นาฏยประดิษฐ์
ชุด
พิจิตรเลขาอุ้มสม

ขวัญใจ คงถาวร

ได้รับทุนสนับสนุนงานสร้างสรรค์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2561
ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

CHOREOGRAPHY OF PHIJITLEKHA AUMSOM

KWANJAI KONGTHAWORN

FUNDED CREATION BY BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

BUDJET YEAR 2018

COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

ชื่องานสร้างสรรค์ นาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม

ชื่อผู้สร้างสรรค์ นางสาวขวัญใจ คงถาวร, คณะศิลปนาฏดุริยางค์, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ปีงบประมาณ 2561

บทคัดย่อ

งานสร้างสรรค์เรื่อง นาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากลวิธีการรำในรูปแบบต่อมือต่อแขนของการแสดงรำคู่ชุด“อุ้มสม”และเพื่อสร้างสรรค์ชุดการแสดงใหม่ในชื่อชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม ซึ่งเป็นชุดการแสดงที่ใช้กระบวนท่ารำตามแบบสมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ตามรูปแบบนาฏยจารีตแบบหลวง .โดยใช้วิธีการศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ การสังเกตจากการชมวิดีทัศน์ การฝึกหัดด้วยตนเอง รวมทั้งประสบการณ์จากการสอนและการแสดง การประชุมกลุ่มย่อยผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อยืนยันข้อมูล

ผลการวิจัยพบว่ากลวิธีการรำอุ้มสม คือ ผู้แสดงจะต้องฝึกปฏิบัติท่ารำให้เกิดความชำนาญ จนสามารถปฏิบัติท่ารำได้เสมือนเป็นผู้แสดงคนเดียวกัน ที่สำคัญคือผู้แสดงจะต้องใช้ส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายสัมผัสกันไว้ตลอดเวลาด้วยเป็นการรำในลักษณะการอุ้มพาเหาะ จากข้อมูลดังกล่าวผู้สร้างสรรค์จึงได้นำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานตามขั้นตอนดังนี้ 1. วิเคราะห์กระบวนท่ารำจากตำรารำแล้วสังเคราะห์ข้อมูลออกเป็นส่วนมือและแขนได้แก่มือจีบหงาย,จีบคว่ำ,จีบปรก,จีบส่งหลัง การตั้งวงบน,วงกลาง,วงล่าง การแบมือหงายระดับแง่ศีรษะ,ระดับไหล่,ข้างลำตัวระดับเอวและระดับวงล่าง การเหยียดแขนตึงเสมอไหล่,แขนตึงโดยกดมือลงต่ำกว่าระดับไหล่และยกแขนขึ้นสูงกว่าระดับไหล่ ส่วนขาและเท้าได้แก่การยกขาเปิดเหลี่ยมเข่าตามแบบตัวพระ สำหรับตัวนางจะยกเท้าเปิดหัวเข่าออกแล้วเดี่ยวเท้า การกระดกเท้า ก้าวข้าง ก้าวหน้า ส่วนศีรษะ ใบหน้าและลำตัว ได้แก่เอียงศีรษะ กดลำตัวและการใช้ใบหน้าหันตามมือที่กำหนดในแต่ละท่า นอกจากนี้ยังมีวิธีการปฏิบัติตามจารีตละครในที่ใช้ในปัจจุบันได้แก่การกล่อมหน้า ลักคอเยื้องตัว 2.นำข้อมูลที่ได้จากขั้นตอนที่ 1 มาใช้เป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ โดยแบ่งเป็น 1) การสร้างสรรค์ท่ารำในช่วงทำนองเพลงออก จะใช้กระบวนท่ารำตามรูปแบบเดิมในเพลงหน้าพาทย์เหาะ 2) การสร้างสรรค์ท่ารำประกอบบทร้องประกอบด้วยท่าหลัก คือ ท่าที่ใช้สื่อความหมายแทนบทร้อง ท่าเชื่อมหรือท่าขยายในทำนองเอื้อน คือ ท่าที่ใช้เชื่อมจากท่าหลักท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่ง ท่าโบก เป็นท่ารับท้ายบทร้องเพลงเบ้าหลุดชั้นเดียว 3) การสร้างสรรค์ท่ารำทำนองเพลงในช่วงท้าย ขั้นตอนที่ 3 การคิดรูปแบบการใช้พื้นที่บนเวทีในการแสดง ประกอบด้วยการเคลื่อนที่เป็นเส้นเฉียงออกจากด้านขวาของเวที การเคลื่อนที่โค้งเป็นวงกลม การเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงแนวนอนขนานกับเวทีและการเคลื่อนที่สลับตำแหน่งกัน บทที่ใช้ในการสร้างสรรค์จะนำเค้าโครงจากอนิรุทธคำฉันท์มาประพันธ์บทใหม่ตามฉันทลักษณ์ของกลอนสมัยกรุงศรีอยุธยา เพลงที่ใช้ในการแสดงได้แก่เพลงเหาะ เพลงเบ้าหลุดชั้นเดียวและเพลงเชิดโดยใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าในการบรรเลง สำหรับเครื่องแต่งกายจะแต่งกายตามเครื่องต้นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา

งานสร้างสรรค์นี้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ตามจารีตละครในแบบหลวง ซึ่งถือว่าเป็นรูปแบบที่งดงามและได้สืบทอดมาแต่ครั้งโบราณ โดยได้ศึกษาถึงกลวิธี แนวทางและขั้นตอนในการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งควรค่าแก่การนำไปใช้เป็นแนวทางในการศึกษาต่อไป

Choreography Title : Choreography of "Phichit Lekha Umsom"
Choreographer : Kwanjai Kongthaworn , Faculty of Music , Banditpatanasilpa Institute
Fiscal Year : 2561

Abstract

Choreography of "Phichit Lekha Umsom" (The Intermediation of Phichit Lekha) is a creative research aimed to study connected dance posture techniques in the duo performance "Umsom" (the intermediation), and to create a new performance, namely, *Phichit Lekha Umsom*, which applied dance patterns from royal dance tradition in Ayutthaya Period and those from the beginning of Rattanakosin Period. The study was based on related documents, interviews, observation from VDOs, self-training, experience from teaching and performing, and experts sub-group meeting to confirm the information.

The results revealed that, to master the *Umsom* dance techniques, both performers have to practice the posture until they can perform simultaneously as if they are one person. Most importantly, at least one part of the performers' body must be connected at all time in a style of *Umphahoh* (flying dance posture). The creator used this information as a guideline to create the performance as follows: 1. Analyzing the dance postures from textbooks, synthesizing and categorizing the postures according to body parts. Hands and arms postures include *Jeeb* (standard *Jeeb*, inverted *Jeeb*, inward *Jeeb*, and backward *Jeeb*), *Tangwong* (upper, middle, lower), open-palmed hand posture (head level, shoulder level, waist level at the side, and lower waist level), and arm stretching posture (shoulder level, shoulder level with lowering hand, and raised arm higher than shoulder level). Legs and feet postures include open-kneed leg raising posture (one leg raised from the ground for male characters and one leg rested on other leg for female characters), backward leg raising posture, side step, and forward step. Head, face, and body postures include inclined head, upper body control, and face turning to hand as specified in each posture. Moreover, modern dance tradition is also applied in practice, including face forwarding posture and upper body and neck lifting posture. 2. The information obtained from step 1 is used as a basis in the creation; 1) The choreography of the overture included the original dance postures with *Na Phat Hoh* Song; 2) The choreography of the lyric included the Main Posture used to convey meaning of the lyric, the Connecting Posture or the Supplement Posture accompanied

the rhythm that connects two Main Postures, and the Waving Posture used at the end of *Baolud Shan Diew* Song; 3) The choreography of the finale included the design of stage usage consisted of diagonal movement from the right side of the stage, circular movement, horizontal linear movement parallel with the stage, and switching places movement. The play used in this creation was written based on *Aniruth Khamchan*, using metrical structure of poem in Ayutthaya Period. Music used in the performance included *Hoh* Song, *Baolud Shan Diew* Song, and *Cherd* Song, performed by *Pi Phat Kreung Ha* Ensemble. The costumes were designed according to the royal wardrobe in Ayutthaya Period.

This research is a guideline to the creation of choreography according to conservative royal dance traditions, which is spectacular and was passed down from the ancient time. The study of techniques, guidelines, and procedures for the creation of choreographic invention deserves to be used as a guideline for further studies.

กิตติกรรมประกาศ

งานสร้างสรรค์ เรื่อง นาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม สำเร็จได้ด้วยความอนุเคราะห์จากครูบาอาจารย์ ท่านผู้เชี่ยวชาญ ตลอดจนบุคคลอื่นอีกหลายท่าน ที่ได้ให้ความรู้เพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์ขอกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์สุภาวดี โพธิเวชกุล ที่เสียสละเวลาในการให้คำปรึกษาตรวจแก้ไขและชี้แนะแนวทางอันเป็นประโยชน์

กราบขอบพระคุณศิลปินแห่งชาติ คุณครูทัศนีย์ ขุนทอง คุณครูรัจนา พวงประยงค์ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ คุณครูเวณิกา บุนนาค รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ และผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกรองศาสตราจารย์ อัมรา กล่ำเจริญ รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์ คุณพีรมณฑ์ ชมธวัช รวมทั้งกราบขอบพระคุณ ดร.สุรัตน์ จงดา ที่ได้เสียสละเวลาในเข้าร่วมสัมมนากลุ่มเพื่อตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลและให้คำแนะนำในการสร้างสรรค์งาน อีกทั้งกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ ที่ให้ความเมตตาในการเป็นประธานดำเนินการสัมมนาและให้การสนับสนุนในการสร้างสรรค์งานมาโดยตลอด

กราบขอบพระคุณผู้เชี่ยวชาญ ศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ ดนตรีและคีตศิลป์ไทยของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่ให้ข้อมูลในการสัมภาษณ์และข้อแนะนำอันส่งผลให้งานสร้างสรรค์มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

กราบขอบพระคุณ คุณพีรมณฑ์ ชมธวัช ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องแต่งกายละครโบราณ ที่ได้ให้ข้อมูลในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย รวมทั้งยังให้ความอนุเคราะห์ในการจัดสร้างเครื่องแต่งกายของผู้แสดงเพื่อใช้ในงานสร้างสรรค์

กราบขอบพระคุณ คุณครูเวณิกา บุนนาค ที่ได้กรุณาถ่ายทอดความรู้และท่ารำในการรำอุ้มสมให้แก่ผู้สร้างสรรค์ รวมทั้งให้ความรู้เกี่ยวกับเทคนิคและกลวิธีในการแสดงละครใน เพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์งานอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งแก่ผู้สร้างสรรค์

นอกจากนี้ ขอกราบขอบพระคุณบรมครูทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ ที่ประสิทธิ์ประสาทความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย ตลอดจนขอขอบพระคุณคณบดี รองคณบดี และบุคลากรคณะศิลปนาฏดุริยางค์ ที่ให้ความอนุเคราะห์ร่วมมือในการดำเนินงานสร้างสรรค์มาโดยตลอด

สุดท้ายนี้ กราบขอบพระคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ให้การสนับสนุนทุนในการสร้างสรรค์งานจึงได้เกิดผลงานสร้างสรรค์เรื่อง นาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม และสามารถดำเนินการได้สำเร็จลุล่วง

สารบัญ

เรื่อง **หน้า**

บทคัดย่อภาษาไทย..... ค

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... ง

กิตติกรรมประกาศ..... จ

สารบัญ..... ฉ

สารบัญภาพ..... ซ

สารบัญตาราง..... ฌ

สารบัญแผนผัง..... ญ

บทที่ 1 บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1
2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย/งานสร้างสรรค์..... 3
3. คำถามในการวิจัย/งานสร้างสรรค์..... 3
4. นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการวิจัย/งานสร้างสรรค์..... 3
5. กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย/สร้างสรรค์..... 4
6. ขอบเขตในการวิจัย/สร้างสรรค์..... 5
7. วรรณกรรมงานวิจัย/งานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง..... 5
8. ระเบียบวิธีวิจัย/การสร้างสรรค์..... 5
9. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 8

บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

1. ความหมายของนาฏยจารีตแบบหลวง..... 9
2. ความเป็นมาของละครหลวง..... 9
3. กระบวนท่ารำที่สืบทอดมาแต่ละครหลวง..... 37
4. เรื่องที่ใช้ในการแสดงละครแบบหลวง..... 44
5. วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการอุ้มสม..... 47
    - 5.1 สมุทรโฆษคำฉันท์..... 48
    - 5.2 อนิรุทธคำฉันท์..... 49

สารบัญ (ต่อ)

เรื่อง **หน้า**

5.3 อุณรุท..... 51

6. การรำอุ้มสมที่ปรากฏในการแสดง..... 55

7. กลวิธีในการรำอุ้มสม..... 59

8. ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 65

บทที่ 3 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์ผลงาน

1. แรงบันดาลใจ..... 70

2. การศึกษาค้นคว้าข้อมูล..... 71

3. การกำหนดกรอบแนวคิดและการสร้างสรรค์ท่ารำ..... 75

4. การสร้างสรรค์บทร้อง ทำนองเพลงและเครื่องดนตรี..... 108

5. การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย..... 112

6. การคัดเลือกผู้แสดง..... 121

บทที่ 4 นาฏยประดิษฐ์

กระบวนท่ารำนาฏยประดิษฐ์ ชุด “พิจิตรเลขาอุ้มสม” 123

กลวิธีในการรำ..... 198

ปัญหาและอุปสรรค..... 199

บทที่ 5 สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ..... 198

เอกสารอ้างอิง..... 206

ภาคผนวก

ก รายชื่อผู้ส่งคุณวุฒิในการประชุมสัมมนากลุ่มย่อย (Focus Group)..... 212

ข แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์..... 214

ค ภาพเบื้องหลังการดำเนินงานสร้างสรรค์..... 217

ประวัติผู้วิจัย..... 221

สารบัญภาพ

ภาพที่ **หน้า**

1 การใช้น้ำชำระพระแสงศรก่อนนำมาดื่ม เป็นขั้นตอนหนึ่งของพระราชพิธีถือน้ำพระพิพัฒสัตยาในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ 14

2 พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ทรงดื่มน้ำเป็นพระองค์แรก ในพระราชพิธีถือน้ำพระพิพัฒสัตยา ภายหลังที่มีการฟื้นฟูพระราชพิธีนี้อีกครั้ง ในปี พ.ศ.2512 14

3 ภาพสีงานพระเมรุสมเด็จพระเพทราชา วาดประมาณปีพ.ศ.2247-2248 บนกระดาษแข็งผนึกบนผ้า กว้างยาวต่อกันประมาณ 215x42 ซม. 15

4 ภาพขยายของโรงระทาที่เรียงสลับกับโรงรำซึ่งมีลักษณะคล้ายศาลาเล็กๆมีหลังคาคลุมด้านบน 16

5 ลักษณะของกฎหมายตราสามดวงฉบับหลวง 17

6 การคล้องช้างที่พะเนียดในจังหวัดพระนครศรีอยุธยาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ 19

7 การคล้องช้างที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 19

8 คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ครูละครหลวง ขณะรำท่าป้องหน้าอยู่ในบริเวณโรงโขนท้ายวัง พ.ศ. 2474 32

9 เด็กที่ได้รับการฝึกหัดเป็นละครหลวง สังกัดกองมหรสพ กระทรวงวัง ในสมัยรัชกาลที่ 7 33

10 ละครหลวงซ้อมรำระบำดาวดึงส์บริเวณเรือนไทยภายในวังสวนกุหลาบ 34

11 ผู้แสดงซึ่งเป็นตัวละครหลวงในรัชกาลที่ 7 35

12 พระเศวตคชเดชน์ดิลก ช้างเผือกที่พบในรัชกาลที่ 7 35

13 ระบำสมโภชช้างเผือก(พระเศวตคชเดชน์ดิลก) โดยคณะละครหลวงในรัชกาลที่ 7 36

14 ตัวอย่างภาพจากตำรารำในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งเป็นภาพเขียนรูประบายสีปิดทอง 39

15 ตัวอย่างภาพจากตำรารำโดยฝีมือช่างครั้งรัชกาลที่ 2 หรือ รัชกาลที่ 3 เป็นการเขียนฝุ่นเป็นลายเส้นเดียว 40

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

16 ภาพระบายสีปิดทอง ในท่าพรหมสี่หน้า 42

17 ภาพเขียนฝุ่น ในท่าพรหมสี่หน้า 42

18 ภาพระบายสีปิดทองในท่าพระหริรักษ์ก่งศิลป์ 42

19 ภาพเขียนฝุ่น ในท่าพระหริรักษ์โก่งศิลป์ 42

20 พระวิทยประจง(จ่าง โชติจิตระกะ) ช่างในกรมศิลปากรและขุนประสิทธิ์จิตรกรรม (อยู่ ทรงพันธุ์) ช่างเขียนในหอพระสมุดฯผู้เขียน ตำรารำในสมัยรัชกาลที่ 6 43

21 ตัวอย่างภาพเขียนจากตำรารำในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 44

22 การแสดงชุดศุภลักษณ์อุ้มสม ณ โรงละครแห่งชาติเนื่องในงานครบรอบ 100 ปีคุณครูลมุล ยมะคุปต์ เมื่อปี พ.ศ. 2548 56

23 การแสดง ชุด พระสมุท ตอน ชมดาวเป็นการรำของพระสมุทที่อุ้มนางบุษมาลีชมดวงดาว ในรูปแบบการรำแบบต่อมือต่อแขน 57

24 ท่ารำในบทร้อง งามนางเป็นพาหนะรองส่วนหนึ่งจากการแสดงชุดศุภลักษณ์อุ้มสม ซึ่งมี อิทธิพลต่อการรำอวยพรในยุคต่อมา 58

25 การรำชุดอวยพรวันขึ้นปีใหม่ ที่ได้รับอิทธิพลมาจากการรำในรูปแบบต่อมือต่อแขน 58

26 การรำชุดอวยพรวันขึ้นปีใหม่ ที่ได้รับอิทธิพลมาจากการรำในรูปแบบต่อมือต่อแขน 59

27 ท่ารำในบทร้อง นวลพระองค์จับทรงส่วนหนึ่งของท่ารำจากการแสดง ชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม 60

28 ท่ารำในทำนองเพลงเชิดฉิ่งส่วนหนึ่งของท่ารำจากการแสดง ชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม 62

29 การแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน บวงสรวง 76

30 การแสดงละครใน เรื่อง อุณรุท ชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม ณ โรงละครแห่งชาติ 76

31 การแสดงละครใน เรื่อง อุณรุท ชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม ณ โรงละครแห่งชาติ 77

32 การแสดงละครใน เรื่อง อุณรุท ชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม ณ โรงละครแห่งชาติ 79

33 การแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่อง พระสมุท ตอน ชมดาว เผยแพร่ทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 9 อ.ส.ม.ท. ในรายการ มาลาภิรมย์ 81

34 ระบำดาว ส่วนหนึ่งในการแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่อง พระสมุท ตอน ชมดาว 81

35 พระสมุทและนางบุษมาลี ในการแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่อง พระสมุท ตอน ชมดาว ณ โรงละครวังหน้า ผลงานศิลปนิพนธ์ของนักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 82

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

36 หนังสือตำรารำ ซึ่งใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ท่ารำ 83
37 ภาพนางละครรำจากฉากลับแล เรื่องรามเกียรติ์ ศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นฝีมือช่างหลวง ปัจจุบันอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ 84
38 ภาพมหรสพต่างๆในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ 84
39 ภาพขยาย แสดงให้เห็นการร่ายรำ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของมหรสพในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ 85
40 จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ วัดราชสิทธาราม ธนบุรี ฝีมือช่างครั้งรัชกาลที่ 1 85
41 ลักษณะมือจีบหงาย ในท่าภมรเคล้า 88
42 ลักษณะมือจีบคว่ำ ในท่าพระหริรักษ์ก่งศิลป์ 88
43 ลักษณะมือจีบปรก ในท่าพลายวาด 89
44 ลักษณะมือจีบส่งหลัง ไม่ปรากฏชื่อท่า เนื่องจากภาพชำรุด 89
45 ลักษณะมือตั้งวงบน ในท่าบังพระสุริยา 90
46 ลักษณะมือตั้งวงกลาง ไม่ปรากฏชื่อท่า เนื่องจากภาพชำรุด 90
47 ลักษณะมือตั้งวงล่าง ในท่าหณุมานผลานยักษ์(เขียนตามต้นฉบับ) 91
48 ลักษณะแบมือหงายระดับแง่ศีรษะ ในท่าพรหมสี่หน้า 91
49 ลักษณะแบมือหงายระดับไหล่ ในท่าผาลาเพียงไหล่ 92
50 ลักษณะแบมือหงายข้างลำตัวระดับเอวและระดับวงล่างในท่าพระรถโยนสาร (เขียนตามต้นฉบับ) 92
51 ลักษณะการตั้งวงบนและวงกลาง ในท่าพิดไสมเรียงหมอน(เขียนตามต้นฉบับ) 93
52 ลักษณะการตั้งวงล่าง ในท่าหณุมานผลานยักษ์ (เขียนตามต้นฉบับ) 93
53 ลักษณะการเหยียดแขนตึงเสมอไหล่ ในท่ากังหรรร่อน(เขียนตามต้นฉบับ) 94
54 ลักษณะการเหยียดแขนตึงโดยกดมือลงต่ำกว่าระดับไหล่ ในท่ากระบี่สี่ท่า 94
55 ลักษณะการเหยียดแขนโดยยกขึ้นสูงกว่าระดับไหล่ ในท่าพลายวาด 95
56 ลักษณะการยกขา ในท่าพิดไสมเรียงหมอน(เขียนตามต้นฉบับ) 95
57 ลักษณะการกระดกเท้า ในท่าพรหมสี่หน้า 96
58 ลักษณะการก้าวข้างของตัวนาง ในท่าพระหริรักษ์ก่งศิลป์ 96
59 ลักษณะการก้าวข้าง ในท่าผาลาเพียงไหล่ 97
60 ลักษณะการก้าวหน้า ไม่ปรากฏชื่อท่า เนื่องจากภาพชำรุด 97

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

61 ท่ารำออกสู่ด้านหน้าของเวทีในทำนองเพลงเหาะ(ท่านภาพร) 99
62 ท่ารำในบทร้อง แสงโสมส่องงค์ 100
63 ท่ารำในบทร้อง เลขา 100
64 ท่ารำในบทร้อง ด้วยปรีดา 101
64 ท่ารำในบทร้องนางประคองอัญเชิญพระยุพราช 102
65 ท่ารำในบทร้องด้วยภักดี 103
66 ท่ารำในช่วงทำนองเอื้อนท้ายบทร้องสนั่นไหว 103
67 ท่าโบกในช่วงท้ายบทร้องทำนองเพลงเบ้าหลุดชั้นเดียว 104
68 ท่ารำในช่วงท้ายทำนองเพลงหน้าพาทย์ เชิด 104
69 เครื่องดนตรีและลักษณะการจัดวงของวงปี่พาทย์เครื่องห้า 112
70 ภาพวาดนางอัปสรฟ้อนรำจากสมุดข่อยแสดงให้เห็นการนุ่งผ้าและห่มผ้าแถบสะพักสองบ่า 114
71 ลักษณะการแต่งกายของตัวละครพระและนางซึ่งปรากฏในภาพวาดจากตำรารำ 115
72 ลักษณะการแต่งกายของตัวละครพระและนางซึ่งปรากฏบนปกหนังสือพจนานุกรมศัพท์วรรณคดีไทย สมัยอยุธยา อนิรุทธคำฉันท์ 116
73 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ วัดราชสิทธาราม ธนบุรี ฝีมือช่างครั้งรัชกาลที่ 1 แสดงให้เห็นลักษณะเครื่องแต่งกายรวมทั้งศิราภรณ์ของตัวละครในยุคนั้น 117
74 เล็บที่ใช้ในการแสดงในอดีตซึ่งยังคงปรากฏอยู่ในปัจจุบันและพบจากสำนักการสังคีต 118
75 ภาพเครื่องแต่งกายด้านหน้าของพระอนิรุทธในงานสร้างสรรค์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม 118
76 ภาพเครื่องแต่งกายด้านหลังของพระอนิรุทธในงานสร้างสรรค์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม 119
77 ภาพเครื่องแต่งกายด้านหน้าของนางพิจิตรเลขาในงานสร้างสรรค์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม 119
78 ภาพเครื่องแต่งกายด้านหลังของนางพิจิตรเลขาในงานสร้างสรรค์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม 120
79 ภาพพระขรรค์ อาวุธประจำกายของพระอนิรุทธ เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง 120
80 ท่าที่ 1 ท่าเดินออก จังหวะที่ 1 123
81 ท่าที่ 2 ท่าเดินออก จังหวะที่ 2 124
82 ท่าที่ 3 ท่าเดินออก จังหวะที่ 3 125
83 ท่าที่ 4 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง จังหวะที่ 1) 126
84 ท่าที่ 5 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง จังหวะที่ 2) 127

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

85 ท่าที่ 6 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง จังหวะที่ 3) 128

86 ท่าที่ 7 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง จังหวะที่ 4) 129

87 ท่าที่ 8 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง จังหวะที่ 5) 130

88 ท่าที่ 9 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา จังหวะที่ 1) 131

89 ท่าที่ 10 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา จังหวะที่ 2) 132

90 ท่าที่ 11 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา จังหวะที่ 3) 133

91 ท่าที่ 12 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา จังหวะที่ 4) 134

92 ท่าที่ 13 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา จังหวะที่ 5) 135

93 ท่าที่ 14 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าจีบยาว จังหวะที่ 1) 136

94 ท่าที่ 15 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าแผลงศร จังหวะที่ 2) 137

95 ท่าที่ 16 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าจีบยาว จังหวะที่ 3) 138

96 ท่าที่ 17 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าจีบยาว จังหวะที่ 4) 139

97 ท่าที่ 18 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าจีบยาว จังหวะที่ 5) 140

98 ท่าที่ 19 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าสอดสร้อย จังหวะที่ 1) 141

99 ท่าที่ 20 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าสอดสร้อย จังหวะที่ 2) 142

100 ท่าที่ 21 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าสอดสร้อย จังหวะที่ 3) 143

101 ท่าที่ 22 บทร้อง “ลอยลิ่ว” 144

102 ท่าที่ 23 บทร้อง “ปลิวมา” 145

103 ท่าที่ 24 บทร้อง “กลางโพยม” 146

104 ท่าที่ 25 บทร้อง “แสงโสมส่ององ์” 147

105 ท่าที่ 26 บทร้อง “พระทรงศรี” 148

106 ท่าที่ 27 บทร้อง “เหาะผ่าน” 149

107 ท่าที่ 28 บทร้อง “พิมาน” 150

108 ท่าที่ 29 บทร้อง “ยามราตรี” 151

109 ท่าที่ 30 บทร้อง “เหมือนโสมส่อง” 152

110 ท่าที่ 31 บทร้อง “อินทรีย์” 153

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

111 ท่าที่ 32 “ทำนองเอื้อน” 154

112 ท่าที่ 33 บทร้อง “เทพไท” 155

113 ท่าที่ 34 บทร้อง “ดาราล้อมองค์” 156

114 ท่าที่ 35 บทร้อง “ทรงสวัสดิ์” 157

115 ท่าที่ 36 บทร้อง “เจิดจรัส” 158

116 ท่าที่ 37 บทร้อง “เสมอดวง” 159

117 ท่าที่ 38 บทร้อง “สุรีย์ฉาย” 160

118 ท่าที่ 39 บทร้อง “ลอยเลื่อนดุจทรง” 161

119 ท่าที่ 40 บทร้อง “รถชัย” 162

120 ท่าที่ 41 บทร้อง “โลกธาตุ” 163

121 ท่าที่ 42 “ทำนองเอื้อน” 164

122 ท่าที่ 43 บทร้อง “สนั่นไหว” 165

123 ท่าที่ 44 บทร้อง “ด้วยปรีดา” 166

124 ท่าที่ 45 บทร้อง “นางประคองอัญเชิญพระยุพราช” 167

125 ท่าที่ 46 บทร้อง “องอาจนามพิจิตร” 168

126 ท่าที่ 47 บทร้อง “เลขา” 169

127 ท่าที่ 48 ทำนองเอื้อน (ท่าโบก) 170

128 ท่าที่ 49 บทร้อง (เร่งรุดสู่ทิศบูรพา) 171

129 ท่าที่ 50 บทร้อง (ยังโสนิตนครา) 172

130 ท่าที่ 51 บทร้อง (ด้วยภักดี) 173

131 ท่าที่ 52 ทำนองเอื้อน (ท่าโบก) 174

132 ท่าที่ 53 บทร้อง (ลอยลิ่วปลิวมา) 175

133 ท่าที่ 54 บทร้อง (กลางโพยม) 176

134 ท่าที่ 55 ทำนองเอื้อน 177

135 ท่าที่ 56 บทร้อง (แสงโสมส่องค์) 178

136 ท่าที่ 57 ทำนองเอื้อน 179

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

137 ท่าที่ 58 บทร้อง (พระทรงศรี) 180
138 ท่าที่ 59 ทำนองเอื้อน (ท่าโบก) 181
139 ท่าที่ 60 บทร้อง (ลุยังปรางค์รัตน์) 182
140 ท่าที่ 61 บทร้อง (รูจี) 183
141 ท่าที่ 62 ทำนองเอื้อน 184
142 ท่าที่ 63 บทร้อง “สมอุษาเทวี” 185
143 ท่าที่ 64 ทำนองเอื้อน 186
144 ท่าที่ 65 บทร้อง “ด้วยฤทธา” 187
145 ท่าที่ 66 ทำนองเอื้อน (ท่าโบก) 188
146 ท่าที่ 67 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 1) 189
147 ท่าที่ 68 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 2) 190
148 ท่าที่ 69 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 3) 191
149 ท่าที่ 70 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 4) 192
150 ท่าที่ 71 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 5) 193
151 ท่าที่ 72 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 6) 194
152 ท่าที่ 73 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 7) 195
153 ท่ารำในบทร้อง “สุรีย์ฉาย” 196
154 ท่ารำในบทร้อง “รถชัย” 197
155 ท่ารำในบทร้อง “นางประคองอัญเชิญพระยุพราช” 198
156 ท่ารำในบทร้อง “องอาจนามพิจิตร” 199
157 ท่ารำในบทร้อง “เร่งรุดสู่ทิศบูรพา” 200
158 ผู้สร้างสรรค์นำเสนอข้อมูลการสร้างสรรค์งานในการ Focus Group 216
159 ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญให้ข้อมูลความรู้แก่ผู้สร้างสรรค์ในการ Focus Group 217
160 การลงพื้นที่เพื่อสัมภาษณ์ข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายที่ใช้ในงานสร้างสรรค์ 218
161 การลงพื้นที่เพื่อสัมภาษณ์ข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องดนตรีที่ใช้ในงานสร้างสรรค์ 219
162 ภาพเบื้องหลังการถ่ายวีดิทัศน์งานสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม 220

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	ตารางเปรียบเทียบชื่อท่ารำที่ปรากฏในตำรารำ	41
2	ตารางเปรียบเทียบภาพจากตำรารำฉบับรัชกาลที่ 1 และภาพวาดจากตำรารำฉบับพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุดาสวรรค์	42

สารบัญแผนผัง

แผนผังที่ **หน้า**

1 รูปแบบการใช้พื้นที่ในการเคลื่อนที่ออกจากด้านขวาของเวที (ด้านซ้ายมือของคนดู) ตามรูปแบบที่ 1 105

2 รูปแบบการใช้พื้นที่ในการเคลื่อนที่โค้งเป็นวงกลม ตามรูปแบบที่ 2 106

3 รูปแบบการใช้พื้นที่ในการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงแนวนอนขนานกับเวทีตามรูปแบบที่ 3 107

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย/การสร้างสรรค์

นาฏศิลป์ไทยเป็นศิลปะของชาติแขนงหนึ่งซึ่งบรมครูทางด้านนาฏยศิลป์ได้สร้างสรรค์ด้วยภูมิปัญญา โดยมีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ควรแก่การภาคภูมิใจ อีกทั้งนาฏศิลป์ไทยยังมีบทบาทต่อสังคม แสดงให้เห็นถึงศิลปวัฒนธรรมอันทรงคุณค่า เพื่อเป็นมรดกของชาติไทยให้แก่คนรุ่นหลังสืบไป

ในบรรดานาฏศิลป์ไทยที่ปรากฏจะมีรูปแบบการแสดงอย่างหนึ่งซึ่งหาชมได้ยาก เป็นชุดการแสดงที่สอดแทรกอยู่ในการแสดงละคร โดยในบางครั้งอาจนำมาแสดงเป็นชุดเอกเทศได้ และมีลักษณะพิเศษเป็นเอกลักษณ์ นั่นคือการรำอุ้มสม

การรำอุ้มสม เป็นรูปแบบการรำที่ตัวละครตัวใดตัวหนึ่งในเรื่องเป็นผู้นำพาตัวละครเอกตัวหนึ่งให้มาร่วมรักกับตัวละครเอกอีกตัวหนึ่งโดยการอุ้มพาเหาะไป ซึ่งตัวละครเอกทั้งสองไม่จำเป็นต้องสนทนากัน อัตลักษณ์ของการรำอุ้มสม คือ การรำคู่แบบมาตรฐาน ใช้ผู้แสดง จำนวน 2 คน โดยลักษณะของท่ารำจะปฏิบัติในลักษณะที่ผู้แสดงทั้งสอง จะปฏิบัติท่ารำในท่าเดียวกันโดยมีส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายสัมผัสกันและแสดงท่ารำร่วมกันเสมือนเป็นผู้รำเพียงคนเดียว เรียกได้อีกอย่างว่า “การรำต่อมือต่อแขน”

รูปแบบการรำที่มีลักษณะอุ้มสมซึ่งมีมาในอดีต ประกอบด้วย

1. <u>การรำชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม</u> เป็นการรำของนางศุภลักษณ์กับพระอุณรุท

ซึ่งอยู่ในเรื่อง อุณรุท เป็นชุดการแสดงที่มีการฝึกหัดและถ่ายทอดมาตั้งแต่ครั้งละครวังสวนกุหลาบ ที่มีวิธีการฝึกหัดตามแบบละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 โดยเน้นการฝึกทักษะกระบวนการรำที่งดงามประกอบการขับร้องและเพลงดนตรีที่ไพเราะ

2. <u>การรำชุด พระสมุท ตอน ชมดาว</u> เป็นการรำของพระสมุทกับนางบุษมาลี

ซึ่งอยู่ในละครนอกแบบหลวง เรื่อง พระสมุท โดยกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญได้ทรงพระราชนิพนธ์ เพื่อให้เจ้าคุณจอมมารดาเอม(พระมารดา) ใช้เล่นละคร เป็นชุดการแสดงที่คุณครูลมุล ยมะคุปต์ ได้เป็นผู้สร้างสรรค์ขึ้น

แนวการดำเนินเรื่องของอุณรุทและพระสมุท จะเกี่ยวข้องกับการอุ้มสม โดยมีลักษณะดังนี้

- อุณรุท

กล่าวถึงพระอุณรุทได้เสด็จออกไปล่าสัตว์ โดยก่อนบรรทมได้บวงสรวงสังเวยและขอพรพระไทร พระไทรจึงอุ้มพระอุณรุทพาเหาะไปยังห้องบรรทมของนางอุษา ครั้นตอนเช้าได้อุ้มกลับมาที่เดิม ทำให้นางอุษาเกิดความหลงใหลอยากพบพระอุณรุทอีกครั้ง นางศุภลักษณ์จึงได้เป็นผู้อุ้มสมโดยการพาพระอุณรุทมาพบนางอุษา

- พระสมุท

กล่าวถึงพระสมุทผู้เป็นโอรสท้าวกาญราชได้ออกท่องเที่ยวและได้หลงเข้าไปในอุทยานของท้าวรณจักร จึงได้พบกับนางบุษมาลีผู้เป็นธิดาเลี้ยงของท้าวรณจักร และเกิดหลงรักนางจึงพานางเหาะหนีไปเพื่อพาไปเป็นชายา

นอกจากบทละคร 2 เรื่องที่กล่าวในข้างต้นแล้วยังมีบทละครอีกเรื่องหนึ่งซึ่งมีการรำในลักษณะอุ้มสม และยังเป็นต้นเค้าโครงเรื่องของอุณรุทอีก นั่นคือ อนิรุทธคำฉันท์

อนิรุทธคำฉันท์นี้แต่งในสมัยเมื่อกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี กล่าวกันว่า ศรีปราชญ์บุตรพระมหาราชครูเป็นผู้แต่ง เรื่องที่เล่ากันนั้นว่าพระมหาราชครูเป็นกวีมีชื่อเสียง เป็นคนสำคัญในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช แต่งหนังสือเรื่องสมุทรโฆษขึ้นเป็นคำฉันท์ ศรีปราชญ์เป็นบุตรมีอุปนิสัยเป็นอนุชาติในทางกวีอยู่ เห็นบิดาแต่งฉันท์จึงลองแต่งบ้าง เมื่อบิดาเห็นกล่าวบริภาษว่า ยังหน้าศรีปราชญ์เผยอจะแต่งฉันท์กับเขาด้วย ศรีปราชญ์ขัดใจจึงพยายามแต่งฉันท์เรื่องอนิรุทธนี้จนสำเร็จ แต่ไม่แต่งคำนมัสการตามประเพณีแต่งบทกลอนเป็นเรื่องราวซึ่งกวีอื่นๆ ประพฤติกันเป็นแบบแผนมาแต่ก่อน เพราะไม่อยากจะกล่าวคำเคารพบิดา หนังสือฉันท์ อนิรุทธเรื่องนี้จึงมิได้มีคำนมัสการข้างต้น เล่ากันมาดังนี้ แต่ฉันท์อนิรุทธเรื่องนี้ นับถือกันว่าเป็นฉันท์ตำราเรื่อง หนึ่งสืบมาจนตราบเท่าทุกวันนี้

สำหรับเรื่องอนิรุทธคำฉันท์ มีบทที่กล่าวถึงการอุ้มสมเช่นเดียวกัน โดยจะกล่าวถึงพระอนิรุทธที่ได้เสด็จออกไปล่าสัตว์ และก่อนบรรทมได้บวงสรวงสังเวยขอพรเทพารักษ์ เทพารักษ์จึงอุ้มพระอนิรุทธพาเหาะไปยังห้องบรรทมของนางอุษา ครั้นตอนเช้าได้อุ้มกลับที่เดิม จนนางอุษาเกิดความหลงใหลอยากพบพระอนิรุทธอีกครั้ง นางพิจิตรเลขาจึงได้เป็นผู้อุ้มสมโดยการพาพระอนิรุทธมาพบนางอุษา

จากการศึกษาบทประพันธ์ ที่การกล่าวถึงการอุ้มสม ปรากฏดังนี้

- **การอุ้มสมโดยเทพารักษ์** (ครั้งที่ 1)

เทพาอุ้มเอาภูบาล จากรถแก้วกาญจน์
รัศมีพพรายพัฬเหา
ถ่อมถนอมนฤบดีเสด็จเทา ข้ามเศขรเขา
คือฝาแลตัวเตรียบกัน
พระภาคศศิพระจันทร์ คือกลดกั้งพรรณ
แลส่องประทะรัศมี
ผยองย่องเวหาเหิรลี ลายังสุทธศรี
สำนักนิพานสุดา

(ศรีปราชญ์, 2522, น.37)

- **การอุ้มสมโดยนางพิจิตรเลขา** (ครั้งที่ 2)

โอบอุ้มเอาพระศรี อนิรุทธเหิรเห็จ
เหิรหาวตรดวดเด็ด ดลโสนิบูรบูรพ์
ถ่อมถนอมสมเด็จเข้า ในยอดปรางลุสูงศูล
วางสมอุษาดูร คือศศีศศีสม

(ศรีปราชญ์, 2522, น.56)

จากบทดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้คิดนำมาใช้เป็นข้อมูลเบื้องต้นในการประพันธ์บทขึ้นใหม่ โดยจะนำเพลงที่เป็นแนวเพลงของทางละครในมาใช้บรรจุประกอบการแสดง

สำหรับการสร้างสรรค์ท่ารำนั้น ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาโครงสร้างของการรำศุภลักษณ์อุ้มสมและพระสมุทตอน ชมดาว มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ โดยนำกระบวนท่ารำที่ปรากฏในตำรารำฉบับพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งเชื่อกันว่าได้ทรงรวบรวมนาฏยศิลป์ครั้งกรุงเก่าที่หลงเหลือมาจัดเก็บเป็นภาพวาดไว้เพื่อเป็นสมบัติชาติสืบไป ด้วยเหตุผลที่รูปแบบการแสดงอุ้มสมนี้ปัจจุบันหาชมได้ยาก เนื่องจากเวลาในการฝึกหัดเพื่อแสดงแต่ละครั้งไม่เพียงพอ อีกทั้งยังเป็นการแสดงที่ใช้เวลานานในการแสดง นอกจากนี้ผู้แสดงบางท่านยังขาดความเข้าใจในกลวิธีและเทคนิคต่างๆในการรำที่บรมครูได้คิดประดิษฐ์ขึ้น ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาเพื่อรวบรวมและเผยแพร่โดยจัดทำเป็นโครงสร้างของท่ารำ และนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงชุดใหม่ที่มีกลิ่นอายของกระบวนการรำครั้งกรุงศรีอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ในชื่อชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม

ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่างานวิจัยนี้จะสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยที่คงไว้ซึ่งนาฏยจารีตอย่างเต็มรูปแบบ และเพื่อใช้เป็นชุดการแสดงเผยแพร่ในลักษณะนาฏยจารีตแบบหลวง อันจะเป็นประโยชน์ในการอนุรักษ์สืบทอดองค์ความรู้แก่ผู้สนใจศึกษาต่อไป

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย/การสร้างสรรค์

1. เพื่อศึกษากลวิธีการรำในรูปแบบต่อมือต่อแขนของการแสดงรำคู่ ชุด“อุ้มสม”
2. เพื่อสร้างสรรค์ชุดการแสดง พิจิตรเลขาอุ้มสม

3. คำถามในการวิจัย/การสร้างสรรค์

การรำคู่ ชุด“อุ้มสม” มีกลวิธีในการรำและแนวทางในการสร้างสรรค์ท่ารำอย่างไร

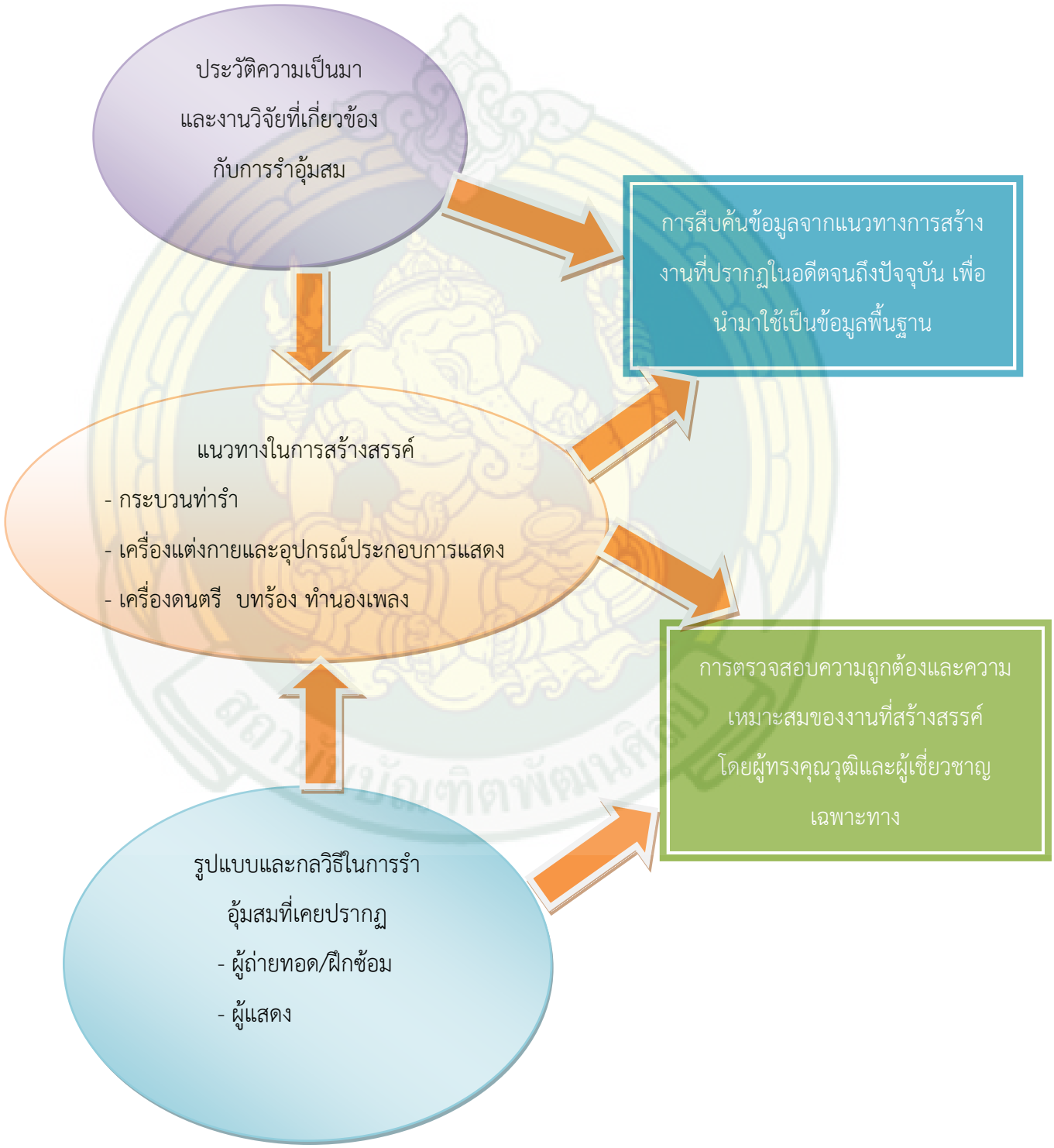
4. นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการวิจัย/การสร้างสรรค์

อุ้มสม หมายถึง รูปแบบการรำในลักษณะพาเหาะโดยผู้แสดงจะใช้ส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายสัมผัสกันเสมือนการอุ้มพาเหาะไป อาจด้วยวัตถุประสงค์เพื่อการพาไปร่วมหลับนอนของตัวละครเอกหรือเพื่อชมความงามของดวงดาว ดังเช่น ชุดพระสมุทตอนชมดาว

การรำต่อมือต่อแขน หมายถึง การรำในลักษณะที่นางพิจิตรเลขาและพระอนิรุทธจะปฏิบัติท่ารำในท่าเดียวกันโดยมีส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายสัมผัสกัน และแสดงท่ารำร่วมกันเสมือนเป็นผู้รำเพียงคนเดียว

พิจิตรเลขา หมายถึง ชื่อตัวละครหนึ่งซึ่งเป็นพี่เลี้ยงของนางอุษาผู้เป็นธิดาท้าวกรุงพาณ จากบทละครเรื่อง อนิรุทธคำฉันท์และเป็นผู้นำพระอนิรุทธ์มาอุ้มสมกับนางอุษา ภายหลังจากที่เทพารักษ์ได้สดับคำบวงสรวงของพระอนิรุทธจึงเกิดความเมตตาและอุ้มสมให้ได้กับนางอุษาในครั้งแรก จนทั้งสองพระองค์ต่างคร่ำครวญหากัน นางอุษาจึงให้พี่เลี้ยงคือพิจิตรเลขาช่วยพาพระอนิรุทธมาพบอีกครั้ง

5. กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย/การสร้างสรรค์



6. ขอบเขตในการวิจัย/การสร้างสรรค์

ศึกษาเฉพาะรูปแบบการรำคู่แบบมาตรฐาน ชุด อุ้มสม ที่ปรากฏมาแต่โบราณซึ่งได้รับการถ่ายทอดมาจากวังสวนกุหลาบ

7. วรรณกรรมงานวิจัย/งานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง (Literature Review)

- **อารดา สุมิตร** (2516)

ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต อักษรศาสตร์ แผนกวิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี 2516 โดยมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์ในเรื่องของรูปแบบละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 ซึ่งเป็นรูปแบบละครในที่ได้รับการยอมรับว่างดงามและเป็นต้นแบบของละครในราชสำนักที่ยึดถือปฏิบัติมาจนทุกวันนี้ในรูปแบบของกรมศิลปากร

- **ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต** (2535)

วรรณคดีไทยเรื่องอนิรุทธ์ : การศึกษาวิเคราะห์ วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี 2535 โดยมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์ในเรื่องของความสำคัญและคุณค่าของเรื่องอนิรุทธคำฉันท์ ที่เป็นต้นแบบให้แก่วรรณคดีไทยที่มีลักษณะของเรื่องราวเกี่ยวกับการอุ้มสมในยุคต่อมา

- **ชมนาด กิจขันธ์** (2547)

นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง วิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์ในเรื่องขององค์ประกอบที่สำคัญของนาฏยลักษณ์คือ คุณลักษณะของอวัยวะเชิงกายภาพในด้านลักษณะรูปร่างหน้าตาและการจัดการกับอวัยวะให้แขนอ่อน นิ้วอ่อน ทิศทางที่ใช้ในการรำ มิติของนาฏยลักษณ์ กล้ามเนื้อสำคัญที่ใช้ หลักของการเคลื่อนไหวอวัยวะ การจัดวางตำแหน่งท่าทางเชิงทัศนศิลป์ การประสมท่ารำที่เกิดจากการประสมกันของหน่วยท่าทางทั้งสามที่เรียกว่า ท่าต้น ท่าต่อและท่าตาม ซึ่งท่าตามนั้นจะทำหน้าที่เป็นท่าต้นให้กับท่ารำต่อไปลักษณะของการประสมท่ารำจึงสอดคล้องเกี่ยวพันกันเสมือนลูกโซ่จนจบเพลงรำ

8. ระเบียบวิธีวิจัย/การสร้างสรรค์

งานวิจัยชิ้นนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งมีวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ได้แก่
    - หอสมุดแห่งชาติ
    - ศูนย์รักษ์ศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
    - กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
    - ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- หอสมุดปรีดี พนมยงค์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

2. ศึกษาและสังเกตจากการชมวีดิทัศน์การแสดงที่เกี่ยวข้องกับการรำอุ้มสมในการแสดงละครในเรื่อง อุณรุท ชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม และละครนอกแบบหลวง ชุด พระสมุท ตอน ชมดาว ของกรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3. ฝึกปฏิบัติท่ารำชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม จากคุณครูเวณิกา บุนนาค (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และชุด พระสมุท ตอน ชมดาว จากรศ.ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4. ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ทั้งผู้มีประสบการณ์ด้านการสอน การแสดง รวมทั้งการบรรเลงและขับร้องเพลงรำอุ้มสม ทั้งศิลปินแห่งชาติ ศิลปินสำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้เชี่ยวชาญและคณาจารย์ในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ซึ่งมีประสบการณ์มาไม่น้อยกว่า 40 ปี ประกอบด้วย

- นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-คีตศิลป์)ปีพุทธศักราช 2555 ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

- ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปีพุทธศักราช 2555

- นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปีพุทธศักราช 2554 ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

- นางสาวเวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปีพุทธศักราช 2558 ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

- รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ปีพุทธศักราช 2548 ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

- รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์ อาจารย์ประจำหลักสูตรภาควิชานาฏยศิลป์ สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

5. ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ในด้านเครื่องแต่งกาย ประกอบด้วย

- ดร.สุรัตน์ จงดา ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ชำนาญในเรื่อง เครื่องแต่งกายละครรำ และเป็นผู้ควบคุมการจัดสร้างเครื่องแต่งกายในการแสดงโขน ในตำแหน่งผู้ช่วยผู้อำนวยการฝ่ายผลิตการแสดงโขน มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และยังเป็นผู้ศึกษาจัดทำวิจัยเรื่องพัสตราภรณ์โขนละครอีกด้วย

- นายพีรมณฑ์ ชมธวัช คณะกรรมการอำนวยการจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขน-ละคร มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถในรัชกาลที่ 9, เจ้าของคณะละครอาภรณ์งาม, ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องแต่งกายละครโบราณ และผู้สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายในละครเรื่องพิศวาส, ละครเรื่องศรีอโยธยา

6. จัดประชุมกลุ่ม (Focus Group) ผู้ทรงคุณวุฒิทั้งทางด้านนาฏศิลป์ไทย ดนตรีไทยและคีตศิลป์ไทย เกี่ยวกับองค์ประกอบในการแสดงและขั้นตอนการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม ประกอบด้วย

- นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-คีตศิลป์)ปีพุทธศักราช 2555 ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

- ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)ปีพุทธศักราช 2555

- นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย)ปีพุทธศักราช 2554 ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

- นางสาวเวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปีพุทธศักราช 2558 ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

- รองศาสตราจารย์ อัมรา กล่ำเจริญ ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย

- รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)ปีพุทธศักราช 2548 ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

- รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์ อาจารย์คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ ปัจจุบันดำรงตำแหน่งคณบดี คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

- ดร.สุรัตน์ จงดา ผู้ช่วยอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ชำนาญในเรื่อง เครื่องแต่งกายละครรำ และเป็นผู้ควบคุมการจัดสร้างเครื่องแต่งกายในการแสดงโขน ในตำแหน่งผู้ช่วยผู้อำนวยการฝ่ายผลิตการแสดงโขน มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ และยังเป็นผู้ศึกษาจัดทำวิจัยเรื่องพัสตราภรณ์โขนละครอีกด้วย

- นายพีรมณฑ์ ชมธวัช คณะกรรมการอำนวยการจัดสร้างเครื่องแต่งกายโขน-ละคร มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถในรัชกาลที่ 9, เจ้าของคณะละครอาภรณ์งาม, ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องแต่งกายละครโบราณ และผู้สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายในละครเรื่องพิศวาส, ละครเรื่องศรีอโยธยา

7. นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัย เรียบเรียงเป็นข้อมูลเชิงพรรณนาความ

8. จัดพิมพ์เป็นรูปเล่มงานวิจัยพร้อมวีดีทัศน์

9. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ก่อให้เกิดแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยแบบนาฏยจารีตเพื่อใช้เป็นแนวทางสืบไป
2. เพื่อฟื้นฟูและส่งเสริมนาฏศิลป์ไทยแบบนาฏยจารีต
3. เพื่อประโยชน์ของการนำไปใช้ในการเรียนการสอน

บทที่ 2

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ในงานสร้างสรรค์ เรื่องนาฏยประดิษฐ์พิจิตรเลขาอุ้มสม ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อรวบรวมเป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์ โดยแบ่งอธิบายตามหัวข้อดังต่อไปนี้

1. ความหมายของนาฏยจารีตแบบหลวง
2. ความเป็นมาของละครหลวง
3. กระบวนท่ารำที่สืบทอดมาแต่ละครหลวง
4. เรื่องที่ใช้ในการแสดงละครแบบหลวง
5. วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการอุ้มสม
6. การรำอุ้มสมที่ปรากฏในการแสดง
7. กลวิธีในการรำอุ้มสม
8. ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. ความหมายของนาฏยจารีตแบบหลวง

เนื่องจากนาฏยประดิษฐ์พิจิตรเลขาอุ้มสมเป็นงานสร้างสรรค์ในรูปแบบนาฏยจารีตแบบหลวง ดังนั้น ผู้สร้างสรรค์จึงขออธิบายเกี่ยวกับความหมายของนาฏยจารีตแบบหลวงเพื่อให้เข้าใจโดยสังเขป ดังนี้

คำว่า “นาฏยจารีตแบบหลวง” เป็นคำสมาส ระหว่างคำว่า “นาฏย” กับ “จารีต” ซึ่งคำว่า “แบบหลวง” เป็นคำขยายความของคำว่า “นาฏยจารีต” หากแบ่งอธิบายจะกล่าวได้ดังนี้

นาฏย หมายถึง เกี่ยวกับการฟ้อนรำ เกี่ยวกับการแสดงละคร (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น.576)

จารีต หมายถึง ประเพณีที่ถือสืบต่อกันมานาน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น.306)

ในส่วนของคำว่า “แบบหลวง” หมายถึง แบบที่เป็นของพระเจ้าแผ่นดิน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น.1269)

รวมความแล้ว “นาฏยจารีตแบบหลวง” จึงหมายถึงประเพณีที่ถือสืบต่อกันมานานเกี่ยวกับการฟ้อนรำหรือการแสดงละคร ตามแบบที่เป็นของพระเจ้าแผ่นดิน

รูปแบบการแสดง “นาฏยจารีตแบบหลวง” ตามความหมายดังกล่าวข้างต้น มีความหมายรวมถึงรูปแบบการแสดงในราชสำนัก ที่เรียกว่าละครในราชสำนักหรือละครหลวงซึ่งมีประวัติความเป็นมายาวนานและมีหลักฐานปรากฏให้เห็นมาแต่อดีต ดังจะกล่าวในหัวข้อต่อไป

2. ความเป็นมาของละครหลวง

ละครหลวงเป็นละครในราชสำนัก ซึ่งมีคำเรียกปรากฏหลายอย่าง เช่น ละครหลวง ละครผู้หญิงของหลวง ละครผู้หญิง ละครในราชสำนัก หรือละครใน ซึ่งคำเรียกต่างๆเหล่านี้ล้วนมีความหมายเดียวกัน คือ

ละครที่ถือกำเนิดขึ้นในราชสำนัก ฝึกหัดในราชสำนัก ซึ่งผู้ฝึกหัดคือละครหลวงที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา และได้รับการถ่ายทอดสืบต่อกันมา

คำว่า “ละครหลวง” ได้ปรากฏให้เห็นในช่วงประมาณพุทธศตวรรษที่ 20 ที่ได้เกิดการรวมตัวเป็นอาณาจักรกรุงศรีอยุธยา ซึ่งมีความเป็นปึกแผ่นมั่นคงพร้อมกับความพยายามที่จะเป็นเบ้าหลอมทางวัฒนธรรม โดยมีกลไกและกระบวนการในการริเริ่มสร้างสรรค์วัฒนธรรมขึ้นเป็นของตนเอง อันประกอบไปด้วยวัฒนธรรมที่รับมาจากที่อื่นและวัฒนธรรม ที่เป็นของตนเองมาปรับปรุงเข้าด้วยกัน เพื่อให้เป็นรูปแบบที่คนในสังคมสามารถยอมรับได้ สถาบันที่เป็นกลไกสำคัญทำให้เกิดการสังสรรค์ระหว่างประเพณีหลวงและประเพณีราษฎร์ คือ วัง อันเป็นศูนย์กลางของส่วนคนเมือง กับ วัด ซึ่งเป็นศูนย์กลางของสังคมหมู่บ้านดังจะเห็นได้จากการกำหนดรูปแบบให้เป็นมาตรฐานพร้อม ทั้งการจดบันทึกเพื่อเป็นหลักฐานทางเอกสารต่างๆที่ปรากฏในสมัยกรุงศรีอยุธยา ในยุคนี้พระราชวังมีบทบาทเป็นสถาบันที่กำหนดกฎเกณฑ์แบบแผนประเพณีต่างๆในด้านศิลปวัฒนธรรม ทั้งที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมและความศักดิ์สิทธิ์ทางศาสนากับพระราชพิธีและประเพณีที่เกี่ยวกับฐานะและอำนาจของชนชั้นปกครองในทางโลกซึ่งนาฏศิลป์และดนตรีก็มีหน้าที่สำคัญในการเป็นสิ่งแสดงออกถึงประเพณี พิธีกรรม ทั้งทางศาสนาและทางโลก(ศรีศักร วัลลิโภดม, 2535, น.16-17)

หลักฐานที่เห็นได้จากพระราชพิธีสิบสองเดือน พระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ทรงพระราชนิพนธ์ตั้งแต่ปีพ.ศ.2431 เพื่ออธิบายเรื่องพระราชพิธีต่างๆที่ปรากฏในกฎมณเฑียรบาลตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ดังข้อความที่กล่าวไว้ว่า

> “ก็แหละพระราชพิธีที่มีมาในพระราชกำหนด กฎมณเทียรซึ่งได้ตั้งขึ้นแต่แรกสร้างกรุงทวารวดีศรีอยุธยาโบราณ แสดงพระราชพิธีประจำเดือน ๑๒ เดือนไว้ ว่าเป็นการซึ่งพระเจ้าแผ่นดินได้ทรงทำว่าเป็นการเป็นมงคลสำหรับพระนครทุกปีมิได้ขาด”
>
> (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2516, น.4)

ซึ่งในพระราชพิธีเดือนห้าได้มีการกล่าวถึง “ละครหลวง” ที่จัดให้แสดงเพื่อสังเวยเทวดา สมโภชเครื่อง เลี้ยงโต๊ะปีใหม่ เป็นส่วนท้ายของพระราชพิธี สัมพัจฉรฉินทร์ ดังข้อความต่อไปนี้

> “การสมโภชเครื่อง ในท้ายพระราชพิธีสัมพัจฉรฉินทร์เป็นธรรมเนียมที่มีมาแต่เดิม แต่ครั้นเมื่อถึงแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชดำริเสาะหาแบบอย่างการพระราชพิธีต่างๆซึ่งมีในกฎมณเทียรบาล มาประกอบกันเป็นธรรมเนียมใหม่ๆแล้วตั้งขึ้นเป็นแบบอย่างย่อๆ ต่อมามีหลายอย่าง แต่ในเรื่องการเลี้ยงโต๊ะนี้ เกิดขึ้นด้วยการสมโภชเลี้ยงลูกขุน มีในพระราชพิธีเก่าๆหลายแห่งมีการบรมราชาภิเษกเป็นต้น ทรงเห็นว่าตรงกันกับเรื่องเลี้ยงโต๊ะอย่างฝรั่ง ก็ดูเป็นการน่าเล่นอยู่ เพราะได้ทั้งการเก่าการใหม่เป็นเหตุให้เกิดความสมัครสโมสรพร้อมมูลกัน จึงได้ทรงตั้ง

แบบขึ้นในวันขึ้นค่ำหนึ่งเดือน ๕ นี้ เวลาเช้ามีการพระราชกุศลสดับปกรณ์พระบรมอัฐิ ยกไปทำที่พระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย เวลาค่ำว่างอยู่ จึงให้เชิญพระสยามเทวาธิราชซึ่งตั้งอยู่ในพระราชพิธีแล้วนั้น ออกมาตั้งที่บุษบกมุขเด็จพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท และให้เชิญเจว็ดมุกกับทั้งเทวรูปที่หอแก้วมาตั้งด้วย ตั้งเครื่องสังเวยโต๊ะจีนเรียงติดๆกันสามโต๊ะที่พื้นชาลา หน้ามุขเด็จ ตั้งพระแท่นเป็นราชอาสน์ตรงอัฒจันทร์ข้างตะวันออกมุขเหนือ แล้วกั้นฝาเฟี้ยมเสมอหน้าทิมคดเป็นฉากโรงละคร กั้นรอบทิมคดเป็นในโรง มี**ละครหลวง**เล่นเรื่องต่างๆ คือจับต้นมีพระและนางออกจุดเทียนแล้ว รำดอกไม้เงินทอง พระสองคราวหนึ่งก็แต่พระองค์ตามธรรมเนียมและมีการเล่นต่างๆ ต่อเวลาเลี้ยงโต๊ะแล้วเป็นอย่างเล่นโยนน้ำบ้าง เล่นกลบ้าง เล่นเธียเตอร์บ้าง มีแฟร์ขายของครั้งหนึ่งเมื่อปีกุนนพศก ๑๒๔๙ มี**ละคร**ที่หน้าพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทในเวลาค่ำด้วยทุกคราว และในเวลาที่เลี้ยงปีใหม่นี้มีฉลากของพระราชทานพระบรมวงศานุวงศ์ที่มานั่งโต๊ะด้วยทุกๆพระองค์ และมีขนมพระราชทานเจ้านายข้าราชการในหมู่กรมต่างๆหลายแห่ง การบางปีก็สนุกครึกครื้นมาก บางปีก็ไม่สนุกครึกครื้น บางปีก็ประชุมกันอยู่จนเวลารุ่งเช้า บางปีก็เลิกไปในเวลาดึก...”

(เรื่องเดียวกัน, น.221-222)

จากข้อความข้างต้นปรากฏคำว่า “ละครหลวง” หรือละครของพระเจ้าแผ่นดิน ย่อมแสดงให้เห็นว่าในยุคกรุงศรีอยุธยาได้มีละครหลวงเกิดขึ้น ทั้งเพื่อใช้แสดงในการพระราชพิธีของหลวงหรือตามแต่พระเจ้าแผ่นดินจะทรงโปรดให้มีการจัดแสดง

ได้มีผู้กล่าวเกี่ยวกับความเป็นมาของละครหลวงซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะเกิดขึ้นในสมัยอยุธยาภายหลัง จากที่ลาลูแบร์ได้กล่าวถึงการได้ดูละครในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ดังข้อความต่อไปนี้

“ละครหลวงโดยผู้หญิงล้วนจึงควรจะก่อรูปขึ้นในราชสำนักอยุธยา ในช่วงเวลาประมาณ ๗๐ ปี นับตั้งแต่ลาลูแบร์ดูละครสมัยสมเด็จพระนารายณ์ฯ เมื่อราว พ.ศ.๒๒๓๐ จนถึง พ.ศ.๒๓๐๐ อันเป็นปีที่พระเจ้าอยู่หัวบรมโกศเสด็จพระราชดำเนินขึ้นไปสมโภชพระพุทธบาทแล้วโปรดให้มีละครฉลอง”

(สุจิตต์ วงษ์เทศ, 2532, น.178)

นอกจากการสังเวยเทวดา สมโภชเครื่องและเลี้ยงโต๊ะปีใหม่ ซึ่งเป็นส่วนท้ายของพระราชพิธีสัมพัจฉรฉินทร์แล้ว ในเดือนห้ายังมีพระราชพิธีศรีสัจจปานกาลคือถือน้ำพระพิพัฒน์สัจจา ซึ่งเป็นพระราชพิธีใหญ่สำหรับแผ่นดินที่กระทำสืบต่อมาแต่โบราณโดยไม่มีการละเว้น ถือเป็นพิธีเพื่อระงับยุคเข็ญของบ้านเมือง

กระทำกันปีละสองครั้ง คือ ครั้งแรกในช่วงเดือน 5 ขึ้น 3 ค่ำ และครั้งที่สองในช่วงเดือน 10 แรม 13 ค่ำ (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2516, น.223) ก็ปรากฏข้อความที่เกี่ยวข้องกับละครหลวง

การถือน้ำพระพิพัฒน์สัจจาแบ่งเป็น 5 ชนิด ตามข้อความในพระราชพิธีสิบสองเดือน ดังนี้

> “ การถือน้ำที่มีอยู่ในกรุงเทพฯนี้ มีห้าอย่าง คือ ถือน้ำแรกพระเจ้าแผ่นดินได้รับราชสมบัติอย่างหนึ่ง ถือน้ำปรกติ ผู้ที่ได้รับราชการอยู่แล้วต้องถือน้ำปีละสองครั้งอย่างหนึ่ง ผู้ซึ่งมาแต่เมืองปัจจามิตรเข้ามาสู่พระบรมโพธิสมภารอย่างหนึ่ง สามอย่างนี้เป็นถือน้ำอย่างเก่า ยังทหารซึ่งเป็นผู้ถืออาวุธอยู่เสมอ ต้องถือน้ำทุกเดือนพวกหนึ่ง ผู้ซึ่งเป็นที่ปรึกษาราชการ ต้องถือน้ำพิเศษในเวลาแรกเข้ารับตำแหน่งอีกพวกหนึ่ง ในสองพวกนี้เป็นถือน้ำเกิดขึ้นใหม่ ในการถือน้ำของพวกที่ ๑ ที่ ๓ ที่ ๕ ไม่มีกำหนดว่าเมื่อใด แล้วแต่เหตุการณ์นั้นๆ และต้องอ่านคำสาบานตลอดทั่วหน้าไม่มียกเว้น แต่ถือน้ำอย่างที่ ๒ นั้น พระบรมวงศานุวงศ์ซึ่งเป็นที่ไว้วางพระราชหฤทัยแล้ว ไม่ต้องอ่านคำสาบานเป็นแต่ดื่มน้ำพระพิพัฒน์สัจจา การถือน้ำทั้งสามอย่าง คือ ที่ ๑ ที่ ๓ ที่ ๕ นั้น นับว่าเป็นการจร แต่ถือน้ำอย่างที่ ๒ ที่ ๔ นั้นเป็นการประจำปี ซึ่งจะนับเข้าในหมวดพระราชพิธี ๑๒ เดือน...”
>
> (เรื่องเดียวกัน, 2516, น.228)

จากข้อความข้างต้น ในส่วนของการถือน้ำของผู้ที่ได้รับราชการอยู่แล้วที่ต้องถือน้ำปีละสองครั้งเป็นการถือน้ำที่เรียกว่า “การถือน้ำข้างใน” ซึ่งเป็นการถือน้ำของพระบรมวงศานุวงศ์ เจ้านาย ข้าราชการฝ่ายหน้าและฝ่ายใน โดยได้กำหนดตำแหน่งที่นั่งของแต่ละฝ่ายดังข้อความต่อไปนี้

> “ที่นั่งพระบรมวงศานุวงศ์และข้าราชการเปลี่ยนไปไม่เหมือนอย่างแต่ก่อนคือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระเจ้าราชวงศ์เธอ พระเจ้าพี่นางเธอ พระเจ้าน้องนางเธอนั่งรายริมช่องกบพระที่นั่งไพศาลทักษิณตลอดไปจนถึงหอพระเจ้า แล้วเจ้านายวังหน้าต่อด้านสกัดหุ้มกลองเลี้ยวมาจนริมผนังด้านเหนือ สมเด็จพระนางและพระเจ้าลูกเธอประทับรายตั้งแต่ช่องกบกลางไปตามริมช่องกบตลอดจนถึงที่สุด เป็นพระองค์เจ้า หม่อมเจ้า ในสมเด็จพระบรมราชมาตามหัยกาเธอและในเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรี เจ้าฟ้ากรมขุนอิศรานุรักษ์ ต่อไปจนถึงหอพระอัฐิริมผนังข้างเหนือ เป็นที่สำหรับเจ้าคุณท้าวนาง ผู้กำกับถือน้ำนั่งชานพักสองข้างเป็นที่หม่อมเจ้า ที่ท้องพระโรงเฉลียงด้านตะวันตกเป็นที่เจ้าคุณราชินิกุล บุตรภรรยาข้าราชการผู้ใหญ่นั่ง ตอนข้างเหนือตอนข้างใต้เป็นที่เจ้าจอมอยู่งานนั่ง เฉลียงตะวันออกตอนข้างใต้เป็นที่เจ้าจอมมารดาเก่าข้างในต่างวัง ข้างเหนือเป็นที่ **<u>มโหรีละครนั่ง</u>** เจ้าจอมมารดาในพระราชวังบวรฯ และมารดาหม่อมเจ้า นั่งที่เก๋งและชาลาด้านตะวันตก ”
>
> (เรื่องเดียวกัน, 2516, น.265-266)

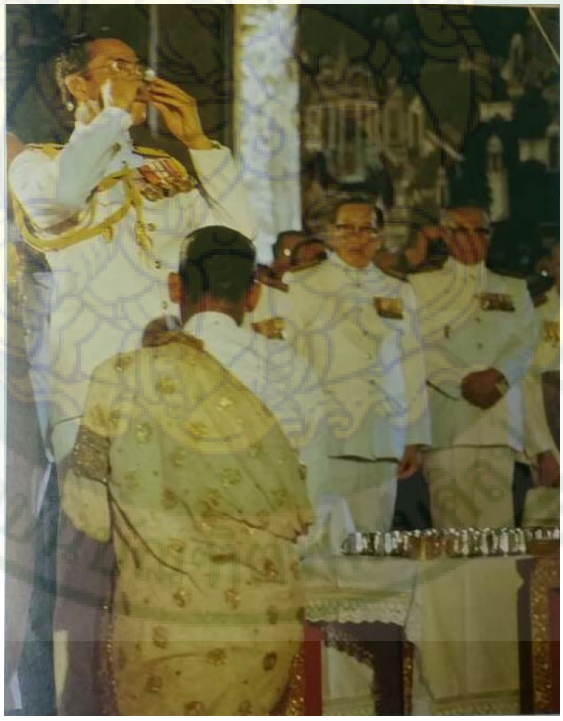
จากข้อความข้างต้นปรากฏข้อความ “**มโหรีละครนั่ง**” มีความหมายถึงบรรดามโหรีและละครของหลวง ซึ่งเป็นข้าราชการหรือผู้ทำงานให้แก่พระราชาหรือพระเจ้าแผ่นดิน จึงต้องเข้าร่วมในพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัจจาและได้มีการกำหนดตำแหน่งที่นั่งในการเข้าร่วมอย่างชัดเจนเพื่อถือปฏิบัติสืบต่อกันมา

พระราชพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัจจาหรือถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยา เรียกได้อีกอย่างหนึ่งว่า พระราชพิธีศรีสัจจปานกาล มีความหมายถึง พระราชพิธีอันเป็นมงคลแห่งความซื่อสัตย์ที่ใช้น้ำเป็นเครื่องกำหนด เป็นพระราชพิธีที่มีความสำคัญในด้านการปกครอง สืบทอดมาแต่สมัยอยุธยา เดิมมีแต่พิธีพราหมณ์พระบาทสมเด็จ พระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โปรดเกล้าฯให้เพิ่มพิธีสงฆ์ร่วมกับพิธีพราหมณ์และเปลี่ยนแปลงข้อกำหนดบางอย่าง ซึ่งเดิมพระมหากษัตริย์มิได้เสวยน้ำชำระพระแสงด้วย แต่ได้โปรดเกล้าฯให้ถวายทรงดื่มก่อนด้วยทรงถือว่าน้ำชำระพระแสงศรนั้นเป็นสวัสดิมงคลอย่างหนึ่ง เพื่อจะแสดงพระราชหฤทัยเมตตากรุณาโดยเที่ยงธรรม แล้วจึงให้พนักงานเชิญไปถวายพระบรมวงศานุวงศ์ฝ่ายหน้าและข้าราชการ โดยจะดื่มน้ำพระพิพัฒน์สัตยาเฉพาะพระพักตร์ภายในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์เป็นระบอบประชาธิปไตยในพ.ศ.2475 ไม่มีการจัดพระราชพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาอีกจนกระทั่งปี พ.ศ.2512 พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 โปรดเกล้าฯให้ฟื้นฟูพระราชพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยาและเรียกใหม่ว่าพระราชพิธีพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์อันมีศักดิ์รามาธิบดีฯ โดยให้ผู้ที่ได้รับพระราชทานเครื่อง ราชอิสริยาภรณ์นี้เท่านั้นที่ต้องดื่มน้ำพระพิพัฒน์สัตยา คำถวายสัตย์ปฏิญาณก็แตกต่างออกไปจากแบบบเดิม คือ มิได้มีการออกพระนามพระมหากษัตริย์ แต่เป็นการสาบานตนต่อประเทศชาติและประชาชนชาวไทย

ภาพที่ 1 : การใช้น้ำชำระพระแสงศรก่อนนำมาดื่ม เป็นขั้นตอนหนึ่งของพระราชพิธีถือน้ำพระพิพัฒสัตยา ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

ที่มา : (คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2551, น.42)



ภาพที่ 2 : พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช รัชกาลที่ 9 ทรงดื่มน้ำเป็นพระองค์แรก ในพระราชพิธีถือน้ำพระพิพัฒสัตยา ภายหลังที่มีการฟื้นฟูพระราชพิธีนี้อีกครั้ง ในปีพ.ศ.2512

(คึกฤทธิ์ ปราโมช, 2551, น.43)

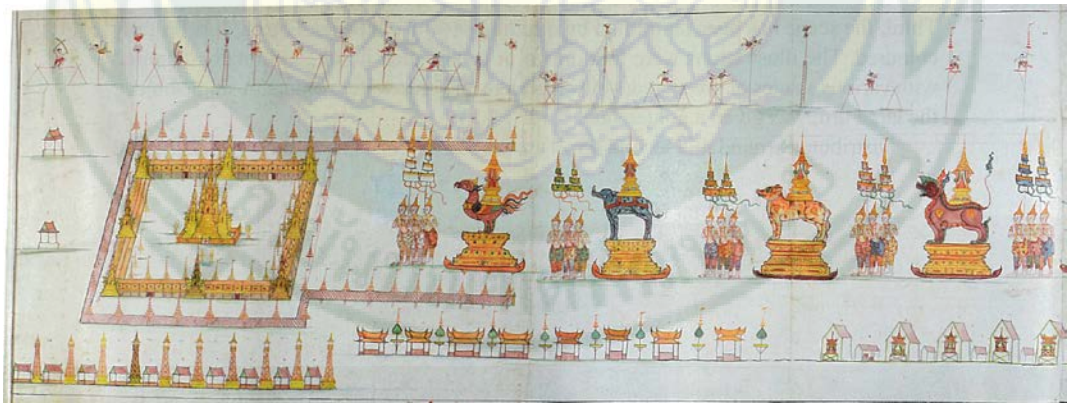
ยังมีหลักฐานที่สันนิษฐานว่าน่าจะเกี่ยวข้องกับละครหลวง คือการแสดงมหรสพในงานพระเมรุของพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ที่ปรากฏมาแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ด้วยคติความเชื่อว่าพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์เปรียบเสมือนสมมุติเทพที่อวตารลงมายังโลกมนุษย์ ดังข้อความที่ปรากฏในเสด็จสู่แดนสรวง ศิลปะ ประเพณี และความเชื่อในงานพระบรมศพและพระเมรุมาศ ดังต่อไปนี้

“คติสัญลักษณ์ในงานพระเมรุสมเด็จพระเพทราชา

แนวคิดที่ถือว่ากษัตริย์และพระราชวงศ์ของพระองค์เปรียบได้กับสมมติเทพ-เทวาวตารมาจุติบนโลกมนุษย์ เมื่อสวรรคตหรือสิ้นพระชนม์ลงก็ต้องเสด็จคืนสู่พระราชสถานะเดิมในฐานะ “อุปัตติเทพ” บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ในฐานะพระอินทร์หรือบนสวรรค์ชั้นดุสิตในฐานะพระโพธิสัตว์ เพื่อรอเวลาลงมาตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในอนาคต (เหมันต์ สุนทร, 2552, น.203) สถานที่ถวายพระเพลิงของพระองค์จึงเป็น “แบบจำลองของพิภพ” ที่พระองค์จะเสด็จคืนสู่ดินแดนหรือ “บท” ของพระผู้เป็นเจ้า พระเมรุและสิ่งปลูกสร้างบริวารจึงออกแบบมาบนพื้นฐานของคติจักรวาลตามทรรศนะของพราหมณ์ พุทธ”

(พิชญา สุ่มจินดา, 2560, น.275)

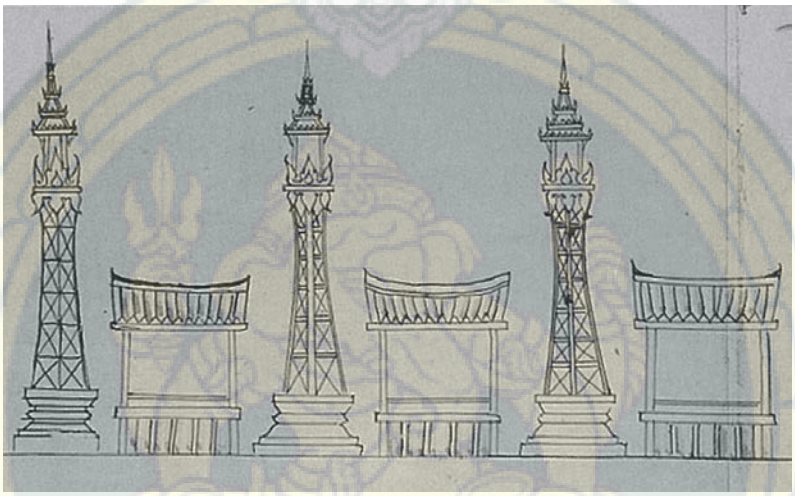
หลักฐานจากภาพจิตรกรรมงานพระเมรุสมเด็จพระเพทราชา ที่วาดเมื่อต้นรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าเสือสมัยกรุงศรีอยุธยา(ครองราชย์ พ.ศ.2246 - 2252) หลังงานถวายพระเพลิงสมเด็จพระเพทราชาในวันที่ 26 ธันวาคม พ.ศ.2247 หรือ 22 เดือนหลังการเสด็จสวรรคตสมเด็จพระเพทราชา(เรื่องเดียวกัน, น.251) ได้พบว่ามีโรงรำอยู่ในบริเวณสิ่งปลูกสร้างนอกราชวัติ ซึ่งเป็นส่วนประกอบหนึ่งที่อยู่บริเวณโดยรอบพระเมรุ ดังภาพ



ภาพที่ 3 : ภาพสีงานพระเมรุสมเด็จพระเพทราชา วาดประมาณปีพ.ศ. 2247 - 2248
บนกระดาษแข็งผนึกบนผ้า กว้างยาวต่อกันประมาณ 215x42 ซม.
ที่มา : (Source: Terwiel 2016: 82 อ้างถึงในพิชญา สุ่มจินดา, 2560, น.252)

จากภาพสังเกตมุมซ้ายด้านล่างของภาพ เป็นภาพวาดของโรงระทาและโรงรำที่เรียงสลับกันอยู่ จากคำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม (2555, น.50) ได้กล่าวเกี่ยวกับเรื่องโรงระทาและโรงรำไว้ดังนี้

> “...หน้าพระเมรุมีระธาใหญ่สำหรับดอกไม้เพลิงสูง ๑๒ วา สิบหกระธานั้นๆ มียอดมณฑปทั้งสิ้น ระหว่างระธามีโรงระบำ ๑๕ โรง หน้าระธาใหญ่มีเสาไม้สามต่อ ๑๒ ต้น เสาต่ายลวด ๔ ต้น เสาหกคะเมนเท้าชี้ฟ้า ๔ ต้น เสายืนรำแพน ๔ ต้นรวมเป็น ๑๒ ต้น หน้าเสาไม้สามต่อมีไม้ลอยลวดเลอลวดลังกา มีคมดาบค้อนนอนหอกดาบลอดบ่วงเพลิง กะอั้วแทงควาย กุลาตีไม้ โมงครุมการเล่นอีกหลายอย่างต่างๆ แลมี โขน หุ่น งิ้ว ละคร สิ่งละสองโรง ละครชาตรี เทพทอง มอญรำ เพลงปรบไก่ เสภาเล่านิยายอย่างละโรง พระเมรุเอกมีอาการดังกล่าวมาแล้วนั้น”

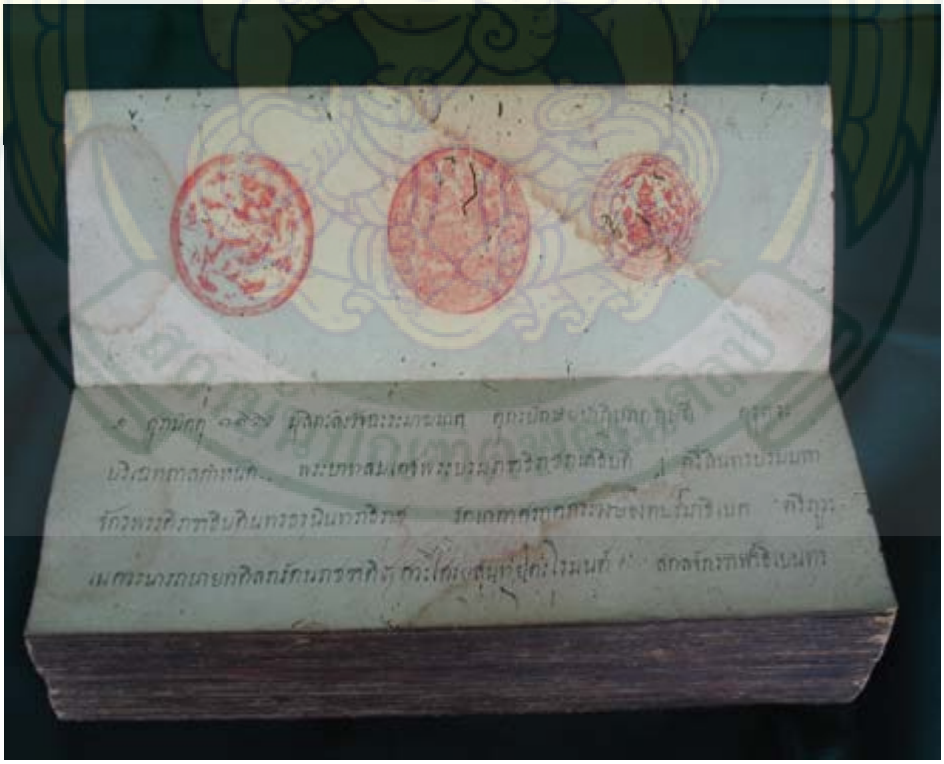


ภาพที่ 4 : ภาพขยายของโรงระทาที่เรียงสลับกับโรงรำซึ่งมีลักษณะคล้ายศาลาเล็กๆมีหลังคาคลุมด้านบน
ที่มา : (พิชญา สุ่มจินดา, 2560, น.262)

การสร้างโรงรำหรือแม้แต่การจัดให้มีมหรสพต่างๆก็เพื่อความบันเทิง เป็นการเฉลิมฉลองตามความเชื่อที่พระมหากษัตริย์ที่ถือเป็นสมมุติเทพได้กลับคืนสู่สรวงสวรรค์ มีผู้ให้ข้อสังเกต(เรื่องเดียวกัน น.278) เกี่ยวกับรูปทรงของระทาดอกไม้เพลิง ว่าการที่มีลักษณะเป็นหอสูงตั้งบุษบกบนยอด ดูใกล้เคียงมากกับภาพเขาสัตตบริภัณฑ์และเขาจักรวาฬที่เป็นรูปแท่งและตอนบนเป็นที่ตั้งของวิมานเทพยดา หากเป็นเช่นนั้นจริงระทาก็ยังอาจสื่อความหมายเชิงสัญลักษณ์ถึงการแสดงความยินดีของเหล่าทวยเทพที่สถิตตามวิมานบนยอดเขาสัตตบริภัณฑ์หรือเขาบริวารก็เป็นได้

โรงรำที่ปรากฏในงานพระเมรุสมเด็จพระเพทราชา เป็นที่สำหรับแสดงละครและการฟ้อนรำต่างๆ ซึ่งเป็นจารีตที่ยึดถือปฏิบัติกันมาแต่โบราณโดยผู้แสดงจะใช้ละครหลวงเนื่องด้วยในยุคกรุงศรีอยุธยายังห้ามมิให้ผู้ใดมีละครผู้หญิงดังเช่นละครหลวง ด้วยความเชื่อที่ว่าละครผู้หญิงที่เป็นละครหลวงเปรียบเสมือนเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ จึงห้ามมิให้ผู้อื่นมีทัดเทียมด้วยเป็นการมิบังควร

นอกจากนี้ ยังมีหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่ามีละครหลวงหรือละครในราชสำนักปรากฏอยู่อีกแห่ง นั่นคือหลักฐานจากกฎหมายตราสามดวง ซึ่งกฎหมายตราสามดวงเกิดขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยเกิดจากพระราชประสงค์ที่จะชำระกฎหมายที่มีอยู่ในขณะนั้น ให้สอดคล้องเหมาะสมกับหลักเหตุผลและความเป็นธรรมเนื่อง- จากกฎหมายเก่าครั้งกรุงศรีอยุธยาได้สูญไปมากจึงได้รวบรวมเป็นประมวลกฎหมายขึ้นเมื่อจุลศักราช 1166 (พ.ศ.2347) ประกอบกับพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชได้ทรงทำการวินิจฉัยเรื่องต่างๆ โดยอาศัยมูลอำนาจอธิปไตยของพระองค์เองบ้าง อาศัยหลักฐานที่ได้จากการสืบสวนฟังคำบอกเล่าของผู้เฒ่าผู้แก่บ้าง จนกระทั่งเกิดคดีหนึ่งซึ่งมีการทูลเกล้าฯ ถวายฎีกา คดีที่ว่าเป็นคดีฟ้องหย่าในปี พ.ศ. 2347 โดยเป็นคดีที่อำแดงป้อม ฟ้องหย่านายบุญศรีช่างเหล็กหลวง ทั้ง ๆ ที่ตนได้ทำชู้กับนายราชาอรรถและศาลได้พิพากษาให้หย่าได้ตามที่อำแดงป้อมฟ้อง โดยอาศัยการพิจารณาคดีตามบทกฎหมายที่มีความว่า *“ชายหาผิดมิได้ หญิงขอหย่า ท่านว่าเป็นหญิงหย่าชาย หย่าได้”* เมื่อผลของคดีเป็นเช่นนี้ นายบุญศรีจึงได้นำเรื่องขึ้นทูลเกล้าถวายฎีกาต่อพระเจ้าแผ่นดิน พระองค์ทรงเห็นด้วยกับฎีกาว่าคำพิพากษาของศาลนั้นขัดต่อหลักความยุติธรรม ทรงสงสัยว่าการพิจารณาพิพากษาจะถูกต้องตรงตามตัวบทกฎหมายหรือไม่ จึงมีพระบรมราชโองการให้เทียบกฎหมายทั้ง 3 ฉบับ คือฉบับที่ศาลใช้กับฉบับที่หอหลวงและที่ห้องเครื่องแต่ปรากฏข้อความที่ตรงกัน เมื่อเป็นดังนี้ จึงทรงมีพระราชดำริว่ากฎหมายนั้นไม่เหมาะสม อาจมีความคลาดเคลื่อนจากการคัดลอกสมควรที่จะจัดให้มีการชำระใหม่เหมือนการสังคายนาพระไตรปิฎก (สำนักงานคณะกรรมการกฤษฎีกา, 2547, น.1-2)



ภาพที่ 5 : ลักษณะของกฎหมายตราสามดวงฉบับหลวง

ที่มา : (เรื่องเดียวกัน, น.1)

เนื้อหาของกฎหมายตราสามดวงที่เกี่ยวข้องกับละครหลวงหรือละครในราชสำนักจะปรากฏอยู่ในส่วนของกฎมณเทียรบาล ที่ถือว่าเป็นกฎหมายส่วนพระองค์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและข้าราชสำนักแห่งพระองค์ (เรื่องเดียวกัน, น.6) ดังข้อความต่อไปนี้

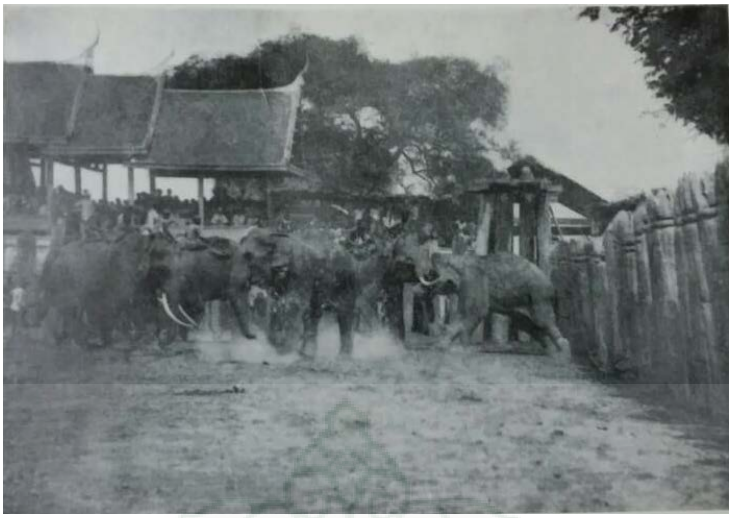
> “เดือน ๑๒ การพิทธีตรองเปรียง ลดชุดลอยโคมลงน้ำ ตั้งระทาดอกไม้ในพระเมรุ ๔ ระทา หนัง ๒ โรง เสดจ์ลงเรือเบญจา ๕ ชั้น พระธี่นั่งชั้น ๔ นั้นสมเดจ์พระอรรคมเหษี แม่หยัวเจ้าเมืองชั้น ๓ ลูกเธอชั้น ๒ หลานเธอชั้นหนึ่ง พระสนมห่มชมภูใส่สุกหร่ำประธีบทัง ๕ ชั้น เรือปลาลูกขุนเฝ้าหน้าเรือเบญจา เรือตะเข้แนมทังสองข้าง ซ้ายดนตรีขวามโหรี ตั้งเรือเอนเปนตั้งแพนโคมทุกลำ ถ้าเสดจ์ลงเป่าแตรโห่ ๓ ลา” เล่นหนัง**ระบำ** เลี้ยงลูกขุนแลฝ่ายใน ครั้นเลี้ยงแล้วตัดถมอแก้เอน โห่ ๓ ลา เรือเอนตั้งแพนแห่ ตัดถมอลอยเรือพระธี่นั่งล่องลงไปส่งน้ำ ครั้นถึงพุทไทสวรรคจุดดอกไม้เล่นหนัง เสดจ์ลงเรือสมรรถไชย กับสมเดจ์พระภรรเจ้าทัง ๔ ลูกเธอหลานเธอพระสนมลงเรือประเทียบขึ้นมาข้างเกาะแก้ว”
>
> (กรมศิลปากร, 2521 : 68)

จากข้อความข้างต้นที่กล่าวถึง“เล่นหนัง**ระบำ** เลี้ยงลูกขุนแลฝ่ายใน”ผู้ที่เล่นระบำสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นเหล่าละครหลวง ด้วยลักษณะของการจัดเลี้ยงที่มีให้แก่ฝ่ายในซึ่งค่อนข้างจะเป็นการเฉพาะ จึงเป็นการมิบังควรหากนำละครจากภายนอกมาแสดง

เนื้อความในกฎหมายตราสามดวงยังได้กล่าวถึงการสมโภชในกรณีที่พบช้างเผือกและทำการคล้องช้างได้ ให้มีการตั้งโรงรำ ดังข้อความต่อไปนี้

> “ถ้าวางแลมิพบมิเหนโทษโขมดและขุนโขลงใส่กลังจำเดิรป่าหา ๓ ปี เมื่อพบแล้วจะชักนำให้ทำพิทธี ๗ วันแล้วจึ่งเอาด้ายตีบาศทรงบาศ เมื่อคล้องติดหนัง ๘ โรง รำ ๘ โรง สมโพท ๗ วันเหล้นมหรสพ ๑๕ วันจึ่งเอาลงขนานเหล้นหนังรำรวดมาถึงพระนคร แลเมื่อถึงพระนครแล้วเล่นมหรสพสมโพท ๑๕ วัน”
>
> (เรื่องเดียวกัน, น.43)

จากข้อความข้างต้นกล่าวถึงมหรสพที่มีทั้งหนัง 8 โรง รำ 8 โรง และสมโภชนานถึง 7 วัน สันนิษฐานว่ารำที่จัดให้มีนั้นน่าจะมีละครหลวงร่วมแสดงอยู่ด้วย อาจมิใช่ทั้ง 8 โรง เนื่องจากในสมัยนั้นมีละครหลวงเกิดขึ้นแล้วย่อมต้องเข้าร่วมแสดงในการสมโภชอย่างแน่นอน



ภาพที่ 6 : การคล้องช้าง ที่พะเนียดในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา
ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์
ที่มา : (สำนักนายกรัฐมนตรี, 2510, ม.ป.น.)

ภาพที่ 7 : การคล้องช้างที่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
ที่มา : (สำนักนายกรัฐมนตรี, 2520, ม.ป.น.)

ในสมัยพระเจ้าปราสาททองแห่งกรุงศรีอยุธยา ได้กล่าวถึงมหรสพสมโภชทรงผนวช โดยกล่าวไว้ในจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี(พ.ศ.2310-2381) และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2526, น.20) ดังข้อความต่อไปนี้

“ลุศักราช ๑๑๕๕ ปีฉลู เบญจศก มีการสมโภชพร้อม โขนละครหุ่นงิ้วมอญรำ ครบการเครื่องเล่น ทำล้อเลื่อนตามทางสถลมารค สุดอย่างที่จะงามตา ได้เห็นเล่าฟังมาแต่ก่อนๆ ไม่เสมอแห่สมเด็จ

พระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงเสนานุรักษ์ องค์เอง พระพงศ์นรินทร ตามเสด็จ ส่วนเสด็จทรงเครื่องต้นฉลองพระศอ พระกรน้อย ทรงประพาส เครื่องประดับพระองค์เสร็จ ทรงพระมหามงกุฎ เสด็จทรงพระยานุมาศ องค์เองใส่พระมหากฐินใหญ่ พระพงศ์นรินทร ใส่พระชฎาเบี่ยงกรรเจียกทัด ขึ้นยานุมาศตามเสด็จ มีการสมโภชแห่เครื่องเล่นเรื่องรามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา มิใช่แห่รูป รูปภาพ แต่ล้วนละครโขนขึ้นรำร้องบนจักรชักล้อเลื่อนตามทางสถลมารค มีตาแต่ ๒ ตาดูแห่ไม่เห็นทั่ว จะพรรณนาเหลือกำลัง ทั้งคนร้องคนรำยังอยู่ จึงรวมงามไว้ในตา อันการมหรสพสมโภชทรงผนวชเฉลิมวงศ์พงศ์กษัตริย์สืบมา”

ข้อความข้างต้น กล่าวถึงการสมโภชแห่เครื่องเล่นเรื่องรามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา ซึ่งทั้ง 3 เรื่องนี้เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปว่าใช้ในการแสดงละครในของหลวงมาแต่อดีต แต่ปัจจุบันคงมีเพียงเรื่องอิเหนาและอุณรุทเท่านั้นที่ยังพบว่ามีการแสดงปรากฏให้เห็นอยู่ ดังนั้น ลักษณะการแสดงดังกล่าวจึงสันนิษฐานได้ว่าน่าจะเป็นการแสดงของละครในของหลวงหรือละครหลวง

การแสดงละครเพื่อสมโภชพระพุทธบาทเมื่อครั้งสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศแห่งกรุงศรีอยุธยาเสด็จพระราชดำเนิน ก็พบข้อความเกี่ยวกับละครหลวงตามข้อความที่ปรากฏในมหรสพกลางวันสมโภชพระพุทธบาท ดังต่อไปนี้

“ (มหรสพกลางวันสมโภชพระพุทธบาท)

บัดการมโหรศพ พก็โห่ขึ้นประนัง
กลองโขนตระโพนดัง ก็ตั้งตระดำเนิรครู
ฤาษีเสมอลา กรบิลพาลสองสู
เสวตรานิลาดู สัประยุทธภัณฑนา
ตระบัดก็เบิกไพ- จิตรสูรอสูรา
ถวายดวงธิดาพงา อมเรศเฉลิมงาม
ลครก็ฟ้อนร้อง สุรศัพทกลับขาน
ฉับฉ่ำที่ดำนาน อนิรุทธกินรี
ฝ่ายฟ้อน**<u>ลครใน</u>** **<u>บริรักษจักรี</u>**
โรงริมคิรีมี กลลับบแลชาย
ล้วนสรรสกรรจ์นาง อรอ่อนลอออาย
ใครยลบอยากวาย จิตรจงมเมอฝัน
ร้องเรื่องระเด่นโดย บุษบาตุนาหงัน
พักพาคุหาบรร- พตร่วมฤดีโลม

....”

(มหานาค วัดท่าทราย, 2503 : 39-40)

หากพิจารณาจากความหมายของข้อความดังกล่าวตามที่พจนานุกรมได้กล่าวไว้ สามารถแบ่งอธิบายได้เป็น 4 คำ คือ

- **ละคร** น. การแสดงประเภทหนึ่ง ผู้แสดงเรียกว่า ตัวละคร มีเวทีหรือสถานที่ใช้ในการแสดง มีบทให้ตัวละครแสดงตามเนื้อเรื่อง โดยมากมีดนตรีประกอบ มีลักษณะแตกต่างกันออกไปหลายชนิด (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น.996)
- **ใน** บ. ตรงกันข้ามกับนอก, ไม่ใช่นอก, เช่น ในบ้าน ในเมือง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น.600)
- **บริรักษ์** ก. แปลว่า ดูแล รักษา ปกครอง (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น.609)
- **จักรี** น. ผู้มีจักร หมายถึง พระนารายณ์ ต่อมาหมายถึง พระราชา ตามคติความเชื่อของไทยที่ถือว่าเป็นพระนารายณ์อวตาร (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น.297)

ดังนั้น เมื่อรวมความแล้ว “ละครในบริรักษ์จักรี” จึงน่าจะหมายถึง การแสดงละครประเภทหนึ่งซึ่งเล่นเป็นเรื่องราว อยู่ภายใต้การดูแลของพระราชาหรือพระมหากษัตริย์นั่นเองหรืออีกนัยหนึ่งคือหมายถึงละครในพระอุปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์ แต่หากจะหมายถึงการแสดงรูปแบบละครใน คำว่า “บริรักษ์จักรี” ก็จะไม่สามารถสื่อความหมายใดๆได้

เกี่ยวกับคำว่า“ละครในบริรักษ์จักรี” ได้มีผู้กล่าวไว้ว่าหมายถึง ละครของพระมหากษัตริย์ ซึ่งผู้หญิงล้วนๆเล่น (เสาวณิต วิงวอน, 2555, น.93) จึงสอดคล้องกับข้อสันนิษฐานข้างต้น

เมื่อเสียกรุงแก่พม่าส่งผลให้ตัวละครในซึ่งมีแต่ของหลวงต้องกระจัดกระจายเหลือน้อยลง โดยไปอยู่ตามหัวเมืองต่างๆ ต่างจากตัวละครนอกที่เป็นของราษฎรซึ่งนิยมเล่นกันทั่วไปอย่างแพร่หลายจึงเหลือตัวละครอยู่มาก ต่อมาในสมัยกรุงธนบุรี ละครของหลวงยังคงเหลืออยู่บ้างไม่สูญหายทั้งหมดทีเดียว เนื่องจากยังคงมีผู้ที่เคยได้เห็นรูปแบบและลักษณะการเล่นละครใน คือเจ้าฟ้าพินทวดีพระราชธิดาของพระเจ้าบรมโกศ และยังมีบางส่วนที่กวาดต้อนมาจากนครศรีธรรมราช โดยในปี พ.ศ. 2312 พระเจ้ากรุงธนบุรียกทัพไปปราบเมืองนครศรีธรรมราชซึ่งขณะนั้นเจ้าเมืองยังไม่ขึ้นแก่กรุงธนบุรี เจ้าพระยานครพาไพร่พลและละครผู้หญิงที่หนีไปจากครั้งกรุงแตก พากันหนีไปพึ่งเจ้าเมืองจะนะแต่ก็ถูกจับได้และนำตัวมาถวายแก่พระเจ้ากรุงธนบุรี จึงได้มีการหัดละครหลวงขึ้นใหม่ในกรุงธนบุรีโดยถือแบบอย่างจากครั้งกรุงเก่า ทำให้มีละครผู้หญิงแต่เพียงละครหลวงโรงเดียว ภายหลังเจ้าพระยานครได้รับการโปรดให้กลับไปปกครองเมืองนครศรีธรรมราชดังเดิม และทรงแต่งตั้งให้เป็นเจ้าประเทศราชขึ้นต่อกรุงธนบุรี ทั้งยังพระราชทาน

พระราชานุญาตให้นำละครผู้หญิงไปเป็นเครื่องประดับอิสริยยศตามเดิม เมื่อมีงานที่กรุงธนบุรีเมื่อใด ก็โปรดให้หาละครของเจ้าพระยานคร (หนู) มาร่วมแสดงสมโภชอยู่เนืองๆ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น.37) ด้วยเหตุนี้ทำให้เกิดละครผู้หญิงของเจ้านครศรีธรรมราชอีกโรง

ละครหลวงยังพบในจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี(พ.ศ.2310-2381)และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (2526, น.9-10) ซึ่งเป็นจดหมายเหตุที่เล่าเรื่องราวเหตุการณ์ภายหลังเสียกรุงศรีอยุธยา ครั้งที่ 2 แก่พม่า ก็ได้กล่าวถึงละครหลวง ดังข้อความต่อไปนี้

> “ณ วัน เดือน ๕ ขึ้น ๕ ค่ำ ลุศักราช ๑๑๔๒ ปีชวด โทศก รับสั่งให้ข้างในลงเรือประพาศ ๔ ลำ ข้างหน้า ๔ ลำ ให้เจ้านครแต่งประพาส ๒ ลำ ๖ ลำด้วยกัน ให้พร้อมลำแต่ตี ๑๑ เรือข้าราชการสวนเรือพระที่นั่งเจ้าคันธวงศ์ล่มหน้าวัดระฆัง พี่เลี้ยงทั้ง ๔ รับเสด็จไว้ได้ พอสว่างเรือประพาสข้างในถึงหน้าวัดชัยชนะสงคราม ดวงพระสุริยเยี่ยมเพียงปลายไม้ ฤกษ์บนนั้นวิปริต รูปเมฆเป็นอาวุธผ่ากลางดวงพระอาทิตย์เป็นอัศจรรย์ พอสายงายถึงพร้อมกันที่ประทับ ทราบว่าเรือพระที่นั่งพระ องค์เจ้าคันธวงศ์ เรือข้าราชการสวนเรือเจ้าล่ม พี่เลี้ยงทั้ง ๔ รับเสด็จไว้ได้ กริ้วบโทนพันที่นั่ง ให้ลงพระราชอาญาคนละ ๑๐๐ ฝีพายคนละ ๕๐ ขุนนางบรรดาตามเสด็จให้ลงพระราชอาญาภรรยาแทนผัว ๆ จะได้แห่พระแก้ว เสด็จกลับรับพระแก้วพระบางลงมา เรือประพาสดอกสร้อยสักวา มโหรีพิณพาทย์ละครโขนลงแพ ลอยเล่นมาตามกระแสชลมารค พยุหยาตรากระบวนเรือ ประทับท่าวัดแจ้ง เชิญพระแก้วขึ้นทรงพระยานุมาศแห่มา ณ โรงพระแก้วอยู่ที่ท้องสนาม พลับพลาเสด็จอยู่กลาง ละครผู้หญิงละครผู้ชายอยู่คนละข้าง เงินโรงผู้หญิง ๑๐ ชั่ง เงินโรงผู้ชาย ๕ ชั่ง มี ๗ วัน...สมโภชถ้วนสัตตวาร ให้มีละครผู้หญิงประชันกับละครเจ้านครวัน ๑ เงินโรงละ ๕ ชั่ง **<u>ละครหลวง</u>**แบ่งออกประชันกันเอง โรงละ ๕ ชั่ง”

เรื่องราวดังกล่าวเป็นเหตุการณ์ในสมัยกรุงธนบุรี เมื่อครั้งอัญเชิญพระแก้วมรกตมายังพระนครโดยขึ้นท่าที่วัดแจ้ง และได้มีการจัดมหรสพสมโภช ซึ่งเป็นงานที่ยิ่งใหญ่และยังพบว่ามีหลักฐานการจดบันทึกให้เห็นเกี่ยวกับการสมโภชพระแก้วมรกตอยู่หลายแห่ง ดังที่ปรากฏในพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค) ตามข้อความต่อไปนี้

> **“งานสมโภชพระแก้วมรกต**
>
> ลุจุลศักราช ๑๑๗๑ ปีมะเส็ง เอกศก เป็นปีที่ ๒๘ ในรัชกาลที่ ๑ เมื่อ ณ เดือน ๖ ทรงพระราชศรัทธาให้มีการสมโภชพระแก้วมรกตอีกครั้งหนึ่ง ตั้งสวดพระพุทธมนต์ ตั้งแต่ ณ วันศุกร์ เดือน ๖ แรม ๗ ค่ำ ไปจนถึง เดือน ๖ แรม ๙ ค่ำ พระสงฆ์ทั้งในกรุงนอกกรุงและหัวเมืองสวดวันละ ๒,๐๐๐ รูปทั้ง ๓ วัน สำรับเลี้ยงพระสงฆ์ของหลวง ๑,๐๐๐ รูป เป็นของพระราชวงศานุวงศ์ข้าราชการ ๑,๐๐๐ รูป แบ่งเลี้ยงวันละ ๖๖๗ รูป ฉันในพระอุโบสถ ๓๐ รูป หอพระมนเทียรธรรม ๕๐ รูป พระระเบียง ๕๘๗ รูป ฉัน ๓ วันครบพระสงฆ์ ๒,๐๐๐ เวลาเพลเลี้ยงพระสงฆ์ ทำดอกไม้

เพลิงด้วย ๑๐๐ รูปทั้ง ๓ วัน พระราชทานเงินผู้ที่ทำสำรับเลี้ยงพระสงฆ์สำรับละบาทแล้ว มีพระธรรมเทศนาในพระอุโบสถบอกอานิสงส์วันละกัณฑ์ ครั้น ณ เดือน ๖ แรม ๑๐ ค่ำ เวลาบ่ายตั้งบายศรีแก้ว บายศรีเงิน บายศรีทอง ในพระอุโบสถ เครื่องบายศรีมีกระทงดอกไม้ เวียนเทียนวันหนึ่งแล้วตั้งบูชาไว้ เวลาค่ำมีหนัง มีดอกไม้เพลิงสมโภชเป็นคำรบ ๗ คืน มี**ละครผู้หญิงข้างใน**ที่โรงละครใหญ่และการเล่นต่างๆสมโภชเวลากลางวันพร้อมกันตั้งแต่เดือน ๖ แรม ๑๑ ค่ำ จนถึงเดือน ๗ ขึ้น ๒ ค่ำ เป็นคำรบ ๗ วัน...”

(เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค), 2545, น.107)

จากข้อความข้างต้นได้อธิบายรายละเอียดในการสมโภชพระแก้วมรกตโดยกล่าวถึงพิธีสงฆ์ มหรสพสมโภชเฉลิมฉลองในช่วงตอนค่ำและปรากฏคำว่า “**ละครผู้หญิงข้างใน**” ซึ่งมีความหมายถึงละครในของหลวงหรือละครหลวงนั่นเอง

คึกฤทธิ์ ปราโมช (อ้างถึงใน อารดา สุมิตร, 2516, น.20) ได้กล่าวไว้ว่า “พระราชฐานนั้นแบ่งออกเป็นสองเขต คือ ข้างใน มีผู้หญิงล้วนผู้ชายเข้าไปไม่ได้ ข้างหน้าคือเขตพระราชฐานที่ผู้ชายเข้าไปได้” จากข้อความ ดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า **ละครผู้หญิงข้างใน** น่าจะมีความหมายเดียวกัน คือหมายถึงละครที่แสดงโดยผู้หญิงซึ่งอยู่ภายในเขตพระราชฐาน หรือละครหลวง ดังที่กล่าวไว้ข้างต้น

กล่าวได้ว่ารูปแบบของละครหลวง ละครผู้หญิงของหลวง ละครผู้หญิงข้างใน ล้วนมีลักษณะหรือความหมายเดียวกัน คือ หมายถึงละครที่อยู่ภายในพระราชวังซึ่งพระมหากษัตริย์เป็นผู้อุปถัมภ์หรือเป็นข้าราชการฝ่ายในนั่นเอง

ในสมัยกรุงธนบุรี ภายหลังจากการเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 แก่พม่าในปี พ.ศ.2310 เมื่อพระเจ้ากรุงธนบุรีกอบกู้บ้านเมืองแล้วได้ทรงฟื้นฟูศิลปะต่างๆ ทั้งด้านการละครได้ทรงทำนุบำรุงและทรงรวบรวมตัวละครจากสมัยกรุงศรีอยุธยาที่หนีสงครามกระจัดกระจายไปตามเมืองต่างๆที่คงเหลืออยู่ อีกส่วนหนึ่งเป็นตัวละครที่ได้กวาดต้อนมาจากตัวละครผู้หญิงของเจ้านครฯ โดยนำมาเป็นครูฝึกหัดละครผู้หญิงของหลวงจนเป็นต้นแบบของการแสดงละครหลวงมาถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นอีกด้วย

ยังปรากฏข้อความเกี่ยวกับการสมโภชพระแก้วมรกตที่มีเนื้อความสอดคล้องตามข้อความข้างต้น ซึ่งกล่าวถึงละครหลวงหรือละครในของหลวง ดังนี้

“...ครั้งกรุงธนบุรีเป็นราชธานีตามความที่ปรากฏในจดหมายเหตุ พระเจ้ากรุงธนบุรีก็ทรงเอาเป็นพระธุระทะนุบำรุงให้กลับมีขึ้นทั้งละครในละครนอก โดยถือว่าเป็นเกียรติยศสำหรับพระนคร เมื่อทรงตั้งเจ้านครฯ ให้กลับเป็นเจ้าประเทศราชก็พระราชทานอนุญาตให้มีละครผู้หญิงแลถึงหาเข้ามาเล่นประชันกับละครในของหลวง เมื่อสมโภชพระมหามณีรัตนปฏิมากรแก้วมรกต เมื่อปีชวดโทศกจุลศักราช ๑๑๔๒ พ.ศ.๒๓๒๓...”

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.141-142)

นอกจากจะพบการแสดงละครหลวงในงานพระเมรุ งานสมโภชพระแก้วมรกต และมหรสพสมโภชทรงผนวช ยังปรากฏว่ามีการแสดงเนื่องในงานฉลองวัดภายหลังจากการบูรณะปฏิสังขรณ์แล้วเสร็จ โดยพบหลักฐานจากพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2459, ย่อหน้าที่ 63) ที่กล่าวถึง “**ละครหลวงโรงเล็ก**” ในการฉลองวัดอรุณราชวราราม ดังข้อความต่อไปนี้

“ ๖๓. ฉลองวัดอรุณราชวราราม

เมื่อครั้งเจ้าตากสินตั้งกรุงธนบุรีเปนราชธานี สร้างพระราชวังที่มุมเมืองริมป้อมวิไชยประสิทธิที่บริเวณ พระราชวังคับแคบ ด้วยติดเขตรวัดแจ้งอยู่ข้างเหนือ วัดท้ายตลาดอยู่ข้างตวันตก จึงขยายเขตรพระราชวังกั้นเอาที่วัดทั้ง ๒ นั้นไว้ในพระราชวัง ครั้นเมื่อสร้างกรุงรัตนโกสินทร ย้ายพระราชวังข้ามมาอยู่ฝั่งตวันออก พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก โปรดให้พระสงฆ์มาอยู่วัดแจ้งแลวัดท้ายตลาดอย่างเดิมทั้ง ๒ วัด ครั้นเมื่อโปรดให้พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาไลยเสด็จไปประทับอยู่ที่พระราชวังเดิมนั้น จึงมีรับสั่งให้ทรงรับน่าที่ในการปฏิสังขรณ์วัดแจ้งแลวัดท้ายตลาดด้วย ส่วนวัดท้ายตลาดได้ทรงสร้างพระอุโบสถใหม่ แต่จะสร้างเมื่อในรัชกาลที่ ๑ หรือมาสร้างเมื่อในรัชกาลที่ ๒ ไม่พบจดหมายเหตุ ปรากฏแต่ว่า แต่แรกได้พระราชทานนามพระอารามว่า วัดพุทไธสวรรย์ แล้วจึงมาเปลี่ยนเปนวัดโมฬีโลก ส่วนวัดแจ้งนั้นทรงสร้างพระอุโบสถใหม่ มีพระระเบียงล้อมรอบ พระประธานในพระอุโบสถเมื่อปั้นหุ่น พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาไลยทรงปั้นด้วยฝีพระหัดถ์ แลสร้างพระวิหารด้วย ส่วนกุฎีพระสงฆ์นั้น ที่สร้างครั้งรัชกาลที่ ๑ รีบทำแต่พอให้พระสงฆ์มาอยู่ได้ ยังไม่เรียบร้อย จึงโปรดให้ขอแรงพระราชวงษานุวงษ์แลข้าราชการช่วยทำกุฎีพระสงฆ์ เปนตึกขัดแตะถือปูน ครั้นการสำเร็จจึงได้มีงานฉลองในปีมโรงโทศกนี้ เล่น**ลครหลวงโรงเล็ก** เล่นเรื่องรามเกียรติ์ตอนบุศลพ ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์บทขึ้นใหม่ พระราชทานนามพระอารามเปลี่ยนใหม่ว่า วัดอรุณราชวราราม”

ข้อความข้างต้น กล่าวถึงเหตุการณ์เมื่อสร้างกรุงรัตนโกสินทร์และได้ทำการย้ายพระราชวังมาอยู่ฝั่งพระนคร พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 โปรดให้พระสงฆ์ย้ายมาอยู่วัดแจ้งและวัดท้ายตลาดดังเดิม และเมื่อโปรดให้พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเสด็จไปประทับอยู่ที่พระราชวังเดิม จึงมีรับสั่งให้บูรณะปฏิสังขรณ์วัดแจ้งและวัดท้ายตลาดด้วย เมื่อเสร็จจากการบูรณะจึงได้มีงานฉลองซึ่งเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่กระทำสืบต่อกันมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา โดยโปรดให้มีการเล่นละครหลวงโรงเล็กและเล่นเรื่องรามเกียรติ์ ตอน บุศลพ อันเป็นเรื่องที่ใช้ในการแสดงละครในของหลวงมาแต่ครั้งอดีต แม้ปัจจุบันจะไม่นิยมนำมาแสดงแล้วก็ตาม

ต่อมาในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เป็นยุคที่การละครเฟื่องฟูเนื่องจากทรงโปรดการละคร จนถึงกับปรับปรุงสวนขวาให้เป็นสถานที่เพื่อผ่อนคลายภายในพระราชวัง

และใช้เป็นแหล่งบันเทิง ทั้งยังสร้างโรงละครและโปรดให้จัดแสดงละครข้างในประชันกันสองโรง (ซึ่งละครข้างในนี้มีความหมายเดียวกับละครในราชสำนักหรือละครหลวงนั่นเอง) ดังข้อความต่อไปนี้

> “การสร้างสวนขวานั้น สร้างพระมหามนเทียรที่ประทับในสวน มีมุข ๓ ด้านเป็นที่ประทับองค์ ๑ แลให้ขุดสระใหญ่ในสวนนั้น...แล้วโปรดให้พระยาสุริวงศ์มนตรี พระยาสุริยวงศ์ ทำเก๋งโรงละครขึ้นเก๋งหนึ่ง...
>
> ครั้นถึงหน้าฤดูน้ำก็ให้ไขน้ำเข้ามาเปี่ยมสระ แลโปรดให้มีการฉลองสมโภชพระที่นั่งในกลางระหว่างการยังไม่สำเร็จ ให้นิมนต์สมเด็จพระสังฆราช สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระวันรัตน์ แลพระ ราชาคณะอื่นๆสวดพระปริตพุทธมนต์ ณ พระที่นั่งเก๋งใหญ่ รุ่งขึ้นเช้าจึงโปรดให้แยกย้ายไปเลี้ยงตามเก๋งตามแพทุกแห่ง เก๋งละสองรูป แพละสองรูป มีละครข้างในสองโรงเล่นประชันกัน...”
>
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.139-140)

ข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นว่าในยุคนี้การแสดงละครเป็นสิ่งที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ทรงโปรด ด้วยเหตุที่ว่าเมื่อโปรดให้สร้างสวนขวาภายในพระราชวัง ทรงมีรับสั่งให้สร้างเก๋งเพื่อใช้เป็นโรงละคร ดังปรากฏข้อความเกี่ยวกับการสร้างเก๋งโรงละครดังนี้

> “มีอ่างแก้วสองข้างยาวเสมอพระพุทธรัตนสถาน กว้างเสมอมุขทิศเหนือ ทิศใต้ของพระราชอ่างแก้วก่ออิฐสูงประมาณ ๓ ศอกเศษ ข้างหนึ่งเป็นสระก่อด้วยดีบุก ตั้งร้านให้หุ้มดีบุกก่อเขาบนร้านเป็นเกาะเล็กเกาะน้อยขังน้ำเสมอเชิงเขา (ไม่ทราบว่ารื้อสมัยใด) ภายในสวนขวาซึ่งตั้งอยู่ทางทิศใต้ของพระราชมณเฑียร พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยโปรดให้พระยามนตรีสุริยวงศ์ พระยาศรีสุริยวงศ์สร้างเก๋งโรงละคอนหรือโรงมหาสภาขึ้นโรงหนึ่ง ซึ่งในจดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวีอธิบายไว้ว่า ทำเป็นเก๋งจีน หลังคาเป็นสามหลังคาติดกัน มีหมายกำหนดยกเสาพระที่นั่งว่า...”
>
> (เจ้าพระยาทิพากรวงศ์(ขำ บุนนาค), 2545, น.201)

นอกจากเก๋งที่สร้างขึ้นเพื่อใช้แสดงละครภายในวังหลวงแล้ว ในสมัยรัชกาลที่ 2 นี้ยังพบโรงละครอีกแห่ง เป็นโรงละครที่สร้างขึ้นบริเวณนอกกำแพงพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทด้านตะวันตก ใช้ฝึกหัดละครหลวงโดยครูผู้ชายเป็นผู้ฝึกหัด และถูกรื้อไปในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ดังข้อความต่อไปนี้

> “เมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้สร้างหอธรรมสังเวชนอกกำแพงพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาททางด้านตะวันตก (ระหว่างประตูพรหมศรีสวัสดิ์ จนประตูศรีสุนทร) เดิมมีโรงสำหรับครูผู้ชายหัดละคอนหลวง สร้างไว้แต่ในรัชกาลที่ ๒ โปรดให้รื้อโรงละครเสีย สร้างหอที่ไว้พระศพเจ้านายฝ่ายในหอหนึ่งขนานนามว่า หอธรรมสังเวช”
>
> (ประยุทธ สิทธิพันธ์ อ้างถึงใน สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น.86)

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น.85) ได้อธิบายถึงโรงละครดังกล่าวว่าคือโรงละครต้นสน เป็นโรงละครที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 โปรดให้สร้างขึ้นที่บริเวณนอกกำแพงแก้วพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาทด้านตะวันตก เมื่อเข้าทางด้านประตูพรหมศรีสวัสดิ์ หรือประตูศรีสุนทร จะเห็นต้นสน 2 ต้นอยู่ระหว่างศาลาอัตถวิจารณ์และศาลาราชการุณย์ บริเวณที่สร้างเป็นศาลาราชการุณย์นี้ในรัชกาลที่ 2 โปรดให้สร้างโรงละครต้นสน เพื่อใช้เป็นพื้นที่สำหรับครูละครผู้ชายมาฝึกซ้อมละครผู้หญิงของหลวง

ข้อมูลที่กล่าวถึงโรงละครต้นสน ปรากฏในเพลงยาวเก่าท้ายบทละคร เรื่องไกรทอง พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ดังนี้

“ตั้งโรงต้นสนคนแออัด ซ้อมหัดแก้ไขในราชฐาน
เมื่อช้างเผือกมาใหม่ได้ออกงาน ทั้งเครื่องอานโอ่อ่าน่ารัก
ตัวละคอนเล็กเล็กเด็กหมด สมเกียรติยศสมศักดิ์
มีแต่คนมาสามิภักดิ์ จงรักรองบาทบทมาลย์”

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.339)

สำหรับเหตุที่ต้องสร้างโรงละครต้นสนไว้นอกกำแพงพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท ด้วยครูผู้ฝึกสอนเป็นผู้ชาย จึงไม่สามารถที่จะเข้าไปฝึกหัดละครหลวงได้ ด้วยข้อจำกัดของพื้นที่ภายในเขตพระราชฐานชั้นในที่ห้ามผู้ชายเข้า ดังนั้นจึงต้องให้ละครผู้หญิงของหลวงออกมาฝึกนอกกำแพงวัง

ในเรื่องนี้สืบเนื่องมาจากในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 การละครยังคงยึดตามแบบอย่างครั้งกรุงศรีอยุธยา คือละครผู้หญิงของหลวงจะมีได้เฉพาะพระมหากษัตริย์เท่านั้น ดังนั้นละครที่ฝึกหัดกันนอกวังจึงมีเพียงละครผู้ชาย ซึ่งปรากฏคณะละครที่มีชื่อเสียงต่อมาและเล่นตามรูปแบบละครใน คือละครของเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ ภายหลังเมื่อสิ้นพระชนม์ได้ตกมาอยู่กับเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรี

กล่าวกันว่า เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีทรงเป็นเจ้าของคณะละครที่ทรงชำนาญในด้านการละครจนถึงขั้นสามารถออกแบบวิธีการรำได้ และยังถือเป็นแบบอย่างของละครในที่รำกันมาจนถึงปัจจุบันนี้ ซึ่งคณะละครของเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีได้มีตัวละครเอกที่เป็นละครผู้ชายคือ นายทองอยู่ รับบทเป็นอิเหนา และนายรุ่ง เป็นตัวนางเอก ซึ่งต่อมาภายหลังทั้งนายทองอยู่และนายรุ่งได้เป็นที่ปรึกษาและเป็นผู้นำแบบอย่างการรำของเจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีไปถ่ายทอดให้แก่ละครหลวงในรัชกาลที่ 2 จนถึงรัชกาลที่ 3 รวมทั้งยังเป็นครูละครในที่ฝึกหัดให้แก่ทุกโรงในยุคนั้นอีกด้วย(เรื่องเดียวกัน, น.336-337)

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ละครหลวงที่มีอยู่ครั้งรัชกาลที่ 1 เริ่มหมดลง (ด้วยเป็นครูละครที่อยู่มาแต่ครั้งกรุงเก่าจึงมีอายุมากจึงค่อยๆหมดไปตามกาลเวลา)พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยจึงได้โปรดให้มีการฝึกหัดละครในเพิ่มขึ้นอีกชุดหนึ่งโดยใช้เด็ก สันนิษฐานว่าออกแสดงครั้งแรกในการสมโภชพระยาเศวตกุญชรช้างเผือกเอกเมืองโพธิสัตว์ เมื่อปีพ.ศ.2355 ซึ่งเป็นปีที่ 4 ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 (เรื่องเดียวกัน, น.338) ซึ่งครูที่เป็นผู้ฝึกหัดคือนายทองอยู่และนายรุ่ง ทั้ง 2 ท่านได้ร่วมเป็นที่ปรึกษาและยังได้ฝึกซ้อมท่ารำกับเจ้าฟ้ากรมหลวงพิ

ทักษมนตรี ผู้คิดกระบวนท่ารำจากบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 โดยเมื่อทรงพระราชนิพนธ์แล้วจะส่งประทานให้ลองฝึกซ้อม

ในสมัยรัชกาลที่ 2 นี้ รูปแบบการแสดงและบทละครที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นยังคงใช้เพื่อการแสดงละครหลวงเท่านั้น ซึ่งยังเป็นสิ่งต้องห้ามสำหรับผู้อื่นที่มิใช่พระมหากษัตริย์ และก็ไม่มีผู้ใดกล้านำไปใช้แสดง ซึ่งข้อห้ามดังกล่าวของละครยังคงเป็นดังเช่นในสมัยรัชกาลที่ 1

ละครหลวงได้มีการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 โดยทรงโปรดให้เลิก ละครหลวง ข้าหลวงเดิมที่เคยฝึกหัดไว้ก็โปรดให้เลิก แต่กลับเป็นเหตุให้การเล่นละครแพร่หลายไปกว่าเดิม เนื่องจากผู้ที่นิยมละครหลวงอย่างในรัชกาลที่ 2 แต่เดิมที่ไม่กล้าทำเทียมเจ้า เมื่อมีการยกเลิกละครหลวง ผู้มีบรรดาศักดิ์จึงพากันฝึกหัดละครแบบหลวงกันขึ้นเป็นจำนวนมาก พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวก็มิได้ทรงห้าม เพราะละครเป็นการเล่นสำหรับบ้านเมืองมานาน ละครในยุคนี้จึงเป็นละครของเจ้านายและขุนนาง (แสงโสม เกษมศรีและวิมล พงศ์พิพัฒน์, 2523, น.183)

ครั้นถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ในระยะแรกยังไม่ปรากฏว่ามีละครหลวง ด้วยถูกยกเลิกไปเมื่อครั้งรัชกาลก่อน ระยะต่อมาจึงได้มีการฝึกหัดละครหลวงขึ้น โดยสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี พระอัครมเหสีในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงฝึกหัดละครเด็กผู้หญิงขึ้นภายในพระบรมมหาราชวังชุดหนึ่ง แต่ยังไม่ทันจะได้ออกแสดงทรงสิ้นพระชนม์เสียก่อน ในปีพ.ศ.2395 ครั้นถึงปีพ.ศ. 2396 อันเป็นปีที่ 3 ในรัชกาลที่ 4 ได้มีช้างเผือกแรกมาสู่พระบารมี *(*คือพระวิมลรัตนกิริณี*)* พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงปรารภถึงธรรมเนียมปฏิบัติเก่าที่เคยมีละครหลวงสมโภชช้างเผือก ดังเช่นเมื่อครั้งรัชกาลที่ 2 จึงโปรดให้รวบรวมละครของสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดีฝึกหัดเป็นละครหลวง และทันออกแสดงเพื่อสมโภชช้างเผือกตัวที่ 2 *(*คือพระวิสุทธรัตนกิริณี*)* ในปี พ.ศ. 2397 นับแต่นั้นมาจึงได้มีละครหลวงขึ้น (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.356)

ต่อมาในวันที่ 31 ธันวาคม พ.ศ.2403 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ได้เสด็จพระราชดำเนินทางชลมารคเพื่อสมโภชพระสมุทรเจดีย์ ซึ่งได้ปรากฏว่าทรงโปรดให้มีละครข้างในสมโภช ดังข้อความที่ปรากฏต่อไปนี้

“...ครั้นเสร็จแล้วก็ปิดแผ่นสิลาข้างด้านทักษิณ แล้วก่ออิฐสมทบปิดช่องนั้นเสีย แล้วโปรดให้ยิงปืนสลุดที่เรือพระที่นั่งแลเรือกลไฟที่ตามเสด็จลำละยี่สิบเอ็จนัดทุกลำ แล้วเสด็จข้ามมามี**<u>ละครข้างใน</u>**สมโภช ประทับณพระที่นั่งทำใหม่ จึงประทานชื่อว่า พระที่นั่งสมุทาภิมุข ที่บันธมชื่อว่าพระที่ยุศุขไสยาศ ที่พระสนมเอกอยู่ชื่อหออนงคนาฏสราญรมย์ ตึกแถวชื่อสนมนิกร โรงละครชื่อสันถาคาระสภา...”

(เจ้าพระยาทิพากรวงศ์ฯ(ขำ บุนนาค), 2547, น.201)

สำหรับในรัชกาลที่ 4 ได้พบหลักฐานปรากฏการแสดงละครข้างในหรือละครหลวงปรากฏอีกหลายครั้งดังข้อความต่อไปนี้

“เสด็จพระราชดำเนินไปนมัสการพระพุทธบาท

ครั้นมาถึงณวันอาทิตยเดือนสี่ขึ้นแปดค่ำ เสด็จพระราชดำเนินขึ้นไปพระพุทธบาทยกยอดมณฑปแลบันจุพระบรมธาตุ เสด็จขึ้นไปครั้งนั้นเปนกระบวนใหญ่ สมเด็จพระนางรำเพยภุมราภิรมย์ประชวนอยู่ ก็โปรดให้ตามเสด็จขึ้นไปด้วย พระเจ้าลูกเธอสิบห้าพระองค์ เจ้าจอมยี่สิบ พระราชวงษานุวงษฝ่ายใน แลเจ้ามกเถ้าแก่ในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งไม่ได้เคยไปนมัสการพระพุทธบาทก็โปรดให้ตามเสด็จขึ้นไปด้วยเป็นอันมาก **<u>ละครข้างใน</u>**สำรับเล็กด้วย

วันพุฒเดือนสี่ขึ้นเก้าค่ำ เสด็จขึ้นไปประทับพระราชวังท้ายพิกุล ณวันพฤหัศบดีเดือนสี่ขึ้นสิบค่ำ สวดพระพุทธมนต์บนลานพระพุทธบาท เวลาค่ำมีระบำ ครั้นณวันอาทิตยเดือนสี่ขึ้นสิบสามค่ำ เป็นวันพระฤกษ์ยกยอดพระมณฑป บรรจุพระบรมธาตุในพระมกุฏพันธ์เจดีย์แล้วมีละครด้วย”

(เรื่องเดียวกัน, น.203)

ข้อความข้างต้น กล่าวถึงการเสด็จพระราชดำเนินขึ้นไปสักการะพระพุทธบาทของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นธรรมเนียมที่ถือปฏิบัติมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา การเสด็จพระราชดำเนินในครั้งนี้ได้ทรงโปรดให้มีละครข้างในหรือละครหลวงสำรับเล็กตามเสด็จเพื่อไปร่วมแสดง ดังข้อความข้างต้น

นอกจากนี้ ยังพบข้อความเกี่ยวกับละครหลวง ในพระราชพิธีโสกันต์ของสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้าจุฬาลงกรณ์ (คือพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้งยังดำรงตำแหน่งพระเจ้าลูกยาเธอในสมัยรัชกาลที่ 4) ดังข้อความต่อไปนี้

“โสกันต์สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าจุฬาลงกรณ์

ครั้นมาถึงเดือนยี่ พระฤกษจะได้โสกันต์สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าจุฬาลงกรณ์ โปรดให้ทำเขาไกรลาสขึ้นที่น่าเก๋งสมมตเทพย์สฐาน...แลจังหวัดเขาไกรลาศมีทหารสิบสี่หมู่นั่งกลาบาตทุกระยะ หลังราชวัดฉัตรรายทางพิณพาทย์กลองแขกเครื่องเล่นหกแพนนอนร้านหอกดาบ คาบขอนเล่นกลต่างๆ ชั้นในก็มีโมงครุมคุลาตีไม้ มีระเบงแต่งออกไปรับ**<u>ครูลครข้างใน</u>**เปนบันเลงสี่คนรำดอกไม้ทองเงินรับกระบวนแห่ ครูละครแต่งเปนเสี้ยวกางสองคนมายืนทำท่ารับกระบวน...”

(เรื่องเดียวกัน, น.289)

จากข้อความข้างต้นกล่าวถึงครูละครข้างใน หรือครูละครที่อยู่ในพระราชวังชั้นในหรือครูละครหลวงก็กล่าวได้

ความเป็นมาเกี่ยวกับละครหลวงที่กล่าวมาแล้ว จะเห็นได้ว่าล้วนเป็นไปเพื่อความบันเทิง ทั้งการสมโภชงานพระเมรุ การสมโภชพระแก้วมรกต งานฉลองวัดอรุณราชวราราม งานนมัสการพระพุทธบาท งานพระราชพิธีโสกันต์ หรือแม้แต่การแสดงตามธรรมเนียมที่ปรากฏในกฎมนเทียรบาลก็เพื่อความบันเทิงทั้งสิ้น โดยสังเกตได้ว่าล้วนมีความเกี่ยวข้องกับราชสำนักหรือพระมหากษัตริย์ ตามคำกล่าวที่ว่าละครหลวงเปรียบเสมือนเครื่องราชูปโภค(เครื่องใช้สอย)อย่างหนึ่งของพระเจ้าแผ่นดิน

ระยะต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 นี้ ได้มีการยกเลิกข้อห้ามที่มิให้ผู้ใดมีละครผู้หญิงอย่างเช่นละครหลวง ดังข้อความที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ(2546, น.231) กล่าวไว้ดังนี้

> “ด้วยละครผู้หญิงเป็นของพระเจ้าแผ่นดินทรงพระราชดำริให้หัดนางในขึ้นสำหรับเล่นในการพระราชพิธีในพระราชนิเวศน์เสมออย่างเป็นเครื่องราชูปโภคอันหนึ่ง ซึ่งผู้อื่นมิควรจะทำเทียม... ส่วนการเล่นละครในนั้น (*จะเป็นแต่ครั้งกรุงเก่าหรือต่อรัชกาลที่ ๓ กรุงรัตนโกสินทร์ ข้อนี้ไม่ทราบแน่*) ก็พระราชทานอนุญาตให้เจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่เล่นได้ แต่ต้องหัดเป็นละครผู้ชาย คงห้ามแต่ละครผู้หญิงอย่างเดียวที่มิให้ผู้อื่นมีนอกจากของหลวง จนถึงรัชกาลที่ ๔ กรุงรัตนโกสินทร์ จึงได้เลิกข้อห้าม”

จากข้อความข้างต้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวถึงละครผู้หญิง หรือละครในราชสำนักเกิดขึ้นจากพระราชดำริของพระเจ้าแผ่นดิน ที่ทรงโปรดให้ฝึกหัดนางในเพื่อใช้แสดงในการพระราชพิธีภายในพระราชวัง เปรียบเสมือนเครื่องราชูปโภค(เครื่องใช้สอย)อย่างหนึ่งของพระเจ้าแผ่นดิน และห้ามมิให้ผู้อื่นมีหรือหากมีก็ต้องเป็นรูปแบบของละครผู้ชาย ห้ามมีละครผู้หญิง ซึ่งข้อห้ามดังกล่าวได้ถูกยกเลิกในรัชกาลที่ 4 สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ดังข้อความในประกาศต่อไปนี้

“ประกาศว่าด้วยละคอนผู้หญิงแลเรื่องหมอเรื่องช่าง

(ณ วันอังคาร เดือน ๙ แรม ๗ ค่ำ ปีเถาะ สัปตศก)

> พระยาวรพงศ์พิพัฒน์ รับพระบรมราชโองการใส่เกล้าฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ สั่งให้ประกาศแก่พระราชวงศานุวงศ์แลข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยฝ่ายทหารพลเรือนในพระบรมมหาราชวังแลพระบวรราชวังให้รู้จงทั่วกันว่า แต่ก่อนในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก แลแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาไลย มีละคอนผู้หญิงแต่ในหลวงแห่งเดียว ด้วยมีพระราชบัญญัติห้ามมิให้พระราชวงศานุวงศ์ แลข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อยฝึกหัดละคอนผู้หญิง เพราะฉะนั้นข้างนอกจึงไม่มีใครเล่นละคอนผู้หญิงได้ ครั้นในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวไม่โปรดละคอน แต่ทว่าทรงแช่งชักติเตียนจะไม่ให้ผู้อื่นเล่น ถึงกระนั้นก็มีผู้ลักเล่นเงียบๆ อยู่ด้วยกันหลายราย มาในแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ พระราชวงศานุวงศ์แลข้าราชการผู้ใหญ่ผู้น้อย ผู้ใดเล่นละคอนผู้ชายผู้หญิงก็มิได้ทรงรังเกียจเลย ทรงเห็นว่ามีละคอนด้วยกันหลายรายดี บ้านเมืองจะได้ครึกครื้น จะได้เป็นเกียรติยศแผ่นดิน เดี๋ยวนี้ท่านทั้งปวงเห็นว่าละคอนในหลวงมีขึ้นก็หามีใครเล่นละคอนเหมือนอย่างแต่ก่อนไม่ คอยจะกลัวผิดแลชอบอยู่ การอันนี้มิได้ทรงรังเกียจเลย ท่านทั้งปวงเคยเล่นอยู่แต่ก่อนอย่างไรก็ให้เล่นไปเถิด ในหลวงมีการงานอะไรบ้างก็จะได้โปรดหาเข้ามาเล่นถวายทอดพระเนตรบ้าง จะได้พระราชทานเงินโรงรางวัลให้บ้าง ผู้ใดจะเล่นก็เล่นเถิด ขอยกเสียแต่รัดเกล้ายอดอย่างหนึ่ง เครื่องแต่งตัวลงยาอย่างหนึ่ง พานทองหีบทองเปนเครื่องยศอย่างหนึ่ง เมื่อบททำขวัญยกแต่แตรสังข์อย่างหนึ่ง แล้วอย่าให้ฉุดบุตรชายบุตร

หญิงที่เขาไม่สมควรเอามาเล่นละคอน ให้เขาได้ความเดือดร้อนอย่างหนึ่ง ขอห้ามไว้แต่การเหล่านี้ ให้ท่านทั้งปวงเล่นไปเหมือนอย่างแต่ก่อนเถิด”

(พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2511, น.114-115)

หลังจากการประกาศยกเลิกข้อห้ามดังกล่าว ละครในผู้หญิงได้ถูกฝึกหัดโดยผู้มีบรรดาศักดิ์เพื่อใช้ประดับเป็นเกียรติยศ ลักษณะของละครในผู้หญิงระยะนี้มีปรากฏการแสดงในการบำเพ็ญกุศล การเฉลิมฉลองต่างๆ ในขณะที่ละครผู้หญิงของหลวงก็ยังคงมีอยู่ แต่มีการนำออกแสดงอย่างกว้างขวางกว่าเดิม ลักษณะดังกล่าวปรากฏตามข้อความดังต่อไปนี้

“ในการเล่นละครใน ไม่เล่นรับงานหาเหมือนอย่างละครนอก เพราะละครในมักเป็นละครของผู้มีบรรดาศักดิ์ฝึกหัดไว้สำหรับประดับเกียรติยศ เป็นแต่เล่นดูเองหรือเล่นในการบำเพ็ญกุศล เช่น ฉลองพระ และฉลองวัดเป็นต้น ถ้ามีดูเล่นเอง ตัวละครมักแต่งตัวอย่างปรกติ เป็นแต่ให้รัดกุม ทำบทและรำเต้นให้คล่อง เรียกว่าแต่งอย่างน้อย ต่อเล่นออกงานจึงให้แต่งเครื่องละคร ถ้าหากจะไปเล่นงานตามบ้านเรือนผู้อื่นก็เป็นการที่เจ้าของละครไปเล่นช่วย เช่นเล่นในงานโกนจุกเป็นต้น โดยเป็นมิตรสหายกับเจ้าของงาน เมื่อในรัชกาลที่ ๔ ก็มักโปรดให้ละครหลวงไปเล่นช่วยงานที่วังเจ้านายและบ้านขุนนางผู้ใหญ่ ซึ่งทรงพระกรุณานับเป็นมิตรที่สนิทเนืองๆ ละครที่ไปเล่นช่วยงานเช่นกล่าวมา เจ้าของงานไม่ต้องให้เงินโรง เป็นแต่เลี้ยงดู และแจกบำเหน็จแก่ตัวละคร ตลอดจนพวกปี่พาทย์และคนร้องตามแต่จะเห็นสมควร แต่เจ้าของงานย่อมเป็นผู้มีเกียรติยศสูง จึงจะได้ละครหลวงหรือของผู้มีบรรดาศักดิ์ไปเล่นช่วย บำเหน็จที่แจก ก็ต้องให้ๆสมกับเกียรติยศ เพราะฉะนั้นจึงเป็นเงินมากกว่าที่จะหาละครนอก เล่ากันว่าค่าบำเหน็จตกประมาณวันละ ๑,๐๐๐ บาทลงมาหา ๕๐๐ บาทเป็นอย่างต่ำ ประเพณีละครในสืบทราบความดังแสดงมา”

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.279-280)

ข้อความข้างต้นยังแสดงให้เห็นอีกว่า แม้ละครหลวงจะเริ่มมีการนำออกมาแสดงอย่างแพร่หลายกว่าแต่ก่อน แต่ยังคงไว้ซึ่งเกียรติยศ มิได้แสดงเพื่อการหาเลี้ยงชีพอย่างละครนอก เงินที่ได้ตอบแทนมีลักษณะเป็นเงินรางวัลที่ค่อนข้างจะสมเกียรติตามฐานะ

ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ยังคงมีประเพณีการสมโภชช้างเผือก และพบว่ามีละครผู้หญิงของหลวง ดังข้อความที่ปรากฏต่อไปนี้

“ประเพณีการสมโภชช้างเผือกแต่ก่อนนั้น ปลูกโรงสมโภชที่ท้องสนามชัยให้ประชาชนได้เห็นเมื่อช้างขึ้นระวาง เรียกว่าสมโภชโรงนอกครั้งที่ ๑ ครั้นเสด็จการสมโภชโรงนอกแล้วเมื่อพาช้างเผือกเข้าไปไว้ในโรงช้างต้นมีการสมโภชภายในพระราชวัง เรียกว่าสมโภชโรงในอีกครั้ง ๑ ในงานสมโภชโรงในนี้ที่เคยมีละครผู้หญิงของหลวงเป็นแบบมาแต่ในรัชกาลที่ ๒

ครั้นสมโภชพระเสวตรวรวรรณกับพระมหารพีพรรณคชพงศ์เขาโรงในในรัชกาลที่ ๕ **<u>โปรดให้มีละครหลวง</u>** ที่โรงละครหลังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม...

ต่อมาถึงปีวอก พ.ศ.๒๔๑๕ มีช้างเผือกมาแต่เมืองสุวรรณภูมิ(คือพระเสวตรสุวภาพรรณ) จะมีละครหลวงสมโภชโรงในตามแบบเก่าอีก ละครหลวงยังไม่ได้หัดขึ้นใหม่ในรัชกาลที่ ๕ จึงโปรดให้ขอแรงละครหลวงครั้งรัชกาลที่ ๔ รวมกันซักซ้อมเล่นเรื่องอิเหนาต่อมาอีกระยะ ๑ แต่เล่นเฉพาะงานสมโภชช้างเผือก ถ้าเป็นงานอื่นเช่นงานโสกันต์เป็นต้นก็โปรดให้หาละครที่ฝึกหัดกันขึ้นข้างนอก...

ต่อมาราวปีมะเส็ง พ.ศ.๒๔๒๔ เป็นปีที่ ๑๔ ในรัชกาล จึงได้เริ่มหัดละครหลวงขึ้นใหม่ในรัชกาลที่ ๕ ด้วยจะมีงานสมโภชพระนครอายุครบ ๑๐๐ ปี...”

(เรื่องเดียวกัน, น.373-374)

นอกจากนี้ยังพบว่าได้มีการแสดงละครของหลวง เรื่องอิเหนา ในงานเฉลิมพระราชมณเฑียรพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท และได้แสดงอีกครั้งในงานสมโภชเมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จกลับจากประเทศยุโรป(เรื่องเดียวกัน, น.374)

ละครหลวงในยุคพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เป็นช่วงที่มีการเปลี่ยนแปลงด้วยปัจจัยหลายอย่าง ซึ่งในระยะแรกละครหลวงและละครผู้หญิงของภายนอกพระราชวังยังคงเป็นที่นิยม แต่เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงของบ้านเมืองตามสภาพแวดล้อม เศรษฐกิจ สังคมและการเมือง การแสดงละครจึงได้เปลี่ยนแปลงไปด้วย

ปัจจัยหนึ่งคือเรื่องของการเลิกทาส ทำให้ระบบเจ้าขุนมูลนายค่อยๆลดความสำคัญลง ประชาชนทั่วไปไม่จำเป็นต้องสังกัดอยู่กับเจ้าหรือวังต่างๆ ตัวละครที่แต่เดิมมีผู้นิยมพาลูกหลานเข้ามาอยู่ในวังและได้รับการฝึกหัดละครก็ลดลงไปด้วย ละครของผู้มีบรรดาศักดิ์ซึ่งสร้างคณะละครและจัดแสดงในโรงละครก็มีรายได้ลดลง ด้วยเหตุที่ยุคนี้เริ่มมีการแสดงในรูปแบบอื่นที่ได้รับอิทธิพลจากชาติตะวันตกเพิ่มขึ้นมากกว่าแต่ก่อน ความนิยมในละครจึงลดลง คณะละครที่ยังคงแสดงเรื่องรามเกียรติ์ อิเหนา และอุณรุท ตามแบบละครหลวงก็ หาดูได้ยาก คงเหลือเพียงละครหลวงในกรมมหรสพและคณะละครวังสวนกุหลาบเท่านั้น

จากการที่รูปแบบของความนิยมการแสดงละครในยุคนี้ได้มีการเปลี่ยนแปลง จึงได้เกิดรูปแบบของละครรำยุคปรับปรุง ทั้งนี้สืบเนื่องมาจากการที่ประเทศไทยได้มีการติดต่อกับชาวต่างชาติทางฝั่งตะวันตก จึงได้มีการนำรูปแบบละครที่มีอยู่เดิมไปปรับปรุงเข้ากับรูปแบบการแสดงของชาติตะวันตก จนเกิดละครแบบใหม่ขึ้น ทั้งละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์และละครร้อง ส่งผลให้ความนิยมในละครในแบบหลวงที่เคยมีมาได้ลดน้อยลงไปอีก

ครั้นถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 เป็นยุคที่การแสดงละครพูดอย่างตะวันตกเฟื่องฟู ดังจะเห็นได้จากการที่พระองค์ทรงโปรดจนมีอยู่หลายครั้งที่พระองค์ทรงร่วมแสดงด้วย

ละครหลวงในยุคนี้มีทั้งละครผู้หญิงของหลวงและละครผู้ชายของหลวง โดยสังกัดอยู่ในกรมมหรสพ ซึ่งตั้งขึ้นมาตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ซึ่งสุรพล วิรุฬห์รักษ์(2547, น.292) ได้กล่าวเกี่ยวกับเรื่องนี้ไว้ว่า

“ละครหลวงนี้มีทั้งละครผู้หญิงของหลวง และละครผู้ชายของหลวง และให้สังกัดอยู่ในกรมมหรสพ

๑. ละครผู้หญิงของหลวง หรือละครหลวงฝ่ายหญิงมีขึ้นในปี พ.ศ.๒๔๕๗ โดยที่เจ้าพระยารามราฆพได้ทูลเกล้าฯถวายคณะละครผู้หญิงของท่าน ซึ่งมีมารดาของท่านคือพระนมทัด พึ่งบุญ ณ อยุธยา เป็นผู้จัดการ ละครผู้หญิงของหลวง แสดงในงานพระราชพิธีต่างๆ ตามอย่างโบราณราชประเพณี

๒. ละครผู้ชายของหลวง หรือละครหลวงฝ่ายชายมีขึ้นในปี พ.ศ.๒๔๕๘ เนื่องจากบรรดามหาดเล็กต่างหัดโขนแสดงได้ดีแล้ว พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจึงโปรดให้พระยานัฏกานุรักษ์ครูพระนางและพระยาพรหมาภิบาล ยักษ์ หัดละครในขึ้นโรงหนึ่งแสดงเรื่องรามเกียรติ์และอิเหนาในพระราชพิธีต่างๆเช่นกัน”

จนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 กรมมหรสพที่ควบคุมดูแลฝึกหัดบรรดาโขนละครและปี่พาทย์ของหลวง ซึ่งถูกตั้งขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ได้ถูกยุบลงในปีพ.ศ.2468 ภายหลังจากรัชกาลที่ 6 เสด็จสวรรคตไม่นาน และประมาณ 5 เดือนต่อมาในปีพ.ศ.2469 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเห็นว่างานนาฏศิลป์ยังมีความจำเป็นในกิจของหลวงและยังเพื่อสืบสานงานนาฏศิลป์ไทยมิให้สูญ จึงได้มีการจัดตั้งกองมหรสพขึ้นใหม่อีกครั้ง ในปีพ.ศ.2470 โดยเรียกพระยานัฏกานุรักษ์กลับเข้ารับราชการในตำแหน่งหัวหน้ากองและดูแลงานด้านนาฏยศิลป์ ทั้งยังโปรดเกล้าให้คุณหญิงนัฏกานุรักษ์กลับเข้ารับราชการเป็นครูละครหลวงอีกครั้ง

ภาพที่ 8 : คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ครูละครหลวงขณะรำท่าป้องหน้าอยู่ในบริเวณโรงโขนท้ายวัง พ.ศ. 2474
ที่มา : (คณะกรรมการจัดทำสื่อบริการความรู้เกี่ยวกับดนตรี-นาฏศิลป์แผ่นดินพระปกเกล้า, 2555, น.45)

และในปี พ.ศ.2472 ได้มีการเปิดรับนักเรียนหญิงเข้ามาฝึกหัดละครหลวง โดยส่งตัวไปฝึกหัดที่เรือนไทยวังสวนกุหลาบ ต่อมาทางราชการต้องการจะใช้ที่ดินบริเวณนั้น จึงได้ย้ายมาฝึกที่สวนมิสักวัน ดังที่ อาจารย์วนิดา ก่อวัฒนา อดีตละครหลวงในรัชกาลที่ 7 เล่าให้ฟังว่า

“พวกเราหัดละครกันอยู่ที่เรือนไทย วังสวนกุหลาบระยะหนึ่ง ต่อมาต้องย้ายไปหัดกันที่สวนมิสักวัน เพราะทางราชการเขาจำเป็นต้องใช้ที่ดินบริเวณนั้น มาย้ายกันอีกครั้งก็ไปอยู่ท้ายวังหลวง เป็นการย้ายถาวรเลย”

(สำนักบรรณสารสนเทศ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2556, น.116)

ภาพที่ 9 : เด็กที่ได้รับการฝึกหัดเป็นละครหลวง สังกัดกองมหรสพ กระทรวงวัง ในสมัยรัชกาลที่ 7
ที่มา : (เรื่องเดียวกัน, น.116)

การย้ายไปฝึกที่บริเวณท้ายวังภายในพระบรมมหาราชวัง (ปัจจุบันคือ โรงเรียนพระตำหนักสวนกุหลาบ) ในครั้งนั้น เป็นการย้ายไปฝึกรวมกับกลุ่มมโหรีและขับร้อง ดังที่ อาจารย์จำเรียง พุธประดับ อดีตศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2531 และอดีตละครหลวงในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเคยให้สัมภาษณ์ไว้เมื่อครั้งท่านยังมีชีวิตอยู่ ความว่า

“หลังจากทางราชการทหารมาขอใช้ที่ในวังสวนกุหลาบ เจ้าจอมมารดาสาย เจ้าจอมละม้าย ท่านก็ย้ายไปอยู่ในวังหลวงชั้นใน แม่ออกจากวังสวนกุหลาบก็ไปอาศัยอยู่บ้านน้า ตอนเช้าก็เข้าไปเรียนละครที่บ้านเจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ ตอนเย็นก็กลับบ้าน จะมีรถมารับก็ออกไปรอที่บ้านคุณฟื้นที่เป็นละครรุ่นโต (คุณฟื้น บุญมา) มีชื่อว่ารำสวยมาก ชื่อเล่นว่าฟื้นดำ นอกจากรำสวยแล้วยังมีฝีมือในการสีซอด้วง ดังนั้น จึงมีชื่อปรากฏในบัญชีรายชื่อข้าราชสำนักที่โอนมาสังกัดกรมศิลปากร

เมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๗ ว่า พนักงานมโหรี) ต่อมาแม่ไปเรียนที่ท้ายวัง ตอนไปฝึกที่ท้ายวัง การเดินทางไม่สะดวกกว่าจะกลับก็มืดค่ำ ท่านเจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์เลยให้ไปอาศัยอยู่ท้ายวังที่อยู่มีลักษณะคล้ายตึกแถว โขนก็อยู่ศาลาโขน ละครก็อยู่อีกทางหนึ่ง ส่วนแม่กับเพื่อนที่เป็นนักเรียนประจำ ก็อาศัยท้ายวังนั่นแหละ อาศัยอยู่ที่นั่น ค่ากิน ค่าอยู่ไม่ต้องเสีย มีแม่ครัวคอยทำอาหารให้ทาน การฝึกก็เป็นไป แบบเดิม พวกรุ่นพี่ก็ฝึกอยู่ที่ท้ายวัง แต่รุ่นเล็กอย่างแม่ก็เข้าไปฝึกชั้นในกับเจ้าจอมมารดาสาย เจ้าจอมละม้าย ฝึกที่เรียนของท่านถึง ๓ โมง (๐๙.๐๐ น.) ตอนหลังท่านย้ายออกมาอยู่ที่เรือนไม้สักทองปั้นหยา ติดกับโรงโขน (ปัจจุบันเป็นอาคารสำหรับเด็กก่อนปฐมวัยในสังกัดโรงเรียนพระตำหนักสวนกุหลาบ) แม่ก็ย้ายตามท่านมาฝึกที่นี่ และได้มีโอกาสฝึกหัดกับครูอื่นๆ ซึ่งเข้ามาสอนที่ท้ายวังอีกด้วย”

(เรื่องเดียวกัน, น.106- 107)

ภาพที่ 10 : ละครหลวงซ้อมรำระบำดาวดึงส์บริเวณเรือนไทยภายในวังสวนกุหลาบ
ที่มา : (สำนักบรรณสารสนเทศ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2556, น.106)

ภาพที่ 11: ผู้แสดงซึ่งเป็นตัวละครหลวงในรัชกาลที่ 7
ที่มา : (สำนักบรรณสารสนเทศ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2556, น.122)

นักแสดงชุดนี้ออกแสดงครั้งแรกในปีพ.ศ.2476 นาฏยศิลป์ไทยในยุคนี้จะพบได้ในงานราตรีสโมสร งานสมโภชช้างเผือก และงานสมโภชพระนคร เป็นต้น

ภาพที่ 12 : พระเศวตคชเดชน์ดิลก ช้างเผือกที่พบในรัชกาลที่ 7
ที่มา : (สำนักบรรณสารสนเทศ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2556, น.144)

ภาพที่ 13 : ระบำสมโภชช้างเผือก(พระเศวตคชเดชน์ดิลก) โดยคณะละครหลวงในรัชกาลที่ 7
ที่มา : (สำนักบรรณสารสนเทศ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2556, น.144)

ยุคสมัยของรัชกาลที่ 7 นับว่าเป็นช่วงที่บ้านเมืองต้องพบปัญหา ทั้งทางด้านเศรษฐกิจและการเมือง และยังได้มีการเปลี่ยนแปลงการปกครองมาสู่ระบอบประชาธิปไตยอันมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นพระประมุข นับว่านาฏยศิลป์ไทยได้รับการประคับประคองและสืบทอดต่อมาได้เป็นอย่างดีและในวันที่ 27 มีนาคม พ.ศ.2477 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชหัตถเลขาทรงสละราชสมบัติ นับเป็นการสิ้นสุดรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล รัชกาลที่ 8 ได้มีการจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ขึ้นอย่างเป็นทางการ เพื่อดำเนินงานด้านการแสดงและการศึกษาโขนละคร อย่างเป็นระบบ ในวันที่ 28 เมษายน พ.ศ.2477 ภายหลังรัชกาลที่ 7 ทรงสละราชสมบัติเพียง 36 วัน

ในปี พ.ศ. 2478 ได้มีการปรับปรุงงานของกระทรวงวังอีกครั้งหนึ่ง คณะกรรมการกระทรวงวังได้เสนอไปยังรัฐบาลให้โอนงานช่าง กองวังนอก และกองมหรสพไปสังกัดกรมศิลปากร กระทรวงธรรมการ ซึ่งก่อตั้งขึ้นใหม่ในวันที่ 12 พฤษภาคม 2476 นับแต่นั้นมาโขนหลวงละครหลวงในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวก็สิ้นสุดลง แต่มิได้ขาดสายการสืบทอด เพราะมีศิลปินที่มีความรู้ความสามารถเป็นจำนวนมากโอนย้ายมาเป็นครูและศิลปินในสังกัดกรมศิลปากร โขนหลวง ละครหลวงในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงเป็นต้นแบบของนาฏศิลป์ไทยที่มีคุณค่าต่อการสืบสานศิลปวัฒนธรรมของชาติที่จะยังคงถูกสืบทอดและดำรงอยู่ต่อไปอย่างไม่มีวันสิ้นสุด(เรื่องเดียวกัน, น.144)

อาจารย์ที่สอนในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ระยะแรกล้วนเป็นศิลปินชั้นครูจากคณะละครที่มีชื่อเสียง ทั้งคณะละครของเจ้าคุณประยุรวงศ์ ละครสมเด็จเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา และสมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย หม่อมต่วน ภัทรนาวิก ละครเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ เป็นต้น

วันที่ 2 พฤษภาคม พ.ศ.2478 ได้มีคำสั่งแต่งตั้งโรงเรียนศิลปากรและโอนโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ มาอยู่ในสังกัด เรียกว่าโรงเรียนศิลปากร-แผนกนาฏดุริยางค์ ต่อมาในวันที่ 24 สิงหาคม พ.ศ. 2485 ได้มีพระราชกฤษฎีกาแบ่งส่วนราชการกรมศิลปากร พ.ศ.2485 โดยให้โอนแผนกนาฏดุริยางค์มาสังกัดกองการสังคีต และเปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนสังคีตศิลป์ ภายหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 ใกล้สิ้นสุด กรมศิลปากรได้ปรับปรุงการศึกษาเมื่อปีพ.ศ.2488 เปลี่ยนชื่อเป็นโรงเรียนนาฏศิลปและเปลี่ยนเป็นวิทยาลัยนาฏศิลปจนถึงปัจจุบัน(สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2549, น.9) นับเป็นจุดเริ่มต้นของการจัดตั้งหน่วยงานทางด้านการศึกษาเพื่อฝึกหัดนาฏยศิลป์ไทยให้แก่บุคคลทั่วไป

กล่าวโดยสรุป สถานภาพของละครวังหลวงในระยะแรกได้เกิดขึ้นภายในราชสำนักชั้นในโดยใช้ผู้แสดงที่เป็นนางในมาฝึกหัด ปรากฏหลักฐานตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา ละครหลวงเป็นเครื่องมือที่ใช้เพื่อความบันเทิง เปรียบเสมือนเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์ ถือเป็นของต้องห้ามที่ให้ผู้อื่นมีเทียมเจ้า โดยพบในงานที่เกี่ยวข้องกับราชสำนักหรือตามแต่พระมหากษัตริย์จะทรงโปรดให้มีการแสดง ทั้งงานเฉลิมฉลองพระหรือวัด พระราชพิธีโสกันต์ งานฉลองพระเมรุ หรืองานแสดงที่ต้องจัดให้มีตามธรรมเนียมที่กำหนดไว้ในกฎมนเทียรบาล ผู้ที่ได้รับการฝึกหัดให้เป็นละครหลวงถือเป็นส่วนหนึ่งในราชสำนัก สำหรับผู้มีบรรดาศักดิ์ที่ต้องการมีละครแบบหลวงได้ฝึกหัดแต่ใช้ผู้แสดงที่เป็นชายแทน ในระยะต่อมาได้มีการเปลี่ยนแปลงโดยอนุญาตให้ผู้อื่นสามารถมีละครตามแบบอย่างละครหลวงได้ จนเมื่อสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 จึงได้ทรงประกาศยกเลิกข้อห้ามมิให้มีละครหลวง ระยะต่อมาละครหลวงจึงพบได้ทั้งภายในและภายนอกราชสำนัก ดังที่ปรากฏรูปแบบละครหลวงในวังต่างๆ หลังจากนั้นละครหลวงได้เปลี่ยนการฝึกหัดเข้ามาสู่ระบบการศึกษาซึ่งเปิดโอกาสให้ผู้ที่สนใจเข้ารับการฝึกหัดได้โดยทั่วไป ภายใต้สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

จากที่กล่าวมาแล้วในข้างต้นเป็นความเป็นมาเกี่ยวกับละครหลวง ซึ่งนับเป็นรูปแบบละครที่ได้รับการยอมรับว่างดงามมาจนถึงปัจจุบัน ทั้งยังเป็นรูปแบบละครที่ทรงคุณค่าควรแก่การอนุรักษ์ ด้วยข้อจำกัดหลายประการที่ถูกกำหนดขึ้นส่งผลให้ละครหลวงยังคงรักษาคุณภาพไว้ได้ ซึ่งข้อจำกัดอย่างหนึ่ง คือเรื่องที่หากนำมาใช้ในการแสดงจะต้องเป็นเรื่องที่ถูกกำหนดมาแต่โบราณให้ใช้สำหรับแสดงละครหลวงหรือละครในราชสำนักเท่านั้น ดังจะกล่าวต่อไป

3. กระบวนท่ารำที่สืบทอดมาแต่ละครหลวง

หลักฐานเก่าแก่ที่พบเกี่ยวกับกระบวนท่ารำที่สืบทอดมาจากอดีตและปรากฏอยู่ในปัจจุบัน คือตำรารำ โดยเชื่อกันว่าได้แบบอย่างมาจากตำรานาฏยศาสตร์ของพวกพราหมณ์ชาวอินเดีย โดยได้มีการแปลและเปลี่ยนแปลงชื่อเรียกให้เป็นภาษาไทย ดังจะเห็นได้จากชื่อท่ารำในตำราไทยที่คล้ายกับชื่อท่ารำของ

ชาวอินเดียปรากฏอยู่หลายชื่อ ซึ่งเป็นหลักฐานแสดงให้เห็นว่าตำรารำของไทยเดิมแปลมาจากตำรานาฏยศาสตร์ของอินเดีย แต่ต้นฉบับหรือหลักฐานในการแปลเป็นอย่างไรไม่พบหลักฐานแน่ชัดด้วยตำรารำต่างๆ ของไทยได้สูญเสียไปตั้งแต่ครั้งเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 แก่พม่า ตำรารำซึ่งรวบรวมไว้ในหอพระสมุดที่เก่าแก่ที่สุดคือตำรารำในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นตำราท่ารำต่างๆ จำนวน 36 ท่า (กรมศิลปากร, 2540, น.10) เขียนรูประบายสีปิดทองเล่ม 1 เหลือแต่ในตอนต้น ส่วนตอนปลายได้ขาดหายไป

ในเรื่องเกี่ยวกับจำนวนภาพท่ารำของตำรารำในสมัยรัชกาลที่ 1 สุภาวดี โพธิเวชกุล ได้กล่าวสรุปไว้ในพัฒนาการแม่บทในนาฏศิลป์ไทย(2559 น.43) สรุปได้ว่า ตำรารำในสมัยรัชกาลที่ 1 คงเหลือภาพท่ารำจำนวน 36 ภาพแต่มีบางภาพที่หายไป คงเหลือภาพที่สามารถอ่านได้ 30 ภาพ และเป็นภาพที่ซ้ำกัน 1 ภาพ คือภาพกินนรรำ ประกอบด้วยภาพซึ่งมีชื่อตามต้นฉบับ ดังนี้

1. เทพนม	2. ประถม	3. พรหมสี่หน้า
4. สอดสร้อยมาลา	5. ช้านางนอน	6. ผาลาเพียงไหล่
7. พิดไสมเรียงหมอน	8. กังหรรร่อน	9. ภมรเคล้า
10. แขกเต้าเข้ารัง	11. กระต่ายชมจันทร	12. พระจันททรงกลด
13. พระรดโยนสาร	14. จ่อเพลิงกาล	15.หณุมานผลานยักษ
16. พระหริรักษก่งศิลป	17. คชรินทร์ประสานงา(ช้างประสานงา)	18. ลมพัดยอดต้องลม
19. วิสัยแทงตรี	20. ขี่ม้าเลียบค่าย	1. มยุเรศฟ้อนหาง(นกยูงฟ้อนหาง)
22. ขัดจางนาง	23. เมขลาโยนแก้ว	24. กระต่ายต้องแร้ว
25. โจงกระเบนตีเหล็ก	26. บังพระสุริยา	27. ชักกระบี่สี่ท่า
28. พลายวาด	29. กินนรรำ (ท่าที่ 1)	30. กินนรรำ (ท่าที่ 2)

ภาพที่ 14 : ตัวอย่างภาพจากตำรารำในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งเป็นภาพเขียนรูประบายสีปิดทอง
ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.23)

ตำรารำอีกเล่มหนึ่งที่พบซึ่งสร้างในยุคต่อมาคือ ตำรารำโดยฝีมือช่างครั้งรัชกาลที่ 2 (สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย) หรือ รัชกาลที่ 3 (สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว) เป็นตำรารำเช่นเดียวกับของรัชกาลที่ 1 แต่ต่างกันที่เป็นการเขียนฝุ่นเป็นลายเส้นเดียว ตำรารำโดยฝีมือช่างครั้งรัชกาลที่ 2 หรือ รัชกาลที่ 3 นี้ เชื่อว่าคัดลอกมาจากตำรารำในสมัยรัชกาลที่ 1 ดังข้อความที่ปรากฏ ในตอนที่ 2 ว่าด้วยท่ารำในตำรารำของไทย(เรื่องเดียวกัน, น.102) ดังนี้

> “ ...อีกเล่มหนึ่งเป็นตำราท่ารำเหมือนกับเล่มที่กล่าวมาแล้ว...สมุดเล่มนี้ได้มาแต่ในพระราชวังบวรฯ เทียบดูกับตำราเล่มรัชกาลที่ ๑ เห็นเรียงลำดับท่าต่างๆเป็นระเบียบเดียวกัน เป็นหลักฐานให้เห็นว่าตำราเล่มที่ได้มาจากพระราชวังบวรฯเป็นของคัดสำเนามาจากเล่มรัชกาลที่ ๑ และเป็นหลักฐานให้ได้รู้อีกอย่างหนึ่งว่าท่ารำต่างๆที่ขาดไปจากเล่มรัชกาลที่ ๑ นั้นจะเป็นท่าใดๆบ้าง อาศัยหลักฐานที่ได้จากสมุดตำราทั้ง ๒ เล่มนั้นเข้าใจว่าตำรารำเช่นนี้มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาแล้วแต่เป็นอันตรายเสียเมื่อครั้งเสียกรุงฯ ครั้นถึงรัชกาลที่ ๑ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชคงจะได้โปรดเกล้าฯให้ประชุมพวกครูละครทำตำราท่ารำขึ้นใหม่ไว้เป็นแบบแผนสำหรับพระนคร ครั้นต่อมาเจ้านายซึ่งทรงศักดิ์สูง เช่นกรมพระราชวังบวรฯ เป็นต้น จึงโปรดให้คัดสำเนาตำรานั้นไปรักษาไว้เป็นแบบฉบับสำหรับหัดโขนละคร ตำราฟ้อนรำของเก่าได้พบแต่ ๒ เล่มที่กล่าวมาเท่านี้...”

จากข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นว่าตำรารำเป็นภาพเขียนท่ารำที่เชื่อกันว่าสืบทอดมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา แต่ได้สูญหายไปเมื่อครั้งเสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่า ครั้นถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ได้โปรดเกล้าฯให้ดำเนินการรวบรวมครูละครที่เหลืออยู่เพื่อร่วมกันทำตำราท่ารำขึ้นใหม่ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้เป็นแบบแผนสำหรับบ้านเมืองสืบต่อไป ต่อมาประมาณสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 หรือ สมัยพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ได้มีการจัดทำตำรารำขึ้นอีกฉบับหนึ่ง ซึ่งมีความเชื่อกันว่าน่าจะคัดลอกมาจากตำรารำครั้งสมัยรัชกาลที่ 1 ด้วยหลักฐานจากการเปรียบเทียบวิธีเรียงลำดับท่าต่างๆเป็นแนวทางเดียวกัน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้เป็นแบบฉบับสำหรับฝึกหัดโขนละคร สมุดเล่มนี้เป็นของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ ซึ่งกรมพระราชวังบวรฯ ได้โปรดให้คัดสำเนาไปรักษาไว้

ภาพที่ 15 : ตัวอย่างภาพจากตำรารำโดยฝีมือช่างครั้งรัชกาลที่ 2 หรือ รัชกาลที่ 3
เป็นการเขียนฝุ่นเป็นลายเส้นเดียว
ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.51)

ในเรื่องของตำรารำอีกเล่มหนึ่งที่กล่าวว่าน่าจะอยู่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาล ที่ 2 หรือ สมัยพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ผู้สร้างสรรค์สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 มากกว่า ด้วยเหตุที่ปรากฏหลักฐานเป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปว่าการละครในยุคนี้เฟื่องฟูเป็นอันมาก จึงเป็นไปได้ว่ามีการจัดทำตำรารำที่ปรับปรุงพัฒนาขึ้นจากตำรารำฉบับรัชกาลที่ 1 ซึ่งภาพท่ารำต่างๆเสียหายไปและได้พบภาพท่ารำเพิ่มเติมจากของเดิมดังต่อไปนี้

1. ช้างสะบัดหญ้า	2. ขี่ม้าตีคลี	3. สารถีชักรถ
4. กลดพระสุเมรุ	5. ตระเวนเวหา	6. นาคาม้วนหาง

7. กวางเดินดง 8. หงส์ลินลา(หงส์ลีลา) 9. แป้งผัดหน้า(ชักแป้งผัดหน้า)
10. เหราเล่นน้ำ 11. กินรินเล่นถ้ำ(กินรินเลียบถ้ำ) 12. ยังคิดประดิษฐ์รำ
13. กระหวัดเกล้า 14. ตีโทนโยนทับ 15. งูขว้างค้อน
16. มัจฉาชมสาคร 17. กินนรฟ้อนโอ่ 18. สิงโตเล่นหาง
19. นางกล่อมตัว 20. บัวชูฝัก 21. ขอนทิ้งอก
22. พระลักษมณ์แผลงฤทธิ์ 23. เสือทำลายห้าง 24. ช้างทำลายโรง
25. ฉุยฉายเข้าวัง 26. หนังหน้าไฟ 27. เครือวัลย์พันไม้
28. เยื้องพายกฐิน 29. มังกรเที่ยวหาวาริน 30. จีนสาวไส้
31. ชะนีร่ายไม้

ภาพท่ารำจำนวน 32 ภาพดังกล่าวข้างต้น เป็นภาพที่ไม่พบในตำรารำฉบับรัชกาลที่ 1 แต่พบในตำราภาพฟ้อนรำซึ่งเป็นต้นฉบับเดิมจากพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ ซึ่งจัดทำขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 หรือ สมัยพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 โดยชื่อภาพเขียนตามหลักฐานจากต้นฉบับ ชื่อท่ารำบางภาพยังคงเขียนตามแบบฉบับตำรารำรัชกาลที่ 1 แต่บางภาพมีการเขียนผิดไปจากเดิมแม้จะมีวิธีปฏิบัติเช่นเดียวกัน ดังตารางเปรียบเทียบต่อไปนี้

ตารางที่ 1 ตารางเปรียบเทียบชื่อท่ารำที่ปรากฏในตำรารำ

ที่	ชื่อท่ารำจากตำรารำฉบับรัชกาลที่ 1	ชื่อท่ารำจากตำรารำฉบับพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุดาสวรรค์
1.	ประถม	ปฐม
2.	พิดไสมเรียงหมอน	พิสมัยเรียงหมอน
3.	กังหรรร่อน	จังหันร่อน(กังหันร่อน)
4.	กระต่ายชมจันทร	กระต่ายชมจันทร์
5.	พระจันททรงกลด	พระจันทร์ทรงกลด
6.	พระรดโยนสาร	พระรถโยนสาร
7.	จ่อเพลิงกาล	มาจ่อเพลิงกาฬ(จ่อเพลิงกาฬ)
8.	หณุมานผลานยักษ	หนุมานผลาญยักษ์
9.	พระหริรักษก่งศิลป	พระหริรักษ์โก่งศิลป์
10.	ลมพัดยอดต้องลม	ลมพัดยอดตอง
11.	ขี่ม้าเลียบค่าย	ม้าเลียบค่าย (ขี่ม้าเลียบค่าย)
12.	พลายวาด	ประลัยวาด

ด้วยเหตุที่ภาพตำรารำทั้ง 2 ฉบับนี้เป็นการรวบรวมขึ้นในระยะเวลาที่ต่างกัน กลวิธีในการเขียนหรือการใช้ภาษาสะกดคำ จึงอาจมีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย แต่วิธีการปฏิบัติท่ารำยังคงไม่แตกต่างหรือเปลี่ยนแปลงไป

จากการศึกษากระบวนท่ารำที่ปรากฏในตำรารำทั้ง 2 ฉบับ จะพบว่าลักษณะของท่ารำมีพัฒนาการที่เปลี่ยนแปลงไป ดังตัวอย่าง

ตารางที่ 2 ตารางเปรียบเทียบภาพจากตำรารำฉบับรัชกาลที่ 1 และภาพวาดจากตำรารำฉบับพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุดาสวรรค์

ภาพวาดจากตำรารำฉบับรัชกาลที่ 1	**ภาพวาดจากตำรารำฉบับพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุดาสวรรค์**
ภาพที่16 : ภาพระบายสีปิดทอง ในท่าพรหมสี่หน้า ที่มา : (เรื่องเดียวกัน, น.13)	ภาพที่ 17 : ภาพเขียนฝุ่น ในท่าพรหมสี่หน้า ที่มา : (เรื่องเดียวกัน, น.48)
ภาพที่ 18 : ภาพระบายสีปิดทอง ในท่าพระหริรักษ์กง่ศิลป์ ที่มา : (เรื่องเดียวกัน, น.27)	ภาพที่ 19 : ภาพเขียนฝุ่น ในท่าพระหริรักษ์โก่งศิลป์ ที่มา : (เรื่องเดียวกัน, น.53)

ข้อสังเกตที่เห็นได้คือ ลักษณะของเหลี่ยมแขนในท่าพรหมสี่หน้า จะมีระยะห่างของข้อมือกับแง่ศีรษะมากกว่าเดิม หรือเรียกได้ว่าวงจะเหยียดออกมากขึ้น หรือในท่าพระหริรักษ์โก่งศิลป์ ระดับของแขนจะลาดลงกว่าเดิม เป็นต้น ทั้งนี้ สันนิษฐานได้ว่า ข้อสังเกตดังกล่าว อาจสืบเนื่องมาจากการเปลี่ยนแปลงลักษณะของท่ารำตามยุคสมัยซึ่งนิยมปฏิบัติในยุคนั้นๆ หรืออาจเนื่องจากวิธีการเขียนภาพที่มีการคลาดเคลื่อนผิดเพี้ยนไปจากเดิมทั้งด้วยความตั้งใจหรือมิได้ตั้งใจก็เป็นได้

นอกจากภาพตำรารำที่กล่าวมาในข้างต้นทั้ง 2 ฉบับแล้ว ระยะต่อมาได้มีการจัดทำตำรารำขึ้นอีกฉบับหนึ่งในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 เป็นภาพเขียนลายเส้นโดยพระวิทยประจง(จ่าง โชติจิตระกะ) ช่างในกรมศิลปากร และขุนประสิทธิ์จิตรกรรม (อยู่ ทรงพันธุ์) ช่างเขียนในหอพระสมุดฯได้ร่วมกันเขียน (เรื่องเดียวกัน, น.103)

ภาพที่ 20 : พระวิทยประจง(จ่าง โชติจิตระกะ) ช่างในกรมศิลปากร และขุนประสิทธิ์จิตรกรรม (อยู่ ทรงพันธุ์) ช่างเขียนในหอพระสมุดฯผู้เขียน ตำรารำในสมัยรัชกาลที่ 6
ที่มา : (เรื่องเดียวกัน, น.105)

ภาพที่ 21 : ตัวอย่างภาพเขียนจากตำรารำในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6
ที่มา : (เรื่องเดียวกัน, น.113)

ด้วยเหตุที่ตำรารำเป็นท่ารำแม่บทซึ่งถือเป็นต้นแบบของกระบวนท่ารำจึงนับได้ว่าเป็นกระบวนท่ารำจากละครหลวงครั้งอยุธยาที่สืบมาถึงปัจจุบัน

จากข้อมูลที่กล่าวมาแล้วทั้งหมด ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำนาฏยประดิษฐ์พิจิตรเลขาอุ้มสม จึงได้นำรูปแบบของกระบวนท่ารำจากตำรารำฉบับรัชกาลที่ 1 และฉบับสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 หรือ สมัยพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ซึ่งนับอยู่ในยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์ โดยมีความคิดเห็นว่ากระบวนท่ารำยังคงรูปแบบของกระบวนท่ารำแบบหลวงในสมัยกรุงศรีอยุธยาอยู่ แม้จะมีการเปลี่ยนแปลงไปบ้าง ดังจะกล่าวรายละเอียดในบทต่อไป

4. เรื่องที่ใช้ในการแสดงละครแบบหลวง

เรื่องที่ใช้ในการแสดงละครหลวงหรือละครในราชสำนักแต่เดิมนิยมแสดงเพียง 3 เรื่อง คือรามเกียรติ์ อิเหนาและอุณรุท ซึ่งในอดีตมีการนำเรื่องดาหลังมาแสดงด้วย เสาวณิต วิงวอน (2555, น.95) ได้กล่าวไว้ว่า

> “เรื่องที่เล่นละครในมี ๔ เรื่องคือ รามเกียรติ์ อุณรุท(อนิรุทธ) อิเหนา และดาหลัง แต่มาในสมัยรัตนโกสินทร์ ดาหลังเป็นเรื่องที่ละครในไม่นิยมนำมาเล่น ละครนอกจึงนำไปเล่น ปัจจุบันนิยมแสดงเรื่องอิเหนามากที่สุด รองลงมาคืออุณรุท ส่วนรามเกียรติ์นั้นไม่นิยมแสดงละครในแล้ว แต่ไปผสมกับโขนเป็นโขนโรงใน ซึ่งแสดงอยู่จนถึงปัจจุบัน ลักษณะการแสดงคือมีการพากย์เจรจาแบบโขนดั้งเดิมและร้องเพลงแบบละครใน กระบวนของละครในที่ติดมาเช่นบทลงสรงทรงเครื่อง เป็นต้น”

ข้อความข้างต้นสอดคล้องกับที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546, น. 316-317) ได้กล่าวไว้ดังนี้

“เรื่องอิเหนา เดิมคงเล่นแต่ละครหลวง เห็นจะพระราชทานอนุญาตให้ละครผู้อื่นเล่นได้ต่อในชั้นกรุงรัตนโกสินทร์ ตามการที่ปรากฏมา ถ้าเป็นงานใหญ่ข้างฝ่ายการมงคลแล้ว ละครหลวงมักเล่นเรื่องอิเหนา ดังพระบาทสมเด็จฯ พระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพระราชนิพนธ์ไว้เป็นอุทาหรณ์ในบทละครเรื่องสังข์ทอง ตรงท้าวสามนต์กลับเข้าเมือง เมื่อพระสังข์ตีคลีชนะพระอินทร์ ว่า:

ขึ้นบทพระโรงคัลไม่ทันนั่ง	ตรัสสั่งเสนาผู้ใหญ่
ลูกเขยกูตีคลีมีชัย	จะเสกให้ครองกรุงในพรุ่งนี้
จงช่วยกันเร่งรัดจัดแจง	ตกแต่งตั้งการภิเษกศรี
แห่แหนให้สนุกกว่าทุกที	แล้วจะมีอิเหนาสักเก้าวัน
ไปปรึกษาครูละครมันก่อนเหวย	ใครเคยรำดีทีขยัน
อิเหนาเรื่องมิสาอุณากรรณ	จะประชันดาหลังเมื่อครั้งครวญ

ดังนี้ ในพระราชนิพนธ์ทรงอ้างถึงแบบเก่า ครั้งละครหลวงยังเล่นทั้งเรื่องอิเหนาและเรื่องดาหลัง แต่ละครหลวงในชั้นกรุงรัตนโกสินทร์ หาปรากฏว่าเล่นเรื่องดาหลังไม่ ถ้าเล่นก็เห็นจะเป็นแต่ในรัชกาลที่ ๑ พ้นนั้นมา ปรากฏว่า เล่นแต่อิเหนาเล็กเรื่องเดียว เรื่องดาหลังจึงกลายไปเป็นแต่เรื่องสำหรับละครข้างนอกเล่น หานับเป็นเรื่องของละครในเหมือนอย่างเรื่องอิเหนาเล็กไม่”

ข้อความดังกล่าวได้อธิบายถึงเรื่องที่นำมาแสดงละครหลวงที่มีการเปลี่ยนแปลงไป คือ จากเดิมอิเหนาจะนำไปแสดงเฉพาะละครหลวง ซึ่งมีการแสดงทั้งอิเหนาและดาหลัง ในระยะหลังต่อมาจึงได้มีการอนุญาตให้คณะละครที่มิใช่ละครหลวงสามารถนำอิเหนาไปแสดงได้ สำหรับดาหลังในยุคกรุงรัตนโกสินทร์ไม่นำมาแสดงละครหลวงอีก

หลักฐานอีกแห่งที่พบเกี่ยวกับเรื่องที่ใช้ในการแสดงละครหลวงหรือละครในราชสำนัก คือข้อความที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ(2546, น.226-227) ได้กล่าวไว้ดังนี้

“ทีนี้จะว่าด้วย**ละครใน**ต่อไป หลักในทางสันนิษฐานด้วยเรื่องต้นเดิมของละครในมีอยู่ในข้อที่ **ละครใน**เล่นเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์กับเรื่องอุณรุทและเรื่องอิเหนาข้อนี้เป็นสำคัญ

อันเหตุที่ละครในจะเล่นเรื่องอิเหนานั้นรู้ได้เป็นหลักฐาน ดังจะอธิบายในตอนว่าด้วยเรื่องอิเหนาต่อไปข้างหน้า ปรากฏว่าเพิ่งเล่นเมื่อในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ ซึ่งเสวยราชย์ครองกรุงศรีอยุธยาในระหว่างพ.ศ.๒๒๗๕ จน พ.ศ.๒๓๐๑ ก่อนนั้นละครในเล่นแต่เรื่องรามเกียรติ์กับอุณรุท ๒ เรื่องเท่านั้น

ก็เรื่องรามเกียรติ์กับอุณรุทนี้ เป็นพงศาวดารอินเดียในตอนที่นับถือกันในลัทธิไสยศาสตร์ว่าพระนารายณ์อวตารลงมาบำรุงมนุษยโลกทั้ง ๒ เรื่อง พวกชาวอินเดียโดยมากถือเป็นคติแต่โบราณ

และยังมีถือกันแม้จนในปัจจุบันนี้ว่า การเล่นแสดงตำนานเช่นเรื่องรามเกียรติ์และเรื่องมหาภารตะเป็นการเฉลิมเกียรติยศพระเป็นเจ้า เกิดสวัสดิมงคลแก่ผู้เล่นและผู้ดู...”

ข้อความข้างต้นเป็นการยืนยันข้อมูลแสดงให้เห็นว่าในอดีตละครในจะแสดงกัน 3 เรื่องคือรามเกียรติ์ อิเหนาและอุณรุท ซึ่งเรื่องรามเกียรติ์และอุณรุทเป็นพงศาวดารจากอินเดีย รามเกียรติ์เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการอวตารของพระนารายณ์ เพื่อลงมาปราบทุกข์เข็ญบนโลกมนุษย์ โดยนำโครงเรื่องมาจากมหากาพย์รามายณะของฤษีวาลมิกิ ส่วนเรื่องอุณรุทเป็นเรื่องของพระนารายณ์ซึ่งอวตารลงมาเกิด เป็นท้าวบรมจักรกฤษณ์ ผู้ทรงเป็นพระราชบิดาของ ท้าวไกรสุท และเป็นพระอัยกาหรือปู่ของพระอุณรุท ซึ่งในบทกลอนเมื่อขนานนามพระอุณรุทจะใช้คำว่า “หลานนารายณ์ พระภุชพงษ์, นารายณ์พงษ์ หรือหลานพระจักรกฤษณ์ เป็นต้น (หมายถึงไม่ใช่องค์พระนารายณ์แต่เป็นพงษ์นารายณ์ คือ ผู้สืบเชื้อสายใจาก พระนารายณ์) ทั้งรามเกียรติ์และอุณรุทจึงเป็นเรื่องที่แสดงให้เห็นถึงพระเดชานุภาพของพระนารายณ์เช่นเดียวกัน

สำหรับเรื่องอิเหนา เป็นเรื่องราวของกษัตริย์วงศ์เทวาซึ่งเชี่ยวชาญทั้งในด้านการรบและเรื่องราวความรักที่ซับซ้อนของอิเหนา เรื่องราวดังกล่าวเป็นเรื่องเกี่ยวกับชาววังที่เข้าใจง่ายเพราะเป็นเรื่องใกล้ตัวที่ถูกจริตชาววัง ด้วยเป็นละครที่ใช้แสดงกันภายในวัง ดังนั้น เรื่องอิเหนาจึงได้รับความนิยมต่อมา

บทละครที่ใช้แสดงละครหลวงปรากฏบทมาแต่ครั้งกรุงเก่าที่หลงเหลือมาจากการเสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่า ในปี พ.ศ. 2310 ครั้นถึงสมัยกรุงธนบุรี ได้มีการรวบรวมและทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่บ้างเป็นบางตอน เช่น บทละครหลวงเรื่อง รามเกียรติ์ ทรงพระราชนิพนธ์ ไว้ 5 ตอน ได้แก่

1. ตอนหนุมานเข้าห้องนางวานริน
2. ตอนท้าวมาลีวราชว่าความ
3. ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีเผารูปเทวดา
4. ตอนพระลักษณ์ถูกหอกกบิลพัสดุ์
5. ตอนปล่อยม้าอุปการ

ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงพยายามรวบรวมและรื้อฟื้น บทละครที่ขาดหายไปได้โปรดให้ผู้ที่ถนัดทางการประพันธ์บทกลอนช่วยกันแต่งถวายและทรงตรวจแก้ไข พร้อมทั้งกำหนดให้เป็นบทพระราชนิพนธ์ต้นฉบับสำหรับพระนคร ซึ่งประกอบด้วย

1. เรื่อง รามเกียรติ์ 116 เล่มสมุดไทย
2. เรื่อง อุณรุท 18 เล่มสมุดไทย
3. เรื่อง ดาหลัง 32 เล่มสมุดไทย
4. เรื่อง อิเหนา 38 เล่มสมุดไทย

บทละครทั้ง 4 เรื่อง พบว่า เรื่องรามเกียรติ์ และ อุณรุท ทรงพระราชนิพนธ์ใหม่ทั้งหมด ส่วนเรื่องอิเหนาและดาหลัง เป็นบทครั้งกรุงเก่าแต่นำมาซ่อมแซมเพิ่มเติมส่วนที่หายไป (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.334)

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครหลวงเพื่อใช้แสดงขึ้นใหม่ โดยมีความแตกต่างจากในอดีต กล่าวคือ เมื่อทรงพระราชนิพนธ์บทละครแล้ว พระราชทานไปให้เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษมนตรีคิดวิธีรำทำบท หากบทใดรำขัดข้องจะทรงแก้ไขบทเข้าหาวิธีรำ ด้วยเหตุนี้บทละครพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 จึงสามารถนำไปแสดงละครได้ดีและยึดถือเป็นบทที่ใช้สำหรับเล่นละครหลวงกันมาจนถึงปัจจุบัน

ดังที่ได้กล่าวไว้ในข้างต้น ละครในเรื่องรามเกียรติ์ในชั้นหลังไม่พบการนำมาแสดง สำหรับบทละครเรื่องอุณรุท ยังคงใช้บทที่แต่งขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 1 เพื่อใช้ในการแสดงอยู่

จากบทละครเรื่องอุณรุท จะพบกระบวนการรำที่งดงามและนิยมนำมาแสดงอยู่หลายชุดหลายตอนด้วยกัน แม้ปัจจุบันจะไม่นิยมอย่างอิเหนาแต่ก็ยังพบว่ามีการนำมาแสดงอยู่ ด้วยเป็นละครที่สืบทอดมาแต่วังสวนกุหลาบและครูละครที่อยู่ในวังสวนกุหลาบได้เข้ามาเป็นครูสอนรำอยู่ในสถานศึกษาที่ได้ต้นแบบมาจากละครหลวง คือสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์นั่นเอง

ชุดการแสดงจากละครเรื่องอุณรุทซึ่งเป็นที่รู้จักกันอย่างทั่วไปว่างดงาม มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และต้องใช้การฝึกหัดเป็นอย่างดี นั่นคือ การรำคู่ ชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม ซึ่งเป็นการรำของนางศุภลักษณ์ที่อุ้มพระอุณรุทเพื่อพาเหาะไปหานางอุษา

รูปแบบการรำอุ้มสม เป็นรูปแบบการรำที่ตัวละครตัวใดตัวหนึ่งในเรื่องเป็นผู้นำพาตัวละครเอกตัวหนึ่งให้มาร่วมรักกับตัวละครเอกอีกตัวหนึ่งโดยการอุ้มพาเหาะไป ซึ่งตัวละครเอกทั้งสองไม่จำเป็นต้องสนทนากัน อัตลักษณ์ของการรำอุ้มสม คือ การรำคู่แบบมาตรฐาน ใช้ผู้แสดง จำนวน 2 คน โดยลักษณะของท่ารำจะปฏิบัติในลักษณะที่ผู้แสดงทั้งสอง จะปฏิบัติท่ารำในท่าเดียวกันโดยมีส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายสัมผัสกัน และแสดงท่ารำร่วมกันเสมือนเป็นผู้รำเพียงคนเดียว เรียกได้อีกอย่างว่า “การรำต่อมือต่อแขน”

การรำอุ้มสมปรากฏอยู่ในวรรณกรรมหลายเรื่อง ทั้งวรรณกรรมเก่าครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาอย่างเรื่องอนิรุทธคำฉันท์ ซึ่งเป็นต้นแบบของเรื่องอุณรุทในยุคต่อมา รวมทั้งเรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์ก็มีแนวทางในการดำเนินเรื่องที่กล่าวถึงการอุ้มสม ดังจะกล่าวในรายละเอียดต่อไป

5. วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการอุ้มสม

จากการศึกษาวรรณกรรมที่ปรากฏซึ่งมีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับการอุ้มสมพบว่ามีเพียง 3 เรื่อง ดังต่อไปนี้

5.1 สมุทรโฆษคำฉันท์

5.2 อนิรุทธคำฉันท์

5.3 อุณรุท

5.1 สมุทรโฆษคำฉันท์

สมุทรโฆษคำฉันท์เป็นวรรณคดีไทยที่มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ได้รับการยกย่องว่าเป็นเรื่องที่แต่งดีในกระบวนคำฉันท์จากวรรณคดีสโมสรในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 เป็นคำฉันท์ที่ใช้เวลาในการแต่งยาวนาน ตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาและแต่งจบในราวรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยผู้แต่งประกอบด้วย 3 ท่าน ดังนี้

1) พระมหาราชครู เป็นผู้แต่งท่านแรกโดยแต่งในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช แห่งกรุงศรีอยุธยา ไม่ปรากฏว่าแต่งในปี พ.ศ. ใด แต่มีการคาดว่าน่าจะอยู่ในราว พ.ศ. 2200 ท่านได้แต่งไว้ ตั้งแต่ต้น จนถึงตอน "งานสยุมพรพระสมุทรโฆษกับนางพินทุมดี"
2) สมเด็จพระนารายณ์มหาราช ทรงพระราชนิพนธ์ด้วยพระองค์เอง แต่ไม่จบเรื่องก็สวรรคตเสียก่อน พระองค์ทรงแต่งตั้งแต่ตอน "พระสมุทรโฆษและนางพินทุมดีไปใช้บน" (แก้บน) จนถึง ตอนที่พิทยาธรสองตนรบกัน (ตนหนึ่งตกลงไปในสวน) แต่ยังไม่ทันรบจบ
3) สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ทรงพระนิพนธ์ต่อจากบทเดิมในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ และทรงพระนิพนธ์ต่อจนจบเรื่อง ภายหลังจากที่ค้างอยู่นานนับตั้งแต่สมเด็จพระนารายณ์มหาราชเสด็จสวรรคต เมื่อ พ.ศ. 2231 ด้วยเหตุที่ไม่มีผู้ใดกล้าแต่งต่อ โดยได้ทรงพระนิพนธ์เป็นสองช่วง และจบเรื่อง ในปี พ.ศ. 2392

เนื้อเรื่องย่อของสมุทรโฆษคำฉันท์กล่าวถึงพระสมุทรโฆษโอรสของพระเจ้าพินทุทัตและนางเทพยธิดา ปกครองกรุงพรหมบุรี ชายาคือนางสุรสุดา วันหนึ่งได้เสด็จไปคล้องช้างในป่า ครั้นตกเย็นได้เสด็จไปพักใต้ต้นโพธิ์ ก่อนนอนได้สวดสรรเสริญเทพารักษ์ เทพารักษ์จึงได้ตอบแทนพระสมุทรโฆษด้วยการพาอุ้มไปสมนางพินทุมดี ธิดาของท้าวสีหนรคุปต์และนางกนกพดีซึ่งอยู่ที่เมืองรมยนคร ครั้นถึงเวลาเช้าก็อุ้มพากลับมาส่งในป่าใต้ต้นโพธิ์ดังเดิม พระสมุทรโฆษตื่นบรรทมมีความอาลัยนาง เสด็จออกตามหาแต่ไม่พบจึงตัดใจเสด็จกลับเมือง ฝ่ายนางพินทุมดีเมื่อตื่นจากบรรทมไม่พบพระสมุทรโฆษก็ทรงเศร้าโศกเสียใจ นางธารีพี่เลี้ยงของนางพินทุมดีจึงได้วาดรูปจนพบว่าคือพระสมุทรโฆษและได้อุ้มพาพระสมุทรโฆษมาสมแก่นางอีกครั้ง ต่อมาได้มีการประกาศหาคู่สยุมพรให้แก่นางพินทุมดีโดยจัดพิธียกศร เมื่อถึงวันสยุมพรพระสมุทรโฆษทรงยกศรสำเร็จเพียงพระองค์เดียวจึงได้นางเป็นคู่ แต่กษัตริย์อื่นแค้นใจจึงเกิดศึกชิงนางขึ้น ในที่สุดพระสมุทรโฆษชนะศึก ท้าวสีหนรคุปต์จึงจัดการอภิเษกให้ หลังจากนั้นต่อมาระยะหนึ่งได้เกิดเหตุโดยมีพิทยาธรชื่อรณาภิมุข อุ้มเมียเหาะมาพบรณบุตรพิทยาธรอีกตนหนึ่ง รณบุตรเห็นเมียรณาภิมุขเข้าเกิดชอบใจ เข้าทำร้ายรณาภิมุขแล้วชิงนางไป รณาภิมุขหล่นลงมาในราชอุทยานนอนคร่ำครวญอยู่

เรื่องที่แต่งสมัยอยุธยามีเนื้อเรื่องถึงเพียงเท่านี้ หลังจากนั้นเป็นพระนิพนธ์สมเด็จฯ กรมพระปรมานุชิตชิโนรส เริ่มด้วยพระสมุทรโฆษเสด็จมาพบรณาภิมุขจึงมอบพระขรรค์วิเศษที่ช่วยให้เหาะเหินได้แก่พระสมุทรโฆษ ก่อนที่จะทูลลากลับป่าหิมพานต์ พระสมุทรโฆษจึงชวนนางพินทุมดีเสด็จประพาสป่าหิมพานต์ วันหนึ่งพิทยาธรตนหนึ่งลอบลักพระขรรค์และเหาะหนีไป เมื่อตื่นบรรทมทั้งสองพระองค์ก็ทรงโทมนัส เกาะขอนไม้แต่ขอนไม้ขาด ทั้งสองพระองค์จึงพลัดพรากจากกันไป นางพินทุมดีขึ้นฝั่งได้ก่อน ไปอาศัยอยู่กับ

หญิงชราผู้หนึ่งในเมืองมัทราษฐ นางมอบแหวนเพชรให้หญิงนั้นไปขายได้ทองห้าเล่มเกวียนมาสร้างศาลาแจกทานให้เป็นที่พึ่งของสมณพราหมณ์ที่เดินทางผ่าน จ้างช่างวาดเขียนภาพเป็นเรื่องของนางกับพระสมุทรโฆษตั้งแต่ต้นจนถึงตอนที่พลัดพรากจากกันประดับไว้ที่ศาลานั้นด้วย และจ้างคนให้คอยสังเกตอาการของผู้ที่มาชมภาพเหล่านั้นแล้วมารายงานนางเป็นประจำ ฝ่ายพระสมุทรโฆษ ทรงลอยคออยู่กลางน้ำถึง 7 วัน นางมณีเมขลามาพบและช่วยเหลือให้ขึ้นฝั่งได้ แล้วนางจึงไปรายงานแก่พระอินทร์ พระอินทร์ทรงทราบก็กริ้วบัญชาให้พิทยาธรนำพระขรรค์ไปคืน พระสมุทรโฆษจึงได้อาศัยฤทธิ์พระขรรค์นั้นเหาะไปตามหานางพินทุมดี จนถึงเมืองมัทราชฐ ทรงแปลงกายเป็นพราหมณ์ไปพัก ณ ศาลาที่นางสร้างไว้ และได้เห็นภาพ ทำให้สะเทือนพระทัยจนทรงพระกรรแสงแล้วทรงพระสรวล ผู้เฝ้านำความไปรายงานนางพินทุมดี นางจึงรีบเสด็จมาหาพระสมุทรโฆษ ทั้งสองพระองค์ทรงยินดีที่ได้พบกัน ต่อมาก็ทรงชวนกันเหาะกลับไปถึงเมืองรมยนครในเวลาเช้า ท้าวสีหนรคุปต์และนางกนกพดีเสด็จออกมารับ จากนั้นทั้งท้าวพินทุทัตและท้าวสีหนรคุปต์ทรงมอบราชสมบัติให้พระสมุทรโฆษครอบครอง แล้วทั้งสององค์ก็ออกบรรพชาเป็นฤาษีจนสิ้นชนมายุไปบังเกิดในพรหมโลก

เรื่องราวของการอุ้มสมในสมุทรโฆษคำฉันท์จะพบว่ามีการอุ้มสมอยู่ 2 ครั้งคือ

ครั้งที่ 1 การอุ้มสมโดยเทพารักษ์

ครั้งที่ 2 การอุ้มสมโดยพี่เลี้ยงคือนางธารี

การอุ้มสมจากเรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์นับเป็นต้นแบบให้แก่เรื่องราวในลักษณะการอุ้มสมในระยะหลังต่อมา ด้วยหากดูประวัติในการแต่งจะพบว่าแต่งขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา แม้แต่อนิรุทธคำฉันท์ซึ่งแต่งโดยศรีปราชญ์ก็ยังแต่งฉันท์เรื่องอนิรุทธคำฉันท์ ตามแบบบิดาคือพระมหาราชครูซึ่งเป็นผู้แต่งลำดับแรกของเรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์นี่เอง

5.2 <u>อนิรุทธคำฉันท์</u>

อนิรุทธคำฉันท์ เป็นหนังสือที่แต่งขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี โดยวัตถุประสงค์ในการแต่งเพื่อใช้สำหรับแสดงหนัง กล่าวกันว่าผู้แต่งคือศรีปราชญ์บุตรของพระมหาราชครู พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวไว้ในส่วนของคำนำ(พิมพ์ครั้งแรก) เกี่ยวกับตำนานที่เล่าขานกันมาปรากฏดังนี้

> “เรื่องที่เล่ากันนั้น ว่าพระมหาราชครูเปนกวีมีชื่อเสียงเปนคนสำคัญในรัชกาลสมเด็จพระนารายน์มหาราช แต่งหนังสือเรื่องสมุทโฆษขึ้นเปนคำฉันท์ ศรีปราชญ์เปนบุตรมีอุปนิสัยเปนอนุชาตในทางกวีอยู่ เห็นบิดาแต่งฉันท์ก็ลองแต่งบ้าง เมื่อบิดาเห็นกล่าวบริภาษว่า ยังหน้าศรีปราชญ์เผยอจะแต่งฉันท์กับเขาด้วย ศรีปราชญ์ขัดใจจึงพยายามแต่งฉันท์อนิรุทธเรื่องนี้จนสำเร็จ แต่ไม่แต่งคำนมัสการตามประเพณีแต่งบทกลอนเปนเรื่องราวซึ่งกวีอื่นๆ ประพฤติกันเปนแบบแผนมาแต่ก่อน เพราะไม่อยากจะกล่าวคำเคารพบิดา หนังสือฉันท์อนิรุทธเรื่องนี้จึงมิได้มีคำนมัสการข้างต้น เล่ากันมาดังนี้ แต่ฉันท์อนิรุทธเรื่องนี้ นับถือกันว่าเปนฉันท์ตำราเรื่อง ๑ สืบมาจนตราบเท่าทุกวันนี้”
>
> (ศรีปราชญ์, 2467, คำนำย่อหน้าที่ 2)

เนื้อเรื่องย่อ พระอนิรุทธได้ทูลลาพระกฤษณะผู้เป็นอัยกาและบรรดาสาวสนม ก่อนออกจากเมืองทวารพดีไปล่าสัตว์ในป่า ครั้นค่ำลงก็ประทับพักใต้ร่มไทร พระไทรมีความเอ็นดูจึงอุ้มไปสมนางอุษาธิดาเจ้ากรุงพาณที่เมืองโสณินคร จากนั้นพากลับก่อนรุ่งสาง ครั้นนางอุษาตื่นบรรทมรู้สึกโศกเศร้า จึงสั่งนางพิจิตรเลขาพี่เลี้ยงให้วาดรูปหาตัวผู้มาสมนาง ครั้นพบว่าเป็นพระอนิรุทธจึงให้นางพี่เลี้ยงคือนางพิจิตรเลขาเหาะไปลอบรับมาหาอยู่ร่วมกันในตำหนัก ต่อมามีผู้รู้เรื่องราวและเกิดข่าวลือออกไป กรุงพาณหรือพาณาสูรราชบิดาทราบเรื่องก็กริ้วจึงจัดขบวนทัพมารบ แผลงศรนาคได้ชัยชนะจึงจับพระอนิรุทธมัดประจานไว้หน้าพระลาน พอดีพระนารทฤาษีดีดพิณพลางเหาะผ่านมาเห็นเข้าจึงรีบไปแจ้งพระกฤษณะ พระกฤษณะจึงมีโองการประชุมพล หาพระปรัทยุมน์และพลเทพมาพร้อม เสด็จด้วยพาหนะครุฑไปยังโสณินคร นาคที่รัดพระอนิรุทธทนฤทธิ์ครุฑไม่ได้จึงคลายขนดหนีไป ฝ่ายกรุงพาณมีพระเพลิงและพระอังคีรสเป็นกองหน้าออกสู้รบแต่ต้องพ่ายแพ้ ท้าวพาณาสูรจึงไปฟ้องพระอิศวรให้เสด็จมาช่วยพร้อมทั้งขันทกุมารและพระวิฆเนศวร์ ทั้งสองฝ่ายต่อสู้กันไม่แพ้ชนะพระอิศวรจึงคิดที่จะลืมพระเนตรที่สาม แต่เทวดาและฤาษีพากันขอร้องให้ทรงยับยั้งเพราะเกรงโลกทั้งสามจะพินาศ ท้าวพาณาสูรจึงเข้าสู้รบด้วยตนเองและถูกพระกฤษณะจับได้ จนถูกตัดกรทั้งพันให้เหลือเพียงสอง พระอิศวรทรงขอชีวิตไว้ให้เป็นทวารบาลพระกฤษณะจึงอนุโลมตาม จากนั้นจึงได้พาพระอนิรุทธและนางอุษาขึ้นทรงครุฑร่วมกับพระองค์และพระปรัทยุมน์กลับคืนสู่เมืองไลยบุรี (น่าจะเป็นเมืองทวารพดีของพระกฤษณะนั่นเอง)

เรื่องราวของการอุ้มสมในอนิรุทธคำฉันท์จะพบว่ามีการอุ้มสมอยู่ 2 ครั้งคือ

ครั้งที่ 1 การอุ้มสมโดยพระไทร

ครั้งที่ 2 การอุ้มสมโดยพี่เลี้ยงคือนางพิจิตรเลขา

ซึ่งบทประพันธ์ที่การกล่าวถึงการอุ้มสมดังกล่าว ปรากฏดังนี้

<u>ครั้งที่ 1 การอุ้มสมโดยเทพารักษ์</u>

เทพาอุ้มเอาภูบาล จากรถแก้วกาญจน์
รัศมีพพรายพัฬเหา
ถ่อมถนอมนฤบดีเสด็จเทา ข้ามเศขรเขา
คือฝาแลตัวเตรียบกัน
พระภาคศศิพระจันทร์ คือกลดกั้งพรรณ
แลส่องประทะรัศมี
ผยองย่องเวหาเหิรลี ลายังสุทธศรี
สำนักนิพานสุดา

(ศรีปราชญ์, 2522, น.37)

<u>ครั้งที่ 2 การอุ้มสมโดยนางพิจิตรเลขา</u>

โอบอุ้มเอาพระศรี อนิรุทธเหิรเห็จ
เหิรหาวตรดวดเด็ด ดลโสนิบูรบูรพ์

ถ่อมถนอมสมเด็จเข้า ในยอดปรางลุสูงศูล
วางสมอุษาดูร คือศศีศศีสม

(ศรีปราชญ์, 2522, น.56)

การอุ้มสมจากเรื่องอนิรุทธคำฉันท์ เป็นการแต่งโดยศรีปราชญ์ที่ได้แต่งโดยต้องการแต่งฉันท์อย่างบิดาบ้าง หากสังเกตเนื้อเรื่องในช่วงแรกจะมีความคล้ายคลึงกันเป็นอย่างมาก แต่ในช่วงท้ายจะมีเนื้อเรื่องที่ค่อนข้างกระชับมากกว่า อนิรุทธคำฉันท์นับถือกันว่าเป็นต้นแบบให้แก่เรื่องอุณรุท โดยการดำเนินเรื่องจะคล้ายคลึงกันอย่างมากต่างกันเพียงชื่อตัวละครในเรื่อง ดังจะกล่าวถึงเรื่องราวของอุณรุทต่อไป

5.3 อุณรุท

บทละครเรื่องอุณรุทที่ใช้ในการแสดงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์พบอยู่ 2 ฉบับ คือ

1) ฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช
2) ฉบับพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทร (พระบาทสมเด็จ พระพุทธเลิศหล้านภาลัย)

ซึ่งฉบับพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช นับถือกันว่าเป็นฉบับที่สมบูรณ์ที่สุด จึงได้รับความนิยมนำมาใช้ในการแสดงละครในในยุคปัจจุบัน โดยมีเนื้อเรื่องย่อดังนี้

ท้าวกรุงพาณผู้ครองกรุงรัตนาพาบริวารไปเที่ยวไล่ต้อนหมู่นางฟ้าและเทวดาในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เมื่อพระอิศวรได้รับคำร้องทุกข์จากทวยเทพ จึงเชิญพระนารายณ์ให้อวตารไปยังโลกมนุษย์เพื่อปราบท้าวกรุงพาณ โดยประทานธำมรงค์ซึ่งเป็นเทพอาวุธแก่พระนารายณ์ จากนั้นพระนารายณ์ได้อวตารเป็นพระบรมจักรกฤษณ์ครองกรุงณรงกาโดยมีพระนางจันทมาลีเป็นมเหสีและมีโอรสพระนามว่าไกรสุท เมื่อพระไกรสุทมีพระชนมายุ 17 ชันษา พระบรมจักรกฤษณ์ได้ทรงมอบราชสมบัติแก่โอรสและออกบำเพ็ญพรตในป่าหิมพานต์ ต่อมาพระไกรสุทมีโอรสพระนามว่าอุณรุท ท้าวกรุงพาณได้หาโอกาสที่เหล่าทวยเทพเข้าเฝ้าพระอิศวรในวันนักขัตฤกษ์แปลงร่างเป็นเทวดาเจ้าของวิมานเชยชมนางฟ้าในวิมานนั้นๆ หลังจากนั้นได้แปลงร่างเป็นพระอินทร์และลอบเข้าหานางสุจิตรา ภายหลังนางได้รู้ความจริงเกิดความรู้สึกเสียใจที่เสียรู้จึงลาพระอินทร์ลงไปยังโลกมนุษย์และได้เกิดในดอกบัวเพื่อรอแก้แค้นท้าวกรุงพาณ พระฤาษีสุธาวาสมาพบและได้นำนางไปเลี้ยง พร้อมตั้งชื่อว่านางอุษา ต่อมาท้าวกรุงพาณได้มาขอนางไปเลี้ยงเป็นธิดา เมื่อพระอุณรุทมีพระชนมายุได้ 16 ชันษา ท้าวอุทุมราชได้ถวายราชธิดาชื่อศรีสุดา(บางแห่งใช้สุดา) ให้เป็นมเหสี เมื่อพระอุณรุทพามเหสีศรีสุดาและบริวารประพาสป่า พระอินทร์ให้พระมาตุลีแปลงเป็นกวางทองล่อพระอุณรุทไปยังต้นไทร นางศรีสุดาเห็นกวางทองเกิดความรู้สึกอยากได้จึงขอให้พระอุณรุทจับให้แต่เมื่อพระอุณรุทตามกวางไปถึงต้นไทรกวางก็หายไป ขณะนั้นเป็นเวลาพลบค่ำพระอุณรุทจึงพักค้างคืนใต้ต้นไทร เมื่อพระอุณรุทหลับพระไทรเทพารักษ์ได้อุ้มพระอุณรุทไปสมกับนางอุษา โดยร่ายมนตร์ไม่ให้ทั้งสองพูดกันได้แล้วพรากทั้งสองคนก่อนสว่าง เมื่อตื่นขึ้นมานางอุษาได้ขอให้นางศุภลักษณ์พี่เลี้ยงช่วยตามหา นางศุภลักษณ์ได้ออกเดินทางไปวาดรูปชายหนุ่มต่างๆเพื่อสืบหาผู้ที่มาสมนางอุษาและได้ภาพพระอุณรุทมา นาง

อุษาขอให้นางศุภลักษณ์พาพระอุณรุทมาอยู่กับนาง โดยมอบแหวนและสไบของนางเพื่อให้นางศุภลักษณ์แสดงเป็นหลักฐานแก่พระอุณรุท พระอุณรุทยอมให้นางศุภลักษณ์อุ้มมายังนครรัตนา

ทางนครณรงกาเมื่อทราบว่าพระอุณรุทสูญหายต่างก็ออกค้นหา ท้าวไกรสุททรงกริ้วพระพี่เลี้ยงทั้ง 4 คนของพระอุณรุทจึงเผลอสังหารพระเพียรพิไชยซึ่งเป็นพระพี่เลี้ยงคนหนึ่งของพระอุณรุท เมื่อพระบรมจักรกฤษณ์เสด็จมาเยี่ยมโอรสและนัดดาได้ทราบเรื่อง จึงรับสั่งให้ท้าวไกรสุทหาทางชุบชีวิตพระเพียรพิไชยและได้พระนารอทมาช่วยชุบชีวิตให้ ฝ่ายทศมุขโอรสเจ้ากรุงพาณได้มาเยี่ยมนางอุษาถึงปราสาทและพบพระอุณรุทอยู่กับนางอุษาจึงกราบทูลให้ท้าวกรุงพาณทราบ ท้าวกรุงพาณจึงยกทัพมาล้อมปราสาท พระอุณรุทได้ต่อสู้กับบริวาณของท้าวกรุงพาณจนเหล่าบริวารพากันหนีไป กาลานุราชเสนาบดีจึงกราบทูลแนะนำให้ท้าวกรุงพาณเชิญสหายกำพลนาคมาช่วยจับพระอุณรุท ในที่สุดก็จับได้และได้มัดพระอุณรุทติดไว้กับยอดปราสาทเพื่อประจาน เหล่าทวยเทพได้พากันมากราบทูลพระบรมจักรกฤษณ์ให้ทราบเรื่อง พระบรมจักรกฤษณ์จึงทรงครุฑมาช่วยอุณรุท ท้าวกำพลนาคซึ่งมัดพระอุณรุทอยู่เกิดตกใจเมื่อเห็นครุฑของพระบรมจักรกฤษณ์ก็คลายร่างออก พระบรมจักรกฤษณ์ตัดแขนท้าวกรุงพาณขาดทั้ง 20 แขน แต่ท้าวกรุงพาณร่ายเวทต่อแขนได้ ฝ่ายกาลานุราชนำทัพเข้ารบกับพระบรมจักรกฤษณ์และพระอุณรุทจนถูกพระอุณรุทสังหาร ในที่สุดท้าวกรุงพาณถอยทัพ พระบรมจักรกฤษณ์ต้องการให้นัดดาปราบท้าวกรุงพาณ จึงมอบแหวนให้แล้วพาพระอุณรุทมาอยู่กับนางอุษาที่ปราสาทของนาง เมื่อท้าวกรุงพาณทราบก็ยกทัพมาล้อมปราสาทนางอุษา พระอุณรุททำต่อท้าวกรุงพาณให้ไปรบกันที่เขาอังชัน จนในที่สุดได้ฆ่าท้าวกรุงพาณจนสิ้นชีวิต ภายหลังจากเผาศพท้าวกรุงพาณแล้วพระอุณรุทจึงตั้งให้ทศมุขครองกรุงรัตนาและได้พานางอุษากลับนครณรงกา ฝ่ายนางศรีสุดาเมื่อพบนางอุษาจึงเกิดวิวาทกันแต่พระอุณรุททรงไกล่เกลี่ยจนเหตุการณ์คลี่คลาย ภายหลังท้าวไกรสุทได้มอบราชสมบัติแก่พระอุณรุทและอภิเษกนางอุษาเป็นมเหสีฝ่ายขวา นางศรีสุดาเป็นฝ่ายซ้าย ต่อมาพระอุณรุททราบข่าวจากพรานป่าว่าพบช้างสำคัญจึงเสด็จออกโพนช้างพร้อมไพร่พล ได้พบนางกินรีทั้ง 5 และได้นางเป็นชายา จากนั้นได้ลานางกินรีและนำช้างกลับนครณรงกา

จากเรื่องราวข้างต้นในเรื่องอุณรุทจะพบว่ามีการอุ้มสมอยู่ 2 ครั้งคือ

ครั้งที่ 1 การอุ้มสมโดยพระไทร

ครั้งที่ 2 การอุ้มสมโดยพี่เลี้ยงคือนางศุภลักษณ์

บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชและบทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทร(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย) มีความคล้ายคลึงกันมาก บางบท บางตอนแทบจะกล่าวได้ว่าเป็นสำนวนเดียวกัน ทั้งนี้ สันนิษฐานได้ว่ามาเหตุผล 2 ประการ คือ

1) มีต้นเค้ามาจากบทละครเรื่องอุณรุทฉบับเดียวกัน คืออุณรุทสมัยกรุงศรีอยุธยาที่อาจจะหาฉบับได้ในขณะนั้นหรืออาจจะพอยังจำกันได้มาพระราช นิพนธ์แต่งเสริมเติมเต็มจนสมบูรณ์ขึ้นเพื่อเป็นการเฉลิมพระนคร

2) บทละครเรื่องอุณรุทฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ได้ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่จากฉบับพระราชนิพนธ์ใน สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทร ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นก่อน ตามที่นายธนิต อยู่โพธิ์ ได้อธิบายไว้ใน “ที่มาของอนิรุทธคำฉันท์และบทละครเรื่องอุณรุท” ว่า พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เมื่อครั้งดำรงพระยศเป็นสมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงอิศรสุนทรได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องนี้ขึ้น โดยทรงนำบทละครเรื่องอุณรุทสมัยกรุงศรีอยุธยามาตัดปรับให้เหมาะแก่การแสดงละคร ซึ่งบทละครเรื่องอุณรุทฉบับของพระองค์นั้นสันนิษฐานว่า เป็นบทละครฉบับที่ใช้แสดงละครผู้หญิงคราวสมโภชพระแก้วมรกตและสมโภชวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เมื่อ พ.ศ. 2328 เพราะบทละครเรื่องอุณรุทฉบับรัชกาลที่ 1 ได้ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นในปีที่ 6 ของรัชกาล คืออีก 2 ปีหลังจากนั้น ซึ่งหากบทละครอุณรุทฉบับรัชกาลที่ 1 มีที่มาจากบทละครฉบับนี้ ก็ไม่นับว่าเป็นการผิดอันใดที่ “พ่อ” นำของ “ลูก” มาแต่งใหม่ เพราะฉบับพระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยเป็นบทละครอุณรุทฉบับกรุงศรีอยุธยาที่ทรงนำมาตัดให้เหมาะแก่การแสดงดังกล่าวแล้วนั้นเองและจากคำกลอนท้ายพระราชนิพนธ์ยังได้ทรงระบุไว้ว่า “ทรงไว้ตามเรื่องแต่โบราณ” ก็น่าจะหมายถึงโบราณสมัยกรุงศรีอยุธยา แต่จะเป็นว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงหยิบฉบับ “เรื่องแต่โบราณ” แท้ที่ยังพอหาได้ในขณะนั้น หรือจะทรงใช้ฉบับของพระราชโอรสเป็น “เค้า” ก็อาจเป็นได้ทั้งสองทาง แต่การที่ทรงพระราชนิพนธ์ครั้งนี้มิได้เป็นการลอกเลียน หากเป็นการที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นเพื่อเฉลิมพระนครตามขนบ

จากข้อมูลทั้งหมดที่กล่าวข้างต้น จึงอาจกล่าวได้ว่าบทละครเรื่องอุณรุทสมัยกรุงศรีอยุธยา ยังไม่นับว่าสาบสูญโดยสิ้นเชิง เนื่องจากยังปรากฏร่องรอยให้สัมผัสได้จากบทละครพระราชนิพนธ์เรื่องอุณรุทยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ทั้งสองฉบับนี้ ซึ่งเมื่ออ่านดูจะพบว่าลีลากลอน ธรรมเนียมนิยมในการแต่งแฝงกลิ่นอายของธรรมเนียมนิยมและลีลากลอนสมัยอยุธยาอยู่ด้วย (พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2545, บทนำเรื่อง)

บทละครเรื่องอุณรุท บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ได้นำมาใช้ในการแสดงละครในพร้อมกันมากับบทละครเรื่องรามเกียรติ์และอิเหนา ซึ่งในปัจจุบันยังสามารถพบการแสดงได้อยู่ในโอกาสพิเศษ ด้วยความนิยมในเรื่องราวยังไม่เท่ากับบทละครเรื่องอิเหนา แต่ก็นับได้ว่ายังไม่สูญหายเสียทีเดียว ต่างจากเรื่องรามเกียรติ์ที่พบได้ในการแสดงโขนเท่านั้นในสมัยปัจจุบัน

การอุ้มสมที่ปรากฏพบได้จากบทละคร 3 เรื่องดังกล่าวข้างต้น คือ สมุทรโฆษคำฉันท์ อนิรุทธคำฉันท์ และอุณรุท ซึ่งบทละครดังกล่าวพบว่ามีกระบวนท่ารำปรากฏในรูปแบบการรำอุ้มสม ที่ใช้หลักการรำแบบต่อมือต่อแขนเสมือนผู้แสดง 2 คนเป็นหนึ่งเดียว ตามที่รู้จักกันในรูปแบบที่เรียกว่า “การรำต่อมือต่อแขน” นั้นมีอยู่เพียงเรื่องเดียวคือ บทละครเรื่องอุณรุท นอกจากนี้ยังพบการรำในลักษณะดังกล่าวอยู่ในบทละครนอกแบบหลวงอีก นั่นคือ บทละครเรื่องพระสมุท แต่จะมีความแตกต่างกันในวัตถุประสงค์ของเรื่องโดยที่เรื่องพระสมุทจะเป็นการรำต่อมือต่อแขนในลักษณะพาเหาะไปเพื่อชมดาว มิใช่การพาเหาะเพื่อไปอุ้มสม

สำหรับเรื่องราวเกี่ยวกับพระสมุทมีดังนี้

บทละครเรื่องพระสมุท สมเด็จกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญทรงพระนิพนธ์ขึ้นเพื่อให้เจ้าจอมมารดาเอมใช้เล่นละคร เป็นหนังสือสองเล่มสมุดไทย ต้นฉบับยังมีอยู่ในหอสมุดแห่งชาติ เป็นสมุดดำเขียนเส้นดินสอเหลือง เป็นลายพระหัตถ์สมเด็จกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ เนื้อเรื่องย่อมีดังนี้

พระสมุทโอรสท้าวกาณุราชท่องเที่ยวหลงเข้าไปในอุทยานของท้าวรณจักร และได้พบนางบุษมาลีธิดาเลี้ยงของท้าวรณจักรจึงเกิดความรักและได้อุ้มนางพาเหาะไปเป็นชายา ในขณะที่ทั้งสองหลับอยู่บนยอดเขา ขุนยักษ์ไวยการเหาะผ่านมาพบ ได้ร่ายเวทให้ทั้งสองหลับแล้วนำคทากับเกือกแก้วของพระสมุทไปซ่อน จากนั้นคลายมนตร์ให้นางบุษมาลีฟื้นแล้วเกี้ยวนาง นางทำอุบายหลอกเอาของวิเศษทั้งสองคืนมาได้แล้วสังหารไวยการ เมื่อพระสมุทฟื้นได้พานางบุษมาลีเหาะไปต่อ ฝ่ายท้าวรณจักรได้ติดตามมาหวังที่จะชิงนางคืนแต่พระสมุทพานางหนีไปได้ เมื่อท้าวกาณุราชซึ่งออกติดตามหาพระสมุทมาพบจึงช่วยเจรจาให้ท้าวรณจักรยกนางบุษมาลีให้ แต่ท้าวรณจักรไม่ยอมเกิดการต่อสู้กันในที่สุดท้าวรณจักรได้ถูกสังหาร

รูปแบบการรำชุดพระสมุท ตอนชมดาว มีลักษณะเช่นเดียวกับการรำอุ้มสมในชุดการแสดงอื่น ด้วยเป็นลักษณะของการรำโดยการพาเหาะไปบนท้องฟ้า หากแต่มีความแตกต่างกันที่วัตถุประสงค์โดยเป็นการพาเหาะเพื่อชมความงามของดวงดาวบนท้องฟ้า ทั้งนี้กระบวนท่ารำยังคงเป็นไปในแนวทางเดียวกัน

วรรณกรรมทั้ง 3 เรื่องคือ สมุทรโฆษคำฉันท์ อนิรุทธคำฉันท์ และอุณรุท ล้วนมีเรื่องราวที่กล่าวถึงการอุ้มสม แต่ปรากฏกระบวนท่ารำแบบอุ้มสมเพียงเรื่องอุณรุทเท่านั้น ด้วยเหตุที่ทั้งสมุทรโฆษคำฉันท์และอนิรุทธคำฉันท์ มีลักษณะของวรรณกรรมในรูปแบบของคำฉันท์ จึงไม่เหมาะแก่การนำไปใช้เป็นบทในการแสดงละคร แต่สำหรับเรื่องอุณรุทนั้น มีลักษณะวรรณกรรมในรูปแบบคำกลอน จึงสามารถนำไปบรรจุเพลงร้องและใช้สำหรับแสดงได้

เป็นที่ทราบกันโดยทั่วไปว่า เรื่องอุณรุท ได้เค้าโครงมาจากอนิรุทคำฉันท์ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเรื่องราวใน อนิรุทคำฉันท์มีความน่าสนใจ จึงมีผู้นำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างเรื่องอุณรุท ได้มีผู้กล่าวถึงความสำคัญของวรรณคดีไทยเรื่องอนิรุทธคำฉันท์ สรุปได้ดังนี้

- จากการพบร่ายโบราณในอนิรุทธคำฉันท์ จึงชวนให้สันนิษฐานได้ว่า เรื่องอนิรุทธคำฉันท์น่าจะเป็นนิทานคำฉันท์เรื่องแรกของไทย เพราะในนิทานคำฉันท์เรื่องอื่นไม่ปรากฏร่ายโบราณ (ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต, 2535, น.491)
- อนิรุทธคำฉันท์เป็นวรรณคดีที่เป็นลายลักษณ์อักษรที่เก่าแก่ที่สุดในบรรดาวรรณคดีของอยุธยา และเป็นต้นแบบให้กับการแต่งเรื่องอนิรุทธ์สำนวนอื่นๆของวรรณคดีอยุธยาและรัตนโกสินทร์ในยุคต่อมา (เรื่องเดียวกัน, น.847) ทั้งต้นแบบของการอุ้มสมโดยเทวดา และต้นแบบของสงครามที่สืบเนื่องมาจากการอุ้มสม แม้แต่เรื่องสมุทรโฆษก็ได้แบบอย่างมาจากอนิรุทธคำฉันท์ ด้วยเหตุผล 2 ประการ (เรื่องเดียวกัน, น.851-852)

<u>ประการแรก</u> ไม่มีการกล่าวถึงเหตุการณ์เรื่องเทวดาอุ้มสมในวรรณคดีเรื่องอื่นๆในยุคต้นกรุงศรีอยุธยา เมื่อมีการกล่าวอ้างถึงเรื่องสมุทรโฆษ สันนิษฐานได้ว่าน่าจะมีการแต่งเติมเข้าไปภายหลังจากเกิดความนิยมเรื่องราวเกี่ยวกับเทวดาอุ้มสม

<u>ประการที่สอง</u> เรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์มีการกล่าวอ้างถึงเรื่องเทวดาอุ้มสมในเรื่องอนิรุทธ ขณะที่เรื่องอนิรุทธไม่มีการกล่าวอ้างถึงเรื่องเทวดาอุ้มสมในเรื่องสมุทรโฆษปรากฏ จึงเป็นไปได้ว่ามีการแต่งเติมขึ้นในภายหลัง และหากพิจารณาเนื้อหาของเรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์เปรียบเทียบกับเรื่องสมุทรโฆษชาดกในปัญญาสชาดก พบว่าไม่มีเรื่องอุ้มสมปรากฏอยู่ ทำให้ข้อสันนิษฐานที่ว่าเรื่องเดิมของสมุทรโฆษไม่น่าจะมีการกล่าวถึงเรื่องอุ้มสมเป็นไปได้มากขึ้น

จากความสำคัญที่กล่าวมาในข้างต้น ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำเรื่องราวการอุ้มสมจากเรื่องอนิรุทธคำฉันท์มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งาน ดังจะกล่าวในบทต่อไป

5. การรำอุ้มสมที่ปรากฏในการแสดง

หากกล่าวถึงความหมายของคำว่า “อุ้มสม” มีความหมายถึง อุ้มไปให้สมสู่กัน(ในวรรณคดีใช้แก่การที่เทวดาอุ้มพระเอกไปให้สมสู่กับนางเอกที่ตนเห็นว่าคู่ควรกัน) (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546, น.1138) ซึ่งในทางการแสดงนาฏศิลป์ไทยก็มีความหมายเช่นเดียวกัน ทั้งนี้ ยังหมายรวมไปถึงการอุ้มไปให้สมสู่กันโดยนางพี่เลี้ยงอย่างนางศุภลักษณ์หรือนางพิจิตรเลขาอีกด้วย

สำหรับการรำอุ้มสมของงานสร้างสรรค์นี้ มีความหมายถึง รูปแบบการรำในลักษณะพาเหาะโดยผู้แสดงจะใช้ส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายสัมผัสกันเสมือนการอุ้มพาเหาะไป อาจด้วยวัตถุประสงค์เพื่อการพาไปร่วมสมสู่ของตัวละครเอกหรือเพื่อชมความงามของดวงดาว ดังนั้น ชุดการแสดงที่จะขอกล่าวถึงจึงมี 2 ชุด ดังนี้

1) การรำชุดศุภลักษณ์อุ้มสม
2) การรำชุดพระสมุท ตอน ชมดาว

1) <u>การรำชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม</u>

การรำชุด ศุภลักษณ์อุ้มสมเป็นการรำคู่แบบมาตรฐาน อยู่ในการแสดงละครใน เรื่อง อุณรุท ประกอบด้วยผู้แสดง 2 คน คือพระอุณรุทและนางศุภลักษณ์ เป็นตอนที่กล่าวถึง เหตุการณ์ภายหลังจากที่พระไทรได้พาพระอุณรุทเข้าไปร่วมหลับนอนกับนางอุษาและได้พากลับไปไว้ที่ใต้ต้นไทรดังเดิม เมื่อตื่นขึ้นมานางอุษาได้ขอให้พี่เลี้ยงคือนางศุภลักษณ์ช่วยวาดภาพเพื่อหาตัวผู้ที่ได้พบและร่วมหลับนอนด้วย นางศุภลักษณ์จึงได้วาดรูปเหล่าเทพและกษัตริย์ต่างๆจนในที่สุดพบว่าเป็นพระอุณรุท นางศุภลักษณ์จึงได้อาสาไปพาพระอุณรุท เพื่อกลับมาพบนางอุษาอีกครั้ง

บทร้องการแสดงชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม มีดังนี้

บทร้อง ชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม

ร้องเพลงปะหลิ่ม

เลื่อนลอยมากลางนภากาศ โอภาสงามแข่งแขไข

แสงจันทร์จับองค์ภูวไนย วิไลล้ำกว่านวลจันทรา

ศรีดาวจับเครื่องพระโฉมฉาย อร่ามพรายกว่าดาวในเวหา

นวลพระองค์จับทรงกัลยา รจนางามเนื้อนวลผจง

ร้องเพลงเบ้าหลุด

งามนางเป็นพาหนะรอง ทำนองดั่งนางราชหงส์

งามภูวนาถนั่งดำรงทรง ดั่งองค์พรหเมศวร์ฤทธี

ดั้นหมอกออกเมฆมาไวไว เทเวศอวยชัยอึงมี่

รีบเร่งเร็วมาในราตรี หมายมุ่งบุรีรัตนา

ภาพที่ 22 : การแสดงชุดศุภลักษณ์อุ้มสม ณ โรงละครแห่งชาติ

เนื่องในงานครบรอบ 100 ปี คุณครูลมุล ยมะคุปต์ เมื่อปี พ.ศ. 2548

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2548)

2) <u>การรำชุด พระสมุท ตอน ชมดาว</u>

การรำชุด พระสมุท ตอน ชมดาว เป็นการแสดงชุดหนึ่งที่อยู่ในการแสดงละครเรื่องพระสมุท เป็นบทพระนิพนธ์ในกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ โดยทรงพระนิพนธ์ขึ้นเพื่อใช้ในการแสดงละครของเจ้าจอมมารดาเอม พระมารดาของพระองค์ ละครของเจ้าจอมมารดาเอมจะแสดงตามรูปแบบละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 ดังนั้น แม้บทละครเรื่องพระสมุทจะเป็นละครนอก แต่ทำนองเพลงและกระบวนรำจะดำเนินตามแบบอย่างละครใน

จากเรื่องราวที่กล่าวไว้แล้วข้างต้นจะพบว่าพระสมุทได้อุ้มนางบุษมาลีพาเหาะไปและได้นางเป็นชายา ซึ่งการพาเหาะนั้นได้มีบทชมความงดงามของดวงดาว ดังบทต่อไปนี้

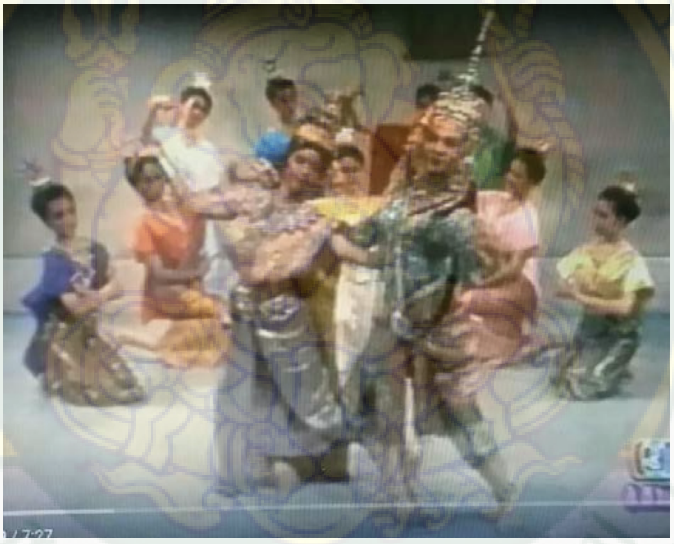
บทร้อง ชุด พระสมุท ตอน ชมดาว

ร้องเพลงปะหลิ่ม

ลอยคว้างมาในกลางอัมพรพราย ดังนารายณ์อุ้มองค์ลักษมี
กระซิบสรวลชวนองค์เทวี พระหัตถ์ชี้ให้ชมดาราเรือง

ร้องเพลงเบ้าหลุด (ชั้นเดียว)

นั่นทุวังดาราอยู่คงที่ ประจำยอดจุฬามณีสีเหลือง
โน่นดาวโรหิณีสีประเทือง ที่ย่างเยื้องถัดไปดาวไถธง
ดาวเต่าดาวสำเภาดาวกา ดาวม้าขึ้นเรียงเคียงดาวหงส์
ดาวศุกร์สุกสีสว่างวง โฉมยงนี่ดาวประกายพราย
ดาวพุธรัศมีเหมือนแก้ว ที่แพร้วแพร้วพฤหัสบดีโฉมฉาย
สัพยอกหยอกพลางทางบรรยาย ที่คลับคล้ายอยู่ข้างหลังดาวอังคาร
ดาวเสาร์กับพระเกตุประเวศชิด เข้าสนิทกับดาวศศิฉาน
ลอยละลิ่วปลิวมาในคัคนานต์ ภูบาลก็รีบไคลคลา



ภาพที่ 23 : การแสดง ชุด พระสมุท ตอน ชมดาว

เป็นการรำของพระสมุทที่อุ้มนางบุษมาลีชมดวงดาว ในรูปแบบการรำแบบต่อมือต่อแขน

ที่มา : (http://www.youtube.com/watch?v=MzchGvCSNHQ)

รูปแบบการรำต่อมือต่อแขนตามแบบการแสดง ชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม ในยุคสมัยหนึ่งได้นิยมนำมาใช้เพื่อสร้างสรรค์การรำอวยพรหรือรำถวายพระพร โดยผู้แสดงจะใช้อวัยวะส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายสัมผัสกัน ดังเช่น การรำอวยพรวันขึ้นปีใหม่ที่ถ่ายทอดออกโทรทัศน์ทางช่อง 9 อ.ส.ม.ท. ในรายการมาลาภิรมย์ เมื่อปีพ.ศ. 2534 บทร้องแต่งโดยอาจารย์ปราณี สำราญวงศ์ อดีตผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป

ภาพที่ 24 : ท่ารำในบทร้อง งามนางเป็นพาหนะรอง

ส่วนหนึ่งจากการแสดงชุดศุภลักษณ์อุ้มสม ซึ่งมีอิทธิพลต่อการรำอวยพรในยุคต่อมา

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2535)

ภาพที่ 25 : การรำชุดอวยพรวันขึ้นปีใหม่ ที่ได้รับอิทธิพลมาจากการรำในรูปแบบต่อมือต่อแขน

ที่มา : (https://www.youtube.com/watch?v=9PulN5GLq-c)

ภาพที่ 26 : การรำชุดอวยพรวันขึ้นปีใหม่ ที่ได้รับอิทธิพลมาจากการรำในรูปแบบต่อมือต่อแขน

ที่มา : (https://www.youtube.com/watch?v=9PulN5GLq-c)

สังเกตจากภาพด้านบนจะเห็นได้ว่าผู้แสดงคนหนึ่งจะใช้มือรองรับเท้าของผู้แสดง คล้ายกับรูปแบบการรำในชุดการแสดงศุภลักษณ์อุ้มสม การรำในข้างต้นคือการรำอวยพรวันขึ้นปีใหม่นี้ประดิษฐ์ท่ารำโดย คุณครูเฉลย ศุขะวณิช และคุณครูจำเรียง พุธประดับ อดีตผู้เชี่ยวชาญของวิทยาลัยนาฏศิลป ซึ่งเป็นผู้มีประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการรำชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม จึงได้นำลักษณะดังกล่าวมาประยุกต์ใช้ในการแสดง

6. กลวิธีในการรำอุ้มสม

การรำตามรูปแบบอุ้มสม เป็นการรำที่ผู้แสดงจะต้องมีทักษะในการปฏิบัติท่ารำเป็นอย่างดี เนื่องจากกระบวนท่ารำมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ คือ ผู้แสดงจะต้องรำเสมือนเป็นคนเดียวกันและยังต้องอาศัยการฝึกฝนให้สามารถปฏิบัติท่ารำและใช้ลีลาต่างๆในการเคลื่อนไหวที่เหมือนกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการปฏิบัติท่ารำที่ผู้แสดงต้องต่อมือต่อแขน ดังภาพ

ภาพที่ 27 : ท่ารำในบทร้อง นวลพระองค์จับทรง
ส่วนหนึ่งของท่ารำจากการแสดง ชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม
ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2535)

จากภาพข้างต้น หากสังเกตลักษณะการปฏิบัติท่ารำคือท่าผาลา ผู้แสดงจะใช้มือคนละข้างปฏิบัติท่าต่อกันเป็นเสมือนคนเดียวกัน นอกจากนี้การใช้ใบหน้าก็จะเป็นไปในทิศทางเดียวกัน ซึ่งการปฏิบัติท่ารำดังกล่าวสามารถแบ่งอธิบายในรายละเอียดในการรำได้ ดังนี้

1) ส่วนของมือ

ตัวนาง จะใช้มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจับบริเวณลำตัวของตัวพระ

ตัวพระ จะใช้มือขวาแบหงายตกปลายนิ้วลงพื้น งอแขนข้างลำตัว มือซ้ายแตะบริเวณไหล่ของตัวนาง

ข้อสังเกต

- ลักษณะวงของตัวนางจะสูงกว่าระดับปกติ เพื่อให้ได้ระดับใกล้เคียงเมื่อรำเป็นท่าเดียวกันกับตัวพระ ส่วนตัวพระจะหลบเหลี่ยมแขนเพื่อรับกับตัวนาง เมื่อมองดูแล้วจะสอดคล้องกลมกลืนเป็นท่าเดียวกัน
- มือที่ใช้สัมผัสกันจะใช้มือที่อยู่ด้านในโดยจะสัมผัสกันในลักษณะแนวระนาบที่ขนานกัน หากดูลายเส้นจะเห็นได้ว่ามีความเหมือนกันอย่างกลมกลืน

2) ส่วนของเท้า

ตัวนาง ก้าวเท้าขวาไขว้หน้า กระดกเท้าซ้าย ซึ่งการก้าวเท้าไขว้จะต้องพยายามให้เป็นแนวเดียวกันกับเข่าที่วางเท้ากระดก

ตัวพระ ก้าวหน้าด้วยเท้าขวา โดยจะต้องสังเกตระยะห่างของเท้าที่ยกให้พอดีกับตำแหน่งการยกเท้าของตัวพระที่ถูกต้อง ทั้งนี้ ขณะก้าวเท้าต้องสังเกตและยึดตำแหน่งวางเข่าของตัวนางเป็นหลัก เมื่อได้ที่แล้วจึงยกเท้าสัมผัสกับเท้าของตัวนาง โดยตัวพระจะใช้จมูกเท้าสัมผัสกับจมูกเท้าตัวนางและจะต้องช่วยดันเท้านางที่กระดกในลักษณะเสยเท้าขึ้น เพื่อให้ได้ระดับที่สวยงามเหมาะสม หากผู้ปฏิบัติตัวพระไม่ทราบเทคนิคดังกล่าวจะสัมผัสเท้าโดยการกดน้ำหนักลงที่เท้าตัวนาง ซึ่งจะทำให้นางไม่สามารถกระดกเท้าขึ้นได้ ส่งผลให้ระดับของเท้าจะไม่ถูกต้องและไม่งดงาม

ข้อสังเกต

- การใช้เท้าสัมผัสกันต้องใช้การฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ ทั้งนี้ต้องฝึกสังเกตระยะของการยกเท้าให้พอดีกับระยะของการก้าวเท้า เมื่อยกเท้าขึ้นแล้วเหลี่ยมขาจะได้สวยงาม
- การก้าวเท้าไขว้หน้าก่อนจะยกเท้าของตัวพระ ต้องรอให้ตัวนางก้าวเท้าไขว้หน้าพร้อมทั้งทรุดตัวลงนั่งก่อน แล้วตัวพระจึงยกเท้าพร้อมกับการกระดกเท้าของตัวนาง ส่วนของใบหน้าและศีรษะ

3) ส่วนของศีรษะและใบหน้า

ตัวนาง จะเปิดหน้าหรือหันหน้าไปด้านมือซ้าย โดยเอียงศีรษะขวา ในแนวเดียวกันกับตัวพระ

ตัวพระ ปฏิบัติเช่นเดียวกันกับตัวนาง

ข้อสังเกต ปลายยอดชฎาตัวพระจะเอียงไปในทิศทางเดียวกันกับปลายยอดรัดเกล้าตัวนาง ซึ่งในการฝึกฝน ต้องฝึกสังเกตให้เกิดความเคยชิน

นอกจากการปฏิบัติท่ารำที่ผู้แสดงตัวพระปฏิบัติท่าขณะยืน และตัวนางปฏิบัติท่าขณะนั่ง ดังภาพตัวอย่างข้างต้นแล้ว ยังมีลักษณะท่ารำที่ผู้แสดงปฏิบัติท่าขณะยืนทั้งพระและนาง ซึ่งจะขอยกมาอธิบายให้พอเข้าใจดังนี้

ภาพที่ 28 : ท่ารำในทำนองเพลงเชิดฉิ่ง
ส่วนหนึ่งของท่ารำจากการแสดง ชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม
ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2535)

จากภาพ เป็นการปฏิบัติท่ารำในท่าเดียวกันขณะที่ผู้แสดงยืนทั้งพระและนาง จะเห็นได้ว่าในส่วนของมือ แขน เท้า ศีรษะและลำตัว เมื่อมองภาพรวมแล้วจะพบว่าเหมือนเป็นผู้รำคนเดียวกันปฏิบัติ ซึ่งลักษณะดังกล่าวคือหลักสำคัญในการรำอุ้มสม

จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและผู้มีประสบการณ์ในการรำอุ้มสม เกี่ยวกับกลวิธีในการรำพบข้อมูลดังนี้

- รัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปีพุทธศักราช 2554 ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กล่าวว่า กลวิธีในการรำอุ้มสม คือ ผู้แสดงทั้งตัวพระและตัวนางจะต้องฝึกปฏิบัติท่ารำให้ชำนาญ จนสามารถรำได้เหมือนเป็นคนเดียวกัน โดยจะต้องทุ่มเทให้เวลาในการฝึกซ้อมอย่างมาก
- เวณิกา บุนนาค ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ปีพุทธศักราช 2558 ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กล่าวว่า กลวิธีในการรำอุ้มสม คือต้องฝึกการรำต่อมือต่อแขนให้ชำนาญในลักษณะที่เมื่อขึ้นท่าแล้วได้ระดับที่สวยงามและเป็นท่านิ่ง ไม่มีการขยับตัวเพื่อปรับระดับเมื่อตั้งท่ารำแล้ว ทั้งในการก้าวเท้า หรือการใช้มือปฏิบัติท่ารำร่วมกันในท่าต่างๆ หลักสำคัญอีกอย่างหนึ่งคือ

การใช้มือสัมผัสหลังของกันและกัน จะต้องกำหนดระยะให้มีความพอดีตามช่วงแขนของผู้รำและจะต้องเป็นระยะที่เท่ากันเมื่อเปลี่ยนท่าหรือเปลี่ยนมือสัมผัสด้านหลัง เพื่อให้ช่วงระยะห่างของลำตัวผู้แสดงทั้งพระและนางมีความเท่ากันในทุกท่ารำในขณะปฏิบัติ

- รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)ปีพุทธศักราช 2548 ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กล่าวว่า กลวิธีในการรำอุ้มสม คือ การใช้ลีลาในช่วงท่าเชื่อม ซึ่งจะต้องฝึกให้มีความเหมือนและพร้อมกัน ทั้งการกล่อมหน้า การเปลี่ยนท่ารำในช่วงท่าเชื่อมและการขึ้นท่านิ่ง
- รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์ อาจารย์ประจำหลักสูตรภาควิชานาฏยศิลป์ สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวว่า กลวิธีในการรำอุ้มสม คือ ผู้แสดงทั้งตัวพระและตัวนางจะต้องระวังตำแหน่งของลำตัว มือ เท้า จะต้องเท่ากันเสมือนเป็นคนเดียวกัน รวมไปถึงตำแหน่งการยืนปฏิบัติท่ารำจะเป็นแนวเดียวกัน ไม่ล้ำหน้า ซึ่งกลวิธีต่างๆผู้เชี่ยวชาญที่ถ่ายทอดท่ารำจะอธิบายรายละเอียดขณะฝึกปฏิบัติในแต่ละท่า

จากที่กล่าวมาทั้งหมดเป็นวิธีการปฏิบัติท่ารำการอุ้มสม ซึ่งผู้สร้างสรรค์สามารถสรุปเป็นกลวิธีในการรำอุ้มสม ดังนี้

1) ในขณะปฏิบัติท่ารำจะต้องใช้อวัยวะส่วนใดส่วนหนึ่งสัมผัสกันอยู่ หากต้องเปลี่ยนท่าก็จะต้องสัมผัสกันไว้ให้นานที่สุด แล้วจึงค่อยปล่อยเมื่อใช้ส่วนอื่นสัมผัสกันแทนที่แล้ว เช่น หากใช้มือสัมผัสกันในท่าหนึ่งก็จะแตะกันไว้ก่อน แล้วใช้มืออีกข้างรีบมาแตะแทนที่ จากนั้นจึงค่อยปล่อยมือหรือแขนที่สัมผัสกันออกเพื่อเปลี่ยนท่าปฏิบัติ ทั้งนี้ด้วยเหตุผลที่ว่า การรำอุ้มสมเป็นการอุ้มพาเหาะ ผู้แสดงจึงต้องสัมผัสกันไว้ตลอดเวลาโดยไม่ให้แยกหรือหลุดจากการ อวัยวะที่ใช้สัมผัสอาจเป็นมือ แขน หรือเท้า ก็สามารถปฏิบัติได้
2) การปฏิบัติท่ารำจะต้องปฏิบัติให้เป็นท่าเดียวกันในท่ารำที่เหมือนกัน โดยระดับของการตั้งวง การใช้มือ อาจต้องปรับเปลี่ยนให้เกิดความเหมาะสม ไม่ได้ปฏิบัติตามหลักการรำของตัวพระ ตัวนาง ในรูปแบบการรำอย่างชุดการแสดงอื่นๆโดยทั่วไป เช่น ตัวพระอาจต้องลดระดับวงให้ต่ำกว่าปกติ ตามหลักการตั้งวงของตัวพระ หรือปรับวงให้มาด้านหน้ามากกว่าการกันวงออกด้านข้างอย่างปกติ เป็นต้น แม้แต่ตัวนางก็ต้องยึดหลักในการปฏิบัติเช่นเดียวกัน

3) การปฏิบัติท่าเคลื่อนไหว การใช้ลีลาท่าทางต่างๆ จะต้องฝึกปฏิบัติแยกส่วนเฉพาะท่าเช่น การเคลื่อนมือ การกล่อมใบหน้าหรือการเอียงศีรษะ การก้าวเท้า การยกเท้า การวิ่งซอยเท้า เป็นต้น โดยจะต้องปฏิบัติได้อย่างพร้อมเพรียงกันทั้งพระและนาง ที่สำคัญจะต้องฝึกปฏิบัติซ้ำๆจนเกิดความเคยชิน เพื่อให้สามารถปฏิบัติได้สวยงามอย่างพร้อมเพรียง
4) หากเป็นไปได้ในขณะฝึกปฏิบัติอาจให้ผู้แสดงทดลองสวมชฎาและมงกุฎ แล้วสังเกตปลายยอดให้เอียงหรือเคลื่อนไปในทิศทางเดียวกันอย่างพร้อมเพรียง เพราะการใส่ชฎาและมงกุฎจะช่วยให้เห็นระดับการเคลื่อนไหวในส่วนของศีรษะได้ชัดเจนยิ่งขึ้น
5) การปฏิบัติท่านิ่งที่เป็นท่ายาก เช่น ท่าตัวนางก้าวเท้าไขว้หน้าแล้วกระดกเท้าหลังให้ตัวพระเหยียบ การฝึกจะต้องให้ผู้แสดงสังเกตระยะการก้าวเท้าให้พอดี หากก้าวเท้าแล้วจะต้องนิ่งไม่ขยับหรือเคลื่อนเท้า และจะต้องเหยียบได้ระดับอย่างพอดีกัน ซึ่งต้องฝึกซ้ำๆจนเกิดความชำนาญ
6) การกำหนดจังหวะหรือคำร้องในบทร้อง ในการเคลื่อนไหวเพื่อปฏิบัติท่ารำ ผู้แสดงจะต้องร่วมกันฝึกฟังเพลง และกำหนดจังหวะให้เข้าใจตรงกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงว่างระหว่างจังหวะที่จะต้องปฏิบัติท่ารำ อาจต้องกำหนดจังหวะโดยการนับจังหวะในใจให้พร้อมและตรงกัน หากเป็นการปฏิบัติท่ารำในช่วงทำนองเพลงที่ไม่มีบทร้อง อาจจะต้องใช้การฟังจังหวะหน้าทับหรือทำนองของเพลง
7) การซ้อมใหญ่โดยการแต่งตัวเหมือนจริงเป็นสิ่งที่ควรทำหากมีโอกาส เนื่องจากเครื่องแต่งกายอาจเป็นอุปสรรคได้ หากผู้แสดงไม่มีความชำนาญหรือไม่มีประสบการณ์ ทั้งอุปสรรคในการยกขาให้ได้ระดับที่ถูกต้องของตัวพระที่อาจไม่สามารถทำได้อย่างปกติ ด้วยลักษณะของสนับเพลาที่ปักเชิงด้วยดิ้นจึงทำให้เป็นอุปสรรคต่อการงอหัวเข่าเพื่อยกขาโดยเฉพาะอย่างยิ่งหากเป็นชุดใหม่จะยิ่งเพิ่มความยากลำบากยิ่งขึ้น หรือการเกี่ยวพันกันของเครื่องแต่งกายตัวพระและตัวนาง ด้วยท่ารำที่ผู้แสดงจะต้องปฏิบัติโดยใช้มือและแขนสัมผัสติดกันเป็นหลัก ดังนั้น เมื่อต้องเปลี่ยนมือและแขนเพื่อสัมผัสติดกันอาจเกิดปัญหาได้

ข้อมูลที่ได้กล่าวมาแล้ว เป็นเพียงสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์สังเกตได้จากการฝึกปฏิบัติและจากประสบการณ์ในการแสดง รวมทั้งเป็นสิ่งที่ครูและผู้เชี่ยวชาญได้เคยกล่าวไว้ ทั้งนี้ หลักเกณฑ์ดังกล่าวอาจมีการเปลี่ยนแปลงไปตามความเหมาะสมกับชุดการแสดงในรูปแบบอุ้มสมชุดต่างๆที่มีความแตกต่างกัน

7. ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในเรื่องของทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์ ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาและรวบรวมมาพอสังเขปดังนี้

- สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น.225) ได้กล่าวถึงขั้นตอนในการทำงานนาฏยประดิษฐ์ ดังนี้

" นาฏยประดิษฐ์มีการทำงานเป็นขั้นตอนดังนี้ คือ

1. การคิดให้มีนาฏยศิลป์
2. การกำหนดความคิดหลัก
3. การประมวลข้อมูล
4. การกำหนดขอบเขต
5. การกำหนดรูปแบบ
6. การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ
7. การออกแบบนาฏยศิลป์ "

- พีรพงศ์ เสนไสย (2546, น.22-23) กล่าวไว้ในหนังสือนาฏยประดิษฐ์ เกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ สรุปได้ว่า

แนวการคิดสร้างสรรค์งานแบ่งตามขอบเขตได้เป็น

1. คิดสร้างให้เป็นของเก่า โบราณ ดั้งเดิมตามแบบแผนบรรพบุรุษ หมายถึงการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์โดยยึดหลักและโครงสร้างตามแบบแผนโบราณ เช่น นาฏยศิลป์ไทย ยังปรากฏการตั้งวง จีบ กระดก เป็นต้น หรือปรากฏท่ารำในเพลงแม่บท ทั้งนี้เพลงที่เลือกมาประกอบอาจเป็นบทเพลงที่มีอยู่แล้วนำมาบรรจุกับเนื้อหาที่แต่งขึ้นใหม่

2. คิดสร้างให้เป็นการผสมผสานนาฏยศิลป์หลายจารีตเข้าด้วยกัน หมายถึง การนำนาฏยศิลป์ตั้งแต่สองจารีตขึ้นไปผสมเป็นงาน เช่น นาฏยศิลป์ตะวันตกอย่างบัลเล่ต์กับนาฏศิลป์อินเดีย หรือ นาฏยศิลป์อีสานกับนาฏยศิลป์อินเดียที่ปรากฏในการแสดงแสงเสียงตามปราสาทต่างๆ นาฏยประดิษฐ์ประเภทนี้จะพบการผสมผสานนาฏยลักษณ์ของแต่ละอย่างเอาไว้อย่างชัดเจน เช่นลักษณะการจีบ การกระดกเท้าแบบนาฏยศิลป์ไทย ส่วนเท้าและการเคลื่อนไหวอาจเป็นนาฏยลักษณ์อื่นๆ

3. คิดสร้างแบบประยุกต์จากแบบดั้งเดิม หมายถึง งานนาฏยประดิษฐ์ที่อาศัยการหยิบเพียงเอกลักษณ์เด่นของนาฏยศิลป์นั้นๆ เช่น ท่าทาง เทคนิคพิเศษบางอย่าง นอกจากนั้น ผู้ประดิษฐ์ก็จะพยายามแสวงหากระบวนท่าใหม่ๆ การเคลื่อนไหวใหม่ๆ ให้แหวกแนวจากของเดิม และให้ได้ความหมายตรงกับที่ผู้ประดิษฐ์ต้องการหรือตรงวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้

4. คิดใหม่ ทำใหม่ อาจพูดได้ว่าเป็นงานสร้างที่ไม่ยึดกฎและกรอบใดๆ ด้วยความต้องการที่จะสร้างงานนาฏยประดิษฐ์จากประสบการณ์ที่สั่งสมมา แล้วถ่ายทอดออกมาตามภาวะอารมณ์ความรู้สึกภายใน เป็นการเคลื่อนไหวอย่างอิสระไม่จำเป็นต้องอาศัยองค์ประกอบอื่นใด นอกจากร่างกาย เรียกได้อีกอย่างว่า นาฏยศิลป์ร่วมสมัย

- ฉันทนา เอี่ยมสกุล (2554, น.87) ได้กล่าวถึงศิลปะการออกแบบท่ารำ (นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์) ดังนี้

> “ ศิลปะในการออกแบบท่ารำของผู้เขียน ส่วนใหญ่นำความรู้มาจากองค์ความรู้พื้นฐานเดิม จากแบบแผนนาฏศิลป์ไทยที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากนาฏยาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย และความรู้จากการเรียนนาฏศิลป์ในแถบเอเชียตะวันออก โดยใช้ในโอกาสที่เกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับการแสดงนั้นๆ บางชุดการแสดงก็เกิดขึ้นจากความสวยงามและความประทับใจในธรรมชาติรอบตัว โดยเฉพาะความงามของดอกไม้ไทยที่หลากหลายทำให้เกิดจินตนาการ ที่จะสื่อออกมาในรูปแบบของนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ที่มีกระบวนการท่ารำที่ผสมผสานให้สอดคล้องกับการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ และออกแบบเครื่องแต่งกายใหม่ ในการสร้างสรรค์จึงเป็นการออกแบบท่ารำในรูปแบบของระบำเป็นส่วนใหญ่ นาฏยศิลป์สร้างสรรค์นั้นนอกจากจะเป็นรูปแบบของระบำแล้ว ก็ยังมีการสร้างสรรค์ในรูปแบบของเรื่องราว มีความหลากหลายรูปแบบการใช้ชื่ออาจใช้คำว่า นาฏยประดิษฐ์ ”

จากทฤษฎีที่กล่าวมาในข้างต้น ผู้วิจัยได้นำขั้นตอนการทำงานนาฏยประดิษฐ์ ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ นำแนวการคิดสร้างสรรค์งานของ พีรพงศ์ เสนไสย และนำศิลปะการออกแบบท่ารำของ ฉันทนา เอี่ยมสกุล มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานดังที่ปรากฏในบทต่อไป

นอกจากทฤษฎีที่เกี่ยวข้องในข้างต้นแล้ว ยังมีงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์นี้อีกจำนวนหนึ่ง ซึ่งสามารถนำมาสรุปได้ดังต่อไปนี้

- **อารดา สุมิตร** (2516)

ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต อักษรศาสตร์ แผนกวิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี 2516 โดยมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์ในเรื่องของรูปแบบละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2 ซึ่งเป็นรูปแบบละครในที่ได้รับการยอมรับว่างดงามและเป็นต้นแบบของละครในราชสำนักที่ยึดถือปฏิบัติมาจนทุกวันนี้ในรูปแบบของกรมศิลปากร

- **ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต** (2535)

วรรณคดีไทยเรื่องอนิรุทธ์ : การศึกษาวิเคราะห์ วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี 2535 โดยมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์ในเรื่องความสำคัญและคุณค่าของเรื่องอนิรุทธคำฉันท์ ที่เป็นต้นแบบให้แก่วรรณคดีไทยที่มีลักษณะของเรื่องราวเกี่ยวกับการอุ้มสมในยุคต่อมา

- **ชมนาด กิจขันธ์** (2547)

นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง วิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์ในเรื่องขององค์ประกอบที่สำคัญของนาฏยลักษณ์คือ คุณลักษณะของอวัยวะเชิงกายภาพในด้านลักษณะรูปร่างหน้าตาและการจัดการกับอวัยวะให้แขนอ่อน นิ้วอ่อน ทิศทางที่ใช้ในการรำ มิติของนาฏยลักษณ์กล้ามเนื้อสำคัญที่ใช้ หลักของการเคลื่อนไหวอวัยวะ การจัดวางตำแหน่งท่าทางเชิงทัศนศิลป์ การประสมท่ารำที่เกิดจากการประสมกันของหน่วยท่าทางทั้งสามที่เรียกว่า ท่าต้น ท่าต่อและท่าตาม ซึ่งท่าตามนั้นจะทำหน้าที่เป็นท่าต้นให้กับท่ารำต่อไปลักษณะของการประสมท่ารำจึงสอดคล้องเกี่ยวพันกันเสมือนลูกโซ่จนจบเพลงรำ

จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์ชุดพิจิตรเลขาอุ้มสม ตามที่กล่าวในข้างต้น ผู้สร้างสรรค์ได้นำข้อมูลในเรื่องของรูปแบบละครในของหลวง จากอารดา สุมิตร นำเรื่องของความสำคัญและคุณค่ารวมทั้งข้อมูลจากการศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับเรื่องอนิรุทธคำฉันท์ จากชลดา เรืองรักษ์ลิขิต และนำองค์ประกอบที่สำคัญของนาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวงมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม ดังจะกล่าวในบทต่อไป

สรุป นาฏยจารีตแบบหลวงหมายถึง การฟ้อนรำหรือการแสดงละครในรูปแบบราชสำนัก ที่เรียกว่าละครในราชสำนักหรือละครหลวง ละครหลวงเกิดขึ้นในราชสำนักสันนิษฐานว่าน่าจะเกิดในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช หลักฐานเกี่ยวกับละครหลวงปรากฏในพระราชพิธีสิบสองเดือนซึ่งเป็นบันทึกอธิบายเรื่องราวเกี่ยวกับพระราชพิธีต่างๆที่พระเจ้าแผ่นดินได้ทรงทำเป็นมงคลสำหรับพระนครทุกปี โดยพบในพระราชพิธีเดือนห้าที่มีการกล่าวถึง “ละครหลวง” ซึ่งจัดให้แสดงเพื่อสังเวยเทวดา สมโภชเครื่อง เลี้ยงโต๊ะปีใหม่ เป็นส่วนท้ายของพระราชพิธี สัมพัจฉรฉินทร์ พระราชพิธีสิบสองเดือน นอกจากนี้ยังพบการกล่าวถึงละครหลวงในพระราชพิธีถือน้ำพระพิพัฒน์สัตยา ที่มีการกล่าวถึงตำแหน่งที่นั่งของละครหลวงในการเข้าร่วมพระราชพิธีดังกล่าว ละครหลวงยังพบได้จากกฎหมายตราสามดวง บุณโณวาทคำฉันท์ จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี การสมโภชช้างเผือก การสมโภชพระพุทธบาท การสมโภชพระแก้วมรกต การสมโภชพระบรมศพและการฉลองวัดต่างๆ เป็นต้น

ละครหลวงเฟื่องฟูอย่างมากในสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ต่อในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้ทรงโปรดให้ยกเลิกแต่กลับเป็นเหตุให้การเล่นละครแพร่หลายไปกว่าเดิม เนื่องจากผู้มีบรรดาศักดิ์ได้พากันฝึกหัดละครแบบหลวงกันขึ้นเป็นจำนวนมาก ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ 4 จึงได้มีการฝึกหัดละครหลวงขึ้นอีก โดยสมเด็จพระนางเจ้าโสมนัสวัฒนาวดี พระอัครมเหสีในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ได้ทรงฝึกหัดละครเด็กผู้หญิงขึ้นภายในพระบรมมหาราชวัง นับแต่นั้นมาจึงได้กลับมามีละครหลวงอีก และต่อมาได้มีการยกเลิกข้อห้ามที่มิให้ผู้ใดมีละครผู้หญิงอย่างเช่นละครหลวง

ครั้นถึงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 รูปแบบละครหลวงได้เปลี่ยนแปลงไปโดยมีทั้งละครผู้หญิงของหลวงและละครผู้ชายของหลวง สังกัดอยู่ในกรมมหรสพซึ่งตั้งขึ้นมาตั้งแต่รัชกาลที่ 1 จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 กรมมหรสพที่ควบคุมดูแลฝึกหัดบรรดาโขนละครและปี่พาทย์ของหลวงได้ถูกยุบลง แต่ด้วยทรงเห็นความจำเป็นในกิจของหลวงและยังเพื่อสืบสานงานนาฏศิลป์ไทยมิให้สูญ จึงได้มีการจัดตั้งกองมหรสพขึ้นใหม่อีกครั้งในปีพ.ศ.2470 โดยเรียกพระยานัฏกานุรักษ์และโปรดเกล้าให้คุณหญิงนัฏกานุรักษ์กลับเข้ารับราชการเป็นครูละครหลวงอีกครั้ง

และในปี พ.ศ.2472 ได้มีการเปิดรับนักเรียนหญิงเข้ามาฝึกหัดละครหลวง โดยส่งตัวไปฝึกหัดที่เรือนไทยวังสวนกุหลาบ ต่อมาทางราชการต้องการจะใช้ที่ดินบริเวณนั้น จึงได้ย้ายมาฝึกที่สวนมิสักวัน ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล รัชกาลที่ 8 จึงได้มีการจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ขึ้นอย่างเป็นทางการ เพื่อดำเนินงานด้านการแสดงและการศึกษาโขนละครอย่างเป็นระบบ ในวันที่ 28 เมษายน พ.ศ.2477 ภายหลังรัชกาลที่ 7 ทรงสละราชสมบัติเพียง 36 วัน

ละครหลวงได้มีการฝึกหัดสืบต่อมาโดยมีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยและรสนิยมของเจ้าที่ทรงโปรดให้มีอยู่หรือยกเลิก ทั้งนี้ สิ่งที่เห็นได้คือสถานภาพของละครหลวงในระยะแรกได้เกิดขึ้นภายในราชสำนักชั้นในโดยใช้ผู้แสดงที่เป็นนางในมาฝึกหัด ดังปรากฏหลักฐานตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งละครหลวงถือเป็นเครื่องมือที่ใช้เพื่อความบันเทิง เปรียบเสมือนเครื่องราชูปโภคอย่างหนึ่งของพระมหากษัตริย์และห้ามมิให้ผู้อื่นมี ในระยะต่อมาได้มีการเปลี่ยนแปลงโดยอนุญาตให้ผู้อื่นสามารถมีละครหลวงได้ จึงสามารถพบละครหลวงได้ทั้งภายในและภายนอกราชสำนัก อย่างเช่น ละครจากวังต่างๆ ภายหลังต่อมาละครหลวงได้เปลี่ยนการฝึกหัดเข้ามาสู่ระบบการศึกษาซึ่งเปิดโอกาสให้ผู้ที่สนใจเข้ารับการฝึกหัดได้โดยทั่วไป ภายใต้สังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ดังเช่นที่ปรากฏในปัจจุบัน

ในเรื่องเกี่ยวกับกระบวนท่ารำที่สืบทอดมาแต่ละครหลวงจะพบหลักฐานได้จากตำรารำ ด้วยเหตุที่ตำรารำเป็นท่ารำแม่บทซึ่งถือเป็นต้นแบบของกระบวนท่ารำและยังเกิดจากการรวบรวมครูละครหลวงครั้งอยุธยามาร่วมจัดทำเพื่อใช้เป็นสมบัติชาติ ซึ่งตำรารำที่พบในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ประกอบด้วยตำรารำฉบับรัชกาลที่ 1 เป็นภาพเขียนรูประบายสีปิดทอง ตำรารำโดยฝีมือช่างสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นสมัยรัชกาลที่ 2 หรือ รัชกาลที่ 3 เป็นการเขียนฝุ่นเป็นลายเส้นเดียว และตำรารำสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นภาพเขียนลายเส้น

เป็นที่ทราบกันดีว่าเรื่องที่ใช้ในการแสดงละครในจะมีเพียง 3 เรื่องคือ รามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนา โดยเรื่องอุณรุทจะมีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับการอุ้มสมซึ่งได้เค้าโครงเรื่องมาจากอนิรุทธคำฉันท์ และยังมีสมุทรโฆษ

คำฉันท์ ก็มีเรื่องราวกล่าวถึงการอุ้มสมเช่นเดียวกัน แต่หากกล่าวถึงการรำในรูปแบบอุ้มสมหรือการรำรูปแบบต่อมือต่อแขนที่ปรากฏในการแสดงจะพบเพียงการรำชุดศุภลักษณ์อุ้มสมและการรำชุดพระสมุทตอน ชมดาว ซึ่งการรำตามรูปแบบอุ้มสมหรือการรำต่อมือต่อแขนจะเป็นการรำที่ผู้แสดงจะต้องมีทักษะในการปฏิบัติท่ารำเป็นอย่างดี เนื่องจากกระบวนท่ารำมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ คือ ผู้แสดงจะต้องรำเสมือนเป็นคนเดียวกันและยังต้องอาศัยการฝึกฝนให้สามารถปฏิบัติท่ารำและใช้ลีลาต่างๆในการเคลื่อนไหวที่เหมือนกัน

การรำอุ้มสมเป็นรูปแบบการรำที่ต้องใช้เวลาในการฝึกหัดยาวนาน มีหลักและโครงสร้างในการแสดงที่มีความพิเศษแตกต่างจากชุดการแสดงโดยทั่วไป ทั้งยังเป็นรูปแบบที่มีคุณค่าซึ่งได้รับการสืบทอดมาแต่ละครหลวงจึงควรค่าแก่การศึกษาค้นคว้าเพื่อใช้เป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์งานต่อไป

บทที่ 3
วิธีดำเนินการสร้างสรรค์ผลงาน

นาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม เป็นงานที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยใช้หลักการประดิษฐ์จากผลงานการสร้างสรรค์ใน ชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม และพระสมุท ตอน ชมดาว ของบรมครูทางด้านนาฏยศิลป์มาเป็นแนวทาง รวมทั้งประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำตามแบบละครใน มานานกว่า 25 ปี อีกทั้งยังศึกษาจากทฤษฎีในการสร้างสรรค์งานด้านนาฏยศิลป์และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้อง โดยนำมาใช้เป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ชุดการรำใหม่ ทั้งนี้จะขอกล่าวอธิบายข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ โดยแบ่งตามหัวข้อดังนี้

1. แรงบันดาลใจ
2. การศึกษาค้นคว้าข้อมูล
3. การกำหนดกรอบแนวคิดและการสร้างสรรค์ท่ารำ
4. การสร้างสรรค์บทร้อง ทำนองเพลง และเครื่องดนตรี
5. การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย
6. การคัดเลือกผู้แสดง

1. แรงบันดาลใจ

จากมูลเหตุที่ละครทีวีได้นำเหตุการณ์ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยามานำเสนอร้อยเรียงเป็นเรื่องราว โดยแสดงให้เห็นถึงเหตุการณ์ที่ตัวละครในยุคปัจจุบัน ซึ่งต้องย้อนไปใช้ชีวิตอยู่ในอดีตครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา จนเกิดกระแสความนิยมในสิ่งต่างๆที่เกี่ยวข้องกับกรุงศรีอยุธยา ทำให้ผู้สร้างสรรค์เกิดความคิดว่าในสมัยกรุงศรีอยุธยามีสิ่งต่างๆที่ล้วนงดงามและมีเสน่ห์น่าสนใจ ทั้งขนบธรรมเนียมประเพณี วิถีชีวิตรวมถึงศิลปวัฒนธรรม ทั้งด้านนาฏศิลป์และดนตรี หากสามารถนำกลับมาสู่โลกปัจจุบันได้ควรจะมีรูปแบบอย่างไร

ด้วยเหตุดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์จึงได้ดำเนินการสืบค้นข้อมูลในเบื้องต้นและพบว่ามีหลักฐานที่เชื่อกันว่าเป็นสิ่งที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาและยังคงเหลือสืบทอดมาถึงปัจจุบัน ทั้งหลักฐานทางด้านวรรณกรรม ด้านจิตรกรรมและประติมากรรมต่างๆ ซึ่งวรรณกรรมที่มีความน่าสนใจและเป็นที่รู้จักกันเป็นอย่างดี คือ “อนิรุทธคำฉันท์” ของศรีปราชญ์ ที่แต่งขึ้นในสมัยพระนารายณ์มหาราชแห่งกรุงศรีอยุธยา

“อนิรุทธคำฉันท์”เป็นวรรณกรรมที่มีอิทธิพลต่อการสร้างวรรณกรรมในยุคต่อมาอย่างเรื่อง“อุณรุท” ซึ่งนำเค้าโครงเรื่องมาจาก “อนิรุทธคำฉันท์” แต่มีความแตกต่างกันอยู่บ้าง ซึ่งเรื่อง“อุณรุท”ที่นำมาแต่งเป็นบทละครจนเป็นที่รู้จักและนับเป็นฉบับที่สมบูรณ์ คือบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1

กระบวนท่ารำในการแสดงเรื่อง“อุณรุท” ซึ่งเป็นที่ยอมรับว่างดงามทรงคุณค่าและได้รับการอนุรักษ์สืบทอดมาถึงปัจจุบัน ดังเช่นการรำฝรั่งคู่ การรำลงสรงสุหร่าย การรำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์และการรำศุภลักษณ์อุ้มสม โดยเฉพาะการรำศุภลักษณ์อุ้มสม นับเป็นการรำที่ต้องใช้ผู้แสดงซึ่งมีทักษะในการรำมาตรฐานเป็น

อย่างดี ทั้งยังต้องใช้เวลาในการฝึกซ้อมเป็นเวลานาน ด้วยเป็นชุดการแสดงที่ผู้แสดงต้องรำได้อย่างงดงามเสมือนเป็นบุคคลเดียวกัน โดยจะต้องใช้ส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายสัมผัสกันอยู่ตลอดเวลาขณะรำ เนื่องด้วยเป็นการสมมุติให้ตัวละคร คือ นางศุภลักษณ์ เป็นผู้อุ้ม พระอุณรุท เหาะมาในอากาศเพื่อไปหานางอุษาตามลักษณะที่เรียกว่า “การรำต่อมือต่อแขน”

ด้วยเหตุดังกล่าวผู้สร้างสรรค์จึงคิดที่จะสร้างสรรค์งานในรูปแบบของ “การรำต่อมือต่อแขน” อย่างชุด“ศุภลักษณ์อุ้มสม” โดยนำบทจาก“อนิรุทธคำฉันท์”มาใช้เป็นแนวทางสร้างสรรค์บทใหม่เพื่อใช้ประกอบในการแสดง และเพื่อให้ได้รูปแบบการแสดงใหม่ที่มีกลิ่นอายของการแสดงสมัยกรุงศรีอยุธยาผสมผสานกับการแสดงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์

2. การศึกษาค้นคว้าข้อมูล

จากการศึกษาข้อมูลในอนิรุทธคำฉันท์ สรุปความเป็นมาของเรื่องได้ดังนี้

เรื่องอนิรุทธที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และที่รู้จักกันดีว่าเป็นวรรณคดีเรื่องสำคัญ คือ “อนิรุทธคำฉันท์”ของศรีปราชญ์ ในรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เนื้อเรื่องตลอดจนชื่อของคนและสถานที่ในอนิรุทธคำฉันท์ ที่มีการกล่าวถึงจะตรงกับที่ปรากฏในคัมภีร์วิษณุปุราณะ ดังข้อความตอนหนึ่งว่า

“อุษา ธิดาของพาณะ ได้เห็นพระแม่เจ้าบารพตีกำลังสำเริงกรีฑาอยู่กับพระคัมพุ ผู้พระมหาสวามี ก็ดลใจให้นางปรารถนาเพื่อสังสันทน์เช่นนั้นบ้าง พระแม่เจ้าเคารีผู้ทรงโฉม ซึ่งทรงทราบวาระน้ำจิตของปวงประชาสัตว์ จึงตรัสแก่อุษาว่า “อย่าเสียใจ เธอจะมีสามี” อุษารำพึงแก่ตนเองว่า “แล้วเมื่อไหร่จะมี? ผู้ใดหนอจะมาเป็นสามีของเรา” พระแม่เจ้าบารพตีจึงตรัสต่อไปว่า “ผู้ใดปรากฏแก่เจ้าในความฝัน ณ วันขึ้น ๑๒ ค่ำ แห่งเดือนไพศาข เขาผู้นั้นแหละจะเป็นสามีของเจ้า” เหตุนี้ ครั้นถึงวันตามที่พระแม่เจ้าทรงพยากรณ์ไว้ หนุ่มน้อยผู้หนึ่งก็ปรากฏโฉมขึ้นในสุบินนิมิตของนางอุษา ซึ่งเธอรักใคร่ใฝ่ฝัน ครั้นเธอตื่นขึ้นภายในสุบินนิมิตก็อันตรธานไป ไม่เห็นหนุ่มน้อยผู้นั้น เธอจึงเศร้าโศกเสียใจไม่สามารถระงับ (ความเศร้าโศก) ไว้ได้ พร่ำบ่นถึง ใคร่จะไปได้อยู่ร่วมกับบุคคลผู้ (ที่เธอเห็นในความฝัน) นั้น อุษา มีเพื่อนหญิงคนหนึ่งชื่อว่า จิตรเลขา ธิดาของกุมภาณฑ์ ผู้เป็นเสนาบดีของพาณะ จิตรเลขาถามอุษาว่า “หล่อนบ่นถึงใคร ?” เธอได้สติรู้สึกตัว ก็มีความละอาย จึงนิ่งเสีย อย่างไรก็ดี เมื่อนางจิตรเลขาเฝ้าปลอบโยนให้เชื่อใจแล้วซักถามอยู่เป็นเวลานาน อุษาก็เล่าเรื่องซึ่งได้เกิดขึ้นแก่ตนเอง และเล่าคำซึ่งพระแม่เจ้า (บารพตี) ทรงพยากรณ์ไว้ให้จิตรเลขาฟัง ครั้นแล้วเธอก็วิงวอนเพื่อนของเธอให้ช่วยหาวิธีได้อยู่ร่วมกับบุคคลที่เธอได้เห็นในความฝัน แต่ไม่ทราบว่าเป็นใครนั้น จิตรเลขาใคร่รู้ (ว่าเป็นใคร) จึงวาดรูปของบรรดาสุระ (เทวดา) ผู้มีมหิทธิฤทธิ์, วาดรูปของพวกแทตย์, คนธรรพ์และมวลมนุษย์ผู้มีฤทธิ์ยิ่งใหญ่ แล้วนำมาให้ดู อุษาก็ปัดรูปเทวดา, คนธรรพ์, นาค (อุรคะ) และอสูรเหล่านั้นทิ้งเสีย เลือกไว้แต่รูปมนุษย์ และบรรดารูปมนุษย์นั้นก็เลือกดูแต่รูปของวีรบุรุษแห่งเชื้อชาติอันธกะและวฤษณี ครั้นเธอได้เห็นรูปพระกฤษณ์และพระราม (ซึ่งละม้ายคล้ายหนุ่มน้อยที่ปรากฏในความฝัน) ก็รู้สึกละอาย พอมาถึงรูปพระปรัทยุมน์ เธอก็ชะม้ายชายตาเมินไป แต่พอเธอได้เห็นรูปโอรสของพระปรัทยุมน์ ดวงตาทั้งสองของเธอก็เบิกกว้าง ความขวยเขินสะเทิ้นใจหายไปหมด ร้องบอกแก่จิตรเลขาว่า “คนนี้ คนนี้” สหายของเธอจึงเข้าโยคะ แล้วสั่งอุษาให้ยิ้มแย้มแจ่มใสดีใจได้ แล้ว

จิตรเลขาก็เหาะไปยังกรุงทวารกา.....นำเอาพระอนิรุทธมา (ยังปราสาทของนางอุษาในโศณิตปุระ) ด้วยอำนาจโยคะของนาง”

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2508, น.คำนำ1-2)

จิตรเลขา ตามคัมภีร์วิษณุปุราณะที่กล่าวไว้ข้างต้นนั้น ในอนิรุทธคำฉันท์จะเรียกว่า “พิจิตรเลขา” แต่ในบทละครเรื่องอุณรุท จะเรียกชื่อว่า ศุภลักษณ์ ซึ่งนางศุภลักษณ์เป็นชื่อของนางพระพี่เลี้ยงคนหนึ่งในพระพี่เลี้ยงทั้งห้าของนางอุษา นางเอกในเรื่องอุณรุท

จากเรื่องราวดังกล่าวผู้สร้างสรรค์จึงได้ศึกษาบทในอนิรุทธคำฉันท์ ซึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระอนิรุทธ ที่ต้องการออกไปท่องเที่ยวในป่า จึงได้ทูลลาพระอัยกาคือพระกฤษณะ ดังบทต่อไปนี้

๏ บัดนั้นสมเด็จหลาน กฤษณเทพจักรี

รำลึกพนาลี สุขรมยกรีฑา

๏ เสด็จไปบังคมพระ อัยกาธิเบศร์ลา

จักไปพนาทวา พนพฤกษศีขร

(ศรีปราชญ์, .2522, น.10)

จากนั้นได้ลาพระชายาคือนางสุภัทรา ดังบทต่อไปนี้

๏ พระเสด็จในมนเทียรศรี ด้วยอรรคเทพี

สุรางคนางนองเนือง ฯ

(เรื่องเดียวกัน, น.16)

จากข้อความข้างต้น อรรคเทพีมีความหมายถึงชายาเอก คือนางสุภัทรา ซึ่งนอกจากพระอนิรุทธจะลานางสุภัทราแล้ว ยังได้ลาบรรดานางสนม ดังบทต่อไปนี้

๏ อ้าพระจะละสนมบำเรอ บริรักษแหล่หลาย

จักอยู่ทรเล่หชีวิตถวาย ดังฤพระจะทันเห็น

(เรื่องเดียวกัน, น.17)

หลังจากนั้น พระอนิรุทธจึงได้ออกเดินทาง ระหว่างการเดินทางเพื่อท่องเที่ยวในป่า พระอนิรุทธได้ประทับพักใต้ร่มไทรในช่วงเวลากลางคืน โดยก่อนนอนได้สวดสดุดีสรรเสริญเทพารักษ์และขอให้คุ้มครองเทพารักษ์จึงได้ตอบแทนด้วยการอุ้มพระอนิรุทธไปสมนางอุษาธิดาเจ้ากรุงพาณที่โสณินคร ดังบทต่อไปนี้

๏ เทพาอุ้มเอาภูบาล จากรถแก้วกาญจน์

รัศมีพพรายพัฬเหา

๏ ถ่อมถนอมนฤบดีเสด็จเทา ข้ามเศขรเขา
คือฝาแลตัวเตรียบกัน

๏ พระภาคศศิพระจันทร์ คือกลดกั้งพรรณ
แลส่องประทะรัศมี

๏ ผยองย่องเวลาเหิรลี ลายังสุทธศรี
สำนักนิพานสุดา

(เรื่องเดียวกัน, น.37)

ครั้นใกล้รุ่งสาง เทพารักษ์ได้พาพระอนิรุทธเหาะกลับมายังใต้ต้นไทรเช่นเดิม ดังบทต่อไปนี้

๏เทพารักษ์ค่อยถ่อมถนอม โอบอุ้มทรวงทอม
สมเด็จคือพิมพ์พระทอง

๏ จึงปลิดพระกรกอดกรอง เสียดแดสมสอง
บำราสทั้งรักตรึงตรา

๏ อุ้มพระอนิรุทธราชา ลอดปัทธมกรลา
ประทับอุระเหิรหาว

๏ เหาะเหิรอากาศเดือนดาว จวนรุ่งเร่งสาว
ในแขก็เขจรจรด

๏ ในรัตนากรเรือนรถ จึงไปล่ปลงปลด
ในทรวงอันแทบทรวงมา

๏ วางพระอนิรุทธราชา เหนือแก้วอาภา
บัลลังกรัตนรจิต

๏ ท้าวไป่ติงองค์เน่งนิท ทราท้าวแทบชิด
ในหมอนมเมอใหลหลง

๏ พลิกไปมาฟื้นตื่นองค์ ในรถมาศผจง
ก็ตื่นตระบัดบัดใจ

(เรื่องเดียวกัน, น.45-46)

เมื่อนางอุษาตื่นบรรทมก็เกิดความโศกเศร้า นางพิจิตรเลขาผู้เป็นพี่เลี้ยงจึงได้วาดรูปเพื่อผู้ที่มาสมกับนาง ครั้นพบว่าเป็นพระอนิรุทธิ์ก็ให้นางพิจิตรเลขาเหาะไปลอบรับมาหาอยู่ร่วมกันในตำหนัก ดังบทต่อไปนี้

๏ พระน้องอย่าได้โศก อันใดแลอันเจ้าจง
จิตต์โดยประสงค์สง เคราะหโดยประสงค์ศรี
๏ พิจิตรเลขา ก็เขจรในราตรี
ดลทวารพดีนี รัชเรืองทั้งหาวหน
๏ ถับถึงพิมานสถาน ก็อ่านวิทยามนต์
นิทราทั้งรี้พล ก็เน่งนิทรนิทรา
๏ มองสงัดกลับบันทม กรลับกรลอกหา
เห็นทิพยไสยา ก็ย่องยังสมเด็จเสด็จ
๏ โอบอุ้มเอาพระศรี อนิรุทธเหิรเห็จ
เหิรหาวตรดวดเด็ด ดลโสนิบูรบูรพ์
๏ ถ่อมถนอมสมเด็จเข้า ในยอดปรางลุสูงศูล
วางสมอุษาดูร คือศศีศศีสม ฯ
๏ วางท้าวแทบท้าวเทียมผทม เสวยสุขภิรม
ยร่วมฤทัยใสสานต์

(เรื่องเดียวกัน, น.56)

เหตุการณ์ภายหลังจากนั้น กล่าวถึงกรุงพาณหรือพาณาสูรผู้เป็นบิดาของนางอุษาเมื่อได้ทราบเรื่องจึงกริ้ว จัดขบวนทัพมารบและจับพระอนิรุทธได้ จากนั้นจึงมัดประจานไว้หน้าพระลาน เมื่อพระนารทฤาษีเหาะผ่านมาเห็นก็รีบไปบอกแก่พระอัยกาของพระอนิรุทธคือพระกฤษณะ พระกฤษณะได้เกณฑ์เหล่าพลเทพเสด็จโดยทรงครุฑมาช่วยถึงเมืองโสณินคร

ฝ่ายกรุงพาณได้ให้พระเพลิงและพระอังคีรสเป็นกองหน้าเพื่อออกรบแต่ก็ต้องพ่าย จึงได้ไปทูลพระอิศวรให้เสด็จมาช่วยพร้อมทั้งขันทกุมารและพระวิฆเนศวร์ สองฝ่ายต่อสู้กันไม่รู้แพ้ชนะแก่กัน จนพระอิศวรคิดจะลืมพระเนตรที่สาม บรรดาเหล่าเทวดาและฤาษีพากันขอให้ทรงยับยั้งเพราะเกรงโลกทั้งสามจะพินาศ กรุงพาณจึงเข้าสู้รบด้วยตนเองและถูกพระกฤษณะจับ ถูกตัดกรทั้งพันให้เหลือเพียงสองกร พระอิศวรทรงร้องขอชีวิตไว้โดยให้เป็นทวารบาล พระกฤษณะได้ยอมตามคำขอจากนั้นจึงได้พาพระอนิรุทธและนางอุษาขึ้นทรงครุฑร่วมกับพระองค์กลับคืนสู่เมืองทวารพดีของพระกฤษณะ

จากเรื่องราวในข้างต้น พบว่ามีการกล่าวถึงการอุ้มสม จำนวน 2 ครั้ง ได้แก่

1. การอุ้มสมโดยพระเทพารักษ์ เพื่อตอบแทนพระอนิรุทธที่ได้สวดสรรเสริญ
2. การอุ้มสมโดยนางพิจิตรเลขา เพื่อช่วยให้นางอุษาหายโศกเศร้าภายหลังจากที่ได้สมพระอนิรุทธด้วยการอุ้มสมของเทพารักษ์ในครั้งแรก

ซึ่งผู้สร้างสรรค์ได้พิจารณานำบทการอุ้มสมของนางพิจิตรเลขา โดยยึดรูปแบบตามชุดการแสดงศุภลักษณ์อุ้มสมที่บรมครูผู้เชี่ยวชาญได้สร้างสรรค์ไว้ในอดีต อีกทั้งยังมีความคิดเห็นว่ารูปแบบการรำแบบอุ้มสมที่ประกอบด้วยผู้แสดงที่เป็นตัวพระและตัวนางน่าจะมีความงดงามมากกว่า ดังเช่นการแสดงรำคู่แบบราชสำนักหรือแบบหลวงที่ปรากฏให้เห็นในชุด รำฝรั่งคู่ ซึ่งแสดงให้เห็นความงามของกระบวนท่ารำของตัวพระและตัวนางที่มีความแตกต่าง แต่เมื่อนำมารำร่วมกันตามลักษณะการรำแบบต่อมือต่อแขนโดยเปรียบเสมือนเป็นผู้แสดงคนเดียวกัน กลับพบว่ามีความงดงามอย่างลงตัว

ด้วยเหตุดังกล่าวผู้สร้างสรรค์จึงได้นำบทการอุ้มสมโดยนางพิจิตรเลขามาสร้างสรรค์ท่ารำในชุด “นาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม” เนื่องจากพิจารณาแล้วว่าเป็นการรำคู่มาตรฐานแบบนาฏยจารีตซึ่งมีรูปแบบที่งดงามและหาดูได้ยากในปัจจุบัน

3. การกำหนดกรอบแนวคิดและการสร้างสรรค์ท่ารำ

ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดกรอบแนวคิดเพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ท่ารำ และได้สร้างสรรค์ท่ารำโดยดำเนินการตามหัวข้อดังนี้

3.1 กำหนดประเภทของการแสดง

3.2 ศึกษารูปแบบและกลวิธีในการรำอุ้มสมที่เคยปรากฏในอดีต

3.3 ศึกษากระบวนท่ารำที่จะนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์

3.4 การประดิษฐ์ท่ารำ

3.1 <u>กำหนดประเภทของการแสดง</u> ซึ่งเป็นการรำคู่แบบราชสำนักในสมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ดังนั้น จึงต้องศึกษารูปแบบกระบวนท่ารำที่มีในยุคดังกล่าว โดยยึดจารีตในการรำละครในหรือนาฏยจารีตแบบหลวงเป็นหลัก ที่สำคัญคือผู้แสดงจะต้องใช้ส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายสัมผัสกันตลอดเวลา โดยสมมุติให้เป็นการอุ้มพาเหาะ ผู้แสดงที่เป็นตัวนางสมมุติให้เป็นนางพิจิตรเลขาจะต้องเป็นผู้นำผู้แสดงที่เป็นตัวพระซึ่งสมมุติให้เป็นพระอนิรุทธพาเหาะไป ทั้งนี้ หากเป็นท่ารำที่ผู้แสดงทั้ง 2 ต้องหันด้านหน้า จะให้ผู้แสดงตัวนางอยู่ทางด้านซ้ายของเวที(ด้านขวาของคนดู) เป็นหลัก และผู้แสดงตัวพระจะอยู่ทางด้านขวาของเวที (ด้านซ้ายของคนดู) เป็นการสมมุติตามหลักการแสดงละคร ที่ผู้นำหรือผู้มียศสูงจะอยู่ในตำแหน่งทางด้านซ้ายของเวที(ด้านขวาของคนดู) ดังเช่นตำแหน่งในการนั่งเตียงหรือการยืนรำ

ภาพที่ 29 : การแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน บวงสรวง

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2560)

จากภาพเป็นการแสดงละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน บวงสรวง ซึ่งกล่าวถึงเหตุการณ์ภายหลังจากเสร็จศึกกะหมังกุหนิงและได้รับชัยชนะ ท้าวดาหาได้สั่งการให้จัดกระบวนทัพเพื่อไปใช้บน(แก้บน)ยังเขาวิลิศมาหรา ซึ่งตำแหน่งในการนั่งบนเตียงด้านขวาสุดของภาพ (หรือด้านซ้ายมือของเวที) คือ ท้าวดาหา(สวมชุดสีขาว) ซึ่งเป็นผู้ที่มีฐานานุศักดิ์สูงที่สุดในฉากนี้

ในการรำชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม ก็จะใช้หลักปฏิบัติเช่นเดียวกันนี้ โดยให้นางศุภลักษณ์ ซึ่งเป็นผู้นำพาพระอุณรุทเหาะไปสมกับนางอุษายังเมืองรัตนา อยู่ทางขวาของภาพ(ด้านซ้ายมือของเวที) ดังภาพ

ภาพที่ 30 : การแสดงละครใน เรื่อง อุณรุท ชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม ณ โรงละครแห่งชาติ

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2548)

สำหรับกรณีที่เป็นการปฏิบัติท่ารำในท่าที่ต้องหันไปทางทิศด้านข้างซ้ายหรือด้านขวา ผู้แสดงตัวนางจะต้องรำ โดยให้อยู่ในตำแหน่งที่ค่อนไปทางด้านหน้าของตัวพระ ดังเช่นการรำชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม

ภาพที่ 31 : การแสดงละครใน เรื่อง อุณรุท ชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม ณ โรงละครแห่งชาติ

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2537)

3.2 ศึกษารูปแบบและกลวิธีในการรำอุ้มสมที่เคยปรากฏในอดีต โดยผู้สร้างสรรค์พบว่าได้มีชุดการแสดงแบบอุ้มสมปรากฏอยู่ 2 ชุด ได้แก่

3.2.1 การรำศุภลักษณ์อุ้มสม จากเรื่องอุณรุท

3.2.2 การรำชุด พระสมุท ตอน ชมดาว จากเรื่อง พระสมุท

3.2.1 การรำศุภลักษณ์อุ้มสม จากเรื่องอุณรุท

การรำศุภลักษณ์อุ้มสม เป็นการรำคู่ของพระอุณรุทกับนางศุภลักษณ์ โดยนางศุภลักษณ์จะเป็นผู้อุ้มพระอุณรุทพาเหาะไป วัตถุประสงค์เพื่อนำพระอุณรุทไปสมกับนางอุษา ซึ่งเป็นการอุ้มสมในครั้งที่ 2 ภายหลังจากที่พระไทรได้อุ้มสมในครั้งแรก

การอุ้มสมในเรื่องอุณรุทพบว่ามีทั้งสิ้น 2 ครั้ง เช่นเดียวกับเรื่องในอนิรุทธคำฉันท์ ครั้งแรกเป็นการอุ้มสมโดยพระไทร สาเหตุเกิดจากพระอุณรุทได้ลาพระบิดาคือท้าวไกรสุทและพระมารดาคือนางรัตนา รวมทั้งพระชายาคือนางศรีสุดาเพื่อเสด็จออกประพาสป่า พระอินทร์ได้ใช้ให้พระมาตุลีแปลงเป็นกวางทองออกมาล่อ เพื่อให้พระอุณรุทได้ไปสมกับนางอุษา (เดิมคือนางสุจิตรา ชายาของพระอินทร์ที่จุติลงมาเกิดด้วยความอาย สาเหตุเพราะเมื่อครั้งที่นางยังอยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ กรุงพาณได้ปลอมเป็นพระอินทร์เข้าไปสมสู่กับนาง) ด้วยเห็นว่าพระอุณรุทผู้เป็นหลานพระบรมจักกฤษณ์มีฤทธิ์ที่สามารถฆ่ากรุงพาณได้ พระอุณรุทได้ออกติดตามกวางจนหมดแรงและได้พักใต้ต้นไทร โดยได้จัดเครื่องสังเวยบวงสรวงพระไทร พระไทรจึงได้ตอบแทนด้วยการนำพระอุณรุทเหาะไปสมกับนางอุษา ดังบทต่อไปนี้

๏ จำกูจะประกอบการุญ สนองคุณสังเวยขับขาน
อันนางอุษาเยาวมาลย์ ธิดากรุงพาณชาญฉกรรจ์
ทรงโฉมประโลมลานสวาท เพียงอนงค์นาฏนางสวรรค์
ท้าวรักสุดรักร่วมชีวัน กุมภัณฑ์แสนถนอมดั่งดวงใจ
เห็นควรจะภิรมย์ด้วยภูวเรศ เสมอเนตรสองสนิทพิสมัย
จะเชิญพระสุริย์วงศ์องค์นี้ไป ให้สมแก้วกัลยาณี
คิดแล้วเข้าอุ้มโอบองค์ พระอุณรุทภุชพงศ์เรืองศรี
ผาดผยองล่องฟ้าด้วยฤทธี หมายมุ่งบุรีรัตนา

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, 2508, น.201)

ครั้นใกล้รุ่งพระไทรได้พาพระอุณรุทกลับมายังราชรถใต้ต้นไทรดังเดิม เมื่อพระอุณรุทเดินทางกลับเข้าเมืองณรงกาก็เฝ้าแต่คิดถึงนางอุษา เช่นเดียวกับนางอุษา นางจึงได้ให้พี่เลี้ยงคือนางศุภลักษณ์ช่วยวาดรูปและพบว่าชายที่ได้เข้ามาหานางจนนางมิอาจลืมได้คือพระอุณรุท นางอุษาได้ใช้ให้นางศุภลักษณ์นำสไบทรงและธำมรงค์ที่ใส่ไว้ในผอบ ไปมอบแก่พระอุณรุทพร้อมทั้งพามาหานางอีกครั้ง ซึ่งบทที่กล่าวถึงการอุ้มสมโดยนางศุภลักษณ์ ปรากฏดังนี้

๏ เลื่อนลอยมากลางอากาศ โอภาสงามแข่งแขไข
แสงจันทร์จับองค์ภูวไนย วิไลล้ำกว่านวลจันทรา
ศรีดาวจับเครื่องพระโฉมฉาย อร่ามพรายกว่าดาวในเวหา
นวลพระองค์จับทรงกัลยา รจนางามเนื้อนวลผจง
งามนางเป็นพาหนะรอง ทำนองดั่งนางราชหงส์
งามภูวนาถนั่งดำรงทรง ดั่งองค์พรหเมศวร์ฤทธี
ดั้นหมอกออกเมฆมาไวไว เทเวศอวยชัยอึงมี่
รีบเร่งเร็วมาในราตรี หมายมุ่งบุรีรัตนา

(เรื่องเดียวกัน, น.260)

บทดังกล่าวข้างต้น เป็นบทการรำคู่แบบมาตรฐาน ชุด “ศุภลักษณ์อุ้มสม” ที่ใช้กันมาจนถึงปัจจุบัน

ภาพที่ 32 : การแสดงละครใน เรื่อง อุณรุท ชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม ณ โรงละครแห่งชาติ

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2535)

3.2.2 การรำชุด พระสมุท ตอน ชมดาว จากเรื่อง พระสมุท

บทละคร เรื่อง พระสมุท เป็นพระราชนิพนธ์ของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ (กรมพระราชวังบวรสถานมงคลในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว) ทรงเป็นพระราชโอรสของพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวและเจ้าคุณจอมมารดาเอม

กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญได้ทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอก เรื่อง พระสมุท เพื่อให้เจ้าคุณจอมมารดาเอมใช้เล่นละคร เป็นหนังสือ 3 เล่มสมุดไทย (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น. 381) ซึ่งละครของเจ้าคุณจอมมารดาเอม เป็นละครที่หัดขึ้นในวังหน้า วิธีการเล่นจะยึดตามแบบละครหลวง (เรื่องเดียวกัน, น. 381)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2546, น. 365) ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับบทละครนอกที่นิยมเล่นกันในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ภายหลังจากที่ได้มีประกาศว่าด้วยละครผู้หญิง ซึ่งยกเลิกข้อห้ามในใช้ผู้หญิงเล่นละคร มักเป็นการนำเอาเรื่องจากหนังสือมาแปลงเป็นบทละคร ดังเช่นเรื่องพระอภัยมณี เรื่องลักษณวงศ์ เรื่องจันทโครพของสุนทรภู่ทั้ง 3 เรื่อง และเรื่องพระสมุทของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ล้วนเป็นเรื่องที่ใช้สำหรับเล่นละครผู้หญิง การรำชุด พระสมุท ตอน ชมดาว เป็นการรำที่อยู่ในการแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่อง พระสมุท ตอน ชมดาว เนื้อเรื่องกล่าวถึง พระสมุทผู้เป็นโอรสท้าวกาณุราชได้ออกท่องเที่ยวและได้หลงเข้า

ไปในอุทยานของท้าวรณจักร จึงได้พบกับนางบุษมาลีผู้เป็นธิดาเลี้ยงของท้าวรณจักร และเกิดหลงรักนางจึงพานางเหาะหนีไปเพื่อพาไปเป็นชายา ระหว่างทางทั้งสองได้หลับบนยอดเขา ขุนยักษ์ไวยการเหาะผ่านมาพบก็ร่ายเวทให้ทั้งสองหลับ พร้อมทั้งนำคทากับเกือกแก้วของพระสมุทไปซ่อน จากนั้นได้คลายมนตร์ให้แก่นางบุษมาลีจนฟื้นและได้เกี้ยวนาง นางบุษมาลีทำอุบายหลอกเอาของวิเศษทั้งคทากับเกือกแก้วคืนมาได้ จากนั้นจึงสังหารไวยการ ภายหลังเมื่อพระสมุทฟื้นขึ้นก็พานางบุษมาลีเหาะต่อไป ท้าวรณจักรได้ตามมารบโดยหวังจะชิงนางคืน แต่พระสมุทพานางหนีไปได้ เมื่อท้าวกาณุราชซึ่งออกติดตามหาพระสมุทมาพบจึงช่วยเจรจาให้ท้าวรณจักรยกนางบุษมาลีให้ แต่ท้าวรณจักรไม่ยอมจึงได้ต่อสู้กัน ในที่สุด ท้าวรณจักรก็ถูกสังหาร

บทการรำชุด พระสมุท ตอน ชมดาว เป็นบทในขณะที่พระสมุทพานางบุษมาลีหนีและได้ชี้ชมบรรดาดวงดาวที่พบในขณะเหาะอยู่บนท้องฟ้า ตามบทดังต่อไปนี้

ลอยคว้างมาในกลางอัมพรพราย ดังนารายณ์อุ้มองค์ลักษมี
กระซิกสรวลชวนองค์เทวี พระหัตถ์ชี้ให้ชมดาราเรือง
นั่นทุวังดาราอยู่คงที่ ประจำยอดจุฬามณีสีเหลือง
โน่นดาวโรหินีสีประเทือง ที่เยื้องถัดไปดาวไถธง
ดาวเต่าดาวสำเภาดาวกา ดาวม้าขึ้นเรียงเคียงดาวหงส์
ดาวพระศุกร์สุกสีสว่างวง โฉมยงนี่ดาวประกายพราย
ดาวพระพุธรัศมีเหมือนแก้ว ที่แพร้วแพร้วพฤหัสบดีโฉมฉาย
สัพยอกหยอกพลางทางบรรยาย ที่คลับคล้ายอยู่ข้างหลังดาวอังคาร
ดาวพระเสาร์กับพระเกตุประเวศชิด เข้าสนิทกับดาวศศิฉาน
ลอยละลิ่วปลิวมาในคัคนานต์ ภูบาลก็รีบไคลคลา

(สมเด็จกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ, 2512, น.19)

รูปแบบการรำของ ชุด พระสมุท ตอน ชมดาว เป็นการรำในลักษณะต่อมือต่อแขนที่เปรียบเสมือนเป็นผู้แสดงคนเดียวกัน เช่นเดียวกับการรำ ชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม แต่ต่างกันตรงที่จะเป็นการรำของตัวพระที่โอบอุ้มตัวนาง สันนิษฐานว่าแนวคิดในการสร้างสรรค์งานชุดนี้อาจต้องการความแตกต่างจากชุดที่เคยมีมา ดังเช่น ชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม อีกทั้งยังได้มีการนำระบำดาวเข้ามาสอดแทรกไว้ในการแสดงอีกด้วย

ภาพที่ 33 : การแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่อง พระสมุท ตอน ชมดาว
เผยแพร่ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 9 อ.ส.ม.ท. ในรายการ มาลาภิรมย์
ที่มา : (นฤมล ณ นคร, 2534)

ภาพที่ 34 : ระบำดาว ส่วนหนึ่งในการแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่อง พระสมุท ตอน ชมดาว
ที่มา : (https://www.youtube.com/watch?v=MzchGvCSNHQ)

ภาพที่ 35 : พระสมุทและนางบุษมาลี ในการแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่อง พระสมุท ตอน ชมดาว ณ โรงละครวังหน้า ผลงานศิลปนิพนธ์ของนักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ที่มา : (https://www.youtube.com/watch?v=by1YeQ3iKMk)

จากรูปแบบการรำทั้ง 2 ชุดดังกล่าวข้างต้น ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม ดังจะกล่าวถึงวิธีการสร้างสรรค์ต่อไป

3.3 ศึกษากระบวนท่ารำที่จะนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ จะใช้ท่ารำที่ปรากฏในตำรารำ ซึ่งเป็นตำราว่าด้วยการรำที่มีมาตั้งแต่ครั้งต้นกรุงรัตนโกสินทร์ โดยเชื่อกันว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ได้ทรงรวบรวมตำรับตำราการละครที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา เพื่อเก็บไว้เป็นสมบัติของชาติสืบไป ซึ่งพระองค์ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้ช่างเขียนวาดภาพท่ารำแบบต่างๆ ตามแบบการรำในเพลงแม่บทที่ปรากฏมาจนถึงปัจจุบัน

ภาพที่ 36 : หนังสือตำรารำ ซึ่งใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ท่ารำ
ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2560)

นอกจากข้อมูลจากตำรารำที่นำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งาน ผู้สร้างสรรค์ยังได้ศึกษางานศิลปะแขนงอื่นๆ ทั้งงานจิตรกรรม ประติมากรรม ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ไทยเพื่อใช้เป็นข้อมูลเพิ่มเติม ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 37 : ภาพนางละครรำจากฉากลับแล เรื่องรามเกียรติ์ ศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น
ฝีมือช่างหลวง ปัจจุบันอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ
ที่มา : (กรมศิลปากร, 2548, น.94)

ภาพที่ 38 : ภาพมหรสพต่างๆในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ
พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์
ที่มา : (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 2551, น.95)

ภาพที่ 39 : ภาพขยาย แสดงให้เห็นการร่ายรำ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของมหรสพ
ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ
ที่มา : (เรื่องเดียวกัน, น.95)

จากภาพดังกล่าว เป็นการร่ายรำซึ่งมีลักษณะของท่ารำคล้ายคลึงกับที่ปรากฏในตำรารำ ซึ่งเป็นลักษณะของนาฏยศิลป์ในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ก่อนที่จะพัฒนามาสู่รูปแบบดังที่ปรากฏในปัจจุบัน

ภาพที่ 40 : จิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ วัดราชสิทธาราม ธนบุรี ฝีมือช่างครั้งรัชกาลที่ 1
ที่มา : (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น.76)

3.4 <u>การประดิษฐ์ท่ารำ</u> ผู้สร้างสรรค์ได้นำทฤษฎีที่เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์มาใช้เป็นแนวทาง ดังนี้

- สุรพล วิรุฬห์รักษ์(2547, น.225) ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับขั้นตอนของนาฏยประดิษฐ์ซึ่งมีการทำงานเป็นขั้นตอนที่เกี่ยวข้องกับนาฏยประดิษฐ์พิจิตรเลขาอุ้มสมดังนี้

1. การคิดให้มีนาฏยศิลป์ ซึ่งนาฏยประดิษฐ์พิจิตรเลขาอุ้มสมเป็นความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ที่ต้องการคิดเพื่อให้มีนาฏยศิลป์ชุดใหม่
2. การกำหนดความคิดหลัก ซึ่งนาฏยประดิษฐ์พิจิตรเลขาอุ้มสมอยู่ในระดับวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบการรำแบบละครหลวงในยุคกรุงศรีอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์เพื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงใหม่
3. การประมวลข้อมูล จากแรงบันดาลใจที่ได้ชมละครย้อนเรื่องราวในอดีตสมัยกรุงศรีอยุธยา จากการได้เห็นเอกสารหลักฐานต่างๆที่เป็นศิลปะจากสมัยกรุงศรีอยุธยาและสืบทอดมาจนถึงยุคกรุงรัตนโกสินทร์
4. การกำหนดขอบเขต โดยกำหนดสร้างสรรค์ชุดการแสดงที่ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 7-10 นาที
5. การกำหนดรูปแบบ โดยให้อยู่ในหนึ่งจารีตที่เป็นนาฏยจารีตแบบหลวงแต่นำมาประยุกต์ให้แตกต่างไปจากเดิม
6. การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ ได้แก่
   - ผู้แสดง ซึ่งใช้ผู้แสดงพระและนาง จำนวน 1 คู่
   - เครื่องแต่งกาย ตามรูปแบบที่ปรากฏจากหลักฐานในสมัยกรุงศรีอยุธยา
   - รูปแบบของการแสดง เป็นการรำคู่แบบมาตรฐานตามอย่างละครหลวง
   - รูปแบบบทร้อง นำเค้าโครงมาจากอนิรุทธคำฉันท์โดยประพันธ์บทขึ้นใหม่ตามรูปแบบบทประพันธ์ในสมัยกรุงศรีอยุธยา ในลักษณะกลอนสุภาพหรือกลอนแปดที่นิยมใช้ในการประพันธ์บทละคร
   - รูปแบบทำนองเพลง โดยคัดเลือกทำนองเพลงที่เกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา

   ทั้งนี้ รายละเอียดต่างๆจะขอกล่าวในแต่ละหัวข้อต่อไป
7. การออกแบบนาฏยศิลป์ โดยนำการจัดองค์ประกอบทางด้านทัศนศิลป์ทั้งความมีเอกภาพ ความสมดุล ความกลมกลืน ความแตกต่าง ดังรายละเอียดที่จะกล่าวต่อไปในการสร้างสรรค์ท่ารำ

- พีรพงศ์ เสนไสย (2546, น.22-23) กล่าวไว้ในหนังสือนาฏยประดิษฐ์ เกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งเกี่ยวข้องกับนาฏยประดิษฐ์พิจิตรเลขาอุ้มสม สรุปได้ดังนี้

แนวการคิดสร้างสรรค์งานแบ่งตามขอบเขตได้เป็น

1. คิดสร้างให้เป็นของเก่า โบราณ ดั้งเดิมตามแบบแผนบรรพบุรุษ ซึ่งนาฏยประดิษฐ์พิจิตร

เลขาอุ้มสมเป็นงานสร้างสรรค์ที่ยึดหลักและโครงสร้างตามแบบแผนโบราณที่ปรากฏในตำรารำที่สืบทอดมาแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาตามรูปแบบนาฏยจารีตแบบหลวง

2. คิดสร้างแบบประยุกต์จากแบบดั้งเดิม โดยนำลักษณะเด่นของการใช้มือ การใช้แขน การใช้ขาและเท้า รวมทั้งการใช้ศีรษะ ใบหน้าและลำตัว ตามแบบแผนที่ปรากฏในตำรารำ มาประยุกต์และสร้างเป็นชุดการแสดงใหม่ที่มีลักษณะผสมผสานนาฏยศิลป์สมัยกรุงศรีอยุธยาและกรุงรัตนโกสินทร์ ตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้

- ฉันทนา เอี่ยมสกุล (2554, น.87) ได้กล่าวถึงศิลปะการออกแบบท่ารำ (นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์) ซึ่งเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์พิจิตรเลขาอุ้มสม สรุปได้ดังนี้

การสร้างสรรค์ท่ารำนาฏยประดิษฐ์พิจิตรเลขาอุ้มสมได้นำความรู้มาจากองค์ความรู้พื้นฐานเดิมของผู้สร้างสรรค์และจากแบบแผนนาฏศิลป์ไทยที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูและผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ โดยชุดสร้างสรรค์ดังกล่าวเกิดขึ้นจากความประทับใจในความงามของนาฏยศิลป์ไทยที่สืบทอดมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ทำให้เกิดจินตนาการที่จะสร้างสรรค์งานในรูปแบบของนาฏศิลป์ไทยตามแบบนาฏยจารีตแบบหลวงที่สอดคล้องกับการประพันธ์เพลงใหม่ ในงานสร้างสรรค์จึงเป็นการออกแบบท่ารำในรูปแบบของการรำคู่แบบมาตรฐาน ในชื่อของ“นาฏยประดิษฐ์พิจิตรเลขาอุ้มสม”

จากข้อมูลที่กล่าวมาในข้างต้น ผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินงานตามขั้นตอนดังนี้

<u>ขั้นตอนที่ 1</u> ศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำจากตำรารำ แล้วสังเคราะห์ข้อมูลแยกออกเป็นส่วนต่างๆ ดังนี้

1) การใช้มือ
2) การใช้แขน
3) การใช้ขาและเท้า
4) การใช้ศีรษะ ใบหน้าและลำตัว

1) <u>การใช้มือ</u>

ลักษณะการใช้มือในการปฏิบัติท่ารำ ประกอบด้วย

- มือจีบหงาย จากภาพวาดที่พบในตำรารำ การใช้มือจีบหงายจะมีลักษณะดังนี้

ภาพที่ 41 : ลักษณะมือจีบหงาย ในท่าภมรเคล้า

ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.19)

- มือจีบคว่ำ จากภาพวาดที่พบในตำรารำ การใช้มือจีบคว่ำจะมีลักษณะดังนี้

ภาพที่ 42 : ลักษณะมือจีบคว่ำ ในท่าพระหริรักษ์ก่งศิลป์

ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.27)

- มือจีบปรก จากภาพวาดที่พบในตำรารำ การใช้มือจีบปรกจะมีลักษณะดังนี้

ภาพที่ 43 : ลักษณะมือจีบปรก ในท่าพลายวาด
ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.39)

- มือจีบส่งหลัง จากภาพวาดที่พบในตำรารำ การใช้มือจีบส่งหลังจะมีลักษณะดังนี้

ภาพที่ 44 : ลักษณะมือจีบส่งหลัง ไม่ปรากฏชื่อท่า เนื่องจากภาพชำรุด
ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.31)

- มือตั้งวงบน จากภาพวาดที่พบในตำรารำ การใช้มือตั้งวงบนจะมีลักษณะดังนี้

ภาพที่ 45 : ลักษณะมือตั้งวงบน ในท่าบังพระสุริยา
ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.37)

- มือตั้งวงกลาง จากภาพวาดที่พบในตำรารำ การใช้มือตั้งวงกลางจะมีลักษณะดังนี้

ภาพที่ 46 : ลักษณะมือตั้งวงกลาง ไม่ปรากฏชื่อท่า เนื่องจากภาพชำรุด
ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.35)

- มือตั้งวงล่าง จากภาพวาดที่พบในตำรารำ การใช้มือตั้งวงล่างจะมีลักษณะดังนี้

ภาพที่ 47 : ลักษณะมือตั้งวงล่าง ในท่าหณุมานผลานยักษ์(เขียนตามต้นฉบับ)
ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540 : น.26)

- แบมือหงายระดับแง่ศีรษะ จากภาพวาดที่พบในตำรารำ การใช้มือแบหงายระดับแง่ศีรษะ จะมีลักษณะดังนี้

ภาพที่ 48 : ลักษณะแบมือหงายระดับแง่ศีรษะ ในท่าพรหมสี่หน้า
ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.13)

- แบมือหงายระดับไหล่ จากภาพวาดที่พบในตำรารำ การใช้มือแบหงายระดับไหล่ จะมีลักษณะดังนี้

ภาพที่ 49 : ลักษณะแบมือหงายระดับไหล่ ในท่าผาลาเพียงไหล่
ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.16)

- แบมือหงายข้างลำตัวระดับเอวและระดับวงล่าง จากภาพวาดที่พบในตำรารำ การใช้มือแบหงายระดับเอวและระดับวงล่าง จะมีลักษณะดังนี้

ภาพที่ 50 : ลักษณะแบมือหงายข้างลำตัวระดับเอวและระดับวงล่าง
ในท่าพระรดโยนสาร(เขียนตามต้นฉบับ)
ที่มา : ตำ (กรมศิลปากร, 2540, น.24)

2) <u>การใช้แขน</u>

ลักษณะการใช้แขนในการปฏิบัติท่ารำ ประกอบด้วย

- การตั้งวง แบ่งเป็น วงบน วงกลาง วงล่าง ซึ่งจากภาพวาดที่พบในตำรารำ การตั้งวงจะมีลักษณะดังนี้

ภาพที่ 51 : ลักษณะการตั้งวงบนและวงกลาง ในท่าพิดไสมเรียงหมอน(เขียนตามต้นฉบับ)

ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.17)

ภาพที่ 52 : ลักษณะการตั้งวงล่าง ในท่าหณุมานผลานยักษ์ (เขียนตามต้นฉบับ)

ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.26)

- การเหยียดแขนตึง จากภาพวาดที่พบในตำรารำ การเหยียดแขนตึงจะมีทั้งการเหยียดแขนตึงเสมอไหล่ การเหยียดแขนตึงโดยกดมือลงต่ำกว่าระดับไหล่ และการเหยียดแขนโดยยกขึ้นสูงกว่าระดับไหล่ ดังภาพ

ภาพที่ 53 : ลักษณะการเหยียดแขนตึงเสมอไหล่ ในท่ากังหรรร่อน(เขียนตามต้นฉบับ)
ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.18)

ภาพที่ 54 : ลักษณะการเหยียดแขนตึงโดยกดมือลงต่ำกว่าระดับไหล่ ในท่ากระบี่สี่ท่า
ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.38)

ภาพที่ 55 : ลักษณะการเหยียดแขนโดยยกขึ้นสูงกว่าระดับไหล่ ในท่าพลายวาด
ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.39)

3) <u>การใช้ขาและเท้า</u>

ลักษณะการใช้ขาและเท้าในการปฏิบัติท่ารำ ประกอบด้วย

- การยกขา จากภาพวาดที่พบในตำรารำ การยกขา จะมีลักษณะดังนี้

ภาพที่ 56 : ลักษณะการยกขา ในท่าพิดไสมเรียงหมอน(เขียนตามต้นฉบับ)
ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.17)

- การกระดกเท้า จากภาพวาดที่พบในตำรารำ การกระดกเท้า จะมีลักษณะดังนี้

ภาพที่ 57 : ลักษณะการกระดกเท้า ในท่าพรหมสี่หน้า

ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.13)

- การก้าวเท้า จากภาพวาดที่พบในตำรารำ จะมีลักษณะการก้าวใน 2 ลักษณะ คือการก้าวข้าง และการก้าวหน้า ดังนี้

ภาพที่ 58 : ลักษณะการก้าวข้างของตัวนาง ในท่าพระหริรักษ์ก่งศิลป์

ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.27)

ภาพที่ 59 : ลักษณะการก้าวข้าง ในท่าผาลาเพียงไหล่

ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.16)

ภาพที่ 60 : ลักษณะการก้าวหน้า ไม่ปรากฏชื่อท่า เนื่องจากภาพชำรุด

ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.35)

ลักษณะของการก้าวเท้าจากภาพวาดในตำรารำในแต่ละท่า จะมีลักษณะคล้ายคลึงกันซึ่งจะต้องใช้การสังเกตจากปลายเท้าทั้งสองข้างว่าหันไปในทิศทางใด หากก้าวเท้าโดยปลายเท้าหันไปในทิศทางเดียวกันดังเช่นท่าพระหริรักษ์ก่งศิลป์ของตัวนาง สันนิษฐานได้ว่าน่าจะเป็นการก้าวข้าง หากการก้าวเท้าโดยปลายเท้าแยกออกจากกัน โดยหันออกไปด้านข้างของลำตัว สันนิษฐานได้ว่าน่าจะเป็นการก้าวเท้าหน้าอัด แต่หากก้าวเท้าในลักษณะไขว้มาทางด้านหน้า สันนิษฐานได้ว่าน่าจะเป็นการก้าวหน้า ทั้งนี้ คงต้องใช้การสังเกตประกอบการพิจารณาจากประสบการณ์เป็นหลักสำคัญ

4) การใช้ศีรษะ ใบหน้าและลำตัว

ลักษณะการใช้ศีรษะ ใบหน้าและลำตัวในการปฏิบัติท่ารำ จะพบแต่เพียงการเอียงศีรษะ กดลำตัว และจะใช้ใบหน้าที่ไม่ค่อยมีความแตกต่าง ดังจะเห็นได้จากภาพข้างต้นที่กล่าวไปแล้ว ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์สันนิษฐานได้เป็น 2 แนวทางว่า อาจเนื่องด้วยการวาดภาพดังกล่าวเป็นภาพนิ่ง ดังนั้นจึงเป็นการยากหากจะแสดงท่าทางการใช้ศีรษะ ใบหน้าและลำตัวให้เห็นได้อย่างละเอียด หรืออีกสาเหตุ คือ ในยุคนั้นอาจมีวิธีปฏิบัติได้เพียงที่พบในภาพวาดจากตำรารำเท่านั้น ซึ่งผู้สร้างสรรค์จะนำวิธีการใช้ศีรษะ ใบหน้าและลำตัว จากตำรารำเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ท่ารำเป็นพื้นฐานเบื้องต้น และจะนำวิธีการปฏิบัติที่พบว่ามีการนำมาใช้ปฏิบัติในปัจจุบันตามแบบละครในราชสำนักมาร่วม อย่างเช่น การกล่อมหน้า การลักคอ การเยื้องตัว เป็นต้น

กล่าวโดยสรุป การใช้มือในการปฏิบัติท่ารำอาจเปลี่ยนตำแหน่งไปอยู่ในระดับต่างๆ เช่นเดียวกับการรำในยุคปัจจุบัน เช่น การจีบหงายระดับวงล่าง การจีบหงายตึงแขนระดับไหล่ เป็นต้น แต่สิ่งที่แตกต่างอย่างเห็นได้ชัด คือ ระดับของวงและเหลี่ยมแขน ตำแหน่งและเหลี่ยมขาของการใช้ขาและเท้า ซึ่งจะแตกต่างจากการปฏิบัติท่ารำในปัจจุบันอย่างเห็นได้ชัดเจน เช่น การตั้งวงบนในตำรารำจะอยู่ในระดับที่สูงกว่าปกติและจะมีลักษณะงอข้อศอกเข้าหาตัวจนดูหักเป็นมุมหรือเหลี่ยม ไม่โค้งเป็นวงดังเช่นในปัจจุบัน

ขั้นตอนที่ 2 นำข้อมูลข้างต้นที่ได้จากการสังเคราะห์ในขั้นตอนที่ 1 มาใช้เป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ โดยแบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

1) การสร้างสรรค์ท่ารำในช่วงทำนองเพลงออก
2) การสร้างสรรค์ท่ารำประกอบบทร้อง
3) การสร้างสรรค์ท่ารำทำนองเพลงในช่วงท้าย

1) การสร้างสรรค์ท่ารำในช่วงทำนองเพลงออก

การสร้างสรรค์ท่ารำในช่วงทำนองเพลงออก คือ เพลงเหาะ เป็นท่ารำที่มีมาแต่โบราณและยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมา ด้วยเพลงเหาะเป็นเพลงหน้าพาทย์ชนิดหนึ่ง ผู้สร้างสรรค์จึงใช้ท่าเดิมในการปฏิบัติ แต่สิ่งที่แตกต่างคือ เป็นการรำโดยใช้ผู้แสดง 2 คน ที่ปฏิบัติเสมือนเป็นคนเดียวกัน ดังภาพ

ภาพที่ 61 : ท่ารำออกสู่ด้านหน้าของเวทีในทำนองเพลงเหาะ(ท่านภาพร)
ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

2) <u>การสร้างสรรค์ท่ารำประกอบบทร้อง</u>

การสร้างสรรค์ท่ารำประกอบบทร้องจะใช้ลักษณะท่ารำ ดังนี้

- ท่าหลัก คือ ท่าที่ใช้สื่อความหมายแทนบทร้อง
- ท่าเชื่อมหรือท่าขยายในทำนองเอื้อน คือ ท่าที่ใช้เชื่อมจากท่าหลักท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่ง
- ท่าโบก คือท่าที่ใช้ในช่วงท้ายบทร้อง เป็นท่ารับประกอบทำนองเพลง

ทั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้นำท่าต้นแบบมาจากท่ารำแม่บทที่ปรากฏในตำรารำ ซึ่งเป็นกระบวนท่ารำที่เป็นแบบแผนดั้งเดิมมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาและสืบทอดมาถึงยุคกรุงรัตนโกสินทร์ โดยนำลักษณะการใช้มือ การใช้แขน การใช้ขาและเท้า การใช้ศีรษะ ใบหน้าและลำตัว ในลักษณะต่างๆมาสร้างสรรค์เป็นท่ารำทั้งในรูปแบบดั้งเดิมและรูปแบบที่มีการปรับปรุงเพิ่มเติม เพื่อใช้ในปฏิบัติท่ารำตามหัวข้อข้างต้น ดังนี้

- **ท่าหลัก** คือ ท่าที่ใช้สื่อความหมายแทนบทร้อง ประกอบด้วย
  - การตีบทตามความหมายของบทร้อง เป็นการผสมผสานท่ารำโดยใช้ท่าจากนาฏยศัพท์ ภาษาท่า มาสร้างสรรค์ให้สอดคล้องกับความหมายของบทร้อง ดังภาพ

ภาพที่ 62 : ท่ารำในบทร้อง แสงโสมส่องงองค์
ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

- การใช้ท่าสัญลักษณ์แทนการตีบทตามความหมายของบทร้อง ด้วยเหตุที่บทร้องในบางคำ อาจไม่มีท่าเฉพาะที่สามารถตีบทตามความหมายของบทร้องได้ ผู้สร้างสรรค์จึงใช้ท่ารำที่จินตนาการว่าน่าจะมีความหมายสอดคล้องกัน ตามแบบอย่างการสร้างสรรค์ท่ารำในระบำดาวดึงส์

ภาพที่ 63 : ท่ารำในบทร้อง เลขา
ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

- องค์ประกอบศิลป์ในเรื่องของเส้นและรูปทรง ที่เกิดจากการประกอบกันของผู้แสดง 2 คน ซึ่งต้องปฏิบัติท่ารำเสมือนเป็นคนเดียวกัน จึงต้องคำนึงถึงหลักหรือทฤษฎีของการปฏิบัติประกอบด้วย

- ความสมดุล

เกี่ยวกับเรื่องนี้ สุรพล วิรุฬห์รักษ์(2547, น.343)ได้กล่าวไว้ว่า ความสมดุลเป็นความรู้สึกโดยปกติของมนุษย์ จะต้องให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกว่ามีน้ำหนักที่ดึงดูดความสนใจพอๆกัน

ภาพที่ 64 : ท่ารำในบทร้อง ด้วยปรีดา

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

- ความมีเอกภาพ

ความมีเอกภาพในการสร้างสรรค์ท่ารำเป็นสิ่งที่ต้องคำนึงถึง แม้ว่าผู้แสดงจะมีความแตกต่างหรือหลากหลายเพียงใด แต่ทุกส่วนต้องเชื่อมโยงกันโดยไม่มีอะไรขาดหรือเกิน ซึ่งสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น.242-243) ได้กล่าวไว้ว่า กลวิธีในการสร้างเอกภาพให้แก่ผลงาน คือควรจะมีองค์ประกอบ ที่มีความคล้ายคลึงกันเป็นปริมาณมากพอ เพื่อสร้างพลังของความกลมกลืน ซึ่งเป็นการนำไปสู่เอกภาพและให้อิสระแก่ส่วนที่เหลือที่จะมีความแปลกแตกต่างไปบ้าง แต่ไม่ควรสร้างผลงานด้วยองค์ประกอบที่แตกต่างกันอย่างมากมาย จนไม่สามารถจะเชื่อมประสานกันไว้

ภาพที่ 64 : ท่ารำในบทร้องนางประคองอัญเชิญพระยุพราช

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

นอกจากหลักความสมดุลและความมีเอกภาพแล้ว ผู้สร้างสรรค์ยังนำหลักของความแตกต่างมาใช้ในการสร้างสรรค์งาน เพื่อให้เกิดความหลากหลาย และเพื่อให้เกิดความน่าสนใจชวนติดตาม ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น.246) ได้กล่าวไว้ว่า ความแตกต่างนั้นอยู่ที่ปริมาณของความเหมือนและความไม่เหมือน เจตนาในการนำองค์ประกอบที่แตกต่างกันไปมาประมวลเข้าให้เป็นหนึ่งเดียว ก็เพื่อให้เกิดความหลากหลายอันเป็นมูลเหตุแห่งความตื่นเต้นเร้าใจ ชวนติดตาม ดังนั้นการสร้างความแตกต่างจึงเป็นสิ่งจำเป็นในการสร้างสรรค์งานศิลปะทุกชนิด และยังกล่าวอีกว่า(เรื่องเดียวกัน, น.246) หากนักนาฏยประดิษฐ์ได้กำหนดให้ผู้แสดง แสดงความแตกต่างกันบ้าง หรือนำความสามารถพิเศษเฉพาะตัว มาใช้เสริมอย่างเหมาะสมเพื่อให้เกิดความแตกต่างกันบ้าง การแสดงก็จะตื่นตาตื่นใจมากขึ้นและชวนดูมากขึ้น

- ความแตกต่าง

หลักในการให้เกิดความแตกต่างคือ องค์ประกอบแต่ละหน่วยย่อมมีลักษณะเฉพาะตัวอยู่ไม่มากก็น้อย ซึ่งในที่นี้คือ ผู้แสดงมีความแตกต่างในเรื่องเพศที่เป็นเพศหญิงกับชายและฐานานุศักดิ์คือเป็นวงศ์กษัตริย์กับนางพระพี่เลี้ยง ดังนั้นการสร้างสรรค์ท่ารำจึงใช้ท่ารำบางท่าที่กำหนดให้ตำแหน่งของผู้แสดงสูงและต่ำแตกต่างกัน และใช้ท่ารำที่แตกต่างกันเพื่อแสดงให้เห็นถึงความนอบน้อม ดังภาพ

ภาพที่ 65 : ท่ารำในบทร้องด้วยภักดี
ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

- **ท่าเชื่อมหรือท่าขยาย**ในทำนองเอื้อน คือ ท่าที่ใช้เชื่อมจากท่าหลักท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่ง ซึ่งเป็นท่าเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องจากท่าหลัก แสดงให้เห็นลีลาท่ารำที่อ่อนช้อยงดงาม ดังภาพ

ภาพที่ 66 : ท่ารำในช่วงทำนองเอื้อนท้ายบทร้องสนั่นไหว
ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

จากภาพ เป็นท่ารำในช่วงทำนองเอื้อนที่ต่อเนื่องจากบทร้องในท่าหลักคำว่า “สนั่นไหว” โดยผู้แสดงจะกดปลายนิ้วมือลงแล้วหมุนตัวหันไปอีกด้าน ท่าดังกล่าวเป็นท่ารำที่นำมาจากแม่บทใหญ่ คำว่า “แผลงอิทธิ” จึงใช้วิธีการปฏิบัติเช่นเดียวกัน

- **ท่าโบก** คือท่าที่ใช้ในช่วงท้ายบทร้องทำนองเพลงเบ้าหลุดชั้นเดียว โดยจะปฏิบัติท้ายวรรคที่ 2 วรรคที่ 4 วรรคที่ 6 และวรรคที่ 8 เป็นท่ารับประกอบทำนองเพลง ท่ารำที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์จึงปฏิบัติเช่นเดียวกับท่ารำเดิมตามที่ปรากฏในการรำแม่บท ด้วยเหตุผลที่ว่าในชุดการแสดงอื่นๆ หากต้องปฏิบัติท่ารำในช่วงท้ายบทร้องอย่างเช่นเพลงชมตลาด การรำลงสรงทรงเครื่อง หรือแม้แต่การรำศุภลักษณ์อุ้มสม ก็ยังใช้วิธีปฏิบัติเช่นเดียวกันโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลง ดังภาพ

ภาพที่ 67 : ท่าโบกในช่วงท้ายบทร้องทำนองเพลงเบ้าหลุดชั้นเดียว

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

3) <u>การสร้างสรรค์ท่ารำทำนองเพลงในช่วงท้าย</u>

การสร้างสรรค์ท่ารำทำนองเพลงในช่วงท้าย จะใช้ท่ารำแบบดั้งเดิมที่บรมครูได้สร้างสรรค์ขึ้นในการรำประกอบเพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงเชิด แต่ระดับของมือและแขนจะเป็นไปตามรูปแบบในตำรารำ ตัวอย่างดังภาพ

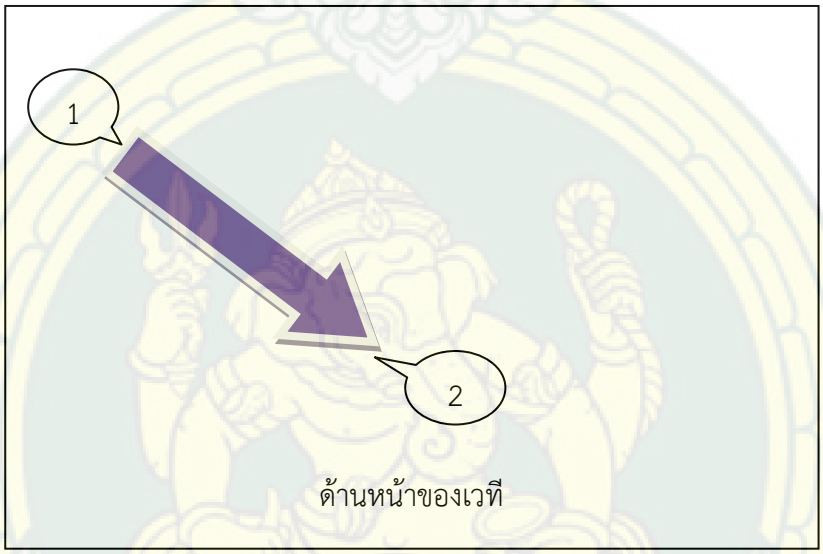
ภาพที่ 68 : ท่ารำในช่วงท้ายทำนองเพลงหน้าพาทย์ เชิด

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

ขั้นตอนที่ 3 การคิดรูปแบบการใช้พื้นที่บนเวทีในการแสดง

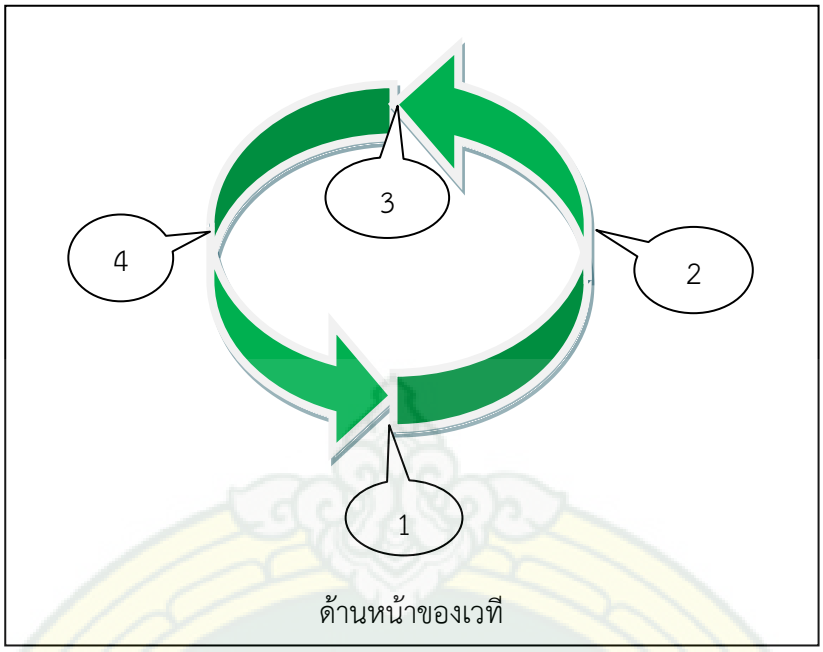
การคิดรูปแบบการใช้พื้นที่บนเวทีในการแสดง ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดในลักษณะดังนี้

รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนที่ออกจากด้านขวาของเวที (ด้านซ้ายมือของคนดู) ในท่าออกทำนองเพลงเหาะ ประกอบด้วย ท่าเดินออก ท่าในทำนองเพลงเหาะ(ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง, ท่าผาลาและท่าจีบยาว) ซึ่งเป็นหลักของการใช้เวทีในการแสดงที่ผู้แสดงจะออกจากด้านขวาของเวทีและหายกลับออกจากเวทีทางด้านซ้ายของเวที โดยเคลื่อนออกมาเป็นเส้นเฉียงเล็กน้อย ตรงเข้าหาคนดู มาสู่กึ่งกลางของเวที เป็นการเรียกร้องความสนใจ การสร้างความน่าเกรงขาม การแสดงความยิ่งใหญ่ ดังที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น.249) ได้กล่าวไว้



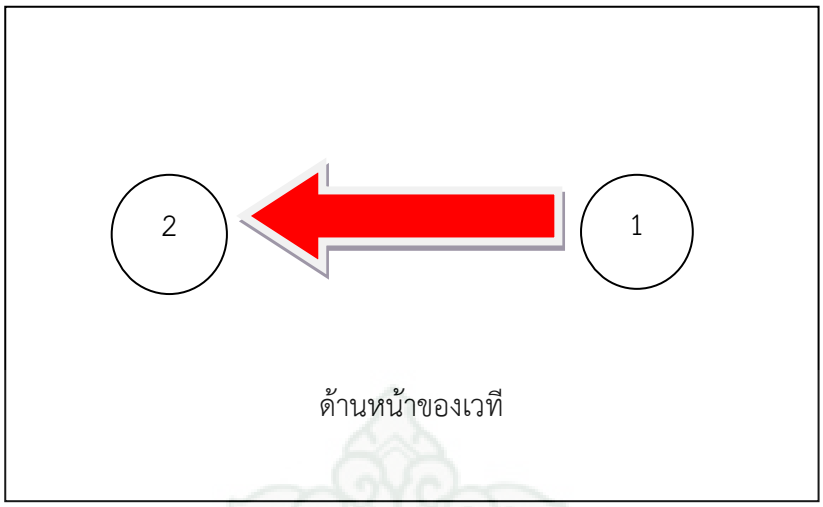
แผนผังที่ 1 รูปแบบการใช้พื้นที่ในการเคลื่อนที่ออกจากด้านขวาของเวที (ด้านซ้ายมือของคนดู) ตามรูปแบบที่ 1

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนที่โค้งเป็นวงกลม ในบทร้องที่แสดงถึงการเคลื่อนที่ดังเช่นในบทร้อง“ลอยลิ่วปลิวมากลางโพยม”ซึ่งผู้แสดงจะปฏิบัติท่าในลักษณะที่ตัวพระอยู่ฝั่งขวา ตัวนางอยู่ฝั่งซ้าย หันเฉียงตัวทางด้านขวา ตัวพระก้าวหน้าเท้าขวาแล้วก้าวข้างเท้าซ้าย มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาจีบคว่ำงอแขนข้างลำตัวระดับเอว จากนั้น คลายมือจีบขวาออก เปลี่ยนเป็นแบมือหงายตกปลายมือ งอแขนข้างลำตัว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ส่วนตัวนางก้าวหน้าเท้าขวา ก้าวข้างเท้าซ้าย มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายแบมือหงายตกปลายมือ งอแขนข้างลำตัวระดับเอว จากนั้นพลิกข้อมือซ้ายขึ้นตั้งมือตึงแขน เหยียดแขนสูงขึ้นให้มืออยู่เหนือระดับศีรษะเล็กน้อย (ท่าเหาะ) เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา แล้วทั้งพระและนาง ยืด-ยุบตัวพร้อมกัน วิ่งซอยเท้าหมุนตัวไปทางด้านซ้ายเป็นวงกลม โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้คนดูเกิดจินตนาการ ว่าผู้แสดงกำลังออกเดินทางหรือเหาะไป



แผนผังที่ 2 รูปแบบการใช้พื้นที่ในการเคลื่อนที่โค้งเป็นวงกลม ตามรูปแบบที่ 2

<u>รูปแบบที่ 3</u> การเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงแนวนอนขนานกับเวที โดยเคลื่อนที่จากด้านซ้ายไปด้านขวาของเวที (หรือจากด้านขวาไปด้านซ้ายของคนดู) ในบทร้อง “ปลิวมา” ซึ่งทั้งตัวพระและตัวนางจะหันด้านหน้า ตัวพระอยู่ฝั่งซ้ายตัวนางอยู่ฝั่งขวาของเวที และปฏิบัติโดยตัวพระจะใช้มือขวาพลิกข้อมือตั้งมือตึงแขน โดยวางข้อมือให้ต่อกับข้อมือซ้ายของตัวนาง มือซ้ายจีบคว่ำข้างลำตัวระดับเอวแล้วม้วนมือคลายจีบออกแบมือหงายลง งอแขนด้านข้างให้มืออยู่ระดับไหล่(ท่าเหาะ) ตัวนางพลิกข้อมือข้างขวาเปลี่ยนเป็นตั้งมือตึงแขน โดยเหยียดแขนสูงขึ้นระดับเหนือศีรษะเล็กน้อย (ท่าเหาะ) มือซ้ายหงายมือลงงอแขนด้านข้างลำตัวระดับเอว โดยให้ปลายนิ้วตกลงด้านล่างให้ข้อมือต่อกับข้อมือขวาของตัวพระ มือตัวนางอยู่ด้านล่างของตัวพระ ทั้งตัวพระและตัวนางจะเอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ก้าวหน้าเท้าซ้ายแล้วขยั่นเท้าเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงแนวนอนขนานกับเวที โดยเคลื่อนที่จากด้านซ้ายไปด้านขวาของเวที (หรือจากด้านขวาไปด้านซ้ายของคนดู)



แผนผังที่ 3 รูปแบบการใช้พื้นที่ในการเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงแนวนอนขนานกับเวที ตามรูปแบบที่ 3

นอกจากนี้ ยังมีการปฏิบัติท่ารำโดยเคลื่อนย้ายตำแหน่งของผู้แสดงเพียงเล็กน้อย ในลักษณะสลับตำแหน่งกัน เมื่อต้องหันด้านข้างใดข้างหนึ่ง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้แสดงตัวนางคือนางพิจิตรเลขาเป็นผู้นำ เพราะนางคือผู้อุ้มพระอนิรุทธเหาะไป หรือการเคลื่อนมาอยู่ด้านหน้าของนางพิจิตรเลขาและการอยู่ด้านหลังของพระอนิรุทธ โดยนางจะเป็นผู้นั่งรำและพระจะเป็นผู้ยืนรำโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงให้เห็นถึงฐานานุศักดิ์ของผู้แสดงที่มีความแตกต่าง

ในเรื่องเกี่ยวกับตำแหน่งของผู้แสดงจะอยู่ใกล้กัน โดยจะใช้ส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายสัมผัสกัน ซึ่งระยะห่างของผู้แสดงตัวพระและตัวนางจะมีความแตกต่างกันตามแต่ระยะของการใช้อวัยวะสัมผัสในแต่ละท่า เช่น หากเป็นท่าใช้ข้อมือสัมผัสต่อกัน แขนจะเหยียด ระยะห่างจะมากกว่าในท่ารำที่ใช้แขนโอบหลังของกันและกัน ทั้งนี้ อาจมีเพียงท่ารำบางท่าที่ไม่มีการสัมผัสกันด้วยความจำเป็นในการเปลี่ยนท่าปฏิบัติ แต่จะเป็นเพียงระยะเวลาที่ไม่นาน ดังเช่นท่าบทร้อง “ด้วยภักดี”

กล่าวโดยสรุป ท่ารำทั้งหมดที่นำมาใช้เป็นหลักในการสร้างสรรค์จะเป็นกระบวนท่ารำที่เป็นแบบแผนดั้งเดิมจากเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท และระบำสี่บท โดยนำมาสร้างสรรค์ทั้งในรูปแบบดั้งเดิมและรูปแบบที่มีการปรับปรุงเพิ่มเติม ซึ่งจะต้องคำนึงถึงความถูกต้องเหมาะสมตามความเป็นจริงและสอดคล้องกับบทร้องที่กำหนด

ผู้สร้างสรรค์ได้นำลักษณะท่ารำที่ปรากฏในตำรารำรัชกาลที่ 1 มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ท่ารำ เพื่อให้มีกลิ่นอายของการรำในครั้งกรุงศรีอยุธยาเท่านั้น ทั้งนี้ ได้มีการปรับปรุงลักษณะท่ารำบางอย่างที่เป็นข้อจำกัดในการสร้างสรรค์ท่ารำ ด้วยภาพจากจิตรกรรมเป็นภาพลายเส้น 2 มิติ และเป็นการปฏิบัติท่ารำที่แยกผู้แสดงออกจากกัน แต่การสร้างสรรค์ท่ารำในครั้งนี้ผู้แสดงต้องปฏิบัติท่ารำเสมือนเป็นคนเดียวกัน จึงต้องเปลี่ยนแปลงเพื่อความเหมาะสมและความสวยงาม ด้วยจินตนาการของผู้สร้างสรรค์และการตรวจสอบท่ารำพร้อมข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญในการสัมมนากลุ่ม (Focus Group) ดังจะกล่าวในบทต่อไป

4. การสร้างสรรค์บทร้อง ทำนองเพลงและเครื่องดนตรี

บทร้องการแสดงชุดพิจิตรเลขาอุ้มสม ได้เค้าโครงมาจากวรรณกรรมอยุธยา เรื่อง อนิรุทธคำฉันท์ ซึ่งแต่งโดยศรีปราชญ์ ในสมัยพระนารายณ์มหาราชแห่งกรุงศรีอยุธยา ซึ่งนายธนิต อยู่โพธิ์ (กรมศิลปากร 2522 คำนำ น.2) เมื่อครั้งดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ได้กล่าวไว้ในคำนำฉบับพิมพ์ พ.ศ. 2503 ว่าศรีปราชญ์คงจะแต่งอนิรุทธคำฉันท์นี้ถวายสมเด็จพระนารายณ์มหาราชด้วยความประสงค์ที่จะใช้ในการเล่นหนัง (ใหญ่)

เกี่ยวกับเรื่องฉันทลักษณ์ในเรื่องของอนิรุทธคำฉันท์ ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต(2535, น.491) ได้กล่าวว่า

> “ อนึ่งจากการพบร่ายโบราณในอนิรุทธคำฉันท์ ชวนให้สันนิษฐานว่า เรื่องอนิรุทธคำฉันท์น่าจะเป็นนิทานคำฉันท์เรื่องแรกของไทย เพราะในนิทานคำฉันท์เรื่องอื่นไม่ปรากฏร่ายโบราณอยู่เลย แต่ทั้งนี้ก็ต้องพิจารณาคำประพันท์ชนิดอื่นประกอบอีก เพื่อให้ได้หลักฐานที่มีน้ำหนักมากขึ้น
>
> ส่วนฉันท์ที่ใช้ในอนิรุทธคำฉันท์มี 4 ชนิด ได้แก่ อินทรวิเชียรฉันท์ 162 บท วสันตดิลกฉันท์ 55 บท มาลินีฉันท์ 38 บท และสัททุลวิกกีฬิตฉันท์ 35 บท ฉันท์ทั้ง 4 ชนิดนี้นับเป็นฉันท์ในระยะเริ่มแรกของไทย และเป็นชนิดเดียวกันกับฉันท์รุ่นแรกที่พบในมหาชาติคำหลวง กัณฑ์มหาพน แสดงว่าผู้แต่ง อนิรุทธคำฉันท์ยังไม่ได้คิดชนิดฉันท์ขึ้นใหม่ เพียงแต่นำฉันท์ชนิดที่มีอยู่แล้วในมหาชาติคำหลวงมาแต่งโดยให้ความสำคัญมากขึ้น เพราะแต่เดิมฉันท์ที่ปรากฏในมหาชาติคำหลวงนั้น ยังไม่มีการเรียกชนิดคำประพันท์นี้ว่า “ฉันท์” ทั้งเวลาแต่งก็นำไปปนกับคำประพันธ์ชนิดอื่น รวมทั้งในการแต่งฉันท์ก็แต่งทีละชนิดเรียงต่อกันไป เมื่อจบฉันท์ชนิดหนึ่ง ก็ขึ้นฉันท์อีกชนิดหนึ่ง (หากไม่ใช้คำประพันธ์ชนิดอื่น) โดยไม่มีการแต่งฉันท์ต่างชนิดสลับกัน ผิดกับเรื่องอนิรุทธคำฉันท์ที่มักนิยมแต่งชนิดของฉันท์ให้สลับกันไปมาเพื่อเป็นการเปลี่ยนลีลาและบรรยากาศของเรื่อง ”

เนื่องจากบทที่นำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ เรื่อง อนิรุทธคำฉันท์ นี้ หากนำบทประพันธ์เดิมมาบรรจุประกอบการแสดงนั้นทำได้ แต่อาจทำให้องค์ประกอบการแสดงไม่สมบูรณ์ จึงได้มีการแต่งบทร้องขึ้นใหม่ โดยผู้สร้างสรรค์ได้มีแนวคิดในการถอดคำฉันท์และนำเนื้อความมาใช้ในการดำเนินการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ตามข้อความของเดิมต่อไปนี้

โอบอุ้มเอาพระศรี	อนิรุทธเหิรเห็จ
เหิรหาวตรดวดเด็ด	ดลโสนิบูรบูรพ์
ถ่อมถนอมสมเด็จเข้า	ในยอดปรางลุสูงศุล
วางสมอุษาดูร	คือศศีศศีสม

(กรมศิลปากร, 2522, น.56)

เมื่อได้ศึกษาบทดังกล่าวข้างต้นแล้ว ผู้สร้างสรรค์จึงได้ปรึกษา ปิยวัชร์ สุทธิวนิช ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ทางด้านอักษรศาสตร์ ให้เป็นผู้ถอดความจากคำฉันท์ และประพันธ์บทขึ้นใหม่เป็นกลอนสุภาพหรือกลอนแปด โดยผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษารูปแบบตามลักษณะวรรณกรรมอยุธยา จากการเข้าร่วมฟังการเสวนา เรื่อง ละครผู้หญิงของหลวงสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี (เสวนา 28 มค. 2561) โดย เสาวณิต วิงวอน ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับรูปแบบคำกลอนในสมัยอยุธยา จะมีลักษณะสรุปได้ ดังนี้

1) สัมผัสในกลอนบางวรรคไม่มี เช่น ออกมาตรวจเตรียมโยธา กะเกณฑ์เข้าเป็นพัลวัน (จะเห็นได้ว่าไม่มีสัมผัสเสียงสระอา)

2) การซ้ำวรรคหรือซ้ำคำ มีให้เห็นเป็นจำนวนมาก เช่น

ฝ่ายพระมงกุฎทูลไข หาไม่ดอกยิงไม้พฤกษาศาล
เจ้าลบว่าแสนก็ประมาณ พฤกษาศาลสูงเทียมเมฆา

ซึ่งเป็นวิธีของบทมโหรีสมัยอยุธยา ที่มักจะซ้ำวรรค คือข้ามมาวรรคหนึ่งแล้วซ้ำ (ไม่ปรากฏในสมัยรัตนโกสินทร์แล้ว)

3)การใช้คำขึ้นต้น บัดนั้น หรือ เมื่อนั้น ไม่ผูกติดกับชั้นยศ กล่าวคือ การใช้คำขึ้นบัดนัด เมื่อนั้น ไม่มีข้อจำกัดเพียงบัดนั้นใช้กับตัวละครต่ำศักดิ์ เมื่อนั้นใช้กับตัวละครสูงศักดิ์ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ กล่าวไว้ว่า บัดนั้นเมื่อนั้น จริงแล้วก็แปลว่าเมื่อถึงเวลาพูดก็พูด ไม่เห็นจะต้องเอาไปผูกติดกับยศชั้นเลย) ซึ่งเพิ่งจะเริ่มมีการกำหนดในสมัยตอนต้นกรุงรัตนโกสินทร์

ซึ่งผู้ประพันธ์บทได้แต่งตามรูปแบบคำกลอนในสมัยอยุธยา และได้บทร้องการแสดงชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม ที่แต่งขึ้นใหม่เป็นคำกลอน ดังนี้

บทร้องพิจิตรเลขาอุ้มสม

ลอยลิ่ว ปลิวมา กลางโพยม แสงโสม ส่องงค์ พระทรงศรี
เหาะผ่าน พิมานเมฆ ยามราตรี เหมือนโสมส่อง อินทรีย์ เทพไท
ดารา ล้อมองค์ ทรงสวัสดิ์ เจิดจรัส เสมอดวง สุรีย์ฉาย
ลอยเลื่อน ดุจทรง รถชัย โลกธาตุ สนั่นไหว ด้วยปรีดา
นางประคอง อัญเชิญ พระยุพราช องอาจ นามพิจิตร เลขา
เร่งรุด สู่ทิศ บูรพา ยังโสนิต นครา ด้วยภักดี
ลอยลิ่ว ปลิวมา กลางโพยม แสงโสม ส่องงค์ พระทรงศรี
ลุยัง ปรางค์รัตน์ รูจี สมอุษา เทวี ด้วยฤทธา

(ประพันธ์โดย ดร.ปิยวัชร์ สุทธิวนิช, 7 ก.พ. 61)

บทร้องการแสดงชุดนี้มีจำนวน 4 บท ซึ่งผู้ประพันธ์บทได้อธิบายแนวคิดในการแต่งบทร้องโดยมีรายละเอียดดังนี้

<u>บทที่ 1 – 2</u> เป็นการชมความงามของพระอนิรุทธ ขณะที่นางพิจิตรเลขาอุ้มเหาะมาในอากาศตามขนบละครรำ มีการซ้ำคำตามวรรณกรรมอยุธยาในวรรครับบทที่1 แสงโสมส่องและวรรคส่ง เหมือนโสมส่อง

<u>บทที่ 3</u> กล่าวถึงที่หมายที่นางพิจิตรเลขาอุ้มพาพระอนิรุทธไปถึง คือ เมืองโสนิ ด้วยความจงรักภักดี โดยถอดความหมายของคำว่า“โสนิบูรบูรพ์” แบ่งได้เป็น

“โสนิ” หมายถึง ชื่อเมือง

“บูร” หมายถึง บุรี(เมือง)

“บูรพ์” หมายถึง บูรพา(ทิศตะวันออก)

ในบทนี้ ผู้ประพันธ์ใช้คำพระยุพราช แทนพระอนิรุทธ เนื่องจากชื่อเรื่องวรรณกรรมการแสดงของไทย นิยมชื่อพระเอกเป็นชื่อเรื่อง เช่น อิเหนา พระลอ เป็นต้น การใช้คำพระยุพราชจึงเป็นที่เข้าใจของผู้ชม

<u>บทที่ 4</u> เป็นการนำบทร้องจากวรรคสดับ และ วรรครับในบทที่1 (ลอยลิ่วปลิวมากลางโพยม แสงโสมส่องค์พระทรงศรี) มาใช้เพื่อเป็นการซ้ำความการเชิญพระอนิรุทธของนางพิจิตรเลขาเพื่อมาสมกับนางอุษา ตามลักษณะคำกลอนวรรณกรรมอยุธยา ในบทนี้จึงกล่าวซ้ำเพื่อเน้นย้ำให้เห็นถึงการเชิญพระอนิรุทธของนางพิจิตรเลขามาสู่นางอุษา และพระอนิรุทธได้สมนางอุษาด้วยฤทธิ์แห่งนางพิจิตรเลขา

อนึ่ง จากการสัมภาษณ์ผู้ประพันธ์ บทร้อง (สัมภาษณ์ 10 ก.พ. 2561) ได้ให้ทัศนะว่า การนำคำประพันธ์มาสู่การแสดงนั้น สมัยโบราณไม่มีเครื่องขยายเสียง การซ้ำคำ ซ้ำความ จึงเป็นการต่อติดจินตนาการของผู้ชมการแสดงให้มีความเข้าใจ ความเป็นมาเป็นไปของการแสดง

เมื่อได้บทร้องจากข้อมูลดังกล่าวข้างต้น ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำมาพิจารณาและคัดเลือกเพลงที่จะนำมาบรรจุเพลง โดยได้สัมภาษณ์ นพคุณ สุดประเสริฐ(สัมภาษณ์ 28 มี.ค. 61) และได้รับคำแนะนำให้ใช้เพลงบะหลิ่ม และเพลงเบ้าหลุดประกอบการร้อง

หลังจากนั้น จึงได้สัมภาษณ์ คุณครูสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติปีพ.ศ.2555 สาขาศิลปะการแสดง(ดนตรีไทย) (สัมภาษณ์ 2 เม.ย. 61) ท่านได้ให้ข้อคิดเห็นว่า ทำนองเพลงที่จะนำมาใช้เพื่อบรรจุเพลงร้องในงานสร้างสรรค์ น่าจะมีความแตกต่างจากชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม เพื่อให้เห็นความแตกต่างในผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ และได้แนะนำเพลงเหาะหรือโคมเวียน เพลงเทพทอง และเพลงฉิ่งเป็นต้น ทั้งนี้

ท่านกล่าวว่าจะต้องคำนึงถึงยุคสมัยที่มีเพลงชนิดนั้นเกิดขึ้นแล้ว โดยเสนอแนะให้ปรึกษาครูผู้เชี่ยวชาญทางด้านการร้องเพลงไทยเดิมอีกครั้ง

ภายหลังจากได้คำแนะนำเบื้องต้น ผู้สร้างสรรค์จึงได้สัมภาษณ์ คุณครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ.2555 สาขาศิลปะการแสดง(ดนตรีไทย-คีตศิลป์) (สัมภาษณ์ 5 เม.ย. 61) และได้ข้อสรุปให้ใช้การรำออกและร้องด้วยเพลงเหาะ จากนั้นใช้เพลงเบ้าหลุดเป็นเพลงท้าย ซึ่งทำนองเพลงและทางร้องจะสอดคล้องกัน ทั้งนี้วิธีการร้อง ควรเป็นลักษณะการร้องต้นบท และรับลูกคู่ (เป็นวิธีการร้องโดยผู้ขับร้องจะร้องคนเดียวในคำแรก และร้องรับพร้อมกันในคำหลัง)

เพลงที่ใช้บรรจุใน นาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม จึงประกอบด้วย

1) **เพลงเหาะ** เป็นเพลงที่ใช้ประกอบกิริยาอาการเดินทางไปมาในอากาศ
2) **เพลงเบ้าหลุดชั้นเดียว** เป็นเพลงหนึ่งที่ใช้ประกอบการรำสี่บท แต่แตกต่างที่อัตราจังหวะโดยในระบำสี่บทจะเป็นอัตราจังหวะ 2 ชั้น แต่ในงานสร้างสรรค์พิจิตรเลขาจะใช้เป็นอัตราชั้นเดียว เนื่องจากต้องการจังหวะที่เร็วขึ้นกว่าเพลงแรกคือเพลงเหาะ และยังเป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงชุดศุภลักษณ์อุ้มสมด้วย
3) **เพลงเชิด** เป็นเพลงที่ใช้ในการเดินทางระยะไกลของตัวละคร

บทร้อง นาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม

ปี่พาทย์ทำเพลงเหาะ

ร้องเพลงเหาะ

ลอยลิ่ว ปลิวมา กลางโพยม แสงโสม ส่องงค์ พระทรงศรี
เหาะผ่าน พิมานเมฆ ยามราตรี เหมือนโสมส่อง อินทรีย์ เทพไท
ดารา ล้อมงค์ ทรงสวัสดิ์ เจิดจรัส เสมอดวง สุรีย์ฉาย
ลอยเลื่อน ดุจทรง รถชัย โลกธาตุ สนั่นไหว ด้วยปรีดา

ร้องเพลงเบ้าหลุดชั้นเดียว

นางประคอง อัญเชิญ พระยุพราช องอาจ นามพิจิตร เลขา
เร่งรุด สู่ทิศ บูรพา ยังโสนิต นครา ด้วยภักดี
ลอยลิ่ว ปลิวมา กลางโพยม แสงโสม ส่องงค์ พระทรงศรี
ลุยัง ปรางค์รัตน์ รูจี สมอุษา เทวี ด้วยฤทธา

(บรรจุเพลงโดยทัศนีย์ ขุนทอง, 5 เม.ย. 61)

สำหรับเครื่องดนตรีที่ใช้ในนาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม ผู้สร้างสรรค์ได้ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า ไม้นวม เนื่องจากเครื่องดนตรีที่มีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย คือ ปี่ใน ฆ้องวง ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง ครั้นถึงสมัยกรุงศรีอยุธยายังคงรูปแบบดั้งเดิมไว้ทั้งหมด ต่อมาในช่วงปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาจึงได้

เพิ่ม "ระนาดเอก" เข้ามาเป็นเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์เครื่องห้า ถึงแม้จะมีระนาดเพิ่มเข้ามาแต่ยังคงเรียกชื่อเช่นเดิมคือ "วงปี่พาทย์เครื่องห้า"

จากการจัดสัมมนากลุ่ม(Focus Group) ได้ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์เครื่องห้า คือแต่เดิมในสมัยกรุงศรีอยุธยาจะใช้กลองทัดเพียงใบเดียว ซึ่งเสียงที่ได้จะเป็นเสียงโทนเดียว จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงได้มีการเพิ่มกลองทัดอีก1 ใบ รวมเป็น 2 ใบ เพื่อเพิ่มเสียงที่แตกต่างและเพิ่มความไพเราะยิ่งขึ้น ในงานสร้างสรรค์ครั้งนี้จึงใช้กลองทัด 2 ใบ ในการบรรเลงประกอบวงปี่พาทย์เครื่องห้า

ภาพที่ 69 : เครื่องดนตรีและลักษณะการจัดวงของวงปี่พาทย์เครื่องห้า

ที่มา : (กรมศิลปากร, 2547, น.30)

วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วย

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

5. การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย

จากการศึกษาเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงละครในจะแต่งกายแบบยืนเครื่อง ซึ่งเรื่องของการแต่ง “ยืนเครื่อง” สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ(2546, น.233-234) ได้กล่าวไว้ว่า

> “ในละครโรงหนึ่งก็เห็นจะแต่งแต่คนเดียว เพราะฉะนั้นจึงเรียกว่า “ตัวยืนเครื่อง” ความบ่งว่าละครตัวอื่นมิได้แต่งเครื่อง ถ้าแต่งเครื่องทั้งหมดด้วยกันก็คงไม่เรียกว่าตัวยืนเครื่อง หรือถ้ามีเครื่องแต่งตัวเป็นหลายอย่าง ก็คงเรียกให้ต่างกัน ว่ายืนเครื่องพระและยืนเครื่องนาง จะหาเรียกแต่ว่า **“ยืนเครื่อง”** เท่านั้นไม่ ชะรอยเมื่อขุนศรัทธาลงไปหัดละครที่เมืองนครศรีธรรมราช แบบเครื่องแต่งตัว

ละครที่กรุงเก่าจะยังมีแต่อย่างเครื่องอย่างเดียว ขุนศรัทธาจึงได้ไปแต่แบบแต่งตัวยืนเครื่องกับเครื่องสำหรับแต่งประกอบที่ละครในกรุงฯ ใช้กันในสมัยนั้น”

ข้อความข้างต้นกล่าวถึงการแต่งยืนเครื่องในสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยจะแต่งเพียงคนเดียว คือ ตัวนายโรงซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นการแต่งกายตามแบบละครโนห์ราชาตรีในยุคนั้น นอกจากนี้ ท่านยังได้กล่าวเพิ่มเติม ดังข้อความต่อไปนี้

“เครื่องแต่งตัวยืนเครื่องอย่างเช่นละครโนห์ราชาตรีแต่ง เห็นจะเป็นเครื่องแต่งตัวละครที่คิดประดิษฐ์ขึ้นก่อนอย่างอื่น ต่อมาอีกชั้นหนึ่ง จึงคิดประดิษฐ์เครื่องแต่งตัวละครขึ้นใหม่อีก ๒ อย่าง เป็นเครื่องแต่งยืนเครื่องหนึ่ง เป็นเครื่องแต่งนางอย่างหนึ่ง ซึ่งเป็นต้นแบบอย่างเครื่องแต่งตัวละครที่ใช้กันในกรุงฯ มาจนทุกวันนี้ แบบเครื่องละครที่คิดใหม่แก้ไขให้ผิดกับแบบเก่า (*เช่นที่ละครโนห์ราชาตรีแต่ง*) หลายอย่าง เป็นต้นว่า ตัวยืนเครื่องให้นุ่งสนับเพลาชักเชิงขึ้นไปถึงเหนือน่อง นุ่งผ้าก็ลดเชิงลงมาถึงเข่าไม่หยักรั้งอย่างแต่ก่อน และให้ใส่เสื้อตลอดจนปลายแขน ไม่แต่งตัวเปล่าเหมือนอย่างละครโนห์ราชาตรี ส่วนเครื่องแต่งตัวนางนั้นนุ่งผ้าจีบกรอมถึงท้องน่องและห่มผ้าแถบ (*ลายทอง*) สะพักสองบ่าพาดชายไปข้างหลัง ไว้ชายเสมอน่อง”

(เรื่องเดียวกัน, น.234)

ข้อความดังกล่าว พบว่าในระยะต่อมาได้มีการแต่งกายยืนเครื่องเป็น 2 ลักษณะ คือ “แต่งยืนเครื่อง” (ยืนเครื่องพระ) และ “เครื่องแต่งนาง” (ยืนเครื่องนาง) อันเป็นต้นแบบของเครื่องแต่งตัวละครที่ใช้สืบต่อกันมา ลักษณะเครื่องแต่งกายเช่นนี้ แตกต่างจากเครื่องแต่งกายละครโนห์ราชาตรี โดยการแต่งยืนเครื่องพระจะนุ่งสนับเพลาให้เชิงอยู่บริเวณเหนือน่อง และนุ่งผ้าให้ชายลงมาถึงบริเวณเข่า ไม่นุ่งยักรั้ง สวมเสื้อแขนยาว ส่วนตัวนางจะนุ่งผ้าจีบกรอมปิดน่องและห่มผ้าแถบสะพักสองบ่าพาดชายไปห้อยข้างหลัง โดยให้ชายเสมอน่องลักษณะ ที่กล่าวข้างต้น สอดคล้องกับภาพวาดในสมุดข่อย เป็นภาพอัปสรฟ้อนรำซึ่งมีลักษณะคล้ายกับภาพในตำรารำครั้งรัชกาลที่ 1 อันเป็นรูปแบบที่สืบเนื่องมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ดังภาพ

ภาพที่ 70 : ภาพวาดนางอัปสรฟ้อนรำจากสมุดข่อย แสดงให้เห็นการนุ่งผ้าและห่มผ้าแถบสะพักสองบ่า
ที่มา : (โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย, 2542, น.144)

จากภาพแสดงให้เห็นลักษณะการแต่งกายของตัวนางที่สืบเนื่องมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ซึ่งมีลักษณะดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวไว้ ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำมาใช้เป็นเครื่องแต่งกายของนางพิจิตรเลขา

เกี่ยวกับเครื่องแต่งกายละครนั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้กล่าวไว้ว่า

> “เครื่องแต่งตัวโขนละครเป็นของถ่ายแบบอย่างมาแต่เครื่องยศศักดิ์ท้าวพระยาแต่ดึกดำบรรพ์เป็นพื้น แต่ก่อนมาจึงมักเป็นของคิดประดิษฐ์ขึ้นสำหรับแต่งโขนละครของหลวงก่อน ต่อพระราชทานอนุญาตหรือไม่ห้ามปรามผู้อื่น จึงจะเอาอย่างไปแต่งโขนละครของตนได้ ถ้าใครไปคิดทำเครื่องแต่งตัวโขนละครเอาแต่โดยพลการก็อาจจะมีความผิด ความข้อนี้มีอุทาหรณ์ครั้งรัชกาลที่ ๑ เมื่อแรกตั้งกรุงรัตนโกสินทร์นั้น ความปรากฏว่า เจ้านายและข้าราชการที่รวบรวมผู้คนฝึกหัดโขนละครขึ้นใหม่ คิดแบบอย่างสร้างเครื่องแต่งตัวโขนละครคล้ายคลึงกับเครื่องต้นเครื่องทรง จึงโปรดให้ตั้งพระราชกำหนด เมื่อ ณ วันพฤหัสบดี เดือน ๑๐ ขึ้น ๑๐ ค่ำ ปีขาล ฉศก จุลศักราช ๑๑๕๖ (พ.ศ. ๒๓๓๗) มีเนื้อความว่า “เจ้าต่างกรมและข้าทูลละอองธุลีพระบาท ผู้รักษาเมืองผู้รั้งกรมการ (*และ*)ช่าง (*เครื่อง*)โขน (*เครื่อง*) ละคร ทุกวันนี้แต่งยืนเครื่องแต่งนางย่อมทำมงกุฎ ชฎา ชายไหวชายแครง กรรเจียกจร ดอกไม้ทัด นุ่งโจงไว้หางหงส์ ต้องอย่างเครื่องต้นอยู่ ไม่ควรหนักหนา” ต่อไปห้ามมิให้ทำเช่นนั้นเป็นอันขาด “และกำหนดให้แต่งตัวยืนเครื่องนุ่งผ้าตีปีกผ้าจีบโจงอย่างโขนก็ตาม แต่งตัวนางแต่รัดเกล้าอย่าให้มีกรรเจียกจร ดอกไม้ทัด” ถ้าผู้ใดมิฟัง ทำให้ผิดกฎ รับสั่งจะเอาตัวเป็นโทษจงหนัก ดังนี้ พระราชกำหนดนี้ในรัชกาลหลังมาเห็นจะโปรดให้ผ่อนผัน ไม่ห้ามปรามกวดขันดังแต่แรก เครื่องแต่งตัว

ละครในกรุงเทพฯ ในชั้นหลังต่อมา จึงปรากฏสิ่งที่ห้ามในพระราชกำหนดเป็นหลายอย่าง คือจอนหู และดอกไม้ทัดเป็นต้น

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น.236-237)

จากข้อมูลดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์จึงได้ศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายสำหรับพระอนิรุทธในงานสร้างสรรค์ครั้งนี้ โดยได้ศึกษาเพิ่มเติมจากภาพตำรารำครั้งรัชกาลที่ 1 ซึ่งจะแต่งกายยืนเครื่องพระ ตามแบบอย่างมาจากตำราเครื่องต้นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ที่สืบทอดมาจากครั้งกรุงศรีอยุธยา ดังภาพ

ภาพที่ 71 : ลักษณะการแต่งกายของตัวละครพระและนางซึ่งปรากฏในภาพวาดจากตำรารำ

ที่มา : (กรมศิลปากร, 2540, น.13)

นอกจากหลักฐานดังกล่าวนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาเพิ่มเติมจากตำราเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา พบข้อความดังต่อไปนี้

“เครื่องราชูประโภคซึ่งพระเจ้าบรมโกศทรงสร้างนั้น ปรากฏว่าใช้เมื่อราชาภิเษกพระเจ้าอุทุมพรใน พ.ศ.๒๓๐๑ มีพรรณนาไว้ในบันทึกของคณะข้าราชการเก่า มีเจ้าพระยาเพ็ชรพิชัยเป็นหัวหน้าเขียนทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เมื่อพ.ศ.๒๓๒๖ ว่าเมื่อพระเจ้าแผ่นดินสรงมุรธาภิเษกแล้ว ทรงเครื่องพระภูษาลายพื้นแดงฉลองพระองค์กรอง (ทอง) เสด็จขึ้นบนพระที่นั่งประทับพระ ที่นั่งอัษฐทิศและพระที่นั่งภัทรบิฐแล้วจึงแต่งพระองค์ทรงเครื่องต้น ๙ สิ่ง คือ

๑. สนับเพลาเชิงงอนสองชั้น
๒. พระภูษาริ้ววรวะยี จีบโจงโยคี
๓. รัดพระองค์หนามขนุน
๔. ฉลองพระกรน้อย
๕. ฉลองพระองค์สีย่นนอก

๖. รัดพระองค์แครง

๗. เหน็บพระแสงกั้นหยั่นภู่นิล

๘. พระธำมรงค์

๙. พระชฎาเกี้ยวแหวนแดง

แล้วเสด็จขึ้นพระราชยานแห่เครื่องสูงเป็นกระบวนลงมาพระตำหนักสวนกระต่าย เสร็จการ”

(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2493, น.75-76)

ข้อมูลอีกส่วนหนึ่งที่นำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายของผู้แสดง ผู้สร้างสรรค์ได้นำข้อมูลจากภาพวาดจากจินตนาการ ที่ปรากฏบนปกหนังสือ พจนานุกรมศัพท์วรรณคดีไทย สมัยอยุธยา อนิรุทธคำฉันท์ และนำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ดังภาพ

ภาพที่ 72 : ลักษณะการแต่งกายของตัวละครพระและนางซึ่งปรากฏบนปกหนังสือ
พจนานุกรมศัพท์วรรณคดีไทย สมัยอยุธยา อนิรุทธคำฉันท์
ที่มา : (ราชบัณฑิตยสถาน, 2550, ม.ป.น.)

จากภาพข้างต้น ผู้สร้างสรรค์ยังพบภาพที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ วัดราชสิทธาราม ธนบุรี ฝีมือช่างครั้งรัชกาลที่ 1 โดยสันนิษฐานว่า น่าจะเป็นการวาดภาพจากสิ่งที่จิตรกรได้พบในยุคนั้น และน่าจะเป็นลักษณะที่ได้รับการสืบทอดมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยา จึงได้กำหนดเป็นศิราภรณ์ที่ใช้ในนาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม

ภาพที่ 73 : ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ วัดราชสิทธาราม ธนบุรี ฝีมือช่างครั้งรัชกาลที่ 1 แสดงให้เห็นลักษณะเครื่องแต่งกายรวมทั้งศิราภรณ์ของตัวละครในยุคนั้น

ที่มา : (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น.76)

นอกจากนี้ เครื่องแต่งกายและศิราภรณ์ตามที่ได้กล่าวแล้ว ในนาฏยประดิษฐ์ชุดพิจิตรเลขาอุ้มสมยังกำหนดให้ผู้แสดงต้องสวมเล็บ เพื่อให้สอดคล้องตามลักษณะที่ลาลูแบร์ได้กล่าวไว้ เมื่อครั้งเข้ามาเป็นราชทูตในสมัยพระนารายณ์มหาราช แห่งกรุงศรีอยุธยาและได้มีโอกาสชมการแสดง ดังข้อความต่อไปนี้

“ส่วนระบำ (Rabam) นั้นเป็นการฟ้อนรำร่วมกันทั้งชายและหญิง ไม่มีบทรบราฆ่าฟัน มีแต่เชิงโอ้โลมปฏิโลมกันเท่านั้น และเขาจัดการมหรสพชนิดนี้ให้เราชมพร้อมๆกันไปกับชนิดข้างต้นที่ข้าพเจ้าได้กล่าวถึงมาแล้ว นักระบำชายหญิงเหล่านี้สวมเล็บปลอมยาวมาก ทำด้วยทองเหลือง เขาร้องไปพลางรำไปพลาง และทำ (ทั้งสองประการพร้อมๆกันได้) โดยไม่เหน็ดเหนื่อยอะไรนัก”

(ลาลูแบร์ สันท์ ท. โกมลบุตร แปล, 2548, น.157)

หลักฐานอีกอย่างหนึ่งที่พบว่าในอดีตเคยมีการสวมเล็บของตัวละครขณะรำ คือ เล็บที่พบจากสำนักการสังคีต ซึ่งเป็นสิ่งที่ตกทอดและหลงเหลือจากอดีตมาจนถึงปัจจุบัน (พีรมณฑ์ ชมธวัช, สัมภาษณ์ 28 ก.ย. 2561) โดยพบหลักฐานดังภาพ

ภาพที่ 74 : เล็บที่ใช้ในการแสดงในอดีตซึ่งยังคงปรากฏอยู่ในปัจจุบันและพบจากสำนักการสังคีต

ที่มา : (พีรมณฑ์ ชมธวัช, 2561)

จากข้อมูลที่กล่าวมาทั้งหมด ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายในนาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม โดยผู้แสดงจะแต่งกายดังนี้

ภาพที่ 75 : ภาพเครื่องแต่งกายด้านหน้าของพระอนิรุทธในงานสร้างสรรค์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

ภาพที่ 76 : ภาพเครื่องแต่งกายด้านหลังของพระอนิรุทธในงานสร้างสรรค์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

ภาพที่ 77 : ภาพเครื่องแต่งกายด้านหน้าของนางพิจิตรเลขาในงานสร้างสรรค์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

ภาพที่ 78 : ภาพเครื่องแต่งกายด้านหลังของนางพิจิตรเลขาในงานสร้างสรรค์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

นอกจากนี้ ในการแสดงชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม ยังมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่จำเป็นต้องใช้ คือ พระขรรค์ เนื่องจากพระขรรค์เป็นอาวุธประจำกายของพระอนิรุทธ เปรียบได้เช่นเดียวกับพระอุณรุทซึ่งเมื่อเดินทางไปแห่งใดย่อมจะต้องมีพระขรรค์ติดตัวไปด้วยเสมอ

ภาพที่ 79 : ภาพพระขรรค์ อาวุธประจำกายของพระอนิรุทธ เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

ด้วยเหตุที่ผู้สร้างสรรค์ได้จินตนาการให้ชุดการแสดงพิจิตรเลขาอุ้มสมนี้เป็นชุดการแสดงสำหรับแสดงภายในราชสำนักอย่างละครหลวง ดังนั้น จึงได้อนุโลมในการใช้เครื่องแต่งกายตามอย่างเครื่องต้น โดยไม่ต้องยึดถือข้อห้ามดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวไว้ในข้างต้น

6. การคัดเลือกผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดงจะพิจารณาจาก

6.1 คุณสมบัติพื้นฐาน คือ

ตัวพระ จะต้องเป็นผู้ที่มีใบหน้างดงามเป็นรูปไข่เพื่อรับกับชฎา รูปร่างสูงโปร่ง บุคลิกสง่างาม มือ แขน ขา สมส่วน

ตัวนาง จะต้องมีใบหน้างดงามรับกับศิราภรณ์คือรัดเกล้าเปลว รูปร่างใกล้เคียงตัวพระ แต่ต้องไม่เล็กจนเกินไป ด้วยนางพิจิตรเลขาเป็นนางยักษ์และยังต้องมีรูปร่างที่ดูแล้วสามารถอุ้มพระอนิรุทธได้

ที่สำคัญ ช่วงแขน ช่วงขาของผู้แสดงทั้งพระและนางจะต้องใกล้เคียงพอดีกัน เมื่อรำเข้าคู่กันจึงจะเกิดความงดงาม

6.2 ความสามารถในการปฏิบัติท่ารำ คือ

- ต้องเป็นผู้มีพื้นฐานการรำที่งดงามเนื่องจากต้องใช้ทักษะหรือความชำนาญในการรำเพื่ออวดฝีมือ

- ต้องเป็นผู้รำที่มีลีลาที่งดงามนุ่มนวลตามลักษณะของละครใน

- มีความสามารถในการจดจำที่แม่นยำทั้งบทร้อง ทำนองเพลง และกระบวนท่ารำ เนื่องจากมีรายละเอียดของท่ารำเป็นจำนวนมาก ทั้งท่าหลัก ท่าขยาย ท่าเชื่อม ท่ารับ

- มีความฉลาดและมีปฏิภาณไหวพริบ เนื่องจากในการรำอาจมีเหตุไม่คาดฝันที่อยู่นอกเหนือการควบคุมเกิดขึ้นได้เสมอ เช่น ปัญหาจากเครื่องแต่งกาย เวที เป็นต้น ดังนั้นหากผู้แสดงขาดความฉลาดและปฏิภาณไหวพริบ ย่อมส่งผลต่อความสมบูรณ์ทางการแสดง

- มีความขยันและอดทน เนื่องจากการรำให้งดงาม ต้องใช้การฝึกซ้อมที่ยาวนานและต่อเนื่อง เพื่อให้เกิดทักษะความชำนาญในการรำ ทั้งนี้ การฝึกซ้อมต้องซ้อมให้เกิดความแม่นยำและความพร้อมเพรียงในการรำลักษณะต่อมือต่อแขน เสมือนเป็นผู้แสดงคนเดียวกัน

สรุป วิธีดำเนินการสร้างสรรค์ผลงาน นาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม ผู้วิจัยได้เกิดแรงบันดาลใจจากความต้องการที่จะสร้างสรรค์งานนาฏยจารีตแบบหลวงในรูปแบบของการรำคู่แบบมาตรฐาน ตามลักษณะของ “การรำต่อมือต่อแขน” อย่างชุด “ศุภลักษณ์อุ้มสม” จึงได้นำบทจาก“อนิรุทธคำฉันท์”มาใช้เป็นแนวทางสร้างสรรค์บทใหม่เพื่อใช้ประกอบในการแสดง โดยสมมุติให้ผู้แสดงคือนางพิจิตรเลขาเป็นผู้อุ้มพระอนิรุทธพาเหาะไปสมกับนางอุษา การแสดง ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม นี้ ผู้แสดงจะต้องมีทักษะในการรำมาตรฐานเป็นอย่างดี ทั้งยังต้องใช้เวลาในการฝึกซ้อมเป็นเวลานาน ด้วยเป็นชุดการแสดงที่ผู้แสดงต้องรำได้

อย่างงดงามเสมือนเป็นบุคคลเดียวกัน โดยจะต้องใช้ส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายสัมผัสกันอยู่ตลอดเวลาขณะรำ

ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาข้อมูลจากวรรณกรรม จิตรกรรม และประติมากรรม รวมทั้งงานศิลปะต่างๆที่อยู่ในยุคของกรุงศรีอยุธยาจนถึงยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์เพื่อนำมาใช้เป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์งาน ทั้งในด้านกระบวนท่ารำและองค์ประกอบต่างๆ เพื่อให้เป็นรูปแบบการแสดงใหม่ที่มีกลิ่นอายของการแสดงสมัยกรุงศรีอยุธยาผสมผสานกับการแสดงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์

บทที่ 4

นาฏยประดิษฐ์

จากแนวคิดที่จะสร้างสรรค์กระบวนท่ารำตามแบบอย่างในราชสำนักครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำรูปแบบท่ารำจากตำรารำรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชมาเป็นใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ท่ารำ โดยนำวิธีดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานตามที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 3 มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ นาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม ดังต่อไปนี้

กระบวนท่ารำนาฏยประดิษฐ์ ชุด “พิจิตรเลขาอุ้มสม”

ท่ารำในช่วงเพลงออก (ทำนองเพลงเหาะ)

ท่าที่ 1 ท่าเดินออก จังหวะที่ 1

ภาพที่ 80 : ท่าที่ 1 ท่าเดินออก จังหวะที่ 1

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ ทิศด้านหน้า พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้

มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาตั้งมือระดับวงล่าง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย วิ่งซอยเท้าออกมาหน้าเวที พร้อมกับเดินมือขวาจีบคว่ำแล้วคลายมือจีบปล่อยออกเปลี่ยนเป็นตั้งวงล่าง (ในลักษณะท่าเดิน) ก้าวหน้าเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ตัวนาง ทิศด้านหน้า นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้

มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายตั้งมือระดับวงล่าง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย วิ่งซอยเท้าออกมาหน้าเวที พร้อมกับเดินมือซ้ายจีบคว่ำแล้วคลายมือจีบปล่อยออกเปลี่ยนเป็นตั้งมือแขนเหยียดตึงข้างลำตัว (ในลักษณะท่าเดิน) ก้าวหน้าเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ท่าที่ 2 ท่าเดินออก จังหวะที่ 2

ภาพที่ 81 : ท่าที่ 2 ท่าเดินออก จังหวะที่ 2

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ ทิศด้านหน้า พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้

มือซ้ายปฏิบัติเช่นเดิม คือ โอบหลังตัวนางระดับเอว เดินมือขวาออกข้างลำตัวพร้อมจีบคว่ำ เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา แล้วก้าวหน้าเท้าขวาคลายจีบปล่อยออกเปลี่ยนเป็นตั้งมือแขนเหยียดตึงข้างลำตัว (ในลักษณะท่าเดิน) เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ตัวนาง ทิศด้านหน้า นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้

มือขวาปฏิบัติเช่นเดิม คือ โอบหลังตัวพระระดับเอว เดินมือซ้ายพร้อมทั้งจีบคว่ำ เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา แล้วก้าวหน้าเท้าขวาคลายมือจีบออกตั้งวงล่าง (ในลักษณะท่าเดิน) เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ท่าที่ 3 ท่าเดินออก จังหวะที่ 3

ภาพที่ 82 : ท่าที่ 3 ท่าเดินออก จังหวะที่ 3

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ ทิศด้านหน้า พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้

มือซ้ายปฏิบัติเช่นเดิม คือ โอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาตั้งมือระดับวงล่างข้างลำตัว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย แล้วก้าวหน้าเท้าซ้าย พร้อมกับเดินมือขวาจีบคว่ำแล้วคลายมือจีบปล่อยออกเปลี่ยนเป็นตั้งวงล่าง (ในลักษณะท่าเดิน) เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ตัวนาง ทิศด้านหน้า นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้

มือขวาปฏิบัติเช่นเดิม คือ โอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายตั้งมือระดับวงล่าง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย แล้วก้าวหน้าเท้าซ้าย พร้อมกับเดินมือซ้ายจีบคว่ำแล้วคลายมือจีบปล่อยออกเปลี่ยนเป็นตั้งมือแขนเหยียดตึงข้างลำตัว (ในลักษณะท่าเดิน) ก้าวหน้าเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ท่าที่ 4 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง จังหวะที่ 1)

ภาพที่ 83 : ท่าที่ 4 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง จังหวะที่ 1)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ เฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ถอนเท้าขวาและถอนเท้าซ้ายตามลำดับ แล้วประเท้าขวา มือซ้ายปฏิบัติเช่นเดิม คือ โอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาตั้งวงกลางในลักษณะพลิกข้อมือแบหงายลง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นก้าวหน้าเท้าขวา พร้อมพลิกข้อมือขวาตั้งมือตึงแขนต่ำกว่าระดับไหล่เล็กน้อย เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ตัวนาง เฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ถอนเท้าขวาและถอนเท้าซ้ายตามลำดับ แล้วประเท้าขวา มือขวาปฏิบัติเช่นเดิม คือ โอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายจีบคว่ำงอแขนข้างลำตัวระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นก้าวหน้าเท้าขวา พร้อมสอดมือซ้ายขึ้นแบมือหงายระดับแง่ศีรษะ เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ท่าที่ 5 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง จังหวะที่ 2)

ภาพที่ 84 : ท่าที่ 5 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง จังหวะที่ 2)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ เฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาตั้งมือตึงแขนต่ำกว่าระดับไหล่เล็กน้อย กระทุ้งหลังเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายมาก้าวข้าง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ตัวนาง เฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายแบมือหงายระดับแง่ศีรษะ กระทุ้งหลังเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายมาก้าวข้าง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ท่าที่ 6 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง จังหวะที่ 3)

ภาพที่ 85 : ท่าที่ 6 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง จังหวะที่ 3)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ เฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาตั้งมือตึงแขนต่ำกว่าระดับไหล่เล็กน้อย กระทุ้งหลังเท้าขวา ยกเท้าขวามาก้าวหน้า เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ตัวนาง เฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายแบมือหงายระดับแง่ศีรษะ กระทุ้งหลังเท้าขวา ยกเท้าขวามาก้าวหน้า เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ท่าที่ 7 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง จังหวะที่ 4)

ภาพที่ 86 : ท่าที่ 7 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง จังหวะที่ 4)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ เฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้
มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาตั้งมือตึงแขนต่ำกว่าระดับไหล่เล็กน้อย ถอนเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย แล้วยกเท้าขวา

ตัวนาง เฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้
มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายแบมือหงายระดับแง่ศีรษะ ถอนเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย แล้วเดี่ยวเท้าขวา

ท่าที่ 8 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง จังหวะที่ 5)

ภาพที่ 87 : ท่าที่ 8 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง จังหวะที่ 5)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันทิศขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้

มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาตั้งมือตึงแขนต่ำกว่าระดับไหล่เล็กน้อย วิ่งซอยเท้าหมุนตัวไปทางด้านหน้าแล้วหันเฉียงตัวด้านซ้าย(โดยในทิศซ้ายพระจะอยู่ฝั่งซ้ายของตัวนาง)

<u>หมายเหตุ</u> ปฏิบัติเช่นเดิมอีกครั้งตั้งแต่ท่าที่ 4 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง 1) จนถึงท่าที่ 8 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง 5) แต่สลับข้างปฏิบัติ โดยเปลี่ยนเป็นหันเฉียงตัวทางด้านซ้าย รวมปฏิบัติท่านภาพรหรือท่าสอดสูง 2 ครั้ง

ตัวนาง หันทิศขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้

มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายแบมือหงายระดับแง่ศีรษะ แล้ววิ่งซอยเท้าหมุนตัวไปทางด้านหน้าแล้วหันเฉียงตัวด้านซ้าย (โดยในทิศซ้ายนางจะอยู่ฝั่งขวาของตัวพระ)

<u>หมายเหตุ</u> ปฏิบัติเช่นเดิมอีกครั้งตั้งแต่ท่าที่ 4 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง 1) จนถึงท่าที่ 8 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง 5) แต่สลับข้างปฏิบัติ โดยเปลี่ยนเป็นหันเฉียงตัวทางด้านซ้าย รวมปฏิบัติท่านภาพรหรือท่าสอดสูง 2 ครั้ง

ท่าที่ 9 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา จังหวะที่ 1)

ภาพที่ 88 : ท่าที่ 9 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา จังหวะที่ 1)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ เฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาจีบปรกระดับแง่ศีรษะ เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย แล้วม้วนจีบมือขวาออกตั้งวงบน เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา เท้าขวาก้าวหน้า

ตัวนาง เฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายตั้งวงกลาง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย แล้วพลิกข้อมือซ้ายลงแบมือหงายออกนอกลำตัวโดยตกปลายมือลง งอแขนให้มืออยู่ระดับไหล่ เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา เท้าขวาก้าวหน้า

ท่าที่ 10 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา จังหวะที่ 2)

ภาพที่ 89 : ท่าที่ 10 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา จังหวะที่ 2)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ เฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้
มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาตั้งวงบน กระทุ้งเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายมาก้าวข้าง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ตัวนาง เฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้
มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายแบมือหงายออกนอกลำตัวโดยตกปลายมือลงงอแขนให้มืออยู่ระดับไหล่ กระทุ้งเท้าซ้าย ยกเท้าซ้ายมาก้าวข้าง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ท่าที่ 11 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา จังหวะที่ 3)

ภาพที่ 90 : ท่าที่ 11 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา จังหวะที่ 3)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ เฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาตั้งวงบน แล้วกระทุ้งเท้าขวา ยกเท้าขวามาก้าวหน้า เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ตัวนาง เฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายแบมือหงายออกนอกลำตัวโดยตกปลายมือลง งอแขนให้มืออยู่ระดับไหล่ แล้วกระทุ้งเท้าขวา ยกเท้าขวามาก้าวหน้า เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ท่าที่ 12 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา จังหวะที่ 4)

ภาพที่ 91 : ท่าที่ 12 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา จังหวะที่ 4)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ เฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้
มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาตั้งวงบน ถอนเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย แล้วยกเท้าขวา

ตัวนาง เฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้
มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายแบมือหงายออกนอกลำตัวโดยตกปลายมือลงงอแขนให้มืออยู่ระดับไหล่ ถอนเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย แล้วเดี่ยวเท้าขวา

ท่าที่ 13 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา จังหวะที่ 5)

ภาพที่ 92 : ท่าที่ 13 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา จังหวะที่ 5)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันทิศขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้

มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาตั้งวงบน แล้ววิ่งซอยเท้าหมุนตัวไปทางด้านหน้าเพื่อหันไปเฉียงตัวทางซ้าย(โดยในทิศซ้ายพระจะอยู่ฝั่งซ้ายของตัวนาง)

หมายเหตุปฏิบัติเช่นเดิมอีกครั้งตั้งแต่ท่าที่ 9 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา 1) จนถึงท่าที่ 13 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา 5) แต่สลับข้างปฏิบัติ โดยเปลี่ยนเป็นหันเฉียงตัวทางด้านซ้าย รวมปฏิบัติท่าผาลา 2 ครั้ง

ตัวนาง หันทิศขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้

มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายแบมือหงายออกนอกลำตัวโดยตกปลายมือลงงอแขนให้มืออยู่ระดับไหล่ แล้ววิ่งซอยเท้าหมุนตัวไปทางด้านหน้าเพื่อหันไปเฉียงตัวทางซ้าย(โดยในทิศซ้ายนางจะอยู่ฝั่งขวาของตัวพระ)

หมายเหตุปฏิบัติเช่นเดิมอีกครั้งตั้งแต่ท่าที่ 9 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา 1) จนถึงท่าที่ 13 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าผาลา 5) แต่สลับข้างปฏิบัติ โดยเปลี่ยนเป็นหันเฉียงตัวทางด้านซ้าย รวมปฏิบัติท่าผาลา 2 ครั้ง

ท่าที่ 14 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าจีบยาว จังหวะที่ 1)

ภาพที่ 93 : ท่าที่ 14 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าจีบยาว จังหวะที่ 1)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ เฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาจีบปรกระดับแง่ศีรษะ เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย แล้วม้วนจีบมือขวาออกตั้งวงบน เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา เท้าขวาก้าวหน้า

ตัวนาง เฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายตั้งวงกลาง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย แล้วช้อนมือซ้ายเป็นจีบหงายแขนตึงลดแขนลงให้มือจีบอยู่ระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา เท้าขวาก้าวหน้า

ท่าที่ 15 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าแผลงศร จังหวะที่ 2)

ภาพที่ 94 : ท่าที่ 15 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าแผลงศร จังหวะที่ 2)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ เฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาหักข้อมือจีบคว่ำ แล้วพลิกข้อมือให้ปลายมือจีบเข้าหาลำตัวในลักษณะจีบปรกแง่ศีรษะ กระทุ้งเท้าซ้ายยกเท้าซ้ายมาก้าวข้าง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ตัวนาง เฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายสะบัดมือจีบคลายออก แล้วพลิกตั้งมือแขนตึง ลดแขนลงให้มืออยู่ระดับเอว กระทุ้งเท้าซ้ายยกเท้าซ้ายมาก้าวข้าง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ท่าที่ 16 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าจีบยาว จังหวะที่ 3)

ภาพที่ 95 : ท่าที่ 16 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าจีบยาว จังหวะที่ 3)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ เฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาสะบัดมือจีบคลายออก พลิกข้อมือเปลี่ยนเป็นตั้งวงบน กระทุ้งเท้าขวายกเท้าขวามาก้าวหน้า เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ตัวนาง เฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายสะบัดมือจีบคว่ำ พลิกข้อมือขึ้นเปลี่ยนเป็นจีบหงายแขนตึง ลดแขนลงโดยให้มืออยู่ระดับเอว กระทุ้งเท้าขวายกเท้าขวามาก้าวหน้า เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ท่าที่ 17 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าจีบยาว จังหวะที่ 4)

ภาพที่ 96 : ท่าที่ 17 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าจีบยาว จังหวะที่ 4)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ เฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาตั้งวงบนถอนเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย แล้วยกเท้าขวา

ตัวนาง เฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายจีบหงายและหย่อนแขนงอศอก เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ถอนเท้าซ้ายแล้วเดี่ยวเท้าขวา

ท่าที่ 18 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าจีบยาว จังหวะที่ 5)

ภาพที่ 97 : ท่าที่ 18 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าจีบยาว จังหวะที่ 5)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ เฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้
มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาตั้งวงบน แล้ววิ่งซอยเท้าหมุนตัวไปทางด้านหน้าเพื่อหันไปเฉียงตัวทางซ้าย(โดยในทิศซ้ายพระจะอยู่ฝั่งซ้ายของตัวนาง)

หมายเหตุปฏิบัติเช่นเดิมอีกครั้งตั้งแต่ท่าที่ 14 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าจีบยาว จังหวะที่ 1) จนถึงท่าที่ 18 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าจีบยาว จังหวะที่ 5) แต่สลับข้างปฏิบัติ โดยเปลี่ยนเป็นหันเฉียงตัวทางด้านซ้าย รวมปฏิบัติท่าจีบยาว 2 ครั้ง

ตัวนาง เฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้
มือปฏิบัติเช่นเดิม มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายจีบหงายและหย่อนแขนงอศอก แล้ววิ่งซอยเท้าหมุนตัวไปทางด้านหน้าเพื่อหันไปเฉียงตัวทางซ้าย (โดยในทิศซ้ายนางจะอยู่ฝั่งขวาของตัวพระ)

หมายเหตุปฏิบัติเช่นเดิมอีกครั้งตั้งแต่ท่าที่ 14 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าจีบยาว จังหวะที่ 1) จนถึงท่าที่ 18 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าจีบยาว จังหวะที่ 5) แต่สลับข้างปฏิบัติ โดยเปลี่ยนเป็นหันเฉียงตัวทางด้านซ้าย รวมปฏิบัติท่าจีบยาว 2 ครั้ง

ท่าที่ 19 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าสอดสร้อย จังหวะที่ 1)

ภาพที่ 98 : ท่าที่ 19 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าสอดสร้อย จังหวะที่ 1)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ ทิศด้านหน้า พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้

มือขวาจีบปรกระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ถอนเท้าซ้าย แล้วม้วนจีบมือขวาออกตั้งวงบน เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา เท้าขวาก้าวหน้า

ตัวนาง ทิศด้านหน้า นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้

มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ถอนเท้าซ้าย แล้วช้อนข้อมือซ้ายเปลี่ยนเป็นจีบหงายระดับวงล่าง เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา เท้าขวาก้าวหน้า

ท่าที่ 20 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าสอดสร้อย จังหวะที่ 2)

ภาพที่ 99 : ท่าที่ 20 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าสอดสร้อย จังหวะที่ 2)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ ทิศด้านหน้า พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้
มือขวาหยิบจีบแล้วพลิกข้อมือให้จีบเข้าหาลำแขนในลักษณะจีบปรกแง่ศีรษะ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว กระทุ้งเท้าซ้ายและยกมาจรดพื้นด้วยจมูกเท้า เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ตัวนาง ทิศด้านหน้า นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้
มือซ้ายสะบัดจีบคลายออกเปลี่ยนเป็นตั้งวงล่าง มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว กระทุ้งเท้าซ้ายและยกมาจรดพื้นด้วยจมูกเท้า เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ท่าที่ 21 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าสอดสร้อย จังหวะที่ 3)

ภาพที่ 100 : ท่าที่ 21 ท่าในทำนองเพลงเหาะ (ท่าสอดสร้อย จังหวะที่ 3)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ ทิศด้านหน้า พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาสะบัดมือจีบพร้อมจรดจมูกเท้าที่พื้นอีกครั้ง จากนั้นยกเท้าซ้ายวางหลัง พลิกข้อมือขวาขึ้นตั้งวงบน เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ตัวนาง ทิศด้านหน้า นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายสะบัดมือจีบคว่ำพร้อมจรดจมูกเท้าที่พื้นอีกครั้ง จากนั้นยกเท้าซ้ายวางหลัง พลิกข้อมือซ้ายเปลี่ยนเป็นจีบหงายระดับวงล่าง

ท่ารำประกอบบทร้อง เพลงพิจิตรเลขาอุ้มสม

(ร้องเพลงเหาะ)

ท่าที่ 22 บทร้อง “ลอยลิ่ว”

ภาพที่ 101 : ท่าที่ 22 บทร้อง “ลอยลิ่ว”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ เฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ถอนเท้าขวา มือขวาตั้งมืองอแขนข้างลำตัวระดับเอว มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้ายจากนั้นพลิกข้อมือขวาแบหงายลง งอแขนข้างลำตัวระดับเอว ก้าวข้างเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ขวาพร้อมทั้งวิ่งซอยเท้าแล้วหมุนตัวไปทางด้านหน้า (โดยในทิศด้านหน้าพระจะอยู่ฝั่งซ้ายของตัวนาง)

<u>หมายเหตุ</u> วิ่งในคำร้อง “ลิ่ว”

ตัวนาง เฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ถอนเท้าขวา มือซ้ายตั้งวงระดับหัวเข็มขัดโดยให้ปลายนิ้วตกลงด้านล่าง มือขวาโอบหลังตัวพระ เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นพลิกข้อมือซ้ายตั้งวงล่าง ก้าวข้างเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ขวาพร้อมทั้งวิ่งซอยเท้าแล้วหมุนตัวไปทางด้านหน้า(โดยในทิศด้านหน้านางจะอยู่ฝั่งขวาของตัวพระ)

<u>หมายเหตุ</u>วิ่งในคำร้อง “ลิ่ว”

ท่าที่ 23 บทร้อง “ปลิวมา”

ภาพที่ 102 : ท่าที่ 23 บทร้อง “ปลิวมา”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันด้านหน้า พระอยู่ฝั่งซ้ายของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้

มือขวาพลิกข้อมือตั้งมือตึงแขน โดยวางข้อมือให้ต่อกับข้อมือซ้ายของตัวนาง มือซ้ายจีบคว่ำข้างลำตัวระดับเอวแล้วม้วนมือคลายจีบออกแบมือหงายลง งอแขนด้านข้างให้มืออยู่ระดับไหล่(ท่าเหาะ) เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ก้าวหน้าเท้าซ้ายแล้วขยั่นเท้าในคำร้อง “มา”

ตัวนาง หันด้านหน้า นางอยู่ฝั่งขวาของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้

มือขวาพลิกข้อมือเปลี่ยนเป็นตั้งมือตึงแขน โดยเหยียดแขนสูงขึ้นระดับเหนือศีรษะเล็กน้อย (ท่าเหาะ) มือซ้ายหงายมือลง งอแขนด้าน ข้างลำตัวระดับเอว โดยให้ปลายนิ้วตกลงด้านล่าง ให้ข้อมือต่อกับข้อมือขวาของตัวพระ โดยมือตัวนางอยู่ด้าน ล่างของตัวพระ เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ก้าวหน้าเท้าซ้ายแล้วขยั่นเท้า ในคำร้อง “มา”

ท่าที่ 24 บทร้อง “กลางโพยม”

ภาพที่ 103 : ท่าที่ 24 บทร้อง “กลางโพยม”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย พระอยู่ฝั่งซ้ายของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ก้าวข้างเท้าขวา มือขวาโอบหลังตัวนางระดับเอว มือซ้ายตั้งมืองอแขนด้านข้างระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวาในคำร้อง “กลาง” จากนั้นพลิกข้อมือซ้ายแบหงายลง งอแขนด้านข้างระดับเอว ยกเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้ายในคำร้อง “โพยม”

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย นางอยู่ฝั่งขวาของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ก้าวข้างเท้าขวา มือซ้ายโอบหลังตัวพระ มือขวาจีบปรกข้างศีรษะ เอียงศีรษะและกดไหล่ขวาในคำร้อง “กลาง” จากนั้น ม้วนจีบมือซ้ายเปลี่ยนเป็นตั้งวงบน เท้าซ้ายยกขึ้นเดี่ยวเท้า เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้ายในคำร้อง “โพยม”

ท่าที่ 25 บทร้อง “แสงโสมส่องค์”

ภาพที่ 104 : ท่าที่ 25 บทร้อง “แสงโสมส่องค์”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย พระอยู่ฝั่งซ้ายของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ถอนเท้าซ้ายวางหลัง เคลื่อนมือซ้ายขึ้นจีบปรกระดับแง่ศีรษะ มือขวาโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวาในคำร้อง “แสงโสม” ยกเท้าขวาแล้วก้าวข้างลง พร้อมเคลื่อนมือจีบลง ในคำร้อง “ส่องค์” แล้วค่อยๆสะดุ้งตัว พร้อมทั้งหมุนตัวผ่านไปทางด้านหน้าและหันไปทางทิศด้านขวา

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย นางอยู่ฝั่งขวาของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ถอนเท้าซ้ายวางหลัง ม้วนมือขวาเปลี่ยนเป็นจีบปรกระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวาในคำร้อง “แสงโสม” ยกเท้าขวาแล้วก้าวข้างลง พร้อมเคลื่อนมือจีบลง ในคำร้อง “ส่องค์” แล้วค่อยๆสะดุ้งตัว พร้อมทั้งหมุนตัวผ่านไปทางด้านหน้าและหันไปทางทิศด้านขวา

ท่าที่ 26 บทร้อง “พระทรงศรี”

ภาพที่ 105 : ท่าที่ 26 บทร้อง “พระทรงศรี”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ก้าวข้างเท้าซ้าย มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาจีบคว่ำงอแขนข้างลำตัวระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “พระทรง” จากนั้นเคลื่อนมือขวาขึ้นพร้อมคลายมือจีบออก เปลี่ยนเป็นแบมือหงายด้านข้าง ระดับแง่ศีรษะ ยกเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “ศรี”

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ก้าวข้างเท้าซ้าย มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายจีบคว่ำงอแขนข้างลำตัวระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “พระทรง” จากนั้นเคลื่อนมือซ้ายขึ้นพร้อมคลายมือจีบออก เปลี่ยนเป็นแบมือหงายด้านข้าง ระดับแง่ศีรษะ ยกเท้าขวาเดี่ยวเท้า เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “ศรี”

ท่าที่ 27 บทร้อง “เหาะผ่าน”

ภาพที่ 106 : ท่าที่ 27 บทร้อง “เหาะผ่าน”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ก้าวข้างเท้าซ้าย มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาจีบคว่ำงอแขนข้างลำตัวระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “เหาะ” จากนั้นคลายมือจีบขวาออก เปลี่ยนเป็นแบมือหงาย งอแขนข้างลำตัวโดยให้มืออยู่ระดับไหล่ ยกเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “ผ่าน” แล้วหมุนตัวผ่านไปทางด้านหน้าเพื่อหันไปทางทิศด้านซ้าย

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ก้าวข้างเท้าซ้าย มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว ลดมือซ้ายลงงอแขนข้างลำตัวระดับเอว โดยแบมือหงายเช่นเดิม เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “เหาะ” จากนั้นพลิกข้อมือขวาขึ้นตั้งมือตึงแขน โดยเหยียดแขนสูงขึ้นให้มืออยู่ระดับศีรษะ (ท่าเหาะ) กระดกเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “ผ่าน” แล้วหมุนตัวผ่านไปทางด้านหน้าเพื่อหันไปทางทิศด้านซ้าย

ท่าที่ 28 บทร้อง “พิมาน”

ภาพที่ 107 : ท่าที่ 28 บทร้อง “พิมาน”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย พระอยู่ฝั่งซ้ายของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ก้าวข้างเท้าขวา มือขวาโอบหลังตัวนางระดับเอว มือซ้ายจีบส่งหลัง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “พิมาน” (ในช่วงทำนองเอื้อน ให้ปฏิบัติท่ารำเช่นเดิม สะดุ้งตัวขึ้นตามจังหวะ 2 ครั้ง)

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย นางอยู่ฝั่งขวาของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ก้าวข้างเท้าขวา มือซ้ายโอบหลังตัวพระระดับเอว มือขวาตั้งวงบน เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “พิมาน” (ในช่วงทำนองเอื้อน ให้ปฏิบัติท่ารำเช่นเดิม สะดุ้งตัวขึ้นตามจังหวะ 2 ครั้ง)

ท่าที่ 29 บทร้อง “ยามราตรี”

ภาพที่ 108 : ท่าที่ 29 บทร้อง “ยามราตรี”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย พระอยู่ฝั่งซ้ายของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือซ้ายมือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาโอบหลังตัวนางระดับเอว ยกเท้าซ้ายแล้วก้าวข้าง เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา แล้วทิ้งหน้ามองไปตามมือที่ชี้

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย นางอยู่ฝั่งขวาของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือขวาใช้นิ้วชี้ไปด้านหน้าระดับสายตา งอแขน มือซ้ายโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา แล้วทิ้งหน้ามองไปตามมือที่ชี้

ท่าที่ 30 บทร้อง “เหมือนโสมส่อง”

ภาพที่ 109 : ท่าที่ 30 บทร้อง “เหมือนโสมส่อง”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย พระอยู่ฝั่งซ้ายของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือซ้ายเคลื่อนมือขึ้นตั้งแล้วม้วนมือเปลี่ยนเป็นจีบปรกระดับแง่ศีรษะ มือขวาโอบหลังตัวนางระดับเอว ยกเท้าซ้ายแล้วก้าวข้าง เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “ส่อง” ค่อยๆกดมือจีบลง แล้วหมุนตัวลงทางซ้ายผ่านทิศหลังเพื่อหันตัวไปด้านหน้า

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย นางอยู่ฝั่งขวาของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือขวาเคลื่อนมือลดลงเปลี่ยนเป็นจีบส่งหลัง มือซ้ายโอบหลังตัวพระระดับเอว ยกเท้าซ้ายแล้วก้าวข้าง เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา แล้วหมุนตัวลงทางซ้ายผ่านทิศหลังเพื่อหันตัวไปด้านหน้า

ท่าที่ 31 บทร้อง “อินทรีย์”

ภาพที่ 110 : ท่าที่ 31 บทร้อง “อินทรีย์”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ ทิศด้านหน้า พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้

มือขวาจีบหงายข้างหน้าระดับอก งอแขน มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว พร้อมก้าวหน้าเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นเคลื่อนมือขวาม้วนจีบออกตั้งมือ แขนตึงระดับไหล่ เท้าซ้ายกระดกหลัง เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา พร้อมสะดุ้งขึ้น ในคำร้อง “อินทรีย์”

ตัวนาง ทิศด้านหน้า นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้

มือซ้ายจีบหงายข้างหน้าระดับอก งอแขน มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว พร้อมก้าวหน้าเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นเคลื่อนมือขวาม้วนจีบออกตั้งมือ แขนตึงระดับไหล่ เท้าซ้ายกระดกหลัง เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา พร้อมสะดุ้งขึ้น ในคำร้อง “อินทรีย์”

ท่าที่ 32 “ทำนองเอื้อน”

ภาพที่ 111 : ท่าที่ 32 “ทำนองเอื้อน”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ ทิศด้านหน้า พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้

สะดุ้งตัวขึ้นในท่าเดิม แล้วย้อนตัว ถอนเท้าซ้าย ยกเท้าขวา มือทั้งสองปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือขวาตั้งมือแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ตัวนาง ทิศด้านหน้า นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้

สะดุ้งตัวขึ้นในท่าเดิม แล้วย้อนตัว ถอนเท้าซ้าย ยกเท้าขวาเดี่ยวเท้า มือซ้ายหย่อนแขนงอระดับวงกลาง มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ท่าที่ 33 บทร้อง “เทพไท”

ภาพที่ 112 : ท่าที่ 33 บทร้อง “เทพไท”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ ทิศด้านหน้า พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือทั้งสองจีบคว่ำ โดยมือขวาอยู่ระดับวงล่าง มือซ้ายอยู่ระดับหน้าขาซ้าย พร้อมก้าวหน้าเท้าขวา เฉียงตัวไปด้านขวาเล็กน้อย เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นคลายมือจีบทั้งสองออกเปลี่ยนเป็นมือขวาเท้าเอว มือซ้ายวางฝ่ามือบนหน้าขาซ้าย พร้อมทั้งยกเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ก้าวหน้าเท้าขวา เบี่ยงลำตัวเข้าหาตัวพระ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายแตะบริเวณหน้าขาซ้ายของตัวพระ ลักคอกดไหล่ซ้าย

ท่าที่ 34 บทร้อง “ดาราล้อมองค์”

ภาพที่ 113 : ท่าที่ 34 บทร้อง “ดาราล้อมองค์”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ถอนเท้าซ้ายวางหลัง มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาม้วนข้อมือโดยใช้นิ้วชี้วนเป็นวงแล้วหักข้อมือตั้งระดับวงบน จากนั้นก้าวข้างเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ถอนเท้าซ้ายวางหลัง มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายม้วนข้อมือโดยใช้นิ้วชี้วนเป็นวงแล้วหักข้อมือตั้งระดับวงบน จากนั้นก้าวข้างเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ท่าที่ 35 บทร้อง “ทรงสวัสดิ์”

ภาพที่ 114 : ท่าที่ 35 บทร้อง “ทรงสวัสดิ์”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย พระอยู่ฝั่งซ้ายของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือซ้ายจีบหงายข้างหน้าระดับอก งอแขน มือขวาโอบหลังตัวนางระดับเอว ก้าวหน้าเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา จากนั้น เคลื่อนมือซ้ายม้วนมือจีบออกตั้งวงกลาง งอแขนให้มืออยู่ระดับไหล่ ยกเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย นางอยู่ฝั่งขวาของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือขวาจีบหงายข้างหน้าระดับอก งอแขน มือซ้ายโอบหลังตัวพระระดับเอว ก้าวหน้าเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา จากนั้น เคลื่อนมือซ้ายม้วนมือจีบออกตั้งวงบน ยกเท้าซ้ายเดี่ยวเท้า เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ท่าที่ 36 บทร้อง “เจิดจรัส”

ภาพที่ 115 : ท่าที่ 36 บทร้อง “เจิดจรัส”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย พระอยู่ฝั่งซ้ายของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ถอนเท้าซ้ายลงหลัง มือขวาโอบหลังตัวนางระดับเอว มือซ้ายจีบคว่ำข้างหน้าลำตัว งอแขน เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ก้าวข้างเท้าขวาลง ในคำร้อง “จรัส” เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นในช่วงทำนองเอื้อน ค่อยๆเคลื่อนมือจีบซ้ายขึ้นโบกมือจีบผ่านด้านหน้าแล้วคลายจีบออก พร้อมทั้งสะดุ้งตัวขึ้น ค่อยๆหมุนตัวผ่านด้านหน้า หันไปทางด้านทิศขวา

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย นางอยู่ฝั่งขวาของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ถอนเท้าซ้ายลงหลัง มือซ้ายโอบหลังตัวพระระดับเอว มือขวาจีบคว่ำข้างหน้าลำตัว งอแขน เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ก้าวข้างเท้าขวาลง ในคำร้อง “จรัส” เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นในช่วงทำนองเอื้อน ค่อยๆเคลื่อนมือจีบขวาขึ้นโบกมือจีบผ่านด้านหน้าแล้วคลายจีบออก พร้อมทั้งสะดุ้งตัวขึ้น ค่อยๆหมุนตัวผ่านด้านหน้า หันไปทางด้านทิศขวา

ท่าที่ 37 บทร้อง “เสมอดวง”

ภาพที่ 116 : ท่าที่ 37 บทร้อง “เสมอดวง”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ก้าวข้างเท้าซ้าย มือขวาชี้นิ้วหงายมือด้านหน้าระดับอก มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นพลิกข้อมือขวาให้เป็นชี้นิ้วคว่ำลงในระดับเดิม ยกเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “ดวง” แล้วสะดุ้งตัวขึ้นตามจังหวะ 2 ครั้ง

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ก้าวข้างเท้าซ้าย มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายแบมือหงายตกปลายนิ้วลงด้านล่างระดับอก เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นพลิกข้อมือซ้ายขึ้นเปลี่ยนเป็นตั้งวงข้างหน้าระดับอก ยกเท้าขวาเดี่ยวเท้า เอียงศีรษะและกดไหล่ขวาในคำร้อง “ดวง” และสะดุ้งตัวขึ้นตามจังหวะ 2 ครั้ง

ท่าที่ 38 บทร้อง “สุรีย์ฉาย”

ภาพที่ 117 : ท่าที่ 38 บทร้อง “สุรีย์ฉาย”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ ทิศด้านหน้า พระอยู่ด้านหลังของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้

ก้าวหน้าเท้าขวา มือทั้งสองจีบหงายระดับอก ศีรษะตรง จากนั้นเคลื่อนมือทั้งสองม้วนมือจีบออกตั้งวงบน งอแขนให้มืออยู่ระดับศีรษะ ยกเท้าซ้ายขึ้นวางบนเท้าตัวนาง โดยใช้จมูกเท้าสัมผัสกัน ศีรษะตรง ในคำร้อง “ฉาย”

ตัวนาง ทิศด้านหน้า นางอยู่ด้านหน้าตัวพระ และปฏิบัติดังนี้

ก้าวหน้าเท้าขวาลดเข่าลงนั่งคุกเข่า มือทั้งสองจีบคว่ำระดับอก ศีรษะตรง จากนั้นเคลื่อนมือทั้งสองคลายจีบออกแบมือหงายปลายนิ้วตกลงด้านล่าง งอแขนให้มืออยู่ระดับศีรษะ เท้าซ้ายกระดกหลัง ศีรษะตรง ในคำร้อง “ฉาย”

ท่าที่ 39 บทร้อง “ลอยเลื่อนดุจทรง”

ภาพที่ 118 : ท่าที่ 39 บทร้อง “ลอยเลื่อนดุจทรง”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ก้าวข้างเท้าซ้าย มือขวาจีบคว่ำงอแขนระดับเอว มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “ลอยเลื่อน” จากนั้นสอดจีบมือขวาขึ้นคลายจีบออกแบมือหงายระดับแง่ศีรษะ ยกเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “ดุจทรง” และสะดุ้งตัวขึ้นตามจังหวะ 2 ครั้ง

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ลดเข่าลงเป็นท่านั่งคุกเข่า มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายแบมือหงายตกปลายนิ้วลงด้านล่าง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “ลอยเลื่อน” จากนั้นพลิกข้อมือซ้ายขึ้นตั้งมือตึงแขน ลดแขนลงด้านข้างลำตัวโดยให้มืออยู่ระดับเอว ตั้งเข่าขวาขึ้นนั่งคุกเข่า เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “ดุจทรง” และสะดุ้งตัวขึ้นตามจังหวะ 2 ครั้ง

ท่าที่ 40 บทร้อง “รถชัย”

ภาพที่ 119 : ท่าที่ 40 บทร้อง “รถชัย”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ถอนเท้าขวา มือขวาแทงมือระดับวงบน มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา จากนั้นก้าวหน้าเท้าซ้าย มือขวาเปลี่ยนเป็นตั้งวงบน เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย และกระดกหลังเท้าขวา ในคำร้อง “ชัย”

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ลดเข่าขวาลงนั่งคุกเข่า มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายหย่อนแขนงอเป็นตั้งวงกลาง เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา จากนั้นพลิกข้อมือซ้ายลงซ้อนมือจีบหงาย แขนงอด้านข้างลำตัวให้มืออยู่ระดับไหล่ พร้อมทั้งตั้งเข่าซ้ายขึ้นคุกเข่า เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย และกระดกเหลังเท้าขวา ในคำร้อง “ชัย”

ท่าที่ 41 บทร้อง “โลกธาตุ”

ภาพที่ 120 : ท่าที่ 41 บทร้อง “โลกธาตุ”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว วางเท้าที่กระดก เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายจีบหงาย แขนงอด้านข้างลำตัวให้มืออยู่ระดับไหล่ ลุกขึ้นยืนในลักษณะก้าวหน้าด้วยเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ท่าที่ 42 “ทำนองเอื้อน”

ภาพที่ 121 : ท่าที่ 42 “ทำนองเอื้อน”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือขวาจีบคว่ำ งอแขนหน้าลำตัว มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา แล้วย่ำเท้าตะลึกตึ๊กปฏิบัติโดยกระทืบเท้าขวา ซ้าย ติดกันสองครั้งอย่างเร็ว แล้วยืนด้วยเท้าซ้าย ยกเท้าขวาขึ้น

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือซ้ายจีบคว่ำ งอแขนหน้าลำตัว มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา แล้วย่ำเท้าตะลึกตึ๊กปฏิบัติโดยกระทืบเท้าขวา ซ้าย ติดกันสองครั้งอย่างเร็ว แล้วยืนด้วยเท้าซ้าย ยกเท้าขวาขึ้น

ท่าที่ 43 บทร้อง “สนั่นไหว”

ภาพที่ 122 : ท่าที่ 43 บทร้อง “สนั่นไหว”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือขวาคลายจีบออกข้างลำตัว แล้วเปลี่ยนเป็นตั้งมือตึงแขน ลดแขนลงโดยให้มืออยู่ระดับเอว มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เท้าขวาก้าวข้างลงในคำร้อง “ไหว” เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นทำนองเอื้อนให้ยืด - ยุบตัว พร้อมทั้งกดปลายมือขวาลง หมุนตัวผ่านไปทางด้านหลัง เปลี่ยนเป็นหันด้านทิศซ้าย

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือซ้ายคลายจีบออกข้างลำตัว แล้วเปลี่ยนเป็นตั้งมือตึงแขน ลดแขนลงโดยให้มืออยู่ระดับเอว มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว เท้าขวาก้าวข้างลงในคำร้อง “ไหว” เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นทำนองเอื้อนให้ยืด - ยุบตัว พร้อมทั้งกดปลายมือซ้ายลง หมุนตัวผ่านไปทางด้านหลัง เปลี่ยนเป็นหันด้านทิศซ้าย

ท่าที่ 44 บทร้อง “ด้วยปรีดา”

ภาพที่ 123 : ท่าที่ 44 บทร้อง “ด้วยปรีดา”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย พระอยู่ฝั่งซ้ายของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือซ้ายจีบหงายข้างหน้าระดับอก งอแขน มือขวาโอบหลังตัวนางระดับเอว ก้าวหน้าเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา เคลื่อนมือซ้ายออกตั้งมือตึงแขนข้างลำตัว เหยียดแขนลงโดยให้มืออยู่ในระดับเอว ยกเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย พร้อมสะดุ้งตัวขึ้น ในคำร้อง “ดา”

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย นางอยู่ฝั่งขวาของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือขวาจีบหงายข้างหน้าระดับอก งอแขน มือซ้ายโอบหลังตัวพระระดับเอว ก้าวหน้าเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา เคลื่อนมือขวาออกตั้งมือตึงแขนข้างลำตัว เหยียดแขนลงโดยให้มืออยู่ในระดับเอว ยกเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย พร้อมสะดุ้งตัวขึ้น ในคำร้อง “ดา”

ท่ารำประกอบบทร้อง เพลงพิจิตรเลขาอุ้มสม

(ร้องเพลงเบ้าหลุดชั้นเดียว)

ท่าที่ 45 บทร้อง “นางประคองอัญเชิญพระยุพราช”

ภาพที่ 124 : ท่าที่ 45 บทร้อง “นางประคองอัญเชิญพระยุพราช”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ ทิศด้านหน้า พระอยู่ด้านหน้าเยื้องตัวไปฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือซ้ายจีบปรกระดับแง่ศีรษะ มือขวาตั้งวงกลาง งอแขน ก้าวข้างเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “นางประคองอัญเชิญ” จากนั้นม้วนมือซ้ายออกตั้งวงบน มือขวาพลิกข้อมือแบหงายตกปลายมือลง งอแขนให้มืออยู่ระดับไหล่ (ท่าผาลา) ยกเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “พระยุพราช”

<u>หมายเหตุ</u> จากนั้นสะดุ้งตัวขึ้น 2 ครั้งในท่าเดิม ช่วงทำนองเอื้อน

ตัวนาง ทิศด้านหน้า นางอยู่ด้านหลังเยื้องตัวไปฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือซ้ายจีบปรกระดับแง่ศีรษะ มือขวาตั้งวงกลาง งอแขน เท้าขวาก้าวไขว้หน้า เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “นางประคองอัญเชิญ” จากนั้นม้วนมือซ้ายออกตั้งวงบน มือขวาพลิกข้อมือแบหงายตกปลายมือลง งอแขนให้มืออยู่ระดับไหล่ (ท่าผาลา) กระดกเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “พระยุพราช”

<u>หมายเหตุ</u> จากนั้นสะดุ้งตัวขึ้น 2 ครั้งในท่าเดิม ช่วงทำนองเอื้อน

ท่าที่ 46 บทร้อง “องอาจนามพิจิตร”

ภาพที่ 125 : ท่าที่ 46 บทร้อง “องอาจนามพิจิตร”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ ทิศด้านหน้า พระอยู่ด้านหน้าเยื้องตัวไปฝั่งขวาของตัวนางในตำแหน่งเดิม และปฏิบัติดังนี้ มือทั้งสองจีบหงายด้านหน้าระดับอก งอแขนทั้งสอง เท้าปฏิบัติเช่นเดิม คือ ยกเท้าขวาค้างไว้ เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “องอาจ” จากนั้น เคลื่อนมือทั้งสองม้วนจีบออกตั้งวงระดับเหนือไหล่(เป็นระดับวงพิเศษตามรูปแบบท่ากระต่ายต้องแร้วที่ปรากฏในตำรารำ) เอียงศีรษะและกดไหล่ขวาในคำร้อง “นามพิจิตร”

ตัวนาง ทิศด้านหน้า นางอยู่ด้านหลังเยื้องตัวไปฝั่งซ้ายของตัวพระในตำแหน่งเดิม และปฏิบัติดังนี้ ปฏิบัติท่ารำเช่นเดิม โดยอยู่ในท่าที่ 45 บทร้อง “นางประคองอัญเชิญพระยุพราช” แต่สะดุ้งตัวขึ้นตามจังหวะรวม 4 ครั้ง (คำร้อง “อาจ” ,คำร้อง “จิตร” และทำนองเอื้อนอีก 2 ครั้ง)

ท่าที่ 47 บทร้อง “เลขา”

ภาพที่ 126 : ท่าที่ 47 บทร้อง “เลขา”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือขวาจีบหงายระดับวงล่าง มือซ้ายโอบแตะหลังตัวนาง ก้าวหน้าเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นม้วนมือขวาออกตั้งวงล่าง เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา กระดกหลังเท้าซ้าย ในคำร้อง “ขา”

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว มือซ้ายลดมือลง ตั้งวงงอแขนระดับวงกลาง ลดตัวลงนั่งคุกเข่ากับพื้น เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้น ยกตัวตั้งเข่าขวา พลิกข้อมือซ้ายหงายตกปลายมือ ลดแขนลงให้มืออยู่ระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา กระดกหลังเท้าซ้าย ในคำร้อง “ขา”

ท่าที่ 48 ทำนองเอื้อน (ท่าโบก)

ภาพที่ 127 : ท่าที่ 48 ทำนองเอื้อน (ท่าโบก)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ก้าวหน้าเท้าขวา มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายโอบหลังตัวนาง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นยกเท้าซ้ายมาวางส้นข้างเท้าขวา พร้อมกับมือขวาจีบส่งหลัง เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ย่อเข่าทั้งสองลง

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ก้าวหน้าเท้าขวา มือซ้ายจีบหงายระดับวงล่าง มือขวาโอบหลังตัวนาง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นยกเท้าซ้ายมาวางส้นข้างเท้าขวา พร้อมกับเคลื่อนมือซ้ายม้วนมือจีบคลายในลักษณะโบกมือออกตั้งวงบน เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ย่อเข่าทั้งสองลง

ท่าที่ 49 บทร้อง (เร่งรุดสู่ทิศบูรพา)

ภาพที่ 128 : ท่าที่ 49 บทร้อง (เร่งรุดสู่ทิศบูรพา)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ ทิศด้านหน้า พระอยู่ฝั่งซ้ายของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือทั้งสองจีบคว่ำ โดยมือซ้ายงอแขนอยู่ระดับเอว มือขวาอยู่ระดับหน้าขาขวา พร้อมก้าวหน้าเท้าซ้าย เฉียงตัวทางขวาเล็กน้อย เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “เร่งรุดสู่ทิศ” คลายมือจีบทั้งสองออก แล้วเปลี่ยนเป็นมือซ้ายเท้าเอว มือขวาวางฝ่ามือบนหน้าขาขวา พร้อมยกเท้าขวาโดยวางจมูกเท้าที่จมูกเท้าตัวนาง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “บูรพา”

ตัวนาง ทิศด้านหน้า นางอยู่ฝั่งขวาของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือซ้ายจีบคว่ำงอแขนข้างลำตัวระดับเอว มือขวาแบมือหงายตกปลายมืองอแขนข้างลำตัวระดับเอว พร้อมก้าวข้างเท้าขวา เฉียงตัวทางขวาเล็กน้อย เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “เร่งรุดสู่ทิศ” จากนั้น ค่อยๆลดตัวลงนั่งคุกเข่าที่พื้น สอดมือจีบซ้ายคลายจีบออกแบมือหงายระดับแง่ศีรษะ มือขวาตั้งมือตึงแขนขวาเหยียดแขนขึ้นระดับศีรษะ พร้อมกระดกเท้าซ้ายรับเท้าตัวพระ เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “บูรพา”

ท่าที่ 50 บทร้อง (ยังโสนิตนครา)

ภาพที่ 129 : ท่าที่ 50 บทร้อง (ยังโสนิตนครา)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย พระอยู่ฝั่งซ้ายของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือซ้ายพลิกมือแบหงายงอแขนข้างลำตัว มือขวาโอบแตะหลังตัวนาง ก้าวหน้าเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้ายในคำร้อง “ยังโสนิต” จากนั้นพลิกมือซ้ายขึ้นตั้งวงบน กระดกหลังเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “นครา”

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย นางอยู่ฝั่งขวาของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือขวาตั้งนิ้วชี้งอแขนข้างลำตัว มือซ้ายโอบหลังตัวพระระดับเอว ตั้งเข่าขวาในลักษณะคุกเข่า เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้ายในคำร้อง “ยังโสนิต” จากนั้นกดปลายนิ้วชี้มือขวาลงที่พื้น กระดกหลังเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “นครา”

ท่าที่ 51 บทร้อง (ด้วยภักดี)

ภาพที่ 130 : ท่าที่ 51 บทร้อง (ด้วยภักดี)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวาเล็กน้อย พระอยู่ฝั่งซ้ายของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือขวาแบมือและใช้ฝ่ามือแตะที่ด้านหลังบริเวณหัวไหล่ตัวนาง งอแขน มือซ้ายเท้าเอว ก้าวข้างเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านซ้ายเล็กน้อย นางอยู่ฝั่งขวาของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ทั้งสองพนมมือไหว้ที่หว่างอก เท้าซ้ายก้าวไขว้หน้า ลักคอกดไหล่ขวา

ท่าที่ 52 ทำนองเอื้อน (ท่าโบก)

ภาพที่ 131 : ท่าที่ 52 ทำนองเอื้อน (ท่าโบก)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ก้าวหน้าเท้าขวา มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายโอบหลังตัวนาง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นยกเท้าซ้ายมาวางส้นข้างเท้าขวา พร้อมกับมือขวาจีบส่งหลัง เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ย่อเข่าทั้งสองลง

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ก้าวหน้าเท้าขวา มือซ้ายจีบหงายระดับวงล่าง มือขวาโอบหลังตัวนาง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นยกเท้าซ้ายมาวางส้นข้างเท้าขวา พร้อมกับเคลื่อนมือซ้ายม้วนมือจีบคลายในลักษณะโบกมือออกตั้งวงบน เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ย่อเข่าทั้งสองลง

ท่าที่ 53 บทร้อง (ลอยลิ่วปลิวมา)

ภาพที่ 132 : ท่าที่ 53 บทร้อง (ลอยลิ่วปลิวมา)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ก้าวหน้าเท้าขวา มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว มือขวาจีบคว่ำงอแขนข้างลำตัวระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “ลอยลิ่ว” จากนั้น คลายมือจีบขวาออก เปลี่ยนเป็นแบมือหงายตกปลายมือ งอแขนข้างลำตัว ก้าวข้างเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “ปลิวมา” แล้ววิ่งซอยเท้าหมุนตัวไปทางด้านซ้าย วิ่งลงไปด้านหลังของเวที

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ก้าวหน้าเท้าขวา มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว ลดมือซ้ายลงงอแขนข้างลำตัวระดับเอว โดยแบมือหงายตกปลายมือ เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “ลอยลิ่ว” จากนั้นพลิกข้อมือซ้ายขึ้นตั้งมือตึงแขน เหยียดแขนสูงขึ้นให้มืออยู่ระดับเหนือศีรษะเล็กน้อย (ท่าเหาะ) ก้าวข้างเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “ปลิวมา” แล้วยืด-ยุบตัว วิ่งซอยเท้าหมุนตัวไปทางด้านซ้าย วิ่งลงไปด้านหลังของเวที

ท่าที่ 54 บทร้อง (กลางโพยม)

ภาพที่ 133 : ท่าที่ 54 บทร้อง (กลางโพยม)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันทิศหลัง พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้

วิ่งซอยเท้าเคลื่อนที่ไปฝั่งซ้ายของเวที เคลื่อนมือขวาขึ้นตั้งวงบน มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “กลางโพยม”

ตัวนาง หันทิศหลัง นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้

วิ่งซอยเท้าเคลื่อนที่ไปด้านซ้ายของเวที เคลื่อนมือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “กลางโพยม”

ท่าที่ 55 ทำนองเอื้อน

ภาพที่ 134 : ท่าที่ 55 ทำนองเอื้อน

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันทิศขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้

วิ่งซอยเท้าต่อเนื่องจากท่าที่แล้ว ลดมือขวาลงส่งจีบหลัง มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ตัวนาง หันทิศขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้

วิ่งซอยเท้าต่อเนื่องจากท่าที่แล้ว เคลื่อนมือซ้ายขึ้นตั้งวงบน มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

<u>หมายเหตุ</u> ตำแหน่งของผู้แสดงทั้งสองจะเคลื่อนลงไปอยู่บริเวณด้านหลังของเวที ในลักษณะการวิ่งเป็นวงกลม

ท่าที่ 56 บทร้อง (แสงโสมส่ององค์)

ภาพที่ 135 : ท่าที่ 56 บทร้อง (แสงโสมส่ององค์)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ ทิศด้านหน้า พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้

วิ่งซอยเท้าหมุนซ้ายต่อเนื่องจากท่าที่แล้ว เคลื่อนมือขวาขึ้น แล้วช้อนมือเป็นจีบปรกระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นค่อยๆ กดมือจีบข้างขวาลง ในคำร้อง “ส่ององค์”

ตัวนาง ทิศด้านหน้า นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้

วิ่งซอยเท้าต่อเนื่องจากท่าที่แล้ว ลดมือซ้ายลงส่งจีบหลัง มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

<u>หมายเหตุ</u> ตำแหน่งของผู้แสดงทั้งสองจะเคลื่อนไปอยู่บริเวณด้านขวาของเวที ในลักษณะการวิ่งเป็นวงกลม

ท่าที่ 57 ทำนองเอื้อน

ภาพที่ 136 : ท่าที่ 57 ทำนองเอื้อน

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันทิศหลัง พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้

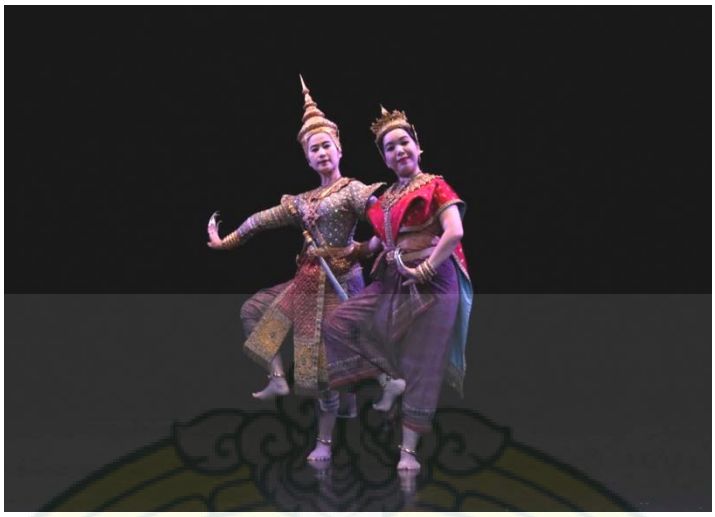
วิ่งซอยเท้าหมุนซ้ายต่อเนื่องจากท่าที่แล้ว เดินมือขวาลงส่งจีบหลัง มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ตัวนาง หันทิศหลัง นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้

วิ่งซอยเท้าหมุนซ้ายต่อเนื่องจากท่าที่แล้ว เคลื่อนมือซ้ายขึ้น แล้วช้อนมือเป็นจีบปรกระดับแง่ศีรษะ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา จากนั้นค่อยๆ กดมือจีบข้างขวาลง

<u>หมายเหตุ</u> ตำแหน่งของผู้แสดงทั้งสองจะเคลื่อนไปอยู่บริเวณด้านซ้ายของเวที ในลักษณะการวิ่งเป็นวงกลม

ท่าที่ 58 บทร้อง (พระทรงศรี)



ภาพที่ 137 : ท่าที่ 58 บทร้อง (พระทรงศรี)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ก้าวข้างเท้าซ้าย มือขวาจีบคว่ำ งอแขนข้างลำตัวระดับเอว มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นมือขวาคลายจีบออกพลิกข้อมือตั้งมือตึงแขนระดับไหล่กดมือลงต่ำเล็กน้อย ยกเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “ศรี”

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ก้าวข้างเท้าซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำระดับวงล่าง มือซ้ายโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นมือขวาคลายจีบออกพลิกข้อมือตั้งวงล่าง ยกเท้าขวาเดี่ยวเท้า เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “ศรี”

ท่าที่ 59 ทำนองเอื้อน (ท่าโบก)

ภาพที่ 138 : ท่าที่ 59 ทำนองเอื้อน (ท่าโบก)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ก้าวหน้าเท้าขวา มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายโอบหลังตัวนาง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นยกเท้าซ้ายมาวางส้นข้างเท้าขวา พร้อมกับมือขวาจีบส่งหลัง เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ย่อเข่าทั้งสองลง

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ก้าวหน้าเท้าขวา มือซ้ายจีบหงายระดับวงล่าง มือขวาโอบหลังตัวนาง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นยกเท้าซ้ายมาวางส้นข้างเท้าขวา พร้อมกับเคลื่อนมือซ้ายม้วนมือจีบคลายในลักษณะโบกมือออกตั้งวงบน เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ย่อเข่าทั้งสองลง

ท่าที่ 60 บทร้อง (ลุยังปรางค์รัตน์)

ภาพที่ 139 : ท่าที่ 60 บทร้อง (ลุยังปรางค์รัตน์)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ก้าวหน้าเท้าขวา มือขวาจีบคว่ำระดับวงล่าง มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “ลุยัง” จากนั้น มือขวาคลายมือจีบออกเท้าเอว ก้าวข้างเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “ปรางค์รัตน์” แล้วยืด-ยุบตัว วิ่งซอยเท้าหมุนตัวไปทางด้านซ้าย วิ่งลงไปด้านหลังของเวที

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ก้าวหน้าเท้าขวา มือซ้ายแบมือทาบฝ่ามือบริเวณหัวเข็มขัดของตัวพระ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ในคำร้อง “ลุยัง” จากนั้น ก้าวข้างเท้าซ้าย มือปฏิบัติเช่นเดิม เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ในคำร้อง “ปรางค์รัตน์” แล้วยืด-ยุบตัว วิ่งซอยเท้าหมุนตัวไปทางด้านซ้าย วิ่งลงไปด้านหลังของเวที

ท่าที่ 61 บทร้อง (รูจี)

ภาพที่ 140 : ท่าที่ 61 บทร้อง (รูจี)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันทิศหลัง พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้

วิ่งซอยเท้าเคลื่อนที่ไปด้านซ้ายของเวที มือทั้งสองปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือขวาเท้าเอว และมือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ตัวนาง หันทิศหลัง นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้

วิ่งซอยเท้าเคลื่อนที่ไปด้านซ้ายของเวที มือทั้งสองปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือซ้ายแบมือทาบฝ่ามือบริเวณหัวเข็มขัดของตัวพระ และมือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

<u>หมายเหตุ</u> ตำแหน่งของผู้แสดงทั้งสองจะเคลื่อนไปอยู่บริเวณด้านซ้ายของเวที ในลักษณะการวิ่งเป็นวงกลม

ท่าที่ 62 ทำนองเอื้อน

ภาพที่ 141 : ท่าที่ 62 ทำนองเอื้อน

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันทิศด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้
วิ่งซอยเท้าต่อเนื่องจากท่าที่แล้ว มือทั้งสองปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือขวาเท้าเอว และมือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ตัวนาง หันทิศด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้
วิ่งซอยเท้าต่อเนื่องจากท่าที่แล้ว มือทั้งสองปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือซ้ายแบมือทาบฝ่ามือบริเวณหัวเข็มขัดของตัวพระ และมือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

<u>หมายเหตุ</u> ตำแหน่งของผู้แสดงทั้งสองจะเคลื่อนไปอยู่บริเวณด้านหลังของเวที ในลักษณะการวิ่งเป็นวงกลม

ท่าที่ 63 บทร้อง “สมอุษาเทวี”

ภาพที่ 142 : ท่าที่ 63 บทร้อง “สมอุษาเทวี”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันทิศหน้า พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้

วิ่งซอยเท้าต่อเนื่องจากท่าที่แล้ว เคลื่อนที่ไปฝั่งขวาของเวที มือขวาเคลื่อนมือขึ้นตั้งมือข้างหน้าระดับเอว แล้วกดปลายนิ้วลง (ในลักษณะท่ารวมมือกับตัวนาง) มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ตัวนาง หันทิศหน้า นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้

วิ่งซอยเท้าต่อเนื่องจากท่าที่แล้ว เคลื่อนที่ไปฝั่งขวาของเวที มือซ้ายเคลื่อนมือขึ้นตั้งมือข้างหน้าระดับเอว แล้วกดปลายนิ้วลง (ในลักษณะท่ารวมมือกับตัวพระ) มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

<u>หมายเหตุ</u> ตำแหน่งของผู้แสดงทั้งสองจะเคลื่อนไปอยู่บริเวณด้านขวาของเวที ในลักษณะการวิ่งเป็นวงกลม

ท่าที่ 64 ทำนองเอื้อน

ภาพที่ 143 : ท่าที่ 64 ทำนองเอื้อน

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันทิศหลัง พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้

วิ่งซอยเท้าต่อเนื่องจากท่าที่แล้ว เคลื่อนที่ไปฝั่งขวาของเวที มือทั้งสองปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือขวาปฏิบัติท่ารวมมือกับตัวนาง และมือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ตัวนาง หันทิศหลัง นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้

วิ่งซอยเท้าต่อเนื่องจากท่าที่แล้ว เคลื่อนที่ไปฝั่งขวาของเวที มือทั้งสองปฏิบัติเช่นเดิม คือ มือซ้ายปฏิบัติท่ารวมมือกับตัวพระ และมือซ้ายโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

<u>หมายเหตุ</u> ตำแหน่งของผู้แสดงทั้งสองจะเคลื่อนไปอยู่บริเวณด้านซ้ายของเวที ในลักษณะการวิ่งเป็นวงกลม

ท่าที่ 65 บทร้อง “ด้วยฤทธา”

ภาพที่ 144 : ท่าที่ 65 บทร้อง “ด้วยฤทธา”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ก้าวข้างเท้าซ้าย มือขวาจีบคว่ำ งอแขนข้างลำตัวระดับเอว มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นคลายจีบมือขวาออก แบมือหงายงอแขนระดับแง่ศีรษะ ยกเท้าขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ขวาในคำร้อง “ฤทธา”

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ก้าวข้างเท้าซ้าย มือซ้ายแบมือหงายระดับวงล่าง มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นพลิกข้อมือตั้งวงล่าง ยกเท้าขวาเดี่ยวเท้า เอียงศีรษะและกดไหล่ขวาในคำร้อง “ฤทธา”

ท่าที่ 66 ทำนองเอื้อน (ท่าโบก)

ภาพที่ 145 : ท่าที่ 66 ทำนองเอื้อน (ท่าโบก)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ก้าวหน้าเท้าขวา มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายโอบหลังตัวนาง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นยกเท้าซ้ายมาวางส้นข้างเท้าขวา พร้อมกับมือขวาจีบส่งหลัง เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ย่อเข่าทั้งสองลง

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ก้าวหน้าเท้าขวา มือซ้ายจีบหงายระดับวงล่าง มือขวาโอบหลังตัวนาง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย จากนั้นยกเท้าซ้ายมาวางส้นข้างเท้าขวา พร้อมกับเคลื่อนมือซ้ายม้วนมือจีบคลายในลักษณะโบกมือออกตั้งวงบน เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ย่อเข่าทั้งสองลง

ทำนองเพลงเชิด

ท่าที่ 67 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 1)

ภาพที่ 146 : ท่าที่ 67 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 1)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย พระอยู่ฝั่งซ้ายของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ถอนเท้าซ้ายวางหลัง มือซ้ายจีบคว่ำระดับวงล่าง มือขวาโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ยกเท้าขวาแล้วก้าวข้างลง พร้อมกับเปลี่ยนมือซ้ายเป็นจีบหงายระดับวงล่าง เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

หมายเหตุ ยืด-ยุบตัว แล้วหมุนตัวผ่านด้านหน้าเพื่อหันกลับเป็นหันทิศด้านขวา

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านซ้าย นางอยู่ฝั่งขวาของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ถอนเท้าซ้ายวางหลัง มือขวาแบหงายตกปลายมือ งอแขนข้างลำตัวระดับเอว มือซ้ายโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ยกเท้าขวาแล้วก้าวข้างลง พร้อมกับเปลี่ยนมือขวาเป็นตั้งวงบน เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

หมายเหตุ ยืด-ยุบตัว แล้วหมุนตัวผ่านด้านหน้าเพื่อหันกลับเป็นหันทิศด้านขวา

ท่าที่ 68 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 2)

ภาพที่ 147 : ท่าที่ 68 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 2)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ มือขวาจีบคว่ำ งอแขนข้างลำตัวระดับเอว มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ประเท้าซ้าย

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ มือซ้ายแบมือหงายตกปลายมือ งอแขนข้างลำตัวระดับเอว มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ประเท้าซ้าย

ท่าที่ 69 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 3)

ภาพที่ 148 : ท่าที่ 69 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 3)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ คลายมือจีบขวาออก เปลี่ยนเป็นแบมือหงายตกปลายมือ งอแขนข้างลำตัว มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว ก้าวข้างเท้าซ้าย เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ พลิกข้อมือซ้ายขึ้นตั้งมือตึงแขน เหยียดแขนสูงขึ้นให้มืออยู่ระดับศีรษะ (ท่าเหาะ) เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา ก้าวข้างเท้าซ้าย

ท่าที่ 70 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 4)

ภาพที่ 149 : ท่าที่ 70 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 4)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ย้อนตัว เปลี่ยนถ่ายน้ำหนักตัวลงเท้าหลัง ยกเท้าซ้าย มือขวาเคลื่อนมือขึ้นแบหงาย งอแขนข้างลำตัวระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย แล้วค่อย ๆ ขยับเท้าเคลื่อนตัวไปด้านหน้าเวที

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ย้อนตัว เปลี่ยนถ่ายน้ำหนักตัวลงเท้าหลัง ยกเท้าซ้าย มือขวาลดแขนลงโดยให้มืออยู่ข้างลำตัวระดับเอว มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย แล้วค่อย ๆ ขยับเท้าเคลื่อนตัวไปด้านหน้าเวที

ท่าที่ 71 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 5)

ภาพที่ 150 : ท่าที่ 71 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 5)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันเฉียงตัวทางด้านขวา พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ ก้าวข้างเท้าซ้าย มือขวามือแบหงาย ลดมือลงงอแขนข้างลำตัวระดับไหล่ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา แล้วยืด-ยุบตัว วิ่งซอยเท้าหมุนตัวไปทางด้านซ้าย วิ่งลงไปด้านหลังของเวที

หมายเหตุ วิ่งเป็นวงกลมไปทางด้านซ้ายของเวที

ตัวนาง หันเฉียงตัวทางด้านขวา นางอยู่ฝั่งขวาของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ ก้าวข้างเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งมือตึงแขนเคลื่อนมือเหยียดแขนขึ้นระดับเหนือศีรษะเล็กน้อย มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา แล้วยืด-ยุบตัว วิ่งซอยเท้าหมุนตัวไปทางด้านซ้าย วิ่งลงไปด้านหลังของเวที

หมายเหตุ วิ่งเป็นวงกลมไปทางด้านซ้ายของเวที

ท่าที่ 72 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 6)

ภาพที่ 151 : ท่าที่ 72 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 6)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ หันทิศด้านหน้า พระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้
วิ่งซอยเท้าต่อเนื่องจากท่าที่แล้ว มือขวาพลิกข้อมือเปลี่ยนเป็นตั้งมือตึงแขนระดับไหล่ มือซ้ายโอบหลังตัวนางระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ตัวนาง หันทิศด้านหน้า นางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้
วิ่งซอยเท้าต่อเนื่องจากท่าที่แล้ว มือซ้ายจีบคว่ำแล้วม้วนมือจีบคลายออก เปลี่ยนเป็นแบมือหงายตกปลายมือ งอแขนข้างลำตัวให้มืออยู่ระดับไหล่ มือขวาโอบหลังตัวพระระดับเอว เอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย

ท่าที่ 73 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 7)

ภาพที่ 152 : ท่าที่ 72 ท่าสอดเชิด (ท่าที่ 6)

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

วิธีปฏิบัติ

ตัวพระ เปลี่ยนหันทิศตามลักษณะการวิ่งเป็นวงกลม โดยพระอยู่ฝั่งขวาของตัวนาง และปฏิบัติดังนี้ วิ่งซอยเท้าวนเป็นวงกลมรอบเวที 1 รอบ จากนั้นวิ่งออกจากเวทีทางด้านซ้าย โดยปฏิบัติมือในท่าสอดมือจีบและคลายมือจีบ สลับไปกับตัวนางจนหายออกจากเวที

ตัวนาง เปลี่ยนหันทิศตามลักษณะการวิ่งเป็นวงกลม โดยนางอยู่ฝั่งซ้ายของตัวพระ และปฏิบัติดังนี้ วิ่งซอยเท้าวนเป็นวงกลมรอบเวที 1 รอบ จากนั้นวิ่งออกจากเวทีทางด้านซ้าย โดยปฏิบัติมือในท่าสอดมือจีบและคลายมือจีบ สลับไปกับตัวพระจนหายออกจากเวที

กระบวนท่ารำนาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม ได้เกิดขึ้นจากการศึกษากลวิธีการรำในรูปแบบต่อมือต่อแขนของการแสดงรำคู่ ชุด“อุ้มสม” เพื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงใหม่ โดยนำท่ารำที่ปรากฏในตำรารำซึ่งเป็นตำราที่รวบรวมท่ารำที่สืบทอดแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาและได้มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงไปบ้างในยุคต้นกรุงรัตนโกสินทร์มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ โดยมีท่ารำที่คิดสร้างสรรค์ขึ้นใหม่อันมีลักษณะเฉพาะของชุดการแสดงนี้ ประกอบด้วยท่ารำดังนี้

ท่าที่ 1 ท่ารำในบทร้อง “สุรีย์ฉาย” โดยตัวพระจะใช้ท่าจันทร์ทรงกลด เป็นท่าสัญลักษณ์แทนบทร้องและตัวนางเป็นท่าที่รองรับกับตัวพระเพื่อความสอดคล้องที่แตกต่างกันระหว่างตัวพระและตัวนาง

ภาพที่ 153 : ท่ารำในบทร้อง “สุรีย์ฉาย”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

ท่าที่ 2 ท่ารำในบทร้อง “รถชัย” โดยตัวพระและตัวนางจะใช้เสมือนเป็นคนเดียวกัน ในท่ากระต่ายชมจันทร์แปลง เป็นท่าสัญลักษณ์โดยจินตนาการเปรียบเสมือนราชรถ

ภาพที่ 154 : ท่ารำในบทร้อง “รถชัย”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

ท่าที่ 3 ท่ารำในบทร้อง “นางประคองอัญเชิญพระยุพราช” โดยตัวพระและตัวนางจะใช้ท่าผาลาเช่นเดียวกันแต่จะให้ตัวนางลดตัวลงนั่ง ซึ่งจินตนาการเปรียบเสมือนตัวนางอุ้มพาตัวพระเหาะไป

ภาพที่ 155 : ท่ารำในบทร้อง “นางประคองอัญเชิญพระยุพราช”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

ท่าที่ 4 ท่ารำในบทร้อง “องอาจนามพิจิตร” โดยตัวพระจะใช้ท่าต้องแร้ว แต่ตัวนางจะใช้ท่าผาลาและยังคงนั่งเช่นเดิม ซึ่งต้องการให้ตัวพระมีความโดดเด่น ในขณะที่ตัวนางยังคงอุ้มพาเหาะไป

ภาพที่ 156 : ท่ารำในบทร้อง “องอาจนามพิจิตร”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

ท่าที่ 5 ท่ารำในบทร้อง “เร่งรุดสู่ทิศบูรพา” โดยตัวพระจะใช้ท่ายืนในขณะที่เท้าสัมผัสบนเท้าตัวนาง ส่วนตัวนางจะนั่งและใช้ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง เปรียบเสมือนการเหาะพาตัวพระไป โดยมุ่งหน้าสู่ทิศบูรพาหรือทิศตะวันออก อันเป็นทิศที่ตั้งของเมืองโสณิตที่นางอุษาอยู่นั่นเอง

ภาพที่ 157 : ท่ารำในบทร้อง “เร่งรุดสู่ทิศบูรพา”

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

กลวิธีในการรำ

สำหรับกลวิธีในการรำ นาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม มีดังนี้

1. การปฏิบัติท่ารำจะต้องฝึกฝนให้รำได้เสมือนเป็นคนเดียวกันอย่างพร้อมเพรียง ทั้งการใช้มือในท่าที่ต้องปฏิบัติร่วมกัน การเอียงศีรษะ การใช้ใบหน้า รวมทั้งการเคลื่อนไหวและการปฏิบัติท่าหลัก โดยในบางท่าอาจต้องปรับระดับวงที่เอื้อให้แก่กัน เช่น ตัวนางอาจต้องหลบมือมาใกล้ตัวพระในท่าตั้งวงและตัวพระชี้นิ้วไปที่มือตัวนาง ในบทร้อง “เสมอดวง”

2. สำหรับท่ารำที่มีความแตกต่างกันโดยการนั่งและยืน จะต้องฝึกการก้าวเท้าและขึ้นท่าให้ได้ระดับพอดีโดยไม่ต้องเคลื่อนที่เมื่อขึ้นท่าหลักแล้ว ดังนั้นต้องสังเกตระยะห่างให้มีความพอดี

3. ในระหว่างปฏิบัติท่ารำต้องคอยสังเกตกันและกัน ไม่ปฏิบัติท่ารำเพียงลำพังโดยไม่สังเกตกัน ทั้งนี้ในระหว่างการปฏิบัติท่ารำที่ต้องแต่งเครื่อง อาจมีความคลาดเคลื่อนของท่ารำได้ ซึ่งต้องคำนึงไว้เสมอว่าต้อรำเสมือนเป็นคนเดียวกัน

4. ในการเปลี่ยนท่า ต้องพยายามใช้อวัยวะส่วนใดส่วนหนึ่งสัมผัสกันอยู่เสมอ หากมีความจำเป็นในบางท่าอาจปล่อยมือได้แต่ต้องเป็นไปในระยะเวลาที่ไม่นาน ด้วยเหตุผลที่ต้องคำนึงว่าเป็นการรำในลักษณะอุ้มสมซึ่งเป็นการอุ้มพาเหาะไป

5. ในระหว่างปฏิบัติท่ารำ มือที่โอบด้านหลังของพระและนางจะต้องระวังไม่ให้เคลื่อนหลุดจากกัน โดยอาจใช้เทคนิคที่ครูผู้เชี่ยวชาญได้เคยแนะนำไว้ คือใช้นิ้วหัวแม่มือสอดลงไปในเข็มขัดที่อยู่ด้านหลังของกันและกันเพื่อช่วยในการค้ำยันมิให้ล้มและยังช่วยให้การทรงตัวดีขึ้นในระหว่างปฏิบัติท่ารำ

6. ตำแหน่งของการยืนในขณะปฏิบัติท่ารำ หากหันด้านข้างจะต้องหันในลักษณะเฉียงตัวให้เห็นผู้แสดงทั้งตัวพระและตัวนางได้อย่างชัดเจน จะไม่หันเป็นเส้นตรงโดยยืนซ้อนกัน ยกเว้นท่ารำที่มีการนั่ง-ยืน ซึ่งจะช่วยให้เห็นผู้แสดงทั้ง 2 คนได้ชัดเจน

ปัญหาและอุปสรรค

ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม พบปัญหาและอุปสรรคที่สำคัญพอจะกล่าวสรุปได้ดังนี้

1. การใช้มือปฏิบัติท่ารำในลักษณะการตั้งวง ต้องฝึกปรับระดับของวงให้มีลักษณะเช่นเดียวกับท่ารำในสมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เช่นการตั้งวงบน จะต้องหักเหลี่ยมแขนไม่ให้เป็นเส้นโค้งแต่เน้นให้เป็นมุมฉาก ซึ่งค่อนข้างขัดแย้งกับรูปแบบการตั้งวงที่ผู้แสดงเคยปฏิบัติมา ดังนั้นจึงต้องหมั่นฝึกตั้งวงให้เกิดความคุ้นเคยก่อนการปฏิบัติท่ารำจริง

2. ท่ารำที่สร้างสรรค์เป็นท่ารำใหม่ที่ไม่เคยได้รับการฝึกฝน จึงต้องหมั่นฝึกซ้อมให้เกิดความชำนาญ ซึ่งผู้แสดงจะต้องท่องบทร้องให้สามารถจดจำได้อย่างแม่นยำเสียก่อน เพื่อช่วยให้สามารถจดจำท่ารำและปฏิบัติได้อย่างต่อเนื่อง

3. การปฏิบัติท่ารำให้พร้อมเพรียงกันเป็นสิ่งสำคัญของการแสดง ซึ่งจะพบปัญหาในระหว่างปฏิบัติท่ารำ ในบางท่ารำจึงต้องนัดหมายใช้การกำหนดจังหวะในใจเพื่อให้สามารถแก้ปัญหาในเรื่องนี้ได้

สรุป กระบวนท่ารำนาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสมเป็นการรำคู่แบบมาตรฐานโดยใช้ท่ารำตามแบบในสมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ที่ปรากฏจากตำรารำและยึดจารีตในการรำละครในหรือนาฏยจารีตแบบหลวงเป็นหลัก ประกอบด้วยการสร้างสรรค์ท่ารำในช่วงทำนองเพลงออก การสร้างสรรค์ท่ารำประกอบบทร้อง และการสร้างสรรค์ท่ารำทำนองเพลงในช่วงท้าย หลักในการรำที่สำคัญคือผู้แสดงจะต้องใช้ส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายสัมผัสกันตลอดเวลา โดยสมมุติให้เป็นการอุ้มพาเหาะ ซึ่งผู้แสดงที่เป็นตัวนางสมมุติให้เป็นนางพิจิตรเลขาจะต้องเป็นผู้นำผู้แสดงที่เป็นตัวพระซึ่งสมมุติให้เป็นพระอนิรุทธพาเหาะไป ทั้งนี้ แนวทางในการสร้างสรรค์จะนำมาจากการศึกษารูปแบบและกลวิธีในการรำอุ้มสมที่เคยปรากฏในอดีต คือ การรำชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม จากเรื่องอุณรุท และการรำชุด พระสมุท ตอน ชมดาว จากเรื่อง พระสมุท ซึ่งสิ่งที่สำคัญเพื่อให้การแสดงเป็นไปอย่างสมบูรณ์ คือ การฝึกฝนทักษะในการปฏิบัติท่ารำให้เกิดความชำนาญ ด้วยข้อบังคับที่แตกต่างจากการปฏิบัติท่ารำที่เคยได้รับการฝึกหัดมา อันเป็นหลักที่สำคัญของการแสดงนาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

งานสร้างสรรค์ เรื่อง นาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากลวิธีการรำในรูปแบบต่อมือต่อแขนของการแสดงรำคู่ ชุด“อุ้มสม” และเพื่อสร้างสรรค์ชุดการแสดงใหม่ในชื่อ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม ซึ่งเป็นชุดการแสดงที่ใช้กระบวนท่ารำตามแบบสมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ตามรูปแบบนาฏยจารีตแบบหลวง .โดยใช้วิธีการศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ การสังเกตจากการชมวิดีทัศน์ การฝึกหัดด้วยตนเอง รวมทั้งประสบการณ์จากการสอนและการแสดง การประชุมกลุ่มย่อยผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อยืนยันข้อมูล

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์เกิดจากการได้ศึกษาบทอนิรุทธ์คำฉันท์ พบว่ามีบทการรำซึ่งเป็นต้นแบบของการรำศุภลักษณ์อุ้มสม ผู้วิจัยจึงได้นำมาคิดประดิษฐ์สร้างสรรค์เป็นท่ารำขึ้น เพื่อเป็นผลงานชิ้นใหม่ในการนำมาใช้กับการเรียนการสอนและการแสดง

ผลการวิจัยพบว่า

การรำในลักษณะต่อมือต่อแขนที่เรียกว่าการรำอุ้มสม ปรากฏในการแสดงจะมีอยู่ 2 ชุด คือ การรำชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม เป็นการรำของนางศุภลักษณ์ที่อุ้มพระอุณรุทพาเหาะไป ซึ่งอยู่ในการแสดงละครในเรื่อง อุณรุท เป็นชุดการแสดงที่มีการฝึกหัดและถ่ายทอดมาตั้งแต่ครั้งละครวังสวนกุหลาบ มีวิธีการฝึกหัดตามแบบละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 2 และ การรำชุด พระสมุท ตอน ชมดาว เป็นการรำของพระสมุทที่อุ้มนางบุษมาลีพาเหาะไป อยู่ในละครนอกแบบหลวง เรื่อง พระสมุท โดยกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญได้ทรงพระราชนิพนธ์บทเพื่อให้เจ้าคุณจอมมารดาเอม(พระมารดา) ใช้เล่นละคร เป็นชุดการแสดงที่คุณครูลมุล ยมะคุปต์ ได้เป็นผู้สร้างสรรค์ขึ้น

กลวิธีการรำอุ้มสม คือ ผู้แสดงจะต้องฝึกปฏิบัติท่ารำให้เกิดความชำนาญ จนสามารถปฏิบัติท่ารำได้เสมือนเป็นผู้แสดงคนเดียวกัน ทั้งการใช้ส่วนต่างๆของร่างกายในการปฏิบัติท่านิ่ง หรือท่าเคลื่อนไหว การใช้ลีลาต่างๆ จะต้องพร้อมเพรียงและปฏิบัติได้เหมือนกัน ที่สำคัญคือผู้แสดงจะต้องใช้ส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายสัมผัสกันไว้ตลอดเวลา อวัยวะที่ใช้สัมผัสอาจเป็นมือ แขน หรือเท้า ก็สามารถปฏิบัติได้ อาจมีเพียงบางท่ารำที่ไม่สามารถสัมผัสได้แต่ต้องเป็นช่วงเวลาไม่นาน ทั้งนี้ด้วยเหตุผลที่ว่า การรำอุ้มสมเป็นการอุ้มพาเหาะ

จากข้อมูลที่พบผู้สร้างสรรค์จึงได้นำมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานชุดใหม่ โดยนำเค้าโครงเรื่องจาก“อนิรุทธคำฉันท์” วรรณกรรมที่มีอิทธิพลต่อการสร้างวรรณกรรมในยุคต่อมาอย่างเรื่อง“อุณรุท” มาประพันธ์บทใหม่ในรูปแบบกลอนบทละคร(กลอนสุภาพหรือกลอนแปด)ตามลักษณะการประพันธ์สมัย

กรุงศรีอยุธยา เพื่อให้เหมาะสมกับการนำมาสร้างสรรค์ท่ารำ ในชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม ซึ่งเป็นการอุ้มสมโดยนางพิจิตรเลขาที่พาพระอนิรุทธมาสมแก่นางอุษา ภายหลังจากที่ได้สมพระอนิรุทธด้วยการอุ้มสมของเทพารักษ์ในครั้งแรก

จากการศึกษาข้อมูลในตำรารำเพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ ประกอบด้วยขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาวิเคราะห์กระบวนท่ารำจากตำรารำ แล้วสังเคราะห์ข้อมูลแยกออก เป็นส่วนต่างๆ ดังนี้

1) การใช้มือ ประกอบด้วย

- มือจีบหงาย มือจีบคว่ำ มือจีบปรก มือจีบส่งหลัง
- มือตั้งวงบน มือตั้งวงกลาง มือตั้งวงล่าง
- แบมือหงายระดับแง่ศีรษะ แบมือหงายระดับไหล่ แบมือหงายข้างลำตัวระดับเอวและระดับวงล่าง

2) การใช้แขน ประกอบด้วย

- การตั้งวง แบ่งเป็น วงบน วงกลาง วงล่าง
- การเหยียดแขนตึงเสมอไหล่ การเหยียดแขนตึงโดยกดมือลงต่ำกว่าระดับไหล่ และการเหยียดแขนโดยยกขึ้นสูงกว่าระดับไหล่

3) การใช้ขาและเท้า ประกอบด้วย

- การยกขา (ลักษณะการยกขาของตัวพระจะมีลักษณะเช่นเดียวกับที่ปรากฏในปัจจุบัน แต่สำหรับตัวนางจะมีความแตกต่างจากปัจจุบัน คือ จะเป็นการยกเท้าเปิดหัวเข่าออกแล้วเดี่ยวเท้า แต่จะไม่พบการยกขาด้านหน้า)
- การกระดกเท้า
- การก้าวข้าง และการก้าวหน้า

4) การใช้ศีรษะ ใบหน้าและลำตัว

- เอียงศีรษะ กดลำตัว และจะใช้ใบหน้าที่ไม่ค่อยมีความแตกต่างกันนัก ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์สันนิษฐานได้เป็น 2 แนวทางดังนี้

ประเด็นที่ 1 อาจเนื่องด้วยการวาดภาพดังกล่าวเป็นภาพนิ่ง ดังนั้นจึงเป็นการยากหากจะแสดงท่าทางการใช้ศีรษะ ใบหน้าและลำตัวให้เห็นได้อย่างละเอียด

ประเด็นที่ 2 ในยุคนั้นอาจมีวิธีปฏิบัติเพียงที่พบในภาพวาดจากตำรารำเท่านั้น

ซึ่งผู้สร้างสรรค์จะนำวิธีการใช้ศีรษะ ใบหน้าและลำตัว จากตำรารำเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ท่ารำเป็นพื้นฐานเบื้องต้น และจะนำวิธีการปฏิบัติตามจารีตละครในที่ใช้กันในปัจจุบันมาร่วมสร้างสรรค์ ดังเช่น การกล่อมหน้า การลักคอ การเยื้องตัว เป็นต้น

ขั้นตอนที่ 2 นำข้อมูลข้างต้นที่ได้จากขั้นตอนที่ 1 มาใช้เป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ โดยแบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

1) การสร้างสรรค์ท่ารำในช่วงทำนองเพลงออก จะใช้กระบวนท่ารำตามรูปแบบท่ารำในเพลงหน้าพาทย์อย่างเพลงเหาะ ซึ่งประกอบด้วย

- ท่าเดินออก
- ท่านภาพรหรือท่าสอดสูง
- ท่าผาลา
- ท่าจีบยาว
- ท่าสอดสร้อยมาลา

2) การสร้างสรรค์ท่ารำประกอบบทร้อง ประกอบด้วย

- ท่าหลัก คือ ท่าที่ใช้สื่อความหมายแทนบทร้อง ซึ่งแบ่งเป็น

  - การตีบทตามความหมายของบทร้อง เป็นการผสมผสานท่ารำโดยใช้ท่าจากนาฏยศัพท์ภาษาท่า มาสร้างสรรค์ให้สอดคล้องกับความหมายของบทร้อง ดังเช่นท่ารำในบทร้อง “แสงโสมส่องงองค์”
  - การใช้ท่าสัญลักษณ์แทนการตีบทตามความหมายของบทร้อง ด้วยเหตุที่บทร้องในบางคำอาจไม่มีท่าเฉพาะที่สามารถตีบทตามความหมายของบทร้องได้ ผู้สร้างสรรค์จึงใช้ท่ารำที่จินตนาการว่าน่าจะมีความหมายสอดคล้องกัน ตามแบบอย่างการสร้างสรรค์ท่ารำในระบำดาวดึงส์ ดังเช่นท่ารำในบทร้อง “รถชัย”
  - องค์ประกอบศิลป์ในเรื่องของเส้นและรูปทรง ที่เกิดจากการประกอบกันของผู้แสดง 2 คน ซึ่งต้องปฏิบัติท่ารำเสมือนเป็นคนเดียวกัน จึงต้องคำนึงถึงหลักหรือทฤษฎีของการปฏิบัติ ประกอบด้วย
    - ความสมดุล ดังเช่นท่ารำในบทร้อง “ด้วยปรีดา”
    - ความมีเอกภาพ ดังเช่นท่ารำในบทร้อง“นางประคองอัญเชิญพระยุพราช”
    - ความแตกต่าง ดังเช่นท่ารำในบทร้อง“ด้วยภักดี”

- ท่าเชื่อมหรือท่าขยายในทำนองเอื้อน คือ ท่าที่ใช้เชื่อมจากท่าหลักท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่ง
- ท่าโบก เป็นท่ารับท้ายบทร้องเพลงเบ้าหลุดชั้นเดียว ซึ่งใช้ท่ารำตามแบบโบราณที่ปฏิบัติสืบต่อมา ดังเช่นการรำชุด ศุภลักษณ์อุ้มสม

3) การสร้างสรรค์ท่ารำทำนองเพลงในช่วงท้าย ซึ่งใช้ท่ารำตามแบบโบราณที่ปฏิบัติสืบต่อมา ในทำนองเพลงเชิด

ขั้นตอนที่ 3 การคิดรูปแบบการใช้พื้นที่บนเวทีในการแสดง ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดในลักษณะดังนี้

รูปแบบที่ 1 การเคลื่อนที่ออกจากด้านขวาของเวที

รูปแบบที่ 2 การเคลื่อนที่โค้งเป็นวงกลม

<u>รูปแบบที่ 3</u> การเคลื่อนที่เป็นเส้นตรงแนวนอนขนานกับเวที

นอกจากนี้ ยังมีการปฏิบัติท่ารำโดยเคลื่อนย้ายตำแหน่งของผู้แสดงเพียงเล็กน้อย ในลักษณะสลับตำแหน่งกัน เมื่อต้องหันด้านข้างใดข้างหนึ่ง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้แสดงตัวนางคือนางพิจิตรเลขาเป็นผู้นำ เพราะนางคือผู้อุ้มพระอนิรุทธเหาะไป

สำหรับบทที่ใช้ในการแสดงได้นำบทจากอนิรุทธคำฉันท์มาใช้เป็นแนวทางในการประพันธ์บทใหม่ตามฉันทลักษณ์ของกลอนสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยเพลงที่ใช้บรรจุใน นาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม ประกอบด้วย

1) **เพลงเหาะ** เป็นเพลงที่ใช้ประกอบกิริยาอาการเดินทางไปมาในอากาศ
2) **เพลงเบ้าหลุดชั้นเดียว** เป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงชุดศุภลักษณ์อุ้มสม
3) **เพลงเชิด** เป็นเพลงที่ใช้ในการเดินทางระยะไกลของตัวละคร

และใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าในการบรรเลง ด้วยเป็นเพลงที่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา

เครื่องแต่งกายที่ใช้จะแต่งกายตามเครื่องต้นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยศึกษาจากเอกสารหลักฐานต่างๆ ทั้งภาพตำรารำครั้งรัชกาลที่ 1 ภาพวาดจากสมุดข่อย ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งได้รับการสืบทอดมาจากสมัยกรุงศรีอยุธยา

อภิปรายผล

ในงานนาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม ผู้สร้างสรรค์ต้องมีความรู้เกี่ยวกับองค์ประกอบที่สำคัญของนาฏยลักษณ์ของตัวพระและตัวนางแบบหลวงดังที่ชมนาด กิจขันธ์(2547) ได้กล่าวไว้เกี่ยวกับคุณลักษณะของอวัยวะเชิงกายภาพในด้านลักษณะรูปร่างหน้าตาและการจัดการกับอวัยวะให้แขนอ่อน นิ้วอ่อน ทิศทางที่ใช้ในการรำ มิติของนาฏยลักษณ์ กล้ามเนื้อสำคัญที่ใช้ หลักของการเคลื่อนไหวอวัยวะส่วนต่างๆ การจัดวางตำแหน่งท่าทางเชิงทัศนศิลป์ การประสมท่ารำที่เกิดจากการประสมกันของหน่วยท่าทางทั้งสามที่เรียกว่า ท่าต้น ท่าต่อและท่าตาม ซึ่งท่าตามนั้นจะทำหน้าที่เป็นท่าต้นให้กับท่ารำต่อไปลักษณะของการประสมท่ารำจึงสอดคล้องเกี่ยวพันกันเสมือนลูกโซ่จนจบเพลงรำ

ในการประดิษฐ์ท่ารำการแสดงชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม ผู้สร้างสรรค์ได้ทดลองประดิษฐ์ท่ารำโดยยึดจารีตละครในแบบหลวง ซึ่งมีท่ารำบางท่าที่ได้ทำการทดลองใช้ และมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงเพิ่มเติม ดังนี้

<u>ท่าที่ 1 ท่าบทร้อง “ปลิวมา”</u> โดยในครั้งแรกได้ใช้ท่าสอดสูง โดย**ตัวพระ**มือขวาอยู่ระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายโอบหลังตัวนาง **ตัวนาง**ตั้งมือซ้ายเหยียดแขนลงให้มืออยู่ระดับเอว มือขวาโอบหลังตัวพระและยกขาขวาทั้งพระและนาง แต่ภายหลังจากการสัมมนากลุ่มย่อย(Focus Group) ได้เปลี่ยนเป็นท่าเป็น**ตัวพระ** มือขวาตั้งมือตึงแขน โดยวางข้อมือให้ต่อกับข้อมือซ้ายของตัวนาง มือซ้ายแบมือหงายลง งอแขนด้านข้างให้มืออยู่

ระดับไหล่(ท่าเหาะ) **ตัวนาง**มือขวาตั้งมือตึงแขน โดยเหยียดแขนสูงขึ้นระดับเหนือศีรษะเล็กน้อย (ท่าเหาะ) มือซ้ายหงายมือลง งอแขนด้านข้างลำตัวระดับเอว โดยให้ปลายนิ้วตกลงด้านล่าง ให้ข้อมือต่อกับข้อมือขวาของตัวพระ โดยมือตัวนางอยู่ด้านล่างของตัวพระ แล้วทั้งพระและนางก้าวหน้าเท้าซ้าย ขยั่นเท้า เคลื่อนที่เป็นเส้นขนานกับเวที จากด้านซ้ายไปด้านขาของเวที เนื่องจากข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิที่ต้องการให้เพิ่มระยะห่างของตัวพระและตัวนาง โดยท่ารำในช่วงแรกจะพบการโอบหลังกันอยู่เป็นจำนวนมาก ทำให้ผู้แสดงอยู่ติดกันเกือบตลอดเวลา ทั้งยังเป็นการเคลื่อนที่ในรูปแบบที่แตกต่างออกไป เพื่อแสดงให้เห็นถึงการสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่ แต่ยังคงรูปแบบการรำอุ้มสมเช่นเดิม

ท่าที่ 2 ท่าบทร้อง “เร่งรุดสู่ทิศบูรพา” โดยในครั้งแรกได้ใช้ท่ายืนเท้าขวา เดี่ยวเท้าซ้าย **ทั้งตัวพระและตัวนาง** มือของตัวพระจะปฏิบัติท่ายืนแบบตัวพระ ตัวนางจะใช้มือซ้ายวางหน้าขาเช่นเดียวกับตัวพระ มือขวาโอบหลังตัวพระ เฉียงตัวไปทางด้านขวา แต่ภายหลังได้เปลี่ยนเป็น **ตัวพระ**มือซ้ายเท้าเอว มือขววางฝ่ามือบนหน้าขาขวา พร้อมยกเท้าขวาโดยวางจมูกเท้าที่จมูกเท้าตัวนาง **ตัวนาง**นั่งคุกเข่ากระดกเท้าซ้ายรับเท้าตัวพระ มือซ้ายแบมือหงายระดับแง่ศีรษะ มือขวาตั้งมือตึงแขนขวาเหยียดแขนขึ้นระดับศีรษะ(ท่าเหาะ) ทั้งตัวพระและตัวนางหันทิศด้านหน้า โดยตัวนางจะอยู่ล้ำหน้าไปเล็กน้อย ตัวพระเยื้องตัวไปทางซ้ายของเวทีและอยู่ด้านหลังตัวนาง สาเหตุที่มีการเปลี่ยนแปลงท่ารำ เนื่องจากการสัมมนากลุ่มย่อย(Focus Group)ผู้ทรงคุณวุฒิได้ให้ข้อเสนอแนะไว้ว่า ควรเพิ่มท่าที่เป็นท่าเฉพาะซึ่งแสดงถึงการพาเหาะไป ผู้สร้างสรรค์จึงนำท่าดังกล่าวมาใช้สร้างสรรค์เพื่อเป็นการแสดงให้เห็นถึงการแบกอุ้มพาเหาะไป

ท่าที่ 3 ท่าบทร้อง “ยังโสนิตนครา” โดยในครั้งแรกได้ใช้ท่า**ตัวพระ**มือขวาโอบหลังตัวนาง มือซ้ายจีบส่งหลัง **ตัวนาง**ใช้นิ้วชี้มือขวาชี้เฉียงไปทางทิศด้านขวา มือซ้ายขวาโอบหลังตัวพระและกระดกเท้าซ้ายทั้งพระและนาง แต่ภายหลังจากการสัมมนากลุ่มย่อย(Focus Group) ได้มีข้อแนะนำว่าผู้แสดงกำลังเหาะอยู่บนท้องฟ้าซึ่งอยู่ที่สูง ดังนั้นหากชี้ไปที่เมืองโสนิต ควรชี้ต่ำลงไปยังพื้นมากกว่า ผู้สร้างสรรค์จึงเปลี่ยนเป็นท่าเป็น**ตัวพระ**มือขวาโอบหลังตัวนาง มือซ้ายตั้งวงบน **ตัวนาง**มือขาตึงแขนลดแขนลงเล็กน้อยใช้นิ้วชี้มือขวาชี้ลงที่พื้น มือซ้ายโอบเอวตัวพระ โดยตัวนางนั่งกระดกเท้าซ้าย ตัวพระยืนกระดกเท้าซ้าย

นอกจากท่ารำที่ได้มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงภายหลังจากการทดลองใช้แล้ว ยังมีท่ารำที่เป็นปัญหาอีก คือ การยกเท้าของตัวนาง ซึ่งในการทดลองครั้งแรกจะมีการยกเท้าหน้าของตัวนาง แต่จากการสัมมนากลุ่มย่อย(Focus Group) ได้มีข้อเสนอแนะว่า ภาพที่ปรากฏจากตำรารำไม่พบการยกเท้าดังกล่าว ผู้สร้างสรรค์จึงได้ปรับเปลี่ยนในการทดลองครั้งที่ 2 โดยใช้การยกเท้าในลักษณะเดี่ยวเท้าในการปฏิบัติท่ารำ

จากปัญหาที่พบในการสร้างสรรค์นี้รวมทั้งแนวทางในการแก้ปัญหา เป็นสิ่งที่ผู้วิจัยได้จากการศึกษาสังเกต และนำประสบการณ์ที่สั่งสมมาใช้เพื่อแก้ปัญหา ทั้งนี้เพื่อเป็นแนวทางให้ผู้ที่ต้องการศึกษาสามารถนำไปปรับใช้ได้ต่อไปในอนาคต

กล่าวได้ว่านาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม เป็นการรำที่แสดงให้เห็นถึงการพาเหาะโดยมีวัตถุประสงค์เพื่ออุ้มสมให้ตัวละครเอกได้พบกัน ความงดงามของกระบวนท่ารำอยู่ที่การรำให้ผู้แสดงสองคนเป็นเสมือนคนเดียวกัน อันจะเกิดได้จากการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ ซึ่งรูปแบบการรำอุ้มสมนี้เป็นกระบวนลีลาท่ารำซึ่งบรมครูได้สร้างสรรค์ไว้แต่ครั้งอดีตและยังคงสืบทอดมาถึงปัจจุบัน ควรค่าอย่างยิ่งในการร่วมอนุรักษ์สืบทอดเพื่อให้คงอยู่ต่อไป

ข้อเสนอแนะ

1. รูปแบบการรำอุ้มสมเป็นการแสดงที่มีความงดงาม ทั้งในเรื่องของกระบวนท่ารำ เครื่องแต่งกาย ความไพเราะของเพลงร้องอันทรงคุณค่าควรแก่การอนุรักษ์ แต่ในปัจจุบันการรำอุ้มสมไม่นิยมนำมาแสดง ด้วยต้องอาศัยผู้แสดงที่ได้รับการฝึกหัดมาเป็นอย่างดี ซึ่งอาจทำให้สูญหายได้ ดังนั้น ควรนำกลับมาแสดงทั้งในรูปแบบของการแสดงเป็นชุดเดี่ยวหรือการแสดงประกอบในเรื่อง เพื่อเป็นการสืบสานงานไว้มิให้สูญเมื่อกาลเวลาผ่านไป

2. ควรนำชุดการแสดงในรูปแบบการรำอุ้มสมมาสอดแทรกในการเรียนการสอน โดยเน้นการฝึกหัดเพื่อให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้งดงามตามแบบแผน ทั้งนี้อาจเพิ่มชั่วโมงในการฝึกหัดนอกห้องเรียน เพื่อพัฒนาฝีมือผู้เรียนให้ดียิ่งขึ้น

3. กระบวนการสร้างสรรค์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสมชิ้นนี้สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงอุ้มสมชุดใหม่ต่อไป

4. นาฏยศิลป์ไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยาที่เหลือหลักฐานมาจนถึงปัจจุบันยังคงมีอีกหลายรูปแบบ จึงควรมีการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติม เพื่อมิให้ต้องสูญไป

เอกสารอ้างอิง

กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ, สมเด็จ. (2512). *บทละครเรื่องพระสมุท.* (พิมพ์ครั้งที่ 2). ธนบุรี : โรงพิมพ์เจริญรัตน์การพิมพ์.

คณะกรรมการกฤษฎีกา, สำนักงาน. (2547). *200 ปี กฎหมายตราสามดวง.* กรุงเทพมหานคร : ศูนย์สื่อและสิ่งพิมพ์แก้วเจ้าจอม มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

คณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน, สำนักงาน. ศึกษาธิการ, กระทรวง. ธรรมศาสตร์, มหาวิทยาลัย. และมิวเซียมสยาม. (2560). *เสด็จสู่แดนสรวง ศิลปะ ประเพณีและความเชื่อในงานพระบรมศพและพระเมรุมาศ.* กรุงเทพมหานคร : ศูนย์สื่อและสิ่งพิมพ์แก้วเจ้าจอม มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

คณะกรรมการจัดทำสื่อบริการความรู้เกี่ยวกับดนตรี-นาฏศิลป์แผ่นดินพระปกเกล้า. (2555). *ดนตรี-นาฏศิลป์แผ่นดินพระปกเกล้า.* นนทบุรี : จตุพร ดีไซน์.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. (2551). *ลักษณะไทย ภูมิหลัง (ภาค ๑ สังคมคนไทย).* (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ : บริษัท โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.

โครงการสืบสานมรดกวัฒนธรรมไทย. (2542). *สมุดข่อย.* กรุงเทพฯ : บริษัท สตาร์ปริ๊นท์ จำกัด.

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2511). *ประชุมประกาศ ร.4.* พระนคร : โรงพิมพ์ดำรงธรรม.

_____. (2516). *พระราชพิธีสิบสองเดือน.* (พิมพ์ครั้งที่ 14). กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์รุ่งวัฒนา.

_____. (2526). *จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทรเทวี พิมพ์พร้อมกับฉบับเพิ่มเติม(พ.ศ. 2310-2381)และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.* (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพ : เอดิสัน เพรส โพรดักส์ จำกัด.

ชลดา เรืองรักษ์ลิขิต. (2535). *วรรณคดีไทยเรื่องอนิรุทธ์ : การศึกษาวิเคราะห์.* วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพฯ.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2493). *วินิจฉัยเรื่องเครื่องต้น.* วารสารศิลปากร. 3 (5), 75-76.

_____. (2546). *พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่* 2. (พิมพ์ครั้งที่ 9). กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัด ไอเดียสแควร์.

_____. (2546). *ละครฟ้อนรำ.* กรุงเทพ : บริษัทพิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด.

ทิพากรวงศ์(ขำ บุนนาค), เจ้าพระยา. (2545). *พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1.* (พิมพ์ครั้งที่7). กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

_____ . (2547). *พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4.* (พิมพ์ครั้งที่ 6). กรุงเทพฯ : บริษัทพิมพ์ดี จำกัด.

นาควัดท่าทราย, พระมหา. (2503). *บุณโณวาทคำฉันท์.* พระนคร : กรมศิลปากร.

นายกรัฐมนตรี, สำนัก. (2510*). ประชุมสมุดภาพสำคัญในประวัติศาสตร์ เล่ม 1*. ม.ป.ท.

_____. (2520*). ประชุมสมุดภาพสำคัญในประวัติศาสตร์ เล่ม* 2. ม.ป.ท.

บัณฑิตพัฒนศิลป์, สถาบัน. (2551). *สมุดภาพจิตรกรรมฝาผนัง วัดในจังหวัดสมุทรสงคราม*. กรุงเทพมหานคร : บริษัทโรงพิมพ์ตะวันออก จำกัด (มหาชน).

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลก, พระบาทสมเด็จพระ. (2508). *บทละครเรื่อง อุณรุท ภาคต้น.* พระนคร : กรมศิลปากร.

_____. (2545). *บทละครเรื่องอุณรุท*, บทนำเรื่อง. สืบค้นเมื่อ 10 พฤษภาคม 2561 จาก https://vajirayana.org

_____. (2521). *เรื่องกฎหมายตราสามดวง.* (พิมพ์ครั้งที่ 7). กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542*. กรุงเทพมหานคร : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

_____. (2550). *พจนานุกรมศัพท์วรรณคดีไทย สมัยอยุธยา อนิรุทธคำฉันท์*. กรุงเทพมหานคร : ราชบัณฑิตยสถาน.

ศรีปราชญ์. (2522). *อนิรุทธคำฉันท์.* (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพมหานคร สำนักพิมพ์ : โรงพิมพ์การศาสนา.

_____. (2467). *อนิรุทธคำฉันท์.* ย่อหน้าที่ 2 (คำนำ พิมพ์ครั้งแรก). สืบค้นเมื่อ 10 พฤษภาคม 2561 จาก https://vajirayana.org

ศรีศักร วัลลิโภดม. (2535). *ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม.* กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

ศิลปากร, กรม. (2540). *ตำรารำ*. กรุงเทพมหานคร : กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

_____. (2547). *สุนทรียศาสตร์ทฤษฎีแห่งวิจิตรศิลปากร ฉบับที่ 2*. กรุงเทพมหานคร : บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

_____. (2548). *ลายรดน้ำกับพัฒนาการ.* กรุงเทพฯ : บริษัท รุ่งศิลป์การพิมพ์ (๑๙๗๗) จำกัด.

สุโขทัยธรรมาธิราช, มหาวิทยาลัย. (2556). *120 ปีผ่านฟ้าประชาธิปก*. กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2532). *ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม.* กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์พิฆเณศ.

สุภาวดี โพธิเวชกุล. (2559). *พัฒนาการแม่บทในนาฏศิลป์ไทย.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2549). *นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2547). *วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2325-2477*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2547). *หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.* กรุง เทพฯ : บริษัทด่านสุทธาการพิมพ์.

เสาวณิต วิงวอน. (2555). *วรรณคดีการแสดง*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : ศักดิโสภาการพิมพ์.

_____. (2561). *ละครผู้หญิงของหลวงสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี*. 28 มกราคม 2561 ณ วัดอรุณราชวราราม กรุงเทพฯ.

แสงโสม เกษมศรี, ม.ร.ว. และวิมล พงศ์พิพัฒน์. (2523). *ประวัติศาสตร์ไทยสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 3 (พ.ศ.2325-2394)*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี.

เหมันต์ สุนทร. (2552). *งานพระเมรุ: ศิลปะสถาปัตยกรรม ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมเกี่ยวเนื่อง*. กรุงเทพฯ : กระทรวงวัฒนธรรม.

อุทุมพร, พระเจ้า. (2555). *คำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม เอกสารจากหอหลวง*. (พิมพ์ครั้งที่ 2). นนทบุรี : สำนักพิมพ์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

อารดา สุมิตร. (2516). *ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2*. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. กรุงเทพฯ.

https://www.youtube.com/watch?v=by1YeQ3iKMk

http://www.youtube.com/watch?v=MzchGvCSNHQ

https://www.youtube.com/watch?v=9PulN5GLq-c

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิในการประชุมสัมมนากลุ่ม

รายชื่อผู้เข้าร่วมประชุมสัมมนากลุ่ม (Focus Group)

งานสร้างสรรค์

นาฏยประดิษฐ์พิจิตรเลขาอุ้มสม

วันที่ 12 เดือน ตุลาคม พ.ศ. 2561 ณ ห้องประชุม 3 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (วังหน้า)

ที่	ชื่อ-นามสกุล	ลายมือชื่อ	หมายเหตุ
1	รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ (ประธานดำเนินการสัมมนา)		
2	รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (ศิลปินแห่งชาติ)		
3	รองศาสตราจารย์ ดร.สวภา เวชสุรักษ์		
4	รองศาสตราจารย์ อัมรา กล่ำเจริญ		
5	ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ(ศิลปินแห่งชาติ)		
6	นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง(ศิลปินแห่งชาติ)		
7	นางรัจนา พวงประยงค์(ศิลปินแห่งชาติ)		
8	นางสาวเวณิกา บุนนาค(ศิลปินแห่งชาติ)		
9	ดร.สุรัตน์ จงดา		
10	นายพีรมณฑ์ ชมธวัช		

ภาคผนวก ข

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์

ชื่อผู้สร้างสรรค์ **ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ขวัญใจ คงถาวร**

สังกัด **คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์**

ชื่อเรื่อง **นาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม**

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

5 หมายถึง มีคุณภาพระดับ ดีเด่น (ร้อยละ 80 ขึ้นไป)

4 หมายถึง มีคุณภาพระดับ ดีมาก (ร้อยละ 60-79)

3 หมายถึง มีคุณภาพระดับ ดี (ร้อยละ 40-59)

2 หมายถึง มีคุณภาพระดับ พอใช้ (ร้อยละ 20-39)

1 หมายถึง มีคุณภาพระดับ ควรปรับปรุง (ต่ำกว่าร้อยละ 20)

ประเด็นในการพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ					หมายเหตุ
	5	4	3	2	1	
1. แนวคิดในการสร้างสรรค์						
1.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์งานมีความน่าสนใจ						
1.2 การศึกษาข้อมูลเพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์						
1.3 การจัดการองค์ความรู้ต่างๆในการสร้างสรรค์						
2. ด้านการสร้างสรรค์ท่ารำ						
1.1 ท่ารำมีความสอดคล้องกับแนวคิด และรูปแบบการแสดงสามารถสื่อให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน						
1.2 การออกแบบท่ารำมีความเหมาะสมสอดคล้องกับความหมายของบทร้อง						
1.3 การใช้พื้นที่และทิศทางการเคลื่อนไหวมีความสมดุล และเหมาะสมกับท่ารำ						
1.4 การออกแบบและจัดลำดับท่ารำมีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน						
1.5 ภาพรวมของท่ารำมีความสวยงาม ความกลมกลืนและมีเอกภาพ						
3. ด้านเพลงเพลงประกอบการแสดง						
2.1 เพลงที่ใช้มีความเหมาะสมกับชุดการแสดง						
2.2 โครงสร้างทำนองเพลง เหมาะสมกับรูปแบบการแสดง						
2.3 องค์รวมของเพลงและดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสม						

ประเด็นในการพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ					หมายเหตุ
	5	4	3	2	1	
4. ด้านเครื่องแต่งกาย						
3.1 การศึกษาข้อมูลเพื่อนำมาใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย						
3.2 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ มีความเหมาะสม สอดคล้องกลมกลืนกับแนวคิดของงาน						
3.3 สีสันของเครื่องแต่งกายเหมาะสมกับลักษณะของงาน						
5. ด้านองค์ความรู้ที่ได้รับ						
4.1 ผลงานสร้างสรรค์สะท้อนให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ได้อย่างชัดเจน						
4.2 ผลงานสร้างสรรค์สามารถตอบวัตถุประสงค์อย่างชัดเจน						
4.3 มีความสามารถในการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรม/แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องอย่างเหมาะสม						
4.4 ความเหมาะสมขององค์ประกอบรวมในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์						
4.5 ผลงานสร้างสรรค์สามารถนำไปใช้ประโยชน์ทางด้านนาฏศิลป์ได้เป็นอย่างดี						

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

(.....)

ภาคผนวก ค

ประมวลภาพที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์

ภาพที่ 158 : ผู้สร้างสรรค์นำเสนอข้อมูลการสร้างสรรค์งาน

ในการ Focus Group

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

ภาพที่ 159 : ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญให้ข้อมูลความรู้แก่ผู้สร้างสรรค์ในการ Focus Group

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

ภาพที่ 160 : การลงพื้นที่ของผู้สร้างสรรค์เพื่อสัมภาษณ์ข้อมูล
เกี่ยวกับเครื่องแต่งกายที่ใช้ในงานสร้างสรรค์
ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

ภาพที่ 161 การลงพื้นที่เพื่อสัมภาษณ์ข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องดนตรีที่ใช้ในงานสร้างสรรค์

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

ภาพที่ 162 : ภาพเบื้องหลังการถ่ายวีดิทัศน์งานสร้างสรรค์

นาฏยประดิษฐ์ ชุด พิจิตรเลขาอุ้มสม

ที่มา : (ขวัญใจ คงถาวร, 2561)

ประวัติผู้สร้างสรรค์

ชื่อ นางสาวขวัญใจ คงถาวร

วันเดือนปีเกิด 10 พฤษภาคม 2514

สถานที่เกิด จังหวัดสมุทรปราการ

สถานที่อยู่ปัจจุบัน 50/318 หมู่บ้านปัญจทรัพย์พาร์ค ซอย 9 ถนนบรมราชชนนี แขวงศาลาธรรมสพน์ เขตทวีวัฒนา เขตทวีวัฒนา กรุงเทพมหานคร 10170

ประวัติการศึกษา

ปีการศึกษา 2536 ศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย (เกียรตินิยม) วิทยาลัยนาฏศิลปสมทบในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล (มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล)

ปีการศึกษา 2549 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย (คุณภาพวิทยานิพนธ์ระดับดี) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตำแหน่ง รองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์

สถานที่ทำงานปัจจุบัน คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม