บทที่ 3

# รำดรสาแบหลา

## ความหมายของคำว่า "ดรสาแบหลา"

### 1. ความหมายตามรูปศัพท์

ดรสา หมายถึง ชื่อนางในวรรณคดีไทยเรื่องอิเหนา บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 นางดรสาเป็นธิดาแห่งเมืองปะตาหรำ และเป็นมเหสีของระตูบุศสิหนา

แบหลา หมายถึง การฆ่าตัวตาย พิธีแบหลาเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า พิธีสตี เป็นประเพณีของอินเดียที่ภรรยาต้องโจนเข้ากองไฟตายตามสามี โดยมีคติความเชื่อว่า เพื่อจะได้ตามไปรับใช้สามี

ดังนั้น "ดรสาแบหลา" หมายถึง การฆ่าตัวตายตามสามีของนางดรสา โดยใช้วิธีการกระโดดเข้ากองไฟตามประเพณีโบราณของลัทธิพราหมณ์ในอินเดีย

### 2. ความหมายในทางนาฏยศิลป์ไทย

คำว่า ดรสาแบหลา หมายถึง การรำเดี่ยวชุดหนึ่งโดยใช้ผู้แสดงหญิงเพียงคนเดียวใช้ท่ารำไทยโดยถืออาวุธในการรำประกอบด้วยท่วงทำนองเพลง 3 เพลง ไม่มีบทร้องคือเพลงสะระหม่า เพลงตะเชิงและเพลงเจ้าเซ็น ผู้แสดงแต่งกายยืนเครื่องนางปัจจุบันไม่นิยมแสดงเพราะถือว่าเป็นระบำเกี่ยวกับการพลัดพรากและความตาย[1]

ในปัจจุบันรำดรสาแบหลาจะไม่นิยมรำในงานมงคล เพราะถือว่าเนื้อความของระบำมุ่งไปสู่ความตายอันเป็นอัปมงคล แต่ในสมัยก่อนมิได้คำนึงถึงเรื่องดังกล่าว แต่เป็นการรำเพื่อความบันเทิงใจภายในวังเท่านั้น

---

[1] สัมภาษณ์ เฉลย ศุขะวณิช, ศิลปินแห่งชาติ, 13 กันยายน 2535.

ร่ายรสาแบบหลาในสมัยโบราณ

อาจารย์เฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติ ในฐานะที่ท่านรับบทเป็นนางดรสา เมื่อครั้งที่ท่านเคยแสดง ณ วังสวนกุหลาบ โดยสมัยก่อนการแสดงตอนนี้เป็นตอนที่ตัวละครตายกลางโรงแต่ก็ไม่น่ากลัวหรือศักดิ์สิทธิ์แต่อย่างใด บทบาทจะกล่าวถึงนางดรสาแต่งองค์ทรงเครื่องแล้วบรรเลงเพลงกินนรรำ ออกเพลงเร็วไปยังพระเมรุมาศเพื่อทูลลาพระศพ เป็นการแสดงตามท้องเรื่องประกอบด้วยบทร้องและทำนองเพลงตามลำดับ ดังนี้

1. เพลงชมตลาด - กินนรรำ - เพลงเร็ว (ดรสาแต่งตัว)
2. โอ้บูชากุณฑ์ (รำใช้บทตามเนื้อร้องหน้าพระเมรุ)
3. กลองแขก
4. สะระหม่าออกแปลง (ถือกริช)
5. ตะเชิง เจ้าเซ็น (รำ 4 ทิศ รอบพระเมรุ)
6. โอด
7. เพลงฉิ่ง (เรียกข้าทาสเพื่อมอบทรัพย์สินให้)
8. เชิดฉิ่ง (ดรสาแทงตัวตายซึ่งแสดงในละครแต่ไม่แสดงในระบำ)
9. โอด (พี่เลี้ยง กำนัลทำบทร้องไห้)

และรำเดี่ยวโดยไม่มีเนื้อเรื่อง มักจะนิยมตัดตอนให้สั้นลงคงเหลือไว้แต่เพลงสะระหม่าออกแปลง ต่อท้ายตะเชิง เจ้าเซ็นเท่านั้น ทั้งนี้ใช้วงปี่พาทย์เครื่องคู่บรรเลงแต่งกายยืนเครื่องแต่สวมกระบังหน้า ห่มผ้าสองชายและนุ่งผ้ายกสีขาวล้วน

ลักษณะของฉากจะจัดฉากพระเมรุทอง มีพระโกศตั้งอยู่ ด้านหน้าโกศตั้งแท่นเพื่อวางเครื่องทองน้อยและพานใส่กริช ถ้าแสดงประกอบละครใน ฉากและอุปกรณ์การแสดงจะขาดเสียมิได้ แต่ถ้ารำเดี่ยวอาจจะใช้หรือไม่ใช้แล้วแต่ความจำเป็น และงบประมาณของผู้จัดการแสดง

วิธีการถ่ายทอดท่ารำดรสาแบบหลาในสมัยโบราณ ไม่มีการสอนให้นักเรียนทุกคน แต่จะเลือกนักเรียนบางคนที่ครูสอนเห็นว่าสามารถจดจำท่ารำได้ดี การเลือกนี้จะได้รับความเห็นชอบจากสมเด็จเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาผู้เป็นเจ้าของวังสวนกุหลาบ คุณครูเฉลยได้รับการถ่ายทอดท่ารำจากหม่อมครูแย้ม เท่าที่คุณครูจำได้ มีอีก 2 ท่าน คือ ท่าน

ผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และ คุณอุ่นเรือน (ไม่ทราบนามสกุล)

คุณครูเฉลย กล่าวเพิ่มเติมเรื่องสถานที่แสดงในครั้งนั้นว่าแสดงบนเวทีในโรงละครเหมือนโรงโขนในปัจจุบันแต่สร้างขึ้นอย่างถาวร มีประตูทางเข้าออก 2 ข้างเหมือนเวทีทั่วไป

อาจารย์เฉลย ได้ถ่ายทอดท่ารำดรสาแบบหลาให้แก่ศิลปินต่าง ๆ แต่เท่าที่สามารถรำได้ในขณะนี้ คือ

1. นางนพรัตน์ หวังในธรรม
2. นางบุนนาค ทรรทรานนท์
3. นางผุสดี หลิมสกุล[2]

หม่อมครูแย้ม : ผู้ถ่ายทอดท่ารำดรสาแบบหลา

หม่อมแย้ม ตัวอิเหนา เป็นศิษย์เจ้าจอมมารดาแย้ม อิเหนา (มีชีวิตสมัยรัชกาลที่ 1 ได้เป็นเจ้าจอมในรัชกาลที่ 2 อยู่ต่อมาจนรัชกาลที่ 5) เจ้าจอมมารดาแย้มซึ่งเป็นครูของหม่อมแย้ม เรียกกันว่าคุณโตแย้ม เป็นครูสอนอิเหนาให้กับเจ้าจอมหม่อมละครต่าง ๆ ตลอดจนอิเหนาทุกสมัย ศิษย์ของเจ้าจอมมารดาแย้ม นอกจากหม่อมแย้มก็มีเจ้าจอมมารดาวาด อิเหนาในรัชกาลที่ 4 ซึ่งต่อมาได้เป็นท้าววรจันทร์ในรัชกาลที่ 5 สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงกล่าวถึงหม่อมแย้มในตำนานละครอิเหนา เกี่ยวกับเรื่องตำนานละครครั้งรัชกาลที่ 4 ว่า หม่อมแย้มอิเหนาได้เป็นครูละครของท้าวราชกิจวรภัตร แพ (ธิดาสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยูรวงศ์) คณะละครนี้เล่นทั้งละครในและละครนอกตัวละครมีน้อย แต่ได้เคยเล่นถวายตัว และหม่อมแย้มยังเป็นครูละครคณะผสมสามัคคีของท่านเลื่อนฤทธิ์ (เทพหัสดิน ณ อยุธยา) อีกคณะหนึ่งในรัชกาลเดียวกัน

---

[2] สัมภาษณ์ เฉลย ศุขะวณิช, ศิลปินแห่งชาติ, 13 กันยายน 2535.

ศิลปินที่สืบทอดท่ารำในปัจจุบัน

ท่านผู้หญิงหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

ประวัติท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ได้มีผู้ศึกษาเขียนกล่าวพอสรุปความว่า[3]

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี มีนามเดิมว่า แผ้ว สุทธบูรณ์เกิดเมื่อวันที่ 25 ธันวาคม 2446 เมื่ออายุ 8 ขวบ ได้ถวายตัวในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา และได้รับการฝึกหัดนาฏศิลปกับครูอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิในราชสำนัก เช่น เจ้าจอมมารดาวาด และเจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4 เจ้าจอมมารดาทับทิม ในราชกาลที่ 5 หม่อมแย้มในสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ หม่อมอิ่ง ในสมเด็จพระบัญชรฯ จนมีความรู้สามารถออกแสดงละครเป็นตัวเอก ในโอกาสที่ถวายทอดพระเนตรหน้าพระที่นั่ง ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าหัวหลายครั้ง ท่านแสดงเป็นอิเหนาและนางดรสาในเรื่องอิเหนา เป็นพระพิรามและทศกัณฐ์ในเรื่องรามเกียรติ์ ทางด้านการศึกษาวิชาสามัญ ท่านจบหลักสูตรจากโรงเรียนในวังสวนกุหลาบในรัชสมัยสมเด็จพระมหาธีรราชเจ้า

ต่อมาท่านได้เป็นชายาในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ครั้นพระองค์ท่านเสด็จทิวงคตแล้ว เป็นเวลานานพอสมควร ท่านผู้หญิงแผ้วจึงได้สมรสกับนายตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี (ม.ร.ว.ดัน สนิทวงศ์) ท่านผู้หญิงแผ้วต้องติดตามสามีซึ่งรับราชการเป็นทูตทหารไปประจำที่ต่างประเทศหลายประเทศ เช่น ฝรั่งเศส อังกฤษ อิตาลี ฯลฯ

ผลงานสร้างสรรค์

1. ประเภทระบำได้แก่

1.1 ระบำกวาง ระบำบันเทิงกาสร (ระบำดาบ) ระบำม้า ระบำครุฑ (แบบผู้หญิงแสดง)

1.2 ระบำอื่น ๆ เช่น ระบำกินรีร่อน ระบำเงาะ ระบำวิชนี (ระบำพัด)

---

[3] ปัญญา นิตยสุวรรณ, "ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี," ใน เทิดพระเกียรติคุณท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี 15 เมษายน 2529 (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2529), หน้า 41-46.

2. ประเภทรำ เช่น ท่ารำของนางมโนห์ราตอนบูชายัญ รำสีนวลออกเพลงอาหนู รำฉุยฉายชเนา

3. ประเภทฟ้อน ได้แก่ ฟ้อนมาลัยในละครพันทางเรื่องพญาผานอง และฟ้อนดวงเดือน เป็นต้น

นอกจากผลงานชุดการแสดงดังกล่าว ท่านยังเรียบเรียง และจัดทำบทโขน เช่น บทละครเรื่องอิเหนา ตอนเข้าเฝ้าท้าวดาหา บทละครเรื่องชุนช้างชุนแผน ตอนพลายเพ็ชร พลายบัวออกศึก บทละครเรื่องมโนห์รา (ร่วมแต่งกับผู้อื่น) เป็นต้น

จากผลงานความรู้ความสามารถทำให้ท่านได้รับเกียรติคุณดังนี้

- ได้รับพระราชทานเหรียญดุษฎีมาลาเข็มศิลปวิทยา
- ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ประถมาภรณ์ช้างเผือก ประถมาภรณ์มงกุฎไทย
- ได้รับเครื่องราชอิสริยาภรณ์ทุติยจุลจอมเกล้าวิเศษ
- ได้รับพระราชทานปริญญาบัตรศิลปศาสตร์ดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- ได้รับเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง (นาฏศิลปไทย) ปี พ.ศ. 2528

อาจารย์ เฉลย ศุขะวณิช

ประวัติอ้างอิงของนางเฉลย ศุขะวณิช สรุปจากหนังสือศิลปินแห่งชาติดังนี้ [4]

นางเฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) 2530 เป็นบุตรคนที่ 5 ของนายเงิน และนางเน้ย แย้มสุด เกิดเมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน พ.ศ.2447 เรียนวิชาสามัญระดับประถมศึกษาที่โรงเรียนราษฎร์ใกล้บ้าน มีความรู้พออ่านออกเขียนได้เมื่ออายุประมาณ 7 ขวบ มารดาได้พาไปฝากไว้ให้อยู่ในความอุปการะของคุณหญิงจรรยายุทธกิจ

---

[4] สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ, "ประวัติชีวิตและผลงานของนางเฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)," ใน ศิลปินแห่งชาติ 2530 (กรุงเทพฯ : อมรินทร์ ฟรินติ้งกรุ๊ฟ จำกัด, 2530 ), หน้า 52-54.

(เอี่ยม ไกรฤกษ์) ต่อมาได้ติดตามไปอยู่กับคุณท้าวนารีวรคณารักษ์ (เจ้าจอมแก่นใน รัชกาลที่ 5) ซึ่งเป็นพี่สะใภ้ของคุณหญิง จรรยาฯ เพื่อฝึกหัดละคร ณ วังสวนกุหลาบ นางเฉลย ได้มีโอกาสฝึกหัดละครจนกระทั่งได้รับการถวายตัว กับสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงนครราชสีมา และได้รับการฝึกฝนท่ารำจากท่านครูหลายท่าน เช่น หม่อมครูนุ่ม หมุ่มครูอิ่ง หม่อมครูแย้ม ฯลฯ อายุ 21 ปี จึงสมรสกับพระยาอมเรศร์สมบัติ (ด่วน ศุขะวณิช) หลังจากสมรสปฏิบัติหน้าที่แม่บ้านเพียงอย่างเดียว มีบุตรและธิดากับพระยาอมเรศร์สมบัติ 4 คนและเมื่ออายุ 43 ปี พระยาอมเรศร์สมบัติผู้เป็นสามีถึงแก่อนิจกรรม นางเฉลย จึงเข้ารับราชการเมื่อ พ.ศ.2500 สอนนาฏศิลปละคร วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปกร

นางเฉลย ศุขะวณิช เป็นศิลปินประจำราชสำนัก วังสวนกุหลาบ (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงนครราชสีมา) และวังเพชรบูรณ์ (สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย) มาตั้งแต่อายุ 7-21 ปี เป็นเวลา 15 ปี แสดงละครประเภทต่าง ๆ หลาย เรื่อง

ผลงานการแสดง แสดงละครใน เช่น เรื่อง อิเหนา รับบทเป็น ประไหมสุหรี มะเดหวี ดรสา แสดงละครนอก เช่น เรื่อง สังข์ทอง รับบทเป็น มณฑา จันทา แสดงละครดึกดำบรรพ์ เช่น เรื่อง อิเหนา รับบทเป็น มะเดหวี นอกจากมีผลงานเกี่ยวกับการแสดงแล้ว ท่านยังมีผลงานทางด้านวิชาการระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น ชั้นกลาง ชั้นสูงและปริญญา เช่น เป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำที่เป็นแบบแผน บรรจุลงไว้ในหลักสูตรวิชานาฏศิลป์ ร่วมจัดทำหลักสูตรการศึกษาวิชานาฏศิลป์ไทยทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ เป็นกรรมการที่ปรึกษาร่างหลักสูตรรายวิชานาฏศิลป์ระดับปริญญา ที่ปรึกษาการพัฒนาหลักสูตรเป็นต้น นอกจากผลงานทางด้านวิชาการดังที่กล่าวแล้ว นางเฉลย ศุขะวณิช ยังคิดประดิษฐ์ท่ารำและระบำแบบใหม่ ร่วมกับนางสมุล ยมะคุปต์ ขึ้นหลายชุด เช่น ระบำกินนร ระบำโบราณคดี 4 ชุด ฟ้อนแคน เชิงสัมพันธ์ ระบำฉิ่งธิเบตและระบำศรีชัยสิงห์ เป็นต้น

จากผลงานต่าง ๆ ทำให้นางเฉลย ได้รับเกียรติคุณมากมาย ได้แก่ ได้รับเครื่องราชอิสริยาภรณ์ ตริตราภรณ์มงกุฎไทย (ต.ม.) รับพระราชทานโล่เกียรติคุณจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี และรับพระราชทานปริญญากิตติมศักดิ์ สาขานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยครูสมเด็จเจ้าพระยา พ.ศ. 2530

รูปแบบการแสดง

รูปแบบการแสดง ตรสาแบหลา เป็นการร่ำเพื่อ "พิธีกรรม" เรียกว่า "พิธีสตี หรือ "พิธีแบหลา"

รองศาสตราจารย์ สมปราชญ์ อัมมะพันธ์ ได้กล่าวถึง พิธีกรรมในประเพณีและพิธีกรรมในวรรณคดี โดยกล่าวว่า

"พิธีกรรม เป็นการกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งตามค่านิยม ทัศนคติ ความคิด และความเชื่อ โดยเข้าใจว่าการกระทำอย่างนั้นย่อมมีผลตอบสนองทำให้คนได้รับประโยชน์ตามที่คาดหวังเอาไว้ ทำแล้วมีผลทำให้จิตใจเบิกบาน เป็นสุขที่เรียกว่าได้บุญได้กุศลในการทำบุญตักบาตรแด่พระภิกษุสงฆ์ขณะตักบาตรในใจของคนส่วนมากมักอธิษฐานต่าง ๆ นานา เช่น เกิดชาติหน้าขอจงอย่าได้อดอยากอย่ารู้ยากรู้จน ขอให้มั่งมีเงินทอง ขอให้ผิวขาวเหมือนข้าวที่ตักบาตร ฯลฯ ความจริงจะเป็นฉันใดย่อมไม่สามารถพิสูจน์กันได้ แต่ผู้ตักบาตรมักเชื่อว่าถ้าเกิดชาติหน้าจริงตนย่อมได้รับผลตามที่จิตอธิษฐานไว้อย่างแน่นอน หลังการตักบาตรแล้วจึงทำให้จิตใจสบายและเป็นสุข พิธีกรรมจึงเป็นสิ่งที่เราสมมุติขึ้นเพื่อให้เกิดความสบายแก่ตัวเอง

พิธีกรรมต่าง ๆ ที่เราปฏิบัติกันอยู่ทั้งในอดีต ตลอดมาจนถึงปัจจุบันนี้ ในระยะแรกไม่เกี่ยวกับศาสนา แต่เมื่อเกิดมีศาสนาขึ้นจึงมีผู้นำเอาพิธีกรรมเข้าไปเกี่ยวข้องกับศาสนาอาจเพื่อให้เกิดความศรัทธา ขลัง ศักดิ์สิทธิ์ กล้า ฯลฯ ส่วนมากเป็นพิธีกรรมของศาสนาพราหมณ์ ซึ่งชาวไทยนับถือมาก่อน ต่อมาเมื่อชาวไทยนับถือศาสนาพุทธเป็นศาสนาประจำชาติ พิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์จึงเข้ามาปะปนในพุทธศาสนา โดยถือว่าถ้าพิธีกรรมใดทำแล้วไม่ทำให้ผู้อื่นเดือดร้อน ทำแล้วช่วยให้เกิดความสุขความสบายก็ย่อมทำได้ ไม่มีอะไรขัดข้อง"[5]

การนำประเพณีและพิธีกรรมมาใช้ในวรรณคดีมี 2 ลักษณะ คือ

1. นำประเพณีหรือพิธีกรรมมาอธิบายโดยตรง เนื้อหาทั้งหมดของหนังสือนั้น เป็นเรื่องของประเพณีหรือพิธีกรรมโดยละเอียด มีการกล่าวถึงความสำคัญทางประเพณีกรรม องค์ประกอบที่ต้องใช้ประกอบพิธี ระยะเวลา ผู้ประกอบพิธี ตลอดจนถึงวิธีการประกอบพิธีโดย

---

[5] สมปราชญ์ อัมมะพันธ์, ประเพณีและพิธีกรรมในวรรณคดีไทย (กรุงเทพมหานคร : โอ.เอส.พรินติ้งเฮ้าส์, 2536), หน้า 20.

ละเอียด ผู้อ่านสามารถอ่านแล้วเข้าใจวิธีกระทำ หรือประเพณีนั้น ๆ ได้ เช่น วรรณคดีเรื่องพระราชพิธีสิบสองเดือน โคลงพระราชพิธีทวาทศมาส

2. นำประเพณีหรือพิธีกรรมมาประกอบในวรรณคดี วรรณคดีในลักษณะนี้จะมีตัวละคร ฉาก แต่ในเนื้อหาบางตอนจะมีการดำเนินเรื่อง เกี่ยวโยงไปถึงพิธีกรรม หรือประเพณี เป็นการดำเนินเรื่องให้สนุกสนาน หรือสมบูรณ์ยิ่งขึ้น เช่น ขุนช้างขุนแผน รามเกียรติ์ รวมทั้งเรื่องอิเหนา[6]

เมื่อนำวรรณคดีไทยบางเรื่องมาสร้างละคร ประเพณีและพิธีกรรมทั้งหลาย ก็ยังปรากฏอยู่ในละคร แต่สิ่งที่เพิ่มเติมเข้าไปเห็นจะได้แก่ท่ารำที่มีศิลปะงดงาม และเป็นท่ารำที่ให้ความหมาย และอารมณ์ สอดคล้องกับบทบาทของตัวละครในเรื่องนั้น ๆ ส่วนประเพณี และพิธีกรรมก็ยังคงไว้เช่นเดิม

ราดรสาแบหลาที่สร้างขึ้นจากวรรณกรรมเรื่องอิเหนา ซึ่งอิเหนาเป็นเรื่องจากพงศาวดารชวาและได้กลายมาเป็นวรรณคดีของไทยเรื่องหนึ่ง อิเหนาฉบับไทยมีผู้แต่งไว้หลายฉบับ ซึ่งจะปรากฏเป็นประเพณีและพิธีกรรมของชวาที่ได้รับอิทธิพลจากอินเดียมาอีกทอดหนึ่ง ได้แก่ ประเพณีสมโภชลูกหลวงประสูติใหม่ พิธีโกนจุก พิธีบรวงสรวงเทพารักษ์ และพิธีสตี

"สตี" มาจากภาษาสันสกฤต และเป็นคำนามที่หมายถึงคำที่ใช้เรียก หญิงงาม หญิงดี และเมียที่ซื่อสัตย์ต่อผัว

พิธีสตี หรือ พิธีแบหลา เป็นพิธีแสดงถึงความรักความซื่อสัตย์ของภรรยาที่มีต่อสามี ท่านพระยาอนุมานราชธน (เสฐียรโกเศศ) ได้กล่าวถึงพิธีดังกล่าวไว้ในหนังสือประเพณีเกี่ยวข้องกับชีวิตเกิด-ตาย ดังนี้

"ประเทศอินเดียเมื่อก่อนนั้นหญิงที่สามีตายก่อน จะต้องกระโดดเข้ากองไฟตายตามสามีบนเชิงตะกอนเดียวกัน ถือว่าจะได้ติดตามไปปฏิบัติสามีในชาติหน้า"[7]

---

[6] เรื่องเดียวกัน, หน้า 22.

[7] เสฐียรโกเศศ, ประเพณีเกี่ยวกับชีวิตเกิด-ตาย (พระนคร: สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2506), หน้า 130-130.

วรรณคดีไทยหลายเรื่องมีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับประเพณีและพิธีกรรม ประเพณีที่คนในสังคมไทยปัจจุบันยังประพฤติปฏิบัติต่อเนื่องกันสืบมา เช่นประเพณีลอยกระทง ประเพณีเทศน์มหาชาติ ประเพณีบวชนาค บางเรื่องได้กล่าวถึง พิธีกรรมบางอย่าง ซึ่งมีลักษณะจำเพาะเจาะจงมีอยู่ในวรรณคดีเท่านั้น ไม่เป็นพิธีกรรมที่แพร่หลาย และคนในสังคมไม่กระทำกันไม่ว่าอดีตหรือปัจจุบัน เช่น พิธียกฉัตรแก้วของทศกัณฐ์ พิธีหุงน้ำทิพย์ของนางมณโฑในเรื่องรามเกียรติ์ [8] และพิธีสตีของนางดรสาในเรื่องอิเหนานั้น สังคมไทยในชีวิตจริงมิได้นำเรื่องการฆ่าตัวตาย โดยการกระโดดเข้ากองไฟมาใช้ในการดำเนินชีวิตเพียงแต่เป็นพิธีกรรมที่รู้จักผ่านทางวรรณคดีไทยเท่านั้น

<u>บทบาทและคุณสมบัติของนางดรสา</u>

การศึกษาบทบาทตัวละครและคุณสมบัติซึ่งได้แก่ คุณลักษณะ และลักษณะนิสัยของตัวละครมีส่วนในการศึกษาที่มาของท่ารำเป็นอย่างยิ่ง เพราะลักษณะนิสัยของตัวละครนั้น ๆ มีส่วนกำหนดรูปแบบท่ารำเนื่องจาก ดรสาแบหลาเป็นรำที่สร้างขึ้นมาจากบทละครเรื่องอิเหนาในรัชกาลที่ 2 จึงควรศึกษาบทบาทของนางดรสาตามท้องเรื่อง

บทบาทการดำเนินเรื่องในฐานะภรรยาระตูบุศสิหนา ซึ่งเป็นบทบาทที่สำคัญที่สุด เป็นแบบอย่างของกุลสตรีไทยในการเป็นตัวอย่างของภรรยาที่ดีมีความห่วงใยในสามี ดังเช่นตอนที่ทราบว่าระตูบุศสิหนาจะไปปราบพวกโจรป่า ดรสาเมื่อทราบก็แสดงความรักความห่วงใยโดยห้ามมิให้ระตูบุศสิหนายกกองทัพไป ดังคำพูดของนางดรสาที่ว่า

---

[8] สมปราชญ์ อัมมะพันธ์, <u>ประเพณีและพิธีกรรมในวรรณคดีไทย</u> (กรุงเทพมหานคร : โอ.เอส.พรินติ้งเฮ้าส์, 2536), หน้า 22.

"เมื่อนั้น นวลนางดรสาสายสมร
กราบบาทบังคมประนมกร ภูธรอย่าได้เสด็จไป
พระก็เป็นเอกองค์พงศ์กษัตริย์ ดำรงราชสมบัติบุรีใหญ่
ไม่คู่ควรสู้รบกับโจรไพร ถึงมาตรแม้นมีชัยก็ไม่งาม
ถ้าฉวยเพลี่ยงพล้ำสิ้ชำร้าย จะเสียยศอดอายกลางสนาม
ให้แต่ลนชำนาญการสงคราม ยกทัพติดตามไปต่อตี" [๑]

นางดรสามีความกล้าตัดสินใจและความเสียสละ ซึ่งเป็นคุณลักษณะดีเด่น เห็นได้จากเหตุการณ์ตอนที่ระตูบันจะมากัน กับ ระตูปักมาหงัน พระเชษฐา ของระตูบุศิหนา ได้เชิญโกศขึ้นตั้งบนเชิงตะกอน สองระตูทรงถือธูปเทียนของหอม เสด็จพร้อมกับนางดรสาเข้าจุดอัคคี ฝ่ายนางดรสา ด้วยความรักและซื่อสัตย์ต่อสามีนางจึงขอทำพิธีแบบหลา ด้วยความเต็มใจโดยมิได้ถูกบังคับแต่ประการใด ดังเนื้อความที่ว่า

"เมื่อนั้น นวลนางดรสามารศรี
กำสรดโศกศัลย์พันทวี อัญชลีทั้งสองกษัตรา
แล้วทูลว่าพระองค์ผู้ทรงเดช จงได้โปรดเกศเกศา
ข้าน้อยขอถวายบังคมลา ตายตามภัสดาด้วยภักดี" [๑๐]

---

[๙] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, อิเหนา (ธนบุรี : โรงพิมพ์รุ่งวัฒนา, 2514), หน้า 131.

[๑๐] เรื่องเดียวกัน, หน้า 151-152.

ความเด็ดเดี่ยวและความกล้าหาญ เป็นคุณลักษณะของนางดรสาอีกอย่างหนึ่ง หลังจากที่นางอธิษฐานเสร็จนางตัดสินใจเด็ดเดี่ยวที่จะจบชีวิตของนางเองด้วยการกระโดดเข้ากองไฟเพื่อตายตามสามี ดังนี้

"ครั้นเสร็จตั้งสัตย์อธิษฐาน เยาวมาลย์กราบงามสามท่า
เห็นเพลิงพลุ่งรุ่งโรจน์โชตนา ก็แบหลาโจนเข้าในอัคคีฯ"[11]

และการที่นางเต็มใจที่จะประกอบพิธีดังกล่าว ย่อมเห็นได้ว่านางเป็นหญิงที่ยึดมั่นในขนบธรรมเนียมประเพณีอีกประการหนึ่งด้วย

ความรักและความซื่อสัตย์ของนางดรสา ปรากฏจากการอธิษฐานของนางหลังจากที่เวียนทักษิณ (เบื้องขวา) รอบบรมศพสามีครบสามรอบแล้ว ดังความว่า

"ประการหนึ่งซึ่งข้าสุจริต สู้ตายมิได้คิดผิดผัน
เดชะความสัตย์ของข้านั้น แม้ทรงธรรม์จะตกไปแห่งใด
ขอให้ได้พบสบประสงค์ บ่าเรอบาทบงสุ์จงได้
ให้ร่วมสุขร่วมทุกข์ร่วมฤทัย อย่าให้รู้นิราศคลาดคลาฯ"[12]

ความซื่อสัตย์ต่อสามีจนยอมฆ่าตัวตาย กล่าวได้ว่าเป็นลักษณะนิสัยของนางดรสา ซึ่งเป็นนางในวรรณคดีไทย ที่ควรยกย่อง และเป็นแบบอย่างในความซื่อสัตย์และจงรักภักดี

---

[11] เรื่องเดียวกัน, หน้า 152.

[12] เรื่องเดียวกัน, หน้าเดียวกัน.

เพลงที่ใช้ประกอบท่ารำ

1. เพลงสะระหม่า

จากงานวิจัยเรื่อง "สรหม่า"* ของนางสาวชำคม พรประสิทธิ์ ได้สรุปที่มาของเพลงสรหม่าจากหลักฐานที่รวบรวม ทราบแต่เพียงว่าสรหม่านั้นมีมาแต่โบราณ ใช้ประกอบพิธีหลวงเป็นสำคัญ [13] โดยไม่สามารถทราบนามผู้แต่ง

ความหมายของคำว่าสะระหม่า มีกล่าวไว้ในหนังสือพจนานุกรมคำพ้องไทย มลายู ของราชบัณฑิตสถาน กล่าวไว้ว่า

"สะระหม่า ชื่อเพลงชนิดหนึ่งเป็นเพลงแขก ใช้ปี่ชวาและกลองแขก ทำนองเล่นกระบี่กระบองที่เรียกว่า สะระหม่า ทำตอนที่เล่นกีฬาต่าง ๆ มีรำดาบ รำง้าว เป็นต้น เรียกว่าเป็นเพลงแขกก็ได้ (เป็นอนุบทของคำกลอน)" [14]

ส่วนความหมายของสะระหม่าที่ใช้กันในประเทศอินโดนีเซียนั้น มีความหมายแยกกันคือ

สะ หมายถึง หนึ่ง

ระหม่า หมายถึง จังหวะ

ทั้งสองคำเมื่อนำมารวมกันจึงหมายถึง "หนึ่งจังหวะ" [15]

---

* เขียนรูปคำ "สรหม่า"ตามรายงานวิจัย "สรหม่า" ของนางสาวชำคม พรประสิทธิ์ ซึ่งเป็นงานวิจัยตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[13] ชำคม พรประสิทธิ, สรหม่า,งานวิจัยตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต ภาควิชาดุริยางค์ศิลป์คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พ.ศ. 2533, หน้า 101.

[14] ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมคำพ้องไทย มลายู (กรุงเทพมหานคร : ราชบัณฑิตยสถาน, 2529), หน้า 160.

[15] อับดุลย์ อาจีส, นักดนตรีของชาวอินโดนีเซีย, กรกฎาคม 2533.

สะระหม่า* เป็นเพลงประเภทเพลงเรื่อง** ซึ่งเพลงเรื่องสะระหม่านั้นมีอยู่ 2 ชนิด คือ

"1. สะระหม่าไทย หรือสะระหม่าใหญ่

2. สะระหม่าแขก

ทั้ง 2 ชนิดที่ใช้แตกต่างกัน สะระหม่าไทย หรือ สะระหม่าใหญ่ จะใช้แต่งานมงคลเท่านั้นงานอวมงคลห้ามใช้

สำหรับสะระหม่าแขก ให้ใช้ได้ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล"[18]

สะระหม่าที่ใช้บรรเลงประกอบท่ารำตรสาแบบหลาจัดอยู่ในประเภทที่ 2 คือ สะระหม่าแขก

เพลงสะระหม่าเป็นเพลงที่บรรเลงท่วงทำนองล้วน ๆ วิธีบรรเลงเพลงสะระหม่าแขกจะใช้เครื่องดนตรีน้อยชิ้น คือ ปีชวา 1 เลา กลองแขก 1 คู่ และฉิ่ง สำหรับกลองแขกจัดเป็นเครื่องดนตรีเอกในการบรรเลง มีหน้าที่ควบคุมจังหวะหน้าทับ ปีชวา มีหน้าที่ดำเนินทำนอง ส่วนฉิ่งตีเพื่อแยกจังหวะย่อย ๆ ของทำนองเพลง

---

* วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เขียนรูปศัพท์คำว่า "สะระหม่า"ตามหลักของพจนานุกรมคำฟ้องไทย-มลายู ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2529.

** คำว่า "เรื่อง" คือ การนำเพลงหลาย ๆ เพลงมาจัดบรรเลงรวมกันให้ติดต่อกันไป รวมเรียกว่า เพลงเรื่อง

[18] มนตรี ตราโมท,"ศัพท์สังคีต" (เอกสารประกอบการศึกษาวิชาทฤษฎี ดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527) หน้า 14.

ท่วงทำนองเพลงสะระหม่า มีความเร็วปานกลางคล้ายกับทำนองของเพลงในอัตรา 2 ชั้น ส่วนตอนบรรเลงออกแปลงทำนองเร่งเร็วขึ้น มีลีลารุกเร้าคล้ายกับทำนองเพลงชั้นเดียว[17]

2. เพลงตะเขิ่งและเพลงเจ้าเซ็น

เพลงตะเขิ่งและเพลงเจ้าเซ็น เป็นเพลงโบราณของเก่าไม่ปรากฏนามผู้แต่ง[18] มักนิยมบรรเลงติดต่อกันเหมือนเพลงช้าเพลงเร็วท่วงทำนองมีลักษณะช้าในอัตรา 2 ชั้น และเร็วในอัตราชั้นเดียวตามลำดับ เพลงทั้งสองนิยมใช้บรรเลงประกอบการรำของตัวละครในการแสดงละครใน ปรากฏในเพลงชุดฝรั่งรำเท้าเรื่องซึ่งประกอบด้วยเพลงฝรั่งรำเท้า ตะเขิ่งสองชั้น ตะเขิ่งชั้นเดียว* เจ้าเซ็น นอกจากนี้ได้มีการนำเพลงดังกล่าวใช้บรรเลงประกอบการแสดงแบ่งแยกได้ 2 ลักษณะ คือ

ลักษณะแรก บรรเลงเพลงเฉพาะท่วงทำนองอย่างเดียวไม่มีบทร้องแทรก ได้แก่ ร่าดรสาแบหลา รำฝรั่งคู่ ระบำย่องหงิด (การอธิบายช่วงนี้กล่าวเฉพาะรำฝรั่งคู่และระบำย่องหงิด)

รำฝรั่งคู่

การรำคู่พระคู่นางมีมาแต่สมัยรัชกาลที่ 2 วรรณกรรมที่มีการแสดงนี้แทรกอยู่ได้แก่ เรื่องอิเหนา เบิกโรงเรื่องรามสูร-เมขลา อุสรุก เพลงตะเขิ่งและเพลงเจ้าเซ็น เป็นเพลงลำดับที่ 2 และ 3 จากชุดของเพลงในฝรั่งคู่ซึ่งมีทั้งหมด 8 เพลง คือ ฝรั่งรำเท้า ตะเขิ่ง เจ้าเซ็น เพลงเร็ว เพลงฉิ่ง จีนรัว จีนรำผัด และจีนถอน

---

[17] สัมภาษณ์ บุญช่วย โสวัตร, อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางค์ศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 13 มกราคม 2537.

[18] สัมภาษณ์ศิลปี ศราโมท, หัวหน้าฝ่ายดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร, 1 พฤศจิกายน พ.ศ. 2536.

* เพลงไทยกำหนดอัตราของเพลงเป็น 3 อัตรา คือ อัตราสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว

ระบำย่องหงิด

เป็นระบำเทพบุตรนางฟ้าในเรื่องอุณรุท ตอนศุภลักษณ์วาดรูปประกอบด้วยเพลงรัว เพลงย่องหงิด เพลงตะเชิง เพลงเจ้าเซ็น

ลักษณะที่สอง บรรเลงโดยมีบทร้องตามท่วงทำนองเพลงได้แก่ ระบำดาวดึงส์ เป็นต้น

ระบำดาวดึงส์

เป็นระบำที่ปรับปรุงขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ทรงนิพนธ์บทร้องในทำนองตะเชิงและเจ้าเซ็นมีจังหวะช้าและเร็ว เพื่อประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง สังข์ทองตอนตีคลี หม่อมเจ็ม กุญชรฯ ปรับปรุงท่ารำจากท่ารำเจ้าเซ็นของเจ้าฟ้ากรมหลวงนิทักษ์มนตรี

ด้วยเหตุที่ว่าเพลงตะเชิงและเพลงเจ้าเซ็นเป็นเพลงที่ใช้กับการรำคู่ ระบำในละครในและระบำในละครดึกดำบรรพ์ วิธีการนำท่วงทำนองเพลงทั้งสองเพลงมาใช้จะสังเกตได้ว่าเพลงตะเชิงและเพลงเจ้าเซ็น จะใช้บรรเลงประกอบการแสดงของตัวละครที่มีบทบาทเป็นตัวเอกสูงศักดิ์ คือ นางดรสา พระอุณรุทกับนางอุษา อิเหนา ตลอดจนเหล่าเทพบุตรนางฟ้า โดยนำมาใช้กับท่ารำในลักษณะต่อไปนี้

1. ใช้ประกอบการเดินของตัวละครขณะร่ายรำ เห็นได้จากการเดินของนางดรสาในชุดรำดรสาแบหลาที่เคลื่อนไหวท่าทางรอบพระเมรุมาศจากทิศหนึ่งไปทิศหนึ่ง

2. มักใช้ประกอบการรำคู่ของพระและนางเพื่ออวดความสวยงามของท่ารำ และชั้นเชิงการรำ เช่น รำฝรั่งคู่

3. ใช้ประกอบการรำเพื่อชมความงามของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เช่น บทร้องในทำนองตะเชิง เจ้าเซ็น ที่ปรากฏในรำบำดาวดึงส์เป็นกระบวนกลอนที่พรรณนา ความงดงามเหล่าเทพบุตร เทพธิดาในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์

โอกาสที่แสดง

เมื่อครั้งที่แสดงในวังสวนกุหลาบการรำตรสาแบบหลา ใช้รำในการให้เจ้านายและพระประยูรญาติชมเพื่อผักผ่อนอิริยาบถ ต่อมากองการสังคีต กรมศิลปากรได้นำมาแสดงเพียงไม่กี่ครั้งและจะแสดงเผยแพร่ให้ประชาชนชม ดังนี้

ครั้งที่ 1 วันที่ 20 กรกฎาคม พ.ศ. 2502 แสดง ณ ไทยทีวีสีช่อง 4 บางขุนพรหม แสดงโดย นางบุนนาค ทรรทรานนท์

ครั้งที่ 2 * งานสังคีตศาลาเก่า (บริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ) แสดงโดย นางบุนนาค ทรรทรานนท์

ครั้งที่ 3 งานภูมิปัญญาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย แสดงโดยนางบุนนาค ทรรทรานนท์

ครั้งที่ 4 แสดง ณ โรงละคอนแห่งชาติ แต่แต่งกายแบบชวา (ใช้ท่าทางของชวาผสมกับการใช้กริช) แสดงโดย นางแพรวคาว สรรพศรี (ข้าราชการกองการสังคีต กรมศิลปากร)

ส่วนในวิทยาลัยนาฏศิลปก็ได้เคยมีการแสดงตรสาแบบหลา เป็นการเผยแพร่ให้ประชาชนชมทางสถานีวิทยุโทรทัศน์ ช่อง 9 เมื่อวันที่ 18 ธันวาคม พ.ศ. 2518 การแสดงครั้งนี้ผู้แสดง คือนางผุสดี หลิมสกุล ใช้เครื่องแต่งกายแบบชวา ส่วนท่ารำนั้น อาจารย์เฉลย ศุขะวณิช เป็นผู้ประดิษฐ์ท่าเพิ่มเติมโดยนำลีลาของท่าชวามาผสมกับท่ารำของไทย

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง

เนื่องจากการแสดงใช้เพลงทั้งหมด 3 เพลง ประกอบด้วยเพลงสะระหม่า ออกแปลง ตะเชิ่ง และเจ้าเซ็น เครื่องดนตรีที่ใช้จึงแตกต่างกันออกไป

1. ช่วงแรก รำเพลงสะระหม่าออกแปลงใช้วงปี่กลอง ประกอบด้วย ปี่ชวา 1 เลา กลองแขก 1 คู่ และฉิ่ง 1 คู่

---

* โอกาสที่แสดงในครั้งที่ 2 ครั้งที่ 3 และครั้งที่ 4 ผู้ให้สัมภาษณ์มิได้ข้อมูลเกี่ยวกับวันและเวลาที่แสดง

1.1 ปี่ชวา

ปี่ชวาทำเป็นสองท่อนเหมือนปี่ไฉน ท่อนเลาปี่ยาว 27 เซ็นติเมตร และท่อนลำโพงยาวราว 14 เซ็นติเมตร เจาะรูนิ้วและรูปร่างก็เหมือนกับปี่ไฉนทุกอย่าง แต่มีความยาวกว่าปี่ไฉน กล่าวคือ ปี่ชวาเมื่อสวมท่อนลำโพงปี่เข้าด้วยกันแล้ว ยาวประมาณ 38-39 เซ็นติเมตร ตรงปากลำโพงก็กว้างขนาดเดียวกับปี่ไฉน ทำด้วยไม้จริงหรืองา ที่ต่างจากปี่ไฉนก็คือ ตอนบนใส่ลิ้นปี่ทำให้บานออกเล็กน้อย ลักษณะของลิ้นปี่ก็เหมือนกับลิ้นปี่ไฉน ต่างแต่มีขนาดยาวกว่าเล็กน้อย ชื่อของปี่ชนิดนี้บอกตำนานอยู่ในตัวแล้วและโดยเหตุที่มีลักษณะรูปร่างเหมือนกับปี่ไฉนของอินเดียเป็นแต่ดัดแปลงให้ยาวกว่า เสียงที่เปาออกมาจึงต่างไปจากปี่ไฉน เรานำปี่ชวาเข้ามาเมื่อใดไม่อาจทราบได้ แต่คงนำมาใช้คราวเดียวกับกลองแขก และเมื่อสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นนั้น ปรากฏว่าเรามีปี่ชวาใช้ในกระบวนพยุหยาตรา เสด็จพระราชดำเนินแล้ว เช่น มีกล่าวถึงใน "ลิลิตยวนพ่าย" ความว่า

"สรวญสรัพทลฤโฆษฆ้อง กลองไชย
ทุมฆ่างแตรสังข์ ชวา ปี่ห้อ"

ซึ่งคงจะหมายถึง ปี่ชวา และปี่ห้อ หรือ ปี่อ้อ ปี่ชวาให้คู่กับกลองแขก (ชวา) เช่น เปาประกอบการเล่นกระบี่กระบอง และประกอบการแสดงละครเรื่องอิเหนา ตอนรำกริช และใช้ในวงปี่พาทย์นางหงษ์ กับใช้ในวงดนตรีที่เรียกว่า "วงปี่ชวากลองแขก" วงเครื่องสายปี่ชวา และวง "บัวลอย" ทั้งนำมาใช้เปาในกระบวนแห่ซึ่ง "จ่าปี" เปานำกลองชนะในกระบวนพยุหยาตราด้วย[10]

---

[10] ธนิต อยู่โพธิ์, เครื่องดนตรีไทย (กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา, 2532), หน้า 38.

I17103599

2. กลองแขก

กลองแขกรูปร่างยาวเป็นกระบอก แต่หน้าหนึ่งเรียกว่า "หน้ารุ่ย" กว้างประมาณ 20 เซ็นติเมตร อีกหน้าหนึ่งเรียกว่า "หน้าต่าน" กว้างประมาณ 17 เซ็นติเมตร หุ่นกลองยาวประมาณ 57 เซ็นติเมตร ทำด้วยไม้จริงหรือไม้แก่น เช่น ไม้ชิงชัน หรือไม้มะริด ขึ้นหนังทั้งสองหน้า ด้วยหนังวัวหรือหนังแพะ ใช้หวายผ่าซีกโยงเร่งเสียง โยงเส้นห่าง ๆ แต่ต่อมาในระยะหลังนี้คงจะเนื่องจากหาหวายใช้ไม่สะดวก ในบางคราวจะใช้สายหนังโยงบ้างก็มี สำรับหนึ่งมี 2 ลูก ลูกเสียงสูงเรียกว่า ตัวผู้ ลูกเสียงต่ำเรียกว่า ตัวเมีย ตีด้วยฝ่ามือทั้งสองหน้าให้เสียงสอดสลับกันทั้งสองลูก กลองอย่างนี้เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "กลองชวา" เพราะเราเข้าใจว่าได้แบบอย่างมาจากชวา ในวงปี่พาทย์มีกลองชนิดนี้ 2 ชนิด คล้ายกัน แต่ตรงกลางลูกกลองของเขาป่องออกมากกว่า ของไทยเรานี้คงจะใช้ในวงดนตรีไทยมาแต่โบราณ ในกฎหมายมีเรื่องศักดินากล่าวถึง "หมื่นราชาราช" พนักงานกลองแขก 200 และมีลูกน้องเรียกว่า ชาวกลองเลวนา 50 บางทีแต่เดิมคงจะนำเข้ามาใช้ในขบวนแห่เสด็จพระราชดำเนิน เช่น กระบวนช้าง กระบวนม้า และใช้บรรเลงร่วมกับปี่ชวา ประกอบการเล่นกระบี่ กระบอง เป็นต้น แล้วภายหลังจึงนำมาใช้ในวงปี่พาทย์ของไทยเมื่อครั้งนำเอาละครของชวามาเล่นเป็นละครไทยในปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา เช่น ในละครรำตอนรำกริช ต่อมาจึงนำมาใช้ตีกำกับแทนตะโพนในวงปี่พาทย์ และใช้แทนโทนรำมะนาในวงเครื่องสายด้วย[20]

ในท่วงทำนองเพลงสระหม่าออกแปลง จะใช้ปี่ชวาดำเนินทำนองให้เกิดอารมณ์โศกเศร้า เสียงของปี่ชวาเป็นเสียงที่ฟังดูแล้วโหยหวลจับใจ ซึ่งเหมาะกับบทบาทของการแสดงท่ารำ ส่วนการใช้กลองแขกมีความสัมพันธ์กับท่ารำตรงที่เป็นตัวกำหนดจังหวะหลัก และจังหวะย่อยของท่ารำ เนื่องจากท่ารำในเพลงสระหม่าออกแปลงเป็นท่ารำที่ต้องใช้อาวุธ การใช้เสียงกลองกำหนดจังหวะจะฟังดูฮึกเหิมประการหนึ่ง และอีกประการหนึ่ง ท่ารำมีการเล่นเท้าหลายรูปแบบ การเปลี่ยนเท้าสลับไปมา ต้องอาศัยการฟังจังหวะย่อยของเสียงกลองตลอดเวลา เพื่อทำให้การเปลี่ยนเท้าเข้ากับจังหวะและให้ท่ารำแลดูมีชีวิตชีวา ดังนั้นจะเห็นได้ว่าปี่ชวาและกลองแขกมีความสำคัญกับท่ารำและอารมณ์ของผู้รำมาก

---

[20] เรื่องเดียวกัน, หน้า 67.

2. <u>ช่วงที่สอง</u> รำเพลงตะเชิง และเพลงเจ้าเซ็น ใช้ ปี่พาทย์เครื่องคู่ ดังนี้

1. ปี่ใน
2. ระนาดเอก
3. ระนาดทุ้ม
4. ฆ้องวงใหญ่
5. ฆ้องวงเล็ก
6. ตะโพนและกลองแขก
7. กลองทัด
8. ฉิ่ง

ทั้งนี้การบรรเลงในช่วงที่สองใช้เครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน มีเพียงเครื่องประกอบจังหวะกล่าวคือถ้าบรรเลงเพลงตะเชิ่งใช้ตะโนนดีแต่ถ้าบรรเลงเพลงเจ้าเซ็นใช้กลองแขกดีประกอบจังหวะแทน

<u>การแต่งกายและการแต่งหน้า</u>

แต่งกายยืนเครื่องตัวนาง ซึ่งเลียนแบบเครื่องทรงของเจ้านายสีของเครื่องแต่งตัวเป็นสีขาวล้วนทั้งชุด แต่ผ้าห่มนางจะมีสีขาวล้วนหรือจะมีขลิบสีเหลืองก็ได้ แต่เดิมเมื่อครั้งเล่นถวายเจ้านายในวังสวนกุหลาบจะสวมเสื้อในนางแล้วห่มผ้าแบบสองชาย ซึ่งต่อมาได้วิวัฒนาการเป็นการห่มผ้าผืนเดียวตลอด ใส่กรองคอและจี้นางทับบนผ้าห่มนางและสวมเครื่องประดับ คือ

- ต้นแขน
- ใส่ตุ้มหู้
- ข้อมือ (กำไลแผง, ปะวะหล่ำ, แหวนรอบ)
- ข้อเท้า (กำไลหัวบัว, แหวนรอบ)

ส่วนล่างนุ่งผ้ายกจีบหน้านาง สีขาวล้วน คาดเข็มขัด บนศีรษะสวมกระบังหน้า ติดอุบะและดอกไม้ทัดด้านซ้ายของกระบังหน้า (ดูเพิ่มเติมในภาคผนวก)

ส่วนวิธีการแต่งหน้าของผู้แสดงที่แสดงในวังสวนกุหลาบ มีขั้นตอนการแต่งหน้าดังนี้

ขั้นที่ 1 ใช้น้ำมันตานีผสมกับชมิ้นแทนรองพื้นหน้า

ขั้นที่ 2 ทาสีแก้มด้วยสีของลิ้นจี่ แล้วท่าฝุ่นจีนสีขาวทับลงบนรองพื้นและสีแก้ม

ขั้นที่ 3 วาดคิ้วให้มีลักษณะโก่งด้วยดินสอสีดำ (เป็นดินสอที่หาได้จากคนจีนในสมัยนั้นใช้เขียนหวย)

ขั้นที่ 4 ทาปากด้วยการใช้สำลีพันปลายไม้แตะด้วยชาด

ขั้นที่ 5 สิ้นสุดการแสดงแล้วล้างหน้าด้วยสบู่กรด [21]

ครั้นต่อมาการแต่งหน้าได้เพิ่มวิธีการเขียนดวงตา ซึ่งแต่เดิมไม่มีจัดไว้เป็นอีกขั้นตอนหนึ่ง ส่วนการเขียนคิ้วก็ปรับให้เส้นคิ้วมีลักษณะโค้ง ปลายหางคิ้วงอนขึ้นเล็กน้อย ขั้นตอนการแต่งหน้ายังคงคล้ายคลึงกับในสมัยโบราณ เพียงแต่มีการพัฒนาวิธีการแต่งหน้าให้ประณีตขึ้น และอุปกรณ์ที่ใช้แต่งหน้ามีคุณภาพดีขึ้นกว่าเดิม

---

[21] สัมภาษณ์ เฉลย ศุขะวณิช, ศิลปินแห่งชาติ, 13 กันยายน 2535.

อุปกรณ์ประกอบการแสดง

"กริช" เป็นอาวุธประจำชาติ ของชวาและมลายู ตลอดจนชาวเกาะอินโดนีเซียก็นิยมนำมาใช้ มีลักษณะเป็นมีดสองคมยาวประมาณ 12-16 นิ้ว ระหว่างด้ามกับตัวกริชยึดไว้หลวม ๆ กริชจึงหมุนได้รอบตัว

กริช ในละครไทยจัดเป็นอุปกรณ์การแสดงที่จำเป็น ที่ตัวละครต้องใช้ตามบทบาทที่ได้รับ รำกริชของนางดรสามือซ้ายมิได้ถือผ้าเช็ดหน้า แต่ใช้มือขวาจับเฉพาะกริชอย่างเดียว และตรงบริเวณด้ามของฝักกริชผูกผ้าสีแดงชลิบดิ้นเงินหรือทอง จุดมุ่งหมายในการใช้กริช เพื่อมุ่งการร่ายรำอวดฝีมือและแสดงความกล้าหาญในการใช้อาวุธโดยมิได้สู้รบศัตรูในการแสดงท่าทางของนางดรสา จะใช้กริชประกอบการรำ 2 ลักษณะคือรำกริชโดยไม่ถอดฝักกริชออกจากตัวกริชและรำโดยดึงด้ามกริชออกจากฝักซึ่งเหน็บอยู่ที่เอวด้านซ้ายของผู้รำ

บทละครที่คัดมาเป็นตัวอย่างนี้ เป็นบทละครในเรื่องอิเหนาในรัชกาลที่ 2 กล่าวถึงวิธีการใช้กริช และความสำคัญของกริชในสังคมของพวกชวา

| | |
|---|---|
| เมื่อนั้น | ท้าวกระหมังกุหนิงเรืองศรี |
| ได้ฟังชื่นชมยินดี | ครั้งนี้อิเหนาจะวายชนม์ |
| อันเพลงกริชชวามลายู | กูรู้สันทัดไม่ขัดสน |
| คิดแล้วชักกริชฤทธิรณ | ร่ายรำท่ากลมารยา |
| กรชวานั้นคุมกริชกราย | พระหัตถ์ซ้ายนั้นถือเช็ดหน้า |
| เข้าปะทะประกริชด้วยฤทธา | ผัดผันไปมาไม่ครั่นคร้าม |

ตอนนี้เป็นตอนที่ท้าวกระหมังกุหนิงรบกับอิเหนาด้วยกริช การจับกริชจับด้วยมือขวามือซ้ายถือผ้าเช็ดหน้า ซึ่งผ้าเช็ดหน้านี้ไม่ใช่ถือให้ดูสวยงามเท่านั้น อาจใช้เพื่อสลัดบังตาคู่ต่อสู้ซึ่งถือโอกาสจ้วงแทงได้โดยฉับพลัน

นอกจากถือว่ากริชเป็นอาวุธสำคัญสำหรับป้องกันตัวชาวมลายู ยังใช้กริชเป็นเครื่องประดับ และเป็นสมบัติติดตัวตั้งแต่เกิด เห็นได้จากตอนเกิดอิเหนา องค์อสัญแดหวาซึ่งเป็นบรมอัยกาได้เสด็จมาอวยชัยให้พรพร้อมกับมอบกริชจารึกชื่อของพระหลานไว้ด้วย

มาจะกล่าวบทไป ถึงองค์อัญแดหวา
ซึ่งเป็นบรมอัยกา สถิตยังชั้นฟ้าสุราลัย
จึงนิมิตรกริชแก้วสุรกานต์ นามกรพระหลานจาริกใส่
ครั้นเสร็จเสด็จจากวิมานชัย เหาะมากรุงไกรกุเรปัน

และตอนที่อิเหนาจะสบเนตรกับนางบุษบา ทำอย่างไรนางบุษบาก็ไม่ยอมสบเนตรด้วย อิเหนาจึงฉายกริชให้นางบุษบาหันมาสบเนตรให้ได้

เมื่อนั้น พระสุริวงศ์พงศ์อัญแดหวา
เห็นกำนัลผ่อนกันออกมา บ้างดูมาลที่ให้ไป
อันระเด่นบุษบาโฉมยง จะทรงเลือกบุหงาก็หาไม่
ดูบุหรงอันลงจับไม้ พระจะใคร่ให้นางเห็นกาย
จึงดำเนินเดินผ่านออกมา จะให้สบนัยนาโฉมฉาย
ครั้นนางไม่เห็นก็อุบาย เยื้องกรายฉายกริชอันฤทธี

ก่อนที่นางดรสาจะกระโดดเข้ากองไฟตายตามสามีนางได้หยิบกริช ซึ่งเป็นสมบัติประจำตัวของระตูบุศสิหนามาทูลไว้เหนือเกล้า เหมือนน้อมระลึกบูชาสามีเป็นครั้งสุดท้ายในชีวิตของนาง

ครั้นครบคำรบสามรอบ นบนอบน้อมองค์ลงกราบไหว้
จึงชักเอากริชภูวไนย มาทูลไว้เหนือเกล้าเมาลี

เป็นที่น่าสังเกตว่าในบทละครเรื่องอิเหนา ในรัชกาลที่ 2 ระบุเพียงว่า นางดรสาฆ่าตัวตายโดยกระโดดเข้ากองไฟแต่เมื่อนำมาแสดงในวังสวนกุหลาบใช้ บทที่สมเด็จเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา จัดแสดงถึงบทตอนที่ร้องว่า "เห็นเพลิงรุ่งโรจน์โชตนา ก็แบหลาโจนเข้าในอัคคี" นางดรสารำสะระหม่าออกแปลงแล้วใช้กริชที่รำแทงตัวเองก่อน แล้วจึงกระโดดเข้ากองไฟ ซึ่งเป็นการฆ่าตัวตายในทำนองเพลงหลังจากจบบทร้องดังที่กล่าวข้างต้น

จากประวัติที่มาลักษณะกริช และการใช้กริชที่มีความสำคัญต่อวิถีการดำเนินชีวิตของตัวละครเรื่องอิเหนา ทำให้เห็นว่ากริชเป็นเสมือนตัวแทนของสามี จนวาระสุดท้ายนางก็ได้ใช้กริชร่ายรำก่อนกระโดดเข้ากองไฟ ทำให้กริชเข้ามามีบทบาทในท่ารำ ซึ่งในส่วนของท่ารำนั้นการใช้กริชถือเป็นหัวใจสำคัญของการรำสะระหม่าออกแปลง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ถ้าวงการละครจะพูดถึงตรสาแบหลาก็มักจะกล่าวถึงรำกริช ดังนั้นจึงพิจารณาได้ว่าการรำกริชเป็นลักษณะเด่น ในการรำตรสาแบหลามากกว่าการใช้ท่ารำเพลงตะเชิงและเจ้าเซ็น

<u>การแสดงอารมณ์และท่าทาง</u>

รำตรสาแบหลาเป็นการแสดงที่สื่อความหมายด้วยการพ้อนรำ โดยใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย จึงจัดอยู่ในประเภทหนึ่งของการแสดงที่เรียกว่าอภินยะ ตามหลักตำรานาฏยศาสตร์ รจนา โดยภรตมุนี ซึ่งอภินยะหมายถึง การแสดง 4 ประการ คือ

1. อางคิกะ (การแสดงอวัยวะ)
2. วาจิกะ (การแสดงด้วยวาจา)
3. อาหารยะ (แสดงเครื่องแต่งตัว)
4. สาตวิกะ (แสดงแทนตัวเติมในเนื้อเรื่อง)

และยังกล่าวได้ว่ารำตรสาแบหลา อยู่ในประเภทที่ 4 ของอภินยะได้เพราะเป็นการแสดงแทนตัวเติม คือถ้าแสดงเป็นตรสาก็ต้องทำตัวให้เหมือนตรสาเช่นเดียวกับการแสดงเป็นทศกัณฐ์ แสดงเป็นหนุมาน ต้องทำตัวให้เหมือนทศกัณฐ์ หรือหนุมานเช่นเดียวกัน

ในอัธยายที่ 6 และ 7 ในนาฏยศาสตร์กล่าวถึงเรื่องรสและภาวะ โดยนำมาเทียบเคียงอารมณ์ของงนางตรสา เนื่องจากตรสาแบหลาเป็นการรำที่เกิดจากละครแม้นว่าจะนำมารำเบ็ดเตล็ด อารมณ์ต่อเนื่องที่มีอยู่ในละครก็มิได้ละทิ้งดังนั้นเมื่อรำตรสาแบหลาครั้งใด ผู้รำจะไม่นิยมใช้สีหน้ายิ้มแย้มแจ่มใสเหมือนรำเบ็ดเตล็ดทั่วไป เพราะจะขัดกับสภาพความเป็นจริงตามท้องเรื่องที่ปรากฏ ผู้วิจัยจึงได้นำบทบาทนางตรสา มาจำแนกให้เห็นรสและภาวะตามหลักนาฏยศาสตร์ ดังนี้

วีระรส ในช่วงแรก

| | | |
|---|---|---|
| สถายีภาวะ | (ภาวะแห่งตัวการประจำ) | : ความโศก |
| วิภาวะ | (เหตุการณ์ที่ปรากฏ) | : 1. ความตั้งใจเด็ดเดี่ยวแน่วแน่ |
| | | 2. ความมีตระกูลสูง |
| วยภิจารี | (เหตุอุดหนุนส่งเสริม) | : ธฤติ (ความมั่นคง) |
| อนุภาวะ | (ทำท่าทาง) | : ความตั้งมั่น, ความมั่นคง, ความกล้า, ความเสียสละ |

กรุณารส ในช่วงกลางและตอจบ

| | | |
|---|---|---|
| สถายีภาวะ | : | ความโศก |
| วิภาวะ | : | การพลัดพรากจากคนรัก |
| วยภิจารี | : | เหตุสะเทือนใจ |
| อนุภาวะ | : | ใบหน้าเศร้าหมอง |

ดังนั้น ในรำเดี่ยวชุดนี้ปรากฏวีระรสในช่วงแรกของการรำ เพื่อแสดงความกล้าหาญของผู้รำ ส่วนกรุณารสมีอยู่ในช่วงกลาง ตลอดไปถึงตอนจบเพราะเป็นช่วงที่น่าหวาดเสียว โดยผู้แสดงรำรอบพระเมรุแล้วกระโดดเข้ากองไฟฆ่าตัวตาย ทำให้ผู้ชมเห็นใจในโชคชะตาของนาง

<u>ขั้นตอนและวิธีการแสดง</u>

จากการศึกษาวิดีทัศน์ท่ารำตรสาแบหลา (ดูภาพเคลื่อนไหวจากวีดีโอเทปและดูภาพนิ่งจากภาคผนวก) แสดงท่ารำโดยนางนพรัตน์ หวังในธรรม (ได้รับถ่ายทอดท่ารำจากนางเฉลย ศุขะวณิช) ใช้เวลาแสดงประมาณ 10 นาที ท่ารำแบ่งเป็น 3 ช่วง โดยแบ่งตามความเปลี่ยนแปลงของท่วงทำนองเพลงแต่ละเพลง

ตอนออก จะออกในทำนองเพลงสะระหม่าจากหลังฉากออกสู่จุดกึ่งกลางเวที

ช่วงแรก รำอาวุธ ใช้เวลา 7 นาที แบ่งออกเป็น 2 ตอน

ตอนแรก ใช้เพลงสะระหม่า 5 นาที ถือกริชรำทั้งฝัก

ตอนที่ 2 ใช้เพลงแปลง 2 นาที ถือกริชรำโดยถอดฝักกริชออก

ช่วงกลาง ระยะเวลา 1 1/2 นาที ใช้เพลงตะเข็งเหน็บกริชตรงเอวด้านซ้ายมือโดยไม่ถืออาวุธ

ตอนจบ ระยะเวลา 2 นาที ใช้เพลงเจ้าเซ็นรำโดยไม่ถืออาวุธ

ตั้งแต่ช่วงแรกจนจบเพลงใช้ท่านาฏศิลป์ไทยที่มีมาตั้งแต่โบราณทั้งสามช่วง

ในส่วนที่เกี่ยวกับวิธีการแสดง ใช้ผู้แสดงหญิง 1 คน ออกด้วยท่าสอดสร้อยมาลาและวิ่งชอยเท้าออกทางด้านขวามุมล่างของเวที โดยวิ่งเป็นเส้นทะแยงมุมขึ้นมาทางจุดกึ่งกลางเวที ทั้งท่ารำและลักษณะการวิ่งออกมาดังกล่าวนี้ เป็นขนบนิยมของละครรำไทยที่มีมาแต่โบราณ ต่อจากนั้นเป็นการรำใช้กริชด้วยท่าทางต่าง ๆ ซึ่งเป็นท่าที่จัดได้ว่าเป็นท่ามาตรฐาน เพราะในปัจจุบันท่าเหล่านี้มิได้เปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา ทั้งนี้ผู้รำจะใช้นาฏยศัพท์ในการเล่นเท้า ได้แก่ ก้าวเท้าแตะ แตะเท้าอยู่กับที่ จรดเท้า ฉายเท้า และเดาะเท้า ส่วนในช่วงกลางของเพลงตะเข็งจะไม่ใช้กริช เป็นช่วงของการรำที่มุ่งลีลาเคลื่อนไหวด้วยการโยกเท้าเพื่อเปลี่ยนตำแหน่งที่รำมากกว่าการเน้นที่ท่ารำ และในตอนจบจังหวะเร่งเร็วขึ้น ท่าที่เด่นในตอนนี้คือท่าตบอก 2 มือ ซึ่งแสดงถึงความเสียใจอย่างมาก อันเป็นช่วงที่แสดงว่าใกล้จะจากไปก่อนใช้กริชแทงตัวตาย ช่วงนี้มีการเปลี่ยนตำแหน่งด้วยความถี่มากกว่าช่วงกลางแต่ใช้การก้าวกระโดดการเปลี่ยนตำแหน่งบ่อยครั้ง แสดงถึงการรวบรวมกำลังกายและกำลังใจก่อนที่จะตัดสินใจครั้งสุดท้ายเพื่อกระโดดเข้ากองไฟตายตอนจบ ถ้ารำเป็นระบำจะนิยมจบลงด้วยการนั่งคุกเข่าและปิดฉาก จะไม่นิยมแสดงการฆ่าตัวตายด้วยกริชต่อหน้าผู้ชม

กระบวนท่ารำ

คุณลักษณะของท่ารำตรสาแบหลา แบ่งออกเป็น 6 ประเภท ดังต่อไปนี้

1. ท่าหลัก
2. ท่าเดี่ยว
3. ท่าคู่
4. ท่าชุด
5. ท่าเชื่อม
6. ท่าซ้ำ
7. ท่าสลับ

1. ท่าหลัก

ท่าหลักโดยความหมายแล้วเป็นท่าที่สำคัญที่สุด ซึ่งเลือกใช้เพียงท่าเดียวในจำนวนท่ารำที่คัดเลือกไว้หลายท่า เป็นท่าที่มีมาตรฐานและให้ความหมายเหมาะสมที่สุด ในกรณีที่นำท่าอื่นมาทดแทนท่าหลัก ด้วยเหตุผลใดก็ตาม ท่าสำรองที่นำมาใช้แทนมักเรียกว่า "ท่ารอง"

ท่าหลักในตรสาแบหลาที่มีอยู่ในแต่ละเพลง เพลงแรกเป็นเพลงสะระหม่ามี 17 ท่า

1. ท่าไหว้ (ภาพที่ 3)*
2. ท่าเจิมหน้าผาก (ภาพที่ 4)
3. ท่าหยิบกริช (ภาพที่ 5)
4. ท่าสอดสร้อยมาลาแปลง (ภาพที่ 6)
5. ท่าแทงกริชต่ำ (ภาพที่ 5)
6. ท่าชักกริช ลักษณะที่ 1 (ภาพที่ 8)

---

* ต่อไปนี้หมายเลขที่ใส่ไว้ในวงเล็บหลังชื่อท่าแต่ละท่า แสดงถึงลำดับที่ของภาพซึ่งดูเพิ่มเติมได้จากภาคผนวก

7. ท่าบัวชูฝักนั่ง (ภาพที่ 9)
8. ท่าชูกริช ลักษณะที่ 2 (ภาพที่ 13)
9. สอดสร้อยมาลาแปลงจีบที่อก (ภาพที่ 14)
10. ท่าพิสมัยเรียงหมอน (ภาพที่ 15)
11. ท่าอัมพรหรือสอดสูง (ภาพที่ 17)
12. ท่าป้องกริช (ภาพที่ 18)
13. ท่าพรหมสี่หน้า (ภาพที่ 19)
14. ท่ากวางเดินดง (ภาพที่ 20)
15. ท่าม้วนกริช (ภาพที่ 22)
16. ท่าจีบคว่ำมือสั้น (ภาพที่ 23)
17. ท่าสลัดจีบตั้งวง (ภาพที่ 24)

เพลงแปลงมี 4 ท่า

1. ท่าเหน็บกริช (ภาพที่ 27)
2. ท่าสอดจีบต่ำ หรือสอดเชิด (ภาพที่ 28)
3. ท่าจีบยาว (ภาพที่ 29)
4. ท่าจีบสั้น (ภาพที่ 30)
5. ท่ากินนรรำ (ภาพที่ 31)

เพลงตะเชิงมี 4 ท่า

1. ท่าตบอกมือเดียว (ภาพที่ 32)
2. ท่าจีบยาว (ภาพที่ 34)
3. ท่าฉายมือ (ภาพที่ 35)
4. ท่าจีบชายพก (ภาพที่ 37)

เพลงเจ้าเซ็นมี 7 ท่า

1. ท่าช้างประสานงา (ภาพที่ 38)
2. ท่าตั้งแขนหงายมือ (ภาพที่ 39)
3. ท่าพรหมสี่หน้า (ภาพที่ 40)
4. ท่าสอดต่ำ หรือสอดเชิด (ภาพที่ 41)
5. ท่าจีบชายพก (ภาพที่ 43)
6. ท่อตบอกสองมือ (ภาพที่ 45)
7. ท่ายืนท้าวสะเอว (ภาพที่ 47)
8. ท่ายืนชะโงกดู (ภาพที่ 48)

2. ท่าเดี่ยว

ท่าเดี่ยว หมายถึง ชุดการแสดงที่ใช้ท่าแต่ละท่าครั้งเดียวโดยไม่ปฏิบัติซ้ำ ถ้าจะใช้ท่าเดิมซ้ำอีกครั้งหนึ่งก็จะทิ้งระยะห่างกันพอควร

| ทำนองเพลง | ชื่อท่า | ลำดับภาพ |
|---|---|---|
| สะระหม่า | ท่าไหว้ | 3 |
| | ท่าเจิมหน้าผาก | 4 |
| | ท่าหยิบกริช | 5 |
| | ท่าแทงกริชต่ำ | 7 |
| | ชูกริช | 8 |
| ออกแปลง | เหน็บกริช | 27 |
| เจ้าเซ็น | ยืนท้าวสะเอว | 47 |
| | ยืนชะโงกดู | 48 |

จากตารางที่แจกแจงพบว่าท่ารำตรสาแบหลาไม่นิยมใช้ท่าเดี่ยวในเพลงตะเชิง ส่วนในเพลงเจ้าเซ็นมีปริมาณใช้ท่าเดี่ยวเพียง 2 ท่า เท่านั้น

3. ท่าคู่

ท่าคู่ หมายถึงชุดการแสดงที่ใช้ท่ารำเป็นคู่ ๆ อาจเป็นคู่ 1 คู่ 2 คู่ 3 ก็ได้ ลักษณะท่าแขนจากขวามาซ้าย ซ้ายมาขวา หลังมาหน้า หน้ามาหลัง ส่วนตำแหน่งที่ยืนอาจยืนอยู่กับที่หรือเคลื่อนไหวไปมาตลอดเวลาที่ทำท่า อาจแบ่งเป็น 2 ประเภท

ประเภทที่ 1 "ท่าคู่ธรรมดา"ท่ารำท่าเดียวปฏิบัติ 2 ครั้ง หรือเป็นคู่ ๆ

ประเภทที่ 2 "ท่าคู่ผสม" ท่ารำที่ผสมผสานกัน 2 ท่านในแต่ละช้าง และปฏิบัติ 2 ครั้ง หรือเป็นคู่ ๆ เช่นเดียวกับท่าคู่ธรรมดา

| ทำนอง | ชื่อท่า | ลำดับภาพ |
|---|---|---|
| สะระหม่า | สอดสร้อยมาลาแปลง(นั่ง) | 6 |
| | บัวชูฝัก | 9 |
| | พิสมัยเรียงหมอน | 15 |
| | พรหมสี่หน้าและกวางเดินดง | 19,20 |
| | ฉายกริช | 25 |
| | สอดสร้อยมาลาแปลง | 26 |
| แปลง | สอดจีบต่ำ | 28 |
| | จีบยาว | 29 |
| | จีบสั้น | 30 |
| | กินนรรำ | 31 |
| ตะเชิง | จีบชายพก | 37 |
| เจ้าเซ็น | สอดจีบต่ำ | 41 |
| | จีบชายพก | 43 |
| | ตบอก 2 มือ | 45 |

4. ท่าชุด

ท่าชุด หมายถึง กระบวนท่ารำหลาย ๆ ท่า เมื่อปฏิบัติจนครบแล้ว จะย้อนรำซ้ำทั้งกระบวนอีกครั้งหนึ่ง หรือกี่ครั้งก็สุดแล้วแต่ความเหมาะสม คำว่า "ท่าชุด" ในรำไทยไม่นิยมเรียกและยังไม่มีผู้ใดกำหนดชื่อเรียกเป็นแบบแผนขึ้นมา [22]

แต่ในนาฏศิลป์อินเดียมีการใช้แม่ท่า (กรณะ) ต่าง ๆ มารวมกันเรียกว่า "รำชุด" หรือ "องคหาระ" เป็นการรำที่กำหนดจำนวนแม่ท่าชัดเจนว่าจะต้องประกอบด้วยแม่ท่า 6,7,8 หรือ 9 กรณะ จึงจะเรียกได้ว่า "รำชุด"

โดยลักษณะของรำชุดดรสาแบบหลาจะมีการใช้ "ท่าชุด" เหมือนกับ "รำชุด" ของอินเดีย[2] เพียงแต่ว่านาฏยศิลป์ไทยมิได้กำหนดชื่อเรียกกันเป็นกฎเกณฑ์เท่านั้น (ดูเพิ่มเติม "องคหาระ" (รำชุด) ได้ในตำรานาฏยศาสตร์ของท่านภรตมุนี ในอัธยายที่ 4)

เพลงตะเชิง

ท่าชุดในเพลงตะเชิงประกอบด้วยท่ารำหลาย ๆ ท่ามาเรียงร้อยเข้าด้วยกัน อยู่ในช่วงเวลาขณะหนึ่ง แล้วย้อนรำใหม่ซ้ำท่าเดิม อีกกี่ชุดก็ได้เป็นที่น่าสังเกตว่าท่าที่รำเป็นชุด ๆ เมื่อจบ 1 ชุด และจะเริ่มรำใหม่จะนิยมเปลี่ยนจุดที่ยืนในตำแหน่งใหม่ก่อน จึงค่อยเริ่มย้อนรำกระบวนท่าชุดเดิมใหม่อีกครั้งหนึ่ง

ชุดที่ 2 0 ชุดที่ 1

---

[22] สัมภาษณ์สุวรรณี ชลานุเคราะห์, ศิลปินแห่งชาติ, 10 มกราคม 2537.

ชุดที่ 1 ท่ารำ 5 ท่าประกอบด้วย

ก = สอดสร้อยมาลา

ข = จีบยาว

ค = ฉายมือ

ง = ปาดมือ

เมื่อหมดชุดที่ 1 ปฏิบัติท่ารำซ้ำ ชุดที่ 2 เช่นเดียวกับชุดที่ 1 แต่เปลี่ยนจุดที่ยืนรำเท่านั้น

5. ท่าเชื่อม

ท่าเชื่อม หมายถึง ท่ารำที่อยู่ระหว่างท่าหลักแต่ละท่าจะช่วยเรียงร้อยท่าหลักของแต่ละชุด การแสดงให้ติดต่อกันตั้งแต่ต้นจนจบ

ท่าเชื่อมในทำนองเพลง สะระหม่ามีวิธีการเชื่อมดังนี้

1. เชื่อมด้วยการแทงมือ (ภาพที่ 8) หมุนตัวจากด้านขวามือมาทางด้านซ้ายมือของผู้รำ โดยการชอยเท้า ดังในท่าแทงมือเชื่อมระหว่างท่าบัวชูฝัก (นั่ง) และบัวชูฝัก (ยืน) ตามลำดับภาพที่ 7,8 และ 9 ดังนี้

| ชื่อท่า | ท่าเชื่อม | ชื่อท่า |
|---|---|---|
| บัวชูฝัก (นั่ง) | แทงมือ<br>พร้อมกับชอยเท้า | บัวชูฝัก (ยืน) |

ภาพที่ 9 ภาพที่ 10 ภาพที่ 11

2. เชื่อมท่าด้วยการแทงกริช (ภาพที่ 10)

| ชื่อท่า | ท่าเชื่อม | ชื่อท่า |
|---|---|---|
| บัวชูฝักในท่ายืน (11) | แทงกริช | ท่าชูกริช 2(13) |
| ท่าพิสมัยเรียงหมอน (15) | " " | ท่าอัมพร (17) |
| กวางเดินดง (20) | " " | ท่าม้วนกริช (22) |

3. เชื่อมท่าด้วยการเล่นเท้า

3.1 เชื่อมท่าด้วยการเล่นเท้าในลักษณะแตะปลายนิ้วเท้าตามจังหวะโดยหมุนตัวจากด้านขวามาด้านซ้าย (ของผู้รำ) เรียกว่า "แตะเท้าอยู่กับที่"

| ชื่อท่า | วิธีเชื่อม | ชื่อท่า |
|---|---|---|
| พิสมัยเรียงหมอนด้านขวา (15 ก.) | แตะเท้าหมุนตัว | พิสมัยเรียงหมอนด้านซ้าย (15 ข) |
| พรหมสี่หน้า (19) | " " | กวางเดินดง (20) |

3.2 เชื่อมท่าด้วยการเล่นเท้า ซึ่งเรียกว่า "ก้าวเท้าแตะ" พร้อมกับหมุนตัวจากด้านซ้ายมาด้านขวา

| ชื่อท่า | วิธีเชื่อม | ชื่อท่า |
|---|---|---|
| บัวชูฝักนั่ง (9)<br>จีบคว่ำมือสั้น (23) | ก้าวเท้าแตะหมุนตัว<br>" " | บัวชูฝักยืน (11)<br>สลัดจีบตั้งวง (24) |

4. เชื่อมท่าด้วยการหมุนตัวไปทางด้านหลังจากด้านซ้ายมือไปทางด้านขวามือ แล้วกระโดดก้าวเท้า 2 จังหวะ

| | ชื่อท่า | วิธีเชื่อม | ชื่อท่า |
|---|---|---|---|
| จุดที่ 1 ระหว่างภาพที่ 13 กับ 14 | ชูกริช (ลักษณะที่ 2) | | สอดสร้อยมาลาแปลง (จีบที่อก) |
| จุดที่ 21 ระหว่างภาพที่ 17 กับ 18 | อัมพร (สอดสูง) | หมุนตัว ก้าวเท้า 2 จังหวะ ทั้ง 3 จุด | ท่าป้องกริช |
| จุดที่ 3 ระหว่างภาพที่ 22 กับ 23 | ท่าม้วนกริช | | ท่าจีบคว่ำมือสั้น |

เพลงแปลง

1. เชื่อมท่าด้วยการ "เตาะเท้า" ตามจังหวะระหว่างภาพที่ 25 กับภาพที่ 26

| ชื่อท่า | วิธีเชื่อม | ชื่อท่า |
|---|---|---|
| เหน็บกริช | เตาะเท้า | สอดจีบต่ำ (สอดเชิด) |

2. เชื่อมท่าด้วยการ "ย่ำเท้า" โดยการก้าวเท้าหมุนตัวจากด้านขวามาซ้าย ด้านซ้ายมาขวาตามจังหวะเพลง

| ชื่อท่า | วิธีเชื่อม | ชื่อท่า |
|---|---|---|
| สอดจีบต่ำหรือสอดเชิด (28) | ย่ำเท้า | จีบยาวและสลับมือแบ (29) |
| จีบยาวและสลับมือแบ (29) | " | จีบสั้น (30) |
| จีบสั้น (30) | " | กินนรรำ (31) |

เพลงตะเชิ่ง

1. เชื่อมด้วยท่าการ "ปาดมือ" (30) ในท่า ก. ใช้ท่า ข. เชื่อมไปสู่ท่า ค. และ ง. โดยวิ่งปาดมือพร้อมกับชอยเท้าถี่ ๆ

| ชื่อท่า | วิธีเชื่อม | ชื่อท่า | ชื่อท่า |
|---|---|---|---|
| ตบอกมือเดียว (32) | ปาดมือ (33) | สอดสร้อย (34 ก) | จีบยาว (34 ข) |

ก. ข. ค. ง.

2. เชื่อมท่าโดยการ "สูดเท้าเคลื่อนที่" จากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่งโดยเคลื่อนไปด้วยการสบัดจีบ

| ชื่อท่า | วิธีเชื่อม | ชื่อท่า |
|---|---|---|
| ฉายมือ (35) | สูดเท้าเคลื่อนที่ในท่าจีบหงายมือสั้น (36) | จีบชายพก (37 ก. และ ข) |

เพลงเจ้าเซ็น

1. เชื่อมท่าด้วยแม่ท่า ชื่อ "ท่าหงส์บิน" ยกเท้าข้างหนึ่งแล้วเคลื่อนเท้าโดยการก้าว 2 จังหวะ เพื่อเปลี่ยนตำแหน่งที่ยืนจากจุดเดิมไปสู่จุดใหม่บนเวทีด้วยการก้าวเท้า 2 ครั้ง

จุดเดิม—— ก. O ค.——จุดใหม่

ข.

ก = สอดจีบต่ำ (38) ในจุดเดิม

ข = เชื่อมด้วยท่าหงส์บิน ก้าวเท้า 2 ครั้ง (39)

ค = จีบชายพก (40 ข.) ในจุดใหม่

2. เชื่อมท่าด้วยการ "สูดเท้าเคลื่อนที่" จากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่ง โดยเคลื่อนไหวมือด้วยการสบัดจีบ เช่นเดียวกับวิธีการเชื่อมท่าใน "เพลงตะเชิง" ดังที่ได้กล่าวมาแล้วแต่แตกต่างตรงท่าหลักทั้งสองท่าเท่านั้น

| ชื่อท่า | วิธีเชื่อม | ชื่อท่า |
|---|---|---|
| จีบชายพก (43) | จีบสั้น | ตบอก 2 มือ (45) |

. เชื่อมท่าด้วย "แม่ท่า" เรียกว่า "ท่าชูรังไก่" พร้อมกับสูดเท้าเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่ง

| ชื่อท่า | วิธีเชื่อม | ชื่อท่า |
|---|---|---|
| ตบอก 2 มือ (45) | ชูรังไก่ (46) | ยืนท้าวสะเอว (47) |

6. ท่าซ้ำ

ท่าซ้ำ หมายถึง การใช้ท่าเดียวกันกับท่าที่รำมาแล้วครั้งหนึ่ง เมื่อจะทวนท่าซ้ำของเดิม จะรำอีกครั้งหรือหลายครั้งก็ตาม จะใช้วิธีการรำเหมือนของเดิมทุกประการ ทั้งลักษณะท่ารำและวิธีการหันหน้าตามทิศทางของท่ารำ

เพลงสะระหม่า

กลุ่ม 1 แทงกริช (12) - ชุกริช (13) - สอดสร้อยมาลาแปลง (14)

กลุ่ม 2 แทงกริช (16) - อัมพร (17) - ป้องกริช (18)

กลุ่ม 3 แทงกริช (21) - ม้วนกริช (22) - จีบคว่ำมือสั้น (23) - สลัดจีบตั้งวง (24)

กระบวนท่า 1,2 และ 3 ในแต่ละกลุ่มเมื่อรำเสร็จแล้วจะปฏิบัติซ้ำอีกครั้งเหมือนท่าเดิมทุกประการ ไม่ว่าจะเป็นลักษณะศีรษะ ลำตัว มือและเท้า

ท่าช้ำอีกลักษณะหนึ่งในเพลงเจ้าเซ็น เป็นการช้ำท่าเดิมแต่เปลี่ยนจุดยืน ซึ่งต่างจากการช้ำท่าในเพลงสะระหม่าที่ใช้จุดยืนจุดเดียวตลอดการช้ำท่าในเพลงตะเชิ่ง มีจุดมุ่งหมายเพื่อให้ท่าแลดูเด่นขึ้น

| ท่าที่ | จุดที่ 2<br>1, 2 | จุดที่ 1<br>ท่าที่ 1, 2 |
|---|---|---|

ท่าที่ 1

| | | |
|---|---|---|
| ศีรษะ | = | เอียงซ้าย |
| ลำตัวส่วนบน | = | กดไหล่ซ้าย |
| แขนและมือ | = | มือขวาจีบตรงชายพก มือซ้ายส่งจีบข้างหลัง |
| เท้า | = | สะดุดเท้าขวา |

ท่าที่ 2

| | | |
|---|---|---|
| ศีรษะ | = | ลักคอด้านซ้าย |
| แขนและมือ | = | ม้วนจีบออกเป็นแบมือ |
| เท้า | = | สีเท้า 1 จังหวะ |

ท่าที่ 1 และท่าที่ 2 รำหน้าตรง หันหลังรำช้ำท่าที่ 1 และ 2 อีกครั้งในจุดที่ 1 นำกระบวนท่าทั้งหมดในจุดที่ 1 มารำช้ำในจุดที่ 2 อีกครั้ง จึงจะครบกระบวนการใช้ท่าที่เรียกว่าการใช้ท่าช้ำ

7. ท่าสลับ

ท่าสลับ หมายถึง กระบวนท่าที่ทำสลับกันกลับไปกลับมา เป็นวิธีการใช้ท่าแบบหนึ่ง เพื่อเน้นความหมายของท่ารำให้สอดคล้องกับความหมายของรูปแบบการแสดง การทำท่าสลับในชุดการแสดงตรสาแบบหลา มีจุดประสงค์ของการใช้ท่าสลับเพื่อเน้นความหมายของท่ารำตามบทบาท แสดงถึงลักษณะการทำท่าสลับกันโดยเดินเวียนรอบเป็นวงกลมโดยเคลื่อนตัวรอบพระบรมโกศซึ่งโดยความหมายของการเดินเวียนรอบที่ใช้ท่าสลับกันเหมือนกับการมีจิตใจมุ่งมั่นอยู่กับความตายทำให้การแสดงท่ารำที่ปรากฏออกมาไม่จำเป็นต้องใช้ท่าพิถีพิถัน อาจใช้ท่าสลับกันไปมา ซึ่งเป็นท่าที่ทวนท่าเดิมในเพลงเจ้าเซ็นทำท่าสลับกัน ดังนี้

ชูรังไก่-----> ชะโงกมองและท้าวสะเอว-----> หงส์บิน------> ตบอก 2 มือ หงส์บิน-----> ตบอก-----> ชะโงกมองและท้าวสะเอว-----> หงส์บิน-----> ตบอก ชะโงกมองและท้าวสะเอว-----> หงส์บิน -----> ตบอก-----> ชะโงกมองและท้าวสะเอว -----> ชูรังไก่ .....

จากการศึกษาบริบทของตรสาแบบหลา ในบทที่ 3 พอสรุปได้ดังนี้

1. ตรสาแบบหลาเป็นชื่อชุดการรำเดี่ยว เพื่อแสดงชั้นเชิงการรำอาวุธแบบละครในที่มีมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ การศึกษาการแสดงตรสาแบบหลาจากประวัติบุคคลสำคัญทางละครไทย ทั้งที่ปรากฏในอดีตและปัจจุบัน พบหลักฐานจากศิลปินอาวุโส ซึ่งเป็นผู้สืบทอดท่ารำตรสาแบบหลา และยังมีชีวิตอยู่ในปัจจุบันทั้ง 2 ท่าน ท่านแรกคือท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี อายุ 90 ปี ปัจจุบันดำรงตำแหน่งผู้ชำนาญการสอนนาฏศิลปละคร กองการสังคีต กรมศิลปากร ส่วนอีกท่านหนึ่ง คือ อาจารย์เฉลย ศุขะวณิช อายุ 89 ปี ปัจจุบันท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลปละครในวิทยาลัยนาฏศิลป กรุงเทพฯ กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร ทั้ง 2 ท่านได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำตรสาแบบหลาจากหม่อมครูแย้ม เมื่อครั้งศึกษาวิชาการละครจากวังสวนกุหลาบ ซึ่งหม่อมครูแย้มที่กล่าวนี้ได้เป็นครูละครในคณะละคร 2 คณะ ในสมัยรัชกาลที่ 4 ดังนั้น จึงพอจะสรุปจากหลักฐานดังกล่าวได้ว่า การรำตรสาแบบหลาเป็นการรำที่มีต้นเค้ามาตั้งแต่ช่วงก่อนรัชกาลที่ 4 เพราะในรัชกาลที่ 4 หม่อมครูแย้มมีหน้าที่เป็นครูละครแห่งกรุงรัตนโกสินทร์แล้ว

2. รำดรสาแบหลามีที่มาจากวรรณคดีที่ได้รับอิทธิพลจากต่างประเทศ เรื่องอิเหนา ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เพราะเรื่องอิเหนาเป็นเรื่องราวจากพงศาวดารชวา โดยมีตัวเอกของเรื่อง คือ อิเหนา ส่วนนางดรสาในรำดรสาแบหลามิได้เป็นตัวเอกของเรื่อง แต่เป็นตัวเอกเฉพาะตอนหนึ่งในเรื่องเท่านั้น

3. สีของเครื่องแต่งกายที่เป็นสีขาวสะท้อนให้เห็นถึงรูปแบบการแสดงดรสาแบหลา ในลักษณะที่ว่า ผู้แสดงประกอบพิธีกรรมแบหลาหรือสตีตามประเพณี การใช้สีขาวจึงเหมาะสม กับการแต่งกายเพื่อเข้าพิธี และโดยความหมายของการใช้สีขาวตามประเพณีไทยนั้นเป็นการ แสดงถึงการไว้ทุกข์สำหรับคนที่ตายจากไปแล้ว สีขาวที่ใช้ในการรำดรสาแบหลา ก็จัดอยู่ใน ลักษณะการไว้ทุกข์แบบนี้ สีที่ใช้นอกจากจะแสดงถึงการไว้ทุกข์ดังละครแล้ว การแต่งกายด้วย สีขาวยังสัมพันธ์กับท่ารำบางท่าในเพลงเจ้าเช็น คือ ท่าตบอกสองมือ ซึ่งหมายถึงการแสดง ความเสียใจ การแต่งกายด้วยสีขาวกับความหมายของท่ารำในชุดนี้ จึงแสดงให้เห็นรูปแบบ ของการแสดงที่เป็นพิธีกรรมได้อีกอย่างหนึ่ง

4. การใช้สีหน้าและแววตาของผู้แสดง เนื่องจากอารมณ์ของผู้แสดงมีอารมณ์ โศกเศร้า สีหน้าและแววตาจึงเรียบเฉย แต่ทิศทางของการใช้สีหน้าและแววตามีความแตกต่าง กันทั้ง 2 ช่วงในการแสดง คือ ในช่วงแรกสีหน้าและแววตาเป็นไปตามกระบวนการท่ารำ ที่ใช้อาวุธ กล่าวคือใช้สีหน้าและแววตาเป็นไปตามลักษณะ ท่ารำ เช่น ท่าแทงกริชต่ำ ใบหน้า ผู้แสดงจะมองลงที่ปลายกริช ซึ่งเป็นไปตามท่าทางที่แสดง ส่วนในตอนช่วงท้าย ใบหน้าและ แววตาของผู้รำจะมุ่งตรงไปยังพระเมรุมาศ เป็นการมองไปยังจุดศูนย์กลางจุดเดียว ซึ่ง แตกต่างจากการใช้สีหน้าและแววตาในการแสดงช่วงแรกอย่างเห็นได้ชัดเจน

5. จากการศึกษารูปแบบการแสดงดรสาแบหลาพบว่าเป็นการแสดงที่มีเนื้อหานำไป สู่พิธีกรรมที่เรียกว่า นิธีแบหลา หรือพิธีสตี รูปแบบท่ารำแบ่งแยกตามวิธีการใช้ท่า 7 ประเภท ได้แก่ ท่าหลัก ท่าเดี่ยว ท่าคู่ ท่าชุด ท่าเชื่อม ท่าซ้ำ ท่าสลับ ลักษณะเด่นของท่ารำเน้นการ รำอาวุธเป็นสำคัญ เพราะปริมาณท่าทั้งหมด 48 ท่า แบ่งออกเป็นท่ารำอาวุธ ถึง 31 ท่า ส่วน ที่เหลือ 17 ท่า เป็นท่ารำที่ไม่ใช้อาวุธ แต่ท่ารำที่ไม่ใช้อาวุธก็มีความสำคัญในการแสดงพอ สมควร เพราะจะทำให้เหตุการณ์ที่ปรากฏในเนื้อหาการแสดงเริ่มต้น และสิ้นสุดอย่างสมบูรณ์

ในส่วนเนื้อหาท่ารำของระบำชุดนี้ประกอบด้วย

ช่วงที่ 1 รำอาวุธโดยถือกริชทั้งฝัก

ช่วงที่ 2 รำอาวุธโดยถอดด้ามกริชออกจากฝักกริช

ช่วงที่ 3 รำโดยไม่ถืออาวุธ (เหน็บอาวุธไว้ที่เอว)

จากท่ารำทั้ง 3 ช่วง จะพบว่าใช้ท่ารำอาวุธทั้ง 2 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 และช่วงที่ 2 รูปแบบ ลีลา และชั้นเชิงท่ารำ ส่วนใหญ่ จึงกำหนดไว้เฉพาะตอนรำอาวุธ หลายลักษณะ ได้แก่ ท่าแทงกริชต่ำ ท่าชูกริช ท่าแทงกริช ท่าป้องกริช ท่าม้วนกริช ท่าฉายกริช ซึ่งชื่อท่าหลายท่า บ่งบอกถึงกิริยาการใช้กริชในลักษณะต่าง ๆ ดังนั้น ลักษณะเด่นของท่ารำดรสาแบบหลาได้แก่ ส่วนของกระบวนท่ารำกริชซึ่งเป็นวิธีการรำอาวุธอย่างหนึ่งของละครใน

6. วิธีการใช้ท่าเชื่อมในการรำดรสาแบบหลา มี 2 วิธีคือ

วิธีที่ 1 เชื่อมท่าเพื่อเปลี่ยนท่ารำจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่ง เป็นท่าเชื่อมที่อยู่ในเพลงสะระหม่าออกแปลง ได้แก่ แทงมือ แทงกริช เล่นเท้า หมุนตัว และกระโดดก้าวเท้า 2 จังหวะ เตะเท้า ย่ำเท้า

วิธีที่ 2 เชื่อมท่าเพื่อย้ายจุดรำ เป็นท่าเชื่อมที่อยู่ในเพลงตะเชิง และเพลงเจ้าเช็นได้แก่ ปาดมือ สูดเท้าเคลื่อนที่ แม่ท่าต่าง ๆ เช่น หงส์บิน

7. การแสดงดรสาแบบหลามีการใช้ลีลาของท่ารำในเพลงสะระหม่าออกแปลงคำว่า "ลีลา" ในงานวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยให้คำจำกัดความไว้ 2 ความหมายคือ

1. ลีลาที่เกิดจากท่าทางที่ปรุงแต่งอย่างงดงาม จะเคลื่อนไหวอยู่ในท่าเชื่อมและท่าหลัก
2. ลีลาที่เกิดจากคุณสมบัติเฉพาะตัวของผู้แสดง หรืออาจเกิดจากการสะสมประสบการณ์ด้านทักษะมาช้านาน จนสามารถสร้างลีลาและท่ารำให้ผสมผสานเข้ากันได้อย่างลงตัว

ลีลาที่พบในการแสดงดรสาแบหลา เป็นลีลาที่เกิดจากการสร้างท่าทางเคลื่อนไหวในท่าเชื่อมและท่าหลัก ได้แก่ การเล่นเท้า การย้อนตัว ส่วนการสร้างลีลาในแบบที่ 2 มิได้ศึกษาถึงผลงานโดยตรง แต่ศึกษาถึงตัวบุคคลผู้สร้างงาน ซึ่งมิได้อยู่ในขอบข่ายของการวิจัยวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

8. ลักษณะกระบวนท่ารำดรสาแบหลาที่เปลี่ยนจังหวะเป็น 4 ช่วง ตามท่วงทำนองเพลง ช้า-เร็ว-ช้า-เร็ว (สะระหม่า-แปลง ตะเชิ่ง-เจ้าเซ็น) 4 ช่วงสลับกัน การที่ใช้ท่ารำเปลี่ยนไปตามท่วงทำนองเพลงเพราะเป็นการแสดงท่ารำตามเหตุการณ์ ลักษณะท่าในแต่ละช่วงของเพลง จึงสื่อความหมายต่อเนื่องและแตกต่างตามเหตุการณ์ บทบาทตัวแสดงและเนื้อหาการแสดงเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ท่วงทำนองของเพลงมีลักษณะผสมผสานช้าและเร็วสลับกัน ดังนี้

| | | |
|---|---|---|
| สะระหม่า | ทำนองช้า | แสดงชั้นเชิงในการรำอาวุธ |
| แปลง | ทำนองเร็ว | แสดงความเก่งกล้าในการใช้อาวุธ |
| ตะเชิ่ง | ทำนองช้า | แสดงการรวบรวมสมาธิ |
| เจ้าเซ็น | ททำนองเร็ว | แสดงความเด็ดเดี่ยว และความเสียสละเพื่อนำไปสู่การตัดสินใจครั้งสุดท้าย |

9. ท่ารำที่สัมพันธ์กับเครื่องประกอบจังหวะเพลงในรำดรสาแบหลา เป็นเครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องตีด้วยมือที่ขึ้นด้วยหน้าหนัง เรียกว่า กลองแขก และตะโพน ทำนองเพลงทั้งหมด 4 เพลง จะใช้เครื่องประกอบจังหวะทั้ง 4 เพลง ดังนี้

| | | |
|---|---|---|
| เพลงสะระหม่า | ใช้ | กลองแขก |
| เพลงแปลง | ใช้ | กลองแขก |
| เพลงตะเชิ่ง | ใช้ | ตะโพน |
| เพลงเจ้าเซ็น | ใช้ | กลองแขก |

แต่ท่ารำที่ต้องยึดจังหวะกลองเป็นหลัก คือ ท่ารำในเพลงสะระหม่าและเพลงแปลง ด้วยเหตุที่ว่าท่ารำในเพลงสะระหม่าและเพลงแปลงมีการเล่นเท้าหลายรูปแบบ ลีลาการใช้เท้าที่ต้องยึดจังหวะกลองเป็นสำคัญ คือ การก้าวเท้าแตะ ซึ่งเป็นการใช้เท้าแตะไปมาสลับกันทั้ง 2 ข้าง ทำให้ต้องอาศัยเสียงกลองที่ตีเป็นจังหวะถี่ ๆ และสม่ำเสมอ ดังนั้นความสัมพันธ์ระหว่างท่ารำอาวุธกับจังหวะกลองจึงผสานกลมกลืนไปด้วยกันตลอดจนหมดช่วงของเพลง

10. กระบวนท่ารำที่สัมพันธ์กับการใช้พื้นที่ของเวที มีวิธีการใช้ 2 ลักษณะด้วยกัน คือ

1. ใช้พื้นที่ช่วงกลางตอนหน้าของเวที ท่ารำที่ใช้พื้นที่ตรงส่วนดังกล่าวนี้เป็นท่าที่มีปริมาณมากที่สุด และใช้ระยะเวลาในการรำนานที่สุด กล่าวคือ ท่ารำอาวุธ 31 ท่า ใช้ระยะเวลานาน 7 นาที จากระยะเวลาทั้งหมด 10 นาที การที่ใช้ท่ารำตรงตำแหน่งนี้นานกว่าส่วนอื่นก็เพื่อเป็นการเน้นชั้นเชิงกระบวนท่ารำแบบละครในที่มีลีลาการใช้อาวุธในด้านความงามให้แลเห็นเด่นชัด จึงให้ความสำคัญกับตำแหน่งเวทีตรงส่วนนี้มากกว่าส่วนอื่น

2. การที่ใช้ท่ารำที่เคลื่อนไหวรอบพื้นที่เวที ระยะเวลาและปริมาณการใช้ท่าน้อยกว่าในข้อ 1 ที่กล่าวมา ที่เป็นช่วงสั้นเพราะเป็นการรำในช่วงท้ายโดยมีเนื้อหาเพียงเตรียมตัวกระโดดเข้ากองไฟเท่านั้น

11. สิ่งที่เปลี่ยนแปลงจากการแสดงแบบโบราณ คือ ส่วนของระยะเวลาที่ใช้ในการแสดง จากการศึกษาข้อมูลพบว่าการำดรสาแบหลาเท่าที่รวบรวมข้อมูลเฉพาะการแสดงของกรมศิลปากรนั้น แสดงทั้งหมด 5 ครั้ง มีเพียงครั้งเดียวที่จัดแสดงเต็มรูปแบบตามแบบแผนโบราณ ส่วนอีก 2 ครั้ง แสดงแบบตัดทอนระยะเวลาให้สั้นลง ส่วนการแสดงที่เหลือเป็นการแสดงแบบชวา ซึ่งงานวิจัยฉบับนี้มิได้ครอบคลุมในประเด็นนี้ ส่วนที่แสดงแบบตัดทอนระยะเวลาให้สั้นลงนั้น จะใช้วิธีตัดส่วนท้ายของชุดการแสดงออกไป ได้แก่ กระบวนท่ารำในเพลงตะเชิงและเพลงเจ้าเซ็น โดยแสดงเพลงสะระหม่า และเพลงแปลง การแสดงเพียง 2 เพลง อาจเป็นด้วยเหตุผลที่ว่าต้องการให้การแสดงกระชับไม่ยืดยาว นอกจากนี้เหตุผลอื่น ๆ ที่มีส่วนสนับสนุนให้การแสดงสั้นลง คงเป็นเพราะส่วนในตอนท้ายของการแสดงที่ตัดทอนออกเป็นท่าซ้ำสลับไปมาเป็นส่วนมาก ความสมจริงของการแสดงก็มีน้อยมาก เนื่องจากถ้ารำเบ็ดเตล็ดจะไม่

นิยมใช้อุปกรณ์เวที คือพระบรมโกศประกอบการแสดงเหมือนกับการแสดงประกอบละคร อุปกรณ์เวทีจึงมีความสำคัญในช่วงนี้พอสมควร เมื่อไม่นิยมใช้อุปกรณ์เวทีตรงช่วงนี้จะด้วยเหตุผลใดก็ตาม มีผลทำให้ความนิยมในท่ารำลดลงตามไปด้วย ซึ่งในช่วงท้ายที่ตัดท่ารำออกไปจะไม่ทำให้เนื้อหาของระบำเสียรูปแบบ เพียงแต่ขาดความสมบูณ์ของระบำไปบ้างเท่านั้น

การใช้อุปกรณ์เวที คือพระบรมโกศ ซึ่งประกอบด้วย เครื่องทองน้อย กระถางธูปเทียน เป็นอุปกรณ์ประกอบฉากในการรำตรสาแบหลา เนื่องจากรำตรสาแบหลาแบ่งช่วงการรำออกเป็นรำอาวุธ และรำไม่มีอาวุธ ในส่วนของรำอาวุธ อุปกรณ์ประกอบฉากแทบจะไม่มีความสำคัญเลย เพราะเป็นการรำเพียงเพื่ออวดชั้นเชิงเท่านั้น แต่ในช่วงรำไม่มีอาวุธเป็นการรำรอบพระบรมโกศ ความสำคัญของอุปกรณ์ฉากจึงมีความสำคัญอยู่บ้าง เพราะจะทำให้การรำดูสมจริงสมจัง ในปัจจุบัน การแสดงช่วงท้ายตอนรำไม่ถืออาวุธในเพลงตะเชิงและเพลงเจ้าเซ็นจะยาวนานเกินไปจึงไม่นิยมรำ ในช่วงแรกการรำกริชโดยปกติจะไม่คำนึงถึงอุปกรณ์เวทีทำให้ในปัจจุบันบทบาทการใช้อุปกรณ์เวทีไม่มีความสำคัญต่อรูปแบบการแสดงชุดนี้

สาเหตุต่าง ๆ ที่กล่าวมาข้างต้นนี้ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าน่าจะเป็นต้นเหตุที่ทำให้รำตรสาแบหลาในปัจจุบันมีระยะเวลาทั้งสั้นลง และกระบวนท่ารำน้อยลงกว่ารูปแบบที่มีมาแต่โบราณ