แนวคิดการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ

นางสาวภูริตา เรืองจิรยศ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2551

ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Conceptual Choreography based upon Ancient Khmer Art Objects

Miss Purita Ruangjirayos

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 2008

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	แนวคิดการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ
โดย	นางสาวภูริตา เรืองจิรยศ
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	อาจารย์วิชชุตา วุธาทิตย์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร.ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(อาจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

(อาจารย์วิชชุตา วุธาทิตย์)

.....กรรมการ

(ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์อมรา กล่ำเจริญ)

.....กรรมการ

(อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

นางสาวภูริตา เรืองจิรยศ : แนวคิดการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ.
(Conceptual Choreography based upon Ancient Khmer Art Objects)
อาจารย์ที่ปรึกษา : อาจารย์วิชชุตา วุธาทิตย์, 410 หน้า.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาประวัติความเป็นมา และแนวคิดการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ ระหว่าง พ.ศ. 2510 – 2551 โดยใช้ "ระบำลพบุรี" ที่บรรจุอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร เป็นกรณีศึกษา และใช้วิธีการศึกษาโดยการค้นคว้าข้อมูลประวัติศาสตร์ หลักฐานทางโบราณคดี การสัมภาษณ์ ชมวิดีทัศน์ และการฝึกปฏิบัติกับผู้เชี่ยวชาญ

ผลการศึกษา พบว่า ระบำเป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ผู้แสดงจะรำในบทตัวพระหรือบทตัวนาง ตามแต่เนื้อหาของระบำ โดยรำไปตามบทร้องหรือดนตรีที่บรรเลงประกอบ เน้นความพร้อมเพรียงของผู้แสดง มีการแปรแถว และแต่งกายเหมือนกัน ระบำที่สร้างสรรค์ขึ้นในช่วงก่อนปี พ.ศ. 2510 มักเป็นการฟ้อนรำประกอบการแสดงโขน ละคร หรือระบำเฉพาะกิจ ตามแต่จุดประสงค์ของการแสดง ผู้แสดงแต่งกายยืนเครื่องตัวพระ – ตัวนาง เป็นนางฟ้า เทวดา จนกระทั่ง ปี พ.ศ. 2510 เป็นต้นมา มีการสร้างสรรค์ระบำขึ้นจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ โดยสืบค้นข้อมูลประวัติศาสตร์ตามหลักฐานศิลปกรรมขอมโบราณ ประติมากรรม รูปปั้นลอยตัว และภาพจำหลักจากโบราณสถานต่างๆ แล้วปรุงแต่งตามจินตนาการ และประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ ออกมาเป็นท่ารำต่างๆ ทำให้ภาพจำหลักหินกลายเป็นภาพเคลื่อนไหวเสมือนมีชีวิต เรียกระบำประเภทนี้ว่า "ระบำโบราณคดี"

จากการศึกษาระบำลพบุรี ซึ่งเป็นระบำโบราณคดีที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้น ตามแนวคิดของอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ที่ต้องการให้ประชาชนเกิดความเข้าใจ และตระหนักในคุณค่าความเป็นไทยจากหลักฐานทางโบราณคดี โดยนำเสนอในรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ พบว่า การสร้างสรรค์ระบำชุดนี้มีคณะทำงานประกอบด้วย อาจารย์มนตรี ตราโมท อาจารย์ลมุล ยมะคุปต์ อาจารย์เฉลย ศุขะวณิช และอาจารย์สนิท ดิษฐพันธุ์ ซึ่งได้ศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี เรื่องราว ความเป็นมา ความเชื่อจากโบราณสถาน โบราณวัตถุต่างๆ ศึกษาภาพจำหลักเครื่องดนตรี – ภาพจำหลักนางอัปสรที่ปรากฏอยู่บนแผ่นหินในปราสาทขอม เพื่อใช้เป็นข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์สำเนียงดนตรีให้มีกลิ่นอายตามยุคสมัยทางประวัติศาสตร์และสร้างสรรค์ท่ารำให้สอดคล้องกับดนตรี โดยจำลองท่าทางมาจากภาพจำหลักนางอัปสร เทวรูปสำริดสมัยลพบุรี และท่ารำพื้นฐานนาฏยศิลป์ไทย ประกอบเข้ากับความเชื่อ ศาสนา ประเพณี หลักการออกแบบสีและรูปแบบเครื่องแต่งกาย นำมาประยุกต์จนเกิดเอกลักษณ์ใหม่ ทำให้ระบำชุดนี้ มีลักษณะเด่น คือ 1) ท่าหลัก ใช้มือจีบและการตั้งวงหักศอกโดยยกมือขึ้นเหนือศีรษะ เน้นวงและเหลี่ยมของมือและแขน ส่วนขา ใช้การก้าวไปด้านข้างเป็นมุมเหลี่ยมซึ่งเลียนแบบมาจากภาพจำหลักบนแผ่นหินและเทวรูปสำริดของขอมโบราณ 2) ท่าเชื่อมในการเคลื่อนไหวร่างกายจากท่าหนึ่งสู่ท่าหนึ่ง ใช้ท่ารำพื้นฐานนาฏยศิลป์ไทยมาตกแต่งลวดลายอย่างพันทางขอม 3) แถวและการแปรแถว จำลองรูปแบบมาจากภาพจำหลักหิน เชื่อมโยงเป็นเรื่องราว เคลื่อนที่ตามองค์ประกอบทัศนศิลป์ 4) ดนตรี และเพลง สร้างเครื่องดนตรีขึ้นตามภาพจำหลัก ปรับประยุกต์ผสมกับวงเครื่องสาย ใช้หน้าทับเขมรในการบรรเลง 5) เครื่องแต่งกาย จำลองแบบมาจากภาพนางอัปสรที่ปรากฏอยู่บนแผ่นหิน กำหนดสีตามความเชื่อ คุณค่าของสี และทฤษฎีสี ระบำลพบุรี เป็นต้นแบบในสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณที่มีแนวทางการสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบ มีหลักการ และการอ้างอิงหลักฐานทางประวัติศาสตร์อย่างชัดเจน แนวคิดดังกล่าว ถือเป็นแนวทางนาฏยศิลป์เชิงสร้างสรรค์ ที่มีอิทธิพลในการสร้างสรรค์ระบำขอมโบราณแบบอื่นๆ ขึ้นอีกหลายชุด และมีแนวโน้มว่าจะมีการพัฒนาผลงานนาฏยประดิษฐ์สร้างสรรค์ต่อไปเรื่อยๆ โดยใช้กรอบแนวคิดเดียวกัน

ภาควิชา	นาฏยศิลป์	ลายมือชื่อนิสิต	ภูริตา เรืองจิรยศ
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย	ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา	วิชชุตา วุธาทิตย์
ปีการศึกษา	2551		

4886865635 : MAJOR THAI DANCE

KEY WORD: CONCEPTUAL CHOREOGRAPHY BASED UPON ANCIENT KHMER ART OBJECTS

PURITA RUANGJIRAYOS: CONCEPTUAL CHOREOGRAPHY BASED UPON ANCIENT KHMER ART OBJECTS.

THESIS ADVISOR : VIJJUTA VUDHADITYA , 410 pp.

This thesis aims at studying the history of choreography from ancient Khmer art objects and to analyze conceptual choreography based on ancient Khmer art objects during 1967 – 2008; focusing on the data of the Lopburi ancient dance, which had been a study program of The College of Dramatic Arts, Department of Fine Art as a case study. Research methodologies employed are documentary research on history and archaeological evidence, interviews, observations from live performances and videos and from training with dance expert.

The research finds that Rabam or dancing is the performance consisted of at least 2 dancers who acted as male or female relating to the story. They would dance while lyrics sung or music played. The performance and costumes of dancers had to be similar. Before 1967, Rabam was a part of Khon, Lakorn or other dances depending on objectives of each performance. The dancers who acted as gods or goddesses put on traditional costumes for male and female. The choreography of the Department of Fine Art was continuously developed various cultures had an affect on it, and they were the database of creation. After that, since 1967 the dancing choreography of the Department of Fine Art was created by studying from the historical records as well as the imitation of sculptures and cravings in historical sites. Those were ideas to compose music for the performances. An appearance of dancers was designed and adapted in accordance with the rhythm of music by imitating the craving of Apsara from the historical sites. This kind of performance was called "Ancient Dance." From the data of the Lopburi ancient dance; which is an ancient dance, created under the concepts of Mr.Dhanit Yoopho;the former director–general of Fine Arts Department, aiming to the people understand and consider to Thai value from the archaeological evidence which is presented in Thai classical dance. The research finds that the creator's teamwork of this ancient dance to be composed of Mr.Montree Tramote ,Ms.Lamul Yamakopt, Ms. Chaleuy Sukavanich and Mr.Sanit Disatapundhu; who studied and collected data from history and archaeological evidence , the story from the ancient remains, believes and others from historical site and ancient Khmer art objects such as the craving of instruments, the craving of Apsara from craved stone on Khmer sanctuary, bronze statues of gods in Lopburi Era. Those were ideas to compose music for the performances. An appearance of dancers was designed and adapted in accordance with the rhythm of music by imitating the craving of Apsara from the historical sites and also applied with the basic poses of Thai traditional dance. Nevertheless, the creator also collected data about the costumes style from the Apsara's craving stone and applied with the color theory for fine art; which is applied to becoming the new identity of ancient dance creation. The eminent characterized of Lopburi ancient dance divided by 1) Main poses appearance which Cocked fingers and hands including flexed leg and body of dancers were the characteristics of this performance by imitating the craving of Apsara on Khmer sanctuary and bronze statues of gods in Lopburi Era 2) Subordinate poses appearance which adaptation poses from the basic poses of Thai traditional dance and decorated with Lakorn Panthang which the air of Khmer. 3) Line and the deploy is motivated following as the same style of the Apsara's craving stone and adapted with the visual art component. 4) Music instruments adapted from the caved stone on Khmer sanctuary and applied with Thai stringed musical instrument and a double headed drum in Khmer style. 5) Costume is duplicated from the Apsara's craving stone and adapted following believes, the visual art component and color theory.The Lopburi ancient dance became the prototype of choreography based upon ancient Khmer art objects for other ancient Khmer dance which were designed under the same direction and tended to be grown continuously in the future.

Department Dance
Field of study Thai Dance
Academic year 2008

Student's Signature .....
Advisor's Signature Vijjuta Vudhaditya

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี อันเนื่องมาจากได้รับความเมตตาให้คำปรึกษาและแนะนำอย่างดียิ่งจาก ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ และอาจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ รวมถึงอาจารย์วิชชุตา วุธาทิตย์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ได้กรุณาให้คำปรึกษาและข้อเสนอแนะ อีกทั้งท่านกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิฯ อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม รองศาสตราจารย์อมรา กล่ำเจริญ ที่ได้ให้คำชี้แนะปรับแก้ไข ตลอดจนตรวจแก้ไขจนงานวิจัยสำเร็จลุล่วงด้วยดี

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล อาจารย์ใบศรี เรืองนนท์ อาจารย์ศรีจันทรา ทิพโกมุท อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม อาจารย์กู้เกียรติ ภูมิรัตน์ อาจารย์กชกร ตราโมท อาจารย์ขวัญใจ คงถาวร และนางสาวลักษณาวดี จตุรภัทร์ ที่เอื้อเฟื้อให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่องานวิทยานิพนธ์

งานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ได้รับความอนุเคราะห์ทุนสนับสนุนการวิจัย ของบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประจำปี 2550 ผู้วิจัยขอขอบคุณมา ณ ที่นี้

นอกจากนี้แล้วผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ให้โอกาสและอำนวยความสะดวกในการใช้สถานที่ในการทำวิจัย และขอบคุณ คุณวิภาภรณ์ เพ่งผล และเจ้าหน้าที่วิชาการคณะศิลปกรรมศาสตร์ที่อำนวยความสะดวกในเรื่องงานเอกสาร คุณมณิศา วศินารมณ์ รวมทั้งพี่ๆ เพื่อนๆ และน้องๆ สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ให้ความช่วยเหลือและเป็นกำลังใจให้แก่ผู้วิจัยเสมอมา

และที่จะลืมมิได้ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ บิดา มารดา และพี่น้อง ในครอบครัวทุกท่าน ที่เป็นกำลังใจ และให้ทุนทรัพย์สนับสนุนให้ผู้วิจัยได้ศึกษาจนสำเร็จในครั้งนี้ และได้สร้างโอกาสที่ดีที่สุดครั้งหนึ่งในชีวิตของผู้วิจัยซึ่งมิอาจหาสิ่งใดมาตอบแทนพระคุณได้

ประโยชน์ที่ได้จากการศึกษาวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขออุทิศให้แก่บรรพชน และขอน้อมถวายบูชาแด่บูรพกษัตริย์แห่งสยามประเทศ รวมถึงบูรพคณาจารย์ด้านนาฏศิลป์ไทยผู้ล่วงลับไปแล้ว และผู้มีพระคุณทุกท่านที่ได้กล่าวนามและมิได้กล่าวนามไว้ในที่นี้ สุดท้ายนี้ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าวิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะเป็นสมบัติของแผ่นดินสืบต่อไป

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย.....ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....จ
กิตติกรรมประกาศ.....ฉ
สารบัญ.....ช
สารบัญตาราง.....ฌ
สารบัญภาพ.....ญ
สารบัญแผนภูมิ.....ฏ

บทที่

1. บทนำ.....1
   1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา.....1
   1.2 วัตถุประสงค์ของงานวิจัย.....4
   1.3 ขอบเขตของการวิจัย.....4
   1.4 วิธีดำเนินการวิจัย.....4
   1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในการศึกษาวิจัย.....8
   1.6 ระยะเวลาที่ใช้ในการวิจัย.....9
   1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....9
2. ระบำโบราณคดี.....10
   2.1 ความหมายของคำว่า “ระบำ”.....10
   2.2 ประวัติการสร้างสรรค์ระบำ.....14
      2.2.1 ระบำไทย.....14
      2.2.2 ระบำขอม.....32
   2.3 ระบำโบราณคดี ชุด “ระบำลพบุรี”.....48
   2.4 สรุป.....58
3. ระบำลพบุรี.....62
   3.1 แนวคิดของระบำลพบุรี.....62
   3.2 ท่ารำระบำชุดลพบุรี.....62
      3.2.1 ท่าหลัก.....83
      3.2.2 ท่าเชื่อมหลัก.....123

หน้า

3.2.3 ท่าเชื่อมรอง....172
3.3 รูปแบบแถวหรือการเคลื่อนที่....188
3.4 เครื่องแต่งกาย....202
3.5 เครื่องดนตรีและทำนองเพลง....208
3.6 สรุป....209
4. วิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ....210
4.1 ข้อมูลที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ระบำตามแนวคิดการสร้างสรรค์....211
4.2 นักนาฏยประดิษฐ์....223
4.3 ดนตรีและเพลง....236
4.4 การแสดง....240
4.5 ท่ารำ....244
4.6 การเชื่อมท่า....261
4.7 รูปแบบของแถวและการเคลื่อนที่....263
4.8 การจัดองค์ประกอบ....264
4.9 เครื่องแต่งกาย....266
4.10 สรุป....269
5. สรุปและข้อเสนอแนะ....270
ข้อเสนอแนะ....278
รายการอ้างอิง....279
ภาคผนวก....291
ภาคผนวก ก บทสัมภาษณ์เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ระบำลพบุรี....292
ภาคผนวก ข ประวัติผู้สร้างสรรค์....306
ภาคผนวก ค โน้ตเพลงระบำโบราณคดี 5 สมัย....331
ภาคผนวก ง ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ....341
ภาคผนวก จ ภาพจำหลักจากโบราณสถาน โบราณวัตถุ ในปราสาทขอม
ที่ปรากฏภาพท่ารำ....351
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์....410

สารบัญตาราง

ตารางที่ หน้า

1 ท่ารำระบำลพบุรี.....63
2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลักและเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี.....84
3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี.....128
4 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่าหลักในระบำลพบุรีมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมรองในระบำลพบุรี.....173
5 ข้อมูลภาพที่นำมาจากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ จากปราสาทขอมที่ค้นพบในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ที่นำมาใช้เป็นรูปแบบแถว.....190
6 ภาพนางอัปสร จากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ ในปราสาทขอมที่ค้นพบในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ที่นำมาใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย.....205
7 ข้อมูลที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ระบำตามแนวคิดการสร้างสรรค์.....211
8 ภูมิหลังของนักนาฏยประดิษฐ์ระบำกับแนวคิดการสร้างงาน.....223
9 ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง.....236
10 วิธีการแสดง / การแสดง.....240
11 ท่ารำของระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ.....244
12 การเชื่อมท่า.....261

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญภาพ

ภาพที่ หน้า

1 จำหลักพระพุทธรูปที่ช่องประตูทางเข้าสู่ปราสาทประธาน....36
2 จำหลักนางฟ้อนรำ ศิลาทับหลังประตูระเบียงคด ทางทิศตะวันออก ในปราสาทหินพิมาย....36
3 จำหลักนางฟ้อนรำ ศิลาทับหลังประตูระเบียงคด ทางทิศตะวันออก ในปราสาทหินพิมาย....37
4 จำหลักพระศิวะนาฏราช หรือการฟ้อนรำของพระศิวะ ที่ทับหลังของปราสาทหินพิมาย....37
5 ทับหลังภาพพระพุทธรูปและบุคคลฟ้อนรำ ในปราสาทหินพิมาย....38
6 ทับหลังภาพบุคคลฟ้อนรำ ในปราสาทหินพิมาย....38
7 จำหลักนางอัปสรฟ้อนรำ ในปราสาทหินพิมาย....39
8 ศิวนาฏราชหรือพระอิศวรทรงฟ้อนรำทับหลัง ในปราสาทศรีขรภูมิ....39
9 พระปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี....40
10 จำหลักรูปผู้ชายถือตระบอง ในปราสาทนครวัด....40
11 จำหลักนางอัปสร ที่เสาในปราสาทนครวัด....41
12 จำหลักรูปนางอัปสร ที่ผนังปราสาทนครวัด....41
13 จำหลักเทพร่ายรำ ในปราสาทนครวัด....42
14 นางอัปสรถือดอกบัว จำหลัก อยู่ข้างประตูในปราสาทนครวัด....42
15 จำหลักนางอัปสร ในปราสาทนครวัด....43
16 จำหลักนางอัปสรบนผนัง ในปราสาทนครวัด....43
17 มารำ ท่าวยัมสิตะ สมัยลพบุรีขุดได้ที่ปราสาทหินพิมาย นครราชสีมา....44
18 จำหลักรูปนางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี....44
19 นางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี....45
20 รูปนางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี....45
21 โยคินีสำริดสมัยลพบุรีในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร....46
22 นางฑากินีสำริด สมัยลพบุรี ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร....46
23 นางฑากินีสำริด อยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพิมาย....47
24 การแต่งกายของระบำลพบุรี....266
25 การแต่งกายของระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง....266
26 การแต่งกายของระบำศรีชัยสิงห์....267

หน้า

27 การแต่งกายของระบำศรีวิเรนทร์.....267
28 การแต่งกายของระบำเทพอัปสราบายน.....268

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่ หน้า

1 เพลงระบำลพบุรี.....208

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ เป็นระบำสร้างสรรค์ที่เกิดจากการนำข้อมูลจากศิลปกรรมขอมโบราณประกอบหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ได้แก่ โบราณสถาน โบราณวัตถุ ประติมากรรมรูปท่ารำ เครื่องดนตรี และเครื่องแต่งกาย มาใช้ในการประดิษฐ์ระบำ แล้วปรุงแต่งตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์งาน ทำให้ภาพนิ่งของศิลปกรรมขอมโบราณบนแผ่นหินกลายเป็นภาพเคลื่อนไหวเสมือนมีชีวิต ดังเช่น ระบำโบราณคดี ชุด “ระบำลพบุรี” ซึ่งได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายทั้งในองค์กรทางด้านนาฏยศิลป์และในสังคม นอกจากนี้ยังบรรจุอยู่ในการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ส่งผลให้เกิดการสร้างสรรค์ระบำรูปแบบนี้อย่างแพร่หลาย

การสร้างสรรค์ระบำ เกิดจากแนวคิดและกระบวนการของผู้สร้างสรรค์งาน ซึ่งประกอบด้วย กระบวนการฟ้อนรำ ประกอบดนตรี อาจมีบทร้อง ระบำไทยมีการสร้างสรรค์มาจนถึงในสมัยรัชกาลที่ 9 ปัจจุบันมีผู้นิยมสร้างสรรค์ระบำประเภทต่างๆ ขึ้นเป็นจำนวนมากทั้งระบำที่อยู่ในโขน ระบำที่อยู่ในละคร และระบำที่เป็นเอกเทศ เป็นต้น[1] สำหรับการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณนี้ ถือเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์ระบำซึ่งเกิดขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลปัจจุบัน จากการศึกษาค้นคว้าจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณดังนี้

ขอมโบราณหรืออาณาจักรขอม อยู่ระหว่างพุทธศักราช 1000 – 1800 ซึ่งในระยะแรก (ระหว่างพุทธศักราชที่ 900 – 1100) ขอมได้เริ่มตั้งถิ่นฐาน โดยมีศูนย์กลางของอาณาจักรขอมอยู่ทางตอนกลางของแม่น้ำโขง หรือทางตอนใต้ที่เมืองปราสาทภู แขวงเมืองจำปาศักดิ์ ประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว และบริเวณทางเหนือของประเทศกัมพูชา รวมถึงบริเวณทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ จังหวัดอุบลราชธานี ของประเทศไทยในปัจจุบัน ต่อมาราวพุทธศักราชที่ 1200 – 1300 ขอมได้เสื่อมสลายลง และอพยพย้ายรกรากจากถิ่นฐานเดิมมา ตั้งอาณาจักรขึ้นใหม่ที่บริเวณเมืองอินทระปุระทิศตะวันออกของเมืองกัมปงจาม ประเทศกัมพูชา[2] และมีระบอบการ

---

[1] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), หน้า 286.

[2] ดนัย ไชยโยธา, ประวัติศาสตร์ไทย: ยุคก่อนประวัติศาสตร์ถึงสิ้นอาณาจักรสุโขทัย. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2546), หน้า 35.

ปกครองแบบเทวราชตามคติความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ เนื่องจากขอมนับถือศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไศวนิกาย ซึ่งเชื่อว่ากษัตริย์คือองค์เทพเจ้าอวตารลงมายังโลกมนุษย์ จากความเชื่อเรื่องเทพเจ้านี้เองทำให้มีการบูชาเทพเจ้าด้วยการเล่นดนตรี และการฟ้อนรำในประเพณี และพิธีกรรมต่างๆ ต่อมาราวพุทธศักราชที่ 1400 – 1500 ขอมมีความเจริญรุ่งเรืองมากในด้านสถาปัตยกรรมเกี่ยวกับการก่อสร้างปราสาท เทวสถาน เทวรูป ศิวลึงค์ ตามความเชื่อในพิธีกรรมต่างๆ ดังเห็นได้จากการนำเอาศิลามาสร้างเป็นปราสาทหิน เช่น พระปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา และปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นต้น และที่รู้จักกันทั่วโลก คือ “ปราสาทนครวัด ปราสาทนครธม” ในประเทศไทยกับกัมพูชาถือได้ว่าเป็นโบราณสถานในประเทศไทยที่สำคัญ และเป็น 1 ใน 7 สิ่งมหัศจรรย์ที่ยิ่งใหญ่ของโลก อีกทั้งยังมีศิวลึงค์ และเทวรูปต่างๆ ด้วย ในราวพุทธศักราชที่ 1600 อาณาจักรขอมได้เสื่อมอำนาจลง ประกอบกับชนชาติไทยได้มีการสู้รบกับขอมและได้ตั้งตนเป็นอิสระ ทำให้ชนชาติไทยได้ครอบครองดินแดนที่ขอมเคยเรืองอำนาจ และรับเอาศิลปวัฒนธรรมทางด้านระบอบการปกครองแบบเทวราช ซึ่งเชื่อว่ากษัตริย์เป็นองค์สมมติเทพ รวมถึงความเชื่อในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์ที่ได้กล่าวมาแล้ว

ระบำลพบุรี เป็นระบำที่สร้างสรรค์ขึ้นจากข้อมูลขอมโบราณ เมื่อปี พ.ศ.2510 ตามแนวคิดของ อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ขณะดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในสมัยนั้น ซึ่งมอบหมายให้อาจารย์สนิท ดิษฐพันธุ์ เป็นผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย อาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลง และอาจารย์ลมุล ยมะคุปต์ อาจารย์เฉลย ศุขะวณิช เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ ซึ่งได้ทำการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูล และหลักฐานทางประวัติศาสตร์ขอมโบราณ ทั้งโบราณสถานและโบราณวัตถุสมัยลพบุรี ซึ่งสร้างขึ้นตามศิลปะแบบขอมโบราณ ในระหว่างพุทธศักราชที่ 1400 – 1700 ที่ปรากฏอยู่ในประเทศกัมพูชาและในประเทศไทย เช่น พระปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี และปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา เป็นต้น ประกอบท่ารำ จากการสั่งสมประสบการณ์ภาพจำหลักนางอัปสรที่จารึกอยู่ตามภาพต่างๆ ของปราสาทหิน และผสมผสานปราสาทหินกับจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ ทำให้ระบำลพบุรีมีท่านองดนตรีออกไปทางสำเนียงเขมร ทำให้ลีลาท่ารำคล้ายกับนาฏศิลป์เขมร เช่น การลอยหน้า แต่มีจุดเด่นอยู่ที่การเชื่อมท่ารำแบบพันทางขอม โดยจัดแสดงเป็นครั้งแรกในงานครบรอบ 100 ปี พิพิธภัณฑ์โลก และจัดแสดงถวายหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ และสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถฯ ทอดพระเนตร ในโอกาสเสด็จพระราชดำเนินทรงเปิดอาคารสร้างใหม่ ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร เมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม พ.ศ. 2510 จากการแสดงในครั้งนั้นทำให้ระบำลพบุรีได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย และได้มีการบรรจุอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

จากการถ่ายทอดระบำลพบุรีให้กับผู้แสดงกลุ่มแรกแล้วนั้น ก็ยังได้มีการถ่ายทอดโดยการฝึกหัดสืบต่อกันมาอีกหลายรุ่นทั้งในวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม และองค์กรทางด้านนาฏยศิลป์อื่นๆ อีก อาทิเช่น โรงเรียน มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏ ทั้งภาครัฐและเอกชน เป็นต้น ทำให้ระบำชุดนี้แพร่กระจายออกและแผ่ขยายออกไปในองค์กรต่างๆ นี้เอง ทำให้ได้มีการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณนี้เกิดขึ้นอีกหลายชุด ดังเช่น ระบำพิมายปุระ ของโรงเรียนพิมายวิทยาคม ระบำกระออม ของมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา ระบำขอม ในละครดึกดำบรรพ์เรื่อง นางเสือง ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ส่วนระบำที่สร้างสรรค์ขึ้นจากหน่วยงานในสังกัดกรมศิลปากร ได้แก่ ระบำพนมรุ้ง (เมื่อปี พ.ศ.2521) วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์, ระบำควนคราบุรี (เมื่อปี พ.ศ.2532) วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี, ระบำลวปุระ (เมื่อปี พ.ศ.2537) วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี, และระบำศรีชัยสิงห์ (เมื่อปี พ.ศ.2530) โดยอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณในการแสดงประกอบ แสง สี เสียง ณ สวนนงนุช อำเภอพัทยา จังหวัดชลบุรี เป็นต้น อีกทั้งยังมีการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณประกอบในงานแสง สี เสียง ประจำจังหวัดต่างๆ อีกมากมาย เช่น จังหวัดลพบุรี จังหวัดนครราชสีมา จังหวัดบุรีรัมย์ และจังหวัดสุโขทัย เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าระบำลพบุรีจะมีการถ่ายทอดสืบต่อกันมาในหลักสูตรการเรียนการสอนแต่ท่ารำนั้นอาจเปลี่ยนแปลงไป ดังจะเห็นได้จากประสบการณ์โดยตรงของผู้วิจัยที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำของระบำลพบุรีนั้น ซึ่งจากเดิมจีบเฉพาะแบบลพบุรี (ปลายนิ้วหัวแม่มือจรดปลายนิ้วชี้ และปลายนิ้วที่เหลือกรีดเป็นตั้งวง) ตั้งมือขึ้นไว้ด้านหลังระดับเอว ปัจจุบันกลายเป็นการจีบแบบนาฏศิลป์ไทยหักข้อมือไว้ด้านหลังระดับเอว ประกอบกับการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลต่างๆ ที่เพิ่มมากขึ้น เช่น ในการจัดสัมมนาทางวิชาการเกี่ยวกับระบำโบราณคดี ของกรมศิลปากร (เมื่อปี พ.ศ.2542) รวมทั้งจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่เพิ่มขึ้นด้วย สิ่งสำคัญที่สุดคือพระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ ว่า “ระวังว่าคนรุ่นหลังจะเข้าใจผิด จะคิดว่าระบำโบราณคดีนี้เป็นระบำที่เกิดขึ้นในสมัยนั้นจริงๆ”[3]

จากเหตุผลดังกล่าวทำให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษา เรื่อง “แนวคิดการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ” โดยศึกษาประวัติความเป็นมา แนวคิด และบริบทในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ และข้อมูลทางประวัติศาสตร์ทั้งโบราณสถาน โบราณวัตถุ ตลอดจนเอกสารทางประวัติศาสตร์ของอาณาจักรขอม รวมถึงจดหมายเหตุที่เกี่ยวข้อง วีดิทัศน์ ภาพถ่าย และการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์ระบำ

---

[3] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ปาฐกถาเรื่อง นาฏยศิลป์ในรัชกาลที่ 9 ณ สถาบันวิทยบริการ ชั้น 7. (กรุงเทพฯ, 9 กรกฎาคม 2549).

จากข้อมูลขอมโบราณด้วย เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูล และเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ ให้กับผู้สนใจที่จะสร้างสรรค์ระบำพันทางรูปแบบขอม หรือพันทางขอม

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาของการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ
2. ศึกษาวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ

1.3 ขอบเขตในการวิจัย

การศึกษาวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ กรณีศึกษาระบำลพบุรี ที่บรรจุอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอน ของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ตั้งแต่ปี พ.ศ.2510 ถึง พ.ศ.2551 โดยศึกษาจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ และการสัมภาษณ์จากผู้ที่เกี่ยวข้อง ทั้งนี้ใช้ระยะเวลาในการศึกษาช่วงเดือนมิถุนายน 2549 – เดือนมีนาคม พ.ศ.2552

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

1. ค้นคว้าข้อมูลจากสื่อและเอกสารที่เกี่ยวข้องจากแหล่งต่างๆ ดังนี้

- ศิลปลังกา ชวา ขอม โดย หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล

ศึกษาประวัติ สถาปัตยกรรม และประติมากรรมลอยตัวของศิลปะขอม

- การแต่งกายไทยวิวัฒนาการจากอดีตสู่ปัจจุบัน เล่ม 1 โดย สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ

โดยศึกษาประวัติของรัฐลวปุระหรือละโว้ ศิราภรณ์ เครื่องประดับคอ เครื่องประดับตัว

- ประวัติศาสตร์ไทยยุคก่อนประวัติศาสตร์ถึงสิ้นอาณาจักรสุโขทัย โดย รศ.ดนัย ไชยโยธา

ศึกษาประวัติของอาณาจักรขอม และประวัติของอาณาจักรละโว้

- พื้นฐานอารยธรรมไทย โดย ภารดี มหพันธ์

กล่าวถึง วิวัฒนาการของอารยธรรมในประวัติศาสตร์ของดินแดนที่เป็นประเทศไทยในปัจจุบัน

- ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม โดย ศรีศักร วัลลิโภดม และคณะ

กล่าวถึง ดนตรีไทยตามหลักฐานทางโบราณคดี อิทธิพลจากต่างประเทศ อินเดีย – ลังกา – ชวา

- กรุงเทพฯ มาจากไหน? ใครเป็นบรรพชนของคนกรุงเทพฯ โดย สุจิตต์ วงษ์เทศ

กล่าวถึง ชนชาติขอมในประเทศไทย

- ประวัติเมืองสำคัญ โดย ตรี อมาตยกุล

ศึกษาประวัติความเป็นมาของจังหวัดลพบุรี รวมถึงองค์ประกอบและบริบทของจังหวัดลพบุรี และประวัติพระปรางค์สามยอด

- คู่มือนำชมปราสาทหินพิมาย โดย นคร สำเภาทิพย์

ศึกษาประวัติความเป็นมาของปราสาทหินพิมาย

- บุรีรัมย์ 29 โดย พร อุดมพงษ์ และคณะ

ศึกษาประวัติของจังหวัดบุรีรัมย์ โบราณสถานและโบราณวัตถุที่พบในจังหวัดบุรีรัมย์ ได้แก่ ปราสาทหินพนมรุ้ง

- นำเที่ยวพิมายและโบราณสถานในจังหวัดนครราชสีมา โดย มานิต วัลลิโภดม

ศึกษาลักษณะ บริบทต่างๆ และประวัติของเมืองพิมาย รวมถึงปราสาทหินพิมาย ของจังหวัดนครราชสีมา

- ระบำขแมร์ โดย เพชร ตุมกระวิล (แต่ง) ภูมิจิตร เรืองเดช (แปล)

ศึกษาประวัติ วิธีการแสดง การหัดเรียน เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ในระบำท่วงท่าโบราณของระบำขแมร์ ระบำเทพอัปสร

- คุณานุสรณ์ในการแสดงพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพ นางลมุล ยมะคุปต์

ศึกษาประวัติความเป็นมา องค์ประกอบต่างๆ กระบวนท่ารำ ตลอดจนรายชื่อนักแสดงรุ่นแรก ของระบำลพบุรี

- วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย โดย อาจารย์ลมุล ยมะคุปต์ และอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช

วิเคราะห์ภูมิหลังประสบการณ์ที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้สู่ความเป็นครู ศึกษาชีวประวัติและผลงาน กระบวนการสร้างสรรค์ ตลอดจนการถ่ายทอดท่ารำ ของอาจารย์ลมุล ยมะคุปต์ และอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช

- ระบำโบราณคดี โดย พรเทพ บุญจันทร์เพชร

ศึกษาประวัติ และองค์ประกอบ ของระบำโบราณคดี ชุดลพบุรี และระบำศรีชัยสิงห์

- นาฏศิลป์ปริทรรศน์ โดย ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์

ศึกษาหลักนาฏยประดิษฐ์ และองค์ประกอบในการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์

- พื้นฐานนาฏยประดิษฐ์ (Choreography) โดย มาลินี อาชายุทธการ

ศึกษาองค์ประกอบโดยรวมของการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ เช่น เพลงดนตรี ท่าทาง แนวคิด และเครื่องแต่งกาย

2. สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านวิชาการและการแสดง ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ระบำเขมรโบราณ ในวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร

2.1 บุคคลที่ได้รับการถ่ายทอดระบำลพบุรี จากอาจารย์ ลมุล ยมะคุปต์ และอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช พ.ศ.2510 ดังนี้

- อาจารย์ใบศรี เรืองนนท์ อดีตนาฏศิลปินสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

- อาจารย์ศรีจันทรา ทิพโกมุท อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร

- รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.2 บุคคลที่เคยร่วมงานในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณของอาจารย์ลมุล ยมะคุปต์ และอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช ดังนี้

- อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏ-ศิลป กรมศิลปากร

- ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ราชบัณฑิต ประเภทวิจิตรศิลป์ สาขาวิชานาฏกรรม สำนักศิลปกรรม

- อาจารย์กู้เกียรติ ภูมิรัตน์ อดีตหัวหน้ากลุ่มการเรียนรู้ศิลปะ หัวหน้าหมวดศิลปะ โรงเรียนราชวินิตมัธยม ศิษย์เก่าวิทยาลัยครูสวนสุนันทา

3. ศึกษาด้วยวิธีการชมการแสดง จากวีดิทัศน์ และสถานที่ในการจัดแสดงระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ ของกรมศิลปากร ในกรุงเทพฯ และบันทึกข้อมูลเป็นลายลักษณ์อักษร รวมทั้งเก็บข้อมูลเป็นวีดิทัศน์ และภาพนิ่ง

4. นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ และเรียบเรียงประกอบภาพถ่าย

5. นำเสนอข้อมูลที่ได้โดยแบ่งหัวข้อออกเป็นบทต่างๆ ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย
1.3 ขอบเขตของการวิจัย
1.4 วิธีดำเนินการวิจัย
1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ
1.6 ระยะเวลาที่ใช้ในการวิจัย
1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 ระบำโบราณคดี

2.1 ระบำ
2.2 ประวัติการสร้างสรรค์ระบำ
    2.2.1 ระบำไทย
    2.2.2 ระบำขอม
2.3 ระบำโบราณคดี ชุด “ระบำลพบุรี”

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3 ระบำลพบุรี

3.1 แนวคิดของระบำลพบุรี

3.2 ท่ารำระบำชุดลพบุรี

3.2.1 ท่าหลัก

3.2.2 ท่าเชื่อมหลัก

3.2.3 ท่าเชื่อมรอง

3.3 รูปแบบแถวหรือการเคลื่อนที่

3.4 เครื่องแต่งกาย

3.5 เครื่องดนตรีและทำนองเพลง

บทที่ 4 แนวคิดในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ

4.1 ข้อมูลที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ตามแนวคิดการสร้างสรรค์

4.2 นักนาฏยประดิษฐ์

4.3 ดนตรีและเพลง

4.4 การแสดง

4.5 ท่ารำ

4.6 การเชื่อมท่า

4.7 รูปแบบของแถวและการเคลื่อนที่

4.8 การจัดองค์ประกอบ

4.9 เครื่องแต่งกาย

บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ

รายการอ้างอิง

ภาคผนวก

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.5 คำจำกัดความที่ใช้ในการศึกษาวิจัย

ขอมโบราณ อาณาจักรขอม ระหว่างพุทธศักราชที่ 1500 – 1800

อาณาจักรขอม มีการตั้งรกราก ถิ่นฐานของขอม และมีความเจริญรุ่งเรือง ตลอดจนค่อยๆ เสื่อมอำนาจลง ในระหว่างพุทธศักราชที่ 1000 – 1800

ระบำโบราณคดี เป็นการแสดงที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยเลียนแบบจากหลักฐานทางโบราณวัตถุ และโบราณสถานในแต่ละสมัย ได้แก่ สมัยทวารวดี สมัยศรีวิชัย สมัยเชียงแสน สมัยลพบุรี และสมัยสุโขทัย ประกอบกับใช้ลีลาท่าทางในการฟ้อนรำที่ไม่ได้ดำเนินเป็นเรื่องราว แต่มุ่งเน้นถึงความสวยงาม ในการใช้ยังมีลีลาที่อ่อนช้อย เป็นการสื่อให้เห็นถึงศิลปวัฒนธรรมในแต่ละสมัย

ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ เป็นการแสดงที่ประดิษฐ์และสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ จากการศึกษาค้นคว้าตามหลักฐานและข้อมูลทางประวัติศาสตร์ ทั้งโบราณวัตถุและโบราณสถาน ตลอดจนเอกสารทางประวัติศาสตร์ในแบบของศิลปะขอมโบราณ ระหว่างพุทธศักราชที่ 1500 – 1800

1.6 ระยะเวลาที่ใช้ในการวิจัย

ระยะเวลาในการศึกษาตั้งแต่เดือนมิถุนายน พ.ศ.2549 – เดือนมีนาคม พ.ศ.2552

1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. อนุรักษ์รูปแบบของการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ
2. เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ระบำเขมรโบราณ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

ระบำโบราณคดี

ในบทนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงความหมายของคำว่าระบำ ประวัติการสร้างสรรค์ระบำในประเทศไทย และระบำขอมโบราณ และระบำโบราณคดี ชุด ระบำลพบุรี ซึ่งผู้วิจัยแบ่งหัวข้อดังนี้

2.1 ความหมายของคำว่า “ระบำ”

2.2 ประวัติการสร้างสรรค์ระบำ

2.2.1 ระบำไทย

2.2.2 ระบำขอมโบราณ

2.3 ระบำโบราณคดี ชุด ระบำลพบุรี

2.1 ความหมายของคำว่า “ระบำ”

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงความหมายของคำว่า “ระบำ” ซึ่งมีนักปราชญ์ และนักวิชาการได้กล่าวไว้ในความหมายต่างๆ กัน ดังต่อไปนี้

ระบำ ตามพจนานุกรม หมายถึง “น.การแสดงที่ใช้ท่าฟ้อนรำไม่เป็นเรื่องราว มุ่งความสวยงามหรือความบันเทิง จะแสดงคนเดียวหรือหลายคนก็ได้”[1] และอีกความหมายหนึ่งคือ “ก.ฟ้อนรำที่แสดงไม่เป็นเรื่องเป็นราว มุ่งความสวยงามหรือความบันเทิง จะแสดงคนเดียวหรือหลายคนก็ได้”[2]

คำว่า “ระบำ” ยังมีปราชญ์และนักวิชาการหลายท่านได้ให้ความหมายแตกต่างกันออกไปดังนี้

จดหมายเหตุลาลูแบร์ รายงานเรื่องระบำสมัยสมเด็จพระนารายณ์ฯ (ครองราชย์ระหว่าง พ.ศ.2199 – พ.ศ.2231) ว่า “ระบำ (Rabam) นั้นเป็นการฟ้อนรำร่วมกันทั้งชายและหญิงไม่มีบทรบราฆ่าฟัน แต่เชิงโอ้โลมปฏิโลมกันเท่านั้น”[3]

---

[1] ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542. (กรุงเทพมหานคร : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, 2546), หน้า 934.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 934.

[3] สุจิตต์ วงษ์เทศ, ร้องรำทำเพลง ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. (กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, 2551), หน้า 208.

ระบำเป็นมหรสพสมโภชเฉลิมฉลองเพื่อความบันเทิง ความในอุนิรุทธคำฉันท์กล่าวว่า “บ้างจับระบำ แออวยนวยรำ ปรีดิ์เปรมพักตรา...” เมื่อพระมหากษัตริย์เสด็จลงจองเปรียงลดชุดลอยโคม มี “เล่น หนัง ระบำ” หรือเมื่อมีพิธีปัดเสนียดจัญไรให้ออกไปพ้นวังก็ให้มีระบำ แม้ว่าภายหลังระบำแพร่หลายในหมู่ราษฎร แต่คงเป็นมหรสพความบันเทิงของราชสำนักสืบมา”[4]

จากหลักฐานที่เกี่ยวกับระบำอันเป็นการแสดงของราชสำนัก จึงมักจะแสดงโดยหญิงสาว ดังที่กล่าวในทวาทศมาส ว่า

“ระบำบรรเยศแกล้ง ถวายโฉม
คืออัปสรสาวสวรรค์ใน ฟากฟ้า”[5]

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ (ระหว่าง พ.ศ.2405 – พ.ศ.2486) ได้อธิบายไว้ในหนังสือตำนานละครอิเหนา ว่า “การฟ้อนรำที่ผู้หญิง เล่นนั้น ชั้นเดิมปรากฏแต่ว่าเป็นนางระบำ ตำรามาจากอินเดียเหมือนกัน จึงมีทั้งเมืองไทย เมืองพม่า เมืองชวา ไทยเรียกว่า ระบำ ...คือ รำเป็นคู่ๆ เข้ากับขับร้องปี่พาทย์เป็นสำหรับให้ดูกระบวนที่รำดูงามกับฟังลำนำขับร้องและดนตรีที่ไพเราะหาได้เล่นเป็นเหมือนอย่างโขนและละครไม่”[6]

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ (ระหว่าง พ.ศ.2453 – พ.ศ.2468) ทรงกล่าวไว้ในหนังสือศกุนตลาว่า “ระบำ คือ นางรำ มีแต่ท่าทางงามๆ ไม่ใช่รำเป็นเรื่องราว เช่น ในงานโสกันต์เขาไกรลาศมีผู้หญิงรำต้นไม้เงินทองอยู่ริมเกยนี้คือระบำ”[7]

Simon de La boubere กล่าวว่า “การแสดงระบำนี้เป็นสมบัติที่ถือร่วมกันของราชสำนักและประชาชน หรือเป็นสิ่งที่แพร่ขยายจากราชสำนักมาสู่ประชาชนไม่ทราบได้ แต่ในสมัยพระนารายณ์มีหลักฐานการแสดงระบำในที่สาธารณะ อันถือว่าเป็นของประชาชน”[8]

---

[4] ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2547), หน้า 14-15.

[5] ศรีศักร วัลลิโภดม, สุจิตต์ วงษ์เทศ, พิเศษ เจียจันทร์พงษ์ และคณะ, ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม. (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2535), หน้า 168.

[6] สมรัตน์ ทองแท้, ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538), หน้า 9.

[7] เรื่องเดียวกัน, หน้า 9.

[8] เรื่องเดียวกัน, หน้า 168.

La loubere กล่าวว่า “เห็นได้ชัดเจนว่าคงรับอิทธิพลของการแสดงระบำในราชสำนักไปไม่น้อย เพราะผู้แสดงก็ทรงเครื่องด้วย ในสมัยเดียวกันนี้ ปรากฏว่ามีนักแสดงระบำอาชีพในอยุธยารับจ้างแสดงในงานหาของประชาชนทั่วไป และนิยมจัดแสดงในงานแต่งงาน”[9]

พระยาอนุมานราชธน กล่าวว่า “เป็นสิ่งที่รำสำหรับดูเล่นงามๆ ไม่มีเรื่องราวแต่รำไม่มีเรื่องไม่สู้ชอบกัน เพราะดูไม่สนุกเหมือนรำมีเรื่องแม้ว่าจะมีระบำก็เอาเมขลา รามสูร อรชุน เข้าประกอบกับระบำทำให้เป็นเรื่องขึ้น โขนรำหางนกยูงคือที่เรียกว่าประเล็งก็ดี และละครหลวงรำดอกไม้เงิน – ทองคู่ เมื่อแรกลงโรงก็ดี เรียกว่า เบิกโรง นั้น ก็คือ ระบำทีเดียว การหัดละครของเราก็สอนเป็นสองแยก เริ่มแรกหัดรำเพลงก่อนนั้นก็คือหัดระบำ สิ้นท่ารำเพลงต่างๆ แล้วจึงหัดรำใช้บทเพื่อเล่นเรื่องต่อไปทีหลัง”[10]

ต่อมาอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ได้ให้ความหมายของคำว่า “ระบำ” ว่าหมายถึง ศิลปะแห่งการรำที่ผู้แสดงรำพร้อมกันเป็นหมู่ เช่น ระบำชุดเทพบุตรนางฟ้า ระบำเบิกโรงชุดเมขลารามสูร หรือถ้าจะเทียบกับระบำที่รู้จักกันในภายหลังมาก เช่น ระบำดาวดึงส์ หรือถ้าเป็นชุดระบำมีศิลปะเป็นแบบไทยเหนือก็เรียกว่าฟ้อน เช่น ฟ้อนเมือง ฟ้อนเงี้ยว ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนลาวแพน จึงเรียกกันเป็นคำรวมว่า “ฟ้อนรำ หรือ ระบำรำฟ้อน”[11] หรือหมายถึง “ศิลปแห่งการรำสวยๆ งามๆ ไม่เล่นเป็นเรื่อง”[12]

สันต์ ท.โกมลบุตร กล่าวว่า “ระบำเป็นการแสดงของราชสำนักมาก่อน แต่เมื่อราษฎรนำมาแสดงคงเป็นการร่ายรำเพื่อความบันเทิงมากกว่าการเน้นแบบแผนการรำและเจรจาด้วยถ้อยคำตลกโปกฮา”[13]

เฉลิม เศวตนันท์ นักวิชาการละครได้ให้ความหมายไว้อีกว่า “ระบำ คือ การแสดงทีท่าของศิลปเป็นหมู่ เป็นพวก มักเป็นไปตามจังหวะของขับร้องและดนตรีโดยมีความหมายเป็นส่วนเป็นตอน”[14]

---

[9] สมรัตน์ ทองแท้, <u>ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร</u>. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538), หน้า 168.

[10] เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, เอนก นาวิกมูล, <u>สรรพสังคีต</u>. (กรุงเทพฯ : บริษัทสำนักพิมพ์สมาพันธ์ จำกัด, 2532), หน้า 6.

[11] ธนิต อยู่โพธิ์, <u>โขนภาคต้นว่าด้วยตำนานและทฤษฎี</u>. (ม.ป.ท. : ม.ป.พ., ม.ป.ป.), หน้า 1.

[12] <u>เรื่องเดียวกัน</u>, หน้า 3.

[13] ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์, <u>วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย</u>. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2547), หน้า 17.

ม.ล.บุญเหลือ เทพสุวรรณ กล่าวว่า “ระบำการแสดงเพื่อสำเริงอารมณ์ แต่อาจเป็นการเต้นรำหรือฟ้อนรำ โดยไม่ต้องอาศัยเรื่องหรืออาจมีเรื่องแฝง ในการฟ้อนรำด้วยก็ได้”[15]

ศ.ดร.นิธิ เอี่ยมศรีวงศ์ กล่าวว่า “ระบำเน้นที่ความสวยงามของท่ารำและอาจรวมถึงการฟังเพลงดนตรีที่ไพเราะ นิยายทางศาสนา หรือนิยายที่รู้จักกันดี แต่ไม่ประสงค์จะเล่านิยายที่เป็นภูมิหลังของการแสดง”[16]

อาจารย์มนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรีไทย พ.ศ.2528 ได้ให้สัมภาษณ์กับศาสตราจารย์ กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬรักษ์ ว่า “ละคอนน่ะ เค้าตีบทเป็นคำคำแต่ระบำเขาไม่ทำอย่างนั้น โบราณให้ทำท่าระบำ เพื่อให้ดูงาม ดูแล้วให้ได้ใจความตามคำร้องก็พอไม่ทำท่ามากดูกระบวนรำด้วย เดี๋ยวนี้รำเหมือนกันเป็นแผง”[17]

ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬรักษ์ ได้ให้ความหมายของคำว่า “ระบำ”[18] ไว้อีกว่าเป็นการแสดงนาฏศิลป์ตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ด้วยวัตถุประสงค์ใดประสงค์หนึ่ง มีการดำเนินกระบวนการฟ้อนรำ ไม่มีตัวละครดำเนินเรื่องรวมถึงระบำที่แสดงด้วยตัวละครในท้องเรื่องของโขนและละครและการแสดงนาฏศิลป์ที่มีชื่อเฉพาะและไม่ได้เรียกว่า ระบำมาแต่เดิม อาทิ ระเบงมงคลุ่มกุลาตีไม้ ฯลฯ ก็รวมเรียกว่าระบำด้วย

ระบำในความหมายของผู้วิจัย คือ การแสดงที่ใช้ผู้แสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ไม่จำกัดเพศเพื่อวัตถุประสงค์ใดวัตถุประสงค์หนึ่ง กระบวนฟ้อนรำและการแปรแถวเริ่มและจบลงด้วยเวลาอันสั้น อาจมีบทร้อง เรื่องแฝง* ตัวเอกและอุปกรณ์ไม่มีตัวละครดำเนินเรื่อง รวมถึงระบำที่แสดงด้วย

---

[14] สมรัตน์ ทองแท้, ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538), หน้า 10.

[15] ผุสดี หลิมสกุล, ระบำสี่บท : แนวคิดในการรื้อฟื้นระบำโบราณ. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537), หน้า 2.

[16] ศรีศักร วัลลิโภดม และคณะ, ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม. (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2535), หน้า 168.

[17] ญาณี ตราโมท, พ่อ-ครู. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน บริษัทมติชน จำกัด (มหาชน), 2538), หน้า 168.

[18] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), หน้า 286.

* เรื่องแฝง คือ มีเรื่องราวแฝง หรือสอดแทรก อยู่ในระบำ

ตัวละคร ในท้องเรื่อง โขนละคร และการแสดงนาฏยศิลป์ที่มีชื่อเฉพาะและไม่ได้เรียกว่า ระบำ มาแต่เดิม อาทิ การละเล่นของหลวง

ในลำดับต่อไปผู้วิจัยจะกล่าวถึง ประวัติการสร้างสรรค์ระบำ

2.2 ประวัติการสร้างสรรค์ระบำ

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึง ประวัติการสร้างสรรค์ระบำ โดยแบ่งเป็น 2 หัวข้อ ได้แก่ ระบำไทย และระบำขอม เพื่อนำไปสู่ประวัติการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณในหัวข้อต่อไป

2.2.1 ระบำไทย

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึง ระบำในไทย ตามหลักฐานประวัติศาสตร์ที่ค้นพบ ดังนี้

ระบำเกิดขึ้นเมื่อใดไม่มีหลักฐานปรากฏชัดเจน แต่จากข้อมูลที่ผู้วิจัยค้นพบคือ ระบำที่ปรากฏบันทึกเป็นภาพลายเส้น ตามผนังถ้ำ ภาพจำหลักในโบราณสถาน และเทวรูปสำริด อย่างไรก็ตามผู้วิจัยยังไม่พบว่ามีรูปแบบการแสดงเป็นแบบใด

<u>สมัยลพบุรี</u>

ในสมัยลพบุรี (พ.ศ.1500 – พ.ศ.1800) เริ่มมีการแผ่ขยายอิทธิพลขอมโบราณเข้ามาในประเทศไทย จึงเกิดมีการสร้างปราสาทหิน รูปหล่อ เทวรูป ตามความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไศวนิกาย ลัทธิไวษณพนิกาย และพุทธศาสนา นิกายมหายาน ตามการนับถือของผู้ปกครองสมัยนั้น ซึ่งภาพจำหลักในปราสาทหินเหล่านี้ มีลักษณะการร่ายรำของเทพเจ้าปรากฏอยู่ในหน้าบันฝาผนัง โดยอาจเกิดความเชื่อสร้างระบำเพื่อบูชาเทพ

ใน พ.ศ.1500 มีปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับการอุทิศนางระบำกับนักร้องเพลงให้แก่พระบรมวาสุเทพ ผู้เป็นเทพเจ้าที่สำคัญของเมืองในจารึกศาลเจ้าเมืองละโว้หรือลพบุรี[19] แสดงให้เห็นว่าระบำในยุคแรกจะรำเพื่อบูชาเทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์และผู้แสดงระบำก็ไม่ได้เป็นช่างฟ้อน (ระบำ) หรือช่างขับลำเลย แต่เป็นชาวบ้านในชุมชนเดียวกัน[20]

---

[19] ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล, <u>เบิกโรงข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย</u>. (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา, 2549), หน้า 5.

[20] สุจิตต์ วงษ์เทศ, <u>พลังลาวชาวอีสานมาจากไหน?</u>. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2549), หน้า 178.

หลักฐานที่ปรากฏแสดงให้เห็นว่า ระบำที่เกิดขึ้น ใช้ผู้แสดงเป็นผู้หญิง ตามความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ เกี่ยวกับนางระบำบำเรอเทพเจ้าหรือเทวทาสี การแสดงดังกล่าวมีนักร้องเพลงประกอบการแสดง ซึ่งแสดงให้เห็นว่า ระบำดังกล่าวมีบทร้อง หรือบทสวดเพื่อบูชาเทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยนางระบำและผู้ขับร้องในยุคแรกนี้เป็นชาวบ้านที่มีความเชื่อทางศาสนาหรือลัทธิเดียวกัน ความเชื่อกับการแสดงระบำปรากฏชัดมากขึ้น ต่อมาใน พ.ศ.1600 จากภาพจำหลักในปราสาทหินพิมายจังหวัดนครราชสีมา ซึ่งเป็นศิลปแบบนครวัดตอนต้น ทับหลังจำหลักภาพพระพุทธเจ้าและรูปเทพรำในแนวราบขนาบซุ้มพระพุทธรูป ดังจะเห็นได้ว่า มีลักษณะคล้ายการแสดงระบำเพื่อบูชาพระพุทธองค์ ซึ่งมีผู้รำหลายคน มีคนหนึ่งถือดอกบัวร่ายรำ ส่วนคนที่เหลืออยู่ในท่ารำเดียวกัน[21]

ระบำที่เกิดขึ้นตามแบบจำหลักในปราสาทหินพิมายนั้น ผู้วิจัยพบว่าระบำเกิดขึ้นจากความเชื่อของชุมชน คือ ระบำบูชาพระพุทธเจ้า โดยการจับระบำของเทพจากภาพจำหลักที่เกิดขึ้นรูปแบบของระบำใช้ผู้แสดงหลายคน ผู้แสดงตัวเอกถือดอกบัวเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง

นอกจากนี้ในปีเดียวกัน ผู้วิจัยพบว่า ทับหลังปรางค์กู่ จังหวัดศรีสะเกษ เป็นศิลปะร่วมแบบนครวัด ทับหลังแผ่นนี้สลักภาพพระวิษณุทรงครุฑก็มีรูปเทพรำประกอบอยู่ภายในซุ้ม ช่วงบนของท่อนพวงมาลัยทั้งสองทัพหลังนี้สลักรูปเป็นนางระบำ ซึ่งมีท่าทางในลักษณะการรำเป็นแบบที่ใกล้เคียงกัน โดยที่ท่ารำในแผ่นทับหลังจะเหมือนกันแล้วเป็นการรำหมู่[22]

จากหลักฐานเดียวแสดงให้เห็นว่า ระบำใน พ.ศ.1600 ยังสืบทอดการบูชาเทพสิ่งศักดิ์สิทธิ์ด้วยระบำ ในลักษณะของเทพจับระบำกัน และมีเทวทาสีแสดงระบำ การแสดงใช้ผู้แสดงเป็นหมู่ท่ารำมีความใกล้เคียงกัน

จากข้อมูลข้างต้นผู้วิจัยสันนิษฐานได้ว่า ประเทศไทยอาจเริ่มมีการสร้างสรรค์ระบำมาตั้งแต่สมัยก่อนลพบุรีแล้ว ซึ่งปรากฏหลักฐานตามภาพลายเส้นผนังถ้ำ ภาพจำหลักตามโบราณสถานเทวรูปสำริด แต่ไม่ปรากฏรูปแบบระบำที่ชัดเจน ซึ่งหลักฐานปรากฏเด่นชัดมากขึ้นในสมัยลพบุรี ระบำใช้ในการบูชาตามความเชื่อทางศาสนาของกลุ่มชนนั้นๆ มีบทร้องหรือบทสวดบูชาเทพเจ้าประกอบรำ ผู้แสดงใช้ผู้หญิงหรือเทวทาสีประจำศาสนสถาน อาจมีตัวเอก ใช้ผู้แสดงหลายคน ทำท่ารำคล้ายกัน มีอุปกรณ์ประกอบการแสดง ความเชื่อในการแสดงระบำเพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์มีสืบมาในสุโขทัย ดังนี้

---

[21] สมรัตน์ ทองแท้, ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538), หน้า 20.

[22] เรื่องเดียวกัน, หน้า 20.

สมัยกรุงสุโขทัย

สมัยกรุงสุโขทัย (พ.ศ.1781 – พ.ศ.1893) จากการที่ได้ค้นพบหลักศิลาจารึกที่ 8 (จารึกเขาสุมนกูฏ) ในสมัยของพระมหาธรรมราชา (ลิไท) ซึ่งได้กล่าวถึงมหรสพสมโภชในงานเทศกาลไหว้พระพุทธบาทเขาสุมนกูฏ ความว่า "ระบำ (รำ) เต้น เล่นทุกฉัน... ด้วยเสียงอันสาธุการ บูชาอีกด้วยดุริยพาทย์ พิณฆ้อง กลอง เสียงดังสัพอันดินจักหล่มอับใส..."[23]

จากข้อความนี้ทำให้เห็นว่า ในสมัยกรุงสุโขทัยได้มีการแสดงที่มีรูปลักษณ์เฉพาะจนสามารถแบ่งได้ 3 รูปแบบ ซึ่งได้มีการบัญญัติศัพท์เป็นหลักฐานไว้อย่างชัดเจน คือ "ระบำ" โดยมีเครื่องดนตรี ได้แก่ พิณ ฆ้อง และกลอง อย่างไรก็ตามการแสดงดังกล่าวก็ได้บรรยายให้เห็นว่าการแสดงสมัยนี้เป็นอย่างไร

การแสดงเหล่านี้มีบทบาทสำคัญในการจัดมหรสพสมโภช ซึ่งอาจได้รับความนิยมและอยู่ในงานพิธีจึงมีการจารึกไว้

นอกจากนี้ ในหนังสือไตรภูมิพระร่วงของพระยาลิไท (พระมหาธรรมราชาที่ 1) มีการกล่าวถึงระบำโดยมีการบรรยายถึงความสุขสมบูรณ์ในดินแดนอุตตรกุรุ** ว่าผู้ที่อยู่ในดินแดนแห่งนี้มีแต่ความบันเทิงสุขใจ นิยมร้องรำทำเพลง "บ้างเต้น บ้างรำ บ้างฟ้อนระบำบรรลือเพลงดุริยดนตรี"[24] เข้าใจว่าพระยาลิไททรงแต่งขึ้นมา เพื่อเปรียบเทียบให้เห็นความสมบูรณ์พูลสุขในเมืองสุโขทัยสมัยพระองค์ นอกจากนี้ยังกล่าวถึงเมื่อพระเจ้าแผ่นดินเสด็จไปที่ไหนก็จะมีงานรื่นเริงด้วยการร้องรำทำเพลงตลอดเวลา "ลางจำพวกดีดพิณแลสีซอ พุงตอและกันฉิ่งริงรำ จับระบำเต้นเล่นสารพนักคุนทั้งหลาย สัพพดุริยดนตรีอยู่ครืนเครง"[25]

ในเรื่องไตรภูมิพระร่วงนี้ พระยาอนุมานราชธนทรงกล่าวไว้ในหนังสือเล่าเรื่องในไตรภูมิว่า "เรื่องที่กล่าวเป็นเรื่องความจริงที่นำอุดมคติเข้าไปประกอบไว้ด้วย ที่กล่าวเป็นจำนวนเขื่องๆ

---

[23] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, วิวัฒนาการราฎยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), หน้า 16.

** พระยาอนุมานราชธน กล่าวว่า นักปราชญ์หลายคนมีความเห็นว่า แผ่นดินอุตตรกุรุจะเป็นแผ่นดินตัวจริงอยู่ในโลกนี้เอง หากแต่เอาเรื่องประหลาดอัศจรรย์ไปพอกพูนเข้าไว้จึงกลายเป็นว่าอุตตรกุรุไม่ได้อยู่ในโลกนี้

[24] พระยาลิไท, ไตรภูมิพระร่วง. (พระนคร : องค์การค้าของคุรุสภา, 2503), หน้า 87.

[25] เรื่องเดียวกัน, หน้า 105.

ต้องการเน้นให้รู้สึกเด่นขึ้นเท่านั้น"[26] ดังนั้น การแสดงระบำที่มีกล่าวถึงในไตรภูมินี้ ก็อาจจะมีส่วนที่เป็นเค้าของความจริงอยู่บ้าง จากที่กล่าวมาในเรื่องไตรภูมินี้มีอยู่ความหนึ่งชี้ให้เห็นว่านางระบำต้องเป็นผู้ที่งดงามมาก คือ ในตอนพระยาศรีธรรมมาโศกราชทรงหยอกล้อนางอสันธมิตตาราชเทวีว่า "ใครหนอและมานั่งอยู่ และมากินอ้อยอยู่ในที่ท่ามกลางนางนักสนมทั้งหลาย แลมีหน้าอันงามนักหนา เจ้านั้นจะว่าผู้หญิงหรือว่าระเบงระบำ อันแสร้งแต่งแลงามพ้นแพ่งพรรณ"[27]

แสดงให้เห็นว่านางระบำนั้น จะต้องเสริมความงามของตนเองให้พิเศษไปจากปกติ นอกเหนือจากนี้ในตอนที่กล่าวถึงช้างเอราวัณก็แสดงให้เห็นความพิสดารของช้าง ซึ่งมีนางระบำประกอบอยู่ด้วย แล้วที่แปลกไปกว่านั้นอีก คือ มีเหล่าคนธรรพ์จับระบำกันด้วย นอกจากนี้ในหนังสือเรื่องนางนพมาศ*** ยังได้กล่าวถึงความผาสุกของประชาชนในสมัยสุโขทัยด้วยว่า "บ้างก็เล่นระเบงปี่ ระเบงกลอง ฟ้อนแขน ขับพิณดุริยางค บรรเลง เพลงร้อง หนัง รำ ระบำ โดยทุกวันคืนมิได้ขาด"[28]

ระบำในสมัยสุโขทัยนี้ ระบำมีบทบาทสำคัญ คือ มหรสพสำหรับสมโภชในงานพิธี ระบำที่เกิดขึ้นมีทั้งระบำที่เป็นนางใน และผู้ชาย (คนธรรพ์จับระบำในไตรภูมิพระร่วง) ความโดดเด่นอยู่ที่ผู้รำต้องงาม ระบำที่เกิดขึ้นมีบทบาทในราชสำนักเกี่ยวกับความเชื่อสมมติเทพ กล่าวคือ มีพระเจ้าแผ่นดินเสด็จ ณ ที่ใด ต้องมีระบำเป็นเครื่องบำเรอเทพให้ได้รับความสำราญ

<u>สมัยกรุงศรีอยุธยา</u>

สมัยกรุงศรีอยุธยา ผู้วิจัยแบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ระยะ ได้แก่ กรุงศรีอยุธยาตอนต้น และ กรุงศรีอยุธยาตอนปลาย

สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น (พ.ศ.1893 – พ.ศ.2099) มีคำว่า "ระบำ" ปรากฏอยู่ในกฎมณเฑียรบาล ในสมัยของพระรามาธิบดีที่ 1 (พระเจ้าอู่ทอง) เขียนขึ้นเมื่อศักราช 720 หรือ

---

[26] พระยาอนุมานราชธน, <u>เล่าเรื่องในไตรภูมิ.</u> (อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพระศรสาคร (ช้อย พันฤมสุต) ณ สุสานหลวงวัดเทพศิรินทราวาส), หน้า 56.

[27] พระยาลิไท, <u>ไตรภูมิพระร่วง</u>, หน้า 152.

*** นางนพมาศ เป็นวรรณคดีไทย ประพันธ์โดย ท้าวศรีจุฬาลักษณ์ ซึ่งเป็นพระสนมเอกในพระร่วง จึงสันนิษฐานว่าประพันธ์เมื่อสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

[28] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, <u>วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์</u>. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), หน้า 17.

พ.ศ.1901[29] ซึ่งนิยมเล่นในงานพระราชพิธี หรือพิธีกรรมสำคัญของบ้านเมือง เช่น สงกรานต์ (เดือน 5) แข่งเรือ (เดือน 11) ลอยโคม (เดือน 12) ฯลฯ และเล่นร่วมกับม่งครุ่ม กุลาตีไม้ ระเบง และหนัง อันเป็นการละเล่นชั้นสูงของราชสำนัก[30] ดังเช่นพิธีกรรมดังต่อไปนี้

พิธีพลีวัง กล่าวว่า “ให้มีระบำ รำเต้น พิณพาท ฆ้อง กลอง ดุริยดนตรีประโคมทั้ง 4 ประตู ครั้นเสรจ์การพิธีแล้วจึงให้เอาไก่นั้นไปปล่อยเสียนอกเมืองให้มันภาสะเดียดจัญไร ไภยอุบัทว ไปให้พ้นพระนครท่าน”[31]

พิธีสนานใหญ่ เป็นการตรวจพลซึ่งแสดงถึงอำนาจ นอกจากเป็นการกล่าวถึง กิจการด้านทหารแล้วยังกล่าวถึงนาฏศิลป์ด้วย คือ “...เชิญ เสดจ์พระธี่นั่ง ตีห้าลา เสดจ์ออกเบิกราชกุล ถวายบังคมตี 7 ลา เรียกม้า พ่อช้าง ระเบงซ้ายขวา รำดาบซ้ายขวา ระบำออกหม่งครุ่ม พันพาน นำม่งครุ่มหน้ากลองตีไม้พุ่งหอก เล่นแพนยิงธนูปลายไม้ลอดบ่วง ไต่เชือกหนังตีหรทึกเก้าลา ยกช้างเลี้ยงม่งครุ่ม ชแม่แล้วคลีชงโคน...”[32]

พิธีจองเปรียงหรือปัจจุบันเรียกว่าลอยกระทงในเดือน 12 ก็มีทั้งหนังและระบำ ในการสมโภชนั้นด้วย[33]

ระบำในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ระบำมีบทบาทในพระราชพิธีของราชสำนัก เช่น พิธีพลีวัง พิธีสนานใหญ่ พิธีจองเปรียงหรือสงกรานต์ เป็นต้น ระบำในยุคนี้มีความสัมพันธ์กับความเชื่อ รูปแบบที่เกิดขึ้นมีทั้งระบำนางใน และใช้ผู้ชาย (การละเล่นของหลวง อาทิ ม่งคลุ่ม ระเบง นอกจากนี้ระบำยังใช้ในการสมโภช โดยระบำที่เกิดขึ้นมีดนตรีประกอบการแสดง คือ พิณ ฆ้อง กลอง)

---

[29] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), หน้า 17.

[30] สุจิตต์ วงษ์เทศ, ร้องรำทำเพลง ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. (กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, 2551), หน้า 208.

[31] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), หน้า 17.

[32] เรื่องเดียวกัน, หน้า 18.

[33] เรื่องเดียวกัน, หน้า 18.

สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ.2229 – พ.ศ.2231) มีหลักฐานเกี่ยวกับระบำในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช คือ จดหมายเหตุเดอลาลูแบร์ ราชทูตชาวฝรั่งเศส มีความดังนี้

ชาวฝรั่งเศส กล่าวถึงระบำว่า “ระบำนั้น เป็นคนเต้นรำ 2 แถว ชายและหญิงไม่ใช่ทหาร ไม่ใช่การทำศึกแต่เป็นเจ้าชู้สโมสรรักรอกัน ต่างร่ายรำเข้าพิณพาทย์ให้เราดูพร้อมๆ กัน และสลับกัน ดังข้าพเจ้าได้กล่าวแล้วว่าแต่ก่อน พวกระบำเหล่านี้มีทั้งชายและหญิงละล้วนใช้เล็บเกี๊ยวยาวมากๆ ปลายงอนทำด้วยทองแดง ร้องคำ ขับพลาง รำพลาง ออกท่าทางโดยไม่เหนื่อยยากอะไร เพราะวิธีรำช้าๆ แต่กลับเดินไปเดินมา และวงรอบๆ ช้าๆ ช้ามาก หรือไม่โลดโยนกระโจนคะนอง จะยกมือยกไม้ หรือเอี้ยวตัวก็แต่ละล้วนใช้กิริยาอืดๆ ทั้งนั้น ไม่ใคร่พร้อมเพรียงกัน กำลังจับระบำอยู่นั้น มีชาย 2 คน มาบำเรอคนดูด้วยวาจาทอดเสน่ห์ลวงๆ หลายขบวน คนหนึ่งพูดในนามของพระระบำทั้งปวง และอีกคนหนึ่งพูดในนามนางระบำทั้งปวง บรรดาตัวระบำเหล่านี้ไม่มีเครื่องแต่งตัว แปลกประหลาดอย่างไร ผิดกว่าตัวโขนและละคร มีชฎา ปิดทองสูง ปลายแหลมคล้ายดอกตะลอมพอกขุนนาง เวลางานพระราชพิธี แต่มีจรห้อยลงมาสองข้างจนใต้หู ประดับพลอยเทียม (เห็นจะประดับกระจก) ทัดดอกไม้ปิดทอง โขนและระบำนั้นมักหากันไปเล่น ณ งานปลงศพ และบางทีก็หาไปเล่นในงานอื่นๆ บ้าง[34]

1. ผู้แสดง ใช้ผู้ชายและผู้หญิง ซึ่งอาจเป็นตัวพระและตัวนาง
2. ท่ารำ แสดงถึงการเกี้ยวพาราสีกัน
3. รำเข้ากับดนตรี มีทั้งร้องและขับ โดยดนตรีที่ใช้คือ พิณพาทย์
4. วิธีรำ
   - ท่ารำเดินไป – มา อาจเทียบได้กับการสวนแถว
   - มีท่ารำเดินเป็นวงกลม
   - ใช้ผู้ชายรองบทตัวพระ ผู้หญิงร้องบทตัวนาง
   - การเปลี่ยนท่าหรือแปรแถวแต่ละครั้งจะช้า ไม่รีบร้อน อาจพร้อมกันบ้างสลับกันบ้าง
5. เครื่องแต่งกาย มีภาพคล้ายกับโขนละคร จุดสำคัญอยู่ที่เครื่องประดับศีรษะ และเล็บปลายงอนทำด้วยทองแดง ซึ่งน่าจะใกล้เคียงกับสมัยรัชกาลที่ 4

---

[34] สมรัตน์ ทองแท้, ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538), หน้า 23-24.

จากข้อมูลที่กล่าวข้างต้นมีผู้รู้สันนิษฐานว่า ภาพการแสดงที่ลาลูแบร์เห็นน่าจะเป็นระบำสี่บท เนื่องจาก ระบำสี่บท มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเกี้ยวพาราสีของเทวดานางฟ้า ผู้แสดงแต่งกายยืนเครื่อง รูปแบบแถวมีเดินสลับไปมา วงกลม เป็นต้น ทั้งยังมีสืบต่อมาในกรุงรัตนโกสินทร์

ในสมัยนี้มีหลักฐานในปลายสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช คือ พระราชดำริให้นางรำเล่นระบำ เข้ากับเรื่องไสยศาสตร์ เช่น ให้แต่งเป็นเทพบุตรเทพธิดา จับระบำเข้ากับเรื่องรามสูร เป็นต้น ซึ่งระบำเรื่อง**** นี้เอง ที่เป็นต้นตำรับละครใน จึงได้เล่นระบำ เรื่อง รามสูร เบิกโรงละครใน มาจนในกรุงรัตนโกสินทร์[35]

จากข้อความข้างต้นนี้แสดงให้เห็นว่า ระบำที่เกิดขึ้น เป็นระบำในพระราชฐาน ผู้แสดงเป็นนางใน โดยระบำที่มีการสร้างสรรค์ในสมัยนี้คือ พระเจ้าแผ่นดินมีพระราชดำริให้ทำระบำมาเข้ากับเรื่องไสยศาสตร์ความเชื่อ ก่อให้เกิดเป็นระบำเรื่องขึ้น ซึ่งผู้วิจัยวิเคราะห์ระบำเรื่องที่เกิดขึ้นมีลักษณะดังนี้

การนำระบำเข้าไปไว้ในเรื่องความเชื่อซึ่งเล่นเป็นละคร เพื่อบรรยายเรื่อง สถานที่ในเรื่อง ภูมิหลังของตัวละคร โดยใช้ตัวระบำเป็นผู้สื่อสารแก่ผู้ชม เช่น ระบำเรื่อง รามสูรเบิกโรง***** เป็นการจับระบำของเทวดานางฟ้า นางเมขลา เพื่อแสดงให้เห็นความสุขบนสวรรค์ก่อนที่นางเมขลาจะพบกับรามสูรเป็นลำดับต่อไปของการแสดง

นอกจากนี้ในปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี พ.ศ.2310 พระสังฆราชแห่งตาบราคาประมุขมิสซังกรุงสยาม ได้จดบันทึกเรื่องราวของเมืองสยามไว้เกี่ยวกับระบำไว้ในเรื่องมหรสพดังนี้

“ผู้หญิงถูกห้ามมิให้ประกอบอาชีพแสดงละคร แต่มีเรื่องขัดแย้งเรื่องหนึ่งซึ่งเราอธิบายไม่ได้ คือ มีผู้หญิงฟ้อนรำเป็นอาชีพ และกฎหมายก็ไม่ตราหน้าผู้หญิงพวกนี้แต่อย่างใด...แต่ไม่มีเจ้าเมืองหรือเจ้าหน้าที่ชั้นผู้ใหญ่คนใดที่ไม่เลี้ยงหญิงฟ้อนรำไว้ และทุกครั้งที่มีงานฉลอง

**** ระบำเรื่อง หมายถึง เป็นการแสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ไม่จำกัดเพศ เนื้อหาของระบำใช้บรรยายเรื่อง เช่น การเกี้ยวพาราสี การต่อสู้ สถานที่ เป็นต้น อาจมีตัวละคร แต่ไม่มีภูมิหลังของตัวละคร

[35] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ละครฟ้อนรำ. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2546), หน้า 203.

***** เบิกโรง หมายถึง การแสดงก่อนเริ่มการแสดงโขนหรือละคร โดยจับเป็นเรื่องดีทั้งสิ้น

เขาจะต้องให้หญิงฟ้อนรำเหล่านั้นออกมาแสดงความสามารถเพื่อให้ชาวต่างชาติให้ของขวัญแก่เขา สองสามปีมาแล้วมีผู้คิดการเต้นรำแบบหนึ่งขึ้นเป็นที่นิยมมาก การเต้นรำแบบนี้แสดงโดยให้เด็กชายอายุตั้งแต่สิบถึงสิบสองปี ตั้งเป็นวงกลมแล้วให้เคลื่อนไหวตัวไปตามเสียงของเครื่องดนตรี ที่ขาอ่อนของเด็กเหล่านี้ติดปีก และทางด้านหลัง ติดหางไก่ ที่ติดปีกและหางไก่ให้เด็กดังนี้ ก็เพื่อให้เป็นสัญลักษณ์หมายถึงความคล่องแคล่วว่องไวของเขา"[36]

จากข้อห้ามข้างต้นแสดงให้เห็นว่าในสมัยอยุธยาตอนปลายมีกฎหมายเกี่ยวกับละครว่าด้วยการห้ามมิให้ประกอบอาชีพแสดงละคร แต่มีผู้หญิงประกอบอาชีพฟ้อนรำ ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าการฟ้อนรำที่กล่าวถึงนี้อาจเป็นระบำ หรือการฟ้อนรำที่เจ้านายเป็นผู้ดูแลเนื่องจากการฟ้อนรำที่ปรากฏนี้มีขึ้นเพื่อต้อนรับแขกเมือง งานฉลองสมโภช ส่วนระบำที่ใช้ผู้ชายซึ่ง ฟรังซัวส์ อังรี ดุรแปง กล่าวไว้ ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าน่าจะอยู่ในเรื่องมโนราห์ สำหรับลักษณะการแสดงสันนิษฐานว่าเป็นละครโนราซึ่งใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วน

ระบำในสมัยอยุธยามีรากฐานมาจากความเชื่อซึ่งสืบมาตั้งแต่สมัยลพบุรี และสุโขทัย รูปแบบการแสดงที่ปรากฏมีทั้งระบำผู้ชาย และผู้หญิง ซึ่งผู้หญิงที่ใช้มักเป็นทางในราชสำนัก ระบำเก่าข้อมูลปรากฏมักใช้ในพิธีการพระราชพิธี การสมโภช และมหรสพ

นอกจากนี้ยังเกิดรูปแบบระบำขึ้นใหม่ คือ นำระบำ มาเข้าเรื่องไสยศาสตร์ ซึ่งส่งผลให้เกิดระบำเรื่อง และละครในยุคต่อมาประเด็นสำคัญในสมัยนี้ คือ มีกฎหมายเกี่ยวกับห้ามผู้หญิงแสดงละคร แต่ปรากฏว่ามิได้มีการห้ามผู้หญิงแสดงระบำ และระบำผู้หญิงมีความสำคัญในการต้อนรับแขกบ้าน แขกเมืองในพระราชพิธีสำคัญ ระบำราชสำนักที่เกิดขึ้นมีการแปรแถว เครื่องแต่งกายคล้ายโขน ละคร ใส่เล็บ แสดงประกอบพิณพาทย์ มีบทร้อง บทขับ การรำ มีการเปลี่ยนท่า และแถวอย่างช้าการแสดงว่าด้วยการเกี่ยวพาราศีตามจดหมายเหตุลาลูแบร์

ภายหลังเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ทำให้ความรู้ทางด้านระบำมีอยู่อย่างกระจัดกระจายตามครูละครที่ถูกเกณฑ์เป็นเชลยบ้าง อพยพภัยสงครามบ้าง ซึ่งองค์ความรู้นี้นำกลับมาอีกครั้งในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี

<u>สมัยกรุงธนบุรี</u>

ในกรุงธนบุรีสมเด็จพระเจ้าตากสินทรงกอบกู้เอกราชขึ้นอีกครั้งพร้อมทั้งรวบรวม ฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมของชาติ การรวบรวมศิลปวัฒนธรรมทางนาฏยศิลป์พระองค์เป็นองค์อุปถัมภ์

---

[36] ฟรังซัวส์ อังรี ดุรแปง, <u>ประวัติศาสตร์แห่งพระราชอาณาจักรสยาม</u>, แปลโดย ปอล ซาเวียร์. (กรุงเทพ : กรมศิลปากร, 2530), หน้า 75-76.

โดยทรงควบคุมคุณภาพการแสดงด้วยพระองค์เอง และทรงพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ 5 ตอน ซึ่งการทรงงานนี้มีผู้เล่าถึงระบำในราชสำนัก คือ นายสวน มหาดเล็กราว พ.ศ.2314[37] ความว่า

"นิรนาริศเรื้อง ระบำขำ
วรรูปสุนทรรำ เรื่อยร้อง
ชูเฉลิมราชฐานบำ เรอราช
เป็นที่สุขเกษมซร้อง พรั่งพร้อมเพราไสว"

จากวรรณกรรมดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าเป็นโคลงยอพระเกียรติ พระเจ้ากรุงธนบุรี ระบำในสมัยกรุงธนบุรีก็คือ ระบำยอพระเกียรติพระมหากษัตริย์[38]

ระบำในสมัยกรุงธนบุรีนี้ ได้สืบทอดรูปแบบมาแต่สมัยอยุธยา ซึ่งเป็นระบำในราชสำนัก มีความเชื่อในการสร้างสรรค์ระบำเพื่อบวงสรวงบูชา บำเรอเทพเจ้า หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และเนื่องจากในสมัยนี้มีการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช****** เชื่อว่ากษัตริย์เป็นองค์สมมุติเทพ ดังนั้นจึงมีระบำเพื่อยอพระเกียรติของพระมหากษัตริย์หรืออาจกล่าวได้ว่า ระบำที่เกิดขึ้นในรัชกาลนี้เป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์

<u>สมัยกรุงรัตนโกสินทร์</u>

ระบำในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีการสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อพระราชพิธีสำคัญในราชสำนัก ซึ่งใช้ผู้หญิงแสดงจำนวนมาก และต้องใช้พื้นที่ขนาดใหญ่ในการแสดง ทั้งปรากฏหลักฐานลักษณะของเครื่องแต่งกาย ส่วนระบำผู้ชายยังคงมีสืบทอดต่อมาในสมัยนี้

สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พ.ศ.2326) ยังคงใช้กฎมณเฑียรบาล ในสมัยอยุธยาเป็นประเพณีสืบมา ซึ่งมีบางส่วนที่กล่าวถึงพระราชพิธีสำคัญอีกมากมาย เช่น พระราชพิธีถือน้ำพิพัฒน์สัตยา พูดถึงนางระบำจำนวน 48 คน นางระบำและเครื่องแต่งกายบางส่วนที่นางระบำต้องใช้ในพิธีนี้คือ "หนูนหยิก เกี้ยวแซม (เป็นการเกล้าผมสับพับสองใส่เกี้ยว)"

---

[37] สมรัตน์ ทองแท้, <u>ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร</u>. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538), หน้า 28.

[38] <u>เรื่องเดียวกัน</u>, หน้า 28.

****** ระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช คือ ระบอบการปกครองที่มีกษัตริย์เป็นผู้ปกครองและมีสิทธิ์ขาดในการบริหารประเทศ ในระบอบการปกครองนี้

พระราชพิธีเผด็จศก[*******] จะมีลำดับการแสดงต่างๆ คือ ระเบงซ้าย – ขวา ระบำออกม่งครุ่ม ฯลฯ เมื่อถึงเวลาเสด็จออกเบิกราชสกุล (เปลี่ยนศักราชใหม่)

พระราชพิธีจองเปรียง หรือพิธีลอยกระทง ก็ยังคงกล่าวถึงในการเล่นหนังระบำด้วย นั่นแสดงให้เห็นว่าระบำนั้นมีความสำคัญมากในพระราชพิธีต่างๆ และยังคงถือปฏิบัติสืบต่อมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น[39]

สมัยสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) (พ.ศ.2326 – พ.ศ.2352) มีระบำอยู่ในการพระราชพิธี และยึดถือปฏิบัติสืบมาแต่ยุคอยุธยาตอนปลาย คือ ระบำใหญ่ หรือเรียกว่าระบำสี่บท มีลักษณะการรำเกี้ยวพาราสีกันระหว่างเทวดากับนางฟ้า หรืออาจนำมาใช้ในการเบิกโรงโขนละคร เช่น รามเกียรติ์ รามสูรเมขลา เป็นต้น[40] โดยบทระบำที่ใช้ในรัชกาลนี้พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นประกอบด้วยบทร้อง 4 บท เพลงร้อง 4 เพลง คือ พระทอง เบ้าหลุด สระบุหร่ง และบลิ่ม ความยาวในแต่ละบทมีความยาวประมาณ 10 – 12 คำซึ่งในระยะเวลาในการแสดงประมาณ 30 นาที ต่อเพลง ผู้แสดงเป็นนางในราชสำนักใช้จำนวนผู้แสดงอย่างน้อย 4 คู่ มีการแปรแถวตามบทร้องที่กำหนด

นอกจากบทพระราชนิพนธ์ดังกล่าวแล้วพระองค์ยังทรงฟื้นฟูนาฏยศิลป์หลายประการ อาทิ การสร้างตำรารำเป็นภาพลายเส้นเพื่อให้เป็นแม่แบบท่ารำของไทย พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทละคร เรื่อง รามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา และดาหลัง ซึ่งเรื่องอุณรุทนี้พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทระบำย่องหงิด หรือ ยู่หงิด อยู่ในตอน ศุภลักษณ์วาดรูป อย่างไรก็ตามจากการสืบค้นข้อมูลพบว่าระบำชุดนี้มีการสร้างสรรค์ในรัชกาลที่ 5 ซึ่งจะได้กล่าวต่อไป

สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) (พ.ศ.2352 – พ.ศ.2367) ในสมัยนี้มีการสืบทอดระบำที่มีมาแต่เดิม เรื่องการละเล่นของหลวงซึ่งจัดแสดงในพระราชพิธีหรือมหรสพ ตามรับสั่ง ส่วนการแสดงที่ทรงปรับปรุงด้วยทรงเห็นว่าของเดิมชักช้า จึงปรับให้มีความกระชับขึ้น แล้วทรงพระราชนิพนธ์บทละครขึ้นใหม่ทั้งละครใน และละครนอก ทางด้าน

[*******] พระราชพิธีเผด็จศก หรือ พิธีตรุษ เป็นพระราชพิธีในสมัยอยุธยา ในช่วงสิ้นปีท้ายปีเก่าต่อกับพิธีสงกรานต์ หรือพระราชพิธีเถลิงศกคู่กัน รวม 3 วัน เมื่อถึงสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์เรียกพระราชพิธีนี้ว่า “การพระราชกุศลสงกรานต์”

[39] สมรัตน์ ทองแท้, ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538), หน้า 30.

[40] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), หน้า 25.

ระบำทรงพระราชนิพนธ์ระบำสี่บท โดยยังคงรูปแบบเดิมแต่ตัดทอนให้มีความกระชับมากขึ้น สิ่งที่ปรากฏในรัชกาลนี้คือ การออกแบบท่ารำให้เข้ากับบทที่ทรงพระราชนิพนธ์ โดยสั่งให้เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์สมัยนั้นทดลองซ้อมกระบวนให้ทรงดูแล้วเห็นว่าเหมาะสมจึงโปรดอนุญาตให้ถ่ายทอด ดังนั้นกระบวนรำทั้งโขนละคร และระบำในยุคนี้จึงมีความพิถีพิถันยิ่ง ด้วยพระเจ้าแผ่นดินเป็นผู้ควบคุมคุณภาพของการแสดงและใช้เป็นแบบแผนสืบมา[41]

สมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ (รัชกาลที่ 3) (พ.ศ. 2367 – พ.ศ.2393) แม้ว่าในรัชกาลที่ 3 พระองค์ทรงไม่โปรดให้เล่นละครในวัง โดยพระองค์[42]ทรงโปรดให้ยกเลิกละครหลวง จึงทำให้ภายนอกวังหรือเขตพระราชฐาน มีการเล่นละครกันมากขึ้น โดยนำแบบอย่างละครหลวงในรัชกาลที่ 2 มาใช้ ซึ่งจะเห็นได้ว่ามีการตั้งละครของเจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่สืบมาจากรัชกาลที่ 2 เช่น ละครวังหน้า หรือละครกรมพระราชวังบวรมหาศักดิ์พลเสน ละครกรมพระพิพิธภูเบนทร์ ละครกรมพระพิทักษ์เทเวศร์ ละครเจ้าพระยาบดินทรเดชา และละครเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (น้อย) ซึ่งเดิมหัดโขนบ้าง ละครผู้ชายบ้าง ครั้นประภาสยกเลิกละครหลวง จึงฝึกละครผู้หญิง ทำให้แบบแผนระบำแพร่ไปยังสำนักต่างๆ นาฏศิลป์ในรัชกาลนี้ยังคงถือเป็นแบบแผนดั้งเดิมมาแต่ครั้งกรุงเก่า เนื่องจากมีปรมจารย์รุ่นต่างๆ เป็นผู้สืบทอดต่อมาจึงทำให้ระบำในสมัยนี้มีความพิถีพิถันเป็นพิเศษ[43]

สมัยสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ (รัชกาลที่ 4) (ปี พ.ศ. 2394 – พ.ศ. 2411) พระองค์ทรงโปรดให้มีละครผู้หญิงในราชสำนักตามเดิม ทำให้ในสมัยนี้ทั้งละครผู้หญิงและผู้ชาย ส่งผลทำให้เกิดนาฏยพานิชกล่าวคือมีธุรกิจนาฏยศิลป์เกิดขึ้นจำนวนมาก ซึ่งจะเห็นได้ว่ามีการตั้งละครขึ้นหลายโรง ด้วยเหตุดังกล่าวก่อให้เกิดการแข่งขันอันเกิดผลดีต่อนาฏยศิลป์คือ การเพิ่มคุณภาพและปริมาณ นอกจากนี้ยังสามารถเก็บภาษีมหรสพขึ้นเป็นครั้งแรก

ในรัชกาลนี้ทรงฟื้นฟูละครหลวงซึ่งยังคงมีครูละครสืบทอดความรู้ตามแบบแผนละครหลวง พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทเพื่อใช้ในการรำเบิกโรง อาทิ ระบำต้นไม้เงิน ทรงปรับรูปแบบมาจากการแสดงระบำประเลง ระบำเบิกโรงเรื่องเมขลา – รามสูร โดยทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่โดยยึดโครงเรื่องเดิม และระบำสี่บท ทรงตัดทอนบทให้มีความกระชับขึ้นจนเป็นแบบแผน

---

[41] สมรัตน์ ทองแท้, ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538), หน้า 31.

[42] เรื่องเดียวกัน, หน้า 33.

[43] เรื่องเดียวกัน, หน้า 34.

ในหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป และสถาบันการศึกษานาฏยศิลปในปัจจุบัน ซึ่งผู้วิจัยขออัญเชิญพระราชนิพนธ์ดังกล่าวมาไว้ ณ ที่นี้ เพื่อแสดงให้เห็นองค์ความรู้ทางด้านระบำ

<u>เนื้อเพลง</u>

-โคมเวียน-

-พระทอง-

เมื่อนั้น ฝ่ายฝูงเทวาทุกราศี
ทั้งเทพธิดานารี สุขเกษมเปรมปรีดิ์เป็นสุดคิด
เทพบุตรจับระบำทำท่า นางฟ้ารำฟ้อนงอนจริต
รำเรียงเคียงเข้าไปให้ชิด ทอดสนิทติดพันกัลยา
แล้วตีวงเวียนเปลี่ยนซ้าย ร่ายตีวงเวียนเปลี่ยนขวา
ตลบหลังลดเลี้ยวลงมา เทวัญกัลยาสำราญใจ

ฯ 6 คำ ฯ

-เบ้าหลุด-

เมื่อนั้น นางเทพอัปสรศรีใส
รำล่อเทวาสุราลัย ท่วงทีหนีไล่พอได้กัน
เทพบุตรฉุดฉวยชายสไบ นางผลักกรค้อนให้แล้วผินผัน
หลีกหลบลดเลี้ยวเกี่ยวพัน เหียนหันมาขวาทำท่าทาง
ครั้นเทพเทวัญกระชั้นไล่ นางชม้อยถอยไปให้ห่าง
เวียนรวันหันวงอยู่ตรงกลาง ฝูงนางนารีก็ปรีดา

ฯ 6 คำ ฯ

-สระบุหร่ง-

เมื่อนั้น ฝ่ายฝูงเทพไทถ้วนหน้า
รำเรียงเคียงคั่นกัลยา เลี้ยวไล่ไขว่คว้าเป็นแยบคาย
เทพบุตรหยุดยืนจับระบำ นางฟ้าฟ้อนรำทำฉุยฉาย
ทอดกรอ่อนระทวยกรีดกราย เทพไททั้งหลายก็เปรมปรีดิ์

ฯ 4 คำ ฯ

-บะหลิ่ม-

เมื่อนั้น นางเทพธิดามารศรี
กรายกรอ่อนระทวยทั้งอินทรีย์ ดังกินรีรำฟ้อนร่อนรา
แล้วตีวงลดเลี้ยวเกี่ยวกล ประสานแทรกสันสนซ้ายขวา
ทอดกรงอนงามกิริยา เทวาปฏิพัทธ์เปรมปรีดิ์

ฯ 4 คำ ฯ

-ช้าเร็ว (ระบำ)-

นอกจากระบำดังกล่าวแล้ว ระบำที่ได้รับความนิยมในการการจัดแสดง คือ ระบำพรหมมาสตร์ หรือระบำหน้าช้าง ซึ่งอยู่ในโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน หักคอช้างเอราวัณ ซึ่งปรากฏในประกาศโขนละคร[44]

ระบำที่เกิดขึ้นในรัชกาลนี้ ส่วนใหญ่ผู้แสดงจะแต่งกายยืนเครื่องท่ารำยังคงจะมีความพิถีพิถันเนื่องจากอยู่ในราชสำนักหรือได้รับความอุปถัมภ์จากเจ้านาย นอกจากนี้นาฏยพานิชยังเป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลถึงคุณภาพและปริมาณของนาฏยศิลป์ รูปแบบการแสดงที่เกิดขึ้นมีทั้งสืบทอดรูปแบบเดิม และสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยปรับหรือสร้างจากพื้นฐานที่มีอยู่เดิม

สมัยสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ (รัชกาลที่ 5) (พ.ศ.2411 – พ.ศ.2453) ระบำในรัชกาลนี้มีความสืบเนื่องมาจากรัชกาลก่อน นอกจากนี้ยังมีเพลงออกภาษาและละครผสมสามัคคี (พันทาง)******** ส่งผลให้รัชกาลนี้มีการพัฒนานาฏยศิลป์จากของดั้งเดิม เช่น ละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์หลายเรื่องซึ่งบทละครดังกล่าวมีทั้งระบำแทรกในละคร และระบำท้ายเรื่อง อีกทั้งยังได้รับอิทธิพลจากตะวันตก เช่น

เรื่องสังข์ทอง	มีระบำของเหล่าเสนา ตอน สมโภชพระสังข์กับนางรจนา
	มีระบำเทวดา – นางฟ้า ตอน ตีคลี (ระบำดาวดึงส์)
เรื่องคาวี	มีระบำของเหล่าเสนา ตอน สมโภชพระคาวีกับนางจันท์สุดา
เรื่องอิเหนา	มีระบำของนางบุษบากับกำนัล ตอน ชมศาล

---

[44] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, ประชุมประพาสรัชกาลที่ 4 พ.ศ.2394-2400. (พระนคร : ม.ป.พ., 2503).

******** ละครผสมสามัคคี หรือละครพันทาง เป็นละครไทยที่สร้างสรรค์ขึ้นตามจินตนาการของ ผู้สร้างสรรค์ถึงชนชาตินั้น เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นเพลงออกภาษาซึ่งเลียนแบบสำเนียงชนชาติต่างๆ เช่นกัน

เรื่องกรุงพาณชมทวีป มีระบำของเทวดา – นางฟ้า ตอน นารายณ์อวตาร
เรื่องอุณรุฑ มีระบำเทวดา – นางฟ้า ตอน ศุภลักษณ์วาดรูป
(ระบำยุหงิดหรือย่องหงิด) เป็นต้น

ระบำที่เกิดขึ้นในละครคณะนี้แสดงให้เห็นความแตกต่างจากระบำที่มีอยู่เดิม คือ มีระบำพระล้วน (เสนาอำมาตย์) ระบำนี้ผสมผสานระหว่างตัวเอกของเรื่องกับสาวใช้ และระบำที่ใช้เพลงออกภาษาประกอบการแสดง ซึ่งทำให้เห็นการลดความเคร่งครัดเรื่องยศศักดิ์ และการนำเพลงออกภาษามาใช้ในการแสดงมากขึ้น

นอกจากนี้ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเองยังทรงพระราชนิพนธ์บทละคร เรื่องเงาะป่า ซึ่งมีบทจับระบำของเหล่านางกอย ดังที่พระองค์ได้ทรงกล่าวในพระราชนิพนธ์คำนำว่า “ไม่ตั้งใจจะเดินตามแบบ”[45] แสดงให้เห็นว่าระบำเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบไปจากเดิม คือ แต่งกายตามลักษณะของพวกเงาะ ไม่แต่งยืนเครื่องอย่างระบำที่เคยปรากฏมา แต่กระบวนท่ารำยังคงเป็นแบบใกล้เคียงละครรำที่มีอยู่เดิม

ใน พ.ศ.2412 มีจับระบำตลก เพื่อสมโภชช้างเผือก 2 เชือก คือ พระเสวตวรวรรณ และพระมหารพีคชพงศ์ บทระบำเป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีผู้แสดงทรงเลือกแต่จำอวดผู้ชายที่มีชื่อเสียง ได้แก่ นายต่าย ข้าหลวงเดิม เป็นพระอรชุน นายขำ แตรเป็นตัวนางเมขลา นายรุ่งเป็นรามสูร[46] ในรัชกาลนี้ มีระบำสัตว์เกิดขึ้น คือ ระบำไก่ ในละครเรื่องพระลอ ของเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ[47]

ในราว พ.ศ. 2427[48] ปรินส์ออสคาร์ พระราชโอรสองค์ที่ 2 ของสมเด็จพระเจ้าออสคาร์ที่ 2 ของประเทศสวีเดน ทรงเสด็จมาเยือนประเทศไทยแล้วได้ทรงนิพนธ์เรื่องเกี่ยวกับเมืองไทย ไว้ดังนี้ “รับประทานอาหารค่ำกันที่บ้าน มีดนตรีบรรเลงให้ฟัง หลังจากนั้นเราก็ไปดูละครไทย คนแสดง

---

[45] พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, เงาะป่า. (พระนคร : ศิลปะบรรณาการ, 2507), หน้า 2.

[46] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ละครฟ้อนรำ. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2546), หน้า 372-373.

[47] สมรัตน์ ทองแท้, ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538), หน้า 33.

[48] เรื่องเดียวกัน, หน้า 34.

เป็นไทยล้วน แต่การแสดงไม่ได้เป็นไทยแท้นัก มีการจับระบำแบบยุโรปแทรกอยู่ด้วย"[49] นอกจากนี้ในเชิงอรรถยังมีคำอธิบายละครไทยในสมัยนี้ไว้ดังนี้

"ละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) ท่านผู้นี้เดินทางไปยุโรป เป็นราชทูตพิเศษเข้าเฝ้าพระราชินีวิกตอเรียในรัชกาลที่ 4 ในรัชกาลที่ 5 ได้ตั้งโรงละครขึ้นแสดงในวันสุดสัปดาห์ โดยเก็บเงินคนดู จนมีศัพท์ว่า "วิก เจ้าพระยามหินทร์" ละครนี้เป็นละครรำอย่างไทย (ละครนอก) แต่บางเรื่องมีระบำฝรั่งสลับพร้อมด้วยดนตรีและคำร้อง"[50]

จากข้อมูลดังกล่าวแสดงให้เห็นว่า ระบำในสมัยนี้มีการพัฒนารูปแบบมากขึ้น และมีการผสมผสานกับนาฏยศิลป์ตะวันตก คือ ระบำแบบยุโรป และระบำฝรั่ง นอกจากนี้ยังมีระบำไก่ ซึ่งพระนิพนธ์บทโดยพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ประดิษฐ์ท่ารำ โดยเจ้าจอมมารดาเขียน[51]

ระบำในสมัยรัชกาลที่ 5 มีทั้งสืบมาจากรัชกาลก่อนและพัฒนาขึ้นใหม่จำนวนมาก โดยเฉพาะ ระบำในละคร แต่ที่โดดเด่นคือ ผู้แสดงเป็นพระล้วน ตัวตลก (จำอวด) ตัวเอก และตัวประกอบรำพร้อมกัน ท่ารำออกภาษา เครื่องแต่งกายตามภูมิหลังของตัวระบำโดยไม่ยืนเครื่อง และระบำสัตว์ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าอาจใช้ระบำออกภาษาได้ในรัชกาลนี้

สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ (รัชกาลที่ 6) (พ.ศ.2453 – พ.ศ.2468) พระองค์ทรงเป็นแกนนำสำคัญในการปรับปรุงโครงสร้างการบริหารด้านนาฏศิลป์ดนตรี เพื่อให้มีประสิทธิภาพเพิ่มมากขึ้น โดยตั้งกรมมหรสพ และโรงเรียนพรานหลวงในพระบรม – ราชูปถัมภ์ นอกจากนี้ยังมีความสนพระทัยละครพูดอย่างตะวันตก ซึ่งเป็นละครสะท้อนให้เห็นภาพลักษณ์ของชนชาติตนได้ดีและสะท้อนสังคมกรุงเทพฯ ในสมัยนั้น และสะท้อนรสนิยมนานาชาติในยุคนั้น ด้วย ทั้งมีการจัดตั้งคณะโขนอยู่ในพระบรมราชูปถัมภ์ เรียกว่า "โขนสมัครเล่น" เพื่อแสดงในงานพระราชพิธีสำคัญๆ และมีระบำในโขน ได้แก่ บทระบำ ตอนเมขลา – รามสูร (ทรงใช้ว่ารามสูรชิงแก้ว) และตอนพรหมาสตร์ ซึ่งเป็นบทระบำของเทวดานางฟ้าที่มีสืบมาแต่เดิม ในรัชกาลนี้มีการสร้างสรรค์ระบำเบิกโรงขึ้น ดังเห็นได้จากบทประพันธ์ของพระองค์

---

[49] ปรินส์ออสคาร์, จดหมายเหตุรายวัน. (พิมพ์เนื่องในวันเฉลิมพระชนมายุครบ 3 รอบ วันที่ 12 สิงหาคม พุทธศักราช 2511), หน้า 275.

[50] เรื่องเดียวกัน, หน้า 275.

[51] มณิศา วศินารมณ์, นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), หน้า 98-99.

ที่ทรงประพันธ์ไว้ เป็นบทเบิกโรง เช่น เรื่องธรรมะสงคราม เรื่องพระภะรตเบิกโรง และเรื่องมัทนะพาธา ที่กล่าวถึงสุเทษณ์เทพบุตรชมนางมัทนาว่า

"งามกรประหนึ่งวง สุระคชสุเรนทะทรง
นวยนาฏวิลาศวง ดูจะรำระบำระเบง"[52]

สำหรับระบำในเรื่องยังคงมีประกอบด้วย เช่น ระบำนางอัปสร ในฉากต้นเรื่องของมัทธนะพาธา นอกจากนี้ยังเกิดรูปแบบการแสดงระบำขึ้นใหม่ คือ ระบำในบทพระราชนิพนธ์ "สามัคคีเสวก" รูปแบบของระบำไม่มีบทร้อง มีเพียงเพลงหน้าพาทย์ประกอบท่าระบำเท่านั้น[53]

ในรัชสมัยนี้ พระองค์ทรงให้ความสนพระทัยกับคุณภาพการทำงานด้านละครกับการพระราชทานตำแหน่งบรรดาศักดิ์ให้ผู้ที่มีความเชี่ยวชาญด้านดนตรีและนาฏยศิลป์ ซึ่งทางด้านระบำมีปรากฏ 3 ท่าน ได้แก่ สุนทรเทพระบำ เลิศระบำพรรค และลักษณ์ระบำบรรพ์ บรรดาศักดิ์ทั้ง 3 ท่านนี้มีความเชี่ยวชาญต่างกันคือ ระบำเทวดา – นางฟ้า ระบำที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน และระบำที่เป็นแบบดั้งเดิม[54]

ดังที่กล่าวมาจะเห็นได้ว่า ในรัชกาลนี้ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์ให้กับการแสดง ตลอดจนเป็นองค์อัครศิลปินทำให้ระบำในยุคนี้มี 2 รูปแบบ คือ สืบทอดมาจากดั้งเดิม และสร้างสรรค์ระบำให้มีรูปแบบใหม่ ทั้งจากการปรับของเดิมและการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่

สมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ (รัชกาลที่ 7) (ปี พ.ศ.2468 – พ.ศ.2477) สภาพบ้านเมืองอยู่ในช่วงข้าวยากหมากแพง เนื่องจากภัยหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ส่งผลให้พระองค์ทรงเห็นว่า กรมมหรสพนั้นทำให้สิ้นเปลืองค่าใช้จ่าย จึงมีรับสั่งให้ยุบกรมมหรสพ และได้โอนย้ายมาอยู่ในสังกัดกรมศิลปากร รวมถึงจัดตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ใน พ.ศ.2476 และได้เชิญครูจากสำนักละครบรรดาศักดิ์มารับราชการสอนที่โรงเรียนด้วย อาทิ ครูผัน โมรากุล ครูยอแสง ภักดีเทวา ครูลมุล ยมะคุปต์ หม่อมต่วน ภัทรนาวิก ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และ

---

[52] ชวลิต สุนทรานนท์, ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนาชุดระบำ รำ ฟ้อน. (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2549), หน้า 56.

[53] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, บทเสภาเรื่องพญาราชวังสัน กับ สามัคคีเสวก. (พิมพ์เนื่องในงานฉลองวันเกิด เจ้าจอมสุวัทนา วันที่ 16 เมษายน พุทธศักราช 2468), หน้า 17.

[54] สมรัตน์ ทองแท้, ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538), หน้า 35.

ครูเฉลย ศุขะวณิช และยังมีการประชาสัมพันธ์จากสื่อต่างๆ อย่างมาก เพื่อกระตุ้นให้ประชาชนไปชมการแสดงอย่างสม่ำเสมอ

ระบำในสมัยนี้มีเพียงการสืบทอดจากที่มีอยู่เดิมเนื่องจากอยู่ในช่วงก่อตั้งและรับนักเรียนเข้าใหม่จึงต้องมีการฝึกหัดพื้นฐานตามรูปแบบที่มีอยู่เดิม

สมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอนันทมหิดล (รัชกาลที่ 8) (พ.ศ.2477 – พ.ศ.2489) มีการพัฒนาการศึกษาในระบบโรงเรียน จากโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์มาเป็นโรงเรียนนาฏยศิลป์ มีการฟื้นฟูการแสดงดั้งเดิมจนได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย โดยมีครูละครที่เข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 7 และการนำศิษย์ออกไปหาครูพิเศษที่อยู่ตามวัง เช่น เจ้าจอมมารดาเขียน เป็นผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์

ในรัชกาลนี้ยังอยู่ในช่วงการเปลี่ยนแปลงหลายประการ

ตั้งแต่รัชกาลที่ 6 รัชกาลที่ 7 และรัชกาลที่ 8 การแสดงหรือการสร้างสรรค์ระบำในยุคนี้ไม่ได้คิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่ เพียงแต่เป็นการอนุรักษ์และฟื้นฟูระบำในสมัยก่อน รวมถึงมีการปรับเปลี่ยนระบบโครงสร้างเกี่ยวกับการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ไทย

จนถึงในรัชกาลปัจจุบัน สมัยพระบาทสมเด็จพระจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) (พ.ศ.2489 – ปัจจุบัน) มีการสืบทอดระบำมาตั้งแต่อดีต และยึดถือเป็นแม่แบบสำคัญ ได้แก่ ระบำสี่บท ระบำหน้าช้าง ระบำดาวดึงส์[55] ระบำไก่ ระบำต้น (กิ่ง) ไม้เงินทอง ระบำประเลง ระบำนางกอย การละเล่นของหลวง และระบำเรื่องเบิกโรง ในรัชกาลที่ 9 นี้ มีการสร้างสรรค์ระบำไว้มากมายหลายประเภท มีการแบ่งประเภทของระบำไว้อย่างชัดเจน ตามเนื้อหาและวัตถุประสงค์ที่จัดแสดง ดังนี้

1. ระบำในโขนและละคร เป็นระบำที่มีการสร้างสรรค์เพื่อใช้เวลาคั่นฉากการแสดง หรือเพื่อสอดแทรกในการแสดงโขนและละคร
2. ระบำศิลปาชีพ เป็นระบำที่เลียนแบบท่าทาง กระบวนการในการประกอบอาชีพ
3. ระบำที่เกิดจากประเพณี พิธีกรรม และการละเล่น เกิดจากการนำรูปแบบหรือวิธีการ และการละเล่นดั้งเดิมในท้องถิ่นนั้น มาปรับเป็นกระบวนการทางด้านนาฏยศิลป์
4. ระบำประจำท้องถิ่น เป็นระบำที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเป็นเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่น

---

[55] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), หน้า 35.

5. ระบำโบราณคดีและโบราณสถาน

เป็นระบำที่เกิดจากการนำข้อมูลทางโบราณสถาน โบราณวัตถุต่างๆ มาใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำบนพื้นฐานนาฏยศิลป์ไทย แล้วเชื่อมท่าให้เคลื่อนไหวอย่างชนชาตินั้น

6. ระบำเบ็ดเตล็ด

ระบำไทย คือ การแสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป จัดขึ้นเพื่อวัตถุประสงค์ใดวัตถุประสงค์หนึ่ง ซึ่งมีการสร้างสรรค์พัฒนาและสืบทอดรูปแบบมาถึง พ.ศ.2510 สามารถแยกประเภทตามลักษณะของระบำได้ดังนี้

ระบำไทยก่อน พ.ศ.2510

1. ระบำที่มีตัวเอก ได้แก่ ระบำในโขนละคร เช่น ระบำที่มีตัวพระยากับบริวารชมศาลเบิกโรง เช่น ระบำที่มีตัวละครกับตัวระบำ อาทิ ระบำเมขลาเปิดวิมาน ระบำไก่ และระบำโบราณคดี เช่น ระบำลพบุรี ระบำสุโขทัย เป็นต้น
2. ระบำที่มีความเชื่อ ได้แก่ ระบำในละคร เช่น ชมศาล (ละครดึกดำบรรพ์) ระบำบูชาเทพ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น ระบำยอพระเกียรติของพระมหากษัตริย์ ระบำโบราณคดี เช่น ระบำลพบุรี ระบำศรีชัยสิงห์ ระบำศรีวิเรนทร เป็นต้น ระบำเทวดา – นางฟ้า เช่น ระบำสี่บท ระบำดาวดึงส์
3. ระบำที่มีเรื่องแฝงหรือระบำเรื่อง เป็นระบำที่ขยายเรื่องราวภูมิหลังของตัวละครสถานที่ โดยใช้ตัวระบำสื่อความหมาย โดยไม่มีภูมิหลังของตัวละคร เช่น เมขลาเปิดวิมาน เป็นการจับระบำของนางเมขลากับเหล่านางฟ้าด้วยกัน ระบำในละคร เช่น ระบำพระกาฬ ระบำไก่ ระบำนกยูง
4. ระบำที่ไม่มีบทร้อง เช่น ระบำสามัคคีเสวก ระบำนกยูง ระบำม้า ระบำโบราณคดี
5. ระบำที่บทร้อง ได้แก่ ระบำเบ็ดเตล็ด ระบำในโขนละคร ระบำตลก
6. ระบำที่มีอุปกรณ์ ได้แก่ ระบำเฉพาะกิจ ระบำเครื่องดนตรี เช่น ระบำกรับ ระบำฉิ่ง
7. ระบำที่แต่งกายยืนเครื่อง ได้แก่ ระบำในโขนละคร ระบำสี่บท ระบำเบ็ดเตล็ด ระบำกิ่งไม้เงินทอง เป็นต้น
8. ระบำที่ไม่แต่งกายยืนเครื่อง ได้แก่ ระบำนางกอย ระบำโบราณคดี

ระบำเหล่านี้มีโครงสร้างแบ่งเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนนำ ส่วนเนื้อร้อง (เนื้อหาระบำ) และส่วนท้ายหรือท่อนจบ ตามโครงสร้างของเพลงระบำไทย

2.2.2 ระบำขอม

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึง ระบำขอมโบราณซึ่งปรากฏในภาพจำหลักตามโบราณสถานหรือวัตถุตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ จนถึงสมัยอาณาจักรขอมโบราณ (สมัยเมืองพระนคร) ซึ่งอยู่ในพื้นที่ประเทศกัมพูชาในปัจจุบัน โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

อาณาจักรขอมโบราณในที่นี้ ผู้วิจัยได้แบ่งสมัยออกเป็น 3 สมัย ได้แก่

1. สมัยก่อนประวัติศาสตร์อาณาจักรขอมโบราณ
2. สมัยก่อนอาณาจักรขอมโบราณ (ก่อนเมืองพระนคร)
3. สมัยอาณาจักรขอมโบราณ (เมืองพระนคร)
4. สมัยหลังอาณาจักรขอมโบราณ (หลังเมืองพระนคร)

<u>สมัยก่อนประวัติศาสตร์อาณาจักรขอมโบราณ</u>

สมัยก่อนประวัติศาสตร์อาณาจักรขอมโบราณ ดินแดนบริเวณนี้มีการปกครองโดยแบ่งเป็นอาณาจักรประกอบด้วย ฟูนัน เจนละ และจาม โดยแต่ละอาณาจักรมีความเชื่อตามลัทธิที่นับถือ มีการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ด้วยการฟ้อนรำ ซึ่งปรากฏตามฝาผนังถ้ำ โบราณสถาน และโบราณวัตถุ ดังที่มีหลักฐานใน

พ.ศ.100 – พ.ศ.600 จากการศึกษาขุดค้นหาโบราณวัตถุโบราณ และรูปจำหลักตามโบราณสถานต่างๆ สันนิษฐานว่าระบำเกิดมาตั้งแต่สมัยนครพนม แต่เนื่องจากประเทศกัมพูชามีการสู้รบกันเองและขโมยโบราณวัตถุหรือชิ้นส่วนของโบราณสถาน จึงไม่สามารถบ่อบอกลักษณะได้ว่าระบำที่เกิดขึ้นมีรูปแบบเป็นอย่างไร แต่ในยุคนี้มีการนับถือลัทธิเม ซึ่งได้รับอิทธิพลจากจาม ซึ่งยกย่องให้ผู้หญิงเป็นใหญ่********* ดังนั้นระบำที่พบอาจใช้ผู้แสดงเป็นหญิง

พ.ศ. 700 – พ.ศ. 800 สมัยอาณาจักรเจนละได้รับการถ่ายทอดรูปแบบต่างๆ ของศาสนาพราหมณ์มาจากอินเดีย (สมัยก่อนพระนคร)[56]

********* เนื่องจากราชวงศ์ขอมสืบลงมาจากพราหมณ์ผู้หนึ่งซึ่งได้สมสู่กับนางนาคธิดาของพระยานาคบรรพบุรุษดั้งเดิมของอาณาจักรขอมพราหมณ์ผู้นี้แสดงถึงอิทธิพลของประเทศอินเดียและนางนาคก็แสดงถึงชนพื้นเมืองขอม

[56] เพชร ตุมกระวิล, <u>ระบำแขมร์</u>. (บุรีรัมย์ : โรงพิมพ์วินัย, 2548), หน้า 33.

พ.ศ. 1000 ในสมัยอาณาจักรเจนละได้รับการถ่ายทอดรูปแบบต่างๆ ของศาสนาพราหมณ์มาจากอินเดีย (สมัยก่อนพระนคร)[57]

ระบำในสมัยก่อนประวัติศาสตร์อาณาจักรขอมโบราณ มีการสร้างสรรค์มาตั้งแต่สมัยนครพนม ต่อมาในสมัยอาณาจักรเจนละ ขอมได้รับการถ่ายทอดรูปแบบของระบำและรูปแบบต่างๆ มาจากศาสนาพราหมณ์ในประเทศอินเดียโดยในระยะแรกนับถือลัทธิไศวนิกาย

<u>สมัยก่อนอาณาจักรขอมโบราณ (ก่อนเมืองพระนคร)</u>

ในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 1 (พ.ศ. 1197 – พ.ศ. 1223) ศิลาจารึกเลข K 557 และ K 600 และ K 137 ซึ่งพบอยู่ในวัดก็อมนูรที่ออองโกร์บุรี ซึ่งได้ตระเตรียมเกี่ยวกับเครื่องถวาย ประกอบด้วยนักขับร้องและเครื่องดนตรีบรรเลงและระบำสำหรับเทวสถานที่จะถวายเท่านั้น และพระองค์ทรงได้อุทิศกลุ่มศิลปะสตรี “Ballet Girl” ถวายแด่พระอติเทพ และยังทรงนับถือพระอิศวร แสดงให้เห็นว่าศิลปะระบำสตรีน่าจะถือตั้งนานก่อนหน้านี้แล้ว[58]

ในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 1 มีการขับร้องและเล่นดนตรีพร้อมกับมีการแสดงระบำเพื่อถวายแด่เทพเจ้า คือ พระอิศวร ทำให้เห็นว่าในสมัยนี้ชนชาติขอมมีการนับถือศาสนาพราหมณ์ลัทธิไศวนิกาย ระบำในสมัยนี้ใช้หญิงแสดง เพื่อการบวงสรวงและบำเรอเทพเจ้าตามความเชื่อเรื่องเทวทาสี อย่างไรก็ก็ตามจากเอกสารที่ผู้วิจัยพบมิได้บอกลักษณะของระบำและยังค้นภาพไม่พบ

<u>สมัยอาณาจักรขอมโบราณ (เมืองพระนคร)</u>

ใน พ.ศ.1509 ปราสาทบันทายศรี (ตรีภูวนมเหสวระ) มีรูปจำหลักที่ปรากฏอยู่บนผนังศิลาที่ปราสาทรูปแบบศิลปะระบำสตรี “ระบำท่วงท่าโบราณ หรือระบำพระราชทรัพย์” ของชนชาติเขมรมีความเจริญรุ่งเรืองสอดคล้องกับอารยธรรมเมืองพระนคร (ออองโกร์)[59]

ต่อมาในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 2 (พ.ศ.1655 – พ.ศ.1694) พบภาพฝีพระหัตถ์ของพระองค์บนผนังปราสาทนครวัด (ออองโกร์วัด) ซึ่งเชื่อว่าพระองค์ทรงเคารพนับถือศาสนาพราหมณ์ ลัทธิฝ่ายวิษณุ และยกย่องให้เป็นศาสนาประจำชาติ ทั้งยังมีรูปจำหลักเทพอัปสรา คือ ระบำสตรีในแดนสวรรค์ ตั้งแต่อาคารปรางค์กำแพงทั้ง 4 ทิศ ที่อยู่โดยรอบไปจนถึงห้องสมุดในบริเวณ

---

[57] เพชร ตุมกระวิล, <u>ระบำแขมร์</u>. (บุรีรัมย์ : โรงพิมพ์วินัย, 2548), หน้า 33.

[58] <u>เรื่องเดียวกัน</u>, หน้า 32 – 33.

[59] <u>เรื่องเดียวกัน</u>, หน้า 33.

กำแพง จนกระทั่งถึงตัวปราสาท ซึ่งมีจำหลักรูปเทพอัปสรนับตั้งแต่ฐานชั้นล่างไปจนถึงยอดของปราสาท หรือระบำในพระวิหารนี้มีความเจริญรุ่งเรือง[60]

สมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 (พ.ศ.1723 – พ.ศ.1760) มีคนนับถือพุทธศาสนา นิกายมหายานมากในประเทศกัมพูชา พระองค์ทรงสร้างปราสาทขึ้นเป็นจำนวนมากทั้งในประเทศกัมพูชาและประเทศไทย (ในปัจจุบัน) เช่น ปราสาทกุฏิมหาฤาษี อยู่ในจังหวัดบุรีรัมย์ ปราสาทกูแก้ว อยู่ในจังหวัดอุดรธานี ปราสาทวัดมหาธาตุ อยู่ในจังหวัดลพบุรี ปราสาทตาเมือน อยู่ในจังหวัดสุรินทร์ ปราสาทหินพิมาย อยู่ในจังหวัดนครราชสีมา ปราสาทกำแพงเล็ก อยู่ในจังหวัดศรีสะเกษ และปราสาทกำแพงแลง อยู่ในจังหวัดเพชรบุรี ฯลฯ ต่อมาใน พ.ศ.1733 ปราสาทพระขรรค์หรือชัยสตรีเพื่ออุทิศถวายแด่พระบิดาของพระองค์นั้น มีนักแสดงระบำมากถึง 1,000 คน มีหน้าที่รำถวายในพิธีสักการบูชาต่างๆ อยู่ในปราสาทนี้[61] ซึ่งเป็นการเผยแพร่อิทธิพลของขอมเข้ามาในประเทศไทยตามยุคประวัติศาสตร์ที่พบ คือ ลพบุรี และในสมัยนี้ระบำสตรีทาสีแห่งเทวะ ในปราสาทต่างๆ ดูเหมือนกระจัดกระจายเนื่องจากความวิบัติทางศาสนาอีกด้วย[62]

ในสมัยอาณาจักรขอมโบราณ (เมืองพระนคร) นี้มีความเจริญรุ่งเรืองอย่างมาก จนได้มีการกำหนดรูปแบบของระบำขึ้น เรียกว่า ระบำท่วงท่าโบราณหรือระบำพระราชทรัพย์ ต่อมาชนชาติขอมในสมัยพระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 พระองค์ทรงนับถือศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไวษณพนิกาย และยกย่องให้เป็นศาสนาประจำชาติ และมีระบำขนาดใหญ่ซึ่งใช้จำนวนผู้หญิงแสดงมากถึง 1,000 คน

<u>สมัยหลังอาณาจักรขอมโบราณ (หลังเมืองพระนคร)</u>

สมัยนครพนม พบรูปสตรีในท่าระบำจำหลักอยู่บนก้อนดินเผา แล้วยังพบรูปลิงมีลักษณะเป็นหนุมานถือตระบองขนาดยาวที่ขุดได้มาจากบริเวณวัดก็อมนูร ออองโกร์บุเรียไปรกบาส จังหวัดตาแก้ว ซึ่งตั้งอยู่ตรงกลางของราชธานีในอาณาจักรนครพนม และยังเป็นการจำลองตามแบบระบำอินเดีย ซึ่งมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดสนิทสนมกับลัทธิพราหมณ์ เช่น รามเกียรติ์[63] คุณหญิงเปาเสาวรส พบศิลาจารึกโดยให้ผู้เชี่ยวชาญภาษาสันสกฤตและภาษาเขมรโบราณศึกษา นอกจากนี้ยังค้นพบเอกสารที่มีความสำคัญเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ ความเชื่อ ศาสนา ขนบธรรมเนียม

---

[60] เพชร ตุมกระวิล, <u>ระบำแขมร์</u>. (บุรีรัมย์ : โรงพิมพ์วินัย, 2548), หน้า 33 – 34.

[61] <u>เรื่องเดียวกัน</u>, หน้า 35.

[62] <u>เรื่องเดียวกัน</u>, หน้า 37.

[63] <u>เรื่องเดียวกัน</u>, หน้า 30.

ประเพณีวัฒนธรรม ศิลปะ ละคร ระบำ ดนตรี[64] อย่างไรก็ตามมิได้มีคำอธิบายเกี่ยวกับรูปแบบระบำในหลักฐานภาพจำหลัก

สมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 มีการสู้รบระหว่างขอมกับอาณาจักรจาม (จามปา) ทำให้ระบำเพื่อการบูชาเทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อที่สืบทอดกันมาตั้งแต่ในอดีต โดยใช้ทวทาสีผสมกับความเชื่อลัทธิเม คือ ผู้หญิงมีความยิ่งใหญ่ ระบำจึงสื่อให้เห็นถึงนางอัปสรโดยใช้ผู้หญิงในการแสดงระบำโดยเลียนแบบการร่ายรำหรือความงามของสตรีที่อยู่บนภาพจำหลักตามโบราณสถานต่างๆ ที่ชนชาติขอมเรียกว่า นางอัปสรา

ระบำขอมโบราณ ในอดีตนั้นมีการสร้างสรรค์ระบำมาตั้งแต่สมัยนครพนมและสมัยอาณาจักรเจนละ แต่ไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจน ซึ่งชนชาติขอมได้รับการถ่ายทอดรูปแบบของระบำ และรูปแบบความเชื่อประเพณีพิธีกรรม มาจากศาสนาพราหมณ์ในประเทศอินเดีย และลัทธิเม (ยกย่องผู้หญิงเป็นใหญ่) จากอาณาจักรจาม (จามปา) ปรากฏในภาพจำหลักโบราณสถาน ต่อมามีการสร้างสรรค์ระบำขึ้นเพื่อบวงสรวงบูชาเทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ตามศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไศวนิกาย และลัทธิไวษณพนิกาย รวมถึงศาสนาพุทธ นิกายมหายาน เริ่มจากในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 1 จึงเริ่มมีการขับร้องและเล่นดนตรี พร้อมกับมีการแสดงระบำเพื่อถวายแด่เทพเจ้า คือ พระอิศวร ทำให้เห็นว่าในสมัยนี้ชนชาติขอมมีการนับถือศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไศวนิกาย ระบำในสมัยนี้ใช้ผู้หญิงแสดง เพื่อการบวงสรวงและบำเรอเทพเจ้าในประเทศกัมพูชา ระบำในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 2 มีความเจริญรุ่งเรืองมากขึ้น จนได้มีการกำหนดรูปแบบของระบำและเรียกว่าระบำท่วงท่าโบราณหรือระบำพระราชทรัพย์ พระเจ้าชัยวรมันที่ 7 นับถือศาสนาพราหมณ์ลัทธิไวษณพนิกาย และพุทธศาสนานิกายในยุคนี้ ได้เผยแพร่อิทธิพลเข้าสู่ประเทศไทยตรงกับสมัยลพบุรี มีการสร้างปราสาทขอมตามความเชื่อจำนวนมากและเกือบทุกแห่ง มีความเกี่ยวข้องกับระบำทั้งที่ตามหลักโบราณสถาน เทวรูปสำริด เป็นต้น ต่อมาในสมัยพระเจ้า สุริยวรมันที่ 2 มีการสืบทอดระบำมาแต่ในสมัยก่อน และเริ่มใช้ผู้แสดงจำนวนมากขึ้น แต่ยังคงใช้ผู้หญิงในการร่ายรำเพื่อบูชาเทพเจ้า ชนชาติขอมเชื่อว่าพระมหากษัตริย์ คือ องค์สมมุติเทพ และ มีการสร้างสรรค์ระบำเพื่อถวายบูชาแด่เทพเจ้าในพิธีกรรมต่างๆ ตามหลักฐานที่พบอยู่บน ภาพจำหลักในปราสาทหิน

และจากการที่ขอมได้มีการสร้างปราสาทขึ้นเป็นจำนวนมาก ในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ซึ่งตรงกับสมัยลพบุรี ในปี พ.ศ.1100 – 1800 และในสมัยนั้นขอมมีการสร้างปราสาทขึ้นเพื่อแผ่ขยายอาณาเขตดินแดนของตน และต้องการทำให้ชนชาติอื่นรู้ว่าที่แห่งนี้ขอมเคยเรืองอำนาจหรือ

---

[64] เพชร ตุมกระวิล, ระบำแขมร์. (บุรีรัมย์ : โรงพิมพ์วินัย, 2548), หน้า 31.

ปกครองอยู่ก่อนแล้ว ดังนั้นจะเห็นได้ว่าขอมมีการสร้างปราสาทในประเทศไทย โดยเห็นได้จากภาพจำหลักตามโบราณสถาน และโบราณวัตถุต่างๆ ที่ค้นพบในประเทศไทย ดังนี้

โบราณสถาน

1. ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ สร้างขึ้นเมื่อพุทธศตวรรษที่ 15 – 18 มีภาพจำหลักที่ค้นพบ จำนวน 1 ภาพ

ภาพที่ 1 จำหลักพระพุทธรูปที่ช่องประตูทางเข้าสู่ปราสาทประธาน
ที่มา : ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์

2. ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา สร้างขึ้นเมื่อพุทธศตวรรษที่ 16 มีภาพจำหลักที่ค้นพบ จำนวน 6 ภาพ

ภาพที่ 2 จำหลักนางฟ้อนรำ ศิลาทับหลังประตูระเบียงคด
ทางทิศตะวันออกในปราสาทหินพิมาย
ที่มา : ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา

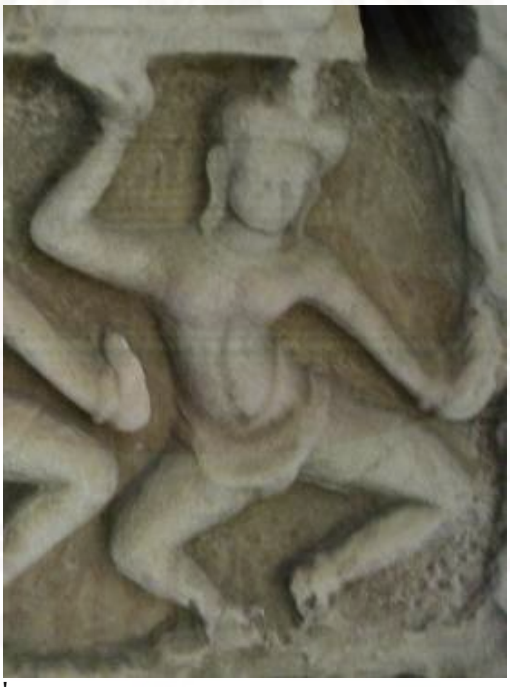
ภาพที่ 3 จำหลักนางฟ้อนรำ ศิลาทับหลังประตูระเบียงคด
ทางทิศตะวันออกในปราสาทหินพิมาย
ที่มา : ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา

ภาพที่ 4 จำหลักพระศิวะนาฏราช หรือการฟ้อนรำของพระศิวะ
ที่ทับหลังของปราสาทหินพิมาย
ที่มา : ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 5 ทับหลังภาพพระพุทธรูปและบุคคลฟ้อนรำ ในปราสาทหินพิมาย

ที่มา : ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา



ภาพที่ 6 ทับหลังภาพบุคคลฟ้อนรำ ในปราสาทหินพิมาย

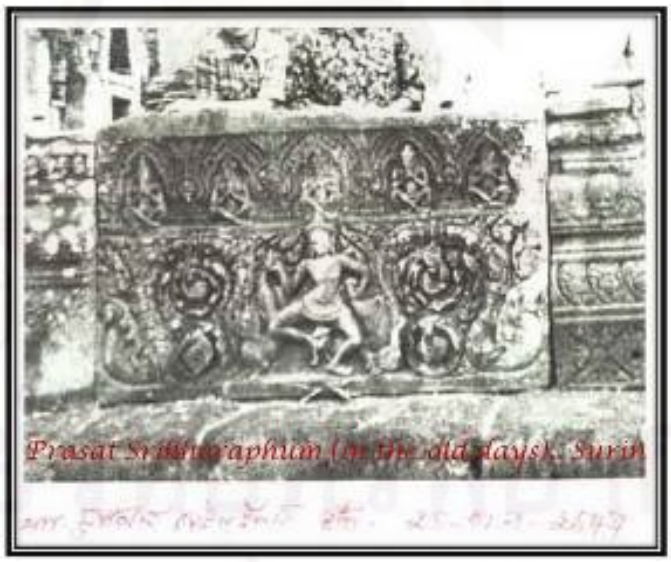
ที่มา : ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 7 จำหลักนางอัปสรฟ้อนรำ ในปราสาทหินพิมาย

ที่มา : ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา

3. ปราสาทหินศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ สร้างขึ้นเมื่อพุทธศตวรรษที่ 17 มีภาพจำหลักที่ค้นพบ จำนวน 1 ภาพ



ภาพที่ 8 ศิวนาฏราชหรือพระอิศวรทรงฟ้อนรำทับหลัง ในปราสาทศรีขรภูมิ

ที่มา : ปราสาทศรีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์

4. พระปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี สร้างขึ้นเมื่อพุทธศตวรรษที่ 17 มีภาพจำหลักที่ค้นพบ จำนวน 1 ภาพ

ภาพที่ 9 พระปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี

ที่มา : http//www.google.co.th

5. ปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา สร้างขึ้นเมื่อพุทธศตวรรษที่ 16 – 17 มีภาพจำหลักที่ค้นพบ จำนวน 7 ภาพ

ภาพที่ 10 จำหลักรูปผู้ชายถือตระบอง ในปราสาทนครวัด

ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

ภาพที่ 11 จำหลักนางอัปสร ที่เสาในปราสาทนครวัด

ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

ภาพที่ 12 จำหลักรูปนางอัปสร ที่ผนังปราสาทนครวัด

ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

ภาพที่ 13 จำหลักเทพร่ายรำ ในปราสาทนครวัด

ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

ภาพที่ 14 นางอัปสรถือดอกบัว จำหลัก อยู่ข้างประตูในปราสาทนครวัด

ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 15 จำหลักนางอัปสร ในปราสาทนครวัด

ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

ภาพที่ 16 จำหลักนางอัปสรบนผนัง ในปราสาทนครวัด

ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา

โบราณวัตถุ

1. ภาพมารรำ ท่าวยัมสิตะ สมัยลพบุรี

ภาพที่ 17 มารรำ ท่าวยัมสิตะ สมัยลพบุรีขุดได้ที่ปราสาทหินพิมาย นครราชสีมา

ที่มา : ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา

2. ภาพรูปนางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรีหน่วยพัฒนาการเคลื่อนที่ได้มาจากอำเภอกุจฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

ภาพที่ 18 จำหลักรูปนางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี

ที่มา : หน่วยพัฒนาการเคลื่อนที่ได้มาจากอำเภอกุจฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

ภาพที่ 19 นางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี

ที่มา : หน่วยพัฒนาการเคลื่อนที่ได้มาจากอำเภอกุจฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

ภาพที่ 20 รูปนางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี

ที่มา : หน่วยพัฒนาการเคลื่อนที่ได้มาจาก อำเภอกุจฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

3. โยคินีสำริด สมัยลพบุรี ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร

ภาพที่ 21 โยคินีสำริดสมัยลพบุรีในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร
ที่มา : พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

4. นางฑากินีสำริด สมัยลพบุรี ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร

ภาพที่ 22 นางฑากินีสำริด สมัยลพบุรี ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร
ที่มา : พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร

5. นางฑากินีสำริด อยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา

ภาพที่ 23 นางฑากินีสำริด อยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพิมาย
ที่มา : พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา

ข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่าโบราณสถาน โบราณวัตถุ ในสมัยลพบุรี (พ.ศ.1100 – พ.ศ.1800) เป็นยุคที่ขอมมีอำนาจสูงสุดและเผยแพร่อิทธิพลเข้ามาในประเทศไทย ได้แก่ ความเชื่อ ศาสนา ประเพณี พิธีกรรม ตลอดจนดนตรีและนาฏยศิลป์ไทยสร้างสรรค์ จึงนำเอาประสบการณ์ที่พบจากภาพจำหลักนางอัปสร และเทวรูปสำริด ในปราสาทขอมที่พบในประเทศไทยและประเทศกัมพูชาข้างต้น มาประกอบกับภูมิหลังของผู้สร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์ไทย ซึ่งได้นำภาพเหล่านี้มาร้อยเรียงเหตุการณ์ ภาพจำหลัก ให้เป็นเรื่องราวแล้วใส่ท่าเชื่อมตามภาพนาฏยศิลป์ไทย แต่ให้มีรูปลักษณ์แบบขอมโบราณตามจินตนาการและดนตรีสำเนียงขอม พร้อมทั้งจำลองแบบเครื่องแต่งกายนางอัปสรผสมผสานจนเกิดการแสดงระบำโบราณคดีชุด “ระบำลพบุรี” อันจะเป็นต้นแบบแนวคิดให้ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณในเวลาต่อมา

2.3 ระบำโบราณคดี ชุด ระบำลพบุรี

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึง ความเป็นมาในการสร้างสรรค์ ระบำโบราณคดี ชุด ลพบุรี หรือเรียกว่า “ระบำลพบุรี” ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

ระบำโบราณคดี เกิดขึ้นเมื่อ พ.ศ.2509 โดยดำริของอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ขณะดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในสมัยนั้น ท่านได้ศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับโบราณสถาน และโบราณวัตถุนั้นๆ โดยการให้ช่างภาพประจำกรมศิลปากรที่ได้ติดตามไปด้วยถ่ายภาพโบราณสถาน โบราณวัตถุต่างๆ นั้นไว้เพื่อเป็นหลักฐานทางโบราณคดี ภาพที่ถ่ายนั้นเป็นภาพจำหลัก ภาพฝาผนัง หรือตามภาพหน้าบันของปราสาทหิน พระปรางค์ รวมถึงเทวรูปต่างๆ ซึ่งภาพเหล่านั้นปรากฏให้เห็นเป็นภาพลีลาท่าทางของนางอัปสร เครื่องแต่งกาย กองทัพ รวมถึงความเชื่อต่างๆ ของศาสนาพราหมณ์ และศาสนาพุทธ ตามที่กลุ่มคนนับถือ ซึ่งภาพต่างๆ เหล่านั้นเป็นการเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสมัยนั้นๆ ได้เป็นอย่างดี จากการเดินทางสำรวจ ตรวจตราตามสถานที่ต่างๆ พบภาพและเรื่องราวต่างๆ มานั้น ทำให้อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ระบำโบราณคดีในยุคแรก ที่ท่านกล่าวว่า “เมื่อข้าพเจ้ามีหน้าที่เดินทางไปตรวจโบราณวัตถุสถานในจังหวัดต่างๆ ก็ขอให้ช่างภาพถ่ายรูปโบราณสถานเหล่านั้นไว้ด้วย แล้วภายหลังได้ตัดเฉพาะภาพระบำรำฟ้อนและท่าแสดงลีลาจากโบราณวัตถุสถานและจากภาพถ่ายในหนังสือที่ค้นคว้าจัดพิมพ์ไว้ รวบรวมเข้าตามสมัยทางโบราณคดีก่อน และเมื่อคิดจะสร้างระบำโบราณคดี จึงได้เล่าความมุ่งหมายให้ครูมนตรี ตราโมท ฟังและขอร้องให้ประพันธ์เพลงขึ้นก่อน ขณะที่รอเพลงดนตรีของครูมนตรี ตราโมท อยู่นั้น ได้นำเพลงแขกหนังมาให้ครูลมุล จัดลีลาท่ารำระบำชุดศรีวิชัยขึ้นก่อน แต่เมื่อครูมนตรี แต่งเพลงครบ 5 ชุด และก็ขอร้องให้ครูลมุล จัดลีลาท่านาฏศิลป์ 4 ชุดแรกใหม่”[65]

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้นทำให้เห็นขั้นตอนการทำงานในการเก็บรวบรวมข้อมูลดังกล่าวที่จะนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ระบำ ซึ่งเกิดจากแนวความคิดของ อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ดังนี้

อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ท่านเริ่มเข้ารับราชการ เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน พ.ศ.2477 แผนกโบราณคดี กองศิลปวิทยาการ กรมศิลปากร และท่านเคยรับตำแหน่ง ผู้อำนวยการกองการสังคีต กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ.2499 จึงถือได้ว่า ท่านเริ่มจากการเป็นนักโบราณคดีก่อน ต่อมาท่านได้เลื่อนตำแหน่งเป็นอธิบดี และจากนั้นไม่นานท่านก็ได้รับตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร เมื่อวันที่ 15 ตุลาคม พ.ศ.2499 และจากการที่ท่านขึ้นเป็นอธิบดีนี้เอง

---

[65] วิทยาลัยนาฏศิลป์, คุณานุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนิน พระราชทานเพลิงศพนางลมุล ยมะคุปต์ ต.ม. (กรุงเทพฯ : ม.ป.พ., 2526), หน้า

ท่านจึงมีหน้าที่ในการศึกษาข้อมูลโบราณสถาน โบราณวัตถุ ตามสถานที่ในจังหวัดต่างๆ และด้วยความสนใจเกี่ยวกับประวัติศาสตร์เป็นทุนเดิมจึงมีแนวคิดที่ต้องการจะนำเรื่องราวประวัติศาสตร์ ที่เกิดขึ้นในอดีตที่ท่านพบจากการขุดค้นคว้าในช่วงที่ท่านเดินทางไปสำรวจตรวจตราระหว่างปฏิบัติราชการ เพื่อต้องการนำมาเล่าเรื่องราวให้กับผู้สนใจหรือประชาชนทั่วไปได้รับรู้ และตระหนักถึงคุณค่าทางประวัติศาสตร์ของชาติไทย และจากการที่ท่านดำรงตำแหน่งอธิบดีนี้ ท่านเป็นผู้ฟื้นฟูนาฏศิลป์ ดนตรี โขน ละคร อยู่แล้ว ท่านจึงใช้นาฏศิลป์ในการเล่าเรื่องเพื่อให้เกิดความสนใจจากประชาชนทั่วไป โดยการทำภาพนิ่งให้เคลื่อนไหวเสมือนมีชีวิต[66]

ขั้นตอนในการสร้างสรรค์ระบำโบราณคดีนี้ เริ่มต้นโดยการสำรวจโบราณสถาน โบราณวัตถุ ตามสถานที่ในจังหวัดต่างๆ ที่ได้ขุดค้นพบในประเทศไทย แล้วเก็บรวบรวมข้อมูลจากภาพถ่ายในหนังสือที่มีการค้นคว้าทางประวัติศาสตร์ที่ได้มีการจัดพิมพ์ไว้กับภาพถ่ายที่อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ได้ให้ช่างภาพถ่ายไว้ แล้วตัดเอาเฉพาะภาพที่แสดงลีลาท่ารำ หรือท่าทางจากภาพโบราณสถาน หรือโบราณวัตถุเหล่านั้น จากนั้นจึงนำมาแยกข้อมูลตามแต่ละสมัยที่นักวิชาการ ได้กำหนดไว้ดังนี้[67]

สมัยก่อนประวัติศาสตร์	
สมัยศิลปอินเดีย	
สมัยทวารวดี	พุทธศักราชที่ 1000-1500
สมัยศรีวิชัย	พุทธศักราชที่ 1200-1700
สมัยลพบุรี	พุทธศักราชที่ 1500-1800
สมัยเชียงแสน	พุทธศักราชที่ 1600-2100
สมัยสุโขทัย	พุทธศักราชที่ 1800-1900
สมัยอยุธยา	พุทธศักราชที่ 1900 – ต้นพุทธศักราชที่ 2300
สมัยรัตนโกสินทร์	พุทธศักราชที่ 2300 – ปัจจุบัน

ต่อมาอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ จึงได้มอบหมายให้อาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลง โดยท่านได้เริ่มเล่าจุดมุ่งหมายที่ท่านต้องการจะสร้างสรรค์ระบำโบราณคดีให้กับอาจารย์มนตรี ตราโมท ฟังและขอร้องให้อาจารย์มนตรี ตราโมท ประพันธ์ทำนองเพลงขึ้นก่อน ดังนั้นจากที่อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ได้เล่าจุดมุ่งหมายให้ฟังจึงทำให้ท่านทั้งสองมีแนวคิด

---

[66] กรมศิลปากร, การแสดงนาฏศิลป์ ระบำชุดโบราณคดี และละครใน เรื่อง อิเหนา (สูจิบัตร). (พระนคร : โรงพิมพ์ศิวพร, 2510), หน้า 5.

[67] พรเทพ บุญจันทร์เพชร, ระบำโบราณคดี. (กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้า, 2540), หน้า 5.

ในการสร้างสรรค์ระบำเดียวกัน ระหว่างที่อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ กำลังรอเพลงของ อาจารย์มนตรี ตราโมท อยู่นั้น ท่านได้รับแจ้งจากทางเอกอัครราชทูตไทย ประจำกรุงกัวลาลัมเปอร์ คือ นายประสงค์ บุญเจิม ว่า “ท่านตนกู อับดุล รามาน นายกรัฐมนตรีแห่งเอเชียต้องการจะได้นาฏศิลป์จากประเทศไทยเพื่อไปถ่ายทำภาพยนตร์ เรื่อง ราชาเบอร์ซิออง (Raja Bensiyong) ที่ท่านตนกูเป็นผู้แต่งขึ้น ซึ่งเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับอาณาจักรศรีวิชัย อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ จึงได้จัดระบำให้ 2 ชุด คือ รำซัดชาตรี และระบำศรีวิชัย อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ จึงได้เล่าแนวคิดดังกล่าวให้กับ ครูลมุล และครูเฉลย ฟัง แล้วจึงนำเพลงแขกหนังหรือเพลงไกรลาศสำเริงมาให้ครูลมุลกับครูเฉลยจัดลีลาท่ารำชุดระบำศรีวิชัยขึ้นก่อน เพื่อใช้แสดงประกอบภาพยนตร์ ณ กรุงกัวลาลัมเปอร์ และนครสิงคโปร์ ตามคำขอร้องของท่านตนกู เมื่อต้นเดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ.2510[68]

และเมื่อครูมนตรี ตราโมท แต่งเพลงระบำครบ 5 ชุด แล้ว อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ จึงได้นำเพลงมาให้ครูลมุลและครูเฉลยจัดลีลาท่านาฏศิลป์ 4 ชุดแรกขึ้นใหม่ คือ ระบำทวารวดี ระบำศรีวิชัย ระบำลพบุรี ระบำเชียงแสน (ส่วนระบำสุโขทัยนั้น หม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้จัดลีลาท่านาฏศิลป์) เมื่อทุกฝ่ายได้ทราบแนวคิดและเข้าใจความมุ่งหมายของอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ตรงกันแล้ว แต่ละฝ่ายจึงเริ่มทำหน้าที่ของตนเองตามที่ได้รับมอบหมายโดยเริ่มจากการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลทางประวัติศาสตร์จากโบราณสถาน โบราณวัตถุ หลักฐานหรือเอกสารที่เกี่ยวข้องรวมถึงภาพถ่าย แล้วจำแนกออกตามยุคสมัยที่นักโบราณคดีได้แบ่งยุคสมัยไว้[69] และจากข้อความที่อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เขียนอนุสรณ์ถึงครูลมุลว่า “ตลอดเวลาร่วมงานราชการกับครูลมุลมากกว่า 20 ปี เมื่อเราจัดละคอนสร้างบทระบำรำฟ้อนแล้วขอให้ครูมนตรี ตราโมท บรรจุเพลงหรือประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ แล้วให้นักดนตรีบรรเลงให้ครูลมุลฟัง ขอให้คิดท่ารำฟ้อนออกมา เมื่อครูได้อ่านหรือได้ฟังบทและทำนองดนตรีแล้วจะแสดงท่าและลีลาทางนาฏศิลป์ออกมาได้คล่องแคล่วและฉับไว หากลีลาท่านั้น ๆ ไม่งามพอหรือไม่กระชับบทหรือรวบรัดและรุกรนเกินไป เมื่อเสนอแนะขึ้นก็ยินดีคิดเปลี่ยนท่าให้ทันทีดูแล้วเห็นเป็นง่ายๆ ซึ่งครูลมุลก็เหงื่อไหล ใคลย้อยไปทั้งตัว แต่ยังนำไปฝึกหัดต่อให้ศิษย์ด้วยความยิ้มแย้มแจ่มใสต่อไปอีก”[70]

---

[68] พรเทพ บุญจันทร์เพชร, ระบำโบราณคดี. (กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้า, 2540), หน้า 9 – 11.

[69] เรื่องเดียวกัน, หน้า 5.

[70] วิทยาลัยนาฏศิลป์, คุณานุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนิน พระราชทานเพลิงศพ นางลมุล ยมะคุปต์ ต.ม. (กรุงเทพฯ : ม.ป.พ., 2526), หน้า 29.

จากข้อความข้างต้น แสดงให้เห็นขั้นตอนของการประดิษฐ์ท่ารำของครูลมุล โดยท่านเริ่มจากการฟังเพลง หรือทำนองดนตรี แล้วหลังจากอ่านบทหรือฟังบทและทำนองดนตรีแล้ว จึงแสดงลีลาท่านาฏศิลป์อย่างคล่องแคล่วฉับไว จึงทำให้เห็นว่าครูลมุลได้ทำความเข้าใจกับเพลงหรือบทนั้นแล้วศึกษาข้อมูลที่ตนได้รับมารวมกับประสบการณ์ที่ได้จากการเรียนการสอนหรือการแสดงที่ครูได้สั่งสมมาตั้งแต่วัยเยาว์ แล้วนำมาผสมผสานกับจินตนาการของตนจึงเกิดเป็นลีลาท่านาฏศิลป์ขึ้น จึงทำให้เห็นขั้นตอนของการออกแบบการแสดงนาฏศิลป์ และเมื่อครูลมุลประดิษฐ์ท่ารำเสร็จแล้ว ถ้ายังไม่ดีพอหรือไม่งามพอ หากมีคนเสนอแนะขึ้นครูก็ยินดีจะเปลี่ยนท่าใหม่ให้ทันที ทำให้ทราบว่าครูลมุลเป็นผู้ที่ยอมรับฟังความคิดเห็นจากผู้อื่นที่ได้เสนอแนะเสมอ แล้วจึงแก้ไขจนได้เป็นการแสดงนาฏศิลป์ แล้วจึงได้ถ่ายทอดและฝึกหัดให้กับศิษย์หรือผู้แสดงอย่างมีความสุข เพื่อให้การแสดงออกมาสู่สายตาสาธารณชนต่อไป

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์หรือระบำที่เกิดขึ้นในสมัยของ อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ มีกระบวนในการทำงานอย่างมีขั้นตอนและเป็นระบบรวมถึงมีการทำงานเป็นทีมและได้รับความร่วมมือกันเป็นอย่างดี โดยเริ่มจากการเก็บรวบรวมข้อมูลและศึกษาทำความเข้าใจกับข้อมูลที่ได้รับมาแล้วจึงนำมาสังเคราะห์และวิเคราะห์เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ แล้วจึงมีการปรับปรุงแก้ไข และนำสู่สายตาสาธารณชนต่อไปตามลำดับ

จากนั้น อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ จึงได้ปรึกษาเกี่ยวกับการออกแบบเครื่องแต่งกายและมอบหมายให้หม่อมเจ้ายาใจ จิตรพงศ์ และนายระพีศักดิ์ ชัชวาลย์ ออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อใช้ในการเดินแบบเครื่องแต่งกายแต่ละสมัย และมอบหมายให้นายสนิท ดิษฐพันธ์ เป็นผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายของระบำโบราณคดี จากนั้นจึงให้นางชนานันท์ ช่างเรียน เป็นผู้สร้างเครื่องแต่งกาย และนายชิด แก้วดวงใหญ่ สร้างเครื่องศิราภรณ์เพื่อใช้ในการแสดงระบำ

การทำงานของอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ มีการแบ่งหน้าที่และแบ่งฝ่ายกันอย่างชัดเจน และมอบหมายให้แต่ละฝ่ายเป็นผู้ตัดสินใจ ส่วนท่านจะเป็นผู้ดูภาพรวมของการแสดง โดยในการสร้างสรรค์ อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ได้แบ่งออกเป็น 4 ฝ่าย ดังนี้

1. ฝ่ายข้อมูล

นำโดยอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากร ผู้ริเริ่มแนวคิดในการสร้างสรรค์ระบำโบราณคดี และมีหน้าที่ในการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลทางประวัติศาสตร์จากโบราณสถาน โบราณวัตถุ ที่ขุดค้นพบในประเทศไทย ตามจังหวัดต่างๆ

2. ฝ่ายดนตรี

นำโดย อาจารย์มนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ผู้สร้างเครื่องดนตรีและประพันธ์ทำนองเพลงของระบำโบราณคดีในแต่ละสมัย ตามแนวคิดของอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์

3. ฝ่ายนาฏศิลป์

นำโดยครูลมุล ยมะคุปต์ และมีผู้ช่วยคือ ครูเฉลย ศุขะวณิช ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย เป็นผู้ประดิษฐ์ลีลาท่านาฏศิลป์ของระบำโบราณคดี 4 ชุด ได้แก่ ระบำทวารวดี ระบำศรีวิชัย ระบำลพบุรี และระบำเชียงแสน แต่เนื่องด้วยขณะที่ครูลมุล ประดิษฐ์ท่ารำในชุดลพบุรีนั้นก็ได้เริ่มล้มป่วยลงเรื่อยมา[71] ดังนั้นอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ จึงขอร้องให้หม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ประดิษฐ์ลีลาท่านาฏศิลป์ของระบำสุโขทัย

4. ฝ่ายเครื่องแต่งกาย

โดยมีการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อใช้ในการเดินแบบเครื่องแต่งกายตามยุคสมัย และเพื่อใช้ในการแสดงระบำโบราณคดี 5 ชุด ซึ่งนำโดยหม่อมเจ้ายาใจ จิตรพงศ์ ร่วมกับนายระพีศักดิ์ ชัชวาลย์ และนายสนิท ดิษฐพันธ์ ตามลำดับ จากนั้นได้มอบหมายให้นางชนานันท์ ช่างเรียน เป็นผู้สร้างเครื่องแต่งกาย และให้นายชิด แก้วดวงใหญ่ สร้างเครื่องศิราภรณ์

หลังจากที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้รับมอบหมายในการประพันธ์เพลงระบำโบราณคดีแล้วท่านก็ได้ศึกษาวัตถุประสงค์ของเพลงระบำชุดนี้ ซึ่งมีจุดมุ่งหมายเพื่อสะท้อนให้เห็นภาพทางประวัติศาสตร์โบราณคดีในสมัยต่างๆ แล้วว่า แต่ละสมัยนั้นมีศิลปวัฒนธรรม วิถีชีวิตความเป็นอยู่ การแต่งกาย เป็นอย่างไร แล้วจึงปรึกษากับนักโบราณคดีของกรมศิลปากร จากนั้นก็นำข้อมูลที่ได้มาเป็นหลักในการประพันธ์เพลงระบำโบราณคดี ทั้งข้อมูลจากเอกสาร หลักฐานต่างๆ ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติในจังหวัดต่างๆ หรือแม้แต่ลงพื้นที่ตามสถานที่ต่างๆ จริง ซึ่งในสมัยลพบุรี อาจารย์มนตรี ท่านได้เดินทางไปชมโบราณสถานอันยิ่งใหญ่ของอาณาจักรขอมในอดีต ได้แก่ ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นต้น[72]

ในการเดินทางไปศึกษาตามสถานที่ต่างๆ ข้างต้นนั้น ใช้เวลานานประมาณ 2 – 3 เดือน ในแต่ละแห่งต้องใช้เวลาหลายวันเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ละเอียดที่สุด และได้มีผู้ร่วมเดินทางไปกับครูมนตรี ตราโมท คือ นางพูนทรัพย์ ตราโมท (ภรรยา) อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากร

---

[71] นพรัตน์ หวังในธรรม. สัมภาษณ์. 25 มิถุนายน 2549.

[72] ลักษณาวดี จตุรภัทร์, งานสร้างสรรค์เพลงระบำชุดโบราณคดีของครูมนตรี ตราโมท. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2544), หน้า 33 – 35.

และนายนุ่ม อยู่ในธรรม รองอธิบดีกรมศิลปากร และบางครั้งจะมีนางดนตรี ตราโมท (บุตรี) ร่วมเดินทางไปด้วย โดยมีการถ่ายภาพท่ารำ เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี และสีสันเครื่องแต่งกาย ฯลฯ อย่างละเอียด เมื่อได้ข้อมูลที่เป็นหลักฐาน เอกสารโบราณคดีแล้วจึงนำมาวิเคราะห์ โดยแบ่งตามยุคสมัย หากข้อมูลตรงส่วนไหนไม่ชัดท่านก็จะปรึกษาสอบถามจากนักโบราณคดี หลายท่าน เช่น เรื่องเครื่องดนตรี ซึ่งปรากฏในภาพจำหลักบางภาพไม่ชัดว่าเป็นเครื่องดนตรีชนิดใด ท่านก็มีการประดิษฐ์และผสมผสานขึ้นใหม่ ครูมนตรี ตราโมท จะวิเคราะห์ไปพร้อมกับการเดินทางไปศึกษาในสถานที่จริง

การคัดเลือกเครื่องดนตรีนั้นถือเป็นการสร้างสรรค์อย่างหนึ่งของครูมนตรี ตราโมท ท่านได้นำเครื่องดนตรีโบราณที่ในปัจจุบันไม่ค่อยมีคนมาบรรเลงกลับมาใช้อีกหลายชนิด ได้แก่ กระจับปี่ 3 ขนาด พิณน้ำเต้า และพิณ 5 สาย เมื่อได้เครื่องดนตรีครบทุกชนิดมาจัดวางให้เหมาะสมเข้าตามยุคสมัย ในวงลพบุรีมีภาพเครื่องดนตรีที่ปรากฏอยู่ในภาพจำหลักตามโบราณสถาน – โบราณวัตถุ สมัยลพบุรี คือ พิณน้ำเต้า และกระจับปี่ ดังนั้นครูมนตรี ท่านจึงได้นำเครื่องดนตรีไทย ทั้ง 10 ชิ้น มาใช้ในการบรรเลง ได้แก่ ซอสามสาย พิณน้ำเต้า ปี่ใน กระจับปี่ 1 กระจับปี่ 2 ฉิ่ง ฉาบ โทน 2 ลูก กรับคู่ 1 และกรับคู่ 2[73]

ซึ่งเพลงระบำลพบุรี สำเนียงขอม (เขมร) เนื่องจากศิลปะในสมัยลพบุรี อันปรากฏ จากหลักฐานทางโบราณสถาน – โบราณวัตถุ เป็นศิลปะแบบขอม ดังนั้นเพลงระบำลพบุรี จึงแต่งขึ้นให้มีลักษณะของภาษาและสำเนียงแบบขอม ประพันธ์เสร็จเมื่อวันที่ 30 มีนาคม พ.ศ.2510[74]

ในการประพันธ์เพลงแต่ละเพลงนั้นจะใช้เวลาไม่เท่ากัน บางเพลงใช้เวลาเพียงหนึ่งสัปดาห์ บางเพลงใช้เวลาเป็นเดือน แล้วแต่อารมณ์ทางสุนทรียะ และก่อนที่จะประพันธ์เพลงใหม่ต้องใช้เวลาเพื่อลืมสำนวนเก่า

หลังจากนั้นครูมนตรี ตราโมท จึงได้คัดเลือกนักดนตรีในกรมศิลปากรมาบรรเลงในเครื่องดนตรีประเภทต่างๆ ตามความถนัดของแต่ละบุคคล โดยครูมนตรี ตราโมท จะเป็นผู้ต่อเพลงให้ลูกศิษย์ด้วยตนเอง และมีการนำจังหวะหน้าทับของเดิมมาใช้และปรับปรุงให้เข้ากับสำเนียงและท่วงทำนองของแต่ละเพลง โดยการปรับปรุงจังหวะหน้าทับนี้ นายปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี ผู้เชี่ยวชาญทางด้านเครื่องหนังก็ร่วมเสนอความคิดด้วย ในการต่อเพลงนั้นเมื่อทุกคนทราบทำนองเพลงแล้ว

---

[73] ลักษณาวดี จตุรภัทร์, งานสร้างสรรค์เพลงระบำชุดโบราณคดีของครูมนตรี ตราโมท. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2544), หน้า 38 – 39.

[74] เรื่องเดียวกัน, หน้า 36 – 37.

แต่ละคนก็ต้องไปฝึกซ้อมในเครื่องมือของตนให้เกิดความชำนาญ หลังจากนั้นก็จะมีการฝึกซ้อมรวมวงกันเพื่อความพร้อมเพรียงในเรื่องของจังหวะให้ผสมผสานกลมกลืนกัน ในขั้นตอนของการต่อเพลงใช้ระยะเวลาประมาณ 1 เดือน[75]

ต่อมาในการประดิษฐ์ท่ารำของระบำโบราณคดี 5 ชุด นั้น เนื่องจากครูลมุล ยมะคุปต์ ครูเฉลย ศุขะวณิช และหม่อมแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ท่านได้เข้าเรียนละครตั้งแต่ในวัยเยาว์ ณ วังสวนกุหลาบ ซึ่งในการฝึกหัดนาฏศิลป์ที่วังสวนกุหลาบนี้ มีหลักและวิธีการอย่างเข้มงวด โดยได้รับการฝึกหัดนาฏศิลป์เริ่มจากเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเชิดเสมอ เพลงหน้าพาทย์ ระบำสี่บท และละครแล้วจึงแยกไปเต้นเสาเพื่อฝึกกำลังขา โดยตัวพระจะเต้นแม่ท่ายักษ์ และออกกราว ส่วนตัวนางจะเต้นแม่ท่าลิง ซึ่งการฝึกหัดเช่นนี้เป็นการฝึกหัดนาฏศิลป์ขั้นพื้นฐานของละครวังสวนกุหลาบ ซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากครูละครวังสวนกุหลาบ อาทิ หม่อมครูแย้ม (อิเหนา) และหม่อมครูนุ่ม ฝึกรำพื้นฐานชุดต่างๆ หม่อมครูอึ่ง ฝึกเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเชิดเสมอ คุณครูหลิม ฝึกละครนอก และละครพันทาง และยังมีครูพิเศษในวังสวนกุหลาบ อาทิ เจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4 ฝึกละครพันทาง เจ้าจอมมารดาทับทิม ในรัชกาลที่ 5 และพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) ฝึกรำเพลงหน้าพาทย์

คุณครูลมุล และคุณครูเฉลย ในขณะที่อยู่ในวัยสาวและเป็นละครตัวเอกของคณะละครวังสวนกุหลาบก็มารวมอยู่ในกลุ่มคณะดรุณีชั้นสูง ซึ่งต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็นคณะราตรีพัฒนา ระยะเวลาที่ท่านทั้งสองได้เดินทางไปเขมรนั้น อยู่ระหว่าง พ.ศ.2466 – พ.ศ.2468 ซึ่งเป็นการเดินทางไปเขมรครั้งแรกของครูลมุล[76] ต่อมาเมื่อครูลมุล สมรสกับนายสงัด ยมะคุปต์ ครูลมุลจึงได้มีโอกาสติดตามสามีขึ้นไปเชียงใหม่ และได้รับพระกรุณาจากเจ้าแก้วนวรัฐ (เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่) และพระราชา เจ้าดารารัศมี ให้ไปเป็นครูสอนนาฏศิลป์ และในระหว่างนั้นท่านก็จดจำการแสดงของภาคเหนือชุดต่างๆ มาด้วย เช่น ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนเงี้ยว ฯลฯ ลงมาเผยแพร่ที่กรุงเทพฯ เป็นคนแรก ทั้งสองอยู่เชียงใหม่ประมาณ 3 – 4 ปี แล้วเดินทางกลับกรุงเทพฯ ไม่นานครูลมุลก็ได้รับการชักชวนจากครูเกตุมวดี อดีตละครหลวงในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ให้ไปช่วยทำงานการละครและดนตรีในประเทศเขมร ครูสงัดได้ไปเป็นครูสอนปี่พาทย์ให้กับวงนายขาวที่เมืองพระตะบอง ส่วนครูลมุล

---

[75] ลักษณาวดี จตุรภัทร์, งานสร้างสรรค์เพลงระบำชุดโบราณคดีของครูมนตรี ตราโมท. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2544), หน้า 42.

[76] ศศิวิมล, รวมเรียงความของศศิวิมลทวาทศมบรรพ ลำดับสิบสอง. (กรุงเทพฯ : ศรีสารา, 2549), หน้า 105.

นั้น เป็นผู้แสดงนำคณะละครไปแสดงด้วย การเดินทางในครั้งนั้นเป็นประสบการณ์ที่ไม่เคยลืม[77] ทั้งสองอยู่เขมรได้ประมาณ 1 ปี ก็เดินทางกลับกรุงเทพฯ แต่ท่านทั้งสองก็ได้ทิ้งเครื่องดนตรีปี่พาทย์และอุปกรณ์การแสดงละครเอาไว้ที่เขมรทั้งหมด[78]

เมื่อครูลมุล ยมะคุปต์ ได้เข้ารับราชการในกรมศิลปากร เมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ.2477 ในขณะที่ ฯพณฯ ท่านพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ดำรงตำแหน่ง อธิบดีกรมศิลปากร ในสมัยนั้นครูลมุลได้มีการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์มากมาย เช่น รำ ระบำ และเชิ้ง เป็นต้น ซึ่งใน พ.ศ.2478 ครูลมุล ร่วมคิดการแสดงชุด “รำแม่บทใหญ่” กับครูมัลลี คงประภัศร์ เพื่อใช้ประกอบการแสดงเรื่อง “สุริยคุปต์” ซึ่งท่ารำแม่บทใหญ่นั้นเดิมเป็นท่านิ่ง ท่านทั้งสองจึงได้ประดิษฐ์ท่าเชื่อมหรือที่เรียกว่า “ลีลา” ซึ่งเป็นกระบวนรำขึ้น และขออนุญาตจากพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) จัดเป็นหลักสูตรใช้สอนในโรงเรียนนาฏศิลป์จนถึงทุกวันนี้[79] ครูลมุลจึงมีความสามารถและเริ่มมีประสบการณ์ในการประดิษฐ์ท่าเชื่อม ประกอบกับการที่ท่านเป็นคนช่างสังเกตและช่างจดจำ ดังเห็นได้จากการที่ครูลมุลนำการแสดงของทางภาคเหนือมาเผยแพร่ในกรุงเทพฯ ครั้งนั้น

ครูมนตรี ตราโมท ได้ทำการบันทึกเทปไปให้ผู้ประดิษฐ์ท่ารำระบำลพบุรี ทั้งสามท่านพร้อมกับรูปภาพที่ปรากฏตามภาพจำหลักต่างๆ ที่ท่านได้ไปถ่ายภาพมาจากสถานที่จริงด้วย เพื่อต้องการให้ท่ารำระบำลพบุรีคล้ายคลึงกับภาพจำหลักมากที่สุด เช่น ท่ามารรำ ท่าวยัมสิตะ สมัยลพบุรี ถ่ายภาพจากปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ท่าโยคินีสำริด สมัยลพบุรี ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร โดยทำการเรียงร้อยท่ารำต่างๆ ที่ปรากฏในหลักฐานจากโบราณสถาน – โบราณวัตถุ ดังกล่าวให้มีลีลาท่ารำผสมผสานกลมกลืนให้เข้ากับทำนองเพลง และอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ และครูมนตรี ตราโมท ได้คอยแนะนำว่าลีลาท่ารำนั้นเหมาะสมกับทำนองเพลงและจังหวะของดนตรีหรือไม่ หากไม่แล้วครูลมุล ก็ยินดีที่จะแก้ไขลีลาท่ารำนั้นทันที

กระบวนการทำงานในการประดิษฐ์ท่ารำระบำลพบุรีของครูลมุล ยมะคุปต์ และครูเฉลย ศุขะวณิช มีดังนี้

---

[77] วิทยาลัยนาฏศิลป์, คุณานุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนิน พระราชทานเพลิงศพนางลมุล ยมะคุปต์ ต.ม. (กรุงเทพฯ : ม.ป.พ., 2526), หน้า 13.

[78] ศศิวิมล, รวมเรียงความของศศิวิมลทวาทศมบรรพ ลำดับสิบสอง. (ม.ป.ท. : ม.ป.พ., ม.ป.ป.), หน้า 104.

[79] วิทยาลัยนาฏศิลป์, คุณานุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนิน พระราชทานเพลิงศพนางลมุล ยมะคุปต์ ต.ม. (กรุงเทพฯ : ม.ป.พ., 2526), หน้า 16.

ครูลมุล และครูเฉลย ได้ฟังเพลงที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้นำมาให้ พร้อมกับศึกษาภาพท่ารำ จากที่อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ และอาจารย์มนตรี ตราโมท ได้นำมาให้ ซึ่งเป็นภาพท่านิ่ง และรับฟังข้อมูลทางประวัติศาสตร์ตามยุคสมัยต่างๆ ด้วย จากการที่ครูลมุลได้รับฟังข้อมูลและเรื่องราวต่างๆ และเห็นภาพท่ารำ รวมถึงเพลงที่ครูมนตรีได้แต่งขึ้นแล้วนั้น จึงทำให้ท่านมีจินตนาการประกอบกับประสบการณ์ทั้งจากการเรียน การทำงานในฐานะนักแสดงและผู้สร้างสรรค์งาน จึงได้เลียนแบบท่านิ่ง หรือท่าหลัก จากภาพถ่ายที่ท่านได้รับมา เพื่อเชื่อมท่า และเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นตามยุคสมัยลพบุรี ได้แก่ ท่าภาพจำหลัก และท่ารำพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย ซึ่งเป็นท่าออกภาษาขอมตามอาณาเขตหรือพื้นที่ของชนชาติขอม โดยเชื่อมท่าแม่บทใหญ่

หลังจากกระบวนการในการสร้างสรรค์สำเร็จแล้ว อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ จึงคัดเลือกนักแสดงระบำลพบุรี โดยเทียบจากเทวรูปและพระพุทธรูปสมัยลพบุรี คือ มีใบหน้าเหลี่ยม มีกรามปากแบะ ซึ่งมีหลักเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้แสดงนี้จะดูลักษณะโครงหน้าหรือรูปหน้าโดยเทียบกับเทวรูป หรือ นางอัปสร ในปราสาทขอม และมีผู้ที่ได้รับคัดเลือกจำนวน 10 คน โดยแบ่งเป็น 2 ชุด ดังนี้[80]

ระบำลพบุรี (มีจำนวน 5 คน)

ชุดที่ 1

1.	นางสาวใบศรี เรืองนนท์	ตัวเอก
2.	นางสาวจินดารัตน์ วิริยะวงศ์	ตัวระบำ
3.	นางสาวบุษบา ธนวัฑโฒ	ตัวระบำ
4.	นางสาวศรีจันทรา ทิพโกมุท	ตัวระบำ
5.	นางสาวนิธิวดี ไชยวสุ	ตัวระบำ

ชุดที่ 2

1.	นางสาวผุศดี เสตะจันทร์	ตัวเอก
2.	นางสาวฉวีวรรณ โชติขุนทศ	ตัวระบำ
3.	นางสาวสร้อยลัดดา วงศ์ศิริ	ตัวระบำ
4.	นางสาวรัชนี ลัดดากลม	ตัวระบำ
5.	นางสาวประเสริฐศรี ธรรมวิหาร	ตัวระบำ

[80] กรมศิลปากร, การแสดงนาฏศิลป์ ระบำชุดโบราณคดี และละครใน เรื่อง อิเหนา (สูจิบัตร). (พระนคร : โรงพิมพ์ศิวพร, 2510), หน้า 5.

จากที่อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ได้เลือกนักแสดงเป็น 2 ชุดนั้น เพื่อต้องการให้ได้ออกแสดงสลับกัน เนื่องจากมีการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ ประจำทุกวันศุกร์ เสาร์ และอาทิตย์ ซึ่งนักแสดงในชุดที่ 1 ของทุกสมัยนั้นจะแสดงถวายหน้าพระที่นั่ง ตามที่ได้กล่าวมาแล้วในข้างต้น ส่วนชุดที่ 2 นั้น เรียกว่าชุด “เงา”[81] และหลังจากคัดเลือกนักแสดงเสร็จ ครูลมุล จึงได้ถ่ายทอดลีลาท่ารำในสมัยลพบุรี โดยให้ครูเฉลย เป็นผู้ช่วย และจับท่ารำให้ตามภาพการแสดงที่ท่านได้คิดไว้ ซึ่งเมื่อถ่ายทอดหรือต่อท่ารำให้กับนักแสดงแล้ว จึงมีการฝึกซ้อมให้เกิดความชำนาญและความแม่นยำ จนกระทั่งถึงวันแสดง

ระบำโบราณคดี ชุด ลพบุรี เป็นระบำที่สร้างสรรค์จากหลักฐานโบราณสถาน โบราณวัตถุตามข้อมูลประวัติศาสตร์สมัยลพบุรี ในขณะที่ขอมเรืองอำนาจและมีการขยายดินแดนอย่างกว้างขวาง ที่ค้นพบในประเทศไทย แล้วปรุงแต่งตามจินตนาการ ประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ทำให้ภาพนิ่งกลายเป็นภาพเคลื่อนไหวที่มีชีวิตชีวา ซึ่งเกิดขึ้นจากแนวคิดของอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากร ที่ต้องการให้ประชาชนเข้าใจและตระหนักในคุณค่าความเป็นไทยจากหลักฐานทางโบราณคดี โดยนำเสนอในรูปแบบพิพิธภัณฑ์ ข้อมูลประวัติศาสตร์ และนาฏยศิลป์ โดยแนวคิดนี้ อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ สืบมาจากที่ท่านทำงานในแผนกโบราณคดี ศึกษาหาข้อมูลประวัติศาสตร์ประกอบกับความสนใจในดนตรีและนาฏยศิลป์ จึงก่อให้เกิดคณะทำงานเพื่อสร้างสรรค์ระบำระบำลพบุรี

หลังจากการแสดง ระบำลพบุรี หน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติติฯ เมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม พ.ศ.2510 ณ พิพิธภณฑสถานแห่งชาติ พระนคร จบลง พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ โดยทรงมีรับสั่งว่า “ระวังประชาชนจะเข้าใจผิดคิดว่าเป็นยุคนั้นจริง” และได้มีนำไปแสดงสู่สายตาสาธารณชนอีกหลายครั้งจนเป็นที่นิยม จึงทำให้ในระยะแรกทางวิทยาลัยนาฏศิลปมีคำสั่งห้ามไม่ให้นำระบำลพบุรีไปเล่นงานนอก ให้แสดงแต่เพาะงานหลวง และถ้ารู้ว่านักเรียนคนใดนำออกไปแสดงจะได้รับโทษ และจากการสัมภาษณ์อาจารย์พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์ อาจารย์ได้เล่าว่า “เคยนำระบำลพบุรีออกไปแสดงงานนอก เมื่อผู้บริหารโรงเรียนทราบว่าละเมิดลิขสิทธิ์ของงานจึงสั่งตัดคะแนน”[82] ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้ในเวลานั้นไม่มีนักเรียนคนใดกล้านำระบำลพบุรีออกไปแสดงงานนอกเลย และต่อมา ระบำลพบุรี ได้บรรจุอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร มาจนถึงปัจจุบัน

---

[81] นพรัตน์ หวังในธรรม. สัมภาษณ์. 25 มิถุนายน 2549.

[82] สวภา เวชสุรักษ์, หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี. (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), หน้า 373.

ระบำลพบุรี เป็นระบำชุดแรกที่ได้สร้างสรรค์มาจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ และได้รับความนิยม และได้รับความสนใจจากผู้สร้างสรรค์งานแนวโบราณคดีขอมโบราณทั้งภาครัฐและภาคเอกชน และปัจจุบันก็ยังมีการสร้างสรรค์ระบำรูปแบบนี้เรื่อยมา จึงเป็นเหตุผลที่ทำให้ผู้วิจัยต้องการที่จะศึกษา ระบำลพบุรี ซึ่งจะกล่าวไว้ในบทต่อไป

สรุปบทที่ 2

ระบำ เป็นการแสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป เพื่อวัตถุประสงค์ใดวัตถุประสงค์หนึ่ง มีการดำเนินกระบวนฟ้อนรำ การแปรแถว ประกอบเพลง อาจมีบทร้อง จบลงด้วยเวลาอันสั้น อาจมีเรื่องแฝง อาจมีตัวเอก อาจมีความเชื่อ อาจมีอุปกรณ์ประกอบการแสดง เครื่องแต่งกายอาจเหมือนกัน โดยรวมถึงการแสดงที่มีชื่อเรียกเฉพาะที่มีอยู่เดิม คือ เบิกโรง และการละเล่นของหลวง

ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ มีที่มาจากแนวคิด 2 แนวทาง คือ ระบำไทย และระบำขอม

ระบำไทย เกิดขึ้นเมื่อใดไม่มีหลักฐานปรากฏชัดเจน แต่จากหลักฐานทางโบราณคดี ที่ค้นพบสันนิษฐานว่าน่าจะเกิดมาก่อนสมัยลพบุรี โดยบันทึกไว้ในรูปแบบของภาพจำหลักในโบราณสถาน เทวรูปสำริด ระบำที่เกิดขึ้นมีความสัมพันธ์กับความเชื่อทางศาสนา และพิธีกรรมตามการนับถือของชุมชน

โครงสร้างของระบำไทยแบ่งได้เป็น 3 ส่วน คือ ส่วนนำ ส่วนเนื้อร้อง (เนื้อหาระบำ) และส่วนท้ายหรือท่อนจบ ตามโครงสร้างของเพลงระบำ

จากข้อมูลด้านระบำไทยที่มีการสร้างสรรค์มาหลายยุคหลายสมัย ทำให้ผู้วิจัยได้จำแนกประเภทของระบำไทยได้ดังนี้

- <u>ระบำที่มีตัวเอก</u> ได้แก่ ระบำในโขนละคร เช่น ระบำที่มีตัวพระยากับบริวารชมศาล เบิกโรง เช่น ระบำที่มีตัวละครกับตัวระบำ อาทิ ระบำเมขลา เปิดวิมาน ระบำไก่ และระบำโบราณคดี เช่น ระบำลพบุรี ระบำสุโขทัย เป็นต้น

- <u>ระบำที่มีความเชื่อ</u> ได้แก่ ระบำในละคร เช่น ชมศาล (ละครดึกดำบรรพ์) ระบำบูชาเทพ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น ระบำยอพระเกียรติของพระมหากษัตริย์ ระบำโบราณคดี เช่น ระบำลพบุรี ระบำศรีชัยสิงห์ ระบำศรีวิเรนทร เป็นต้น ระบำเทวดา – นางฟ้า เช่น ระบำสี่บท ระบำดาวดึงส์

- ระบำที่มีเรื่องแฝงหรือระบำเรื่อง เป็นระบำที่ขยายเรื่องราวภูมิหลังของตัวละคร สถานที่ โดยใช้ตัวระบำสื่อความหมาย โดยไม่มีภูมิหลังของตัวละคร เช่น เมขลาเปิดวิมาน เป็นการจับระบำของนางเมขลากับเหล่านางฟ้าด้วยกัน ระบำในละคร เช่น ระบำพระกาฬ ระบำไก่ ระบำนกยูง

- ระบำที่ไม่มีบทร้อง เช่น ระบำสามัคคีเสวก ระบำนกยูง ระบำม้า ระบำโบราณคดี

- ระบำที่บทร้อง ได้แก่ ระบำเบ็ดเตล็ด ระบำในโขนละคร ระบำตลก

- ระบำที่มีอุปกรณ์ ได้แก่ ระบำเฉพาะกิจ ระบำเครื่องดนตรี เช่น ระบำกรับ ระบำฉิ่ง

- ระบำที่แต่งกายยืนเครื่อง ได้แก่ ระบำในโขนละคร ระบำสี่บท ระบำเบ็ดเตล็ด ระบำกิ่งไม้เงินทอง เป็นต้น

- ระบำที่ไม่แต่งกายยืนเครื่อง ได้แก่ ระบำนางกอย ระบำโบราณคดี

ระบำขอม ได้มีการบันทึกไว้ในโบราณสถาน โบราณวัตถุ ตามปราสาทและศิลปะขอมทั้งในประเทศกัมพูชา และในประเทศไทย

ขอม เป็นอาณาจักรที่มีความรุ่งเรืองในพ.ศ.1100 – 1800 ซึ่งได้รับอิทธิพลความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์จากอินเดีย โดยเฉพาะเทวทาสี และลัทธิเม ที่ยกย่องให้ผู้หญิงเป็นใหญ่ ในการปกครอง ซึ่งปรากฏในภาพจำหลักในโบราณสถานและโบราณวัตถุ ในการจับระบำของ เทพเจ้า เช่น พระศิวะ พระนารายณ์ และเหล่าเทวทาสี ตามความเชื่อของผู้ปกครองในสมัยนั้น

อิทธิพลของขอมได้ขยายแผ่เข้ามาในประเทศไทย ในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 โดยเฉพาะทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีปราสาทที่เป็นศิลปะขอมจำนวนมากที่สุด รองลงมาได้แก่ ภาคตะวันออก ภาคตะวันตก และภาคกลาง ซึ่งศิลปะเหล่านี้นักวิชาการทางด้านประวัติศาสตร์และโบราณคดี ได้กำหนดเรียกตามยุคสมัยว่า “สมัยลพบุรี”

ศิลปกรรมขอมโบราณที่มีท่ารำปรากฏอยู่เป็นจำนวนมากทั้งในประเทศไทยและประเทศกัมพูชานี้เอง ก่อให้เกิดแนวคิดในการสร้างสรรค์ระบำโบราณคดี ในปี พ.ศ.2510

ระบำโบราณคดี เป็นระบำที่สร้างสรรค์จากหลักฐานโบราณสถาน โบราณวัตถุ ตามข้อมูลประวัติศาสตร์ซึ่งค้นพบในประเทศไทยแล้วปรุงแต่งตามจินตนาการ ประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ทำให้ภาพนิ่งกลายเป็นภาพเคลื่อนไหวที่มีชีวิตชีวา

ระบำโบราณคดี เกิดขึ้นจากแนวคิดของอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากร ที่ต้องการให้ประชาชนเข้าใจและตระหนักในคุณค่าความเป็นไทยจากหลักฐานทางโบราณคดี โดยนำเสนอในรูปแบบพิพิธภัณฑ์ ข้อมูลประวัติศาสตร์ และนาฏยศิลป์ โดยแนวคิดนี้ อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ สืบมาจากที่ท่านทำงานในแผนกโบราณคดี ศึกษาหาข้อมูลประวัติศาสตร์ ประกอบกับความสนใจในดนตรีและนาฏยศิลป์ จึงก่อให้เกิดคณะทำงานเพื่อสร้างสรรค์ระบำโบราณคดีในเวลาต่อมา

การทำงานของคณะทำงานในการสร้างสรรค์ระบำโบราณคดี ชุด ลพบุรี มีการทำงานร่วมกันอย่างเป็นระบบ ซึ่งแบ่งได้เป็น 3 ฝ่าย ได้แก่

1. ฝ่ายดนตรี โดยมีอาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้ควบคุมวงดนตรี

    1.1 ศึกษาเครื่องดนตรีจากจำหลักประกอบกับข้อมูลประวัติศาสตร์ แล้วประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นใหม่ หรือเลือกเครื่องดนตรีมาใช้เพื่อให้ได้ตามข้อมูลและได้สำเนียงเพลงตามชนชาตินั้นตามประวัติศาสตร์

    1.2 ศึกษาแนวคิดการจัดเพลงระบำ ซึ่งมีโครงสร้าง 3 ส่วน คือ ส่วนเกริ่นนำ ส่วนเนื้อหา และส่วนท่อนท้าย

    1.3 นำประสบการณ์ทางเพลงออกภาษามาประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ จนกลายเป็นเพลงระบำโบราณคดี 5 สมัย ได้แก่ สมัยทวารวดี สมัยศรีวิชัย สมัยลพบุรี สมัยเชียงแสน และสมัยสุโขทัย

    1.4 ฝึกซ้อมแยกชิ้นเครื่องดนตรีแล้วจึงรวมวง

    1.5 อัดลงเทปเพื่อให้ฝ่ายนาฏยศิลป์ประดิษฐ์ท่ารำ

2. ฝ่ายนาฏยศิลป์ โดยมีอาจารย์ลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ และอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช เป็นผู้ช่วยในการประดิษฐ์ท่ารำ

    1.1 ศึกษาท่ารำจากภาพจำหลัก เทวรูป ที่ได้มาจากอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์

    1.2 นำประสบการณ์จากการเดินทางไปเขมรซึ่งเห็นภาพจำหลักของปราสาทหินนาฏยศิลป์เขมร ประกอบการศึกษาเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม

    1.3 นำประสบการณ์จากการศึกษาการแสดงละครพันทาง ซึ่งมีท่ารำออกภาษาและการประดิษฐ์ท่าเชื่อมของครูลมุล ยมะคุปต์ ในเพลงแม่บทใหญ่ให้เป็นภาพเคลื่อนไหว

1.4 ประดิษฐ์ท่ารำให้อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ และอาจารย์มนตรี ตราโมท ชมพร้อมกับปรับแก้ตามความเหมาะสม

1.5 เลือกผู้แสดงจากใบหน้า สีผิว ขนาดตัว ให้มีความคล้ายกับเทวรูปหรือภาพจำหลัก

1.6 อาจารย์ลมูล ยมะคุปต์ ถ่ายทอดท่าระบำให้กับผู้แสดงจากตัวรองแล้วถ่ายทอดให้ตัวเอก โดยมีอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช ช่วยดูแลจัดท่าระบำ

1.7 ฝึกซ้อมการแสดงทั้ง 5 ชุด

3. เครื่องแต่งกาย โดยมี อาจารย์สนิท ดิษฐพันธุ์

3.1 ศึกษาเครื่องแต่งกายจากภาพจำหลักเทวรูปสำริด ประกอบข้อมูลประวัติศาสตร์ ความเชื่อ ศาสนา ประเพณี พิธีกรรม

3.2 ศึกษาทฤษฎี คุณค่าของสี และการผสมสี

3.3 จำลองแบบให้เหมือนนางอัปสร แล้วผสมผสานความเชื่อ คุณค่าของสีจนเกิดเอกลักษณ์ใหม่

ระบำโบราณคดี ชุด ลพบุรี จัดแสดงให้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติพระบรมราชินีนาถได้ทอดพระเนตรในวันที่ 25 พฤษภาคม พ.ศ.2510 โดยทรงมีรับสั่งว่า “ระวังประชาชนจะเข้าใจผิดคิดว่าเป็นยุคนั้นจริง” หลังจากนั้นยังมีคำสั่งกรมศิลปากร ห้ามมิให้นำระบำลพบุรีออกไปแสดงงานนอกก่อนได้รับอนุญาต อย่างไรก็ตามด้วยความโดดเด่นด้านรูปลักษณ์ของระบบจากการทำงานของครูผู้สร้างสรรค์ ทำให้ระบำชุดนี้ได้รับความนิยมในการจัดแสดง และบรรจุเป็นหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป นอกจากนี้ยังส่งผลให้เกิดการสร้างสรรค์ระบำของข้อมูลจากขอมโบราณจำนวนมากในเวลาต่อมา ผู้วิจัยจะกล่าวไว้ในบทต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

ระบำลพบุรี

ในบทนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงแนวคิดของระบำลพบุรี ที่บรรจุอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ตั้งแต่ปี พ.ศ.2510 ถึง พ.ศ.2551 ซึ่งผู้วิจัยแบ่งหัวข้อดังนี้

3.1 แนวคิดของระบำลพบุรี
3.2 ท่ารำระบำชุดลพบุรี
  3.2.1 ท่าหลัก
  3.2.2 ท่าเชื่อมหลัก
  3.2.3 ท่าเชื่อมรอง
3.3 รูปแบบแถวหรือการเคลื่อนที่
3.4 เครื่องแต่งกาย
3.5 เครื่องดนตรีและทำนองเพลง

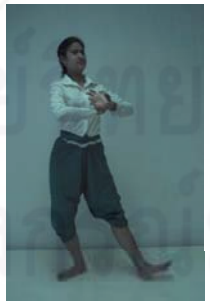
3.1 แนวคิดของระบำลพบุรี

ระบำลพบุรี คือ ระบำที่สร้างขึ้นจากหลักฐานทางโบราณวัตถุและโบราณสถานสมัยลพบุรี ซึ่งชนชาติขอมสร้างขึ้นหรือสร้างขึ้นตามศิลปะแบบขอมที่ปรากฏอยู่ในประเทศไทยได้แก่ ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ และพระปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี และในประเทศกัมพูชา ได้แก่ นครวัด นครธม ระหว่าง พ.ศ.1500 – พ.ศ.1800 ซึ่งโบราณสถานและโบราณวัตถุที่ค้นพบในประเทศไทยนั้น แม้ว่าจะเป็นการสร้างเลียนแบบขอม แต่ก็มีลักษณะแตกต่างไปจากโบราณสถานและโบราณวัตถุในประเทศกัมพูชา ซึ่งถือได้ว่าปราสาทขอมในประเทศไทยนี้มีลักษณะและเป็นแบบของตัวเองโดยเฉพาะ

3.2 ท่ารำระบำชุดลพบุรี

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงท่ารำของระบำลพบุรี โดยผู้วิจัยได้แบ่งเป็น 2 ประเภท ได้แก่ ท่าหลัก และท่าเชื่อม ซึ่งในส่วนของท่าเชื่อมนี้ ผู้วิจัยยังได้แบ่งออกอีกเป็นท่าเชื่อมหลัก และท่าเชื่อมรอง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ให้นิยาม และที่มาของท่ารำ ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี

ลักษณะของท่า		ท่าที่ 1	ท่าที่ 2	ท่าที่ 3	ท่าที่ 4	ท่าที่ 5	ท่าที่ 6	ท่าที่ 7
ตัวรอง	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

ลักษณะของท่า		ท่าที่ 8	ท่าที่ 9	ท่าที่ 10	ท่าที่ 11	ท่าที่ 12	ท่าที่ 13	ท่าที่ 14
ตัวรอง	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

ลักษณะของท่า		ท่าที่ 15	ท่าที่ 16	ท่าที่ 17	ท่าที่ 18	ท่าที่ 19	ท่าที่ 20	ท่าที่ 21
ตัวรอง	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

ลักษณะของท่า		ท่าที่ 35	ท่าที่ 36	ท่าที่ 37	ท่าที่ 38	ท่าที่ 39	ท่าที่ 40	ท่าที่ 41
ตัวรอง	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

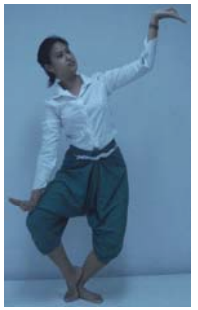
ลักษณะของท่า		ท่าที่ 42	ท่าที่ 43	ท่าที่ 44	ท่าที่ 45	ท่าที่ 46	ท่าที่ 47	ท่าที่ 48
ตัวรอง	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

ลักษณะของท่า		ท่าที่ 49	ท่าที่ 50	ท่าที่ 51	ท่าที่ 52	ท่าที่ 53	ท่าที่ 54	ท่าที่ 55
ตัวรอง	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

ลักษณะของท่า		ท่าที่ 56	ท่าที่ 57	ท่าที่ 58	ท่าที่ 59	ท่าที่ 60	ท่าที่ 61	ท่าที่ 62
ตัวรอง	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

ลักษณะของท่า		ท่าที่ 63	ท่าที่ 64	ท่าที่ 65	ท่าที่ 66	ท่าที่ 67	ท่าที่ 68	ท่าที่ 69
ตัวรอง	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

ลักษณะของท่า		ท่าที่ 70	ท่าที่ 71	ท่าที่ 72	ท่าที่ 73	ท่าที่ 74	ท่าที่ 75	ท่าที่ 76
ตัวรอง	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

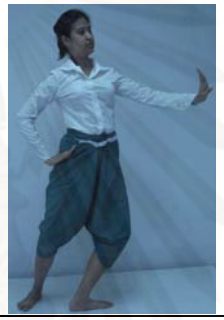
ลักษณะของท่า		ท่าที่ 77	ท่าที่ 78	ท่าที่ 79	ท่าที่ 80	ท่าที่ 81	ท่าที่ 82	ท่าที่ 83
ตัวรอง	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

ลักษณะของท่า		ท่าที่ 22	ท่าที่ 23	ท่าที่ 24	ท่าที่ 25	ท่าที่ 26	ท่าที่ 27	ท่าที่ 28
ตัวเอก	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

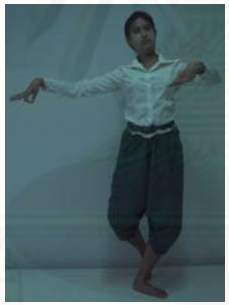
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

ลักษณะของท่า		ท่าที่ 29	ท่าที่ 30	ท่าที่ 31	ท่าที่ 32	ท่าที่ 33	ท่าที่ 34	ท่าที่ 35
ตัวเอก	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

ลักษณะของท่า		ท่าที่ 36	ท่าที่ 37	ท่าที่ 38	ท่าที่ 39	ท่าที่ 40	ท่าที่ 41	ท่าที่ 42
ตัวเอก	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

ลักษณะของท่า		ท่าที่ 43	ท่าที่ 44	ท่าที่ 45	ท่าที่ 46	ท่าที่ 47	ท่าที่ 48	ท่าที่ 49
ตัวเอก	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

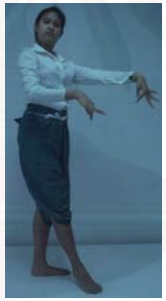
ลักษณะของท่า		ท่าที่ 50	ท่าที่ 51	ท่าที่ 52	ท่าที่ 53	ท่าที่ 54	ท่าที่ 55	ท่าที่ 56
ตัวเอก	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

ลักษณะของท่า		ท่าที่ 57	ท่าที่ 58	ท่าที่ 59	ท่าที่ 60	ท่าที่ 61	ท่าที่ 62	ท่าที่ 63
ตัวเอก	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศูนย์วิทยทรัพยากร

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

ลักษณะของท่า		ท่าที่ 64	ท่าที่ 65	ท่าที่ 66	ท่าที่ 67	ท่าที่ 68	ท่าที่ 69	ท่าที่ 70
ตัวเอก	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

ลักษณะของท่า		ท่าที่ 71	ท่าที่ 72	ท่าที่ 73	ท่าที่ 74	ท่าที่ 75	ท่าที่ 76	ท่าที่ 77
ตัวเอก	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

ลักษณะของท่า		ท่าที่ 78	ท่าที่ 79	ท่าที่ 80	ท่าที่ 81	ท่าที่ 82	ท่าที่ 83	ท่าที่ 84
ตัวเอก	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 1 ท่ารำระบำลพบุรี (ต่อ)

ลักษณะของท่า		ท่าที่ 85	ท่าที่ 86	ท่าที่ 87	ท่าที่ 88	ท่าที่ 89	ท่าที่ 90	
ตัวเอก	ท่าหลัก							
	ท่าเชื่อม							
	ท่าเชื่อมรอง							

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.2.1 ท่าหลัก

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึง ท่าหลักของระบำลพบุรี ทั้งนิยาม ที่มาของท่าหลัก และท่าหลัก โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

นิยาม

ท่าที่นำมาจากภาพจำหลักในโบราณสถาน และโบราณวัตถุ ในสมัยลพบุรี ตั้งแต่ พ.ศ.1500 – พ.ศ.1800 ทั้งในประเทศไทยและประเทศกัมพูชา

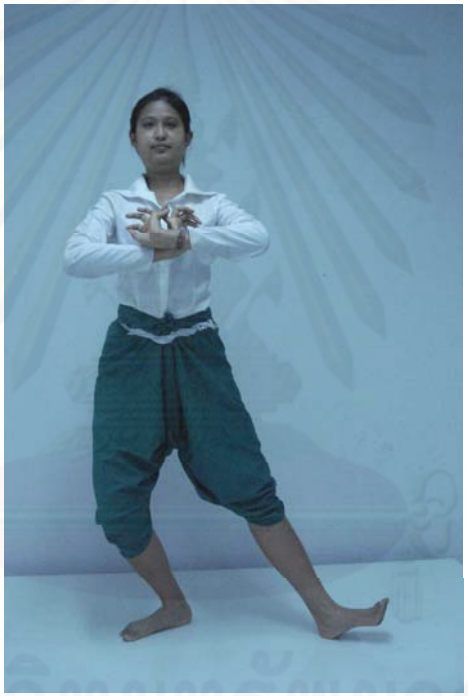
ที่มาของท่าหลัก

ท่าที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักนั้นนำมาจาก

1. ภาพจำหลักที่ปรากฏบนทัพหลังและหน้าบัน ของปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา
2. ภาพจำหลักที่ปรากฏบนทัพหลังและหน้าบัน ของปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์
3. ภาพจำหลักที่ปรากฏบนทัพหลังและหน้าบัน ของพระปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี
4. เทวรูปสำริดศิลปะสมัยลพบุรีที่ค้นพบตามจังหวัดต่างๆ ในประเทศไทย
5. ศิลปกรรมสมัยลพบุรีที่อยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
1	 ภาพมารรำ ท่าวยัมสิตะ สมัยลพบุรี ขุดได้ที่ปราสาทหินพิมาย นครราชสีมา	 ตัวรอง ท่าที่ 2	ศีรษะ - เลียนแบบเหมือนกับท่าเทวรูปสำริด ลักษณะหน้าตรง มือ - เลียนแบบเหมือนกับท่าเทวรูปสำริด โดยใช้นิ้วก้อยเกี่ยวไขว้มือกันอยู่หว่างอก ลำตัว - เลียนแบบเหมือนกับท่าเทวรูปสำริด คือ ลำตัวตั้งตรง เท้า - เลียนแบบเหมือนกับท่าเทวรูปสำริด แต่ท่าสลับข้างกัน จากขาขวาเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมเปลี่ยนมาเป็นขาซ้ายและขาซ้ายเหยียดตึง วางส้นเท้าตั้งปลายเท้าขึ้นอยู่ในลักษณะพื้นฐานแม่ท่ายักษ์ แบบนาฏศิลป์ไทย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
	อธิบาย ศีรษะ - หน้าตรง มือ - ใช้นิ้วก้อยเกี่ยวไขว้มือกันอยู่หว่างอก ลำตัว - ลำตัวตั้งตรง เท้า - ขาขวาเปิดเข่าเปิดเหลี่ยม ส่วนขาซ้ายเหยียดขาตึงวางส้นเท้าตั้งปลายเท้าขึ้น อยู่ในลักษณะพื้นฐานแม่ท่ายักษ์แบบนาฏศิลป์ไทย	**อธิบาย** ศีรษะ - หน้าตรง มือ - ใช้นิ้วก้อยเกี่ยวไขว้มือกันอยู่หว่างอก ลำตัว - ลำตัวตั้งตรง เท้า - ขาขวาเหยียดตึงวางส้นเท้า ตั้งปลายเท้าขึ้น ส่วนขาซ้ายเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมอยู่ในลักษณะพื้นฐานแม่ท่ายักษ์แบบนาฏศิลป์ไทย	

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
2	 ภาพจำหลักรูปผู้ชายถือตระบอง ในปราสาทนครวัด	 ตัวรอง ท่าที่ 6 และท่าที่ 8	ศีรษะ - เลียนแบบท่าภาพจำหลักรูปผู้ชาย ถือตระบองในปราสาทหิน เอียงขวา เปิดปลายคางขึ้น มือ - เลียนแบบท่าภาพจำหลักรูปผู้ชายถือตระบองในปราสาทหิน คือ เปิดแขนแบะออกไปด้านข้าง มืออยู่ระดับศีรษะ คล้ายท่าพรหมสี่หน้าในรำแม่บทใหญ่แบบนาฏศิลป์ไทย ลำตัว - เลียนแบบท่าภาพจำหลักรูปผู้ชายถือตะบองในปราสาทหิน คือ กดเกลียวข้างลำตัว

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
	อธิบาย ศีรษะ - เอียงขวา เปิดปลายคางขึ้น มือ - เปิดแขนแบะออกไปด้านข้าง มืออยู่ระดับศีรษะคล้ายท่าพรหมสีหน้าในรำแม่บทใหญ่ แบบนาฏศิลป์ไทย ลำตัว - กดเกลียวข้างด้านขวา เท้า - ขาขวาเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมในลักษณะพื้นฐานแม่ท่ายักษ์ ส่วนขาซ้ายเปิดเข่าเปิดเหลี่ยม ย่อขาวางส้นเท้าไปด้านข้างเชิดปลายเท้าตั้งขึ้น	**อธิบาย** ศีรษะ - เอียงขวา เปิดปลายคางขึ้น มือ - เปิดแขนแบะออกไปด้านข้างมืออยู่ระดับศีรษะคล้ายท่าพรหมสีหน้าในรำแม่บทใหญ่ แบบนาฏศิลป์ไทย ลำตัว - กดเกลียวข้างลำตัว เท้า - ขาขวาเปิดเข่าเปิดเหลี่ยม ส่วนขาซ้ายเหยียดตึงวางส้นเท้า ตั้งปลายเท้าชันอยู่ในลักษณะพื้นฐานแม่ท่ายักษ์แบบนาฏศิลป์ไทย	เท้า - เลียนแบบท่าภาพจำหลักรูปผู้ชายถือตะบองในปราสาทหิน คือ ขาขวาเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมแต่ต่างกันตรงที่ขาซ้ายปรับเป็นเหยียดตึงวางส้นเท้าตั้งปลายเท้าชันอยู่ในลักษณะพื้นฐานแม่ท่ายักษ์แบบนาฏศิลป์ไทย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
3	 ภาพจำหลักนางฟ้อนรำ ศิลาทับหลัง ประตูระเบียงคต ทางทิศตะวันออก ในปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา	 ตัวเอก ท่าที่ 2 ท่าที่ 46 และท่าที่ 50 ตัวรอง ท่าที่ 9	ศีรษะ - เลียนแบบท่านางฟ้อนรำ ศิลาทับหลัง ประตูระเบียงคต ทิศตะวันออก ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมาเอียงซ้าย มือ - เลียนแบบท่านางฟ้อนรำ ศิลาทับหลัง ประตูระเบียงคต ทิศตะวันออก ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมาในลักษณะมือขวาจีบลพบุรีงอแขนแต่เลื่อนระดับมือจากมืออยู่ระดับเอวเป็นมืออยู่ระดับอกด้านข้างขวาส่วนมือซ้ายจีบลพบุรีทอดมือแขนตึงระดับเข่า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ - เอียงซ้าย มือ - มือขวาจีบลพบุรี งอแขนมืออยู่ระดับเอว ด้านข้างขวา ส่วนมือซ้ายจีบลพบุรีทอดมือแขนตึงลงระดับเข่า ลำตัว - กดเกลียวข้างด้านซ้าย เท้า - เท้าขวาทาบตรงข้อเท้าซ้าย ขาทั้งสองข้างเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมในลักษณะของตัวพระในนาฏศิลป์ไทย	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ - เอียงซ้าย มือ - มือขวาจีบลพบุรีงอแขนมืออยู่ระดับอก ด้านข้างขวา ส่วนมือซ้ายจีบลพบุรีทอดมือแขนตึงลงระดับเข่า ลำตัว - กดเกลียวข้างด้านซ้าย เท้า - เท้าขวาทาบตรงข้อเท้าซ้าย ขาทั้งสองข้างเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมในลักษณะของตัวพระ ในนาฏศิลป์ไทย	ลำตัว - เลียนแบบท่านางฟ้อนรำ ศิลาทับหลังประตูระเบียงคต ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา คือกดเกลียวข้างด้านซ้าย เท้า - เลียนแบบท่านางฟ้อนรำศิลาทับหลงประตูระเบียงคต ทิศตะวันออก ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา คือวางเท้าขวาทาบตรงข้อเท้าซ้ายขาทั้งสองเปิดเหลี่ยมในลักษณะของตัวพระในนาฏศิลป์ไทย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
4	 ภาพจำหลักนางฟ้อนรำ ศิลาทับหลัง ประตูระเบียงคต ทางทิศตะวันออก ในปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา	 มีการทำสลับข้างกับลำดับที่ 3.1 ทั้งตัวเอกและตัวรอง	ศีรษะ – เลียนแบบท่านางฟ้อนรำ ศิลาทับหลัง ประตูระเบียงคต ทิศตะวันออก ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมาเอียงขวา มือ – เลียนแบบท่านางฟ้อนรำ ศิลาทับหลัง ประตูระเบียงคต ทิศตะวันออก ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ในลักษณะมือขวาจีบลพบุรี ทอดมือแขนตึงลงระดับเข่า ส่วนมือซ้ายจีบลพบุรีงอแขนแต่เลื่อนระดับมือขึ้นฉาก มืออยู่ระดับเอวเป็นมืออยู่ระดับอกด้านข้างซ้าย ลำตัว – เลียนแบบท่านางฟ้อนรำ คือ กดเกลียวข้างด้านขวา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ – เอียงขวา มือ – มือขวาจีบลพบุรีทอดมือแขนตึงลงระดับเข่า ส่วนมือซ้ายจีบลพบุรีงอแขนมืออยู่ระดับเอวด้านข้างซ้าย ลำตัว – กดเกลียวข้างด้านขวา เท้า – เท้าซ้ายทาบเท้าขวา ขาทั้งสองข้างเปิดเข่าเปิดเหลี่ยม ในลักษณะของตัวพระในนาฏศิลป์ไทย	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ – เอียงขวา มือ – มือขวาจีบลพบุรีทอดมือแขนตึงลงระดับเข่าส่วนมือซ้าย จีบลพบุรีงอแขนมืออยู่ระดับอกด้านข้างขวา ลำตัว – กดเกลียวข้างด้านขวา เท้า – เท้าซ้ายทาบตรงข้อเท้าขวา ขาทั้งสองข้างเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมในลักษณะของตัวพระในนาฏศิลป์ไทย	เท้า – เลียนแบบท่านางฟ้อนรำ ศิลาทับหลังประตูระเบียงคต ทิศตะวันออก ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา คือ วางเท้าซ้ายทาบตรงข้อเท้าขวา ขาทั้งสองเปิดเหลี่ยมในลักษณะของตัวพระในนาฏศิลป์ไทย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
5	 ภาพจำหลักรูปนางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี หน่วยพัฒนาการเคลื่อนที่ได้มาจาก อำเภอกุจฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์	 ตัวรอง ท่าที่ 13	**<u>ตัวรองด้านขวา</u>** ศีรษะ – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี เอียงซ้าย มือ – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทาวรูปสำริด สมัยลพบุรี มือทั้งสองตั้งแบะแขนออก ข้างลำตัวมืออยู่ระดับศีรษะ ลำตัว – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐาน เทวรูปลำริด สมัยลพบุรี กดเกลียวข้างด้านขวา เท้า – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี ก้าวเท้าขวาไป ด้านข้างเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมในลักษณะของตัวพระแบบนาฏศิลป์ไทย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
	<u>อธิบาย</u> *นางอัปสรด้านขวา* ศีรษะ – เอียงซ้าย มือ – มือทั้งสองตั้งแบะแขนออกข้างลำตัวมืออยู่ระดับศีรษะ ลำตัว – กดเกลียวข้างด้านขวา เท้า – ก้าวเท้าขวาไปด้านข้างเปิดเข่าเปิดเหลี่ยม ในลักษณะของตัวพระนาฏศิลป์ไทย *นางอัปสรด้านซ้าย* ศีรษะ – เอียงซ้าย มือ – มือขวาจีบลพบุรีตั้งวงต่อศอกกับนางอัปสรด้านขวา มือซ้ายจีบลพบุรี ลำตัว – กดเกลียวข้างด้านซ้าย เท้า – ก้าวเท้าขวาไปด้านข้างเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมในลักษณะของตัวพระแบบนาฏศิลป์ไทย	**<u>อธิบาย</u>** *ตัวรองด้านขวา* ศีรษะ – เอียงซ้าย มือ – มือทั้งสองตั้งแบะแขนออกข้างลำตัวมืออยู่ระดับศีรษะ ลำตัว – กดเกลียวข้างด้านขวา เท้า – ก้าวเท้าขวาไปด้านข้างเปิดเข่าเปิดเหลี่ยม ในลักษณะของตัวพระแบบนาฏศิลป์ไทย *ตัวรองด้านซ้าย* ศีรษะ – เอียงซ้าย มือ – มือขวาจีบลพบุรีตั้งวงต่อศอกกับนางอัปสรด้านขวา มือซ้ายจีบลพบุรีตั้งวงอยู่ระดับชายพกด้านซ้าย ลำตัว – กดเกลียวข้างด้านซ้าย เท้า – ก้าวเท้าขวาไปด้านข้างเปิดเข่าเปิดเหลี่ยม ในลักษณะของตัวพระแบบนาฏศิลป์ไทย	**<u>ตัวรองด้านซ้าย</u>** ศีรษะ – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี เอียงซ้าย มือ – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี มือขวาจีบลพบุรี ตั้งวงต่อศอกกับนางอัปสรด้านขวามือซ้ายจีบลพบุรีตั้งวงอยู่ระดับชายพกด้านขวา ลำตัว – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทวรูปสำริดสมัยลพบุรี กดเกลียวข้างด้านซ้าย เท้า – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทวรูปสำริดสมัยลพบุรี ก้าวเท้าขวาไปด้านข้างเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมในลักษณะของตัวพระแบบนาฏศิลป์ไทย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
6	 รูปนางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี หน่วยพัฒนาการเคลื่อนที่ได้มาจาก อำเภอกุจฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์	 ตัวรอง ท่าที่ 16	<u>**นางอัปสรด้านขวา**</u> ศีรษะ – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี เอียงขวา มือ – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี มือขวาจีบลพบุรี ตั้งวงต่อศอกกับนางอัปสรด้านซ้ายมือขวาจีบลพบุรีตั้งวงอยู่ระดับชายพกด้านขวา ลำตัว – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี กดเกลียวข้างด้านขวา เท้า – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี ก้าวเท้าซ้ายไปด้านข้างซ้ายเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมในลักษณะของตัวพระแบบนาฏศิลป์ไทย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
	<u>อธิบาย</u> *นางอัปสรด้านขวา* ศีรษะ – เอียงขวา มือ – มือซ้ายจีบลพบุรี ตั้งวงต่อศอกกับนางอัปสรด้านซ้าย มือขวาจีบลพบุรีตั้งวงอยู่ระดับชายพกด้านขวา ลำตัว – กดเกลียวข้างด้านขวา เท้า – ก้าวเท้าซ้ายด้านข้างซ้ายเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมในลักษณะของตัวพระแบบนาฏศิลป์ไทย *นางอัปสรด้านซ้าย* ศีรษะ – เอียงขวา มือ – มือทั้งสองตั้งแบะแขนออกข้างลำตัวระดับศีรษะ ลำตัว – กดเกลียวข้างด้านซ้าย เท้า – ก้าวเท้าซ้ายไปด้านข้างเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมในลักษณะของตัวพระแบบนาฏศิลป์ไทย	**<u>อธิบาย</u>** *นางอัปสรด้านขวา* ศีรษะ – เอียงขวา มือ – มือซ้ายจีบลพบุรี ตั้งวงต่อศอกกับนางอัปสรด้านซ้าย มือขวาจีบลพบุรีตั้งวงอยู่ระดับชายพกด้านขวา ลำตัว – กดเกลียวข้างด้านขวา เท้า – ก้าวเท้าซ้ายในด้านข้างซ้ายเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมในลักษณะของตัวพระแบบนาฏศิลป์ไทย *นางอัปสรด้านซ้าย* ศีรษะ – เอียงขวา มือ – มือทั้งสองตั้งแบะแขนออกข้าง ลำตัวอยู่ระดับศีรษะ ลำตัว – กดเกลียวข้างด้านซ้าย เท้า – ก้าวเท้าซ้ายไปด้านข้างเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมในลักษณะของตัวพระแบบนาฏศิลป์ไทย	**นางอัปสรด้านซ้าย** ศีรษะ – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี เอียงขวา มือ – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี มือทั้งสองตั้งแบะแขนออกข้างลำตัว มืออยู่ระดับศีรษะ ลำตัว – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทวรูปสำริดสมัยลพบุรี กดเกลียวข้างด้านขวา เท้า – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรีก้าวเท้าซ้ายไปด้านข้างเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมในลักษณะลักษณะของตัวพระแบบนาฏศิลป์ไทย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
7	 หรือการฟ้อนรำของพระศิวะ ที่ทับหลังของปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา	 ตัวรอง ท่าที่ 18 และท่าที่ 19	ศีรษะ – เลียนแบบท่าพระศิวะนาฏราช หรือการฟ้อนรำของพระศิวะที่ทับหลังปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา หน้าตรง มือ – เลียนแบบท่าพระศิวะนาฏราช หรือการฟ้อนรำของพระศิวะที่ทับหลังปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา มือทั้งสองจีบลพบุรี มือขวาตั้งวงแทงมือลง ลำตัว – เลียนแบบท่าพระศิวะนาฏราช หรือการฟ้อนรำของพระศิวะที่ทับหลังปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ตั้งตัวตรง เท้า – เลียนแบบท่าพระศิวะนาฏราช หรือการฟ้อนรำของพระศิวะที่ทับหลังปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา โดยปรับท่ารำเป็นการก้าวหน้าแทนและเป็นการเดินแปรแถวไปด้วย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ – หน้าตรง มือ – มือทั้งสองจีบลพบุรีมือขวาตั้งวงอยู่ระดับอกต่อข้อมือซ้ายตั้งวงแขนมือลง ลำตัว – ตัวตั้งตรง เท้า – เท้าซ้ายเทียบข้อเท้าขวาเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมในลักษณะของตัวพระ แบบนาฏศิลป์ไทย	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ – หน้าตรง มือ – มือทั้งสองจีบลพบุรีมือขวาตั้งวงอยู่ระดับอกต่อข้อมือซ้ายตั้งวงแทงมือลง ลำตัว – ตัวตั้งตรง เท้า – เท้าขวาก้าวไปด้านหน้าพร้อมกับเปิดส้นเท้าซ้ายในลักษณะก้าวไปข้างหน้า	

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
8	 ภาพจำหลักนางอัปสร ที่เสาในปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา	 ตัวรอง ท่าที่ 23 และท่าที่ 24 ตัวเอก ท่าที่ 13 และท่าที่ 15	ศีรษะ – ดูตามลักษณะของโครงสร้างท่ารำ คือ เอียงขวามองมือขวาหรือมือสูง มือ – เลียนแบบมาจากภาพจำหลักนางอัปสรที่เสาในปราสาทนครวัดประเทศกัมพูชา มือขวาตั้งวงจีบลพบุรีระดับชายพก ส่วนมือซ้ายปรับระดับและมือเป็นตั้งวงระดับศีรษะ ลำตัว – กดเกลียวด้านข้างขวา เท้า – เลียนแบบท่านางอัปสรที่เสาในประสาทนครวัดประเทศกัมพูชา แต่สลับข้างกันคือ เท้าขวาทาบเท้าซ้ายระดับข้อพับหัวเข่าพร้อมกับเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมทั้งสองข้าง

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ – มองมือซ้าย มือ – มือขวาตั้งวงจีบลพบุรีตั้งวงอยู่ระดับชายพก ส่วนมือซ้ายตั้งวงจีบลพบุรีหงายมือขึ้นงอแขน ลำตัว – กดเกลียวข้างด้านข้างซ้าย เท้า – เท้าซ้ายทาบเท้าขวาระดับข้อพับหัวเข่าพร้อมกับเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมทั้งสองขา	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ – เอียงขวา มองมือขวา มือ – มือขวาตั้งวงจีบลพบุรี อยู่ระดับชายพก ส่วนมือซ้ายตั้งวงบนจีบลพบุรี ระดับศีรษะ ลำตัว – กดเกลียวด้านข้างขวา เท้า – เท้าขวาทาบเท้าซ้ายระดับข้อพับหัวเข่าพร้อมกับเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมทั้งสองข้าง	

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
9	 ภาพจำหลักรูปนางอัปสร ที่ผนังปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา	 ท่าที่ 20 ตัวรอง ท่าที่ 27	ศีรษะ – เลียนแบบท่านางอัปสรที่ผนังปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชาเอียงขวา มือ – เลียนแบบท่านางอัปสรที่ผนังปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา แต่ปรับมือขวาตั้งวงจีบลพบุรีเป็นอยู่กลางหลังส่วนมือซ้ายตั้งวงจีบลพบุรี ลำตัว – เลียนแบบท่านางอัปสรที่ผนังปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา กดเกลียวข้างขวา เท้า – เลียนแบบท่านางอัปสร ที่ผนังปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา แต่สลับข้างกันคือ ขาซ้ายเทียบเท้าขวาและขาทั้งสองต้องเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมแบบตัวพระในนาฏศิลป์ไทย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ – เอียงขวา มือ – มือขวาตั้งวงจีบลพบุรีอยู่ระดับอกส่วนมือซ้ายตั้งวงจีบลพบุรี ยืดมือขึ้นอยู่ระดับศีรษะและปลายนิ้วจรดกับด้านข้างของศิราภรณ์ ลำตัว – กดเกลียวข้างขวา เท้า – ขาขวาเทียบเหนือข้อเท้าซ้าย ขาทั้งสองเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมแบบตัวพระในนาฏศิลป์ไทย	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ – เอียงขวา มือ – มือขวาตั้งวงจีบลพบุรีอยู่กลางหลังส่วนมือซ้ายตั้งวงจีบลพบุรี ยืดมือขึ้นอยู่ระดับศีรษะและปลายนิ้วจรดกับด้านข้างของศิราภรณ์ ลำตัว – กดเกลียวข้างขวา เท้า – ขาซ้ายเทียบเหนือข้อเท้าขวา และขาทั้งสองเปิดเข่าเปิดเหลี่ยมแบบตัวพระในนาฏศิลป์ไทย	

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
10	 ทับหลังภาพพระพุทธรูปและบุคคลฟ้อนรำ ในปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา	 ตัวรอง ท่าที่ 32	ศีรษะ – เลียนแบบท่าภาพบุคคลฟ้อนรำจากทับหลังปราสาทหินพิมายเอียงซ้าย มือ – เลียนแบบท่าภาพบุคคลฟ้อนรำจากทับหลังปราสาทหินพิมายมือขวาตั้งวงหงาย มือจีบลพบุรีอยู่ระดับศีรษะมือซ้ายตั้งวงจีบลพบุรีอยู่ระดับชายยกด้านซ้าย ลำตัว – เลียนแบบท่าภาพบุคคลฟ้อนรำจากทับหลังปราสาทหินพิมายกดเกลียวด้านข้างซ้าย เท้า – เลียนแบบท่าภาพบุคคลฟ้อนรำจากทับหลัง ปราสาทหินพิมายขาจะอยู่ในลักษณะท่ายืน ซึ่งในท่ารำนั้นได้เชื่อมต่อมาจากท่านั่งตั้งเข่าแล้วค่อยๆ ยืนขึ้น

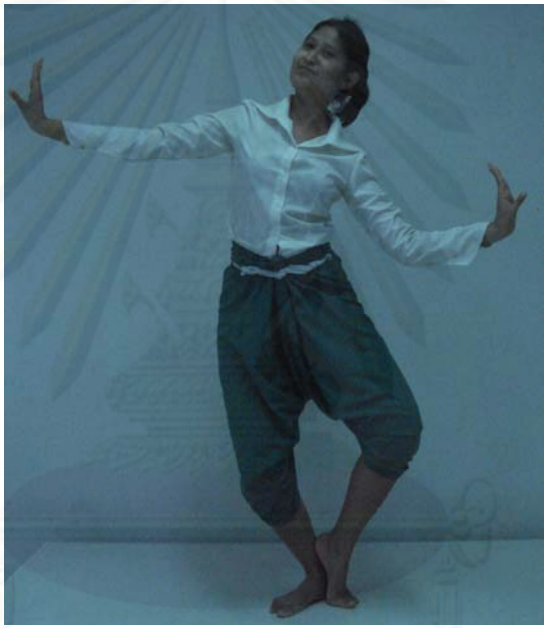
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

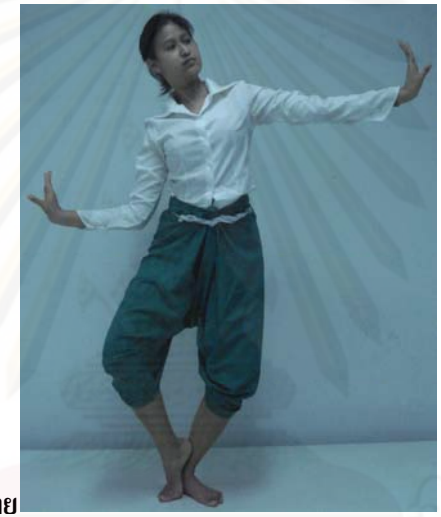
ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ – เอียงซ้าย มือ – มือขวาตั้งวงหงายมือจีบลพบุรีอยู่ระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงจีบลพบุรีอยู่ระดับชายพกด้านซ้าย ลำตัว – กดเกลียวด้านข้างซ้าย เท้า – ขาขวาลักษณะก้าวอยู่ด้านข้างส่วนขาซ้ายลักษณะเหมือนอยู่ด้านหลัง (คล้ายท่ายืนขึ้น)	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ – เอียงซ้าย มือ – มือขวาตั้งวงหงายมือจีบลพบุรีอยู่ระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงจีบลพบุรีอยู่ระดับชายพกด้านซ้าย ลำตัว – กดเกลียวด้านข้างซ้าย เท้า – ขาขวาตั้งเข่าขึ้นแล้วค่อยๆ ยื่นขาซ้ายลักษณะจะอยู่เยื้องไปทางด้านหลัง (จากนั้นตั้งเข่าแล้วค่อยๆ ยืนขึ้น)	

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
11	 ท่าถองสะเอว มี 2 ภาพ ภาพรูปนางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี หน่วยพัฒนาการเคลื่อนที่ได้มาจาก อำเภอกุจฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์	 ตัวรอง ท่าที่ 30	ศีรษะ – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี และภาพจำหลักเทพร่ายรำ ในปราสาทนครวัด เอียงซ้าย มือ – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี และภาพจำหลักเทพร่ายรำ ในปราสาทนครวัด มือขวาลดระดับลงแต่ยังตั้งวง แขนตึงมือซ้ายตั้งวงงอแขนเข้าหาลำตัว ลำตัว – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี และภาพจำหลักเทพร่ายรำ ในปราสาทนครวัด กดเกลียวข้างด้านซ้าย เท้า – เลียนแบบท่านางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี และภาพจำหลักเทพร่ายรำ ในปราสาทนครวัด เท้าซ้ายเทียบข้อเท้าขวา เท้าและขาเปิดเข่าเปิดเหลี่ยม

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
12	 ภาพจำหลักเทพร่ายรำ ในปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา **<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ – เอียงซ้าย มือ – มือขวาตั้งวงหงายมือจีบลพบุรีอยู่ระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงจีบลพบุรีงอแขนเข้าหาลำตัว ลำตัว – กดเกลียวด้านข้างซ้าย เท้า – เท้าซ้ายเทียบข้อเท้าขวา เปิดเข่าเปิดเหลี่ยม	 **<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ – เอียงซ้าย มือ – มือขวาตั้งวงแขนถึง มือซ้ายตั้งวงงอแขนเข้าหาลำตัว ลำตัว – กดเกลียวด้านข้างซ้าย เท้า – เท้าซ้ายเทียบข้อเท้าขวา เท้าและขาเปิดเข่าเปิดเหลี่ยม	

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
13	 ภาพจำหลักพระพุทธรูป ที่ช่องประตูทางเข้าสู่ปราสาทประธาน ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์	 ตัวเอก ท่าที่ 34 ตัวรอง ท่าที่ 39	ศีรษะ – เลียนแบบท่าพระพุทธรูปหน้าตรง มือ – เลียนแบบท่าพระพุทธรูป มือทั้งสองจีบ ลพบุรีตั้งวง แต่เปลี่ยนระดับเลื่อนขึ้นเหนือศีรษะ ลำตัว – เลียนแบบท่าพระพุทธรูป หน้าตรง เท้า – เลียนแบบท่าพระพุทธรูป ยืนนิ่งแต่ต่างกันตรงที่เปิดเข่าและเปิดเหลี่ยม

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ – หน้าตรง มือ – มือทั้งสองจีบลพบุรีตั้งวงอยู่ระดับอก ลำตัว – หน้าตรง เท้า – ยืนนิ่งหน้าตรง	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ – หน้าตรง มือ – มือทั้งสองจีบลพบุรีตั้งวงอยู่ระดับเหนือศีรษะ ลำตัว – หน้าตรง เท้า – ยืนนิ่งเปิดเข่าเปิดเหลี่ยม	

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
14	 ทับหลังภาพบุคคลฟ้อนรำ ในปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา	 ท่าที่ 35 และท่าที่ 37 ตัวรอง ท่าที 40 และท่าที่ 42	ศีรษะ – เลียนแบบท่าทับหลังภาพบุคคลฟ้อนรำ เอียงซ้าย มือ – เลียนแบบท่าทับหลังภาพบุคคลฟ้อนรำ มือขวาจีบลพบุรีตั้งวงหงายมืออยูระดับศีรษะ ส่วนมือซ้ายจีบลพบุรีแขนตึงทอดมาอยู่เหนือเข่า ลำตัว – เลียนแบบท่าทับหลังภาพบุคคลฟ้อนรำ กดเกลียวด้านซ้าย เท้า – เลียนแบบท่าทับหลังภาพบุคคลฟ้อนรำ เท้าซ้ายเทียบเท่าขวาตรงข้อเข่าเปิดเข่าเปิดเหลี่ยม

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ – เอียงซ้าย มือ – มือขวาจีบลพบุรีตั้งวงหงายมืออยู่ระดับศีรษะ ส่วนมือซ้ายจีบลพบุรีแขนตึงทอดมาอยู่เหนือเข่า ลำตัว – กดเกลียวด้านซ้าย เท้า – เข่าซ้ายเทียบเท้าขวาตรงข้อเท้าเปิดเข่าเปิดเหลี่ยม	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ – เอียงซ้าย มือ – มือขวาจีบลพบุรีตั้งวงหงายมืออยู่ระดับศีรษะ ส่วนมือซ้ายจีบลพบุรีแขนตึงทอดมาอยู่เหนือเข่า ลำตัว – กดเกลียวด้านซ้าย เท้า – เข่าซ้ายเทียบเท้าขวาตรงข้อเท้าเปิดเข่าเปิดเหลี่ยม	

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
15	 โยคินีสำริดสมัยลพบุรี ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร	 (ท่าสอดสร้อยมาลาแปลง) ตัวรอง ท่าที่ 44 ตัวเอก ท่าที 39	ศีรษะ – เลียนแบบท่าโยคินีสำริด เอียงขวา มือ – เลียนแบบท่าโยคินีสำริด จากมือขวาถือตะบองเปลี่ยนมาเป็นตั้งวงบนระดับศีรษะ ส่วนมือซ้ายที่ถือของเปลี่ยนมาเป็นจีบหงายระดับชายพกด้านซ้าย ลำตัว – เลียนแบบท่าโยคินีสำริด กดเกลียวข้างด้านขวา เท้า – เลียนแบบท่าโยคินีสำริด เท้าขวาทาบเท้าซ้ายตรงข้อเท้าและขาทั้งสองข้างกันเข่าและเปิดเหลี่ยมออกไปด้านข้างในลักษณะของตัวพระในนาฏศิลป์ไทย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ – เอียงขวา มือ – มือขวาถือตระบองในลักษณะตั้งวงหัก ข้อมือ เข้าหาศีรษะส่วนมือซ้ายถือของหัก ข้อมือหงายมือลงระดับชายพกด้านซ้าย ลำตัว – กดเกลียวด้านขวา เท้า – เท้าขวาทาบตรงข้อเท้าซ้าย ขาทั้งสองข้างกันเข่าและเปิดเหลี่ยมออกไปด้านข้างในลักษณะของตัวพระในนาฏศิลป์ไทย	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ – เอียงขวา มือ – มือขวาตั้งวงบนระดับศีรษะส่วนมือซ้ายจีบหักข้อมือขึ้นอยู่ระดับชายพกด้านซ้าย ลำตัว – กดเกลียวด้านขวา เท้า – เท้าขวาทาบตรงข้อเท้าซ้าย ขาทั้งสองข้างกันเข่าและเปิดเหลี่ยมออกไปด้านข้างในลักษณะของตัวพระในนาฏศิลป์ไทย	

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

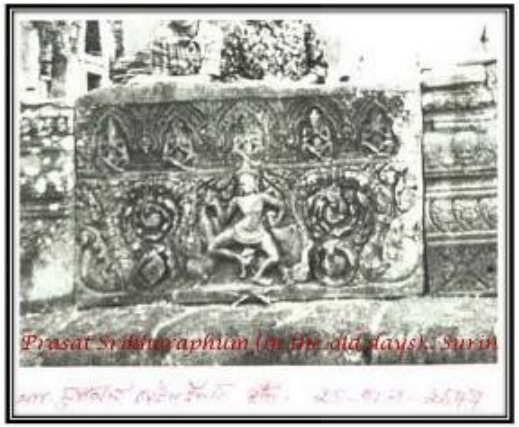
ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
16	 ภาพนางอัปสรถือดอกบัว จำหลัก อยู่ข้างประตูในปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา	 (ปรับลักษณะท่า) ตัวอก ท่าที่ 1 ท่าที่ 4 ท่าที่ 6 ท่าที่ 25 และท่าที่ 65 ตัวรอง ท่าที่ 29	ศีรษะ – เลียนแบบภาพนางอัปสรถือดอกบัว หน้าตรง มือ – เลียนแบบภาพนางอัปสรถือดอกบัว มือขวาจีบลพบุรีตั้งมือขึ้นอยู่หว่างอกแต่เปลี่ยนมือซ้ายเป็นแบมือรอข้อมือหรือช้อนข้อมือขวาอยู่ระดับอก ลำตัว – เลียนแบบนางอัปสรถือดอกบัว ตัวตรง เท้า – เลียนแบบนางอัปสรถือดอกบัว ยืนแต่เตะเท้าขวาไปด้านหน้า

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ – หน้าตรง มือ – มือขวาจีบลพบุรีตั้งมือขึ้นอยู่หว่างอกส่วน มือซ้ายจีบอยู่ระดับหัวเข็มขัด ลำตัว – ตัวตรง เท้า – อยู่ในท่ายืนตรง	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ – หน้าตรง มือ – มือขวาจีบลพบุรีตั้งมือขึ้นอยู่หว่างอกแบ มือซ้ายรองข้อมือหรือช้อนข้อมือขวาอยู่ระดับอก ลำตัว – ตัวตรง เท้า – ยืนเท้าขวาแตะเท้าซ้ายไปด้านหน้า	

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
17	 ท่าเชิญ ภาพศิวนาฏราชหรือพระอิศวรทรงฟ้อนรำ ทับหลัง ในปราสาทศรีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์	 ตัวเอก ท่าที่ 8,10	ศีรษะ – ลักษณะตรงข้ามกับภาพศิวนาฏราชหรือพระอิศวรทรงฟ้อนรำ คือ ลักษณะเอียงซ้าย มือ – เลียนแบบเหมือนท่านักฟ้อนรำแต่ปรับท่ามือขวา ซึ่งมีลักษณะแบซ้อนมือหลายขั้นระดับเอว ส่วนมือซ้ายตั้งวงระดับชายพกด้านซ้าย ลำตัว – กดเกลียวด้านซ้าย เท้า – เลียนแบบเหมือนท่านักฟ้อนรำคือ ขาขวาทาบเท้าตรงข้อเท้าด้านซ้ายเปิดเข่าเปิดเหลี่ยม

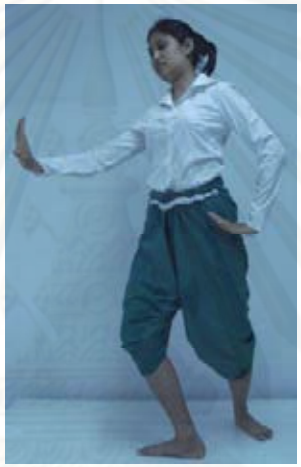
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ – เอียงขวา มือ – มือขวาแบช้อนมือหงายขึ้นระดับไหล่ ส่วนมือซ้ายตั้งวงระดับชายพกด้านซ้าย ลำตัว – กดเกลียวข้างด้านขวา เท้า – ขาขวาทาบเท้าตรงข้อเท้าซ้าย เปิดเหลี่ยม	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ – เอียงซ้าย มือ – มือขวาแบช้อนมือหลายขึ้นระดับเอว ส่วนมือซ้ายตั้งวงระดับชายพกด้านซ้าย ลำตัว – กดเกลียวด้านซ้าย เท้า – ขาขวาทาบเท้าตรงข้อเท้าด้านซ้ายเปิดเหลี่ยม	

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
18	 ภาพจำหลักนางอัปสรฟ้อนรำ ในปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา	 ตัวเอก ท่าที่ 9 และท่าที่ 11	ศีรษะ – เลียนแบบท่านางอัปสรฟ้อนรำ มือ – เลียนแบบท่านางอัปสรฟ้อนรำ เตรียมทำท่าเชิญมือขวาตั้งวงแขนงอระดับกลาง ส่วนมือซ้ายเท้าสะเอว ลำตัว –เลียนแบบท่านางอัปสรฟ้อนรำกดเกลียวข้างลำตัว เท้า – เลียนแบบท่านางอัปสรฟ้อนรำ ยกเท้าขวาแต่ทาบเท้าซ้ายระดับข้อพับหัวเข่า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ – หน้าตรง มือ – มือขวาตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ส่วนมือซ้ายตั้งวงจีบลพบุรีอยู่ระดับชายพกด้านซ้าย ลำตัว – กดเกลียวซ้าย เท้า – ยกเท้าขวาขึ้น ยืนด้วยเท้าซ้ายกันเข้าเปิดเหลี่ยมขาทั้งสองข้าง	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ – หน้าตรงหันไปด้านขวา มือ – (ทำท่าเชิญ) มือขวาตั้งวงแขนงอระดับวงกลางส่วนมือซ้ายเท้าสะเอว ลำตัว – กดเกลียวซ้าย เท้า – ยกเท้าขวาทาบเท้าซ้ายระดับข้อพับหัวเข่า (ท่าที่ 11 – ทำเหมือนกันกับท่าที่ 9 แต่ทำสลับด้านกัน)	

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
19	 นางฑากินีสำริด สมัยลพบุรี ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร	 ตัวเอก ท่าที่ 21 ตัวรอง ท่าที่ 17	ศีรษะ – เลียนแบบนางฑากินีสำริด สมัยลพบุรี เอียงซ้ายแต่หน้าตรง มือ – เลียนแบบนางฑากินีสำริด สมัยลพบุรี แต่ทำท่าสลับข้างกับภาพนางฑาสินี สำริดคือมือขวาจีบลพบุรีแบมืออยู่ระดับอกส่วนมือซ้ายจีบลพบุรีแบหงายตั้งขึ้นอยู่ระดับศีรษะ ลำตัว – ตัวตรง เท้า – เลียนแบบนางฑากินีสำริด สมัยลพบุรี แต่เนื่องจากโครงสร้างมนุษย์ไม่สามารถทำท่าแบบภาพนางฑากินีสำริดได้จึงมีการปรับท่าเป็นเท้าขวาทาบตรงข้อพับหัวเข่าด้านซ้ายพร้อมเปิดเหลี่ยมและดันเข่าแบบนาฏศิลป์ไทยตัวพระแทน

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ – เอียงซ้าย มือ – มือขวาถือของงอแขนอยู่ระดับศีรษะส่วน มือซ้ายถือของอยู่ระดับอกหงายมือขึ้น ลำตัว – กดเกลียวข้างด้านซ้าย เท้า – เท้าขวาทาบแนบกับก้นส่วนขาซ้ายงอขา เขย่งปลายเท้าขึ้นขาทั้งสองข้างกันเข่าและเปิดเหลี่ยม	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ – หน้าตรง มือ – มือขวาจีบลพบุรีแบมืออยู่ระดับอกมือซ้าย จีบลพบุรีแบหงายตั้งขึ้นอยู่ระดับศีรษะ ลำตัว – ตัวตรง เท้า – เท้าขวาทาบตรงข้อพับหัวเข่าด้านซ้าย พร้อมเปิดเหลี่ยมและกันเข่าออกแบบตัวพระในนาฏศิลป์ไทย	

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
20	 อยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา	 ท่าที่ 22 และท่าที่ 23	ศีรษะ – เอียงซ้ายหน้ามองไปทางด้านขวา มือ – เลียนแบบท่านางฑากินีสำริดแต่มือทั้งสองจีบ ลพบุรีมือขวาตั้งวงอยู่ระดับอกยืดไปด้านหน้า ส่วนมือซ้ายหงายมือขึ้นแบมืออยู่ระดับศีรษะ ลำตัว – กดเกลียวข้างซ้าย เท้า – ก้าวเท้าขวาไปด้านหน้า

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
21	 ภาพจำหลักนางอัปสร ในปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา **<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ – หน้าตรง มือ – มือทั้งสองถือของมือขวาอยู่ระดับศีรษะตั้งวงหักข้อศอกส่วนมือซ้ายหงายมือขึ้นงอแขนอยู่ระดับไหล่ด้านข้างซ้าย ลำตัว – ตัวตรง เท้า – ขาขวาทาบแนบกันส่วนขาซ้ายเขย่งปลายเท้าขึ้นงอขาพร้อมกับกันเข่าเปิดเหลี่ยม	 **<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ – เอียงซ้ายหน้ามองไปทางด้านขวา มือ – มือทั้งสองจีบลพบุรีมือขวาตั้งวงอยู่ระดับอกยืดไปด้านหน้าส่วนมือซ้ายหลายมือขึ้นแบมืออยู่ระดับศีรษะ ลำตัว – กดเกลียวข้างซ้าย เท้า – ก้าวเท้าขวาไปด้านหน้า	

ตารางที่ 2 ข้อมูลภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์ / ลักษณะที่นำมาใช้
22	 ภาพจำหลักนางอัปสร บนผนัง ในปราสาทนครวัดประเทศกัมพูชา <u>อธิบาย</u> ศีรษะ – เอียงซ้าย มือ – มือขวาตั้งวงอยู่ระดับชายพกด้านขวาส่วนมือซ้ายตั้งวงอยู่ระดับศีรษะ ลำตัว – กดเกลียวข้างซ้าย เท้า – ปลายเท้าซ้ายจรดข้อเท้าขวายืนกันเข่าเปิดเหลี่ยมออกในลักษณะท่าของตัวพระ	 ตัวเอก ท่าที่ 52 และท่าที่ 53 <u>อธิบาย</u> ศีรษะ – เอียงขวาหันหน้าไปด้านข้างซ้าย มือ – มือขวาตั้งวงอยู่ระดับชายพกด้านขวาส่วนมือซ้ายตั้งวงอยู่ระดับศีรษะ ลำตัว – กดเกลียวข้างขวา เท้า – แตะปลายเท้าขวา	ศีรษะ – เอียงขวาหันหน้าไปด้านข้างซ้าย มือ – เลียนแบบท่านางอัปสรมือขวาตั้งวงอยู่ระดับชายพกด้านขวาส่วนมือซ้ายตั้งวงอยู่ระดับศีรษะ ลำตัว – กดเกลียวขวา เท้า – แตะปลายเท้าขวา

3.2.2 ท่าเชื่อมหลัก

นิยาม

ท่านิ่งที่ไม่ได้เลียนแบบมาจากภาพจำหลักต่างๆ แต่เป็นท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดยนำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏยศิลป์ไทยผสมผสานกับการนำกลิ่นอายของชนชาตินั้นมาใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ ซึ่งอยู่ระหว่างท่าหลักกับท่าเชื่อมรอง

ที่มาของท่าเชื่อมหลัก

ท่าที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักนั้น นั้นนำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ทั้งท่ารำใน เพลงช้า – เพลงเร็ว ท่ารำเพลงแม่บทใหญ่ และแม่ท่ายักษ์ และนำมาจากภูมิหลังและประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์งานทั้งทางตรงและทางอ้อมได้แก่ การเรียน การสอน การประดิษฐ์ท่ารำต่างๆ ทางด้านนาฏศิลป์รวมทั้งการเห็นการสร้างสรรค์ท่ารำและชมการแสดงทั้งในประเทศและต่างเทศ ดังนี้

- **การเรียน**

เนื่องจากครูลมุล ยมะคุปต์และครูเฉลย ศุขะวณิช ได้เริ่มการฝึกหัดนาฏศิลป์ในวังสวนกุหลาบ ซึ่งมีวิธีการฝึกหัดละครอย่างเข้มงวดโดยเริ่มจากการรำเพลงช้า เพลงเร็ว ซึ่งเป็นกระบวนท่ารำที่ใช้เป็นบทฝึกหัดเริ่มแรกเป็นแม่แบบของนาฏศิลป์ไทยสำหรับตัวพระ นาง มีความยาวประมาณ 2 ชั่วโมง ต่อจากนั้นตัวพระจะแยกไปเต้นเสา ซึ่งเป็นการฝึกหัดการเต้นให้เข้ากับจังหวะเพื่อฝึกกำลังขาให้มีความแข็งแรง ส่วนตัวนางจะแยกไปฝึกรำเพลงเชิดฉิ่ง ซึ่งเป็นกระบวนท่ารำประกอบเพลงเชิดฉิ่งและเป็นแบบแผนการฝึกหัดของตัวนางโดยเฉพาะแล้วตัวพระจึงแยกไปออกแม่ท่ายักษ์ในเพลงกราวใน ส่วนตัวนางแยกไปออกแม่ท่าลิง เพื่อให้มีความรู้ในท่าโขน ซึ่งเหลี่ยมและวงของแม่ท่ายักษ์มีลักษณะคล้ายกับพระมากที่สุด ส่วนแม่ท่าลิงก็มีลักษณะของเหลี่ยมขา คือการหลบเหลี่ยมคล้ายกับของนางมากที่สุดเช่นกัน พอช่วงบ่ายจึงเริ่มการซ้อมโขน ละคร ตามบทบาทที่ได้รับโดยมีหม่อมครูนุ่ม หม่อมครูอึ่ง หม่อมครูแย้ม และแม่ครูหงิม เป็นผู้ฝึกซ้อมคอยกำกับดูแลซึ่งอยู่ในความควบคุมของคุณท้าวนารีวรคณารักษ์ ต่อมาเวลาประมาณ 20.00 น. จะเริ่ม

ซ้อมเฉพาะบทหรือซ้อมเข้าเรื่องจนถึงเวลา 24.00 น.[1] เป็นกิจวัตรประจำวันของนักเรียนในวังสวนกุหลาบสมัยนั้น

คณะละครวังสวนกุหลาบนี้มีครูที่สอนประจำกับครูพิเศษ[2] ดังนี้

1. หม่อมครูแย้ม ท่านเป็นหม่อมละครในสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรี สุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) สอนบทบาทของตัวเอกทางด้านละครใน เช่น อิเหนา ย่าหลันฯ

2. หม่อมครูอึ้ง ท่านเป็นหม่อมละครในสมเด็จพระบัณฑูรฯ (กรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ) สอนในเรื่องเพลงหน้าพาทย์และบทบาทตัวเอก ตัวรอง เช่น บทบาทพระวิษณุกรรม พระมาตุลี บทบาทของตัวยักษ์ เช่น อินทรชิต รามสูร ฯลฯ

3. หม่อมครูนุ่ม ท่านเป็นหม่อมในกรมหมื่นสถิตดำรงสวัสดิ์ (พระองค์เจ้าเนาวรัตน์) เดิมเป็นละครในสมเด็จพระบัณฑูร ท่านเป็นครูฝ่ายนางสอนบทบาทเกี่ยวกับตัวนาง เช่น ศุภลักษณ์อุ้มสมและบทบาทตัวนางที่เป็นตัวประกอบ

4. ท้าววรจันทร์ (วาด) ในรัชกาลที่ 4 ท่านเป็นผู้สอนเพลงช้านารายณ์ ซึ่งใช้สำหรับการรำบวงสรวงเทพยดาโดยเฉพาะ

5. เจ้าจอมมารดาเขียน (ในรัชกาลที่ 4) ท่านสอนบทบาทตัวเอกในละครพันทางเรื่อง พระลอ พญาแกรก พญาราชวังสัน โดยเฉพาะบทบาทของพระลอทุกตอน

6. เจ้าจอมมารดาทับทิม (ในรัชกาลที่ 5) ท่านสอนบทบาทตัวเอกละครในบางตัว เช่น บทบาทของตัวย่าหลัน ตอน ย่าหลันลักนางเกนหลง

7. เจ้าจอมมารดาสาย

8. เจ้าจอมมารดาละม้าย

9. พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) เป็นผู้ทบทวนความรู้และเกร็ดนาฏศิลป์ด้านต่างๆ และเป็นผู้ประกอบพิธีครอบครู

---

[1] กรมศิลปากร, ละครวังสวนกุหลาบ. (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2543), หน้า 42 – 43.

[2] วิทยาลัยนาฏศิลป์. คุณานุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนิน พระราชทานเพลิงศพ นางลมุล ยมะคุปต์ ต.ม. (กรงเทพฯ : ม.ป.พ., 2526), หน้า 4 – 5.

10.คุณหญิงนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) ท่านเป็นผู้ทบทวนและฝึกหัดเพิ่มเติมวิชาการด้านนาฏศิลป์ระยะหลังต่อมา

11.ท่านครูหงิม ท่านเป็นครูผู้เชี่ยวชาญในบทบาทของละครนอกและละครพันทางอย่างยิ่ง เช่น ผู้ฝึกสอนบทบาทของตัวเจ้าเงาะในเรื่องสังข์ทองทุกตอน เป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทเพลงหน้าพาทย์ศักดิ์สิทธิ์ คือ เพลงกลมเงาะ และสอนบทบาทตัวเอกในละครพันทางเรื่องราชาธิราช เช่น สมิงพระราม สมิงนครอินทร์ ราชาธิราช มังรายกะยอชวา พรเจ้าฝรั่งมังฆ้องฯ

นอกจากวิชาต่างๆ ที่ได้รับการถ่ายทอดจากท่านครูโดยตรงแล้วยังมีท่ารำและกระบวนรำอีกมากมายที่อาศัยจดจำจากสิ่งเคยพบเห็น (ครูพักลักจำ) เช่น กระบวนรำแบบพม่า มอญ หลายชุดที่ได้ค้นคิดประดิษฐ์ขึ้น

- **การสอน/การประดิษฐ์ท่ารำ**

ครูลมุล ยมะคุปต์ ได้รับการติดต่อจากครูชิ้น ศิลปบรรเลง (คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง) โดยการแนะนำของพระยานัฏกานุรักษ์ ให้มาร่วมวางหลักสูตร เพื่อจะเปิดโรงเรียนนาฏดุริยางค์ศาสตร์ และได้เปิดทำการสอน เมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ.2477 ในสมัยพณฯท่านพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในสมัยนั้น ครูลมุลจึงได้เริ่มรับราชการเมื่ออายุได้ 29 ปี 8 เดือน 6 วัน ตำแหน่ง ครูวิสามัญ และได้เลื่อนตำแหน่งเรื่อยมาจนได้รับตำแหน่ง เทียบครูโท แผนกโรงเรียนนาฏศิลป์ กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการ ก่อนเกษียณอายุราชการเมื่อวันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ.2508 หลังจากนั้นโรงเรียนนาฏศิลปากรได้ว่าจ้างไว้ในตำแหน่งครูพิเศษสายนาฏศิลป์ละคร ตลอดระยะเวลาในการับราชการของครูลมุล ท่านได้รับการถ่ายทอดท่ารำสำคัญและในขณะเดียวกันได้ประดิษฐ์คิดค้นท่ารำไว้มากมายจนเป็นแบบแผนและมีการถ่ายทอดมาจนถึงปัจจุบัน เช่น

1. รำแม่บทใหญ่ เมื่อปี พ.ศ.2478 ครูลมุลได้ร่วมคิดการแสดงกับครูมัลลี คงประภัศร์ เพื่อใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง “สุริยคุปต์” หลังจากนั้นได้ขออนุญาตพระยานัฏการนุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) จัดเป็นหลักสูตรใช้สอนในโรงเรียน นาฏศิลปะตราบจนทุกวันนี้ (ซึ่งท่ารำแม่บทใหญ่นี้เดิมเป็นท่านิ่งท่านทั้งสองได้ประดิษฐ์ท่าเชื่อมหรือที่เรียกว่า “ลีลา” เป็นกระบวนรำขึ้น)

2. ระบำกินนรรำ ได้ร่วมคิดท่ารำกับนางเฉลย ศุขะวณิช จากบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง จันทกินรี

3. ระบำพม่า – มอญ เมื่อปี พ.ศ.2496 ใช้ประกอบการแสดงละคร เรื่อง ราชาธิราช ตอนกระทำสัตย์ ณ โรงละครศิลปากร

4. ระบำพม่าไทยอธิษฐาน เมื่อปี พ.ศ.2498 เนื่องในโอกาสเดินทางไปเผยแพร่นาฏศิลป์ไทย ณ สหภาพพม่า

5. ระบำลาวไทยปณิธาน เมื่อปี พ.ศ.2499 เนื่องในโอกาสเดินทางไปเผยแพร่นาฏศิลป์ไทย ณ ราชอาณาจักรลาว

6. ระบำโบราณคดี เมื่อปี พ.ศ.2510 ชุดทวารวดี ศรีวิชัย ลพบุรี เชียงแสน ร่วมกับครูเฉลย ศุขะวณิช ในขณะที่อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร

7. ฟ้อนเงี้ยว คิดเมื่อครั้งอยู่เชียงใหม่โดยได้รับแบบอย่างมาจากพวกเงี้ยว (ไทยใหญ่) และนำท่ารำของชาวเชียงใหม่เข้าผสมผสาน ดังที่ยึดถือเป็นแบบอย่างในการแสดงตราบจนทุกวันนี้

8. ฟ้อนม่าน (มุ้ยเชียงตา) ดัดแปลงท่ารำของพม่า มาปรับปรุงขึ้นเมื่อครั้งอยู่เชียงใหม่

และจากข้อความในหนังสืออนุสรณ์ของครูลมุล ยมะคุปต์ ที่อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ได้เขียนไว้ว่า “เมื่อครูนาฏศิลปะพม่ามาฝึกหัดและแสดงรำเต้นเป็นตัวอย่างให้ดู ข้าพเจ้าก็ขอร้องให้ครูนาฏศิลป์ของเราเข้าฝึกร่วมกับเขาก่อน และครูลมุลก็เริ่มรำตามครูนาฏศิลป์พม่าด้วย ท่านที่เคยดูนาฏศิลป์พม่า บางท่านคงนึกออกว่าจังหวะลีลาท่ารำพม่าตอนท้ายก่อนจบนั้นเพลงมันเร็วจริงๆ คนรำก็ต้องเต้นและรำยกย่ำเท้ากรีดนิ้วพลิกแขนลอยหน้าโห่เร็วทันกับจังหวะตุ้ม – เผล็ง ตุ้มเผล็ง ๆๆๆๆๆ ฯลฯ เพละ ของเสียงดนตรีพม่าด้วยศิลปินคนอื่นๆ ของเราเต้นและรำไม่ทันทยอยกันหยุดหมด เหลือแต่ครูนาฏศิลป์พม่าและครูลมุลรำกันจนจบเพลงดนตรีของประเทศอื่น”[3] ดังนั้นหากท่านได้มีโอกาสเดินทางไปในประเทศอื่นๆ ท่านก็จะได้เก็บเกี่ยวประสบการณ์ทางด้านการแสดงนาฏศิลป์อันเป็นเอกลักษณ์ของประเทศนั้นมาด้วย ซึ่งจากเมื่อครั้งที่ท่านได้มีโอกาส

---

[3] วิทยาลัยนาฏศิลป์, คุณานุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนิน พระราชทานเพลิงศพ นางลมุล ยมะคุปต์ ต.ม. (กรงเทพฯ : ม.ป.พ., 2526), หน้า 30.

เดินทางไปกับคนละคร (ละครเร่) พร้อมกับครูเฉลยที่เขมรเพื่อไปทำการแสดงและจากที่ท่านได้มีโอกาสไปฝึกสอนนาฏศิลป์ไทยให้กับเขมร เมื่อครั้งเดินทางไปพร้อมสามีที่เมืองพระตะบองทำให้ท่านได้ประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์จากเขมรมาด้วย ทั้งจากการชมการแสดง การฝึกหัด หรือการสอน ซึ่งมีการแลกเปลี่ยนระหว่างนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์เขมรด้วย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
1	 ตัวรอง ท่าที่ 5	นำมาจากท่าพรหมสี่หน้า (การเชื่อมท่า) ของตัวพระ ในรำแม่บทใหญ่โดยเชื่อมท่าพรหมสี่หน้า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ - หน้าตรง มือ - มือทั้งสองจับคว่ำระดับวงกลาง ลำตัว - ตัวตรง เท้า - ขาทั้งสองข้างยืนเท้าชิดกัน	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ - หน้าตรง มือ - มือทั้งสองจับคว่ำระดับวงกลาง ลำตัว - ตัวตรง เท้า - ขาทั้งสองข้างยืนเท้าชิดกัน **ลักษณะที่มาใช้ในการประดิษฐ์** ได้นำมาจากท่าพรหมสี่หน้า (การเชื่อมท่า) ของตัวพระ ในท่ารำแม่บทใหญ่ แล้วมาปรับมือทั้งสองเป็นจีบคว่ำ แขนตึงอยู่ระดับไหล่

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
2	 ตัวรอง ท่าที่ 12 และท่าที่ 15 (ทำคนละข้าง)	*ตัวรองด้านขวา* นำมาจากท่าพรหมสี่หน้า (การเชื่อมท่า) ของตัวพระในรำแม่บทใหญ่โดยเชื่อมท่าพรหมสี่หน้า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> *ตัวรองด้านขวา* ศีรษะ - เอียงซ้าย มือ - มือทั้งสองจีบคว่ำระดับวงกลาง ลำตัว - ลำตัวตรง เท้า - ก้าวเท้าซ้ายไขว้ไปข้างหน้า *ตัวรองด้านซ้าย* ศีรษะ - เอียงซ้าย มือ - มือขวาจีบลพบุรีเข้าหาตัวระดับ ศีรษะ ส่วนมือซ้ายจีบลพบุรีตั้งวง อยู่ระดับชายพกด้านซ้าย ลำตัว - ลำตัวตรง เท้า - ก้าวเท้าซ้ายไปด้านหน้า	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ - หน้าตรง มือ - มือทั้งสองจับคว่ำระดับวงกลาง ลำตัว - ตัวตรง เท้า - ขาทั้งสองข้างยืนเท้าชิดกัน **ลักษณะที่มาใช้ในการประดิษฐ์** ได้นำมาจากท่าพรหมสี่หน้า (การเชื่อมท่า) ของตัวพระ ในท่ารำแม่บทใหญ่ แล้วมาปรับมือทั้งสองเป็นจีบคว่ำ แขนตึงระดับไหล่ ก้าวเท้าซ้ายไปด้านหน้า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
		ตัวรองด้านซ้าย นำมาจากท่าสอดสร้อยของตัวพระในรำแม่บทใหญ่

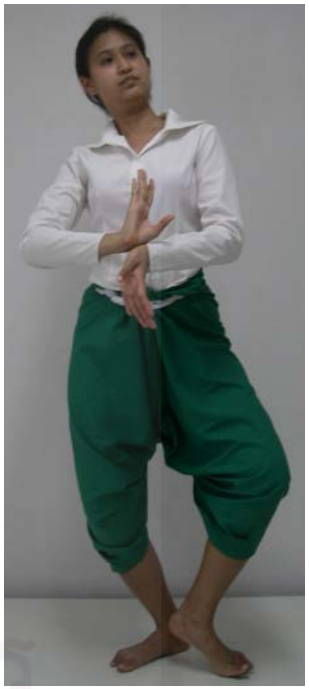
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
		<u>อธิบาย</u> ศีรษะ - มือ - ลำตัว - เท้า - **ลักษณะที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์** ได้นำมาจากท่าสอดสร้อย ในรำแม่บทใหญ่ แล้วนำมาปรับเป็นมือจีบลพบุรี แล้วก้าวเท้าขวาไขว้ไปด้านหน้า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
3	 ตัวรอง ท่าที่ 19	นำมาจากท่าเครือวัลย์พันไม้ของตัวพระในรำแม่บทใหญ่ 

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ - หน้าตรง มือ - มือทั้งสองจีบลพบุรี มือขวาตั้งวงอยู่ระดับอกต่อกับข้อมือด้านซ้ายที่แทงมือลง ลำตัว - ลำตัวตรง เท้า - ก้าวเท้าขวาไขว้ไปด้านหน้า	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ - เอียงขวา มือ - มือขวาแบหงายด้านหน้าระดับเอว มือซ้ายตั้งมือให้ข้อมือทั้งสองต่อกัน ลำตัว - ลำตัวตรง เท้า - ยืนจรดเท้าซ้าย **ลักษณะที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์** นำมาจากท่าเครือวัลย์พันไม้ของตัวพระในรำแม่บทใหญ่ โดยปรับเป็นมือจีบลพบีแล้วเปลี่ยนเป็นก้าวเท้าขวาไขว้ไปด้านหน้า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
4	 ตัวรอง ท่าที่ 21	นำมาจากท่าช้างประสานงาของตัวพระในรำแม่บทใหญ่

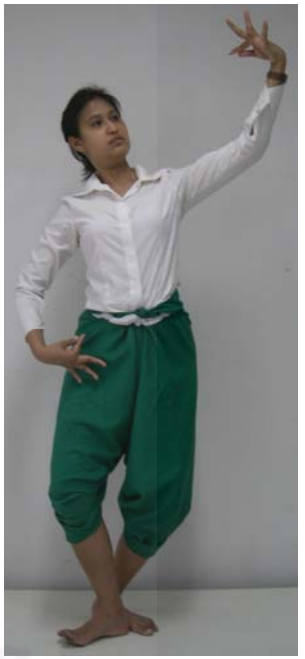
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ - เอียงซ้าย มือ - มือทั้งสองจีบคว่ำคู่ขันด้านหน้าระดับอก ลำตัว - ลำตัวตรง เท้า - ถอนเท้าขวาลงหลัง แล้วก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า (ตัวรองด้านซ้ายทำสลับข้างกับตัวรองด้านขวาทั้งหมดทุกส่วน)	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ - หน้าตรง มือ - จีบหงายทั้งสองมือด้านหน้าแขนตึงระดับไหล่ ลำตัว - หน้าตรง เท้า - ยืนผสมเท้า **ลักษณะที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์** นำมาจากท่าช้างประสานงาของตัวพระในรำแม่บทใหญ่ แล้วปรับเป็นมือทั้งสองจีบคว่ำด้านหน้าแขนงอระดับไหล่ และก้าวเท้าไขว้ไปด้านหน้า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
5	 ตัวรอง ท่าที่ 22	นำมาจากท่าแขกเต้าเข้ารัง  ศีรษะ - เอียงขวา แขน - มือซ้ายจีบคว่ำด้านข้างระดับวงล่าง ลำตัว - กดเกลียวข้างขวา ขา - ก้าวเท้าขวาในลักษณะก้าวข้าง

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> ตัวรองด้านขวา ศีรษะ - เอียงซ้าย แขน - มือขวาจีบแขนตึง วางมือบนหัวเขาซ้าย ส่วนมือซ้ายจีบปรกข้าง ลำตัว - ตัวตรง เท้า - นั่งยองๆ คือ นั่งตั้งคุกเข่า ในลักษณะที่ขาด้านซ้าย ยกสูงขึ้นเหนือเข่าด้านขวาเล็กน้อย (ตัวรองด้านซ้ายทำสลับข้างกับตัวรองด้านขวาทั้งหมด)	หรือ นำมาจากท่ากินนรี **<u>อธิบาย</u>** ทิศทาง - หันด้านซ้าย ศีรษะ - เอียงขวา มือ - ขวาจีบหงายแขนตึกด้านข้างระดับไหล่ ซ้ายจีบคว่ำงอแขน ด้านข้างระดับศีรษะ เท้า - ยืนเคียงเท้าขวา

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
		หรือมาจากชักซอสามสาย ในแม่บทใหญ่ **<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ - เอียงขวา มือ - ขวาจีบหงายระดับวงล่าง ซ้ายจีบคว่ำด้านข้าง ระดับศีรษะ งอแขน เท้า - ยืนยกเท้าขวา **ลักษณะที่มาใช้ในการประดิษฐ์** ได้นำมาจากท่าแขกเต้าเข้ารัง ในรำแม่บทเล็ก แล้วมาปรับระดับมือที่จีบหงายอยู่ระดับชายพก มาเป็นจีบหงายแขนตึงวางบนหัวเข่า และจากท่ายืนก็ปรับเป็นท่านั่ง และใช้เป็นท่าคู่หรือเป็นซุ้ม

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
6	 ตัวเอก ท่าที่ 19 ตัวรอง ท่าที่ 26	นำมาจากท่าประเตรียมลงนั่งของตัวพระ ในท่ารำพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ - เอียงขวา มือ - มือขวาจีบคว่ำระดับอกอยู่คู่กับมือซ้ายตั้งวงหงายระดับอก ลำตัว - กดเกลียวข้างลำตัวด้านขวา เท้า - ก้าวเท้าขวาไปด้านข้างประมาณหนึ่งก้าว	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ - เอียงซ้าย มือ - มือขวาจีบคว่ำระดับอกอยู่คู่กับมือซ้ายตั้งวงหงายระดับอก ลำตัว - กดเกลียวข้างลำตัวด้านซ้าย เท้า - ยืนเหลื่อมเท้า **ลักษณะที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์** นำมาจากท่าประเตรียมลงนั่งของตัวพระในท่ารำพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย โดยปรับลักษณะของการกดเกลียวตัว แล้วใช้เป็นการก้าวไปด้านหน้า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
7	 ตัวเอก ท่าที่ 24 และท่าที่ 64 ตัวรอง ท่าที่ 28	นำมาจากท่าเชื่อมจากกรดสุเมรุไปท่าเครือวัลย์ ของตัวพระในรำแม่บทใหญ่

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ - หน้าตรง มือ - มือขวาจีบลพบุรีหักข้อมือเข้าหาตัวระดับอก ส่วนมือซ้ายตั้งวงอยู่ระดับอกคู่กับมือขวา ลำตัว - ลำตัวตรง เท้า - ก้าวเท้าขวาไปด้านหน้าประมาณครึ่งก้าว	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ - เอียงซ้าย มือ - มือขวาจีบลพบุรีหักข้อมือเข้าหาตัวระดับอก ส่วนมือซ้ายตั้งวงอยู่ระดับอกคู่กับมือขวา ลำตัว - ลำตัวตรง เท้า - ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า **ลักษณะท่าที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์** นำมาจากท่าเชื่อมจากกรดสุเมรุไปท่าเครือวัลย์ ของตัวพระในรำแม่บทใหญ่ โดย**ปรับเป็น**ก้าวเท้าขวาไปด้านหน้าประมาณครึ่งก้าว เตรียมจะย่อลงนั่ง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
8	ตัวเอก ท่าที่ 27 ตัวรอง ท่าที่ 31	นำมาจากท่าบัวชูฝักของตัวพระในรำแม่บทใหญ่

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ - เอียงขวา มือ - มือทั้งสองจีบลพบุรี มือซ้าย หงายมือแทงลงอยู่ระดับชายพกด้านซ้าย ส่วนมือขวาคว่ำมืออยู่ข้างลำตัว ลำตัว - กดเกลียวข้างด้านขวา เท้า - นั่งยองๆ ทับส้นเท้าแต่ไม่ให้เข่าติดพื้น	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ - เอียงซ้าย มือ - มือซ้ายจีบคว่ำข้างลำตัว มือขวาแบหงายอยู่ข้างลำตัวระดับชายพก ลำตัว - กดเกลียวด้านซ้าย เท้า - ก้าวเท้าขวาไปด้านหน้า **ลักษณะที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์** นำมาจากท่าบัวชูฝักของตัวพระในรำแม่บทใหญ่ โดยปรับจากท่ายืนเป็นท่านั่ง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
9	 ตัวรอง ท่าที่ 36 และท่าที่ 38	นำมาจากท่าอีกช้า ในรำแม่บทเล็ก

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> *ตัวรองด้านขวา* ศีรษะ - เอียงซ้าย มือ - มือซ้ายจีบคว่ำแขนตึงระดับเอว ส่วนมือขวาจีบคว่ำอยู่ระดับหัวเข็มขัด ลำตัว - กดเกลียวข้างด้านซ้าย เท้า - ก้าวเท้าซ้ายไขว้ไปด้านหน้าเปิดส้นเท้าหลัง (ตัวรองด้านซ้ายทำสลับข้างกับตัวรองด้านขวา)	**<u>อธิบาย</u>** ทิศทาง - หันด้านขวา ศีรษะ - เอียงขวา แขน - ขาวดึงมือด้านซ้าย แขนตึงระดับไหล่ซ้ายตั้งวงล่าง เท้า - ก้าวหน้าด้วยเท้าขวา หรือท่าพระรามก่งศิลป์ ในแม่บทใหญ่

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
		<u>อธิบาย</u> ศีรษะ - เอียงขวา มือ - ขวาจีบคว่ำแขนตึงด้านข้างระดับไหล่ซ้ายจีบหงายที่เอวด้านขวา เท้า - ยืนยกเท้าขวา **ลักษณะที่มาใช้ในการประดิษฐ์** นำท่าอีกช้ามาปรับท่าเฉพาะมือจากมือที่ตั้งวงทั้งสองมือมาเป็นจีบคว่ำทั้งสองมือ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
10	 ตัวเอก ท่าที่ 36 ตัวรอง ท่าที่ 41 (เพื่อเชื่อมต่ออีกด้านในท่าเดิม)	นำมาจากท่าหลักของตัวเอก ท่าที่ 34 และท่าหลักของตัวรองท่าที่ 39 ในระบำลพบุรี

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ - หน้าตรง มือ - มือทั้งสองจีบลพบุรี อยู่เหนือศีรษะ ข้อมือทั้งสองชิดกัน ลำตัว - ลำตัวตรง เท้า - ยืนเท้าชิดกัน เปิดเข่าเปิดเหลี่ยม	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ - หน้าตรง มือ - มือทั้งสองจีบลพบุรีตั้งวงอยู่ระดับเหนือศีรษะ ลำตัว - หน้าตรง เท้า - ยืนนิ่งเปิดเข่าเปิดเหลี่ยม **ลักษณะที่ใช้ในการประดิษฐ์** นำมาจากท่าหลักของตัวเอก ท่าที่ 34 และท่าหลักของตัวรองท่าที่ 39 ในระบำลพบุรี ซึ่งเลียนแบบเหมือนกันทุกประการ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
11	 ตัวรอง ท่าที่ 45 และท่าที่ 47	นำมาจากท่ารำ ในเพลงช้า

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> ท่าเชยคาง ศีรษะ - เอียงซ้าย มือ - มือซ้ายแขนตึงระดับไหล่ ส่วนมือขวาตั้งวงบนระดับศีรษะ ลำตัว - กดเกลียวด้านข้างซ้าย เท้า - ก้าวเท้าขวาไขว้ไปด้นหน้าเปิดส้นเท้าซ้าย (ในท่าที่ 47 ทำสลับข้างกันทั้งศีรษะ แขน ลำตัว และเท้า)	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ – ตรง มือ – จีบหงายด้านข้าง แขนตึงระดับไหล่ซ้ายตั้งวงบน เท้า – ยืนผสมเท้า **ลักษณะที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์** ได้มาจากท่ารำในเพลงช้า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
12	 ตัวเอก ท่าที่ 12 และท่าที่ 14 (แต่ทำคนละข้าง)	นำมาจากท่าสอดสร้อย อยู่ในช่วงเพลงรับของแม่บทใหญ่และแม่บทเล็ก

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	อธิบาย ศีรษะ - เอียงขวา มือ - มือทั้งสองจีบลพบุรี มือขวาจีบเข้าหาตัวอยู่ระดับข้างศีรษะ ส่วนมือซ้ายตั้งวงอยู่ระดับชายพก ลำตัว - กดเกลียวด้านขวา เท้า - เท้าทั้งสองยืนเปิดเข่า เปิดเหลี่ยม	**อธิบาย** ศีรษะ - เอียงซ้าย มือ - มือขวาจีบปรกข้าง มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก ลำตัว - กดเกลียวตัวด้านซ้าย เท้า - ก้าวเท้าขวาไปด้านหน้า **ลักษณะที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์** นำมาจากท่าสอดสร้อย อยู่ในช่วงเพลงรับของแม่บทใหญ่และแม่บทเล็ก โดยปรับมือทั้งสองเป็นจีบลพบุรี ทำสลับข้างกันกับท่ารำ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
13	 ตัวเอก ท่าที่ 16	นำมาจากท่าหยิบจีบขึ้นเพื่อตั้งวงบน ในท่ารำพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ - เอียงขวา มือ - มือทั้งสองข้างจีบลพบุรีคว่ำมือลง มือขวาอยู่ข้างลำตัวระดับไหล่ ส่วนมือซ้ายอยู่ระดับอก ลำตัว - กดเกลียวด้านขวา เท้า - เท้าขวาก้าวไปด้านหน้า	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ - เอียงซ้าย มือ - มือซ้ายจีบคว่ำข้างลำตัว ส่วนมือขวาแบหงายระดับชายพก ลำตัว - กดเกลียวตัวด้านซ้าย เท้า - ก้าวเท้าขวาไปด้านหน้า **ลักษณะที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์** นำมาจากท่าหยิบจีบขึ้นเพื่อตั้งวงบน ในท่ารำพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย โดย**ปรับท่าเป็นจีบลพบุรีคว่ำ**

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
14	 (ท่าป้อง) ตัวเอก ท่าที่ 31	นำมาจากท่าชมวารินของตัวพระในรำแม่บทใหญ่

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ - ลักคอ มือ - มือขวาตั้งวงอยู่ระดับชายพกด้านขวา ส่วนมือซ้ายแบมือ กดปลายมือ ลงอยู่ด้านหน้าเหนือศีรษะ ลำตัว - กดเกลียวด้านซ้าย เท้า - ยืนผสมเท้า	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ - เอียงซ้าย มือ - มือขวาแบหงายข้างตัวระดับเอว งอแขน มือซ้ายตั้งวงด้านหน้าระดับสายตา กดฝ่ามือลงให้ปลายนิ้วทั้งสี่ยื่นไปด้านหน้า ลำตัว - กดเกลียวด้านซ้าย เท้า - ยืนยกเท้าซ้าย **ลักษณะที่นำมาในการประดิษฐ์** ได้มาจากท่าชมวารินของตัวพระในรำแม่บทใหญ่ แต่ปรับมือขวาตั้งวงอยู่ระดับชายพก ส่วนมือซ้ายแบมือกดปลายมือลงอยู่ด้านหน้าเหนือศีรษะยืนผสมเท้า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
15	 ตัวเอก ท่าที่ 32 ท่าที่ 56 ท่าที่ 57 ท่าที่ 58 ท่าที่ 59 และท่าที่ 60	เป็นท่าที่ครูลมุลประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ครูลมุลเรียกว่าท่าเชยคาง

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ - หน้าตรง มือ - มือขวากดปลายมือลงรองใต้คาง (เชยคาง) ส่วนมือซ้ายเท้าสะเอว ลำตัว - ตัวตั้งตรง เท้า - เท้าขวาทาบตรงข้อเท้าซ้ายกันเข่า และเปิดเหลี่ยมในลักษณะของตัวพระแบบนาฏศิลป์ไทย (ท่าที่ 58 และท่าที่ 59 จะเป็นท่าเชยคางเช่นเดียวกันแต่ใช้ทั้งสองมือเชยคาง)	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ - หน้าตรง มือ - มือขวากดปลายมือลงรองใต้คาง (เชยคาง) ส่วนมือซ้ายเท้าสะเอว ลำตัว - ตัวตั้งตรง เท้า - เท้าขวาทาบตรงข้อเท้าซ้ายกันเข่า และเปิดเหลี่ยมในลักษณะของตัวพระแบบนาฏศิลป์ไทย **ลักษณะที่มาใช้ในการประดิษฐ์** เป็นท่าที่ครูลมุลประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ครูลมุลเรียกว่าท่าเชยคาง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
16	 ตัวเอก ท่าที่ 41 และท่าที่ 44	นำมาจากท่าเชื่อมในท่ารำช้างประสานงา จากแม่บทใหญ่

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ - เอียงซ้าย มือ - มือทั้งสองจีบแขนตึงไปด้านหน้าขนานกันทั้งสอง ลำตัว - ตัวตั้งตรง เท้า - ขาขวาแตะเท้าขาตึงไปด้านหน้า	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ - หน้าตรง มือ - จีบหงายทั้งสองมือด้านหน้า แขนตึงระดับไหล่ ลำตัว – ตรง เท้า - ยืนผสมเท้า **ลักษณะที่มาใช้ในการประดิษฐ์** ได้มาจากท่าเชื่อมท่ารำช้างประสานงา ในแม่บทใหญ่ แล้วปรับเป็นขาขวาแตะเท้าขาตึงไปด้านหน้า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
17	 ตัวเอก ท่าที่ 40 และท่าที่ 43 ทำสลับข้างกัน (ก้าวซ้าย-ขวา เหยียบขวาแตะซ้ายแขนไปตามไหล่)	นำมาจากท่าเชื่อมท่ารำรำช้างประสานงา จากแม่บทใหญ่

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ - เอียงขวา มือ - มือทั้งสองจีบคว่ำ แขนงอคู่กันระดับอก ลำตัว - กดเกลียวข้างด้านขวา เท้า - ยืนแตะเท้าซ้าย	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ - หน้าตรง มือ - จีบหงายทั้งสองมือด้านหน้าแขนตึงระดับไหล่ ลำตัว - หน้าตรง เท้า - ยืนผสมเท้า **ลักษณะที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์** ได้มาจากท่าเชื่อมท่ารำช้างประสานงา จากแม่บทใหญ่ แล้วปรับเป็นมือทั้งสองจีบคว่ำแขนงอคู่กันระดับอก ยืนแตะเท้าซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
18	 ตัวเอก ท่าที่ 49	นำมาจากท่าสอดสร้อยมาลา ในแม่บทใหญ่

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ - เอียงขวา มือ - มือทั้งสองจีบลพบุรี มือขวาตั้งวงอยู่ระดับชายพก ส่วนมือซ้ายจีบเข้าหาตัวอยู่ระดับศีรษะ ลำตัว - กดเกลียวข้างขวา เท้า - เท้าขวาทาบตรงข้อเท้าซ้าย ขาทั้งสองกันเข่า และเปิดเหลี่ยมในลักษณะแบบตัวพระในนาฏศิลป์ไทย	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ - เอียงขวา มือ - ขวาจีบหงายระดับวงล่าง ซ้ายตั้งวงบน ลำตัว – กดเกลียวด้านขวา เท้า - ยืนผสมเหลี่ยมเท้าขวา **ลักษณะที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์** ได้มาจากท่าสอดสร้อยมาลา ในรำแม่บทใหญ่ แล้วเปลี่ยนเป็นมือจีบลพบุรีทั้งสองข้าง มือขวาตั้งวงอยู่ระดับชายพก ส่วนมือซ้ายจีบเข้าหาตัวอยู่ระดับศีรษะ เท้าขวาทาบตรงข้อเท้าซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
19	 ตัวเอก ท่าที่ 54 และท่าที่ 55 (ลากเท้าชิดหน้าตรง)	นำมาจากท่าเฉิดฉิน ในแม่บทเล็ก **<u>อธิบาย</u>** ทิศทาง - หันด้านขวา ศีรษะ - เอียงขวา มือ - ขวาแบหงายข้างตัวระดับศีรษะ งอแขน ซ้ายตั้งวงด้านหน้า ระดับปาก เท้า - ยืนย่อเข่ากระดกเท้าซ้าย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ - เอียงซ้าย มือ - มือขวาตั้งวงแบ ระดับศีรษะ ส่วนมือ ซ้ายตั้งวงปลายมือต่อศอกกับข้อศอกขวา ลำตัว - กดเกลียวข้างซ้าย เท้า - ก้าวเท้าขวาลากเท้าซ้ายมาชิดเท้าขวา (ในท่าที่ 55 ทำสลับข้างกันทั้งศีรษะ แขน ลำตัว และขา)	หรือนำมาจากท่าหลงใหลได้สิ้น **<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ - เอียงขวา มือ - ขวาแบหงายข้างตัวระดับศีรษะ งอแขนซ้ายตั้งวงด้านหน้า ระดับอก เท้า - ก้าวหน้าด้วยเท้าขวา **ลักษณะที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์** ได้มาจาก 2 ท่า คือท่าเฉิดฉินในแม่บทเล็กและท่าหลงใหลได้สิ้นในแม่บทใหญ่ แล้วปรับเป็นมือซ้ายต่อศอกขวาแล้วเอียงซ้ายพร้อมกับก้าวเท้าขวาลากเท้าซ้ายมาชิด

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
20	 ตัวเอก ท่าที่ 62	นำมาจากท่าบัวชูฝัก ในรำแม่บทใหญ่

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 3 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมหลักในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
	<u>อธิบาย</u> ศีรษะ - เอียงขวา มือ - มือขวาแบมือหงายแตะตรงศิราภรณ์ระดับศีรษะ ส่วนมือซ้ายจีบลพบุรีตั้งวงอยู่ระดับชายพกด้านซ้าย ลำตัว - กดเกลียวข้างด้านขวา เท้า - เท้าขวาทาบตรงข้อเท้าซ้าย ขาทั้งสองกันเข่าและเปิดเหลื่อมในลักษณะแบบตัวพระในนาฏศิลป์ไทย	**<u>อธิบาย</u>** ศีรษะ - เอียงขวา มือ - ขวาตั้งวงล่าง ซ้ายตั้งวงบน แบหงายข้างตัวระดับศีรษะ ด้านข้างงอแขน เท้า - ก้าวเท้าขวาไปด้านหน้า **ลักษณะที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์** ได้มาจากท่าบัวชูฝักในแม่บทใหญ่แล้วปรับเป็นมือขวาแบหงายแตะตรงศิราภรณ์ ระดับศีรษะ ส่วนมือซ้ายจีบลพบุรีตั้งวงอยู่ระดับชายพกด้านซ้าย ท้าขวาทาบข้อเท้าซ้าย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.2.3 ท่าเชื่อมรอง

นิยาม

เป็นการเชื่อมท่าหลักในท่าเดียวกัน โดยการกระทบจังหวะ และใช้ร่างกายในการเคลื่อนไหว

ที่มาของท่าเชื่อมรอง

ท่าที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมรองนั้น นำมาจากท่าหลักของระบำลพบุรี แล้วเคลื่อนไหวโดยการกระทบจังหวะ ดังนี้

1. กระทบจังหวะหันข้าง – หันหน้า
2. กดเกลียวด้านข้างลงล่าง – ขึ้นบน ตามจังหวะ
3. ลอยหน้า
4. ตบเท้าแบบลพบุรี คือ ก้าวแล้ววางตบเท้าแบบเต็มเท้าด้านข้างเท้าที่ก้าว แล้วจึงก้าวเท้าเดินไปด้านหน้า
5. หมุนกลับตัว มี 2 ลักษณะ คือ หมุนกลับตัวเดินวนเป็นเลข 8 และเดินเข้าโรงหรือเข้าเวที

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 4 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่าหลักในระบำลพบุรี มาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมรองในระบำลพบุรี

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
1	 ตัวรอง ท่าที่ 3 และท่าที่ 4	นำมาจากท่าหลัก ท่าที่ 2 ของตัวรองในระบำลพบุรี **วิธีการเชื่อมท่า** เป็นการเชื่อมท่าในท่ารำท่าเดียวกันระหว่างท่าหลักกับท่าหลัก โดยการกระทบจังหวะด้านข้าง – ด้านหน้า โดยการยืดยุบ เคลื่อนไปทั้งศีรษะ และท่อนบนของลำตัว คือตั้งแต่เอวขึ้นไป

ตารางที่ 4 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่าหลักในระบำลพบุรี มาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมรองในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
2	 ตัวรอง ท่าที่ 7	นำมาจากท่าหลัก ท่าที่ 6 ของตัวรองในระบำลพบุรี **วิธีการเชื่อมท่า** เป็นการเชื่อมท่าในท่ารำท่าเดียวกันระหว่างท่าหลักกับท่าหลัก โดยการกดเกลียวข้างลำตัวลง และขึ้น พร้อมกันกดไหล่ และหน้าไปตามการกดเกลียวข้างลง – ขึ้น ตามจังหวะ

ตารางที่ 4 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่าหลักในระบำลพบุรี มาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมรองในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
3	 ตัวเอก ท่าที่ 3 ท่าที่ 48 และท่าที่ 51 ตัวรอง ท่าที่ 10 และท่าที่ 11	นำมาจากท่าหลัก ท่าที่ 2 ท่าที่ 46 และท่าที่ 50 ของตัวเอก และท่าที่ 9 ของตัวรองในระบำลพบุรี **วิธีการเชื่อมท่า** เป็นการเชื่อมท่าในท่ารำท่าเดียวกันระหว่างท่าหลักกับท่าหลัก โดยการกระทบจังหวะด้านข้าง – ด้านหน้า โดยการยืดยุบ เคลื่อนไปทั้งศีรษะ และท่อนบนของลำตัว คือตั้งแต่เอวขึ้นไป

ตารางที่ 4 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่าหลักในระบำลพบุรี มาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมรองในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
4	 ตัวรอง ท่าที่ 14 และท่าที่ 17	นำมาจากท่าหลัก ท่าที่ 13 และท่าที่ 16 ของตัวรองในระบำลพบุรี **วิธีการเชื่อมท่า** เป็นการเชื่อมท่าในท่ารำท่าเดียวกันระหว่างท่าหลักกับท่าหลัก โดยการกระทบจังหวะด้านข้าง – ด้านหน้า โดยการยืดยุบ เคลื่อนไปทั้งศีรษะ และท่อนบนของลำตัว คือ ตั้งแต่เอวขึ้นไป โดยตัวรองทั้งด้านขวาและด้านซ้ายต้องทำพร้อมกัน

ตารางที่ 4 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่าหลักในระบำลพบุรี มาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมรองในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
5	 ตัวรอง ท่าที่ 20	นำมาจากท่าหลัก ท่าที่ 19 ของตัวรองในระบำลพบุรี **วิธีการเชื่อมท่า** เป็นการเชื่อมท่าในท่ารำท่าเดียวกันระหว่างท่าหลักกับท่าหลัก โดยการบิดข้อมือสลับกันขึ้นบนลงล่างระหว่างมือขวากับมือซ้าย พร้อมกับเคลื่อนที่และเดินแปรแถว

ตารางที่ 4 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่าหลักในระบำลพบุรี มาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมรองในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
6	 ตัวรอง ท่าที่ 25	นำมาจากท่าหลัก ท่าที่ 24 ของตัวรองในระบำลพบุรี **วิธีการเชื่อมท่า** เป็นการเชื่อมท่าในท่ารำท่าเดียวกันระหว่างท่าหลักกับท่าหลัก โดยการกระทบจังหวะด้านข้าง – ด้านหน้า โดยการยืดยุบ เคลื่อนไปทั้งศีรษะ และท่อนบนของลำตัว คือตั้งแต่เอวขึ้นไป

ตารางที่ 4 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่าหลักในระบำลพบุรี มาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมรองในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
7	 ตัวเอก ท่าที่ 5 ท่าที่ 7 (ยืน) และท่าที่ 26 (นั่ง) ตัวรอง ท่าที่ 30	นำมาจากท่าหลัก ท่าที่ 4 ท่าที่ 6 และท่าที่ 25 ของตัวเอก และท่าที่ 29 ของตัวรองในระบำลพบุรี **วิธีการเชื่อมท่า** เป็นการเชื่อมท่าในท่ารำท่าเดียวกันระหว่างท่าหลักกับท่าหลัก โดยการใช้การลอยหน้า ซึ่งจะเคลื่อนเฉพาะหน้าเท่านั้น พร้อมกับกระทบจังหวะด้วย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 4 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่าหลักในระบำลพบุรี มาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมรองในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
8	 ตัวเอก ท่าที่ 29 ตัวรอง ท่าที่ 33	นำมาจากท่าหลัก ท่าที่ 28 ของตัวเอก และท่าที่ 32 ของตัวรองในระบำลพบุรี **วิธีการเชื่อมท่า** เป็นการเชื่อมท่าในท่ารำท่าเดียวกันระหว่างท่าหลักกับท่าหลัก โดยนั่งตั้งเข่าขึ้น กระทบจังหวะด้านข้าง – ด้านหน้า โดยการยืดยุบ เคลื่อนไปทั้งศีรษะ และท่อนบนของลำตัว คือตั้งแต่เอวขึ้นไป

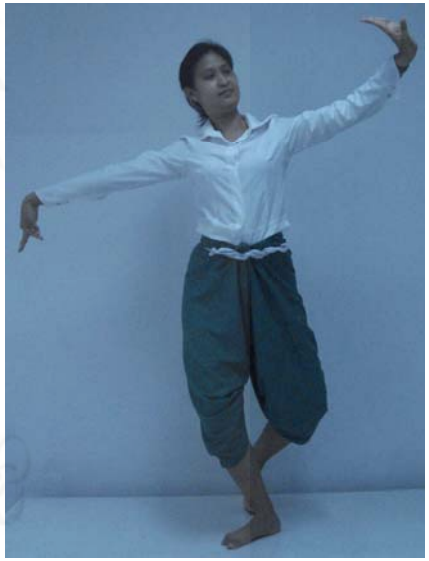
ตารางที่ 4 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่าหลักในระบำลพบุรี มาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมรองในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
9	 ตัวเอก ท่าที่ 31 ตัวรอง ท่าที่ 35	นำมาจากท่าหลัก ท่าที่ 30 ของตัวเอก และท่าที่ 34 ของตัวรองในระบำลพบุรี **วิธีการเชื่อมท่า** เป็นการเชื่อมท่าในท่ารำท่าเดียวกันระหว่างท่าหลักกับท่าหลัก ในท่าถองสะเอว โดยการเคลื่อนที่จากด้านซ้ายไปด้านขวา พร้อมกับกดเกลียวข้างลำตัว และดึงแขนและข้อศอกชิดด้านข้างลำตัว ตามจังหวะ

ตารางที่ 4 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่าหลักในระบำลพบุรี มาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมรองในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
10	 ตัวเอก ท่าที่ 38 และท่าที่ 47 ตัวรอง ท่าที่ 43	นำมาจากท่ารับ (ท่าสอดสร้อยมาลา) ในแม่บทใหญ่ **วิธีการเชื่อมท่า** เป็นการเชื่อมท่าในท่ารำต่างกัน ระหว่างท่าเชื่อมหลักกับท่าเชื่อมหลัก มือทั้งสองจีบลพบุรี โดยการม้วนมือบนเข้าพร้อมกับม้วนมือวงออกสลับกัน และก้าวขึ้นหน้า ลงหลัง ตามการเปลี่ยนมือและตามจังหวะเพลง

ตารางที่ 4 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่าหลักในระบำลพบุรี มาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมรองในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
11	 ตัวรอง ท่าที่ 46	นำมาจากท่าเชื่อมหลัก ท่าที่ 45 ของตัวรองในระบำลพบุรี  **วิธีการเชื่อมท่า** เป็นการเชื่อมท่าในท่ารำเดียวกันแต่ทำสลับข้างซ้าย และขวา ระหว่างท่าเชื่อมหลักกับท่าเชื่อมหลัก โดยการก้าวหน้าแล้วใช้อีกเท้าตบเท้าชิดแล้วเท้าก้าวหน้าแล้วหมุนตัวกลับหลังเข้าเวที ตามจังหวะเพลง

ตารางที่ 4 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่าหลักในระบำลพบุรี มาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมรองในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
12	 ท่าที่ 18	นำมาจากท่าหลัก ท่าที่ 17 ของตัวเอกในระบำลพบุรี **วิธีการเชื่อมท่า** เป็นการเชื่อมท่าในท่ารำท่าเดียวกันระหว่างท่าหลักกับท่าหลัก โดยการกระทบจังหวะด้านข้าง – ด้านหน้า โดยการยืดยุบ เคลื่อนไปทั้งศีรษะ และท่อนบนของลำตัว คือตั้งแต่เอวขึ้นไป

ตารางที่ 4 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่าหลักในระบำลพบุรี มาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมรองในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
13	 ตัวเอก ท่าที่ 33 ท่าที่ 61 และท่าที่ 63	นำมาจากท่าเชื่อมหลัก ท่าที่ 32 และท่าที่ 60 ของตัวเอกในระบำลพบุรี **วิธีการเชื่อมท่า** เป็นการเชื่อมท่าในท่ารำท่าเดียวกันระหว่างท่าหลักกับท่าหลัก โดยการใช้การลอยหน้า ซึ่งจะเคลื่อนเฉพาะหน้าเท่านั้น พร้อมกับกระทบจังหวะด้วย

ตารางที่ 4 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่าหลักในระบำลพบุรี มาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมรองในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
14	 ตัวเอก ท่าที่ 42 และท่าที่ 45	นำมาจากท่าหลัก ท่าที่ 41 และท่าที่ 44 ของตัวเอกในระบำลพบุรี **วิธีการเชื่อมท่า** เป็นการเชื่อมท่าในท่ารำท่าเดียวกันระหว่างท่าเชื่อมหลักกับท่าเชื่อมหลัก โดยการเล่นไหล่ กระทบตามจังหวะ มือทั้งสองจีบหงายแขนตึง

ตารางที่ 4 ข้อมูลภาพที่นำมาจากท่าหลักในระบำลพบุรี มาใช้ในการสร้างสรรค์ท่าเชื่อมรองในระบำลพบุรี (ต่อ)

ลำดับ	ท่ารำ	วิธีการประดิษฐ์
15	 ตัวเอก ท่าที่ 54	นำมาจากท่าหลัก ท่าที่ 53 ของตัวเอกในระบำลพบุรี **วิธีการเชื่อมท่า** เป็นการเชื่อมท่าในท่ารำต่างกัน ระหว่างท่าเชื่อมหลักกับท่าเชื่อมหลัก โดยการก้าวเท้าไปด้านข้างแล้วลากเท้าอีกข้างมาประสมเท้า พร้อมกับเปลี่ยนมือ มาเป็นแบหงายระดับศีรษะตามด้านที่ก้าว และอีกมือตั้งวงอยู่ตรงข้อศอก ตามจังหวะเพลง

3.3 รูปแบบแถวหรือการเคลื่อนที่

นิยาม

แถวที่ใช้ในการแสดงระบำลพบุรีซึ่งสื่อให้เห็นว่าเป็นภาพของปราสาทหิน หรือเป็นการเคลื่อนที่ออกมาจากปราสาทหินทั้งที่พบในประเทศไทย คือ ปราสาทหินพิมาย ปราสาทหินพนมรุ้ง และพระปรางค์สามยอด รวมทั้งในประเทศกัมพูชา คือ นครวัด นครธม ในลักษณะที่มีตัวเอกหรือนางพญา

ที่มาของแถวหรือซุ้ม

แถวที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์แถวหรือซุ้มรวมถึงการเคลื่อนที่มาจาก

1. ภาพของทัพหลัง และหน้าบัน ของปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา
2. ภาพของทัพหลัง และหน้าบัน ของปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์
3. ภาพของพระปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี

การจัดองค์ประกอบของภาพ

เนื่องจากระบำลพบุรีนี้ใช้นักแสดงจำนวน 5 คน โดยมีตัวเอก หรือตัวนางพญาและตัวรอง หรือตัวระบำ รวมทั้งท่ารำก็นำมาจากภาพจำหลักในปราสาทหินและพระปรางค์ด้วย ดังนั้นในการจัดองค์ประกอบในระบำชุดนี้จึงจัดองค์ประกอบภาพให้ดูแข็งเหมือนหินหรือเหมือนก้อนหินและในการจัดองค์ประกอบของภาพนี้ต้องการสื่อให้เห็นถึงความสง่า ความยิ่งใหญ่ ความเป็นผู้นำของตัวเอกหรือนางพญา ดังนั้นภาพที่นำมาใช้อีความหนึ่งคือ ภาพของพระปรางค์สามยอด ซึ่งมีลักษณะคือเป็นปรางค์สามองค์และมีองค์กลางเป็นจุดเด่นและใหญ่กว่าปรางค์องค์ข้างทั้งสอง เมื่อเห็นภาพของพระปรางค์สามยอดนี้จึงจะเห็นได้ว่าเป็นภาพแห่งความสง่างาม และมีจุดเด่นอยู่ที่ปรางค์องค์กลาง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การเคลื่อนที่หรือการแปรขบวน

ลักษณะของการเคลื่อนที่และการแปรขบวนนี้มีลักษณะเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันทั้งตัวเอกและตัวรอง และทิศทางตรงข้ามกันทั้งตัวเอกและตัวรองในลักษณะเป็นเส้นตรง ซึ่งการแปรขบวนนั้นจึงทำให้เห็นว่ามีการแปรขบวนลากรเคลื่อนที่ในลักษณะเป็นเส้นตรง ซึ่งส่อให้เห็นถึงความแข็งและในลักของการเคลื่อนที่ขึ้นลงเป็นแถวหน้ากระดานนั้น ส่อให้เห็นถึงการเรียงซ้อนกันของหินในการสร้างเป็นปราสาท เนื่องจากปราสาทหินนี้สร้างมาจากการเรียงซ้อนกันของหินโดยไม่มีการเชื่อมหรือการฉาบของหินใดๆ ทั้งสิ้น ดังนั้นแถวที่นำมาใช้จึงมีลักษณะ 5 ลักษณะคือ แถวปากพนัง แถวเฉียงคู่ แถวคู่ตอนลึก แถวตรงคู่ (นั่ง) และแถวแบบจุดเพราะฉะนั้น และยังมีทิศทางในการเคลื่อนที่อีกเช่น หันหน้า หันหลัง หันข้าง การเดินขึ้นหน้า การเดินลงหลัง การเดินวนเป็นเลข 8 ในลักษณะแนวนอน การเดินสวนและการนั่งตั้งเข่า และการนั่งยองๆ เป็นต้น ลักษณะของแถวระบำลพบุรีนั้น มีดังนี้

1. แถวปากพนังหรือแถวตัววี
2. แถวเฉียงคู่
3. แถวคู่ตอนลึก
4. แถวตรงคู่ (นั่ง)
5. แถวตรงคู่ (มีตัวเอกออกมา)
6. แถวฟู (หรือจุดเพราะฉะนั้น)
7. ตัวกลางรำลาเข้าเวที (กลางเวที)

การเลือกภาพ

การเลือกภาพมาจากภาพจำหลักตามปราสาทหินต่างๆ แล้วนำมาใช้เป็นรูปแบบแถว การเคลื่อนที่ และการตั้งซุ้ม ของระบำลพบุรี ดังตารางต่อไปนี้

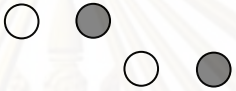
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 5 ข้อมูลภาพที่นำมาจากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ จากปราสาทขอมที่ค้นพบในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ที่นำมาใช้เป็นรูปแบบแถว

ลำดับ	ภาพที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์แถว	รูปแบบแถว	ชื่อแถว / วิธีการประดิษฐ์ / การเคลื่อนที่
1	 ภาพช่องประตูเรียงต่อกัน ที่ปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา		**แถวปากพนัง หรือแถวตัววี (V)** เป็นแถวที่ปรับรูปแบบมาจากแถวตอนลึก ในระบำสี่บท ซึ่งเป็นแบบแผนของระบำไทย และผู้วิจัยสันนิษฐานว่า นำรูปแบบแถวมาจากภาพประตูที่เรียงซ้อนกัน เป็นช่องประตูตรงกัน เช่น ปราสาทพนมรุ้ง เป็นต้น และจากที่ผู้วิจัยได้เดินทางไปปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา ผู้วิจัยจึงมีสันนิษฐานว่า แถวปากพนัง ที่นำมาใช้สันนิษฐานว่า นำภาพนั้นมาจากภาพประตูที่เรียงตรงกันในปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา ซึ่งตรงเสาประตูนั้นจะมีภาพจำหลักของนางอัปสร อยู่ทั้งสองข้างประตูด้วย

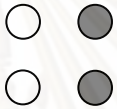
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 5 ข้อมูลภาพที่นำมาจากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ จากปราสาทขอมที่ค้นพบในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ที่นำมาใช้เป็นรูปแบบแถว (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์แถว	รูปแบบแถว	ชื่อแถว / วิธีการประดิษฐ์ / การเคลื่อนที่
2	 ภาพก้อนหินที่เรียงซ้อนกันเป็นปราสาท ปราสาทนครธม ประเทศกัมพูชา		**แถวเฉียงคู่** เลียนแบบแถวสวนแถวแบบหน้าอัด ในระบำสี่บท ซึ่งเป็นแบบแผนของระบำไทย และผู้วิจัยสันนิษฐานว่า นำมาจากลักษณะของก้อนหินที่เรียงซ้อนทับกันในการสร้างปราสาทขอม และในลักษณะของแถวจะเหมือนกับการรำคู่แต่ยืนเหลื่อมกัน โดยตัวท่าเหมือนกับรำศุภลักษณ์อุ้มสม แต่แทนที่ผู้แสดงจะรำในท่าที่แตกต่างกัน ก็เปลี่ยนเป็นรำในท่าที่ต่อศอกกันแทน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 5 ข้อมูลภาพที่นำมาจากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ จากปราสาทขอมที่ค้นพบในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ที่นำมาใช้เป็นรูปแบบแถว (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์แถว	รูปแบบแถว	ชื่อแถว / วิธีการประดิษฐ์ / การเคลื่อนที่
3	ภาพซุ้มประตู ทางเข้าปราสาทขอม จาก www.thai-tour.com		**แถวคู่ตอนลึก** นำมาจากแถวตอนลึก ในระบำสี่บท ซึ่งเป็นแบบแผนของระบำไทย และผู้วิจัยสันนิษฐานว่า นำมาจากลักษณะภาพของช่องประตูในปราสาทขอม ทั้งที่พบในประเทศไทยและประเทศกัมพูชา และนำมาจากแถวตอนลึกในระบำสี่บทของประเทศไทย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 5 ข้อมูลภาพที่นำมาจากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ จากปราสาทขอมที่ค้นพบในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ที่นำมาใช้เป็นรูปแบบแถว (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์แถว	รูปแบบแถว	ชื่อแถว / วิธีการประดิษฐ์ / การเคลื่อนที่
4	 ภาพหน้าบันที่ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา	○● ○●	**แถวตรงคู่** ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า เป็นรูปแบบแถวที่ครูลมุลได้คิดขึ้นใหม่ เพื่อสื่อให้เห็นเป็นหน้าบัน หรือทับหลัง หรือผนังของปราสาทหิน ซึ่งมีภาพจำหลักรูปนางอัปสรและเรื่องราวต่างๆ ภายในปราสาท ทั้งที่พบในประเทศไทยและประเทศกัมพูชา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 5 ข้อมูลภาพที่นำมาจากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ จากปราสาทขอมที่ค้นพบในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ที่นำมาใช้เป็นรูปแบบแถว (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์แถว	รูปแบบแถว	ชื่อแถว / วิธีการประดิษฐ์ / การเคลื่อนที่
5	 พระปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี		**แถวตรงคู่ / แถวหน้ากระดานคู่ / แถวหน้าอัดคู่** ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า เป็นรูปแบบแถวที่ครูลมุลได้คิดขึ้นใหม่ เพื่อต้องการให้ตัวเอกดูโดดเด่น และอาจนำมาจากภาพของพระปรางค์สามยอด เนื่องจากในลักษณะของแถวนั้นจะเห็นได้ว่าดู คล้ายกับลักษณะของพระปรางค์ที่เป็นสามยอด โดยมีตัวเอกเป็นปรางค์องค์กลาง และตัวรองทั้งสองข้างเป็นซุ้มประตู ภาพของพระปรางค์สามยอด ที่นำมาใช้ในลักษณะของซุ้มเพื่อต้องการให้ตัวเองเด่นขึ้นและเป็นภาพที่มีลักษณะคล้ายกับภาพของหน้าบันและทับหลังในปราสาทหิน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 5 ข้อมูลภาพที่นำมาจากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ จากปราสาทขอมที่ค้นพบในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ที่นำมาใช้เป็นรูปแบบแถว (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์แถว	รูปแบบแถว	ชื่อแถว / วิธีการประดิษฐ์ / การเคลื่อนที่
6	 ภาพจำหลักนักฟ้อนรำ ที่ทับหลัง ภาพจำหลักนักฟ้อนรำ ที่หน้าบัน ของปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา		**แถวตรงคู่ / แถวหน้ากระดานคู่ / แถวหน้าอัดคู่** ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า เป็นรูปแบบแถวที่ครูลมุลได้คิดขึ้นใหม่ เพื่อต้องการให้ตัวเอกดูโดดเด่น และอาจนำมาจากภาพจำหลักนักฟ้อนรำ ที่พบบนหน้าบัน ของปราสาทขอม ซึ่งมีลักษณะเป็นแถวหน้ากระดาน โดยมีตัวเอกอยู่ตรงกลาง และมีตัวรองทั้งสองข้าง (ตัวเอกทำท่านึง ตัวรองทำอีกท่านึง)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 5 ข้อมูลภาพที่นำมาจากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ จากปราสาทขอมที่ค้นพบในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ที่นำมาใช้เป็นรูปแบบแถว (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์แถว	รูปแบบแถว	ชื่อแถว / วิธีการประดิษฐ์ / การเคลื่อนที่
7	 ภาพจำหลักนางอัปสร บนผนังปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา	○● ○●	**แถวตรงคู่** ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า เป็นรูปแบบแถวที่ครูลมุลได้คิดขึ้นใหม่ เพื่อสื่อให้เห็นเป็นหน้าบัน หรือทับหลัง หรือผนังของปราสาทหิน ซึ่งนำมาจากภาพของนางอัปสรบนผนังปราสาทนครวัด และอาจเป็นภาพคู่ของตัวรองใช้ได้ทั้งในลักษณะยืนและนั่ง ซึ่งในลักษณะนี้ภาพที่เห็นจะเป็นทั้งของคู่ 2 คน และคู่ 4 คน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 5 ข้อมูลภาพที่นำมาจากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ จากปราสาทขอมที่ค้นพบในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ที่นำมาใช้เป็นรูปแบบแถว (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์แถว	รูปแบบแถว	ชื่อแถว / วิธีการประดิษฐ์ / การเคลื่อนที่
8	 ภาพนักฟ้อนรำ ที่หน้าบัน ปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา		**แถวตรงคู่ / แถวหน้ากระดานคู่ / แถวหน้าอัดคู่** ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า เป็นรูปแบบแถวที่ครูลมุลได้คิดขึ้นใหม่ เพื่อต้องการให้ตัวเอกดูโดดเด่น นำมาจากภาพของนักฟ้อนรำ ที่หน้าบัน ปราสาทนครวัด ซึ่งแสดงให้เห็นถึงภาพที่เคลื่อนที่ออกมาจากผนังของปราสาทเนื่องจากจะเห็นได้ว่าเป็นภาพลอยออกมา (ตัวกลาง)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 5 ข้อมูลภาพที่นำมาจากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ จากปราสาทขอมที่ค้นพบในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ที่นำมาใช้เป็นรูปแบบแถว (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์แถว	รูปแบบแถว	ชื่อแถว / วิธีการประดิษฐ์ / การเคลื่อนที่
9	 ภาพจำหลักรูปนางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี หน่วยพัฒนาการเคลื่อนที่ได้มาจากอำเภอกุจฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์	○● ○●	**แถวตรงคู่** ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า นำมาจากภาพของนางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด ซึ่งเป็นภาพคู่ของตัวรองตอนทำท่าเข้าคู่กัน และเหมือนกันทั้งสองฟาก ซึ่งมีลักษณะการเคลื่อนที่หรือการโน้มเอียงไปในทิศทางเดียวกัน

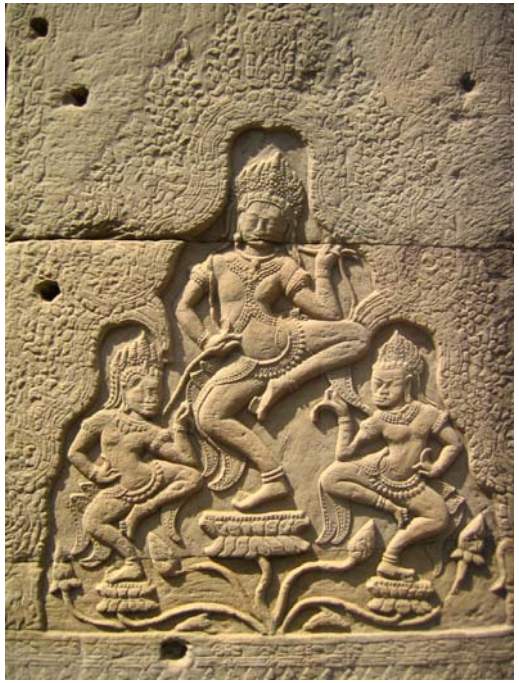
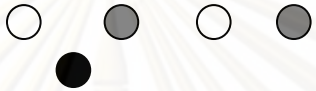
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 5 ข้อมูลภาพที่นำมาจากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ จากปราสาทขอมที่ค้นพบในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ที่นำมาใช้เป็นรูปแบบแถว (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์แถว	รูปแบบแถว	ชื่อแถว / วิธีการประดิษฐ์ / การเคลื่อนที่
10	 ภาพจำหลักนางอัปสรฟ้อนรำ ในปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา	○● ○●	**แถวตรงคู่** ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า นำมาจากภาพของนางอัปสรฟ้อนรำ ซึ่งเป็นภาพที่เป็นลักษณะการเคลื่อนที่ๆ มาจากทิศทางเดียวกันและไปในทิศทางเดียวกัน

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 5 ข้อมูลภาพที่นำมาจากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ จากปราสาทขอมที่ค้นพบในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ที่นำมาใช้เป็นรูปแบบแถว (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์แถว	รูปแบบแถว	ชื่อแถว / วิธีการประดิษฐ์ / การเคลื่อนที่
11	 ภาพจำหลักนางอัปสร ที่เสาในปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา		**แถวตรงคู่ / แถวหน้ากระดานคู่ / แถวหน้าอัดคู่** ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า นำมาจากภาพของนางอัปสร ที่เสาในปราสาทนครวัด จะเห็นได้ว่าภาพในลักษณะนี้จะทำให้ตัวเอกเด่น เพราะเนื่องจากตัวรองจะทำท่าเข้าหาตัวเอกเพื่อให้ตัวเอกดูเด่น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 5 ข้อมูลภาพที่นำมาจากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ จากปราสาทขอมที่ค้นพบในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ที่นำมาใช้เป็นรูปแบบแถว (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์แถว	รูปแบบแถว	ชื่อแถว / วิธีการประดิษฐ์ / การเคลื่อนที่
12	 ภาพกองทัพเสียมกุก หรือกองทัพเสียมราฐ ในปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา		**แถวเลข 8** ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า นำมาจากภาพของกองทัพเสียม (สยาม) ที่พบในปราสาทนครวัด ในประเทศกัมพูชานั้น จึงทำให้ในระบำลพบุรีนี้นำลักษณะการเคลื่อนที่แบบเลข 8 (แนวนอน) มาใช้ เพื่อทำให้เห็นลักษณะของการจัดทัพ และตรวจดูความเรียบร้อยก่อนยกทัพ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.4 เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายของระบำลพบุรีนี้ ได้สร้างสรรค์ขึ้นเลียนแบบภาพจำหลักนางอัปสรที่สลักอยู่ตามปราสาทขอม ทั้งที่ค้นพบในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ซึ่งได้เลียนแบบและปรับเปลี่ยนเครื่องแต่งกายบางส่วน เพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงระบำ เช่น เสื้อรัดรูปสีเนื้อ สร้างขึ้นเพื่อเลียนแบบสีผิวของนางอัปสรท่อนบนที่ไม่สวมเสื้อ เป็นต้น

เครื่องแต่งกายนี้ได้มีการวาดภาพออกแบบเป็นลายเส้น โดยอาจารย์สนิท ดิษฐพันธ์ แล้วจึงนำมาสร้างเครื่องแต่งกาย โดยนางชนานันท์ ช่างเรียน และให้นายชิด แก้วดวงใหญ่เป็นคนสร้างเครื่องศิราภรณ์ โดยใช้สีของเครื่องแต่งกายตามความเชื่อ และสีของโบราณสถาน โบราณวัตถุในสมัยนั้น ซึ่งสีที่นำมาใช้ในการสร้างเครื่องแต่งกายระบำลพบุรีนี้ ใช้ลักษณะและทฤษฎีของสีตรงข้ามหรือทฤษฎีสีไทย[4] คือ สีโทนร้อน จะตรงข้ามกับเย็น ซึ่งเห็นได้จากการใช้สีของผ้านุ่งกับผ้าคลุมสะโพก คือสีส้มจะเป็นสีโทนร้อน จะตรงข้ามกับสีม่วง คือ สีโทนเย็น แต่อีกนัยหนึ่งสีม่วงก็เป็นสีโทนร้อนด้วย จึงตรงข้ามกับสีฟ้า ซึ่งเป็นสีโทนเย็นใช้กับตัวรอง โดยสีเครื่องแต่งกายของตัวเอกและตัวรองในระบำลพบุรี มีทั้งหมด 4 สี ดังนี้

1. สีทองของเครื่องประดับ (ตัวเอกและตัวรอง)

สีทองเป็นสีที่บ่งบอกถึงความเจริญรุ่งเรือง หรือเรืองอำนาจของขอม และสีทองยังเป็นสีที่สื่อให้เห็นถึงยุคสมัยของขอมในสมัยนั้น คือยุคสำริด และยังสื่อให้เห็นถึงแสงสว่างตามความเชื่อของพระพุทธศาสนา นิกายมหายาน ในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ขอมได้เริ่มมีการนับถือศาสนาพุทธ นิกายมหายาน หรืออาจริยวาท ซึ่งเป็นนิกายหนึ่งในพุทธศาสนาที่นับถือกันอยู่ประเทศแถบเหนือของอินเดีย ซึ่งมีแนวคิดเรื่องการบำเพ็ญตนเป็นพระโพธิสัตว์ สร้างบารมีเพื่อช่วยเหลือสรรพชีวิตในโลกไปสู่พระนิพพาน ดังนั้น จึงนำเอาสีทองมาใช้เป็นสีของเครื่องประดับและศิราภรณ์ เพื่อบอกว่าประเทศไทยนับถือพระพุทธเจ้าเป็นพุทธองค์สูงสุดตามความเชื่อในพุทธศาสนานั่นเอง

---

[4] เสน่ห์ ธนารัตนสฤษดิ์, ทฤษฎีสีภาคปฏิบัติใช้ประกอบการเรียนวิชาศิลปะ. (กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2531), หน้า 20.

2. สีเนื้อของเสื้อ (ตัวเอกและตัวรอง)

เป็นสีที่เลียนแบบมาจากการแต่งกายของนางอัปสร เนื่องจากนางอัปสรในภาพจำหลัก ตามปราสาทหินนั้น ไม่สวมเสื้อ สีเนื้อจึงเป็นสีที่แทนผิวกายของนางอัปสรในลักษณะที่ไม่สวมเสื้อ

3. สีม่วงของผ้าคลุมสะโพก (ตัวเอกและตัวรอง)

ชนชาติขอมนับถือศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไวษณพนิกาย ซึ่งเป็นนิกายที่นับถือพระวิษณุเจ้าเป็นเทพองค์สูงสุด เชื่อว่า วิษณุสิบปาง หรือนารายณ์ 10 ปางอวตารลงมาจุติมีพระลักษมีเป็นมเหสี มีพญาครุฑเป็นพาหนะ นิกายนี้มีอิทธิพลมากในอินเดียภาคเหนือและภาคกลางของประเทศ นิกายนี้เกิดเมื่อประมาณ พ.ศ. 1300 พระนารายณ์นั้นมีผิวกายเป็นสีม่วง ดังนั้นจึงทำให้ผ้าคลุมสะโพกในระบำลพบุรีนั้นเป็นสีม่วง เพื่อบ่งบอกความเชื่อเกี่ยวกับพระนารายณ์ ตามลัทธิไวษณพนิกาย ในศาสนาพราหมณ์ และสีม่วงที่นำมาใช้นี้ยังเป็นสีที่เหมือนกับสีของต้นตะแบกในประเทศไทย ซึ่งคนโบราณเรียกต้นตะแบกว่าอินทนิล ซึ่งมีความหมายว่า พระอินทร์ (ซึ่งเป็นอีกชื่อหนึ่งของพระนารายณ์) ผู้เป็นใหญ่ในสวรรค์ ซึ่งมีอิทธิฤทธิ์มาก ซึ่งช่วยคุ้มครองปวงชนทั้งโลก ดังนั้น ต้นตะแบกจึงเป็นไม้มงคลนามประจำประเทศไทย

4. สีส้มของผ้านุ่ง (ตัวเอก)

เดิมชนชาติขอมนับถือศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไศวนิกาย ซึ่งเป็นนิกายที่เก่าแก่ที่สุด มีการนับถือพระศิวะเป็นเทพเจ้าสูงสุด และยังเชื่อว่าพระศิวะเป็นเทพผู้ทำลายและสร้างสรรค์ด้วย ซึ่งมีผิวกายเป็นสีแดง ซึ่งเป็นโทนสีร้อน ทำให้เห็นความเชื่อที่ว่าพระศิวะเป็นผู้ทำลาย และยังเชื่อว่าวิญญาณเป็นวิถีทางแห่งการหลุดพ้น และพระศิวะยังมีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งคือ พระอิศวร ตามความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไศวนิกายเชื่อว่าพระองค์ทรงประทับอยู่ ณ เขาไกรลาศอันเป็นศูนย์กลาง รูปลักษณ์ของพระอิศวรโดยมากจะปรากฏให้เห็นเป็นชาย ผมยาว มีพระจันทร์เป็นปิ่นปักผม ดังนั้นในลพบุรี จึงนำเอาสีส้มมาใช้เป็นสีของผ้านุ่งตัวเอก ซึ่งเป็นสีโทนร้อนและใช้โทนสีแดง หรือสีกายของพระศิวะ ตามความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไศวนิกายนั่นเอง

5. สีฟ้าของผ้านุ่ง (ตัวรอง)

ขอมนับถือศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไวษณพนิกาย พระนารายณ์เป็นใหญ่ ซึ่งเชื่อว่าพระนารายณ์เป็นผู้กระดิกในน้ำ หรืออยู่กลางเกษียรสมุทร ดังนั้นสีฟ้าที่นำมาใช้ในสีของผ้านุ่งตัวรองนั้น จึงสื่อว่าเป็นสีของน้ำ

ผู้วิจัยจึงขอเปรียบเทียบเครื่องแต่งกายระบำลพบุรีกับภาพจำหลักของนางอัปสร ที่สลักอยู่ตามผนัง ทั้งภายในและภายนอกปราสาทขอม ดังตารางต่อไปนี้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 6 ภาพนางอัปสร จากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ ในปราสาทขอมที่ค้นพบในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ที่นำมาใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย

ลำดับ	ภาพที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย	รูปแบบเครื่องแต่งกาย	วิธีการประดิษฐ์
1	 ภาพจำหลักนางอัปสร ข้างประตู และผนัง รอบปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา	 ภาพวาดเครื่องแต่งกายระบำลพบุรี เลียนแบบนางอัปสร โดยฝีมือ อาจารย์สนิท ดิษฐพันธุ์ จากหนังสือระบำโบราณคดี ของอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เมื่อปี พ.ศ. 2510	ศิราภรณ์ - เลียนแบบมาจากศิราภรณ์ของนางอัปสร ในปราสาทขอม มีลักษณะเป็นเกี้ยวใหญ่ มียอดแหลมตรงกลางแล้วไล่ลำดับมาทั้งสองข้าง และมีลักษณะคล้ายกระบังหน้าของไทย สวมอยู่ด้านหน้าด้วย เสื้อ - เลียนแบบมาจากรูปทรงและลักษณะของการไม่ได้สวมเสื้อ หรือเปลือยท่อนบนของนางอัปสร ในปราสาทขอม จึงใช้เป็นเสื้อรัดรูป หรือเสื้อแนบเนื้อ ผ้านุ่ง - เลียนแบบมาจากผ้านุ่ง ของนางอัปสร เป็นกระโปรงยาว แบบทับซ้อนกันตรงด้านหน้า แล้วมีผ้าห้อยออกมาด้านข้างทั้งสองข้าง แต่ใส่ลวดลายของผ้านุ่งเพิ่ม และเพิ่มขอบของผ้า หรือ กุ้นขอบผ้า

ตารางที่ 6 ภาพนางอัปสร จากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ ในปราสาทขอมที่ค้นพบในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ที่นำมาใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย	รูปแบบเครื่องแต่งกาย	วิธีการประดิษฐ์
			เครื่องประดับ - เลียนแบบเครื่องประดับของนางอัปสร โดยใส่ลวดลายเพิ่มเติมเข้าไป เนื่องจากเครื่องประดับนางอัปสรที่เห็นเป็นเพียงโครงสร้างของส่วนประกอบเท่านั้น เครื่องประดับที่นำมาใช้ในระบำลพบุรี คือ ศิราภรณ์ ข้อแขน ข้อมือ ข้อเท้า และตุ้มหู

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 6 ภาพนางอัปสร จากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ ในปราสาทขอมที่ค้นพบในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา ที่นำมาใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกาย (ต่อ)

ลำดับ	ภาพที่นำมาใช้ในการประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย	รูปแบบเครื่องแต่งกาย	วิธีการประดิษฐ์
2	 ภาพวาดเครื่องแต่งกายระบำลพบุรี เลียนแบบนางอัปสร โดยฝีมือ อาจารย์สนิท ดิษฐพันธุ์ จากหนังสือระบำโบราณคดี ของอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เมื่อปี พ.ศ. 2510	 ภาพเครื่องแต่งกายระบำลพบุรี จากหนังสือวิพิธทัศนา กรมศิลปากร	จากภาพวาดลายเส้น การออกแบบเครื่องแต่งกายของระบำลพบุรี โดย อาจารย์สนิท ดิษฐพันธุ์ ที่สมบูรณ์แล้ว แต่ยังไม่มีสีสัน จึงได้นำมาให้นายชิด แก้วดวงใหญ่ สร้างศิราภรณ์และเครื่องประดับ เนื่องจากนายชิด เป็นผู้มีความรู้ความสามารถในการทำหัวโขนเป็นทุนเดิมอยู่ก่อนแล้ว จึงทำให้เข้าใจในโครงสร้างที่จะนำมาสร้างศิราภรณ์ และเครื่องประดับ นายชิด จึงได้นำเอาสีทองมาใช้กับสีของศิราภรณ์ และเครื่องประดับ เพื่อบ่งบอกว่าในยุคสมัยนั้นมีสำริด และขอมก็เรืองอำนาจด้วย ส่วนเครื่องแต่งกายนั้นก็ได้มอบหมายให้นางชนานันท์ ช่างเรียน เป็นผู้สร้างเครื่องแต่งกาย โดยนำทฤษฎีสีตรงกันข้าม ซึ่งนิยมใช้ในการสร้างเครื่องแต่งกายของนาฏยศิลป์ไทย มาใส่สีในเครื่องแต่งกายแต่ละชิ้น ให้ดูกลมกลืน และเหมาะสม ตามความเชื่อ และบริบทต่างๆ ด้วย

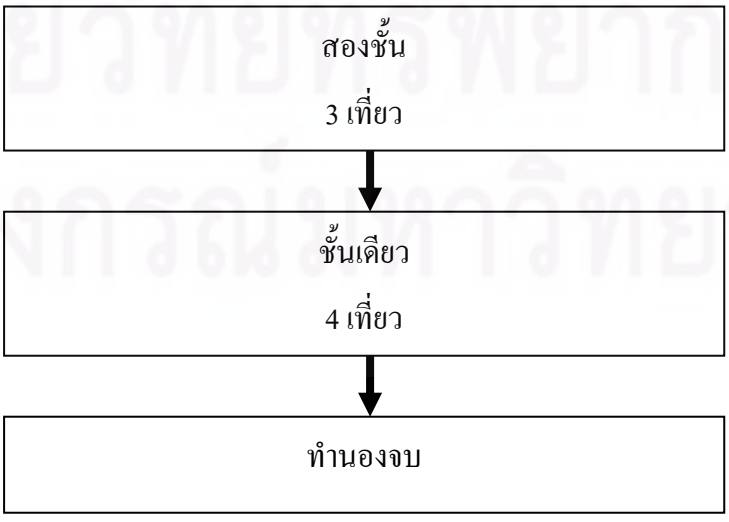
3.5 เครื่องดนตรีและทำนองเพลง

ผู้ประพันธ์ทำนองเพลงระบำลพบุรี คือ อาจารย์มนตรี ตราโมท ซึ่งท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญมีความรู้ความสามารถที่สั่งสมมาตั้งแต่วัยเยาว์ และท่านเคยได้เรียนในวังกรมพระนราธิปพันธ์พงศ์ ซึ่งอาจารย์มนตรีได้เรียนเพลงเสมอพม่า ซึ่งเป็นทางออกภาษาของละครใน และยังมีเพลงหน้าพาทย์ออกภาษาด้วย ทั้งยังได้สอนในวิทยาลัยนาฏศิลป และได้ประพันธ์เพลง ทั้งเพลงรำ เพลงระบำ โดยศึกษาจากรูปแบบของนักประพันธ์เพลงชั้นครู เช่น การประพันธ์เพลงเถาก็มีกฎเกณฑ์ในการประพันธ์ไม่ว่าจะเป็นการยืดขยายหรือตัดทอนทำนองลง โดยยึดลูกตกเป็นสำคัญตลอดจนยึดหลักของจังหวะหน้าทับเป็นหลัก และท่านเคยได้เรียนเพลงเสมอพม่ามาก่อน เครื่องดนตรีที่นำมาใช้ในการบรรเลงเพลงระบำลพบุรีนี้ มีทั้งหมด 10 ชิ้น ได้แก่ ซอสามสาย พิณน้ำเต้า ปี่ใน กระจับปี่ 1 กระจับปี่ 2 โทน 2 ลูก ฉิ่ง ฉาบ กรับคู่ 1 และกรับคู่ 2 ซึ่งเครื่องดนตรีเหล่านี้อยู่ในวงเครื่องสาย หรือเรียกว่า วงมโหรี ซึ่งในอดีตวงมโหรีนี้ใช้ผู้หญิงบรรเลง เพื่อขับกล่อมบำเรอเทพเจ้า ซึ่งมีปี่ในอยู่ด้วย จึงเห็นได้ว่าวงที่นำมาใช้ในเพลงระบำลพบุรีนี้เป็นวงที่ผสมปี่พาทย์ด้วย

เพลงระบำลพบุรีเป็นเพลงที่มีสำเนียงเขมร จึงนำเอาโทนมาประกอบจังหวังหน้าทับ ซึ่งจังหวะหน้าทับนี้ก็ยึดแนวหน้าทับของเดิมเป็นหลัก แต่นำมาเปลี่ยนแปลงให้เหมาะสมกับบทเพลงและท่ารำ

เพลงระบำลพบุรีเป็นเพลงหนึ่งที่มีทำนองเพลงในอัตราสองชั้นและชั้นเดียวในทำนองที่แตกต่างกัน ในอัตราสองชั้นจะมี 16 วรรค 8 ประโยค และในอัตราชั้นเดียวก็มี 16 วรรค 8 ประโยค เช่นกัน แต่ในการดำเนินทำนองก็จะมีทำนองซ้ำๆ กันคั่นอยู่ทั้งอัตราสองชั้นและชั้นเดียวตลอดทั้งเพลง ในการบรรเลงประกอบกับการแสดงนั้นจะบรรเลงในอัตราสองชั้น 3 เที่ยวและอัตราเดียว 4 เที่ยว สามารถสรุปรูปแบบวิธีการบรรเลงเพลงระบำลพบุรีตามแผนภูมิได้ดังนี้

แผนภูมิ ที่ 1 เพลงระบำลพบุรี



สรุปบทที่ 3

ระบำลพบุรี เป็นระบำประจำยุคตามการกำหนดชื่อและหลักฐานทางโบราณคดีในสมัยลพบุรี ซึ่งนาฏยลักษณ์ของระบำลพบุรีนี้ มีลักษณะเป็นเหลี่ยม เป็นมุม และมีการใช้วงสูง และสิ่งที่เห็นได้เด่นชัดที่สุดในระบำลพบุรีนี้ คือ การใช้มือจีบแบบลพบุรี และมีท่าถองสะเอว และท่าเชยคาง ที่ได้มาจากภาพจำหลัก และเทวรูปสำริด ในสมัยลพบุรี ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1. ท่าหลักหรือท่าต้นแบบเลียนแบบจากท่าจำหลัก เทวรูปสำริด หน้าบันของขอมโบราณ
2. ท่าเชื่อมหรือลีลา ใช้การเคลื่อนไหวของร่างกายจากท่าหนึ่งสู่ท่าหนึ่งด้วยพื้นฐานท่านาฏยศิลป์ไทย แล้วแต่งลวดลาย อย่างขอมพันทาง
3. แถวและแปรแถวเคลื่อนที่ตามองค์ประกอบทัศนศิลป์ โดยศึกษาจากหน้าบัน ทับหลัง พระปรางค์ เชื่อมโยงเป็นเรื่องราว
4. เครื่องดนตรีสร้างขึ้นตามภาพจำหลัก ปรับประยุคผสมกับวงเครื่องสาย ใช้หน้าทับเขมรในการบรรเลงประกอบการแสดง
5. เครื่องแต่งกายจำลองแบบนางอัปสรขอมโบราณที่ปรากฏในภาพจำหลัก กำหนดสีตามความเชื่อคุณค่าของสีและผสมสี ตามทฤษฎีสี

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

วิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ

ในบทนี้ ผู้วิจัยจะวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณของวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ตั้งแต่ พ.ศ.2510 จนถึง พ.ศ.2551 ซึ่งผู้วิจัยพบว่า มีการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ จำนวน 5 ชุด โดยแบ่งตามลำดับหัวข้อ ดังนี้

4.1 ข้อมูลที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ระบำตามแนวคิดการสร้างสรรค์

4.2 นักนาฏยประดิษฐ์

4.3 ดนตรีและเพลง

4.4 การแสดง

4.5 ท่ารำ

4.6 การเชื่อมท่า

4.7 รูปแบบของแถวและการเคลื่อนที่

4.8 การจัดองค์ประกอบ

4.9 เครื่องแต่งกาย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.1 ข้อมูลที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ระบำตามแนวคิดการสร้างสรรค์

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงข้อมูลที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ ตามแนวคิดการสร้างสรรค์ ได้แก่ แนวคิด ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ และจำนวนผู้แสดง ของการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณทั้ง 5 ชุดทั้งนี้ผู้วิจัยได้จำแนกเป็นตาราง ดังนี้

ตารางที่ 7 แสดงข้อมูลที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ระบำตามแนวคิดการสร้างสรรค์

ลำดับ	ชื่อชุด / ข้อมูล	ระบำ ลพบุรี	ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำ ศรีชัยสิงห์	ระบำ ศรีวิเรนทร	ระบำ เทพอัปสราบายน
1	แนวคิด	สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2510 โดยการนำเอาภาพจำหลักหรือเทวรูปสำริดสมัยลพบุรี ช่วง พ.ศ.1500 – พ.ศ.1800 ได้แก่ ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์	สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2531 โดยการนำเอาภาพจำหลักขอม ในสมัยนครวัดตอนต้น พ.ศ.1640 – พ.ศ.1715 กับสมัยขอมบายนตอนปลาย ช่วงปลาย พ.ศ.1720 – พ.ศ.1770 ที่ปราสาทเขาพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์	สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2532 โดยการนำเอาภาพท่ารำของนางปรัชญาปารมิตาและบริวาร จากภาพจำหลักณ ปราสาทเมืองสิงห์ จังหวัดกาญจนบุรี ประมาณ พ.ศ.1700 มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ระบำ	สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2541 โดยการนำเอาภาพท่าร่ายรำของพระศิวะ ศิลปะขอม ที่ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ประมาณ พ.ศ.1600 – พ.ศ.1700 มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ระบำ	สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2542 โดยการนำเอาภาพจำหลักนางอัปสร ในปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ช่วง พ.ศ.1600 – พ.ศ.1700 และปราสาทหินที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะเขมรสมัยนครวัดตอนปลาย พ.ศ.1640 – พ.ศ.1715

ตารางที่ 7 แสดงข้อมูลที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ระบำตามแนวคิดการสร้างสรรค์ (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / ข้อมูล	ระบำ ลพบุรี	ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำ ศรีชัยสิงห์	ระบำ ศรีวิเรนทร	ระบำ เทพอัปสราบายน
		และพระปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี มาใช้เป็นแนวทาง ในการสร้างสรรค์ระบำ ทั้งกระบวนท่ารำ ทำนอง ดนตรี และเครื่องแต่งกาย	มาใช้เป็นแนวทาง ในการสร้างสรรค์ระบำ ทั้งกระบวนท่ารำ ทำนอง ดนตรี และเครื่องแต่งกาย	ทั้งกระบวนท่ารำ ทำนอง ดนตรี และเครื่องแต่งกาย	ทั้งกระบวนท่ารำ ทำนอง ดนตรี และเครื่องแต่งกาย	และสมัยขอมบายน ตอนปลาย ช่วงหลัง พ.ศ.1720 – พ.ศ.1770 มาใช้เป็นแนวทาง ในการสร้างสรรค์ระบำ ทั้งกระบวนท่ารำ ทำนอง ดนตรี และเครื่องแต่งกาย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

213

จากข้อมูลในตารางดังกล่าวข้างต้น ทำให้เห็นว่าแนวคิดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ระบำนี้นำมาจากภาพจำหลักของนางอัปสรเทวรูปสำริดนางอัปสรปรัชญาปารมิตา และพระศิวะ โดยนำข้อมูลมาจากในสมัยลพบุรี พ.ศ.1500 – พ.ศ.1800 สมัยนครวัดตอนต้น พ.ศ.1640 – พ.ศ.1715 และสมัยขอมบายนตอนปลาย พ.ศ.1720 – พ.ศ.1770 ซึ่งตรงกับสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งในขณะนั้นขอมมีความรุ่งเรืองสูงสุด จึงได้นำข้อมูลที่ปรากฏอยู่ในปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ พระปรางค์สามยอดจังหวัดลพบุรี และปราสาทเมืองสิงห์จังหวัดกาญจนบุรี มาใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำทำนองเพลงและเครื่องแต่งกาย

และจากตารางยังเห็นได้อีกว่า ระบำลพบุรีนี้ถือเป็นต้นแบบแนวคิดในการสร้างสรรค์ระบำแนวขอมโบราณนี้ขึ้น เนื่องจากจะเห็นได้ว่าในยุคหลังๆ ที่มีการสร้างสรรค์ขึ้นนั้น มีการนำเอาข้อมูลในการสร้างสรรค์มาจากสถานที่เดียวกับระบำลพบุรี คือ ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา และจะมีที่แตกต่างออกไปจากระบำลพบุรี คือ ระบำศรีชัยสิงห์ที่เอาข้อมูลมาจากปราสาทเมืองสิงห์ จังหวัดกาญจนบุรี ประมาณ พ.ศ.1700 แต่ก็ยังคงอยู่ในช่วงพุทธศักราชเดียวกันกับสมัยลพบุรี พ.ศ.1500 – พ.ศ.1800 ซึ่งในสมัยนั้นขอมมีอำนาจสูงสุด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 7 แสดงข้อมูลที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ระบำตามแนวคิดการสร้างสรรค์ (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / ข้อมูล	ระบำ ลพบุรี	ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำ ศรีชัยสิงห์	ระบำ ศรีวิเรนทร	ระบำ เทพอัปสราบายน
2	ข้อมูลประวัติศาสตร์ โดยได้ข้อมูลมาจากการสืบค้นในหนังสือ และการสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์ระบำทั้ง 5 ชุด นี้					
2.1	พ.ศ.	พ.ศ.1500 – พ.ศ.1800	พ.ศ.1640 – พ.ศ.1770	พ.ศ.1700	พ.ศ.1600 – พ.ศ.1700	พ.ศ.1600 – พ.ศ.1770
2.2	ความเชื่อ/ ศาสนา/ พิธีกรรม	ศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไศวนิกาย ลัทธิไวษณพนิกาย และพุทธศาสนา นิกายมหายาน	ศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไศวนิกาย	พุทธศาสนา นิกายมหายาน	ศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไศวนิกาย และพุทธศาสนา นิกายมหายาน	ศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไศวนิกาย
2.3	เครื่องแต่งกาย	เลียนแบบเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และศีรษะ จากภาพจำหลัก และภาพปูนปั้น จากศิลปะโบราณวัตถุ สมัยลพบุรี ช่วง พ.ศ.1500 – พ.ศ.1800 โดยรวบรวมข้อมูลของนางอัปสร และเทวรูป	เลียนแบบเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และศีรษะ จากภาพจำหลักของนางอัปสร ในปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมศิลปะสมัยขอมบายนตอนปลาย	เลียนแบบเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และศีรษะ จากภาพจำหลักของนางอัปสรปรัชญาปารมิตา และบริวาร ในปราสาทเมืองสิงห์ จังหวัดกาญจนบุรี ประมาณ พ.ศ.1700	เลียนแบบเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และศีรษะ จากภาพจำหลักของนางอัปสร ในปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ประมาณ พ.ศ.1600 – พ.ศ.1700	เลียนแบบเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และศีรษะ จากภาพจำหลักนางอัปสร ในสมัยบายน ซึ่งได้ยึดรูปแบบนางปรัชญาปารมิตา ซึ่งเป็นรูปประติมากรรมสำริด ศิลปะสมัยลพบุรี

ตารางที่ 7 แสดงข้อมูลที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ระบำตามแนวคิดการสร้างสรรค์ (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / ข้อมูล	ระบำ ลพบุรี	ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำ ศรีชัยสิงห์	ระบำ ศรีวิเรนทร	ระบำ เทพอัปสราบายน
		มาจากปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ และโบราณวัตถุต่างๆ ในศิลปะลพบุรี หรือศิลปะขอม โดยประยุกต์รูปแบบให้เหมาะสมกับลีลาท่ารำของระบำลพบุรี	(พ.ศ.1720 – พ.ศ.1770) ต่อกับสมัยนครวัดตอนต้น (พ.ศ.1640 – พ.ศ.1715) โดยประยุกต์รูปแบบให้เหมาะสมกับลีลาท่ารำของระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง	โดยประยุกต์รูปแบบให้เหมาะสมกับลีลาท่ารำของระบำศรีชัยสิงห์	โดยประยุกต์รูปแบบให้เหมาะสมกับลีลาท่ารำของระบำศรีวิเรนทร	พ.ศ.1700 ซึ่งตรงกับศิลปะเขมรแบบบายน โดยประยุกต์รูปแบบให้เหมาะสมกับลีลาท่ารำของระบำเทพอัปสราบายน โดยรวบรวมข้อมูลดังกล่าวมาจากปราสาทหินพิมาย จ.นครราชสีมา ปราสาทหินพนมรุ้ง จ.บุรีรัมย์ ปราสาทหินศรีขรภูมิ จ.สุรินทร์ และปราสาทเขาพระวิหาร จ.ศรีสะเกษ และศึกษาเปรียบเทียบกับรูปภาพนางอัปสรที่ปราสาทนครวัด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 7 แสดงข้อมูลที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ระบำตามแนวคิดการสร้างสรรค์ (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / ข้อมูล	ระบำ ลพบุรี	ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำ ศรีชัยสิงห์	ระบำ ศรีวิเรนทร	ระบำ เทพอัปสราบายน
						และปราสาทบายน ในประเทศกัมพูชา
2.4	ดนตรี	ใช้วงเครื่องสาย ในการบรรเลงเพลง ระบำลพบุรี	ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม เครื่องคู่ ในการบรรเลงเพลง ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง	ใช้วงปี่พาทย์ ในการบรรเลง เพลงระบำศรีชัยสิงห์	ใช้วงปี่พาทย์ ในการบรรเลง เพลงระบำศรีวิเรนทร	ใช้วงมโหรีเขมร ในการบรรเลงเพลง ระบำเทพอัปสราบายน
2.5	ท่ารำ	เลียนแบบท่ารำจาก ภาพจำหลักของนางอัปสร และเทวรูปสำริด ในสมัยลพบุรี ช่วง พ.ศ.1500 – พ.ศ.1800 มาจากปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ ซึ่งเป็นภาพนิ่ง	เลียนแบบท่ารำ จากภาพจำหลัก ของนางอัปสร และโบราณวัตถุ ที่ค้นพบ ในปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรม ศิลปะสมัยขอมบายน ตอนปลาย ช่วงหลัง พ.ศ.1720 – พ.ศ.1770	เลียนแบบท่ารำจาก ภาพจำหลักของนางอัปสร ปรัชญาปารมิตา และบริวาร ในปราสาทเมืองสิงห์ จังหวัดกาญจนบุรี ประมาณ พ.ศ.1700 ซึ่งเป็นภาพนิ่ง และนำข้อมูลที่ได้ มาผสมผสานกับ จินตนาการของผู้ประดิษฐ์	เลียนแบบท่ารำจาก ภาพจำหลักของพระศิวะ ศิลปะขอม ในปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ประมาณ พ.ศ.1600 – พ.ศ.1700 ซึ่งเป็นภาพนิ่ง และนำข้อมูลที่ได้ มาผสมผสานกับ จินตนาการของผู้ประดิษฐ์	เลียนแบบท่ารำจาก ภาพจำหลักของนางอัปสร ในปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ประมาณ พ.ศ.1600 – พ.ศ.1700 และปราสาทหิน ที่ได้รับอิทธิพลจาก ศิลปะเขมร สมัยนครวัด ตอนปลาย พ.ศ.1640 – พ.ศ.1715 และสมัยขอม

ตารางที่ 7 แสดงข้อมูลที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ระบำตามแนวคิดการสร้างสรรค์ (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / ข้อมูล	ระบำ ลพบุรี	ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำ ศรีชัยสิงห์	ระบำ ศรีวิเรนทร	ระบำ เทพอัปสราบายน
		และนำข้อมูลที่ได้มาผสมผสานกับจินตนาการของผู้ประดิษฐ์ โดยใช้พื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทย คือ รำเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงหน้าพาทย์ ระบำในโขนหรือละคร และรำแม่บทใหญ่ การเชื่อมท่ารำเพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวจนเกิดเป็นกระบวนท่ารำของระบำลพบุรี	ต่อกับสมัยนครวัดตอนต้น พ.ศ.1640 – พ.ศ.1715 ซึ่งเป็นภาพนิ่ง และนำข้อมูลที่ได้มาผสมผสานกับจินตนาการของผู้ประดิษฐ์ โดยใช้พื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทย คือ รำเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงหน้าพาทย์ ระบำในโขนหรือละคร และรำแม่บทใหญ่ การเชื่อมท่ารำเพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวจนเกิดเป็นกระบวนท่ารำของระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง	โดยใช้พื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทย คือ รำเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงหน้าพาทย์ ระบำในโขนหรือละคร และรำแม่บทใหญ่ การเชื่อมท่ารำเพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวจนเกิดเป็นกระบวนท่ารำของระบำศรีชัยสิงห์	โดยใช้พื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทย คือ รำเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงหน้าพาทย์ ระบำในโขนหรือละคร และรำแม่บทใหญ่ การเชื่อมท่ารำเพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวจนเกิดเป็นกระบวนท่ารำของระบำศรีวิเรนทร	บายนตอนปลาย ช่วงหลัง พ.ศ.1720 – พ.ศ.1770 ซึ่งเป็นภาพนิ่ง และนำข้อมูลที่ได้มาผสมผสานกับจินตนาการของผู้ประดิษฐ์ โดยใช้พื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทย คือ รำเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงหน้าพาทย์ ระบำในโขนหรือละคร และรำแม่บทใหญ่ การเชื่อมท่ารำเพื่อให้เกิดการเคลื่อนไหวจนเกิดเป็นกระบวนท่ารำของระบำเทพอัปสราบายน

218

จากตารางข้อมูลประวัติศาสตร์ทำให้เห็นได้ว่าข้อมูลที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ระบำจะอยู่ในช่วงสมัยลพบุรี พ.ศ.1500 – พ.ศ.1800 โดยมีการนับถือศาสนาพราหมณ์ลัทธิไศวนิกาย และลัทธิไวษณพนิกาย และพุทธศาสนา นิกายมหายาน จนมาถึงในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ชนชาติขอมเรืองอำนาจและยิ่งใหญ่มาก เนื่องจากมีการแผ่ขยายอาณาเขตดินแดนออกไปบริเวณโดยรอบประเทศกัมพูชา โดยเห็นได้จากการสร้างปราสาทหิน เพื่อเป็นการบ่งบอกว่าในพื้นที่แห่งนั้น เป็นพื้นที่ที่ชนชาติขอมเคยเรืองอำนาจและมีความเจริญรุ่งเรือง ทั้งทางด้านเศรษฐกิจ สังคม และศิลปวัฒนธรรม อยู่ก่อนแล้ว

เครื่องแต่งกายของระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณจึงเลียนแบบมาจากภาพจำหลักของนางอัปสร และนางอัปสรปรัชญาปารมิตา ในปราสาทหินพิมาย ปราสาทหินพนมรุ้ง ปราสาทเมืองสิงห์ และปราสาทศรีขรภูมิ โดยนำมาประยุกต์ให้เหมาะสมกับลีลาท่ารำของระบำ ซึ่งในระบำเทพอัปสรบายน ยังมีการนำภาพเครื่องแต่งกายไปเปรียบเทียบกับปราสาทนครวัด และปราสาทบายน ประเทศกัมพูชา ในสมัยนครวัด ซึ่งเป็นช่วงเดียวกันกับสมัยลพบุรี ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายของระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณนี้ จึงมีการเลียนแบบศิลปะขอมในประเทศไทย และเปรียบเทียบกับศิลปะขอมในประเทศกัมพูชาด้วย

ดนตรีนั้นจะใช้เครื่องดนตรีที่เลียนสำเนียงขอม จึงมีการใช้วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ไม้นวม เครื่องคู่ ที่สำคัญในยุคหลังมีการใช้วงมโหรีเขมรอีกด้วย ซึ่งทำให้เห็นว่าในการเลียนสำเนียงขอมนั้นแม้ว่าจะใช้เครื่องดนตรีของไทย แต่ก็มีแนวสำเนียงคล้ายคลึงกับแนวสำเนียงเขมรด้วย วงดนตรีที่ใช้ในการสร้างสรรค์ระบำฯ ทุกชุด ในยุคที่เกิดการแพร่กระจายนี้แตกต่างไปจากวงดนตรีที่ใช้ในยุคบุกเบิก แต่มีเครื่องดนตรีที่ใช้เหมือนกัน คือ ซอสามสาย ปี่ใน โทน ฉิ่ง ฉาบ กรับ และมีเครื่องดนตรีที่ใช้ต่างกัน คือ พิณน้ำเต้า กระจับปี่ เป็นต้น การเลือกใช้เครื่องดนตรีในยุคแรกนั้น เนื่องมาจากการค้นพบภาพจำหลักของเครื่องดนตรีในปราสาทหิน (ข้อมูลตรงส่วนนี้ อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ได้มีการเขียนไว้ในเล่มระบำโบราณคดี พ.ศ.2510) ซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกับเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายของไทย ได้แก่ กระจับปี่ และพิณน้ำเต้า ดังนั้นอาจารย์มนตรี ท่านจึงนำวงเครื่องสายมาใช้ในการบรรเลงเพลงระบำลพบุรี เนื่องจากวงปี่พาทย์นี้เป็นวงที่ใช้ผู้ชายบรรเลง

219

และมีการสืบทอดมาตั้งแต่อดีต เมื่อมีการสร้างสรรค์ระบำชุดอื่นต่อมา อาจารย์มนตรี ตราโมท จึงได้นำวงดนตรีปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ มาใช้ในการบรรเลงเพลงระบำ และอาจารย์ศิลปี ตราโมท (บุตรชาย อาจารย์มนตรี ตราโมท) ก็ได้นำเอาวงดนตรีปี่พาทย์มาใช้ในการประพันธ์เพลงด้วยเช่นกัน

ต่อมาวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา มีการสร้างสรรค์ระบำเทพอัปสราบายนขึ้น จึงได้นำเอาวงมโหรีเขมรมาใช้ในการบรรเลงเพลง ซึ่งแต่เดิมในอดีตจังหวัดนครราชสีมานั้นเคยเป็นพื้นที่หรือถิ่นฐานของชนชาติขอมมาก่อน ต่อมาชนชาติขอมได้มีการอพยพย้ายถิ่นฐานของตน แต่ก็ยังคงมีชนชาติขอมอาศัยอยู่ในเขตพื้นที่นี้สืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน โดยได้นำเพลงของเขมรมาปรับเพื่อให้สอดคล้องกับท่ารำของระบำชุดนี้ด้วย เพลงระบำของทุกชุดในยุคแพร่กระจายนี้เป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ จึงใช้ชื่อของระบำเป็นชื่อเพลง

และในส่วนของท่ารำระบำจากข้อมูลศิลปกรรมของโบราณก็เลียนแบบท่ารำของภาพจำหลักนางอัปสร และเทวรูปสำริด สมัยลพบุรี ในปราสาทหินพิมาย ปราสาทหินพนมรุ้ง ปราสาทเมืองสิงห์ และปราสาทศรีขรภูมิ ซึ่งเป็นภาพนิ่ง แล้วจึงนำข้อมูลที่ได้นั้นมาปรุงแต่งตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ โดยใช้พื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย รวมทั้งในการรำแนวออกภาษาเป็นหลักในการสร้างสรรค์ และในยุคหลังต่อมาผู้สร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณขึ้น ได้แก่ ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง ระบำศรีชัยสิงห์ ระบำศรีวิเรนทร และระบำเทพอัปสราบายน นอกจากจะได้พื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทยเบื้องต้นแล้ว ยังได้ท่ารำและแนวคิดของระบำลพบุรีเข้าไปด้วย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 7 แสดงข้อมูลที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ระบำตามแนวคิดการสร้างสรรค์ (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / ข้อมูล	ระบำ ลพบุรี	ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำ ศรีชัยสิงห์	ระบำ ศรีวิเรนทร	ระบำ เทพอัปสราบายน
3	นักแสดง / จำนวน	ผู้หญิงล้วน จำนวนคี่ 5 คน โดยมี นักแสดงตัวเอกและตัวรอง	ผู้หญิงล้วน จำนวนคู่ 8 คน	ผู้หญิงล้วน จำนวนคี่ 7 คน โดยมี นักแสดงตัวเอกและตัวรอง	ผู้หญิงล้วน จำนวนคี่ 9 คน โดยมี นักแสดงตัวเอกและตัวรอง	ผู้หญิงล้วน จำนวนคู่ 10 คน

นักแสดงของระบำนั้นจะเห็นได้ว่า ทุกชุดการแสดงจะใช้ผู้หญิงล้วน เนื่องจากในอาณาจักรขอมโบราณ เชื่อว่าผู้หญิงเป็นผู้ที่บำเรอกษัตริย์ เทพเจ้า หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ตามศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไศวนิกาย และลัทธิไวษณพนิกาย ดังนั้นระบำในอาณาจักรขอมโบราณจึงใช้ผู้หญิงมาแสดงทั้งหมด และจะมีทั้งใช้นักแสดงจำนวนคี่ โดยจะมีตัวเอกและตัวรอง เนื่องจากตัวเอกนี้แสดงให้เห็นถึงกษัตริย์ หรือเจ้านายชั้นสูงในราชสำนัก ส่วนถ้าใช้นักแสดงจำนวนคู่นั้น จะแสดงให้เห็นถึงการร่ายรำของนางอัปสรที่ปรากฏอยู่บนภาพสลักหินหรือภาพจำหลักหินในปราสาทขอม แต่ทั้ง 2 แบบนี้ จะสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อบวงสรวง บูชา และบำเรอ เทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธ์ และในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณนี้ ระยะหลังที่มีการสร้างระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ จะใช้จำนวนผู้แสดงมากขึ้นเรื่อยๆ เพื่อต้องการให้เห็นถึงความยิ่งใหญ่ของอาณาจักรขอมโบราณ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

221

จากข้อมูลที่ปรากฏในตาราง แสดงให้เห็นว่าข้อมูลที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณตามแนวคิดในการสร้างสรรค์นั้น อยู่ในช่วง พ.ศ.1500 – พ.ศ.1800 ซึ่งเป็นยุคที่ขอมมีความเจริญรุ่งเรืองมากที่สุด ดังจะเห็นได้จากข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ ดังมีรายละเอียดดังนี้

- **แนวคิด**

ระบำลพบุรี ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง ระบำศรีชัยสิงห์ ระบำศรีวิเรนทร และระบำเทพอัปสราบายน เกิดจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ สื่อถึงการนำข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์จากโบราณสถาน โบราณวัตถุ และความเชื่อ ที่มีอยู่ในประเทศไทย ใน พ.ศ.1500 – พ.ศ.1800

- **ข้อมูล**

ศิลปกรรมของขอมโบราณในสมัย พ.ศ.1500 – พ.ศ.1800 สิ่งที่นำมาใช้ ได้แก่ ข้อมูลโบราณสถาน โบราณวัตถุ ภาพจำหลัก รูปปั้นนูนสูง นูนต่ำ ลอยตัว ซึ่งสะท้อนให้เห็นความเชื่อทางศาสนา ลัทธิ พิธีกรรม และเรื่องราวในประวัติศาสตร์ ประกอบกับภูมิหลังของผู้สร้างสรรค์ที่มีความเกี่ยวข้องกับขอมโบราณ เช่น ปราสาทหินนครวัด นาฏศิลป์เขมร

- **ปีที่สร้าง**

ระบำลพบุรี เป็นต้นแบบของการประดิษฐ์ระบำรูปแบบขอมโบราณ ซึ่งต่อมาเกิดระบำรูปแบบนี้มีการสร้างสรรค์เป็นจำนวนมาก ดังเห็นได้จากข้อมูลในตารางข้างต้นที่มีการสร้างสรรค์ในช่วงประมาณ พ.ศ.2510 พ.ศ.2531 พ.ศ.2532 พ.ศ.2541 และ พ.ศ.2542 โดยใช้ข้อมูลในสมัยลพบุรี ซึ่งเป็นยุคที่ขอมโบราณมีความรุ่งเรืองสูงสุด

- **ความเชื่อ**

ความเชื่อที่ว่า การฟ้อนรำหรือร่ายรำนี้เป็นการร่ายรำเพื่อบูชาเทพเจ้า จะต้องมีนางอัปสรหรือเทวทาสีมาฟ้อนรำ จึงนำความเชื่อที่ปรากฏนี้มาใช้ในการสร้างสรรค์ระบำ

222

โดยปรากฏอยู่ในท่ารำ เครื่องแต่งกาย อาทิ ข้อมูลที่ได้จากเทวรูป มีความสัมพันธ์กับท่ารำ และการออกแบบเครื่องแต่งกาย ตามรูปแบบขอมโบราณในยุคนั้น

- **เครื่องแต่งกาย**

เครื่องแต่งกายที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์เป็นการศึกษาข้อมูลโบราณคดีจากเทวรูป เทวสถาน ซึ่งสะท้อนให้เห็นความเชื่อ ศาสนา และพิธีกรรม นอกจากนี้ยังศึกษาประวัติศาสตร์ของขอมโบราณที่มีปฏิสัมพันธ์กับชาติอื่นที่มีบทบาทกับชาติของตนในสมัยนั้น อาทิ อินเดีย ชวา จาม ฯลฯ โดยการกำหนดสีเครื่องแต่งกายสัมพันธ์กับเทพเจ้าที่ตนนับถือ เช่น พระนารายณ์ พระอิศวร พระพุทธเจ้า หรือการกำหนดสีน้ำตาลแทนศิลาที่ใช้ในการสร้างปราสาท เป็นต้น

- **ดนตรี**

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ และวงมโหรีเขมร ซึ่งสิ่งต่างๆ เหล่านี้เป็นจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ ซึ่งเป็นการศึกษาข้อมูลทางโบราณคดีจากภาพจำหลักที่ปรากฏภาพเครื่องดนตรี ประกอบกับการผสมผสานทางวัฒนธรรมในยุคนั้น กับจินตนาการของนักดนตรี เครื่องดนตรีที่ใช้จึงมีความแตกต่างกันตามยุคสมัย

- **ท่ารำ**

ท่ารำที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ได้นำลักษณะของโครงสร้างท่ารำจากเทวรูปสำริด ในสมัยลพบุรี ที่ค้นพบในประเทศไทย และภาพศิวนาฏราช นางอัปสร และบุคคลฟ้อนรำ ที่ปรากฏเป็นภาพจำหลักในปราสาทขอม ทั้งในประเทศไทยและประเทศกัมพูชา อันประกอบจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ที่มาจากข้อมูลพื้นฐาน ได้แก่ ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ ความเชื่อ ศาสนา พิธีกรรม และประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ที่มีพื้นฐานทางด้านนาฏยศิลป์ ทำให้ “ภาพนิ่งกลายเป็นภาพเคลื่อนไหว เสมือนมีชีวิต” ออกมาในรูปแบบของระบำ

4.2 นักนาฏยประดิษฐ์

ตารางที่ 8 แสดงภูมิหลังของนักนาฏยประดิษฐ์ระบำกับแนวคิดการสร้างงาน

ลำดับ	ชื่อชุด / นักนาฏย - ประดิษฐ์และภูมิหลัง	ระบำลพบุรี	ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำศรีชัยสิงห์	ระบำศรีวิเรนทร	ระบำเทพอัปสราบายน
1	นักนาฏยประดิษฐ์	ครูลมุล ยมะคุปต์ ครูเฉลย ศุขะวณิช วิทยาลัยนาฏศิลป กรุงเทพฯ	ครูเฉลย ศุขะวณิช วิทยาลัยนาฏศิลป กรุงเทพฯ	ครูเฉลย ศุขะวณิช และ ครูจำเรียง พุทธประดับ วิทยาลัยนาฏศิลป กรุงเทพฯ	ครูปราณี สำราญวงศ์ วิทยาลัยนาฏศิลป กรุงเทพฯ	คณะทำงาน ภาควิชา นาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป นครราชสีมา
2	ภูมิหลัง					
2.1	พื้นฐานนาฏยศิลป์ไทย	ครูลมุล ยมะคุปต์ และครูเฉลย ศุขะวณิช ทั้งสองท่านเริ่มเรียน นาฏศิลป์ไทย ที่วังสวนกุหลาบ	ครูเฉลย ศุขะวณิช เริ่มเรียนนาฏศิลป์ไทย ที่วังสวนกุหลาบ โดยเริ่มจากเรียนรำ เพลงช้า เพลงเร็ว	ครูเฉลย ศุขะวณิช เริ่มเรียนนาฏศิลป์ไทย ที่วังสวนกุหลาบ โดยเริ่มจากเรียนรำ เพลงช้า เพลงเร็ว	เริ่มหัดนาฏศิลป์ไทย โดยเริ่มจากเรียนรำ เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเชิด เพลงเสมอ	เนื่องจากคณะทำงานเป็น อาจารย์ประจำภาควิชา นาฏศิลป์ ทุกท่านได้เริ่ม เรียนจากวิทยาลัย นาฏศิลป

ตารางที่ 8 แสดงภูมิหลังของนักนาฏยประดิษฐ์ระบำกับแนวคิดการสร้างงาน (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / นักนาฏยประดิษฐ์และภูมิหลัง	ระบำลพบุรี	ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำศรีชัยสิงห์	ระบำศรีวิเรนทร	ระบำเทพอัปสราบายน
		โดยเริ่มจากเรียนรำเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเชิด เพลงเสมอ รำเชิดฉิ่ง ต่อจากนั้นจึงเรียนระบำสี่บท และเพลงหน้าพาทย์ที่ต้องใช้ประกอบการแสดง รวมถึงละครพันทาง และรำสมิงพระรามรบกามณี ซึ่งเรียกว่า ไม้บู้ เป็นต้น	เพลงเชิด เพลงเสมอ รำเชิดฉิ่ง ต่อจากนั้นจึงเรียนระบำสี่บท และเพลงหน้าพาทย์ที่ต้องใช้ประกอบการแสดง รวมถึงละครพันทาง เป็นต้น	เพลงเชิด เพลงเสมอ รำเชิดฉิ่ง ต่อจากนั้นจึงเรียนระบำสี่บท และเพลงหน้าพาทย์ที่ต้องใช้ประกอบการแสดง รวมถึงละครพันทาง เป็นต้น ครูจำเรียง พุธประดับ ได้เริ่มเรียนท่ารำพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทยท่ารำขั้นสูง ได้แก่ ระบำดาวดึงส์ ระบำพรหมาสตร์ ระบำเมฆขลา และระบำสี่บท	ต่อจากนั้นจึงเรียนเพลงหน้าพาทย์ที่ต้องใช้ประกอบการแสดง รวมถึงละคร และระบำชุดต่างๆ หนึ่งในนั้นคือ ระบำลพบุรี จากครูลมุล ยมะคุปต์ และครูเฉลย ศุขะวณิช	จึงได้เริ่มหัดนาฏศิลป์ไทยโดยเริ่มจากเรียนรำเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเชิดเพลงเสมอ รำเชิดฉิ่ง ต่อจากนั้นจึงเรียนเพลงหน้าพาทย์ที่ต้องใช้ประกอบการแสดง รวมถึงละคร และระบำชุดต่างๆ หนึ่งในนั้นคือ ระบำลพบุรี จากครูลมุล ยมะคุปต์ และครูเฉลย ศุขะวณิช จึงได้นำมาสอนให้ลูกศิษย์

ตารางที่ 8 แสดงภูมิหลังของนักนาฏยประดิษฐ์ระบำกับแนวคิดการสร้างงาน (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / นักนาฏยประดิษฐ์และภูมิหลัง	ระบำลพบุรี	ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำศรีชัยสิงห์	ระบำศรีวิเรนทร	ระบำเทพอัปสราบายน
2.2	ประสบการณ์ด้านการแสดง					
	2.2.1 การชม	จากการที่ท่านทั้งสองเริ่มเรียนนาฏศิลป์ในวังสวนกุหลาบ โดยฝึกหัดเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงหน้าพาทย์ และนาฏศิลป์ออกภาษา และแสดงนาฏศิลป์มาตั้งแต่เยาว์วัย จึงทำให้ท่านได้รับชมการแสดงมาหลากหลายประเภท ทั้งระบำ รำ ฟ้อน ของประเทศไทย	จากการที่ท่านเริ่มเรียนฝึกหัดเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงหน้าพาทย์ และนาฏศิลป์ออกภาษา และแสดงนาฏศิลป์มาตั้งแต่เยาว์วัย จึงทำให้ท่านได้รับชมการแสดงมาหลากหลายประเภท ทั้งระบำ รำ ฟ้อน ของประเทศไทย และต่างประเทศ	จากการที่ท่านเริ่มเรียนฝึกหัดเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงหน้าพาทย์ และนาฏศิลป์ออกภาษา และแสดงนาฏศิลป์มาตั้งแต่เยาว์วัย จึงทำให้ท่านได้รับชมการแสดงมาหลากหลายประเภท ทั้งระบำ รำ ฟ้อน ของประเทศไทย และต่างประเทศ	จากการที่ท่านเริ่มเรียนฝึกหัด และแสดงนาฏศิลป์มาตั้งแต่เยาว์วัย จึงทำให้ท่านได้รับชมการแสดงมาหลากหลายประเภท ทั้งระบำ รำ ฟ้อน ทั้งของประเทศไทย และต่างประเทศ	จากการที่ท่านเริ่มเรียนฝึกหัด และแสดงนาฏศิลป์มาตั้งแต่เยาว์วัย จึงทำให้ท่านได้รับชมการแสดงมาหลากหลายประเภท ทั้งระบำ รำ ฟ้อน ทั้งของประเทศไทย และต่างประเทศ

ตารางที่ 8 แสดงภูมิหลังของนักนาฏยประดิษฐ์ระบำกับแนวคิดการสร้างงาน (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / นักนาฏยประดิษฐ์และภูมิหลัง	ระบำลพบุรี	ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำศรีชัยสิงห์	ระบำศรีวิเรนทร	ระบำเทพอัปสราบายน
		และต่างประเทศ				
	2.2.2 เฉพาะทาง	ครูลมุล ยมะคุปต์ แสดงเป็นตัวพระ ครูเฉลย ศุขะวณิช แสดงเป็นตัวนาง	ครูเฉลย ศุขะวณิช แสดงเป็นตัวนาง	ครูเฉลย ศุขะวณิช และครูจำเรียง พุทธประดับ แสดงเป็นตัวนาง	ครูปราณี สำราญวงศ์ แสดงเป็นตัวพระ	คณะทำงาน ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิปลนครราชสีมา มีทั้งแสดงเป็นตัวพระและตัวนาง
	2.2.3 การสร้างสรรค์	ครูลมุล ยมะคุปต์ และครูเฉลย ศุขะวณิช เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำที่เป็นแบบฉบับของกรมศิลปากรหลายชุด เช่น	ครูเฉลย ศุขะวณิช เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำที่เป็นแบบฉบับของกรมศิลปากรหลายชุด เช่น	ครูเฉลย ศุขะวณิช เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำที่เป็นแบบฉบับของกรมศิลปากรหลายชุด เช่น	- เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำทั้งรำ ระบำ ฟ้อน ละคร และการแสดงพื้นบ้าน เพื่อเป็นผลงานการสร้างสรรค์	เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำทั้งรำ ระบำ ฟ้อน ละคร และการแสดงพื้นบ้าน เพื่อเป็นผลงานการสร้างสรรค์ ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา

ตารางที่ 8 แสดงภูมิหลังของนักนาฏยประดิษฐ์ระบำกับแนวคิดการสร้างงาน (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / นักนาฏยประดิษฐ์และภูมิหลัง	ระบำลพบุรี	ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำศรีชัยสิงห์	ระบำศรีวิเรนทร	ระบำเทพอัปสราบายน
		- รำแม่บทใหญ่ ซึ่งเป็นการประดิษฐ์ท่าเชื่อมโดยครูลมุล ยมะคุปต์ และครูมัลลี คงประภัส - ท่ารำชุดกินนรรำ (จากเรื่องจันทกินรี) ประกอบเพลงหน้าพาทย์กินนรรำ แสดงครั้งแรกในงานรับน้องใหม่ ณ หอประชุมวิทยาลัยนาฏศิลป์ พ.ศ.2508	- ท่ารำชุดกินนรรำ (จากเรื่องจันทกินรี) ร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์ ประกอบเพลงหน้าพาทย์กินนรรำ แสดงครั้งแรกในงานรับน้องใหม่ ณ หอประชุมวิทยาลัยนาฏศิลป์ พ.ศ.2508 - ชุดระบำโบราณคดี 4 ชุด คือ ทวารวดี ศรีวิชัย เชียงแสน	- ท่ารำชุดกินนรรำ (จากเรื่องจันทกินรี) ร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์ ประกอบเพลงหน้าพาทย์กินนรรำ แสดงครั้งแรกในงานรับน้องใหม่ ณ หอประชุมวิทยาลัยนาฏศิลป์ พ.ศ.2508 - ชุดระบำโบราณคดี 4 ชุด คือ ทวารวดี ศรีวิชัย เชียงแสน ลพบุรี ร่วมกับ		จังหวัดนครราชสีมา

ตารางที่ 8 แสดงภูมิหลังของนักนาฏยประดิษฐ์ระบำกับแนวคิดการสร้างงาน (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / นักนาฏยประดิษฐ์และภูมิหลัง	ระบำลพบุรี	ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำศรีชัยสิงห์	ระบำศรีวิเรนทร	ระบำเทพอัปสราบายน
		- ชุดระบำโบราณคดี 4 ชุด คือ ทวารวดี ศรีวิชัย เชียงแสน ลพบุรี ร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์ พ.ศ.2510 ฯลฯ	ลพบุรี ร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์ พ.ศ.2510 ฯลฯ	ครูลมุล ยมะคุปต์ พ.ศ.2510 ฯลฯ - ระบำไตรรัตน์ ร่วมกับครูจำเรียง พุธประดับ เมื่อ พ.ศ. 2528 - ระบำธรรมจักร ร่วมกับครูจำเรียง พุธประดับ เมื่อ พ.ศ. 2529 - ระบำเทพอัปสร เป็นนาฏศิลป์ไทย ร่วมกับครูจำเรียงพุธประดับ เมื่อ พ.ศ. 2531		

ตารางที่ 8 แสดงภูมิหลังของนักนาฏยประดิษฐ์ระบำกับแนวคิดการสร้างงาน (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / นักนาฏยประดิษฐ์และภูมิหลัง	ระบำลพบุรี	ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำศรีชัยสิงห์	ระบำศรีวิเรนทร	ระบำเทพอัปสราบายน
				ครูจำเรียงพุธประดับเป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำที่เป็นแบบฉบับของกรมศิลปากรหลายชุด เช่น ระบำวิชนี ฟ้อนดวงดอกไม้ และระบำพัดรัตนโกสินทร์ เมื่อ พ.ศ.2527		
	2.2.4 การสอน	- ครูลมุล เป็นผู้ฝึกสอนศิลปินตัวพระ และครูเฉลย เป็นผู้ฝึกสอนตัวนาง ตั้งแต่พระเอกและนางเอก ไปจนถึง	- เป็นผู้ฝึกสอนศิลปินตัวนาง ตั้งแต่นางเอกไปจนถึงนางกำนัลในละครรำทุกเรื่องที่วิทยาลัยนาฏศิลป	- เป็นผู้ฝึกสอนศิลปินตัวนาง ตั้งแต่นางเอกไปจนถึงนางกำนัลในละครรำทุกเรื่องที่วิทยาลัยนาฏศิลป	- เป็นผู้ฝึกสอนศิลปินตัวนาง ตั้งแต่นางเอกไปจนถึงนางกำนัลในละครรำทุกเรื่องที่วิทยาลัยนาฏศิลป	- เป็นผู้ฝึกสอนนักเรียนโรงเรียนวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา และนักเรียนหรือผู้สนใจทั่วไปในจังหวัด

ตารางที่ 8 แสดงภูมิหลังของนักนาฏยประดิษฐ์ระบำกับแนวคิดการสร้างงาน (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / นักนาฏยประดิษฐ์และภูมิหลัง	ระบำลพบุรี	ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำศรีชัยสิงห์	ระบำศรีวิเรนทร	ระบำเทพอัปสราบายน
		ตัวพระทั่วไป และนางกำนัลในละครรำทุกเรื่อง ที่วิทยาลัยนาฏศิลปจัดแสดง - เป็นผู้ให้ท่ารำแบบโบราณ เช่น รำเพลงช้า รำเพลงเร็ว รำเพลงหน้าพาทย์ รำแม่บทใหญ่ ระบำสี่บท และรำสมิงพระรามรบกามณี เป็นต้น - เป็นผู้วางหลักสูตรและฝึกสอนนาฏศิลป์	จัดแสดง - เป็นผู้ให้ท่ารำแบบโบราณ ซึ่งเป็นท่ารำที่ศิลปินหวงแหนหลายชุด เช่น ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ แบบเดิม ฉบับของหม่อมครูนุ่น ท่ารำชุดศุภลักษณ์อุ้มสม ฉบับหม่อมครูนิ่ม และหม่อมครูอึ่ง - เป็นผู้วางหลักสูตรและฝึกสอนนาฏศิลป์ทั้งภาคทฤษฎี	จัดแสดง - เป็นที่ปรึกษาให้ความคิดเห็นในเรื่องเกี่ยวกับการละครทุกประเภท โดยเฉพาะละครดึกดำบรรพ์ และละครร้องแก่นักเรียน นิสิต นักศึกษาทั่วประเทศ	จัดแสดง - เป็นที่ปรึกษาให้ความคิดเห็นในเรื่องเกี่ยวกับการละครทุกประเภท โดยเฉพาะละครดึกดำบรรพ์ และละครร้องแก่นักเรียน นิสิต นักศึกษาทั่วประเทศ	- นครราชสีมา ทั้งเพลงพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทยได้แก่ รำเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บทเล็ก - แม่บทใหญ่ รวมถึงรำและระบำในโขนละคร และชุดเบ็ดเตล็ดเป็นต้น - เป็นผู้ร่วมกันวางหลักสูตรและฝึกสอนนาฏศิลป์ ทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ ของวิทยาลัยนาฏศิลป

ตารางที่ 8 แสดงภูมิหลังของนักนาฏยประดิษฐ์ระบำกับแนวคิดการสร้างงาน (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / นักนาฏย - ประดิษฐ์และภูมิหลัง	ระบำลพบุรี	ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำศรีชัยสิงห์	ระบำศรีวิเรนทร	ระบำเทพอัปสราบายน
		ทั้งภาคทฤษฎี และปฏิบัติเป็นที่ ปรึกษาให้ความคิดเห็น ในเรื่องเกี่ยวกับ - การละครทุกประเภท ให้แก่นักเรียน นิสิต นักศึกษาทั่วประเทศ	และปฏิบัติ - เป็นที่ปรึกษาให้ความ คิดเห็นในเรื่องเกี่ยวกับ การละครทุกประเภท โดยเฉพาะละครดึกดำ บรรพ์ และละครร้อง แก่นักเรียน นิสิต นักศึกษาทั่วประเทศ			นครราชสีมา เช่น การ แสดงในงานต่างๆ รำ มโหรีโคราช เป็นต้น - เป็นที่ปรึกษาให้ความ คิดเห็นในเรื่องเกี่ยวกับ การแสดงนาฏศิลป์ทุก ประเภท แก่นักเรียน นิสิต นักศึกษา และ ผู้สนใจ ในจังหวัด

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 8 แสดงภูมิหลังของนักนาฏยประดิษฐ์ระบำกับแนวคิดการสร้างงาน (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / นักนาฏยประดิษฐ์และภูมิหลัง	ระบำลพบุรี	ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำศรีชัยสิงห์	ระบำศรีวิเรนทร	ระบำเทพอัปสราบายน
2.3	ประสบการณ์					
	2.3.1 นาฏยศิลป์เขมร	- ได้มีการเดินทางไปประเทศกัมพูชา และร่วมเมื่อสมัยรัชกาลที่ 3 และรัชกาลที่ 4 ฝึกหัดนาฏศิลป์เขมรด้วย	- ได้มีการเดินทางไปประเทศกัมพูชา และร่วมฝึกหัดนาฏศิลป์เขมรด้วย	- ได้มีการเดินทางไปประเทศกัมพูชา และร่วมฝึกหัดนาฏศิลป์เขมรด้วย	- ได้มีการเดินทางไปประเทศกัมพูชา และร่วมฝึกหัดนาฏศิลป์เขมรด้วย	- ได้มีการเดินทางไปประเทศกัมพูชา และร่วมฝึกหัดนาฏศิลป์เขมรด้วย
	2.3.2 ข้อมูลเขมร					
	- ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับปราสาท - การเดินทาง / ท่องเที่ยว	ได้ทำการศึกษา และดูภาพจำหลักของนางอัปสรในปราสาทหิน ได้เดินทางไปดูปราสาทหินของขอมโบราณทั้งในประเทศ ได้แก่ ปราสาท	ได้ทำการศึกษา และดูภาพจำหลักของนางอัปสรในปราสาทหิน ได้เดินทางไปดูปราสาทหินของขอมโบราณทั้งในประเทศ ได้แก่ ปราสาทหินพิมาย จังหวัด	ได้ทำการศึกษา และดูภาพจำหลักของนางอัปสรในปราสาทหิน ได้เดินทางไปดูปราสาทหินของขอมโบราณทั้งในประเทศ ได้แก่ ปราสาท	ได้ทำการศึกษา และดูภาพจำหลักของนางอัปสรในปราสาทหิน ได้เดินทางไปดูปราสาทหินของขอมโบราณทั้งในประเทศ ได้แก่ ปราสาท	ได้ทำการศึกษา และดูภาพจำหลักของนางอัปสรในปราสาทหิน ได้เดินทางไปดูปราสาทหินของขอมโบราณทั้งในประเทศ ได้แก่ ปราสาท

ตารางที่ 8 แสดงภูมิหลังของนักนาฏยประดิษฐ์ระบำกับแนวคิดการสร้างงาน (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / นักนาฏยประดิษฐ์และภูมิหลัง	ระบำลพบุรี	ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำศรีชัยสิงห์	ระบำศรีวิเรนทร	ระบำเทพอัปสราบายน
		หินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ พระปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี และปราสาทนครวัด นครธม ในประเทศกัมพูชา	นครราชสีมา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ พระปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี และปราสาทนครวัด นครธม ในประเทศกัมพูชา	หินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ พระปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี และปราสาทนครวัด นครธม ในประเทศกัมพูชา	หินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ พระปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี และปราสาทนครวัด นครธม ในประเทศกัมพูชา	หินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ พระปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี และปราสาทนครวัด นครธม ในประเทศกัมพูชา
	- ศึกษาข้อมูลจากการอ่าน	ได้อ่านเอกสารและหนังสือ เกี่ยวกับภาพสลักนางอัปสรในปราสาทหินและข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องที่จะนำมา	ได้อ่านเอกสารและหนังสือ เกี่ยวกับภาพสลักนางอัปสรในปราสาทหินและข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องที่จะนำมา	ได้อ่านเอกสารและหนังสือ เกี่ยวกับภาพสลักนางอัปสรในปราสาทหินและข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องที่จะนำมา	ได้อ่านเอกสารและหนังสือ เกี่ยวกับภาพสลักนางอัปสรในปราสาทหินและข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องที่จะนำมา	ได้อ่านเอกสารและหนังสือ เกี่ยวกับภาพสลักนางอัปสรในปราสาทหินและข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องที่จะนำมา

ตารางที่ 8 แสดงภูมิหลังของนักนาฏยประดิษฐ์ระบำกับแนวคิดการสร้างงาน (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / นักนาฏย - ประดิษฐ์และภูมิหลัง	ระบำลพบุรี	ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำศรีชัยสิงห์	ระบำศรีวิเรนทร	ระบำเทพอัปสราบายน
		สร้างสรรค์ระบำฯ	สร้างสรรค์ระบำฯ	สร้างสรรค์ระบำฯ	สร้างสรรค์ระบำฯ	สร้างสรรค์ระบำฯ
	- ศึกษาข้อมูล โดยการดู VDO	เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์เขมร รวมถึง VDO ที่มีส่วนช่วยเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ระบำฯ	เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์เขมร รวมถึง VDO ที่มีส่วนช่วยเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ระบำฯ	เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์เขมร รวมถึง VDO ที่มีส่วนช่วยเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ระบำฯ	เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์เขมร รวมถึง VDO ที่มีส่วนช่วยเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ระบำฯ	เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์เขมร รวมถึง VDO ที่มีส่วนช่วยเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ระบำฯ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากตารางแสดงให้เห็นว่า นักนาฏยประดิษฐ์ระบำนั้น จะมีพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย ซึ่งเรียนเป็นตัวพระและตัวนาง ในการเริ่มเรียนนาฏศิลป์ไทย โดยเริ่มจากการเรียนรำเพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเชิด เพลงเสมอ รำเชิดฉิ่ง และระบำชุดต่างๆ รวมถึงเพลงหน้าพาทย์ด้วย ซึ่งจะเห็นได้ว่าพื้นฐานในการเรียนนาฏศิลป์ตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันยังคงยึดการเรียนการฝึกหัดแบบเดิมสืบทอดต่อกันมา และจากการที่ได้เรียนได้ฝึกหัดและได้ออกแสดงได้สอน ทำให้นักนาฏยประดิษฐ์ได้ประสบการณ์ในการับชมทั้งในประเทศและต่างประเทศ การสร้างสรรค์รวมถึงได้มีโอกาสเดินทางไปประเทศกัมพูชา จึงทำให้ได้รับการแลกเปลี่ยนและได้เห็น รวมถึงได้ฝึกหัดนาฏศิลป์เขมรด้วย ทั้งยังได้นำภาพข้อมูลที่ค้นพบในปราสาทเกี่ยวกับนางอัปสรทั้งจากการเดินทางไปท่องเที่ยวหรือศึกษาข้อมูลจากการอ่านหรือการค้นคว้าเอกสารต่างๆ จึงได้นำข้อมูลนี้ได้มาสร้างสรรค์ระบำและในการศึกษาข้อมูลจาก VCD ก็ยังเป็นส่วนช่วยในการสร้างสรรค์ระบำด้วย

ประสบการณ์ที่ได้จากข้อมูลเป็นส่วนหนึ่งที่ก่อให้เกิดจินตนาการในการสร้างสรรค์ระบำ โดยข้อมูลที่มีบทบาทต่อการสร้างสรรค์ คือ ข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ การสืบค้นจากภาพถ่ายของโบราณสถาน โบราณวัตถุ และประสบการณ์ตรงที่ได้รับมาจากการชมนาฏยศิลป์เขมรที่ปรากฏอยู่ในประเทศไทยและกัมพูชา

จากตารางแสดงให้เห็นว่า ภูมิหลังของนักนาฏยประดิษฐ์ส่งผลให้การออกแบบท่าระบำมีความแตกต่างกัน แม้ว่าจะมีพื้นฐานในการศึกษาและความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ไทย จากการฝึกหัดนาฏยศิลป์ไทยด้วยเพลงช้า เพลงเร็ว และเพลงแม่บท อย่างไรก็ตามด้วยพื้นฐานที่ใกล้เคียงกันที่แสดงให้เห็นว่าการออกแบบท่าดังกล่าว สัมพันธ์กับพื้นฐานนาฏยศิลป์ไทยโดยเฉพาะตัวพระทำให้ในการออกแบบท่ารำจึงมีลักษณะของตัวพระ คือ การกันเหลี่ยม กันวง แต่เนื่องจากมีโครงสร้างท่าที่มีเหลี่ยม มีมุม และลายเส้นตรงของลำตัว ทำให้ภาพของท่ารำแสดงให้เห็นความสง่า และยิ่งใหญ่ สำหรับการใช้ท่าพื้นฐานของตัวนางยังคงปรากฏให้เห็นบางท่า ซึ่งแสดงให้เห็นถึงนางอัปสร หรือเทวทาสี หรือนางในราชสำนัก ในการฟ้อนรำ

ถึงแม้ว่านักนาฏยประดิษฐ์จะมีพื้นฐานในการศึกษา และหลักนาฏศิลป์ในรูปแบบเดียวกันแล้ว แต่ก็สามารถสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณตามจินตนาการที่แตกต่างกัน

4.3 ดนตรีและเพลง

ตารางที่ 9 ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง

ลำดับ	ชื่อชุด / ดนตรีและเพลง	ระบำ ลพบุรี	ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำ ศรีชัยสิงห์	ระบำ ศรีวิเรนทร	ระบำ เทพอัปสราบายน
1	เครื่องดนตรี	ใช้เครื่องดนตรีเลียนแบบเครื่องดนตรีในสมัยลพบุรีผสมกับเครื่องดนตรีไทย มีทั้งหมด 8 ชนิด ได้แก่ - ซอสามสาย - พิณน้ำเต้า - กระจับปี่ - ปี่ใน - โทน - ฉิ่ง - ฉาบ	ใช้เครื่องดนตรีไทย มีทั้งหมด 10 ชนิด ได้แก่ - ระนาดเอก - ระนาดทุ้ม - ฆ้องวงใหญ่ - ฆ้องวงเล็ก - ปี่นอก - โทน - ฉิ่ง - ฉาบใหญ่ - ฉาบเล็ก	ใช้เครื่องดนตรีไทย มีทั้งหมด 12 ชนิด ได้แก่ - ระนาดเอก - ระนาดทุ้ม - ระนาดเอกเหล็ก - ระนาดทุ้มเหล็ก - ฆ้องวงใหญ่ - ฆ้องวงเล็ก - ปี่นอก - โทน - ฉิ่ง	ใช้เครื่องดนตรีไทย มีทั้งหมด 12 ชนิด ได้แก่ - ระนาดเอก - ระนาดทุ้ม - ระนาดเอกเหล็ก - ระนาดทุ้มเหล็ก - ฆ้องวงใหญ่ - ฆ้องวงเล็ก - ปี่นอก - โทน - ฉิ่ง	ใช้เครื่องดนตรีเขมร คือ วงมโหรีเขมร มีทั้งหมด 5 ชนิด ได้แก่ - ซอ (ตรัว) - กระจับปี่ (จับเปย) - จระเข้ (กระเปอ) - ปี่สไล - โทน (สะกัว)

ตารางที่ 9 ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / ดนตรีและเพลง	ระบำ ลพบุรี	ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำ ศรีชัยสิงห์	ระบำ ศรีวิเรนทร	ระบำ เทพอัปสราบายน
		- กรับ	- กรับ	- ฉาบเล็ก - กรับ - โหม่ง	- ฉาบเล็ก - กรับ - โหม่ง	
2	ผู้ประพันธ์ทำนอง	ครูมนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญทางด้าน ดนตรีไทย	ครูมนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญทางด้าน ดนตรีไทย	ครูมนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญทางด้าน ดนตรีไทย	อาจารย์ศิลปี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญทางด้าน ดนตรีไทย	คณะทำงาน ภาควิชาดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลป นครราชสีมา
3	เพลง	เพลงระบำลพบุรี	เพลงระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง	เพลงระบำศรีชัยสิงห์	เพลงระบำศรีวิเรนทร	เพลงระบำ เทพอัปสราบายน
4	การลงจังหวะ	ใช้จังหวะของกลอง และตะโพน ในการลงจังหวะหลัก และใช้จังหวะของฉิ่ง ในการลงจังหวะรอง	ใช้จังหวะของกลอง และตะโพน ในการลงจังหวะหลัก และใช้จังหวะของฉิ่งใน การลงจังหวะรอง	ใช้จังหวะของกลอง และตะโพน ในการลงจังหวะหลัก และใช้จังหวะของฉิ่งใน การลงจังหวะรอง	ใช้จังหวะของกลอง และตะโพน ในการลงจังหวะหลัก และใช้จังหวะของฉิ่งใน การลงจังหวะรอง	ใช้จังหวะของกลอง และตะโพน ในการลงจังหวะหลัก และใช้จังหวะของฉิ่งใน การลงจังหวะรอง

ตารางที่ 9 ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง (ต่อ)

ลำดับ	ชื่อชุด / ดนตรี และเพลง	ระบำ ลพบุรี	ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำ ศรีชัยสิงห์	ระบำ ศรีวิเรนทร	ระบำ เทพอัปสราบายน
5	ลักษณะเพลง	เป็นเพลงที่มีสำเนียงเขมร มีทั้งอัตราสองชั้น และอัตราชั้นเดียว ในทำนองที่แตกต่างกัน	เป็นสำเนียงที่หน้าทับเขมร (เพลงขอมกล่อมลูก, เพลงเขมรชมดง) และใช้โทนตีกำกับ	(เพลงเขมรชมจันทร์, เพลงเขมรเร็ว) ซึ่งเป็นเพลงที่มีสำเนียงเขมร มีทั้งอัตราสองชั้นและอัตราชั้นเดียว	เป็นเพลงที่มีสำเนียงขอม มีทั้งอัตราสองชั้น และอัตราชั้นเดียว	เป็นเพลงที่มีสำเนียงเขมร มีทั้งอัตราสองชั้น และอัตราชั้นเดียว

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากข้อมูลในตารางทำให้เห็นว่าการเลือกเครื่องดนตรีนั้นเลียนแบบมาจากเครื่องดนตรีในสมัยลพบุรีและเลือกเครื่องดนตรีไทยที่เลียนสำเนียงขอม หรือออกภาษาขอม ทำให้เห็นว่าระบำทุกชุดจะใช้เครื่องดนตรีกำกับจังหวะแต่จะมีเพียงชุดเดียวที่ใช้วงมโหรีเขมร จึงมีเครื่องดนตรีเพียง 5 ชนิดเท่านั้น ซึ่งจะไม่มีฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ทั้งผู้ประพันธ์ทำนองเพลง 3 ชุดแรก ผู้ประพันธ์จะเป็นคนเดียวกัน จึงเห็นได้ว่าท่านมีประสบการณ์ในการประพันธ์ทำนองเพลงระบำมาแล้วและครูมนตรี ตราโมท ท่านยังได้รับฉายาว่าเป็นเจ้าแห่งเพลงระบำด้วย ส่วนระบำศรีวิชัยนั้นผู้ประพันธ์ทำนองเพลง คือ อาจารย์ศิลปี ตราโมท ซึ่งเป็นบุตรชายของครูมนตรี ตราโมท ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าท่านน่าจะได้รับการถ่ายทอดการสอนการฝึกหัดจากบิดามาด้วยตั้งแต่เล็กจนท่านได้รับการยกย่องให้เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยและส่วนระบำเทพอัปสรบายนนั้นเนื่องจากเป็นคณะทำงานของภาควิชาดนตรีไทยวิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา จึงทำให้เห็นว่ามีความสามารถในการสร้างสรรค์ทำนองเพลงด้วย และเพลงระบำทุกชุดที่ได้ประพันธ์เสร็จผู้ประพันธ์จะตั้งเป็นชื่อเพลงของระบำนั้นๆ ตรงตามชื่อระบำ และจะใช้จังหวะของกลองและตะโพนในการลงจังหวะหลักและใช้ฉิ่งในการลงจังหวะรอง ลักษณะเพลงของระบำทุกชุดจะเลียนลำเนียงเขมร มีอัตราสองชั้นและชั้นเดียวในทำนองที่แตกต่างกัน

เครื่องดนตรีและเพลงที่ปรากฏในตารางแสดงให้เห็นว่ามีความแตกต่างกันตามข้อมูลที่ปรากฏตามจินตนาการของนักดนตรี ประดิษฐ์เพลง และบรรจุเพลง โดยเฉพาะที่ใช้เป็นเพลงสองชั้น เริ่มต้นด้วยทำนองเพลงช้า และจะจบลงด้วยทำนองเพลงเร็ว ตามกฎเกณฑ์ของคีตศิลป์ไทยอารมณ์เพลง มักมีจังหวะที่คึกคัก สนุกสนาน เนื่องจากแสดงให้เห็นความเข้มแข็ง ยิ่งใหญ่ตามความรุ่งเรืองของขอม หรือสนุกสนาน เพื่อบูชาบวงสรวงเทพเจ้าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ อย่างไรก็ตามจากเครื่องดนตรี และเพลงที่ปรากฏอยู่นั้น เครื่องดนตรีประจำวงที่ขาดไม่ได้ มี 2 ชิ้น คือ ตะโพนหรือกลอง และฉิ่ง เพื่อใช้ในการกำกับจังหวะท่ารำหลัก

4.4 การแสดง

ตารางที่ 10 วิธีการแสดง / การแสดง

ชื่อชุด / การแสดง	ระบำ ลพบุรี	ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำ ศรีชัยสิงห์	ระบำ ศรีวิเรนทร	ระบำ เทพอัปสราบายน
วิธีการแสดง	ผู้แสดงตัวระบำ รำออกมาแล้วตั้งท่ารำ (นิ่ง) จากนั้นตัวเอกจะรำออกมาแล้วตัวเอกกับตัวระบำจึงรำพร้อมกันจนจบกระบวนท่า จบด้วยตัวระบำจะรำเข้าเวที ตามด้วยตัวเอกจะรำลาข้าเวที	ตัวเอกรำนำหน้าบริวารออกมาตามกระบวนท่า แล้วแปรแถว ตัวรองรำเข้าเวทีตามด้วยตัวเอก	เริ่มด้วยการตั้งซุ้มท่านิ่งเสมือนภาพจำหลัก ผู้แสดงตัวระบำรำออกมาก่อนจากนั้นผู้แสดงตัวเอกจึงจะรำแล้วตัวเอกกับตัวระบำจึงรำพร้อมกันจนจบกระบวนท่า แล้วตั้งซุ้มท่านิ่งเหมือนตอนแรก จบด้วยตัวระบำจะรำเข้าเวทีตามด้วยตัวเอก	ผู้แสดงตัวเอกและตัวระบำออกมาร่ายรำในลักษณะบูชาพุทธสถาน และองค์พระพุทธรูปด้วยความเคารพสักการะ	ผู้แสดงแต่ละคู่ รำออกมาแล้วทำท่านิ่งเลียนแบบภาพจำหลัก จากนั้นจะร่ายรำพร้อมกับการแปรแถวจนหมดกระบวนท่าจบด้วยในท่ารำท่าสุดท้าย ผู้แสดงจะเรียงแถว เป็นแผงหน้ากระดานแล้วเข้าเวที

จากตารางที่ปรากฏสามารถแบ่งข้อมูลลักษณะของการแสดงได้ 4 ลักษณะ ดังนี้

1. การแสดงของตัวเอก
2. การแสดงของตัวเอกที่มีความสัมพันธ์กับตัวรอง รำแทรก, ซ้อน, สลับ (ตามลำดับ ซ้าย – ขวา)
3. การแสดงของตัวเอกกับตัวรองรำพร้อมกัน (เหมือนและต่างกัน แต่รำพร้อมกัน)
4. การแสดงของตัวรอง หรือการแสดงที่ไม่มีตัวเอก

1. การแสดงของตัวเอก

- แสดงเมื่อเริ่มต้นการแสดง โดย

1. ออกมาตั้งซุ้ม พร้อมกับตัวรองตามภาพจำหลัก
2. ออกมาแสดงเดี่ยว
3. ออกมาพร้อมกับตัวรอง

- แสดงหลังจากตัวรองออกมาแสดง

2. การแสดงของตัวเอกที่มีความสัมพันธ์กับตัวรอง

การแสดงตัวเอกที่มีความสัมพันธ์กับตัวรอง โดยความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้น มี 3 ลักษณะ คือ

1. สลับกันระหว่างตัวเอกกับตัวรอง
2. ตัวรองรำซ้อนขณะที่ตัวเอกรำเพื่อเสริมตัวเอก
3. ตัวเอกรำแทรกตัวรองเพื่อสร้างจุดเด่นให้กับตัวรอง

- การรำสลับกันระหว่างตัวเอกกับตัวรอง

เป็นการรำสลับกับหยุดนิ่งของตัวเอก และตัวรอง เช่น เมื่อตัวเอกรำ ตัวรองทำท่านิ่ง หรือเมื่อตัวเอกรำ ตัวรองจะลุกขึ้นรำตามลำดับ ขวา – ซ้าย (ของผู้แสดง) โดยฝั่งขวารำ ฝั่งซ้ายจะทำท่านิ่ง และฝั่งซ้ายนิ่ง ฝั่งขวาจะทำท่านิ่งเช่นกัน

- ตัวรองรำซ้อนขณะที่ตัวเอกรำเพื่อเสริมบท

  - ตัวรองทำท่าเดียวกับตัวเอก
  - ตัวรองทำท่าต่างกับตัวเอก
    - ทำท่าพร้อมกับตัวเอก
    - ทำสลับกับตัวเอก กล่าวคือ ตัวเอกรำ ตัวรองทำท่านิ่ง

- ตัวเอกรำแทรกตัวรองเพื่อสร้างจุดเด่นให้กับตัวรอง

  - ตัวเอกรำแทรกตัวรอง โดย
    - ใช้ท่าเดียวกันรำพร้อมกัน (ท่ากรายมือ)
    - ใช้ท่าต่างกัน ตัวเอกรำตัวรองทำท่านิ่ง

3. การแสดงของตัวเอกกับตัวรองรำพร้อมกัน

- เมื่อเริ่มการแสดง
- ช่วงกลางการแสดง
- ช่วงสุดท้ายของการแสดง

- เมื่อเริ่มการแสดง

  - ทำท่าเหมือนกันแต่มีตัวเอกรำนำ ตัวรองรำตามตัวเอก
  - ทำท่าต่างกัน โดยมีตัวเอกรำนำ
  - ตั้งซุ้ม

- ช่วงกลางการแสดง

  - ทำท่าเหมือนกัน แต่มีตัวเอกรำนำ ตัวรองรำตามตัวเอก
  - ทำท่าต่างกัน โดยมีตัวเอกรำนำ โดยตัวรอง 2 ฝั่ง ทำท่าเดียวกันรำพร้อมกัน

- ทำท่าต่างกัน แต่มีตัวเอกรำนำ ตัวรองรำตามตัวเอก รำสลับกัน
- โดยเริ่มจากฝั่งขวา (ของผู้แสดง) เสมอ

- ช่วงสุดท้ายของการแสดง

- ทำท่าเหมือนกันแต่มีตัวเอกรำนำ ตัวรองรำตามตัวเอก
- ทำท่าต่างกัน โดยมีตัวเอกรำนำ
- ตัวรองรำเข้าเวทีไปก่อนทั้งสองข้าง แล้วตัวเอกจึงจะรำลาเข้าเวที

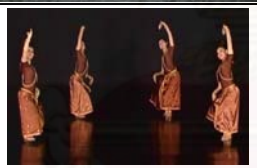
4. การแสดงของตัวรองหรือไม่มีตัวเอก

1. ออกมาตั้งซุ้ม เมื่อเริ่มหรือจบการแสดง
2. รำพร้อมกัน โดยใช้ท่าต่างกันและท่าเดียวกัน
3. รำสลับกัน โดยใช้ท่าต่างกันและท่าเดียวกัน เป็นการำสลับกับการทำท่านิ่ง ตามลำดับขวา – ซ้าย ของผู้แสดง

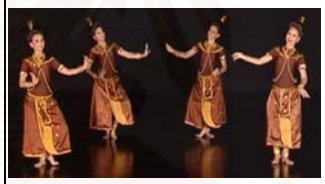
ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.5 ท่ารำ

ตารางที่ 11 แสดงท่ารำของระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ

ชื่อชุด ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่
ระบำ ลพบุรี					
ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง					
ระบำ ศรีชัยสิงห์					
ระบำ ศรีวิเรนทร					
ระบำ เทพอัปสราบายน					

ตารางที่ 11 แสดงท่ารำของระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ (ต่อ)

ชื่อชุด ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่
ระบำ ลพบุรี					
ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง					
ระบำ ศรีชัยสิงห์					
ระบำ ศรีวิเรนทร					
ระบำ เทพอัปสราบายน					

ตารางที่ 11 แสดงท่ารำของระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ (ต่อ)

ชื่อชุด ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่
ระบำ ลพบุรี					
ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง					
ระบำ ศรีชัยสิงห์					
ระบำ ศรีวิเรนทร					
ระบำ เทพอัปสราบายน					

ตารางที่ 11 แสดงท่ารำของระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ (ต่อ)

ชื่อชุด ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่
ระบำ ลพบุรี					
ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง					
ระบำ ศรีชัยสิงห์					
ระบำ ศรีวิเรนทร					
ระบำ เทพอัปสราบายน					

ตารางที่ 11 แสดงท่ารำของระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ (ต่อ)

ชื่อชุด ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่
ระบำ ลพบุรี					
ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง					
ระบำ ศรีชัยสิงห์					
ระบำ ศรีวิเรนทร					
ระบำ เทพอัปสราบายน					

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 11 แสดงท่ารำของระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ (ต่อ)

ชื่อชุด ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่
ระบำ ลพบุรี					
ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง					
ระบำ ศรีชัยสิงห์					
ระบำ ศรีวิเรนทร					
ระบำ เทพอัปสราบายน					

ตารางที่ 11 แสดงท่ารำของระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ (ต่อ)

ชื่อชุด ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่
ระบำ ลพบุรี					
ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง					
ระบำ ศรีชัยสิงห์					
ระบำ ศรีวิเรนทร					
ระบำ เทพอัปสราบายน					

ตารางที่ 11 แสดงท่ารำของระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ (ต่อ)

ชื่อชุด ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่
ระบำ ลพบุรี					
ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง					
ระบำ ศรีชัยสิงห์					
ระบำ ศรีวิเรนทร					
ระบำ เทพอัปสราบายน					

ตารางที่ 11 แสดงท่ารำของระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ (ต่อ)

ชื่อชุด ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่
ระบำ ลพบุรี					
ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง					
ระบำ ศรีชัยสิงห์					
ระบำ ศรีวิเรนทร					
ระบำ เทพอัปสราบายน					

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 11 แสดงท่ารำของระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ (ต่อ)

ชื่อชุด ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่
ระบำ ลพบุรี					
ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง					
ระบำ ศรีชัยสิงห์					
ระบำ ศรีวิเรนทร					
ระบำ เทพอัปสราบายน					

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตารางที่ 11 แสดงท่ารำของระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ (ต่อ)

ชื่อชุด ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่	ท่าที่
ระบำ ลพบุรี					
ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง					
ระบำ ศรีชัยสิงห์					
ระบำ ศรีวิเรนทร					
ระบำ เทพอัปสราบายน					

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

จากตารางที่ปรากฏ พบว่า ออกแบบท่ารำมีลักษณะดังนี้

1. นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูป
2. นำมาจากระบำลพบุรี
3. นำมาจากเพลงพื้นฐานที่ใช้ในการฝึกหัด

1. นำมาจากภาพจำหลัก และเทวรูป

เป็นท่ารำซึ่งใช้เป็นท่าเฉพาะของระบำในชุดนั้น ซึ่งมาจากภาพจำหลัก หรือเทวรูปที่นำมาศึกษาข้อมูลในการสร้างระบำ

2. นำมาจากระบำลพบุรี

เป็นท่ารำซึ่งเป็นต้นแบบให้กับระบำชุดอื่นๆ ในสายนี้ โดยมีการปรับเปลี่ยนระดับ ทิศทาง หรือตำแหน่งของมือ ขา เป็นต้น ลักษณะที่เห็นชัด ได้แก่ การใช้มือจีบแบบลพบุรี การบิดตัวและไหล่เป็นแผง (หน้า-หลัง) พร้อมกับกระทบจังหวะเข่า การใช้วงเหนือหัว และการลอยหน้า การใช้ท่าสูง และท่าใหญ่ (ท่าที่มีมือระดับตั้งแต่ไหล่ไปจนถึงเหนือศีรษะ)

3. นำมาจากเพลงพื้นฐานที่ใช้ในการฝึกหัด

เป็นท่ารำที่ได้จากท่าเพลงช้า เร็ว แม่บท และแม่บทใหญ่ เป็นหลัก โดยเฉพาะการเชื่อมท่ารำของตัวพระที่มักเป็นเส้นตรง ส่วนการเชื่อมท่าแบบตัวนางปรากฏให้เห็น เมื่อแสดงให้เห็นความอ่อนตัวของผู้แสดง จึงใช้เส้นโค้งของลำตัว ตามลักษณะของภาพจำหลักนางอัปสร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การกำหนดตำแหน่งของร่างกาย

ผู้วิจัยกำหนดตำแหน่งของร่างกาย เพื่อนำมาศึกษาการประดิษฐ์ท่ารำที่เกิดจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ ดังนี้

ระดับ

ผู้วิจัยกำหนดการจัดวางตำแหน่งของมือ และเท้า โดยกระดูกแถบกลางลำตัวเป็นเกณฑ์ ดังนี้

ระดับบน ศีรษะ –ไหล่

ระดับกลาง ไหล่ – สะโพก, แขน

ระดับล่าง สะโพก – ปลายเท้า, ขา

ทิศทาง

ผู้วิจัยกำหนดการจัดวางตำแหน่งของมือ และเท้า โดยการเคลื่อนที่จะแถบกลางของลำตัว และจุดหมุนของข้อ เนื่องจากกระดูกบริเวณลำตัวไม่สามารถเคลื่อนไหวได้

ทิศทางมีทั้งหมด 8 ทิศ ได้แก่

1. หน้า
2. หลัง
3. ซ้าย
4. ขวา
5. เฉียงหน้าขวา
6. เฉียงหน้าซ้าย
7. เฉียงหลังขวา
8. เฉียงหลังซ้าย

ระดับข้อมือที่ใช้ในการสร้างสรรค์ระบำฯ มี 4 ระดับ ได้แก่

ระดับบนเหนือศีรษะ	ได้แก่	ท่าตั้งวงหงายมือเหนือศีรษะ
		(ถ่ายภาพออกเป็นลักษณะ)
ศีรษะ	ได้แก่	วงบัวบาน
		วงบน
		มือจีบลพบุรีระดับวงบน และระดับบัวบาน
		แบมือที่คาง (หนึ่งหรือสองมือ)
		แตะแก้ม
กลางลำตัว	ได้แก่	ท่าไขว้มือระหว่างอก กำมือหลวมๆ
		จีบคว่ำสองมือ
		จีบหงายชายพก
		ท่าจีบลพบุรี เครือวัลย์พันไม้
		ชักจีบสองมือ
		ท่าถองสะเอว
		เท้าเอว
		จีบลพบุรีตั้งมือ
		จีบสองมือสะบัดจีบ
ล่าง	ได้แก่	จีบวางที่เข่า
		จีบลพบุรีแขนตึงที่เข่า

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ระดับของเท้า

ผู้วิจัยใช้ตำแหน่งของหัวเข่า และส้นเท้า เป็นเกณฑ์ เนื่องจากไม่สามารถเคลื่อนตำแหน่งได้

ระดับบน	เข่า	เทียบเท้าที่เท้ายืน
ระดับล่าง	ส้นเท้า	วางส้น และเปิดปลายเท้า
		เทียบเท้าชิดส้น
		ย่ำเท้า
		โขยกเท้า
		นั่งบนส้น
		นั่งตั้งเข่า
		ซอยเท้า

ทิศทาง

- มือ
- เท้า

} รยางค์ ยืด

- ตัว แกน (หมุนแกน)
- มือ
  - จีบคว่ำ
  - จีบหงาย
  - มือหงาย (วง)
  - มือตั้ง (วง)
  - จีบลพบุรี (วง)
  - จีบลพบุรี (วง)
- แขน
  - จีบลำตัวสองข้าง (ซ้าย – ขวา)
  - จีบแขนตึงเฉียงลง 45 องศา

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- จีบลพบุรีกันศอกขึ้น 45 องศา (ซ้าย – ขวา)

- ขา
  - ยืนเฉียง 45 องศา ลงขวา
  - ยืนแขนตรงเฉียง 45 องศา ลงซ้าย

- เท้า
  - เฉียงซ้าย } ปลายเท้าเปิด แตะด้านหน้า
  - เฉียงขวา }

- ตัว
  - กลับตัวหันหลัง
  - หันเฉียง 45 องศา ขวา – ซ้าย (ท่าสาวจีบ, ท่าแตะซ้าย)
  - หันซ้าย
  - หันขวา
  - หันหน้า

ท่าเชื่อม หมายถึง ท่าที่อยู่ระหว่างท่าหลัก 2 ท่าหลัก โดยใช้การเคลื่อนไหวของอวัยวะร่างกาย ได้แก่ ศีรษะ คอ ไหล่ ตัว แขน และขา

ท่าเชื่อมที่ปรากฏ เป็นการใช้ท่าในการเชื่อมเพื่อเปลี่ยนระดับหรือทิศทาง มีรายละเอียดดังนี้

1. ท่าเชื่อมเปลี่ยนระดับ

ระดับ แบ่งเป็น	ระดับล่าง	คือ	เอว สะโพก
	ระดับกลาง	คือ	ไหล่
	ระดับบน	คือ	ศีรษะ

การเชื่อมท่า เพื่อเปลี่ยนระดับนั้น จะใช้การทิ้งมือ (ทิ้งปลายมือลง) การหยิบขึ้น การวางเท้าแล้วก้าว หรือยกมือขึ้นใหม่ การกระทืบเท้า โดยการใช้สรีระของร่างกายให้เป็นเส้นตรงมากที่สุด เพื่อความสง่า ความยิ่งใหญ่ และเพื่อให้เห็นเป็นก้อนศิลา

2. ท่าเชื่อมเปลี่ยนทิศทาง

ทิศทาง มีด้วยกัน 3 ทิศทาง ได้แก่ ซ้าย – ขวา

หน้า – หลัง

บน – ล่าง

การเชื่อมท่า เพื่อเปลี่ยนทิศทาง มักเป็นการใช้ท่าเดิม แต่ทำการห่มเข่า เพื่อกระทบจังหวะ เพื่อขยายท่าให้เป็นกระบวนหรือเป็นชุด นอกจากนี้ยังมีการก้าวเซตัว การเบี่ยงเท้า การเทียบเท้า การซอยเท้ากลับตัว เพื่อเคลื่อนแถว เป็นต้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4.6 การเชื่อมท่า

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นได้ว่าการออกแบบระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ เป็นการสร้างสรรค์อันเกิดจากพื้นฐานท่านาฏยศิลป์ไทยแบบหลวง คือ การเชื่อมท่า แต่การเชื่อมท่าที่ปรากฏแสดงให้เห็นนาฏยศิลป์เขมร ดังจะเห็นได้จากการนำเสนอต่อไปนี้

ตารางที่ 12 การเชื่อมท่า

ลำดับ	ชื่อชุด / การเชื่อมท่า	นาฏยศิลป์เขมร	นาฏยศิลป์ไทย				
			ระบำ ลพบุรี	ระบำ เทพอัปสรพนมรุ้ง	ระบำ ศรีชัยสิงห์	ระบำ ศรีวิเรนทร	ระบำ เทพอัปสราบายน
1	จังหวะหลัก (กลอง/ตะโพน)	ลงจังหวะ	ลงจังหวะ	ลงจังหวะ	ลงจังหวะ	ลงจังหวะ	ลงจังหวะ
2	จังหวะรอง (ฉิ่ง)	ไม่กระทบ	กระทบจังหวะ*	กระทบจังหวะ*	กระทบจังหวะ*	กระทบจังหวะ*	กระทบจังหวะ*

* นาฏศิลป์ไทยจะใช้การกระทบจังหวะ พร้อมกับ การยืด–ยุบ ข่มเข่า ลอยหน้า และส่ายไหล่ เป็นต้น

การกระทบจังหวะท่าเชื่อม เพื่อเชื่อมท่า เป็นไปตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ คือ ภาพจำหลักนั้นเคลื่อนไหวได้ จึงทำให้แลดูเสมือนมีชีวิต นอกจากนี้การกระทบจังหวะยังสร้างลายเส้นให้ดูท่านั้นสง่างาม ในขณะเดียวกันการกระทบจังหวะยังทำให้เห็นความสง่างามของท่ารำ เหมาะสมกับที่นางอัปสรหรือเทวทาสีที่บูชาเทพ ตามของระบอบการปกครองระบอบเทวราชา และในการศึกสงคราม เป็นต้น

การเชื่อมท่าที่พบในระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ ซึ่งใช้ท่ารำ หรือส่วนต่างๆ หรือสรีระต่างๆ ของร่างกาย ดังนี้

- กรายมือจากกลางลำตัวไปด้านข้างทั้งสองข้างพร้อมกัน
- พลิกมือ
- บิดข้อมือ
- สอดมือ
- ช้อนข้อมือ
- หักข้อมือลง
- ต่อแขน ต่อศอก
- ยักตัว – กดไหล่
- เบี่ยงตัวเฉียง 45 องศา พร้อมกับห่มเข่า
- กล่อมหน้าและเสยปลายคางขึ้น
- ข่มเข่า
- ก้าวเท้าไปด้านข้าง
- กระทืบเท้า
- ซอยเท้า
- ยืด – ยุบ
- ย่อ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- ก้าวเท้าไปด้านข้าง พร้อมกับเซตัวไปตามเท้าที่ก้าว

4.7 รูปแบบของแถว และการเคลื่อนที่

รูปแบบของแถวที่พบมี 3 ลักษณะ ได้แก่

1. รูปแบบแถว

- แถวตรง หรือ แถวหน้ากระดาน
- แถววงกลม
- แถวปากพนัง
- แถวเฉียง

2. การตั้งซุ้ม

- ซุ้มคู่
- ซุ้มแผง (ตามภาพจำหลัก)

3. การเคลื่อนที่

- เส้นตรง (ขึ้น–ลง หรือ ซ้าย–ขวา)
- จุด (ย่ำ หรือ ทำท่านิ่งอยู่กับที่) (เฉพาะตัวเอก)
- วงกลม (วนคู่ และวนกลุ่ม)
- เลข 8 (แนวนอน)

รูปแบบของแถวกับการเคลื่อนที่ที่พบแสดงให้เห็นว่า การสร้างสรรค์ระบำขอมโบราณนี้มักใช้เส้นตรง ซึ่งให้ความรู้สึกแข็งกระด้าง ประกอบกับการตั้งซุ้มแผงตามภาพจำหลัก เพื่อสื่อให้เห็นว่าเป็นการสร้างระบำที่นำข้อมูลมาจากปราสาทหิน

แถวแบบปากพนัง เพื่อการเปิดตัวให้กับตัวเอก ทั้งนี้เพื่อแสดงให้เห็นว่าตัวเอก คือ นางพญา หัวหน้าการปกครอง หรือเทวทาสี ผู้นำในการบวงสรวงเทพเจ้าจึงมีบริวารแวดล้อม

แถววงกลม ลักษณะเวียนเป็นวงกลม เพื่อให้เห็นรูปแบบของการแปรแถว หรือการเล่นแถว เพื่อไปสู่แถวหน้ากระดานแล้วรอตัวเอกออกมารำ และเพื่อเป็นสัญลักษณ์ให้ระบำนั้นดูอ่อนหวาน ให้เห็นความอ่อนช้อยของระบำเพิ่มขึ้น โดยมีตัวเอกอยู่กลาง สำหรับการเคลื่อนที่แบบวงกลม มีวัตถุประสงค์ 2 ลักษณะ คือ

1. การสื่อความตรง ได้แก่ การสวนสนาม รอรับเสด็จ (ตัวเอก)
2. การสื่อความสัญลักษณ์ เป็นการแปรขบวนเพื่อลดความจำเจของแถวแบบเส้นตรง และความกระด้างของภาพระบำ

การเคลื่อนที่แบบเลข 8 แนวนอนนั้น ในเฉพาะกิจจะพบเฉพาะในการตรวจพลเพลงช้า ของระบำลพบุรีเท่านั้น ซึ่งเป็นการตรวจดูความเรียบร้อยของแถว กระบวนท่ารำของตัวรอง และเครื่องแต่งกาย รวมถึงความเรียบร้อยของนางอัปสรหรือเทวทาสี

4.8 การจัดองค์ประกอบ

- ท่า
- แถว หรือ ซุ้ม

1. การจัดองค์ประกอบของท่า

การจัดองค์ประกอบในการออกแบบท่าเน้นให้เห็น ความเป็นเหลี่ยม เป็นมุม ซึ่งนำมาจากท่าพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย ดังนี้

- แม่ท่าพื้นฐานของตัวพระ ได้แก่ การก้าวเท้า การใช้เกลียวหลังการกระทบ จังหวะเข่า การตั้งวง ระดับของวง การเผ่นตัว

- แม่ท่าพื้นฐานของยักษ์ ได้แก่ การลงเหลี่ยมยักษ์ การทอดเท้า
- แม่ท่าพื้นฐานของนาง ได้แก่ การเดี่ยวเท้า การเทียบเท้า แตะเท้าด้านหน้า

การใช้เกลียวตัวเพื่อเชื่อมท่าให้เห็นเป็นเส้นโค้ง

2. การจัดองค์ประกอบของแถว หรือซุ้ม

- **การตั้งซุ้มแผง**

การตั้งซุ้มแผงนั้น จะใช้ลักษณะท่าโดยการไล่ระดับ ตั้งแต่ล่างไปบน เช่น นั่งไปยืน การไล่มือ ก็จะไล่ตามระดับการนั่งยืน เช่น วงล่าง ผาลา สอดสูง ทั้งนี้หากมีตัวเอกจึงจะใช้ท่าเฉพาะ และจัดให้ตัวเอกอยู่กลางหมู่ระบำ

- **การตั้งซุ้มคู่**

- **การต่อตัว**

การต่อตัวจะใช้การต่อมือกัน การเคลื่อนไหวจะเคลื่อนเป็นแผง โดยเป็นท่าที่อยู่กับที่ และจะเคลื่อนที่เฉพาะตัว ไหล่ ศีรษะ พร้อมกันในลักษณะอยู่ด้านหน้าและไปด้านข้าง เป็นเส้นตรง เสมือนเป็นคนเดียว บางครั้งอาจใช้เป็นลักษณะแถวแผง อาทิ เฉียงเดี่ยว เฉียงคู่ หน้าอัด เพื่อแสดงให้เห็นว่าหินขยับได้

- **การจัดแถว หรือซุ้ม**

เมื่อมีตัวเอก จะจัดแถวหรือซุ้มเพื่อแทนสัญลักษณ์ และเล่าเรื่อง โดยท่าของหมู่ระบำนั้น จะเป็นท่ารำที่ลดหลั่นจากตัวเอก หรืออาจใช้ท่าเดียวกับตัวเอก แต่ยืนในตำแหน่งหลังตัวเอก เพื่อแสดงบรรดาศักดิ์ของตัวระบำ

4.9 เครื่องแต่งกาย

ภาพที่ 24 : การแต่งกายของระบำลพบุรี

ที่มา : อาจารย์ขวัญใจ คงถาวร

ภาพที่ 25 : การแต่งกายของระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง

ที่มา : นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม

ภาพที่ 26 : การแต่งกายของระบำศรีชัยสิงห์

ที่มา : อาจารย์ขวัญใจ คงถาวร

ภาพที่ 27 : การแต่งกายของระบำศรีวิเรนทร์

ที่มา : อาจารย์ขวัญใจ คงถาวร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพที่ 28 : การแต่งกายของระบำเทพอัปสราบายน

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลป์นครราชสีมา

จากภาพเครื่องแต่งกายของระบำทั้ง 5 ชุด ข้างต้นนี้ ทำให้เห็นว่า ลักษณะของเครื่องแต่งกาย เครื่องศิราภรณ์ และเครื่องประดับต่างๆ นั้น แบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ

1. ชุดที่มีทั้งตัวเอก และตัวรอง (ตัวระบำ)

ลักษณะการแต่งกายของตัวเอกจะมีลักษณะเดียวกันกับตัวรอง ซึ่งเลียนแบบเครื่องแต่งกายมาจากภาพจำหลักนางอัปสร ภาพจำหลักนางปรัชญาปารมิตา ในกำแพงปราสาทขอมที่ค้นพบตามจังหวัดต่างๆ ในประเทศไทยและประเทศกัมพูชา และเทวรูปสำริด สีของเครื่องแต่งกายที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์นั้นต่างกัน โดยนำสีเหล่านั้น มาจากความเชื่อตามศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไศวนิกาย ลัทธิไวษณพนิกาย และศาสนาพุทธ นิกายมหายาน และเครื่องศิราภรณ์ของตัวเอก ซึ่งจะมีลักษณะใหญ่กว่าตัวรอง เป็นแบบสวม ส่วนของตัวรองเป็นเกี้ยวเล็ก แต่มีเพียงตัวรองของระบำลพบุรีเท่านั้นที่เป็นศิราภรณ์เช่นเดียวกับตัวเอก

2. ชุดที่มีเฉพาะตัวระบำ

ลักษณะการแต่งกายจะเหมือนกันทุกอย่าง ทั้งศิราภรณ์ เครื่องประดับ และเครื่องแต่งกาย ซึ่งเลียนแบบเครื่องแต่งกายมาจากภาพจำหลักนางอัปสร ภาพจำหลักนางปรัชญาปารมิตา ในกำแพงปราสาทขอมที่ค้นพบตามจังหวัดต่างๆ ในประเทศไทย และประเทศกัมพูชา และเทวรูปสำริด สีของเครื่องแต่งกายที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์นั้นต่างกัน โดยนำสีเหล่านั้น มาจากความเชื่อตามศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไศวนิกาย ลัทธิไวษณพนิกาย และศาสนาพุทธ นิกายมหายาน

สรุปบทที่ 4

แนวคิดในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ เป็นระบำที่เกิดจากการสืบค้นข้อมูลประวัติศาสตร์โบราณคดีของขอมโบราณ พ.ศ.1500 – 1800 ซึ่งเป็นยุคที่ขอมมีความเจริญรุ่งเรืองถึงขีดสุด ดังจะเห็นได้จากโบราณสถาน ปราสาทหิน โบราณวัตถุ เทวรูป และภาพจำหลัก ผสมผสานกับจินตนาการและภูมิหลังของนักนาฏยประดิษฐ์ ที่มีพื้นฐานนาฏยศิลป์ไทย ทำให้ข้อมูลที่ค้นพบเคลื่อนไหวเสมือนมีชีวิตด้วยการออกแบบท่า และการแปรแถว บนพื้นฐานท่านาฏยศิลป์ไทยแบบหลวง ให้มีลักษณะคล้ายคลึงกับนาฏยศิลป์เขมร หรือที่เรียกว่า “พันทางแบบขอม” นั่นเอง

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

สรุปและข้อเสนอแนะ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มุ่งศึกษาประวัติและแนวคิดการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ กรณีศึกษา ระบำลพบุรี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2510 – 2551 โดยศึกษาจากข้อมูลประวัติศาสตร์ การสัมภาษณ์ ชมวิดิทัศน์ และฝึกปฏิบัติจากผู้เชี่ยวชาญ

จากการศึกษาระบำจากศิลปะขอมโบราณ ผู้วิจัยพบผลการศึกษา ดังนี้

ระบำ เป็นการแสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป เพื่อวัตถุประสงค์ใดวัตถุประสงค์หนึ่ง มีการดำเนินกระบวนฟ้อนรำ การแปรแถว ประกอบเพลง อาจมีบทร้อง จบลงด้วยเวลาอันสั้น อาจมีเรื่องแฝง อาจมีตัวเอก อาจมีความเชื่อ อาจมีอุปกรณ์ประกอบการแสดง เครื่องแต่งกายอาจเหมือนกัน โดยรวมถึงการแสดงที่มีชื่อเรียกเฉพาะที่มีอยู่เดิม คือ เบิกโรง และการละเล่นของหลวง

ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ มีที่มาจากแนวคิด 2 แนวทาง คือ ระบำไทย และระบำขอม ดังมีรายละเอียดดังนี้

<u>ระบำไทย</u>

ระบำไทย เกิดขึ้นเมื่อใดไม่มีหลักฐานปรากฏชัดเจน แต่จากหลักฐานทางโบราณคดีที่ค้นพบสันนิษฐานว่าน่าจะเกิดมาก่อนสมัยลพบุรี โดยบันทึกไว้ในรูปแบบของภาพจำหลักในโบราณสถาน เทวรูปสำริด ระบำที่เกิดขึ้นมีความสัมพันธ์กับความเชื่อทางศาสนา และพิธีกรรมตามการนับถือของชุมชน

ระบำในสมัยสุโขทัย เริ่มมีหลักฐานปรากฏเด่นชัดจากศิลาจารึกของพระยาลิไท ระบำในยุคนี้มีความสำคัญกับความเชื่อ และพระราชพิธีของกษัตริย์ ครั้นมาถึงสมัยอยุธยา ระบำมีบทบาทต่อราชสำนักทั้งการสมโภช มหรสพ หรือในพระราชพิธี โดยในยุคนี้มีรูปแบบที่สำคัญที่สืบทอดมาสู่กรุงรัตนโกสินทร์ คือ ระบำใหญ่ หรือ ระบำสี่บท เป็นระบำเทวดา – นางฟ้า ใช้นางในแสดง การละเล่นของหลวง ได้แก่ มงคลุ่ม กุลาตีไม้ ที่ใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วน และระบำเรื่อง คือ การนำระบำมาเข้ากับเรื่องไสยศาสตร์ เช่น ระบำเมขลาเปิดวิมาน เป็นการจับระบำระหว่างเทวดานางฟ้ากับนางเมขลา จากนั้นรามสูรเข้ามาพบนางเมขลาจึงเกิดการแย่งชิงลูกแก้วในตำนานฟ้าร้องฟ้าแลบของไทย ในยุคนี้มีกำหนดห้ามมิให้ผู้หญิงแสดงละคร แต่มิได้กำหนดห้ามแสดงระบำโดยเฉพาะในกลุ่มเจ้านาย

หลังจากสมัยอยุธยาสิ้นสุดลงจากการเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ทำให้ครูละครกระจัดกระจายจากภัยสงคราม ส่งผลทำให้ความรู้ทางด้านระบำกระจายไปตามกับครู และนาฏยศิลปิน ซึ่งความรู้นี้ได้รับการฟื้นฟูอีกครั้งจากการกอบกู้เอกราชของพระบาทสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ในรัชกาลนี้พระองค์ทรงควบคุมคุณภาพการแสดงด้วยพระองค์เองทั้งการฝึกซ้อม และพระราชนิพนธ์บทละคร สำหรับระบำในรัชกาลนี้ คือ ระบำยอพระเกียรติ อันแสดงให้เห็นว่า ระบำนางในเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์

ในสมัยรัตนโกสินทร์ ระบำได้รับการฟื้นฟูโดยราชสำนักและพัฒนาการเป็นระยะ ซึ่งระบำที่เกิดขึ้นบทบาทต่อการนำไปใช้ในราชสำนัก เช่น พระราชพิธี การสมโภช มหรสพ ต้อนรับแขกเมือง เป็นต้น โดยรูแบบของระบำแต่ละสมัยมีข้อมูลที่น่าสนใจ ดังนี้

สมัยสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) ทรงฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมของประเทศ โปรดให้สร้างตำรารำที่เป็นลายเส้น ทรงพระราชนิพนธ์บทละครรามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา และดาหลัง ตลอดจนบทระบำสี่บท ซึ่งใช้ผู้แสดงเป็นนางใน เนื้อหาระบำกล่าวถึง การจับระบำของเทวดานางฟ้า แต่งกายยืนเครื่องพระนาง นอกจากนี้มีการละเล่นของหลวงอย่างม่งคลุ่มกุลาตีไม้ ที่ใช้ผู้ชายแสดง ปรากฏอยู่ในพระราชพิธี

สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) ทรงปรับปรุงบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ให้กระชับขึ้นเพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงละคร โดยใช้เจ้าฟ้ากรมพระพิทักษ์มนตรีเป็นผู้ออกแบบท่ารำ เมื่อทรงเห็นว่าเหมาะแล้วโปรดให้ถ่ายทอดเป็นแบบแผนกระบวนรำสืบมา นอกจากนี้ยังทรงพระราชนิพนธ์บทละครนอกขึ้นใหม่ส่งผลให้เกิดการสร้างระบำในยุคต่อมา รูปแบบระบำในรัชกาลนี้จึงยังไม่มีการเปลี่ยนแปลงมากนัก เพียงแต่ปรับให้มีภาพกระชับขึ้น

สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) ทรงโปรดให้เลิกละครหลวง ส่งผลให้ครูละครกระจายอยู่ตามวังของเจ้านาย ส่งผลให้ระบำที่เป็นแบบแผนในสมัยรัชกาลที่ 2 แพร่หลายอย่างรวดเร็ว

สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4) ทรงโปรดให้มีละครหลวงดังเดิม และมีละครผู้หญิงของเอกชนก่อให้เกิดการแข่งขันจนเกิดนาฏยพานิช สามารถเรียกเก็บภาษีในละคร นอกจากนี้ยังมีอิทธิพลของต่างชาติที่เข้ามาสู่ประเทศไทย ส่งผลให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์หลายรูปแบบเพื่อแสดงแสนยานุภาพของประเทศไทย ระบำในรัชกาลนี้มี 2 รูปแบบคือ สืบทอดมาแต่รัชกาลก่อนและสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ระบำที่เป็นแบบแผนสืบมาจนถึงปัจจุบันคือ ระบำสี่บท โดยทรงตัดทอนบทให้กระชับมากขึ้น ระบำต้นไม้เงินทอง

ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่ โดยปรับปรุงรูปแบบมาจากระบำปะเลง และระบำพรหมมาสตร์ที่ได้รับความนิยมในการจัดแสดงในโขนตอนหักคอช้างเอราวัณ

สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) ในรัชกาลนี้มีการสืบทอดระบำที่มีอยู่เดิม และการสร้างสรรค์ระบำรูปแบบใหม่จำนวนมาก ได้แก่ ระบำเทวดา-นางฟ้า ยืนเครื่องระบำในละคร ระบำตลก ระบำผู้ชาย ระบำพระล้วน ระบำที่ใช้ตัวละครเอกกับผู้รับใช้ ระบำที่ไม่แต่งกายยืนเครื่อง เช่น ระบำนางกอย ระบำสัตว์ นอกจากนี้ยังมีระบำออกภาษา คือ ระบำที่ใช้ท่ารำและเพลงออกภาษา และที่โดดเด่น คือ ระบำฝรั่ง

สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) มีการสืบทอดระบำที่มีอยู่เดิม และการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เช่น ระบำนางอัปสร ในเรื่องมัทธนะพาธา ในรัชกาลนี้มีการให้ความสำคัญกับข้าราชการในวงการนาฏยศิลป์ โดยมีผู้เชี่ยวชาญทางระบำได้รับบรรดาศักดิ์ 3 ท่าน คือ สุนทรเทพระบำ เลิศระบำพรรค และลักษณ์ระบำบรรพ์ ภาพโดดเด่นของรัชกาลนี้ คือ ระบำประกอบเพลงหน้าพาทย์ ไม่มีบทร้องจากระบำสามัคคีเสวก ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ในรัชกาลต่อมา คือ สมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 7) จนถึงในสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอนันทมหิดล (รัชกาลที่ 8) มีเพียงการสืบทอดระบำที่มีมาแต่เดิม โดยมีการตั้งโรงเรียนนาฏยดุริยางคศาสตร์ และจัดเป็นหลักการเรียนการสอน ซึ่งมีความเป็นปึกแผ่นในสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) ส่งผลให้มีระบำในรัชกาลนี้เป็นจำนวนมาก อาทิ ระบำในโขนละคร ระบำศิลปาชีพ ระบำที่เกิดจากประเพณี พิธีกรรม และการละเล่น ระบำประจำท้องถิ่น ระบำโบราณคดี และระบำเบ็ดเตล็ด

จากข้อมูลด้านระบำไทย ผู้วิจัยพบองค์ความรู้ทางด้านระบำ ดังนี้

1. ระบำที่มีตัวเอก ได้แก่ ระบำในโขนละคร เช่น ระบำที่มีตัวพระยากับบริวารชมศาลเบิกโรง เช่น ระบำที่มีตัวละครกับตัวระบำ อาทิ ระบำเมขลา เปิดวิมาน ระบำไก่ และระบำโบราณคดี เช่น ระบำลพบุรี ระบำสุโขทัย เป็นต้น

2. ระบำที่มีความเชื่อ ได้แก่ ระบำในละคร เช่น ชมศาล (ละครดึกดำบรรพ์) ระบำบูชาเทพ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น ระบำยอพระเกียรติของพระมหากษัตริย์ ระบำโบราณคดี เช่น ระบำลพบุรี ระบำศรีชัยสิงห์ ระบำศรีวิเรนทร เป็นต้น ระบำเทวดา – นางฟ้า เช่น ระบำสี่บท ระบำดาวดึงส์

3. ระบำที่มีเรื่องแฝงหรือระบำเรื่อง เป็นระบำที่ขยายเรื่องราวภูมิหลังของตัวละคร สถานที่ โดยใช้ตัวระบำสื่อความหมาย โดยไม่มีภูมิหลังของตัวละคร เช่น เมขลาเปิดวิมาน เป็นการ

จับระบำของนางเมขลากับเหล่านางฟ้าด้วยกัน ระบำในละคร เช่น ระบำพระกาฬ ระบำไก่ ระบำนกยูง

4. ระบำที่ไม่มีบทร้อง เช่น ระบำสามัคคีเสวก ระบำนกยูง ระบำม้า ระบำโบราณคดี

5. ระบำที่บทร้อง ได้แก่ ระบำเบ็ดเตล็ด ระบำในโขนละคร ระบำตลก

6. ระบำที่มีอุปกรณ์ ได้แก่ ระบำเฉพาะกิจ ระบำเครื่องดนตรี เช่น ระบำกรับ ระบำฉิ่ง

7. ระบำที่แต่งกายยืนเครื่อง ได้แก่ ระบำในโขนละคร ระบำสี่บท ระบำเบ็ดเตล็ด ระบำกิ่งไม้เงินทอง เป็นต้น

8. ระบำที่ไม่แต่งกายยืนเครื่อง ได้แก่ ระบำนางกอย ระบำโบราณคดี

ระบำเหล่านี้มีโครงสร้างแบ่งเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนนำ ส่วนเนื้อร้อง (เนื้อหาระบำ) และส่วนท้ายหรือท่อนจบ ตามโครงสร้างของเพลงระบำ

<u>ระบำขอม</u>

ในลำดับต่อไปผู้วิจัยจะสรุปที่มาของระบำขอมซึ่งมีบันทึกไว้ในโบราณสถาน โบราณวัตถุแห่งศิลปะขอมทั้งในประเทศกัมพูชาและประเทศไทย

ขอม เป็นอาณาจักรที่มีความรุ่งเรืองในพุทธศตวรรษที่ 12-19 ซึ่งได้รับอิทธิพลความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์จากอินเดีย โดยเฉพาะเทวทาสี และลัทธิเม ที่ยกย่องให้ผู้หญิงเป็นใหญ่ในการปกครอง ซึ่งปรากฏในภาพจำหลักในโบราณสถานและโบราณวัตถุ ในการจับระบำของเทพเจ้า เช่น พระศิวะ พระนารายณ์ และเหล่าเทวทาสี ตามความเชื่อของผู้ปกครองในสมัยนั้น ดังปรากฏหลักฐานในประเทศกัมพูชาดังนี้

สมัยก่อนประวัติศาสตร์ มีการสร้างโบราณสถาน โบราณวัตถุ ที่มีภาพระบำของเทพเจ้าและเทวทาสี มีการอุทิศนางระบำ ช่างขับ แสดงให้เห็นว่าเป็นระบำบูชาเทพที่มีบทสวด

สมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 1 เกิดระบำท่วงทำนองเขมรโบราณ ผู้แสดงใช้หญิงเป็นจำนวนมาก โดยมีหลักฐานอยู่ในศิลาจารึกเลข K 557 และ K 600 และ K 137 ซึ่งพบอยู่ในวัดก็อมนูร ที่อองโกร์บุรี ซึ่งได้ตระเตรียมเกี่ยวกับเครื่องถวาย ประกอบด้วยนักขับร้องและเครื่องดนตรีบรรเลงและระบำสำหรับเทวสถานที่จะถวายนั้น คาดว่าพระองค์ทรงได้อุทิศกลุ่มศิลปะสตรี “Ballet Girl” ถวายแด่พระอติเทพด้วย

สมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 มีการสร้างปราสาทเป็นจำนวนมาก ซึ่งที่โดดเด่นและได้รับการยกย่องให้เป็นสิ่งมหัศจรรย์ของโลก คือ นครวัด นครธม ปราสาทดังกล่าวเล่าเรื่องความเชื่อของขอมในการบูชาพระอิศวร และพระนารายณ์ ตามลำดับ นอกจากนี้ยังมีเรื่องราวของการสู้รบระหว่างกองทัพเลียม (สยาม) และขอมอีกด้วย

อิทธิพลในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ขยายแผ่เข้ามาในประเทศไทย โดยเฉพาะภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีปราสาทที่เป็นศิลปะขอมจำนวนมากที่สุด รองลงมาได้แก่ ภาคตะวันออก ภาคตะวันตก และภาคกลาง ซึ่งศิลปะเหล่านี้เรียกตามยุคสมัยประวัติศาสตร์ว่า “สมัยลพบุรี”

ในสมัยลพบุรี มีโบราณสถาน และโบราณวัตถุที่เกี่ยวกับการฟ้อนรำดังนี้

โบราณสถาน

1. ปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ สร้างขึ้นเมื่อพุทธศตวรรษที่ 15 – 18 มีภาพจำหลักที่ค้นพบ จำนวน 1 ภาพ

2. ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา สร้างขึ้นเมื่อพุทธศตวรรษที่ 16 มีภาพจำหลักที่ค้นพบ จำนวน 6 ภาพ

3. ปราสาทหินศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ สร้างขึ้นเมื่อพุทธศตวรรษที่ 17 มีภาพจำหลักที่ค้นพบ จำนวน 1 ภาพ

4. พระปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรี สร้างขึ้นเมื่อพุทธศตวรรษที่ 17 มีภาพจำหลักที่ค้นพบ จำนวน 1 ภาพ

5. ปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา สร้างขึ้นเมื่อพุทธศตวรรษที่ 16 – 17 มีภาพจำหลักที่ค้นพบ จำนวน 7 ภาพ

6. ที่อำเภอกุจฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ มีภาพจำหลักที่ค้นพบ จำนวน 3 ภาพ

โบราณวัตถุ

1. ภาพมารรำ ท่าวยัมสิตะ สมัยลพบุรี

2. ภาพรูปนางอัปสร ฐานเทวรูปสำริด สมัยลพบุรีหน่วยพัฒนาการเคลื่อนที่ได้มาจากอำเภอกุจฉินารายณ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

3. โยคินีสำริด สมัยลพบุรี ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร

4. นางฑากินีสำริด สมัยลพบุรี ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร

5. นางฑากินีสำริด อยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา

ศิลปกรรมขอมโบราณที่มีท่ารำก่อให้เกิดแนวคิดในการสร้างสรรค์ระบำโบราณคดี ตามหลักฐานที่ยังคงอยู่ในปี พ.ศ.2510

ระบำโบราณคดี เป็นระบำที่สร้างสรรค์จากหลักฐานโบราณสถาน โบราณวัตถุ ตามข้อมูลประวัติศาสตร์ซึ่งค้นพบในประเทศไทยแล้วปรุงแต่งตามจินตนาการ ประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ ทำให้ภาพนิ่งกลายเป็นภาพเคลื่อนไหวที่มีชีวิตชีวา

ระบำโบราณคดี เกิดขึ้นจากแนวคิดของอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากร ที่ต้องการให้ประชาชนเข้าใจและตระหนักในคุณค่าความเป็นไทยจากหลักฐานทางโบราณคดี โดยนำเสนอในรูปแบบพิพิธภัณฑ์ ข้อมูลประวัติศาสตร์ และนาฏยศิลป์ โดยแนวคิดนี้ อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ สืบมาจากที่ท่านทำงานในแผนกโบราณคดี ศึกษาหาข้อมูลประวัติศาสตร์ ประกอบกับความสนใจในดนตรีและนาฏยศิลป์ จึงก่อให้เกิดคณะทำงานเพื่อสร้างสรรค์ระบำโบราณคดีในเวลาต่อมา

การทำงานเริ่มจากการศึกษาโบราณคดีและประวัติศาสตร์ของอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ โดยการเดินทางไปตามโบราณสถานต่างๆ พร้อมกับให้ช่างภาพประจำกรมศิลปากรถ่ายภาพโบราณสถานและโบราณวัตถุ การเดินทางแต่ละครั้งใช้เวลาประมาณ 1-2 เดือน โดยมีผู้ร่วมเดินทาง คือ อาจารย์มนตรี ตราโมท เพื่อศึกษาหลักฐานทางดนตรี จากนั้นท่านได้นำภาพที่ได้มาแยกตามยุคทางประวัติศาสตร์ ได้แก่ ยุคทวารวดี ยุคศรีวิชัย ยุคลพบุรี ยุคเชียงแสน และยุคสุโขทัย แล้วปรึกษากับอาจารย์ลมุล ยมะคุปต์ และอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช ทางด้านนาฏยศิลป์ ระหว่างนั้นก็มอบให้อาจารย์สนิท ดิษฐพันธุ์ ออกแบบเครื่องแต่งกาย

ในระหว่างการทำงานท่านอับดุล รามาห์ แห่งมาเลเซีย ติดต่อขอให้กรมศิลปากรจัดการแสดง 2 ชุด คือ ระบำชาตรี และระบำศรีวิชัย เพื่อประกอบภาพยนตร์เรื่อง ราชาเบอร์ซีออง ใน พ.ศ.2509 อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ขอให้อาจารย์มนตรี ตราโมท ประพันธ์เพลง และให้อาจารย์ลมุล ยมะคุปต์ กับอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช ประดิษฐ์ท่ารำในชุดนี้ โดยการแสดงระบำศรีวิชัยครั้งนี้ใช้เพลงไกรลาศสำเริง

การทำงานทั้ง 3 ฝ่าย มีระบบการทำงานโดยในที่นี้จะกล่าวเน้นระบำลพบุรี ซึ่งอยู่ในขอบเขตการวิจัยดังนี้

1. ฝ่ายดนตรี (อาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้ควบคุมวง)

1.1 ศึกษาเครื่องดนตรีจากจำหลักประกอบกับข้อมูลประวัติศาสตร์ แล้วประดิษฐ์เครื่องดนตรีขึ้นใหม่ หรือเลือกเครื่องดนตรีมาใช้เพื่อให้ได้ตามข้อมูล และได้สำเนียงเพลงตามชนชาตินั้นตามประวัติศาสตร์

1.2 ศึกษาแนวคิดการจัดเพลงระบำ ซึ่งมีโครงสร้าง 3 ส่วน คือ ส่วนเกริ่นนำ ส่วนเนื้อหา และส่วนท่อนท้าย

1.3 นำประสบการณ์ทางเพลงออกภาษามาประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ จนกลายเป็นเพลงระบำโบราณคดี 5 สมัย ได้แก่ สมัยทวารวดี สมัยศรีวิชัย สมัยลพบุรี สมัยเชียงแสน และสมัยสุโขทัย

1.4 ฝึกซ้อมแยกชิ้นเครื่องดนตรีแล้วจึงรวมวง

1.5 อัดลงเทปเพื่อให้ฝ่ายนาฏยศิลป์ประดิษฐ์ท่ารำ

2. ฝ่ายนาฏยศิลป์

2.1 อาจารย์ลมุล ยมะคุปต์ และอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช ศึกษาท่ารำจากภาพจำหลัก เทวรูป ที่ได้มาจากอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์

2.2 นำประสบการณ์จากการเดินทางไปเขมรซึ่งเห็นภาพจำหลักของปราสาทหินนาฏยศิลป์เขมร ประกอบการศึกษาเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม

2.3 นำประสบการณ์จากการศึกษาการแสดงละครพันทาง ซึ่งมีท่ารำออกภาษาและการประดิษฐ์ท่าเชื่อมของครูลมุล ยมะคุปต์ ในเพลงแม่บทใหญ่ให้เป็นภาพเคลื่อนไหว

2.4 ประดิษฐ์ท่ารำให้อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ และอาจารย์มนตรี ตราโมท ชมพร้อมกับปรับแก้ตามความเหมาะสม

2.5 เลือกผู้แสดงจากใบหน้า สีผิว ขนาดตัว ให้มีความคล้ายกับเทวรูปหรือภาพจำหลัก

2.6 อาจารย์ลมูล ยมะคุปต์ ถ่ายทอดท่าระบำให้กับผู้แสดงจากตัวรองแล้วถ่ายทอดให้ตัวเอก โดยมีอาจารย์เฉลย ศุขะวณิช ช่วยดูแลจัดท่าระบำ

2.7 ฝึกซ้อมการแสดงทั้ง 5 ชุด

3. เครื่องแต่งกาย

3.1 อาจารย์สนิท ศิษฐนันท์ ศึกษาเครื่องแต่งกายจากภาพจำหลักเทวรูปสำริดประกอบข้อมูลประวัติศาสตร์ ความเชื่อ ศาสนา ประเพณี พิธีกรรม

3.2 ศึกษาทฤษฎี คุณค่าของสี และการผสมสี

3.3 จำลองแบบให้เหมือนนางอัปสร แล้วผสมผสานความเชื่อ คุณค่าของสีจนเกิดเอกลักษณ์ใหม่

ระบำโบราณคดี ลพบุรี จัดแสดงให้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิตติ์พระบรมราชินีนาถได้ทอดพระเนตรในวันที่ 25 พฤษภาคม พ.ศ.2510 โดยทรงมีรับสั่งว่า “ระวังประชาชนจะเข้าใจผิดคิดว่าเป็นยุคนั้นจริง” และให้ประชาชนชมในเวลาต่อมา หลังจากนั้นจึงมีคำสั่งกรมศิลปากรห้ามมิให้เผยแพร่การแสดงก่อนได้รับอนุญาต อย่างไรก็ตามด้วยความโดดเด่นด้านรูปลักษณ์ของระบบจากการทำงานของครูผู้สร้างสรรค์ ทำให้ระบำชุดนี้ได้รับความนิยมในการจัดแสดง และบรรจุเป็นหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลป นอกจากนี้ยังส่งผลให้เกิดการสร้างสรรค์ระบำของข้อมูลจากขอมโบราณจำนวนมากในเวลาต่อมา

ระบำลพบุรี เป็นระบำประจำยุคตามการกำหนดชื่อและหลักฐานทางโบราณคดี ซึ่งมีนาฏยลักษณ์ดังนี้

1. ท่าหลักหรือท่าต้นแบบเลียนแบบจากท่าจำหลัก เทวรูปสำริด หน้าบันของขอมโบราณ
2. ท่าเชื่อมหรือลีลา ใช้การเคลื่อนไหวของร่างกายจากท่าหนึ่งสู่ท่าหนึ่งด้วยพื้นฐานท่านาฏยศิลป์ไทย แล้วแต่งลวดลาย อย่างพันทางขอม
3. แถวและแปรแถวเคลื่อนที่ตามองค์ประกอบทัศนศิลป์ โดยศึกษาจากหน้าบัน ทับหลัง พระปรางค์ เชื่อมโยงเป็นเรื่องราว
4. เครื่องดนตรีสร้างขึ้นตามภาพจำหลัก ปรับประยุคผสมกับวงเครื่องสาย ใช้หน้าทับเขมรในการบรรเลงประกอบการแสดง

เครื่องแต่งกายจำลองแบบนางอัปสรขอมโบราณที่ปรากฏในภาพจำหลัก กำหนดสีตามความเชื่อคุณค่าของสีและผสมสี ตามทฤษฎีสี

จากการศึกษาวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ทำให้ผู้วิจัยทราบว่า ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ คือ ระบำที่สร้างสรรค์ขึ้นตามจินตนาการแนวความคิดของผู้สร้างสรรค์ จากการศึกษาค้นคว้าหาข้อมูลและหลักฐานทางศิลปกรรมขอมโบราณ เพื่อสื่อให้เห็นถึงขนบธรรมเนียมประเพณี พิธีกรรม ตามคติความเชื่อต่างๆ และความศรัทธาที่มีต่อศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไศวนิกาย ลัทธิไวษณพนิกาย และศาสนาพุทธ นิกายมหายาน ด้วยสาเหตุที่ว่า ชาวขอมโบราณมีความเชื่อและความศรัทธาที่มีต่อศาสนาพราหมณ์หรือศาสนาพุทธ ในเรื่องของการฟ้อนรำเพื่อบูชาบวงสรวงเทพเจ้าหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และจากการที่ขอมเคยเรืองอำนาจอยู่ในบริเวณพื้นที่ประเทศไทยปัจจุบัน ซึ่งเห็นได้จากการค้นพบโบราณสถาน และโบราณวัตถุ สมัยลพบุรี (ช่วงพุทธศตวรรษที่ 16–19) ขึ้นมากมาย จึงทำให้มีแนวคิดในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณขึ้น ในชุดแรกคือ ระบำลพบุรี และได้รับความนิยมจากผู้ชมเป็นอย่างมาก จึงทำให้ระบำชุดนี้ได้แพร่หลายทั้ง

ในประเทศและต่างประเทศ อีกทั้งยังเป็นแรงบันดาลใจให้กับผู้สนใจที่จะสร้างสรรค์งานลักษณะนี้สืบมาจนถึงปัจจุบัน ทั้งบุคลากรทางด้านนาฏศิลป์ในภาครัฐ ภาคเอกชน หรือศิลปินอิสระที่มีความรักในงานสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ อันเป็นคุณานุคุณต่อวงการนาฏยศิลป์สืบไป

ข้อเสนอแนะ

จากการที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาและเก็บข้อมูลของแนวคิดการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อเป็นแนวทาง และเป็นประโยชน์ในการดำเนินการอนุรักษ์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ และผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะเพื่อเป็นแนวทางให้กับผู้สนใจที่ต้องการจะสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบนี้ต่อไป

1. หน่วยงานราชการ องค์กรเอกชน ตลอดจนผู้ที่มีความสนใจในรูปแบบของการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ และจากข้อมูลศิลปกรรมด้านอื่นๆ ควรให้การสนับสนุนให้มีการทำวิจัยในลักษณะนี้มากขึ้น ทั้งยังควรเผยแพร่ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ เพื่อให้บุคคลทั่วไปได้รู้จักกับการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณที่มีอยู่ในประเทศไทย

2. ผู้สร้างสรรค์ผลงาน หรือสถาบัน สถานศึกษา ที่ตนสังกัดอยู่ ควรให้มีการถ่ายทอดกระบวนท่ารำที่เป็นต้นฉบับของชุดนั้นไว้ และควรอย่างยิ่งที่จำเป็นต้องมีการจดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร หรือเอกสารทางวิชาการ ตลอดจนบันทึกเป็นวีดีทัศน์ทั้งกระบวนท่ารำ ทำนองดนตรีหรือแม้กระทั่งในขณะที่ทำการสร้างสรรค์และถ่ายทอด เพื่อเก็บไว้เป็นหลักฐานทางวิชาการซึ่งเป็นส่วนสำคัญและจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งแก่เยาวชน หรือผู้ที่มีความสนใจที่ต้องการจะสร้างสรรค์ผลงาน และทำการศึกษาวิจัยในด้านนี้สืบต่อไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กรมศิลปากร. การแสดงนาฏศิลป์ ระบำชุดโบราณคดี และละครใน เรื่อง อิเหนา (สูจิบัตร). พระนคร: โรงพิมพ์ศิวพร. 2510.

กรมศิลปากร. ระบำชุดโบราณคดี. พระนคร: โรงพิมพ์ศิวพร. 2510.

กรมศิลปากร. ศิลปะสมัยลพบุรี. พระนคร: กรมศิลปากร. 2511.

กรมศิลปากร. สมุดภาพ แสดงเครื่องแต่งกาย ตามสมัยประวัติศาสตร์และโบราณคดี.กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร. 2513.

กรมศิลปากร. สมุดภาพแสดงเครื่องแต่งกายตามสมัยประวัติศาสตร์และโบราณคดี. 500 เล่ม. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร. 2513.

กรมศิลปากร. ถนิมพิมพาภรณ์. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ. 2535.

กรมศิลปากร. ทำเนียบโบราณสถานขอมในไทย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร. 2536.

กรมศิลปากร. วรรณกรรมสมัยสุโขทัย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร. 2539.

กรมศิลปากร. การศึกษาเกี่ยวกับอาณาจักรทวารวดีที่เมืองอู่ทอง. วารสารศิลปากร ปีที่ 40 (ฉบับที่ 5 เดือน ก.ย.- ต.ค.2540): หน้า 97-113. 2540.

กรมศิลปากร. สมุดภาพเครื่องแต่งกาย. พระนคร: กรมศิลปากร. 2541.

กรมศิลปากร. ละครวังสวนกุหลาบ. กรุงเทพฯ: สำนักงานเลขานุการกรม กรมศิลปากร.

กรมศิลปากร. 2547. สูจิบัตร งานนิทรรศการและการแสดงศิลปวัฒนธรรมของสถานศึกษา ในสังกัดกรมศิลปากร ครั้งที่ 20 ประจำปี 2547. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ. 2543.

กรมศิลปากร. ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ 7 นาฏดุริยางคศิลปไทยกรุงรัตนโกสินทร์. ม.ป.ท. : ม.ป.พ., ม.ป.ป.

กรรณิการ์ วีโรทัย. คุณานุสรณ์ ครบรอบ 100 ปี ครูลมุล ยมะคุปต์. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ. 2548.

เครือจิต ศรีบุญนาค. อัปสรสราญ. สุรินทร์: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์. 2540.

คึกฤทธิ์ ปราโมช,ม.ร.ว. ถกเขมร. กรุงเทพฯ: สยามรัฐ. 2533.

คึกฤทธิ์ ปราโมช,ม.ร.ว. โครงกระดูกในตู้. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สยามรัฐ. 2534.

คึกฤทธิ์ ปราโมช,ม.ร.ว. ลักษณะไทย. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช. 2541.

คึกฤทธิ์ ปราโมช,ม.ร.ว. โครงกระดูกในตู้. กรุงเทพฯ: บริษัท โอ เอ็น จี การพิมพ์ จำกัด. 2547.

คึกฤทธิ์ ปราโมช,ม.ร.ว. โครงกระดูกในตู้. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า 2000. 2547.

คึกฤทธิ์ ปราโมช,ม.ร.ว. ถกเขมร (ฉบับปรับปรุง). 3,000 เล่ม. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: ดอกหญ้า 2000. 2547.

คุณานุสรณ์ ครบรอบ 100 ปี ลมุล ยมะคุปต์. ม.ป.พ. 2548.

คู่มือการศึกษาพื้นที่ประเทศกัมพูชา. เสนอต่อสถาบันจิตวิทยาความมั่นคง สถาบันวิชาการป้องกันประเทศ กองบัญชาการทหารสูงสุด. 2536.

งานนิทรรศการและการแสดงศิลปวัฒนธรรมของสถานศึกษา ในสังกัดกรมศิลปากร ครั้งที่ 20 ประจำปี (สูจิบัตร). กรุงเทพฯ. 2547.

จตุพร วงวัชรพงศ์. ที่มาของพระพุทธรูปทรงเครื่องของศิลปะขอมที่พบในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ. 2549.

จตุพร วรวัชรพงศ์. ที่มาของพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะขอมที่พบในประเทศไทย. สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ. มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2549.

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. วรรณคดีการแสดง. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา. 2526.

จิตติมา นาคีเภท. นาฏยศิลป์เขมร ชุด ระบำเทพอัปสร. รายงานวิชาทฤษฎีนาฏยศิลป์ตะวันออก. หลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชนาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

จิรวัฒน์ ภู่เพียงใจ. ท่องไปในสหัสวรรษ. กรุงเทพฯ: หจก.เอส พี เค เปเปอร์แอนด์ฟอร์ม. 2545.

จุลลดา มีจุล. มิวเซียมสยาม. กรุงเทพฯ: พิพิธภัณฑ์การเรียนรู้. 2550.

จุลลดา มีจุล. มิวเซียมสยาม. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: บริษัท ลมดี จำกัด. 2550.

ฉลอง เจยาคม. นครธม ส่วนผสมแห่งศรัทธาและศิลปะพุทธ-พราหมณ์. กรุงเทพฯ: ร่มฟ้าสยาม. ม.ป.ป.

ฉลอง เจยาคม. นครวัด ศิลานครแห่งศรัทธา. กรุงเทพฯ: ร่มฟ้าสยาม. ม.ป.ป.

เฉลิม ยงบุญเกิด. บันทึกว่าด้วยขนบธรรมเนียมประเพณีของเจินละ. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: มติชน. 2543.

ชะเอม แก้วคล้าย. จารึกเหรียญเงินทวารวดี หลักฐานใหม่อักษาขโรษฐี ภาษาสันสกฤต. วารสารศิลปากร ปีที่ 34 (ฉบับที่ 2): หน้า 58-68. 2534.

ชนัฏฐา ทั่งดี, ดวงธิดา เลี้ยงสกุล, นวพร สุขุมานันท์ และคณะ. ระบำศรีวิเรนทร. ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2547.

ชมนาด กิจขันธ์, จารุวรรณ ทรัพย์ปรุง, ศันสนีย์ จะสุวรรณ์ และคณะ. สุนทรียภาพของชีวิต. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เสมาธรรม. 2546.

ชมนาด กิจขันธ์. นาฏยลักษณ์ตัวละครแบบหลวง. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2547.

ชวลิต สุนทรานนท์. ทะเบียนข้อมูล: วิพิธทัศนาชุดระบำ รำ ฟ้อน. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร. 2549.

ชาญวิทย์ เกษตรศิร. อารยธรรมไทยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์. กรุงเทพมหานคร : ต้นอ้นแกรมมี่. 2540.

ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. ปราสาทเขาพระวิหาร กรณีศึกษา ประวัติศาสตร์การเมือง-ลัทธิชาตินิยม. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์. 2551.

ชุลิตา อารีย์พิพัฒน์กุล. รวมเรียงความของ ศศิวิมล ทวาทศมบรรพ ลำดับสิบสอง. กรุงเทพฯ: กรุงเทพฯ. 2549.

ญาณี ตราโมท. พ่อ-ครู. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน บริษัทมติชน จำกัด (มหาชน). 2538.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. สารานุกรมเพลงไทย. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์. ม.ป.ป.

ณัฏฐภัทร จันทวิช. ผ้าและการแต่งกายในสมัยโบราณจากจิตรกรรมฝาผนัง พระที่นั่งพุทไธสวรรย์. กรุงเทพมหานคร: อาทิตย์ โพรดักส์ กรุ๊ป. 2545.

ดนัย ไชยโยธา. ประวัติศาสตร์ไทย: ยุคก่อนประวัติศาสตร์ถึงสิ้นอาณาจักรสุโขทัย. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์. 2546.

ตรี อมาตยกุล. แถลงงาน ประวัติศาสตร์ เอกสารโบราณคดี. กรุงเทพฯ: สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี. 2525.

ทมยันตี. สุริยวรรมัน (เล่ม 1). พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพฯ: ณ บ้านวรรณกรรม. 2551.

ทมยันตี. สุริยวรรมัน (เล่ม 2). พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพฯ: ณ บ้านวรรณกรรม. 2551.

ทวารวดี:การศึกษาเชิงวิเคราะห์จากหลักฐานทางโบราณคดี. กรุงเทพฯ: อักษรสมัย. 2542.

ทวารวดีกับศรีวิชัย หลักฐานใหม่จากอินเดียใต้. วารสารศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 11 (ฉบับที่ 10 เดือน ส.ค.2533): 58-62. 2533.

ทวารวดีชื่อกษัตริย์?. วารสารศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 10 (ฉบับที่ 2 เดือน ธ.ค.2531): 110-112. 2533.

ทวารวดี ประวัติศาสตร์ยุคต้นของสยามประเทศ. วารสารศิลปวัฒนะธรรม ปีที่ 20 (ฉบับที่ 11 เดือน ก.ย.2542): 41. 2542.

ที่ระลึกท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ. 2543.

ทำเนียบโบราณสถานขอมในไทย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร. 2536.

ธนัฏฐา กุลกาลยืนยง, นวพีร์ หอมหวล, ปริยอร วันแอเลาะ และคณะ. ระบำควนคราบุรี. คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2549.

ธนิต อยู่โพธิ์. โขน. 2,000 เล่ม. พิมพ์ครั้งที่ 2. ชุดที่ 9 ศิลปะและวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา. 2526.

ธนิต อยู่โพธิ์. โขน. กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา. 2551.

ธนิต อยู่โพธิ์. โขนภาคต้นว่าด้วยตำนานและทฤษฎี. ม.ป.พ. ม.ป.ป.

ธนิต อยู่โพธิ์. ระบำชุดโบราณคดี. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร. 2510.

ธนิต อยู่โพธิ์. ศิลปละคอนรำ หรือ คู่มือนาฏศิลปไทย. กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร. 2531.

ธวัชชัย องค์วุฒิเวทย์. คู่มือท่องเที่ยว-เรียนรู้: ปราสาทหินพิมาย เมืองต่ำ ตาเมือน เขาพระวิหาร. กรุงเทพฯ: มิวเซียมเพลส. 2550.

ธวัชชัย องค์วุฒิเวทย์, วิไลรัตน์ ยังรอด. ปราสาทหิน พิมาย พนมรุ้ง เมืองต่ำ ตาเมือง เขาพระวิหาร. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มิวเซียมเพรส. 2550.

เธียรรัตน์ ภัทรธีรนนท์. ประวัติความเป็นมาและกระบวนท่ารำระบำศรีวิชัยของกรมศิลปากร. คณะศิลปกรรมศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2548.

ธิดา สาระยา. จากชายขอบของรัฐทวารวดีถึงเมืองด่าน ในประวัติศาสตร์ยุคหลัง. วารสารเมืองโบราณ ปีที่ 14 (ฉบับที่ 4 เดือนต.ค.-ธ.ค.2531): 52-65. 2531.

ธิดา สาระยา. นำเที่ยวปราสาทหินพิมาย. 2,000 เล่ม. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สีดา.

ธิดา สาระยา. ปราสาทหินพิมาย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สีดา. 2541

ธิดา สาระยา. ประวัติศาสตร์สุโขทัย “พลังคน อำนาจผี บารมีพระ”. กรุงเทพมหานคร : เมืองโบราณ. 2544.

ธีรเดช กลิ่นจันทร์. การรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2545.

นคร พันธุ์ณรงค์. การศึกษาประวัติศาสตร์ในประเทศไทยในยุคก่อนพุทธศตวรรษที่ 19. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พิฆเณศ. 2527.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์, เอนก นาวิกมูล. สรรพสังคีต. กรุงเทพฯ: บริษัทสำนักพิมพ์สมาพันธ์ จำกัด. 2532.

นุชนาฏ วรรธนะศักดิ์. นาฏศิลป์ไทย. พิษณุโลก : ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร. 2537.

บุญตา เขียนทองกุล. ดนตรีในพระราชพิธี. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร. 2548.

ประเสริฐ ณ นคร ตรี อมาตยกุล และนคร พันธุ์รงค์. นวมหาราช (พ่อขุนรามคำแหง). กรุงเทพมหานคร : สภาสังคมสงเคราะห์แห่งประเทศไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์. 2547.

ปราณี วงษ์เทศ. เมืองพระนคร นครวัด นครธน. พิมพ์ครั้งที่ พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน. 2540.

ปราณี วงษ์เทศ. เพศสภาวะในสุวรรณภูมิ (อุษาคเนย์). กรุงเทพฯ: มติชน. 2549.

ปริตตา เฉลิมเผ่า กออนันตกูล. เบิกโรงข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา. 2549.

ผลงานการบรรเลงดนตรี และการแสดงนาฏศิลป์. การศึกษาศาสตร์บัณฑิต ภาควิชานาฏดุริยางค์คีตศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปสมทบในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล. 2539.

ผาสุข อินทราวุธ. ดรรชนีภาชนะดินเผาสมัยทวารวดี. กรุงเทพฯ: ภาควิชาโบราณคดี คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ. 2528.

ผุสดี หลิมสกุล. ระบำสี่บท: แนวคิดในการรื้อฟื้นระบำโบราณ. ศิลปศาสตร์บัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2537.

พยุง วงษ์น้อย. แหล่งผลิตรูปเคารพหิน และแหล่งหินวัฒนธรรมทวารวดีในจังหวัดเพชรบุรี. วารสารศิลปากร ปีที่ 41 (ฉบับที่ 6): 66-77. 2541.

พชรพิมพ์ พุฒทอง, ปัทมาภรณ์ ไชลือเลิศ, มณิศา วศินารมณ์ และคณะ. 2545. ละครดึกดำบรรพ์. เสนออาจารย์มาลินี อาชายุทธการ. ศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พรเทพ บุญจันทร์เพชร. ระบำโบราณคดี. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้า. 2540.

พรเทพ บุญจันทร์เพชร. ระบำโบราณคดี. กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์. 2542.

พรเทพ บุญจันทร์เพชร. ระบำโบราณคดี. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์. 2549.

พระยาอนุมานราชธน. หมวดประวัติศาสตร์–โบราณคดี เรื่องของชาติไทย. กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร. 2531.

พระวรวงศ์เธอ กรมหมื่นเทววงศ์วโรทัย. ปราสาทหินเขมรสร้างเพื่ออะไรและเรื่องแปลจากภาษาเยอรมันเป็นภาษาอังกฤษ. กรุงเทพฯ: กรุงเทพการพิมพ์. มปป.

พระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา เล่ม 1. กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร. 2548.

พลูหลวง. 7 ความเชื่อของไทย (คติสยาม). พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ. 2546.

พลูหลวง. ความเชื่อของไทย (คติสยาม). กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์. 2546.

พลูหลวง. 7 ความเชื่อของไทย (คติสยาม). กรุงเทพมหานคร : เมืองโบราณ. 2547.

เพชร ตุมกระวิล. ระบำแขมร์. บุรีรัมย์: โรงพิมพ์วินัย. 2548.

เพชร ตุมกระวิล. ละครโขน. บุรีรัมย์: โรงพิมพ์วินัย. 2548.

เพลงระบำสี่บท. ศิลปกรรมศาสตร์บัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชญพิทักษ์. ประวัติเมืองสยามในอดีตประวัติศาสตร์ 76 จังหวัดที่คนไทยควรรู้. กรุงเทพฯ: หอสมุดกลาง 09. 2537.

พิชญพิทักษ์. ประวัติเมืองสยามในอดีต. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เจริญกิจ. ม.ป.ป.

พิพิธภัณฑ์การเรียนรู้. มิวเซียมสยาม. กรุงเทพฯ: บริษัท ลมดี จำกัด. 2550.

พิเศษ เจียจันทร์พงษ์. สุโขทัยเมืองพระร่วง. กรุงเทพมหานคร : ฝ่ายเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ สำนักเลขานุการ กรมศิลปากร. 2531.

พิไลโฉม สัมมานันท์. คุณานุสรณ์ ครบรอบ 100 ปี ครูลมูล ยมะคุปต์. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ. 2548.

พีระพงศ์ สุขแก้ว. ย้อนรอยเทวราชา...ผ่านกษัตราแห่งนครธม. กรุงเทพฯ: ปราชญ์สยาม. 2548.

ไพโรจน์ ทองคำสุข. วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ครูเฉลย ศุขวณิช. กรุงเทพฯ: สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร. 2545.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. ครูจำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติรูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแบบโบราณ. กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. 2549.

ภรณี กาญจนัษฐิติ, ชื่นจิตต์ อำไพพรรณ. ไทย พม่า ลาว และกัมพูชา (จอห์น เอฟ เคดี้). กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พิฆเณศ. 2520.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมความบันเทิงในสังคมกรุงเทพฯ พ.ศ.2497-2500. อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2547.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย. กรุงเทพฯ: มติชน. 2547.

ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์. วัฒนธรรมบันเทิงในชาติไทย. กรุงเทพฯ: มติชน. 2550.

ภูธร ภูมะธน. เหรียญเงินตราสมัยทวารวดีพบที่จังหวัดลพบุรี. วารสารศิลปากร ปีที่ 28 (ฉบับที่ 4 เดือน ก.ย.2527): 55-62. 2527.

ภูมิจิต เรืองเดช. ละครโขน. บุรีย์รัมย์: โรงพิมพ์วินัย. 2542.

ภูริตา เรืองจิรยศ. ระบำโบราณคดี ชุด สุโขทัย ฉบับท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี. สาขาคณะศิลปกรรมศาสตร์. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2548.

ภูริตา เรืองจิรยศ. อาศรมศึกษาทางนาฏยศิลป์ไทย. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2548

มณิศา วศินารมณ์. กิจกรรมนาฏยศิลป์โรงเรียนราชวินิต มัธยม. รายงานวิชาวิจัย 1 หลักสูตรศิลปกรรมบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2546.

มณิศา วศินารมณ์. นาฏยประดิษฐ์ของเจ้าจอมมารดาเขียน. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2549.

มนตรี ตราโมท. ดนตรีไทย. ม.ป.พ. ม.ป.ป.

มนตรี ตราโมท, คึกฤทธิ์ ปราโมช, มัทนี รัตนิน, ม.ร.ว. ลักษณะไทย เล่มศิลปะการแสดง. กรุงเทพฯ: บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด. ม.ป.ป.

มานิต เขื่อนขันธ์. พระพุทธรูปนาคปรกศิลา ศิลปะขอม ช่วงพุทธศตวรรษที่พบในจังหวัดลพบุรี. ลพบุรี: ม.ป.พ. 2548.

มานิตา เขื่อนขันธ์. พระพุทธรูปนาคปรกศิลา ศิลปะขอมช่วงพุทธศตวรรษที่ 17-19 ที่พบในจังหวัดลพบุรี. สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ. มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2548.

ไมเคิล ไรท. ฝรั่งคลั่งผี. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน บริษัทมติชน จำกัด (มหาชน). 2551.

ไมเคิล ไรท. ฝรั่งหายคลั่ง (หรือยัง?). . กรุงเทพฯ: มติชน. 2551.

ไมเคิล ไรท. กรีก-โรมันในอุษาคเนย์. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: มติชน. 2552.

รัชดาพร สุคโต. วิจัยอิทธิพลของภาพจำหลักโบราณสถานที่มีต่อเครื่องแต่งกายระบำโบราณคดี. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2537.

ระบำเทพอัปสราบายน. ม.ป.ป. วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์. กรมศิลปากร.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542. กรุงเทพมหานคร : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์. 2546.

ราเชน ทรวรมัน. ย้อนรอยเทวราชา ผ่านกษัตราแห่งนครธม. กรุงเทพฯ: ปราชญ์สยาม.

รายงานการศึกษาเส้นทางวัฒนธรรมขอมเพื่อการท่องเที่ยว. 2534. กรุงเทพฯ: มรดกโลก. 2548.

เรณู โกศินานนท์. นาฏดุริยางคสังคีตกับสังคมไทย. 3,000 เล่ม. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด. 2542.

เรณู โกศิกานนท์. นาฏศิลป์ไทย. 3,000 เล่ม. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช. 2543.

เรณู โกศินานนท์. นาฏยศัพท์ภาษาท่านาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช. 2544.

เรวดี สายาคม. คุณานุสรณ์ ครบรอบ 100 ปี ครูลมุล ยมะคุปต์. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ. 2548.

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. ปราสาทขอมในดินแดนไทย. กรุงเทพฯ: มติชน. 2551.

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. กรุงเทพฯ: มติชน. 2548.

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. ปราสาทขอมในดินแดนไทย ความเป็นมาและข้อมูลด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: มติชน. 2551.

ไรท์ ไมเคิล. ศรีวิชัย ก็คือ ทวารวดี มีชื่อเต็มว่า ทวารวดีศรีวิชัย อยู่ภาคกลางของสยาม. วารสารศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 10 (ฉบับที่ 2 เดือน ธ.ค.2531): 110-112. 2531.

ลักษณวดี จตุรภัทร์. งานสร้างสรรค์. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ. ม.ป.ป.

ลักษณาวดี จตุรภัทร์. งานสร้างสรรค์เพลงระบำชุดโบราณคดีของครูมนตรี ตราโมท. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา, บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยมหิดล. 2544.

วรวุธ สุวรรณฤทธิ์. หลักฐานทางโบราณคดีสมัยทวารวดีที่บ้านท่าทวี จังหวัดกาญจนบุรี. วารสารโลกประวัติศาสตร์ ปีที่ 2 (ฉบับที่ 3 เดือน ต.ค.-ธ.ค.2531): 81-83. 2531.

วัชนี เมษะมาน. ประวัติและผลงานนาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล ยมะคุปต์: กรณีศึกษาระบำพม่า-มอญ. ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2543.

วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์. นาฏศิลป์ไทย. 1,000 เล่ม. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์. 2536.

วิจิตร วาทการ. ขอมเมืองไทย. ม.ป.พ. ม.ป.ป.

วิชชุ เวชชาชีวะ. นักล่าปราสาท เที่ยวโบราณสถานขอมนอกเมืองพระนคร. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ. 2549.

วิชัย ตันกิตติ. กำแพงเมืองสมัยทวารวดีที่เมืองศรีเทพ. วารสารโลกประวัติศาสตร์ ปีที่ 2 (ฉบับที่ 3 เดือน ก.ค.-ก.ย.2539): 13-17. 2539.

วิทยาลัยนาฏศิลป์. คุณานุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนิน พระราชทานเพลิงศพ นางลมุล ยมะคุปต์ ต.ม. กรงเทพฯ: ม.ป.พ. 2526.

วิไลรัตน์ ยังรอด. สุโขทัย ศรีสัชนาลัย. กรุงเทพฯ: มิวเซียมเพรส. 2551.

ศรีทราวดี. วารสารศิลปากร ปีที่ 32 (ฉบับที่ 2): 58-68. 2534

ศรีศักร วัลลิโภดม. เบิกโรง:ข้อพิจารณานาฏกรรมในสังคมไทย. กรุงเทพฯ: บริษัท อมรินทร์ พริ้นติ้งกรุ๊ฟ จำกัด. 2534.

ศรีศักร วัลลิโภดม, สุจิตต์ วงษ์เทศ, พิเศษ เจียจันทร์พงษ์ และคณะ. ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์. 2535.

ศรีศักร วัลลิโภดม, สุจิตต์ วงษ์เทศ, พิเศษ เจียจันทร์พงษ์ และคณะ. ดนตรีและนาฏศิลป์กับเศรษฐกิจและสังคมสยาม. กรุงเทพฯ: ธนาคารกรุงเทพ จำกัด. 2549.

ศศิวิล. รวมเรียงความของศศิวิมลทวาทศมบรรพ ลำดับสิบสอง. กรุงเทพฯ: ศรีสารา. 2549.

ศันสนีย์ วีระศิลป์ชัย. ลูกท่านหลานเธอ ที่อยู่เบื้องหลังความสำเร็จในราชสำนัก. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: มติชน. 2552.

ศานติ ภักดำ. ปราสาทเขาพระวิหาร: จาก “ศรีศิขเรศวร” ถึง “เปรียะฮ์วิเฮียร์”. วารสารศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 30 (ฉบับที่ 2 ธ.ค. 2551): 122-127. ม.ป.ป.

ศิริมงคล นาฏยกุล. หลักกายวิภาคและการเคลื่อนไหว. มหาสารคาม: ตักศิลาการพิมพ์. 2549.

ศิริมงคล นาฏยกุล. 2549. นาฏยศิลป์: หลักกายวิภาคและการเคลื่อนไหว. มหาสารคาม: ตักสิลาการพิมพ์. 2549.

ศิริมงคล นาฏยกุล. นาฏยศิลป์ หลักกายวิภาคและการเคลื่อนไหว. 1,000 เล่ม. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์. 2551.

เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล. นางอัปสร. กรุงเทพฯ: บุ๊คไทม์. 2548.

ส. พลายน้อย. เทวนิยาย. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: อักษรพิทยา. 2540.

ส่งศรี ประพัฒน์ทอง. ฉนิมพิมพาภรณ์. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ. 2535.

สงบ บุญคล้อ. ระบำขแมร์. บุรีย์รัมย์: โรงพิมพ์วินัย. 2548.

สงบศึก ธรรมวิหาร. ดุริยางค์ไทย. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2545.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. ละครฟ้อนรำ. กรุงเทพฯ: มติชน. 2546.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ.พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่2. กรุงเทพฯ: ไอเดีย สแควร์. 2546.

สมเดช ลีลามโนธรรม. ใบเสมาสมัยทวารวดี แบบแผ่นหินธรรมชาติ. วารสารเมืองโบราณ ปีที่ 25 (ฉบับที่ 2 เดือน เม.ย.2542): 107-115. 2542.

สมภพ เพ็ญจันทร์, เอกสารประกอบการสอน วิชา ศ 0229 นาฏศิลป์ไทยวิจักขณ์. สุโขทัย : วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย. 2540.

สมรัตน์ ทองแท้. ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร. ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2538.

สมัย สุทธิธรรม. อุทยานประวัติศาสตร์ ตรีเทพ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ ที เจ เจ จำกัด. 2546.

สมัย สุทธิธรรม. อุทยานประวัติศาสตร์พนมรุ้ง. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ ที เจ เจ จำกัด. 2546.

สมัย สุทธิธรรม. อุทยานประวัติศาสตร์พิมาย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ ที เจ เจ จำกัด. 2546.

สมัย สุทธิธรรม. อุทยานประวัติศาสตร์ สุโขทัย. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ ที เจ เจ จำกัด. 2546.

สมบูรณ์ แก่นตะเคียน. แหล่งโบราณคดีสมัยทวารวดี ตำบลหนองปรง อำเภอเขาย้อย จังหวัดเพชรบุรี. วารสารศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 6 (ฉบับที่ 12 เดือน พ.ย.2528): 32-34 2528.

สมาคมนิสิตเก่าจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในพระบรมราชูปถัมภ์. สูจิบัตรละครการกุศลเฉลิมพระเกียรติฯ เรื่อง นางเสือ. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2547.

สมุดภาพเครื่องแต่งกาย. พระนคร : กรมศิลปากร. 2541.

สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์. ละครวังสวนกุหลาบ. 1,000 เล่ม. กรุงเทพฯ: บริษัท พรีสเกล จำกัด. 2543.

สวภา เวชสุรักษ์. หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี. ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์,จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2547.

สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล. การกลายรูปจากอาคารจำลอง-นาคปัก-บรรพแถลงของปราสาทในศิลปะขอมมาเป็นกลีบขนุนของบภงค์ในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ. 2546.

สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล. การกลายรูปจากอาคารจำลอง-บรรพแถลงของปราสาทในศิลปะขอมมาเป็นกลีบขนุนของปรางค์ในศิลปะไทย. 2546.

สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล. ประวัติศาสตร์และศิลปะแห่งอาณาจักรขอมโบราณ. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ. 2551.

สันติ เล็กสุขุม. ลายประจำยามก้ามปู ทวารวดี ถึงศรีอยุธยา และรัตนโกสินทร์. วารสศิลปวัฒนธรรม ปีที่ 11 (ฉบับที่ 3 เดือน ม.ค.2533): 26-29. 2533.

เสน่ห์ ธนารัตนสฤษดิ์. . ทฤษฎีสีภาคปฏิบัติใช้ประกอบการเรียนวิชาศิลปะ. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.2531

เสรี นิลประพันธ์. สมุดภาพแสดงเครื่องแต่งกายตามสมัยประวัติศาสตร์และโบราณคดี. กรุงเทพมหานคร : มปพ. 2513.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ศิลปวัฒนธรรม ฉบับพิเศษ "สุโขทัยไม่ใช่ราชธานีแห่งแรกของไทย". กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์. 2522.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ประวัติศาสตร์ “ปกปิด” ของ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ รัฐปัตตานี ใน “ศรีวิชัย” เก่าแก่กว่ารัฐสุโขทัยในประวัติศาสตร์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม. 2547.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. แคว้นสุโขทัย : รัฐในอุดมคติ. กรุงเทพมหานคร : มติชน. 2539.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ประวัติศาสตร์สยามประเทศที่ถูกลืมศรีจนาศะ รัฐอิสระที่ราบสูง. กรุงเทพฯ: มติชน. 2545.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ศรีจนาศะรัฐอิสระที่ราบสูง. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน บริษัทมติชน จำกัด (มหาชน). 2545.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ประวัติศาสตร์ "ปกปิด" ของจังหวัดชายแดนภาคใต้ รัฐปัตตานี ใน "ศรีวิชัย" เก่าแก่กว่ารัฐสุโขทัยในประวัติศาสตร์. กรุงเทพฯ: มติชน. 2547.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. กรุงเทพฯมาจากไหน? ใครเป็นบรรพชนคนกรุงเทพฯ?. กรมศิลปากร. 2548.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. พลังลาว ชาวอีสาน มาจากไหน?. กรุงเทพฯ: มติชน. 2549.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. สุวรรณภูมิ ต้นกระแสประวัติศาสตร์ไทย. กรุงเทพฯ: มติชน. 2549.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. แผนที่ประวัติศาสตร์และแผนที่วัฒนธรรมของ (สยาม) ประเทศไทย. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม. 2550.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ศิลปะสุวรรณภูมิ. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: มติชน. 2550.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. พระเมรุ ทำไม? มาจากไหน. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์. 2551.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. พระเมรุ. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์. 2551.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. พลังลาวชาวอีสานมาจากไหน?. กรุงเทพฯ: มติชน. 2551.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. แผนที่ประวัติศาสตร์และแผนที่วัฒนธรรมของ (สยาม) ประเทศ. นนทบุรี: โรงพิมพ์มติชน ปากเกร็ด. 2551.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. แผนที่ประวัติศาสตร์และแผนที่วัฒนธรรมของ (สยาม) ประเทศไทย. กรุงเทพฯ: KD Fund. 2551.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ร้องรำทำเพลง ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์. 2551.

สุทธิ ภิบาลแทน, สุวัฒน์ แก้วสังข์ทอง. เปิดโลกประวัติศาสตร์สุโขทัย. กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์. มปป.

สุพจน์ จูกลิ่น, นโลบล ชูจรรยา, นันท์นภัส ลีราภิรมย์ และคณะ. ระบำลพบุรี. คณะศิลปกรรมศาสตร์. มหาวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2550.

สุมิตร เทพวงษ์. การไหว้ครูในพิธีไหว้ครู. กรุงเทพฯ:
โอเดียนสโตร์. 2548.

สุมิตร เทพวงษ์. สารานุกรมระบำ รำ ฟ้อน.พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ:
โอเดียนสโตร์.ม.ป.ป.

สุมิตร เทพวงษ์. ฉุยฉาย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์. ม.ป.ป.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. สุโขทัยไม่ช่ราชธานีแห่งแรกของไทย. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์. 2522.

สุภัทรดิศ ดิศสกุล,มจ. ศาสนาพราหมณ์ในอาณาจักรขอม. 2,000 เล่ม. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ:
อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง. 2516.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, มจ. ศิลปะขอม. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา.2533.

สุภัทธดิส ดิศกุล, มจ. ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกล้เคียง อินเดีย ลังกา ชวา จัมปา ขอม พม่า
ลาว. กรุงเทพฯ: มติชน. 2538.

สุภัทรดิศ ดิศกุล,มจ. ศิลปะขอม. 5,000 เล่ม. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว. 2539.

สุภัทรดิศ ดิศกุล,มจ. ศิลปะขอม. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา. 2546.

สุภัทรดิศ ดิศกุล,มจ. ศาสนาพราหมณ์ในอาณาจักรขอม. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ. 2547.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, มจ. ศิลปะขอม. กรุงเทพฯ: อมรินทร์. 2547.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, มจ. ศิลปะสมัยลพบุรี. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.
บริษัท พิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด. 2547.

สุภัทรดิศ ดิศกุล,มจ. ศาสนาพราหมณ์ในอาณาจักรขอม. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: มติชน. 2547.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, มจ. ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกล้เคียง. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน. 2549.

สุภัทรดิศ ดิศกุล,มจ. ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกล้เคียง อินเดีย ลังกา ชวา จาม ขอม พม่า ลาว.
พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: มติชน. 2549.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, มจ. ประวัติศาสตร์เอเชียอาคเนย์ถึง พ.ศ.2000. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัด
สามลดา. 2549.

สุภัทรดิศ ดิศกุล,มจ. ประวัติศาสตร์เอเชียอาคเนย์ ถึงพ.ศ.2000. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ:
สามลดา. 2549.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, มจ.. ศิลปะในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: มติชน. 2550

สุภัทรดิศ ดิศกุล,มจ. ศิลปะในประเทศไทย. พิมพ์ครั้งที่ 13. กรุงเทพฯ:
มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2550.

สุภาวดี โพธิเวชกุล. พัฒนาการแม่บทในนาฏศิลป์ไทย. มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา. 2551.

สุมาลี มหณรงค์ชัย. ฮินดู-พุทธจุดยืนที่แตกต่าง. กรุงเทพฯ: สุขภาพใจ. 2546.

สุรพล นาถะพินธุ. รากเหง้าบรรพชนคนไทย: พัฒนาการทางวัฒนธรรมก่อนประวัติศาสตร์. พิมพ์
ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: มติชน. 2550.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. นาฏยศิลป์ปริทรรศน์. ม.ป.พ. 2543.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. วิวัฒนาการราฎยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2543.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. รวมบทคัดย่อวิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปะศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ปีการศึกษา 2536-2546. ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2547.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2547.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2549.

สูจิบัตร งานนิทรรศการและการแสดงศิลปวัฒนธรรมของสถานศึกษา ในสังกัดกรมศิลปากร ครั้งที่ 20 ประจำปี 2547. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร. 2547.

หนังสือที่ระลึก งานพระราชทานเพลิงศพ นางจรูญศรี วีระวานิช. กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัดสามลดา. 2548.

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์. แนวคิดทฤษฎีการฟื้อนล้านนาแบบใหม่. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2550.

อนุสรณ์เนื่องในพระราชทานเพลิงศพ นางเฉลย ศุขะวณิช. กรุงเทพฯ: บพิธการพิมพ์. 2548.

อนุสรณ์เนื่องในพระราชทานเพลิงศพ นางเฉลย ศุขะวณิช. ม.ป.พ. ม.ป.ป.

อรวรรณ ขมวัฒนา. ลีลานาฏกรรม 1. ชุดนาฏลีลา 1. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของ สกสค. 2550.

อรวรรณ ขมวัฒนา. ลีลาท่ารำ 1. ชุดนาฏลีลา 1. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของ สกสค. 2550.

อรวรรณ ขมวัฒนา. ลีลาสารพัน 1. ชุดนาฏลีลา 1. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของ สกสค. 2550.

อรวรรณ ขมวัฒนา. ลีลาสัมพันธ์ 1. ชุด นาฏลีลา 1. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของ สกสค. 2550.

อรวรรณ ดิสสรา. ศิลปละคอนรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย. มปพ. ม.ป.ป.

อรุณศักดิ์ กิ่งมณี. เทพฮินดูผู้พิทักษ์พุทธสถาน. กรุงเทพฯ: มิวเซียมเพรส. 2551.

เอกวิทย์ ณ ถลาง. วิเคราะห์เอกลักษณ์ไทยในกระแสความเปลี่ยนแปลง. กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พริ้นติ้ง. 2534.

เอนก นาวิกมูล. นาฏกรรมชาวสยาม. กรุงเทพฯ: สายธาร. 2545.

อาคม สายาคม. รวมงานนิพนธ์ของ นายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปกร. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: บริษัทรุ่งศิลป์การพิมพ์. 2545.

อำพล สุวรรณธาดา. เทวดาขอรับ. กรุงเทพฯ: เรือนปัญญา. 2545.

ภาคผนวก

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ก

บทสัมภาษณ์เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ระบำลพบุรี

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทสัมภาษณ์เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ระบำลพบุรี

“อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย”

จากการสัมภาษณ์ อาจารย์นพรัตน์ หวังในธรรม ได้กล่าวว่า

ด้านเครื่องประดับ “ความยากอยู่ที่ศีรษะ ตัวเอกทำเครื่องประดับศีรษะเป็นดอกไม้ 5 ดอก ทำเป็นกระจัง ลักษณะศีรษะเอามาจากศีรษะท้าวพันทุมราช ซึ่งเป็นรูปแฉก 5 แฉก เนื่องจากท้าวพันทุมราชเป็นผู้ชาย จึงให้วาดเครื่องประดับศีรษะผู้รำระบำชุดลพบุรีซึ่งเป็นผู้หญิงออกมาหวาน โดยดูแบบจากปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา และจากปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ เน้นเอาความใหญ่โต สวมกำไลต้นแขน กำไลมือ กำไลเท้า กับกันหมด ส่วนตุ้มหู ตัวเอกใส่แบบแหลม ให้รับกับความแหลมของเครื่องประดับศีรษะ ตัวรองตุ้มหูให้ใส่แบบหัวบัว”

ด้านเครื่องแต่งกาย “เสื้อต่างจากระบำชุดอื่นๆ ซึ่งแบบไม่มีแขนแต่เสื้อระบำชุดลพบุรีจะมีแขน ที่แขนมีการประดับลวดลาย ตัดเสื้อคอยะวา สำหรับตัวเอกจะมีการประดับทาบแถบสีทองโอบรอบคอและลงมาหว่างอก และรอบเอวใช้ผ้ามองตากูตัด เสื้อติดซิปด้านหลัง เพื่อต้องการโชว์ด้านหน้าให้ตัดเสื้อยาวกว่าปกติ เพราะมีท่ารำยกแขนเหนือศีรษะ เพื่อไม่ให้โป้เนื่องจากนุ่งผ้าต่ำกว่าสะดือ ผ้านุ่งระบำชุดลพบุรีได้ออกแบบ 2 แบบ แต่ได้เลือกเอาเพียงแบบเดียว คือ แบบชายโค้งมน ส่วนอีกแบบหนึ่งได้นำไปแต่งเมื่อครั้งการแสดงเครื่องแต่งกายสมัยต่าง ๆ ผ้านุ่งให้ปักดอกโดยนำดอกมาแป๊ะ ขลิบผ้าด้วยแถบทองขนาดเล็ก ปัจจุบันเป็นถบทองขนาดใหญ่ ตัวเอกนุ่งสีส้ม ส่วนตัวรองนุ่งสีฟ้า การทดลองนุ่งผ้าได้ให้ผู้รำขึ้นไปรำในที่สูงเพื่อแก้ส่วนที่โป้ ได้เอาผ้าสีส้มผ้าโอโลนชายสีส้มสีเดียวกับผ้านุ่งโอบรอบข้างในเพื่อไม่ให้โป้ ให้เห็นเท้ารำไร ตรงเอวทำเหมือนรัดสะเอว ทำเป็นรูปแหลมข้างหน้า มีลายกระจังปักลายบริเวณนี้ ทำเป็นชิ้นสามเหลี่ยม เอาเชือกต่อผูกรัดเอว รัดสะเอวมีสีม่วงขลิบสีฟ้า ผ้าที่ห้องข้างเอว ทำขึ้นหลายครั้ง ทำมาสั้นบ้าง แคบบ้าง ตัวเอกต้องใช้รำ ทำเหมือนกลีบบัว ข้างหลังซ้อนให้กว้าง ด้านหลังจะสั้นกว่าด้านหน้า”

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

…สัมภาษณ์ในหัวข้อ “ระบำลพบุรี”…

คุณครูใบศรี เรืองนนท์

ในวันที่ 29 กันยายน พ.ศ. 2551 ณ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

---

1. การแสดงระบำโบราณคดี ชุด ลพบุรี เกิดขึ้นเมื่อไหร่ ใครคิด มีแนวคิดอย่างไร สื่อถึงอะไร มอบหมายให้ใครทำหน้าที่อะไรบ้าง มีวิธีการทำงานร่วมกันอย่างไร

- ระบำลพบุรีเกิดขึ้นเมื่อประมาณ พ.ศ. 2509
- โดยอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ซึ่งในขณะนั้นท่านดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดีกรมศิลปากร
- เนื่องจากท่านเป็นผู้รอบรู้เรื่องโบราณคดีอยู่แล้ว ท่านจึงเห็นว่าน่าจะนำเอาศิลปะจากโบราณสถานมาคิดเป็นระบำดูบ้าง เพื่อให้เกิดความสมานฉันท์ของคนในชาติ และอยากให้มีการอนุรักษ์โบราณสถานต่างๆ นั้นไว้
- อีกทั้งยังต้องการสื่อให้เห็นถึงภาพจำหลักของเขมร และต้องการให้ภาพจำหลักจากที่ไม่มีชีวิตให้มีชีวิตขึ้นมา เพื่ออนุรักษ์และผสมผสานระหว่างศิลปะของเขมรกับนาฏยศิลป์ของไทยรวมไว้ด้วยกัน
- ท่านได้มอบหมายให้ ครูชิด ดวงใหญ่ เป็นผู้ออกแบบเครื่องศิราภรณ์ อาจารย์สนิท ดิษฐพันธ์ เป็นผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย นางชนานันท์ ช่างเรียน (ครูปรุง) เป็นผู้ทำเครื่องแต่งกาย ครูมนตรี ตราโมท เป็นผู้ประพันธ์ทำนองดนตรี และให้ครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้ออกแบบท่ารำ และครูเฉลย ศุขะวณิช เป็นผู้ช่วยออกแบบท่ารำ
- จากการที่ท่านอาจารย์ธนิตได้เดินทางไปกับกองโบราณคดี เพื่อไปดูและเก็บข้อมูลหลักฐานต่างๆ ของโบราณสถานในแต่ละสมัยนั้นแล้ว ท่านจึงได้นำเอาภาพถ่ายจากภาพจำหลักในปราสาทหินพิมาย และปราสาทหินพนมรุ้ง มาให้อาจารย์สนิท และครูชิด ดูแล้วบอกว่า “ผมต้องการทำระบำให้เป็นระบำประจำสมัย ให้ครูสนิทออกแบบเครื่องแต่งกาย และครูชิดออกแบบเครื่องศิราภรณ์ของผู้หญิงในสมัยลพบุรีให้ผมด้วย” แล้วมาหาครูมนตรีแล้วบอกกับท่านเช่นเดียวกัน จึงอยากให้ครูแต่งเพลงระบำลพบุรี ระหว่างนั้นท่านก็นำเอาภาพถ่ายนางอัปสร จากภาพจำหลักในปราสาทหินพิมาย และปราสาทหินพนมรุ้ง มาให้ครูลมุล และครูเฉลย ดูภาพนั้นแล้วบอกให้ครูคิดท่ารำของระบำให้ และหลังจากที่ครูมนตรี แต่งเพลงเสร็จแล้ว ก็ได้นำเพลงที่ท่านแต่งมาเล่นให้อาจารย์ธนิตฟัง แล้วช่วยกันออกความคิดเห็น พออาจารย์ธนิตท่านเห็นว่าทำนองเพลงเหมาะสมกับระบำชุดนี้แล้ว ท่านก็

เชิญครูลมุลและครูเฉลยมาฟัง ซึ่งจากที่ครูลมุลได้เห็นภาพจำหลักแล้วมาฟังเพลงระบำที่ครูมนตรีแต่ง ครูลมุลได้ฟังก็ลุกขึ้นรำตามทำนองเพลง และท่านก็ปรับท่ารำให้พอดีกับจังหวะเพลง เมื่ออาจารย์ธนิตเห็นว่าทุกอย่างเหมาะสมกับระบำดีแล้ว ท่านจึงใช้ชื่อชุดว่า ระบำลพบุรี เนื่องจากท่านนำข้อมูลมาจากในสมัยลพบุรี และต้องการทำให้เป็นระบำประจำสมัยนั้นด้วย

2. การสร้างสรรค์โบราณคดี ชุด ลพบุรี มีการถ่ายทอดให้กับนักแสดงเมื่อไหร่ ใครบ้าง ในโอกาสใด มีการถ่ายทอดอย่างไร (รวมถึงการฝึกหัดด้วย)

- ระบำลพบุรีมีการถ่ายทอดให้กับนักแสดงเมื่อปี พ.ศ. 2509 ให้กับนักเรียนโรงเรียนนาฏศิลป์ได้แก่ ครูใบศรี เรืองนนท์ (ตัวเอก) ครูจินดารัตน์ วิริยะวงศ์, ครูศรีจันทรา ทิพโกมุท, ครูบุษบา ธนวุฑโฒ, ครูนิธิวดี ไชยวสุ เป็นตัวรองทั้งหมด
- เพื่อแสดงถวายหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช และสมเด็จพระบรมราชินีนาถ ในงานเปิดอาคารใหม่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร เมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม พ.ศ. 2510
- ครูลมุล และครูเฉลย ได้ถ่ายทอดท่ารำของตัวรองให้กับผู้ที่เล่นเป็นตัวรองก่อน แล้วครูลมุลจึงต่อท่ารำของตัวเอกให้กับผู้ที่เล่นเป็นตัวเอก โดยครูลมุลจะรำให้ดูนำหน้า แล้วให้ผู้แสดงรำตาม แล้วครูเฉลยจะคอยดูท่าของผู้แสดงด้วย หลังจากต่อท่ารำให้แล้วครูลมุลจึงมาดูรายละเอียดของท่ารำว่าที่ต่อท่ารำให้ไปนั้น ผู้แสดงทำถูกต้องหรือไม่ บางท่าครูลมุลจะเดินมาจับท่ารำของผู้แสดงให้เลย แล้วพอผู้แสดงรำได้ทั้งเพลง ครูลมุลจะให้ซ้อมจนกว่าจะรำได้ถูกต้องตามที่ครูฝึกท่ารำให้

3. การแสดง ชุด ลพบุรี ใครเป็นผู้คัดเลือกนักแสดง มีเกณฑ์ในการคัดเลือกอย่างไร เพราะอะไรจึงเลือกอย่างนั้น เมื่อเลือกแล้วมีใครมาเป็นนักแสดงบ้าง มีกี่คน

- อาจารย์ธนิต เป็นผู้คัดเลือกนักแสดงด้วยตัวท่านเอง
- ซึ่งท่านจะเลือกจากคนที่มีรูปหน้าเหลี่ยม ตัวเล็ก รูปร่างเพรียว ไม่สูงมาก
- ซึ่งท่านดูจากรูปของพระพุทธรูปสมัยลพบุรี
- และท่านได้เลือกนักแสดงระบำลพบุรีไว้จำนวน 2 ชุดๆ ละ 5 คน รวมทั้งหมด 10 คน โดยนักแสดงชุดแรก ได้แก่ ครูใบศรี เรืองนนท์ (ตัวเอก) ครูจินดารัตน์ วิริยะวงศ์, ครูศรีจันทรา ทิพโกมุท, ครูบุษบา ธนวุฑโฒ, ครูนิธิวดี ไชยวสุ เป็นตัวรองทั้งหมด จะแสดงถวายหน้าพระที่นั่งฯ ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ส่วนชุดที่สอง ได้แก่ ครูผุสดี หลิมสกุล (ตัวเอก) ส่วนตัวรองนั้นไม่แน่ใจว่ามีใครบ้าง

สำหรับแสดงที่โรงละครแห่งชาติ เนื่องจากในสมัยนั้นจะมีการแสดงที่โรงละครอยู่เป็นประจำ

4. ผู้แสดงชุดแรก แสดงกี่ครั้ง ในโอกาสใดบ้าง และมีโอกาสถ่ายทอดให้ใครบ้าง โอกาสใด

- ชุดแรกที่แสดงระบำลพบุรีนั้นแสดงบ่อยมาก เกือบทุกวัน และส่วนมากจะนำระบำลพบุรี ระบำศรีวิชัย และระบำสุโขทัย ไปแสดงทุกครั้ง เนื่องจากเป็นชุดที่มีท่ารำไม่ยาก และเครื่องแต่งกายสวมใส่ได้ง่าย
- ในระยะแรกจะใช้แสดงเฉพาะในงานรื่นเริง แต่ในปัจจุบันนิยมมากจนนำไปแสดงในงานศพด้วย
- เนื่องจากหลังจากจบจากโรงเรียนนาฏศิลป์แล้วก็ได้เข้ามาทำงานที่สำนักการสังคีต จึงได้มีการถ่ายทอดระบำลพบุรีให้กับคนที่ทำงานอยู่ในสำนักการสังคีต กรมศิลปากร เช่น ครูน้อย (ครูวันทนีย์), ครูแป๋ง (ครูพัชรา บัวทอง), ครูฉุย (ครูวไลพร), ครูเพียส (ครูนพวรรณ), ครูแพรวดาว, ครูแหวว (ครูวรวรรณ บุนนาค) เป็นต้น โดยมีครูใบศรี จะต่อท่ารำตัวเอกให้ และครูจินดารัตน์ จะต่อท่ารำตัวรอง
- เพื่อแสดงในงานของสำนักการสังคีตที่รับงานมา หรือหน่วยงานราชการที่ขอการแสดงเข้ามา

5. การแสดงต่อหน้าพระที่นั่งในหลวง ผลตอบรับเป็นอย่างไร ทั้งจากพระองค์ท่าน และประชาชน

- ผลตอบรับดีมาก และทราบมาว่าในหลวงท่านชมอาจารย์ธนิตว่า ท่านคิดได้ดี เมาะสมกับการแสดงในงานพิธีเปิดพิพิธภัณฑ์ และแสดงได้เรียบร้อยดี
- ส่วนปีระชาชนก็ให้ความสนใจมาก และเป็นชุดที่ได้รับความนิยมมาก มีอยู่ครั้งหนึ่งในช่วงที่เพิ่งเรียนจบจากโรงเรียนนาฏศิลป์ แล้วเพิ่งเข้ามาทำงานที่สำนักการสังคีต ก็มีบริษัทเดินเรือทะเลติดต่อมาให้ครูใบศรีไปเป็นแบบโฆษณา (Presenter) ประชาสัมพันธ์ให้ชาวต่างชาติได้เห็นวัฒนธรรมของไทย และบริษัท ป.ต.ท. ก็ติดต่อให้ระบำลพบุรีไปเป็นแบบชุดรำ เพื่อเป็นการโฆษณานาฏศิลป์ไทยของประเทศไทย

6. การแสดงดังกล่าวมีข้อแตกต่างจากในปัจจุบันอย่างไร (ท่า, แถว, จำนวนผู้แดสง,การตั้งซุ้ม, โอกาสในการแสดง, เครื่องแต่งกาย, ดนตรี, การคัดเลือกนักแสดง, การฝึกหัด-การถ่ายทอด)

- ปัจจุบันท่ารำของระบำเปลี่ยนไปหลายอย่าง เช่น การลอยหน้าเมื่อก่อนมีเพียงท่าเดียว คือท่าที่มืออยู่ระดับอกมือข้างหนึ่งแบช้อนข้อมืออีกข้างที่ตั้งวงจีบแบบลพบุรีไว้ ซึ่งท่ารำนั้นผู้ถ่ายทอดอาจเปลี่ยนแปลงไปตามความเหมาะสม
- แถวของระบำในปัจจุบันก็ยังคงใช้รูปแบบเดิม แต่มีที่บางครั้งก็เปลี่ยนตอนที่ตัวกลางเดินวนตัวรองเดิมตัวกลางจะเดินลงหลังตรงกลางเวทีก่อนแล้วจึงอ้อมมาด้านหน้า (อ้อมหลัง)
- จำนวนผู้แสดงยังคงใช้ 5 คน เท่าเดิม และบางครั้งก็ยังมีการใช้นักแสดงมากถึงจำนวน 10 คน คือ แสดง 2 ชุด บนเวทีเดียวกันพร้อมกัน ในงานแสดง แสง เสียง
- การตั้งซุ้มของระบำยังใช้แบบเดิมไม่เปลี่ยนแปลง
- เครื่องแต่งกาย ศีรษะของตัวกลางเป็นแผ่น แล้วมีตะขอเกี่ยว เมื่อก่อนทำเป็นช้องผมแปะด้านหลังศีรษะ และเสียบพู่เงินติด 3 อัน และมีตุ้มหูด้วยซึ่งปัจจุบันไม่ใส่ ส่วนกระโปรงเดิมทีใช้สี ฟ้า, ส้ม, ม่วง ยาวครึ่งหน้าขา แต่ปัจจุบันใช้สีม่วงสั้น
- ทำนองดนตรีเหมือนเดิม จังหวะเท่าเดิม
- โอกาสในการแสดง สมัยก่อนนิยมแสดงในงานรื่นเริงต่างๆ แต่เนื่องจากระบำลพบุรีได้รับความนิยมกันอย่างแพร่หลาย ทำให้ในปัจจุบันนิยมแสดงในงานรื่นเริง งานแต่งงาน งานศพ และอีกหลายๆ งานนับไม่ถ้วน
- การคัดเลือกนักแสดง ครั้งแรกอาจารย์ธนิต ท่านจะเป็นผู้เลือกนักแสดงด้วยตัวท่านเองทุกชุด ทุกคน โดยเปรียบเทียบจากใบหน้า รูปหน้า ของพระพุทธรูปที่พบในสมัยต่างๆ นั่นเอง ซึ่งในชุดระบำลพบุรีนี้ท่านเลือกคนที่มีใบหน้าเหลี่ยม ตัวเล็กไม่สูงมาก รูปร่างเพรียวบาง ด้วยเหตุที่ลักษณะของครูคล้ายกับลักษณะของพระพุทธรูปในสมัยลพบุรีมาก ท่านจึงเลือกให้เล่นเป็นตัวเอก (ครูเองมีญาติเป็นภรรยาของเจ้าเมืองเขมรด้วย)
- ในการฝึกหัดและการถ่ายทอด ครูลมุล จะอธิบายให้ฟังก่อนว่าเป็นชุดอะไร แล้วบอกจังหวะให้ฟังก่อนว่าท่าไหนใช้กี่จังหวะ แล้วครูลมุลจึงรำให้ดูแล้วให้ผู้แสดงทั้ง 2 ชุด รำตาม โดยจะต่อท่ารำให้กับตัวรองก่อน แล้วจึงมาต่อท่ารำให้กับตัวเอก และให้ครูเฉลยช่วยดูเพื่อซ้อมให้ผู้แสดงด้วย พอต่อท่ารำให้กับผู้แสดงเสร็จแล้ว ครูลมุลจึงมาจับท่ารำให้ และเก็บรายละเอียดของท่ารำในแต่ละท่าให้

7. จุดเด่นของการแสดงชุดนี้คืออะไร เป็นอย่างไร

- เพลง และท่ารำ ที่ครูให้มีความโดดเด่นทุกท่า อีกทั้งยังเป็นเพลงที่กระชับ และท่ารำก็มีความพอดีกับจังหวะเพลงด้วย และท่ารำก็เสมือนว่าหลุดออกมาจากภาพจำหลักหินในปราสาทจริงๆ ซึ่งดูได้ว่ามีความชัดเจนกว่าระบำชุดอื่นๆ จึงทำให้ครูเรียกท่ารำของระบำลพบุรีนี้ว่า เป็นหินที่เคลื่อนที่ได้จริง และระบำชุดนี้ก็ยังมีลูกเล่น และมีความสนุกสนาน ทั้งสำเนียงเพลงก็ออกไปทางสำเนียงเขมรด้วย

8. ผู้แสดงมีกลวิธีในการแสดงอย่างไร

- การรำไม่ว่าจะรำอะไรก็จะมีลีลาเป็นของตัวเอง และในขณะที่รำครูจะใส่อารมณ์ไปในท่ารำ และการแสดงนั้น เช่น ยุบแล้วยืดให้ดูสง่าผ่าเผย และจำจากที่ครูสอนมาอย่างนี้ ทั้งยังฝึกกับกระจกว่าหน้าตาควรจะเป็นอย่างไร เอียงพอไหม มือสูงพอหรือยัง

9. ท่ารำในการแสดงชุดนี้มีท่าใดบ้างที่นำมาจากเทวรูป, ปราสาทหิน, โบราณสถาน, โบราณวัตถุ, ภาพลายเส้น, ภาพจิตรกรรม, ประติมากรรม, ปูนปั้น, เอกสารโบราณ ฯลฯ นำมาจากที่ใด มีลักษณะอย่างไร เหมือนหรือต่างกับท่ารำการแดสงอย่างไร

- ท่าตระหวัดเกล้า มีลักษณะที่มือจีบแบบลพบุรีด้านหลัง จากรูปเอามาจากด้านข้าง
- ท่าพัก มีลักษณะท่ามือบนจีบตั้งวงลพบุรีระดับอก ส่วนมือล่างแบช้อนใต้ข้อมืออีกข้าง เอามาจากภาพจำหลักที่ถ่ายภาพมาจากปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา และปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ ส่วนพระปรางค์สามยอด จังหวัดลพบุรีนี้ครูไม่แน่ใจ โดยกองโบราณคดี แล้วหลังจากนั้นท่านอธิบดีธนิต ก็นำภาพถ่ายนั้นมาให้ครูลมุล และครูเฉลยดู
- ครูลมุล และครูเฉลย ทำให้ภาพหินที่ไม่มีชีวิต ทำให้มีชีวิตขึ้นมา

10. การแปรแถว, การตั้งซุ้ม, ท่ารำ ผู้สร้างสรรค์มีวิธีการคิดอย่างไร (ทั้งท่าหลัก และการเชื่อม (เฉพาะส่วนท่ารำ) แถวต้องการสื่ออะไรถึงแปรแบบนี้ (รวมถึงการตั้งซุ้ม) *ในคำถามเดียวกัน

- ท่านดูมาจากภาพถ่ายนั้น เพื่อดูท่ารำที่จะเอามาใช้ในกาคิดท่าระบำ แล้วเอาท่านาฏศิลป์มาปรับใช้ให้สวยงาม และตรงกับภาพจำหลัก โดยเคลื่อนไปทั้งแผงตัวเพื่อสื่อให้เห็นว่าเป็นภาพหิน หรือภาพหินที่เคลื่อนไหวได้จริง

11. การสร้างสรรค์และการถ่ายทอดการแสดงชุดนี้มีการปรับเปลี่ยนระหว่างการสร้างสรรค์และการถ่ายทอดหรือไม่ อย่างไร เพราะอะไรจึงทำอย่างนั้น

- การลอยหน้าเมื่อก่อนมีเพียงท่าเดียวคือ ท่าพัก แต่ปัจจุบันไม่รู้ว่าทำไมท่าระบำลพบุรีจึงมีการลอยหน้าเกือบทุกท่า
- ในปัจจุบันครูที่ได้ต่อท่ารำระบำลพบุรีในครั้งแรกจากครูลมุล และครูเฉลยมานั้นจะไม่ต่อท่ารำระบำลพบุรีให้ใครเลย นอกจากจะมีคนมาขอต่อท่ารำเอง และครูก็จะต่อท่ารำแบบเดิมให้ เพราะพวกครูรับท่ารำที่เปลี่ยนไปไม่ได้

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

…หัวข้อสัมภาษณ์เกี่ยวกับ “ระบำลพบุรี”…

รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล

อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ในวันที่ 29 ตุลาคม พ.ศ. 2551 (สัมภาษณ์ทาง E-mail)

---

1. การแสดงระบำโบราณคดี ชุด ลพบุรี เกิดขึ้นเมื่อไหร่ ใครคิด มีแนวคิดอย่างไร สื่อถึงอะไร มอบหมายให้ใครทำหน้าที่อะไรบ้าง มีวิธีการทำงานร่วมกันอย่างไร

- น่าจะราว พ.ศ. 2511 (ไม่แน่ใจนัก ลองเช็คดู) เริ่มแสดงที่โรงละครแห่งชาติ ทุกศุกร์ เสาร์/อาทิตย์ (7รอบ) ประมาณ 3 เดือน อ.ลมุล และ อ.เฉลย เป็นผู้คิดท่ารำ อ.นพรัตน์ ช่วยฝึกซ้อม น่าจะมี อ.ท่านอื่นอีก ลองเช็คดู

2. การสร้างสรรค์โบราณคดี ชุด ลพบุรี มีการถ่ายทอดให้กับนักแสดงเมื่อไหร่ ใครบ้าง ในโอกาสใด มีการถ่ายทอดอย่างไร (รวมถึงการฝึกหัดด้วย)

- ถ่ายทอดให้นักแสดงก่อนที่จะแสดงที่โรงละคร (ข้อ1) เพื่อให้ประชาชนชม
- นักแสดงมี 2 ชุด ชุดละ 5 คน สลับกันแสดงคนละอาทิตย์
- ชุดที่ 1 อ.ใบศรี (ตัวเอก) อ.จินดารัตน์ อ.ศรีจันทรา คุณบุษบา คุณนิธิวดี
- ชุดที่ 2 รศ. ผุสดี (ตัวเอก)นอกนั้นจำชื่อไม่ได้(ลองถามอ.แขกหรือหาจากสูจิบัตรที่แผนกนาฏศิลป กรมศิลป์)
- วิธีการถ่ายทอดและฝึกหัด ครูจะรำนำ ผู้แสดงรำตามที่ละท่า 2 ท่า ตัวเอกกับตัวธรรมดาแยกกันต่อท่า เมื่อได้ท่าแล้วจึงซ้อมรวมกัน

3. การแสดง ชุด ลพบุรี ใครเป็นผู้คัดเลือกนักแสดง มีเกณฑ์ในการคัดเลือกอย่างไร เพราะอะไรจึงเลือกอย่างนั้น เมื่อเลือกแล้วมีใครมาเป็นนักแสดงบ้าง มีกี่คน

- มีผู้ใหญ่หลายท่าน ผอ.กองศิลป วนศ. หน.ภาคนาฏศิลป อ.ลมุล อ.เฉลย (อ.นพรัตน์ น่าจะทราบดี)
- เกณฑ์คัดเลือก ไม่ทราบ แต่คิดว่าน่าจะใช้เกณฑ์ทั่วๆ ไปคือ ความเหมาะสมของรูปร่างหน้าตา (เทียบเคียงกับคนเขมรโบราณ) และความสามารถในการรำ

4. ผู้แสดงชุดแรก แสดงกี่ครั้ง ในโอกาสใดบ้าง และมีโอกาสถ่ายทอดให้ใครบ้าง โอกาสใด

- ดูจากข้อ 2

5. การแสดงต่อหน้าพระที่นั่งในหลวง ผลตอบรับเป็นอย่างไร ทั้งจากพระองค์ท่าน และประชาชน

- ครูจำไม่ได้ว่าการแสดงที่โรงละครครั้งนั้นในหลวงเสด็จหรือไม่ ต้องสอบถามคนที่แสดงชุด1
- ระบำโบราณคดีทุกชุดสวยงามมาก(ไม่เฉพาะชุดลพบุรีเท่านั้น) เพลงดนตรี เครื่องแต่งกาย ท่ารำและความสามารถของผู้แสดงทุกชุดสวยงามลงตัว อีกทั้งยังเป็นการแสดงที่แปลกใหม่ในวงการนาฏศิลป์ ผู้แสดงเองยังชอบมาก คนดูก็น่าจะชอบมากเช่นกัน

6. การแสดงดังกล่าวมีข้อแตกต่างจากในปัจจุบันอย่างไร (ท่า, แถว, จำนวนผู้แดสง,การตั้งซุ้ม, โอกาสในการแสดง, เครื่องแต่งกาย, ดนตรี, การคัดเลือกนักแสดง, การฝึกหัด-การถ่ายทอด)

- ทุกอย่างยังเหมือนสมัยแรก จะเพี้ยนไปบ้างก็คือท่ารำที่ผู้รำทำได้ไม่สวย ไม่ถูกต้อง เช่น วงแขน ที่จะต้องงอลงมาติดศีรษะ ก็ยืดขึ้นไปสูง น้ำหนักตัวในท่าต่อมือ(ตัวธรรมดา) ควรอยู่ตรงกลาง การหันหน้าตามจังหวะที่ต้องหันพร้อมกับไหล่ ไม่ใช่หันเฉพาะหน้า หรือการเดี่ยวขาปลายเท้าจะต้องแนบชิดกับลำขาช่วงบน มิใช่ช่วงล่าง หรือท่าที่ตัวเอกเดินวน เลข8 ที่ตัวธรรมดายืนนิ่ง จะต้องย่อตัวและเหลียวมองหลังให้มากที่สุดทุกก้าวที่เดิน เป็นต้น ฉะนั้นผู้ถ่ายทอดและผู้รับจะต้องรู้ท่ารำจริง จึงจะสามารถดำรงรักษาความสวยงามตามท่ารำต้นฉบับไว้ได้
- เครื่องแต่งกาย เข็มขัดใช้ผ้าดิ้นทอง ไม่ใช้โลหะ ศีรษะสมัยก่อนแยกเป็นชิ้นๆ ไม่สำเร็จรูปอย่างปัจจุบัน
- จะต้องเกล้าผม มีจุกบนศีรษะ เพื่อตั้งเกี้ยวและด้านหลังต้องโป่งมากๆเพื่อกะบังหน้าและกรอบหลังที่มาเกี่ยวกันแน่นยิ่งขึ้น มีพู่6ชิ้น เสียบบนศีรษะ2 ด้านข้างข้างละ2

7. จุดเด่นของการแสดงชุดนี้คืออะไร เป็นอย่างไร

- เพลงที่มีสำเนียงเขมร ท่ารำที่ต่างไปจากท่ารำไทย เครื่องแต่งกายที่สวยงามแปลกตา โดยเฉพาะความอลังการของศีรษะ

8. ผู้แสดงมีกลวิธีในการแสดงอย่างไร

- ต้องศึกษาให้เข้าใจประวัติและที่มาของท่ารำทุกท่าและถ้าได้เห็นท่ารำต้นแบบจะเป็นรูปปั้น ภาพวาด ภาพถ่าย...ก็จะช่วยให้เข้าใจท่ารำได้ดียิ่งขึ้น
- ตั้งใจฝึกซ้อมให้มาก จดจำท่าและเพลงให้แม่นยำ
- มีความมั่นใจในตนเองเมื่อออกแสดง

9. ท่ารำในการแสดงชุดนี้มีท่าใดบ้างที่นำมาจากเทวรูป, ปราสาทหิน, โบราณสถาน, โบราณวัตถุ, ภาพลายเส้น, ภาพจิตรกรรม, ประติมากรรม, ปูนปั้น, เอกสารโบราณ ฯลฯ นำมาจากที่ใด มีลักษณะอย่างไร เหมือนหรือต่างกับท่ารำการแดสงอย่างไร

- ไม่ได้เป็นผู้คิดท่าจึงไม่ทราบ โดยส่วนตัวเคยเห็นรูปปั้นสัมฤทธิ์และภาพนางอัปสรเขมร ตอนไปเที่ยวเขมร
- มีท่าทางตรงกับท่ารำลพบุรีหลายท่า จึงคิดว่าผู้สร้างท่ารำน่าจะได้เห็นภาพเหล่านั้นและนำมาใช้

เช่น -- ท่าตัวธรรมดาท่าแรกที่มือไขว้กันที่หน้าอก เหยียดขาออกข้างหนึ่ง
--ท่าต่อมือบัวบานกับตั้งวง
--ท่าตัวเอกออกมายืนด้านหลัง มือซ้ายจีบที่ไหล่ มือขวาตึงทอดไปตามขา
--ท่ายืนย่อ มือจรดศีรษะ อีกข้างจีบข้างหลัง

10. การแปรแถว, การตั้งซุ้ม, ท่ารำ ผู้สร้างสรรค์มีวิธีการคิดอย่างไร (ทั้งท่าหลัก และการเชื่อม (เฉพาะส่วนท่ารำ) แถวต้องการสื่ออะไรถึงแปรแบบนี้ (รวมถึงการตั้งซุ้ม) *ในคำถามเดียวกัน

- ตอบแทนผู้สร้างไม่ได้

11. การสร้างสรรค์และการถ่ายทอดการแสดงชุดนี้มีการปรับเปลี่ยนระหว่างการสร้างสรรค์และการถ่ายทอดหรือไม่ อย่างไร เพราะอะไรจึงทำอย่างนั้น

- มีการปรับเปลี่ยนในระหว่างการสร้างสรรค์หรือไม่ครูไม่ทราบ แต่ช่วงการถ่ายทอดไม่มี

12. ระบำโบราณคดี ชุด ระบำลพบุรี เริ่มมีการบรรจุอยู่ในหลักสอนการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ตั้งแต่เมื่อใด และในขณะนั้นใครเป็นอธิบดี

- ไปสอบถามอ.ที่ วนศ. เช่น อ.รัตติยะ อ.นพรัตน์

...หัวข้อสัมภาษณ์เกี่ยวกับ "ระบำลพบุรี"...

อาจารย์ศรีจันทรา ทิพโกมุท

อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป

ในวันที่ วันที่ 31 ตุลาคม พ.ศ.25513

(สัมภาษณ์ผ่าน อาจารย์ขวัญใจ คงถาวร)

---

1. การแสดงระบำโบราณคดี ชุด ลพบุรี เกิดขึ้นเมื่อไหร่ ใครคิด มีแนวคิดอย่างไร สื่อถึงอะไร มอบหมายให้ใครทำหน้าที่อะไรบ้าง มีวิธีการทำงานร่วมกันอย่างไร

- เกิดขึ้นในสมัย อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เมื่อปี พ.ศ.2510 คิดเลียนแบบประติมากรรมสมัยลพบุรี สื่อถึง ต้องการให้คนรู้เกี่ยวกับเหล่านางฟ้าลงมาร่ายรำ มอบหมายให้ครูลมุลคิดท่ารำ โดยมีครูเฉละเป็นผู้ช่วย อ.ธนิต แบ่งหน้าที่ มอบหมายให้แต่ละคนช่วยกันทำ

2. การสร้างสรรค์โบราณคดี ชุด ลพบุรี มีการถ่ายทอดให้กับนักแสดงเมื่อไหร่ ใครบ้าง ในโอกาสใด มีการถ่ายทอดอย่างไร (รวมถึงการฝึกหัดด้วย)

- ถ่ายทอดให้ตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ.2509 แล้ว
- คนที่ได้รับถ่ายทอดครั้งนั้นมี 10 คน โดยแบ่งเป็น 2 ชุด ชุดแรก ได้แก่ ครูขาว ครูนิธิวดี ครูยุ ครูบุษบา และครู (ศรีจันทรา) ซึ่งอายุน้อยสุด ส่วนชุดที่ 2 จำชื่อไม่ได้
- เวลาถ่ายทอดครูลมุลจะเป็นผู้ถ่ายทอดให้ด้วยตัวท่านเอง และให้ครูเฉลยคอยเป็นผู้ช่วย และในตอนนั้นจะมีการซ้อมทุกวัน ซ้อมเป็นเดือนๆ ซ้อมเยอะมาก เนื่องจากตอนนั้นเป็นช่วงเวลาโรงเรียนปิดเทอมด้วย

3. การแสดง ชุด ลพบุรี ใครเป็นผู้คัดเลือกนักแสดง มีเกณฑ์ในการคัดเลือกอย่างไร เพราะอะไรจึงเลือกอย่างนั้น เมื่อเลือกแล้วมีใครมาเป็นนักแสดงบ้าง มีกี่คน

- ครูลมุลเป็นผู้คัดเลือกนักแสดง และให้ อ.ธนิต เลือกว่านักเรียนคนไหนควรแสดงชุดอะไร ในชุดระบำลพบุรี อ.ธนิต ดูรูปหน้าเป็นเหลี่ยมเหมือนรูปหน้าของประติมากรรมสมัยลพบุรี เนื่องจากระบำลพบุรี สร้างขึ้นจากข้อมูลในสมัยลพบุรี

4. ผู้แสดงชุดแรก แสดงกี่ครั้ง ในโอกาสใดบ้าง และมีโอกาสถ่ายทอดให้ใครบ้าง โอกาสใด

- แสดงบ่อยมากๆ เนื่องจากหลังจากการแสดงครั้งแรกจบลง ก็ได้มีการเผยแพร่ตามโรงเรียนต่างๆ, ศาลามุขมาศ, สังคีตศาลา, โรงละคร (เล่นหลายรอบ ลงเป็นโปรแกรมลงทั้งเดือนถ้าเทียบกับปัจจุบัน)

5. การแสดงต่อหน้าพระที่นั่งในหลวง ผลตอบรับเป็นอย่างไร ทั้งจากพระองค์ท่าน และประชาชน

- ประชาชนชอบมาก ฮิตมาก ถ้าเปรียบกับปัจจุบันก็เหมือนกับระบำศรีชยสิงห์ที่ตระเวนเล่นหลายจังหวัด

6. การแสดงดังกล่าวมีข้อแตกต่างจากในปัจจุบันอย่างไร (ท่า, แถว, จำนวนผู้แดสง,การตั้งซุ้ม, โอกาสในการแสดง, เครื่องแต่งกาย, ดนตรี, การคัดเลือกนักแสดง, การฝึกหัด-การถ่ายทอด)

- ปัจจุบันท่ารำอาจเปลี่ยนไปบ้าง คือ ท่าออก (ท่าเดิมวิ่งๆ ออกมาแล้วก้าวเท้าขวาก่อนแล้วค่อยทอดเท้าซ้าย แต่ปัจจุบันวิ่งๆ ออกมาแล้วฉีกขาทอดเลย และอีกท่า คือ ท่าซุ้ม เวลาตัวรองนั่งจีบ (ท่าเดิมแยกฝั่งจีบคนละข้าง (จีบตามกันเป็นคู่ คือ ทั้งสองฝั่งจีบเข้าหากัน แต่ปัจจุบันจีบเข้าหากันเป็นคู่ใครคู่มัน)
- เครื่องแต่งกายเปลี่ยน คือ ศีรษะ เป็นศีรษะเกลี้ยง แล้วตรงพู่ใช้เสียบเอา แต่ปัจจุบันศีรษะเป็นแบบสำเร็จรูป
- เครื่องดนตรี เดิมมีกระจับปี่เล่นในวงด้วย แต่ปัจจุบันเล่นไม่ครบวง และไม่มีกระจับปี่ใช้เล่นแล้ว เล่นเครื่องดนตรีน้อยชิ้นลง หรือบางครั้งก็เอาระนาดมาเล่นด้วยก็มี
- การคัดเลือกนักแสดง เดิมนั้นดูรูปหน้าเหลี่ยมเป็นหลัก แต่ปัจจุบันดูที่ตัวสูงเท่ากัน รูปร่างเพรียว หน้าตาสวย
- การฝึกซ้อม เดิมซ้อมบ่อยมาก ใช้เวลาซ้อมนานมาก และซ้อมหลายรอบ แต่ปัจจุบันไม่ค่อยซ้อม อาจเนื่องจากระยะเวลาน้อยลง หรืออีกเหตุผลคือ เป็นระบำที่มีสอนในหลักสูตรอยู่แล้ว ดังนั้นเด็กนักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลปนั้นจะรำได้

7. จุดเด่นของการแสดงชุดนี้คืออะไร เป็นอย่างไร

- ท่ารำเลียนแบบประติมากรรมสมัยลพบุรี ผสมกับท่ารำบางท่านำมาจากนาฏยศาสตร์ และอีกอย่างคือเครื่องแต่งกายของระบำลพบุรีเป็นชุดแรกที่ใช้เสื้อสีเนื้อ แทนการไม่สวมเสื้อ

8. ผู้แสดงมีกลวิธีในการแสดงอย่างไร

- เน้นความสวยงาม

9. ท่ารำในการแสดงชุดนี้มีท่าใดบ้างที่นำมาจากเทวรูป, ปราสาทหิน, โบราณสถาน, โบราณวัตถุ, ภาพลายเส้น, ภาพจิตรกรรม, ประติมากรรม, ปูนปั้น, เอกสารโบราณ ฯลฯ นำมาจากที่ใด มีลักษณะอย่างไร เหมือนหรือต่างกับท่ารำการแสดงอย่างไร

- เกือบทุกท่าเอามาจากประติมากรรมสมัยลพบุรี

10. การแปรแถว, การตั้งซุ้ม, ท่ารำ ผู้สร้างสรรค์มีวิธีการคิดอย่างไร (ทั้งท่าหลัก และการเชื่อม (เฉพาะส่วนท่ารำ) แถวต้องการสื่ออะไรถึงแปรแบบนี้ (รวมถึงการตั้งซุ้ม) *ในคำถามเดียวกัน

- ไม่ทราบ

11. การสร้างสรรค์และการถ่ายทอดการแสดงชุดนี้มีการปรับเปลี่ยนระหว่างการสร้างสรรค์และการถ่ายทอดหรือไม่ อย่างไร เพราะอะไรจึงทำอย่างนั้น

- มีการกลายเรื่องท่ารำ นั่นอาจเป้ฯเพราะว่าคนถ่ายทอดมีความจำที่เลือนลาง

12. ระบำโบราณคดี ชุด ระบำลพบุรี เริ่มมีการบรรจุอยู่ในหลักสอนการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ตั้งแต่เมื่อใด และในขณะนั้นใครเป็นอธิบดี

- หลังจากการแสดงหน้าพระที่นั่งฯ ในครั้งนั้น ก็ได้บรรจุอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป ในหลักสูตรชั้นกลาง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2511 สมัย อ.ธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก ข

ประวัติของผู้ที่มีแนวคิดในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรม

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติของผู้ที่มีแนวคิดในการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรม

"นายธนิต อยู่โพธิ์"[1]

นายธนิต อยู่โพธิ์ เกิดที่ อำเภอตาคลี จังหวัดนครสวรรค์ ด้วยใจรักงานด้านนาฏศิลป์ ท่านจึงได้ศึกษาและทำงานด้านนี้ จนดำรงตำแหน่ง หัวหน้ากองการสังคีต กรมศิลปากร และเป็นอธิบดีกรมศิลปากร ในสังกัดกระทรวงศึกษาธิการ

เป็นที่ราบกันว่านาฏศิลป์ที่เคยเจริญรุ่งเรืองมาตั้งแต่ต้นสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ จนถึงสมัยรัชกาลที่ 6 หลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองแล้ว นับวันจะเสื่อมโทรมลงไป เพราะขาดผู้สนใจสนับสนุน ภาระอันหนักจึงตกอยู่กับ นายธนิต อยู่โพธิ์ หัวหน้ากองการสังคีต ที่ต้องฟื้นฟูปรับปรุงศิลปะด้านนาฏศิลป์ด้วยความลำบากยากเย็นตลอดมา และต้องประสบอุปสรรคนานับประการ แต่ด้วยจิตใจที่มุ่งมั่นในการปรับปรุงฟื้นฟูศิลปะแขนงนี้ให้จงได้ ท่านจึงได้ทุ่มเททำงานนี้อย่างจริงจัง โดยเริ่มปรับปรุงโขน–ละคร ซึ่งในตอนแรกท่านยึดโรงเรียนนาฏศิลป์ (ปัจจุบันเป็นโรงเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป) เป็นหลัก ท่านเน้นหนักไปในการเรียนวิชาศิลปะโขน ละคร ดนตรีไทย ดนตรีสากล และขับร้อง ได้เชิญศิลปินที่มีฝีมือทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี ทั้งจากบุคคลภายนอกมาร่วมเป็นครูฝึกสอนและถ่ายทอดศิลปะให้กับนักเรียนโรงเรียนนาฏศิลป์ ในระยะแรกๆ มีนักเรียนเพียงไม่กี่คน ต่อมาค่อยๆ เพิ่มมากขึ้น เมื่อนักเรียนเรียนจบแล้ว ท่านหาทางให้มีโอกาสได้แสดงนาฏศิลป์และดนตรีให้ประชาชนได้รับชม ในการนี้ท่านได้จัดการซ่อมแซมโรงละครศิลปากร

---

[1] http//www.google.co.th

ซึ่งตั้งอยู่ติดกับพระที่นั่งศิวโมกขพิมาน ในบริเวณพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร และได้กำหนดจัดแสดงโขน ละคร ปีละ 2 เรื่อง จนเป็นที่นิยมของผู้ชมเพิ่มขึ้นตามลำดับ

นอกจากโขน ละครแล้ว ท่านยังสนับสนุนให้เกิดนาฏศิลป์แบบคลาสสิก ทั้งยังให้ครูนาฏศิลป์อนุรักษ์ และพัฒนานาฏศิลป์พื้นบ้านในท้องถิ่นต่างๆ เช่น การเต้นกำรำเคียว ของ ชาวบ้านอำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ และได้นำออกแสดง เมื่อปี พ.ศ.2504, การรำเหย่ย จากชาวบ้านที่หมู่บ้านเก่า ตำบลจระเข้เผือก อำเภอเมืองกาญจนบุรี จังหวัดกาญจนบุรี และได้นำออกแสดง เมื่อปี พ.ศ.2506

ผลงานด้านนาฏศิลป์ชิ้นเยี่ยมของ อาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ ที่ทำให้เป็นที่โจทย์จรรย์และเป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไป คือ ระบำโบราณคดี ซึ่งประกอบด้วยระบำ 5 ชุด ได้แก่ ระบำทวารวดี ระบำศรีวิชัย ระบำลพบุรี ระบำเชียงแสน และระบำสุโขทัย เพื่อจัดแสดงถวายทอดพระเนตรหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ฯ เป็นปฐมฤกษ์ เนื่องในวโรกาสเสด็จพระราชดำเนินทรงเปิดพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร เมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม พ.ศ.2510

ตลอดเวลาที่ท่านได้ดำรงตำแหน่ง อธิบดีกรมศิลปากร ศิลปินทั้งหลายได้รับการเชิดชูเกียรติ ทั้งได้รับการสนับสนุนให้มีความเจริญรุ่งเรืองในหน้าที่ราชการ ซึ่งศิลปินบางท่านได้ตำแหน่งเป็นถึงข้าราชการชั้นเอก หรือชั้นพิเศษ มากมายหลายคน ส่วนทางด้านศิลปะก็มีความเจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างยิ่งในยุคนั้น

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติของผู้สร้างเครื่องศิราภรณ์

“ครูชิต แก้วดวงใหญ่”[2]

ครูชิต แก้วดวงใหญ่ หรือที่ผู้อยู่ในแวดวงโขนละครเรียกว่า “ครูชิต” ปัจจุบันมีนางสาวตาบทิพย์ แก้วดวงใหญ่ บุตรสาวและน้องๆได้สืบสานงานด้านนี้มาอย่างมุ่งมั่น หัวโขนรุ่นเก่าๆจากกรมมหรสพหลายศีรษะ ซึ่งบางส่วนจัดแสดงอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ครูชิตได้อนุรักษ์ซ่อมแซมไว้อย่างมีคุณค่า

ครูชิต สืบทอดวิชาการช่างหัวโขนและละครจากพระเทพยนตร์ (จำรัส ยันตระปราการณ์) และขุนสกุลบัณฑิต (คิริ ยันตระปราการณ์) น้องชายของพระเทพยนตร์ซึ่งเป็นคุณตา ได้นำนายชิตมาฝากไว้ที่วังสระปทุมให้เป็นมหาดเล็กของพระพันวัสสาอัยยิกาเจ้า เมื่ออายุ 18 ปี ได้ทูลขอพระพันวัสสาเพื่อขอเรียนวิชาศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่างและทำหัวโขนกับขุนสกุลบัณฑิต ในช่วงปลายสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

เมื่อสมัยสงครามโลกครั้ง 2 นายชิตได้นำเรื่องทำหัวโขนของคุณตาเล็กที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาจากพระเทพยนตร์มารักษา จนกระทั่งสงครามสงบ จึงลาออกจากราชการมาทำหัวโขนและละครให้กับกรมศิลปากร ส่วนผลงานที่สำคัญของครูชิต อาทิ หัวรำชัดชาตรี หัวนางเงือกในพระอภัยมณีสวมมงกุฎแทนกะบังหน้าแบบเก่า และตัวจระเข้ในเรื่องไกรทอง เป็นต้น

ปัจจุบันลูกๆครูชิตเป็นผู้ดูแลและสืบสานงานศิลป์ด้านนี้ หลังจากที่ครูชิตผู้สร้างหัวโขนละครแห่งบ้านบาตรได้ล่วงลับไปแล้วกว่า 20 ปี

---

[2] http//www.google.co.th

ประวัติของผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย

“นายสนิท ดิษฐพันธุ์”[3]

นายสนิท ดิษฐพันธุ์ เกิดเมื่อวันที่ 12 พฤษภาคม พุทธศักราช 2465 ที่กรุงเทพมหานคร เป็นศิลปินอาวุโสคนสำคัญด้านจิตรกรรมผู้บุกเบิกศิลปะสมัยใหม่ ของประเทศไทย และมีผลงานจิตรกรรมดีเด่นเป็นที่ยอมรับในวงการศิลปะและศิลปศึกษาเป็นศิลปินที่อุทิศตนให้กับการสร้างสรรค์ศิลปะเป็นเวลายาวนานกว่า 50 ปี ผลงานบุกเบิกที่สำคัญคือผลงานจิตรกรรมแบบสมัยใหม่ ที่นำเอารูปแบบและเรื่องราวประเพณีไทยโบราณมาผสมผสานกับรูปแบบและวิธีการใหม่ และผลงานจิตรกรรมภาพเหมือนคนสีน้ำมันในแบบสากล นอกจากงานสร้างสรรค์ ยังมีบทบาทในการอนุรักษ์ศิลปะและให้บริการสังคมด้วยศิลปะและวิชาการอย่างกว้างขวาง ได้แสดงผลงานต่อสาธารณะในนิทรรศการศิลปะทั้งในและต่างประเทศ จนได้รับรางวัลและเกียรติคุณมากมาย ในด้านการถ่ายทอดประสบการณ์และวิชาการเป็นอาจารย์สอนวิชาจิตรกรรมที่มหาวิทยาลัยศิลปากร ในยุคก่อตั้งและรับราชการในกองหัตถศิลป์ กรมศิลปากร ตั้งแต่ พ.ศ.2483 ได้ลาออกจากราชการเมื่ออายุครบ 55 ปี เพื่อสร้างสรรค์ศิลปะอย่างอิสระ ได้อุทิศตนเองให้แก่งานราชการอย่างเต็มที่ ในปัจจุบันยังคงสร้างสรรค์งานศิลปะและใช้ชีวิตอย่างสงบเรียบง่าย เป็นศิลปินผู้มีคุณสมบัติเพียบพร้อมทุกประการ เป็นแบบอย่างที่ดีแก่อนุชนรุ่นหลังได้เป็นอย่างดี

นายสนิท ดิษฐพันธุ์ จึงได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปีพุทธศักราช 2532

---

[3] http//www.google.co.th

ประวัติของผู้ประพันธ์ทำนองเพลง

“ครูมนตรี ตราโมท”[4]

ครูมนตรี ตราโมท นามเดิม บุญธรรม เกิดเมื่อ ๑๗ มิถุนายน ๒๔๔๓ ที่ตำบลท่าพี่เลี้ยง อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี ศึกษาวิชาสามัญที่โรงเรียนประจำจังหวัด ส่วนวิชาดนตรีไทยได้รับการศึกษาที่สำนักวัดสุวรรณภูมิ จังหวัดสุพรรณบุรี ต่อมาไปศึกษาเพิ่มเติมที่สำนักบ้านบางกะพร้อมของครูสมบุญ สมสุวรรณ จังหวัดสมุทรสงคราม ได้รับความรู้อย่างแตกฉานทั้งแตรวงและปี่พาทย์ รวมทั้งวิธีการแต่งเพลงไทย ปี พ.ศ.๒๔๖๐ ครูมนตรีเข้ารับราชการในกรมพิณพาทย์หลวง กรมมหรสพ ของสำนักพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งมีพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นเจ้ากรม ด้วยความรู้ความสามารถทางดนตรีไทยที่มีอยู่พอตัวจึงได้รับการคัดเลือกให้เข้าอยู่ในวงตามเสด็จพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เครื่องดนตรีที่ถนัดเป็นเอกคือ ระนาดทุ้ม จนภายหลังได้สมญาว่า บุญธรรมทุ้ม

ณ กรมมหรสพนี้นอกจากจะได้ประสบการณ์และความรู้ด้านดนตรีไทยชั้นสูงแล้ว ครูมนตรียังได้รับการศึกษาสายสามัญจนจบระดับมัธยมปลายที่โรงเรียนพรานหลวงด้วยความอนุเคราะห์ของคุณครูหลวงวิเศษธีระการ (เธียร วรธีระ) ภายหลังสมัครเข้าเรียนนิติศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ สอบได้ ๓ ภาค ไม่มีเวลาศึกษาต่อด้วยมีงานราชการมากจึงต้องยุติการศึกษาวิชากฎหมายเพียงเท่านั้น

---

[4] http//www.google.co.th

ผลงานการแต่งเพลงไทยของครูมนตรี มีจำนวนมากมาย เกือบ ๒๐๐ เพลง ผลงานที่รู้จักแพร่หลาย ได้แก่ เพลงโสมส่องแสง (เถา) เพลงเขมรปี่แก้วทางสักวา ๓ ชั้น เพลงชุมนุมเผ่าไทย เพลงระบำนพรัตน์ เพลงระบำกฤษดาภินิหาร เพลงระบำโบราณคดี เพลงม่านมงคล ทำนองเพลงรำวงมาตรฐาน งามแสงเดือน รำมาซิมารำ คืนเดือนหงาย หรือดวงจันทร์วันเพ็ญ เป็นต้น

เพลงไทยที่ท่านแต่งเป็นเพลงแรกเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๖๓ คือเพลงโหมโรงต้อยตริ่ง ๓ ชั้น ท่านเขียนเล่าในเรื่องนี้ไว้ในเอกสารประวัติและผลงานของท่านไว้ว่า “เพลงแรกที่แต่งคือ เพลงต้องตริ่ง ๓ ชั้น ในการแต่งครั้งแรกมีความรู้สึกว่าตนเองยังเป็นเด็ก เกรงว่าแต่งออกไปแล้วจะไม่มีผู้รับเอาไปบรรเลง จึงอาศัยชื่อหมื่นประคมเพลงประสาน (ใจ นิตยผลิน) ให้เป็นผู้ร่วมด้วย” เมื่อเพลงต้อยตริ่งมีผู้ต้อนรับ แม้วงหลวงก็นำไปบรรเลงจึงแต่งเพลงอื่นๆ ต่อมา เพลงที่แต่งเป็นอันดับ ๒ คือ เพลงพม่าเห่ (เถา)

ความภาคภูมิใจครั้งยิ่งใหญ่ของครูมนตรี เมื่อได้รับชื่อว่าเป็นผู้ที่ตีขิมในวงหลวงเป็นคนแรก เพื่อถวายพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวขณะประชวรที่พระราชวังพญาไทและต้นปี พ.ศ.๒๔๖๘ ก่อนรัชกาลที่ ๖ จะสวรรคต กรมมหรสพให้ประกอบพิธีไหว้ครูและให้ข้าราชการกรมพิณพาทย์หลวงเรียนเพลงองค์พระพิราพ อันเป็นเพลงหน้าพาทย์สูงสุดโดยเชิญครูทองดี ชูสัตย์ มาเป็นผู้ทำพิธีครอบประสิทธิ์ประสาท ครูมนตรีเป็น ๑ ใน ๖ ท่านของผู้ที่ได้รับการคัดเลือกให้ได้รับการครอบในครั้งนั้น ได้แก่ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) พระเพลงไพเราะ (โสม สุวาทิต) หลวงบำรุงจิตเจริญ (ธูป สาตนะวิสัย) หลวงสร้อยสำเนียงสนธ์ (เพิ่ม วัฒนะวาทิน) หมื่นคนธรรพประสิทธิสาร (แตะ กาญจนะผลิน) และนายมนตรี ตราโมท

ปี พ.ศ. ๒๔๗๐ วิทยุกระจายเสียงในประเทศไทยเริ่มก่อตั้งด้วยพระดำริของพลเอกพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าบุรฉัตรไชยการ กรมพระกำแพงเพ็ชรอัครโยธิน ที่วังบ้านดอกไม้ ต่อมาย้ายมาดำเนินการที่สถานีวิทยุศาลาแดง ครูมนตรีขณะนั้นประจำอยู่แผนกปี่พาทย์หลวงต้องไปบรรเลงกระจายเสียงทุกสัปดาห์ที่สถานี ๗ พีเจ และ ๑๑ พีเจ ครูมนตรีประจำอยู่วงโหรีและเครื่องสาย นอกจากเป็นผู้บรรเลงยังต้องช่วยแต่งเพลงใหม่เป็นจำนวนมาก ต่อมาจึงตั้งคณะละครวิทยุของตนเอง ชื่อคณะตรีศิลป์ จัดการแสดงละครสาระบันเทิงสำหรับเด็กประกอบสังคีตเพื่อเสริมสร้างจริยธรรมแก่เด็ก บทร้องดอกไม้บูชาครูและบทละครเรื่องวนาวัน โดยใช้นามปากกาว่า “อัจฉรพรรณ”

ครูมนตรีใฝ่ใจศึกษาหาความรู้ไม่เคยหยุดนิ่ง เมื่อพระเจนดุริยางค์ (ปีติ วาทยะกร) ตั้งโรงเรียนสอนโน้ตและดนตรีสากล ชื่อโรงเรียนวิทยาสากลดนตรี ครูมนตรีเข้าศึกษาในโรงเรียนนี้จึงมีความรู้ทางโน้ตสากลและดนตรีสากล ทำให้ความรู้ทางดนตรีของท่านกว้างขวาง ยิ่งขึ้น ปี พ.ศ.

๒๔๗๘ ท่านได้รับรางวัลที่ ๑ จากการแต่งเพลงวันรัฐธรรมนูญ ปี พ.ศ.๒๔๘๒ ชนะเลิศการประกวดแต่งเพลงวันชาติ

ผลงานด้านดุริยางคศิลป์ กวีนิพนธ์ คีตวรรณกรรม สารคดีและวิชาการของครูมนตรีส่งผลให้ท่านได้รับการพิจารณาเกียรติคุณนานับประการดังที่รับทราบกันทั่วไป และยังประโยชน์ให้ความบันเทิงความรู้ และสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมอันยิ่งใหญ่แก่ชาติไทยด้วยคุณูปการของท่าน ศิษย์และผู้นิยมผลงานของท่านจึงร่วมกันก่อตั้งมูลนิธิมนตรี ตราโมท ขึ้นเมื่อฉลองอายุครบ ๗ รอบ ปัจจุบันสำนักงานอยู่ที่ ๘๑ หมู่ ๑๑ ซอยพิชยนันท์ ๒ ตำบลตลาดขวัญ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี

เมื่อครูมนตรี ถึงแก่อนิจกรรมเมื่อวันที่ ๖ สิงหาคม ๒๔๓๘ คณะกรรมการมูลนิธิมนตรี ตราโมท มีมติให้จัดงานวันครูมนตรี ตราโมท เพื่อเชิดชูเกียรติของท่านและเป็นการสืบสานมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาติ จึงดำเนินการนำความกราบบังคมทูลสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เพื่อทรงพระราชวินิจฉัยกำหนดวันครูมนตรี ตราโมท และในวันที่ ๓๑ ตุลาคม ๒๔๓๙ พระราชทานพระราชกระแสกำหนดวันคล้ายวันเกิดของครูมนตรี ตราโมท (๑๗ มิถุนายน) เป็นวันครูมนตรี ตราโมท สืบไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติของผู้ประพันธ์ทำนองเพลง

“คุณครูลมุล ยมะคุปต์”[5]

นางลมุล ยมะคุปต์ หรืออีกชื่อหนึ่งที่บรรดาศิษย์ทั้งหลายจะขนานนามให้ท่านด้วยความเคารพรักอย่างยิ่งว่า “คุณแม่ลมุล” เป็นธิดาของร้อยโท นายแพทย์จีน อัญธัญภาติ กับ นางคำมอย อัญธัญภาติ (เชื้อ อินต๊ะ) เกิดเมื่อวันที่ 2 มิถุนายน พ.ศ.2488 ณ จังหวัดน่าน ในขณะที่บิดาขึ้นไปราชการสงครามปราบกบฏเงี้ยว (กบฏ จ.ศ. 1264 ปีขาล พ.ศ.2445)

ประวัติการศึกษา

เริ่มต้นเรียนวิชาสามัญที่โรงเรียนสตรีวิทยา เมื่ออายุได้ 5 ขวบ เรียนได้เพียงปีเดียว บิดานำไปกราบถวายตัวเป็นละคร ณ วังสวนกุหลาบ ในสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ซึ่งอยู่ในความปกครองของคุณท้าวนารีวรคณารักษ์ (แจ่ม ไกรฤกษ์)

การศึกษาหัดนาฏศิลป์ที่วังสวนกุหลาบนั้น มีหลักและวิธีการอย่างเข้มงวดกวดขันมีตารางฝึกตั้งแต่เช้าตรู่ และดำเนินตลอดไปทั้งวัน เช่น

เวลา 05.00 น. เริ่มฝึกหัดรำเพลงช้า เพลงเร็วที่สนามหน้าพระตำหนัก เมื่อรำเพลงช้า เพลงเร็ว จนจบกระบวนท่าแล้ว ผู้ฝึกหัดเป็นตัวพระจะแยกไปเต้นเสา (ฝึกหัดเพื่อให้มีกำลังขาแข็งแรง) แล้วแยกไปเต้นแม่ท่ายักษ์ และออกกราว ผู้ฝึกหัดเป็นตัวนางก็จะแยกไปเต้นแม่ท่าลิง

---

[5] พิไลโฉม สัมมานันท์, คุณานุสรณ์ ครบรอบ 100 ปี ครูลมุล ยมะคุปต์. (กรุงเทพฯ : ม.ป.พ., 2548), หน้า 18 – 30 .

07.00 น. พักอาบน้ำ

08.00 น. รับประทานอาหารเช้า

09.00 น. เริ่มเรียนวิชาสามัญ

12.00 น. พักกลางวัน

13.00 – 16.00 น. ซ้อมการแสดงทั้งโขน – ละคร

16.00 น. เป็นต้นไป พักผ่อนตามอัธยาศัย

20.00 – 24.00 น. ฝึกซ้อมการแสดงเข้าเรื่อง ละครใน ละครนอก ละครพันทาง รวมทั้งโขน

การฝึกหัดนาฏศิลป์ดังกล่าวนี้ ผู้ฝึกจะต้องมีความอดทนและมีความตั้งใจจริงจึงจะสามารถปฏิบัติได้ดี ทั้งยังต้องมีพรสวรรค์เป็นพิเศษอีกด้วย นางลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้มีคุณสมบัติพร้อมทุกประการ จึงได้รับการคัดเลือกให้ฝึกหัดเป็นตัวพระแต่แรกเริ่ม ท่านครูที่ประสิทธิ์ประสาทวิทยาการด้านนาฏศิลป์ ให้แก่ท่านมีดังนี้ คือ

ท่านครูที่ทำการสอนเป็นประจำ ณ วังสวนกุหลาบ

1. หม่อมครูแย้ม หม่อมละครในสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุญนาค) สอนบทบาทของตัวเอกทางด้านละครใน เช่น อิเหนา ย่าหรันฯ

2. หม่อมครูอึ่ง หม่อมละครในสมเด็จพระบัณฑูรฯ (เข้าใจว่า คือ กรมพระราชวังบวรวิชัยชาญ) สอนในเรื่องของเพลงหน้าพาทย์ และบทบาทตัวเอก ตัวรอง เช่น บทบาท พระวิศนุกรรม พระมาตุลี บทบาทของตัวยักษ์ เช่น อินทรชิต รามสูรย์ ฯลฯ

3. หม่อมครูนุ่ม หม่อมในกรมหมื่นสถิตธำรงสวัสดิ์ (พระองค์เจ้าเนาวรัตน์) เดิมเป็นละครในสมเด็จพระบัณฑูรฯ ท่านเป็นครูฝ่านาง สอนบทบาทเกี่ยวกับตัวนาง เช่น ศุภลักษณ์อุ้มสม และบทบาทของตัวนางที่เป็นตัวประกอบ

ท่านครูที่สอนพิเศษ มีดังนี้คือ

1. ท้าววรจันทร์ (วาด) ในรัชกาลที่ 4 สอน เพลงช้านารายณ์ ซึ่งใช้สำหรับการรำบวงสรวงเทพยดาโดยเฉพาะ

2. เจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4 สอนบทบาทตัวเอกในละครพันทาง เรื่อง ลิลิตพระพลอ พญาแกรก พญาราชวังสัน โดยเฉพาะบทบาทของพระลอทุกตอน

3. เจ้าจอมมารดาทับทิม ในรัชกาลที่ 5 สอนบทบาทตัวเอกละครในบางตัว เช่น บทบาทของตัวย่ารัน ตอน ย่าหรันรักนางเกนหลง

4. เจ้าจอมมารดาสาย ในรัชกาลที่ 5 สอน ท่ารำ “ฝรั่งคู่” ทั้งพระและนาง

5. เจ้าจอมละม้าย ในรัชกาลที่ 5 สอน ท่ารำ “ฝรั่งคู่” ทั้งพระและนาง

6. พระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) เป็นผู้ทบทวนความรู้ และเกร็ดด้านนาฏศิลป์ต่าง ๆ และเป็นผู้ประกอบพิธีครอบ มอบกรรมสิทธิ์ให้เป็นครูเมื่ออายุได้ 18 ปี

7. คุณนัฏกานุรักษ์ (เทศ สุวรรณภารต) เป็นผู้ทบทวนและฝึกหัดเพิ่มเติมวิชาด้านนาฏศิลป์ในระยะหลังต่อมา

8. ท่านครูหงิม เป็นครูผู้เชี่ยวชาญในบทบาทของละครนอก และละครพันทางอย่างยิ่ง เป็นผู้ฝึกสอนบทบาทของตัวเจ้าเงาะ ในเรื่องสังข์ทองทุกตอน เป็นผู้ประสิทธิ์ประสาทเพลงหน้าพาทย์ศักดิสิทธิ์ คือเพลงกลมเงาะ และสอนบทบาทตัวเอกในละครพันทางเรื่องราชาธิราช เช่น สมิงพระราม สมิงนครอินทร์ ราชาธิราช มังรายกะยอชวา พระเจ้าฝรั่งมังฆ้อง ฯลฯ

ผลงานวิชาการด้านนาฏศิลป์ที่ได้รับถ่ายทอดจากท่านครู

ลำดับที่	เพลง	ได้รับการถ่ายทอดจาก
1.	เพลงช้า เพลงเร็ว	หม่อมครูอึ่ง
2.	เพลงเชิด เสมอ	หม่อมครูอึ่ง
3.	พญาเดิน	หม่อมครูอึ่ง
4.	เหาะ	หม่อมครูแย้ม
5.	โคมเวียน	หม่อมครูแย้ม
6.	เสมอลาว	หม่อมครูหงิม
7.	เสมอแขก	หม่อมครูหงิม
8.	เสมอมอญ	หม่อมครูหงิม
9.	เสมอพม่า	หม่อมครูหงิม
10.	เสมอจีน	หม่อมครูอึ่ง
11.	เสมอฝรั่ง	หม่อมครูหงิม
12.	สก็อต (ระบำฝรั่ง)	หม่อมครูหงิม
13.	รำมะนา (ระบำฝรั่ง)	หม่อมครูหงิม
14.	ฉายกริช (รำกริชอิเหนา)	หม่อมครูแย้ม
15.	ฉากพระขรรค์ (รำตรวจพลถือพระขรรค์)	ท้าววรจันทร์ (วาด) ในรัชกาลที่ 4
16.	ฉากกระบองยาว (รำตรวจพลถือกระบองยาว)	หม่อมครูหงิม
17.	ฉากดาบ (รำตรวจพลถือดาบ)	หม่อมครูหงิม
18.	รำตาว (ตาวเป็นมีดยาวชนิดหนึ่ง)	ท่านครูที่คุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่ (เจ้าแก้วนวรัฐ)
19.	รำกริชคู่สะระหม่า (รบกริชอิเหนา)	หม่อมครูอึ่งและหม่อมครูแย้ม

ลำดับที่	เพลง	ได้รับการถ่ายทอดจาก
20.	รำกริชเดี่ยวสะระหม่า (รำกริชอิเหนาตอนบวงสรวง)	หม่อมครูแย้ม
21.	รำกริชมลายูสะระหม่าแขก	หม่อมครูอึ่ง
22.	รำดาบคู่	เจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 4
23.	รำกระบี่	หม่อมครูอึ่งและหม่อมครูแย้ม
24.	รำทวน	หม่อมครูอึ่งและหม่อมครูแย้ม
25.	รำหอกซัด (ตอนศึกกระหมังกุหนิง)	หม่อมครูอึ่งและหม่อมครูแย้ม
26.	รำง้าว (รำอาวุธเดี่ยวถวายหน้าพระที่นั่ง)	หม่อมครูอึ่งและหม่อมครูแย้ม
27.	ไม้จีน 14 ไม้ (ท่ารบอาวุธจีน)	หม่อมครูหงิม
28.	ไม้บู๊จีน (ไม้รบตัวกามนีละครเรื่องราชาธิราช)	หม่อมครูหงิมหม่อมครูอึ่ง
29.	กราวใน	หม่อมครูอึ่ง
30.	กราวนางยักษ์	หม่อมครูแย้ม
31.	รำเชิดฉิ่งตัดดอกไม้ (อิเหนาตัดดอกลำเจียก)	หม่อมครูแย้ม
32.	รำเชิดฉิ่งลักนาง (ย่าหรันลักนางเกนหลง)	หม่อมครูแย้ม
33.	รำเชิดฉิ่งจับม้า (พระมงกุฎจับม้าอุปการในเรื่องรามเกียรติ์)	หม่อมครูแย้ม
34.	รำเชิดฉิ่งแผลงศร	เจ้าจอมมารดาสาย
35.	รำฝรั่งคู่ (การรำอวดฝีมือระหว่างพระเอก-นางเอก)	และเจ้าจอมละม้ายในรัชกาลที่ 5 หม่อมครูแย้ม
36.	รำฝรั่งเดี่ยว (การร่ายรำอวดฝีมือตัวเอก)	หม่อมครูแย้ม
37.	ลงสรงปี่พาทย์ (รำลงสรงใช้ปี่พาทย์บรรเลงเพลงโทนไม่มีบทร้อง) ลงสรงสุหร่าย (เพลงทรงสุหร่าย มีบทร้อง)	
38.	ลงสรงโทน (เพลงโทน มีบทร้อง) โทนม้า (เพลงโทนชมม้า)	เจ้าจอมละม้ายในรัชกาลที่ 5
39.	ฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง (สองนางรำเบิกโรง	หม่อมครูอึ่ง
40.	ตามบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 4)	หม่อมครูอึ่ง
41.	ตระนิมิต	หม่อมครูอึ่ง
42.	ตระบองกัน	หม่อมครูอึ่ง
43.	ชำนาญ	หม่อมครูแย้ม

ลำดับที่	เพลง	ได้รับการถ่ายทอดจาก
44.	รำปฐมหางนกยูง(พระมาตุลีจัดพล)	หม่อมครูอึ่ง
	โลม-ตระนอน	เจ้าจอมมารดาสายในรัชกาลที่ 5
45.	สาธุการ	
46.	กลมกิ่งไม้เงินทอง (รำเบิกโรงถือกิ่งไม้เงินทองใช้	หม่อมครูอึ่ง
47.	หน้าพาทย์เพลงกลม)	หม่อมครูอึ่ง
48.	เสมอมาร	หม่อมครูแย้ม
49.	เสมอเถร	เจ้าจอมมารดาทับทิมในรัชกาลที่5
50.	บาทสกุณี	และหม่อมครูแย้ม
51.	เชิดฉานรุกรัน	พระยานัฏกานุรักษ์
52.	เสมอข้ามสมุทร	พระยานัฏกานุรักษ์
53.	กลมพระขรรค์	หม่อมครูแย้ม
54.	เพลงช้านารายณ์	ท้าววรจันทร์ (วาด) ในรัชกาลที่ 4
55.	เชิดฉิ่งศรทนง	หม่อมครูแย้ม
56.	พราหมณ์เข้า	หม่อมครูอึ่ง
57.	พราหมณ์ออก	หม่อมครูอึ่ง
58.	ตระนารายณ์ (หน้าพาทย์ตระนิมิตรำท่านารายณ์)	หม่อมครูแย้ม
59.	ตระนารายณ์บรรทมสินธุ์	หม่อมครูอึ่ง
60.	ตระบรรทมไพร	หม่อมครูอึ่ง
61.	ตระสันนิบาต	หม่อมครูอึ่ง
	กลมเงาะ	หม่อมครูหงิม

นอกจากวิชาต่างๆ ที่ได้รับการถ่ายทอดจากท่านครูโดยตรงแล้ว ยังมีท่ารำและกระบวนท่ารำอีกมากมายที่อาศัยจดจำจากสิ่งที่เคยพบเห็นซึ่งตรงกับสำนวนที่ว่า “ครูพักลักจำ” เช่น กระบวนท่ารำแบบพม่า มอญ หลายชุดที่ได้ค้นคิดประดิษฐ์ขึ้น

ชีวิตการศึกษาในวังสวนกุหลาบ ดำเนินไปด้วยดีและประสบผลสำเร็จสูงสุด คือ ได้รับคัดเลือกให้เป็นตัวเอก ตั้งแต่เริ่มการฝึกหัดตั้งแต่อายุ 6 ขวบ จนกระทั่งกราบบังคมลาจากวังสวนกุหลาบไปรับพระราชทานสนองพระคุณเป็นละครใน สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าฯ กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย ณ วังเพชรบูรณ์ ร่วมกับเพื่อนละครอีกหลายท่าน ท่านได้ออกแสดงเป็นตัวเอกหลายครั้ง คือ ออกแสดงครั้งแรก เรื่องสังข์ทอง โดยแสดงเป็นตัวหกเขย (เขยตัวสุดท้าย) อยู่ปลาย

แถว ต่อมาแสดงเป็นพระมาตุลี จะได้หน้าพาทย์ปฐมเพราะจะต้องไปจัดทัพ และได้เลื่อนขึ้นเป็นสังข์ทองต่อมา

ขณะที่อยู่ในวังสวนกุหลาบนั้น ท่านได้รับเกียรติสูงสุดให้เป็นตัวนายโรงของทุกเรื่องทั้งละครนอก ละครใน ละครพันทาง เช่น

ละครใน

เรื่อง	แสดงเป็น
อิเหนา	อิเหนา สียะตรา สังคามาระตา วิหยาสะกำ
อุณรุท	อุณรุท
รามเกียรติ์	พระราม พระมงกุฎ อินทรชิต
นารายณ์สิบปาง	พระนารายณ์ พระคเณศ

ละครนอก

เรื่อง	แสดงเป็น
สังข์ทอง	เขยเล็ก พระวิษณุกรรม พระมาตุลี พระสังข์ เจ้าเงาะ
เงาะป่า	ซมพลา ฮเนา
สังข์ศิลป์ชัย	สังข์ศิลป์ชัย ศรีสัณพ์
พระอภัยมณี	พระอภัยมณี ศรีสุวรรณ สุดสาคร อุศเรน เจ้ามหุต

ละครพันทาง

เรื่อง	แสดงเป็น
ลิลิตพระลอ	พระลอ
ราชาธิราช	สมิงพระราม สมิงนครอินทร์
ขุนช้าง-ขุนแผน	พระพันวษา พระไวย พลายบัว

ขณะที่ย้ายออกจากวังสวนกุหลาบมาอยู่ในวังเพชรบูรณ์นั้น ท่าได้เติบโตมากแล้วชีวิตในวังเพชรบูรณ์เปลี่ยนแปลงไปจากชีวิตในวังสวนกุหลาบหลายประการ ทั้งนี้เนื่องจาก ทูลกระหม่อมเจ้าฟ้าจุฑาธุช ทรงมีพระประสงค์ที่จะให้พวกละครมีความรู้ความสามารถที่จะออกไปเป็นแม่บ้านที่ดี มิใช่เพียงแต่รำละครเท่านั้น ครั้งแรกที่เข้าไปรับสนองพระกรุณาอยู่นั้น ตำหนักที่ประทับเพิ่งจะเริ่มลงมือก่อสร้าง ทูลกระหม่อมฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ปลูกเรือนกินนรรำ ประทานให้เป็นที่อยู่ของพวกละคร เรือนกินนรรำนี้ตั้งชื่อตามเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่ง และมีสิ่งก่อสร้างอีกหลายอย่างที่ทรงตั้งชื่อหน้าพาทย์หรือเพลงต่างๆ

ภายในเรือนกินนรรำ แบ่งออกเป็นห้องเล็กๆ เพื่อให้บรรดานางละครพักอาศัย ห้องละครมีอุปกรณ์พร้อมสิ้นทุกอย่าง เปรียบได้กับหอพักในปัจจุบัน และที่สำคัญก็คือ ทุกห้องจะมีที่ประดิษฐานภาพพระพุทธรูป ภาพศิรษะพระภรตฤษี พร้อมทั้งคำนมัสการ เพื่อให้พวกละครได้กราบไหว้บูชา คำนมัสการได้นำมาถ่ายทอดให้กับศิษย์หลายคน ซึ่งเป็นครูอยู่ในวิทยาลัยนาฏสิลป์

ชีวิตประจำวันในวังเพชรบูรณ์ เริ่มด้วยในตอนเช้าตรู่ทุกๆ วัน พวกละครซึ่งมีหัวหน้าควบคุม 4 ท่าน จัดแบ่งเป็นหมู่ มีสมาชิกหมู่ละ 30 คน

หมู่ที่ 1 นางสาวลมุล มุฑุวรรณ์ เป็นหัวหน้า
หมู่ที่ 2 นางสาวสร้อยทอง กาญจนลดา เป็นหัวหน้า
หมู่ที่ 3 นางสาวน้อม ประจายะกฤต์ เป็นหัวหน้า
หมู่ที่ 4 นางสาวฮวย รัชฎพฤกษ์ (เฉลย ศุขะวณิช) เป็นหัวหน้า

ในแต่ละวัน 2 หมู่ จะผลัดกันควบคุมสมาชิกไปเก็บดอกไม้ (ดอกพุทธชาด) แล้วนำมาร้อยกรองพวงมาลัย วันละ 2 พวง เพื่อนำขึ้นไปทูลเกล้าฯ ถวายกระหม่อมฯ ทั้งนี้เป็นพระประสงค์ที่จะหัดให้พวกละครได้ทำการฝีมือ หลังจากนั้นพวกละครรุ่นใหญ่ (รุ่น น.ส.ลมุล น.ส.เฉลย) จะฝึกหัดการรำเพลงช้า เพลงเร็วให้กับละครรุ่นน้อง เพื่อฝึกหัดการเป็นครูเสร็จสิ้น การสอนละครรุ่นใหญ่จะลงฝึกซ้อมการแสดงจากบรรดาท่านครูผู้ใหญ่ เมื่อเสร็จสิ้นการฝึกซ้อมถึงเวลาพัก พวกละครจะออกไปฝึกหัดการเรือนกับบรรดาข้าหลวงห้องเครื่อง ซึ่งส่วนใหญ่สมัครใจจะฝึกหัดเครื่องคาว เพราะมีโอกาสได้ออกนอกบริเวณ คุณครูลมุลก็เป็นท่านหนึ่งที่สมัครใจไปฝึกหัดการปรุงเครื่องคาว คุณครูเฉลยเป็นท่านเดียวเท่านั้นที่ไปฝึกหัดการปรุงเครื่องหวาน ซึ่งไม่มีโอกาสได้ออกนอกบริเวณ ในบางครั้งทูลกระหม่อมฯ จะโปรดให้พวกละครหัดตัดเย็บเสื้อผ้า และเครื่องนุ่งห่มแบบง่ายๆ เช่น สนับเพลาจีน ก็โปรดให้พวกละครตัดเย็บถวาย โดยอยู่ในความควบคุมดูแลของข้าหลวง

ชีวิตในวังระยะนั้น พวกละครเห็นว่าเบื่อหน่าย เพราะมีงานที่ต้องทำอยู่ตลอด เวลาครั้นเมื่อเติบโตมีครอบครัวแล้ว จึงซาบซึ้งนพระมหากรุณาธิคุณเป็นที่สุดมิได้ การแสดงละครในวังเพชรบูรณ์ก็ดำเนินไปตามปกติ เช่นเดียวกับวังสวนกุหลาบ คือ มีการซ้อมเข้าเรื่องในตอนกลางคืนทุกวัน สับเปลี่ยนไปตามพระประสงค์ว่าจะให้ซ้อมเรื่องใดตอนใด โดยเฉพาะละครดึกดำบรรพ์นั้นโปรดมากเป็นพิเศษได้แสดงหลายครั้ง และทรงควบคุมอย่างใกล้ชิด ทั้งเรื่องฉาก แสงสี แม้เรื่องการแต่งตัวละครทุกครั้งจะทรงด้วยพระองค์เอง และอีกอย่างหนึ่งที่ควรกล่าวถึง คือ ทรงโปรดให้พวกละครทุกคนหัดตีฆ้องใหญ่เพื่อฝึกให้มีความเข้าใจในเรื่องทำนองเพลงและจังหวะ อันเป็นประโยชน์อย่างมาก กิจการละครในสำนักวังเพชรบูรณ์ดำเนินไปด้วยความราบรื่นด้วยระยะเวลาอันสั้นเพียง 3-4 ปี ขณะที่นางสาวลมุล มีอายุได้ประมาณ 20 ปี ทูลกระหม่อมเจ้าฟ้าจุฑาธุชก็สิ้นพระชนม์ ชีวิต

ละครที่เคยสุขสบายก็ดับวูบลงทันที เปรียบเสมือนแพแตกต่างคนต่างก็แยกออกจากวังกลับไปอยู่กับญาติมิตรตามเดิม

ชีวิตสมรส

หลังจากออกจากวังไม่นานก็ได้สมรสกับนายสงัด ยมะคุปต์ ซึ่งทั้งสองได้รักกันมานานแล้วตั้งแต่ที่อยู่ในวังสวนกุหลาบ นายสงัดเป็นผู้มีความสามารถอย่างยิ่งในเรื่องปี่พาทย์ และความสามารถพิเศษในการขับเสภา เพราะสืบสายโลหิตมาโดยตรงจากพระแสนทองฟ้า (ปอง) ผู้ขับเสภาของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) เป็นนักขับเสภาที่มีชื่อมาในสมัยสมเด็จพระปิยมหาราช มีบุตรธิดาด้วยกันจำนวน 13 คน คือ

1. นางพิสมร ทำชอบ สมรสกับ นายพิศิษฐ์ ทำชอบ
2. นายวีระ ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรม
3. เด็กหญิงสงบ ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรมแต่เยาว์วัย
4. เด็กชายชัยศรี ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรมแต่เยาว์วัย
5. นางรวีวรรณ พยัคฆะไชย สมรสกับ นายอ้าน พยัคฆะไชย
6. เด็กชายปุ๊ ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรมแต่เยาว์วัย
7. นายชัยชนะ ยมะคุปต์ ถึงแก่กรรม
8. นางสมสมัย บรรทัดพันธ์ สมรสกับ นายชม บรรทัดพันธ์
9. นางสุมามาลย์สายด้วง สมรสกับ นายเล็ก สายด้วง
10. นางวิมลศรี จารุประการ สมรสกับ นายประพันธ์ จารุประการ
11. นางสาวศิริวรรณ ยมะคุปต์
12. นางวณี น้อยศรี สมรสกับ นายพัมพล น้อยศรี
13. นางดวงใจ เจริญวงศ์ สมรสกับ นายสุรศักดิ์ เจริญวงศ์

ชีวิตในระยะนี้ต้องฟันฝ่าอุปสรรคต่างๆ มากมาย จากที่เคยอยู่อย่างสุขสบายภายในรั้ววัง ก็ต้องตรากตรำทำงานทุกอย่าง ต้องติดตามสามีไปทุกหนทุกแห่ง และยึดอาชีพเป็นทั้งครูผู้สอนและผู้แสดง แต่ด้วยความเป็นอัจฉริยะในทางฝีมือการรำอันยอดเยี่ยม เจ้านายที่ได้เคยเห็นฝีมือของท่านก็ให้ความอุปการะในบางโอกาสเสมอมา

ในขณะนั้น เจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ ทรงมีพระประสงค์จะหาครูปี่พาทย์ขึ้นไปปรับปรุงวงดนตรี คุณครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จึงแนะนำนายสงัด ยมะคุปต์ ผู้มีฝีมือสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีได้ทุกชิ้น นางลมุลจึงได้มีโอกาสติดตามสามีขึ้นไปเชียงใหม่ และได้รับพระกรุณาจากเจ้าแก้วนวรัฐ และพระชายาเจ้าดารารัศมี ให้เป็นครูนาฏศิลป์ ขณะที่อยู่ใน

คุ้มเจ้าหลวง ได้ปรับปรุงวงดนตรีปี่พาทย์และท่ารำต่างๆ มากมาย ในขณะเดียวกันจดจำการบรรเลงและการแสดงของภาคเหนือชุดต่างๆ เช่น ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนเง้ยว เป็นต้น และนำลงมาเผยแพร่ที่กรุงเทพฯ เป็นท่านแรก ความภาคภูมิใจอีกอย่างหนึ่งในขณะที่อยู่เชียงใหม่ คือ เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จมาเยือนนครเชียงใหม่ ท่านได้เป็นครูฝึกซ้อมฟ้อนเทียนลอดใต้ท้องช้างให้กับเจ้านายฝ่ายเหนือ ในการรับเสด็จครั้งนั้นด้วย

ทั้งสองอยู่เชียงใหม่ได้ประมาณ 3-4 ปี ท่านก็พาครอบครัวเดินทางกลับกรุงเทพฯ พักอยู่ไม่นาน คุณเกตุมวดี อดีตละครหลวงในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ติดต่อชักชวนให้ไปช่วยทำงานการละครและดนตรีในประเทศเขมร ท่านทั้งสองจึงตัดสินใจพาครอบครัวไปเขมรอีกครั้งหนึ่ง นายสงัดได้ไปเป็นครูสอนปี่พาทย์ให้กับวงนายขาวที่เมืองพระตะบอง ส่วนนางลมุลนั้นเป็นผู้แสดงนำคณะละครไปแสดงด้วย การเดินทางในครั้งนั้นกล่าวว่า เป็นประสบการณ์ที่ไม่เคยลืม อยู่เขมรได้ประมาณ 1 ปี ก็อพยพพาครอบครัวกลับมากรุงเทพฯ

ต่อมา พ.ศ. 2476 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว จะทรงเปิดโรงภาพยนตร์เฉลิมกรุง ได้มีพระราชโทรเลขไปยังเชียงใหม่ ถึงพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ขอครูฟ้อนและครูปี่พาทย์ ให้มาหัดละครและปี่พาทย์หลวง ด้วยทรงพอพระทัยอย่างยิ่งที่ทางเชียงใหม่จัดการรับเสด็จให้ในครั้งนั้น พระราชชายาเจ้าดารารัศมี กราบถวายบังคมทูลตอบพระราชโทรเลขกลับมาว่า ครูที่ฝึกซ้อมในครั้งนั้น คือ ครูสงัดและครูลมุล ยมะคุปต์ ท่านทั้งสองกลับลงมาอยู่ที่กรุงเทพฯ แล้ว พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าฯ จึงมีพระราชกระแสรับสั่งให้เจ้าพระยาวรวงศ์พิพัฒน์ บอกให้พระยานัฏกานุรักษ์ตามครูทั้งสองให้ไปหัดฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนเมือง ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ถวายตามพระราชประสงค์ นับว่าเป็นการฟ้อนครั้งแรกที่เกิดขึ้นในกรุงเทพฯ

รับราชการ

ฯพณฯ พลตรี หลวงวิจิตรวาทการ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในขณะนั้น ต้องการครูละครที่จะสอนตัวพระ ครูฝ่ายนางได้มีอยู่แล้ว คือ หม่อมต่วน ภัทรนาวิก (นางศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) หลวงวิจิตรวาทการปรึกษากับพระนัฏกานุรักษ์ ท่านเจ้าคุณจึงแนะนำให้มาตามนางลมุล ยมะคุปต์ หลวงวิจิตรวาทการจึงให้ครูชิ้น ศิลปบรรเลง (คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง) เป็นผู้มาติดต่อ ต่อจากนั้นก็ได้ร่วมวางหลักสูตรเพื่อจะได้เปิดนาฏดุริยางคศาสตร์และได้เปิดทำการสอนเมื่อวันที่ 17 พฤษภาคม พ.ศ. 2477 เมื่อเริ่มรับราชการนั้นมีอายุระบุไว้ในทะเบียนประวัติประจำตัวข้าราชการว่า 29 ปี 8 เดือน 6 วัน

เครื่องราชอิสริยาภรณ์

5 ธ.ค. พ.ศ. 2494	เบญจมาภรณ์มงกุฎไทย (บ.ม.)
5 ธ.ค. พ.ศ. 2520	ตริตราภรณ์มงกุฎไทย (ต.ม.) (ในฐานะผู้ทำคุณประโยชน์แก่ราชการ)

ระยะเวลาที่ดำรงตำแหน่งครู ครูพิเศษ และตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ กรมศิลปากรนั้น ท่านได้ถ่ายทอดท่ารำสำคัญ และในขณะเดียวกันได้ประดิษฐ์คิดค้นท่ารำที่งดงามยิ่งไว้มากมายเกินกว่าที่จะนำมากล่าวให้ครบถ้วน หากจะนำมาเฉพาะเรื่องที่สำคัญๆ และเป็นสารัตถประโยชน์ ดังนี้

ประเภท “รำ”

1. รำแม่บทใหญ่	พ.ศ. 2478 ร่วมคิดการแสดงชุดนี้กับนางมัลลี คงประภัศร์ ใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง “สุริยคุปต์” หลังจากนั้นได้ขออนุญาตพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี สุวรรณภารต) จัดเป็นหลักสูตรใช้สอนในโรงเรียนนาฏศิลป์ตราบเท่าทุกวันนี้ (ท่ารำแม่บทใหญ่) เดิมเป็นท่านิ่งท่านได้ประดิษฐ์ท่าเชื่อม หรือที่เรียกว่า “ลีลา” เป็นกระบวนรำขึ้น
2. รำซัดชาตรี	ร่วมคิดท่ารำกับนางมัลลี (หมัน) คงประภัศร์ โดยได้รับแรงบันดาลใจจากท่าซัดไหว้ครูชาตรี
3. รำวงมาตรฐาน	ร่วมคิดท่ารำกับจหมื่นมานิตย์เรศ (เฉลิม เศวตนันท์)
4. รำวรเชษฐ์	ร่วมคิดท่ารำกับนางมัลลี (หมัน) คงประภัศร์ และหม่อมต่วน ภัทรวานิก (นางศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก)
5. รำเถิดเทิง	คิดขึ้นเมื่อครั้งไปเผยแพร่นาฏศิลป์ไทย ณ สหภาพพม่า เมื่อปี พ.ศ. 2498
6. รำกิ่งไม้เงินทองถวายพระพร	ร่วมคิดกับนางเฉลย ศุขะวณิช จัดแสดงเนื่องในวาระสมัยเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ปี พ.ศ. 2525 น.ส. ปราณี สำราญวงศ์ ประพันธ์บท

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประเภท “ระบำ”

1. ระบำกินนรรำ จากบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง จันทกินรี โดยร่วมคิดท่ารำกับนางเฉลย ศุขะวณิช
2. ร่วมคิดท่ารำกับหม่อมต่วน ภัทรนาวิก (นางศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) เพื่อใช้ประกอบการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา ตอนลมหอบ
3. ระบำกฤษดาภินิหาร ร่วมคิดท่ารำกับหม่อมต่วน ภัทรนาวิก เพื่อใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง เกียรติศักดิ์ไทย
4. ระบำพม่า-มอญ ใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง ราชาธิราช ตอน กระทำสัตย์ ณ โรงละครศิลปากร เมื่อปี พ.ศ. 2496
5. ระบำกลอง ร่วมกับนางผัน โมรากุล และผู้ประพันธ์เพลง คือ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)
6. ระบำฉิ่ง ร่วมกับนางผัน โมรากุล และผู้ประพันธ์เพลง คือ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)
7. ระบำพม่าไทยอธิษฐาน เนื่องในโอกาสเดินทางไปเผยแพร่นาฏศิลป์ไทย ณ สหภาพพม่า เมื่อปี พ.ศ. 2498
8. ระบำนกยูง ร่วมกับนางผัน โมรากุล เมื่อครั้งไปหัดละครของพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเฉลิมเขตมงคล
9. ระบำม้า ร่วมกับนางผัน โมรากุล เมื่อครั้งไปหัดละครของพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเฉลิมเขตมงคล
10. ระบำสวัสดิรักษา ทำขึ้นในโอกาสเป็นที่ปรึกษาของนางสำเนียง วิภาตะศิลปิน
11. ระบำโบราณคดี ชุด ทวารวดี ศรีวิชัย เชียงแสน ลพบุรี ร่วมกับนางเฉลย ศุขะวณิช ในขณะที่นายธนิต อยู่โพธิ์ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากรในสมัยนั้น
12. ระบำเริงอรุณ เมื่อกรมศิลปากรจัดการแสดงโขน ชุด ศึกวิรุณจำบัง พ.ศ. 2492
13. ระบำฉิ่ง (ฉิ่งทิเบต) ร่วมกับนางเฉลย ศุขะวณิช จัดแสดงครั้งแรกในงาน “น้อมเกล้า” ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อวันที่ 9 ธันวาคม พ.ศ. 2524
14. ระบำกรับ ร่วมกับนางเฉลย ศุขะวณิช จัดแสดงครั้งแรกในงานเลี้ยงรับรองคณะโครงการเรือเยาวชน ณ ทำเนียบรัฐบาล เมื่อเดือนตุลาคม พ.ศ. 2524

15. ระบำกลอง เป็นผลงานชิ้นสุดท้ายที่ประดิษฐ์ขึ้น เพื่อใช้จัดแสดงในงานดนตรีไทยมัธยมศึกษา ในครั้งนี้ นายปฐมรัตน์ ถิ่นธรณี เป็นผู้ปรับทำนองเพลง

ประเภท “ฟ้อน”

1. ฟ้อนเงี้ยว คิดขึ้นเมื่ออยู่เชียงใหม่ โดยได้รับแบบอย่างมาจากพวกเงี้ยว (ไทยใหญ่) และนำท่ารำของชาวเชียงใหม่มาผสมผสานดังที่ยึดถือเป็นแบบอย่างในการแสดงตราบจนกระทั่งทุกวันนี้
2. ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน คิดขึ้นตามพระกระแสรับสั่ง พระชายาเจ้าดารารัศมี โดยนำท่ารำของภาคกลางเข้าปรับปรุงให้งดงามขึ้น
3. ฟ้อนแพน ร่วมกับนางมัลลี (หมัน) คงประภัศร์ เมื่อปี พ.ศ. 2477
4. ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ดัดแปลงท่ารำของพม่า มาปรับปรุงขึ้นเมื่อครั้งอยู่เชียงใหม่
5. ฟ้อนแคน ร่วมคิดกับนางเฉลย ศุขะวณิช เมื่อปี พ.ศ. 251

ประเภท “เชิ้ง”

1. เชิ้งสัมพันธ์ ร่วมคิดกับนางเฉลย ศุขะวณิช จัดแสดงครั้งแรกในวาระที่รัฐบาลไทยจัดงานต้อนรับ ฯพณฯ เติ้ง เสี่ยวผิง รองนายกรัฐมนตรีสาธารณรัฐประชาชนจีน เมื่อวันที่ 8 พฤษภาคม พ.ศ. 2521
2. เชิ้งสราญ ร่วมคิดกับนางเฉลย ศุขะวณิช โดยดัดแปลงมาจากฟ้อนแคน แสดงครั้งแรกในรายการเสาร์สโมสร เมื่อปี พ.ศ. 2525

สมัยที่ ฯพณฯ หลวงวิจิตรวาทการ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ท่านได้ประพันธ์บทละครปลุกใจไว้หลายเรื่อง เช่น เลือดสุพรรณ เจ้าหญิงแสนหวี อานุภาพพ่อขุนรามคำแหง อานุภาพแห่งความรัก อานุภาพแห่งความเสียสละ ซึ่งมีระบำประกอบเพลงสลับฉากหลายชุดได้มีส่วนร่วมในการคิดประดิษฐ์ท่ารำทุกชุด ดังเช่น

ชุดระบำเชิญพระขวัญ
ระบำชุมนุมเผ่าไทย
ระบำบายศรี
ระบำใต้ร่มธงไทย
ระบำนกสามหมู่
ระบำชุดในน้ำมีปลาในนามีข้าว

ระบำเสียงระฆัง

นอกจากนี้ยังเป็นผู้ให้ท่ารำของตัวเอกตัวประกอบ โดยร่วมกับหม่อมต่วน ภัทรนาวิก และนางมัลลี (หมัน) คงประภัศร์ ต่อมาในขณะที่ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ ได้เป็นผู้วางหลักสูตรนาฏศิลป์ภาคปฏิบัติให้กับวิทยาลัยนาฏศิลป์ และวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์

บั้นปลายชีวิตสุขภาพของท่านยังแข็งแรง และมาทำการสอนและฝึกซ้อมการแสดงให้กับวิทยาลัยนาฏศิลป์เป็นนิจสิน ปลายเดือนธันวาคม ระยะเทศกาลขึ้นปีใหม่ได้หยุดพักผ่อนอยู่ที่บ้านข้างวัดอมรศรี เมื่อวันมี่ 1 มกราคม พ.ศ. 2526 มีอาการป่วยเล็กน้อยเนื่องจากเป็นไข้หวัด ตกดึกมีอาการแน่นอกหายใจไม่สะดวก ญาติจึงได้นำส่งโรงพยาบาลเปาโลฯ ได้อยู่ในความดูแลของแพทย์อย่างใกล้ชิด เมื่อความได้ทราบถึงสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงประทานเมตตารับไว้เป็นคนไข้ในพระองค์ ซึ่งเป็นพระกรุณาธิคุณอย่างหาที่สุดมิได้ ได้พักรักษาตัวอยู่ได้ประมาณ 1 เดือน อาการดีขึ้น วันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2526 จึงกลับมาพักผ่อนที่บ้านได้พียงคืนเดียว เหตุการณ์ที่ไม่คาดฝันก็อุบัติขึ้นฉับพลันทำให้ต้องกลับเข้ารักษาตัวอีกครั้งหนึ่ง คณะแพทย์ได้ประชุมช่วยเหลืออย่างสุดความสามารถในตอนสายวันอาทิตย์ที่ 30 มกราคม พ.ศ. 2526 ท่านก็จากไปด้วยอาการสงบ สิริรวมอายุได้ 77 ปี 7 เดือน 28 วัน แพทย์ลงความเห็นว่าเกิดจากสาเหตุระบบหัวใจล้มเหลว ทิ้งความโศกเศร้าอาลัย และความทรงจำดีๆ ไว้ให้ลูกหลาน ญาติมิตร และมวลศิษย์ทั้งหลายตลอดไป

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติของผู้ประพันธ์ทำนองเพลง

“คุณครูเฉลย ศุขะวณิช”[6]

ครูเฉลย เป็นบุตรของ นายเงิน และนางเนีย แต้สุด เกิดเมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน พ.ศ. 2447 ซึ่งนามเดิมของท่านคือ ฮวย นามสกุลที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ประทานให้คือ รัชฎพฤกษ์ และได้ใช้นามสกุลนี้ตลอดเวลาที่รับพระกรุณาให้เป็นละคร ท่านเป็นบุตรคนที่ 5 ในจำนวนพี่น้อง 6 คน

ชีวิตในเยาว์วัย

เมื่อเติบโตพอสมควร บิดามารดานำไปฝากเรียนเป็นนักเรียนชั้นประถม เพื่อให้รู้จักเขียนอ่าน ณ ตรงเรียนราษฎร์ ซึ่งอยู่ใกล้บ้าน อายุประมาณ 7 ขวบ มีเหตุเกิดขึ้นในครอบครัวในที่สุดบิดามารดาก็ได้แยกทางกัน มารดาได้นำลูกเล็กๆ มาเลี้ยงเอง โดยอยู่ในความอุปการะของคุณหญิงจรรยา ยุทธกิจ (เอี่ยม ไกรฤกษ์) ซึ่งมีนิสวาสสถานอยู่ทางฝั่งธนบุรีบริเวณใกล้วัดอนงคาราม คุณหญิงจรรยาฯ ท่านเป็นน้องสะใภ้ของคุณท้าวนารีวคณารักษ์ (เจ้าจอมแจ่ม ในรัชกาลที่ 5) ขณะนั้นเป็นพระอภิบาลของสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา คุณหญิงจรรยาฯ ท่านเคยได้รับพระกรุณาให้เป็นพระนม ท่านทั้งสองมีบ้านเดิมอยู่หลังวัดอนงค์ฯ ดังกล่าว ในขณะเดียวกันท่านก็มีเรือนพักที่บริเวณวังสวนกุหลาบด้วย ครั้งหนึ่งคุณท้าวนารีฯ ท่านกลับมาเยี่ยมบ้านและมาเยี่ยมน้องสะใภ้ ครูเฉลย ซึ่งในขณะนั้นอายุได้เพียง 7 ขวบ ทราบว่า คุณท้านารีฯ เป็นผู้ดูแลควบคุม

---

[6] ไพโรจน์ ทองคำสุข, วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ครูเฉลย ศุขวณิช. (กรุงเทพฯ: สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร, 2545), หน้า 30 – 50.

พวกละครของสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ซึ่งครูก็ต้องการจะถวายตัวหัดละครกับเขาบ้าง จึงได้หาโอกาสเข้าไปคารวะตามประสาเด็กๆ โดยเก็ยดอกชะลูดเข้าไปมอบตัวและกราบเรียนท่านว่าต้องการเป็นละคร คุณท้าวนารีฯ ท่านก็เอ็นดู ครั้นรู้ว่าเป็นเด็กในบ้านคุณหญิงจรรยาฯ ก็เอ่ยปากขอตัว แต่คุณหญิงจรรยาฯ ไม่กล้ามอบให้เพราะเกรงใจคุณม่เนีย หลังจากนั้นครูเฉลยได้กลับมาขออนุญาต แต่คุณแม่เนียไม่อนุญาต เพราะเห็นว่ายังเล็ก และการไปหัดละครนั้นก็ลำบากมาก ครูที่สอนก็ดุ (ตามความคิดของคนทั่วไป) ด้วยความที่มีใจเด็ดเดี่ยว จึงตัดสินใจที่จะหนีครั้นถึงเวลาที่คุณท้าวนารีฯ เดินทางกลับวังโดยที่ท่านต้องลงเรือข้ามฝากฝั่งอนงค์ฯ มาฝั่งพระนครครูเฉลยได้โอกาสก็กระโดลงเรือลำนั้นตามเข้าวังไปด้วยพร้อมเสื้อผ้าเพียงห่อเดียวเท่านั้น

เมื่อมาอยู่ที่วังสวนกุหลาบ คุณท้าวนารีฯ ท่านให้ไปพักเรือนคุณหญิงจรรยาฯ นั่นเอง ครูเฉลยได้มีโอกาสหัดละครได้สมความตั้งใจ หลังจากที่หนีตามคุณท้าวนารีฯ มาแต่ครั้งนี้ คุณแม่เนียเคืองมาก ไม่ยอมไปเยี่ยมที่วังสักครั้งเดียว ตลอดระยะเวลา 13 ปี ที่ถวายตัวอยู่ที่วังสวนกุหลาบได้ระยะหนึ่ง มีเด็กหญิงซึ่งพ่อแม่นำมาถวายตัวให้เป็นละครจำนวนมากพอสมควรที่จะถวายตัวกับสมเด็จฯ เจ้าฟ้าฯ ทางวังก็จัดเตรียมพิธีการ ครูเฉลยตัวคนเดียวแท้ๆ ไม่มีพ่อแม่พี่น้องกับใคร แต่ได้รับความกรุณาจากคุณหญิงจรรยาฯ จัดดอกไม้ธูปเทียน เครื่องถวายตัวให้ จึงได้เข้าไปถวายตัวเพียงลำพัง เมื่อแรกถวายตัวเป็นละคร ครูเฉลยท่านมีรูปร่างสูงโปร่ง จึงได้รับเลือกให้ฝึกหัดเป็นตัวพระ แต่เนื่องจากมีท่าทางที่นุ่มนวล ท่านครูจึงเปลี่ยนให้เป็นตัวนาง โดยอยู่ในความดูแลของท่านครูหลายท่าน เช่น หม่อมครูนุ่น หม่อมครูอึ่ง หม่อมครูแย้ม

ครั้งแรกได้รับการฝึกหัดตามแบบแผนการเรียนนาฏศิลป์ คือ หัดรำเพลงช้า โดยใช้ปากร้องแทนจังหวะหน้าทับ จะโจ้งจะ ทิงโจ้งทิง ต่อจากนั้นจึงรำเพลงเร็จ เมื่อรำได้ทั้งเพลงช้าและเพลงเร็วจนหมดกระบวนท่ารำแล้วจึงได้ต่อรำเพลงเชิดเสมอ และเพลงเชิดฉิ่ง ตามลำดับ นอกจากจะหัดละครแล้ว ยังต้องฝึกหัดการขับร้อง การเล่นสักวา ดนตรี ปี่พาทย์อีกด้วย

นอกจากนี้ ยังต้องฝึกร้องบทคอนเสิร์ต ประกอบการร้องส่งปี่พาทย์บ้าง บางครั้งก็มีการแสดงแบบตาโบบิวองประกอบด้วยพระนิพนธ์ในสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เช่น ตับพรหมาสตร์ ตับนาคบาศ ตับนางลอย ตับเรื่องเงาะป่า ฯลฯ

การศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ของครูเฉลยนั้น ได้กล่าวแล้วว่าเช่นเดียวกับการเรียนนาฏศิลป์ในปัจจุบัน คือ เรียนรำเพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ รำเชิดฉิ่ง ต่อจากนั้นก็เรียนระบำชุดต่างๆ และหน้าพาทย์ที่ต้องใช้ประกอบการแสดงในตอนนั้น เมื่อจะแสดงละครเรื่องใดตอนใด ท่านครูก็จะแจกบทเฉพาะตัว และฝึกซ้อมอย่างเข้มงวด

ละครดึกดำบรรพ์เรื่องแรกที่ได้แสดงและได้รับความสำเร็จมากก็คือ เรื่องอิเหนา ตอนบุษบาเสี่ยงเทียน คุณครูได้รับบทเป็นมะเดหวี ซึ่งเป็นตัวเอกที่ต้องใช้ความสามารถแสดงหลายครั้ง ครั้งแรกในงานประสูติทูลกระหม่อมฟ้าน้อย (พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว) พระยศในขณะนั้นก็คือ สมเด็จพระอนุชาธิราช เจ้าฟ้ากรมขุนสุโขทัยธรรมธิราชา ได้รับคำยกย่องชมเชยจากเจ้านายว่าแสดงได้ดีมาก

เมื่ออายุได้ประมาณ 19-20 ปี ภายหลังที่สมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา และสมเด็จฯ เจ้าฟ้าฯ กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัยทิวงคตแล้วมิได้มีผู้ใดอุปถัมภ์ข้าหลวงในวังต่างก็ตามกระจัดพลัดพรากออกไปดำเนินชีวิตตามสถานภาพฐานะดั้งเดิม ครูเฉลยก็อยู่ในฐานะนี้ด้วย แต่มีข้าหลวงกลุ่มหนึ่งซึ่งรวมตัวได้ประมาณ 70 คน ได้จัดตั้งคณะละครขึ้น โดยมีหม่อมครูอึ่งและหม่อมครูนุ่นเป็นผู้จัดการคณะ ใช้ชื่อว่า “คณะดรุณีชั้นสูง” จัดแสดงเร่ไปตามสถานที่ต่างๆ เช่น โรงภาพยนตร์ ได้รับความนิยมจากผู้ดูพอสมควร ต่อมามาพระยาวินัยสุนทรได้รับช่วงเป็นผู้จัดการคณะ แต่ดำเนินการได้ไม่นานเปลี่ยนผู้จัดการอีกหลายท่าน ผลที่สุดนาย ช.ซองอ๊วน ซึ่งเป็นเจ้าของและผู้จัดการโรงภาพยนตร์พัฒนาการ ที่มีชื่อเสียงในยุคนั้น รับคณะละครไว้อุปการะให้สถานที่พักอาศัย อาหารพร้อมมูล และเปลี่ยนชื่อคณะให้ใหม่ว่า “ราตรีพัฒนา” ครูเฉลยคงไปเป็นผู้แสดงแต่มิได้พักอาศัยอยู่ในคณะละคร เพียงแต่ร่วมแสดงเท่านั้น แสดงอยู่ได้ประมาณปีเศษได้สมรสกับพระยาอมเรศร์สมบัต์ (ต่วน ศุขะวณิช) เมื่ออายุได้ 21 ปี หลังจากสมรสได้รับการขอร้องให้หยุดการแสดง ดังนั้น จึงต้องอำลาจากเวทีละคร ได้ปฏิบัติหน้าที่ม่บ้านเพียงอย่างเดียว ครูท่านมีบุตรธิดา 4 คน คือ

นายมาโชน ศุขะวณิช
นางสาวยุพดี ศุขะวณิช
แพทย์หญิงระพิณ สนิทพันธ์
นางวิไล วาดวิสุทธิ์

ขณะที่ได้ปฏิบัติหน้าที่เป็นแม่บ้านนั้น ครูต้องปกปิดมิให้ลูกของท่านรู้ว่าแม่เป็นละคร เพราะเกรงว่าลูกจะได้รับความอับอาย เพราะฐานะของศิลปินในขณะนั้นยังมิได้รับการยกย่อง ช่วงระยะเวลา 21-53 ปีนั้น ครูท่านเล่าว่ามิได้ยกมือขึ้นรำเป็นเรื่องเป็นราวสักครั้งเดียว เพลงก็แทบจะมิได้ร้อง เมื่อหวนคิดถึงชีวิตการเป็นนางละครขึ้นคราวใดก็ได้แต่แอบร้องเพลงในเวลาที่กล่อมลูกหลับนอนเท่านั้น บางครั้งก็ร้องไปจนกระทั่งจบเรื่อง

หลังจากสมรสได้ประมาณ 22 ปี ขณะที่ท่านอายุได้ 43 ปี ก็ได้รับความโศกเศร้าอย่างยิ่ง เพราะเจ้าคุณสามีสิ้นชีวิต ท่านตกเป็นม่าย รับภาระเลี้ยงดูลูกทั้ง 4 คน ซึ่งกำลังศึกษาอยู่ ชีวิตในขณะนั้นต้องต่อสู้กับภัยรอบด้าน ทั้งต่อสู้กับคำสบประมาทของเหล่าบรรดาผู้ที่รู้จักว่า “นางละคร

เป็นม่ายตั้งแต่ยังสาว ถึงอย่างไรก็ไม่พ้นจะต้องมีสามีอีก" ครูท่านต้องทำทุกอย่างเพื่อลูกลำพัง เพียงอาศัยทรัพย์สินของเจ้าคุณสามีก็ไม่พอ ต้องประกอบอาชีพค้าขายเล็กน้อย สิ่งใดมิเคยทำก็ต้องทำ เพื่อให้ลูกทุกคนได้รับการศึกษาให้ดีที่สุด และถึงแม้ว่าจะได้รับความลำบากเพียงใดก็มิได้หวนกลับไปใช้ชีวิตนางละครอีก จนกระทั่งลูกทุกคนมีหลักฐานที่สมบูรณ์

ต่อมาเมื่อปี พ.ศ. 2500 ขณะที่มีอายุได้ 53 ปี ทางโรงเรียนนาฏศิลป์ (ขณะนี้เป็นวิทยาลัยนาฏศิลป์) ต้องการบรรจุครูละครที่มีความสามารถ ครูเฉลยได้รับการชักชวนจากครูลมุล ยมะคุปต์ เพื่อนเก่าซึ่งเป็นครูนาฏศิลป์อยู่ในกรมศิลปากรขณะนั้น ให้ไปร่วมกันสอน เนื่องจากหมดภาระต่างๆ แล้ว ครูเฉลยจึงคิดที่จะปฏิบัติงานเพื่อราชการและดำรงศิลปะอันสูงค่านี้ไว้ จึงรับคำที่จะทำการสอน โดยได้รับการรับรองความรู้จากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ของกรมศิลปากรด้วย

ระยะที่รับราชการอยู่นั้น ได้ใช้ความรู้ความสามารถทางนาฏศิลป์ ถ่ายทอดฝึกหัดและควบคุมการฝึกซ้อมให้กับศิษย์จำนวนมาก

ผลงานของครูเฉลยนั้นมีมากมาย แต่จะกล่าวถึงผลงานของกรมศิลปากรที่เกี่ยวกับวิทยาลัยนาฏศิลป์ระยะหลัง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2500 ถึงปัจจุบัน ครูได้มีส่วนร่วมด้วยทั้งสิ้น

ผลงานของคุณเฉลยที่ร่วมประดิษฐ์ขึ้น กล่าวโดยสรุป ได้แก่

1. เป็นผู้ฝึกสอนศิลปินตัวนาง ตั้งแต่นางเอกไปจนถึงนางกำนัล ในละครรำทุกเรื่องที่วิทยาลัยนาฏศิลป์จัดแสดง

2. เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำเป็นแบบฉบับของกรมศิลปากรหลายชุด เช่น

2.1 ท่ารำชุดกินนรรำ (จากเรื่องจันทกินรี) ร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์ ประกอบเพลงหน้าพาทย์กินนรรำ แสดงครั้งแรกในงานรับน้องใหม่ ณ หอประชุมวิทยาลัยนาฏศิลป์ พ.ศ. 2508

2.2 ชุดระบำโบราณคดี 4 ชุด คือ ทวารวดี ศรีวิชัย เชียงแสน ลพบุรี ร่วมกับครูลมุล ยมะคุปต์ พ.ศ. 2510

3. เป็นผู้ให้ท่ารำแบบโบราณ ซึ่งเป็นท่ารำที่ศิลปินหวงแหนหลายชุด เช่น ท่ารำเพลงเชิดฉิ่งสุภลักษณ์ แบบเดิมฉบับของหม่อมครูนุ่น ท่ารำชุดสุภลักษณ์อุ้มสม ฉบับหม่อมครูนิ่มและหม่อมครูอึ่ง

4. เป็นผู้วางหลักสูตรและฝึกสอนนาฏศิลป์ ทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ

5. เป็นที่ปรึกษาให้ความคิดเห็นในเรื่องเกี่ยวกับการละครทุกประเภท โดยเฉพาะละครดึกดำบรรพ์ และละครร้องแก่นักเรียน นิสิต นักศึกษาทั่วประเทศ

ด้วยความสามารถอันสูงยิ่ง ครูท่านจึงได้รับเกียรติจากทางราชการให้ดำรงตำแหน่งเป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 26 มิถุนายน พ.ศ. 2516

ภาคผนวก ค

โน้ตเพลงระบำโบราณคดี 5 สมัย

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

โน้ตเพลงระบำชุดโบราณคดี จากแผ่นเสียงแบบลองเพลย์ ของกรมศิลปากร พ.ศ.2514

เขียนโน้ตโดย นางสาวลักษณาวดี จัตุรภัทร

เพลงระบำทวารวดี

ประพันธ์โดย อาจารย์มนตรี ตราโมท

เมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2510

เพลงระบำศรีวิชัย

ประพันธ์โดย อาจารย์มนตรี ตราโมท

เมื่อวันที่ 17 ธันวาคม พ.ศ.2509

1.
2.
1.R
2.R
1.
2.
ถอนช้า

เพลงระบำลพบุรี

ประพันธ์โดย อาจารย์มนตรี ตราโมท

เมื่อวันที่ 30 มีนาคม พ.ศ.2510

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงระบำเชียงแสน

ประพันธ์โดย อาจารย์มนตรี ตราโมท

เมื่อวันที่ 22 เมษายน พ.ศ.2510

ทอดช้าลง
Fine

เพลงระบำสุโขทัย

ประพันธ์โดย อาจารย์มนตรี ตราโมท

เมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม พ.ศ.2510

1.
2.
1.
2.
Fine

ภาคผนวก ง

ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ

ระบำโบราณคดีในยุคเริ่มต้นหรือยุคบุกเบิกนี้ มีทั้งหมด 5 สมัย หรือ 5 สาย ได้แก่ สายทวารวดีหรือสายมอญ (พ.ศ.1000 – พ.ศ.1500) สายศรีวิชัยหรือสายชวา (พ.ศ.1000 – พ.ศ.1500) สายลพบุรีหรือสายขอม (พ.ศ.1500 – พ.ศ.1800) สายเชียงแสนหรือสายลาว (พ.ศ.1900 – ต้นปี พ.ศ.2300) และสายสุโขทัย หรือสายไทยทางแถบภาคกลางและภาคเหนือ (พ.ศ.1800 – พ.ศ.1900) โดยมีแนวสำเนียงเพลง และท่ารำ รวมถึงเครื่องแต่งกาย ของระบำเป็นการออกภาษาตามชนชาติที่อาศัยอยู่ตามพื้นที่นั้น ต่อมาจึงได้มีการสร้างสรรค์ระบำแนวโบราณคดีกันอย่างแพร่หลาย ผู้วิจัยจึงได้จัดอยู่ในยุคที่เกิดการแพร่กระจาย ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวในหัวข้อต่อไป

ยุคที่เกิดการแพร่กระจาย

ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึง ระบำโบราณคดีในยุคที่เกิดการแพร่กระจาย ซึ่งได้มีการสร้างสรรค์ตั้งแต่ พ.ศ.2511 – พ.ศ.2551 ดังนี้

การสร้างสรรค์ระบำแนวโบราณคดีในยุคที่เกิดการแพร่กระจายนี้ ผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

<u>ประเภทที่ 1</u> การสร้างสรรค์ระบำแนวโบราณคดีจากข้อมูลเพียงสายเดียว มีทั้งหมด 5 สาย หรือ 5 สมัย ได้แก่

<u>สายที่ 1</u> สายทวารวดี หรือสายมอญ (พ.ศ.1000 – พ.ศ.1500) มี 1 ชุด ได้แก่

ชุดที่ 1 ระบำนาฏลีลาฟ้าหยาด

ระบำนาฏลีลาฟ้าหยาด สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2538 โดยนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ ชั้นสูง ปีที่ 1 ในความดูแลและให้คำปรึกษาของ ครูจารุชา จันทสิโร ครูภาควิชาโขน วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ โดยนำเค้าโครงจากภาพจำหลักสมัยทวารวดีนี้ พระธาตุยาคู อำเภอกมลาไสย จังหวัดกาฬสินธุ์ มาประดิษฐ์ท่ารำ และเพื่อสื่อถึงเมืองฟ้าแดดสงยาง ซึ่งเป็นเมืองโบราณ และในขณะนั้นได้เจริญสัมพันธไมตรีทางด้านค้าขายกับเมืองจีน โดยให้ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลง

<u>สายที่ 2</u> สายศรีวิชัย หรือสายชวา (พ.ศ.1000 – พ.ศ.1500) มี 1 ชุด ได้แก่

ชุดที่ 1 ระบำพุทธบูชาชวาลัย

ระบำพุทธบูชาชวาลัย สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2547 โดยวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง[1] จากการศึกษาข้อมูลดินแดนทางภาคใต้ของไทย เมื่อหลายพันปีก่อนเคยเป็นจุดศูนย์กลางทางศาสนาที่สำคัญ เช่น อาณาจักรศรีวิชัย และอาณาจักรตามพรลิงค์ (เมืองนครศรีธรรมราช) เป็นต้น เมืองสทิงพระ หรือสทิงปุระ ในอดีตถือเป็นจุดศูนย์รวมความมั่งคั่งทางศาสนาที่สำคัญแห่งหนึ่ง ทัศนคติความเชื่อ วิถีชีวิต และขนบธรรมเนียม ประเพณี มูลฐานที่ค้นคว้าพบว่าในอดีตเมืองสทิงพระนั้นมีพิธีกรรมทางศาสนาที่สำคัญประการหนึ่ง คือ การสักการบูชาพระพุทธรูปในคืนวันเพ็ญ โดยมีนางในราชสำนัก (หญิง ข้าราชบริพารผู้ซึ่งรับใช้เจ้าเมือง) นำเครื่องสักการบูชา อันได้แก่ เครื่องไทยธรรม ดอกไม้ ธูปเทียน และเครื่องทำแสงสว่าง การประกอบพิธีกรรมนี้ เชื่อกันว่าจะนำมาซึ่งความอุดมสมบูรณ์ และความสุข ความเจริญของบ้านเมือง อนึ่งพุทธบูชา คือ การประกอบพิธีกรรมการบูชาอันเนื่องด้วยพระพุทธศาสนา ชวาลัย หมายถึง ตะเกียง หรือเครื่องทำแสงสว่างนั่นเอง นอกจากนี้แล้ว ยังได้นำหลักสำคัญทางพุทธศาสนา และพระธรรม คำสอนมาใช้ในรูปแบบการแสดงผสมผสานกับเสน่ห์แห่งดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ รังสรรค์เป็นชุดการแสดงที่น่าชม และแสดงเป็นครั้งแรกเนื่องในงานแสดงศิลปวัฒนธรรมของสถานศึกษาสังกัดกรมศิลปากร ประจำปี 2547 ณ โรงละครแห่งชาติ วันที่ 14 – 15 ธันวาคม 2547

<u>สายที่ 3</u> สายลพบุรี หรือสายขอม (พ.ศ.1500 – พ.ศ.1800) มี 2 ชุด ได้แก่

- **จากข้อมูลขอมโบราณ** จำนวน 4 ชุด คือ

ชุดที่ 1 ระบำขอมในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง นางเสือง

ระบำขอม ในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง นางเสือง สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2511 โดยครูลมุล ยมะคุปต์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย

ชุดที่ 2 ระบำกะออม

ระบำกะออม สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2528 โดยอาจารย์กู้เกียรติ ภูมิรัตน์ โรงเรียนราชวินิตมัธยม โดยนำข้อมูลมาจากละครเรื่องพระร่วง ซึ่งกะออม คือ อุปกรณ์สำหรับบรรจุ

---

[1] <u>งานนิทรรศการและการแสดงศิลปวัฒนธรรมของสถานศึกษา ในสังกัดกรมศิลปากร ครั้งที่ 20 ประจำปี2547</u>. (กรุงเทพฯ : หจก.จงเจริญการพิมพ์, 2547), หน้า 4. (สูจิบัตร)

น้ำที่เมืองสุโขทัยใช้ส่งส่วยเพื่อเป็นเครื่องบรรณาการขอม ในขณะที่ตนตกเป็นเมืองขึ้น โดยใช้ดนตรีบรรเลงเพลงเขมรเร็วต่อด้วยเพลงเขมรละอออองค์ ซึ่งสื่ออิทธิพลของขอมอันมีเมืองสุโขทัยเป็นประเทศราช และนำออกแสดงครั้งแรก ณ หอวชิราวุธานุสรณ์ เพื่อประกอบการแสดงละครพูดคำกลอนเรื่อง พระร่วง อันเป็นบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว[2]

ชุดที่ 3 ระบำควนคราบุรี

ระบำควนคราบุรี สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2532 โดย หม่อมหลวงวิสุทธิพงศ์ วิไลวงศ์ วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี โดยต้องการสะท้อนให้เห็นว่าชนชาติขอมเคยเรืองอำนาจอยู่ในดินแดนของจังหวัดจันทบุรีมาก่อน เพื่อให้เป็นระบำประจำท้องถิ่นในจังหวัดจันทบุรี และเพื่อความบันเทิง รวมทั้งเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ให้ผู้อื่นได้รู้จักจังหวัดจันทบุรีเพิ่มมากขึ้น และสื่อถึงอิทธิพลของอารยธรรมโบราณ อันเป็นภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ของจังหวัดจันทบุรี โดยท่ารำจะผสมผสานระหว่างจินตนาการและท่ารำเพลงแม่บทใหญ่ โดยให้ อาจารย์ฤทธิเดช แสงทอง ประพันธ์ทำนองเพลง นิยมแสดงในงานนักขัตฤกษ์ต่างๆ ของจังหวัด[3]

ชุดที่ 4 ระบำลวปุระ

ระบำลวปุระ สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2537 โดยวิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรี โดยศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ของจังหวัดลพบุรี ในรูปแบบของศิลปะการแสดง ซึ่งต้องการดึงดูดความสนใจของคนไทยให้มาสนใจดินแดนลพบุรี โดยยึดหลักฐานในช่วงสมัยลวปุระซึ่งอยู่ร่วมสมัยกับยุคทวารวดีเป็นหลักเพื่อสะท้อนประวัติศาสตร์ของจังหวัดลพบุรี หรืออาณาจักรโบราณของเมืองลพบุรี ราว พ.ศ.1000 – พ.ศ.1500 โดยให้อาจารย์น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลง นิยมออกแสดงในงานต่างๆ ของจังหวัดลพบุรี ทั้งงานอวมงคล และงานมงคล

---

[2] มณิศา วศินารมณ์, กิจกรรมนาฏยศิลป์โรงเรียนราชวินิต มัธยม. (ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546), หน้า 41-42.

[3] ธนัฏฐา กุลกาลยืนยง, นวพีร์ หอมหวล, ปริยอร วันแอเลาะ และคณะ, ระบำควนคราบุรี. (คณะศิลปศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), หน้า 6-7.

- **จากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ** จำนวน 7 ชุด คือ

ชุดที่ 1 ระบำพนมรุ้ง

ระบำพนมรุ้ง สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2521 โดยอาจารย์สายชล ชื่นวิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ โดยศึกษาข้อมูลมาจากภาพแกะสลักบนปราสาทหินพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ โดยให้อาจารย์หมวดดนตรีพื้นเมือง วิทยาลัยนาฏศิลป กาฬสินธุ์ เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลง และให้ อาจารย์ศุภภิดา แผ้วพลสูง เป็นผู้ประพันธ์บท แล้วนำออกแสดงครั้งแรกถวายหน้าพระที่นั่ง ณ ตำหนักภูพานราชนิเวศน์[4]

ชุดที่ 2 ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง

ระบำเทพอัปสรพนมรุ้ง สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2531 โดย ครูเฉลย ศุขะวณิช วิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพฯ โดยศึกษาข้อมูลจากภาพจำหลักของนางอัปสร ซึ่งเป็นสถาปัตยกรรมศิลปะขอมบายนตอนปลายต่อกับนครวัดตอนต้น ที่ปราสาทเขาพนมรุ้ง จังหวัดบุรีรัมย์ เพื่อบวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์และบูชาพระศิวะที่สิงสถิตอยู่ที่ปราสาทเทพพนมรุ้ง ซึ่งมีลายลักษณ์อักษรปรากฏเป็นหลักฐานว่า มีการกระทำพิธีบูชาพระศิวะจริงและปฏิบัติกันเป็นประจำทุกวัน โดยการสรงน้ำศิวะลึงค์และบวงสรวงด้วยเครื่องสังเวยต่างๆ ส่วนจะมีการรำบวงสรวงหรือไม่นั้นไม่ปรากฏหลักฐานชัดเจน โดยให้ครูมนตรี ตราโมท เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลง แล้วนำออกแสดงครั้งแรก ณ จังหวัดบุรีรัมย์ ในงานพิธีเปิดอุทยานประวัติศาสตร์ พนมรุ้ง เพื่อประกอบการแสดงแสง เสียง เรื่อง พนมรุ้ง ถวายทอดพระเนตรสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อวันที่ 21 พฤษภาคม พ.ศ.2537[5]

ชุดที่ 3 ระบำศรีชัยสิงห์

ระบำศรีชัยสิงห์ สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2532 โดยครูเฉลย ศุขะวณิช วิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพฯ โดยนำเอาภาพท่ารำของนางอัปสรปรัชญาปารมิตา และบริวาร จากภาพจำหลัก

---

[4] ผลงานการบรรเลงดนตรี และการแสดงนาฏศิลป์. (การศึกษาศาสตร์บัณฑิต ภาควิชานาฏดุริยางค์คีตศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปสมทบในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล, 2539), หน้า 12.

[5] ผลงานการบรรเลงดนตรี และการแสดงนาฏศิลป์. (การศึกษาศาสตร์บัณฑิต ภาควิชานาฏดุริยางค์คีตศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปสมทบในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล, 2539), หน้า 48-93.

ณ ปราสาทเมืองสิงห์ จังหวัดกาญจนบุรี มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ระบำ ทั้งกระบวนท่ารำ ทำนองดนตรี และเครื่องแต่งกาย เพื่อเป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดกาญจนบุรี และเป็นการเชิญชวนให้ผู้สนใจมาท่องเที่ยวปราสาทเมืองสิงห์ จังหวัดกาญจนบุรี ในพิธีเปิดอุทยานประวัติศาสตร์ปราสาทเมืองสิงห์[6]

ชุดที่ 4 ระบำศรีวิเรนทร

ระบำศรีวิเรนทร สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2541 โดย อาจารย์ปราณี สำราญวงศ์ วิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพฯ โดยนำมาจากภาพสลักท่ารำของพระศิวะของขอม ที่ปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา เพื่อเป็นการบวงสรวงบูชาพระตรีมูรติของขอม ที่ปราสาทหินพิมาย โดยให้อาจารย์ศิลปี ตราโมท เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลง แล้วนำออกแสดงครั้งแรก ณ จังหวัดนครราชสีมา ในงานเทศกาลเที่ยวพิมาย ประกอบการแสดงแสง สี เสียง ชุด วิมายนาฏการ ชุดนิรมิตกรรมเหนือลำน้ำมูล ในช่วงเดือนพฤศจิกายน และยังมีการแสดงเป็นประจำทุกปี[7]

ชุดที่ 5 ระบำเทพอัปสราบายน

ระบำเทพอัปสราบายน สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2542 โดยวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา โดยศึกษาข้อมูลจากหลักฐานทางโบราณคดีภาพจำหลักนางอัปสร ในปราสาทหินพิมายและปราสาทหินที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมเขมร สมัยนครวัดตอนปลายและปลายสมัยบายนจากภาพจำหลักรูปเทพธิดาในปราสาทบายน ซึ่งมีการเล่าเรื่องพระอินทร์ ซึ่งเป็นเทพเจ้าแห่งสงครามในลัทธิความเชื่อของศาสนาพราหมณ์ โดยให้อาจารย์ภาควิชาดนตรีของวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมาเป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลง แล้วนำออกแสดงครั้งแรก ณ กรมศิลปากร ในงานนิทรรศการและการแสดงศิลปวัฒนธรรมของสถานศึกษา ในสังกัดกรมศิลปากร ประจำปี 2542 เมื่อวันที่ 8 – 10 กันยายน พ.ศ.2542[8]

---

[6] พรเทพ บุญจันทร์เพชร, ระบำโบราณคดี. (กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้า,2540), หน้า 204.

[7] ชนัฏฐา ทั่งดี, ดวงธิดา เลี้ยงสกุล, นวพร สุขุมานันท์ และคณะ, ระบำศรีวิเรนทร. (ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), หน้า 12.

[8] งานนิทรรศการและการแสดงศิลปวัฒนธรรมของสถานศึกษา ในสังกัดกรมศิลปากร ครั้งที่ 20 ประจำปี2547. (กรุงเทพฯ : หจก.จงเจริญการพิมพ์, 2547), หน้า 42. (สูจิบัตร)

ชุดที่ 6 ระบำพิมายปุระ

ระบำพิมายปุระ สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2542 โดยโรงเรียนพิมายวิทยา โดยศึกษาข้อมูลจากภาพจำหลักนางอัปสรในปราสาทหินพิมาย จังหวัดนครราชสีมา เพื่อต้องการทำให้เป็นระบำประจำอำเภอพิมาย จังหวัดนครรราชสีมา โดยใช้ทำนองดนตรี ท่ารำ และเครื่องแต่งกายเลียนแบบภาพจำหลักนางอัปสรศิลปะขอม แล้วนำออกแสดงในงานแสง เสียง ของจังหวัดนครราชสีมา ชุด วิมายนาฏการ ณ อุทยานประวัติศาสตร์

ชุดที่ 7 ระบำเทวอัปสรานาฏยากาสิงห์

ระบำเทวอัปสรานาฏยากาสิงห์ ผู้วิจัยไม่ทราบปีที่ประดิษฐ์ แต่สร้างขึ้นโดยวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด โดยศึกษาข้อมูลจากหลักฐานทางโบราณสถานกู่กาสิงห์ จังหวัดร้อยเอ็ด เพื่อประชาสัมพันธ์แหล่งโบราณคดีของจังหวัด โดยให้อาจารย์ภาควิชาดนตรีวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลง แล้วนำออกแสดงครั้งแรก ณ กู่กาสิงห์ จังหวัดร้อยเอ็ด ในงานเทศกาลกินข้าวทุ่ง นุ่งผ้าไหม[9]

<u>สายที่ 4</u> สายสุโขทัย หรือสายไทยทางแถบภาคกลางและภาคเหนือ (พ.ศ.1800 – พ.ศ.1900) มี 2 ชุด ได้แก่

ชุดที่ 1 ระบำเทวีศรีสัชนาลัย

ระบำเทวีศรีสัชนาลัย สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2537 โดยวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย โดยเลียนแบบภาพจำหลักหมู่นางอัปสร ในอุทยานประวัติศาสตร์ศรีสัชนาลัย ในสมัยสุโขทัย โดยให้อาจารย์บัณฑิต ศรีบัว เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลง แล้วนำออกแสดงในงานแสง เสียง เผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย

ชุดที่ 2 ระบำมรดกโลกสุโขทัย

ระบำมรดกโลกสุโขทัย สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2534 โดยวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย โดยสื่อให้เห็นถึงความสำคัญของอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย อุทยานประวัติศาสตร์ศรีสัชนาลัย และอุทยานประวัติศาสตร์กำแพงเพชร ซึ่งได้รับการประกาศยกย่องจากองค์การการศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งชาติสหประชาชาติ หรือ ยูเนสโก ให้เป็นมรดกโลก เพื่อให้ประชาชนตระหนักถึงความรุ่งเรืองของอาณาจักรสุโขทัย และรำลึกถึงพระคุณของพ่อขุน กษัตริยาธิ

---

[9] ชัยณรงค์ ต้นสุข. สัมภาษณ์. เมื่อวันที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ.2551.

ราชเจ้าของสุโขทัยทุกพระองค์ที่สร้างบ้านแปงเมืองให้คนไทยมีความอุดมสมบูรณ์พูนสุขตราบจนทุกวันนี้ เครื่องดนตรีใช้วงดนตรีที่สันนิษฐานเป็นวงดนตรีสุโขทัยแบบโบราณ ประกอบด้วย ปี่ในกระจับปี่ ซอสามสาย ฆ้องวงใหญ่ และเครื่องประกอบจังหวะ แล้วนำออกแสดงครั้งแรกในงานลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟของจังหวัดสุโขทัย[10]

<u>สายที่ 5</u> สายอยุธยา หรือสายไทย (พ.ศ.1900 – ต้น ปี พ.ศ.2300) มี 2 ชุด ได้แก่

ชุดที่ 1 ระบำนาฏลีลา

ระบำนาฏลีลา สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2527 โดยนักศึกษาระดับปริญญาตรี สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล โดยนำข้อมูลมาจากจิตรกรรมฝาผนังหอพระไตรปิฎก สมัยอยุธยา โดยนำแนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำจากท่ารำแม่บทใหญ่ ผสมลีลาการเล่นเท้าของเพลงฝรั่งคู่ โดยใช้ทำนองเพลงเก่า คือ เพลงกะระแนะอาถรรพ์

ชุดที่ 2 ระบำอยุธยา

ระบำอยุธยา สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2529 โดย ความคิดริเริ่มของ นายเสรี หวังในธรรม ผู้เชี่ยวชาญพิเศษด้านสังคีตศิลป์และศิลปินแห่งชาติ โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะจัดเป็นระบำโบราณคดีอีกชุดหนึ่ง นางเฉลย ศุขะวณิช ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทยและศิลปินแห่งชาติ เป็นผู้ประดิษฐ์ลีลาท่ารำ นายจรัส อาจณรงค์ ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยและศิลปินแห่งชาติ สถาบันบัณฑิต พัฒนศิลป์ เป็นผู้แต่งทำนองเพลงระบำอยุธยา ระบำชุดนี้ จัดแสดงเป็นครั้งแรกในงานศิลปหัตถกรรม ประจำปี พ.ศ.2529[11]

---

[10] <u>งานนิทรรศการและการแสดงศิลปวัฒนธรรมของสถานศึกษา ในสังกัดกรมศิลปากร ครั้งที่ 20ประจำปี2547</u>. (กรุงเทพฯ : หจก.จงเจริญการพิมพ์, 2547), หน้า 14. (สูจิบัตร)

[11] ชวลิต สุนทรานนท์, <u>ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนาชุดระบำ รำ ฟ้อน.</u> (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2549), หน้า 194.

<u>ประเภทที่ 2</u> การสร้างสรรค์ระบำแนวโบราณคดีจากข้อมูลสายผสม หรือสองสายขึ้นไป ผู้วิจัยได้จำแนกออกเป็น 2 สาย ดังนี้

<u>สายที่ 1</u> สายทวารวดี ผสมผสานกับ สายลพบุรี มี 2 ชุด ได้แก่

ชุดที่ 1 ระบำศรีเทพ

ระบำศรีเทพ สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2529 โดยอาจารย์และนักศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ รุ่นที่ 2 สถาบันราชภัฏเพชรบูรณ์ โดยศึกษาข้อมูลจากภาพจำหลักท่าร่ายรำของหมู่นางอัปสร ณ อุทยานประวัติศาสตร์ศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ ซึ่งเป็นการผสมผสานอารยธรรมอินเดียโบราณ ทวารวดี และขอมโบราณ โดยอาจารย์ช่วงวิทย์ เทียนศรี เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลง แล้วนำออกแสดงในงานแสง เสียง ณ อุทยานประวัติศาสตร์ศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ และงานต่างๆ ของจังหวัด[12]

ชุดที่ 2 ระบำศรีจนาศะ

ระบำศรีจนาศะ สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2541 โดย นายชยางค์กูร ศิริวัฒน์ (นายจักราวุธ ศิริวัฒน์) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร โดยศึกษาข้อมูลอาณาจักรศรีจนาศะ แล้วนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่ารำ ดนตรี และเครื่องแต่งกาย แล้วนำออกแสดงครั้งแรก ในการนำเสนอผลงานของนักศึกษา ชั้นปีที่ 4 ภาควิชานาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร[13]

<u>สายที่ 2</u> สายทวารวดี ผสมผสานกับ สายนครจัมปาศรี มี 1 ชุด ได้แก่

ชุดที่ 1 ระบำจัมปาศรี หรือระบำนครจัมปาศรี

ระบำจัมปาศรี ผู้วิจัยไม่ทราบปีที่ประดิษฐ์ แต่สร้างขึ้นโดยอาจารย์ชัชวาลย์ วงษ์ประเสริฐ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม ซึ่งเป็นการแสดงประยุกต์ใน

---

[12] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, <u>นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9</u>. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), หน้า 453.

[13] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, <u>นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9</u>. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), หน้า 457.

แง่โบราณคดี โดยศึกษาจากเอกสารทางโบราณคดี ภาพเขียนต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับนครจัมปาศรี ซึ่งได้เค้าแบบมาจากการศึกษาค้นคว้าประวัติและวัฒนธรรมของนครจัมปาศรี อันเป็นเมืองที่เคยเจริญรุ่งเรืองอยู่ในเขตท้องที่จังหวัดมหาสารคาม ยุคสมัยทวารวดีท่วงท่าลีลาการแสดงนำมาจากนาฏลีลาของอินเดียโบราณ ผสมผสานกับแม่ท่าการฟ้อนรำของชาวอีสานโบราณ การแสดงชุดนี้จึงมีลักษณะแปลกตาไปอีกแบบหนึ่ง ต่างจากที่พบเห็นในปัจจุบัน เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงใช้วงแคนอีสาน บรรเลงประสานทั้งวง[14] เพื่อเป็นอนุสรณ์ถึงความเจริญรุ่งเรืองของโบราณสถานในจังหวัดมหาสารคาม และเป็นความภาคภูมิใจร่วมกันของชาวอีสาน พระธาตุนาดูนซึ่งบรรจุพระบรมสารีริกธาตุนับเป็นของคู่บ้านคู่เมือง ท่าฟ้อน ประยุกต์จากท่าฟ้อนเมืองอีสาน ได้แก่ ฟ้อนภูไท ฟ้อนตังหวาย ผสมกับท่าโบราณคดีชุดทวารวดีและภาพจำหลักที่พบในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ท่าเคลื่อนไหวเป็นท่าฟ้อนพื้นเมือง ส่วนท่าหยุดจะเป็นท่าโบราณคดี เครื่อง ดนตรี ใช้ดนตรีพื้นเมืองอีสาน ซึ่งได้แก่ พิณ แคน โปงลาง กลอง โหวด ฉิ่ง ฉาบ และใช้เครื่องดนตรีโลหะประกอบ ได้แก่ ระนาดเหล็ก เพลงที่ใช้ประกอบการฟ้อนชุดระบำจัมปาศรีใช้ทำนองเพลงเก่าของมโหรีอีสาน[15] การแต่งกาย ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน นุ่งเสื้อในนางรัดอก มีสไบพาดไหล่ซ้าย นุ่งผ้าไหมพื้นเมืองอีสานโดยใช้ผ้าซิ่น 2 ผืน ผ้าซิ่นผืนในนุ่งพับหน้านาง ส่วนผ้าถุงผืนนอกพับทบทั้ง 2 ข้างตรงสะโพกหักคอไก่คล้ายรำมโนราห์บูชายันต์ สวมเครื่องประดับคอ (ทับทรวง) รัดต้นแขน ต่างหู กำไลและเข็มขัดทอง ระบำจัมปาศรี มี 2 แบบ คือ แบบที่ 1 แบบของวงแคน ชมรมนาฏศิลป์และดนตรีพื้นเมือง มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เป็นแม่แบบ ซึ่งจะเป็นการแสดงที่ไม่มีตัวเอกหรือ ตัวนางพญา แบบที่ 2 เป็นแบบของวงแคนอีสาน มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม ซึ่งจะเป็นการแสดงที่มีตัวเอกหรือตัวนางพญา

---

[14] ชวลิต สุนทรานนท์, ทะเบียนข้อมูล : วิพิธทัศนาชุดระบำ รำ ฟ้อน. (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2549), หน้า 88.

[15] สุรพล วิรุฬห์รักษ์, นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 9. (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549), หน้า 457.

ภาคผนวก จ

ภาพจำหลักจากโบราณสถาน โบราณวัตถุ ในปราสาทขอม ที่ปรากฏภาพท่ารำ

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาพจำหลักจากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ ที่เป็นภาพท่ารำ

ภาพที่ 1 ทับหลังวางเหนือวงกบประตู จากปราสาทเมืองต่ำ
ตรงกลางสลักภาพพระกฤษณะต่อสู้กับนาคกาลียะ
สองข้างของภาพเล่าเรื่องเป็นท่อนพวงมาลัย
มีลายพรรณพฤกษาหรือใบไม้ม้วนแยกออกมาจนเต็มพื้นที่
ที่มา : ปราสาทเมืองต่ำ ตำบลจระเข้มาก อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์[1]

ภาพที่ 2 ทับหลังจากปราสาทนารายณ์เจงเวง จังหวัดสกลนคร
สลักภาพเล่าเรื่องเต็มพื้นที่โดยไม่มีลายพรรณพฤกษาประกอบเป็นลักษณะอีกอย่างหนึ่งของทับหลัง
ซึ่งนิยมกันมากในช่วงปลายของศิลปะบาปวน-ศิลปะนครวัด
ที่มา : ปราสาทนารายณ์เจงเวง จังหวัดสกลนคร[2]

---

[1] สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล, ประวัติศาสตร์และศิลปะแห่งอาณาจักรขอมโบราณ. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2551), หน้า 36.

[2] เรื่องเดียวกัน, หน้า 36.

ภาพที่ 3 หน้าบันปราสาทบ้านพลวง จังหวัดสุรินทร์
พื้นที่ภายในหน้าบันเล่าเรื่องพระกฤษณะยกเขาโควรรธนะ
โดยพระองค์ยืนอยู่เหนือหน้ากาลท่ามกลางลายพรรณพฤกษา
ปลายกรอบหน้าบันทำรูปเศียรนาค ทำให้กรอบหน้าบันกลายเป็นลำตัวนาคเลื้อยคดโค้ง
ที่มา : ปราสาทบ้านพลวง ตำบลเชื้อเพลิง อำเภอปราสาท จังหวัดสุรินทร์[3]

ภาพที่ 4 หน้าบันจากปราสาทพระวิหาร พื้นที่ภายในหน้าบันทำเป็นภาพกวนเกษียรสมุทร
เต็มพื้นที่ โดยไม่มีลายพรรณพฤกษา ส่วนกรอบหน้าบันทำเป็นนาคเลื้อยคดโค้ง
ที่มา : ปราสาทพระวิหาร อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ[4]

---

[3] สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล, ประวัติศาสตร์และศิลปะแห่งอาณาจักรขอมโบราณ. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2551), หน้า 37.

[4] เรื่องเดียวกัน, หน้า 38.

ภาพที่ 5 พระศิวนาฏราชจากปราสาทหินพนมรุ้ง พระองค์ร่ายรำอยู่บนแท่นที่คล้ายฐานรูปเคารพ
แวดล้อมด้วยเหล่าเทพและเทพีที่มาชมนุมและดนตรีประกอบจังหวะ
ทางซ้ายของพระองค์ได้แก่ พระวิษณุ พระพรหม และพระคเณศ ด้านขวาได้แก่ พระอุมา
และนางกาไร กาลัมเมยาร์ นักบวชหญิงในลัทธิไศวนิกายซึ่งเป็นผู้มีส่วนในการร่ายรำของพระศิวะ
ที่มา : ปราสาทหินพนมรุ้ง ตำบลตาเป็ก อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์[5]

ภาพที่ 6 ทับหลังเล่าเรื่องพระนารายณ์บรรทมสินธุ์
พระนารายณ์บรรทมอยู่เหนือหลังพญาอนันตนาคราช
มีดอกบัวงอกออกมาจากพระนาภีและมีพระพรหมอยู่ภายในนั้นมีสตรี 5 นาง
อยู่บริเวณท่อนล่างพระวรกาย ในจำนวนนี้คงมีพระลักษมีและพระภูมิเทวีชายาของพระองค์อยู่ด้วย
ที่มา : ปราสาทหินพนมรุ้ง ตำบลตาเป็ก อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์[6]

---

[5] สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล, ประวัติศาสตร์และศิลปะแห่งอาณาจักรขอมโบราณ. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2551), หน้า 52.

[6] เรื่องเดียวกัน), หน้า 54.

ภาพที่ 7 ภาพสลักการกวนเกษียรสมุทร จากปราสาทพระวิหาร
เหตุการณ์สำคัญของกูรมาวตาร ตรงกลางภาพเป็นเขามันทระซึ่งใช้เป็นไม้กวนเกษียรสมุทร
มีเหล่าเทวดาและอสูรกำลังช่วยกันยุดพญานาควาสุกรี
บี้องล่างของเขามันทระมีเต่าอยู่ 1 ตัวซึ่งก็คือพระนารายณ์อวตารนั่นเอง
ที่มา : ปราสาทพระวิหาร อำเภอกันทรลักษ์ จังหวัดศรีสะเกษ[7]

ภาพที่ 8 วามนาวตารจากปราสาทกู่สวนแตง ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพิมาย
มุมซ้ายปรากฏรูปท้าวพลี กำลังหลังน้ำมอบผืนดินแก่พราหมณ์เตย
ตรงกลางและด้านขวาได้แก่ พระวิษณุ กำลังเหยียบแผ่นดินทั้งสามและปราบท้าวพลี
ที่มา : ปราสาทกู่สวนแตง ตำบลกู่สวนแตง อำเภอบ้านใหม่ไชยพจน์ จังหวัดบุรีรัมย์[8]

---

[7] สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล, ประวัติศาสตร์และศิลปะแห่งอาณาจักรขอมโบราณ. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2551), หน้า 54.

[8] เรื่องเดียวกัน), หน้า 56.

ภาพที่ 9 หน้าบันรูปพระกฤษณะยกเขาโควรรธนะจากปราสาทบ้านพลวง
พระกฤษณะปกป้องเหล่าโคและคนเลี้ยงโคจากพายุฝนของพระอินทร์
โดยการยกเขาโควรรธนะบังกั้นพายุฝนไว้ พระกฤษณะยืนอยู่ตรงกลางยกพระกรขวาขึ้นอันเป็น
สัญญาลักษณ์แสดงการยกเขา ใกล้พระบาทมีฝูงโคและคนเลี้ยงโคนั่งอยู่ปราสาทกู่สวนแดง
ที่มา : ปราสาทบ้านพลวง ตำบลเชื้อเพลิง อำเภอปราสาท จังหวัดสุรินทร์[9]

ภาพที่ 10 ทับหลังจากปราสาทกู่พราหมณ์จำศีล ตรงกลางเหนือหน้ากาลขึ้นไป
สลักภาพพระนารายณ์สี่กรทรงครุฑเป็นพาหนะ
ที่มา : ปราสาทกู่พราหมณ์จำศีล จังหวัดนครราชสีมา[10]

---

[9] สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล, ประวัติศาสตร์และศิลปะแห่งอาณาจักรขอมโบราณ. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2551), หน้า 58.

[10] เรื่องเดียวกัน, หน้า 59.

ภาพที่ 11 ทับหลังจากปราสาทเมืองต่ำ
ตรงกลางสลักรูปบุคคลต่อสู้กับนาค ซึ่งหมายถึง พระกฤษณะต่อสู้กับนาคกาลียะนั่นเอง
ที่มา : ปราสาทเมืองต่ำ ตำบลจระเข้มาก อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์[11]

ภาพที่ 12 ทับหลังจากปราสาทหินพนมรุ้ง ตรงกลางสลักรูปบุคคลต่อสู้กับสิงห์และช้าง
คงหมายถึงพระกฤษณะต่อสู้กับช้างกุวัลยปิฉะและสงห์
ที่มา : ปราสาทหินพนมรุ้ง ตำบลตาเป็ก อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์[12]

---

[11]สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล, ประวัติศาสตร์และศิลปะแห่งอาณาจักรขอมโบราณ. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2551), หน้า 59.

[12] เรื่องเดียวกัน, หน้า 59.

ภาพที่ 13 ทับหลังจากปราสาทเมืองแขก
เล่าเรื่องมหิษาสุรมรรทนีอยู่กลางทับหลัง นางทุรคาถืออาวุธ ประทับเหนืออสูรรูปควาย
ที่มา : ปราสาทเมืองแขก ตำบลโคราช อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา[13]

ภาพที่ 14 พรหมทรงหงส์ จากหน้าบันของย่างปราสาทหินพิมาย ภาพพระพรหมที่อยู่อย่างเอกเทศ
พบน้อยมาก ส่วนใหญ่มักอยู่รวมกันกับเทพเจ้าองค์อื่นๆ เช่นในภาพนี้
ที่มา : ปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา[14]

[13] สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล, ประวัติศาสตร์และศิลปะแห่งอาณาจักรขอมโบราณ. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2551), หน้า 60.

[14] เรื่องเดียวกัน, หน้า 60.

ภาพที่ 15 นางอัปสรหรือเทพธิดา ปราสาทนครวัด ประเทศกัมพูชา
แต่งกายด้วยเครื่องทรงวิจิตรตระการตา
ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[15]

ภาพที่ 16 แถวพระพุทธเจ้าบนทับหลังของปราสาทหินพิมาย
ที่มา : ปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา[16]

[15] สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล, ประวัติศาสตร์และศิลปะแห่งอาณาจักรขอมโบราณ. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2551), หน้า 68.

[16] เรื่องเดียวกัน, หน้า 69.

ภาพที่ 17 พุทธประวัติตอนออกมหาภิเนษกรมณ์ปรางค์กู่ จังหวัดชัยภูมิ
เจ้าชายสิทธัตถะประทับบนหลังม้า แวดล้อมด้วยเหล่าเทวดา
ที่มา : ปรางค์กู่ ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดชัยภูมิ[17]

ภาพที่ 18 ทับหลังจากปราสาทพนมวัน จัดแสดงอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ศิลปะพระโค ราวพุทธศตวรรษที่ 15 จุดสังเกตได้แก่ หน้ากาลอยู่กึ่งกลางของทับหลังคายท่อนพวงมาลัยออกมา ท่อนพวงมาลัยที่พาดกลางทับหลังมีปลายเป็นเศียรนาควางอยู่บนฐานเตี้ยๆ ระหว่างฐานนี้มีแถวกลีบบัวตลอดขอบล่างของทับหลัง
ที่มา : ปราสาทพนมวัน ถนนโคราช-ขอนแก่น ตำบลโพธิ์ จังหวัดนครราชสีมา[18]

---

[17] สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล, ประวัติศาสตร์และศิลปะแห่งอาณาจักรขอมโบราณ. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2551), หน้า 69.

[18] เรื่องเดียวกัน, หน้า 94.

ภาพที่ 19 ทับหลังรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ จากปราสาทสังข์ศิลปชัย
อายุราวพุทธศตวรรษที่ 15 กล่าวคือ มีภาพเล่าเรื่องขนาดใหญ่อยู่ตรงกลาง
ท่อนพวงมาลัยออกมาจากกึ่งกลางของทับหลัง มีรูปบุคคลขนาดเล็กแทรกอยู่ในลายใบไม้
ที่มา : ปราสาทสังข์ศิลปชัย อำเภอสังขะ จังหวัดสุรินทร์[19]

ภาพที่ 20 ตัวอย่างทับหลังจากปราสาทเมืองแขก เล่าเรื่องวามนาวตาร
ภาพเล่าเรื่องที่กึ่งกลางทับหลังมีขนาดใหญ่ ท่อนพวงมาลัยออกมาจากกึ่งกลางทับหลัง
สะท้อนให้เห็นว่าทับหลังชิ้นนี้สร้างขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 15 ตรงกับศิลปะแบบเกาะแกร์
ที่มา : ปราสาทเมืองแขก ตำบลโคราช อำเภอสูงเนิน จังหวัดนครราชสีมา[20]

[19] สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล, ประวัติศาสตร์และศิลปะแห่งอาณาจักรขอมโบราณ. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2551), หน้า 94.

[20] เรื่องเดียวกัน, หน้า 94.

ภาพที่ 21 ทับหลังของปราสาทแถวหน้าองค์ทิศเหนือ แสดงภาพอุมานเหศวรพระศิวะกับพระอุมาประทับนั่งบนหลังโคนนทิซึ่งยืนอยู่เหนือหน้ากาลอีกทีหนึ่งแวดล้อมด้วยบริวาร
ที่มา : ปราสาทแถวหน้า ตำบลจระเข้มาก อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์[21]

ภาพที่ 22 ทับหลังปราสาทแถวหลังองค์ทิศใต้ แสดงภาพพระวรุณทรงหงส์รองรับด้วยหน้ากาล พระวรุณเป็นเทพเจ้าผู้รักษาทิศตะวันตก แต่ทับหลังชิ้นนี้วางอยู่เหนือทางเข้าทิศตะวันออก
ที่มา : ปราสาทแถวหลังองค์ทิศใต้ ตำบลจระเข้มาก อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์[22]

---

[21] สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล, ประวัติศาสตร์และศิลปะแห่งอาณาจักรขอมโบราณ. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2551), หน้า 109.

[22] เรื่องเดียวกัน, หน้า 109.

ภาพที่ 23 ทับหลังของปราสาทแถวหลังองค์ทิศเหนือ เล่าเรื่องพระกฤษณะยกเขาโควรรธนะ
พระกฤษณะอยู่ตรงกลางยกพระกรขวาขึ้นเป็นสัญลักษณ์ของการยกเขาโควรรธนะ
แวดล้อมด้วยเหล่าคนเลี้ยงโคและฝูงโค
ที่มา : ปราสาทแถวหลังองค์ทิศเหนือ ตำบลจระเข้มาก อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์[23]

ภาพที่ 24 ทับหลังเหนือมุขทิศตะวันออกของห้องครรภคฤหะแสดงภาพเล่าเรื่องที่ยังคงถกเถียงกัน
ในหมู่นักวิชาการว่าเป็นตอนใดบางท่านสันนิษฐานว่าเป็นฉากที่พระกฤษณะปราบพระยากงส์
ในขณะที่บางท่านสันนิษฐานว่า เป็นตอนพระรามปราบวิราธ
ที่มา : ปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา[24]

---

[23] สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล, ประวัติศาสตร์และศิลปะแห่งอาณาจักรขอมโบราณ. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2551), หน้า 109.

[24] เรื่องเดียวกัน, หน้า 133.

ภาพที่ 25 หน้าบันทิศใต้ของมณฑป แสดงภาพพระศิวนาฏราช
พระองค์ร่ายรำอยู่บนฐานที่คล้ายฐานรูปเคารพ แวดล้อมด้วยเหล่าเทวดา
ที่มา : ปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา[25]

ภาพที่ 26 หน้าบันเหนือมุขทิศตะวันออกของห้องครรภคฤหะ
แสดงภาพที่สันนิษฐานกันว่าเป็นตอนท้าวมาลีวราชว่าความระหว่างพระรามกับ
ท้าวราพณ์(ทศกัณฑ์) โดยตัดสินให้ท้าวราพณ์ไม่ยอม
ที่มา : ปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา[26]

---

[25] สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล, ประวัติศาสตร์และศิลปะแห่งอาณาจักรขอมโบราณ. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2551), หน้า 133.

[26] เรื่องเดียวกัน, หน้า 134.

ภาพที่ 27 ทับหลังเหนือประตูสู่ห้องครรภคฤหะทิศเหนือ
สลักภาพพระวัชรสัตว์รูปของพระองค์ ปรากฏอยู่ตรงกลางและแถวบนของทับหลังมี 3 เศียร 6 กร อยู่ในท่าสมาธิ 2 กร อีก 4 กรถือสิ่งของ ได้แก่ วัชระ กระดิ่ง และดอกบัว 2 ดอก
ที่มา : ปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา[27]

ภาพที่ 28 ทับหลังเหนือประตูสู่ครรภคฤหะทิศตะวันออก
สลักภาพไตรโลกยวิชัยเป็นรูปเคารพที่นับถือกันมากในพุทธศาสนามหายานสกุลวัชรยาน ไตรโลกยวิชัยอยู่ตรงกลาง มี 4 พักตร์ (มองเห็นเพียง 3 พักตร์) 8 กร มีหนังช้างคลุมอยู่เบื้องหลัง เหยียบอยู่บนบุคคล 2 คน ได้แก่ พระศิวะและพระอุมานั้นเอง
ที่มา : ปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา[28]

---

[27] สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล, ประวัติศาสตร์และศิลปะแห่งอาณาจักรขอมโบราณ. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2551), หน้า 134.

[28] เรื่องเดียวกัน, หน้า 134.

ภาพที่ 29 หน้าบันเหนือทางเข้ามองมณฑปทิศใต้ ศ.ดร.ม.ร.ว.สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์ แปลความหมายว่าเป็นภาพตอนท้าววราพณ์(ทศกัณฐ์) ลักพานาสีดาเรื่องมีอยู่ว่าท้าววราพณ์ได้สั่งให้มรีจแปลงกลายเป็นกวางทอง เมื่อนางสีดาเห็นจึงประสงค์ให้พระรามจับมาให้ พระรามจึงแผลงศรยังกวางทองถูกศรกวางทองได้ปลอมเสียงเป็นพระราม ทำให้นางสีดาเป็นกังวลจึงส่งให้พระลักษณ์มาดูพระราม เมื่อนางสีดาอยู่องค์เดียว ท้าวราพณ์จึงปลอมกายเป็นพราหมณ์เกลี้ยกล่อมนางสีดาให้ไปกับตน เมื่อนางไม่ยอมจึงแปลงกายสู่สภาพเดิม และนำนางขึ้นราชรถสู่เมืองของตน

ที่มา : ปราสาทหินพนมรุ้ง ตำบลตาเป็ก อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์[29]

ภาพที่ 30 หน้าบันและทับหลังของมุขทิศตะวันตก ศ.ดร.ม.ร.ว. สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์ กล่าวว่าทับหลังแสดงเรื่องราวตอนพระรามกับพระลักษณ์ต้องศรมาคบาศ แวดล้อมทัพวารส่วนหน้าบันแสดงภาพนางสีดาเสด็จมาโดยบุษบก เพื่อดูพระรามกับพระลักษณ์ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่ต่อเนื่องกัน

ที่มา : ปราสาทหินพนมรุ้ง ตำบลตาเป็ก อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์[30]

---

[29] สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล, ประวัติศาสตร์และศิลปะแห่งอาณาจักรขอมโบราณ. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2551), หน้า 142.

[30] เรื่องเดียวกัน, หน้า 142.

ภาพที่ 31 หน้าบันทิศตะวันออกของโคปุระทิศตะวันออก
ตามความเห็นของ ศ.ดร.ม.ร.ว. สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์ สันนิษฐานว่าบุคคลที่ประทับนั่งอยู่บนสุด
ได้แก่ พระศิวะในภาคโยคทักษิณามุรติ ซึ่งหมายถึงพระศิวะในปางรักษาโรคภัยไข้เจ็บ
และคงหมายถึงท่านนเรนทราทิตย์ไปด้วยในตัว เพราะจากจารึกที่พบทำให้ทราบว่าพระองค์
มีความสามารถในการช่วยเหลือผู้ป่วยจากพิษงู ด้านล่างของภาพคงเป็นข้าราชบริพาร
และผู้ป่วยที่มารับการรักษาจากพระองค์
ที่มา : ปราสาทหินพนมรุ้ง ตำบลตาเป็ก อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์[31]

ภาพที่ 32 ทับหลังทิศตะวันออกเหนือทางเข้าห้องครรภคฤหะของปราสาทประธาน
แสดงภาพฤาษี 5 ตน สังเกตได้จากเครื่องทรงไว้ผมและเครายาว นั่งในท่าโยคาสนะ
ฤาษีตนกลางถืออักษมาลาหรือลูกประคำ ส่วนคนอื่นๆประนมมือ
ที่มา : ปราสาทหินพนมรุ้ง ตำบลตาเป็ก อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์[32]

---

[31] สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล, ประวัติศาสตร์และศิลปะแห่งอาณาจักรขอมโบราณ. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2551), หน้า 143.

[32] เรื่องเดียวกัน, หน้า 143.

ภาพที่ 33 ภาพสลักบริเวณมณฑปแสดงภาพพิธีกรรมอย่างหนึ่ง มีบุรุษคนหนึ่งนั่งอยู่เบื้องหน้าสตรี คล้ายกับว่ากำลังล้วงมือเข้าไปในผ้านุ่งสตรีคนนั้น บางท่านจึงสันนิษฐานว่าเป็นพิธีเบิกพรหมจรรย์ ซึ่งเป็นประเพณีที่ปฏิบัติกันในอาณาจักรเขมรโบราณ ดังปรากฏในบันทึกของโจวต้ากวน
ที่มา : ปราสาทหินพนมรุ้ง ตำบลตาเป็ก อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์[33]

ภาพที่ 34 ทับหลังของปราสาทองค์กลาง สลักภาพพระศิวนาฏราช พระองค์ประทับอยู่เหนือหงส์ ซึ่งยืนอยู่เหนือหน้ากาลอีกที่หนึ่ง ภายในลวดลายพรรณพฤกษามีบุคคลขนาดเล็กแทรกอยู่ซึ่งได้แก่ พระพรหม พระวิษณุ พระคเณศ พระอุมา เทพและเทพีเหล่านี้มาทรงดนตรีประกอบจังหวะให้พระศิวะร่ายรำ นอกจากนี้ยังปรากฏรูปของเหล่าคณะซึ่งเป็นบริวารของพระคเณศด้วย
ที่มา : ปราสาทหินพนมรุ้ง ตำบลตาเป็ก อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์[34]

---

[33] สรศักดิ์ จันทร์วัฒนกุล, ประวัติศาสตร์และศิลปะแห่งอาณาจักรขอมโบราณ. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2551), หน้า 143.

[34] เรื่องเดียวกัน, หน้า 146.

ภาพที่ 35 ประติมากรรมหินทรายรูปพาลีสู้กับสุครีพ ศิลปะแบบเกาะแกร์
ซึ่งศาสตร์จารย์ หม่อนเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงกล่าวถึงว่า “สมัยนี้นิยมทำรูปเคลื่อนไหว
อย่างรุนแรงแสดงอำนาจ” ปัจจุบันอยู่ที่พิพิธภัณฑแห่งชาติ พนมเปญ
ที่มา : พิพิธภัณฑแห่งชาติ พนมเปญ
(ภาพจากหนังสือ Les collections du muse national de Phnom Penh)[35]

ภาพที่ 36 ประติมากรรมนูนต่ำรูปพระวิษณุตรีวิกรมสลักที่ผนังอิฐ
ด้านทิศใต้ปราสาทหลังกลาง ที่ปราสาทกระวาน
ที่มา : ปราสาทกระวาน ประเทศกัมพูชา[36]

---

[35] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 32.

[36] เรื่องเดียวกัน, หน้า 33.

ภาพที่ 37 ซุ้มกรอบหน้าบันในยุคแรกมีโค้งเดียวขึ้นในบรรจบกันข้างบนเรียกว่าซุ้มแบบหน้านาง นิยมมากในศิลปะแบบกุเลน พระโค และบาแคง ภาพนี้เป็นซุ้มที่ทำเลียนแบบซุ้มในศิลปะแบบพระโคที่ปราสาทบันทายสรี

ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[37]

ภาพที่ 38 ซุ้มหน้าบันที่ปราสาทบันทายศรีทำเป็น 2 โค้ง (โค้งเข้า โค้งออก) ไปบรรจบกับด้านบน เชื่อว่าเป็นต้นแบบของหน้าบันในศิลปะไทย

ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[38]

---

[37] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 98.

[38] เรื่องเดียวกัน, หน้า 99.

ภาพที่ 39 ประติมากรรมนูนต่ำรูปจิตตคุปต์ที่ระเบียงคดชั้นที่ 2 ด้านทิศใต้ปีกตะวันออกปราสาทนครวัด
ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[39]

ภาพที่ 40 ประติมากรรมนูนสูงพระพุทธเจ้าประทับยืนพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระตะบอง
ที่มา : พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระตะบอง ประเทศกัมพูชา[40]

---

[39] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 101.

[40] เรื่องเดียวกัน, หน้า 102.

ภาพที่ 41 ประติมากรรมนูนสูงพระกฤษณะยกเขาโควรรธนะศิลปะแบบพนมดา

ที่มา : พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พนมเปญ[41]

(ภาพจากหนังสือ Les collections du muse national de Phnom Penh)

ภาพที่ 42 พระยม จากลานพระเจ้าขี้เรื้อน ปัจจุบันอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พนมเปญ

ที่มา : พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พนมเปญ[42]

(ภาพจากหนังสือ Les collections du muse national de Phnom Penh)

---

[41] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 102.

[42] เรื่องเดียวกัน, หน้า 102.

ภาพที่ 43 เทวดาสามศิราภรณ์ทรงมงกุฎ ปราสาทพระขรรค์ เมืองพระนครธม
ที่มา : ปราสาทพระขรรค์ เมืองพระนครธม ประเทศกัมพูชา[43]

ภาพที่ 44 อสูรสามศิราภรณ์ทรงใบ้ไม้ ปราสาทพระขรรค์ เมืองพระนครธม
ที่มา : ปราสาทพระขรรค์ เมืองพระนครธม ประเทศกัมพูชา[44]

[43] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 103.

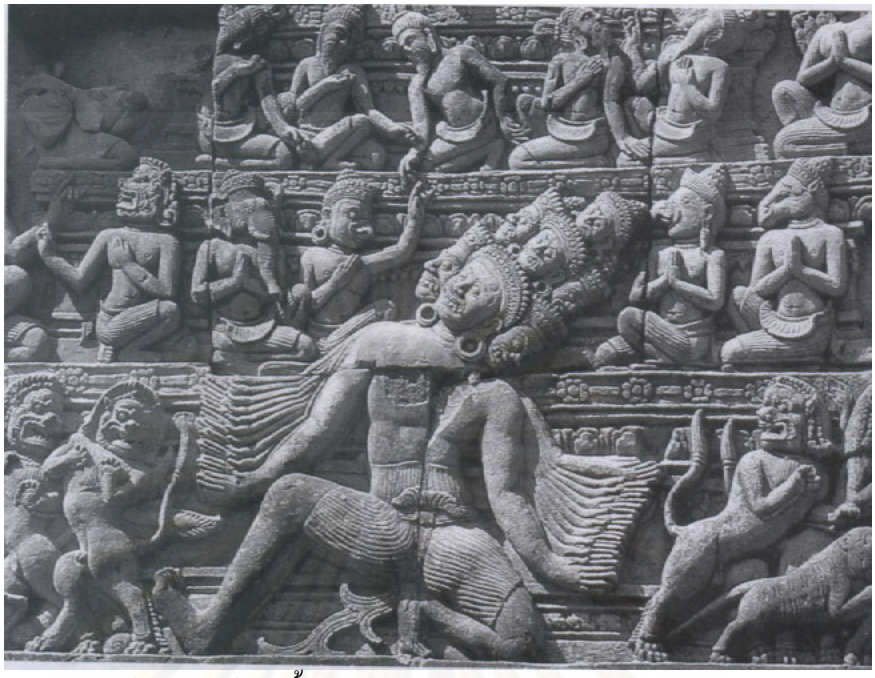
[44] เรื่องเดียวกัน, หน้า 103.

ภาพที่ 45 พระรามและพระลักษณ์กำลังแสดงท่าปรัตยาลีฒะใส่พระพิราพ
ในการรวมเพื่อชิงนางสีดากลับมา
ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[45]

ภาพที่ 46 ท่านั่งมหาราชลีลาสนะ ปราสาทบันทายสรี
ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[46]

[45] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 105.

[46] เรื่องเดียวกัน, หน้า 105.



ภาพที่ 47 คนธรรพ์ อมนุษย์ อยู่ชั้นธัดมาจากฤาษีโยคีบนเขาไกรลาส หน้าบันด้านตะวันออก บรรณาลัยหลังทิศใต้ปราสาทบันทายสรี

ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[47]

ภาพที่ 48 ฤาษี โยคีที่อาศัยหน้าบันด้านตะวันตกบรรณาลัยหลังทิศใต้ ปราสาทบันทายสรี

ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[48]

---

[47] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 109.

[48] เรื่องเดียวกัน, หน้า 110.

ภาพที่ 49 ฤาษี โยคีที่ปราสาทพระขรรค์ เมืองพระนครธม
ที่มา : ปราสาทพระขรรค์ เมืองพระนครธม ประเทศกัมพูชา[49]

ภาพที่ 50 ศิวนาฏราช ปราสาทบันทายสรี
ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา [50]

[49] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 110.

[50] เรื่องเดียวกัน, หน้า 113.

ภาพที่ 51 ยอดเขาไกรลาสมีพระศิวะประทับนั่ง ประทานสร้อยไข่มุกให้พระอุมา
ปราสาทบันทายสรี
ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[51]

ภาพที่ 52 พระศิวะในภาวะเป็นฤาษี (ทักษิณมูรติ)
หน้าบันด้านทิศตะวันออกของปราสาทหินพนมรุ้ง บุรีรัมย์
ที่มา : ปราสาทหินพนมรุ้ง ตำบลตาเป็ก อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์[52]

---

[51] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 113.

[52] เรื่องเดียวกัน, หน้า 114.

ภาพที่ 53 ศิวนาฏราช ที่ปราสาทหินพนมรุ้ง บุรีรัมย์

ที่มา : ปราสาทหินพนมรุ้ง ตำบลตาเป๊ก อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์[53]

ภาพที่ 54 ศิวนาฏราช ที่ปราสาทศีขรภูมิ สุรินทร์

ที่มา : ปราสาทศีขรภูมิ ตำบลระแงง อำเภอศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์[54]

---

[53] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 115.

[54] เรื่องเดียวกัน, หน้า 115.

ภาพที่ 55 นางกาไรกาลัมเมย่าร์ ที่หน้าบันซุ้มประตูชั้นที่ 4 ปราสาทบันท้ายสรี

ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[55]

ภาพที่ 56 นางกาไรกาลัมเมย่าร์ ที่ทับหลังในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระตะบอง

ที่มา : พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระตะบอง ประเทศกัมพูชา[56]

---

[55] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 115.

[56] เรื่องเดียวกัน, หน้า 115.

ภาพที่ 57 ขันธกุมารหรือสกันทะขี่นกยูงที่ผนังมุมระเบียงคดขั้นที่ 2 ด้านตะวันตกเฉียงเหนือ ปราสาทนครวัด
ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[57]

ภาพที่ 58 บุคคลขี่นกยูงน่าจะเป็นสกันทะ ที่ปราสาทบันทายสำเหร่
ที่มา : ปราสาทบันทายสำเหร่ ประเทศกัมพูชา[58]

[57] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 117.

[58] เรื่องเดียวกัน, หน้า 117.

ภาพที่ 59 พระศิวปรทับยืนบนรถศึกถัดมาเป็นพระอุมาและพระนางคงคาอยู่ด้านขวาสุด
ภาพจากพิพิธภัรฑสถานแห่งชาติ พระตะบอง
ที่มา : พิพิธภัรฑสถานแห่งชาติ พระตะบอง ประเทศกัมพูชา[59]

ภาพที่ 60 พิธีอัศวมธทับหลังที่พิพิธภัณฑสถานห่งชาติ พิมายนครราชสีมา
ที่มา : พิพิธภัณฑสถานห่งชาติ พิมายนครราชสีมา จังหวัดนครราชสีมา[60]

[59] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 117.

[60] เรื่องเดียวกัน, หน้า 123.

ภาพที่ 61 อุมามเหศวรที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พิมายนครราชสีมา
ที่มา : พิพิธภัณฑสถานห่งชาติ พิมายนครราชสีมา จังหวัดนครราชสีมา[61]

ภาพที่ 62 อุมามเหศวร ปราสาทบันทายสรี
ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[62]

[61] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 124.

[62] เรื่องเดียวกัน, หน้า 124.

ภาพที่ 63 มหิษสุรมรรทินี ที่ปราสาทบันทายสรี (ประตูชั้นในสุดด้านตะวันตก)
กำลังยกหางมหิษอสูรรูปควาย
ที่มา : ปราสปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[63]

ภาพที่ 64 มหิษสุรมรรทินี กำลังกำลังประหารอสูรควาย
ทับหลังในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พิมาย นครราชสีมา
ที่มา : พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พิมาย นครราชสีมา จังหวัดนครราชสีมา[64]

---

[63] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 124.

[64] เรื่องเดียวกัน, หน้า 124.

ภาพที่ 65 วิษณุทรงครุฑ ปราสาทกระวาน

ที่มา : ปราสาทกระวาน ประเทศกัมพูชา[65]

ภาพที่ 66 นารายณ์บรรทมสินธุ์ ปราสาทพระขรรค์ เมืองนครธม

ที่มา : ปราสาทพระขรรค์ เมืองนครธม ประเทศกัมพูชา[66]

---

[65] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 126.

[66] เรื่องเดียวกัน, หน้า 126.

ภาพที่ 67 วิษณาวตารเป็นเต่ารองรับเขามันทระ ตอนกวนเกษียรสมุทร
ที่ทับหลังในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พิมาย
ที่มา : พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พิมาย จังหวัดนครราชสีมา[67]

ภาพที่ 68 วิษณุอวตารเป็นหมู
ที่มา : หนังสือศาสนาพราหมณ์ในราชอาณาจักรกัมพูชา
ของศาสตราจารย์ หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล[68]

---

[67] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 127.

[68] เรื่องเดียวกัน, หน้า 127.

ภาพที่ 69 นรสิงห์กกำลังฆ่าหิรัณยะกศิปุ ที่หน้าบันของอาคาร ปราสาทบันทายสรี
ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[69]

ภาพที่ 70 พระวิษณุในร่างวามนะหรือพราหมณ์เตี้ยกำลังยื่นมือรอรับน้ำที่อสูรพลีรด เพื่อแสดงว่ายกแผ่นดินให้ 3 ก้าว
ที่มา : ปราสาทกระวาน ประเทศกัมพูชา[70]

[69] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 128.

[70] เรื่องเดียวกัน, หน้า 128.

ภาพที่ 71 วิษณุตรีวิกรมตอนอวตารเป็นพรามเตี้ยไปปราบอสูรพลี
ที่มา : ปราสาทกระวาน ประเทศกัมพูชา[71]

ภาพที่ 72 วิษณุอวตารเป็นพะรามกำลังกำลังขี่หนุมานสู้ทศกัณฐ์ที่ระเบียงคดชั้นที่ 2 ด้านตะวันตกปีกเหนือของปราสาทนครวัด
ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[72]

[71] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 128.

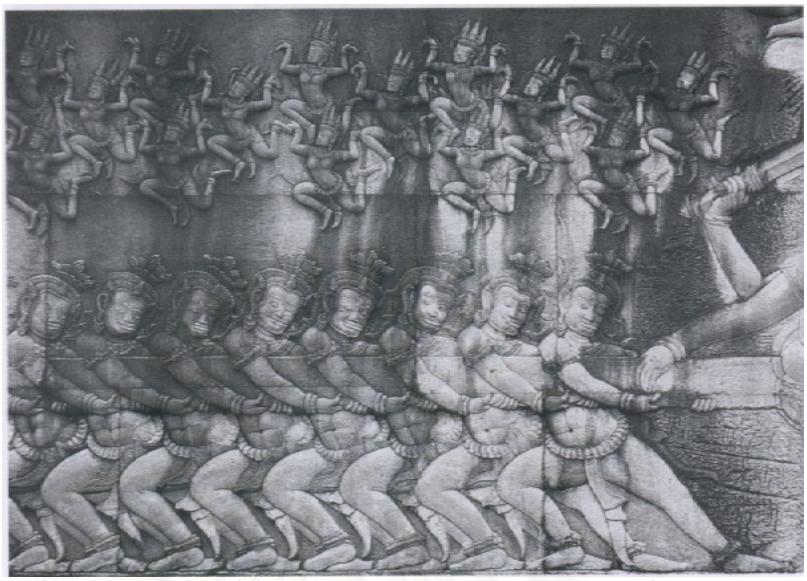
[72] เรื่องเดียวกัน, หน้า 129.

ภาพที่ 73 พระกฤษณะ ที่หน้าบันด้านทิศตะวันออกบรรณาลัยหลังทิศเหนือ ปราสาทบันทายสรี
ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[73]

ภาพที่ 74 นาควาสุกรีที่พันเขามันทระ ตอนกวนเกษียรสมุทร
ที่ทับหลังปราสาทตาพรหมตวนเลบาตี
ที่มา : ปราสาทตาพรหมตวนเลบาตี[74]

[73] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 130.

[74] เรื่องเดียวกัน, หน้า 132.



ภาพที่ 75 นางอัปสร เมื่อตอนเกิดจากการกวนเกษียรสมุทรที่ผนังระเบียงคด
ด้านตะวันออก ปีกใต้ปราสาทนครวัด
ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[75]

ภาพที่ 76 พระพลรามที่หน้าบัน ด้านทิศตะวันออกของบรรณาลัย
ด้านทิศเหนือปราสาทบันทายสรี
ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[76]

[75] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 132.

[76] เรื่องเดียวกัน, หน้า 133.

ภาพที่ 77 พระพลราม (ถือคันไถ) ด้านหลังเป็นพระกฤษณะที่หน้าบันของปราสาทบันทายสรี ปัจจุบันอยู่ที่พิพิธสถานฑแห่งชาติ พนมเปญ
ที่มา : พิพิธสถานฑแห่งชาติ พนมเปญ ประเทศกัมพูชา[77]

ภาพที่ 78 พระพลราม ถือคันไถ ปัจจุบันอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พนมเปญ
ที่มา : พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พนมเปญ[78]
(ภาพจากหนังสือ Les collections du muse national de Phnom Penh)

---

[77] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 133.

[78] เรื่องเดียวกัน, หน้า 133.

ภาพที่ 79 พระอินทร์ ที่พิพิธฑสถานแห่งชาติ พระตะบอง
ที่มา : พิพิธฑสถานแห่งชาติ พระตะบอง ประเทศกัมพูชา[79]

ภาพที่ 80 กามเทพกำลังแผลงศรใส่พระศิวะที่หน้าบันด้านทิศตะวันตก
ของบรรณาลัยหลังทิศใต้ ปราสาทบันทายสรี
ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[80]

[79] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 138.

[80] เรื่องเดียวกัน, หน้า 139.

ภาพที่ 81 กามเทพแผลงศรที่มุมระเบียงคดชั้นที่ 2 ด้านตะวันตกเฉียงใต้ ปราสาทนครวัด สังเกตคันศรทำจากต้นอ้อย ลูกศรทำจากดอกไม้
ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[81]

ภาพที่ 82 นางรตีกำลังประคองกามทพหลังจากถูกไฟบรรลัยกัลป์จากพระเนตรที่ 3 ของพระศิวะ เผาผลาญจนสิ้น ที่ผนังมุมระเบียงคด ด้านทิศตะวันตกเฉียงเหนือ ปราสาทนครวัด
ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[82]

---

[81] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 139.

[82] เรื่องเดียวกัน, หน้า 139.

ภาพที่ 83 พระอาทิตย์ที่มุมระเบียงคดชั้นที่ 2 ด้านทิศตะวันตกเฉียงเหนือ ปราสาทนครวัด
ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[83]

ภาพที่ 84 พระจันทร์ที่มุมระเบียงคดชั้นที่ 2 ด้านทิศตะวันตกเฉียงเหนือ ปราสาทนครวัด
ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[84]

[83] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 140.

[84] เรื่องเดียวกัน, หน้า 140.

ภาพที่ 85 พระอินทร์ทรงช้างเอราวัณที่มุมระเบียงคดชั้น 2 ด้านทิศตะวันตกเฉียงเหนือ ปราสาทนครวัด
ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[85]

ภาพที่ 86 ท้าวกุเวรขี่สิงห์ผนังด้านทิศใต้ปีกเหนือระเบียงคดชั้น 2 ปราสาทนครวัด
ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[86]

---

[85] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 141.

[86] เรื่องเดียวกัน, หน้า 141.

ภาพที่ 87 พระยมทรงกะบือผนังด้านทิศใต้ปีกเหนือระเบียงคดชั้น 2 ปราสาทนครวัด

ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[87]

ภาพที่ 88 พระวรุณทรงหงส์ที่มุมระเบียงคดชั้น 2 ด้านทิศตะวันตกเฉียงเหนือ ปราสาทนครวัด

ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[88]

---

[87] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 141.

[88] เรื่องเดียวกัน, หน้า 141.

ภาพที่ 89 พระอิศานทรงโคที่มุมระเบียงคดชั้น 2 ด้านทิศตะวันตกเฉียงเหนือ ปราสาทนครวัด
ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[89]

ภาพที่ 90 พระพายทรงม้าที่มุมระเบียงคดชั้น 2 ด้านทิศตะวันตกเฉียงเหนือ ปราสาทนครวัด
ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[90]

[89] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 142.

[90] เรื่องเดียวกัน, หน้า 142.

ภาพที่ 91 พระไนรฤตะทรงรากษสที่มุมระเบียงคดชั้น 2 ด้านทิศตะวันตกเฉียงเหนือ ปราสาทนครวัด
ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[91]

ภาพที่ 92 พาลี(ซ้าย) สู้กับสุครีพ(ขวา) หน้าบันซุ้มประตูด้านทิศตะวันตก ปราสาทบันทายสรี
ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[92]

[91] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 142.

[92] เรื่องเดียวกัน, หน้า 148.

ภาพที่ 93 พิเภกที่ผนังระเบียงคดชั้น 2 ด้านทิศตะวันตกปีกเหนือ ปราสาทนครวัด
ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[93]

ภาพที่ 94 หนุมานที่ผนังระเบียงคดชั้น 2 ด้านทิศตะวันตกปีกเหนือ ปราสาทนครวัด
ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[94]

---

[93] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 148.

[94] เรื่องเดียวกัน, หน้า 148.

ภาพที่ 95 ภียมะนอนอยู่บนเตียงลูกศรที่ระเบียงคดชั้น 2 ด้านทิศตะวันตกปีกใต้ ปราสาทนครวัด
ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[95]

ภาพที่ 96 อรชุนนั่งอยู่บนรถศึกที่พระกฤษณะเป็นสารถีกำลังยิงลูกศรที่ระเบียงคดชั้น 2
ด้านทิศตะวันตกปีกใต้ ปราสาทนครวัด
ที่มา : ปราสาทนครวัด เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[96]

[95] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 149.

[96] เรื่องเดียวกัน, หน้า 149.

ภาพที่ 97 : ภีมะถือกระบองอยู่ด้านบนที่หน้าบันปราสาทบันทายสรี
ปัจจุบันอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พนมเปญ
ที่มา : พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พนมเปญ[97]
(ภาพจากหนังสือ Les collection du musee national de Phnom Penh)

ภาพที่ 98 นางตารานั่งประคองพาลี นอนอยู่หลังจากถูกศรของพระรามที่หน้าบันซุ้มประตู
ด้านทิศตะวันตก ปราสาทบันทายสรี
ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[98]

---

[97] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 150.

[98] เรื่องเดียวกัน, หน้า 150.

ภาพที่ 99 ศิวนาฏราช ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระตะบอง
ที่มา : พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระตะบอง ประเทศกัมพูชา[99]

ภาพที่ 100 ศิวนาฏราช ปราสาทศรีขรภูมิ สุรินทร์
ที่มา : ปราสาทศรีขรภูมิ ตำบลระแงง อำเภอศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์[100]

---

[99] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 153.

[100] เรื่องเดียวกัน, หน้า 153.

ภาพที่ 101 ศิวนาฏราช ที่ปราสาทพนมรุ้ง บุรีรัมย์

ที่มา : ปราสาทพนมรุ้ง ตำบลตาเป็ก อำเภอเฉลิมพระเกียรติ จังหวัดบุรีรัมย์[101]

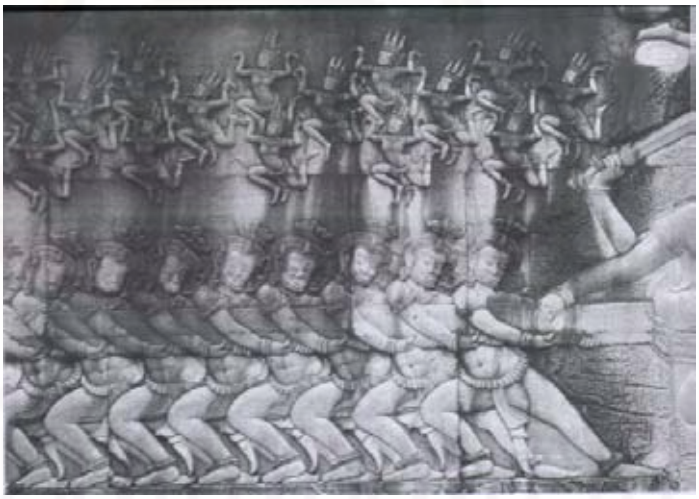
ภาพที่ 102 : ทับหลังตอนกวนเกษียรสมุทร ปราสาทตาพรหมตวนเลบาตี

ที่มา : ปราสาทตาพรหมตวนเลบาตี[102]

[101] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 153.

[102] เรื่องเดียวกัน, หน้า 162.

ภาพที่ 103 ภาพขยายพระพรหมกดเขามันทระไม่ให้โยกไปมา พระวิษณุเป็นแม่งาน
ประคองเขามันทระ พระอาทิตย์และพระจันทร์เป็นพยาน
พระวิษณุอวตารเป็นกูรมะ(เต่า) รองรับเขามันทระไม่ให้เจาะทะลุแกนโลกของโลก
ที่มา : ปราสาทตาพรหมตวนเลบาตี[103]



ภาพที่ 104 นางอัปสรที่เกิดจากการกวนเกษียรสมุทร ที่ปราสาทนครวัด
ที่มา : ปราสาทนครวัด จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[104]

[103] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 162.

[104] เรื่องเดียวกัน, หน้า 164.

ภาพที่ 105 ทับหลังรูปพระวิษณุตรีวิกรม(นารายณ์ย่างสามขุม) ตรงด้านซ้ายมือล่างจะเห็นอสูรพลีกำลังเทน้ำรดลงที่มือ “วามะ” (พราหมณ์เตี้ย) ประกาศยกแผ่นดินให้ 3 ก้าว
ที่มา : ปราสาทกระวาน ประเทศกัมพูชา[105]

ภาพที่ 106 วิษณุตรีวิกรม(นารายณ์ย่างสามขุม) ปราสาทกระวาน
ที่มา : ปราสาทกระวาน ประเทศกัมพูชา[106]

[105] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 166.

[106] เรื่องเดียวกัน, หน้า 167.

ภาพที่ 107 ภาพนี้บางท่านตีความว่าเป็นตอนพระกฤษณะฆ่าพระยากงส์ที่อยู่ในวัง
ภาพจากหน้าบรรณาลัยหลังทิศเหนือ ปราสาทบันทายสรี
ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[107]

ภาพที่ 108 ภาพนี้ถูกตีความว่า เป็นตอนพระกฤษณะกำลังฆ่าพระยากงส์
โดยการฉีกออกเป็นสองส่วน ภาพจากหน้าบรรณาลัยหลังทิศเหนือ ปราสาทบันทายสรี
ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[108]

---

[107] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 168.

[108] เรื่องเดียวกัน, หน้า 168.

ภาพที่ 109 พระกฤษณะยกเขาโควรรธนะ ทับหลังปราสาทเมืองต่ำ บุรีรัมย์
ที่มา : ปราสาทเมืองต่ำ ตำบลจระเข้มาก อำเภอประโคนชัย จังหวัดบุรีรัมย์[109]

ภาพที่ 110 พระกฤษณะฆ่านาคกาลิยะ ปราสาทเปนจุง กำปงธม
ที่มา : ปราสาทเปนจุง กำปงธม [110]
(ภาพจาหนังสือ Les collections du Musee national de Phnom Penh)

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[109]รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 169.

[110] เรื่องเดียวกัน, หน้า 169.

ภาพที่ 111 ทศกัณฐ์ยกเขาไกรลาสพลับพลา ทิศตะวันตกเฉียงใต้ ปราสาทนครวัด

ที่มา : ปราสาทนครวัด จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[111]

ภาพที่ 112 ทศกัณฐ์โยกเขาไกรลาส ปราสาทบันทายสรี

ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[112]

---

[111] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 170.

[112] เรื่องเดียวกัน, หน้า 171.

ภาพที่ 113 พระราม พระลักษมณ์ ฆ่าพระพิรพ ปราสาทบันทายสรี

ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[113]

ภาพที่ 114 พระราม พระลักษมณ์ ถูกศรนาคบาศ ปราสาทบากอง

ที่มา : ปราสาทบากอง จังหวัดเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา[114]

---

[113] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 172.

[114] เรื่องเดียวกัน, หน้า 173.

ภาพที่ 115 พระราม พระลักษมณ์ ถูกศรนาคบาศ ที่ปราสาทหินพิมาย นครราชสีมา
ที่มา : ปราสาทหินพิมาย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา[115]

ภาพที่ 116 พาลีสู้สุครีพ ปราสาทบันทายสรี
ที่มา : ปราสาทบันทายสรี ประเทศกัมพูชา[116]

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

[115] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 173.

[116] เรื่องเดียวกัน, หน้า 174.

ภาพที่ 117 หนุมานถวายแหวนที่หน้าบันชั้นใน ด้านทิศตะวันออก ปราสาทวัดเอก พระตะบอง
ที่มา : ปราสาทวัดเอก เมืองพระตะบอง ประเทศกัมพูชา[117]

ภาพที่ 119 สีดาลุยไฟที่หน้าบัน ปราสาทบันทายสำเหร่
ที่มา : ปราสาทบันทายสำเหร่ ประเทศกัมพูชา[118]

---

[117] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, ปราสาทขอมในดินแดนไทยความเป็นมาและข้อมูล. (กรุงเทพฯ : มติชน, 2548), หน้า 174.

[118] เรื่องเดียวกัน, หน้า 175.

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวภูริตา เรืองจิรยศ เกิดเมื่อวันที่ 18 เดือนพฤษภาคม พุทธศักราช 2526 อยู่บ้านเลขที่ 37/79 หมู่บ้านเปี่ยมสุข ซอยรัตนาธิเบศร์ 34 ถนนรัตนาธิเบศร์ ตำบลบางกระสอ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี รหัสไปรษณีย์ 11000 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร ประจำปีการศึกษา 2547 ได้เข้ารับการศึกษาในหลักสูตรศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประจำปีการศึกษา 2548

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย