พระราชชายา เจ้าดารารัศมี กับนาฏยศิลป์ล้านนา

นางสาวสายสวรรค์ ขยันยิ่ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2543

ISBN 974-13-1240-7

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

PHRARAJAJAYA JAO DARA RASSAMI
WITH LANNA DANCE

Ms. Saisawan Khayanying

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts in Thai Dance
Department of Dance
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2000

ISBN 974-13-1240-7

หัวข้อวิทยานิพนธ์	พระราชชายา เจ้าดารารัศมี กับนาฏยศิลป์ล้านนา
โดย	นางสาวสายสวรรค์ ขยันยิ่ง
ภาควิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษา	รศ.ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม (ถ้ามี)	

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(อาจารย์จรรมนง แสงวิเชียร)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(อาจารย์วิชชุดา วุฒาทิตย์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษา

(รศ.ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

..... กรรมการ

(ผศ.ดร.กรรณิการ์ สัจกุล)

..... กรรมการ

(อาจารย์มาลินี อาชายุทธการ)

บทคัดย่อวิทยานิพนธ์

นางสาวสายสวรรค์ ขยันยิ่ง : พระราชชายาเจ้าดารารัศมีกับนาฏยศิลป์ล้านนา. (PHRARAJAJAYA JAO DARARASSAMI WITH LANNA DANCE) อ. ที่ปรึกษา : รศ.ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์, จำนวนหน้า 336 หน้า. ISBN 974-13-1240-7.

งานวิจัยเรื่องพระราชชายาเจ้าดารารัศมีกับนาฏยศิลป์ล้านนา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพระประวัติของพระราชชายาฯ ซึ่งมีพระชนม์ชีพอยู่ระหว่าง ปี พ.ศ.2416 - พ.ศ. 2476 และผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ของพระองค์ท่าน โดยการวิจัยใช้การศึกษาจากเอกสาร การสัมภาษณ์ และการนำชุดการแสดงระบำซอ ที่สืบทอดไว้โดยวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่มาศึกษาวิเคราะห์ รวมทั้งผู้วิจัยได้ศึกษาปฏิบัติท่ารำด้วยตัวเอง

การวิจัยพบว่าพระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงเกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ดนตรีตั้งแต่ยังทรงพระเยาว์ และเมื่อเข้ามาถวายการรับใช้ใต้เบื้องพระยุคลบาทพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ระหว่างปี พ.ศ.2429 - พ.ศ.2457 ก็ทรงได้รับประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์ดนตรีในราชสำนักทั้งจากการเรียนรู้ด้วยพระองค์เองและสนับสนุนให้ผู้ใกล้ชิดได้ศึกษาจนเชี่ยวชาญ และเมื่อเสด็จกลับไปประทับที่เชียงใหม่ในบั้นปลายพระชนม์ชีพพระองค์ก็ได้ทรงคิดออกแบบ และส่งเสริมให้ครูละครของพระองค์ประดิษฐ์การแสดงนาฏยศิลป์ทั้งแบบล้านนา และแบบนาฏยศิลป์ราชสำนักขึ้นหลายชุด

การศึกษาระบำซอ ทำให้ทราบกลวิธีคิดประดิษฐ์ท่ารำของพระราชชายาฯ ซึ่งผสมผสานการรำแบบราชสำนักกับการฟ้อนล้านนาและการเต้นของชาวเขาเข้าด้วยกันอย่างสวยงาม มีลักษณะการรำตีบทตามคำร้อง ท่ารำที่นำมาจากแม่ท่านาฏยศิลป์ไทย และลักษณะการใช้เท้าคล้ายการเต้นของชาวเขา

สรุปว่าพระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงเป็นเจ้านายฝ่ายเหนือที่มีคุณูปการต่อวงการนาฏยศิลป์ล้านนาเป็นอย่างยิ่ง ผลงานของพระองค์ท่านทุกชุดมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวและสมควรมีการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติม เพื่อยกย่องพระคุณูปการทางด้านนาฏยศิลป์ของพระองค์ท่านให้เป็นที่แพร่หลาย

ภาควิชา นาฏยศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต.....

สาขาวิชา นาฏยศิลป์ไทย ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....

ปีการศึกษา 2543 ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม.....

AN ABSTRACT

4086557635 : MAJOR Thai Dance

KEYWORD: / / / /

SAISAWAN KHAYANYING : THESIS TITLE. (PHRARAJAYA JAO DARARASSAIMI WITH LANNA DANCE) THESIS ADVISOR : ASSOCIATE PROFESSOR SURAPONE VIRULRAK Ph.D. , , 336 pp. ISBN 974-13-1240-7.

The objective of "Phrarajajaya Jao Dararassami with Lanna Dance" research is to study the biography of Princess Dararassami who lived between 1873-1933 A.D. along with her dance creation. Studying the documents, interviewing, analyzing the Sor dance costume which has been kept at Chiangmai Dramatic Art College, along with the studying and practicing the dance by the researchers are the methodologies of this research.

The research found out that Princess Dararassami were involved dance and music since she was young. And when she came to serve King Chulalongkorn during the period of 1886-1914 A.D. she learned more experiences from the royal dance and music, moreover, she also study by herself and also urged other people to study the dances. When she went bank to Chiangmai in the last period of her life, she had created many set of Lanna and royal dances and also urged her instructors to also create the dances.

By studying Sor Dance, the researcher found how she created her move which is the perfect mix of royal dances, Lanna dances, and hillthribe dances. The dances move along with the lyrics, and also created from the principles of Thai dances, while fell moved like hillthribe dances.

To the summarize. Princess Dararassami, the northern royal family, who was very important to the Lanna dances. Every set of her dances is very unique and should bring more studies toward it to honor her intelligence in the dance all over the places.

Departmaent Dance — Student's singnature……

Field of study Thai dance — Advisor's signature……

Academic year 2543 — Co-advisor's signature……...

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยความช่วยเหลืออย่างดียิ่ง ของรองศาสตราจารย์สุรพล วิรุฬห์รักษ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ซึ่งได้ให้คำแนะนำและข้อคิดเห็นต่างๆ ในการวิจัยด้วยดีตลอดมา นอกจากนี้ยังมีครู อาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิอีกหลายท่าน ที่กรุณาให้ข้อมูลเกี่ยวกับพระราชชายาเจ้าดาราทัศมี อาทิ เจ้าแววดาว พรหมบุรี เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ คุณป้าสมพันธ์ โชตนา ที่ทั้งให้ข้อมูลและที่พักพิงเมื่อผู้วิจัยเดินทางไปค้นคว้าข้อมูลที่จังหวัดเชียงใหม่ คุณป้าแสงหล้า โอชเจริญ คุณป้าสำรวย บุนนาค คุณป้านวลฉวี เสนาคำ ตลอดจนอาจารย์สุกัญญา ชมภูรัตน์และอาจารย์ทุกท่านของวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ที่ไม่สามารเอ่ยนามได้หมด

ขอรำลึกถึงครูอินทร์ – ครูพลอยสี สรรพศรี ศิลปินจากเจ้าคุ้มหลวงเชียงใหม่ผู้วางรากฐานความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ให้แก่ผู้วิจัยในเบื้องต้น ตั้งแต่ยังเรียนอยู่ระดับประถมศึกษาที่จังหวัดเชียงราย และเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยต้องการศึกษาหาความรู้เกี่ยวกับนาฏยศิลป์ในคุ้มหลวง

ที่สำคัญขอกราบขอบพระคุณบิดา – มารดา ของผู้วิจัยเอง ที่ได้ให้กำลังใจ กำลังทรัพย์ และส่งเสริมการศึกษาของผู้วิจัยเสมอมาจนสำเร็จการศึกษา และสุดท้ายคือคุณธรรมรัตน์ โถวสกุล เพื่อนรุ่นน้องที่คอยช่วยเหลือในการจัดพิมพ์วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จนสำเร็จลุล่วง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

			หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....			ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....			จ
กิตติกรรมประกาศ.....			ฉ
สารบัญ			ช
สารบัญแผนภูมิ.....			ฌ
สารบัญภาพ.....			ญ
บทที่			
1	**บทนำ**.....		1
	1.1	ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา.....	1
	1.2	วัตถุประสงค์ของการวิจัย	3
	1.3	ขอบเขตของการวิจัย.....	3
	1.4	วิธีดำเนินการวิจัย.....	3
	1.5	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	6
2	**นครเชียงใหม่**.....		7
	2.1	นครเชียงใหม่.....	7
	2.2	ความเป็นอยู่ในคุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่.....	11
	2.3	ความสัมพันธ์ของเชียงใหม่กับกรุงเทพฯ ในเชิงศิลปวัฒนธรรม	19
3	**พระประวัติพระราชชายา เจ้าดารารัศมี**.....		23
	3.1	พระประวัติ.....	23
	3.2	บทบาทของพระราชชายาเจ้าดารารัศมีในการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างราชสำนัก กับนครเชียงใหม่.....	28
	3.3	บรรยากาศพระราชฐานชั้นในสมัย ร.5.....	36
	3.4	พระราชชายา เจ้าดารารัศมี กับนาฏยศิลป์ในพระราชฐานชั้นใน	50
		3.4.1 บทบาททางด้านนาฏยศิลป์และการละคร.....	51
		3.4.2 บทบาททางด้านดนตรี.....	57

สารบัญ (ต่อ)

บทที่			หน้า
		3.4.3 นาฏศิลป์และดนตรี ที่นิยมในราชสำนักช่วงที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมีประทับอยู่ในวังหลวง ระหว่าง พ.ศ. 2429-2457...	63
		ละคร.....	64
		โขน.....	68
		ดนตรี.....	69
4	**บั้นปลายพระชนม์ชีพ**.....		76
	4.1	บรรยากาศในคุ้มเจ้าหลวง และวังพระราชชายา เจ้าดารารัศมี.....	76
	4.2	นาฏยศิลป์ในคุ้มหลวง.....	78
	4.3	นาฏยศิลป์ในวังพระราชชายา.....	88
	4.4	ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี.....	96
		4.4.1 ผลงานทางด้านการละคร.....	96
		4.4.2 ผลงานฟ้อนและระบำของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี.....	103
		4.4.2.1 ฟ้อนเมืองหรือฟ้อนเล็บ.....	103
		4.4.2.2 ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา.....	114
		4.4.2.3 ฟ้อนม่านแม่เล้.....	119
		4.4.2.4 ฟ้อนโยคีถวายไฟ.....	121
		4.4.2.5 ระบำนางไม้.	123
	4.5	ผลงานทางด้านการขับร้องและดนตรีของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี	124
		4.5.1 เพลงแขกสาหร่าย.....	124
5	**ระบำซอ**.....		127
		ประวัติความเป็นมา..... 127	
		ดนตรีประกอบการแสดงระบำซอ.....	133
		การแต่งกายของผู้แสดงระบำซอ.....	134
		การแปรแถว.....	135
		ท่ารำระบำซอ	135
6	**สรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ**.....		176
	6.1	สรุปผลการวิจัย.....	176
	6.2	ข้อเสนอแนะ.....	180
รายการอ้างอิง.....			181
ภาคผนวก.....			186
ประวัติผู้วิจัย.....			236

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่		หน้า
1	แผนภูมิสายปฐมวงศ์ราชวงศ์เชียงใหม่	24

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	ท่ารำระบำซอ ท่าที่ 1	136
2	" ท่าที่ 2	138
3	" ท่าที่ 3 "อันมีบุญญาเลิศล้ำสาอาด"	140
4	" ท่าที่ 4 " มนุษย์พุทธทรงพระองค์ผายโผด"	142
5	" ท่าที่ 5 "โผดสัตว์นั้นปั่นจักสงสาร"	144
6	" ท่าที่ 6	146
7	" ท่ารับ	148
8	" ท่าที่ 7	149
9	" ท่าที่ 8	151
10	" ท่าที่ 9	153
11	" ท่าที่ 10	155
12	" ท่าที่ 11	157
13	" ท่าที่ 12	159
14	" ท่าที่ 13	161
15	" ท่าที่ 14	163
16	" ท่าที่ 15	165
17	" ท่าที่ 16 แปรแถวเป็นรูปมังกร	167
18	พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5	187
19	พระเจ้าอินทวิชยานนท์ เจ้าหลวงเชียงใหม่ องค์ที่ 7	188
20	แม่เจ้าทิพเกสร	189
21	เจ้าจอมมารดาดารารัศมี	190
22	เจ้าจอมมารดาดารารัศมี กับพระเจ้าลูกเธอพระองค์เจ้าหญิงวิมลนาคนพีสี	191
23	"เสด็จเจ้าน้อย " พระเจ้าลูกเธอพระองค์เจ้าหญิงวิมลนาคนพีสี	192
24	พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในรัชกาลที่ 5	193
25	พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงประดับตราปฐมจุลจอมเกล้าฝ่ายใน	194
26	พระราชชายาเจ้าดารารัศมี	195
27	ตำหนักพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในบริเวณพระราชฐานชั้นใน	196

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
28	ภายในตำหนักพระราชชายาฯ	197
29	ลานกลางตำหนักพระราชชายาฯ	198
30	บันไดขึ้นชั้นบนตำหนักพระราชชายาฯ	199
31	พระราชชายา เจ้าดารารัศมี กับพระญาติและข้าราชบริพาร ที่ตามเสด็จลงมาจากเชียงใหม่มาอยู่ในพระบรมมหาราชวัง	200
32	วงดนตรีคณะของพระราชชายาฯ ในพระบรมมหาราชวัง .	201
33	พระราชชายา เจ้าดารารัศมีกับพระญาติ และข้าราชบริพาร ฉาย ณ พระที่นั่งวิมานเมฆ พระราชวังสวนดุสิต	202
34	พระราชชายา เจ้าดารารัศมีกับพระญาติ และข้าราชบริพาร ฉาย ณ พระที่นั่งวิมานเมฆ	203
35	พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในฉลองพระองค์แฟนซีชาวเขา	204
36	ช่างฟ้อนของพระราชชายาฯ เตรียมซ้อมฟ้อนฉลอง ในงานสร้างวิหารวัดสวนดอกฯ ซึ่งจัดหาทุนโดยครูบาศรีวิชัย	205
37	ฟ้อนแห่ครัวทานของชาวเชียงใหม่ ซึ่งแต่งกายแบบชาวบ้านทั่วไป	206
38	ฟ้อนแห่ครัวทานซึ่งแต่งกายด้วยเสื้อลูกไม้ตามสมัยนิยม	207
39	ฟ้อนแห่ครัวทานของชาวเชียงใหม่ ซึ่งแต่งกายแบบชาวบ้านทั่วไป	208
40	ฟ้อนของชาวเชียงใหม่ ซึ่งแต่งกายแบบชุดกะเหรี่ยง	209
41-43	เจ้านายฝ่ายเหนือ(หญิง) ฟ้อนรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี ในปี พ.ศ. 2469	210-212
44-46	เจ้านายฝ่ายเหนือ(ชาย) ฟ้อนรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระ นางเจ้ารำไพพรรณี ในปี พ.ศ. 2469	213-215
47-49	ช่างฟ้อนของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี กำลังฝึกหัดอยู่บริเวณหน้าโรงกี่ในบริเวณคุ้มท่าเจดีย์ ชุดระบำซอ	216-218
50-52	ช่างฟ้อนของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี กำลังฝึกหัดอยู่บริเวณหน้าโรงกี่ในบริเวณคุ้มท่าเจดีย์ ชุดฟ้อนม่านมุ้ยเซียงตา	219-221
53	เจ้าอินทนนท์ บุตรเจ้าแก้วนวรัฐ และเจ้าสุคันธาแห่งเชียงตุง ในวันสมรส	222
54	ช่างฟ้อนในพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในความดูแลของเจ้าบัวทิพย์ ณ เชียงใหม่ แต่งกายในชุดฟ้อนม่านมุ้ยเซียงตา	223

55 ช่างฟ้อนในพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในความดูแลของ
เจ้าบัวทิพย์ ณ เชียงใหม่ แต่งกายในชุดฟ้อนเงี้ยว.....224
56 ระบำนางไม้ 225
57 เสื้อฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา สมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี.....226
58 ผ้าถุงฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา สมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี.....227
59 ผ้าถุงฟ้อนเมือง (ฟ้อนเล็บ) สมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี.....228
60 กำไลข้อมือฟ้อน สมัยพระราชชายา เจ้าดารารัศมี.....229
61 เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ศิลปินแห่งชาติ ปี 2541 กับผู้วิจัย.....230
62 นางสมพันธ์ โชตนา ศิลปินแห่งชาติ ปี 2542 กับ ผู้วิจัย.....231
63 ผู้วิจัย กับนางสมพันธ์ โชตนา และนางนวลฉวี เสนาคำ.....232
64 เจ้าแววดาว พรหมบุรี ผู้ฟ้อนทูลพระขวัญพระบาทสมเด็จ
พระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี
เมื่อปี พ.ศ. 2469 และ นางแสงหล้า โอชเจริญ ช่างฟ้อน
คุ้มเจ้าบัวทิพย์.....233
65 ผู้วิจัยกับนางสำรวย บุนนาค และนางสมพันธ์ โชตนา
ช่างฟ้อนในคุ้มเจ้าบัวทิพย์.....234
66 นางแสงหล้า โอชเจริญ และนางสมพันธ์ โชตนา
ช่างฟ้อนคุ้มเจ้าบัวทิพย์ กำลังทบทวนท่าระบำซอ.....335

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

อาณาจักรล้านนา เป็นดินแดนอันกว้างใหญ่ไพศาล ซึ่งในปัจจุบันครอบคลุมพื้นที่ 8 จังหวัดภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย ได้แก่ เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง เชียงราย พะเยา แพร่ น่าน และ แม่ฮ่องสอน โดยมีเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางมาเป็นเวลาถึง 700 ปีเศษ มีฐานะเป็นประเทศราชแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีเจ้าผู้ครองนครและปกครองตนเอง จนกระทั่งถึงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ประเทศสยามได้ถูกบีบคั้นจากการล่าอาณานิคม ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นี้จากอังกฤษ และฝรั่งเศส พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงปฏิรูปการปกครอง โดยโยงอำนาจการบริหารราชการแผ่นดิน เข้าสู่ศูนย์กลางที่กรุงเทพ ฯ จัดการปกครองอาณาจักรและประเทศราช ให้เป็นมณฑลต่าง ๆ อาณาจักรล้านนาจึงถูกเปลี่ยนรูปแบบการปกครองเป็นหัวเมืองลาวเฉียง และ มณฑลพายัพตามลำดับ มีผลทำให้ล้านนา กลายเป็นดินแดนส่วนหนึ่งของพระราชอาณาจักรสยามอย่างแท้จริง และผู้ที่เสริมสร้างความผูกพันระหว่างล้านนา กับพระบรมราชวงศ์จักรีให้สนิทแน่นแฟ้นก็คือ พระธิดาของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 7 กับแม่เจ้าทิพเกสร ซึ่งได้ถวายตัวรับราชการฝ่ายใน เป็นเจ้าจอมของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2429 นั่นเอง

ประวัติศาสตร์ล้านนามีความเป็นมาอันเก่าแก่ยาวนาน มีหลักฐานให้คนรุ่นหลังเข้าใจ และเห็นคุณค่าในศิลปวัฒนธรรมแขนงต่าง ๆ ทั้งในด้านการแต่งกาย การใช้ภาษาท้องถิ่น วรรณกรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี และนาฏยศิลป์ดนตรีล้านนา ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวในความนุ่มนวล อ่อนช้อย งดงาม แสดงถึงภูมิปัญญา และบุคลิกลักษณะของประชาชนชาวภาคเหนือได้เป็นอย่างดี

หากพิจารณาในเรื่องนาฏยศิลป์ล้านนา ตั้งแต่โบราณ มาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จะเห็นได้ว่ามีวิวัฒนาการมาตามลำดับ สามารถแบ่งแยกลักษณะให้ชัดเจน ได้เป็น 2 ลักษณะ กล่าวคือ

1. การฟ้อนรำแบบดั้งเดิม นับตั้งแต่สมัยของเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ องค์ที่ 1 ถึง องค์ที่ 6 จะมีลักษณะเป็นการฟ้อนรำของชาวบ้านที่ถ่ายทอดสืบต่อกันมานาน ไม่มีข้อกำหนดระเบียบแบบแผนเคร่งครัด ท่วงทีลีลาเป็นแบบง่าย ๆ ไม่ซับซ้อน
2. การฟ้อนรำที่ได้รับการปรับปรุงโดยพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ที่ได้ทรงนำเอารูปแบบ ท่วงทีแห่งการฟ้อนรำจากราชสำนักสยามขึ้นไปเผยแพร่ เป็นการจัดระเบียบและวางแบบแผนให้ถูกต้องตามหลักการแห่งนาฏยศาสตร์ อยู่ในช่วงสมัยของเจ้าผู้ครองนคร องค์ที่ 7

ปัจจุบัน นาฏยศิลป์ล้านนาก็ยังคงมีวิวัฒนาการต่อมาตามยุคสมัย และภูมิปัญญาแห่งผู้คน ไม่ว่าจะเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ในเชิงอนุรักษ์ หรือจะประดิษฐ์ขึ้นใหม่ โดยพัฒนาให้เป็นนาฏยศิลป์ล้านนาที่ร่วมสมัยมากขึ้น อันเป็นผลมาจากการผสมผสานกับวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นใหม่ก็ตาม

ผู้วิจัยเห็นว่า จุดเชื่อมต่อที่สำคัญในการเปลี่ยนแปลงนาฏยศิลป์ล้านนาแบบดั้งเดิม มาเป็นนาฏยศิลป์ล้านนาที่มีแบบแผน เห็นเป็นรูปธรรมชัดเจน คือช่วงที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงให้ความสนพระทัย และทรงเข้ามามีบทบาททางด้านนี้อย่างจริงจังนั่นเอง กล่าวคือ พระองค์ท่านได้ฟื้นฟูการฟ้อนรำแบบดั้งเดิม ผสมผสานลีลาท่ารำแบบดั้งเดิมกับลีลาท่ารำแบบราชสำนักเข้าด้วยกัน รวมทั้งทรงคิดประดิษฐ์ท่ารำ ซึ่งดัดแปลงมาจากท่ารำของพม่าอีกด้วย ซึ่งผลงานของพระองค์ท่านยังคงมีการสืบทอดให้ปรากฏมาจนถึงปัจจุบัน

ด้วยเหตุดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยจึงเห็นสมควรอย่างยิ่ง ที่จะศึกษาพระประวัติ และบทบาทที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ล้านนา ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี และบันทึกไว้เป็นเอกสารทางวิชาการ ซึ่งจะให้ประโยชน์แก่คนรุ่นหลัง ในการศึกษาค้นคว้าต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อ

1.2.1 ศึกษาพระประวัติ และผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ และดนตรี ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

1.2.1 ศึกษากระบวนการ วิธีคิดของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในการพัฒนานาฏยศิลป์ล้านนา

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1.3.1 พระประวัติของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ชีวิตในคุ้มหลวงเชียงใหม่เมื่อทรงพระเยาว์ ชีวิตในราชสำนักสยามจนกระทั่งบั้นปลายพระชนม์ชีพ ในแง่ความสัมพันธ์กับนาฏยศิลป์และดนตรี

1.3.2 ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีทั้งหมด โดยแยก
เป็นประเภทต่าง ๆ เช่น นาฏยศิลป์ ดนตรี

1.3.3 มุ่งศึกษาวิเคราะห์การประดิษฐ์ท่ารำ บทร้อง ทำนองเพลง ที่เป็นผลงานของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี กรณีศึกษา : ระบำซอ เนื่องจากการแสดงชุดนี้มีการสืบทอดที่ดี มีการนำออกแสดงในโอกาสต่างๆ มาจนถึงปัจจุบัน มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวทั้งท่ารำ และเครื่องแต่งกาย

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

1.4.1 งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงพรรณนา โดยอาศัยข้อมูลหลักจากการศึกษาค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ ทั้งที่เป็นตำรา บทความ และโสตทัศนูปกรณ์ ในเรื่องเกี่ยวกับพระประวัติ และผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

1.4.1 รวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยการสังเกตการณ์ การฝึกหัดนาฏยศิลป์ล้านนา ในวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ รูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ล้านนาในปัจจุบัน ทั้งที่เป็นของชาวบ้าน และสถาบันต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การแสดงระบำซอ

1.4.3 สัมภาษณ์บุคคลต่าง ๆ ที่ใกล้ชิดกับพระราชชายา เจ้าดารารัศมี และผู้ที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนช่างฟ้อนและบุตรหลานช่างฟ้อนในคุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่ ดังมีรายนามดังต่อไปนี้

- ม.ร.ว.พัฒนฉัตร รพีพัฒน์ ธิดาของท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี พระนัดดาผู้ใกล้ชิดพระราชชายา เจ้าดารารัศมี
- เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ต้นห้องและช่างซอ ในวังพระราชชายา เจ้าดารารัศมี
- เจ้าแววดาว พรหมบุรี ผู้ฟ้อนรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งเสด็จประพาสนครเชียงใหม่ ปี พ.ศ. 2469
- นางแสงหล้า โอช เจริญ ผู้ฟ้อนรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งเสด็จประพาสนครเชียงใหม่ ปี พ.ศ. 2469
- นางสมพันธ์ โชตนา ช่างฟ้อนประจำคุ้มเจ้าบัวทิพย์
- นางนวลฉวี เสนาคำ ช่างฟ้อนประจำคุ้มเจ้าบัวทิพย์

1.4.4 สรุปผลของการวิจัยด้วยวิธีการวิเคราะห์ และสังเคราะห์ โดยเรียบเรียงและนำเสนอตามลำดับดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 นครเชียงใหม่

2.1 นครเชียงใหม่

2.2 ความเป็นอยู่ในคุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่

2.3ความสัมพันธ์ของเชียงใหม่กับกรุงเทพฯ ในเชิงศิลปวัฒนธรรม

บทที่ 3 พระประวัติพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี

3.1 พระประวัติ

3.2บทบาทของเจ้าดาราวัศมี ในการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างราชสำนักกับนครเชียงใหม่

3.3 บรรยากาศในพระราชฐานชั้นใน สมัย ร.5

3.4พระราชชายาเจ้าดาราวัศมีกับนาฏยศิลป์ในพระราชฐานชั้นใน

3.4.1 บทบาททางด้านนาฏยศิลป์และการละคร

3.4.2 บทบาททางด้านดนตรี

3.4.3 นาฏยศิลป์ดนตรีที่นิยมในราชสำนักช่วงที่พระราชชายาฯประทับอยู่ในวังหลวง พ.ศ. 2429 - 2457

3.5 ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เมื่อครั้งเสด็จกลับนครเชียงใหม่ครั้งแรก

บทที่ 4 บั้นปลายพระชนม์ชีพ

4.1 บรรยากาศในคุ้มหลวงและวังพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี

4.2 นาฏยศิลป์ในคุ้มหลวง

4.3 นาฏยศิลป์ในวังพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี

4.4 ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี

4.4.1 ผลงานด้านการละคร

4.4.2 ผลงานฟ้อนและระบำ

4.4.2.1 ฟ้อนเมืองหรือฟ้อนเล็บ

4.4.2.2 ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา

4.4.2.3 ฟ้อนม่านแม่เล้

4.4.2.4 ฟ้อนโยคีถวายไฟ

4.4.2.5 ระบำนางไม้

4.5 ผลงานทางด้านการขับร้องและดนตรี

4.5.1 เพลงแขกสาหร่าย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5 กรณีศึกษา : ระบำซอ

5.1 ประวัติระบำซอ

5.2 วิเคราะห์ท่ารำระบำซอ

5.3 กระบวนการคิดประดิษฐ์ท่ารำระบำซอ

บทที่ 6 สรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ

6.1 สรุปผลการวิจัย

6.2 ข้อเสนอแนะ

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 เผยแพร่พระประวัติ และผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ให้เป็นที่รู้จักแพร่หลายมากยิ่งขึ้น

1.5.2 ทำให้ทราบถึงกลวิธีในการพัฒนานาฏยศิลป์ล้านนาแบบดั้งเดิม ให้เป็นระบบระเบียบ ขึ้น ตามแบบราชสำนัก และกลวิธีการประดิษฐ์ชุดการแสดงขึ้นใหม่

1.5.3 เป็นประโยชน์แก่คนรุ่นหลังในการสืบทอด พัฒนา และศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติมในเรื่องนาฏยศิลป์ล้านนาต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2
นครเชียงใหม่

ในบทนี้จะได้กล่าวถึงความเป็นมาและความสำคัญของนครเชียงใหม่ รวมไปถึงการตั้งราชวงศ์เชียงใหม่ เพื่อให้เห็นบริบทต่างๆ ที่ได้หล่อหลอมให้เจ้าดารารัศมี เจ้าหญิงแห่งนครเชียงใหม่ มีคุณสมบัติครบถ้วนตามแบบขัตติยนารี และด้วยปัจจัยทางสังคมและการเมือง ทำให้พระองค์กลายเป็นผู้เชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างล้านนากับรัตนโกสินทร์ อันหมายถึงการเชื่อมศิลปวัฒนธรรมของทั้งสองฝ่ายเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืน ซึ่งจะกล่าวในบทต่อไป

2.1 นครเชียงใหม่

จดหมายเหตุการตรวจสอบและสืบค้นดวงเมืองเชียงใหม่ระบุไว้ว่า "…..เมืองเชียงใหม่ สร้างเมื่อ "ศักราช 658 ปีระวายสัน เดือนวิสาขออก 8 ค่ำ วัน 5 ไทย เมืองเปล้า ยามแตรรุ่งแล้ว สองลูกนาที ปลายสองบาทน้ำ ลัคนาเสวย นวางศ์พฤหัสในมีนยราศี" จากการคำนวณของคณะกรรมการตรวจสอบ และสืบค้นดวงเมือง ซึ่งทางจังหวัดแต่งตั้ง เพื่อค้นคว้าและหาข้อยุติว่า วันเวลาตามจันทรคติที่ปรากฏในศิลาจารึกวัดเชียงมั่น ตรงกับวันเวลาอะไรตามสุริยคติ ผลสรุปคือ วันที่ 12 เมษายน พ.ศ. 1839 เวลาฤกษ์ 4.00 น.…"[1]

ในการสร้างเมืองเชียงใหม่นั้น พญามังรายทรงเชิญพญางำเมืองและพ่อขุนรามคำแหงมาร่วมกันพิจารณาถึงชัยภูมิและการวางผังเมืองด้วย

เมืองเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางของอาณาจักรล้านนา ทั้งทางด้านการค้าขาย การประกอบอาชีพเกษตรกรรม และเหมาะสมกับสถานการณ์การเมืองในขณะนั้น

---

[1] จดหมายเหตุการตรวจสอบและสืบค้นดวงเมือง "นพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่" (เชียงใหม่: โรงพิมพ์ ส.ทรัพย์การพิมพ์, 2537) , หน้า 3 - 10.

ทางด้านการค้าขาย เชียงใหม่สามารถใช้แม่น้ำปิง เป็นเส้นทางติดต่อค้าขายกับหัวเมืองต่างๆ ทั้งทางตอนบน เช่นเชียงแสน ยูนนาน และหัวเมืองทางใต้ได้อย่างทั่วถึง

ความอุดมสมบูรณ์ของที่ราบลุ่มแม่น้ำปิง ซึ่งเป็นที่ราบผืนใหญ่ ที่สุดในอาณาจักรล้านนา เป็นแหล่งประกอบอาชีพเกษตรกรรมได้เป็นอย่างดี และตัวเมืองเชียงใหม่เองก็มีสายน้ำจากดอยสุเทพไหลมาหล่อเลี้ยงตลอดเวลา และทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของเมืองก็มีหนองน้ำขนาดใหญ่สำหรับอุปโภคบริโภคอีกด้วย

นอกจากนั้น การสร้างเมืองเชียงใหม่ในช่วงที่การคุกคามจากมองโกลลดลง เนื่องจากจักร พรรดิ์กุบไลข่านแห่งมองโกลสิ้นพระชนม์ ทำให้อาณาจักรล้านนามีความมั่นคงขึ้น และตอบโต้การรุกรานของมองโกลได้อย่างเข้มแข็ง

เมืองเชียงใหม่ในฐานะศูนย์กลางของอาณาจักร ยังได้สร้างขึ้นตามคติจักรวาลด้วย กล่าวคือ สถานที่ตั้งของเมืองเชียงใหม่นั้น อยู่ตรงจุดกึ่งกลางของเมืองบริวาร ภายในเมืองก็มีการสร้างพระเจดีย์หลวง แทนเขาพระสุเมรุ และสร้างวัดบริวารเปรียบเสมือนดวงดาวใหญ่น้อยอีก 8 วัด รายรอบพระเจดีย์หลวง คือ วัดเชียงยืน วัดชัยศรีภูมิ วัดบุพพาราม วัดชัยมงคล วัดนันทาราม วัดตโปทาราม วัดสวนดอก และวัดเจ็ดยอด ด้วยคติดังกล่าว ในเวียงเชียงใหม่ ยังมีการสร้างสถานที่สำคัญ อันเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์คู่บ้านคู่เมืองขึ้นอีกหลายประการ คือ เสาอินทขีล (เสาหลักเมือง) ต้นไม้ยางกุมภัณฑ์ หอคำ (ที่อยู่ของเจ้าหลวง) และวัดสำคัญ ทำให้เชียงใหม่มีฐานะสูงเด่นเหนือเมืองบริวารอื่นอย่างชัดเจน และพญามังรายก็ประทับที่เชียงใหม่จนสวรรคต ไม่ได้ทรงย้ายไปไหนอีกเลย

เมื่อพญามังรายสวรรคต ใน พ.ศ. 1860 ยังคงมีกษัตริย์ในราชวงศ์มังรายปกครอง และพยายามสร้างความเจริญรุ่งเรือง ให้กับเมืองเชียงใหม่มาโดยตลอด ตราบจนสิ้นสมัยของพระเมืองแก้ว (พ.ศ. 2068) เชียงใหม่ก็เริ่มเสื่อมลง และถูกพระเจ้าบุเรงนองกษัตริย์พม่ายกทัพมาตีเชียงใหม่ได้ เมื่อ พ.ศ. 2101 พม่าไม่ได้เข้ามาปกครองเชียงใหม่โดยตรง แต่แต่งตั้งให้พระเจ้าเมกุฏิฯ เป็นกษัตริย์ปกครองเชียงใหม่ต่อมา ในฐานะเจ้าประเทศราช แต่ต้องส่งส่วย และต้นไม้เงิน ต้นไม้ทองเป็นราชบรรณาการ และเข้าเฝ้ากษัตริย์พม่าตามที่กำหนด เมื่อพม่าปลดพระเจ้าเมกุฏิออกจากราชบัลลังก์ ใน พ.ศ. 2107 แล้ว ก็ได้นำตัวพระเจ้าเมกุฏิฯ ไปพำนักในเมืองหงสาวดี

จนตลอดพระชนม์ชีพ และได้แต่งตั้งพระนางวิสุทธเทวีเป็นนางพญาปกครองบ้านเมืองแทน จนกระทั่งพระนางวิสุทธเทวีสวรรคตแล้ว พม่าจึงแต่งตั้งเจ้านาย และข้าราชการของพม่ามาปกครองเชียงใหม่

หลังจากที่พม่าได้เข้าครอบครองเชียงใหม่ ตั้งแต่ พ.ศ. 2101 นั้น เป็นที่เข้าใจว่าชาวล้านนาย่อมไม่พอใจ และมีความพยายามที่จะ “ฟื้นม่าน” หรือต่อต้านขับไล่พม่าอยู่เสมอ ดังจะเห็นได้ว่าในระหว่าง พ.ศ. 2101 - 2317 มีผู้พยายามจะฟื้นม่านนับสิบครั้ง จนกระทั่งสำเร็จเมื่อปีจุลศักราช 1136 (พ.ศ.2317) โดยความช่วยเหลือของกองทัพพระเจ้าตากสิน

เมื่อพระเจ้าตากสินได้เมืองเชียงใหม่แล้วก็ทรงสถาปนาพญาจ่าบ้าน(บุญมา) ขุนนางเชียงใหม่ที่เป็นกำลังสำคัญในการฟื้นม่านขึ้นเป็นพระยาวชิรปราการ เจ้าเมืองเชียงใหม่ ต่อมาเมื่อพญาจ่าบ้านเสียชีวิต และมีการผลัดแผ่นดิน เจ้าพระยาจักรีได้ปราบดาภิเษกเป็นปฐมกษัตริย์แห่งราชวงศ์จักรี และมีเจ้าพระยาสุรสีห์ฯ เป็นกรมพระราชวังบวรสถานมงคล เจ้ากาวิละ เจ้าเมืองนครลำปางไปตีเชียงแสนได้และนำข้าวของพร้อมทั้งเชลยไปถวาย ก็ได้รับความดีความชอบ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมแต่งตั้งเจ้ากาวิละเป็นพระยามังราวชิรปราการกำแพงแก้ว ครองเมืองเชียงใหม่ และทรงแต่งตั้ง

เจ้าธัมมลังกา ผู้น้องลำดับที่ 3 อายุ 36 ปี เป็นอุปราชเมืองเชียงใหม่

เจ้าสม ผู้น้องลำดับที่ 2 ขึ้นเป็นพระยานครลำปาง

เจ้าดวงทิพผู้น้องลำดับที่ 4 เป็นอุปราชเมืองลำปาง

เจ้าหมูหล้าผู้น้องลำดับที่ 5 เป็นเจ้าราชวงศ์เมืองลำปาง

เจ้าคำฝั้นน้องลำดับที่ 6 เป็นพระยาบุรีรัตน์หัวเมืองแก้ว เมืองเชียงใหม่

พร้อมทั้งพระราชทานเครื่องยศ ตามอย่างเจ้าประเทศราชทุกประการ และทรงให้พระยามังราวชิรปราการกำแพงแก้ว ไปฟื้นฟูเมืองเชียงใหม่ ซึ่งขณะนั้นเสื่อมโทรมเป็นอย่างยิ่ง ที่เรียกกันต่อมาว่าเป็นยุค “เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง” โดยการตีเมืองเล็กเมืองน้อย รวบรวมผู้คน ขยายอำนาจครอบคลุมไปถึงเมืองเชียงตุง เชียงรุ่ง

เมืองต่าง ๆ ในแคว้นสิบสองพันนา และหัวเมืองบนฝั่งแม่น้ำสาละวิน รวมแล้วกว่า 57 หัวเมือง

ครั้นถึงจุลศักราช 1153 (พ.ศ. 2334) พระยามังราวชิรปราการกำแพงแก้ว ก็ได้พาน้อง พร้อมกับญาติวงศ์ และไพร่พลไปรวบรวมกันที่เวียงป่าซางถึง 14 ปี ก่อนจะเข้าไปตั้งมั่นอยู่ในเมืองเชียงใหม่ และจัดให้เจ้านายพี่น้องและลูกหลานในสกุล "เจ้าเจ็ดตน" ให้มีบทบาทในการบังคับบัญชา ดูแลงานด้านต่าง ๆ ตามความเหมาะสม

ด้วยเหตุที่เชียงใหม่เคยเป็นประเทศราชของพม่ามาถึง 216 ปี ดังนั้น แม้จะขับไล่พม่าออกไปจากล้านนาได้ แต่อำนาจของพม่าในดินแดนแห่งนี้ก็ยังไม่หมดไป และยังมีความพยายามจะกลับมาครอบครองเชียงใหม่อีก ทั้งด้วยการยกมาตี ทั้งเกลี้ยกล่อมพญากาวิละ และการใช้อุบาย ปล่อยข่าวให้ทางราชสำนักกรุงเทพฯ เข้าใจผิดว่าทางเชียงใหม่เอาใจออกห่างจะไปเข้ากับพม่า แต่ปรากฏว่าไม่สำเร็จ แต่ด้วยเหตุนี้ก็ทำให้ทางราชสำนักต้องคอยสอดส่องดูแลและเอาใจเชียงใหม่มากขึ้น ประกอบกับพญากาวิละเองก็ได้ทำความดีความชอบเป็นที่พอใจพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์อีกหลายต่อหลายครั้ง จึงโปรดฯ ให้เลื่อน พระยามังราวชิรปราการกำแพงแก้ว เป็น "พระบรมราชานราธิบดีศรีสุริยวงศ์องค์อินทสุรศักดิสมญามหาขัตติยราชชาติราชาไชยสวรรค์ เจ้าขัณฑเสมาพระนครเชียงใหม่ราชธานี ศรีสวัสดีฑีฆายุสมอุดม" เป็น "พระเจ้าเชียงใหม่" ซึ่งเป็นใหญ่ในล้านนา 57 หัวเมือง และขึ้นกับกรุงเทพฯ ในฐานะเจ้าประเทศราช

เห็นได้ชัดเจนว่า ราชวงศ์เชียงใหม่ เป็นราชวงศ์ที่ยิ่งใหญ่ราชวงศ์หนึ่ง เริ่มต้นมาในยุคสมัยเดียวกับการตั้งกรุงรัตนโกสินทร์ ปกครองเชียงใหม่ยาวนาน จนกว่าจะมีการปฏิรูปการปกครอง ในช่วงสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 และค่อย ๆ ถ่ายโอนอำนาจจากหัวเมืองต่าง ๆ เข้ามารวมกับศูนย์กลาง คือ กรุงเทพมหานคร อาณาจักรล้านนาจึงเปลี่ยนรูปแบบการปกครองเป็นหัวเมืองลาวเฉียง และมณฑลพายัพมาตามลำดับ

ตั้งแต่ พ.ศ. 2469 เป็นต้นมา ส่วนกลางได้มีนโยบายยกเลิกตำแหน่งเจ้าเมืองหรือเจ้าผู้ครองนคร หากเจ้าเมืองใดว่างลง ก็ไม่มีการแต่งตั้งขึ้นมาอีก ส่วนเจ้าเมืองที่มีชีวิตอยู่ก็ได้เงินเดือนจนถึงแก่พิราลัย เมื่อเจ้าแก้วนวรัฐ ผู้ครองนครเชียงใหม่องค์สุดท้ายถึงแก่พิราลัย ใน พ.ศ. 2482 จึงเป็นการสิ้นสุดตำแหน่งเจ้าเมืองเชียงใหม่ หลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 คณะราษฎร์ ได้ยกเลิกระบบเทศาภิบาล ใน พ.ศ. 2476 มณฑลพายัพจึงสลายตัวลง [2] รวมแล้วมีเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่เพียง 9 องค์ นับจากพระเจ้ากาวิละเป็นต้นมาจนถึงพลตรีเจ้าแก้วนวรัฐปกครอง เป็นเวลา 157 ปี

แต่ความสำคัญของเชียงใหม่ยังคงอยู่เช่นเดิม ในฐานะเป็นศูนย์กลางศิลปวัฒนธรรมประเพณีแห่งล้านนา มาเป็นเวลานานแต่อดีตกาลจนถึงปัจจุบัน มีศิลปวัตถุ ภาษา และอักษรเป็นของตนเอง ที่สำคัญอย่างยิ่ง คือ เชียงใหม่ในอดีต เคยเป็นสถานที่สังคายนาพระไตรปิฎกครั้งที่ 8 ของโลก เมื่อ พ.ศ. 2020 ในสมัยของพญาติโลกราชแห่งราชวงศ์มังราย พระไตรปิฎกฉบับนี้ ได้เป็นหลักปฏิบัติของสงฆ์นิกายต่าง ๆ ในล้านนาสมัยต่อ ๆ กันมา [3] ศาสนพิธีต่าง ๆ ตามแนวโบราณจารย์ที่ปฏิบัติสืบต่อกันมานั้น ก็ล้วนแล้วแต่นักปราชญ์ราชบัณฑิตคนสำคัญของล้านนา เป็นผู้คิดค้นจัดทำขึ้น สถานที่สำคัญทางศาสนา เช่น วัดสวนดอก (เดิมชื่อวัดสวนดอกไม้พยอม) พระอารามที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันในทั่วทุกภาคของไทย วัดพระธาตุดอยสุเทพ และวัดพระสิงห์ เป็นต้น

2.2 ความเป็นอยู่ในคุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่

" คุ้ มหลวง " หรือ " หอคำ " คือที่อยู่อาศัยของเจ้าหลวง หรือกษัตริย์ที่ปกครองเมืองเชียงใหม่ เป็นสถานที่ที่แสดงถึงฐานะเหนือคนทั่วไปในบ้านเมืองนั้น เทียบได้กับวังหลวง หรือพระบรมมหาราชวังของกษัตริย์ที่ปกครองสยาม แต่สำหรับที่อยู่ของเจ้านายราชวงศ์ลำดับรอง ๆ ลงไป ที่จะเรียกกันว่า"วัง" ตามด้วยชื่อเจ้าของวัง หรือ

---

[2] สรัสวดี อ๋องสกุล, ประวัติศาสตร์ล้านนา (เชียงใหม่: โรงพิมพ์ช้างเผือก, 2529), หน้า 111.

[3] อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว, ประวัติศาสตร์เชียงใหม่ ใน (ลานนาไทยคดี : ว่าด้วยประวัติศาตร์และวรรณคดี) (เชียงใหม่ : สำนักพิมพ์ศูนย์หนังสือเชียงใหม่, 2521), หน้า 21.

สถานที่ตั้งวัง เช่น วังบางขุนพรหม วังบ้านหม้อ เป็นต้นนั้น ทางเจ้านายราชวงศ์เชียงใหม่ จะต่างไปจากนี้ เพราะไม่ได้เรียกที่อยู่ของเจ้านายฝ่ายเหนือทุกองค์ ว่า “คุ้ม” ไปเสียทั้งหมด นอกจากเจ้านายที่ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ เช่น เจ้าราชวงศ์ เจ้าราชบุตร [4] ซึ่งถือเป็นเจ้านายระดับสูง เป็นเครือญาติของเจ้าหลวง และเป็นองค์คณะบุคคลที่ทำหน้าที่ในการบริหารราชการด้วย เรียกว่า "เจ้าการ" หรือ "เจ้าขันทังห้า" หรือทั่วไปเรียกว่า "เจ้าขัน 5 ใบ" คือเจ้านายทั้งห้าที่มีพานเป็นเครื่องประกอบยศ ได้แก่

1. เจ้าหลวง
2. เจ้าอุปราช (เจ้าหอหน้า)
3. เจ้าราชวงศ์
4. เจ้าราชบุตร
5. เจ้าบุรีรัตน์

ดังนั้นที่อยู่ของเจ้านายระดับสูงทั้ง 5 นี้จึงถือว่าสูงส่งกว่าบุคคลอื่นๆ ในนครเชียงใหม่ เรียกกันว่า"คุ้ม" โดยเฉพาะที่อยู่ของเจ้าหลวงที่เปรียบเสมือนเจ้าชีวิตของชาวเชียงใหม่ จึงเรียกให้พิเศษสุดตามสถานะว่า "คุ้มหลวง"

ในสมัยพระเจ้ากาวิละ คุ้มหลวงจะอยู่บริเวณเวียงแก้ว ซึ่งเคยเป็นถิ่นที่อยู่ของกษัตริย์ราชวงศ์มังรายมาแต่เดิม ส่วนสมัยพระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์ มีหลักฐานว่าอยู่บริเวณศาลากลางจังหวัดเชียงใหม่ (หลังเก่า) และบริเวณศาลจังหวัดเชียงใหม่ คุ้มนี้เรียกกันทั่วไปว่า “คุ้มหลวงกลางเวียง” ซึ่งต่อมาสมัยพระเจ้าอินทวิชยานนท์ครองเมืองเชียงใหม่ ก็อยู่ที่คุ้มหลวงกลางเวียงเช่นกัน[5] จะเห็นว่าที่ตั้งของคุ้มหลวงนั้นจะอยู่ในบริเวณกลางเมือง ซึ่งเป็นพื้นที่สำคัญสูงสุดของเมือง เป็นศูนย์รวมความเจริญและสะดวกสบายทุกๆ ด้าน ทั้งการคมนาคม การค้าขาย ศาสนา และศิลปวัฒนธรรมด้วย

สำหรับสภาพภายในคุ้มหลวงกลางเวียง สมัยที่ศาสนาจารย์แดเนียล แมคกิลวารี ดี.ดี. เข้าเฝ้าพระเจ้ากาวิโลรส (พ.ศ. 2396 - 2413) แมคกิลวารีได้บรรยายถึงท้องพระโรงในคุ้มหลวงว่าใหญ่โต “…เมื่อไปถึงท้องพระโรงแล้ว พวกเราพบกับขบวนแห่

---

[4] สัมภาษณ์ แสงหล้า โอชเจริญ , ช่างฟ้อน 8 กุมภาพันธ์ 2542.

[5] แสงดาว ณ เชียงใหม่ , พระประวัติ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี (มปท : มปป) , หน้า 25.

อย่างใหญ่โต อย่างที่พวกเราไม่เคยเห็นมาก่อนในหมู่คนลาว เจ้าชายและเจ้าหญิงทุกคน ตลอดจนเจ้าหน้าที่ต่างยืนอยู่กันพร้อมหน้า…."[6]

กล่าวได้ว่าท้องพระโรง ในคุ้มหลวงเชียงใหม่สมัยนั้น พยายามจำลองชีวิตราชสำนักกรุงเทพฯ ที่ย่อส่วนให้เหมาะสมกับฐานะ นับว่าเป็นชีวิตที่เต็มไปด้วยอำนาจและความมั่งคั่งที่สุดของเมือง

นอกจากนั้น ชีวิตของเจ้าเมืองและเจ้านายชั้นสูง ก็แสดงออกถึงฐานะที่มั่งคั่ง เช่น การมีบ่าวไพร่และทหารเป็นจำนวนมาก เป็นลักษณะที่มีบารมีมาก หมู่บริพารที่อยู่ในคุ้ม ก็จะมีการทำงานรับใช้เจ้า ในหน้าที่ต่างกันไปตามความถนัด เช่น ช่างตัดเสื้อ ช่างแกะสลัก ช่างวาดรูป ช่างฟ้อน ช่างเหล่านี้ล้วนคัดมาแต่ผู้ที่มีฝีมือดีที่สุดของเมือง อยู่ในความอุปถัมภ์ของเจ้าหลวง ซึ่งเป็นศูนย์กลางของศิลปวัฒนธรรมด้วย

จากหลักฐานพบว่าพระเจ้าอินทวิชยานนท์ ได้จ้างนางละครไปจากกรุงเทพฯ มาแสดงในโรงละครหลวง (อยู่ในบริเวณโรงเรียนยุพราช) และจ้างมาสอนช่างฟ้อนในคุ้มหลวงด้วย [7]

แม้ว่าคุ้มหลวงจะเทียบได้กับราชสำนักกรุงเทพฯ แต่ในเรื่องของการละครและดนตรีนั้นน่าจะขึ้นอยู่กับรสนิยมของเจ้าหลวงแต่ละพระองค์ด้วย สมัยของพระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์ ก็น่าจะมีการถ่ายทอดความรู้ทางโขนละครดนตรี จากราชสำนักกรุงเทพฯ ไปถึงเชียงใหม่แล้ว ดังสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงฯ นิพนธ์ไว้ในตำนานละครอิเหนาว่า "….เล่ากันมาว่าพระเจ้าเชียงใหม่กาวิโลรสสุริยวงศ์ ได้เคยเป็นตัวอินทรชิต เมื่อเป็นมหาดเล็กหลวงอยู่ในรัชกาลที่ 1….." [8] จึงน่าจะเป็นไปได้ว่า เมื่อพระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์ได้ขึ้นเป็นเจ้าหลวงครองเมืองเชียงใหม่องค์ที่ 6 ทางเชียงใหม่ อาจเคยได้รู้ ได้เห็น หรือได้สัมผัสกับการเล่นโขน ละคร ของกรุงเทพฯ บ้าง ไม่ว่าจะผ่านทางเจ้าหลวงโดยตรง หรือผ่านทางการติดต่อสัมพันธ์กันในหมู่ประชาชนเองก็ตาม

---

[6] แดเนียล แมคกิลวารี, กึ่งศตวรรษในหมู่คนไทยและคนลาว แปลโดย จิตราภรณ์ รัตนกุล , หน้า 159, อ้างถึงในสรัสวดี อ๋องสกุล , ประวัติศาสตร์ล้านนา (กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด , 2539) , หน้า 430.

[7] เรื่องเดียวกัน.

[8] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ , ตำนานละครอิเหนา (พระนคร : สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2507) , หน้า 14.

แต่มีความชัดเจนยิ่งขึ้น ในสมัยพระเจ้าอินทวิชยานนท์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 7 พระบิดาของพระราชชายาฯ คือ เมื่อครั้งยังเป็นเจ้าอุปราชอินทนนท์ ประมาณ ปี พ.ศ. 2396 ทางกรุงเทพฯ ได้ขอไปอุปการะเลี้ยงดูตั้งแต่เยาว์วัย จนถึงกำหนดอุปสมบทได้ พระเจ้าแผ่นดินสยาม คือรัชกาลที่ 5 ก็ทรงรับเป็นเจ้าภาพจัดการอุปสมบทให้ ณ วัดบวรนิเวศวิหาร ระหว่างที่พำนักอยู่ในราชสำนักสยามนั้น เจ้าอุปราชอินทนนท์ ได้รับการอบรมสั่งสอนและถ่ายทอดวิชา ของผู้ที่จะสืบสันตติวงศ์อย่างครบถ้วน แม้วิชาการต่อสู้กับอริราชศัตรูทุกแขนง เคยฝึกรำอาวุธต่าง ๆ บนหลังช้าง เคยแสดงโขนเป็นตัวอินทรชิต เคยฟ้อนตบมะผาบอย่างสวยงาม จากครูในราชสำนักสยาม สิ่งเหล่านี้ได้หล่อหลอมให้เจ้าอุปราชอินทนนท์ มีความเป็นฝ่ายคนไทยสยามมากยิ่งขึ้น ครั้นเมื่อพระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์ถึงแก่พิราลัย เจ้าอุปราชอินทนนท์จึงถูกส่งมาปกครองเชียงใหม่สืบแทน

ด้วยความผูกพัน และฝังแน่นอย่างลึกซึ้ง ในขนบธรรมเนียมประเพณีในราชสำนักสยาม พระเจ้าอินทวิชยานนท์ ฯ จึงได้นำเอาขนบธรรมเนียมประเพณี และวิธีการต่าง ๆ ที่พบเห็นในราชสำนักสยาม มาใช้ในคุ้มของท่าน มีการตั้งคณะดนตรี ปี่พาทย์ และคัดเลือกข้าหลวงมาหัดรำ เรียกว่า “ช่างฟ้อน” ดังสำเนาบันทึกของนายบุญเนิ้ด วรศิลป์ บันทึกไว้ว่า “……การละครในเชียงใหม่เวลานั้น มีอยู่แล้วคณะหนึ่ง เป็นของเจ้าหัวหน้า (เจ้าบุญทวงศ์) ครูฝึกคือ แม่ครูจาด และครูช้อย สามีเป็นหัวหน้าปี่พาทย์ด้วย…..”

ดังนั้น วงปี่พาทย์แบบกรุงเทพฯ จึงเกิดขึ้นในคุ้มเจ้าหลวงนครเชียงใหม่ ตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา รวมทั้งการแสดงที่เป็นทั้งระบำ และละครด้วย เป็นเหตุให้เจ้านายฝ่ายเหนือเริ่มรู้จักหาความสุข ความบันเทิง จากการขับร้อง การบรรเลงดนตรี และมีโอกาสชมการแสดงที่เป็นเรื่องเป็นราว (ละคร) ซึ่งสนุกสนานกว่าการฟ้อนแบบเดิมเยี่ยงเดียวกับชนในราชสำนักสยาม[9]

---

[9] ธีรยุทธ ยวงศรี, ศิลปวัฒนธรรมในด้านดนตรี และการละครล้านนา ใน วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่, 20 ปี วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ (เชียงใหม่: โรงพิมพ์เชียงใหม่การพิมพ์, 2534) , หน้า 64.

นอกจากจะเป็นเครื่องบันเทิงใจ สำหรับเจ้านาย ในคุ้มหลวงแล้ว นาฏศิลป์ และดนตรีในคุ้ม ก็ยังมีบทบาทในการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองที่ไปเยือนเชียงใหม่ และเวลามีงานฉลองใหญ่ต่าง ๆ ด้วย เวลาที่ว่างจากงานก็จะมีการซ้อมละคร ดนตรีกันอย่างครึกครื้น

ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง ได้ค้นคว้าเรื่องราวบุคคลสำคัญในล้านนา และกล่าวถึง สอบวาวงศ์ หรือ เจ้าฟ้าวงศ์ แห่งเมืองแสนหวี ไว้ในหนังสือเพ็ชร์ลานนา ว่า เจ้าฟ้าวงศ์ ได้มาอยู่เชียงใหม่ ใน พ.ศ. 2420 สมัยพระเจ้าอินทวิชยานนท์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ องค์ที่ 7 จนกระทั่งภายหลังได้สมรสกับเจ้าหญิงปิมปา ผู้มีศักดิ์เป็นลูกพี่ลูกน้องของเจ้าหลวง "……ตลอดเวลาที่เจ้าฟ้าวงศ์อยู่ในเชียงใหม่ ระหว่าง พ.ศ. 2420 ก็ได้ยินได้ฟังแต่เสียงร่ำลือ ถึงชีวิตอันเบิกบานสำราญใจภายในคุ้มหลวงพ่อเจ้าอินทวิไชยยานนท์ แม่เจ้าทิพไกรสร ซึ่งครั้งกระโน้นก็เป็นสถานที่แห่งเดียวอันเป็นจุดศูนย์ของทุกสิ่งทุกอย่าง ของพระราชพิธีเฉลิมฉลองของการกินเลี้ยงต้อนรับ ที่ครึกครื้นมโหฬาร ทุกวันทุกคืนเห็นแต่บรรดาเจ้านายจากในเมืองรอบนอก อีกทั้งข้าราชการผู้ใหญ่ในเชียงใหม่ และจากกรุงเทพฯ เดินเข้าไม่ขาดสาย

เจ้าฟ้าวงศ์เคยไปเดินเล่นรอบ ๆ คุ้ม ที่ตั้งอยู่บนเนื้อที่กว้างใหญ่ ล้อมรั้วไม้กระดานแผ่นใหญ่แน่นหนาถาวร เขาได้ยินเสียงการฝึกซ้อมละครดนตรีดังลอดออกมานอกถนนได้ถนัดชัดเจน ชาวละครของเจ้าจอมหม่อมห้าม เดินขวักไขว่ไปมาแตกต่างอย่างฉิ่งฉับกับราชสำนักที่ว่าใหญ่แล้วของแสนหวี……" [10] และยังกล่าวถึงด้วยว่าเจ้าฟ้าวงศ์ได้สนิทสนมกับเจ้าหญิงปิมปา เพราะได้มีโอกาสเข้าไปร่วมวงเล่นไพ่กันในคุ้มนั่นเอง ทำให้เราได้ทราบว่า ชาวคุ้มในสมัยนั้น นิยมเล่นไพ่กันในเวลาว่างจากการทำงานรับใช้เจ้านาย และงานศิลปะ อีกด้วย พระราชชายา ฯ เองก็ทรงชอบเล่นไพ่ด้วยเช่นกัน ดังจะกล่าวถึงในโอกาสต่อไป

คาร์ล บ็อค นักธรรมชาติวิทยา ชาวอังกฤษ ที่เดินทางมาสำรวจซากสัตว์ และเผ่าพันธุ์ของชนพื้นเมืองทางภาคเหนือ ในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้เดินทางไปถึงเชียงใหม่

---

[10] ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง , เพ็ชร์ลานนา (เชียงใหม่: สุริวงศ์บุ๊คเซนเตอร์, 2509) , หน้า 204.

ในปี พ.ศ. 2424 ตรงกับสมัยของพระเจ้าอินทวิชยานนท์เช่นกัน ได้กล่าวถึงการเลี้ยงรับรอง ที่คุ้มหลวงว่า "……ห้องกินข้าวเป็นห้องโถง ติดกับโรงละครของเจ้าหลวง ดังนั้น ในขณะกินข้าว เราจึงอาจดูละครไปพร้อมกันได้ …อาหารส่วนมากเป็นอาหารจีนและไม่อร่อยนัก อาหารรายการอย่างหนึ่งทำให้ข้าพเจ้าคิดถึงบ้าน คือมันฝรั่งที่พวกมิชชันนารีอเมริกันได้เอามาปลูกในแถบนี้พร้อมกับผักชนิดอื่น ๆ เจ้าหลวงเสวยมันฝรั่งอย่างเอร็ดอร่อย โดยใช้มือหยิบอย่างเก่าแบบพวกชาวนา โดยไม่มีพิธีรีตรองอะไร และมักจะเป่านิ้วมือให้เย็นอยู่เสมอ ส่วนเสียงถ้วยชามกระทบกันนั้นแทบจะไม่ได้ยิน เพราะเสียงกรับที่พวกนักดนตรีในโรงละครให้จังหวะพวกละครรำดังกลบเสียหมด การแสดงหรือการรำละครนั้นจัดว่าน่าดู และเสื้อที่พวกนางละครซึ่งล้วนแต่เป็นชาวเชียงใหม่ทั้งหมด แต่มีครูไทยมาฝึกหัดการรำให้ก็สวยงามมาก สวยกว่าที่ข้าพเจ้าเคยเห็นในกรุงเทพฯ ดนตรีช้า ๆ เหมือนอย่างเคย แต่ดูรู้สึกว่าดนตรีนี้มีมนต์กล่อมจิตใจให้สงบได้……..”[11]

จากหลักฐานที่กล่าวมา ทำให้มองเห็นธรรมเนียมปฏิบัติในการต้อนรับแขกเมืองในสมัยพระเจ้าอินทวิชยานนท์ เจ้าหลวงเชียงใหม่องค์ที่ 7 ได้พอสมควร โดยเฉพาะความสำคัญของนาฏยศิลป์ ที่เป็นเครื่องแสดงบารมีแห่งเจ้าผู้ครองนคร แต่ไม่มีหลักฐานระบุรายละเอียดว่าการแสดงนั้นเป็นเรื่องเป็นราวแบบละคร หรือระบำรำฟ้อน กล่าวแต่เพียงว่าครูไทยมาฝึกหัดการรำให้ จึงอาจเป็นไปได้ว่าเป็นการแสดงแบบราชสำนักภาคกลางมากกว่า ส่วนดนตรีที่ระบุว่ามีเสียงดัง โดยเฉพาะเสียงกรับ ก็อาจเป็นไปได้ว่าเป็นวงปี่พาทย์ เพราะหากเป็นวงเครื่องสายแบบภาคเหนือ ก็คงจะมีเสียงไพเราะนุ่มนวลมากกว่าเสียงดัง

ในยุคต่อมา คือในสมัยพระเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ ผู้ครองนครเชียงใหม่ องค์ที่ 8 เชียงใหม่ ผูกพันใกล้ชิดกับทางกรุงเทพฯ มากขึ้นกว่าเดิม อันเป็นผลมาจากการที่พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี เจ้าหญิงเชียงใหม่ มาเป็นเจ้าจอม ในพระบาทสมเด็จ

---

[11] คาร์ล บ็อค, ท้องถิ่นสยามยุคพระพุทธเจ้าหลวง ,แปลโดย เสฐียร พันธรังษี และอัมพร ทีขะระ (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2529) , หน้า 120.

พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทำให้เชียงใหม่ ได้รับความคิดด้านศิลปะ การดนตรี จากราชสำนัก กล่าวคือ

"…..เจ้าหลวงอินทวโรรสสุริยวงศ์ จัดให้มีพวก "เขน" ขึ้นก่อน เขน คือเจ้าหน้าที่รักษาการอย่างเดียวกับทหาร ซึ่งท่านแบ่งให้เป็นสองพวก พวกแรก เป็นพวกที่เล่นละคร และแตรวง ซึ่งเป็นวงแรกของเชียงใหม่ มีครูฝึกชื่อ หมวก ณ ลำพูน และเขนอีกพวกหนึ่งทำหน้าที่รักษาการณ์ มีอาวุธประจำกาย คือ ปืนยาวสมัธเคอร์ หรือที่เรียกกันว่า ปืนแปสตัน เจ้าหลวงยังได้สั่งให้เอาฆ้องหลายใบมาทุบ แล้วหล่อเป็นระฆังใบหนึ่งสำหรับให้พวกเขนตีบอกโมงยาม ระฆังใบนี้ได้จารึกไว้ว่า ช.ม.ร.ศ. 121 ซึ่งปัจจุบันระฆังใบนี้ยังอยู่ที่สถานีตำรวจภูธร อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

เจ้าหลวงอินทวโรรสฯ ชอบที่จะใกล้ชิดกับประชาชน ซึ่งก็มักจะไต่ถามทุกข์สุขของชาวเมืองเสมอ นอกจากนี้ ยังได้บำรุงน้ำใจให้ชาวเมืองได้รับความบันเทิงด้วย เช่น นำคณะละครมาแสดงในโรงละครซึ่งมีขนาดใหญ่มากของเจ้าหลวง เปิดการแสดงให้ประชาชนดู โดยไม่มีการเก็บเงิน ผู้แสดงละครส่วนมากเป็นพวกหม่อมของเจ้าหลวงทั้งสิ้น พอถึงเวลา 5 โมงเย็น ก็เปิดเวทีที่กลางสนามของคุ้ม (ปัจจุบันเป็นโรงเรียนยุพราชวิทยาลัย) มีการบรรเลงแตรวงเป็นอันดับแรก เมื่อถึงกลางคืนก็ดูละครต่อซึ่งคณะละครนี้มีผู้แสดงร่วม 50 คน โดยมีแม่ครูจากกรุงเทพฯ ชื่อ "จาด" ละครที่เล่น ก็เป็นละครรำแบบกรุงเทพฯ ซึ่งเรื่องที่เล่น คือ พระอภัยมณี ลักษณวงศ์ และอิเหนา เป็นต้น ……"[12]

หลักฐานนี้ได้กล่าวถึงการเล่นละครในสมัยของเจ้าหลวงอินทวโรรสสุริยวงศ์ อย่างชัดเจน ทั้งสถานที่จัดแสดงซึ่งเป็นโรงละครขนาดใหญ่ และรูปแบบการแสดงละครที่เหมือนกับทางกรุงเทพฯ ที่สำคัญเป็นการจัดแสดงให้ประชาชนชมโดยไม่เก็บเงิน แตกต่างจากสมัยเจ้าหลวงอินทวิชยานนท์ ที่จัดให้มีการแสดงละครในโอกาส

---

[12] มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ "รายงานถึงกระทรวงมหาดไทยที่ 23427 กระทรวงมหาดไทยรับวันที่ 15 กุมภาพันธ์ รัตนโกสินทรศก 128 ประวัติเจ้าอินทวโรรสสุริยวงษ์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่" อ้างใน คณะทายาทสายสกุล ณ เชียงใหม่ ร่วมกับสำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, เจ้าหลวงเชียงใหม่ (กรุงเทพฯ : อมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, 2539) , หน้า 148-149.

ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง นับเป็นจุดเริ่มต้นก่อนที่การละครจะแพร่ขยายออกสู่สาธารณะมากขึ้น

ข้าหลวงในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าหลวงเชียงใหม่ องค์ สุดท้าย ซึ่งปัจจุบันยังมีชีวิตอยู่ ก็ได้ถ่ายทอดเรื่องราวในวัยเด็กของท่านว่า " ...มีครูสอนโขนละครในคุ้มมานานแล้ว ตั้งแต่คุณป้ายังเล็ก ๆ เคยเห็นละครรุ่นครู รุ่นพี่ ๆ เรียนละครรำ เป็นทั้งตัวยักษ์ ตัวลิง....."[13] แสดงให้เห็นว่า นาฏยศิลป์ในคุ้มเจ้าหลวงนั้น ไม่ใช่นาฏยศิลป์พื้นเมืองของล้านนา แต่เป็นการแสดงโขน ละคร แบบเดียวกับทางกรุงเทพมหานคร และทางกรุงเทพมหานคร ก็ได้ยินกิตติศัพท์รับรู้ว่าหัวเมืองต่าง ๆ มีคณะละครเหล่านี้ขึ้นเช่นกัน ดังพระนิพนธ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงฯ ในตำนานละครอิเหนา ระบุชัดเจนว่า ".....ละครที่หัดขึ้นตามหัวเมือง ที่มีชื่อว่าเป็นละครโรงใหญ่ เล่นละครใน มีเรื่องอิเหนาเป็นต้น คือ :-

ละครของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ พระเจ้าเชียงใหม่ โรง 1

ละครของเจ้าอินทวโรรส เจ้านครเชียงใหม่ โรง 1 เล่นตามแบบละครเจ้าพระยามหินทร์ฯ เคยเล่นถวายตัว

ละครของเจ้าบุญทวาตวงศ์มานิต เจ้านครลำปาง โรง 1....."[14]

นอกจากจะเป็นที่รับรู้กันว่า มีละครเล่นตามหัวเมืองต่าง ๆ แล้ว ยังพบว่ามีการเล่นถวายตัวด้วย ดังมีเรื่องเล่าถึง "หม่อมวาด" ซึ่งเป็นหม่อมของเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ มีความงดงามทั้งรูปโฉม และฝีมือการแสดงละครในบทบาทของตัวพระ เช่นบทอิเหนา มีหลักฐานว่า ครั้งหนึ่ง เจ้าอินทวโรรสฯ ลงมาเฝ้าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ที่กรุงเทพฯ และได้นำคณะละครคุ้มติดตามมาด้วย และครั้งนั้นมีการแสดงละครแข่งขันกัน ระหว่างละครคุ้ม กับตัวละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ปรากฏว่าเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ถึงกับยอมรับว่าละครคุ้มมีฝีมือ โดยเฉพาะ

---

[13] สัมภาษณ์ สมพันธ์ โชตนา , ช่างฟ้อนประจำคุ้มเจ้าบัวทิพย์ 8 กุมภาพันธ์ 2542 .

[14] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานละครอิเหนา (พระนคร : สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2507) , หน้า 209.

หม่อมวาด ซึ่งแสดงเป็นอิเหนา ถึงกับถอดแหวนเพชรจากนิ้วมือประทานให้เป็นรางวัล และขนานนามให้ใหม่ว่า “หม่อมวาด อิเหนา” [15] และรูปแบบการแสดงที่เป็นแบบละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ก็สืบเนื่องจากการที่ได้ครูละครชื่อเสงี่ยม เป็นตัวยืนเครื่องในคณะละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ไปเป็นครูสอนให้ นั่นเอง [16] สิ่งเหล่านี้ แสดงให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองของการละครในคุ้มหลวงเชียงใหม่ ไม่แพ้กับการละครในกรุงเทพฯ เลย สืบเนื่องมาจนถึงสมัยเจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าหลวงองค์สุดท้ายของเชียงใหม่

นางสมพันธ์ โชตนา อดีตช่างฟ้อนในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ ยืนยันถึงความรุ่งเรืองของละครคุ้มในสมัยนั้นด้วยว่า “…สามารถเล่นละครเป็นเรื่องได้ มีปี่พาทย์ราดตะโพน วงมโหรีก็มี ขาดแต่สะล้อ ซอ ซึง ซึ่งเป็นของชาวบ้านนอกคุ้ม ละครใช้เล่นเวลามีงานสำคัญ อย่างดิฉันก็เคยเล่นในงานแซยิดพ่อเจ้าแก้วด้วย ละครที่เล่นสมัยนั้นมีทั้งพระลอ คาวี สังข์ทอง (คาวีเล่นแบบดึกดำบรรพ์)……”[17] เมื่อพระราชชายา เจ้าดารารัศมี กลับไปประทับที่เชียงใหม่ ในสมัยนี้ จึงถือว่า การละครในคุ้มเชียงใหม่เวลานั้น แม้จะซบเซาลงไป แต่ก็ถือว่ามีพื้นฐานอยู่แล้ว และพระองค์ก็นำเอาความรู้ และประสบการณ์ทางการละคร ที่พบเห็นจากราชสำนักกรุงเทพฯ ไปปรับใช้ที่เชียงใหม่อีกทางหนึ่ง โดยมีครูละคร และคณะละครคุ้ม เป็นผู้รองรับในทางปฏิบัติ

2.3 ความสัมพันธ์ของเชียงใหม่กับกรุงเทพฯในเชิงศิลปวัฒนธรรม

---

[15] โครงการศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ฟ้อนเชิง : อิทธิพลที่มีต่อฟ้อนในล้านนา (เชียงใหม่: โรงพิมพ์สันติภาพ พริ้นท์ , 2537) , หน้า 8.

[16] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานละครอิเหนา (พระนคร : สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2507) , หน้า 207.

[17] สัมภาษณ์ สมพันธ์ โชตนา , ช่างฟ้อนประจำคุ้มเจ้าบัวทิพย์ 8 กุมภาพันธ์ 2542 .

เชียงใหม่นั้นเริ่มก่อตั้งมาพร้อมๆ กับการตั้งกรุงรัตนโกสินทร์ และมีความยิ่งใหญ่ในอาณาจักรล้านนา เป็นศูนย์รวมของศิลปวัฒนธรรมต่างๆ ของชนชาวภาคเหนือ ทั้งอักษร ขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆ ที่สำคัญ แต่เนื่องจากเชียงใหม่อยู่ในฐานะประเทศราชของรัตนโกสินทร์ เชียงใหม่จึงเป็นฝ่ายที่ต้องปฏิบัติตามแนวนโยบายการเมืองการปกครอง และน่าจะเป็นฝ่ายรับอิทธิพลทางด้านศิลปวัฒนธรรม จากทางกรุงเทพฯ ไปมากกว่าจะเป็นผู้ถ่ายทอด ดังที่ได้บรรยายไปแล้วก่อนหน้านี้ว่า ในคุ้มหลวงเชียงใหม่ก็มีการแสดงละคร มีดนตรีปี่พาทย์เช่นเดียวกับที่มีในราชสำนัก แต่ไม่สามารถระบุได้ชัดเจนว่า ได้รับเอารูปแบบการละครฟ้อนรำของกรุงเทพฯ ไปตั้งแต่เมื่อใดกันแน่

หากย้อนกลับไปดูประวัติศาสตร์นาฏยศิลป์ สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ซึ่งถือเป็นแบบแผนของนาฏยศิลป์ราชสำนักในยุครัตนโกสินทร์นั้น ก็ปรากฏว่ามีการแตกกระสานส่านเซ็นกันไปตั้งแต่เสียกรุงแก่พม่า ในปี พ.ศ. 2310 จนกระทั่งสมัยกรุงธนบุรี พระเจ้าตากสินมหาราชกอบกู้อิสรภาพจากพม่าได้สำเร็จ จึงได้ฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรม รวมทั้งนาฏยศิลป์ไทยขึ้นตามแบบอย่างสมัยกรุงศรีอยุธยาได้สำเร็จ โดยกำลังสำคัญก็คือบรรดาละครตามหัวเมืองต่างๆ เช่นเมืองพิมาย เมืองตาก เมืองนครศรีธรรมราช ที่ไม่ได้รับผลกระทบจากการเสียกรุงแก่พม่ามากนัก ดังปรากฏหลักฐานว่า "...ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ขณะที่เสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ให้แก่พม่า เจ้าเมืองขุนนางต่างๆ ที่เคยอยู่ในอำนาจของอยุธยาได้ตั้งตัวเป็นอิสระ ส่วนข้าราชการและเชื้อวงศ์ผู้ดีจากอยุธยาก็หนีขึ้นไปอยู่กับพระเจ้าพิมายเป็นจำนวนมาก เจ้าเมืองในจำนวนนั้นมีเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์กับบุตรอีก 2 คน เมื่อพระเจ้าตากสินมหาราชกอบกู้อิสรภาพได้สำเร็จ ก็โปรดให้ยกทัพไปปราบเมืองพิมายด้วยครั้งนั้น ในพงศาวดารกล่าวว่าพบเจ้าพระยาศรีสุริยวงศ์และบุตร 2 คนดูละครอยู่กับหลวงแพ่ง ส่วนที่เมืองตาก เมื่อพระเจ้าตากสินมหาราชเสด็จไป ในพงศาวดารกล่าวว่านายชู และนายเกดละคร ได้ถวายผ้าสำหรับเช็ดพระบาท และพระชงฆ์แก่พระเจ้ากรุงธนบุรี นายชูได้รับพระราชทานเงินห้าตำลึงเป็นบำเหน็จความชอบ จากชื่อที่ระบุว่า นายชู นายเกด ละคร อันเป็นการเรียกขานชื่อบุคคลตามอาชีพของคนในสมัยนั้น ทำให้สันนิษฐานว่า นายชู นายเกด น่าจะมีอาชีพเป็นนักแสดงละคร และที่เมืองตากน่าจะมีคณะละคร หรือนาฏยศิลป์ไทยเล่นกันอยู่ไม่มากก็น้อย ..."[18]

[18] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325 - 2437 (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543) , หน้า 31-32 .

จากหลักฐานนี้ ทำให้เห็นว่านาฏยศิลป์ในราชสำนักได้กระจายออกไปอยู่ตามหัวเมืองต่างๆ และยังคงมีการแสดงเป็นอาชีพกันอย่างต่อเนื่อง ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าไม่เพียงแต่เมืองตากเท่านั้นที่มีละคร เมืองอื่น ๆทางภาคเหนือก็ล้วนมีโอกาสในการได้รับอิทธิพลทางด้านการละครได้เช่นเดียวกัน

ต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้เอาพระทัยใส่งานด้านนาฏยศิลป์อย่างใกล้ชิด และพัฒนารูปแบบให้เป็นมาตรฐาน ทั้งโปรดให้มีการหัดโขน ละครของหลวงขึ้นทั้งฝ่ายวังหลวงและวังหน้า โดยมีครูละครตั้งแต่ครั้งกรุงธนบุรีมาเป็นผู้ฝึกหัด ทรงมีพระราชานุญาตให้เจ้านายและขุนนางหัดโขนได้ ทำให้โขนแพร่หลาย รวมทั้งทรงพระราชนิพนธ์บทละครในเรื่องรามเกียรติ์ อุณรุท ดาหลัง อิเหนา และโปรดให้จัดแสดงมหรสพในงานสมโภชต่างๆ เช่น ในการพระเมรุ ในการฉลองพระนคร และฉลองวัดใหญ่น้อยที่โปรดให้สร้างขึ้น ทำให้การนาฏยศิลป์ไทยเริ่มเป็นปึกแผ่น และที่สำคัญที่สุดคือ การโปรดให้สร้างตำรารำที่มีทั้งคำเรียกชื่อท่าและภาพเขียนแสดงท่ารำพระนางไว้ชัดเจน

เมื่อเป็นดังนี้แล้ว เมืองเชียงใหม่ในฐานะเมืองประเทศราชของรัตนโกสินทร์ ที่มีการติดต่อไปมาหาสู่และมีระเบียบปฏิบัติในคุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่ จำลองมาจากราชสำนักรัตนโกสินทร์ ก็น่าจะได้รับอิทธิพลทางด้านนาฏยศิลป์ไปบ้าง โดยเฉพาะโอกาสสำคัญๆ ที่เจ้านายทางเชียงใหม่ต้องลงมาเข้าเฝ้าฯ พระมหากษัตริย์ที่กรุงเทพฯ เช่นเมื่อมีการผลัดแผ่นดิน หรือมาปฏิบัติราชการอื่น ก็ย่อมได้รับการต้อนรับอย่างสมเกียรติ และอาจเคยชมนาฏยศิลป์และดนตรี หรือการจัดมหรสพฉลองในโอกาสต่างๆ ของกรุงเทพฯและนำไปเผยแพร่ที่เชียงใหม่ด้วย ดังปรากฏภายหลังว่ามีรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์หลายอย่างที่เหมือนกับทางกรุงเทพฯ นั่นเอง

สรุป

เชียงใหม่เป็นศูนย์กลางความเจริญในทุกๆ ด้านของอาณาจักรล้านนา ทั้งการค้าขาย ศาสนา และศิลปวัฒนธรรมแขนงต่างๆ ชัยภูมิของเชียงใหม่ที่อยู่ระหว่างกรุงรัตนโกสินทร์กับพม่า ก็ทำให้ทั้งสองอาณาจักรพยายามจะครอบครองเชียงใหม่เพื่อให้เป็นกำลังสำคัญในการป้องกันฝ่ายตรงข้ามจะยกทัพมาทำสงคราม

เชียงใหม่เคยถูกปกครองโดยพม่าถึง 216 ปี แต่ในที่สุดก็สามารถ"ฟื้นม่าน" หรือต่อต้านพม่า ขับไล่ขุนนางชาวพม่าออกจากเชียงใหม่ได้ด้วยความช่วยเหลือจากทางกรุงเทพฯ ทำให้เชียงใหม่กลายเป็นประเทศราชของกรุงเทพฯ ความสัมพันธ์ระหว่างกรุงเทพฯ และเชียงใหม่ก็พัฒนาขึ้นมาตามลำดับ เกิดการถ่ายเททางวัฒนธรรมระหว่างกันหลายประการ โดยเฉพาะทางด้านนาฏยศิลป์ซึ่งถือเป็นเครื่องบันเทิงใจในราชสำนักก็ถูกถ่ายทอดไปเป็นเครื่องบันเทิงใจในคุ้มเจ้าหลวง ที่ประทับของผู้ครองนครเชียงใหม่ด้วย แต่การส่งเสริมสนับสนุนนาฏยศิลป์นั้น ผู้วิจัยพบว่าขึ้นอยู่กับรสนิยมของเจ้าหลวงแต่ละพระองค์ ซึ่งนาฏยศิลป์ในคุ้มหลวงนั้นส่วนใหญ่จะได้แสดงฉลองงานบุญหรือพิธีกรรมทางศาสนาและในโอกาสต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง จนถึงสมัยพระเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ ผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 8 ที่นาฏยศิลป์ในคุ้มหลวงได้เผยแพร่สู่สาธารณะ คือจัดแสดงให้ประชาชนชมโดยไม่เก็บเงิน นับเป็นจุดเริ่มต้นของการพัฒนานาฏยศิลป์ในนครเชียงใหม่

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3
พระประวัติพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

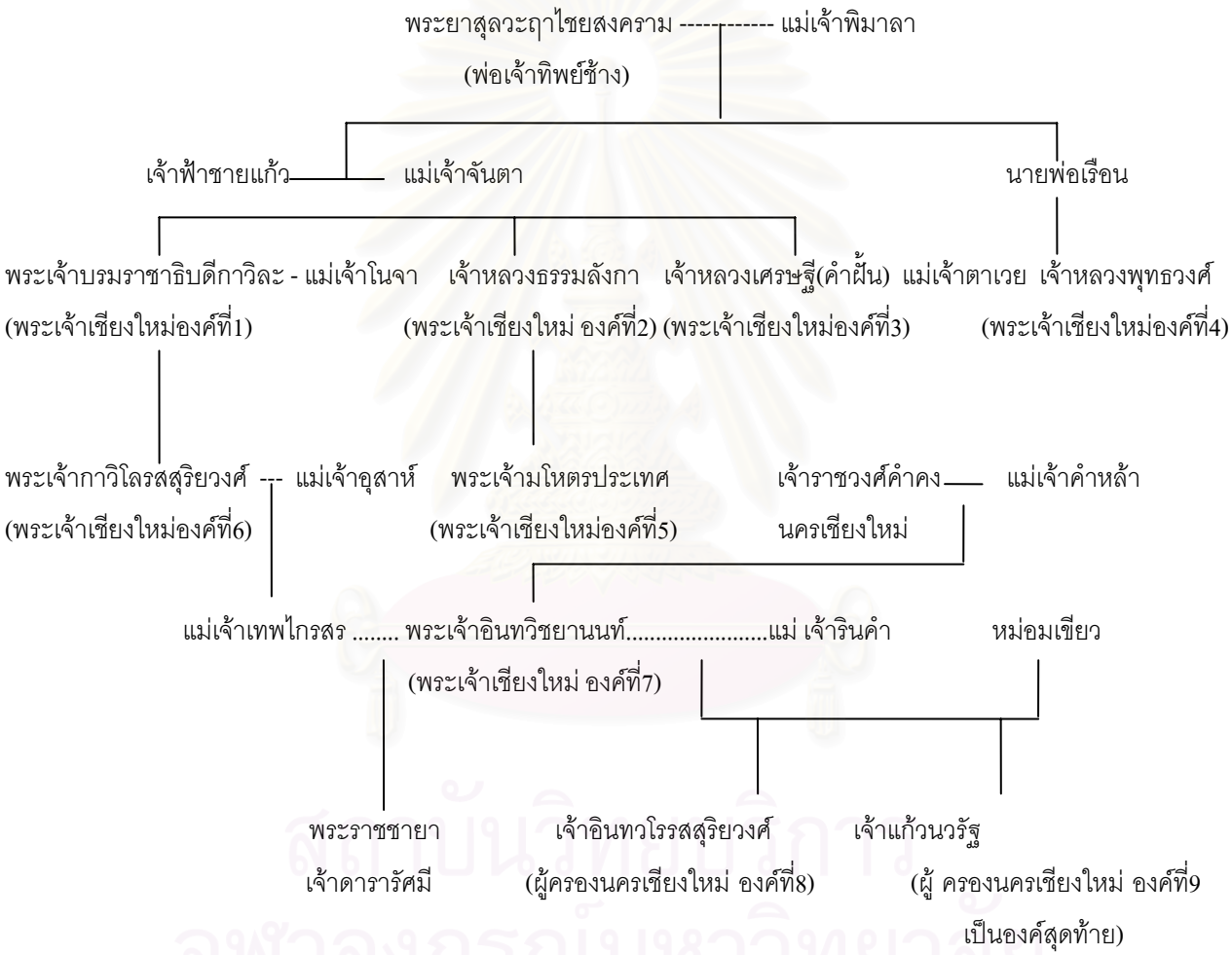
พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงเปรียบเสมือนสายใยประสานความสัมพันธ์ระหว่างราชอาณาจักรสยาม กับอาณาจักรล้านนาเข้าด้วยกันอย่างแน่นแฟ้น และทรงประกอบพระกรณียกิจนานัปการตลอดพระชนม์ชีพ ไม่ว่าจะเป็นการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมแบบชาวล้านนาเอาไว้อย่างเหนียวแน่น สนับสนุนส่งเสริมให้ผู้ใกล้ชิดได้ศึกษาหาความรู้วิทยาการใหม่ๆ ที่หลั่งไหลเข้ามาในประเทศยุคนั้น และบั้นปลายพระชนม์ชีพที่ทรงประทับอยู่ที่เชียงใหม่ ก็ได้ทรงประกอบพระกรณียกิจทั้งทางด้านการศึกษา ค้นคว้ารวบรวมประวัติศาสตร์ล้านนา บำรุงพระพุทธศาสนา ส่งเสริมการเกษตรกรรม และที่สำคัญอย่างยิ่งที่วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ต้องการเน้นให้เห็นเด่นชัด คือผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ของพระองค์ท่าน ซึ่งก่อนจะกล่าวถึงเรื่องดังกล่าวได้ จะต้องศึกษาถึงพระประวัติและประสบการณ์ต่างๆ ที่ได้ทรงประสบในพระชนม์ชีพแต่ละช่วงตามลำดับไปเพื่อจะประมวลว่า พระองค์ได้รับการหล่อหลอมด้วยสภาพสังคม สิ่งแวดล้อม และการศึกษาทางนาฏยศิลป์ทั้งของล้านนา ของราชสำนักกรุงเทพฯ และประเทศเพื่อนบ้านอย่างไร จึงเกิดแรงบันดาลใจให้สรรค์สร้างผลงานนาฏยศิลป์ในแบบฉบับของพระองค์ได้ในที่สุด

3.1 พระประวัติ

เจ้าดารารัศมีทรงเป็นพระธิดาลำดับที่ 11 (องค์สุดท้าย) ของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ องค์ที่ 7 ประสูติจากแม่เจ้าเทพไกรสร (หรือทิพเกษร) ณ วันอังคาร เดือน 10 เหนือ (ภาคกลางนับเป็นเดือน 8) ขึ้น 4 ค่ำ ปีระกา เวลา 03.00 น. เศษ ตรงกับวันที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2416 ที่คุ้มหลวงกลางเมืองเชียงใหม่ ปัจจุบันคือที่ตั้งของสำนักงานสรรพากรจังหวัดเชียงใหม่ (เคยใช้เป็นที่ตั้งของศาลากลางจังหวัดหลังเก่า ก่อนย้ายไป) ทรงมีพระนามเล่นว่า "เจ้าอึ่ง" ตามธรรมเนียมโบราณซึ่งเชื่อกันว่าการตั้งชื่อเด็กนั้น ต้องตั้งชื่อที่ไม่ไพเราะ เพื่อให้ผีเกลียดมาตั้งแต่แรกเกิด แล้วจึงจะตั้งชื่อที่เป็นมงคลนามให้ภายหลัง

เจ้าดารารัศมี ทรงมีเชื้อสายกษัตริย์ทั้งฝ่ายพระบิดา และพระมารดา ดังแผนภูมิแสดงสายปฐมวงศ์แห่งราชวงศ์เชียงใหม่ ดังนี้

แผนภูมิสายปฐมวงศ์
ราชวงศ์เชียงใหม่[1]



[1] นงเยาว์ กาญจนจารี, ดารารัศมี จัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์เนื่องในงานฉลองพระอนุสาวรีย์พระราชชายา เจ้าดารารัศมี วันที่ 27 มกราคม พ.ศ. 2533 (กรุงเทพฯ : บริษัททรีดี การพิมพ์ จำกัด , 2533) , หน้า 19.

จากแผนภูมินี้จะเห็นได้ว่า เจ้าดาราวัศมี ทรงมีความเกี่ยวข้องกับพระเจ้าเชียงใหม่ และผู้ครองนครเชียงใหม่ ทั้ง 9 องค์ กล่าวคือ ทรงเป็นเหลนตาของพระเจ้าบรมราชาธิบดีกาวิละ (พ.ศ. 2325 - 2358) พระเจ้าเชียงใหม่ องค์ที่ 1 ช่วงรัชกาลที่ 1 แห่งพระราชวงศ์จักรี ทรงเป็นเหลนตาและปู่น้อย ของเจ้าหลวงธรรมลังกา (พ.ศ.2358 - 2364) พระเจ้าเชียงใหม่ องค์ที่ 2 ช่วงรัชกาลที่ 2 ทรงเป็นเหลนปู่ของเจ้าหลวงเศรษฐี (คำฝั้น) (พ.ศ.2365 - 2368) พระเจ้าเชียงใหม่ องค์ที่ 3 ช่วงรัชกาลที่ 2 และ 3 ทรงเป็นเหลนตาและหลานปู่น้อย ของเจ้าหลวงพุทธวงศ์ (พ.ศ.2369 - 2389) พระเจ้าเชียงใหม่ องค์ที่ 4 ช่วงรัชกาลที่ 3 และพระเจ้ามโหตรประเทศ (พระยามหาวงศ์) (พ.ศ. 2390 - 2397) พระเจ้าเชียงใหม่ องค์ที่ 5 ช่วงรัชกาลที่ 3 และ 4 ทรงเป็นหลานตาของพระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์ (พ.ศ. 2397 - 2413) พระเจ้าเชียงใหม่ องค์ที่ 6 ช่วงรัชกาลที่ 4 และ 5 ทรงเป็นพระธิดาของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ (เจ้าอินทนนท์) (พ.ศ. 2413 - 2440) พระเจ้าเชียงใหม่ องค์ที่ 7 ช่วงรัชกาลที่ 5 และยังทรงเป็นพระขนิษฐาต่างมารดาของเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ (เจ้าสุริยะ) (พ.ศ. 2440 - 2452) เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 9 ซึ่งเป็นองค์สุดท้ายระหว่างรัชกาลที่ 5 - 6 - 7 และ 8[2] พระองค์ทรงมีพระเชษฐา และพระเชษฐภคินี ทั้งที่ร่วมอุทรแม่เจ้าเดียวกัน และต่างอุทร ดังนี้

เจ้าน้อยมหาวัน กำเนิดจากช่างซอ

เจ้าน้อยโตน และเจ้าแก้วผาบ หรือปราบเมือง กำเนิดจากเจ้าเทพ ณ ลำปาง

เจ้าน้อยขัติยวงศ์ และเจ้านางคำค่าย กำเนิดจากหม่อมคำ

เจ้าน้อยสุริยะ ต่อมาคือเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ องค์ที่ 8 ประสูติจากเจ้าแม่รินคำ

เจ้าแก้วนวรัฐ ต่อมาคือเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ องค์ที่ 9 (องค์สุดท้าย) และเจ้าจอมจันทร์นั้น กำเนิดจากหม่อมเขียว

เจ้านางคำห้าง กำเนิดจากหม่อมป้อม

ส่วนเจ้าดาราวัศมีต่อมา คือ พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ในรัชกาลที่ 5 นั้นประสูติจากแม่เจ้าเทพไกรสร โดยมีเจ้านางจันทร์ทรโสภา เป็นเชษฐภคินีร่วมอุทร

[2] ศาสตราจารย์พันเอกพูนพล อาสนจินดา, ประวัติเจ้าราชบุตรในเจ้าราชบุตร (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรมแผนที่ทหาร, 2516) , หน้า 5-6.

เจ้าดารารัศมี ทรงเป็นเชื้อสายของพระเจ้าเชียงใหม่ ซึ่งในสมัยนั้นอาจเทียบได้กับกษัตริย์ผู้ปกครองอาณาจักรแห่งหนึ่ง และในบรรดาพี่น้องร่วมอุทรเดียวกัน ก็มีเพียงพระพี่นางจันทร์ทรโสภาอีกองค์หนึ่งเท่านั้น แต่ก็สิ้นพระชนม์ตั้งแต่ยังเล็ก พระราชชายาฯ จึงเป็นดวงหทัยของพระบิดามารดามาตั้งแต่ทรงพระเยาว์ จึงถือได้ว่าทรงกำเนิดมาท่ามกลางความสมบูรณ์เพียบพร้อมในทุก ๆ ด้าน

เจ้าดารารัศมีประสูติในยุคสมัยที่เชียงใหม่ ปราศจากการศึกสงครามแล้ว บ้านเมืองค่อนข้างสงบสุข และประสูติในปีเดียวกันกับที่เจ้าอินทนนท์ พระบิดา ได้รับพระราชทานแต่งตั้งเป็น เจ้าอินทรวิไชยานนท์ พหลเทพภักดี ศรีโยนางคราชวงศา มหาประเทศราชาธิบดี นพีสีนคราภิพงศ์ดำรงพิพัฒน์ ชิยางคราชวงศา เจ้านครเชียงใหม่ ในเดือน 6 จุลศักราช 1235 (พ.ศ. 2416) เป็นเจ้าหลวงเชียงใหม่ องค์ที่ 7

เมื่อยังทรงพระเยาว์ ทรงได้รับการศึกษาตามแบบขัตติยกุมารีอย่างครบถ้วน ทั้งศึกษาอักษรไทยเหนือ อักษรไทยกลาง แม้ว่าสมัยนั้น ยังไม่มีการปฏิรูปการศึกษา ที่กำหนดให้ทุกคนต้องเรียนอักษรไทยกลาง เป็นมาตรฐานเดียวกับทางกรุงเทพฯ ตั้งแต่ พ.ศ. 2446 แต่พระราชชายาฯ ก็ทรงได้รับการศึกษาอยู่ก่อนแล้ว นอกจากนี้ยังเรียนรู้การพระราชพิธีและประเพณีของชาวเหนือ รวมทั้งการบำเพ็ญกุศล ทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา ที่ได้รับการปลูกฝังจากเจ้าหลวงพระบิดา และแม่เจ้า ด้วยการตามเสด็จไปในงานพิธีต่าง ๆ อยู่เสมอ เนื่องจากในสมัยก่อนบทบาทการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา และศิลปวัฒนธรรม ก็ขึ้นอยู่กับเจ้าหลวง และบรรดาเจ้านายชั้นสูงของเชียงใหม่ อย่างเช่นในสมัยของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ เองก็มีความรุ่งเรืองของพระพุทธศาสนา ดังปรากฏหลักฐาน การจัดงานฉลองใหญ่โตหลายคราว อาทิ

จุลศักราช 1239 (พ.ศ. 2420) เจ้าดารารัศมี มีพรรษา 4 ปี มีการฉลองสะพานข้ามแม่น้ำปิง ตรงวัดเกตุการาม

จุลศักราช 1245 (พ.ศ. 2426) เจ้าดารารัศมี มีพรรษา 10 ปี มีการฉลองวิหารวัดพันเตา วิหารวัดสบขมิ้น และวิหารวัดหอธรรม

จุลศักราช 1248 (พ.ศ. 2429) เจ้าดารารัศมี มีพรรษา 13 ปี มีการฉลองวิหารลายคำวัดพระสิงห์ เป็นต้น

จากหลักฐานเหล่านี้น่าจะอนุมานได้ว่า ในช่วงที่เจ้าดารารัศมีทรงพระเยาว์อยู่นั้น ย่อมได้มีส่วนร่วมและสัมผัสถึงขนบธรรมเนียมประเพณีและงานบุญต่างๆ ของชาวเหนือพอสมควร ก่อนที่จะได้เข้าไปถวายตัวอยู่ในราชสำนัก

เมื่อเจ้าดารารัศมีทรงมีพระชันษา 11 ปี พระบิดาได้จัดให้มีพิธีโสกันต์ มีมหกรรมอย่างครึกครื้น ครั้งนั้นพระยาราชสัมภารากร ข้าหลวงประจำเชียงใหม่ ได้ช่วยเป็นธุระในงานโสกันต์ตลอด ภายหลังเมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาฯ ให้พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงพิชิตปรีชากรขึ้นมาดำรงตำแหน่งเสนาทั้งหกวางรากฐานการปฏิรูปหัวเมืองลาวเฉียง ก็โปรดเกล้าฯ ให้เชิญพระกุณฑลประดับเพชรมาพระราชทานเป็นของขวัญเจ้าดารารัศมีด้วย อีกทั้งโปรดเกล้าฯตั้งให้นางเต็ม เป็นแม่นางกัลยารักษ์ และนายน้อยบุญทา เป็นพญาพิทักษ์เทวี ซึ่งเป็นตำแหน่งพี่เลี้ยงทั้งสองคนตั้งแต่นั้นมา

เหตุการณ์ในครั้งนั้นทำให้มองเห็นกุศโลบายของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ในการลดบทบาททางการเมืองของราชวงศ์เชียงใหม่ลงอย่างค่อยเป็นค่อยไป ในขณะเดียวกันก็ให้ความสำคัญในการเพิ่มบทบาททางสังคมขึ้นแทน โดยการพระราชทานของมีค่า และการดูแลเจ้าดารารัศมีเป็นพิเศษ ซึ่งแสดงถึงพระมหากรุณาธิคุณ ที่พระองค์ทรงมีต่อราชวงศ์เชียงใหม่ จึงไม่มีอุปสรรคใด ๆ ในการปฏิรูปการเมืองทางภาคเหนือด้วย

ต่อจากนั้นอีก 2 ปี คือใน “ปีจอ วันจันทร์ ขึ้น 3 ค่ำ เดือน 3 เหนือ ตรงกับวันที่ 19 พฤศจิกายน พ.ศ. 2429” [3] ทางกรุงเทพฯ มีงานพระราชพิธีลงสรงสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ พระราชโอรสองค์ใหญ่ที่ประสูติจากสมเด็จพระนางเจ้าสว่างวัฒนา หรือสมเด็จพระศรีสวรินทราบรมราชเทวี พระพันวัสสาอัยยิกาเจ้าในรัชกาลปัจจุบัน เจ้าดารารัศมี ได้ตามเสด็จพระบิดาในฐานะเจ้าประเทศราช ลงมาร่วมพระราชพิธีที่กรุงเทพฯ ด้วย

---

[3] ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง , เพ็ชร์ลานนา (เชียงใหม่: สุริวงศ์บุ๊คเซนเตอร์, 2509), หน้า16.

สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงได้ทรงขอพระองค์จากพ่อเจ้า เจ้าดารารัศมีจึงได้ถวายตัวเข้ารับราชการในราชสำนักฝ่ายใน เป็น "เจ้าจอม" ใน ปี พ.ศ. 2429 นั่นเอง และมีการสมโภชอย่างสมพระเกียรติ ที่ทรงเป็นพระราชธิดาของเจ้าประเทศราช โดยตอนแรกได้อยู่ในพระอุปถัมภ์ของสมเด็จพระบรมราชินีนาถในฐานะ "ลูก" หม่อมเจ้าหญิงพูนพิศมัย ดิศกุล ได้ทรงเล่าไว้ในพระนิพนธ์ของท่านว่า ".....โปรดฯ ให้เสด็จอยู่ในห้องผักกาด* บนพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท และอยู่ในพระราชอุปถัมภ์ของสมเด็จพระบรมราชินีเสาวภาผ่องศรี....."[4] เมื่อพระองค์ทรงพระครรภ์จึงโปรดเกล้าฯ พระราชทานพระตำหนักให้อยู่เป็นสัดเป็นส่วนภายในพระบรมมหาราชวัง

นับว่าเจ้าจอมดารารัศมี เป็นเจ้าจอมองค์หนึ่งที่ถวายตัวตั้งแต่พระชันษายังน้อย และจากนครเชียงใหม่มาตั้งแต่ยังทรงพระเยาว์ ประสบการณ์ต่างๆ ของการเป็นเจ้าหญิงเชียงใหม่ อาจยังไม่มากพอที่จะทรงเข้าพระทัยถึงเรื่องการเมือง เศรษฐกิจ และสังคมอย่างลึกซึ้ง ขณะเดียวกัน ประสบการณ์ทางด้านนาฏยศิลป์ล้านนาก็ยังมีไม่มาก จึงน่าจะเป็นช่วงพระชนม์ชีพแห่งการปรับพระองค์ให้เข้ากับสภาพแวดล้อมใหม่ๆ ในวังหลวง และได้ทรงเรียนรู้ขนบธรรมเนียมประเพณี ศิลปวัฒนธรรมแขนงต่างๆ และทรงซึมซับไปตามลำดับ

3.2 บทบาทของเจ้าดารารัศมี ในการเชื่อมความสัมพันธ์ระหว่างราชสำนักกับนครเชียงใหม่

ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยามาแล้ว ที่ราชอาณาจักรไทย พยายามสร้างความสัมพันธ์กับอาณาจักรล้านนา ซึ่งมีอาณาเขตกว้างใหญ่ไพศาลอยู่ทางตอนเหนือ มีความอุดมสมบูรณ์ด้วยทรัพยากรธรรมชาติ โดยเฉพาะป่าไม้ สัตว์ป่า และผลิตผลจากป่า อย่างครั่ง หรือน้ำผึ้ง เป็นต้น ซึ่งเป็นสินค้าหายาก มูลค่าสูง ทำรายได้ให้แก่อาณาจักร อีกทั้งทำเลที่ตั้งของล้านนา ก็เป็นศูนย์กลาง การติดต่อค้าขาย จากทางจีน พม่า จาก

---

* พระที่นั่งดำรงสวัสดิ์อนัญวงศ์

[4] หม่อมเจ้าหญิงพูนพิศมัย ดิศกุล, ประชุมพระนิพนธ์ เล่ม 1 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บำรุงบัณฑิต, 2529), หน้า 1.

ทางเขมร และจากทางกรุงศรีอยุธยาอีกด้วย นับว่า เป็นอาณาจักรที่มีเศรษฐกิจแข็งแกร่ง พึ่งพาตัวเองได้ ดังนั้น หากอาณาจักรใดสามารถยึด หรือผนวกล้านนา มาเข้ากับตนเอง ก็จะได้เปรียบเรื่องเศรษฐกิจการค้า และสามารถใช้เป็นเมืองหน้าด่าน ในการศึกสงครามได้อีกด้วย เนื่องจากเชียงใหม่อยู่ตรงกลางระหว่างพม่ากับราชอาณาจักรไทย หากพม่าจะยกทัพมาตีกรุงธนบุรีหรือกรุงรัตนโกสินทร์ ก็จะต้องผ่านเชียงใหม่ซึ่งมีศักยภาพในการสู้ศึกสงคราม และชะลอการเคลื่อนทัพของพม่าได้ ในขณะที่ความต้องการใช้เชียงใหม่เป็นเมืองหน้าด่านในการเคลื่อนทัพไปตีพม่านั้นน้อยกว่า ดังนั้นนโยบายของไทยในการปกครองล้านนาเป็นประเทศราช ".....จึงเป็นไปในทางสนับสนุนให้ล้านนา หรือเชียงใหม่ มีการปกครองที่แข็งแกร่ง เป็นป้อมปราการให้กรุงธนบุรี และกรุงรัตนโกสินทร์ จึงไม่ปรากฏทั้งในสมัยกรุงธนบุรี หรือกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้นว่า ไทยส่งเจ้านายจากส่วนกลางไปปกครอง หรือควบคุมเชียงใหม่โดยตรงเช่นพม่าเลย....

..... วิธีการปกครอง หัวเมืองประเทศราชของไทย ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น จึงเป็นไปในลักษณะถ้อยทีถ้อยอาศัย มีหน้าที่ต่อกันและกันหลายรูปแบบ ที่สำคัญ เช่น กรุงเทพฯ จะช่วยเหลือประเทศราช ในการส่งอาวุธ หรือยกทัพหลวงไปช่วยเมืองเชียงใหม่ หรือเมืองหนึ่งเมืองใดในล้านนาหากมีศัตรูมารุกราน สนับสนุนให้ลำปาง ลำพูน เชียงราย เป็นเมืองบริวารที่สำคัญของเชียงใหม่ และร่วมมือกันอย่างใกล้ชิดในการปกครองอาณาจักรล้านนา และป้องกันตัวเองจากพม่า กรุงเทพฯ คืนครัวเรือนจากเมืองต่าง ๆ ที่เชียงใหม่ตี และกวาดต้อนมาได้ ให้กลับไปเป็นกำลังทำนุบำรุงเมือง ไม่ต้องกวาดต้อนส่งมาให้กรุงเทพฯ ส่วนล้านนา หรือเมืองเชียงใหม่ ในฐานะเมืองประเทศราชก็มีหน้าที่สำคัญที่สุดต่อเมืองแม่ คือการยกทัพมาสมทบช่วยเหลือ ยามที่กรุงธนบุรี หรือกรุงรัตนโกสินทร์มีศึกสงครามเช่นกัน ที่สำคัญคือการศึกสงครามกับพม่า ที่ยังไม่ลดละในการกลับเข้ามามีอำนาจในล้านนา หรือยกทัพมาตีธนบุรี หรือกรุงเทพฯ การศึกกับพม่ายุติไปได้โดยเด็ดขาด ก็ต่อเมื่อพม่าตกเป็นเมืองขึ้นของอังกฤษโดยสมบูรณ์แล้ว ใน พ.ศ. 2429

หน้าที่สำคัญรองลงมาของประเทศราช คือ การส่งเครื่องราชบรรณาการ 3 ปีต่อครั้ง เป็นเครื่องหมายของการอ่อนน้อมต่อกรุงเทพฯ และต้อง ส่งส่วย เป็นสิ่งของที่สำคัญ ได้แก่ ขอนไม้ซึ่งมีอุดมสมบูรณ์ทางภาคเหนือขณะนั้น แต่กรุงเทพฯ ก็จะตอบแทนการรับเครื่องบรรณาการ และ

ส่วย โดยการส่งสิ่งของตอบแทน ซึ่งมักเป็นสิ่งที่ล้านนา หรือ เชียงใหม่ ต้องการ เพราะขาดแคลน หรือสิ่งที่ขอพระราชทานมา เช่น ใน พ.ศ. 2345 สมัยรัชกาลที่ 1 พระราชทานปืน กระสุน ดีบุก ทองคำเปลง เป็นต้น โดยนัยนี้ บรรยากาศทางการเมืองและสัมพันธภาพระหว่างกรุงเทพฯ และล้านนาโดยทั่วไปจึงเป็นไปด้วยดี

ส่วนการควบคุมล้านนานั้น ก่อนการปฏิรูปราชการแผ่นดิน พ.ศ. 2345 ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นมณฑลพายัพ มีศูนย์กลางดำเนินงานอยู่ที่เชียงใหม่นั้น เป็นการควบคุมอย่างหลวม ๆ กรุงธนบุรี และกรุงเทพฯ จะไม่เข้าไปเกี่ยวข้องกับกิจการภายใน เชียงใหม่ หรือ เจ้าผู้ครองนคร จึงค่อนข้างเป็นอิสระในการปกครองตนเอง ตามขนบธรรมเนียมของท้องถิ่น หรือตามที่เคยเป็นมา ที่สำคัญ เช่น การเก็บเงินค่าตอไม้ หรือการอนุญาตให้ทำป่าไม้ เป็นสิทธิขาดของเจ้าผู้ครองนคร การมี**เค้าสนามหลวง** เป็นเสมือนสภาผู้แทน หรือ สภาบริหารเมือง ซึ่งเป็นข้อแตกต่างสำคัญของการปกครองจากส่วนกลาง เมื่อเทียบกับการปกครองเมือง และมณฑลในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ หรือภาคใต้ ซึ่งไม่มีสภาเมืองทำนองเดียวกันนี้ อีกทั้งยังทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีพระราชบัญญัติศักดินา เจ้านาย พระยา ท้าว แสน โดยเฉพาะ

อย่างไรก็ดี กรุงธนบุรี และ กรุงรัตนโกสินทร์ ก็มีวิธีการอันแยบยล ให้ล้านนาและเชียงใหม่ ยอมรับอำนาจบารมีของส่วนกลาง โดยกำหนดให้ **เจ้าขัน 5 ใบ** ซึ่งเป็นตำแหน่งของเจ้าผู้ครองนคร และผู้ช่วย อีก 4 ตำแหน่ง ซึ่งได้รับการเลือกตั้งจากเจ้านายชั้นสูงของเมืองแต่ละแห่ง มารับพระราชทานตราตั้ง และเครื่องยศที่กรุงธนบุรีและกรุงเทพฯ และเมื่อท่านใดถึงแก่กรรม ก็จะต้องส่งตรา หรือ เครื่องยศคืนอย่างเป็นทางการ หรือการที่เจ้าเมือง และเจ้านายบุตรหลาน จะต้องลงมาเฝ้า เป็นประเพณีในโอกาสสำคัญ เช่น เมื่อมีการผลัดแผ่นดินหรือมีพระราชพิธีสำคัญ อาทิ พระราชพิธีลงสรงสถาปนาสมเด็จเจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ ขึ้นเป็นสมเด็จพระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมาร พระองค์แรก ที่เจ้าอินทวิชยานนท์ ได้ทรงพาพระธิดา เจ้าดารารัศมี ลงไปเฝ้าด้วย หรือการกำหนดให้เจ้าผู้ครองนครต่าง ๆ และเชื้อสาย ทำพิธีถือน้ำพระ

พิพัฒนสัตยา ปีละ 2 ครั้ง เช่นเดียวกับข้าราชการไทยทั่วทุกหัวเมือง ความสัมพันธ์ระหว่างอาณาจักรส่วนกลาง และเชียงใหม่ จึงเป็นไปโดยใกล้ชิด

โดยนัยนี้ ผู้ที่อยู่ในแวดวงระดับเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ น่าจะมีความคุ้นเคยกับราชประเพณีและพิธีการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับกรุงเทพฯ ขณะเมื่อทรงพระเยาว์ พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในฐานะพระธิดาพระเจ้าเชียงใหม่ จึงน่าจะทรงเคยได้สดับตรับฟังข่าวของทางกรุงเทพฯ และราชสำนักพระเจ้ากรุงสยาม ตลอดจนคงจะได้ทรงพบปะกับเจ้านายและข้าราชการชั้นสูงที่ขึ้นมาจากกรุงเทพฯ เพื่อปฏิบัติราชการติดต่อกับเจ้าหลวง พระบิดาของท่านมาบ้างแล้ว ก่อนที่จะทรงถวายตัวเป็นบาทบริจาริกาต่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว อันเป็นเหตุการณ์สำคัญที่สุดเหตุการณ์หนึ่งในพระชนม์ชีพ [5]

ในอีกด้านหนึ่ง ที่เกี่ยวกับอิทธิพลของอังกฤษ ที่มีต่อราชวงศ์เชียงใหม่ และมีผลสะท้อนมาให้เกิดความเปลี่ยนแปลงอย่างใหญ่หลวง ต่อพระชนม์ชีพของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี โดยสิ้นเชิงนั้น มีผู้บันทึกไว้ว่า

“…….ในปี พ.ศ. 2425 ซึ่งเป็นรัชสมัยของสมเด็จพระนางเจ้าวิคตอเรีย พระบรมราชินีนาถแห่งอังกฤษ ได้มีทูตมาจากพม่าตอนใต้ มาเจรจาทาบทามพระเจ้าอินทวิชยานนท์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ ที่ 7 ว่า สมเด็จพระบรมราชินีนาถแห่งประเทศอังกฤษ ทรงมีพระราชประสงค์ อยากจะขอรับเอาพระธิดาน้อยที่ประสูติจากแม่เจ้าเทพไกรสร ไว้ในพระบรมราชินูปถัมภ์……”[6]

---

[5] นงเยาว์ กาญจนจารี, ดารารัศมี จัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์เนื่องในงานฉลองพระอนุสาวรีย์พระราชชายา เจ้าดารารัศมี วันที่ 27 มกราคม พ.ศ. 2533 (กรุงเทพฯ: บริษัททรีดี การพิมพ์ จำกัด, 2533) , หน้า 19.

[6] แสงดาว ณ เชียงใหม่, พระประวัติพระราชชายา เจ้าดารารัศมี พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานทำบุญ 100 วัน เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่(เชียงใหม่: โรงพิมพ์กลางเวียง, 2517), หน้า 152.

เหตุผลดังกล่าวมานี้ น่าจะเป็นสาเหตุหนึ่ง ที่หากล่วงรู้ไปถึงพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวแล้ว ทำให้พระองค์ต้องหาวิธีการรวบรวมอาณาจักรล้านนาเข้ามาเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันกับทางกรุงเทพฯ ให้เร็วที่สุด เพื่อมิให้ล้านนาต้องตกไปเป็นของพม่า ซึ่งอยู่ในอาณัติของอังกฤษอยู่ในขณะนั้น อันจะทำให้สยามเสี่ยงต่อการถูกโจมตีมาจากทางเหนือ และเสี่ยงต่อการตกเป็นอาณานิคมของอังกฤษไปเช่นเดียวกับพม่า ซึ่งวิธีการรวบรวมอาณาจักร ด้วยวิธีการที่ละมุนละม่อม และทำให้เกิดความสนิทแน่นแฟ้นกันมากที่สุด ก็น่าจะเป็นการผูกสัมพันธ์เป็นครอบครัวเดียวกัน หรือเป็นทองแผ่นเดียวกันนั่นเอง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และ เจ้าดารารัศมี จึงเป็นตัวอย่างของพระราโชบายรวมอาณาจักร มาเป็นครอบครัวเดียวกันได้เป็นอย่างดี

กรณีการหมั้นหมายเจ้าดารารัศมี ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น ถือเป็นเรื่องที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน แม้ว่าจะเคยมีเจ้านายฝ่ายเหนือถวายตัวเข้ารับราชการฝ่ายในมาก่อนหน้านี้แล้ว เช่น เจ้าจอมมารดาทิพเกสร และเจ้าจอมศรี จากสายเจ้าเมืองน่าน แต่ก็มีลักษณะแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง โดยที่การเข้ามาถวายตัวของเจ้าจอมมารดาทิพเกสร และเจ้าจอมศรี ก็เป็นธรรมเนียมถวายตัว เหมือนธิดาข้าราชการทั่วไป ข้อที่น่าสังเกตก็คือ ในกรณีเจ้าจอมศรีนั้น ราชสำนักรับสถานภาพตระกูลของเจ้าจอมศรีในฐานะธิดาขุนนาง เนื่องจากเจ้าจอมศรี เป็นธิดาบุญธรรม ที่พระยามหิบาลบริรักษ์ (สวัสดิ์ ภูมิรัตน์) ขอมาเลี้ยงตั้งแต่อายุ 3 ขวบ การที่ราชสำนักไม่ได้ยกย่องเจ้าจอมศรี ในฐานะผู้สืบสายตระกูลเจ้าผู้ครองเมือง ก็แสดงว่าราชสำนักเห็นว่า ฝ่ายในบุตรีขุนนาง หรือบุตรีเจ้านคร ก็มีฐานะไม่ต่างกัน แต่ในกรณีเจ้าดารารัศมีนี้เป็นการหมั้นหมายของว่าที่สามีภรรยาที่ไม่เคยมีปฏิสัมพันธ์กันมาก่อน และไม่เคยปรากฏธรรมเนียมนี้ไม่ว่ากับมเหสีเทวีองค์อื่นๆ และที่สำคัญคือ เป็นการหมั้นที่ประจวบเหมาะกับสถานการณ์ทางการเมือง ที่ตระกูลของฝ่ายหญิงกำลังมีบทบาทสำคัญ ทั้งที่ช่วงเวลานั้น เจ้าดารารัศมี ยังอยู่ในวัยโกนจุกเท่านั้น

เจ้าดารารัศมีได้ถวายตัวรับราชการฝ่ายในเป็นเจ้าจอม ในปี พ.ศ. 2429 และได้อยู่ในตำหนัก “สมเด็จที่บน” ก่อนที่จะมีตำหนักของพระองค์เองดังกล่าวแล้ว ซึ่งภายหลังการถวายตัวของเจ้าดารารัศมีในปีนี้ พระเจ้าอินทวิชยานนท์ พระราชบิดา

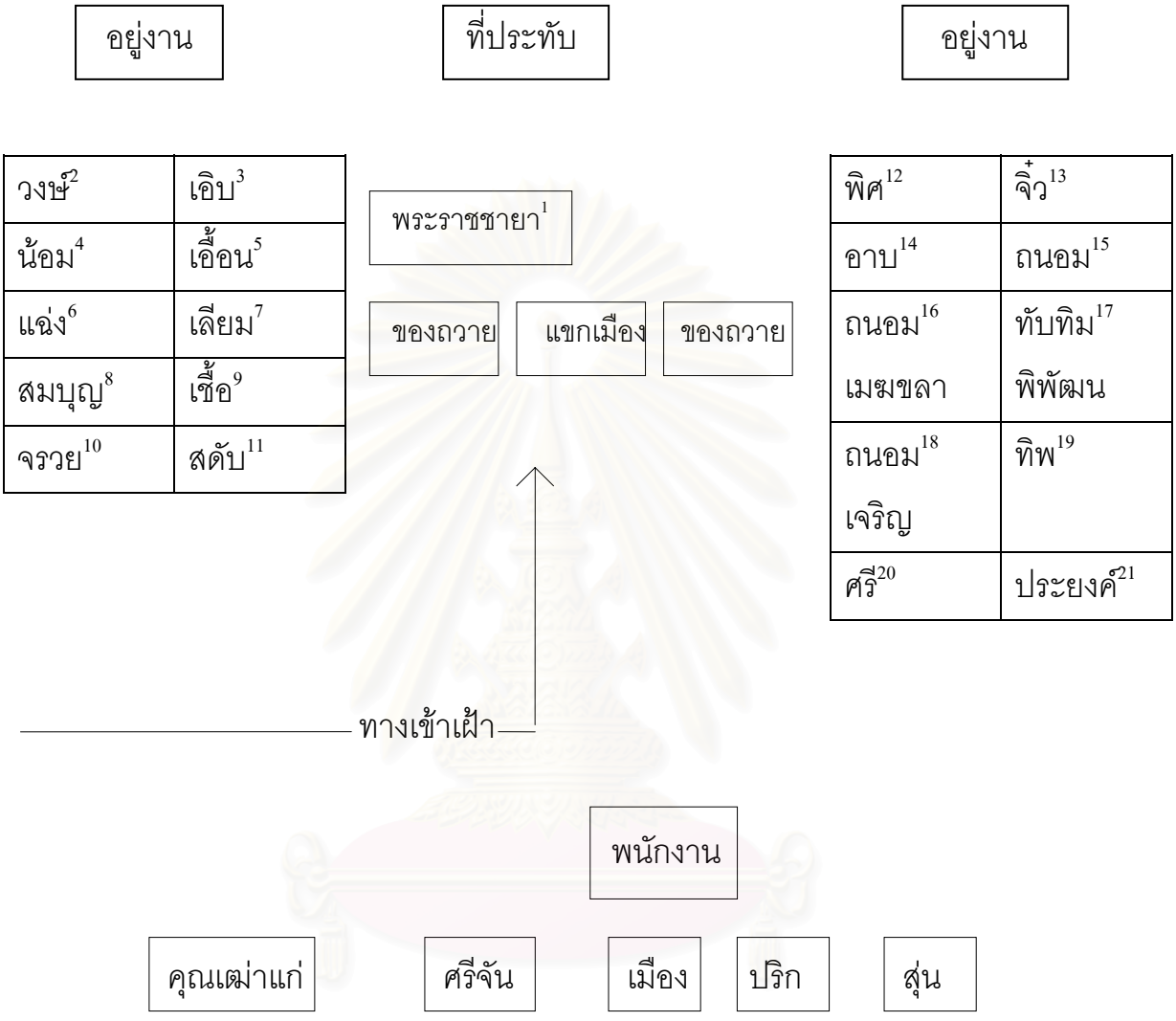
ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ชั้นสูงสุด คือ ชั้นที่ 1 ปฐมจุลจอมเกล้า (ป.จ.) ซึ่งเป็นเจ้านายฝ่ายหน้ารายเดียว ที่ได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ชั้นสำคัญที่สุดในปีนี้ และเป็นการพระราชทานแก่เจ้าประเทศราชเพียงครั้งเดียว ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่5 ซึ่งปรากฏเงื่อนไขว่า จะพระราชทานตาม “ดำริห์เห็นสมควร” โดย “ไม่เป็นเครื่องยศประจำตำแหน่ง ซึ่งจำเป็นจะพระราชทานทุกคน” [7] แสดงให้เห็นว่าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระมหากรุณาธิคุณต่อพระเจ้าอินทวิชยานนท์ และราชวงศ์เชียงใหม่มากเป็นพิเศษ ทั้งจากปัจจัยทางการเมือง และความสัมพันธ์ระหว่างสองราชวงศ์อันเป็นผลมาจากการที่เจ้าดารารัศมีถวายตัว ซึ่งหลังจากนั้นเป็นต้นมาก็ไม่พบความพิเศษเช่นนี้กับเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์อื่นอีก

ต่อมาในปี พ.ศ. 2440 พระเจ้าอินทวิชยานนท์ถึงแก่พิราลัย เจ้าน้อยสุริยะ โอรสพระเจ้าอินทวิชยานนท์ และแม่เจ้ารินคำ ได้ขึ้นครองนครเชียงใหม่แทน แต่มีฐานะเป็นเพียงประมุขของเมืองเชียงใหม่ นามเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ มิได้เรียกว่าเป็นพระเจ้าแผ่นดิน ถือว่าความสำคัญของเชียงใหม่เริ่มลดลง ไม่ได้เป็นตัวแปรสำคัญทางการเมืองอีกต่อไป แต่สถานภาพของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ยังคงสถานภาพเป็นเจ้าจอมมารดา และไม่ปรากฏบทบาททางสังคมนัก จนกระทั่ง ในปี พ.ศ. 2449 เจ้าฟ้าหญิงแสนหวี ซึ่งเป็นแคว้นในปกครองของอังกฤษ ได้มาแสดงสัมพันธไมตรีกับราชสำนักไทย เจ้าดารารัศมีจึงได้มีโอกาสแสดงสถานภาพทางสังคมอีกครั้ง โดยได้ออกรับแขกเมืองพร้อมกับรัชกาลที่ 5 ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท " .....พระราชชายาเจ้าดารารัศมีประทับกับพื้นตรงพระพักตร์ พระเจ้าอยู่หัวเสด็จออกประทับพระเก้าอี้เรียบร้อยแล้ว เจ้าหญิงแสนหวีก็เดินเข้ามาแล้วลงคลานมาประทับที่จัดไว้คู่กับพระราชชายาฯ รู้สึกว่าสาวกว่าพระราชชายาฯขณะนั้นมาก และสวยกว่าด้วย แต่ไม่สง่ามากเท่าพระราชชายาฯ เครื่องบรรณาการของถวายที่ตั้งอยู่เต็มไปหมด จำไม่ได้ว่ามีอะไรบ้าง การรับแขกเมืองคราวนี้ทรงเครื่องเต็มยศ สายสะพายนพรัตน์ แต่ไม่ได้ทรง

---

[7] พรศิริ บูรณเขตต์, “นางใน: ชีวิตทางสังคมและบทบาทในสังคมไทยสมัยรัชกาลที่ 5” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2540) , หน้า 150.

ฉลองพระองค์ครบ พระสนมพระกำนัลแต่งเต็มยศนุ่งยก ห่มแพร ไม่ต้องใช้แพรสะพัก ....."[8] แผนผังการจัดที่ประทับและพระเก้าอี้สำหรับบรรดาเจ้าจอมเฝ้า ดังนี้



1. เจ้าดารารัศมี ธิดาพระเจ้าอินทวิชายนนท์ พระเจ้านครเชียงใหม่และเจ้าทิพเกสร
2. เจ้าจอมมารดาวง ธิดาพระยาอัครราชนาถภักดี (เนตร) พระมารดาพระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์ เจ้าโกมลเสาวมาล
3. เจ้าจอมเอิบ สกุลเดิม บุนนาค
4. เจ้าจอมน้อย สกุลเดิม โชติกเสถียร
5. เจ้าจอมเอื้อน สกุลเดิม บุนนาค

---

[8] ม.ร.ว. รมณียฉัตร แก้วกิริยา, ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542), หน้า 93.

6. เจ้าจอมแฉ่ง พี่น้องกับเจ้าจอมเชื้อ ไม่ปรากฏสกุล

7. เจ้าจอมเลียม สกุลเดิม บุนนาค

8. เจ้าจอมสมบุญ สกุลเดิม มันประเสริฐ

9. เจ้าจอมเชื้อ พี่น้องกับเจ้าจอมแฉ่ง ไม่ปรากฏสกุล

10.เจ้าจอม ม.ร.ว.จรวย สกุลเดิม ปราโมช

11.เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์สดับ สกุลเดิม ลดาวัลย์

12.ไม่มีหลักฐานให้เห็น

13.เจ้าจอมมารดา ม.ร.ว.จิ๋ว กปิตถา พระมารดาพระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าหญิงซึ่งสิ้นพระชนม์ชันษาได้เดือนเศษ

14.เจ้าจอมอาบ สกุลเดิม บุนนาค

15.ไม่มีหลักฐานให้เห็น

16.เจ้าจอมถนอม สกุลเดิม บรรจงเจริญ สมเด็จพระพันวสาอัยยิกาเจ้าโปรดให้ฝึกหัดละครเป็นตัวนางเมฆขลา เป็นเหตุให้ชาววังเรียกกันว่า คุณถนอม เมฆขลา

17.ไม่มีหลักฐานให้ค้น

18.คุณถนอม ธิดาพระเจริญราชชน ชาววังเรียกว่าคุณถนอมเจริญ อยู่ในพระอุปการะของสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ

19.ม.ร.ว.หญิงทิพย์ สนิทวงศ์

20.เข้าใจว่า คือเจ้าศรีพรหมา ธิดาพระเจ้าสุริยพงษ์ผริตเดช (เจ้าสุริยะ ณ น่าน) ซึ่งชาววังเรียกว่า "คุณศรี"

21.เจ้าจอมประยงค์[9]

การรับแขกเมืองคราวนี้ มีผลให้สถานภาพ “เจ้าจอมมารดา เจ้าดารารัศมี” เป็นที่ยอมรับในราชสำนักมากยิ่งขึ้น และทำให้เห็นว่าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ทรงวางบทบาทพระมเหสีเทวีต่าง ๆ ให้อยู่ในบทบาทสถานะอันควรแก่ชาติวุฒิ และความรู้ความสามารถ ส่วนการที่จะทรงโปรดเกล้าฯ ให้พระมเหสีเทวีพระองค์

---

[9] ม.ร.ว.สดับ ลดาวัลย์ ,"เจ้าจอมหม่อมราชวงศ์สดับ ในรัชกาลที่5 " อ้างใน , ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542), หน้า 93.

หรือองค์ไหนมีบทบาท ก็ขึ้นอยู่กับสภาวการณ์ทางการเมืองในขณะนั้น หากเป็นช่วงเวลาที่ต้องการกระชับความสัมพันธ์ กับอาณาจักรล้านนาหรือใกล้เคียงกับล้านนาก็จะโปรดเกล้าฯ ให้เป็นภารกิจของเจ้าจอมดารารัศมี

3.3 บรรยากาศในพระราชฐานชั้นใน สมัย ร. 5

ก่อนที่จะกล่าวถึงความเป็นอยู่ และพระจริยาวัตรของเจ้าจอมดารารัศมี จะขอกล่าวถึงภาพรวมของบรรยากาศในพระราชฐานชั้นใน เพื่อให้เห็นภาพความเป็นอยู่และสังคม ที่พระราชชายา จะต้องได้ทรงพบเห็น และใช้ชีวิตอยู่ ถึง 28 ปี เสียก่อน

พระราชฐานชั้นในนั้นเป็นเขตหวงห้ามสำหรับบุคคลภายนอก โดยเฉพาะผู้ชายไม่สามารถเข้าไปได้ตามอำเภอใจ ยกเว้นแต่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และพระราชโอรสที่ยังมิได้โสกันต์ (ตัดจุก) หรือเด็กชายที่มีอายุไม่เกิน 10 ปี แต่ถ้ามีกิจธุระจำเป็น จะต้องขออนุญาตไปตามลำดับขั้นตอน จึงจะมีสิทธิเข้าได้

บริเวณนี้ในอดีต เคยเป็นที่ประทับของพระมเหสีเทวี พระราชธิดา ในพระมหากษัตริย์รัชกาลต่าง ๆ ตลอดจนเป็นที่อยู่ของพระสมกำนัล เจ้าจอม ข้าหลวง ข้าราชการที่เป็นหญิงล้วน นอกจากนั้น ยังมีเด็กหญิงวัยต่าง ๆ กัน มีทั้งหม่อมเจ้า ซึ่งเป็นพระธิดาในเจ้านายพระองค์ชาย และธิดาในเชื้อพระวงศ์หลายระดับ ตลอดจนธิดาของขุนนาง ข้าราชการ ที่นิยมส่งบุตรีเข้ามารับการศึกษาเล่าเรียนเขียนอ่าน รวมทั้งการอบรมเรื่องการบ้านการเรือน ฝึกหัดกิริยามารยาท เพื่อเป็นกุลสตรีที่งามพร้อม เช่นเดียวกับนิยมส่งบุตรชายไปบวชเรียนตามวัดต่าง ๆ ฉะนั้น เมื่อบุคคลต่าง ๆ เหล่านี้มาอยู่ด้วยกันแล้ว พระราชฐานชั้นในก็เปรียบเสมือนเมืองเล็ก ๆ เมืองหนึ่ง ที่มีพลเมืองเป็นหญิงล้วน มีระเบียบแบบแผน และความเป็นอยู่ของตนเอง ที่กลายเป็นต้นแบบของวัฒนธรรมประเพณียุคหนึ่งของกรุงรัตนโกสินทร์

"....ในเมืองเล็ก ๆ ดังกล่าวนี้ มีอาคารรูปแบบต่าง ๆ กันปลูกประชิดต่อกันไปหาที่ว่างได้ยาก อาคารเหล่านี้ เป็นที่ประทับของพระมเหสีเทวี และพระราชธิดา ใน

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลต่าง ๆ นอกจากนี้ยังมีที่อยู่ของเจ้าจอม มีเรือนแถวเป็นที่อยู่ของพนักงานชั้นผู้ใหญ่ และมีแถวเต๊ง ซึ่งเป็นเรือนแถวริมกำแพงยาวชิดกำแพงพระราชวังชั้นใน เป็นที่อยู่พนักงาน ข้าหลวง คุณเฒ่าแก่ ฯลฯ.....

การที่พระราชฐานชั้นใน เนืองแน่นไปด้วยตำหนัก และผู้คนเป็นจำนวนมากดังกล่าวนี้ ก็เนื่องด้วยในระบอบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ มีกฎมณเฑียรบาลกำหนดไว้ว่า พระราชธิดาในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลต่าง ๆ จะออกมาประทับนอกพระราชวังไม่ได้ ....จึงทำให้มีเจ้านายฝ่ายในเพิ่มจำนวนขึ้นจนท้ายที่สุดพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงมีพระราชดำริ ที่จะสร้างพระราชวังสวนดุสิตขึ้นเป็นที่ประทับต่อไป....”[10]

บรรดาสตรีที่ใช้ชีวิตอยู่ภายใต้ร่มพระบารมี ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง ในพระบรมมหาราชวัง ที่เรียกกันว่า “ฝ่ายใน” คือพระมเหสี เจ้าจอม หม่อมห้าม สนม กำนัลทั้งหลายนั้น ต้องอยู่ภายใต้ข้อกำหนดกฎเกณฑ์ต่าง ๆ อย่างเคร่งครัด มีผู้ควบคุมดูแลกิจการต่าง ๆ ในตำแหน่ง “อธิบดีฝ่ายใน” เพื่อมิให้มีผู้ใดกระทำการที่ไม่สมควรอันจะระคายเคืองเบื้องพระยุคลบาท และลงโทษทัณฑ์ผู้ที่กระทำผิดกฎ เรื่องหนึ่งที่เป็นที่ยึดถืออย่างเคร่งครัด คือ การเข้านอกออกใน พระบรมมหาราชวัง ซึ่งจะมีโอกาสออกไปนอกเขตพระราชฐานได้ไม่บ่อยนัก และถ้าออกไปข้างนอกจนเกินเวลาที่กำหนด ประตูก็จะปิด ไม่สามารถกลับเข้าข้างในได้

เมื่อเป็นดังนี้ สุภาพสตรีในราชสำนัก ต่างก็เสาะแสวงหาวิธีการต่าง ๆ ที่จะทำให้ตนสุขสบาย บันเทิงใจตามควรแก่อัตภาพ เพื่อให้อยู่ในเขตพระราชฐานอันจำกัดได้อย่างมีความสุข ไม่ต้องดิ้นรนออกไปไหน

แต่ละตำหนักก็จะมีกิจกรรมแตกต่างกันออกไป “.....เจ้านายบางพระองค์ก็โปรดเถาไม้เลื้อย ที่มีดอกงาม มีกลิ่นหอม และกล้วยไม้นานาชนิด หรือบางพระองค์ก็โปรดไม้พุ่มไม้กอ และความเตียนลื่นของลานหญ้า แต่บางพระองค์ยังโปรดสัตว์เลี้ยง

---

[10] รองศาสตราจารย์ ม.ร.ว.แน่งน้อย ศักดิ์ศรี และคณะ, สถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์กรุงเทพฯ, 2531) , หน้า 309-310.

ต่าง ๆ กัน เป็นต้นว่า ตำหนักนี้โปรดเลี้ยงสุนัขไทย แต่อีกตำแหน่งหนึ่งทรงดปรดสุนัขพันธุ์ฝรั่ง และปักกิ่ง ขนาดตัวเล็กจิ๋วที่หายาก เรียกกันว่า “หมากระเป๋า” ถึงกับต่อกรงสร้างบ้านเล็ก ๆ ลักษณะเป็นกุฏิให้อยู่ หรือถ้าไม่มีเรือนให้นอน ก็มีตะกร้าสานใส่เครื่องนอนวางไว้มุมใดมุมหนึ่งบนตำหนัก สำหรับเป็นที่เฉพาะของสุนัข มีถาดใส่อาหาร โซ่สำหรับล่าม และของใช้อื่นต่าง ๆ เช่น ปลอกคองาม ๆ ราคาแพง และชื่อก็ต้องฟังไพเราะวิจิตรพิสดาร ทั้งมีเครื่องใช้ประจำตัวโดยเฉพาะ เช่น สบู่ถูตัว ฟอกขน และแป้งใส่ตัว อย่างผงหอมราวกับของคน

ขณะเดียวกันตำหนักถัด ๆ ไป อาจไม่โปรดสุนัขหรือแมว แต่กลับโปรดเลี้ยงนกขุนทอง เอาไว้พูดถวายฟังเล่นเพลิน ๆ หรือไม่ก็นกคีรีบูน นกสีชมพู หรือนกอะไรต่อมิอะไรที่ขนสีสวยงาม สุดแต่พอใจจะเลี้ยงไว้ชมเล่นได้ตั้งร้อยแปด นอกจากนั้น บางตำหนักอาจโปรดเล่นสวนและต้นไม้ ถึงกับขุดบ่อก่อเขา ปลูกต้นไม้น้ำ ปลูกบัว เลี้ยงปลาเงินปลาทองและเต่า ที่ค่อนข้างมากนั้นได้แก่การเลี้ยงแมว เพราะเจ้านายบางพระองค์โปรดเลี้ยงแมว และเลี้ยงดูอย่างดีมาก ขนาดเย็บเบาะแพรให้แมวนอน ให้กินข้าวด้วยจานเงินและชามแก้วอย่างหรูกันเป็นนิจทีเดียว…..”[11] จะเห็นได้ว่าบรรดาเจ้านายสตรีเกือบทั้งหมดในวังหลวง ต้องหากิจกรรมอย่างใดอย่างหนึ่งมาเป็นเครื่องบันเทิงใจ และอีกนัยหนึ่งอาจเป็นการสมาคมกันในหมู่ผู้มีรสนิยมเดียวกัน หรืออาจถึงขั้นประชันขันแข่งกันด้วยก็เป็นได้

ในหนังสือ สี่แผ่นดิน ที่ประพันธ์โดย ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช ซึ่งท่านรับรองว่าข้อมูลที่ใช้ในการเขียน โดยเฉพาะสถานที่ต่าง ๆ ในวังหลวงล้วนนำมาจากสถานที่จริงทั้งสิ้น ยังได้บรรยายพาดพิงถึงตำหนักของพระราชชายาฯ ด้วยว่า “……..ตำหนักแต่ละหลังมีบรรยากาศแตกต่างกันไป บางตำหนักก็ขายขนม ขายน้ำอบแป้งร่ำเครื่องหอม บางตำหนักก็เปิดเป็นร้านขายผ้าขายแพรและเครื่องใช้ต่าง ๆ ตลอดจนเครื่องเพชร บางตำหนักที่เจ้าของเป็นชาวเมืองเพชร ก็พูดสำเนียงเป็นชาวเมืองเพชรไปทั้งตำหนัก ที่มาจากปักษ์ใต้ก็พูดปักษ์ใต้ …….ตำหนักเจ้าดารานับว่าแปลกกว่าที่อื่นทั้งสิ้น เพราะ

---

[11] อุทุมพร สุนทรเวช, วังหลวง (กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา ศึกษาภัณฑ์พาณิชย์, 2526) , หน้า 107.

ข้าหลวงนุ่งซิ่น ไว้ผมมวย แต่งกายอย่างชาวเมืองเชียงใหม่ พูดภาษาเมืองเหนือทั้งตำหนัก และเป็นที่เดียวที่มีเมี่ยงแจกกันกินเป็นประจำ...."[12]

อาจสรุปได้ว่า นอกจากแต่ละตำหนักจะพยายามหาสิ่งอำนวยความสะดวกความสุขสบายแล้ว ยังขึ้นอยู่กับเจ้าของตำหนัก หรือเจ้าของสำนักนั้น ๆ ด้วย ว่ามีรสนิยม และปกครองคนในสำนักอย่างไร "....และจะรู้ได้ว่าคนไหนมาจากสำนัก หรือตำหนักไหน ด้วยการแต่งกาย มารยาท ความรู้ เช่น ข้าหลวงของสมเด็จที่บน มักจะภูมิฐานใหญ่โต แต่งตัวยิ่งใหญ่กว่าข้าหลวงตำหนักอื่น คือทั้งโก้ และเก๋ และมักผู้ดีชั้น 1 มารยาทเข้าระเบียบแบบแผน ความรู้ทางการงานสูง เพราะเป็นสถานที่ชั้นสูง แต่ว่ากันว่ามักหยิ่งยโส คือไว้เนื้อไว้ตัวสูงส่งกว่าคนอื่น ต่อไปคือสำนัก หรือตำหนัก "สมเด็จตำหนัก" ข้าหลวงตำหนักนี้เคร่งครัด คมสัน หนักแน่น ความรู้ปราดเปรื่องในเรื่องการงาน เมื่อมีเรือนออกไปก็ละม้ายคล้ายกับข้าหลวงสมเด็จที่บน แต่เคร่งครัดมากกว่า

ตำหนักสมเด็จพระนางเจ้าสุขุมาลมารศรี พระราชเทวี ข้าหลวงตำหนักนี้ว่ากันว่าเก๋ยิ่งนัก แต่งตัวฉูดฉาดบาดตา แต่มีเสน่ห์ พูดเก่งกล้าหาญ ว่องไว ความรู้หนักไปทางรอบตัว เมื่อออกไปมีเรือน โดยมากเป็นข้าราชการฝ่ายทหาร ต่อไปถึงตำหนักพระอัครชายาเธอ คือ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ ซึ่งเป็นเจ้าของโรงเลี้ยงเด็ก ที่ตำบลพลับพลาชัย ข้าหลวงตำหนักนี้โดยมากถนัดทางบริการ ทำกับข้าวเก่ง ของว่างเก่ง จัดครอบครัวดี เลี้ยงลูกดี มีความรู้พื้น ๆ แต่งตัวเรียบ ๆ เสงี่ยมเจียมตัว ชำนาญทางขับร้องดนตรี

ส่วนตำหนักเจ้าจอมมารดาแพ ท่านเจ้ายศเจ้าอย่าง ท่านเก่งในทางสมาคม ชอบเลี้ยงนก เล่นต้นไม้ และหรูหรา ข้าหลวงจึงเก่งกล้าสามารถตามนาย เรียกกันได้ว่า เจ้าชู้ แต่งตัวฉูดฉาด ไว้ผมทัดยาว ชอบทัดดอกไม้ หรือห้อยดอกไม้ เช่น จำปา มะลิ มัดเป็นช่อ ท่านเองก็ชอบหรือโปรดอย่างนั้น....." [13]

---

[12] ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช, "คำนำ" สี่แผ่นดิน เล่ม 1 (พระนคร: แพร่พิทยา, 2506) , หน้า ข.

[13] ลาวัณย์ โชตามระ, พระมเหสีเทวี (กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2532) , หน้า 144.

เจ้าดาราวัศมี ทรงใช้ชีวิตในวัยเด็กที่นครเชียงใหม่ เพียง 13 ปี นับว่าเป็นระยะเวลาที่สั้นมาก แต่ก็ถูกอบรมทั้งในเรื่องการประพฤติปฏิบัติพระองค์ และการศึกษามาเป็นอย่างดี และเมื่อพรรษา 13 ปี ก็เข้ามาอยู่ในราชสำนักกรุงเทพฯ แล้วเป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งใหญ่หลวง ทั้งสังคม วัฒนธรรม ประเพณี พระองค์ทรงเริ่มปรับตัวให้ได้ในสังคมกรุงเทพฯ ขณะเดียวกัน ก็ยังทรงรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวเชียงใหม่ไว้ได้อย่างดีที่สุด แม้จะทรงอึดอัดพระทัย ในความเป็นอยู่ภายในราชสำนัก ดังที่ทรงเล่าประทานท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี นัดดาที่ทรงเลี้ยงดูมาตั้งแต่เด็กว่า “……สบายกาย แต่ไม่สบายใจ ท่านพูดคำเมืองว่า “ ใคร่ปี๊กบ้านวันละร้อยเตื้อ” หรือว่าอยากกลับบ้านวันละร้อยหน แต่ได้ให้สัจจะไว้กับพ่อแม่ของท่านว่า จะทนอยู่ไม่ว่าอะไรจะเกิดขึ้น ประกอบกับพระพุทธเจ้าหลวง และสมเด็จพระพันปี ทรงมีพระมหากรุณาอย่างที่สุด ก็ทำให้มีกำลังใจสู้ เช่นเมื่อตอนท่านจะทรงคลอดเสด็จเจ้าหน้อย พระองค์เจ้าหญิงวิมลนาคนพีสี สมเด็จพระพันปี ประทับอยู่เป็นเพื่อนข้างพระแท่นตั้งแต่เจ็บท้องจนคลอด…..” [14] ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าการที่ทั้งสองพระองค์ ทรงดูแลเอาพระทัยใส่ต่อชีวิตความเป็นอยู่ของเจ้าดาราวัศมีเช่นนี้ นอกเหนือจากเป็นพระมหากรุณาธิคุณส่วนพระองค์แล้ว ยังเป็นการรักษาความสัมพันธ์ของกรุงเทพฯ กับเชียงใหม่ด้วย เพราะหากเจ้าดาราวัศมีมีเหตุกระทบกระเทือนพระทัยถึงขั้นต้องกลับเชียงใหม่จริงๆ ก็อาจเกิดความบาดหมางระหว่างสองอาณาจักรขึ้นได้

เจ้าคุณจอมมารดาแพ ซึ่งเป็นเจ้าจอมมารดา ที่อาวุโสที่สุด ได้สนองพระยุคลบาทตั้งแต่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ยังไม่ได้ขึ้นครองราชย์ จึงเป็นที่เกรงอกเกรงใจของพระมเหสีเทวีต่าง ๆ ก็เป็นอีกท่านหนึ่งที่เคยกล่าวถึงพระราชชายาว่า “..มาไกล นึกสงสารเขา เหมือนแขกต่างเมืองมา พวกที่อยู่ในนี้สิ ฉันไม่ไว้หน้าใครทั้งนั้น…..” [15] คำพูดดังกล่าวแสดงให้เห็นความมีเมตตาของท่านที่มีต่อเจ้าดาราวัศมี

---

[14] นงเยาว์ กาญจนจารี, ดาราวัศมี จัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์เนื่องในงานฉลองพระอนุสาวรีย์พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี วันที่ 27 มกราคม พ.ศ. 2533 (กรุงเทพฯ : บริษัททรีดี การพิมพ์ จำกัด , 2533) ,หน้า 145.

[15] ประยุทธ สิทธิพันธ์, รักในราชสำนัก (พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2509) , หน้า 280.

และทำให้เห็นด้วยว่า ในหมู่เจ้าจอม นางในทั้งหลายยังมีความเคารพยำเกรงเจ้าคุณจอมมารดาแพอยู่

เมื่อแรกถวายตัวเข้ารับราชการฝ่ายใน เจ้าดารารัศมี ประทับอยู่ในห้องผักกาดบนพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท และอยู่ในอุปถัมภ์ของสมเด็จพระบรมราชินีเสาวภาผ่องศรี ต่อมาทรงรับพระวงศ์ และข้าราชบริพารจากเชียงใหม่เข้ามาอยู่ในสังกัดเพิ่มขึ้น อาทิ เจ้าลดาคำ ณ เชียงใหม่ ชายาในสมเด็จกรมพระกำแพงเพ็ชรอัครโยธิน (ต้นราชสกุลฉัตรชัย) เจ้าเรณุวรรณา เจ้าบัวระวรรณ เจ้าบัวชุม ข้าราชบริพารชื่อ บุญปั๋น (คุณหญิงบุญปั๋น ราชไมตรี สิงหลกะ) เป็นต้น

ต่อมาทรงพระราชทานตำหนักที่ประทับใหม่ รวมกับเจ้าจอมอีกสองท่าน ซึ่งสนิทสนมกับพระราชชายา คือ เจ้าจอมมารดาอาด และเจ้าจอมมารดาเหม โดย “...ยกนางอาด และนางเหม มาอยู่เสียที่เรือนใหม่ในเกาะ เอาสามบ้านนั้น รวมเป็นบ้านเดียว.....” [16]

ตำหนักของเจ้าดารารัศมี ในพระบรมมหาราชวัง เป็นตำหนักค่อนข้างใหญ่ มีบันทึก และเรื่องเล่า เป็นสองนัย ซึ่งไม่ตรงกัน นัยแรกบันทึกไว้ว่า

“.....ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานตำหนักให้ประทับเป็นส่วนพระองค์ .....เป็นอาคารแบบโบราณ ที่ได้สร้างขึ้นแต่ต้นสมัยพระบรมราชจักรี และได้มีการบูรณปฏิสังขรณ์ซ่อมแซม และเปลี่ยนแปลงกันอยู่เรื่อยมาทุกรัชกาล เป็นอาคาร 2 ชั้น ชั้นล่างนั้นระดับพื้นห้องลึกลงไปในพื้นดิน กึ่งหนึ่ง ซึ่งจัดให้เป็นที่อยู่อาศัยของเจ้านายหลานเหลนพระญาติ และบรรดาข้าหลวง ที่ตามเสด็จไปจากนครเชียงใหม่ ส่วนชั้นบนนั้น จัดเป็นที่ประทับของเจ้าดารารัศมี

---

[16] เสงี่ยม คุมพวาส, ราชประดิพัทธ์ในสมเด็จพระปิยมหาราช (พระนคร: เสริมวิทย์บรรณาคาร, มหารัชตะการพิมพ์, 2512) , หน้า 536.

เจ้าดาราวัศมีทรงเห็นว่า ที่พักอาศัยของเจ้านายหลานเหลนพระญาติ และบรรดาข้าหลวงนั้นแออัดมากเกินไป ดังนั้นพระองค์จึงได้กราบบังคมทูลพระกรุณาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ของพระราชทานพระบรมราชานุญาต สร้างเสริมตำหนักดังกล่าวเพิ่มเติมขึ้นเป็น 4 ชั้น (รวมทั้งดาดฟ้า) พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชทานพระอนุญาต ดังนั้นเจ้าดาราวัศมี จึงขอเงินจากพระเจ้าอินทวิชยานนท์พระชนก เพื่อมาใช้จ่ายในการก่อสร้างเพิ่มเติม ตำหนักที่ได้รับพระราชทานนั้น ให้เพียงพอแก่การอยู่อาศัยของผู้ที่ติดตามพระองค์ไปจากนครเชียงใหม่……..”[17]

ส่วนคำบอกเล่าของเจ้าจอมหม่อมราชวงศ์สดับ ลดาวัลย์ เป็นอีกนัยหนึ่งว่า “…..พระบิดาของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ได้ถวายเงินมาให้สร้างตำหนักใหม่ให้พระธิดา เมื่อได้รับพระราชทานพระบรมราชานุญาตแล้วตั้งแต่ต้น มิใช่การสร้างเสริมจากตำหนักที่มีอยู่เดิม และจากการวิจัย เรื่องสถาปัตยกรรมในพระบรมมหาราชวังของรองศาสตราจารย์ หม่อมราชวงศ์แน่งน้อย ศักดิ์ศรีและคณะ เมื่อไม่นานมานี้ ก็ได้ระบุไว้ชัดเจนว่า ตำหนักนี้ได้สร้างขึ้นใหม่ในรัชกาลที่ 5 และเป็นตำหนัก 3 ชั้น ไม่ใช่ 4 ชั้น ส่วนเรื่องเงินค่าก่อสร้างเป็นของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ประทานมาสร้างนั้น เป็นข้อมูลที่ตรงกันจากทุกแหล่ง….” [18]

ที่ตำหนักของเจ้าจอมดาราวัศมีนั้น มีบรรยากาศเหมือนนครเชียงใหม่ขนาดย่อม ๆ พระองค์ทรงโปรดที่จะแต่งกายแบบชาวเหนือ นุ่งผ้าซิ่น ไว้พระเกศายาว เกล้าผมมวยไว้ตลอด บรรดาข้าหลวง นางใน ของพระองค์ก็ล้วนแต่เป็นชาวเชียงใหม่ ที่ตามเสด็จมาถวายการรับใช้ทั้งสิ้น ส่วนใหญ่ยังเป็นพระประยูรญาติที่พระองค์พามาชุบเลี้ยงส่งเสริมทางด้านการศึกษา อีกด้วย ดังนั้น การแต่งกาย ภาษาพูด ขนบประเพณีต่าง ๆ ตลอดจนอาหารการกินในตำหนักแห่งนี้ก็ เป็นไปตามวิถีชีวิตชาวเหนือทั้งสิ้น

---

[17] แสงดาว ณ เชียงใหม่, พระประวัติพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี จัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานทำบุญ 100 วัน เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่ (เชียงใหม่ :โรงพิมพ์กลางเวียง , 2513) , หน้า 76.

[18] นงเยาว์ กาญจนจารี, ดาราวัศมี จัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์เนื่องในงานฉลองพระอนุสาวรีย์พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี วันที่ 27 มกราคม พ.ศ. 2533 (กรุงเทพฯ : บริษัททรีดี การพิมพ์ จำกัด , 2533) , หน้า 42.

นอกจากนี้ยังโปรดให้บรรดาข้าหลวงได้เรียนดนตรีไทย และมีการฝึกซ้อมดนตรีในตำหนัก ซึ่งบางครั้งพระองค์ก็ร่วมทรงดนตรีด้วย พระองค์ทรงสีซอ กับดีดจะเข้ ได้เป็นอย่างดี ชีวิตความเป็นอยู่ของพระองค์ในวังหลวง ถึงแม้จะแตกต่างจากตำหนักอื่น ๆ แต่พระองค์สามารถวางตนได้อย่างดีเยี่ยม มีความอดทนต่อปัญหาต่าง ๆ และเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ จนเจ้าจอม ข้าหลวงตำหนักต่าง ๆ พากันเรียกขานพระองค์ว่า “เจ้าน้อย” ด้วยความสนิทสนม

เจ้าจอมดารารัศมีมีพระธิดาเพียงพระองค์เดียว คือพระองค์เจ้าหญิงวิมลนาคนพีสี เป็นพระเจ้าลูกเธอพระองค์ที่ 63 ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ประสูติเมื่อวันที่ 2 ตุลาคม พ.ศ. 2432 เมื่อประสูติแล้ว โปรดเกล้าฯ ให้เลื่อนฐานะพระราชชายาจาก “เจ้าจอม” เป็น “เจ้าจอมมารดา” และ สมเด็จพระนางเจ้าเสาวภาผ่องศรี พระบรมราชินีนาถ ใน ร. 5 หรือสมญานามว่า “สมเด็จที่บน” ซึ่งเป็นองค์อุปถัมภ์เจ้าจอมมารดาดารารัศมีตั้งแต่เข้ามาถวายตัว ยังได้จัดละครเรื่องขุนช้างขุนแผนพระราชทาน ในงานพระราชพิธีสมโภชเดือนพระเจ้าลูกเธอให้ด้วย แต่พระเจ้าลูกเธอได้สิ้นพระชนม์เมื่อมีพระชันษาเพียง 4 ปีเท่านั้น สร้างความเศร้าโศกให้กับพระบรมชนกนาถ และพระชนนี เป็นอย่างยิ่ง สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุ ภาพทรงเล่าว่า พระพุทธเจ้าหลวงทรงเสียพระทัยอาลัยพระเจ้าลูกเธอองค์นี้มาก ถึงกับทรงตรัสว่า”….ฉันผิดเอง ลูกเขาควรเป็นเจ้าฟ้า แต่ฉันลืมตั้งจึงตาย…”[19] และหลังจากนั้นเจ้าจอมมารดาดารารัศมีก็ไม่ได้มีพระโอรสหรือพระธิดาอีกเลย

บุคคลสำคัญคนหนึ่งซึ่งเจ้าจอมมารดาดารารัศมีทรงคุ้นเคยตั้งแต่อยู่ในพระบรมมหาราชวังจนกระทั่งเสด็จกลับไปประทับอยู่ที่เชียงใหม่ในบั้นปลายพระชนม์ชีพ ก็คือสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เจ้าจอมมารดาดารารัศมี ได้รับพระราชทานพระบรมราชานุญาต ให้เสด็จออกมาที่วังสมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงฯ ได้ ในเวลาที่พระธุระจะเสด็จออกมานอกพระราชฐาน เช่นในเวลาที่พระญาติวงศ์ฝ่ายหน้าลงมาเฝ้าจากทางเหนือ เป็นต้น ทั้งนี้ เพราะสมเด็จฯ กรมพระยา

---

[19] ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย, “พระราชชายา เจ้าดารารัศมี กับพระราโชบาย “ครองรัก” เพื่อ “ครองเมือง”,” ใน ศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 10 ฉบับที่ 12 ตุลาคม 2532 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2532), หน้า 56.

ดำรงฯ ทรงเป็นเสนาบดีกระทรงมหาดไทยอยู่ และทรงคุ้นเคยกับราชวงศ์เชียงใหม่อยู่แล้วอย่างสนิทสนม ฉะนั้น เมื่อพระเจ้าอินทวิชยานนท์จะเสด็จกลับขึ้นไปเมืองเชียงใหม่ จึงทรงฝากฝังเจ้าดารารัศมี กับสมเด็จกรมพระยาฯ ว่า "..... เสด็จเจ้า ข้าเจ้าฝากนังอึ่งด้วยเน้อ ถ้าทำอันหยังบ่ถูกต้อง เสด็จเจ้าก็จงเรียกตัวมาเกกหัวเอาเตอะ" สมเด็จกรมพระยาฯ ทรงเล่าด้วยทรงพระสรวลว่า "จะเขกหัวได้อย่างไรเมื่อเป็นพี่สะใภ้" เมื่อพระเจ้าอินทวิชยานนท์พิราลัยแล้ว สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงฯ ก็ทรงเป็นผู้จัดการเรื่องเงินค่าตอไม้ อันเป็นส่วนของเจ้าดารารัศมี ต่อมา เจ้าจอมมารดาดาราฯ ทรงใช้ข้าหลวงชาวเหนือ ชื่อ แม่ตู้ เป็นคนออกมาขอประทานเงินรายนี้เสมอ และทูลว่า "ท่านให้ทูลว่าบ่มีเงินจะใช้เจ๊า" สมเด็จฯ กรมพระยาฯ มักตรัสตอบไปว่า "ใช้เปลืองอย่างงี้ ไม่ไหวละ" แต่ท่านก็ไม่ทรงขัดเคืองกัน ด้วยเหตุเล่านี้ พวกที่วังสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงฯ จึงได้คุ้นเคยกับเจ้านายฝ่ายเหนือทุกพระองค์เป็นพิเศษ...." [20]

นอกจากนี้ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงฯ ยังทรงห่วงใยว่า ค่าตอไม้นั้นอาจลดน้อยลง จนหมดไปในที่สุด จึงได้กราบบังคมทูล พระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงไว้ตั้งแต่สิบปี ก่อนสิ้นรัชกาล ให้โปรดเกล้าฯ พระราชทานเงินส่วนหนึ่งของค่าแรงแทนเกณฑ์ ให้แก่เจ้าจอมมารดาดารารัศมี ก็โปรดเกล้าฯ เห็นชอบด้วย

ต่อมาเมื่อสิ้นรัชกาลที่ 5 และพระราชชายาฯ ได้รับพระบรมราชานุญาตเสด็จกลับไปประทับที่เชียงใหม่เป็นส่วนใหญ่แล้ว พระราชชายาฯ ยังทรงติดต่อกับสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงฯ เป็นส่วนพระองค์อยู่โดยสม่ำเสมอ มีเรื่องกังวลพระทัยใด ก็จักทูลปรึกษา และสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงฯ ก็ทรงเอื้ออาทรด้วยดีเสมอมา ดังตัวอย่างจากลายพระหัตถ์ตอบพระราชชายาฯ ความตอนหนึ่งว่า

" ทูลเจ้าป้า (พระราชชายาฯ)

---

[20] หม่อมเจ้าพูนพิศมัย ดิศกุล, "พระราชชายา เจ้าดารารัศมี" ใน ประชุมพระนิพนธ์ (กรุงเทพฯ : บริษัท รวมสาส์น (1977) จำกัด, ม.ป.ป.) , หน้า 16.

ตั้งแต่หม่อมฉันได้รับลายพระหัตถ์ ได้ตริตรองเพื่อประโยชน์ของเจ้าป้า โดยน้ำใจอันคงอยู่เหมือนเมื่อในรัชกาลก่อน คือ รู้สึกว่าเจ้าป้า เหมือนอย่างเปนญาติอันสนิท และหม่อมฉันมีน่าที่ในส่วนตัวที่จะช่วยอุปการะ สนองพระเดชพระคุณ สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง ทั้งความประสงค์ของพระเจ้าเชียงใหม่ ซึ่งได้ตรัสไว้แก่หม่อมฉันโดยเฉพาะ……

ได้พิเคราะห์ดู ในการที่เจ้าป้าได้ทรงเปนพระธุระ และได้รับความเดือดร้อนต่าง ๆ มาด้วยตลาดวโรรสแต่ต้นจนบัดนี้ เห็นว่าเปนด้วยเจ้าป้า ทรงเห็นแก่วงศ์ตระกูล ยอมเสียประโยชน์ในส่วนพระองค์ แลกความพอพระหฤทัย ที่จะบำรุงวงศ์ตระกูล เหตุใดหม่อมฉันจึงเห็นเช่นทูล อาศรัยเหตุดังจะทูลชี้แจงต่อไปนี้…….ถ้าหากไม่มีปัญหาเรื่องตลาดวโรรสนี้ ก็จะนั่งกินนอนกินไปจนตลอดพระชนมายุ ไม่เดือดร้อนรำคาญอย่างหนึ่งอย่างใด ……

ที่ทูลมาไม่ใช่ประสงค์จะห้ามปราม ไม่ให้ทรงทำนุบำรุงวงศตระกูล หรือไม่ให้รับซื้อตลาดรายนี้ ความประสงค์ที่ทูล เพื่อจะได้ทรงทราบในทางเสีย……"[21]

ที่ยกตัวอย่างมานี้ เป็นเพียงส่วนหนึ่ง ที่แสดงให้เห็นความสนิทสนมระหว่างพระราชชายา เจ้าดารารัศมี กับสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงฯ ที่มีพระชนมายุแก่กว่าพระราชชายาฯ ถึง 10 พรรษา นอกจากนี้ยังมีเอกสารทางราชการมากมาย ที่แสดงพระหัตถ์ของทั้งสองพระองค์ที่โต้ตอบกันไปมาค่อนข้างสม่ำเสมอ และจากพระนิพนธ์ของหม่อมเจ้าหญิงพูนพิศมัย ดิศกุล พระธิดา ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงฯ ซึ่งคุ้นเคยกับพระราชชายาฯ ตั้งแต่เล็ก

และหากไม่สนิทสนมดังพระญาติสนิทแล้ว กรมพระยาดำรงฯ คงจะไม่ทรงเคยขอให้พระราชชายาฯ ส่งผ้าซิ่นอยู่กับบ้าน มาประทานพระธิดา องค์ละ 2-3 ผืน เพราะ "…..เดี๋ยวนี้ผ้านุ่งที่บางกอกราคาแพงเต็มที ผ้าลายขายผืน 1 ถึง 4-5 บาท…." [22]

---

[21] นงเยาว์ กาญจนจารี, ดารารัศมี จัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์เนื่องในงานฉลองพระอนุสาวรีย์พระราชชายา เจ้าดารารัศมี วันที่ 27 มกราคม พ.ศ. 2533 (กรุงเทพฯ : บริษัททรีดี การพิมพ์ จำกัด , 2533) , หน้า 114.

นับว่าสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เป็นพระบรมวงศานุวงศ์ ในราชวงศ์จักรีผู้หนึ่ง ที่สนิทสนมกับเจ้าจอมมารดาดารารัศมีเกือบตลอดพระชนม์ชีพ ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่า พระองค์ทรงได้รับความรู้และประสบการณ์บางส่วนจากสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงไปบ้าง

เหตุการณ์สำคัญอีกเหตุการณ์หนึ่งเมื่อครั้งที่ประทับอยู่ในวังหลวง คือในปี พ.ศ. 2436 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างตราปฐมจุลจอมเกล้า สำหรับพระราชทานแก่ผู้รับราชการฝ่ายใน เจ้าจอมมารดาดารารัศมีก็ทรงเป็นผู้หนึ่งในจำนวนผู้ที่ได้รับพระราชทานรุ่นแรกทั้งหมด 15 พระองค์เท่านั้น

เจ้าจอมมารดาดารารัศมี ทรงมีความจงรักภักดีต่อพระพุทธเจ้าหลวง และรับใช้สนองเบื้องพระยุคลบาทเป็นอย่างดี ต้องพระราชหฤทัยแห่งพระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง และเป็นที่ทรงพระเมตตาของเจ้านายในราชจักรีวงศ์ รวมทั้งเป็นที่รักใคร่นับถือของเจ้าจอมอื่น ๆ ตลอดจนข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ผู้น้อย อีกด้วย ทำให้เจ้านายฝ่ายเหนือและเจ้านายในราชวงศ์จักรี มีโอกาสได้ไปมาหาสู่ สร้างความสนิทสนมแก่ราชวงศ์ทั้งสอง และเป็นไปตามพระราชกุศโลบายของพระพระพุทธเจ้าหลวง ที่ต้องการกระชับความสัมพันธ์ระหว่างกรุงเทพฯ กับล้านนา ให้แน่นแฟ้น เป็นการป้องกันมิให้ล้านนาตกไปเป็นของพม่า ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

นับตั้งแต่เจ้าจอมมารดาดารารัศมี ได้ถวายตัวรับราชการฝ่ายในอยู่ในพระบรมมหาราชวังแล้ว ก็ไม่ได้กลับไปเชียงใหม่นับ เป็นเวลาถึง 22 ปี เมื่อพระเจ้าอินทวิชยานนท์พิราลัยแล้ว เจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์พระเชษฐาของพระองค์ ขึ้นเป็นเจ้าผู้ครองนคร ได้ลงมาเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาท ที่พระนคร เมื่อ พ.ศ. 2451 เจ้าจอมมารดาดารารัศมีจึงขอพระราชทานพระบรมราชานุญาต เสด็จกลับไปเยี่ยมมาตุภูมิ และพระประยูรญาติที่เชียงใหม่ พร้อมพระเชษฐา ซึ่งพระพุทธเจ้าหลวงก็ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานอนุญาต อีกทั้งสถาปนาพระอิสริยยศขึ้นเป็น “พระราช

---

[22] เรื่องเดียวกัน , หน้า 114.

ชายา" อันเป็นตำแหน่งพระมเหสีเทวีพระองค์หนึ่ง ซึ่งเป็นตำแหน่งใหม่ สถาปนาขึ้นเป็นครั้งแรกในรัชกาลที่ 5

ในการเสด็จครั้งนี้ ทรงโปรดเกล้าฯ ให้มีขบวนข้าราชบริพารติดตามอย่างสมพระเกียรติพระอรรคชายา ดังที่ทรงมีพระราชหัตถเลขาถึงพระยาอนุชิตชาญไชย (สาย สิงหเสนี)ตอนหนึ่งว่า" ....การที่นางดาราขึ้นไปนี้ ในตำแหน่งบรรดาศักดิ์พระอรรคชายาไม่ใช่ไปอย่างเปนน้องเจ้าเชียงใหม่อย่างเดียว เพราะฉะนั้นให้รักษาน่าที่แลบรรดาศักดิ์ตามสมควรแก่ตำแหน่ง...."[23] ก่อนเสด็จยังพระราชทานเลี้ยงส่ง ณ พระที่นั่งอัมพรสถาน แล้วเสด็จไปทอดพระเนตรละครปรีดาลัย ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ด้วย

พระราชชายาฯ เสด็จออกจากกรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 12 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2451 เสด็จจากพระราชวังดุสิต แล้วเสด็จขึ้นรถไฟที่สถานีรถไฟสามเสน พระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง พร้อมด้วยพระบรมวงศานุวงศ์ และข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ เสด็จมาส่งที่สถานี จำนวนมาก และบางพระองค์ยังได้เสด็จไปส่งถึงปากน้ำโพ ซึ่งสิ้นสุดทางรถไฟในสมัยนั้น ต่อจากปากน้ำโพ พระราชชายาฯ ลงประทับเรือที่นั่งเก๋งประพาส โดยมีเรือในขบวนเสด็จกว่า 50 ลำ ปักธงทิวเป็นขบวน เมื่อเดินทางไปถึงเขตอำเภอ จังหวัด มณฑลใด เจ้าหน้าที่นั้น ๆ ก็ปลูกพลับพลาประทับร้อน ประทับแรม แลคอยรับส่งเสด็จตลอดเขตของตนทุกแห่ง เสด็จถึงเชียงใหม่วันที่ 9 เมษายน พ.ศ. 2452 รวมระยะเวลาเกือบ 3 เดือน เจ้านายทั้งทหาร และพลเรือนในเชียงใหม่ ทั้งพ่อค้าคหบดีชาวต่างประเทศ ได้พร้อมใจกันจัดขบวนแห่รับเสด็จเข้าเมืองอย่างมโหฬารถึง 30 ขบวน และตั้งเครื่องบูชารายทางรับเสด็จ ขบวนแห่เริ่มเดินจากที่ทำการป่าไม้ภาคเชียงใหม่ มาตามถนนเจริญประเทศ เลี้ยวถนนท่าแพ ถนนพระปกเกล้าฯ ออกประตูช้างเผือก เลี้ยวถนนเชียงยืน ถนนราชวงศ์ แล้วเข้าที่ประทับ ณ คุ้มหลวง จัดเป็นข้างหน้าข้างในมีสนมกรมวังอย่างในพระบรมมหาราชวัง มีทหารกองเกียรติยศ และข้าราชการแต่ง

---

[23] ม.ร.ว. รมณียฉัตร แก้วกิริยา, ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542) , หน้า 107.

เต็มยศขาวคอยรับเสด็จในวันเสด็จถึง ถ้าจะกล่าวว่า พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงเป็นเจ้าหญิงพระองค์ที่ 2 นับจากพระนางจามเทวี ที่ได้ทรงรับเกียรติจากการแห่แหนเข้าเมืองในภาคพายัพ ก็เห็นจะไม่ผิด[24]

ระหว่างที่พระองค์ประทับอยู่ที่เชียงใหม่นั้น ทรงปฏิบัติพระกรณียกิจมากมาย ทั้งเสด็จเยี่ยมเจ้าผู้ครองนครลำพูน พระประยูรญาติในจังหวัดนั้น ๆ เสด็จไปนมัสการพระบรมธาตุดอยสุเทพ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดเกล้าฯ ให้ทำกะไหล่ทองมีสัญลักษณ์ของพระราชชายาฯ คือรูปดาวมีรัศมี อีกทั้งพระราชทานข้อความที่โปรดเกล้าฯ ให้จารึกไว้เป็นเกียรติแก่พระราชชายาอีกด้วย

พระราชชายาฯ ได้ทรงสร้างกู่ หรืออนุสาวรีย์ ขึ้น ที่วัดสวนดอก สำหรับเป็นที่บรรจุพระอัฐิของพระญาติผู้ใหญ่ที่ล่วงลับไปแล้ว ซึ่งแต่เดิม กระจัดกระจายอยู่ตามที่ต่าง ๆ อัญเชิญให้มารวมกันที่วัดสวนดอกแห่งนี้ เมื่อเสร็จแล้วก็ให้มีการฉลองเป็นงานใหญ่ 15 วัน 15 คืน ตั้งแต่วันที่ 15 ถึงวันที่ 30 ตุลาคม พ.ศ. 2452 มีที่พักเจ้านายข้าราชการ มีโรงพิธี โรงเลี้ยง โรงละคร สนามมวย มีสถานีหมวดรักษาการณ์ทั้งทหารและตำรวจ มีสถานีสุขภาพอนามัย ย้ายตลาดขายของสดออกไปจากในเมืองด้วย งานนี้เป็นงานใหญ่และสนุกสนานกันมาก [25] นอกจากจะมีชาวเชียงใหม่แล้ว ยังมีชาวพม่าไทยใหญ่ เดินทางมาจากพม่าเพื่อร่วมงานนี้กันอย่างคับคั่ง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ยังทรงโปรดเกล้าฯ ให้สร้างเหรียญทองคำทำด้วยกะไหล่ทางและกะไหล่เงิน มีตัวอักษร “อ” และ “ด” ไขว้กัน พระราชทานเป็นของแจกในงานนี้อีกด้วย

ตลอดเวลาที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ประทับอยู่นครเชียงใหม่ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงแสดงความรักและห่วงใย โดยมีพระราชหัตถเลขา และพระราชโทรเลขส่งถึงอยู่ตลอดเวลา กับทั้งทรงโปรดเกล้าฯ ให้

---

[24] หม่อมเจ้าพูนพิศมัย ดิศกุล, “พระราชชายา เจ้าดารารัศมี” ใน ประชุมพระนิพนธ์ (กรุงเทพฯ : บริษัท รวมสาส์น (1977) จำกัด, ม.ป.ป.) , หน้า 20.

[25] เรื่องเดียวกัน

สิ่งของต่าง ๆ พระราชทานแก่พระราชชายา ตลอดจนพระประยูรญาติผู้ใหญ่ของพระราชชายาฯ หลายครั้ง ฝ่ายทางพระราชชายาเอง ก็มีพระราชเลขาตอบถวายรายงานและขอพระราชทานคำปรึกษาหลายครั้ง ทรงแลกเปลี่ยนความคิดเห็นในเรื่องที่มีความสนพระราชหฤทัย และพระทัยร่วมกันหลายเรื่อง ตลอดจนการละคร ซึ่งเป็นที่นิยมในสมัยนั้น

ในวาระที่พระราชชายาฯ ทรงมีพระชนมายุครบ 3 รอบ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานของขวัญ เป็นหีบพระศรี (หีบหมาก) ทองคำลงยา ซึ่งได้โปรดเกล้าฯ ให้จัดทำไว้ก่อนแล้วส่งล่วงหน้าทางบกขึ้นไปรอพระราชทาน ก่อนหน้าที่พระราชชายาฯ จะเสด็จถึงเชียงใหม่

พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงประทับอยู่ที่เชียงใหม่ เป็นเวลา 6 เดือน 8 วัน จึงเสด็จกลับจากเชียงใหม่วันที่ 11 พฤศจิกายน พ.ศ. 2452 เรือที่ใช้ตามเสด็จมาครั้งนั้นมีจำนวนถึง 100 ลำเศษ พระพุทธเจ้าหลวงทรงเสด็จมารับที่อ่างทอง แล้วพาไปประทับแรมที่พระราชวังบางปะอิน 2 คืน พระราชทานสร้อยพระกรประดับเพชรเป็นของขวัญในการเสด็จกลับด้วย จากนั้นเสด็จถึงกรุงเทพฯ วันที่ 26 พฤศจิกายน พ.ศ. 2452

เมื่อถึงกรุงเทพฯ ก็ได้ทำพิธีขึ้นตำหนักใหม่ เมื่อวันที่ 1 ธันวาคม พ.ศ. 2452 ซึ่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงโปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระราชทานพระราชชายาฯ ในระหว่างที่ไปเชียงใหม่ ชื่อตำหนัก “สวนฝรั่งกังไส” มีการฉลองตำหนักใหม่ อย่างครึกครื้น พระราชชายาได้กลับมารับใช้สนองพระยุคลบาท เพียง 10 เดือน พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวก็เสด็จสวรรคต เมื่อวันที่ 23 ตุลาคม พ.ศ. 2453 นำมาซึ่งความเศร้าโศกครั้งยิ่งใหญ่ในพระชนม์ชีพของพระองค์

พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ยังคงประทับอยู่ที่พระตำหนักสวนฝรั่งกังไสต่อมาจนถึง พ.ศ. 2457 รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อเจ้าแก้วนวรัฐฯ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 9 ลงมาเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทที่กรุงเทพฯ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี จึงได้กราบถวายบังคมทูลลา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จกลับไปประทับยังนครเชียงใหม่ พร้อมกับเจ้าแก้วนวรัฐฯ โดยออกเดินทางจากกรุงเทพมหานครเมื่อวันที่ 7 มกราคม พ.ศ. 2457 การเดินทางเริ่มจากขบวนรถไฟ ไปถึง

จังหวัดอุตรดิตถ์ ต่อจากนั้นเสด็จโดยขบวนช้างม้านับร้อย คนหาบหามอีกเป็นจำนวนนับพันคน ถึงจังหวัดเชียงใหม่วันที่ 22 มกราคม พ.ศ. 2457 รวมเวลาเดินทาง 15 วัน

นับจากวันที่พระองค์เสด็จกลับถึงเชียงใหม่ ด้วยพระชนมายุ 41 พรรษา จนกระทั่งถึงวันสุดท้ายของพระชนม์ชีพ พระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงประกอบกรณียกิจอันเป็นคุณประโยชน์แก่นครเชียงใหม่ และไพร่ฟ้าประชาชนมากมาย มักจะเสด็จเยี่ยมเยียนราษฎรอยู่เสมอ แม้จะอยู่ในแหล่งทุรกันดารเพียงใดก็ตาม ทรงทำนุบำรุงพระศาสนา ทั้งปฏิสังขรณ์และสร้างวัดวาอาราม อุปัฏฐากภิกษุสามเณรจำนวนมาก ทรงส่งเสริมการเกษตร การศึกษา การสาธารณสุข ศิลปวัฒนธรรมสาขาต่าง ๆ ทั้งวรรณกรรม นาฏศิลป์ ดนตรี ศิลปะการทอผ้า การเย็บใบตองและบายศรีแบบล้านนา และคิดแบบอย่างการต้อนรับอาคันตุกะให้เป็นเอกลักษณ์ของล้านนา จนเป็นที่เชิดหน้าชูตาของชาวเชียงใหม่มาจนทุกวันนี้ นอกจากนี้ยังทรงอุปการะพระประยูรญาติทั้งเชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง และจังหวัดอื่น ๆ ทรงดำริให้มีการรวบรวมพระประวัติ และเครือญาติของพระองค์ให้ครบถ้วนแต่ยังไม่ทันได้พิมพ์เป็นรูปเล่ม พระองค์ก็สิ้นพระชนม์เสียก่อน

พระราชชายาเจ้าดาราัศมี ประทับอยู่ที่ตำหนักดาราภิรมย์ ในบริเวณสวนเจ้าสบาย ในบั้นปลายพระชนม์ชีพ พระองค์ประชวรด้วยโรคพระปับผาสะ (ปอด) มาระยะหนึ่ง เจ้าแก้วนวรัฐฯ จึงเชิญเสด็จมาประทับที่คุ้มรินแก้ว เมื่อวันที่ 30 มิถุนายน พ.ศ. 2476 และได้สิ้นพระชนม์เมื่อวันที่ 9 ธันวาคม พ.ศ. 2476 ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

3.4 พระราชชายา เจ้าดารารัศมี กับนาฏยศิลป์ในพระราชฐานชั้นใน

เนื่องจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ต้องการมุ่งเน้นให้เห็นพระปรีชาสามารถ และบทบาทที่มีต่อการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงนาฏยศิลป์ล้านนาของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในช่วงบั้นปลายพระชนม์ชีพ หลังจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต และพระราชชายาฯ เสด็จกลับไปประทับที่เชียงใหม่แล้ว แต่ก็คงปฏิเสธไม่ได้ว่า ประสบการณ์ทางด้านการละคร ที่ได้ทรงพบเห็นในพระราชฐานชั้นในขณะที่

ทรงรับใช้ใต้เบื้องพระยุคลบาทอยู่นั่นเอง ที่เป็นองค์ความรู้ที่พระองค์ทรงนำไปปรับใช้ที่เชียงใหม่ ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจึงจะสรุปให้เห็นภาพว่า ตลอดระยะเวลา 28 ปีที่พระองค์ประทับอยู่ในพระราชฐานชั้นในนั้น ได้ทรงเกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์อย่างไรบ้าง

3.4.1 บทบาททางด้านนาฏยศิลป์และการละคร

ผลงานของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี เมื่อครั้งที่พระองค์ทรงเสด็จกลับไปประทับที่เชียงใหม่ หลังจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคตแล้วนั้นมีมากมาย แม้จะยังไม่พบหลักฐานว่า ในขณะที่พระองค์ประทับอยู่ในวังหลวงนั้นทรงมีบทบาททางด้านนาฏศิลป์ และการละคร ที่เด่นชัดเพียงใด แต่การที่พระองค์สามารถปรับปรุง สร้างสรรค์ การแสดง นาฏศิลป์ล้านนา และจัดการแสดงละคร ขึ้นมากมายในบั้นปลายพระชนม์ชีพ ย่อมแสดงให้เห็นว่า พระองค์ทรงมีพระทัยฝักใฝ่ในทางนี้เป็นทุนเดิมอยู่แล้ว ตลอดจนมีพระปรีชาสามารถในระดับหนึ่ง เมื่อพระองค์ได้ทรงพบเห็นการละครในคุ้มเจ้าหลวงเมื่อทรงพระเยาว์ และละครในพระราชสำนัก กรุงเทพฯ จึงสั่งสมประสบการณ์ และสามารถจัดการแสดงนาฏศิลป์ และการละครได้เมื่อมีโอกาส

เหตุการณ์ที่พระองค์ได้พิสูจน์ความสามารถให้เป็นที่ประจักษ์กันทั่วไปครั้งแรก คือ เมื่อทรงเสด็จกลับไปเยี่ยมมาตุภูมิ และพระประยูรวงศ์ ที่เชียงใหม่ครั้งแรก ใน พ.ศ. 2451 -2452 ซึ่งมีการฉลองกู่นั้น พระองค์ทรงนำบทละคร เรื่อง พระลอ บทพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงทรงส่งมาประทานนั้น มาจัดแสดงละครขึ้น โดยทรงฝึกหัดให้คณะละครคุ้มเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ เป็นผู้แสดง ทั้งเรื่อง พระลอ ตอน พระลอตามไก่ สาวเครือฟ้า และอิเหนา ตอนตัดดอกลำเจียก จนถึงบุษบาเสี่ยงเทียน นอกจากนี้ยังนำเรื่องสุวรรณหงส์ และเรื่องนารายณ์ปราบนนทุก มาดัดแปลงให้เข้ากับการแสดงทางภาคเหนืออีกด้วย ทำให้ประชาชนชาวเหนือได้มีโอกาสชมการแสดงละครรำแบบกรุงเทพฯ อย่างเต็มอิ่ม

ในครั้งนั้น พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวยังทรงตรัสชมเชย ในพระราชหัตถเลขาที่ส่งไปถึงพระราชชายา ดังนี้

"……การที่ตั้งพยายามไปซ้อมลครเล่นพระลอแก้ขัด ใจคอก็เด็ดหนักหนา คนที่จะเล่นลคร มันต้องเปนคนคิดได้ทั้งบท แลทั้งคุมเรื่องให้ท่า จำจะต้องคิดเรื่องใหม่ ประกอบกับตัวคนที่มีอยู่จึงจะเล่นได้ดี เพราะฉนั้นคนที่เล่นลครดีมาแต่ก่อน ๆ พระพุทธเลิศหล้า ตาเจ้ากลับ นายเนตร นายต่าย เจ้าพระยามหินทร เหล่านี้เขานึกของเขาเองทั้งนั้น ถ้าเล่นลคร มีคนมาคอยติว่าที่นี่ต้องอย่างนั้น ที่นั่นต้องอย่างนี้จึงจะถูกแล้ว เล่นอย่างไร ๆ ก็สู้เมื่อกระนั้น คือคนที่แรกเล่นไม่ได้……."[26]

หลักฐานอีกชิ้นหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่า ในพระตำหนักของพระราชชายาฯ มีการฟ้อนรำควบคู่กับการดนตรีด้วย คือ ประวัติของเจ้าหญิงทิพวัน กฤดากร ธิดาของเจ้าเทพดำรงรักษา กับแม่เจ้าพิมพา พระญาติของแม่เจ้าทิพเกสร ซึ่งได้เข้ามาอยู่ในวังหลวงกับพระราชชายาด้วย ซึ่งปราณี ศิริธร ณ พัทลุง ได้เรียบเรียงไว้ในหนังสือเพ็ชร์ลานนา ความตอนหนึ่งว่า

"……..เจ้าหญิงที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวถึง 3 รัชกาล ทรงรู้จักรักใคร่นี้มีความสามารถเก่งกาจจริง สมกับเป็นดอกฟ้าประดับตำหนักพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ลีลาอ่อนช้อยแจ่มจรัสในการฟ้อนรำของเจ้าหญิง นับเป็นเลิศประเสริฐสุดในขบวนเจ้าหญิงฝ่ายเหนือด้วยกัน ดังจะเห็นได้จากการเสด็จเลียบหัวเมืองฝ่ายเหนือเมื่อปี พ.ศ.2469 ของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี เจ้าหญิงองค์นี้ก็ได้รับพระราชทานเหรียญรัตนาภรณ์อันสูงยิ่ง จากพระหัตถ์ของพระองค์ และยังได้ใกล้ชิดยุคลบาทตามเสด็จไปทุกหนทุกแห่งทั่วภาคเหนือ ก็เพราะเจ้าหญิงมีความสามารถนำเจ้าหญิงฝ่ายเหนือ จัดระบำนำฟ้อนถวายด้วยศิลปลีลาที่ท่านถึงกับได้รับการยกย่องจากเจ้านายทั่วไปให้เป็น "ราชินี" แห่งฟ้อนรำของเวียงพิงค์……"[27]

---

[26] แสงดาว ณ เชียงใหม่, รวบรวม, พระประวัติพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานทำบุญ 100 วัน เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่(เชียงใหม่: โรงพิมพ์กลางเวียง, 2517), หน้า 152.

[27] ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง , เพ็ชร์ลานนา (เชียงใหม่ : สุริวงศ์บุคเซ็นเตอร์ , 2509) , หน้า 39.

แสดงให้เห็นว่า พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ทรงมีบทบาทในการส่งเสริมนาฏศิลป์ดนตรี ตั้งแต่เมื่อทรงประทับอยู่ในวังหลวงแล้ว แม้หลักฐานจะมีไม่มากนัก แต่ก็สามารถนำมาอุปมานได้ในระดับหนึ่ง

นอกจากผลงานที่ไปจัดการแสดงละครขึ้นที่เชียงใหม่แล้ว ยังมีหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่า พระราชชายาฯ ทรงมีบทบาทในการเป็นที่ปรึกษาในการจัดการแสดงละครในราชสำนัก หรืออาจเป็นเพราะต้องพระราชอัธยาศัยกับพระราชสวามีก็เป็นได้ สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวง จึงมักจะตรัสในเรื่องการละคร กับพระราชชายาฯ บ่อยครั้ง

เมื่อครั้งที่พระราชชายาฯ เสด็จกลับเชียงใหม่ครั้งแรก พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชหัตถเลขา และพระราชโทรเลขไปถึงอย่างต่อเนื่อง ซึ่งส่วนใหญ่ในแต่ละฉบับนั้นจะทรงโปรดฯ เล่าเรื่องละครประทานแก่พระราชชายาฯ เช่น

(สำเนาพระราชหัตถเลขา)

วันที่ 15 กุมภาพันธ์ รัตนโกสินทร์ศก 127

ดารา

“.....กรมนราธิป ส่งบทละครพระลอตอนปลายมาให้ดู ยังมีผิดที่บอกไปให้แก้อยู่บ้าง แต่เห็นว่าเจ้ามาวังเวงไม่มีอะไรทำ จึงเก็บทั้งท่อนต้นท่อนกลางเติมมาอีก 2 เล่ม รวมเปน 3 เล่ม จะได้อ่านเล่นพอเพลิน ๆ ปีใหม่นี้วันที่ 31 มีนาคม กรมนราจะเล่นพระลอตอนต้นให้ดูคืนหนึ่ง แต่บอกจะกินเวลาถึง 9 ชั่วโมง เล่น 2 ทุ่ม ตีสิบเอ็ดเลิก ถ้ารับสั่งให้ตัดจึงจะตัดลงมาเลิก 8 ทุ่ม

วันที่ 1 เมษายน จะเล่นพงษาวดารตอนพระจักรีโรงฆ้องไปตีกัมพูชา มีพระยาโกษาจีนและนักพระแก้วฟ้าสัดจอง เขมรงุ่มง่ามอะไรต่าง ๆ แกว่าจะเล่นให้ตรงกันข้ามกับตอนพระยารามเดโช ตอนนั้นร้องไห้มากันแล้ว ตอนนี้จะให้หัวเราะยังรุ่งอีก คิดถึงเจ้าล่วงหน้าเสียแต่ยังไม่ได้เห็นแล้ว แต่แกยังจะมีเก่งอีก เดี๋ยวนี้กำลังลงมือซ้อมโขน จะเล่นตอนล้างพิธีน้ำทิพ เป็นภากยรับพิณพาทย์ไม่ใช่โขนสามัญแลไม่ใช่ลคร เรื่องนี้เห็นจะรอไว้เล่นต่อเจ้ากลับได้ เพราะ

แกยังต้องไปทำไมตรีกับแม่เขียนให้สอนนางช้อยเปนทศกรรฐ เพราะแม่เขียนจำท่าลิ้นจี่ ทศกรรฐของทูลกระหม่อมได้ดีกว่าขุนบำเรอมาก ตึงตังทำนองเดียวกัน แต่ลิ้นจี่ท่าทางเปนผู้ดีกว่า ขุนบำเรอก็ต่อจากยายลำใยน้องลิ้นจี่นั่นเอง แต่ยายลำใยแกเปนนางไม่ใคร่เอาใจใส่มาก……"

(พระบรมนามาภิไธย) จุฬาลงกรณ์ ป.ร.[28]

เมื่อพิจารณาจากพระราชหัตถเลขานี้แล้ว จะเห็นได้ว่าพระองค์ทรงใช้ภาษาอย่างคนกันเอง และตรัสเล่าถึงการแสดงละครอย่างคนที่รู้เรื่องราวกันอยู่แล้ว ไม่ว่าจะเป็นเนื้อหาของละคร ชื่อตัวละคร และชื่อผู้แสดง ต่าง ๆ ขอยกตัวอย่างประกอบอีกเล็กน้อย คือ

(สำเนาพระราชโทรเลข)

วันที่ 5 มีนาคม รัตนโกสินทร์ศก 127

กรุงเทพฯ

เจ้าดารารัศมี เมืองตาก

โทรเลขวันนี้รับแล้ว รูปนั้นจะส่งขึ้นไปกรมนเรศ จะได้เล่นลครในการลูกเอียดขึ้นเรือนอีก เวลาพรุ่งนี้เล่นเรื่องอาหรับราตรี เป็นอย่างไรจะบอกให้ทราบ

สยามินทร์[29]

(สำเนาพระราชหัตถเลขา)

วันที่ 7 มีนาคม รัตนโกสินทร์ศก 127

ดารา

วันนี้ไปดูลครที่ลูกเอียดขึ้นเรือน พึ่งกลับมาเดี๋ยวนี้ ได้ส่งโปรแกรมมาให้ดูด้วย เรื่องนี้มาจากอาหรับราตรี เรียกว่า "กมราสแมน" ภาษาแขกว่าจันท กรมนราจึง

---

[28] นงเยาว์ กาญจนจารี, ดารารัศมี จัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์เนื่องในงานฉลองพระอนุสาวรีย์พระราชชายา เจ้าดารารัศมี วันที่ 27 มกราคม พ.ศ. 2533 (กรุงเทพฯ : บริษัททรีดี การพิมพ์ จำกัด , 2533) , หน้า 199 -120.

[29] เรื่องเดียวกัน, หน้า 202.

แปรว่า รัชนินทร แกให้เปนเจ้ากรุงเทพฯ นางเรวดีเปนลูกพรเจ้าวิเรนทร เมืองเชียงใหม่ แต่งเปนไทยข้างหนึ่งเปนลาวข้างหนึ่ง เรื่องราวนั้นพ่อจะให้มีเมียแลมีผัว ทั้งสองข้างไม่ยอมมี ข้างพ่อผู้ชายโกรธให้เอาเจ้าชายไปขังไว้ มีนางผีเสื้อ (แต่งเปนฝรั่ง) มาเห็นแล้วบินไปพบปีศาจที่เปนมิจฉาทิฐิ กลัวนางผีเสื้อจะทำร้าย จึงบอกข่าวเจ้าหญิงใหม่เปนการถ่ายโทษ ต่างคนต่างอวดกันว่างาม จึงให้ไปพานางมาเทียบ ไม่ตกลงว่าใครงามกว่าใคร จึงหาผีอีกคนหนึ่งมาเปนคนกลาง ๆ ตัดสินให้ตื่นทีละคน เจ้าชายตื่นก่อนนึกว่าพ่อแกล้งเอาผู้หญิงมาทิ้งไว้แล้วจะแอบมอง จึงเปลี่ยนแต่แหวนกับนางแล้วหลับ นางตื่นขึ้นพิศวงเหมือนกันแล้วผีทำให้หลับเสียพากลับไปส่ง เล่นเพียงเจ้าชายตื่นขึ้นคลั่ง การเล่นเรื่องแปลกดี แต่แกพึ่งแต่งบทซ้อมสองวัน ร้องเต็มทนทีเดียว ไม่สนุกเท่าเล่นที่ดูแล้วแต่สนุกกว่าละครคนอื่น ๆ เปนแน่ เขียนมาด้วยสัญญาไว้ว่าจะเขียน แลยิ่งเปนเรื่องเชียงใหม่ทำให้คิดถึงมากขึ้น 8 ทุ่มนานแล้วขอจบเท่านี้

(พระบรมนามาภิไธย) จุฬาลงกรณ์ ป.ร.[30]

นี่เป็นเพียงส่วนน้อยที่ยกมาเป็นตัวอย่าง ว่าพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น ทรงพระกรุณาเล่าเรื่องละครและการจัดการแสดงต่าง ๆ ประทานพระราชชายาฯ อย่างสม่ำเสมอ และยังแสดงการตามพระทัยพระราชชายาฯ โดยมีพระราชหัตถเลขาไปถึง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เพื่อให้จัดการแสดงละครอิเหนาถวายพระราชชายาฯ ก่อนเสด็จไปเชียงใหม่ ว่า “….นางดาราเขาจะไปเชียงใหม่ อยากจะมีการเลี้ยงดูพวกพ้อง อยากจะดูละครไม่ให้มีผู้ชายปน เพราะเหตุว่าถ้าหากดูละครมีผู้ชายด้วย ต้องไปนั่งอยู่ท้ายพลับพลา แลเห็นไม่ถนัด เรื่องที่จะดูนั้นว่าเจ้าอินทวโรรสเล่าว่า เล่นอิเหนาใหญ่ฆ่าบุษบาชาวไร่ดี จึงจะขอให้เล่นตอนนั้น….”[31]

และจากการทูลขอของพระราชชายาในคราวนั้น ทำให้เกิดธรรมเนียมมิให้ผู้ชายเข้าไปดูละครในวังหลวงอีกต่อไป ทำให้นึกเสียดาย เกิดความกระหายใคร่ดู เมื่อ

---

[30] เรื่องเดียวกัน, หน้า 204.

[31] ส.พลายน้อย,เรียบเรียง, พระบรมราชินี และ เจ้าจอมมารดา, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: รวมสาส์น, 2535), หน้า 174.

พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ จัดแสดงละครเรื่องใดถวายหน้าพระที่นั่งแล้ว จึงจะนำกลับไปแสดงที่โรงละครปรีดาลัยของพระองค์ เมื่อนั้นจึงเป็นโอกาสของประชาชนทั่วไปที่จะได้ดูละคร ยิ่งเรื่องใดในวังชื่นชมกล่าวขานกันมาก ก็จะมีผู้อยากดูเรื่องนั้นมากเป็นพิเศษ สร้างรายได้ให้กับโรงละครปรีดาลัยเป็นอันมาก นี่ก็เป็นบทบาทของพระราชชายาฯ ประการหนึ่งด้วยเช่นกัน ที่มีสิทธิเรียกร้องในเรื่องของการละคร แม้จะโดยตั้งใจหรือไม่ก็ตาม แต่ความคิดของพระองค์ก็ทำให้เกิดธรรมเนียมในการดูละครภายในวังหลวงได้

พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ไม่เพียงแต่ทรงสนพระทัย เรื่องนาฏศิลป์ ดนตรีไทย ภาคกลางเท่านั้น เรื่องการถ่ายรูป ซึ่งเป็นของเล่นใหม่ ซึ่งพึ่งเข้ามาจากต่างประเทศ ในรัชกาลที่ 5 และแพร่หลายเป็นที่นิยมในหมู่เจ้านาย ตั้งแต่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ตลอดจนข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ ในพระบรมมหาราชวัง พระองค์ก็ทรงสนพระทัย เจ้าเทพกัญญาฯ พระญาติผู้ใหญ่ซึ่งตามเจ้าจอมมารดาทิพเกสร บาทบริจาริกา ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวท่านหนึ่ง มาอยู่ ในพระบรมมหาราชวัง และเมื่อเจ้าจอมมารดาทิพเกสรอนิจกรรม จึงได้มาอยู่กับพระราชชายาฯ ก็ได้ชื่อว่าเป็นช่างภาพอาชีพผู้หญิงคนแรกของไทย เพราะสมัยนั้น“…..การถ่ายรูปในวังหลวง โดยเฉพาะการฉายพระรูปเจ้านายฝ่ายใน ในงานพระราชพิธีต่าง ๆ นั้น ผู้ชายไม่มีโอกาสเข้าไปถ่ายรูปได้ เจ้าเทพกัญญาจึงเป็นช่างภาพหญิงประจำในราชสำนัก รับงานถ่ายรูปเพียงผู้เดียวในวังขณะนั้น ….ท่านจึงเป็นที่รู้จักมักคุ้นของพระบรมวงศานุวงศ์ และข้าราชการหญิงโดยทั่วไปในยุคนั้น มีงานอัดล้างขยายรูปทำอยู่ทุกวันไม่ขาดมือ…” [32]

นับว่าพระราชชายาเจ้าดารารัศมีนั้น ทรงมีพระทัยกว้างขวาง และทรงทันสมัยยอมรับสิ่งใหม่ ๆ ในขณะที่ทรงแสดงออกซึ่งวัฒนธรรมล้านนาอย่างมั่นคง อันเป็นองค์ประกอบสำคัญอีกประการหนึ่งของพระองค์ท่าน

---

[32] นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล, “ดนตรีไทยภาคกลางในล้านนาไทย” ใน เอื้องเงิน ที่ระลึกในงานบรรจุอัฐิเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่, (กรุงเทพฯ บริษัทรักษ์สิปป์ จำกัด, 2530),หน้า 67.

3.4.2 บทบาททางด้านดนตรี

พระราชชายาเจ้าดาราัศมี ทรงเอาใจใส่พระญาติวงศ์ และข้าหลวงทุกคนในตำหนัก ด้วยทรงประสงค์ให้สุภาพสตรีชาวเหนือในความดูแลของพระองค์ มีความเพียบพร้อมทั้งกิริยามารยาท การบ้านการเรือน และโปรดฯ ให้เรียนรู้หนังสือไทย และการดนตรีทั้งไทย และสากล

นอกจากเรื่องสภาพแวดล้อมของตำหนักต่าง ๆ ในวังหลวงที่กล่าวมาแล้ว ยังมีหลักฐานว่าพระราชชายาฯ ทรงส่งเสริมให้พระญาติวงศ์ และข้าหลวงของพระองค์ เรียนดนตรีไทยภาคกลาง "……ทุกคนที่เป็นข้าหลวงนางในของเสด็จพระองค์จะต้องเล่นดนตรีเป็นอย่างน้อยคนละชนิด ดังนั้นภายในตำหนักจึงมีเสียงดนตรีครึกครื้นเสมอ เสด็จพระราชชายาเจ้าดาราัศมี ทรงสีซอกับดีดจะเข้ไพเราะเพราะพริ้งมาก……..”[33]

พระราชชายาฯ ทรงเอาใจใส่ทุกคนในตำหนัก ด้วยทรงประสงค์ให้สุภาพสตรีชาวเหนือในความดูแลของพระองค์ มีความเพียบพร้อมทั้งกิริยามารยาท การบ้านการเรือน และโปรดฯ ให้เรียนรู้หนังสือไทย และการดนตรีทั้งไทย และสากล

ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด ว่าการเรียนดนตรีที่พระตำหนักในวังหลวงเริ่มต้นขึ้นในปีใด แต่ครู 4 ท่านแรกเป็นกุลสตรี และเป็นเจ้าจอมมโหรีอยู่ในพระราชฐานชั้นในนั่นเอง เริ่มจากเจ้าจอมประคองในรัชกาลที่ 5 สอนซอสามสาย เจ้าจอมสังวาลย์ ในรัชกาลที่ 5 สอนกระจับปี่ เจ้าจอมมารดาวาด และเจ้าจอมมารดาเหม ในรัชกาลที่ 5 ช่วยบอกทางขับร้อง เรียนได้ไม่นานก็เลิกไป เพราะเจ้าจอมมารดาวาด และเจ้าจอมมารดาเหมมีครรภ์ พระราชชายาเอง ก็ทรงมีพระราชธิดา พระนามว่าพระเจ้าลูกเธอพระองค์เจ้าวิมลนาคนพีสี (แต่สิ้นพระชนม์เมื่อชันษาได้เพียง 3 ปี เท่านั้น) ซอสามสายนั้นไม่โปรด ต่อมาจึงได้ครูหม่อมผิว นรรัตนราชมานิต (ภรรยาของพระยานรรัตน์ราชมานิต) เข้ามาสอนเครื่องสาย มีซอด้วง ซออู้ จะเข้ และสอนซอสามสายต่อให้พระญาติบางท่าน ถึงกระนั้นก็ยังไม่สบพระทัย ต่อมาจึงโปรดให้หาครูผู้ชายที่เก่งมาก ๆ

---

[33] ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง, <u>เพ็ชร์ลานนา</u> (เชียงใหม่ : สุริวงศ์บุ๊คเซ็นเตอร์ , 2509) , หน้า 33.

เข้าไปสอนอีก ครูผู้ชายคนแรก คือ ครูช้อย สุนทรวาทิน เป็นครูใหญ่ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทย บ้านอยู่ที่สวนมะลิ แต่ตาบอดทั้งสองข้าง ท่านผู้นี้จะเข้ามาสอนโดยมีเด็กชายกร กรวาทิน (ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 รับราชการ ได้บรรดาศักดิ์ เป็นหลวงบรรเลงเลิศเลอ) จูงเข้ามาในวังตอนสาย ๆ และกลับออกไปตอนบ่าย ครูช้อยท่านนี้เป็นบิดาของนายแช่ม สุนทรวาทิน (ต่อมาคือพระยาเสนาะดุริยางค์) นอกจากตัวท่านเองจะเข้ามาสอนแล้ว ยังได้ส่งศิษย์เอกของท่านอีกคนหนึ่งเข้ามาช่วยสอนด้วย คือ นายแปลก ประสานศัพท์ (ต่อมาเป็นเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง ในรัชกาลที่ 6 มีบรรดาศักดิ์เป็นพระยาประสานดุริยศัพท์) ครูช้อย สุนทรวาทินนั้นเข้ามาสอนอยู่หลายปี ซึ่งพระราชชายาก็โปรดเรียนเครื่องสาย จนทรงได้ทุกประเภท โดยเฉพาะอย่างยิ่งซอกับจะเข้ จะทรงชำนาญเป็นพิเศษ จะเข้ตัวโปรดของพระองค์ท่านมีชื่อว่า "อุณากรรณ"

ทั้งครูช้อย และครูแปลกนี้ น่าจะได้สอนมโหรีด้วย แต่ไม่มีบันทึกในเรื่องนี้เป็นหลักฐาน รวมทั้งไม่ปรากฏนามของข้าหลวง หรือพระญาติคนใด ที่สามารถบรรเลงฆ้องวง หรือระนาดได้เลย จึงน่าจะสรุปได้ว่าที่ตำหนักพระราชชายาฯ นั้นไม่น่าจะมีการบรรเลงมโหรี

นอกจากจะมีครูเข้ามาสอนแล้ว ยังส่งข้าหลวง และพระญาติบางท่านออกไปเรียนดนตรี และขับร้องนอกวังหลวงอีกด้วย เช่นที่บ้านหม่อมเจริญ พาทยโกศล อยู่หลังวัดกัลยาณมิตร และที่บ้านหม่อมผิว นรรัตนมานิต อยู่ที่คลองบางลำพู ระหว่างวัดสังเวชวิชยาราม และวัดบวรนิเวศวิหาร

การเรียนและฝึกฝนเล่นดนตรีภาคกลางนั้น ถึงขนาดตั้งเป็นวงเครื่องสายได้ในเวลาต่อมา “…..พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเหมวดี พระราชธิดาองค์เล็กของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เคยเล่าประทานผู้เขียน* ว่าคุณจอมมารดาเหม (แม่ของท่าน) เป็นเพื่อนสนิท ขึ้นไปเล่นไพ่บนตำหนักพระราชชายา เจ้าดารารัศมีเสมอ บางทีท่านก็ตามขึ้นไปและเสวยของว่างด้วยบ่อย ๆ ที่บนตำหนักพระราชชายาฯ

---

* ศาสตราจารย์ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล

นั้น มีเครื่องดนตรีมากมาย ทั้งจะเข้ ซอ ขลุ่ย กลอง โทนรำมะนา ไปจนถึงเปียโน และแมนโดลินก็มีเล่น ที่ตำหนักนี้ไม่เล่นปี่พาทย์เพราะเป็นเครื่องดนตรีหนักสำหรับผู้ชาย มีวงเครื่องสายไทย และเครื่องสายผสม ข้าหลวงและพระญาติหัดกันคักคัก พระราชชายาฯ นั้นทรงขับร้องเพลงไทยภาคกลางได้มาก และไม่ทรงอายเวลาที่ทรงพระสำราญในการขับร้อง สิ่งหนึ่งที่เสด็จทรงเล่า คือ พระราชชายาฯ ทรงสอนพระญาติของท่านด้วยพระองค์เองด้วย และมักรับสั่งเตือนว่า "ร้องดังๆ ร้องให้ออกมาจากในอก"... "[34]

ความเจริญ และทันสมัยของบ้านเมืองในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 การเล่นเครื่องดนตรีฝรั่งนั้น ไม่ใช่เรื่องไกลตัวคนชั้นสูงในยุคนั้นอีกต่อไป โดยเฉพาะพระตำหนักพระราชชายานั้น มีทั้งพ่อค้าฝรั่ง มีแหม่มเข้านอกออกใน ทรงสั่งซื้อของทันสมัยจากเมืองนอกเข้ามาใช้ ถือว่าเป็นตำหนักแห่งแรกในวังหลวงที่ใช้เครื่องดนตรีฝรั่งบรรเลงเพลงไทย "... มีซอฝรั่ง (ไวโอลิน) ออร์แกนลม (Pedal Organ ที่ใช้เท้าเหยียบให้เกิดการอัดลม) โดยครูแปลก ประสานศัพท์ (หรือพระยาประสานดุริยศัพท์) ครูสอนเครื่องสาย ยังเป็นคนแรกที่เข้ามาสอนให้นักดนตรี ที่พระตำหนักพระราชชายานี้บรรเลง ออร์แกน (ซึ่งเป็นรากฐานของดนตรีฝรั่งประเภท Key bord) ด้วย ซึ่งหลานของพระราชชายาฯ 3 คน คือเจ้าเทพกัญญา เจ้าบัวชุม และเจ้าบุญปั๋น ได้เรียนจนสามารถบรรเลงเพลงไทยด้วยออร์แกนได้ และเดี่ยวเพลงไทยได้ ส่วนที่จะเล่นรวมวงเครื่องสายออร์แกนนั้น ไม่มีหลักฐานยืนยัน.." [35] แต่หลักฐานเพียงเท่านี้ก็ทำให้ได้เห็นความทันสมัยในการเรียนรู้วิทยาการจากตะวันตกของพระราชชายาฯ ได้ในระดับหนึ่ง

นักเปียโนไทยคนหนึ่งที่เคยเข้าไปแสดงฝีมือเดี่ยวเปียโนเพลงไทยในวังหลวง คือ พระยาสาครสงคราม (สุริเยศ อมาตยกุล) แต่มิได้เป็นครูสอน ผู้ที่ได้เป็นครูสอนจริงคือ

---

[34] นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล, “ดนตรีไทยภาคกลางในล้านนาไทย” ใน เอื้องเงิน ที่ระลึกในงานบรรจุอัฐิเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่, (กรุงเทพฯ บริษัทรักษ์สิปป์ จำกัด, 2530) , หน้า 67.

[35] นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล , “พระราชชายาเจ้าดารารัศมี พระจริยาวัตรและงานสร้างเสริมการดนตรีและนาฏศิลป์ของชาติไทย” ใน ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542) , หน้า 177.

แหม่มเบลลา ใช้เล่นเพลงไทยบ้าง และ ใช้รวมเล่นเป็นวงเครื่องสายผสมเปียโนได้ เป็นครั้งแรกในเขตพระราชฐานชั้นใน เมื่อข่าวนี้แพร่หลายออกไปนอกวัง ก็ส่งผลให้มีผู้สนใจเปียโนของฝรั่งมากขึ้น และมีผู้เล่นเครื่องสายผสมเปียโน เครื่องสายผสมซอฝรั่งตามอย่างบ้าง

พระญาติผู้น้องของพระราชชายาฯ ท่านหนึ่งที่มีพรสวรรค์ในการเล่นดนตรีและพระองค์ทรงส่งเสริมให้เรียนทั้งดนตรีไทย และ ดนตรีสากล คือ เจ้าหญิงบัวชุม ณ เชียงใหม่ ธิดาของพ่อเจ้าดวงทิพย์ พระอนุชาของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ พระบิดาของพระราชชายาฯ “……..พรสวรรค์ของเจ้าหญิงบัวชุมในเรื่องดนตรี ทำให้พระราชชายาทรงเห็นแววก้าวหน้าในตัวเจ้าน้องคนนี้ตั้งแต่แรกเริ่มแล้ว จึงส่งเสริมให้ขยับขยายเรียนดนตรีสากลกับครูแหม่มชาวยุโรป ชื่อ แบลล่า ทุกวันเจ้าหญิงบัวชุมต้องนั่งรถม้าไปนอกวัง กับนางกำนัลของพระราชชายาฯ ชื่อ นางเรือนคำ ไปเรียนเปียโนที่บ้านพักครูแหม่มแถวถนนสุรวงศ์ จนกระทั่งชำนิชำนาญ

โอกาสเดียวกัน เจ้าหญิงบัวชุมก็ได้ศึกษาออแกน จากครูแปลก ประสานศัพท์ เพราะออแกนนั้นบรรเลงเข้ากับเพลงไทยได้ ส่วนเปียโนบรรเลงกับเพลงสากล ครูแปลกผู้นี้ยังสอนขับร้องให้เจ้าหญิงจนอยู่ในขั้นดีพอใช้ …..”[36] และท่านได้ใช้ชีวิตในระยะหลังๆ ของท่าน เป็นครูสอนดนตรีให้กับศิลปินในคุ้มหลวง สมัยของพ่อเจ้าอินทวโรรสอีกหลายปี

พระญาติผู้ที่พระราชชายาฯ ทรงชุบเลี้ยงอีกท่านหนึ่งที่มีชื่อเสียงในการเล่นดนตรีก็คือ เจ้าเทพกัญญา ณ เชียงใหม่ บูรณพิมพ์ ซึ่งทรงตั้งเป็นหัวหน้าวงเครื่องสาย นับเป็นบุคคลสำคัญในการดนตรีของพระราชชายาฯ และได้เป็นครูสอนดนตรีทั้งในตำหนักพระราชชายาฯ ที่วังหลวง รวมทั้งตามเสด็จกลับไปอยู่ที่เชียงใหม่ ก็ยังได้สอนดนตรีและการขับร้องให้กับเจ้านายทางเชียงใหม่อีกด้วย

---

[36] ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง, เพ็ชร์ลานนา (เชียงใหม่ : สุริยวงศ์บุ๊คเซ็นเตอร์ , 2509), หน้า 55-56.

โอกาสในการแสดงดนตรีของตำหนักพระราชชายา น่าจะเป็นการบรรเลงในตำหนัก หรืองานเลี้ยงภายใน และต้อนรับพระอาคันตุกะส่วนพระองค์เท่านั้น ดังใน ปี พ.ศ. 2448 ที่พ่อเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 8 พระเชษฐาของพระองค์ ได้เดินทางไปเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว

"…..พระราชชายา ได้จัดงานเลี้ยงต้อนรับเจ้าพี่อย่างเอิกเกริกที่ในวัง หลังจากเสวยพระกระยาหารแล้ว ก็มีการเล่นดนตรีให้ฟัง ……เจ้าหญิงบัวชุม….แสดงฝีมือดีดเปียโนคู่กับพระราชชายาฯ พร้อมทั้งขับร้องคลอให้เจ้าพี่และหลานชายชม…"[37]

ทั้งหมดนี้แสดงให้เห็นว่าพระราชชายาฯ ทรงมีพระทัยฝักใฝ่ในการดนตรีทั้งไทยและสากล รวมทั้งการขับร้องเป็นอย่างยิ่ง ทั้งโปรดที่จะทรงเอง และส่งเสริมให้ผู้ที่มีพรสวรรค์ทางด้านนี้ ได้มีโอกาสเรียนรู้จนมีฝีมือเก่งกาจสามารถ นับเป็นพระกรุณาแก่วงการดนตรีไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งวงเครื่องสายผู้หญิง ซึ่งผู้เขียนยังไม่พบว่าในช่วงเวลาเดียวกันนี้ จะมีตำหนักใดที่มีวงดนตรีประเภทเดียวกันนี้อีก ซึ่งหากไม่มีจริง ๆ ก็นับว่าพระราชชายาฯ ทรงมีพระปรีชาสามารถ ที่ทรงฝึกหัด และสนับสนุนให้บรรดาพระญาติ รวมทั้งข้าหลวง ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นชาวเหนือทั้งสิ้น ฝึกหัดดนตรีไทยภาคกลางและดนตรีสากล จนสามารถเล่นผสมวงได้เช่นนี้

ในระยะปลายรัชกาลที่ 5 พระญาติและข้าหลวงนักดนตรีหลายคน ทูลลาออกไปแต่งงาน ".....โดยเฉพาะคนที่เก่งมาก คือเจ้าเทพกัญญานั้น ได้สมรสกับพันตำรวจโท พระราญทุรชน (แม้น บูรณพิมพ์) เมื่อ ปี 2449 ต่อมาท่านมีบุตรชาย 3 คน และธิดา 1 คน สามคนแรกนั้นสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ ได้พระราชทานชื่อให้ บุตรีคนเดียวของท่านที่ชื่อ ทิพย์อวล บูรณพิมพ์ ได้เรียนดนตรีจากมารดาจนแตกฉาน ต่อมาได้เป็นครูสอนเครื่องสาย อยู่ที่ตำหนักพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอาทรทิพยนิภา (เสด็จพระองค์ใหญ่) ที่สวนสุนันทา และที่ตำหนักทิพย์ ถนนราชวิถี สิ่งสำคัญที่ควรบันทึกไว้ คือ ในสมัยรัชกาลที่ 5 นั้น เจ้าเทพกัญญา เคยถวายทางซอสามสายแก่สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ท่านได้เป็นครู

[37] เรื่องเดียวกัน, หน้า 59.

สอนซอสามสายให้แก่พระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) จนเป็นนักสีซอสามสายยอดเยี่ยมของกรุงรัตนโกสินทร์ และเป็นครูของศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ กับสอนให้หลานตาของท่าน คือคุณศิริพรรณ ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา ทางซอสามสายนี้ ได้สืบต่อมายังอาจารย์ ดร.ณัชชา พันธุ์เจริญ แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยจนทุกวันนี้

เสร็จงานพระเมรุรัชกาลที่ 5 แล้ว ได้เสด็จออกจากวังหลวงมาประทับที่สวนฝรั่งกังไส การดนตรีละครก็อ่อนลง เพราะยังไม่คลายความโศกเศร้า ในสมัยรัชกาลที่ 6 นี้เอง ผู้หลักผู้ใหญ่เล่ากันว่า พระราชชายาทรงเป็นครูสอนดนตรีไทย สอนดีดจะเข้ สอนทางซอ และทรงสอนขับร้องด้วยพระองค์เอง เรื่องนี้ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ และเจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (เดิม ณ เชียงใหม่) เล่าไว้ตรงกันว่า ได้เรียนดนตรีไทย เรียนจะเข้และขับร้อง เรียนขับร้องเพลงเมืองเหนือจากพระราชชายาโดยตรง รู้สึกว่าท่านจะพระทัยร้อน เมื่อทำไม่ได้จะถูกกริ้ว ทำให้กลัวท่านมาก ด้วยเหตุที่ทรงสอนนานไม่ได้นี้เอง จึงส่งบรรดาพระญาติไปค้างคืน และเรียนขับร้องที่บ้านจางวางทั่ว พาทยโกศล ที่หลังวัดกัลยาณมิตร ทั้งสองท่านที่เอ่ยมานี้ จึงคุ้นเคยกับทางร้องบ้านวัดกัลยาณ์ และคุ้นเคยกับคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ซึ่งเป็นคนรุ่นเดียวกันด้วย..."[38]

หลักฐานที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ แสดงให้เห็นว่าพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงมีพระปรีชาสามารถทางด้านนาฏศิลป์ดนตรี และการละคร พระองค์หนึ่ง ในสมัยรัชกาลที่ 5 สิ่งที่หล่อหลอมให้พระองค์ มีความสามารถดังกล่าวอาจมาจากพรสวรรค์ที่แฝงอยู่ในตัวมาตั้งแต่ประสูติ ต่อมาก็คือการอยู่ในสิ่งแวดล้อมที่มีการใช้นาฏศิลป์ และดนตรีเป็นเครื่องบันเทิงใจตั้งแต่ทรงพระเยาว์ ชีวิตในคุ้มเจ้าหลวงก็ล้วนได้ประสบพบเห็นสิ่งเหล่านี้อยู่เนืองนิจ จึงน่าจะซึมซับเอาไว้ทีละน้อย ถึงแม้จะไม่ปรากฏชัดเจนว่า พระองค์ทรงหัดฟ้อนรำ หรือแสดงละครจากใคร และเคยแสดงด้วยพระองค์เองหรือไม่ มีเพียงแต่หลักฐานการเรียนดนตรีไทยและสากล เมื่อมารับราชการสนองพระยุคลบาทอยู่ที่กรุงเทพฯ แล้ว แต่ก็ปรากฏในภายหลังว่า พระองค์สามารถฝึกหัด และจัดการแสดง

---

[38] นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล, พระราชชายาเจ้าดารารัศมี กับการดนตรีของชาติไทย ใน เพลงอมตะเฉลิมพระเกียรติ พระราชชายา เจ้าดารารัศมี (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542) , หน้า 12-13.

ละครได้ ตลอดจนนำบทละครของภาคกลาง ไปปรับปรุงแสดงให้เข้ากับผู้แสดงและเรื่องราวทางเหนือได้เป็นอย่างดี นับว่าพระองค์ทรงเก็บเกี่ยวความรู้ทางนาฏศิลป์ดนตรีจากราชสำนักไปได้มากมาย ซึ่งผู้ที่จะแตกฉานในด้านนี้ได้ จะต้องเป็นผู้พบเห็น มีบทบาท หรือคลุกคลีกับการจัดการแสดงในวังหลวงเป็นอย่างดี กอรปกับทรงตั้งใจศึกษาอย่างจริงจัง และส่งเสริมให้คนใกล้ชิดเรียนรู้อย่างจริงจังด้วย ซึ่งเป็นนโยบายที่ดี ดังจะเห็นได้ว่า เมื่อพระองค์เสด็จกลับเชียงใหม่แล้ว บุคคลเหล่านั้นก็เป็นกำลังสำคัญของพระองค์ ในการถ่ายทอด และสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทยต่อไป

นอกเหนือจากพระประวัติของพระองค์ท่านที่แสดงให้เห็นภูมิหลัง และประสบการณ์ในวัยเยาว์ของพระองค์แล้ว ผู้วิจัยเห็นว่า ช่วงเวลาสำคัญที่สุดในการหล่อหลอมประสบการณ์ ทางด้านนาฏยศิลป์แบบราชสำนักให้กับพระองค์ท่าน ก็คือช่วงที่พระองค์ประทับอยู่ในพระราชฐานนั่นเอง ดังที่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงต่อไปนี้

3.4.3 นาฏยศิลป์ดนตรีที่นิยมในราชสำนักช่วงที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ประทับอยู่ในวังหลวง ระหว่าง พ.ศ. 2429 - 2457

แผ่นดินพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นรัชกาลที่พระมหากษัตริย์ทรงครองราชย์ยาวนานถึง 42 ปี มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงในหลาย ๆ ด้าน เนื่องจากระยะนั้นประเทศมหาอำนาจตะวันตกกำลังแสวงอาณานิคมแพร่ขยายมาทางเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ประเทศเพื่อนบ้านของไทย ไม่ว่าจะเป็นพม่า ลาว หรือ กัมพูชา ล้วนตกเป็นอาณานิคมของตะวันตกทั้งสิ้น แต่ประเทศไทยยังคงทีอิสระภาพมาได้ เนื่องจากพระบารมีของพระมหากษัตริย์ไทย ตั้งแต่รัชกาลที่ 4 จนถึงรัชกาลที่ 5 ที่ทรงเร่งรุดปรับปรุงบ้านเมืองให้ก้าวหน้า โดยเฉพาะการศึกษา ทรงส่งเสริมให้พระราชโอรส บุตรหลานข้าราชการ ขุนนาง ไปศึกษาต่อต่างประเทศจำนวนมาก และนำความรู้กลับมาช่วยพัฒนาบ้านเมือง การสาธารณูปโภค สาธารณูปการต่าง ๆ ก็มีการจัดสร้างขึ้นมากมาย พระองค์ทรงเลิกไพร่ เลิกทาส ให้ชนในชาติมีสิทธิเท่าเทียมกัน และทรงปรับปรุงกระทั่งวัฒนธรรมประเพณีที่ยึดถือมาแต่เดิม สิ่งที่ไม่เหมาะสมกับยุคสมัย ก็ทรงเปลี่ยนแปลงอย่างเป็นขั้นตอนและรัดกุม

ศิลปวัฒนธรรมแขนงหนึ่ง คือนาฏยศิลป์ดนตรี ซึ่งในที่นี้ผู้เขียนหมายรวมทั้ง ระบำ รำ ฟ้อน ละคร โขน ปี่พาทย์ มโหรี เครื่องสาย เหล่านี้จัดเป็นเครื่องแสดงความเจริญทางจิตใจของคนในชาติ แสดงถึงเอกลักษณ์ และเป็นเครื่องมือในการสร้างสัมพันธไมตรีได้วิธีหนึ่ง เช่น มีไว้สำหรับต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง เป็นต้น พระองค์จึงไม่เปลี่ยนแปลงยุบเลิกแต่อย่างใด ตรงกันข้าม ในรัชสมัยของพระองค์นั้นมีการพัฒนากิจการด้านนาฏยศิลป์ดนตรีกันอย่างเฟื่องฟู โปรดเกล้าฯ ให้มีประกาศยกเลิกอากรมหรสพ เมื่อวันที่ 9 มีนาคม ร.ศ. 126 (พ.ศ. 2450) ทำให้เกิดคณะละครเอกชนขึ้นอีกมากมาย มีการแข่งขันทางด้านธุรกิจ ส่งผลให้แต่ละคณะคิดรูปแบบการแสดงที่แปลกหูแปลกตาออกไป จนเกิดเป็นแบบแผนนิยมเล่นกันต่อมาหลายประเภท

ระหว่างปี พ.ศ. 2429 - 2457 ซึ่งพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงประทับอยู่ในราชสำนักนั้น พระองค์ย่อมได้ประสบพบเห็นนาฏศิลป์ดนตรีหลากหลายรูปแบบ ในโอกาสต่าง ๆ ผู้เขียนขอตั้งสมมติฐานจากหลักฐานต่าง ๆ ไปตามลำดับประเภทของการแสดง ดังนี้

ละคร

ในสมัยรัชกาลที่ 5 นี้มีคณะละครเอกชนเกิดขึ้นมากมาย แต่ในที่นี้ผู้เขียนจะนำเสนอเฉพาะคณะที่เป็นที่นิยมของราชสำนัก เช่น เคยเข้าไปเล่นถวายหน้าพระที่นั่งหรือพระบาทสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงเคยเสด็จไปทอดพระเนตรถึงโรงละคร ตลอดจนคณะที่สร้างสรรค์การแสดงรูปแบบใหม่ขึ้น ทั้งนี้ ต้องอยู่ในช่วง พ.ศ. 2429 - 2457 เท่านั้น รวมทั้งหลักฐานที่มีการแสดงละครในลักษณะ และในโอกาสต่าง ๆ ของราชสำนักด้วย

เมื่อพระราชชายาฯได้ถวายตัวเข้ารับราชการฝ่ายใน เมื่อปี พ.ศ. 2429 นั้นในปีนั้นมีงานพระราชพิธีใหญ่ของราชสำนัก ได้แก่พระราชพิธีลงสรงสนานสมเด็จเจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศและสถาปนาเป็นพระบรมโอรสาธิราช สยามมกุฎราชกุมารพระองค์แรกของพระราชวงศ์จักรี งานนั้นมีการมหรสพยิ่งใหญ่ น่าจะมีละครสมโภชด้วย แต่

สันนิษฐานว่าคงจะไม่ใช่ละครของหลวง เนื่องจากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงพระนิพนธ์ไว้ในหนังสือตำนานละครอิเหนาว่า ".....เมื่อปีมะเส็ง พ.ศ. 2424 เป็นปีที่ 14 ในรัชกาลจึงได้เริ่มหัดละครหลวงขึ้นใหม่ ในรัชกาลที่ 5 ด้วยจะมีงานสมโภชพระนครอายุครบ 100 ปี เป็นงานใหญ่ในปีมะเมีย พ.ศ. 2425 โปรดให้ละครหลวงครั้งรัชกาลที่ 4 เป็นครูฝึกหัดตัวละครขึ้นใหม่ชุดหนึ่ง เล่นเรื่องอิเหนา ตั้งแต่อิเหนาเข้าเฝ้าท้าวดาหา ไปจนลมหอบนางบุษบา ได้ออกโรงเล่นงานที่โรงละครปลูกขึ้นที่หน้าพระที่นั่งอาภรณ์พิโมกข์ เมื่อเฉลิมพระราชมนเทียรพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท เนื่องในงานสมโภชพระนครครั้งนั้น แต่ละครหลวงที่หัดใหม่เล่นคราวเดียวก็เลิก หาได้เล่นต่อมาอีกไม่....."[39]

จากคำกล่าวนี้ สันนิษฐานได้ว่า ในการสมโภชสมเด็จเจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ ลงสรงสนานในครั้งนั้นอาจไม่มีละครหลวงแสดง หากมีก็อาจเป็นละครของผู้มีบรรดาศักดิ์จัดหามาถวายมากกว่า และหากละครหลวงเลิกเล่นหลังจากงานดังกล่าวจริง พระองค์คงได้ทอดพระเนตรละครหลวงเป็นครั้งแรกใน พ.ศ. 2440 ตามหลักฐานพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพที่กล่าวว่า

".....แต่ละครของหลวงยังได้เล่นเป็นพิเศษอีกครั้งหนึ่งเมื่อรัตนโกสินทร์ศก 116 (พ.ศ. 2440) ในงานสมโภชเมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จกลับจากประเทศยุโรป....."[40]

การแสดงละครผู้หญิงของหลวงครั้งนั้นเป็นการแสดงละครใน เรื่องอิเหนา ตั้งแต่อิเหนาเข้าเฝ้าท้าวดาหา และตอนบวงสรวงขับรำเมื่อใช้บน โดยสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ ซึ่งทรงสำเร็จราชการแทนองค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในขณะนั้น เป็นผู้อุปถัมภ์ในการจัดการแสดง และทอดพระเนตรการฝึกซ้อมด้วยพระองค์

---

[39] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานละครอิเหนา (พระนคร : คลังวิทยา, 2507),หน้า 198 -199.

[40] เรื่องเดียวกัน.

เอง ได้ออกโรงแสดงเมื่อ วันที่ 7 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2440 ณ โรงละครที่ปลูกขึ้นที่สวนศิวาลัย ริมประตูแถลงราชกิจ

การแสดงครั้งนั้น นับเป็นครั้งประวัติศาสตร์ เนื่องจากเป็นการรวบรวมเอาตัวละครหลวงสมัยรัชกาลที่ 4 ที่ยังหลงเหลืออยู่ ซึ่งล้วนแต่อายุ 50 ปีขึ้นไปจนถึงวัยชรา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวไม่โปรดให้ผู้อื่นดู นอกจากผู้ที่เป็นลูกเป็นหลาน และบรรดาข้าราชการฝ่ายในที่ปฏิบัติหน้าที่ต่าง ๆ ในงาน จากนั้นก็มิได้มีการเล่นอีก เมื่อมีงานใดที่ต้องจัดละคร ก็ใช้วิธีหาละครคณะของผู้มีบรรดาศักดิ์เข้ามาเล่นถวาย จนตลอดรัชกาล

ละครเอกชนของผู้มีบรรดาศักดิ์ในสมัยรัชกาลที่ 5 มีหลายคณะด้วยกัน แต่ละคณะก็มีจุดเด่นเป็นเอกลักษณ์ของตนแตกต่างกันไป ละครของเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) จัดแสดงเป็นลักษณะละครพันทางมาตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 4 แสดงในโรงละครเป็นวิก เก็บค่าเข้าชมด้วย โดยเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงเป็นผู้จัดการคณะละครเอง จนถึงแก่อสัญกรรมเมื่อปี พ.ศ. 2434

ละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ คือคณะละครดึกดำบรรพ์ ปรับปรุงการแสดงให้มีลักษณะเฉพาะตัว โดยสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ผู้เป็นกำลังสำคัญของคณะนี้ ละครประเภทนี้จึงถูกเรียกว่าละครดึกดำบรรพ์

นอกจากนี้ยังมีละครอีกหลายคณะที่เล่นละครนอก และละครใน แต่ในช่วงเวลาที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมีประทับอยู่ในราชสำนักนั้น พบว่าละครที่กำลังได้รับความนิยมสูงสุด คือละครร้อง คณะของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์

คณะนี้ตั้งขึ้นเมื่อปลายรัชกาลที่ 5 ประมาณปี พ.ศ.2452 แต่เดิมเล่นละครรำทั้งละครนอก และละครใน ซึ่งมีการฝึกหัดมาตั้งแต่สมัยเจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4 มารดาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ มาถึงปลาย

รัชกาลที่ 5 เปิดเป็นโรงละครเก็บค่าเข้าชมเช่นเดียวกับ 2 โรงที่กล่าวมาข้างต้น ชื่อโรงละคร “วิมานนฤมิตร” เรียกคณะละคอนนี้ว่า “ละคอนหลวงนฤมิตร “ ซึ่งต่อมาโรงละครถูกไฟไหม้ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ก็ได้สร้างโรงละคร ” ปรีดาลัย” ขึ้นที่มุมแพร่งนรา ถนนบ้านตะนาว ประมาณ ปี พ.ศ. 2453 และ ทรงนำแบบแผนการแสดงละคอนของชาวตะวันตก มาดัดแปลงเป็นละคอนไทยอีกแบบหนึ่ง พระองค์ท่านเองเป็นผู้ประพันธ์บท และกำกับการแสดง เรื่องที่แสดงมักเป็นเรื่องพระราชพงศาวดารและนิยายโบราณของไทย ละครประเภทนี้ได้ชื่อว่า “ละครปรีดาลัย”

ผู้ที่มีส่วนช่วยให้ละครของคณะนี้ประสบความสำเร็จ ก็คือ หม่อมหลวงต่วนศรีวรวรรณ (นามสกุลเดิม มนตรีกุล) พระชายาของเสด็จในกรมฯ กรมพระนราฯ ได้เป็นแม่ครูใหญ่ สอนทั้งเพลงขับร้อง และกระบวนรำ เล่นละครเรื่องพระลอ ตั้งแต่ต้นกว่าจะจบเรื่องก็กินเวลาหลายคืน ท่านผู้นี้แต่งเพลงใหม่ ๆ ขึ้นเองด้วยการดีดจะเข้ ส่วนมากเป็นเพลงสำเนียงลาว พระราชชายาจึงโปรดที่จะเชิญหม่อมหลวงต่วนศรี เข้ามาบอกทางเพลงสำเนียงลาวบ่อย ๆ เพื่อเพิ่มปริมาณเพลงสำเนียงลาวขึ้น ในพระตำหนักของท่าน ระยะนี้เองที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสถาปนาเจ้าดารารัศมีขึ้นเป็น “พระราชชายา” แล้วได้เสด็จกลับไปเยี่ยมเมืองเชียงใหม่เป็นกระบวนเสด็จขนาดใหญ่ อันเป็นยุคที่คณะละครของหม่อมหลวงต่วนศรี เริ่มแสดงละครเรื่อง สาวเครือฟ้า ซึ่งชาววังติดกันมากมาย และตัวเอก คือสาวเครือฟ้านั้น แสดงดีมากในฉากฆ่าตัวตาย จนได้รับพระราชทานรางวัลสูงถึง 100 บาท ที่ไม่เคยมีใครได้รับรางวัลสูงเช่นนี้มาก่อนเลย ต่อมาเมื่อพระราชชายาฯ เสด็จกลับมากรุงเทพ แล้วละครเรื่องสาวเครือฟ้าก็ได้แสดงอีกครั้ง เป็นที่โปรดปรานยิ่ง[41] และถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นของละครที่แปลกใหม่ เป็นต้นแบบของคณะละครที่เกิดขึ้นตามมา โดยใช้รูปแบบวิธีการแสดงในลักษณะของละครร้อง อีกหลายคณะ

---

[41] ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล , “พระราชชายาเจ้าดารารัศมีกับการดนตรีของชาติไทย” ใน <u>เพลงอมตะเฉลิมพระเกียรติ พระราชชายา เจ้าดารารัศมี</u> (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542) , หน้า 9 - 11.

อาจารย์มนตรี ตราโมท ยังได้แสดงให้เห็นความนิยมของละครร้องด้วยว่า

"……ปรากฏว่าเป็นที่นิยมของประชาชนทั่วไปเป็นอันมาก……ต่อมา จึงให้เกิดมีผู้นำแบบแผนละคอนร้องนี้ไปแสดงขึ้นอีกหลายคณะและหลายโรง ซึ่งโดยมากผู้ที่ไปฝึกหัด ก็มักเป็นตัวละคอนเก่าจากคณะละคอนปรีดาลัยไปฝึกสอนสืบต่อกันทั้งนั้น ปรากฏชื่อโรงและคณะต่าง ๆ กัน เช่น ปราโมทัย ปราโมทย์เมือง ประเทืองไทย วิไลกรุง ไฉวเวียง เสรีสำเริง บรรเทิงไทย และ นาครบันเทิง เป็นต้น ละคอนแบบนี้ได้เป็นที่นิยมกันมา จนตลอดสมัยรัชกาลที่ 6 และรัชกาลที่ 7 แม้ละคอนที่แสดงกันอยู่ตามโรงทั่วไปในสมัยนี้ (ยกเว้นละคอนรำ) ก็นับว่าเปลี่ยนแปลงปรับปรุงมาจากละคอนแบบปรีดาลัยแทบทั้งนั้น"[42]

ความนิยมละครประเภทนี้ปรากฏอยู่ในพระราชหัตถ์เลขาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่มีถึงพระราชชายาฯ เมื่อพระราชชายาฯ เสด็จกลับไปเชียงใหม่ ครั้งแรก หลังจากเข้ามาประทับอยู่กรุงเทพฯ เป็นเวลาหลายปีหลายฉบับด้วยกัน ดังที่คัดมาไว้ในภาคผนวกแล้ว จึงน่าจะเป็นแรงบันดาลพระทัยอันสำคัญในการประดิษฐ์ชุดการแสดง หรือจัดการแสดงละครของพระราชชายาเจ้าดารารัศมีในภายหลัง

โขน

การแสดงโขนในราชสำนักมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งรักษาแบบแผนมาจน ถึงรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่นั้นมาก็ซบเซาไประยะหนึ่ง จนกระทั่งในสมัยรัชกาลที่ 5 เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ได้เข้าบัญชาการกรมมหรสพ จึงได้ฟื้นฟูโขนหลวงขึ้นใหม่ พระราชชายา เจ้าดารารัศมีอาจได้ทอดพระเนตรโขนในยุคนี้ซึ่งมีการปรับปรุงไปจากโขนผู้ชายในราชสำนักโบราณ เนื่องจาก เมื่อโขนซบเซาช่วง ร.3 - ร.4 นั้น บรรดาศิลปินโขนก็แก่เฒ่าร่วงโรยไป มิได้ฝึกหัดเด็กผู้ชายรุ่นใหม่ ๆ จวบจนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 นี้ เจ้าพระยาเทเวศร์จึงได้หาครูละครในที่มีความถนัดในการแสดงเรื่อง

---

[42] มนตรี ตราโมท, <u>การละเล่นของไทย</u> ,พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน, 2540) , หน้า109-110.

รามเกียรติ์ ซึ่งเป็นผู้หญิงมาฝึกหัดโขน เนื่องจากมีวิธีฝึกหัดตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวลิง เช่นเดียวกัน ทำให้โขนยุคนั้นค่อนข้างมีลักษณะที่ปะปนกับละครในมาก

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อยังทรงดำรงพระยศเป็นพระบรมโอรสาธิราช ก็ยังได้รวบรวมพวกมหาดเล็กขึ้นฝึกหัดโขน เรียกว่า “โขนสมัครเล่น” ซึ่งก็มีฝีมือดีพอสมควร ออกแสดงในงานสำคัญ ๆ ตอนปลายรัชกาลที่ 5 หลายครั้ง

การแสดงโขนครั้งยิ่งใหญ่ที่สุดในระหว่างที่พระราชชายาฯ ประทับอยู่ที่กรุงเทพฯ คือ การแสดงโขนกลางแปลงที่ท้องสนามหลวง เมื่อวันที่ 2 และ 6 กุมภาพันธ์ ร.ศ. 116 (พ.ศ. 2440) เพื่อฉลองสมโภชที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จกลับจากประพาสยุโรปครั้งแรก โดยมีพระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นบำราบปรปักษ์ และพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์เป็นแม่งาน ใช้ผู้แสดงประมาณ 800 คน จับเรื่องตั้งแต่พระรามเสร็จศึกปราบลงกาแล้ว ยกกลับจากค่าย คืนสู่ศรีอยุธยา พระชนนียกทัพออกไปรับพระรามเข้าเมืองแล้วสั่งให้มีการสมโภช 3 เวลา ตอนที่ทำการสมโภช จัดให้มีทั้งละคร หุ่น หนัง งิ้ว มังกร หกคะเมน ไต่ลวด ลอดบ่วงไฟ มังกรล่อแก้ว รำทวน กระบี่กระบอง ฯลฯ มีการก่อสร้างพลับพลาที่ประทับ และบ้านเมือง ป่าเขาต่าง ๆ กลางท้องสนามหลวงเพื่อเป็นฉากประกอบการแสดงอย่างยิ่งใหญ่สมจริง หนังสือพิมพ์ลงข่าวใหญ่โต และมีเจ้านาย ขุนนาง ข้าราชการฝ่ายหน้า ฝ่ายใน แขกเมือง ตลอดจนประชาชนมาถวายความจงรักภักดี และชมการแสดงโขนครั้งนี้อย่างคับคั่งที่สุดเป็นประวัติการณ์

ดนตรี

การดนตรีในราชสำนักสมัยรัชกาลที่ 5 นั้น มีทั้งปี่พาทย์ เครื่องสาย มโหรี ครบถ้วนตามแบบอย่างที่มีมาแต่โบราณ มีการผสมวงที่แตกต่างกันไม่กี่ชนิด กล่าวคือ วงปี่พาทย์ก็จะมีปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ ที่มีการผสมวงขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 5 นี้ ก็มีเพียงวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์เท่านั้น

วงปี่พาทย์ใช้ทั้งในการประกอบพิธีต่าง ๆ และประกอบการแสดงละคร โขน ดังมีหลักฐานปรากฏอยู่มากมาย มักใช้คำว่า “พิณพาทย์” ในพระตำหนักของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีไม่มีเครื่องปี่พาทย์ เนื่องจากเห็นว่าเป็นเครื่องหนัก เหมาะสำหรับผู้ชายเล่น แต่ก็คงเป็นที่รู้จักมักคุ้นดีอยู่ เพราะแม้แต่คุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่ ก็มีวงปี่พาทย์อยู่เช่นกัน

วงเครื่องสายและมโหรีคงไม่ต้องบรรยายมากนัก เนื่องจากพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงมีพระทัยฝักใฝ่ในการบรรเลงดนตรีประเภทนี้อยู่แล้ว ทั้งทรงเอง และ ให้ข้าหลวงของพระองค์ฝึกหัด บนตำหนักก็มีเครื่องดนตรีเหล่านี้จำนวนมาก

ดนตรี ประเภทสุดท้ายที่นิยมกันในราชสำนัก คือ ดนตรีสากล แบบที่เรียกว่า “มโหรีฝรั่ง” ผู้เขียนยังไม่พบหลักฐานว่ามีการบรรเลง “มโหรีฝรั่ง” ในพระราชฐาน แต่อย่างไรก็ตามการจัดให้มีขึ้นในงานสำคัญ ๆ ตามวังเจ้านายต่าง ๆ ผู้มีบรรดาศักดิ์ต่างก็พากันไปร่วมอย่างคับคั่ง อนึ่ง ในสมัยรัชกาลที่ 5 นี้ การเต้นรำแบบที่เรียกว่า “ลีลาศ” เริ่มเข้ามาแพร่หลายแล้ว ดังปรากฏหลักฐานว่า งานโกนจุกบุตรชายพระยาภาสกรวงศ์มีฝรั่งไปชุมนุมพร้อมด้วยคนไทยจำนวนมาก “…….มโหรีฝรั่งได้ทำเพลงเต้นหลายบท แลคนฝรั่งหญิงชายหลายคนเปนคู่ ๆ ได้เต้นเปนที่สนุกนิ์แก่ผู้อยากเต้นอยากดู……”[43]

ในพระตำหนักของพระราชชายาเอง ก็นิยมเล่นดนตรีสากลกันด้วยไม่ว่าจะเป็นเปียโน ออแกน และแมนโดลิน ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว และเป็นผู้นำในการเล่นเครื่องสายผสมเปียโนเป็นวงแรกในพระราชฐานชั้นในอีกด้วย

3.5 ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เมื่อครั้งเสด็จกลับเชียงใหม่ครั้งแรก

นับตั้งแต่เจ้าจอมมารดาดารารัศมีประทับอยู่ในพระรบรมมหาราชวัง เมื่อ พ.ศ. 2429 ท่านไม่ได้เสด็จกลับเชียงใหม่เป็นเวลาถึง 22 ปี จนกระทั่งพระเจ้าอินทวิชยานนท์พิราลัย เจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ พระเชษฐาของพระองค์ขึ้นครองนครเชียงใหม่ ได้ลงมาเฝ้าทูลละอองธุลีพระบาทที่พระนคร เมื่อ พ.ศ. 2451 เจ้าจอมมารดาดารารัศมีจึงขอ

---

[43] เอนก นาวิกมูล, เรียบเรียง, แรกมีในสยาม เล่ม 4 (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แสงแดด, 2540), หน้า 9.

พระราชทานพระบรมราชานุญาต เสด็จกลับไปเยี่ยมมาตุภูมิพร้อมพระเชษฐา ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานอนุญาต พร้อมทั้งสถาปนาพระอิสริยยศขึ้นเป็น "พระราชชายา" ด้วย ในการนี้หม่อมเจ้าหญิงพูนพิศมัย ดิศกุล ทรงนิพนธ์ไว้ว่า "..... โปรดเกล้าฯ ให้จัดงานพระราชพิธีสถาปนาพระอิสริยยศขึ้นเป็นพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในตำแหน่งพระอัครมเหสีพระองค์หนึ่ง มีงานพระราชพิธีเจริญพระพุทธมนต์เลี้ยงพระ และยังมีเลี้ยงเครื่องเย็นที่พระที่นั่งอัมพรสถาน และเสด็จทอดพระเนตรละครร้องของกรมหมื่นนราธิปประพันธ์พงศ์ ที่โรงละครปรีดาลัย....."[44]

ในการเสด็จกลับนครเชียงใหม่ครั้งนั้น พระราชชายาฯ ได้ทรงสร้างกู่ หรืออนุสาวรีย์ขึ้นที่วัดสวนดอก สำหรับเป็นที่บรรจุพระอัฐิของพระญาติผู้ใหญ่ที่ได้ล่วงลับไปแล้ว เสร็จแล้วก็โปรดให้มีการฉลองใหญ่ถึง 15 วัน 15 คืน ตั้งแต่วันที่ 15 ถึง 30 ตุลาคม 2452 ในการฉลองครั้งนี้มีหลักฐานว่าพระองค์ทรงนำเอาบทละคร ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งทรงได้รับพระราชทานจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มาฝึกซ้อมให้คณะละครของเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ องค์ที่ 8 แสดงเป็นครั้งแรก ในงานฉลองกู่ที่วัดสวนดอกนั้นด้วย โดยมีพระประยูรญาติแสดงละครเรื่องต่าง ๆ คือ

1.เรื่องพระลอตามไก่

ทรงเลือกผู้แสดงเป็นตัวเอกดังนี้

หม่อมวาด แสดงเป็น พระลอ

หม่อมแส “ ไก่แก้ว

หม่อมพันธุ์ “ ปู่เจ้าสมิงพราย

เรื่องพระลอตอนเสี่ยงน้ำ

หม่อมวาด แสดงเป็น พระลอ

เรื่องพระลอตอนเข้าสวน

---

[44] พูนพิศมัย ดิศกุล, หม่อมเจ้าหญิง, ประชุมพระนิพนธ์ เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์บำรุงบัณฑิต, 2529), หน้า 1.

หม่อมแส แสดงเป็น พระลอ

หม่อมวาด “ นายแก้ว

หม่อมพันธุ์ “ นายขวัญ

หม่อมผาด “ นางรื่น

หม่อมดำ “ นางโรย

2.เรื่องสาวเครือฟ้า

ทรงเลือกผู้แสดงเป็นตัวเอกดังนี้

หม่อมวาด แสดงเป็น นายร้อยตรีพร้อม

หม่อมแส “ เครือฟ้า

3.เรื่องอิเหนา

ตอนตัดดอกลำเจียก จนถึงบุษบาเสี่ยงเทียน

ทรงเลือกผู้แสดงเป็นตัวเอกดังนี้

หม่อมวาด แสดงเป็น อิเหนา

หม่อมผาดและหม่อมแส ผลัดกันแสดงเป็น บุษบา[45]

จะเห็นว่า ผู้แสดงละครในยุคแรก ๆ ที่ พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงคัดเลือกให้แสดงตามพระประสงค์นั้น ล้วนเป็นหม่อม ของพ่อเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ทั้งสิ้น สะท้อนให้เห็นว่า นางละครในคุ้มเจ้าหลวง ก็มักเป็นที่พอพระทัย ถึงขั้นเลี้ยงดูเป็นหม่อม คล้ายกับชีวิตนางละครในกรุงเทพฯ ที่เป็นหม่อมกันหลายต่อหลายคน แต่ละครรุ่นหลังจากที่พระราชชายาฯ ขึ้นไปประทับที่เชียงใหม่เป็นการถาวรแล้วนั้น เป็นรุ่นที่ถูกฝึกหัดขึ้นมาใหม่ และแสดงให้เห็นว่า การละครในคุ้มหลวงเชียงใหม่นั้นมีปัจจัยต่าง ๆ พร้อมอยู่แล้ว รอเพียงเวลาที่จะมีผู้มีอำนาจบารมี ฟื้นฟูขึ้นมาเท่านั้น และพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ก็ทรงฟื้นฟูขึ้นได้ เป็นการวางรากฐานการละครขึ้นในนครเชียงใหม่

---

[45] บุญเสริม สาตราภัย, เสด็จลานนา 1 , (กรุงเทพฯ : อักษราพิพัฒน์จำกัด, 2532) , หน้า 152.

เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงทราบว่า พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงนำเอาบทละครที่พระราชทานให้มานั้น ไปฝึกซ้อมเพื่อแสดงในงานฉลองกู่วัดสวนดอก จึงทรงมีพระราชหัตถเลขา ฉบับลงวันที่ 2 กรกฎาคม ร.ศ. 128 (พ.ศ. 2452) ทรงชมพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ดังมีข้อความ ดังนี้

"……การที่ตั้งพยายามไปซ้อมลครเล่นพระลอแก้ขัด ใจคอก็เด็ดหนักหนา คนที่จะเล่นลคร มันต้องเปนคนคิดได้ทั้งบท แลทั้งคุมเรื่องให้ท่า จำจะต้องคิดเรื่องใหม่ ประกอบกับตัวคนที่มีอยู่จึงจะเล่นได้ดี เพราะฉนั้นคนที่เล่นลครดีมาแต่ก่อน ๆ พระพุทธเลิศหล้า ตาเจ้ากลับ นายเนตร นายต่าย เจ้าพระยามหินทร เหล่านี้เขานึกของเขาเองทั้งนั้น ถ้าเล่นลคร มีคนมาคอยติว่าที่นี่ต้องอย่างนั้น ที่นั่นต้องอย่างนี้จึงจะถูกแล้ว เล่นอย่างไร ๆ ก็สู้เมื่อกระนั้น คือคนที่แรกเล่นไม่ได้……..”[46]

ในการเสด็จกลับมาตุภูมิครั้งนี้ พระราชชายาทรงประทับอยู่ที่เชียงใหม่เป็นเวลา 6 เดือน ดังนั้นการจัดแสดงละครทั้ง 3 เรื่องในงานฉลองกู่นี้ จึงเป็นผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เพียงครั้งเดียวของพระองค์ท่าน ที่เป็นงานใหญ่ ต้องใช้เวลาเตรียมงานและฝึกซ้อมการแสดงอย่างจริงจัง ถึงแม้ว่าจะมีบุคลากรเป็นละครในคุ้มของเจ้าอินทวโรรสสุรยวงศ์เป็นผู้ปฏิบัติอยู่ก็ตาม หากผู้จัดการแสดงไม่มีความรู้ความสามารถในการจัดการแสดงละคร และไม่มีบารมีพอ ก็จะไม่สามารถจัดขึ้นเช่นนี้ได้ ซึ่งพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ก็ทรงพิสูจน์ให้เห็นแล้วว่าทรงมีทั้งความรู้ความสามารถทางการละครและพระบุญญาบารมี

ข้อสังเกตุอีกประการหนึ่งคือ ละครทั้ง 3 เรื่องที่จัดแสดง มีทั้งละครพันทางละครร้อง และละครใน ละครในเรื่องอิเหนานั้นตัวละครในคุ้มอาจคุ้นเคยมาก่อนหน้านี้บ้างแล้ว แม้จะเป็นคนละบทคนละตอนกันก็ตาม แต่ละครพันทางเรื่องพระลอ และ

---

[46] แสงดาว ณ เชียงใหม่, รวบรวม, พระประวัติพระราชชายา เจ้าดารารัศมี พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานทำบุญ 100 วัน เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่(เชียงใหม่: โรงพิมพ์กลางเวียง, 2517), หน้า 152.

ละครร้องเรื่องสาวเครือฟ้านั้นเป็นเรื่องใหม่ ที่ได้รับความนิยมที่กรุงเทพมหานคร หากการแสดงที่เชียงใหม่ในปี 2452 นั้นเป็นครั้งแรก จะกล่าวได้หรือไม่ว่า พระราชชายาฯ เป็นผู้นำละครพันทางและละครร้องจากทางกรุงเทพฯขึ้นไปเผยแพร่เป็นพระองค์แรก และหากเป็นเช่นนั้นจริง ยิ่งสะท้อนให้เห็นถึงพระปรีชาสามารถทางด้านการละครของพระองค์ท่านในการถ่ายทอดวิชาเหล่านี้จนสามารถจัดการแสดงขึ้นมาได้ หรืออีกสมมุติฐานหนึ่งคือ เป็นไปได้หรือไม่ว่า การเสด็จกลับมาตุภูมิครั้งนั้น พระองค์ทรงนำครูละครที่มีชื่อเสียงจากกรุงเทพฯ ขึ้นไปเชียงใหม่ด้วย ซึ่งข้อสังเกตุทั้งหลายเหล่านี้มิได้มีหลักฐานกล่าวถึงแต่ประการใด

สรุป

พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงเป็นขัตติยนารี ที่เพียบพร้อมทั้งชาติตระกูลและการศึกษาทุกแขนงที่ชนชั้นสูงในสมัยรัชกาลที่ 5 จะพึงได้รับ พระองค์ทรงได้รับการหล่อหลอมขนบประเพณีของชาวภาคเหนือ และขนบประเพณีของราชสำนักภาคกลาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านนาฏศิลป์ดนตรีที่นิยมกันในราชสำนักสมัยรัชกาลที่ 5 ระหว่าง ปี พ.ศ. 2429 - 2457 อันเป็นช่วงที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมีทรงประทับอยู่ในกรุงเทพฯ นั้น ได้มีการรับอิทธิพลทางด้านศิลปการละครและดนตรีของชาติตะวันตกเข้ามามากทำให้นาฏยศิลป์ไทยมีพัฒนาการไปอย่างหลากหลาย ซึ่งพระราชชายา เจ้าดารารัศมีทรงเปิดพระทัยกว้างที่จะเรียนรู้พัฒนาการเหล่านั้น ทั้งด้วยพระองค์เอง และทรงสนับสนุนให้คนใกล้ชิด เรียนรู้อย่างเต็มตามศักยภาพของแต่ละคนด้วย โดยเฉพาะการส่งเสริมให้เรียนดนตรีไทยและสากล ซึ่งหลายคนก็เป็นกำลังสำคัญของพระราชชายาในการอนุรักษ์และพัฒนานาฏยศิลป์ ในภายหลัง

คณะละครเอกชนที่เจริญรุ่งเรืองมากที่สุดคณะหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ 5 ก็คือละครปรีดาลัย ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ซึ่งพระราชชายาเจ้าดารารัศมีได้ทอดพระเนตรบ่อยครั้ง และมีหลักฐานเป็นพระราชหัตถเลขา ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวถึงพระราชชายาฯ กล่าวถึงละครปรีดาลัยหลายฉบับ สันนิษฐานว่าละครปรีดาลัย น่าจะเป็นแรงบันดาลพระทัยอันสำคัญที่

ทำให้พระราชชายาฯ ศึกษาจดจำจนสามารถนำไปฝึกหัด จัดแสดงที่เชียงใหม่ได้เมื่อครั้งเสด็จเยือนนครเชียงใหม่เมื่อ พ.ศ. 2452 และอาจได้แนวคิดหลายอย่างในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ขึ้น อีกหลายชุดในบั้นปลายพระชนม์ชีพ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

\บทที่ 4
บั้นปลายพระชนม์ชีพ

หลังจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จสวรรคต เมื่อวันที่ 23 ตุลาคม พ.ศ. 2453 พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ยังประทับอยู่ที่สวนฝรั่งกังไส จนถึง พ.ศ. 2457 รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชชายาฯ จึงได้กราบถวายบังคมทูลลาพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ไปประทับยังนครเชียงใหม่ ซึ่งในปีนั้น พระราชชายาฯ ทรงมีพระชนมายุ 41 พรรษา เมื่อเสด็จกลับไปถึงเชียงใหม่ได้ประทับที่คุ้มเจ้าหลวงองค์ที่ 9 คือเจ้าแก้วนวรัฐ พระเชษฐาต่างอุทรของพระองค์ ต่อมาก็ย้ายมาทรงสร้างพระตำหนักใหม่ คือคุ้มเจ้าดารารัศมี แล้วสร้างพระตำหนักดาราภิรมย์ขึ้น ซึ่งชาวเชียงใหม่จะเรียกพระตำหนักของพระราชชายาฯ ว่า " วัง" แทนคำว่า"คุ้ม" เป็นการเทิดพระเกียรติในการเป็นอรรคชายาในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

4.1 บรรยากาศในคุ้มหลวง และวังพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

บรรยากาศในคุ้มหลวง และวังพระราชชายาเจ้าดารารัศมีที่สร้างขึ้นเป็นที่ประทับในบั้นปลายพระชนม์ชีพนั้น ไม่ต่างอะไรกับบรรยากาศในพระราชฐานชั้นในของพระมหากษัตริย์ ที่กรุงเทพฯ นัก กล่าวคือเป็นศูนย์รวมความเจริญ ความงดงามของศิลปวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆ ของล้านนา และที่ได้รับแบบอย่างมาจากราชสำนักกรุงเทพฯ อย่างครบถ้วน ตลอดจนมีข้าหลวง นางใน ซึ่งส่วนใหญ่ก็จะได้รับการฝึกหัดวิชาความรู้ของกุลสตรี ตลอดจนฝึกหัดเป็นช่างฟ้อนอีกด้วย

บรรดาช่างฟ้อน หรือนางละครในคุ้มเจ้าหลวง มักเป็นลูกหลานของข้าหลวง พระญาติ วงศ์ของเจ้าหลวงเชียงใหม่แต่ละองค์นั่นเอง ที่มีทั้งบิดามารดา พามาถวายตัวรับใช้เป็นข้าหลวงอยู่ในคุ้ม และมีที่เจ้าหลวงไปพบเห็นตามหมู่บ้าน ตำบลต่าง ๆ จึงพามาอุปการะ อาทิ คุณแสงหล้า โอชเจริญ ช่างฟ้อนในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ กล่าวว่า

“…คุณพ่อเป็นท้าว เท่ากับทรงกรม มีศักดินา 300 - 400 ไร่ คุณป้าเข้ามาอยู่ในคุ้มพ่อเจ้า โดยพ่อเจ้าจูงมือมาจากบ้านด้วยตัวเอง พ่อเจ้าชอบเลี้ยงเด็กผู้หญิงตั้งแต่ตัวเล็ก ๆ ไม่ค่อยชอบเลี้ยงเด็กผู้ชาย….”[1] ในคุ้มจึงมีบรรดาเด็กผู้หญิงอาศัยอยู่มากมาย คล้ายกับพระราชฐานชั้นในของวังหลวงกรุงเทพฯ

เมื่อมีแต่เด็กผู้หญิง จึงต้องมีข้าหลวงผู้ใหญ่คอยอบรมกิริยามารยาท และวิชาความรู้ตามแบบกุลสตรีทั้งหลาย อย่างเช่นการร้อยดอกไม้ ที่มีหลักฐานชัดเจน ในสมัยของพระราชชายาฯที่เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ข้าหลวงของพระราชชายาเป็นผู้ถ่ายทอดว่า “…..คนสวนจะเก็บดอกไม้มาให้ร้อยกัน ใครกรองเป็นก็กรองไป เอาไม้มาทำเป็นก้าน ใช้ดอกสลิด ดอกพุทธชาติ ไม่ใช้ดอกมะลิ ใครช่างร้อยมาลัยก็ร้อยมาลัย โดยมาก “ท่าน” * จะสอนให้ทำเป็นลวดลาย การสอนจะมีคน สอน เช่น เจ้าทิพวรรณพวกเจ้าอาทั้งหลาย แต่ “ท่าน” จะนั่งคุม เพราะมันจะต้องเลือกดอก เอาดอกนี้ใส่ก่อน ดอกนี้ใส่หลัง เสร็จแล้วคนสวน ก็นำไปขายที่ตลาดในตอนเย็น ดอกพุทธชาติจะมีมาก บริเวณเก๋งจีนนั่นจะปลูกดอกไม้เต็มไปหมด ถ้าขายได้ก็เก็บเงินไว้ทำบุญวันประสูติ……”[2] แสดงให้เห็นว่านอกจากจะเป็นการฝึกหัดความเป็นกุลสตรีแล้ว ยังเป็นการหารายได้เพื่อนำมาทำกิจกรรมต่างๆ อีกทางหนึ่งด้วย

ในคุ้มท่าเจดีย์กิ่วยังมีอะไรอีกหลายอย่าง เช่น“……..งานฝีมือดอกไม้ใบตองของชาววังหลวง การร้อยมาลัย ทำบายศรี จัดพาน จัดกระเช้าดอกไม้ ล้วนแต่เป็นงานศิลปะเชิดหน้าชูตาอวดแขกที่ไปเยือนเชียงใหม่……”[3] และต้องหัดปักผ้าเป็นตัวหนังสือพระนามของพระราชชายาเจ้าดาราวัศมีด้วย

---

[1] สัมภาษณ์ แสงหล้า โอชเจริญ , ช่างฟ้อน 8 กุมภาพันธ์ 2542.

* หมายถึง พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี

[2] สัมภาษณ์ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ , ต้นห้องและช่างซอในวังพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี 12 กรกฎาคม 2540.

[3] ม.ร.ว.พัฒนฉัตร รพีพัฒน์ และคนอื่น ๆ , เล่าเรื่องแม่ , พิมพ์เป็นที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ ท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี (กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2539) , หน้า 64.

ส่วนการเรียนหนังสือนั้น เจ้าวงศ์จันทร์ (ณ เชียงใหม่) คชเสนี ซึ่งมีศักดิ์ เป็นหลานปู่ของเจ้าแก้วนวรัฐ และใช้ชีวิตในวัยเยาว์อยู่ในคุ้มหลวงนานหลายปี บันทึกไว้ว่า เจ้าแก้วนวรัฐจ้างครูมาสอน "……..จัดที่ให้ครูกินนอนอยู่ในคุ้มหลวง ที่ในคุ้มหลวงมีศาลาหลังใหญ่ใช้เปนที่เรียน (ศาลาหลังนี้ตามธรรมดาเปนที่สำหรับพวกมาจากบ้านนอก ที่เข้ามาในเมือง แลเปนที่จ่ายเงินเดือนพวกข้าในคุ้ม แลจ่ายเงินปีค่าป่าไม้สำหรับเจ้านาย ณ เชียงใหม่) เมื่อแรก ๆ เรียนก็มีเพียงอาว์ข้าพเจ้าสามคน แลข้าพเจ้าต่อมาพวกลูกเจ้านายญาติพี่น้องก็มาเรียนด้วย จนถึงพวกข้าในคุ้ม ซึ่งเป็นเด็กที่เปนตัวลครของเจ้าปู่……"[4]

ไม่มีหลักฐานว่า มีครูเข้าไปสอนหนังสือในคุ้มตั้งแต่สมัยไหน เพราะชาวเชียงใหม่ในสมัยโบราณไม่นิยมให้เด็กผู้หญิงได้เรียนหนังสือ มีเพียงเด็กผู้ชายไปเรียนที่วัด ซึ่งเป็นศูนย์กลางความรู้ และครูก็คือพระสงฆ์ แต่เป็นที่ชัดเจนว่า ข้าหลวงที่เป็นละครในสมัยเจ้าแก้วนวรัฐนั้น ได้เรียนหนังสือ ทั้ง ๆ ที่การศึกษายังกระจายไปไม่ทั่วถึงสำหรับชาวบ้านทั่วไป ทำให้เห็นว่านางละคร หรือช่างฟ้อนในคุ้มเจ้าหลวง ถือเป็นชนชั้นหนึ่งที่มีโอกาสดีกว่าคนภายนอกในหลาย ๆ ด้าน โดยเฉพาะการศึกษา

4.2 นาฏยศิลป์ในคุ้มหลวง

ดังได้กล่าวมาแล้วว่า ในคุ้มหลวงเชียงใหม่นั้น มีละครมาตั้งแต่สมัยพระเจ้าอินทวิชยานนท์ ผู้ครองนครเชียงใหม่ องค์ที่ 7 (พระบิดาของพระราชชายาฯ) และฝึกสอนถ่ายทอดกันต่อมาจนกระทั่งยกเลิกตำแหน่งเจ้าหลวงไปในปลายรัชกาลที่ 5

นาฏยศิลป์ของคุ้มนั้น จึงมีลักษณะเป็นละครคล้ายกับละครหลวงในราชสำนักกรุงเทพฯ แสดงทั้งโขน ละครใน ละครพันทาง

"….ข้าหลวง ที่เป็นละคร ในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ มีไม่ต่ำกว่า 50 คน ต้องเล่นละครทุกวันเสาร์ อาทิตย์ ช่วงเย็น ที่โรงละคร ตั้งอยู่ในคุ้มหลวงทางทิศตะวันตก……..

---

[4] เจ้าวงศ์จันทร์ (ณ เชียงใหม่) คชเสนี, ……. หน้า 18.

……..เวลาซ้อมลครตีกลอง 10 ที เรียกลครแลพิณพาทย์ พวกลูกคู่ คนบอกบท ถ้าตี 24 ที เรียกทุกแผนกมาพร้อมกันหมด……”[5]

“…….การฟ้อนก็หัดอยู่ทั้งวัน ไม่มีกำหนดกฎเกณฑ์ อยากซ้อมอะไรก็ซ้อมมีงานรับแขกบ้านแขกเมืองคราวใดก็มาซ้อมละครกัน…..”[6]

หน้าโรงละครจะมีแตรวงบรรเลงก่อน ครั้นถึงเวลา 18.30 น. ปี่พาทย์จะบรรเลงโหมโรง ละครเริ่มแสดงเวลา 20.00 น.

ใน สมัยเจ้าแก้วนวรัฐนั้น มีพร้อมทุกอย่าง เครื่องดนตรี ครูลคร ก็เอาไปจากกรุงเทพฯ มาตอนหลังที่สุดนี้ เมื่อ พ.ศ. 2480 ได้ขอให้เจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว.เย็น อิศรเสนา) ส่งครูขึ้นไปทำพิธีครอบลครชุดสุดท้าย เมื่อจะเปิดโรงละครใหม่ (ต่อมา คือโรงหนังศรีนครพิงค์) อีกครั้งหนึ่ง

สมัยนั้นยังไม่มีไฟฟ้าใช้ โรงลครจึงทำเพดานเป็นช่อง ๆ ทำสพานยาวไปจดฝาห้อง แลสพานมีหลายสพาน ทำห่างกันราว ๆ ครึ่งเมตร สำหรับแขวนตะเกียงเจ้าพายุ เรียกว่า ตะเกียงวอชิงตัน โดยชักรอกขึ้นไปแขวนไว้ ราว 4 ดวง เอาฉากเขียนเปนรูปเมฆหมอกลงมาข้างตะเกียง เมื่อลครเลิกแล้ว บนสพานเปนที่เก็บฉากทั้งหมดม้วนยาวไว้บนสพานนั้น

ที่คุ้มใช้ตะเกียงลาน ตะเกียงน้ำมันการ์ด พวกคนที่อยู่ในคุ้มได้รับแจกน้ำมันการ์ดครอบครัวละหนึ่งขวดเหล้า พอบ่าย 3 โมง เจ้าหน้าที่ก็มาจ่ายน้ำมัน ในเทศกาลต่าง ๆ จะจุดไฟตามที่ต่าง ๆ ในบริเวณคุ้ม มีเสาไว้แขวนตะเกียงเจ้าพายุ ในฤดูฝนลครจะหยุดเล่นตลอดฤดูกาล[7]

แสดงให้เห็นว่า ในสมัยแรกที่ยังไม่โรงละครศรีนครพิงค์เกิดขึ้นนั้น มีการแสดงละครในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ อยู่แล้ว แต่โ รงละครเป็นเพียงโรงไม้โล่งกว้าง มียกพื้นสำหรับตัวละครแสดงและไม่มีฉาก เมื่อเลิกเล่นละครแล้วบริเวณที่นั่งคนดูก็กลายเป็นโรงรถของพ่อเจ้าแก้วนวรัฐ บนเวทีกลายเป็นที่เก็บเครื่องดนตรีและอุปกรณ์การแสดงต่างๆ

---

[5] เรื่องเดียวกัน , หน้า 18-19.

[6] สัมภาษณ์ สมพันธ์ โชตนา, ช่างฟ้อนประจำคุ้มเจ้าบัวทิมพย์ 8 กุมภาพันธ์ 2542.

[7] เจ้าวงศ์จันทร์ (ณ เชียงใหม่) คชเสนี, ……. หน้า 18-19.

ด้านหลังมีเรือนแถวข้าหลวงพัก ครูลมุล ยมะคุปต์ และสามี ยังเคยพักอยู่ที่นั่นด้วย ต่อมาจึงมีการรื้อโรงละครเก่าทิ้ง สร้างเป็นโรงละครศรีนครพิงค์ขึ้น นับว่าเป็นการพัฒนาการละครขึ้นอีกระดับหนึ่ง ให้เหมาะสมและทัดเทียมกับโรงละครในกรุงเทพมหานคร

เมื่อครั้งทำพิธีเปิดโรงละคร พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าอนุสรณ์มงคลการ หรือ พระองค์ชายเล็ก ยังได้ขึ้นไปจัดแสดงละครร้องเรื่อง "กู้เกียรติ" พระนิพนธ์ในพระองค์ท่าน โดยใช้นักแสดงของเจ้าบัวทิพย์ เป็นผู้แสดง ส่วนบททหารตัวประกอบซึ่งต้องใช้จำนวนมาก ก็ใช้ทหารจริง ๆ จากค่ายที่เชียงใหม่หลายสิบคน และพระองค์ชายเล็กยังนำนักดนตรีในพระองค์ไปจากกรุงเทพฯ เพื่อบรรเลงประกอบการแสดงด้วย

การคัดเลือกผู้แสดงของพระองค์ชายเล็กนั้น พระองค์จะพาตัวละครในคุ้มหลวงไปทดสอบเสียง โดยการร้องโน้ตสากล (โด เร มี ฟา ซอล...) ตามเสียงออร์แกน เมื่อเลือกตัวแล้ว ก็จะดูว่าน้ำเสียงของแต่ละคนเป็นอย่างไร จากนั้นพระองค์จึงไปแต่งเพลงมา ให้เข้ากับเสียงร้องของตัวละคร

พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณ์มงคลการ ไม่ได้พึ่งขึ้นไปเชียงใหม่ในครั้งนั้นเป็นครั้งแรก แต่ได้เดินทางไปเชียงใหม่อยู่บ่อยครั้ง คุณป้าสมพันธ์ โชตนา ช่างฟ้อนในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ ยังได้เล่าถึงความทรงจำเกี่ยวกับพระองค์ชายเล็กว่า พระองค์ชอบนุ่งกางเกงแพร เสื้อพวงมาลัย มีผ้าเช็ดหน้าเหน็บที่ขอบเอวกางเกงเสมอ มหาดเล็กคนสนิทคือคุณละม่อม กับคุณโปร่ง ซึ่งภายหลังมีเรื่องขัดใจกัน เรื่องคู่ครองจึงออกจากหน้าที่ไปทั้งคู่

พระองค์ชายเล็กเคยชอบพอกับช่างฟ้อนในคุ้ม อันเนื่องมาจากการที่พระองค์ได้ทรงพบเห็น และซ้อมละครในคุ้มหลายครั้ง เช่น เคยพอพระทัย ช่างฟ้อนชื่อ “ฟองจันทร์” ถึงขั้นขอไปเป็นหม่อม ซึ่งเจ้าแก้วนวรัฐก็อนุญาต และให้คุณฟองจันทร์จัดดอกไม้ธูปเทียนใส่พานให้พระองค์ชาย เป็นการถวายตัวด้วย

ความสัมพันธ์ระหว่างเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ กับเจ้านายทางกรุงเทพฯ เช่นนี้เกิดขึ้นหลายครั้ง หลายช่วงเวลา ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่า เป็นอีกช่องทางหนึ่ง ในการถ่ายทอดความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ ไปมาระหว่างกรุงเทพฯ กับเชียงใหม่ แม้โดยมากทางเชียงใหม่ จะเป็นฝ่ายรับมากกว่าก็ตาม

บุคคลสำคัญทางด้านการละครในคุ้มหลวงเชียงใหม่

เมื่อกล่าวถึงละครในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ ก็จำเป็นต้องกล่าวถึงบุคคลสำคัญอีกคนหนึ่ง ซึ่งดูแล บริหารคณะละครคุ้ม และนำพาละครคุ้มให้รุ่งเรือง มีชื่อเสียงโด่งดังนั่นก็คือ เจ้าหญิงบัวทิพย์

เจ้าหญิงบัวทิพย์ เป็นธิดาคนที่สองของพลตรีเจ้าแก้วนวรัฐ ซึ่งถือกำเนิดจากแม่เจ้าจามรี เมื่อวันที่ 21 กันยายน พ.ศ. 2425 ในขณะที่เจ้าแก้วนวรัฐ ยังเป็นเจ้าสุริยวงศ์อยู่ ตรงกับสมัยเจ้าอินทวิชยานนท์ เป็นพระเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่

เจ้าหญิง บัวทิพย์ สมรสกับ เจ้าน้อยกุย สิโรรส หรือร้อยตรีกุย สิโรรส บุตรชายของรองอำมาตย์เอก เจ้าสุริยวงศ์ (คำตัน สิโรรส) มีธิดาชื่อเจ้าหญิงสร้อยดารา สิโรรส ซึ่งภายหลังถูกสุนัขบ้ากัด ถึงแก่กรรม ใน พ.ศ. 2402 ต่อมาเจ้าบัวทิพย์แยกทางกับเจ้าน้อยกุย สมรสครั้งใหม่กับอำมาตย์โทเจ้าราชภาคินัย (เมืองชื่น ณ เชียงใหม่) แต่ไม่มีบุตรด้วยกัน

จากความโศกเศร้าครั้งใหญ่ในชีวิต ที่สูญเสียธิดา ทำให้เจ้าหญิงบัวทิพย์ ซึ่งมีใจรักในการละครฟ้อนรำอยู่แล้ว ได้หันมาสนใจละครอย่างจริงจังยิ่งขึ้นเพื่อเป็นเครื่องบันเทิงใจ ประกอบกับพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ซึ่งกลับไปประทับที่เชียงใหม่ และได้ฟื้นฟูการละคร และนาฏยศิลป์ต่าง ๆ ขึ้น เริ่มเข้าสู่วัยชรา พระพลานามัยไม่สมบูรณ์แล้ว เจ้าบัวทิพย์ ซึ่งมีศักดิ์เป็นหลานของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี จึงได้เข้ามามีบทบาทฟื้นฟูนาฏศิลป ทั้งฟ้อนเทียน ฟ้อนเล็บ ฟ้อนม่าน และฟ้อนดาบ ตลอดจนการร่ายรำแบบต่าง ๆ สืบแทนพระราชชายา ซึ่งเด็ก ๆ ที่เจ้าหญิงนำมาหัด แบ่งกันเป็นรุ่น ๆ จนสามารถเล่นเป็นละครร้อง และละครพูดได้เป็นอย่างดี และในปี พ.ศ. 2478 ได้

จัดให้มีการแสดงละครอิงประวัติศาสตร์ เรื่อง “ไทยต้องสู้” บทประพันธ์ของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรณ์มงคลการ ที่โรงภาพยนตร์ศรีนครพิงค์ ครั้งหนึ่งปรากฏว่าเป็นที่นิยมของประชาชนอย่างแพร่หลาย [8]

การที่คณะละครเจ้าบัวทิพย์ สามารถเล่นละครร้อง ซึ่งเป็นละครแบบใหม่ เพิ่งเกิดขึ้นในช่วงปลายรัชกาลที่ 5 ได้เป็นอย่างดีนั้น เป็นเพราะว่า มีคณะละครร้องจากรุงเทพฯ ขึ้นไปเปิดการแสดงให้ชาวเชียงใหม่ชมอยู่เสมอ ไม่ว่าจะเป็นคณะแม่ละม่อม แม่ฤดี แม่แนบ แม่บุนนาค และแม่ชม้อย เป็นต้น โดยมักจะไปเช่าโรงหนังต๊กกง (ปัจจุบันเป็นอาคารสำนักงานของกลุ่มชินวัตร) ที่ปกติจะฉายภาพยนตร์จีน เก็บค่าบัตรเข้าชมไม่กี่สตางค์ เป็นสถานที่แสดง

คณะแม่ละม่อม เป็นละครร้องคณะแรก ๆ ที่ขึ้นไปถึงเชียงใหม่ ละครที่เล่นยังเป็นเรื่องที่นำมาจากวรรณคดี บทร้องเป็นแบบกลอนแปด ใช้ดนตรีไทยบรรเลง ส่วนคณะแม่ฤดีเป็นต้นมา จะเป็นละครร้องสมัยใหม่ โดยร้องเป็นเพลงไทยสากล เรียกกันว่า “ เพลงเนื้อเฉพาะ ” ทั้งเนื้อหา และการแต่งกายจะเป็นไปตามยุคตามสมัย ผู้แต่งเพลงประจำคณะก็คือ นายทองคำ วีรวงศ์ หลานของแม่ฤดี ที่ได้อาศัยอยู่ที่เชียงใหม่ต่อมา คณะของแม่ฤดีนี้ ได้รับความนิยม แสดงอยู่ที่เชียงใหม่นานกว่าคณะอื่น ๆ ภายหลังเมื่อกลับไปกรุงเทพฯ แล้วยุบคณะกันไป ตัวแม่ฤดี ยังได้กลับไปสอนละครร้องอยู่ในคุ้มหลวงอีกระยะหนึ่งด้วย

มหรสพที่เป็นที่นิยมกันในสมัยนั้น นอกจากภาพยนตร์จีนแล้ว ก็คือละครร้องนี่เอง ซึ่งบรรดาข้าหลวง และช่างฟ้อนในคุ้ม ก็ได้ไปชมกันอยู่เสมอ สำหรับเจ้าบัวทิพย์เองนั้น ไม่มีผู้ใดยืนยัน ว่าเคยไปดูละครด้วยตนเองหรือไม่ แต่ถ้าคณะไหนมีชื่อเสียงเป็นที่นิยมชมชอบของชาวเชียงใหม่ เจ้าบัวทิพย์ ก็จะว่าจ้างให้เข้าไปสอนการแสดงให้กับช่างฟ้อนในคุ้ม โดยให้ค่าจ้างเดือนละ 150 บาท

---

[8] ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง, เพ็ชร์ลานนา (เชียงใหม่ : สุริยงวงศ์บุ๊คเซ็นเตอร์, 2509), หน้า 249.

ละครคณะเจ้าบัวทิพย์นี้ เป็นละครที่ทันสมัย มีชื่อเสียงที่สุด ในภาคเหนือยุคนั้น มีงานว่าจ้างให้ไปแสดงทั้งกรุงเทพฯ และจังหวัดต่าง ๆ มากมาย เช่น เคยมาแสดงฟ้อนเมือง หรือฟ้อนเล็บ ประกอบภาพยนตร์ เรื่อง “สามปอยหลวง” ที่โรงละครศาลาเฉลิมกรุง และเคยไปแสดงถึงจังหวัดลพบุรี ซึ่งช่วงนั้น มีกรมศิลปากรเกิดขึ้นแล้ว ในงานนั้น มีทั้งละครของกรมศิลปากร และละครเจ้าบัวทิพย์ ซึ่งเล่นเรื่อง ราชาธิราช และ ไกรทอง ปรากฏว่าคนพากันมาดูละครของเจ้าบัวทิพย์มากกว่า ละครกรมศิลป์เสียอีก เป็นเรื่องภาคภูมิใจของบรรดาคณะละครคุ้มเป็นอันมาก

แต่สำหรับเจ้าบัวทิพย์เองไม่มีผู้ใดยืนยันว่า ท่านมีความสามารถในการละครเพียงใด แต่ในฐานะเจ้านายฝ่ายเหนือ ตามประเพณีของชาวล้านนา ก็จำเป็นอยู่เองว่าจะต้องหัดฟ้อนให้เป็น สำหรับที่จะต้องฟ้อนกันในหมู่เจ้านายฝ่ายเหนือ เช่น การฟ้อนในพิธีทูลพระขวัญพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เสด็จเชียงใหม่ ในปี พ.ศ. 2469 เจ้าบัวทิพย์ก็ร่วมฟ้อนด้วย โดยฟ้อนคู่กับ เจ้ารำเจียก บุตรีเจ้าจักร์คำขจรศักดิ์ เจ้าผู้ครองนครลำพูน

แต่การมีคณะละครอยู่ในความดูแล และจัดการแสดงละครรำ ละครร้องเรื่องต่าง ๆ อยู่เสมอได้นั้น เป็นเพราะท่านมีกำลังสำคัญ เป็นตัวละครเก่าสมัยพระเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์หลายคน คนสำคัญที่ผู้วิจัยจะกล่าวถึงต่อไปนี้ คือ หม่อมแส

หม่อมแส เป็นตัวละครในคุ้มตั้งแต่สมัยพ่อเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ ได้เป็นหม่อมของพ่อเจ้า เมื่อพ่อเจ้าอินทวโรรสพิราลัย ก็ได้มาเป็นหม่อมของเจ้าแก้วนวรัฐ และเป็นครูสอนละครในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ มาจนกระทั่งคณะละครตกมาอยู่ในการดูแลของเจ้าบัวทิพย์

หม่อมแสเป็นชาวเหนือ ที่มีฝีมือในการละครแบบราชสำนัก และฟ้อนรำพื้นเมืองภาคเหนือเป็นอย่างดี ครูละครคนแรกของหม่อมแส น่าจะเป็นแม่ครูจาด ครูละครกรุงเทพฯ ที่ขึ้นไปสอนอยู่ในคุ้มหลวง ตั้งแต่สมัยพระเจ้าอินทวิชยานนท์ เจ้าหลวงเชียงใหม่ องค์ที่ 7 รวมทั้งคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ ยังเคยไปต่อท่ารำให้หม่อมแสถึงที่

คุ้ม[9] หม่อมแส เคยแสดงเป็นสาวเครือฟ้า คู่กับหม่อมมวาด อิเหนา ซึ่งแสดงเป็นร้อยตรี พร้อม ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก

หม่อมแสมีลักษณะตาโปน ผมหยิก และดุมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เวลาสอนละคร "..การเรียนละครในคุ้มนั้นถ้าทำไม่ได้ตามที่ครูสอน ครูจะลงไม้ลงมือ หม่อมแสดุยิ่งกว่าใคร เด็ก ๆ กลัวหม่อมแสมากกว่าพ่อเจ้าเสียอีก หลังจากซ้อมฟ้อนแล้ว เวลาอาบน้ำตอนเช้า เด็ก ๆ จะมาผลัดกันดูว่ามีรอยหยิกบนเนื้อตัวกันคนละกี่รอย..."[10]

หม่อมแสเป็นคนรำงาม รู้จักคิดประดิษฐ์ท่ารำให้สวยงามแปลกตา ยกตัวอย่างเช่น ฟ้อนม่านมุยเชียงตา หม่อมแส ก็เป็นหลักในการประดิษฐ์ดัดแปลงท่ารำจากฟ้อนกำเบ้อ และลีลาท่ารำแบบพม่า โดยอาศัยแม่ท่าจากเพลงช้า เพลงเร็วเป็นพื้นฐาน จนเราได้เห็นเป็นฟ้อนม่านมุยเชียงตาอย่างในปัจจุบัน คุณป้าสมพันธ์ โชตนา กล่าวว่าสาเหตุที่พระราชชายาฯ ทรงมอบหมายให้หม่อมแสประดิษฐ์ท่ารำชุดนี้ แทนที่จะให้ครูคนอื่น หรือครูลมุล ยมะคุปต์ ซึ่งไปจากกรุงเทพฯ น่าจะเชียวชาญในการรำแม่ท่านาฏศิลป์ไทย อย่างเพลงช้าเพลงเร็วมากกว่าเพราะ ครูลมุลนั้น " ..รำเป็นละครเกินไป .." [11] นอกจากนี้ ช่างฟ้อนซึ่งเป็นลูกศิษย์ของหม่อมแสยังจดจำได้ว่า หม่อมแสนั้น ไม่ชอบการรำที่รวดเร็วเกินไป ไม่ชอบลีลาที่ดูไม่นิ่ง แม้กระทั่งการเล่นเท้า *

หลักฐานตรงนี้น่าจะสะท้อนให้เห็นรสนิยมของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ในการประดิษฐ์ท่ารำพื้นเมืองภาคเหนือได้ว่า ทรงโปรดที่จะให้การฟ้อนชุดใหม่ ๆ นั้น มี

---

[9] สัมภาษณ์ สมพันธ์ โชตนา , ช่างฟ้อนประจำคุ้มเจ้าบัวทิพย์ 23 เมษายน 2542.

[10] สัมภาษณ์ แสงหล้า โอชเจริญ , ช่างฟ้อน 23 เมษายน 2542.

[11] สัมภาษณ์ สมพันธ์ โชตนา ,ช่างฟ้อนประจำคุ้มเจ้าบัวทิพย์ 23 เมษายน 2542.

* "เล่นเท้า" เป็นนาฏยศัพท์ ที่หมายถึงการเคลื่อนไหวส่วนเท้า โดยผู้รำยืนอยู่บนเท้าข้างใดข้างหนึ่ง ส่วนอีกข้างหนึ่ง จรดจมูกเท้าลงกับพื้นเยื้องไปด้านหน้าของเท้าที่ยืนอยู่ จากนั้นใช้เท้าที่จรดก้าวไปข้างหน้า หรือถอยหลัง แล้วใช้เท้าข้างที่เหลือมาจรดจมูกเท้าลงกับพื้น เยื้องไปด้านหน้าของเท้าที่ยืนอยู่บ้าง สลับกันไปตามจังหวะ

ความสวยงามแปลกใหม่ แม้จะใช้พื้นฐานแม่ท่าของรำไทย แต่ก็ให้พลิกแพลงดัดแปลงไปให้มีกลิ่นอายของล้านนาอย่างงดงามอ่อนช้อย นิ่มนวล

นอกจาก บุคคลสำคัญสองท่ านนี้ ยังมีครูละครคนอื่น ๆ อีก นอกจากแม่ครูจาดที่พระเจ้าอินทวโรรสฯ จ้างมาจากกรุงเทพฯ แล้ว ก็มีลูกศิษย์ ของแม่ครูจาดต่อ ๆ มา นอกจากหม่อมแส ที่ได้กล่าวไปแล้ว ก็มี นางขันแก้ว หรือหม่อมวาด(อิเหนา) หม่อมพัน หม่อมผาด หม่อมชื่น หม่อมสุน หม่อมเจิม ภายหลังเป็นหม่อมของพระเจ้าอินทวโรรสฯ ทั้งสิ้น และยังมี ครูหลง แม่ดำ แม่ตุ้ย ที่ไม่ได้เป็นหม่อมด้วย

“….ที่เป็นครูละครตัวหลัก ๆ คือหม่อมแส สอนทั้งตัวพระเอก และนางเอก ครูเผื่อนสอนตัวแม่ ตัวนางรอง ๆ ครูพัน สอนตัวพระรอง ตัวพ่อ ส่วน ครูหลง สอน เสนา และตัวตลก แม่ดำ แม่ตุ้ย เป็นครูสอนฟ้อนพื้นเมือง เช่น ฟ้อนมด ฟ้อนแม่เล้ เป็นต้น

ครูหลง บุญจูหลง นั้น ชอบดื่มเหล้า แม้กระทั่งก่อนเล่นละคร เคยเล่นละครเรื่อง ไกรทอง ที่โรงละครศรีนครพิงค์ของเจ้าบัวทิพย์ขณะเมา อยู่บนเวที ก็เปิดหัวจระเข้ออกมา ตะโกนว่า “นี่แม่ครูหลงเน้อ” เพราะกลัวคนไม่รู้ว่าใครแสดง พ่อเจ้าแก้วถึงกับเรียกครูหลงมาลงโทษ ด้วยการใช้ไม้เท้าตี นอกจากนี้ครูหลงยังชอบเรียกลูกศิษย์ มาฟังท่านระบายความทุกข์เวลาที่เมาเหล้าด้วย แต่ถึงคราวอารมณ์ไม่ดี ก็ไล่ตีเด็กกระเจิดกระเจิง…. ” [12] และครูหลงนี้ ตอนซ้อมละครรำ เวลาเข้าพระเข้านาง ถ้าไม่ตั้งใจฝึกจริงท่านตีเลย หรือขณะที่ครูหลงสอนท่านสูบบุหรี่ขี้โย ถ้าเด็กไม่ตั้งใจเรียน ก็จะถูกจี้ด้วยบุหรี่ขี้โย [13]

แต่ครูหลงผู้นี้ มีฝีมือในการฟ้อนพื้นเมืองเป็นเลิศ ทั้ง ๆ ที่เติบโตมาจากการเล่นละคร จึงต้องสอนทั้งละคร และสอนฟ้อน เป็นคนชอบจดจำท่ารำแปลก ๆ มาดัดแปลง

---

[12] สัมภาษณ์ แสงหล้า โอชเจริญ , ช่างฟ้อน 8 กุมภาพันธ์ 2542.

[13] โครงการศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ฟ้อนเชิง : อิทธิพลที่มีต่อฟ้อนในล้านนา (เชียงใหม่: โรงพิมพ์สันติภาพ พริ้นท์, 2537) , หน้า 10.

และเป็นกำลังสำคัญของพระราชชายาฯ อีกคนหนึ่ง เวลาที่ทรงปรับปรุงชุดการแสดงพื้นเมือง ผลงานของครูหลงที่ลูกศิษย์จดจำได้ว่าได้รับการถ่ายทอดมาจากครูหลง ก็คือชุด “ฟ้อนเงี้ยว” ส่วนครูพัน หรือหม่อมพัน ค่อนข้างสุขุม เป็นผู้ใหญ่ มาจากใต้ (กรุงเทพมหานคร) ไม่รู้ว่ามาจาคณะละครสำนักไหน เป็นหม่อมของพ่อเจ้าอินท์ (อินทวโรรสสุริยวงศ์)

ครูละครทั้งหมดนี้ เป็นครูละครเก่าแก่ มีทั้งที่เป็นหม่อมของพ่อเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ และไม่ใช่หม่อม อีกหลายต่อหลายคน ซึ่งจากการที่เป็นข้าหลวง เล่นละคร ก็เลื่อนฐานะมาเป็นครูกันต่อมา ในสมัยเจ้าแก้วนวรัฐ จนกระทั่งเป็นคณะละครเจ้าบัวทิพย์

บุคคลเหล่านี้ เข้ามาเกี่ยวข้องกับพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ตั้งแต่เริ่มแรกที่เสด็จกลับไปประทับที่เชียงใหม่ และพระองค์ประทับที่คุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ โดยศักดิ์แล้วพระราชชายาก็เป็นที่รักและเกรงอกเกรงใจ ของเจ้าแก้วนวรัฐหลายประการ เพราะเป็นน้องสาวต่างอุทร ของเจ้าแก้วนวรัฐ (พระราชชายากำเนิดจากแม่เจ้าเทพไกรสร ส่วนเจ้าแก้วนวรัฐ กำเนิดจากหม่อมเขียว) และยังเป็นพระราชชายา ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ซึ่งนับว่าได้รับเกียรติสูงสุดในล้านนาสมัยนั้น ยามอยู่กันตามลำพัง เจ้าแก้วนวรัฐยังไม่ยอมนั่งอยู่ในที่สูงกว่าพระราชชายาฯ และยังคอยดูแลเรื่องการเงินของพระราชชายาเป็นการส่วนตัวอีกด้วย ท่านมักพูดอยู่เสมอว่ากลัวพระราชชายาจะไม่มีเงินเล่นไพ่ จึงมักจะให้ข้าหลวงนำเงินไปถวายพระราชชายาฯ อยู่เสมอ

เมื่อเป็นดังนี้แล้ว พระราชชายา เจ้าดารารัศมี จึงน่าจะประทับอยู่ที่เชียงใหม่อย่างสุขสบาย สมบูรณ์พร้อมด้วยปัจจัยต่าง ๆ ดังนั้น นาฏยศิลป์ในคุ้มหลวง ไม่ว่าจะเป็นการละคร หรือดนตรี ซึ่งเป็นเครื่องบันเทิงใจสำหรับชนชั้นสูง หรือเจ้านายฝ่ายเหนือก็ย่อมได้ถวายการรับใช้พระองค์ท่านด้วย จนกระทั่งพระองค์ย้ายไปประทับที่พระตำหนักดาราภิรมย์ ก็ยังคงเรียกใช้บรรดาละครในคุ้มหลวงทุกครั้งที่มีงาน ครูละครที่ได้รับความไว้วางพระทัย ในการคิดประดิษฐ์ ดัดแปลงท่ารำต่าง ๆ ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี มากที่สุด ก็คือ “หม่อมแส” นั่นเอง

นอกจากครูละครแล้ว ครูดนตรีคนสำคัญ ๆ ของคุ้มหลวง รุ่นแรก ๆ ก็ไปจากกรุงเทพฯ เช่นกัน คนแรก ได้แก่ ครูช้อย สามีแม่ครูจาด และศิษย์ที่รับสืบทอดไว้ คือ

1. นางสม บรรเลงฆ้องวงใหญ่
2. นายขำ บุตรนางสม บรรเลงระนาดเอก
3. นายวัง บรรเลงเครื่องหนัง[14]

แต่ครูดนตรีที่มีส่วนในการวางรากฐานดนตรีปี่พาทย์ ไว้ให้กับคุ้มหลวงเชียงใหม่และวังพระราชชายาฯก็คือครูรอด และครูชั้น อักษรทับ สองสามีภรรยา ที่มีความสามารถเป็นเลิศ ครูรอดนั้นเป็นศิษย์หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีความสามารถบรรเลงดนตรีปี่พาทย์ได้หลายชนิด เคยเป็นนักดนตรีประจำอยู่ที่วังลดาวัลย์ หรือวงดนตรีวังบางคอแหลม ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงลพบุรีราเมศวร์ ส่วนครูชั้น ภรรยาของครูรอด มีศักดิ์เป็นหลานของจางวางทั่ว พาทยโกศล มีความสามารถทางดนตรีและขับร้องด้วย เมื่อทั้งสองไปอยู่ที่เชียงใหม่ ในปี 2458 รับจ้างทำพิณพาทย์ลิเก อยู่ที่โรงละครศรีนครพิงค์ระยะหนึ่ง จนความทราบถึงพระราชชายาฯ จึงโปรดฯ ให้เข้าไปเป็นครูดนตรีในวังของพระองค์ท่านทันที หลังจากนั้น ครูทั้งสองท่านก็ได้เชิญ ครูฉัตร และครูช่อ สุนทรวาทิน ซึ่งเป็นน้องชายแท้ๆของท่าน และเป็นศิษย์เอกของบ้านจางวางทั่ว พาทยโกศล ให้ขึ้นไปช่วยวางรากฐานการดนตรีปี่พาทย์ที่เชียงใหม่อีกด้วย นับเป็นครูปี่พาทย์ 4 คนที่สำคัญของการละครคุ้มและวังพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในสมัยรัชกาลที่ 6

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 7 ก็ได้ครูละครอีก 2 ท่านขึ้นไปช่วยคือ ครูลมุล ยมะคุปต์ ที่เคยเป็นตัวละครทั้งจากวังสวนกุหลาบ และวังเพ็ชรบูรณ์ ไปพร้อมกับครูสงัด สามีของครูลมุล และนายถีร์ ปี่เพราะ ซึ่งครูสงัด และครูลมุล ได้รับใช้เจ้าแก้ววนวรัฐ และพระราชชายา เจ้าดารารัศมี อยู่ที่คุ้มหลวงเชียงใหม่ เพียง 3 - 4 ปี ก็กลับกรุงเทพฯ โดยนำเอานาฏยศิลป์ที่คุ้มเชียงใหม่มาเผยแพร่ที่กรุงเทพฯ ในภายหลังอีกหลายต่อหลายชุด

---

[14] ธีรยุทธ ยวงศรี , การดนตรีการขับการฟ้อนล้านนา (เชียงใหม่ : สุริยวงศ์เซ็นเตอร์, 2540) , หน้า 64.

4.3 นาฏยศิลป์ ในวังพระราชชายา

หลังจากที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี กลับไปประทับที่เชียงใหม่ เมื่อเดือนมกราคม ปี พ.ศ. 2457 เป็นต้นมา พระองค์ทรงมีพระตำหนัก หรือที่ประทับอยู่สี่แห่งด้วยกัน คือ

1. “คุ้มเจดีย์กิ่ว” ซึ่งเจ้าแก้วนวรัฐ พระเชษฐาของพระองค์ ให้สร้างขึ้นเพื่อถวายเป็นที่ประทับเมื่อแรกเสด็จคืนนครเชียงใหม่ * ตำหนักนี้ตั้งอยู่ใกล้แม่น้ำปิง เป็นอาคารสองชั้น ทรงยุโรป ปัจจุบันตำหนักหลังนี้ เป็นสถานกงสุลอเมริกันประจำจังหวัดเชียงใหม่
2. “คุ้มรินแก้ว” ตั้งอยู่ที่ถนนห้วยแก้ว อยู่ห่างจากแจ่งหัวรินไปประมาณครึ่งกิโลเมตร เป็นอาคารสองชั้นทรงยุโรป เป็นตำหนักที่พระราชชายาฯ เสด็จมาประทับเป็นครั้งสุดท้าย และสิ้นพระชนม์ที่นี่
3. “ตำหนักพระราชชายา” บนดอยสุเทพ สร้างขึ้นสำหรับประทับในฤดูร้อน เป็นอาคารไม้หลังใหญ่ชั้นเดียว สร้างตรงมุมโค้ง ช่วงสุดท้ายของถนนศรีวิชัย เลยโค้งขุนกันไปเล็กน้อย ตำหนักนี้สร้างด้วยไม้ จึงได้ทรุดโทรมผุพังไปตามกาลเวลา และถูกรื้อถอนไปในที่สุด
4. “ตำหนักดาราภิรมย์” ตั้งอยู่ที่อำเภอแม่ริม ห่างจากตัวเมืองเชียงใหม่ออกไปประมาณ 15 กิโลเมตร พระราชชายาฯ ทรงโปรดตำหนักแห่งนี้ และทรงใช้เวลาประทับมากกว่าตำหนักแห่งอื่น ๆ พระตำหนักนี้เป็นอาคารก่ออิฐปนไม้ ลักษณะค่อนไปทางทรงยุโรป ตั้งอยู่ในบริเวณกว้างขวาง เนื้อที่ประมาณ 70 ไร่เศษ อยู่ด้านหลังที่ว่าการอำเภอแม่ริม ด้านตะวันตกของถนนโชตนา โปรดให้เรียกชื่อว่า “สวนเจ้าสบาย”

ชาวเชียงใหม่จะไม่เรียกตำหนักของพระราชชายาฯ ว่า “ตำหนัก” หรือ “คุ้ม” แต่จะนิยมเรียกว่า “วัง” มากกว่า และขนานนามพระองค์ท่านว่า “เจ้าในวัง” เพราะเป็นการยกย่องพระองค์ท่านในฐานะที่เป็นพระราชชายา ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระมหากษัตริย์ในรัชกาลที่ 5 ถือว่ามีศักดิ์สูงที่สุดของเชียงใหม่

---

* บางท่านบอกว่า คุ้มเจดีย์กิ่ว เป็นคุ้มเก่าที่มีอยู่ก่อนที่พระราชชายา จะเสด็จกลับไปประทับที่เชียงใหม่

และชาวล้านนา อย่างไรก็ดี ในงานวิจัยฉบับนี้ อาจมีคำว่า “คุ้ม” ของพระราชชายา ปรากฏอยู่ด้วย เนื่องจาก เป็นคำที่ยกมาจากคำพูดของบุคคลที่ให้สัมภาษณ์ หรือจากเอกสารของผู้เขียนคนอื่น ๆ ซึ่งก็ไม่ถือเป็นที่สุดว่าคำไหนถูก หรือผิด

พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงมีความสนพระทัย และมีความเชี่ยวชาญในหลายด้าน ตั้งแต่เรื่องศิลปวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์ ศาสนา ไปจนกระทั่งการเกษตร ที่พระตำหนักของพระราชชายาจึงมีกิจกรรมหลายอย่าง ที่สะท้อนให้เห็นความสนพระทัย และพระอัจฉริยภาพของพระองค์ท่าน

พระตำหนักที่เห็นชัดเจนที่สุด คือพระตำหนักดาราภิรมย์ สวนเจ้าสบาย อำเภอแม่ริม เนื่องจากเป็นที่ที่ทรงประทับอยู่นานที่สุด พระองค์โปรดให้ทอลองค้นคว้าปรับปรุงวิธีการปลูกพืช เพื่อเผยแพร่แก่ประชาชน และปลูกเพื่อจำหน่ายเป็นตัวอย่างแก่เกษตรกรด้วย นอกจากนี้ก็ยังฝึกหัดข้าหลวงให้เย็บปักถักร้อย เย็บใบตอง ทำบายศรี ส่งเสริมการทอผ้าตีนจก ผ้ายกดอก ศิลปะชั้นสูงของชาวเหนือ ซึ่งขณะนั้นกำลังจะเสื่อมสูญไป จึงได้ทรงรวบรวมผู้ชำนาญการทอผ้าซิ่นตีนจกจากที่ต่าง ๆ เข้ามาทอที่ตำหนัก ทั้งทอไว้ใช้ส่วนพระองค์ และสำหรับประทานให้ผู้อื่น ในโอกาสต่าง ๆ

สำหรับการส่งเสริมให้ข้าหลวง และลูกหลานเจ้านายหัดฟ้อนรำ และเล่นดนตรีนั้น เริ่มปรากฏมาตั้งแต่ครั้งที่เสด็จกลับไปประทับที่เชียงใหม่ในช่วงแรก ที่คุ้มเจดีย์กิ่วคุ้มหลวงของเจ้าแก้วนวรัฐ พระองค์มีวงเครื่องสายด้วย เมื่อท่านทรงมีสุขภาพดี ท่านทรงจะเข้เอง แต่เมื่อสุขภาพไม่อำนวย ทรงเองไม่ได้ ท่านก็จะแต่งเพลงเอง ท่านมีความละเอียดละออมากเรื่องเพลง ท่านจะแต่งถวายทุกครั้ง ที่พระเจ้าอยู่หัวพระองค์ต่าง ๆ เสด็จเลียบมณฑลฝ่ายเหนือ

ที่คุ้มเจดีย์กิ่วนั้น มีโรงกี่ สำหรับทอผ้า สอนทั้งข้าหลวงและชาวบ้านให้ทอผ้า และเป็นสถานที่ใช้ฝึกซ้อมฟ้อนรำอีกด้วย โดย"....มีคนมาสอน และจะมีคนมาเรียนทอผ้า....ผ้าซิ่นโดยเฉพาะของพระราชชายาฯ นั้น มีความละเอียดประณีตมาก และมักจะ

ทอด้วยเส้นเงิน และเส้นทองแท้ ๆ เชิงซิ่นนั้นเป็นเครื่องบ่งบอกสถานภาพทางสังคม ของคนในเวลานั้น.....ข้าง ๆ โรงกี่ ใช้เป็นที่ฝึกซ้อมการฟ้อนแบบพื้นเมือง....."[15]

โรงกี่นี้เป็นโรงยาวชั้นเดียว ช่วงกลางระหว่างเสาทั้งสองข้างโล่งตลอด ใช้เป็นที่สำหรับฝึกซ้อมฟ้อน หรือซ้อมละครต่าง ๆ จากเสานี้ไปมีปีกยื่นออกไปทั้งสองข้าง เป็นที่ตั้งเครื่องทอผ้าแบบกี่กระตุกสำหรับทอผ้าซิ่นยกดอก มีทั้งหมดประมาณ 20 เครื่อง เรียงไปตลอดความยาวของโรงกี่นี้ ด้านเหนือของโรงกี่ เป็นห้องสำหรับเก็บสัปคับช้างประจำพระองค์ ของพระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ องค์ที่ 6 หนึ่งหลัง กับสัปคับช้างของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ พระเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ที่ 7 หนึ่งหลัง และสัปคับช้างของแม่เจ้าทิพเกษรอีก 1 หลัง สัปคับช้างทั้ง 3 นี้ ได้ตกเป็นมรดกของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี เคยทรงจัดถวายให้เป็น สัปคับช้างพระที่นั่งของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณีพระบรมราชินี และช้างนำเชิญพระพุทธรูปเสด็จ ฯ เข้าเมืองเชียงใหม่ เมื่อคราวเสด็จเลียบมณฑลพายัพเมื่อ พ.ศ. 2469 และเมื่อพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี สิ้นพระชนม์แล้ว เจ้าแก้ว
นวรัฐเป็นผู้จัดการมรดกของพระองค์ จึงยกสัปคับช้างทองนี้ เป็นสมบัติของพิพิธภัณฑสถานเชียงใหม่ 1 หลัง ถวายแก่วัดเจดีย์หลวง 1 หลัง ถวายแก่วัดพระสิงห์ 1 หลัง

เมื่อพระราชชายาฯ เสด็จไปประทับที่ อ. แม่ริมแล้ว บรรยากาศภายในพระตำหนักดาราภิรมย์ เอง ก็ไม่ต่างไปจากคุ้มเจดีย์กิ่วเท่าใดนัก โดยเฉพาะเรื่องการฝึกสอนให้บุตรหลานเจ้านาย และข้าหลวงในพระองค์ เป็นช่างฟ้อนด้วย

สมัยนั้น ทั้งที่ตำหนักดาราภิรมย์ ของพระราชชายา เจ้าดาราวัศมี และที่คุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ ต่างก็มีช่างฟ้อนประจำแต่ละคุ้ม ช่างฟ้อนเหล่านี้ ส่วนมากเป็นคนในสกุล ณ เชียงใหม่บ้าง ณ ลำพูนบ้าง สกุล ณ ลำปาง

---

[15] ม.ร.ว.พัฒนฉัตร รพีพัฒน์ และคนอื่น ๆ , เล่าเรื่องแม่ พิมพ์เป็นที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ ท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี (กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2539) , หน้า 63.

และ สกุล ณ น่าน ก็มี เพราะสมัยนั้นทรงอุปถัมภ์เจ้านายฝ่ายเหนือ ที่เข้ามาถวายตัวอยู่ในคุ้มในวัง จึงทรงฝึกหัดบุตรหลานของเจ้าเหล่านี้ ให้เป็นช่างฟ้อนประจำคุ้ม บางครั้งเจ้านายที่มีบ้านอยู่ของตัวเองนอกคุ้ม ก็จะนำบุตรหลานมาถวายตัวให้อยู่ในคุ้ม เพื่อให้ได้รับความรู้ด้านศิลปแขนงต่าง ๆ ที่พระองค์โปรดประทานให้เป็นวิชาประจำตัวสืบไป สำหรับบุตรหลานเจ้านายที่มาจากนอกคุ้ม ถ้าเห็นว่า มีแววในการฟ้อนรำ ก็จะโปรดให้เข้ามาฝึกซ้อม และแสดงร่วม เมื่อมีงานต่าง ๆ บุตรหลานของข้าหลวงมหาดเล็กส่วนมาก ก็เป็นช่างฟ้อนประจำคุ้มทั้งนั้น หรือแม้แต่บุตรหลานของชาวบ้านที่สมัครใจเข้ามาเป็นช่างฟ้อนประจำคุ้มก็มีไม่น้อยเหมือนกัน

เจ้าจำรัส (ณ เชียงใหม่) พงษ์ประดิษฐ์ ธิดาของเจ้าบุญทวงศ์ และแม่เจ้าข่ายแก้ว ณ เชียงใหม่ ได้ติดตามเจ้าแม่เข้าเฝ้าพระราชชายา เมื่ออายุ 18 ปี ถวายตัวเป็นข้าหลวงเรือนนอก (คือข้าหลวงที่ไป-กลับ) ไม่ได้ค้างอยู่ในคุ้ม เป็นคนหนึ่งที่ได้ฝึกหัดการฟ้อนในวังพระราชชายา ร่วมกับเจ้านายในสกุล ณ เชียงใหม่ อีกหลายคน ได้หัดฟ้อนเมือง โดยอยู่คู่หน้า เพราะฟ้อนงาม และจำเก่ง [16] ที่เป็นข้าหลวงเรือนในอย่างเช่น เจ้าแสงสว่าง (สิโรรส) ณ เชียงใหม่ ก็ถูกเจ้าสุริยวงศ์ (เจ้าน้อยคำตัน สิโรรส) ผู้เป็นบิดา พาไปถวายตัวตั้งแต่อายุ 7 - 8 ปี ก็เป็นช่างฟ้อนรุ่นเดียวกับเจ้าจำรัส (ณ เชียงใหม่) พงษ์ประดิษฐ์ ด้วย

นอกจากนี้ยังมี เจ้าบุษบรรณ (สิโรรส) ณ เชียงใหม่ น้องสาวของเจ้าแสงสว่าง รวมทั้ง เจ้าปทุมา ณ ลำพูน ข้าหลวงซึ่งมีหน้าที่ดูแล ท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี และหม่อมฟองจันทร์ (ยุคล) อินทะขัติ ที่เป็นทั้งเพื่อนเล่นและผู้ดูแลท่านผู้หญิงฉัตรสุดา ล้วนเป็นช่างฟ้อนในพระราชชายาฯ ทั้งสิ้น

เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ธิดาเจ้าน้อยมรกต กับเจ้าเกี๋ยงคำ ณ เชียงใหม่ เติบโตมาในวังพระราชชายา เป็นผู้ถวายการรับใช้เป็นต้นห้องของพระองค์ท่าน ได้รับ

---

[16] เอมอร ชิตตะโสภณ, เรียบเรียง, 120 ปี พระราชชายาเจ้าดารารัศมี (จัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์เนื่องในงาน "120 ปี พระราชชายา เจ้าดารารัศมี" ณ ห้องบ้านล้านตอง อุทยานการค้ากาดสวนแก้ว เชียงใหม่ วันที่ 10-14 ธันวาคม 2536 , เชียงใหม่ : โรงพิมพ์กาดสวนแก้ว , 2536)

การฝึกหัดเป็นช่างซอ หัดร้องเพลงซอพื้นเมือง เพลงซอน้อยไจยา โดยเรียนจากพระราชชายาโดยตรง นอกจากนี้ยังต้องฝึกหัดฟ้อน โดยเรียนกับครูหลง ครูลมุล จากคุมเจ้าแก้วนวรัฐ ด้วย พระราชชายาจะให้เด็กทุกคนหัดทั้งฟ้อนทั้งซอ คือร้องเป็นรำเป็น แต่เจ้าเครือแก้วมีความสามารถทางร้อง หรือซอ มากกว่า "...ระบำซอ ตอนที่ซอยาก ๆ อย่างซอโยนกนั้น เจ้าเครือแก้วต้องไปอยู่หน้าสุด เพื่อซอให้ช่างฟ้อน ถ้าตอนที่ไม่ยากเจ้าป้าก็ลุกขึ้นฟ้อนด้วย คือไปนั่งซอ 2 รอบ คือตอนแรก "สรวมชีพ..." กับตอนสุดท้าย "ยอพนม...." นอกนั้นก็ไปประจำที่ฟ้อน...."[17]

ช่างฟ้อนในพระราชชายาฯ ที่พิเศษสุด เพราะอยู่ในฐานะเป็นหลานทวดของพระองค์ท่าน คือ ท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี (เดิม หม่อมเจ้าหญิง ฉัตรสุดา ฉัตรชัย) พระธิดาในกรมพระกำแพงเพ็ชรอัครโยธิน กับเจ้าลดาคำ ณ เชียงใหม่ ธิดาเจ้าน้อยเลาแก้ว บุตรเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ ผู้ครองนครเชียงใหม่ ที่ 8 พระราชชายาทรงรับไปเลี้ยงดูตั้งแต่ยังเล็ก จนถึงอายุ 13 ปี เป็นผู้หนึ่ง ที่ได้รับการถ่ายทอดการฟ้อนในแบบฉบับของวังพระราชชายา ได้อย่างงดงาม ท่านผู้หญิงฉัตรสุดา ยังได้ฟ้อนหน้าพระที่นั่งถึงสองรัชกาล ครั้งแรก เมื่ออายุประมาณ 7 - 8 ขวบ เมื่อครั้งที่รัชกาลที่ 7 และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี เสด็จเลียบมณฑลฝ่ายเหนือ อีกครั้งหนึ่งคือพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 และสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ เสด็จเลียบมณฑลฝ่ายเหนือเช่นกัน

การฝึกสอนช่างฟ้อนในความดูแลของพระราชชายาฯ มีความเข้มงวดมาก ส่วนมากพระองค์จะควบคุมการซ้อมด้วยตัวเอง ช่างฟ้อนจะกลัวมากถ้าพระองค์มาดู "..ทรงมีพระปรีชาสามารถทั้งทางด้านร้อง และรำ ถึงขนาดทรงติได้ว่าผิด - ถูก ตรงไหน วิธีการควบคุมของพระองค์ท่าน คือข้างที่ประทับด้านขวา จะวางพานใส่เงินไว้ประทาน

---

[17] สัมภาษณ์ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่, 12 กรกฎาคม 2540.

รางวัลแก่ผู้รำดี รำสวย ส่วนด้านซ้ายเป็นพานวางหวาย ซึ่งจะประทานหวาย (ลงแส้) แก่ผู้รำไม่ดี รำไม่สวย หรือไม่ตั้งใจรำ....." [18]

ส่วนช่างฟ้อนประจำคุ้มของเจ้าแก้วนวรัฐ ซึ่งเป็นคนในสกุล ณ เชียงใหม่ ที่เป็นบุตรหลานโดยตรง มีอยู่ 2 - 3 คน นอกนั้นเป็นบุตรหลานของคนรับใช้ในคุ้ม

เมื่อต่างก็มีช่างฟ้อนประจำคุ้มอยู่ แต่มิได้หมายความว่า เมื่อมีงานมงคลสมโภช หรืองานรื่นเริงใด ๆ แล้วจะมีการจัดการแสดง แยกกันแต่ละคุ้ม แต่จะเป็นการรวบรวมช่างฟ้อน หรือตัวละครที่มีฝีมือของแต่ละแห่งมารวมตัวกันเป็นงาน ๆ ไป โดยพระราชชายา เจ้าดารารัศมี จะเป็นผู้ทรงคัดเลือกด้วยพระองค์เอง เพราะช่างฟ้อนที่อยู่ในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ พระองค์ก็รู้จัก และเห็นฝีไม้ลายมือมาก่อนแล้วทั้งสิ้น และจะไปรวมตัวกันฝึกซ้อมที่ "วัง"

ระบำและฟ้อนที่ทรงใช้ช่างฟ้อนร่วมกันในงานต่าง ๆ มีหลายประเภท เช่น ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนม่านมุยเชียงตา ฟ้อนม่านแม่เล้ ฟ้อนมอญ หรือฟ้อนผีมด จีนรำพัด ระบำงู ฯลฯ ตลอดจนการแสดงละครเป็นเรื่อง เนื่องจากต้องใช้ผู้แสดงจำนวนมาก ๆ

พระราชชายาฯ ทรงรวบรวมท่าฟ้อนต่าง ๆ เหล่านี้ นอกจากจีนรำพัด และระบำงู ทรงใช้เนื้อร้องเป็นเพลงพื้นเมือง รวมกับทำนอง "ซอ" เป็น "ฟ้อนซอสมโภชช้างเผือก" ได้มีการนำออกแสดงเป็นครั้งแรก เมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณีเสด็จฯ เชียงใหม่ โดยบริษัทบอร์เนียว ได้น้อมเกล้าถวายลูกช้างเผือก ซึ่งต่อมาได้รับพระราชทานนามว่า "พระเศวตคชเดชดิลก

---

[18] เอมอร ชิตตะโสภณ, เรียบเรียง 120 ปี พระราชชายาเจ้าดารารัศมี (จัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์เนื่องในงาน "120 ปี พระราชชายา เจ้าดารารัศมี" ณ ห้องบ้านล้านตอง อุทยานการค้ากาดสวนแก้ว เชียงใหม่ วันที่ 10-14 ธันวาคม 2536 , เชียงใหม่ : โรงพิมพ์กาดสวนแก้ว , 2536)

ฯ" [19] ซึ่งในครั้งนั้น ช่างฟ้อนในพระราชชายา เจ้าดารารัศมี รวมทั้งช่างฟ้อนในคุ้มหลวงได้รับคัดเลือกให้ไปแสดงในงานสมโภชช้างเผือกดังกล่าว ที่กรุงเทพมหานครด้วย

กล่าวคือ ช้างเผือกจะเดินทางจากเชียงใหม่ไปกรุงเทพฯ โดยหยุดพักตามจังหวัดต่าง ๆ จังหวัดนั้นก็จะจัดงานฉลอง เป็นระยะไป ส่วนช่างฟ้อนนั้น เดินทางล่วงหน้าไปรอที่กรุงเทพฯ ก่อน ช่างฟ้อนที่พระราชชายาทรงคัดเลือกไป มี 16 คน โดยพระองค์จัดชุดการแสดง รวมทั้งเครื่องแต่งกายของช่างฟ้อนทั้งในเวลาแสดง และในเวลาว่าง ให้ครบ 7 วัน 7 สี

งานฉลองสมโภชช้างเผือกจัดขึ้น 7 วัน 7 คืน วันแรกที่คุณพระเศวตคชเดชดิลกช้างเผือก ใน ร.7 ถึงกรุงเทพฯ ช่างฟ้อนจากคุ้มเชียงใหม่ จะถือพานใส่ข้าวตอกดอกไม้ฟ้อนรับช้าง โดยจัดขบวนแถวให้ช่างฟ้อนอยู่ทั้งด้านหน้า ด้านข้าง และตามหลังช้าง เดินฟ้อนไป โปรยดอกไม้ให้ช้างเผือกไป จนคุณพระฯ เข้าไปถึงโรงช้าง จากนั้นช่วงบ่ายจะมีการแสดงบนเวทีฉลอง ที่ท้องพระโรงวังบางขุนพรหม ชุดการแสดงมีฟ้อนม่านมุยเชียงตา ม่านแม่เล้ เป็นต้น โดยใช้วงปี่พาทย์ของวงบางขุนพรหม เป็นผู้บรรเลง คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เป็นนักร้อง พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวจะเสด็จทุกคืน เมื่อรถพระที่นั่งมาจอด ช่างฟ้อนจะเดินออกมาอ้อมรถ หมุนตัวลงนั่งถวายบังคม แล้วลุกขึ้นฟ้อน ฟ้อนจบจะฟ้อนแม่เล้ กันอย่างสนุกสนาน

แต่เดิมพระราชชายาฯ โปรดให้ไปร่วมฟ้อนฉลองเพียงสามวันเท่านั้น แต่เมื่อครบสามวันแล้ว ทางกรุงเทพฯ ประทับใจกันมาก ขอให้ไปแสดงที่โรงละครแห่งชาติสวนมิสสกวันอีกคืนหนึ่ง จึงต้องโทรเลขมาทูลขอพระราชชายาก่อน เมื่อประทานอนุญาตจึงอยู่แสดงต่อ คืนนั้นเก็บเงินได้พันกว่าบาท [20]

นอกจากงานใหญ่ ในโอกาสพิเศษเช่นงานฉลองช้างเผือกเช่นนี้แล้ว สำหรับช่างฟ้อนของคุ้มเจ้าหลวง หรือตำหนักดาราภิรมย์ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ก็

---

[19] บุญเสริม สาตราภัย, เสด็จลานนา 1, (กรุงเทพฯ: อักษราพิพัฒน์จำกัด, 2532) หน้า

[20] สัมภาษณ์ แสงหล้า โอชเจริญ, ช่างฟ้อน

มักจะได้ร่วมฟ้อนในการแห่ครัวทานทุกครั้ง โดยเฉพาะแห่ครัวทานที่เจ้าหลวง หรือพระราชชายา ฯ เป็นเจ้าภาพ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ อดีตช่างฟ้อน และช่างซอประจำวังพระราชชายา เจ้าดารารัศมีกล่าวว่า สมัยที่ท่านอยู่ในวังนั้น ไม่ได้มีการแสดงให้เจ้านายดูแต่เพียงในคุ้ม เหมือนกับละครในราชสำนัก หรือสำนักเจ้านายในกรุงเทพฯ แต่ที่ฟ้อนกันบ่อยก็คือ งานปอยหลวง นั่นเอง โดยส่วนใหญ่พระสงฆ์ของวัดที่เป็นเจ้าภาพงานปอยหลวงจะมาทูลขอ เจ้าหลวง หรือพระราชชายาก็จะให้ช่างฟ้อนไปคอยฟ้อนรับครัวทานอยู่ในวัด แต่หากขบวนที่นำครัวทานมาไม่มีช่างฟ้อน บรรดาช่างฟ้อนของคุ้มก็ออกไปช่วยฟ้อนแห่บ้าง [21] "... คณะช่างฟ้อนตำหนักดาราภิรมย์ในสมัยนั้น จัดว่าเป็นเยี่ยมที่สุด ไม่มีช่างฟ้อนคณะใดจะฟ้อนได้อ่อนช้อยงดงาม เท่าเทียมคณะช่างฟ้อนตำหนักดาราภิรมย์ได้เลย นอกจากนั้นยังมีลีลาใหม่ไม่เยิ่นเย้อ ทุกคราวที่มีงานทอดกฐิน หรือมีงานปอยหลวงตามวัดต่าง ๆ ของอำเภอแม่ริม หรือตัวเมืองเชียงใหม่ พระองค์จะโปรดให้นำช่างฟ้อนจากตำหนักดาราภิรมย์ไปร่วมในกระบวนแห่ผ้าพระกฐินและฟ้อนรับครัวทานอยู่เสมอ เมื่อใดชาวอำเภอแม่ริม หรืออำเภอใกล้เคียงทราบว่างานใดมีช่างฟ้อนจากคุ้มพระราชชายาฯ ไปร่วมในกระบวนแห่ด้วยแล้ว เป็นต้องพากันไปคอยชมอย่างคับคั่งทีเดียว เมื่อได้ชมแล้วต่างกล่าวขวัญยกย่องว่าเป็นเลิศจริง ๆ สมคำเล่าลือ...."[22] การปรับปรุงฟ้อนครัวทานแบบพื้นบ้านล้านนา ให้มีความสวยงามโดดเด่นจนได้รับการกล่าวขวัญถึงเช่นนี้ นับเป็นผลงานจากพระปรีชาสามารถของพระราชชายาฯ โดยแท้แม้ว่าปัจจุบันจะถูกปะปนกับการรำละครอย่างมาก "....เอกลักษณ์การฟ้อนรำ ตามแบบพระราชชายาฯ นั้น เดี๋ยวนี้หาไม่ได้อีกแล้ว ลักษณะการฟ้อนทางเหนือจริง ๆ ไม่เหมือนการรำละคร ลีลาอาจคล้ายกัน แต่ของเชียงใหม่ เหมือนกับล่องลอยไป เหยียบย่ำเบา ๆ เนิบ ๆ ไม่ลงหนัก เดินไม่กระแทก ไม่ขย่มตัวมาก การวาดแขนก็ช้า ๆ เนิบ ๆ ซึ่งเด็กส่วนใหญ่สมัยนี้ทำไม่ได้ ดิฉันเคยสอนเขา เขาก็ยอมรับว่าเขาทำไม่ได้ เพราะเขาเริ่มมาจากการหัดละคร เวลาลงจึงลงหนัก ไม่เบาและลอยแบบทางเหนือ การแต่งกายฟ้อนรำตามแบบพระราชชายาฯ ก็นุ่งซิ่นและห่มสไบอย่างเดียว

---

[21] สัมภาษณ์ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่, 12 กรกฎาคม 2540.

[22] บุญเสริม สาตราภัย, <u>เสด็จลานนา 1</u>, (กรุงเทพฯ: อักษราพิพัฒน์จำกัด, 2532) , หน้า 148.

ถ้าหากอากาศหนาวจึงสวมเสื้อแขนกระบอก...."[23] อย่างไรก็ตาม ก็ยังนับว่าฟ้อนเมืองหรือฟ้อนครัวทานที่เราเห็นในปัจจุบันนี้ ได้รับการวางรากฐานโดยพระราชชายา เจ้าดารารัศมีนั่นเอง

4.4 ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

ตลอดระยะเวลา 19 ปีที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมีประทับอยู่ที่เชียงใหม่ ได้ทรงประกอบพระกรณียกิจต่างๆ มากมาย แต่ในที่นี้ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงพระกรณียกิจ อันเกี่ยวเนื่องกับนาฏยศิลป์ ซึ่งจะแบ่งออกเป็นประเภทต่างๆ ดังนี้

4.4.1 ผลงานทางด้านละคร

เมื่อพระราชชายา เจ้าดารารัศมีกลับไปประทับที่เชียงใหม่ครั้งนี้ เจ้าแก้วนวรัฐได้ถวายวังที่ท่าเจดีย์กิ่ว ซึ่งสร้างใหม่ให้เป็นที่ประทับ (ปัจจุบันคือบริเวณสถานกงสุลใหญ่อเมริกันประจำจังหวัดเชียงใหม่) ช่วงนั้นยังไม่ปรากฏหลักฐานทางด้านการละครฟ้อนรำ จนกระทั่งพระองค์ย้ายไปประทับที่ตำหนักดาราภิรมย์ สวนเจ้าสบาย อ.แม่ริม พระองค์ได้ทรงคัดเลือกช่างฟ้อนประจำคุ้มรุ่นเล็กมาหัดรำแม่บท ทรงเลือกได้ตัวพระ มีชื่อว่า "สุดใจ" เป็นลูกข้าหลวงนักดนตรีซอตู้ชื่อ " สั้น" และได้ตัวนางชื่อ "วันดี" เป็นลูกของคหบดีครอบครัวหนึ่งในเชียงใหม่ ทรงโปรดให้หม่อมดำ ซึ่งเป็นตัวละครของพระเจ้าอินทวโรรสฯ มาเป็นผู้ฝึกซ้อม มีเรื่องเล่าว่า " พระราชชายาฯ ทรงเผลอไป ไม่ได้ขึ้นครูตามธรรมเนียมโบราณเสียก่อน ประจวบกับระยะนั้นทรงประชวรอยู่ด้วย เมื่อทรงระลึกได้จึงทรงบนไว้ว่า ถ้าพระองค์หายประชวรจะเล่นละครพระลอแก้บน และเมื่อทรงหายประชวรแล้วจึงรับสั่งให้หม่อมแส หม่อมพัน หม่อมดำ ตัวละครของพระเจ้าอินทวโรรสฯ ช่วยกันฝึกซ้อมละครเรื่องพระลอ ตอนพระลอตามไก่ ผู้แสดงเป็นตัวเอกคือ

สุดใจ แสดงเป็น พระลอ
วันดี " ไก่แก้ว

---

[23] นงเยาว์ กาญจนจารี, เรียบเรียง, ดารารัศมี. (กรุงเทพฯ : บริษัททรีดีการพิมพ์ จำกัด , 2523)

สมพันธ์ " ปู่เจ้าสมิงพราย

ละครชุดนี้แสดงแก้บนเป็นครั้งแรกที่ตำหนักดาราภิรมย์ ที่แมริม ต่อมาจึงโปรดให้ซ้อมละครเรื่อง "**สุวรรณหงส์**" เพื่อเล่นประทานในวันครบรอบประสูติ ม.จ. หญิง ฉัตรสุดา ฉัตรชัย ที่คุ้มรินแก้ว มีผู้แสดงคือ

สุดใจ แสดงเป็น สุวรรณหงส์
วันดี " พราหมณี
สมพันธ์ " ท้าวสุธรรมราช
ยุพดี " พราหมณ์โต
อังชัญ " พระมเหสี [24]

การแสดงละครเรื่องสุวรรณหงส์ในครั้งนั้น พระราชชายาฯ ทรงโปรดให้ประดิษฐ์"ระบำปลา" ขึ้นแทรกในตอนที่สุวรรณหงส์พานางเกศสุริยงมาอาบน้ำเพื่อพิสูจน์ว่า เป็นผู้ชายหรือผู้หญิง ให้บรรดาข้าหลวงแสดงเป็นปลาชนิดต่างๆ แหวกว่ายอยู่ในน้ำ โดยมีบทร้องด้วย ไม่ปรากฏหลักฐานว่าใครเป็นผู้แต่งบทร้อง และร้องว่าอย่างไร แม้แต่เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ซึ่งเป็นผู้ขับร้องในงานนั้น ก็จดจำได้แต่เพียงว่าขึ้นต้นด้วยคำว่า "...ฝูงปลา น้อยใหญ่....." เท่านั้น[25]

และเมื่อครั้งที่ครูบาศรีวิชัย สร้างวิหารหลวงวัดสวนดอก แทนวิหารหลังเดิม ซึ่งถูกทอดทิ้งให้ผุพังลง รวมทั้งได้ปฏิสังขรณ์องค์พระธาตุของวัดสวนดอกเสียใหม่จนแล้วเสร็จ ได้มีงานฉลองสมโภชกันอย่างมโหฬาร เมื่อปี พ.ศ. 2475 นั้น ก่อนถึงวันงานพระราชชายาฯ รับสั่งให้ศิลปินประจำคุ้มของพระองค์ เร่งฝึกซ้อมการฟ้อนรำ และละคร เพื่อแสดงในงานนี้ ทรงดำริว่า เวลานั้นตัวพระก็มีแล้ว ตัวนางก็มีแล้ว แต่ยังขาดผู้ที่จะแสดงเป็นยักษ์ ซึ่งจะแสดงเป็นยักษ์ซึ่งจะแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ตอน "นารายณ์

---

[24] บุญเสริม สาตราภัย, <u>เสด็จลานนา 1</u> , (กรุงเทพฯ : อักษราพิพัฒน์จำกัด, 2532) , หน้า 153.

[25] สัมภาษณ์ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่

ปราบนนทุก” ทรงเลือกได้ตัวแสดงรุ่นเยาว์คนหนึ่ง คือนวลฉวี เสนาคำ ให้แสดงเป็นนนทุก โปรดให้หม่อมพัน ตัวยักษ์ของเจ้าอินทวโรรสฯ เป็นครูฝึก และในที่สุดก็เอาเรื่องนี้ แสดงเบิกโรงในงานฉลองวิหาร และเจดีย์วัดสวนดอกในครั้งนั้น ปรากฏว่าเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชมโดยทั่วกัน เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ในช่วงนั้นลาออกไปสมรส กับเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่แล้ว ก็ยังถูกเรียกตัวไปช่วยงานนี้ด้วย ท่านจำได้ว่าได้ร้องเพลงลีลากระทุ่ม ในตอนตอนนารายณ์ปราบนนทุก เป็นต้น สาเหตุที่พระราชชายา ยังต้องเรียกใช้ข้าหลวงที่ออกจากวังไปแล้ว เข้าไปร่วมแสดงอีก เนื่องจากหลังจากเจ้าเครือแก้วแล้ว พระองค์มิได้สอน หรือส่งเสริมใครให้ขึ้นมาเป็นนักร้องประจำวังอีกเลย ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเป็นเพราะทรงมีภารกิจมาก และสุขภาพของพระองค์ในวัยชราก็เริ่มทรุดลงตามลำดับ และในงานฉลองวัดสวนดอกนั้นเอง พระราชชายาฯ ยังได้จัดแสดงละคร เรื่อง **พระลอ** ซึ่งมีอยู่ 3 ตอน ทรงเลือกผู้แสดง ดังนี้

ตอนตามไก่

สุดใจ แสดงเป็น พระลอ
วันดี “ ไก่แก้ว
สมพันธ์ “ ปู่เจ้าสมิงพราย

ตอนเสี่ยงน้ำ

สุดใจ แสดงเป็น พระลอ
นวลฉวี “ นายแก้ว
ยุพดี “ นายขวัญ

ตอนเข้าสวน

สมพร และธิดาของพระยาพนาฯ ผลัดเปลี่ยนกันแสดงเป็นพระลอแปลงคนละคืน

สุดใจ แสดงเป็น นายแก้ว
นวลฉวี “ นายขวัญ
วันดี “ นางรื่น

อังชัญ " นางโรย [26]

จะสังเกตุเห็นว่าละครเรื่องพระลอนี้ น่าจะเป็นละครที่ได้รับความนิยมและมีความพร้อมในการจัดแสดงมากกว่าเรื่องอื่นๆ จึงได้จัดแสดงในการฉลองใหญ่อีกครั้งหนึ่ง จากที่เคยเล่นในงานฉลองกู่เมื่อปี พ.ศ. 2452 มาแล้ว ซึ่งระยะเวลาที่ห่างจากครั้งแรกถึง 23 ปี ทำให้มีการฝึกหัดตัวละครขึ้นใหม่ โดยมีตัวละครที่เคยแสดงเป็นครูฝึกให้ และยังคงแสดง 3 ตอนเหมือนเดิม คือพระลอตามไก่ พระลอเสี่ยงน้ำ และตอนพระลอเข้าสวน

รายชื่อผู้แสดงที่ปรากฏนี้ เป็นตัวละครทั้งจากตำหนักดาราภิรมย์หรือวังพระราชชายาฯ และลครจากคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐในความดูแลของเจ้าบังทิพย์ เนื่องจากในบั้นปลายพระชนม์ชีพเป็นช่วงคาบเกี่ยวกันกับที่เจ้าบัวทิพย์เข้ามาดูแลการละครในคุ้มเจ้าหลวง แต่ด้วยความสัมพันธ์ของพระราชชายากับเจ้าแก้วนวรัฐ หรือกับเจ้าบัวทิพย์ ทำให้พระราชชายาฯ ทรงเรียกใช้ละครคุ้มได้ตามพระประสงค์

นอกจากจะทรงคัดเลือกตัวละคร และควบคุมการฝึกซ้อมด้วยพระองค์เองแล้ว พระราชชายาฯ ยังทรงนิพนธ์บทร้อง บทชอ และทรงนิพนธ์ บางส่วนบางตอนของละครเรื่องน้อยไจยา ซึ่งเป็นละครอมตะเรื่องหนึ่ง ที่นิยมจัดแสดงมาจนถึงทุกวันนี้อีกด้วย

บทละครน้อยไจยานี้เกิดขึ้นเมื่อครั้งทรงจัดงานฉลองพระชนมายุครบ 48 พรรษา (พ.ศ. 2464) ท้าวสุนทรโวหาร ข้าหลวงของพระเจ้าอินทวโรรสฯ ซึ่งน่าจะเป็นคนเดียวกับท้าวสุนทรพจนกิจ ซึ่งไปบวชเป็นพระ ชื่อตุ๊เจ้าสุนทร * ได้ประพันธ์บทละครเรื่องนี้ขึ้นถวาย และขอประทานพระอนุญาตให้คณะมหาดเล็กในพระองค์แสดงถวาย

---

[26] บุญเสริม สาตราภัย, เสด็จลานนา 1 , (กรุงเทพฯ : อักษราพิพัฒน์จำกัด, 2532) , หน้า 153.

* ตุ๊เจ้า เป็นภาษาท้องถิ่นภาคเหนือ หมายถึงพระสงฆ์ ดังนั้นตุ๊เจ้าสุนทร หมายถึงพระสุนทรนั่นเอง

ในงาน ตัวพระเอกคือ น้อยไจยา แสดงโดยนายน้อย ชมพูรัตน์ ส่วนแว่นแก้ว ซึ่งเป็นตัวนางเอก แสดงโดยนายบาง วาริช [27] ซึ่งจะสังเกตได้ว่า ใช้ผู้แสดงเป็นชายทั้งพระเอกและนางเอก นอกจากนี้พระราชชายาฯ ได้ทรงนิพนธ์บทเกี้ยวพาราสีระหว่างน้อยไจยากับนางแว่นแก้วเพิ่มเติมเป็นภาษาพื้นเมืองที่ไพเราะสละสลวย ดังนี้

<u>พระนิพนธ์ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี บางตอน ในละครเรื่อง “น้อยไจยา”</u>

ดวง ดอกไม้ เบ่งบานสลอน ฝูงภมร ภูเผิ้งสอดไซ้ ดอกพิกุล ของเป๋นต้นไต้ ลมปั้ดไม้ ไปเถิงบ้านตู๋ ฮู้แน่ชัด เข้าสอดสองหู ว่าสีจมปู ถูกป้ำเก๊าเนิ้ง เก๊ามันต๋าย ป๋ายมันเสิ้ง ลำกิ่งเนิ้ง ป๋ายโก้นตวยแนว ดอกพิกุล คือว่าดอกแก้ว ก็เป๋นของเป๋นแล้วเนอ

แต๋ม เก๊าเนิ้ง กิ่งมันบ่ถอน บ่ไหวเฟือนคอน เตี้ยงมันแต๊เล้า ต๋ามกำลม ตี้ปัดออกเข้า มีแต่เก๊า ไหวหวั่นคอนเฟือน กิ่งมันแต๊บ่แซเสลือน บ่เหมือนลมเจยรำเพยก็เจื๊อนั้น อันใจ๋คำญิง น้องหนิมเตี้ยงมั่น บ่เป๋นของเป๋น คนใด ยังเป๋นกระจกแว่นแก้วเงาใส บ่ไหวคอนเหงี่ยง จ๊ายเนอ

ตั๋วปี้น้อย จะขอถาม ต๋ามกำลม ตี้เป๋นเล่าอู้ ว่านายฟู่เจ้า บ้านวังสิงห์คำ ฝ่ายตางปุ้นเป๋นมาใส่ประจำ บ้านวังสิงห์คำเป๋นหมั้นไว้แล้ว ปายปั้นตั๋วน้องนางแว่นแก้ว ก็ตกลงแล้ว บ่ไจ้กาหา เป๋นจักกิ๋นแขกแต่งก๋ารวิวาห์ เมื่อใดจา ปี้ไค่ฮู้เก๊า อันตั๋วไจยานี้บ่สมเปิงเจ้า เพราะเขียมข้าวของเงินทอง ฝ่ายตังนาย บ่หมายเจตน์ข้อง มาละหมองต่ำก้อยเนอ

ตั๋ว น้องนี้ บ่ล่าไหลหลง การตกลงก็ยังบ่แล้ว จิ่งเจิญตั๋ว ปี้มาห้วยแก้ว เพราะไค่ฮู้ กำฟู กำจ๋ำ จิ่งเจิญน้อย ปี้มาเปิกษา จะว่าใดจา ตั๋วข้าไค่ฮู้ อันก๋ารตี้ตั๋วปี้มาฟู่อู้จะฟู่เป๋นจู๊ หรือว่าเป๋นเมีย หรือจักลบล้างลืมลายหายเสีย บ่เอาเป๋นเมีย จะทิ้งเสียแล้วหรือจักเอาเป๋นเมียนางจ๊างแก้ว อยู่เป๋นกู้เตียมคิง ขอบอกแจ้งหื้อแน่ใจ๋จริง อย่าพรางญิงนาฏ น้องเนอ

---

[27] บุญเสริม สาตราภัย, <u>เสด็จลานนา 1</u> , (กรุงเทพฯ : อักษราพิพัฒน์จำกัด, 2532), หน้า 154.

บ่ จุ หลอกน้อง หื้อหม่นหมองหมาง บ่ล่อลวงพราง แม่นางร่างแค้ว ปี้หมาย เอาเป๋นเมียนางจ๊างแก้ว บ่หื้อคาดแค้ว เรื่องกำสิเนห์ ก๋อนแก้วน้องใจ๋ยังบ่เหว เตี้ยง สมคะเนเหมิอนข้าคิดเล้า จะหลอนข้าจุ๊ ยังล่ายเจ้า ขอหื้อฟ้าผ่าหัวแม่เมียต๋าย ลูกแม่ญิงฟู่เล่นบ่ดาย ลูกป้อจาย ฟู่แต้บ่ปั๋ง จะหลอนนายต๋ายไปเป๋นไก่ตั้ง ปี้น้อยจะต๋ายเป๋นคืน ฟู่หื้อถูกวันฟุ่กบ่ขืน ฟู่เมื่อคืน ตึงบ่ขืนเมื่อเจ๊า อันก๋ารฮักกั๋น กับข้าตึงเจ้าเปรียบเหมือนเหล้า กับปาง ปากกำใด ปี้ก็ตึงใฝ่อ้าง ใจ๋บ่จ๋างจาก น้องเนอ

กัน ปี้น้อย บ่หมีใจ๋จ๋าง บ่ลวงพราง ฟู่แต๊เป๋นแต๊ จักคิดไฉน เยี่ยงใดไขแก้ ฟู่แต๊เอาแต๊ ตั๋นตี้บังควร หื้ออบรมวล สันถ้วนม่วนเล้า จะหลอนปิต๋ำ มาดาเป๋นเจ้าบ่ปังป่อยน้อง แก้วแว่นเงาใส จักคิดสันใด ขอถามปี้น้อย ขอคำจาย ไขจ๋ำตอบถ้อย จักคิดสันใดดี ขอถามกำจาย ไจยายังหนี้ หื้อมันเป๋นตี้ฮู้เนอ

ฮัก เหลือมอก จอบอกปิต๋ำ หื้อป้อพญา ไปขอน้องไท้ ปี้มาก๋ั๋วมันจักบ่ได้ เพราะข้าปี้ไท้ ไร้ยากเข้าของ บ่หมีเงินทอง เหมือนนันตาเงี้ยว จะหลอนเป๋นตัด สลัดเบี่ยงเบี้ยว จักคิดสันใดดี ขอถามตั๋วน้องนายยังหนี้ หื้อมั่นใจ๋ปี้ น้อยเนอ

ก๋าร ขอนั้น มันบ่เป๋นสัง กันใจ๋ระวัง คงได้ไฝ่เฟื้อ จะหลอนปิต๋ำ มาดาบ่เอื้อบ่ปังป่อยน้องกาบซ้อนบัวจี๋ ด้วยฮ่อมตางดี บ่หมีหวังแล้ว ฝ่ายปั๋นตั๋ว อนงค์น้องแก้วจักหนีตวยปี้ไจยา จะหลอนคำจาย ฮักข้าแปลงข้า จะไปเมินเนิ่น จ๊าเนอ.

ต่อมา พระเจ้าลูกยาเธอ พระองค์เจ้าหญิงอาทรทิพยนิภา ในรัชกาลที่ 5 ทรงขอบทละครเรื่องน้อยไจยานี้ ไปซ้อมบทละครของพระองค์ แล้วแสดงที่ตำหนักของพระองค์ที่วังสวนสุนันทา นับแต่นั้นมาก็ได้มีการแสดงละครเรื่องนี้อีกหลายครั้ง [28]

วิธีการนิพนธ์บทร้องเพลงชุดน้อยไจยานี้ เจ้าโสภา เพ็งพุ่ม (ณ เชียงใหม่) เล่าว่า “... ท่านทรงใช้จะเข้ดีด ทรงแต่งและเลือกเพลงด้วยพระองค์เอง ดีดกลับไปกลับมาครั้งแล้วครั้งเล่า ทรงทำแบบเดียวกับที่หม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ คิดสร้างเพลงละครในเรื่องพระลอถวายกรมพระนราธิปฯ พระสวามี พระราชชายารับสั่งว่าฉันทำเพลงร้องด้วยคำเมืองยากกว่าหม่อมต่วนทำเพลงในเรื่องพระลอเป็นไหนๆ เพราะบทกลอนเรื่อง

---

[28] บุญเสริม สาตราภัย, เสด็จลานนา 1. เสด็จลานนา 1 , (กรุงเทพฯ : อักษราพิพัฒน์ จำกัด, 2532) , หน้า 154.

พระลอที่กรมพระนราฯ ท่านทรงไว้เป็นภาษาไทยภาคกลาง คำเมืองมีเสียงต่ำเสียงสูงมาก ทำเป็นเพลงก็ยาก ทรงพิถีพิถันเพื่อให้ทำนองร้องเข้าสนิทกับสำเนียงคำเมือง ที่เป็นภาษาพื้นเมืองเชียงใหม่ ที่ทรงนิพนธ์ขึ้นนั้น ผลที่ปรากฏคือ เพลงฟ้อนดวงดอกไม้ และเพลงน้อยไจยา เป็นเพลงอมตะมาจนทุกวันนี้..." [29]

นอกจากผลงานที่ทรงจัดการแสดง และทรงนิพนธ์บทละครบางส่วนบางตอนแล้ว ยังโปรดให้จัดหาคนที่มีชื่อเสียงมาแสดงถวายในโอกาสต่างๆ ด้วย เช่นครั้งที่ " เจ้ากาวิละวงศ์ หลานชายคนหนึ่งของพระองค์ท่านเกิดอุบัติเหตุ เครื่องบินตกค้างต้นไม้ แต่ไม่เป็นอันตราย ท่านจึงมีงานฉลองให้คุณพ่อคุณแม่ (อำมาตย์เอกพระยาอนุบาลพายัพกิจ และคุณหญิงเยียน อนุบาลพายัพกิจ) ซึ่งรู้จักคณะละครแม่บุนนาค ติดต่อคณะละครคณะนี้ขึ้นมาเล่นฉลอง พอหมดงานฉลองแล้วคงจะเป็นที่ติดอกติดใจของชาวเชียงใหม่ เพราะแต่ก่อนมีแต่โรงภาพยนตร์ที่มีแตรวงประกอบ คณะละครจึงเล่นต่อที่โรงละครช้างคลาน เรื่อง แม่นาคพระโขนง เก็บค่าดูคนละ 5 สตางค์ เล่นอยู่นาน.."[30]

ทั้งหมดอาจสรุปได้ว่า พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงเป็นทั้งผู้อำนวยการแสดง ริเริ่มจัดการแสดงในโอกาสต่างๆ โดยใช้บทละครทั้งที่เป็นที่รู้จักอยู่แล้ว และเรื่องราวที่แต่งขึ้นใหม่ โดยจะทรงคัดเลือกตัวผู้แสดงตามความเหมาะสม ควบคุมการฝึกซ้อมด้วยพระองค์เอง จุดไหนยังขาดตกบกพร่อง หรือรูปแบบเดิมที่เล่นกันมาราบเรียบเกินไปก็ประดิษฐ์ปรับปรุงให้แปลกตา มีสีสันขึ้น เช่นการที่ทรงดปรดให้มีระบำปลาขึ้นในละครสุวรรณหงส์ และทรงนิพนธ์บทเพิ่มเติมในละครเรื่องน้อยไจยา ตลอดจนเป็นผู้สั่งการให้จัดหาคณะละครที่มีชื่อเสียงของกรุงเทพมหานครไปแสดงถวายทอดพระเนตรถึง

---

[29] ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล, "พระราชชายาเจ้าดารารัศมี พระจริยาวัตรและงานสร้างเสริมการดนตรีและนาฏศิลป์ของชาติไทย" ใน ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542), หน้า 190.

[30] ศาสตราจารย์พันเอกพูนพล อาสนจินดา, อ้างใน นงเยาว์ กาญจนจารี, เรียบเรียง, ดารารัศมี. หน้า 149.

เชียงใหม่ ทำให้ชาวเชียงใหม่ได้มีโอกาสชมการละครเช่นเดียวกับชาวกรุงด้วย ซึ่งล้วนแต่เป็นพระกรุณาธิคุณของพระราชชายาฯ ทั้งสิ้น

4.4.2 ผลงานฟ้อน และ ระบำ ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

ผลงานทางนาฏยศิลป์ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ที่เป็นการฟ้อนต่าง ๆ ตามแบบชาวล้านนา และที่เป็นระบำตามแบบทางกรุงเทพฯ รวมแล้วมีมากมายหลายชุดด้วยกัน ซึ่งผู้วิจัยจะแยกเป็นประเภทต่าง ๆ เริ่มจากการฟ้อนเมือง หรือฟ้อนเล็บ ที่แม้จะมีหลักฐานว่า เป็นการฟ้อนพื้นบ้านล้านนา ที่มีมาแต่โบราณ แล้ว แต่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ก็ทรงเป็นผู้ฟื้นฟู และปรับปรุงท่วงท่าและกระบวนวิธีฟ้อนให้สวยงามขึ้น ผลงานการจัดการฟ้อนครั้งยิ่งใหญ่ที่สุดของพระองค์ท่าน ก็คือ การฟ้อนในพิธีทูลพระขวัญ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ร.7 เมื่อครั้งเสด็จเชียงใหม่ และเพื่อให้เห็นความยิ่งใหญ่ในครั้งนั้น ผู้วิจัยจึงขอกล่าวถึงความหมายและลักษณะของการฟ้อน ทั้งที่อยู่ในพิธีทูลพระขวัญ และต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองของชาวล้านนา รวมทั้งฟ้อนในโอกาสแห่ครัวทานเข้าวัด ให้เข้าใจโดยละเอียดด้วย

4.4.2.1 ฟ้อนเมือง หรือฟ้อนเล็บ

โดยประเพณีของล้านนานั้น เมื่อพ้นฤดูทำนาแล้ว ชาวบ้านมักจะมีงานบุญและบอกบุญไปยังหมู่บ้านอื่นให้มาทำบุญร่วมกัน เป็นการฉลอง ซึ่งเรียกว่า “งานปอย” มีการตกแต่งเครื่องไทยทาน จัดเป็นขบวนแห่เครื่องอัฐบริขารเครื่องใช้ไม้สอยต่าง ๆ ที่ตกแต่งประดับประดาอย่างสวยงามบนไม้ที่มีปลายแหลม มียอดเงินเสียบไว้ข้างบน ทั้งหมดจะตั้งบนร้าน ตกแต่งเป็นรูปต่าง ๆ เช่น รูปดวงอาทิตย์ รูปใบโพธิ์ เป็นต้น เรียกว่าเครื่อง “ครัวทาน”

การแห่ครัวทานเข้าวัดของชาวล้านนานั้น หากต้องการให้ได้บุญกุศลอย่างเต็มเปี่ยม ก็จะต้องมีพิธีรีตรองในการแห่ กล่าวคือ ให้ผู้หญิงฟ้อนนำขบวนมาประมาณ 8 - 10 คน ฟ้อนเป็นคู่ ๆ ตามจุดต่าง ๆ ที่ขบวนเดินผ่าน เมื่อถึงวัดก็จะมีช่างฟ้อนของวัดนั้นออกมาฟ้อนรับนำขบวนเข้าวัด เพื่อถวายเครื่องครัวทานต่อไป การฟ้อนเมืองชนิดนี้ จึงเรียกว่า “ฟ้อนครัวทาน” หรือ “ฟ้อนแห่ครัวทาน” ซึ่งจริง ๆ แล้ว ฟ้อนแห่ครัวทาน มีด้วยกันหลายชุด เช่น ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนม่าน กลองมองเชิง เป็นต้น แต่ที่เป็น

ที่นิยมที่สุด คือ “ฟ้อนเล็บ” นั่นเอง คนทั่วไปจึงคุ้นเคยที่จะเรียกฟ้อนเล็บนี้ว่า “ฟ้อนแห่ครัวทาน” มากกว่าชุดอื่น ๆ

การฟ้อนแห่ครัวทานนี้นิยมหัดสืบกันมา มีทั้งที่เป็นช่างฟ้อนชาวบ้าน และช่างฟ้อนในคุ้มเจ้าหลวง โดยถือเป็นประเพณีว่า หญิงสาวพึงฝึกหัดไว้ทุกคน ฉะนั้น พอเด็กหญิงอายุได้ 14-16 ปี มารดาก็จะนำบุตรของตน ไปยังวัดที่ตนทำบุญเพื่อฝึกหัดการฟ้อน เวลากลางคืนเดือนหงายจะได้ยินเสียงกลองทั่วบริเวณวัด หญิงสาวจะหัดฟ้อนและอยู่ในสายตาผู้ใหญ่ทั้งสิ้น มีการคัดเลือกให้เป็นช่างฟ้อนประจำวัด สำหรับฟ้อนในเวลามีงานปอยหลวงนั่นเอง กระบวนการแห่ครัวทานเข้าวัด แต่ละครั้ง จะมีช่างฟ้อนอยู่ 2 กลุ่ม คือ

1. ช่างฟ้อนหัววัด หรือช่างฟ้อนหัวบ้าน เป็นคณะช่างฟ้อนของวัดต่าง ๆ หรือหมู่บ้านที่มาร่วมงาน จะมากันกี่วัด กี่หมู่บ้านก็ได้ เมื่อนำขบวนปัจจัยไทยทานมา ก็มักจะมีช่างฟ้อนนำขบวนมาด้วยแทบทุกขบวน
2. ช่างฟ้อนของวัดเจ้าภาพงานปอยหลวง ช่างฟ้อนกลุ่มนี้ไม่ต้องเดินแห่ แต่มีหน้าที่รออยู่ที่วัด เมื่อขบวนแห่ครัวทานของคณะอื่นเข้าเขตวัดมา ก็จะตั้งขบวนฟ้อนรับครัวทานนั้น หมายความถึงการรับรู้กัน และเป็นการแสดงความร่วมแรงร่วมใจกันทำบุญอย่างเต็มเปี่ยม

สำหรับช่างฟ้อนของคุ้มเจ้าหลวง หรือตำหนักดาราภิรมย์ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ซึ่งได้กล่าวในบทก่อนแล้วว่า มักเป็นเจ้าภาพจัดงานฉลองต่าง ๆ ในลักษณะงานปอยหลวง หลายต่อหลายครั้ง บรรดาช่างฟ้อนประจำคุ้ม ก็ได้สัมผัสกับบรรยากาศการแห่ครัวทานทุกครั้งเช่นกัน เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ อดีตช่างฟ้อน และช่างซอประจำคุ้มพระราชชายา เจ้าดารารัศมีกล่าวว่า สมัยที่ท่านอยู่ในคุ้มนั้น ไม่ได้มีการแสดงให้เจ้านายดูแต่เพียงในคุ้ม เหมือนกับละครในราชสำนัก หรือสำนักเจ้านายในกรุงเทพฯ แต่ที่ฟ้อนกันบ่อยก็คือ งานปอยหลวง นั่นเอง โดยส่วนใหญ่พระสงฆ์ของวัดที่เป็นเจ้าภาพงานปอยหลวงจะมาทูลขอ เจ้าหลวง หรือพระราชชายาก็จะให้ช่างฟ้อนไปคอยฟ้อนรับครัวทานอยู่ในวัด แต่หากขบวนที่นำครัวทานมาไม่มีช่างฟ้อน บรรดาช่าง

ฟ้อนของคุ้มก็ออกไปช่วยฟ้อนแห่บ้าง [31] "... คณะช่างฟ้อนตำหนักดาราภิรมย์ในสมัยนั้น จัดว่าเป็นเยี่ยมที่สุด ไม่มีช่างฟ้อนคณะใดจะฟ้อนได้อ่อนช้อยงดงาม เท่าเทียมคณะช่างฟ้อนตำหนักดาราภิรมย์ได้เลย นอกจากนั้นยังมีลีลาใหม่ไม่เยิ่นเย้อ ทุกคราวที่มีงานทอดกฐิน หรือมีงานปอยหลวงตามวัดต่าง ๆ ของอำเภอแม่ริม หรือตัวเมืองเชียงใหม่ พระองค์จะโปรดให้นำช่างฟ้อนจากตำหนักดาราภิรมย์ไปร่วมในกระบวนแห่ผ้าพระกฐินและฟ้อนรับครัวทานอยู่เสมอ เมื่อใดชาวอำเภอแม่ริม หรืออำเภอใกล้เคียงทราบว่างานใดมีช่างฟ้อนจากคุ้มพระราชชายาฯ ไปร่วมในกระบวนแห่ด้วยแล้ว เป็นต้องพากันไปคอยชมอย่างคับคั่งทีเดียว เมื่อได้ชมแล้วต่างกล่าวขวัญยกย่องว่าเป็นเลิศจริง ๆ สมคำเล่าลือ...."[32]

ลักษณะการ ฟ้อนเมืองแห่ครัวทาน

ท่าทางการฟ้อนแห่ครัวทาน หรือฟ้อนเล็บนั้น จะมีท่าฟ้อน และท่วงทีแตกต่างกันออกไป ไม่มีหลักเกณฑ์ที่แน่นอน แล้วแต่ผู้ฝึกซ้อมจะกำหนดนัดหมายอย่างไร ทั้งนี้รวมทั้งการแปรรูปขบวนแถวด้วย ซึ่งก็ขึ้นอยู่กับเวลา โอกาส และสถานที่แสดง

การฟ้อนแห่ครัวทาน เป็นลักษณะที่ ผู้ฟ้อน หรือช่างฟ้อนนั้น เดินฟ้อนไปกับขบวน จากวัดที่ตนทำบุญ หรือทางภาคเหนือเรียกว่า "ศรัทธาวัด" ไปจนถึงวัดที่เป็นเจ้าภาพปอยหลวง โดยลักษณะการจัดขบวน มักเป็นช่างฟ้อนนำหน้า ต่อด้วยวงดนตรีตึ่งโนง * แล้วเป็นชาวบ้านถือเครื่องครัวทาน ตามด้วยชาวบ้านของหมู่บ้านนั้น ๆ หากระยะทางจากวัดของตนไปยังวัดเจ้าภาพ ก็คงฟ้อนไปตลอด ไม่เป็นปัญหา แต่หากระยะทางค่อนข้างไกล ก็ใช้วิธีเดินไปตามธรรมดา พอผ่านแหล่งชุมชน หรือตลาดก็จะฟ้อน เมื่อพ้นจุดนั้นไปก็หยุดฟ้อน เดินไปธรรมดาอีก สลับกันไปเช่นนี้จนถึงวัดเจ้าภาพ คุณป้าสมพันธ์ โชตนา อดีตช่างฟ้อนในคุ้มเจ้าหลวงเล่าว่า รุ่นหลัง ๆ มีการใช้รถ

---

[31] สัมภาษณ์ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่, 12 กรกฎาคม 2540.

[32] บุญเสริม สาตราภัย, <u>เสด็จลานนา 1</u>, (กรุงเทพฯ: อักษราพิพัฒน์จำกัด, 2532) , หน้า 148.

* วงตึ่งโนง คือวงดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือ ประกอบด้วย กลองยาวหรือกลองแอว, กลองตะโล๊ดโป๊ด, ฉาบ, ฆ้องเล็ก, ฆ้องใหญ่ และปี่แน 2 เลา

กระบะบรรทุกช่างฟ้อน ไปจอดให้ลงจากรถมาฟ้อนเป็นช่วง ๆ ด้วย เช่นคณะช่างฟ้อนของคุณทิม โชตนา[33]

ท่าฟ้อนของชาวบ้านในสมัยก่อน มักไม่ตายตัว มีท่าอยู่เพียงไม่กี่ท่า แต่เดิมใช้วิธีเปลี่ยนท่าตามช่างฟ้อนคู่หน้า จึงต้องเลือกช่างฟ้อนคู่หน้าที่มีฝีมือ และประสบการณ์มาก ให้เป็นผู้ตัดสินใจ บางครั้งคู่หน้าจึงอาจมีอายุมาก หรือ มีความสูงกว่าช่างฟ้อนแถวหลัง ซึ่งปัจจุบันไม่นิยมเรียงความสูงเช่นนั้น เพราะจะเป็นการบังผู้แสดงคนหลัง

ลักษณะของเท้าก็จะย่ำไปข้างหน้า ไม่มีการนับจังหวะ หันตัวไปซ้ายจนสุดตัว แล้วกลับมาหันตัวทางขวาบ้าง เช่นนี้ไปตลอด ในจังหวะที่จะกลับตัวนั้น บางคณะก็นิยมตีไหล่มาช้า ๆ บางคณะตีไหล่กลับมาค่อนข้างเร็ว และบางคณะก็หันกลับมาตรง ๆ แล้วแต่ความนิยมของคณะ ต่อมาภายหลังจึงมีการนับจังหวะหันข้างละ 7 จังหวะ แล้วผสมเท้าชิดกันก่อน แล้วจึงแยกเท้าก้าวหันตัวกลับ สันนิษฐานว่า ผู้ที่ริเริ่มให้ช่างฟ้อนชาวเชียงใหม่นับจังหวะคือ นางพลอยสี สรรพศรี โดยเริ่มสอนให้กับช่างฟ้อนวัดพระสิงห์ก่อน [34] ต่อมานางสมพันธ์ โชตนา ได้นำมาฝึกสอนให้กับนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ เพราะทำให้เป็นระเบียบตายตัวยิ่งขึ้น ภายหลังจึงมีการฟ้อนโดยย่ำเท้าหันตัวไป-มา ข้างละ 7 จังหวะอย่างแพร่หลาย

ระดับของการตั้งวงฟ้อน ไม่จำกัดเหมือนนาฏศิลป์ไทย ว่าจะต้องยกแขนระดับไหน ช่างฟ้อนแต่ละคนจะหาระดับที่เหมาะสมกับตนเอง โดยอาศัยการแนะนำจากครูหรือช่างฟ้อนรุ่นพี่ ส่วนช่างฟ้อนในคุ้มเจ้าหลวงนั้น เนื่องจากมีโอกาสได้รับการฝึกหัดจากครูละคร ซึ่งได้รับการฝึกฝนมาจากวังพระราชชายา เจ้าดารารัศมี จึงเน้นความสวยงามของท่ารำ ความพร้อมเพรียง มีการแปรรูปแถว จากแถวเรียง 2 มาเป็นแถวเรียง 4 บ้าง มีการเข้าวงเล็กบ้าง เข้าวงใหญ่บ้าง ซึ่งแตกต่างไปจากการฟ้อนของชาวบ้าน

---

[33] สัมภาษณ์ สมพันธ์ โชตนา, 21 มีนาคม 2541.

[34] สัมภาษณ์ สมพันธ์ โชตนา.

ชื่อเรียกท่าฟ้อนแต่ละท่านั้น สมัยก่อนแตกต่างจากปัจจุบันนี้หลายท่า กล่าวคือ ท่าสอดสร้อยมาลานั้น เรียกกันว่า “ชักสั้นชักยาว” หรือ “แขนแกว่ง” ท่ายูงฟ้อนหาง เรียกว่า “ท่ากอยหลัง” [35] ท่ากราย เรียกว่า “ท่าพายเรือ” [36] เป็นต้น สาเหตุที่มีการเรียกชื่อท่าเปลี่ยนไป เนื่องจากรับเอาแบบแผนของการรำจากราชสำนักไป จึงมีชื่อท่ารำเพลงแม่บทเข้าไปเปรียบเทียบกับท่าเดิม แม้ว่าระดับวง และท่าของการฟ้อนทางเหนือนั้นจะแตกต่างจากท่าแม่บท ก็มีการปรับปรุง จนดูคล้ายกับท่ารำไทย นับว่ารับอิทธิพลจากราชสำนักทั้งท่าฟ้อน และชื่อเรียกท่าต่าง ๆ ด้วย

ส่วนที่เรียกฟ้อนแห่ครัวทานชุดนี้ว่า “ฟ้อนเล็บ” นั้น ก็เพราะฟ้อนชุดนี้สวมเล็บที่ทำจากแผ่นทองเหลือง ทรงกรวย ที่นิ้วทั้ง 8 นิ้ว ยกเว้นนิ้วหัวแม่มือ แต่ถ้าในเวลาฟ้อนถือเทียนแทนการสวมเล็บมือละ 1 เล่ม ใช้นิ้วมือ 3 นิ้ว ระหว่างนิ้วชี้กับนิ้วกลาง โดยใช้นิ้วหัวแม่มือเป็นฐานสำหรับรับเทียน ก็เรียกว่า “ฟ้อนเทียน” สมัยโบราณฟ้อนเพื่อสักการะบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ปัจจุบันนิยมฟ้อนเทียนนำขบวนแห่ขันโตก สำหรับงานเลี้ยงอาหารแบบขันโตกในเวลากลางคืน

นอกจากพระราชชายาเจ้าดารารัศมีจะทรงปรับปรุงฟ้อนแห่ครัวทานหรือฟ้อนเมืองให้มีรูปแบบที่สวยงามเป็นระเบียบแบบแผนขึ้นแล้ว ยังมีผลงานของพระองค์ท่านที่ยิ่งใหญ่ และสมควรจารึกไว้ในประวัติศาสตร์นาฏยศิลป์ด้วย คือการจัดการในพิธีทูลพระขวัญพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งเสด็จประพาสมณฑลฝ่ายเหนือและนครเชียงใหม่ เมื่อปี พ.ศ. 2469 อย่างยิ่งใหญ่สมพระเกียรติพระมหากษัตริย์

การฟ้อนรับเจ้านายทางกรุงเทพฯ มิได้เพิ่งเกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2469 นี้แต่อย่างใด หากแต่ครั้งนี้การเสด็จไปเชียงใหม่ของเจ้านาย เป็นพระมหากษัตริย์และพระบรมราชินีที่ปกครองอาณาประชาราษฎร์อยู่ในขณะนั้น จึงถือเป็นการรับเสด็จที่ยิ่งใหญ่ที่สุดเท่าที่เคยมีมา สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงกล่าวถึงประเพณีการฟ้อนรำรับแขกบ้านแขกเมืองของชาวล้านนาว่า ".....เมื่อเป็นเสนาบดี

---

[35] ธีรยุทธ ยวงศรี, เอกสารการประชุมสัมมนา เรื่อง บทบาทผู้สูงอายุต่อการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม เสนอ ณ พุทธสถานเชียงใหม่, 12 กันยายน 2534. หน้า 41.(เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่)

[36] สัมภาษณ์ สมพันธ์ โชตนา, ช่างฟ้อน 21 มีนาคม 2541.

กระทรวงมหาดไทย ในรัชกาลที่ 5 ขึ้นไปตรวจราชการมณฑลพายัพครั้งแรก เขาจัดรับเหมือนอย่างรับเจ้าผู้ครองนครแรกเข้าเมือง คือตั้งพลับพลาแรมรับห่างเมืองสัก 100 เส้น ถึงวันจะเข้าเมือง เวลาเช้าเจ้านายผู้ชายทั้งผู้ใหญ่ผู้น้อย แต่งเต็มยศขี่ช้างออกจากเมือง มากับกระบวนที่จะแห่รับเข้าเมือง พวกเราก็แต่งเต็มยศคอยรับอยู่ เมื่อกระบวนแห่มาถึงใกล้ที่ตั้งพลับพลา เจ้านายทั้งผู้ใหญ่ และผู้น้อยก็พากันฟ้อนรำเป็นคู่ ๆ เข้ามาหาข้าพเจ้า ดูงามสง่าน่าพิศวง ผู้ที่รู้ประเพณีเขากระซิบบอกข้าพเจ้าว่า ข้าพเจ้าควรจะฟ้อนรำออกไปรับจึงจะถูกธรรมเนียม แต่ขัดข้อง ด้วยข้าพเจ้าไม่เคยรำ นึกขวยใจไม่รู้ว่าจะทำอย่างไร ขณะนั้น พระยาทรงสุรเดช (อั้น บุนนาค) ซึ่งเป็นข้าหลวงใหญ่มณฑลพายัพอยู่ในเวลานั้น รับอาสาฟ้อนรำออกไปรับแทนตัวข้าพเจ้าก็เป็นแล้วกันไป ตั้งแต่ครั้งนั้นก็ไม่ได้ยินว่ามีการฟ้อนรำอย่างใหญ่รับใครอีก มาจนถึงรัชกาลที่ 7 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จเลียบมณฑลพายัพ พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ชักชวนเจ้านายมณฑลพายัพ ทั้งผู้ชายและผู้หญิงให้ฟ้อนรำรับเสด็จ เพื่อจะได้ทอดพระเนตรเห็นประเพณีโบราณ เมื่อวันสมโภช ณ เมืองเชียงใหม่ วันนั้นมีกระบวนต่าง ๆ ของพวกชาวเชียงใหม่ทุกชาติทุกภาษา แห่นำหน้า แล้วถึงกระบวนบายศรี มีปี่พาทย์นำหน้า พวกเจ้านายผู้ชายเดินตามบายศรีที่สำหรับสมโภชสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว มีเจ้านครเชียงใหม่ เจ้านครน่าน และเจ้านครลำพูนเป็นหัวหน้า ต่อลงมาถึงเจ้านายชั้นรองรวมกันกว่า 30 คน แล้วแต่งตัวนุ่งผ้าสมปักลาย ใส่เสื้อเยียรบับ คาดสำรดประดับเครื่องราชอิสริยาภรณ์ เดินเป็นคู่ ๆ อยู่ข้างหลังบายศรี พอเข้าในบริเวณพลับพลา ก็พร้องกันยกมือขึ้นถวายบังคม แล้วต่างฟ้อนตรงเข้าไปเฝ้า พระราชชายาฯ หัดหม่อมเจ้าหญิงเล็ก ๆ ในกรมพระกำแพงเพ็ชร์ฯ ซึ่งท่านเลี้ยง 2 องค์ให้ฟ้อนออกไปรับต่างพระองค์ ถึงกระบวนบายศรี สำหรับสมโภชสมเด็จพระราชินี พวกเจ้านายผู้หญิงก็เดินตามเป็นคู่ ๆ และฟ้อนรำเข้าไปเฝ้าอย่างเดียวกัน พวกคนดูทั้งไทยและฝรั่งที่ขึ้นไปจากกรุงเทพฯ และชาวเมืองนั้น ก็พากันพิศวงออกปากว่า สง่างามอย่างแปลกดูน่าชมเป็นอย่างยิ่ง การำฟ้อนอย่างใหญ่ตามประเพณีโบราณในมณฑลพายัพ เห็นจะมีเป็นที่สุดในงานสมโภชครั้งนั้น....." [37]

---

[37] บุญเสริม สาตราภัย, <u>เสด็จลานนา 1</u>, หน้า 177 - 178.

การเสด็จพระราชดำเนิน ของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวครั้งนี้ มีความสำคัญอย่างยิ่ง ต่ออาณาประชาราษฎร์ ในภาคเหนือ เพราะทรงเป็นพระมหากษัตริย์แห่งพระราชวงศ์จักรีวงศ์ พระองค์แรกที่ได้เสด็จมาถึงเชียงใหม่ และจังหวัดใกล้เคียงในภาคเหนือ แม้ว่าก่อนหน้านั้น พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จะได้เคยเสด็จพระราชดำเนินมาถึงดินแดนส่วนนี้ ในอาณาจักรแล้ว แต่ก็ได้เสด็จมาในระยะเวลาที่ยังมิได้ทรงครองราชย์ เป็นพระมหากษัตริย์[38] การเตรียมงานรับเสด็จครั้งนี้ จึงเป็นเรื่องยิ่งใหญ่ที่จะต้องจัดให้สมพระเกียรติ ที่พระราชทานให้แก่มณฑลฝ่ายเหนือ การที่พระราชวงศ์เชียงใหม่ และข้าราชการมณฑลฝ่ายเหนือ มีพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงเป็นองค์ที่ปรึกษาในการเตรียมงานทั้งหมด เป็นองค์ประธานในการจัดขบวนบายศรีทูลพระขวัญตามประเพณีของเชียงใหม่ ทูลเกล้าฯ ถวาย เป็นองค์ประธานในการจัดการแสดงระบำรำฟ้อนถวายให้ทอดพระเนตร และเป็นองค์ที่ปรึกษาในการจัดริ้วขบวนสู่นครเชียงใหม่ จึงนับว่าเป็นบุญของชาวเชียงใหม่เป็นอย่างมาก ในการจัดงานรับเสด็จได้เหมาะสมแก่พระบารมีแห่งพระมหากษัตริยาธิราชเจ้า อีกทั้งยังเท่ากับเป็นการที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ได้ทรงวางแบบแผนไว้ให้แก่ชาวเชียงใหม่ ในการรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และพระบรมราชินีนาถรัชกาลปัจจุบัน พระราชอาคันตุกะ พระบรมวงศานุวงศ์ และบุคคลสำคัญที่มาเยือนเชียงใหม่ตราบจนเท่าทุกวันนี้ เกี่ยวกับเรื่องนี้ หม่อมเจ้าหญิงพูนพิศมัย ดิศกุล ทรงเล่าว่า

“……ในการจัดการรับเสด็จ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จเลียบมณฑลภาคพายัพ ใน พ.ศ. 2470 (หมายเหตุ : ที่ถูกคือ 2469 โดยเสด็จพระราชดำเนินโดยทางรถไฟ ออกจากกรุงเทพฯ ในวันที่ 6 มกราคม 2469…ผู้เรียบเรียง) นั้น แม้ในทางราชการจะมิได้แสดงหลักฐานไว้ว่า พระราชชายาฯ เป็นผู้ทรงจัดการรับเสด็จครั้งนี้ด้วยผู้หนึ่งมาแต่เริ่มงานก็ตาม ความจริงมีอยู่ว่า เมื่อตกลงจะเสด็จพระราชดำเนินเลียบมณฑลภาคพายัพแน่นอนแล้ว สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชนุภาพ ผู้ทรงมีหน้าที่เป็นผู้จัดการเสด็จพระราชดำเนินมาถึง 3 รัชกาลแล้ว ได้ตรัสว่า การเสด็จเลียบ

---

[38] รองอำมาตย์ตรี กมล มโนชญากร,จดหมายเหตุเสด็จเลียบมณฑลฝ่ายเหนือ และมณฑลพายัพ เมื่อปีขาล พ.ศ. 2469 (พระนคร: มปท, มปป) , หน้า 1-2.

พระอาณาจักรฝ่ายเหนือครั้งนี้ เป็นเรื่องสำคัญในทางพระราชพงศาวดาร เพราะยังไม่เคยมีพระเจ้าอยู่หัวพระองค์ใดในพระราชวงศ์นี้ ได้เคยเสด็จขึ้นไปในตำแหน่งพระมหากษัตริย์ ฉะนั้นพระองค์ท่าน จึงจะต้องเสด็จขึ้นไปคิดกะการเสด็จพระราชดำเนิน กับพระราชชายา เจ้าดารารัศมีก่อน ด้วยทรงยกย่องว่า ในภาคพายัพเวลานั้นมีแต่พระราชชายาฯ พระองค์เดียว ที่ทรงสามารถ และรอบรู้ขนบธรรมเนียมทั้งใต้และเหนือ……" [39]

ในโอกาสที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เสด็จนครเชียงใหม่ ในครั้งนั้น ได้มีการสมโภชช้างพลายสำคัญ ซึ่งบริษัทบอร์เนียวถวาย ซึ่งต่อมาได้รับการสถาปนาขึ้นเป็น " พระเศวตคชเดชดิลก " พระราชชายา เจ้าดารารัศมีก็ได้ทรงเป็นผู้จัดการแสดงสมโภช ดังมีหลักฐานว่า ในค่ำวันที่ 27 มกราคม พ.ศ. 2469 "….ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เชิญพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ พระเจ้าพี่ยาเธอ กรมหลวงกำแพงเพ็ชร์อัครโยธิน เจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าจามรี เจ้ามหาพรหมสุรธาดา และเจ้าจักร์คำขจรศักดิ์ รับพระราชทานอาหารในที่เสวย

เวลา 21.30 นาฬิกา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระบรมราชินีนาถเสด็จออกพลับพลา ทอดพระเนตรระบำของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ซึ่งจัดมาสนองพระเดชพระคุณ เนื่องในการสมโภชช้างพลายสำคัญ ระบำจัดเป็นชุด ดังนี้

ชุดที่ 1 ฟ้อนเทียนอย่างฟ้อนเมือง หญิง ณ เชียงใหม่ 16 คน ฟ้อนนำหน้าช้างพลายชัยเลิศ ของเจ้าผู้ครองนคร ซึ่งแต่งผูกสัปคับ มีฉัตรเทียน 5 ชั้น ที่งาช้างทั้งสองข้างติดเทียนจุดข้างละ 4 เล่ม เป็นการแสดงว่าช้างเชื่องไม่กลัวไฟ

ชุดที่ 2 ฟ้อนโปรยเข้าตอก และร้องถวายชัยมงคล ทำนองซอเชียงแสน และทำนองซอเพลง

ชุดที่ 3 รำฝรั่งแต่งเป็นเจ้านายโบราณ หญิง 1 ชาย 1 แล้วนำซ่อบุกเก ขึ้นไปทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระบรมราชินีนบนพลับพลา

ชุดที่ 4 ฟ้อนซอเพลงโดยท่าต่าง ๆ รอบช้าง และร้องถวายชัยมงคล

---

[39] พูนพิศมัย ดิศกุล , "พระราชชายาเจ้าดารารัศมี พระจริยาวัตรและงานสร้างเสริมการดนตรีและนาฏศิลป์ของชาติไทย" ใน ดารารัศมี สายใยรักสองแผ่นดิน (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542), หน้า 26,30.

พอระบำถวายตัวเสร็จแล้ว คณะกองลูกเสือโรงเรียนยุพราชวิทยาลัย กับโรงเรียนปริ้นส์รอแยล รวม 60 คน แสดงการรำโคม ตามบทพระราชนิพนธ์ เข้าพิณพาทย์เครื่องใหญ่ถวายทอดพระเนตร พวกรำโคม แต่งตัวใส่สนับเพลานุ่งผ้าพื้นสีน้ำเงิน สวมเสื้อเขียวพวก 1 เสื้อแดงพวก 1 คาดรัดประคต ใส่หัวนาค ถือโคมบัวตามสีเสื้อ พอเวลา 23.30 นาฬิกา เสร็จรำโคมเสด็จขึ้น ....."[40]

การฟ้อนในครั้งนั้น ทั้งที่เป็นฟ้อนในพิธีทูลพระขวัญ และฟ้อนในการแสดงภาคกลางคืน เป็นต้นแบบการจัดการฟ้อนต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองในเวลาต่อมา โดยเฉพาะฟ้อนเทียน ที่จะนำมาใช้แสดงในภาคกลางคืน เวลาที่แสดงกลางแจ้ง สืบมาจนถึงปัจจุบัน

ประมาณปี พุทธศักราช 2503 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถเสด็จประพาสจังหวัดเชียงใหม่ บรรดาคณะครูและนักศึกษาตลอดจนกลุ่มหนุ่มสาวจากวัดต่าง ๆ ได้พากันฟื้นฟูการฟ้อนเมืองเพื่อรับเสด็จ ได้รับความสนพระทัยเป็นอันมาก จึงโปรดให้มีการฟ้อนเมืองทุกครั้งที่พระองค์ได้นำเสด็จพระราชอาคันตุกะ มาเยือนเชียงใหม่ เช่น งานรับเสด็จพระราชินีนาถอลิซาเบท แห่งอังกฤษ ที่เสด็จมาเป็นพระราชอาคันตุกะครั้งแรก หม่อมศรีนวล ณ เชียงใหม่ ชายาของพลตรีเจ้าราชบุตร เป็นผู้ดำเนินการ มีฟ้อนแบบชาวเหนือที่พยายาม สืบทอดรูปแบบการฟ้อน มาจากสมัยพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ครั้งนั้น มีช่างฟ้อนกิติมศักดิ์อย่างคุณปรางทิพย์ ทวีพานิชย์ และคุณอาภัสรา หงสกุล ร่วมแสดงด้วย โดยมีท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี ผู้มีศักดิ์เป็นหลานของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี และได้เคยฟ้อนรับเสด็จ ร.7 เป็นผู้ฝึกซ้อม[41]

---

[40] กรมศิลปากร, <u>จดหมายเหตุพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จเลียบมณฑลฝ่ายเหนือ และนครเชียงใหม่</u> พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ เจ้ากาวิละวงศ์ ณ เชียงใหม่ ณ เมรุวัดธาตุทอง พระโขนง 28 พฤศจิกายน 2510 (พระนคร : กองการพิมพ์สลากกินแบ่งรัฐบาล, 2510) , หน้า 80-84.

[41] ครอบครัววงศ์ทองศรี, <u>เล่าเรื่องแม่</u>, พิมพ์เป็นที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ ท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี 24 สิงหาคม 2539, (กรุงเทพ : ม.ป.ท. , 2539) , หน้า 74.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พอขบวนเจ้านายที่ฟ้อนขึ้นจากบันไดหอนกแล้ว ตรงไปถึงหน้าที่ประทับ ถวายบังคมแล้วเลี้ยวซ้ายออก ขบวนบายศรีเข้าข้างในท้องพระโรง เวลาฟ้อนประมาณ 10 นาที เจ้านายฝ่ายเหนือแต่งกายด้วยผ้าไหมสีสดงดงามมาก บรรดาช่างภาพต่างประเทศที่ตามเสด็จ ต่างพากันถ่ายภาพนิ่งและภาพยนตร์กันเป็นอันมาก การฟ้อนของเจ้านายฝ่ายเหนือเป็นที่พอพระราชหฤทัยของราชอาคันตุกะอย่างมาก

เมื่อเสวยพระกระยาหารล้านนาไทยเสร็จแล้ว เสด็จออกมาประทับที่มุขหน้าพระตำหนัก พร้อมกันทุกพระองค์ เพื่อทอดพระเนตรนักเรียนวัฒโนทัยพายัพสามร้อยคนฟ้อนเทียน การฟ้อนเทียนนี้ฟ้อนในที่มืด เห็นเทียนสามร้อยดวงพร้อมด้วยช่างฟ้อนเพียงสลัว ๆ งดงามมาก (เมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จนั้น ไม่มีการฟ้อนเทียน แต่มีการรำโคมโดยนักเรียนชาย และขณะที่รำโคมนั้นร้องเพลงด้วย) หลังจากฟ้อนเทียนแล้ว เป็นการแสดงดอกไม้เพลิง และพลุของทหาร ซึ่งจัดบนภูเขาหน้าพระตำหนัก เป็นรูปดอกไม้ น้ำตก น้ำพุ และอักษรถวายพระพรหลากสี เป็นที่ประทับพระราชหฤทัยของพระราชอาคันตุกะอย่างยิ่ง [42]

<u>การแต่งกายของผู้ฟ้อนเมือง</u>

การแต่งกายชุดฟ้อนเมือง หรือฟ้อนเล็บ ทั้งในการแห่ครัวทาน และการฟ้อนรับแขกเมือง ปัจจุบันนี้มีการแต่งกายเหมือนกัน แต่เมื่อศึกษาการแต่งกายช่างฟ้อนสมัยก่อน จะพบว่า ผู้ฟ้อนในสมัยก่อน จะแต่งกายแบบหญิงสาวชาวล้านนาทั่วไป คือ นุ่งผ้าซิ่น สวมเสื้อคอกลม มีทั้งแขนสั้น และแขนยาว ต่อมามีการดัดแปลงให้สวยงามขึ้น ด้วยการนุ่งผ้าซิ่น ห่มสไบเฉียง เกล้าผมแบบญี่ปุ่น* ติดดอกเอื้อง ปัจจุบันนิยมนุ่ง

---

[42] <u>อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมศรีนวล ณ เชียงใหม่</u> ณ เมรุชั่วคราว วัดสวนดอกวรมหาวิหาร จังหวัดเชียงใหม่ วันที่ 18 มกราคม พ.ศ. 2535 (กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด, 2535) , หน้า 91 -94.

* แต่เดิมหญิงชาวล้านนานิยมรวบผมตึง เกล้ามวยผมหย่อนจากกลางศีรษะไปข้างหลังเล็กน้อย กระทั่งพระราชชายา เจ้าดารารัศมีได้นำเอาแบบผมเกล้าของผู้หญิงญี่ปุ่นมาเผยแพร่ในหัวเมืองฝ่ายเหนือ จึงมีผู้นิยมเกล้ามวยแบบญี่ปุ่นนี้กันมาก ทัดดอกไม้หอม ในโอกาสพิเศษจะติด

ผ้าซิ่น สวมเสื้อแขนยาวหรือแขนกระบอก ห่มสไบเฉียงทับบนตัวเสื้อ (โดยเฉพาะถ้าเป็นการฟ้อนของเจ้านายฝ่ายเหนือ) ติดเข็มกลัด สวมกำไลมือ กำไลเท้า สร้อยตัว และเกล้าผมญี่ปุ่นติดดอกไม้ หรือจะเพิ่มอุบะให้ดูสวยงามก็ได้

เครื่องดนตรีประกอบการฟ้อน

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการฟ้อน เรียกว่า “วงตึ่งโนง” เหตุที่เรียกชื่อดังนี้มาจากเสียงการตีกลอง ประกอบด้วย

1. กลองยาว หรือกลองแอว

คำว่า แอว แปลว่า “สะเอว” เรียกตามลักษณะของกลองที่มีเอวคอด เป็นกลองที่ย่อส่วนจากกลองหลวงลงมา เนื่องจากความจำเป็นทางเศรษฐกิจของผู้สร้าง และตัวแปรอื่น ๆ เช่น ความใส่ใจ ให้ความสำคัญ การบำรุงรักษา การหาวัสดุในการสร้างซ่อม เป็นต้น รูปร่างลักษณะโดยทั่วไปของกลองแอวจะเหมือนกลองหลวงทุกอย่าง เพียงแต่ขนาด ยาวประมาณ 175 ซม. ขนาดหน้ากลองเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 30 ซม. และวิธีบรรเลงลดหย่อมลงไปตามสภาพของเครื่องดนตรี กลองชนิดนี้นอกจากใช้ตีประกอบการฟ้อนแห่ครัวทานแล้ว ยังตีแข่งขันกันด้วย กลองชนิดนี้จะทำขาตั้ง มีเสา 2 เสา ขึ้นมาและมีไม้พาดระหว่างเสาทั้งสองนั้น สำหรับเป็นที่พาดกลอง แล้วมีไม้พาดขวางเหนือกลองยื่นยาวออกไปสองข้าง ข้างหนึ่งแขวนกลองตะโล้ดโป๊ด และฆ้องเล็กอีกข้างหนึ่งแขวนฆ้องใหญ่ คนตียืนประจำที่ของตนเอง โดยไม่ต้องแบกหรือหิ้วเครื่องดนตรีให้หนัก กลองยาว หรือกลองแอวนี้ผู้ตีไม่ใช้อุปกรณ์ แต่จะใช้ฝ่ามือตี

2. กลองตะโล้ดโป๊ด

เป็นกลองขึ้นหนังสองหน้า ขนาดยาว และกว้าง ตามความต้องการของผู้สร้าง หรือขนาดของกลองยืน คือกลองหลวง หรือกลองแอว แขวนไว้ข้าง ๆ ใช้ไม้ตีที่หัวค่อนข้างจะแข็ง เพื่อให้เสียงดังก้อง ตียืนจังหวะ เพื่อให้ฉาบ หรือเครื่องดนตรีอื่นตีรับตามทำนองนั้น ๆ

ช่อดอกไม้เงิน หรือ ทอง ที่เรียกว่า “ดอกไม้ไหว” ถ้าเป็นหญิงชาวบ้านก็จะติดดอกกล้วยไม้ หรือร้อยดอกไม้หอม อาทิ ดอกมะลิ ดอกหอมนวล (ลำดวน) ดอกสลิด (ดอกขจร) ดอกสารภี อย่างใดอย่างหนึ่งรอบมวยผม หรือทัดเฉพาะดอกไม้ก็ได้ ทรงผมนี้บางทีเรียกว่า “ทรงผมแบบพระราชชายาฯ หรือ ทรงผมญี่ปุ่น”

3. ฉาบ

4. ฆ้องเล็ก

5. ฆ้องใหญ่

6. ปี่แน 2 เลา คือ “ปี่แนหลวง” และ “ปี่แนน้อย” ต้องเป่าพร้อมกันทั้งสองเลา

4.4.2.2 ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา

นับจากพระราชชายา เจ้าดารารัศมีเสด็จกลับไปประทับที่เชียงใหม่ พระองค์ทรงเห็นว่า การฟ้อนรำของชาวล้านนา มีอยู่เพียงไม่กี่ชุด และมีรูปแบบที่ซ้ำ ๆ กัน จึงมีพระประสงค์จะเปลี่ยนแปลงให้แปลกตา และน่าดูยิ่งขึ้น และสันนิษฐานว่า พระองค์น่าจะเคยได้ทอดพระเนตร การฟ้อนรำของม่าน หรือพม่า มาบ้าง จึงรับสั่งเจ้าจันทรังษี (น้องสาวของเจ้าทิพวรรณ กฤดากร ชายาของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าบวรเดช กฤดากร อดีตอุปราชมณฑลพายัพ และอดีตเสนาบดีกระทรวงกลาโหม) ซึ่งเป็นภรรยาพ่อค้าไม้ในพม่า ให้หานางระบำพม่ามาถวาย เจ้าจันทรังษีหามาได้คู่หนึ่ง เป็นชาย 1 หญิง 1 เมื่อมาแสดงถวายทอดพระเนตรแล้วทรงรับไว้เป็นครูฝึกอยู่ระยะหนึ่ง ทรงเห็นว่าท่ารำของฝ่ายชายไม่ค่อยน่าดูนัก ส่วนท่ารำของฝ่ายหญิงนั้น เมื่อทอดพระเนตรแล้วก็พอพระทัย ขั้นแรกทรงดัดแปลงท่ารำของพม่ามาเป็นระบำผีเสื้อก่อน โดยใช้บทเพลงและทำนองของพม่าตามเดิม เรียกชื่อการแสดงชุดนี้ว่า “ ฟ้อนกำเบ้อ” * มีท่ารำเป็นท่าทางเลียนแบบการบินของผีเสื้อ

การแต่งกายของฟ้อนกำเบ้อ จะใส่เสื้อ เขียนลายผีเสื้อที่หน้าอก โดยเจ้าสุริยวงษ์ สิโรรส เป็นผู้เขียนลาย และมีสายคาดหน้าผาก มีรูปผีเสื้อติดอยู่กลางหน้าผากด้วย ส่วนปีกทำจากแพรเยื่อไม้ ส่วนท่อนล่าง อาจนุ่งผ้าต้อย (นุ่งคล้ายโจงกระเบน) หรือนุ่งผ้าซิ่นยาวกรอมเท้า

---

* กำเบ้อ ในภาษาพื้นเมืองภาคเหนือ แปลว่า “ผีเสื้อ”

และเมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี เสด็จเลียบมณฑลพายัพ และได้เสด็จฯ ทรงเสวยพระกระยาหารค่ำที่ตำหนักพระราชชายาฯ จึงทรงจัดแสดงต่าง ๆ ถวายทอดพระเนตร แต่ได้ทรงเปลี่ยนชุดเครื่องแต่งกาย จากชุดผีเสื้อมาเป็นชุดแบบนางในราชสำนักพม่าแสดงถวายแทน โดยใช้ภาพจากหนังสือเรื่อง“พระเจ้าสีป้อมินทร์” ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์มาเป็นแบบอย่างเครื่องแต่งกาย สำหรับการแสดงฟ้อนม่านมุ้ยเซียงตาที่แสดงถวายหน้าพระที่นั่งครั้งนั้น ใช้ผู้แสดง 16 คน เป็นเจ้านายในสกุล ณ เชียงใหม่ ทั้งสิ้น ท่ารำของฟ้อนม่านมุ้ยเซียงตานั้น เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ กล่าวว่าพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงคัดเลือกแม่ท่าต่าง ๆ มาจากเพลงช้า เพลงเร็ว และโปรดให้หม่อมแส เป็นผู้ฝึกหัดช่างฟ้อน สอดคล้องกับพระนิพนธ์ ของหม่อมเจ้าหญิงพูนพิศมัย ดิศกุล พระธิดาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพว่า

“…ข้าพเจ้าได้ดูฟ้อนม่านเป็นครั้งแรก เมื่อตามเสด็จสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ขึ้นไปเชียงใหม่ เมื่อ พ.ศ. 2464 เนื่องแต่ประเพณีทางเหนือ มีการทำขวัญ แก่ผู้ที่ได้ไปถึงเมืองครั้งแรก พระราชชายา เจ้าดารารัศมี และเจ้าหลวงแก้วนวรัฐ จึงทรงทำขวัญประทานข้าพเจ้า และน้อง ๆ ซึ่งขึ้นไปถึงเชียงใหม่เป็นครั้งแรก และมีฟ้อนในเวลากลางคืน เราได้ดูฟ้อนเมือง (เชียงใหม่) ของพระราชชายาที่ ๆ พักในคืนแรก และดูฟ้อนม่านของเจ้าหลวง ที่คุ้มในคืนรุ่งขึ้น ผู้ฟ้อนเป็นหญิงสาวแต่งตัวแบบพม่า นุ่งซิ่นยาวถึงพื้น ใส่เสื้อเอวสั้น มีลวดอ่อนงอนขึ้นไปจากเอวเล็กน้อย และเสื้อแขนยาวถึงข้อมือ มีแพรห่มสีต่าง ๆ คล้องคอทิ้งยาวลงมาถึงเข่า เกล้ามวยบนกลางหัว และปล่อยชายผมลงมาข้าง ๆ บนบ่าขวามีดอกไม้สดใส่รอบมวย เป็นพวงมาลัย และมีอุบะห้อยลงมากับชายผม ในเวลากราบลง 3 หน พร้อมกับคำร้องว่า …สู่เค, สู่เค, สู่เค..นั้น งามอ่อนหวานจับหูจับตาเป็นอย่างยิ่ง ทั้งทำนองเพลงและท่าฟ้อนรำ เห็นได้ว่าคือเพลงช้าเพลงเร็วนั่นเอง แต่เรามิได้เอาใจใส่ในเนื้อร้องในเวลานั้นนัก นอกจากนั่งตะลึงว่า - พม่าเขารำสวยจริง

จนถึงเวลาเราไปเที่ยวเมืองพม่าเอง ใน พ.ศ. 2478 จึงได้เห็นของแปลก ๆ ในเมืองพม่าอีกหลายอย่าง สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงตั้งพระทัยว่าจะเสด็จ

ไปตรวจค้นของไทยว่า จะยังมีอะไรเหลืออยู่ในเมืองพม่าอีกบ้าง จึงได้ตรัสถามไปตลอดทาง วันหนึ่งเราขึ้นไปบูชาพระธาตุสิงคุดรที่เมืองแปร กำลังเดินขึ้นไปในระหว่างร้านขายของ และพวกขอทาน ได้ยินระนาดเอกเล่นเพลงฟ้อนม่านอยู่รางเดียว เราก็เดินเข้าไปดู เห็นคนตาบอดกำลังเล่นอยู่ จึงให้ผู้นำถามว่า เพลงอะไร ? ตาบอดบอกว่า - เพลงโยเดีย (ไทย) เราสะดุ้ง หันมาร้อง - เออ - ดูตากัน เราให้รางวัลแล้วก็ขึ้นไปนมัสการพระ....."[43]

แสดงให้เห็นว่า ฟ้อนม่านมุ้ยเซียงตา นี้ น่าจะกำเนิดขึ้นโดยพระราชชายา เจ้าดารารัศมี โดยได้รับแรงบันดาลใจมาจากการฟ้อนของพม่า และภายหลัง ยังได้แพร่หลายกลับไปยังพม่าอีก เป็นการลื่นไหลของวัฒนธรรมการฟ้อนรำไปมาระหว่างพม่า กับไทยล้านนา

การฟ้อนม่านมุ้ยเซียงตานี้ เนื่องจากต้องใช้เวลานานมาก และท่ารำก็ซ้ำซากอยู่หลายตอน เมื่อครั้งที่มีการซ้อมเพื่อแสดงในงานฉลองวัดสวนดอกครั้งหนึ่ง หม่อมแส หัวหน้าครูฝึกได้ทูลถามพระราชชายาฯ ว่า ฟ้อนม่านมุ้ยเซียงตานี้ จะใช้ผู้แสดงเป็นชายแถวหนึ่ง หญิงแถวหนึ่งจะสมควรไหม รับสั่งตอบว่า "เราซ้อมโดยใช้แบบอย่างระบำในที่รโหฐานของเขา ก็จะต้องรักษาของเดิมของเขาเอาไว้ ระบำชุดนี้ต้องใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน ตามต้นตำรับเดิม ถ้าหากท่ารำซ้ำซากกันก็ตัดออกเสียบ้างก็ดี จะได้ไม่เบื่อตา การรักษาจารีตประเพณีของเดิม เป็นเรื่องสำคัญมาก ถ้าอยากให้แต่งกายเป็นพม่าผู้ชายบ้าง ก็ดัดแปลงฟ้อนรำม่านแม่เล้ เป็นชาย 1 แถว หญิง 1 แถวก็ได้ หม่อมแสจึงได้ประดิษฐ์ม่านแม่เล้ขึ้นภายหลัง ต่อมาท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี ได้นำการแสดงชุดม่านแม่เล้ ไปเผยแพร่ที่กรุงเทพมหานคร

---

[43] หม่อมเจ้าหญิงพูนพิศมัย ดิศกุล, "ฟ้อนม่าน" ใน สารคดี ของหม่อมเจ้าหญิงพูนพิสมัย ดิศกุล (กรุงเทพฯ : ม.ป.ท. , 2538) พิมพ์เป็นที่ระลึก ในงานพระราชทานเพลิงศพ ท่านพระครูสุทธาภรณ์ (เก็บ สุโภ) เจ้าอาวาสวัดสุทธาราม วันพฤหัสบดีที่ 16 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2538

การแต่งกายของผู้แสดงฟ้อนม่านมุ้ยเซียงตา

พระราชชายา เจ้าดารารัศมี โปรด ฯ ให้แต่งกายแบบพม่า นุ่งซิ่นกรอมเท้า ใส่เสื้อเอวสั้นแขนยาวถึงข้อมือ มีลวดงอนอ่อนขึ้นไปจากเอวเล็กน้อย มีแพรห่มสีต่าง ๆ คล้องคอทิ้งชายยาวลงมาถึงเข่า เกล้าผมสูงกลางศีรษะ ปล่อยชายผมลงมาทางบ่าข้างซ้าย ติดดอกไม้สด มีพวงมาลัยและอุบะที่ทำจากกระดาษ ยาวลงมาทับชายผม (ภายหลังจะติดดอกไม้สดให้ระย้าลงมาตามชายผมแทน) บางครั้งช่างฟ้อนในคุ้มก็จะนำดอกเข็มมาร้อยเป็นอุบะด้วยตัวเอง

โอกาสที่แสดง

แสดงในโอกาสเบ็ดเตล็ด เช่น งานมงคล หรือสลับฉากการแสดงชุดใหญ่ ๆ

ดนตรีประกอบการแสดง

ใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดง เพลงดนตรีมีสำเนียงของไทยภาคกลาง ภาคเหนือ และพม่าบ้างเล็กน้อย แต่เครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนังมีทั้งของไทยภาคกลางและของพม่าปนกัน จึงทำให้เสียงกระเดียดไปเป็นเพลงพม่า ส่วนเนื้อร้องนั้นเข้าใจว่าเป็นภาษาพม่า แต่เมื่อนำเอาคำเหล่านี้ไปร้องให้พม่าฟังพม่าก็ฟังไม่ออก นอกจากจะฟังคล้ายกระแสเสียงพม่า มีผู้เคยไปฟังเพลงนี้ในพม่า ซึ่งพม่าผู้บรรเลงก็บอกว่าเป็นของโยเดีย (หมายถึงกลุ่มชาวไทยที่ถูกกวาดต้อนไปคราวเสียกรุงศรีอยุธยาแก่พม่า เมื่อ พ.ศ. 2310 และคนไทยกลุ่มนี้ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมไทยไว้และยังคงแพร่หลายอยู่ในพม่าตราบเท่าทุกวันนี้) ดังนั้นเพลงฟ้อนม่านมุ้ยเซียงตา ควรถือว่าเป็นฟ้อนสัมพันธ์ระหว่างวัฒนธรรมของพม่าและไทย

บทร้องฟ้อนม่านมุ้ยเซียงตา

- ปู่เดเส โอมาเพ เห่ เห เฮ้ เฮ มิสะตะมาตา บ่าเล (ซ้ำ)
- ลายู เมตาเมี้ย สู่เค สู่เค สู่เค ลา……(3 ครั้ง)

- โอ่ลา เยนเย้ ขิง ขิง เล เฮ้ เฮ เฮ บ่าโล ซุยพองตู หู กาตู กาแต้ บ่าโล เวลายู หู โอเพลา ฮา ฮ้า ฮ้า ตองอู (5 ครั้ง)
- ปู่เดเส โอมาเพ เห่ เห เฮ้ เฮ มิสะตะมาตา บ่าเล
- โอ เล เล้ เล เล เล เล เล ปิงไซยะ เซียหมัดตะเหมาเย เซียหมัดตะเหมาเย แคตะหมิว เคมาสู่ เคมาซู้……เคมาซู้…….เคมาซูกวาแต
- ดีเม้าเซ เตเต้ามะกวา ดีเม้าเซ เตเต้ามะกวา
- แหม่วพีลา ดันจาซอยิหล่า โอ่ลีเล แบแว แยซีแยหม่า สาททาบาเล
- ปู่เดเส เซนิเก เห่ เฮ เฮ้ เฮ้ (ซ้ำ) เพมาเพ้ เห่ เฮ เฮ้ …..แก้วแมวโพ
- หยีตา เมียวเย เตาพีลาซีกะแต เพี้ยโว……(ซ้ำ)
- ซานุซา นุเหว่……แก่เวลา (ซ้ำ) งีหงี่แง หย่าซา…..ๆๆๆๆ

ความหมายของบทร้องฟ้อนม่านมุ้ยเซียงตา หม่อมเจ้าหญิงพูนพิศมัย ดิศกุล ได้ถามผู้รู้ภาษาพม่าว่า แปลว่าอะไร ก็ได้รับคำตอบว่าไม่ใช่ภาษาพม่า น่าจะเป็นภาษามอญ แต่พอท่านไปถามผู้รู้ภาษามอญ ก็ไม่ใช่อีก แต่มีเสียงเป็นภาษาพม่ามาก ท่านจึงสรุปเอาเองด้วยอารมณ์ขันว่า “ ..ก็คงจะเป็นภาษาพม่าของเราเองดอกกระมัง…” [44]

ในสมัยพระราชชายาฯ การแสดงชุดฟ้อนม่านมุ้ยเซียงตานี้จะต้องร้องทั้งหมด 8 เที่ยว ทำให้กินเวลาแสดงเกือบครึ่งชั่วโมง จนถึงสมัยต่อมา คุณป้าสมพันธ์ โชตนา ช่างฟ้อนในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ ปัจจุบันเป็นผู้ชำนาญการสอนนาฏศิลปพื้นเมือง ของวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ซึ่งมีโอกาสจัดการแสดงชุดนี้ถวายเสด็จพระองค์เจ้าอาทิตย์ทิพยอาภา และพระองค์เจ้าจุลจักรพงษ์ ในการเสด็จเชียงใหม่ พระองค์เจ้าจุลจักรพงษ์ได้ปรารภกับคุณป้าสมพันธ์ว่า “…… ฉัน นะเป็นคนไทย ฉัน ดูได้ แต่พวกต่างประเทศมาดูมันยาวเกินไป ถ้าเธอตัดได้ก็ตัดออกเสียบ้าง….” [45] ตั้งแต่นั้นมา คุณ

---

[44] หม่อมเจ้าหญิงพูนพิศมัย ดิศกุล , “ฟ้อนม่าน” ใน สารคดี ของหม่อมเจ้าหญิงพูนพิสมัย ดิศกุล (กรุงเทพฯ : ม.ป.ท. , 2538) พิมพ์เป็นที่ระลึก ในงานพระราชทานเพลิงศพ ท่านพระครูสุทธาภรณ์ (เก็บ สุโภ) เจ้าอาวาสวัดสุทธาราม วันพฤหัสบดีที่ 16 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2538

[45] สัมภาษณ์ สมพันธ์ โชตนา.

ป้าสมพันธ์จึงได้ตัดทอนลงจนเหลือ 15 นาทีสำหรับใช้ในการแสดง แต่ยังคงถ่ายทอดลูกศิษย์ ในวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สำหรับฝึกในชั้นเรียนเป็นแบบเต็ม 8 เที่ยว เหมือนสมัยพระราชชายาฯ อยู่จนถึงทุกวันนี้

4.4.2.3 ฟ้อนม่านแม่เล้

ฟ้อนม่านแม่เล้ เรียกกันอีกชื่อหนึ่งว่า ม่านแม่ฮ่องสอน ถือกำเนิดขึ้นในสมัยพระราชชายา เจ้าดารารัศมีเช่นกัน โดยเกิดขึ้นภายหลังฟ้อนมุยเซียงตาเพียงเล็กน้อย ซึ่งในครั้งนั้น หม่อมแส ได้เคยทูลถามพระราชชายาฯ ว่า ฟ้อนม่านมุ้ยเซียงตานี้ จะใช้ผู้แสดงเป็นชายแถวหนึ่ง หญิงแถวหนึ่งจะสมควรไหม รับสั่งตอบว่า “เราซ้อมโดยใช้แบบอย่างระบำในที่รโหฐานของเขา ก็จะต้องรักษาของเดิมของเขาเอาไว้ ระบำชุดนี้ต้องใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน ตามต้นตำรับเดิม ถ้าหากท่ารำซ้ำซากกันก็ตัดออกเสียบ้างก็ดี จะได้ไม่เบื่อตา การรักษาจารีตประเพณีของเดิม เป็นเรื่องสำคัญมาก ถ้าอยากให้แต่งกายเป็นพม่าผู้ชายบ้าง ก็ดัดแปลงฟ้อนรำม่านแม่เล้ เป็นชาย 1 แถว หญิง 1 แถวก็ได้ หม่อมแสจึงได้ประดิษฐ์ม่านแม่เล้ขึ้นภายหลัง ต่อมาท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี ได้นำการแสดงชุดม่านแม่เล้ ไปเผยแพร่ที่กรุงเทพมหานคร แต่ไม่ทราบว่าเป็นเพราะเหตุใด ที่ฟ้อนม่านแม่เล้ ไม่ได้รับความนิยมเท่ากับม่านมุยเซียงตา ทำให้ถูกลืมเลือนไปเป็นเวลานาน

ท่าฟ้อนชุดนี้มีลักษณะปนเปกัน ทั้งไทย พม่า และมอญ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ กล่าวว่าเมื่อมาใช้ชีวิตอยู่ที่กรุงเทพฯ ระยะหนึ่ง ได้มีโอกาสเห็นชาวมอญฟ้อนรำหน้าศพ ยังรู้สึกได้ว่ามีท่าทางของรำมอญหลายอย่างที่คล้ายกับฟ้อนม่านแม่เล้

ภายหลัง ท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี และเจ้าบุษบรรณ ณ เชียงใหม่ จึงได้ฟื้นฟูขึ้นมา โดยถ่ายทอดให้นางสมพันธ์ โชตนา ผู้ชำนาญการสอนนาฏศิลป์พื้นเมือง ในวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ฝึกหัดลูกศิษย์ขึ้นแสดง ในงาน 120 ปี พระราชชายา เจ้าดารารัศมี

ในการรื้อฟื้นฟ้อนม่านแม่เล้ครั้งนั้น มีเจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ศิลปินแห่งชาติ สาขาคีตศิลป์ไทย และนายประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติสาขาดนตรีไทย รวมทั้งนายสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ผู้อำนวยการสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ ได้ช่วยกันรื้อฟื้นทางด้านบทร้อง และทำนองเพลง ซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกับฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตานั่นเอง

<u>การแต่งกายของผู้แสดงฟ้อนม่านแม่เล้</u>

การแต่งกายของผู้ฟ้อนยึดหลักเดียวกับฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ซึ่งพระราชชายาเจ้าดารารัศมี โปรด ฯ ให้แต่งกายแบบหญิงชายชาวพม่า แม้จะเป็นผู้แสดงหญิงล้วนก็ตาม

โดยผู้แสดงฝ่ายหญิง นุ่งซิ่นกรอมเท้า ใส่เสื้อเอวสั้นแขนยาวถึงข้อมือ มีลวดงอนอ่อนขึ้นไปจากเอวเล็กน้อย มีแพรห่มสีต่าง ๆ คล้องคอทิ้งชายยาวลงมาถึงเข่า เกล้าผมสูงกลางศีรษะ ปล่อยชายผมลงมาทางบ่าข้างซ้าย ติดดอกไม้สด มีพวงมาลัยและอุบะที่ทำจากกระดาษ ยาวลงมาทับชายผม (ภายหลังจะติดดอกไม้สดให้ระย้าลงมาตามชายผมแทน) บางครั้งช่างฟ้อนในคุ้มก็จะนำดอกเข็มมาร้อยเป็นอุบะด้วยตัวเอง

ผู้แสดงฝ่ายชาย สวมเสื้อแบบพม่าสีสดๆ ให้เข้าชุดกับผู้แสดงหญิง นุ่งผ้าคล้ายโสร่ง โพกศีรษะด้วยผ้าตาดหรือผ้าตาข่ายสอดดิ้นเงินหรือดิ้นทอง

<u>โอกาสที่แสดง</u>

แสดงในโอกาสเบ็ดเตล็ด เช่น งานมงคล หรือสลับฉากการแสดงชุดใหญ่ ๆ

<u>ดนตรีประกอบการแสดง</u>

ใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดง เพลงดนตรีมีสำเนียงของไทยภาคกลาง ภาคเหนือ และพม่าบ้างเล็กน้อย แต่เครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนังมีทั้งของไทยภาคกลางและของพม่าปนกัน บทร้องใช้บทเดียวกับฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา

4.4.2.4 ฟ้อนโยคีถวายไฟ

ฟ้อนโยคีถวายไฟ เป็นนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคเหนือที่มีลีลาท่ารำงดงามอีกชุดหนึ่ง ท่ารำเป็นแบบไทยที่มีลีลาพม่าผสมอยู่ เมื่อ พ.ศ. 2463 เจ้าแก้วนวรัฐ ผู้ครองนครเชียงใหม่ ได้จัดถวายการรับเสด็จสมเด็จกรมพระนครสวรรค์วรพินิต จึงโปรดให้หาครูฟ้อนจากพม่ามาฝึกหัดช่างฟ้อนไว้รับเสด็จ โดยให้พ่อเลี้ยงน้อยสม หรือนายคำโสม สมุทรนาวี ซึ่งมีเชื้อสายเป็นชาวพม่า (มีชื่อพม่าว่า อูส่านดู) เป็นผู้ติดต่อจนได้ครูฟ้อนชาวพม่ามาฝึกหัดระบำขึ้นชุดหนึ่ง ผู้รำเป็นหญิงล้วน บุตรหลานของพ่อเลี้ยงน้อยสม

ต่อมา เมื่อมีงานฉลองครบรอบพระนคร 150 ปี ที่ท้องสนามหลวง กรุงเทพมหานคร เจ้าแก้วนวรัฐจึงโปรดให้ฟื้นฟูการแสดงชุดนี้ขึ้นอีกครั้งหนึ่ง มีพ่อเลี้ยงน้อยสม สมุทรนาวี เป็นผู้จัดอย่างเคย ครั้งนี้พ่อเลี้ยงน้อยสมได้มอบหมายให้นางทวีลักษณ์ สามะบุตร หลานสาวเป็นผู้ฝึกหัด แต่เปลี่ยนเป็นใช้ผู้ชายรำ เพราะไม่ต้องการให้บุตรหลานผู้หญิงเดินทางไปแสดงไกลถึงกรุงเทพฯ และเรียกชื่อการแสดงชุดนี้ว่า “ฟ้อนโยคีถวายไฟ”

พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ได้ทอดพระเนตรการแสดงชุดนี้ ในงานประจำปีของโรงเรียนดาราวิทยาลัย และ พอพระทัย จึงโปรดให้นางทวีลักษณ์ สามะบุตร ไปสอนช่างฟ้อนในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ และต่อมาได้โปรดให้ครูหลง บุญจูหลง ครูละครในคุ้มฯ ปรับปรุงท่ารำชุดนี้ให้สวยงามขึ้น [46]

เมื่อปี พ.ศ. 2514 ได้มีการจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ จึงได้มีการฟื้นฟูและถ่ายทอดท่ารำชุดนี้ ให้กับครู อาจารย์ นักเรียน นักศึกษา ในวิทยาลัยนาฏศิลป โดยผู้ที่จดจำมาสอนคือ นางสมพันธ์ โชตนา ซึ่งได้รับถ่ายทอดมาจากครูหลง บุญจูหลง ต่อมา เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ปรับปรุงรูปแบบ ลีลาท่ารำ รวมทั้งวิธีร้องอีกครั้งหนึ่ง และวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ก็นิยมนำออกแสดงมาจนทุกวันนี้

---

[46] พงศธร สามะบุตร, สัมภาษณ์, 23 เมษายน 2542.

<u>บทร้องเพลงโยคีถวายไฟ</u>

เมี้ยว ด่อไบฉิ่น เล เล เล ฉิ่น นะ เมีย (ซ้ำ)
เหม่า เลโก เหม่า เลโก เซามะหย่าบาแง เล เล เล เล เล เล เล เล
ส่วยเมียตุเมียลู มะแมลู มะแม... โซจาบา แด... เล ๆๆๆๆ
ลูมะแมอะยอยกะเลบา ละแพ้ตกุนยาโอละเมียกระจ้อยแม (ซ้ำ)
โตง เล เล เล เล โตง เล เล เล เล เมีย (ซ้ำ)
โตง เล เปีย โตง เล เล เล เซา มา บ๊า แง เล ๆๆๆๆ
ลุนเล เซยะ เซยะโห เหมี่ย เด หม่าดี เหมี่ย เด หม่า....
สะแบ เล เล เล เล โก แก - วะ โอ เล กะ แวคัด ไลบ่าโล แด
ดอ เล เล นาก๊า นาก๊า ดอ เล เล เล เล เล นาก๊า นาก๊า (ซ้ำ)
ดอนาก๊า นาก๊า ติ้นแด ติ้นแด เล เล เล เล เล เล เล
ซอโซ ซอยิ้น ซอยิ้น เจา เพด กวา (ซ้ำ)
ซอตะดา ยิ้นเกามาโอ แด่ ซอตะดา ยิ้นเกามาโอ แดเก๊า เลโซ๊ะ โป๊ะ ลา....

<u>การแต่งกาย</u>

ผู้แสดงสวมเสื้อแบบพม่าสีขาว แขนยาว นุ่งผ้าคล้ายโสร่งสีต่าง ๆ โพก ศี รษะด้วยผ้าตาด ถ้าเป็นการรำหน้าไฟ หรือ การแสดงในงานฌาปนกิจศพ นิยมใส่สีขาวทั้งชุด ถือไม้พลองทาสีเทาเงิน ประกอบการรำด้วย

<u>ดนตรีประกอบการแสดง</u>

ใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.4.2.5 ระบำนางไม้

ระบำนางไม้นี้ เป็นผลงานของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ที่มีลักษณะแปลกแตกต่างจากชุดอื่น เพราะ เป็นระบำสมัยใหม่ ทั้งในด้านการแต่งกาย และวิธีคิด

ระบำชุดนี้พระราชชายา เจ้าดารารัศมี โปรดให้หม่อมแส เป็นผู้ประดิษฐ์ขึ้นสำหรับแสดงในงานสมโภช ท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี ผู้มีศักดิ์เป็นหลานทวดของพระราชชายาฯ ซึ่งพระองค์ทรงรับมาอุปการะตั้งแต่ยังเล็ก และโปรดให้ท่านผู้หญิงฉัตรสุดา แสดงเป็นนางไม้ บรรดาข้าหลวงแสดงเป็นสัตว์ต่าง ๆ โดยให้มีท่ารำกึ่งละคร กึ่งธรรมชาติ ไม่อ่อนช้อยเป็นรำละครมากเกินไป

บทร้องของระบำชุดนี้ ทรงนำมาจากละครเรื่องเงาะป่า บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ร.5 ดังมีเนื้อร้อง ดังต่อไปนี้

<u>บทร้องเพลงระบำนางไม้ นำมาจากเพลงจีนรำพัด ในละครเรื่องเงาะป่า</u>

ชื่นใจ ที่เงาไม้ราบร่มลมพัดฉิว
หอมกระถินกลิ่นไกลใจริ้วริ้ว หรือใครลิ่วลมแฉลบมาแอบมอง
ในโลกนี้มีอะไรที่ไม่คู่ ได้เห็นอยู่ทั่วถ้วนล้วนเป็นสอง
แต่ดวงจันทร์นั้นยังมีอาทิตย์ปอง เดินพบพ้องบางคราวเมื่อเช้าเย็น

ลำดับขั้นตอนการแสดง

- เริ่มจากปี่พาทย์บรรเลงเพลงเรื่องฝรั่งรำเท้า ผู้แสดงที่แต่งกายเลียนแบบสัตว์ต่าง ๆ เต้นออกมา ในเพลงตะเขิ่ง เจ้าเซ็น สัตว์ต่าง ๆ เต้นกันสนุกสนาน ต่อด้วยเพลงเร็วลา
- เพลงจีนรำพัด นางไม้ออกมาร่ายรำท่ามกลางสัตว์ต่าง ๆ
- จบด้วยการตั้งซุ้ม หรือการต่อตัว โดยนางไม้จะเหยียบขาสัตว์ขึ้นลอยไปยืนอยู่ข้างบน

การแต่งกายของผู้แสดง พระราชชายาฯ เป็นผู้ทรงคิด ทั้งชุดสัตว์ต่าง ๆ ที่ต้องทำให้คล้ายของจริงมากที่สุด ทำหัวสัตว์ต่าง ๆ ให้ผู้แสดงสวมศีรษะด้วย ส่วนนางไม้นั้นแต่ง

ชุดไทยประยุกต์ ผ้าถุงทำเป็นกระโปรงจีบบานรอบตัว สวมเสื้อคล้ายเสื้อแขนกุด แล้วมีผ้าห้อยที่แขนด้วย นับว่าเป็นผลงานที่มาจากพระดำริ ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีที่ไม่ค่อยมีใครรู้จักอีกชุดหนึ่ง

4.5 ผลงานทางด้านการขับร้อง และดนตรี ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

ผลงานของพระองค์ท่านทางด้านการขับร้องและดนตรีไทย ปรากฏให้เห็นชัดเจนที่สุด เมื่อครั้งรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 ใน พ.ศ.2469 ซึ่งได้ทรงนิพนธ์บทขับร้อง หรือขับซอขึ้นหลายบท ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว รวมทั้ง เพลงชุดน้อยไจยา ที่เป็นเพลงอมตะมาจนถึงทุกวันนี้

ข้าหลวง ที่ได้เป็นลูกศิษย์ในการขับร้อง ของพระราชชายา ฯ ก็คือ เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ได้เล่าให้ฟังว่า พระองค์ท่านจะใจร้อน และดุ เวลาสอน และพระองค์ก็จะสอนแบบไม่เลือกสถานที่และเวลาด้วย เช่น นั่งทรงไพ่นกกระจอกอยู่ ก็จะตรัสสั่งให้เจ้าเครือแก้วทบทวนเพลงนั้นเพลงนี้ขึ้นมา หรือเมื่อถวายการรับใช้อยู่ ก็จะถูกสั่งให้ร้องเพลงขึ้นมาอย่างไม่มีปี่มีขลุ่ยเป็นต้น ทำให้เจ้าเครือแก้ว ต้องจดจำเพลงต่าง ๆ อย่างขึ้นใจ เมื่อร้องเพลง หรือขับซอไพเราะถูกใจก็จะประทานรางวัล จนกระทั่งในช่วงสุดท้ายของพระชนม์ชีพ ที่พระวรกายไม่แข็งแรง ทำให้ห่างเหินการเล่นดนตรี และการขับร้องไป และหลังจากที่เจ้าเครือแก้วลาออกไปแต่งงานแล้ว พระราชชายา ไม่ได้สอนหรือปลุกปั้นใครขึ้นมาเป็นนักร้องอีกเลย

อย่างไรก็ดี นอกจากบทขับซอ และน้อยไจยาที่ได้กล่าวไปข้างต้นแล้ว ยังมีอีกเพลงหนึ่ง ที่เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ได้เรียนจากพระราชชายามาโดยตรงก็คือ เพลงแขกสาหร่าย

4.5.1 เพลงแขกสาหร่าย

เพลงแขกสาหร่ายนี้ พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ได้สอนให้เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ด้วยตัวพระองค์เอง เป็นเพลงหนึ่งในละครเรื่องสุวรรณหงส์ ตอนสุวรรณหงส์

ฟื้นคืนสติขึ้นมา แต่เดิมเป็นเพลงสองชั้นธรรมดา แต่พระราชชายา ฯ ได้ทรงเติมเนื้อร้องสร้อยเข้าไป เป็นดังนี้....

"..... พลางเขยิบเข้าชิดสะกิดถาม เจ้าโฉมงามพราหมณ์ชีมาแต่ไหน
เนื้อหนังนวลเกลี้ยงชื่อเสียงไร พี่ขอบใจที่เจ้ามารักษาเรา..."

บทที่พระราชชายา เติมเข้าไปคือ

".....ดอกเอยเจ้าดอกคัดเค้า ละม้ายเหมือนกลิ่นเจ้าสุริยงน้องเอย...."

แสดงให้เห็นว่าพระราชชายาฯ ทรงมีความสามารถในการประพันธ์บทร้อง และทำนองดนตรีไทย ที่ยากจะหาผู้ใดในล้านนาเสมอเหมือน

สรุป

จากหลักฐานที่ได้กล่าวมาในบทนี้ สรุปได้ว่า ในคุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่นั้น มีความเป็นอยู่คล้ายกับในราชสำนักสยาม มีเจ้า มีไพร่ นางใน ข้าหลวงทั้งชายหญิง ตามระดับชั้นกันไป มีความสุขสบาย และมีหน้าที่ปฏิบัติงานกันตามความถนัด มีละคร ดนตรี เป็นเครื่องบันเทิงเริงรมย์ แสดงในโอกาสสำคัญ ๆ ของเจ้านาย และเพื่อการศาสนา รวมทั้งไว้ใช้อวดแขกบ้านแขกเมือง

นาฏยศิลป์ในคุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่น่าจะมีขึ้น ตั้งแต่สมัยพระเจ้าอินทวิชยานนท์ ผู้ครองนครเชียงใหม่ องค์ที่ 7 พระบิดาของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี เนื่องจากก่อนหน้านี้ไม่มีหลักฐานระบุไว้ ซึ่งนาฏยศิลป์ในยุคสมัยนั้น น่าจะรับแบบอย่างจากราชสำนักสยามไปเกือบทั้งหมด โดยการจ้างครูละครไปจากกรุงเทพฯ ฝึกสอนให้กับข้าหลวงหญิงที่อยู่ในคุ้ม ทั้งที่เป็นเชื้อสายเจ้านายฝ่ายเหนือ และลูกหลานของคนรับใช้คนสนิทของเจ้าหลวง ลักษณะการแสดงจะเป็นเรื่องเป็นราว แบบ "ละคร" มากกว่าระบำ เรื่องที่เล่น มีทั้งโขน ละครนอก และละครใน ที่มีเนื้อหาเหมือนกันกับละครที่เล่นอยู่ทางกรุงเทพฯ ต่อมาเมื่อมีประสบการณ์ในการแสดงแล้วจึงถ่ายทอดวิชาขึ้นมาเป็นรุ่น ๆ

ดนตรีที่ใช้ เป็นปี่พาทย์ เครื่องสาย และมโหรี ไม่นิยมเล่นดนตรีพื้นเมืองภาคเหนือ เช่น สะล้อ ซอ ซึง กันในคุ้ม เพราะถือเป็นของชาวบ้าน มีโรงละครสำหรับแสดง อยู่ในคุ้มสำหรับเจ้านายและแขกเมืองดู ก่อนที่จะขยายออกไปสู่ประชาชน ในรูปของโรงละครเก็บเงินค่าดู นับจากการสร้างโรงละครศรีนครพิงค์ ของเจ้าหญิงบัวทิพย์ บุตรีของเจ้าแก้วนวรัฐ เป็นต้นมา

โอกาสที่แสดงละคร คืองานพิธีต่าง ๆ วันสำคัญของราชวงศ์ และการแสดงต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง ตามธรรมเนียมคล้ายคลึงกับทางราชสำนักกรุงเทพฯ

พระราชชายา เจ้าดารารัศมี โปรดนาฏยศิลป์และดนตรี อีกทั้งยังทรงส่งเสริมมาตั้งแต่ประทับอยู่ในคุ้มเจดีย์กิ่ว ของเจ้าแก้วนวรัฐ ซึ่งมีคณะละครดนตรีปี่พาทย์ แสดงกันอยู่แล้ว และทรงเป็นหลักในการคิดจัดการแสดงงานใหญ่ ๆ หรือคราวที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 และเจ้านายทางกรุงเทพฯ ไปเยือนเชียงใหม่ แม้เมื่อพระองค์ย้ายไปประทับที่พระตำหนักดาราภิรมย์ ก็คงฝึกหัดข้าหลวงในพระองค์ให้เล่นดนตรี และฟ้อนรำ เมื่อมีงานใหญ่ก็ยังเรียกตัวช่างฟ้อนทั้งของพระองค์ และช่างฟ้อนคุ้มหลวง มาแสดงร่วมกันอยู่เสมอ

ด้วยพระบารมีของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี การละครฟ้อนรำจึงได้รับการฟื้นฟูขึ้นมาและประดิษฐ์ขึ้นใหม่อีกหลายต่อหลายชุด โดยที่พระองค์มีครูละครคอยสนองพระดำริ คิดประดิษฐ์ท่า และฝึกสอนช่างฟ้อนให้ตามพระประสงค์ ครูคนสำคัญคือหม่อมแส หม่อมของพระเจ้าอินทวโรรสสุริยวงศ์ และเป็นหม่อมของเจ้าแก้วนวรัฐด้วย ครูหลง บุญจูหลง และคนอื่น ๆ อีกหลายคน และบุคคลสำคัญที่สานต่อกิจการทางด้านนาฏยศิลป์ในคุ้มหลวงเชียงใหม่ นับจากที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมีขึ้นไปฟื้นฟูให้มีความคึกคักขึ้น จนเจริญรุ่งเรือง และพัฒนาไปถึงขั้นเป็นธุรกิจการแสดง ก็คือเจ้าบัวทิพย์ ธิดาของเจ้าแก้วนวรัฐ ผู้ครองนครเชียงใหม่องค์สุดท้าย โดยใช้ครูละครชุดเดียวกันกับที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมี มอบหมายให้ฝึกหัดข้าหลวงขึ้นเล่นละครก่อนหน้านั้นเอง

บทที่ 5
ระบำซอ

นับตั้งแต่พระราชชายาเจ้าดาราวัศมีเสด็จกลับไปประทับที่เชียงใหม่ พระองค์ได้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ขึ้นมากมายหลายชุด ซึ่งแต่ละชุดก็มีความสวยงามแปลกตา มีลักษณะเฉพาะตัวแตกต่างกันไป ระบำซอเป็นผลงานการประดิษฐ์สร้างสรรค์ของพระองค์ท่านชุดหนึ่ง ซึ่งได้รับการสืบทอดต่อกันมา จากช่างฟ้อนที่เคยแสดงระบำซอในคุ้มเจ้าบัวทิพย์ และในวังพระราชชายา มาจนถึงอาจารย์ตลอดจนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ซึ่งมีการนำระบำซอออกแสดงเผยแพร่ในงานต่างๆ มาจนถึงปัจจุบัน และคงความเป็นระบำซอของเดิมเอาไว้ได้เกือบครบสมบูรณ์ ในบทนี้ผู้วิจัยจึงขอหยิบยกเอาระบำซอ มาเป็นกรณีศึกษา เพื่อวิเคราะห์ลักษณะท่ารำองค์ประกอบต่าง ๆและค้นหากระบวนวิธีคิดประดิษฐ์การแสดงชุดนี้อย่างละเอียดต่อไป

ประวัติความเป็นมา

คำว่า "ซอ" ทางล้านนาหมายถึง การแสดงขับร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง ผู้ซอ หรือผู้ขับร้องนั้นเรียกว่า "ช่างซอ" การแสดงซอก็จะมีดนตรีคลอประกอบ ซึ่งได้แก่ ปี่ 1 ชุด * นอกจากนี้จะมีซึง และสะล้อเพิ่มขึ้นก็ได้ ท่วงทำนองของซอมีหลายทำนอง เช่น ทำนองซอขึ้นเชียงใหม่ เพลงจะปุ เพลงอื่อ เพลงพม่า เพลงละม้าย เป็นต้น คณะซอจะรับจ้างไปแสดงในงานมหรสพต่างๆ เช่น งานปอย หรืองานบุญในวันสำคัญทางศาสนาพุทธ เป็นต้น สำหรับผู้ขับซอนั้นอาจออกท่าทางฟ้อนประกอบการขับซอตามจังหวะบ้าง แต่ไม่ได้เน้นว่าจะต้องมีท่าฟ้อนตายตัวหรือฟ้อนตามความหมายของคำร้องแต่อย่างใด

---

* ลักษณะปี่ของล้านนานั้นแตกต่างจากปี่ของภาคกลางและภาคใต้ ปี่ที่ใช้ประกอบซอ 1 ชุด เรียกตามภาษาล้านนาว่า "ปี่จุม" มี 4 เลา ซึ่งทั้ง 4 เลาทำจากไม้ไผ่ลำเดียวกันตัดเป็นท่อนๆ ให้ได้ 4 ขนาดตามลำดับ เรียกว่า "ปี่เก๊า"(ปี่แม่) ปี่กลาง ปี่ก้อย และปี่ตัด เวลาเป่านั้น "ช่างปี่" หรือคนเป่าปี่จะอมส่วนที่เป็นลิ้นของปี่เข้าไว้ในปากทั้งหมด

ส่วนระบำซอ หรือ ซอยิ้น เป็นซอที่มีขึ้นเมื่อ ปี พ.ศ. 2469 เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 พร้อมด้วยสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี พระบรมราชินีนาถ เสด็จ ฯ เชียงใหม่ พระราชชายาเจ้าดาราวัศมี ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงปรารภว่า ท่านจะมีระบำซอ รับเสด็จ ร.7 จึงโปรดให้ครูลมุล ยมะคุปต์ ครูละครที่เดินทางไปจากกรุงเทพฯ เป็นผู้ฝึกหัดช่างฟ้อน พระดำริของพระองค์ท่านในเบื้องต้นนั้น ผู้วิจัยสันนิษฐานว่ามีพระประสงค์ให้จัดการแสดงขับซอแบบที่มีมาแต่เดิมของชาวล้านนานั่นเอง แต่ทรงโปรดให้มีท่าทางฟ้อนรำประกอบให้สวยงาม โดยที่พระองค์ทรงมอบหมายให้ครูลมุล ซึ่งเป็นครูละครจากกรุงเทพฯ เป็นผู้ฝึกหัดพื้นฐาน ส่วนครูฟ้อนหรือครูละครในคุ้ม พระราชชายาเจ้าดาราวัศมีก็โปรดให้ร่วมกันประดิษฐ์ท่ารำขึ้น ใช้ฟ้อนกับเนื้อเพลงซอโยนก ซอยิ้น และจ๊อยเจียงแสน ที่แต่งบทร้องเป็นบทยอพระเกียรติถวายพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวด้วย จากการกำหนดผู้ฝึกสอนและผู้คิดท่ารำในส่วนต่างๆ ดังนี้ ก็สะท้อนให้เห็นว่า ทรงต้องการให้เป็นการร่ายรำตามรูปแบบนาฏยศิลป์ราชสำนักที่นิยมในกรุงเทพฯ ผสมผสานกับฟ้อนแบบล้านนาให้เป็นการแสดงชุดใหม่ ดังนั้นหากจะตีความคำว่า"ระบำซอ" ให้ชัดเจนตามความเห็นของผู้วิจัย หมายถึงระบำประกอบการขับซอทำนองต่างๆ ที่มีท่ารำแบบนาฏยศิลป์ราชสำนักผสมผสานกับนาฏยศิลป์ล้านนานั่นเอง

วิธีการฝึกหัดเริ่มต้น ครูลมุลจะฝึกให้ช่างฟ้อนระบำไก่ ในเพลงลาวจ้อย ให้ร้องและรำได้ จากนั้นพระราชชายาฯ ก็ทรงปรับเปลี่ยนทำนองเพลงเล็กน้อย โดยใช้เพลงลาวจ้อยเป็นหลัก นิมนต์พระสงฆ์ชื่อสุนทร หรือตุ๊เจ้าสุนทร (ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า เป็นคน เดียวกันกับท้าวสุนทรพจนกิจ กวีประจำคุ้มเชียงใหม่ ซึ่งเคยเป็นมหาดเล็กของพระเจ้าอินทวิชยานนท์ พระบิดาของพระราชชายาฯ) แต่งขึ้นสำหรับซอถวายการรับเสด็จและเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยพระราชชายาฯ จะคอยขัดเกลาสำนวนภาษาที่ใช้ให้เหมาะสมกับพระมหากษัตริย์อีกทอดหนึ่ง บทร้องจึงเป็นคำราชาศัพท์ปนกับภาษาพื้นเมือง แต่เนื่องจากได้ทรงบรรจุทำนองเพลงสำเนียงพื้นเมืองล้านนา การขับร้องจึงถูกบังคับด้วยทำนองเพลงให้ออกเป็นสำเนียงล้านนา

บทร้องถวายสดุดี พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7
พระนิพนธ์ ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

(ทำนองล่องน่าน)

"ยอสิบนิ้ว ม่อมพนม ถวายบังคมบรมกษัตริย์เจ้าจ๊าง พวกนักเรียนเชียงใหม่แก้วกว้าง มีใจจมจื่นด้วยบารมี จงรักภักดี ทุกคนแต๊เล้า ปี๋ติมี ในฝ่าละอองธุลีบาทเจ้า ปากั๋นร้องร่ำ รำไป ถวายบังคมไปตามแต่ได้ ต๋ามดวงใจจื้นแต้หนอ

ในวันนี้ ชัยยะดิถี ต๋นบุญมี กษัตริย์ระจ๊ะพระปรมินทร ประชาธิปกโลกหล้า ยาตรามาเลียบมณฑลสถาน เพื่อทรงวิจารณ์ บำรุงไพร่ฟ้า หื้อสุขเกษม สำราญทั่วหน้า หื้อไตรไพร่ฟ้า ใจ๋จื้นเจยบาน อยู่เย็นเป็นสุข ทุกเมืองตั๋วบ้านในลานนาเขต นี้เนอ

ป๋างก่อนนั้น ยังบ่เกยหัน พระทรงธรรม์ กษัตริย์เจ้าฟ้า ประชาธิปกดิลกเลิศหล้า เสด็จประเวศน์แผวเขตลานนา หื้อฝูงประชา ใจ๋จื้นสว้าง เป๋นแต่กุศลหมู่ข้าบาทสร้าง แต่ภาวะก่อน ป๋างใน หื้อเราตังหลาย ได้สากราบไหว้ พระองค์คำท่าน ยศใหญ่

เสด็จคร้ังนี้ เพื่อทรงเมตตา กรุณาหมู่จุมไพร่ฟ้าพระราชทาน พระแสงแก้วกล้า ราชาวุธ เป๋นมิ่งมงคล พระราชทานธง ลูกเสือพายัพ แทนวรก๋าย พระปกเกศเกล้า หื้อมีฤทธิ์เดช ลือเรือง เป๋นตี้เกรงขาม จุ๊ปายจุเบื้อง ไพร่เมืองสากราบ น้อมจิ่ม

หอม พระยศ ปรากฏขจ๋ร พราญาณบวร ประเสริฐเลิศล้ำ พระทรงธรรม แผ่ผายจุ๊กำ ผิดธรรมล้ำ พระช่วยตัดรอน ทรงเกื้อกู๋ล ฝูงราษฎรประชานิกร ไพร่ไตรใบไม้ หื้อสุขเกษม จุ้มเย็นใจ้ใจ้ เปรียบเหมือนมิ่งไม้ โพธิ์ทองเป็นฉัตรสูง บังมงก๋างป้อง ปกงำหัว เมื่ออ้อนเน้อ

มวล หมู่พร้อม นักเรียนตังหลาย ตังญิงจายทุกคนใหญ่น้อย ได้เปิ้งยอดสร้อย พระบารมี ในวงจักรี มาเมินเนิ่นแล้ว ขอองค์บุญ ทูลกระหม่อมแล้ว ทรงเจริญพระชนมายุ วรรณะ สุขาพลา วัฒนายืนสว้าง ตังบรมราชินี เทวีเตียมข้าง จงเจริญยิ่งยืนไปภัยยะร้าย จุ่งหลีกหนีไกล หื้อมีจัยโจ้คจ๊างจิ่ม"

บทซอหรือบทร้องในทำนองล่องน่านนี้ส่วนหนึ่ง เป็นการแสดงความสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณีอย่างล้นพ้น เนื่องจากยังไม่เคยมีพระมหากษัตริย์แห่งราชวงศ์จักรีพระองค์ใด เสด็จไปถึงเชียงใหม่ในขณะที่ทรงครองสิริราชสมบัติมาก่อน หลังจากจบทำนองล่องน่านแล้ว ก็จะเปลี่ยนทำนองเป็นทำนองเพลงไทยใหญ่ ดังต่อไปนี้

(ทำนองไทยใหญ่)

"พนมก๋ร ชุลีซอนนบน้อม สะพรั่งพร้อมหมู่นักเรียนตังหลาย กราบทูลบพิตร ทรงฤทธิ์อย่างนารายณ์ ยาตราผันผาย มาสู่นครเจียงใหม่ บพิตรโฉมฉาย ประชาธิปกเกศเกล้า ได้ราชิภิเษกเล้าเป๋าจ๋อมมิ่ง เมืองไทย ไพร่น้อยสาขาบไหว้ ทุกเขตค่ายหน้าเมืองไทย อริราชเมืองไกล๋ หื้อมีใจ๋หลิ่งน้อมจิ่ม

ตะตะนันตะรัง ถัดต่อไปนี้เล้า ขอองค์บุญอยู่เกล้า เจ้ายศใหญ่บุญสูง พระประชาธิปกดิลกปินเมืองกรุง เสด็จมาบำรุง ฝูงประชาราษฎร์ หื้อหมู่ข้าบาท ได้อยู่ร่มเย็นเหนือเกล้า ทุกวันคืนค่ำเจ้า สายสืบไปยาว บ่หื้อมีใจ๋ แก่ไทยต่างด้าว กับฝูงหมู่ต๊าวต่างแดนอื่น

กตัญญู รู้จักคุณท่านไท้ บ่มีศึกเสือเหนือไต้ ดูต้างอยู่ม่วนกิ๋นหวาน หมู่ข้าบาทไท้ ดูต้างกิ๋นได้ตาน ยังบ่มีมาร สิ่งใดมาผ่า หื้อราชการ พระภูบาลเป๋นเจ้า ดำเนินไปตลอด เต๊าสู่ส่วน ความงามหื้อประเทศเขตสยาม เจริญเรื่องเปรื่องยศใหญ่ ความงามหื้อเจ้าต๋นทรงงาม พระชนม์ยืนเตี้ยงเต๊าจิ่ม

ขออวยพระชัย ศัตรูไกลหลีกป๊น อย่าได้มาล้วงปล้น สยามเขตกรุงศรี จงพ่ายแก่พระบารมี ในวงศ์จักรี นฤบดีธิราชหล้า หื้อมีไมตรี๋ นิยมชมจุ๊หน้า แก่กษัตริย์เจ้าฟ้าแผ่นหล้าภูมี สัมพันธมิตร พระราชไมตรี หื้อยินดีหยิ่งน้อมจิ่ม ภูมีตังองค์อักครมเหษี หื้อตีฆาเตี้ยงเต๊าเหน่อ"

การแสดงระบำซอถวายพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวในปีนั้น เป็นการแสดงสมโภชช้างพลายสำคัญด้วย ใช้ผู้แสดงจากคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ และวังพระราชชายา รวมกัน 40 คน การแสดงในตอนท้าย มีการต่อตัวกันเป็นรูปบายศรี 4 ต้น

รอบช้างพระชัยเลิศ ซึ่งมีเทียนปักที่งาเป็นแถว ทั้งสองข้าง นอกจากนี้ยังมีฟ้อนเงี้ยวสั้น ๆ แทรกอยู่ในการแสดงด้วย ซึ่งบทร้อง หรือบทซอสมโภชช้างนั้นก็จะเป็นบทเฉพาะต่างจากบทซอเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังนี้

บทร้องระบำซอสมโภชช้างเผือก(พระเศวตคชเดชดิลก)
พระนิพนธ์ของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

(ทำนองโยนก)

"สรวมชีพ ข้าบาทไท้ อภิวาทไหว้ เหนือเกศี ดิลกรัฐ นฤบดี แทบฝ่าธุลีละอองบาทเจ้า พระเดชพระคุณ พระปกเกศเกล้า ไพร่ฟ้าอยู่จุ้มสุข เย็นเนอ

(ทำนอง ซอยิ้น)

สา น้อมเกล้า ข้าพระพุทธเจ้า กราบทูลฉลอง บทรัตน์ พระยุคลทอง ใต้ฝ่าละอองธุลีพระบาท

บรมนาถ พระปกเกศเกล้า ตังพระแม่เจ้า บรมราชินี ทรงบุญฤทธิ์ พระบารมีเป๋นตี้ยินดี ทุกคนน้อยใหญ่

จังหวัดเชียงใหม่ ไพร่ ฟ้าข้าเจ้า ตังหนุ่มตังเฒ่าทั่วทิศ ตังผอง ได้ปิงเปิ้งป๊ะ พระร่มโพธิ์ทอง เป็นฉัตรเรืองรอง ปกบังกั้งเกศ

ปอรู้ข่าวสาส์น เสด็จประเวศน์ อินทรทิพย์เทพ ก็โมทนา หื้อสายเมฆะ ฟ้าฝนธาราไหลหลั่งลงมา ทั่วพื้นแผ่นหล้า

ธัญญหาร พฤกษะข้าวกล้า ของปลูกลูกไม้ก็บริบูรณ์ เพราะเพื่อเจ้าฟ้ามหาชะกุ๋น ท่านทรงบุญคุณ มีเป๋นเอนก

อารักษ์เจนเมือง อันเรืองฤทธิ์เดช ตังเตเวศน์เจ้า ก็สร้างแป๋งปั๋ง หื้อกุญชเรศร์เสวตรเรืองพรรณ เกิดมาเตื่อมตัน สมปารพระบาท

พระปรมินทร์ ประชาธิปกโลกนารถ ปิยมหาราช หนอพุทธางกูร กันบ่ไจ้เจื้อเจ้าต๋นทรงบุญ ฉัตร์ทันต์ขะกุ๋น ไปห่อนมาเถิด

วันนี้หนา เป๋นวันล้ำเลิศ เป็นวันประเสริฐ ฤกษ์งามยามดี จิ่งทำมังกะละ เบิกบายรวายษี ต๋ามประเพณี สมโภชจ๊างแก้ว

ศรีสวัสดิ์ พิพัฒน์ผ่องแผ้ว เชิญขวัญจ๊างแจ้ว จงรีบจรดล จุ่งมาเป๋นจ๊าง ตี้นั่ง มงคล โดยพระจ๋อมพล เจ้าต๋นเลิศหล้า

จุ่งสุขสำราญ แต่นี้ปายหน้า หื้อเจ้าอยู่ม่วนกิ๋นดี เป็นพาหนะคู่บารมี เฉลิม เกียรตินฤบดี ตลอดกุ๊มเฒ่า

(ทำนองซอจ๊อยเจียงแสน)

ยอผนม บังคมก่ายเกล้า เท่านี้กราบทูลองค์ ขอหื้อทรงเดชฤทธิ์ ตั้วด้าวแสน โขงปายหน้า ทรงคะนึงใด อย่าได้กาไกเนิ่นจ๊า หื้อจ๋อมนรินทร์ปิ่นฟ้า อยู่เวยราชย์ยืน เดอ"

ต่อมาเจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 9 และเจ้าหญิงบัวทิพย์ ได้นำฟ้อนชุดนี้มาปรับปรุงเล็กน้อย และเปลี่ยนแปลงเนื้อร้องเสียใหม่ ใช้แสดงในงานปอยหลวงเป็นบางงาน แต่มิได้แพร่หลาย เรียกกันว่า ฟ้อนมูเซอ ภายหลังจึงเรียกชื่อการแสดงชุดนี้ว่า ระบำซอ เหมือนกับที่พระราชชายาทรงเรียกเมื่อครั้งคิดประดิษฐ์ขึ้นในตอนแรก

สำหรับบทร้องระบำซอที่ใช้แสดงในปัจจุบัน ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง แต่ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นบทที่ปรับปรุงขึ้นในยุคของเจ้าหญิงบัวทิพย์ ให้มีความสั้นกระชับ แต่ยังคงไว้ซึ่งความไพเราะสละสลวย เหมาะที่จะใช้แสดงในโอกาสต่างๆ เช่น งานบุญ งานรื่นเริง บทร้องที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบันมีดังนี้

"สาน้อมไหว้ ข้าบาทไท้กราบทูลสานสา
ยังตะไหลรัตนา อันมีบุ ญญาเลิศล้ำสาอาด
พุทธคุณอันพิลาศ ทั้งข้าเจ้าจ้องค์องค์
เทพารักษ์ทั่วทั้งโขลง มนุษย์พุทธทรงพระองค์ผายโผด
ขออัญเจิญพระมากู่โนช เสด็จมาโปรดมาสะมาตาน
มาพร้อมเพื่อภิวันท์ โผดสัตว์นั้น ป้นจักสงสาร

พูข้าน้อยร้องรำขับขาน บำเรอบาปพระศาสนา
ช่วยบำรุงอาวาสวัดวา หื้อถาวรา ต่อไปเบื้องหน้า
สรรเพ็ชญ์จู้องค์องค์ เมื่อยามทรงพระทรมาน
หมู่จุมทุกประก๋าน ขอบันดาลพุทธปิมปา
ท่านทั้งหลายหญิงจายเจ้าข้า ซึ่งมาพร้อมปราโมทย์โมตาน
จ้วยเอาบุญเอาคุณจิ่มกั๋น ทุกหญิงจายใหญ่น้อยแก่เฒ่า
ยอพนม บังคมก่ายเกล้า เท่านี้กราบวันทา ขอ สุขสามประการ ต่อไปเบื้องหน้า
สวรรค์นิปานเมืองฟากฟ้า จุ่งเป๋นที่ก่อไปเกิด "

บทร้องระบำซอบทนี้เป็นเพียงการกล่าวบูชาและอัญเชิญคุณพระรัตนตรัยและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลาย มาสถิตย์อยู่ในมณฑลพิธี พร้อมทั้งอวยพรให้ผู้ที่มาร่วมงานบุญนั้น ได้รับบุญกุศลไปโดยทั่วถึงกัน ซึ่งเป็นบทที่สามารถนำไปใช้แสดงในโอกาสต่างๆ ได้มากกว่าบทเดิม

ดนตรีประกอบการแสดงระบำซอ

พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ได้ทรงบรรจุเพลงทำนองเพลงโยนก ทำนองซอยิ้น และซอจ๊อยเจียงแสน ไว้ในชุดระบำซอ อย่างสอดคล้องสัมพันธ์กัน โดยจะสังเกตเห็นว่า ตอนเริ่มต้น จะเป็นทำนองโยนก เพื่อทำท่าถวายบังคมอย่างแช่มช้อยสวยงาม ตอนกลาง จะเป็นทำนองซอยิ้น ซึ่งมีจังหวะเร็วขึ้น เพื่อดำเนินเรื่อง หรือ รำตีบทใช้บทไปอย่างกระชับ ไม่ช้าจนเกินไป และปิดท้ายด้วยทำนองซอจ๊อยเจียงแสน ในการให้ผู้รำนั่งลงถวายบังคมอย่างช้า ๆ อีกครั้งหนึ่ง ก่อนจะแปรแถวเพื่อต่อตัวเป็นรูปมังกร สุดท้ายเมื่อจะวิ่งเข้าโรงก็เปลี่ยนเป็นรัว เพื่อให้เคลื่อนไหวไปอย่างรวดเร็ว ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ได้ใช้วงปี่พาทย์ผสมกับเครื่องสายบรรเลง แต่ไม่มีหลักฐานว่าในสมัยที่พระราชชายาฯ ประดิษฐ์ระบำซอขึ้นรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น ทรงโปรดให้ใช้วงดนตรีลักษณะใด

การแต่งกายของผู้แสดงระบำซอ

มีหลักฐานจากคำบอกเล่าของเจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ผู้ใกล้ชิดพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ว่าพระองค์ทรงมีแรงบันดาลพระทัยจากการแต่งกายแฟนซีเป็นมูเซอ ในงานรับเสด็จเจ้านายจากกรุงเทพฯ ครั้งหนึ่ง ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่าการที่ทรงโปรดให้ผู้แสดงระบำซอแต่งกายตามแบบสาวชาวกะเหรี่ยง จึงน่าจะเป็นไปเพื่อความสวยงามแปลกตา และอีกนัยหนึ่ง ก็อาจจะเป็นการแสดงให้เห็นศิลปวัฒนธรรมของชาวเชียงใหม่ ที่มีการปะปนกันอยู่หลายชนเผ่า หลายขนบธรรมเนียมประเพณี อีกทั้งในการเสด็จประพาสนครเชียงใหม่ของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเอง ก็มีขบวนแห่แหนของชาวเขาเผ่าต่าง ๆ ที่มาเฝ้ารับเสด็จอยู่ในคราวนั้นด้วย ก็เห็นเป็นเรื่องที่สอดคล้องกันอยู่ แม้ว่าการแต่งกายจะไม่ได้สอดคล้องกับท่ารำ ซึ่งมีกลิ่นอายของนาฏยศิลป์แบบราชสำนักอยู่มากกว่าชาวเขาก็ตาม ลักษณะเครื่องแต่งกายของผู้แสดงระบำซอนั้นประกอบด้วยเสื้อ และผ้าซิ่นแบบชาวเขาเผ่ามูเซอ เกล้ามวยผม ติดดอกไม้ สวมสร้อยคอลูกปัด และกำไลมือเงิน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การแปรแถว

ระบำซอ มีการจัดรูปแถวที่เรียบง่ายแต่สวยงาม และไม่ซ้ำอยู่ในแถวเดิมเป็นเวลานานๆ ได้แก่แถวตอน แถวหน้ากระดาน วงกลม และแปรแถวเป็นรูปมังกร ซึ่งไม่ปรากฏว่าได้แนวคิดมาจากที่ใด หรือมีความสัมพันธ์กับการเป็นระบำพื้นเมืองอย่างไร แต่ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตไว้ว่า อาจได้รับอิทธิพลมาจากญวนรำกระถาง หรือรำโคม ซึ่งนิยมเล่นกันแพร่หลายในราชสำนักมาตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ที่มีการแปรแถวหลายลักษณะรวมทั้งการต่อตัวด้วย (ระบำซอที่แสดงให้พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทอดพระเนตรเมื่อครั้งเสด็จมณฑลพายัพ ในปี พ.ศ. 2469 นั้นมีการต่อตัวเป็นรูปบายศรี 4 ต้นด้วย) และท่ารำในตอนต้น และตอนจบ จะมีการนั่งถวายบังคม ซึ่งเหมาะกับการรำถวายหน้าพระที่นั่ง หรือต่อหน้าเจ้านายชั้นสูงเป็นอย่างยิ่ง

ท่ารำระบำซอ

ท่ารำที่ใช้ในระบำซอ มีลักษณะเป็นนาฏยศิลป์แบบราชสำนักมากกว่าจะเป็นฟ้อนพื้นเมืองแบบล้านนา ทั้งการใช้มือ เท้า รวมทั้งการสื่อความหมายของท่ารำ แม้ว่าเนื้อร้องจะเป็นภาษาพื้นเมือง แต่ท่ารำที่แสดงออกมาจะเป็นไปในเชิงรำตีบทใช้บท แสดงให้เห็นถึงแนวคิดของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ที่มีรสนิยมไปในทางนาฏยศิลป์ราชสำนัก อันอาจเกิดจากการที่ได้ประทับอยู่ในเขตพระราชฐานชั้นใน ถึง 28 ปี และได้ทรงเก็บเกี่ยวประสบการณ์ด้านนาฏยศิลป์ ไปปรับปรุงนาฏยศิลป์ล้านนาให้มีสีสัน มีการแสดงชุดใหม่ๆ ขึ้นมากมายหลายชุด อย่างไรก็ดี ท่ารำระบำซอก็มีท่าทางแบบสามัญปนอยู่ด้วย

เพื่อให้เห็นภาพชัดเจน ผู้วิจัยจะบรรยายท่ารำและการแปรแถวระบำซอให้ทราบโดยละเอียดดังต่อไปนี้

ภาพท่ารำชุดที่ 1

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำชุดที่ 1 นี้ ผู้แสดงจะยืนเรียงแถวเป็นแถวตอน 2 แถวๆ ละ 4 คน

จังหวะที่ 1 ก้าวเท้าซ้าย กำมือ 2 ข้างหลวมๆ กางแขนซ้ายข้างลำตัว แขนขวาอยู่ด้านหน้าระดับชายพก เอียงศีรษะไปทางซ้าย

จังหวะที่ 2 ก้าวเท้าขวา มือกำหลวมๆ อยู่ในลักษณะเดิม แต่ย้ายแขนขวามาข้างลำตัว แขนซ้ายอยู่ด้านหน้าระดับชายพก เอียงศีรษะกลับมาทางขวา

จังหวะที่ 3 ถอนเท้าซ้ายวางหลัง ยกเท้าขวา ปล่อยมือทั้ง 2 ข้าง และตบมือในลักษณะมือซ้ายหงาย มือขวาคว่ำ อยู่ระดับเอวเยื้องข้างซ้าย เอียงศีรษะทางซ้าย ย่อเข่าลง รวม 3 จังหวะเป็น 1 ชุด

ต่อไปชุดที่ 2 มีกระบวนท่าเหมือนเดิมแต่เปลี่ยนข้าง คือ

จังหวะที่ 1 ก้าวเท้าขวา กำมือ 2 ข้างหลวมๆ กางแขนขวาข้างลำตัว แขนซ้ายอยู่ด้านหน้าระดับชายพก เอียงศีรษะไปทางขวา

จังหวะที่ 2 ก้าวเท้าซ้าย มือกำหลวมๆ อยู่ในลักษณะเดิม แต่ย้ายแขนซ้ายมาข้างลำตัว แขนขวา อยู่ด้านหน้าระดับชายพก เอียงศีรษะกลับมาทางซ้าย

จังหวะที่ 3 ถอนเท้าขวาวางหลัง ยกเท้าซ้าย ปล่อยมือทั้ง 2 ข้าง และตบมือในลักษณะมือขวาหงาย มือซ้ายคว่ำ อยู่ระดับเอวเยื้องข้างขวา เอียงศีรษะทางขวา ย่อเข่าลง

ต่อไปชุดที่ 3 ก็จะกลับไปเหมือนชุดที่ 1 อีก โดยชุดที่1-4 นี้ ขณะที่ปฏิบัติท่ารำจะต้องเคลื่อนตัวออกมาหน้าเวทีด้วย แล้วปฏิบัติต่อเนื่องไปอีก 4 ชุด พร้อมกับแปรแถว จากแถวตอน เป็นหน้ากระดาน 2 แถว โดยคู่ที่ 1 และคู่ที่ 3 ขยายออกด้านข้าง ส่วนคู่ที่ 2 และคู่ที่ 4 แทรกขึ้นมาอยู่เป็นคู่กลาง ดังแผนผังดังนี้

หน้าเวที

1	1
2	2
3	3
4	4

แปรแถวเป็น

1	2	2	1
3	4	4	3

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพท่ารำชุดที่ 2

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำชุดที่ 2 ผู้แสดงจะก้าวเท้าขวาไขว้ลงข้างหน้า มือซ้ายตั้งวง มือขวาจีบอยู่ข้างวงซ้าย (ท่าภมรเคล้า)เอียงศีรษะทางซ้าย ย่อเข่าลง แล้วสะดุ้งขึ้นตมจังหวะเพลง 4 จังหวะย่อย พร้อมกับค่อยๆ เอียงศีรษะมาทางขวา เดินมือทั้ง 2 ข้างมาทางขวา มือขวาปล่อยจีบออกเป็นตั้งวง มือซ้ายมาจีบอยู่ข้างวงขวาแทน วางเข่าซ้ายลงกับพื้น จากนั้นดึงขาขวาเก็บลงมานั่งคุกเข่าทับส้นเท้า สะดุ้งตามจังหวะเพลงอีก 4 จังหวะย่อย พร้อมกับทำท่าภมรเคล้าอีกชุดหนึ่ง เอียงศีรษะกลับไปทางซ้าย จากนั้นดึงมือทั้ง 2 ข้างลงมาจีบคว่ำตรงหน้าขา ตัวตรง ม้วนจีบออกเป็นมือหงายแล้วพลิกกลับมาวางคว่ำบนหน้าขา กระทบก้น ตัวตรง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพท่ารำในชุดที่ 3
"อันมีบุญญาเลิศล้ำสาอาด"

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำชุดที่ 3 มีการตีบทบางส่วนตามเนื้อร้อง ดังนี้

"สาน้อมไหว้" โน้มตัวลงตรงๆ พนมมือสองข้างยื่นลงมาใกล้กับหัวเข่า โดยให้ปลายมือตกลงพื้น กระทบก้น

"ข้าบาทไท้ กราบทูลสานสา" ยกมือขึ้นถวายบังคม ให้นิ้วหัวแม่มือจรดหน้าผาก เงยหน้าขึ้นตามมือ ตัวตรง

"ยังตะไหลรัตนา" โน้มตัวลงพร้อมกับลดมือที่จรดหน้าผากนั้นลงมาตาม แล้วเงยหน้าขึ้น ตัวตรง มือทั้งสองมาพนมไว้กลางอก กระทบก้น

"อันมีบุญญาเลิศล้ำสาอาด" (คนที่อยู่ด้านซ้าย) เอียงทางขวา มือทั้งสองจีบคว่ำข้างลำตัว งอศอก แยกเข่าขวา จากนั้นเก็บเข่าขวามาชิด แล้วแยกเข่าซ้ายออกเล็กน้อยขึ้นท่าพรหมสี่หน้า เอียงศีรษะกลับมาทางซ้าย

(คนที่อยู่ด้านขวา) เอียงทางซ้าย มือทั้งสองจีบคว่ำข้างลำตัว งอศอก แยกเข่าซ้าย จากนั้นเก็บเข่าซ้ายมาชิด แล้วแยกเข่าขวาออกเล็กน้อยขึ้นท่าพรหมสี่หน้า เอียงศีรษะกลับมาทางขวา

(ท่ารับตามทำนองเพลง) ทั้งคนที่อยู่ด้านซ้ายและด้านขวา สะดุ้งตัวตามจังหวะย่อย 4 จังหวะ กลับมาเอียงฝั่งตรงข้าม และลดมือลงมาเท้าเอว จากนั้นดึงมือลงทั้ง 2 ข้างลงมาจีบคว่ำตรงหน้าขา ตัวตรง ม้วนจีบออกเป็นมือหงายแล้วพลิกกลับมาวางคว่ำบนหน้าขา กระทบก้น ตัวตรง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพท่ารำในชุดที่ 4

"มนุษย์พุทธทรงพระองค์ผายโผด"

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำในชุดที่ 4 มีการตีบทบางส่วนตามเนื้อร้อง ดังนี้

"พุทธคุณอันพิลาส" โน้มตัวลงตรงๆ พนมมือสองข้างยื่นลงมาใกล้กับหัวเข่า โดยให้ปลายมือ ตกลงพื้น กระทบก้น

"ทั้งข้าเจ้าจู้องค์องค์" ยกมือขึ้นถวายบังคม ให้นิ้วหัวแม่มือจรดหน้าผาก เงยหน้าขึ้นตามมือ ตัวตรง

"เทพารักษ์ทั่วทั้งโขลง"โน้มตัวลงพร้อมกับลดมือที่จรดหน้าผากนั้นลงมาตาม แล้วเงยหน้าขึ้น ตัวตรง มือทั้งสองมาพนมไว้กลางอก กระทบก้น

"มนุษย์พุทธทรงพระองค์ผายโผด" (คนที่อยู่ด้านซ้าย) เอียงซ้าย มือทั้งสองจีบหงายระดับอก แยกเข่าซ้ายออกเล็กน้อย แล้วเก็บเข่าซ้ายมาชิด กลับเอียงมาทางขวา แยกเข่าขวาออกเล็กน้อย ปล่อยมือตั้งวงสองข้าง

(คนที่อยู่ ด้านขวา) เอียงขวา มือทั้งสองจีบหงายระดับอก แยกเข่าขวาออกเล็กน้อย แล้วเก็บเข่าขวามาชิด กลับเอียงมาทางซ้าย แยกเข่าซ้ายออกเล็กน้อย ปล่อยมือเป็นตั้งวงสองข้าง

(ท่ารับตามทำนองเพลง)

(คนที่อยู่ด้านซ้าย)กลับเอียงมาทางขวาเหมือนคนที่อยู่ด้านขวา มือซ้ายจีบ ปรกข้างสะดุ้งตัว แล้วสะบัดจีบสลับกันสองข้างตามจังหวะย่อย 4 จังหวะ โดยค่อยๆกลับตัวมาเอียงซ้าย แล้วเหลือทำนองเพลงอีก 4 จังหวะย่อย ให้รวบท่าเป็นสะบัดจีบเพียงครั้งเดียว กลับมาเอียงขวา แล้วดึงมือทั้ง 2 ข้างลงมาจีบคว่ำตรงหน้าขา ตัวตรง ม้วนจีบออกเป็นมือหงายแล้วพลิกกลับมาวางคว่ำบนหน้าขา กระทบก้น ตัวตรง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพท่ารำในชุดที่ 5
"โผดสัตว์นั้นปั้นจักสงสาร"

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำชุดที่ 5 มีการตีบทบางส่วนตามเนื้อร้อง ดังนี้

"ขออัญเชิญพระมากู่โนซ" ตั้งเข่าขึ้นแล้วก้าวเท้าขวามาข้างหน้า เข่าซ้ายยังติดพื้น ช้อนมือทั้ง 2 ข้างแบหงายมาข้างหน้า ระดับอก ตัวตรง

"เสด็จมาโผดมาสะมาตาน"จีบหงายสองข้างแล้วม้วนออกเป็นตั้งวงหน้า แล้วเลื่อนมือขึ้นไป ไหว้ถวายบังคม นิ้วหัวแม่มือจรดหน้าผาก เงยหน้าตามมือ

"มาพร้อมเพื่ออภิวันท์" โน้มตัวลงข้างหน้า ลดมือลงตาม แล้วเงยหน้าขึ้นตัวตรงมือมาพนมอยู่กลางอก

"โผดสัตว์นั้นป้นจักสงสาร" ถอนเท้าขวาลง ทุกคน นั่งคุกเข่า

(คนด้านซ้าย) เอียงศีรษะทางซ้าย จีบหงาย 2 มือระดับอก แล้วตั้งเข่าขึ้น ก้าวเท้าขวาไขว้มาข้างหน้า เข่าซ้ายยังติดพื้น ปล่อยมือซ้ายตั้งวง มือขวาตั้งแขนตึงเสมอไหล่เอียงศีรษะทางขวา (ท่าพิศมัยเรียงหมอน)

(คนด้านขวา) เอียงศีรษะทางขวา จีบหงาย 2 มือระดับอก แล้วตั้งเข่าขึ้น ก้าวเท้าซ้ายไขว้มาข้างหน้า เข่าขวายังติดพื้น ปล่อยมือขวาตั้งวง มือซ้ายตั้งแขนตึงเสมอไหล่เอียงศีรษะทางซ้าย

(ท่ารับตามทำนองเพลง) ค่อยๆ ลุกขึ้นยืน แล้วสะดุ้งตัวตามจังหวะย่อย 4 จังหวะพร้อมกับกลับเอียงศีรษะไปฝั่งตรงข้าม อีก 4 จังหวะก็สะดุ้งตัวต่อเนื่องแล้วกลับเอียงมาข้างเดิม ยุบเข่าลง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพท่ารำในชุดที่ 6

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำชุดที่ 6 มีเนื้อร้อง

ทำท่าเหมือนกันทุกคน

"พูข้าน้อยร้องรำขับขาน" ถอนเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวง มือขวาจีบปรก เอียงทางซ้าย ยกเท้าขวา ช้อนมือซ้ายขึ้นจีบหงายแล้วตึงแขนเสมอไหล่ มือขวาม้วนออกเป็นวงแล้วตึงแขนเสมอไหล่ เอียงศีรษะทางขวา

"บำเรอบาปพระศาสนา" ย่ำเท้าขวา - ซ้าย แล้วถอนเท้าขวา ยกเท้าซ้ายช้อนมือขวาขึ้นจีบหงายแล้วตึงแขนเสมอไหล่ ส่วนมือซ้ายม้วนออกเป็นวงแล้วตึงแขนเสมอไหล่ เอียงศีรษะทางซ้าย

"ช่วยบำรุงอาวาสวัดวา" ย่ำเท้าซ้าย - ขวา แล้วถอนเท้าซ้าย ยกเท้าขวา ช้อนมือซ้ายขึ้นจีบหงายแล้วตึงแขนเสมอไหล่ มือขวาม้วนออกเป็นวงแล้วตึงแขนเสมอไหล่ เอียงศีรษะทางขวา

"หื้อถาวราต่อไปเบื้องหน้า" ย่ำเท้าขวา - ซ้าย แล้วถอนเท้าขวา ยกเท้าซ้าย ช้อนมือขวาขึ้นจีบหงายแล้วตึงแขนเสมอไหล่ ส่วนมือซ้ายม้วนออกเป็นวงแล้วตึงแขนเสมอไหล่ เอียงศีรษะทางซ้าย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพท่ารับ

(ท่ารับ ตามทำนองเพลง)

ย่ำเท้า 2 จังหวะ แล้วถอนเท้าข้างหนึ่ง ยกเท้าอีกข้างหนึ่ง ต่อเนื่องจากเนื้อร้องนั่นเอง แต่เปลี่ยนมือเป็นท่าผาลาต่ำ คือมือข้างหนึ่งตั้งวงชายพก อีกข้างหนึ่งหงายแขนขึ้น งอศอก หงายมือแทงปลายมือลง พอจะเปลี่ยนข้างก็ใช้มือหงายนั้นจีบขึ้นมาแล้วมาม้วนเป็นวงที่ชายพก อีกข้างหนึ่งก็ไปหงายข้างล่าตัวสลับที่กันทั้งหมด 4 ชุด

ภาพท่ารำในชุดที่ 7

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำชุดที่ 7 มีเนื้อร้อง

"สรรเพ็ชญ์จู้องค์องค์" ผู้รำที่อยู่ในแถวหน้ากระดาน4 คน จะแบ่งออกเป็น 2 ฝั่ง หันหน้าเข้าหากัน คือ 2 คนด้านซ้าย ตั้งวงซ้าย แทงมือขวาหงายตึงด้านหน้าลำตัว ถอนเท้าขวาวางหลัง เอียงข้างซ้าย แล้วพลิกมือขวาขึ้นตั้งเป็นวง แทงมือซ้ายหงายตึงด้านหน้าลำตัว ยกเท้าซ้ายขึ้น กลับเอียงไปทางขวา

ส่วน2 คนด้านขวา ตั้งวงขวา แทงมือซ้ายหงายตึงด้านหน้าลำตัว ถอนเท้าซ้ายวางหลัง เอียงข้างขวาแล้วพลิกมือซ้ายขึ้นตั้งเป็นวง แทงมือขวาหงายตึงด้านหน้าลำตัว ยกเท้าขวาขึ้น กลับเอียงไปทางซ้าย

"เมื่อยามทรงพระทรมาน" 2 คนด้านซ้าย ย่ำเท้าซ้าย- ขวา หันออกจากคนที่อยู่ฝั่งตรงข้าม ถอนเท้าซ้าย ยกเท้าขวา แทงมือซ้ายขึ้นตั้งเป็นวง แทงมือขวาหงายตึงด้านหน้าลำตัว กลับเอียงซ้าย

2 คนด้านขวา ย่ำเท้าขวา-ซ้าย หั นออกจากคนที่อยู่ฝั่งตรงข้าม ถอนเท้าขวา ยกเท้าซ้าย แทงมือขวาขึ้นตั้งเป็นวง แทงมือซ้ายหงายตึงด้านหน้าลำตัว กลับเอียงขวา

"หมู่จุมทุกประก่าน ขอบันดาลพุทธปิมปา" ปฏิบัติท่าต่อเนื่ อง

(ท่ารับ ตามทำนองเพลง)

ยังปฏิบัติท่าต่อเนื่องอยู่ โดยย่ำเท้าแปรแถวไปด้วยในลักษณะนี้

ก.

1	2	2	1
3	4	4	3

ข.

1			1
	2	2	
	3	3	
	4	4	

ค.

	4	4	
3			3
2			2
	1	1	

พอครบจังหวะจะกลายเป็นแถววงกลม หันหน้าเข้าหากัน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพท่ารำในชุดที่ 8

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำชุดที่ 8 มีเนื้อร้อง

"ท่านทั้งหลายหญิงจายเจ้าข้า" ทุกคนหันหน้าเข้าวง ปฏิบัติเหมือนกัน กำมือหลวมๆ แกว่งข้าลำตัว ย่ำเท้าขวา - ซ้าย ถอนเท้าขวา ยกเท้าซ้าย ตบมือระดับศีรษะด้านขวา เอียงขวา

"ซึ่งมาพร้อมปราโมทย์โมตาน" ปล่อยมือลงกำหลวมๆ ข้างลำตัว ย่ำเท้าซ้าย-ขวา- ถอนเท้าซ้าย ยกเท้าขวา ตบมือระดับศีรษะด้านซ้าย เอียงทางซ้าย

"จ้วยเอาบุญเอาคุณจิ่มกั๋น"กำมือหลวมๆ แกว่งข้าลำตัว ย่ำเท้าขวา - ซ้าย ถอนเท้าขวา ยกเท้าซ้าย ตบมือระดับศีรษะด้านขวา เอียงขวา

"ทุกหญิงจายใหญ่น้อยแก่เฒ่า" ปล่อยมือลงกำหลวมๆ ข้างลำตัว ย่ำเท้าซ้าย-ขวา- ถอนเท้าซ้าย ยกเท้าขวา ตบมือระดับศีรษะด้านซ้าย เอียงทางซ้าย

(ท่ารับตามทำนองเพลง) ปฏิบัติท่าเดิมต่อเนื่องไปจนหมดจังหวะเพลง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพท่ารำในชุดที่ 9

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำชุดที่ 9 (เปลี่ยนทำนอง)

ปฏิบัติเหมือนกัน คือ มือเท้าเอว กันศอกเล็กน้อย เท้าสองข้างชิดกัน เขย่งเท้าและกระทบส้น 1 ครั้ง ตัวตรง แล้วก้าวซ้ายออกด้านข้าง ยกเท้าขวาขึ้น เอียงศีรษะทางขวา ยืนขาเดียวแล้วกระทบส้นอีกครั้ง เป็น 1 ชุด

จังหวะต่อไป เท้าสองข้างชิดกัน เขย่งเท้าและกระทบส้น 1 ครั้ง ตัวตรง แล้วก้าวขวาออกด้านข้าง ยกเท้าซ้ายขึ้น เอียงศีรษะทางซ้าย ยืนขาเดียวแล้วกระทบส้นอีกครั้ง เป็น 2 ชุด

ปฏิบัติต่อเนื่องไปจนครบ 4 ชุด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพท่ารำในชุดที่ 10

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำชุดที่ 10

เท้ายังคงปฏิบัติต่อเนื่องมาจากท่าที่แล้ว แต่เริ่มแปรแถว โดยเริ่มจากคู่ที่ 1 หันหน้าเข้าหากัน จังหวะที่ก้าวยกเท้าขวาให้ยื่นมือขวาจับกัน พอก้าวชิดเท้ากระทบสั้นนั้นให้ต่างคนต่างเคลื่อนไปข้างหน้า จังหวะที่ก้าวยกเท้าซ้ายให้ยื่นมือซ้ายไปจับคู่ที่ 2 เดินสลับฟันปลาไปตามวงเช่นนี้ จนครบรอบ และทุกคนกลับมาอยู่ตำแหน่งเดิม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพท่ารำในชุดที่ 11

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำชุดที่ 11

ในส่วนของเท้า ยังคงปฏิบัติต่อเนื่องมาจากท่าที่แล้ว แต่เริ่มแปรแถวอีกครั้ง เปลี่ยนมือมาเป็นท่าตบมือสูงระดับศีรษะ โดยเริ่มจากคู่ที่ 1 หันหน้าเข้าหากัน จังหวะที่ก้าวยกเท้าขวาให้ตบมือสูงข้างศีรษะด้านซ้าย เอียงศีรษะทางขวา หน้ามองคู่ พอก้าวชิดเท้ากระทบส้นนั้นให้ต่างคนต่างเคลื่อนไปข้างหน้า ปล่อยมือลงสบายๆ ข้างลำตัว จังหวะที่ก้าวยกเท้าซ้ายให้ตบมือสูงข้างศีรษะด้านขวา เอียงศีรษะทางซ้าย หน้ามองคู่ เดินสลับฟันปลาไปตามวงเช่นนี้ จนครบรอบ และทุกคนกลับมาอยู่ตำแหน่งเดิม

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพท่ารำในชุดที่ 12

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำชุดที่ 12 ซึ่งมีการเปลี่ยนทำนองเพลงจะปฏิบัติท่ารำเป็นชุดๆ ดังนี้

ชุดที่ 1 จังหวะที่ 1 มือทั้ง 2 กำหลวมๆ มือขวาตั้งศอกขึ้น มือแตะคาง งอศอกซ้ายคว่ำแขน มือซ้ายอยู่ใต้ศอกขวา ก้าวเท้าขวาหันหน้าตามวง เอียงศีรษะทางขวา เท้าซ้ายสูดพื้นเหยียดขาออกไปเกือบตึง แล้วหมุนตัวหันหน้าเข้าในวง พร้อมกับดึงเท้าเข้ามาชิดกัน กระทบส้น

จังหวะที่ 2 ก้าวเท้าซ้ายหันหน้าตามวง เอียงทางซ้าย เท้าขวาสูดพื้นเหยียดขาออกไป เกือบตึง แล้วหมุนตัวหันหน้าออกนอกวง พร้อมกับดึงเท้าเข้ามาชิดกัน กระทบส้น

จังหวะที่ 3 ก้าวเท้าขวา หันหน้าตามวง ยกเท้าซ้ายมาจรดข้างหน้าขาตึง จากนั้นยกเท้าขึ้นเล็กน้อย ก่อนจะย่ำลงแล้วหมุนตัวเร็ว 1 รอบ แล้วหยุดหันตามวง เท้าชิดกัน กระทบส้น

ชุดที่ 2 จังหวะที่ 1 เปลี่ยนมือมาใช้มือซ้ายตั้งศอกขึ้น มือแตะคาง งอศอก ขวาคว่ำแขน มือขวาอยู่ใต้ศอกซ้าย ก้าวเท้าซ้ายหันหน้าตามวง เอียงศีรษะทางซ้าย เท้าขวาสูดพื้นเหยียดขาออกไปเกือบตึง แล้วหมุนตัวหันหน้าเข้าในวง พร้อมกับดึงเท้าเข้ามาชิดกัน กระทบส้น

จังหวะที่ 2 ก้าวเท้าขวาหันหน้าตามวง เอียงทางขวา เท้าซ้ายสูดพื้น เหยียดขาออกไปเกือบตึง แล้วหมุนตัวหันหน้าออกนอกวง พร้อมกับดึงเท้าเข้ามาชิดกัน กระทบส้น

จังหวะที่ 3 ก้าวเท้าซ้าย หันหน้าตามวง ยกเท้าขวามาจรดข้างหน้าขาตึง จากนั้นยกเท้าขึ้นเล็กน้อย ก่อนจะย่ำลงแล้วหมุนตัวเร็ว 1 รอบ แล้วหยุดหันตามวง เท้าชิดกัน กระทบส้น

ชุดที่ 3 ก็กลับไปปฏิบัติเหมือนกับชุดที่ 1 อีก ซ้ำไปเรื่อยๆ จนหมดจังหวะเพลง ผู้แสดงก็จะหมุนกลับไปอยู่จุดเดิมในวงกลมด้วย

ภาพท่ารำในชุดที่ 13

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำชุดที่ 13 ซึ่งมีการเปลี่ยนทำนองเพลงอีกครั้งหนึ่ง

ถอนเท้าขวา ยกเท้าซ้าย ปล่อยมือมาจากท่ากำมือ มือซ้ายเท้าเอว มือขวาแบหงายก่อนจะพลิกคว่ำมาวางบนหน้าขาซ้าย เอียงศีรษะทางซ้าย จากนั้น ย่ำเท้าซ้าย - ขวา ถอนเท้าซ้าย ยกเท้าขวา หงายมือซ้ายก่อนจะพลิกคว่ำมาวางบนหน้าขาขวา มือขวาเท้าเอว เอียงศีรษะทางขวา (รวมเป็น 1 ชุด) ปฏิบัติท่านี้ต่อเนื่องไปประมาณ 8 ชุด พร้อมกับแปรแถวเป็นหน้ากระดาน 2 แถว ดังนี้จากแถวเดิม

4 4

3 3

2 2

1 1

คู่ที่ 1 เดินตรงขึ้นหน้าเวที คู่อื่นเดินตามลงไปตามวง ก่อนจะเลี้ยวขึ้นมาหน้าเวทีด้วย แล้วแยกออกเป็นแถวหน้ากระดาน

1 2 2 1

3 4 4 3

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพท่ารำในชุดที่ 14

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำชุดที่ 14 ก้าวเท้าขวาไขว้ลงข้างหน้า มือซ้ายตั้งวง มือขวาจีบอยู่ข้างวงซ้าย (ท่าภมร เคล้า) เอียงศีรษะทางซ้าย ย่อเข่าลง แล้วสะดุ้งขึ้นตมจังหวะเพลง 4 จังหวะย่อย พร้อมกับค่อยๆ เอียงศีรษะมาทางขวา เดินมือทั้ง 2 ข้างมาทางขวา มือขวาปล่อยจีบออกเป็นตั้งวง มือซ้ายมาจีบอยู่ข้างวงขวาแทน วางเข่าซ้ายลงกับพื้น จากนั้นดึงขาขวาเก็บลงมานั่งคุกเข่าทับส้นเท้า สะดุ้งตามจังหวะเพลงอีก 4 จังหวะย่อย พร้อมกับทำท่าภมรเคล้าอีกชุดหนึ่ง เอียงศีรษะกลับไปทางซ้าย จากนั้นดึงมือทั้ง 2 ข้างลงมาจีบคว่ำตรงหน้าขา ตัวตรง ม้วนจีบออกเป็นมือหงายแล้วพลิกกลับมาวางคว่ำบนหน้าขา กระทบก้น ตัวตรง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพท่ารำในชุดที่ 15

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่ารำชุดที่ 15 (มีเนื้อร้อง)

"ยอพนม บังคมก่ายเกล้า เท่านี้กราบวันทา"

โน้มตัวลงพนมมือ ปลายมือตกลงพื้น ระดับมืออยู่เกือบชิดระหว่างเข่าทั้งสองข้าง จากนั้นเดินมือขึ้นจรดหน้าผาก เงยหน้าขึ้นตามมือ แล้วโน้มตัวลง ดึงมือลงมาไหว้ที่อก ตัวตรง

"ขอสุขสามประก๋าน ต่อไปเบื้องหน้า

สวรรค์นิปานเมืองฟากฟ้า จุ๋งเป๋นที่ก่อไปเกิด"

เดินมือขึ้นถวายบังคมจรดหน้าผาก แล้วดึงมือลงมาไหว้ที่อก ตัวตรงอีก 2 ชุด กระทบก้นตอนที่ถวายบังคมครั้งที่ 3 จบ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพท่ารำชุดที่ 16
แปรแถวเป็นรูปมังกร

ท่ารำชุดที่ 16 (เปลี่ยนทำนองเพลง)

จังหวะที่ 1 ทั้งหมดเอียงศีรษะทางซ้าย แยกเข่าซ้ายออกเล็กน้อย แทงมือทั้ง 2 ลงข้างลำตัว แล้วกลับเอียงขวา ดึงเข้าซ้ายมาชิด แล้วคุกเข่าก้าวเท้าขวามาข้างหน้า เข่าซ้ายยังชิดพื้น

จังหวะที่ 2 ยืนขึ้น ถอนเท้าซ้าย ยกเท้าขวา

จังหวะที่ 3 ย่ำเท้าขวา-ซ้าย ถอนเท้าขวา ยกเท้าซ้าย เอียงซ้าย

จังหวะที่ 4 ย่ำเท้าซ้าย - ขวา ถอนเท้าซ้าย ยกเท้าขวา เอียงขวา

ปฏิบัติเช่นนี้ต่อเนื่องไปพร้อมกับแปรแถวเป็นรูปมังกร

คู่ที่ 1	คนซ้าย เป็นปาก	คนขวา เป็นคนล่อ มังกร
คู่ที่ 2	คนซ้าย เป็นหาง	คนขวา เป็นลำตัว
คู่ที่ 3	คนซ้าย เป็นหนวดด้านซ้าย	คนขวา เป็นหนวดด้านขวา
คู่ที่ 4	คนซ้าย เป็นลำตัว	คนขวา เป็นหัวมังกร

ผังแสดงตำแหน่งต่าง ๆ รูปมังกร

1 ขวา ○ คนล่อมังกร

1 ซ้าย ○ ปาก

3 ซ้าย ○ หนวด 4 ขวา(หัว) หนวด ○ 3 ขวา

○

4 ซ้าย ○ ลำตัว

2 ขวา ○ ลำตัว

2 ซ้าย ○ หาง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พอย่ำมาถึงตามแผนผังนี้ จะมีจังหวะเปลี่ยนเป็นท่าประจำตำแหน่งของตนเอง แล้วย่ำต่อจนหมดจังหวะ เมื่อทำนองเพลงเปลี่ยนเป็นรัว ทุกคนก็ซอยเท้าวิ่งตามกันไป โดยคนที่ล่อแก้วจะวิ่งนำในเส้นทางคล้ายเลข 8 จนเข้าโรงไปทางด้านซ้ายของเวที (จบ)

ลักษณะท่ารำระบำซอสรุปได้เป็น 3 ลักษณะ คือ

1. เป็นการรำตีบท หรือทำท่าที่สื่อความหมายในเชิงนาฏยศิลป์ไทย

ท่ารำตีบทตามแบบนาฏยศิลป์ราชสำนัก ที่เป็นการสื่อความหมายตามคำร้องของระบำซอยกตัวอย่างดังต่อไปนี้

1.1 บทร้องว่า "สาน้อมไหว้ข้าบาทไท้กราบทูลสานสา" ใช้ท่าไหว้ โดยผู้แสดงนั่งทับส้นเท้าอยู่ แล้วโน้มตัวลงพนมมือใกล้กับเข่าทั้งสองข้างก่อนจะเงยหน้าขึ้นยกมือไหว้จรดหน้าผาก แล้วโน้มตัวลงมานั่งตัวตรงพนมมือกลางหน้าอก ซึ่งเป็นท่ารำที่พบได้ในการแสดงนาฏยศิลป์แบบราชสำนักสำหรับตีบทคำร้องที่กล่าวถึงการกราบไหว้บูชาหรือถวายความเคารพ

1.2 บทร้องว่า "อันมีบุญญาเลิศล้ำสาอาด" หมายถึงมีบุญญาบารมีมาก ใช้ท่าพรหมสี่หน้าตามแบบนาฏยศิลป์ราชสำนัก

1.3 บทร้องว่า "ขออัญเชิญพระมากู่โนช" ใช้ท่าช้อนมือสองข้างขึ้นระดับอก เป็นท่าเชิญที่เห็นได้บ่อยครั้งในนาฏยศิลป์ราชสำนัก

วิธีการตีบทระบำซอ ผู้วิจัยพบว่า มีการตีบทเป็นบางคำร้องเท่านั้น ซึ่งส่วนใหญ่เป็นคำร้องท้ายบท เช่นบทที่ 1 "สาน้อมไหว้ ข้าบาทไท้กราบทูลสานสา
ยังตะไหลรัตนา อันมีบุญญาเลิศล้ำสาอาด"

บทนี้ได้ตีบทในคำร้องว่า "สาน้อมไหว้ข้าบาทไท้กราบทูลสานสา" ด้วยท่าไหว้และตีบท "อันมีบุญญาเลิศล้ำสาอาด" ด้วยท่าพรหมสี่หน้า

บทที่ 2 "พุทธคุณอันพิลาศ ทั้งข้าเจ้าจ้องค์องค์
เทพารักษ์ทั่วทั้งโขลง มนุษย์พุทธทรงพระองค์ผายโผด"

บทนี้ได้ตีบทในคำร้องว่า "พุทธคุณอันพิลาศ ทั้งข้าเจ้าจ้องค์องค์ เทพารักษ์ทั่วทั้งโขลง" ด้วยท่าไหว้ และตีบท "มนุษย์พุทธทรงพระองค์ผายโผด" ด้วยท่าพิศมัยเรียงหมอน

บทที่ 3 "ขออัญเจิญพระมากู่โนช เสด็จมาโปรดมาสะมาตาน
มาพร้อมเพื่ออภิวันท์ โผดสัตว์นั้นป้นจักสงสาร"

บทนี้ได้ตีบทในคำร้องว่า "ขออัญเจิญพระมากู่โนช" ด้วยท่าเชิญ และรำตีบทคำร้องที่ว่า "เสด็จมาโปรดมาสะมาตาน มาพร้อมเพื่ออภิวันท์" ด้วยท่าไหว้ ส่วนท้ายบทที่มีคำร้องว่า "โผดสัตว์นั้นป้นจักสงสาร" ใช้ท่าตั้งวงสูงสองข้าง เป็นต้น ซึ่งจะเห็นว่ามีความถี่ในการตีบทตามคำร้องไม่มากนัก และมักจะตีบทที่เป็นคำสำคัญ หรือคำที่มีความหมายยิ่งใหญ่สง่างาม ส่วนคำย่อยๆ ที่หากจะตีบท ต้องตีบทอย่างละเอียดก็จะถูกข้ามไป เนื่องจากทำนองเพลงของระบำซอไม่ช้าพอที่จะรำตีบทอย่างละเอียดได้

สำหรับท่ารับของระบำซอ ซึ่งจะแทรกอยู่ระหว่างบททุกบทนั้น ก็จะเป็นท่ารำที่ต่อเนื่องกับท่าสุดท้ายของบท เช่น ท่าสุดท้ายของบทแรกเป็นท่าพรหมสี่หน้า ก็จะใช้ท่ารับเป็นท่าพรหมสี่หน้านั้นก่อน โดยอยู่ในลักษณะนั่งกระทบ แล้วค่อยๆ วาดแขนลงมาใช้มือแตะที่สะโพกสองข้างอย่างช้าๆ จนหมดจังหวะเพลง จึงจะม้วนมือทั้งสองวางหน้าขา เป็นจังหวะสุดท้าย ก่อนจะขึ้นบทร้องบทใหม่ต่อไป

ท่ารับท่าที่สอง ซึ่งจบคำร้องด้วยท่าตั้งวงสูงสองข้าง ก็จะรับด้วยท่าสะบัดจีบวงสูง ซึ่งสามารถปฏิบัติท่าต่อเนื่องไปได้อย่างสวยงาม ในลักษณะนั่งกระทบ ค่อย ๆกลับเอียงศีรษะจากขวา ไปซ้าย แล้วกลับมาเอียงศีรษะทางขวามือ แล้วจึงม้วนมือทั้งสองวางหน้าขา เป็นจังหวะสุดท้าย ก่อนจะขึ้นบทร้องบทใหม่ต่อไป

หากว่าผู้แสดงอยู่ในท่ายืน ก็จะใช้ท่ารับที่สามารถรำได้อย่างต่อเนื่องสัมพันธ์กับท่าสุดท้ายของบทร้องอย่างสวยงามด้วย โดยท่ารำในขณะที่ยืนจะมีการย่ำเท้าแบบเดียวกับระบำไก่ ดังนั้นท่ารำในขณะที่เป็นบทร้องกับท่ารับ จะย่ำเท้าต่อเนื่องกันไปตลอด แต่จะเปลี่ยนในลักษณะของมือ เช่นในบทที่ 4

"พูข้าน้อยร้องรำขับขาน บำเรอบาปพระศาสนา
ช่วยบำรุงอาวาสวัดวา หื้อถาวราต่อไปเบื้องหน้า" บทนี้ผู้แสดงจะยืนขึ้นแล้วย่ำเท้าแบบระบำไก่ แต่มือจะทำท่าจีบหงายแขนตึงข้างหนึ่ง และตั้งวงแขนตึงอีกข้างหนึ่งแล้วม้วนมือสลับข้างกันไปตามจังหวะ พอถึงท่ารับผู้แสดงก็จะยังย่ำเท้าอยู่ในจังหวะเดิม แต่เปลี่ยนมือมาเป็นท่า"นางนอน" แทนจนหมดจังหวะ เป็นต้น

2. ใช้แม่ท่านาฏยศิลป์ไทย จากรำแม่บท

การใช้ท่ารำจากรำแม่บทมาประดิษฐ์ระบำซอ เช่นท่าเทพนม ท่าพรหมสี่หน้า ท่าพิศมัยเรียงหมอน ท่าพระลักษณ์แผลงอิทธิ และท่านางนอนนั้น อาจไม่ได้แสดงถึงความหมายของท่ารำ แต่เป็นการนำท่ารำมาใช้ตามความสวยงาม และคำนึงถึงความต่อเนื่องของท่ารำ ซึ่งการนำท่ารำเหล่านี้มาบรรจุลงในระบำซอ ยังเรียงลำดับท่าตามเพลงแม่บทอีกด้วย

กล่าวคือท่าเทพนมจะมาก่อนท่าพรหมสี่หน้า ท่าพิศมัยเรียงหมอนมาก่อนท่าพระลักษณ์แผลงอิทธิ์ เป็นต้น ซึ่งไม่สามารถระบุได้ว่า เป็นพระประสงค์ของพระราชชายาฯ หรือความบังเอิญ

3. ใช้ท่าเต้นของชาวเขา หรืออากัปกิริยารื่นเริงตามธรรมชาติ

อากัปกิริยาตามธรรมชาติ และท่าเต้นของชาวเขาที่พบในระบำซอมีหลายลักษณะ แยกเป็นลักษณะของมือและเท้าได้ดังนี้

3.1 ลักษณะของมือ

มีการกำมือหลวมๆ ปล่อยแขนตามสบาย การกำมือหลวมๆแตะคาง การตบมือ การจับมือกันแบบธรรมชาติ (ไม่ต้องกรีดนิ้วตึงมือ)

3.2 ลักษณะของเท้า

มีการสูดเท้าโดยเหยียดขาเกือบตึง การยืนยกขาข้างหนึ่งแต่กระทบส้นเท้าข้างที่ยืนขาเดียวอยู่ การยืนกระทบส้นเท้าทั้งสองข้างพร้อมๆ กัน การเขย่งเท้าแล้วหมุนตัวอย่างรวดเร็ว ซึ่งลักษณะเหล่านี้ไม่ปรากฏในท่านาฏยศิลป์ไทย แต่คล้ายคลึงกับท่าเต้นของชาวเขาเผ่ามูเซอ สันนิษฐานว่าเป็นที่มาของการเรียกระบำซอว่าฟ้อนมูเซอด้วย ส่วนท่ารำที่มาจากระบำไก่ หรือเพลงลาวจ้อย ซึ่งครูลมุล ยมะคุปต์ ฝึกหัดให้ช่างฟ้อนปฏิบัติจนชำนาญในเบื้องต้นนั้น พบว่า ลักษณะการย่ำเท้าของระบำไก่ ถูกนำมาใช้ตลอดเพลงระบำซอ เพียงแต่เปลี่ยนลักษณะของมือเท่านั้น

สรุป

ระบำซอ เป็นผลงานนาฏยศิลป์ที่โดดเด่นชุดหนึ่ง ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมีซึ่งพระองค์มีแรงบันดาลพระทัย ในการประดิษฐ์การแสดงชุดนี้ขึ้น เพื่อถวายการรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเป็นพระมหากษัตริย์ในราชวงศ์จักรีพระองค์แรก ที่เสด็จนครเชียงใหม่ ในขณะที่ดำรงพระอิสริยยศเป็นกษัตริย์ อีกทั้งสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณีพระบรมราชินีก็ตามเสด็จในครั้งนั้นด้วย พระราชชายาฯ จึงถวายการต้อนรับอย่างสมพระเกียรติ และได้ทรงคิดประดิษฐ์การแสดงขึ้นใหม่หลายชุด รวมทั้งระบำซอด้วย นอกจากนี้ ระบำซอ ยังเป็นผลงานที่ได้รับการถ่ายทอดมาอย่างดี ไม่มีการปรับเปลี่ยน โดยวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ได้นำการแสดงชุดนี้ออกเผยแพร่ในโอกาสต่างๆ มาจนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงได้นำระบำซอมาศึกษาวิเคราะห์โดยละเอียดในบทนี้ เพื่อให้เห็นกลวิธีการคิดประดิษฐ์ท่ารำ ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมีให้ชัดเจน

การวิจัยพบว่า ระบำซอที่ประดิษฐ์ขึ้นในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี มี 3 ประเภทตามลักษณะของบทร้อง คือ

1. ระบำซอถวายสดุดีพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งเสด็จนครเชียงใหม่ในปี พ.ศ. 2469 ซึ่งมีบทร้องเฉพาะกิจสำหรับรับเสด็จโดยเฉพาะ จึงไม่ได้มีการนำบทระบำซอนั้นออกแสดงอีกเลย

2. ระบำซอสมโภชช้างเผือก (พระเศวตคชเดชดิลก) ซึ่งพระราชชายาฯ ทรงแต่งขึ้นในโอกาสที่รับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ครั้งนั้นด้วย โดยมีเนื้อหาเป็นการถวายสดุดีพระมหากษัตริย์ และสมโภชช้างเผือก ซึ่งเป็นบทเฉพาะกิจอีกเช่นกัน จึงไม่ได้มีการนำออกแสดงอีก

3. ระบำซอฉลองงานพิธีกรรมทางศาสนา เป็นบทระบำซอที่ใช้ออกแสดงมาจนถึงทุกวันนี้ เนื่องจากบทร้องเป็นการบูชาคุณพระรัตนตรัยและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ตลอดจนอวยพรผู้มาร่วมงานบุญให้มีความสุขความเจริญ ซึ่งสามารถนำมาจัดแสดงในโอกาสทั่วไปได้

นอกจากนี้ยังสามารถลำดับขั้นตอนกระบวนการคิดสร้างสรรค์ระบำซอของพระราชชายาฯ ได้ดังนี้

1. ทรงตั้งพระทัยประดิษฐ์ระบำชุดใหม่ ได้แก่ระบำซอ ซึ่งเป็นการประยุกต์การขับซอแบบเดิมของชาวล้านนาที่มีเพียงการร้องบทโต้ตอบกัน มีการออกท่าทางฟ้อนบ้างแต่ไม่กำหนดท่าทางตายตัว ให้เป็นการร่ายรำที่มีระเบียบแบบแผน มีความหมายตามบทร้อง

2. จัดผู้ฝึกสอนและผู้คิดท่ารำ โดยเริ่มจากทรงมอบหมายให้ครูลมุล ยมะคุปต์ ฝึกให้ช่างฟ้อนของพระองค์ร้องและรำเพลงลาวจ้อยให้ได้เสียก่อน จากนั้นจึงทรงดัดแปลงทำนองเพลงไปเป็นระบำซอ มอบหมายให้ท้าวสุนทรพจนกิจแต่งบทซอ ก่อนที่พระองค์จะเกลาสำนวนราชาศัพท์ ให้เหมาะสมกับพระมหากษัตริย์ รวมทั้งทรงมอบหมายให้ครูละครในคุ้มช่วยกันประดิษฐ์ท่ารำประกอบซอโยนก ซอยิ้น จ๊อยเจียงแสน ให้สอดคล้องสัมพันธ์กันตลอดทั้งชุดการแสดงด้วย ซึ่งการที่มีครูละครหลายคนช่วยกันประดิษฐ์ท่ารำนี้ ทำให้เกิดการผสมผสานระหว่างนาฏยศิลป์ราชสำนักของกรุงเทพฯ กับนาฏยศิลป์ล้านนาไปโดยปริยาย แสดงให้เห็นถึงวิธีคิดที่แยบยลของพระองค์ในการประดิษฐ์ระบำซอ

3. ออกแบบเครื่องแต่งกายให้สวยงามแปลกตา โดยได้แรงบันดาลพระทัยมาจากการที่ทรงเคยแต่งแฟนซี เป็นชาวเขาเผ่ามูเซอรับเสด็จเจ้านายจากกรุงเทพฯ ที่เสด็จเชียงใหม่มาแล้ว และยังแสดงให้เห็นถึงความเป็นนักอนุรักษ์ของพระองค์ท่าน ที่เห็นวัฒนธรรมอันหลากหลายของชนเผ่าต่างๆ ที่อยู่รวมกันในนครเชียงใหม่ก็อนุรักษ์ไว้ ซึ่งการแต่งกายของแต่ละเผ่าก็มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของตัวเอง เช่นมูเซอ เป็นต้น

นอกจากกระบวนวิธีคิดประดิษฐ์ระบำซอของพระองค์ท่านแล้ว ผู้วิจัยยังพบว่าการเรียกการฟ้อนรำของชาวล้านนา ว่า"ระบำ" เป็นสิ่งที่เพิ่งเกิดขึ้นเมื่อพระราชชายาเจ้าดาราวัศมีทรงประดิษฐ์ระบำซอขึ้นนี่เอง ก่อนหน้านั้นชาวล้านนาจะเรียกการร่ายรำว่า "ฟ้อน" หรือการแสดงละครตามคุ้มเจ้านายต่างๆ ก็จะเรียกกันว่า"ละคร" ตามอย่างกรุงเทพฯ ดังนั้น ระบำซอ จึงน่าจะเป็นนาฏยศิลป์ล้านนาชุดแรกที่ถูกเรียกว่า "ระบำ" เพราะแม้แต่การแสดงชุดอื่นที่เป็นผลงานนาฏยศิลป์ล้านนาของพระราชชายาฯ ก็ไม่

ปรากฏว่าถูกเรียกว่าระบำแต่อย่างใด ไม่ว่าจะเป็นฟ้อนเมือง ฟ้อนเทียน ฟ้อนม่านมุ้ยเซียงตา ฟ้อนม่านแม่เล้ มีเพียงการแสดงชุดระบำปลา ซึ่งก็เป็นชุดที่พระราชชายาโปรดให้ประดิษฐ์เพิ่มเติมเข้าไปในการแสดงละครเรื่องสุวรรณหงส์ หรือระบำนางไม้ ซึ่งมีความเป็นนาฏยศิลป์ภาคกลางมากกว่า จึงไม่อาจรวมอยู่ในประเภทนาฏยศิลป์ล้านนาได้ อย่างไรก็ดี จากหลักฐานที่ปรากฏว่ามีการเรียกระบำซอว่า "ฟ้อนมูเซอ" ด้วยเพียงแต่ไม่สามารถระบุได้แน่ชัดว่า"ระบำซอ" กับ "ฟ้อนมูเซอ" นั้น ชื่อใดมาก่อน แต่ระบำซอนั้นเรียกกันมาตั้งแต่ยุคสมัยของพระราชชายาฯ มาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน และถือเป็นนาฏยศิลป์ล้านนาชุดแรกที่ถูกเรียกว่าระบำ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 6
สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ

6.1 สรุปผลการวิจัย

การวิจัยในหัวข้อ "พระราชชายา เจ้าดารารัศมี กับนาฏยศิลป์ล้านนา"นี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพระประวัติ และผลงานทางด้านนาฏยศิลป์และดนตรีของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี พร้อมทั้งศึกษากระบวนการ วิธีคิดของพระองค์ท่านในการพัฒนานาฏยศิลป์ล้านนา ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารทางวิชาการ ตลอดจนสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้อง ทั้งผู้ที่เคยรับใช้ใกล้ชิดพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ช่างฟ้อน และบุตรหลานของช่างฟ้อนในคุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่หลายท่าน ทำให้ได้เห็นถึงพระอัจฉริยภาพทางด้านนาฏยศิลป์และดนตรีไทย ของพระราชชายาฯอย่างชัดเจน ซึ่งนอกจากจะเป็นพระอัจฉริยภาพส่วนพระองค์แล้ว ยังเป็นผลของการถูกหล่อหลอมทางด้านสังคม ศิลปวัฒนธรรมประเพณี มาตลอดพระชนม์ชีพ ทั้งประเพณีของชาวภาคเหนือ และขนบประเพณีของราชสำนักภาคกลาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านนาฏศิลป์ดนตรีที่นิยมกันในราชสำนัก ระหว่าง ปี พ.ศ. 2429 - 2457 อันเป็นช่วงที่พระราชชายา เจ้าดารารัศมีทรงถวายตัวรับใช้ใต้เบื้องพระยุคลบาท พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 พระองค์ทรงศึกษาเรียนรู้ทั้งด้วยพระองค์เอง และทรงสนับสนุนให้คนใกล้ชิดได้เรียนรู้ ซึ่งหลายคนก็เป็นกำลังสำคัญของพระราชชายาฯ ในการอนุรักษ์และพัฒนานาฏยศิลป์ในภายหลัง โดยผลงานของพระองค์ท่านที่โดดเด่นชุดหนึ่ง คือระบำซอ ซึ่งเป็นการผสมผสานนาฏยศิลป์แบบราชสำนักเข้ากับนาฏยศิลป์ล้านนาอย่างสวยงาม

ละครปรีดาลัย ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นละครเอกชนที่รุ่งเรืองที่สุดคณะหนึ่งในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งพระราชชายาเจ้าดารารัศมีได้ทอดพระเนตรบ่อยครั้ง และถูกกล่าวถึงในพระราชหัตถเลขา ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวถึงพระราชชายาฯ หลายฉบับ ทำให้ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าละครปรีดาลัยน่าจะเป็นแรงบันดาลพระทัยอันสำคัญที่ทำให้พระราชชายาฯ ศึกษาจดจำจนสามารถนำไปฝึกหัด จัดแสดงที่เชียงใหม่ได้เมื่อครั้งเสด็จเยือนนครเชียงใหม่

เมื่อ พ.ศ. 2452 และอาจได้แนวคิดหลายอย่างในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ ขึ้นอีกหลายชุดในบั้นปลายพระชนม์ชีพ

พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงโปรดและทรงส่งเสริมการละครดนตรี มาตั้งแต่ประทับอยู่ในคุ้มเจดีย์กิ่ว ของเจ้าแก้วนวรัฐ ซึ่งมีคณะละครดนตรีปี่พาทย์ แสดงกันอยู่แล้ว และทรงเป็นหลักในการคิดจัดการแสดงงานใหญ่ ๆ หรือคราวที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 และเจ้านายทางกรุงเทพฯ ไปเยือนเชียงใหม่ แม้เมื่อพระองค์ย้ายไปประทับที่พระตำหนักดาราภิรมย์ ก็คงฝึกหัดข้าหลวงในพระองค์ให้เล่นดนตรี และฟ้อนรำ และจัดการแสดงเมื่อมีงานฉลอง สมโภชต่าง ๆ อยู่เสมอ

สำหรับผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ของพระราชชายาฯ ที่โดดเด่นและมีหลักฐานอ้างอิง สามารถแบ่งออกเป็น

1. ผลงานที่ทรงคิดขึ้นใหม่ทั้งหมด ได้แก่ ระบำซอ ฟ้อนกำเบ้อ และฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา
2. ทรงปรับปรุงจากของเดิมให้เป็นระเบียบแบบแผนขึ้น หรือให้มีสีสันแปลกตาขึ้น ได้แก่ ฟ้อนเมือง(ฟ้อนครัวทาน) ฟ้อนเทียน ระบำปลา บทร้องเพลงแขกสาหร่าย
3. ทรงสั่งการให้ผู้อื่นคิดประดิษฐ์ขึ้น ได้แก่ ฟ้อนม่านแม่เล้ ระบำนางไม้ และละครเรื่อง น้อยไจยา
4. ทรงสั่งการให้รวบรวมชุดการแสดงที่พบเห็นในล้านนาและอนุรักษ์ไว้ ได้แก่ ชุดโยคีถวายไฟ

ผลงานการสร้างสรรค์ชุดระบำซอ เป็นผลงานที่มีความโดดเด่นที่สุดชุดหนึ่งของพระราชชายา เจ้าดารารัศมีและเป็นชุดที่ได้รับการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากความไพเราะ ของท่วงทำนองดนตรี บทร้อง ความสวยงามแปลกตาของท่ารำและเครื่องแต่งกายของผู้แสดง ตลอดจนเป็นชุดการแสดงที่เห็นถึงการผสมผสานกันระหว่างนาฏยศิลป์พื้นเมืองและนาฏยศิลป์ราชสำนักอย่างสอดคล้องกลมกลืน พระราชชายาฯทรงคิดริเริ่มด้วยพระองค์เอง ว่าจะให้มีรำประกอบการขับซอ เมื่อครั้งที่

พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เสด็จนครเชียงใหม่ เมื่อ พ.ศ. 2469 ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่า การขับซอ ซึ่งแต่เดิมเป็นการขับหรือร้องประกอบดนตรี ผู้ขับอาจมีการออกท่าทางฟ้อนบ้างแต่ไม่กำหนดเป็นท่าทางตายตัว มาเป็นระบำซอ ที่มีท่ารำตีบทประกอบคำร้องหรือซอทำนองต่างๆ ในสมัยของพระราชชายาฯ นั่นเอง ส่วนการเรียกชื่อการฟ้อนรำของชาวเหนือว่า "ระบำ"นั้น ก็อาจเป็นไปได้ว่าเป็นการใช้คำว่าระบำเรียกนาฏยศิลป์ล้านนาเป็นครั้งแรกด้วย แต่ไม่มีหลักฐานยืนยันได้ ส่วนฟ้อนกำเบ้อหรือฟ้อนผีเสื้อ และฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา มีที่มาจากนาฏยศิลป์พม่า โดยทรงดัดแปลงท่ารำพม่ามาเป็นฟ้อนกำเบ้อ ก่อนที่จะประดิษฐ์ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตาขึ้นภายหลัง โดยใช้ท่ารำเพลงช้าเพลงเร็วมาดัดแปลง เปลี่ยนเครื่องแต่งกายเสียใหม่

พระราชชายาฯ ทรงเป็นผู้จัดระเบียบฟ้อนเมืองหรือฟ้อนแห่ครัวทานแบบดั้งเดิมมาเป็นการจัดแถว จัดระเบียบท่าฟ้อนให้ตายตัว สามารถฟ้อนได้อย่างพร้อมเพรียงกัน และทรงโปรดให้ผู้แสดงถือเทียนฟ้อนในเวลากลางคืน ทำให้เกิดบรรยากาศแปลกใหม่สวยงาม จนกลายเป็นฟ้อนที่ได้รับความนิยมสืบต่อมา ในชื่อว่า ฟ้อนเทียน

พระองค์ทรงเป็นผู้มีความคิดสร้างสรรค์ และทรงกล้าประดิษฐ์ระบำต่างๆ ต่อเติมการแสดงละครที่ทรงเห็นว่าราบเรียบ เช่น ทรงโปรดให้ประดิษฐ์ระบำปลาแทรกลงไปในละครเรื่องสุวรรณหงส์ หรือดัดแปลงเพิ่มเติมบทร้องของเก่าให้ไพเราะยิ่งขึ้น เช่น เพลงแขกสาหร่าย เป็นต้น

นอกจากพระราชชายาฯ จะเป็นผู้คิดประดิษฐ์ชุดการแสดงขึ้นใหม่ด้วยพระองค์เองแล้ว ยังทรงสั่งการให้ครูละครผู้ใกล้ชิดคิดประดิษฐ์ชุดการแสดงขึ้น ภายใต้คำแนะนำของพระองค์ด้วย เช่นฟ้อนม่านแม่เล้ เกิดจากครูละครของพระองค์ ต้องการให้ผู้แสดงฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ซึ่งเป็นผู้หญิงล้วน ได้แต่งกายเป็นชายครึ่งหนึ่ง หญิงครึ่งหนึ่ง พระองค์ไม่ทรงอนุญาต แต่ทรงแนะนำว่าให้คิดประดิษฐ์เป็นฟ้อนม่านแม่เล้ขึ้นอีกชุดหนึ่งแทน ซึ่งสามารถแต่งกายตามแบบที่ครูละครต้องการได้ ส่วนระบำนางไม้ และละครน้อยไจยา ก็ทรงให้แนวทางในการคิดประดิษฐ์แต่เพียงกว้าง ๆ และให้ครูละครในวังของพระองค์เป็นผู้ประดิษฐ์

หลักฐานที่ยืนยันว่าพระราชชายาฯ เป็นผู้อนุรักษ์นาฏยศิลป์ในล้านนาอย่างแท้จริงอีกประการหนึ่ง คือเมื่อได้ทอดพระเนตรฟ้อนโยคีถวายไฟ จึงโปรดให้ผู้แสดงไปถ่ายทอดท่าฟ้อนให้กับครูละครในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐไว้ และมีการปรับปรุงท่ารำชุดนี้ให้สวยงามยิ่งขึ้น

สรุปได้ว่ากระบวนการ วิธีคิดของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในการพัฒนานาฏยศิลป์ล้านนา มี 6 ลักษณะ คือ

1. นาฏยศิลป์ล้านนาแบบดั้งเดิม ที่มีลักษณะการแสดงท่าทางออกมาอย่างธรรมชาติ หรือไม่เป็นระเบียบแบบแผน ก็ทรงปรับปรุงจัดระเบียบแบบแผนเสียใหม่ เช่น ฟ้อนเมืองหรือฟ้อนครัวทาน

2. บทร้องบทขับตามแบบล้านนาที่มีมาแต่โบราณ เช่นบทขับซอ ก็โปรดให้ใส่ท่ารำประกอบเข้าไปให้สวยงาม สื่อความหมายตามคำร้องนั้นคล้ายกับการรำตีบทตามแบบนาฏยศิลป์ราชสำนัก เช่น ระบำซอ โดยยึดทำนองเพลงลาวจ้อยและท่ารำระบำไก่เป็นพื้น จากนั้นจึงค่อยๆ ดัดแปลงจนเป็นระบำซอ ซึ่งในสมัยที่มีการรับเสด็จรัชกาลที่ 7 ระบำซอยังได้รวมเอาฟ้อนเงี้ยว และการแปรแถวต่อตัวเป็นรูปบายศรีเพื่อแสดงการถวายความจงรักภักดีต่อพระมหากษัตริย์เข้าไว้ด้วย แสดงให้เห็นความคิดสร้างสรรค์และความเชี่ยวชาญในการประดิษฐ์ชุดการแสดงของพระองค์ท่าน

3. ประยุกต์ดัดแปลงท่ารำของต่างชาติขึ้นเป็นฟ้อนแบบล้านนาที่มีเอกลักษณ์เป็นของตัวเอง เช่น ฟ้อนกำเบ้อ และพัฒนามาเป็นฟ้อนม่านมุ้ยเซียงตา ด้วยการพยายามรักษาต้นเค้าเดิมไว้ให้มากที่สุด แนวคิดอนุรักษ์ของพระองค์ท่านสะท้อนให้เห็นจากการที่ไม่อนุญาตให้ดัดแปลงฟ้อนม่านมุ้ยเซียงตา เป็นการฟ้อนคู่ชาย-หญิง โดยทรงให้แนวทางในการประดิษฐ์ฟ้อนม่านแม่เล้ขึ้นมาแทน

4. ทรงเลือกบทร้องที่มีอยู่เดิมมาบรรจุท่ารำ กลายเป็นการแสดงชุดใหม่ เช่น ทรงเลือกบทร้องเพลงจีนรำพัด ในละครเรื่องเงาะป่า พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ร.5 มาให้ครูละครของพระองค์บรรจุท่ารำลงไป เป็นระบำนางไม้ ซึ่งเป็นอีกชุดการแสดงหนึ่งที่งามแปลกตา มีการแต่งกายเลียนแบบสัตว์ต่างๆ และมีการแปรแถวต่อตัวอย่างสวยงาม

5. หากไม่ได้ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ทั้งหมด ก็ทรงคิดปรับปรุงดัดแปลงเทคนิควิธีการแสดงที่มีมาแต่เดิมให้สวยงามสมบูรณ์แบบขึ้น เช่นให้ผู้แสดงถือเทียนฟ้อนในเวลากลางคืน ก็ไม่ได้ทรงเปลี่ยนแปลงในแง่ของท่าฟ้อน แต่เป็นการเพิ่มเทคนิคเข้าไปให้เหมาะสมกับเวลาที่แสดง หรือระบำปลาที่ทรงคิดประดิษฐ์แทรกเข้าไปในละครสุวรรณหงส์ ตอนที่ตัวละครเอกอาบน้ำ ก็เป็นการเพิ่มสีสันให้กับฉากนั้น ไม่ให้ราบเรียบเกินไป ในขณะเดียวกันก็ถ่ายทอดเนื้อหาเรื่องราวออกมาเป็นภาพที่เด่นชัดขึ้น

6. ทรงเป็นนักอนุรักษ์นาฏยศิลป์ล้านนาพระองค์หนึ่ง ซึ่งเมื่อพระองค์ได้ทอดพระเนตรชุดการแสดงใดที่สวยงาม มีคุณค่า ก็จะทรงโปรดให้ครูละครถ่ายทอดเอาไว้ มิให้สูญหาย ทั้งยังนำมาพัฒนาต่อให้สวยงามขึ้นอีกด้วย เช่น ชุดโยคีถวายไฟ

องค์ประกอบต่างๆ ที่พระองค์สามารถพัฒนานาฏยศิลป์ล้านนาได้อย่างมีคุณภาพ และเป็นรูปธรรมชัดเจน เนื่องจากสถานภาพของพระองค์ ที่ทรงเป็นพระราชชายาแห่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีทั้งพระราชอำนาจและเป็นศูนย์รวมจิตใจของชาวเชียงใหม่ ตลอดจนมีพระราชทรัพย์ที่จะทรงเกื้อกูลอุปถัมภ์ครูละครเก่าแก่ อุปถัมภ์คนรุ่นใหม่ที่มีฝีมือทางนาฏยศิลป์ ให้เข้ามาฝึกหัดในความอนุเคราะห์ของพระองค์ท่าน และเมื่อจะประดิษฐ์ชุดการแสดงใหม่ ก็ต้องใช้พระราชทรัพย์ส่วนพระองค์ในการประดิษฐ์เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ต่าง ๆ อีกด้วย ซึ่งหากอยู่ในสถานภาพที่ไม่สมบูรณ์พร้อม ก็เป็นไปได้ยากที่จะพัฒนานาฏยศิลป์ล้านนาได้เช่นพระองค์ท่าน

การที่ พระองค์ ได้ทรงพบเห็นการแสดงมาอย่างหลากหลาย โดยเฉพาะนาฏยศิลป์ในราชสำนัก เมื่อครั้งที่พระองค์ประทับอยู่ในกรุงเทพมหานคร ตลอดจนการพบเห็นการแสดงของประเทศเพื่อนบ้าน ก็ทำให้เกิดกระบวนการเรียนรู้ และความคิดสร้างสรรค์ประดิษฐ์ชุดการแสดงได้อย่างถูกต้องเหมาะสม

และประการสุดท้ายคือพระองค์ทรงมีบุคลากรที่เปี่ยมด้วยประสบการณ์และความรู้ความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์ และดนตรี เป็นกำลังสำคัญในการช่วยคิดประดิษฐ์ผลงาน ตามความคิดสร้างสรรค์หรือตามการชี้แนะของพระองค์ท่าน ตลอดจน

บรรดาตัวละครในคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐและในวังพระราชชายาฯเอง ก็เป็นผู้มีทักษะและความพร้อมในการรับถ่ายทอดสิ่งต่างๆ เหล่านั้น ทำให้เกิดเป็นผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ล้านนาอันทรงคุณค่าได้ในที่สุด

แม้จะเป็นที่รับรู้กันโดยทั่วไปว่า พระราชชายาเจ้าดาราวัศมี ทรงเป็นเจ้านายฝ่ายเหนือพระองค์เดียวที่มีคุณูปการต่อวงการนาฏยศิลป์ล้านนาอย่างหาที่สุดมิได้ แต่จากการวิจัยครั้งนี้ ทำให้ผู้วิจัยสามารถกล่าวได้ว่า พระองค์ทรงเป็นเจ้านายสตรีพระองค์เดียวในประวัติศาสตร์ ที่มีพระอิสริยศักดิ์เป็นถึงพระอัครชายาของพระมหากษัตริย์ ที่ทรงมีพระอัจฉริยภาพทางด้านนาฏยศิลป์ และสร้างสรรค์ผลงานอันมีคุณค่ายิ่งต่อวงการนาฏยศิลป์ไทย

6.2 ข้อเสนอแนะ

พระราชชายา เจ้าดาราวัศมี ทรงเป็นปูชนียบุคคลอีกพระองค์หนึ่งในวงการนาฏยศิลป์ไทย ซึ่งสมควรได้รับการยกย่อง และเผยแพร่ผลงานต่างๆ ทางด้านนาฏยศิลป์ดนตรีของพระองค์ท่านให้เป็นที่ทราบกันแพร่หลาย องค์ความรู้ต่างๆ ที่พระองค์ทรงสร้างขึ้นนั้นมีลักษณะเฉพาะพระองค์ และมีรายละเอียดอีกมากมายเกินกว่าวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะกล่าวถึงได้หมด จึงสมควรให้ผู้ที่สนใจ ผู้ที่รู้จักบุคคลที่เคยรับใช้ใกล้ชิดกับพระราชชายาฯ ได้รวบรวมข้อมูลเพิ่มเติม และศึกษาค้นคว้าต่อจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ในเชิงลึกต่อไป เพื่อเป็นการเฉลิมพระเกียรติพระองค์ท่าน และเพื่อสร้างเอกสารทางวิชาการนาฏยศิลป์ที่มีคุณค่าแก่คนรุ่นหลังต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

กองบรรณาธิการโครงการจังหวัด สำนักพิมพ์สารคดี. เชียงใหม่ในเงาอดีต. ใน บริษัท วิริยะธุรกิจ จำกัด. นิตยสารสารคดี. ปีที่ 12 ฉบับที่ 135. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์กรุงเทพ (1984) จำกัด, 2539.

กิตติ วัฒนะมหาตย์. วังเจ้า วังเดิม. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ :สำนักพิมพ์ประพันธ์สาส์น, 2539.

คณะทายาทสายสกุล ณ เชียงใหม่ และ เชียงใหม่, มหาวิทยาลัย. สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม. เจ้าหลวงเชียงใหม่. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง จำกัด, 2539.

ครอบครัววงศ์ทองศรี. เล่าเรื่องแม่. พิมพ์เป็นที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี วันที่ 24 สิงหาคม 2539. กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2539.

คึกฤทธิ์ ปราโมทย์, ม.ร.ว.. สี่แผ่นดิน เล่ม 1. พระนคร: แพร่พิทยา, 2506.

เครือแก้ว ณ เชียงใหม่, เจ้า. สัมภาษณ์. 12 กรกฎาคม 2540, 23 เมษายน 2542.

จดหมายเหตุการตรวจสอบและสืบค้นดวงเมือง "นพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่". เชียงใหม่: โรงพิมพ์ ส.ทรัพย์การพิมพ์, 2537.

เชียงใหม่, มหาวิทยาลัย. โครงการศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม. ฟ้อนเชิง: อิทธิพลที่มีต่อฟ้อนในล้านนา. เชียงใหม่: โรงพิมพ์สันติภาพพริ้นท์, 2537.

ณัฐวุฒิ สุทธิสงคราม. สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช. กรุงเทพฯ : แพร่พิทยา, 2516.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยา. ตำนานละครอิเหนา. กรุงเทพฯ : คลังวิทยา, 2507.

ทรงพันธ์ วรรณมาศ. พจนานุกรมภาพศิลปวัฒนธรรมล้านนาและหัวเมืองฝ่ายเหนือ. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2536.

ธนากิต. ประเพณีพิธีมงคลและวันสำคัญของไทย. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ปิรามิด, 2539.

ธิดา สาระยา. อารยธรรมไทย. กรุงเทพฯ : ด่านสุทธาการพิมพ์, 2539.

ธีรยุทธ ยวงศรี. การดนตรีการขับการฟ้อนล้านนา. เชียงใหม่ : สุริวงศ์บุ๊คเซ็นเตอร์, 2540.

ธีรยุทธ ยวงศรี. เอกสารการประชุมสัมมนาเรื่อง บทบาทผู้สูงอายุต่อการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม, เสนอ ณ พุทธสถานเชียงใหม่, (เอกสารไม่ตีพิมพ์เผยแพร่) 12 กันยายน 2534.

นงเยาว์ กาญจนจารี. ดารารัศมี. จัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์เนื่องในงานฉลองพระอนุสาวรีย์พระราชชายา เจ้าดารารัศมี วันที่ 27 มกราคม พ.ศ. 2533. กรุงเทพฯ : บริษัททรีดีการพิมพ์ จำกัด, 2533.

นวลฉวี เสนาคำ. สัมภาษณ์. 23 เมษายน 2542.

นาฏศิลป, วิทยาลัย. ลมุล ยมะคุปต์. พิมพ์เป็นคุณานุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพ นางลมุล ยมะคุปต์ ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม 29 ธันวาคม 2526. กรุงเทพฯ : บริษัทประยูรวงศ์, 2526.

นาฏศิลปเชียงใหม่, วิทยาลัย. 20 ปี วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่. เชียงใหม่: โรงพิมพ์เชียงใหม่การพิมพ์, 2534.

แน่งน้อย ศักดิ์ศรี, รองศาสตราจารย์ ม.ร.ว. และคณะ. สถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์กรุงเทพฯ, 2531.

บุญเลิศ ครุฑเมือง. ปอยหลวง: มหกรรมการทำบุญของล้านนา, ใน ศึกษาธิการ, กระทรวง. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. ชีวิตไทย ชุดฮีตฮอยเฮา. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา, 2538.

บุญเสริม สาตราภัย. เสด็จลานนา 1. กรุงเทพฯ : บริษัทอักษราพิพัฒน์ จำกัด, 2532.

บุญเสริม สาตราภัย และ สังคีต จันทนะโพธิ. อดีตลานนา. กรุงเทพฯ : กรุงสยามการพิมพ์, 2520.

ประยุทธ สิทธิพันธ์. ตามรอยพระบาทพระพุทธเจ้าหลวง. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สยาม, 2514.

ประยุทธ สิทธิพันธ์. รักในพระราชสำนัก. พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2509.

ปราณี ศิริธร ณ พัทลุง. เพ็ชร์ลานนา. เชียงใหม่: สุริวงศ์บุ๊คเซ็นเตอร์, 2509.

ปิ่น มาลากุล, ม.ล.. งานละครของพระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทร มหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าแผ่นดินสยาม. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา, 2516.

พรศิริ บูรณเขตต์. นางใน: ชีวิตทางสังคมและบทบาทในสังคมไทยสมัยรัชกาลที่ 5. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2540.

พูนพล อาสนจินดา, ศาสตราจารย์. เจ้าราชบุตร. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์กรมแผนที่ทหาร, 2516.

พูนพิศ อมาตยกุล, ศาสตราจารย์. เพลงอมตะเฉลิมพระเกียรติพระราชชายา เจ้าดารารัศมี. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

พูนพิศ อมาตยกุล. เอื้องเงิน. ที่ระลึกในงานบรรจุอัฐิเจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่. กรุงเทพฯ :บริษัทรักสิปป์ จำกัด, 2530.

พูนพิศมัย ดิศกุล, หม่อมเจ้า. ประชุมพระนิพนธ์. กรุงเทพฯ : บริษัทรวมสาส์น จำกัด. ม.ป.ป..

พูนพิศมัย ดิศกุล. เรื่องในรัชกาลที่ 5. พิมพ์ในงานฌาปนกิจศพ ม.ร.ว.จำรัสศรี สนิทวงศ์ ณ เมรุวัดมกุฎกษัตริยาราม 26 กันยายน 2508. พระนคร: โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย, 2508.

มนตรี ตราโมท. การละเล่นของไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน, 2540.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. จดหมายเหตุประพาสหัวเมืองปักษ์ใต้ ร.ศ. 128. พระนคร : โรงพิมพ์มหามงกุฎ, 2502.

รัตนา พรหมพิชัย. คนเมืองเชียงใหม่. ใน การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย. อนุสาร อสท. ปีที่ 38 ฉบับที่ 4 พฤศจิกายน 2540.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์, 2539.

ราศี บุรุษรัตนพันธุ์. พะเยา จังหวัดใหม่ เมืองเก่า. ในการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย. อนุสาร อสท. ปีที่ 38 ฉบับที่ 4 พฤศจิกายน 2540.

แววดาว (ณ เชียงใหม่) พรหมบุรี. สัมภาษณ์. มกราคม 2542.

ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย. ชื่อบ้านนามเมือง. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ :สำนักพิมพ์มติชน, 2540.

ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย. พระราชชายา เจ้าดารารัศมี กับพระราโชบาย "ครองรัก" เพื่อ" ครองเมือง" ใน ศิลปวัฒนธรรม. ปีที่ 10 ฉบับที่ 12 ตุลาคม 2532. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน, 2532.

ศิลปากร, กรม. จดหมายเหตุพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จเลียบมณฑล ฝ่ายเหนือและนครเชียงใหม่. พิม์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิง ศพ เจ้ากาวิละวงศ์ ณ เชียงใหม่ ณ เมรุวัดธาตุทอง พระโขนง 28 พฤศจิกายน 2510. พระนคร: กองการพิมพ์สลากกินแบ่งรัฐบาล, 2510.

ศิลปากร, กรม. ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่ม 7. นาฏดุริยางคศิลป์ไทยกรุงรัตนโกสินทร์. คณะกรรมการจัดงานสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี จัดพิมพ์เป็นที่ ระลึกเนื่องในโอกาสสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี พุทธศักราช 2525. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ยูไนเต็ดโปรดักชั่น จำกัด, 2525.

ศึกษาธิการ, กระทรวง. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. วัฒนธรรมลาน นาไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สหสินชัยวัฒนา, 2524.

ส.พลายน้อย. พระบรมราชินีและเจ้าจอมมารดา. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : รวมสาส์น, 2535.

สมพันธ์ โชตนา. สัมภาษณ์. 8-9 กุมภาพันธ์, 23-24 เมษายน 2542.

สมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้ากรุงสยาม. จัดพิมพ์เพื่อนำรายได้ทูลถวายแด่ สมเด็จพระ ญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปรินายก วัดบวรนิเวศ วิหาร. กรุงเทพฯ: แสงศิลป์การพิมพ์, 2540.

สรัสวดี อ๋องสกุล. ประวัติศาสตร์ล้านนา. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ :บริษัทอมรินทร์พริ้น ติ้ง แอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด, 2539.

สำรวย บุนนาค. สัมภาษณ์. 24 เมษายน 2542.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. การละครไทย. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2532.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325-2437. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ร้องรำทำเพลง ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพฯ :สำนักพิมพ์มติชน, 2532.

เสงี่ยม คุมพวาส. ราชประดิพัทธ์ในสมเด็จพระปิยมหาราช. พระนคร: เสริมวิทย์บรรณาคาร, มหารัชตะการพิมพ์, 2512.

แสงดาว ณ เชียงใหม่, รวบรวม. พระประวัติพระราชชายา เจ้าดารารัศมี. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานทำบัญ 100 วัน เจ้าแสงดาว ณ เชียงใหม่. เชียงใหม่: โรงพิมพ์กลางเวียง, 2517.

แสงหล้า โอชเจริญ. สัมภาษณ์. มกราคม 2542, 9 กุมภาพันธ์ 2542.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมศรีนวล ณ เชียงใหม่ ณ เมรุชั่วคราว วัดสวนดอกวรมหาวิหาร จังหวัดเชียงใหม่ วันที่ 18 มกราคม 2535. กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊พ จำกัด, 2535.

อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว. ประวัติศาสตร์เชียงใหม่ ใน ล้านนาไทยคดี:ว่าด้วยประวัติศาสตร์และวรรณคดี. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์ศูนย์หนังสือเชียงใหม่, 2521.

อุทุมพร สุนทรเวช. วังหลวง. กรุงเทพฯ : ศึกษาภัณฑ์พาณิชย์, 2526.

เอนก นาวิกมูล. ราชสำนักสโมสร. กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ แกรมมี่ จำกัด, ม.ป.ป..

เอนก นาวิกมูล. แรกมีในสยาม เล่ม 4. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แสงแดด, 2540.

เอมอร ชิตตะโสภณ, เรียบเรียง. 120 ปี พระราชชายา เจ้าดารารัศมี. จัดพิมพ์เป็นอนุสรณ์เนื่องในงาน "120 ปี พระราชชายา เจ้าดารรัศมี" ณ ห้องบ้านล้านตอง อุทยานการค้า กาดสวนแก้ว เชียงใหม่ วันที่ 10-14 ธันวาคม พ.ศ.2536. เชียงใหม่ :โรงพิมพ์กาดสวนแก้ว, 2536.

ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 18

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่5

ที่มา : หนังสือเจ้าชีวิต หน้า 194

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 19

พระเจ้าอินทวิชยานนท์ เจ้าหลวงเชียงใหม่ องค์ที่ 7

พระบิดาของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี

ที่มา : หนังสือเจ้าหลวงเชียงใหม่ หน้า 121

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 20

แม่เจ้าทิพเกสร

พระมารดาของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

ที่มา : หนังสือเจ้าหลวงเชียงใหม่ หน้า 231

๑๓๖ เข้าจอมมารดาดารารัศมี

ภาพที่ 21

เข้าจอมมารดาดารารัศมี

ที่มา : หนังสือดวารารัศมี หน้า 61

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เหลือล้น อีกทั้งในงานพระราชพิธีสมโภ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 22

เจ้าจอมมารดาดารารัศมี กับพระเจ้าลูกเธอพระองค์เจ้าหญิงวิมลนาคนพีสี

ที่มา : หนังสือดารารัศมี หน้า 60

ภาพที่ 23

"เสด็จเจ้าน้อย" พระเจ้าลูกเธอพระองค์เจ้าหญิงวิมลนาคนพีสี

ที่มา : หนังสือดารารัศมี หน้า 61

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 24
พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในรัชกาลที่ 5
ที่มา : หนังสือดารารัศมี หน้า 65

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 25

พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ภาพนี้ทรงประดับตราปฐมจุลจอมเกล้าฝ่ายในเหนือพระอุระซ้าย

ที่มา : หนังสือดารารัศมี หน้า 64

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 26

พระราชชายาเจ้าดารารัศมี สังเกตหีบพระศรี (หีบหมาก) พระราชทาน บนโต๊ะข้างที่ประทับ

ที่มา : หนังสือดารารัศมี หน้า 75

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 27

ตำหนักพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในบริเวณพระราชฐานชั้นในพระบรมมหาราชวัง ลักษณะเป็นตำหนักขนาดใหญ่ สร้างขึ้นเต็มพื้นที่ รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีถนนโดยรอบสี่ด้าน ผนังด้านนอกทำหน้าที่เป็นขอบเขตของตำหนัก ตัวตำหนักก่ออิฐฉาบปูน 3 ชั้น แบบสถาปัตยกรรมตะวันตก ทาสีชมพูสลับขอบหน้าต่างสีเขียวเข้ม หลังคาทรงปั้นหยา เดิมมุงด้วยกระเบื้องดินเผาไม่เคลือบสี ปัจจุบันเปลี่ยนเป็นกระเบื้องออนคู่ ผนังฉาบปูนและทำบัวปูนปั้นเป็นเส้นคาดรอบอาคาร แบ่งให้เห็นเป็น 3 ชั้น มีหน้าต่างตรงกันทุกชั้น แต่ไม่มีซุ้มหน้าต่าง

ในระยะหลัง เมื่อพระราชชายาเจ้าดารารัศมีได้กลับไปยังนครเชียงใหม่แล้ว ตำหนักนี้ว่างลง พระเจ้าบรมวงศ์เธอชั้น 4 พระองค์เจ้าประดิษฐาสารี ได้มาประทับที่ตำหนักนี้จนสิ้นพระชนม์ในรัชกาลปัจจุบัน ฉะนั้น บางครั้งจึงเรียกตำหนักนี้ว่า ตำหนักพระองค์ประดิษฐาฯ

ที่มาของภาพ: หนังสือดารารัศมี หน้า 44

ที่มาของคำบรรยาย: หนังสือสถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง เล่ม 2 หน้า 360

ภาพที่ 28

โถงทางเข้าจากประตูด้านหน้าพระราชชายาฯ ระดับเสมอกับพื้นถนน ปูพื้นด้วยหินอ่อนสีดำสลับขาว มีบันไดรอบขึ้นบนยกพื้นตัวด้านหน้า ที่ปูพื้นห้องและเฉลียงรอบลานกลางด้วยไม้แผ่นใหญ่

ที่มาของภาพ: หนังสืออดารารัศมี หน้า 47

ที่มาของคำบรรยาย: หนังสือสถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง เล่ม 2 หน้า 360

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 29

ลานกลางตำหนักพระราชชายาฯ ที่เปิดช่องรับแสงสว่างจากเบื้องบน

ปูกระเบื้องซีเมนต์ล้อม 3 ด้านด้วยบันไดหินอ่อนสีดำสลับขาว

ที่มาของภาพ: หนังสือดารารัศมี หน้า 47

ที่มาของคำบรรยาย: หนังสือสถาปัตยกรรมพระบรมมหาราชวัง เล่ม 2 หน้า 360

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 30

บันไดใหญ่โครงสร้างไม้ขึ้นชั้นบนตำหนักพระราชชายาฯ

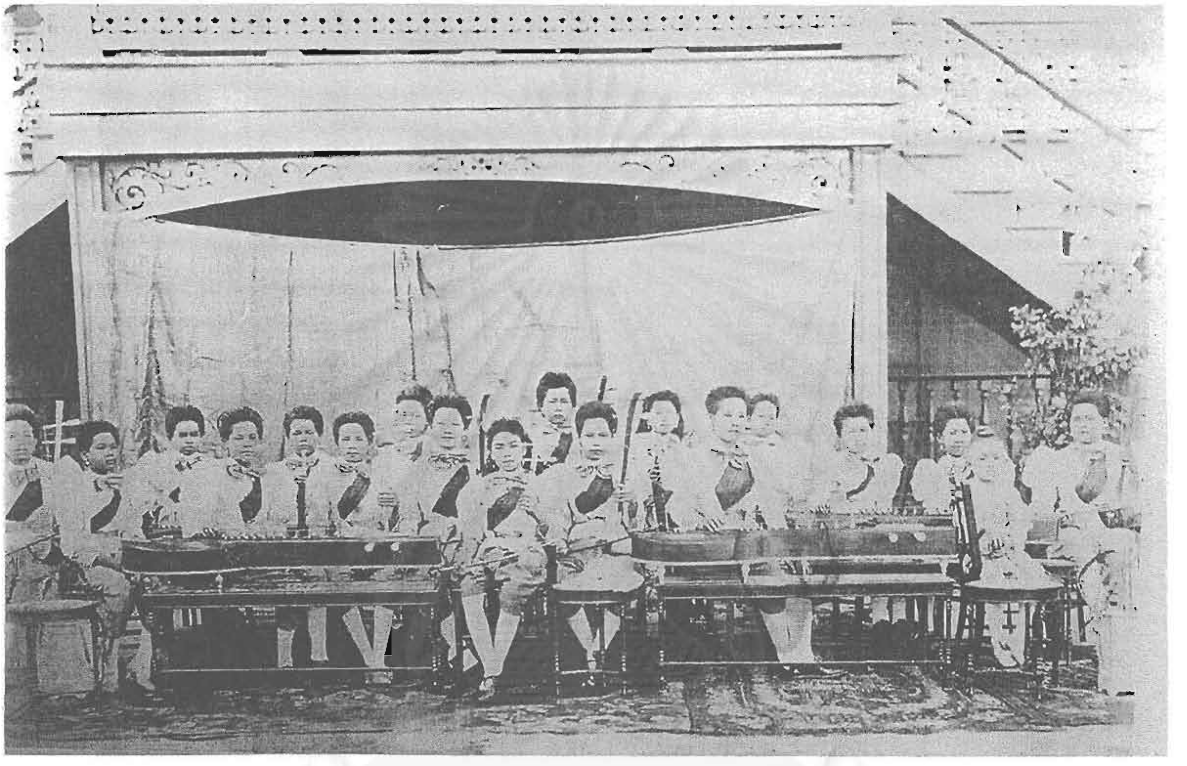
ที่มาของภาพ: หนังสือดารารัศมี หน้า 47

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 31

พระราชชายา เจ้าดารารัศมี กับพระญาติและข้าราชบริพารที่ตามเสด็จลงมาจากเชียงใหม่มาอยู่ใน พระบรมมหาราชวัง เด็กหญิงที่ยืนชิดพระองค์คือ เจ้าลดาคำ ณ เชียงใหม่ (ต่อมาคือหม่อมชายาใน เสด็จในกรมพระกำแพงเพชรอัครโยธิน) เด็กหญิงที่นั่งข้างหน้า แขนพาดพระเพลาคือ เจ้าแรญ วรรณา ณ เชียงใหม่ ยืนขวาสุดคือ เจ้าบัวระวรรณ ณ เชียงใหม่ ซึ่งอยู่ใกล้ชิดพระราชชายา จนตลอด พระชนม์ชีพ นั่งบนเก้าอี้ซ้ายสุดคือ เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ นั่งพื้นซ้ายสุดคือ บุญปั๋น (ต่อมาคือคุณ หญิงบุญปั๋น ราชไมตรี สิงหลกะ) สังเกตการแต่งกายและทรงผมแบบชาวเมืองเชียงใหม่

ที่มาของภาพ: หนังสือดารารัศมี หน้า 49



ภาพที่ 32

วงดนตรีคณะของพระราชชายาฯ ในพระบรมมหาราชวัง

สังเกตว่าเมื่อเป็นวงดนตรี พระญาติและข้าราชบริพารฝ่ายเหนือที่อยู่ในวงดนตรี จะแต่งกายแบบสุภาพสตรีชาววังในราชสำนักกรุงเทพฯ ในภาพซ้ายสุดคือ เจ้าเทพกัญญา (ณ เชียงใหม่) บูรณะพิมพ์ กลางคนซ้ายคือ เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ นั่งคู่กันคือ แม่เลี้ยงคำเมา แมคฟี (McFee)

ที่มาของภาพ: หนังสืออดารารัศมี หน้า 51

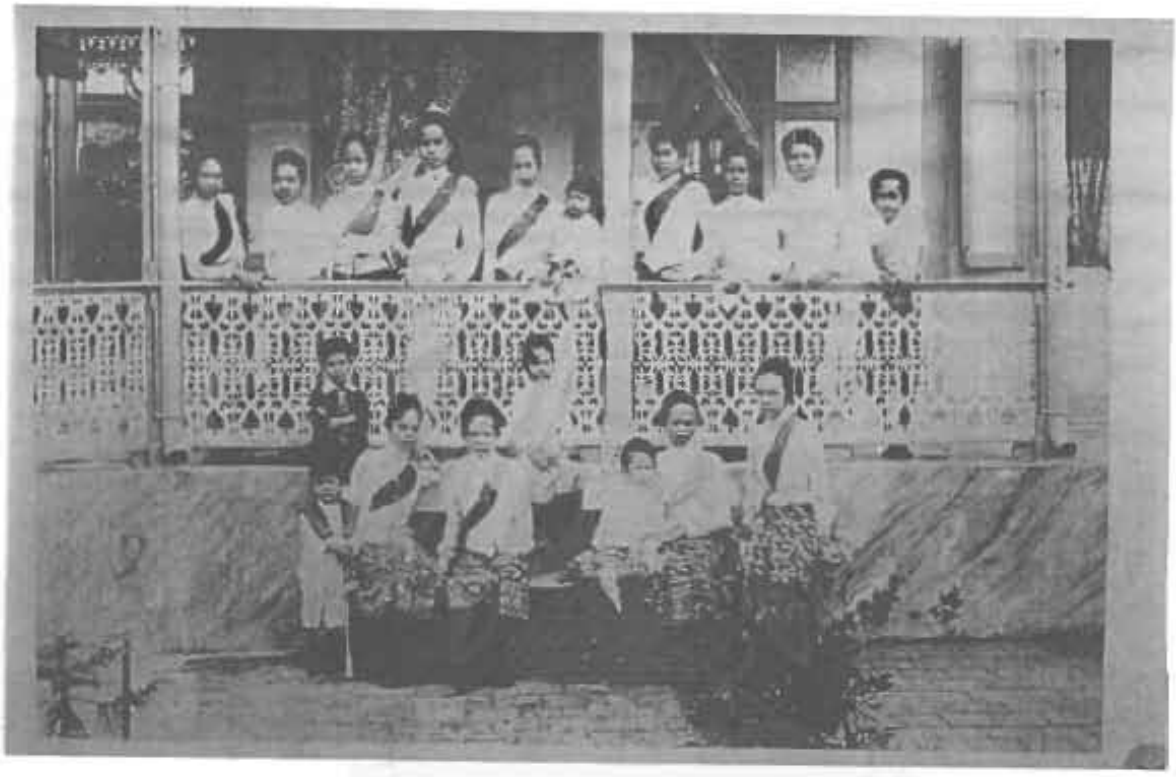
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 33

พระราชชายา เจ้าดารารัศมีกับพระญาติ และข้าราชบริพาร

ภาพนี้ ฉาย ณ พระที่นั่งวิมานเมฆ พระราชวังสวนดุสิต เด็กหญิงที่ยืนเกาะข้างพระราชชายาฯ คือ เจ้าลดาค้า ณ เชียงใหม่ กลางภาพบนขั้นบันไดบนสุด คือ เจ้าบัวระวรรณ เด็กหญิงที่นั่งข้างคือ เจ้าเรณุวรรณา ณ เชียงใหม่ นั่งกลางบนบันไดขึ้นฉัดลงมาระหว่างพระราชชายาฯ กับเจ้าเรณุวรรณา คือ เจ้าทิพวัน ณ เชียงใหม่ ต่อมาคือเจ้าทิพวัน กฤดากร สุภาพสตรีนั่งกลางบนบันไดต่ำลงมาอีก 2 ขั้น คือบุญปิ๋น (คุณหญิงบุญปิ๋นราชไมตรี สิงหลกะ) ซ้ายสุดคือเจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่ นั่งบันไดบนริมเสาขวามือ คือแม่หุ่น ข้าหลวงชาววังภาคกลาง

ที่มาของภาพ: หนังสือดารารัศมี หน้า 68



ภาพที่ 34

พระราชชายา เจ้าดารารัศมีกับพระญาติ และข้าราชบริพาร ถาย ณ พระที่นั่งวิมานเมฆ ยืน จากซ้ายไปขวา : 1. ไม่ทราบชื่อ 2. เจ้าบัวระวรรณ ณ เชียงใหม่ 3.เจ้าทิพวัน ณ เชียงใหม่ กฤดากร 4. **พระราชชายา เจ้าดารารัศมี** 5. ไม่ทราบชื่อ 6. เด็กหญิงแอ๊ว นั่งบนขอบระเบียง ลูกของช่างถ่ายภาพ 7-9. ไม่ทราบชื่อ 10. แม่หุ่น ข้าหลวง

นั่งซ้ายไปขวา : 1.**เจ้าบัวชุม ณ เชียงใหม่** 2. **บุญปั๋น (คุณหญิงบุญปั๋นราชไมตรี** สิงหลกะ) 3. เจ้าดวงคำ ณ **เชียงใหม่ (เด็กหญิงนั่งกลางบนพนักเก้าอี้ชนาม)** 4. **เจ้าเรณูวรรณา ณ เชียงใหม่** (เด็กหญิงนั่งบนเก้าอี้กับผู้ใหญ่) 5-6. **ไม่ทราบชื่อ**

ที่มาของภาพ: หนังสือดารารัศมี หน้า 69

ภาพที่ 35

พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในฉลองพระองค์แฟนซีชาวเขา

ที่มาของภาพ: หนังสือดารารัศมี หน้า 88

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 36

ช่างฟ้อนของพระราชชายาฯ **เตรียมซ้อมฟ้อนฉลองในงานสร้างวิหารวัดสวนดอกฯ**

ซึ่งจัดหาทุนโดยครูบาศรีวิชัย

คู่ที่ 1 เจ้าจำรัส ณ เชียงใหม่ หม่อมฟองจันทร์ (ยุคล) อินทรัต

คู่ที่ 2 แสงหล้า **โอชเจริญ** **เจ้าพันธ์ทิสิษฐ์ ณ เชียงใหม่**

คู่ที่ 3 เจ้าหิงคำ **ณ เชียงใหม่** **เจ้าปทุมมา ณ ลำพูน**

คู่ที่ 4 บุญยวง สรรพศรี เจริญ เจริญสุข

ที่มาของภาพ: หนังสืออนุสารสมี หน้า 100

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 37

ฟ้อนแห่ครัวทานของชาวเชียงใหม่

สังเกตการแต่งกาย เป็นแบบชาวบ้านทั่วไป ทรงผมเกล้ามวยแบบญี่ปุ่น ทัดดอกไม้ ตามแบบที่พระราชชายาฯ ทรงนำไปเผยแพร่ สวมเล็บยาว มีเครื่องประดับบ้าง มีผ้าเช็ดหน้าเหน็บไว้ที่เข็มขัด สันนิษฐานว่ามีไว้ซับเหงื่อ

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยพายัพ

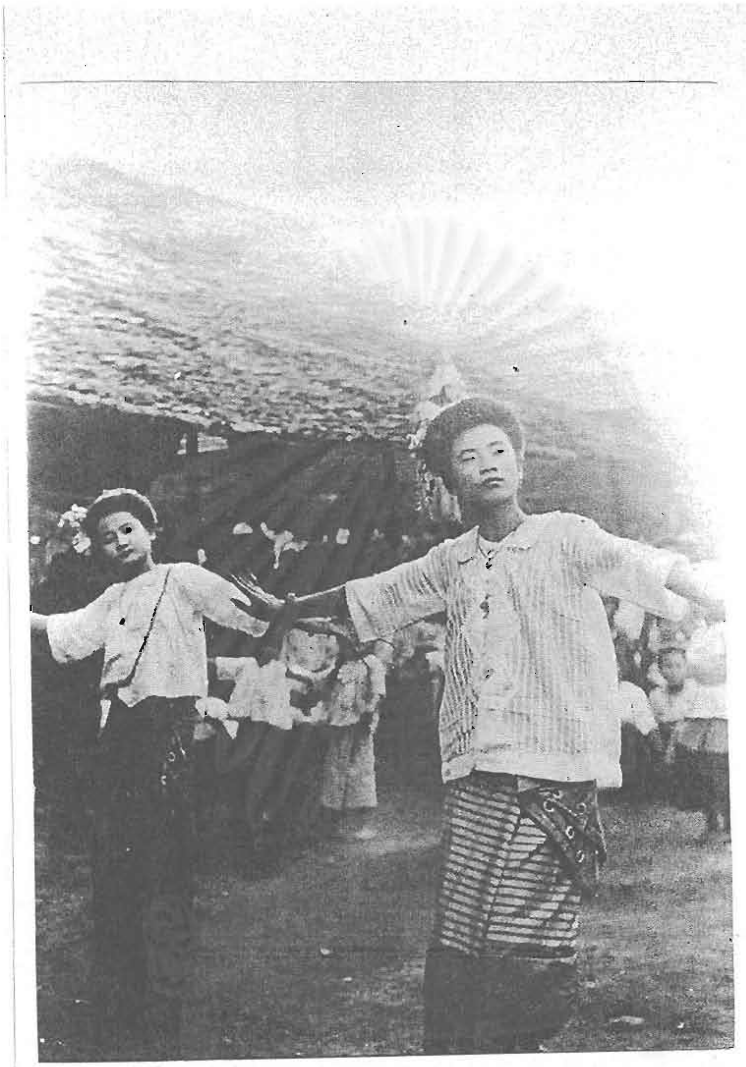
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 38
ฟ้อนแห่ครัวทาน

การแต่งกายในภาพนี้ ผู้ฟ้อนสวมเสื้อลูกไม้ ตามสมัยนิยมปลายรัชกาลที่ 5 - รัชกาลที่ 6 และการแต่งกายที่สวยงามเต็มที่ มีเครื่องประดับทั้งข้อมือ ข้อเท้า สันนิษฐานว่าอาจจะเป็นช่างฟ้อนของเจ้านาย หรือคุ้มเจ้าหลวง

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยพายัพ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 39

ฟ้อนแห่ครัวทานของชาวเชียงใหม่ ดูจากการแต่งกายแล้วน่าจะเป็นชาวบ้านทั่วไป

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยพายัพ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 40

ฟ้อนของชาวเชียงใหม่ ดูจากท่าทางแล้วก็เป็นการฟ้อนแห่ครัวทาน หรือฟ้อนเมืองนั่นเอง แต่การแต่งกายเป็นแบบกะเหรี่ยง เข้าใจว่า เป็นการมาร่วมฟ้อนรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ในระหว่างเสด็จเยือนเชียงใหม่ พ.ศ. 2469 ณ วัดใดวัดหนึ่ง เนื่องจากด้านหลังมีตำรวจยืนรักษาการอยู่จำนวนมาก

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยพายัพ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 41

เจ้านายฝ่ายเหนือ(หญิง) ฟ้อนรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี ในปี พ.ศ. 2469

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยพายัพ

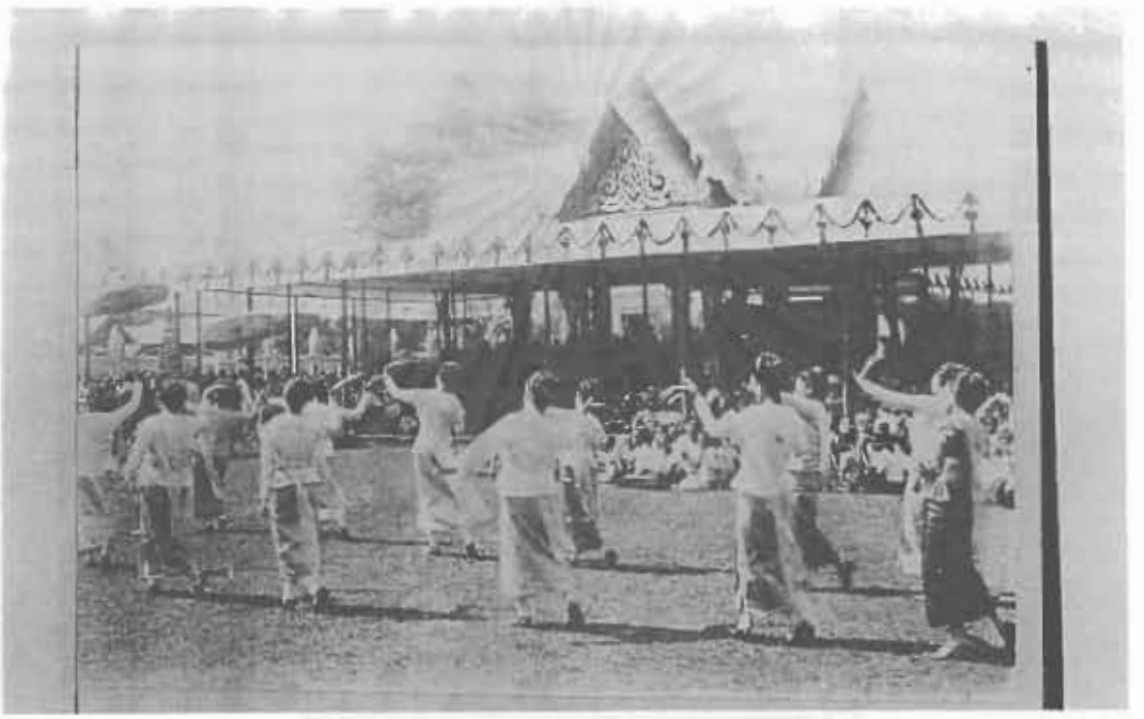
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 42

เจ้านายฝ่ายเหนือ(หญิง) ฟ้อนรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี ในปี พ.ศ. 2469

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยพายัพ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 43

เจ้านายฝ่ายเหนือ(หญิง) ฟ้อนรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้า รำไพพรรณี ในปี พ.ศ. 2469

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยพายัพ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 44

เจ้านายฝ่ายเหนือ(ชาย) ห้อมรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี ในปี พ.ศ. 2469

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยพายัพ

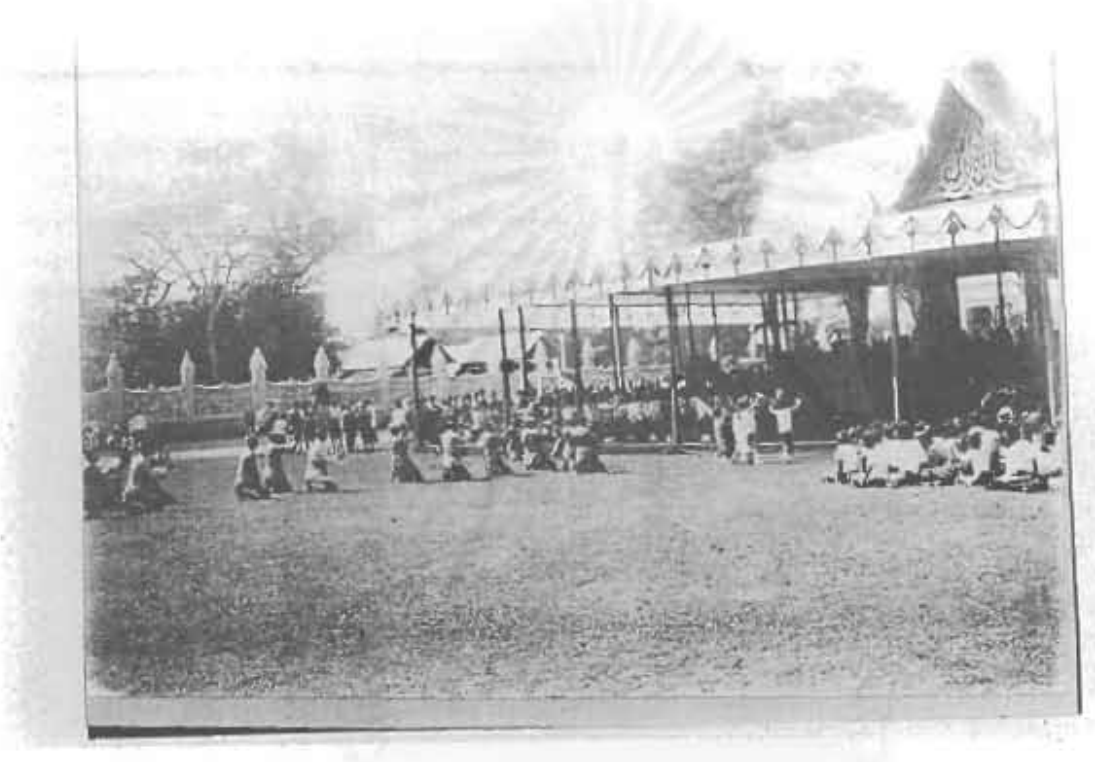
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 45

เจ้านายฝ่ายเหนือ(ชาย) ฟ้อนรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี ในปี พ.ศ. 2469

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยพายัพ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

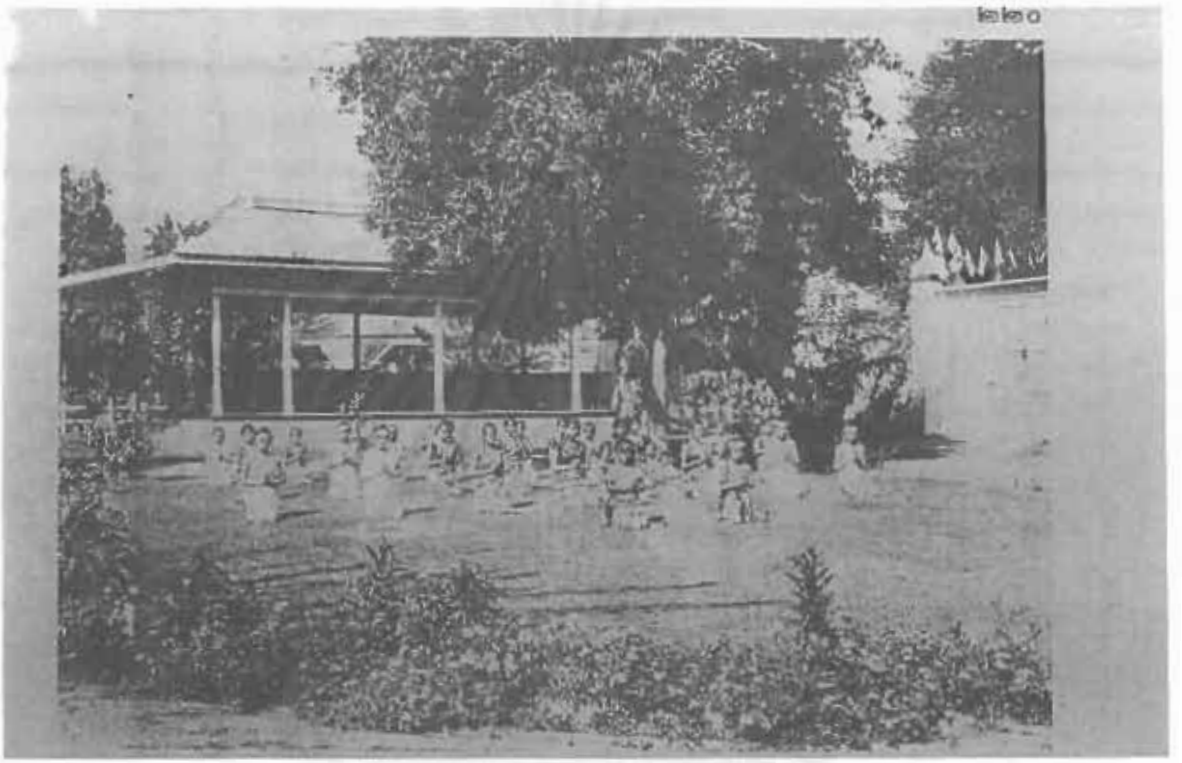


ภาพที่ 46

เจ้านายฝ่ายเหนือ(ชาย) ฟ้อนรับเสด็จพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี ในปี พ.ศ. 2469

ที่มาของภาพ: หอจดหมายเหตุมหาวิทยาลัยพายัพ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

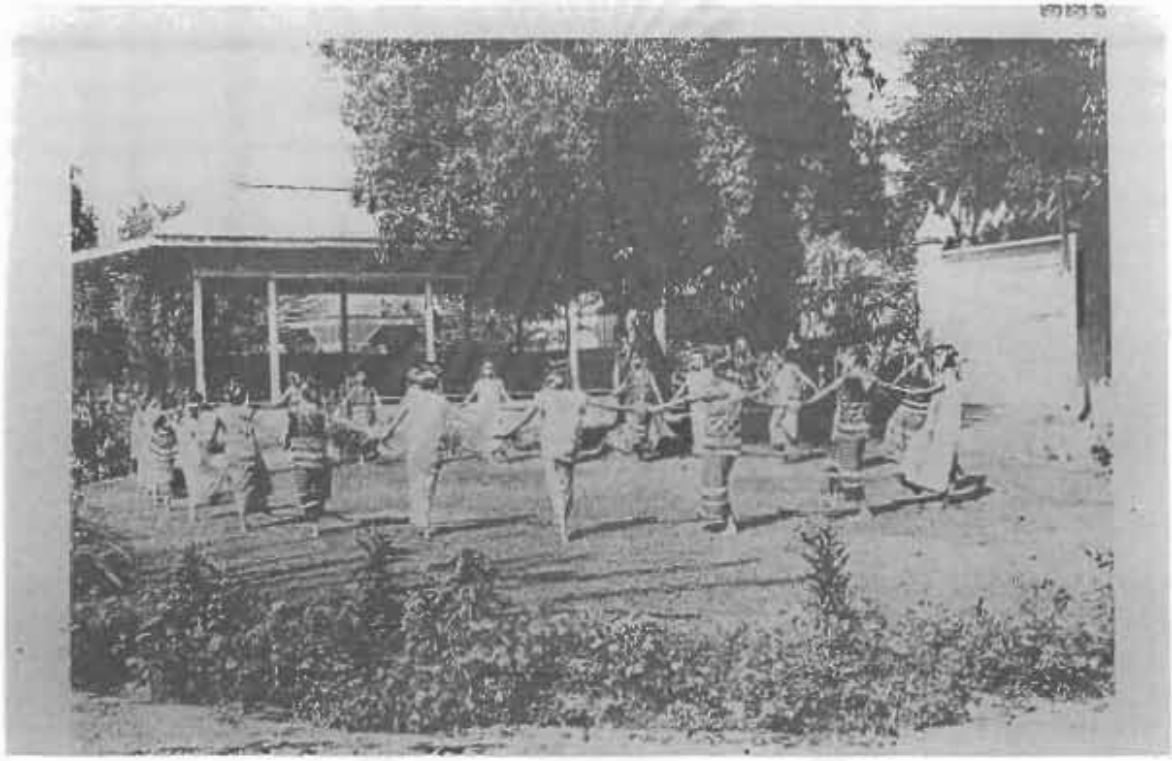


ภาพที่ 47

ช่างฟ้อนของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี กำลังฝึกหัดอยู่บริเวณหน้าโรงกี่ในบริเวณคุ้มท่าเจดีย์ สังเกตจากเครื่องแต่งกาย เป็นการแสดงชุดระบำซอ

ที่มา: หนังสือดารารัศมี หน้า 101

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

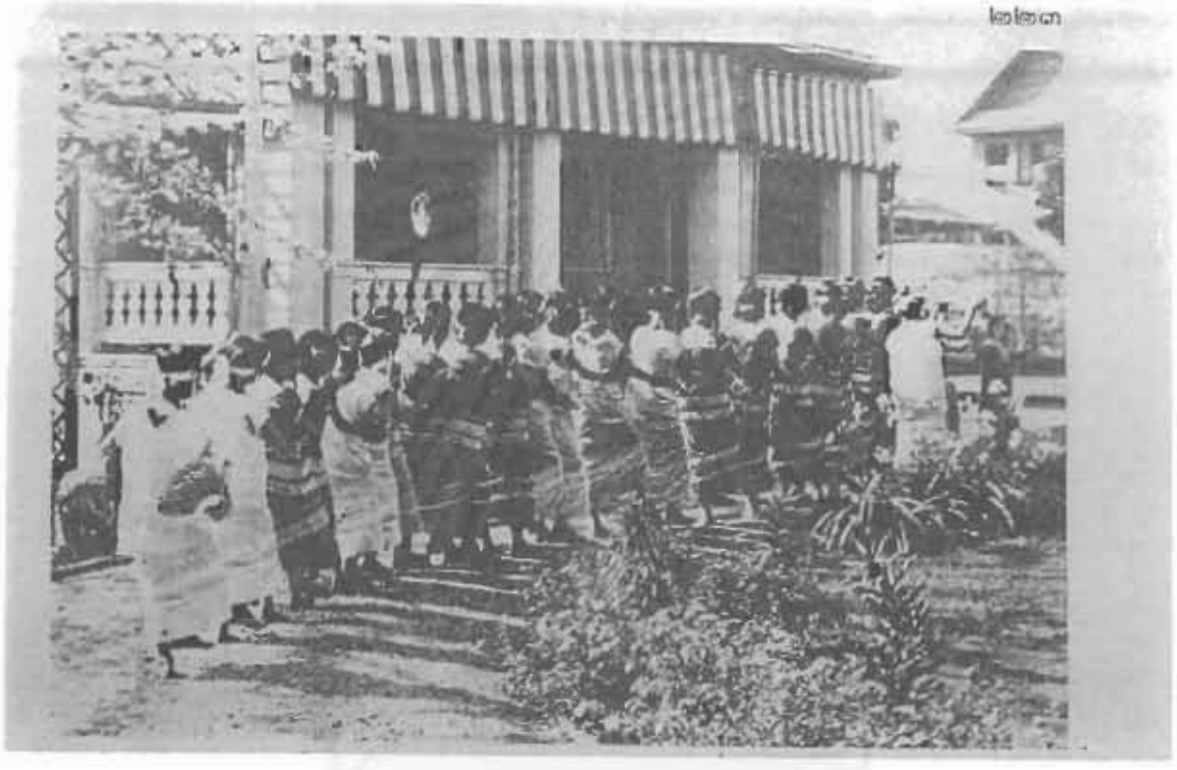


ภาพที่ 48

ช่างฟ้อนของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี กำลังฝึกหัดอยู่บริเวณหน้าโรงกี่ในบริเวณคุ้มท่าเจดีย์ สังเกตจากเครื่องแต่งกาย เป็นการแสดงชุดระบำซอ

ที่มา: หนังสือดารารัศมี หน้า 101

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 49

ช่างฟ้อนของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี กำลังฝึกหัดอยู่บริเวณหน้าโรงกี่ในบริเวณคุ้มท่าแจ่ตีย์ สังเกตจากเครื่องแต่งกาย เป็นการแสดงชุดระบำซอ เป็นท่ารำในช่วงสุดท้าย ผู้แสดงแปรแถวเป็นรูปมังกร

ที่มา: หนังสือดารารัศมี หน้า 101

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

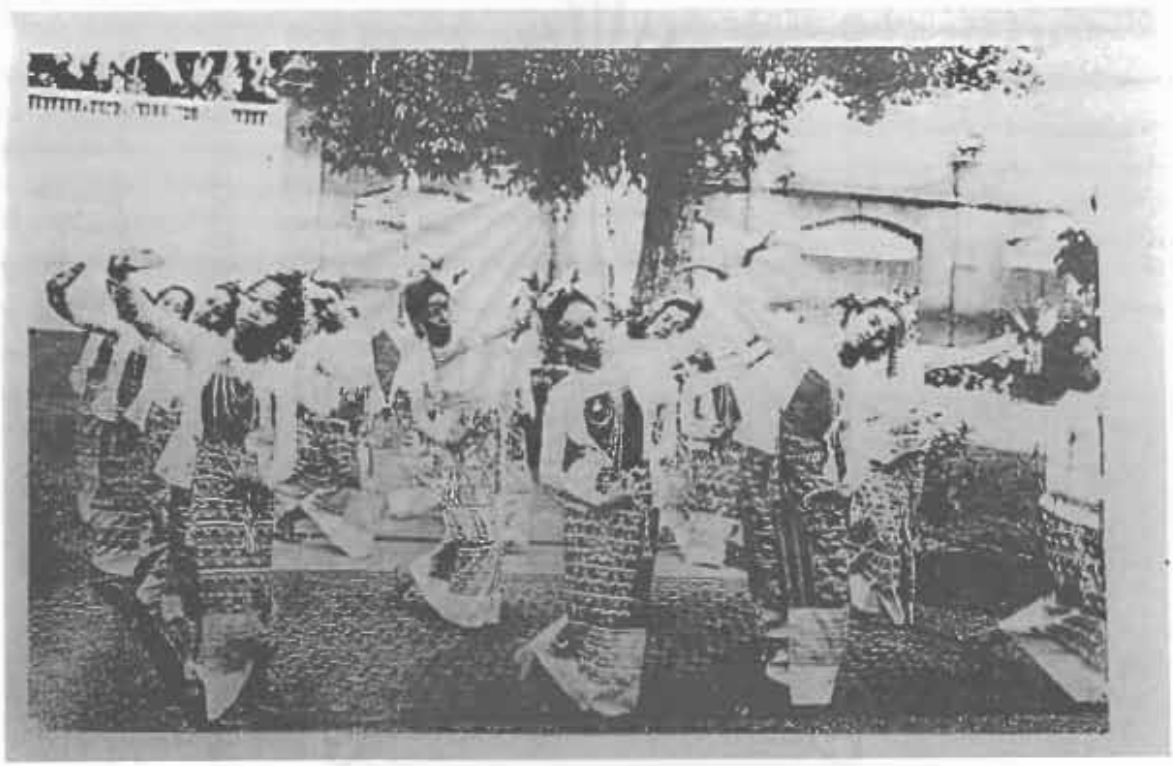
ภาพที่ 50

ช่างฟ้อนของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี กำลังฝึกหัดอยู่บริเวณหน้าโรงกี๋ในบริเวณคุ้มท่าแจ่ศึย์

สังเกตจากท่ารำ และเครื่องแต่งกาย เป็นการแสดงชุดฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา

ที่มา: หนังสือดารารัศมี หน้า 101

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย



ภาพที่ 51

ช่างฟ้อนของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี กำลังฝึกหัดอยู่บริเวณหน้าโรงครัวในบริเวณคุ้มท่าเจดีย์ สังเกตจากท่ารำและเครื่องแต่งกาย เป็นการแสดงชุดฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา

ที่มา: หนังสือดารารัศมี หน้า 109

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 52

ช่างฟ้อนของพระราชชายา เจ้าดารารัศมี **กำลังฝึกหัดอยู่บริเวณหน้าโรงกี่ในบริเวณคุ้มท่าแจดีย์** จาก **ท่ารำและเครื่องแต่งกาย** เป็นการ**แสดงชุดฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งคือผลงาน การแสดงที่พระราชชายา** เจ้าดารารัศมี**ทรงประดิษฐ์ขึ้น มักมีการแปรแถว หรือต่อตัว** (ตั้งซุ้ม) **โดยจัดวางองค์ประกอบของซุ้มอย่างสวยงาม**

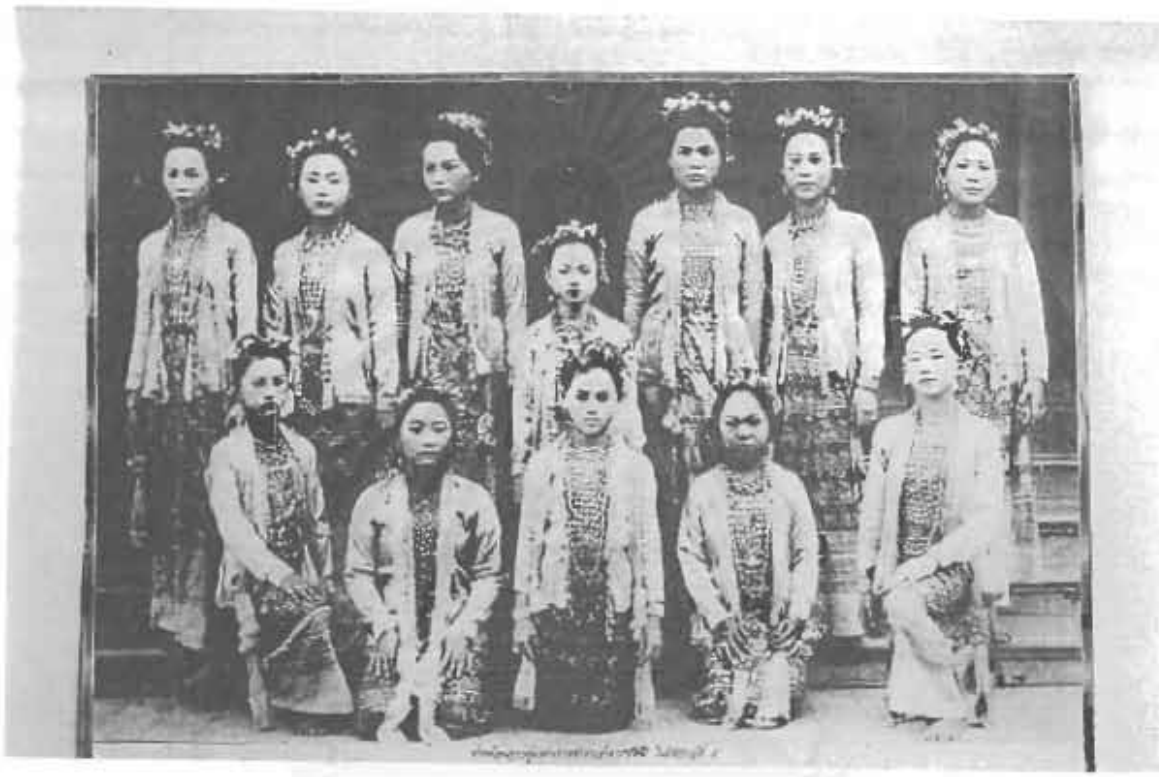
ที่มา: หนังสือดารารัศมี หน้า 109

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 53

เจ้าอินทนนท์ บุตรเจ้าแก้วนวรัฐ และเจ้าสุคันธาแห่งเชียงตุง ในวันเสด็จ ทำให้เห็นรูปแบบการแต่งกายของชาวพม่าผู้มียศ ซึ่งสายงามแปลกตา และสันนิษฐานว่าเป็นต้นแบบของเครื่องแต่งกายฝ่ายในม่านมุ้ยเชียงตา

ที่มา: หนังสือดารารัศมี หน้า 31



ภาพที่ 54

ข่างฟ้อนในพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในความดูแลของ เจ้าบัวหิพย์ ณ เชียงใหม่

แต่งกายในชุดฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา

แถวหลัง จากซ้ายไปขวา : สมพันธ์ ดวงสิงห์ (ไชคนา), สำรวย นะโนวงศ์ (บุญนาค), ฟ่องจันทร์ อินทะขัต (มงคลการ), เจ้าหิงคำ (ฮวก) ณ เชียงใหม่, แสงหล้า ชัยชนะ (โอชเจริญ), พลอยศรี เมฆขยาย (สรรพศรี)

แถวหน้า จากซ้ายไปขวา : สมบูรณ์, สุดใจ ศิริชมภู, วันดี ประทุมวัน(จุลานนท์), ปิ่นแก้ว, สมพร ดวงสิงห์ (ณ เชียงใหม่)

ที่มา: วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 55

ช่างฟ้อนในพระราชชายา เจ้าดารารัศมี ในความดูแลของ เจ้าบัวทิพย์ ณ เชียงใหม่

แต่งกายในชุดฟ้อนเงี้ยว

แถวหลัง จากซ้ายไปขวา : สมหมาย **ศิริชมภู (อุกตะบุตร),** **อัญชัญ** อักษรทับ (ปิ่นทอง), มาลฉวี ขันทนันต์คำ (เสนาคำ), บัวย้อย วาฤทธิ์ (กัมพลาศิริ)

แถวหน้า จากซ้ายไปขวา : จันทร์ดี, ขิมทอง ณ ลำปาง (ณ เชียงใหม่), อินทร์ผาย, บัวผัด, ยวง (อุพดี) วาฤทธิ์ (สุขเกษม), สมจิตร

ที่มา: วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่

ภาพที่ 56

ระบำนางไม้

งานสมโภชท่านผู้หญิงฉัตรสุดา วงศ์ทองศรี ที่พระราชชายาจัดประทาน และโปรดให้ท่านผู้หญิงฉัตรสุดาแสดงเป็นนางไม้ (คนที่ใส่ชุดสีขาว ขึ้นลอยอยู่ในหมู่สัตว์ต่างๆ) และข้าหลวงแสดงเป็นสัตว์ต่างๆ โดยแต่งกายเลียนแบบสัตว์ตัวนั้นๆ

ที่มา: หนังสือดารารัศมี หน้า 143

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 57

เสื้อฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา สนับพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

ปัจจุบันนางสมพันธ์ โชคนา เป็นผู้เก็บรักษา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 58

ผ้าถุงฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา สมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

ปัจจุบัน นางสมพันธ์ โชตนา เป็นผู้เก็บรักษา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 59

ผ้าถุงฟ้อนเมือง (ฟ้อนเล็บ) สมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

ปัจจุบัน นางสมพันธ์ โชตนา เป็นผู้เก็บรักษา

ภาพที่ 60

กำไลข้อมือฟ้อน สมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

ปัจจุบันนางสมพันธ์ ไชตนา เป็นผู้เก็บรักษา

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 61

เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ ศิลปินแห่งชาติ ปี 2541 กับผู้วิจัย

ปัจจุบันเจ้าเครือแก้วเป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนขับร้องเพลงพื้นเมือง ของวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 62

นางสมพันธ์ โชตนา ศิลปินแห่งชาติ ปี 2542 กับผู้วิจัย

ปัจจุบันนางสมพันธ์เป็น ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์พื้นเมือง ของวิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 63

ผู้วิจัย กับนางสมพันธ์ โชตนา และนางนวลฉวี เสนาคำ

ช่างฟ้อนในคุ้มเจ้าบัวทิพย์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 64

(ซ้าย) เจ้าเววดาว พรหมบุรี ผู้พี่อนทูลพระขวัญพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี เมื่อปี พ.ศ. 2469

(ขวา) นางแสงหล้า โอชะเจริญ ช่างพี่อนคุ้มเจ้าบัวทิพย์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 65

ผู้วิจัยกับนางสำรวย บุนนาค (ซ้าย) และนางสมพันธ์ **ไชตนา** (ขวา)

ช่างฟื้อนในกุ่มเจ้าบัวทิพย์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 66

นายแสงหล้า โอชเจริญ (ซ้าย) และนายสมพันธ์ โชตมา (ขวา) ช่างฟื้นคุ้มเจ้าบัวทิพย์
กำลังทบทวนท่าระบำชุดของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ให้ผู้วิจัยชม
เมื่อวันที่ 9 กุมภาพันธ์ 2542

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้วิจัย

นางสาวสายสวรรค์ ขยันยิ่ง เกิดเมื่อวันที่ 12 ตุลาคม 2514 ที่จังหวัดเชียงราย จบการศึกษาระดับประถมศึกษา โรงเรียนเชียงรายวิทยาคม จ.เชียงราย พ.ศ. 2525 จบอนุปริญญา วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ จ.เชียงใหม่ พ.ศ. 2533 และปริญญาตรีศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขานาฏดุริยางคีตศิลป์ไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล พ.ศ. 2535 เคยรับราชการเป็นอาจารย์ 1 ระดับ 4 สาขาละคร (นาง) วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช กรมศิลปากร และได้เข้าศึกษาต่อในหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปี พ.ศ. 2540 ปัจจุบัน ทำหน้าที่ผู้ประกาศข่าว และผู้สื่อข่าว สถานีโทรทัศน์ไอทีวี

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย