผลให้เกิด “คณะละครหลวงนฤมิตร” พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ รับสนองพระบรมราชโองการ โดยทรงปรึกษากับหม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ (หม่อมต่วน) ชายา และเลือกเรื่อง พระลอ เพื่อจัดการแสดงละครตามพระราชประสงค์ ครั้งนั้นผู้มีบทบาทสำคัญในการสร้างสรรค์มี 3 ท่าน ได้แก่ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงพระนิพนธ์บทละคร หม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ เป็นผู้บรรจุเพลง และเจ้าจอมมารดาเขียน เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ และฝึกซ้อมการแสดง

การแสดงที่เกิดขึ้นในครั้งนั้นเป็นการจัดแสดงละคร เรื่อง พระลอ ตอนกลาง มีเนื้อหาเริ่มจากพระลอข้ามแม่น้ำกาหลงจนถึงพระลอเข้าสวนเมืองสรอง โดยมีรูปแบบการแสดงแบบพันทางเฉพาะของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งแตกต่างจากระเบียบละครไทยที่มีอยู่เดิมหลายประการ เช่น เรื่องที่แสดงอยู่ในประเภทโศกนาฏกรรม ความสัมพันธ์ของท่ารำระหว่างตัวเอก

---

[1] เนียนศิริ ตาละลักษณ์, พระประวัติ และผลงานของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (กรุงเทพฯ : หสน. สหประชาพาณิชย์, 2522), หน้า 46.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 46.

กับตัวประกอบ การจัดองค์ประกอบ เช่น การตั้งซุ้ม การแทรกบทระบำในละคร และเพลงที่ใช้ในการแสดงอยู่ในกลุ่มเพลงออกภาษา โดยมีเพลงหน้าพาทย์ การร้องเกริ่น การร้องทวนบท ส่งผลต่อการใช้ท่ารำออกภาษา และการเชื่อมท่า เป็นต้น หลังจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ทอดพระเนตรการแสดง ทรงพอพระราชหฤทัยยิ่ง ส่งผลให้การแสดงเรื่องนี้ได้นำมาจัดการแสดงเพื่อต้อนรับพระราชอาคันตุกะ เช่น ดุ๊กโยฮัน อัลเบรซ รีเยนต์ เมืองบรานสวิก เป็นต้น ในระยะต่อมาพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงพระนิพนธ์ เรื่อง พระลอ เพิ่มเติมจนครบทั้งตอนต้นและตอนปลาย สามารถจัดการแสดงได้สนุกทุกตอน ส่งผลให้ได้รับความนิยมจากประชาชนจวบจนปัจจุบัน โดยเฉพาะตอนพระลอเสี่ยงน้ำ ปู่เจ้าเรียกไก่ พระลอตามไก่ พระลอเข้าสวน และพระลอเข้าห้อง

การแสดงดังกล่าวได้รับการสืบทอดอย่างต่อเนื่องในหลายคณะ อาทิ คณะละครเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ คณะละครเจ้าพระยาวรวงษ์พิพัฒน์ และคณะละครวังสวนกุหลาบ เป็นต้น ทั้งในลักษณะการแสดงเป็นชุด หรือ ตอน หรือ ทั้งเรื่อง สำหรับละครวังสวนกุหลาบ ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากเจ้าจอมมารดาเขียน คือ “คุณครูลมุล ยมะคุปต์ ในบทบาทพระลอ ตอน ตามไก่ และนั่งพลับพลา ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ในบทบาทนายขวัญ คุณครูจรูญศรี ภักดี ในบทบาทพระลอ ตอนลงสรง และหม่อมหลวงสุจิตต์ อิศรางกูร ในบทบาทพระลอ ตอนปลอมเป็นขุนพล ผาด ในบทบาทปู่เจ้าสมิงพราย ตอนปู่เจ้าเรียกไก่ อุ่นเรือน ธนูปกรณ์ ในบทบาทไก่แก้ว”[3] ต่อมาคุณครูลมุล ได้นำกระบวนท่ารำดังกล่าวมาถ่ายทอดให้กับศิษย์หลายสถาบัน เช่น วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม คณะละครพระราชชายาเจ้าดารารัศมี (ในช่วงที่ขึ้นไปเมืองเชียงใหม่) และ คณะละครพระองค์เจ้าเฉลิมเขตรมงคล เป็นต้น ส่วนท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ได้ถ่ายทอดความรู้ให้กับนาฏยศิลปินในสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

การถ่ายทอดที่เกิดขึ้นในกรมศิลปากร แบ่งเป็น 2 ส่วน คือ วิทยาลัยนาฏศิลป และสำนักการสังคีต สำหรับวิทยาลัยนาฏศิลป เป็นการถ่ายทอดความรู้ของคุณครูลมุล ยมะคุปต์ แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ การถ่ายทอดตามหลักสูตร และการถ่ายทอดเฉพาะบุคคลเพื่อการแสดง สำหรับผู้ที่ได้รับคัดเลือกให้แสดงในบทบาทพระลอจากคุณครูลมุล ยมะคุปต์ มีจำนวน 7 คน ได้แก่ คุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ คุณครูส่องชาติ ชื่นศิริ คุณครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ คุณครูนฤมัย ไตรทองอยู่ คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ คุณครูรติวรรณ กัณยาณมิตร และคุณครูเวณิกา บุนนาค นอกจากนี้ในบางโอกาสยังพาศิษย์เข้าไปต่อท่ารำกับเจ้าจอมมารดาเขียน ณ วังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระ

---

[3] คณะศิษยานุศิษย์, <u>คุณานุสรณ์ครบรอบ 100 ปี คุณครูลมุล ยมะคุปต์</u> (ม.ป.ท.,ม.ป.ป.), หน้า 201. (จัดพิมพ์ที่ระลึกเนื่องในโอกาสครบรอบ 100 ปี ชาติกาล ของคุณครูลมุล ยมะคุปต์ วันที่ 2 มิถุนายน 2548).

นราธิปประพันธ์พงศ์ ในส่วนสำนักการสังคีตท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ การถ่ายทอดที่เกิดขึ้นมิได้บรรจุในหลักสูตรแต่เป็นไปเพื่อการแสดงเท่านั้น โดยมักเป็นการเพิ่มกลเม็ดของการแสดง หรือปรับเปลี่ยนกระบวนท่าที่ได้รับจากการศึกษาในหลักสูตร นอกจากนี้การแสดงบางตอนมีการประดิษฐ์ขึ้นใหม่เพื่อให้เหมาะสมกับระยะเวลา และสถานที่

อย่างไรก็ตาม การถ่ายทอดที่เกิดขึ้นในระยะแรกมิได้เป็นไปอย่างต่อเนื่อง อันเป็นผลมาจากการถ่ายทอดความรู้เฉพาะบุคคล ประกอบกับการแสดงดังกล่าวเป็นการแสดงประเภทโศกนาฏกรรม ซึ่งส่งผลต่อความเชื่อที่ว่าเป็นอัปมงคลต่อผู้สร้าง ผู้แสดง และผู้ชม ดังจะเห็นได้จากการแสดงบางตอนที่ไม่นิยมนำมาจัดการแสดง เช่น ตอน พระลอคลั่ง ตอนเสี่ยงน้ำ และตอนสามกษัตริย์สิ้นพระชนม์ เป็นต้น และส่งผลกระทบทำให้การแสดงที่เกิดขึ้นเริ่มสูญไปกับจำนวนผู้ได้รับการถ่ายทอดที่ลดลง ในระยะต่อมาแม้ว่าจะมีการตระหนักถึงความสำคัญของการแสดงดังกล่าว โดยบรรจุอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม และสถาบันการศึกษานาฏยศิลป์อื่นๆ แต่ยังพบว่าการถ่ายทอดที่เกิดขึ้นมีการถ่ายทอดเพียงบางตอน และยังใช้ระบบความจำ

ดังที่กล่าวมาข้างต้นส่งผลให้ผู้วิจัยเห็นความสำคัญ และสนใจที่จะศึกษาแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียนจากเรื่อง พระลอ ซึ่งอ้างอิงจากเอกสารทางประวัติศาสตร์ เช่น สำเนาพระราชหัตถเลขาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ บทละคร เรื่อง พระลอ ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ประวัติและผลงานของเจ้าจอมมารดาเขียนตลอดจนผู้ร่วมงาน สำหรับในส่วนของรูปแบบการแสดงผู้วิจัยเลือกศึกษาตอนที่ยังคงจัดแสดงอยู่ในปัจจุบันและถ่ายทอดอยู่ในวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม จำนวน 5 ตอน ได้แก่ พระลอลาแม่ พระลอเสี่ยงน้ำ พระลอตามไก่ พระลอเข้าสวน และพระลอเข้าห้อง ในรูปแบบที่ได้รับการถ่ายทอดจากคุณครูลมุล ยมะคุปต์ ในวิทยาลัยนาฏศิลป ตลอดจนวิเคราะห์บริบทอันทำให้เกิดการแสดง เนื่องจาก คุณครูลมุล ยมะคุปต์เป็นผู้หนึ่งที่วางหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ดังนั้นแม้ท่ารำจะเปลี่ยนแปลงไปตามความสามารถของผู้รับการถ่ายทอด แต่โครงสร้างรูปแบบการแสดงยังคงอยู่ ทั้งนี้เพื่อเป็นการอนุรักษ์การแสดงบางตอนที่กำลังจะสูญหาย และแนวทางในการสร้างสรรค์ละคร ตลอดจนบันทึกระเบียบละครไทยอันแสดงให้เห็นถึงรากของวัฒนธรรมไว้เป็นลายลักษณ์ และเป็นหลักฐานอ้างอิงทางวิชาการแก่วงการนาฏยศิลป์และผู้ที่สนใจสืบไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงานนาฏยศิลป์ของเจ้าจอมมารดาเขียน
2. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์แนวคิดนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาแนวคิดของเจ้าจอมมารดาเขียนจากนาฏยประดิษฐ์ เรื่อง พระลอ โดยอ้างอิงเอกสารทางประวัติศาสตร์ เช่น สำเนาพระราชหัตถเลขาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ บทละคร เรื่อง พระลอ ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ประวัติและผลงานของเจ้าจอมมารดาเขียน ตลอดจนผู้ร่วมงาน โดยเลือกศึกษารูปแบบการแสดงจากตัวละครพระลอ ทั้งหมด 5 ตอน ดังนี้ พระลอลาแม่ พระลอเสี่ยงน้ำ พระลอตามไก่ พระลอเข้าสวน และพระลอเข้าห้อง ซึ่งได้รับการถ่ายทอดในวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร จากคุณครูลมุล ยมะคุปต์ ประกอบกับบริบทอื่นๆที่ใช้ในการสร้างสรรค์ โดยศึกษากระบวนท่ารำจากคุณครูเวณิกา บุนนาค ในรูปแบบหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร และอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี 2533 สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – ละครรำ) ซึ่งเป็นศิลปินที่แสดงในบทพระลอของสำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ทั้งนี้ใช้ระยะเวลาในการศึกษาช่วงเดือนมิถุนายน 2548 – มีนาคม 2550

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

1. ค้นคว้าข้อมูลจากสื่อและเอกสารที่เกี่ยวข้องจากแหล่งต่างๆ ดังนี้

- พระราชหัตถเลขาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวถึงพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

พระราชหัตถเลขาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวถึงพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เกี่ยวกับภาพการแสดง การฝึกซ้อม และบทละคร

- พระราชหัตถเลขาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวถึงพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

พระราชหัตถเลขาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวถึงพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เกี่ยวกับการจัดแสดงละคร ภาพการแสดง ความนิยมในการชมละคร และบทละคร

- ชุมนุมพระลอ

ประวัติการประพันธ์ เรื่อง พระลอ ประกอบด้วย ลิลิตพระลอ พระลอนรลักษณ์ พระลอสำนวนเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ และพระลอในพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

- พระประวัติ และผลงานของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

พระประวัติ และผลงานของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ตลอดจนผู้ร่วมงาน เจ้าจอมมารดาเขียน พระมารดา หม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ ชายา

- บทละคร เรื่อง พระลอ ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

ประวัติของบทละคร จุดเด่น และบทละคร เรื่อง พระลอ ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

- หนังสืองานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมผัน วรวรรณ ณ อยุธยา

ประวัติของหม่อมผัน วรวรรณ ณ อยุธยา จุดเด่นของบทละคร เรื่อง พระลอ ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ และภาพเครื่องแต่งกายพระลอตอนลงสรงเสี่ยงน้ำ

- หนังสืองานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ ณ อยุธยา

ประวัติของหม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ ณ อยุธยา งานดนตรีของหม่อมหลวงต่วนศรี และประวัติของการจัดแสดงละครหลวงนฤมิตร

- The Culture System

ระบบทางวัฒนธรรม กล่าวถึง จุดกำเนิด การแพร่กระจาย การครอบงำ และการซ้อนทางวัฒนธรรม

2. สัมภาษณ์บุคคลในราชสกุลวรวรรณที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับเจ้าจอมมารดาเขียน และผู้ทรงคุณวุฒิด้านวิชาการด้านนาฏยศิลป์ และดุริยางค์ศิลป์ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการแสดงละครพันทาง เรื่อง พระลอ ในวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

2.1 ม.จ.หญิงฤดีวรวรรณ วรวรรณ ณ อยุธยา พระธิดาในพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

2.2 ศิลปินที่ได้รับการถ่ายทอดจากเจ้าจอมมารดาเขียน ในบทบาทนายแก้ว ชุดฟ้อนรัก

2.2.1 อาจารย์ส่องชาติ ชื่นศิริ ศิลปินแห่งชาติ ปี 2535 (สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – ละครรำ)

2.3 ศิลปินและผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดจากคุณครูลมุล ยมะคุปต์ ในวิทยาลัยนาฏศิลป ในบทบาทพระลอ

2.3.1 อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี 2533 (สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – ละครรำ)

2.3.2 อาจารย์ส่องชาติ ชื่นศิริ ศิลปินแห่งชาติ ปี 2535 (สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – ละครรำ)

2.3.3 อาจารย์ศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปินแห่งชาติ ปี 2541 (สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – ละครรำ)

2.3.4 อาจารย์นฤมัย ไตรทองอยู่ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

2.3.5 อาจารย์รัตติยะ วิกสิตพงศ์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

2.3.6 อาจารย์รัตติวรรณ กัณยาณมิตร ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

2.3.7 อาจารย์เวณิกา บุนนาค ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

2.4 ศิลปินที่เคยแสดง และได้รับการถ่ายทอดในวิทยาลัยนาฏศิลป

2.4.1 อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม ในบทไก่แก้ว และพระแพง

2.4.2 รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล ในบทไก่แก้ว

2.4.3 อาจารย์นฤมล ขันสัมฤทธิ์ ในบทพระลอ ตอนเข้าสวน

2.4.4 อาจารย์ขวัญใจ คงถาวร ในบทพระลอ ตอนตามไก่ และเข้าห้อง

2.4.5 อาจารย์อัจฉรา จันที ในบทพระลอ ตอนเสี่ยงน้ำ

2.4.6 อาจารย์นฤมล ณ นคร ในบทไก่แก้ว

2.5 บุคคลผู้เคยร่วมงานกับคุณครูลมุล ยมะคุปต์ และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

2.5.1. ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์

2.5.2 อาจารย์สัมพันธ์ พันธุ์มณี

2.5.3 อาจารย์กู้เกียรติ ภูมิรัตน์

2.5.4 อาจารย์วัชนี เมษะมาน

2.5.5 อาจารย์พัชรา บัวทอง

2.6 บุคคลผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทางด้านดุริงยางคศิลป์ กรมศิลปากร ในการจัดการแสดง เรื่องพระลอ

2.6.1 อาจารย์สุดจิตต์ ดุริยะประณีต ศิลปินแห่งชาติ ปี 2536 (สาขาศิลปะการแสดง – คีตศิลป์)

2.6.2 อาจารย์กัญญา โรหิตาจล

2.6.3 อาจารย์สมชาย ทับพร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.6.4 อาจารย์สมาน น้อยนิตย์

2.6.5 อาจารย์ศิลปี ตราโมท

3. ศึกษาคุณสมบัติเฉพาะตัวจากภูมิหลังทางประสบการณ์การเรียนการสอนของนักนาฏยประดิษฐ์จากวิธีวิจัยเอกสาร และการสัมภาษณ์ผู้ได้รับการถ่ายทอดความรู้จากท่าน

4. ศึกษาผลงานนาฏยประดิษฐ์ในด้านรูปแบบองค์ประกอบ กระบวนท่ารำ โดยวิธีวิจัยเอกสาร การสัมภาษณ์ ประกอบกับประสบการณ์เชิงประจักษ์ในการรับการถ่ายทอด และการแสดง

5. สังเกตด้วยวิธีการชมการแสดง จากวีดิทัศน์ และสถานที่ในการจัดการแสดงจริง เรื่องพระลอ และศิลปะการแสดงอื่นๆที่เกี่ยวข้องพื้นที่ต่างๆในกรุงเทพฯ และบันทึกข้อมูลเป็นลายลักษณ์ รวมทั้งเก็บข้อมูลเป็นวีดิทัศน์ และภาพนิ่ง

6. นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ โดยแยกวิเคราะห์องค์ประกอบการแสดง และตัวละคร กระบวนท่ารำ และระบำ แล้วจึงวิเคราะห์ในภาพรวม ประกอบบริบทของการแสดง และเรียบเรียงประกอบภาพถ่าย

7. นำเสนอข้อมูลที่ได้โดยแบ่งหัวข้อออกเป็นบทต่างๆดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

1.2 วัตถุประสงค์ของงานวิจัย

1.3 ขอบเขตของงานวิจัย

1.4 วิธีดำเนินงานวิจัย

1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในการศึกษาวิจัย

1.6 ระยะเวลาที่ใช้ดำเนินการวิจัย

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 ประวัติและผลงานด้านนาฏยศิลป์ของเจ้าจอมมารดาเขียน

2.1 ก่อนอาศัยอยู่ในพระบรมมหาราชวัง (พ.ศ.2386 – พ.ศ.2392)

2.2 การฝึกหัดนาฏยศิลป์ และเป็นตัวละครหลวง (พ.ศ.2393 – พ.ศ.2403)

2.3 การดำรงยศเป็นเจ้าจอม และเจ้าจอมมารดาในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ (ประมาณ พ.ศ. 2403 – พ.ศ.2411)

2.4 การรับราชการในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ (พ.ศ. 2411 – พ.ศ. 2453)

2.5 บั้นปลายชีวิตในวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (พ.ศ.2454 – พ.ศ.2484)

บทที่ 3 องค์ประกอบนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ

3.1 องค์ประกอบนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ

3.1.1 วรรณกรรมประกอบการแสดง

3.1.2 ดนตรี และเพลง

3.1.3 เครื่องแต่งกาย

3.1.4 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

3.1.5 ฉาก

3.1.6 โอกาสในการแสดง

3.1.7 สถานที่

3.1.8 ผู้แสดง

3.2 การสืบทอดนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียนสู่คณะละครต่างๆ

บทที่ 4 นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน

4.1 พระลอตอนลาแม่

4.2 พระลอตอนลงสรงเสี่ยงน้ำ

4.3 พระลอตอนตามไก่

4.4 พระลอตอนเข้าสวน

4.5 พระลอตอนเข้าห้อง

โดยวิเคราะห์รายละเอียดแยกตามหัวข้อย่อยต่อไปนี้

- กระบวนท่ารำ
- โครงสร้างท่ารำ
- การใช้อารมณ์
- ความสัมพันธ์ระหว่างตัวเอกและตัวประกอบ
- การใช้พื้นที่
- การประดิษฐ์ท่ารำ
- แนวคิด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5 สรุปและข้อเสนอแนะ

รายการอ้างอิง

ภาคผนวก

1.5 คำจำกัดความในการศึกษาวิจัย

นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์แนวคิด ตลอดจนรูปแบบกลวิธีของนาฏยศิลป์ ในที่นี้ คือ ละคร เรื่อง พระลอ ซึ่งสร้างสรรค์โดยเจ้าจอมมารดาเขียน

ท่ารำออกภาษา หมายถึง ท่ารำไทยปรมาจารย์ประดิษฐ์ขึ้นตามจินตนาการถึงชนชาตินั้น

ระเบียบละครไทย หมายถึง ข้อกำหนดที่เป็นแบบแผนของการแสดง ซึ่งแตกต่างตามประเภทละคร

แนวคิด หมายถึง สิ่งที่นึกรู้ในใจ(ความคิด)อันเกิดจากภูมิหลังของผู้สร้างสรรค์ก่อให้เกิดแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์

บริบท หมายถึง ข้อมูล หรือ สิ่งแวดล้อมซึ่งทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงาน

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เพื่อทราบประวัติและผลงานของเจ้าจอมมารดาเขียนตลอดจนเป็นการเทิดเกียรติคุณของท่านให้ผลงานสร้างสรรค์เป็นที่ประจักษ์และแพร่หลายสืบไป
2. เพื่อทราบแนวทางการสร้างสรรค์ละครรำแบบหลวงเพื่อนำไปใช้อ้างอิงในด้านการเรียนการสอน การแสดง การวิจัย และการสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบ
3. เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ละครพันทางในรูปแบบอื่น
4. เพื่ออนุรักษ์รูปแบบการแสดงละครพันทาง เรื่อง พระลอ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 1 เจ้าจอมมารดาเขียนในชุดตามเสด็จพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯประพาส
จังหวัดสระบุรี เมื่อ พ.ศ. 2403
ที่มา : หอจดหมายเหตุแห่งชาติ

บทที่ 2

ประวัติ และผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ของเจ้าจอมมารดาเขียน

ในบทนี้ผู้วิจัยศึกษาประวัติและผลงานด้านนาฏยศิลป์ของเจ้าจอมมารดาเขียน ซึ่งเป็นภูมิหลังของผู้สร้างสรรค์ โดยแบ่งเนื้อหาการศึกษาออกเป็น 5 ช่วง ได้แก่

2.1 ก่อนอาศัยอยู่ในพระบรมมหาราชวัง (พ.ศ.2386 – พ.ศ.2392)

2.2 การฝึกหัดนาฏยศิลป์ และเป็นตัวละครหลวง (พ.ศ. 2393 – พ.ศ.2403)

2.3 การเป็นเจ้าจอม และเจ้าจอมมารดาในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ (โดยประมาณ พ.ศ.2403 – พ.ศ.2411)

2.4 การรับราชการในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ (พ.ศ.2411 – พ.ศ.2453)

2.5 บั้นปลายชีวิตในวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (พ.ศ.2454 – 2484)

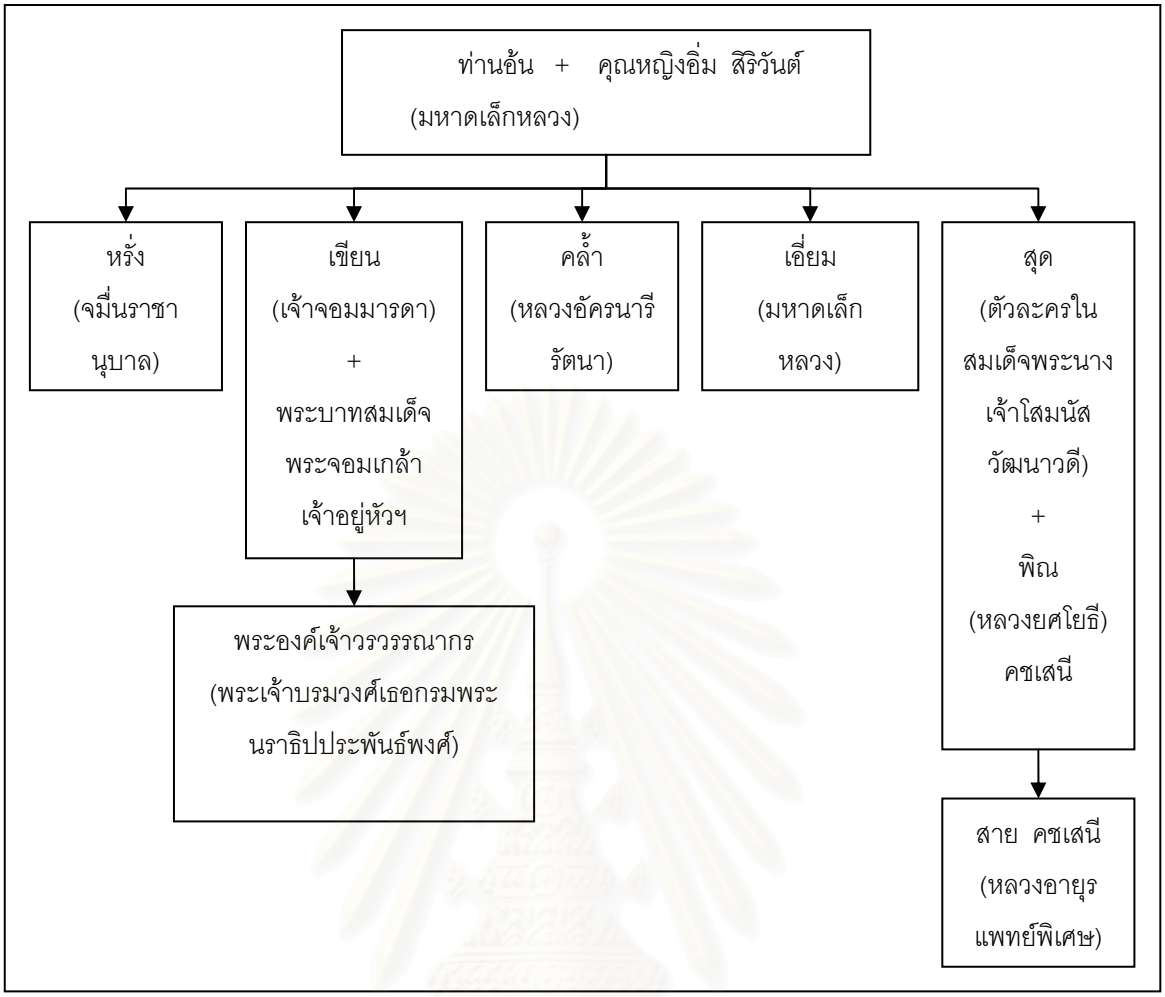
2.1 ก่อนอาศัยอยู่ในพระบรมมหาราชวัง (พ.ศ.2386 – พ.ศ.2392)

เจ้าจอมมารดาเขียน กำเนิดเมื่อ พ.ศ. 2386 ในปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ เป็นธิดาของมหาดเล็กหลวงอ้น ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ และคุณหญิงอิ่ม สิริวันต์ มีพี่น้องร่วมบิดา – มารดาเดียวกัน จำนวน 5 คน ได้แก่

1. หรั่ง สิริวันต์ (จมื่นราชานุบาล กรมพระตำรวจหลวง ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ)
2. เขียน สิริวันต์ (เจ้าจอมมารดาในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ
3. คล้ำ สิริวันต์ (หลวงอัครนารีรัตนา ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ)
4. เอี่ยม สิริวันต์ (มหาดเล็กหลวงในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ)
5. สุด (สิริวันต์) คชเสนี ตัวละครในสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีฯ รับบทเป็นปะตาระกาหลา[1] ในการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา

---

[1]พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, พระประวัติแลพระอาการประชวรสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี (กรุงเทพ : อักษรนิติ, 2468), หน้า 1 – 10. (งานปลงศพมารดาหลวงอายุรแพทย์พิเศษ ณ วัดจักรวรรดิราชาวาศ วันที่ 10 มีนาคม 2468).



แผนภูมิที่ 1 สาแหรกสายสกุลของเจ้าจอมมารดาเขียน

ที่มา : ผู้วิจัยศึกษาเทียบจากประวัตินางสุด คชเสนี (น้องของเจ้าจอมมารดาเขียน)

เมื่อบิดาของท่านถึงแก่อนิจกรรม ในพ.ศ. 2392 ขณะนั้นอายุได้ 6 ปี จึงย้ายมาอยู่ในความดูแลของขุนเทพพยากร (ศรี สิริวันต์)[*] ในฐานะบุตรบุญธรรมตามคำฝากของบิดา ต่อมาพระเจ้าหลานเธอพระองค์เจ้าโสมนัสวัฒนาวดี[**] ทรงทราบข่าวจากเจ้าจอมมารดาง้ิว[***] ซึ่งเป็นญาติทางบิดา

---

* ศรี ต้นสกุล “สิริวันต์” เป็นลูกพี่ลูกน้อง และเพื่อนของอ้น สิริวันต์

** พระเจ้าหลานเธอ พระองค์เจ้าโสมนัสวัฒนาวดี เป็นพระธิดาของพระองค์เจ้าลักษณานุคุณในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว กับเจ้าจอมมารดาบาง ต่อมาพระเจ้าหลานเธอพระองค์เจ้าโสมนัสวัฒนาวดี ได้เลื่อนพระอิสริยยศเป็นสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี พระอัครมเหสีในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ

*** เจ้าจอมมารดาง้ิว เป็นยายของสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ทรงโปรดเกล้าฯให้เป็นเจ้าจอมมารดาเป็นกรณีพิเศษ

ของเจ้าจอมมารดาเขียน จึงโปรดฯให้รับท่านเข้าไปอยู่ในพระตำหนัก ในปี พ.ศ. 2393 (อายุ 7 ปี)

การที่ท่านเข้าถวายตัวในฐานะพระญาติของสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีฯ ขณะดำรงพระราชอิสริยยศเป็นพระเจ้าหลานเธอพระองค์เจ้าโสมนัสวัฒนาวดี น่าจะมาจากเหตุผล 2 ประการ ได้แก่

1. ท่านได้รับการสนับสนุนจากบุคคลในครอบครัวซึ่งประกอบอาชีพรับราชการ ตามความนิยมในการนำบุตรหลานผู้หญิงเข้าถวายตัวฝ่ายใน ทำให้ท่านมีโอกาสเรียนรู้ขนบธรรมเนียมราชประเพณี ดังข้อความว่า

> "...พระเจ้าหลานเธอพระองค์เจ้าโสมนัสวัฒนาวดี โปรดให้รับแม่มาอยู่ด้วยในพระตำหนักหลังบริเวณพระมหาปราสาท แต่ปีจอ พุทธศก 2393 ด้วยแม่เป็นพระญาติ... ทรงใช้สรอยแลโปรดปรานอย่างสนิทสนม..."[2]

2. ท่านเป็นเชื้อพระวงศ์จึงมีโอกาสเข้าไปอาศัยกับสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีฯ ทำให้ท่านทราบสภาพสังคมแห่งวังหลวงในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าอยู่หัวฯ นอกจากนี้ยังพบเห็นกิจกรรมการแสดงและซึมซาบนาฏยศิลป์ตั้งแต่วัยเยาว์ ซึ่งสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีทรงมีคณะละครของพระองค์ โดยสืบต่อจากคณะละครพระองค์เจ้าลักษณานุคุณ[3] พระบิดาของพระองค์และคงต้องการมีคณะละครของตนเอง เพื่อถวายละครขณะพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ เสวย[4] ส่งผลให้ท่านได้รับการฝึกหัดนาฏยศิลป์

---

[2] พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, <u>พระประวัติแลพระอาการประชวรสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี</u> (กรุงเทพ : อักษรนิติ, 2468), หน้า 2 - 3. (งานปลงศพมารดาหลวงอายุรแพทย์พิเศษ ณ วัดจักรวรรดิราชาวาศ วันที่ 10 มีนาคม 2468).

[3] สมเด็จฯพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยา ดำรงราชานุภาพ, <u>ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ : ละครฟ้อนรำ</u> (กรุงเทพ : มติชน, 2546), หน้า 351.

[4] พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้า ธานีนิวัติ, <u>ประวัติท้าววรจันทร และวิจารณ์เรื่องเค้ามูลนิทานอิเหนาของไทย</u> (กรุงเทพ : ยิ้มศรี, 2484), หน้า 5. (งานพระราชทานเพลิงศพท้าววรจันทร ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 23 กุมภาพันธ์ 2484).

2.2 การฝึกหัดนาฏยศิลป์ และเป็นตัวละครหลวง (พ.ศ. 2393 – พ.ศ.2403)

ในช่วงนี้ผู้วิจัยแบ่งการศึกษาออกเป็น 3 ระยะ ได้แก่

2.2.1 การฝึกหัดละครของในคณะสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี (พ.ศ.2393 – พ.ศ. 2395)

2.2.2 การฝึกหัดละครในคณะวังกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ (พ.ศ.2395 -2396)

2.2.3 การฝึกหัดละคร และเป็นตัวละครหลวงในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2396 – 2403)

2.2.1 การฝึกหัดละครในคณะสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี (พ.ศ.2393 – พ.ศ. 2395)

การฝึกหัดละครของคณะสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีฯ น่าจะเป็นการสืบเจตนารมณ์ของพระองค์เจ้าลักษณานุคุณ พระบิดา ซึ่งเดิมทรงฝึกและจัดแสดงโขน ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ประกอบกับสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีทรงต้องการฝึกหัดละครเด็กผู้หญิง เพื่อแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าจอมอยู่หัวฯทอดพระเนตรขณะเสวย ดังกล่าวแล้ว

สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีฯโปรดให้เจ้าจอมมารดาเขียน ขณะนั้นท่านมีอายุ 7 ปี ฝึกละครกับครูละครสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยฯ ได้แก่ คุณน้อย จรกา คุณแย้ม อิเหนา คุณมาลัย ย่าหรัน และพระสังข์ คุณจาด ล่าส่ำ คุณบัว ท้าวสามนต์ คุณขำ เงาะ คุณน้อยงอก ไกรทอง คุณพัน อินทรชิต คุณน้อย ยักษ์(ไม่ปรากฏว่าเป็นตัวใด) คุณภู่ หนุมาน คุณขำ บาหยัน คุณพุ่ม กัญจหนา และคุณองุ่น สีดา เป็นต้น การฝึกหัดครั้งนี้ท่านฝึกหัดร่วมกับพระญาติ และข้าหลวงของสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวัฒนาวดี ซึ่งในระยะนั้นมีการฝึกละครในเรื่อง อิเหนา ตอน อิเหนาสั่งถ้ำ[5] และใช้บน[6] การฝึกหัดดำเนินไปเป็นระยะเวลา 2 ปี และยังมิทันได้จัดแสดงตามพระประสงค์ สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีก็เสด็จสวรรคต ในปี พ.ศ.2395 ทำให้การฝึกหัดละครของคณะสิ้นสุดลง ตัวละครบางส่วนย้ายไปอยู่กับบิดามารดาหรือญาติ

---

[5] พิมาน แจ่มจรัส, 49 ราชินีไทย (กรุงเทพ : สร้างสรรค์ บุ๊คส์, 2544), หน้า 158.

[6] พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าธานีนิวัติ, ประวัติท้าววรจันทร และวิจารณ์เรื่องเค้ามูลนิทานอิเหนาของไทย (กรุงเทพ : ยิ้มศรี, 2484), หน้า 6. (งานพระราชทานเพลิงศพท้าววรจันทร ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 23 กุมภาพันธ์ 2484).

นอกพระบรมมหาราชวัง ขณะนั้นท่านมีอายุ 9 ปี พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯทรงโปรดฯ ให้ท่านอยู่ในความดูแลของเจ้าจอมมารดาง้ิว

การฝึกหัดในช่วงแรกน่าจะเป็นการฝึกหัดพื้นฐานการแสดง ได้แก่ การจัดระเบียบร่างกาย การฝึกกำลังขา และแขน จากเพลงพื้นฐาน เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงแม่บท และระบำสี่บท เป็นต้น เพื่อให้ทราบแม่ท่า และรายละเอียดของการเชื่อมท่า ดังปรากฏข้อความจากประวัติท้าววรจันทร์ (เจ้าจอมมารดาวาด*) ว่า

"... รำเพลง (ช้า) เพื่อทดลองว่าจะจำบทบาททท่ารำไว้ได้สักเพียงไร..."[7]

อย่างไรก็ตามก่อนการฝึกหัดน่าจะมีการคัดเลือกผู้ฝึกหัดดังปรากฏในการคัดเลือกผู้หญิงเพื่อฝึกละครหลวงในรัชกาลต่อมา การคัดเลือกและการฝึกหัดที่เกิดขึ้นน่าจะเป็นพื้นฐานของการฝึกหัดระยะต่อมา นอกจากนี้ท่านยังซึมซาบการแสดงละครในจากการที่ได้เห็นการฝึกหัดละครของรุ่นพี่

2.2.2 การฝึกหัดละครในคณะวังกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ (พ.ศ.2395 -2396)

เจ้าจอมมารดาง้ิวรวบรวมตัวละครในคณะสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีที่เหลือพร้อมกับเจ้าจอมมารดาเขียนออกไปหัดละคร ณ วังกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ ซึ่งกล่าวกันว่าเป็นคณะละครที่มีกระบวนรำดีกว่าโรงอื่นในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ[8]

การฝึกหัดระยะนี้เป็นพื้นฐานสำคัญต่อการทำงานด้านนาฏยศิลป์ของเจ้าจอมมารดาเขียน ทั้งการเป็นตัวละครหลวง ครูละคร และผู้สร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ สำหรับการฝึกหัดกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ทรงเป็นผู้ควบคุมการถ่ายทอดความรู้ และการฝึกหัดด้วยพระองค์เองอย่างเข้มงวด โดยทรงแนะการจัดวางท่าทาง และจังหวะ แต่ไม่ทรงรำให้ดู นอกจากนี้ยังทรงหัดให้รำหน้ากระจกเงาแผ่นใหญ่สามารถเห็นได้เต็มตัวทั้งครูและศิษย์ สำหรับครูท่านอื่นที่ร่วมฝึกละครมีดังนี้

---

* เจ้าจอมมารดาวาด เกิดในปี พ.ศ. 2384 เป็นตัวละครอิเหนา ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ได้รับการฝึกหัดละครในคณะสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีฯ

[7] พระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าธานีนิวัติ, ประวัติท้าววรจันทร และวิจารณ์เรื่องเค้ามูลนิทานอิเหนาของไทย. (กรุงเทพ : ยิ้มศรี, 2484), หน้า 6. (งานพระราชทานเพลิงศพท้าววรจันทร ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 23 กุมภาพันธ์ 2484).

[8] สมเด็จฯพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ : ละครฟ้อนรำ. (กรุงเทพ : มติชน, 2546), หน้า 350.

นายบัว อิเหนา ฝึกละครนอก ส่วนละครในฝึกกับนายมั่ง บุษบา นายผึ้ง วิยะดา และครูละครในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยฯอีกหลายท่าน[9] แต่ไม่ปรากฏนาม

ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ที่เจ้าจอมมารดาเขียนได้รับการฝึกหัดมาประมาณ 1 ปี สามารถจำแนกรายละเอียดของการฝึกหัด และลักษณะเด่นเพื่อการนำไปใช้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 ความรู้ด้านนาฏยศิลป์ที่เจ้าจอมมารดาเขียนได้รับจากวังกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ และการนำไปใช้

ครูละคร	ความรู้	ลักษณะเด่นเพื่อการนำไปใช้
1. กรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์	จัดวางท่าทาง และรายละเอียดของท่าตามจังหวะดนตรี โดยหัดรำหน้ากระจกเงาขนาดเต็มตัว	- การจัดองค์ประกอบของท่าตามสัดส่วนของร่างกาย - การแบ่งจังหวะตามรายละเอียดของท่า และการเชื่อมท่า
2. นายบัว อิเหนา	ละครนอก	- การใช้อารมณ์ และบทบาท - บทตลก (และอาจสอนละครในตัวอิเหนา)
3. นายมั่ง บุษบา นายผึ้ง วิยะดา และครูละครหลวงในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยฯ	ละครใน	- การรำใช้บท -รายละเอียดของท่า และการเชื่อมท่า โดยเฉพาะการใช้เท้า - การใช้พื้นที่ - การใช้อารมณ์ และบทบาท

จากการศึกษาในระยะที่ 2 ส่งผลสู่การฝึกหัดเฉพาะทางในระยะที่ 3 ซึ่งสามารถสั่งสมประสบการณ์จากการแสดงจากการเป็นละครหลวงตามแนวทางของละครใน

[9] สำเนาพระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชทานกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ กับโคลงกลอนพระโอวาทแลพระพรซึ่งพระชนกทรงอำนวยแก่พระนางเธอลักษมีลาวัณ (ม.ป.ท., 2474), หน้า 86. (งานบำเพ็ญพระกุศลที่น่าพระศพกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ในวันคำรบ 50 แต่วันสิ้นพระชนม์).

2.2.3 การฝึกหัดละคร และเป็นตัวละครหลวงในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ (พ.ศ. 2396 – 2403)

ละครหลวงได้รับการฟื้นฟูขึ้นอีกครั้งในปี พ.ศ. 2396 ตามพระราชปรารภของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯว่าในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเคยมีละครหลวงสมโภชช้างเผือกตามโบราณราชประเพณี[10] จึงโปรดให้ละครหลวงสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยฯที่เหลืออยู่ กับละครเด็กผู้หญิงของสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีที่ฝึกหัดไว้รวมกัน จัดแสดงละครสมโภชช้างเผือกพระวิมลรัตนกิริณี และพระวิสุทธิรัตนกิริณี ในปี พ.ศ.2397 ขณะนั้นเจ้าจอมมารดาเขียน อายุ 11 ปี ได้รับการฝึกหัดในบทสียะตรา เพื่อถวายตัวเป็นละครหลวงรุ่นรอง พร้อมกับตัวละครของสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี ภายหลังด้วยฝีมือทางการแสดงที่พัฒนาขึ้นอย่างต่อเนื่องส่งผลให้ได้เลื่อนขั้นเป็น พระรอง และพระเอก ตามลำดับ ดังสมญานามที่ปรากฏ คือ “เขียน สังคามาระตา” และ“คุณเขียน อิเหนา”

หลังจากที่ท่านเป็นละครหลวง ต่อมาได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ โปรดเกล้าฯให้เป็นพระสนม และเลื่อนยศเป็นเจ้าจอม

การฝึกหัดละครและประสบการณ์จากการแสดงที่เกิดขึ้นในระยะนี้แสดงให้เห็นภูมิความรู้ทางด้านละครในอย่างเด่นชัด ตั้งแต่การฝึกหัดละครขณะอยู่ในคณะสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี ประกอบกับประสบการณ์จากการพบเห็นการฝึกซ้อมละคร เมื่อท่านถวายตัวเป็นละครหลวงจึงนำประสบการณ์ที่สั่งสมมาพัฒนาฝีมือทางการแสดงของตนเองจนเป็นเลิศ ดังปรากฏในบทบาท ”สียะตรา สังคามาระตา และอิเหนา” ประกอบกับการมีรูปสมบัติ ดังข้อความว่า

> “...เจ้าจอมมารดาเขียน พระชายาม่ายในพระเจ้าแผ่นดินรัชกาลที่ 4 ท่านย่าเป็นผู้หญิงงาม แม้จะมีพระชันษามากแล้ว ท่านสิ้นชีพเมื่อพระชันษาตั้งเกือบร้อยปี...” [11]

ท่านเป็นที่โปรดปรานของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ และได้รับการเลื่อนยศเป็นพระสนม และเจ้าจอมตามลำดับ นอกจากนี้ในระยะเวลาดังกล่าวท่านน่าจะเคยเห็นการแอ่วลาวของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ และละครรำอย่างฝรั่ง ปรากฏในการสมโภชพ.ศ.

---

[10] เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค), พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 4 ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค) (กรุงเทพฯ : บริษัทพิมพ์ดี, 2547), หน้า 91,97.

[11] หม่อมเจ้าหญิงฤดีวรรรณ วรวรรณ, บันทึกท่านหญิง ม.จ.หญิง ฤดีวรวรรณ (กรุงเทพ : ดับเบิ้ลนายน์, 2548), หน้า 11.

2402 ซึ่งท่านอาจเป็นหนึ่งในเจ้าจอมตามเสด็จ และน่าจะส่งผลต่อการสร้างสรรค์ประดิษฐ์ในเวลาต่อมา

2.3 การเป็นเจ้าจอม และเจ้าจอมมารดาในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ (โดยประมาณ พ.ศ.2403 – พ.ศ.2411)

ในช่วงนี้ท่านมีโอกาสแสดงละครตามพระบรมราชโองการในโอกาสสำคัญต่างๆ เช่น ฉลองวัดสมโภชช้างเผือก งานโสกันต์พระเจ้าลูกเธอ และตามเสด็จประพาสตามหัวเมืองเพื่อตั้งเครื่องเสวย ดังมีข้อความว่า “พระสนมในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ดูเหมือนจะอิสระและออกหน้าออกตามากคล้ายกับว่าทุกคนรับผิดชอบในหน้าที่โดยตรงต่อพระองค์[12]

หน้าที่ของท่านขณะดำรงยศเป็นเจ้าจอม และเจ้าจอมมารดา คือ การเป็นตัวละครหลวง ซึ่งเป็นหน้าที่เฉพาะบุคคลเท่านั้น สำหรับหน้าที่โดยทั่วไปของการเป็นเจ้าจอม และเจ้าจอมมารดา คือ การอยู่เวรรับใช้ประจำบนพระที่นั่ง และช่วยเจ้าจอมมารดาเที่ยงตั้งพระเครื่องต้น และฉลองพระเดชพระคุณในเวลาเสวยทุกวัน นอกจากนี้เจ้าจอมที่ทรงโปรดจะมีหน้าที่อีกประการหนึ่ง คือ การตามเสด็จหัวเมือง”[13] ดังหลักฐานที่สืบค้นได้ ในปี พ.ศ.2403 ขณะนั้นท่านอายุ 17 ปี ท่านมีโอกาสติดตามพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ เสด็จประพาสจังหวัดสระบุรี ในการสมโภชและยกยอดมณฑปพระพุทธบาท โดยเสด็จฯในกระบวนม้าพระที่นั่งจากพระพุทธบาทผ่านพุแคไปทางวัดเขาแก้ว ใกล้เมืองสระบุรี) จากนั้นเสด็จขึ้นไปพระฉายโดยกระบวนม้า แล้วกลับมาวัดเขาแก้วและพลับพลาท่าเจ้าสนุกใกล้อำเภอท่าเรือ ครั้งนี้ท่านมีหน้าที่ขี่ม้าตามเสด็จตลอดทางพร้อมด้วยเจ้าจอมมารดาอื่นๆ เช่น สมเด็จพระปิยมาวดีฯ เจ้าจอมมารดาวาด (ท้าววรจันทร ในรักาลที่ 5) เจ้าจอมมารดาสุ่น (ท้าววนิดาพิจาริณี ในรัชกาลที่ 5) เจ้าจอมมารดาห่วง ทั้งนี้เพื่อไปตั้งเครื่องเสวยตามระยะรอนแรมทางสถลมารค[14]

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[12] พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าธานีนิวัติ, ประวัติท้าววรจันทร และวิจารณ์เรื่องเค้ามูลนิทานอิเหนาของไทย (กรุงเทพ : ยิ้มศรี, 2484), หน้า 10. (งานพระราชทานเพลิงศพท้าววรจันทร ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 23 กุมภาพันธ์ 2484).

[13] เรื่องเดียวกัน. หน้า 8.

[14] เรื่องเดียวกัน. หน้า 10 – 11.

หลังจากนั้นเมื่อวันพุธ เดือน 12 แรม 3 ค่ำ ปีระกา วันที่ 20 พฤศจิกายน พ.ศ. 2404 (ขณะนั้นท่านอายุ 18 ปี) เจ้าจอมเขียนประสูติพระเจ้าลูกยาเธอพระองค์เจ้าวรวรรณากร พระราชโอรสองค์ที่ 56 จึงได้เลื่อนยศเป็นเจ้าจอมมารดาเขียน นอกจากนี้ยังได้รับพระราชทานพระแสงสอดในพระกระด้งตามโบราณขัตติยราชประเพณี และแสงกฤชมาอีกพระแสงหนึ่ง โดยมีพระราชดำรัสว่า "ลูกอิเหนา"[15] ซึ่งในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯทรงสถาปนาขึ้นเป็น กรมหมื่นนราธิปประพันธ์พงศ์ เมื่อ พ.ศ. 2432 และเลื่อนเป็นกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ในปี พ.ศ. 2465

ต่อมาในปี พ.ศ. 2405 - พ.ศ. 2410 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ โปรดเกล้าฯให้นางแอนนา เลียวโนเวนส์ เข้ามาสอนภาษาอังกฤษ และความรู้ทั่วไปในพระบรมมหาราชวังให้แก่สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ พระเจ้าลูกเธอ เจ้าจอมมารดา และเจ้าจอม ซึ่งเจ้าจอมมารดาเขียนน่าจะมีโอกาสเรียน และเข้าใจอิทธิพลของตะวันตกที่เริ่มมีบทบาทต่อราชสำนักมากขึ้น

การที่ท่านได้ดำรงตำแหน่งเจ้าจอมมารดาทำให้ท่านทราบขนบธรรมเนียมราชประเพณีในฐานะภรรยาเจ้า ตลอดจนการเข้าสังคมของฝ่ายในซึ่งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯทรงมีพระสนม เจ้าจอม และเจ้าจอมมารดาจำนวนมาก และหลายเชื้อชาติ อาทิ ลาว จีน แขก และมอญ เป็นต้น ความหลากหลายของเชื้อชาตินำจะนำมาสู่ประเพณีปฏิบัติเฉพาะตน เช่น มอญ บูชาผี ดังปรากฏในภาพของเจ้าจอมมารดากลิ่น (ซ่อนกลิ่น) ผู้มีเชื้อสายมอญ ทำให้ท่านมีโอกาสพบเห็นประเพณีในตำหนักต่างๆจากการอาศัยในพระบรมมหาราชวัง อย่างไรก็ตามสภาพสังคมฝ่ายในของภรรยาเจ้า มีหัวหน้าในการปกครองก่อให้เกิดการแข่งขันเพื่อความเป็นหนึ่ง เพื่อให้พระเจ้าแผ่นดินทรงโปรด เหตุการณ์ดังกล่าวน่าจะเป็นการสร้างความกดดันให้กับเจ้าจอมมารดาเขียน ประกอบกับปัญหาเมื่อทรงพระเยาว์ระหว่างพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ และพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เกิดขึ้นในราวปี พ.ศ. 2409 ดังที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯทรงพระราชนิพนธ์ไว้ในประวัติต้นรัชกาลที่ 6 ความว่า

> "เรื่องที่ว่านี้เปนคดีอันได้เกิดขึ้นในปลายรัชกาลที่ 4 เมื่อทูลกระหม่อมปู่ประทับอยู่ที่พระนครปฐม วันหนึ่งเจ้านายลูกยาเธอในรัชกาลที่ 4 ได้ขึ้นไปเล่นกันอยู่บนลานพระปฐมเจดีย์ ,มีวิ่งไล่เล่นกันตามอย่างทรงพระเยาว์ กรมนราธิป(ซึ่งเวลานั้นเปนพระองค์เจ้าวรวรรณากร) ถูกผลักหรือโดนหกล้มเอง, จึ่งกลับเข้าไปเล่าให้เจ้าจอมมารดาฟัง, เจ้าจอมมารดาก็หนุนให้ร้องไห้ไปทูลฟ้องทูลกระหม่อมปู่ว่าทูลกระหม่อมของเรามีความอาฆาตจะผลักพระองค์เจ้า

---

[15] เนียนศิริ ตาละลักษณ์, พระประวัติ และผลงานของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์. (กรุงเทพฯ : หสน. สหประชาพาณิชย์, 2522), หน้า 43.

วรวรรณให้ตกลานพระปฐมตาย ทูลกระหม่อมปู่ทรงชำระได้ความจริงแล้วก็กริ้วใหญ่, ถึงแก่มีพระราชกระแสร์สั่งห้ามมิให้เจ้าจอมมารดาเขียน และพระองค์เจ้าวรวรรณากรขึ้นเฝ้าอีก, และเมื่อสวรรคตแล้วก็ไม่ให้ถวายพระเพลิงพระบรมศพด้วย"[16]

ด้วยเหตุดังกล่าวแสดงให้เห็นลักษณะนิสัยของท่านประการหนึ่ง คือ ค่อนข้างใจร้อน ท่านจึงตัดสินใจลาออกจากราชการออกไปอยู่นอกวังแต่ไม่เป็นผลสำเร็จ ดังมีประกาศในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ทรงอนุญาตให้ข้างในกราบถวายบังคมลาออกจากราชการ ความว่า

"มีพระบรมราชโองการให้ประกาศแก่ผู้ใหญ่ผู้น้อยในพระบรมมหาราชวัง และพระบวรราชวังทั้งหัวเมืองและในกรุง ผู้ใดๆในบรรดาที่มีบุตรมีหลานผู้หญิงถวายตัวทำราชการอยู่ในพระบรมมหาราชวังเป็นเจ้าจอมอยู่งานชั้นกลาง ยังไม่มีเครื่องยศแลไม่เปนเจ้าจอมมารดามีพระองค์เจ้าก็ดี เป็นลครก็ดี เป็นพนักงานตำแหน่งใดๆก็ดี ให้ทราบทั่วกันตามพระราชปฏิญญานี้ว่าท่านทั้งปวงมีความจงรักภักดีต่อพระเดชพระคุณ จึงได้พาบุตรหลานให้ถวายตัวทำราชการอยู่ข้างในจัดเป็นความชอบอันปรากฏอยู่แล้ว ก็เมื่อท่านทั้งหลายถวายบุตรหลานให้ทำราชการอยู่ดังนี้ ด้วยมีประสงค์เกียรติยศจะให้อย่างไรความประสงค์นั้นใครๆก็อาจคาดทราบถึงใจกันอยู่แล้ว ก็ข้าราชการฝ่ายในถวายตัวขึ้นทุกปีๆตลอดสิบเอ็ดปีมาเงินเบี้ยหวัดก็เปลืองมากขึ้นกว่าแต่ก่อน บัดนี้เงินสองพันชั่งก็ไม่พอ ผู้ที่ได้รับพระราชทานก็ยังบ่นว่าได้น้อยมาก เพราะจำนวนผู้รับพระราชทานเบี้ยหวัดนั้นมาก ที่ทางในพระบรมมหาราชวังก็เป็นที่เบียดเสียดเยียดยัดกันอยู่ไป เมื่อบุตรหลานของท่านทั้งหลายมาทำราชการอยู่มากด้วยกันดังนี้ก็เหลือกำลังที่จะทรงพระกรุณาชุบเลี้ยงให้ชื่นชมสมประสงค์ ให้ทั่วถึงทุกหน้าทุกพวกทุกรายไป ท่านผู้เคยมีภรรยามากมีบ่าวมาก เมื่อเทียบกับใจของตัวก็จะเห็นจริง วันหนึ่งคืนหนึ่ง 24 ชั่วโมงเท่านี้ สารพัดการในประเทศนอกประเทศก็มาเร่งมาทวงอยู่เป็นนิตย์ทุกเวลาไม่ว่างเว้นเห็นอยู่ด้วยกันไม่ใช่หรือ ก็บุตรหลานของท่านผู้ใดมาทำราชการอยู่ในพระบรมมหาราชวังนานแล้ว เมื่อไม่เป็นที่ชื่นชมสมประสงค์ เป็นที่หน้าน้อยใจแก่ท่านทั้งหลายอยู่ดี เท่าที่เห็นว่ามาคัดค้างว่างเปล่าอยู่ให้เปลืองอายุก็ดี ก็ควรที่จะเห็นจะคิดอยู่แล้ว ขอทรงรับสารภาพแก่ท่านทั้งหลายทั้งปวงโดยซื่อสัตย์สุจริตไม่กล่าวประชดประชันแดกกันอะไรดอก บัดนี้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯยอมพระราชทานคืนบุตรของท่านทั้งปวง ซึ่งนอกจากเจ้าจอมมารดาที่มีพระองค์เจ้าแล้วก็ดี ที่ได้รับพระราชทานเครื่องยศเป็นเครื่องทองคำแล้วก็ดี

---

[16] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ : ประวัติต้นรัชกาลที่ 6 (กรุงเทพ : มิติชน, 2545), หน้า 350 – 351.

นอกนั้นตามแต่ใจบิดามารดาแลญาติดังบิดามารดาเถิด จงมารับตัวกลับไปแล้วจะถวายในพระบวรราชวัง หรือในพระองค์เจ้าต่อกรม แลยังไม่ได้ตั้งกรมและเสนาบดี หรือจะยกให้มีผัวตามที่ใครจะรักใคร่สู่ขอตามแต่ใจของบิดามารดาแลญาติดังบิดามารดา แลตัวผู้นั้นๆเถิด หรือผู้ที่ไม่มีบิดามารดาแลญาติใคร่ออกเอง ก็ขอให้มาร้องออกตามสบาย คำประกาศนี้เป็นความจริง ไม่ประชดประชันอันใด ขอเทพยดารักษาเศวตฉัตรพระเสื้อเมืองพระทรงเมือง แลเทพยดาที่มีฤทธิ์รู้จิตมนุษย์เปน พยานแก่พระราชฤทัยเทอญ

แต่เจ้าจอมมารดาที่มีพระองค์เจ้าก็ดี มีเครื่องยศเปนเครื่องทองคำแล้วก็ดี ไม่ยอมพระราชทานให้ใครไม่โปรดให้ออก ใครๆอย่าพาโลคำประกาศนี้แล้วแลแต่งสื่อมาลุยลายวุ่นวายในพระราชวัง ดังอ้ายเขียน บุตรพระยาราชภักดีทำครั้งก่อนเปนอันขาดทีเดียว ถ้ามิฟังก็ไม่พ้นราชอาญาตามกฎอัยการ”[17]

เจ้าจอมมารดาเขียนยังอาศัยอยู่ในพระบรมมหาราชวัง จากข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นสภาพความเป็นอยู่ของวังหลวง ซึ่งเป็นแหล่งชุมชนของคนหลายเชื้อชาติ วัฒนธรรม ในฐานะการเป็นภรรยาเจ้า การแข่งขันเพื่อความอยู่รอด และศักดิ์ศรีของตนเอง สิ่งเหล่านี้น่าจะส่งผลต่อแรงบันดาลในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ซึ่งสะท้อนสภาพชีวิตของตนทั้งในฐานะตัวละครหลวงประจำราชสำนักและภรรยาเจ้า

ลำดับต่อไปผู้วิจัยขอนำเสนอตารางสรุปประสบการณ์และการนำไปใช้ในระหว่างที่ดำรงตำแหน่งเจ้าจอม และเจ้าจอมมารดา

ตารางที่ 2 ประสบการณ์ที่เจ้าจอมมารดาเขียนได้รับในฐานะภรรยาเจ้า และการนำไปใช้

ประสบการณ์	สิ่งที่น่าจะนำไปใช้
- ขนบธรรมเนียมราชประเพณีในฐานะภรรยาเจ้า	- สภาพสังคมในวังหลวงที่มีความหลากหลายของเชื้อชาติ และวัฒธรรม - การเข้าสังคม และการปฏิบัติตนในฐานะภรรยาเจ้า

[17] พิมาน แจ่มจรัส, 49 ราชินีไทย (กรุงเทพ : บริษัท สร้างสรรค์บุ๊ค จำกัด, 2544), หน้า 153 - 154.

ตารางที่ 2 ประสบการณ์ที่เจ้าจอมมารดาเขียนได้รับในฐานะภรรยาเจ้า และการนำไปใช้ (ต่อ)

ประสบการณ์	สิ่งที่น่าจะนำไปใช้
- การฝึกหัด และเป็นตัวละครที่ได้รับสมญานาม	- การฝึกหัด และประสบการณ์จากการแสดงละครใน โดยเฉพาะเรื่อง อิเหนา จากบทบาทสังคามาระตา และอิเหนา
- ประสบการณ์จากการชม หรือการสนทนาเกี่ยวกับกิจกรรมการแสดงในราชสำนัก	- แอ่วลาว จากพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ - ละครชาตรีของหลวง จากคณะละครของพระองค์เจ้าปัทมราช - ละครรำอย่างฝรั่ง จากพระบรมราชโองการของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯจัดแสดงสมโภชพระธาตุเจดีย์ เมื่อปี พ.ศ.2402 - การแสดงตามบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้แก่ การแสดงเบิกโรง เรื่องนารายณ์ปราบนนทุก พระรามเข้าสวนพิราพ ระบำต้นไม้เงินทอง รำโคมละคร เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน พระรามเดินดงอุณากรรณ และยุขันลิขิต - ละครผสมสามัคคี จากคณะเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง - การแสดงที่เกิดขึ้นในราชสำนัก เช่น รามเกียรติ์ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ แสดงโดย เจ้าจอมมารดาวาด รับบท ท้าวมาลีวราช และเจ้าจอมลิ้นจี่ รับบท ทศกัณฐ์
- การเรียนรู้ภาษาอังกฤษ และความรู้ทั่วไปในพระบรมมหาราชวังจากนางแอนนา เลียวโนเวนส์	- อิทธิพลของตะวันตกที่เข้ามามีบทบาทต่อราชสำนักมากขึ้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.4 การรับราชการในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ (พ.ศ.2411 – พ.ศ.2453)

การรับราชการในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ท่านเป็นครูละครหลวงประจำราชสำนัก แบ่งเป็น 2 ระยะ ได้แก่

2.4.1 การอาศัยในพระบรมมหาราชวัง (พ.ศ.2411 – 2432)

2.4.2 การอาศัยในวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (พ.ศ.2432 – 2453)

2.4.1 การอาศัยในพระบรมมหาราชวัง (พ.ศ.2411 – 2432)

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ เจ้าจอมมารดาเขียนยังคงอยู่ในพระบรมมหาราชวังจนกระทั่งพระองค์เจ้าวรวรรณากรทรงกรมเป็นพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหมื่นนราธิปประพันธ์พงศ์ และได้รับพระราชทานวัง

ขณะที่ท่านอายุได้ 25 ปี เป็นครูละครประจำรัชกาลมีผลงาน ดังนี้

1. ฝึกสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ และพระเจ้าลูกเธอในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯทรงรำกระบี่กระบอง[18] เป็นการรำอาวุธตามโบราณขัตติยราชประเพณี แสดงให้เห็นว่าท่านมีความสามารถด้านการรำอาวุธ น่าจะเป็นส่วนหนึ่งจากการฝึกหัดละครใน ในการแสดงตอนที่มีรำอาวุธ เช่น ศึกวิหยาสะกำ ศึกะหมังกุหนิง การรำกริช หรือ ในเพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงกลมอรชุน (กลมพระขรรค์) เป็นต้น

2. ฝึกหม่อมเจ้า และข้าราชการฝ่ายใน เป็นนางมยุรฉัตรเดินนำพระยานมาศในพิธีโสกันต์ใหญ่[19] การฝึกดังกล่าวน่าจะมาจากประสบการณ์ขณะที่ท่านอยู่ในวังหลวงสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ

3. ฝึกละคร เรื่อง อิเหนา แทรกบทพูดเจรจาร้อยแก้ว ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ การทำงานครั้งนี้ท่านเป็นผู้ฝึกร่วมกับครูละครหลายท่าน ดังจะเห็นได้จากข้อความในหนังสืออนุสรณ์งานศพนางเนื่อง อุมะวิชนี กล่าวถึง บทเจรจาละคร เรื่อง อิเหนา พระราช

---

[18] เนียนศิริ ตาละลักษณ์, พระประวัติ และผลงานของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (กรุงเทพฯ : หสน. สหประชาพาณิชย์, 2522), หน้า 43.

[19] เรื่องเดียวกัน, หน้า 43

นิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เพื่อให้ละครหลวงจัดแสดงเนื่องในวโรกาสที่พระองค์ทรงเสด็จเฉลิมราชมณเฑียรขึ้นพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท เมื่อปี พ.ศ. 2425 ดังมีข้อความดังนี้

“ครูฝึกละครใน เรื่องอิเหนา โดยมีบทพูดแทรกเจรจามีนามดังนี้

1.	คุณท้าววรจันทร์	เจ้าจอมมารดาวาด
2.	คุณท้าววนิดาพิจาริณี	เจ้าจอมมารดาสุ่น
3.	เจ้าจอมมารดาเขียน	รัชกาลที่ 4
4.	เจ้าจอมมารดาห่วง	รัชกาลที่ 4
5.	คุณท้าวศรีสัจจา	(อิ่ม)
6.	คุณท้าวศรีสัจจา	(เหลี่ยม)
7.	คุณท้าวโสภา	(เล็ก)
8.	คุณท้าวอินทร์สุริยา	(เปลี่ยน)
9.	คุณท้าวชื่น	
10.	คุณท้าววัน	
11.	คุณเถ้าแก่สัมฤทธิ์	
12.	คุณเถ้าแก่ลำไย	
13.	คุณเถ้าแก่สารภี	
14.	คุณเถ้าแก่ขำ	
15.	คุณเถ้าแก่ทรัพย์	
16.	คุณองุ่น	
17.	เจ้าจอมมารดาทับทิม	รัชกาลที่ 5
18.	เจ้าจอมมารดาสาย	รัชกาลที่ 5
19.	เจ้าจอมจำเริญ	รัชกาลที่ 5
20.	เจ้าจอมพลับ	รัชกาลที่ 5
21.	เจ้าจอมปุ้ย	รัชกาลที่ 5
22.	เจ้าจอมละม้าย	รัชกาลที่ 5

ผู้แสดงประกอบด้วย

ระบำเบิกโรง

1.	เมขลา	เจ้าจอมถนอม
2.	อรชุน	คุณสาลี่
3.	รามสูร	คุณสุ่น เกษมสุข

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เทวดา นางฟ้า รวมอยู่ในตัวละคร

1. ท้าวกุเรปัน	คุณเฉวียง สาตราภัย ย.*
2. ท้าวดาหา	หม่อมราชวงศ์สงวน วัชรีวงศ์
3. ประไหมสุหรี	เจ้าจอมถนอม
4.มะเดหวี	เจ้าจอมมารดาแส
5. มะโต	คุณหญิงประไพ พิทักษ์ทวยหาญ
6. ลิกู	คุณกิมเหลียง
7. เหมาหลาหงี	คุณเคลือบ
8.อิเหนา	คุณบุญ คุณสาย อมาตยกุล ย. คุณเจริญ ย.
9. อายัน	เจ้าจอมมารดาชุ่ม ย.
10. บุษบา	เจ้าจอมมารดาวงศ์
11. สียะตรา	หม่อมราชวงศ์หญิง สิงหรา คุณทรัพย์ เพ็ญกุล คุณเจริญ โชติกสวัสดิ์ ย.
12. วิยะดา	คุณปริก
13. สุหรานากง	เจ้าจอมมารดาพร้อม
14. กะหรัดติปาตี	เจ้าจอมมารดาหม่อมราชวงศ์เกสร
15. สังคามาระตา	นางอรรถวสิษฐสุธี (ทรัพย์)
16. ระเด่นดาหยน	คุณเลื่อม คุณใหญ่ ณ ป้อมเพ็ชร์ ย.
17. จรกา	คุณเบี้ยว เสวีกุล
18. ล่าสำ	คุณทรัพย์ กัณยาณมิตร์
19. ตำมะหง	คุณสุ่น
20. ยาสา	คุณผิว
21. ดะหมัง	คุณองุ่น
22. ปาเต๊ะ	คุณตลับ กัณยาณมิตร์
23. ประสันตา	คุณแฉ่ง เพ็ญกุล

* ย. หมายถึง ยังไม่เคยออกแสดง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

24. กะระตาหลา	คุณปุ้ย วิชยาภัย
25. ยะรุเดะ	เจ้าจอมมารดาหม่อมราชวงศ์จิ๋ว
26.ปูนตา	คุณปลั่ง เพ็ญกุล
27. มิสเตอร์ก๊อก	เจ้าจอมอิ่ม
28. นางอ่าง	คุณสาย เถาบัวไทย
29. ขุนพัฒน์หลง	คุณทรัพย์
30. หนานบุญสง	คุณเริญ
31. มะกะตอย	คุณเผือก เสวีกุล
32. นายมา	คุณปุ้ย
33. ทูต	
34. ขุนพล	
35. นายเวร	
36. ม้าใช้	
37. บ่าวขุนพล	
38. สมัน	หม่อมจันทร์ ทองใหญ่ ณ อยุธยา
39. ฤษี	คุณท้าวชื่อ
40.เดะ	คุณท้าวโสภา
41 หมัด	คุณเถ้าแก่สารภี

เสนา

42. เจ้าจอมมารดาเลื่อน
43. เจ้าจอมแฉ่ง
44. หม่อมราชวงศ์ฉะอ้อน
45. หม่อมราชวงศ์ก่อน ศรีสังข์
46. คุณพร้อม
47. คุณคล้อย สิงหรัตน
48. คุณหรุ่น
49. คุณเปล่ง
50. คุณสุ่น
51. คุณอ่ำ
52. คุณหญิงพิพิธมนตรี (จำเริญ)
53. คุณยมโดย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

54. คุณแตงกวา

55. คุณเสงี่ยม บุรณะศิริ

56. คุณวัน

57. คุณคลี่

58. คุณไปล่

59.คุณเข็ม

---

60. บาหยัน	คุณแปลก
61. ปะเสหรัน	หม่อมราชวงศ์ลออ อิศรพันธุ์โสภณ
62. ส้าเหง็ด	คุณเนย สมบัติศิริ
63. ปะลาหงัน	คุณช่วง
64. ท้าวอิ่ม	คุณท้าวศรีสัจจา (อิ่ม)
65. ท้าวเปลี่ยน	คุณท้าวอินทร์สุริยา (เปลี่ยน)
66. ลำใย	คุณเถ้าแก่ลำใย

นางกำนัลเจรจา

67. มลาหรอ	หม่อมราชวงศ์สงบ วัชรีวงศ์
68. ยาหยา	คุณจั่น
69. ยิหวา	หม่อมราชวงศ์เพี้ยน สุขสวัสดิ์
70. ปะหนัน	หม่อมราชวงศ์เยื้อน
71. บุหรง	คุณเชย โอสถานนท์
72.บุหลัน	คุณเชย
73. บุหงา	คุณปลิก
74. ส่าหรี	คุณชื่น
75. สุบัง	คุณระทวย อมาตยกุล
76. สะเปีย	คุณกลีบ
77. ยุบล	คุณแช่ม เจ้าจอมสมบูรณ์ ย. คุณเลื่อน อมาตยกุ, ย.
78. นางดี	
79. พี่เลี้ยง วิยะดา	คุณหญิงรณชัยชาญยุทธิ์ (ทับทิม) ย.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นางกำนัล

80. คุณทับทิม บุนนาค
81. คุณทับทิม พิศลบุตร์
82. คุณทิพย์ สกุนสิงห์
83. หม่อมเกตุ นันทวัน ณ อยุธยา
84. คุณเกตุ
85. คุณหญิงดำรงธรรมสาร
86. คุณหญิงเสงี่ยม โชฎึกราชเศรษฐี
87.คุณเลื่อน ชมเสวี
88. คุณเป๋า
89. คุณพร้อม
90. คุณเอื้อน โชติกเสถียร
91. คุณลำดวน
92. คุณเฉลย อมาตยกุล"[20]

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่าเจ้าจอมมารดาเขียนมีส่วนร่วมการฝึกหัดละคร เรื่อง อิเหนา แทรกบทพูดเจรจาร้อยแก้วตามบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ซึ่งแสดงให้เห็นการทำงานของเจ้าจอมมารดาเขียนในลักษณะกลุ่ม โดยแบ่งนักแสดงเป็นกลุ่มย่อย ได้แก่ ระบำ และละคร เพื่อความสะดวกต่อการฝึกซ้อมจากตัวละครที่ปรากฏตามสูจิบัตรการแสดง พบว่าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ทรงเพิ่มตัวละครซึ่งน่าจะต้องออกแบบท่าตามบทของตัวละคร

นอกจากนี้ท่านยังเป็นครูละครให้กับคณะละครของพระองค์เจ้าหญิงศรีนาคสวาดิ์* ประมาณปี พ.ศ.2449 โดยขณะนั้นท่านมีอายุ 43 ปี ดังปรากฏในหนังสืองานพระราชทานเพลิงศพหม่อมผันวรวรรณ ณ อยุธยา

---

[20] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, <u>บทเจรจาละครเรื่องอิเหนา</u> (กรุงเทพ : มหามกุฎราชวิทยาลัย, 2520), หน้า (16) – (22). (อนุสรณ์งานฌาปนกิจศพนางเนื่อง อุมะวิชนี ณ ฌาปนสถานกองทัพอากาศ วัดพระศรีมหาธาตุ วันที่ 26 เมษายน 2520).

* พระองค์เจ้าศรีนาคสวาดิ์ เป็นพระราชธิดาของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ กับเจ้าจอมมารดาเที่ยง

"มีกำเนิดในสกุลพ่อค้า ตาและยายตั้งร้านแพรต่างๆรวมทั้งผ้าม่วง ผ้าต่างๆรวมทั้งผ้าลายอยู่ที่เสาชิงช้า ยายเคยขนสินค้าที่มีมาใหม่เข้าไปถวายเจ้านายทอดพระเนตร พูดง่ายๆ ก็คือ นำไปขายเจ้านายในพระบรมมหาราชวัง ยายจึงเคยเฝ้าแหนคุ้ยเคยกับเจ้านายพระองค์หญิงหลายพระองค์ ขณะนั้นเสด็จป้าศรีนาคสวาดิ์ทรงเป็นเจ้าของคณะละคร ทรงคัดเลือกจากพวกข้าหลวงที่หน้าตาหมดจด เสด็จป้าทอดพระเนตรเห็นแม่ซึ่งบังเอิญตามยายเข้ามาเฝ้า จึงตรัสขอแม่กับยาย รับสั่งว่าขอมาหัดให้เป็นนายโรง เจ้าจอมมารดาทับทิม ในรัชกาลที่ 5 เป็นครูคนแรกที่ฝึกหัดแม่รำเพลงช้า เพลงเร็ว ครูคนที่ 2 คือ คุณย่า เจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4 แม่เข้าไปเป็นละครชาววังตั้งแต่อายุ 14 ฝึกและเล่นออกโรงเป็นนายโรงเอก อยู่ประมาณ 2 – 3 ปี ครั้งหนึ่งคุณย่าพาละครของเสด็จป้าที่ท่านฝึกซ้อมมาเล่นที่วังเสด็จพ่อ แม่เป็นตัวอิเหนา ตอน ตัดดอกลำเจียก ตั้งแต่นั้นมาแม่เลยต้องเลิกจากละครมาเป็นหม่อมผัน วรวรรณ ณ อยุธยา อยู่วังเสด็จพ่อ"[21]

ข้อมูลข้างต้นกล่าวถึงหม่อมผัน วรวรรณ ณ อยุธยา ชายาของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เดิมเป็นตัวละครของพระองค์เจ้าหญิงศรีนาคสวัสดิ์ โดยเจ้าจอมมารดาเขียนเป็นครูละครของคณะและถ่ายทอดท่ารำอิเหนา ตอนตัดดอกลำเจียก ซึ่งสัมพันธ์กับสมญานาม "คุณเขียน อิเหนา"

ระหว่างที่ท่านอยู่ในพระบรมมหาราชวังในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ท่านทำหน้าที่ครูละครหลวง ซึ่งน่าจะเป็นโอกาสให้ท่านมีประสบการณ์จากการชมการแสดงที่เกิดขึ้นในราชสำนัก เช่น ละครพูดของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ระบำตลก ละครนอกในงานสมโภช ละครพันทางของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง และเงาะป่า ต้นเค้าแห่งละครโศกนาฏกรรมซึ่งได้รับอิทธิพลจากตะวันตก ประกอบกับการรับราชการในฐานะครูละครหลวงส่งผลให้ท่านมีความเข้าใจในพระราชนิยมงานละครของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ตลอดจนพระราชดำริในงานศิลปะที่สอดคล้องกับการเมืองในขณะนั้น นอกจากนี้การทำงานดังกล่าวสามารถสะท้อนสังคมที่ปรับเปลี่ยนให้มีลักษณะร่วมคิดร่วมทำ ภายใต้พระราชอำนาจของพระมหากษัตริย์ และน่าจะส่งผล

---

* พระองค์เจ้าศรีนาคสวาดิ์ เป็นพระราชธิดาของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ กับเจ้าจอมมารดาเที่ยง

[21] หม่อมเจ้าพรพิมลพรรณ รัชนี, <u>บทละคร เรื่อง พระลอ พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์</u> (กรุงเทพ : ม.ป.ท., 2496), หน้า จ. (งานพระราชทานเพลิงศพหม่อมผัน วรวรรณ ณ อยุธยา)

ต่อการออกแบบการแสดงในระยะเวลาต่อมา นอกจากนี้ในปี พ.ศ.2429 พระราชชายาเจ้าดารารัศมีเสด็จมาประทับในวังหลวง เจ้าจอมมารดาเขียนอาจมีโอกาสพบเห็นประเพณีในพระตำหนัก

2.4.2 การอาศัยในวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (พ.ศ. 2432 – 2453)

เจ้าจอมมารดาเขียนย้ายมาอาศัยในวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ซึ่งเรียกทั่วไปว่า "วังวรวรรณ" ระยะเวลาดังกล่าวสามารถแบ่งผลงานนาฏยศิลป์ของท่านได้ 3 รูปแบบ

1. ครูละครผู้ฝึกซ้อมประจำวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

ในระยะแรกเป็นครูฝึกซ้อมการแสดงของวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ภายใต้ชื่อคณะละครหม่อมต่วน ซึ่งคำว่า "ต่วน" มาจากชื่อชายาของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ หรือสะใภ้ของท่าน โดยสืบเชื้อสายมาจาก "มนตรีกุล"ที่มีความสามารถด้านดนตรี และนาฏยศิลป์ ในระหว่างนั้นมีการจัดแสดงละครใน ละครนอก ตามรูปแบบการแสดงที่มีอยู่เดิม เจ้าจอมมารดาเขียนเป็นผู้ควบคุมการฝึกซ้อมและนำออกแสดงตามโรงต่างๆ เช่น โรงละครดึกดำบรรพ์ของเจ้าพระยาเทเวศวร์ เนื่องจาก ในขณะนั้นไม่มีโรงละครของตนเอง ต่อมาจัดแสดง เรื่องอาหรับราตรี ตามบทพระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ซึ่งทรงแต่งก่อนทรงกรม (ประมาณปี พ.ศ.2431) น่าจะเป็นการแสดงละครพันทาง โดยออกภาษาอาหรับ

การแสดงได้รับความนิยมจากประชาชนมากจึงสร้างโรงละครเป็นของตนอง โดยใช้ชื่อว่า "วิมานนฤมิตร" ตั้งอยู่ใกล้บริเวณวัดสระเกศ ต่อมาในปี พ.ศ.2449 ถูกคนร้ายวางเพลิงจึงปิดกิจการลงชั่วคราว จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2451 คณะละครหม่อมต่วนกลับฟื้นขึ้นอีกครั้งโดยใช้ชื่อว่า คณะละครนฤมิตร (หลวงนฤมิตร) หรือปรีดาลัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในระหว่างนั้นเจ้าจอมมารดาเขียนน่าจะยังคงเป็นครูละครในพระตำหนักต่างของวังหลวง ดังที่เคยสอนข้าหลวงในพระตำหนักของพระองค์เจ้าหญิงศรีนาคสวาดิ์ และคณะละครของเจ้าคุณพระประยุรวงศ์* และข้อความดังนี้

"...แม่เขียนแกมีชาววังเปนลูกศิษย์ไปทั้งนั้น..."[22]

จากการเป็นครูละครให้คณะละครต่างๆในระยะนี้สามารถอนุมานได้ว่า น่าจะมีส่วนสัมพันธ์ต่อการออกแบบละครพันทาง ซึ่งมีท่ารำออกภาษาโดยใช้พื้นฐานของละครใน ซึ่งสัมพันธ์กับการสอนให้คณะละครของเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ และพระองค์เจ้าหญิงศรีนาคสวาดิ์ นอกจากนี้การคุมโรงไปแสดง ณ โรงละครดึกดำบรรพ์ของเจ้าพระยาเทเวศวร์ น่าจะเคยรู้จักกับหม่อมเข็ม กุญชร ซึ่งเป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำของคณะละครเจ้าพระยาเทเวศวร์วงศ์วิวัฒน์ และอาจได้แลกเปลี่ยนประสบการณ์การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์

2. เป็นตัวละครของคณะเจ้าจอมและข้าราชการรัชกาลที่ 4

ท่านเป็นตัวละครในบทสังคามาระตา จากละครใน เรื่อง อิเหนา ตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหา และบวงสรวง เมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2440 (ขณะนั้นท่านอายุ 54 ปี) เพื่อฉลองพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯเสด็จกลับจากประพาสยุโรปตามพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าเสาวภาผ่องศรี พระบรมราชินีนาถ ซึ่งอยู่ในอำนวยการของท้าววรจันทร์ ดังมีรายละเอียดจากสูจิบัตรการแสดง ดังนี้

" 1. ท้าวดาหา ตอน เข้าเฝ้า	เจ้าคุณจอมมารดา
2. ท้าวดาหา ตอน บวงสรวง	หรุ่น เจ้าจอมมารดา
3. ประไหมสุหรี	ชุ่ม เจ้าจอมมารดา
4. มะเดหวี	เอม เจ้าจอมมารดา
5. อิเหนา	ท้าววรจันทร์ (วาด อิเหนา)
6. บุษบา	ห่วง เจ้าจอมมารดา

* คณะละครเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ หรือเจ้าจอมมารดาแพ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ มีการฝึกหัดและแสดงละครในตำหนัก เมื่อถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯจึงจัดตั้งเป็นคณะและจัดแสดงเพื่อประชาชน

[22] สำเนาพระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชทานกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ กับโคลงกลอนพระโอวาทแลพระพรซึ่งพระชนกทรงอำนวยแก่พระนางเธอลักษมีลาวัณ (ม.ป.ท.,2474), หน้า 7. (งานบำเพ็ญพระกุศลที่น่าพระศพกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ในวันคำรบ 50 แต่วันสิ้นพระชนม์).

7. ศรียาตรา	หม่อมเจ้าธานีนิวัต ในกรมหมื่นพิทยลาภพฤติธาดา
8. สุหรานากง	ท้าวพิจารินี
9. สังคามารตา	เขียน เจ้าจอมมารดา
10. กะหรัดติปาตี	เหลี่ยม เฒ่าแก่
11. ล่าส่ำ	สุด หลานสมเด็จเจ้าพระยาพระองค์น้อย
12. จรกา	สัมฤทธิ์ เฒ่าแก่
13. ตำมะหงง	เล็ก เฒ่าแก่
14. ประสันตา	ชื่น เฒ่าแก่
15. บาหยัน	ลำไย เฒ่าแก่
16. ประเสหรัน	เปลี่ยน เฒ่าแก่
17. กำนัลรับสั่งไปเรียกบุษบา	สังวาล เจ้าจอมมารดา กับท้าวโสภานิเวศ

การแสดงเริ่มต้นขึ้นในเวลา 20.23 น. พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ เสด็จลงมาสู่พลับพลาโรงละครสวนศิวาลัย สมเด็จพระปิยมาวดีมาตาทรงจุดเทียนบายศรี หม่อมเจ้าพรรณรายทรงอ่านคำถวายชัยมงคล ในนามของบรรดาเจ้าจอมรัชกาลที่ 4 และนางเฒ่าแก่พนักงาน เมื่อมีพระราชดำรัสตอบแล้ว สมเด็จพระปิยมาวดีนำหีบบรรจุคำถวายชัยขึ้นทูลเกล้าฯถวาย จากนั้นพระเอกนางเอกรำเบิกโรงนำพวงมาลัยและช่อบุเคทูลเกล้าถวาย แล้วเริ่มเรื่องจากอิเหนาเข้าเฝ้าท้าวดาหาพบนางบุษบาและจรกา เมื่ออิเหนาออกจากที่เฝ้าจึงตัดไปเล่นตอนท้าวดาหาเสด็จเขาวิลิศมาหรา บวงสรวงพระราชทานเลี้ยง ห้ากษัตริย์ชมดง"[23]

จากข้อมูลการแสดงข้างต้นน่าจะแสดงความสอดคล้องกับบทบาทและความชำนาญดังที่ได้รับสมญานามว่า "เขียน สังคามาระตา" จากตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหา ถึงตอนบวงสรวง ณ เขาวิลิศมาหรา นอกจากนี้ท่านยังมีส่วนร่วมในการฝึกซ้อมสมเด็จพระเจ้าลูกเธอในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ในบทสัตว์ที่สังเวยเทวดา เสนา ซึ่งอยู่ในความควบคุมของท้าววรจันทร์ ผลงานส่วนนี้สะท้อนให้เห็นความสามารถด้านละครใน และการฝึกหัดตัวละครอื่นๆ อีกทั้งสั่งสมประสบการณ์จากการฝึกซ้อมและชมการแสดงซึ่งในครั้งนั้นมีการเต้นรำตะวันตก โดยพระองค์เจ้าอาทรทิพยนิภา น่าจะส่งผลต่อผลงานนาฏยประดิษฐ์ในเวลาต่อมา

[23] พิมาน แจ่มจรัส, 49 ราชินีไทย (กรุงเทพฯ : สร้างสรรค์บุ๊ค, 2544), หน้า155-158.

3. ผู้ออกแบบนาฏยประดิษฐ์ประจำวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

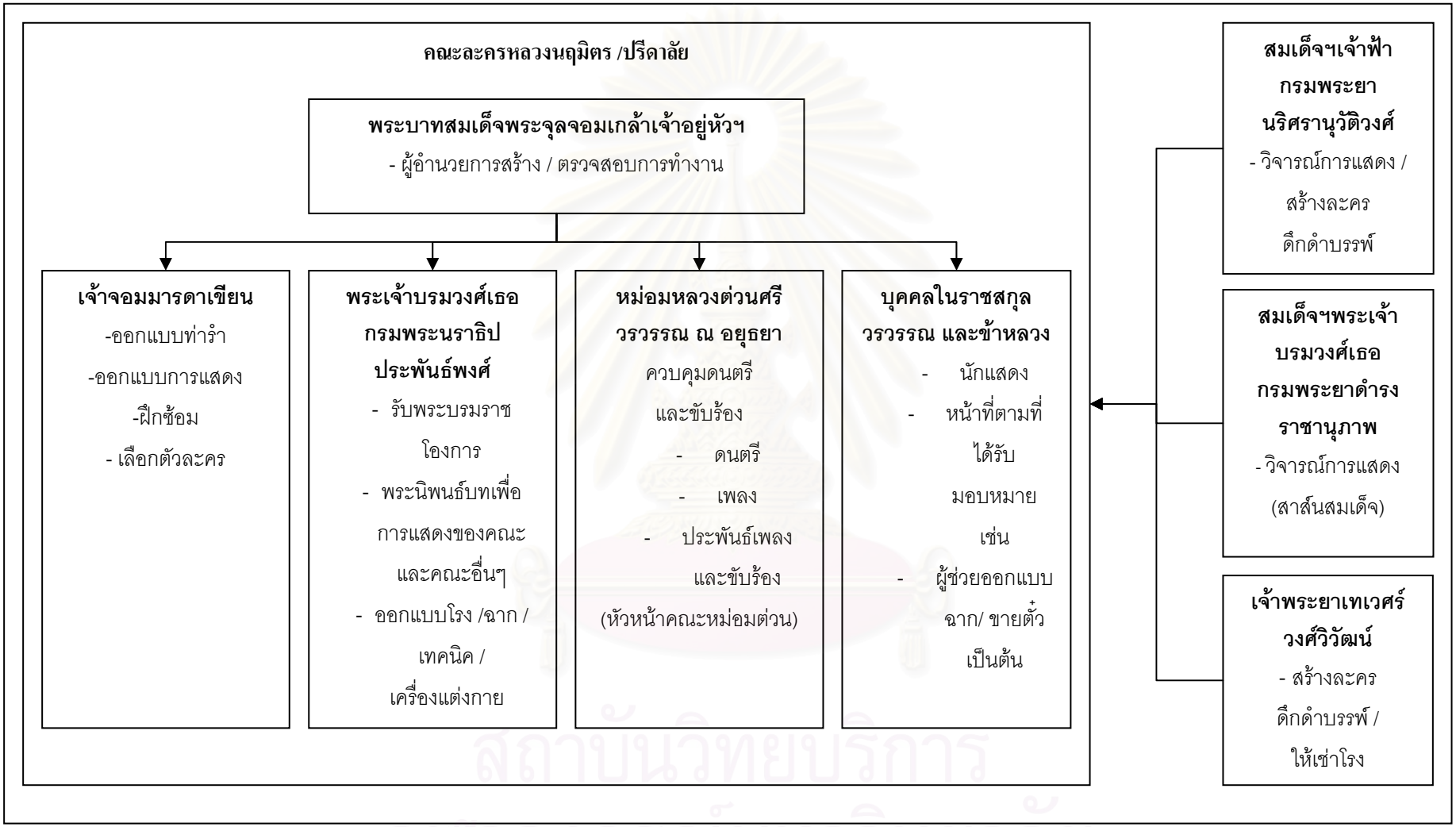
การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ประจำวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เจ้าจอมมารดาเขียนรับผิดชอบในฝ่ายออกแบบท่ารำ การแสดง การคัดเลือกผู้แสดง และควบคุมการฝึกซ้อม โดยการทำงานดังกล่าวมีลักษณะการทำงานธุรกิจครอบครัว หรือในระบบเครือญาติ แบ่งฝ่ายการทำงานตามความถนัดของตน ซึ่งมีภูมิหลังมาจากเชื้อสายทางด้านนาฏยศิลป์และดนตรี เช่น มนตรีกุล บุนนาค และเพ็ญกุล นอกจากนี้นักแสดงส่วนหนึ่งเป็นลูกศิษย์ของเจ้าจอมมารดาเขียนจากการฝึกละครตามคณะต่างๆ และส่วนหนึ่งเข้าเป็นชายาของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

คณะละครหลวงนฤมิตร

ลำดับต่อไปผู้วิจัยจะกล่าวถึงอิทธิพลของกลุ่มบุคคลในคณะละครหลวงนฤมิตรซึ่งต่อมีผลการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน

จากการศึกษาประวัติ และผลงานนาฏยศิลป์ของเจ้าจอมมารดาเขียนแสดงให้เห็นว่าการทำงานละครของคณะ มีลักษณะการทำงานแบบกลุ่ม โดยแบ่งงานตามความถนัด หรือ ตามที่ได้รับมอบหมาย อย่างไรก็ตามหากมีการทักท้วงข้อผิดพลาดในการทำงานก็มีการยอมรับและปรับแก้ไข ซึ่งสามารถแสดงผังการทำงานได้ดังนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



แผนภูมิที่ 2 นาฏยองค์กรของคณะละครหลวงนฤมิตร

การทำงานในลักษณะกลุ่มองค์กรตามแผนภูมิข้างต้น แสดงให้เห็นฟันเฟืองหลักของการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์มี 3 ท่าน ได้แก่ เจ้าจอมมารดาเขียน ออกแบบการแสดง ท่ารำ และฝึกซ้อม พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นผู้ประพันธ์บท ออกแบบโรง ฉาก เทคนิค และเครื่องแต่งกาย และหม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ ชายา จากสกุล มนตรีกุล ผู้ประพันธ์ บรรจุเพลง ควบคุมทางร้อง และดนตรี โดยนางสุด คชเสนี น้องสาวของเจ้าจอมมารดาเขียน ช่วยฝึกซ้อมและแต่งตัวให้ตัวละคร สำหรับส่วนที่เหลืออยู่ในฝ่ายนักแสดง และอื่นๆ ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3 หน้าที่การทำงานละครของบุคคลในวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

รายพระนาม / รายนาม	หน้าที่
1. เจ้าจอมมารดาเขียน	- หาตัวละคร ออกแบบท่ารำ จัดองค์ประกอบของภาพการแสดง ฝึกซ้อม ควบคุมการแสดง
2.พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์	- ทรงพระนิพนธ์บท ออกแบบโรง ฉาก เทคนิค และเครื่องแต่งกาย (สำหรับเรื่อง พระลอ ทรงช่วยหาตัวละครอีกด้วย) - ทรงศึกษาค้นคว้าคว้ามูลเชิงประวัติศาสตร์ สังคม วัฒนธรรม ความเชื่อ และงานศิลปะ เพื่อทรงพระนิพนธ์บทละคร - ทรงปรึกษาเจ้าจอมมารดาเขียนเพื่อสร้างสรรค์งานละคร
3. หม่อมหลวงต่วนศรี (ชายาในพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (สกุลเดิม มนตรีกุล)	- ประพันธ์เพลง บรรจุเพลง ควบคุมทางร้อง และดนตรี (นอกจากนี้มีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ซึ่งช่วยเสริมการประพันธ์เพลงเพื่อการแสดง) - ศึกษาข้อมูลด้านดุริยางคศิลป์จากพระราชชายาเจ้าดารารัศมี - ปรึกษาเจ้าจอมมารดาเขียน และพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เพื่อสร้างสรรค์งานละคร

ตารางที่ 3 หน้าที่การทำงานละครของบุคคลในวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (ต่อ)

รายพระนาม / รายนาม	หน้าที่
4. สุด (สิริวันต์) คชเสนี (น้องเจ้าจอมมารดาเขียน)	- ช่วยฝึกซ้อม และแต่งกายนักแสดง
5. หม่อมผัน (ชายาในพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์	- ผู้แสดงในบทบาทตัวพระ (พระลอลงสรงเสี่ยงน้ำตัวแรก)
6. หม่อมพร้อม (ชายาในพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์) (สกุลเดิม บุนนาค)	- ผู้แสดงในบทบาทตัวนาง (สาวเครือฟ้า)
7. หม่อมสุ่น (ชายาในพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์) (สกุลเดิม เพ็ญกุล) (หลานเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง)	- ผู้แสดง (ไม่ปรากฏว่าแสดงในบทบาทใด)
8. หม่อมแส (ชายาในพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์)	- ผู้แสดงในบทบาทตัวนาง
9. หม่อมภักตร์ (ชายาในพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์)	- ผู้แสดง (ไม่ปรากฏว่าแสดงในบทบาทใด ภายหลังหนีออกจากวัง)
10. หม่อมช้อย (ชายาในพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์)	- ผู้แสดงในบทบาทตัวพระ ทั้งละครรำ และละครร้อง (พระเอกของคณะ)
11. บุญนาค	- ผู้แสดง ในเรื่องตุ๊กตายอดรัก (ไม่ปรากฏว่าแสดงบทบาทใด ภายหลังตั้งคณะละครแม่บุญนาค)
12. เยื้อน	- ผู้แสดง (ไม่ปรากฏว่าบทบาทใด ภายหลังตั้งคณะบรรเทองสยาม)
13. สะอาด แสงสว่าง	- ผู้แสดงจากคณะละครเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ (ภายหลังเจ้าจอมมารดาเขียนขอตัวมาฝึก และเป็นผู้แสดงประจำคณะปรีดาลัยของพระนางเธอลักษมีลาวัณ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ)

ตารางที่ 3 หน้าที่การทำงานละครของบุคคลในวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (ต่อ)

รายพระนาม / รายนาม	หน้าที่
14. เจริญจิต ภัทรเสวี	- ผู้แสดงจากคณะละครเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ (ภายหลังเจ้าจอมมารดาเขียนขอตัวมาฝึก และเป็นผู้แสดงประจำคณะปรีดาลัยของพระนางเธอลักษมีลาวัณ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ)
15.ข้าหลวงชาวลาว (ผู้วิจัยยังหาไม่พบว่าเป็นลาวล้านนา หรือล้านช้าง)	- ผู้บอกทางเพลงพื้นเมืองให้หม่อมหลวงต่วนศรีประพันธ์เพลงออกภาษาลาว เรื่อง พระลอ

นอกจากนี้มีข้อมูลดังที่หม่อมเจ้าหญิงฤดีวรวรรณ วรวรรณ ทรงประทานให้สัมภาษณ์ไว้ในหนังสือวังเจ้าในอดีต ความว่า

> "...คุณชวด เจ้าพระยามหินทร์ฯ ก็มีโรงละคร คุณชวดเริ่มไว้ก่อน แล้วพ่อมาสวมรอยละครพันทาง อย่างไกรทอง มีร้อง มีพูด ในยุคก่อนต้องเลี้ยงคน ต้องมีโรงเรียนให้ ข้าหลวงก็เป็นชั้นๆ ข้าหลวงก็ต้องมีคนใช้ ข้าหลวงในครัว ลูกหลานของเขาก็มีโรงเรียนให้ หม่อมแต่ละหม่อมมีคณะละครของตัวเอง แม่ฉัน และแม่องค์วรรณ ท่านเก่งมีละครดึกดำบรรพ์เสด็จพ่อก็มีงิ้ว คือ เล่นงิ้วแต่พูดเป็นไทย มีเพลงทำนองจีน แต่ร้องเป็นไทย แม่กรมพระนราธิปฯเป็นคนแต่งเพลง หม่อมต่วนท่านเก่ง
>
> เจ้าคุณเทเวศวร์ก็มีละคร เจ้าคุณพระประยุรวงศ์ฯก็มีละคร เจ้าพระยามหินทร์ฯ ชวดฉันก็มีละคร ละครแม่บุญนาค เขามาจากเสด็จพ่อ คือ พ่อเลิกพวกตุ๊กตายอดรัก พวกนี้เป็นลูกศิษย์ของคุณย่า คุณย่าท่านเป็นแผนกรำ..."[27]

จากข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นการทำงาน และบริบทที่ส่งผลต่อการทำงานของเจ้าจอมมารดาเขียน น่าจะปรับเปลี่ยนจากความถนัดด้านละครใน มาสร้างสรรค์ละครพันทางอย่างไกรทอง ซึ่งเดิมเป็นละครนอก นอกจากนี้การทำงานของเจ้าจอมมารดาเขียนน่าจะมีส่วนสัมพันธ์กับคณะละครเจ้าพระยามหินทร์ เจ้าพระยาเทเวศวร์ และเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ ซึ่งแสดงละครพันทาง

[27] ภราดร ศักดา, ชุดประวัติศาสตร์ ตอน วังเจ้าในอดีตฯ. (กรุงเทพ : สยามบันทึก, 2548), หน้า 27-29.

และละครดึกดำบรรพ์ นอกจากนี้ผลงานของท่านยังเป็นเค้าให้กับคณะละครอื่นๆ ในระยะต่อมา จากการสืบทอดของศิษย์เจ้าจอมมารดาเขียน

การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียนมีอิทธิพลต่อกลุ่มบุคคลผู้สร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ในเวลาต่อมา ดังที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ที่กล่าวไว้ในหนังสือที่ระลึกท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ดังนี้

> “ข้าพเจ้าเคยบรรเลงปี่พาทย์ซ้อมละครให้เจ้าจอมมารดาเขียนในรัชกาลที่ 4 ได้เห็นกลเม็ดต่างๆที่ท่านแต่งท่ารำ ทำให้แลดูเก๋น่าดูเป็นอันมาก เมื่อได้มาเห็นท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ซึ่งเป็นศิษย์ของเจ้าจอมมารดาเขียนมีกลเม็ดในการตกแต่งท่ารำต่างๆแล้วก็เห็นว่าท่านช่างมีสมรรถภาพและวิธีการแบบเดียวกันจริงๆ”[28]

ข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นวิธีการออกแบบท่ารำของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีความเหมือนกับวิธีการออกแบบของเจ้าจอมมารดาเขียน ซึ่งถ้ามองภาพย้อนไปในอดีตแล้วจะพบหลักฐานยืนยันได้ ดังนี้

> “...ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นนักนาฏยประดิษฐ์ที่มีกระบวนการออกแบบนาฏศิลป์อย่างเป็นระบบด้วยการศึกษาแนวคิด วัตถุประสงค์ของงานที่จะประดิษฐ์ให้ชัดเจนเสียก่อน จากนั้นจึงดำเนินการค้นคว้าหาต้นแบบจากข้อมูลชุดการแสดง...วรรณกรรม และพฤติกรรมตามธรรมชาติของคนและสัตว์แล้วจึงเลือกท่าทางและการเคลื่อนไหวต่างๆมาปรับให้เป็นนาฏยลีลา ผนวกกับหลักการพื้นฐานนาฏยศิลป์ จากนั้นก็เพิ่มความละเอียดอ่อนและกลเม็ดเด็ดพรายให้เกิดความหรูหราในการออกแบบของท่านด้วยการสร้าง “ท่าเก๋” ด้วยการสร้างท่าให้มีความหลากหลาย...”[29]
>
> ผู้วิจัยพบว่าเจ้าจอมมารดาเขียนมีระบบการสร้างสรรค์ผลงานตามขั้นตอนได้ ดังนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[28] พนิดา สิทธิวรรณ, ที่ระลึกท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี (กรุงเทพ : อาร์ต อิน โปรดักชั่น, 2543), หน้า 94.

[29] สวภา เวชสุรักษ์, “หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี” (วิทยานิพนธ์ดุษฎีศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), หน้า 658.

1. ศึกษาแนวคิด และวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

เจ้าจอมมารดาเขียนศึกษาแนวคิด และวัตถุประสงค์จากพระบรมราชโองการ ดังที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่ฯโปรดเกล้าฯ ให้จัดการแสดงเรื่อง พระลอ เพื่อฉลองต้นลิ้นจี่[30] หรือพระราชวิจารณ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าอยู่หัวฯที่ทรงมีต่อเจ้าจอมมารดาเขียนว่าไม่ยอมเสียเกียรติละครหลวง[31] ซึ่งเป็นการกำหนดวัตถุประสงค์ของการสร้างงานเพื่อสนองพระบรมราชโองการ

2. ศึกษาข้อมูลเพื่อการสร้างสรรค์

เจ้าจอมมารดาเขียนมีวิธีการศึกษาข้อมูลเพื่อการสร้างสรรค์ด้วยการปรึกษากับบุคคลในคณะทำงานฝ่ายต่างๆ โดยเน้นที่ภูมิหลังของบุคคลนั้นๆ เช่น การประดิษฐ์ท่ารำออกภาษาลาว (ล้านนา) ในละคร เรื่อง พระลอ และสาวเครือฟ้า จากหม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ ณ อยุธยา ซึ่งเป็นผู้ประพันธ์เพลง และมีความสนิทกับพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

3. เลือกท่าทางการเคลื่อนไหวมาปรับตามหลักการพื้นฐานนาฏยศิลป์ และเพิ่มรายละเอียดให้มีความหลากหลาย

เจ้าจอมมารดาเขียนเลือกท่าทางการเคลื่อนไหวจากการศึกษาข้อมูลดังกล่าวข้างต้น จากนั้นจึงนำมาปรับแต่งตามประสบการณ์จากการศึกษา การทำงาน และการชมการแสดง ดังที่นำท่ารำทศกัณฐ์ของเจ้าจอมลิ้นจี่ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯมาปรับใช้กับโขน ซึ่งพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงพระนิพนธ์ขึ้นใหม่ มีรูปแบบผสมระหว่างโขนกับละคร โดยใช้การพากย์รับพิณพาทย์[32]

---

[30] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2325 – 2477 (กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), หน้า 215.

[31] สำเนาพระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชทานกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ กับโคลงกลอนพระโอวาทแลพระพรซึ่งพระชนกทรงอำนวยแก่พระนางเธอลักษมีลาวัณ (ม.ป.ท.,2474), หน้า 7. (งานบำเพ็ญพระกุศลที่น่าพระศพกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ในวันคำรบ 50 แต่วันสิ้นพระชนม์).

[32] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ, ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน (กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), หน้า 29. (ที่ระลึกเนื่องในพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์พระตำหนักดาราภิรมย์).

ผลจากการออกแบบของเจ้าจอมมารดาเขียนทำให้รูปแบบการแสดงละครนฤมิตรแตกต่างจากละครรำที่มีอยู่เดิม ดังข้อความจากภาคผนวกว่าด้วยต้นเค้าแห่งละครปรีดาลัย

> "...ละครหลวงนฤมิตรมิใช่ละครรำชนิดที่เล่นตามบทแลตามแบบอันฝึกหัดเอาอย่างกันต่อๆมา บางทีเล่นเรื่องซึ่งแต่งขึ้นใหม่ บางทีเล่นเรื่องซึ่งแต่งขึ้นตามเนื้อเรื่องฝรั่งอันดัดแปลงเข้าหาไทย โดยมากเล่นอย่างที่เดี๋ยวนี้เรียกว่าละครพูด แต่มีทำนองรำผสมด้วยบทร้องแลเจรจาเป็นบทแต่งใหม่แทบจะทั้งหมด..."

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นการออกแบบการรำใช้บทของเจ้าจอมมารดาเขียน ซึ่งอาจมีลักษณะการรำให้เห็นพอเป็นเค้าโดยเน้นการใช้อารมณ์ เพื่อแสดงบทบาทของตัวละครประกอบท่ารำออกภาษา ดังข้อมูลที่มีความสัมพันธ์กับการสอนในคณะละครเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ที่จัดแสดงละครพันทาง

จากการสืบค้นข้อมูลจากบทพระนิพนธ์ด้านวรรณกรรมการแสดงของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ จากศูนย์วิจัยนราธิป การวิจัยทางสังคมศาสตร์ และหอสมุดแห่งชาติที่เหลือในปัจจุบันจำนวน 127 เรื่อง พบว่า น่าจะมีส่วนเกี่ยวข้องกับการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน จำนวน 21 เรื่อง แบ่งตามประเภทของละครรำ โขน และละครร้องตามการบัญญัติศัพท์ซึ่งระบุในบทละคร ในช่วงประมาณปี พ.ศ.2432 – พ.ศ. 2471 ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4 ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน

ประเภทของผลงาน	เรื่อง	ปีที่ประพันธ์บท
ไม่ระบุ (แต่จากหลักฐานสามารถอนุมานว่าเป็นละครพันทาง)	1. อาหรับราตรี 2. พระลอ	ประมาณ พ.ศ. 2422 – 2432 พ.ศ. 2451
ละครรำ (แต่ไม่กำหนดลักษณะเฉพาะจากหลักฐานสามารถอนุมาน ได้ดังนี้) 1. สมุทโฆษ น่าจะเป็นละครนอก 2. พระไกรสะรินทร์ น่าจะเป็นละครพันทาง 3. น้ำตาลทราย น่าจะเป็นละครเสภา (รำ) 4. อิเหนา น่าจะเป็นละครใน	1. สมุทโฆษ 2. พระไกรสะรินทร์ 3. น้ำตาลทราย 4. อิเหนา ชุด ดะระสาแบหลา	พ.ศ.2452 พ.ศ.2454 พ.ศ. 2455 ไม่ระบุ

ตารางที่ 4 ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน (ต่อ)

ประเภทของผลงาน	เรื่อง	ปีที่ประพันธ์บท
ละครพันทาง และพงศาวดาร (ละครรำ)	1.พระราชพงศาวดารกรุงทวารวดี ร.ศ.127	พ.ศ.2451
	2. พระยาร่วง	พ.ศ.2452
	3. พระยาแกรก	พ.ศ.2452
	4. พระยากง	พ.ศ.2452
	5. ฝีมือมวยกรุงศรีอยุธยา	พ.ศ.2452
	6. เจ้าลาย	พ.ศ.2471
	7.พระราชพงศาวดาร เรื่อง ท้าวเทพกระษัตรีย์ จ.ศ.1147	ไม่ระบุ
ละครเสภารำ (ละครรำ)	ขุนช้างขุนแผน จำนวน 6 ตอน	
	1. ขุนแผนลักวันทอง	พ.ศ.2452
	2. พลายชุมพลปลอมเป็นมอญใหม่	พ.ศ.2453
	3. สร้อยฟ้าทำเสน่ห์	พ.ศ.2453
	4. นางพิมพ์เสียตัวแลเสียคน	พ.ศ.2453
	5. จับเถรขวาด	พ.ศ.2456
	6. พิสูทธิ์ลุยเพลิง	ไม่ระบุ
โขน (ชักรอก) ในการแสดงเบิกโรง	นารายสิบปาง ตอน ทวิชาวตาร	พ.ศ.2453
ละครร้อง	สาวเครือฟ้า (ในส่วนของระบำ หรือขบวนฟ้อน)	ประมาณ พ.ศ. 2451 -2452

จากข้อมูลผลงานนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน จำนวน 21 เรื่อง แสดงความสอดคล้องด้านภูมิหลังจากการศึกษา การสั่งสมประสบการณ์ด้านการแสดงทั้งจากการเป็นตัวละครหลวง และครูพักลักจำ เช่น ละครใน เรื่องอิเหนา ชุด ดะระสาแบหลา ละครนอก เรื่อง ขุนช้างขุนแผน เป็นต้น การสร้างสรรค์ดังกล่าวสัมพันธ์กับการประพันธ์บทของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งทำให้พระมารดาของท่านได้แสดงฝีมือการออกแบบ โดยมีหม่อมต่วน สะใภ้ของเจ้าจอมมารดาเขียนเป็นผู้ประพันธ์ และบรรจุเพลง นอกจากนี้สิ่งที่เป็นประเด็นสำคัญ คือ ละครพงศาวดาร ส่งผลต่อการประดิษฐ์ท่ารำออกภาษา ซึ่งส่วนมากอยู่ในกลุ่มดินแดนบริเวณภาคเหนือ หรือ

มีชาติพันธุ์ลาว มอญ และพม่า ความสัมพันธ์ดังกล่าวน่าจะมีต้นเค้ามาจากการแสดง เรื่อง พระลอ และจุดเด่นอีกประการหนึ่ง คือ การแสดงละครแนวโศกนาฏกรรม โดยในฉากสุดท้ายแสดงการพลัดพราก หรือ การตายของตัวเอก ทั้งนี้การแสดงดังกล่าวที่พบจากบทประพันธ์ คือ ตัวละครเอกตายกลางโรงแล้วปิดม่านทันที แตกต่างจากความเชื่อ และการแสดงที่มีอยู่เดิม คือ ห้ามมิให้ตัวละครเอกตายกลางโรง ผู้แสดงจะเลี่ยงด้วยการเข้าโรงแทนการตายกลางเวทีศึกษาได้จากการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน ดรสาแบหลา ซึ่งเป็นการแสดงของกรมศิลปากร ที่ใช้บทของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยฯ

ผลงานโดดเด่นซึ่งได้รับความนิยมสูงสุดมี 2 เรื่อง ได้แก่ พระลอ จากละครรำ และสาวเครือฟ้า จากละครร้อง ซึ่งมีแนวเรื่องและการแสดงที่คล้ายคลึงกัน คือ การออกภาษาลาว และแนวเรื่องโศกนาฏกรรม อย่างไรก็ตามจากหลักฐานการสืบทอด พบว่า พระลอ มีการสืบทอดรูปแบบสู่คณะละครต่างๆอย่างต่อเนื่อง จวบจนปัจจุบันบรรจุอยู่ในหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

2.5 บั้นปลายชีวิตในวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (พ.ศ.2454 – 2484)

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2454 – 2468) เป็นยุคที่นาฏยศิลป์ไทยรุ่งเรืองอีกยุคหนึ่ง มีคณะละครต่างๆเกิดขึ้นมากมาย รวมทั้งรูปแบบการแสดงที่ได้รับการพัฒนาให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น ผลงานที่ปรากฏในระยะหลังเป็นผลงานการถ่ายทอดความรู้ให้กับคณะละครต่างๆ ซึ่งปรากฏหลักฐานอยู่ 2 คณะ ได้แก่ คณะละครเจ้าคุณประยุรวงศ์ ถ่ายทอดความรู้ละครเรื่อง พระลอ แก่คุณครูผัน โมรากุล คุณครูสะอาด แสงสว่าง และคุณครูเจริญจิต ภัทรเสวี และ คณะละครวังสวนกุหลาบ ท่านเป็นครูพิเศษ การถ่ายทอดความรู้ของท่านในวังสวนกุหลาบปรากฏดังนี้

1. ละครใน เรื่อง อิเหนา
2. ละครพันทาง เรื่อง พระลอ (ทั้งเรื่อง) พระยาแกรก พญาราชวังสัน
3. ละครนอก ไม่ปรากฏว่าเป็นเรื่องใด
4. การรำอาวุธ รำดาบคู่

สำหรับละครพันทาง เรื่อง พระลอ โดยผู้รับการถ่ายทอด คือ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ ในบทบาทพระลอ ตอนตามไก่ และนั่งพลับพลา ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ในบทบาทนายขวัญ คุณครูจรูญศรี ภักดี ในบทบาทพระลอ ตอนลงสรง และ หม่อมหลวงสุจิตต์ อิศรางกูร ในบทบาท

พระลอ ตอนปลอมเป็นขุนพล ผาด (ไม่ทราบนามสกุล) ในบทบาทปู่เจ้าสมิงพราย ตอนปู่เจ้าเรียกไก่อุ่นเรือน ธนูปกรณ์ ในบทบาทไก่แก้ว ภายหลังปรากฏว่าครูที่ได้รับการถ่ายทอดจากวังทั้งสองได้ถ่ายทอดความรู้ให้กับนักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ในอดีต) และสถาบัน องค์กรทางนาฏยศิลป์หลายแห่ง อาทิ คณะละครวังมังคละสถาน โรงเรียนนาฏศิลป์สัมพันธ์ เป็นต้น

จากการถ่ายทอดความรู้ข้างต้น จะเห็นได้ว่า พระลอ เป็นการแสดงชุดสำคัญของท่านในการเผยแพร่ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับจุดเด่นของกลวิธีการสร้างสรรค์ท่ารำในนาฏยประดิษฐ์ คือ ฝีมือการออกแบบงานโดยเฉพาะการใช้เท้า และไหล่ ดังที่ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี กล่าวไว้ ดังนี้

> “หลังจากที่ฉันอยู่ในวังสวนกุหลาบสักระยะหนึ่ง เจ้าฟ้าอัษฎางค์ฯได้ส่งฉันไปฝึกหัดอิเหนาที่วังกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์หัดกับเจ้าจอมมารดาเขียน ท่านเจ้าจอมหัดให้ฉันเป็นตัวอิเหนา เมื่อเวลาฉันรำไม่ได้ท่านจะตีฉัน ฉันเอามือรับหัวแม่มือฉันแตก คือ มือด้านซ้าย ฉันอยู่ในวังกรมพระนราฯหลายเดือน”[33] โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงฟ้อน ชุดฟ้อนรัก ท่านได้รับการฝึกหัดจากเจ้าจอมมารดาเขียน[34]

ต่อมาในปี พ.ศ. 2460 – 2484 ท่านเป็นครูละครคณะพระองค์เจ้าอาทรทิพยนิภา โดยสอนทั้งละครรำ ละครร้อง และละครพูดให้กับพระญาติ และข้าหลวงในพระตำหนักที่มีอายุระหว่าง 5 - 20 ปี ซึ่งมีการฝึกหัดหลังเลิกเรียนเป็นประจำ ช่วงมีการสอนท่านจะมาค้าง ณ ห้องพักชั้นล่างของพระตำหนักในวังสวนสุนันทา ดังข้อความ

> “...ครูผู้ฝึกสอนนั้นก็เป็นครูกิตติมศักดิ์ ได้แก่ เจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นพระมารดาของเสด็จในกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ต้นราชสกุลวรวรรณ เสด็จเองก็ทรงช่วยเหลือละครสำนักนั้นเป็นอย่างดี ทรงแต่งโคลงกลอนประทานเป็นเนื้อเพลงมาโดยตลอด เจ้าจอมมารดาเขียนนี้เด็กๆ ต่างเรียกว่าท่านเขียน ท่านเป็นศิลปินที่มีความสามารถ ท่านจึงรับเหมาสอนได้ทั้งละครพูด ละครรำ และละครร้อง อยู่ในครูคนเดียวนี้เลย นอกจากนั้น

---

[33] ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี, ท่านผู้หญิง ที่ระลึกในการพระราชทานเพลิงศพ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี (กรุงเทพฯ : อาร์ต อิน โปรดักชั่น, 2543), หน้า 39. (ณ เมรุหลวงหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 19 พฤศจิกายน 2543)

[34] สวภา เวชสุรักษ์, “หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี” (วิทยานิพนธ์ดุษฎีศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), หน้า 29 -30.

พระราชชายาเจ้าดาราวัศมี ยังส่งครูหลงจากเชียงใหม่มาช่วยสอนละครชาวเหนือให้กับละครเสด็จพระองค์อาทรฯ อีกด้วย โดยแสดงละคร เรื่องน้อยไจยา และฟ้อนชาวเหนือที่เรียกว่าฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา..." [35]

การฝึกหัดมีหลักสูตร ประกอบด้วยการฝึกหัดแม่ท่า เพลงช้า และเพลงเร็ว และยังคงใช้วิธีฝึกแบบโบราณ คือ การหักนิ้ว และการฝึกวินัย[36] จากนั้นจึงแบ่งกลุ่มผู้เรียนตามอายุ ดังนี้

อายุ 5 – 12 ปี ฝึกละครรำ ได้แก่ เรื่อง เงาะป่า พระลอ พระยาแกรก สังข์ศิลป์ชัย และไกรทอง

อายุ 13- 20 ปี ฝึกละครร้อง และละครพูด ได้แก่ เรื่อง ต้นร้ายปลายดี บทพระนิพนธ์ของเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ การฝึกหัดในส่วนนี้เน้นการพูด และการร้องให้เสียงดังฟังชัดเพื่อให้ผู้ฟังได้ยิน

ส่วนหนึ่งจากภาพการสอนแสดงให้เห็นประสบการณ์ และทักษะทางการแสดงที่ได้สั่งสมเป็นเวลานาน ดังมีข้อความต่อไปนี้

" ...เจ้าจอมมารดาเขียนอายุได้ 75 ปี และดูชราภาพแล้ว แต่เมื่อใดที่ท่านลุกขึ้นรำ บุคลิกของท่านจะเปลี่ยนไปทันที ท่านจะกลายเป็นหญิงสาวที่รำละครได้อ่อนช้อยและสง่างามอย่างไม่น่าเชื่อ เด็กๆทั้งหลายที่เป็นลูกศิษย์ของท่านต่างยอมรับเป็นเสียงเดียวกันว่า เจ้าจอมมารดาเขียนรำละครได้สวยงามโดยวัยไม่เคยเป็นอุปสรรคสำหรับท่านเลยแม้แต่น้อย..."[37]

สำหรับการแสดงของคณะเป็นส่วนหนึ่งของผลงานท่าน แต่มิได้เกิดขึ้นบ่อยครั้ง เนื่องจาก ในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ พระบรมวงศานุวงศ์ต่างทยอยกันทิวงคต และสิ้นพระชนม์ จึงทำให้การแสดงถูกงด การแสดงที่เกิดขึ้นจึงมักจัดแสดงถวายพระองค์เจ้าอาทรทิพยนิภาในพระตำหนัก ผู้วิจัยขอยกการแสดงในงานฉลองพระยาประเสริฐศุภกิจฯ อายุครบ 4 รอบ ในวันที่ 5 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2471 ซึ่งเจ้าจอมมารดาเขียนเป็นผู้จัดเตรียม และฝึกซ้อม[38] ดังนี้

---

[35] เบญจาภา (จักรพันธุ์) ไกรฤกษ์, อนุสรณ์งานศพนายพูนเพิ่ม ไกรฤกษ์ (กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2549), หน้า 121 -122.

[36] เรื่องเดียวกัน. หน้า 107.

[37] เรื่องเดียวกัน. หน้า 107.

[38] เรื่องเดียวกัน. หน้า 122 -124.

1. บวงสรวงสมเด็จพระปิยมหาราช เป็นการรำบวงสรวงพระ – นาง

2. รำอวยพรพระยาประเสริฐฯ เป็นการรำอวยพร ประกอบบทร้อง บรรจุเพลงฝรั่งรำเท้า ตอนท้ายผู้แสดงเชิญของประทานจากเสด็จพระองค์อาทรฯมอบให้ท่านเจ้าคุณฯ

3. ระบำดาวฤกษ์ หรือระบำดาวหมีใหญ่ ผู้แสดงรำเดี่ยวใส่ชุดหมีขาว จากนั้นมีหมู่ดาวมารำล้อมรอบ

4. ละคร เรื่อง ไกรทอง ซึ่งเป็นเรื่องล้อเลียนท่านเจ้าคุณฯที่มีการหึงหวงกันระหว่างภรรยาหลายคนของชาละวัน

การแสดงดังกล่าวแสดงให้เห็นความสามารถด้านเป็นครูละครรำ โดยเฉพาะละครใน คือ การรำอวยพร บรรจุเพลงฝรั่งรำเท้า ซึ่งอยู่ในการแสดงรำกริช รำฝรั่งคู่ และละครนอก เรื่อง ไกรทอง นอกจากนี้ระบำดาวฤกษ์ น่าจะเป็นนาฏยประดิษฐ์ของท่านอีกชุดหนึ่งสะท้อนให้เห็นจินตนาการของท่านในการสร้างสรรค์ผลงานให้เกิดความแปลกใหม่ นอกจากนี้ในฐานะผู้จัดเตรียมการแสดงท่านเลือกเรื่อง ไกรทอง แสดงถึงจิตวิทยาการเลือกการแสดงให้สอดคล้องกับภูมิหลังของผู้ชม

สำหรับรายนามของผู้แสดงในคณะ มีดังนี้

1. คุณใจรักษ์ ไกรฤกษ์	ตัวเอกของคณะ ได้แก่ สังข์ศิลป์ชัย และชาละวัน
2. คุณนิ่ง ไกรฤกษ์	บทบาทตัวพระ
3. คุณบุษบาจันทร์ แพ่งสภา	บทบาทตัวนาง
4. คุณอวยพร บุนนาค	นางสุพรรณ
5. คุณสายจิตร ไกรฤกษ์	ตัวเอกระบำ(ใส่ชุดหมีขาว)
6. คุณศาณี (ไม่ทราบนามสกุล)	ตัวระบำ (ดาว)
7. คุณชูศรี (ไม่ทราบนามสกุล)	ตัวระบำ (ดาว)
8. คุณนงนุช ไกรฤกษ์	ตัวระบำ (ดาว)
9. คุณสมควร ทิพยานุวัติ	ตัวระบำ (ดาว)
10. คุณสำเนา บูรณะปุระ	ตัวระบำ (ดาว)
11. คุณสำราญ (ไม่ทราบนามสกุล)	ตัวระบำ (ดาว)
12. คุณนิลุบล ไกรฤกษ์	ไกรทอง
13. คุณเพ็ญพักตร์ ไกรฤกษ์	เลื่อมลายวัน
14. คุณดวงเนตร ไกรฤกษ์	วิมาลา
15. คุณศนิวาร ไกรฤกษ์	ตะเพาทอง
16. คุณพูนเพิ่ม ไกรฤกษ์	อาจารย์คง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การทำงานที่เกิดขึ้นในคณะละครดังกล่าว ผู้วิจัยสันนิฐานว่าท่านน่าจะมีความรู้ด้านดนตรีและการขับร้อง ตลอดจนความสัมพันธ์ระหว่างคณะละครของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ส่งครูละครมาฝึกซ้อมให้กับคณะของพระองค์เจ้าอาทรทิพยนิภา ซึ่งในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯน่าจะเคยเข้ามาสอนในพระตำหนัก และอาจเคยพบกับเจ้าจอมมารดาเขียน โดยสัมพันธ์กับการสร้างสรรค์ละคร เรื่อง พระลอ ผลงานที่เกิดขึ้นในคณะอาจส่งผลให้พระองค์เจ้าหญิงจุฑารัตนราชกุมารี ทรงตั้งคณะละคร และเจ้าจอมมารดาเขียนอาจเป็นครูประจำคณะ เนื่องจากการเป็นพระญาติกับหม่อมสุ่น สะใภ้ของท่าน

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ เจ้าจอมมารดาเขียนยังเป็นครูละครหลวงในฐานะครูพิเศษ ผู้ฝึกการแสดง เรื่อง พระลอ จนกระทั่งปี พ.ศ. 2476 พระนางเธอลักษมีลาวัณ ได้ตั้งคณะละครปรีดาลัยขึ้นอีกครั้งตามเจตนารมณ์ของพระบิดา เจ้าจอมมารดาเขียนมีส่วนช่วยเหลือโดยหาตัวละครมาเพิ่มจากการสอนพิเศษตามคณะต่างๆ เช่น วังเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ หรือคณะละครส่งตัวละครมาฝึกที่วังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นต้น ช่วงปลายรัชกาลเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นผลให้การละครหลังจากยุคดังกล่าวเริ่มซบเซา และในสมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม ลดฐานะของนาฏยศิลป์ลง บ้างก็ต้องเปลี่ยนอาชีพ หรือ หยุดการทำงานตามนโยบายของรัฐบาล อย่างไรก็ตามสมัยดังกล่าวมีการตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ขึ้น และคณะละครบางคณะยังคงจัดการแสดง เช่น คณะชูนาฏดุริยางคศิลป์ ของพระองค์เจ้าเฉลิมเขตรมงคล คณะละครเจ้าพระยาวรพงษ์พิพัฒน์ โดยมีครูละครที่เป็นศิษย์เจ้าจอมมารดาเขียนเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ ซึ่งบางครั้งเจ้าจอมมารดาเขียนได้รับเชิญเป็นครั้งคราว หรือ อาจพาศิษย์เข้าไปรับถ่ายทอดความรู้จากท่าน ณ ท้ายวังของพระบาทสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ท่านถึงแก่อนิจกรรมเมื่อพ.ศ. 2484

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สรุปบทที่ 2

เจ้าจอมมารดาเขียน (สิริวันต์) เกิดเมื่อ พ.ศ. 2386 ในครอบครัวสามัญชน ซึ่งประกอบอาชีพรับราชการ ทำให้ท่านผ่านชีวิตในวัยเยาว์ในพระบรมมหาราชวัง โดยใช้ชีวิตและการเรียนนาฏยศิลป์ไทย ต่อมาถวายตัวเป็นละครหลวงในปี พ.ศ.2397 ภายหลังได้เป็นเจ้าจอม และเจ้าจอมมารดาตามลำดับ ทำให้ท่านเข้าใจสภาพสังคมในราชสำนักตลอดจนการปฏิบัติตัวในฐานะภรรยาเจ้า เมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต ท่านยังคงรับราชการทั้งการเป็นครูละครหลวงและตัวละครหลวง เมื่อย้ายมาอยู่ในวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ พระราชโอรสของท่าน ท่านมีโอกาสสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ผลงานดังกล่าวได้รับความนิยม และยังคงสืบทอดสู่นาฏยศิลปินในคณะละครต่างๆ กรมศิลปากร ตลอดจนบรรจุเป็นหลักสูตร ซึ่งมีคุณค่าอเนกอนันต์ ผลงานของท่านมีลักษณะเด่นเฉพาะตัว เพราะสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามกระแสสังคม แต่ยังคงแนวคิดเดิมตามนโยบายการอนุรักษ์ของกรมศิลปากร นอกจากนี้ยังเป็นแนวทางให้กับนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นต่อมา และเป็นที่เคารพนับถือในฐานะปูชนียบุคคลด้านนาฏยศิลป์

เจ้าจอมมารดาเขียนมีชีวิตที่ยืนยาว (อายุ 98 ปี) ในแต่ละช่วงชีวิตล้วนมีนัยสำคัญต่องานด้านนาฏยศิลป์ โดยเฉพาะนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งผู้วิจัยพยายามเชื่อมโยงชีวิต อุปนิสัย และความสามารถของท่านจากเอกสารทางประวัติศาสตร์เท่าที่มีการบันทึก ประกอบสภาพสังคมในแต่ละช่วงชีวิต และการสัมภาษณ์ โดยนำเสนอประวัติและผลงานของท่านตามช่วงอายุและแสดงเป็นตารางท้ายบทดังต่อไปนี้

เจ้าจอมมารดาเขียน กำเนิดเมื่อ พ.ศ.2386 เป็นธิดาของมหาดเล็กหลวงอ้น กับคุณหญิงอิ่ม สิริวันต์ หลังจากบิดาถึงแก่กรรม ในปีพ.ศ. 2392 ท่านอายุได้ 6 ปี ย้ายไปอยู่ในความดูแลของขุนเทพพยากร (ศรี สิริวันต์) จากการประกอบอาชีพรับราชการของครอบครัวทำให้เจ้าจอมมารดาเขียนได้รับการส่งเสริมให้ถวายตัวกับสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี ในปีพ.ศ. 2493 ส่งผลให้มีความซึบซาบในการปฏิบัติตนตามขนบธรรมเนียมราชประเพณี และนาฏยศิลป์ที่เกิดขึ้นในราชสำนัก

การฝึกหัดนาฏยศิลป์ของเจ้าจอมมารดาเขียนอยู่ระหว่างพ.ศ. 2393 – 2402 (อายุ 7 – 16 ปี) การฝึกหัดแบ่งเป็น 3 ระยะ คือ การฝึกหัดในคณะละครสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีฯ ซึ่งน่าจะเป็นการฝึกหัดขั้นพื้นฐาน และสั่งสมประสบการณ์จากการเห็นรุ่นพี่ฝึกหัดละครใน เรื่อง อิเหนา ตอนอิเหนาสั่งถ้ำและใช้บน ในระยะที่ 2 ฝึกหัดในคณะละครกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ เป็นพื้นฐานที่สำคัญ

ต่อการทำงานนาฏยศิลป์ในระยะต่อมาทั้งการเป็นตัวละครหวง ครูละคร และนาฏยประดิษฐ์ สิ่งที่ได้เรียนรู้จากคณะละครแห่งนี้ คือ การแสดงละครใน ละครนอก และการจัดวางท่าทางประกอบจังหวะ ในระยะที่ 3 เป็นการฝึกหัดเฉพาะทาง และถวายตัวเป็นละครหลวงรุ่นรอง ในปี พ.ศ. 2397 (อายุ 11 ปี) โดยเริ่มจากบทสียะตรา และด้วยฝีมือทางการแสดงที่พัฒนาอย่างต่อเนื่องจนมีความชำนาญเป็นเลิศ ทำให้ได้รับสมญานามว่า “เขียน สังคามาระตา และคุณเขียน อิเหนา” ซึ่งแสดงให้เห็นความถนัดเฉพาะทาง คือ ละครใน

นอกจากการถวายตัวเป็นละครหลวงประกอบกับรูปสมบัติทำให้ได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ โปรดเกล้าฯให้เป็นเจ้าจอมซึ่งมีหน้าที่พิเศษ คือ ตั้งเครื่องเสวยตามการเสด็จประพาส ในช่วงการเป็นเจ้าจอมและเจ้าจอมมารดา ทำให้ได้เรียนรู้ขนบธรรมเนียมราชประเพณี การเข้าสังคมในฐานะภรรยาเจ้าที่มีความแตกต่างด้านเชื้อชาติ และวัฒนธรรม ตลอดจนทราบอิทธิพลของตะวันตกที่มีบทบาทต่อสังคมแห่งวังหลวงมากขึ้น จากการที่นางแอนนา เลียวโนเวนส์ เข้ามาสอนภาษาอังกฤษ และความรู้ทั่วไปในพระบรมมหาราชวังให้กับสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ พระเจ้าลูกเธอ เจ้าจอมมารดา และเจ้าจอม ซึ่งในขณะนั้นท่านได้ดำรงตำแหน่งเจ้าจอมมารดาจากการให้ประสูติพระองค์เจ้าวรวรรณากร หรือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ในปี พ.ศ. 2404 ในระยะเวลาดังกล่าวน่าจะสั่งสมประสบการณ์จากการชมการฝึกซ้อม และการแสดงทั้งละครหลวง แอ่วลาว ละครรำอย่างฝรั่ง และละครผสมสามัคคี เป็นต้น ซึ่งน่าจะส่งผลต่อการออกแบบนาฏยประดิษฐ์

หลังจากพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯสวรรคตก็เข้าสู่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ (พ.ศ.2411 – 2453) ในช่วงต้นรัชกาลเจ้าจอมมารดาเขียนยังคงอยู่ในบรมมหาราชวัง มีบทบาทเป็นครูละครหลวงฝึกซ้อมสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ พระเจ้าลูกเธอทรงรำกระบี่กระบอง และนางมยุรฉัตรเดินขบวนในพิธีโสกันต์ ซึ่งน่าจะสัมพันธ์กับการฝึกหัดละครใน และท่ารำหน้าพาทย์ที่มีการใช้อาวุธ นอกจากนี้ยังเป็นครูละครให้กับคณะละครพระองค์เจ้าศรีนาคสวาดิ์ โดยสอนละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน ตัดดอกลำเจียก ซึ่งสัมพันธ์กับสมญานามที่ได้รับ คือ “คุณเขียนอิเหนา” ช่วงปลายรัชกาลได้ย้ายออกมาอยู่ ณ วังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ในปี พ.ศ.2432 ในระยะดังกล่าวท่านมีบทบาททางด้านนาฏยศิลป์ 3 ด้าน ได้แก่ ตัวละครในบทสังคามาระตา จัดแสดงฉลองพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯกลับจากเสด็จประพาสยุโรปเมื่อปีพ.ศ.2440 จากตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหา และบวงสรวง การเป็นครูละครให้กับคณะละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งในระยะนั้นใช้ชื่อว่า คณะละครหม่อมต่วน หลังจากนั้นเลิกกิจการชั่วคราว และจัดตั้งขึ้นใหม่เป็นคณะละครหลวงนฤมิตร หรือปรีดาลัย ในระหว่าง

ที่คณะปิดกิจการเจ้าจอมมารดาเขียนน่าจะยังคงเป็นครูละครให้กับคณะละครต่างๆในพระบรมมหาราชวัง ซึ่งมีรสนิยมด้านงานละครอย่างเดียวกัน เช่น ละครใน ละครพันทาง เป็นต้น และท้ายสุด คือ การเป็นผู้ออกแบบท่ารำ การแสดงและควบคุมการฝึกซ้อมการแสดง โดยมีพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์เป็นผู้พระนิพนธ์บท และหม่อมต่วนเป็นผู้ประพันธ์ และบรรจุเพลง ผลงานนาฏยประดิษฐ์มีจำนวน 21 เรื่อง แบ่งเป็น ละครรำ 19 เรื่อง โขน 1 เรื่อง และ ละครร้อง 1 เรื่อง ผลงานนาฏยประดิษฐ์ส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจากภูมิหลังที่มาจากครูพักลักจำด้านการแสดงละครที่เกิดขึ้นในราชสำนักตั้งแต่ปลายรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ นอกจากนี้ความสัมพันธ์เกี่ยวกับคณะละครที่ จัดแสดงในราชสำนักสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ทั้งละครพูด ละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ และการเต้นรำตะวันตก เป็นต้น ทำให้ท่านสามารถสั่งสมประสบการณ์จากการชมการแสดงได้เพิ่มขึ้น ซึ่งน่าจะส่งผลต่อการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์จากการทราบภูมิหลังและความต้องการของผู้ชม

ปั้นปลายชีวิต ณ วังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (พ.ศ.2453 – พ.ศ. 2484) เจ้าจอมมารดาเขียนทำหน้าที่ครูละครพิเศษตามละครต่างๆ ได้แก่ คณะละครเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ คณะละครวังสวนกุหลาบ และคณะละครพระองค์เจ้าอาทรทิพยนิภา มีหน้าที่พิเศษ คือ จัดและออกแบบการแสดง ผลงานนาฏยประดิษฐ์มีจำนวน 3 ชุด ได้แก่ รำบวงสรวง รำอวยพร และระบำดาวฤกษ์ นอกจากนี้เป็นผู้หานักแสดงให้กับคณะละครปรีดาลัย ซึ่งจัดตั้งขึ้นอีกครั้ง เมื่อปี พ.ศ. 2476 โดยพระนางเธอลักษมีลาวัณ หลานของท่าน อีกทั้งยังเป็นครูละครพิเศษให้ละครหลวงสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ และโรงเรียนนาฏดุริยางคศิลป์ เพื่อฝึกละคร เรื่อง พระลอ โดยการส่งผู้แสดงไปฝึก ณ ท้ายวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ท่านอุทิศตนให้กับงานนาฏยศิลป์ตลอดชีวิตจนถึงแก่อนิจกรรมในปี พ.ศ.2484 อายุ 98 ปี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สรุปประวัติและผลงานนาฏยศิลป์ของเจ้าจอมมารดาเขียน ดังตารางที่ 5

ตารางที่ 5 ตารางสรุปประวัติ และผลงานของเจ้าจอมมารดาเขียน

ปี พ.ศ.	อายุ	ประวัติ	ผลงาน
2386	-	กำเนิดในปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ	-
2392	6 ปี	บิดาถึงแก่กรรม ย้ายมาอยู่ในความดูแลของขุนเทพพยากร (ศรี สิริวันต์)	-
2393	7 ปี	ย้ายเข้ามาอยู่กับสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีและเจ้าจอมมารดาง้ิวในพระบรมมหาราชวัง - เรียนรู้ขนบธรรมเนียมราชประเพณี - ฝึกละคร (น่าจะเป็นการฝึกพื้นฐาน) จากครูละครหลวงสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยฯ - สั่งสมประสบการณ์จากการกิจกรรมการฝึกซ้อมละครในของรุ่นพี่ และกิจกรรมนาฏยศิลป์ในราชสำนัก เช่น แอ่วลาว และโขน เป็นต้น	-
2395	9 ปี	สมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีเสด็จสวรรคต ย้ายมาอยู่กับเจ้าจอมมารดาง้ิว และรับการฝึกหัดละครวังกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ ได้แก่ ละครใน จากครูละครหลวงสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยฯ ละครนอก จากนายบัว อิเหนา การจัดวางท่าและจังหวะจากกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์	
2396	10 ปี	ฝึกละครหลวงตามพระบรมราชโองการ เพื่อสมโภชช้างเผือก พระวิมลรัตนกิริณี และพระวิสุทธิรัตนกิริณี การฝึกระยะนี้เป็นการฝึกเฉพาะทาง รับบท “สียะตรา”	
2397 - 2403	11 ปี - 17 ปี	ถวายตัวเป็นละครหลวง แสดงละครตามพระบรมราชโองการ เช่น การฉลองวัด การสมโภชช้างเผือก พิธีโสกันต์ และสั่งสมประสบการณ์จากการแสดงที่เกิดขึ้นในราชสำนัก	แสดงในบทสียะตรา ต่อมาได้รับสมญานาม “เขียนสังคามาระตา” และ” คุณเขียน อิเหนา”

ตารางที่ 5 ตารางสรุปประวัติ และผลงานของเจ้าจอมมารดาเขียน (ต่อ)

ปี พ.ศ.	อายุ	ประวัติ	ผลงาน
2403	17 ปี	เจ้าจอมตามเสด็จพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯประพาสจังหวัดสระบุรี น่าจะเห็นสภาพความเป็นอยู่ และวิถีชีวิตของประชาชน	อาจแสดงในการสมโภชฉลองพระพุทธบาท
2404	18 ปี	เลื่อนยศเป็นเจ้าจอมมารดา ให้ประสูติพระองค์เจ้าวรวรรณากร หรือพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์	
2405 - 2411	19 ปี - 25 ปี	นางแอนนา เลียวโนเวนส์ เข้ามาสอนภาษาอังกฤษและความรู้ทั่วไปในพระบรมมหาราชวัง ซึ่งน่าจะมีโอกาสได้เรียน ในระยะนี้ช่วงปลายรัชกาลเกิดคดีขึ้น 2 ครั้ง อย่างไรก็ตามท่านได้สัมผัสการมีชีวิตในฐานะภรรยาเจ้า	
2411 - 2425	25 ปี - 39 ปี	เป็นครูละครหลวง	- ฝึกสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ พระเจ้าลูกเธอรำกระบี่กระบองตามขัตติยโบราณราชประเพณี - หัดนางมยุรฉัตรเดินในขบวนพิธีโสกันต์
2425 - 2432	39 ปี - 46 ปี	- ครูละครคณะพระองค์เจ้าศรีนาคสวาดิ์ โดยฝึกละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน ตัดดอกไม้ฉายกริช - ครูละครหลวงฝึกละคร เรื่อง อิเหนา แทรกบทพูดเจรจาร้อยแก้ว ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ	- ฝึกข้าหลวง และหม่อมผัน - ฝึกเจ้าจอม และข้าหลวง

ตารางที่ 5 ตารางสรุปประวัติ และผลงานของเจ้าจอมมารดาเขียน (ต่อ)

ปี พ.ศ.	อายุ	ประวัติ	ผลงาน
2432	46 ปี	-ย้ายมาอยู่ ณ วังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ - ครูละครหม่อมต่วน	ฝึกละครแสดงตามโรงต่างๆ
2440	54 ปี	-ตัวละครหลวง - ร่วมฝึกซ้อมสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ พระเจ้าลูกเธอ	- บท"สังคามาระตา" ในตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหา และบวงสรวง - ในบทสัตว์สังเวยและเสนา
2449	63 ปี	โรงละครวิมานนฤมิตร์ไฟไหม้ แต่ท่านน่าจะเป็นครูละครให้กับคณะละครในพระบรมมหาราชวัง เช่น คณะละครพระเจ้าศรีนาคสวาดิ์ และเจ้าคุณพระประยุรวงศ์	
2451 - 2471	65 ปี - 85 ปี	เกิดคณะละคร(หลวง)นฤมิตร - นักนาฏยประดิษฐ์ - ครูละครของคณะ	ละครเรื่องแรก คือ พระลอ ผลงานนาฏยประดิษฐ์ที่น่าจะเกี่ยวข้อง 21 เรื่อง (ละครร้อง อยู่ในส่วนของระบำในเรื่อง)
2454	68 ปี	- ครูละครเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ - ครูละครวังสวนกุหลาบ - ครูละครวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์	- รำดาบคู่ - ละครนอก - พันทาง 3 เรื่อง ได้แก่ พระลอ พระยาแกรก พระไกรสะรินทร์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 5 ตารางสรุปประวัติ และผลงานของเจ้าจอมมารดาเขียน (ต่อ)

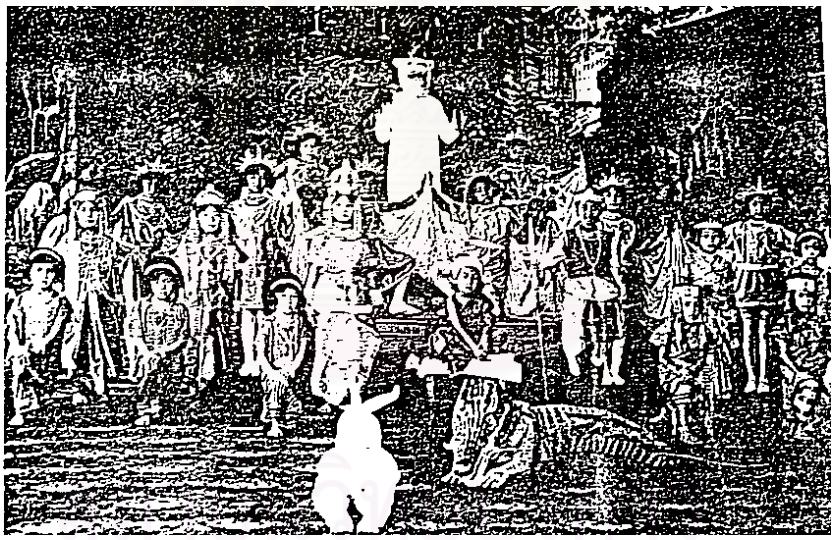
ปี พ.ศ.	อายุ	ประวัติ	ผลงาน
2460 - 2484	74 ปี - 98 ปี	- ครูละครพระองค์เจ้าอาทรทิพยนิภา - ผู้จัดการแสดงละครพระองค์เจ้าอาทรทิพยนิภา - ออกแบบการแสดงละครพระองค์เจ้าอาทรทิพยนิภา	- ละครรำ ละคร้อง และละครพูด - รำบวงสรวง รำอวยพร และระบำดาวฤกษ์ (รวม 3 ชุด)
ประมาณ 2468	82 ปี	ครูละครพิเศษให้กับละครหลวงสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ครูละครพิเศษให้กับโรงเรียนนาฏดุริยางคศิลป์ โดยคุณครูลมุล ยมะคุปต์ นำศิษย์เข้าฝึกที่วังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์	ฝึกการแสดง เรื่องพระลอ
2476	90 ปี	หาตัวละครให้คณะละครปรีดาลัย ของพระนางเธอลักษมีลาวัณ	
2484	98 ปี	ถึงแก่อนิจกรรม	

ภาพที่ 2 เจ้าจอมมารดาตามเสด็จพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ
ประพาสจังหวัดสระบุรี เมื่อพ.ศ. 2403
บุคคลในภาพจากซ้ายไปขวา เจ้าจอมมารดาเขียน เจ้าจอมมารดาวาด และเจ้าจอมมารดาสุ่น
ที่มา : หนังสือลูกท่านหลานเธอที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จในราชสำนัก[39]

[39] ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย, ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ : ลูกท่านหลานเธอที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จในราชสำนัก. (กรุงเทพ : มติชน, 2547), หน้า 170.

ภาพที่ 3 เจ้าจอมมารดาเขียน

ที่มา : จากเวปไซต์ http://www.google.co.th



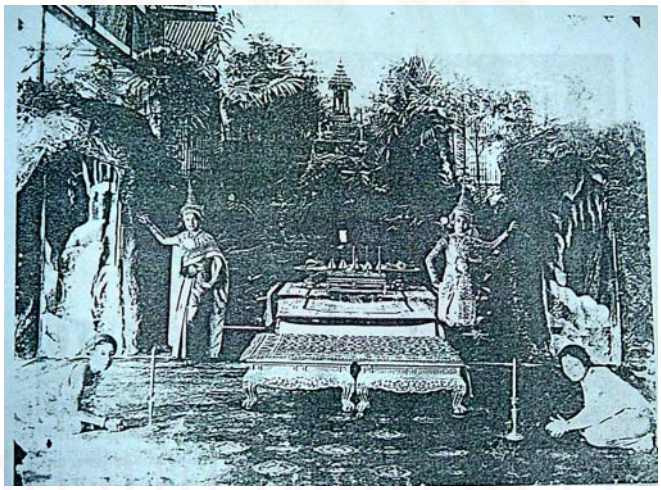
ภาพที่ 4 การแสดงนาฏยศิลป์ในงานอายุครบ 5 รอบของพระยาประเสริฐศุภกิจ

คุณพูนเพิ่ม (นั่งกลาง รับบท อาจารย์คง ในเรื่อง ไกรทอง สำหรับรายชื่อนักแสดงในภาพคนอื่นผู้วิจัยยังหาไม่พบ

ที่มา : หนังสืออนุสรณ์งานศพนายพูนเพิ่ม ไกรฤกษ์[40]

[40] เบญจาภา (จักรพันธุ์) ไกรฤกษ์, อนุสรณ์งานศพนายพูนเพิ่ม ไกรฤกษ์. (กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2549), หน้า 123.

ภาพที่ 5 ละครเรื่องไกรทอง ในงานอายุครบ 5 รอบของพระยาประเสริฐศุภกิจ
คุณนิลุบล ไกรฤกษ์ รับบท ไกรทอง ส่วนนักแสดงด้านข้าง 2 คน คือ คุณนิรุต ไกรฤกษ์
และคุณทำเนียบ บุนนาค ตามลำดับ
ที่มา : หนังสืออนุสรณ์งานศพนายพูนเพิ่ม ไกรฤกษ์[41]



ภาพที่ 6 รำบวงสรวงพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ
ในงานอายุครบ 5 รอบของพระยาประเสริฐศุภกิจ คุณนิ่ง ไกรฤกษ์ และคุณบุษบาจันทร์ แพ่งสภา
ที่มา : หนังสืออนุสรณ์งานศพนายพูนเพิ่ม ไกรฤกษ์[42]

---

[41] เบญจาภา (จักรพันธุ์) ไกรฤกษ์, อนุสรณ์งานศพนายพูนเพิ่ม ไกรฤกษ์. (กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2549), หน้า 123.

[42] เรื่องเดียวกัน, หน้า 123.

บทที่ 3

องค์ประกอบนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ

องค์ประกอบนาฏยประดิษฐ์เป็นส่วนประกอบสำคัญของการสร้างสรรค์ หรือนำมาใช้เพื่อเสริมการแสดง ในบทนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึง องค์ประกอบนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ จำนวน 5 ตอน ได้แก่ พระลอลาแม่ พระลอตามไก่ พระลอเข้าสวน และ พระลอเข้าห้อง โดยแบ่งการศึกษาเป็น 2 หัวข้อ ได้แก่

3.1 องค์ประกอบนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ

3.1.1 วรรณกรรมประกอบการแสดง

3.1.2 ดนตรี และเพลง

3.1.3 เครื่องแต่งกาย

3.1.4 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

3.1.5 ฉาก

3.1.6 โอกาสในการแสดง

3.1.7 สถานที่

3.1.8 ผู้แสดง

3.2 การสืบทอดสู่คณะละครต่างๆ

3.1 องค์ประกอบนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ

องค์ประกอบที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ เรื่อง พระลอ ประกอบด้วย วรรณกรรมประกอบการแสดง ดนตรี และเพลง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง ฉาก โอกาสในการแสดง สถานที่ และผู้แสดง ซึ่งมีรายละเอียดต่างๆ ดังนี้

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.1.1 วรรณกรรมประกอบการแสดง

นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ มีองค์ประกอบสำคัญส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์จาก บทละคร เรื่อง พระลอ ซึ่งเป็นพระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ที่ทรงพระนิพนธ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2451 เพื่อฉลองต้นลิ้นจี่ตามพระบรมราชโองการของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ โดยพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงนำโครงเรื่อง เนื้อเรื่อง และการใช้คำมาจากลิลิตพระลอ[1] ซึ่งเป็นวรรณกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายที่ได้รับการยกย่องจากวรรณคดีสโมสรให้เป็น"ยอดแห่งกลอนลิลิต"

บทละคร เรื่อง พระลอ มีวัตถุประสงค์สอดคล้องกับลิลิตพระลอ คือ เพื่อถวายพระเจ้าแผ่นดิน ส่งผลให้พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงนำข้อมูลจากบทยอพระเกียรติสรรเสริญพระเจ้าแผ่นดินอันแสดงให้เห็นภูมิหลังของเรื่อง และความสัมพันธ์ของชาติพันธุ์ในอุษาคเนย์ อาทิ ลาว กาว ยวน(โยนก) และไทย เป็นต้น ซึ่งสัมพันธ์กับต้นลิ้นจี่ที่นำมาจากเชียงใหม่ และพระราชชายาเจ้าดารารัศมี แห่งล้านนาไทย โดยทรงนำมาใช้ในการพระนิพนธ์บท ออกแบบเครื่องแต่งกาย ฉากนอกจากนี้ยังส่งถึงการประพันธ์และบรรจุเพลงของหม่อมหลวงต่วนศรี และการออกแบบท่ารำของเจ้าจอมมารดาเขียน

สำหรับเนื้อเรื่องของบทละครพระลอ จัดอยู่ในประเภทละครโศกนาฏกรรม พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงพระนิพนธ์เนื้อเรื่องตามบทลิลิตพระลอ โดยในฉากสุดท้ายของบทพระนิพนธ์จะกล่าวถึงข้อคิดในการดำเนินชีวิตตามโครงสร้างในส่วนสุดท้ายของบทลิลิตพระลอ

ผู้วิจัยขอนำเสนอเนื้อเรื่องย่อประกอบการแบ่งตอนตามบทพระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ดังนี้

เนื้อเรื่องย่อจากลิลิตพระลอ

ในอดีตทางภาคเหนือของไทยมีดินแดน 2 เมืองเป็นศัตรูกัน คือ เมืองสรวง และเมืองสรอง สำหรับเมืองสรวงมีผู้ปกครอง คือ ท้าวแมนสรวง และพระนางบุญเหลือ มีพระโอรส ชื่อ พระลอ ส่วนเมืองสรองมีผู้ปกครอง คือ ท้าวพิมพิสาคราช มีพระโอรสชื่อท้าวพิชัยพิษณุกร ซึ่งมีพระนางดาราวดีเป็นพระชายา นอกจากนี้มีพระธิดาอีก 2 พระองค์ คือ พระเพื่อน และพระแพง

---

[1] หม่อมเจ้าหญิงพรพิมลพรรณ รัชนี, "คำนำ" ใน <u>บทละคร เรื่อง พระลอ พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์</u>, (กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2496), หน้า คำนำ ก – ค. (อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพหม่อมผัน วรวรรณ ณ อยุธยา)

ครั้งหนึ่งเมื่อท้าวแมนสรวงต้องการขยายอาณาเขตจึงยกทัพไปตีเมืองสรอง ผลปรากฏว่าท้าวพิมพิสาครราชสิ้นพระชนม์บนคอช้าง ท้าวพิไชยพิษณุกรกันพระศพออกมาได้ และป้องกันเมืองด้วยความเข้มแข็ง ส่วนท้าวแมนสรวงเมื่อตีเมืองต่อไปไม่ได้จึงยกทัพกลับ หลังจากนั้นทั้งสองเมืองจึงเป็นศัตรูกันตลอดมา ท้าวพิไชยพิษณุกรขึ้นครองราชย์ทรงให้พระธิดาทั้ง 2 ประทับที่ตำหนักพระเจ้าย่าเลี้ยงเพื่อคอยปรนนิบัติ ส่วนเมืองสรวงท้าวแมนสรวงได้จัดพิธีอภิเกสมรสระหว่างพระลอกับพระนางลักษณาวดีเมื่อท้าวแมนสรวงสวรรคตพระลอจึงขึ้นครองราชย์แทน

พระลอเป็นกษัตริย์ที่มีพระสิริโฉมงดงามยิ่ง นอกจากนั้นยังเป็นพระโอรสที่ดี และเป็นกษัตริย์ที่ประชาชนรัก ทำให้ชื่อเสียงของพระลอเป็นที่เล่าลือจนนักขับซอนำความงามของพระลอไปขับตามเมืองต่างๆกระทั่งถึงเมืองสรอง เมื่อพระเพื่อนพระแพงทราบก็พอพระทัยและเกิดหลงรักอยากได้เป็นพระสวามีทั้งที่ไม่เคยพบมาก่อน ทำให้ทั้งสองตรอมพระทัย พระพี่เลี้ยงทั้งสอง คือ นางรื่นและนางโรย ทูลรับอาสาว่าจะช่วยให้ได้ตามประสงค์ พระพี่เลี้ยงใช้วิธีการดังนี้

1. ให้คนไปขับซอถึงความงามของพระเพื่อนพระแพง เมื่อพระลอได้ฟังก็เกิดความหลงใหล
2. หาแม่มดหมอผีทำเสน่ห์แต่ไม่มีใครรับ เนื่องจาก พระลอเป็นผู้มีบุญจึงได้รับคำแนะนำให้ไปหาปู่เจ้าสมิงพราย ซึ่งปู่เจ้าสมิงพรายได้พิจารณาและรับปากว่าจะช่วยทำพิธีกรรมให้ เพราะเป็นกรรมเก่าของทั้งสอง และตนจะต้องเป็นผู้ช่วยในกิจครั้งนี้
3. ปู่เจ้าสมิงพรายใช้วิธีการต่างๆเพื่อให้พระลอมาหาพระเพื่อนพระแพงยังเมืองสรอง แต่พระนางบุญเหลือสังเกตอาการที่ผิดไปจึงสั่งให้หมอสิทธิไชยแก้ไข โดยสามารถแก้ได้ถึง 2 ครั้ง สุดท้ายปู่เจ้าเสกสลาเหิรทำให้พระลอคลั่งจนต้องการเดินทางมายังเมืองสรองโดยไม่มีผู้ใดห้ามได้

จากนั้นพระลอทูลลาพระมารดาและมเหสีด้วยความอาลัยรักเดินทางมากับนายแก้วนายขวัญจนมาถึงแม่น้ำกาหลง พระองค์ทรงลังเล และวิตกกังวลจึงอธิฐานเสี่ยงน้ำว่า “ถ้ารอดให้ไหล ตายให้วน” เมื่อสิ้นคำน้ำในแม่น้ำกลับไหลวน และเป็นสีแดงเลือดในทันทีอันเป็นลางบอกเหตุว่าจะได้รับอันตรายถึงชีวิต แต่ด้วยขัตติยะมานะ กรรมเก่า และอำนาจของปู่เจ้าสมิงพรายทำให้พระลอ นายแก้ว และนายขวัญเดินทางต่อ ปู่เจ้าใช้มนต์เสกให้ผีสิงไก่แก้วเพื่อไปล่อพระลอให้เดินทางถึงเมืองสรองเร็วขึ้น เมื่อถึงที่หมายทั้งหมดปลอมตัวโดยพระลอเป็นพราหมณ์ชื่อ ศรีเกศ ส่วนนายแก้วและนายขวัญเปลี่ยนชื่อเป็นนายรามนายรัตน์ตามลำดับ เป็นผู้ติดตามคอยรับใช้ สุดท้ายทั้งสามได้เข้าไปในอุทยานเมืองสรอง รุ่งเช้านายแก้วนายขวัญได้พบและพลอดรักกับ นางรื่น นายโรย และออกอุบายให้พระลอพบพระเพื่อนพระแพง

เมื่อพระลอพบพระเพื่อนพระแพงก็ลอบเข้าไปอยู่ในพระตำหนัก ส่วนนายแก้วอยู่กับนางรื่น นายขวัญอยู่กับนางโรย เวลาผ่านไปครึ่งเดือนเรื่องทราบถึงท้าวพิชัยพิษณุกรจึงทรงมาลอบดูเหตุการณ์ที่

ตำหนักของพระธิดา เมื่อเห็นพระลอก็เกิดความเมตตา และรับจัดการอภิเษกให้ แต่เหตุการณ์กลับพลิกผันเมื่อพระเจ้าย่าเลี้ยงทราบก็เกิดความพยาบาทจึงแอบอ้างรับสั่งท้าวพิชัยพิษณุกรให้เกณฑ์ทหารมาล้อมพระตำหนักพระเพื่อนพระแพงในตอนดึกถึงสามชั้น พระพี่เลี้ยงทั้ง 4 ต่อสู้จนตัวตายโดยกอดกันเป็นคู่นายแก้ว- นางรื่น นายขวัญ-นางโรย สำหรับพระลอ พระเพื่อน พระแพง ต่อสู้อย่างเต็มกำลังแต่สุดท้ายต้องศรพิษสิ้นพระชนม์ยืนพิงกันตาย เมื่อท้าวพิชัยพิษณุกรทราบเรื่องจึงรับสั่งให้ประหารทุกคน จากนั้นจึงส่งข่าวถึงพระนางบุญเหลือ เมื่อพระนางบุญเหลือทราบก็ส่งราชฑูตไปร่วมงานพระศพกษัตริย์ทั้งสาม สุดท้ายทั้งสองเมืองก็กลับเป็นไมตรีต่อกัน

จากเนื้อเรื่องของลิลิตพระลอนำมาสู่บทพระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งแบ่งบทพระนิพนธ์ออกเป็น 3 ตอน[2] (ตัวสะกดตามบทของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์) ได้แก่ ตอนต้น ตอนกลาง และตอนปลาย[*] ดังรายละเอียดของแต่ละตอนต่อไปนี้

พระลอตอนต้น เริ่มต้นจากพระเพื่อนพระแพงทำพิธีขอให้ปู่เจ้าช่วยเหลือ จากนั้นปู่เจ้าสมิงพรายจึงใช้ไสยศาสตร์ทำเสน่ห์ทั้งลูกลม ธงสามชาย กองทัพผี และสลาเหิร ทำให้พระลอคลั่งจนต้องออกจากเมืองแมนสรวง โดยแบ่งการแสดงออกเป็น 7 ฉาก ได้แก่

1. ปู่เจ้าเข้าวัง
2. ปู่เจ้ายกลูกลมและธงสามชาย
3. พระลอต้องเสน่ห์
4. เจ้าปู่แต่งทัพผี
5. ทัพผีปู่เจ้าปล้นแมนสรวง
6. พระลอคลั่งจนจากแมนสรวง
7. พระลอจากแมนสรวง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[2] หม่อมเจ้าหญิงพรพิมลพรรณ รัชนี, “คำนำ” ใน บทละคร เรื่อง พระลอ พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์. (กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2496), หน้า คำนำ ก – ค. (อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพหม่อมผัน วรวรรณ ณ อยุธยา).

[*] คำว่า “ตอน” ในบทของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ปัจจุบัน หมายถึงองค์ของการแสดง ส่วนคำว่า “ฉาก” ในปัจจุบันหมายถึง ตอนของการแสดง

พระลอตอนกลาง เริ่มต้นจากพระลอข้ามแม่น้ำกาหลงและลงสรงเสี่ยงน้ำ เพื่อทราบเหตุการณ์การเดินทางไปยังเมืองสรอง ผลปรากฏว่าหากเดินทางต่อจะต้องมีอันตรายถึงชีวิต แต่ด้วยมีขัตติยมานะจึงเดินทางต่อ ระหว่างทางปู่เจ้าใช้ไก่แก้วล่อพระลอมายังเมืองสรอง จนกระทั่งนายแก้วนายขวัญพบนางรื่นนางโรย โดยแบ่งการแสดงออกเป็น 5 ฉาก ได้แก่

1. พระลอข้ามแม่น้ำกาหลง
2. ลงสรงเสี่ยงน้ำ
3. พระเพื่อนพระแพงซ้ำหฤทัย
4. ตามไก่ปู่เจ้า
5. เข้าสวนเมืองสรอง

พระลอตอนปลาย เริ่มต้นจากพระเพื่อนพระแพงทูลลาพระเจ้าย่าเลี้ยงเพื่อมาพบพระลอ ณ ตำหนักในอุทยานเมืองสรอง หลังจากนั้นพระลอพร้อมด้วยนายแก้วนายขวัญก็ลักลอบเข้าไปอยู่ในพระตำหนักของพระเพื่อนพระแพง ต่อมาเมื่อพระเจ้าย่าทราบข่าวจากท้าวพิชัยพิษณุกรก็สั่งให้ทหารฆ่าพระลอ โดยแบ่งการแสดงออกเป็น 6 ฉาก ได้แก่

1. พระเพื่อนพระแพงทูลลาพระเจ้าย่า
2. พระลอเข้าห้องพระเพื่อนพระแพง
3. พระลอสู่ปราสาทเมืองสรอง
4. พระเจ้าย่ายุท้าวพิชัยพิศณุกรให้ล้างพระลอ
5. พระเจ้าย่าแต่งพล
6. พิฆาตพระลอ

บทละครดังกล่าวมีบทร้องสำคัญซึ่งเป็นจุดเด่นของการแสดง ดังที่ หม่อมเจ้าหญิงพรพิมลพรรณ รัชนี กล่าวไว้ในคำนำหนังสืองานพระราชทานเพลิงศพหม่อมผัน วรวรรณ ณ อยุธยา

"...บทร้องตอนสำคัญๆเช่น ตอนพระชนนีของพระลอประทานโอวาทแก่พระลอ เมื่อพระลอ จะเดินทางไปหาพระเพื่อนพระแพงที่เมืองสรอง ตอนพระลอเสี่ยงน้ำที่แม่น้ำกาหลง ตอนปู่เจ้าเรียกไก่มาเลือกแล้วปล่อยผีเข้าสิงไก่ สั่งให้ไก่ไปล่อพระลอมาเมืองสรอง ตอนพระลอชมดง ตอนต่อสู้ และตอนที่พระชนนีรำพันต่อหน้าศพพระเพื่อนพระแพง..."[3]

---

[3] หม่อมเจ้าหญิงพรพิมลพรรณ รัชนี, "คำนำ" ใน <u>บทละคร เรื่อง พระลอ พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์</u>. (กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2496), หน้า คำนำ ก – ค. (อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพหม่อมผัน วรวรรณ ณ อยุธยา).

จากบทร้องที่มีความสำคัญข้างต้นผู้วิจัยเลือกศึกษา 5 ตอน ได้แก่ พระลอลาแม่ พระลอลงสรง เสี่ยงน้ำ พระลอตามไก่ พระลอเข้าสวน และพระลอเข้าห้อง มีลักษณะเด่นและส่งผลต่อการออกแบบท่ารำ รายละเอียดของท่า บทบาทของตัวละคร และรูปแบบการแสดง ดังนี้

1. บทละครนำมาจากพงศาวดารไทย สำหรับเรื่อง พระลอ เป็นพงศาวดารไทยในภาคเหนือต่อมากลายเป็นตำนาน หรือนิทานพื้นบ้าน น่าจะส่งผลให้เจ้าจอมมารดาเขียนสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากนาฏยศิลป์ไทย แต่ปรับเปลี่ยนการออกภาษาตามภูมิหลังของผู้สร้างสรรค์

2. ภาษาในบทละครได้มาจากลิลิตพระลอ ซึ่งมีความไพเราะเชิงวรรณศิลป์ และภาพ ส่งผลให้เจ้าจอมมารดาเขียนประดิษฐ์ท่ารำออกภาษาตามข้อมูลของบทละคร

3. บทละครมีส่วนต่อการกำหนดรูปแบบการแสดง ดังนี้

3.1 มีบทให้ผู้แสดงตัวเอก แสดงบทเฉพาะตัวได้มาก เช่น บทลงสรง บทเสี่ยงน้ำ บทแต่งตัว บทเกี้ยวพาราสี บทโศกเศร้า และบทระบำในละคร บทในลักษณะนี้มักอยู่ในบทละครใน ซึ่งเปิดโอกาสให้ผู้แสดงตัวเอกแสดงบทบาท ท่ารำ และรายละเอียดในเชิงศิลปะมากกว่านาฏยศิลป์รูปแบบอื่นๆ สอดคล้องกับลักษณะของบทละครในซึ่งเป็นภูมิหลังของเจ้าจอมมารดาเขียน อย่างไรก็ตามบทละครดังกล่าวเปิดโอกาสให้ตัวประกอบมีส่วนร่วมต่อการรำใช้บทของตัวเอกมากขึ้น โดยเจ้าจอมมารดาเขียนใช้การเพิ่มท่ารำของตัวประกอบเข้าไปในขณะที่ตัวเอกกำลังรำใช้บท ทั้งนี้จะน่าเกิดจากประสบการณ์การทำงานในราชสำนักสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังตัวอย่าง

บทฉุยฉายพระลอ

"... ฉุยฉายเอย	พระลอสุดสวาท
ค่อยนาดกรกราย	จะงามมิงามทรามกาย
ก็สู้รำถวายพระผ่านฟ้า	คิดถึงพระคุณการุญรักษ์
เลี้ยงประยูรระศักดิ์เราหรรษา	เฉลิมบาทมุลีกาทรงพระปรีดาในรัตยานี้เอย..."[4]

และบทของตัวประกอบแทรกในบทตัวเอก

"โอ้พระชนนีศรีแมนสรวง	จะโศกทรวงเสียวรู้สึกรำลึกถึง
ไหนทุกข์ถึงบิตุรงค์ทรงรำพึง	ไหนโศกซึ้งถึงกูคู่หทัย
ร้อยชู้ฤาเท่าเนื้อเมียตน	เมียร้อยคนหรือจะสู้พระแม่ได้
พระแม่อยู่เยือกเย็นไม่เห็นใคร	หรือกลับไปสู่นครก่อนจะดี
พี่เลี้ยงตรองพลางสนองพระดำรัส	**เห็นชอบชัดเชิญคือบุรีศรี**
เฉลิมกรุงบำรุงประชาชี	**เป็นที่เกษมสุขสืบไป**

[4] พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, บทละคร เรื่อง พระลอ พระนิพนธ์ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, 2515), หน้า 80.

โอ้บพิตรยิ่งคิดยิ่งขัดข่อน ครั้นจะจรก็ห่วงนครใหญ่..."[5]

3.2 มีบทตลก เพื่อผ่อนคลายความตึงเครียดของเรื่อง โดยสอดแทรกมุขตลก และการละเล่นพื้นบ้านของล้านนา และการสวดคฤหัสถ์ของชาวบ้านภาคกลาง สำหรับบทตลกดังกล่าวน่าจะได้รับแนวการพระนิพนธ์บทมาจาก 3 ส่วน ได้แก่ บทละครนอกของหลวงของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยฯ และระบำตลกเบิกโรงมาจากบทระบำตลกของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ส่วนการละเล่นอื่นๆ และการสวดคฤหัสถ์นั้นเป็นการเพิ่มภูมิหลัง และสร้างความสมจริงให้กับการแสดง เจ้าจอมมารดาเขียนน่าจะออกแบบท่าโดยมีแหล่งความคิดจากการศึกษาละครนอก ณ วังกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ ซึ่งเป็นครูละครหลวงสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ดังตัวอย่าง

" ปี่พาทย์ทำเพลงโล้ พระลอ และพระพี่เลี้ยงทำท่าฟ้อนแล้วชะงักห้าท่าตามบท คนถ่อทำท่าตลกตามกัน"[6] หรือ "ตรัสให้ข้าหลวงเดิม และชาวด่านเล่นหัวกันให้ครึกครื้นรื่นเริงหน้าพลับพลา เล่นการละเล่นต่างๆ ทำนองสวดรับร้านตามสมควรแก่เวลา"[7]

3.3 บทละครมีการแทรกเจรจาทั้งในลักษณะของการด้นสด และกำหนดไว้เป็นลายลักษณ์นับเป็นจุดเด่นของบทละครในพระองค์ ซึ่งน่าจะได้รูปแบบมาจากละครพูด และละครใน การออกแบบท่าเจ้าจอมมารดาเขียนน่าจะได้แนวคิดจากการรำใช้บทของละครใน เมื่อมีบทเจรจาด้นสด และบทพูดแทรกเจรจา เรื่อง อิเหนา ดังตัวอย่าง

" ...**นางโรย** อย่าเอาแต่ทรงพระกันแสงไปเลยหนะพระแม่เจ้าเชื่อพี่เถิด ไม่อีกกี่วันพระลอก็คงเสด็จมาถึงหร็อก เดี๋ยวนี้ก็มาถึงแม่น้ำกาหลงแล้ว..."[8]

3.4 มีการแบ่งฉาก แบ่งตอน มีการใช้เทคนิคด้านแสง เพื่อเพิ่มความสมจริงให้กับการแสดง คล้ายกับละครดึกดำบรรพ์ ในส่วนนี้เป็นองค์ประกอบเสริมการแสดง ดังเช่นในตอนปู่เจ้าใช้ให้ผีลงไก่ มีการใช้เทคนิคโดยใช้เพลิงพลุ่งขึ้นมา[9]เพื่อสื่อให้เห็นว่าผีลงไก่

---

[5] เรื่องเดียวกัน. หน้า 83.

[6] เรื่องเดียวกัน, หน้า 79.

[7] เรื่องเดียวกัน, หน้า 85.

[8] เรื่องเดียวกัน, หน้า 87.

[9] เรื่องเดียวกัน, หน้า 91.

3.5 บทละครมีการแทรกคำสะท้อนให้เห็นสภาพชีวิตและสังคมที่ชาวตะวันตกเข้ามามีอิทธิพลต่อสังคมไทย จึงสามารถแทรกเค้าแนวคิดของละครตะวันตก ซึ่งแนวคิดดังกล่าวส่วนหนึ่งน่าจะมาจากบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ เรื่อง เงาะป่า สำหรับ เรื่อง พระลอ เจ้าจอมมารดาเขียนออกแบบโดยให้ผู้แสดงยืนพิงกันกลางเวที เพื่อสร้างความสมจริง โดยน่าจะได้รับแนวคิดจากการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ดังตัวอย่าง

" (พวกทหารเข้ามาดู เห็นสามกษัตริย์ยืนพิงกันอยู่ตกใจกลัวโดดหนี ต่อรู้ว่าพระลอชีพิตักษัยแล้วจึ่งเข้ามาดู ครั้นเห็นสองพระราชธิดาสิ้นพระชนมชีพด้วยก็ตกใจพากันรีบหนีไปท้าวพิชัยพิศณุกร กับเสนาสนิทออก)"[10]

3.6 ใช้บทพากย์ประกอบการแสดงในบางตอนซึ่งเป็นลักษณะของการแสดงโขนเพื่อให้ผู้ชมสามารถจินตนาการผ่านเสียงและภาพของการแสดง ซึ่งเจ้าจอมมารดาเขียนน่าจะการออกแบบมาจากการชมโขน ดังตัวอย่าง

" พากย์ ๏ น่าดูพละปู่เจ้า จอมผา
อึงอัดอัมพระคลา คลาดเต้า
ผีผาภูตคณา นับโกฏิ เกรียงแฮ
ไคลคลี่พระคลาเร้า รีบด้นโดยโพยม แลนา..."[11]

3.7 บทพูดเจรจาเป็นการเน้นความหมายของบทร้องประกอบการแสดง ปัจจุบันไม่พบลักษณะบทเจรจา ดังตัวอย่าง

"เมื่อนั้น สมิงพรายปู่เจ้าจอมเขาหลวง
ฟังสนองสองยุพานัดดาดวง อ้างถึงบวงสรวงคดสูใจ
ปู่จะถั่งวิทยาอาคมต่อ ให้พระลอลุ่มหลงมาจงได้
แม้นเชื่อปู่โฉมตรูอย่าทุกไป มิต้องใช้บนก็สมอารมณ์ปอง ฯ ๔ เจรจา

ปู่เจ้า ปู่ฟังพระวาจาบนบานของพระหลานคำใดสะอึกใจปู่มากๆ ปู่กระดากใจบรู้วายถ้าพระนัดดานับถือปู่แล้ว ขอแต่ให้เชื่อปู่เถิด ไม่ต้องร้อนรนแต่สินบนถวาย ปู่จะปล่อยอาคมเสน่ห์วิทยาของปู่ไปสู่พระเรืองลอล่ออามาได้โดยง่ายดาย คงจะหมายสองนัดดา อย่าปรารมภ์ไปเลย"[12]

---

[10] เรื่องเดียวกัน, หน้า 152.

[11] เรื่องเดียวกัน, หน้า 37.

[12] เรื่องเดียวกัน, หน้า 11.

3.8 การแสดงดังกล่าวมีการกำหนดท่า วิธีการแสดง ฉาก จากคำบรรยายร้อยแก้ว เช่น “ไก่ทั้งหมดวิ่งเข้าโรง แล้วไก่นฤมิตออก ในตอนพระลอตามไก่ในปู่เจ้าเรียกไก่ หรือ “ ทำท่าฟ้อนอย่างอุ้มสม” ในตอนท้ายของตอนพระลอเข้าสวน”[13] การออกแบบน่าจะมีแนวคิดมาจากการแสดงละครในตามภูมิหลังของการศึกษาของเจ้าจอมมารดาเขียน

3.9 มีการแทรกบทถวายพระพร หรือ เชื่อมเรื่องด้วยกล่าวถึงพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ระหว่างเรื่อง และท้ายเรื่อง ยกเว้นตอนกลางมีบทเบิกโรง การออกแบบน่าจะมาจากการแสดงละครดึกดำบรรพ์ของเจ้าพระยาเทเวศร์ ซึ่งเจ้าจอมมารดาเขียนเคยคุมละครไปเช่าโรงแสดง ดังตัวอย่าง

> “ฉากถวายพระพร และสรรเสริญพระบารมี ฉากเดินระดมละครออกมายืน เชิญเครื่องเฉลิมพระเกียรติยศกรุงสยาม และเครื่องมงคลสักการ มีฝนโบกขรพรรษร่วงลง อำนวยสวัสดิ์ถวายพระยุคล”[14]

3.10 เปิดเรื่องด้วยต้นเหตุ หรือเหตุการณ์ที่เป็นชนวนสำคัญของเรื่อง โดยการบรรยายตัวละครหรือภูมิหลังของเรื่อง ปิดท้ายด้วยความไม่สมหวังทั้งการลาจาก การพลัดพราก หรือการตายของตัวเอก โดยมักสรุปท้ายเรื่องด้วยข้อคิดจากตัวละคร และความยิ่งใหญ่ของการแสดงในฉากสุดท้ายด้วยการใช้ตัวละครจำนวนมากเมื่อเทียบกับตัวละครในฉากอื่นในตอนเดียวกัน และร้องประสานเสียงถวายพระพรคล้ายกับละครดึกดำบรรพ์ซึ่งพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์อาจนำแนวคิดในการพระนิพนธ์บทมาจากละครดึกดำบรรพ์ และส่งผลต่อการออกแบบการแสดงของเจ้าจอมมารดาเขียน

ลักษณะสำคัญประการหนึ่งที่เป็นประเด็นสำคัญต่อการสร้างสรรค์ และระยะเวลาในการจัดแสดง คือ บทเน้นการอวดฝีมือของผู้แสดง ทำให้เจ้าจอมมารดาเขียนสามารถออกแบบการแสดงที่สอดคล้องกับภูมิหลังด้านละครใน ส่งผลให้แต่ละตอนใช้ระยะเวลานาน(ประมาณ 9 ชั่วโมง) ดังพระราชหัตถเลขาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯถึงพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

> “...ปีใหม่นี้ วันที่ 31 มีนาคม กรมนราฯ จะเล่นพระลอตอนต้นให้ดูคืนหนึ่ง แต่บอกว่าจะกินเวลา 9 ชั่วโมง เล่นสองทุ่ม ตีสิบเอ็ดเลิก ถ้ารับสั่งให้ตัดถึงจะตัดลงมาเลิก 8 ทุ่ม...”[15]

---

[13] เรื่องเดียวกัน, หน้า 91, 105.

[14] เรื่องเดียวกัน, หน้า 109.

[15] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน (กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), หน้า 29. (ที่ระลึกเนื่องในพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์พระตำหนักดาราภิรมย์).

สำหรับการจัดแสดงที่เกิดขึ้นของกรมศิลปากรยังคงใช้บทละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ อย่างไรก็ตามด้วยสภาพสังคมที่เร่งรีบ และมีการบันเทิงอื่นๆมากมายทำให้นาฏยศิลป์ถูกลดความสำคัญลง ประกอบกับงบประมาณในการจัดแสดงแต่ละครั้งใช้ต้นทุนมาก ส่งผลให้ต้องตัดทอนบทละครเพื่อให้เหมาะสมกับปัจจัยดังกล่าวข้างต้น จากข้อมูลการแสดงของกรมศิลปากร พบว่า ในปี พ.ศ. 2491 ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ฝึกซ้อม โดยจัดแสดง เพียง 3 ตอน ได้แก่ ปู่เจ้าเรียกไก่ พระลอเข้าสวนเมืองสรอง และพระลอเข้าห้อง และการแสดงครั้งล่าสุด ผู้วิจัยพบข้อมูลว่า ในปี พ.ศ.2545 วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม จัดแสดงละคร เรื่อง พระลอ ณ โรงละครแห่งชาติ จังหวัดสุพรรณบุรี โดยใช้ชื่อการแสดงว่าจากแมนสรวงสู่เมืองสรอง เริ่มการแสดงจากการขับซอยอโฉมพระเพื่อนพระแพง พระลอลาแม่ พระลอลงสรงเสี่ยงน้ำ พระลอเข้าสวน และพระลอเข้าห้อง ทำบทโดยนายเสรี หวังในธรรม การแสดงที่เกิดขึ้นผู้วิจัย พบว่า บทละครมีการปรับเปลี่ยนโดยเพิ่มบทในช่วงต้น คือ การขับซอยอโฉมพระเพื่อนพระแพง เพื่อเป็นการเกริ่นนำเพื่อให้ผู้ชมทราบภูมิหลังของเรื่อง โดยนำบทของเจ้าพระยาเทเวศวร์วงศ์วิวัฒน์มาตัดต่อ ลำดับต่อมา คือ พระลอตอนลาแม่ มีการตัดบทให้สั้นลงเพื่อกระชับเวลา ให้เหลือเพียง 2 ชั่วโมงตามความสนใจของผู้ชม ส่งผลให้วิธีการแสดงบางส่วนเปลี่ยนไป

3.1.2 **ดนตรี และเพลง**

ดนตรีและเพลง เป็นองค์ประกอบสำคัญที่มีบทบาทต่อการออกแบบท่า รายละเอียดของท่า นอกจากนี้ยังช่วยเสริมบรรยากาศการแสดงให้มีความสมจริงมากขึ้น

สำหรับดนตรี และเพลง ที่บรรจุอยู่ในนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ เป็นผลงานการประพันธ์ และบรรจุเพลงของหม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ ณ อยุธยา ซึ่งมีความโดดเด่น คือ เพลงออกภาษาลาว โดยหม่อมหลวงต่วนศรีนำทางเพลงพื้นเมืองจากข้าหลวงชาวลาวในวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ และการศึกษาข้อมูลจากพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

สำหรับเพลงที่บรรจุในบทร้องมีความสัมพันธ์กับเนื้อเรื่องและภูมิหลังของเรื่อง นอกจากนี้ยังส่งผลต่อการออกแบบสร้างสรรค์ ซึ่งมีลักษณะเด่นดังนี้

1. ดนตรีรับ และร้องรับ* เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯส่งผลให้เจ้าจอมมารดาเขียนสามารถออกแบบท่า และรายละเอียดของท่าได้มาก

---

* ดนตรีรับ และร้องรับ เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ศึกษารายละเอียดในภาคผนวก ข

2. บทร้องรับ เช่น ดอกเอ๋ย เจ้าดอก... หรือ ผู้อ่อนท้าวเผืออะคร้าวงามเอย เพื่อนแพงทองเผือพี่ปองสมเอย เป็นต้น ส่งผลให้เจ้าจอมมารดาเขียนสามารถเพิ่มรายละเอียดของท่า รวมทั้งการใช้อารมณ์เพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง

3. มีบทร้องของตัวประกอบแทรกระหว่างตัวเอกแสดง ซึ่งเป็นลักษณะของโอเปร่า[16] เช่น "...หรือกลับไปสู่นครก่อนจะดี พี่เลี้ยงตรองพลางสนองพระดำรัส..."จากเพลงลาวครวญ ตอนเสี่ยงน้ำ ส่งผลให้มีการสวมบทระหว่างตัวเอก และตัวประกอบเลียนแบบทางร้อง นอกจากนี้น่าจะมาจากการลักษณะการทำราชการในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ซึ่งเปิดโอกาสให้ร่วมคิดร่วมทำงาน

4. บทร้องมีการใช้คำซ้ำ และความหมายคล้ายคลึงกันหลายส่วน ส่งผลให้มีการใช้ท่าซ้ำแต่เปลี่ยนทิศ และใช้ท่าต่างกันแต่มีความหมายเดียวกัน

5. เพลงออกภาษา[*] มีการบรรจุเพลงออกภาษาทั้งเรื่องตามสัญชาติและบริบทของตัวละครซึ่งเดิมแสดงเรื่องชาติใดจะใช้เพลงออกภาษาชาตินั้น เช่น ราชาธิราช เพลงออกภาษาพม่า มอญ จีน ตามสัญชาติในตอนที่จัดแสดงและตัวละครที่ปรากฏ แต่การบรรจุเพลงของหม่อมหลวงต่วนศรีวรวรรณ ณ อยุธยา ทำให้แนวการบรรจุเพลงกับละครที่มีอยู่เดิมได้รับการปรับเปลี่ยน กล่าวคือ เพลงออกภาษาที่ใช้ในเรื่อง พระลอ มิได้มีเพลงออกภาษาลาวเพียงอย่างเดียว มีการใช้เพลงออกภาษาฝรั่ง พม่า มอญ และยวน (โยนก) เช่น เพลงฝรั่งแกมลาว เพลงยวนเคล้า เพลงลาวพุงดำ เพลงพม่าเขว เพลงเขมรกล่อมลูก และเพลงลาวเชิญผี[**] เป็นต้น อันแสดงให้เห็นบริบทที่ก่อให้เกิดการแสดงตามเส้นทางการหลั่งไหลของวัฒนธรรม[***] ซึ่งเปิดโอกาสให้เจ้าจอมมารดาเขียนออกแบบท่ารำตามจินตนาการประกอบข้อมูล

6. เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่มีอยู่เดิม ไม่มีการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ออกภาษา ซึ่งเจ้าจอมมารดาเขียนน่าจะนำท่ารำที่มีอยู่เดิมมาใช้ในการออกแบบ

---

[16] สัมภาษณ์, สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปี 2533 สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – ละครรำ), 8 มกราคม 2550.

[*] ดูรายละเอียดในภาคผนวก ข

[**] เพลงลาวเชิญผี จากการศึกษา พบว่า มาจากฟ้อนผีตามพิธีกรรมของชาวล้านนา มีชื่อเรียกเพลงว่า เพลงผี หรือ เพลงมอญ เนื่องจากพิธีกรรมดังกล่าวได้รับความเชื่อของชาวมอญ ซึ่งเคยมีอิทธิพลต่อดินแดนบริเวณนั้น

[***] ดูรายละเอียดในภาคผนวก ข

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

7. เพลงประกอบการแสดงที่เกิดขึ้นเป็นเพลงที่เน้นอารมณ์ เช่น เพลงลาวครวญ และเพลงเกริ่นเคล้าซอฝรั่งเสียงโศก เป็นต้น ส่งผลให้เจ้าจอมมารดาเขียนเกิดจินตนาการในการออกแบบอารมณ์ของตัวละครให้เป็นไปตามบทร้อง

สำหรับเพลงและดนตรีในปัจจุบันมีการเพิ่มเติมเพลงเสมอลาว และเกริ่นลาว ซึ่งเป็นการประพันธ์เพลงของคุณครูมนตรี ตราโมท เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้ออกแบบท่ารำ[17] นอกจากนี้มีการปรับเปลี่ยนการบรรจุเพลงในตอนเข้าห้องเพื่อเชื่อมเพลงหลังการตัดต่อบทละคร จากการสัมภาษณ์คุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ พบว่า ปัจจุบันมีเพลงที่สูญหาย จำนวน 4 เพลง ได้แก่ เกริ่นอนาถ เกริ่นประสาธน์ เกริ่นสยอง และเพลงฝรั่งแกมลาว เนื่องจากพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ไม่ทรงอนุญาตให้ผู้ใดนำออกมาเผยแพร่ เพราะระยะนั้นธุรกิจด้านการแสดงมีการแข่งขันสูง[18] นอกจากนี้การแสดง 3 เกริ่น ทั้งทางดนตรี และนาฏยศิลป์มีความเชื่อว่าครูแรง จึงไม่นิยมในการจัดแสดง เนื่องจากหากทำผิดพลาดจะเกิดความอัปมงคลต่อตนเอง

3.1.3 **เครื่องแต่งกาย**

เครื่องแต่งกายในนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ เกิดจากการออกแบบของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งทรงพระนิพนธ์ในบทละครไว้บางตอน เช่น “คนเบิกโรงแต่งทรงประพาส” และ” พระลอปลอมเป็นขุนพลสวมสนอบหมวกแก้ว ในตอนพระลอข้ามแม่น้ำกาหลง “พระลอทรงเครื่องถอด อาภรณ์มาลาดอกไม้สด”และ”ทรงสนอบและอุณหิส” ในตอนลงสรงเสี่ยงน้ำ

สำหรับลักษณะของเครื่องแต่งกายตามหลักฐานที่สืบค้นได้ คือ ในตอนเสี่ยงน้ำ ดังที่หม่อมเจ้าพรพิมลพรรณ รัชนี* กล่าวไว้ในคำนำหนังสืองานพระราชทานเพลิงศพหม่อมผัน วรวรรณ ณ อยุธยา

---

[17] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปี 2533 สาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์-ละครรำ), 9 มกราคม 2550.

[18] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปี 2533 สาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์-ละครรำ), 9 มกราคม 2550.

* หม่อมเจ้าพรพิมลพรรณ รัชนี พระธิดาในพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์กับหม่อมผัน วรวรรณ

"...แม่เคยเล่นเป็นตัวพระลอตอนลงสรงและเสี่ยงน้ำ ในพระลอตอนกลาง เมื่อครั้งเล่นถวายหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง รัชกาลที่ 5 ที่โรงละครหลวงพระที่นั่งอัมพรสถาน พระลอตอนลงสรงเปลื้องเครื่องหนักรัดรูปอย่างละครออก แล้วทรงเครื่องถอดแทน คือ เครื่องละครนั่นเอง แต่เบาและหลวมกว่า นอกจากผ้านุ่ง เสื้อตาดห่มสไบเฉียง แหวนและเข็มขัดแล้ว อาภรณ์อย่างอื่นที่ประดับรวมทั้งมาลา ร้อยกรองอย่างประณีตด้วยดอกไม้สดทั้งสิ้น..."[19]

จากข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นการแต่งกายของพระลอในตอนลงสรงเสี่ยงน้ำ ซึ่งเป็นการแต่งกายยืนเครื่อง แต่มีเสื้อคลุม ห่มสไบเฉียง แหวน และเข็มขัด ส่วนเครื่องประดับอื่นๆเป็นมาลัยร้อยด้วยดอกไม้สด แสดงให้เห็นความประณีตของการออกแบบ และการลงสรงของกษัตริย์แม้จะอยู่ในป่าแต่ต้องรักษาจารีตแห่งราชสำนัก

อย่างไรก็ตามจากการศึกษาลักษณะของเครื่องแต่งกายของกรมศิลปากร พบว่ามีการปรับเปลี่ยนหลายครั้ง และหลายตอนทั้งตอนเสี่ยงน้ำ ตอนตามไก่ สำหรับในตอนเสี่ยงน้ำน่าจะมีการเพิ่มกะบังหน้า[20] ทั้งนี้น่าจะมาจากการเพิ่มความสวยงามให้กับนักแสดง ส่วนในตอนตามไก่ ตั้งแต่เพลงเชิดฉิ่ง จะใช้ชฎายอดลาวที่เริ่มประดิษฐ์ขึ้นในสมัยอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดีกรมศิลปากร ซึ่งแต่เดิมจะใช้เป็นชฎายอดชัยทั้งหมด[21] นับเป็นการเพิ่มรายละเอียดของเครื่องแต่งกายเพื่อให้แนวคิดมีความชัดเจนมากขึ้น นอกจากนี้ยังเป็นการเพิ่มความสมจริงของการแสดง ส่วนการแต่งกายตอนอื่นมีการปรับเปลี่ยนตามวัสดุที่ใช้ เนื่องจากงบประมาณ และวัสดุที่มีคุณสมบัติต่างกัน ประกอบกับการแต่งกายที่เกิดขึ้นมิได้มีการสืบทอดโดยใช้ระบบเดียวกับการสืบทอดกระบวนท่ารำและรูปแบบการแสดง จึงส่งผลให้การแต่งกายบางส่วนมีการปรับเปลี่ยนเนื่องจากสภาพสังคม และงบประมาณของการแสดง

---

[19] หม่อมเจ้าหญิงพรพิมลพรรณ รัชนี "คำนำ" ใน <u>บทละคร เรื่อง พระลอ พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์</u>. (กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2496), หน้า คำนำ ง. (อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพหม่อมผัน วรวรรณ ณ อยุธยา).

[20] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปี 2533 สาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์-ละครรำ), 9 มกราคม 2550.

[21] สัมภาษณ์ นพรัตน์ หวังในธรรม, ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 27 กุมภาพันธ์ 2550.

3.1.3 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์การแสดงที่ใช้ในการแสดงนาฏยประดิษฐ์ เรื่อง พระลอ มีลักษณะที่แตกต่างกันในแต่ละตอน ซึ่งสามารถแบ่งได้ดังนี้

1. อุปกรณ์ที่ตั้งอยู่กับที่
2. อุปกรณ์ประกอบการเคลื่อนไหว

1. อุปกรณ์ที่ตั้งอยู่กับที่

อุปกรณ์ที่ตั้งอยู่กับที่ หรือเคลื่อนไหวเล็กน้อย บางทีจะเรียกว่า อุปกรณ์ฉาก มักถูกจัดไว้เป็นที่ ไม่มีการเคลื่อนย้าย หรืออาจเคลื่อนไหวเล็กน้อย[22] เช่น เครื่องประกอบอิสริยศของผู้แสดงเป็นพระมหากษัตริย์ ปรากฏอยู่ในฉากโรงพระโรง ฉากห้องบรรทม หรือใช้ประกอบฉากเพื่อเพิ่มความสมจริงให้กับการแสดง เช่น ต้นไม้ สระบัว ในฉากอุทยาน หรือฉากป่า เป็นต้น

1.1 **เตียงละคร**

เตียง ใช้ตอนตามไก่ ในบทของปู่เจ้าสมิงพราย และตอนเข้าห้อง สำหรับในตอนเข้าห้องต้องใช้เตียงขนาดใหญ่ เนื่องจาก ผู้แสดงต้องนั่ง 3 คน คือ พระลอ พระเพื่อน และพระแพง เป็นเตียงรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้าง 100 เซนติเมตร ยาว 200 เซนติเมตร สูง 50 เซนติเมตร

ภาพที่ 7 เตียงละคร
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2549

[22] สุภาวดี โพธิเวชกุล, "จารีตการใช้อุปกรณ์การแสดง เรื่อง อิเหนา," (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539), หน้า 39.

1.2 **โขดหิน**

โขดหินใช้ในตอนพระลอลงสรงเสี่ยงน้ำ และตอนปู่เจ้าเรียกไก่ ซึ่งจะทำเป็นแท่นที่นั่ง โดยอาจสร้างเป็นภาพโขดหินบังเตียงไว้ด้านหน้า หรือ สร้างแท่นหินจำลองขึ้นใหม่

1.3 **หมอนขวาน**

หมอนขวาน ตอนเข้าห้อง และตอนปู่เจ้าเรียกไก่ แต่ปัจจุบันบางครั้งตอนเข้าห้องจะไม่ใช้ เนื่องจาก ความยาวของเตียงอาจไม่เพียงพอ สำหรับลักษณะของหมอนขวานมีลักษณะเป็นหมอนรูปสามเหลี่ยมด้านเท่าทรงสูง ความยาวด้านละ 40 เซนติเมตร หน้าหมอนปักลายกนกด้วยดิ้นและเหลื่อม หรืออาจไม่มีลายปักก็ได้ ใช้วางด้านซ้ายของเตียงเสมอ เพื่อให้ตัวละครวางแขน

ภาพที่ 8 หมอนขวาน

ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2549

1.4 **เครื่องราชูปโภค**

เครื่องราชูปโภค เป็นเครื่องใช้ของพระมหากษัตริย์ และเชื้อพระวงศ์ชั้นสูง ซึ่งประกอบด้วยพานพระศรี สลา หมากพลู กาพระสุธารส เชี่ยนหมาก ขัน พัด หมอนขวาน อุปกรณ์ดังกล่าวเป็นการแสดงเครื่องยศ ซึ่งแสดงให้เห็นภูมิหลังของตัวละคร

อุปกรณ์ดังกล่าวใช้ในตอนเข้าห้อง เป็นอุปกรณ์ที่จำเป็น เนื่องจากตัวละครมีบทเสวยหมาก โดยจะวางไว้ 2 ฝั่ง เนื่องจากมีตัวละครทั้งพระเพื่อน และพระแพง

ภาพที่ 9 เครื่องราชูปโภค[23]

ที่มา : สำเนาภาพจากวิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,2539 โดยนางสุภาวดี โพธิเวชกุล เรื่อง จารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละครเรื่องอิเหนา

1.5 **เครื่องมุรธาธาร**

เครื่องมุรธาธาร เป็นเครื่องสรงน้ำสำหรับพระมหากษัตริย์ สำหรับในตอนลงสรงเสี่ยงน้ำ ประกอบด้วย ขัน ขวดใส่น้ำหอม และผ้าอบใส่แป้งกระแจะ พานเชิญพระภูษา

1.6 **พัดวิชนี**

พัดวิชนีเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ สำหรับในตอนลงสรงเสี่ยงน้ำ นอกจากจะเป็นการแสดงภูมิหลังของตัวละครยังเป็นการนำมาใช้เพื่อการสื่ออารมณ์ของตัวละครตามบท

1.7 **ต้นไม้ และสระบัว**

ต้นไม้ และสระบัว เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงในตอนเข้าสวน ซึ่งในปัจจุบันหากนำมาจากการแสดงเป็นชุดอาจไม่มีการนำมาใช้เนื่องจากความเหมาะสมของสถานที่ และงบประมาณ

[23] เรื่องเดียวกัน. หน้า 47.

2. อุปกรณ์ประกอบการเคลื่อนไหว

อุปกรณ์ประกอบการเคลื่อนไหว หมายถึง อุปกรณ์ที่ผู้แสดงใช้เป็นอาวุธประจำกาย ซึ่งใช้ในการเคลื่อนไหวตามเนื้อเรื่อง ในที่นี้ หมายถึง พระขรรค์

พระขรรค์

การแสดงเรื่องนี้มีตัวละคร 2 ตัว ใช้อาวุธประจำกายเป็นพระขรรค์ ได้แก่ พระลอ และปู่เจ้าสมิงพราย โดยมีเหตุผลมาจากความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ เกี่ยวกับศาลพระภูมิเจ้าที่ ซึ่งใช้พระขรรค์เป็นอาวุธ นอกจากนี้พระขรรค์ยังเป็นหนึ่งในเครื่องเบญจราชกกุฎภัณฑ์ของพระมหากษัตริย์

พระขรรค์ มีลักษณะเป็นมีด 2 คม (มีคม 2 ด้าน) ขนาดยาวประมาณ 40 เซนติเมตร ซึ่งมีลักษณะดังกล่าวเสมือนดาบ 2 คม มีความหมายแทน ปัญญา และทรัพย์สิน ดังนั้นจึงเป็นอาวุธประจำศาลพระภูมิ เทวดาผู้ใหญ่ อาทิ พระอินทร์ พระนารายณ์ และพระมหากษัตริย์ (แทนองค์สมมติเทพ) สำหรับในการแสดงอาจทำจากโลหะ หรือไม้

สำหรับวิธีการใช้มักใช้ในการอวดฝีมือของผู้แสดง เช่น การควง หรือการพลิกข้อมือในท่าต่างๆตามบทร้อง

ภาพที่ 10 พระขรรค์ (ใช้ในการฝึกซ้อม)
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2549

3.1.5 ฉาก

การจัดฉากประกอบการแสดงมีการจัดให้สอดคล้องกับการดำเนินเรื่อง โดยเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง เพื่อให้เกิดความสมจริงในการแสดง สำหรับการศึกษาครั้งนี้ได้แบ่งการจัดฉากออกเป็น 5 ตอน ซึ่งปรากฏในบทละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์[24] ดังนี้

---

[24] พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, บทละคร เรื่อง พระลอ พระนิพนธ์ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, 2515), หน้า 60, 80, 90, 97 และ 129.

1. **ตอนพระลอลาแม่**

ฉากหน้าพระราชมณเทียรเมืองแมนสรวง โดยมีผู้แสดงจัดกระบวนทัพรอด้านหน้า ในปัจจุบันไม่มี เนื่องจากมิได้ใช้บทร้องดังกล่าว

2. **ตอนพระลอลงสรงเสี่ยงน้ำ**

ฉากรูปป่า แม่น้ำกาหลงโดยมีปลาว่ายในแม่น้ำตลิ่งสูง มีพลับพลาประทับแรม สำหรับในปัจจุบันมีความคล้ายกัน ยกเว้นพลับพลาประทับแรม เนื่องจากไม่แสดงบทร้องหลังจากเสด็จกลับพลับพลา

3. **ตอนพระลอตามไก่**

ฉากในตอนนี้ใช้ม่านรูปป่า และมีศาลปู่เจ้าบนเขา ปัจจุบันแบ่งฉากในการแสดงออกเป็น 2 ฉาก คือ ฉากปู่เจ้าเรียกไก่ ใช้ฉากดังที่กล่าวข้างต้น ส่วนฉากพระลอตามไก่จะเป็นการแสดงโดยใช้พื้นที่เวทีหน้าม่าน

4. **ตอนพระลอเข้าสวน**

ฉากรูปสวนเมืองสรอง มีตำหนักในราชอุทยาน จัดฉากโดยมีต้นไม้นานาพันธุ์ เนื่องจากในบทเป็นการชื่นชมพันธุ์ไม้และนกพันธุ์ต่างๆ ซึ่งบางครั้งอาจจำลองสระบัวประกอบด้วย แต่ในบางครั้งอาจไม่มีเนื่องจากงบประมาณ และสถานที่จำกัด

5. **ตอนพระลอเข้าห้อง**

ฉากรูปในพระตำหนักพระเพื่อนพระแพง

สำหรับฉากที่ใช้ในปัจจุบันขึ้นอยู่กับงบประมาณในการจัดการแสดงแต่ละครั้ง ประกอบกับสถานที่ที่เอื้อต่อการจัดฉาก

3.1.6 โอกาสในการแสดง

โอกาสที่ใช้ในการแสดง มีการจัดแสดงทั้งในภาครัฐ และความบันเทิงเพื่อประชาชน เนื่องจากรูปแบบการแสดงสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามกระแสสังคม ทำให้เกิดความหลากหลายของโอกาสในการแสดงซึ่งมีทั้งในงานมงคล อวมงคลและงานรื่นเริง

3.1.7 **สถานที่**

สถานที่ที่ใช้ในการแสดง แต่เดิมเป็นการแสดงบนเวที และลานพื้นขึ้นอยู่กับตอนที่ปรากฏ เพื่อให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับการแสดง เช่น พระลอตอนเข้าสวน ในช่วงเพลงฉิ่งผู้แสดงจะเก็บดอกไม้ทูลเกล้าถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ พระบรมวงศานุวงศ์ และแจกข้าราชการ ปัจจุบันยังคงมีเหมือนเดิมหรือขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของสถานที่

3.1.8 **ผู้แสดง**

เดิมผู้แสดงเป็นหญิงล้วน ส่วนมากเป็นชายาของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ หรือศิษย์ของเจ้าจอมมารดาเขียน ดังจะเห็นได้จากหม่อมผัน วรวรรณ ณ อยุธยา ในบทบาทพระลอตอนเสี่ยงน้ำ นอกจากนี้ยังสัมพันธ์กับการฝึกหัดและเป็นครูละครหลวงตามภูมิหลังของผู้สร้างสรรค์ ปัจจุบันผู้แสดงมีการจัดแสดงโดยใช้ทั้งชายล้วน หญิงล้วน และผสมชายหญิง เนื่องจากการเรียนตามหลักสูตร และระบบนาฏยพานิชทำให้นักแสดงต้องใฝ่หาความรู้เพื่อให้สามารถแสดงได้หลายชุดตามการเรียกหาของผู้จ้างงาน

3.2 การสืบทอดสู่คณะละครต่าง ๆ

การสืบทอดนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียนที่เกิดขึ้นในระยะแรกเป็นการถ่ายทอดสู่ผู้แสดงของคณะละครหลวงนฤมิตร ต่อมาจึงถ่ายทอดสู่คณะละครต่างๆ ซึ่งเจ้าจอมมารดาเขียนเป็นครูละคร ดังนี้

1. **คณะละครเจ้าคุณพระประยุรวงศ์** ท่านได้ถ่ายทอดให้แก่ คุณครูผัน โมรากุล (ไม่ทราบบทบาท) คุณครูสอาด แสงสว่าง (ไม่ทราบบทบาท) คุณครูเจริญจิต ภัทรเสวี (ในบทบาทไก่แก้ว) ภายหลังทั้ง 3 ท่าน เข้ามาถ่ายทอดความรู้ในกรมศิลปากร

2. **คณะละครวังสวนกุหลาบ** (ถ่ายทอดทั้งเรื่อง) จากหลักฐานพบว่ามีผู้ได้รับการถ่ายทอดบทบาทต่างๆ ดังนี้ คุณครูลมุล ยมะคุปต์ ในบทบาทพระลอ ตอน ตามไก่ และนั่งพลับพลา ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ในบทบาทนายขวัญ คุณครูจรูญศรี ภักดี ในบทบาทพระลอ ตอนลงสรง และหม่อมหลวงสุจิตต์ อิศรางกูร ในบทบาทพระลอ ตอนปลอมเป็นขุนพล ผาด ในบทบาทปู่เจ้าสมิงพราย ตอนปู่เจ้าเรียกไก่ อุ่นเรือน ธนูปกรณ์ ในบทบาทไก่แก้ว[25] ภายหลังท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และคุณครูลมุล ยมะคุปต์ เข้ามาถ่ายทอดความรู้ในกรมศิลปากร

---

[25] คณะศิษยานุศิษย์, <u>คุณานุสรณ์ครบรอบ 100 ปี คุณครูลมุล ยมะคุปต์</u> (ม.ป.ท.,ม.ป.ป.), หน้า 201. (จัดพิมพ์ที่ระลึกเนื่องในโอกาสครบรอบ 100 ปี ชาติกาล ของคุณครูลมุล ยมะคุปต์ วันที่ 2 มิถุนายน 2548).

3. **คณะละครพระองค์เจ้าอาทรทิพยนิภา** (น่าจะเป็นการถ่ายทอดเพียงบางตอน[26]เนื่องจากท่านเข้าไปถ่ายทอดความรู้เฉพาะมีการแสดง ประกอบกับผู้แสดงมีอายุระหว่าง 5 – 12 ปี)

4. **คณะละครพระราชชายาเจ้าดารารัศมี** พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ทรงพระราชทานบทละคร เรื่อง พระลอ ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทั้งเรื่อง หลังจากนั้นจึงทรงควบคุม และฝึกซ้อมการแสดงด้วยพระองค์เอง ภายหลังคุณครูลมุล ยมะคุปต์ ได้เข้าไปถ่ายทอดความรู้

5. **คณะละครหลวงในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว** ท่านเป็นครูพิเศษเพื่อฝึกซ้อมการแสดง เรื่อง พระลอ จากหลักฐานที่ปรากฏจากภาพถ่ายน่าจะเป็นตอนตามไก่

6. **โรงเรียนนาฏดุริยางค์ศิลป์ (ปัจจุบัน คือ วิทยาลัยนาฏศิลป)** ท่านเป็นครูพิเศษเพื่อฝึกซ้อมชุด ฟ้อนรัก ในบทบาทนายแก้ว โดยคุณครูลมุล ยมะคุปต์ นำคุณครูส่องชาติ ชื่นศิริ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – ละครรำ) เข้ารับการฝึกหัด ณ วังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์[27]

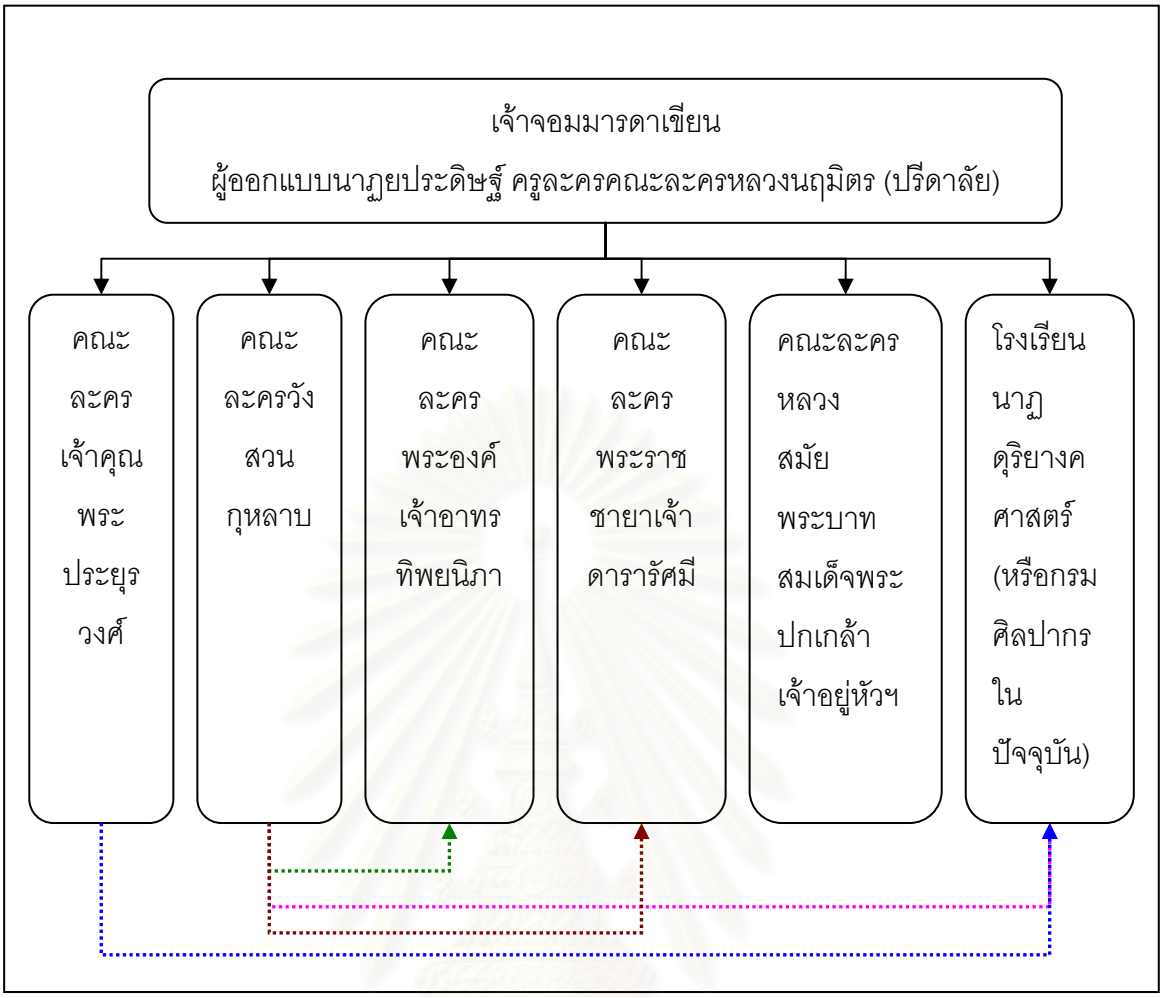
จากการที่เจ้าจอมมารดาเขียนถ่ายทอดและฝึกซ้อมการแสดงให้แก่คณะละครต่างๆ ดังกล่าวข้างต้นเป็นผลให้ศิษย์ของท่าน นำนาฏยประดิษฐ์ เรื่อง พระลอ ไปสอนให้แก่คณะละคร และสถาบันต่างๆ อาทิ คณะละครชูนาฏดุริยางคศิลป์ของพระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคล คณะละครเจ้าพระยาวรพงษ์พิพัฒน์ หรือสถาบันทางด้านนาฏยศิลป์อื่นๆ เช่น โรงเรียนนาฏศิลป์สัมพันธ์ โรงเรียนเฉลิมสาสน์นาฏศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เป็นต้น ส่งผลให้การแสดงดังกล่าวแพร่หลายจนถึงปัจจุบัน ดังแผนภูมิที่ 3

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[26] สัมภาษณ์ ปรเมษฐ์ บุณยะชัย, อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 19 เมษายน 2550.

[27] สัมภาษณ์ ส่องชาติ ชื่นศิริ, ศิลปินแห่งชาติ ปี 2535 สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – ละครรำ) ,18 ธันวาคม 2549.



แผนภูมิที่ 3 การสืบทอดนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ

สำหรับการถ่ายทอดในกรมศิลปากร สามารถแบ่งเป็น 2 ส่วน ดังนี้

1.วิทยาลัยนาฏศิลป

จากการสัมภาษณ์[28] พบว่า เป็นการถ่ายทอดความรู้ของคุณครูลมุล ยมะคุปต์ คุณครูเฉลย ศุขะวนิช และหม่อมครูต่วน(ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก[*] แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่

1. การถ่ายทอดเฉพาะบุคคล เป็นการถ่ายทอดที่เกิดขึ้นในระยะแรกซึ่งเป็นไปเพื่อการแสดง ซึ่งมีคุณครูลมุลเป็นผู้คัดเลือกและถ่ายทอดท่ารำในบทบาทพระลอ สำหรับผู้ที่ได้รับคัดเลือกให้แสดงในบทบาทพระลอจากคุณครูลมุล ยมะคุปต์ มีจำนวน 7 คน ได้แก่ คุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์

---

[28] สัมภาษณ์ นพรัตน์ หวังในธรรม, ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 27 กุมภาพันธ์ 2550.

[*] ครูละครจากคณะเจ้าพระยาเทเวศวร์วงศ์วิวัฒน์ ถ่ายทอดท่ารำไก่แก้วให้กับคุณครูนพรัตน์ หวังในธรรม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

คุณครูส่องชาติ ชื่นศิริ คุณครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ คุณครูนฤมัย ไตรทองอยู่ คุณครูรัตติยะ วิกสิตพงศ์ คุณครูรติวรรณ กัณยาณมิตร และคุณครูเวณิกา บุนนาค

จากการสังเกตประกอบการสัมภาษณ์การคัดเลือกผู้แสดง พบว่า เกณฑ์สำคัญที่ใช้ในการคัดเลือก คือ ทักษะของผู้แสดง สรีระของร่างกาย ใบหน้า บุคลิก ประกอบบทบาทของตัวละครในตอนต่างๆ ประกอบกับนิสัยส่วนตัวของผู้แสดงล้วนมีผลต่อการคัดเลือก สำหรับในด้านทักษะจะใช้เพลงช้า เพลงเร็วในการคัดเลือกผู้แสดง[29]

2. การถ่ายทอดตามหลักสูตร เกิดขึ้นใน พ.ศ. 2503 คุณครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้วางหลักสูตร โดยบรรจุระบำไก่ในชั้นต้นปีที่ 1 ปู่เจ้าเรียกไก่ในชั้นสูงปีที่ 1 ส่วนฟ้อนรักในชั้นสูงปีที่ 2 ภายหลังจึงมีการปรับเปลี่ยนเพื่อให้เหมาะสมกับอายุของผู้เรียนเป็นพระลอตามไก่ ปู่เจ้าเรียกไก่ พระลอเข้าสวน และพระลอเข้าห้อง[30] การบรรจุอยู่ในหลักสูตรผู้วิจัยคิดว่าน่าจะเกิดจากเหตุผล 3 ประการ คือ เป็นนโยบายการอนุรักษ์ของกรมศิลปากรเพื่อให้ผู้เรียนทราบรูปแบบการแสดง และวิธีการแสดงตลอดจนเป็นแนวทางการสร้างสรรค์

2.สำนักการสังคีต

สำหรับสำนักการสังคีต ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้การถ่ายทอดที่เกิดขึ้นมิได้บรรจุในหลักสูตรแต่เป็นไปเพื่อการแสดงเท่านั้น โดยมักเป็นการเพิ่มกลเม็ดตามความสามารถของผู้ถ่ายทอด และความสามารถของผู้แสดง หรือปรับเปลี่ยนกระบวนท่าตามความเหมาะสมของสถานที่และระยะเวลาในการแสดง ซึ่งคุณครูทั้ง 7 ท่านที่ได้รับการถ่ายทอดจากคุณครูลมุล ยมะคุปต์ บางท่านมีโอกาสได้รับการถ่ายทอดจากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี อาทิ คุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ คุณครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ และคุณครูเวณิกา บุนนาค เป็นต้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[29] สัมภาษณ์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ ปี 2533 สาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์-ละครรำ), 9 มกราคม 2550.

[30] สัมภาษณ์ นพรัตน์ หวังในธรรม, ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 27 กุมภาพันธ์ 2550.

สรุปบทที่ 3

องค์ประกอบนาฏยประดิษฐ์ เป็นส่วนประกอบในการสร้างสรรค์ หรือนำมาใช้เพื่อเสริมแนวคิดของผู้สร้างสรรค์ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับภูมิหลังของผู้สร้างสรรค์ และคณะทำงาน แบ่งตามหัวข้อออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

องค์ประกอบนาฏยประดิษฐ์

1. วรรณกรรมประกอบการแสดงที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ คือ บทละคร เรื่อง พระลอของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ โดยทรงนำโครงเรื่อง เนื้อเรื่อง และการใช้คำมาจากลิลิตพระลอ มีบทเฉพาะของตัวละครเอกจำนวนมาก บทของตัวประกอบแทรกในบทของตัวเอก บทตลก บทสร้อย และบทร้องรับ ส่งผลให้เจ้าจอมมารดาเขียนสามารถออกแบบท่า รายละเอียดของท่า และอารมณ์ ตามภูมิหลังของตัวละคร นอกจากนี้บทละครดังกล่าวจัดอยู่ในประเภทโศกนาฏกรรม และมีการระบุภาพการแสดงซึ่งให้ตัวละครเอกตายกลางโรง สะท้อนให้เห็นการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียนซึ่งออกจากกรอบจารีตเดิมของละครไทย

2. ดนตรี และเพลงประกอบการสร้างสรรค์ หม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ ณ อยุธยา เป็นผู้ประพันธ์ บรรจุเพลง และควบคุมดนตรี มีลักษณะเด่นในการบรรจุเพลง คือ เพลงออกภาษาตามชาติพันธุ์ของตัวละคร และภูมิหลังของเรื่อง นอกจากนี้มีเพลงหน้าพาทย์ การร้องรับ ดนตรีรับ และเน้นเพลงอารมณ์ ส่งผลต่อการเพิ่มรายละเอียดของท่าออกภาษา การใช้อารมณ์ และอวดฝีมือของผู้แสดง

3. เครื่องแต่งกาย เป็นองค์ประกอบเสริมที่ทำให้การแสดงเกิดความสมบูรณ์มากขึ้น ในส่วนนี้พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์เป็นผู้ออกแบบ จากหลักฐานที่ปรากฏพบว่าน่าจะปรับเปลี่ยนไปตามท้องเรื่อง ดังจะเห็นได้จากเครื่องแต่งกายตอนพระลอลงสรงเสี่ยงน้ำ อย่างไรก็ตามด้วยงบประมาณ และวัตถุดิบที่นำมาใช้ในการตัดเย็บในปัจจุบันมีความแตกต่างกันจึงทำให้เครื่องแต่งกายเปลี่ยนแปลง

4. อุปกรณ์ประกอบการแสดง มีส่วนสำคัญต่อการแสดงภูมิหลังของตัวละครและนำมาใช้ในการสื่อความ เช่น พัดวิชนีในตอนพระลอเสี่ยงน้ำ หรือการอวดฝีมือของผู้แสดงในการรำอาวุธ นอกจากนี้ยังเพิ่มความสมจริงให้กับการแสดง เช่น ต้นไม้ สระบัว โขดหินในตอนพระลอเข้าสวน

5. ฉาก เปลี่ยนแปลงไปตามเนื้อเรื่องในแต่ละตอน ดังจะเห็นได้จากพระลอออกจากเมืองแมนสรวง ใช้ฉากพระราชมณเฑียร พระลอเสี่ยงน้ำใช้ฉากแม่น้ำกาหลง พระลอตามไก่ใช้ฉากอาศรมปู่เจ้า พระลอเข้าสวนใช้ฉากสวนเมืองสรอง และพระลอเข้าห้องใช้ฉากพระตำหนักพระเพื่อนพระแพง

6. โอกาสในการแสดง เดิมสร้างสรรค์และจัดแสดงขึ้นตามพระบรมราชโองการ ต่อมานำมาจัดแสดงเพื่อประชาชนในหลายโอกาส เช่น งานมงคล อวมงคล และงานรื่นเริง

7. สถานที่ในการแสดง มีการใช้เวที และลานพื้นขึ้นอยู่กับตอนที่แสดง เช่น ตอนพระลอเข้าสวน ช่วงเพลงฉิ่งผู้แสดงเก็บดอกไม้ทูลเกล้าฯถวายพระมหากษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์ และแจกข้าราชการ

8. ผู้แสดง ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนซึ่งมักเป็นชายาของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ หรือศิษย์เจ้าจอมมารดาเขียน โดยสัมพันธ์กับการฝึกหัดและเป็นครูละครหลวง

การสืบทอดสู่คณะละครต่าง ๆ

การสืบทอดนาฏยประดิษฐ์ เรื่อง พระลอ ระยะแรกเป็นเพียงการสืบทอดภายในคณะสำหรับจัดการแสดงตามพระบรมราชโองการ ต่อมาเจ้าจอมมารดาเขียนเป็นครูละครพิเศษของคณะละครต่างๆ จึงนำออกเผยแพร่ ส่งผลให้มีการจัดแสดงแพร่หลาย เมื่อเข้าสู่กรมศิลปากรศิษย์ของท่านจากคณะละครเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ และคณะละครวังสวนกุหลาบได้นำความรู้ดังกล่าวมาถ่ายทอดและบรรจุในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ในปี พ.ศ.2503 โดยยังคงจัดแสดงอย่างต่อเนื่อง และสืบทอดอยู่ในปัจจุบัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ

นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ เป็นส่วนหนึ่งของผลงานคณะละครหลวงนฤมิตรได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นเมื่อพ.ศ.2451 ซึ่งได้รับความนิยมในการจัดแสดง และบรรจุอยู่ในหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ด้วยนโยบายอนุรักษ์ของกรมศิลปากรประกอบการให้เกียรติในฝีมือครู ส่งผลให้การแสดงที่เกิดขึ้นไม่น่าเปลี่ยนแปลงจากเดิม ซึ่งมีความน่าสนใจด้านแนวคิดของการสร้างสรรค์ ในบทนี้ผู้วิจัยแบ่งการศึกษาออกเป็นหัวข้อดังนี้

4.1 พระลอตอนลาแม่

4.2 พระลอตอนลงสรงเสี่ยงน้ำ

4.3 พระลอตอนตามไก่

4.4 พระลอตอนเข้าสวน

4.5 พระลอตอนเข้าห้อง

โดยวิเคราะห์รายละเอียดแยกตามหัวข้อย่อยต่อไปนี้

- กระบวนท่ารำ
- โครงสร้างท่ารำ
- การใช้อารมณ์
- ความสัมพันธ์ระหว่างตัวเอกและตัวประกอบ
- การใช้พื้นที่
- การประดิษฐ์ท่ารำ
    - ท่ารำใช้บท
    - ท่ารำเพลงหน้าพาทย์
    - ท่ารำออกภาษา
- แนวคิด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากความเป็นมาของการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียนสู่การถ่ายทอดให้กับคณะละครต่างๆจนถึงกรมศิลปากรในปัจจุบัน และยังคงปรากฏการแสดงอยู่ ซึ่งผู้วิจัยจะได้ศึกษาแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียนจากวีดิทัศน์การแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป เมื่อปี พ.ศ.2545 และศึกษาด้วยการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ในตอนพระลอเสี่ยงน้ำ และอาจารย์เวณิกา บุนนาค ในตอนพระลอตามไก่ พระลอเข้าสวน และพระลอเข้าห้อง ตลอดจนการสัมภาษณ์ผู้ที่เคยรับการถ่ายทอด ผู้แสดง และผู้ชมการแสดง สำหรับการศึกษารายละเอียดของการปฏิบัติท่าสามารถศึกษาได้จากภาคผนวก

4.1 **พระลอตอนลาแม่**

พระลอตอนลาแม่เป็นการแสดงในฉากที่ 7 พระลอออกจากเมืองแมนสรวง เป็นฉากสุดท้ายของพระลอตอนต้น สำหรับการแสดงตอนต้นเปิดเรื่องด้วยพระเพื่อนพระแพงทำพิธีขอให้ปู่เจ้าช่วยเหลือ จากนั้นปู่เจ้าฯจึงใช้ไสยศาสตร์ทำเสน่ห์ทั้งลูกลม ธงสามชาย กองทัพผี และสลาเหิร จนทำให้พระลอคลั่งจนต้องออกจากเมืองแมนสรวง จากการศึกษา พบว่า บทละครของกรมศิลปากรในปัจจุบันแตกต่างจากบทละครของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เนื่องจากการตัดทอนบทตามความเหมาะสมของระยะเวลาในการจัดการแสดง ดังนั้นการแสดงตอนพระลอลาแม่จึงไม่สามารถนำมาวิเคราะห์ได้

4.2 **พระลอตอนลงสรงเสี่ยงน้ำ**

พระลอลงสรงเสี่ยงน้ำ อยู่ในฉากที่ 2 ของการแสดงตอนกลาง ซึ่งเป็นการแสดงที่เกิดขึ้นครั้งแรกของคณะละครหลวงนฤมิตร เนื้อเรื่องเริ่มต้นจากพระลอเดินทางสู่แม่น้ำกาหลง และลงสรงเสี่ยงน้ำเพื่อทราบเหตุการณ์การเดินทางไปยังเมืองสรอง แต่พบว่าหากเดินทางต่อจะต้องมีอันตรายถึงชีวิต ปัจจุบันไม่นิยมถ่ายทอดและจัดแสดง เนื่องจากความเชื่อว่าอาจเกิดความอัปมงคลต่อผู้ถ่ายทอด และผู้แสดง

บทร้องพระลอตอนลงสรงเสี่ยงน้ำที่นำมาศึกษา กล่าวถึง พระลอเดินทางสู่แม่น้ำกาหลงเพื่อลงสรง เมื่อมองแม่น้ำกาหลงก็หวนรำลึกถึงพระมารดา พระมเหสี บ้านเมืองที่ตนจากมา และความลำบากในการเดินทางเพื่อมาหาพระเพื่อนพระแพง จึงปรึกษาการเดินทางกับพระพี่เลี้ยงทั้ง 2 สุดท้ายพระลอจึงใช้วิธีการเสี่ยงน้ำ เพื่อทราบเหตุการณ์เมื่อเดินทางสู่เมืองสรอง พบว่า น้ำไหลเชี่ยววน และกลายเป็นสีเลือด สร้างความตกใจและเศร้าโศก ซึ่งพระลอทราบเหตุการณ์เพียงผู้เดียว แต่ด้วยขัตติยะมานะแห่งความเป็นกษัตริย์จึงเดินทางต่อและปิดบังไม่ให้ผู้ใดได้ล่วงรู้ ดังบทร้อง

- ร้องลำลาวเฉียง รับมโหรี -

เจ้าเผือเอย เจ้าเชื้อชวนโลม ชื่นพระโฉม พระโฉมเรืองลอ
ดอกเอ๋ย เจ้าดอกจันทร์กระพ้อ ข่อนหัวอกฝ่อ เฝ้าขอชมเอย
อัยยะศรีเอย จระลีลงท่า เบื้องซ้ายขวา สองราพี่เลี้ยง
ดอกเอ๋ยเจ้าดอกกระเจียง สองสูคู่เคียง แวงเรียงรักษ์เอย
นายขวัญเอย เชิญสุพรรณภูษิต นายแก้วติด ตามชิดราชา
ดอกเอ๋ยเจ้าดอกสีดา เชิญเครื่องมุรธา สู่ท่าสนานเอย
พ่อเจ้า ณ หัวเอย ธจ่อมอระองค์ แอบฝั่งสรง โสรจสรงสระเกล้า
ดอกเอ๋ยเจ้าดอกกระเบา ชื่นโฉมพระลอเจ้า สร่างเศร้าเชียงเอย
เฉิดฉวีเอย แผ้วธุลีวรกาย ผ่องผิวฉาย สะอางอินทร์เทียบ
ดอกเอ๋ยเจ้าดอกกระเจี๊ยบ น้ำกระเซ็นเย็บเฉียบ งึมเงียบทรวงเอย
เทิดสวรรค์เอย เจิดขวัญเมืองแมน วิโยคโศกแสน โศกแสนเสียวสยอง
ดอกเอ๋ยเจ้าดอกหม่อนทอง ลอราชอนาถตรอง หม่นหมองแดเอย

- ปี่พาทย์ทำเพลงลงสรง -

- ร้องลำลาวแพนใหญ่ -

น้ำกาหลงใส ไหลหลั่งคว่งคว้าง แลอ้างว้างหวิวหวน กำสรวลแสน
คำนึงความยามยากจากเมืองแมน มาตกอยู่ด้าวแดน อรัญญวา
พระเพื่อนแพงเอ๋ย พี่บเคยตกยาก แสนระกำลำบาก เหนื่อยยากนิหนักหนา
พลัดทั้งบุรินทร์ถิ่นฐาน พลัดทั้งศฤงคารบุญญา พลัดทั้งสนมทั้งข้า ทั้งเสนาทั้งไพร่นาย
พลัดทั้งพระแม่พระเมีย มาหายเสียเอกากาย พลัดทั้งเผ่าทั้งพงศ์ ผองจัตุรงค์ก็แลหาย
ฤทธิ์เสน่ห์สาวเหนี่ยว ฤทธิ์เสน่ห์สาวรั้ง จนคลุ้มจนคลั่ง สวิงสวาย
แทบจะตายเสียแล้วเหนอ ในเฌอดงแดน แสนกันดาร

- ร้องลำลาวครวญ -

โอ้พระชนนีศรีแมนสรวง จะโศกทรวงเสียวรู้สึกรำลึกถึง
ไหนทุกข์ถึงบิตุรงค์ทรงรำพึง ไหนโศกซึ้งถึงกูคู่หทัย
ร้อยชู้ฤาเท่าเนื้อเมียตน เมียร้อยคนหรือจะสู้พระแม่ได้
พระแม่อยู่เยือกเย็น เยือกเย็นไม่เห็นใคร หรือกลับไปสู่นครก่อนจะดี
พี่เลี้ยงตรองพลางสนองพระดำรัส เห็นชอบชัดเชิญคือบุรีศรี
เฉลิมกรุงบำรุงประชาชี เป็นที่เกษมสุขสืบไป
โอ้บพิตรยิ่งคิดยิ่งขัดข่อน ครั้นจะจรก็ห่วงนครใหญ่
ครั้นจะคืนก็เกรงคนไยไพ ว่าท่านไท้คร้านคราดประดาษชาย

นายแก้วนายขวัญชั้นเสนอ ใครเพ้อครหาว่าเสียหาย
ฤาไปหน่อยจึงค่อยเอื้อนอุบาย หมดฉินยินร้ายทุกทาง
มากูจะเสี่ยงน้ำลองดู ผิวะกูรอดฤทธิ์ผีสาง
น้ำใสจงไหลคว่งคว้าง กูอับปางน้ำเฉนียนจงเวียนวน

- ปี่พาทย์ทำเพลงสาธุการ -

- เกริ่นเคล้าซอฝรั่งเสียงโศก –

พอวางพระโอษฐ์น้ำ ไหลวนคล่ำควะคว้ัง
เห็นแดงดังสีเลือดฉาน น่าอนาถสยดสยองโลมา
เสียวหัทยาพระลอราช พระบาทธทะท่าวร้าวกมล
เหมือนไม้สนสิบอ้อมสะบั้น ทับพระอุระพระลออั้นอาดูร แดเอย

- ปี่พาทย์ทำเพลงโอด -

- ร้องลำลาวกระแซ รับมโหรี-

ฝืนฤดีจากถิ่นท่า ผลัดภูษาเสด็จกลับพลับพลาหลวง
เมี้ยนมิดปิดยุบลคนทั้งปวง มิให้ล่วงรู้เรื่องเคืองพระทัย[1]

[1] พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, บทละคร เรื่อง พระลอ พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์. (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, 2515), หน้า 81 - 84.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.2.1 กระบวนท่ารำ

กระบวนท่ารำแบ่งตามบทร้อง และเพลงที่บรรจุ ดังนี้

ตารางที่ 6 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบบทร้องลำลาวเฉียง รับมโหรี

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
1. ดนตรีบรรเลง, นายขวัญเอย เชิญสุพรรณภูษิต นายแก้วติดตามชิดราชา, เชิญเครื่องมุรธา (บทของนายแก้วนายขวัญ)	ท่าเดิน 2 มือ ของตัวพระ โดยเอียงศีรษะและบิดไหล่ตามทิศที่ก้าวเท้า และห่มเข่า (ท่าออกภาษา)	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ* เป็นท่าเดินของตัวพระ แต่ปรับเปลี่ยนการเอียง การใช้ไหล่และการย่อ – ยืด แล้วห่มเข่า
2. เจ้าเผือเอย, ดอกเอ๋ย	ท่ายืนตัวพระ (แตะเท้า)	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
3. เจ้าเชื้อชวนโลม	ท่าตั้งวงบน 2 มือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
4. ชื่นพระโฉม, ชื่นโฉมพระลอเจ้า	ท่ายิ้ม	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
5. พระโฉมเรืองลอ, เฉิดฉวีเอย	ท่านภาพร (สอดสูง)	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
6. เจ้าดอกจันทร์กระพ้อ, เจ้าดอกสีดา,	ท่าชี้ระดับแง่ศีรษะ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
7. ข่อนหัวอกฝ่อ	ท่าตบอก โดยใช้มือทั้งสองตบอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
8. เฝ้าขอชมเอย	ท่าแบมือระดับอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
9. อัยยะศรี	ท่าเฉิดฉิน	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท**
10. จรลีลงท่า	ท่ากรายเดิน 2 มือ	ท่ารำใช้บทจากเพลงลาตัวพระ
11. เบื้องซ้ายขวา, สองราพี่เลี้ยง	ท่ายืนพระ (ก้าวข้าง)	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
12. เจ้าดอกกระเจี๊ยง	ท่าชี้ระดับกลางลำตัว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

* ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ หมายถึง ท่ารำที่เลียนแบบกิริยาอาการของมนุษย์ สัตว์ หรือลักษณะของวัตถุ โดยยังคงอาศัยหลักการใช้มือจีบ ตั้งวง และหลักการใช้เท้า เช่น การก้าวเท้า การกระดก อย่างนาฏยศิลป์ไทย

** ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท หมายถึง ท่ารำที่เลียนแบบธรรมชาติแต่มีการบัญญัติท่าในเพลงแม่บท ซึ่งใช้เป็นแม่ท่าของการรำ

ตารางที่ 6 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบบทร้องลำลาวเฉียง รับมโหรี (ต่อ)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
13. สองสูคู่เคียง,	ท่าแตะหลังพี่เลี้ยง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
14. แวงเรียงรักษ์เอย	ท่ากอดพระพี่เลี้ยง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
15. สู่ท่าสนานเอย	ท่ามุจลินทร์	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
16. พ่อเจ้า ณ หัวเอย ,ธ จ่อมอระองค์	ท่ากรายมือเพื่อก้าวขึ้นโขดหิน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
17. ดอกเอ๋ย(หลังบท อระองค์)	ท่านั่งห้อยขา	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
18. แอบฝั่งสรง	ท่าบังสุริยา	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
19. โสรจสรง	ท่าตักน้ำ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
20. สระเกล้า	ท่ารดน้ำศีรษะ(สระผม)	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
21. เจ้าดอกกระเบา, เจ้าดอกกระเจี๊ยบ, เจ้าดอกหม่อนทอง	ท่าจีบหงายระดับกลางลำตัว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
22. สร่างเศร้าเชียงเอย	ท่ากรายจีบออกจากตัว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
23. แผ้วธุลีวรกาย	ท่าวักน้ำลูบแขน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
24. ผ่องผิวฉาย	ท่าจีบแล้วตั้งวงตึงทั้ง 2 แขน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
25. สะอางอินทร์เทียบ	ท่าอำไพ หรือ เรียงหมอน	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
26. น้ำกระเซ็น	ท่าสะดุ้งเมื่อโดนน้ำ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
27. งึมเงียบทรวงเอย ,เชียงเอย	ท่าทาบอกมือเดียว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
28. เทิดสวรรค์เอย	ท่าพรหมสี่หน้า	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
29. เจิดขวัญเมืองแมน	ท่าจันทร์ทรงกลด	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
30. วิโยกโศกแสน, หม่นหมองแดเอย	ท่าทาบมือไขว้บริเวณสีข้างทั้งสอง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
31. โศกแสนเสียวสยอง	ท่าถูมือระดับอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
32. ลอราชอนาถตรอง	ท่ากำมือแตะคาง (คิดคำนึง)	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
33.เย็นเฉียบ	ท่ามือไขว้แตะไหล่	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

ตารางที่ 7 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลงสรง

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
ทำนองเพลงลงสรง	1. ท่านั่งห้อยขา (มองน้ำ)	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
	2. ท่าปาดผง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
	3. ท่าปาดสองมือออกจากกัน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
	4. ท่าวักน้ำ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
	5. ท่าแตะหน้า 2 มือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
	6. ท่าลูบแขน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

ตารางที่ 8 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวแพนใหญ่

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
1. น้ำกาหลงใส	ท่านั่งห้อยขา (มองน้ำ)	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
2. ไหลหลั่ง	ท่าจีบวน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
3. ควั่งคว้าง	ท่าแบมือโดยวนให้มีลักษณะเป็นทรงกลม	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
4. แลอ้างว้าง, ผองจัตุรงค์ก็แลหาย	ท่าอำไพ หรือเรียงหมอน	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
5.หวิวหวน	ท่าถูมือระดับอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
6.กำสรวลแสน, แสนระกำ	ท่าทาบมือไขว้บริเวณสีข้างทั้งสอง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
7. คำนึงความยามยาก	ท่าเท้าเอวโดยกำมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
8.จากเมืองแมน	ท่าชี้แขนตึง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
9. ตกมาอยู่ด้าวแดน, ถิ่นฐาน,	ท่าช้อนมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
10. อรัญญวา, ในเฌอดงแดน	ท่าชี้ลงพื้น	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
11. โอ้พระเพื่อนแพงเอย	ท่าตะแคงมือทั้ง 2	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
12. พี่บเคย	ท่าจีบเข้าอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
13. เหนื่อยยาก	ท่าแบมือตบอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
14. ลำบาก, แทบจะตายเสียแล้วเหนอ	ท่าแบมือแขนตึง 2 มือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

ตารางที่ 8 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวแพนใหญ่

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
14. นิหนักหนา	ท่าแบมือตบขา 2 มือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
15. พลัดทั้งบุรินทร์, มาหายเสีย	ท่าจีบไขว้ 2 มือกรายออก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
16. พลัดทั้งศฤงคารบุญญา	ท่าเฉิดฉิน	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
17. พลัดทั้งสนม, พระเมีย	ท่าพิศมัย	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
18. ทั้งข้า	ท่าปาดมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
19. ทั้งเสนา	ท่าชี้กวาด	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
20. ตกยาก,ไพร่นาย,พลัดทั้งเผ่า,แสนกันดาร	ท่าผายมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
21. พลัดทั้งพระแม่	ท่าพนมมือ	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
22. เอกากาย	ท่าตั้งนิ้วชี้	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
23. ทั้งพงศ์	ท่าม้วนมือล่อแก้ว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
24. ฤทธิ์เสน่ห์สาวเหนี่ยว, ฤทธิ์เสน่ห์สาวรั้ง	ท่าสองมือดึงเข้าตัว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
25. จนคลุ้ม,จนคลั่ง, สวิงสวาย	ท่าเท้าเตียง 2 มือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

ตารางที่ 9 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวครวญ (ก่อนเสี่ยงน้ำ)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
1. โอ้พระชนนีศรีแมนสรวง, บิตุรงค์ทรงรำพึง, พระแม่ได้,{พี่เลี้ยงตรองพลางสนองพระดำรัส,สืบไป,ชั้นเสนอ(บทนายแก้วนายขวัญ)}	ท่าพนมมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
2. จะโศกทรวง, ไหนโศกซึ้ง	ท่าจีบปรกข้างแล้วลดมือลง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
3. เสียวรู้สึก, เยือกเย็น	ท่าถูมือระดับอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
4. รำลึกถึง	ท่าเท้าเอวโดยกำมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
5. ถึงกู, มากู,ผิวะกู	ท่าทาบอกมือเดียว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 9 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวครวญ (ก่อนเสี่ยงน้ำ) (ต่อ)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
6. คู่หทัย	ท่าชี้นิ้วทั้งสองรวมกัน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
7. ร้อยชู้ฤาเท่าเนื้อ, เมียร้อยคน	ท่าตั้งพลิกมือทั้ง 2	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
8. เมียตน	ท่าพิสมัย	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
9. หรือจะสู้	ท่าชี้ข้างลำตัว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
10. พระแม่อยู่	ท่าซ้อนมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
11. ไม่เห็นใคร	ท่าตั้งวงสั่นมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
12. หรือกลับไป	ท่าอำไพ หรือเรียงหมอน	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
13. สู่นคร	ท่าชี้แขนตึง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
13. ก่อนจะดี	ท่าตบหน้าขา	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
14. โอ้บพิตรยิ่งคิด, ครั้นจะคืน	ท่าเท้าเตียงสองมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
15. ยิ่งขัดข่อน,	ท่าตั้งวงแล้วพลิกมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
16. ครั้นจะจร	ท่าเดิน 2 มือ ของตัวพระ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ เป็นท่าเดินของตัวพระ
17. ก็ห่วงนครใหญ่	ท่าชี้แขนตึง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
18. ครั้นจะคืน	ท่าสะบัดจีบ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
19. ก็เกรงคน	ท่ากำมือรวมที่อก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
20.ไยไพล, หมดฉินยินร้าย	ท่าชี้ปาก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
21.ว่าท่านไท้	ท่าจีบเข้าอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
22. คร้านขลาด	ท่าผายมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
23. ประดาษชาย, ผีสาง {ว่า เสียหาย(บทนายแก้วนายขวัญ)}	ท่าชี้ตวัด	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
24. จะเสี่ยงน้ำลองดู	ท่าไว้มือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
25.กูอับปาง	ท่าแบมือแขนตึง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
26.จงไหล	ท่าปาดลากพร้อมกัน 2 มือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
27.คว่ังคว้าง	ท่าแบมือโดยวนให้มีลักษณะเป็นทรงกลม	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

ตารางที่ 9 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวครวญ (ก่อนเสี่ยงน้ำ) (ต่อ)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
28.จงเวียนวน	ท่านิ้วชี้วน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
29.ค่อยเอื้อนอุบาย	ท่าม้วนจีบเป็นวงล่าง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
30.ทุกทาง	ท่าเดาะนิ้ว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
31.น้ำใส, น้ำเฉนียน	ท่านั่งห้อยขา	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
32. รอดฤทธิ์	ท่าโกยมือเดียว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
33.ไหนทุกข์ถึง	ท่าทาบมือไขว้กันที่สีข้าง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
34.ฤาไปหน่อย	ท่าจีบแล้วกรายเป็นวงที่เข่า	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
- ท่าของนายแก้วนายขวัญ ตามบท (เพิ่มเติม)		
1. เห็นชอบขัด	ท่าไว้มือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
2. เชิญคืน	ท่าเชิญ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
3. บุรีศรี	ท่าชี้แขนตึง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
4. เฉลิมกรุง	ท่าพรหมสี่หน้า	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
5. บำรุงประชาชี	ท่าโกยสองมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
6. เป็นที่เกษมสุข	ท่าตั้งวงแขนตึง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
7. นายแก้ว,นายขวัญ	ท่าจีบเข้าตัว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
8. ใครจะเพ้อ	ท่าชี้กวาด	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

สำหรับท่ารำเพลงสาธุการ นำกระบวนท่ามาจากเพลงสาธุการที่มีอยู่เดิม โดยมิได้มีการปรับเปลี่ยน

ตารางที่ 10 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงเกริ่นเคล้าซอฝรั่งเสียงโศก

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
1. พอวางพระโอษฐ์น้ำ	ท่านั่งห้อยขามองน้ำ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
2.ไหลวนคล่ำควะคว้ัง	ท่าแบมือโดยวนให้มีลักษณะเป็นทรงกลม	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
3. เห็นแดงดัง	ท่ากำมือรวมที่อก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

ตารางที่ 10 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงเกริ่นเคล้าซอฝรั่งเสียงโศก (ต่อ)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
4. สีเลือดฉาน	ท่าเท้าเตียง 2 แขน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
5. สยดสยองโลมา	ท่าลูบแขน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
6. เสียวหัทยาพระลอราช	ท่าทาบมือเข้าอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
7.พระบาทธท่าวร้าวกมล	ท่านั่งห้อยขา สั่นขา และวนมือที่หัวเข่า	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
8. เหมือนไม้สน	ท่าชี้ด้านหน้า	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
9. สิบอ้อม	ท่าชี้ในลักษณะโอบเข้าหากัน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
10.สะบั้น	ท่ากำมือหงายออกจากกัน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
11.ทับอุระพระอั้น	ท่าไขว้มือซ้อนระดับอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
12.สะอื้นอาดูร แดเอย	ท่านั่งสะดุ้งตัว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
13. น่าอนาถ	ท่าถูมือระดับอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

สำหรับท่ารำเพลงโอด ใช้กระบวนท่าเดียวกับเพลงโอดที่มีอยู่เดิม แต่ปรับเปลี่ยนจากการป้องหน้าบริเวณหน้าผากเป็นการใช้มือขวาถือพัดบังหน้าพร้อมกับสะดุ้งตัวตามจังหวะดนตรี

ตารางที่ 11 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวกระแซ รับมโหรี

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
1. ฝืนฤดี	ท่าลุกยืน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
2.จากถิ่นท่า	ท่ากรายยืน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
3.ผลัดภูษา	ท่าจีบข้างตัวแล้วกรายออก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
4.เสด็จกลับพลับพลาหลวง	ท่าเดิน 2 มือ ของตัวพระ โดยเอียงศีรษะและบิดไหล่ตามทิศที่ก้าวเท้า และข่มเข่า (ท่าออกภาษา)	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติเป็นท่าเดินของตัวพระ แต่ปรับเปลี่ยนการเอียง การใช้ไหล่และการย่อ – ยืด แล้วข่มเข่า
5.เมี้ยนมิด,ปิดยุบล	ท่าซ้อนมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
6.คนทั้งปวง	ท่าชี้กวาด	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

ตารางที่ 11 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวกระแซ รับมโหรี (ต่อ)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
7.มิให้ล่วงรู้เรื่อง	ท่าสั่นมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
8.เคืองพระทัย	ท่ามือทาบอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
9. ดนตรีรับ	ท่าใช้พัดพัดเข้าตัว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

4.2.2 โครงสร้างท่ารำ

โครงสร้างของกระบวนท่ารำสามารถแบ่งได้ดังนี้

1. ศีรษะ และใบหน้า ประกอบด้วย
    - การเอียง
    - ลักคอ
    - กล่อมหน้า
2. ลำตัว และไหล่ ประกอบด้วย
    - กล่อมตัว
    - การบิดไหล่ตามทิศที่ก้าวเท้า
    - การกดไหล่
    - การสะดุ้งตัว
3. แขน และมือ ประกอบด้วย
    - จีบ
    - วง
    - แบมือ
    - กำมือ
    - การใช้นิ้วชี้
    - การตึงแขน
    - การงอแขน
    - การแทงมือ
    - การม้วนมือ
    - การพลิกมือ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4. ขา และเท้า ประกอบด้วย

- การก้าวเท้า ประกอบด้วย การก้าวหน้า และก้าวข้าง
- การเซถอยหลัง
- การข่มเข่า
- การนั่งห้อยขา
- การนั่งคุกเข่า
- การนั่งตั้งเข่า กระดกเท้า
- การสะดุดเท้า
- การยืนตึงเข่า
- การยกเท้า
- การแตะเท้า
- การวางหลัง และการเปิดส้น
- การจรดเท้า

โครงสร้างท่ารำตอนพระลอลงสรงเสี่ยงน้ำ เน้นรายละเอียดของการใช้เท้า การเชื่อมท่ารำใช้บทเป็นไปตามจารีตของละครใน ยกเว้นการเคลื่อนที่จะใช้การบิดไหล่และการเอียงตามทิศที่ก้าวเท้า

4.2.3 การใช้อารมณ์

การใช้อารมณ์ในการแสดงตอนนี้มีความโดดเด่น และแตกต่างจากอิเหนาซึ่งเป็นภูมิหลังเดิมของผู้สร้างสรรค์ เจ้าจอมมารดาเขียนออกแบบโดยสร้างความเชื่อตามภูมิหลังของตัวละครและสื่อการใช้อารมณ์ให้เห็นชัดเจน โดยแทรกท่าบางส่วนเพื่อแสดงอาการของตัวละคร เช่น ท่าเท้าเตียงสองแขน แสดงความตกใจ ท่านั่งห้อยขาพร้อมกับสั่นขา แสดงความหวาดหวั่นภายในใจ ในช่วงเพลงเกริ่นเคล้าซอฝรั่งเสียงโศก และการลุกขึ้นยืนทันที เมื่อตัดสินใจได้ ในเพลงลาวกระแซ

การแสดงสีหน้า สามารถแบ่งเป็นช่วงได้ 5 ช่วง คือ ในตอนลงสรงจะต้องแสดงสีหน้าเบิกบาน ยิ้มในหน้า (ยิ้มโดยไม่เห็นไรฟัน) เพื่อแสดงให้เห็นความสบายกายในการอาบน้ำและเปลี่ยนอิริยาบถ ช่วงคิดคำนึงต้องแสดงสีหน้าเศร้าหมอง ไม่ยิ้ม ช่วงที่ 3 ในเพลงสาธุการ การแสดงสีหน้านิ่งเฉย ไม่ยิ้ม สื่อให้เห็นการรวบรวมสมาธิ ช่วงที่ 4 ช่วงทราบผลของการเสี่ยงน้ำ ผู้แสดงมีสีหน้าตกใจ เช่น ตาเบิกกว้าง คิ้วขมวด และช่วงสุดท้าย ช่วงเดินทางกลับพลับพลา ผู้แสดงยิ้มในหน้าแต่ไม่มาก สื่อให้เห็นการเสแสร้ง

ภาพที่ 11 ท่าเท้าเตียง 2 มือ แสดงอาการตกใจเมื่อเห็นน้ำกลายเป็นสีแดงเลือด
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 30 เมษายน 2550

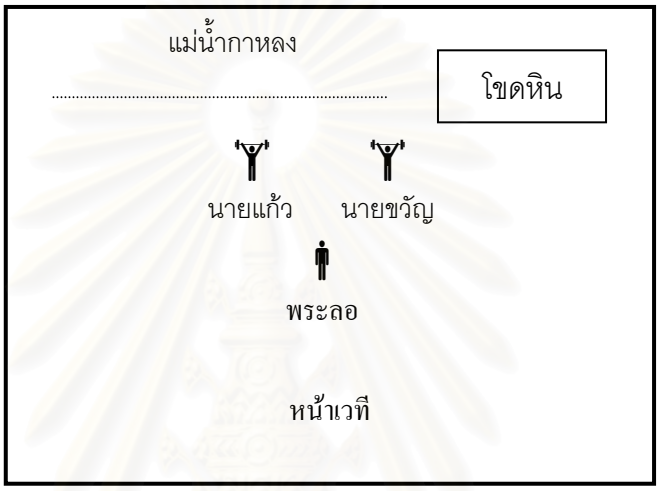
4.2.4 ความสัมพันธ์ระหว่างตัวเอกและตัวประกอบ

ตัวประกอบจะเดินตามตัวเอกตลอด ยกเว้นในช่วงที่มีบทกล่าวถึงจะรำใช้บท หรือ เมื่อตัวเอกลงสรงตัวประกอบจะทำท่าวักน้ำ หรือ ตัวประกอบเห็นตัวเอกโศกเศร้าจะรำใช้บทสื่อถึงการปลอบ ซึ่งเป็นการรำซ้อนในบทร้องของตัวเอกเพื่อเสริมบท เช่น ในเพลงเกริ่นเคล้าซอฝรั่งเสียงโศก จากบทร้อง “ทับอุระพระลออั้นสะอื้น อาดูรแดเอย” ดังภาพ

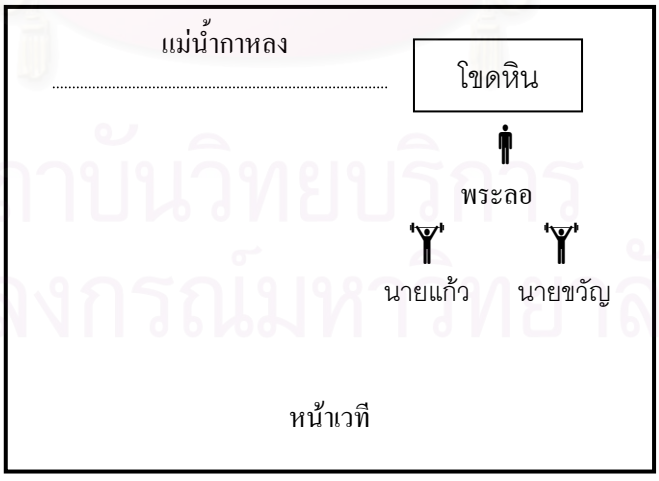
ภาพที่ 12 ความสัมพันธ์ระหว่างตัวเอกและตัวประกอบ
พระลอรำใช้บทตามบทร้อง “ทับอุระพระลออั้น สะอื้นอาดูรแดเอย” ส่วนนายขวัญกอดขาพระลอ
นายแก้วตั้งวงสั่นมือ สื่อความถึงการปลอบพระลอ

4.2.5 การใช้พื้นที่

การใช้พื้นที่ของการแสดงตอนพระลอเสี่ยงน้ำมีการใช้พื้นที่ในการแสดง 2 ลักษณะ คือ แบบที่ 1 ใช้พื้นที่กลางเวที ช่วงเพลงลาวเฉียง (เจ้าเผือเอย – สู่ท่าสนาน) และ เพลงลาวกระแซ (เมี้ยนมิด- เคืองพระทัย) แบบที่ 2 ใช้พื้นที่บริเวณส่วนหลังซ้ายของผู้แสดง เพื่อสื่อการปิดบังขณะลงสรงของตัวละคร และผลจากพิธีกรรมเสี่ยงน้ำ ช่วงเพลงลาวเฉียง(พ่อเจ้า ณ หัวเอย) จนถึงเพลงลาวกระแซ (ผลัดภูษา) ดังแผนภาพที่



ภาพที่ 13 การใช้พื้นที่เพลงลาวเฉียง (เจ้าเผือเอย – สู่ท่าสนาน) และ เพลงลาวกระแซ (เมี้ยนมิด- เคืองพระทัย)



ภาพที่ 14 การใช้พื้นที่เพลงลาวเฉียง(พ่อเจ้า ณ หัวเอย) จนถึงเพลงลาวกระแซ (ผลัดภูษา)

4.2.5 การประดิษฐ์ท่ารำ

1. ท่ารำใช้บท

1.1 ท่ารำใช้บทจากแม่ท่ามาจากเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงแม่บท เช่น ท่าเฉิดฉิน ในบทร้อง “อัยยะศรี”เพลงลาวเฉียง นอกจากนี้ยังใช้ท่าที่มาจากการใช้บทของละครใน ได้แก่ การชี้ การจีบ การไว้มือ ซึ่งเป็นท่าสัญลักษณ์ เช่น ท่าไว้มือ ในบทร้อง “จะเสี่ยงน้ำ”เพลงลาวครวญ

1.2 ท่ารำใช้บทจากท่าธรรมชาติ คือท่ารำใช้บทที่ไม่ได้นำมาจากแม่ท่า เป็นการสื่อความจากการเลียนแบบธรรมชาติ และสร้างสรรค์ตามจินตนาการ โดยการใช้มือตั้งวง จีบ ล่อแก้ว และการใช้เท้าอย่างนาฏยศิลป์ไทย เช่น ท่ากำมือแตะคาง ในบทร้อง “ลอราชอนาถตรอง”

2. ท่ารำเพลงหน้าพาทย์

ท่ารำเพลงหน้าพาทย์เพลงสาธุการยังคงใช้ท่ารำเดิมไม่มีการปรับเปลี่ยนแต่ในบทละครมีการกำหนดท่านารายณ์ คือ ท่าล่อแก้ว 2 มือ ส่วนในเพลงโอดมีการปรับเปลี่ยนโดยใช้พัดวิชนีบังหน้า ผู้แสดงทั้งนี้เพื่อสื่อเห็นความเศร้าโศกของตัวละคร โดยไม่ต้องการให้ผู้ใดทราบเนื่องจากภูมิหลังของตัวละครเป็นกษัตริย์ไม่ควรอ่อนแอ จึงใช้พัดบังหน้า ตามประโยชน์การใช้พัดเช่นเดียวกับตาลปัตรของพระสงฆ์ ซึ่งเดิมพัดวิชนีเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์ นางกำนัลจะเป็นผู้พัดถวาย สำหรับการออกแบบตอนนี้ปรับเปลี่ยนการใช้พัดโดยสื่อความจากมงคลเป็นอวมงคล

ภาพที่ 15 การใช้พัดบังหน้าในเพลงโอด
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 30 เมษายน 2550

2. ท่ารำออกภาษา

- ดนตรีรับ/ ร้องรับ

เพลงลาวกระแซ ในช่วงดนตรีรับก่อนเข้าโรง พระลอใช้พัด(วิชนี)พัดเข้าตัวตามจังหวะเพลงซึ่งแสดงให้เห็นการเสแสร้งของตัวละครที่ไม่ต้องการให้ผู้ใดทราบถึงอารมณ์ความรู้สึกในขณะนั้น การประดิษฐ์ท่ารำน่าจะมีความเกี่ยวข้องกับการใช้พัดด้ามจิ้วในเพลงฝรั่งคู่

ภาพที่ 16 การใช้พัดพัดเข้าตัวในเพลงลาวกระแซ

ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 30 เมษายน 2550

- เมื่อเคลื่อนที่

เป็นการปรับเปลี่ยนจากท่าเดินของตัวพระ ซึ่งเดิมศีรษะเอียงตรงข้ามเท้า ข่มเข่า มาเป็นการเอียงศีรษะตามทิศที่ก้าวเท้า ย่อ- ยืดขึ้น ใช้จังหวะเข่า โดยบรรจุอยู่ในช่วงการเคลื่อนที่ดนตรีรับ

ท่าเดินตัวพระ

ท่าเดินที่เจ้าจอมมารดาเขียนประดิษฐ์

ภาพที่ 17 ท่าเดิน

ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 30 เมษายน 2550

4.2.7 แนวคิด

จากการศึกษารูปแบบการแสดงตอนพระลอลงสรงเสี่ยงน้ำ พบว่าการรำใช้บทดำเนินตามจารีตของละครหลวง ซึ่งเป็นการลงสรงตามจารีตของราชสำนักเมื่อเสด็จประพาสและประกอบพิธีกรรมเสี่ยงน้ำ ตามความเชื่อของชาวล้านนา ตลอดจนการทำท่าให้สมจริงตามธรรมชาติไม่ว่าจะเป็นการใช้อารมณ์ การใช้พัด และการเพิ่มตัวประกอบตามบทร้อง

4.3 พระลอตอนตามไก่

พระลอตามไก่ อยู่ในฉากที่ 4 ตามไก่ปู่เจ้า ของการแสดงตอนกลาง ซึ่งแบ่งการแสดงเป็น 2 ช่วง คือ ปู่เจ้าฯเรียกไก่ และพระลอตามไก่แก้ว เนื้อเรื่องเริ่มจากปู่เจ้าฯคิดหาวิธีให้พระลอเดินทางสู่เมืองสรองเร็วขึ้น จึงเรียกไก่มาชุมนุมเพื่อเลือกไก่ที่มีความโดดเด่นให้ผีสิงและสั่งให้ไปล่อพระลอ เมื่อพระลอเห็นไก่ก็หลงใหลในความงามและอยากได้จึงติดตาม สุดท้ายเมื่อพระลอถึงอุทยานเมืองสรองไก่ก็หายไป การแสดงในตอนนี้ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์เพียงบางช่วง เนื่องจากการบรรจุเพลงที่มีความแตกต่างจากเดิม ดังนี้

- ปู่เจ้าเรียกไก่

บทร้องกล่าวถึงปู่เจ้าสมิงพรายสงสารพระเพื่อนพระแพงที่เฝ้ารอคอยพระลอ จึงคิดจะใช้ไก่ไปล่อพระลอมายังเมืองสรอง

- ร้องลำลาวพุงขาว รับมโหรี-

มาจะกล่าวบทไป ถึงปู่เจ้าจอมเทวสิงขร
สงสารเพื่อนแพงน้องสองบังอร เฝ้าอาวรณ์หวั่นคะนึงถึงพระลอ
ให้นางโรยนางรื่นขึ้นมาเร้า จำจะเอาไก่งามตามมาล่อ
ให้รีบมาเหมือนหวังไม่รั้งรอ จะได้พอใจปองสองอนงค์
ตริพลางทางปู่ยุรยาตร จากแท่นทิพาวาสเรืองระหง
งานเฉกวชินราชอาจอง เสด็จลงหน้าฉานศาลเทวา[2]

ระบำไก่เป็นระบำที่แทรกในเรื่อง พระลอ ตอนปู่เจ้าเรียกไก่ แสดงให้เห็นการชุมนุมของไก่หลายสายพันธุ์ เพื่อให้ปู่เจ้าเลือก บทร้องบรรยายลักษณะของไก่ ได้แก่ สีขน หงอน เท้า ประกอบกิริยาของไก่ เช่น ตีปีก การขัน เป็นต้น ดังบทร้องต่อไปนี้

---

[2] พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, บทละคร เรื่อง พระลอ พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์. (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, 2515), หน้า 90 - 91.

- ร้องลำลาวเชิ้ง รับมโหรี* -

สร้อยแสงแดงพระพาย ขนเขียวลายระยับ ปีกสลับเบญจรงค์ เลื่อมลายยงหงสบาท ขอบตาชาดพระพริ้ง สิงคลิ้งหงอนพรายพรรณ ขานขันเสียงเอาใจ เดือยหงอนใสสีลำยอง สองเท้าเทียมนพมาศ ปานฉลุชาดทารง ปู่ก็ใช้ผีลงแก่ไก่ (ผีเป็นเพลิงพลุ่งขึ้นมาลงไก่) ไก่แก้วไซร้บมิกลัว ขุกผกหัวองอาจ ผาดผันตีปีกป้อง ร้องเรื่อยเฉื่อยฉาดฉาน (รัวไก่สามัญหนีเข้าโรง ไก่ที่ผีลงเคล้ากับผีที่หายไปข้างโรง กลายเป็นไก่นฤมิตออกมา)...[3]

หมายเหตุ การเข้าออกของไก่หมู่มีความแตกต่างจากระบำในปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงเลือกการวิเคราะห์เพียงหมู่ระบำ บทต่อไปเป็นบทของไก่แก้ว

-พระลอตามไก่

บทร้องพระลอตามไก่อยู่ต่อจากปู่เจ้าเรียกไก่ซึ่งเดิมอยู่ในฉากเดียวกัน พระลอเห็นไก่แก้วก็เกิดประทับใจความงามของไก่ จึงไล่ติดตาม แต่สุดท้ายไก่หายไป พระลอจึงทราบว่าเป็นไก่จำแลงและเดินทางต่อดังบทร้อง ดังนี้

- ร้องเพลงลาวเจ้าซู -

ท้าว ธ ผาดเห็นไก่ตระการ ภูบาลบานหฤทัย
งามพอใจพอตา มิทันทาธารธำรง
ทรงมกุฎภูษาสรรพ จับพิชัยอาวุธราชพล
บัดดล ธ รุกไล่ หวังได้ไก่ตัวงาม
พี่เลี้ยงตามจอมราช ครั้นคลาดไก่หยุดท่า
เห็น ธ ช้าไก่ขันเรียก ไก่กระเหวียกตาดู
ครั้นภูธรจะทัน ไก่ค่อยผันค่อยผ้าย
ระร่ายส่ายตีนเดิน ดำเนินหงส์ยกย่าง
ครั้นเห็นห่างไก่หยุด ครั้นจะสุดแดนป่า
ครั้นจะผ่าแดนบ้าน ไก่แกล้งคร้านมารยา
เห็นไก่ช้า ธ ก็สาว ทางยืดยาวย่นสั้น
เหย่าไย่ไย่ใกล้กระชั้น ไก่แกล้งกระเจิงโผ

---

* เพลงลาวเชิ้งเป็นเพลงเดียวกับลาวจ้อยของสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

[3] พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, บทละคร เรื่อง พระลอ พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์. (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, 2515), หน้า 91.

- ปี่พาทย์บรรเลงเพลงเชิดฉิ่ง -

- ร้องเพลงเชิดฉิ่ง –

ไก่เอยไก่แก้ว กล้าแกล้วกายสิทธิ์ฤทธิ์ผีสิง
เลี้ยวล่อลอราชฉลาดจริง เพราพริ้งหงอนสร้อยสวยสะอาง
ทำทีแล่นถลาให้คว้าเหมาะ ย่างเหยาะกรีดปีกไช้หาง
ครั้นพระลอไล่กระชั้นก้นกาง ไก่ขวัญหันห่างราชา
ฉับเฉียวเลี้ยวลัดฉวัดเฉวียน วนเวียนหลบเว้งเชิงพฤกษา
ขันเจื้อยเฉื่อยก้องห้องวนา ทำท่าเยาะเย้ยภูมี

- ปี่พาทย์บรรเลงเพลงกราวรำ – เชิด -

- ร้องเพลงลาวครวญ -

จวนโพล้เพล้ ไพรพราว ไก่เหินหาวหายเนตร ภูเบศดู
ชระอับทิศ บพิตรคิดถึงพระองค์ อ้ากูมาหลงแก่ไก่
ไก่ผีไขว่เอากู ท้าว ธ แลดู สองพระพี่เลี้ยง
สองพี่เลี้ยง กล่าวคำกล่อมเกลี้ยง ถูกถ้วนทุกอัน นะพี่เอย

- ปี่พาทย์บรรเลงเพลงลาวเดินดง -

- ร้องเพลงลาวเดินดง –

พระลอรัญจวญใจ ด้วยพระจะไปอรัญวา
แดเดียวเปลี่ยววิญญาณ์ เชิญชไมแม่มาช่วยชื่นชีวี
บุญพี่บุญน้อง เคยสร้างปางสอง สมปองปรีดี
สองสาวแสนสวย รื่นรวยนารี
เรียมรักแสนทวี จึงเต้าตามมา
โฉมนางแน่งน้อย แช่มช้อยโสภา
ประดุจดวงฟ้า กัลยางามจริง
หาไหนไม่เทียบ เปรียบยอดเยาว์หญิง
พี่รักเจ้าจริง สายจิตเรียมเอย[4]

[4] พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, บทละคร เรื่อง พระลอ พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์. (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, 2515), หน้า 93 - 96.

4.3.1 กระบวนท่ารำ

- ปู่เจ้าเรียกไก่ (เฉพาะเพลงลาวพุงขาว)

ตารางที่ 12 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวพุงขาว

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
1. มาจะกล่าวบทไป	ท่าม้วนมือ	ท่ารำใช้บทตามจารีตของละครรำ และโขน
2.ถึงปู่เจ้าจอมเทว	ท่าอำพร	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
3.สิงขร	ท่าตั้งวงระดับศีรษะ และวงกลาง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
4.สงสารเพื่อนแพงน้อง, ให้นางโรยนางรื่น	ท่าทาบมือไขว้ที่สีข้าง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
5.สองบังอร	ท่าชี้ข้างลำตัว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
6.เฝ้าอาวร	ท่ากำมือเท้าคาง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
7.หวั่นคะนึง	ท่าเรียงหมอน	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
8.ถึงพระลอ	ท่าชี้แขนตึง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
9.ขึ้นมาเร้า, ให้รีบมาเหมือนหวัง	ท่าปาดสองมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
10.จำจะเอา,จะได้พอใจปอง	ท่าตบหน้าขา	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
11. ไก่งาม	ท่าเฉิดฉิน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
12.ตามมาล่อ	ท่าตั้งวง และล่อแก้ว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
13.ไม่รั้งรอ	ท่าสั่นมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
14.สองอนงค์	ท่านิ้วชี้คู่	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
15.ตริพลาง	ท่าจีบกรายเป็นวง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
16.ทางปู่ยุรยาตร จากแท่นทิพาวาสน์	ท่ากรายยืน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
17. เรืองระหง	ท่าจันทร์ทรงกลด	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
18.งามเฉกวชินราช	ท่านภาพร	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
19. อาจอง	ท่าหนุมานผลาญยักษ์	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
20. เสด็จลงหน้าฉาน	ท่าเดิน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
21.ศาลเทวา	ท่ากรายยืน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

-ระบำไก่

ตารางที่ 13 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวเซิ้ง

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
1. สร้อยแสงแดง,พะพาย,	ท่าสอดสร้อย	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
2. ขนเขียวลายระยับ,พะพริ้ง	ท่าตั้งวงแขนตึง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
3. ปีกสลับเบญจรงค์,เลื่อมลายยงหงสบาท,ไก่แก้วไซร้	ท่ามยุเรศ	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
4.ขอบตาชาด	ท่าจีบปรกหน้า 2 มือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
5.สิงคลิ้งหงอนพรายพรรณ	ท่าซ้ายจีบปรกหน้า มือขวาจีบส่งหลัง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
6. ขานขันเสียงเอาใจ,เดือยหงอนใสสีลำยอง,ขานขันตีปีกป้อง,ร้องเรื่อยเฉื่อยฉาดฉาน	ท่าไก่ขัน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
7.สองเท้าเทียม,นพมาศ	ท่าเท้าเอว ยกขา	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
8. ปานฉลุชาด, ทารง,ขุกผกหัว	ท่าก้าวเท้า	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
9. ปู่ก็ใช้ให้ผีลงแก่ไก่	ท่าไก่กระโดด	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
10. บมิกลัว	ท่าส่ายหน้า	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
11. องอาจ	ท่าองอาจ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

ตารางที่ 14 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวเซิ้ง (เฉพาะดนตรีรับ)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
1. ดนตรีบรรเลง	ท่าสอดสร้อย กดปลายเท้าลง	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
2. ดนตรีบรรเลง หลังคำว่า "หงสบาท"	ท่าเดินแกว่งแขน และตบมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
3. ดนตรีบรรเลง หลังคำว่า "สีลำยอง"	ท่าเดินแกว่งแขน และนิ้วชี้แตะแก้ม	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
4. ดนตรีบรรเลง หลังคำว่า "แก่ไก่"	ท่าเดินแกว่งแขน, กระโดดขาคู่และจีบคว่ำแขนตึง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

ตารางที่ 14 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวเชิ้ง (เฉพาะดนตรีรับ) (ต่อ)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
5. ดนตรีบรรเลง หลังคำว่า “เฉื่อยฉาดฉาน”	ท่าเดินแกว่งแขน และกำมือไขว้แขน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

- พระลอตามไก่

ตารางที่ 15 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวเจ้าซู รับมโหรี

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
1. ท้าว ธ ผาด	ท่าปาดมือออก 2 มือ พร้อมกับเช็ดเท้า	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
2.เห็นไก่	ท่ายืนมอง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
3.ตระการ	ท่าตบขา	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
4.ภูบาล	ท่าจีบเข้าตัว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
5.บานหฤทัย	ท่ายิ้ม	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
6.งามพอใจ	ท่าทาบอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
7.พอตา	ท่าชี้ตา	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
8.มิทันทา	ท่าตั้งวงสั่นมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
9.ธารธำรง, เห็น ธ ช้าไก่ขันเรียก, ไก่กระเวียก,ครั้นภู ธ เริ่มจะทัน,ไก่ค่อยผันค่อยผาย ระร่าย,ครั้นจะสุด,ไก่แกล้งคร้าน,เห็นไก่ช้า ธ ก็สาว, ทางยืดยาว	ท่าเดิน 2 มือ ของตัวพระ โดยเอียงศีรษะและบิดไหล่ตามทิศที่ก้าวเท้า และห่มเข่า (ท่าออกภาษา)	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ เป็นท่าเดินของตัวพระ แต่ปรับเปลี่ยนการเอียง การใช้ไหล่และการย่อ – ยืด แล้วห่มเข่า
10.ทรงมกุฎ	ท่าพรหมสี่หน้า	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
11.ภูษาสรรพ	ท่าจีบชายพก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
12.จับพิชัย	ท่าควงพระขรรค์	ท่ารำใช้บทจากเพลงกลมอรชุน*
13.อาวุธราชพล	ท่าชูพระขรรค์	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

* ท่ารำใช้บทจากเพลงกลมอรชุน (กลมพระขรรค์) หมายถึง ท่ารำที่มีการบัญญัติท่าในเพลงกลมอรชุน

ตารางที่ 15 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวเจ้าซู รับมโหรี (ต่อ)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
14.บัดดล, ครั้นคราดไก่หยุดท่า ,ตาดู,ส่ายตีนเดิน, ไก่หยุด, มารยา, ย่นสั้น, ไก่แกล้ง	ท่าถือขรรค์ระดับเข็มขัด	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
15.ธ รุกไล่, กระเจิงโผ	ท่าชักแป้งผัดหน้า	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
16.หวังได้	ท่าโกยมือ 2 มือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
17.ไก่ตัวงาม	ท่าชี้(ไก่)	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
18.พี่เลี้ยงตาม	ท่าพยักหน้า	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
19.จอมราช, ดำเนินหงส์ยกย่าง ,ครั้นเห็นห่าง	ท่ารำส่ายมือเดียว	ท่ารำใช้บทจากเพลงช้าตัวพระ
20. แดนป่า	ท่าชี้พื้น	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
21.แดนบ้าน	ท่าชี้กวาด	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
22.ครั้นจะฝ่า	ท่าปาดพระขรรค์	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
23.เหย่าไย่ไย่	ท่าก้าวลงด้วยปลายเท้า	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
24.ใกล้กระชั้น	ท่าตั้งวงล่างจีบหงายแขนตึง และท่าช้านางนอน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ และจากเพลงแม่บท

ตารางที่ 16 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงเชิดฉิ่งและกราวรำ

ท่ารำในช่วงนี้เป็นท่ารำที่มาจากแม่ท่าจากละครใน เรื่อง อิเหนา ตอนหย้าหรันตามนกยูง

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
1. ไก่เอย ไก่แก้ว,ฉลาดจริง	ท่าชี้ไก่	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
2.กล้าแก้วกายสิทธิ์	ท่าเฉิดฉิน	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
3.ฤทธิ์ผีสิง,ทำนอง 3	ท่ายิ้ม	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
4.เลี้ยวล่อ	ท่าสอดสร้อย	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
5.ลอราช, ทำนองรับ 1	ท่าจีบหงายแขนตึง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
6.เพราพริ้ง, ไก่ขวัญหันห่าง	ท่าตั้งวงและถือพระขรรค์ตึงแขน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
7.หงอนสร้อย	ท่าจีบปรกหน้า	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
8.ทำนองรับ 1, ทำนอง 3	ท่าอัมพร (สอดสูง)	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท

ตารางที่ 16 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงเชิดฉิ่งและกราวรำ (ต่อ)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
9.ทำนองรับ 1	ท่าบัวชูฝัก	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
10.ทำนองรับ 1	ท่าตั้งวงบน และจีบคว่ำแขนตึง	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
11.ทำที, ครั้นพระลอ,เลี้ยวลัด	ท่าถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
12.แล่นถลา, ไล่กระชั้น,ฉับเฉียว	ท่าถือพระขรรค์ชักแป้งผัดหน้า	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
13.ให้คว้าเหมาะ, ทำนอง 3, กราวรำ	ท่าคว้า	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
14.ย่างเหยาะกรีดปีกไซร้หาง	ท่าเยื้องกราย	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
15.กั้นกาง, ทำนอง 3, ทำนองกราวรำ	ท่ากั้น	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
16.ราชา, ทำนอง 2	ท่านางนอน	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
17.ทำนอง,เฉวียน,วนเวียนหลบ, ทำนอง 3	ท่าผาลา	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
18.ทำนอง 3	ท่าทาบอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
19.ทำนอง 3	ท่าเดิน 2 มือ ของตัวพระ โดยเอียงศีรษะและบิดไหล่ตามทิศที่ก้าวเท้า และข่มเข่า (ท่าออกภาษา)	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติเป็นท่าเดินของตัวพระ แต่ปรับเปลี่ยนการเอียง การใช้ไหล่และการย่อ – ยืด แล้วห่มเข่า
20.เยาะเย้ย	ท่าฝ่ามือถูอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
21.ภูมี, กราวรำ	ท่าฟาดนิ้ว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
22.เวิ้ง, ทำนอง 3	ท่าหา	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
23.ทำนอง 3	ท่าเรียก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
24. ทำนอง 3	ท่าชี้กวาด	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
25. ขันเรื่อยเฉื่อยก้องห้องวนา	ท่าฟัง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
26.ทำท่า, กราวรำ	ท่าเย้ย	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

ตารางที่ 17 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวครวญ (หลังตามไก่)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
1. จวนโพล้เพล้	ท่ามอง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
2.ไพรพราว	ท่าจีบกรายออก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
3.ไก่เห็นหาวหายเนตร	ท่าจีบที่ตาแล้วกรายออก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
4.ภูเบธดู	ท่าตั้งวงบน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
5.ชระอับทิศ	ท่าปาดมือแขนตึงทั้ง 2 ข้าง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
6.บพิตรคิดถึงพระองค์	ท่าจีบเข้าตัว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
7.อ้ากู, เอากู	ท่ามือทาบอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
8.มาหลง	ท่าจีบล่อแก้ว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
9.แก่ไก่	ท่าชี้ข้างลำตัว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
10.ไก่ผีไขว่	ท่าภมรเคล้า	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
11.เท้า ธ แลดูสองพระพี่เลี้ยง	ท่าเดิน 2 มือ ของตัวพระ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ เป็นท่าเดินของตัวพระ
12. สองพี่เลี้ยงกล่าวคำกล่อมเกลี้ยง	ท่ายืนตัวพระ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
15.ถูกถ้วนทุกอัน	ท่าชี้กวาด	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
16.นะพี่เอย	ท่าโอบแตะศีรษะพระพี่เลี้ยง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

ตารางที่ 18 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวเดินดง

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
1.พระลอรัญจวญใจ, ช่วยชื่นชีวี ,สายจิตเรียมเอย	ท่าทาบอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
2.ด้วยพระจะไปอรัญวา, จึงเต้าตามมา,	ท่าเดิน 2 มือ ของตัวพระ โดยเอียงศีรษะและบิดไหล่ตามทิศที่ก้าวเท้า และห่มเข่า (ท่าออกภาษา)	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ เป็นท่าเดินของตัวพระ แต่ปรับเปลี่ยนการเอียง การใช้ไหล่และการย่อ – ยืด แล้วข่มเข่า

ตารางที่ 18 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวเดินดง (ต่อ)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
3.แดเดียว	ท่าตั้งนิ้วชี้	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
4.เปลี่ยววิญญา	ท่าแบหงายแขนตึง 2 มือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
5.เชิญชไมแม่มา	ท่าเชิญ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
6. บุญน้อง,	ท่าชี้	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
7. เคยสร้างปางสอง	ท่าโกยมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
8.สมปองปรีดี, เปรียบยอดเยาว์หญิง	ท่าซ้อนมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
9. สองสาวแสนสวย,แช่มช้อยโสภา	ท่าเฉิดฉิน (เฉพาะดนตรีรับหลังบทสองสาวแสนสวย จึงจะทำท่านี้โดยบิดไหล่เป็นเลข 8 แนวนอน) (ท่าออกภาษา)	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บทแต่เพิ่มรายละเอียดของการใช้ไหล่โดยบิดเป็นเลข 8 แนวนอน
10. รื่นรวยนารี	ท่าจีบกรายบัวบาน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
11.เรียมรักแสนทวี,พี่รักเจ้าจริง	ท่าพิสมัย	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
12.โฉมนางแน่งน้อย	ท่าล่อแก้วกรายมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
13.ประดุจดวงฟ้า,	ท่าชี้ระดับแง่ศีรษะ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
14.กัลยางามจริง	ท่าชี้ข้างลำตัว (เฉพาะดนตรีรับหลังบทร้อง จึงจะทำท่านี้โดยบิดไหล่หน้า – หลัง) (ท่าออกภาษา)	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติแต่เพิ่มรายละเอียดของการใช้ไหล่ โดยบิดหน้า - หลังพร้อมกับโขยกเท้า
15.หาไหนไม่เทียบ	ท่าชี้กวาด	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
17.บุญพี่	ท่าจีบเข้าอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.3.2 **โครงสร้างท่ารำ**

- ปู่เจ้า โครงสร้างของกระบวนท่ารำสามารถแบ่งได้ดังนี้

1. ศีรษะ และใบหน้า ประกอบด้วย
    - การเอียง
    - กล่อมหน้า
2. ลำตัว และไหล่ ประกอบด้วย
    - กล่อมตัว
    - การบิดไหล่ตามทิศการกล่อมตัว หรือก้าวเท้า
    - การกดไหล่
    - การสะดุ้งตัว
3. แขน และมือ ประกอบด้วย
    - จีบ
    - วง
    - แบมือ
    - การใช้นิ้วชี้
    - การตึงแขน
    - การงอแขน
    - การแทงมือ
    - การม้วนมือ
4. ขา และเท้า ประกอบด้วย
    - การก้าวเท้า ประกอบด้วย การก้าวหน้า และก้าวข้าง
    - การข่มเข่า
    - การนั่งคุกเข่า
    - การนั่งกระดกเสี้ยว
    - การนั่งตั้งเข่า
    - การยืนตึงเข่า
    - การยกเท้า
    - การวางหลัง และการเปิดส้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- ระบำไก่ โครงสร้างของกระบวนท่ารำสามารถแบ่งได้ดังนี้

1. ศีรษะ และใบหน้า ประกอบด้วย
    - การเอียง
    - การก้มหัว
2. ลำตัว และไหล่ ประกอบด้วย
    - การสะดุ้งตัว
    - การบิดไหล่ตามเท้าที่ก้าว
3. แขน และมือ ประกอบด้วย
    - จีบ
    - วง
    - แบมือ
    - การใช้นิ้วชี้
    - การตึงแขน
    - การสะดุ้งแขน
    - การงอแขน
    - การม้วนมือ
    - การแทงมือ
    - การกำมือ
4. ขา และเท้า ประกอบด้วย
    - การก้าวเท้า ประกอบด้วย การก้าวหน้า
    - การกดปลายเท้า
    - การสะดุดเท้า
    - การยืนตึงเข่า
    - การกระดกเท้า
    - การกระทุ้งเท้า
    - การยกเท้า ประกอบด้วย การยกหน้า และยกข้าง
    - การแตะเท้า
    - การถอนเท้า
    - การวางหลัง และการเปิดส้น
    - การกระโดดขาคู่

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- พระลอตามไก่ โครงสร้างของกระบวนท่ารำสามารถแบ่งได้ดังนี้

1. ศีรษะ และใบหน้า ประกอบด้วย
    - การเอียง
    - ลักคอ
    - กล่อมหน้า
    - พยักหน้า
    - การเหลียวมอง
2. ลำตัว และไหล่ ประกอบด้วย
    - กล่อมตัว
    - การบิดไหล่เป็นเลข 8 แนวนอน
    - การบิดไหล่ตามทิศที่ก้าว
    - การบิดไหล่หน้าหลัง
    - การสะดุ้งตัว
3. แขน และมือ ประกอบด้วย
    - จีบ
    - วง
    - แบมือ
    - กำมือ
    - การใช้นิ้วชี้
    - การตึงแขน
    - การงอแขน
    - การม้วนมือ
    - การแทงมือ
    - การก้าวยาว และกดปลายเท้า
    - การควงพระขรรค์
    - การส่ายแขนมือเดียว
    - การเปลี่ยนมือเพื่อถืออาวุธ
4. ขา และเท้า ประกอบด้วย
    - การก้าวเท้า ประกอบด้วย การก้าวหน้า และก้าวข้าง
    - การหนักหน้า และหนักหลัง
    - การเซถอยหลัง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- การข่มเข่า
- การสะดุดเท้า
- การยืนตึงเข่า
- การแตะเท้า
- การวางหลัง และการเปิดส้น
- การจรดเท้า
- การซอยเท้า
- การยกหน้า
- การขโยกเท้า
- การเช็ดเท้า

โครงสร้างท่ารำตอนพระลอตอนตามไก่ แบ่งโครงสร้างของท่ารำตามการวิเคราะห์ 3 ตัวละคร ได้แก่ ปู่เจ้า พระลอ และไก่ ผู้วิจัยพบว่า ท่ารำใช้บทเป็นไปตามจารีตของละครใน เน้นรายละเอียดของการใช้เท้าทั้งปู่เจ้า พระลอ และไก่ สำหรับโครงสร้างท่าไก่ ผู้สร้างสรรค์เลียนแบบการเดินของไก่โดยใช้การกดปลายเท้าเมื่อก้าวในช่วงดนตรีรับ สำหรับการเชื่อมท่าช่วงดนตรีรับ และเคลื่อนที่โดยเฉพาะเพลงลาวเดินดงจะเน้นการใช้ไหล่ มี 3 ลักษณะ ได้แก่ การบิดไหล่และการเอียงตามทิศที่ก้าวเท้า การบิดไหล่เป็นเลข 8 แนวนอน และการบิดไหล่หน้า -หลัง

4.3.3 การใช้อารมณ์

ปู่เจ้า - การใช้อารมณ์ผู้แสดงต้องแสดงการคิดคำนึงเพื่อหาวิธีการนำพระลอมายังเมืองสรอง สีหน้าครุ่นคิด ไม่ยิ้ม ซึ่งเพลงที่บรรจุแสดงให้เห็นความนิ่งของการใช้สมาธิในการครุ่นคิด

ระบำไก่ - การใช้อารมณ์ของหมู่ระบำ ใช้การแสดงยิ้มในหน้าโดยไม่เห็นไรฟัน

พระลอตามไก่ - การใช้อารมณ์สื่อให้เห็นโดยการแสดงสีหน้าของผู้แสดงซึ่งแบ่งเป็นช่วงดังนี้ ช่วงแรกเมื่อพระลอพบไก่แก้วจะต้องแสดงความพอใจที่เห็นไก่แก้ว เช่น การยิ้ม ช่วงที่ 2 สื่อให้เห็นการรุกไล่ติดตามไก่แก้วเพื่อครอบครอง ซึ่งแสดงให้เห็นความพยายาม เช่น ท่าก้าวยาวๆ จากบทร้อง “เหย่าไย่ไย่” หรือ ท่าคว้า จากเพลงเชิดฉิ่ง สำหรับในช่วงท้ายหลังจากที่ไก่หายไปต้องแสดงสีหน้าของความเศร้าโศก ว้าเหว่ ดังจะเห็นได้จากท่าเหลียวมอง จากบทร้อง “ท้าว ธ แลดูสองพระพี่เลี้ยง” แต่เมื่อนึกถึงพระเพื่อนพระแพง ก็เกิดมานะและเฝ้าติดตามเพื่อพบนางอันเป็นที่รัก ทั้งนี้การใช้อารมณ์ในบทดังกล่าวเป็นอิทธิพลจากบทร้อง และอารมณ์ของเพลงที่บรรจุ เช่น การรุกไล่ในเพลงเชิดฉิ่ง โศกเศร้าหว้าเหว่ในเพลงลาวครวญ เป็นต้น

4.3.4 ความสัมพันธ์ระหว่างตัวเอกและตัวประกอบ

- ปู่เจ้า และระบำไก่ การแสดงจากบทร้องทั้งหมดบทร้องของปู่เจ้าจะต้องรวมกับหมู่ระบำ โดยหมู่ระบำจะออกมาหลังจากบทร้องว่า “ ปู่กสันถึงไก่ในไพรพฤกษ์ ปู่รำลึกถึงไก่ไก่ก็มา บ่หู้กี่คณากี่หมู่ ปู่เลือกไก่ตัวงาม ทรงทรามวัยทรามแรง” ในเพลงลาวเชิ้ง ซึ่งในช่วงดนตรีรับระหว่างบทร้องหมู่ระบำจะแสดงท่าที่สื่อถึงการเรียกไก่ และการครุ่นคิดของปู่เจ้าในขณะเดียวกันปู่เจ้าจะทำท่ายืนมองในลักษณะต่างๆ เช่น ท่าตั้งวงถือพระขรรค์แขนตึง หรือ ท่ากำมือเท้าเอว

ภาพที่ 18 ความสัมพันธ์ระหว่างปู่เจ้ากับหมู่ระบำ
ปู่เจ้าทำท่ามอง โดยมือขวาถือพระขรรค์ระดับเอว มือซ้ายจีบส่งหลัง ส่วนไก่หมู่ทำท่ากอดอก
จากดนตรีรับท่อนร้องเรื่อย เฉื่อยฉาดฉาน
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 30 เมษายน 2550

- พระลอตามไก่ ตัวประกอบ(นายแก้ว นายขวัญ) จะเดินตามตัวเอก เพื่อคอยรับคำสั่ง หรือร่วมคิดเมื่อพระลอปรึกษาตามบทละครที่กำหนด นอกจากนี้มีการรำใช้บทบ้างตามสถานการณ์ที่เกิดขึ้นตามบทร้อง เพื่อสร้างความสมจริงตามบท เช่น ท่าหาไก่ ในเพลงเชิดฉิ่ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 19 ความสัมพันธ์ระหว่างตัวเอกกับตัวประกอบ
ภาพความสัมพันธ์ในเพลงเชิดฉิ่ง หลังบทร้อง"วนเวียนหลบเวิ้งเชิงพฤกษา"
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 30 เมษายน 2550

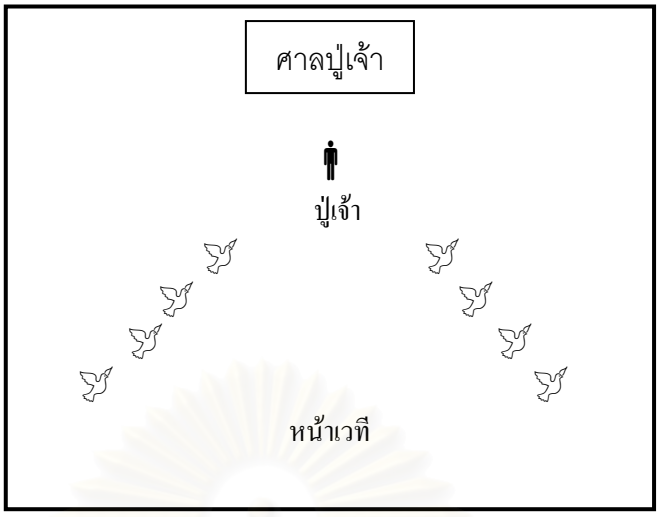
4.3.5 การใช้พื้นที่

- ปู่เจ้า การแสดงในบทนี้ผู้แสดงใช้พื้นที่สองส่วน คือ การรำบนเตียงละคร และการรำบนพื้น

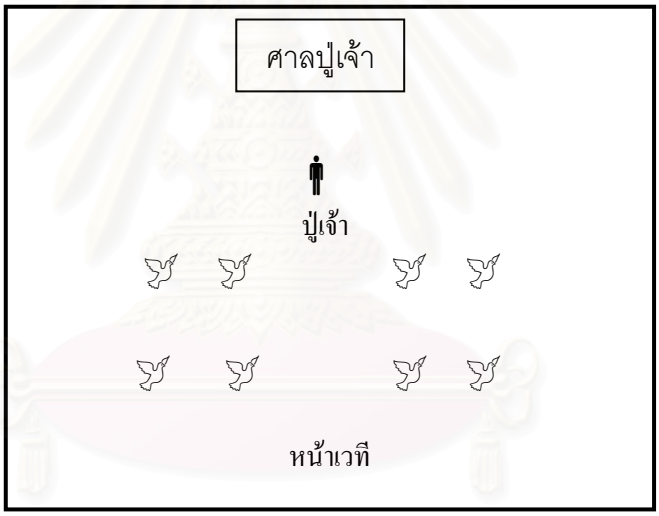
- ระบำไก่ การใช้พื้นที่เป็นการแปรแถวระบำ ซึ่งมี 3 รูปแบบ ได้แก่

1. แถวปากพนัง
2. แถวตอนคู่
3. แถววงกลม

การแปรแถวใน 3 รูปแบบนี้เป็นการแปรแถวเพื่อแสดงให้เห็นความงามของไก่แต่ละตัว เพื่อให้ปู่เจ้าสมิงพรายเลือกแต่สุดท้ายก็ได้ไก่แก้ว เนื่องจากสีสันที่โดดเด่น ปราดเปรียว ความพิเศษส่วนนี้ปู่เจ้าสมิงพรายก็เลือกให้ผีสิงในตัวไก่โดยใช้เทคนิคด้านแสงเข้ามาช่วยทำให้ภาพสมจริง เป็นต้น ลักษณะดังกล่าวตรง เป็นการแทรกระบำในละครเพื่อบรรยายอารมณ์ของตัวละครซึ่งเป็นจุดเริ่มของการใช้ระบำบรรยายอารมณ์และความคิดของตัวละคร



ภาพที่ 20 การใช้พื้นที่ของระบำไก่ 1



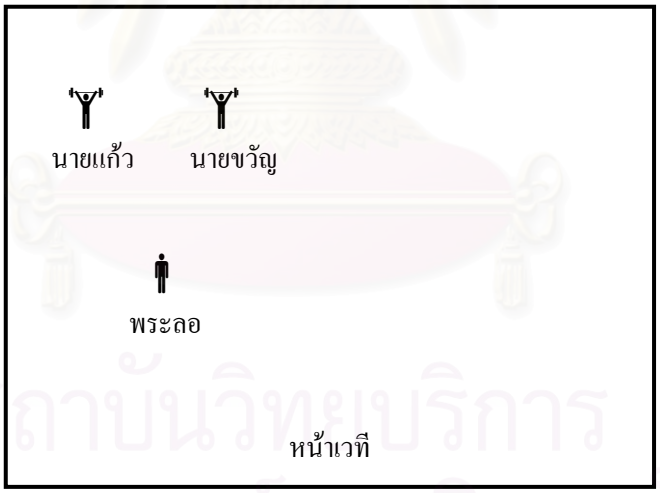
ภาพที่ 21 การใช้พื้นที่ของระบำไก่ 2

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

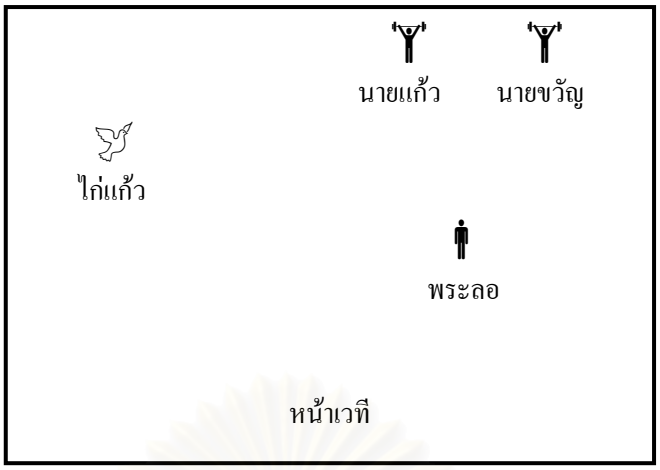
ภาพที่ 22 การใช้พื้นที่ของปู่เจ้าและระบำไก่ 3

- พระลอตามไก่

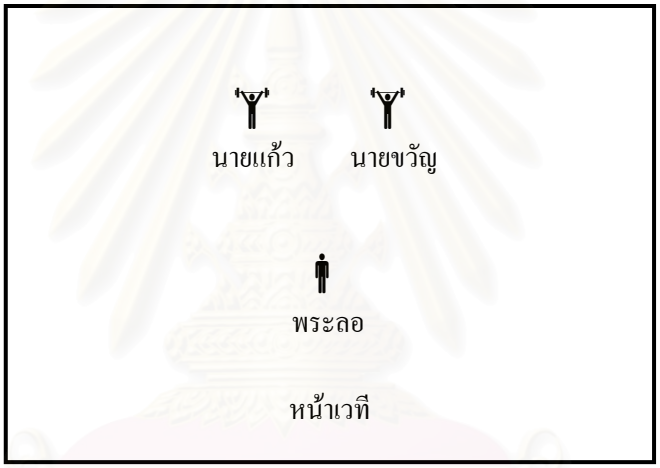
การใช้พื้นที่ในช่วงนี้นำมาจากละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน ย่าหรันตามนกยูง



ภาพที่ 23 การใช้พื้นที่ของการเคลื่อนที่เมื่อออกจากโรง

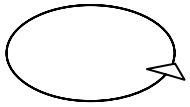


ภาพที่ 24 การใช้พื้นที่ของการเคลื่อนที่เมื่ออยู่ในเพลงลาวเจ้าซู และเชิดฉิ่ง

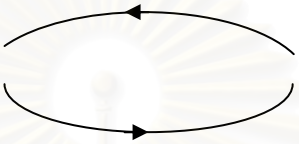
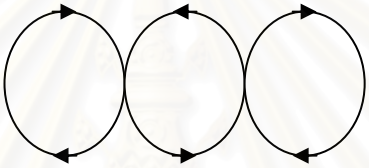
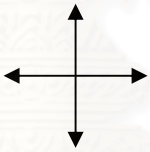


ภาพที่ 25 การใช้พื้นที่ของการเคลื่อนที่เมื่ออยู่ในเพลงลาวครวญ และลาวเดินดง

ตารางที่ 19 รูปแบบการเคลื่อนที่ในเพลงเชิดฉิ่งตอนพระลอตามไก่

เพลง	การเคลื่อนที่	คำอธิบาย
เพลงลาวเจ้าซู		ใช้ในช่วงการติดตามโดยการหยุดเป็นช่วง 4 จุด จุดละทิศ โดยทิศที่หยุดจะต้องหันหน้าตรงกับไก่

ตารางที่ 19 รูปแบบการเคลื่อนที่ในเพลงเชิดฉิ่งตอนพระลอตามไก่ (ต่อ)

เพลง	การเคลื่อนที่	คำอธิบาย
เพลงเชิดฉิ่ง		ใช้เมื่อรุกไล่หลังทำนองเพลงรับคำกลอนที่ 2,4 โดยฝ่ายพระลอเป็นฝ่ายไล่ก่อน
เพลงเชิดฉิ่ง		ใช้เมื่อควงแลกที่กัน โดยสามารถทำสลับกันได้
เพลงเชิดฉิ่ง		แถวโคมสามใบนี้ใช้ในการควงช่วงทำนองรับเพลงเชิดฉิ่งท่อนที่ 3
เพลงเชิดฉิ่ง		ใช้ในการเดินขึ้น –ลง ซ้ายขวาเพื่อกั้นไก่
เพลงเชิดฉิ่ง		ใช้ในช่วงไล่ต้อนไก่ และไก่เข้าโรง
เพลงลาวเดินดง		สำหรับเพลงลาวครวญพระลอจะรำอยู่กลางโรงเท่านั้น สำหรับทิศทางเป็นเพียงการหันซ้ายขวา และการเหลียวหลัง ส่วนเพลงลาวเดินดง มีลักษณะการเดินวนเป็นวงกลมสลับกับหยุดนิ่งจากนั้นจึงเข้าโรง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลักษณะการจัดองค์ประกอบดังกล่าวส่วนหนึ่งได้รูปแบบมาจากละครใน เรื่อง อิเหนา ตอนย่าหรันตามนกยูง โดยเฉพาะในเพลงเชิดฉิ่ง แต่มีความแตกต่างที่มีบทของตัวประกอบออกไปรำกับตัวเอกเพื่อเสริมบทให้กับตัวเอก เนื่องจากบทละคร เรื่อง อิเหนา ย่าหรันติดตามนกยูงแปลงแต่เพียงผู้เดียว ดังนี้

บทย่าหรันตามนกยูงของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

" ... ๏ เมื่อนั้น ย่าหรันสุริย์วงศ์ทรงศักดิ์
ให้คิดรักใคร่ในนกนัก พระจึงชักอาชาตามไป
พี่เลี้ยงเสนากิดาหยัน ใครจะติดตามทันก็หาไม่
แต่องค์เดียวขับเคี่ยวอาชาไนย เลี้ยงไล่บุหรงในพงพี

ฯ ๔ คำ ฯ เชิดฉิ่ง

๏ เมื่อนั้น บุหรงสุรารักษ์ปักษี
เห็นย่าหรันดัดดั้นพนาลี ขับควบพาชีกระชั้นมา
จึงโผผินบินไปให้ห่าง แล้วย่องย่างหยุดยืนคอยท่า
ฟ้อนรำทำทีกิริยา ปักษาแกล้งล่อรอรั้ง
ด้วยเดชเทวบันดาล วันเดียวถึงด่านเมืองกาหลัง
ก็เลี้ยวลับคลับคล้ายกายกำบัง คืนยังกระยาหงันชั้นฟ้า

ฯ ๖ คำ ฯ เชิด..."[5]

4.3.6 การประดิษฐ์ท่ารำ

1. ท่ารำใช้บท

1.1 ท่ารำใช้บทจากแม่ท่ามาจากเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงแม่บท และยังคงจารีตของละครใน เช่น การตีบทโดยใช้การชี้เป็นท่าสัญลักษณ์ การม้วนมือในบทร้อง"มาจะกล่าวบทไป" เมื่อตัวละครเริ่มจะรำใช้บทของตนเอง

การประดิษฐ์ท่าเป็นการนำกิริยาของไก่ทั้งการบิน การขัน มาประยุกต์กับแม่ท่าในนาฏยศิลป์ไทย เช่น การใช้มือจีบ ตั้งวง การยกเท้า การกระโดด ซึ่งได้มาจากเพลงแม่บทของตัวนางประกอบท่ารำตีบทของละครใน ซึ่งโดยส่วนหนึ่งนำท่ามาจากนกยูงแปลง ในเรื่องอิเหนา ตอนย่าหรันตามนกยูง ส่วนช่วงตามไก่ใช้รูปแบบการแสดงทั้งการใช้ท่ารำ และการเคลื่อนที่จากละครในเรื่องอิเหนา ตอนย่าหรันตามนกยูง

---

[5] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยฯ, บทละคร เรื่อง อิเหนา (กรุงเทพฯ : บำรุงสาส์น ,2516), หน้า 812.

1.2 ท่ารำใช้บทจากท่าธรรมชาติ คือท่ารำใช้บทที่ใช้สื่อความโดยเลียนแบบธรรมชาติและสร้างสรรค์ตามจินตนาการ เช่น การยกกดปลายเท้าซึ่งเลียนแบบกิริยาการเดินของไก่ที่ใช้ปลายเท้าลง และท่าย่องจับไก่ จากบทร้อง “เหย่าไย่ไย่”

2. ท่ารำเพลงหน้าพาทย์

การประดิษฐ์ท่าใช้อุปกรณ์ การใช้พระขรรค์ในบทปู่เจ้า และพระลอ ซึ่งผู้สร้างสรรค์นำมาจากการรำเพลงหน้าพาทย์กลมพระขรรค์ เช่น การควงพระขรรค์ และการใช้อาวุธของพระลักษณ์ในเรื่องรามเกียรติ์ ส่วนช่วงตามไก่ใช้รูปแบบการแสดงทั้งจากการใช้ท่ารำ และการเคลื่อนที่จากละครในเรื่อง อิเหนา ตอนหย้าหรันตามนกยูง โดยปรับเปลี่ยนการใช้อุปกรณ์จากแส้เป็นการถือพระขรรค์

ภาพที่ 26 ท่าควงพระขรรค์
ท่าควงพระขรรค์ จากบทร้อง”จับพิชัย” ในเพลงลาวเจ้าซู
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 30 เมษายน 2550

3. ท่ารำออกภาษา

- ดนตรีรับ/ร้องรับ

ปู่เจ้า – ท่ารำใช้บทแทรกด้วยท่านั่งคุกเข่ากล่อมไหล่ สะดุ้งตัว และท่าเดิน (เหมือนท่าเดินของพระลอตอนเสี่ยงน้ำ) ซึ่งเป็นท่าออกภาษาอยู่ในช่วงบรรเลงเพลงดนตรีตอนต้น และท้ายของบทร้อง

ระบำไก่ - การประดิษฐ์ท่าช่วงดนตรีรับระหว่างคำกลอนเป็นการใช้บทโดยสื่อท่าการคิดคำนึงถึงปู่เจ้า โดยใช้ท่าเลียนแบบธรรมชาติสามัญ เช่น การกำมือ และการใช้นิ้วชี้แตะแก้ม เป็นต้น

ท่าเดินของไก่

ที่มา : http://www.google.co.th

ท่าเดินของไก่หมู่ ช่วงดนตรีบรรเลงก่อนบทร้อง เป็นการปรับเปลี่ยนจากแม่ท่าในเพลงแม่บท (ท่าสอดสร้อย) ซึ่งเดิมต้องเชิดปลายเท้า หรือก้าวหน้า มาเป็นกดปลายเท้าลง

ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 มีนาคม 2549

ภาพที่ 27 ท่าเดินของไก่

-พระลอตามไก่

- ดนตรีรับ

ช่วงดนตรีรับมีการแทรกรายละเอียดของการเชื่อมท่าด้วยการบิดไหล่เป็นเลข 8 นอนแนว หรือ บิดไหล่หน้า – หลัง

ภาพที่ 28 การบิดไหล่เลข 8 แนวนอน

ท่าเฉิดฉิน จาก “ดนตรีรับ หลังบทร้องสองสาวแสนสวย” เป็นการใช้ท่าจากแม่ท่าเพลงแม่บท แต่เพิ่มรายละเอียดของการบิดไหล่เป็นเลข 8 แนวนอน

ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 มีนาคม 2549

ภาพที่ 29 ท่าบิดไหล่หน้า -หลัง
ท่าชี้ข้างลำตัว จาก “ดนตรีรับ หลังบทร้องกัลยางามจริง” เป็นการใช้ท่าจากการเลียนแบบธรรมชาติ แต่เพิ่มรายละเอียดของการบิดไหล่หน้า – หลัง พร้อมกับขโยกเท้า
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 มีนาคม 2549

- เมื่อเคลื่อนที่ผู้แสดงจะเอียงตามทิศที่ก้าวเท้าแม้ว่าจะรำใช้บท นอกจากนี้ยังมีการใช้ไหล่ในขณะเคลื่อนที่หรืออยู่กับที่

4.3.7 แนวคิด

จากการศึกษารูปแบบการแสดงตอนพระลอตามไก่ พบว่าการรำใช้บทดำเนินตามจารีตของละครใน การใช้พื้นที่ในการแสดงมีทั้งการรำบนเตียง และพื้นเวที ตัวประกอบมีส่วนร่วมในการรำ การใช้อารมณ์ที่มีความสัมพันธ์กับท่ารำ ประกอบกับประสบการณ์จากการแสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตอนย่าหรันตามนกยูง หมู่ระบำใช้ท่าจากธรรมชาติ สื่อให้เห็นลักษณะและกิริยาตามธรรมชาติของไก่ โดยในช่วงดนตรีรับสื่อให้เห็นถึงอารมณ์ และความคิดของปู่เจ้าสมิงพราย

4.4 พระลอตอนเข้าสวน

พระลอเข้าสวน อยู่ในฉากที่ 5 เข้าสวนเมืองสรอง ซึ่งเป็นการแสดงตอนกลาง เนื้อเรื่องเริ่มต้นจากพระลอปลอมตัวและเดินทางเข้าสวนเมืองสรอง มัคคุเทศก์ผู้นำทางคณะจึงบอกให้ตายายเฝ้าสวนเก็บความลับ จากนั้นพระลอ นายแก้ว นายขวัญ จึงได้พบนางรื่น นางโรย สำหรับบทร้องที่นำมาศึกษากล่าวถึงพระลอชมความงามของพันธุ์ไม้และนกในอุทยานเมืองสรองจึงคิดคำนึงถึงนาง ดังนี้

- ร้องเพลงลาวชมดง -

การะเกดเหมือนเกศแก้วเกศา
(สร้อย) (คู่อ่อนท้าวเผืออะคร้าวงามเอย
นางแย้มเหมือนแก้มแม่แย้มเย้า
(สร้อย) (คู่อ่อนท้าวเผืออะคร้าวงามเอย
คณานกแมกไม้อยู่เรียงรัน
(สร้อย) (คู่อ่อนท้าวเผืออะคร้าวงามเอย
เห็นโนรีสาลิกาใคร่ว่าวอน
(สร้อย) (คู่อ่อนท้าวเผืออะคร้าวงามเอย
ถึงสระบัวยั่วยอพระลอรัก
(สร้อย) (คู่อ่อนท้าวเผืออะคร้าวงามเอย
ผองภมรว่อนเฝ้าเคล้าเรณู
(สร้อย) (คู่อ่อนท้าวเผืออะคร้าวงามเอย
คะนึงนางพลางเสด็จลีลา
(สร้อย) (คู่อ่อนท้าวเผืออะคร้าวงามเอย
สุคนธรสหอมหวนลำดวนดง
(สร้อย) (คู่อ่อนท้าวเผืออะคร้าวงามเอย
มะลุลีเหมือนบุปผาแม่เกี้ยวเกล้า
เพื่อนแพงทองเผือพี่ปองสมเอย)
ใบโบกเหมือนเจ้าจะกวักกร
เพื่อนแพงทองเผือพี่ปองสมเอย)
ร้องเรื่อยรับขวัญเหมือนเสียงสมร
เพื่อนแพงทองเผือพี่ปองสมเอย)
ฝากอักษรถวายน้องสองพฐู
เพื่อนแพงทองเผือพี่ปองสมเอย)
ใคร่เก็บฝักหักดอกออกอดสู
เพื่อนแพงทองเผือพี่ปองสมเอย)
เหมือนเย้ยภูธรเห่อยู่เอองค์
เพื่อนแพงทองเผือพี่ปองสมเอย)
แอบร่มพฤกษาสูงระหงส์
เพื่อนแพงทองเผือพี่ปองสมเอย)
เหมือนจะส่งกลิ่นถวายราชา
เพื่อนแพงทองเผือพี่ปองสมเอย)[6]

4.4.1 กระบวนท่ารำ

ตารางที่ 20 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวชมดง

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
1.การะเกด, นางแย้ม	ท่าชี้ข้างลำตัว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
2.เหมือนเกศ, เหมือนแก้ม	ท่าตบหน้าขามือเดียว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
3.แก้วเกศา	ท่าชี้ศีรษะ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
4.มะลุลีเหมือนบุปผา	ท่าจีบหงาย	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
5.แม่เกี้ยวเกล้า	ท่าจีบระดับมวยผม	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
6.แม่แย้มเย้า	ท่ายิ้ม	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

[6] พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, บทละคร เรื่อง พระลอ พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, 2515), หน้า 98-99.

ตารางที่ 20 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวชมดง (ต่อ)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
7.ใบโบก	ท่าตั้งมือตะแคงหักข้อมือเข้าออก (โบก)	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
8.กวักกร	ท่ากวักมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
9.เหมือนเจ้า,สองพธู, สุคนธรส	ท่าชี้ระดับกลางลำตัว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
10.คณานก, ลำดวนดง	ท่าชี้กวาด	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
11.เรียงรัน	ท่าตั้งนิ้วชี้ทั้ง 2 ขนานกัน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
12.ร้องเรื่อย,ใคร่ว่าวอน	ท่าชี้ปาก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
13.รับขวัญ	ท่าตั้งมือตะแคง 2 ข้าง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
14.เหมือนเสียงสมร	ท่าชี้หู	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
15.เห็นโนรี,สาลิกา	ท่ากรายยืน	ท่ารำใช้บทจากเพลงช้า
16.ฝากอักษร	ท่าเขียน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
17.ถวายน้อง	ท่าโกยมือเดียว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
18.ถึงสระบัว	ท่ากรายยืน มือระดับเข็มขัด	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
19.ยั่วยอ	ท่าบัวบานมือเดียว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
20.พระลอรัก	ท่าพิศมัย	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
21..ใคร่เก็บฝัก	ท่าเก็บบัว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
22.หักดอก	ท่าหักดอกบัว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
23.ออกอดสู	ท่าแบมือแตะแก้ม	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
24.ผองภมรว่อนเฝ้า	ท่ากางแขนระดับไหล่งอแขนหักข้อมือลง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
34.เหมือนจะส่งกลิ่นถวาย	ท่าไป	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
35.ราชา	ท่าชี้เข้าตัวมือขวา	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
36 แมกไม้, สูงระหงส์	ท่าบังสุริยา	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
25.เคล้าเรณู	ท่าภมรเคล้า	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
26.เหมือนเย้ย	ท่าเย้ย	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
27.ภูธรเห่	ท่าแบมือแขนตึง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
28.อยู่เอองค์	ท่าตั้งนิ้วชี้	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
29.คนึงนาง	ท่าเท้าเอวโดยกำมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

ตารางที่ 20 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวชมดง (ต่อ)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
30.พลางเสด็จ	ท่าเดิน 2 มือ ของตัวพระ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ เป็นท่าเดินของตัวพระ
31.ลีลา	ท่ากรายเดิน 2 มือ	ท่ารำใช้บทจากเพลงลา
32.แอบร่มพฤกษา	ท่าสอดสร้อย	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
33.หอมหวน	ท่าดม	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

ตารางที่ 21 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวชมดง (ช่วงร้องสร้อย)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
ต่อจากคำว่า “แม่เกี้ยวเกล้า “	ท่าเท้าเอวแตะเท้าวางข้างและหลัง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ ไม่สื่อความ แต่แสดงให้เห็นฝีมือของผู้แสดงจากรายละเอียดของท่า จากการใช้เท้า ไหล่ ลำตัว และหน้า
ต่อจากคำว่า “ จะกวักกร“	ท่าจีบปรกข้างเท้าเอวแตะเท้าวางข้างและหลัง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ ไม่สื่อความ แต่แสดงให้เห็นฝีมือของผู้แสดงจากรายละเอียดของท่า จากการใช้เท้า ไหล่ ลำตัว และหน้า
ต่อจากคำว่า “เหมือนเสียงสมร“	ท่าจีบหงายแขนตึงสลับตั้งวงโดยแตะเท้าวางข้างและหลัง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ ไม่สื่อความ แต่แสดงให้เห็นฝีมือของผู้แสดงจากรายละเอียดของท่า จากการใช้เท้า ไหล่ ลำตัว และหน้า

ตารางที่ 21 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวชมดง (ช่วงร้องสร้อย) (ต่อ)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
ต่อจากคำว่า “สองพฐ “	ท่าตั้งวงหงายระดับแง่ศีรษะจีบส่งหลังพลิกมือโดยแตะเท้าวางข้างและหลัง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ ไม่สื่อความ แต่แสดงให้เห็นฝีมือของผู้แสดงจากรายละเอียดของท่า จากการใช้เท้า ไหล่ ลำตัว และหน้า
ต่อจากคำว่า “ออกอดสู “	ท่าจันทร์ทรงกลดสลับจีบหงายโดยแตะเท้าวางข้างและหลัง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ ไม่สื่อความ แต่แสดงให้เห็นฝีมือของผู้แสดงจากรายละเอียดของท่า จากการใช้เท้า ไหล่ ลำตัว และหน้า
ต่อจากคำว่า “ อยู่เอองค์“	ท่าอัมพรสลับผาลาโดยแตะเท้าวางข้างและหลัง	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ ไม่สื่อความ แต่แสดงให้เห็นฝีมือของผู้แสดงจากรายละเอียดของท่า จากการใช้เท้า ไหล่ ลำตัว และหน้า
ต่อจากคำว่า “ สูงระหงส์“	ท่าเรียงหมอน โดยกระดก และฉายเท้า	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ ไม่สื่อความ แต่แสดงให้เห็นฝีมือของผู้แสดงจากรายละเอียดของท่า จากการใช้เท้า ไหล่ ลำตัว และหน้า
ต่อจากคำว่า “ ราชา“	ท่าตั้งวงแขนตึงสลับงอ ไสจมูกเท้าไปด้านหน้า	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ ไม่สื่อความ แต่แสดงให้เห็นฝีมือของผู้แสดงจากรายละเอียดของท่า จากการใช้เท้า ไหล่ ลำตัว และหน้า

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.4.2 โครงสร้างท่ารำ

1. ศีรษะ และใบหน้า ประกอบด้วย
   - การเอียง
   - ลักคอ
   - กล่อมหน้า
   - พยักหน้า
2. ลำตัว และไหล่ ประกอบด้วย
   - กล่อมตัว
   - สะดุ้งตัว
   - การยักตัว
   - การกดไหล่
   - การบิดไหล่เป็นเลข 8 แนวนอน
   - การบิดไหล่ตามทิศที่ก้าวเท้า
3. แขน และมือ ประกอบด้วย
   - จีบ
   - วง
   - แบมือ
   - กำมือ
   - แทงมือ
   - ม้วนมือ
   - กวักมือ
   - การใช้นิ้วชี้
   - การตึงแขน
   - การงอแขน
   - สะดุ้งแขน
4. ขา และเท้า ประกอบด้วย
   - การก้าวเท้า ประกอบด้วย การก้าวหน้า และก้าวข้าง
   - การเซถอยหลัง
   - ข่มเข่า
   - การยืดขา
   - การยืนตึงเข่า

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- การสะดุดเท้า
- การกระทุ้งเท้า
- การกระดกเท้า
- การยกเท้า
- การแตะเท้า
- การวางหลัง และการเปิดส้น
- การจรดเท้า
- การเช็ดเท้า
- การฉายเท้า
- การไสจมูกเท้า
- การซอยเท้า

โครงสร้างท่ารำตอนพระลอเข้าสวน เน้นรายละเอียดของการใช้เท้า การเชื่อมท่ารำใช้บทเป็นไปตามจารีตของละครใน ยกเว้นการเคลื่อนที่จะใช้การบิดไหล่และการเอียงตามทิศที่ก้าวเท้า และช่วงดนตรีรับ หรือร้องสร้อยจะเน้นการใช้ไหล่ซึ่งมี 3 ลักษณะได้แก่ บิดไหล่เป็นเลข 8 และบิดไหล่หน้า – หลัง และบิดไหล่ตามเท้าที่ก้าว(เหมือนการเคลื่อนที่)

4.4.3 **การใช้อารมณ์**

การแสดงสีหน้า ในตอนนี้จะต้องแสดงสีหน้าชื่นชมความงามของพรรณไม้ ในขณะเดียวกันก็คะนึงถึงนางทั้งสอง และโศกเศร้า ว้าเหว่ ซึ่งจะต้องแสดงให้เห็นความรู้สึกตกอยู่ในภวังค์ของมนต์ตามบทร้อง

4.4.4 **ความสัมพันธ์ระหว่างตัวเอกและตัวประกอบ**

ตัวประกอบจะเดินตามตัวเอกตลอด โดยมีการรำใช้บทบ้างเพื่อเสริมความเด่นชัดให้ตัวเอก และคอยประคองตัวเอก สำหรับในช่วงร้องรับจะรำพร้อมกับตัวเอกโดยใช้ท่าเดียวกัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

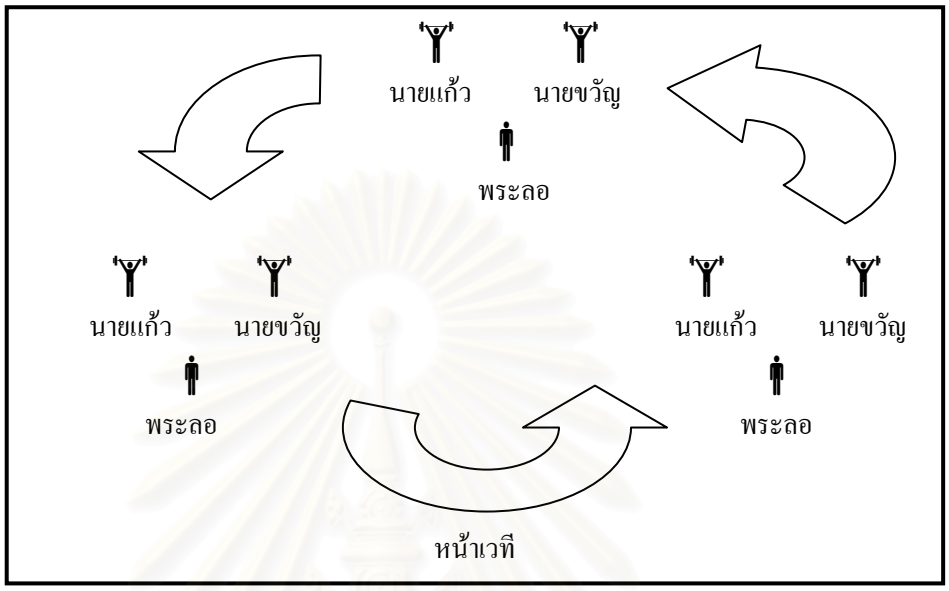
ภาพที่ 30 ท่ารับ “ผู้อ่อนท้าว หลังบทร้องฝากอักษรถวายน้องสองพฐู”
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 มีนาคม 2549

ภาพที่ 31 ท่าประคอง ในบทร้อง”ธรเห่”
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 มีนาคม 2549

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.4.5 **การใช้พื้นที่**

การใช้พื้นที่ของการแสดงเป็นการเดินเป็นวงกลมตามจารีตของการเดินชมสวนของละครใน



ภาพที่ 32 การใช้พื้นที่ตอนพระลอเข้าสวน

4.4.6 **การประดิษฐ์ท่ารำ**

1. **ท่ารำใช้บท**

1.1 นำแม่ท่ามาจากเพลงช้า เพลงลา และเพลงแม่บท นอกจากนี้ยังใช้ท่าที่มาจากการตีบทของละครใน ได้แก่ การชี้ การจีบ การไว้มือ ซึ่งเป็นท่าสัญลักษณ์

1.2 ไม่ได้นำมาจากแม่ท่า เป็นการสื่อความจากการเลียนแบบธรรมชาติ และสร้างสรรค์ตามจินตนาการ โดยการใช้มือตั้งวง จีบ ล่อแก้ว และการก้าวเท้าอย่างนาฏยศิลป์ไทย นอกจากนี้ยังใช้การกำมือในบางครั้งเพื่อสร้างความแปลกใหม่โดยยังคงความหมายเดิม

2. **ท่ารำออกภาษา**

- ดนตรีรับ หรือร้องรับ

ผู้สร้างสรรค์ออกแบบท่าในบทร้องรับไม่ได้สื่อความหมายตามบทร้อง แต่กระบวนท่าดังกล่าวเป็นการอวดฝีมือของผู้แสดง ดังจะเห็นได้จากรายละเอียดของท่าทั้งการใช้เท้า ไหล่ ลำตัว และศีรษะ

ภาพที่ 33 การใช้ไหล่และเท้าในช่วงร้องรับ
ท่าร้องรับ หลังบทร้อง"สูงระหงส์"
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 มีนาคม 2549

- เมื่อเคลื่อนที่

เป็นการปรับเปลี่ยนจากท่าเดินของตัวพระ ซึ่งเดิมศีรษะเอียงตรงข้ามเท้า ข่มเข่า มาเป็นการเอียงศีรษะตามทิศที่ก้าวเท้า ย่อ- ยืดขึ้น ใช้จังหวะเข่า โดยบรรจุอยู่ในช่วงการเคลื่อนที่และดนตรีรับ

4.4.7 **แนวคิด**

จากการศึกษารูปแบบการแสดงตอนพระลอเข้าสวน พบว่าการรำใช้บทดำเนินตามจารีตของละครใน การใช้พื้นที่ในการแสดงมีลักษณะการเดินวนเป็นวงกลม การใช้อารมณ์ในการชมธรรมชาติ ซึ่งผู้สร้างสรรค์ได้รับประสบการณ์จากการแสดงละคร เรื่อง อิเหนา ตอนบุษบาชมศาล โดยเพิ่มท่าตัวประกอบให้มีส่วนร่วมการรำในบทร้องของตัวเอก เพื่อเสริมบทตัวเอก

4.5 พระลอตอนเข้าห้อง

พระลอเข้าห้อง อยู่ในฉากที่ 3 พระลอสู่ปราสาทเมืองสรอง ซึ่งเป็นการแสดงตอนท้ายเนื้อเรื่องเริ่มต้นจากพระเพื่อนพระแพงทูลลาเจ้าย่าไปที่ตำหนักในอุทยาน จากนั้นพระลอพร้อมด้วยนายแก้วนายขวัญจึงลักลอบเข้าปราสาทเมืองสรองสุดท้ายเมื่อเจ้าย่าทราบข่าวจึงสั่งให้ทหารฆ่าพระลอ สำหรับบทร้องที่นำมาศึกษากล่าวถึงความยินดีของสามกษัตริย์ที่ได้ร่วมห้อง ดังบทร้อง ดังนี้

- ร้องเพลงลาวดำเนินทราย รับมโหรี-

สามกษัตริย์โสมมนัสแย้มสรวล ยวนเสน่หา สามปรีดาร่าเริง บันเทิงสมร
แสนสุดรัก รักน้องสองบังอร สองฉะอ้อนน้อ สองฉะอ้อนอ่อนคลอจ้อจำนรรจ์
โอ้พระทองของสองยุพราช พระแสนสุดสวาทสองสาวสวรรค์
ได้ชื่นได้ชมภิรมย์ขวัญ บุญเพรงหากสรรสมเอย
พระเชยโฉม พระโลมวรนุช สองนางเอย แสนรักสาว
สองสาวสวยสุด เอ๊ะ สวยยอดมนุษย์ หยุดลม บ่ หยุดรักเอย
พระเพื่อนไท้วอนไหว้ถวายสลา พระลอสรวล พระแพงชวนชื่นชู้ หยิบพลูป้อน
พระเชยปราง นางแนบแอบกำกร จุมพิตสมรน้อ จุมพิศสมรเมาสวาทไม่คลาดคลอ
โอ้อกใครในพิภพ อกเอ๋ยไม่ลบพระลอแล้ว
เสียวซ่านร่านจิต เชยชิดพระน้องแก้ว เป็นตายไม่แคล้วองค์เอย
โฉมส่องฟ้า ชื่นหล้าฤาจาง สองนางเอย ถึงสูญดิน
สูญดินสิ้นฟ้า เอ๊ะ ความรักสองรา ไฉนรู้ซาสร่างเอย[7]

4.5.1 กระบวนท่ารำ

ตารางที่ 22 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวดำเนินทราย

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
1.สามกษัตริย์	ท่าจีบเข้าอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
2.แย้มสรวล, สามปรีดาร่าเริง ,พระลอสรวล	ท่ายิ้ม	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
3.ยวนเสน่หา, เสียวซ่านร่านจิต	ท่าถูมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
4.บันเทิงสมร	ท่าเรียงหมอน	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
5.แสนสุดรัก รักน้อง, พระแสนสุดสวาท, สองสาวสวรรค์,แสนรักสาว	ท่าพิศมัย	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท

[7] พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, บทละคร เรื่อง พระลอ พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์. (กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, 2515), หน้า 98-99.

ตารางที่ 22 ท่ารำ และที่มาของท่าประกอบเพลงลาวดำเนินทราย (ต่อ)

เนื้อร้อง	ท่ารำ	ที่มาของท่า
6.สองบังอร, จ้อจำนรรจ์, รักเอย ,องค์เอย, สร่างเอย	ท่าแตะหลังนางทั้ง 2	ท่ารำใช้บทจากละครใน เรื่อง อุณรุท ตอน ศุภลักษณ์อุ้มสม)
7.โอ้พระทองของสองยุพราช	ท่ารับไหว้	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
8.บุญเพรงหากสรร	ท่าไว้มือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
9.สมเอย,หยุดลม บ่ หยุด, เป็นตายไม่แคล้ว, ถึงสูญดิน	ท่ารวมมือโดยซ้อนด้านหน้า	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
10.สองฉะอ้อนน้อ, สองฉะอ้อนอ่อนคล้อ, จุมพิศสมรน้อ จุมพิศสมรเมาสวาท, ได้ชื่นได้ชมภิรมย์ขวัญ, พระเชยโฉม, พระเชยปราง, นางแนบแอบกร,พระน้องแก้ว, ความรักสองรา ไฉนรู้ซา	ท่าหอมแก้ม	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ ซึ่งเป็นแม่ท่าเกี้ยว
11.สองสาวสวยสุด	ท่าเฉิดฉิน	ท่ารำใช้บทจากเพลงแม่บท
12.สวยยอดมนุษย์	ท่าบัวบานมือเดียว	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
13.สิ้นฟ้า	ท่าชี้ด้านหน้า	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
14.พระเพื่อนไท้วอนไหว้ถวายสลา,พระแพงชวนชื่นชู้หยิบพูล ,ป้อน	ท่าป้อนหมาก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
15.โอ้อกใครในพิภพ	ท่าชี้กวาด	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
16.อกเอ๋ยไม่ลบพระลอแล้ว	ท่าแบมือตบอก	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
17. โฉมส่องฟ้า	ท่ากรายจีบ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
18.ชื่นหล้าฤาจาง	ท่าปาดมือ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
19.ไม่คลาดคลอ	ท่าส่ายหน้า	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ
20.พระโลมวรนุช	ท่าโลมบน	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ ซึ่งเป็นแม่ท่าเกี้ยว
21.สองนางเอย	ท่านั่งพับเพียบ	ท่ารำใช้บทด้วยท่าธรรมชาติ

4.5.2 **โครงสร้างท่ารำ**

โครงสร้างของกระบวนท่ารำสามารถแบ่งได้ดังนี้

1. ศีรษะ และใบหน้า ประกอบด้วย
    - การเอียง
    - ลักคอ
    - กล่อมหน้า
2. ลำตัว และไหล่ ประกอบด้วย
    - กล่อมตัว
    - การสะดุ้งตัว
    - การตีไหล่
    - การหนักหน้า หนักหลัง
3. แขน และมือ ประกอบด้วย
    - จีบ
    - วง
    - แบมือ
    - การใช้นิ้วชี้
    - การตึงแขน
    - การงอแขน
    - การเท้าเตียง
    - การไว้มือ
    - การเกี้ยว ประกอบด้วย ท่าหอมแก้ม ท่าโลมบน
    - การปาดมือ
4. ขา และเท้า ประกอบด้วย
    - การนั่งพับเพียบ
    - การนั่งยกก้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โครงสร้างท่ารำตอนพระลอเข้าห้อง การเชื่อมท่ารำใช้บทเป็นไปตามจารีตของละครใน ยกเว้นช่วงดนตรีรับ บิดไหล่เป็นเลข 8

4.5.3 **การใช้อารมณ์**

การแสดงสีหน้าในการใช้อารมณ์ตอนนี้จะต้องแสดงสีหน้าของความปิติยินดีในความรัก และความสมปรารถนาในการครองคู่ ดังเช่น “ท่าแย้มสรวล” ผู้แสดงยิ้มในหน้าไม่เห็นไรฟัน

4.5.4 **ความสัมพันธ์ของการเกี้ยวระหว่างพระ 1 นาง 2**

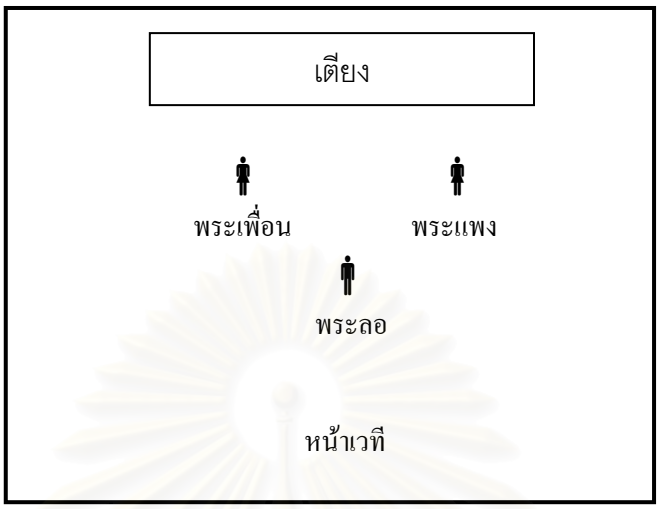
การรำใช้บทท่ารำของพระเพื่อน และพระแพง เป็นการใช้ท่ารำร่วมกัน คือ เป็นท่าเดียวกันแต่ทำสลับด้าน ส่วนพระลอเป็นสร้างความสัมพันธ์ของท่าโดยทำท่าเดียวกันสลับ 2 ข้าง หรือใช้ท่าแตะหลัง หรือโอบศีรษะนางทั้ง 2 คน หรือ ทั้ง 3 คน อาจใช้ท่าต่างกันแต่ต้องมีความสัมพันธ์กัน ซึ่งแสดงให้เห็นภาพของผู้แสดงทั้ง 3 เป็นคนเดียวกัน เช่น ท่า”พระเชยปราง นางแนบแอบกำกร”

ภาพที่ 34 ความสัมพันธ์ของการเกี้ยวระหว่างพระ 1 นาง 2
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 มีนาคม 2549

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.5.5 **การใช้พื้นที่**

การใช้พื้นที่ของการแสดงมีเฉพาะการใช้พื้นที่บนเตียงเท่านั้น



ภาพที่ 35 การใช้พื้นที่ตอนพระลอเข้าห้อง

4.5.6 **การประดิษฐ์ท่ารำ**

1. ท่ารำใช้บท

1.1 นำแม่ท่ามาจากเพลงแม่บท ประกอบท่าเกี้ยวซึ่งได้มาจากละครในตอนอิเหนาลานางจินตะหลา และท่าจากละครใน เรื่อง อุณรุท ตอน ศุภลักษณ์อุ้มสม ในท่าแตะหลังของสองนาง และท่ารับไหว้ นอกจากนี้ยังใช้ท่าที่มาจากการตีบทของละครใน ได้แก่ การชี้ การจีบ การไว้มือ ซึ่งเป็นท่าสัญลักษณ์

ภาพที่ 36 ท่าจากแม่ท่าละครใน เรื่อง อุณรุท ตอนศุภลักษณ์อุ้มสม
ท่าแตะหลัง จากบทร้อง “สองบังอร”
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 มีนาคม 2549

1.2 ไม่ได้นำมาจากแม่ท่า เป็นการสื่อความจากการเลียนแบบธรรมชาติ และสร้างสรรค์ตามจินตนาการ โดยการใช้มือตั้งวง จีบ ล่อแก้ว อย่างนาฏยศิลป์ไทย เช่น ท่าป้อนหมาก

ภาพที่ 37 ท่าป้อนหมาก
ท่าป้อนหมาก จากบทร้อง “พระเพื่อนไท้วอนไหว้ถวายสลา”
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 30 เมษายน 2550

2. ท่ารำออกภาษา

- ดนตรีรับ/ร้องรับ

ท่ารำใช้บทหลังบทร้อง เพิ่มรายละเอียดของการเชื่อมท่าด้วยการบิดไหล่เป็นเลข 8 แนวนอน และสะดุ้งตัว

4.5.7 แนวคิด

จากการศึกษารูปแบบการแสดงตอนพระลอเข้าห้อง พบว่าการรำใช้บทดำเนินตามจารีตของละครในโดยใช้กระบวนท่ารำเกี้ยวระหว่างพระ- นาง และใช้บทตามบทร้องด้วยท่าธรรมชาติและแม่ท่าที่มีอยู่ แต่เป็นการเกี้ยวในลักษณะ พระ 1 นาง 2 โดยแสดงให้เห็นภาพของผู้แสดงทั้ง 3 เสมือนเป็นคนเดียว ซึ่งได้รับประสบการณ์จากการแสดงละครในเรื่องอิเหนา และอุณรุท

สรุปบทที่ 4

จากการแสดงแต่ละตอนสามารถสรุปนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ แบ่งเป็น 2 ประเด็น คือ ลักษณะเด่นของนาฏยประดิษฐ์ และแนวคิด ดังนี้

ลักษณะเด่นของนาฏยประดิษฐ์

1.ท่ารำใช้บทเป็นการรำตามจารีตของละครใน โดยใช้แม่ท่าจากเพลงพื้นฐาน เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท หน้าพาทย์ และละครใน

2. ท่ารำของระบำในช่วงดนตรีรับแทนอารมณ์และความคิดของตัวละคร

3. รายละเอียดของท่ารำเป็นการเชื่อมด้วยการใช้ศีรษะ ไหล่ ลำตัว และเท้าจากละครใน โดยการสร้างสรรค์รายละเอียดท่ารำออกภาษามีเฉพาะช่วงร้องสร้อย ดนตรีรับ หรือเมื่อเคลื่อนที่ ซึ่งใช้การเอียงศีรษะตามเท้าที่ก้าว ข่มเข่า และสะดุ้งตัว ส่วนการใช้ไหล่มี 3 ลักษณะ ได้แก่ การบิดไหล่ตามทิศการก้าวเท้า ไหล่บิดเป็นเลข 8 แนวนอน และบิดไหล่จากหน้าไปหลัง สำหรับลักษณะแรกพบทุกตอน ส่วน 2 ลักษณะหลังพบมากในเพลงลาวเดินดง จากตอนพระลอตามไก่ และลาวชมดง จากตอนพระลอเข้าสวน

4. การใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง เพื่อสื่ออารมณ์ และความคิดของตัวละคร จากการใช้พัดวิชนีบังหน้าในเพลงโอด สำหรับบังสิ่งไม่น่ามองซึ่งเป็นความอ่อนแอของกษัตริย์ และการใช้พัดพัดตัวแสดงความเสแสร้ง อารมณ์ความรู้สึกในขณะนั้น

5. การใช้อารมณ์มีปรากฏให้เห็นอย่างเด่นชัด โดยเฉพาะในการแสดงตอนเสี่ยงน้ำ เพลงเกริ่นเคล้าซอฝรั่งเสียงโศกมีความชัดเจน สมจริงตามบทร้อง โดยใช้ท่ารำเป็นส่วนประกอบทำให้อารมณ์มีความเด่นชัด

6. การรำเกี้ยวระหว่างพระ 1 นาง 2 แสดงให้เห็นภาพของผู้แสดง 3 คน เป็นเสมือนคนเดียว โดยใช้ท่ารำเดียวกัน หรือท่ารำต่างกันแต่ต้องมีความเกี่ยวพันกัน

7. ตัวประกอบการรำซ้อนของในบทร้องขณะที่ตัวเอกรำเพื่อเป็นการเสริมบทให้กับตัวเอก ซึ่งแต่เดิมจะรำเฉพาะการรับคำสั่งของตัวเอก

8. การออกแบบให้ตัวละครตายกลางโรง เป็นการปฏิบัตินอกกรอบจารีตดั้งเดิมของละครไทย ดังที่ศึกษาจากหัวข้อวรรณกรรมประกอบการแสดงในบทที่ 3

แนวคิด

จากลักษณะเฉพาะนำมาสู่แนวคิดนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ ซึ่งเป็นละครพันทางแบบลาว ผู้วิจัย พบว่าเจ้าจอมมารดาเขียนมีแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์จากละครใน และประสบการณ์จากการฝึกหัด การแสดง และการชมนาฏยศิลป์

ราชสำนัก นำมาผสมผสานและพัฒนาอย่างมีขั้นตอน และกล้าออกจากจารีตเดิม โดยนำท่ารำที่มีอยู่เดิมมาจัดองค์ประกอบของท่า เพิ่มรายละเอียดการเชื่อมท่า การแสดงอารมณ์ตามบทร้อง และภูมิหลังของตัวละคร ก่อให้เกิดรูปแบบละครพันทางแบบหลวงซึ่งแตกต่างจากจารีตเดิม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

สรุป และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาประวัติและผลงานนาฏยศิลป์ของเจ้าจอมมารดาเขียนตลอดจนแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ เรื่อง พระลอ โดยศึกษาจากเอกสารเชิงประวัติศาสตร์ การสัมภาษณ์ การถ่ายทอดความรู้จากผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทย และวีดิทัศน์การแสดง

เจ้าจอมมารดาเขียน เกิด พ.ศ. 2386 ธิดาของมหาดเล็กหลวงอ้น และคุณหญิงอิ่ม สิริวันต์ ภายหลังบิดาถึงแก่กรรม จึงย้ายมาอยู่กับศรี สิริวันต์ จากการที่ท่านอาศัยในครอบครัวรับราชการ และเป็นเชื้อพระวงศ์ ส่งผลให้ท่านได้รับการส่งเสริมให้เข้าไปถวายตัวกับสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีในพระบรมมหาราชวัง ในปี พ.ศ. 2493 ซึ่งทำให้ท่านได้เรียนรู้ขนบธรรมเนียมประเพณีราชสำนัก และซึมซาบนาฏยศิลป์ที่เกิดขึ้นในพระบรมมหาราชวังตั้งแต่วัยเยาว์

ท่านเริ่มศึกษานาฏยศิลป์เมื่ออายุ 7 ปี (พ.ศ. 2493) ในคณะของสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี ซึ่งน่าจะเริ่มต้นจากการฝึกหัดเพลงพื้นฐาน เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว และการจัดวางท่วงท่า นอกจากนี้ยังได้รับประสบการณ์จากการชมรุ่นพี่ฝึกซ้อม ละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน อิเหนาสั่งถ้ำ และใช้บน เพื่อให้พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯทอดพระเนตรขณะเสวย การฝึกหัดระยะแรกนี้ใช้ระยะเวลาประมาณ 2 ปี ก็สิ้นสุดลง เนื่องจากสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีสิ้นพระชนม์ ส่งผลให้ท่านผู้ในความดูแลของเจ้าจอมมารดาง้ิว และทำให้ท่านได้ฝึกละคร ณ วังกรมพระพิพิธโภคภูเบนทร์ ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่สำคัญต่อการวางรากฐานด้านนาฏยศิลป์ของท่าน ทั้งละครใน ละครนอก การจัดองค์ประกอบของท่าตามสัดส่วนของร่างกาย และจังหวะ ต่อมาในปี พ.ศ.2397 (อายุ 11 ปี) ท่านได้รับการฝึกหัดเฉพาะทาง และถวายตัวเป็นละครหลวงรุ่นรองโดยเริ่มจากบทสียะตรา ด้วยฝีมือที่มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ตลอดจนมีความชำนาญเป็นเลิศทำให้ท่านได้รับสมญานามจากชาววังในบท" อิเหนา และสังคามาระตา" นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นความถนัดเฉพาะทาง คือ ละครใน เรื่อง อิเหนา การศึกษาในช่วงนี้เป็นพื้นฐานสำคัญในการทำงานนาฏยศิลป์ในระยะเวลาต่อมา

การเป็นตัวละครหลวงประกอบกับการมีรูปสมบัติทำให้ท่านได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ โปรดเกล้าฯให้เป็นเจ้าจอม โดยมีหน้าที่พิเศษ คือ ตั้งเครื่องเสวยตามการเสด็จประพาส ทำให้ท่านมีโอกาสพบเห็นสภาพสังคมของประชาชน และการแสดง

สมโภชต่างๆ ต่อมาท่านให้ประสูติพระองค์เจ้าวรวรรณากร หรือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรม พระนราธิปประพันธ์พงศ์ ส่งผลให้ท่านได้รับการเลื่อนยศเป็นเจ้าจอมมารดาในปี พ.ศ. 2404 (อายุ 18 ปี) ในช่วงการดำรงยศเป็นเจ้าจอมและเจ้าจอมมารดา ทำให้ท่านได้เรียนรู้ขนบธรรมเนียมราชประเพณี การเข้าสังคมในฐานะภรรยาเจ้าซึ่งมีความแตกต่างด้านเชื้อชาติ และวัฒนธรรม ตลอดจนอิทธิพลของชาวตะวันตกที่มีบทบาทต่อราชสำนัก จากการเข้ามาสอนภาษาอังกฤษ และความรู้ทั่วไปในพระบรมมหาราชวังของนางแอนนา เลียวโนเวนส์ ในระยะเวลาดังกล่าวท่านน่าจะสั่งสมประสบการณ์จากนาฏยศิลป์ที่เกิดขึ้นในราชสำนัก ทั้งแอ่วลาว ละครรำอย่างฝรั่ง และละครผสมสามัคคี ซึ่งในบางโอกาสอาจได้ร่วมแสดงในฐานะตัวละครหลวง ประสบการณ์ที่เกิดขึ้นในระยะนี้เป็นประสบการเชิงประจักษ์ และส่งผลต่อการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ในระยะต่อมา

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.2411 – 2453) ช่วงต้นรัชกาลท่านยังคงอาศัยอยู่ในพระบรมมหาราชวัง โดยเป็นครูละครฝึกซ้อมสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ และพระเจ้าลูกเธอรำกระบี่กระบอง และนางมยุรฉัตรเดินในขบวนโสกันต์ซึ่งน่าจะเป็นผลจากการฝึกหัดการรำอาวุธในละคร หรือเพลงหน้าพาทย์ นอกจากนี้ท่านเป็นครูฝึกละครใน เรื่อง อิเหนา แทรกบทพูดเจรจาร้อยแก้ว ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ประกอบกับการเป็นครูละครคณะพระองค์เจ้าศรีนาคสวาดิ์ ฝึกละครใน เรื่อง อิเหนา ตอนตัดดอกลำเจียก น่าจะสัมพันธ์กับสมญานามที่ได้รับ คือ คุณเขียน อิเหนา” ในระยะดังกล่าวทำให้สั่งสมประสบการณ์จากการเป็นครูละคร การชมนาฏยศิลป์ที่เกิดขึ้นในราชสำนัก และทราบอิทธิพลของละครตะวันตกที่เริ่มมีบทบาทต่อนาฏยศิลป์ตลอดจนพระราชนิยมด้านงานละครของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ในช่วงปลายรัชกาล พ.ศ. 2432 ท่านย้ายออกมาอยู่ ณ วังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ท่านมีบทบาทนาฏยศิลป์ 3 ด้าน ได้แก่ ตัวละครในบทสังคามาระตา ตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหา และบวงสรวง จัดแสดงฉลองพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ กลับจากเสด็จประพาสยุโรป เมื่อปี พ.ศ.2440 เป็นครูละครวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ โดยมีพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นผู้พระนิพนธ์บทละคร หม่อมต่วน เป็นผู้ประดิษฐ์และบรรจุเพลง ส่วนบุคคลในราชสกุล และข้าหลวงเป็นผู้แสดง และทำหน้าที่ตามที่ได้รับมอบหมาย ซึ่งเป็นลักษณะธุรกิจในครอบครัว คณะละครของวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ในระยะแรกใช้ชื่อว่า “คณะละครหม่อมต่วน” โดยจัดการแสดงตามโรงละครต่างๆ เช่น โรงละครดึกดำบรรพ์ อาจส่งผลให้ท่านมีประสบการณ์จากการแสดงละครดึกดำบรรพ์ หลังจากนั้นคณะละครปิดลงชั่วคราว ระหว่างนั้นเจ้าจอมมารดาเขียนน่าจะเป็นครูละครในพระบรมมหาราชวังที่มีรสนิยมด้านละครอย่างเดียวกัน เช่น ละครใน ละครพันทาง เป็นต้น ส่วนบทบาทสุดท้าย คือ ผู้ออกแบบท่ารำ และการแสดง ผลงานนาฏยประดิษฐ์ที่เกิดขึ้นมีจำนวน 21 เรื่อง แบ่งเป็น ละครรำ 19 เรื่อง โขน 1 ตอน และละครร้อง

(ในส่วนของระบำ) 1 ชุด โดยส่วนหนึ่งน่าจะมาจากการพัฒนางานเดิมเป็นงานชิ้นใหม่ ซึ่งนำมาจากประสบการณ์ที่สั่งสมทั้งการฝึกหัด การชมการแสดง และการเป็นตัวละครหลวง ประกอบการจัดแสดงนาฏยศิลป์ในราชสำนักขณะนั้น ทั้งละครพูด ละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ และการเต้นรำตะวันตก ทำให้ท่านสามารถสั่งสมประสบการณ์จากการชมการแสดงได้เพิ่มขึ้น และทราบภูมิหลังด้านความต้องการของผู้ชม

ในช่วงบั้นปลายชีวิต ณ วังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (พ.ศ.2453 – พ.ศ. 2484) เจ้าจอมมารดาเขียนทำหน้าที่ครูละครพิเศษตามละครต่างๆ ได้แก่ คณะละครเจ้าคุณพระประยุรวงศ์ คณะละครวังสวนกุหลาบ และคณะละครพระองค์เจ้าอาทรทิพยนิภา ท่านมีหน้าที่พิเศษ คือ จัดและออกแบบการแสดง มีผลงานนาฏยประดิษฐ์ จำนวน 3 ชุด ได้แก่ รำบวงสรวง รำอวยพร และระบำดาวฤกษ์ นอกจากนี้ยังเป็นผู้หานักแสดงให้กับคณะละครปรีดาลัย ซึ่งจัดตั้งขึ้นอีกครั้ง เมื่อปี พ.ศ. 2476 โดยพระนางเธอลักษมีลาวัณ หลานของท่าน อีกทั้งยังเป็นครูละครพิเศษให้ละครหลวงสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ และโรงเรียนนาฏดุริยางคศิลป์ เพื่อฝึกละคร เรื่อง พระลอ โดยการส่งผู้แสดงไปฝึก ณ ท้ายวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ท่านอุทิศตนให้กับงานนาฏยศิลป์ตลอดชีวิตจนถึงแก่อนิจกรรมในปี พ.ศ.2484 รวมอายุ 98 ปี

จากการศึกษาผลงานนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียนจำนวน 24 ชิ้น แบ่งเป็นละคร 19 เรื่อง โขน 1 ตอน และระบำ 4 ชุด ผู้วิจัยพบว่าผลงานนาฏยประดิษฐ์ที่โดดเด่นของเจ้าจอมมารดาเขียน คือ เรื่อง พระลอ ซึ่งเกิดขึ้นในปี พ.ศ.2451 จากพระบรมราชโอการของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เพื่อฉลองต้นลิ้นจี่ โดยยังคงได้รับความนิยมในการจัดแสดง ปัจจุบันบรรจุอยู่ในหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ด้วยนโยบายกรมศิลปากร และการให้เกียรติฝีมือครูทำให้การแสดงดังกล่าวไม่น่าจะเปลี่ยนแปลงจากเดิมมาก ผู้วิจัยจึงเลือกศึกษานาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ

สำหรับการศึกษาองค์ประกอบนาฏยประดิษฐ์ ผู้วิจัยพบว่ามีความสัมพันธ์กับภูมิหลังของผู้สร้างสรรค์ในด้านการออกแบบ สามารถแบ่งตามหัวข้อดังนี้

1. วรรณกรรมประกอบการแสดงในการแสดง เรื่อง พระลอ เป็นบทพระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ มีลักษณะเด่นที่ส่งผลต่อการออกแบบ คือ มีบทเน้นการแสดงของตัวละครเอกจำนวนมาก บทของตัวประกอบแทรกในบทของตัวเอก บทตลก บทสร้อย และบทร้องรับ ส่งผลให้เจ้าจอมมารดาเขียนสามารถออกแบบท่า รายละเอียดของท่า และอารมณ์ตามภูมิหลังของตัวละคร ซึ่งในปัจจุบัน พบว่า มีการตัดทอนบทตามระยะเวลาของการแสดงที่กำหนด

และส่งผลให้การแสดงบางตอนเปลี่ยนแปลงไป เช่น พระลอลาแม่ หรือ บางตอนอาจไม่มีการจัดแสดง เนื่องจากความเชื่อในการจัดแสดงละครโศกนาฏกรรม เช่น ตอน พิฆาตพระลอ

2. ดนตรี และเพลงในการแสดง เรื่อง พระลอ หม่อมหลวงต่วน วรวรรณ ณ อยุธยา เป็นผู้ประพันธ์ บรรจุเพลง และควบคุมดนตรี มีลักษณะเด่นในการบรรจุเพลง คือ เพลงออกภาษาตามชาติพันธุ์ของตัวละคร และภูมิหลังของเรื่อง นอกจากนี้มีเพลงหน้าพาทย์ การร้องรับ ดนตรีรับ และเน้นเพลงอารมณ์ ส่งผลต่อการเพิ่มรายละเอียดของท่าออกภาษา การใช้อารมณ์ และอวดฝีมือของผู้แสดง สำหรับการบรรจุเพลงที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน พบว่า เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงบางตอนมีการปรับเปลี่ยนเพื่อให้สัมพันธ์กับบทละครที่มีการตัดทอน เช่น เพลงเสมอลาว ซึ่งเกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ นอกจากนี้เพลงบางส่วนสูญหายไป เช่น เพลงฝรั่งแกมลาว เพลงเกริ่นอนาถ เกริ่นประสาธน์ และเกริ่นสยอง

3. เครื่องแต่งกาย พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์เป็นผู้ออกแบบจากหลักฐานที่ปรากฏพบว่าน่าจะปรับเปลี่ยนไปตามท้องเรื่อง ดังจะเห็นได้จากเครื่องแต่งกายตอนพระลอลงสรงเสี่ยงน้ำ ส่วนมากจะเน้นเครื่องแต่งกายตัวพระลอ เช่น แต่งทรงประพาส เป็นต้น ซึ่งในปัจจุบันเปลี่ยนแปลงไปตามงบประมาณ และวัตถุดิบ

4. อุปกรณ์ประกอบการแสดง มีส่วนสำคัญต่อการแสดงภูมิหลังของตัวละครนอกจากนี้นำมาใช้ในการสื่อความ เช่น พัดวิชนีในตอนพระลอเสี่ยงน้ำ หรือการอวดฝีมือของผู้แสดงในการรำอาวุธ นอกจากนี้ยังเพิ่มความสมจริงให้กับการแสดง เช่น การควงพระขรรค์ในตอนตามไก่

5. ฉาก เปลี่ยนแปลงไปตามเนื้อเรื่องในแต่ละตอน ดังจะเห็นได้จากพระลอออกจากเมืองแมนสรวง ใช้ฉากพระราชมณเฑียร พระลอเสี่ยงน้ำใช้ฉากแม่น้ำกาหลง พระลอตามไก่ใช้ฉากอาศรมปู่เจ้า พระลอเข้าสวนใช้ฉากสวนเมืองสรอง และพระลอเข้าห้องใช้ฉากพระตำหนักพระเพื่อนพระแพง

6. โอกาสในการแสดง เดิมสร้างสรรค์และจัดแสดงขึ้นตามพระบรมราชโองการ ต่อมานำมาจัดแสดงเพื่อประชาชนในหลายโอกาส ทั้งในงานมงคล อวมงคล และงานรื่นเริง

7. สถานที่ในการแสดง มีการใช้เวที และลานพื้นขึ้นอยู่กับตอนที่แสดง เช่น ตอนพระลอเข้าสวน ช่วงเพลงฉิ่งผู้แสดงเก็บดอกไม้ทูลเกล้าฯถวายพระมหากษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์ และแจกข้าราชการ

8. ผู้แสดง ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนซึ่งมักเป็นชายาของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ หรือศิษย์เจ้าจอมมารดาเขียนจากคณะละครต่างๆ

9. การสืบทอด ในระยะแรกเป็นการสืบทอดภายในคณะ ต่อมาเจ้าจอมมารดาเขียนถ่ายทอดให้คณะละครต่างๆ นอกจากนี้ศิษย์ของท่านได้นำไปเผยแพร่เพิ่มเติม ส่งผลให้มีการจัดแสดงอย่างแพร่หลาย ปัจจุบันยังคงสืบทอดอยู่ในกรมศิลปากร และสถาบันการศึกษาด้านนาฏยศิลป์

การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ ผู้วิจัย พบว่า นาฏยประดิษฐ์ เรื่อง พระลอ เป็นละครพันทางที่มีแนวคิดจากละครใน และประสบการณ์จากการฝึกหัด การแสดง และการชมนาฏยศิลป์ราชสำนัก นำมาผสมผสานและพัฒนาอย่างมีขั้นตอน โดยนำท่ารำที่มีอยู่เดิมมาจัดองค์ประกอบของท่า และเพิ่มรายละเอียดการเชื่อมท่าให้เกิดความแปลกใหม่และกล้าออกจากจารีตดั้งเดิม ซึ่งมีลักษณะเด่น ดังนี้

1.ท่ารำทำบทเป็นการรำตามจารีตของละครใน โดยใช้แม่ท่าจากเพลงพื้นฐาน เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท หน้าพาทย์ และละครใน สำหรับรายละเอียดของท่ารำเน้นการใช้เท้า

2. ท่ารำของระบำในช่วงดนตรีรับแทนอารมณ์และความคิดของตัวละคร

3. รายละเอียดของท่ารำเป็นการเชื่อมด้วยการใช้ศีรษะ ไหล่ ลำตัว และเท้าจากละครใน โดยเพิ่มรายละเอียดของท่ารำออกภาษาให้มีเฉพาะช่วงร้องรับ ดนตรีรับ หรือเมื่อเคลื่อนที่ ซึ่งใช้การเอียงศีรษะตามเท้าที่ก้าว ข่มเข่า และสะดุ้งตัว ส่วนการใช้ไหล่มี 3 ลักษณะ คือ เป็นไปตามทิศการก้าวเท้า ไหล่บิดเป็นเลข 8 แนวนอน และบิดไหล่จากหน้าไปหลัง สำหรับลักษณะแรกพบทุกตอน สำหรับ 2 ลักษณะหลังพบมากในเพลงลาวเดินดง จากตอนพระลอตามไก่ และลาว ชมดง จากตอนพระลอเข้าสวน

4. การใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง เพื่อสื่ออารมณ์ และความคิดของตัวละคร จากการใช้พัดวิชนีบังหน้าในเพลงโอด สำหรับบังสิ่งไม่น่ามองซึ่งเป็นความอ่อนแอของกษัตริย์ และการใช้พัดพัดตัวแสดงความเสแสร้ง อารมณ์ความรู้สึกในขณะนั้น

5. การใช้อารมณ์ในการแสดงมีความชัดเจน สมจริงตามบทร้อง โดยใช้ท่ารำเป็นส่วนประกอบทำให้อารมณ์มีความเด่นชัด เช่น ตอนเสี่ยงน้ำ เพลงเกริ่นเคล้าซอฝรั่งเสียงโศก

6. การรำเกี้ยวระหว่างพระ 1 นาง 2 แสดงให้เห็นภาพของผู้แสดง 3 คน เป็นคนเดียว โดยใช้ท่ารำเดียวกันทั้งหมด หรือท่ารำต่างกันแต่ต้องมีความเกี่ยวพันกัน

7. ตัวประกอบรำซ้อนในบทร้องขณะที่ตัวเอกรำเพื่อเป็นการเสริมบท ซึ่งแต่เดิมจะรำเฉพาะการรับคำสั่งของตัวเอก

8. การออกแบบให้ตัวละครตายกลางโรง เป็นการปฏิบัตินอกกรอบจารีตดั้งเดิมของละครไทย

ผลจากการศึกษาจากการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ แสดงให้เห็นว่า เจ้าจอมมารดาเขียน เป็นปรมาจารย์ที่มีวิธีการทำงานอย่างเป็นระบบ โดยกำหนดแนวคิดจากวัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์จากพระบรมราชโองการ จากนั้นจึงศึกษาข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์จากวรรณกรรม เพลง และประสบการณ์ด้านนาฏยศิลป์จากการปรึกษากลุ่มคณะทำงาน แล้วนำมาปรับให้เข้ากับการสร้างสรรค์ตามภูมิหลังของตน โดยเลือกการใช้ท่าทาง รายละเอียดของท่า อารมณ์ และความเชื่อตามภูมิหลังของตัวละคร นอกจากนี้ยังกล้าออกจากจารีต

ละครไทยที่มีอยู่เดิม ทำให้ผลงานที่เกิดขึ้นมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และยังได้รับการสืบทอดในปัจจุบัน กระบวนการทำงานเป็นภูมิปัญญาของปรมาจารย์ด้านนาฏยศิลป์ไทยส่งผลต่อนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นหลัง อันมีคุณูประการต่อวงการนาฏยศิลป์อย่างอเนกอนันต์

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาประวัติและผลงานเจ้าจอมมารดาเขียน ตลอดจนแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ พบว่ายังมีคณะละคร ครูละคร และผลงานนาฏยประดิษฐ์อีกมากที่ควรศึกษาทั้งในด้านประวัติศาสตร์ ทฤษฎีนาฏยศิลป์ และในสายวิชาต่างๆ เพื่อขยายองค์ความรู้ที่เกิดจากภูมิปัญญาของนาฏยศิลปินไทย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

แก้วมงคล ชัยสุริยันต์. ผีของชาวลานนาไทยโบราณ. กรุงเทพฯ : พระจันท, 2486.

ขำ บุนนาค, เจ้าพระยาทิพากรวงศ์. พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 4 ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค). กรุงเทพฯ : บริษัทพิมพ์ดี, 2547.

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ. มรดกของแผ่นดิน. กรุงเทพ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2549.

คณะศิษยานุศิษย์. คุณานุสรณ์ครบรอบ 100 ปี คุณครูลมุล ยมะคุปต์. ม.ป.ท, ม.ป.ป.(จัดพิมพ์ที่ระลึกเนื่องในโอกาสครบรอบ 100 ปี ชาติกาล ของคุณครูลมุล ยมะคุปต์ วันที่ 2 มิถุนายน 2548).

“เจ้าจอมมารดาเขียน”. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ. ภอ. 001 หวญ 13/15.

เจริญจิต ภัทรเสวี. อาลัยเจริญจิต. ม.ป.ท., 2521. (งานพระราชทานเพลิงศพนางเจริญจิต ภัทรเสวี ณ วัดอรุณราชวราราม วันที่ 2 พฤศจิกายน 2521).

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ลิลิต นิทราชาคริช พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. กับ, ตำนานแลบทร้องลคร เจ้านายทรงเล่นเรื่องนิทราชาคริช ในรัชกาลที่ 5. เสภาเรื่องอาบูหะซัน แต่งโดยกระแสรับสั่ง เมื่อในรัชกาลที่ 5. บทลครเรื่องอาบูหะซัน พิมพ์ตามต้นฉบับของ เจ้าพระยามหินทรศักดิธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล). กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. บทเจรจาละครเรื่องอิเหนา. กรุงเทพ : มหามกุฎราชวิทยาลัย, 2520. (อนุสรณ์งานฌาปนกิจศพนางเนื่อง อุมะวิชนี ณ ฌาปนสถานกองทัพอากาศ วัดพระศรีมหาธาตุ วันที่ 26 เมษายน 2520)

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ, พระบาทสมเด็จพระ. ดาราศัมมี สายใยรักสองแผ่นดิน. กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547. (ที่ระลึกเนื่องในพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์พระตำหนักดาราภิรมย์).

ชวลีย์ ณ ถลาง. ประเทศราชของสยามในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2541.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยา. ระเบียบตำนานลคร เล่นที่วังวรดิศในงานฉลองพระชนมายุของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ เล่นคืนแรก 14 พฤศจิกายน 2465. กรุงเทพ : เดลิเมลล์, 2465.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยา. ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ : ละครฟ้อนรำ. กรุงเทพ : มติชน, 2546.

เตือนใจ ไชยศิลป์. ล้านนาในการรับรู้ของชนชั้นปกครองสยาม พ.ศ.2437 – 2476. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536.

ธานีนิวัติ, พระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้า. ประวัติท้าววรจันทร และวิจารณ์เรื่องเค้ามูลนิทานอิเหนาของไทย. กรุงเทพ : ยิ้มศรี, 2484. (งานพระราชทานเพลิงศพท้าววรจันทร ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 23 กุมภาพันธ์ 2484).

ธีรพล คชาชีวะ. ผู้อาศัยบริเวณสามแพร่ง เป็นครอบครัวที่อาศัยบริเวณนี้ 3 ชั่วอายุคน. สัมภาษณ์, 15 กุมภาพันธ์ 2550.

ธีรยุทธ ยวงศรี. การดนตรี การขับ การฟ้อนล้านนา. เชียงใหม่ : สุริวงศ์บุ๊คเซ็นเตอร์, 2540.

นงเยาว์ กาญจนจารี. ดาราวัศมี. เชียงใหม่ : สุริวงศ์บุ๊คเซนเตอร์, 2539.

นพรัตน์ หวังในธรรม. ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ์, 27 กุมภาพันธ์ 2550.

นภัสนันท์ พุ่มสุโข. เรื่องเล่าล้านนา. กรุงเทพ : บ้านหนังสือ 19, 2548.

นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระ. บทละคร เรื่อง พระลอ พระนิพนธ์ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์. กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร, 2515.

นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระ. พระประวัติแลพระอาการประชวรสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี. กรุงเทพ : อักษรนิติ, 2468. (งานปลงศพมารดาหลวงอายุรแพทย์พิเศษ ณ วัดจักรวรรดิราชาวาศ วันที่ 10 มีนาคม 2468).

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยา. วิจารณ์เรื่องตำนานเสภา. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2499.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยา. สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 10. กรุงเทพฯ : คุรุสภา, 2505.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยา. สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 22. กรุงเทพฯ : คุรุสภา, 2505.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. ชุมนุมบทละครและบทคอนเสิต พระนิพนธ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2506. (ในงานฉลองครบรอบร้อยปีแห่งวันประสูติสมเด็จกรมพระยานริศฯ วันที่ 28 เมษายน 2506).

เนียนศิริ ตาละลักษณ์. พระประวัติ และผลงานของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิป. กรุงเทพฯ: หสน. สหประชาพาณิชย์, 2522.

บุญเสริม สาตราภัย. เสด็จล้านนา 2. กรุงเทพ : อักษราพิพัฒน์, 2532.

เบญจาภา (จักรพันธุ์) ไกรฤกษ์. อนุสรณ์งานศพนายพูนเพิ่ม ไกรฤกษ์. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2549.

ปรเมษฐ์ บุณยะชัย. อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ์, 19 เมษายน 2550.

แผ้ว สนิทวงศ์เสนี, ท่านผู้หญิง. ท่านผู้หญิง ที่ระลึกในการพระราชทานเพลิงศพ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี. กรุงเทพ : อาร์ต อิน โปรดักชั่น, 2543. (ณ เมรุหลวงหน้าพลับพลาอิศริยาภรณ์ วัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 19 พฤศจิกายน 2543)

พรพิมลพรรณ รัชนี. คำนำ : บทละคร เรื่อง พระลอ พระนิพนธ์พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2496. (งานพระราชทานเพลิงศพหม่อมผัน วรวรรณ ณ อยุธยา)

พิมาน แจ่มจรัส. 49 ราชินีไทย. กรุงเทพ : สร้างสรรค์ บุ๊คส์, 2544.

พูนพิศ อมาตยกุล, นายแพทย์. เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์สดับในรัชกาลที่ 5 กับดนตรีไทย. กรุงเทพ : อมรินทร์การพิมพ์, 2526.

พูนพิศ อมาตยกุล, นายแพทย์. ดนตรีไทยภาคกลางในล้านนาไทย. เอื้องเงิน, 67,68 และ82. กรุงเทพฯ : บริษัท รักษ์สิปป์ จำกัด, 2530. (ที่ระลึกในงานบรรจุอัฐิเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่).

“ภาพส่วนตัวของนายโหมด ว่องสวัสดิ์ ฉากพระลอ พ.ศ. 2491”. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ.ภ.สบ.22 /

ภราดร ศักดา. ชุดประวัติศาสตร์ ตอน วังเจ้าในอดีตฯ. กรุงเทพ : สยามบันทึก, 2548.

2 -13.

มนตรี ตราโมท. อาลัยเจริญจิต. ม.ป.ท., 2521. (งานพระราชทานเพลิงศพนางเจริญจิต ภัทรเสวี ณ วัดอรุณราชวราราม วันที่ 2 พฤศจิกายน 2521).

มหาศักดิ์พลเสพ, สมเด็จพระบวรราชเจ้ากรมพระราชวังบวร. พระบวรราชนิพนธ์ เล่ม 1. กรุงเทพฯ : กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545.

ยืนหยัด ใจสมุทร. รำลึก “วันรพี” ผ่านคดีพญาระกา บทละครหมิ่นประมาทกรมหลวงราชบุรีฯ. ศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 18. ฉบับที่ 10. (สิงหาคม 2540) : 114 -122.

รมณียฉัตร แก้วกิริยา,หม่อมราชวงศ์. ดารารัศมีสายใยรักสองแผ่นดิน. กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547. (จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์พระตำหนักดาราภิรมย์ อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่ 8 ธันวาคม 2542).

ฤดีวรวรรณ วรวรรณ, หม่อมเจ้าหญิง. บันทึกท่านหญิง ม.จ.หญิง ฤดีวรวรรณ. กรุงเทพ : ดับเบิ้ลนายน์ , 2548.

ศรีศักร วัลลิโภดม, และคณะ. ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม. กรุงเทพ : ธนาคารกรุงเทพ จำกัด, 2535.

ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย. ศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ : ลูกท่านหลานเธอที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จในราชสำนัก. กรุงเทพ : มติชน, 2547.

ศึกฤทธิ์ ปราโมช, หม่อมราชวงศ์. สี่แผ่นดิน 1. พระนคร : แพร่พิทยา, 2506.

สวภา เวชสุรักษ์. หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี. วิทยานิพนธ์ดุษฎีศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ส่องชาติ ชื่นศิริ. ศิลปินแห่งชาติ ปี 2535 สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – ละครรำ). สัมภาษณ์, 18 ธันวาคม 2549.

สำเนาพระราชหัตถเลขาพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชทานกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ กับโคลงกลอนพระโอวาทแลพระพรซึ่งพระชนกทรงอำนวยแก่พระนางเธอลักษมีลาวัณ. ม.ป.ท, 2474. (งานบำเพ็ญพระกุศลที่น่าพระศพกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ในวันคำรบ 50 แต่วันสิ้นพระชนม์, 2474).

สุภาวดี โพธิเวชกุล. จารีตการใช้อุปกรณ์การแสดง เรื่อง อิเหนา. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2325 – 2477. กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

สุวรรณี ชลานุเคราะห์. ศิลปินแห่งชาติ ปี 2533 สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ – ละครรำ). สัมภาษณ์, 8 และ9 มกราคม 2550.

เสรี หวังในธรรม. บทละครพันทาง เรื่อง พระลอ ตอน จากแมนสรวงสู่เมืองสรอง ณ โรงละครแห่งชาติ (สุพรรณบุรี) วันที่ 2, 9,16 พฤศจิกายน 2545). กรุงเทพฯ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 2545.

อเนก นาวิกมูล. หมายเหตุประเทศสยาม เล่ม 2. กรุงเทพ : 959 พับลิชชิ่ง, 2549.

อรุณ เวชสุวรรณ. พระราชชายาเจ้าดารารัศมี กับการรวมหัวเมืองภาคเหนือ. กรุงเทพฯ : เม็ดทราย, 2543.

ภาษาอังกฤษ

Nikom Musigakama. Cultural System for Quality Management. Bangkok : The Fine Arts Depatment, 2000.

http://www.google.co.th

http://www.ratchakitcha.soc.go.th/DATA/PDF/2449/032/826.PDF

http://www.talkingmachine.org/angelandhmv.html

ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

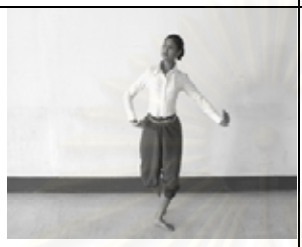
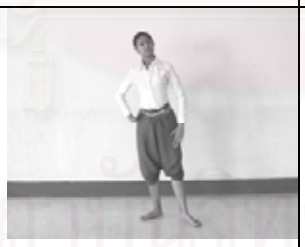
ภาคผนวก ก

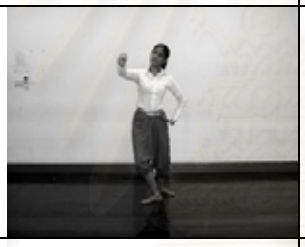
กระบวนท่ารำพระลอ ตอนลงสรงเสี่ยงน้ำ ตามไก่ เข้าสวน และเข้าห้อง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กระบวนท่ารำพระลอ ตอน ลงสรงเสี่ยงน้ำ

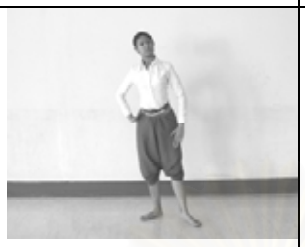
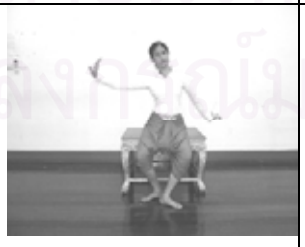
กระบวนท่ารำพระลอ ตอน ลงสรงเสี่ยงน้ำ ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดความรู้จากอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี 2533 สาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์-ละครรำ เมื่อวันที่ 22 มกราคม - 20 กุมภาพันธ์ 2550 สำหรับการอธิบายท่ารำจะเน้นเฉพาะตัวพระลอ

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เพลงลาวเฉียง ทำนอง 1 ท่าที่ 1		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายตั้งวงข้างลำตัวระดับเดียวกัน เอียงซ้าย **นายแก้ว** หันหน้า เท้าขวาเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง มือทั้งสองถือพานเชิญเครื่องมุรธาธาร เอียงซ้าย **นายขวัญ** เหมือนนายแก้ว
ทำนอง 1 ท่าที่ 2		**พระลอ** ทำเหมือน “ทำนอง 1 ท่าที่ 1” แต่สลับข้าง **นายแก้ว นายขวัญ** ทำเหมือน “ทำนอง 1 ท่าที่ 1” แต่สลับข้าง
เจ้าเผือเอย 1		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยืนแตะข้างเท้าขวา มือขวาเท้าเอว มือซ้ายวางที่หน้าซ้าย เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเหมือนเดิม อยู่ด้านหลังพระลอ
เจ้าเชื้อชวนโลม 1		**พระลอ** หันขวา เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือทั้ง 2 ตั้งวงระดับแง่ศีรษะแล้วค่อยๆเลื่อนลง เอียงขวา
เจ้าเผือเอย 2		ทำเหมือนท่า” เจ้าเผือเอย 1”
เจ้าเชื้อชวนโลม		ทำเหมือนท่า “ เจ้าเชื้อชวนโลม 1”

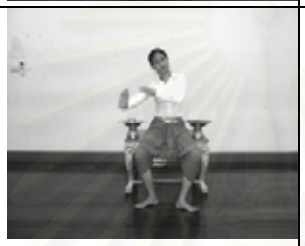
ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ชื่นพระโฉม		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเป็นหลัก มือขวามือที่หน้าขา มือซ้ายจีบระดับปาก เอียงซ้าย
พระโฉมเรืองลอ		**พระลอ** หันขวา เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยกเท้าข้างลำตัว ย่อลง มือขวาตั้งวงแขนตึงเสมอไหล่ข้างลำตัว มือซ้ายหงายมืองอแขนระดับแง่ศีรษะ เอียงขวา
ดอกเอ๋ย		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยืนแตะข้างเท้าขวา มือขวาเท้าเอว มือซ้ายวางที่หน้าซ้าย เอียงขวา
เจ้าดอกจันทน์กระพ้อ		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายวางข้างเท้าขวา มือขวาชี้ระดังวงบน มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้าย
ข่อนหัว		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาวางหลังเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวหน้า มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจีบเข้าอก เอียงขวา
อกฝ่อ		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาวางหลังเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวหน้า หนักหลัง มือทั้งสองตบอก เอียงซ้าย
เฝ้าขอชมเอย		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเป็นหลัก มือขวาแบมือซ้อนข้อระดับปากข้างตัว มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเหมือนเดิม อยู่ด้านหลังพระลอ

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
อัยยะศรีเอย 1		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวายืนเป็นหลัก เท้าซ้ายยกหน้า มือขวาวงบัวบาน มือซ้ายวงหน้าเอียงขวา
จระลีลงท่า		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาจีบแล้วกรายเป็นวงบน มือซ้ายจีบแล้วกรายเป็นวงล่าง เอียงขวา
อัยยะศรีเอย 2		ทำเหมือนท่า ”อัยยะศรีเอย 1” แต่สลับด้าน
จระลีลงท่า		เหมือนท่า ”จระลีลงท่า 1” แต่สลับด้าน
เบื้องซ้ายขวา		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาวางข้างเท้าขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาเท้าเอว มือซ้ายวางที่หน้าขาซ้าย เอียงขวา **นายแก้ว** ทำท่าเหมือนเดิม อยู่ด้านหลังพระลอ **นายขวัญ** หันหน้า นั่งตั้งเข่าขวาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองถือพานระหว่างอก เอียงซ้าย
สองรา พี่เลี้ยง		**พระลอ** ทำท่าเหมือน”เบื้องซ้าย” แต่สลับด้าน **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้า นั่งตั้งเข่าขวาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองถือพานระหว่างอก เอียงซ้าย
ดอกเอ๋ย		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยืนแตะข้างเท้าขวา มือขวาเท้าเอว มือซ้ายวางที่หน้าซ้าย เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเหมือนเดิม อยู่ด้านข้างพระลอ

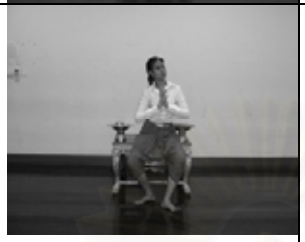
ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เจ้าดอกกระเจียง		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายวางข้างเท้าขวา มือขวาชี้ระดับวงกลาง มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้าย
สองสู		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาวางข้างเท้าขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาเท้าเอว มือซ้ายแตะหลังนายขวัญ เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้า นั่งตั้งเข่าขวาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองถือพานระหว่างอก เอียงซ้าย
คู่เคียง		**พระลอ** ทำเหมือนท่า “สองสู” **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้า นั่งตั้งเข่าขวาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองพนมระหว่างอก เอียงซ้าย
แวงเรียงรักษ์เอย		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายวางข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวามือทั้งสองโอบศีรษะนายแก้ว นายขวัญ เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้า นั่งตั้งเข่าเข้าหาพระลอตามสัดส่วนพระ มือทั้งพานระหว่างอก เอียงซ้าย
นายขวัญเอย เชิญ สุพรรณภูษิต		**พระลอ** ทำเหมือน “เจ้าเผือเอย” แต่สลับข้าง **นายแก้ว** หันหน้า เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าหลังเปิดส้น ย่อลง มือทั้งสองถือพาน เอียงซ้าย **นายขวัญ** หันหน้า นั่งตั้งเข่าซ้ายตามสัดส่วนพระ มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจีบเข้าอก เอียงขวา
นายแก้วติด		**พระลอ** ทำเหมือน “ทำนอง 1 ท่าที่ 2” **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้า เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลัง มือทั้งสองถือพานเชิญเครื่องมุรธาธาร เอียงขวา
ตามชิดราชา		**พระลอ** ทำเหมือน “ทำนอง 1 ท่าที่ 1 และ2”

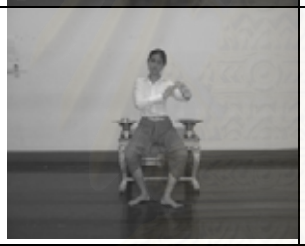
ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
		สลับกัน 3 จังหวะ **นายแก้ว นายขวัญ** ท่าเหมือนเดิม และเดินตามพระลอ
ดอกเอ๋ย		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยืนแตะข้างเท้าขวา มือขวาเท้าเอว มือซ้ายวางที่หน้าซ้าย เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเหมือนเดิม อยู่ด้านข้างพระลอ
เจ้าดอกสีดา		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายวางข้างเท้าขวา มือขวาชี้ระดับวงกลาง มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้าย
เชิญเครื่องมุรธา		**พระลอ** ทำเหมือน “ทำนอง 1 ท่าที่ 1 และ2” สลับกัน 3 จังหวะ
สู่ท่าสนานเอย		**พระลอ** หันหน้า ก้าวเท้าซ้าย ตามด้วยเท้าขวา เท้าขวาอยู่หน้า เท้าซ้ายซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือทั้งสองจีบปรกข้าง กรายออกเป็นมือขวาหงายวงแขนตึงเสมอไหล่ มือซ้ายวงบน เอียงซ้าย
ทำนองเพลง 2		**ทั้ง** 3 ทำท่าเหมือนทำนองเพลง 1 ท่าที่ และ 2 สลับกัน โดยเข้าโรงซ้ายมือของตัวละคร แล้วสวนออกมา ในม่านฝั่งหลังเยื้องซ้าย
พ่อเจ้า ณ หัวเอย ธ จ่อมอระองค์ 1		**พระลอ** หันหลังก้าวเท้าซ้ายขึ้นโขดหิน เท้าขวาวางกับพื้น มือขวาจีบคว่ำข้างหน้าระดับอก มือซ้ายตั้งวงระดับอก เอียงซ้าย จากนั้นหันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ วางพานทั้งสองลงข้างตัว
พ่อเจ้า ณ หัวเอย ธ		**พระลอ** ทำเหมือน “พ่อเจ้านะหัวเอย ธ

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
จ่อมอระองค์ 2		จ่อมอระองค์ 1” แต่ไม่ต้องก้าวขึ้นโขดหิน
แอบฝั่งสรง		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงหน้า ลักคอเอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองวักน้ำ
โสรจสรง		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือขวาใช้ขันตักน้ำ มือซ้ายวางหน้าขาซ้าย เอียงซ้าย
สระเกล้า		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือขวาใช้ขันรดน้ำที่ศีรษะ มือซ้ายจีบรูดข้างมือขวาแล้วรูดลง เอียงขวา
ดอกเอ๋ย		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือขวาวางที่หน้าขาขวา มือซ้ายเท้าเอวเอียงซ้าย
เจ้าดอกกระเบา		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือขวาจีบหงายข้างลำตัว มือซ้ายเท้าเอวเอียงขวา
ชื่นโฉมพระลอเจ้า		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือขวาวางที่หน้าขาขวา มือซ้ายจีบที่ปากเอียงซ้าย
สร้างเศร้า		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองจีบแล้วกรายออกเป็นวงกลางเอียงขวา

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เชียงเอย		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือขวาเท้าเอว มือซ้ายทาบอก เอียงขวา
เฉิดฉวีเอย 2		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือขวาตั้งวงแขนตึงเสมอไหล่ข้างลำตัว มือซ้ายจีบแล้วกรายเป็นวงบัวบานเอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
แผ้วถุลีวรกาย 1		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือขวาตั้งวงแขนตึงด้านหน้า มือซ้ายวักน้ำลูบแขนขวา เอียงซ้าย ทำสลับกัน 2 ครั้ง **นายแก้ว นายขวัญ** นั่งคุกข่าตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองวักน้ำ
เฉิดฉวีเอย แผ้วถุลีวรกาย 2		**ทั้ง** 3 ทำเหมือนท่า “เฉิดฉวีเอย แผ้วถุลีวรกาย 1” แต่สลับด้าน
ผ่องผิวฉาย		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองจีบกรายเป็นวงแขนตึง **นายแก้ว นายขวัญ** นั่งคุกข่าตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองวักน้ำ หรือลูบแขนพระลอ
สะอางอินทร์เทียบ		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองแทงวงเป็น มือขวา วงบน มือซ้ายวงแขนตึงเสมอไหล่ข้างลำตัว เอียงซ้าย
ดอกเอ๋ย		**พระลอ** ทำเหมือนท่า “ดอกเอ๋ย” ก่อนบทร้องเจ้าดอกกระเบา **นายแก้ว นายขวัญ** นั่งคุกข่าตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองวักน้ำ

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เจ้าดอกกระเจี๊ยบ		**พระลอ** ทำเหมือนท่า “เจ้าดอกกระเบา” แต่สลับด้าน **นายแก้ว นายขวัญ** นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองวักน้ำ
น้ำกระเซ็น		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองเท้าโขดหิน สะดุ้งตัวขึ้นเอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองวักน้ำเข้าหาพระลอ
เย็นเฉียบ		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือทั้ง 2 แตะไหล่ทั้งสองไขว้กัน เอียงซ้าย
งึมเงียบทรวงเอย		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือขวาเท้าเอว มือซ้ายทาบอก เอียงขวา
เทริดสวรรค์เอย 1		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองจีบคว่ำแล้วสอดขึ้นเป็นวงบัวบาน เอียงซ้าย
เจิดขวัญเมืองแมน 1		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองแทงเป็นวงกลาง เอียงขวา
เทริดสวรรค์เอย เจิดขวัญเมืองแมน 2		**ทั้ง** 3 ทำเหมือนท่า “เทริดสวรรค์เอย เจิดขวัญเมืองแมน”

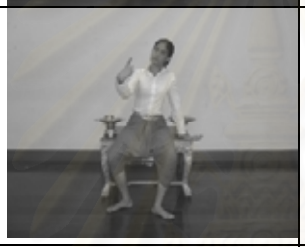
ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
วิโยคโศกแสน		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองทาบไขว้กันที่สีข้างเอียงซ้าย
โศกแสนเสียวสยอง		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองฤฝ่ามือบริเวณกลางอกกล่อมหน้า **นายแก้ว นายขวัญ** นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองประคองพระลอ
ดอกเอ๋ย		**พระลอ** ทำเหมือนท่า “ดอกเอ๋ย” ก่อนบทร้องเจ้าดอกกระเบา
เจ้าดอกหม่อนทอง		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาวางหลัง เท้าซ้ายก้าวหน้า มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจีบหงายวงกลาง เอียงขวา
ลอราชอนาถตรอง		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาวางหลัง เท้าซ้ายแตะหน้าเท้าขวา มือขวาเท้าคาง มือซ้ายกำมือต่อศอกขวา เอียงขวา
หม่นหมองแดเอย		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาวางหลัง เท้าซ้ายแตะหน้าเท้าขวา เซตัวแล้วนั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองทาบไขว้กันที่สีข้าง เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** ประคองพระลอ
เพลงลงสรง ทำนองเพลง ท่าที่ 1		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือขวาวางหน้าขาขวา มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองวักน้ำ
ทำนองเพลงท่าที่ 2		**พระลอ** ทำเหมือนท่าทำนองเพลง 1 ท่าที่ 1 แต่ทำสลับด้าน

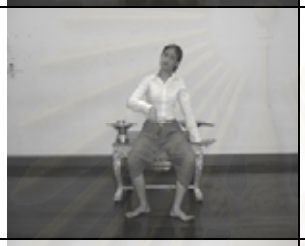
ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงที่ 3		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ กดหน้ามือทั้งสองปาดออกจากกัน เอียงซ้าย
ทำนองเพลง ท่าที่ 4		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองวักน้ำ เอียงขวา
ทำนองเพลงท่าที่ 5		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองลูบหน้า เอียงซ้าย
ทำนองเพลงท่าที่ 6 ท่าที่ 7 และ 8		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือขวาตั้งวงแขนตึงด้านหน้า มือซ้ายวักน้ำลูบแขนขวา เอียงซ้าย ทำสลับกัน 2 ครั้ง แล้วลูบทั้งสองแขนพร้อมกัน
เพลงลาวแพนใหญ่ น้ำกาหลงใส		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาวางที่หัวเข่าขวา มือซ้ายวางที่หน้าขาขวา เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ ระดับต่ำกว่า นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ
ไหลหลั่ง		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาวางที่หัวเข่าขวา มือซ้ายจีบม้วนมือวนข้างลำตัว เอียงขวา
ควั่งคว้าง		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองตั้งข้างหน้ากลางลำตัวและวนมือสลับกับในลักษณะทรงกลม ระดับต่ำกว่า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
แลอ้างว้าง		**พระลอ** หันหน้า ยกก้นขึ้นยืน มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงแขนตึงเสมอไหล่ เอียงซ้าย
หวิวหวน		**พระลอ** หันหน้า ยกก้นขึ้นยืน มือทั้งสองถูกันระหว่างอก กล่อมหน้า **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอระดับต่ำกว่า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ
กำสรวลแสน		**พระลอ** หันหน้า ยืนแล้วทรุดตัวลง มือทั้งสองทาบไขว้กันบริเวณสีข้าง เซตัว เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอระดับต่ำกว่า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ ลุกขึ้นประคองเมื่อพระลอเซ
คำนึงความยามยาก		**พระลอ** หันหน้า ยกก้นยืน เท้าขวายืน เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือทั้งสองกำมือเท้าเอว เอียงขวา
จากเมืองแมน		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายวางข้างเท้าขวา มือขวาชี้คว่ำแขนตึงเสมอไหล่ โดยชี้เฉียงไปด้านหลัง มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้าย
มาตกอยู่ด้าวแดน		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองรวมไว้ด้านหน้า เอียงซ้าย
อรัญญวา		**พระลอ** หันหน้าเฉียงซ้าย นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาชี้ลงที่พื้น มือซ้ายเท้าโขดหิน เอียงขวา

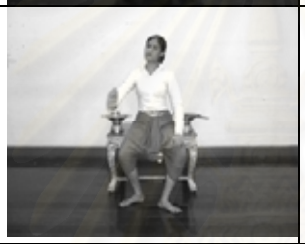
ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
พระเพื่อนแพงเอ๋ย		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาทั้งสองตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองตั้งมือกลางลำตัว เอียงซ้าย
พี่ บ เคย		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาวางที่หน้าขาขวา มือซ้ายจีบเข้าอกเอียงขวา
ตกยาก		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาผายมือ มือซ้ายวางที่หน้าขาซ้ายเอียงซ้าย
แสนระกำ		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองทาบไขว้กันบริเวณสีข้าง เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอระดับต่ำกว่า นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ
ลำบาก		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองหงายมือแขนตึงด้านหน้าสะบัดหนักหน้า-หลัง เอียงขวา
เหนื่อยยาก		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองตบอก เอียงขวา
นิหนักหนา		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองตบหน้าขาทั้งสอง เอียงซ้าย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
พลัดทั้งบุรินทร์		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองจีบกรายเป็นวงกลาง เอียงซ้าย
ถิ่นฐาน		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองรวมไว้ด้านหน้า เอียงขวา
พลัดทั้งศฤงคาร บุญญา		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาวงหน้า มือซ้ายวงบัวบาน เอียงขวา
พลัดทั้งสนม		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองทาบไขว้ที่ไหล่ เอียงขวา
ทั้งข้า		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาวางที่หน้าขาขวา มือซ้ายกดหน้ามือปาดลง เอียงซ้าย
ทั้งเสนา		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาชี้กวาด มือซ้ายวางที่หน้าขาซ้าย เอียงซ้าย
ไพร่นาย		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาวางที่หน้าขาขวา มือซ้ายผายมือออกข้างลำตัว เอียงขวา

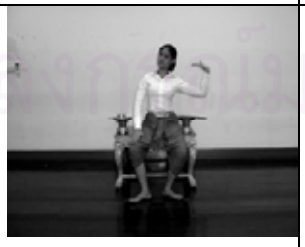
ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
พลัดทั้งพระแม่		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองพนมไหว้ข้างหน้า ไม่เอียง
พระเมีย		**พระลอ** ทำเหมือนท่า “ทั้งสนม” **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
มาหายเสีย		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองหงายผายออกข้างตัว เอียงซ้าย
เอกากาย		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาตั้งนิ้วชี้หักข้อมือเข้า มือว้ายวางหน้าขาซ้าย เอียงขวา
พลัดทั้งเผ่า		**พระลอ** ทำเหมือนท่า "ตกยาก” **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ทั้งพงศ์		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาล่อแก้วนมือข้างลำตัว มือซ้ายวางหน้าขาซ้าย เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ผองจัตุรงค์ก็แลหาย		**พระลอ** หันหน้า ยกก้นขึ้นยืน มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงแขนตึงเสมอไหล่ เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ฤทธิ์เสน่ห์สาวเหนี่ยว ฤทธิ์เสน่ห์สาวรั้ง		**พระลอ** หันหน้า ยกก้นแล้วทรุดตัวลง มือทั้งสองกำมือในลักษณะถูกดึง เอียงขวา ทำสลับกัน 2 ครั้ง **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
จนคลุ้มจนคลั่ง สวิงสวาย		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองเท้าเตียงฝั่งเดียวกัน เอียงขวา ทำสลับด้านกัน 4 ครั้ง **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
แทบจะตายเสียแล้ว เหนอ		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองผายมือออกจากกัน เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ในเฌอดงแดน		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาวางที่หน้าขาขวา มือซ้ายชี้ม้วนลงที่พื้น
แสนกันดาร		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาผายมือออกข้างลำตัว มือซ้ายเท้าเตียง **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
เพลงลาวครวญ โอ้พระชนนีศรีแมน สรวง		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ ยกมือไหว้ถวายบังคม เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
จะโศกทรวง		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาจีบปรกข้าง มือซ้ายวางที่หัวเข่า เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
เสียวรู้สึก		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองถูมือระดับอก เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม

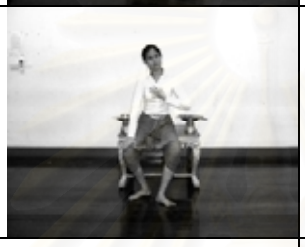
ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
รำลึกถึง		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวายืน เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือทั้งสองกำมือเท้าเอว เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ไหนทุกข์ถึง		**พระลอ** ทำเหมือนท่า “หม่อนหมอง” **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
บิตุรงค์ทรงรำพึง		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองพนมไขว้ข้างศีรษะด้านซ้าย เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ไหนโศกซึ้ง		**พระลอ** ทำเหมือนท่า “จะโศกทรวง” **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ถึงกู		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาวางหน้าขาขวา มือซ้ายทาบอก ขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
คู่หทัย		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองใช้นิ้วชี้ชี้คู่กันด้านด้าน ระดับกลางตัว เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ร้อยชู้ฤาเท่าเนื้อ		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองตั้งแล้วพลิกหน้า - หลัง เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
เมียตน		**พระลอ** ทำเหมือนท่า “ทั้งสนม” **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
เมียร้อยคน		**ทั้ง** 3 ทำเหมือนท่า “ร้อยชู้ฤาเท่า”

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
หรือจะสู้		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาชี้ด้านหน้าระดับเอว มือซ้ายวางบนหน้าขา เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
พระแม่ได้		**พระลอ** ทำท่าสลับกับ “บิตุรงค์” **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
พระแม่อยู่เยือกเย็น		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองซ้อนรวมมือบริเวณด้านหน้า **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ไม่เห็นใคร		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาวางที่หน้าขาขวา มือซ้ายสั่นมือระดับกลางตัว เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
หรือกลับไป		**พระลอ** หันหน้า ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายเปิดส้น มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งวงแขนตึง เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
สู่นคร		**พระลอ** หันหน้า ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายเปิดส้น มือขวาชี้นิ้วไปด้านหลังแขนตึง มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ก่อนจะดี		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองตบที่หน้าขา เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
พี่เลี้ยงตรอง พลางสนองพระดำรัส		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาวางที่หัวเข่าซ้าย มือซ้ายวางที่หน้าขาขวา เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอระดับต่ำกว่า นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองถวายบังคม
เห็นชอบชัด		**พระลอ** ทำท่าเดิม แต่สลับด้าน **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอระดับต่ำกว่า นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือนอกวางบนหน้าขา มือในไว้มือระดับอก
เชิญคืน		**พระลอ** ทำท่าเหมือน “พี่เลี้ยงตรองพลางสนองพระดำรัส” **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอระดับต่ำกว่า นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองแบมือโดยมือในสูงกว่ามือนอก
บุรีศรี		**พระลอ** ทำท่าเดิม **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอระดับต่ำกว่า นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือนอกชี้ยาวตึงมือระดับไหล่ มือขวาวางที่หน้าขาใน เอียงนอก
เฉลิมกรุง		**พระลอ** ทำท่าเดิม **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอระดับต่ำกว่า นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองตั้งวงบัวบาน
บำรุงประชาชี		**พระลอ** ทำท่าเดิม **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอระดับต่ำกว่า นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองโกยขึ้นด้านหน้า

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เป็นที่เกษมสุข		**พระลอ** ทำท่าเดิม **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ ระดับต่ำกว่า นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองตั้งวงแขนตึงเสมอไหล่ เอียงใน
สืบไป		**พระลอ** ทำท่าเดิม **นายแก้ว นายขวัญ** ทำเหมือนท่า “พี่เลี้ยงตรองพลางสนองพระดำรัส”
โอ้บพิตรยิ่งคิด		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาวางหน้าขาซ้าย มือซ้ายเท้าเตียงเอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ
ยิ่งขัดข้อน		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาตั้งวงเหนือเข่าแล้วพลิกมือ มือซ้ายวางหน้าขาซ้าย เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ครั้นจะจร		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายตั้งวงล่างแขนตึงเอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ก็ห่วงนครใหญ่		**พระลอ** ทำเหมือนท่า”สู่นคร” **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ครั้นจะคืน		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาวางบนหน้าขา มือซ้ายจีบคว่ำกรายออกให้ปลายมือชี้ด้านหลัง เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกข่าตามสัดส่วนพระ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ก็เกรง		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองกำมือที่หว่างอก เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
คนไยไพ		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาชี้ปาก มือซ้ายวางหน้าขา เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ว่าท่านไท้		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาวางที่ขาขวา มือซ้ายทาบอก เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
คร้านขลาด		**ทั้ง** 3 ทำเหมือนท่า"แสนกันดาร"
ประดาษชาย		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาชี้ตะหวัดนิ้วระดับสายตา มือซ้ายจีบเท้าเตียง เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ
นายแก้ว นายขวัญ		**พระลอ** ทำเหมือนท่า “นายแก้ว นายขวัญชั้นเสนอ” **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือซ้ายจีบเข้าอก มือขวาวางหน้าขาขวา เอียงขวา ตามบทที่มีชื่อของตน
ชั้นเสนอ		**พระลอ** ทำเหมือนเดิม **นายแก้ว นายขวัญ** ทำเหมือนท่า “พลางสนองพระดำรัส” แต่ไม่ต้องถวายบังคม เพียงไหว้ระดับอก

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ใครจะเพ้อ		**พระลอ** ทำเหมือนเดิม **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือนอกชี้กวาด มือในวางที่หน้าขา ศีรษะเอียงใน
ครหา		**พระลอ** ทำเหมือนเดิม แต่สลับด้าน **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือในชี้ที่ปาก มือนอกวางหน้าขา เอียงนอก
ว่าเสียหาย		**พระลอ** ทำเหมือนเดิม **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือนอกชี้ตวัด มือในวางที่หน้าขา เอียงนอก
ฤาไปหน่อย		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาจีบกรายเป็นวงที่เข่า มือซ้ายวางหน้าขา เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ
จึงค่อยเอื้อนอุบาย		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาตั้งวงหงายพลิกข้อมือเป็นวงล่าง มือซ้ายจีบคว่ำม้วนกรายเป็นวงหงายข้างลำตัว เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
หมดฉินยินร้าย		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาชี้ปาก มือซ้ายวางที่หน้าขาซ้าย เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทุกทาง		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาเดาะนิ้ว 3 ครั้ง มือซ้ายวางหน้าขาซ้าย เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
มากู		**พระลอ** ทำเหมือนท่า “เชียงเอย” **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ
จะเสี่ยงน้ำลองดู		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาไว้มือระดับปาก มือซ้ายวางหน้าขาซ้าย เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ
ผิวะกู		**พระลอ** ทำเหมือนท่า” เชียงเอย” **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
รอดฤทธิ์		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาโกยขึ้น มือซ้ายวางที่หน้าขา เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ
ผีสาง		**พระลอ** ทำเหมือนท่า “ประดาษชาย” **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
น้ำใส		**พระลอ** ทำเหมือนท่า “น้ำกาหลงใส” **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
จงไหล		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองกดหน้ามือแล้วปาดลงมา เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ควะคว่งคว้าง		**พระลอ** ทำเหมือนท่า “ควะคว่งคว้าง” **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
กูอับปาง		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองหงายมือแขนตึง เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ประคองพระลอ
น้ำเฉนียน		**พระลอ** ทำเหมือนท่า “น้ำกาหลงไส” **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ
จงเวียนวน		**พระลอ** ทำเหมือนท่า “ไหลหลั่ง” ท่าทำ 2 ครั้ง **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
เพลงสาธุการ ทำนองเพลง ท่าที่ 1 -4		**พระลอ** หันหน้า นั่งตั้งเข่าตามสัดส่วนพระ เริ่มที่ตั้งเข่าขวา เท้าซ้ายกระดก กระทบทุกจังหวะ มือทั้งสองพนมไหว้ถวายบังคม ทำสลับกับ 4 ทิศ ยกเว้นด้านหลังไม่กระดก **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ทำนองเพลง ท่าที่ 5		**พระลอ** หันขวา นั่งตั้งเข่าตามสัดส่วนพระ ตั้งเข่าขวา เท้าซ้ายกระดก มือทั้งสองล่อแก้วแทงมือ มือขวาตั้งบนมือซ้าย เอียงซ้าย ยักตัว 2 ครั้ง **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ทำนองเพลง ท่าที่ 6		**พระลอ** หันขวา นั่งตั้งเข่าตามสัดส่วนพระ ตั้งเข่าซ้าย เท้าขวากระดก มือทั้งสองล่อแก้วแทงมือ มือขวาปรกข้าง มือซ้ายระดับเข็มขัด เอียงซ้าย ยักตัว 2 ครั้ง **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทำนองเพลง ท่าที่ 7		**พระลอ** หันขวา นั่งตั้งเข่าตามสัดส่วนพระ ตั้งเข่าซ้าย เท้าขวาวางที่พื้น มือทั้งสองล่อแก้วแทงมือ มือขวาเหมือนวงบน มือซ้ายระดับเข็มขัด เอียงซ้าย ยักตัว 2 ครั้ง **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ทำนองเพลง ท่าที่ 8 - 10		**ทั้ง** 3 ทำเหมือน" ท่าที่ 5 – 7" แต่สลับด้าน
ทำนองเพลง ท่าที่ 11 - 12		**พระลอ** หันหน้า นั่งตั้งเข่าตามสัดส่วนพระ ตั้งเข่าซ้าย มือทั้งสองล่อแก้วหงายระดับวงกลางหน้าตรง ยักตัว 2 (ท่านารายณ์) **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ทำนองเพลง ท่าที่ 13 -14		**พระลอ** หันหน้า นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองล่อแก้วระดับวงกลาง หน้าตรง ยักตัว 2 (ท่านารายณ์) **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ทำนองเพลง ท่าที่ 15-16 และ 17 -18		**พระลอ** หันหน้า นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ เท้าซ้ายกระดกเสี้ยว มือทั้งสองล่อแก้ว มือขวาตั้งแขนตึง มือซ้ายหงายมือ เอียงซ้าย ยักตัว 2 ครั้ง ทำสลับกัน **นายแก้ว นายขวัญ** ทำเหมือนเดิม
ทำนองเพลง ท่าที่ 19		**พระลอ** หันหน้า นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือขวาตั้งวงหน้า มือซ้ายจีบหงายข้างมือซ้ายเอียงขวา ทำสลับกันสองมือจนหมดเพลง **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
ทำนองเพลง ท่าที่ 16		**ทั้ง** 3 ทำเหมือน"ท่าที่ 1 เพลงสาธุการ แต่คุกเข่า"
เกริ่นเคล้าซอฝรั่งเสียงโศก พอวางพระโอษฐ์น้ำ		**พระลอ** ทำเหมือนท่า "น้ำกาหลงใส" **นายแก้ว** นำขันจากพระลอไปลอยน้ำ **นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ไหลวนคล่ำควะควั้ง		**ทั้ง** 3 ทำเหมือน"ท่า ควะควั่งควั้าง"
สีเลือดฉาน		**พระลอ** หันหน้า ยกก้นขึ้นยืนตามสัดส่วนพระ มองที่แม่น้ำ มือทั้งสองกำมือหว่างอก เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ จับขาพระลอ (ประคองพระลอ)
เห็นแดงดัง		**พระลอ** หันหน้า ยกก้นขึ้นยืนตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองเท้าเตียง 2 ฝั่ง เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ จับขาพระลอ (ประคองพระลอ)
น่าอนาถ		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองถูกันระกว่างอก กล่อมหน้า **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเหมือนเดิม
สยดสยองโลมา		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาลูบแขนซ้าย มือซ้ายตั้งวงแขนตึงด้านหน้า เอียงซ้าย ทำสลับกับอีกด้าน จากนั้นลูบแขนไขว้กันสองด้าน **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเหมือนเดิม
เสียวหัทยาพระลอราช		**ทั้ง** 3 ทำเหมือนท่า “เชียงเอย”
พระบาท ธ ทะท่าวร้าวกมล		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาวนมือซ้า พร้อมกับสั่นขาโดยยกส้นเท้าขึ้นลงถี่ๆ มือซ้ายวางหน้าขาซ้าย เอียงซ้าย ทำสลับกับอีกด้าน 3 ครั้ง **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเหมือนเดิม

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เหมือนไม้สน		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาวางหลัง เท้าซ้ายก้าวหน้า มือขวาชี้ระดับอกด้านหน้า มือซ้ายวางที่หน้าขา เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ
สิบอ้อม		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาวางหลัง เท้าซ้ายก้าวหน้า มือทั้งสองชี้โดยวาดเป็นวงกลมเข้าหากัน เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ ประคองพระลอ
สะบั้น		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองกำมือแขนตึง เอียงซ้าย **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ ประคองพระลอ
ทับอุระพระลออั้น สะอื้นอาดูรแดเอย		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองซ้อนหว่างอก เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ นายแก้วสั่นมือระดับวงกลาง นายขวัญประคองพระลอ
เพลงโอด ทำนองเพลง		**พระลอ** หันหน้า นั่งห้อยขาตามสัดส่วนพระ มือขวาถือพัดปิดหน้า มือซ้ายเท้าเตียง สะดุ้งตัวขึ้น เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ทำท่าเดิม
เพลงลาวกระแซ ฝืนฤดีจากถิ่นท่า		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวายืนข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือทั้งสองกำมือแล้วลุกขึ้น เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ผลัดภูษา		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวายืนข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือทั้งสองจีบระดับสะโพกแล้วกรายออก เอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** หันหน้าเข้าหาพระลอ นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ
เสด็จกลับพลับพลาหลวง		**ทั้ง** 3 ทำเหมือนท่า “พ่อเจ้านะหัวเอย ธจ่อมอระองค์” แต่ก้าวลงจากโขดหิน จากนั้นทำท่า”ทำนอง 1 ท่าที่ 1” ออกมาด้านซ้ายมาหน้าโรง โดยเดินเป็นวงกลมต่อเนื่องกับท่าแรก
เมี้ยนมิดปิดยุบล		**พระลอ** หันขวา เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้น มือทั้งสองซ้อนกันด้านหน้าระดับกลางตัว เอียงขวา แล้วทำสลับด้าน **นายแก้ว นายขวัญ** ถือพานเชิญเครื่องมุรธาธาร และสุพรรณภูษิต พร้อมพัดวิชนี
คนทั้งปวง		**พระลอ** หันขวา เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลัง มือขวาชี้กวาดระดับกลางตัว มือซ้ายกำมือเท้าเอว เอียงขวา แล้วทำสลับด้าน **นายแก้ว นายขวัญ** ถือพานเชิญเครื่องมุรธาธาร และสุพรรณภูษิต
มิไม่ใครรู้เรื่อง		**พระลอ** หันขวา เท้าขวายืน เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาเท้าเอว มือซ้ายตั้งวงสั่นมือเอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ถือพานเชิญเครื่องมุรธาธาร และสุพรรณภูษิต
เคืองรำคาญ		**พระลอ** หันขวา เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลัง มือขวาเท้าเอว มือซ้ายทาบที่อกเอียงขวา **นายแก้ว นายขวัญ** ถือพานเชิญเครื่องมุรธาธาร และสุพรรณภูษิต

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทำนองรับ		**พระลอ** หันหน้า เท้าขวาเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง มือขวาถือพัดระดับอก มือซ้ายกำมือเท้าเอว เอียงซ้าย ทำสลับกันจนเข้าโรง **นายแก้ว นายขวัญ** ถือพานเชิญเครื่องมุรธาธาร และสุพรรณภูษิต

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

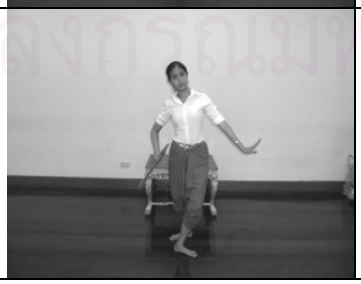
กระบวนท่ารำปู่เจ้าเรียกไก่

กระบวนท่ารำปู่เจ้าเรียกไก่ที่ผู้วิจัยบันทึกนี้ ผู้วิจัยศึกษาจากการถ่ายทอดในโครงการอบรมนาฏศิลป์ไทยภาคฤดูร้อนของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม เมื่อพ.ศ. 2538 ประกอบการสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทย แลวีดิทัศน์การแสดง กระบวนท่ารำที่บันทึกนี้เป็นการบันทึกประกอบการวิเคราะห์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียนซึ่งกล่าวไว้ในนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เพลงลาวพุงขาว ทำนองเพลง 1		**ปู่เจ้าฯ** นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองวางบนหน้าขา กล่อมไหล่ ศีรษะเอียงตามไหล่สะดุ้งขึ้น
มาจะกล่าวบทไป		**ปู่เจ้าฯ** ทำเหมือนท่าทำนองเพลง 1 และพลิกมือ 2 ครั้ง
ถึงปู่เจ้าจอมเทว-		**ปู่เจ้าฯ** นั่งตั้งเข่าซ้ายตามสัดส่วนพระ มือขวาตั้งวงแขนตึงเสมอไหล่ มือซ้ายสอดจีบเป็นวงบัวบาน
สิงขร		**ปู่เจ้าฯ** นั่งกระดกเสี้ยวเท้าขวา มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายแทงมือเป็นวงกลาง เอียงขวา
สงสารเพื่อนแพงน้อง		**ปู่เจ้าฯ** นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองทาบไขว้กันที่สีข้าง เอียงซ้าย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
สองบังอร		**ปู่เจ้าฯ** นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือขวาเดาะนิ้วข้างตัว 2 ครั้ง เอียงซ้าย
เฝ้าอาวรหวั่นคะนึง		**ปู่เจ้าฯ** นั่งตั้งเข่าซ้าย มือขวาตั้งวงบนแขนตึงเสมอไหล่ มือซ้ายตั้งวงบน เอียงขวา
ถึงพระลอ		**ปู่เจ้าฯ** นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือขวาชี้คว่ำแขนตึงเสมอไหล่ มือซ้ายวางบนหน้าขาซ้าย เอียงขวา
ให้นางโรย นางรื่น		**ปู่เจ้าฯ** นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือขวาวางหน้าขาขวา มือซ้ายชี้ข้างซ้าย และขวา เอียงตามมือที่ชี้
ขึ้นมาเว้า		**ปู่เจ้าฯ** นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือขวาปาดมือตั้งวงระดับปาก มือซ้ายวางที่หน้าขาและขวา เอียงซ้าย
จำจะเอา		**ปู่เจ้าฯ** นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือขวาจีบคว่ำข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงหงายข้างตัว เอียงซ้าย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ไก่งาม		**ปู่เจ้าฯ** นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือขวาตั้งวงบัวบาน มือซ้ายตั้งวงหน้า เอียงขวา
ตามมาล่อ		**ปู่เจ้าฯ** นั่งตั้งเข่าขวาตามสัดส่วนพระ มือขวาล่อแก้วม้วนมือ มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้าย
ให้รีบมาเหมือนหวัง		**ปู่เจ้าฯ** ทำเหมือนท่า"ขึ้นมาเว้า"
ไม่รั้งรอ		**ปู่เจ้าฯ** นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือขวาตั้งวงกลางสั่นข้อมือ มือซ้ายวางหน้าขาขวา เอียงขวา แล้ววาดมือตั้งแขนตึงเสมอไหล่ หันหน้ามองทางซ้าย
จะได้พอใจปอง		**ปู่เจ้าฯ** ทำเหมือนท่า “จำจะเอา”
สองอนงค์		**ปู่เจ้าฯ** นั่งตั้งเข่าซ้ายตามสัดส่วนพระ มือทั้งสองชี้นิ้วรวมด้านหน้าระดับกลางตัว เอียงขวา
ตริพลางทางปู่		**ปู่เจ้าฯ** นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือขวาวางหน้าขาขวา มือซ้ายจีบปรกข้างกรายออกเอียงซ้าย
ทางปู่		**ปู่เจ้าฯ** นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือขวาหยิบพระขรรค์ มือซ้ายจีบชายพก เอียงซ้าย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ยุรยาตร		**ปู่เจ้าฯ** นั่งคุกเข่าตามสัดส่วนพระ มือขวาตั้งพระขรรค์ระดับวงบน มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงขวา
จากแท่นทิพาวาสน์		**ปู่เจ้าฯ** ก้าวลงจากเตียง เท้าขวาวางหลังเท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ระดับวงบน มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงขวา
เรือนระหงส์		**ปู่เจ้าฯ** เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายกระดกหลัง มือขวาถือพระขรรค์ระดับวงกลาง มือซ้ายตั้งวงกลาง เอียงขวา
งามเฉิดวชินราช		**ปู่เจ้าฯ** เท้าขวายืน เท้าซ้ายยกเท้า มือขวาถือพระขรรค์หงายระดับวงบัวบาน มือซ้ายตั้งวงแขนตึงเสมอไหล่ เอียงซ้าย
อาจอง		**ปู่เจ้าฯ** เท้าขวายกเท้า เท้าซ้ายวางข้างเท้าขวา มือขวาถือพระขรรค์เอาปลายลงระดับเข็มขัด มือซ้ายตั้งวงแขนตึง เอียงตามเท้าที่ก้าว
เสด็จลงหน้าฉาน		**ปู่เจ้าฯ** ก้าวหน้าเท้าซ้าย เท้าขวาวางหลัง มือขวาถือพระขรรค์เอาปลายลงระดับเข็มขัด มือซ้ายตั้งวงแขนตึง เอียงตามเท้าที่ก้าว แล้วเหน็บพระขรรค์ด้านซ้าย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ศาลเทวา		**ปู่เจ้าฯ** ทำเหมือนท่า “จากแท่นทิพาวาสน์” เปลี่ยนจากมือถือพระขรรค์เป็นตั้งวงบน
เพลงลาวจ้อย	 	**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ป่า** เท้าขวายืน เท้าซ้ายยก มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับเข็มขัด เอียงขวา จากนั้นก้าวเท้าตามจังหวะ วาง ก้าว ถอน ยก ทั้งนี้ใช้ปลายเท้าลง เปลี่ยนมือ และเอียงจังหวะที่ยก ทำจนหมดทำนอง
สร้อยแสงแดง		**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ป่า** เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลัง มือขวาจีบหงายระดับเข็มขัด มือซ้าย ตั้งวงบน เอียงขวา หันไปทางด้านขวา
พะพาย		**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ป่า** ทำเหมือนท่า “สร้อยแสงแดง” แต่สลับด้าน
ขนเขียวลายระยับ		**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ป่า** หันหน้า เท้าขวากระทุ้งแล้วก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลัง มือทั้งสองจีบเข้าอก แล้วรายอกเป็นวงกลางพร้อมกับสะดุ้งขึ้น ไม่เอียง

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ปีกสลับเบญจรงค์		**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ป่า** หันขวา เท้าซ้าย กระทุ้งแล้วก้าวหน้าเท้าขวาวางหลัง มือทั้งสองจีบข้างตัวแล้วกรายเป็นวง สะบัดมือเล็กน้อย เอียงซ้ายหมุนมาด้านซ้าย
เหลื่อมลายยงหงสบาท		**ทั้งหมด** ทำเหมือนท่า “ปีกสลับเบญจรงค์” สลับด้าน
ทำนองรับ 1	 	**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ป่า** ก้าวซ้าย – ขวา – เหยียบซ้าย – ยกขวา ตบมือฝั่งเท้ายืนเป็นหลัก เอียงข้างเดียวกับเท้าที่ยืน ทำสลับกันจนหมดทำนอง
ขอบตาชาด		**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ป่า** เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลัง มือทั้งสองจีบปรกหน้า ก้มหน้าลงเล็กน้อย
พะพริ้ง		**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ป่า** เท้าขวาวางหลัง เท้าซ้ายก้าวหน้า มือทั้งสองกรายเป็นวง สะดุ้งขึ้น
สิงคลิ้งหงอนพรายพรรณ		**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ป่า** เท้าขวาวางหน้า เท้าซ้ายกระดก ย่อลง มือขวาจีบส่งหลัง มือซ้ายจีบปรกหน้าเอียงขวา

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ขานขันเสียงเอาใจ	 	**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ป่า** เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายวางข้างเท้าขวา ยืดตัวขึ้น มือขวาจีบที่ปากแล้วกรายออกเป็นวงหน้า มือซ้ายตั้งวงหน้าแล้วกรายเป็นจีบส่งหลัง เอียงซ้าย * อีกฝั่งทำสลับด้าน * ผู้แสดงร้องเอ๊ก อี๊ เอ่ก เอ๊ก
เดือยหงอนใสสี ลำยอง		**ทั้งหมด** ทำเหมือนท่า “ขานขันเสียงเอาใจ” ทำตรงข้าม
ทำนองรับ 2		**ทั้งหมด** ทำเหมือนทำนองรับ 1 แต่เปลี่ยนท่าที่ 2 มือเป็นเริ่มที่มือขวาใช้นิ้วชี้แตะคาง มือซ้ายกำต่อศอกขวา
สองเท้าเทียม		**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ป่า** วางเท้าขวา ยกเท้าซ้าย มือทั้งสองเท้าเอว เอียงตามเท้าที่ก้าว
นพมาศ		**ทั้งหมด** ทำเหมือนท่า”สองเท้าเทียม”
ปานฉลุชาดทารง		**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ป่า** ก้าวเท้าขวา คำว่า “ชาด” ซ้าย แล้วกระทุ้งขวา จะหมดคำว่า “รง” มือทั้งสองเท้าเอว เอียงตามเท้าที่ก้าว
ปู่ก็ใช้ให้ผีลง		**ทั้งหมด** ทำเหมือนท่า “ปานฉลุชาดทารง” แต่สลับด้าน

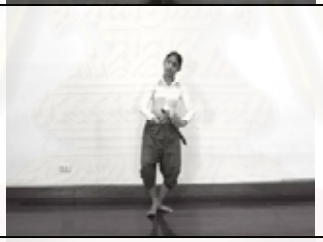
ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ผีก็ลง		**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ป่า** กระโดดขาคู่สูงประมาณระดับข้อเท้ามือทั้งสองเท้าเอว
แก่ไก่		**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ป่า** เท้าซ้ายยก เท้าขวายืน มือทั้งสองจับกันเป็นวงกลม เวียนไปทางขวา
ทำนองรับ 3		**ปู่เจ้าฯ** ปู่เจ้าลงมาเลือกไก่แล้วกลับไปบนโขดหิน **ไก่ป่า** ทำเหมือนท่า “ทำนองรับ 1 โดยใช้ท่าแก่ไก่” แต่จับเป็นวง
ทำนองรับ 4		**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ป่า** เท้าขวายกหน้า เท้าซ้ายก้าว มือขวาจีบคว่ำแขนตึงเสมอไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงตามมือจีบ (ทำจนหมดทำนอง) เพื่อแปรแถวกลับที่เดิม
ไก่แก้วไซร้		**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ทั้งหมด** เท้าขวาวางหลัง เท้าซ้ายก้าวหน้า มือทั้งวงตั้งวงกลาง ก้มตัวลงเล็กน้อย
บ่มิกลัว		**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ทั้งหมด** เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืน มือทั้งสองตั้งวงกลาง ส่ายหน้าเล็กน้อย
ขุกผกหัว		**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ทั้งหมด** ทำเหมือนท่า “ไก่แก้วไซร้” หันเข้าคู่ก้าวเท้าขวา –ซ้าย –ขวาวางหลัง

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
องอาจ		**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ทั้งหมด** ทำเหมือนท่า “บมิกลัว” แต่ไม่ต้องส่ายหน้า
ขานขันตีปีกป้อง		**ปู่เจ้าฯ** ทำท่ามองและครุ่นคิด **ไก่ทั้งหมด** โขยกเท้าพร้อมกับมือทั้งสองขยับปีกวงกลาง เอียงขวา –ซ้าย สลับกัน
ร้อยเรื่อยเฉื่อยฉาดฉาน		**ทั้งหมด** ทำเหมือนท่า” ขานขันเสียงเอาใจ”
ทำนองรับ 5		**ทั้งหมด** ทำเหมือนท่า” ขานขันเสียงเอาใจ” แต่สลับด้าน
ทำนองรับ 6		**ทั้งหมด** ทำเหมือนท่า” ทำนองรับ 1” แต่แขนทั้งสองประสานกันระดับอก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

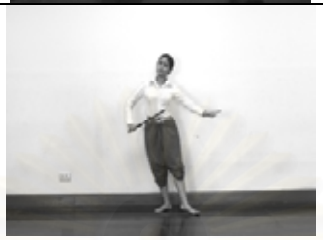
กระบวนท่ารำพระลอ ตอน ตามไก่

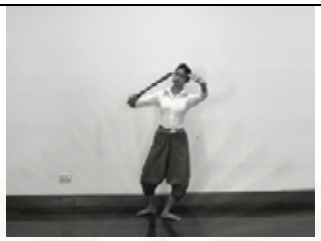
กระบวนท่ารำพระลอ ตอน ตามไก่ ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดความรู้ในรายวิชาอาศรมศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ไทยจากอาจารย์เวณิกา บุนนาค เมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน 2548 - 7 มีนาคม 2549 สำหรับการอธิบายท่ารำจะเน้นเฉพาะตัวพระลอ

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทำนองเพลงเชิดฉิ่ง (พบไก่) หมายเหตุเดิมเป็นเพลงฉิ่งรัว		หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาวางหน้าขาขวา มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้าย
เพลงลาวเจ้าซู ท้าว		หันหน้า เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้น ย่อลง มือทั้ง 2 จีบคว่ำระดับเอว แล้วกรายออก เอียงขวา
ธ ผาด		หันหน้า เท้าขวาเช็ดเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อลง มือทั้ง 2 ปาดออกในลักษณะกดหน้ามือลง เอียงขวา
เห็นไก่		หันเฉียงขวา เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาเท้าเอว มือซ้ายวางหน้าขาซ้าย กดไหล่ขวา เอียงซ้าย หนักหลัง เมื่อถึงคำว่า “ไก่” กดไหล่ซ้าย เอียงขวา หนักหน้า
ตระการ		หันเฉียงขวา เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาเท้าเอว มือซ้ายวางหน้าขาซ้าย เอียงซ้าย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ภูบาล		หันเฉียงซ้าย เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจีบเข้าอก เอียงขวา
บานหฤทัย		หันเฉียงขวา ก้าวขวา – ซ้าย – ก้าวข้างเท้าขวา เท้าซ้ายวางข้างเท้าขวาย่อลง มือขวาจีบส่งหลัง มือซ้ายจีบระดับปาก เอียงซ้าย
งามพอใจ		หันเฉียงซ้าย เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาใช้นิ้วชี้ชี้เข้าอก มือซ้ายเท้าเอว เอียงขวา
พอตา		หันเฉียงขวา เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาเท้าเอว มือซ้ายชี้ที่ตา เอียงขวา
มิทันทา		หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อลง มือขวาตั้งวงกลางสั่นมือเล็กน้อย มือซ้ายเท้าเอว เอียงขวา
ธาร		หันหน้า เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาตั้งวงข้างลำตัวระดับเดียวกับวงล่าง มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงขวา
ธำรง		หันหน้า เท้าขวาวางหลังเปิดส้น เท้าซ้าย ก้าวหน้า ย่อลง มือขวา ตั้งวงล่าง มือซ้ายตั้งวงข้างลำตัวระดับเดียวกับวงล่าง เอียงซ้าย
ร้องซ้ำ “มิทันทาธารธำรง”		ทำ “ท่าธาร – ธำรง” สลับกัน

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทรงมงกุฎ		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยกหน้า ย่อลง มือทั้ง 2 จีบคว่ำแล้วแบมือระดับแง่ศีรษะ หน้าตรง
ทรงมงกุฎ ภูษาสรรพ		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาแตะหลังสะโพก มือซ้ายจีบหงายที่บริเวณสีข้าง เอียงขวา
จับพิชัย		หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อลง มือขวาควงพระขรรค์ระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงซ้าย
อาวุธราชพล		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยกหน้า ย่อลง มือขวาม้วนพระขรรค์แล้วตั้งระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงซ้าย
บัดดล		หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ตั้งระดับเข็มขัด มือซ้ายส่งจีบหลัง
ธ รุกไล่		หันหลัง เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ตั้งระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายตั้งวงหน้า เอียงขวา
หวังได้		หันหน้า เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเปิดส้น ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์โกยขึ้น มือซ้ายโกยมือขึ้น เอียงซ้าย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
พี่เลี้ยงตาม		หันเฉียงขวา เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายวางข้างเท้าซ้าย ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงซ้าย พยักหน้า
ไก่ตัวงาม		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด มือซ้ายชี้ข้างลำตัว เอียงซ้าย
จอมราช		หันหน้า เท้าขวาวางหลังเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด มือซ้ายหงายวงข้างลำตัวแขนตึง (รำส่ายมือเดียว) เอียงซ้าย
ครั้นคลาด		หันหน้า เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์หงายระดับเข็มขัด มือซ้ายตั้งวงข้างลำตัวแขนตึง (รำส่ายมือเดียว) เอียงขวา
ร้องซ้ำ “จอมราชครั้นคลาด”		ทำเหมือท่า “จอมราช – จอมราช”
ไก่หยุดท่า		ทำเหมือน “ท่าบัดดล”
เห็น ธ ช้า ไก่ขันเรียก ไก่กระเหวียก		ทำเหมือน “ท่าธาร – ธำรง” สลับกัน แต่มือขวาถือพระขรรค์
ตาดู		ทำเหมือน “ท่าบัดดล”
ครั้นภูธรจะทัน ไก่ค่อยผันค่อยผ้าย ระร่าย		ทำเหมือน “ท่าธาร –ธำรง”
ร้องซ้ำ “ระร่าย ส่ายตีนเดิน”		ทำเหมือน”ท่าบัดดล”
ดำเนินหงส์ยกย่าง ครั้นเห็นห่าง		ทำเหมือน”ท่าจอมราช ครั้นคลาด”
ไก่หยุด		ทำเหมือน”ท่าบัดดล”
ครั้นจะสุด		ทำเหมือน “ท่าธาร”

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
แดนป่า		หันหน้า เท้าขวาวางหลังเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ตั้งระดับเข็มขัด มือซ้ายชี้กดจากระดับแง่ศีรษะ เอียงซ้าย
ครั้นจะผ่า		หันหน้า เท้าขวาวางหลังเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ตั้งระดับแง่ศีรษะข้างหน้า มือซ้ายตั้งวงระดับแง่ศีรษะข้างหน้าแล้วปาดลง เอียงซ้าย
แดนบ้าน		หันหน้า เท้าขวาเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ตั้งระดับเข็มขัด มือซ้ายชี้กวาดจากกลางลำตัวไปข้าง เอียงซ้าย
ร้องซ้ำ ”ครั้นจะผ่าแดนบ้าน”		ทำเหมือน “ท่าครั้นจะผ่าแดนบ้าน”
ไก่แกล้งคร้าน		ทำเหมือน “ท่าธำรง”
ไก่แกล้งคร้านมารยา		ทำเหมือน “ท่าบัดดล”
เห็นไก่ช้า ธ ก็สาว		ทำเหมือน “ท่าธาร –ธำรง” สลับกัน เมื่อถึงคำว่า “สาว” ให้ ขยั่นเท้า
ทางยืดยาว		ทำเหมือนท่า”เห็นไก่ช้า ธ ก็สาว” เมื่อถึงคำว่า “ยาว”ให้ ขยั่นเท้า
ย่นสั้น		ทำเหมือน “ท่าบัดดล”
เหย่าไยไย่		หันหลัง ก้าว 3 จังหวะ ขวา - ซ้าย – ขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้น ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงซ้าย
ใกล้กระชั้น		หันหลัง เท้าขวาเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง แล้วขยั่นเท้า มือขวาคว่ำพระขรรค์ระดับอกแล้วกรายออกถือพระขรรค์แขนตึงข้างลำตัวระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงขวา

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ร้องซ้ำ “เหย่าไย่ไย่”		ทำเหมือนท่า “เหย่าไย่ไย่” สลับด้าน
ร้องซ้ำ “ใกล้กระชั้น”		หันหน้า เท้าขวาวางหลังเปิดส้น เท้าซ้าย ก้าวหน้า ย่อลง แล้วขยั่น มือขวาคว่ำ พระขรรค์ระดับอก แล้วกรายออกตั้งที่ระดับเข็มขัด มือซ้ายจีบคว่ำระดับอกแล้วกรายแขนตึงข้างลำตัวระดับไหล่ข้างลำตัว เอียงซ้าย
ไก่แกล้ง		ทำเหมือน”ท่าบัดดล”
กระเจิงโผ		ทำเหมือน”ท่า ธ รุกไล่”
ร้องซ้ำ ”ไก่แกล้งกระเจิงโผ”		ทำเหมือน “ท่าไก่แกล้ง – กระเจิงโผ” แล้ววิ่งไล่ไก่ไปอยู่ด้านซ้ายของเวที
เพลงเชิดฉิ่ง ไก่เอย ไก่แก้ว		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาชี้ข้างลำตัวระดับเข็มขัด มือซ้ายขัดพระขรรค์ระดับเข็มขัด เอียงขวา
กล้าแกล้วกายสิทธิ์		หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาถือพระขรรค์ตั้งระดับปาก มือซ้ายแบมือระดับแง่ศีรษะ เอียงซ้าย
ฤทธิ์ผีสิง		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด มือซ้ายจีบที่ปาก เอียงซ้าย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เลี้ยว		หันหน้า เท้าขวาวางหลังเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายจีบหงายระดับเข็มขัด เอียงซ้าย หมุนรอบตัว 1 รอบ
ล่อ		หันหน้า เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาล่อแก้วหงายแขนตึงเสมอไหล่ข้างลำตัว มือซ้ายถือพระขรรค์ระดับศีรษะ เอียงขวา
ลอราช		ทำเหมือน “ท่าล่อ” หมุนควงสลับที่กับไก่
ฉลาดจริง		หันหน้า เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายสะดุดแล้วแตะข้างเท้าขวา มือขวาถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด มือซ้ายชี้ข้างลำตัว เอียงซ้าย
เพราพริ้ง		หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายวางเต็มเท้า มือทั้ง 2 จีบที่อกแล้วกรายออกเป็นวงแขนตึงข้างลำตัวเสมอไหล่ เอียงขวา
หงอนสร้อย		หันหน้า เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด มือซ้ายจีบระดับแง่ศีรษะ เอียงซ้าย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทำนอง 1...สวยสะอาง		หันหน้า เท้าขวาวางหลังเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง มือขวาตั้งพระขรรค์ระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายจีบหงายแขนตึงข้างลำตัว เสมอไหล่ เอียงซ้าย จากนั้นมือขวาตั้งพระขรรค์ระดับแง่ศีรษะหักข้อมือเข้าหาตัว มือซ้ายตั้งวงแขนตึงข้างลำตัว เอียงขวา ปฏิบัติสลับกันโดยย่ำเท้า 8 จังหวะแล้วขยั่น
ทำนอง 2		หันหน้า เท้าขวาวางหลังเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง มือขวาหงายพระขรรค์ระดับกลางข้างลำตัว มือซ้ายตั้งล่าง เอียงขวา
ทำนอง 3		หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ตั้งแขนตึงเสมอไหล่ข้างลำตัว มือขวาแบมือระดับแง่ศีรษะ เอียงซ้าย จรดเท้าแล้วหมุนรอบตัว 1 รอบ
ทำนอง 4		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยกหน้า ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์หงายระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงซ้าย
ทำนอง รับ 1		ทำเหมือน "ท่าเลี้ยวล่อ จนถึง ทำนอง 3" แต่สลับด้าน
ทำนอง 5 ท่าที่ 1		หันขวา ก้าวเท้าขวา แตะเท้าซ้าย ขยั่นไปข้างหน้า มือขวาถือพระขรรค์คว่ำลงแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงบน เอียงขวา สลับกับท่าที่ 2

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทำนอง 5 ท่าที่ 2		หันขวา ก้าวเท้าซ้าย แตะเท้าขวา ย่อลง ขยั่นลงหลัง มือขวาถือพระขรรค์ตั้งขึ้นระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ข้างลำตัว เอียงซ้าย สลับกับท่าที่ 1
ทำที		ทำเหมือน ”ท่าบัดดล”
แล่นถลา		ทำเหมือน “ท่า ธ รุกไล่”
ให้		หันซ้าย เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาโกยมือระดับเข็มขัด มือซ้ายถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด เอียงซ้าย
คว้าเหมาะ		หันซ้าย เท้าขวาก้าวข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายวางข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด มือซ้ายโกยมือระดับเข็มขัด เอียงขวา
ย่างเหยาะกรีดปีกไซ้หาง		หันซ้าย เท้าขวายกหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ตั้งแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายหงายมือข้างลำตัว เอียงซ้าย ทำสลับกัน 4 ครั้ง พร้อมกับแลกที่กับไก่
ครั้นพระลอ		ทำเหมือน “ท่าบัดดล”
ไล่กระชั้น		ทำเหมือน “ธ รุกไล่” แต่หันหลัง

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
กั้น		หันซ้าย เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ระดับกลางข้างลำตัวชิดมือซ้าย มือซ้ายตั้งวง เอียงซ้าย
กาง		หันซ้าย เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาถือขรรค์ระดับกลางข้างลำตัวตึงแขน มือซ้ายตั้งวงแขนตึงระดับเดียวกับมือขวา เอียงขวา
ไก่ขวัญหันห่าง		หันซ้าย เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายยกหน้า ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ระดับกลางข้างลำตัวตึงแขน มือซ้ายตั้งวงแขนตึงระดับเดียวกับมือขวา เอียงขวา ทำสลับกัน 4 ครั้ง ถอยลงหลัง
ทำนอง 6...ราชา		หันหน้า เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาหงายพระขรรค์ระดับกลางข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงขวา จากนั้นพลิกมือขวาตั้งขึ้น มือซ้ายจีบหงายระดับเข็มขัดเอียงซ้าย ปฏิบัติสลับกันโดยย่ำเท้า 8 จังหวะแล้วขยั่น
ทำนอง 7		ทำเหมือน “ท่าทำนอง 2”
ทำนอง 8		ทำเหมือน “ท่าทำนอง 3”
ทำนอง 9		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยกหน้า ย่อลง มือขวาหงายพระขรรค์ระดับกลางข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงบนเอียงขวา
ทำนอง รับ 2		ทำเหมือน ”ท่าครั้นพระลอ จนถึงทำนอง 8” ทำสลับด้าน

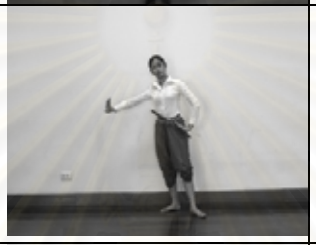
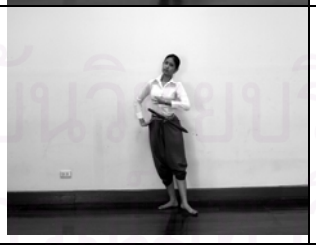
ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทำนอง 10 ท่าที่ 2		หันขวา ก้าวเท้าซ้ายแตะเท้าขวา ย่อลง ขยั่นไปข้างหน้า มือขวาถือพระขรรค์หักข้อมือเข้าแขนตึงเสมอไหล่ มือซ้ายตั้งวงแขนตึงเสมอไหล่ เอียงซ้าย สลับกับท่าที่ 1
ฉับเฉียว		หันหลัง เท้าขวาวางหลังเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายตั้งวงหน้า เอียงขวา วิ่งสลับที่กับไก่
เลี้ยวลัด		หันหลัง เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ระดับเข็มขัดโดยหักข้อมือเข้าหาตัว มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงขวา สลับที่กับไก่
ฉวัดเฉวียน		หันหลัง เท้าขวาเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์แขนตึงเสมอไหล่ มือซ้ายสอดจีบแล้วหงายมือระดับแง่ศีรษะ เอียงซ้าย
วนเวียนหลบเวิ้ง		หันหลัง เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้น ย่อลง มือขวาหงายพระขรรค์ข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงบน เอียงขวา หมุนกลับหลังแลกที่กับไก่
ทำนอง 11...เชิงพฤกษา ท่าที่ 1		หันเฉียงซ้าย เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายสะดุด ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ระดับแง่ศีรษะข้างหน้า มือซ้ายตั้งวงบนแล้วปาดมือลงเอียงขวา

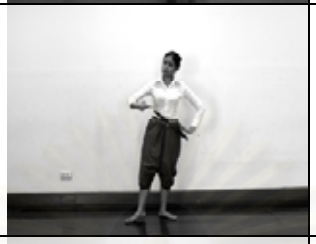
ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทำนอง 11...เชิงพฤกษา ท่าที่ 2		หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาถือพระขรรค์ชิดมือซ้าย มือซ้ายหงายมือกลางลำตัวเอียงซ้าย พร้อมกับผายมือออกจากกัน
ทำนอง 11...เชิงพฤกษา ท่าที่ 3		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายเหลื่อมเท้าขวา ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด มือซ้ายตั้งมือระดับปาก เอียงขวา
วนเวียนหลบเวิ้ง		หันหลัง เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้น ย่อลง มือขวาหงายพระขรรค์ข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงบน เอียงขวา หมุนกลับหลังแลกที่กับไก่
ทำนอง 11...เชิงพฤกษา ท่าที่ 4		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด มือซ้ายตั้งวงระดับแง่ศีรษะ เอียงซ้าย
ทำนอง 11...เชิงพฤกษา ท่าที่ 5		หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนต็มเท้า มือขวาถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด มือซ้ายแบมือทาบที่อก เอียงซ้าย
ทำนอง 11...เชิงพฤกษา ท่าที่ 6		ทำเหมือน “ท่าบัดดล” ในเพลงลาวเจ้าซู
ทำนอง 11...เชิงพฤกษา ท่าที่ 7		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด มือซ้ายกรีดมือเข้าที่ปาก เอียงซ้าย
ทำนอง 11...เชิงพฤกษา ท่าที่ 8		ทำเหมือน “ท่าธาร –ธำรง” ในเพลงลาวเจ้าซู ปฏิบัติสลับกัน 3 ครั้ง

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทำนองรับ 3 ท่าที่ 1		หันหลัง เท้าขวาเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์แขนตึงข้างลำตัว มือซ้ายสอดจีบแล้วแบระดับแง่ศีรษะ เอียงซ้าย แล้วย่ำเท้าพร้อมกับสะดุ้งแขนขวา แลกที่กับไก่เดินแบบโคม 3 ใบ
ทำนองรับ 3 ท่าที่ 2		หันหน้า เท้าทั้ง 2 ย่ำสลับกัน ย่อลง มือขวาหงายพระขรรค์ข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงบน เอียงขวา หมุน 1 รอบ เดินแบบโคม 3 ใบ
ทำนองรับ 3 ท่าที่ 3		ทำตั้งแต่ “ทำนองรับ 3 ท่าที่ 1 จนถึงทำนองรับ 3 ท่าที่ 2” โดยปฏิบัติสลับด้าน เดินแบบโคม 3 ใบ
ทำนองรับ 3 ท่าที่ 4		หันขวา เท้าทั้ง 2 ย่ำสลับกัน ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ มือซ้ายตั้งวงแขนตึงทั้ง 2 ข้างเอียงซ้าย พร้อมกับสะดุ้งแขนขวาสลับกับซ้าย
ทำนอง 12		ทำเหมือน “ท่าให้คว้าเหมาะ” แล้ววิ่งแลกที่กับไก่
ทำนอง 13 ท่าที่ 1		หันหน้า เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด มือซ้ายตั้งวงบน แล้วปาดมือลง เอียงขวา
ทำนอง 13 ท่าที่ 2		ทำเหมือน “ท่าที่ 2 ทำนอง...เชิงพฤกษา”
ทำนอง 13 ท่าที่ 3		ทำเหมือน “ท่าทำนอง 11 เชิงพฤกษา ท่าที่ 4”

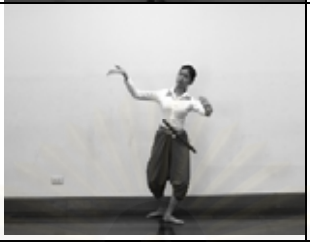
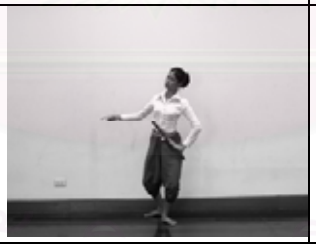
ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทำนอง 13 ท่าที่ 4		หันหน้า เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายวางข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวาชี้นิ้วตวัด มือซ้ายถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด เอียงซ้าย
ขันเจี้ยย		หันเฉียงขวา เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด มือซ้ายทาบมือที่หน้าขาซ้าย เอียงซ้าย
เฉื่อยก้องห้องวนา		ทำเหมือน “ท่าขันเจี้ยย” แต่สลับกัน
ทำท่าเยาะเย้ย		ทำเหมือน “ท่าบัดดล”
ทำนองเอื้อน		หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด มือซ้ายถูอก เอียงซ้าย
ฎู		หันหน้า เท้าขวากระทืบเท้า เท้าซ้ายวางข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวาชี้หน้าไก่ มือซ้ายถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด เอียงซ้าย
มี		หันหน้า เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาชี้หน้าไก่โดยตวัดนิ้วเข้า มือซ้ายถือพระขรรค์ระดับเข็มขัด เอียงซ้าย
เพลงกราวรำ ทำนอง ท่าที่ 1		ทำเหมือน”ท่าธาร – ธำรง” ในเพลงลาวเจ้าซู โดยมือขวาถือพระขรรค์
ทำนอง ท่าที่ 2		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาถือพระขรรค์ มือซ้ายใช้ฝ่ามือถูที่คอ เอียงซ้าย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เพลงเชิด ทำนอง ท่าที่ 1		ทำเหมือน “ท่าภู –มี”
ทำนอง ท่าที่ 2		ทำเหมือน “ท่ากั้นกาง” แล้วขยั่นเท้า
ทำนอง ท่าที่ 3		ทำเหมือน “ท่าให้คว้าเหมาะ ” 5 ครั้ง ไล่ไก่เข้าโรง โดยไก่หายเข้าทางขวาของเวที
เพลงลาวครวญ จวนโพล้เพล้		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาเหน็บพระขรรค์ มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้ายแล้วเอียงขวา
ไพรพราว		หันหน้า เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจีบแล้วหงายมือระดับแง่ศีรษะ เอียงขวา
ทำนอง ท่าที่ 2		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาถือพระขรรค์ มือซ้ายใช้ฝ่ามือถูที่คอ เอียงซ้าย
ไก่เหินหาวหายเนตร		หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาจีบระดับตาแล้วกรายออก มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้าย
ภูเบศดู		หันหน้า เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้าย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ชระอับทิศ		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือทั้ง 2 รวมกันกลางลำตัว เอียงขวา
บพิตรคิดถึงพระองค์		หันหน้า เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจีบเข้าอก เอียงขวา
อ้ากูมาหลง		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวา ม้วนจีบข้างลำตัวแล้วกรายออกเป็นวงกลางมือซ้ายเท้าเอว เอียงขวา
แก่ไก่		หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายวางข้างเท้าขวา มือขวาเท้าเอว มือซ้ายชี้เดาะ 1 ครั้งข้างลำตัว เอียงซ้าย
ไก่ผีไขว่		หันหน้า เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบข้างมือขวา เอียงขวา
เอากู		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจีบเข้าอก เอียงซ้าย
ท้าว ธ แลดู สองพระพี่เลี้ยง		ทำเหมือน “ท่าธาร – ธำรง” แต่เหลียวมองสองพี่เลี้ยง

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
สองพี่เลี้ยงกล่าวคำกล่อมเกลี้ยง		หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาเท้าเอว มือซ้ายวางแนบขาซ้าย เอียงขวา
ถูกถ้วน		หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาชี้กวาดระดับกลางตัว มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้าย
ทุกอัน		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาเท้าเอว มือซ้ายชี้เดาะข้างตัว 3 ครั้ง เอียงขวา
นะพี่เอย		หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือทั้ง 2 แตะหลังพี่เลี้ยงข้างละคน แล้วมองขวา ซ้าย
เพลงลาวเดินดง พระลอ		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายสะดุดเท้าแล้วเหลื่อมเท้าขวา ย่อลง มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจีบเข้าอก เอียงขวา
รัญจวนใจ		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายเหลื่อมเท้าขวา ย่อลง เซตัวลง มือขวาเท้าเอว มือซ้ายทาบอก เอียงซ้าย
ด้วยพระจะไปอรัญวา		ทำเหมือน “ท่าธาร” ในเพลงลาวเจ้าซู

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
แดเดียว		หันหน้า เท้าขวาสะดุดแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาเท้าเอว มือซ้ายใช้นิ้วชี้ตั้งข้างหน้าระดับปาก เอียงขวา
เปลี่ยววิญญาณ์		หันหน้า เท้าขวาวางหลัง เท้าซ้ายยืนเหลื่อมเท้าขวา ย่อลง เซตัว มือขวาทั้ง 2 หงายแขนตึงข้างลำตัว เอียงซ้าย
เชิญชไมแม่มา		หันซ้าย เท้าขวาเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง (โดยเดินสลับกันอย่างต่อเนื่อง) มือขวาหงายมือระดับปาก มือซ้ายเท้าเอว เอียงขวา
ช่วยชื่นชีวี		หันซ้าย เท้าขวาเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง (โดยเดินสลับกันอย่างต่อเนื่อง) มือขวาเท้าเอว มือซ้ายทาบอก เอียงขวา
บุญพี่		หันซ้าย เท้าขวาเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจีบเข้าอก เอียงซ้าย
บุญน้อง		หันซ้าย เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้น ย่อลง มือขวาชี้เดาะข้างลำตัว 1 ครั้ง มือซ้ายเท้าเอว เอียงขวา
ร้องซ้ำ “บุญพี่ บุญน้อง”		ทำเหมือนท่า “บุญพี่ – บุญน้อง”
เคยสร้างปางสอง		หันซ้าย เท้าขวาเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง (โดยเดินสลับกันอย่างต่อเนื่อง) มือทั้ง 2 โกยขึ้น เอียงซ้าย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
สมปองปรีดี		หันหน้า เท้าขวาเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง (โดยเดินสลับกันอย่างต่อเนื่อง) มือทั้ง 2 รวมกันระดับอก
สองสาวแสนสวย		หันหน้า เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาหงายมือระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายตั้งวงหน้า เอียงซ้าย โย้ตัว
รื่นรวยนารี		หันหน้า เท้าขวาวางหลังเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า (โดยเดินสลับกันอย่างต่อเนื่อง) มือขวาสอดจีบแล้วกรายออกระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายเท้าเอวเอียงซ้าย
เรียมรักแสนทวี		หันหน้า เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือทั้ง 2 ทาบไขว้กันที่ไหล่ เอียงขวา
จึงเต้าตามมา		ทำเหมือน “ท่าธาร – ธำรง” สลับกัน
โฉมนาง		หันซ้าย เท้าขวาเปิดส้น เท้าซ้ายก้าวหน้า (โดยเดินสลับกันอย่างต่อเนื่อง) มือขวาชี้เดาะ ข้างลำตัว 1 ครั้ง มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้าย
โฉมนางแน่งน้อย		หันหน้า เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้น (โดยเดินสลับกันอย่างต่อเนื่อง) มือขวาล่อแก้วแล้วกรายเป็นวงบน มือซ้ายล่อแก้วแล้วกรายเป็นวงล่าง เอียงขวา
แช่มช้อยโสภา		ทำเหมือน “ท่าสองสาวแสนสวย”
ประดุจดวงฟ้า		หันหน้า เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายสะดุดแตะข้างเท้าขวา มือขวาชี้ตะแคงระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายเท้าเอว เอียงขวา

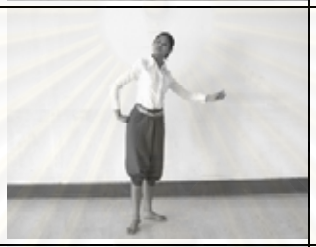
ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
กัลยางามจริง		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายจรดเท้า มือขวาชี้ระดับกลางข้างลำตัว มือซ้ายเท้าเอว เอียงขวา
ทำนอง		ทำเหมือน “ท่ากัลยางามจริง” พร้อมกับตีไหล่ และโขยกเท้า
หาไหนไม่เทียบ		ทำเหมือน “ท่าแดนบ้าน” ในเพลงลาวเจ้าซู
เปรียบยอดเยาว์หญิง		หันหน้า เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้น (โดยเดินสลับกันอย่างต่อเนื่อง) มือทั้ง 2 รวมเข้าหากันข้างหน้ากลางลำตัว เอียงขวา
พี่รักเจ้าจริง		ทำเหมือน “ท่าเรียมรักแสนทวี”
สายจิตเรียมเอย		ทำเหมือน “ท่าช่วยชื่นชีวี”
ทำนองเพลง ท่าที่ 1		หันเฉียงขวา เท้าขวาเหลื่อมเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวาตั้งวงหน้า มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้าย
ทำนองเพลง ท่าที่ 2		หันเฉียงขวา เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาเท้าเอว มือซ้ายม้วนจีบระดับแง่ศีรษะเป็นวงบน
ทำนองเพลง ท่าที่ 3		ทำเหมือน “ท่าธาร - ธำรง” สลับกันเดินเข้าโรง

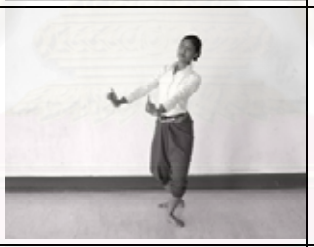
กระบวนท่ารำพระลอ ตอน เข้าสวน

กระบวนท่ารำพระลอ ตอน เข้าสวน ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดความรู้ในรายวิชาอาศรมศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ไทยจากอาจารย์เวณิกา บุนนาค เมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน 2548 - 7 มีนาคม 2549 สำหรับการอธิบายท่ารำจะเน้นเฉพาะตัวพระลอ

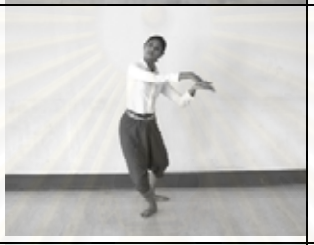
ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เพลงลาวชมดง การะเกด		หันซ้าย เท้าขวาแตะเท้าข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายวางเต็มเท้า มือขวาชี้ข้างลำตัวระดับอก มือซ้ายกำมือหลวมๆเท้าสะโพก เอียงขวา พยักหน้า
เหมือนเกศ		หันขวา เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวากำหลวมๆเท้าสะโพก มือซ้ายตีที่หน้าขาซ้าย เอียงซ้าย พยักหน้า
แก้วเกศา		หันขวา เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาชี้ศีรษะระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายเท้าเอว เอียงขวา
มะลุลีเหมือนบุปผา		หันเฉียงขวา เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจีบหงายข้างลำตัว เอียงซ้าย
แม่เกี้ยวเกล้า		หันเฉียงซ้าย เท้าขวากระดกหลัง เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาจีบที่มวย มือซ้ายเท้าเอว เอียงขวา
ผู้อ่อนท้าว 1		หันเฉียงขวา เท้าขวาวางหลัง เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา ย่อลง มือทั้ง 2 ม้วนจีบแล้วเท้าเอว เอียงขวา

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เผืออะคร้าว		หันหน้า เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายเช็ดเท้า ย่อลง มือทั้ง 2 เท้าเอว เอียงซ้าย
งามเอย		หันหน้า เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือทั้ง 2 เท้าเอว เอียงซ้าย
เพื่อน		หันหน้า เท้าขวาวางหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือทั้ง 2 เท้าเอว กดไหล่ขวา เอียงซ้าย (ลักคอ)
แพงทอง		หันหน้า เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา ย่อลง มือทั้ง 2 เท้าเอว กดไหล่ซ้าย เอียงขวา (ลักคอ)
เผือพี่ปองสมเอย		ทำเหมือน “ท่าเพื่อน” คำว่า “ปอง, เอย” และทำเหมือน “ท่าแพงทอง” คำว่า “สม”
นางแย้ม		ทำเหมือน “ท่าการะเกด” แต่ระดับสูงกว่าเล็กน้อย
เหมือนแก้ม		ทำเหมือน “ท่าเหมือนเกศ”
แม่แย้มเย้า		หันขวา เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาเท้าขวา มือซ้ายจีบระดับปาก เอียงซ้าย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ใบ		หันซ้าย เท้าขวาสะดุดเท้า เท้าซ้ายวางเต็มเท้า ย่อลง มือขวาแบมือตะแคงปัดออกจากตัวระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายตั้งวงข้างลำตัว เอียงซ้าย
โบก		หันซ้าย เท้าขวาแตะเท้าข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายวางเต็มเท้า มือขวาตั้งมือโดยปาดเข้าหาตัวระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายตั้งวงข้างลำตัว เอียงขวา
เหมือนเจ้า		หันซ้าย เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายวางเต็มเท้า มือขวากำมือหลวมๆ เท้าที่สะโพก มือซ้ายชี้ตะแคงข้างลำตัว เอียงซ้าย
จะกวักกร		หันเฉียงซ้าย เท้าขวาแตะขาตึง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อลง มือซ้ายกำมือหลวมๆ เท้าที่สะโพก มือขวาตั้งวงระดับปากแล้วกดนิ้วลงทั้งหมด
ผู้อ่อนท้าว 2		หันขวา เท้าขวาวางหลัง เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจีบคว่ำระดับแง่ศีรษะ เอียงซ้าย
เผืออะคร้าวงามเอย		หันหน้า ก้าวเท้าซ้ายสลับกับขวา ตามจังหวะ ดังนี้ “คร้าว, งาม เอย” เมื่อถึงคำว่า “เอย” เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาเท้าเอว มือซ้ายม้วนจีบตั้งวงบน เอียงขวา
เพื่อน		หันหน้า เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจีบระดับแง่ศีรษะ กดไหล่ซ้าย เอียงขวา (ลักคอ)

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
แพงทอง		หันหน้า เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาเท้าเอว มือซ้ายตั้งวงบน กดไหล่ขวา เอียงซ้าย (ลักคอ)
เผือพี่ปองสมเอย		ทำเหมือน “ท่าเพื่อน” คำว่า “เผือ, สม” และทำเหมือน “ท่าแพงทอง” คำว่า “ปอง, เอย”
คณานก		หันซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายวางข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวาชี้กวาดระดับอก มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้าย
แมกไม้		หันหน้า เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายวางข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวาตั้งวงระดับปาก มือซ้ายตั้งวงบน กดไหล่ขวา เอียงซ้าย (ลักคอ)
เรียงรัน		หันขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวาวางหลัง ย่อลง มือทั้ง 2 ม้วนนิ้วชี้ออกจากกันแล้วตั้งมือขึ้นแขนตึงระดับหน้าอก เอียงขวา
ร้องเรื่อย		หันเฉียงซ้าย ก้าวขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายวางข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวาม้วนจีบออกเป็นวงระดับปาก มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้าย
รับขวัญ		หันเฉียงซ้าย เท้าขวาวางหลัง เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาชี้ข้างลำตัว 2 ครั้ง มือซ้ายกำหลวมๆเท้าสะโพก เอียงขวา

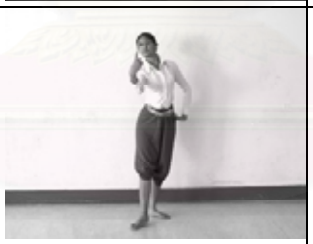
ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เหมือนเสียงสมร		หันเฉียงขวา เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาชี้เดาะข้างลำตัว 2 ครั้ง มือซ้ายเท้าเอว เอียงขวา
ผู้อ่อนท้าว 3		หันขวา เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวาหงายมือข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงขวา
เผืออะคร้าวงามเอย		หันหน้า ก้าวเท้าซ้ายสลับกับขวา ตามจังหวะ ดังนี้ “คร้าว, งาม เอย” เมื่อถึงคำว่า “เอย” เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาจีบหงายแขนตึงเสมอไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่าง เอียงขวา
เพื่อน		หันหน้า เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวาตั้งมือแขนตึงเสมอไหล่ มือซ้ายจีบหงายชายพก กดไหล่ซ้าย เอียงขวา (ลักคอ)
แพงทอง		หันหน้า เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาจีบหงายแขนตึงเสมอไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่าง กดไหล่ขวา เอียงซ้าย (ลักคอ)
เผือพี่ปองสมเอย		ทำเหมือน “ท่าเพื่อน” คำว่า “เผือ, สม” และทำเหมือน “ท่าแพงทอง” คำว่า “ปอง, เอย”
เห็นโนรี		หันเฉียงขวา เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายสะดุดเท้า ย่อลง มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงขวา

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
สาลิกา		หันเฉียงขวา เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงซ้าย
ใคร่ว่าวอน		หันเฉียงขวา เท้าขวาวางหลังเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาเท้าเอว มือซ้ายใช้นิ้วชี้ชี้ที่ปาก เอียงขวา
ฝากอักษร		หันเฉียงซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายวางหลังเท้าขวา ย่อลง มือขวาจีบคว่ำบนมือซ้าย มือซ้ายหงายมือระดับอก เอียงซ้าย
ถวายน้อง		หันเฉียงซ้าย เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาเท้าเอว มือซ้ายโกยขึ้น เอียงขวา
สองพฐู		ทำเหมือน "ท่าเหมือนเสียงสมร"
ผู้อ่อนท้าว 4		ทำเหมือน "ท่าผู้อ่อนท้าว 3"
เผืออะคร้าวงามเอย		หันหน้า ก้าวเท้าซ้ายสลับกับขวา ตามจังหวะ ดังนี้ "คร้าว, งาม เอย" เมื่อถึงคำว่า "เอย" เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาหงายมือข้างลำตัวแล้วจีบส่งหลัง มือซ้ายจีบคว่ำข้างลำตัวแล้วสอดขึ้นหงายมือระดับแง่ศีรษะ เอียงขวา
เพื่อน		หันหน้า เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวาจีบส่งหลัง มือซ้ายตั้งวงบน เอียงซ้าย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
แพงทอง		หันหน้า เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาจีบส่งหลัง มือซ้ายหงายมือระดับแง่ศีรษะเอียงขวา
เผือพี่ปองสมเอย		ทำเหมือน “ท่าเพื่อน” คำว่า “เผือ, สม” และทำเหมือน “ท่าแพงทอง” คำว่า “ปอง, เอย”
ถึงสระบัว		หันเฉียงขวา เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายสะดุดเท้า ย่อลง มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงขวา
ยั่วยอ		หันเฉียงขวา เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาเท้าเอว มือซ้ายสอดจีบขึ้นแล้วหงายมือข้างหน้าระดับแง่ศีรษะ เอียงซ้าย
พระลอรัก		หันเฉียงซ้าย เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายวางเต็มเท้า มือทั้ง 2 ทาบไว้ที่ระดับหน้าอก เอียงขวา พยักหน้า
ใคร่เก็บฝัก		หันเฉียงซ้าย เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ยืดขึ้น มือขวาวางที่หน้าขาขวา มือซ้ายตั้งวงบน กดไหล่ขวา เอียงซ้าย (ลักคอ)
หักดอก		หันเฉียงขวา เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาจีบคว่ำระดับอกข้างหน้า มือซ้ายหงายมือระดับอกข้างหน้า เอียงซ้าย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ออกอดสู		หันเฉียงขวา เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายวางข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวาจีบส่งหลัง มือซ้ายทาบแกม เอียงซ้าย จากนั้นหมุนมาด้านหน้า
ผู้อ่อนท้าว 5		ทำเหมือน “ท่าผู้อ่อนท้าว 3”
เผืออะคร้าวงามเอย		หันหน้า ก้าวเท้าซ้ายสลับกับขวา ตามจังหวะ ดังนี้ “คร้าว, งาม เอย” เมื่อถึงคำว่า “เอย” เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือทั้ง 2 จีบระหว่างอกแล้วกรายออกเป็นวงกลาง เอียงขวา
เพื่อน		หันหน้า เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา ย่อลง มือทั้ง 2 จีบหงายข้างลำตัว กดไหล่ซ้าย เอียงขวา (ลักคอ)
แพงทอง		หันหน้า เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือทั้ง 2 สะบัดจีบแล้วตั้งวงกลาง กดไหล่ขวา เอียงซ้าย (ลักคอ)
เผือพี่ปองสมเอย		ทำเหมือน “ท่าเพื่อน” คำว่า “เผือ, สม” และทำเหมือน “ท่าแพงทอง” คำว่า “ปอง, เอย”
ผองภมร		หันขวา เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา ย่อลง มือทั้ง 2 กดมือลงข้างลำตัวระดับไหล่ แล้วกระพือเล็กน้อย เอียงซ้าย
ว่อนเฝ้า		หันซ้าย เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายวางเต็มเท้า มือทั้ง 2 รวมมือกันตั้งวงระดับอกด้านหน้า เอียงขวา พยักหน้า

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เคล้า		หันซ้าย เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายวางเต็มเท้า ย่อลงแล้วซอยเท้า มือขวาจีบข้างมือซ้ายระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายตั้งวงบน เอียงซ้าย
เรณู		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบข้างมือขวาระดับแง่ศีรษะ เอียงขวา
เหมือนเย้ยภู		หันเฉียงขวา เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือทั้ง 2 ใช้นิ้วชี้ชี้ระดับปาก 2 ครั้ง เอียงขวา
ธรเห่		หันหน้า เท้าขวาวางหลัง เท้าซ้ายวางเหลื่อมเท้าขวา ย่อลง แล้วถอยเท้าเซไปทางขวา มือทั้ง 2 แบหงายแขนตึงข้างลำตัว เอียงซ้าย กดไหล่ขวา (ลักคอ)
อยู่เอองค์		หันซ้าย เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายวางเต็มเท้า ย่อลง มือขวาใช้นิ้วชี้ตั้งขึ้นระดับปากหักข้อมือเข้าหาตัว มือซ้ายเท้าเอว เอียงขวา พยักหน้า
ผู้อ่อนท้าว 6		ทำเหมือน “ท่าผู้อ่อนท้าว 3“
เผืออะคร้าวงามเอย		หันหน้า ก้าวเท้าซ้ายสลับกับขวา ตามจังหวะ ดังนี้ “คร้าว, งาม เอย” เมื่อถึงคำว่า “เอย” เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาหงายมือข้างลำตัวแล้วสอดเป็นวงแขนตึงข้างลำตัวเสมอไหล่ มือซ้ายจีบคว่ำข้างลำตัวแล้วสอดจีบเป็นมือหงายระดับแง่ศีรษะ

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เพื่อน		หันหน้า เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวาหงายมือลงข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงบน เอียงซ้าย
แพงทอง		หันหน้า เท้าขวาวางเต็มเท้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาตั้งวงแขนตึงเสมอไหล่ข้างลำตัว มือซ้ายหงายมือระดับแง่ศีรษะ เอียงขวา
เผือพี่ปองสมเอย		ทำเหมือน “ท่าเพื่อน” คำว่า “เผือ, สม” และทำเหมือน “ท่าแพงทอง” คำว่า “ปอง, เอย”
คนึงนาง		หันหน้า เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือทั้ง 2 กำหลวมๆเท้าที่สะโพก เอียงซ้าย
พลางเสด็จ		หันหน้า เท้าขวาวางหลัง เท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อลง มือขวาจีบแล้วกรายเป็นวงล่าง มือซ้ายจีบแล้วกรายเป็นวงข้างลำตัว เอียงซ้าย
ลีลา		หันหน้า เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาจีบแล้วกรายเป็นวงบน มือซ้ายจีบแล้วกรายเป็นวงล่าง เอียงขวา
แอบร่มพฤกษา		หันหน้า เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง แล้วหมุนรอบตัว มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก เอียงซ้าย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
สูงระหงส์		หันเฉียงขวา เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายกระดกหลัง ย่อลง มือทั้ง 2 ม้วนจีบแล้วมือขวาตั้งวงหน้ามือซ้ายตั้งวงบน กดไหล่ขวา เอียงซ้าย (ลักคอ)
ผู้อ่อนท้าว 7		ทำเหมือน “ท่าผู้อ่อนท้าว 3”
เผืออะคร้าวงามเอย		หันหน้า ก้าวเท้าซ้ายสลับกับขวา ตามจังหวะ ดังนี้ “คร้าว, งาม เอย” เมื่อถึงคำว่า “เอย” เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายกระดกหลัง ย่อลง มือทั้ง 2 จีบระหว่างอกแล้วกรายออก มือขวาตั้งวงแขนตึงเสมอไหล่ มือซ้ายตั้งวงบน เอียงขวา
เพื่อน		หันหน้า เท้าขวาไสไปข้างหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ย่อลง มือขวาตั้งวงแขนตึงเสมอไหล่ไปข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงบน กดไหล่ซ้าย เอียงขวา
แพงทอง		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายไสไปข้างหน้า ย่อลง มือขวาตั้งวงแขนตึงเสมอไหล่ข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงบน กดไหล่ขวา เอียงซ้าย
เผือพี่ปอง		ทำเหมือน “ท่าเพื่อน” คำว่า “เผือ และทำเหมือน “ท่าแพงทอง” คำว่า “ปอง”
สมเอย		หันหน้า เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาตั้งวงแขนตึงเสมอไหล่ข้างลำตัว มือซ้ายตั้งวงบน เอียงขวา
สุคนธรส		หันซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายวางข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวาชี้ตะแคงกวาดออกจากลำตัว มือซ้ายเท้าเอว เอียงขวา

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
หอมหวน		หันขวา เท้าขวาวางหลัง เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจีบเข้าที่จมูก เอียงขวา
ลำดวนดง		หันซ้าย เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาชี้ข้างลำตัว มือซ้ายกำหลวมๆเท้าสะโพก เอียงขวา พยักหน้า
เหมือนจะส่ง		หันขวา เท้าขวาวางข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง ย่อลง มือขวาเท้าเอว มือซ้ายม้วนจีบแล้วกรายเป็นวงระดับปาก เอียงขวา
กลิ่นถวาย		หันเฉียงขวา เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายแตะข้างเท้าขวา มือขวาโกยขึ้น มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้าย
ราชา		หันเฉียงซ้าย เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวากำมือหลวมๆเท้าสะโพก มือซ้ายชี้เข้าอก เอียงขวา พยักหน้า
ผู้		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายไสไปด้านหน้า ย่อลง มือทั้ง 2 จีบหงาย แขนตึงเสมอไหล่ข้างลำตัว ไม่เอียง
อ่อนท้าว		หันหน้า เท้าขวาไสไปด้านหน้า เท้าว้ายยืนเต็มเท้า ย่อลง มือทั้ง 2 ตั้งวง แขนขวางอเล็กน้อย แขนซ้ายตึง กดไหล่ขวา เอียงซ้าย (ลักคอ)

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เผืออะคร้าว		หันหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายไสไปด้านหน้า ย่อลง มือทั้ง 2 ตั้งวง แขนขวาตึง แขนซ้ายงอเล็กน้อย กดไหล่ซ้าย เอียงขวา (ลักคอ)
งามเอย		ทำเหมือน “ท่าอ่อนท้าว”
เพื่อนแพงทองเผือ		ทำเหมือน “ท่าเผืออะคร้าว” คำว่า “เพื่อน, ทอง” และทำเหมือน “ท่าอ่อนท้าว” คำว่า “แพง, เผือ”
พี่ปองสมเอย		หันหน้า เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือทั้ง 2 ตั้งวงแขนตึงเสมอไหล่ เอียงขวา สะดุ้งแขน
เพลงฉิ่ง ทำนอง ท่าที่ 1		หันเฉียงขวา เท้าขวาเหลื่อมเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวาตั้งวงหน้า มือซ้ายเท้าเอว เอียงซ้าย
ทำนอง ท่าที่ 2		หันเฉียงขวา เท้าขวาแตะข้างเท้าซ้าย เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาเท้าเอว มือซ้ายม้วนจีบระดับแง่ศีรษะเป็นวงบน
ทำนอง ท่าที่ 3		หันขวา เท้าขวาถัดแล้วก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาหงายมือข้างลำตัว มือซ้ายป้องหน้า เอียงขวา ย่ำตามจังหวะ
ทำนอง ท่าที่ 4		หันเฉียงขวา เท้าขวาถัดแล้วก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาจีบหงายชายพก มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงซ้าย ย่ำตามจังหวะ

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ทำนอง ท่าที่ 5		หันหลังเฉียงซ้าย เท้าขวาถัดแล้วก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น ย่อลง มือขวาจีบส่งหลัง มือซ้ายจีบหงายชายพก เอียงขวา ย่ำตามจังหวะ
ทำนอง ท่าที่ 6		หันเฉียงขวา เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายวางข้างเท้าขวา ย่อลง มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจีบเข้าที่จมูก เอียงซ้าย แล้ววิ่งเข้าโรง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

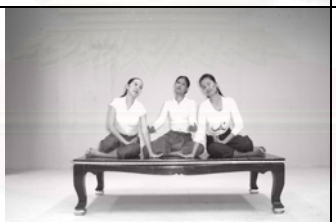
กระบวนท่ารำพระลอ ตอน เข้าห้อง

กระบวนท่ารำพระลอ ตอน เข้าห้อง ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดความรู้ในรายวิชาอาศรมศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ไทยจากอาจารย์เวณิกา บุนนาค เมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน 2548 - 7 มีนาคม 2549 สำหรับการอธิบายท่ารำจะเน้นเฉพาะตัวพระลอ

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
เพลงลาวดำเนินทราย ทำนอง		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าไปทางขวา มือขวาวางบนหน้าขาขวา มือซ้ายวางบนหน้าใกล้เข่า เอียงขวา
สามกษัตริย์		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าไปทางขวา มือขวาวางที่หน้าขาขวา มือซ้ายจีบเข้าอก เอียงซ้าย
โสมนัสแย้มสรวล		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าไปทางขวา มือขวาวางที่หน้าขาขวา มือซ้ายจีบเข้าระดับปาก เอียงซ้าย
ยวนเสน่หา		หันหน้า นั่งยกก้น มือทั้ง 2 ถูวนระหว่างอก โย้ตัวไปทางขวา เอียงซ้าย แล้วโย้ไปทางซ้าย เอียงขวา
สามปรีดาร่าเริง		ทำเหมือน “ท่าโสมนัสแย้มสรวล”

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
บันเทิงสมร		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าไปทางขวา มือทั้ง 2 จีบ ระหว่างอกแล้วกรายออก มือขวาตั้ง วงแขนตึงเสมอไหล่ข้างลำตัว มือซ้าย ตั้งวงบน เอียงขวา
แสนสุดรัก		หันหน้า นั่งยกก้น มือทั้ง 2 ทาบที่อก โย้ตัวไปทางขวา เอียงขวา
รักน้อง		ทำเหมือน “ท่าแสนสุดรัก” แต่ สลับกัน
สองบังอร		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าไปทางขวา มือทั้ง 2 แตะ หลังนาง
สองฉะอ้อนน้อ		หันเฉียงขวา นั่งยกก้น มือขวาแตะ หลังนาง มือซ้ายช้อนใต้คางนาง เอียงซ้ายแล้วเอียงขวา ข้างแก้มนาง
สองฉะอ้อนอ่อนคล้อ		ทำเหมือน “ท่าสองฉะอ้อนน้อ” แต่ สลับข้าง
จ้อจำนรรจ์		ทำเหมือน “ท่าสองบังอร”
โอ้พระทองของสองยุพราช		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าไปทางขวา มือทั้ง 2 แบ หงายข้างลำตัว ตีไหล่ขวา เอียงขวา จากนั้นตีไหล่ซ้ายเอียงซ้าย

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
ร้องทวน 5		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าไปทางขวา มือทั้ง 2 แบหงายข้างลำตัว ตีไหล่ขวา เอียงขวา จากนั้นตีไหล่ซ้าย เอียงซ้าย
พระแสนสุดสวาท		ทำเหมือน “ท่าแสนสุดรัก”
สองสาวสวรรค์		ทำเหมือน “ท่ารักน้อง”
ได้ชื่นได้ชม		ทำเหมือน “ท่าสองฉะอ้อนน้อ”
ภิรมย์ขวัญ		ทำเหมือน “ท่าสองฉะอ้อนอ่อนคลอ”
บุญเพรงหากสรร		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าไปทางขวา มือขวาตั้งมือด้านหน้าระดับสายตา มือซ้ายวางหน้าขาซ้าย เอียงซ้าย
สมเอย		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าไปทางขวา มือทั้ง 2 รวมมือกันระดับอก เอียงขวา
พระเชยโฉม		หันเฉียงขวา นั่งยกก้น มือขวาแตะหลังนางมือซ้ายจีบใต้คางนางแล้วกรายออก เอียงซ้าย
พระโลมวรนุช		หันเฉียงซ้าย นั่งยกก้น มือทั้ง 2 ลูบไหล่นางลง เอียงขวา
สองนางเอย 1		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าไปทางขวา มือขวาวางบนหน้าขาขวา มือซ้ายวางบนหน้าใกล้เข่า เอียงขวา
แสนรักสาว		ทำเหมือน “ท่าแสนสุดรัก”

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
สองสาวสวยสุด		หันหน้า นั่งยกก้น มือขวาหงายมือระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายตั้งวงหน้าเอียงขวา โย้ตัวไปทางซ้าย
เอ๊ะ 1		หันหน้า นั่งยกก้น มือขวาหงายมือระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายตั้งวงหน้าเอียงซ้าย เซถอยจากนางไปทางขวา
สวยยอดมนุษย์		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระให้ปลายเท้าหันไปทางขวา มือขววางที่หน้าขาขวา มือซ้ายหงายมือระดับแง่ศีรษะ เอียงขวา
หยุดลม		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระให้ปลายเท้าหันไปทางขวา มือทั้ง 2 รวมมือกันระดับอก เอียงขวา
บ่ หยุด		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระให้ปลายเท้าหันไปทางขวา มือทั้ง 2 หงายออกแขนตึงข้างลำตัว เอียงซ้าย
รักเอย		ทำเหมือน “ท่าสองบังอร”
ทำนอง 2		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระให้ปลายเท้าไปทางขวา มือขวาวางบนหน้าขาขวา มือซ้ายวางบนหน้าใกล้เข่า เอียงขวา

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
พระเพื่อนไท้ วอนไหว้ถวายสลา		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าหันไปทางขวา มือขวาแตะหลังนาง มือซ้ายจีบช้อนข้อมือนาง เอียงซ้าย
พระลอสรวล		ทำเหมือน "ท่าโสมนัสแย้มสรวล"
พระแพงชวนชื่นชู้		ทำเหมือน "ท่าสองฉะอ้อนน้อ" แต่เมื่อถึงคำว่า "ชื่นชู้" ให้สะดุ้งตัวขึ้น
หยิบพลูป้อน		ทำเหมือน "ท่าวอนไหว้ถวายสลา" แต่สลับด้าน
พระเชยปราง นางแนบแอบกำกร		ทำเหมือน "ท่าสองฉะอ้อนอ่อนคลอ" เมื่อถึงคำว่า"กำกร"ให้สะดุ้งตัวขึ้น
จุมพิศสมรน้อ		ทำเหมือน "ท่าสองฉะอ้อนน้อ"
จุมพิศสมรเมาสวาท		ทำเหมือน "ท่าสองฉะอ้อนอ่อนคลอ"
ไม่คลาดคลอ		ทำเหมือนท่า "สองบังอร" และส่ายหน้าเล็กน้อย
โอ้อกใครในพิภพ		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าหันไปทางขวา มือขวาวางที่หน้าขาขวา มือซ้ายชี้กวาดเอียงขวา โย้ตัวตามมือเล็กน้อย
ร้องทวน 6		ทำเหมือน "ท่าโอ้อกใครในพิภพ" แต่สลับข้าง
อกเอ๋ยไม่ลบ		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าหันไปทางขวา มือทั้ง 2 ตบที่อก เอียงขวา

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
พระลอแล้ว		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าหันไปทางขวา มือขวาวางที่หน้าขาขวา มือซ้ายตบอก เอียงซ้าย
เสียวซ่านร่านจิต		ทำเหมือน "ท่ายวนเสน่หา"
เชยชิด		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าหันไปทางขวา มือขวาแตะหลังนาง มือซ้ายช้อนคางนาง เอียงซ้ายข้างแก้มนาง
พระน้องแก้ว		ทำเหมือนท่า "เชยชิด" แต่สลับด้าน
เป็นตาย		ทำเหมือน "ท่าหยุดลม"
ไม่แคล้ว		ทำเหมือน "ท่าบ่ หยุด"
องค์เอย		ทำเหมือน "ท่าสองบังอร"
ชื่นหล้าฤาจาง		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าหันไปทางขวา มือทั้ง 2 จีบประกบกันระดับปากแล้วค่อยๆกดหน้ามือออกจากกัน โดยลดระดับมือลงไปพร้อมๆกัน เอียงขวา
สองนางเอย 2		ทำเหมือน "ท่าสองพระสาวหมอบเมียงเคียงองค์" ในเพลงเสี่ยงเทียน
ถึงสูญดิน		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าหันไปทางขวา มือทั้ง 2 รวมมือไว้ระดับหัวเข็มขัด เอียงขวาหนักหลัง

ทำนอง/บทร้อง	ท่ารำ	คำอธิบายท่ารำ
สูญดินสิ้นฟ้า		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าหันไปทางขวา มือทั้ง 2 กดหน้ามือลงพร้อมกับแยกออกจากกันระดับหัวเข็มขัด เอียงซ้าย
เอ๊ะ 2		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าหันไปทางขวา มือขวาชี้คว่ำข้างหน้าระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายวางหน้าขาซ้าย เอียงขวา เซตัวมาทางขวา
ชื่นหล้าฤาจาง		หันหน้า นั่งพับเพียบตามสัดส่วนพระ ให้ปลายเท้าหันไปทางขวา มือทั้ง 2 จีบประกบกันระดับปากแล้วค่อยๆกดหน้ามือออกจากกัน โดยลดระดับมือลงไปพร้อมๆกัน เอียงขวา
ความรักสองรา		ทำเหมือน “ท่าสองฉะอ้อนน้อ”
ไฉนรู้ซา		ทำเหมือน “ท่าสองฉะอ้อนอ่อนคลอ”
สร่างเอย		ทำเหมือน “ท่าสองบังอร”

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ข

ข้อมูลแวดล้อมประกอบการศึกษานาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ข้อมูลแวดล้อมประกอบการศึกษานาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ

1. สภาพสังคม เศรษฐกิจ การปกครอง และวัฒนธรรมในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ

ภาพรวมของสภาพสังคมในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีความสืบเนื่องจากรัชสมัยสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีหลายชนชาติเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร พระองค์จึงจัดสรรแหล่งอาศัยเป็นชุมชนบนเกาะรัตนโกสินทร์[1] ดังนี้

1. จีน ตั้งอยู่บริเวณสำเพ็ง และเยาวราช ปัจจุบันเป็นแหล่งการค้าของชาวจีนที่สำคัญ หรือที่เรียกว่า ไชน่าเทาว์น (China town) ของกรุงเทพฯ

2. มอญ ตั้งอยู่บริเวณถนนเจริญกรุงจนถึงสะพานมอญ ซึ่งเรียกว่าสี่กั๊กพระยาศรี นอกจากนี้ในปัจจุบันชุมชนดังกล่าวยังปรากฏอยู่ที่พระประแดง และเกาะเกร็ด ดังที่เรียกแหล่งชุมชนนั้นว่า มอญพระประแดง และมอญเกาะเกร็ด

3. ลาว ตั้งอยู่ต่อจากบริเวณมอญ และยาวมาถึงสะพานเหล็กประตูวัดสามยอด และถนนบ้านหม้อ หรือพาหุรัดในปัจจุบัน

4. ญวน ตั้งอยู่บริเวณบ้านหม้อ หรือที่เรียกว่า ญวนบ้านหม้อ และบริเวณตลาดน้อย บางโพ บางซื่อ และสะพานขาวในปัจจุบัน

5. แขก ในที่นี้ “แขก” แบ่งเป็นหลายกลุ่มด้วยกันซึ่งมีความแตกต่างทั้งชาติพันธุ์ และวัฒนธรรม แหล่งอาศัยที่ได้รับการจัดสรร มีดังนี้

5.1 แขกอิสลาม นิกายชีอะห์ หรือแขกเจ้าเซ็น แขกในกลุ่มนี้มาจากอินเดีย เปอร์เซีย อาหรับ อิหร่าน กลุ่มนี้มีแหล่งอาศัยที่ด้านเหนือของพระราชวังถึงคลองมอญ และกระจายตัวอีกหลายแห่ง ดังจะเห็นได้จากกุฎีเจ้าเซ็น

5.2 แขกอิสลาม นิกายสุหนี่ ตั้งอยู่บริเวณริมคลองบางกอกใหญ่ระหว่างพระราชวังกับวัดหงส์รัตนาราม โดยมีวัดคลองท้ายตลาดเป็นเขตคั่นระหว่างพระราชวังกับมัสยิด หรือที่เรียกว่า มัสยิดต้นสน

5.3 แขกตานี หรือแขกปัตตานี ตั้งอยู่บริเวณวัดชนะสงคราม (ตองปุ) บางลำพู

5.4 แขกบ้านครัว เชื้อสายแขกจาม จากกัมพูชา ตั้งอยู่บริเวณริมคลองมหานาค และสะพานดำรถไฟ

---

[1] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2325 – 2477 (กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), หน้า 48 -49.

6. เขมร ตั้งอยู่บริเวณตำบลคอกกระบือ และเขตคลองรอบกรุงริมคลองโอ่งอ่างบ้านบาตร จนถึงวัดจางวางดิส ถนนวรจักร หรือโรงพยาบาลกลางปัจจุบัน นอกจากนี้ยังมีเจ้าเขมรของนักองค์เองและพระญาติวงศ์ ซึ่งเข้ามาขอพึ่งพระบรมโพธิสมภาร โปรดให้อยู่ ณ ริมคลองคูพระนคร เยื้องปากคลองหลอด

7. ทวาย ตั้งอยู่ตำบลคอกควาย หรืออำเภอบ้านทรายช้าง วัดคอกควาย ภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็นวัดยานนาวา

นอกจากนี้ยังมีชาติตะวันตกเข้ามีปฏิสัมพันธ์กับประเทศหลายด้าน อาทิ การค้า การเมือง และสาธารณูปโภค เป็นต้น โดยเฉพาะเขตที่ตั้งอันเป็นแหล่งย่านการค้าตะวันตกที่สำคัญอยู่บริเวณสามแพร่ง ซึ่งเป็นวังของพระราชโอรสของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ 3 พระองค์ คือ แพร่งภูธร ของพระองค์เจ้าบรมวงศ์เธอกรมหมื่นภูธเรศรธำรงศักดิ์ แพร่งนรา ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ และแพร่งสรรพศาสตร์ ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงสรรพศาสตร์ศุภกิจ

จากลักษณะชุมชนดังกล่าวแสดงให้เห็นว่ามีความหลากหลายทางชาติพันธุ์ แต่ละชุมชนล้วนมีวัฒนธรรมของตนเอง ทั้งด้านความเชื่อ ศาสนา พิธีกรรม ภาษา การแต่งกาย ตลอดจนวิถีการดำเนินชีวิต ศิลปวัฒนธรรม ด้านดนตรี และนาฏยศิลป์ สิ่งเหล่านี้มีการถ่ายทอด รับและแลกเปลี่ยนระหว่างกันจนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวขึ้น นอกจากภาพรวมของชุมชนดังกล่าวข้างต้น ยังสามารถพบได้ในชุมชนของวังหลวงเห็นได้จากภรรยาเจ้า ซึ่งมีหลายเชื้อชาติสำหรับส่วนที่มีความเกี่ยวข้องกับการศึกษาเรื่อง พระลอ คือ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี แห่งล้านนา ดังรายละเอียดจะกล่าวไว้ในหัวข้อลาวในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

ด้านการปกครอง ยังคงมีการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ซึ่งมีพระมหากษัตริย์ทรงมีพระราชอำนาจสูงสุด อย่างไรก็ตามการปกครองดังกล่าวเริ่มเปลี่ยนรูปแบบอันเป็นผลมาจากการล่าอาณานิคมของประเทศตะวันตก พระองค์ทรงใช้เอกลักษณ์ของท้องถิ่นพัฒนาประเทศทุกด้านเพื่อให้ทัดเทียมนานาอารยะประเทศ และรอดพ้นจากการตกเป็นอาณานิคมของตะวันตก ดังจะเห็นได้จากการปกรองแบบเทศาภิบาล ซึ่งเป็นการกระจายอำนาจ โดยเปิดโอกาสให้ข้าราชการมีส่วนร่วมในการปกครอง การเสด็จประพาสตามหัวเมือง การรวมหัวเมือง การเลิกทาส การจัดการศึกษา และการจัดสาธารณูปโภคแก่ประชาชน อาทิ ไฟฟ้า รถราง ประปา เป็นต้น ผลของการดำเนินงานดังกล่าว ทำให้วิถีชีวิต และแนวคิดของเจ้านาย และราษฎรเปลี่ยนแปลง

ด้านความเชื่อ ศาสนา พิธีกรรม และประเพณี ซึ่งมีการนับถือพระพุทธศาสนา ฝ่ายเถรวาท โดยมหากษัตริย์ทรงเป็นอัครศาสนูปถัมภกทุกศาสนา ทำให้มีความสัมพันธ์กับพิธีกรรมที่หลากหลาย ทั้งความเชื่อการบูชาผี และเทพเจ้า ตามลัทธิของตน ซึ่งนำมาสู่พิธีกรรมและการแสดงนาฏยศิลป์ ตามลำดับ นอกจากนี้มีความสัมพันธ์กับการปกครองและศิลปวัฒนธรรม กล่าวคือ การปกครอง ดังกล่าวเป็นไปตามความเชื่อเรื่องสมมติเทพ เทพเจ้ามีอำนาจสูงสุดในการปกครอง คุ้มครองเหล่าทวยราษฎร์

สำหรับศิลปวัฒนธรรม[2] มีความเชื่อมโยงกับแหล่งชุมชนและวัฒนธรรมของชุมชนที่รับการผสมผสาน ดังจะเห็นได้จากสถาปัตยกรรม มีการผสมผสานระหว่างศิลปะไทยและตะวันตก อาทิ พระราชวังดุสิต พระที่นั่งต่างๆ ตลอดจนวังเจ้านายหลายพระองค์ และวัดเบญจมบพิตรสถิตมหาสีมาราม เป็นต้น นอกจากสิ่งก่อสร้างดังกล่าวยังมีการแต่งกายที่เปลี่ยนแปลง คือ การแต่งกายแบบราชสำนัก ฝ่ายทหาร แต่งกายอย่างฝรั่ง คือ สวมหมวก สวมเสื้อราชปะแตน ประดับเครื่องยศ สวมกางเกงคาดกระบี่ และสวมถุงเท้า ฝ่ายข้าราชการพลเรือน สวมเสื้อราชปะแตน นุ่งโจงกระเบน สวมถุงน่องรองเท้า เวลาแต่งเต็มยศสวมเสื้อเข้มขาบหรือเยียระบาด ส่วนสตรีชาววังสวมเสื้อแขนหมูแฮม เครื่องประดับ ห่มผ้าสไบจักรีบรมราชวงศ์แบบสะพายเฉวียงบ่า นุ่งผ้าจีบหน้านางสำหรับชุดทั่วไป สวมเสื้อลูกไม้แขนพองมีสายรัดเอว นุ่งผ้าโจงกระเบน สวมถุงน่อง สวมรองเท้าส้นสูง ถือพัด ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นนำมาใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย นอกจากนี้นำมาใช้ในการจัดองค์ประกอบของภาพตามหลักทัศนศิลป์ การออกแบบท่ารำที่ใช้อุปกรณ์ เช่น พัด ในเพลงโอด

ด้านวรรณกรรม ในยุคนี้มีการแต่งวรรณกรรมมากมายอันเป็นผลมาจากการศึกษาและโรงพิมพ์ สำหรับแนวการประพันธ์มีทั้งสารคดี และเพื่อความบันเทิง ในส่วนความบันเทิงมีแนวการประพันธ์ที่เริ่มได้รับความนิยม คือ โศกนาฏกรรม เช่น เงาะป่า พระลอ และสาวเครือฟ้า เป็นต้น

ด้านดนตรีและนาฏยศิลป์ มีความหลากหลาย ทั้งการออกภาษา เน้นความสมจริง และจุดเด่น คือ การแสดงละครโศกนาฏกรรมโดยให้ตัวเอกตายกลางโรง

---

[2] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2325 – 2477 (กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), หน้า 202 - 203.

2. ลาวในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ

ชุมชนลาวในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ มีอยู่ 2 ส่วน คือ กรุงเทพฯ และหัวเมือง โดยในส่วนกรุงเทพแบ่งเป็นชุมชนลาวในสมัยรัชกาลที่ 1 และกระจายตัวตามส่วนต่างๆ จากการแต่งงาน และย้ายถิ่นอาศัย ในส่วนพระราชฐาน มีพระตำหนักของพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี และข้าหลวงตามเสด็จจากประเทศราชเชียงใหม่ สำหรับหัวเมืองแบ่งเป็นประเทศราชก่อนเปลี่ยนแปลงระบบการปกครองแบบเทศาภิบาล หรือเป็นมณฑล ในสยามมีชาวลาวอพยพเข้าอาศัยในหลายพื้นที่ เช่น เพชรบุรี ประจวบคีรีขันธ์ และราชบุรี เป็นต้น

ลาวที่มีบทบาทในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน เรื่อง พระลอ คือ ประเทศราชเมืองเชียงใหม่ และพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี ที่ส่งผลต่อการประพันธ์บทละคร ประพันธ์และบรรจุเพลง ออกแบบท่ารำ และเครื่องแต่งกาย ปัจจัยที่มีส่วนเกี่ยวข้องมีดังนี้

2.1 ความเชื่อ

2.2 พิธีกรรม

2.3 ประเพณี

2.4 เครื่องแต่งกาย

2.5 ดนตรี

2.6 นาฏยศิลป์

2.1 ความเชื่อ

ความเชื่อมีความสัมพันธ์กับการสร้างสรรค์ ได้แก่ ท่ารำ บทบาทของตัวละคร การจัดองค์ประกอบ เช่น การเข้าออกของผู้แสดง สำหรับความเชื่อที่จะกล่าวถึงในหัวข้อนี้ คือ ความเชื่อของล้านนา ซึ่งถือว่าเป็นลาวในสมัยนั้น และปรากฏอยู่ในการแสดงเรื่องพระลอ เช่น การจัดกองทัพผีของปู่เจ้า พระลอตามไก่ และในพิธีกรรม ความสัมพันธ์ของความเชื่อส่วนหนึ่งมาจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม ความเชื่อที่เกิดขึ้นมี 2 ประการ

1. **ความเชื่อเรื่องผี**

ความเชื่อเรื่องผีเป็นความเชื่อของชาวล้านนาเกี่ยวกับวิญญาณของผู้ล่วงลับ โดยสามารถให้ทั้งคุณและโทษ ขึ้นอยู่กับการกระทำของผู้ปฏิบัติซึ่งปรากฏอยู่ในวรรณคดีหลายเรื่อง อาทิ ผีครู จากขุนช้างขุนแผน ผีโป่งป่าท่าถ้ำดอยหลวง หรือเทวดารักษาป่าเขา แม่น้ำ และธรรมชาติ จากเรื่อง พระลอ โดยจะกล่าวต่อในวรรณกรรม เรื่อง พระลอ

2. ความเชื่อทางศาสนา

ความเชื่อทางศาสนาเป็นผลมาจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมด้วยวิธีการต่างๆ อาทิ สงคราม การค้า การอพยพและการเผยแผ่ศาสนา เป็นต้น จนเกิดเป็นเส้นทางและแผนที่ทางวัฒนธรรม สำหรับศาสนาที่โดดเด่นในกลุ่มชาวล้านนา มี 2 ศาสนา ได้แก่

2.1 ศาสนาพราหมณ์

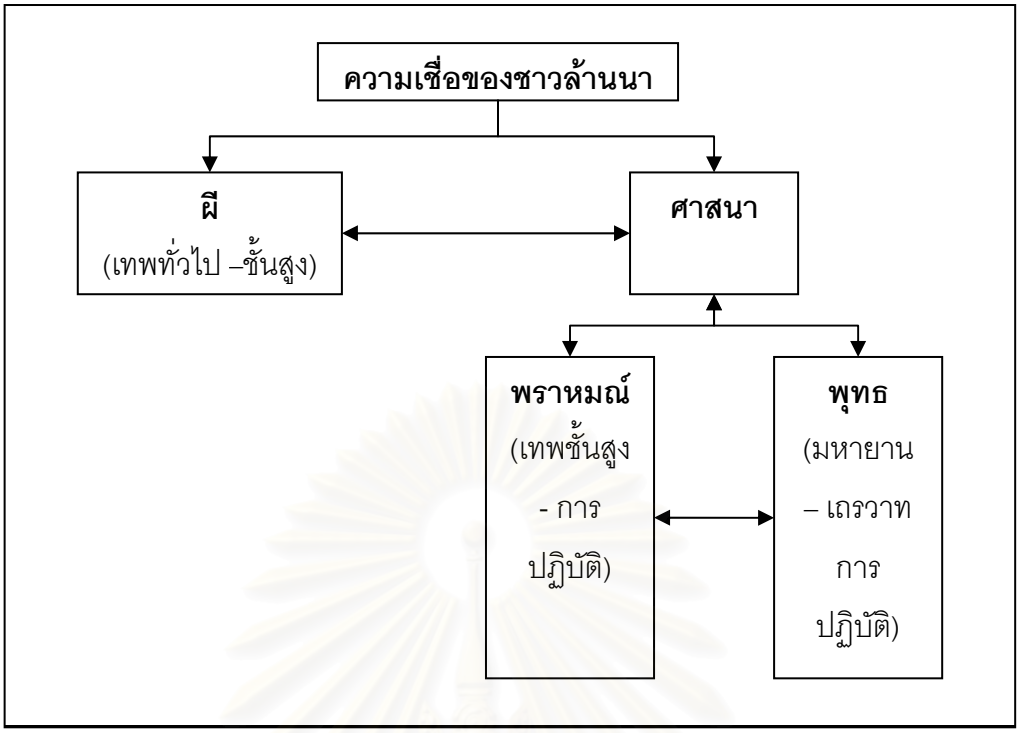
ศาสนาพราหมณ์มีต้นกำเนิดจากอินเดียและเผยแพร่เข้ามาในสุวรรณภูมิตามภูมิภาคต่างๆ โดยการนับถือแตกต่างกันตามความเชื่อเรื่องผี และเทพที่มีอยู่เดิม นอกจากนี้ยังขึ้นอยู่กับต้นกำเนิดที่เผยแพร่ความเชื่อตามเส้นทางวัฒนธรรม เช่น ทางเหนือของอินเดียนับถือศาสนาพราหมณ์ ลัทธิพระพรหม ทำให้ดินแดนที่มีส่วนเกี่ยวข้อง เช่น พม่า จีน และล้านนา นับถือตามการเผยแพร่ อย่างไรก็ตามความเชื่อดังกล่าวอาจเปลี่ยนแปลงตามความเชื่อของชนชั้นปกกรอง ความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์มีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของผู้นับถือหลายประการ อาทิ การไว้ผม การแต่งกาย พิธีกรรม ตลอดจนการปกครองบ้านเมืองแบบสมมติเทพ และการแบ่งชนชั้น เป็นต้น

2.2 ศาสนาพุทธ

ศาสนาพุทธมีต้นกำเนิดจากอินเดียและการเผยแผ่ศาสนาสู่สุวรรณภูมิเช่นเดียวกับศาสนาพราหมณ์ แต่มีความแตกต่างด้านแนวคิด ความเชื่อ หลักธรรม และการปฏิบัติ สำหรับการนับถือสามารถแบ่งได้ 2 นิกาย คือ นิกายเถรวาท และมหายาน สำหรับทิศทางการเผยแพร่เป็นไปตามเส้นทางวัฒนธรรม

ความเชื่อทางศาสนาดังกล่าวแม้ว่าจะมีศาสนาอื่นเข้ามา แต่ยังคงรักษาความเชื่อเดิมตั้งแต่ ผี – ศาสนา (พราหมณ์ –พุทธ) โดยผสมผสานให้เข้ากับวัฒนธรรมเดิมของตนและปรากฏอยู่ในสภาพการดำเนินชีวิต ความเป็นอยู่และพิธีกรรม ดังจะกล่าวในหัวข้อถัดไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



แผนภูมิแสดงความเชื่อของชาวล้านนา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพเส้นทางการเดินทางของวัฒนธรรม

ที่มา : ผู้วิจัยเขียนเมื่อ 4 มีนาคม 2550

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.2 พิธีกรรม

พิธีกรรมของชาวล้านนาสืบเนื่องมาจากความเชื่อเรื่องผี และศาสนา โดยสัมพันธ์กับบริบททางชาติพันธุ์ ส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลจากมอญ ซึ่งเคยมีอำนาจในดินแดนแถบนี้ ส่งผลให้พิธีกรรมที่เกิดขึ้นมีความคล้ายคลึงกัน และปรากฏในการแสดงเรื่องพระลอ 2 ตอน ได้แก่ พระเพื่อนพระแพง เชิญปู่เจ้า ปู่เจ้าทำเสน่ห์ และพระลอเสี่ยงน้ำ โดยนำมาใช้ในการบรรจุเพลง และออกแบบท่ารำ ทั้งนี้สามารถแบ่งพิธีกรรมดังกล่าวได้ 3 ประเภท ได้แก่

2.2.1 พิธีกรรมบูชา

การบูชาในที่นี้ หมายถึงการบูชาผี เทวดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ พิธีกรรมดังกล่าวสามารถแสดงถึงความกตัญญู การขอขมา และอำนาจเพื่อการเสี่ยงทายบอกเหตุการณ์ล่วงหน้า หรือช่วยเหลือ เช่น พิธีกรรมบูชาผีปู่ย่า ผีมด ผีเม็ง หรือเจ้าป่าเจ้าเขา เป็นต้น

การบูชาประกอบด้วย[3]

1. พานดอกไม้ ธูป และเทียน สำหรับดอกไม้กำหนดให้ใช้สีขาว และสีแดงอย่างใดอย่างหนึ่ง หรือ 2 สีปนกัน
2. พานข้าวตอก
3. ผ้าขาว และผ้าแดง โดยวางสีแดงซ้อนบนผ้าขาว

การกำหนดสีของดอกไม้ และผ้า เพื่อใช้ในพิธีมีความหมายดังนี้

- สีขาว หมายถึง ความบริสุทธิ์ ความผ่องแผ้ว
- สีแดง หมายถึง เลือด และความเป็นชาติ เมื่อเทียบกับความเชื่อของชาวมอญ ซึ่งมีพิธีกรรมการบูชาผีเช่นเดียวกัน

แต่สำหรับการบูชาผีเจ้านาย หรือเทพชั้นสูง จะใช้ดอกบัวสีทอง และเงิน แทน ดอกไม้สีขาว และแดง ดังที่กล่าวข้างต้น ซึ่งมีความหมายว่า การกราบบูชาด้วยสิ่งมีค่าทั้งทองและเงินด้วยความเคารพยิ่ง

นอกจากการบูชาจะประกอบด้วยอุปกรณ์ดังกล่าว ในพิธีกรรมยังมีการฟ้อนและบรรเลงดนตรี ที่เรียกว่า การฟ้อนผี หรือเพลงผี (เพลงมอญ) ซึ่งเป็นอิทธิพลจากความเชื่อของชาวมอญ

พิธีกรรมดังกล่าวเชื่อว่าผี และมนุษย์สามารถสื่อสารกันได้ด้วยวิธีการเข้าทรงให้ผีลง หรือที่เรียกว่า “การทรงเจ้าเข้าผี” นอกจากนี้ยังเชื่อว่าหากผีไม่ลงผู้เป็นร่างทรงก็จะใช้วิธีจำแลงเป็นสัตว์ต่างๆ เช่น แมว เก้ง ไก่ และงูพิษ เป็นต้น ซึ่งในเรื่อง พระลอ ปู่เจ้าให้ผีลงไก่ เพื่อนำทางพระลอ และยังเป็นการทำนายเหตุการณ์ล่วงหน้าเพื่อเน้นย้ำผลของการเสี่ยงน้ำ

---

[3] แก้วมงคล ชัยสุริยันต์, ผีของชาวลานนาไทยโบราณ. (กรุงเทพฯ : พระจันท, 2486), หน้า 11.

2.2.2 **พิธีเสี่ยงทาย**

การเสี่ยงทาย มักเป็นพิธีกรรมต่อเนื่องจากการบูชา ใช้เพื่อบอกเหตุการณ์ล่วงหน้า สำหรับเป็นเครื่องช่วยตัดสินใจดังปรากฏในพิธีกรรมของชาวอีสาน เช่น พิธีเสี่ยงข้อง คือ เสี่ยงทายหาของ สำหรับในวรรณกรรม พบในเรื่อง พระลอ ตอน พระลอเสี่ยงน้ำ ณ แม่น้ำกาหลง เพื่อต้องการทราบเหตุการณ์ที่จะเกิดขึ้นกับตนหากเดินทางสู่เมืองสรองเป็นผลสำเร็จ

2.2.3 **พิธีกรรมทางไสยศาสตร์**

ไสยศาสตร์ เป็นพิธีกรรมเกี่ยวกับคุณไสย ซึ่งทำให้เกิดเหตุการณ์ไม่คาดฝัน โดยเกิดจากการกระทำของมนุษย์ที่สามารถติดต่อกับอำนาจเหนือธรรมชาติได้ เหตุการณ์ที่เกิดขึ้น อาทิ เกิดการเจ็บป่วยกะทันหันโดยไม่ทราบสาเหตุ หรือ การทำเสน่ห์ เพื่อให้หญิง และชายรักกัน ปรากฏในวรรณคดีไทย เช่น ขุนช้างขุนแผน ตอน ขุนแผนสะเดาะกลอนประตูเข้าห้องนางพิม หรือ พระลอ ตอนปู่เจ้าสมิงพรายใช้ธงสามชาย ลูกลม และเวทมนต์ เพื่อให้พระลอหลงใหลพระเพื่อน พระแพง และต้องการพบ ในส่วนนี้ผู้วิจัยจะกล่าวในหัวข้อวรรณกรรม เรื่อง พระลอ

2.2.4 **พิธีกรรมทางโหราศาสตร์**

โหราศาสตร์ มีความสืบเนื่องกับความเชื่อผี และศาสนา ตลอดจนการกระทำของบุคคล อันเป็นสิ่งกำหนดชะตาชีวิต เคราะห์กรรม ฤกษ์ยาม ซึ่งนำมาสู่พิธีกรรมการทำนาย และการแก้ไขเพื่อความเป็นมงคลต่อผู้ปฏิบัติ ปรากฏในตอนเสี่ยงน้ำ เมื่อพระลอเห็นแม่น้ำกาหลงไหลวนและกลายเป็นสีแดงเลือดหลังคำเสี่ยงทาย

2.3 **ประเพณี**

ประเพณีของชาวล้านนา คือ สิ่งที่ชาวล้านนาปฏิบัติสืบทอดกันจนเป็นแบบแผน ประเพณีดังกล่าวสืบเนื่องจากความเชื่อ และพิธีกรรม โดยส่งผลถึงเครื่องแต่งกาย ดนตรี และนาฏยศิลป์ของชาวล้านนา โดยนำมาประยุกต์ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย และท่ารำในเรื่องพระลอ เช่น การกินหมาก ปรากฏในตอนพระเสวยสลาเหิรของปู่เจ้า และตอนพระลอเข้าห้อง แสดงถึงการเชื้อเชิญ ต้อนรับ และการบูชาผีและเทพในตอนเสี่ยงน้ำ ประเพณีดังกล่าวปรากฏอยู่ ณ พระตำหนักของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ดังคำที่กล่าวว่า

> "...ตำหนักเจ้าดารา นับว่าแปลกกว่าที่อื่นทั้งสิ้น เพราะข้าหลวงนุ่งซิ่นไว้ผมมวยแต่งกายอย่างชาวเมืองเชียงใหม่ พูดภาษาเมืองเหนือทั้งตำหนัก และเป็นที่เดียวที่มีเมี่ยงแจกกันกินเป็นประจำ"[4]

[4] ศึกฤทธิ์ ปราโมช, หม่อมราชวงศ์, สี่แผ่นดิน 1. (พระนคร : แพร่พิทยา, 2506), หน้า 73.

2.4 การแต่งกาย

การแต่งกายของชาวล้านนามีความเกี่ยวข้องกับความเชื่อ และการปกครองตามกลุ่มชนที่เข้ามามีบทบาทต่อแผ่นดินล้านนา การแต่งกายดังกล่าวสืบทอดสู่ชาวล้านนา และปรากฏผ่านสายตาผู้อาศัยในกรุงเทพ โดยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ข้าหลวง และชุมชนชาวลาว นำมาใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยเครื่องแต่งกายฝ่ายเมืองสรอง ได้แก่ พระเพื่อนพระแพง ท้าวพิชัยพิษณุกร เจ้าย่า สามารถสรุปเครื่องแต่งกายจากหนังสือเรื่องเล่าล้านนา ของนภัสนันท์ พุ่มสุโข[5] ได้ดังนี้

1. การแต่งกายของผู้ชาย

การสวมเสื้อของผู้ชายล้านนาเริ่มในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ โดยใช้เสื้อคอกลมผ้าม่อฮ่อม คาดผ้าขาวม้า นุ่งผ้าตาโก้ง โดยนุ่งได้ 4 ลักษณะ ได้แก่

1. รวบเหน็บที่เอวปล่อยชายห้อยลงมา
2. นุ่งผ้าต้อย จีบรวบตรงเอวคล้ายนุ่งโจงกระเบน
3. เค็ดม่าน นุ่งให้มีความกระชับรัดกุม โดยเผยให้เห็นสะโพกทั้งสองข้าง
4. นุ่งกางเกงเตี่ยว (นุ่งเตี่ยว) มีลักษณะคล้ายกางเกงจีน

นอกจากนี้นิยมการสักร่างกาย ซึ่งสามารถกำหนดกลุ่มชนชาวลาวได้ดังนี้

1. ลาวพุงขาว เป็นกลุ่มชาวลาวที่ไม่นิยมการสักร่างกาย
2. ลาวพุงดำ สักขา และขาอ่อนด้วยหมึกดำ เป็นรูปสัตว์ต่างๆ หรือ ที่เรียกว่า การสักมอม ตามประเพณีที่เกิดจากการที่ล้านนาตกอยู่ภายใต้การปกครองของพม่า โดยพม่าบังคับให้การสักตัวในหมู่ผู้ชายหากไม่ปฏิบัติตามจะถูกกล่าวหาว่าไม่ใช่พวกพม่า และจะถูกลงทัณฑ์จนถึงชีวิต[6]
3. ลาวเชียงใหม่ นิยมสักตั้งแต่เอวลงมาเสมอเข่า หรือใต้เข่าเล็กน้อย เสมือนการนุ่งกางเกง สักสีดำไม่มีลาย การสักนี้เป็นการสักเพื่อความสวยงาม โดยไม่ได้แสดงยศศักดิ์ แต่เป็นไปเพื่อการรักษาธรรมเนียมและเชื่อมโยงกับการที่ส่วนหนึ่งเคยอยู่ใต้การปกครองของพม่าจึงดำรงรักษาวัฒนธรรมบางส่วนไว้

การกำหนดกลุ่มชนลาวข้างต้นนำมาใช้ในการประพันธ์เพลงออกภาษาลาวในสำเนียงต่างๆ เช่น ลาวพุงขาว ลาวพุงดำ ลาวเชียงใหม่ เป็นต้น ส่วนทรงผมมักไว้ผมยาวแล้วมุ่นมวยน่าจะเป็นอิทธิพลความเชื่อทางศาสนาเช่นเดียวกับพม่า การใช้ผ้าโพกศีรษะห้อยด้านขวาเป็นอิทธิพลของมอญและพม่า ดังปรากฏในการแต่งกายของนายแก้ว นายขวัญ สำหรับเครื่องประดับนิยมต่างหูใบลาน หรือ

---

[5] นภัสนันท์ พุ่มสุโข, เรื่องเล่าล้านนา (กรุงเทพ : บ้านหนังสือ 19, 2548), หน้า 49 -61.

[6] เตือนใจ ไชยศิลป์, ล้านนาในการรับรู้ของชนชั้นปกครองสยาม พ.ศ.2437 – 2476 (วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรมหาบัณฑิต คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536), หน้า 35 - 37.

แผ่นโลหะม้วน อาจฝังอัญมณีขึ้นอยู่กับฐานะของผู้ใส่ ซึ่งได้รับอิทธิพลของพม่าขณะตกอยู่ใต้การปกครอง

2. การแต่งกายของผู้หญิง

ผู้หญิงชาวล้านนาเดิมห่มผ้าแถบ มีผ้าคล้องคอปล่อยชาย หรือ ห่มเฉียง (สะหว้าย แหล้ง) การคล้องผ้าห้อยชาย 2 ข้างไว้ด้านหลังเป็นวัฒนธรรมของชาวมอญ ซึ่งเคยมีอิทธิพลต่อดินแดนล้านนาก่อนพม่าเข้าปกครอง แต่สิ่งที่แตกต่างกัน คือ ชาวบ้านล้านนาจะใช้ผ้าสีอ่อนโดยกำหนดสี ส่วนมอญเน้นใช้ผ้าสีแดงเท่านั้น

การสวมเสื้อเริ่มนิยมในสมัยพระบาทสมเด็จพระบาทพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ มีลักษณะเป็นเสื้อคอกลม แขนกระบอก ส่วนเสื้อชั้นใช้เป็นเสื้อคอกลมต่ำ

การนุ่งผ้าซิ่น นิยมนุ่งผ้าซิ่นลายขวาง ยาวกรอมเท้า แตกต่างกันที่เชิงผ้า ซึ่งเป็นการกำหนดฐานะของผู้สวมใส่ เช่น เชิงยกดิ้นเงินทอง เป็นของเจ้านาย

ทรงผมเกล้ามวยบริเวณท้ายทอย ด้านหน้าเรียบตึง ภายหลังจึงดึงข้างหน้าขึ้นให้โป่งตามแบบพระราชชายาเจ้าดารารัศมี (ญี่ปุ่น)

สำหรับการสวมเครื่องประดับ นิยมเสียงหย่องโลหะ ช่อดอกไม้ ส่วนการห้อยอุบะ หรือห้อยผมได้รับอิทธิพลจากไทใหญ่ และพม่า นอกจากนี้ยังมีสร้อยคอลายดอกหมาก ตุ้มหู กำไลแขน กำไลข้อมือ เข็มขัดส่วนกำไลเท้าจะใช้เฉพาะโอกาสพิเศษ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพการแต่งกายจากจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์จังหวัดเชียงใหม่
ที่มา : หนังสือมรดกของแผ่นดิน[7]

ภาพการแต่งกายของผู้หญิงของชาวบ้านในตลาดเชียงใหม่
ที่มา : หนังสือประเทศราชของสยามในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว[8]

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[7] คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ, มรดกของแผ่นดิน (กรุงเทพ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2549), หน้า 102 -103.

[8] ชวลีย์ ณ ถลาง, ประเทศราชของสยามในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรุงเทพ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2541), หน้า (33).

2.5 ดนตรีล้านนา

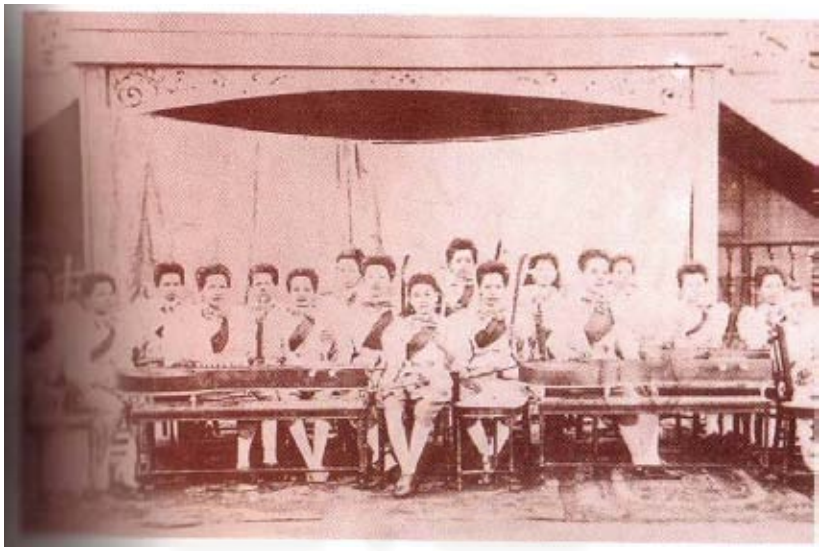
วงดนตรีล้านนามีบทบาทต่อการสร้างสรรค์ผลงาน เรื่อง พระลอ และมีส่วนเกี่ยวข้องกับวงดนตรีของพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี ซึ่งพระราชชายาเจ้าดาราวัศมีทรงสนพระทัยด้านดนตรีนาฏยศิลป์ภาคกลาง ล้านนา และตะวันตก พระองค์โปรดให้มีวงดนตรีของพระองค์ในพระตำหนัก นอกจากนี้ยังโปรดให้ข้าหลวงติดตามฝึกหัด โดยโปรดฝึกให้ด้วยพระองค์เอง และหาครูมาฝึกให้ ซึ่งหม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ ณ อยุธยา เป็นผู้หนึ่งที่ใกล้ชิดพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี และมีโอกาสแลกเปลี่ยนทางเพลง นอกจากนี้อาจเห็นการแสดงในตำหนัก ดังข้อความต่อไปนี้

> "ที่บนตำหนักพระราชชายาฯนั้น มีเครื่องดนตรีมากมาย ทั้งจะเข้ ซอ ขลุ่ย กลอง โทน รำมะนาไปจนถึงเปียโน และแบนโดลินก็มีเล่น ที่ตำหนักนี้ไม่เล่นปี่พาทย์ เพราะเป็นเครื่องดนตรีหนักสำหรับผู้ชาย มีวงเครื่องสายไทย และเครื่องสายผสม ข้าหลวงและพระญาติหัดกันคึกคัก พระราชชายาฯนั้น ทรงขับร้องเพลงไทยภาคกลางได้มากและไม่ทรงอายเวลาที่ทรงพระสำราญในการขับร้อง
>
> สิ่งหนึ่งที่เสด็จทรงเล่าคือ พระราชชายาฯทรงสอนพระญาติของท่านด้วยพระองค์เองด้วย...พระราชชายาฯทรงดนตรีได้หลายอย่าง ทั้งซอด้วง ซออู้ และจะเข้ แต่ทรงคล่องมาก คือ จะเข้
>
> ...กล่าวกันว่า คนที่มาอยู่ที่ตำหนักพระราชชายาฯ นั้นนอกจากจะงามพิศและพูดเพราะแล้ว ดูเหมือนจะมีศิลปะในด้านการขับร้องฟ้อนรำ และดนตรีกันแทบทั้งนั้น และไม่เพียงจะหัดดนตรีไทยเท่านั้น จนแม้ดนตรีสากลก็หัด"[9]

จากข้อความดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ในพระตำหนักของพระราชชายาเจ้าดาราวัศมีมีการฝึกหัดดนตรี และนาฏยศิลป์ สำหรับวงดนตรีที่ฝึกน่าจะมีวงดนตรีล้านนา อันประกอบด้วยสะล้อ ซอ ซึง นอกจากนี้ยังมีวงเครื่องสายไทย ซึ่งเป็นวงมโหรีภาคกลาง และดนตรีตะวันตก เช่น เปียโน และแมนโดลิน โดยเครื่องดนตรีที่ทรงเชี่ยวชาญที่สุด คือ จะเข้ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีชิ้นเดียวกันกับหม่อมหลวงต่วนศรีมีความเชี่ยวชาญ และมักใช้ในการประดิษฐ์เพลงสำเนียงลาว จึงน่าจะเป็นหัวข้อการสนทนาแลกเปลี่ยนความรู้ได้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตามเหตุผลสำคัญประการหนึ่ง คือ เมื่อหม่อมหลวงต่วนศรีประพันธ์เพลงประกอบการแสดงจะให้ชาวลาว ข้าหลวงในวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นผู้บอกทางเพลง ส่วนหม่อมต่วนเล่นจะเข้คลอ

---

[9] พูนพิศ อมาตยกุล, นายแพทย์. "ดนตรีไทยภาคกลางในล้านนาไทย" ในเอื้องเงิน (ที่ระลึกในงานบรรจุอัฐิเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่). (กรุงเทพฯ : บริษัท รักษ์สิปป์ จำกัด, 2530), หน้า 67,68 และ82.



ภาพวงดนตรีพระราชชายาเจ้าดารารัศมี
ที่มา : หนังสือดารารัศมีสายใยรักสองแผ่นดิน[10]

ภาพการขับซอประกอบการฟ้อนของล้านนา
ที่มา : หนังสือดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม[11]

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[10] รมณียฉัตร แก้วกิริยา,หม่อมราชวงศ์, ดารารัศมีสายใยรักสองแผ่นดิน. (กรุงเทพ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), หน้า 83. (จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์พระตำหนักดาราภิรมย์ อำเภอแม่ริม จังหวัดเชียงใหม่ 8 ธันวาคม 2542).

[11] ศรีศักร วัลลิโภดม, และคณะ, ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม. (กรุงเทพ : ธนาคารกรุงเทพ จำกัด, 2535), หน้า 87.

2.6 นาฏยศิลป์ล้านนา[12]

นาฏยศิลป์ล้านนา เป็นศิลปะประเภทหนึ่งซึ่งอยู่ในตำหนักพระราชชายาเจ้าดาราวัศมีเช่นกัน สำหรับหม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ ณ อยุธยา นอกจากจะมีความสามารถด้านดนตรีแล้วยังมีความสามารถด้านนาฏยศิลป์ ซึ่งมีส่วนสำคัญต่อการนำมาสร้างสรรค์ผลงานของเจ้าจอมมารดาเขียนนาฏยศิลป์ล้านนาที่ผู้วิจัยกล่าวถึงเป็นนาฏยศิลป์ล้านนาแบบดั้งเดิม และเป็นนาฏยศิลป์ตามเผ่าพันธุ์ รายละเอียดของท่ารำไม่ซับซ้อน เลียนแบบธรรมชาติ ไม่มีกฎเกณฑ์บังคับ เช่น การกรีดนิ้ว การตึงหลัง ทั้งนี้เกิดจากวัตถุประสงค์ 2 ประการ คือ เพื่อประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อ และความบันเทิงของกลุ่มชน สามารถจำแนกการฟ้อนออกเป็น 7 ประเภท[13] ได้แก่ ฟ้อนผี ฟ้อนแห่ครัวทาน (ฟ้อนเล็บ) ฟ้อนหางนกยูง ฟ้อนปั่นฝ้าย ฟ้อนแง้น ฟ้อนเจิง และฟ้อนดาบ จากการศึกษาข้อมูลไม่ปรากฏว่าทรงนำการแสดงชุดใดมาฝึกในพระตำหนัก แต่ข้อมูลจากหนังสือดาราวัศมี ของนงเยาว์ กาญจนจารี ซึ่งสัมภาษณ์ท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี กล่าวว่า

> "...เอกลักษณ์การฟ้อนรำตามแบบพระราชชายาฯนั้นเดี๋ยวนี้หาไม่ได้อีกแล้ว ลักษณะการฟ้อนทางเหนือจริง" ไม่เหมือนการรำละคร ลีลาอาจคล้ายกัน แต่ของเชียงใหม่เหมือนกับล่องลอยไป เหยียบย่ำเบาๆ เนิบๆ เท้าไม่ลงหนัก เดินไม่กระแทก ไม่ขย่มตัวมาก การวาดแขนก็ช้าๆ เนิบๆ ซึ่งเด็กส่วนใหญ่สมัยนี้ทำไม่ได้ ดิฉันเคยหัดละคร เวลาลงจึงลงหนักไม่เบาและลอยแบบทางเหนือ การแต่งกายการฟ้อนรำตามแบบฉบับของพระราชชายาฯ ก็นุ่งซิ่นและห่มสไบอย่างเดียว ถ้าหากอากาศหนาวจึงสวมเสื้อแขนกระบอก"[14]

จึงสันนิฐานว่าน่าจะมีรูปแบบเช่นเดียวกับการฝึกหัดนาฏยศิลป์ในพระตำหนักของพระองค์ โดยมีลักษณะเช่นเดียวกับฟ้อนเมืองที่ใช้ในงานสำคัญ เช่นการต้อนรับเจ้านาย หรือแห่เครื่องไทยทาน กระบวนท่าฟ้อนเลียนแบบมาจากการก้าวเดินของช้าง ท่าฟ้อนเมืองมีลักษณะสำคัญ คือ เอียงศีรษะตามเท้าที่ก้าวโดยที่ไหล่บิดไปตามเท้าที่ก้าว และเทียบเท้า (การวางเท้าเสมอและขนานกัน) แล้วจึงโยนตัวเมื่อเปลี่ยนทิศทาง

---

[12] อรุณ เวชสุวรรณ, พระราชชายาเจ้าดาราวัศมี กับการรวมหัวเมืองภาคเหนือ. (กรุงเทพฯ : เม็ดทราย, 2543), หน้า 102 – 113.

[13] ธีรยุทธ ยวงศรี, การดนตรี การขับ การฟ้อนล้านนา. (เชียงใหม่ : สุริวงศ์บุ๊คเซ็นเตอร์, 2540), หน้า 62 – 64.

[14] นงเยาว์ กาญจนจารี, ดาราวัศมี. (เชียงใหม่ : สุริวงศ์บุ๊คเซนเตอร์, 2539), หน้า 162.

ภาพฟ้อนเล็บ หรือฟ้อนเมือง
เจ้านายฝ่ายเหนือฟ้อนรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ฟ้อนแห่ครัวทาน
ที่มา : หนังสือเสด็จล้านนา 2[15]

จากข้อมูลและภาพการฟ้อนดังกล่าวลักษณะของท่าน่าจะเน้นเส้นตรงของลำตัว ยกเว้นการเชื่อมท่า สำหรับการเชื่อมท่าใช้เส้นโค้งของลำตัว การใช้มือมีจีบ และวง การใช้เท้า ไหล่ และศีรษะมักไปทิศทางเดียวกัน โดยเน้นการถ่ายน้ำหนักจากเท้าที่เบาไปหนัก มีการเทียบเท้าเพื่อเปลี่ยนทิศ และประเด็นสำคัญ คือ การย่ำเท้าโดยไม่ใช้จังหวะเข่า (ห่มเข่า หรือ กระทบเข่า) แต่ใช้จังหวะการย่อและยืดขึ้น เป็นการกำหนดจังหวะ

สำหรับฟ้อนผี ฟ้อนหางนกยูง ฟ้อนปั่นฝ้าย ฟ้อนดาบ และฟ้อนเจิง ไม่ปรากฏหลักฐานใดๆในตำหนักพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี แต่อาจทราบมาจากข้าหลวงชาวลาวในวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เพราะลักษณะการฟ้อนดาบ และฟ้อนเจิง น่าจะนำมาประยุกต์กับการรำอาวุธของภาคกลาง โดยเจ้าจอมมารดาเขียนมีความเชี่ยวชาญการรำดาบสองมือ รายละเอียดของการฟ้อนประเภทต่างๆสามารถศึกษาจากสารานุกรมวัฒนธรรมภาคเหนือ หัวข้อ “ฟ้อน”

[15] บุญเสริม สาตราภัย, เสด็จล้านนา 2. (กรุงเทพ : อักษราพิพัฒน์,2532), หน้า 48 -49.

3. วรรณกรรมการแสดง เรื่อง พระลอ

วรรณกรรมการแสดง เรื่อง พระลอ เกิดจากความประทับใจในลิลิตพระลอส่งผลให้คณะละครต่างๆนิยมนำมาแต่งบทละครเพื่อจัดแสดงหลายคณะ แต่เท่าที่ปรากฏไม่มีคณะละครใดจัดแสดงถึงตอนท้ายอันเป็นโศกนาฏกรรมยกเว้นคณะละครหลวงนฤมิตร อย่างไรก็ตามจากการศึกษา พบว่าบทละครของคณะละครหลวงนฤมิตร มีส่วนสัมพันธ์กับบทละครแต่เดิมทั้ง 4 ฉบับ ได้แก่ พระลอนรลักษณ์ พระนิพนธ์ของพระบวรราชเจ้ากรมพระราชวังบวรมหาศักดิ์พลเสพ สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ พระลอ ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ บทตาโบวิวังต์ ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ และ พระลอ ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำเสนอเฉพาะบทที่มีความสัมพันธ์ประกอบประวัติการประพันธ์

การตีพิมพ์บทละคร เรื่อง พระลอ เกิดขึ้นครั้งแรกในปี 2463 ในงานปลงศพนางสุทธิ์ สุทธิสมบูรณ์ ซึ่งเป็นพระบวรราชนิพนธ์ในสมเด็จพระบวรราชเจ้ากรมราชวังบวรมหาศักดิ์พลเสพ ในรัชกาลที่ 3 ทรงใช้ชื่อว่า “พระลอนรลักษณ์” โดยแต่เดิมกล่าวกันว่ามีความยาว 2 เล่มสมุดไทย จนเรื่องจบเชิญพระศพกลับมาฝังไว้ที่เมืองสระบุรี อย่างไรก็ตามต้นฉบับที่พระเจ้าราชวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ประทานให้ มีเพียงเล่มเดียวเรื่องเริ่มต้นเมื่อพระลอฟังคนขับซอชมโฉมนางเพื่อน นางแพงไปจนถึงพระลอสั่งเมือง ดังนั้นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพจึงโปรดให้คัดบทละคร เรื่อง พระลอ ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) มาต่อข้างท้ายไปจนถึงพระลอไปพบนางเพื่อนนางแพงในสวนเพื่อให้จบความ ต่อมาเมื่อกรมศิลปากรตรวจสอบชำระต้นฉบับกับหนังสือสมุดไทยในการจัดพิมพ์หนังสือพระบวรราชนิพนธ์ ทำให้พบสมุดไทยบทละครเรื่อง พระลอนรลักษณ์ เลขที่ 1 เนื้อความเป็นตอนต้นก่อนพระบวรราชนิพนธ์ที่พิมพ์เผยแพร่ คือ เริ่มตั้งแต่ท้าวแมนสรวงยกทัพไปตีเมืองสรองแล้วฆ่าท้าวพิมพิสาครราชเจ้าเมืองสรองตายจนถึงอภิเษกสมรสพระลอกับนางลักษณาวดี แต่ความมาค้างตอนส่งตัวนางลักษณาวดี ซึ่งสันนิษฐานว่าเป็นพระนิพนธ์ในระยะเริ่มแรก เนื่องจากสำนวนกลอนและทำนองแต่งยังไม่ราบรื่นนัก จึงมิได้มีการนำตีพิมพ์เผยแพร่แต่อย่างใด[16] จากคำประพันธ์ข้างต้นพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงนำบางส่วนมาปรับเปลี่ยนในบทละครของพระองค์ดังนี้

[16] สมเด็จพระบวรราชเจ้ากรมพระราชวังบวรมหาศักดิ์พลเสพ, พระบวรราชนิพนธ์ เล่ม 1. (กรุงเทพฯ : กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545), หน้า 96.

บทพระนิพนธ์ของสมเด็จพระบวรราชเจ้ากรมราชวังบวรมหาศักดิ์พลเสพ

"... ศัพท์ไทย

⊙ เหม่เหม่มเหสีเอก โหยกเหยกทั้งเหล่าอีสาวสวรรค์
ลอยหน้าพากัน เย้ยหยันเยาะกู
หมอเถ้าเขาแอบ ทำแยบคายอยู่
ท่วงทีมีชู้ กูรู้เท่าทัน
ชีวิตคงม้วย ลงด้วยพระขรรค์
พระไล่ฟาดฟัน พัลวันวุ่นไป

ฯ๖ คำฯ รัว"[17]

การตีพิมพ์บทละครเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์นับเป็นบทละคร เรื่อง พระลอ ฉบับที่ 2 พบว่าบางตอนมีการนำไปร้องเป็นชื่อ "ตับเจริญศรี" ดังเนื้อความต่อไปนี้

"... - ลาวเล็กตัดสร้อย -
อายุเยาวเรศรุ่นเจริญศรี พระเพื่อนพี่แพงน้องสองสมร
งามทรงงามองค์อ่อนซ้อน ดังอัปสรหยาดฟ้าลงมาเอย"[18]

ซึ่งปัจจุบันอาจารย์เสรี หวังในธรรม นำมาตัดต่อเพื่อจัดการแสดงของกรมศิลปากรในช่วงเปิดเรื่องสำหรับแนะนำตัวละคร อย่างไรก็ตามจากหลักฐานที่ปรากฏ พบว่า บทละครหายไปบางส่วนและยังไม่มีผู้ใดพบต้นฉบับ

สำหรับบทฉบับที่ 3 เป็นของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพระนิพนธ์เพื่อจัดแสดงถวายสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ เมื่อ พ.ศ.2437 โดยบทที่ทรงพระนิพนธ์นี้

---

[17] เรื่องเดียวกัน. หน้า 333.

[18] เสรี หวังในธรรม, บทละครพันทาง เรื่อง พระลอ ตอน จากแมนสรวงสู่เมืองสรอง ณ โรงละครแห่งชาติ (สุพรรณบุรี) วันที่ 2, 9,16 พฤศจิกายน 2545). (กรุงเทพฯ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 2545), ม.ป.น.

เป็นบทตาโบลวิวังต์ (Tableaux Vivantes) ซึ่งเป็นเพลงประกอบรูปตามบทร้องโดยจัดแสดง 8 เรื่อง ตามลำดับ[19] ดังนี้

1. เรื่อง พระเป็นเจ้า (กล่าวถึงพระเป็นเจ้าทั้ง 3 คือ พระนารายณ์ พระอิศวร พระพรหม)

2. เรื่อง ราชาธิราช (ตอนสมิงพระรามได้ยินพระเจ้ามณเฑียรทองเรียกบุตรของตนว่าลูกเชลยจึงหนีกลับเมืองหงสาวดีตามสัญญา)

3. เรื่อง นิทราชาคริต (ตอนวิวาห์อาบูหะซันกับนางนอซาตอลอัวดัด โดยทรงตัดปรุงขึ้นจากลิลิตพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5)

4. เรื่อง นางซิลเดอร์ริลลา (ตอนนางซิลเดอร์ริลลาคิดอยากจะไปงานของเจ้าชายแต่ขัดด้วยเครื่องแต่งตัวเก่านัก นางจึงระลึกถึงเทพธิดาที่เคยช่วยตนแต่ครั้ง ก่อนเทพธิดาองค์นั้นจึงเสด็จมาประทานเสื้อผ้า และรถ แต่กำชับว่า ต้องกลับภายใน 2 ยาม มิฉะนั้นความงามทั้งปวงจะหายหมด นางซิลเดอร์ริลลารับคำ แต่งตัวเสร็จแล้วจึงไปสู่วังเจ้าชายนั้น ได้เต้นรำคู่กับเจ้าชาย จนนาฬิกาเกือบ 2 ยาม จึงรีบลาเจ้าชายกลับ เจ้าชายก็ยังไม่ยอมให้กลับ ระฆังย่ำ 2 ยาม นางจึงวิ่งหนีออกจากห้องจนเกือกแก้วกระเด็นหายไปข้างหนึ่ง เสื้อผ้าก็กลับเก่าตามเดิม เจ้าชายให้มหาดเล็กเที่ยวหาเป็นจ้าละหวั่นจนได้เกือกมา เรื่องนี้ทรงพระนิพนธ์ด้วยพระองค์เอง)

5. เรื่อง สามก๊ก (ตอนเล่าปี่แตกทัพโจโฉแล้ว จูล่งค้นหาครอบครัวเล่าปี่ จนพบนางบีฮูหยินถูกแทงที่ขาอุ้มอาเต๊าอยู่ เชิญให้นางขึ้นม้าหนีไป นางก็มิยอมกลับส่งอาเต๊าให้และโดดบ่อตาย จูล่งพาอาเต๊าตีฝ่าทหารโจโฉไป เรื่องนี้ทรงพระนิพนธ์ด้วยพระองค์เอง)

6. เรื่อง ขอมดำดิน (ตั้งแต่พระประทุมสุริยวงศ์ครองนครธมตรัสเล่าเรื่องพระร่วงซึ่งตักน้ำใส่ชะลอมได้ให้พญาเดโชฟัง พญาเดโชอาสาจับพระร่วงแล้วดำดินไปสู่เมืองสุโขทัย ได้พบพระร่วงแต่ไม่รู้จักจึงได้ถามถึงที่อยู่ของพระร่วง พระร่วงจึงตอบว่าจงนิ่งอยู่เถิด พญาเดโชก็กลายเป็นหินไป ณ ที่นั้น ทรงพระนิพนธ์ด้วยพระองค์เอง)

7. เรื่อง พระลอ (ตอนปู่เจ้าสั่งให้ไก่แก้วไปล่อพระลอและพระลอก็หลงตามไก่ปู่เจ้าทรงพระนิพนธ์จากลิลิตของเก่า)

8. เรื่อง อุณรุท (ตอนนางศุภลักษณ์อุ้มพระอุณรุทพาเหาะไปหานางอุษาที่เมืองรัตนา)

---

[19] นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา, ชุมนุมบทละครและบทคอนเสิต พระนิพนธ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2506), หน้า 254 – 268. (ในงานฉลองครบรอบร้อยปีแห่งวันประสูติสมเด็จกรมพระยานริศฯ วันที่ 28 เมษายน 2506

บทตาโบลวิวังต์ เรื่อง พระลอ ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีดังนี้

“ - ร้องเกริ่น –

ปู่กระสันถึงไก่ ในไพรฤกษ์
ปู่รำลึกถึงไก่ไก่ก็มา บ่รู้กี่คณากี่หมู่
ปู่เลือกไก่ตัวงาม ทรงทรามวัยทรามแรงฯ

- ร้องลาวจ้อย –

สร้อยแสงแดงพระพราย ขนเขียวลายระยับ
ปีกสลับเบญจรงค์ เลื่อมลายหงสะบาท
ขอบตาชาดพะพริ้ง สิงคลิ้งหงอนพรายพรรณ
ขันขานเสียงเอาใจ เดือยงอนใสศรีระรอง
สองเท้าเทียมนพมาศ เพียงฉลุชาดทารง
ปู่ก็ใช้ให้ผีลง ผีก็ลงแก่ไก่
ไก่แก้วไซร้บมิกลัว ขุกผกหัวองอาจ
ผาดผันตีปีกป้อง ร้องเรื่อยเฉื่อยฉาดฉาน
เสียงขันขานแจ้วแจ้ว ปู่สั่งแล้วทุกประการ
มินานผาดโผนผยอง ลงโดยคลองบหึง
ครั้นถันถึงพระเรืองลอ ยกคอขันขานร้อง
ตีปีกป้องขันเรื่อย เจื่อยไจ้ไจ้
แล้วไซ้ปีกไซ้หาง โฉมสำอางสำอาด
ท้าว ธ ผาดเห็นไก่ตระการ ภูบาลบานหฤทัย

- ร้องเกริ่น –

บัดดล ธรุกไล่ หวังได้ไก่ตัวงาม ยกทัพตามจอมราชฯ
ครั้นคลาดไก่อยู่ท่า เห็น ธ ช้าไก่ขันเรียก ไก่กระเหวียกตาดู
ครั้นภูธรจะทัน ไก่ค่อยผันค่อยผาย ระร่ายรายตีนเดินฯ
ดำเนินหงส์ยกย่าง ครั้นเห็นห่างไก่หยุด ครั้นสุดแดนป่าฯ
ครั้นจะผ่าแดนบ้าน ไก่ทำคร้านมารยา เห็นไก่ช้า ธ ก็สราว
ไก่เหิรหาวหายเนตร ภูเบศร์ดูอับทิศ บพิตรคิดพระองค์

- ร้องเกริ่น –

โอ้กูมาหลงแก่ไก่ ไก่ผีไขว่เอากู
ท้าวเหลียวดูพี่เลี้ยง สองพี่เลี้ยงกล่าวคำเกลี้ยง

ถี่ถ้วนทั้งมวลฯ

- ลาวเชียงใหม่ –“[20]

4. ดนตรี และเพลง

ในหัวข้อนี้เป็นการศึกษาการบรรจุเพลงจากวรรณกรรมการแสดง 4 ฉบับ ได้แก่ พระลอนรลักษณ์ พระนิพนธ์ของพระบวรราชเจ้ากรมพระราชวังบวรมหาศักดิ์พลเสพ สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ พระลอ ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ บทตาโบวิวังต์ ของสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ และ พระลอ ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ดังนี้

การบรรจุเพลงที่ใช้ในวรรณกรรมการแสดง เรื่อง พระลอ

การบรรจุเพลงที่ใช้ในแต่ละฉบับของ พระลอ			
พระลอนรลักษณ์	**พระลอเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์**	**ตาโบลวิวังต์ เรื่อง พระลอ**	**พระลอ ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์**
1. เพลงช้า 2. เพลงร่าย 3. เพลงสามไม้ 4. เพลงเชิด 5. เพลงซอลาวยอดต่อวง 6. เพลงชมโฉม 7. เพลงเสมอ 8. เพลงโอ้ไห้ 9. เพลงช้าทรง 10. เพลงเพลง 11. เพลงรัว 12. เพลงวรเชษฐ์ 13. เพลงยานี	1. เพลงร่าย 2. เพลงโอ้ 3. เพลงโลม 4. เพลงตระ 5. เพลงทยอย 6. เพลงยานี 7. เพลงช้า 8. เพลงโทน 9. เพลงเสมอ 10. เพลงกราวนอก 11. เพลงเชิด 12. เพลงโอ้ลาวเพลงรัว 13. เพลงเชิดฉาน	1. ร้องเกริ่น 2. ร้องลาวจ้อย 3. ร้องเจ้าชู้ 4. เพลงลาวเชียงใหม่	1. เพลงรัวสามลา 2. ร้องลำลาวพุงดำ 3. ร้องลำลาวดำเนินทราย 4. ร้องลำล่องน่านเล็ก 5. ร้องลำล่องน่านใหญ่ 6. ร้องลำลาวกระแซ 7. เพลงวา 8. ร้องลำลาวพุงขาว 9. เพลงรัว 10. ร้องลำเขมรคางเหลือง

[20] เรื่องเดียวกัน. หน้า 266 - 267.

การบรรจุเพลงที่ใช้ในวรรณกรรมการแสดงเรื่องพระลอ (ต่อ)

การบรรจุเพลงที่ใช้ในแต่ละฉบับของ พระลอ			
พระลอนรลักษณ์	**พระลอเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์**	**ตาโบลวิวังต์ เรื่องพระลอ**	**พระลอ ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์**
14. เพลงกราวนอก 15. เพลงกราวใน 16. เพลงโอด 17. เพลงเชิดฉิ่ง 18. เพลงรื้อเพลงโอ้ 19. เพลงโอ้บูชากูณฑ์	14. เพลงเชิดฉิ่ง 15. เพลงชมตลาด		11. ร้องลำลาวสมเด็จ 12. ร้องลำลาวคำหอม 13. ร้องลำลาวสรวยรวย 14. ร้องลำลาวเล็ก 15. กลุ่มเพลง ฝรั่งตะเข็ง เจ้าเซ็น เร็ว ฉิ่งจีนรัว จีนถอน จีนรัว ลา 16. ร้องลำเขมร 17. กล่อมลูก รับมโหรี 18. ร้องลำเขมรอมตุ๊ก 19. ร้องพม่าเขวรับมโหรี 20. ร้องลำสระบุหร่งนอก รับมโหรี 21. เพลงสาธุการ 22. ร้องลำลาวเฉียงรับมโหรี 23. ร้องลำเขมรโพธิสัตว์ 24. ร้องลำมหาฤกษ์ 25. ร้องลำมหาชัย 26. เพลงนางนาฏ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การบรรจุเพลงที่ใช้ในวรรณกรรมการแสดงเรื่องพระลอ (ต่อ)

การบรรจุเพลงที่ใช้ในแต่ละฉบับของ พระลอ			
พระลอนรลักษณ์	**พระลอเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์**	**ตาโบลวิวังต์ เรื่องพระลอ**	**พระลอ ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์**
			27. ร้องลำสดายงแปลง รับมโหรี 28. ร้องลำลาวต่อนก 29. ร้องลำเขมรเอวบาง 30. ร้องลำลาวชมดง 31. เริงเพลงเร็ว 32. พากย์ 33. ร้องลำลาวเชิ้ง 34. เริงกราวนอกออกเขน 35. เพลงกราวนอก 36. ร้องลำเขมรตะเบ็ง 37. เพลงเชิด 38. ร้องเขมรไล่ควาย 39. ร้องลำสังขาราเคล้าซออู้ 40. ร้องลำไทยน้อย 41. เกริ่นสยอง 42. เกริ่นอนาถ 43. เพลงโอด 44. เกริ่นโศก 45. ร้องลำเขมรอกโครง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การบรรจุเพลงที่ใช้ในวรรณกรรมการแสดงเรื่องพระลอ (ต่อ)

การบรรจุเพลงที่ใช้ในแต่ละฉบับของ พระลอ			
พระลอนรลักษณ์	**พระลอเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์**	**ตาโบลวิวังต์ เรื่องพระลอ**	**พระลอ ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์**
			46. ร้องลำลาวแพนน้อย 47. เกริ่นประสาธน์ 48. ร้องลาวสร้อย 49. ร้องลำลาวลงสรง 50. รับมโหรี 51. ร้องลำลาวเดินดง 52. ร้องนางโหยเคล้าเพลงทยอย 53. ร้องลำลาวพวน 54. ร้องลำมหาฤกษ์รับมโหรี 55. ร้องลำพันธุ์ฝรั่ง 56. เพลงช้า 57. เพลงช้า – เร็วแต่งใหม่ 58. ร้องลำเขมรกล่อมลูก 59. เพลงฉุยฉาย 60. เพลงแม่ศรี 61. ร้องลำลาวเฉียงรับมโหรี 62. เพลงลงสรง 63. ร้องลาวแพนใหญ่

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การบรรจุเพลงที่ใช้ในวรรณกรรมการแสดงเรื่องพระลอ (ต่อ)

การบรรจุเพลงที่ใช้ในแต่ละฉบับของ พระลอ			
พระลอนรลักษณ์	**พระลอเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์**	**ตาโบลวิวังต์ เรื่องพระลอ**	**พระลอ ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์**
			64. เกริ่นเคล้าซอฝรั่งเสียงโศก 65. ร้องลำเขมรเป่าใบไม้ 66. เพลงเตียว 67. ร้องลำลาวต่อนก 68. เพลงเชิดจีน 69. เพลงกราวรำ 70. เพลงเชิดฉิ่ง 71. เพลงเชิดกลอง 72. เริงเชิดฉิ่ง 73. เพลงฝรั่งแกมลาว 74. ร้องลำลาวชมดง 75. ร้องลำเขมรประชุม 76. เพลงเร็ว 77. ร้องลำลาวล่องแก่ง 78. กลองแขกรำดาบฟ้อน 79. ร้องนางโหย เคล้าปี่พาทย์ 80.เพลงกลองโยน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การใช้เพลงประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีจุดปรับเปลี่ยนส่งผลให้การสร้างสรรค์มีการปรับเปลี่ยนดังจะศึกษาได้จากข้อมูล 2 ประการ ดังนี้

1. เพลงประกอบการแสดงแต่เดิมไม่มีการร้องรับ หรือดนตรีบรรเลงรับ ซึ่งการร้องรับ หรือดนตรีบรรเลงรับเริ่มเกิดขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ดังกล่าวไว้ในวิจารณ์เรื่องตำนานเสภา ดังนี้

> "...ข้อต้นที่ทรงสงสัย ว่าชื่อ "เสภา" จะได้เอาสำเนาเพลงปี่พาทย์มาใช้เป็นทำนองขับข้อนี้เกล้ากระหม่อมขอประทายยืนยันว่าไม่ใช่เป็นแน่แท้ ไม่ใช่แต่ว่าเพราะลำนำไม่เหมือนกันเท่านั้น ยังไม่เห็นทางว่าจะเป็นไปได้อย่างไรด้วย เพราะแลย้อนขึ้นไปยิ่งเห็นทางยิ่งห่างไกลกันออกไป เป็นว่าแต่ก่อนนั้นพวกร้อง พวกปี่พาทย์และพวกเครื่องสายต่างคนต่างเล่น ไม่ได้เล่นปนกัน คือ ปี่พาทย์ไม่ได้ทำรับร้อง เครื่องสายไม่ได้ผสมกับปี่พาทย์อย่างทุกวันนี้ เพลงร้องของพวกคณะร้องมีต่างหาก เป็นของเขาคิดขึ้นโดยอิสระ เพลงเก่าๆยังปรากฏอยู่จนทุกวันนี้ที่ปี่พาทย์ยังไม่มีใครทำรับ เช่น ชมตลาด ช้า ครวญ โลมนอก เป็นต้น ยังมีอื่นๆอีกมาก ส่วนเพลงปี่พาทย์นั้นพวกคณะปี่พาทย์เขาก็คิดของเขาโดยอิสระเหมือนกัน เพลงที่ยังไม่มีใครร้องก็มีอยู่มากเหมือนกัน เชน สาธุการ ตระรัว เป็นตน และอื่นๆอีกอเนก เครื่องสายนั้นเกล้ากระหม่อมรู้น้อย เพลงอิสระของเขาทราบอยู่เพลงเดียวเรียกว่า ทัด ที่เล่นซอกับบัณเฑาะว์โยนสองมือระวางขับไม้ การที่คณะทั้งสามมาเล่นปนกันนี้ภายหลัง แรกทีปี่พาทย์จะเล่นกับร้องก็เพียงคำคั่นกันก่อน ตัวอย่างเช่นละครเมื่อร้องสิ้นบทแล้ว ถึงเวลาเดินที่เรียกเพลงนั้น เดิมก็เป็น**ร้องเหมือนกันแต่ร้องภาษาป่า มีเห่โห่ฮ้าฮะซะต้า** อะไรไปตามที่เกิดจากใจรื่นเริง ภายหลังแทรกคำเข้าบ้าง เป็นคำเกี้ยวคนดูโดยมาก ดังว่า "ซะต้อยติงนัง เจ้าอย่าสนเท่ห์ ว่าพี่จะไม่รักฉันรักน้องนาง เจ้าอย่าร้องไห้ร่ำ เป็นกรรมเจ้าน้อย ต้องติงนังเหน่เอย" ฉะนี้มันจืดทนไม่ไหวเข้า เจ้าปี่พาทย์ก็โดดเข้าทำเพลงแทน จึงเป็นคั่นกันถึงบทก็ร้อง ถึงเพลงก็ปี่พาทย์ ภายหลังปี่พาทย์ก็เอื้อนเข้าไปคั่นในร้อง เรียกว่า รับร้อง แต่เพลงที่รับร้องเท่าๆเนื้อร้องกับเนื้อปี่พาทย์ก็ผิดกันไกล เช่น ช้าปี่ โอ้ร่าย เป็นต้น คงทรงระลึกเลาทางได้ว่ามันไกลกันเพียงไร และไม่ได้รับเมื่อร้องหมดท่อนด้วย ปี่พาทย์เข้าไปขวางอยู่กลาง ต้นบทร้องแล้วปี่พาทย์รับลูกคู่จึงสิ้นคำ ภายหลังเข้าปี่พาทย์อวดดีขึ้น ตีรับเนื้อให้เหมือนร้อง เจ้าคนร้องก็เคือง เอาเนื้อปี่พาทย์มาร้องบ้าง จึงได้เล่นรับร้องกลมเกลียวไป คงจะยังทรงจำได้ เช่น **ระบำสี่บทแต่ก่อนร้องไม่ได้รับปี่พาทย์ พึ่งจะมาคิดรับกันเมื่อรัชกาลที่ 5 ตอนหลังนี้เอง เกือบจะว่าเจ้าพระยาเทเวศรฯ เป็นผู้ปะเดิมก็เห็นจะได้** ปี่พาทย์กับเครื่องสายก็ไม่ได้เล่นด้วยกัน เพราะเสียงดังและเบาผิดกันมาก เครื่องสายได้เข้าคลอเสียงคนร้องก่อน เพราะเสียงกลมเกลียวพอเข้ากันได้ ภายหลังเจ้าเครื่องสายจำเพลงปี่พาทย์ไปเล่น เจ้าปี่พาทย์ก็จำเพลงเครื่องสายมาล้อแล้วเลยเล่นปนไปด้วยกัน เพราะเหตุที่เดิมเป็นสามคณะอย่างพรรณนามาแล้วนั้น **กระบวนของเพลงจึง**

จัดเป็น 3 อย่าง อ้ายนี่เพลงร้อง อ้ายนั่นเพลงมโหรี อ้ายโน่นเพลงปี่พาทย์ การขับเสภาขับกันมานมนาม แต่พึ่งจะมาขับติดต่อกับปี่พาทย์เมื่อในรัชกาลที่ 2...”[21]

2. การใช้เพลงออกภาษา เพลงออกภาษาเริ่มมีตั้งแต่สมัยอยุธยา อย่างไรก็ตามด้วยผลแห่งสงครามจึงทำให้พัฒนาการด้านนี้หยุดชะงัก สำหรับการใช้เพลงออกภาษาในเรื่องพระลอ เริ่มตั้งแต่บทพระบวรราชนิพนธ์ ในกรมพระราชวังบวรมหาศักดิ์พลเสพ รัชกาลที่ 3 มีการใช้เพลงออกภาษาเพียงเพลงเดียว หลังจากนั้นจึงเริ่มใช้มากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ดังกล่าวไว้ในหนังสือสาส์นสมเด็จ

> “เพลงของเรามีชื่อต่างประเทศนำ เพื่อให้รู้ว่ามาแต่ไหนอยู่มาก เช่น เขมร มอญ พม่า แขก จีน ญวน กระทั่งฝรั่ง เป็นต้น ซึ่งพวกปี่พาทย์เขาเรียกกันว่า “ภาษา” แต่ฟังเพลงจะรู้ก็หาไม่ เพราะเขานำมาดัดเป็นเพลงไทยเสียหมดแล้ว ที่เรียกว่าดัดนั้นไม่ได้ตั้งใจจะดัด หากแต่เป็นไปเอง เพราะเราไม่จำกัด ลูกอะไรที่คล้ายกันก็ใช้แทนกันได้ทั้งนั้นจึงฟังเป็นเพลงไทยไป มีตัวอย่างจะเล่าถวาย วันหนึ่งเดินไปทางหน้าวัง กรมหมื่นปราบ (ปรปักษ์) ได้ยินพวกมอญที่เข้าเฝ้าเล่นเครื่องสายกันอยู่ที่ประตู ได้ยินอยากจะรู้ ต้องหยุดฟังอยู่เป็นนานจึงรู้ว่า เพลงทะแย 5 ท่อน ซึ่งเราไล่ฝีมือระนาดกันนั่นเอง แต่เพราะเขาเดินทางมอญผิดกับที่เราเล่นกันเป็นอันมาก จึงฟังรู้ได้ยาก ยังเพลงที่ร้องเรื่องนางซินเดอเรลลา คนปรับเพลงเขาก็ตั้งใจเอาเพลงฝรั่งปรับกับเรื่องฝรั่ง เพื่อให้เป็นฝรั่ง แต่ก็ไม่เห็นเป็นฝรั่งเลย”[22]

จะเห็นได้ว่าเพลงในละคร เรื่อง พระลอ ของคณะละครหลวงนฤมิตรแตกต่างทั้งเพลงเคยบรรจุและเครื่องดนตรีที่ใช้อยู่เดิม กล่าวคือ เพลงที่ใช้ในคณะละครหลวงนฤมิตรส่วนใหญ่จัดอยู่ในกลุ่มเพลงออกภาษาซึ่งมิได้มีเพียงเฉพาะเพลงออกภาษาสำเนียงลาวเท่านั้น ยังมีเพลงออกภาษาอื่นๆอีก เช่น เขมร ยวน ญวน พม่า และฝรั่ง เป็นต้น นอกจากนี้การใช้เพลงหน้าพาทย์ในลักษณะของการออกภาษา เช่น เชิดจีน เป็นหน้าพาทย์ออกภาษาที่มีมาแต่เดิม สำหรับความแตกต่างในด้านดนตรีนั้นมีการผสมผสานกลวิธีในการบรรจุโดยใช้ทั้ง การพากย์ การใช้ลูกคู่ร้องรับ การร้องสอดระหว่างบทของตัวละครเอก กับตัวประกอบ การร้องทวนบท การร้องซ้ำคำ การใช้ดนตรีรับ การร้องสร้อยเพลงและทางเพลงละครของไทยที่มีแต่เดิม ประกอบกับเครื่องดนตรีที่ใช้มีการใช้ทั้งปี่พาทย์ มโหรี และเครื่องดนตรีฝรั่ง (ซอฝรั่ง) อันก่อให้เกิดความแปลกใหม่ในด้านทางเพลง และการสื่อความ และสร้างบรรยากาศของ

---

[21] สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, วิจารณ์เรื่องตำนานเสภา (กรุงเทพฯ : ,ม.ป.ท., 2499), หน้า 15 – 16.

[22] สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 22 (กรุงเทพฯ : คุรุสภา, 2505), หน้า 226-227.

การแสดงมากขึ้น ซึ่งส่งผลต่อการสร้างสรรค์ท่ารำและรูปแบบการแสดงให้สอดคล้องกับทางดนตรีและแนวคิด ความแตกต่างดังกล่าวเป็นผลมาจากการศึกษาข้อมูลของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ และหม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ ณ อยุธยา

5. ภูมิหลังของคณะทำงานของคณะละครหลวงนฤมิตร

ภูมิหลังของคณะทำงานมีส่วนสัมพันธ์ต่อการปรับแนวคิดของการสร้างสรรค์การแสดงของเจ้าจอมมารดาเขียน ซึ่งผู้วิจัยจะนำเสนอในภาพรวม[23] ดังนี้

1. พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่ได้รับการศึกษาวิชาความรู้ต่างๆตามแบบตะวันตก นอกจากนี้ยังทรงเสด็จพระราชดำเนินตามหัวเมืองต่างๆ และต่างประเทศ ส่งผลให้พระองค์ทราบทั้งศิลปะวิทยาการ การพัฒนาด้านศิลปะ ตลอดจนแนวคิดของชาวตะวันตกที่มีอิทธิพลต่อการยึดครองดินแดนในอุษาคเนย์ จึงทรงเป็นทั้งผู้พัฒนาศิลปะแขนงนี้และให้คำนะนำจากการตรวจสอบการทำงานของคณะ

2. พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิประพันธ์พงศ์ ทรงเป็นพระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ได้รับการศึกษาด้านภาษาไทยจากคุณปานและคุณแสง และภาษาอังกฤษจาก มร.ยอร์ช ปีเตอร์สัน ซึ่งทรงมีความเชี่ยวชาญด้านอักษรศาสตร์ คณิตศาสตร์ และทรงสนพระทัยด้านประวัติศาสตร์ และโบราณคดี จนได้รับตำแหน่งนายกสภาหอสมุดวชิรญาณ ประกอบกับการตามเสด็จประพาสเกาะชวา การต้อนรับแขกเมือง และร่วมแสดงละครตามพระบรมราชโองการ จึงน่าจะเป็นปัจจัยหนึ่งที่ช่วยเสริมการทำงานด้านละคร อีกทั้งการสนทนาระหว่างพระบรมวงศานุวงศ์ อาทิ สมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จฯพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพน่าจะส่งผลให้ทรงทราบข้อมูลเพื่อเป็นบริบทในการสร้างสรรค์งานละคร

3. หม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ ณ อยุธยา ท่านสืบเชื้อสายมาจากสกุล “มนตรีกุล” ซึ่งมีความถนัดด้านดนตรีและนาฏยศิลป์ แต่สำหรับตัวท่านเองมีความสามารถที่โดดเด่นในด้านดนตรี จึงมีส่วนสำคัญยิ่งต่อความสัมพันธ์กับพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทั้งในด้านดนตรีและนาฏยศิลป์ในพระตำหนัก

4. บุคคลในราชสกุล และข้าหลวง มีลักษณะการรวมตัวหลากหลายเชื้อชาติและกลุ่มคณะละคร และดนตรี ซึ่งสามารถนำลักษณะเฉพาะดังกล่าวมาการสร้างสรรค์งานละคร

---

[23] เนียนศิริ ตาละลักษณ์, พระประวัติ และผลงานของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ (กรุงเทพฯ : หสน. สหประชาพาณิชย์, 2522), หน้า 4 – 8 และ 40 – 43.

ภาคผนวก ค

ข้อมูลวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ข้อมูลวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ และโรงละครปรีดาลัย

วังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นสถานที่สำหรับฝึกหัดละคร และออกแบบผลงานนาฏยศิลป์ของเจ้าจอมมารดาเขียน ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากหนังสือชุดประวัติศาสตร์ตอนวังเจ้าในอดีตฯ ของภราดร ศักดา ย่านการค้า"ตะวันตก" แห่งแรกของกรุงเทพฯ ของศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย บันทึกท่านหญิง ม.จ.หญิงฤดีวรวรรณ ของหม่อมเจ้าหญิงฤดีวรวรรณ วรวรรณ ณ อยุธยา และการสัมภาษณ์ครอบครัวที่อาศัยอยู่ในบริเวณแพร่งนรา แพร่งภูธร และแพร่งสรรพศาสตร์ ดังนี้

วังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ตั้งอยู่ที่แพร่งนรา ถนนตะนาว กรุงเทพมหานคร เป็นแหล่งรวบรวมผู้มีฝีมือทางการแสดง การออกแบบสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ และจัดการแสดง เพื่อราชสำนักและประชาชน (ปัจจุบัน คือ ชุมชนแพร่งนรา ถนนตะนาว สี่แยกคอกวัว บริเวณวังบางส่วนเปลี่ยนเป็นสถานที่จอดรถ ตัวอาคารที่สภาพดีได้รับการบูรณะซ่อมแซม และเปลี่ยนเป็นที่อาศัยของประชาชนที่เข้ามาขอแบ่งเช่าอยู่ สำหรับตัวอาคารหลักยังคงสภาพสมบูรณ์กลายเป็นสถานที่ให้คำปรึกษาด้านกฎหมาย “สำนักงานทนายความ สมหมาย ตะละภัฏ” แต่ก่อนหน้านี้บริเวณวังวรวรรณเคยเป็นโรงเรียนเอกชน “โรงเรียนตะละภัฏศึกษา”)

ภาพของพระตำหนักในวังวรวรรณมีลักษณะดังนี้

> “ ...ตำหนักเดิมกว้างมากเป็นวังในเมือง ไม่มีความโอ่โถงประตูวังติดถนน ต่อไปก็เป็นตึกแถว จำได้ว่าเมื่อท่านสิ้น พี่ๆฉันได้ไปกันแต่ไม่รู้ว่าเป็นตึกที่นี่หรือตึกที่พาหุรัด ตรงข้ามวังก็เป็นห้องแถว จากประตูวังเข้าไปก็เป็นห้องแถว ประตูวังอยู่ในแพร่งนรา ตัวตำหนักอยู่ตรงกลาง เข้าประตูวังแล้ว มีสองชั้น ข้างล่างเข้าไปมีลานซีเมนต์ใหญ่เคยเป็นสนามแบดมินตัน มีเรือนคนใช้อยู่ เป็นห้องแถวตรงพื้นดินก็ยังมีเรือนคนใช้อยู่เรียกว่าใหญ่มาก พอขึ้นบันไดไปทางขวาสุดบันไดคล้ายอพาร์ตเมนต์ มีห้องสองชั้น มีคนอยู่ หม่อมของท่านแต่ละคน อยู่เป็นส่วนๆมีสนามหญ้า มีถนนไปโรงละคร โรงละครไม่ได้ติดกับวัง มีสนามหญ้าคั่น โรงละครเป็นเรือนไม้ บนโรงละครมีห้องคุณย่าอยู่ ท่านสอนละครตลอดเวลา คุณย่าไม่ได้อยู่ในวัง โรงละครเหมือนโรงละครฝรั่ง มีเวที ที่นั่งเป็นบล็อกล้อมรอบ บล็อกกลางชั้นบน รัชกาลที่ 5 เสด็จก็อยู่ชั้นนี้ ก็เหมือนฝรั่งเหมือนกัน
>
> ตำหนักใหญ่ที่เดียว หม่อมแต่ละคนมีสัดส่วนของตน ข้างล่างก็เป็นที่คนใช้อยู่เป็นครัว เลยจากตำหนักมีหญ้าอยู่หน่อยก่อนถึงโรงละครข้างขวาเป็นบันไดมีอพาร์ตเมนต์ มีห้องนอนสองห้อง มีเฉลียง เลี้ยงทางซ้ายเป็นเฉลียง มีโต๊ะ เก้าอี้ว่าง ใครจะมาก็มาพักที่นั่นก่อน แล้วให้คนเข้าไปบอกพ่อ ท่านจึงจะออกมา ให้เข้ามาที่ห้องรับแขกได้ เฉลียงเปิดไม่มีฝา ที่เฉลียงมองเห็นข้างล่าง แล้วมีอีกห้อง เมียอีกคนอยู่ริมถนน เลยมีเฉลียงยาว ห้องเรียนเป็นห้องที่ลูกๆ

เรียนหนังสือ ถัดเข้าไปเป็นห้องรับแขกใหญ่ เวลาท่านสิ้นก็ตั้งโกศที่นั่น ถัดเข้ามาเป็นห้องหม่อมอินทร์กับลูกเขาอยู่ แล้วมีบันได้ลงข้างล่างไปเข้าห้องครัว เมีย 15 คน มีลูกๆ โผล่เข้าไปเป็นดาดฟ้า จากดาดฟ้าเป็นห้องคุณแม่ฉัน ห้องคุณป้าต่วน ป้าตาด แถวห้องป้าตาดเป็นห้องหนังสือใหญ่ข้างหลังมีบ่อ บันไดเวียนแม่ฉันลงไปบ่อได้ มีถนน

ห้องรับประทานอาหารอยู่ชั้นล่าง เวลามีจัดเลี้ยง ส่วนใหญ่เราทานกันข้างบน ข้างล่างใช้เมื่อมีงาน ห้องของท่านซ้ายมือออกได้มีเฉลียงต่อไปตรงอพาร์ตเมนต์ จะไปโรงละคร ห้องเสด็จพ่อมีหน้าต่างเปิดไปที่ดาดฟ้า รอบดาดฟ้ามีต้นลัดดาทั้งนั้นออกดอกขาวเต็มไปหมด”[1]

ภาพของวังวรวรรณจากบทสัมภาษณ์ของหม่อมเจ้าหญิงฤดีวรวรรณ วรวรรณ พระธิดาในพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ แสดงให้เห็นภาพของวังวรวรรณในอดีต มีพระตำหนักค่อนข้างใหญ่ ลักษณะของวังแบ่งเป็น 2 ชั้น ตัวตำหนักด้านบนเป็นห้องของชายา ด้านล่างเป็นที่อาศัยของข้าหลวง พื้นซีเมนต์แต่เดิมเคยเป็นสนามแบดมินตัน โดยมีสนามหญ้าคั่นระหว่างตัววัง และโรงละคร โรงละครเป็นเรือนไม้ มีเวที ที่นั่งจัดเป็นบล็อกล้อมรอบ บล็อกกลางเป็นที่ประทับของพระบาทสมเด็จพระจุลเจ้าจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ด้านบนมีห้องของเจ้าจอมมารดาเขียนสำหรับฝึกซ้อมละคร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[1] ภราดร ศักดา, ชุดประวัติศาสตร์ ตอน วังเจ้าในอดีตฯ (กรุงเทพ : สยามบันทึก, 2548), หน้า 25 – 28.

ภาพป้ายบอกทางถนนแพร่งนรา และคำอธิบายความเป็นมา

ป้ายนี้จะอยู่บริเวณทางเข้าด้านคลองหลอด ซึ่งอยู่ใกล้ตรงข้ามด้านข้างของศาลฎีกามี คำอธิบายดังนี้ แพร่งนราเดิมเป็นวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ โดยคำว่า แพร่ง ในที่นี้คำว่าแพร่ง หมายถึง ทางแยกทางบก ส่วนหนึ่งสร้างเป็นโรงละครปรีดาลัย ภายหลังจึงตัดถนนแพร่งนราผ่ากลางวัง และได้สร้างตึกแถวสองฝั่งถนน มีรูปทรงแบบสถาปัตยกรรมยุโรป ซึ่งเป็นที่นิยมในสมัยนั้น ซึ่งมีลักษณะเป็นตึกแถว 2 ชั้น หน้าแคบ หลังคารูปจั่วตามความยาวของคูหา มุงด้วยกระเบื้องเกล็ด สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ปัจจุบันเหลืออยู่ 100 คูหา อยู่ในความรับผิดชอบของสำนักทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ ซึ่งประชาชนได้เข้าอาศัยและทำการค้า

ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 25 สิงหาคม 2549

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพโรงเรียนตะละภัฏศึกษา

เดิมเป็นวังวรวรรณ และโรงละครปรีดาลัย ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ด้านหน้าของวังเป็นถนนตะนาว มีวัดและโรงเรียนมหรรณพารามอยู่ฝั่งตรงข้ามของถนน นอกจากนี้ยังมีร้านค้าต่างๆ เช่น วิวิธภูษาคาร ห้างของชาวตะวันตก โดยได้รับการขนานนามว่า “ย่านการค้าตะวันตก” ร้านหนังสือนิติบรรณาคาร ร้านเครื่องทอง และเพชร ปัจจุบันบางร้านยังคงหลงเหลือสภาพให้เห็น ประตูที่เห็นคือประตูวัง เลขที่ 63 ทางเข้าโรงละครปรีดาลัย

ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 25 สิงหาคม 2549

ภาพสำนักงานสมหมาย ตะละภัฏศึกษา ทนายความ
ส่วนหนึ่งของตัววังเป็นสำนักงานกฎหมาย และครอบครัวตะละภัฏ
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2550

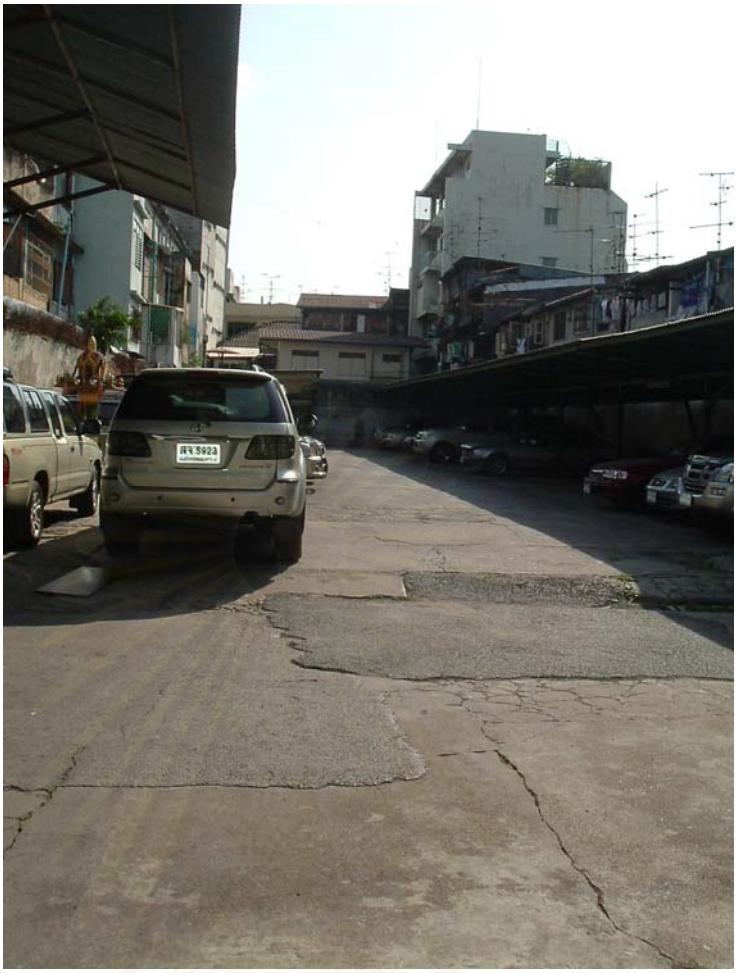
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพด้านข้างของวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

ด้านข้างของวังถูกเจาะและทำเป็นที่จอดรถ ซึ่งบริเวณนั้นคือ โรงละครปรีดาลัย ตัววังทอดยาวเป็นตัวแอล (L) ยาวไปถึงถนนราชดำเนินภายหลังจึงมีการตัดถนนผ่าวังเพื่อเป็นเส้นทางสัญจร และให้รถดับเพลิงเข้าได้ง่าย เนื่องจากบริเวณของชุมชนเกิดเพลิงไหม้บ่อยครั้ง[2]

ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2550

[2] สัมภาษณ์, ธีรพล คชาชีวะ, ผู้อาศัยบริเวณสามแพร่ง ซึ่งเป็นครอบครัวที่อาศัยบริเวณนี้ 3 ชั่วอายุคน, 15 กุมภาพันธ์ 2550.



ภาพสถานที่จอดรถเดิมเป็นโรงละครปรีดาลัย

สถานที่จอดรถเดิมเป็นส่วนหนึ่งของโรงละครปรีดาลัย ปัจจุบันโรงละครถูกรื้อไม่เหลือสภาพเดิม

ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2550

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพด้านล่างของตัววังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ด้านล่างของของพระตำหนักเดิมใช้เป็นสถานที่จัดเลี้ยง ปัจจุบันกลายเป็นที่เก็บของ มีม้าหินสภาพชำรุด บันไดทางขึ้นพระตำหนักฝั่งห้องของชายามีลักษณะเป็นบันไดเวียนปูด้วยซีเมนต์ มีเศษไม้วางระเกะระกะ

ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2550

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพห้องแถวด้านหน้าของตัววังเป็นที่อาศัยของชายาของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิป
ประพันธ์พงศ์ ส่วนด้านล่างเป็นที่อาศัยของข้าหลวง
(ผู้วิจัยถ่ายจากด้านในของตัววัง) ปัจจุบันกลายเป็นร้านอาหาร ร้านทำผม
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2550

ภาพบันไดทางขึ้นพระตำหนัก
บันไดทางขึ้นปูด้วยซีเมนต์บางส่วนสภาพชำรุด
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2550

ภาพเฉลียงและห้องในพระตำหนัก

ภาพบนด้านซ้าย เป็นห้องขนาดเล็กต่อจากห้องเชื่อมทางขึ้นบันไดไปห้องบรรทม ด้านขวาเป็นเฉลียงด้านหน้า ภาพล่างซ้ายเป็นห้องโถงเชื่อมต่อกันประมาณ 3 ห้อง ด้านขวา เป็นห้องเชื่อมมีตู้เก็บหนังสือ ด้านบนเป็นชั้นลอย คือ ห้องบรรทม ภายในยังคงสภาพตึกไม้ค่อนข้างสมบูรณ์ แต่มีเก้าอี้ โต๊ะสภาพรกและปล่อยทิ้งร้างตั้งแต่ปิดกิจการของโรงเรียน ห้องแต่ละห้องมีประตูบานใหญ่เชื่อมต่อกัน

ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2550

ภาพบันไดเวียน

บันไดเวียนทางขึ้นไปยังห้องบรรทม ตัวบันไดทำจากไม้ เสาและราวบันไดทำจากเหล็กทาสีน้ำตาล ยังคงสภาพดี

ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2550

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพเปียโนในห้องด้านข้างต่อกับบันไดเวียน
ในห้องมีเปียโนจำนวน 3 หลัง สภาพชำรุด และเศษไม้วางระเกะระกะ
ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นส่วนหนึ่งสำหรับประพันธ์เพลง หรือซ้อมดนตรี
ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2550

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพหิ้งบูชาในห้องบรรทมชั้นลอย

หิ้งบูชาประกอบด้วยพระฉายาลักษณ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ จำนวน 2 รูป อยู่ตรงกลาง และ 1 รูปหันข้างอยู่ฝั่งขวาข้างขวดน้ำ แจกัน รูปด้านข้างทั้งสองไม่พบข้อมูลว่าเป็นผู้ใด แต่สันนิฐานว่าน่าจะเป็นบุคคลในราชสกุลวรวรรณ ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว นอกจากนี้มีแจกันใส่ดอกบัว กระถางธูป ขวดน้ำ แก้วน้ำ และสภาพของหิ้งที่ฝุ่นจับขาดการดูแล

ที่มา : ผู้วิจัยถ่ายเมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2550

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สำหรับโรงละครที่สร้างขึ้นครั้งแรกอยู่บริเวณใกล้วัดสระเกศ ชื่อ วิมานนฤมิตร แต่ถูกวางเพลิงเมื่อวันที่ 25 ตุลาคม 2449 ประกาศในราชกิจจานุเษกษา วันที่ 4 พฤศจิกายน ร.ศ. 125 เล่มที่ 23 หน้า 826 จึงสร้างขึ้นใหม่เป็นโรงละครปรีดาลัย

วันที่ ๔ พฤศจิกายน ๑๒๐๕ ราชกิจจานุเบกษา เล่ม ๒๓ หน้า ๙๒๖

แก่ข้าราชการกรุงยี่ปุ่น ซึ่งเกี่ยวในการรับรองพระเจ้าฉูกยาเจอ กรมหมื่นนครไชยศรีสุรเดชเมื่อเสด็จประเทศยี่ปุ่น คือ

เหรียญช้างเผือกทอง

มิสเตอร์ ไยชิมุระ
มิสเตอร์ เกียวตะ
มิสเตอร์ นันโจ

เหรียญช้างเผือกเงิน

มิสเตอร์ อาตะชิ
มิสเตอร์ เสกิ

เหรียญมงกุฎสยามเงิน

มิสเตอร์ ส่ะกะตะ
มิสเตอร์ ยามาตะ
มิสเตอร์ อินูเย

ข่าว เพลิงไหม้

ด้วยเมื่อวันที่ ๒๕ ตุลาคม รัตนโกสินทรศก ๑๒๕ เวลาตี ๒ ยาม เศษ เกิดเพลิงไหม้ขึ้นที่โรงละครวิมานนฤมิตร์ของพระเจ้าน้องยาเธอ กรมหมื่นนราธิปประพันธ์พงษ์ ริมบรม บรรพตวัดสระเกศ เจ้าพนักงานทหารบกทหารเรือและกองตระเวน กับชาวบ้านได้ช่วย กันดับเพลิง ๆ จึงดับสงบลงหาได้ไหม้ลามต่อไป คงไหม้แต่โรงละครวิมานนฤมิตร์ ๓ หลัง ๒๗ ห้อง และวิหารคด ๓ หลัง ๕ ห้อง กับโรง ๓ หลัง หนึ่งห้อง รวมทั้งสิ้น ๕ หลัง ๓๓ ห้อง เจ้าพนักงานกระทรวงพระนครบาลได้กราบทูลถามพระเจ้าน้องยาเธอกรมหมื่นนราธิปประพันธ์พงษ์ทรงชี้แจงว่า เพลิงที่เกิดไหม้ขึ้นนี้มีความสงไสยนายบันกับนายสุกซึ่งเป็นคน สำหรับรักษาเครื่องโรงละคร วิมานนฤมิตร์สมรู้เป็นใจกันลักสิ่งของในโรงละคร วิมานนฤมิตร์ไป จึงได้เอาเพลิงเผาโรงละครวิมานนฤมิตร์ ไหม้ขึ้น ได้สืบถามนายบันนายสุกให้การปฏิเสธไม่รับ ว่าเวลาที่เพลิงไหม้นี้ได้เห็นเพลิงเกิดขึ้นที่ใต้ อัฒจันท์ในโรงละครวิมานนฤมิตร์กับเห็นแขกยาม ๒ คนช่วยกันดับเพลิง ๆ หาดับไม่กลับไหม้ลามต่อไป แต่จะเป็นเพลิงเกิดขึ้นด้วยเหตุใดไม่ทราบ

กำหนดไว้ทุกข์

ถวาย

พระเจ้าน้องนางเธอพระองค์เจ้าภัคร์พิมลพรรณ

เสนาบดีกระทรวงวัง กราบทูลพระบรมวงษานุวงษ์ ฝ่ายหน้า ฝ่ายใน ด้วยพระเจ้าน้องนางเธอ พระองค์เจ้าภัคร์พิมลพรรณ สิ้นพระชนม์เมื่อวันที่ ๑๗ ตุลาคม รัตนโกสินทรศก ๑๒๕ ในการที่จะไว้ทุกข์ถวายนับแต่วันนี้เป็นต้นไป กำหนดอย่างมากควรเป็นดังนี้

สมเด็จพระนางเจ้า พระบรมราชินีนารถ ๙๐ วัน
สมเด็จพระนางเจ้า พระบรมราชเทวี....๙๐ วัน
พระนางเจ้า พระราชเทวี.....๙๐ วัน
สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช มกุฎราชกุมาร ๙๐ วัน
สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ.....๙๐ วัน
สมเด็จพระเจ้าฉูกยาเธอ..... ๙๐ วัน

ภาพราชกิจจานุเบกษา รัชกาลที่ 5 ข่าวเพลิงไหม้โรงลครนฤมิตร์

ที่มา : http://www.ratchakitcha.soc.go.th/DATA/PDF/2449/032/826.PDF

ภายหลังสร้างโรงละครขึ้นใหม่ในบริเวณเดียวกับวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมประนราธิปประพันธ์พงศ์ คือ โรงละครปรีดาลัย

สำหรับลักษณะของโรงละครปรีดาลัยและบรรยากาศเป็นดังนี้

"... การสร้างโรงละครเอาตึกแถวถนนแพร่งนราที่ติดอยู่กับตึกอา ตกแต่งเป็นที่ห้องขายตั๋ว ติดกับห้องขายตั๋วเขาไปรื้อตึกแถวอีก 3 ห้อง ทำเป็นทางเข้าโรงละคร เป็นห้องโถงกว้างใหญ่ปูกระเบื้องเรียบตลอด และต่อออกมาเป็นพื้นเดียวกันตามที่เป็นบาทวิถีตลอดทั้งสามห้อง และลดลงมา

เป็นชั้นบันไดขั้นหนึ่งถึงพื้นถนน ที่ต่อออกมานี้ตั้งเสาสี่เหลี่ยมผืนผ้าต่อเข้าไปอีก จนถึงเขตที่นั่งดูละคร ซึ่งแบ่งเป็นทางเข้า 3 ทาง ทางซ้ายสุดเป็นทางเลี้ยวเข้าไปที่นั่งเก้าอี้บอกซ์ติดกับเวที ทางต่อมาเป็นทางเข้าไปนั่งเก้าอี้หลังบอกซ์ ทางขวาสุดหลังเก้าอี้ธรรมดาเป็นอัฒจันทร์ มีรั้วเตี้ยๆกั้นเป็นเขต หลังอัฒจันทร์มีรั้วสูงกั้นตลอด ส่วนทางขวาของบันไดเป็นทางเดินยาวไปจนสุด มีบันไดกลางเป็นชั้นที่สองขึ้นไปแล้วถ้าเลี้ยวซ้ายมาทางถนนแพร่งนราแต่งเป็นบาร์ขายเหล้าต่างๆ มีคนขาย 2 – 3 คน (อย่างที่เรียกว่า Bartender) แต่งชุดกางเกงขายาวขาวเสื้อขาว (ดูเหมือนจะมีของว่างด้วย) ถ้าตรงไปเป็นทางเข้าที่นั่งดูละคร ตกแต่งงามมาก คือตรงกลางกับเวทีละคร เป็นเก้าอี้บ๊อกซ์ห้องใหญ่กับห้องเล็กสองตัว เป็นบ๊อกซ์พิเศษสำหรับในหลวงประทับพร้อมด้วยเจ้านายตลอดจนแขกเมืองต่างประเทศ สองข้างบ๊อกซ์พิเศษ ทำเป็นบ๊อกซ์เป็นห้องๆทั้งสองฟากโค้งไปจดเวทีละคร..."[3] นอกจากนี้จากคำบอกเล่าของหม่อมเจ้าหญิงฤดีวรวรรณ วรวรรณ ในหนังสือบันทึกท่านหญิง ม.จ.หญิงฤดีวรวรรณ ปรากฏดังนี้

" โรงละครนั้นเป็นตึกทำด้วยไม้ ภายในเป็นเวทีมีที่นั่งและระเบียงจุคนได้ประมาณหนึ่งพันคน เวทีได้รับการตกแต่งอย่างสวยด้วยศิลปะที่งดงามมีอุปกรณ์ทันสมัย..."[4]

จากข้อมูลของโรงละครปรีดาลัยข้างต้น น่าจะตั้งอยู่ใกล้บริเวณวังวรรณ ในแพ่นรา โรงละครเป็นตกทำด้วยไม้ แบ่งพื้นที่เป็นสัดส่วน ห้องขายตั๋ว จุดบริการเครื่องดื่ม เพื่อเลี้ยงรับรองผู้เข้าชมการแสดง โรงละครมีเวที ที่นั่งผู้ชมแบ่งเป็นบล็อกซ์ มีประมาณ 3 บ็อกซ์ จุคนได้ประมาณหนึ่งพันคน บ๊อกซ์พิเศษสำหรับพระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์หรือแขกต่างประเทศ ลักษณะการจัดที่นั่งมีลักษณะโค้ง ภายในมีอุปกรณ์เพื่อสร้างเทคนิคประกอบการแสดง ลักษณะดังกล่าวน่าจะมาจาก 3 แหล่ง ได้แก่ คำแนะนำจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ และพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมสรรพศาสตร์ศุภกิจ ประการที่สองจากการชมละคร ณ โรงละครดึกดำบรรพ์ ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ และพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ทรงทำธุรกิจด้านสาธารณูปโภค ซึ่งน่าจะมีผลต่อการสร้างสรรค์ของเจ้าจอมมารดาเขียนในการใช้เทคนิคประกอบการแสดง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

---

[3] ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย, ย่านการค้า"ตะวันตก"แห่งแรกของกรุงเทพฯ (กรุงเทพฯ : มติชน, 2547) , หน้า 48 – 49.

[4] หม่อมเจ้าหญิงฤดีวรวรรณ วรวรรณ, บันทึกท่านหญิง ม.จ.หญิง ฤดีวรวรรณ (กรุงเทพ : ดับเบิ้ลนายน์, 2548), หน้า 42.

ภาพบุคคลในราชสกุลวรวรรณผู้เป็นกลไกสำคัญในการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์
จากซ้ายไปขวายืน พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์
และพระนางเธอลักษมีลาวัณ
จากซ้ายไปขวานั่ง พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เจ้าจอมมารดาเขียน และ
หม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ ณ อยุธยา
ที่มา : หนังสือพระประวัติและผลงานของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ง

ภาพฉากในละคร เรื่อง พระลอ ในปี พ.ศ. 2491 ของนายโหมด ว่องสวัสดิ์

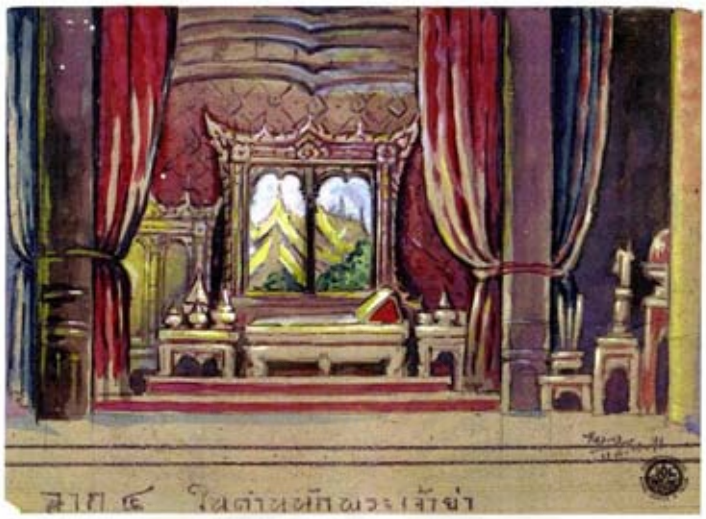
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ฉากในละคร เรื่อง พระลอ ในปี พ.ศ. 2491 ของนายโหมด ว่องสวัสดิ์

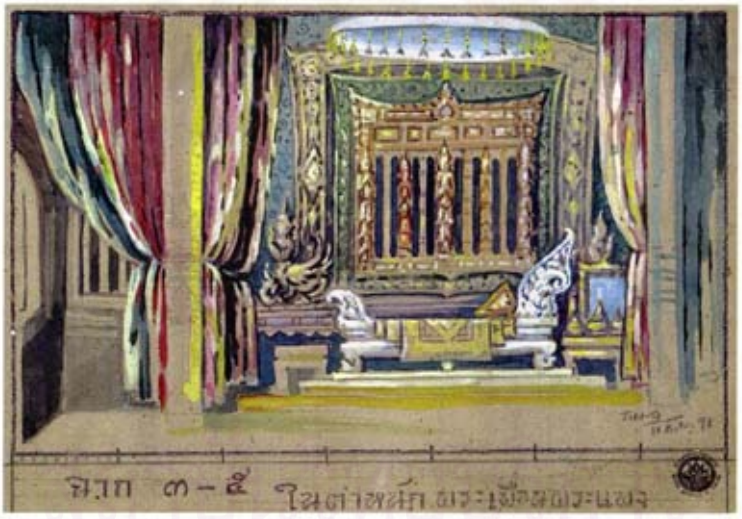
ที่มา : หอจดหมายเหตุแห่งชาติ

ฉากศาลปู่เจ้าสมิงพราย

ฉากอุทยานเมืองสรอง

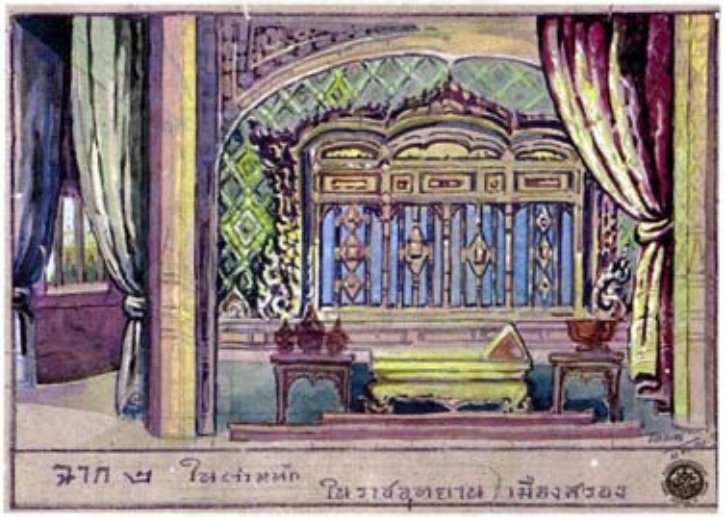


ฉากตำหนักพระเจ้าย่า



ฉากตำหนักพระเพื่อนพระแพง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ฉากพระตำหนักในราชอุทยานเมืองสรอง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก จ

โครงการสัมมนาทางวิชาการ “การพัฒนาการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์”

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โครงการสัมมนาทางวิชาการ “การพัฒนาการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์”

1.1 หลักการและเหตุผล

รายงานทางวิชาการเป็นผลงานที่เกิดจากการรวบรวมองค์ความรู้เดิม และสร้างองค์ความรู้ใหม่ เพื่อพัฒนาความรู้ในวงวิชาการ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาบุคลากรในวงวิชาการให้ศักยภาพมากขึ้น อันนำมาสู่การเขียนรายงานเพื่อขอตำแหน่งทางวิชาการ

การเขียนรายงานทางวิชาการมีความสำคัญมากขึ้นในปัจจุบัน เนื่องจากมีเกณฑ์มาตรฐานทั้งคุณภาพในการผลิตตั้งแต่การสืบค้นข้อมูล การวิเคราะห์ การอภิปราย และการเรียบเรียงข้อมูล นอกจากนี้ยังมีระยะเวลาเป็นข้อบังคับในการเสนอผลงานเพื่อพิจารณาตำแหน่ง

การเขียนผลงานทางวิชาการให้มีประสิทธิภาพจึงจำเป็นต้องทราบขั้นตอน รายละเอียดตลอดจนเทคนิคในการทำงานเพื่อให้ผลงานมีคุณภาพและคุณประโยชน์สูงสุดต่อวงวิชาการ และผลพลอยได้อันเป็นตำแหน่งทางวิชาการของเจ้าของผลงาน ภาควิชานาฏยศิลป์เห็นความสำคัญดังกล่าว จึงเปิดการสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง “การพัฒนาการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์” เพื่อเป็นการพัฒนาองค์ความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ ตลอดจนพัฒนาบุคลากรในวงวิชาการนาฏยศิลป์ และผู้ที่สนใจทั่วไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการสัมมนา

เพื่อแลกเปลี่ยนความคิดเห็นและประสบการณ์ในการทำงานวิจัยด้านนาฏยศิลป์

1.3 กลุ่มเป้าหมายของการสัมมนา

กลุ่มเป้าหมายของผู้เข้ารับการสัมมนามีดังนี้ คือ บุคลากรทางด้านนาฏยศิลป์ และผู้สนใจ จำนวน 70 คน

1.4 เวลาและสถานที่ในการสัมมนา

โครงการจัดสัมมนาดังกล่าวจะจัดขึ้นในวันที่ 5 เมษายน 2550 เวลา 9.00 – 15.15 น. ณ ห้อง 707 ตึกบรมราชกุมารี

1.5 รูปแบบการสัมมนา

การบรรยายโดยวิทยากรผู้ทรงคุณวุฒิทางสาขาวิชาเกี่ยวกับแนวทางการเขียนผลงานด้านนาฏยศิลป์

1.6 ผู้รับผิดชอบโครงการ

ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

หมายเหตุ งบประมาณส่วนนี้นิสิตผู้นำเสนอผลงานเป็นผู้รับผิดชอบค่าใช้จ่าย

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. แลกเปลี่ยนความคิดเห็น และประสบการณ์ทางด้านการทำวิจัย การเขียนตำรา จากนักวิชาการ และผู้เข้าร่วมสัมมนา
2. ส่งเสริมให้นักวิชาการศึกษาวิจัยในงานนาฏยศิลป์
3. ผู้เข้าร่วมสัมมนานำความรู้ที่ได้ประยุกต์ใช้ในการวิจัยหรือนำเสนอผลงานทางวิชาการต่อไป

1.8 รายละเอียดเกี่ยวกับการสัมมนา

วันที่ 5 เมษายน 2550

9.00 – 9.45 น. การบรรยายเรื่อง “การพัฒนาการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์”
โดย ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์

9.45 – 10.15 น. การบรรยาย เรื่อง “นาฏยประดิษฐ์ของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด”
โดย นายชัยณรงค์ ต้นสุข

10.15 – 10.45 น. การบรรยาย เรื่อง “การแสดงชีละของคณะพิกุลทอง จังหวัดปัตตานี”
โดย นายเจษฎา เนตรพลับ

10.45 – 11.15 น. การบรรยาย เรื่อง “นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4”
โดย นางสาวมณิศา วศินารมณ์

11.15 – 12.00 น. การบรรยาย เรื่อง “ การรำตรวจพลของตัวนางนางกษัตริย์ในละคร”
โดยนางสาวประภาพรรณ ภูเก้าล้วน

- พักรับประทานอาหารกลางวัน –

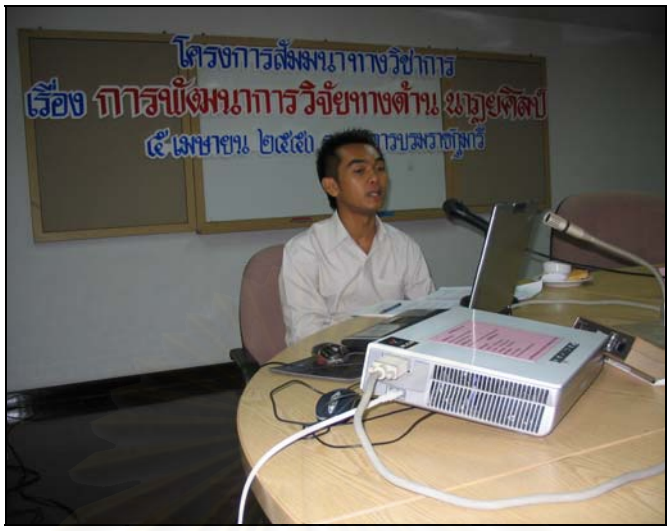
13.00 – 13.45 น. การบรรยาย เรื่อง “แนวคิด หลัก และวิธีการแสดงโขนลิง”
โดย นายไพโรจน์ ทองคำสุก

13.45 – 14.30 น. การบรรยาย เรื่อง “นาฏยานุกรมแห่งกรุงรัตนโกสินทร์”
โดย นางรจนา สุนทรานนท์

14.30 – 15.15 น. การบรรยาย เรื่อง “การเขียนผลงานทางนาฏยศิลป์”
โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน

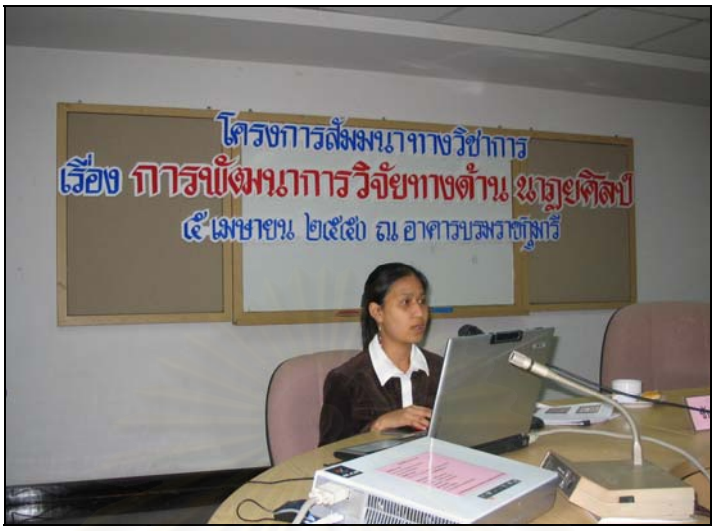
การสัมมนาทางวิชาการเรื่อง “ การพัฒนาการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์”
โดย ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์

การบรรยายหัวข้อ “ นาฏยประดิษฐ์การแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด “
โดย นายชัยณรงค์ ต้นสุข



การบรรยายหัวข้อ “ การแสดงสิละของคณะพิกุลทอง จังหวัดปัตตานี “
โดย นายเจษฎา เนตรพลับ

การบรรยายหัวข้อ “ การรำตรวจพลของตัวนางนางกษัตริย์ในละคร”
โดย นางสาวประภาพรรณ ภูเก้าล้วน



การบรรยายหัวข้อ “นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4”
โดย นางสาวมณิศา วศินารมณ์

การบรรยายหัวข้อ “การเขียนผลงานทางนาฏยศิลป์”
โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน

ผู้เข้าร่วมการสัมมนาทางวิชาการเรื่อง “ การพัฒนาการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์”

ผู้เข้าร่วมการสัมมนาทางวิชาการเรื่อง “ การพัฒนาการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์”

ผู้สัมมนาถ่ายภาพร่วมกับวิทยากรพิเศษ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลงทะเบียนผู้เข้าร่วมการสัมมนาทางวิชาการ
“การพัฒนาการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์”

ลำดับ	ชื่อ - นามสกุล	ที่อยู่หรือสถานที่ทำงาน	หมายเลขติดต่อ
1	นายวนศักดิ์ ผดุงเศรษฐกิจ	39/68 มีสุวรรณทาวเวอร์ พระโขนง 10110	
2	นางวรรณณิกา พาโสก	มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี	
3	นายชรินทร์ พรหมรักษ์	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	
4	นางจุฑารัตน์ สุขมรุรัตน์	วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี	
5	นางวัลลภา กองทอง	วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี	086-3131275
6	นางพรรษปมนพรรณ ยิ้มโสภา	วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี	036-412450
7	นางสาวจินตนา อนุวัฒน์	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	
8	นายประพัฒน์พงศ์ ภูววน	สถาบันพัฒนาคุณภาพวิชาการ	086-6694645
9	นายไชยอนันต์ สันติพงษ์	วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง	081-8525271
10	นายจารุชา จันทสิโร	วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง	084-0110492
11	นายนฤบดินทร์ สาลีพันธ์	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม	083-3357922
12	นายไพโรจน์ ทองคำสุก	สำนักการสังคีต กรมศิลปากร	081-8678787
13	นายอิทธิพงศ์ สุทธิรน	มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์	087-9797363
14	นางอรวรรณ นุ่มเจริญ	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	084-3446423
15	นางสาววรรณพิณี สุขสม	สำนักการสังคีต กรมศิลปากร	081-9142947
16	นายสราวุธ จันทรขำ	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	089-6421680
17	นางสาวขวัญใจ คงถาวร	วิทยาลัยนาฏศิลป	081-8240688
18	นางสมพิศ สุขวิพัฒน์	วิทยาลัยนาฏศิลป	081-4427400
19	ผศ.ดร. สวภา เสชสุรักษ์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	02-2189452
20	นางนพรัตน์ หวังในธรรม	วิทยาลัยนาฏศิลป	081-9264292
21	นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง	วิทยาลัยนาฏศิลป	081-8149544
22	น.ส.ประภาพรรณ ภูเก้าล้วน	มหาวิทยาลัยทักษิณฯ	081-2063730
23	น.ส.วรากร พิสุทธิ์มณี	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	087-6749709

ลงทะเบียนผู้เข้าร่วมการสัมมนาทางวิชาการ
“การพัฒนาการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์”

ลำดับ	ชื่อ - นามสกุล	ที่อยู่หรือสถานที่ทำงาน	หมายเลขติดต่อ
24	นายเกิดศิริ นกน้อย	มหาวิทยาลัยมหาสารคาม	081-3414631
25	น.ส.หฤทัย นัยโมกข์	วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา	081-9671912
26	นางนันทวัน ณ กาฬสินธุ์	วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี	086-7501817
27	นางสาวปัทมา วัฒนพานิช	ม.บูรพา	081-4992626
28	นายบุญวงศ์ วงศ์วิรัฒน์	มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร	081-6347868
29	นางสาวคณารัตน์ เบ้าสุวรรณ	วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช	081-9185217
30	นายรัฐศาสตร์ จัน	สำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ	081-4331521
31	นางสาวอาภาภรณ์ คำดี	วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี	087-0140017
32	นางสาวพัชรินทร์ สันติอัชวรรณ	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	089-4780815
33	นางสาวจิรัชญา บุรวัฒน์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	085-0706992
34	นายวรวุฒิ หมื่นสุจริต	มหาวิทยาลัยราชมงคลธัญบุรี	086-5101981
35	นายทิวา พุทธสุวรรณ	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	086-5405024
36	นายภูมิรัตน์ มณีกาช	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	085-0228583
37	นางสาวพัชรภร พันธ์รัตนานนท์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	085-9998068
38	นางสาวภัสสร ทรัพย์เพียร	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	081-7127854
30	นางสาวธนภรณ์ แสนอ้าย	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	086-6023349
40	นางสาววรางคณา บรรลือวงศ์	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย	089-1269734

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวมณิศา วศินารมณ์ เกิดเมื่อวันที่ 25 กุมภาพันธ์ 2526 ที่อยู่ 367 หมู่บ้านกฤษดานคร 20 ซอยนพรัตน์ 13 แขวงศาลาธรรมสพน์ ถนนพุทธมณฑลสาย 2 เขตทวีวัฒนา กรุงเทพฯ 10170 สำเร็จการศึกษาปริญญาศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2547 เข้าศึกษาในหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2548

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย