รำเชิดฉิ่งเมขลา

นางสาวจินตนา อนุวัฒน์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2551
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

CHERD-CHING MEKHALA DANCE

Miss Jintana Anuwat

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts Program in Thai Dance
Department of Dance
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2008

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	รำเชิดฉิ่งเมขลา
โดย	นางสาวจินตนา อนุวัฒน์
สาขาวิชา	นาฏยศิลป์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ มาลินี อาชายุทธการ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(ศาสตราจารย์ ดร.ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ มาลินี อาชายุทธการ)

..... กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย
(อาจารย์อัจฉรา สุภาไชยกิจ)

จินตนา อนุวัฒน์ : รำเชิดฉิ่งเมขลา (CHERD-CHING MEKHALA DANCE)
อ. ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : ผศ.มาลินี อาชายุทธการ, 423 หน้า.

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมา องค์ประกอบ หลักการและกลวิธีในการรำเชิดฉิ่งเมขลา โดยศึกษาจากเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ ตลอดจนการฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง โดยศึกษากระบวนท่ารำจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ไทย จำนวน 5 ท่าน ได้แก่ ครูส่องชาติ ชื่นศิริ ครูจินดารัตน์ จารุสาร ครูรัจนา พวงประยงค์ ครูบุนนาค ทรรทรานนท์ และครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ

ผลการวิจัยพบว่า รำเชิดฉิ่งมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน โดยใช้สำหรับการฝึกหัดท่ารำพื้นฐานของตัวนางและสำหรับรำอวดฝีมือของผู้แสดง ซึ่งใช้ลีลาการร่ายรำแบบละครใน เพื่อแสดงความหมายของกิริยาอาการของตัวละครในเหตุการณ์สำคัญต่างๆ เช่น รำเชิดฉิ่งเมขลา แสดงการเดินทางในระยะไกล ไปอย่างสง่างาม เป็นต้น การรำเชิดฉิ่งเมขลามีองค์ประกอบสำคัญ คือ 1.ใช้บทรำจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ 2. ใช้วงปี่พาทย์บรรเลงโดยใช้ทำนองเพลงเชิด และตีฉิ่งกำกับจังหวะโดยตีเฉพาะเสียง “ฉิ่ง” ดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอ 3.การแต่งกายยืนเครื่องตัวนาง โดยกำหนดให้สวมเสื้อในนางแขนยาว และนุ่งห่มผ้าสีน้ำเงินทั้งตัวเพื่อแทนสีกายของนางเมขลา 4.มีการถือดวงแก้วด้วยมือขวาประกอบการรำ เพราะถือเป็นของวิเศษประจำกายนางเมขลา 5. ฉากวิมานรัตนา มีการจัดแสดง 2 แบบ คือใช้เตียงแดงเป็นฉากสมมติแบบละครไทยโบราณและการจัดฉากวิมานประกอบการแสดง ผู้ที่จะรับบาทบาทนางเมขลา ควรคัดเลือกผู้ที่มีหน้าตางดงาม สรีระโปร่ง เพรียว และมีความแคล่วคล่องว่องไว และเป็นผู้ที่มีพื้นฐานการรำละครได้อย่างงดงาม

กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา มี 3 ขั้นตอน คือ (1)กระบวนท่ารำบนวิมาน มีท่ารำหลักได้แก่ ท่าเทพนม ท่าบัวชูฝัก ท่าเท้าวิมาน ท่าปิดวิมาน ท่าเยื้องกรายเพื่อออกจากวิมาน (2)กระบวนท่าเชิดฉิ่งแสดงการล่องลอยไปในอากาศ เริ่มด้วยท่ารำร่าย ท่าป้องหน้า ท่ากินนรรำสลับท่าประไลยวาต ท่าโก่งศิลป์ ท่าฝ่ายฟ้อน ท่าเมขลา ท่าพิสมัยเรียงหมอน ท่ากังหันร่อน ท่ากินนรฟ้อนฝูง มีท่ารำเฉพาะตัวนางเมขลา คือ ท่าโยนแก้ว ท่าทิ้งแก้ว และ(3) กระบวนท่ารำในเพลงเชิดเพื่อแสดงการเดินทางระยะไกลอย่างเร่งรีบในท่าเหาะขึ้น ท่าโหนลง แสดงการถึงจุดหมายปลายทางในการปฏิบัติท่ารำมีการเคลื่อนไหวขาและเท้า 3 ลักษณะ คือ การย่ำเท้าหรือการซอยเท้า การขยั่นเท้า และการห่มเข่าที่จะต้องปฏิบัติให้ลงตรงตรมจังหวะฉิ่ง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการรำเชิดฉิ่ง

สุนทรียะของการรำเชิดฉิ่ง คือความสัมพันธ์ระหว่างส่วนต่างๆ ของร่างกาย กล่าวคือ ในขณะที่ร่างกายส่วนบนมีการกล่อมหน้า ลักคอ กดเกลียวข้าง กดไหล่ในลักษณะการยักเยื้องนั้น ขณะเดียวกันร่างกายส่วนล่างที่ยืนด้วยขาเดียวและเท้าอีกข้างมีการยกหรือกระดกขึ้นที่ใช้การทรงตัวอย่างมั่นคงและสมดุลนั้น ก็มีการเข่าลงตามจังหวะฉิ่งไปพร้อมกันอย่างสอดคล้องและงดงาม

รำเชิดฉิ่งเมขลา ถือเป็นศิลปะการแสดงขั้นสูงที่รวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับหลักการและลีลาการร่ายรำของตัวนางในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งตามแบบครูโบราณมีคุณค่าควรแก่การอนุรักษ์ สืบทอดและเผยแพร่ เพราะถือเป็นท่ารำต้นแบบในการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อพัฒนาศาสตร์ด้านนาฏยศิลป์ไทยต่อไป

ภาควิชา.....นาฏยศิลป์..... ลายมือชื่อนิสิต.....
สาขาวิชา....นาฏยศิลป์ไทย..... ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก.....
ปีการศึกษา...2551.....

5086603035 : MAJOR THAI DANCE
KEYWORDS : CHERD-CHING DANCE / MEKHALA
JINTANA ANUWAT : CHERD-CHING MEKHALA DANCE. THESIS ADVISOR : ASSISTANT PROFESSOR MALINEE ARCHAYUTTAKAN, 423 pp.

This dissertation aims to study the background, components, principles and techniques to portray the Cherd-Ching Mekhala Dance. The data were collected from various types of documents and by interviewing 5 Thai classical dance experts, namely Khun Kru Songchaat Choensiri, Khun Kru Jindarat Jarusarn, Khun Kru Rajana Puangprayong, Khun Kru Boonnag Trantranont, and Khun Kru Ajjara Supachaiyakit. The researcher observed the dance techniques and performed the dance according to the experts'advice.

The study found that the Cherd-Ching Makhala Dance has been performed in the history of Thai classical dance since Ayuddhaya Period until the present. The dance is consisted of various gestures from the basic Cherd-Ching Dance for female performers. Usually the Cherd-Ching Dance is used for portraying the action of the role with great duty in the performance. An example is such that a role character is travelling in a long distance with graceful manner. The Cherd-Ching Mekhala Dance requires 5 important components to perform the dance. (1) The poem from the Ramayana. (2) The Thai Classical Ensemble. The music is called "Cherd" but the cymbals (or "Ching") were used as the percussion in lieu of the drums. (3) The costumes consisted of a blue inner tight for female performer. (4) The magic glass ball or "Look Kaew". (5) The angelic scene of heaven. The scene could be using a classical Thai flat bed called "Taen" or setting up the artworks to create the reality on stage. The performer who will portray Mekhala role must be a very skilful dancer with beautiful facial and body appearance, or the so-called perfect.

The dance movements of Cherd-Ching Mekhala include (1) the dance action at the scene of heaven, (2) the dance action of flying, and (3) the dance action which signifies that the character has arrived her destination. There are several names of the gestures used in this dance in Thai. However, there is a unique character of this dance is that the performer will throw the magic ball into the air and dance with it until the end. Also, the dancer will quickly step frontward and backward using the feet professionally while the upward and downward movements are depending on the dance techniques which use a lot of knee movements. These characteristics make the Cherd-Ching Mekhala very unique dance.

The dance must be performed in harmony to show the aesthetic power of the dance. The dancer will use every part of her body to make the dance movements graceful but yet sacred. She must have her good body balance throughout the dance even when lifting the legs and feet up and down.

Cherd-Ching Mekhala Dance is considered one of the highest form of the Thai classical dance which is consisted of great details in Thai classical arts which must be conserved, transferred, and performed from generation to generation to maintain the Thai heritage.

Department.....Dance.....
Field of study.....Thai Dance.....
Academic year.....2008.....

Student's signature.....
Advisor's signature.....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี อันเนื่องมาจากได้รับความเมตตาจาก รองศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี อาจารย์วิชุตา วุธาทิตย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์มาลินี อาชายุทธการ คุณครูสถาพร สนทอง คุณครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ และอาจารย์ ดร.ศุภวิน วัชระมูล กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ที่กรุณาให้คำแนะนำอันเป็นประโยชน์ ตลอดจนตรวจแก้ไขงานวิจัยจนสำเร็จลุล่วงด้วยดี ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอขอบพระคุณคุณครูส่องชาติ ชื่นศิริ คุณครูรัจนา พวงประยงค์ คุณครูบุนนาค ทรรทรานนท์ คุณครูจินดารัตน์ จารุสาร คุณครูคมคาย กลิ่นภักดี คุณครูอุษา แดงวิจิตร และผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ไทยที่ได้กรุณาสละเวลาอันมีค่าสำหรับการให้คำปรึกษา ข้อแนะนำ ประมวลความรู้จากประสบการณ์ การถ่ายทอดและฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนาง ตลอดจนการแสดงแบบท่ารำซึ่งทำให้งานวิจัยมีความสมบูรณ์มากขึ้น

ขอขอบพระคุณครูนัฐพงศ์ โสวัตร ครูทัศนีย์ ขุนทอง ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์และคีตศิลป์ไทย ตลอดจนคณาจารย์ผู้สอนทุกท่านที่ให้ข้อมูลด้านดุริยางคศิลป์ไทย

ขอขอบคุณผู้แสดงแบบท่ารำทุกท่านที่สละเวลาแสดงแบบท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนาง และขอขอบคุณนาฏยศิลปินสำนักการสังคีตทุกท่านที่ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการรำเชิดฉิ่งของตัวนาง

ขอขอบคุณคุณเฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ คุณสมคิด เหลาทอง บริษัทชัชภิมุข ฝ่ายเครื่องแต่งกายและเครื่องโรง สำนักการสังคีต และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่อนุเคราะห์เครื่องแต่งกายและสถานที่สำหรับการบันทึกภาพ ขอขอบคุณคุณพรรณทิพย์ ทองหลิม ที่กรุณาช่วยบันทึกภาพนิ่งและวีดีทัศน์ เพื่อประกอบรายงานผลการวิจัย และขอขอบคุณนิสิตร่วมรุ่นทุกท่านที่คอยช่วยเหลือและให้กำลังใจผู้วิจัยมาอย่างต่อเนื่อง

ขอกราบขอบพระคุณคุณพ่อ คุณแม่ และพี่ๆ ในครอบครัวอนุวัฒน์ และคุณปกรณ์ วิชิต เป็นอย่างสูงที่ให้การสนับสนุน ช่วยเหลือและเป็นกำลังใจแก่ผู้วิจัยตลอดมา

สุดท้ายนี้ หากคุณงามความดีของงานวิจัยฉบับนี้ จะเกิดประโยชน์ต่อส่วนรวม ผู้วิจัยขอน้อมบูชาเป็นกตัญญุตาแด่นาฏยาจารย์ที่ได้สร้างสรรค์กระบวนท่ารำอันทรงคุณค่าให้กับวงการนาฏยศิลป์ไทยไว้เป็นมรดกของชาติ

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ
กิตติกรรมประกาศ..... ฉ
สารบัญ..... ช
สารบัญตาราง..... ฌ
สารบัญภาพ..... ฎ
สารบัญแผนภูมิ..... ณ

บทที่

1 **บทนำ**..... 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 5
1.3 ขอบเขตของการวิจัย..... 5
1.4 วิธีดำเนินการวิจัย..... 5
1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 7

2 **ความเป็นมาและองค์ประกอบในการรำเชิดฉิ่งเมขลา**..... 8
2.1 ความหมายและความสำคัญของรำเชิดฉิ่ง..... 8
2.2 ความเป็นมาของการรำเชิดฉิ่ง..... 38
2.3 ประวัตินางเมขลา..... 53
2.3 องค์ประกอบในการรำเชิดฉิ่งเมขลา..... 68
1. บทละคร..... 68
2. ดนตรีประกอบการแสดง..... 75
3. เครื่องแต่งกาย..... 85
4. อุปกรณ์ประกอบการแสดง..... 102

บทที่ **หน้า**

5. สถานที่แสดงและฉาก..... 105
6. การคัดเลือกผู้แสดง..... 110

สรุป..... 116

3 **วิธีดำเนินการวิจัย**..... 118

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล..... 118

3.2 การตรวจสอบข้อมูล..... 135

3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล..... 136

3.4 แผนการดำเนินการวิจัย..... 136

3.5 แหล่งข้อมูล..... 137

สรุป..... 138

4 **นาฏยลักษณ์ในการรำเชิดฉิ่งเมขลา**..... 139

4.1 ศึกษากระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา..... 139

4.2 วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ในการรำเชิดฉิ่งเมขลา..... 279

1. ขั้นตอนการแสดงและรูปแบบกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา..... 279
2. โครงสร้างท่ารำ..... 285
3. การใช้พื้นที่และทิศทางการเคลื่อนไหวของท่ารำ..... 288
4. ความสัมพันธ์ของท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย..... 292
5. หลักการและกลวิธีในการรำเชิดฉิ่งเมขลา..... 301
6. สุนทรียะในการรำเชิดฉิ่งเมขลา..... 309

สรุป..... 315

5 **บทสรุปและข้อเสนอแนะ**..... 318

รายการอ้างอิง..... 336

ภาคผนวก..... 344

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 423

สารบัญตาราง

ตารางที่ **หน้า**

1	เพลงปี่พาทย์ประจำกัณฑ์ (แบบหลวง).....	19
2	เพลงเชิดฉิ่งที่ปรากฏในวรรณกรรมต้นฉบับ.....	22
3	เพลงเชิดฉิ่งที่ปรากฏในวรรณกรรมที่ปรับปรุงแสดงโดยกรมศิลปากร.....	26
4	แสดงเปรียบเทียบอัตราจังหวะฉิ่งและการตีฉิ่งในเพลงเชิดฉิ่ง.....	84
5	การถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา.....	133
6	การบันทึกภาพนิ่งและวีดีทัศน์ท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา.....	134
7	ขั้นตอนและระยะเวลาดำเนินการวิจัย.....	137
8	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร โดยครูส่องชาติ ชื่นศิริ.....	140
9	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร โดยครูรัจนา พวงประยงค์ (แบบที่ 1).....	141
10	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร โดยครูรัจนา พวงประยงค์ (แบบที่ 2).....	142
11	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร โดยครูบุนนาค ทรรทรานนท์.....	144
12	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร โดยครูจินดารัตน์ จารุสาร.....	146
13	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร โดยครูนพรัตน์ หวังในธรรม และครูอัฉรา สุภาไชยกิจ.....	147
14	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงโขนชุดพระสมุทรเทวี โดยครูแพรวดาว พรหมรักษา.....	149
15	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร โดยฤดีชนก คชเสนี.....	150
16	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร โดยเสารักษ์ ยมะคุปต์.....	151
17	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบครูส่องชาติ ชื่นศิริ	154

ตารางที่ **หน้า**

18	ขั้นตอนและกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบครูส่องชาติ ชื่นศิริ.....	166
19	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมลารูปแบบครูจินดารัตน์ จารุสาร.....	168
20	ขั้นตอนและกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบครูจินดารัตน์ จารุสาร.....	196
21	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมลารูปแบบครูครูรัจนา พวงประยงค์.....	198
22	ขั้นตอนและกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบครูรัจนา พวงประยงค์.....	224
23	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมลารูปแบบครูบุนนาค ทรรทรานนท์.....	226
24	ขั้นตอนและกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบครูบุนนาค ทรรทรานนท์.....	250
25	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมลารูปแบบครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ.....	252
26	ขั้นตอนและกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ.....	277
27	แสดงขั้นตอนและกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา.....	279
28	แสดงกระบวนท่ารำหลักและกระบวนท่ารำที่เพิ่มเติมตัดทอนได้.....	283
29	แสดงวิธีปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่งในลักษณะต่างๆ.....	287
30	แสดงการใช้พื้นที่และทิศทางการเคลื่อนไหวบนเวที.....	288
31	แสดงความสัมพันธ์ระหว่างท่ารำในแม่บทกับท่ารำเชิดฉิ่ง.....	294
32	แสดงกระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง(ธรรมดา) กับเชิดฉิ่งเมขลา.....	297
33	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง (ธรรมดา) ตามหลักสูตรนาฏศิลป์ชั้นกลางปีที่ 1.....	345
34	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์รูปแบบครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ.....	348
35	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งดรสาแบหลารูปแบบครูผุสดี หลิมสกุล.....	355
36	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งดรสาแบหลารูปแบบครูนพรัตน์ หวังในธรรม.....	357
37	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเบญกายรูปแบบครูรัจนา พวงประยงค์.....	367
38	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเบญกายรูปแบบครูจำเรียง พุธประดับ (แบบที่ 1).....	374
39	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเบญกายรูปแบบครูจำเรียง พุธประดับ (แบบที่ 2).....	381
40	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งสีดาผูกศอรูปแบบครูบุนนาค ทรรทรานนท์.....	389
41	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งสีดาผูกศอรูปแบบครูคมคาย กลิ่นภักดี.....	395
42	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งสีดาลุยไฟรูปแบบครูจำเรียง พุธประดับ.....	401
43	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งนางดาวรูปแบบครูจำเรียง พุธประดับ.....	404
44	กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์อุ้มสมรูปแบบครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ.....	412
45	รำเชิดฉิ่งพระสมุทรชมดาวรูปแบบครูรติวรรณ กัลยาณมิตร.....	419

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	แสดงการรำตีบทไปตามบทร้องเชิดฉิ่ง	31
2	แสดงการใช้ท่ารำประกอบบทร้องเห่เชิดฉิ่ง	31
3	แสดงกระบวนท่ารำตามเหตุการณ์ประกอบบทร้องเชิดฉิ่ง	32
4	แสดงการใช้กิริยาท่าทางประกอบบทร้องเชิดฉิ่ง	32
5	แสดงกระบวนท่ารำหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง	33
6	แสดงกระบวนท่ารำตามเหตุการณ์ในเพลงเชิดฉิ่ง	34
7	แสดงกิริยาท่าทางของตัวละครตามเหตุการณ์ในเพลงเชิดฉิ่ง	34
8	บทบาทนางเมขลาในการช่วยเหลือพระสมุทรโฆษ	64
9	บทบาทนางเมขลาในการช่วยเหลือพระมหาชนก	65
10	วงปี่พาทย์เครื่องห้า	76
11	วงปี่พาทย์เครื่องคู่	77
12	วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่	77
13	ลักษณะเครื่องแต่งกายนางเมขลา ของกรมมหรสพ	86
14	ลักษณะเครื่องแต่งกายนางเมขลา ของคณะละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์	87
15	ลักษณะเครื่องแต่งกายนางเมขลาที่นำมาใช้ในครั้งแรกของกรมศิลปากร	88
16	เครื่องแต่งกายนางเมขลาของกรมศิลปากรที่ปรับปรุงใช้ในยุคแรก	90
17	ลักษณะสีและเครื่องแต่งกายนางเมขลาในเรื่องสมุทรโฆษ	93
18	ลักษณะสีและเครื่องแต่งกายนางเมขลาในเรื่องรามเกียรติ์ รัชกาลที่ 1	93
19	ลักษณะสีและเครื่องแต่งกายนางเมขลาในเรื่องเมขลา-รามสูร	94
20	ลักษณะสีและเครื่องแต่งกายนางเมขลา ในรัชกาลที่ 9	94
21	เครื่องแต่งกายนางมณีเมขลา ในเรื่องพระมหาชนก รัชกาลที่ 9	94
22	ลักษณะลายไทย ลายแก้วชิงดวง	96
23	ลักษณะผ้าห่มนางเมขลา ปักลายแก้วชิงดวง	96
24	ผ้าห่มนาง ปักลายประจำยาม	96
25	ผ้าห่มนาง ปักลายเถากนกเทศหางโต	96
26	ผ้าห่มนาง ปักลายประจำยาม	97

ภาพที่ **หน้า**

27	ผ้าห่มนางเมขลา ปักลายดอกประดับพลอยสีแดง.....	97
28	กรองคอแบบปักลายดิ้นเงิน.....	97
29	กรองคอแบบปักลายดิ้นทอง.....	97
30	กรองคอแบบติดตัวลายขี้รัก ประดับกระจกและพลอยสี.....	97
31	แหวนรอบ (ทำจากแหวนวงเล็กๆ)	99
32	ลักษณะกำไลตะขาบ.....	99
33	ลักษณะลูกไม้ปลายมือ (สายสร้อย-ลายหอย)	99
34	มงกุฎกษัตรีย์ ฝีมือช่างต้นในสมัยรัชกาลที่ 9.....	100
35	ลักษณะการแต่งกายของนางเมขลา.....	101
36	แสดงขนาดของดวงแก้ว.....	103
37	แสดงความยาวของเชือกสีดำ.....	103
38	ลักษณะไม้กลึงที่ใช้ทำดวงแก้ว.....	103
39	ดวงแก้วทำด้วยไม้กลึง ติดเลื่อมข้าวเหนียว.....	103
40	ดวงแก้วทำด้วยไม้กลึง ติดเพชรเทียม.....	103
41	ดวงแก้วทำด้วยไม้กลึง ติดกระจกตัด.....	103
42	ดวงแก้วทำด้วยลูกกอล์ฟ ติดเพชร.....	103
43	ดวงแก้วทำด้วยลูกกอล์ฟ ติดกระจก.....	103
44	วิมานเมขลา โดยการใช้ม่านหลังและเตียงแดงเป็นฉากสมมุติ.....	107
45	ฉากวิมานรัตนา ประกอบการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ	108
46	ท่ารำตีบท “เหล่าเทวัญ” แสดงถึงวิมานตั้งอยู่เหนือมหาสมุทร.....	109
47	ท่ารำตีบท “เหล่าเทวัญ” แสดงถึงวิมานตั้งอยู่บนสวรรค์.....	110
48	ชรินทร์ พรหมรักษ์ ผู้ที่ได้รับคัดเลือกเป็นนางเมขลา(นางโขน).....	112
49	ครูจำเรียง พุธประดับ.....	115
50	ครูส่องชาติ ชื่นศิริ....	115
51	ครูรัจนา พวงประยงค์.....	115
52	ครูบุนนาค ทรรทรานนท์.....	115
53	ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ.....	116
54	ครูจินดารัตน์ จารุสาร.....	116

ภาพที่ **หน้า**

55	ลักษณะการถือดวงแก้วโดยหักข้อมือเข้า.....	286
56	ลักษณะการถือดวงแก้วโดยหักข้อมือออก.....	286
57	ลักษณะการทิ้งแก้ว.....	286
58	ลักษณะการโยนแก้ว.....	286
59	ลักษณะท่าเหาะของนางศุภลักษณ์และพระอุณรุท ในจิตรกรรมลายเส้น.....	292
60	ลักษณะท่าเหาะของนางศุภลักษณ์และพระอุณรุท ในนาฏยศิลป์ไทย.....	292
61	ลักษณะของท่าเมขลา ในจิตรกรรมลายเส้น.....	293
62	ลักษณะท่าเมขลา ในหนังใหญ่.....	293
63	ลักษณะท่าเมขลา (ตัวพระ) ในท่ารำแม่บท.....	293
64	ลักษณะท่าเมขลา (ตัวนาง) ในท่ารำแม่บท.....	293
65	ลักษณะท่าเมขลาในการรำเชิดฉิ่งเมขลา.....	294
66	ลักษณะท่าเท้าวิมานของนางเมลาในการรำเชิดฉิ่ง.....	299
67	ลักษณะท่าเท้ากลดของนางจันทน์ในการรำกราวนอก.....	299
68	ท่าทิ้งแก้ว (ของนางเมขลา).....	300
69	ท่าชูแก้ว(ของนางเมขลา).....	300
70	ท่ากลับตัว(ของนางเมขลา).....	300
71	ท่าจิก(ของนางศุภลักษณ์).....	300
72	ท่าจีบปรกข้าง(ของนางศุภลักษณ์).....	300
73	ท่ากลับตัว (ของนางศุภลักษณ์).....	300
74	ท่าปักดาบ(ของนางจันทน์).....	300
75	ท่าชูดาบ(ของนางจันทน์).....	300
76	ท่ากลับตัว(ของนางจันทน์).....	300
77	ท่าไสกริชของนางดรสา.....	301
78	ท่าจิกของนางมโนห์รา.....	301
79	หลักปฏิบัตินั่งกระดกหลังของตัวนาง.....	306
80	หลักปฏิบัติท่ากระดกเสี้ยวของนางเมขลา.....	306
81	ท่าเทพนม ลักษณะรูปทรงสามเหลี่ยมหน้าจั่ว.....	310
82	ท่าจันทร์ทรงกลด ลักษณะรูปทรงกลม.....	310

ภาพที่ **หน้า**

83	ท่ากังกันร่อน ลักษณะเส้นแนวนอน.....	310
84	ท่ากินนรฟ้อนฝูง ลักษณะรูปมุมฉาก.....	311
85	ท่าเมขลา ลักษณะรูปเส้นโค้ง.....	311
86	ท่ารำตามพื้นฐานกายภาพของหญิงไทย.....	312
87	แสดงท่ารำหลัก (ท่ากังหันร่อน) ที่ส่งน้ำหนักเท่ากันทั้งสองข้าง.....	314
88	แสดงท่ารำหลัก (ท่าโก่งศิลป์) ที่ระดับแขนไม่เท่ากัน แต่มีความสมดุลกัน.....	314
89	แสดงท่าเชื่อม (ท่าโก่งศิลป์) ที่ไม่สมดุลกัน.....	314
90	แสดงการใช้พลังเพื่อขับเคลื่อนภายในร่างกาย.....	315
91	แสดงความสัมพันธ์ส่วนต่างๆ (การทรงตัว ความแข็งแรง และความอ่อนตัว)	315

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่ **หน้า**

1	ครูโขน-ละครสู่โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร.....	41
2	ครูละครที่เข้ามาถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนางสู่กรมศิลปากร.....	43
3	การสืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งนางเมขลาสายหม่อมครูต่วน ภัทรนาวิก...	46
4	การสืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งนางเมขลาสายครูเจริญจิต ภัทรเสวี.....	48
5	การสืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งนางเมขลาสายท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี	50
6	การสืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งนางเมขลาสายคุณครูเฉลย ศุขวะณิช.....	52

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ในการแสดงโขน ละครไทยนั้น เมื่อตัวละครจะออกเดินทางหรือกระทำกิจอันสำคัญ มักใช้เพลงเชิดฉิ่ง ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ในหมวดหมู่เพลงเชิด ใช้สำหรับประกอบกิริยาของตัวละครในการไปมาอย่างรีบร้อน หรือประกอบกิริยาการเดินทางระยะไกล การต่อสู้ การยกทัพจับศึก และเหตุการณ์สำคัญนอกจากนี้ยังเป็นเพลงซึ่งรวมอยู่ในชุดโหมโรงเย็น ถ้าใช้กลองตีประกอบจังหวะเรียก “เชิดกลอง” แต่ถ้าไม่ใช้กลองใช้แต่เพียงฉิ่งตีประกอบจังหวะอย่างเดียวเรียก “เชิดฉิ่ง” ทำนองเพลงเชิดฉิ่งแต่ละท่อนเรียกว่า “ตัว” ในการบรรเลงประกอบการแสดงนิยมใช้อัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว

เพลงเชิดฉิ่ง ใช้ในการแสดงกิริยาอาการของตัวละครในเหตุการณ์ต่างๆ ตามบทบาทของตัวละครในการกระทำกิจสำคัญ เมื่อบทร้องหรือบทพากย์ เจรจาจบแล้ว ตัวละครก็จะแสดงกิริยาการเดินทางไปโดยอาศัยเพลงเชิดฉิ่ง และจะต้องรำให้กิจนั้นๆ สำเร็จภายในเพลงฉิ่ง[1] โดยมีเหตุการณ์สำคัญที่รำเชิดฉิ่งประกอบการแสดง ได้แก่ การเดินทาง การต่อสู้ การใช้อาวุธ การค้นหา การติดตาม การไล่จับกันของตัวละคร การลักลอบเข้าสถานที่ หรือในเหตุการณ์สำคัญต่างๆ ที่ต้องการสร้างความสนใจแก่ผู้ชม

ในการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งประกอบการแสดงโขน ละครนั้น เนื่องจากความสำคัญอยู่ที่จังหวะฉิ่ง ผู้ตีฉิ่งจะต้องรู้ว่าทำนองเปลี่ยนตัวเปลี่ยนท่าเมื่อใด และการที่เพลงเชิดฉิ่งใช้จังหวะฉิ่งเพียงอย่างเดียวทำให้มีลักษณะของทำนองเพลงที่ราบเรียบและเรื่อยๆ ซึ่งเหมาะสมกับการแสดงที่ผู้รำต้องใช้สมาธิในการถ่ายทอดท่ารำที่ใช้ในเหตุการณ์สำคัญหรือก่อนที่จะพบกับเหตุการณ์สำคัญให้มีความสม่ำเสมอของการเยื้องกรายให้สอดคล้องกับท่วงทำนอง และพร้อมที่จะเร่งจังหวะเพื่อดึงดูดความสนใจของผู้ชมที่ติดตามในเหตุการณ์สำคัญนั้น โดยตีฉิ่งเป็นจังหวะเร็วจนเสร็จภารกิจของตัวละคร

---

[1] ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, “การบรรยายประกอบการสาธิตออกตัว เรื่องมาตรฐานนาฏศิลป์ไทย,” ใน นาฏศิลป์ไทยเฉลิมพระเกียรติ, มล.วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์, บรรณาธิการ. (กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536), หน้า 41.

รำเชิดฉิ่ง นอกจากจะเป็นการแสดงประกอบกิริยาตามบทบาทของตัวละครในเหตุการณ์ต่างๆ แล้วยังเป็นเพลงสำหรับอวดฝีมือของผู้แสดงอีกด้วย ซึ่งสามารถแสดงได้ทั้งตัวพระ นาง ยักษ์ และลิง โดยลักษณะกระบวนท่ารำแตกต่างกันออกไปตามบทบาท และบุคลิกลักษณะเฉพาะของตัวละคร ดังจะเห็นได้จากการรำเชิดฉิ่งของตัวพระและยักษ์ในการแสดงโขน เช่น รำเชิดฉิ่งศรประจัญ เป็นกระบวนท่ารำแสดงการสู้รบระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ ที่ใช้ท่ารำเหมือนกันรำพร้อมกัน ใช้ในโอกาสที่พระรามกับทศกัณฐ์ต่างแผลงศรเข้าหากัน[2] การรำเชิดฉิ่งของตัวลิงในการแสดงโขน เช่น ตอนสามลิงค้นหาปากอุโมงค์ หรือตอนสุครีพถอนต้นรัง เป็นการแสดงกิริยาท่าทางประกอบในเพลงเชิดฉิ่ง[3] และการรำเชิดฉิ่งของตัวพระในการแสดงละคร ได้แก่ เชิดฉิ่งตอนอิเหนาตัดดอกไม้ เป็นการแสดงกระบวนท่ารำประกอบกิริยาการเดินทางค้นหาดอกลำเจียก และการตีบทบอกเล่าเหตุการณ์ในการค้นหาจนกระทั่งพบและตัดดอกลำเจียก เป็นต้น ส่วนการรำเชิดฉิ่งของตัวนางในการแสดงโขนละครนั้น มีการรำประกอบกิริยาต่างๆ ของตัวละครในหลายเหตุการณ์ ดังนี้

1. รำเชิดฉิ่งประกอบการเดินทาง ได้แก่ รำเชิดฉิ่งเมขลา รำเชิดฉิ่งเบญกาย รำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ รำเชิดฉิ่งนางดาว รำเชิดฉิ่งในศุภลักษณ์อุ้มสม รำเชิดฉิ่งในพระสมุทรนางบุษมาลี ชมดาว เป็นต้น

2. รำเชิดฉิ่งประกอบการติดตาม ไล่จับ ค้นหา เช่น รำเชิดฉิ่งในชุดเมขลา-รามสูร รำเชิดฉิ่งในชุดย่าหรันตามนกยูง รำเชิดฉิ่งในชุดพระลอตามไก่ เป็นต้น

3. รำเชิดฉิ่งประกอบการฆ่าตัวตาย เช่น รำเชิดฉิ่งสีดาผูกศอ รำเชิดฉิ่งดรสาแบหลา

4. รำเชิดฉิ่งประกอบการพิสูจน์ความบริสุทธิ์ ได้แก่ รำเชิดฉิ่งสีดาลุยไฟ เป็นต้น

5. รำเชิดฉิ่งประกอบการกระทำภารกิจสำคัญ ได้แก่ รำเชิดฉิ่งนางศุภลักษณ์วาดรูป รำเชิดฉิ่งนางรจนาเลือกคู่ เป็นต้น

จากเหตุการณ์ต่างๆ ข้างต้นสามารถแบ่งการรำเชิดฉิ่งออกเป็น 2 รูปแบบ ได้แก่ การรำบทและการรำเพลง

---

[2] ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, “ความแตกต่างระหว่างการรำตามแบบแผนของโขนตัวพระกับละครตัวพระ,” ใน อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพคุณแม่เพียร จันทร์สุวรรณ์ (กรุงเทพฯ: พิมพ์พรรณการพิมพ์, 2549), หน้า 69.

[3] สัมภาษณ์ ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(โขนลิง) คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 21 ธันวาคม 2550.

การรำบท เป็นการตีบท ใช้บทประกอบบทร้อง ซึ่งในการร้องเชิดฉิ่งมี 2 แบบ คือร้องเห่เชิดฉิ่ง กับร้องเชิดฉิ่ง เช่น ตอนสีดาลุยไฟ เป็บการแสดงประบวนท่ารำประกอบบทเห่เชิดฉิ่ง และตอนรจนาเสี่ยงพวงมาลัย เป็นการรำตีบทตามบทร้องเชิดฉิ่ง แต่การรำเช่นนี้ไม่ได้สำเร็จกิจในบทร้อง กล่าวคือ นางรจนาจะไม่ทิ้งมาลัยในบทร้องแต่จะต้องทิ้งมาลัยในเพลงเชิดฉิ่ง ซึ่งเป็นการเสร็จสิ้นในการสร้างภาวะความสนใจแก่ผู้ชม เป็นต้น

การรำเพลง เป็นการแสดงกระบวนท่ารำประกอบทำนองเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง โดยใช้ท่ารำที่ไม่ต้องมีความหมายอย่างเช่นการตีบท ซึ่งจะเห็นได้ชัดจากการรำเชิดฉิ่งในการเดินทาง เช่น เชิดฉิ่งเมขลา เชิดฉิ่งศุภลักษณ์ เชิดฉิ่งเบญกาย เชิดฉิ่งนางดาว เป็นต้น แต่ทั้งนี้ก่อนจะรำเชิดฉิ่งก็มีบทร้อง หรือบทพากย์ เจรจาให้ทราบก่อนว่าตัวละครจะกระทำกิจใด จึงรำเชิดฉิ่งตามกระบวนท่าตั้งแต่ต้นจนถึงจุดหมายปลายทางเป็นอันสำเร็จภารกิจ จึงจบเพลงเชิดฉิ่ง

รำเชิดฉิ่งที่ใช้ประกอบการแสดงเหตุการณ์ต่างๆ นอกจากเป็นการรำเพื่ออวดฝีมือของผู้แสดงแล้ว ยังเป็นการรำหน้าพาทย์เพลงหนึ่งที่ใช้สำหรับฝึกหัดท่ารำพื้นฐานสำหรับผู้ที่แสดงเป็นตัวเอกอีกด้วย กล่าวคือ ผู้ที่จะสามารถได้รับการฝึกหัดรำเชิดฉิ่ง จะต้องเป็นผู้ที่มีพื้นฐานในการรำละครเป็นอย่างดี เพราะรำเชิดฉิ่งก็เป็นกระบวนท่ารำที่มีลีลาและชั้นเชิงที่มากขึ้นก่อนจะได้รับการฝึกในบทบาทตัวเอกต่อไปได้ ประหนึ่งเหมือนว่าเป็นด่านสำคัญของผู้แสดงที่สามารถออกแสดงเป็นตัวเอกในบทบาทสำคัญๆ ได้ เพราะหากรำเชิดฉิ่งไม่ได้แสดงว่ายังไม่มีทักษะและภูมิความรู้และเพียงพอ

นอกจากนี้ เชิดฉิ่งยังเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับอัญเชิญเทพยดา และบูชาครูในพิธีไหว้ครูโขน- ละครหลวง ซึ่งประธานผู้ประกอบพิธีจะเรียกเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งเพื่ออัญเชิญนางเมขลา หรือบูชาครูนาง จึงถือได้ว่า การรำเชิดฉิ่ง เป็นศิลปะการรำที่มีความสำคัญชุดหนึ่งในการแสดงโขนละครไทยที่มีการสืบทอดมาช้านาน กล่าวคือเพลงเชิดฉิ่ง พบว่ามีใช้ในวรรณกรรมบทละครที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา กระบวนท่ารำมีแบบแผนมายาวนานและสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันทั้งในหลักสูตรการเรียนการสอน และการนำไปปรับใช้ในการแสดงในเหตุการณ์ต่างๆ ตามบทบาทของตัวละคร

รำเชิดฉิ่งเป็นศิลปะการร่ายรำแบบละครใน ที่เน้นความสำคัญของตัวละครในบทบาทต่างๆ อันเป็นลักษณะเฉพาะของตัวละคร “ลักษณะเด่นของการรำเชิดฉิ่ง คือ การห่มตัว การยักเยื้อง ลงตามจังหวะ“ฉิ่ง” ที่ผู้แสดงสามารถรำไปได้เรื่อยๆ ตามการดำเนินทำนองเพลงที่มีจังหวะ

ราบเรียบในจังหวะฉิ่งลอย* ซึ่งแตกต่างจากการรำหน้าพาทย์ประเภทเพลงกราวที่มีการกระทบตัวขึ้น และการใช้หน้าหนังตามจังหวะกลอง หรือการรำหน้าพาทย์ชั้นสูงอื่นๆ ที่มีจังหวะหน้าทับและไม้กลองเป็นตัวกำหนดจังหวะ เพราะฉะนั้น ผู้รำเชิดฉิ่งจะต้องเป็นผู้ที่ได้รับการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี จนสามารถรับบทบาทตัวเอกในการแสดงโขนละครได้ ทั้งนี้ผู้รำจะต้องมีความทนและขยัน หมั่นฝึกซ้อม เพราะเป็นการรำที่ต้องใช้พลังมาก โดยเฉพาะกำลังขาในการยืนกระดกเท้าและต้องห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง การยืนเดี่ยวเท้า การขยั่นเท้า และการวิ่งซอยเท้า การย่ำเท้า ตลอดจนผู้รำต้องจดจำท่ารำได้อย่างแม่นยำ รวมทั้งการใส่ลีลาท่าทางในการรำ เช่น การกล่อมหน้า การยักเยื้องไหล่ การตีไหล่ให้ผสมผสานกลมกลืนกัน ในขณะเดียวกันก็ต้องรู้จักบุคลิก ลักษณะของตัวละครในเรื่องเป็นอย่างดี จึงสามารถแสดงได้สมบทบาทยิ่งขึ้น ดังเช่น นางเมขลา เป็นเทพธิดาที่มีความงดงาม และมีนิสัยรักสนุก ร่าเริง ซุกซนและไม่เกรงกลัวผู้ใด ดังนั้นผู้แสดงเป็นนางเมขลาต้องเป็นผู้ที่มีความเฉลียวฉลาด คล่องแคล่วว่องไว แจ่มใส มีปฏิภาณไหวพริบ มีลีลาการร่ายรำที่อ่อนหวานและสง่างาม และเนื่องจากนางเมขลามีของวิเศษประจำกาย คือ ดวงมณี ในการรำเชิดฉิ่งของนางเมขลาจึงมีความพิเศษกว่าการรำเชิดฉิ่งของตัวละครอื่นที่ต้องใช้อุปกรณ์ คือมือขวาถือดวงแก้วประกอบการรำ ทั้งนี้ผู้รำต้องมีทักษะในการโยนและรับดวงแก้วในลักษณะต่างๆ ให้ได้ระดับที่เหมาะสม สวยงาม และกลมกลืนกับการเคลื่อนไหวร่างกายของผู้แสดง รูปแบบกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาที่ปรากฏในการแสดงปัจจุบันมีความหลากหลาย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสามารถของโบราณจารย์ของละครแต่ละสำนักที่ได้สร้างสรรค์ไว้และมีการสืบทอดกันมายาวนาน ตลอดจนองค์ประกอบต่างๆ ในการแสดงที่เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคมตามยุคสมัย ทำให้รำเชิดฉิ่งเมขลา ที่ปรากฏทั้งในหลักสูตรการเรียนการสอนและการแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และการแสดงกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม นั้นมีรูปแบบการรำที่มีการสืบทอดมาหลายสายด้วยกัน ทำให้รำเชิดฉิ่งเมขลาในแต่ละรูปแบบนั้นมีการเรียงร้อยกระบวนท่ารำแตกต่างกันไปตามการสืบทอดมาจากโบราณจารย์ที่ได้รับการถ่ายทอดมาในแต่ละสาย ประกอบกับความสามารถของครูผู้ถ่ายทอดในการนำท่ารำมาปรับใช้และสร้างสรรค์ให้เหมาะสมกับองค์ประกอบการแสดงในแต่ละโอกาส

---

* จังหวะฉิ่งลอย คือ รูปแบบของจังหวะฉิ่งที่ใช้เฉพาะเสียง “ฉิ่ง” เป็นการตีโดยมิได้บังคับตายตัวว่าจะต้องตีช้าเร็วเท่าไร ไม่กำหนดว่าจะต้องช้าเร็วตรงกับจังหวะ ลักษณะรูปแบบฉิ่งเช่นนี้พบในเพลงที่มีท่วงทำนองล่องลอย (สุวรรณี ชูเสน. 2548 : 86)

จากเหตุผลข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจศึกษาการรำเชิดฉิ่งของตัวนาง เพราะถือได้ว่าเป็นกระบวนท่ารำที่เป็นแบบแผนของการฝึกฝนฝีมือของตัวนางในการแสดงโขน ละครมาตั้งแต่โบราณ ทั้งนี้เพื่อเป็นการฝึกฝนทักษะและเพิ่มพูนองค์ความรู้แก่ผู้วิจัยและเป็นข้อมูลที่สามารถอ้างอิงแก่ผู้ที่สนใจศึกษา โดยมุ่งเน้นศึกษาในชุดรำเชิดฉิ่งเมขลา อันจะได้มาซึ่งหลักในการสร้างสรรค์ท่ารำเชิดฉิ่งให้สอดคล้องกับองค์ประกอบต่างๆ ของการแสดงในยุคปัจจุบัน นำไปสู่การอนุรักษ์ เผยแพร่ สืบทอดและพัฒนาองค์ความรู้ด้านนาฏยศิลป์ไทยให้คงอยู่ต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาความเป็นมา ความสำคัญและองค์ประกอบของการรำเชิดฉิ่งเมขลา
2. เพื่อวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ในการรำเชิดฉิ่งเมขลา

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาการรำเชิดฉิ่งของตัวนางเมขลา ที่ปรากฏอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ รวมทั้งการแสดงของกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2477-2552 จำนวน 5 รูปแบบ ได้แก่

1. รูปแบบครูส่องชาติ ชื่นศิริ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครรำ)ประจำปี พ.ศ. 2535 ผู้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำจากหม่อมครูต่วน(ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก
2. รูปแบบครูจินดารัตน์ จารุสาร ผู้ได้รับถ่ายทอดท่ารำจากครูจำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ประจำปี พ.ศ. 2531
3. รูปแบบครูรัจนา พวงประยงค์ ผู้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำจากครูเจริญจิต ภัทรเสวี
4. รูปแบบครูบุนนาค ทรรทรานนท์ ผู้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำจากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ประจำปี พ.ศ. 2528
5. รูปแบบครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ ผู้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำจากครูเฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ประจำปี พ.ศ. 2530

1.4 วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อมุ่งเน้นให้เห็นความสำคัญเพลงเชิดฉิ่ง การนำไปใช้ องค์ประกอบการแสดง ตลอดจนวิเคราะห์รูปแบบกระบวนท่ารำ หลักการและกลวิธีในการรำเชิดฉิ่งเมขลา ทั้งนี้ได้ทำการศึกษาข้อมูลประวัติศาสตร์ และเอกสารประกอบในการวิจัย โดยดำเนินการศึกษา ดังนี้

1. การอ้างอิงเอกสาร

ศึกษาข้อมูลโดยรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทั้งที่เป็นเอกสารชั้นต้น คือ จดหมายเหตุ และเอกสารชั้นรองที่มีการตีพิมพ์เผยแพร่ ได้แก่ วรรณกรรมการละคร ตำราทางวิชาการ ผลการวิจัยและวิทยานิพนธ์ และเอกสารที่เกี่ยวข้องเช่น สูจิบัตรและบทประกอบการแสดงของกรมศิลปากร โดยศึกษาจากแหล่งศึกษาค้นคว้าความรู้ต่างๆ ได้แก่ หอจดหมายเหตุแห่งชาติ หอสมุดแห่งชาติ หอวชิราวุธานุสรณ์ หอสมุดสถาบันการศึกษาต่างๆ เช่น ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป รวมทั้งฝ่ายวิชาการ กลุ่มวิจัยและพัฒนาการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2. การสัมภาษณ์

เก็บข้อมูลการสัมภาษณ์ ด้วยวิธีบันทึกลงเครื่องบันทึกเสียงและจดบันทึก การสัมภาษณ์และสนทนากลุ่มกับบุคคลผู้มีความรู้ทางด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทย โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือก ได้แก่ กลุ่มศิลปินแห่งชาติ กลุ่มผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ กลุ่มนักวิชาการ กลุ่มครูผู้ถ่ายทอดท่ารำ และกลุ่มนาฏยศิลปิน

3. การสังเกตการณ์

ศึกษาโดยสังเกตการณ์วิธีการถ่ายทอดของผู้เชี่ยวชาญ และคุณครูผู้ถ่ายทอดท่ารำแก่นักเรียน และนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ รวมทั้งศึกษาวิธีการรำและลีลากระบวนท่ารำจากวีดีทัศน์การแสดง และชมการแสดงจริงของนาฏยศิลปินในโอกาสต่างๆ

4. การทดลองปฏิบัติ

ดำเนินการถ่ายทอดและฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำด้วยตนเองแบบตัวต่อตัวจากคุณครูต้นแบบ

5. การบันทึกภาพ

เก็บข้อมูลภาพเพื่อนำมาประกอบการรายงานผลการวิจัย โดยการถ่ายภาพนิ่งกระบวนท่ารำของผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อนำมาวิเคราะห์กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนาง และบันทึกในรายงานวิจัย รวมทั้งการบันทึกภาพเคลื่อนไหว โดยจัดทำเป็นวีดีทัศน์ประกอบการเสนอผลการวิจัย

6. การนำเสนอผลการวิจัย

วิเคราะห์ข้อมูลและนำเสนอรูปแบบผลการวิจัย ด้วยวิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์ โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 5 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย
1.3 ขอบเขตของการวิจัย
1.4 วิธีดำเนินการวิจัย
1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ
บทที่ 2 ความเป็นมาและองค์ประกอบในการรำเชิดฉิ่งเมขลา
2.1 ความหมายและความสำคัญของรำเชิดฉิ่ง
2.2 ความเป็นมาของการรำเชิดฉิ่ง
2.3 ประวัตินางเมขลา
2.4 องค์ประกอบในการรำเชิดฉิ่งเมขลา
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย
3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล
3.2 การตรวจสอบข้อมูล
3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล
3.4 แผนการดำเนินการวิจัย
3.5 แหล่งข้อมูล
บทที่ 4 นาฏยลักษณ์ในการรำเชิดฉิ่งเมขลา
4.1 ศึกษากระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา
4.2 วิเคราะห์กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา
บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ได้วิธีการร่ายรำและกลวิธีในการรำเชิดฉิ่งนางเมขลา

1.5.2 ได้หลักการสร้างสรรค์การรำเชิดฉิ่งของตัวนาง

1.5.3 ได้รวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนาง

1.5.4 อนุรักษ์และสืบทอดศิลปะการร่ายรำตามแบบแผนในรูปแบบกระบวนการรำเชิดฉิ่งของตัวนางในการแสดงโขน ละครไว้มิให้สูญหาย

บทที่ 2

ความเป็นมาและองค์ประกอบในการรำเชิดฉิ่งเมขลา

การแสดงโขน ละครของไทยนั้น เกิดจากการสั่งสมวิทยาการที่เป็นความรู้ ความสามารถของโบราณจารย์ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น เพื่อแสดงออกถึงความเจริญรุ่งเรืองของอารยธรรม และมีการถ่ายทอดวัฒนธรรมอันดีงามนี้มายาวนาน ทั้งนี้การจัดการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยประเภทใดๆ ก็ตามสิ่งที่ต้องคำนึงถึง คือ องค์ประกอบของการจัดการแสดงเพื่อใช้เป็นแผนในการดำเนินงาน เพราะฉะนั้น ในการศึกษาเพื่อนำความรู้ที่ได้มาอนุรักษ์ พัฒนา สืบทอด เผยแพร่และการดำรงอยู่ของวัฒนธรรมควบคู่ไปกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมต่อไปนั้น จำเป็นต้องทำความเข้าใจเกี่ยวกับพื้นฐานความเป็นมาหรือวิวัฒนาการของการแสดงแต่ละประเภท การศึกษาภูมิหลังของตัวละคร รวมทั้งองค์ประกอบต่างๆ ของการแสดงเสียก่อนจึงจะประสบความสำเร็จในการจัดการแสดง ในการรำเชิดฉิ่งเมขลาได้ศึกษาความเป็นมาและองค์ประกอบในการแสดง ตามหัวข้อดังต่อไปนี้

2.1 ความหมายและความสำคัญของรำเชิดฉิ่ง

2.2 ความเป็นมาของการรำเชิดฉิ่ง

2.3 ประวัตินางเมขลา

2.4 องค์ประกอบในการรำเชิดฉิ่งเมขลา

2.1 ความหมายและความสำคัญของรำเชิดฉิ่ง

จากการศึกษาเอกสารทางวิชาการ และการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ สามารถทราบความหมายและความสำคัญของเพลงเชิดฉิ่ง ดังนี้

<u>ความหมายของเพลงเชิดฉิ่ง</u>

ครูมนตรี ตราโมท ให้ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับความหมายของเพลงเชิดไว้ ดังนี้

> "...เพลงเชิด ใครๆ ก็รู้กันทั้งนั้นว่าเป็นเพลงสำหรับการบรรเลงเป็นหน้าพาทย์ประกอบกิริยาไปหรือมาอย่างสามัญ และบรรเลงเวลาตัวโขนรบกัน แต่คำว่าเชิดที่เราใช้ประกอบความหมายซึ่งรู้กันในปัจจุบันนี้ ก็หมายถึงกิริยาที่ยกชูขึ้น เช่น เชิดหน้า เชิดหุ่น หรือการแหงนหน้าเชิด หรือการยกย่องเชิดใครต่อใครให้ออกหน้า

ดูไม่ตรงกับความหมายของเพลงที่ได้ประกอบกิริยาไปมา หรือรบกันอย่างไรเลย ก็เมื่อเป็นเช่นนี้ “เชิด” ในสมัยโบราณแปลว่าอะไรได้อีก? ...”[1]

จากข้อความข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาความหมายของเพลงเชิด อันนำมาสู่เพลงเชิดฉิ่งต่อไป ดังนี้

ราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของคำว่า เชิด ดังนี้

เชิด ก. ยื่นหรือยกขึ้นจนเห็นเด่น เช่น เชิดหน้า เชิดอก ; โดยปริยายหมายความว่า ถูกใช้ให้ออกหน้าแทน ในคำว่าถูกเชิด

ว. ที่ยื่นหรือยกขึ้นจนเห็นเด่น เช่น ปากเชิด จมูกเชิด หน้าเชิด

น. หมายถึง ชื่อเพลงไทยประเภทหนึ่ง ใช้ในการบรรเลงในการแสดงกิริยาไปมาอย่างรวดเร็ว หรือการเดินทางระยะไกล เรียกว่าเพลงเชิด เช่น เชิดกลอง เชิดฉิ่ง เชิดฉาน เชิดนอก ; ท่าโขนท่าหนึ่ง[2]

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้ให้ความหมายของเพลงเชิด ดังนี้

เชิด เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการไปมาอย่างไกลๆ และมีอาการรีบร้อน นอกจากนั้นยังใช้ในการต่อสู้อีกด้วย เพลงเชิดแบบนี้ หมายถึง เชิดกลอง ที่กล่าวเช่นนี้เพราะเพลงเชิดยังแบ่งย่อยๆ ออกเป็น เชิดฉาน เชิดนอก เชิดฉิ่ง ซึ่งแต่ละเพลงก็ใช้ประกอบกริยาที่แตกต่างกัน

เชิดกลอง เพลงหน้าพาทย์สำหรับการแสดงโขน ละคร ประกอบกิริยาเดินทางระยะไกลของตัวละคร การยกทัพ การต่อสู้ ท่วงทำนองเพลงรุกเร้า ตื่นเต้น เป็นเพลงประจำกัณฑ์มหาพนในการเทศน์มหาชาติ

เชิดนอก เพลงหน้าพาทย์ ใช้ประกอบกิริยาต่อสู้ การไล่จับของตัวละคร หรือสิ่งที่เกิดด้วยอภินิหารสำหรับการแสดงโขน โดยเฉพาะตัวละครประเภทอมนุษย์ สำเนียงของเพลงแสดงให้เห็นว่าเป็นการหลบลี้หนีซ่อนและโลดไล่ติดตามอย่างเร่งเร้ารุกรน...ขณะที่ตัวละครกำลังจับกันปี่จะเป่าเลียนเสียงพูดว่า “จับให้ติดตีให้ตาย” หรือ “ฉวยให้ติดตีให้แทบตาย” ตามแบบแผนของการแสดงจะเป่าปี่จับถึง 3 ครั้งจึงหมด เรียกว่า 3 จับ ต่อจากนั้นจึงออกเพลงเตียว หมายถึงมัดได้แล้ว แม้เมื่อนำปี่ไปเป่า

---

[1] มนตรี ตราโมท, ดุริยสาส์นของมนตรี ตราโมท (กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย, 2538), หน้า 99.

[2] ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542 (กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2546), หน้า 371.

เพลงนี้โดยเอกเทศก็ยังคงเรียกว่า “จับ” คือ 1,2,3 ไม่เรียกตัวเหมือนเพลงเชิดฉิ่ง การแสดงโขนในปัจจุบันใช้เพลงนี้ประกอบกิริยาการจับ เรียกว่า “จับนาง” เช่น หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา หนุมานจับนางเบญกาย เป็นต้น

เชิดฉาน เพลงหน้าพาทย์ใช้สำหรับประกอบกิริยาของตัวแสดงที่เป็นมนุษย์ไล่จับสัตว์ เช่น ตอนพระรามตามกวาง

เชิดฉิ่ง ใช้สำหรับประกอบกิริยาการร่ายรำอาวุธและการกระทำที่เป็นเรื่องลึกลับที่ไม่ต้องการให้ใครรู้ [3]

จากข้อมูลของเพลงเชิดข้างต้น ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงความหมายเพลงเชิดฉิ่งจำแนกตามความหมายของรูปศัพท์ และการนำไปใช้ได้ดังนี้

ราชบัณฑิตยสถาน ให้ความหมายไว้ว่า

เชิดฉิ่ง น. ชื่อเพลงขับร้องชนิดหนึ่ง คล้ายเพลงเชิด; (แสลง) หนีไป[4]

ประดิษฐ์ อินทนิล กล่าวไว้ในหนังสือดนตรีและนาฏศิลป์ไทย ความว่า

“...เชิดฉิ่ง ใช้ประกอบการรำก่อนที่จะใช้อาวุธสำคัญหรือก่อนกระทำกิจสำคัญ...”[5]

นัฐพงศ์ โสวัตร กล่าวถึงลักษณะของเพลงเชิดและเชิดฉิ่ง ดังนี้

“...เพลงเชิด ในฐานะที่เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้กับการแสดง ประกอบการแสดงกิริยาไปมาระยะไกล ตรงข้ามกับการไปมาระยะใกล้ คือ เสมอ การไปมาระยะไกล ใช้เพลงเชิดกลอง เชิดฉิ่ง

เชิดกลอง เป็นภาพรวมว่าเป็นการเดินทางเคลื่อนที่ไปเป็นจำนวนมาก เป็นกระบวนการ เช่น การเดินทางเป็นกองทัพ เป็นต้น

---

[3] ณรงค์ชัย ปิฎกรัตน์, สารานุกรมเพลงไทย (กรุงเทพฯ: ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ, 2542), หน้า 129-131.

[4] มานิต มานิตเจริญ, พจนานุกรมไทย (กรุงเทพฯ: รวมสาส์น(1977), 2539), หน้า 310.

[5] ประดิษฐ์ อินทนิล, ดนตรีและนาฏศิลป์ไทย (กรุงเทพฯ: ชมรมเด็ก, 2536), หน้า 57.

เชิดฉิ่ง เป็นการเคลื่อนที่หาอะไรสักอย่างอย่างหนึ่ง การเคลื่อนที่อย่างนานๆ แทนที่จะเป็นไกลๆ แต่ว่าไปเป็นรายบุคคล เป็นการแสดงความงดงามของท่ารำและชั้นเชิงของผู้แสดง..."[6]

อุทิศ นาคสวัสดิ์ กล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์ประเภทที่เกี่ยวกับท่าทีสำคัญของตัวละครว่า

"...เพลงประเภทนี้ใช้เป็นเพลงหน้าพาทย์ต่อจากการร่ายรำตามบทร้องบทพากย์ หรือเจรจาอีกทีหนึ่ง ความจริงการร่ายรำตามบทร้องหรือบทพากย์นั้นมันสิ้นกระบวนความไปแล้ว แต่ตัวละครยังจะต้องร่ายรำตามเพลงหน้าพาทย์เพื่อแสดงท่าทีขั้นสุดท้ายอันเป็นตอนสำคัญต่อจากบทพากย์และบทร้องอีกทีหนึ่ง...เพลงเชิดฉิ่งนี้ บางทีใช้สำหรับการแสดงที่เป็นเรื่องลึกลับหรือปิดบังมิให้ใครรู้เห็นก็ได้ เช่น ถ้าพระเอกนอนอยู่แล้วผู้ร้ายค่อยๆ ย่องเข้ามาทำร้าย อย่างนี้ใช้เพลงเชิดฉิ่งจึงจะถูกต้อง..."[7]

ศาสตราจารย์พลตรี หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช กล่าวถึงเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งไว้ว่า

"...ทีนี้ก็มาถึงเพลงเชิดอีกเพลง คือ เพลงเชิดฉิ่ง เพลงนี้ใช้ในการแสดงที่ต้องการจะแสดงกิจกรรมอะไรสักอย่างหนึ่งด้วยตัวเอกหรืออะไรก็ตามที เป็นกิจกรรมที่คอยจุดสำคัญในเรื่อง เขาใช้คนร้องไปจนถึงเห็นว่าสมควรแล้วละครก็จะแสดงบทต่อโดยอาศัยเพลงเชิดฉิ่งอย่างเรื่องสังข์ทอง ตอนรจนาทิ้งพวงมาลัยนั้น บทร้องก็ "เสี่ยงแล้วโฉมยง นงลักษณ์ ผินพักตร์ทิ้งพวงมาลัยไป" นางรจนาทำท่าแต่เพียงทิ้งพวงมาลัยเท่านั้นแล้วกลับมายืนตัวสั่นว่าจะทำอะไรต่อไป ปี่พาทย์ก็ขึ้นเพลงเชิดฉิ่ง นางรจนาก็รำเพลงเชิดฉิ่งและทิ้งพวงมาลัยให้เจ้าเงาะในเพลงเชิดฉิ่งนั้น ไม่ใช่ไปผลีผลามทิ้งก่อนตอนไหนๆ ต้องทิ้งในเพลงเชิดฉิ่ง..."[8]

---

[6] สัมภาษณ์ นัฐพงศ์ โสวัตร, ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย (ปี่พาทย์) คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 14 มกราคม 2552.

[7] อุทิศ นาคสวัสดิ์, ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย, พิมพ์ครั้งที่ 5 (กรุงเทพฯ: พัฒนศิลป์การดนตรีและละคร, 2530) หน้า 118.

[8] ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช, "การบรรยายประกอบการสาธิตออกตัวเรื่องมาตรฐานนาฏศิลป์ไทย," ใน นาฏศิลป์ไทยเฉลิมพระเกียรติ, ม.ล.วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์, บรรณาธิการ(กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2534), หน้า 41.

จะเห็นได้ว่า เมื่อนำเพลงเชิดฉิ่งมาประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ไทย สามารถ ใช้สำหรับประกอบกิริยาของตัวละครในเหตุการณ์ต่างๆ ได้อย่างหลากหลาย ตามบทบาทของตัวละครและเนื้อหาของบทละคร ดังต่อไปนี้

<u>เพลงเชิดฉิ่งประกอบการเดินทาง</u> ใช้สำหรับตัวละครเดินทางไปยังที่ต่างๆ โดยวิธีการเดินเท้า หรือการเหาะไปในอากาศ เช่น ตอนนางเบญกายเหาะไปทำกล นางเมขลาเดินทางไปที่ชุมนุมนางศุภลักษณ์เดินทางไปวาดรูปเทพเจ้า ดังปรากฏในบทละครต่อไปนี้

-ร้องเพลงเชิดฉิ่ง-

บัดนั้น ศุภลักษณ์ผู้มีอัชฌาสัย
รับธำมรงค์แก้วแววไว บังคมลาเหาะไปด้วยฤทธี

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง[9]-

<u>เพลงเชิดฉิ่งประกอบการติดตาม ไล่จับ ค้นหา</u> เช่น ตอนอิเหนาเที่ยวค้นหาดอกลำเจียก เป็นการแสดงกิริยาการค้นหาจนเจอและตัดดอกลำเจียกในเพลงเชิดฉิ่ง หรือตอนเมขลา-รามสูร ตอนหย้าหรันตามนกยูง ตอนพระลอตามไก่ เหล่านี้ตัวละครมีการหลอกล่อให้อีกฝ่ายติดตามไล่จับ ดังปรากฏในบทละครต่อไปนี้

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง-

ไก่เอยไก่แก้ว กล้าแกล้วกายสิทธิ์ฤทธิ์ผีสิง
เลี้ยวล่อลอราชฉลาดจริง เพราพลิ้วหงอนสร้อยสวยสะอาง
ทำทีแล่นถลาให้คว้าเหมาะ ย่างเหยาะกรีดปีกไซ้หาง
ครั้นพระลอไล่กระชั้นกั้นกาง ไก่ขวัญหันห่างราชา
ฉับเฉียวเลี้ยวลัดฉวัดเฉวียน วนเวียนหลบเวิ้งเชิงพฤกษา
ขันเจื้อยเฉื่อยก้องห้องวนา ทำท่าเยาะเย้ยภูมี

-กราวรำแล้วหวนเชิดฉิ่ง-เชิดกลอง-[10]

<u>เพลงเชิดฉิ่งประกอบการลักลอบทำการ</u> เช่น การลักลอบเข้าออกสถานที่ ตอนหย้าหรันลอบเข้าไปลักนางเกนหลง ดังปรากฏในบทละครต่อไปนี้

---

[9] กรมศิลปากร, <u>บทประกอบการแสดงละครในเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช</u> (กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2546), หน้า 5.

[10] กรมศิลปากร, <u>ชุมนุมเรื่องพระลอ</u>, พิมพ์ครั้งที่ 2 (พระนคร: จงเจริญการพิมพ์, 2547), หน้า 202.

-ร้องเพลงเขนง-

เมื่อนั้น หย้าหรันยินดีเป็นหนักหนา
พระจึงจัดแจงแต่งกายา เพ็ดผ้าให้พ้นสนับเพลา
เจียรบาดคาดมั่นกระสันทรง กระหวัดชายหางหงส์ให้คล่องเคล่า
แล้วเสด็จลับแลงแฝงเงา ย่องเข้าไปยังที่ไสยา

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง-[11]

<u>เพลงเชิดฉิ่งประกอบการใช้อาวุธ</u> จากการศึกษาการรำใช้อาวุธของตัวละคร พบว่าการรำเชิดฉิ่งประกอบการใช้อาวุธ เป็นกระบวนท่ารำที่แสดงความสง่างามของตัวละครก่อนที่จะแผลงศรในเพลงศรทนงหรือเพลงรัว เช่น รำเชิดฉิ่งศรประจัญของพระรามและทศกัณฐ์ ดังต่อไปนี้

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด-
(เสนายักษ์รบสิบแปดมงกุฎ 1 ท่า)
(ทศกัณฐ์เข้ารบลอยสูง)
(พระรามเข้ารบทศกัณฐ์จับ 1)
(พระลักษณม์เข้ารบทศกัณฐ์ ลอย 2)
(พระรามเข้ารบทศกัณฐ์ ลอย 3(พลาด)
-ปี่พาทย์ทำเชิดฉิ่ง-ศรทนง-เชิด-
(พระรามทศกัณฐ์รำเพลงเชิดฉิ่ง(ศรประจัญ)
(กองทัพทศกัณฐ์หนีเข้าเวที กองทัพพระรามตามเข้าเวที) [12]

<u>เพลงเชิดฉิ่งประกอบการฆ่าตัวตาย</u> เช่น ตอนสีดาผูกศอ นางดรสาแบหลา ดังนี้

-ร้องเพลงร่ายใน-

ครั้นเสร็จตั้งสัตย์อธิษฐาน เยาวมาลย์กราบงามสามท่า
เห็นเพลิงพลุ่งรุ่งโรจน์โชตนา ก็แบหลาโจนเข้าในอัคคี

-ปี่พาทย์ทำเพลงฝรั่งควง-สะระหม่า-
-ตะเข็ง-เจ้าเซ็น-โอด-เชิดฉิ่ง-โอด-[13]

---

[11] กรมศิลปากร, <u>บทละครในเรื่องอิเหนา</u> (กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ม.ป.ป.), หน้า 5.

[12] คนเดียวกัน, <u>บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน พระรามคืนนคร</u> (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2549), หน้า 3.

[13] นฤมล ณ นคร, “ดรสาแบหลา,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิยาลัย, 2548), หน้า 69.

เพลงเชิดฉิ่งประกอบการพิสูจน์ความบริสุทธิ์ ได้แก่ ตอนสีดาลุยไฟ เป็นต้น

-ร้องเพลงเชิดฉิ่ง-

เสี่ยงแล้วทูลลาพระสามี จรลีออกมายังหน้าฉาน
บรรจงจัดภูษาทรงนงคราญ แล้วลุยไปในถ่านอัคคี ฯ

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง-[14]

เพลงเชิดฉิ่งประกอบการกระทำภารกิจสำคัญต่างๆ ได้แก่ ตอนนางศุภลักษณ์วาดรูป ตอนนางรจนาเลือกคู่ เป็นต้น

-ร้องเพลงเชิดฉิ่ง-

ขอให้พวงมาลัยนี้ไปต้อง เจ้าเงาะรูปทองจงประจักษ์
เสี่ยงแล้วโฉมยงค์นงลักษณ์ ผินพักตร์ทิ้งพวงมาลัยไป

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง-เพลงเร็ว-[15]

ดังนั้นสามารถสรุปได้ว่า เพลงเชิดฉิ่งหมายถึง เพลงประกอบการร่ายรำของตัวละคร เพลงหนึ่งที่เป็นได้ทั้งเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงตามเหตุการณ์ต่างๆ ตามเนื้อหาของบทละคร ได้แก่การเดินทาง การติดตาม ไล่จับ ค้นหา การลักลอบทำการ การใช้อาวุธ การฆ่าตัวตาย การพิสูจน์ความจริง และเหตุการณ์สำคัญต่างๆ ของตัวละครตัวเอก เป็นการแสดงกระบวนท่ารำไปตามทำนองและจังหวะในเพลงเชิดฉิ่ง ปรากฏรูปแบบการรำ 2 แบบ คือ รำเชิดฉิ่งที่มีบทร้อง รำประเภทนี้พบในเหตุการณ์การหลอกล่อ ติดตาม ไล่จับกันเป็นการรำประกอบบทร้องเชิดฉิ่ง เพื่อแสดงความหมายไปตามเนื้อเรื่อง ส่วนการรำเชิดฉิ่งที่ไม่มีบทร้อง รำประเภทนี้พบในการเดินทาง การรำอาวุธ โดยมีการบรรยายเรื่องราวในบทละครก่อนหน้า และต่อด้วยการรำตามเพลงบรรเลงหรือเพลงหน้าพาทย์ เป็นการแสดงช่วงหนึ่งที่มุ่งเน้นความสวยงามของกระบวนท่ารำ และอวดฝีมือของผู้แสดงเป็นสำคัญ ทั้งนี้เมื่อตัวละครรำจบก็จะเข้าสู่การแสดงลำดับต่อไป เช่น กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา มีการรำแสดงกิริยาอาการก่อนออกจากวิมานเพื่อเดินทางโดยใช้เพลงเชิดฉิ่ง เพื่อแสดงความงดงามและกระบวนท่ารำที่แสดงการล่องลอยในอากาศ เมื่อตัวละครจะไปจริงๆ จึงรำในเพลงเชิดเพื่อแสดงการเดินทางระยะไกล จนถึงจุดหมายปลายทาง เป็นต้น

---

[14] ปัญญา นิตยสุวรรณ, บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดสีดาลุยไฟ (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2534), หน้า 5.

[15] กรมศิลปากร, บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2497), หน้า 13.

ความสำคัญของเพลงเชิดฉิ่ง

จากการศึกษาเกี่ยวกับการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่ง พบว่าเพลงเชิดฉิ่งมีบทบาทสำคัญ แบ่งตามโอกาสที่บรรเลงออกเป็น 2 ประเภท คือ เพลงเชิดฉิ่งบรรเลงประกอบในพิธีกรรม และเพลงเชิดฉิ่งบรรเลงประกอบการแสดง ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

ก. เพลงเชิดฉิ่งประกอบในพิธีกรรม เป็นการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งในพิธีต่างๆ ได้แก่ เพลงเชิดฉิ่งในพิธี ไหว้ครู เพลงเชิดฉิ่งในพิธีทางศาสนา และเพลงเชิดฉิ่งในบทขับกล่อม

เพลงเชิดฉิ่งในพิธีไหว้ครูและครอบโขนละคร จากการค้นคว้าตำราพิธีไหว้ครู พบว่า มีการบรรจุเพลงเชิดฉิ่งในพิธีไหว้ครูตำราต่าง ๆ ดังนี้

1. พิธีไหว้ครูละครนอก จากตำนานละครอิเหนา ตามคำชี้แจงของพระสุนทรเทพระบำ มีเนื้อความว่า

> "...เริ่มการทำพีธีนำศิษย์จุดธูปเทียนบูชาพระและบูชาครูปัธยายทางหน้าพระ เรียกหน้าพาทย์ให้ทำเพลงสาธุการ...คราวนี้ครูเรียกเพลงหน้าพาทย์ให้ทำเพลงต่างๆ บูชาครูปัธยายเรียงเป็นลำดับกันคือ
>
> (1) ทำเพลงเหาะบูชาพระอิศวร
>
> (2) ทำเพลงกลมบูชาพระวิศณุกรรม
>
> (3) ทำเพลงรอนบูชาพระพิราพ
>
> (4) ทำเพลงเชิดฉิ่งบูชาครูนาง
>
> (5) ทำเพลงแผละบูชาพระยาครุฑ..."[16]

2. พิธีไหว้ครูละครหลวง จากสำเนาหมายรับสั่งในรัชกาลที่ 4 เรื่อง ไหว้ครูละครหลวง เมื่อ ปีขาลฉศก พ.ศ. 2347 ตามตำราครอบครูของนายเกษ (พระราม) ซึ่งพระยานัฏกานุรักษ์ (ทองดี) ได้รับสืบทอดและชี้แจงไว้ว่า

> "...ครั้นบูชาพระปรโคนธรรพเสร็จแล้ว ครูหันมาทางหน้าพระ เรียกหน้าพาทย์เชิญเทวดา คือ
>
> | | |
> |---|---|
> | ทำเพลงเหาะ | เชิญอิศวร |
> | ทำเพลงแผละ | เชิญพระนารายณ์ |
> | ทำเพลงกลม | เชิญเทพยดาอื่น ๆ |

[16] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานละครอิเหนา (พระนคร: คลังวิทยา, 2508), หน้า 71.

ทำเพลงโหมโรง	เชิญครูละคร
ทำเพลงช้าเพลงเร็ว	สำหรับ (ครู) มนุษย์
ทำเพลงกราวนอกกราวใน	สำหรับ (ครู) พานร
ทำเพลงเชิดฉิ่ง	สำหรับ (ครู) นาง
ทำเพลงคุกพาทย์	สำหรับ (ครู) ยักษ์
ทำเพลงรอนพระพิราพทั้งตัว	สำหรับพระพิราพ..."[17]

3. พระราชพิธีไหว้ครูและครอบโขนละครและปี่พาทย์ครั้งใหญ่ในรัชกาลที่ 6 โดย จมื่นสิริ วังรัตน์ (เฉลิม คชาชีวะ) คัดลอกเมื่อวันที่ 19 พฤษภาคม 2491 ปรากฏเพลงไหว้ครู ดังนี้

1. สาธุการกรอง มีแตรสังข์ฆ้องชัย	2. ตระพระประโคนทับ
3. ตระเชิญ	4. โคมเวียน หรือเพลงเหาะ
5. กลม	6. แผละ
7. ตระโหมโรง เข้าม่านด้วย	8. เพลงช้า
9. เพลงเร็ว	10. เชิดฉิ่ง
11. คุกพาทย์	12. กราวใน
13. เชิญพระพิราพทั้งตัว	14. ลงสรง
15. เชิด [18]	

4. เพลงไหว้ครูโขนและละคอน(สำหรับการรำ) แต่สมัยรัชกาลที่ 4 จนปัจจุบัน

1. สาธุการกลอง (รัวธรรมดา)	2. ตระประคนธรรพ (รัวเฉพาะ)
3. ตระเชิญ (รัวธรรมดา)	4. โคมเวียนหรือเหาะ (รัวธรรมดา)
5. โหมโรง, วา(รัวธรรมดา)	6. ตระบรรทมสินธุ์ (รัวธรรมดา)
7. แผละ(รัวธรรมดา)	8. กลม (รัวธรรมดา)
9. กราวนอก(รัวธรรมดา)	10. กราวใน(รัวธรรมดา)
11. เพลงช้า, เพลงเร็ว, ลา	12. เชิดฉิ่ง (รัวธรรมดา)
13. คุกพาทย์	14. องค์พระพิราพ(ปฐม,รัวธรรมดา)

[17] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานละครอิเหนา (พระนคร: คลังวิทยา, 2508), หน้า 92.

[18] ธนิต อยู่โพธิ์, ศิลปะละคอนรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2531), หน้า 375.

15. ลงสรง	16. เชิด
17. รำดาบ (รัวเฉพาะ)	18. เสมอผี (รัวธรรมดา)
19. เสมอมาร(รัวธรรมดา)	20. นั่งกิน (รัวธรรมดา)
21. เซ่นเหล้า	22. โปรยข้าวตอก(รัวธรรมดา)
23. พราหมณ์เข้า(รัวเฉพาะ)	24. เสมอสามลา (รัวธรรมดา)
25. มหาชัย	26. เสมอเถร (รัวเฉพาะ)
26. พราหมณ์ออก(รัวเฉพาะ)	28. เวียนเทียน (รัวธรรมดา)
29. กราวรำ	30. เชิด
31. เสมอเข้าที่ (รัวธรรมดา)	32. กราว[19]

จากการศึกษาการเรียกเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งในพิธีไหว้ครู-ครอบครูโขน ละคร ทั้งพิธีหลวง และพิธีราษฎร์ ซึ่งได้ประมวลมาจากการศึกษาเอกสารทางวิชาการ ประกอบกับการสัมภาษณ์ผู้ประกอบพิธีไหว้ครู-ครอบครูของกรมศิลปากร* ที่ปรากฏหลักฐานแน่ชัดเป็นครั้งแรกในสมัยสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงปัจจุบัน พ.ศ.2551 พบว่าการเรียกเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งในพิธีไหว้ครู- ครอบครูโขน ละคร เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้อัญเชิญนางเมขลาหรือเชิญครูนาง ซึ่งถือเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง หรือเรียกว่า “หน้าพาทย์ครู”

---

[19] ธนิต อยู่โพธิ์, ศิลปะละคอนรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2531), หน้า 378.

* หลังจากครูอาคม สายาคม เสียชีวิตอย่างกะทันหัน โดยยังมิได้มอบกรรมสิทธิ์ให้กับผู้ใดเป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครู-ครอบครู โขน ละคร พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ประกอบพิธีพระราชทานครอบประธานประกอบพิธีไหว้ครูโขน ละคร ณ ศาลาดุสิตดาลัย สวนจิตรลดา เมื่อวันพฤหัสบดี ที่ 25 ตุลาคม พ.ศ. 2527 ศิลปินชั้นครูที่ได้รับพระกรุณาโปรดเกล้าฯ จำนวน 5 ท่าน คือ นายธีรยุทธ ยวงศรี นายธงไชย โพธยารมย์ นายทองสุก ทองหลิม นายอุดม อังศุธร และนายสมบัติ แก้วสุจริต โดยประธานตำราไหว้ครูฉบับหลวง ครั้งรัชกาลที่ 4 ฉบับนายเกษ(พระราม) ทั้งนี้ครูทั้ง 5 ท่าน จึงนำมาประมวลขึ้นเป็นแบบแผนของตนเอง โดยใช้แบบแผนของนายอาคม สายาคม เป็นรูปแบบหลัก ปรับปรุงเพิ่มเติมและตัดทอนบางส่วนเพื่อให้เหมาะสมกับกาลสมัยปัจจุบัน ในปี พ.ศ. 2543 นายอุดม อังศุธรและนายธงไชย โพธยารมย์ จะเกษียณอายุราชการในพิธีไหว้ครูและพิธีครอบโขน ละคร ของวิทยาลัยนาฏศิลปะ กรมศิลปากร ที่จัดขึ้นในวันพฤหัสบดี ที่ 10 มิถุนายน พ.ศ. 2542 นายอุดม อังศุธร จึงมอบกรรมสิทธิ์การเป็นผู้ประกอบพิธีให้กับศิษย์ 3 ท่าน คือ นายวีระชัย มีบ่อทรัพย์ นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง และนายศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ต่อมานายธงไชย โพธยารมย์ ได้มอบกรรมสิทธิ์การเป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครูและครอบครูให้กับนายเผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์ เมื่อวันพฤหัสบดีที่ 23 กันยายน พ.ศ. 2542(สัมภาษณ์ , 8 กุมภาพันธ์ 2551)

คำว่าครูนาง หมายความรวมไปถึงการเชิญครูละครทั้งพระและนาง เนื่องจากในการฝึกหัดละครทั้งพระและนางที่จะเป็นตัวเอกก็ใช้เพลงเชิดฉิ่งเช่นเดียวกัน จะเห็นได้ว่าเพลงเชิดฉิ่งมีความสำคัญสำหรับตัวพระและนางในการแสดงโขน ละคร ข้อสังเกตประการหนึ่ง คือ การจัดลำดับการเรียกเพลงเชิดฉิ่งของผู้ประกอบพิธีที่มีความแตกต่างกันอาจเนื่องมาจากการจัดลำดับความสำคัญของครูระดับเทพเจ้า เทพยาดานางฟ้า ครูมนุษย์ ครูลิง ครูนาง ครูยักษ์ เป็นต้น โดยขึ้นอยู่กับวิจารณญาณของครูผู้เป็นประธานประกอบพิธีเป็นสำคัญ ซึ่งครูผู้ประกอบพิธีจะต้องคำนึงถึงเรื่องของตำแหน่งการจัดวางศีรษะ และขึ้นอยู่กับเวลาที่ต้องถวายเครื่องสังเวย ความจำกัดของเวลาทำให้เรียกเพลงในบางครั้งจึงต้องตัดทอนลง โดยเรียกหน้าพาทย์ที่มีความหมายเดียวกัน เชิญครูร่วมกันได้ เช่น ใช้เพลงช้าเพลงเร็ว อัญเชิญครูพระนาง แทนเพลงเชิดฉิ่ง เป็นต้น

เพลงเชิดฉิ่งในพิธีทางศาสนา จากการศึกษาเกี่ยวกับพิธีกรรมทางศาสนาของไทย พบว่าเพลงเชิดฉิ่งมีบทบาทอยู่ในพิธีกรรม ดังนี้

<u>เพลงเชิดฉิ่งในพิธีเทศน์มหาชาติ</u> ตามหลักฐานที่ว่าคนไทยรู้จักเรื่องพระเวสสันดรหรือมหาชาตินั้น มีมาแต่สมัยสุโขทัยเป็นราชธานี และได้มีการบรรเลงเพลงประกอบการเทศน์มหาชาติที่มีหลักฐานปรากฏในจดหมายเหตุสมัยรัชกาลที่ 1 มีความว่า

> "...ครั้นจบลงกัณฑ์ใด ก็ศรัทธาสมโภชบูชาเสียงก้องโกลาหล มโหรีปี่พาทย์กลองแขก แตรสังข์ ซึ่งถือว่าเป็นเครื่องประโคมอย่างสูง ซึ่งเข้าใจว่าคงจะสืบต่อมาจากกรุงศรีอยุธยา หาใช่ทรงคิดขึ้นใหม่ในรัชกาลที่ 1 ไม่..."[20]

นอกจากนี้ ยังมีการกล่าวถึงการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการเทศน์มหาชาติในเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ที่ประพันขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 ดังคำกลอนที่ว่า

> "...ครั้นพระสงฆ์เทศน์จบกัณฑ์กุมาร เจ้าขรัวหัวล้านก็เร็วรี่ ประเคนเครื่องกัณฑ์ในทันที ปี่พาทย์ก็ตีบรรเลงไป
>
> คราน้นนางพิมศรีประจัน ให้บ่าวยกเครื่องกัณฑ์หาช้าไม่...ข้างหน้าตั้งหมากประจำกัณฑ์ ปี่พาทย์ตีลั่นขึ้นทันที..."[21]

จากคำประพันธ์ข้างต้น แสดงให้เห็นว่ามีการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบการเทศน์ประจำกัณฑ์ขึ้นแล้วในสมัยรัชกาลที่ 2 ผู้วิจัยได้ศึกษาเพลงหน้าพาทย์ในการเทศน์มหาชาติแบบหลวง

---

[20] มนตรี ตราโมท, <u>เทศน์มหาชาติ</u> (กรุงเทพฯ: ม.ป.ท., 2514), หน้า 37.

[21] กรมศิลปากร, <u>เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน</u>, เล่ม 1 (กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร, 2544), หน้า 50.

จากหนังสือมหาเวสสันดรชาดก พบว่ามีการบรรเลงเพลงประจำกัณฑ์ ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงกำหนดให้พิณพาทย์ บรรเลงเพลงประจำกัณฑ์ดังนี้

ตารางที่ 1 เพลงปี่พาทย์ประจำกัณฑ์(แบบหลวง)

ลำดับ	ชื่อกัณฑ์	จำนวนคาถา	เพลงประจำกัณฑ์	ความหมายเพลง
1	ทศพร	19	สาธุการ	ประกอบกิริยาน้อมนมัสการรับพรทั้ง 10 ประการของพระนางผุสดี
2	หิมพานต์	134	ตวงพระธาตุ	ประกอบกิริยาอวยทานของ พระเวสสันดร ที่ทรงบริจาคทาน
3	ทานกัณฑ์	209	พระยาโศก	ประกอบกิริยาโศกสลดรันทดใจของพระบรมวงศานุวงศ์ที่พระเวสสันดรถูกเนรเทศออกจากเมือง
4	วนปเวสน์	54	พระยาเดิน	ประกอบกิริยาเดินป่าของพระเวสสันดร พระนางมัทรี พระชาลี และพระกัณหา
5	ชูชก	79	เซ่นเหล้า	ประกอบกิริยากินอย่างตะกละตะกรามของชูชก
6	จุลพน	35	คุกพาทย์	ประกอบกิริยาการแสดงอิทธิฤทธิ์ หรือการข่มขวัญซึ่งพรานเจตบุตรได้แสดงแก่ชูชก
7	มหาพน	80	เชิดกลอง	ประกอบกิริยาเดินทางอย่างเร่งรีบของชูชก
8	กุมาร	101	โอด-เชิดฉิ่ง	ประกอบกิริยาที่ชูชกพาพระชาลีและพระกัณหาเดินทางเข้าไปในป่า และเฆี่ยนตีไปตลอดทาง
9	มัทรี	90	ทยอยโอด	ประกอบกิริยาใคร่ครวญหวนไห้ของพระนางมัทรีเมื่อตามหาพระโอรสและพระธิดาไม่พบ
10	สักบรรพ	43	กลม	ประกอบกิริยาเหาะลงมา และการแปลงกายของพระอินทร์
11	มหาราช	69	กราวนอก	ประกอบกิริยาการยกพล และเคลื่อนพลที่พระเจ้ากรุงสญชัย ทรงยกไปรับพระเวสสันดร และพระนางมัทรีกลับเมือง
12	ฉกษัตริย์	36	ตระนอน	ประกอบ กิริยานอนหลับใหลของกษัตริย์ 6 พระองค์เมื่อได้พบกัน
13	นครกัณฑ์	48	กลองโยน	ประกอบกิริยาการยกขบวนพยุหยาตราของพระเวสสันดรพร้อมด้วยขบวนพระอิสริยยศอย่างสมพระเกียรติ

ที่มา: หนังสือเกร็ดความรู้เรื่องดนตรีไทย โดย ธนิต อยู่โพธิ์,หน้า 41.

จากตารางข้างต้น เพลงเชิดฉิ่งใช้ประกอบการบรรเลงในพิธีการเทศน์มหาชาติ ประจำกัณฑ์กุมาร แสดงเหตุการณ์การเดินทางของกัณหาชาลี การบรรเลงเพลงโอดเชิดฉิ่ง คือการบรรเลงเพลงโอด สลับกับเพลงเชิดฉิ่ง ประกอบกิริยาที่ชูชกพากัณหาและชาลีเดินทางไป ถูกเฆี่ยนตี ร้องไห้แล้วเดินตามไปใหม่สลับกันไปตลอดทาง บางครั้งในการเทศน์มหาชาติจะมีการแสดงประกอบในกัณฑ์ด้วย ครูมนตรี ตราโมทได้กล่าวถึงการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการเทศน์มหาชาติว่า “เป็นหน้าพาทย์ซึ่งบรรเลงประกอบกิริยาสมมติและเป็นอดีต เพราะพระท่านได้เทศน์กิริยาเหล่านั้นเสร็จสิ้นไปก่อนแล้ว...”[22] จึงเห็นได้ว่าเพลงเชิดฉิ่งในการบรรเลงประกอบกัณฑ์กุมาร เป็นลักษณะของการประกอบกิริยาสมมติ ในเหตุการณ์การเดินทาง

<u>เพลงเชิดฉิ่งในพิธีทำบุญเลี้ยงพระ</u> ในพิธีกรรมงานในงานมงคลมีการบรรจุเพลงเชิดฉิ่งไว้ในการบรรเลงงานที่มีการฉันเช้า ครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงลำดับเพลงดังนี้

1. โหมโรงเช้า
2. รับพระด้วย เพลงช้า
3. พระนั่งบนอาสนะเรียบร้อย ปี่พาทย์บรรเลงเพลงช้าอีกครั้งเรียกว่า พระพร้อม
4. พระฉันมี 3 เพลง คือ เพลงเรื่องต้นเพลงฉิ่ง, เพลงเรื่องเพลงฉิ่งพระฉันและหากพระยังฉันไม่เสร็จ มักออกเพลงจีนหรือเพลงเบ็ดเตล็ด
5. <u>เชิดฉิ่ง</u> ประกอบกิริยาศิษย์ยกสำรับถวายพระไปจนเสร็จ
6. พระฉันเสร็จ เพลงกราวรำ 2 ชั้น, ชั้นเดียว หรือ พระเจ้าลอยถาด[23]

จะเห็นได้ว่าในพิธีทำบุญเลี้ยงพระ มีการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งเพื่อประกอบกิริยาศิษย์ยกสำรับถวายพระ แสดงถึงการกระทำกิจอันสำคัญจนเสร็จพิธี

เพลงเชิดฉิ่งในบทขับกล่อม

จากการศึกษาข้อมูลเพลงเชิดฉิ่งนอกจากปรากฏในพิธีไหว้ครูและการเทศน์มหาชาติแล้วยังพบว่ามีการบรรเลงและร้องเพลงเชิดฉิ่งในอีกลักษณะหนึ่งคือ เพลงเชิดฉิ่งประกอบอยู่ในบทร้องมโหรี เป็นการเห่กล่อมเพลงกลอนในราชสำนักที่มีมาแต่สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชแห่งกรุงศรีอยุธยา การขับมโหรีถูกจัดให้อยู่ในพิธีกรรมที่ไม่เคร่งและไม่เครียด ดังปรากฏในกฎมณเฑียรบาล ที่ระบุในระเบียบกระบวนเรือในพระราชพิธี 12 เดือนว่า “ซ้ายดนตรี” เพื่อให้

---

[22] มนตรี ตราโมท, “ดนตรีไทย,” ใน <u>ลักษณะไทย</u>, เล่ม 3 ศิลปะการแสดง (กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช, 2541), หน้า 28.

[23] คนเดียวกัน, “ดนตรีในพระธรรมวินัย,” ใน <u>ดนตรีในพระธรรมวินัย</u>, ธนิต อยู่โพธิ์. (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ประยูรวงศ์, 2518), หน้า 85-92.

พระราชครูพราหมณ์ขับสวดคำฉันท์สดุดีหรือสมโภชอย่างใดอย่างหนึ่งประจำอยู่ทางลำซ้าย และ “ขวามโหรี” เพื่อให้ช่างขับลำหรือนักร้องขับควญกระบวนกาพย์กลอนที่ขัดเกลาเป็นเรื่องราวและตอบโต้ด้วยคารมคมคายตามสมควรให้เกิดความสนุกสนานเพลิดเพลินอยู่กันทางขวา...บทร้องมโหรีเป็นกลอนเพลงขับควญเป็นเรื่องหรือนิยาย ดังมีร่องรอยอยู่ในเพลงยาวว่าความในสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ บรรยายถึงบรรยากาศมโหรีที่บ้านเจ้าพระยาพระคลัง-หน จัดเป็นเพลงตับ[24] นิยมใช้บรรเลงขับกล่อมผู้เข้าร่วมงานมงคลต่างๆ บทมโหรีที่ปรากฏเพลงเชิดฉิ่งได้แก่ บทมโหรีชุดตับนางลอย พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีการบรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง ดังนี้

“...บทที่ 2 ร้องเพลงเชิดฉิ่ง รับปี่พาทย์
..เมื่อนั้น เบญจกายรับราชบรรหาร ออกจากปราสาทรัตน์
ชัชวาล เหาะข้ามชลธารผ่านมา ฯ 2 คำฯ...”[25]

ในการขับกล่อมชนชั้นเจ้านายหรือแขกผู้มาร่วมงานในโอกาสต่างๆ มีการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งทั้งในบทร้องและบรรเลงรับ แสดงให้เห็นถึงความไพเราะของเพลงเชิดฉิ่งที่สามารถให้ความบันเทิงใจในการพักผ่อนได้เป็นอย่างดี

การบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งในพิธีกรรม ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงประกอบพิธีไหว้ครู-ครอบครู การบรรเลงประกอบพิธีเทศน์มหาชาติ การบรรเลงประกอบพิธีทำบุญเลี้ยงพระหรือ บรรเลงขับกล่อม พบว่าเป็นการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งเพื่อประกอบกิริยาสมมติในการเดินทางทั้งสิ้น

ข. เพลงเชิดฉิ่งประกอบในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย

บทบาทของเพลงเชิดฉิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ การบรรเลงประกอบการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย อันจะเห็นได้จากการบรรจุเพลงเชิดฉิ่งในวรรณกรรมต่างๆ ที่มีประวัติการใช้เพลงเชิดฉิ่งสืบเนื่องกันมายาวนาน ผู้วิจัยจึงนำเสนอการบรรจุเพลงเชิดฉิ่งที่ปรากฏตั้งแต่สมัยอยุธยาถึงรัชกาลที่ 9 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยกล่าวถึงบทละครเฉพาะเรื่องที่ปรากฏการบรรจุเพลงเชิดฉิ่งที่เป็นบทที่มีความสัมพันธ์กับตัวละครฝ่ายหญิง ดังต่อไปนี้

<u>เพลงเชิดฉิ่งที่ปรากฏในวรรณกรรมต้นฉบับ</u> โดยศึกษาวรรณกรรมบทละครตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา จนถึงรัตนโกสินทร์ โดยมีบทละครพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอและกวีต่างๆ ดังต่อไปนี้

---

[24] สุจิตต์ วงษ์เทศ, <u>ประชุมบทมโหรี</u> (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2542), หน้า 26.

[25] เรื่องเดียวกัน, หน้า 72.

ตารางที่ 2 เพลงเชิดฉิ่งที่ปรากฏในวรรณกรรมต้นฉบับ

เรื่อง	กวี	ตัวละคร	เหตุการณ์ที่ใช้
มโนห์รา	บทละครครั้งกรุงเก่า	นางมโนห์รา	-ถูกพรานบุญใช้บ่วงนาคบาศจับได้[26]
อุณรุท	พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช	หมู่ราชธิดา นางศุภลักษณ์ นางกินรี	-วิ่งหนีพระอุณรุท[27] -เหาะไปวาดรูปพระอุณรุท[28] -เหาะไปเชิญอุณรุท[29] -อุ้มสม[30] -บินไปที่สระมุจลินท์
รามเกียรติ์	พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช	นางเมขลา นางสีดา นางเบญกาย	-เดินทางไปประชุมเทวัญ -รามสูรไล่จับนางเมขลา[31] -ผูกคอกับกิ่งโศก[32] -เหาะหนีจากกองไฟ[33]
อิเหนา	พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย	นกยูง	-หลอกล่อหย้าหรันให้ติดตาม[34]
รามเกียรติ์	พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย	นางเมขลา นางสีดา นางเบญกาย นางรัมภาวดี	-รามสูรไล่จับ [35] -ผูกคอกับกิ่งโศก[36] -ลุยไฟ[37] -เหาะหนีจากกองไฟ[38] -เหาะไปอยุธยา[39]

[26] หอพระสมุดวชิรญาณ, <u>บทละครครั้งกรุงเก่า</u> (พระนคร: หอพระสมุดวชิรญาณ, 2462), หน้า 44.

[27] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, <u>บทละครเรื่องอุณรุท</u>, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แพร่พิทยา, 2515), หน้า 225.

[28] คนเดียวกัน, <u>อุณรุท</u> (กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545), หน้า 195.

[29] คนเดียวกัน, <u>บทละครเรื่องอุณรุท</u> (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แพร่พิทยา, 2515), หน้า 254.

[30] เรื่องเดียวกัน, หน้า 203.

[31] กรมศิลปากร, <u>บทละครชุดเบ็ดเตล็ดในเรื่องรามเกียรติ์</u> (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2466), หน้า 3-5.

[32] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, <u>บทละครเรื่องรามเกียรติ์</u>, เล่ม1 (กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร, 2540), หน้า 120.

[33] เรื่องเดียวกัน, เล่ม 2 (กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร, 2540), หน้า 205.

[34] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, <u>บทละครเรื่องอิเหนา</u>, พิมพ์ครั้งที่ 15 (กรุงเทพฯ: ศิลปาบรรณาคาร, 2546), หน้า 163.

เรื่อง	กวี	ตัวละคร	เหตุการณ์ที่ใช้
สังข์ทอง	พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย	นางจันท์เทวี หกธิดา นางรจนา	-ทุบหอยสังข์[40] -ทิ้งพวงมาลัยให้กษัตริย์[41] -เสี่ยงพวงมาลัยให้เจ้าเงาะ[42] -เอารูปเงาะเผาไฟ[43]
ไกรทอง	พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย	นางวิมาลา	-ขึ้นมาสู้กับตะเภาแก้วตะเภาทอง[44]
คาวี	พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย	นางทัศประสาท	-เผาพระขรรค์คาวี[45]
ไชยเชษฐ์	พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย	นางยอพระกลิ่น นางเกษิณี	-ตกจากลำไผ่(พระมณีพิไชยฟันลำไผ่)[46] -เสี่ยงพวงมาลัยเลือกคู่[47]
ไพจิตราสูร	กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ	นางสุชาดา	-เสี่ยงพวงมาลัยเลือกคู่[48]

---

[35] กรมศิลปากร, <u>บทละครชุดเบ็ดเตล็ดในเรื่องรามเกียรติ์</u> (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2466), หน้า 18.

[36] พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย, <u>บทละครเรื่องรามเกียรติ์</u>, เล่ม 1, พิมพ์ครั้งที่ 5 (กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2510), หน้า 34.

[37] เรื่องเดียวกัน, หน้า 48.

[38] เรื่องเดียวกัน, หน้า 108.

[39] เรื่องเดียวกัน, หน้า 186

[40] คนเดียวกัน, <u>บทละครนอก พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2</u>, พิมพ์ครั้งที่ 8 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2530), หน้า 26.

[41] เรื่องเดียวกัน, หน้า 85.

[42] เรื่องเดียวกัน, หน้า 94.

[43] เรื่องเดียวกัน, หน้า 107.

[44] เรื่องเดียวกัน, หน้า 312.

[45] เรื่องเดียวกัน, หน้า 389.

[46] เรื่องเดียวกัน หน้า 50.

[47] กระทรวงศึกษาธิการ, <u>วรรณกรรมประกอบการแสดงละครชาตรี</u> (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สำนักเลขาธิการรัฐมนตรี, 2523), หน้า 61.

[48] กรมศิลปากร, <u>บทละครชุดเบ็ดเตล็ดในเรื่องรามเกียรติ์</u> (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2466), หน้า 69.

เรื่อง	กวี	ตัวละคร	เหตุการณ์ที่ใช้
ขุนช้างขุนแผน	พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์	นางพิมพ์	-ผูกคอตายด้วยราวมุ้ง[49]
พระลอนรลักษณ์	พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์	ไก่แก้ว	-หลอกล่อพระลอให้ติดตาม [50]
แก้วหน้าม้า	พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์	นางแก้วหน้าม้า	-ชักเรือยนต์ให้ทำทักษิณ[51]
รามเกียรติ์	พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว	นางเมขลา	-เดินทางไปที่ประชุมเทวัญ[52]
รามเกียรติ์	พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว	นางเมขลา	-เดินทางไปที่ประชุมเทวัญ[53]
คาวี	สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์	นางทัศประสาท (และคนเรือ)	-อุ้มนางจันทน์สุดาลงเรือ[54]
สังข์ศิลป์ชัย	สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์	นางไกรศร	-ตีสิงหรา[55]
สังข์ทอง	สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์	นางรจนา	-เสี่ยงพวงมาลัยให้เจ้าเงาะ[56]
อุณรุท	สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์	นางฟ้า นางศุภลักษณ์	-จับระบำกับเหล่าเทพบุตร -เดินทางกลับจากวาดรูป -อุ้มสม[57]

[49] กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ, บวรราชนิพนธ์, เล่ม 1, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, 2545), หน้า 247.

[50] เรื่องเดียวกัน, หน้า 351.

[51] กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์, บทละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า (กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, 2544), หน้า 56,58.

[52] กรมศิลปากร, บทละครชุดเบ็ดเตล็ดในเรื่องรามเกียรติ์ (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2466), หน้า 24-25.

[53] เรื่องเดียวกัน, หน้า 24.

[54] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, ชุมนุมบทละครและบทขับร้อง (พระนคร: ศิวพร, 2514),หน้า 66.

[55] เรื่องเดียวกัน , หน้า 149.

[56] คนเดียวกัน, ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์, พิมพ์ครั้งที่ 4 (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2502), หน้า 12.

เรื่อง	กวี	ตัวละคร	เหตุการณ์ที่ใช้
รามเกียรติ์	สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์	นางเบญกาย	-เดินทางไปทำกล[58]
พระลอ	พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์	ไก่แก้ว	-หลอกล่อให้พระลอติดตาม[59]
พระลอ	เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์	นางรื่นนางโรย	-เดินทางไปหาปู่เจ้า [60]
พระสมุทร	สมเด็จกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ	นางบุษมาลี	-พระสมุทรลักนางบุษมาลีเดินทางไปแล้วชี้ชวนให้ชมดาว
โคลงระบำแบบหลวง	พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว	นางศุภลักษณ์	-เดินทางไปวาดรูป[61]
รามสูรชิงแก้ว	พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว	นางเมขลา	-เดินทางไปที่ชุมนุม -ตอนรามสูรไล่จับ[62]
ท้าวแสนปม	พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว	นางอุษา	-ช่วยให้พระชินเสนปีนขึ้นบนตำหนัก[63]
พระเกียรติรถ	พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว	นางสุวรรณเกศา	-พระเกียรติรถเลือกคู่ได้นางสุวรรณเกศา[64]
สามัคคีเสวก	พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว	พระอุมา (และพระอิศวร) นางวิจิตรเลขา	-ทรงพระโคอุภราช -วาดรูป[65]

---

[57] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์, พิมพ์ครั้งที่ 4 (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2502), หน้า 12.

[58] คนเดียวกัน, "บทมโหรีเรื่องรามเกียรติ์ตอนนางลอย(ปั้นต้น)," ใน รามเกียรติ์ตอนนางลอย, ประพันธ์ สุคนธชาติ (พระนคร: ศิวพร, 2513), หน้า106.

[59] กรมศิลปากร, ชุมนุมเรื่องพระลอ, พิมพ์ครั้งที่ 2 (พระนคร: จงเจริญการพิมพ์, 2547), หน้า 202.

[60] เรื่องเดียวกัน, หน้า 256.

[61] สมเด็จพระมหาธีรราชเจ้า, โคลงแถลงระเบียบระบำแบบหลวง (สำเนาต้นฉบับลายพระหัตถ์, 2465), หน้า 1.

[62] คนเดียวกัน, บทเบิกโรงชุดรามสูรชิงแก้ว (สำเนาต้นฉบับลายพระหัตถ์, 2465) , หน้า 4 -5.

[63] คนเดียวกัน, ธรรมาธรรมะสงคราม ธรรมะมีชัย บทละครรำเรื่องท้าวแสนปม และบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องท้าวแสนปม (กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2519), หน้า 133.

[64] คนเดียวกัน, บทละครรำเรื่องพระเกียรติรถ บทละครเบิกโรงเรื่องดึกดำบรรพ์ บทเสภาเรื่องพญาราชวังสัน กับสามัคคีเสวก (กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2516), หน้า 75.

[65] เรื่องเดียวกัน, หน้า 133,216.

เรื่อง	กวี	ตัวละคร	เหตุการณ์ที่ใช้
ศกุนตลา	พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว	นางศกุนตลา	-เดินทางไปหาทุษยันต์
ขอมดำดิน	พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว	นางจันทน์ (และกองทัพ)	-แอบซุ่มเพื่อทำลายทัพขอม
สองกรวรวิก	สมเด็จฯ เจ้าฟ้าจุฑาธุชฯ	นางดาว	-เดินทางไปทำลายพิธียักษ์สองกรวรวิก[66]
ปันหยีสามิรัง	พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคล	ระเด่นอาหยัง	-ไล่นก
รุ่งฟ้าดอยสิงห์	พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคล	สุริยา	-ขึ้นหลังม้า [67]

ที่มา: ผู้วิจัย

เพลงเชิดฉิ่งที่ปรากฏในวรรณกรรมที่ปรับปรุงแสดงโดยกรมศิลปากร เนื่องการจัดแสดงของกรมศิลปากรในแต่ละครั้งนั้นได้มีการปรับปรุงบทละครจากบทพระราชนิพนธ์และพระนิพนธ์ในสมัยต่างๆ เพื่อความให้เหมาะสมกับโอกาสและองค์ประกอบการแสดงซึ่งต่างเวลา ต่างสถานที่ ทำให้บทละครมีหลากหลาย ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาบทละครของกรมศิลปากร ที่ปรากฏในสูจิบัตรการแสดงและในหนังสือที่ได้รับการตีพิมพ์เป็นรูปเล่มเรียบร้อยแล้ว โดยนำเสนอบทละครที่ปรากฏการบรรจุเพลงเชิดฉิ่งในการแสดง ต่อไปนี้

ตารางที่ 3 เพลงเชิดฉิ่งที่ปรากฏในวรรณกรรมที่ปรับปรุงแสดงโดยกรมศิลปากร

เรื่อง/ตอน	ตัวละคร	เหตุการณ์ที่ใช้
บทละครในเรื่องอุณรุท ตอนอุ้มสม	นางศุภลักษณ์	-เดินทางไปวาดรูปเทพเจ้า -วาดรูปเทพเจ้า -เดินทางไปเชิญพระอุณรุท -อุ้มสม [68]
บทละครในเรื่องอิเหนา ตอนดรสาแบหลา	นางดรสา	-ฆ่าตัวตายตามสามี(ด้วยอาวุธกริช)แล้วกระโดดเข้ากองไฟ[69]

[66] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย, บทละครดึกดำบรรพ์เรื่องสองกรวรวิก (กรุงเทพฯ: วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร, 2518), หน้า 4.

[67] พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคล, บทละครเรื่องปันหยีมิสารังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์ (กรุงเทพฯ: ม.ป.ท., 2500), หน้า 9,203.

[68] เสรี หวังในธรรม, บทประกอบการแสดงละครในเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2546), หน้า 5-8.

เรื่อง/ตอน	ตัวละคร	เหตุการณ์ที่ใช้
บทเบิกโรงเรื่องวสันตนิยาย บทเบิกโรงเรื่องเมขลา-รามสูร บทแสดงชุดนารีศรีใสว่าด้วยพระสมุทรเทวี	นางเมขลา	-เดินทางไปรักษาสมุทรไท -เดินทางไปที่ชุมนุมเหล่าเทวดานางฟ้า -หลอกล่อให้รามสูรไล่จับ[70]
บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย ตอนพระรามเดินดง ตอนสีดาลุยไฟและปราบรรลัยกัลป์	นางเบญกาย นางสีดา นางสีดา	-เดินทางไปทำกล -ผูกคอตายด้วยกิ่งโศก[71] -ลุยไฟพิสูจน์ความบริสุทธิ์[72]
บทละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ ตอนถวายม้า	นางเกศสุริยง	-พญาม้าพาเหาะไป[73]
บทละครเรื่องพระอภัยมณีพบนางละเวง	นางละเวง	-นางละเวงแผลงศรพระอภัยมณี[74]
บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนเลือกคู่	นางรจนา	-เสี่ยงพวงมาลัยให้เจ้าเงาะ[75]
บทละครเสภาเรื่องกากี	นางกากี	-พญาครุฑลักนางกากี[76]
บทละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน	นางศรีมาลา	-เดินลุยไฟพิสูจน์ความจริง
บทละครเรื่องพระมหาชนก	นางมณีเมขลา	-เดินทางไปช่วยพระมหาชนก[77]

ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาวรรณกรรมทั้งที่เป็นวรรณกรรมต้นฉบับและที่ปรับปรุงเพื่อการแสดง พบว่าเพลงเชิดฉิ่งมีบทบาทในการประกอบกิริยาของตัวละครตัวนางในโอกาสและเหตุการณ์ต่างๆ ได้แก่

1. <u>การเดินทาง</u> ได้แก่

นางมณีเมขลา ตอนเดินทางไปรักษาสมุทไท เดินทางไปที่ชุมนุมเทวดานางฟ้า เดินทางไปช่วยพระมหาชนก

---

[69] นฤมล ณ นคร. “ดรสาแบหลา,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิยาลัย, 2548), หน้า 69.

[70] เสรี หวังในธรรม, <u>บทละครเบิกโรง ชุด วสันตนิยาย</u> (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, มปป),หน้า 3.

[71] กรมศิลปากร, <u>บทโขนกรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร</u> (กรุงเทพฯ: ม.ป.ท., 2507), หน้า 210.

[72] เรื่องเดียวกัน, หน้า 131.

[73] คนเดียวกัน, <u>บทละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ ตอนกุมภณฑ์ถวายม้า</u> (กรุงเทพฯ: ศิวพร, 2502),หน้า 12.

[74] คนเดียวกัน, <u>บทละคร พระอภัยมณีพบนางละเวง</u> (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2495), หน้า 11.

[75] คนเดียวกัน, <u>บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง</u> (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2497),หน้า 13.

[76] คนเดียวกัน, <u>บทละครเสภาเรื่องกากี</u> (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว, 2535), หน้า 7.

[77] คนเดียวกัน, <u>บทละครเรื่องพระมหาชนก พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช</u> (กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2540), หน้า 9.

นางศุภลักษณ์ ตอนเดินทางไปวาดรูป เดินทางกลับจากวาดรูป เดินทางไปรับพระอุณรุท และเดินทางตอนอุ้มสม

นางเบญกาย ตอนเดินทางไปทำกล

นางดาว ตอนเดินทางไปทำลายพิธีสองกรวรวิก

นางรื่นนางโรย ตอนเดินทางไปหาปู่เจ้า

นางศกุนตลา ตอนเดินทางไปหาทุษยันต์

นางบุษมาลี ตอนเดินทางกับพระสมุทรไปชมดาว

2. <u>การติดตาม ไล่จับ ค้นหา</u> ได้แก่

นางมโนห์รา ตอนพรานบุญใช้นาคบาศจับได้นางมโนห์รา

นางเมขลา ตอนรามสูรไล่จับนางเมขลา

นางเบญกาย ตอนเหาะหนีจากกองไฟ

ไก่แก้ว ตอนหลอกล่อพระลอให้ติดตาม

นกยูง ตอนหลอกล่อให้หย้าหรันติดตาม

3. <u>การสู้รบ/ทำร้าย</u> ได้แก่

นางวิมาลา ตอนสู้รบกับตะเภาแก้วตะเภาทอง

นางไกรศร ตอนตีสิงหรา

นางละเวง ตอนแผลงศรพระอภัยมณี

4. <u>การลักลอบทำการ</u> ได้แก่

นางทัศประสาท ตอนอุ้มนางจันทน์สุดาลงเรือ และตอนเผาพระขรรค์คาวี

นางอุษา ตอนช่วยให้พระชินเสนปีนขึ้นบนตำหนัก

นางเกนหลง ตอนหย้าหรันลักนางเกนหลง

นางจันทร์เทวี ตอนทุบหอยสังข์

นางรจนา ตอนเอารูปเงาะเผาไฟ

5. <u>การวาดรูป</u> ได้แก่

นางศุภลักษณ์ ตอนวาดรูปเทพเจ้า

นางวิจิตรเลขา* ตอนวาดรูป

---

* นางวิจิตรเลขา ปรากฏชื่อในเรื่องอนิรุทคำฉันท์ และสามัคคีเสวก ที่ปรากฏเพลงเชิดฉิ่งในที่นี้หมายถึงนางวิจิตรเลขาในเรื่องบทละครเสภาสามัคคีเสวก พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระมหาธีรราชเจ้า (ในเรื่องอนิรุทเป็นบทประพันธ์ประเภทคำฉันท์ จึงไม่มีการบรรจุเพลงร้องหรือเพลงหน้าพาทย์ ดังเช่นกลอนบทละคร)

6. <u>การเลือกคู่</u> ได้แก่

หกธิดา ตอนทิ้งพวงมาลัยให้หกเขย

นางรจนา ตอนเสี่ยงพวงมาลัยให้เจ้าเงาะ

นางเกษิณี ตอนเสี่ยงพวงมาลัยเลือกคู่

นางสุชาดา ตอนเสี่ยงพวงมาลัยเลือกคู่

นางสุวรรณเกศา ตอนพระเกียรติรถเลือกคู่

7. <u>การฆ่าตัวตาย</u> ได้แก่

นางสีดา ตอนผูกคอตายด้วยกิ่งโศก

นางพิมพ์ ตอนผูกคอตายด้วยราวมุ้ง

นางทิพเกสร ตอนผูกคอตายที่ต้นไม้

นางดรสา ตอนแบหลาตายตามสามี

8. <u>การพิสูจน์ความจริง</u> ได้แก่

นางสีดา ตอนลุยไฟเพื่อพิสูจน์ความบริสุทธิ์

นางศรีมาลา ตอนลุยไฟ เพื่อพิสูจน์ความจริง

9. การทรงพาหนะ ได้แก่

พระอุมา(และพระอิศวร) ตอนทรงพระโคอุภราช

นางสุริยา ตอนขี่ม้า

นางเกศสุริยง ตอนพญาม้าพาเหาะ

นางกากี ตอนพญาครุฑลักแล้วพาเหาะข้ามนที

นางแก้วหน้าม้า ตอนชักเรือยนต์

ลักษณะของเพลงเชิดฉิ่ง

จากการศึกษาบทละครในเหตุการณ์ต่างๆ ข้างต้นพบว่า เพลงเชิดฉิ่งที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง มี 2 ลักษณะคือ เพลงร้อง และเพลงบรรเลง

1. **เพลงร้อง** การร้องเชิดฉิ่งมี 2 ลักษณะ ได้แก่ ร้องรับและร้องพร้อมดนตรีในลักษณะลำลอง ได้แก่ การร้องเชิดฉิ่ง และเห่เชิดฉิ่ง

1.1 <u>ร้องเชิดฉิ่ง</u> เป็นการร้องรับหรือร้องส่ง เมื่อร้องจบท่อนดนตรีก็จะบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งรับ เช่น ถ้าร้องเชิดฉิ่งตัวหนึ่ง ปี่พาทย์บรรเลงรับเชิดฉิ่งตัวหนึ่ง ถ้าร้องตัวสองก็รับตัวสอง เป็นต้น

1.2 <u>เห่เชิดฉิ่ง</u> เป็นการร้องพร้อมดนตรีในลักษณะที่เรียกว่า ลำลอง คือ ร้องกับบรรเลงคนละเพลงไปพร้อมๆกัน คนร้องจะร้องเพลงเห่ ดนตรีบรรเลงเพลงเชิดฉิ่ง ดำเนินไปคนละทางแต่ไปด้วยกันอย่างกลมกลืน เมื่อร้องเห่จบแล้วปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงใดต่อไปก็ได้ [78]

โดยจะยกตัวอย่างบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางสีดาลุยไฟ ที่มีการบรรจุเพลงร้องเชิดฉิ่งแล้วปี่พาทย์ตีรับเพลงเชิดฉิ่ง และการบรรจุเพลงร้องเห่เชิดฉิ่ง ต่อด้วยเพลงเร็ว ดังต่อไปนี้

<u>-ร้องเพลงเชิดฉิ่ง-</u>

เสี่ยงแล้วทูลลาพระสามี จรลีออกมายังหน้าฉาน
บรรจงจัดภูษาทรงนงคราญ แล้วลุยไปในถ่านอัคคี ฯ

<u>-ปี่พาทย์รับเพลงเชิดฉิ่ง-</u>

<u>-ร้องเห่เชิดฉิ่ง-</u>

บันดาลเป็นโกสุมปทุมทอง ผุดรองบัวบาทบทศรี
เปลวไฟไม่ต้องนางเทวี จรลีไปบนบุษบัน

<u>-เพลงเร็ว-</u>[79]

ในการร้องประกอบการแสดง บทร้องจะเป็นการบรรยายลักษณะเหตุการณ์ การบรรจุเพลงเชิดฉิ่งในลักษณะนี้ ทำให้เกิดรูปแบบการแสดงที่เป็นการรำตีบทหรือรำใช้บท กล่าวคือเป็นการแสดงท่ารำไปตามเนื้อหาของบทร้อง การรำเชิดฉิ่งในเพลงร้องมี 3 ลักษณะ ดังนี้

การรำตีบทไปตามบทร้องเชิดฉิ่ง เป็นการแสดงท่ารำตีความหมายไปตามบทร้องเช่น ตอนนางศุภลักษณ์เข้าไปอุ้มพระอุณรุท ตอนนางเมขลาเลี้ยวล่อรามสูร ตอนนางเบญกายรับคำสั่งทศกัณฐ์ไปทำกล เป็นต้น

การแสดงท่ารำประกอบบทร้องเชิดฉิ่ง เป็นการแสดงกระบวนท่ารำไปพร้อมๆ กับบทร้อง เช่น ตอนนางสีดาลุยไฟ เป็นต้น

การแสดงกิริยาตามเหตุการณ์ในบทร้องเชิดฉิ่ง เป็นการแสดงกิริยาอย่างสามัญ ไม่มกระบวนท่ารำ แต่สื่อความหมายไปตามบทร้อง เช่น ตอนนางศรีมาลาเดินลุยไฟก็เดินลุยไฟในกิริยาสามัญ ไม่ได้รำเชิดฉิ่งเช่นเดียวกับตอนนางสีดาที่เดินลุยไฟด้วยการรำเป็นกระบวนท่าเชิดฉิ่ง และในตอนพญาครุฑลักนางกากี เป็นการใช้บทโดยการนำนางกากีขึ้นบ่าแล้วพาเหาะไป เป็นต้น

---

[78] สัมภาษณ์ ทัศนีย์ ขุนทอง, ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2 ธันวาคม 2551.

[79] กรมศิลปากร, <u>บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ตอนสีดาลุยไฟ</u> จัดแสดง ณ โรงภาพยนตร์ศาลาเฉลิมกรุง พ.ศ. 2535 (กรุงเทพฯ: วิทยาลัยนาฏศิลป, 2535), หน้า 3.

ภาพที่ 1 แสดงการรำตีบทไปตามบทร้องเชิดฉิ่ง
ตอนนางเบญกายรับคำสั่งจากทศกัณฐ์ให้ไปทำกลพระราม

" เมื่อนั้น เบญกายรับราชบรรหาร
ออกจากปราสาทรัตน์ชัชวาล เหาะข้ามชลธารผ่านมา"[80]

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 2 แสดงการใช้กระบวนท่ารำประกอบบทร้องเห่เชิดฉิ่ง ตอนนางสีดาลุยไฟ

" บันดาลเป็นโกสุมปทุมทอง ผุดรองบัวบาทบทศรี
เปลวไฟไม่ต้องนางเทวี จรลีไปบนบุษบัน"[81]

ที่มา : หนังสือครูจำเรียง พุธประดับ, หน้า 109

---

[80] กรมศิลปากร, บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย (กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2551), หน้า 2.

[81] กรมศิลปากร, บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสีดาลุยไฟ (กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2535), หน้า 3.

ภาพที่ 3 แสดงกระบวนท่ารำตามเหตุการณ์ประกอบบทร้องเชิดฉิ่ง
ตอนนางศุภลักษณ์วาดรูปเทพเจ้า
" ...ระเห็จเหินดำเนินพระเวหน วิมานบนบาดาลต่ำใต้
วาดรูปอินทราสุราไลย.. รูปท้าวโลกบาลชาญชิต ซึ่งประจำทั้งสี่ทิศา
รูปท้าวเวศศุวรรณ มหึมาได้ด้วยฤทธาอสุรี..."[82]
ที่มา : สำเนาภาพจากครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ

ภาพที่ 4 แสดงการใช้กิริยาท่าทางประกอบบทร้องเชิดฉิ่ง ตอนพญาครุฑลักนางกากี
"แล้วทะยานผ่านขึ้นบนเวหน ด้วยอิทธิ์ฤทธิรณของปักษี
มุ่งสถานวิมานฉิมพลี ข้ามนทีสีทันดรสะสวกดาย"[83]
ที่มา : สูจิบัตรการแสดงละครเสภาเรื่องกากี,หน้า 17.

---

[82] กรมศิลปากร, บทละครในเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (กรุงเทพฯ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร,2546), หน้า 6-7.

[83] กรมศิลปากร, บทละครเสภาเรื่องกากี (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว, 2535), หน้า 7.

2. **เพลงบรรเลง** คือ การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงกิริยาของตัวละครในการแสดง ผู้รำจะแสดงกระบวนท่ารำไปตามเหตุการณ์ต่างๆ เป็นการบรรเลงที่ไม่มีบทร้อง แต่มีบทบรรยายเหตุการณ์ก่อนที่จะรำเชิดฉิ่งเพื่อให้เห็นความสำคัญของเหตุการณ์นั้นอย่างชัดเจน การรำเชิดฉิ่งในเพลงบรรเลงมี 3 ลักษณะ คือ

การแสดงกระบวนท่ารำหน้าพาทย์ในเพลงเชิดฉิ่ง เช่น การรำเชิดฉิ่งในการเดินทางของตัวละคร ได้แก่ เชิดฉิ่งศุภลักษณ์ เชิดฉิ่งเบญกาย เชิดฉิ่งนางดาว และเชิดฉิ่งเมขลา เป็นต้น

การแสดงท่ารำตามเหตุการณ์ในเพลงเชิดฉิ่ง เช่น ตอนรจนาเสี่ยงพวงมาลัย เป็นต้น

การแสดงกิริยาท่าทางของตัวละครตามเหตุการณ์ในเพลงเชิดฉิ่ง เช่น ตอนพรานบุญจับนางมโนห์รา ตอนนางจันทร์เทวีทุบหอยสังข์ นางรจนาเอารูปเงาะเผาไฟ ตอนเฒ่าทัศประสาทเผาพระขรรค์คาวี เฒ่าทัศประสาทและคนเรืออุ้มนางจันทน์สุดาลงเรือ นางอุษาเอาผ้าต่อกันทอดไปทางหน้าต่างช่วยพระชินเสนปีนขึ้นตำหนัก ตอนนางละเวงน้าวศรแผลงพระอภัยมณี เป็นต้น โดยจะยกตัวอย่างการแสดงประกอบเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง ดังต่อไปนี้

ภาพที่ 5 แสดงกระบวนท่าเชิดฉิ่ง ตอนนางศุภลักษณ์ในการเดินทางไปวาดรูปเทพเจ้า

“ บัดนั้น ศุภลักษณ์ผู้มีอัชฌาศัย
รับธำมรงค์แก้วแววไว บังคมลาเหาะไปด้วยฤทธี ฯเชิดฉิ่งฯ”[84]

ที่มา : สำเนาภาพจากครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ

---

[84] พนิดา สิทธวรรณ, บทละครเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (กรุงเทพฯ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2546), หน้า 149.

ภาพที่ 6 แสดงท่ารำตามเหตุการณ์ในเพลงเชิดฉิ่ง ตอนรจนาเสี่ยงพวงมาลัย

" ขอให้มาลัยนี้ไปต้อง เจ้าเงาะรูปทองทรงประจักษ์

เสี่ยงแล้วโฉมยงนงลักษณ์ ผินพักตร์ทิ้งพวงมาลัยไป ฯเชิดฉิ่งฯ"[85]

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 7 แสดงกิริยาท่าทางของตัวละครตามเหตุการณ์ในเพลงเชิดฉิ่ง

ตอนนางละเวงแผลงศรพระอภัยมณี

"วิเวกแว่วแจ้วเสียงสำเนียงปี่พวก โยธีทิ้งทวนชนวนเขนง

ลงนั่งโยกโงกหงับทับกันเอง เสนาะเพลงเพลินหลับกลับสิ้นแรง ฯเชิดฉิ่งฯ"[86]

ที่มา : สูจิบัตรการแสดงละครเรื่องพระอภัยมณี ตอนพบนางละเวง, หน้าปก.

---

[85] สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, บทละครดึกดำบรรพ์เรื่องสังข์ทอง พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (กรุงเทพฯ: คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2547), หน้า 1.

[86] กรมศิลปากร, บทละครพระอภัยมณีพบนางละเวง (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พระจันทร์, 2495), หน้า 11.

เพลงเชิดฉิ่งที่บรรเลงเป็นเพลงหน้าพาทย์เพื่อแสดงกระบวนท่ารำนั้น เป็นช่วงเวลาหนึ่งที่ใช้แสดงความงดงามของกระบวนท่ารำเป็นหลัก เพื่อให้ผู้แสดงได้อวดฝีมือการร่ายรำอย่างเต็มที่ก่อนเข้าสู่การรำตามเหตุการณ์ต่างๆ ต่อไป ตัวละครที่มีการรำกระบวนท่าเชิดฉิ่ง ได้แก่ นางดรสา นางสีดา นางศภุลักษณ์ นางเบญกาย นางเมขลา นางดาว ซึ่งมักจะแสดงในเหตุการณ์เดินทางไปมาของตัวละครเป็นหลัก โดยสามารถแบ่งประเภทตามลักษณะและบทบาทสำคัญของตัวละครได้แก่ ตัวละครประเภทนางมนุษย์ ซึ่งเป็นบุคคลธรรมดาไม่มีอิทธิฤทธิ์ ได้แก่ นางดรสา นางสีดา ตัวละครประเภทนางยักษ์ มีกำลังสามารถแสดงอิทธิฤทธิ์ เช่น นางศุภลักษณ์ นางเบญกาย และตัวละครประเภทนางเทพ เป็นตัวละครที่มีอิทธิฤทธิ์มาแต่กำเนิด หรือกำเนิดมาจากการจุติ การเนรมิต หรือการมีของวิเศษ มีอาวุธประจำกาย ได้แก่ นางดาว ซึ่งเป็นนางเนรมิต และนางเมขลาเป็นนางเทพธิดาที่มีดวงมณีเป็นของวิเศษประจำกาย เป็นต้น

ทั้งนี้ กระบวนท่ารำของตัวละครที่เป็นนางมนุษย์ธรรมดา จะแสดงกระบวนท่ารำที่เป็นไปโดยปกติวิสัย เช่น รำเชิดฉิ่งสีดาผูกศอ แสดงกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งธรรมดาไม่มีท่ารำเฉพาะ รำเชิดฉิ่งนางศรีมาลาลุยไฟ ก็แสดงกระบวนท่ารำที่ตัวละครเดินไปตามธรรมดา ส่วนตัวละครที่เป็นนางยักษ์หรือนางเทพที่มีอิทธิฤทธิ์ สามารถเหาะเหินเดินอากาศได้ กระบวนท่ารำจึงมีท่ารำที่แสดงให้เห็นว่าตัวละครกำลังเหาะหรือล่องลอยไปในอากาศ เช่น นางศุภลักษณ์ นางดาว นางเบญกาย และนางเมขลา เป็นต้น

ในการรำเชิดฉิ่งนอกจากจะมีความหมายเพื่อเป็นการแสดงบทบาทของตัวละครตามเหตุการณ์ในท้องเรื่องแล้ว ยังมีนัยยะความสำคัญของการรำอีก 2 ประการ คือ เพื่อฝึกหัดผู้เรียนและเพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง

รำเชิดฉิ่งเพื่อฝึกหัดผู้เรียน เป็นการฝึกปฏิบัติท่ารำพื้นฐานสำหรับผู้ที่จะแสดงในบทบาทตัวเอกต่อไป ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอธิบายเกี่ยวกับการฝึกหัดละคร ตามที่พระสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ) ไว้ว่า

> “...วิธีหัดละครนั้นขั้นต้นครูหัดให้รำเพลงต่างๆ คือ ที่ 1 เพลงช้า ที่ 2 เพลงเร็ว ที่ 3 เชิดกลอง ที่ 4 เสมอ รำได้แล้วจึงหัดรำใช้บท อย่างนี้เป็นสามัญเหมือนกันหมดทุกคนแล้วแต่ใครจะหัดเป็นตัวยืนเครื่องหรือตัวนาง ครูก็หัดให้ตามกระบวนนั้น ถ้าครูเห็นว่าศิษย์คนไหนฉลาดท่วงทีจะรำเป็นละครตัวดีได้ ก็หัด

เพลงสำหรับละครตัวดีเพิ่มเติมต่อไปอีกชุด เช่น *รำเชิดฉิ่ง* รำลงสรง และออกกลม เป็นต้น รำใช้บทก็หัดเพิ่มเติมให้ถึงบทละครตัวเอก เช่นโอ้โลม เป็นต้น..."[87]

นอกจากนี้ ยังเห็นความสำคัญของการฝึกหัดรำเชิดฉิ่ง ได้จากวิธีการฝึกหัดละครหลวงของวังสวนกุหลาบ ในสมัยรัชกาลที่ 6 ดังนี้

"...เวลา 05.00-07.00น. เสียงสัญญาณกระดิ่งทุกคนจะต้องรีบตื่นนอน ทำกิจวัตรส่วนตัวแล้วลงมาพร้อมกันที่สนามหญ้าหน้าตำหนัก เพื่อรำเพลงช้า-เพลงเร็ว ตามฝ่ายของตน จบแล้วตัวพระจะแยกไปเต้นเสา *ตัวนางจะฝึกหัดรำเชิดฉิ่ง* หลังจากนั้นตัวพระจะแยกไปออกแม่ท่ายักษ์ ตัวนางก็แยกไปออกแม่ท่าลิง..."[88]

และการฝึกหัดละครของละครหลวงในรัชกาลที่ 7 กล่าวถึงการฝึกหัดรำเชิดฉิ่งไว้ว่า

"...เวลา 06.00-09.00น. นักเรียนที่พักอาศัยในบริเวณท้ายวังจะได้รับการฝึกหัดเพลงช้า-เพลงเร็ว กับครูตัวต่อตัว นักเรียนที่พักอาศัยข้างนอก มีรถไปรับ...เวลา 19.00-21.00น.ฝึกฝนทบทวนท่ารำตามที่ครูสอน เช่น รำเพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ *เชิดฉิ่งเมขลา* การเข้าเรื่อง และระบำต่างๆ..."[89]

ครูจินดารัตน์ จารุสาร กล่าวถึงความสำคัญของรำเชิดฉิ่งของตัวนางไว้ว่า

" ...ผู้ที่เป็นตัวนาง ถ้ารำเชิดฉิ่งไม่เป็นก็ถือว่ายังไม่เป็นตัวนาง เพราะว่ากระบวนท่ารำเชิดฉิ่งนั้นเป็นศูนย์รวมของลีลาของตัวนาง กล่าวคือ ได้แม่ท่าที่นอกเหนือจากเพลงช้า เพลงเร็ว ได้ฝึกกำลังขาในการวิ่ง ซอยเท้า ขยั่น ห่มเข่า

---

[87] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานละครอิเหนา (พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2507), หน้า 68-69.

[88] ประเมษฐ์ บุณยะชัย, ละครวังสวนกุหลาบ (กรุงเทพฯ: ฟรีสเกล, 2543), หน้า 42.

[89] ไพโรจน์ ทองคำสุก, ครูจำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแบบโบราณ(กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2547), หน้า 49.

และที่สำคัญได้ฝึกการกล่อมหน้า การยักเยื้องที่ต้องใช้ทักษะสูงกว่าการเอียงศีรษะ หรือลักคอในเพลงช้าเพลงเร็ว... "[90]

จะเห็นได้ว่าผู้ที่จะสามารถได้รับการฝึกหัดรำเชิดฉิ่ง* จะต้องเป็นผู้ที่มีพื้นฐานในการรำละครเป็นอย่างดี เพราะรำเชิดฉิ่งก็เป็นกระบวนท่ารำที่มีลีลาและชั้นเชิงที่มากขึ้นก่อนจะได้รับการฝึกในบทบาทตัวเอกต่อไปได้ ประหนึ่งเหมือนว่าเป็นด่านสำคัญของผู้แสดงที่จะสามารถออกแสดงเป็นตัวเอกในบทบาทสำคัญๆ ได้ เพราะหากรำเชิดฉิ่งไม่ได้แสดงว่ายังไม่มีทักษะและภูมิความรู้และเพียงพอ ซึ่งผู้แสดงจะต้องฝึกฝนอย่างหนักและต้องใช้เวลาจึงสามารถออกแสดงได้

รำเชิดฉิ่งเพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง รำเชิดฉิ่งมีกระบวนท่ารำที่เรียงร้อยไว้ด้วยลีลาและชั้นเชิงที่ผู้รำต้องแสดงในบทบาทของตัวเอกหรือตัวสำคัญในการดำเนินเรื่องราวอันเป็นกิจที่สร้างความสนใจต่อผู้ชม เป็นช่วงของการแสดงที่การเปิดโอกาสให้ผู้แสดงได้อวดฝีมืออย่างเต็มที่ ความงดงามของการรำเชิดฉิ่งนั้นนอกเหนือจากความสามารถที่ได้รับการฝึกฝนจากครูผู้ถ่ายทอดแล้วยังขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้รำว่ามีการฝึกฝนจนเกิดลีลาเฉพาะตนมากน้อยเพียงใด[91]

จากข้อมูลทั้งหมดที่กล่าวมาสามารถสรุปได้ว่า เพลงเชิดฉิ่ง เป็นเพลงหน้าพาทย์สำคัญเพลงหนึ่งที่ปรากฏทั้งในพิธีกรรมทางศาสนา พิธีไหว้ครู ครอบครูโขน-ละครอันเป็นพิธีอันศักดิ์สิทธิ์ทางด้านนาฏดุริยางคศาสตร์ อีกทั้งยังเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ซึ่งหมายความว่ารำเชิดฉิ่งของตัวนาง เป็นการรำหน้าพาทย์ที่มีความสำคัญสำหรับประกอบการแสดงของตัวละครนางทั้งที่เป็นนางมนุษย์ นางยักษ์ รวมทั้งนางเทพอัปสร เพื่อแสดงกิริยาอาการตามเหตุการณ์ของตัวละครเช่น การเดินทาง การติดตาม ค้นหา หรือการกระทำกิจสำคัญต่างๆ โดยเน้นความสามารถของผู้แสดงเป็นหลัก เพราะผู้ที่สามารถรำเชิดฉิ่งได้นั้นจะต้องมีพื้นฐานการรำและต้องผ่านกระบวนการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี จึงสามารถออกแสดงเพื่ออวดฝีมือในกระบวนท่ารำซึ่งเป็นศิลปะชั้นสูงได้

---

[90] สัมภาษณ์ จินดารัตน์ จารุสาร, นาฏศิลปิน ระดับ 8 (วิชาการ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (ปัจจุบันข้าราชการบำนาญ), 22 มกราคม 2551.

* กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งสำหรับการฝึกหัด ดูเพิ่มเติมในภาคผนวก

[91] สัมภาษณ์ กรรณิการ์ วีโรทัย, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(ละครนาง) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 23 มกราคม 2551.

2.2 ความเป็นมาของการรำเชิดฉิ่ง

จากการศึกษาตำราทางวิชาการต่างๆ พบว่ามีการสืบทอดการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งมาอย่างต่อเนื่องนับตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ดังจะเห็นได้จากตำนานละครอิเหนา ตามสันนิษฐานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่กล่าวถึงกระบวนเพลงของละครชาตรี ตามที่นายสระ ครูละครชาตรีในกรุงเทพฯ ได้ชี้แจงไว้ว่า

> "หน้าพาทย์ของละครชาตรี มีแต่ 9 เพลง คือ 1.เพลงโทน ละครรำ(ตรงกับเพลงช้า) 2.เพลง(เร็ว) 3.เสมอ 4.เชิด 5.โอด 6.ลงสรง 7. โลม 9. <u>เชิดฉิ่ง</u> เพลงทั้ง 9 ที่กล่าวมานี้ ตรงกับที่มีในละครนอกละครในทั้งนั้น เห็นได้ว่าเป็นเพลงตำราละครเดิม..."[92]

อาจกล่าวได้ว่า รำเชิดฉิ่ง มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา นอกจากนี้ จากการศึกษาบทละครเรื่องที่ปรากฏการบรรจุเพลงเชิดฉิ่งที่เป็นบทที่มีความสัมพันธ์กับตัวละครตัวนาง ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาถึงรัชกาลที่ 6 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์และวรรณกรรมที่กรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 7 ถึงรัชกาลที่ 9 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ดังกล่าวมาแล้วข้างต้นนั้นสามารถแสดงให้เห็นว่ารำเชิดฉิ่งมีการสืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่อง กล่าวคือนำเพลงเชิดฉิ่งมาใช้ประกอบการแสดง ทั้งในการแสดงเบิกโรง การแสดงโขน และละคร ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงในราชสำนักของพระมหากษัตริย์ รวมทั้งคณะโขน ละครละครบรรดาศักดิ์ต่างๆ ของชนชั้นเจ้านายที่เกิดขึ้นในแต่ละสมัย โดยมีทั้งการอนุรักษ์ และการพัฒนาสืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งการฝึกหัดละครหลวงนี้มีการฝึกตามแบบละครหลวงสมัยโบราณที่ได้รับการสืบทอดกันมาจากครูละครหลวงที่เข้ามาสอนในละครคณะต่างๆ ซึ่งเห็นได้ว่าการฝึกหัดละครหลวงแบบโบราณมีการฝึกหัดและสืบทอดการรำเชิดฉิ่งมาอย่างไม่ขาดสาย

ในปัจจุบันมีการถ่ายทอดการรำเชิดฉิ่งในลักษณะของหน่วยงานราชการและระบบการศึกษา ดังจะเห็นได้จากการที่กรมศิลปากรได้ควบคุมมาตรฐานนาฏยศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ โดยจัดทำหลักสูตรการเรียนการสอนมาตั้งแต่ปี พ.ศ.2477 และพัฒนามาจนถึงปัจจุบัน ดังต่อไปนี้

เอกสารจากกองจดหมายเหตุ เรื่องการจัดการศึกษาในโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริงยางค์ กรมศิลปากร พ.ศ. 2478 กล่าวถึงหลักสูตรแบบรำนาฏยศาสตร์ ดังนี้*

---

[92] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, <u>ตำนานละครอิเหนา</u> (พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2507), หน้า39.

* ชื่อเพลงหน้าพาทย์ที่ปรากฏนี้ คัดลอกตามต้นฉบับ

ชั้นประถม มีเพลง ดังนี้

1. เพลงช้า	2. เพลงเร็ว	3. เชิด
4. เสมอ	5. กระนอน	6. กลม
7. กราวนอก	8. กราวใน	9. กราวใน
10. เชิดฉิ่งแผลงศร	11. เชิดฉิ่งเปล่าๆ	12. ปฐม
13. สีนวล	14. โลม	15. รำง้าว
16. เชิดฉาน	17. ตะคุกลุกล้น	18. วรเชษฐ์
19. ทยอย	20. เหาะ	21. โล้

ชั้นกลาง มีเพลงดังนี้

1. กระบองตัน	2. เพลงฝรั่งเดี่ยว	3. เพลงฝรั่งคู่
4. เพลงตาเขิง	5. เพลงเจ้าเซ็นด์	6. เพลงจีนรัว
7. เพลงจีนถอย	8. รำกริชมลายูและชวา	9. รำกระบี่
10. รัวสามลา	11. คุกพาทย์	12. ตระนิมิต
13. เชิดฉิ่งนารายณ์[93]		

ต่อมาเมื่อมีการปรับโขนละครหลวงโอนจากสำนักพระราชวัง มาขึ้นกับกรมศิลปากร พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ได้ขอให้พระยานัฏกานุรักษ์ ช่วยจัดหลักสูตรโขนละครให้เป็นหลักเกณฑ์ในการร่ายรำ โดยจัดลำดับความสามารถพร้อมทั้งบรรจุเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ที่ใช้ร่ายรำ ดังนี้

ชั้นตรี ประกอบด้วยเพลง

เพลงช้า-เร็ว	เพลงรุกร้น	เพลงตระนิมิต
เพลงเชิด	เพลงกราวนอก	ระบำดาวดึงส์
เพลงเสมอ	เพลงกราวใน	ระบำพรหมาสตร์
เพลงปฐม	เพลงสาธุการ	ระบำย่องหงิด
เพลงเชิดฉิ่ง	เพลงตระนอน	แม่บทเล็ก

ชั้นโท ประกอบด้วยเพลงต่อไปนี้

เพลงกลม	เชิดฉิ่งแผลงศร	รำกริช...ฯลฯ เป็นต้น

[93] กองจดหมายเหตุ. “เรื่องการจัดการศึกษาในโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ กรมศิลปากร พ.ศ. 2488”. เอกสารกระทรวงศึกษาธิการ, ศธ.0701.31/12(98-99).

ภายหลังได้มีการแบ่งส่วนราชการใหม่ พ.ศ. 2504 มีพระราชกฤษฎีกาแบ่งส่วนราชการใหม่ โดยโอนโรงเรียนนาฏศิลป์ออกจากกองการสังคีตมาสังกัดกองศิลปศึกษา ยกฐานะเป็นวิทยาลัยนาฏศิลป และขยายระบบการศึกษาถึงระดับปริญญาตรี ปัจจุบันสังกัด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มีการฝึกหัดรำเชิดฉิ่งดังนี้

รำเชิดฉิ่ง	รายวิชา	ระดับ
รำเชิดฉิ่ง-เชิดจีน	นาฏศิลป์ไทย	ปวช.3
รำเชิดฉิ่งในชุดรจนาเสี่ยงพวงมาลัย	ทักษะนาฏศิลป์ 2 ละครพระ นาง	ปริญญาตรี ปี 1
รำเชิดฉิ่งศรประจัญ	ทักษะนาฏศิลป์ 2 โขนพระ-ยักษ์	ปริญญาตรี ปี 1
รำเชิดฉิ่งศรทะนง	ทักษะนาฏศิลป์ 3 โขนละครพระนาง	ปริญญาตรี ปี 2
รำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์	ทักษะนาฏศิลป์ 4 ละครพระ นาง	ปริญญาตรี ปี 3
รำเชิดฉิ่งในชุดอิเหนาตัดดอกไม้	ทักษะนาฏศิลป์ 6 ละครพระ นาง	ปริญญาตรี ปี 3
รำเชิดฉิ่งในชุดดรสาแบหลา	ทักษะนาฏศิลป์ 6 ละครพระ นาง	ปริญญาตรี ปี 3
รำเชิดฉิ่งเมขลาในชุดเมขลา-รามสูร	ทักษะนาฏศิลป์ 6 ละครพระ นาง	ปริญญาตรี ปี 3
รำเชิดฉิ่งในชุดศุภลักษณ์อุ้มสม	ทักษะนาฏศิลป์ 7 โขนละครพระ นาง	ปริญญาตรี ปี 4[94]

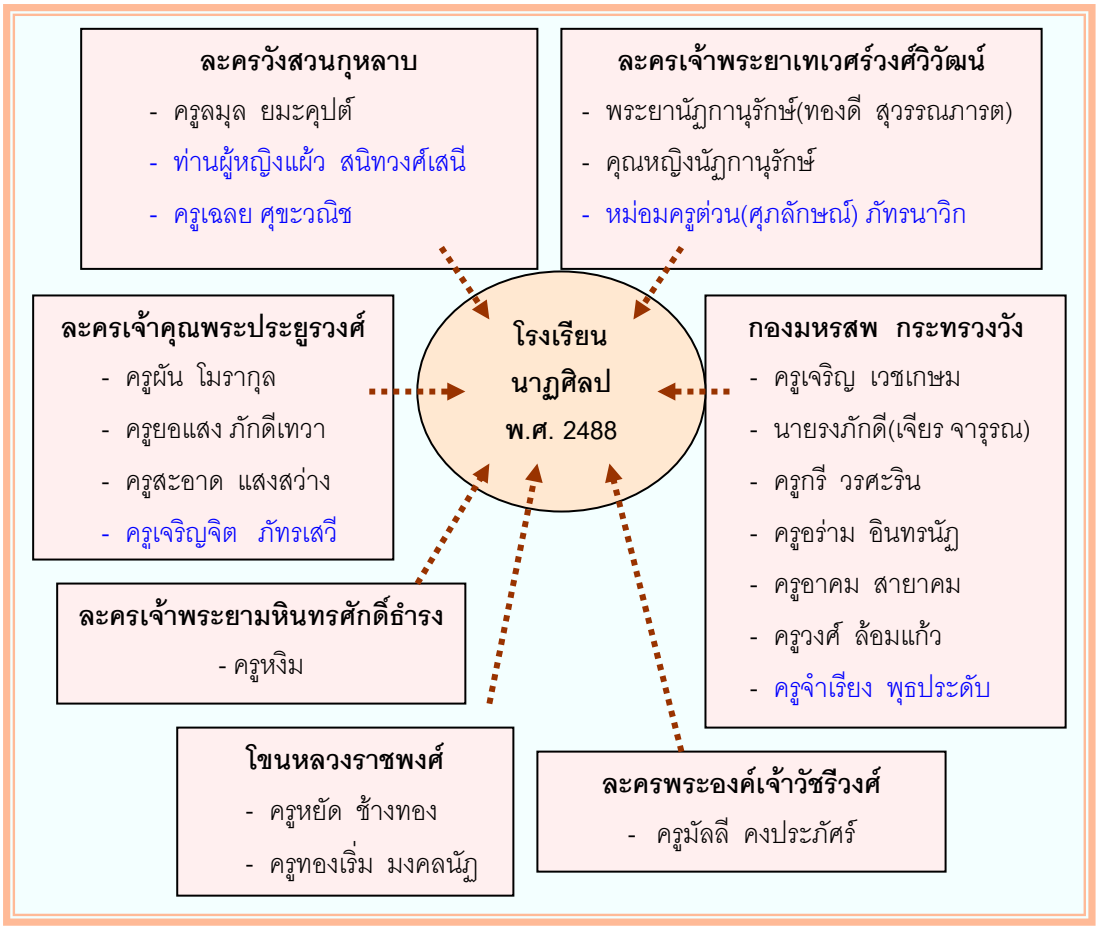
จากการขยายตัวของระดับการศึกษาที่มีการพัฒนาจนถึงปัจจุบัน จะเห็นได้ว่ามีการบรรจุการรำเชิดฉิ่งไว้ในการเรียนการสอนทั้งในระดับที่เป็นการรำเพื่อการฝึกหัดขั้นต้น คือรำเชิดฉิ่งธรรมดาและรำเชิดฉิ่งสำหรับการแสดงอวดฝีมือ เช่น รำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ รำเชิดฉิ่งเมขลาที่ต้องใช้กลวิธี ลีลาและชั้นเชิงไปตามลักษณะของตัวละคร เมื่อมีการขยายการศึกษาในระดับที่สูงขึ้น เพลงที่มีความยากเหล่านี้จึงปรับมาอยู่ในหลักสูตรในระดับชั้นที่สูงขึ้นด้วย

การสืบทอดนาฏยศิลป์ไทยในปัจจุบัน มีลักษณะการสืบทอดด้วยระบบราชการและระบบโรงเรียน โดยมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์และมีนาฏยศิลปินจากราชสำนักที่มีความเชี่ยวชาญได้สืบทอดต่อกันมายาวนาน ดังจะเห็นได้จากครูโขน-ละครหลวงที่ได้มาวางรากฐานในกรมศิลปากร ซึ่งเป็นบุคคลที่เป็นส่วนสำคัญยิ่งในการสืบทอด อนุรักษ์และพัฒนาศิลปะด้านนาฏดุริยางคศิลป์ไทยให้คงอยู่จนถึงปัจจุบัน ดังแผนภูมิดังต่อไปนี้

---

[94] กระทรวงวัฒนธรรม, หลักสูตรศิลปบัณฑิต พ.ศ. 2547 (กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 2547), หน้า 92-100.

ครูโขน-ละครหลวงสู่โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร



แผนภูมิที่ 1 ครูโขน-ละครสู่โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร
ที่มา : ผู้วิจัย

จากแผนภูมิ แสดงให้เห็นว่าผู้วางรากฐานกระบวนท่ารำของตัวละครนางมาจากคณะละคร 4 สายด้วยกัน คือ

1. **ละครเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์** มีครูละครหลวงที่ฝึกหัดตัวนาง คือ หม่อมวัน เป็นหม่อมของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ตัวละครจากคณะเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ที่มาเป็นครูนางในกรมศิลปากร คือ หม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก ผู้วางพื้นฐานละครนางในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2477-2499

2. **ละครวังสวนกุหลาบ** มีครูละครหลวงที่ฝึกหัดตัวนาง คือ หม่อมครูนุ่ม นวรัตน์ ณ อยุธยา ตัวละครจากคณะละครวังสวนกุหลาบมาเป็นครูที่วางรากฐานทั้งละครตัวพระและนางในกรมศิลปากร คือ

1. คุณครูละมุล ยมะคุปต์ ผู้วางพื้นฐานละครพระในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2477 -2526

2. ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เข้ามาถ่ายทอดในแผนกนาฏศิลป์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2491 -2543

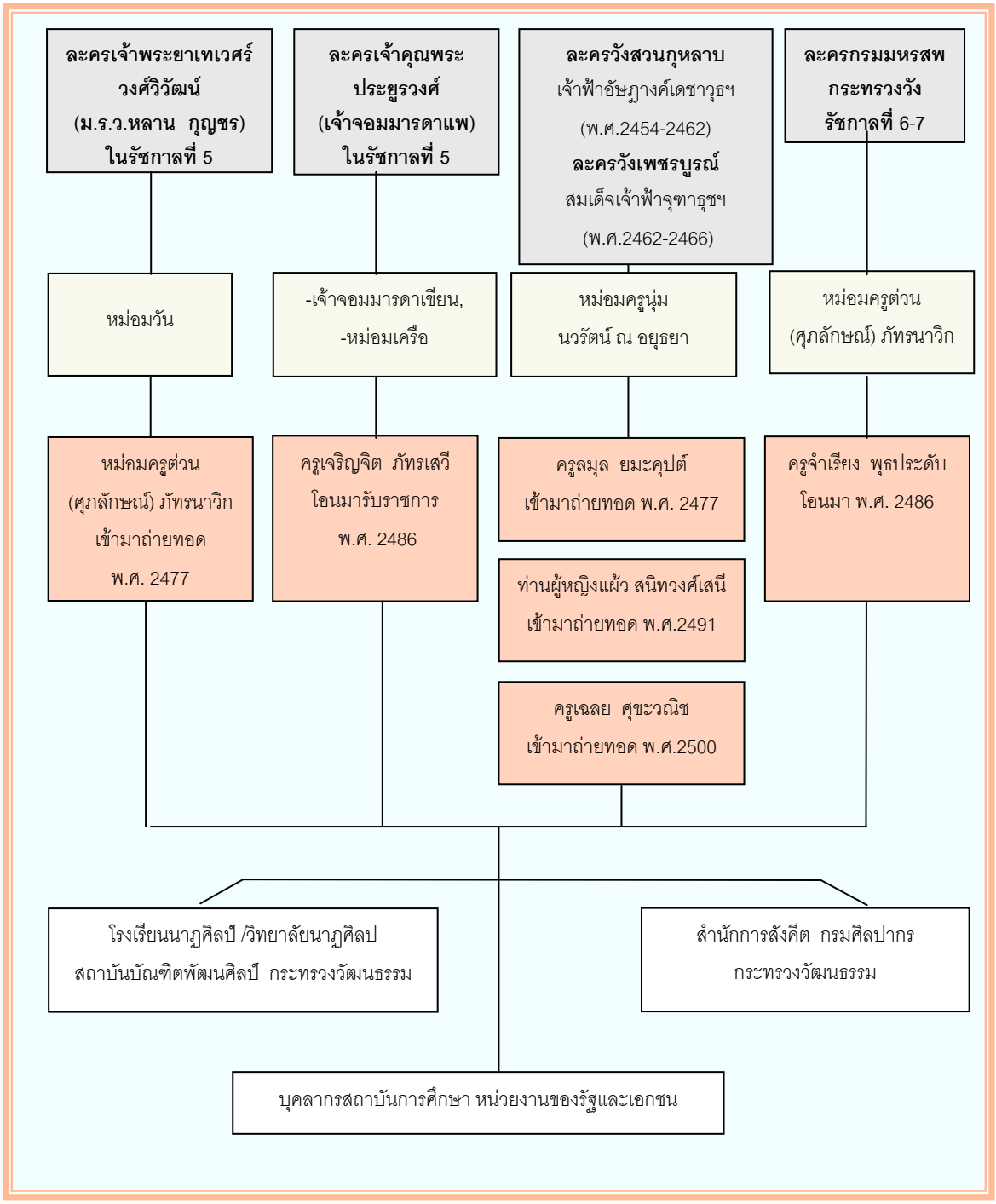
3. คุณครูเฉลย ศุขะวณิช เข้ามาถ่ายทอดความรู้ในโรงเรียนนาฏศิลป โดยได้รัยคำชักชวนจากครูลมุล ยมะคุปต์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2500-2544

3. **ละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์** มีครูละครหลวงที่ฝึกหัดตัวนาง คือ เจ้าจอมมารดาเขียนในรัชกาลที่ 4 และหม่อมครูเครือ ตัวละครจากคณะละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ที่เข้ามารับราชการและเป็นครูนางในกรมศิลปากร คือ คุณครูเจริญจิต ภัทรเสวี เมื่อ พ.ศ.2486-2521

4. **กรมมหรสพ กระทรวงวัง** มีครูละครหลวงที่ฝึกหัดตัวนาง คือ เจ้าจอมมารดาวาดและหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก ศิลปินจากกรมมหรสพที่เข้ามารับราชการและเป็นครูนางในกรมศิลปากรต่อมา คือ คุณครูจำเรียง พุธประดับ เมื่อ พ.ศ.2486-2545

ดังนั้นในการรำเชิดฉิ่งของตัวนางในกรมศิลปากรสามารถสรุปสายการสืบทอดได้ดังต่อไปนี้

ครูละครที่เข้ามาถ่ายทอดกระบวนท่ารำของตัวนางสู่กรมศิลปากร



แผนภูมิที่ 2 ครูละครที่เข้ามาถ่ายทอดกระบวนท่ารำของตัวนางสู่กรมศิลปากร*

ที่มา : ผู้วิจัย

* เรียงลำดับตามปี พ.ศ. ที่ครูได้เข้ามาถ่ายทอดกระบวนท่ารำสู่กรมศิลปากร

<u>ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดของตัวนางในกรมศิลปากร</u>

การศึกษารำเชิดฉิ่งของตัวนางในกรมศิลปากร โดยมุ่งศึกษาในชุดเชิดฉิ่งเมขลาเป็นสำคัญ เนื่องจากปรากฏแสดงบ่อยครั้งและมีความแตกต่างของรูปแบบกระบวนการรำขึ้นอยู่กับการรับถ่ายทอดท่ารำจากครูต้นแบบที่สืบสายมาจากละครหลวง และละครบรรดาศักดิ์ของเจ้านายต่างๆ สามารถแบ่งสายการสืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาออกเป็น 4 สาย คือ สายหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก สายคุณครูเจริญจิต ภัทรเสวี สายท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และสายคุณครูเฉลย ศุขะวณิช โดยการสัมภาษณ์นาฏยศิลปินที่ได้รับการถ่ายทอดและการศึกษาเอกสารที่มีการบันทึกท่ารำต่างๆ สามารถสรุปเป็นแผนภูมิการสืบทอดท่ารำในแต่ละฉบับได้พอสังเขป ดังต่อไปนี้

1. ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายหม่อมครูต่วน(ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก

กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายละครเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ มีการสืบทอดมาจากละครหลวงในรัชกาลที่ 4 คือ หม่อมวัน เป็นนางเอก ตัวละครในคณะละครเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ ซึ่งต่อมาเป็นครูละครของท้าวราชกิจวรภัตร และละครคณะเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ในสมัยรัชกาลที่ 5 และเป็นครูละครหลวงของกรมมหรสพในรัชกาลที่ 6 โดยหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก ซึ่งเป็นตัวละครสำคัญในคณะละครเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ นั้นได้รับการฝึกหัดละครตัวนางจากหม่อมวัน หม่อมครูต่วนเคยแสดงเป็นตัวนางเมขลาคู่กับเจ้าคุณหญิงนัฏกานุรักษ์ซึ่งรับบทเป็นรามสูร ต่อมาหม่อมครูต่วนได้เป็นครูละครหลวงของกรมมหรสพในรัชกาลที่ 6 และได้เข้ามาวางรากฐานละครตัวนางในกรมศิลปากร ระหว่าง พ.ศ.2477-2499 โดยมีนาฏยศิลปินในกรมศิลปากรที่ได้รับถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากหม่อมครูต่วนโดยตรง ได้แก่

1. ครูจำเรียง พุธประดับ เริ่มฝึกหัดละครหลวง โดยเบื้องต้นกับคุณครูจุไรและคุณศิริ สุวรรณทัต อยู่ในความปกครองของเจ้าจอมมารดาสาย เจ้าจอมมารดาละม้ายในรัชกาลที่ 5 ต่อมาได้ฝึกหัดกับหม่อมครูต่วน(ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก 2 ปี (พ.ศ.2474-2475) ในบทบาทนางเอกละครใน ละครนอก รวมทั้งกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา ครูจำเรียงได้รับราชการในกรมมหรสพละครหลวงในสมัยรัชกาลที่ 6 เมื่อถึงสมัยรัชกาลที่ 7 กรมมหรสพถูกยุบจึงได้โอนย้ายมารับราชการเป็นนาฏศิลปินของกรมศิลปากร เมื่อ พ.ศ. 2486 และได้เป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำในบทบาทต่างๆให้แก่นาฏศิลปินกรมศิลปากรจนเกษียณอายุราชการเมื่อปี พ.ศ. 2520 โดยได้ถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิกให้กับนาฏยศิลปิน ได้แก่ คุณพิสมัย วิไลศักดิ์ ครูจินดารัตน์ จารุสาร เมื่อได้มาเป็นผู้เชี่ยวชาญในวิทยาลัยนาฏศิลปก็ได้ถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาให้กับนาฏศิลปินได้แก่ ครูคมคาย กลิ่นภักดี วรางคณา โตสารเดช จันทิมา แสงเจริญ และฤดีชนก คชเสนี เป็นต้น

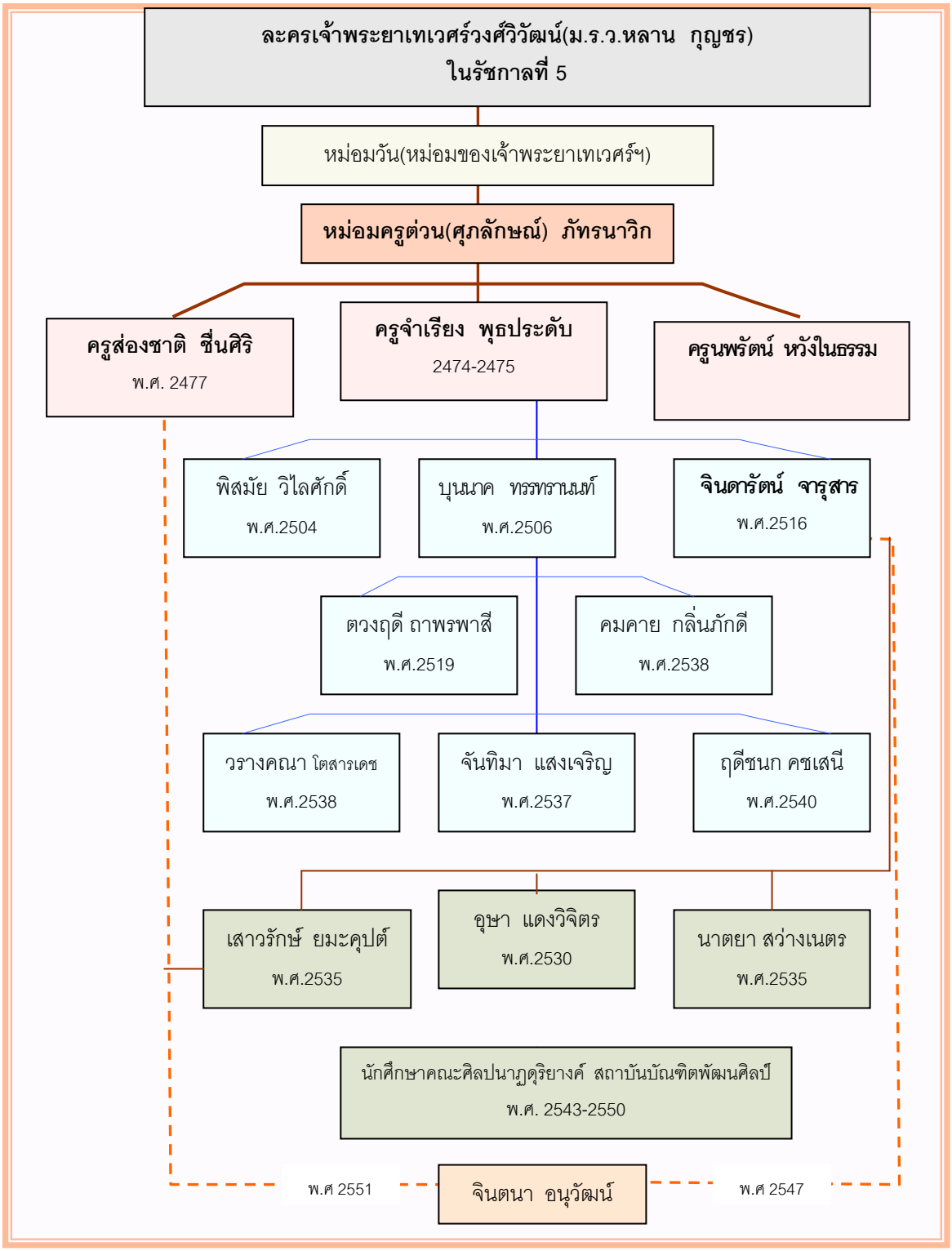
การฝึกหัดรำเชิดฉิ่งเมขลาในรูปแบบของครูจำเรียง พุธประดับ ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดผ่านทางครูจินดารัตน์ จารุสาร ซึ่งเป็นนาฏศิลปินที่ได้รับสืบทอดท่ารำเมื่อครั้งแสดงเผยแพร่ ณ โรงละครแห่งชาติ พ.ศ. 2516 เมื่อครูจินดารัตน์ได้เป็นผู้ฝึกซ้อมการแสดงให้นาฏศิลปินรุ่นต่อมา จึงยึดรูปแบบท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาของคุณครูจำเรียงมาถ่ายทอดให้นาฏศิลปินกรมศิลปากร อาทิ อุษา แดงวิจิตร เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ และนักศึกษาคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตั้งแต่ พ.ศ. 2543 -2550

2. ครูส่องชาติ ชื่นศิริ ได้ฝึกหัดโขน-ละครครั้งแรกที่บ้านพระยาสุนทรเทพระบำ (เปลี่ยน สุนทรนัฏ)โดยฝึกตัวนางกับครูจำรัสซึ่งเป็นครูคนแรก ต่อมาได้เข้าเรียนโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ในปี พ.ศ.2477 โดยฝึกตัวพระ ในระหว่างเดือนตุลาคมถึงเมษายนพ.ศ.2477 ครูส่องชาติได้มีโอกาสไปแสดงเผยแพร่นาฏศิลป์ไทย ณ ประเทศญี่ปุ่น ซึ่งได้เป็นผู้รำเชิดฉิ่งเมขลาคนแรกของกรมศิลปากร โดยได้รับการถ่ายทอดท่ารำจากหม่อมครูต่วน(ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก ต่อมาได้รับราชการในกรมศิลปากร พ.ศ. 2482-2521 ได้ถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา ให้กับนาฏศิลปินของกรมศิลปากร คือ เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ โดยผู้วิจัยได้ฝึกหัดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากครูส่องชาติ เพื่อการศึกษาวิจัยและอนุรักษ์ สืบทอดต่อไป

3. ครูนพรัตน์ หวังในธรรม ได้เข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป์ โดยฝึกตัวพระกับคุณครูลมุล ยมะคุปต์ ในขณะเดียวกันหม่อมครูต่วนได้ขอตัวให้ไปฝึกหัดตัวนาง และได้รับถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากกหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก ครูนพรัตน์ ได้รับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป เมื่อปี พ.ศ.2500 เกษียณอายุราชการ พ.ศ. 2540 ปัจจุบันผู้เชี่ยวชาญในวิทยาลัยนาฏศิลป

จะเห็นได้ว่าการสืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา สายของหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก มีการสืบทอดมาไม่ขาดสาย แต่ทั้งนี้ผู้วิจัยเห็นว่าผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำโดยตรงจากท่านมีน้อยและได้ล่วงลับไปบ้างแล้ว ครูที่ยังมีชีวิตอยู่ก็มิได้เป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำอยู่ในกรมศิลปากร และศิลปินรุ่นที่รองลงมาที่เป็นผู้แสดงโดยตรงก็ได้เกษียณอายุราชการไป ดังนั้นหากไม่ได้ทำการศึกษาเพื่ออนุรักษ์ไว้ ท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะเหล่านี้อาจถูกลบเลือนไปกับกาลเวลา จึงได้ศึกษากระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบของครูจำเรียง พุธประดับ และครูส่องชาติ ชื่นศิริ เนื่องจากมีกระบวนท่ารำที่มีความสั้นยาวไม่เท่ากัน เพื่อเป็นข้อสังเกตสำหรับใช้ในการแสดงที่ดำเนินไปตามปกติและการแสดงที่มีความจำกัดเรื่องเวลา โอกาส และสถานที่ในการแสดง

ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก



แผนภูมิที่ 3 ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก

ที่มา : ผู้วิจัย

2. **ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายครูเจริญจิต ภัทรเสวี**

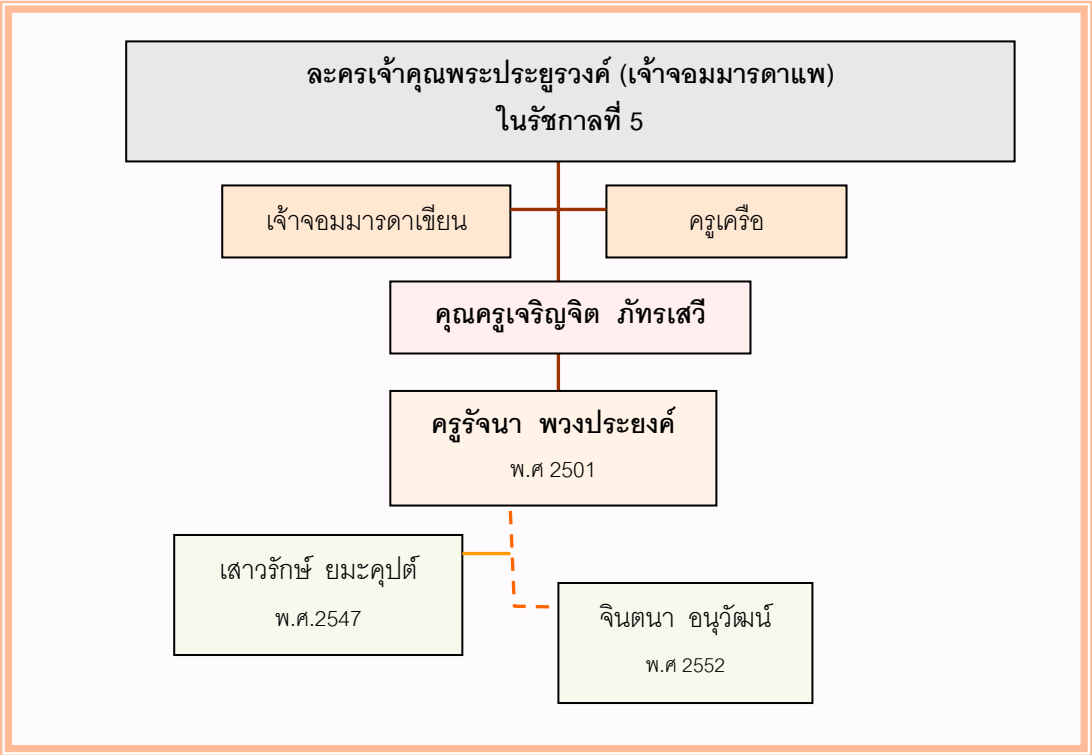
กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์(เจ้าจอมมารดาแพ) มีการสืบทอดมาจากละครหลวงในรัชกาลที่ 4 คือ เจ้าจอมมารดาเขียน หม่อมเครือ ซึ่งเป็นครูผู้วางรากฐานละครหลวงให้กับตัวละครคณะเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ ในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยมีครูเจริญจิต ภัทรเสวี เข้ารับการฝึกหัดละครหลวงกับครูทั้งสองท่านนี้ ตั้งแต่อายุ 7 ขวบ ต่อมาได้สมัครเข้ารับราชการเป็นละครหลวงของกรมมหรสพในรัชกาลที่ 6- 7 เมื่อกรมมหรสพถูกยุบจึงโอนย้ายตัวละครมาสู่กรมศิลปากร ตั้งแต่วันที่ 2 สิงหาคม พ.ศ. 2486 โดยครูเจริญจิตภัทรเสวีเป็นตัวนาง และภายหลังเมื่อขุนวาดพิศวง(แถม ศิลปชีวิน) ชราภาพ ครูเจริญจิต ภัทรเสวีจึงเป็นนางโขนคนแรกของกรมศิลปากร เป็นครูผู้ประดิษฐ์ท่ารำและถ่ายทอดให้กับนาฏศิลปินในกรมศิลปากรจนถึงปี พ.ศ. 2521 โดยมีนาฏยศิลปินในกรมศิลปากรที่ได้รับถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาโดยตรงจากครูเจริญจิตโดยตรง คือ ครูรัจนา พวงประยงค์[95]

ครูรัจนา พวงประยงค์ เข้าศึกษาในโรงเรียนนาฏศิลป เมื่อ พ.ศ.2494 ได้ฝึกหัดท่ารำพื้นฐานตัวพระกับครูสะอาด แสงสว่าง ต่อมาในปี พ.ศ.2495 ได้รับคัดเลือกให้เป็นนางกำนัล ต่อมาได้เป็นนางเบญกาย ตอนหนุมานจับนางเบญกาย นางเมรีและได้รับบทบาทนางเมขลา ในปี พ.ศ.2501 ครูรัจนา พวงประยงค์ ได้ถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา ให้กับนาฏศิลปินในกรมศิลปากร คือ เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ ในการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร ณ สังคีตศาลาเมื่อวันอาทิตย์ที่ 17 ธันวาคม พ.ศ. 2547 ในการแสดงครั้งนั้นครูรัจนาเป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำฉุยฉายเมขลา จนจบเพลงแม่ศรีแล้วจึงต่อด้วยการรำเชิดฉิ่ง ทั้งนี้ผู้วิจัยเห็นว่ากระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาตามรูปแบบของครูเจริญจิต ภัทรเสวี มีผู้สืบทอดโดยตรงจำนวนน้อย จึงเป็นเหตุผลสำคัญให้ผู้วิจัยสนใจในการศึกษาเพื่ออนุรักษ์กระบวนท่ารำอันทรงคุณค่าไว้มิให้ลบเลือนไป โดยมีลำดับของผู้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายคุณครูเจริญจิต ต่อไปนี้

---

[95] สัมภาษณ์ รัจนา พวงประยงค์, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 28 มกราคม 2552.

ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายคุณครูเจริญจิต ภัทรเสวี



แผนภูมิที่ 4 ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายคุณครูเจริญจิต ภัทรเสวี
ที่มา : ผู้วิจัย

3. **ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี**

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ได้ถวายตัวเป็นละครวังสวนกุหลาบ ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ละครในสมัยรัชกาลที่ 5 เมื่อปี พ.ศ. 2454 ขณะนั้นอายุ 8 ขวบ ได้ฝึกหัดละครกับหม่อมครูอึ่ง หิตะเสน เจ้าจอมมารดาเขียน หม่อมครูนุ่ม นวรัตน์ ณ อยุธยา โดยมีท้าวนารีวรคณารักษ์ เป็นผู้ปกครองดูแล เมื่อท่านอายุ 13 ปี (พ.ศ.2459) ท่านได้ฝึกหัดนาฏยศิลป์กับเจ้าจอมมารดาทับทิม ท่านได้แสดงเป็นนางเมขลาคู่กับคุณหญิงนัฏกานุรักษ์(เทศ) ซึ่งเป็นรามสูร และเมื่อครั้งได้แสดงเป็นนางดรสาแบหลา ครั้งนี้จึงได้เป็นหม่อมในสมเด็จญ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ และได้ฉลองพระเดชพระคุณเป็นเวลา 10 ปี เมื่อสมเด็จฯ เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธทิวงคต ท่านจึงได้ถวายตราสะใภ้หลวงคืน ต่อมาจึงได้สมรสใหม่กับพลตรีหม่อมสนิทวงศ์เสนี (ม.ร.ว.ตัน สนิทวงศ์) และได้ติดตามสามีในฐานะภริยาทูตอยู่ในยุโรป ระยะเวลา 10 ปี เมื่อท่านกลับมาอยู่เมืองไทย พ.ศ. 2491 นายธนิต อยู่โพธิ์ หัวหน้ากองการสังคีต กรมศิลปากร ได้เชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย เพื่อช่วยปรับปรุง ฟื้นฟูและ

วางรากฐานด้านการละครของกรมศิลปากรซึ่งซบเซาขาดช่วงไป ท่านจึงนำความรู้ด้านนาฏศิลป์จากประเทศต่างๆ บางอย่างมาพัฒนางานนาฏศิลป์ไทยให้สามารถคงอยู่ได้ตามยุคสมัย ทั้งนี้เมื่อท่านได้เป็นผู้กำกับในการแสดงและฝึกซ้อม ก็ได้ตีความบทบาทนางเมขลาและปรับกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา บางอย่างจากครูผู้ฝึกซ้อมให้เกิดความแปลกใหม่และเหมาะสมกับโอกาสต่างๆ ในการแสดง ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ของกรมศิลปากรตลอดมาจนถึงแก่กรรมในปีพ.ศ. 2543 โดยมีศิลปินผู้ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ได้แก่

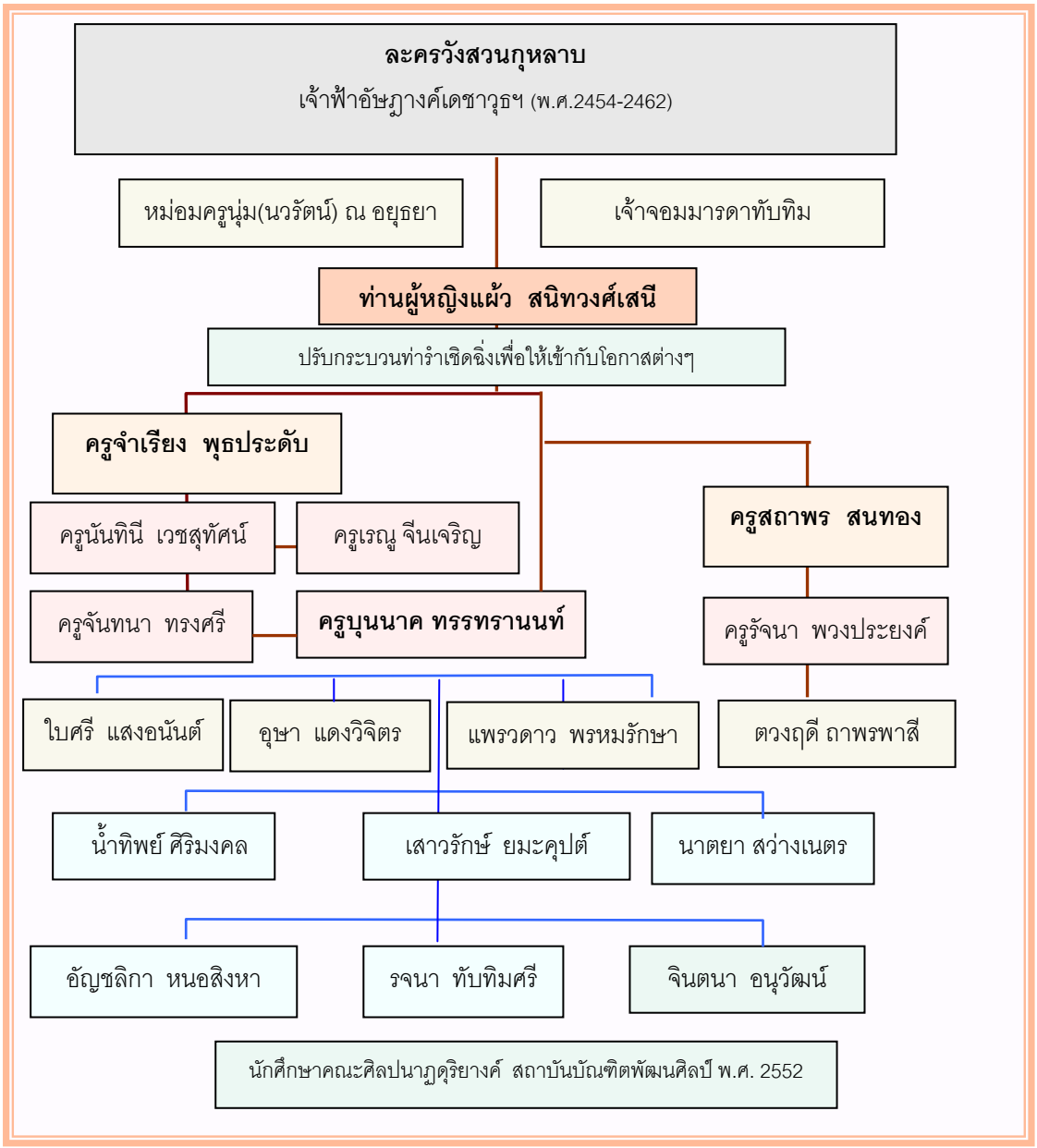
1. ครูจำเรียง พุธประดับ ได้รับถ่ายทอดท่ารำเพื่อแสดงและฝึกซ้อมให้กับนาฏศิลปินในโอกาสต่างๆ ได้แก่ นันทินี เวชสุทัศน์ เรณู จีนเจริญ ใบศรี แสงอนันต์ จันทนา ทรงศรี สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ บุนนาค ทรรทรานนท์ เป็นต้น

2. ครูสถาพร สนทอง ได้เข้าเรียนโรงเรียนนาฏศิลป เมื่อปี พ.ศ. 2493 เริ่มรับราชการใน พ.ศ. 2495 และเกษียณอายุราชการเมื่อปี 2533 ได้รับถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาเพื่อแสดงและไปฝึกซ้อมให้กับนาฏศิลปิน ได้แก่ รัจนา พวงประยงค์ ตวงฤดี ถาพรพาสี เป็นต้น

3. ครูบุนนาค ทรรทรานนท์ ได้เข้าศึกษานาฏศิลป์ตั้งแต่ พ.ศ. 2495 เมื่อ พ.ศ. 2502 ได้รับราชการงานนาฏศิลป์ กรมศิลปากร จนเกษียณอายุราชการเมื่อ พ.ศ.2543 ซึ่งได้รับการถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงรามสูร-เมขลา เมื่อปี พ.ศ. 2506 เนื่องในโอกาสต้อนรับราชอาคันตุกะของประเทศไทย ณ หอประชุมธรรมศาสตร์ โดยรำคู่กับครูจตุพร รัตนวราหะ ผู้แสดงเป็นรามสูร โดยมีท่านผู้หญิงแผ้ว เป็นผู้กำกับการการแสดงและถ่ายทอดท่ารำและมีครูจำเรียง พุธประดับ เป็นครูช่วยฝึกซ้อม ต่อมาเมื่อครูบุนนาค ทรรทรานนท์ ได้เป็นผู้ฝึกซ้อมการแสดงให้กับนาฏศิลปินรุ่นหลัง ได้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาให้กับนาฏยศิลปินหลายท่าน ได้แก่ ใบศรี แสงอนันต์ ตวงฤดี ถาพรพาสี แพรวดาว พรหมรักษา อุษา แดงวิจิตร อัญชลิกา หนอสิหา เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ เป็นต้น

เนื่องจากท่านผู้หญิงแผ้วได้รับเชิญมาเป็นผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ของกรมศิลปากรเป็นระยะเวลานานถึง 51ปี จึงเห็นได้ว่า กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายท่านผู้หญิงแผ้ว มีการสืบทอดในหมู่นาฏยศิลปินกรมศิลปากรจำนวนมากและมีมาไม่ขาดสาย โดยมีรายนามผู้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี พอสังเขป ดังต่อไปนี้

ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี



แผนภูมิที่ 5 ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี

ที่มา : ผู้วิจัย

4. ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายครูเฉลย ศุขะวณิช

ครูเฉลย ศุขวะณิช ได้ถวายตัวเป็นละครวังสวนกุหลาบตั้งแต่ปี พ.ศ.2454 ขณะนั้นอายุ 7 ขวบ ได้ฝึกหัดนาฏศิลป์กับหม่อมครูนุ่ม นวรัตน์ ณ อยุธยา หม่อมครูอึ่ง หิตะเสน หม่อมครูแย้ม อิเหนา ซึ่งได้สืบทอดท่ารำจากเจ้าจอมมารดาแย้ม(โตแย้ม) อิเหนา ละครหลวงในรัชกาลที่ 2 ได้แก่ สายละครหลวงกรมหลวงเทพหริรักษ์ รัชกาลที่ 1 นอกจากนี้คุณครูเฉลย ศุขะวณิช เป็นศิษย์ของเจ้าจอมมาดาเขียนในรัชกาลที่ 4 และเจ้าจอมมารดาสายในรัชกาลที่ 5 เดิมครูเฉลยมีรูปร่างสูงโปร่งจึงได้รับคัดเลือกให้ฝึกเป็นตัวพระ แต่เนื่องจากมีท่าทางที่นุ่มนวลจึงเปลี่ยนไปเป็นตัวนาง โดยได้รับการฝึกฝนเป็นพิเศษจากหม่อมครูนุ่มซึ่งเป็นครูผู้ใหญ่ฝ่ายนาง โดยเรียนเพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ รำเชิดฉิ่ง ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนางต่างๆ ได้แก่ เชิดฉิ่งศุภลักษณ์ เชิดฉิ่งเมขลา ดรสาแบหลา เป็นต้น เมื่อปี พ.ศ. 2500 ขณะนั้นมีอายุ 53 ปี ครูเฉลยได้รับการชักชวนจากครูลมุล ยมะคุปต์ ให้มาร่วมสอนในโรงเรียนนาฏศิลป จึงได้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนางให้กับครูอาจารย์และนักศึกษาของกรมศิลปากร จนถึงปี พ.ศ.2544 โดยมีนักศึกษาและคณาจารย์ผู้ปฏิบัติการสอนในวิทยาลัยที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาเพื่อการถ่ายทอดให้กับนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปหลายท่านด้วยกัน ในที่นี้จะกล่าวถึงเฉพาะนาฏยศิลปินที่ได้รับการถ่ายทอดเพื่อการแสดงโดยตรง ดังนี้

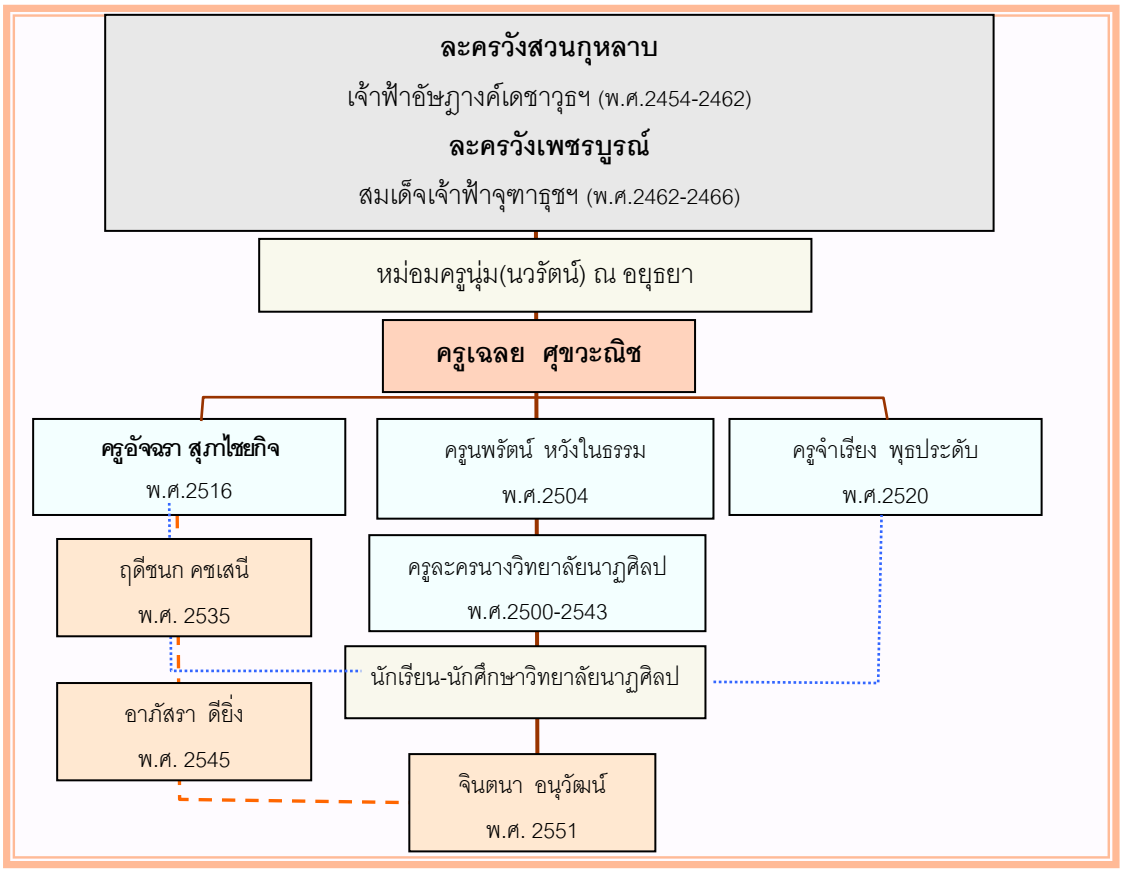
1. ครูนพรัตน์ หวังในธรรม ได้รับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป เมื่อปี พ.ศ. 2500 และได้รับการถ่ายทอดท่ารำจากคุณครูเฉลยเพื่อถ่ายทอดให้แก่นักเรียน นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป และได้รับคัดเลือกให้แสดงเป็นนางเมขลา เมื่อ ปี พ.ศ. 2504 ครูนพรัตน์เกษียณอายุราชการ พ.ศ. 2540 และได้รับเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญในวิทยาลัยนาฏศิลปจึงได้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบของครูเฉลย ศุขวะณิช ให้กับศิลปินและครูในวิทยาลัยนาฏศิลป จนถึงปัจจุบัน

2. ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ เข้าศึกษา ณ โรงเรียนนาฏศิลป์พ.ศ.2506 จนจบประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูงปีที่ 2 และได้เข้ารับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป ในปี พ.ศ. 2515 มีโอกาส ฝึกหัดละครจนกระทั่งได้รับบทบาทเด่นๆ ที่สร้างชื่อเสียง และได้อยู่ในความดูแลรับการฝึกฝนเป็นพิเศษจากครูผู้เชี่ยวชาญตัวนาง ได้แก่ ครูเฉลย ศุขวะณิช ครูนพรัตน์ หวังในธรรม และครูจำเรียง พุธประดับ ครูอัจฉราได้รับคัดเลือกให้รำเมขลาเชิดฉิ่งเมขลา ในรายการมาลาภิรมย์ สถานีโทรทัศน์ช่อง 9 อ.ส.ม.ท.ในปี พ.ศ. 2516 และได้ถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาตามหลักสูตรชั้นสูงปีที่ 2 วิทยาลัยนาฏศิลป มีศิลปินที่ได้รับการถ่ายท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาเพื่อการแสดงจากครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ ได้แก่ ฤดีชนก คชเสนี อาภัสรา ดียิ่ง เป็นต้น

3. ครูจำเรียง พุธประดับ รับราชการในกรมศิลปากรจนเกษียณอายุราชการในตำแหน่งข้าราชการชั้นพิเศษเมื่อวันที่ 30 กันยายน พ.ศ. 2520 กรมศิลปากรจึงแต่งตั้งให้ท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ ณ วิทยาลัยนาฏศิลป เมื่อวันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ.2520 จึงได้รับการถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากคุณครูเฉลย เพื่อนำมาฝึกซ้อมและถ่ายทอดแก่นักศึกษาและศิลปินจนถึงปี พ.ศ. 2545

กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบของครูเฉลย ศุขะวณิช มีการสืบทอดในหลักสูตรการเรียนการสอนระดับนาฏศิลป์ชั้นสูงมาหลายรุ่นด้วยกัน แต่ในปัจจุบันการปรับระบบการศึกษาเป็นหลักสูตรระดับปริญญาตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ทำให้รูปแบบการเรียนการสอนเปลี่ยนแปลงไป ทั้งนี้รูปแบบในการรำขึ้นอยู่กับการเชิญผู้เชี่ยวชาญที่เข้ามาถ่ายทอดในแต่ละครั้ง ดังนั้นการถ่ายทอดรำเชิดฉิ่งเมขลาสายครูเฉลย ศุขะวณิชในระบบหลักสูตรจึงมีความสำคัญลดลงไป จึงได้ทำการศึกษาเพื่อเป็นการอนุรักษ์และสืบทอดต่อไป มีลำดับการถ่ายทอดพอสังเขป ดังนี้

ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายครูเฉลย ศุขะวณิช



แผนภูมิที่ 6 ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายคุณครูเฉลย ศุขะวณิช

ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาตามสายการสืบทอดต่างๆ พบว่าการรำเชิดฉิ่งเมขลาในกรมศิลปากรในบางรูปแบบมีการสืบทอดลดลงและมีแนวโน้มอาจถูกลบเลือนไปได้ง่าย อันเป็นผลมาจากบุคลากรที่ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากโบราณจารย์ในรูปแบบต่างๆ ได้เกษียณอายุราชการไป การสืบทอดในลักษณะหลักสูตรการเรียนการสอนก็ขึ้นอยู่กับผู้เชี่ยวชาญที่เข้ามาสอนเป็นหลัก ดังนั้นจึงเป็นเหตุผลสำคัญที่ผู้วิจัยได้สนใจศึกษากระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในรูปแบบต่างๆ เพื่อนำไปสู่การอนุรักษ์ และสืบทอดให้คงอยู่ต่อไป

2.3 ประวัตินางเมขลา

การศึกษาภูมิหลังของตัวละครมีความสำคัญต่อความเข้าใจของผู้แสดงที่จะสวมบทบาทของตัวละครนั้นๆ ได้เป็นอย่างดี ผู้วิจัยจึงศึกษาประวัติของนางเมขลา* ดังต่อไปนี้

<u>ความหมายของคำว่า “เมขลา”</u>

คำว่า “เมขลา” มีการตีความหมายในลักษณะต่างๆ ดังนี้

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 ให้ความหมายไว้ว่า

> “เมขลา (เมกขะหลา) น. ชื่อนางเทพธิดาประจำสมุทร. (ป.; ส. เมขลา ว่า สายสะเอว, เข็มขัดสตรี).”[96]

นายกี อยู่โพธิ์ กล่าวถึงความหมายของ ในบันทึกคำว่า “เมขลา” ดังต่อไปนี้

> “...เคยพบในธัมมปทฏฐกถาภาคต้นว่า “อหิเมขลา” นี้ ซึ่งเคยแปลมาตามปรัมปราจารยจ์ว่า “เครื่องประดับเป็นวิกาลแห่งงู, เครื่องประดับในที่ลับอันแล้วไปด้วยงู หรือสังวาลเป็นวิกาลแห่งงู” กล่าวคือ การเอางูทำเป็นเมขลานั่นเอง... แต่พบในหนังสือชาดก 2 แห่งกล่าวถึงนางเทพธิดาองค์หนึ่งมีชื่อว่า “มณีเมขลา”

---

* ชื่อนางเมขลา ปรากฏในวรรณกรรม 2 ลักษณะ คือ คำว่า *เมฆขลา* และ *เมขลา* ในที่นี้ใช้คำ เมขลา ซึ่งปรากฏตามพจนานุกรมที่ปรับปรุงล่าสุด ฉบับราชบัณฑิตสถาน พ.ศ. 2542

[96] ราชบัณฑิตยสถาน, <u>พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542</u> (กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, 2546), หน้า 871.

นางมณีเมขลานี้ ท้าวมหาราชผู้เป็นโลกบาลทั้ง 4* ตั้งให้เป็นผู้รักษามหาสมุทร มีหน้าที่สำหรับคอยช่วยเหลือคนที่มีคุณธรรมความดี ซึ่งได้รับอันตราย เช่น เรือแตกในมหาสมุทร ปรากฏตามชาดกว่า ได้เคยช่วยพระมหาชนกและสังขพราหมณ์ในคราวเรืออับปางให้พ้นจากอันตรายได้ คำว่า “มณีเมขลา” ซึ่งเป็นชื่อของนางเทพธิดาองค์หนึ่ง ถ้าจะแปลโดยลักษณะเช่นเดียวกับ “อหิเมขลา” ซึ่งพระเทวทัตต์ทรงแปล ก็จะแปลว่า(นางผู้มี)“เมขลาเป็นแก้วมณี”...

ในหนังสืออภิธานับปทีปิกาและสูจิให้วิเคราะห์ศัพท์ซึ่งแปลได้ความว่า “เครื่องประดับอินทรีย์หรืออวัยวะที่ลับ ชื่อว่า เมขลา, แต่อาจารย์บางพวกก็กล่าวธาตุว่า เมข แปลว่า เครื่องประดับสะเอว, ลง อลปัจจัย”...เมื่อแป็นเช่นนี้คำว่าเมขลา ก็คงจะหมายความรวมเอาเครื่องประดับตอนสะเอว, ตะโพก และอวัยวะเบื้องหน้าลงมาหลายอย่าง จึงจะสมกับที่แปลได้ทั้งว่า “เครื่องประดับอวัยวะที่ลับ” และ “และเครื่องประดับสะเอว” แต่ถ้าจะหมายเอาเฉพาะเครื่องประดับอวัยวะที่ลับอย่างที่บางท่านเห็นว่าน่าจะแปลว่าจะปิ้งหรือร่างแหแล้ว คำว่า “เมขลา” ก็เหมาะที่จะตรงกับ“กระถอบ” หรือ “สุวรรณกัญจน์ถอบ” มากกว่าของชนิดอื่น...”[97]

ดังนั้น คำว่าเมขลา ที่หมายถึงเครื่องประดับ นั้นมายถึง เครื่องสำหรับประดับกายบริเวณสะเอวถึงอวัยวะที่ลับ ในทางนาฏศิลป์ น่าจะหมายถึง สุวรรณกระถอบ ส่วนในทางการแสดงนั้น เมขลา เป็นชื่อของนางเทพธิดาประจำมหาสมุทร ที่มีดวงมณีเป็นของวิเศษประจำกาย มีหน้าที่คอยช่วยเหลือคนดีมีคุณธรรมที่ได้รับอันตรายจากมหาสมุทรให้พ้นภัย

---

* โลกบาล คือ หัวหน้าเทวดาชั้นจาตุมหาราช มีหน้าที่รักษาโลกในทิศทั้ง 4 เรียกเต็มว่า ท้าวจตุโลกบาล หรือ ท้าวจัตุโลกบาล ได้แก่ 1)ท้าวธตรฐ จอมภูต หรือจอมคนธรรพ์ รักษาโลกด้านทิศบูรพาหรือทิศตะวันออก 2)ท้าววิรุฬหก จอมเทวดา หรือจอมกุมภัณฑ์ รักษาโลกด้านทิศทักษิณ หรือทิศใต้ 3) ท้าววิรูปักษ์ จอมนาครักษาโลกด้านประจิม หรือทิศตะวันตก 4) ท้าวกุเวร จอมยักษ์ รักษาโลกด้านอุดร หรือทิศเหนือ (ราชบัณฑิตยสถาน .2546 : 1043-1044.)

[97] เสถียรโกเศศ, นาคะประทีป, เทพนิยายสงเคราะห์เรื่องเมขลา-รามสูรและพระคเณศ (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2482), หน้า 70.

<u>ประวัตินางเมขลา</u>

รำเชิดฉิ่งเมขลา เป็นการแสดงในเรื่องเมขลา-รามสูร ซึ่งจัดแสดงในรูปแบบของการแสดงเบิกโรง โดยมีที่มาของเรื่องและประวัติตัวละคร ดังนี้

นางเมขลาเป็นเทพธิดาในตำนานเทพนิยายปรัมปราของไทยที่เกิดจากจินตนาการของภูมิปัญญาท้องถิ่น ผูกขึ้นเป็นเรื่องราวขึ้นอย่างวิจิตรพิสดารเพื่อบรรยายปรากฏการณ์ธรรมชาติเกี่ยวกับฟ้าแลบ ฟ้าร้อง โดยสมมติให้ดินฟ้าอากาศมีตัวตนขึ้นมาเป็นยักษ์ เป็นเทพบุตรเทพธิดา เรื่องราวเหล่านี้ได้เล่าขานสืบต่อกันมาและเข้าไปผูกพันกับวัฒนธรรมประเพณีของบางท้องถิ่นอย่างแนบแน่นราวกับเป็นเรื่องจริง โดยจะยกเรื่องราวของเมขลารามสูร ที่ปรากฏในตำนานที่เล่าขาน มากล่าวดังต่อไปนี้

จากคำบอกเล่าของผู้ใหญ่โบราณ ครูนิตยา จามรมาน กล่าวว่า “เมื่อฝนตก ผู้ใหญ่จะเล่าให้ลูกหลานฟังว่า เวลาฝนตก เหล่าเทพบุตร นางฟ้าจะชวนกันมาเล่นระบำรำฟ้อน รวมทั้งนางเมขลาผู้ที่มีรูปร่างหน้าตางดงามมาก และมีดวงมณีที่มีความสุกสว่างสวยงามยิ่ง เป็นของวิเศษประจำตัว ปกตินางจะเก็บดวงแก้วนี้ไว้ในที่ลับตา ยามใดที่นางนำออกมาก็จะบังเกิดแสงสว่างไสวไปทั่วท้องฟ้า จึงเรียกปรากฏการณ์นี้ว่า ฟ้าแลบ และเมื่อยักษ์ที่มีชื่อว่ารามสูร ซึ่งมีขวานเพชรเป็นอาวุธ ได้มาพบเห็นก็เกิดความอยากได้มาเป็นของตน จึงคอยหาโอกาสที่จะช่วงชิง ดังนั้นเมื่อใดที่นางเมขลานำลูกแก้วมาโยนเล่น รามสูรก็จะเข้ายื้อแย่งทุกครั้งไป แต่ก็ไม่สำเร็จเนื่องจากนางเมขลาเป็นเทพธิดาที่มีความว่องไว ประกอบกับความรักสนุกและซุกซนก็ทำทีหลอกล่อ เมื่อรามสูรมีความโกรธจึงขว้างขวานเพชรเข้าใส่ จนเกิดเสียงดังลั่น เปรียบเหมือนฟ้าร้อง และเมื่อขวานเพชรตกลงที่ใดก็บังเกิดพลังสายฟ้าเป็นประกายทำลายสิ่งนั้นๆ เรียกปรากฏการณ์นี้ว่าฟ้าผ่า และเกิดเป็นความเชื่อว่าเมื่อฟ้าผ่าจะมีขวานตกลงมาจากฟากฟ้าทุกที”[98]

จะเห็นได้ว่าเรื่องเมขลา-รามสูรเป็นเรื่องราวที่เล่าขานสืบทอดกันมายาวนาน ดังปรากฏในวรรณคดีไทย ตามการเรียบเรียงโดยเสถียรโกเศศและนาคะประทีป [99] ต่อไปนี้

---

[98] สัมภาษณ์ นิตยา จามรมาน, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 15 สิงหาคม 2551.

[99] เสถียรโกเศศ, นาคะประทีป, <u>เทพนิยายสงเคราะห์เรื่อง เมขลา-รามสูร และพระคเณศ</u> (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2482)

ประชุมเพลงยาวภาค ๙ จินตกวีนำเรื่องราวของเมขลา รามสูร มาเปรียบเทียบความคมของแวววตาหญิงงามที่ชม้ายชายมาประสบ ว่ามีผลต่อผู้ที่ต้องสายตา เช่น

"ชายเนตรจวบเนตรพิษศรแสลง ดังเมขลาฉายท่ามณีแทง
ให้แสงต้องอสุรีที่ราญรอน ก็ลดองค์ลงยังเงื้อมเมรุมาศ
ปิ้มจะขาดชีพม้วยด้วยดวงสมร จะโลมไล่โฉมนางกลางอัมพร
ให้อ่อนจิตไปด้วยมณีพราย"

บางครั้งก็นำมาเปรียบเทียบถึงกิริยาอาการที่เย้ายวนใจ เช่น

"จะล่อเล่นเช่นมณีเมขลา อสุรารามสูรนั้นฤๅไฉน
แต่ล่อแลบแวบชายแล้วหายไป จนรามสูรแล่นไล่ประคองเคียง
ครั้นนางโยนมณีสีสว่าง กันแต่ขว้างขวานลั่นสนั่นเสียง
เพราะใจยักษ์มักโกรธพิโรธเพียง จะให้เอียงอ่อนพิภพจบจักรวาล"

การกล่าวเปรียบถึงผู้ได้ทุกข์หนัก จะขอให้ช่วยชีวิตไว้ ก็นำเอาเรื่องมณีเมขลา ซึ่งมีหน้าที่ช่วยผู้ที่กำลังจะจมน้ำตายในกลางทะเลให้รอดพ้นอันตรายมาได้ มากล่าวอ้าง เช่น

" อันพี่นางประหนึ่งนางเมขลา ผันผยองส่องหล้าจากสวรรค์
ช่วยอุ้มน้องในมหาสาครคัน ให้รอดชีวันพ้นชลธารเวทนา"

นิราศนรินทร์ เมื่อกวีต้องการกล่าวถึงความแปรปรวนของดินฟ้าที่คะนอง มีฟ้าแลบและฟ้าร้องครวญคราง ก็นำเรื่องเมขลา รามสูรมาเปรียบเทียบให้เห็นเด่นชัดขึ้น เช่น

"เรียมวอนเทวะแม้น เมขลา
แบวิเชียรเชิญว่า เร่งเจ้า
นางสมุทรเรียกมามา เทอญแม่ มาแม่
ทันทีเรือเรียมเต้า คลื่นเต้นตากทรวง"
"อุโฆษรามสูรขว้าง ขวานฉวาง
พรายมณีเมขลานาง ล่อไล่
อัมพรอุทกคราง เรียมคร่ำ ครวญแม่
เสียงสุดเสียฟ้าไข้ ครุ่นแค้นครางตาย"

<u>นิราศพระประทม</u> ของสุนทรภู่ มีการนำเรื่องเมขลารามสูร มาเปรียบเทียบกับความรักดังนี้

“แวบสว่างดังแก้วดูแววววาว เป็นเรื่องราวรามสูรอาดูรทรวง
เพราะนางเอกเมขลาล่อแก้ว จะให้แก้วแล้วไม่ให้ดังใจหวง
ก็เหมือนรักแก้วแววฟ้าสุดาดวง เฝ้าหนักหน่วงนึกเหมือนจะเลื่อนคลา”

<u>บทเห่กล่อม</u> สุนทรภู่นำเรื่องราวแห่งตำนานเมขลารามสูร มาแต่งเป็นบทเห่กล่อม ดังนี้

“เห่เอยนางเอก มณีเมขลา
ร่อนเร่ในเมฆา ถือจินดาดังดวงดาว
โยนเด่นเห็นแก้ว สว่างแวววาบวาว
ลอยฟ้าเวหาหาว รูปราวกับกินรี
ทรงเครื่องเรืองจำรัส อร่ามรัศมีฉวี
ชูช่วงดวงมณี เลื่อนลอยลีลามา
เลียมรอบขอบทวีป อยู่กลางกลีบเมฆา
เชยชมยมนา เฝ้ารักษาสินธู
ครั้นปัจฉิมคิมหันต์ ถึงวสันตฤดู
ฟ้าคำรณฝนฟู เสียงซู่สาดเซ็น
ล่องลอยละอองอาบ กระสินธุ์ซาบทรวงเย็น
เคยรำระบำเป็น ล้อเล่นกับเทวัญ
ชูแก้วแววสว่าง รำด้วยนางสาวสวรรค์
ล่อเลี้ยวเกี่ยวพัน พวกเทวัญกั้นกาง
ฉวยฉุดหยุดหยอก สัพยอกเย้านาง
โยนแก้วแววสว่าง ให้เนตรพร่างพรายเอย... ฯ

<u>เฉลิมไตรภพ</u> มีเรื่องราวกล่าวถึงนางเมขลา ไว้ว่า

“พระยามังกรการ ภพใต้บาดาล
เกิดพร้อมกับพระปฐพี
โอษฐ์อมแก้วมณี สุกแสงอัคคี
จรลีแก้ววางกลางเศียร
รุ่งโรจน์โชติช่วงดวงเทียน แสงไกลหมายเจียน
พันโยชน์จึงสุดสิ้นแสง

เรืองฤทธิ์ประสิทธิ์สำแดง ต่างเพศพรรณแปลง
เหาะเหินเดิรดั้นเมฆา
แปลงเพศเป็นองค์เทวา สมสุขสิเนหา
กัลยามังกรสรสรรค์
เนิ่นนานกัลยาทรงครรภ์ ประสูติบุตรพลัน
นางนั้นชื่อเมขลา
อรองค์ทรงโฉมโสภา ทรงเบญจกัลยา
ฉวีมาลีอัญชัน
บิดามารดารับขวัญ สิเนหาอานันท์
เทียบทันกับดวงชีวา
ครั้นจำเริญวัยชายา กลิ่นหอมมณฑา
เทวาทั้งหลายหมายปอง”

ด้วยเหตุนี้ ท้าวมังกรจึงนำนางเมขลาพร้อมทั้งดวงแก้วไปถวายต่อพระอิศวร พระอิศวรโปรดให้เมขลาอยู่วิมานเป็นพิเศษ และมีเวรขึ้นเฝ้า และเป็นพนักงานขัดสีดวงมณี เมขลาทูลถามพระอิศวรว่า เหตุไฉนนางจึงต้องมีเวรขึ้นเฝ้า พระอิศวรตรัสตอบว่า เพราะนางเมขลาไม่ใช่นางสนมสามัญ แท้จริงนางนั้น “…เป็นรองค์อุมา เดิมสามกัลยา เจ้ามาเป็นที่สี่นาง...” ภายหลังนางเมขลาไม่พอใจในความเป็นอยู่ จึงลักแก้วมณี หนีพระอิศวรไปเที่ยวในที่ต่างๆ ตามอำเภอใจ แล้วโยนดวงแก้วเล่นเกิดแสงแพรวพราวไปในอากาศ ไม่มีผู้ใดสามารถจับตัวได้ พระอิศวรทรงทราบโดยญาณว่า ที่นางเมขลาลักเอาดวงแก้วไปเพราะนางจะได้คู่สร้างล้างผลาญกับรามสูร พระอิศวรจึงให้ราหูใช้โทษความผิดที่ไปลักกินน้ำอมฤต โดยการไปจับตัวนางเมขลามาถวาย ราหูจึงไปหารามสูรมิตรสหายให้มาช่วยจับตัวนางเมขลา รามสูรจึงติดตามเมขลาไป เมื่อพบก็เข้าหมายแย่งชิงเอาดวงแก้วแต่ไม่สามารถทำได้ ก็โกรธและขว้างขวานเพชร จนเกิดพายุฝนเป็นฟ้าแลบฟ้าลั่น ดังในตอนปลายของเรื่องกล่าวย้ำไว้ว่า

“(ราม) สูรเมขลาเกิดด้วย น้ำลม
พัดกระทบประทม กึกก้อง
เกิดเป็นประกายลม แวบแปลบ ตานา
ปลาบเปรี้ยงเสียงร่ำร้อง เกิดด้วยลมฝน”

นารายณ์สิบปาง ฉบับโรงพิมพ์หลวง กล่าวไว้ว่า นางเมขลาเป็นเทพธิดารักษามหาสมุทร

"...แล้วพระอิศวรก็รังสฤษฎ์...แลรังสรรค์นางมณีเมขลา
สำหรับรักษามหรรณพ แล้วบังเกิดอสูรประโรดรามสูร"[100]

มหาชนกชาดก เมื่อพระพุทธเจ้าเสวยชาติเป็นพระมหาชนก ซึ่งเป็นพระชาติที่ทรงบำเพ็ญพระวิริยะบารมี นางเมขลาเป็นเทพธิดาที่มีบทบาทสำคัญ ในการช่วยเหลือพระโพธิสัตว์ตอนเรือแตก พระองค์ต้องแหวกว่ายอยู่กลางมหาสมุทร ทรงได้ทำความเพียร คือ การบำเพ็ญภาวนา ดังคำที่ว่า "เราจักพยายามตามสติกำลัง จักทำความเพียรที่บุรุษควรทำไปให้ถึงฝั่งแห่งมหาสมุทร" นางเมขลาทำหน้าที่ตรวจตราท้องมหาสมุทร เมื่อครบเจ็ดวันก็มาตรวจเยี่ยม จึงมาพบเห็นความเพียรของพระมหาชนก นางจึงช่วยเหลือพาขึ้นฝั่งพระองค์จึงรอดพ้นอันตรายเพราะวิริยะบารมี

สังขชาดก กล่าวถึง นางเมขลาก็เป็นไปในทำนองเดียวกันกับชนกชาดก คือนางเมขลาเป็นสมุทรเทวีเพียงอย่างเดียว

สมุทรโฆษคำฉันท์ กล่าวถึงนางเมขลาดังนี้

"ปางนั้นนาฏพินิตมหิทธิมเห ศรศักดิ์มณิเม
ขลาสมเญศเท วกัลยา
พนักงานภิบาลเบื้องมหาสา ครสัตตทิวคลา
เยือนสมุทรครา ลวารกาล
บัดเหิรเดินหาวระเห็จทะยาน จรอรรณพพิศาล
ยลนราบาล อันว่ายชล
ทอดทิพยนัยนานุสนธ์ ยุพมนุษยตน
นี้ผู้ใดดล ทุกข์ในธาร
อ้าองค์สมุทรโฆษกุมารชาญ ฤทธิวิบัติบันดาล
โจรจัณฑาล มันฉกขรรค์
คือพิทยาธรใจฉกรรจ์ ประทุษฐนฤปรัน
ทำผรุสทัณ ฑโทษา

[100] ประพันธ์ สุคนธชาติ, นารายณ์สิบปาง, พิมพ์ครั้งที่ 4 (กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ , 2531), หน้า 51.

ทราบเสร็จเหจดลแดนสุรา ลยสุทัศนธา
นินทรสุรินทรา บังคมทูล
แห่งเหตุนฤเบศบดีศูร อุทกภัยก็พูน
เสวยทุกขอาดูร กำเดาดาล
สมเดจวัชรินทรยินสาร ดำรัสวัจนบนาน
แก่วิมลมาร เมขลา
ท่านผู้พิทักษ์สมุทรธารา ดังฤาบรักษชนา
ธิปโพธา ภิเษกสัตว์..."[101]

นางเมขลาไม่ใช่เพียงแต่มีหน้าที่ช่วยคนที่ต้องประสบภัยเพราะเรือแตกเท่านั้น ถ้าคนมีบุญไปในทะเล เกรงว่าจะเป็นอันตรายก็ช่วยรักษาให้พ้นภัยได้ด้วย

<u>พงศาวดารเหนือ</u> มีเรื่องเล่าว่า เมื่อพระร่วงเสด็จเรือสำเภา จะไปต่อว่าและกำราบเจ้ากรุงจีนที่ขัดขืนและไม่ไปช่วยรบศึกราช นางเมขลาก็ไปคอยวะวังวะไวภัยในทะเลให้

<u>คติชาวไทยทางภาคอีสาน</u> ถือว่า เมขลาเป็นเทวดาตนหนึ่ง อยู่รักษาพระยาท้าวขุนและคนทั้งหลาย ผู้มีบุญก็ดี

<u>รามเกียรติ์</u> พระราชนิพนธ์บทละครในรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 รัชกาลที่ 4 รัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 คือเรื่องราวเมขลารามสูรตามที่เล่าสืบต่อกันมา เป็นเทพธิดารักษาสมุทรไท

<u>คติชน</u> นางเมขลาตามความเชื่อในคติชาวบ้าน เป็นเทพธิดาที่เกี่ยวข้องกับปรากฏการณ์ทางธรรมชาติในเรื่องของฟ้าฝนด้วย ซึ่งปรากฏหลักฐานว่าถ้าท้องที่ใด แห้งแล้ง ฝนไม่ตก ไม่มีน้ำดื่มกินหรือใช้ประกอบอาชีพ ชาวบ้านก็จะทำพิธีของฝน ดังในบทชุมนุมเทวดาพระราชพิธีขอฝนยังอ้างถึงเมขลา ซึ่งเป็นเทพธิดาที่เกี่ยวข้องกับฝนไว้ด้วย ตลอดจนในบทร้องเล่นของเด็กไทยสมัยก่อน ก็มีการกล่าวถึงนางเมขลา ในบทปั้นเมฆ ดังนี้

"ปั้นเมฆเสียก่อน มีละครสามวัน หัวโล้นชนกัน ฝนก็หลั่นลงมา
นางเมขลาเอย มาจากเบื้องบน ท่านให้ขอฝน ฝนก็เทลงมา"

---

[101] เสถียรโกเศศ, นาคะประทีป, <u>เทพนิยายสงเคราะห์เรื่อง เมขลา-รามสูร และพระคเณศ</u> (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2482)

<u>ทางนาฏยศิลป์ไทย</u> ถือว่านางเมขลาเป็นครูทางละคร ดังจะเห็นได้จากการเรียกเพลงเชิดฉิ่ง เพื่ออัญเชิญนางเมขลาและครูละครฝ่ายนาง และในบทละครครั้งกรุงเก่าเรื่องมโนห์ราที่ว่า

"ข้าจะไหว้ภูมิฐานท่านเจ้าที่ ทั้งนางธรณีเมขลา..."

อีกทั้งปรากฏในคำไหว้ครูละครโบราณ ดังนี้

"ข้าเอยข้าน้อย ไหว้นางเมขลา
เล่นเรื่องละครมา ขอให้สวัสดีมีชัย
ศัตรูร้อย่าเบียฬเบียด อย่ามีเสนียดจัญไร
ร้อยปีอย่ามีความไข้ มาใกล้ที่นอน ของแม่นาฯ"[102]

เรื่องราวของนางเมขลา ไม่ว่าจากวรรณคดีเรื่องใด ย่อมมาจากจินตนาการของมนุษย์ที่พยายามอธิบายปรากฏการณ์ธรรมชาติให้เป็นรูปธรรม แล้วถ่ายทอดจินตนาการนั้นๆ ออกมาตามความสามารถ นักเล่านิทานถ่ายทอดเป็นเรื่องราวสนุกสนาน กวีเก็บเรื่องเหล่านั้นบันทึกด้วยถ้อยคำอันไพเราะ นาฏยศิลปินก็นำเรื่องราวมาถ่ายทอดในชุดการแสดงที่สวยงาม แล้วพัฒนาและสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

จากการศึกษาภูมิหลังของตัวละคร มีการกล่าวถึงผู้ประกาศิตนางเมขลาให้ทำหน้าที่รักษาสมุทรไท ทั้งนี้เมื่อพิจารณาบันทึกของนายกี อยู่โพธิ์ กล่าวไว้ว่าท้าวมหาราชผู้เป็นโลกบาลทั้ง 4 ได้ตั้งให้นางมณีเมขลา เป็นผู้รักษามหาสมุทร มีหน้าที่สำหรับคอยช่วยเหลือคนที่มีคุณธรรมความดี ซึ่งได้รับอันตรายให้พ้นภัย ในเรื่องเฉลิมไตรภพ และนารายณ์สิบปาง ว่าพระอิศวรเป็นผู้มอบดวงแก้ววิเศษและตั้งให้นางมณีเมขลาเป็นเทพีประจำมหาสมุทร ส่วนในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย ได้กำหนดให้พระอินทร์เป็นผู้ตั้งให้นางเมขลาเป็นเทพธิดารักษามหาสมุทรไท

<u>บทบาทของนางเมขลา</u>

จากเรื่องราวต่างๆ ที่กล่าวถึงนางเมขลา สรุปได้ว่า นางเมขลาหรือมณีเมขลา หรือสมุทรเทวี อันเป็นนามของเทพธิดาผู้ดูแลท้องทะเลและมหาสมุทร ที่มีดวงแก้วเป็นของวิเศษประจำกาย เมื่อครบเจ็ดวันนางเมขลาจะมาตรวจตราความเรียบร้อยของมหาสมุทร เพื่อคอยช่วยเหลือคนที่มีคุณธรรมความดีให้รอดพ้นอันตรายที่เกิดขึ้นในท้องมหาสมุทร ดังจะเห็นได้ชัดเจนจากตับนางมณีเมขลา ของกรมศิลปากรเมื่อ พ.ศ. 2538 นายสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ให้แนวคิดที่ได้จากที่ได้รับพระราชดำรัสของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทางโทรทัศน์เมื่อคืนวันที่ 4 ธันวาคมเกี่ยวกับ

---

[102] เสถียรโกเศศ, นาคะประทีป, <u>เทพนิยายสงเคราะห์เรื่อง เมขลา-รามสูร และพระคเณศ</u> (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2482), หน้า 20.

เรื่องที่น้ำจะท่วมกรุงเทพฯ แต่นางมณีเมขลามาช่วยไว้* ฟังแล้วไม่เข้าใจจึงนำความไปกราบบังคมทูลถามสมเด็จพระเทพรัตน์ราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี พระองค์ทรงพระกรุณาพระราชทานเอกสารเรื่องท้าวมหาชนกทั้งในชาดกและที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นอีกแนวหนึ่ง แล้วนำมาศึกษาร่วมกับกลุ่มงานวิจัยและพัฒนาการแสดง เพื่อค้นคว้าว่านางมณีเมขลาเป็นใครมีการกล่าวถึงในวรรณกรรมเรื่องใดบ้าง จึงรวบรวมเฉพาะเรื่องที่รู้จักกันแพร่หลายมาเรียบเรียงเนื้อความ โดยนำเรื่องราวนางเมขลากับรามสูร นางเมขลากับท้าวสมุทรโฆษ นางเมขลากับท้าวมหาชนก แล้วสรุปด้วยเมขลากับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว มาประพันธ์เป็นคำกลอนเพลงตับนางมณีเมขลา จัดแสดงครั้งแรกในรายการสังคีตสายใจไทยครั้งที่ 5 ณ โรงละครแห่งชาติ วันอาทิตย์ที่ 21 กรกฎาคม 2539 โดยมีครูจำเรียง พุธประดับ ประดิษฐ์ท่ารำ ครูเสรี หวังในธรรม ประพันธ์บทร้อง ครูศิลปี ตราโมท ใส่ทำนองเพลง พิมพ์ปฏิภาณ พึ่งธรรมจิตต์ เรียบเรียงเสียงประสานและอำนวยเพลงของวงโยธวาทิต ดังคำประพันธ์ที่สามารถสรุปเรื่องราวและบทบาทของนางเมขลาทั้งหมดที่รู้จักกันโดยแพร่หลายไว้ ต่อไปนี้

เพลงตับนางมณีเมขลา

-ดนตรีบรรเลงเพลงวา-

-ร้องเพลงญาณี-

แถลงเรื่องเทพธิดาเทพารักษ์ ผู้พิทักษ์ลมฟ้านทีศรี
สมัญญาเมขลาเทวี สถิตที่ทิพย์พิมานมหรรณพ

-ร้องเพลงเหาะ-

เธอทรงเป็นเทพธิดาปราณีโลก เปลื้องทุกข์โศกมิให้ใครประสพ
คลายภยันอันตรายให้เลือนลพ สุขสงบร่มเย็นเป็นอัตรา
ทั่วเขตคามยามวสันตฤดู นางเชิดชูแก้วมณีวิเลขา
ส่งแสงแก้วแววับจับนภา เวียนรไวไปมาในอัมพร (รับ)

-ร้องเห่เชิดฉิ่ง-

รามสูรเห็นแก้ววิเชียรโชติ ถลันโลดชิงฉุดไม่หยุดหย่อน
ขว้างขวานลั่นเปรี้ยงเสียงสะท้อน ซ้ำขจรมั่นบุกตามรุกราน

-ท้ายปลูกต้นไม้-

---

* เนื่องจากนางมณีเมขลา มีหน้าที่คอยช่วยเหลือผู้รับอันตรายจากมหาสมุทรแล้ว ยังคอยช่วยเหลือผู้มีคุณธรรมความดีอีกด้วย ดังนั้น การที่พระพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ผู้ทรงทศพิธราชธรรมในการปกครองประเทศ เมื่อยามที่บ้านเมืองได้รับอันตราย นางมณีเมขลาจึงคอยช่วยให้พ้นภัยได้

-ร้องเพลงทะเลบ้า-

เกิดพายุพัดกล้ากุลาหล ไพรพฤกษาหักป่นทั่วถิ่นฐาน
ทั้งเมฆหมอกมืดมนอนธการ บีบบันดาลห่าฝนให้หล่นลง (รับ)

-ร้องเพลงเทพทอง-

ด้วยเดชะวลาหกตกลงมา สายวารินพัดพาธุลีผง
ท่วมท้องทุ่งมรรคาแดนป่าดง ไหลหลากส่งลงสู่ห้วยโตรกธาร

-รัวสามลา-

-ดนตรีบรรเลงเพลงโล้-

-ร้องเพลงโล้-

ครั้งเมื่อสมุทรโฆษโทษประทุษ ต้องลอยคอกลางสมุทรสุดสงสาร
ด้วยเดชะทรงธรรม์ในสันดาน และดวงมานมั่นเจตน์แผ่เมตตา

-ร้องเพลงกล่อมพญา-

นางมณีเมขลาเธอมาช่วย เอื้ออำนวยด้วยกุศลดลหรรษา
อันผู้ใดใฝ่ธรรมประจำอุรา เมขลาผ่อนปรนพ้นโพยภัย

-ดนตรีบรรเลงเพลงกล่อมพญาชั้นเดียว-

-ร้องเพลงสะสม-

อีกเมื่อครั้งมหาชนกเธอตกยาก ต้องลำบากร่อนเร่ทะเลใหญ่
พยุงกายว่ายมหาสมุทรไท ลำพังตนทนไปไม่อาวรณ์ (รับ)

-ร้องเพลงชำนาญ-

ตั้งสติวิริยะมานะแน่ ฝ่ากระแสมรสุมกลุ้มกระฉ่อน
นางมณีเมขลามาดับร้อน ช่วยผันผ่อนให้งามเพราะความดี (รับ)

-ร้องเพลงเทวาประสิทธิ์-

สยามเราจะเข้าสู่ยามฆาต เพราะถูกภัยธรรมชาติเป็นหลายที่
ด้วยเดชะพระมหาบารมี ภูบดีสยามมินทร์ปิ่นประชา

-ร้องเพลงตระนิมิต-

ทรงบำเพ็ญเช่นท้าวมหาชนก เกิดเกราะทองป้องปกทั่วแหล่งหล้า
หนักเป็นเบาเบาเป็นบางอย่างทันตา เพราะมณีเมขลายังอาลัย

-เพลงตระนิมิต 1 เที่ยว-

-ร้องเพลงเวสสุวรรณ-

ถ้าประดาชาวไทยเอาใจร่วม ทำงานเพื่อส่วนรวมเป็นข้อใหญ่
ตัดมิจฉาทิษฐิให้ปริไป รวมน้ำใจไม่เบี่ยงเบนเห็นแก่ตัว
รวมมนัสพัฒนาประเทศชาติ จะสามารถพ้นทุกข์เป็นสุขทั่ว
ขอแต่พียงไทยเราไม่เมามัว อย่าหวาดกลัวรอดได้เมื่อภัยมี (รับ)

-ร้องเพลงตระบองกัน-

นางมณีเมขลาจะมาช่วย เอื้ออำนวยให้สุขเกษมศรี
เพียงแต่ไทยรวมอุราสามัคคี จะทวีก้าวหน้าถาวรเอย

-เพลงตระบองกัน-รัว-[103]

ภาพที่ 8 บทบาทนางเมขลาในการช่วยเหลือพระสมุทรโฆษ
ในการแสดงชุดตับมณีเมขลา
พระสมุทรโฆษ แสดงโดย ปกรณ์ พรพิสุทธ์
นางเมขลา แสดงโดย อัญชลิกา หนอสิงหา
ที่มา : ฝ่ายวิจัยและพัฒนาการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

[103] ไพโรจน์ ทองคำสุก, ครูจำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแบบโบราณ (กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2547), หน้า 137-138.

ภาพที่ 9 บทบาทนางเมขลาในการช่วยเหลือพระมหาชนก
ในการแสดงชุดตับมณีเมขลา
พระมหาชนก แสดงโดย ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์
นางเมขลา แสดงโดย นาตยา สว่างเนตร
ที่มา : ฝ่ายวิจัยและพัฒนาการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

<u>ลักษณะและบุคลิกของนางเมขลา</u>

นางเมขลาเป็นนางเทพธิดา นางเมขลามีรูปร่างหน้าตาที่งดงามและเพียบพร้อมปรากฏในวรรณกรรมต่างๆ ดังนี้

<u>ในเรื่องไตรภพ</u> มีการกล่าวถึงความงดงามของนางเมขลา ว่า

" ...นางนั้นชื่อเมขลา อรองค์ทรงโฉมโสภา ทรงเบญจกัลยา...
ครั้นจำเริญวัยกายา กลิ่นหอมมณฑา เทวาทั้งหลายหมายปอง..."

จากคำกลอนข้างต้น นางเมขลาเป็นเบญจกัลยาณี เป็นที่หมายปองของเหล่าเทวดา หมายความว่า เป็นหญิงที่มีลักษณะงาม 5 ประการ คือ 1) ผมงาม 2) เนื้องาม คือเหงือกและริมฝีปากแดงงาม 3) ฟันงาม 4) ผิวงาม และ 5) วัยงาม คือ ดูงามทุกวัย[104]

[104] ราชบัณฑิตยสถาน, <u>พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542</u> (กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2546), หน้า 635.

บทละครเรื่องอุณรุท ตอน ศุภลักษณ์วาดรูป พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีบทชมโฉมนางศุภลักษณ์ตอนเหาะไปวาดรูปพระอุณรุทว่างดงามเหมือนนางเมขลา ดังคำกลอนต่อไปนี้

"เลื่อนลอยมาโดยโพยมพราย งามคล้ายโฉมนางเมขลา
รวดเร็วไม่ทันพริบตา ถึงกรุงณรงกาธานี[105]

บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ตอน นางลอย พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีบทชมโฉมนางเบญกายว่า งดงามเหมือนนางเมขลา ดังคำกลอนต่อไปนี้

"เมื่อนั้น นวลนางเบญกายดวงสมร...
งามดั่งเมขลานารี ข้ามมหานทีสมุทรใหญ่... [106]

จากพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทั้งในเรื่องอุณรุทและรามเกียรติ์ดังกล่าว จะเห็นได้ว่าทรงให้นางเมขลาเป็นต้นแบบของความงดงามของตัวละครผู้หญิงที่ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นย่อมแสดงให้เห็นว่า นางเมขลามีรูปร่างหน้าตางดงามมาก และนางเมขลามีบุคลิกและอุปนิสัย ที่รักสนุก ไม่เกรงกลัวผู้ใด ดังคำกล่าวของผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ดังต่อไปนี้

ครูเสรี หวังในธรรม ได้ประพันธ์บทประกอบการแสดง ชุดนารีศรีใสว่าด้วยพระสมุทรเทวี ได้กล่าวถึงลักษณะนิสัยของนางเมขลา ดังบทละครที่ว่า

" มาจะกล่าวบทไป ถึงนางเมขลาดวงสมร
เป็นธิดาแห่งพญามังกร บังอรมาอยู่ ณ เมืองฟ้า
วิสัยชอบเที่ยวตระเวณทั่ว มิกลัวผู้ใดในแหล่งหล้า
ท้องทะเลถึงสวรรค์ชั้นฟ้า กัลยาเที่ยวจบภพไตร"[107]

---

[105] พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, บทละครเรื่องอุณรุท(กรุงเทพฯ: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545), หน้า 218.

[106] คนเดียวกัน "บทละครรามเกียรติ์ ตอนนางลอย," ใน รามเกียรติ์ตอนนางลอย, ประพันธ์ สุคนธชาติ (พระนคร: ศิวพร, 2513), หน้า 61.

[107] เสรี หวังในธรรม, บทประกอบรายการสาธิตดนตรีและนาฏศิลป์ไทยชุดนารีศรีใสว่าด้วยพระสมุทรเทวี (กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2535), หน้า 1.

ครูส่องชาติ ชื่นศิริ กล่าวถึงนางเมขลาไว้ว่า “เป็นนางฟ้าที่ไม่เกรงกลัวใคร แต่ตกใจง่าย เมื่อเดินทางพบเจออะไรก็ต้องร้องว้าย! เช่นตอนพบรามสูร แม้ตกใจแต่ก็ไม่ได้กลัว และยังชอบเที่ยวเล่น หยอกล้อให้คนอื่นโกรธ”[108]

ครูบุนนาค ทรรทรานนท์ กล่าวถึงนางเมขลาว่า “เป็นนางฟ้าที่มีความงดงามมาก นางเมขลาสามารถเหาะเหินเดินอากาศได้ จึงชอบเที่ยวเล่นไปในที่ต่างๆ ด้วยความสนุกสนาน ในเรื่องพระมหาชนก เป็นนางฟ้าที่มีความเมตตา มีเหตุผลในการคอยช่วยเหลือผู้ที่มีคุณธรรมให้พ้นภัย”[109]

ครูรัจนา พวงประยงค์ กล่าวถึงนางเมขลา ว่า “มีความคล่องแคล่วว่องไว มีปฏิภาณในการหลอกล่อ และหลบหลีก”[110]

ครูกรรณิการ์ วีโรทัย กล่าวถึงบุคลิกของนางเมขลาว่า “คล่องแคล่ว ว่องไว แต่แฝงไว้ด้วยความอ่อนหวาน นุ่มนวล[111]”

ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ กล่าวถึงคำพูดของคุณครูเฉลยผู้เคยถ่ายทอดท่ารำบทบาทของนางเมขลาไว้ว่า “ฉันมีลูกแก้ววิเศษ ฉันไม่กลัวใคร” ด้วยเหตุนี้ นางเมขลาจึงมีนิสัยที่ “รักสนุก ซุกซนและไม่เกรงกลัวผู้ใด เพราะเป็นคนเก่ง เก่งด้วยสติปัญญา รู้หลบรู้หลีก ที่สำคัญเป็นนางที่มีคุณธรรม มีเหตุผล”[112]

ครูจินดารัตน์ จารุสาร กล่าวถึงคำพูดของครูจำเรียง พุธประดับ ผู้ถ่ายทอดท่ารำในบทบาทนางเมขลา ว่า “นางเมขลานั้น เป็นผู้หญิงที่คล่องแคล่ว ว่องไว เวลาไล่จับกับรามสูร จะต้องหลบหลีก หลอกล่อเก่ง ใบหน้า หูตาต้องแสดงอารมณ์เจ้าเล่ห์อย่างน่ารัก น่าเอ็นดู”[113]

---

[108] สัมภาษณ์ ส่องชาติ ชื่นศิริ, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครรำ) ประจำปี พ.ศ. 2535, 7 มกราคม 2552.

[109] สัมภาษณ์ บุนนาค ทรรทรานนท์, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทย (ละครนาง), 10 พฤษภาคม 2551.

[110] สัมภาษณ์ รัจนา พวงประยงค์, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 20 ตุลาคม 2550.

[111] สัมภาษณ์ กรรณิการ์ วีโรทัย, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (ละครนาง) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 19 ธันวาคม 2551.

[112] สัมภาษณ์ อัจฉรา สุภาไชยกิจ, ครู คศ.3 (ชำนาญการพิเศษ) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม(ปัจจุบันผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย), 16 มิถุนายน 2550.

[113] สัมภาษณ์ จินดารัตน์ จารุสาร, นาฏศิลปิน ระดับ 8 (วิชาการ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (ปัจจุบันข้าราชการบำนาญ), 22 มกราคม 2551.

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับประวัติของตัวละคร สรุปได้ว่า นางเมขลา เป็นธิดาของพญามังกร ได้รับการแต่งตั้งจากท้าวมหาราชผู้เป็นโลกบาลทั้ง 4 ให้เป็นเทพีประจำพระมหาสมุทร มีหน้าที่คอยช่วยเหลือผู้มีคุณงามความดีคนดีที่ประสบภัยในมหาสมุทรให้ปลอดภัย นางเมขลาเป็นเทพธิดาที่มีรูปร่างหน้าตาสิริโฉมงดงามเพียบพร้อมเป็นเบญจกัลยาณี ดังจะเห็นได้จากการอ้างถึงชื่อนางเมขลาในวรรณกรรมหลายฉบับตั้งแต่ความเชื่อของคติชนไปจนถึงวรรณกรรมของกวีและพระราชนิพนธ์ในรัชกาลต่างๆ มีการชมโฉมตัวละครโดยเปรียบความงดงามกับนางเมขลาเป็นต้น นางเมขลาเป็นผู้มีนิสัยชอบความสนุกสนาน รื่นเริง ชอบเข้าสังคม ไม่เกรงกลัวผู้ใด โดยจะออกเที่ยวตระเวนไปทั่ว เมื่อครบเจ็ดวันนางก็มาตรวจตรามหาสมุทร เมื่อพบเห็นผู้ใดได้รับอันตรายและคอยช่วยเหลือเรื่อยมา

การรู้จักภูมิหลังของตัวละครเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ผู้แสดงเข้าใจถึงบุคลิกลักษณะของตัวละครที่จะเข้าไปแสดงได้สมบทบาท และสื่อให้ผู้ชมเข้าใจและเข้าถึงอรรถรสของการชมมากที่สุด

2.4 องค์ประกอบในการรำเชิดฉิ่งเมขลา

ในการจัดการแสดงนาฏยศิลป์ไทยให้ประสบความสำเร็จสูงสุดนั้น จะต้องคำนึงถึงองค์ประกอบของการจัดการแสดงเพื่อใช้เป็นแผนดำเนินการ ซึ่งประกอบด้วยปัจจัยต่างๆ หลายประการได้แก่ บทละคร ดนตรี เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง รวมทั้งสถานที่แสดงและฉาก และการคัดเลือกผู้แสดง ทั้งหมดนี้จึงเป็นองค์ประกอบสำคัญในการจัดการแสดง ซึ่งในการรำเชิดฉิ่งเมขลาที่กรมศิลปากรจัดแสดง ได้กำหนดองค์ประกอบในการแสดง ดังนี้

1. **<u>บทละคร</u>**

บทละครมีความสำคัญต่อการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย นอกจากเป็นการเล่าเรื่องราวแล้วยังเป็นตัวกำหนดองค์ประกอบการแสดงทุกอย่างไว้ กล่าวคือ มีการกำหนดตัวละคร เพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ ตลอดจนการแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง รวมทั้งฉาก ในบทละครที่ใช้ประกอบการรำเชิดฉิ่งนางเมขลาปรากฏการบรรจุเพลงเชิดฉิ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งเป็นการบรรเลงประกอบกิริยาการเคลื่อนไหวของตัวละครโดยไม่มีการขับร้อง บทประกอบการรำเชิดฉิ่งจะมีการกล่าวบรรยายถึงเหตุการณ์ที่ตัวละครกำลังจะกระทำก่อนถึงกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งต่อไป ซึ่งในการรำเชิดฉิ่งเมขลาที่แสดงเหตุการณ์ในการเดินทางนั้น มีบทละครในตอนนั่งวิมาน โดยมีการบรรจุเพลงร้องและเพลงเชิดฉิ่งในลักษณะต่างๆ ต่อไปนี้

บทละครที่เป็นวรรณกรรมต้นฉบับ เป็นบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลต่างๆ ดังนี้

1. <u>บทละครเรื่องรามเกียรติ์</u> ตอนนางมณีเมขลาเดินทางไปประชุมเทวัญ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช

⊙ เมื่อนั้น ฝ่ายนางมณีเมขลา อยู่ในวิมานรัตนา สำหรับรักษาสมุทรไท
เคยไปประชุมด้วยเทวัญ เปนนิจนิรันดร์หาขาดไม่ ครั้นถึงฤดูกำหนดไว้
อรไทชื่นชมยินดี จึงแต่งองค์ทรงเครื่องอลงกรณ์ งามงอนจำรัสรัศมี
มือถือดวงแก้วมณี เทวีก็ออกจากวิมาน ฯ 6 คำ ฯ เชิดฉิ่ง[114]

จากบทพระราชนิพนธ์ข้างต้น ลักษณะบทละครเป็นกลอนสุภาพ 6 คำกลอน ไม่มีการกำหนดเพลงร้อง แต่มีกำหนดเพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงเชิดฉิ่ง แสดงว่าในขณะนั้นมีการแสดงประกอบเพลงหน้าพาทย์เกิดขึ้นแล้ว

2. <u>บทละครเรื่องรามเกียรติ์</u> ตอนนางเมขลาเดินทางไปที่ประชุมเทวัญ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงปรับปรุงจากพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 ดังต่อไปนี้

ร่าย⊙ มาจะกล่าวบทไป ถึงโฉมศรีมณีเมขลา
อยู่ทิพสถานวิมานฟ้า พนักงานรักษาชลาไลย
นางทรงแก้วมณีไว้ที่ลับ เปนเครื่องประดับดีศรีใส
เผยออกก็วามอร่ามไป หวาดใจผู้เห็นเปนอัศจรรย์
เปนวิชชุดาสายฟ้าแลบ ปลาบแปลบไนยเนตรเปนเหตุหวั่น
อันสีกายาภรณ์ของนางนั้น ล้วนนิลวรรณประดับนิลจินดา
เมื่อถึงกาลพระพายย้ายประตู มีเมฆหมู่เกลื่อนกลุ้มคุ้มเวหา
คราวเป็นที่เล่นของเทวดา เทพบุตรนางฟ้ามาฟ้อนรำ
นางเคยไปที่ประชุมนั้น ทรงเครื่องดีมีพรรณเขียวขำ
ถึงแล้วเล่นกับพวกจับระบำ แล้วทำสายฟ้าแลบปลาบแปลบไป
ครั้นถึงคราวฤดูเล่นเห็นปานนั้น นางแต่งองค์ทรงพรรณผ่องใส
ล้วนเขียวคลุ้มหุ้มมณีรัตน์ไว้ ภายในรโหกาศประหลาดครัน
ครั้นแต่งองค์ทรงเครื่องสรรพเสร็จ จึงรเห็จจากสถานวิมานสวรรค์
รีบเหาะเหินเดินนภาไลยไปด้วยพลัน ยังที่เล่นเทวัญมิทันนาน ฯ14 คำฯ เชิดฉิ่ง[115]

---

[114] กรมศิลปากร, <u>บทละครชุดเบ็ดเตล็ดในเรื่องรามเกียรติ์</u> (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โสภณ พิพรรฒธนากร, 2466), หน้า 3.

[115] เรื่องเดียวกัน, หน้า 24-25.

จากบทพระราชนิพนธ์ข้างต้น ลักษณะบทละครเป็นกลอนสุภาพ 14 คำกลอน มีการกำหนดเพลงร้องคือ เพลงร่าย และเพลงหน้าพาทย์คือ เพลงเชิดฉิ่ง

3. <u>บทละครชุดเบ็ดเตล็ดในเรื่องรามเกียรติ์</u> ตอนนางเมขลาเดินทางไปที่ประชุมเทวัญ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงแก้ไขบทในรัชกาลที่ 4 ดังต่อไปนี้

ร่าย⊙ มาจะกล่าวบทไป ถึงนางมณีเมขลา
อยู่ในสถานวิมานฟ้า พนักงานรักษาชลาไลย
มีเครื่องประดับดวงมณี รัศมีโอภาสผ่องใส
เปนอาภรณ์ซ่อนไว้ภายใน เผยออกยามใดก็แพร้วพราย
จับพื้นนภาเปนฟ้าแลบ ปลาบแปลบด้วยดวงมณีฉาย
ภูษาอาภรณ์พรรณราย เขียวขจีจับกายอำไพ
เคยไปประชุมด้วยเทวัญ เปนนิจนิรันตร์ หาขาดไม่
ถึงวันกำหนดนัดไว้ ก็มีใจยินดีปรีดา
อ่าองค์ทรงทิพย์อลังการ กุมมณีชัชวาลย์มีค่า
ออกจากวิมานรัตนา เหาะมาที่ประชุมเทวัญฯ10 คำ ฯ เชิดฉิ่ง[116]

จากบทพระราชนิพนธ์ข้างต้น ลักษณะบทละครเป็นกลอนสุภาพ 10 คำกลอน มีการกำหนดเพลงร้อง 1 เพลง คือ ร้องร่าย และเพลงหน้าพาทย์ 1 เพลง คือ เพลงเชิดฉิ่ง

4. <u>บทละครเบิกโรงเรื่องรามสูรชิงแก้ว</u> ตอนนางเมขลาเดินทางไปที่ประชุม พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงปรับจากพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ดังนี้

(นางเมฆขลาออก)*

ร่าย⊙ เมื่อนั้น ฝ่ายนางมณีเมฆขลา อยู่ในวิมานรัตนา สำหรับรักษาสมุทรไท เคยไปประชุมด้วยเทวัน เปนนิจนิรันดร์หาขาดไม่ ครั้นถึงฤดูกำหนดไว้ อรไท ชื่นชมยินดี จึงแต่งองค์ทรงเครื่องอลงกรณ์ งามงอนจำรัสรัศมี มือถือดวงแก้วมณี เทวีก็ออกจากวิมาน ฯ 6 คำฯ เชิดฉิ่ง แล้วเชิด (เข้าโรง)[117]

---

[116] เรื่องเดียวกัน, หน้า 27.

* คัดตามต้นฉบับ

[117] พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, <u>บทเบิกโรงเรื่องรามสูรชิงแก้ว</u> (สำเนาต้นฉบับฝีพระหัตถ์, 2485), หน้า 1.

จากบทพระราชนิพนธ์ข้างต้น ลักษณะบทละครเป็นกลอนสุภาพ 6 คำกลอน มีการกำหนดเพลงร้อง คือ เพลงร่าย และเพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงเชิดฉิ่งแล้วเชิดกลองและเป็นที่น่าสังเกตว่า ในบทละครเริ่มมีการกำหนดลักษณะการเข้าออกของตัวละครด้วย

บทละครที่ปรับปรุงแสดงโดยกรมศิลปากร

1. <u>บทเบิกโรงชุด เมขลา-รามสูร</u> ชุด เมขลานั่งวิมาน การแสดงชุดนี้จัดแสดงเมื่อไปเผยแพร่นาฏศิลป์ ณ ประเทศญี่ปุ่น เมื่อเดือนกันยายนถึงตุลาคม ปี พ.ศ. 2477 โดยมีครูส่องชาติ ชื่นศิริ เป็นตัวนางเมขลา โดยจัดตั้งแต่นางเมขลานั่งวิมาน ออกเชิดฉิ่งแล้วจึงตัดเข้าแสดงชุดเมขลา-รามสูร เพราะเป็นการแสดงในระยะเวลาสั้นๆ ซึ่งในการแสดงครั้งนั้นใช้บทละคร ดังนี้

-ร้องเพลงเขมรปากท่อ-

เมื่อนั้น นวลนางมณีเมขลา
อยู่ในวิมานรัตนา สำหรับรักษาสมุทรไท
เคยไปประชุมด้วยเทวัญ เป็นนิจนิรันดร์หาขาดไม่
ครั้นถึงฤดูกำหนดไว้ อรไทชื่นชมยินดี
อ่าองค์ทรงเครื่องอลงกรณ์ งามงอนจำรัสรัศมี
มือถือดวงแก้วมณี เทวีออกจากวิมานชัย

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง-แล้วเชิดกลอง-[118]

จากบทละครข้างต้น ลักษณะบทละครเป็นกลอนสุภาพ 6 คำกลอน มีการกำหนดเพลงร้อง คือ เพลงเขมรปากท่อ ก่อนรำเพลงหน้าพาทย์ เชิดฉิ่งแล้วออกเชิดกลอง เพื่อแสดงการเดินทางของนางเมขลา

2. <u>บทเบิกโรงเทพนิยาย ชุดวสันตนิยาย</u> ตอนเมขลาเดินทางออกจากวิมาน จัดแสดง ณ เวทีสังคีตศาลา พ.ศ. 2501 โดยมีครูรัจนา พวงประยงค์ แสดงเป็นนางเมขลา

ฉากวิมานนางมณีเมขลา

-ร้องเพลงเขมรปากท่อ-

เมื่อนั้น โฉมศรีมณีเมขลา
อยู่ในวิมานรัตนา สำหรับรักษาสมุทรไท

---

[118] สัมภาษณ์ ส่องชาติ ชื่นศิริ, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(ละครรำ) ประจำปี พ.ศ. 2535, 18 กรกฎาคม 2551.

เคยไปประชุมด้วยเทวัญ เป็นนิจนิรันดร์หาขาดไม่
ครั้นถึงฤดูกำหนดไว้ อรทัยชื่นชมยินดี

-ร้องรื้อร่าย-

อ่าองค์ทรงทิพย์อาภรณ์ งามงอนจำรัสรัศมี
มือถือดวงแก้วมณี เทวีออกก็จากวิมาน

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง-แล้วเชิดกลอง-[119]

จากบทละครข้างต้น ลักษณะบทละครเป็นกลอนสุภาพ 6 คำกลอน มีการกำหนดเพลงร้อง 2 เพลง คือ 4 คำกลอนแรกร้องเพลงเขมรปากท่อ และอีก 2 คำกลอนร้องเพลงรื้อร่ายก่อนรำเพลงหน้าพาทย์เพลงเชิดฉิ่ง แล้วเชิดกลอง โดยมีการแบ่งฉากและกำหนดการเข้าออกของตัวละครอย่างชัดเจน

ในกรณีที่จัดแสดงโดยจับเรื่องตั้งแต่เมขลานั่งวิมานให้ใช้เพลงวาเปิดฉากโดยให้นางเมขลานั่งอยู่ในฉาก แต่ถ้าสถานที่แสดงเป็นสถานที่ที่ไม่มีการเปิดฉาก ก็ให้นางเมขลาเดินออกมานั่งบนวิมานโดยให้ปี่พาทย์ทำเพลงเขมรปากท่อ 1 เที่ยวแล้วจึงร้องเพลงเขมรปากท่อ[120]

นอกจากนี้การบรรจุเพลงร้องในบทจึงอ่าองค์ทรงเครื่อง จนออกจากวิมานอาจมีการร้องเชิดฉิ่ง หรือเพลงอื่นก็ได้ขึ้นอยู่กับผู้เรียบเรียงบทในแต่ละครั้ง[121]

3. <u>บทละครเทพนิยายเบิกโรงชุด วสันตนิยาย</u> ตอนเมขลานั่งวิมาน แล้วออกเดินทางไปที่ประชุม จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อ พ.ศ.2516 เรียบเรียงบทโดย ครูเสรี หวังในธรรม และครูจินดารัตน์ จารุสาร แสดงเป็นนางเมขลา

-เปิดม่าน-

(ฉากวิมานนางมณีเมขลา นางนั่งอยู่ในฉาก)

-ร้องเพลงเขมรปากท่อ-

มาจะกล่าวบทไป ถึงโฉมศรีมณีเมขลา
อยู่ในวิมานรัตนา สำหรับรักษาสมุทรไท
เคยไปประชุมด้วยเทวัญ เป็นนิจนิรันดร์หาขาดไม่

---

[119] สัมภาษณ์ รัจนา พวงประยงค์, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 20 ตุลาคม 2551.

[120] สัมภาษณ์ บุนนาค ทรรทรานนท์, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทย(ละครนาง), 10 พฤษภาคม 2551.

[121] สัมภาษณ์ สถาพร สนทอง, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทย(ละครนาง), 26 ธันวาคม 2551.

ครั้นถึงฤดูกำหนดไว้ อรไทชื่นชมยินดี

-ร้องเพลงแขกต่อยหม้อ-

อ่าองค์ทรงเครื่องอาภรณ์ งามงอนจำรัสรัศมี

มือถือดวงแก้วมณี เทวีก็ออกจากวิมาน

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง-แล้วเชิดกลอง-

(นางเมขลารำแล้วเข้าโรง)[122]

จากบทละครข้างต้น ลักษณะบทละครเป็นกลอนสุภาพ 6 คำกลอน มีการกำหนดเพลงร้อง 2 เพลง คือ 4 คำกลอนแรกร้องเขมรปากท่อ และอีก 2 คำกลอนร้องแขกต่อยหม้อ ก่อนรำเพลงหน้าพาทย์เพลงเชิดฉิ่ง แล้วออกเชิดกลอง นอกจากนี้บทละครที่ใช้แสดงในปัจจุบันมีการกำหนดฉาก และมีการบรรยายการเข้าออกของตัวละครในแต่ละตอนอีกด้วย

4. <u>บทเบิกโรงระบำเรื่อง เมขลา-รามสูร</u> เมื่อวิทยาลัยนาฏศิลป นำการแสดงเบิกโรงเรื่องเมขลา-รามสูร มาบรรจุไว้ในหลักสูตรการเรียนการสอน ครูเจริญ เวชเกษม และครูปราณี สำราญวงศ์ ได้ปรับเนื้อหาให้สั้นลงให้เหมาะสมกับโอกาสและเวลา มีการปรับเพลงร้องแต่ยังคงการรำเชิดฉิ่งของนางเมขลาไว้ ดังนี้

-ร้องเพลงรื้อร่าย-

เมื่อนั้น โฉมศรีมณีเมขลา (ทวนบท)

อยู่ในวิมานรัตนา สำหรับรักษาสมุทรไท (ทวนบท)

เคยไปประชุมด้วยเทวัญ เป็นนิจนิรันดร์หาขาดไม่ (ทวนบท)

ครั้นถึงฤดูกำหนดไว้ อรไทชื่นชมยินดี (ทวนบท)

อ่าองค์ทรงเครื่องอาภรณ์ งามงอนจำรัสรัศมี (ทวนบท)

มือถือดวงแก้วมณี เทวีก็ออกจากวิมาน (ทวนบท)

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง-เชิด[123]

ลักษณะบทละครเป็นกลอนสุภาพ 6 คำกลอน กำหนดเพลงร้องรื้อร่าย ถ้าพิจารณาแล้วเห็นว่าเป็นการบรรจุเพลงตามบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 โดยมีการทวนบททุกคำกลอน ผู้

---

[122] กรมศิลปากร. <u>บทละครเทพนิยายเบิกโรง</u> (กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2516), หน้า 2.

[123] อัจฉรา สุภาไชยกิจ, <u>หนังสือคู่มือประกอบการสอนรายวิชานาฏศิลป์ละคร</u> ชั้นสูงปีที่ 2 นท. 1206 (กรุงเทพฯ: วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์, ม.ป.ป.), หน้า 22-23.

รำมีการรำร่ายทวนบททุกครั้ง และเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งเพื่อรำอวดฝีมือ ต่อด้วยเชิดกลองแสดงเดินทางในระยะไกล

5. <u>บทประกอบการแสดงชุดนารีศรีใสว่าด้วยพระสมุทรเทวี</u> ตอนนางเมขลารับคำสั่งพระอินทร์ให้ไปรักษาสมุทรไท ครูเสรี หวังในธรรมเรียบเรียงบทขึ้นใหม่ จัดแสดง ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ วันที่ 3 เมษายน พ.ศ.2535 โดยเท้าความเรื่องราวของนางเมขลาตั้งแต่เกิดจนจบเรื่องพระอรชุนตาย โดยมีครูบุนนาค ทรรทรานนท์ แสดงเป็นนางเมขลา ดังนี้

-ร้องเพลงเขมรปากท่อ-

บัดนั้น เมขลา ปรีดิ์เปรม เกษมสานติ์

น้อมรับ ประกาศิต มัฆวาน นงคราญ วันทนีย์ ชุลีลา

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง-

(นางเมขลาถวายบังคมแล้วรำ พระอินทร์ พญามังกรเข้าโรง เมขลาเข้าโรง)[124]

6. <u>บทเบิกโรงชุดเมขลา – รามสูร</u> นางมณีเมขลาออกรำฉุยฉายก่อนออกเดินทางไปที่ประชุมเทวัญ กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ ประพันธ์บทขึ้นใหม่ เพื่อจัดแสดงเนื่องในรายการวิพิธทัศนา ณ สังคีตศาลา วันอาทิตย์ที่ 19 ธันวาคม พศ.2547 โดยมีครูรัจนา พวงประยงค์ เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ ผู้รับบทบาทนางเมขลา คือ เสาวรักษ์ ยมะคุปต์

-ปี่พาทย์ทำเพลงเข้าม่าน-

-ร้องเพลงฉุยฉาย-

ฉุยฉายเอย อ่าองค์ทรงเครื่องอร่ามเรืองนัยนา

โฉมศรีมณีเมขลา งามจริตกิริยานางเทพอัปสร

ครั้นยามวสันต์นางสำคัญมั่นหมาย ทอดกรฟ้อนฝ่ายให้งามงอน (ดนตรีรับ)

เทพอัปสรเอย งามหัตถ์อรชรกรกุมดวงมณี

เยี่ยมออกจากสถานทิพย์พิมานรูจี จะไปสู่ที่ร้องรำบำเทิง

นุงยกห่มสไบแลวิไลงามตา สำราญวิญญาได้รื่นเริง (ดนตรีรับ)

-ร้องเพลงแม่ศรี-

แม่ศรีเอย แม่ศรีเมขลา

หน้าที่รักษา สมุทราวารี

---

[124] เสรี หวังในธรรม, <u>บทประกอบรายการสาธิตดนตรีและนาฏศิลป์ไทยชุดนารีศรีใสว่าด้วยพระสมุทรเทวี</u> (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2535), หน้า 2.

เป็นประจำสำคัญ ยึดมั่นในฤดี
โพยภัยย่ำยี มิให้มีมาเอย (ดนตรีรับ)
ช่างรำเอย ช่างรำยั่วยวน
งามจริตเนื้อนวล ทุกกระบวนกรายกรีด
แบบอย่างละครรำ นานฉนำปราณีต
ทุกลีลาจารีต มิให้ผิดเพี้ยนเอย (ดนตรีรับ)

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง-เชิด-[125]

จากบทละครข้างต้น ลักษณะบทละครเป็นกลอนบทละคร 14 คำกลอน มีการกำหนดเพลงร้อง 3 เพลง คือ นางเมขลาออกฉากด้วยเพลงต้นเข้าม่าน 6 คำกลอนแรกร้องเพลงและอีก 8 คำกลอนร้องเพลงแม่ศรี ก่อนรำเพลงเชิดฉิ่งต่อด้วยเชิดกลอง จนจบกระบวนท่าแล้วหายเข้าโรง

จะเห็นได้ว่า บทละครสำหรับใช้ประกอบการรำเชิดฉิ่งเมขลาที่กล่าวทั้งหมดข้างต้นนั้นเป็นบทละครพระราชนิพนธ์ในสมัยต่างๆ ซึ่งสามารถใช้ในการแสดงได้จริง และบทละครที่ผู้ประพันธ์ได้นำวรรณกรรมต้นฉบับมาปรับปรุงเพื่อจัดการแสดงให้เข้ากับยุคสมัยและความเหมาะสมขององค์ประกอบการแสดงที่มีการและพัฒนาและขับเคลื่อนอยู่ตลอดเวลา แต่กระนั้นก็ยังคงอนุรักษ์รูปแบบกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งไว้ได้อย่างสมบูรณ์

2. <u>ดนตรีประกอบการแสดง</u>

ในการแสดงมหรสพต่างๆ ของไทยที่มีการสืบทอดกันมายาวนานนั้นได้มีการกล่าวถึงดนตรีมาแต่ครั้งสมัยสุโขทัยเป็นราชธานี ทั้งปรากกฏในหลักศิลาจารึกและวรรณกรรมต่างๆ หรือประมวลกฎหมายรัชกาลที่ 1 ที่ระบุตำแหน่งนักดนตรีพร้อมศักดินาต่างๆ นี้ล้วนปรากฏหลักฐานให้เห็นว่ามีวงดนตรีปี่พาทย์ประกอบการเล่นมหรสพมาช้านานแล้ว ดังพระวิจารณ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กล่าวถึงวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละคร ดังนี้

> "...ปี่พาทย์ที่ไทยเราเล่นละครรำมี 2 อย่าง ต่างกันมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยายังเปนราชธานี คือ ปี่พาทย์สำหรับเล่นละครชาตรีอย่าง 1 ปี่พาทย์สำหรับเล่นโขนลครในกรุงฯ อย่าง 1...ปี่พาทย์ละครชั้นเดิมคงใช้ปี่พาทย์อย่างละครชาตรี เพราะละครชาตรีเปนลครนอก ขุนศรัทธาคงพาทั้งแบบละครแลปี่พาทย์สำหรับเล่นละครลงไปจากกรุงศรีอยุธยาด้วยกัน ต่อเมื่อชาวนครศรีธรรมราชได้แบบละครแลปี่

[125] กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ, <u>บทเบิกโรง ชุด เมขลา-รามสูร</u> (กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2547), หน้า 1-2 .

พาทย์ลงไปเล่นกันแพร่หลายแล้ว ละครทางในกรุงฯ จึงเปลี่ยนมาใช้ปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งเดิมน่าจะเปนปี่พาทย์โขน เอามใช้เปนปี่พาทย์ละครเมื่อหัดละครผู้หญิงของหลวง แล้วละครโรงอื่นจึงเอาอย่างต่อไป เพราะเหตุนั้นละครที่ในกรุงฯ ทั้งลครหลวงแลลครราษฎรจึงใช้ปี่พาทย์เครื่องห้าด้วยกันทั้งนั้น"[126]

จากคำกล่าวข้างต้น สรุปได้ว่าการบรรเลงประกอบการแสดงละครไทยที่มีมาช้านาน ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าเป็นหลัก ซึ่งในการแสดงโขนละครในปัจจุบันนี้ ใช้วงปี่พาทย์ประกอบการแสดง เมื่อแบ่งลักษณะการบรรเลงของวงปี่พาทย์ตามกลุ่มของเครื่องดนตรีแล้ววงปี่พาทย์สามารถแบ่งออกเป็นประเภทต่างๆ ตามลักษณะการบรรเลงและการใช้งานมี 3 ขนาด ดังนี้

1. <u>วงปี่พาทย์เครื่องห้า</u> เป็นวงหลักที่เกิดขึ้นก่อนวงปี่พาทย์ประเภทอื่นประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี อันได้แก่ ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง การที่เรียกว่า "ปี่พาทย์เครื่องห้า" แต่มีเครื่องดนตรี 6 ชิ้นนั้น เพราะผู้บรรเลงกลอง อาจจะเลือกตี ตะโพน หรือกลองสองหน้า อย่างใดอย่างหนึ่งตามความเหมาะสมของเพลง

ภาพที่ 10 วงปี่พาทย์เครื่องห้า ได้แก่
ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง
ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2. <u>วงปี่พาทย์เครื่องคู่</u> เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้มีผู้คิดประดิษฐ์ระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็ก ขึ้นจึงเกิดการประสมวงใหม่ โดยการนำระนาดทุ้มและฆ้องวงเล็กรวมเข้ากับวงปี่พาทย์เครื่องห้าเดิมและเพิ่มเติมปี่นอก ซึ่งใช้ในการบรรเลเพื่อให้เครื่องดนตรีดำเนินทำนองทุกชนิดในวงมีจำนวนเป็นคู่ จึงประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี ได้แก่ ปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก กลองทัด ตะโพน ฉิ่ง ฉาบเล็ก โหม่ง กลองสองหน้า หรือกลองแขก

---

[126] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, <u>ตำนานเรื่องละครอิเหนา</u> (กรุงเทพฯ: คลังโรงพิมพ์ไทย, 2464), หน้า 16-20.

ภาพที่ 11 วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ได้แก่
ปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก
กลองทัด ตะโพน ฉิ่ง
ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3. <u>วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่</u> เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3- 4 โดยเพิ่มระนาดเอกเหล็ก และระนาดทุ้มเหล็ก เข้าไว้กับวงปี่พาทย์เครื่องคู่ โดยตั้งระนาดเอกเหล็กไว้ทางริมด้านขวามือและระนาดทุ้มเหล็กไว้ที่ริมด้านซ้ายมือ นิยมเรียกว่า “เพิ่มหัวท้าย” วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ 4 บางวงได้เพิ่มเติมจำนวนกลองทัดเป็น 3-4 ใบ ส่วนฉาบใหญ่นั้นมีการนำมาใช้ในสมัยรัชกาลที่ 5

ภาพที่ 12 วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ได้แก่
ปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก และระนาดทุ้มเหล็ก
ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก กลองทัด ตะโพน ฉิ่ง ฉาบเล็ก โหม่ง
ที่มา : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ลักษณะของวงดนตรีดังกล่าวนี้ เป็นไปเพื่อให้เกิดความเหมาะสมและตรงตามความต้องการใช้ประกอบการแสดงในแต่ละครั้ง ในการรำเชิดฉิ่งที่ปรากฏในการแสดงโขนละครนั้น โดยมากจะใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็ง* มีขนาดเป็นวงเครื่องห้า เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ บรรเลงอย่างใดอย่างหนึ่งก็ได้ สิ่งสำคัญของดนตรีคือ เสียง หากต้องการใช้เสียงที่มีพลังมากก็ใช้เครื่องดนตรีหลายชิ้น[127]

ในการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่ง เนื่องจากเป็นเพลงที่มีจังหวะพิเศษ คือการใช้ฉิ่งตีกำกับจังหวะ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังเช่น ตะโพน หรือกลองทัด จะไม่ตีประกอบจังหวะส่วนในการรำเชิดฉิ่งเมขลาที่ต่อด้วยเชิดกลอง แต่ก็ยังคงมีการตีกลองในบางช่วงบางตอนเพื่อสร้างความสนใจให้กับผู้ชม ภาษาทางนาฏยศิลป์เรียกว่า “ตื่นกลอง”[128] ในการรำเชิดฉิ่งเพื่อการเดินทาง เมื่อผู้รำอวดฝีมือแสดงการเดินทางจบกระบวนแล้ว จึงต่อด้วยการรำเชิดกลองเพื่อแสดงการเดินทางในระยะไกล หรือเร่งรีบต่อไป ในการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งมีเครื่องดนตรีหลักทำหน้าที่ต่างๆ ดังนี้

เครื่องดนตรีประกอบการบรรเลง ประกอบด้วย

ระนาดเอก บรรเลงทำนองเต็ม โดยแปรเนื้อเพลงให้เป็นทำนองเต็ม ระนาดเอกจะตีลูกถี่กว่าฆ้องวงใหญ่มาก โดยปรกติบรรเลงโดยวิธีเก็บคู่แปด

ปี่ใน มีเสียงหวานแหลม บรรเลงเก็บและเอื้อนคลุกเคล้าไปกับแนวระนาดเอก และในบางโอกาสใช้เป่าเลียนแบบเสียงร้อง

ฆ้องวงใหญ่ บรรเลงเนื้อเพลงแท้ๆ ถือเป็นทำนองหลัก เครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ จะแปรทำนองหลักออกเป็นทำนองเต็มให้เข้ากับลักษณะของเครื่องดนตรีชนิดนั้นๆ โดยยึดจังหวะตกเป็นสำคัญ

ตะโพน ใช้ตีหน้าทับต่างๆ ควบคุมจังหวะในระยะยาว

---

* วงปี่พาทย์ไม้แข็งกับวงปี่พาทย์ไม้นวมมีเครื่องดนตรีในวงบรรเลงและขนาดเหมือนกัน แต่มีความแตกต่างกันที่วงปี่พาทย์ไม้แข็ง ใช้ไม้ตีทำด้วยเชือกแล้วชุบรักเวลาตีลงบนผืนระนาดแล้วสียงจะกร้าวแกร่ง ส่วนวงปี่พาทย์ไม้นวมจะใช้ไม้ตีที่พันด้วยผ้าและเชือก เมื่อตีลงบนผืนระนาดแล้วมีเสียงนุ่มนวล

[127] สัมภาษณ์ นัฐพงศ์ โสวัตร, ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ศิลป์ไทย(ปี่พาทย์) คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 14 มกราคม 2552.

[128] สัมภาษณ์ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, ครู คศ.3(ชำนาญการพิเศษ) ด้านดุริยางค์ศิลป์(เครื่องหนัง) รองคณบดีฝ่ายศิลปวัฒนธรรม คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 14 มกราคม 2552.

กลองทัด ตีร่วมกับตะโพนตามไม้กลองต่างๆ ที่กำหนดไว้ในหน้าทับนั้นๆ ในเพลงเชิดฉิ่งไม่มีจังหวะหน้าทับ มีการตีตะโพนและกลองทัดแทรกเมื่อต้องการจังหวะที่เร้าใจ เช่นตอน “ตื่นกลอง” ตีตอนตัวละครออกเดินทางในเพลงเชิดกลอง

ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีทำหน้าที่กำกับจังหวะเบาและจังหวะหนัก แบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลงออกเป็นระยะด้วยความสม่ำเสมอ ช้าหรือเร็วขึ้นอยู่กับทำนองเพลงและวงที่ใช้ในการบรรเลง ฉิ่งมีหน้าที่กำกับควบคุมให้การบรรเลงเป็นไปอย่างราบรื่น

ทำนองเพลงเชิดฉิ่ง

เพลงเชิดฉิ่งที่ใช้ประกอบการแสดง คือ ทำนองเพลงเชิดนั่นเอง ซึ่งมีหน่วยนับในแต่ละท่อนว่า “ตัว” เพลงเชิดฉิ่งมีจำนวนหลายตัวในการบรรเลงแม้จะเป็นการบรรเลงที่มีบทร้องหรือบรรเลงทำนองเพียงอย่างเดียว วิธีการบรรเลงที่เป็นระบบระเบียบของเพลงเชิดฉิ่ง คือต้องบรรเลงเรียงตัวกันไป ตั้งแต่ตัว 1-2-3 มีกำหนดไว้ 14 ตัว ที่ต้องบรรเลงติดต่อกันไปตามกำหนด หลังจากนั้นก็สามารถกำหนดตัวเชิดได้มากมายอย่างอิสระ ตามความสามารถและเชี่ยวชาญของผู้บรรเลง โดยนักดนตรีจะคิดเพลงเชิดส่วนหัวของแต่ละตัวให้มีลักษณะเฉพาะออกไป แล้วส่วนหลังก็จะบรรเลงเหมือนกัน ซึ่งการบรรเลงประกอบการแสดงถึงตัวใดก็ขึ้นอยู่กับกระบวนท่ารำ ถ้าท่ารำหมดก็สามารถลงได้ทุกส่วนของเพลง และสามารถเพิ่มได้ตามความต้องการ[129]

ทำนองเพลงเชิดฉิ่งที่มีการบันทึกไว้ของกรมศิลปากรมีทั้งหมด 14 ตัว เนื่องจากเพลงเชิดฉิ่งในแต่ละตัวมีลักษณะทำนองคล้ายกัน แตกต่างกันเฉพาะส่วนหัวของเพลง ในที่นี้จึงขอยกตัวอย่างทำนองเพลงเชิดฉิ่ง ที่มีการบันทึกเป็นโน้ตสากล เพียง 3 ตัว ดังต่อไปนี้

---

[129] สัมภาษณ์ นัฐพงศ์ โสวัตร, ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ศิลป์ไทย(ปี่พาทย์) คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 14 มกราคม 2552.

โน้ตเพลงเชิดฉิ่ง

คัดจากต้นฉบับเพลงเชิดของกรมศิลปากร
บันทึกจังหวะฉิ่งโดย พรศักดิ์ คำส้อม
วันที่ 1 ธันวาคม 2551

ตัว 1

ตัว 2

ตัว 3

จังหวะฉิ่ง

จังหวะฉิ่ง เป็นการแบ่งจังหวะด้วยเสียงที่เกิดจากการตีฉิ่ง เป็นจังหวะหนัก-เบา โดยปกติฉิ่งจะตีสลับกันเป็น “ฉิ่ง” ทีหนึ่ง “ฉับ” ทีหนึ่ง ส่วนจะใช้จังหวะถี่ห่างอย่างไรก็แล้วแต่ลักษณะของเพลง ซึ่งอัตราจังหวะทางดนตรีไทยเราแบ่งออกเป็น 3 แบบ คือ 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว โดยธรรมชาติของเพลงเชิด ก็จะตีฉิ่งในอัตราจังหวะชั้นเดียว โดยการตีเฉพาะเสียงฉิ่ง ซึ่งเป็นการตีฉิ่งในลักษณะพิเศษ ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 4 แสดงเปรียบเทียบอัตราจังหวะฉิ่งและการตีฉิ่งในเพลงเชิดฉิ่ง

อัตราจังหวะ	จังหวะฉิ่ง							
จังหวะ 3 ชั้น	-	-	-	ฉิ่ง	-	-	-	ฉับ
จังหวะ 2 ชั้น	-	ฉิ่ง	-	ฉับ	-	ฉิ่ง	-	ฉับ
จังหวะชั้นเดียว	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
การตีฉิ่งในเพลงเชิดฉิ่งชั้นเดียว	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง

ที่มา : ครูนัฐพงศ์ โสวัตร

จะเห็นได้ว่าจังหวะฉิ่งดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอโดยจะเห็นได้จากที่ปรากฏซ้ำๆ โดยมีระยะห่างเท่ากันตลอด ในแต่ละอัตราจังหวะมีระยะห่างกว่ากัน 1 เท่าตัว ซึ่งในการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่ง จะมีการตีฉิ่งในอัตราจังหวะเดียวกันกับจังหวะชั้นเดียว

การตีฉิ่งในเพลงเชิดฉิ่งมีความสำคัญซึ่งผู้ตีฉิ่ง กับผู้แสดงจะต้องมีความสัมพันธ์กัน กล่าวคือ การให้จังหวะฉิ่งต้องขึ้นอยู่กับกระบวนท่ารำเป็นหลัก ทั้งนี้ครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงความสำคัญของการตีฉิ่งไว้ดังนี้

> "...ประการหนึ่ง ผู้ตีฉิ่งจะต้องรู้จักแบบแผนและความเหมาะสมด้วย และยิ่งเป็นการบรรเลงเพลงในละครด้วยแล้ว ฉิ่งจะตียากขึ้นไปอีก...ส่วนเพลงหน้าพาทย์นั้น อย่าว่าถึงหน้าพาทย์สูงๆ เลย เพียงเพลงเชิดฉิ่งก็ไม่ใช่ง่ายเสียแล้ว อย่านึกว่าตีฉิ่งประกอบเพลงเชิด ฉิ่งจะตีเพียง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง...เรื่อยๆ ไปเท่านั้น ผู้ตีฉิ่งจะต้องรู้ว่าทำนองเพลงเปลี่ยนตัวเปลี่ยนท่าเมื่อใด และจะต้องเว้นให้ถูกที่ตรงนั้น..."[130]

และเมื่อพิจารณาเสียง "ฉิ่ง" ผู้วิจัยเห็นว่าเป็นเสียงที่มีความกังวาน เบา ล่องลอยสามารถกำหนดให้ความรู้สึกสุขุม สงบ เรียบร้อย และเมื่อนำมาใช้ในเพลงหน้าพาทย์เพลงเชิด ก็มีความเหมาะสมในการให้ความรู้สึกถึงการเริ่มต้นและดำเนินต่อไป การแสดงกิริยาการเคลื่อนที่ เช่น การเดินทางที่แสดงให้เห็นว่าล่องลอยมาในอากาศ หรือการค้นหาบางสิ่งบางอย่าง เป็นต้น เสียงฉิ่งที่ใช้ก็สัมพันธ์กับนัยนี้เป็นอย่างดี กล่าวคือ ในการเดินทางของตัวละคร ฉิ่งจะตีในจังหวะราบเรียบไปเรื่อยๆ อย่างสม่ำเสมอ หากต้องการสร้างความสนใจในการแสดง เช่น ในท่ารำที่แสดงการหวาดระวังภัยจะใช้การตีกลองรัวที่เรียกว่า "ตื่นกลอง" เข้ามาประกอบและเมื่อตัวละครจะเสร็จ

---

[130] มนตรี ตราโมท, ดุริยสาส์นของมนตรี ตราโมท (กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย, 2538),หน้า 103..

สิ้นกระบวนท่ารำที่แสดงความงดงาม ก็จะมีการเร่งจังหวะให้กระชับขึ้น น้ำหนักเสียงฉิ่งเพิ่มขึ้น หรือตีกลองเพื่อแสดงการเดินทางอย่างเร่งรีบ หรือในการค้นหาบางสิ่งบางอย่าง หรือการลักลอบทำการที่ไม่ต้องการให้ใครรู้ การแสดงความลึกลับ ฉิ่งจะตีให้เสียงเบาลง โดยดูท่ารำและเหตุการณ์ตามเนื้อเรื่องเป็นหลัก และเนื่องจากเพลงเชิดฉิ่งใช้การตีฉิ่งแบบฉิ่งลอย เป็นรูปแบบของจังหวะฉิ่งที่ใช้เฉพาะเสียง “ฉิ่ง” เป็นการตีโดยมิได้บังคับตายตัวว่าจะต้องตีช้าเร็วเท่าไร ไม่กำหนดว่าจะต้องช้าเร็วตรงกับจังหวะ[131] ฉะนั้นผู้ตีฉิ่งจะต้องกำหนดจังหวะให้สัมพันธ์กับผู้แสดงในจังหวะไม่ช้าหรือเร็วจนเกินไป ทั้งนี้ผู้วิจัยเห็นว่า แม้เพลงเชิดฉิ่งจะใช้การตีฉิ่งในจังหวะฉิ่งลอย แต่การตีฉิ่งในอัตราที่ผู้รำสามารถรำได้อย่างอ่อนหวานและสง่างามและมีความกระชับ คือ อัตราจังหวะชั้นเดียว

ดังนั้น ในการบรรเลงเพลงประกอบการรำเชิดฉิ่ง นั้นจังหวะฉิ่งเป็นเอกลักษณ์ที่บ่งบอกลักษณะการแสดงซึ่งต้องรำตามจังหวะฉิ่ง จึงเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ผู้บรรเลงจะต้องยึดการแสดงเป็นหลัก

3. **<u>เครื่องแต่งกาย</u>**

ในการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยเครื่องแต่งกายนับเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้การแสดงมีความสวยงาม เพราะเครื่องแต่งกายที่กำหนดขึ้นนั้นเป็นสื่อแสดงถึงฐานะและลักษณะของตัวละคร บ่งบอกให้คนดูรู้ถึงลำดับศักดิ์และเชื้อชาติ ทำให้เข้าใจและเห็นภาพพจน์ที่เด่นชัดขึ้น โดยเครื่องแต่งกายที่ใช้จะเป็นเครื่องแต่งกายที่เลียนแบบมาจากเครื่องทรงของกษัตริย์ เป็นการบ่งบอกถึงวัฒนธรรมความเป็นชาติได้เป็นอย่างดี

สำหรับเครื่องแต่งกายโขน ละครของกรมศิลปากร ในระยะที่เริ่มก่อตั้งมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2474 นั้นได้รับโอนมาจากกรมมหรสพอีกทอดหนึ่ง ดังนั้นเครื่องแต่งกายโขน ละครในยุคต้นนั้นก็จะเป็นแบบเดิมที่มีมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 เพราะเป็นยุคที่การละครไทยได้รับการฟื้นฟูขึ้นอีกครั้งและมีคณะละครต่างๆ มากมาย อาทิ ละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ ละครกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ละครวังสวนกุหลาบ ซึ่งเป็นคณะละครที่มีอิทธิพลต่อวิวัฒนาการเครื่องแต่งกายของกรมศิลปากรเป็นอย่างมาก

---

[131] สุวรรณี ชูเสน, ”รูปแบบจังหวะฉิ่งในดนตรีไทย,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), หน้า 86.

ภาพที่ 13 ลักษณะเครื่องแต่งกายนางเมขลา ของกรมมหรสพละครหลวงในรัชกาลที่ 6
ที่มา : ภาพจากสำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ

เครื่องแต่งกายนางเมขลา ที่ปรากฏในละครหลวงกรมมหรสพ ในรัชกาลที่ 6 ยังคงเล่นตามบทโบราณและแต่งกายยืนเครื่องแบบดั้งเดิม โดยการรักษาสัดส่วนและวิธีการแต่งแบบละครหลวงดั้งเดิม คือการปักลายเลื่อม หรือที่เรียกว่า ลายป่า ที่มีการเปลี่ยนแปลงคือ ในด้านการปักและการวางลวดลาย กล่าวคือ ใช้การปักแบบวิธีหนุนตัวลายให้นูนสูงขึ้น ส่วนการวางลวดลายนิยมใช้ลายไทยที่มีขนาดตัวลายใหญ่ ช่วงความห่างของตัวลายกว้างขึ้น ลวดลายตอนบนของผ้าห่มนางจะเป็นลายกนก ส่วนตอนล่างจะเป็นลายกรวยเชิง

เครื่องแต่งกายของนางเมขลาที่ปรากฏในละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ ในสมัยรัชกาลที่ 6 มีลักษณะเช่นเดียวกับแบบของกรมมหรสพ คือ การปักลายเลื่อมบนผ้าห่มนาง และมีการปักลายกนกใหญ่ โดยหนุนลายให้สูงขึ้นในส่วนที่เป็นกรองคอ และเชิงผ้าห่มนาง ที่แตกต่างจากเครื่องแต่งกายยืนเครื่องนางของละครโรงอื่น คือ มีการนำรัดสะเอวมาใช้ประดับกับผ้านุ่งนาง ใส่สร้อยสังวาลซ้อนใต้ผ้าห่มนาง ไขว้กัน 2 เส้น ตัวนางสูงศักดิ์สวมมงกุฎนาง สวมข้อเท้าซึ่งนิยมปักเป็นแถบผ้า ส่วนของอิทธิพลรูปแบบการแต่งกายที่มีต่อกรมศิลปากรที่เห็นได้เด่นชัด คือ การนิยมใช้เพชรเทียม เป็นเครื่องประดับชฎา มงกุฎ ฯลฯ แทนการประดับกระจกที่มีมาแต่เดิม ทั้งนี้อาจส่งผลมาจากวัสดุสมัยใหม่ที่เข้ามาในครั้งนั้น

การคิดประดิษฐ์เครื่องแต่งกายนางเมขลาของคณะละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ที่มีความโดดเด่นซึ่งครูเจริญจิต ภัทรเสวี อดีตตัวละครคณะเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ได้กล่าวไว้ว่า เมื่อครั้งที่รับบทเป็นนางเมขลา ท่านเจ้าคุณพระฯ ให้นำหลอดไฟดวงเล็กๆ แบบเดียวกับที่ใช้กับไฟฉายเป็นจำนวนมากนำมาติดตั้งกับเครื่องประดับ โดยเฉพาะกรองคอ และมีอุปกรณ์สำหรับผู้แสดงปิดเปิดด้วยตนเองซ่อนไว้ในตัว ขณะที่รำเชิดฉิ่งนั้นคนดูก็จะเห็นเป็นแสงวับแวมคล้ายแสดงตัวหิ่งห้อยงดงามแปลกตามากและไม่ปรากฏว่ามีผู้ใดทำเลียนแบบ[132]

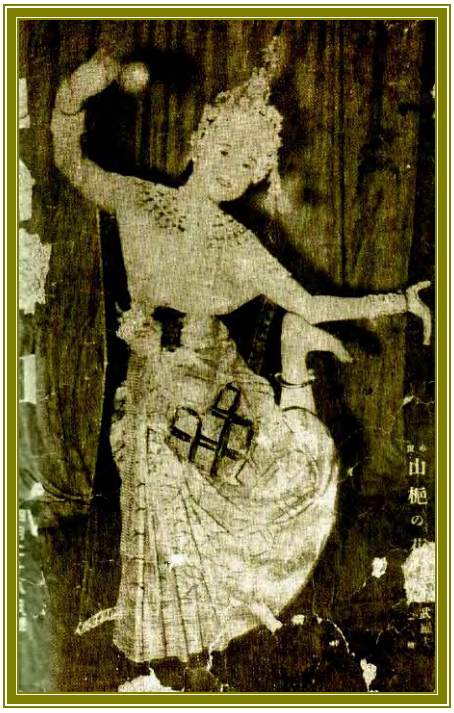
ภาพที่ 14 ลักษณะเครื่องแต่งกายนางเมขลา
ของคณะละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ในสมัยรัชกาลที่ 6 โดยครูเจริญจิต ภัทรเสวี
ที่มา : สำเนาภาพจากครูรัจนา พวงประยงค์

ลักษณะเครื่องแต่งกายของนางเมขลาของกรมศิลปากรนั้น มีการสืบทอดและพัฒนามาเป็นลำดับ ดังต่อไปนี้

ในยุคแรกที่ก่อตั้งกรมศิลปากร พ.ศ. 2477 ยังไม่มีเครื่องละคร เมื่อนำคณะนาฏศิลป์ไปแสดงเผยแพร่ ณ ประเทศญี่ปุ่นใช้เครื่องละครของคุณครูมัลลี คงประภัศร์ ซึ่งเป็นตัวละครหลวง

[132] สัมภาษณ์ ประเมษฐ์ บุณยะชัย, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 3 พฤศจิกายน 2551.

พระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ ในการแสดงชุดเมขลา-รามสูร โดยจับเรื่องตั้งแต่นางเมขลานั่งวิมานนั้น แต่งกายตามเครื่องละครเท่าที่มีอยู่ในขณะนั้น คือ นางเมขลาแต่งกายยืนเครื่อง ไม่ได้สวมเสื้อแขนยาวแต่อย่างใด[133]



ภาพที่ 15 เครื่องแต่งกายนางเมขลาที่นำมาใช้ในครั้งแรกของกรมศิลปากร(พ.ศ. 2477)
นางเมขลา แสดงโดยคุณครูส่องชาติ ชื่นศิริ
ที่มา : นิตยสารพลอยแกมเพชร, หน้า 217.

ในปี พ.ศ. 2478 กรมศิลปากรได้รับโอนเครื่องโขน เครื่องละครของหลวงที่เหลืออยู่บางส่วนจากกระทรวงวังมาสังกัดในกรมศิลปากร จึงกล่าวได้ว่าการแต่งกายยืนเครื่องโขนละครของกรมศิลปากรในยุคเริ่มแรกนั้นยังยึดถือสัดส่วนในการสร้างเครื่องแต่งกาย รวมทั้งวิธีการแต่งตามแบบแผนเดิมของกรมมหรสพในรัชกาลที่ 6 กล่าวคือ ตัวนางนุ่งผ้าเชิงต่ำกว่ากลางน่อง ใช้ผ้าห่มนางที่มีความกว้างห่มแล้วริมผ้าจะตกคลุมลงมาเกินครึ่งหนึ่งของช่วงแขนท่อนบน แต่ก็ต้องมีการพัฒนาขึ้นบ้างตามสถานะและสภาพการณ์ของยุคสมัย เพื่อให้เหมาะสมกับองค์ประกอบการแสดงที่มีการเปลี่ยนแปลงไป[134]

---

[133] สัมภาษณ์ ส่องชาติ ชื่นศิริ, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(ละครรำ) ประจำปี พ.ศ.2535, 7 มกราคม 2552.

[134] สัมภาษณ์ นิตยา จามรมาน, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(ละครพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 14 พฤศจิกายน 2551.

สาเหตุที่มีการปรับปรุงเครื่องโขนละครเนื่องจากในราวปี พ.ศ.2499 บริษัท S.Hurok ได้ติดต่อกระทรวงวัฒนธรรมขอนำนาฏศิลป์ไทยของกรมศิลปากร ไปแสดงในสหรัฐอเมริกาและยุโรป ทางบริษัทได้ส่งนายพอล ไฟเกย์ เข้ามาประสานติดต่อ ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายละครไทยไว้ว่า

> "การแต่งกายแบบละคอนของเรา เนื่องจากกำเนิดมาจากในวังดังกล่าวนอกนั้นเคยแสดงแต่เวทีเล็กๆ เครื่องแต่งกายจึงวิจิตรพิสดารและละเอียดลออมากเกินไป หากไปเข้าเวทีใหญ่ๆ ในโรงละครยุโรปและอเมริกา เครื่องแต่งกายเหล่านี้จะหายไปกับฉากไม่มีอะไรเด่นชัดขึ้นมาให้ผู้ดูได้เห็น"[135]

ซึ่งนายธนิต อยู่โพธิ์ อธิบดีกรมศิลปากรในสมัยนั้น ก็ได้แสดงความคิดเห็นและชี้แจงเกี่ยวกับเรื่องเครื่องแต่งกายและฉาก ว่าทางกรมศิลปากรเองก็ได้ดำเนินการเสนอรัฐมนตรีขออนุมัติสร้างไว้อยู่แล้ว

ครูประเมษฐ์ บุณยะชัย กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงของเครื่องแต่งกายตัวนางว่า

> "...เครื่องแต่งกายของนางโขนในสมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 5 นิยมใช้ผ้าห่มนางผืนใหญ่ปักด้วยดิ้น เลื่อม แล่ง ฯลฯ... ซึ่งปักเป็นลวดลายเล็กๆ ละเอียดบรรจง จึงทำให้ผืนผ้าพลิ้วไหวดูเหมาะสมกับตัวนาง ในสมัยรัชกาลที่ 6 เริ่มมีการปักดิ้นเป็นลายกนกแต่ก็ยังเป็นลวดลายละเอียดไม่ใหญ่นัก จนกระทั่งถึงยุคของกรมศิลปากรมีเวทีแสดงกว้างขวางห่างจากผู้ชมมาก จึงเปลี่ยนเปลี่ยนลวดลายของผ้าห่มนางให้ลายกนกใหญ่ขึ้นเพื่อจะได้เห็นชัดเจนเมื่อดูจากเวทีไกล ๆ[136]

จึงพอจะเห็นได้ว่าเครื่องแต่งกายของกรมศิลปากรที่จัดแสดงมีการพัฒนาและวิวัฒนาการไปตามสภาพการณ์ของสังคมที่เป็นไปตามยุคสมัย โดยปกติเครื่องแต่งกายตัวละครที่เป็นตัวพระจะแต่งยืนเครื่องพระ ตัวนางจะแต่งยืนเครื่องนาง

---

[135] ธนิต อยู่โพธิ์, ความพยายามอันล้มเหลวในการนำนาฏศิลป์ไปสหรัฐอเมริกา (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2499), หน้า 3.

[136] สัมภาษณ์ ประเมษฐ์ บุณยะชัย, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 3 พฤศจิกายน 2551.

ภาพที่ 16 เครื่องแต่งกายนางเมขลาของกรมศิลปากรที่ปรับปรุงใช้ในยุคแรก
แสดงโดยครูจำเรียง พุธประดับ
ที่มา : สำเนาภาพจากครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ

ลักษณะการแต่งกายของนางเมขลาของกรมศิลปกรในยุคต้นๆ ที่พัฒนามาจากเครื่องโขนละครกรมมหรสพ เช่น การปักดิ้นหนุนลาย ที่มีขนาดใหญ่ สำหรับองค์ประกอบการแสดงที่จัดบนเวทีใหญ่ๆ ในโรงละครก็จะมอง เห็นลวดลายเด่นชัดขึ้น และจะเห็นได้ว่าตัวนางของกรมศิลปากรในยุคก่อนนั้นไม่ได้รวบผมก่อนใส่มงกุฎนางอย่างปัจจุบัน กล่าวคือ มีการปล่อยผมยาวประบ่า และม้วนเป็นลอนรับกับท้ายมงกุฎ ภายหลังนายธนิต อยู่โพธิ์ กำหนดให้เกล้าผมเก็บให้เรียบร้อยทั้งหมด และเป็นแบบแผนมาจนถึงปัจจุบัน[137]

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่ง คือ ชายพกของตัวนาง แต่เดิมยังไม่ได้กำหนดว่าการปล่อยชายพกหรือคลี่เป็นรูปพัดจะเป็นการกำหนดฐานะของตัวละคร ซึ่งเห็นได้จากนางเมขลาที่แสดงโดยครูส่องชาติ ชื่นศิริ[138] และครูจำเรียง พุธประดับ มีการคลี่ชายพก ความเหมาะสมขึ้นอยู่กับ

---

[137] สัมภาษณ์ บุนนาค ทรรทรานนท์, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทย (ละครนาง), 10 พฤษภาคม 2551.

[138] สัมภาษณ์ ส่องชาติ ชื่นศิริ, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครรำ) ประจำปี พ.ศ. 2535, 24 มกราคม 2552.

ความพอใจของครูแต่ละท่านว่าจะแต่งแบบใด แต่ในปัจจุบันในกรมศิลปากรได้กำหนดเป็นแบบแผนว่าถ้าเป็นนางกษัตริย์ นางเทพหรือนางสูงศักดิ์ให้ปล่อยชายพกทิ้งลง ส่วนนางกำนัลหรือนางระบำถึงจะคลี่ชายพกแล้วคาดเข็มขัดทับ ในส่วนของชายพก ซึ่งจะห้อยข้างใดนั้นขึ้นอยู่กับความถนัดของผู้แต่งมากว่า ซึ่งมักห้อยชายพกข้างขวา

<u>ลักษณะสีและเครื่องแต่งกายนางเมขลา</u>

ในการแสดงโขน หรือละครแต่ละเรื่อง มีการกำหนดสีเสื้อผ้าและเครื่องแต่งกาย เพื่อช่วยบ่งบองสถานภาพของตัวละครแต่ละตัวให้เห็นเด่นชัดว่าเป็นโขนตัวใด เป็นละครตัวเอกหรือตัวรอง หลักการใช้สีสำหรับเครื่องแต่งกายโขน ละครรำ มีดังนี้

1. แต่งตามจารีต โดยกำหนดตามแม่สีเป็นหลัก คือ พระเอก นางเอกหรือตัวเอก ใช้สีแดง เขียว เหลือง ส่วนพระรอง นางรอง ใช้สีขั้นที่สอง คือ ชมพู ฟ้า เหลือง ตัวพ่อและตัวแม่ใช้สีน้ำเงิน เขียว ม่วง

2. แต่งตามบท ขึ้นอยู่กับบทและตอนที่จัดแสดงในแต่ละครั้งที่อาจจะมีการกล่าวถึงลักษณะหรือสีเครื่องแต่งกายของตัวละครที่กำหนดอยู่เฉพาะในบทหรือตอนนั้นๆ

3. แต่งตามสีกาย ที่กำหนดไว้ในโขนหรือละครแต่ละเรื่อง เช่น พระรามสีเขียว พระลักษณม์สีเหลือง หรือพระสังข์สีเหลืองทอง เป็นต้น

4. แต่งตามชื่อ โดยเฉพาะชื่องของตัวเอกในละครแต่ละเรื่อง เช่น สุวรรณหงส์ ศรีสุวรรณ ปิ่นทอง จะใช้สีเหลืองทอง เป็นต้น[139]

จากการศึกษาสีและลักษณะการแต่งกายของนางเมขลา* พบว่า มีการกำหนดสีกายจากบทบาทและความสำคัญของตัวละคร เมื่อจัดการแสดงจึงนำมาใช้กำหนดเป็นสีของเครื่องแต่งกาย ซึ่งมีความหมายโดยนัยว่า หมายถึงสีกายของตัวละคร ดังปรากฏในวรรณกรมต่อไปนี้

<u>เฉลิมไตรภพ</u> กล่าวถึงสีกายของนางเมขลาไว้ว่า

"อรองค์ทรงโฉมโสภา ทรงเบญจกัลยา *ฉวีมาลีอัญชัน*"

ฉวีมาลีอัญชัญ หมายถึง สีผิวเหมือนดอกอัญชัน นั่นคือ สีน้ำเงินเข้มนั่นเอง

---

[139] กรมศิลปากร, <u>การศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครรำ</u> (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2550), หน้า 117.

* ตามตำนานนางเมขลา *ทรงทิพย์อาภรณ์* หมายความว่าไม่มีเครื่องนุ่มห่ม ซึ่งกล่าวกันมาว่านางเมขลา *นุ่งลมห่มฟ้า* แต่ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่วิจิตรงดงามด้วยเครื่องแต่งกายเป็นองค์ประกอบกำหนดให้นางเมขลานุ่งห่มโดยใช้สีน้ำเงินทั้งตัว แทนสีผิวของนางเมขลา

สมญาภิธานรามเกียรติ์ กล่าวถึง สีกายนางมณีเมขลา ดังนี้

"นางเมขลา นางฟ้าเจ้าแม่มหาสมุทร, *สีเมฆมอ*,(azure) มีดวงแก้ววิเศษ"[140]

มอ คือ สีมัวๆ อย่างสีดำเจือขาว สีเมฆมอ หมายความว่านางเมขลามีสีกายสีฟ้ามัวๆ

บทระบำ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงไว้เป็นบทแทรกในเวลาโปรดให้ละครหลวงเล่นระบำชุดเมขลา-รามสูร ซึ่งพรรณนาถึงลักษณะการแต่งกายของนางเมขลาไว้ว่า

"...อันสีกายาภรณ์ของนางนั้น ล้วนนิลวรรณประดับนิลจินดา...
...นางเคยไปที่ประชุมนั้น ทรงเครื่องดีมีพรรณเขียวขำ...
...ครั้นถึงคราวฤดูเล่นเห็นปานนั้น นางแต่งองค์ทรงพรรณผ่องใส
ล้วนเขียวคลุ้มหุ้มมณีรัตน์ไว้ ภายในรโหกาศประหลาดครัน..."[141]

พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กล่าวถึงลักษณะของนางเมขลา ไว้ว่า "...ภูษาอาภรณ์พรรณราย เขียวขจีจับกายอำไพ..." [142]

จึงพอจะกล่าวได้ว่า นางมณีเมขลาในจินตนาการของกวีมีเครื่องแต่งกายสีน้ำเงินเข้ม เพราะคำว่า นิล ตามความหมายในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน หมายถึง สีน้ำเงินแก่[143] ส่วนคำว่า เขียวขำ เขียวคลุ้ม หรือเขียวขจีที่กล่าวถึงนั้น น่าจะหมายความถึงการเน้นสีน้ำเงินที่กล่าวมาแล้ว นอกจากนี้ผู้วิจัยเคยได้ยินผู้อาวุโสในรุ่นคุณตาคุณยาย มักเรียกสิ่งของต่างๆ ที่ปรากฏสีน้ำเงิน ว่าสีเขียว เพราะฉะนั้นในพระราชนิพนธ์ก็อาจหมายความเดียวกันก็เป็นได้

ด้วยเหตุที่นางเมขลา มีอิทธิพลเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปมาแต่โบราณทำให้จินตกวีในแต่ละยุคสมัยเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานแตกต่างกันออกไป โดยยังคงรักษาความเป็นเอกลักษณ์ของนางเมขลาไว้ คือ มีดวงมณีประจำกาย และมีหน้าที่รักษาหาสมุทร เพื่อคอย

---

[140] รามเกียรติ์,นาคะประทีป, สมญาภิธานรามเกียรติ์ (กรุงเทพฯ: ห้องสมุดไท, 2477), หน้า 98.

[141] กรมศิลปากร, บทละครชุดเบ็ดเตล็ดในเรื่องรามเกียรติ์ (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2466), หน้า 24.

[142] กรมศิลปากร, บทละครชุดเบ็ดเตล็ดในเรื่องรามเกียรติ์ (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2466), หน้า 27.

[143] ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542(กรุงเทพฯ: นานมีบุคส์พับลิเคชั่นส์, 2546), หน้า 591.

ช่วยเหลือคนดีให้รอดพ้นอันตราย จึงทำให้นางเมขลามีลักษณะการแต่งกายที่มีสีแตกต่างกันออกไปตามจินตนาการของกวี ที่นำมาแสดงให้เห็นในชุดตับมณีเมขลา ดังนี้

- นางมณีเมขลา ในเรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์ แต่งกายสีขาว เพราะถือศีล
- นางมณีเมขลา ในเรื่องรามเกียรติ์พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่1 แต่งกายสีฟ้า
- นางมณีเมขลา ในบทระบำเบิกโรงเรื่องเมขลา-รามสูร แต่งกายสีน้ำเงิน
- นางมณีเมขลา ที่กล่าวถึงในสมัยรัชกาลที่ 9 แต่งกายสีเหลือง ทั้งนี้กรมศิลปากรกำหนดให้เพื่อเฉลิมพระเกียรติถวายแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ที่ทรงประสูติวันจันทร์

จากข้อมูลดังกล่าว เมื่อกรมศิลปากรได้สร้างสรรค์การแสดงชุด ตับนางมณีเมขลา โดยมีลักษณะของเครื่องแต่งกายนางมณีเมขลา ดังต่อไปนี้

ภาพที่ 17 ลักษณะสีและเครื่องแต่งกายนางเมขลาในเรื่องสมุทรโฆษ แสดงโดยอัญชลิกา หนอสิงหา

ภาพที่ 18 ลักษณะสีและเครื่องแต่งกายนางเมขลาในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 แสดงโดย นาตยา สว่างเนตร

ที่มา : ฝ่ายวิจัยและพัฒนาการแสดงสำนักการสังคีต

ภาพที่ 19 ลักษณะสีและเครื่องแต่งกายนางเมขลา
ในเรื่องเมขลา-รามสูร
แสดงโดยฤดีชนก คชเสนี

ภาพที่ 20 ลักษณะสีและเครื่องแต่งกายนางเมขลา
ในรัชกาลที่ 9
แสดงโดยสิริวรรณ อาจมังกร

ที่มา : ฝ่ายวิจัยและพัฒนาการแสดงสำนักการสังคีต

นอกจากนี้ นางมณีเมขลา ในเรื่องพระมหาชนก พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 9 เมื่อกรมศิลปากรนำมาประพันธ์เป็นบทละครและจัดแสดงจึงกำหนดให้นางมณีเมขลาแต่งกายสีแดงตามภาพวาดจินตนาการของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช

ภาพที่ 21 เครื่องแต่งกายนางมณีเมขลา ในเรื่องพระมหาชนก พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 9
แสดงโดย ขวัญใจ คงถาวร
ที่มา : สำเนาภาพจากขวัญใจ คงถาวร

อย่างไรก็ตาม สำหรับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยที่มีมาแต่โบราณ กำหนดให้นางมณีเมขลาในการแสดงเบิกโรงชุด เมขลา-รามสูร นั้นแต่งแบบยืนเครื่องนางสีน้ำเงินเพื่อแทนสีกายของนางเมขลา ซึ่งกรมศิลปากรได้ยึดตามจารีตที่ปฏิบัติตามกันมาจนถึงปัจจุบัน

<u>เครื่องแต่งกายของนางเมขลา</u>

เครื่องแต่งกายที่กรมศิลปากรนำมาใช้แสดงในปัจจุบัน โดยศึกษาเอกสารที่มีมาตั้งแต่ พ.ศ.2489 – 2552 พบว่านางเมขลาแต่งกายยืนเครื่องนาง สวมมงกุฎนาง ลักษณะการแต่งกายมีองค์ประกอบที่สำคัญ 3 ส่วน คือ พัสตราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ และศิราภรณ์ ดังต่อไปนี้

พัสตราภรณ์ เครื่องนุ่งห่มของการแต่งยืนเครื่องแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นผ้าไม่มีการปัก ซึ่งได้แก่ ผ้านุ่ง เสื้อในนาง และส่วนที่เป็นผ้าปัก ได้แก่ ผ้าห่มนาง นวมคอ เป็นต้น พัสตราภรณ์ของตัวนางเมขลามีลักษณะ ดังนี้

1. <u>เสื้อในนาง</u> ใช้สวมเป็นตัวในก่อนห่มผ้า ตัดเข้ารูป คอกลม แขนยาวถึงข้อมือ* สีน้ำเงินซับในด้วยผ้าโทเรสีน้ำเงิน เหตุที่กำหนดให้นางเมขลานุ่งสีน้ำเงิน เพื่อแทนสีผิวของนางเมขลา ตัวเสื้อตัดเย็บโดยใช้ผ้าต่วนอย่างดี เพราะผ้าต่วนจะให้ความมันวาว หรืออาจใช้ผ้ามองตากูร์ เพราะมีความทนทานและมีความยืดหยุ่นในการรำดีกว่าผ้าชนิดอื่น

2. <u>ผ้าห่มนาง</u> เป็นผ้าห่มนางแบบผืนเดียว มีลักษณะเป็นแถบสไบ 2 ผืนที่เพลาะติดกันไว้กลางหลัง คว้านช่วงคอ ทิ้งช่วงกลางหน้าอกไว้ตรึงให้ติดกันเวลาห่ม โดยใช้ผ้าต่วนสีน้ำเงินปักหนุนลายด้วยดิ้นข้อ ดิ้นโปร่งและเลื่อม เดินลวดลายตามความยาวของผืนผ้า ลวดลายที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวของนางเมขลา คือ ลายแก้วชิงดวง ในปัจจุบันไม่ค่อยพบการปักลายนี้เพราะมีความยากในการปัก และมักนิยมลายที่ปักได้ง่ายกว่า ได้แก่ ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ลายกนกเปลว หรือกนกเทศหางโต ลายประจำยาม ลายดอก ลายเถา เป็นต้น ขลิบริมด้วยผ้าต่วนสีแดง ปักลายหน้ากระดานประจำยามลูกโซ่ ประจำยามก้ามปู เป็นต้น ชายผ้าห่มด้านหลังมีลายเชิงช่องกระจกบรรจุลวดลายประเภทลายพุ่มหรือลายกรวยเชิง ซับในด้วยผ้าโทเร ชายผ้าด้านล่างติดดิ้นครุยเงิน ประการหนึ่งการจัดการเรื่องเครื่องละครคำนึงถึงความคุ้มค่าการใช้งานเป็นหลัก จึงมีการใช้เครื่องละครซ้ำกัน กล่าวคือ นางเมขลา ตัวเอกที่เป็นนางตัวแม่ เช่น นางมณฑา หรือนางฟ้า นางระบำต่างๆ ก็ใช้ผ้าห่มนางผืนเดียวกัน เป็นต้น ทำให้ความสำคัญของผ้าห่มนางเมขลาที่เป็นลายแก้วชิงดวงลดน้อยลงไป

---

* เดิมนางเมขลาที่ปรากฏภาพละครหลวงกรมมหรสพ และกรมศิลปากรยุคเริ่มต้น ไม่ได้สวมเสื้อแขนยาว ต่อมาเมื่อกรมศิลปากรได้สร้างเครื่องละคร มีการกำหนดเป็นแบบแผนว่า ให้นางเมขลาสวมเสื้อในนางแขนยาว สีน้ำเงิน และนุ่งห่มสีน้ำเงินทั้งตัวเพื่อแทนสีผิวกายของนางเมขลา

ตัวอย่างผ้าห่มนางเมขลาที่ปักลายแก้วชิงดวง

ภาพที่ 22 ลักษณะลายไทย
ลายแก้วชิงดวง
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 23 ลักษณะผ้าห่มนางเมขลา
ปักลายแก้วชิงดวง*
ที่มา : สำเนาภาพจากครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ

ตัวอย่างผ้าห่มนางสีน้ำเงินในปัจจุบันที่นำมาใช้กับตัวนางเมขลา มีการปักลายต่างๆ ดังนี้

ภาพที่ 24 ผ้าห่มนางปักลายประจำยาม
ที่มา: ฝ่ายภัตราภรณ์-เครื่องโรง สำนักการสังคีต

ภาพที่ 25 ผ้าห่มนางปักลายเถากนกเทศหางโต
ที่มา: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

* เครื่องละครของวิทยาลัยนาฏศิลป พ.ศ. 2516

ภาพที่ 26 ผ้าห่มนางปักลายประจำยาม
ที่มา: เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ

ภาพที่ 27 ผ้าห่มนางปักลายดอก-พลอยสีแดง
ที่มา : บริษัทชัชภิมุข

3. <u>กรองคอ</u> เดิมเรียกนวมนาง มีลักษณะเป็นแผ่นทรงกลม มีริมหยักแหลมตามลายปักรูปกระจังโดยรอบ ไม่แยกเป็นแฉกใหญ่ๆ เหมือนกรองคอพระ ขนาดของนวมนางขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ระหว่างนวมนางกับผ้าห่มนางที่ใช้คู่กัน ขนาดวงในรอบคอ 18 นิ้ว รัศมี 8 นิ้ว นวมนางของนางเมขลาใช้สีเดียวกับสีขลิบริม คือ สีแดง ปักแบบลายหนุน ด้วยดิ้นข้อ ดิ้นโปร่ง และเลื่อม ประดับพลอยสี ซับในด้วยผ้าโทเรสีเดียวกัน นวมนางโบราณมีทั้งใช้แบบที่มีการปักลายและแบบติดลายขี้รักปิดทองประดับกระจก

กรองคอในปัจจุบันที่ใช้กับตัวนางเมขลา มีการปักลายต่างๆ ดังนี้

ภาพที่ 28
กรองคอแบบปักลายดิ้นเงิน
ที่มา: ฝ่ายภัตราภรณ์และเครื่องโขน
สำนักการสังคีต

ภาพที่ 29
กรองคอแบบปักลายดิ้นทอง
ที่มา: เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ

ภาพที่ 30
กรองคอแบบติดตัวลายขี้รัก
ประดับกระจกและพลอยสี
ที่มา : บริษัทชัชภิมุข

4. ผ้านุ่ง เป็นผ้ายกดอกเนื้อหนา ขนาดมาตรฐาน 36x126 นิ้ว มีเชิงสองข้าง สีของผ้านุ่งนางเมขลาใช้สีน้ำเงินเข้ม

ถนิมพิมพาภรณ์ คือ เครื่องประดับที่ใช้สำหรับตัวนางเมขลาประกอบด้วย

5. กำไลข้อเท้า เป็นโลหะหัวบัว ชุบทองมีลายหรือ เงามัน 1 คู่ หรืออาจใช้เป็นแบบผ้าปักสำหรับสวมข้อเท้า ซึ่งสวมไว้เหนือแหวนรอบ

6. เข็มขัด(ปั้นเหน่ง) ใช้คาดทับผ้านุ่ง หัวเข็มทำด้วยโลหะชุบทองตัวเรือนโปร่ง มีลักษณะเป็นรูปตัวกระจังเรียงกันเป็นวงๆ ขนาดลดหลั่นซ้อนกัน 3 ชั้น ประดับเพชร ยอดกลางฝังพลอยสีแดง สายเข็มขัด มี 3 แบบ คือ สายถักลายทางมะพร้าว ชุบทอง สายลายดอกพิกุล และสายโลหะลายดอกประจำยาม ชุบทองมีหัวเกี่ยว

7. สะอิ้ง(สร้อยตัว) ทำด้วยลูกปัดโลหะชุบทองลายเม็ดมะยม ยาว 57 นิ้ว วิธีสวมได้ 2 วิธี คือใช้ 2 เส้นสวมไขว้กัน 2 ข้าง หรือใช้เส้นเดียวติดห้อยมาทางขวา

8. จี้นาง(ตาบทับ)ในวรรณคดี เรียกทับทรวง ตัวเรือนรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนแนวนอน (มีความสูงน้อยกว่าความกว้าง)ทำด้วยโลหะลักษณะเป็นตัวเรือนโปร่งซ้อนลดหลั่นกัน 3 ชั้น ประดับเพชร ยอดกลางฝังพลอยสีแดง มีระย้าห้อย ชุบทองหรือเงิน สายสร้อยมี 2 แบบ คือ สายสร้อยโลหะชุบเงินหรือทอง ลายดอกฝังเพชรเชื่อมต่อกันเป็นสายยาว 27 นิ้ว และสายสร้อยเพชรเป็นเพชรแถวเรียงต่อกันเป็นสาย โดยถักสายด้วยด้ายดำ ใส่หนามเตยฝังเพชรเรียงสองแถว รองสายด้วยผ้าสักหลาดสีดำ

9. กำไลข้อมือ(กำไลแผง) ในวรรณคดีเรียกทองกร ในสมัยโบราณใช้กำไลหลายๆ เส้นสวมเรียงต่อกันประมาณครึ่งข้อแขน หรือเป็นแบบผ้าปัก ปัจจุบันทำเป็นแผงด้วยโลหะชุบทองหรือเงิน ปัจจุบันกรมศิลปากรกำหนดให้กำไลแผงของตัวนางมีขนาด ฝังเพชรเทียม 5 แถว ซึ่งน้อยกว่าของตัวพระที่มี 6 แถว จำนวน 1 คู่

10. แหวนรอบ โบราณทำจากแหวนวงเล็กๆ หลายสิบวง ร้อยและถักด้วยด้ายควั่นติดกันเป็นพวง ปัจจุบันทำด้วยโลหะชุบทอง บิดเป็นวง มีลักษณะเป็นขดลวดเหมือนสปริงโค้งเป็นวง ใส่ข้อมือและข้อเท้า

11. กำไลตะขาบ เป็นโลหะโค้งวนบรรจงกัน เรียกว่า ตะขาบแข็ง ปัจจุบันไม่ค่อยปรากฏในการแต่งกาย

12. ปะวะหล่ำ เป็นโลหะชุบทอง หรือทำด้วยลูกปัดสีแดงและลูกปัดชุบทอง ลายเม็ดมะยมร้อยสลับกันเป็นสร้อยสำหรับสวมข้อมือ 1 คู่

ภาพที่ 31 แหวนรอบ (ทำจากแหวนวงเล็กๆ)
ที่มา : ฝ่ายวิจัยและพัฒนาการแสดง
สำนักการสังคีต

ภาพที่ 32 ลักษณะกำไลตะขาบ
ที่มา : เฉลิมศักดิ์ เย็นสำราญ

13. ลูกไม้ปลายมือ มีลักษณะเป็นสร้อยข้อมือ มีตุ้งติ้งรูปดอกไม้ ใบไม้หรือลายหอย ลายกระจัง ห้อยรอบเส้น ปัจจุบันใช้กับตัวนางที่มีการกล่าวถึงในบทแต่งตัวเท่านั้น

ภาพที่ 33 ลักษณะลูกไม้ปลายมือ (ลายหอย)
ที่มา : ฝ่ายวิจัยและพัฒนาการแสดง สำนักการสังคีต

14. ถำมรงค์ แหวนทอง หัวประดับเพชรพลอย โบราณใส่ครบทั้ง 8 นิ้ว ปัจจุบันใส่เฉพาะตัวเอก เพียงข้างละนิ้วหรือพองาม ในการแสดงของนางเมขลามักไม่สวมแหวนที่นิ้วมือข้างขวา เพราะมือขวาต้องใช้ความถนัดที่ต้องมีการโยน-รับดวงแก้ว

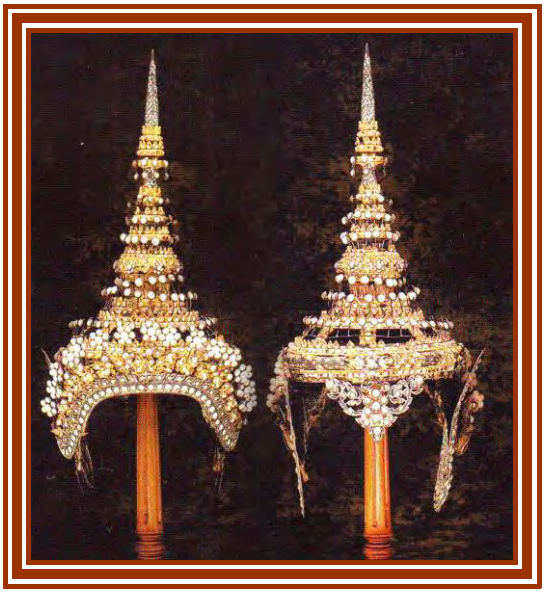
ปัจจุบันเมื่อจัดแสดงอาจใช้เครื่องประดับไม่ครบตามที่กล่าวมา ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความพร้อมของการจัดการแสดงในแต่ละครั้ง

ศิราภรณ์ เป็นเครื่องประดับใช้สำหรับสวมศีรษะ ที่ใช้สำหรับนางเมขลา คือ มงกุฎนาง ประกอบด้วย กรอบหน้า จอนหู ดอกไม้ทัด และอุบะ

15. มงกุฎกษัตรีย์ เดิมเรียกกันว่า “มงกุฎนาง”หรือ “มงกุฎสตรี” มีมาแต่กรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ประเภทเครื่องขี้รักประกอบเครื่องเงินประดับเพชรก้นตัด ด้านหลังมี “ลายท้าย” เดิมจอนหูและกรอบหน้าทำด้วยเงิน ประดับพลอย (ดังภาพที่34) ปัจจุบันตัวเรือนทำด้วยกระดาษสาหรือกระดาษฟางและหนังแท้ ลงรักปิดทองคำเปลว 100% จอนหูและกรอบหน้าทำด้วยโลหะชุบเงินประดับเพชร ด้านในบุด้วยกำมะหยี่สีดำ ทำยอดลดหลั่นกันลงมา ตัวกระบังหน้าประดับรอบด้วยดอกไม้เพชร ทำด้วยโลหะชุบเงิน ฝังเพชรตรงกลางส่วนยอดด้านบนถอดแยกส่วนจากกัน ทำด้วยไม้กลึงลดหลั่นกันลงมา ลงรักปิดทองประดับเพชรตุ้งติ้ง ตรงกลางด้านหลังชฎาเป็นโลหะชุบเงินรูปสามเหลี่ยม ประดับเพชร มีสายรัดคางฝังเพชร 2 แถว ยาว 5 นิ้ว 2 เส้น

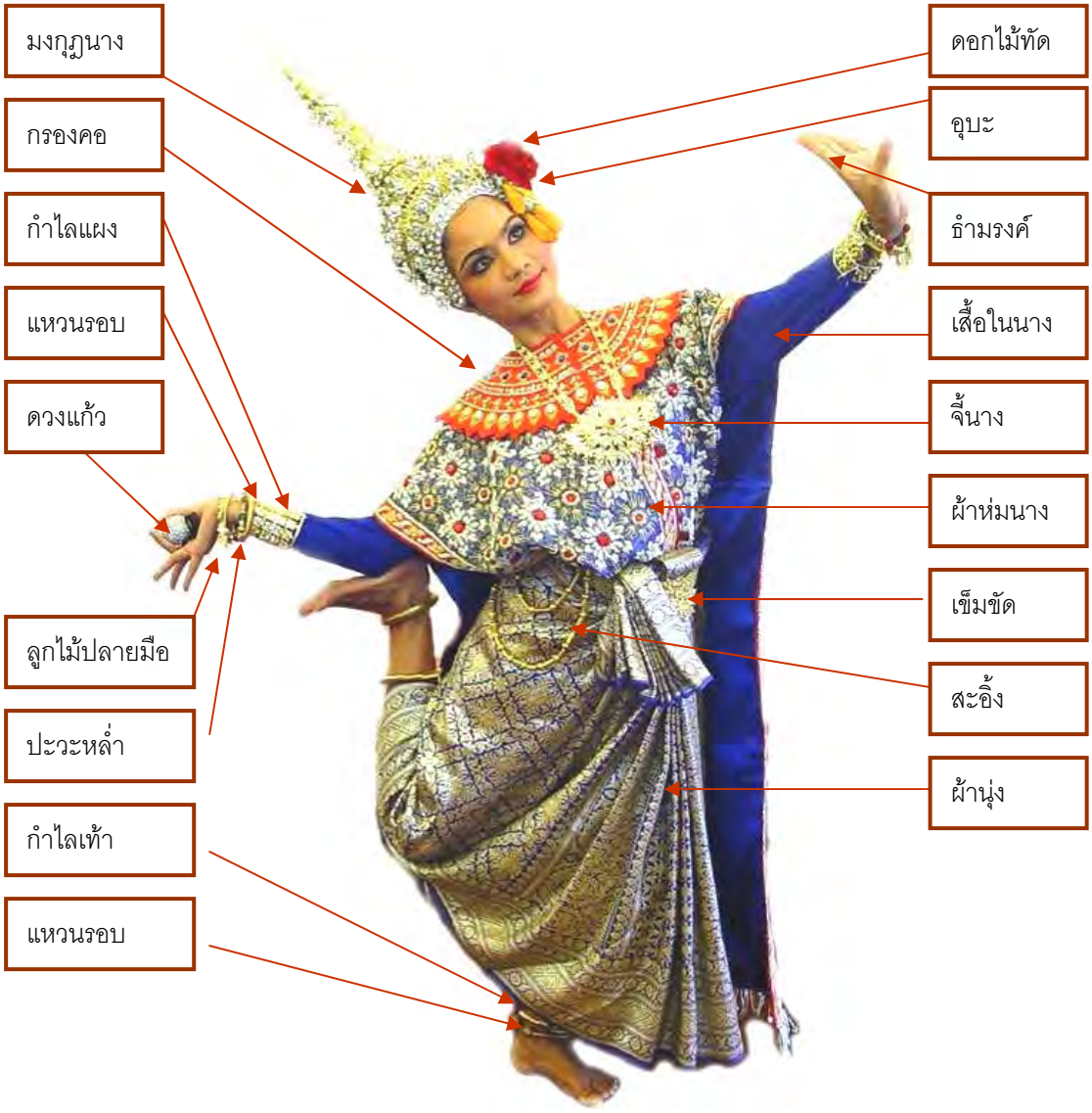
16. ดอกไม้ทัด เป็นดอกไม้ทำด้วยผ้า สีแดง 1 ดอก ทัดที่จอนหูด้านซ้าย

17. อุบะ ห้อยต่อจากดอกไม้ทัดลงมา ปลายของอุบะนิยมให้อยู่ในระดับปลายจมูก



ภาพที่ 34 มงกุฎกษัตรีย์
ฝีมือช่างต้นในสมัยรัชกาลที่ 9 ปัจจุบันอยู่ในพระที่นั่งทักษิณาภิมุข
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร
ที่มา: ฝ่ายวิจัยและพัฒนาการแสดง สำนักการสังคีต

จากลักษณะของเครื่องแต่งกายที่เป็นส่วนประกอบของพัตราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ และศิราภรณ์ดังกล่าว เมื่อนำมาแต่งกายตัวนางเมขลาปรากฏในลักษณะการแต่งกายดังนี้



ภาพที่ 35 ลักษณะการแต่งกายของนางเมขลา

ที่มา : ผู้วิจัย

จึงพอจะเห็นได้ว่าเครื่องแต่งกายของกรมศิลปากรที่จัดแสดงมีการพัฒนาและวิวัฒนาการไปตามสภาพการณ์ของสังคมที่เป็นอยู่ แต่ยังคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ความเป็นมาตรฐานนาฏยศิลป์อันเป็นศิลปะประจำชาติไว้เป็นอย่างดี

4. **<u>อุปกรณ์ประกอบการแสดง</u>**

นางเมขลามีดวงมณีเป็นของวิเศษประจำกาย ดังนั้นในการแสดงบทบาทนางเมขลานั้น ผู้แสดงต้องถือดวงแก้วเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง คุณสมบัติของดวงมณี คือ มีแสงวับแวบแปลบปลาบต่อสายตาที่พบเห็น ดังนั้นดวงมณีที่ใช้ประกอบการแสดงจึงต้องมีความแวววาวตามที่ปรากฏในบทละคร

ดวงแก้วของเดิม เป็นเครื่องที่ตกทอดมาจากละครกลวงกรมมหรสพ ทำด้วยเงิน ผิวไม่เรียบ มีลักษณะเป็นเหลี่ยมๆ บุเพื่อให้เห็นความแวววาว ปัจจุบันสูญหายไป ซึ่งในภายหลังไม่ปรากฏดวงแก้วที่ทำจากเงินแท้ รุ่นหลังมานั้นทำด้วยไม้กลึงให้กลม ขนาดกำพอดีอุ้งมือ เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 2 นิ้ว แล้วตอกให้มีเดือยสำหรับร้อยเชือก ใช้กาวลาเทกซ์ติดด้วยเลื่อมข้าวเหนียวสีเงิน ใช้ด้ายตราสมอ สีดำเบอร์ 8 ควั่นเกลียวเป็นรักร้อย ที่ใช้สีดำเพราะเวลาแสดงนั้นจะมองไม่เห็นว่ามีสายด้ายร้อยอยู่ด้วย ขนาดที่ยาวพอดีก็ไม่เกิน 1 ฟุต ซึ่งจะทำให้โยน-รับได้พอดี เวลาโยน-รับให้ทำอุ้งมือไว้ไม่แบมือตึงเพราะอาจทำให้ดวงแก้วเด้งตกได้[144]

ดวงแก้วที่ใช้ในการแสดงปัจจุบัน ไม่มีข้อจำกัดว่าจะต้องทำด้วยอะไร[145] สามารถทำด้วยวัสดุต่างๆ ได้แก่ ทำด้วยไม้กลึงติดเลื่อมข้าวเหนียวสีเงิน หรือติดเพชรเทียม น้ำหนักของดวงแก้วที่ทำด้วยไม้กลึง ประมาณ 12-15 กรัม หรืออาจทำด้วยลูกกอล์ฟ ติดกระจกตัดหรือเพชรเทียม มีน้ำหนักประมาณ 15-20 กรัม การเลือกใช้วัสดุในการทำดวงแก้วขึ้นอยู่กับความพร้อมและความสามารถในการทำ และความถนัดของผู้แสดง เพื่อความสะดวกในการโยน-รับ ดวงแก้วควรมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 2 นิ้ว ตรงกลางตอกด้วยตะปูทำเป็นห่วงเล็กๆ สำหรับร้อยเชือกสีดำ ความยาวระหว่าง 8-12 นิ้ว ไม่ควรให้เชือกสั้นมากเกินไปเพราะจะทำให้จำกัดความสูงเวลาโยนและอาจทำให้เด้งตกได้ อนึ่งน้ำหนักของดวงแก้วก็มีความสำคัญเพราะหากดวงแก้วมีน้ำหนักเบาทำให้โยนและรับได้ไม่ถนัด น้ำหนักของดวงแก้วควรอยู่ระหว่าง 12-20 กรัม ทั้งนี้น้ำหนักของดวงแก้วและความยาวของเชือกที่ร้อยดวงแก้วที่เลือกใช้ขึ้นอยู่กับความถนัดเฉพาะบุคคล เป็นหลักเพราะผู้แสดงจะต้องนำมาฝึกฝนให้เกิดความชำนาญด้วยตนเอง

---

[144] สัมภาษณ์ นิตยา จามรมาน, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(ละครพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 13 พฤศจิกายน 2551.

[145] สัมภาษณ์ ประเมษฐ์ บุณยะชัย, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 3 พฤศจิกายน 2551.

ภาพที่ 36 แสดงขนาดของดวงแก้ว
เส้นผ่านศูนย์กลาง 2 นิ้ว
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 37 แสดงความยาว
ของเชือกสีดำยาวประมาณ 12 นิ้ว
ที่มา : ผู้วิจัย

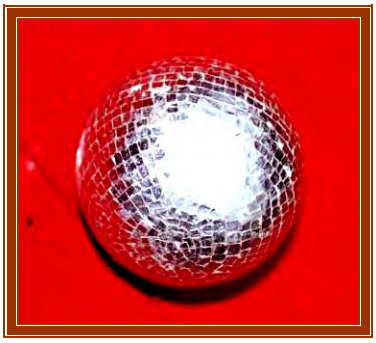
ภาพที่ 38 ลักษณะไม้กลึงที่ใช้ทำดวงแก้ว
ขนาดเส้นผ่านศูนย์กลาง 2 นิ้ว
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 39 ดวงแก้ว
ทำด้วยไม้กลึง ติดเลื่อมข้าวเหนียว
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 40 ดวงแก้ว
ทำด้วยไม้กลึง ติดเพชรเทียม
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 41 ดวงแก้ว
ทำด้วยไม้กลึง ติดกระจก
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 42 ดวงแก้ว
ทำด้วยลูกกอล์ฟ ติดเพชรเทียม
ที่มา: ฝ่ายภัตราภรณ์และเครื่องโรง สำนักการสังคีต



ภาพที่ 43 ดวงแก้ว
ทำด้วยลูกกอล์ฟ ติดกระจก
ที่มา : ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ

ในการแสดงเมขลานั่งวิมาน มีข้อสังเกตในเรื่องการวางดวงแก้วซึ่งเป็นของวิเศษประจำกายของนางเมขลา มีผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทยให้ข้อคิดเห็นไว้ดังนี้

ครูนพรัตน์ หวังในธรรม กล่าวว่า “ดวงแก้วเป็นของวิเศษ ไม่ควรวางไว้กับพื้นซึ่งอยู่ระดับเดียวกับเท้าของนางเมขลา เพื่อความเหมาะสมจึงควรวางไว้บนพาน”[146]

ครูรัจนา พวงประยงค์ กล่าวว่า “...ที่ได้ยึดปฏิบัติกันมาแต่โบราณเมื่อนางเมขลารำนั่งวิมาน ดวงแก้วจะวางไว้บนพื้นข้างตัว ไม่มีการวางไว้บนพานแต่อย่างใด”[147]

ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ ให้เหตุผลที่วางดวงแก้วบนพื้นว่า “เหตุที่ปรมจารย์โบราณ ท่านมีความเห็นที่ว่า ทำไมดวงแก้วจึงวางอยู่ใกล้ตัวแล้วหยิบถืออกไปวิ่งเล่นกันโดยไม่มีพานสำหรับวางดวงแก้ว ในความคิดเห็นของครู คือ นางได้นำเอาดวงแก้วมณีนั้นมาไว้กับตัวเองแล้ว เพราะดวงแก้วมณีได้รับประทานจากพระอินทร์ให้เป็นอาวุธประจำกายของนางเมขลาแล้ว จะหยิบมาใช้เมื่อใดก็ได้ เวลารำจึงวางไว้ข้างตัวเสมอ”[148]

ครูสถาพร สนทอง ให้ข้อคิดเห็นว่า“ถ้าพิจารณาตามบท ในความเป็นจริงนางเมขลาจึงเก็บดวงมณีไว้ที่ลับ จะเล่นเมื่อใดจึงหยิบออกมา สำหรับการแสดงนั้นไม่ได้มีก็กำหนดตายตัวว่าจะต้องวางดวงแก้วไว้ที่ใด สิ่งสำคัญที่ควรคำนึงก็คือความเหมาะสมและความถนัดในการรำ”

---

[146] สัมภาษณ์ นพรัตน์ หวังในธรรม, ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 19 ธันวาคม 2551.

[147] สัมภาษณ์ รัจนา พวงประยงค์, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 28 มกราคม 2552.

[148] สัมภาษณ์ อัจฉรา สุภาไชยกิจ, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (ละครนาง) วิทยาลัยนาฏศิลปสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 8 เมษายน 2552.

จากข้อคิดเห็นต่างๆ ของผู้เชี่ยวชาญ ผู้วิจัยได้พิจารณาถึงความเหมาะสมว่า ดวงแก้วมณี เป็นของวิเศษประจำกายของนางเมขลา ที่เก็บรักษาไว้กับตัว ดังบทที่ว่า

> "...นางทรงมณีไว้ที่ลับ เป็นเครื่องประดับดีศรีใส เผยออกก็วามอร่ามไป... นางแต่งองค์ทรงพรรณผ่องใส ล้วนเขียวคลุ้มหุ้มมณีรัตน์ไว้ ภายในรโหกาศ ประหลาดครัน..."[149]

จากคำกลอนข้างต้น จะเห็นได้ว่า นางเมขลาเก็บดวงแก้วไว้กับตัวตลอดเวลา ในการแสดงจึงกำหนดให้นางเมขลาถือดวงแก้วด้วยมือขวา สำหรับการรำบทตอนเมขลานั่งวิมานนั้น มีการวางดวงแก้วไว้ข้างตัวเพื่อสามารถใช้มือแสดงท่ารำในการตีบทได้ทั้งสองข้าง เมื่อออกเดินทางไปเที่ยวเล่นกับเหล่าเทวดานางฟ้า จึงหยิบถือดวงแก้วไว้ประกอบการรำตลอดเวลา

ประการหนึ่ง ผู้วิจัยได้ทดลอง การรำบนวิมานโดยใช้พานสำหรับวางดวงแก้ว เห็นว่าเมื่อถึงขั้นตอนที่ต้องรำเชิดฉิ่งก่อนออกจากวิมาน การที่มีพานวางอยู่บนเตียงทำให้จำกัดพื้นที่ในการรำ เพราะว่าการยืนรำบนเตียงนั้นมีความยากกว่ารำบนพื้นเวทีอยู่แล้ว ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำเรื่องของการวางดวงแก้วมานำเสนอเพื่อให้ผู้อ่านไว้เป็นข้อมูลในการพิจารณาเลือกใช้เพื่อให้เกิดกับความเหมาะสมในการจัดการแสดงมากที่สุด

5. <u>สถานที่แสดงและฉาก</u>

การแสดงละครไทยแบบดั้งเดิมมักไม่มีการสร้างฉาก หรือสิ่งของประดับประดา มีเพียงเวทีว่าง ม่านสีพื้นใหญ่กั้นเป็นฉาก[150] ซึ่งผู้ชมจะใช้การจินตนาการไปตามบทร้อง บทพากย์ที่บรรยายเรื่องราวไว้เป็นอย่างดี ประกอบกับการตีความหมายของกระบวนท่ารำ การแสดงจึงไม่เน้นเรื่องฉากเพราะถือว่าฉากเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ท่ารำลดความน่าสนใจลง ดังคำกล่าวที่ว่า

> "...เมื่อก่อนนี้ การแสดงละคอนยังไม่มีฉากประกอบเรื่องที่เล่นเหมือนอย่างในปัจจุบัน คนดูไม่มีอะไรช่วยเพื่อทำให้นึกเห็นว่านั่นเปนปราสาท, เปนป่า, เปนถ้ำ ต้องอาศัยแต่การแสดงบทบาทและการร้องรำทำเพลงเท่านั้น แต่ถ้าแสดงได้ดีก็สามารถทำให้คนดูนึกเห็นภาพ เห็นเรื่องไปได้เอง มาบัดนี้ มีฉากประกอบด้วยสีสันและแสงไฟ ซึ่งถ้าทำให้ประสานเข้ากันกับเครื่องแต่งตัวของผู้ที่

---

[149] กรมศิลปากรพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, <u>บทละครชุดเบ็ดเตล็ดในเรื่องรามเกียรติ์</u> (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2466), หน้า 24-25.

[150] อารดา สุมิตร, "ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2,"(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2516), หน้า 46.

แสดงและเรื่องที่เล่นตอนนั้นได้พอดี ไม่ยิ่งหรือไม่หย่อนไปกว่ากัน ก็จะช่วยให้คนดูเกิดความรู้สึกนึกเห็นเปนศิลปะมากขึ้น เพราะศิลปะที่แท้คือเรื่องของความนึกเห็นเป็นอารมณ์สะเทือนใน ซึ่งเขาถอดออกมาด้วยความสามารถทางฝีมือและปัญญาความรู้ที่เรียกว่าเทคนิค สร้างเปนรูป เปนสี เปนเสียง และเปนความเคลื่อนไหวที่แสดงออกมาได้อย่างงดงามและตรึงใจ เพราะฉะนั้น การดูนาฏศิลป์จึงเท่ากับได้ดูศิลปหลายประเภทที่นำเอามารวมประพันธ์ให้ประสานเข้ากันเปนอันหนึ่งอันเดียว ฉะนี้แล!"[151]

และในสูจิบัติการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอน ประสันตาต่อนก ของกรมศิลปากร ดังนี้

"...แต่ก่อนมาการแสดงละคอนรำของไทย ทั้งละคอนในและละคอนนอกไม่นิยมแบ่งตอนตัดฉาก คงจับตอนดำเนินเรื่องเรื่อยไปตามบทแม้จะตัดทอนกันบางก็ตัดแต่บทที่ดำเนินท้องเรื่อง ไม่มีการแบ่งฉาก จึงไม่มีการสร้างฉากประกอบการแสดงและไม่มีเปลี่ยนฉากไปตามท้องเรื่อง ทั้งถือกันว่าถ้าสร้างฉากขึ้นประกอบจะข่มความงามและความเด่นของตัวละคร และศิลปะแห่งการแสดงอื่นให้ด้อยลง เป็นการทำให้เสียรสของศิลปะด้านอื่นไป ในการแสดงจึงใช้แต่ม่านผืนเดียวเป็นฉากหลังตายตัว มีประตู 2 ข้างเป็นทางเข้าออกซ้าย ขวาและมีเตียงแดงตั้งไว้หน้าม่านตรงกลางสำหรับให้ตัวละครนั่ง ยืน หรือนอน ตามกิริยาของตัวละครที่กำหนดไว้ในบท แม้ท้องเรื่องจะดำเนินอยู่ในบ้าน ในเรือน ในป่าเขาลำเนาไม้ ในท้องน้ำลำธาร ในปราสาทราชวัง หรือใน *สวรรค์วิมาน* ก็ล้วนแต่เป็นการสมมติ ตัวละครก็คงวกวนไปมาอยู่ที่หน้าม่านและบนเตียง ซึ่งเป็นฉากตายอยู่อย่างเดียวนั้น ไม่มีเปลี่ยนฉาก คนดูสามารถสร้างมโนภาพให้เกิดอารมณ์ติดตามการแสดงได้เป็นอย่างดีโดยตลอด การนำเอาบทละครของเก่ามาแบ่งตอนตัดฉากและสร้างฉากขึ้นประกอบการแสดงละครของไทย เพิ่งจะมีขึ้นในปลายสมัยรัชกาลที่ 5 และเจริญก้าวหน้ามาโดยลำดับ จนบัดนี้..."[152]

---

[151] เสถียรโกเศศ, "ดูนาฏศิลป์," ใน สูจิบัตรการแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนาของกรมศิลปากร (พระนคร: โรงพิมพ์อักษรเจริญทัศน์, 2490), หน้า 9-10.

[152] กรมศิลปากร, สูจิบัตรการแสดงละครในเรื่องอิเหนา (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2494), หน้า 12-13.

จากบทความข้างต้น สรุปได้ว่า การแสดงละครไทยเดิมนั้นใช้ฉากจินตนาการ โดยผู้ชมจะเกิดมโนภาพจากการฟังเสียงเพลงและบทร้อง พร้อมทั้งการดูกระบวนท่ารำและท่าทางการแสดง เป็นสำคัญที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นให้เข้ากับคำประพันธ์ ต่อมาเมื่อมีการซึมซับวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามาจึงได้มีการจัดฉากละครขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ การจัดฉากให้เห็นจริงนั้นมีส่วนในการพัฒนารูปแบบการแสดงที่แปลกใหม่ไปจากเดิม แต่จะสามารถจัดฉากให้สมจริงเพียงใดนั้นขึ้นอยู่กับการตีความของผู้กำกับและข้อจำกัดบางประการเช่น เทคนิค ทรัพยากรและสมัยนิยม ผู้วิจัยเห็นว่าการจัดฉากประกอบการแสดงนั้นอาจสื่อความงดงามได้ไม่เท่าคำบรรยายในบทละคร และเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้รูปแบบการร่ายรำตีบทใช้บทเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม

การรำเชิดฉิ่งเมขลา มีการกล่าวถึงฉากวิมานไว้ว่า *“อยู่ในวิมานรัตนา”* ฉากนี้ตามจินตนาการของผู้ชมก็จะมีความงดงามมากราวกับวิมานแก้ว ซึ่งในปัจจุบัน การรำเชิดฉิ่งเมขลามีการจัดแสดง 2 รูปแบบ คือ การใช้ฉากสมมติ และการจัดฉากประกอบการแสดง

การใช้ฉากสมมติหรือจินตนาการ คือ การยึดถือตามแบบเดิม ใช้ในการแสดงในสถานที่ทั่วไป เช่น เวทีสังคีตศาลา หรือแสดงตามลานต่างๆ ในการแสดงแบบราชสำนักของกรมศิลปากร ใช้เตียงแดงประกอบการแสดงในฉากต่างๆ เช่น เมื่อถึงตอนนั่งเมือง ตัวละครก็จะนั่งบนเตียงแดงแสดงถึงราชบัลลังก์ หรือฉากภูเขาตัวละครก็รำขึ้นบนเตียงแดง เป็นต้น ในการแสดงตอนเมขลานั่งวิมานก็เช่นเดียวกัน จะใช้เตียงแดงสมมุติเป็นวิมานของนางมณีเมขลา

ภาพที่ 44 วิมานเมขลา
โดยการใช้ม่านหลัง และเตียงแดงเป็นฉากสมมุติ
ที่มา : ผู้วิจัย

การจัดฉากประกอบการแสดง ใช้ในการแสดงในสถานที่โรงละคร เช่น โรงละครแห่งชาติ ศูนย์วัฒนธรรม เป็นต้น ในฉากวิมานเมขลา จะมีการจัดเป็นฉากวิมาน เกี่ยวกับฉากวิมานเมขลานี้ได้มีการเล่าสืบต่อกันมาจากตัวละครในคณะละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ โดยครูเจริญจิต ภัทรเสวี ว่าเดิมละครคณะนี้เคยจัดฉากละครเป็นวิมาน 7 ชั้น หมายถึงบันได 7 ขั้น เมื่อนางเมขลาออกจากวิมานจึงรำเชิดฉิ่งลงมาทีละท่าในแต่ละขั้น[153] แต่การจัดฉากจะเป็นเช่นใดนั้นไม่มีใครเคยเห็นมาก่อน เพราะไม่ได้มีการจัดแสดงที่ไหนอีก[154]

ในปัจจุบันการแสดงของกรมศิลปากรมีการจัดฉากวิมาน โดยมีองค์ประกอบ คือ วิมานรูปปราสาท 3 ยอด ยกพื้นสูงมีบันได 4 ขั้น และมีก้อนเมฆประกอบฉากแสดงให้เห็นว่าเป็นวิมานที่อยู่บนสวรรค์ ประการหนึ่งการจัดฉากวิมานนี้ ในการรำเชิดฉิ่งท่าปิดวิมาน บางครั้งผู้แสดงก็ใช้วิธีการรูดม่านปิดจริง หรือบางครั้งก็ยังคงปิดอยู่ในท่ารำ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้กำกับการแสดงว่าต้องการสื่อความหมายแบบใด ตัวละครจะรำในฉากวิมานตอนร้องบทและเชิดฉิ่งช่วงต้นเท่านั้น หลังจากที่ตัวละครปิดวิมานแล้ว ก็ออกมารำหน้าม่านเพื่อจะได้เข้าฉากอื่นต่อไป ตัวอย่างการจัดฉากวิมานของนางเมขลาในการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติของกรมศิลปากร

ภาพที่ 45 ฉากวิมานรัตนา
การจัดฉากประกอบการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อเดือนตุลาคม พ.ศ. 2546
ที่มา : สำเนาภาพจากวีดีทัศน์การแสดงเบิกโรง ชุด วสันตนิยาย

---

[153] สัมภาษณ์ รัจนา พวงประยงค์, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 28 มกราคม 2552.

[154] สัมภาษณ์ ประเมษฐ์ บุณยะชัย, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 3 พฤศจิกายน 2551.

เมื่อกล่าวถึงวิมานรัตนา ที่ปรากฏในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย มีข้อสังเกตตำแหน่งที่ตั้งวิมานของนางเมขลาไว้ 2 ประการ คือ

1. วิมานรัตนาตั้งอยู่เหนือพื้นผิวมหาสมุทร โดยปรากฏในบทการแสดงชุด ตับมณีเมขลา ว่า *"สถิตที่ทิพย์พิมานมหรรณพ"* และในการแสดงชุดนารีศรีใสว่าด้วยพระสุทธเทวี มีบทที่กล่าวถึงนางเมขลาได้รับประกาศิตจากพระอินทร์ให้ไปรักษาสมุทรไท ดังนี้

"...ซึ่งเจ้าไม่ชอบอยู่สวรรค์ เราจะแบ่งปันหน้าที่ให้
จงไปอยู่รักษาสมุทรไท คอยโอบอุ้มคุ้มภัยในสาคร..."[155]

ประการหนึ่ง ผู้วิจัยเห็นว่าท่ารำตีบทตอนเมขลานั่งวิมาน มีท่ารำที่แสดงออกว่านางเมขลา อยู่ในวิมานที่ตั้งอยู่เหนือพื้นผิวมหาสมุทร ได้แก่ท่าตีบทตามบทร้องที่ว่า "เคยไปประชุมด้วยเทวัญ" โดยการชี้ขึ้นไปที่สูงดังภาพที่ 46 จึงตีความได้ว่า วิมานรัตนาตั้งอยู่บนพื้นผิวมหาสมุทร

ภาพที่ 46 ท่ารำตีบท "เหล่าเทวัญ"
แสดงถึงวิมานตั้งอยู่เหนือพื้นผิวมหาสมุทร
แสดงท่ารำโดยครูส่องชาติ ชื่นศิริ
ที่มา : ผู้วิจัย

[155] เสรี หวังในธรรม, บทประกอบการแสดงชุดนารีศรีใสว่าด้วยพระสมุทรเทวี (กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2535), หน้า 3.

2. วิมานรัตนาตั้งอยู่บนสวรรค์ ปรากฏในท่ารำโดยมีท่าตีบทตามบทร้องที่ว่า “เคยไปประชุมด้วยเทวัญ” โดยการชี้กวาดมือไปในระดับเดียวกัน ภาพที่ 47 จึงตีความได้ว่า วิมานรัตนาตั้งอยู่บนสวรรค์

ภาพที่ 47 ท่ารำตีบท “เหล่าเทวัญ”
แสดงถึงวิมานตั้งอยู่บนสวรรค์
ที่มา : ผู้วิจัย

6. **<u>การคัดเลือกผู้แสดง</u>**

ผู้แสดงในนาฏยศิลป์ไทยมีความสำคัญมาก เนื่องจากเป็นผู้ที่จะต้องมาสวมบทบาทของตัวละคร ซึ่งต้องตีบทให้แตก การคัดเลือกผู้แสดงได้เหมาะสมนั้นจึงเป็นความสำเร็จส่วนหนึ่งของการแสดงละคร ตรงกันข้ามหากคัดเลือกผู้แสดงที่ไม่เหมาะสม ก็ส่งผลให้การแสดงไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่คาดหมายไว้ ในการแสดงเบิกโรงเรื่องเมขลา-รามสูร จัดแสดงใน 2 รูปแบบ คือ การใช้ผู้ชายแสดงเป็นนางเมขลา และการใช้ผู้หญิงเป็นนางเมขลา ในลักษณะต่างๆ นี้ มีการคัดเลือกตัวละคร ดังนี้

<u>การคัดเลือกผู้แสดงนางเมขลาที่ใช้ผู้ชายแสดง</u>(นางโขน)

นางโขนในแง่ของนาฏยศิลป์ หมายถึงตัวละครผู้หญิงที่มีรูปร่างสวยงาม เป็นที่สะดุดตาของผู้ชม อันหมายถึงนางโขนที่เป็นเทพ ได้แก่ พระอุมา พระลักษมี นางเมขลา ส่วนนางโขนที่เป็นมนุษย์ ได้แก่ นางสีดา นางมณโฑ และนางโขนที่เป็นมนุษย์กึ่งสัตว์ ได้แก่ นางสุพรรณมัจฉา ฯลฯ นอกจากนี้นางโขนที่เป็นยักษ์ ได้แก่ นางเบญกาย นางตรีชฎานางสุวรรณกันยุมา เป็นต้น ในการคัดเลือกผู้แสดงชายให้รับบทเป็นนางโขน มีดังต่อไปนี้

ธนิต อยู่โพธิ์ มีกล่าวถึงการคัดเลือกนักเรียนชายให้เป็นโขน ตัวนาง ดังนี้

> "...พวกนาง เลือกจากผู้ที่มีรูปร่างคล้ายพระ ดังเช่น รูปหน้าสวย จมูกสัน ลำคอโปร่ง ระหง ไหล่ลาดพองาม ช่วงอกใหญ่ ลำตัวเรียว สะเอวเล็ก ตะโพกผาย ช่วงแขนและช่วงขาสมส่วน ใบหน้ารูปไข่ หน้าตาคมคาย ท่าทางสะโอดสะองแต่ไม่สู้พิถีพิถันนัก สิ่งสำคัญคือเลือกคนที่มีใบหน้างามและดูที่มีกิริยาท่าทางแช่มช้อยนิ่มนวลอย่างกิริยาหญิง..." [156]

ตัวอย่างนางโขน ที่ปรากฏชื่อนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6 มีดังนี้

วิไลยวงวาด - ครูนาง (ฉุน กานตะนัฏ) - ขุน
เจนภรตการ - ครูนาง (แปลก มงคลนัฏ) - ขุน
จิตรภรตการ - ครูนาง (แถม วิบุลยนัฏ) - ขุน
วาดพิศวง - ครูนาง (แถม ศิลปชีวิน) - ขุน[157]

ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ กล่าวถึงโขนสมัครเล่นในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่แสดงในงานเปิดโรงเรียนนายร้อยทหารบก เมื่อวันที่ 25 ธันวาคม พ.ศ.2452 แสดงตอนรามสูรชิงแก้วกับพิธีกุมภนิยา ในสูจิบัตรที่พิมพ์แจกผู้เข้าชมได้มีรายชื่อผู้แสดงครบถ้วน เช่น นายประเสริฐ แสดงเป็นนางเมขลา ย่อมเป็นเครื่องยืนยันได้ว่าคณะโขนสมัครเล่นใช้ผู้ชายแสดงเป็นตัวนางอย่างแน่นอน

นอกจากนี้ ยังกล่าวถึงหลักเกณฑ์การคัดเลือกผู้แสดงชายให้เป็นโขนตัวนาง ดังนี้

1. <u>รูปร่าง</u> ไม่สูงเกินไป ทรวดทรงองค์เอวเพรียวระหง แต่อาจท้วมเล็กน้อยก็ไม่ถึงกับเป็นข้อห้าม ลำแขนไม่ควรยาวเกินไปเพราะจะขัดกับเครื่องแต่งกายคือผ้าห่มนาง ทำให้ดูเก้งก้าง สิ่งที่ไม่ควรมองข้ามคือช่วงของสะโพกควรผายออกเล็กน้อย

2. <u>หน้าตา</u> ควรมีหน้าตาค่อนข้างสวย ได้แก่ ตาคม จมูกโด่ง ปากกระจับ วงหน้าเป็นรูปไข่ อาจค่อนข้างกลมหรือเหลี่ยมเล็กน้อยก็ไม่เป็นข้อตำหนิ มีข้อจำกัดบางประการ คือ ถ้าเป็นนางที่สวมมงกุฎกษัตรีย์ควรมีวงหน้าเป็นรูปไข่หรือกลม นางเอกโขนควรเลือกคนที่มีฝีมือรำงามมากกว่าคนที่มีใบหน้าสวย เพราะการดูนาฏศิลป์จึงควรมุ่งดูที่ศิลปะมากกว่าดูหน้าตาของผู้แสดง

3. <u>สีผิว</u> ไม่เป็นข้อจำกัดว่าจะต้องมีผิวขาวหรือคล้ำ ถ้าศิลปินผู้นั้นมีฝีมือและใบหน้าคมคายกว่าคนอื่นๆ ก็สามารถเลือกมาแสดงเป็นตัวสำคัญได้ เพราะเครื่องแต่งกายล้วนปิดบังส่วน

---

[156] ธนิต อยู่โพธิ์, <u>โขน</u>, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว, 2526), หน้า 111.

[157] คนเดียวกัน, <u>ตำนานโขนหลวงและนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6</u>(พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2495), หน้า50 .

ต่างๆ ของร่างกายมิดชิด จะเห็นสีผิวเฉพาะใบหน้า คอและลำแขนช่วงล่างเท่านั้น ซึ่งสามารถใช้แป้งทาหนาๆ ปิดบังได้ และนางเมขลามีเสื้อในนางแขนยาวปกปิดได้เป็นอย่างดี

4. <u>อุปนิสัยใจคอ</u> โดยพื้นฐานของมนุษย์บุคคลจะแสดงลักษณะนิสัยออกมาจากสีหน้าและท่าทาง การคัดเลือกนางโขนจึงควรดูอุปนิสัยให้ตรงกับบทบาทของตัวละครด้วย เช่น นางสีดาจะเป็นคนเรียบร้อย นางสำมนักขาแปลงจะเป็นคนกระตุ้งกระติ้ง นางเมขลาก็ต้องเป็นคนที่มีความคล่องตัวค่อนข้างสูง โดยภาพรวมแล้วมักจะเลือกผู้ชายที่มีนิสัยค่อนไปทางผู้หญิงอาจจะค่อนไปทางเรียบร้อย[158]

ดังนั้น ในการคัดเลือกนางเมขลาที่ใช้ผู้แสดงเป็นนางโขน จึงต้องคัดเลือกบุคคลที่มีรูปร่างหน้าตาค่อนข้างดี เพราะนางเมขลาเป็นนางฟ้าทีมีรูปร่างหน้าตางดงาม

ภาพที่ 48 ชรินทร์ พรหมรักษ์ ผู้ที่ได้รับคัดเลือกให้เป็นนางเมขลา (นางโขน)

ที่มา : สำเนาภาพจากชรินทร์ พรหมรักษ์

[158] สัมภาษณ์ ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, ครู คศ.3(ชำนาญการพิเศษ) คณบดีคณะศิลปนาฏดริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 11 กุมภาพันธ์ 2551.

<u>การคัดเลือกผู้แสดงนางเมขลาที่ใช้ผู้หญิงแสดง(นางละคร)</u>

การคัดเลือกตัวนางเป็นนางเมขลา ครูผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์ กล่าวไว้ ดังนี้

ครูส่องชาติ ชื่นศิริ กล่าวว่า “รูปร่างไม่อ้วน โปร่ง ต้องมีความรู้ดี รำสวย รำดี สวมบทบาทความรู้สึกที่อ่อนหวาน นิ่มนวล และหลอกล่อได้อย่างคล่องแคล่ว”[159]

ครูกรรณิการ์ วีโรทัย กล่าวว่า “ผู้ที่จะรับบทนางเมขลาต้องมีหน้าตาสวยสดงดงาม รูปร่างเพรียว คล่องแคล่ว ว่องไว ในขณะเดียวกันก็ต้องอ่อนช้อย”[160]

ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ กล่าวว่า “คุณแม่เฉลยเคยสอนให้จดจำไว้ เวลาจะถ่ายทอดท่ารำนั้นจะฝึกหัดให้ผู้เรียนเหมือนกันหมด ขึ้นอยู่กับว่าใครมีไหวพริบดี ก็จะได้ท่ารวดเร็ว เวลาจะเลือกนักแสดง ก็ต้องเลือกคนที่รำสวย รำดี และครูจะต้องทำการฝึกฝนเพิ่มเติมอย่างหนักเพื่อออกแสดงปรากฏต่อสายตาผู้ดูได้เป็นอย่างดีที่สุด[161]

ครูจินดารัตน์ จารุสาร กล่าวว่า “ผู้ที่จะรำเชิดฉิ่งนั้นจะต้องเป็นผู้ที่รำสวย รำงาม อ่อนช้อย นุ่มนวลและว่องไว เพราะรำเชิดฉิ่งได้จะต้องกระดกเสี้ยว มีการหมุนรอบตัว แสดงการเหาะไปในอากาศ เพราะจะนั้นผู้รำจะต้องมีความพร้อมทางร่างกาย คือ มีความแข็งแรง”[162]

ครูตวงฤดี ถาพรพาสี กล่าวว่า “ผู้ที่จะรำเชิดฉิ่งที่สามารถออกแสดงอวดฝีมือได้นั้น จะต้องมีความรู้พื้นฐานนาฏศิลป์เป็นอย่างดี เพราะในการรำเชิดฉิ่งนั้นจะต้องใช้ทักษะทั้งหมดที่เรียนมา กล่าวคือ ท่ารำจากเพลงช้า เพลงเร็ว เชิด-เสมอ ท่าแม่บท สิ่งสำคัญคือผู้รำต้องมีจังหวะในตัวเอง เพราะรำเชิดฉิ่งจะต้องรำไปตามจังหวะฉิ่งที่ตีไปเรื่อยๆ แต่ในการรำนั้นไม่ได้รำไปเรื่อยเปื่อย จะต้องรู้ว่าจะหมดท่า และเปลี่ยนท่าเมื่อใด”[163]

---

[159] สัมภาษณ์ ส่องชาติ ชื่นศิริ, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(ละครรำ) ประจำปี พ.ศ. 2535, 11 ธันวาคม 2552.

[160] สัมภาษณ์ กรรณิการ์ วีโรทัย, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(ละครนาง) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 19 ธันวาคม 2551.

[161] สัมภาษณ์ อัจฉรา สุภาไชยกิจ, ครู คศ.3(เชี่ยวชาญ) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม(ปัจจุบันผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย), 16 มิถุนายน 2550.

[162] สัมภาษณ์ จินดารัตน์ จารุสาร, นาฏศิลปิน ระดับ 8(วิชาการ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (ปัจจุบันข้าราชการบำนาญ), 22 มกราคม 2551.

[163] สัมภาษณ์ ตวงฤดี ถาพรพาสี, นาฏศิลปิน ระดับ 8(วิชาการ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 7 พฤศจิกายน 2551.

ดังนั้น พอสรุปได้ว่า ในผู้ที่จะรับบาทบาทนางเมขลา ควรมีคุณสมบัติดังต่อไปนี้

1. รูปร่างหน้าตา เนื่องจากนางเมขลาเป็นนางฟ้าที่มีความงดงามมากดังที่กล่าวมา ดังนั้น ผู้ที่จะรับบทบาทนางเมขลาต้องมีรูปร่างหน้าตา สรีระรูปร่างโปร่งเพรียว ผิวพรรณดี

2. บุคลิกและอุปนิสัย นางเมขลาเป็นนางฟ้าที่มีชอบเข้าสังคม ดังจะเห็นได้จากการร่วมร้องเล่นในที่ชุมนุมเหล่าเทวดานางฟ้า ชอบล้อเล่น มีความคล่องแคล่วว่องไว ดังนั้น การรับบทบาทนางเมขลาจึงจำป็นต้องคัดเลือกผู้แสดงที่มีอุปนิสัยใจคอให้ตรงกับบทบาทและลักษณะนิสัยเฉพาะของตัวละครคือ เป็นผู้ที่มีความร่าเริงแจ่มใส แต่ยังคงความเรียบร้อยอยู่ในที เพราะการแสดงออกถึงละครได้สมบทบาทนั้น ขึ้นอยู่กับบุคลิกและอุปนิสัยที่แท้จริงของผู้แสดงเป็นสำคัญ แต่ในที่นี้บทบาทการแสดงเป็นความสามารถเฉพาะตัว ศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญอาจสวมบทบาทตัวละครได้โดยไม่เกี่ยวกับลักษณะนิสัยของตนเอง

3. ฝีมือและความสามารถ ผู้ที่จะรับบทบาทนางเมขลาจะต้องได้รับการฝึกฝนท่ารำพื้นฐานมาเป็นอย่างดี เพราะในการรำเชิดฉิ่งนั้นจะต้องใช้ทักษะท่ารำตั้งแต่ขั้นพื้นฐานจนถึงขั้นสูง กล่าวคือ ต้องได้แม่ท่าจากท่ารำเพลงช้า เพลงเร็ว เชิด-เสมอ ท่าแม่บท และต้องมีการฝึกฝนลีลาในทักษะที่สูงขึ้น ได้แก่ การตีไหล่ การกล่อมไหล่ กล่อมหน้า ยัก เยื้อง ในขณะที่ร่างกายส่วนล่างมีการห่มเข่าไปพร้อมๆ กันอย่างกลมกลืน ซึ่งต้องใช้การฝึกฝนเป็นเวลานานจึงสามารถรำได้อย่างดงาม มีลีลาในการร่ายรำแบบละครใน ที่สำคัญเป็นผู้มีความแม่นยำในจังหวะ สามารถฟังทำนองและจังหวะเพลงได้เป็นอย่างดี

4. จิตพิสัย ผู้ที่จะรับบทบาทนางเมขลา ควรมีความขยันหมั่นเพียรพยายาม มีความรับผิดชอบ เสียสละ และมีความสามัคคีในการปฏิบัติงานร่วมกับบุคคลอื่น และที่สำคัญจะต้องมีความเคารพ เชื่อฟังปฏิบัติตามคำสั่งสอนและมีความกตัญญูต่อครูบาอาจารย์และดูแลสุขภาพร่างกายให้มีความพร้อม มีความแข็งแรง จึงจะประสบความสำเร็จในการแสดง

นาฏยศิลปินรุ่นครู ผู้ที่เคยได้รับบทบาทนางเมขลาได้แก่ หม่อมครูต่วน(ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก คู่กับคุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์[164] ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี คู่กับคุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์[165] ครูเจริญจิต ภัทรเสวี ละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์[166] ส่วนนาฏยศิลปินตัวนางของ

---

[164] รจนา สุนทรานนท์. “นามานุกรมนาฏยศิลปิน: การสืบทอดนาฏศิลป์สู่กรมศิลปากร,”(วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิยาลัย, 2547), หน้า 47.

[165] เรื่องเดียวกัน, หน้า 72.

[166] กรมศิลปากร. อาลัยเจริญจิต,จัดพิมพ์ในงานพระราชทานเพลงศพ นางเจริญจิต ภัทรเสวี (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2521), หน้า(4).

กรมศิลปากร ผู้ได้รับคัดเลือกให้ได้รับบทบาทนางเมขลา อาทิ ครูจำเรียง พุธประดับ ครูส่องชาติ ชื่นศิริ ครูสถาพร สนทอง ครูนพรัตน์ หวังในธรรม ครูรัจนา พวงประยงค์ ครูบุนนาค ทรรทรานนท์ ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ ครูจินดารัตน์ จารุสาร เป็นต้น*

ภาพที่ 49 ครูจำเรียง พุธประดับ
ที่มา : สำเนาภาพจากครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ

ภาพที่ 50 ครูส่องชาติ ชื่นศิริ
ที่มา : นิตยสารพลอยแกมเพชร, หน้า 217.

ภาพที่ 51 ครูรัจนา พวงประยงค์
ที่มา : สำเนาภาพจากครูรัจนา พวงประยงค์

ภาพที่ 52 ครูบุนนาค ทรรทรานนท์
ที่มา : สำเนาภาพจากวีดีทัศน์การแสดง

* นาฏยศิลปินผู้รับบทบทนางเมขลาในกรมศิลปากรรุ่นหลังมีอีกหลายท่าน (ปรากฏในแผนภูมิที่ 3-6 ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา หน้า 46-52)

ภาพที่ 53 ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ
ที่มา : สำเนาภาพจากครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ

ภาพที่ 54 ครูจินดารัตน์ จารุสาร
ที่มา : สำเนาภาพจากครูจินดารัตน์ จารุสาร

สรุป

เชิดฉิ่ง เป็นเพลงหน้าพาทย์สำหรับประกอบกิริยาของตัวละครในการแสดงโขน ละคร ซึ่งใช้ในเหตุการณ์ต่างๆ ตามบทบาทของตัวละคร กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งมีรูปแบบการรำบทและการรำเพลง กล่าวคือ การแสดงท่ารำไปตามบทร้อง และการแสดงกระบวนท่ารำไปตามเพลงหน้าพาทย์ ทั้งนี้ในการรำเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งนั้นเป็นช่วงเวลาหนึ่งที่ตัวละครได้ออกลีลาท่ารำอย่างกรีดกรายเพื่อเป็นการอวดฝีมือของผู้แสดง ตามบทบาทของตัวละครประกอบเหตุการณ์ต่างๆ นอกจากนี้เพลงเชิดฉิ่งมีบทบาทสำคัญ คือ 1)บรรเลงประกอบพิธีกรรม ได้แก่ เป็นเพลงหน้าพาทย์ในพิธีไหว้ครู การบรรเลงประกอบการเทศน์มหาชาติ และการขับกล่อม ซึ่งเพลงเชิดฉิ่งที่บรรเลงในพิธีกรรมต่างๆ นี้ล้วนแสดงการเดินทางซึ่งเป็นลักษณะของการประกอบกิริยาสมมติทั้งสิ้น 2)บรรเลงประกอบการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย ประกอบการแสดงกิริยาของตัวละครในเหตุการณ์ต่างๆ อันได้แก่ การเดินทาง การติดตามไล่จับ การค้นหา การใช้อาวุธ การลักลอบทำการ การวาดรูป การเลือกคู่ การฆ่าตัวตาย การพิสูจน์ความจริง กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งที่ปรากฏในเหตุการณ์การเดินทางของนางเทพ หรือตัวนางที่มีอิทธิฤทธิ์สามารถเหาะเหินเดินอากาศได้ จะมีลักษณะท่ารำที่แสดงการล่องลอยไปในอากาศ

การรำเชิดฉิ่งยังมีนัยสำคัญอีกประการหนึ่ง คือการฝึกหัดผู้เรียนและเพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง กล่าวคือ ในการแสดงนั้นจะเน้นความสามารถของผู้แสดงเป็นหลัก เพราะผู้ที่สามารถรำเชิดฉิ่งได้นั้นจะต้องมีพื้นฐานการรำและต้องผ่านกระบวนการฝึกฝนมาเป็นอย่างดี จึงสามารถออกแสดงเพื่ออวดฝีมือในกระบวนท่ารำซึ่งเป็นศิลปะชั้นสูง ทั้งนี้ การรำเชิดฉิ่งของตัวนางที่ปรากฏในการแสดงของกรมศิลปากร 4 สาย ไดแก่ สายละครเจ้าพระยาเทเวศร์ โดยหม่อมครูต่วน

(ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก สายละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ โดยครูเจริญจิต ภัทรเสวี สายละครวังสวนกุหลาบ โดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และครูเฉลย ศุขะวณิชสาย และละครกรมมหรสพ โดยครูจำเรียง พุธประดับ

รำเชิดฉิ่งเมขลาที่ปรากฏในการแสดงของกรมศิลปากรเป็นการรำเชิดฉิ่งในการเดินทางของนางเมขลา 2 ตอน คือ การเดินทางตอนรับมอบหมายให้ไปทำหน้าที่รักษาสมุทรไท กับการเดินทางออกจากวิมานไปที่ชุมนุม ทั้งนี้การจัดการแสดงต้องอาศัยองค์ประกอบสำคัญ ดังต่อไปนี้

1. บทละคร เป็นส่วนสำคัญที่จะบอกเรื่องราวว่าตัวละครจะทำอะไรต่อไป การรำเชิดฉิ่งเมขลา มี 2 ช่วง คือ ช่วงแรกเป็นการรำบนวิมาน โดยการรำตีบทตามบทร้อง ต่อด้วยการรำเชิดฉิ่ง

2. ดนตรีประกอบการแสดง ใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ โดยมีเครื่องกำกับจังหวะ คือ ฉิ่ง ในการแสดงผู้รำต้องรำตามเสียงของฉิ่ง การบรรเลงเพลงเชิดฉิ่ง โดยเริ่มบรรเลงตั้งแต่ตัวที่ 1 เรียงตัวไปจนจบกระบวนท่ารำ เมื่อต้องการสร้างจุดสนใจในการแสดง สามารถเพิ่มเสียงกลองซึ่งเรียกว่า“ตื่นกลอง” เข้าไปได้ หรือการเพิ่มลดความหนัก-เบาของเสียงฉิ่ง เมื่อต้องการสร้างภาวะให้ตัวละครรู้สึกตื่นเต้นในการลักลอบทำการต่างๆ เป็นต้น

3. เครื่องแต่งกาย นางเมขลาแต่งกายยืนเครื่อง สวมมงกุฎนาง โดยนุ่มห่มสีน้ำเงินทั้งตัว กล่าวคือ ผ้านุ่งใช้ผ้าสีน้ำเงิน เสื้อในนางแขนยาวสีน้ำเงิน ผ้าห่มนางสีน้ำเงินเพื่อแทนสีผิวของตัวละคร ตามหลักแล้วต้องปักลายแก้วชิงดวง

4. อุปกรณ์ประกอบการแสดงรำเชิดฉิ่งเมขลา คือ ดวงแก้ว เป็นของวิเศษประจำกายนางเมขลา ผู้แสดงต้องใช้มือขวาถือดวงแก้วประกอบการรำ

5. ฉาก ในการรำเชิดฉิ่งเมขลา เป็นการแสดงเริ่มตั้งแต่การนั่งวิมาน ในการแสดงที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณใช้เตียงแดงวางกลางเวทีสมมติเป็นวิมานของนางเมขลา ปัจจุบันมีจัดฉากวิมานประกอบการแสดง

6. การคัดเลือกผู้แสดงให้มีความเหมาะสมกับบทบาทของตัวละครนางเมขลานั้นผู้แสดงควรมีคุณลักษณะ คือ มีบุคลิกภาพ สรีระ รูปร่าง หน้าตา ผิวพรรณดี เป็นผู้ที่มีความเฉลียวฉลาด คล่องแคล่วว่องไว ร่าเริงแจ่มใส ในด้านความรู้ ความสามารถ ต้องเป็นผู้ที่รู้จักบทบาทและลักษณะนิสัยเฉพาะของตัวละคร และประการสำคัญคือต้องมีความสามารถในการร่ายรำในระดับพื้นฐาน และร่ายรำได้อย่างงดงาม มีความแม่นยำในจังหวะและทำนองเพลง โดยเฉพาะจังหวะฉิ่ง จึงจะสามารถรำเชิดฉิ่งเพื่ออวดฝีมือในการแสดงโขนละครได้เป็นอย่างดี

จะเห็นได้ว่าการศึกษาถึงความหมาย ลักษณะ ความเป็นมาและองค์ประกอบในการรำเชิดฉิ่งนั้นมีประโยชน์อย่างยิ่งในการจัดการแสดงให้เกิดความสมบูรณ์ครบถ้วนมากที่สุด

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาการรำเชิดฉิ่งเมขลา ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพเพื่อมุ่งเน้นให้เห็นความสำคัญเพลงเชิดฉิ่ง การนำไปใช้ องค์ประกอบการแสดง ตลอดจนวิเคราะห์รูปแบบกระบวนท่ารำหลักการและกลวิธีในการรำเชิดฉิ่งของตัวนาง โดยมุ่งเน้นการรำเชิดฉิ่งเมขลาที่ปรากฏแสดงในกรมศิลปากร ตั้งแต่ปี พ.ศ 1478 -2551 เป็นหลักในการวิเคราะห์ ทั้งนี้ได้ทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร คำบอกเล่า บุคคล สื่อนวัตกรรม งานศิลปะ โดยวิธีการค้นคว้าข้อมูลเอกสาร การสัมภาษณ์ การสนทนา การสังเกตการณ์ รวมทั้งการฝึกปฏิบัติด้วยตนเองซึ่งมีขั้นตอนกระบวนการดำเนินการวิจัย ดังนี้

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

3.2 การตรวจสอบข้อมูล

3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

3.4 แผนการดำเนินการวิจัย

3.5 แหล่งข้อมูล

โดยมีรายละเอียดการดำเนินการ ดังต่อไปนี้

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

การศึกษาความเป็นมาและองค์ประกอบการแสดง กระบวนท่ารำ หลักการและกลวิธีการรำเชิดฉิ่งของตัวนาง ซึ่งมีข้อมูลปรากฏในรูปแบบของเอกสาร คำบอกเล่า บุคคล สื่อนวัตกรรม และงานศิลปะ ผู้วิจัยเก็บรวมรวมข้อมูลดังกล่าว โดยใช้วิธีการต่อไปนี้

1. **<u>การอ้างอิงเอกสาร</u>**

การสืบค้นข้อมูลที่ปรากฏในรูปลักษณะของการเขียน การพิมพ์ด้วยวิทยาการและเทคโนโลยีสมัยใหม่ ซึ่งเน้นการเก็บข้อมูลที่เป็นเอกสารด้านนาฏยศิลป์ต่างๆ ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับการรำเชิดฉิ่งของตัวนาง โดยรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทั้งที่เป็นเอกสารชั้นต้นและชั้นรอง ได้แก่ ตำราทางวิชาการ ผลการวิจัย วิทยานิพนธ์ และเอกสารอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

เอกสารชั้นต้น (Primary Sources) เป็นเอกสารที่ไม่ได้มีการตีพิมพ์เผยแพร่ ได้แก่ เอกสารจากกองจดหมายเหตุ ในเรื่องต่างๆ ดังนี้

1. เรื่องรายงานการประชุมคณะกรรมการที่ปรึกษาโครงการในวิชานาฏดุริยางค์ของกรมศิลปากร เอกสารกระทรวงศึกษาธิการ ที่ศธ.0701.31/12 ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการจัดตั้งโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์
2. เรื่องการจัดการศึกษาในโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ กรมศิลปากร พ.ศ. 2488 เอกสารกระทรวงศึกษาธิการ ที่ ศธ.0701.31/12 ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ที่บรรจุในหลักสูตรการเรียนการสอนของโรงเรียนศิลปากร
3. พระราชนิพนธ์ โคลงแถลงระบำแบบหลวง เรื่องศุภลักษณ์วาดรูป ต้นฉบับฝีลายพระหัตถ์ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการบรรจุเพลงเชิดฉิ่งของนางศุภลักษณ์ ตอนเดินทางไปวาดรูป
4. พระราชนิพนธ์ บทเบิกโรงเรื่องรามสูรชิงแก้ว ต้นฉบับฝีลายพระหัตถ์ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ให้ข้อมูลเกี่ยวกับตัวละครของโขนสมัครเล่น และการบรรจุเพลงเชิดฉิ่งของนางเมขลาตอนเดินทางออกจากวิมานและตอนรามสูรไล่จับ

เอกสารชั้นรอง (Secondary Source) คือเอกสารที่มีการตีพิมพ์เพื่อเผยแพร่ในรูปของหนังสือ อันได้แก่ วรรณกรรมการละคร ตำราทางวิชาการ ผลการวิจัยและวิทยานิพนธ์ ดังนี้

วรรณกรรมการละคร ได้แก่ บทละครที่ปรากฏการบรรจุเพลงเชิดฉิ่งในบทบาทของตัวละครนาง ที่มีการตีพิมพ์เผยแพร่และเป็นต้นฉบับให้กรมศิลปากรนำมาปรับใช้แสดง ได้แก่

1. บทละครเรื่องมโนห์รา บทละครครั้งกรุงเก่า
2. บทละครเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช
3. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช
4. บทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย
5. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย
6. บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย
7. บทละครนอกเรื่องไกรทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย
8. บทละครนอกเรื่องคาวี พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย
9. บทละครนอกเรื่องมณีพิไชย(ตอนต้น) พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์ (ตอนปลาย)พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

10. บทเบิกโรงเรื่องไพจิตราสูร พระราชนิพนธ์กรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ
11. บทละครเรื่องขุนช้างขุนแผน พระนิพนธ์ในกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ
12. บทละครเรื่องพระลอนรลักษณ์ พระนิพนธ์ในกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพ
13. บทละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า พระนิพนธ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์
14. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว
15. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว
16. บทละครดึกดำบรรพ์เรื่องคาวี พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์
17. บทละครดึกดำบรรพ์เรื่องสังข์ศิลป์ชัย พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์
18. บทละครดึกดำบรรพ์เรื่องสังข์ทอง พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์
19. บทละครนอกเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์
20. บทมโหรีเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์
21. บทละครพันทางเรื่องพระลอ พระนิพนธ์ในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์
22. บทละครเรื่องพระลอนรลักษณ์ สำนวนเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์
23. บทละครนอกเรื่องพระสมุทร พระนิพนธ์ในกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ
24. บทละครดึกดำบรรพ์เรื่องท้าวแสนปม พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว
25. บทละครรำเรื่องพระเกียรติรถ พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว
26. บทละครเสภาเรื่องสามัคคีเสวก พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว
27. บทละครรำเรื่องศกุนตลา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว
28. บทละครดึกดำบรรพ์เรื่องสองกรวรวิก พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย

29. บทละครเรื่องปันหยีสามิรัง ของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคล
30. บทละครเรื่องรุ่งฟ้าดอยสิงห์ ของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตรมงคล

ตำราทางวิชาการ เป็นหนังสือที่มีนักวิชาการได้เขียนไว้เป็นตำราเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่ ได้แก่

1. ดุริยสาส์นของนายมนตรี ตราโมท ให้ข้อมูลเกี่ยวกับหน้าพาทย์เชิดฉิ่งและความสำคัญของการตีฉิ่ง
2. สารานุกรมเพลงไทย โดย ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้รวบรวมและลำดับความสำคัญของเพลงไทย ให้ข้อมูลเกี่ยวกับความหมายและลักษณะของเพลงหน้าพาทย์ในหมวดหมู่ของเพลงเชิด และให้ความหมายของเพลงเชิดฉิ่ง
3. ดนตรีและนาฏศิลป์ไทย โดยประดิษฐ์ อินทนิล ให้ข้อมูลเกี่ยวกับความหมายและลักษณะของเพลงเชิดฉิ่ง
4. ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย โดยอุทิศ นาคสวัสดิ์ ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงเชิดฉิ่ง และเพลงหน้าพาทย์ประเภทที่เกี่ยวกับท่าทีสำคัญของตัวละคร
5. นาฏศิลป์ไทยเฉลิมพระเกียรติ เรื่อง“การบรรยายประกอบการสาธิตออกตัวเรื่องมาตรฐานนาฏศิลป์ไทย” โดย หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการรำหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง
6. ตำนานละครอิเหนา โดย สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องที่ว่าด้วยปี่พาทย์สำหรับเล่นละคร การฝึกหัดละคร เพลงเชิดฉิ่งในพิธีไหว้ครูและครอบโขนละคร เพลงของละครชาตรี วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละคร เป็นต้น
7. ความพยายามอันล้มเหลวในการนำนาฏศิลป์ไปสหรัฐอเมริกา โดยธนิต อยู่โพธิ์ มีข้อความเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงเครื่องแต่งกายละครไทย
8. โขน ของธนิต อยู่โพธิ์ มีข้อมูลเกี่ยวกับการรำหน้าพาทย์และการฝึกหัดนาฏยศิลป์โขนตัวนาง โดยกล่าวถึงการคัดเลือกนักเรียนชายให้เป็นโขน
9. ตำนานโขนหลวง และนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6 โดยธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวถึงการฝึกหัดโขนในราชสำนักซึ่งมีส่วนอย่างสำคัญในการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงด้านนี้สืบทอดต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน จนถึงการแสดงโขนของกรมศิลปากร และกล่าวถึงนางโขนดังปรากฏชื่อนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6

10. ศิลปละคอนรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย โดยธนิต อยู่โพธิ์ มีข้อมูลเกี่ยวกับละครรำในสมัยต่างๆ การฝึกหัดละครหลวงในรัชกาลที่ 7 ของอาคมสายาคม วิธีการเลือกตัวนางและเพลงไหว้ครูโขนและละคอน(สำหรับการรำ) ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 จนถึงปัจจุบัน
11. เกร็ดความรู้เรื่องดนตรีไทย เรื่อง “ปี่พาทย์ประกอบเทศน์มหาชาติ” โดยธนิต อยู่โพธิ์ ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงปี่พาทย์ประจำกัณฑ์
12. ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง เรื่อง“ดนตรีไทย” โดยมนตรี ตราโมท กล่าวถึงการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการเทศน์มหาชาติ
13. ดนตรีในพระธรรมวินัย เรื่อง“ดนตรีในพระธรรมวินัย” โดย มนตรี ตราโมท กล่าวถึงลำดับเพลงในงานมงคลที่มีการฉันเช้า
14. นารายณ์สิบปาง โดยประพันธ์ สุคนธชาติ ในฉบับโรงพิมพ์หลวง กล่าวถึงการกำเนิดนางเมขลา
15. เทพนิยายสงเคราะห์ เรื่อง เมขลา-รามสูร โดยเสถียรโกเศศและนาคะประทีป ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องราวของนางเมขลา
16. ละครวังสวนกุหลาบ โดย ประเมษฐ์ บุณยะชัย กล่าวถึงการฝึกหัดละครหลวง
17. สมญาภิธานรามเกียรติ์ โดย รามเกียรติ์ กล่าวถึงสีกายของนางมณีเมขลา

งานวิจัย/วิทยานิพนธ์ เป็นรูปเล่มการรายงานผลการศึกษาวิจัยที่มีการเผยแพร่ ได้แก่

1. ละครในของหลวงในรัชกาลที่ 2 โดยอารดา สุมิตร วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีเนื้อหาเกี่ยวกับลักษณะการแสดงละครในสมัยรัชกาลที่ 2 กล่าวถึงการแสดงละครแบบโบราณ
2. การรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน โดยธีรเดช กลิ่นจันทร์ วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยศึกษาแนวทาง วิธีการวิเคราะห์และหลักการเขียนวิทยานิพนธ์ ได้แก่ วิธีการแบ่งเนื้อหา วิธีการเขียนความนำ วิธีการเขียนบทสรุป เป็นต้น
3. เชิดฉิ่ง: การรำชุดมาตรฐานตัวพระในละครใน โดย ปิยะวดี มากพา วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวถึงความเป็นมาของการรำเชิดฉิ่ง และการรำเชิดฉิ่งของตัวพระ ซึ่งมีข้อมูลและแนวทางในการศึกษาการรำเชิดฉิ่งของตัวนาง
4. นามานุกรมนาฏยศิลปิน: การศึกษาการสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร โดย รจนา สุนทรานนท์ วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ให้ข้อมูลเกี่ยวกับการสืบทอดนาฏยศิลป์ราชสำนักมาสู่กรมศิลปากร โดยนำแผนภูมิการสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากรมาปรับใช้กับการสืบทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา และศึกษาประวัติครูนางที่สำคัญต่อการรำเชิดฉิ่งของตัวนางในกรมศิลปากร

5. ดรสาแบหลา โดย นฤมล ณ นคร วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อศึกษาข้อมูลท่ารำเชิดฉิ่งในการแสดงชุดดรสาแบหลา ในรูปแบบของครูนพรัตน์ หวังในธรรมและครูผุสดี หลิมสกุล อีกทั้งศึกษาแนวทางการเขียนวิทยานิพนธ์
6. บทบาทและลีลาการแสดงของนางดรสา โดย ผุสดี ศรีสำราญ วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต คณะดุริยางค์และนาฏศิลป์ สถาบันเทคโนโลยีและอาชีวะศึกษา เพื่อศึกษากระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของนางดรสาในชุดดรสาแบหลา ตามรูปแบบของครูผุสดี หลิมสกุล
7. ทะเบียนข้อมูล: วิพิธทัศนา ชุด ระบำ รำ ฟ้อน เล่ม 1,2 และ 3 โดย กรมศิลปากร เป็นการศึกษาวิจัยในการศึกษาข้อมูลวิชาการด้านประวัติที่มา เครื่องแต่งกาย บทร้องและทำนองเพลง ซึ่งมีเนื้อหาภาพเกี่ยวกับการแสดงที่ปรากฏเพลงเชิดฉิ่ง ได้แก่ รำคู่รจนาเสี่ยงพวงมาลัย พระลอตามไก่ หย้าหรันตามนกยูง รำเมขลา-รามสูร เป็นต้น
8. วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ครูเฉลย ศุขะวณิช โดย ไพโรจน์ ทองคำสุก มีข้อมูลเกี่ยวกับประวัติครู การรับถ่ายทอดการรำเชิดฉิ่ง และการฝึกหัดนาฏศิลป์ของละครวังสวนกุหลาบ
9. ครูจำเรียง พุธประดับ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแบบโบราณ โดย ไพโรจน์ ทองคำสุก มีข้อมูลเกี่ยวกับประวัติครู การรับถ่ายทอดการรำเชิดฉิ่งฉบับต่างๆ และการฝึกหัดละครหลวงในรัชกาลที่ 7
10. เครื่องแต่งกายละครและการพัฒนา: การแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร โดยกรมศิลปากร กล่าวถึงความเป็นมาของเครื่องแต่งกายละครไทย ตั้งแต่สมัยอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ วิวัฒนาการและการพัฒนาเครื่องแต่งกายของกรมศิลปากร และรูปแบบการแต่งกายยืนเครื่องละครในที่เป็นแบบฉบับของกรมศิลปากร
11. การศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครรำ โดยกรมศิลปากร กล่าวถึงหลักการใช้สีสำหรับเครื่องแต่งกายโขน ละคร

เอกสาร/คู่มือ

1. คู่มือประกอบการสอนวิชานาฏศิลป์ไทย ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น โดยหมวดวิชาละคร ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป ให้ข้อมูลเกี่ยวกับหลักการฝึกหัดรำเบื้องต้น แม่ท่าในเพลงช้า-เพลงเร็ว นาฏยศัพท์ที่ใช้ในการรำ
2. คู่มือประกอบการสอนวิชานาฏศิลป์ไทย ระดับนาฏศิลป์ชั้นกลาง โดยหมวดวิชาละคร ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป ให้ข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยศัพท์ที่ใช้ในการรำ และการเรียกชื่อท่าในกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งตัวนางในชุด ระบำเชิดฉิ่ง-เชิดจีน และรำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์
3. คู่มือประกอบการรายวิชานาฏศิลป์ละคร ชั้นสูงปีที่ 2 นท.1206 เรื่องการแสดงเป็นชุดเป็นตอน ชุดเมขลา-รามสูร โดยอัจฉรา สุภาไชยกิจ มีข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องราวของนางเมขลา และกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา
4. รำเดี่ยวมาตรฐานตัวนาง โดย ผุสดี หลิมสกุล เป็นหนังสือที่ถ่ายทอดการรำเดี่ยวแบบมาตรฐานของตัวนางในลักษณะของการรำลงสรงทรงเครื่อง รำแต่งตัวและรำฉุยฉายในการแสดงโขน ละคร ทั้งนี้ได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับคำอธิบายเกี่ยวกับตัวนาง

สูจิบัตรและบทประกอบการแสดง ของกรมศิลปากร ได้แก่

1. สูจิบัติการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ตอนประสันตาต่อนก กล่าวถึงเรื่องการแบ่งตอนจัดฉากในการแสดงละครรำของไทย
2. สูจิบัตรการแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนา มีเนื้อหาเรื่อง “ดูนาฏศิลป์” โดย เสถียร โกเศศ กล่าวถึงการจัดฉากละครโบราณ
3. สูจิบัติการแสดงละครในเรื่องอุณรุท ให้ข้อมูลบทละครที่บรรจุเพลงเชิดฉิ่ง และภาพประกอบการแสดงในเพลงเชิดฉิ่ง
4. สูจิบัติการแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง ให้ข้อมูลบทละครที่บรรจุเพลงเชิดฉิ่ง และภาพประกอบการแสดงในเพลงเชิดฉิ่ง
5. สูจิบัติการแสดงละครนอกเรื่องพระอภัยมณี ให้ข้อมูลบทละครที่บรรจุเพลงเชิดฉิ่ง และภาพประกอบการแสดงในเพลงเชิดฉิ่ง
6. สูจิบัติการแสดงละครเสภาเรื่องกากี ให้ข้อมูลบทละครที่บรรจุเพลงเชิดฉิ่ง และภาพประกอบการแสดงในเพลงเชิดฉิ่ง
7. บทประกอบการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสีดาผูกศอ ตอนสีดาลุยไฟ และตอนนางลอย ให้ข้อมูลบทละครที่บรรจุเพลงเชิดฉิ่ง

8. <u>บทประกอบการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร</u> ให้ข้อมูลบทละครในการแสดงครั้งต่างๆ ที่บรรจุบทร้องและเพลงเชิดฉิ่งตอนนางเมขลานั่งวิมาน

2. **<u>การสัมภาษณ์/การสนทนา</u>**

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลการสัมภาษณ์ด้วยวิธีบันทึกลงเครื่องบันทึกเสียงและจดบันทึกโดยการสัมภาษณ์และสนทนากลุ่มบุคคลผู้มีความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์และดนตรีไทย เพื่อทราบประวัติความเป็นมาในการรำเชิดฉิ่งของตัวนาง รวมทั้งองค์ประกอบ หลักการแสดงรำเชิดฉิ่งของตัวนาง โดยแบ่งกลุ่มบุคคลในการสัมภาษณ์ และคำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์ ดังนี้

กลุ่มบุคคลในการสัมภาษณ์

<u>กลุ่มศิลปินแห่งชาติ</u> บุคคลที่มีความรู้และประสบการณ์เกี่ยวกับดนตรี นาฏยศิลป์เป็นที่ได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติในสาขาศิลปะการแสดง ได้แก่

1. สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์-ละครรำ) ประจำปี พศ. 2533
2. ส่องชาติ ชื่นศิริ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(ละครรำ) ประจำปี พ.ศ. 2535
3. จิรัส อาจณรงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(ดนตรีไทย) ประจำปี พ.ศ 2545
4. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(นาฏศิลป์) ประจำปี พ.ศ. 2548
5. ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(โขน) ประจำปี พ.ศ.2551

<u>กลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏยศิลป์ไทย</u> บุคลผู้มีประสบการณ์ในการรำและถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่ง ในสถาบันการศึกษาและหน่วยงานต่างๆ ดังนี้

1. นิตยา จามรมาน ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย (ละครพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้มีประสบการณ์เชี่ยวชาญในการสอนนาฏศิลป์ไทย ความรู้เกี่ยวกับนาฏยศัพท์ และเครื่องแต่งกายโขน ละคร
2. นพรัตน์ หวังในธรรม ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้มีประสบการณ์ในสอนและการแสดงรำเชิดฉิ่งของตัวนางเมขลา นางสีดา นางดรสา นางศุภลักษณ์ นางดาว
3. เรณู จีนเจริญ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย(ละครนาง) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้มีประสบการณ์ในการสอนและการแสดงในบทบาทของตัวนาง

4. สถาพร สนทอง ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทย(ละครนาง) ผู้มีประสบการณ์ในการสอนและการแสดงในบทบาทของตัวนาง
5. รัจนา พวงประยงค์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย(ละครนาง) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้มีประสบการณ์ในการแสดงรำเชิดฉิ่งนางเมขลา นางเบญกาย
6. บุนนาค ทรรทรานนท์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ไทย(ละครนาง) ผู้มีประสบการณ์ในการสอนและการแสดงรำเชิดฉิ่งนางเมขลา นางสีดาผูกศอ นางดรสา เป็นต้น
7. จินดารัตน์ จารุสาร นาฏศิลปิน ระดับ 8(วิชาการ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ปัจจุบันข้าราชการบำนาญ เป็นศิลปินผู้มีประสบการณ์แสดงและการถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา สีดาลุยไฟ สีดาผูกศอ เบญกาย และนางดาว
8. รัตติยะ วิกสิตพงศ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(ละครพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้มีประสบการณ์การแสดงและการสอนนาฏศิลป์ไทย ถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งพระสมุทรและนางบุษมาลีชมดาว
9. รติวรรณ กัลยาณมิตร ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(ละครพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้มีประสบการณ์การแสดงและการสอนนาฏศิลป์ไทย ถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งพระสมุทรและนางบุษมาลีชมดาว ศุภลักษณ์อุ้มสม
10. สุรีย์ อัฏฏะวัชระ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(ละครนาง)สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้มีประสบการณ์การสอนนาฏศิลป์ไทย
11. กรรณิการ์ วีโรทัย ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(ละครนาง) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้มีประสบการณ์การแสดงและการสอนนาฏศิลป์ไทย
12. เวณิกา บุนนาค ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(ละครพระ) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มีประสบการณ์การแสดงและการสอนนาฏศิลป์ไทย
13. อัจฉรา สุภาไชยกิจ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(ละครนาง) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้มีประสบการณ์ในการสอนนาฏศิลป์ไทย และประสบการณ์การแสดงรำเชิดฉิ่งของตัวนาง เช่น นางศุภลักษณ์ นางเมขลา
14. ประเมษฐ์ บุณยะชัย ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย(โขนยักษ์) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้มีความรู้เกี่ยวกับจารีตและองค์ประกอบต่างๆ ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย
15. นัฐพงศ์ โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย(ปี่พาทย์) คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้มีประสบการณ์การแสดงและการสอนดนตรีไทย

16. ทัศนีย์ ขุนทอง ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้มีประสบการณ์การแสดงและการสอนคีตศิลป์ไทย

<u>กลุ่มนักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิ</u> ผู้มีความรู้ทางด้านวิชาการทางด้านนาฏศิลป์ไทย

1. ฉันทนา เอี่ยมสกุล ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ สาขาวิชาการละคร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ผู้รับบทบาทนางเบญกาย นางศุภลักษณ์
2. ชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรี ระดับ 9(วิชาการ) หัวกลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้รับบทบาทนางโขน
3. พัชรา บัวทอง นาฏศิลปินปิน ระดับ 9(วิชาการ) หัวหน้ากลุ่มการจัดการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้มีประสบการณ์แสดงบทบาทของตัวพระและนาง
4. วันทนีย์ ม่วงบุญ นักวิชาการละครและดนตรี ระดับ 9(วิชาการ) หัวหน้าฝ่ายวิชาการการแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้มีประสบการณ์แสดงและการสอนในบทบาทของตัวพระและนาง
5. ไพโรจน์ ทองคำสุก นักวิชาการละครและดนตรี ระดับ 8(วิชาการ) กลุ่มวิจัยและพัฒนางานแสดง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ให้ความรู้เกี่ยวกับหลักการสืบค้นข้อมูล วิธีการเขียนวิทายานิพนธ์และข้อมูลภาพประกอบรายงานวิทยานิพนธ์
6. อรพินธุ์ อิศรางกูร ณ อยุธยา นาฏศิลปิน ระดับ 8(วิชาการ)หัวหน้าฝ่ายพัตราภรณ์และเครื่องโรง สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายอุปกรณ์ในการรำเชิดฉิ่ง

<u>กลุ่มผู้ปฏิบัติการสอน</u> ผู้มีประสบการณ์การสอนนาฏศิลป์ไม่ต่ำกว่า 20ปี

1. คมคาย กลิ่นภักดี ครู คศ.3(ชำนาญการพิเศษ) นาฏศิลป์ไทย(ละครนาง) หัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครูชำนาญการสอนและผู้มีประสบการณ์แสดง การถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งนางเมขลา นางศุภลักษณ์ นางเบญกาย และนางสีดา
2. จินตนา สายทองคำ ครู คศ.3(ชำนาญการพิเศษ) นาฏศิลป์ไทย(ละครนาง) รองคณบดีฝ่ายวิชาการและศิลปวัฒนธรรม คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ให้ความรู้เกี่ยวกับหลักการเขียนงานวิจัย

3. พัชรวรรณ ทับเกตุ ครู คศ.3(ชำนาญการพิเศษ) นาฏศิลป์ไทย(ละครนาง) หัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ให้ความรู้เกี่ยวกับหลักการเขียนงานวิจัย
4. นฤมล ณ นคร ครู คศ. 2(ชำนาญการ) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้แสดงรำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ และดรสาแบหลา
5. ฤดีชนก คชเสนี ครูคศ.2(ชำนาญการ) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้แสดงรำเชิดฉิ่งเบญกาย เชิดฉิ่งเมขลา
6. สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา ครู คศ.3(ชำนาญการพิเศษ) ดุริยางค์ศิลป์(เครื่องหนัง) รองคณบดีฝ่ายศิลปวัฒนธรรม คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงเชิดฉิ่ง
7. ดุษฎี มีป้อมครู คศ.3(ชำนาญการพิเศษ) ดุริยางค์ศิลป์(ระนาดเอก-ทุ้ม) หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงเชิดฉิ่ง
8. สมบูรณ์ บุญวงษ์ ครู คศ.3 (ชำนาญการพิเศษ) ดุริยางค์ศิลป์(เครื่องสาย) รองคณบดีฝ่ายแผนและกิจการนักศึกษา คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงเชิดฉิ่ง

<u>กลุ่มนาฏยศิลปิน</u> ผู้ที่มีประสบการณ์ในการรำเชิดฉิ่งตัวนาง

1. ตวงฤดี ถาพรพาสี นาฏศิลปิน ระดับ 8(วิชาการ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้รับบทบาทในการรำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ รำเชิดฉิ่งเมขลา รำเชิดฉิ่งเบญกาย สีดาลุยไฟ
2. อุษา แดงวิจิตร นาฏศิลปิน ระดับ 8(วิชาการ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้รับบทบาทในการรำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ รำเชิดฉิ่งเมขลา
3. แพรดาว พรหมรักษา นาฏศิลปิน ระดับ 6 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้รับบทบาทในการรำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ รำเชิดฉิ่งเมขลา
4. วรวรรณ พลับประสิทธิ์ นาฏศิลปิน ระดับ 6 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้รับบทบาทในการ รำเชิดฉิ่งเมขลา รำเชิดฉิ่งเบญกาย
5. เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ นาฏศิลปิน ระดับ 6 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้รับบทบาทในการรำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ รำเชิดฉิ่งเมขลา รำเชิดฉิ่งเบญกาย
6. นาตยา สว่างเนตร นาฏศิลปิน ระดับ 6 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้รับบทบาทในการรำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ รำเชิดฉิ่งเมขลา รำเชิดฉิ่งสีดาลุยไฟ

7. สิริวรรณ อาจมังกรณ์ นาฏศิลปิน ระดับ 6 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้รับบทบาทในการแสดงรำเชิดฉิ่งเบญกาย
8. อัญชลิกา หนอสิงหา นาฏศิลปิน ระดับ 6 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ผู้รับบทบาทในการแสดงรำเชิดฉิ่งเมขลา รำเชิดฉิ่งเบญกาย

คำถามในการสัมภาษณ์

ก่อนดำเนินการสัมภาษณ์ผู้วิจัยใช้วิธีการตั้งคำถามโดยตั้งคำถามในการสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลดังกล่าว โดยใช้คำถามแบบปลายเปิด 4 ชุด ดังนี้

<u>ชุดที่ 1 คำถามหลักในการสัมภาษณ์กลุ่มบุคคลด้านนาฏยศิลป์ไทย</u>

1. ครูได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากคุณครูท่านใด แสดงครั้งแรกในโอกาสใด ปีใด ได้มีถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาให้กับศิลปินท่านใดบ้าง
2. ผู้ที่จะรับบทบาทนางเมขลาควรมีคุณลักษณะอย่างไร
3. ความสำคัญและจุดเด่นของการรำเชิดฉิ่งเมขลา คืออะไร
4. รำเชิดฉิ่งในแต่ละชุดมีความแตกต่างขึ้นอยู่กับบทบาทของตัวละคร หรือไม่อย่างไร
5. ลักษณะเฉพาะตัวของผู้แสดงมีส่วนทำให้การรำเชิดฉิ่งแตกต่างกันหรือไม่
6. บทละครที่ปรับแสดงแต่ละครั้งมีผลกระทบต่อการรำเชิดฉิ่งหรือไม่
7. การแต่งกายของนางเมขลาเป็นอย่างไร
8. ดวงแก้วที่ใช้แสดงมีลักษณะเป็นอย่างไร ทำด้วยอะไร ขนาดใด
9. สถานที่แสดงและฉาก มีผลต่อกระบวนท่ารำหรือไม่
10. วิธีการฝึกหัดรำเชิดฉิ่ง
11. นาฏยศัพท์ที่ใช้เรียกท่ารำและการฝึกปฏิบัติ
12. หลักการและกลวิธีในการรำเชิดฉิ่ง

<u>ชุดที่ 2 คำถามหลักในการสัมภาษณ์กลุ่มบุคลทางด้านดนตรีไทย</u>

1. ความหมายของเพลงเชิดฉิ่ง
2. วิธีบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งในเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์
3. เพลงเชิดฉิ่งมีทั้งหมดกี่ตัว แต่ละตัวมีความเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร
4. ในการรำเชิดฉิ่งเมขลา ส่วนมากมักใช้เพลงเชิดฉิ่งจำนวนกี่ตัว
5. ในการแสดงมักใช้วงปี่พาทย์อะไร /เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นทำหน้าที่อย่างไร

6. จังหวะในเพลงเชิดฉิ่ง เป็นอย่างไร
7. วิธีการตีฉิ่ง เป็นอย่างไร
8. ความสัมพันธ์ระหว่างผู้บรรเลงและผู้แสดงในการรำเชิดฉิ่ง เป็นอย่างไร

ชุดที่ 3 คำถามหลักในการสัมภาษณ์ผู้กลุ่มบุคคลทางด้านคีตศิลป์ไทย

1. ความหมายของเพลงเชิดฉิ่ง
2. ร้องเชิดฉิ่งกับเห่เชิดฉิ่ง มีความเหมือนหรือแตกต่างกันอย่างไร
3. การร้องเชิดฉิ่งในการแสดงผู้ร้อง ดนตรีและผู้รำมีความสัมพันธ์กันอย่างไร

3. **การสังเกตการณ์**

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบ หลักการและกลวิธีในการรำเชิดฉิ่งของตัวนาง โดยพิจารณาด้วยตนเองในการสังเกตการณ์ด้วยวิธีการมีส่วนร่วม และไม่มีส่วนร่วม ดังนี้

การสังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยศึกษาวิธีการถ่ายทอดของผู้เชี่ยวชาญ และคณาจารย์ที่ถ่ายทอดท่ารำแก่นักเรียน และนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป คณะศิลปศึกษา และคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในการเรียนการสอนชุดรำเชิดฉิ่งในตอนรจนาเสี่ยงพวงมาลัย รำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ รำเชิดฉิ่งในชุดดรสาแบหลา และรำเชิดฉิ่งเมขลา โดยใช้หลักในการสังเกตการรำของนักศึกษา ดังนี้

1. ความสามารถในการเรียนรู้ของนักศึกษา
2. ความแม่นยำในท่ารำ
3. ความแม่นยำในจังหวะ
4. ลีลาท่ารำ

จากการสังเกตการณ์เรียนการสอนรำเชิดฉิ่งของนักศึกษา ซึ่งผู้วิจัยมีประสบการณ์การสอนมา 4 ปีพบว่า การเรียนการสอนมีข้อจำกัดในส่วนของอัตราส่วนจำนวนครูต่อนักศึกษาและระยะเวลาในการฝึก กล่าวคือ จำนวนครูมีน้อยไม่เพียงพอที่จะดูแลนักศึกษาจำนวนมากได้อย่างทั่วถึง และการมีกำหนดระยะเวลาสำหรับรำเพลงเชิดฉิ่งไว้จำนวน 4 ครั้ง ครั้งละ 3 ชั่วโมง ทำให้เกิดผลกระทบต่อประสิทธิภาพของการรำเชิดฉิ่ง กล่าวคือ

1. ความสามารถในการเรียนรู้ของนักศึกษา นักศึกษาสามารถเรียนรู้ได้เร็ว แต่ไม่สามารถเก็บรายละเอียดของท่ารำ

2. ความแม่นยำในท่ารำ การจำกัดเวลาทำให้นักศึกษาจำท่ารำได้เฉพาะตอนสอบเท่านั้น เมื่อขาดการทบทวนและฝึกฝน เมื่อมีการวัดผลสัมฤทธิ์ในปลายภาค นักศึกษาส่วนใหญ่ไม่สามารถจำท่ารำได้
3. ความแม่นยำในจังหวะ นักศึกษาขาดการฝึกฟังเพลงให้เป็น โดยเฉพาะการห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง
4. ลีลาท่ารำ การฝึกฝนน้อยทำให้เก็บรายละเอียดท่ารำได้น้อย จึงเกิดลีลาท่ารำน้อย การยัก เยื้อง กล่อมหน้า กล่อมไหล่ไม่ได้มีการเน้นเหมือนการถ่ายทอดกับครูแบบตัวต่อตัว ยกเว้นนักศึกษาคนที่มีความสนใจเป็นพิเศษ

การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม โดยศึกษา สังเกต รูปแบบ องค์ประกอบ หลักการวิธีการรำและลีลากระบวนท่ารำจากการชมการแสดงบนเวทีของนาฏยศิลปิน ในโอกาสต่างๆ เช่น

1. รำเชิดฉิ่งเบญกาย โดย เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ ในการแสดงโขนตอนนางลอย ของกรมศิลปากร
2. รำเชิดฉิ่งสีดาผูกศอ โดย ครูบุนนาค ทรรทรานนท์ในการแสดงโขนชุดหนุมานชาญกำแหง ณ โรงมหรสพหลวงศาลาเฉลิมกรุง
3. รำเชิดฉิ่งเมขลา ในการแสดงผลงานศิลปนิพนธ์ โดย นักศึกษาชั้นปีที่ 4 สาขานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รวมทั้งชมวีดีทัศน์การแสดงของครูผู้ถ่ายทอดและนาฏยศิลปินของกรมศิลปากร ในงานต่างๆ ดังต่อไปนี้

1. วีดีทัศน์รำเชิดฉิ่ง-เชิดจีน รายวิชา นท.1125 ตามหลักสูตรชั้นกลางปีที่ 1 วิทยาลัยนาฏศิลป
2. วีดีทัศน์การรำเชิดฉิ่งเมขลาโดย ครูเฉลย ศุขวะณิช และครูนพรัตน์ หวังในธรรม
3. วีดีทัศน์การรำเชิดฉิ่งเมขลา โดย ครูรัจนา พวงประยงค์ ในการบันทึกองค์ความรู้ของผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร วันที่ 3 กันยายน พ.ศ. 2545
4. วีดีทัศน์การรำเชิดฉิ่งเมขลา โดยครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ ในการแสดงรายการมาลาภิรมย์ ณ สถานีโทรทัศน์ช่อง 9 พ.ศ. 2516
5. วีดีทัศน์การรำเชิดฉิ่งเมขลา โดยครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ รำประกอบการสอนรายวิชา นท. 1206 การแสดงเป็นชุดเป็นตอน เมขลา-รามสูร

6. วีดีทัศน์การรำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ โดย ครูฉันทนา เอี่ยมสกุล ในการแสดงรายการมาลาภิรมย์ ณ สถานีโทรทัศน์ช่อง 9
7. วีดีทัศน์การรำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ โดย ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ ในการแสดงละครในเรื่องอุณรุท ณ โรงละครแห่งชาติ
8. วีดีทัศน์การรำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ โดย นฤมล ณ นคร ในการแสดงผลงานการถ่ายทอดของครูเฉลย ศุขวะณิช วันที่ 24 ธันวาคม 2544 ณ โรงละครแห่งชาติ
9. รำเชิดฉิ่งสีดาลุยไฟ โดย ครูจินดารัตน์ จารุสาร ในการโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด "พิสูจน์สัตย์ พระรามนิวัติอยุธยา" วันที่ 10-11 สิงหาคม 2534 ณ โรงละครแห่งชาติ
10. รำเชิดฉิ่งสีดาลุยไฟ โดย ครูตวงฤดี ถาพรพาสี ในการแสดงชุด สีดามารศรี ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ
11. วีดีทัศน์การรำเชิดฉิ่งเมขลา โดย ครูบุนนาค ทรรทรานนท์ ในการแสดงวิพิธทัศนา ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ
12. วีดีทัศน์การรำเชิดฉิ่งเมขลา โดย ครูแพรวดาว พรหมรักษา ในการแสดงโขนชุดพระสมุทรเทวี งานเฉลิมพระชนมพรรษา 5 ธันวามหาราช พ.ศ. 2540 ณ บริเวณท้องสนามหลวง
13. วีดีทัศน์การรำเชิดฉิ่งเมขลา โดย ฤดีชนก คชเสนี ในการรำน้อมรำลึกคุณครูจำเรียง พุธประดับ เมื่อพ.ศ. 2546 ณ โรงละครแห่งชาติ
14. วีดีทัศน์การรำเชิดฉิ่งเมขลา โดย เสาวรักษ์ ยะมคุปต์ ในรายการวิพิธทัศนา วันอาทิตย์ที่ 19 ธันวาคม พ.ศ. 2547 ณ สังคีตศาลา
15. วีดีทัศน์การรำเชิดฉิ่งเบญกาย โดย ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ในการโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดนางลอย จัดแสดงเพื่อหารายได้สบทบทุนมูลนิธิเพื่อคนพิการ ณ โรงละครแห่งชาติ
16. วีดีทัศน์การรำเชิดฉิ่งในดรสาแบหลา โดย นฤมล ณ นคร ในงาน "คุรุปูชนีย์ 96 ปี คุณครูเฉลย ศุขะวณิช " เมื่อ พ.ศ. 2543 ณ โรงละครแห่งชาติ
17. วีดีทัศน์การรำเชิดฉิ่งในดรสาแบหลา โดย คัทรียา ประกอบผล ในการแสดงผลงานศิลปนิพนธ์ พ.ศ. 2546

4. **<u>การทดลองปฏิบัติ</u>**

ผู้วิจัยดำเนินการถ่ายทอดฝึกปฏิบัติกระบวนท่ารำด้วยตนเองแบบตัวต่อตัวจากอาจารย์ต้นแบบ ได้แก่ ครูส่องชาติ ชื่นศิริ ครูจินดารัตน์ จารุสาร โดยมีครูอุษา แดงวิจิตร เป็นผู้ช่วยฝึกซ้อมท่ารำ ครูรัจนา พวงประยงค์ ครูบุนนาค ทรรทรานนท์ และครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ โดยมีรายละเอียดการฝึกปฏิบัติท่ารำในตารางการปฏิบัติงาน ดังนี้

ตารางที่ 5 การถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา

วัน เดือน ปี	การถ่ายทอดท่ารำ
22 มกราคม 2551	ทบทวนและฝึกปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา จากครูจินดารัตน์ จารุสาร ณ กลุ่มนาฏศิลป์ ชั้น 4 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
10 พฤษภาคม 2551	ถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากครูบุนนาค ทรรทรานนท์ ณ โรงมหรสพหลวงศาลาเฉลิมกรุง
31 กรกฎาคม 2551	ทบทวนและฝึกปฏิบัติฉิ่งเมขลาจากครูบุนนาค ทรรทรานนท์ ณ โรงมหรสพหลวงศาลาเฉลิมกรุง
20 ตุลาคม 2551	ถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากครูรัจนา พวงประยงค์ ณ กลุ่มนาฏศิลป์ ชั้น 4 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
24 ตุลาคม 2551	ทบทวนและฝึกปฏิบัติเชิดฉิ่งเมขลาจากครูบุนนาค ทรรทรานนท์ ณ ห้องปฏิบัตินาฏศิลป์(โขน) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
30 พฤศจิกายน2551	ถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ ณ ห้องปฏิบัตินาฏศิลป์(โขน) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
10 ธันวาคม 2551	ฝึกปฏิบัติท่ารำรำเชิดฉิ่งเมขลาจากครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ ณ ห้องปฏิบัตินาฏศิลป์(โขน) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
11-12 ธันวาคม 2551	ทบทวนและฝึกปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากครูอุษา แดงวิจิตร ณ กลุ่มนาฏศิลป์ ชั้น 4 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
13,20 ธันวาคม 2551	ถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากครูส่องชาติ ชื่นศิริ ณ หอประชุม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
22,26 ธันวาคม 2551	ถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากครูรัจนา พวงประยงค์ ณ กลุ่มนาฏศิลป์ ชั้น 4 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
7 มกราคม 2552	ถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากครูส่องชาติ ชื่นศิริ ณ หอประชุม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

วัน เดือน ปี	การถ่ายทอดท่ารำ
11 มกราคม 2552	ฝึกหัดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากครูส่องชาติ ชื่นศิริ ณ ห้องปฏิบัตินาฏศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิพัฒนศิลป์
16 มกราคม 2552	ฝึกหัดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากคุณครูรัจนา พวงประยงค์ ณ กลุ่มนาฏศิลป์ ชั้น 4 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ที่มา : ผู้วิจัย

5. **<u>การบันทึกเสียงและภาพ</u>**

เก็บข้อมูลภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว เพื่อนำมาประกอบการรายงานผลการวิจัย ดังนี้

1. การถ่ายภาพนิ่งจากภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม เช่น ภาพของเทวดานางฟ้า นางเบญกายที่กำลังเหาะ เพื่อนำมาวิเคราะห์หลักการประดิษฐ์ท่ารำเชิดฉิ่งในเหตุการณ์การเดินทางโดยเหาะไปในอากาศ

2. การถ่ายภาพนิ่งท่ารำเพื่อบันทึกในรายงานการวิจัย

3. การบันทึกเสียงเพลงประกอบท่ารำเมขลานั่งวิมาน-เชิดฉิ่ง ในแต่ละรูปแบบ

4. การบันทึกภาพเคลื่อนไหว โดยจัดทำเป็นวีดีทัศน์ประกอบการเสนอผลการวิจัย

โดยดำเนินการถ่ายภาพนิ่งและวีดีทัศน์ท่ารำเชิดฉิ่ง ดังนี้

ตารางที่ 6 การบันทึกภาพนิ่งและวีดีทัศน์ท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา

วัน เดือน ปี	การบันทึกภาพ/วีดีทัศน์
5 มิถุนายน 2551	ถ่ายภาพนิ่งและวีดีทัศน์การแสดงรำเชิดฉิ่งพระสมุทรชมดาว ณ อาคารชาเลนเจอร์ เมืองทองธานี
15 มิถุนายน 2551	ถ่ายภาพนิ่งและวีดีทัศน์การแสดงรำเชิดฉิ่งเบญกาย แสดงแบบท่ารำโดย เสาวรักษ์ ยมะคุปต์ ณ วัดนิมมานรดี
31 กรกฎาคม 2551	ถ่ายภาพนิ่งท่ารำเชิดฉิ่งสีดาผูกศอ แสดงแบบท่ารำโดยครูบุนนาค ทรรทรานนท์ ณ โรงมหรสพหลวงศาลาเฉลิมกรุง
22 ตุลาคม 2551	ถ่ายภาพนิ่งท่าเหาะจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง ณวัดพระศรีรัตนศาสดาราม
2 พฤศจิกายน 2551	ถ่ายภาพนิ่งท่ารำเชิดฉิ่งสีดาผูก เชิดฉิ่งนางดาวและเชิดฉิ่งเมขลา แสดงแบบท่ารำโดยผู้วิจัย ณ ห้องนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
17 มกราคม 2552	ถ่ายภาพนิ่งท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา แสดงแบบโดยครูบุนนาค ทรรทรานนท์และครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ ณ ห้องนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วัน เดือน ปี	การบันทึกภาพ/วีดีทัศน์
23 มกราคม 2552	บันทึกเสียงเพลงเมขลานั่งวิมาน-เชิดฉิ่ง ในเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่ง
24 มกราคม 2552	-ถ่ายวีดีทัศน์ท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา แสดงแบบโดยครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ -ถ่ายภาพนิ่งท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา แสดงแบบโดยผู้วิจัย -ถ่ายภาพนิ่งและวีดีทัศน์รำเชิดฉิ่งเมขลา แสดงแบบโดยคุณครูส่องชาติ และผู้วิจัย ณ ห้องนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
25 มกราคม 2552	ถ่ายวีดีทัศน์ท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา จำนวน 5 รูปแบบ แสดงแบบโดยผู้วิจัย ณ ห้องนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
28 มกราคม 2552	ถ่ายภาพนิ่งและวีดีทัศน์ท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาแสดงแบบโดยครูรัจนา พวงประยงค์ ณ หอประชุม สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
25 กุมภาพันธ์ 2552	ถ่ายภาพนิ่งท่ารำเชิดฉิ่งสีดาลุยไฟ แสดงแบบโดยนาตยา สว่างเนตร ณ ลานพระอุโบสถบวรสถานสุทธาวาส
28 กุมภาพันธ์ 2552	ถ่ายภาพนิ่งท่ารำเชิดฉิ่งดรสาแบหลา แสดงแบบท่ารำโดยคัทรียา ประกอบผล ณ โรงมหรสพหลวงศาลาเฉลิมกรุง
12 มีนาคม 2552	ถ่ายภาพนิ่งท่ารำเชิดฉิ่งเบญกาย แสดงแบบโดยผู้วิจัย
5 พฤษภาคม 2552	ถ่ายภาพนิ่งท่ารำเชิดฉิ่ง(ธรรมดา) แสดงแบบโดยผู้วิจัย

ที่มา : ผู้วิจัย

3.2 การตรวจสอบข้อมูล

เนื่องจากข้อมูลที่เป็นด้านประวัติศาสตร์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยนั้นมีการบันทึกเป็นหลักฐานค่อนข้างน้อย การวิจัยนาฏยลักษณ์ในการรำเชิดฉิ่งเมขลา จึงใช้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์เพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นมาและหลักการต่างๆ โดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิจำนวนหลายท่านเพื่อนำข้อมูลมาตรวจสอบในแต่ละด้าน ดังนี้

1. **<u>ข้อมูลด้านทฤษฎี</u>** โดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่านในประเด็นที่เหมือนกัน ซึ่งจะได้ข้อมูลที่ตรงกัน และแตกต่างกัน เพื่อเป็นการยืนยันความเชื่อถือได้ของข้อมูล

2. **<u>ข้อมูลด้านกระบวนท่ารำ</u>** โดยเก็บข้อมูลซ้ำๆ จากการสังเกตการณ์แสดงในแต่โอกาส ว่าผู้แสดงแต่ละท่านรำเหมือนหรือแตกต่างกัน อย่างไร หากมีการเปลี่ยนแปลงนั้นขึ้นอยู่กับองค์ประกอบใด

3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

วิเคราะห์ข้อมูลและนำเสนอผลการวิจัยให้ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิร่วมกันตรวจสอบและเสนอแนะปรับปรุง จนเป็นที่เห็นชอบร่วมกัน โดยนำเสนอรูปแบบผลการวิจัย โดยวิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์ ใช้การวิเคราะห์เนื้อหาและการวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม

1. **<u>การวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร</u>** ศึกษาเอกสารตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวิชาการ จัดหมวดหมู่ข้อมูลตามประเด็นที่ศึกษา ด้านความหมาย ความสำคัญ บทบาท ความเป็นมาในการรำเชิดฉิ่งของตัวนาง ตลอดจนองค์ประกอบในการแสดง

2. **<u>การวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม</u>** ใช้กระบวนการวิเคราะห์เชิงคุณภาพจากบันทึก การสัมภาษณ์ การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม หลังจากนั้นวิเคราะห์ข้อมูลด้วยการจัดระบบหมวดหมู่ข้อมูล โดยรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ข้อมูลทั่วไปจากกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิตามกลุ่มเกณฑ์ต่างๆ และการสัมภาษณ์เจาะลึกในกลุ่มนาฏยศิลปินที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาโดยตรงจากครูต้นแบบ โดยวิเคราะห์ขั้นตอน รูปแบบ กลวิธีการรำเชิดฉิ่งจากการสังเกตการณ์และการปฏิบัติด้วยตนเอง และวิเคราะห์สุนทรียะในการรำเชิดฉิ่งโดยนำทฤษฎีต่างๆ มาปรับใช้ ดังนี้

1. ทฤษฎีเกี่ยวกับความงามของรูปทรงของ โรเจอร์ ฟราย ได้แก่ รูปทรงเรขาคณิต รูปทรงอินทรีย์รูป และรูปทรงอิสระ

2. ทฤษฎีเกี่ยวกับหลักการเคลื่อนไหวของวิลเลียม คอร์บีน ได้แก่ หลักการเคลื่อนที่ ความสัมพันธ์ของการเคลื่อนไหว หลักความสมดุลและอสมดุล ความอ่อนตัว ความแข็งแรงและความอดทนของกล้ามเนื้อ

3. **นำข้อมูลทั้งหมดที่จัดหมวดหมู่แล้วมาแปลความหมายข้อมูล** โดยใช้วิธีพรรณนาเชิงวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ โดยอาศัยการศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเป็นหลักในการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพเพื่อให้ได้ผลสรุปของการวิจัยโดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 5 บทตามหลักการวิจัย

3.4 แผนการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องรำเชิดฉิ่งของตัวนาง กำหนดระยะเวลาดำเนินการทั้งสิ้น 1 ปี คือ วันที่ 1 เมษายน พ.ศ. 2551 ถึงวันที่ 31 มีนาคม พ.ศ. 2552 โดยมีแผนดำเนินการดังนี้

ตารางที่ 7 ขั้นตอนและระยะเวลาดำเนินการวิจัย

(เริ่มทำวิทยานิพนธ์เมื่อเดือนเมษายน พ.ศ 2551)	2551									2552		
	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค	ก.ย.	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.
1. ขั้นเสนอโครงร่างวิทยานิพนธ์					◄	►						
2. ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล	◄								►			
3. ขั้นตรวจสอบข้อมูล						◄			►			
4. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล								◄	►			
5.ขั้นเรียบเรียงและเสนอผลการวิจัยให้อาจารย์ที่ปรึกษา									◄	►		
6. ขั้นจัดพิมพ์ผลการวิจัย										◄		►

3.5 แหล่งข้อมูล

ศึกษาข้อมูลทั้งจากแหล่งศึกษาค้นคว้าความรู้ต่างๆ ดังนี้

1. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ
2. หอสมุดแห่งชาติ
3. หอวชิราวุธานุสรณ์
4. หอสถาบันการศึกษาต่างๆ ได้แก่ ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป ห้องศิลปนิพนธ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
5. สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้แก่ กลุ่มวิจัยและพัฒนาการแสดง กลุ่มนาฏศิลป์ ฝ่ายเครื่องภัตราภรณ์และเครื่องโรง ฝ่ายฉากการแสดง เป็นต้น

สรุป

การวิจัยเรื่องรำเชิดฉิ่งของตัวนาง ใช้วิธีการเก็บข้อมูลข้อมูลจากเอกสาร คำบอกเล่าบุคคล สื่อนวัตกรรม งานศิลปะ โดยวิธีการค้นคว้าข้อมูลเอกสาร การสัมภาษณ์ การสนทนา การสังเกตการณ์ รวมทั้งการฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง ในแต่ละขั้นตอนของการวิจัยทำให้พบว่า

ข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัย คู่มือการสอนต่างๆ เหล่านี้ให้ข้อมูลในเชิงความหมาย ประวัติศาสตร์ บทบาทและลักษณะของเพลงเชิดฉิ่ง และองค์ประกอบด้านบทละคร ข้อมูลเกี่ยวกับตัวละคร เพื่อเป็นฐานข้อมูลในการวิเคราะห์กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนาง

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ทั้งบุคคลทางด้านนาฏศิลป์ และดนตรีทำให้ทราบข้อมูลเกี่ยวกับองค์ประกอบด้านการแต่งกาย อุปกรณ์ ฉาก ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง อีกทั้งได้ข้อมูลเกี่ยวกับความคิดเห็นส่วนบุคคลเกี่ยวกับท่ารำเชิดฉิ่ง เพื่อประโยชน์ในการวิเคราะห์กระบวนท่ารำหลักการและกลวิธีในการรำเชิดฉิ่งของตัวนาง

จากการสังเกตการณ์ทั้งผู้วิจัยมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม ทำให้มีความรู้และเกิดความเข้าใจหลักและวิธีการรำเชิดฉิ่ง ทั้งในด้านการถ่ายทอดเพื่อการศึกษาและการแสดงของศิลปินว่าการแสดงสามารถปรับเปลี่ยนไปได้ตามองค์ประกอบและข้อจำกัดทางการแสดง และเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้เกิดรูปแบบการรำเชิดฉิ่งของตัวนางที่หลากหลาย สามารถนำไปใช้วิเคราะห์ให้ได้คำตอบของงานวิจัย

การทดลองปฏิบัติที่มุ่งศึกษาถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาเป็นหลัก โดยถ่ายทอดท่ารำแบบตัวต่อตัวจากครูผู้ถ่ายทอดจำนวน 5 ท่าน ทำให้ผู้วิจัยได้เรียนรู้วิธีการ เข้าใจหลักการตลอดจนเทคนิค กลวิธีจากคุณครูแต่ละท่านที่มีความแตกต่างกันออกไปตามรูปแบบที่ได้รับการถ่ายทอดและฝึกฝนมาจากครูต้นแบบที่มีความแตกต่างกัน การรับการถ่ายทอดและโอกาสการแสดง เหล่านี้ล้วนเป็นข้อมูลสำคัญยิ่งในการวิเคราะห์เพื่อให้ได้หลักการ วิธี เทคนิคและกลวิธีในการรำเชิดฉิ่งของตัวนาง

ประโยชน์ที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้ เป็นการเก็บรวมรวบท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนางตามแบบฉบับของครูโบราณไว้มิให้สูญหายไปกับกาลเวลาและสภาพการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปโดยการบันทึกท่ารำไว้เป็นภาพนิ่งประกอบการบรรยายวิธีการปฏิบัติท่ารำอย่างละเอียด และการบันทึกเป็นวีดีทัศน์เพื่อสามารถศึกษาวีธีการเชื่อมท่ารำ กลวิธี ลีลาในการรำของครูผู้ถ่ายทอดและผลการศึกษาของผู้วิจัยเพื่อเป็นการรวบรวมและเผยแพร่องค์ความรู้ด้านนาฏยศิลป์ต่อไป

บทที่ 4

นาฏยลักษณ์ในการรำเชิดฉิ่งเมขลา

งานวิจัยฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์รูปแบบกระบวนท่ารำ หลักการและกลวิธีในการรำเชิดฉิ่งเมขลา จากการศึกษากระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนางที่ปรากฏแสดงของกรมศิลปากร นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2477-2551 พบว่ามีการรำเชิดฉิ่งทั้งในการแสดง โขน ละครใน ละครนอก และละครดึกดำบรรพ์ รวมทั้งการแสดงเบิกโรง ซึ่งปรากฏกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนาง ได้แก่ นางสีดา นางเบญกาย นางดรสา นางศุภลักษณ์ บุษมาลี นางดาว*และนางเมขลา ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาเฉพาะกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของนางเมขลา เนื่องจากอยู่ในการแสดงเบิกโรงที่ปรากฏแสดงบ่อยครั้ง ทำให้มีรูปแบบกระบวนท่ารำที่หลากหลายขึ้นอยู่กับครูผู้ถ่ายทอดท่ารำเป็นสำคัญ

ดังนั้น ในการศึกษาวิเคราะห์ท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา ที่ปรากฏในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาวิเคราะห์เพื่อให้ได้มาซึ่งกระบวนท่ารำ หลักการและกลวิธีในการรำเชิดฉิ่งเมขลา โดยศึกษาวิเคราะห์ตามหัวข้อ ต่อไปนี้

4.1 ศึกษากระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา

4.2 วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ในการรำเชิดฉิ่งเมขลา

4.1 ศึกษากระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา

ในการศึกษากระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา ผู้วิจัยศึกษาและรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่มีประสบการณ์ทั้งด้านการถ่ายทอดความรู้และการแสดง โดยก่อนจะรับการถ่ายทอดท่ารำ ผู้วิจัยได้รวบรวมกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา จากผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดมาเพื่อใช้ในการแสดงเบิกโรงเรื่องเมขลา-รามสูร ด้วยวิธีการสัมภาษณ์เป็นรายบุคคลและสังเกตจากวีดีทัศน์ จำนวน 10 คน โดยสามารถแจกแจงกระบวนท่ารำ ดังปรากฏในตารางต่อไปนี้

---

* กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนางที่ปรากฏในการแสดง ผู้วิจัยได้รวบรวมโดยบันทึกภาพกระบวนท่ารำและคำอธิบายพอสังเขปไว้ใน ภาคผนวก

ตารางที่ 8 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร โดยครูส่องชาติ ชื่นศิริ[1]

ลำดับท่า	กระบวนท่ารำ	หมายเหตุ
1.	ท่าปิดวิมาน	รำบนเตียงทั้งหมด
2.	ท่ารำร่าย	ด้านหน้า
3.	ท่าเท้าวิมาน	ห่มเข่า-เยื้อง
4.	ท่าสอดสร้อยมาลา	หมุนด้านหน้า
5.	ท่าชมวาริน (ท่าป้องหน้า)	ห่มเข่า-เยื้อง/กล่อม
6.	ท่าจันทร์ทรงกลด	ขยั่นเท้า-ตีไหล่
7.	ท่ามุจลินท์ (ท่าแทงกลับ)	ซอยเท้าหมุนกลับหลัง
8.	ท่ากินนรรำ-ท่าประไลยวาต	ขยั่นเท้า-ตีไหล่
9.	ท่าเยื้องกราย	วิ่งขึ้นลง-เยื้อง
10.	ท่าโก่งศิลป์	ห่มเข่า-เยื้อง
11.	ท่ากังหันร่อน	วิ่งขึ้นลง-เยื้อง
12.	ท่าสอดสร้อย	หมุนด้านหน้า
13.	ท่าเชิด	ไม่ยักตัว โหนเหาะลง
14.	ท่าเยื้องกราย	ลงจากเตียงวน 1 รอบเข้าหลังเวที

ที่มา : ผู้วิจัย

[1] สัมภาษณ์ ส่องชาติ ชื่นศิริ, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(ละครรำ) ประจำปี พ.ศ. 2535, 18 กรกฎาคม 2551.

ตารางที่ 9 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร โดยครูรัจนา พวงประยงค์ (แบบที่ 1)[2]

ลำดับท่า	กระบวนท่ารำ	หมายเหตุ
1.	ท่าวางแก้ว	
2.	ท่าเทพนม	หยิบแก้ว
3.	ท่าบัวชูฝัก	ยักคอ-ยืน
4.	ท่าเท้าวิมาน	ห่มเข่า-เยื้อง
5.	ท่ากังหันร่อน	ลงจากวิมาน
6.	ตีบท-ท่าเหลียวมอง	สะดุ้ง หันกลับไปมองวิมาน
7.	ตีบท-ท่าชี้	(วิมาน)
8.	ตีบท-ท่าสั่นมือ	(ยังไม่ได้)
9.	ตีบท-ท่าปิดวิมาน	(ปิด)
10.	ท่าเดิน	กลับไปที่วิมาน 3 ก้าว
11.	ท่าปิดวิมาน	2 ข้าง (หันหลัง)
12.	ท่ากังหันร่อน	ออกมากลางเวที
13.	ท่ารำร่าย	ด้านหน้า
14.	ท่าสอดสร้อย	หมุนด้านหน้า
15.	ท่าป้องหน้า	ห่มเข่า- เยื้อง
16.	ท่าประไลยวาต-ท่ากินนรรำ	ขยั่นเท้า - ตีไหล่
17.	ท่าเยื้องกราย	วิ่งขึ้น-ลง
18.	ท่าโก่งศิลป์	ห่มเข่า-เยื้อง (ท่าคู่)
19.	ท่าฝ่ายฟ้อน	วิ่งขึ้น-ลง
20.	ท่าเมขลา	หมุนด้านหน้า(ซ้า)
21.	ท่าท่วงที	ขยั่นเท้า-ตีไหล่
22.	ท่ากินนรฟ้อนฝูง	หมุนกลับหลัง (เร็ว)
23.	ท่าสอดสร้อย	ขยั่นเท้า-ตีไหล่
24.	ท่านางนอน	ปาดมือ

[2] กรมศิลปากร. กระบวนท่ารำของผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย กรมศิลปากร [แผ่นวีดีทัศน์]. กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต,2546.

ลำดับท่า	กระบวนท่ารำ	หมายเหตุ
25.	ท่าทิ้งแก้ว	แล้วฉกกลับ
26.	ท่าชูแก้ว(ท่าแขกเต้าเข้ารัง)	ตั้งเข่า หมุนกลับหลัง(เร็ว) ยืน
27.	ท่าสอดสร้อย-สลับจีบ	ขยั่นเท้า-ตีไหล่
28.	ท่านางนอน	ปาดมือ
29.	ท่าเชิด	ยัก 6 ครั้ง โหนลง
30.	ท่าเยื้องกราย	วน 1 รอบ
31.	ท่าชูแก้ว	วน ∞
32.	ท่าผาลา	วน ∞
33.	ท่ากินนรรำ (ท่าล่อแก้ว)	มุมซ้าย
34.	ท่าโยนแก้ว	มุมซ้าย
35.	ท่าเยื้องกราย	เข้าหลังเวทีทางซ้าย

ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 10 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร โดยครูรัจนา พวงประยงค์ (แบบที่ 2)[3]

ลำดับท่า	กระบวนท่ารำ	หมายเหตุ
1.	ท่าวางแก้ว	
2.	ท่าเทพนม	
3.	ท่าหยิบแก้ว	
4.	ท่าบัวชูฝัก	ยักคอ
5.	ท่าเท้าวิมาน	ห่มเข่า-เยื้อง
6.	ท่ากังหันร่อน	ลงจากวิมาน
7.	ตีบท-ท่าเหลียวมอง	สะดุ้ง หันกลับไปมองวิมาน
8.	ตีบท-ท่าเรียงหมอน	ชะเง้อมองไปทางวิมาน (อ้อ!)
9.	ตีบท-ท่าชี้	(วิมาน)

[3] สัมภาษณ์ รัจนา พวงประยงค์, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 20 ตุลาคม 2551.

ลำดับท่า	กระบวนท่ารำ	หมายเหตุ
10.	ตีบท-ท่าสั่นมือ	(ยังไม่ได้)
11.	ตีบท-ท่าปิดวิมาน	(ปิด)
12.	ท่าเดิน	กลับไปที่วิมาน 3 ก้าว
13.	ท่าปิดวิมาน	2 ข้าง
14.	ท่ากังหันร่อน	ออกมากลางเวที
15.	ท่ารำร่าย	ด้านหน้า
16.	ท่าสอดสร้อยมาลา	หมุนด้านหน้า(ช้า)
17.	ท่าชมวาริน (ท่าป้องหน้า)	ห่มเข่า- เยื้อง
18.	ท่าเรียงหมอน	ขยั่นเท้าขึ้น-ลง
19.	ท่าเยื้องกราย	ซอยเท้าวิ่งขึ้น-ลง
20.	ท่าโก่งศิลป์	ห่มเข่า-เยื้องไหล่
21.	ท่าฝ่ายฟ้อน	ซอยเท้าวิ่งขึ้น-ลง
22.	ท่าเมขลา	หมุนด้านหน้า(ช้า)
23.	ท่ามุจลินท์ (ท่าแทงกลับ)	ซอยเท้าหมุนด้านหลัง
24.	ท่ากินนรรำ-ท่าประไลยวาต	ขยั่นเท้า-ตีไหล่
25.	ท่าท่วงที	ซอยเท้าวิ่งขึ้น-ลง
26.	ท่านางนอน	ปาดมือ
27.	ท่าทิ้งแก้ว	แล้วฉกกลับ
28.	ท่ากระหวัดเกล้า	ตั้งเข่า แล้วกลับตัว(เร็ว)
29.	ท่าทอดแก้ว	นั่งกระดกเสี้ยว
30.	ท่าภมรเคล้า	ยืนขึ้น
31.	ท่ากินนรฟ้อนฝูง	หมุนกลับหลัง(เร็ว)
32.	ท่าสอดสร้อยมาลา-สลับจีบ	ขยั่นเท้า-ตีไหล่
33.	ท่าสาวจีบ	ซอยเท้าวิ่งขึ้น-ลง
34.	ท่านางนอน	ปาดมือ
35.	ท่าเชิด	ยัก 6 ครั้ง ไม่เหาะลง
36.	ท่าเยื้องกราย	วน 1 รอบ
37.	ท่าโยนแก้ว	วน ∞

ลำดับท่า	กระบวนท่ารำ	หมายเหตุ
38.	ท่าผาลา	วน ∞
39.	ท่ากินนรรำ (ท่าล่อแก้ว)	กลางเวที
40.	ท่าโยนแก้ว	กลางเวที
41.	ท่าหลบ	เข้าหลังเวทีทางซ้าย

ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร โดยครูบุนนาค ทรรทรานนท์[4]

ลำดับท่า	กระบวนท่ารำ	หมายเหตุ
1.	ท่าวางแก้ว	
2.	ท่าวางมือ	
3.	ท่าเทพนม	
4.	ท่าหยิบแก้ว	
5.	ท่าสอดสร้อยมาลา	นั่งกระดกเสี้ยว-ห่มตัว-เยื้อง
6.	ท่าบัวชูฝัก	ลักคอ-ยืนขึ้น
7.	ท่าเท้าวิมาน	ห่มเข่า-เยื้อง
8.	ท่าเดิน	ลงจากวิมาน
9.	ท่าเหลียวมอง	มองไปที่วิมาน
10.	ท่าเดิน	กลับไปที่วิมาน (2 ก้าว)
11.	ท่าปิดวิมาน	2 ข้าง (หันหลัง)
12.	ท่ากราย	ออกมากลางเวที
13.	ท่านุ่งผ้า	ด้านหน้า
14.	ท่าห่มผ้า	หมุนตัว 1 รอบ (ช้า)
15.	ท่ารำร่าย	ด้านหน้า
16.	ท่าสอดสร้อยมาลา	หมุนด้านหน้า (ช้า)
17.	ท่าชมวาริน (ท่าป้องหน้า)	ห่มเข่า-เยื้อง

[4]สัมภาษณ์ บุนนาค ทรรทรานนท์, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทย(ละครนาง), 10 พฤษภาคม 2551.

ลำดับท่า	กระบวนท่ารำ	หมายเหตุ
18.	ท่าโก่งศิลป์	หมุนด้านหลัง(ซ้า)
19.	ท่ากินนรฟ้อนฝูง	หมุนด้านหลัง (ซ้า)
20.	ท่าผาลา	ตกใจตื่นกลอง
21.	ท่าฟ้อนใน-เดี่ยวเท้า	หน้าวิมาน
22.	ท่าเมขลา	หมุนกลับหลัง (ซ้า)
23.	ท่านางนอน	ปาดมือ
24.	ท่าทิ้งแก้ว	แล้วฉกกลับ
25.	ท่าชูแก้ว	ตั้งเข่า กลับตัวแล้วยืน
26.	ท่าสอดสร้อย-สลับจีบ	ขยั่นเท้า-ตีไหล่
27.	ท่าพิสมัยเรียงหมอน	ขยั่นเท้าเรียงขึ้น-ลง
28.	ท่าฟ้อนใน-เดี่ยวเท้า	ด้านหน้าเวที
29.	ท่ากังหันร่อน	ซอยเท้าวิ่งขึ้นลง
30.	ท่าเมขลา	ปาดมือหมุนด้านหน้า
31.	ท่าเชิด	ยักตัว 6 ครั้ง โหนลง
32.	ท่าเยื้องกราย	ซอยเท้าวิ่งวน 1 รอบ
33.	ท่าโยนแก้ว	วน∞
34.	ท่าผาลา	วน∞
35.	ท่ากินนรรำ (ท่าล่อแก้ว)	เคลื่อนที่ทแยงมาจากมุมซ้าย
36.	ท่าโยนแก้ว	ตรงกลางเวที
37.	ท่าเยื้องกราย	เข้าหลังเวที

ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร โดยครูจินดารัตน์ จารุสาร[5]

ลำดับท่า	กระบวนท่ารำ	หมายเหตุ
1.	ท่าวางแก้ว	
2.	ท่าวางมือ	
3.	ท่าเทพนม	
4.	ท่าหยิบแก้ว	
5.	ท่าบัวชูฝัก	ไม่ลักคอ-ยืน
6.	ท่าสอดสร้อยมาลา	หมุนด้านหน้า
7.	ท่ากินนรรำ-ท่าประไลยวาต	ขยั่นเท้า-ตีไหล่
8.	ท่าเท้าวิมาน	ห่มเข่า-เยื้อง
9.	ท่ามอง	2 ข้าง
10.	ท่าปิดวิมาน	2 ข้าง
11.	ท่ายิ้ม	หันด้านหน้า
12.	ท่าสอดสร้อยมาลา	หมุนด้านหน้า (ซ้า)
13.	ท่าเชิด	ยักตัว 6 ครั้ง (ไม่โหนลง)
14.	ท่าเยื้องกราย	ลงจากวิมาน วน 1 รอบ
15.	รำร่าย	หันด้านหน้า
16.	ท่าสอดสร้อยมาลา	หมุนด้านหน้า (ซ้า)
17.	ท่าชมวาริน (ท่าป้องหน้า)	ห่มเข่า-เยื้อง
18.	ท่ามุจลินทร์ (ท่าแทงกลับ)	ซอยเท้าหมุนกลับหลัง
19.	ท่าประไลยวาต-ท่ากินนรรำ	ขยั่นเท้า-ตีไหล่
20.	ท่าเยื้องกราย	ซอยเท้าวิ่งขึ้น-ลง
21.	ท่าโก่งศิลป์	ห่มเข่า-เยื้อง
22.	ท่าฝ่ายฟ้อน	ซอยเท้าวิ่งขึ้น-ลง
23.	ท่าเมขลา	หมุนด้านหน้า (ซ้า)

[5] ผู้วิจัยรับการถ่ายทอดตามหลักสูตรศิลปบัณฑิต คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เมื่อ พ.ศ.2547.

ลำดับท่า	กระบวนท่ารำ	หมายเหตุ
24.	ท่าเรียงหมอน	ขยั่นเท้า เรียงขึ้น-ลง
25.	ท่ากังหันร่อน	ซอยเท้าวิ่งขึ้นลง-เยื้อง
26.	ท่ากินนรฟ้อนฝูง	หมุนกลับหลัง (ช้า)
27.	ท่าเยื้องย่าง	เช็ดเท้า
28.	ท่าสอดสร้อยมาลา	โหย่งเท้า-หมุนด้านหน้า
29.	ท่าทิ้งแก้ว	แล้วฉกกลับ
30.	ท่าชูแก้ว	กลับตัว-ยืน
31.	ท่าสอดสร้อยมาลา	หมุนด้านหน้า
32.	ท่าเชิด	ยักตัว 6 ครั้ง โหนลง
33.	ท่าเยื้องกราย	วิ่งวน 1 รอบ
34.	ท่าชูแก้ว	วน∞
35	ท่าผาลา	วน∞
36.	ท่านภาพร	วน∞
37	ท่าโยนแก้ว	เข้าหลังเวที

ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร โดยครูนพรัตน์ หวังในธรรม และครูอัฉรา สุภาไชยกิจ[6]

ลำดับท่า	กระบวนท่ารำ	หมายเหตุ
1.	ท่าสวมเชือก	
2.	ท่าเทพนม	ไม่วางแก้ว
3.	ท่าบัวชูฝัก	ลักคอ
4.	เท้าวิมาน	2 ข้าง
5.	ท่าหลบ (มอง)	2 ข้าง
6.	ท่าปิดวิมาน	2 ข้าง หันหน้า
7.	ท่ายิ้ม	

[6] กรมศิลปากร. รำหน้าพาทย์ [แผ่นวีดีทัศน์]. กรุงเทพฯ : วิทยาลัยนาฏศิลป.มปป.

ลำดับท่า	กระบวนท่ารำ	หมายเหตุ
8.	ท่าเชิด	ไม่ยักตัว
9.	ท่าเยื้องกราย	ลงจากวิมานวน 1 รอบ
10.	ท่ารำร่าย	
11.	ท่าสอดสร้อยมาลา	หมุนด้านหน้า
12.	ท่าชมวาริน(ป้องหน้า)	ห่มเข่า-เยื้อง
13.	ท่าภมรเคล้า /ท่ากระหวัดเกล้า	ซอยเท้าหมุนกลับหลัง
14.	ท่าประไลยวาต-กินนรรำ	กระทุ้งเท้า-ตีไหล่
15.	ท่าเยื้องกราย	ซอยเท้าวิ่งขึ้น-ลง
16.	ท่าโก่งศิลป์	ห่มเข่า-เยื้อง
17.	ท่ารวมมือ(คลายมือระดับชายพก)	ขยั่นเท้า-ตีไหล่
18.	ท่ากังหันร่อน	ซอยเท้าวิ่งขึ้น-ลง
19.	ท่าเมขลา	หมุนด้านหน้า (ช้า) แล้วยืด-ยุบหมุนกลับหลัง (เร็ว)
20.	ท่าโยนแก้ว	กระดกเท้าหลัง
21.	ท่าสอดสร้อยมาลา	หมุนด้านหน้า
22.	ท่าเชิด	ยักตัว 6 ครั้ง โหนลง
23.	ท่าเยื้องกราย	วิ่งวน 1 รอบ
24.	ท่าล่อแก้ว	วน∞
25.	ท่าผาลา	วน∞
26.	ท่าโยนแก้ว	วน∞
27.	ท่าชักแป้งผัดหน้า	ขึ้นมาข้างหน้าเวที
28.	ท่ารำร่าย	ด้านหน้า
29.	ท่าผาลา	ปาดมือหมุนด้านหน้า
30.	ท่าชมวาริน (ป้องหน้า)	ยกเท้าหน้า

ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 14 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงโขนชุดพระสมุทรเทวี โดยครูแพรวดาว พรหมรักษา[7]

ลำดับท่า	กระบวนท่ารำ	หมายเหตุ
1.	ท่าเทพนม	รับคำสั่งพระอินทร์
2.	ท่าคลานออก	3 ครั้ง
3.	ท่ากราย	ยืนขึ้น
4.	ท่าสอดสร้อยมาลา	ซอยเท้าวิ่งมากลางเวที
5.	ท่ารำร่าย	
6.	ท่าสอดสร้อยมาลา	หมุนด้านหน้า (ซ้า)
7.	ท่าชมวาริน (ป้องหน้า)	ห่มเข่า-เยื้อง
8.	ท่ากินนรฟ้อนฝูง	หมุนกลับหลัง (ซ้า)
9.	ท่ากินนรรำ-ท่าประไลยวาต	ขยั่นเท้า-ตีไหล่
10.	ท่าช้านางนอน	ซอยเท้าวิ่งขึ้น-ลง
11.	ท่าโก่งศิลป์	ห่มเข่า-เยื้อง
12.	ท่าฝ่ายฟ้อน	ซอยเท้าวิ่งขึ้น-ลง
13.	ท่าเมขลา	หมุนด้านหลัง(ซ้า)
14.	ท่าสอดร้อยมาลา-สลับจีบ	ขยั่นเท้า-ตีไหล่
15.	ท่านางนอน	ปาดมือ
16.	ท่าทิ้งแก้ว	แล้วฉกกลับ
17.	ท่าชูแก้ว	ลักคอ -ยืนกลับตัว
18.	ท่าสอดร้อยมาลา-สลับจีบ	ขยั่นเท้า-ตีไหล่
19.	ท่ากังหันร่อน	ซอยเท้าวิ่งขึ้น-ลง
20.	ท่าเชิด	ยักตัว 6 ครั้ง โหนลง วิ่งซอยเท้าเข้าทางซ้าย

ที่มา : ผู้วิจัย

[7] กรมศิลปากร. การแสดงโขนเฉลิมพระเกียรติชุดพระสมุทรเทวี [แผ่นวีดีทัศน์]. กรุงเทพฯ : ฝ่ายวิจัยและพัฒนาการแสดง สำนักการสังคีต, 5 ธันวาคม 2540.

ตารางที่ 15 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร โดยฤดีชนก คชเสนี[8]

ลำดับท่า	กระบวนท่ารำ	หมายเหตุ
1.	ท่าเทพนม	ไม่วางแก้ว
2.	ท่าสอดสร้อย	ห่มตัว-เยื้องไหล่
3.	ท่าบัวชูฝัก	ลักคอ
4.	ท่าเท้าวิมาน	ห่มเข่า-เยื้อง
5.	ท่ากราย	ลงจากเตียง
6.	ท่าเดิน	หน้าเตียง
7.	ท่าปิดวิมาน	2 ข้าง
8.	ท่ากราย	ลงจากวิมาน (บันได 4 ขั้น)
9.	ท่าเดิน	มากลางเวที
10.	ท่านุ่งผ้า	
11.	ท่าห่มผ้า	ท่าหมุนตัว 1 รอบ (ช้า)
12.	ท่าเยื้องกราย	วิ่งลงเวทีล่าง วน 1 รอบ
13.	ท่าชักแป้งผัดหน้า	กลางเวที
14.	ท่ารำร่าย	
15.	ท่าสอดสร้อยมาลา	หมุนด้านหน้า (ช้า)
16.	ท่าชมวาริน (ท่าป้องหน้า)	ห่มเข่า-เยื้อง
17.	ท่ามุจลินทร์(ท่าแทงกลับ)	ซอยเท้าหมุนกลับหลัง
18.	ท่าประไลยวาต-ท่ากินนรรำ	ขยั่นเท้า-ตีไหล่
19.	ท่าเยื้องกราย	ซอยเท้าวิ่งขึ้น-ลง
20.	ท่าโก่งศิลป์	ห่มเข่า-เยื้อง
21.	ท่าฝ่ายฟ้อน	ซอยเท้าวิ่งขึ้น-ลง
22.	ท่าเมขลา	หมุนหน้า
23.	ท่าพิสมัยเรียงหมอน	ขยั่นเท้าเรียงขึ้น-ลง
24.	ท่ากังหันร่อน	ซอยเท้าวิ่งขึ้น-ลง

[8] กรมศิลปากร. การแสดงเบิกโรงชุด เมขลา-รามสูร [แผ่นวีดีทัศน์]. กรุงเทพฯ : ฝ่ายวิจัยและพัฒนาการแสดง สำนักการสังคีต, 26 ธันวาคม 2545.

ลำดับท่า	กระบวนท่ารำ	หมายเหตุ
25.	ท่ากินนรฟ้อนฝูง	หมุนกลับหลัง (ซ้า)
26.	ท่าเยื้องย่าง	เช็ดเท้า
27.	ท่าสอดสร้อยมาลา	โหย่งเท้า (หมุนด้านหน้า)
28.	ท่าทิ้งแก้ว	แล้วฉกแก้ว
29.	ท่าชูแก้ว	กลับตัว-ยืน
30.	ท่าสอดสร้อยมาลา	หมุนด้านหน้า (ซ้า)
31.	ท่าเชิด	ยักตัว 6 ครั้ง โหนลง
32.	ท่าเยื้องกราย	วน 1 รอบ
33.	ท่าผาลา	วน∞
34.	ท่าโยนแก้ว	วน∞
35.	ท่าเยื้องกราย	เข้าเวทีทางซ้าย

ที่มา : ผู้วิจัย

ตารางที่ 16 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร โดยเสาวรักษ์ ยมะคุปต์[9]

ลำดับท่า	กระบวนท่ารำ	หมายเหตุ
1.	ท่ารำร่าย	รำกลางเวที (ต่อเนื่องมาจากฉุยฉาย)
2.	ท่าสอดสร้อยมาลา	หมุนด้านหน้า (ซ้า)
3	ท่าชมวาริน	ห่มเข่า-เยื้อง
4.	ท่าเรียงหมอน	ขยั่นเท้าเรียงขึ้น-ลง
5	ท่าเยื้องกราย	ซอยเท้าวิ่งขึ้น-ลง
6.	ท่าโก่งศิลป์	ห่มเข่า-เยื้อง
7.	ท่าฝ่ายฟ้อน	ซอยเท้าวิ่งขึ้น-ลง
8.	ท่าเมขลา	หมุนด้านหน้า (ซ้า)
9.	ท่ามุจลินท์ (ท่าแทงกลับ)	ซอยเท้า หมุนกลับหลัง

[9] กรมศิลปากร, การแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูร [แผ่นวีดีทัศน์]. กรุงเทพฯ: ฝ่ายวิจัยและพัฒนา สำนักการสังคีต, 19 ธันวาคม 2547.

ลำดับท่า	กระบวนท่ารำ	หมายเหตุ
10.	ท่ากินนรรำ-ท่าประไลยวาต	ขยั่นเท้า-ตีไหล่
11.	ท่านางนอน	ปาดมือ
12.	ท่าทิ้งแก้ว	ฉกแก้ว
13.	ท่าชูแก้ว	ตั้งเข่า
14.	ท่าทอดแก้ว	นั่งกระดกเสี้ยว
15.	ท่าภมรเคล้า	ยืน - ซอยเท้าหมุนด้านหน้า
16.	ท่ากินนรฟ้อนฝูง	หมุนกลับหลัง (ช้า)
17.	ท่าท่วงที	ซอยเท้าวิ่งขึ้น-ลง
18.	ท่าสอดสร้อยมาลา	หมุนด้านหน้า (ช้า)
19.	ท่าเชิด	ยักตัว 6 ครั้ง โหนลง
20.	ท่าเยื้องกราย	วิ่งเข้าทางซ้าย

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางที่ 8 -16 จะเห็นได้ว่า กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาที่ใช้ในการแสดงเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูรนั้น เป็นกระบวนท่ารำที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากบูรพาจารย์ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยที่มีการสืบทอดมาจากสายละครหลวง ซึ่งในการจัดลำดับและจำนวนของกระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดงมีความแตกต่างกันออกไป อันเนื่องมาจากครูผู้ถ่ายทอดเรียบเรียงมาให้เหมาะสมกับผู้แสดง รวมทั้งองค์ประกอบต่างๆ ในการจัดการแสดงในแต่ละยุคสมัย โอกาส และสถานที่ที่ทำการแสดง ตลอดจนปัจจัยอื่นที่ทำให้กระบวนท่ารำมีหลายรูปแบบ ทั้งนี้เนื่องจากกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งไม่ได้เป็นกระบวนท่ารำที่ต้องยึดจังหวะหน้าทับและไม้กลอง จึงเป็นท่ารำแบบไม่ตายตัว กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งสามารถที่จะปรับเปลี่ยน เพิ่มเติมหรือตัดทอนให้เหมาะสมกับการแสดงในแต่ละครั้ง แต่อย่างไรก็ตามในการแสดงแต่ละครั้งจะต้องมีลำดับขั้นตอนของการแสดงที่เป็นแบบแผนปฏิบัติ

ในการศึกษากระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา ผู้วิจัยรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทย ที่มีประสบการณ์ในการแสดงบทบาทของนางเมขลาโดยตรง จำนวน 5 ท่าน ดังต่อไปนี้

1. ครูส่องชาติ ชื่นศิริ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครรำ) ประจำปี พ.ศ. 2535 ผู้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากหม่อมครูต่วน(ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก ละครเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์

2. ครูจินดารัตน์ จารุสาร ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทยละครนาง ข้าราชการบำนาญ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้รับการถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากครูจำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ประจำปี พ.ศ.2531 เมื่อปี พ.ศ. 2516 ซึ่งครูจำเรียงเป็นผู้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำโดยตรงจากจากหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก เมื่อครั้งเป็นละครหลวง กรมมหรสพ*

3. ครูรัจนา พวงประยงค์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้รับการถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากครูเจริญจิต ภัทรเสวี คณะละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์

4. ครูบุนนาค ทรรทรานนท์ ผู้เชี่ยวทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ได้รับการถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ประจำปี พ.ศ. 2528 นาฏยศิลปินละครวังสวนกุหลาบ ผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในการปรับปรุงรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ให้เข้ากับยุคสมัย โดยมีครูจำเรียง พุธประดับเป็นผู้ฝึกซ้อมท่ารำ

5. ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้รับการถ่ายทอดท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากครูเฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)ประจำปี พ.ศ. 2531 นาฏยศิลปินละครวังสวนกุหลาบ

จากการศึกษากระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาจากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 5 ท่าน ผู้วิจัยนำเสนอตารางแสดงภาพและวิธีปฏิบัติท่ารำอย่างละเอียดในแต่ละรูปแบบ โดยเรียงลำดับจากครูต้นแบบที่เข้ามาถ่ายทอดกระบวนท่ารำ ดังต่อไปนี้

---

* จะเห็นได้ว่ากระบวนท่ารำจากครู 2 ท่าน ได้รับการถ่ายทอดจากครูต้นแบบคนเดียวกัน คือได้รับการถ่ายทอดจากหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก ทั้งนี้ทั้ง 2 ท่านมีรูปแบบท่ารำต่างกัน เนื่องจากรูปแบบครูส่องชาติ เป็นกระบวนท่ารำที่จัดแสดงครั้งของกรมศิลปากร และใช้สำหรับการแสดงในต่างประเทศ กระบวนท่ารำมีความกระชับ และรูปแบบครูจินดารัตน์ เป็นกระบวนท่ารำที่จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ จึงมีกระบวนท่ารำรูปแบบเต็ม ผู้วิจัยจึงเลือกนำมาศึกษาทั้ง 2 รูปแบบเพื่อแสดงให้เห็นถึงการใช้กระบวนท่ารำที่จัดแสดงมีความแตกต่างด้วยยุคสมัย โอกาสและสถานที่ในการแสดง

ตางรางที่ 17 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบครูส่องชาติ ชื่นศิริ
แสดงแบบท่ารำโดยจินตนา อนุวัฒน์

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
1.	**เพลง** - เชิดฉิ่ง **ตำแหน่ง**- บนวิมาน (กลางเตียง) **ทิศทาง** - ด้านหลัง **ท่ารำ** - ท่าปิดวิมาน หันหลังเดินไปปิดวิมาน เท้าซ้ายก้าวหน้า มือขวาถือดวงแก้ว โดยใช้นิ้วหัวแม่มือกับนิ้วกลางจับดวงแก้วไว้ในอุ้งมือ นิ้วที่เหลือกรีดตึง มือทั้งสองกรีดจีบมารวมมือระดับหน้า โดยเดินมือมาชนกัน กดไหล่ขวา ลักคอซ้าย สายตามองตามมือ	 ท่าปิดวิมาน
2.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่ารำร่าย (1) หันตัวผ่านทางขวามือ มาด้านหน้า ยืนเหลื่อมเท้าซ้าย มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบแล้วคลายมือออก ปลายมือแทงลงระดับอก กดไหล่ซ้าย ฉายเท้าซ้าย พร้อมตีไหล่ซ้ายไปหลังเล็กน้อย สายตามองตามมือซ้าย (2) ถอนท้าขวาลงหลัง ยืนเหลื่อมเท้าขวา มือซ้ายพลิกกลับตั้งวงหน้า ระดับปาก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า	 (1) (2)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	(3) เท้าขวาก้าวไปข้างหน้า กดไหล่ขวาลง พร้อมกับวาดมือขวาลง แล้วยืดตัวขึ้น เดินมือขวา กรีดจีบปล่อยตั้งวงบน มือซ้ายวาดไปจีบหลัง ยกเท้าซ้ายมาประสมวางด้วยส้นเท้า กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปตามมือขวา	 (3) ท่ารำร่าย
3.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าเท้าวิมาน (ซ้าย) (1) เท้าซ้ายยกหน้า มือขวาตั้งวง มือซ้ายจีบคว่ำรวมมือระดับอก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา (2) เท้าซ้ายก้าวข้างค่อยๆ ถ่ายน้ำหนัก คลายมือออกไปทางซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา (3) แล้วแล้วย้อนตัว ถ่ายน้ำหนักมาเท้าขวา กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย คืนตัวถ่ายน้ำหนักกลับไปเท้าซ้าย เท้าขวากระดกเสี้ยว ในท่าเท้าวิมาน โดยมือซ้ายพลิกมือเป็นตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงล่าง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	 (1) (2)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	แล้วยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง เยื้องไหล่โดยเริ่มกดไหล่ซ้าย ลักคอขวา กล่อมไหล่กล่อมหน้า ไปกดไหล่ขวา ลักคอซ้าย ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง หมดจังหวะ ยืด-ยุบ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า	 (3) ท่าเท้าวิมาน (ซ้าย)
3.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าเท้าวิมาน (ขวา) (1) เท้าขวายกหน้า มือซ้ายตั้งวง มือขวาจีบคว่ำ รวมมือระดับอก กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (2) เท้าขวาก้าวข้าง ค่อยๆ ถ่ายน้ำหนักพร้อมกับคลายมือออกไปทางขวา กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (3) แล้วย้อนตัวถ่ายน้ำหนักมาเท้าซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา คืนตัวถ่ายน้ำหนักกลับไปเท้าขวา เท้าซ้ายกระดกเสี้ยว ในท่าเท้าวิมาน (เท้าฉาก) โดยมือขวาพลิกมือเป็นตั้งปลายมือขึ้นแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายเท้าเอว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	 (1) (2)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	แล้วยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง เยื้องไหล่โดยเริ่มกดไหล่ขวา ลักคอซ้าย กล่อมไหล่ กล่อมหน้า ไปกดไหล่ซ้าย ลักคอขวา ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง หมดจังหวะ ยืด-ยุบ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้า	 (3) ท่าเท้าวิมาน (ขวา)
4.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าสอดสร้อยมาลา ถอนเท้าซ้าย หันหน้าไปทางด้านซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง ในท่าสอดสร้อยมาลา โดยมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก กดไหล่ซ้าย ศีรษะ เอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้า แล้วยืด-ยุบ หมุนตัวผ่านทางด้านหน้า ไปด้านขวา	 ท่าสอดสร้อยมาลา
5.	**ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าชมวาริน (ป้องหน้า) กระทุ้งเท้าซ้าย กระดกหลังในท่าชมวาริน โดยมือซ้ายคลายมือออกแล้วพลิกคว่ำหักข้อมือลง แบมือคว่ำป้องหน้า ระดับศีรษะ มือขวาหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง พร้อมกับเยื้องไหล่ต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง	 ท่าชมวาริน (ท่าป้องหน้า)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
6.	**ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าจันทร์ทรงกลด (1) ยืด-ยุบ มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ตีไหล่ไปทางซ้าย (2) ยืดตัว ตีไหล่กลับมาทางขวาพร้อมขึ้นท่าจันทร์ทรงกลด โดยแทงมือทั้งสองขึ้นตั้งวงกลางระดับไหล่ หมดมือแล้วยุบตัววางเท้าซ้ายลงหลังกดไล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วยืด-ยุบ ขยั่นเท้าอยู่กับที่ พร้อมกับกดไหล่ขวาตีไหล่ไปทางขวา (3) ขยั่นเท้าอยู่กับที่ ตีไหล่กลับมาทางซ้าย กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	 (1) (2) (3)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
6.	(4) ปฏิบัติท่าจันทร์ทรงกลดต่อเนื่องกัน 4 ครั้งหมดด้วยเท้าขวาก้าวหน้า มือทั้งสองหงายมือปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (5) ยืดตัว ตีไหล่กลับมาทางขวาหมดด้วยท่าจันทร์ทรงกลด โดยแทงมือทั้งสองขึ้นตั้งวงกลางระดับไหล่ หมดมือแล้วยุบตัวกระทุ้งเท้าซ้าย กดไล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	 (4) (5) ท่าจันทร์ทรงกลด
7.	**ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนไปด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่ามุจลินท์ (ท่าแทงกลับ) เท้าซ้ายเช็ดเท้า มายกเท้าหน้า จังหวะตัวยืดขึ้นมือซ้ายแทงมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับไหล่ มือขวาตั้งวงกลาง แล้วเท้าซ้ายก้าวหน้า จรดเท้าขวา แทงมือซ้ายเป็นตั้งวงบน มือขวาพลิกมือเป็นหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้าเวที แตะเท้าขวา แล้วซอยเท้าหมุนผ่านทางด้านหลังไปด้านซ้าย	 ท่ามุจลินท์ (ท่าแทงกลับ)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
8.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่ากินนรรำ-ท่าประไลยวาต (1) เท้าซ้ายก้าวหน้า มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลง มือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนงอ ระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (2) เท้าขวาก้าวหน้าในท่ากินนรรำ โดยมือซ้ายพลิกตั้งวงบน มือขวาจีบหงายข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที (3) ยืด-ยุบ ขยั่นเท้าอยู่กับที่ โดยตีไหล่ไปทางขวา ยืด-ยุบแล้วตีไหล่กลับมาทางซ้าย พร้อมกับมือซ้ายหยิบจีบตั้งขึ้นหักข้อมือเข้าระดับศีรษะ มือขวาคลายมือหงายออก แล้วพลิกกลับเป็นตั้งปลายมือขึ้นข้างๆ ลำตัว แขนตึงระดับไหล่ ในท่าประไลยวาต กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงทางซ้าย	 (1) (2) ท่ากินนรรำ (3) ท่าประไลยวาต

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
8.	(4) ปฏิบัติท่ากินนรรำสลับท่าประไลยวาต ต่อเนื่องกัน 3 ครั้ง หมดท่าด้วยเท้าขวาก้าวหน้า กระทุ้งเท้าซ้ายในท่ากินนรรำ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงทางขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที	 (4) ท่ากินนรรำ
9.	**ตำแหน่ง** - บนวิมาน (ขึ้น-ลงกลางเตียง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าเยื้องกราย (1) ยืด-ยุบ ถอนเท้าซ้าย กดไหล่ขวา ลักคอซ้าย เท้าขวาเช็ดเท้าแล้วยกหน้า สอดมือท่าเยื้องกราย โดยมือซ้ายจีบคว่ำแล้วคลายออกหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือขวาคลายมือแล้วพลิกตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ลักคอขวา (2) เท้าขวาก้าวหน้า หันด้านหน้าจรดเท้าซ้าย สอดมือท่าเยื้องกราย โดยมือขวาจีบคว่ำแล้วคลายออกหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือซ้ายคลายมือแล้วพลิกตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองตรงไปข้างหน้า แตะเท้าซ้าย แล้วซอยเท้าวิ่งขึ้นไปข้างหน้า พร้อมกับสอดมือท่าเยื้องกราย	 (1) (2)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	(3) ก้าวเท้าซ้าย แตะเท้าขวาซอยเท้าถอยลงหลัง สอดมือท่าเยื้องกราย โดยมือซ้ายจีบคว่ำแล้วคลายออกหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือขวาคลายมือแล้วพลิกตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กล่อมหน้ามากดไหล่ซ้าย เอียงซ้าย สายตามองตรงไปข้างหน้า ปฏิบัติท่าเยื้องกรายต่อเนื่องกันสลับขึ้น-ลง 4 ครั้ง แล้วย่ำอยู่กับที่ 2 ครั้ง	 (3) ท่าเยื้องกราย
10.	**ตำแหน่ง** - บนวิมาน (กลางเตียง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าโก่งศิลป์ (ซ้าย) (1) ถอนเท้าขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาคลายมือออกหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอ ระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง แล้วถ่ายน้ำหนักพร้อมกับปาดมือไปทางซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปทางซ้าย (2) ย้อนตัว ถ่ายน้ำหนักมาที่เท้าขวา กดไหล่ซ้าย แล้วคืนตัวถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าซ้าย เท้าขวากระดกเสี้ยว มือซ้ายปาดมือไปจีบคว่ำข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงล่าง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปทางซ้าย ยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง เยื้องไหล่โดยเริ่มกดไหล่ซ้าย สายตามองไปข้างหน้า ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 3 ครั้ง หมดจังหวะยืด-ยุบ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	 (1) (2) ท่าโก่งศิลป์ (ซ้าย)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
10.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าโก่งศิลป์ (1) ถอนเท้าซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายปล่อยมือเป็นตั้งวงแล้วพลิกมือกลับเป็นหงายมือปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือขวาตั้งวงล่าง แล้วถ่ายน้ำหนักพร้อมปาดมือไปทางขวา กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปทางขวาตามมือที่ปาด (2) ย้อนตัว ถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วคืนตัวถ่ายน้ำหนักไปเท้าขวา เท้าขวากระดกเสี้ยว มือขวาปาดไปจีบคว่ำแขนตึงข้างลำตัวระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปทางขวา แล้วยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง เยื้องไหล่ โดยเริ่มกดไหล่ขวา ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 3 ครั้ง หมดจังหวะยืด-ยุบ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	 (1) (2) ท่าโก่งศิลป์ (ขวา)
11.	**ตำแหน่ง** - บนวิมาน (ขึ้น-ลงกลางเตียง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่ากังหันร่อน (1) ยืด-ยุบ เช็ดเท้าซ้ายยกหน้า แล้วก้าวเท้าซ้าย จรดเท้าขวา เปลี่ยนมือท่ากังหันร่อนโดยมือขวาช้อนจีบหงาย มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้น มือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ลักคอขวา สายตามองออกไปข้างหน้า แล้วแตะเท้าขวา ซอยเท้าขึ้นหน้าเวที กดไหล่ซ้าย	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
11.	(2) ก้าวเท้าขวา แตะเท้าซ้าย ซอยเท้าลงหลัง เปลี่ยนมือท่ากังหันร่อนโดยมือซ้ายช้อนจีบหงาย มือขวาตั้งปลายมือขึ้น มือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนตึงระดับไล่ กดไหล่ขวา ลักคอซ้าย แล้วกล่อมหน้า ปฏิบัติท่ากังหันร่อนต่อเนื่องกัน สลับขึ้น-ลงรวมทั้งหมด 4 ครั้ง อยู่กับที่ 2 ครั้ง กล่อมไหล่สายตามองตรงไปด้านหน้า หมดด้วยมือซ้ายจีบหงาย กดไหล่ขวา มือขวาตั้งมือ	 (2) ท่ากังหันร่อน
12.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าสอดสร้อยมาลา (1) ถอนเท้าซ้าย หันไปทางด้านซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง ในท่าสอดสร้อยมาลา โดยมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก กดไหล่ซ้าย ศีรษะ เอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้า แล้วยืด-ยุบ หมุนตัวผ่านทางด้านหน้า ไปด้านขวา	 ท่าสอดสร้อยมาลา
13.	**เพลง** - เชิดกลอง **ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าโหน (น้าว) ตีไหล่ไปทางขวา มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายคลายจีบออกแล้วตีไหล่กลับมาทางซ้าย ในท่าโหน โดยมือขวาสอดหงายขึ้นปลายมือแทงลง แขนงอระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้น ข้างลำตัวแขนตึง ปลายมือลาดลงมาจากระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย เท้าซ้ายยกหน้า ขยับเท้าขวาขึ้นไปทางซ้ายมือ สายตามองออกไปข้างหน้าเวที	 ท่าโหน (น้าว)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
14.	**ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าเชิด (เหาะ) (1) ยืดตัวก้าวเท้าซ้าย (2) ก้าวเท้าขวา (3) กระทุ้งเท้าซ้าย มือขวาลดลงระดับเอว มือซ้ายตั้งมือให้ปลายมือลาดสูงขึ้นจากระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วยืด-ยุบ ถอนเท้าซ้าย เท้าขวาก้าวหน้า จรดเท้าซ้าย ลดมือซ้ายลงมาแขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	 ท่าเชิด (เหาะ)
15.	**เพลง** - เชิดกลอง **ตำแหน่ง** - ลงจากวิมาน มากลางเวที **ทิศทาง** - วนซ้าย 1 รอบ เข้าทางด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าเยื้องกราย (1) ยืด-ยุบ แตะเท้าซ้าย วิ่งซอยเท้าลงจากเตียง (วิ่งถอนสายบัว) สอดมือท่าเยื้องกรายโดยเริ่มจีบมือซ้ายแล้วสอดมือเป็นหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัวแขนงอระดับเอว มือขวาตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กล่อมหน้าไปจนศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้า (2) สอดมือท่าเยื้องกรายโดยสลับจีบมือขวาแล้วสอดมือเป็นหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัวระดับเอว มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กล่อมหน้าไปจนศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า ปฏิบัติท่าเยื้องกรายต่อเนื่องกันไปวนทางซ้ายไปเป็นวงกลมใหญ่รอบพื้นที่เวที 1 รอบ แล้วเข้าทางด้านซ้ายของเวที (ในการแสดงวน 1 รอบแล้วเข้าการแสดงชุดเมขลา-รามสูร)	 (1) (2) ท่าเยื้องกราย (เข้า)

ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาและรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในรูปแบบของครูส่องชาติ ชื่นศิริ สามารถสรุปกระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง ดังต่อไปนี้

1. **ลักษณะกระบวนท่ารำ** ลักษณะกระบวนท่ารำทั้งหมด 15 ท่า แบ่งเป็นท่าเดี่ยว 6 ท่า ท่าคู่ 5 ท่า ท่าเชื่อม 2 ท่า และท่าซ้ำ 2 ท่า
2. **ขั้นตอนแสดง** รำเชิดฉิ่งเมขลามีลำดับการแสดง 3 ขั้นตอน ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 18 ขั้นตอนและกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบครูส่องชาติ ชื่นศิริ

ลำดับ	ขั้นที่ 1	ขั้นที่ 2	ขั้นที่ 3
1.	ท่าปิดวิมาน (ท่าเดี่ยว)	ท่ารำร่าย (ท่าเดี่ยว)	ท่าโหน (ท่าเดี่ยว)
2.		ท่าเท้าวิมาน (ท่าคู่)	ท่าเชิด (ท่าเดี่ยว)
3.		ท่าสอดสร้อยมาลา (ท่าเชื่อม)	ท่าเยื้องกราย (ท่าซ้ำ)
4.		ท่าป้องหน้า (ท่าเดี่ยว)	
5.		ท่าจันทร์ทรงกลด (ท่าเดี่ยว)	
6.		ท่ามุจลินท์ (ท่าเชื่อม)	
7.		ท่ากินนรำ-ท่าประไลยวาต(ท่าคู่)	
8.		ท่าเยื้องกราย (ท่าคู่)	
9.		ท่าโก่งศิลป์ (ท่าคู่)	
10.		ท่ากังหันร่อน (ท่าคู่)	
11.		ท่าสอดสร้อยมาลา (ท่าซ้ำ)	

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตางรางที่ 18 สรุปได้ว่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบของครูส่งชาติ ชื่นศิริ มีลำดับการแสดง 3 ขั้นตอน คือ

ขั้นตอนที่ 1 เป็นการเริ่มต้น ด้วยการปิดวิมาน

ขั้นตอนที่ 2 เป็นการรำเชิดฉิ่งในกระบวนท่ารำต่างๆ

ขั้นตอนที่ 3 เป็นกระบวนท่าเชิด แสดงการเดินทางไปมาอย่างเร่งรีบ

3. **โครงสร้างท่ารำ** รำเชิดฉิ่งมีการใช้ส่วนต่างๆ ของร่างกายแสดงท่ารำ ดังนี้
    1. <u>การใช้ขาและเท้า</u> มีการประสมเท้า เหลื่อมเท้า ก้าวหน้า ก้าวข้าง จรดเท้า วางส้นเท้า ประเท้า ยกเท้า ถอนเท้า กระทุ้งเท้า กระดกเท้าหลัง กระดกเสี้ยว แตะเท้า ซอยเท้า ขยั่นเท้า ห่มเข่า
    2. <u>การใช้มือและแขน</u> มีการจีบ ตั้งวง ป้องหน้า เท้าเอว หงายมือแขนตึง หงายมือแขนงอข้างลำตัว ตั้งปลายมือขึ้นแขนตึงระดับไหล่
    3. <u>การใช้ตัว ไหล่และศีรษะ</u> มีการกดเอว กดไหล่ ยักตัว เยื้องตัว กล่อมตัว ตีไหล่ กล่อมไหล่ กล่อมหน้า เอียงศีรษะ ลักคอ
4. **ทิศทางการเคลื่อนไหว**
    1. ท่ารำหลักส่วนใหญ่เป็นการรำหน้าตรง หรือหน้าอัด
    2. มีเคลื่อนไหวจากด้านซ้าย ไปด้านขวา และด้านขวาไปด้านซ้าย โดยหมุนตัวผ่านทางด้านหน้าเวที
    3. การหมุนตัวจากด้านขวาไปด้านซ้ายของเวทีโดยหมุนตัวกลับหลังทางขวามือของผู้แสดง
5. **รูปแบบการใช้พื้นที่**
    1. รำเชิดฉิ่งอยู่บนวิมาน (บนเตียง) ทั้งหมด
    2. รำเชิดกลองในท่าเยื้องกรายสอดมือวนรอบพื้นที่แสดง 1 รอบ แล้วเข้าฉาก

ตางรางที่ 19 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมลารูปแบบครูจินดารัตน์ จารุสาร แสดงแบบท่ารำโดยจินตนา อนุวัฒน์

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
1.	**เพลง** - เชิดฉิ่ง **ตำแหน่ง**- บนวิมาน (กลางเตียง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าวางแก้ว นั่งคุกเข่า แยกเข่าซ้าย มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาวางแก้วทางด้านซ้ายมือ ให้ดวงแก้วอยู่แนวเดียวกับเข่า กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปตามมือ	 ท่าวางแก้ว
2.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าวางมือ นั่งคุกเข่า ตั้งตัวตรง เข่าชิด มือทั้งสองวางฝ่ามือบนหน้าขา	 ท่าวางมือ
3.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าเทพนม (1) กระทบจังหวะ 1 ครั้ง ก้มศีรษะลงเล็กน้อย เดินมือขึ้นไหว้ระดับหน้าผากแล้วเปิดปลายคางขึ้น สายตามองขึ้นไปตามมือ กระทบจังหวะอีก 1 ครั้ง	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	(2) ก้มศีรษะลงเล็กน้อย เดินมือลดลงมาพนมระดับอก สายมองลงมาตามมือ ศีรษะตั้งตรง สายตามองตรงไปข้างหน้า กระทบจังหวะ 1 ครั้ง	(2) ท่าเทพนม
4.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าหยิบแก้ว แยกเข่าซ้าย มือซ้ายหยิบจีบหงายระดับชายพก มือขวาหยิบดวงแก้ว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปที่ดวงแก้ว แล้วนำบ่วงเชือกที่ร้อยดวงแก้วมาสวมนิ้วกลางมือขวา จับดวงแก้วในลักษณะจีบล่อแก้ว โดยใช้นิ้วหัวแม่มือกับนิ้วกลางจับดวงแก้วไว้ในอุ้งมือ นิ้วที่เหลือกรีดตึงออกไป	ท่าหยิบแก้ว
5.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าบัวชูฝัก (1) แยกเข่าขวา มือขวาจีบคว่ำ มือขวาหงายมือ ปลายมือแทงลง มือทั้งสองรวมมืออยู่ข้างหน้า แขนงอระดับเอว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	(1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	(2) ตั้งเข่าซ้ายขึ้น เท้าขวากระดกหลัง สอดมือขึ้นท่าบัวชูฝัก โดยมือขวาชูแก้วหงายข้อมือขึ้นข้างหน้า แขนงอระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองที่ดวงแก้ว (3) ค่อยๆ ยืนขึ้น กระดกเท้าขวา แล้วยืด-ยุบ เท้าขวาวางหลัง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองที่ดวงแก้ว	 (2) (3) ท่าบัวชูฝัก
6.	**ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนไปด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าสอดสร้อยมาลา ถอนเท้าซ้าย หันทางด้านขวา เท้าขวาก้าวไขว้ ในท่าสอดสร้อยมาลา โดยมือซ้ายตั้งวงบน มือขวาหยิบจีบหงายระดับชายพก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วสอดมือ หมุนตัวผ่านทางด้านหน้าไปด้านซ้าย	 ท่าสอดสร้อยมาลา

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
7.	**ตำแหน่ง** - บนวิมาน **ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่ากินนรรำ-ท่าประไลยวาต (1) เท้าขวาก้าวหน้า มือซ้ายจีบคว่ำ มือขวาหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วเท้าซ้ายก้าวไขว้ ในท่ากินนรรำ โดยมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงาย แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (2) ยืด-ยุบ ขยั่นเท้าอยู่กับที่ กดไหล่ซ้าย ตีไหล่ไปทางซ้าย แล้วเปลี่ยนมือเป็นท่าประไลยวาต โดยมือขวาหยิบจีบปรกข้าง มือซ้ายคลายมือเป็นตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ ตีไหล่กลับมาทางขวา กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา (3) ปฏิบัติท่ากินนรรำ สลับท่าประไลยวาตต่อเนื่องกัน 3 ครั้ง หมดด้วยเท้าซ้ายก้าวหน้า กระทุ้งเท้าขวา มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงาย แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	 (1) ท่ากินนรรำ (2) ท่าประไลยวาต (3) ท่ากินนรรำ

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
8.	**ตำแหน่ง** - บนวิมาน **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าเท้าวิมาน (ซ้าย) (1) เท้าซ้ายยกหน้า มือขวาตั้งวง มือซ้ายจีบคว่ำรวมมือระดับอก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา (2) เท้าซ้ายก้าวข้าง ถ่ายน้ำหนักตัวพร้อมกับค่อยๆ คลายมือออกไปทางซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา (3) ย้อนตัวถ่ายน้ำหนักมาเท้าขวา กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วคืนตัวถ่ายน้ำหนักกลับไปเท้าซ้าย เท้าขวากระดกเสี้ยว ในท่าเท้าวิมานโดยมือซ้ายพลิกมือเป็นตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงล่าง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่งเยื้องไหล่โดยเริ่มกดไหล่ซ้าย ลักคอขวา กล่อมไหล่ กล่อมหน้า ไปกดไหล่ขวา ลักคอซ้าย ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง หมดจังหวะ ยืด-ยุบ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า	 (1) (2) (3) ท่าเท้าวิมาน (ซ้าย)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
8.	**ตำแหน่ง** - บนวิมาน **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าเท้าวิมาน (ขวา) (1) เท้าขวายกหน้า มือซ้ายตั้งวง มือขวาจีบคว่ำรวมมือระดับอก กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (2) เท้าขวาก้าวข้าง ถ่ายน้ำหนักพร้อมกับค่อยๆ คลายมือออกไปทางขวา กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (3) ย้อนตัวถ่ายน้ำหนักมาเท้าซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วคืนตัวถ่ายน้ำหนักกลับไปเท้าขวา เท้าซ้ายกระดกเสี้ยว ในท่าเท้าวิมาน โดยมือขวาพลิกมือเป็นตั้งปลายมือขึ้นแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายเท้าเอว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง เยื้องไหล่โดยเริ่มกดไหล่ขวา ลักคอซ้าย กล่อมไหล่ กล่อมหน้า ไปกดไหล่ซ้าย ลักคอขวา ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง หมดจังหวะ ยืด-ยุบ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้า	 (1) (2) (3) ท่าเท้าวิมาน (ขวา)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
9.	**ตำแหน่ง** - บนวิมาน **ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนไปด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่ามอง (ขวา) (1) ยืด-ยุบ เท้าซ้ายยกหน้า มือซ้ายจีบหงาย มือขวาตั้งวง รวมมือระดับชายพก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา (2) เท้าซ้ายก้าวหน้า ในท่ามอง โดยม้วนมือซ้ายไปจีบหลัง มือขวาช้อนจีบหงายระดับชาย หมุนตัวผ่านทางด้านหลังไปด้านซ้ายของเวที กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย กวาดสายตามองจากทางซ้ายไปขวา	 (1) (2) ท่ามอง (ขวา)
	ทิศทาง - ด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่ามอง (ซ้าย) (1) เท้าขวายกหน้า มือขวาจีบหงาย มือซ้ายตั้งวง รวมมือระดับชายพก กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	(2) เท้าขวาก้าวหน้า ในท่ามอง โดยส่งมือขวาไปจีบหลัง มือซ้ายช้อนจีบหงายระดับชายพกกดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา กวาดสายตามองจากทางขวาไปซ้าย	 (2) ท่ามอง (ซ้าย)
10.	**ตำแหน่ง** - บนวิมาน (มุมล่างซ้าย) **ทิศทาง** - ด้านหลัง (เฉียงขวา) **ท่ารำ** - ท่าปิดวิมาน (ซ้าย) หันหลังเดินไปปิดวิมานทางขวามือโดยก้าวเท้าขวา นำเท้าซ้ายมาประสม (เหลื่อมเท้า) มือทั้งสองตั้งวงสูงแล้วเดินมือกรีดจีบมารวมกันระดับหน้า โดยมือทั้งสองมาชนกัน กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองตามมือ	 ท่าปิดวิมาน (ซ้าย)
	ตำแหน่ง - บนวิมาน (มุมล่างขวา) **ทิศทาง** - ด้านหลัง (เฉียงซ้าย) **ท่ารำ** - ท่าปิดวิมาน (ขวา) เดินไปปิดวิมานทางซ้ายมือ โดยก้าวเท้าซ้าย นำเท้าขวามาประสม (เหลื่อมเท้า) มือทั้งสองตั้งวงสูง แล้วเดินมือกรีดจีบมารวมกันระดับหน้า โดยมือทั้งสองมาชนกัน กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	 ท่าปิดวิมาน (ขวา)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
11.	**ตำแหน่ง** - บนวิมาน (กลางเตียง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่ายิ้ม ถอนเท้าขวา หันตัวทางขวามือกลับมาด้านหน้า ยืนเหลื่อมเท้าซ้าย มือขวาตั้งวงระดับชายพก มือซ้ายตั้งวงหน้า เดินมือกรีดจีบมาที่ปาก กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ยิ้มมุมปาก	 ท่ายิ้ม
12.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าสอดสร้อยมาลา ถอนเท้าซ้าย หันไปทางด้านซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง ในท่าสอดสร้อยมาลา โดยมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้า แล้วยืด-ยุบ หมุนตัวผ่านทางด้านหน้า ไปด้านขวาของเวที	 ท่าสอดสร้อยมาลา
13.	**ตำแหน่ง** - บนวิมาน (กลางเตียง) **ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าเชิด (ท่าเหาะ) (1) ถอนเท้าขวา ประเท้าซ้าย มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลง มือขวาจีบคว่ำมือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนงอระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
13.	(2) ยืดตัวขึ้น พร้อมกับสอดมือในท่าเชิด โดยสอดมือซ้ายตั้งมือแขนตึงให้ปลายมือลาดขึ้นไปจากระดับไหล่เล็กน้อย มือขวาสอดเป็นหงายมือปลายมือลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว เท้าซ้ายก้าวข้างกดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ยักตัว 6 ครั้ง แล้วถอนเท้าขวา ยกเท้าซ้ายก้าวข้าง ในท่าเชิดโดยมือซ้ายตั้งมือแขนตึงระดับไหล่ มือขวาหงายมือปลายมือลงแทงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้าเวที	 (2)ท่าเชิด (เหาะ)
14.	**ตำแหน่ง** - ลงจากวิมาน มากลางเวที **ทิศทาง** - วนซ้าย 1 รอบ **ท่ารำ** - ท่าเยื้องกราย (1) ยืด-ยุบ วิ่งซอยเท้าลงจากเตียง วนทางด้านซ้ายไปเป็นวงกลมใหญ่ 1 รอบ สอดมือท่าเยื้องกรายโดยเริ่มจีบมือซ้ายแล้วสอดมือเป็น หงายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอ ระดับเอว มือขวาตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กล่อมหน้าไปจนศีรษะเอียงซ้าย (2) สอดมือท่าเยื้องกรายโดยสลับจีบมือขวาแล้วสอดมือเป็นหงายมือ แทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กล่อมหน้าไปจนศีรษะเอียงขวา สายตามองตรงไปข้างหน้า ปฏิบัติท่าเยื้องกรายต่อเนื่องกันไป เมื่อวนมาอยู่ตรงกลางเวที แล้วอยู่กับที่อีก 2 ครั้ง	 (1) (2) ท่าเยื้องกราย

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
15.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่ารำร่าย (1) ยืนเหลื่อมเท้าซ้าย มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบแล้วคลายมือออก ปลายมือแทงลงแขนงอระดับอก กดไหล่ซ้าย ฉายเท้าซ้าย พร้อมตีไหล่ซ้ายไปหลังเล็กน้อย สายตามองตามมือซ้าย (2) ถอนท้าขวาลงหลัง ยืนเหลื่อมเท้าขวา มือซ้ายพลิกกลับตั้งวงหน้า ระดับปาก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า (3) เท้าขวาก้าวไปข้างหน้า กดไหล่ขวาลง พร้อมกับวาดมือขวาลง แล้วยืดตัว กรีดจีบปล่อยตั้งวงบน มือซ้ายวาดไปจีบหลัง ยกเท้าซ้ายมาประสมวางด้วยส้นเท้า กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปตามมือขวา	 (1) (2) (3) ท่ารำร่าย

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
16.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าสอดสร้อยมาลา ถอนเท้าซ้าย หันหน้าไปทางด้านซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง ในท่าสอดสร้อยมาลา โดยมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับชาย กดไหล่ซ้าย ศีรษะ เอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้า แล้วยืด-ยุบ หมุนตัวผ่านทางด้านหน้า ไปด้านขวา	 ท่าสอดสร้อยมาลา
17.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าชมวาริน (ป้องหน้า) กระทุ้งเท้าซ้าย กระดกหลัง ในท่าชมวาริน โดยมือซ้ายแบคว่ำ หักข้อมือลงในลักษณะป้องหน้า มือขวาหงายมือ ปลายมือแทงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวาแล้วยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง พร้อมกับเยื้องไหล่ ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง	 ท่าชมวาริน (ป้องหน้า)
18.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนไปด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่ามุจลินท์ (ท่าแทงกลับ) เท้าซ้ายเช็ดเท้ายกหน้า จังหวะยืดขึ้น แล้วเท้าซ้ายก้าวหน้า แตะเท้าขวา มือซ้ายแทงมือเป็นตั้งวงบน มือขวาพลิกมือเป็นหงายมือแทงลงข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้าเวที แตะเท้าขวา แล้วซอยเท้าหมุนผ่านทางด้านหลังไปด้านซ้ายของเวที	 ท่ามุจลินท์ (ท่าแทงกลับ)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
19.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าประไลยวาต -ท่ากินนรรำ (1) เท้าขวาก้าวหน้า มือซ้ายจีบคว่ำ แขนงอ ระดับไหล่ มือขวาหงายมือ แล้วกลับมือขึ้นท่าประไลยวาต โดยมือซ้ายจีบปรกข้าง มือขวาตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ พร้อมกับเท้าซ้ายก้าวหน้า กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ยืด-ยุบ ขยั่นเท้าอยู่กับที่ โดยตีไหล่ไปทางซ้าย (2) แล้วสลับเป็นเท้าขวาก้าวหน้า ตีไหล่กลับมาทางขวา พร้อมกับคลายมือซ้ายออกในท่ากินนรรำ โดยมือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบหงาย แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ปฏิบัติท่าประไลยวาตสลับท่ากินนรรำต่อเนื่องกัน 3 ครั้ง หมดด้วยเท้าขวาก้าวหน้ากระทุ้งเท้าซ้ายในท่ากินนรรำ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที	 (1) ท่าประไลยวาต (2) ท่ากินนรรำ
20.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที (ขึ้น-ลง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าเยื้องกราย (1) ยืด-ยุบ ถอนเท้าซ้าย กดไหล่ขวา ลักคอซ้าย เท้าขวาเช็ดเท้าแล้วยกหน้า สอดมือท่าเยื้องกราย โดยมือซ้ายจีบคว่ำแล้วคลายออก ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอ ระดับเอว มือขวาคลายมือแล้วพลิกตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัวแขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ลักคอขวา	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
20.	(2) เท้าขวาก้าวลงข้างหน้า หันด้านหน้าแตะเท้าซ้าย สอดมือท่าเยื้องกราย โดยมือขวาจีบคว่ำแล้วคลายออกหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือซ้ายคลายมือแล้วพลิกตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองตรงไปข้างหน้า แตะเท้าซ้ายซ้ำอีกครั้ง แล้วซอยเท้าวิ่งขึ้นไปข้างหน้า สอดมือท่าเยื้องกราย (3) ก้าวเท้าซ้าย แตะเท้าขวาซอยเท้าถอยลงหลัง สอดมือท่าเยื้องกราย โดยมือซ้ายจีบคว่ำแล้วคลายออกหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือขวาคลายมือแล้วพลิกตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กล่อมหน้ามากดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองตรงไปข้างหน้า ปฏิบัติท่าเยื้องกรายต่อเนื่องกันสลับขึ้น-ลง 4 ครั้ง แล้วย่ำเท้าพร้อมกับสอดมือท่าเยื้องกรายอยู่กับที่ 2 ครั้ง เยื้องไหล่-ลักคอ สายตามองตรงไปข้างหน้า	 (2) (3) ท่าเยื้องกราย
21.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าโก่งศิลป์ (ซ้าย) (1) ถอนเท้าขวา ยกเท้าซ้าย มือขวาคลายมือออก หงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง (ท่านางนอน) กดไหล่ขวาศีรษะเอียงขวา สายตามองตรงไปข้างหน้า	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
21.	(2) เท้าซ้ายก้าวข้าง ถ่ายน้ำหนักพร้อมกับปาดมือไปทางซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปทางซ้ายตามมือที่ปาด (3) ย้อนตัว ถ่ายน้ำหนักมาที่เท้าขวา กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วคืนตัวถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าซ้าย เท้าขวากระดกเสี้ยว มือซ้ายปาดมือไปจีบคว่ำข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงล่าง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปทางซ้ายตามมือที่จีบ แล้วยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง เยื้องไหล่ โดยเริ่มกดไหล่ซ้าย ลักคอขวา แล้วกล่อมหน้าไปกดไหล่ขวา ลักคอซ้าย สายตามองไปข้างหน้า ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 3 ครั้ง หมดจังหวะยืด-ยุบ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	 (2) (3) ท่าโก่งศิลป์ (ซ้าย)
	ท่ารำ - ท่าโก่งศิลป์ (ขวา) (1) ถอนเท้าขวา กดไหล่ซ้าย ลักคอขวา แล้วยกเท้าซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงวา สายตามองไปข้างหน้า	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
21.	(2) ถอนเท้าซ้าย ยกเท้าขวา มือซ้ายคลายมือหงายออก ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง (ท่านางนอน)กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้า (3) เท้าขวาก้าวลงข้าง ถ่ายน้ำหนัก พร้อมปาดมือไปทางขวา กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปทางขวาตามมือที่ปาด (4) ย้อนตัว ถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วคืนตัวถ่ายน้ำหนักไปเท้าขวา เท้าขวากระดกเสี้ยว มือขวาปาดไปจีบคว่ำข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้ายศีรษะเอียงขวา สายตามองไปทางขวาตามมือที่ปาด แล้วยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง เยื้องไหล่ โดยเริ่มกดไหล่ขวา ลักคอซ้าย แล้วกล่อมหน้า ไปกดไหล่ซ้าย ลักคอขวา สายตามองไปข้างหน้า ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 3 ครั้ง หมดจังหวะยืด-ยุบ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา	 (2) (3) (4) ท่าโก่งศิลป์ (ขวา)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
22.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที (ขึ้น-ลง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าฝ่ายฟ้อน (1) เท้าซ้ายมาแตะเท้า ซอยเท้าวิ่งขึ้นไปข้างหน้าเวที มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบคว่ำ ดึงจีบจากข้างลำตัวขึ้นแขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปตามมือซ้าย (2) ก้าวเท้าซ้าย แตะเท้าขวาซอยเท้าถอยหลังลง ปล่อยมือขวาขึ้นตั้งวงบน มือซ้ายจีบคว่ำ ดึงจีบจากข้างลำตัวขึ้นแขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปตามมือขวา ปฏิบัติท่าฝ่ายฟ้อนต่อเนื่องสลับขึ้น-ลง 4 ครั้ง แล้วซอยเท้าหันไปด้านขวา สายตามองออกไปหน้าเวที	 (1) (2) ท่าฝ่ายฟ้อน
23.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนไปด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าเมขลา (ซ้าย) เท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายจีบปรกข้าง มือขวาตั้งวงกลาง แล้วม้วนมือขึ้นท่าเมขลา โดยมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายพลิกหงายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว เท้าขวากระดกเสี้ยว ให้ข้อศอกขวาวางบนฝ่าเท้าขวา กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปตามมือที่ตั้งวง แล้วหมุนตัวผ่านทางด้านหน้าไปด้านซ้ายของเวที	 ท่าเมขลา (ซ้าย)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
23.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าเมขลา (ขวา) (1) เท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายจีบปรกข้าง มือขวาตั้งวงกลาง แล้วม้วนมือขึ้นท่าเมขลา มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายพลิกหงายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว เท้าซ้ายกระดกเสี้ยว ให้ข้อศอกซ้ายวางบนฝ่าเท้า กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วหมุนตัวผ่านทางด้านหน้าไปด้านซ้าย ของเวที	 ท่าเมขลา (ขวา)
24.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที (ขึ้น-ลง) **ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าพิสมัยเรียงหมอน(ขวา) (1) หันทางด้านขวา เท้าซ้ายก้าวหน้าประเท้าขวา มือทั้งสองจีบหงาย รวมมือระดับอก (ท่าพิสมัย) กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองออกไปข้างหน้าเวที (2) ยืดตัวขึ้น เท้าขวาก้าวหน้า พร้อมกับม้วนมือขึ้นท่าเรียงหมอน โดยมือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วยืด-ยุบ ขยั่นเท้าเคลื่อนที่ขึ้นไปทางซ้ายมือ (ขึ้นไปหน้าเวที) สายตามองออกไปข้างหน้าเวที	 (1) (2)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	(3) ยืด-ยุบ สลับเท้าซ้ายก้าวหน้า เปลี่ยนมือขวาขึ้นตั้งวงบน มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ขยั่นเท้าเคลื่อนที่ไปทางขวามือ (ลงหลังเวที) สายตามองออกไปข้างหน้าเวที (4) ปฏิบัติท่าเรียงหมอนต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง กล่อมหน้า โดยสายตามองออกไปข้างหน้าเวที หมดท่าด้วยเท้าขวาก้าวหน้า (ไม่ขยั่นเท้า) มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที แล้วหมุนตัวผ่านทางด้านหน้า ไปด้านซ้าย	 (3) (4) ท่าพิสมัยเรียงหมอน (ขวา)
24.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที (ขึ้น-ลง) **ทิศทาง** - ด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าพิสมัยเรียงหมอน (ซ้าย) (1) หันทางซ้าย ก้าวเท้าขวาประเท้าซ้าย มือทั้งสองจีบหงายรวมมือระดับอก (ท่าพิสมัย) กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองออกไปข้างหน้าเวที	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
24.	(2) ยืดตัวขึ้น เท้าซ้ายก้าวหน้า พร้อมกับม้วนมือขึ้นท่าเรียงหมอน โดยมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วยืด-ยุบ ขยั่นเท้าเคลื่อนที่ขึ้นไปทางขวามือ (ขึ้นไปหน้าเวที) สายตามองออกไปข้างหน้าเวที (3) ยืด-ยุบ สลับเท้าขวาก้าวหน้า เปลี่ยนมือซ้ายขึ้นตั้งวงบน มือขวาตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ขยั่นเท้าเคลื่อนที่ไปทางซ้าย (ลงหลังเวที) สายตามองออกไปข้างหน้าเวที ปฏิบัติท่าเรียงหมอนต่อเนื่องกัน 3 ครั้ง กล่อมหน้า โดยสายตามองออกไปข้างหน้าเวที หมดด้วยเท้าขวาก้าวหน้า (ไม่ขยั่นเท้า) มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาแขนตึง กดไหล่ขวา เอียงขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที แล้วหมุนตัวผ่านทางด้านหลัง ไปด้านขวาของเวที	 (2) (3) ท่าพิสมัยเรียงหมอน (ซ้าย)
25.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที (ขึ้น-ลง) **ทิศทาง** - ด้านขวา แล้วหันด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่ากังหันร่อน (1) หันด้านขวา ถอนเท้าขวา เช็ดเท้าซ้าย แล้วยกหน้าในท่ากังหันร่อนโดย มือซ้ายซ้อนมือจีบหงาย มือขวาตั้งปลายมือขึ้นมือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
25.	(2) เท้าซ้ายก้าวหน้า หันไปด้านหน้า แตะเท้าขวา เปลี่ยนมือท่ากังหันร่อนโดยช้อนมือขวาจีบหงาย มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้นมือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วแตะเท้าขวา ซอยเท้าขึ้นหน้าเวที กดไหล่ซ้าย กล่อมหน้า (3) เท้าขวาก้าวหน้า แตะเท้าซ้าย ซอยเท้าลงหลัง เปลี่ยนมือท่ากังหันร่อนโดยมือซ้ายช้อนจีบหงาย มือขวาตั้งปลายมือขึ้น มือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนตึงระดับไล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วกล่อมหน้า ปฏิบัติท่ากังหันร่อนต่อเนื่องกัน สลับขึ้น-ลงรวมทั้งหมด 4 ครั้ง กล่อมไหล่ สายตามองตรงไปด้านหน้า แล้วย่ำเท้าอยู่กับที่ 1 ครั้ง หมดด้วยมือขวาจีบหงาย กดไหล่ซ้าย มือซ้ายตั้งมือพร้อมกับค่อยหันตัวไปทางขวา	 (2) (3) ท่ากังหันร่อน
26.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนไปด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่ากินนรฟ้อนฝูง (ขวา) หันด้านขวา เท้าขวาก้าวข้าง มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายหงายมือ ค่อยๆ ยืดตัวขึ้น พร้อมสอดมือขึ้นท่ากินนรฟ้อนฝูง โดยมือขวาหงายมือระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย เท้าซ้ายกระดกเสี้ยว สายตามองออกไปข้างหน้าเวที แล้วหมุนตัวผ่านทางด้านหลัง ไปด้านซ้ายของเวที	 ท่ากินนรฟ้อนฝูง (ขวา)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
26.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่ากินนรฟ้อนฝูง (ซ้าย) (1) เท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายจีบคว่ำ มือขวาหงายมือ ค่อยๆ ยืดตัวขึ้น พร้อมสอดมือขึ้นท่ากินนรฟ้อนฝูง โดยมือซ้ายหงายมือระดับศีรษะ มือขวาตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึง ระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา เท้าขวากระดกเสี้ยว สายตามองออกไปข้างหน้าเวที แล้วหมุนตัวผ่านทางด้านหลัง ไปด้านขวาของเวที	 ท่ากินนรฟ้อนฝูง (ซ้าย)
27.	**ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าเยื้องย่าง (1) ก้าวเท้าซ้าย เช็ดเท้าขวา ในท่าเยื้องย่าง โดยมือซ้ายตั้งวงกลาง จีบคว่ำแล้วคลายออกหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือขวาพลิกตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ลักคอขวา (2) เท้าขวาก้าวหน้า เช็ดเท้าซ้ายแล้วยกหน้า เปลี่ยนมือท่าเยื้องย่าง โดยมือขวาจีบคว่ำแล้วคลายออกหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือซ้ายพลิกตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ลักคอซ้าย	 (1) (2) ท่าเยื้องย่าง

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
27.	(3) เท้าซ้ายก้าวหน้า เช็ดเท้าขวายกหน้า เปลี่ยนมือโดยมือซ้ายจีบคว่ำแล้วคลายออกหงายมือ ปลายมือแทงลง อยู่ข้างลำตัว แขนงอ ระดับเอว มือขวาพลิกตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้าย ลักคอขวา	 (3) ท่าเยื้องย่าง
28.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนไปด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าสอดสร้อยมาลา โหย่งตัว เท้าขวาก้าวหน้า หมุนตัวมาด้านหน้า ในท่าสอดสร้อยมาลา โดยมือขวาจีบหงายระดับชายพก มือซ้ายตั้งวงบน กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	 ท่าสอดสร้อยมาลา
29.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที (ด้านหน้า) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าทิ้งแก้ว-ฉกแก้ว โหย่งตัว ก้าวเท้าซ้าย แล้วทรุดตัวลงนั่งตั้งเข่าซ้าย สอดมือซ้ายไปหงายมือระดับศีรษะ มือขวาคว่ำมือ ยื่นออกไปข้างหน้าระดับไหล่ ทิ้งแก้วลงกดไหล่ขวา เอียงขวามองออกไปตามดวงแก้ว ปล่อยให้ดวงแก้วนิ่ง แล้วมือขวากระตุกเชือกขึ้นฉกแก้วไว้ในอุ้งมือ	 ท่าทิ้งแก้ว-ฉกแก้ว

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
30.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนไปด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าชูแก้ว-กลับตัว (1) ลุกขึ้น หันด้านขวา เท้าขวาก้าวข้าง มือขวาจีบคว่ำข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลงระดับชายพก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา (2) เท้าซ้ายก้าวไขว้ ทรุดตัวลงนั่งตั้งเข่าซ้าย เท้าขวากระดกหลัง มือขวาตั้งมือชูแก้วในลักษณะจีบปรกข้าง ระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้าย ศีรษะอียงซ้าย สายตามองออกด้านหน้าเวที (3) ค่อยๆ ยืนขึ้น (ไม่ลักคอ) เท้าขวากระดกหลัง	 (1) (2) (3)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
30.	(4) เท้าขวายกหน้า กดไหล่ขวาศีรษะเอียงขวา แล้วเท้าขวาก้าวข้างกดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองออกด้านหน้าเวที (5) ยืด-ยุบ หมุนตัวอย่างรวดเร็ว ผ่านทางด้านหลังไปด้านซ้ายของเวที มือซ้ายหยิบจีบปรกข้าง มือขวาตั้งวงล่าง เท้าซ้ายกระดกหลัง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกด้านหน้าเวที แล้วยืด-ยุบ วางเท้าซ้ายลงหลัง	 (4) ท่าชูแก้ว (5) ท่ากลับตัว
31.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าสอดสร้อยมาลา ถอนเท้าซ้าย หันไปทางซ้าย สอดมือขึ้นท่าสอดสร้อยมาลา โดยมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก เท้าขวาก้าวข้าง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้า แล้วยืด-ยุบ หมุนตัวทางด้านหน้าไปด้านขวาของเวที	 ท่าสอดสร้อยมาลา

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
32.	**เพลง** - เชิดกลอง **ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าเชิด (ท่าเหาะ) (1) ถอนเท้าขวา ประเท้าซ้าย มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลง มือขวาจีบ แล้วสอดมือในท่าเชิด โดยมือซ้ายตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงให้ปลายมือลาดขึ้นไปจากระดับไหล่เล็กน้อย มือขวาหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว เท้าซ้ายก้าวข้าง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วยักตัว 6 ครั้ง (2) ถอนเท้าขวา เท้าซ้ายยกหน้า ลดมือซ้ายให้ปลายมือลาดลงจากระดับไหล่เล็กน้อย กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ขยับเท้าเคลื่อนที่มาทางซ้ายมือ(ข้างหน้าเวที) เรียกว่าท่า *โหน* หรือ *น้าว* (3) ยืดตัวขึ้นแล้วห่มเข่า เท้าซ้ายก้าวข้างในท่าเชิดโดยมือซ้ายตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ มือขวาหงายมือปลายมือแทงลงข้างลำตัว ระดับเอว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้าเวที	 (1) ท่าเชิด (2) ท่าโหน / น้าว (3) ท่าเชิด (ท่าเหาะ)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
33.	**ตำแหน่ง** - รอบพื้นที่แสดง **ทิศทาง** - วนทางซ้าย 1 รอบ **ท่ารำ** - ท่าเยื้องกราย (1) ยืด-ยุบ วิ่งซอยเท้า วนทางด้านซ้ายไปเป็นวงกลมใหญ่รอบพื้นที่แสดง 1 รอบ สอดมือท่าเยื้องกรายโดยเริ่มจีบมือซ้ายแล้วสอดมือเป็นหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือขวาตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กล่อมหน้าไปจนศีรษะเอียงซ้าย (2) สอดมือท่าเยื้องกรายโดยสลับจีบมือขวาแล้วสอดมือเป็น หงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กล่อมหน้าไปจนศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า ปฏิบัติท่าเยื้องกรายต่อเนื่องกันไปจนถึงมุมล่างด้านซ้ายของเวที	 (1) (2) ท่าเยื้องกราย
34.	**ทิศทาง** - วนทางขวาเป็น ∞ **ท่ารำ** - ท่าล่อแก้ว เมื่อถึงมุมล่างด้านซ้ายของเวทีกดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วตีไหล่กลับมากดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ขึ้นท่าล่อแก้ว โดยมือขวาชูแก้วขึ้นระดับศีรษะ มือซ้ายจีบหลัง วิ่งซอยเท้าวนทางขวามือเป็นวงกลม จนถึงกลางเวที	 ท่าล่อแก้ว

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
35.	**ทิศทาง** - วนทางซ้ายเป็น∞ **ท่ารำ** - ท่าผาลา เมื่อถึงกลางเวที เปลี่ยนเป็นท่าผาลา โดยมือขวาจีบปรกข้าง มือซ้ายตั้งวงกลาง แล้วตีไหล่ไปทางขวาพร้อมกับ ม้วนมือขวาเป็นตั้งวงบน มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย วิ่งซอยเท้าวนทางซ้าย เป็นวงกลมกลับจนถึงกลางเวที	 ท่าผาลา
36.	**ทิศทาง** – วนทางขวาเป็น ∞ **ท่ารำ** - ท่านภาพร เมื่อถึงตรงกลางเวที กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วตีไหล่กลับมากดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา พร้อมกับขึ้นท่านภาพร โดยมือขวาชูแก้วหงายมือขึ้นระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ วิ่งซอยเท้าวนทางขวามือเป็นวงกลม จนถึงกลางเวที	 ท่านภาพร
37.	**ตำแหน่ง** - รอบพื้นที่แสดง เข้าทางซ้ายของเวที **ทิศทาง** - วนซ้าย **ท่ารำ** - ท่าโยนแก้ว เมื่อถึงกลางเวที วิ่งซอยเท้าวนทางซ้ายในท่าโยนแก้วเป็นระยะๆ โดยมือซ้ายจีบส่งหลังมือขวาโยนแก้วข้างหน้า สายตามองดวงแก้วที่โยนแล้ววิ่งเข้าทางด้านซ้ายของเวที	 ท่าโยนแก้ว

ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาและรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในรูปแบบครูจินดารัตน์ จารุสาร สามารถสรุปกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งดังต่อไปนี้

1. **ลักษณะกระบวนท่ารำ** ลักษณะกระบวนท่ารำทั้งหมด 37 ท่า แบ่งเป็นท่าเดี่ยว 14 ท่า ท่าคู่ 12 ท่า ท่าเชื่อม 3 ท่า และท่าซ้ำ 8 ท่า
2. **ขั้นตอนแสดง** รำเชิดฉิ่งเมขลามีลำดับการแสดง 3 ขั้นตอน ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 20 ขั้นตอนและกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบครูจินดารัตน์ จารุสาร

ลำดับ	ขั้นที่ 1	ขั้นที่ 2	ขั้นที่ 3
1.	ท่าวางแก้ว (ท่าเดี่ยว)	ท่ารำร่าย (ท่าเดี่ยว)	สอดสร้อย (ท่าซ้ำ)
2.	ท่าวางมือ (ท่าเดี่ยว)	ท่าสอดสร้อย (ท่าซ้ำ)	สอดเชิด (ท่าซ้ำ)
3.	ท่าเทพนม (ท่าเดี่ยว)	ท่าป้องหน้า (ท่าเดี่ยว)	ท่าเยื้องกราย (ท่าซ้ำ)
4.	หยิบแก้ว (ท่าเดี่ยว)	ท่าแทงกลับ (ท่าเชื่อม)	ท่าชูแก้ว (ท่าเดี่ยว)
5.	ท่าบัวชูฝัก (ท่าเดี่ยว)	ท่าประไลยวาต-กินนรรำ(ซ้ำ)	ท่าผาลา (ท่าเดี่ยว)
6.	ท่าสอดสร้อย (ท่าเชื่อม)	ท่าเยื้องกราย (ท่าซ้ำ)	ท่านภาพร (ท่าเดี่ยว)
7.	ท่ากินนรรำ-ประไลยวาต(ท่าคู่)	ท่าโก่งศิลป์ (ท่าคู่)	ท่าโยนแก้ว (ท่าเดี่ยว)
8.	ท่าเท้าวิมาน (ท่าคู่)	ท่าฝ่ายฟ้อน (ท่าคู่)	
9.	ท่ามอง (ท่าคู่)	ท่าเมขลา (ท่าคู่)	
10.	ท่าปิดวิมาน (ท่าคู่)	ท่าเรียงหมอน (ท่าคู่)	
11.	ท่ายิ้ม (ท่าเดี่ยว)	ท่ากังหันร่อน (ท่าคู่)	
12.	ท่าสอดสร้อย (ท่าซ้ำ)	ท่ากินนรฟ้อนฝูง (ท่าคู่)	
13.	ท่าสอดเชิด (ท่าเดี่ยว)	ท่าเยื้องย่าง (ท่าเชื่อม)	
14.	ท่าเยื้องกราย (ท่าคู่)	ท่าสอดสร้อยมาลา (ท่าซ้ำ)	
15.		ท่าทิ้งแก้ว (ท่าเดี่ยว)	
16.		ท่าชูแก้ว (ท่าคู่)	

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตางรางที่ 20 สรุปได้ว่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบของครูจินดารัตน์ จารุสารมีลำดับการแสดง 3 ขั้นตอน คือ

ขั้นตอนที่ 1 เป็นการเริ่มต้น ด้วยการไหว้เป็นการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ต่อด้วยกระบวนท่ารำที่อยู่บนวิมานจนปิดวิมาน แล้วจึงสอดเชิดเพื่อออกจากวิมาน

ขั้นตอนที่ 2 เป็นการรำเชิดฉิ่งในกระบวนท่ารำต่างๆ แสดงการล่องลอยไปในอากาศ

ขั้นตอนที่ 3 เป็นกระบวนท่าเชิด แสดงการไปมาอย่างเร่งรีบ

3. **โครงสร้างท่ารำ** รำเชิดฉิ่งมีการใช้ส่วนต่างๆ ของร่างกาย แสดงท่ารำ ดังนี้
    1. การใช้ขาและเท้า มีการประสมเท้า เหลื่อมเท้า ก้าวหน้า ก้าวข้าง จรดเท้า วางส้นเท้า ประเท้า ยกเท้า เช็ดเท้า โหย่งเท้า ถอนเท้า กระทุ้งเท้า กระดกเท้าหลัง กระดกเสี้ยว แตะเท้า ซอยเท้า ขยั่นเท้า ห่มเข่า
    2. การใช้มือและแขน มีการจีบ ตั้งวง ป้องหน้า เท้าเอว หงายมือแขนตึง หงายมือแขนงอข้างลำตัว ตั้งปลายมือขึ้นแขนตึงระดับไหล่ มีการโยน-รับแก้ว ทิ้งแก้ว ฉกแก้ว
    3. การใช้ตัว ไหล่ และศีรษะ มีการกดเอว กดไหล่ ยักตัว เยื้องไหล่ กล่อมตัว ตีไหล่ กล่อมไหล่ กล่อมหน้า เอียงศีรษะ ลักคอ
4. **ทิศทางการเคลื่อนไหว**
    1. การรำหน้าตรง หรือหน้าอัด
    2. มีเคลื่อนไหวจากด้านซ้าย ไปด้านขวา และด้านขวาไปด้านซ้าย โดยหมุนตัวผ่านทางด้านหน้าเวที
    3. การหมุนตัวจากด้านขวาไปด้านซ้ายของเวทีโดยหมุนตัวกลับหลัง
4. **รูปแบบการใช้พื้นที่**
    1. ช่วงแรกมีการรำเชิดฉิ่งอยู่บนวิมาน
    2. ช่วงที่ 2 รำเชิดฉิ่งอยู่กลางเวที มีการวนรอบพื้นที่แสดง 1 รอบ แสดงการเปลี่ยนพื้นที่แสดง มีการเคลื่อนที่ขึ้นหน้า -ลงหลังเวที
    3. รำเชิดกลองในท่าเยื้องกรายสอดมือวนรอบพื้นที่แสดง 1 รอบ แล้ววนเป็นเลข 8 แนวนอนหรือแนวตั้งขึ้นอยู่กับรูปแบบของพื้นที่แสดง

ตางรางที่ 21 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบครูรัจนา พวงประยงค์

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
1.	**เพลง** - เชิดฉิ่ง **ตำแหน่ง** - บนวิมาน (กลางเตียง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าวางแก้ว นั่งคุกเข่า แยกเข่าซ้าย มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาวางแก้วทางด้านซ้ายมือ โดยให้ดวงแก้วอยู่แนวเดียวกับเข่า กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปตามมือ	 ท่าวางดวงแก้ว
2.	**ตำแหน่ง** - บนวิมาน (กลางเตียง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าเทพนม (1) นั่งคุกเข่า มือทั้งสอง ตั้งวงระดับชายพก ลำตัวตรง หน้าตรง สายตามองไปข้างหน้า กระทบจังหวะ 1 ครั้ง ก้มศีรษะลงเล็กน้อย เดินมือขึ้นไหว้ระดับหน้าผาก เปิดปลายคางขึ้น สายตามองขึ้นไปตามมือ กระทบจังหวะอีก 1 ครั้ง (2) ก้มศีรษะลงเล็กน้อย เดินมือลดลงมาพนมระดับอก สายมองลงมาตามมือ กระทบจังหวะ 1 ครั้ง ลำตัวตั้งตรง หน้าตรงสายตามองตรงไปข้างหน้า	 (1) ท่าไหว้ (2) ท่าเทพนม

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
3.	**ตำแหน่ง** - บนวิมาน (กลางเตียง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าหยิบแก้ว แยกเข่าซ้าย มือซ้ายหยิบจีบหงาย ระดับชายพก มือขวาหงายมือแล้วไปหยิบดวงแก้ว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วนำบ่วงเชือกที่ร้อยด้วงแก้วมาสวมนิ้วกลางของมือขวา มือจับแก้วในลักษณะจีบล่อแก้ว โดยใช้นิ้วกลางกับนิ้วหัวแม่มือจับแก้วไว้ในอุ้งมือ นิ้วที่เหลือกรีดตึง	 ท่าหยิบแก้ว
4.	**ท่ารำ** - ท่าบัวชูฝัก มือขวาจีบคว่ำมือ มือซ้ายหงายมือ แล้วสอดมือขึ้นท่าบัวชูฝัก ตั้งเข่าซ้าย เท้าขวากระดกหลัง มือขวาหงายมือชูขึ้นข้างหน้า ระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วลักคอขวา-ซ้าย สลับต่อเนื่องกัน ค่อยๆ ยืนขึ้น กระดกเท้าขวา แล้วยืด-ยุบ เท้าขวาวางหลัง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	 ท่าบัวชูฝัก
5.	**ท่ารำ** - ท่าเท้าวิมาน (ซ้าย) เท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายจีบคว่ำ มือขวาตั้งวงระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย คลายมือซ้ายออก แล้วกลับมือขึ้นท่าเท้าวิมาน โดยมือซ้ายตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึง ปลายมือลาดสูงขึ้นจากระดับไหล่ มือขวาตั้งวงล่าง เท้าขวากระดกเสี้ยว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง เยื้องไหล่โดยเริ่มกดไหล่ซ้าย ลักคอขวา สายตามองไปข้างหน้า ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง หมดจังหวะยืด-ยุบ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	 ท่าเท้าวิมาน (ซ้าย)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	ท่ารำ - ท่าเท้าวิมาน (ขวา) เท้าขวาก้าวข้าง มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายตั้งวงระดับอก ศีรษะเอียงขวา คลายมือขวาออก แล้วกลับมือขึ้นท่าเท้าวิมาน โดยมือขวาตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงปลายมือลาดสูงขึ้นจากระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่าง เท้าซ้ายกระดกเสี้ยว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา แล้วยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง เยื้องไหล่โดยเริ่มกดไหล่ขวา ลักคอซ้าย สายตามองไปข้างหน้า ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 4 ครั้งหมดจังหวะ ยืด-ยุบ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	 ท่าเท้าวิมาน (ขวา)
6.	**ตำแหน่ง**- ลงจากวิมาน ซอยเท้าขึ้น-ลง **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่ากังหันร่อน (1) ฉายเท้าซ้าย แล้วเท้าซ้ายก้าวหน้า แตะเท้าขวา ในท่ากังหันร่อน โดยมือขวาช้อนมือจีบหงาย มือซ้ายม้วนจีบเป็นตั้งปลายมือขึ้น มือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ ศีรษะซ้าย สายตามองไปข้างหน้า แล้วแตะเท้าขวา วิ่งซอยเท้าลงจากเตียง ขึ้นไปข้างหน้า (2) ก้าวเท้าขวา แตะเท้าซ้าย มือซ้ายช้อนมือจีบหงาย มือขวาม้วนจีบเป็นตั้งปลายมือขึ้นทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า ซอยเท้าวิ่งลงหลัง ปฏิบัติท่ากังหันร่อน สลับกันขึ้น-ลง 4 ครั้ง แล้วอยู่กับที่ 1 ครั้ง ในขณะที่กำลังซอยเท้า ให้เดินมือเปลี่ยนมือ พร้อมกับกล่อมไหล่ และกล่อมหน้าไปด้วย	 (1) (2) ท่ากังหันร่อน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
7.	**ตำแหน่ง**- หน้าวิมาน (หน้าเตียง) **ทิศทาง** - ด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่ามอง (เหลียวมอง) สะดุ้งตัวเท้าซ้ายก้าวหน้าหันตัวเฉียงไปด้านซ้าย มือซ้ายสะบัดมือจีบมาตั้งวงล่างระดับชายพก มือขวาจีบหลัง กดไหล่ขวา ลักคอซ้าย สายตามองกลับไปยังวิมาน (เตียง)	 ท่ามอง (เหลียวมอง)
8.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย **ตีบท** - “อ้อ !” **ท่ารำ** - ท่าเรียงหมอน (ชะเง้อมอง) เท้าขวาก้าวหน้า หันตัวเฉียงไปด้านซ้าย โดยมือซ้ายตั้งวงหน้าระดับอก มือขวาตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ก้าวเท้าแล้วค่อยๆ ยืดตัวขึ้น ใบหน้าชะเง้อ สายตามองกลับไปยังวิมาน (เตียง)	 ท่าเรียงหมอน (ชะเง้อมอง)
9.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ตีบท** - “วิมาน” **ท่ารำ** - ท่าชี้ เท้าขวาก้าวหน้า หันตัวกลับมาด้านหน้า นำเท้าซ้ายมาประสม เหลื่อมเท้า ในท่าชี้วิมาน โดยมือซ้ายตะแคงปลายนิ้วชี้ไปทางซ้าย มือขวาจีบหงายระดับชายพก กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ใช้หน้าและสายตากลับมาบอกคนดู พยักหน้า 1 ครั้ง	 ท่าชี้ (วิมาน)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
10.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ตีบท** - “ยังไม่ได้” **ท่ารำ** - ท่าปฏิเสธ เท้าซ้ายก้าวหน้า ในท่าปฏิเสธโดย มือขวาตั้งวงหน้าระดับอก ซ้ายจีบหลัง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ใช้หน้าและสายตาบอกคนดู โดยส่ายหน้าไปมา พร้อมกับมือขวาสั่นปลายมือ	 ท่าปฏิเสธ
11.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ตีบท** - “ปิด” **ท่ารำ** - ท่ารวมมือ (ปิดวิมาน) เท้าขวาก้าวหน้า มือทั้งสองคลายมือขึ้นตั้งวงหน้า ระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา มือทั้งสองกรีดมือจีบพร้อมเดินมือมาข้างหน้าระดับอก ในท่ารวมมือโดยตั้งปลายมือขึ้น มือขวาซ้อนบนมือซ้าย	 ท่ารวมมือ (ปิดวิมาน)
12.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าเดิน (1) ยืด-ยุบ มือทั้งสองจีบคว่ำข้างลำตัว ระดับสะโพก ค่อยๆ ยืดตัวขึ้น พร้อมเดินมือทั้งสองกรีดจีบ โดยมือขวาตั้งวงล่าง ระดับชายพก มือซ้ายจีบหลัง พร้อมกับเดินเท้าซ้ายก้าวหน้า หันตัวไปด้านซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
12.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย ไปด้านหลัง **ท่ารำ** - ท่าเดิน (2) ยืด-ยุบ มือทั้งสองจีบคว่ำข้างลำตัว ระดับสะโพก ค่อยๆ ยืดตัวขึ้น พร้อมเดินมือทั้งสองกรีดจีบ โดยมือ ซ้ายตั้งวงล่าง ระดับชายพก มือขวาจีบหลัง พร้อมกับเดินเท้าขวามาก้าวหน้าหันตัวไปด้านซ้ายกดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองออกไปข้างหน้าเวที ปฏิบัติท่าเดินต่อเนื่องกัน 3 ครั้ง ครั้งที่ 3 หันตัวไปด้านหลัง	 (2) ท่าเดิน
13.	**ตำแหน่ง** - มุมซ้ายของวิมาน **ทิศทาง** - ด้านหลัง หันเฉียงทางซ้าย **ท่ารำ** - ท่ารวมมือ(ปิดวิมาน -ซ้าย) วิ่งไปที่มุมซ้ายของวิมาน หันหน้าเข้าหาวิมาน เฉียงทแยงมุมไปทางซ้าย ปิดวิมาน เท้าขวาก้าวหน้า มือทั้งสองตั้งวงบนแล้วเดินมือทั้งสองมารวมมือระดับหน้าตั้งปลายมือขึ้น โดยมือซ้ายซ้อนบนมือขวา กดไหล่ขวา กล่อมหน้ามากดไหล่ซ้าย ลักคอขวา สายตามองที่ปลายมือ	 ท่ารวมมือ (ปิดวิมาน-ซ้าย)
	ตำแหน่ง - มุมขวาของวิมาน **ทิศทาง** - ด้านหลัง หันเฉียงทางขวา **ท่ารำ** - ท่ารวมมือ(ปิดวิมาน -ขวา) วิ่งไปที่มุมขวาของวิมาน หันหน้าเข้าหาวิมาน เฉียงทแยงมุมไปทางขวา ปิดวิมาน เท้าซ้ายก้าวหน้า มือทั้งสองตั้งวงบน แล้วเดินมือทั้งสองมารวมมือระดับหน้าตั้งปลายมือขึ้น โดยมือขวาซ้อนบนมือซ้าย กดไหล่ซ้าย กล่อมหน้ามากดไหล่ขวา ลักคอซ้าย สายตามองที่ปลายมือ	 ท่ารวมมือ (ปิดวิมาน-ซ้าย)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
14.	**ตำแหน่ง**- กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่ากังหันร่อน (1) จังหวะที่ 1 ฉายเท้าซ้าย หันตัวทางด้านซ้ายของเวที (อาจหันตัวด้านขวาของเวที ตามความถนัดของผู้รำ) มือซ้ายซ้อนมือจีบหงาย มือขวาตั้งปลายมือขึ้น มือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ลักคอซ้าย จังหวะที่ 2 เท้าซ้ายก้าวหน้า ฉายเท้าขวาหันด้านหน้ามือขวาซ้อนมือจีบหงาย มือซ้ายม้วนมือจีบเป็นตั้งปลายมือขึ้น มือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (2) จังหวะที่ 3 เท้าขวาก้าวหน้า แตะเท้าซ้าย มือซ้ายซ้อนมือจีบหงาย มือขวาม้วนมือจีบเป็นตั้งปลายมือขึ้น มือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา วิ่งซอยเท้าออกมาตรงกลางเวที แล้วย่ำเท้าอยู่กับที่ 2 ครั้ง	 (1) (2) ท่ากังหันร่อน
15.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่ารำร่าย (1) ถอนท้าขวาลงหลัง ยืนเหลื่อมเท้าขวา มือขวาตั้งวงบนระดับศีรษะ มือซ้ายแทงปลายมือลงแล้วพลิกกลับตั้งวงหน้า ระดับปาก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	(2) เท้าขวาก้าวไปหน้า กดไหล่ขวาลง พร้อมกับวาดมือขวาลง แล้วยืดตัว มือขวากรีดจีบปล่อยตั้งวงบน มือซ้ายส่งมือไปจีบหลัง ยกเท้าซ้ายมาประสมวางด้วยส้นเท้า กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปตามมือขวา	(2)ท่ารำร่าย
16.	**ตำแหน่ง**- กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าสอดสร้อยมาลา ถอนเท้าซ้าย หันไปทางด้านซ้าย เท้าขวาก้าวข้างในท่าสอดสร้อยมาลา โดยมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้า แล้วยืด-ยุบหมุนตัวผ่านทางด้านหน้า ไปด้านขวาของเวที	ท่าสอดสร้อยมาลา
17.	**ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าชมวาริน (ป้องหน้า) มือซ้ายคลายออก มือขวาตั้งวงกลางกระทุ้งเท้า กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ตีไหล่ไปทางซ้าย แล้วตีไหล่กลับมาทางขวาพลิกมือขึ้นท่าชมวาริน โดยมือซ้ายแบคว่ำหักข้อมือป้องหน้าระดับศีรษะ ให้สายตามองลอดผ่านมือได้ มือขวาหงาย ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอ ระดับเอว กระดกเท้าซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	ท่าชมวาริน (ป้องหน้า)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	แล้วยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง พร้อมกับเยื้องไหล่ โดยเริ่มกดไหล่ซ้าย ลักคอขวา กล่อมไหล่ กล่อมหน้า ไปจนกดไหล่ขวา ลักคอซ้าย ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง หมดจังหวะยืด-ยุบ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	
18.	**ตำแหน่ง**- กลางเวที (ขึ้น-ลง) **ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าพิสมัยเรียงหมอน (ซ้าย) (1) เท้าซ้ายถอนวางหลัง ฉายเท้าขวา มือซ้ายตั้งวงระดับอก มือขวา จีบหงายระดับอกแล้วแทงปลายมือหงายออก กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (2) เท้าขวาถอนวางหลัง ฉายเท้าซ้าย มือขวาตั้งวงระดับอก มือซ้ายแทงปลายมือหงายออก กดไหล่ขวาศีรษะเอียงขวา	 (1) (2)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
18.	(3) เท้าซ้ายถอนวางหลัง ฉายเท้าขวา มือทั้งสองตั้งวงระดับอก กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วเท้าขวาก้าวหน้า แตะเท้าซ้าย มือทั้งสองช้อนมือ จีบหงายระดับอก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ซอยเท้าหมุนผ่านทางด้านหน้าไปด้านซ้ายของเวที (4) เท้าซ้ายก้าวหน้า มือทั้งสองม้วนมือจีบขึ้นท่าเรียงหมอน โดยมือขวาตั้งวงบน ระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วยืด-ยุบ ขยั่นเท้าเคลื่อนที่ไปทางขวามือ (ขึ้นไปหน้าเวที) สายตามองออกไปข้างหน้าเวที (5) ยืด-ยุบ สลับเท้าขวาก้าวหน้า เปลี่ยนมือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ขยั่นเท้าเคลื่อนที่ไปทางซ้ายมือ (ลงหลังเวที) สายตามองออกไปข้างหน้าเวที	 (3) (4) (5)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
18.	(6) ปฏิบัติท่าเรียงหมอนต่อเนื่องกัน 3 ครั้ง กล่อมหน้า โดยสายตามองออกไปข้างหน้าเวที ครั้งที่ 3 เท้าซ้ายก้าวหน้า มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ ขยั่นเท้าหมุนตัวผ่านทางด้านหน้า ไปด้านขวาของเวที	 (6) ท่าพิสมัยเรียงหมอน (ซ้าย)
	ตำแหน่ง - กลางเวที (ขึ้น-ลง) **ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าพิสมัยเรียงหมอน (ขวา) (1) เท้าซ้ายถอนวางหลัง ฉายเท้าขวา มือทั้งสองซ้อนมือ จีบหงายระดับอก กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (2) เท้าขวาก้าวไขว้ มือทั้งสองม้วนมือจีบขึ้นท่าเรียงหมอน โดยมือซ้ายตั้งวงบน ระดับศีรษะ มือขวาตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัวแขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วยืด-ยุบ ขยั่นเท้าเคลื่อนที่ไปทางซ้ายมือ (ขึ้นไปหน้าเวที) สายตามองออกไปข้างหน้าเวที	 (1) (2)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
18.	(3) ยืด-ยุบ สลับเท้าซ้ายก้าวหน้า เปลี่ยนมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ขยั่นเท้าเคลื่อนที่ไปทางขวามือ (ลงหลังเวที) สายตามองออกไปข้างหน้าเวที (4) ปฏิบัติท่าเรียงหมอนต่อเนื่องกัน 3 ครั้ง กล่อมหน้า โดยสายตามองออกไปข้างหน้าเวที ครั้งที่ 3 ขยั่นเท้าขึ้นหน้าเวที แล้วเท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายกระทุ้งวางหลัง มือซ้ายแทงปลายมือลง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วพลิกมือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	 (3) (4) ท่าพิสมัยเรียงหมอน (ขวา)
19.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที (ขึ้น-ลง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าเยื้องกราย (1) ถอนเท้าซ้าย ฉายเท้าขวา แล้วเท้าขวาก้าวหน้า ฉายเท้าซ้าย เท้าซ้ายก้าวหน้าแตะเท้าขวาหันด้านหน้า มือซ้ายคลายมือหงายออก ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือขวาพลิกกลับตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย วิ่งซอยเท้าขึ้นข้างหน้า	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	(2) ก้าวเท้าขวา แตะเท้าซ้าย มือซ้ายพลิกกลับตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ มือขวาจีบคว่ำแล้วคลายจีบ หงายมือปลายมือแทงลงกดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา วิ่งซอยเท้าลงหลัง ปฏิบัติท่าเยื้องกราย ต่อเนื่องสลับกันขึ้น-ลง 4 ครั้ง อยู่กับที่ 2 ครั้ง	 (2) ท่าเยื้องกราย
20.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าโก่งศิลป์ (ซ้าย) (1) ถอนเท้าขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอ ระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วถ่ายน้ำหนักพร้อมกับปาดมือไปทางซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา มองไปทางซ้าย (2) ย้อนตัว ถ่ายน้ำหนักมาที่เท้าขวา กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วคืนตัวถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าซ้าย เท้าขวากระดกเสี้ยว มือซ้ายปาดมือไปจีบคว่ำข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงล่าง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า แล้วยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง เยื้องไหล่โดยเริ่มกดไหล่ซ้าย ลักคอขวา ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 3 ครั้ง หมดจังหวะยืด-ยุบ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	 (1) (2) ท่าโก่งศิลป์ (ซ้าย)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
20.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าโก่งศิลป์ (ขวา) (1) ถอนเท้าขวา ฉายเท้าซ้ายกดไหล่ขวา ลักคอซ้าย (2) ถอนเท้าซ้าย ฉายเท้าขวา กดไหล่ซ้าย ลักคือซ้าย (3) ถอนเท้าขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาคลายมือออก หงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง (ท่านางนอน) กดไหล่ขวาศีรษะ เอียงขวา แล้วถ่ายน้ำหนักพร้อมกับปาดมือไปทางซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปทางซ้ายตามมือที่ปาด	 (1) (2) (3)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
20.	(4) ย้อนตัว ถ่ายน้ำหนักมาที่เท้าซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วคืนตัวถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าขวา เท้าซ้ายกระดกเสี้ยว มือซ้ายปาดมือไปจีบคว่ำข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้าย เอียงศีรษะซ้าย แล้วยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง เยื้องไหล่โดยเริ่มกดไหล่ขวา ลักคอซ้าย สายตามองไปข้างหน้า ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 3 ครั้ง หมดจังหวะยืด-ยุบ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	 (4) ท่าโก่งศิลป์ (ขวา)
21.	**ตำแหน่ง**- กลางเวที (ขึ้น-ลง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าฝ่ายฟ้อน (1) ถอนเท้าซ้าย ฉายเท้าขวา กดไหล่ซ้าย ลักคอขวา (2) เท้าขวาก้าวหน้า แตะเท้าซ้ายในท่าฝ่ายฟ้อน โดยมือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบคว่ำ ดึงจีบจาก ขึ้นแขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ซอยเท้าวิ่งขึ้นไปด้านหน้าเวที	 (1) (2)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
21.	(3) เท้าซ้ายก้าวหน้า แตะเท้าขวา ในท่าฝ่ายฟ้อน โดยมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบคว่ำ ดึงจีบจากข้างลำตัวขึ้นแขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ซอยเท้าวิ่งลงไปด้านหลังเวที ปฏิบัติท่าฝ่ายฟ้อนต่อเนื่องกัน ขึ้น-ลง 4 ครั้ง ครั้งที่ 4 หันด้านขวา	 (3) ท่าฝ่ายฟ้อน
22.	**ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนไปด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าเมขลา (ซ้าย) เท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายจีบปรกข้าง มือขวาตั้งวงกลาง แล้วม้วนมือขึ้นท่าเมขลา โดยมือซ้ายม้วนเป็นตั้งวงบน มือขวาหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัวระดับเอว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวาเท้าขวากระดกเสี้ยว หมุนตัวผ่านทางด้านหน้าไปด้านซ้ายของเวที	 ท่าเมขลา (ซ้าย)
	ทิศทาง - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าเมขลา (ขวา) เท้าขวาก้าวข้าง มือขวาจีบปรกข้าง มือซ้ายตั้งวงกลาง ศีรษะเอียงขวา แล้วม้วนมือขึ้นท่าเมขลา โดยมือขวาม้วนเป็นตั้งวงบน มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัวระดับเอว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้ายเท้าซ้ายกระดกเสี้ยว หมุนตัวผ่านทางด้านหน้าไปด้านขวาของเวที	 ท่าเมขลา (ซ้าย)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
23.	**ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนไปด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่ามุจลินท์ (ท่าแทงกลับ) เท้าซ้ายเช็ดเท้า มือซ้ายแทงมือแขนงอระดับไหล่ มือขวาตั้งวงกลาง กดไหล่ขวา ลักคอซ้าย แล้วเท้าซ้ายก้าวหน้า แตะเท้าขวา มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาพลิกหงายมือแทงลงข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้าเวที แล้วซอยเท้าหมุนผ่านทางด้านหลังไปด้านซ้าย	 ท่ามุจลินท์ (ท่าแทงกลับ)
24.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่ากินนรรำ-ท่าประไลยวาต (1) เท้าซ้ายก้าวหน้า มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลง มือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนงอระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วเท้าขวาก้าวหน้า ขึ้นท่ากินนรรำ โดยมือซ้ายพลิกมือขึ้นตั้งวงบน ระดับศีรษะ มือขวาจีบหงายข้างลำตัวแขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที (2) ยืด-ยุบ สลับเป็นเท้าซ้ายก้าวหน้า มือขึ้นท่าประไลยวาต โดยมือซ้ายหยิบจีบปรกข้างระดับศีรษะ มือขวาคลายมือออกแล้วพลิกขึ้นตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วขยั่นเท้าอยู่กับที่ โดย ตีไหล่ไปซ้าย	 (1) ท่ากินนรรำ (2) ท่าประไลยวาต

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
24.	(3) แล้วสลับเท้าขวาก้าวหน้า ตีไหล่กลับมาทางขวาสลับมือเป็นท่ากินนรรำ ปฏิบัติท่ากินนรรำสลับท่าประไลยวาต ต่อเนื่องกัน 3 ครั้ง หมดด้วยเท้าขวาก้าวหน้า กระทุ้งเท้าซ้ายในท่ากินนรรำ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที	 (3) ท่ากินนรรำ
25.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที (ขึ้น-ลง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าท่วงที (1) ถอนเท้าซ้าย ฉายเท้าขวาหันด้านหน้า มือซ้ายตั้งวงล่างระดับชายพก มือขวาคลายมือหงายออกพร้อมฉายมืออกไปข้างลำตัว กดไหล่ซ้าย ลักคอขวา (2) เท้าขวาก้าวหน้า มือซ้ายจีบคว่ำระดับชายพก มือขวาหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ขวา ลักคอซ้าย แล้วก้าวเท้าซ้าย แตะเท้าขวา กลับมือในท่าท่วงทีโดยมือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วซอยเท้าวิ่งขึ้นด้านหน้าเวที แล้วก้าวเท้าขวาแตะเท้าซ้ายวิ่งซอยเท้าลงหลังเวทีในท่านางนอน ปฏิบัติท่าท่วงทีสลับท่านางนอนต่อเนื่องกัน ขึ้น-ลง 4 ครั้ง อยู่กับที่ 2 ครั้ง	 (1) (2) ท่าท่วงที

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
26.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านซ้าย-ขวา **ท่ารำ** - ท่านางนอน (1) ถอนเท้าซ้าย หันทางด้านซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง พลิกมือในท่านางนอน โดยมือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอ ระดับเอว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วค่อยๆหมุนตัว ไปด้านขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที (2) หันด้านขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง พลิกมือท่านางนอน โดยมือซ้ายพลิกมือเป็นตั้งวงล่างระดับชายพก มือขวา หงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที หยุดนิ่ง (3) กลับตัวเร็วหันทางซ้าย แล้วโหย่งตัวก้าวเท้าขวา ไปข้างหน้าเวที มืออยู่ในท่านางนอน โดยปาดมือขวาไปข้างหน้า สายตามองออกไปข้างหน้าเวที	 (1) (2) (3) ท่านางนอน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
27.	**ตำแหน่ง** - กลางเวทีข้างหน้า **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าทิ้งแก้ว-ฉกแก้ว ก้าวเท้าซ้าย แล้วทรุดตัวลง ตั้งเข่าซ้าย เท้าขวากระดกหลัง มือซ้ายหงายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับไหล่ มือขวาปาดทิ้งดวงแก้วลงข้างหน้า กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองดวงแก้ว ปล่อยดวงแก้วที่ทิ้งลงให้นิ่ง แล้วกระตุกเชือกฉกดวงแก้วให้กลับมาอยู่ในอุ้งมือขวาเช่นเดิม	 ท่าทิ้งแก้ว-ฉกแก้ว
28	**ตำแหน่ง** - กลางเวทีข้างหน้า **ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าชูแก้ว กลับตัวหันทางด้านขวาอย่างรวดเร็ว ตั้งเข่าซ้าย (ไขว้เท้า) เท้าขวากระดกหลัง มือขวาชูดวงแก้วขึ้นระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงกลาง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองออกไปข้างหน้าเวที	 ท่าชูแก้ว
29.	**ตำแหน่ง**- กลางเวทีด้านหน้า **ทิศทาง** - ด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าทอดแก้ว หมุนตัวกลับหลังทางขวามือไปด้านซ้าย คุกเข่าซ้ายลงเบี่ยงตัวมาทางด้านหน้า เท้าขวากระดกเสี้ยว มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาทอดแขนหงายมือ หักข้อมือขึ้นข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที	 ท่าทอดแก้ว

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
30.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าภมรเคล้า (1) ตั้งเข่าซ้ายขึ้นในท่าภมรเคล้า โดยเมือขวาตั้งวง มือซ้ายจีบหงาย รวมมือระดับหน้าเบี่ยงมือไปทางขวา กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา (2) ยืนขึ้นแตะเท้าขวาในท่าภมรเคล้า โดยมือซ้ายม้วนจีบเป็นตั้งวง มือขวาช้อนมือจีบหงาย รวมมือระดับหน้าเบี่ยงมือไปทางซ้าย กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วซอยเท้า หมุนผ่านทาด้านหน้าไปด้านขวา	 (1) (2) ท่าภมรเคล้า
31.	**ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนไปด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่ากินนรฟ้อนฝูง (1) เท้าซ้ายก้าวหน้า มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลง มือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วขึ้นท่านภาพรโดยเท้าขวากระดกหลัง มือขวาสอดขึ้นหงายมือระดับศีรษะ มือซ้ายพลิกตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองออกไปด้ายหน้าเวที	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	(2) ยืด-ยุบ เท้าขวาวางหลังหมุนตัวกลับหลังไปด้านซ้ายอย่างรวดเร็ว เท้าซ้ายกระดกหลังในท่ากินนรฟ้อนฝูง มือซ้ายจีบคว่ำแล้วสอดขึ้นหงายมือระดับศีรษะ มือขวาพลิกตั้งปลายมือขึ้นแขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที	 (2) ท่ากินนรฟ้อนฝูง
32.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าสอดสร้อยมาลา (1) เท้าซ้ายก้าวหน้า มือซ้ายหยิบจีบปรกข้างระดับศีรษะ มือขวาตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (2) สลับเท้าขวาก้าวหน้า ในท่าสอดสร้อยโดยมือซ้ายคลายมือขึ้นตั้งวงบน มือขวาหยิบจีบหงายระดับชายพก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วตีไหล่ไปทางขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที ปฏิบัติท่าสอดสร้อยมาลาสลับจีบต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง หมดด้วยเท้าซ้ายก้าวหน้า มือซ้ายหยิบจีบปรกข้างระดับศีรษะ มือขวาคลายมือตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้ายพร้อมกับเท้าขวากระทุ้งแล้ววางหลัง	 (1) (2) ท่าสอดสร้อยมาลา -สลับจีบ

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
33.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที (ขึ้น-ลง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าสาวจีบ (1) ถอนเท้าขวา ฉายเท้าซ้ายมือขวาตั้งวงล่างระดับชายพก มือซ้ายหงายมือ แล้วฉายมือออกไปทางซ้าย กดไหล่ขวา ลักคอซ้าย แล้วหันด้านหน้า เท้าซ้ายก้าวหน้า ฉายเท้าขวา มือซ้ายตั้งวงล่างระดับชายพก มือขวาหงายมือ แล้วฉายมือออกไปทางขวา กดไหล่ซ้าย ลักคอขวา (2) เท้าขวาก้าวหน้า แตะเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาจีบคว่ำข้างลำตัว แล้วดึงมือจีบขึ้นแขนตึงระดับไหล่ (สาวจีบ) กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ซอยเท้าวิ่งขึ้นไปด้านหน้าเวที (3) เท้าซ้ายก้าวหน้า แตะเท้าขวา มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้าย จีบคว่ำข้างลำตัว แล้วดึงมือจีบขึ้นแขนตึงระดับไหล่ (สาวจีบ) กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ซอยเท้าวิ่งถอยลงไปด้านหลังเวที ปฏิบัติท่าสาวจีบสลับขึ้น-ลงต่อเนื่องกัน 4 ครั้งแล้วอยู่กับที่ 2 ครั้ง	 (1) (2) (3) ท่าสาวจีบ

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
34.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่านางนอน-ปาดมือ ถอนเท้าซ้าย หันด้านซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง ในท่านางนอนโดยมือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย หมุนผ่านทางด้านหน้าไปด้านขวาของเวที (รอเพลงเชิดกลอง)	 ท่านางนอน -ปาดมือ
35.	**เพลง** - เชิดกลอง **ตำแหน่ง**- กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าเชิด (เหาะ) เท้าซ้ายก้าวข้างพร้อมกับสอดมือในท่าเชิด โดยมือขวาหงายมือแทงลงข้างลำตัวแขนงอระดับเอว มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงให้ปลายมือลาดขึ้นไปจากระดับไหล่ กดไหล่ขวาเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้าเวที ยักตัว 6 ครั้ง	 ท่าเชิด (เหาะ)
36.	**ตำแหน่ง** - รอบพื้นที่แสดง **ทิศทาง** - วนซ้าย 1 รอบ **ท่ารำ** - ท่าเยื้องกราย (1) แล้วถอนเท้าขวาก้าวเท้าซ้ายในท่าเชิดยืด-ยุบ วิ่งซอยเท้าวนทางด้านซ้ายไปเป็นวงกลมใหญ่รอบพื้นที่แสดง 1 รอบ สอดมือท่าเยื้องกรายโดยเริ่มจีบมือซ้ายแล้วสอดมือเป็นหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอแขนระดับเอว มือขวาตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กล่อมหน้า	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
36.	(2) สอดมือท่าเยื้องกรายโดยสอดมือขวาเป็นหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่กล่อมหน้าไปจนศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า ปฏิบัติต่อเนื่องกันไปจนถึงมุมด้านล่างซ้ายของเวที	 (2) ท่าเยื้องกราย
37.	**ทิศทาง** - วนทางขวาเป็น∞ **ท่ารำ** - ท่าโยนแก้ว วิ่งซอยเท้าวนทางขวา ในท่าโยนแก้วเป็นระยะๆ โดยมือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาโยนแก้วข้างหน้า สายตามองดวงแก้วที่โยน	 ท่าโยนแก้ว
38.	**ทิศทาง** - วนทางซ้ายเป็น∞ **ท่ารำ** - ท่าผาลา เมื่อถึงกลางเวที เปลี่ยนเป็นท่าผาลาโดยมือขวาจีบปรกข้าง มือซ้ายตั้งวงกลาง แล้วตีไหล่ไปทางขวาพร้อมกับ ม้วนมือขวาเป็นตั้งวงบนมือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กลับมากดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย วิ่งซอยเท้าวนทางซ้าย เป็นวงกลมกลับจนถึงกลางเวที	 ท่าผาลา

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
39.	**ตำแหน่ง** - ทางซ้ายของเวที **ทิศทาง** - ด้านซ้าย (ทแยงมุม) **ท่ารำ** - ท่ากินนรรำ (ล่อแก้ว) เมื่อถึงกลางเวที เท้าขวาก้าวหน้า มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบหงายข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ ขยั่นเท้า ทแยงมุมไปทางซ้ายของเวที พร้อมมือขวาม้วนมือท่าล่อแก้ว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกไปด้านหน้าเวที	 ท่ากินนรรำ (ล่อแก้ว)
40.	**ตำแหน่ง** - มุมทางซ้ายของเวที **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าโยนแก้ว เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวากระดกหลัง มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาโยนแก้วข้างหน้า แล้วรับ สายตามองดวงแก้วที่โยน	 ท่าโยนแก้ว
41	**ตำแหน่ง** - มุมซ้ายของเวที **ทิศทาง** - เฉียงด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าหลบ ถอนเท้าขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวา ตั้งวงล่าง ทอดสายตามองออกไปข้างหน้าเวที ยืด-ยุบ วิ่งเข้าเวทีด้านซ้าย	 ท่าหลบ

ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาและรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในรูปแบบของครูรัจนา พวงประยงค์ สามารถสรุปกระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง ดังต่อไปนี้

1. **ลักษณะกระบวนท่ารำ** กระบวนท่ารำทั้งหมด 41 ท่า แบ่งเป็นท่าเดี่ยว 15 ท่า ท่าตีบท 5 ท่า ท่าคู่ 13 ท่า ท่าเชื่อม 4 ท่า และท่าซ้ำ 4 ท่า
2. **ขั้นตอนแสดง** รำเชิดฉิ่งเมขลามีลำดับการแสดง 3 ขั้นตอน ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 22 ขั้นตอนและกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบครูรัจนา พวงประยงค์

ลำดับ	ขั้นที่ 1	ขั้นที่ 2	ขั้นที่ 3
1.	ท่าวางแก้ว (ท่าเดี่ยว)	ท่ารำร่าย (ท่าเดี่ยว)	ท่านางนอน (ท่าซ้ำ)
2.	ท่าเทพนม (ท่าเดี่ยว)	ท่าสอดสร้อยมาลา(ท่าเชื่อม)	ท่าเชิด (ท่าเดี่ยว)
3.	ท่าหยิบแก้ว (ท่าเดี่ยว)	ท่าป้องหน้า (ท่าเดี่ยว)	ท่าเยื้องกราย (ท่าซ้ำ)
4.	ท่าบัวชูฝัก (ท่าเดี่ยว)	ท่าพิสมัยเรียงหมอน (ท่าคู่)	ท่าโยนแก้ว (ท่าเดี่ยว)
5.	ท่าเท้าวิมาน (ท่าคู่)	ท่าเยื้องกราย (ท่าคู่)	ท่าผาลา (ท่าเดี่ยว)
6.	ท่ากังหันร่อน (ท่าคู่)	ท่าโก่งศิลป์ (ท่าคู่)	ท่าล่อแก้ว (ท่าเดี่ยว)
7.	ท่าเหลียวมอง (ท่าตีบท)	ท่าฝ่ายฟ้อน (ท่าคู่)	ท่าโยนแก้ว (ท่าซ้ำ)
8.	ท่าเรียงหมอน (ท่าตีบท)	ท่าเมขลา (ท่าคู่)	ท่าหลบ (ท่าเดี่ยว)
9.	ท่าชี้ (ท่าตีบท)	ท่ามุจลินท์ (ท่าเชื่อม)	
10.	ท่าสั่นมือ (ท่าตีบท)	ท่ากินนรรำ-ประไลยวาต(ท่าคู่)	
11.	ท่าปิดวิมาน (ท่าตีบท)	ท่าท่วงที (ท่าคู่)	
12.	ท่าเดิน (ท่าคู่)	ท่านางนอน (ท่าเชื่อม)	
13.	ท่าปิดวิมาน (ท่าคู่)	ท่าทิ้งแก้ว (ท่าเดี่ยว)	
14.	ท่ากังหันร่อน (ท่าซ้ำ)	ท่าชูแก้ว (ท่าเดี่ยว)	
15.		ท่าทอดแก้ว (ท่าเดี่ยว)	
16.		ท่าภมรเคล้า (ท่าเชื่อม)	
17.		ท่ากินนรฟ้อนฝูง (ท่าคู่)	
18.		ท่าจีบ-สอดสร้อย (ท่าเดี่ยว)	
19.		ท่าสาวจีบ (ท่าคู่)	

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตางรางที่ 22 สรุปได้ว่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบของครูรัจนา พวงประยงค์ มีลำดับการแสดง 3 ขั้นตอน คือ

ขั้นตอนที่ 1 เป็นการเริ่มต้น ด้วยการไหว้เป็นการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ต่อด้วยกระบวนท่ารำที่อยู่บนวิมานแล้วออกจากวิมาน ซึ่งมีการตีความให้นางเมขลาลืมปิดวิมาน จึงมีการตีบทบอกคนดูว่าวิมานไม่ได้ปิด จากนั้นนางเมขลาจึงเดินกลับไปปิดวิมาน

ขั้นตอนที่ 2 เป็นการรำเชิดฉิ่งในกระบวนท่ารำแสดงการล่องลอยไปในอากาศ

ขั้นตอนที่ 3 เป็นกระบวนท่าเชิด แสดงการไปมาอย่างเร่งรีบ

3. **โครงสร้างท่ารำ** รำเชิดฉิ่งมีการใช้ส่วนต่างๆ ของร่างกาย แสดงท่ารำ ดังนี้
    1. การใช้ขาและเท้า มีการประสมเท้า เหลื่อมเท้า ก้าวหน้า ก้าวข้าง จรดเท้า วางส้นเท้า ประเท้า ยกเท้า เช็ดเท้า โหย่งเท้า ถอนเท้า กระทุ้งเท้า กระดกเท้าหลัง กระดกเสี้ยว แตะเท้า ซอยเท้า ขยั่นเท้า ห่มเข่า ฉายเท้า
    2. การใช้มือและแขน มีการจีบ ตั้งวง ป้องหน้า เท้าเอว หงายมือแขนตึง หงายมือแขนงอข้างลำตัว ตั้งปลายมือขึ้นแขนตึงระดับไหล่ มีการโยน-รับแก้ว ควงข้อมือที่ถือดวงแก้ว ทิ้งแก้ว ฉกแก้ว
    3. การใช้ตัว ไหล่และศีรษะ มีกดเอว กดไหล่ ยักตัว เยื้องตัว กล่อมตัว ตีไหล่ กล่อมไหล่ กล่อมหน้า เอียงศีรษะ ลักคอ
4. **ทิศทางการเคลื่อนไหว**
    1. การรำหน้าตรง หรือหน้าอัด
    2. มีเคลื่อนไหวจากด้านซ้าย ไปด้านขวา และด้านขวาไปด้านซ้าย โดยหมุนตัวผ่านทางด้านหน้าเวที
    3. การหมุนตัวจากด้านขวาไปด้านซ้ายของเวทีโดยหมุนตัวกลับหลัง
5. **รูปแบบการใช้พื้นที่**
    1. ช่วงแรกมีการรำเชิดฉิ่งอยู่บนวิมาน และอยู่หน้าวิมาน
    2. ช่วงที่ 2 รำเชิดฉิ่งอยู่กลางเวที มีการวนรอบพื้นที่แสดง แสดงการเปลี่ยนพื้นที่แสดง มีการเคลื่อนที่ขึ้นหน้า -ลงหลังเวที
    3. มีการวนเป็นเลขแปดแนวนอน สำหรับพื้นที่แสดงที่มีขนาดกว้าง สำหรับพื้นที่แสดงที่มีความลึกมากว่าความกว้าง จึงวนเป็นเลขแปดแนวตั้ง ส่วนพื้นที่แสดงที่มีขนาดจำกัด ใช้การสลับวนซ้าย-แล้ววนขวาเป็นวงกลมซ้อนกัน

ตางรางที่ 23 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมลารูปแบบครูบุนนาค ทรรทรานนท์

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
1.	**เพลง** - เชิดฉิ่ง **ตำแหน่ง** - บนวิมาน (กลางเตียง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าวางแก้ว นั่งคุกเข่า แยกเข่าซ้าย มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาวางแก้วบนพานทางด้านซ้ายมือ โดยให้ดวงแก้วอยู่แนวเดียวกับเข่า กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ตามองไปตามมือ	 ท่าวางแก้ว
2.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าวางมือ นั่งคุกเข่า ตั้งตัวตรง เข่าชิด มือทั้งสองวางบนหน้าขา	 ท่าวางมือ
3.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าเทพนม (1) กระทบจังหวะ 1 ครั้ง ก้มศีรษะลงเล็กน้อย เดินมือขึ้นไหว้ระดับหน้าผากแล้วเปิดปลายคางขึ้น สายตามองขึ้นไปตามมือ กระทบจังหวะอีก 1 ครั้ง	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	(2) ก้มศีรษะลงเล็กน้อย เดินมือลดลงมาพนมระดับอก สายตามองลงมาตามมือ ศีรษะตั้งตรง สายตามองตรงไปข้างหน้า กระทบจังหวะ 1 ครั้ง	(2) ท่าเทพนม
4.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าหยิบแก้ว แยกเข่าซ้าย มือซ้ายหยิบจีบหงายระดับชายพก มือขวาหงายมือแล้วไปหยิบดวงแก้ว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปที่ดวงแก้ว แล้วนำบ่วงเชือกที่ร้อยด้วงแก้วมาสวมนิ้วกลางมือขวา แล้วมือขวาจับแก้วในลักษณะจีล่อแก้ว โดยใช้นิ้วกลางและนิ้วหัวแม่มือจับดวงแก้วไว้ในอุ้งมือ นิ้วที่เหลือกรีดตึง	ท่าหยิบแก้ว
5.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าสอดสร้อย (1) แยกเข่าซ้าย เท้าขวากระดกเสี้ยว ในท่าสอดสร้อยมาลา โดยมือซ้ายม้วนจีบขึ้นตั้งวงบน มือขวาตั้งวงล่างระดับชายพก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ยืด-ยุบ กระทบตัวตามจังหวะฉิ่ง เยื้องไหล่ เริ่มด้วยกดไหล่ซ้าย ลักคอขวา กล่อมหน้าไปจนกดไหล่ขวา ลักคอซ้าย ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง หมดจังหวะยืด-ยุบ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า	ท่าสอดสร้อยมาลา

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
6.	**ตำแหน่ง** - บนวิมาน (กลางเตียง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าบัวชูฝัก (1) แยกเข่าขวา มือซ้ายจีบล่อแก้ว คว่ำมือข้างหน้า แขนงอระดับเอว มือขวาหงายมือแทงลงระดับเดียวกัน กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วเท้าขวาก้าวหน้า ตังเข่าขึ้น กระดกเท้าซ้าย สอดมือขึ้นท่าบัวชูฝัก โดยมือซ้ายสอดหงายมือ ขึ้นข้างหน้า แขนงอระดับศีรษะ มือขวาตั้งวงล่างระดับชายพก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า (2) ลักคอขวา-ซ้าย สลับกัน ค่อยยืนขึ้นยืนเท้าซ้ายกระดกหลัง แล้วยืด-ยุบ เท้าขวาวางหลังกดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	 (1) (2) ท่าบัวชูฝัก
7.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าเท้าวิมาน (ซ้าย) (1) ถอนเท้าซ้าย ฉายเท้าขวา มือซ้ายตั้งวงระดับอก มือขวาจีบหงายแล้วค่อยๆ คลายมือออกไปทางขวา กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปตามมือขวา เท้าขวาวางลงหลังแล้วฉายเท้าซ้ายไปก้าวข้าง มือขวาตั้งวงระดับอก มือซ้ายจีบหงายแล้วค่อยๆ คลายออกไปทางซ้าย แล้วย้อนตัวถ่ายน้ำหนักมาเท้าขวา กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
7.	(2) คืนตัวถ่ายน้ำหนักกลับไปเท้าซ้าย เท้าขวากระดกเสี้ยว ในท่าเท้าวิมานโดยมือซ้ายพลิกมือเป็นตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงล่าง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง เยื้องไหล่โดยเริ่มกดไหล่ซ้าย ลักคอขวา กล่อมไหล่กล่อมหน้า ไปกดไหล่ขวา ลักคอซ้าย ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง หมดจังหวะ ยืด-ยุบ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า	 (2) ท่าเท้าวิมาน (ซ้าย)
	ทิศทาง - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าเท้าวิมาน (ขวา) (1) เท้าขวายกหน้า มือซ้ายตั้งวงระดับอก มือขวาจีบคว่ำ รวมมือใกล้กัน กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วเท้าขวาก้าวข้าง มือขวาค่อยๆ คลายออกไปทางขวา แล้วย้อนตัวถ่ายน้ำหนักมาเท้าซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา (2) คืนตัวถ่ายน้ำหนักกลับไปเท้าขวา เท้าซ้ายกระดกเสี้ยว ในท่าเท้าวิมาน (เท้าฉาก) โดยมือขวาพลิกมือเป็นตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายเท้าสะเอว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง เยื้องไหล่โดยเริ่มกดไหล่ขวา ลักคอซ้าย กล่อมไหล่ กล่อมหน้า ไปกดไหล่ซ้าย ลักคอขวา ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง หมดจังหวะ ยืด-ยุบ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้า	 (1) (2) ท่าเท้าวิมาน (ขวา)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
8.	**ตำแหน่ง** - ลงจากวิมาน (หน้าเตียง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าเดิน (1) ท่าเดินโดยเริ่มจากก้าวเท้าขวา แล้วก้าวเท้าซ้ายเดินลงจากเตียง มือทั้งสองกรีดจีบแล้วกรายมือขวาเป็นตั้งวงล่างระดับชายพก มือซ้ายจีบแล้วกรายไปแขนตึง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา (2) เท้าขวาก้าวหน้า กรีดมือจีบแล้วกรายมือซ้ายตั้งวงระดับระดับชายพก มือขวาจีบหลังแล้วกรายไปแขนตึง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (3) เท้าซ้ายก้าวหน้า มือทั้งสองกรีดจีบแล้วกรายมือขวาเป็นตั้งวงล่างระดับชายพก มือซ้ายจีบหลังแล้วกรายไปแขนตึง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ปฏิบัติท่าเดินลงจากวิมานทั้งหมด 3 ครั้ง	 (1) (2) (3) ท่าเดิน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
9.	**ตำแหน่ง** - หน้าวิมาน (หน้าเตียง) **ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่ามอง (เหลียวมอง) หันตัวกลับทางด้านขวาอย่างรวดเร็ว (เท้ายังอยู่ในลักษณะเดิม) มือขวาตั้งวงระดับชายพก มือซ้ายจีบหลัง กดไหล่ขวา ลักคอซ้าย สายตามองกลับไปที่วิมาน	 ท่ามอง (เหลียวมอง)
10.	**ตำแหน่ง** - หน้าวิมาน (หน้าเตียง) **ทิศทาง** - ด้านหลัง **ท่ารำ** - ท่าเดิน (1) ท่าเดินโดยเริ่มจากเท้าซ้ายก้าวหน้าเดินกลับไปที่หน้าวิมาน (หน้าเตียง) มือทั้งสองกรีดจีบแล้วกรายมือขวาเป็นตั้งวงล่างระดับชายพก มือซ้ายจีบหลังแล้วกรายไปแขนตึง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา (2) เท้าขวาก้าวหน้า กรีดมือจีบแล้วกรายมือซ้ายตั้งวงระดับระดับชายพก มือขวาจีบหลังแล้วกรายไปแขนตึง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ปฏิบัติท่าเดินกลับไปที่หน้าวิมาน 2 ครั้ง ถ้ายังไม่ถึงหน้าวิมานให้วิ่งไปจนถึงหน้าวิมาน	 (1) (2) ท่าเดิน

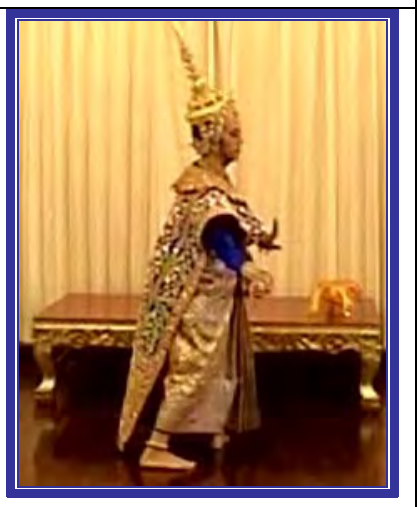
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
11.	**ตำแหน่ง** - หน้าวิมาน (หน้าเตียงทางขวา) **ทิศทาง** - ด้านหลัง **ท่ารำ** - ท่าปิดวิมาน (ขวา) (1) เท้าขวาก้าวหน้า หันเฉียงไปทางขวาของวิมานในท่าปิดวิมาน โดยมือทั้งสองตั้งวงสูง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา (2) แล้วเดินมือทั้งสองกรีดจีบมาปล่อย ตั้งวงระดับหน้า โดยมือซ้ายซ้อนบนหลังมือขวา กดไหล่ขวา ลักคอซ้าย สายตามองตามมือ	 (1) (2) ท่าปิดวิมาน (ขวา)
	ตำแหน่ง - หน้าวิมาน (หน้าเตียงทางซ้าย) **ทิศทาง** - ด้านหลัง **ท่ารำ** - ท่าปิดวิมาน (ขวา) (1) เท้าซ้ายก้าวหน้า หันเฉียงไปทางซ้ายของวิมาน ในท่าปิดวิมาน โดยมือทั้งสองตั้งวงสูง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	(2) แล้วเดินมือทั้งสองกรีดจีบมาปล่อย ตั้งวงระดับหน้าโดยมือขวาซ้อนบนหลังมือซ้าย กดไหล่ซ้าย ลักคอขวา สายตามองตามมือ	 (2) ท่าปิดวิมาน (ซ้าย)
12.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่ากราย (1) หันตัวทางขวามือไปด้านซ้ายของเวที เท้าขวาก้าวข้าง มือทั้งสองรวมมือระดับอก โดยมือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายตั้งวงกดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ยืด-ยุบ วิ่งซอยเท้าออกมาตรงกลางเวที (2) หันด้านหน้า เท้าขวาก้าวหน้า ยืดตัวขึ้นพร้อมกรายมือออก โดยมือขวาคลายมือออกไปข้างๆ ระดับหน้า มือซ้ายตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองออกไปตามมือ เท้าซ้ายก้าวไปหน้า มือขวากรายมือออกไปตั้งวงบน มือซ้ายวาดไปจีบหลัง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า	 (1) (2) ท่ากราย

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
13.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่านุ่งผ้า เท้าขวาก้าวหน้า ย่อตัวลง มือทั้งสองรวมมือระดับชายพก โดยมือขวาจีบหงาย มือซ้ายตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วยืดตัวขึ้น ม้วนมือท่านุ่งผ้าโดยมือขวาม้วนจีบเป็นตั้งวงระดับชายพก มือซ้ายช้อนมือจีบหงายระดับชายพกแล้วกระดกเท้าซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า	 ท่านุ่งผ้า
14.	**ทิศทาง** - ด้านขวา หมุน 1 รอบ **ท่ารำ** - ท่าห่มผ้า ยืด-ยุบ กดไหล่ขวา ตีไหล่พร้อมหันตัวมาทางด้านขวา เท้าซ้ายยกหน้า แล้วก้าวไขว้ ในท่าห่มสไบ โดยมือขวาช้อนจีบหงายที่ไหล่ซ้าย มือซ้ายม้วนไปจีบหลัง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปหน้าเวที แล้วหมุนตัวทางขวามือ 1 รอบ	 ท่าห่มผ้า
15.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่ารำร่าย (1) เท้าซ้ายก้าวหน้า มือขวาตั้งวง มือซ้ายจีบแล้วคลายมือ แทงปลายมือลง แขนงอระดับอก กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้ายพร้อมตีไหล่ไปทางซ้ายไป สายตามองตามมือซ้าย	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	(2) ยืนเหลื่อมเท้าขวา มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายพลิกกลับตั้งวงหน้าระดับปาก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า (3) เท้าขวาก้าวหน้า กดไหล่ขวาลง พร้อมกับวาดมือลง แล้วยืดตัว มือขวากรีดจีบปล่อยตั้งวงบน มือซ้ายจีบหลัง ยกเท้าซ้ายมาประสมวางด้วยส้นเท้า กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปตามมือขวา	 (2) (3) ท่ารำร่าย
16.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าสอดสร้อยมาลา ถอนเท้าซ้าย หันหน้าไปทางซ้าย แล้วสอดมือขึ้นท่าสอดสร้อยมาลา โดยมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก เท้าขวาก้าวข้าง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้า แล้วยืด-ยุบ หมุนตัวผ่านทางด้านหน้า ไปด้านขวา	 ท่าสอดสร้อยมาลา

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
17.	**ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าชมวาริน (ป้องหน้า) กระทุ้งเท้าซ้าย กระดกหลัง ในท่าชมวาริน โดยหงายมือซ้ายแล้วพลิกคว่ำ หักข้อมือลงในลักษณะป้องหน้า ระดับศีรษะ ให้สายตามองลอดผ่านมือได้ มือขวาหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง พร้อมกับเยื้องไหล่ ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง หมดจังหวะยืด-ยุบ เท้าซ้ายวางหลัง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า	 ท่าชมวาริน (ป้องหน้า)
18.	**ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนไปด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าโก่งศิลป์ (ขวา) (1) เท้าขวาก้าวข้าง ในท่านางนอนโดยมือขวาตั้งวงระดับชายพก มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วถ่ายน้ำหนักพร้อมกับปาดมือไปทางขวา (2) ย้อนตัวกลับมาหนักเท้าซ้าย แล้วคืนตัวไปหนักเท้าขวา เท้าซ้ายกระดกเสี้ยว ในท่าโก่งศิลป์โดยมือขวาจีบคว่ำ แขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองออกไปข้างหน้าเวทีแล้วหมุนตัวผ่านทางด้านหลังไปด้านซ้ายของเวที	 (1) (2) ท่าโก่งศิลป์ (ขวา)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
18.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าโก่งศิลป์ (ซ้าย) (1) เท้าซ้ายก้าวข้าง ในท่านางนอนโดยมือซ้ายตั้งวงระดับชายพก มือขวาหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วถ่ายน้ำหนักพร้อมปาดมือไปทางซ้าย (2) ย้อนตัวกลับมาหนักเท้าขวา แล้วคืนตัวไปหนักเท้าซ้าย เท้าขวากระดกเสี้ยว ในท่าโก่งศิลป์โดยมือซ้ายจีบคว่ำ แขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงล่าง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที แล้วหมุนตัวผ่านทางด้านหลังไปด้านขวาของเวที	 (1) (2) ท่าโก่งศิลป์ (ซ้าย)
19.	**ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนไปด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่านภาพร (ขวา) (1) หันด้านขวา เท้าขวาก้าวข้าง มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลง มือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนงอ ระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
19.	(2) ค่อยๆ ยืดตัวขึ้น เท้าซ้ายกระดกเสี้ยว ในท่านภาพร โดยมือขวาสอดขึ้นหงายมือระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนงอระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองออกไปข้างหน้าเวที แล้วหมุนตัวผ่านทางด้านหลัง ไปด้านซ้ายของเวที	 (2) ท่านภาพร (ขวา)
	ทิศทาง - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่านภาพร (ซ้าย) (1) หันด้านซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายจีบคว่ำ มือขวาหงายมือ ปลายมือแทงลง มือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนงอระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (2) ค่อยๆ ยืดตัวขึ้น เท้าขวากระดกเสี้ยว ในท่านภาพร โดยมือซ้ายสอดขึ้นหงายมือระดับศีรษะ มือขวาตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนงอระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที แล้วหมุนตัวผ่านทางด้านหลังไปด้านขวาของเวที	 (1) (2) ท่านภาพร (ซ้าย)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
20.	**เพลง** - เชิดฉิ่ง (รัวกลอง) **ตำแหน่ง** - กลางเวที ลงไปข้างหลัง **ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ผาลา (ตื่นกลอง) เท้าขวาก้าวข้างในท่าผาลา โดยมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายลดลงหงายมือข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองออกไปหน้าเวที ตกใจตื่นกลอง ก้าวเท้าซ้ายไขว้ แล้วย่ำเท้าขวา-ซ้ายตามจังหวะกลอง สายตามองไปตามมือสูง	 ท่าผาลา (ตื่นกลอง)
21.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนรอบตัว **ท่ารำ** - ท่าฟ้อนใน-เดี่ยวเท้า (1) หมุนตัวผ่านทางด้านหลังไปด้านซ้ายของเวที เท้าขวาก้าวข้าง ในท่าผาลา กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองออกไปหน้าเวที แล้วยืด-ยุบ ปาดมือ พร้อมวิ่งซอยเท้ามากลางเวที (2) หันด้านขวา เท้าขวาก้าวหน้า ยกเท้าซ้าย เดี่ยวเท้า (เก็บชายผ้า) เผ่นตัวขึ้น ปาดมือขึ้นท่าฝ่ายฟ้อน โดยมือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบคว่ำข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ส่งสายตามองผ่านไปทางมือซ้าย	 (1) (2)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
21.	(3) ยืด-ยุบ ก้าวเท้าขวาลง แล้วหมุนรอบตัวอย่างรวดเร็ว ผ่านทางด้านหน้ากลับมาด้านขวา แล้วเดี่ยวเท้าขวา (เก็บชายผ้า) เผ่นตัวขึ้น กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ส่งสายตามองผ่านไปทางมือซ้าย	(3) ท่าฟ้อนใน -เดี่ยวเท้า
22.	**ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนไปด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าเมขลา เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาจีบปรกข้าง มือซ้ายตั้งวงกลาง แล้วเท้าซ้ายกระดกเสี้ยวในท่าเมขลา โดยมือขวาม้วนจีบขึ้นตั้งวงบน มือซ้ายพลิกหงายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้ายสายตามองออกไปข้างหน้าเวที แล้วหมุนตัวผ่านทางด้านหลังไปด้านซ้ายของเวที	ท่าเมขลา (ผาลา)
23.	**ตำแหน่ง** - ขึ้นมากลางเวที **ทิศทาง** - ด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่านางนอน ก้าวเท้าซ้ายลงในท่านางนอน โดยลดมือขวาลงมาตั้งวงระดับชายพก มือซ้ายหงายมือปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองออกไปข้างหน้า แล้วซอยเท้าขึ้นมาทางขวามือ(กลางเวที) แล้วโหย่งตัว ก้าวเท้าขวา-ซ้าย ปาดมือไปทางขวา กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	ท่านางนอน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
24.	**ตำแหน่ง** - ขึ้นมากลางเวที **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าทิ้งแก้ว-ฉกแก้ว ทรุดตัวลง ตั้งเข่าซ้าย เท้าขวากระดกหลัง มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับไหล่ มือขวาปาดทิ้งดวงแก้วลงข้างหน้า กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองดวงแก้ว ปล่อยดวงแก้วที่ทิ้งลงให้นิ่ง แล้วกระตุกเชือกฉกดวงแก้วให้กลับมาอยู่ในอุ้งมือ	 ท่าทิ้งแก้ว-ฉกแก้ว
25.	**ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าชูแก้ว-กลับตัว (1) กลับตัวหันทางด้านขวา เท้าซ้ายก้าวไขว้ตั้งเข่า เท้าขวากระดกหลัง มือขวาชูดวงแก้วขึ้นข้างหน้า ระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองออกไปข้างหน้าเวที (2) ยืด-ยุบ เท้าขวาวางหลัง หมุนตัวอย่างรวดเร็ว ผ่านทางด้านหลังไปด้านซ้าย มือซ้ายหยิบจีบขึ้นปรกข้าง ระดับศีรษะ มือขวาตั้งวงระดับชายพก พร้อมกับเท้าซ้ายกระดกหลัง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกด้านหน้าเวที	 (1) ท่าชูแก้ว (2) ท่ากลับตัว

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
26.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าสอดสร้อยมาลา (สลับจีบ) (1) เท้าซ้ายก้าวหน้า มือซ้ายหยิบจีบปรกข้าง ระดับศีรษะ มือขวาตั้งวงระดับชายพก กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ขยั่นเท้าอยู่กับที่ พร้อมตีไหล่ไปทางซ้าย (2) สลับเท้าขวาก้าวหน้า ในท่าสอดสร้อยมาลา โดยมือซ้ายคลายมือขึ้นตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาหยิบจีบหงายระดับชายพก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที ขยั่นเท้าพร้อมกับตีไหล่ไปทางขวา (3) ปฏิบัติท่าสอดสร้อยมาลาสลับจีบต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง หมดด้วยเท้าซ้ายก้าวหน้า มือซ้ายหยิบจีบปรกข้างระดับศีรษะ มือขวาคลายมือตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้ายพร้อมกับเท้าขวากระทุ้งแล้ววางหลัง	 (1) (2) (3) ท่าสอดสร้อยมาลา (สลับจีบ)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
27.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที (ขึ้น-ลง) **ทิศทาง** - ด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าพิสมัยเรียงหมอน (1) หันทางซ้าย ก้าวเท้าขวาประเท้าซ้าย มือทั้งสองจีบหงายรวมมือระดับอก (ท่าพิสมัย) กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที (2) ยืดตัวขึ้น เท้าซ้ายก้าวหน้า พร้อมกับม้วนมือขึ้นท่าเรียงหมอน โดยมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วยืด-ยุบ ขยั่นเท้าเคลื่อนที่ขึ้นไปทางขวามือ (ขึ้นไปหน้าเวที) สายตามองออกไปข้างหน้าเวที (3) สลับเท้าขวาก้าวหน้า เปลี่ยนมือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ขยั่นเท้าเคลื่อนที่ไปทางขวามือ (ลงไปหลังเวที) สายตามองออกไปข้างหน้าเวที	 (1) (2) (3)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
27.	(4) ปฏิบัติท่าเรียงหมอนต่อเนื่องกัน 3 ครั้ง กล่อมหน้า โดยสายตามองออกไปข้างหน้าเวที หมดด้วยเท้าซ้ายก้าวหน้า (ไม่ขยั่นเท้า) มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายแขนตึง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองออกไปข้างหน้าเวที	(4) ท่าพิสมัยเรียงหมอน
28.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่านางนอน เท้าขวาก้าวข้าง ในท่านางนอนโดยมือขวาตั้งวงระดับชายพก มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองออกไปหน้าเวที แล้วยืด-ยุบ ปาดมือ พร้อมวิ่งซอยเท้ามาหน้าเวที	ท่านางนอน
29.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที(ด้านหน้า) **ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนรอบตัว **ท่ารำ** - ท่าฟ้อนใน -เดี่ยวเท้า (1) หันด้านขวา เท้าขวาก้าวหน้า ยกเท้าซ้าย เดี่ยวเท้า (เก็บชายผ้า) เข่าขวาตึง เผ่นตัวขึ้น ปาดมือขึ้นท่าฟ้อนใน โดยมือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบคว่ำข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองผ่านไปทางมือซ้าย	(1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
29.	(2) ยุบตัวเท้าขวาก้าวลง แล้วหมุนรอบตัวอย่างรวดเร็ว โดยหมุนผ่านทางด้านหน้ากลับมาด้านขวา แล้วเดี่ยวเท้าขวา (เก็บชายผ้า) เข่าซ้ายตึง เผ่นตัวขึ้น กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองผ่านไปทางมือซ้าย	 (2) ท่าฟ้อนใน -เดี่ยวเท้า
30.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่ากังกันร่อน (1) ก้าวเท้าขวา หันด้านหน้า เท้าซ้ายเช็ดเท้าแล้วยกหน้า ในท่ากังหันร่อนโดยมือซ้ายช้อนมือจีบหงาย มือขวาม้วนมือตั้งปลายมือขึ้น มือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ลักคอซ้าย สายตามองไปข้างหน้า (2) เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเช็ดเท้าแล้วยกหน้า เปลี่ยนมือท่ากังหันร่อนโดยมือขวาช้อนจีบหงาย มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้น แขนทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ลักคอขวา	 (1) (2)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
30	(3) ก้าวเท้าขวา แตะเท้าซ้าย ซอยเท้าขึ้นไปข้างหน้า เปลี่ยนมือท่ากังหันร่อนโดยมือซ้ายช้อนจีบหงาย มือขวาตั้งปลายมือขึ้นมือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนตึงระดับไล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วกล่อมหน้า (4) ก้าวเท้าซ้าย แตะเท้าขวา ซอยเท้าลงไปข้างหลัง เปลี่ยนมือท่ากังหันร่อนโดยมือขวาช้อนจีบหงาย มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้น มือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนตึงระดับไล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วกล่อมหน้า ปฏิบัติท่ากังหันร่อนต่อเนื่องกัน สลับขึ้น-ลง 4 ครั้ง แล้วย่ำเท้าอยู่กับที่ 1 ครั้ง หมดด้วยมือขวาจีบหงาย กดไหล่ซ้าย มือซ้ายตั้งมือ พร้อมกับค่อยหันตัวไปทางขวา	 (3) (4) ท่ากังหันร่อน
31.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าผาลา ถอนเท้าซ้าย หันไปทางด้าน ยกเท้าขวาแล้วก้าวก้าวข้าง ในท่าผาลา โดยมือขวาตั้งวงบนมือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วยืด-ยุบหมุนตัวผ่านทางด้านหน้าไปด้านขวาของเวที	 ท่าผาลา

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
32.	**เพลง** - เชิดกลอง **ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าเชิด (ท่าเหาะ) (1) ถอนเท้าขวา ประเท้าซ้าย มือซ้ายหงายมือ มือขวาจีบคว่ำมือ แล้วสอดมือในท่าเชิดในจังหวะรัวกลอง โดยเท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายตั้งปลายมือแขนตึงปลายมือลาดขึ้นไปจากระดับไหล่เล็กน้อย มือขวาหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วยักตัว 6 ครั้ง (2) ถอนเท้าขวา ยกเท้าซ้าย ลดมือซ้ายให้ปลายมือลาดลงจากระดับไหล่เล็กน้อย กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ขยับเท้าเคลื่อนที่มาทางซ้ายมือ(ข้างไปหน้าเวที) เรียกว่าท่า *โหน* หรือ *น้าว* (3) ยืดตัวขึ้นแล้วห่มเข่า เท้าซ้ายก้าวข้างในท่าเชิดโดยโดยมือซ้ายตั้งมือแขนตึงระดับไหล่ มือขวาหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้าเวที	 (2) (2) ท่าโหน (3) ท่าเชิด (เหาะ)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
33.	**ตำแหน่ง** - รอบพื้นที่แสดง **ทิศทาง** - วนซ้าย 1 รอบ **ท่ารำ** - ท่าเยื้องกราย (1) ยืด-ยุบ วิ่งซอยเท้า (วิ่งถอนสายบัว) วนทางด้านซ้ายไปเป็นวงกลมใหญ่รอบพื้นที่แสดง 1 รอบ พร้อมกับสอดมือท่าเยื้องกรายโดยเริ่มจีบมือซ้ายแล้วสอดหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือขวาตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กล่อมหน้าไปจนศีรษะเอียงซ้าย	 ท่าเยื้องกราย
34.	**ทิศทาง** - วนทางขวาเป็น∞ **ท่ารำ** - ท่าโยนแก้ว วิ่งซอยเท้าวนทางขวา ในท่าโยนแก้วเป็นระยะๆ โดยมือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาโยนแก้วข้างหน้า สายตามองดวงแก้วที่โยน	 ท่าโยนแก้ว
35.	**ทิศทาง** - วนทางซ้ายเป็น∞ **ท่ารำ** - ท่าผาลา เมื่อถึงกลางเวที เปลี่ยนเป็นท่าผาลา โดยมือขวาจีบปรกข้าง มือซ้ายตั้งวงกลาง แล้วตีไหล่ไปทางขวาพร้อมกับ ม้วนมือขวาเป็นตั้งวงบน มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กลับมากดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย วิ่งซอยเท้าวนทางซ้าย เป็นวงกลมกลับจนถึงมุมล่างด้านซ้ายของเวที	 ท่าผาลา

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
36.	**ตำแหน่ง** - มุมล่างด้านซ้าย-ตรงกลางเวที **ทิศทาง** - เฉียงด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่ากินนรรำ (ล่อแก้ว) เมื่อถึงกลางเวที เฉียงตัวทางซ้าย เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบหงายข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ ขยั่นเท้าเคลื่อนที่ทแยงมุมไปทางขวามือมาจนถึงกลางเวที พร้อมมือขวาม้วนมือท่าล่อแก้ว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกไปด้านหน้าเวที	 ท่ากินนรรำ (ล่อแก้ว)
37.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าโยนแก้ว เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวากระดกหลัง มือซ้ายตั้งวงบน มือขวา โยนแก้วข้างหน้า สายตามองดวงแก้วที่โยน	 ท่าโยนแก้ว
38.	**ตำแหน่ง** - ตรงกลางเวที-เข้าทางซ้าย **ทิศทาง** - เฉียงด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าเยื้องกราย (เข้า) เท้าขวาก้าวหน้าแตะเท้าซ้าย ท่าเยื้องกรายโดยมือขวาสอดจีบขึ้นหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับไหล่ มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตาทอดมองออกไปข้างหน้าเวที วิ่งสอดมือเข้าเวทีด้านซ้าย	 ท่าเยื้องกราย (เข้า)

ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาและรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในรูปแบบของครูบุนนาค ทรรทรานนท์ สามารถสรุปกระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง ดังต่อไปนี้

1. **ลักษณะกระบวนท่ารำ** ลักษณะกระบวนท่ารำทั้งหมด 38 ท่า แบ่งเป็นท่าเดี่ยว 21 ท่า คู่ 7 ท่า ท่าเชื่อม 3 ท่า และท่าซ้ำ 7 ท่า
2. **ขั้นตอนแสดง** รำเชิดฉิ่งเมขลามีลำดับการแสดง 3 ขั้นตอน ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 24 ขั้นตอนและกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบครูบุนนาค ทรรทรานนท์

ลำดับ	ขั้นที่ 1	ขั้นที่ 2	ขั้นที่ 3
1.	ท่าวางแก้ว (ท่าเดี่ยว)	ท่านุ่งผ้า (ท่าเดี่ยว)	ท่าผาลา (ท่าเชื่อม)
2.	ท่าเทพนม (ท่าเดี่ยว)	ท่าห่มผ้า (ท่าเดี่ยว)	สอดเชิด (ท่าเดี่ยว)
3.	ท่าหยิบแก้ว (ท่าเดี่ยว)	รำร่าย (ท่าเดี่ยว)	ท่าโหนลง (ท่าเดี่ยว)
4.	ท่าสอดสร้อย (ท่าเดี่ยว)	ท่าสอดสร้อย (ท่าเชื่อม)	ท่าเยื้องกราย (ท่าเดี่ยว)
5.	ท่าบัวชูฝัก (ท่าเดี่ยว)	ท่าป้องหน้า (ท่าเดี่ยว)	ท่าโยนแก้ว (ท่าเดี่ยว)
6.	ท่าเท้าวิมาน (ท่าคู่)	ท่าโก่งศิลป์ (ท่าคู่)	ท่าผาลา (ท่าซ้ำ)
7.	ท่าเดิน (ท่าคู่)	ท่านภาพร (ท่าคู่)	ท่าล่อแก้ว (ท่าเดี่ยว)
8.	ท่าเหลียวกลับ (ท่าเดี่ยว)	ท่าเมขลา (ท่าเดี่ยว)	ท่าโยนแก้ว (ท่าซ้ำ)
9.	ท่าเดิน (ท่าซ้ำ)	ท่าฟ้อนใน (ท่าเดี่ยว)	ท่าเยื้องกราย (ท่าซ้ำ)
10.	ท่าปิดวิมาน (ท่าคู่)	ท่าเมขลา (ท่าซ้ำ)	
11.	ท่ากราย (ท่าเดี่ยว)	ท่านางนอน (ท่าเชื่อม)	
12.		ท่าทิ้งแก้ว-ฉกแก้ว (ท่าเดี่ยว)	
13.		ท่าชูแก้ว (ท่าคู่)	
14.		ท่าสอดสร้อย (ท่าเดี่ยว)	
15.		ท่าเรียงหมอน (ท่าคู่)	
16.		ท่านางนอน (ท่าซ้ำ)	
17.		ท่าฟ้อนใน (ท่าซ้ำ)	
18.		ท่ากังหันร่อน (ท่าเดี่ยว)	

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตางรางที่ 24 สรุปได้ว่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบของบุนนาค ทรรทรานนท์ มีลำดับการแสดง 3 ขั้นตอน คือ

ขั้นตอนที่ 1 เป็นการเริ่มต้น ด้วยการไหว้เป็นการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ต่อด้วยกระบวนท่ารำที่อยู่บนวิมานแล้วออกจากวิมาน มีการตีความให้นางเมขลาลืมปิดวิมาน เมื่อนึกขึ้นได้จึงกลับไปปิดวิมาน

ขั้นตอนที่ 2 เป็นการรำเชิดฉิ่งในกระบวนท่ารำต่างๆ แสดงการล่องลอยไปในอากาศ มีท่าทางการระวังภัย ในท่าผาลา ตกใจตื่นกลอง และท่าฟ้อนใน-เดี่ยวเท้า

ขั้นตอนที่ 3 เป็นกระบวนท่าเชิด แสดงการไปมาอย่างเร่งรีบ

3. **โครงสร้างท่ารำ** รำเชิดฉิ่งมีการใช้ส่วนต่างๆ ของร่างกาย แสดงท่ารำ ดังนี้
    1. การใช้ขาและเท้า มีการประสมเท้า เหลื่อมเท้า ก้าวหน้า ก้าวข้าง วางส้นเท้า ประเท้า ยกเท้า เช็ดเท้า ฉายเท้า โหย่งเท้า ถอนเท้า กระดกเท้าหลัง กระดกเสี้ยว แตะเท้า ซอยเท้า ขยั่นเท้า ห่มเข่า
    2. การใช้มือและแขน มีการจีบ ตั้งวง ป้องหน้า เท้าเอว หงายมือแขนตึง หงายมือแขนงอข้างลำตัว ตั้งปลายมือขึ้นแขนตึงระดับไหล่ มีการโยน-รับแก้ว ควงข้อมือที่ถือดวงแก้ว ทิ้งแก้ว ฉกแก้ว
    3. การใช้ตัว ไหล่ และศีรษะ มีการกดเอว กดไหล่ ยักตัว เยื้องตัว กล่อมตัว ตีไหล่ กล่อมไหล่ กล่อมหน้า เอียงศีรษะ ลักคอ
4. **ทิศทางการเคลื่อนไหว**
    1. การรำหน้าตรง หรือหน้าอัด
    2. มีเคลื่อนไหวจากด้านซ้าย ไปด้านขวา และด้านขวาไปด้านซ้าย โดยหมุนตัวผ่านทางด้านหน้าเวที
    3. การหมุนตัวจากด้านขวาไปด้านซ้ายของเวทีโดยหมุนตัวกลับหลัง
5. **รูปแบบการใช้พื้นที่**
    1. ช่วงแรกมีการรำเชิดฉิ่งอยู่บนวิมาน และอยู่หน้าวิมาน
    2. ช่วงที่ 2 รำเชิดฉิ่งอยู่กลางเวที มีการวนรอบพื้นที่แสดงการเปลี่ยนสถานที่ มีการเคลื่อนที่ขึ้นหน้า -ลงหลังเวที
    3. มีการวนเป็นเลขแปดแนวนอน สำหรับพื้นที่แสดงที่มีขนาดกว้าง สำหรับพื้นที่แสดงที่มีความลึกมากว่าความกว้าง จึงวนเป็นเลขแปดแนวตั้ง ส่วนพื้นที่แสดงที่มีขนาดจำกัด ใช้การสลับวนซ้าย-แล้ววนขวาเป็นวงกลมซ้อนกัน

ตางรางที่ 25 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
1.	**เพลง** - เชิดฉิ่ง **ตำแหน่ง** - บนวิมาน (กลางเตียง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าสวมเชือก นั่งคุกเข่า นำบ่วงเชือกที่ร้อยดวงแก้วมาสวมนิ้วกลางมือขวา แล้วจับดวงแก้วโดยใช้นิ้วกลางและนิ้วหัวแม่มือจับดวงแก้วให้อยู่ในอุ้งมือ นิ้วที่เหลือกรีดตึง	 ท่าสวมเชือก
2.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าเทพนม (1) นั่งคุกเข่า มือทั้งสองถือดวงแก้ว พนมมือระดับอก ลำตัวตรง หน้าตรง กระทบจังหวะ 1 ครั้ง (2) ก้มศีรษะลงเล็กน้อย เดินมือขึ้นไหว้ระดับหน้าผาก แล้วเปิดปลายคางขึ้น สายตามองขึ้นไปตามมือกระทบจังหวะอีก 1 ครั้ง	 (1) ท่าเทพนม (2) ท่าไหว้

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
2.	(3) ก้มศีรษะลงเล็กน้อย เดินมือลดลงมาพนมระดับอก สายมองลงมาตามมือ กระทบจังหวะ 1 ครั้ง ลำตัวตั้งตรง หน้าตรงสายตามองตรงไปข้างหน้า	 (3) ท่าเทพนม
3.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าบัวชูฝัก (1) แยกเข่าขวา มือขวาจีบล่อแก้ว คว่ำมือข้างหน้าระดับชายพก มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลงระดับเดียวกัน กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา (2) ตั้งเข่าซ้ายขึ้น เท้าขวากระดกหลัง สอดมือขึ้นท่าบัวชูฝัก โดยมือขวาชูแก้วหงายมือขึ้นข้างหน้าระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองที่ดวงแก้ว	 (1) (2)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
3.	(3) ลักคอขวา-ซ้าย สลับต่อเนื่องกัน ยืนขึ้น กระดกเท้าขวา (4) หมดจังหวะ ยืด-ยุบ เท้าขวาวางหลัง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	 (3) (4) ท่าบัวชูฝัก
4.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าเท้าวิมาน (ซ้าย) (1) เท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายจีบคว่ำ มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วคลายมือซ้าย หงายมือออก ปลายมือแทงลงข้างลำตัวระดับไหล่	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	(2) แล้วยืดตัวขึ้น กลับมือขึ้นท่าเท้าวิมาน โดยมือซ้ายตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงล่าง เท้าขวากระดกเสี้ยว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง เยื้องไหล่โดยเริ่มกดไหล่ซ้าย ลักคอขวา กล่อมไหล่ กล่อมหน้า ไปกดไหล่ขวา ลักคอซ้าย สายตามองไปข้างหน้า ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง หมดจังหวะ ยืด-ยุบ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	 (2) ท่าเท้าวิมาน (ซ้าย)
4.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าเท้าวิมาน (ขวา) (1) เท้าขวาก้าวข้าง มือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วคลายมือขวาหงายมือออก ปลายมือแทงลงข้างลำตัวระดับไหล่ (2) ยืดตัวขึ้น กลับมือขึ้นท่าเท้าวิมาน โดยมือขวาตั้งปลายมือขึ้นข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงล่าง เท้าขวากระดกเสี้ยว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง เยื้องไหล่โดยเริ่มกดไหล่ซ้าย ลักคอขวา กล่อมไหล่ กล่อมหน้า ไปกดไหล่ขวา ลักคอซ้าย สายตามองไปข้างหน้า ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง หมดจังหวะ ยืด-ยุบ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	 (1) (2) ท่าเท้าวิมาน (ขวา)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
5.	**ตำแหน่ง** - บนวิมาน (กลางเตียง) **ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนไปด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าหลบ (ซ้าย) (1) ตีไหล่พร้อมหันเฉียงตัวไปทางขวา ขณะที่เท้ายังเหมือนเดิม มือขวาจีบหงายระดับชายพก มือซ้ายตั้งวงล่าง รวมมือระดับเดียวกัน กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกไปด้านหน้าเวที (2) ยุบตัว เท้าซ้ายยกหน้า (3) เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือขวาม้วนมือไปจีบส่งหลัง มือซ้ายซ้อนมือจีบหงายระดับชายพก กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองออกไปข้างหน้าเวที แล้วค่อยๆ หลบสายตาลงต่ำ พร้อมกับหมุนตัวผ่านทางด้านหลัง ไปด้านซ้ายของเวที (การสำรวจความเรียบร้อยของเครื่องแต่งกาย)	 (1) (2) (3) ท่าหลบ (ซ้าย)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
5.	**ตำแหน่ง** - บนวิมาน (กลางเตียง) **ทิศทาง** - ด้านซ้าย หมุนไปด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าหลบ (ซ้าย) (1) หันเฉียงตัวทางซ้าย เท้าซ้ายก้าวหน้า มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาตั้งวงล่าง รวมมือระดับเดียวกัน กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองออกไปด้านหน้าเวที (2) ยุบตัว เท้าขวายกหน้า (3) เท้าขวาก้าวไขว้ มือซ้ายม้วนมือไปจีบส่งหลัง มือขวาช้อนมือจีบหงายระดับชายพก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที แล้วค่อยๆ หลบสายตาลงต่ำ พร้อมกับหมุนตัวผ่านทางด้านหลัง ไปด้านหน้าของเวที (การสำรวจความเรียบร้อยของเครื่องแต่งกาย)	 (1) (2) (3) ท่าหลบ (ขวา)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
6.	**ตำแหน่ง** - บนวิมาน (กลางเตียง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า (เฉียงทางขวา) **ท่ารำ** - ท่าปิดวิมาน (ขวา) หันเฉียงตัวทางขวา เท้าขวาก้าวข้างยืนเหลื่อมเท้าซ้าย ในท่าปิดวิมาน โดยมือทั้งสองตั้งวงสูง แล้วเดินมือกรีดจีบมาปล่อย ตั้งวงมือชนกันระดับหน้า กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองตามมือ	 ท่าปิดวิมาน (ขวา)
	ทิศทาง - ด้านหน้า (เฉียงทางซ้าย) **ท่ารำ** - ท่าปิดวิมาน (ซ้าย) หันเฉียงตัวทางซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้างยืนเหลื่อมเท้าซ้าย ในท่าปิดวิมาน โดยมือทั้งสองตั้งวงสูง แล้วเดินมือกรีดจีบมาปล่อย ตั้งวงมือชนกันระดับหน้า กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองตามมือ	 ท่าปิดวิมาน (ซ้าย)
7.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่ายิ้ม ถอนเท้าขวา หันตัวกลับมาด้านหน้า ยืนเหลื่อมเท้าซ้าย มือขวาตั้งวงระดับชายพก มือซ้ายตั้งวงหน้า เดินมือกรีดจีบมาที่ปาก กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ยิ้มมุมปาก	 ท่ายิ้ม

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
8.	**ตำแหน่ง**- บนวิมาน (กลางเตียง) **ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าเชิด (ท่าเหาะ) (1) ถอนเท้าขวา เหลื่อมเท้าซ้าย มือซ้ายหงายมือ แทงปลายมือลง มือขวาจีบคว่ำมือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วประเท้าซ้ายยกหน้า (2) ยืดตัวขึ้น พร้อมกับสอดมือในท่าเชิด โดยมือซ้ายตั้งมือแขนตึงให้ปลายมือลาดขึ้นไปจากระดับไหล่เล็กน้อยมือขวาหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว ห่มเข่าเท้าซ้ายก้าวข้าง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	 (1) (2) ท่าเชิด (เหาะ)
9.	**ตำแหน่ง**- ลงจากวิมาน มากลางเวที **ทิศทาง** - วนทางซ้าย 1 รอบ **ท่ารำ** - ท่าเยื้องกราย (1) ยืด-ยุบ วิ่งซอยเท้าลงจากเตียง วนทางด้านซ้ายรอบพื้นที่แสดง 1 รอบ สอดมือท่าเยื้องกรายโดยเริ่มจีบมือซ้ายแล้วสอดมือเป็น หงายมือปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือขวาตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กล่อมหน้าสายตามองไปข้างหน้า	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
9.	(2) สอดมือท่าเยื้องกรายโดยสลับจีบมือขวาแล้วสอดมือเป็น หงายมือปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กล่อมหน้าไปจนศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า ปฏิบัติท่าเยื้องกรายต่อเนื่องกันไปเมื่อวนมาอยู่ตรงกลางเวที แล้วสอดมืออยู่กับที่อีก 2 ครั้ง หมดด้วยมือซ้ายตั้งแขนตึงระดับไหล่ มือขวาหงายมือ	 (2) ท่าเยื้องกราย
10.	**ตำแหน่ง**- กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่ารำร่าย (1) ยืนเหลื่อมเท้าซ้าย มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบแล้วคลายมือ ปลายมือแทงลงระดับอก กดไหล่ซ้าย ฉายเท้าซ้าย พร้อมตีไหล่ซ้ายไปหลังเล็กน้อย สายตามองตามมือซ้าย (2) ถอนท้าขวาลงหลัง ยืนเหลื่อมเท้าขวา มือซ้ายพลิกกลับตั้งวงหน้า ระดับปาก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า	 (1) (2)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
10.	(3) เท้าขวาก้าวไปข้างหน้า กดไหล่ขวาลง พร้อมกับมือขวาวาดลง แล้วยืดตัว เดินมือกรีดจีบปล่อยตั้งวงบน มือซ้ายวาดไปจีบหลัง ยกเท้าซ้ายมาประสมวางด้วยส้นเท้า กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปตามมือขวา	 (3) ท่ารำร่าย
11.	**ตำแหน่ง**- กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าสอดสร้อยมาลา (1) ถอนเท้าซ้าย หันหน้าไปทางด้านซ้าย สอดมือขึ้นท่าสอดสร้อยมาลา โดยมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก เท้าขวาก้าวข้าง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้า แล้วยืด-ยุบ หมุนตัวผ่านทางด้านหน้าไปด้านขวาของเวที	 ท่าสอดสร้อยมาลา
12.	**ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าชมวาริน (ป้องหน้า) (1) หันตัวทางขวา มือยังเหมือนเดิม แล้วตีไหล่ไปทางขวา กระทุ้งเท้าซ้าย สอดมือขึ้นท่าชมวาริน โดยมือซ้ายคลายมือจีบหงายออก แล้วกลับตั้งมือขึ้นแล้วหักข้อมือลงป้องหน้า ระดับศีรษะ มือขวาพลิกหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กระดกเท้าซ้าย ตีไหล่กลับมากดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
12.	(2) ยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง พร้อมกับเยื้องไหล่ โดยเริ่มกดไหล่ซ้าย ลักคอขวา กล่อมไหล่ กล่อมหน้า ไปจนกดไหล่ขวา ลักคอซ้าย ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง หมดจังหวะยืด-ยุบ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้าโดยมองลอดผ่านมือซ้าย	 (2) ท่าชมวาริน (ป้องหน้า)
13.	**ตำแหน่ง**- กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนไปด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่ากระหวัดเกล้า(หรือใช้ท่าภมรเคล้า) เท้าซ้ายเช็ดเท้าแล้วก้าวหน้า จรดเท้าขวา ในท่ากระหวัดเกล้าโดยแทงมือซ้ายเป็นตั้งวงบน มือขวาช้อนมือจีบปรกข้าง ระดับศีรษะ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้าเวที ยืด-ยุบ แตะเท้าขวา แล้วซอยเท้าหมุนตัวผ่านทางด้านหลังไปด้านซ้ายของเวที	 ท่ากระหวัดเกล้า
14.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าประไลยวาต-ท่ากินนรรำ (1) เท้าซ้ายก้าวหน้า แล้วเท้าขวาก้าวหน้าในท่าประไลยวาต โดยมือซ้ายช้อนจีบปรกข้าง ระดับศีรษะ มือขวาตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ยืด-ยุบ เท้าซ้ายกระทุ้งหลังถี่ๆ พร้อมกับห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง ตีไหล่ไปทางซ้าย มือซ้ายคลายจีบออกหงายมือปลายมือแทงลง มือขวาจีบคว่ำ มือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนงอระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย	 (1) ท่าประไลยวาต

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
14.	(2) ตีไหล่ไปทางขวา สลับมือในท่ากินนรรำ โดยมือซ้ายพลิกมือขึ้นตั้งวงบน มือขวาหยิบจีบหงายมือข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา ปฏิบัติท่าประไลยวาตสลับท่ากินนรรำต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง หมดด้วยเท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลงในท่ากินนรรำ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองออกไปข้างหน้าเวที	 (2) ท่ากินนรรำ
15.	**ตำแหน่ง**- กลางเวที (ขึ้น-ลง) **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าเยื้องกราย (1) ยืด-ยุบ ถอนเท้าซ้าย กดไหล่ขวา ลักคอซ้าย เท้าขวาเช็ดเท้าแล้วยกหน้า สอดมือท่าเยื้องกราย โดยมือซ้ายจีบคว่ำแล้วคลายออกหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือขวาคลายมือ แล้วพลิกตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ลักคอขวา (2) เท้าขวาก้าวลงข้างหน้า หันด้านหน้าจรดเท้าซ้าย สอดมือท่าเยื้องกราย โดยมือขวาจีบคว่ำแล้วคลายออกหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือซ้ายคลายมือแล้วพลิกตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองตรงไปข้างหน้า แตะเท้าซ้าย แล้วซอยเท้าวิ่งขึ้นไปข้างหน้า	 (1) (2)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
15.	(3) ก้าวเท้าซ้าย แตะเท้าขวาซอยเท้าลงหลัง สอดมือท่าเยื้องกราย โดยมือซ้ายจีบคว่ำแล้วคลายออกหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือขวาคลายมือแล้วพลิกตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กล่อมหน้ามากดไหล่ซ้าย เอียงซ้าย ปฏิบัติท่าเยื้องกรายต่อเนื่องกันสลับขึ้น-ลง 4 ครั้ง แล้วย่ำอยู่กับที่ 2 ครั้ง เยื้องไหล่-ลักคอ สายตามองตรงไปข้างหน้า	 (3) ท่าเยื้องกราย
16.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าโก่งศิลป์ (ซ้าย) (1) ถอนเท้าขวา ยกเท้าซ้าย มือขวาคลายมือออกหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว มือซ้ายตั้งวงล่าง (ท่านางนอน) กดไหล่ขวาเอียงศีรษะขวา สายตามองตรงไปข้างหน้า (2) เท้าซ้ายก้าวข้าง ถ่ายน้ำหนักพร้อมกับปาดมือไปทางซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปทางซ้ายตามมือที่ปาด	 (1) ท่านางนอน (2)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
16.	(3) ย้อนตัว ถ่ายน้ำหนักมาเท้าขวา กดไหล่ซ้าย แล้วคืนตัวถ่ายน้ำหนักไปเท้าซ้าย เท้าขวากระดกเสี้ยว มือซ้ายปาดมือไปจีบคว่ำข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงล่าง กดไหล่ขวาศีรษะ เอียงขวา แล้วยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง เยื้องไหล่ โดยเริ่มกดไหล่ซ้าย ลักคอขวา แล้วกล่อมหน้า ไปกดไหล่ขวา ลักคอซ้าย ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 3 ครั้ง แล้วยืด-ยุบ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้าเวที	 (3) ท่าโก่งศิลป์ (ซ้าย)
	ท่ารำ - ท่าโก่งศิลป์ (ขวา) (1) ยุบตัวลง ถอนเท้าขวา ยกเท้าซ้าย แขนซ้ายตึงระดับไหล่ กดไหล่ขวา ศีรษะ เอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า (2) ยุบตัวลง ถอนเท้าซ้ายวางหลัง ยืดตัวขึ้น เท้าขวายกหน้า มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายคลายมือหงายออก ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว (ท่านางนอน) กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้า	 (1) (2)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
16.	(3) เท้าขวาก้าวข้าง ถ่ายน้ำหนัก พร้อมปาดมือไปทางขวา กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปทางขวาตามมือที่ปาด (4) ย้อนตัว ถ่ายน้ำหนักไปที่เท้าซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วคืนตัวถ่ายน้ำหนักไปเท้าขวา เท้าซ้ายกระดกเสี้ยว มือขวาปาดไปจีบคว่ำข้างลำตัวแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงล่าง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วยืด-ยุบ ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง เยื้องไหล่ โดยเริ่มกดไหล่ขวา ลักคอซ้าย แล้วกล่อมหน้า ไปกดไหล่ซ้าย ลักคอขวา สายตามองไปข้างหน้า ปฏิบัติต่อเนื่องกัน 3 ครั้ง หมดจังหวะยืด-ยุบ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	 (3) (4) ท่าโก่งศิลป์ (ขวา)
17.	**ตำแหน่ง** - กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่ารวมมือ-คลายจีบ(ขวา) (1) ยุบตัวลง ถอนเท้าซ้าย ยกเท้าขวา แขนซ้ายตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้า	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
17.	(2) หันเฉียงตัวทางขวา เท้าขวาก้าวหน้าย่อเข่า มือซ้ายขวาจีบหงาย มือซ้ายตั้งวงล่าง รวมมือระดับชายพก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วเท้าซ้ายก้าวหน้า ย่อเข่า ม้วนมือขวาเป็นตั้งวงล่าง มือซ้ายซ้อนมือจีบหงาย รวมมือระดับชายพก กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (3) ยืดตัวขึ้น เท้าขวากระดกหลัง แล้วยุบตัวลง วางเท้าขวา กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ขยั่นเท้าขึ้นไปทางซ้ายมือ พร้อมกับตีไหล่ไปซ้าย มือซ้ายคลายจีบหงายออก มือขวาหยิบจีบคว่ำ รวมมือระดับชายพก (4) ขยั่นเท้าลงไปทางขวามือ พร้อมกับตีไหล่ไปขวา กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาจีบหงาย รวมมือระดับชายพก	 (2) (3) (4)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	(5) ปฏิบัติท่ารวมมือต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง หมดด้วยเท้าซ้ายก้าวหน้า ยืด-ยุบ เท้าขวาวางหลัง มือซ้ายหยิบจีบหงาย มือขวาตั้งวงรวมมือระดับชายพก กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองออกไปข้างหน้าเวที	 (5) ท่ารวมมือ-คลายจีบ (ขวา)
17.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่ารวมมือ-คลายจีบ(ขวา) (1) ยืด-ยุบ หมุนตัวกลับหลังไปด้านซ้ายของเวทีอย่างรวดเร็ว โดยพลิกเท้าขวาเป็นก้าวหน้า มือขวาหยิบจีบหงาย มือซ้ายตั้งวง รวมมือระดับชายพก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วยืดตัวขึ้น เท้าซ้ายกระดกหลัง แล้วยุบตัวลง วางเท้าซ้าย กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงซ้าย ขยั่นเท้าขึ้นไปทางขวามือ พร้อมกับตีไหล่ไปทางขวา มือขวาคลายจีบหงายออก มือซ้ายหยิบจีบคว่ำ รวมมือระดับชายพก (2) ขยั่นเท้าลงไปทางซ้ายมือ พร้อมกับตีไหล่ไปทางซ้าย กดไหล่ซ้ายศีรษะเอียงซ้าย มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายจีบหงาย รวมมือระดับชายพก	 (1) (2)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	(3) ปฏิบัติท่ารวมมือต่อเนื่องกัน 4 ครั้ง หมดด้วยเท้าขวาก้าวหน้า แล้วยืด-ยุบ เท้าซ้ายวางหลัง มือขวาหยิบจีบหงาย มือซ้ายคลายมือออกตั้งวง รวมมือระดับชายพก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวาสายตามองออกไปข้างหน้าเวที	 (3) ท่ารวมมือ-คลายจีบ (ซ้าย)
18.	**ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่ากังหันร่อน (1) ยืด-ยุบ ถอนเท้าซ้าย ยกเท้าขวา ในท่ากังหันร่อน โดยมือขวาจีบหงาย มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้น มือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย (2) เท้าขวาก้าวหน้า หันด้านหน้า จรดเท้าซ้าย เปลี่ยนมือท่ากังหันร่อนโดยมือซ้ายซ้อนจีบหงาย มือขวาตั้งปลายมือขึ้น มือทั้งสองอยู่ข้างลำตัวแขนตึงระดับไล่ กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วแตะเท้าซ้าย ซอยเท้าขึ้นหน้าเวที กดไหล่ขวา กล่อมหน้า (3) เท้าซ้ายก้าวหน้า แตะเท้าขวา ซอยเท้าลงหลังเวที พร้อมเปลี่ยนมือโดยซ้อนมือขวาจีบหงาย มือซ้ายตั้งปลายมือขึ้น มือทั้งสองอยู่ข้างลำตัว แขนตึงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แล้วกล่อมหน้า	 (1) (2)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	ปฏิบัติท่ากังหันร่อนต่อเนื่องกัน สลับขึ้น-ลง 4 ครั้ง กล่อมไหล่ สายตามองตรงไปด้านหน้า แล้วย่ำเท้าอยู่กับที่ 1 ครั้ง หมดด้วยมือซ้ายจีบหงาย กดไหล่ขวา มือขวาตั้งมือ พร้อมกับค่อยหันตัวไปทางขวา	 (3) ท่ากังหันร่อน
19.	**ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนไปด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าเมขลา (ซ้าย) เท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายจีบปรกข้างระดับศีรษะ มือขวาตั้งวงกลาง แล้วม้วนมือขึ้นท่าเมขลา โดยมือซ้ายตั้งวงบน มือขวาพลิกหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว เท้าขวากระดกเสี้ยว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปตามมือที่ตั้งวง แล้วหมุนตัวผ่านทางด้านหน้าไปด้านซ้าย	 ท่าเมขลา (ซ้าย)
	ทิศทาง - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าเมขลา (ขวา) เท้าขวาก้าวข้าง มือขวาจีบปรกข้างระดับศีรษะ ยืดตัวขึ้น ม้วนมือขึ้นท่าเมขลา โดยมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายพลิกหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว เท้าขวากระดกเสี้ยว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วหมุนตัวผ่านทางด้านหน้าไปด้านขวา	 ท่าเมขลา (ขวา)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
19.	**ทิศทาง** - ด้านขวา หมุนไปด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าเมขลา อยู่ในท่าเมขลา หันทางด้านขวา หยุดนิ่ง แล้วยืด-ยุบ หมุนกลับตัวทางด้านหลังไปทางซ้ายอย่างรวดเร็ว สายตามองออกไปข้างหน้าเวที	 ท่าเมขลา (ยืด-ยุบ)
20.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย **ท่ารำ** - ท่าโยนแก้ว เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวากระดกหลัง มือซ้ายจีบหลัง มือขวาโยนดวงแก้วขึ้นข้างหน้า แล้วรับ ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองดวงแก้ว	 ท่าโยนแก้ว
21.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าสอดสร้อยมาลา (1) ถอนเท้าซ้าย หันหน้าไปทางด้านซ้าย ยกเท้าขวา สอดมือขึ้นท่าสอดสร้อยมาลา โดยมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก เท้าขวาก้าวข้าง กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้า แล้วยืด-ยุบ หมุนตัวผ่านทางด้านหน้า ไปด้านขวา	 ท่าสอดสร้อยมาลา

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
22.	**เพลง** - เชิดกลอง **ตำแหน่ง**- กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าเชิด (ท่าเหาะ) (1) ถอนเท้าขวาประเท้าซ้าย มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัวระดับเอว มือขวาตั้งวงกลาง ยืดตัวขึ้น พร้อมกับสอดมือในท่าเชิด โดยสอดมือซ้ายตั้งมือแขนตึงให้ปลายมือลาดขึ้นไปจากระดับไหล่เล็กน้อยมือขวาจีบคว่ำแล้วม้วนจีบสอดเป็นหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว ห่มเข่าเท้าซ้ายก้าวข้าง กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา แล้วยักตัว 6 ครั้ง (2) ถอนเท้าขวา ยกเท้าซ้าย ลดมือซ้ายให้ปลายมือลาดลงจากระดับไหล่เล็กน้อย กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ขยับเท้าเคลื่อนที่มาทางซ้ายมือ(ข้างหน้าเวที) เรียกว่าท่า *โหน* หรือ *น้าว* (3) ยืดตัวขึ้นแล้วห่มเข่า เท้าซ้ายก้าวข้างในท่าเชิดโดยมือซ้ายตั้งมือแขนตึงระดับไหล่ มือขวาหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้าเวที	 (1) ท่าเชิด (2) ท่าโหน (3) ท่าเชิด (เหาะ)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
23.	**ตำแหน่ง** - รอบพื้นที่แสดง **ทิศทาง** - วนทางซ้าย 1 รอบ **ท่ารำ** - ท่าเยื้องกราย ยืด-ยุบ วิ่งซอยเท้า วนทางซ้ายรอบพื้นที่แสดง 1 รอบ สอดมือท่าเยื้องกรายโดยเริ่มจีบมือซ้ายแล้วสอดมือเป็นหงายมือแทงลงข้างลำตัวระดับเอว มือขวาตั้งปลายมือขึ้น แขนตึงระดับไหล่ กล่อมหน้า ปฏิบัติต่อเนื่องกันไปจนถึงตรงกลางหลังของเวที	 ท่าเยื้องกราย
24.	**ทิศทาง** - วนทางขวาเป็น ∞ **ท่ารำ** - ท่าล่อแก้ว (ควงมือ) (1) เมื่อถึงตรงกลางหลังของเวทีตีไหล่ซ้ายแล้วตีไหล่กลับมากดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา ขึ้นท่าล่อแก้ว โดยมือขวาชูแก้วขึ้นระดับศีรษะ มือซ้ายจีบหลัง วิ่งซอยเท้าวนทางขวามือเป็นวงกลมจนถึงกลางเวที (2) วิ่งซอยเท้าวนทางขวามือเป็นวงกลมพร้อมกับเดินมือขวาท่าล่อแก้ว โดยคลายมือออกเป็นตั้งวงข้างหน้าระดับศีรษะ สลับมือท่าล่อแก้วจนวิ่งมาถึงกลางเวที	 (1) (2) ท่าล่อแก้ว (ควงมือ)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
25.	**ตำแหน่ง**- รอบพื้นที่แสดง **ทิศทาง** - วนทางซ้ายเป็น ∞ **ท่ารำ** - ท่าผาลา เมื่อถึงกลางเวที เปลี่ยนเป็นท่าผาลา โดยมือขวาจีบปรกข้าง มือซ้ายตั้งวงกลาง แล้วตีไหล่ไปทางขวาพร้อมกับม้วนมือขวาเป็นตั้งวงบน มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กลับมากดไหล่ซ้าย เอียงซ้าย ซอยเท้าวนทางซ้าย เป็นวงกลมกลับจนถึงกลางเวที	 ท่าผาลา
26.	**ตำแหน่ง**- ตรงกลางหลังเวที **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าโยนแก้ว เมื่อถึงกลางเวที วิ่งซอยเท้าขึ้นมาข้างหน้า ในท่าโยนแก้ว โดยมือซ้ายจีบหลัง มือขวาโยนแก้วขึ้นข้างหน้า แล้วรับเป็นระยะๆ ประมาณ 3 ครั้ง สายตามองที่ดวงแก้ว	 ท่าโยนแก้ว
27.	**ตำแหน่ง**- ตรงกลางเวที **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่าชักแป้งผัดหน้า (1) เมื่อถึงกลางเวที ย่ำเท้าอยู่กับที่ยืดเข่าขึ้น พร้อมมือขวาจีบคว่ำ มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลง มือทั้งสองอยู่ข้างหน้า แขนงอระดับอก แล้วย่อเข่าลงพร้อมเดินมือขวาขึ้นจีบปรกข้างระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงหน้าระดับปาก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	 (1)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	(2) ย่ำเท้าอยู่กับที่ยืดตัวขึ้น พร้อมเดินมือซ้ายมาจีบคว่ำ มือขวาหงายมือ ปลายมือแทงลง มือทั้งสองอยู่ข้างหน้า แขนงอระดับอก แล้วย่อตัวลงพร้อมเดินมือซ้ายขึ้นจีบปรกข้าง ระดับศีรษะ มือขวาตั้งวงหน้าระดับปาก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา	 (2) ท่าชักแป้งผัดหน้า
28.	**ตำแหน่ง**- ตรงกลางเวที **ทิศทาง** - ด้านหน้า **ท่ารำ** - ท่ารำร่าย (1) ยืนเหลื่อมเท้าซ้าย มือขวาตั้งวงบนมือซ้ายจีบแล้วคลายมือ ปลายมือแทงลงระดับอก กดไหล่ซ้าย ฉายเท้าซ้าย พร้อมตีไหล่ซ้ายไปหลังเล็กน้อย สายตามองตามมือซ้าย (2) ถอนท้าขวาลงหลัง ยืนเหลื่อมเท้าขวา มือซ้ายพลิกกลับตั้งวงหน้า ระดับปาก กดไหล่ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า	 (1) (2)

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ภาพท่ารำ
	(3) เท้าขวาก้าวไปข้างหน้า กดไหล่ขวาลง พร้อมกับมือขวาวาดลง แล้วยืดตัว เดินมือกรีดจีบปล่อยตั้งวงบน มือซ้ายวาดไปจีบหลัง ยกเท้าซ้ายมาประสมวางด้วยส้นเท้า กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปตามมือขวา	(3) ท่ารำร่าย
29.	**ทิศทาง** - ด้านซ้าย หมุนไปด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าผาลา ถอนเท้าซ้าย หันหน้าไปทางด้านซ้าย ยกเท้าขวาแล้วก้าวข้าง ในท่าผาลา โดยมือขวาตั้งวงบน มือซ้ายหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองไปข้างหน้า แล้วยืด-ยุบ หมุนตัวผ่านทางด้านหน้า ไปด้านขวาของเวที	ท่าผาลา
30.	**ตำแหน่ง**- กลางเวที **ทิศทาง** - ด้านขวา **ท่ารำ** - ท่าชมวาริน (ป้องหน้า) กดไหล่ขวา ตีไหล่ไปทางขวาศีรษะเอียงขวา แล้วตีไหล่กลับไปทางซ้าย เท้าซ้ายยกหน้าในท่าชมวาริน โดยมือซ้ายกลับตั้งมือแบคว่ำในลักษณะการป้องหน้า ให้สายตามองลอดผ่านมือ มือขวาหงายมือ ปลายมือแทงลงข้างลำตัว แขนงอระดับเอว กดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	ท่าชมวาริน (ป้องหน้า)

ที่มา : ผู้วิจัย

จากการศึกษาและรับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในรูปแบบครูอัจฉรา สุภาไชกิจ สามารถสรุปกระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง ดังต่อไปนี้

1. **ลักษณะกระบวนท่ารำ** ลักษณะกระบวนท่ารำทั้งหมด 30 ท่า แบ่งเป็นท่าเดี่ยว 10 ท่า คู่ 10 ท่า ท่าเชื่อม 2 ท่า และท่าซ้ำ 8 ท่า
2. **ขั้นตอนแสดง** รำเชิดฉิ่งเมขลามีลำดับการแสดง 3 ขั้นตอน ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 26 ขั้นตอนและกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ

ลำดับ	ขั้นที่ 1	ขั้นที่ 2	ขั้นที่ 3
1	ท่าสวมเชือก (ท่าเดี่ยว)	รำร่าย (ท่าเดี่ยว)	สอดสร้อย (ท่าซ้ำ)
2	ท่าเทพนม (ท่าเดี่ยว)	ท่าสอดสร้อย (ท่าเชื่อม)	สอดเชิด (ท่าซ้ำ)
3	บัวชูฝัก (ท่าเดี่ยว)	ท่าป้องหน้า (ท่าเดี่ยว)	ท่าเยื้องกราย (ท่าซ้ำ)
4	เท้าวิมาน (ท่าคู่)	ท่ากระหวัดเกล้า (ท่าเชื่อม)	ท่าล่อแก้ว (ท่าเดี่ยว)
5	ท่าหลบ (ท่าคู่)	ท่าประไลยวาต-กินนรรำ(ท่าคู่)	ท่าผาลา (ท่าเดี่ยว)
6	ท่าปิดวิมาน (ท่าคู่)	ท่าเยื้องกราย (ท่าซ้ำ)	ท่าโยนแก้ว (ท่าซ้ำ)
7	ท่ายิ้ม (ท่าเดี่ยว)	ท่าโก่งศิลป์ (ท่าคู่)	ท่าชักแป้ง (ท่าคู่)
8	ท่าเชิด (ท่าเดี่ยว)	ท่าร่วมมือ (ท่าคู่)	รำร่าย (ท่าซ้ำ)
9	ท่าเยื้องกราย (ท่าคู่)	ท่ากังหันร่อน (ท่าคู่)	ผาลา (ท่าซ้ำ)
10		ท่าเมขลา (ท่าคู่)	ป้องหน้า (ท่าซ้ำ)
11		ท่าโยนแก้ว (ท่าเดี่ยว)	

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตางรางที่ 25 สรุปได้ว่ารำเชิดฉิ่งเมขลารูปแบบครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ มีลำดับการแสดง 3 ขั้นตอน คือ

ขั้นตอนที่ 1 เป็นการเริ่มต้น ด้วยการไหว้เป็นการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ต่อด้วยกระบวนท่ารำที่อยู่บนวิมานแล้วตรวจตราดูความเรียบร้อยก่อนปิดวิมานแล้ว ออกจากวิมาน

ขั้นตอนที่ 2 เป็นการรำเชิดฉิ่งในกระบวนท่ารำต่างๆ แสดงการล่องลอยไปในอากาศ

ขั้นตอนที่ 3 เป็นกระบวนท่าเชิด แสดงการไปมาอย่างเร่งรีบ

3. **โครงสร้างท่ารำ** รำเชิดฉิ่งมีการใช้ส่วนต่างๆ ของร่างกาย แสดงท่ารำ ดังนี้
    1. <u>การใช้ขาและเท้า</u> มีการประสมเท้า เหลื่อมเท้า ก้าวหน้า ก้าวข้าง จรดเท้า วางส้นเท้า ประเท้า ยกเท้า ฉายเท้า ถอนเท้า กระทุ้งเท้าถี่ๆ กระดกเท้าหลัง กระดกเสี้ยว แตะเท้า ซอยเท้า ขยั่นเท้า ห่มเข่า
    2. <u>การใช้มือและแขน</u> มีการจีบ ตั้งวง ป้องหน้า เท้าเอว หงายมือแขนตึง หงายมือแขนงอข้างลำตัว ตั้งปลายมือขึ้นแขนตึงระดับไหล่ มีการโยน-รับแก้ว ควงข้อมือที่ถือดวงแก้ว
    3. <u>การใช้ตัว ไหล่ และศีรษะ</u> มีกดเอว กดไหล่ ยักตัว เยื้องตัว กล่อมตัว ตีไหล่ กล่อมไหล่ กล่อมหน้า เอียงศีรษะ ลักคอ
4. **ทิศทางการเคลื่อนไหว**
    1. การรำหน้าตรง หรือหน้าอัด
    2. มีเคลื่อนไหวจากด้านซ้าย ไปด้านขวา และด้านขวาไปด้านซ้าย โดยหมุนตัวผ่านทางด้านหน้าเวที
    3. การหมุนตัวจากด้านขวาไปด้านซ้ายของเวทีโดยหมุนตัวกลับหลังทางขวามือของผู้แสดง
5. **รูปแบบการใช้พื้นที่**
    1. ช่วงแรกมีการรำเชิดฉิ่งอยู่บนวิมาน และอยู่หน้าวิมาน
    2. ช่วงที่ 2 รำเชิดฉิ่งอยู่กลางเวที มีการวนรอบพื้นที่แสดง 1 รอบ แสดงการเปลี่ยนพื้นที่แสดง มีการเคลื่อนที่ขึ้นหน้า -ลงหลังเวที
    3. รำเชิดกลองในท่าเยื้องกรายสอดมือวนรอบพื้นที่แสดง 1 รอบ แล้ววนเป็นเลขแปดแนวนอน

4.2 วิเคราะห์นาฏยลักษณ์ในการรำเชิดฉิ่งเมขลา

1. ขั้นตอนการแสดงและรูปแบบกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา

จากการศึกษาท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา ทั้ง 5 รูปแบบ พบว่ากระบวนท่ารำมีลำดับการแสดง 3 ขั้นตอน ซึ่งจะแสดงกระบวนท่ารำในแต่ละรูปแบบ โดยเรียบเรียงลำดับท่ารำที่ตรงกันเพื่อให้ได้มาซึ่งท่ารำหลักในการรำเชิดฉิ่งเมขลาในแต่ละขั้นตอน ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 27 แสดงขั้นตอนและกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในแต่ละรูปแบบ

ขั้นตอน/ลำดับ	รูปแบบครูส่องชาติ	รูปแบบครูจินดารัตน์	รูปแบบครูรัจนา	รูปแบบครูบุนนาค	รูปแบบครูอัจฉรา
ขั้นตอนที่ 1					
1.		ท่าวางแก้ว	ท่าวางแก้ว	ท่าวางแก้ว	ท่าสวมเชือก
2.		ท่าเทพนม	ท่าเทพนม	ท่าเทพนม	ท่าเทพนม
3.		ท่าหยิบแก้ว (สวมเชือก)	ท่าหยิบแก้ว (สวมเชือก)	ท่าหยิบแก้ว (สวมเชือก)	
4.				ท่าสอดสร้อย(นั่ง)	
5.		ท่าบัวชูฝัก (ยืน-ไม่ลักคอ)	ท่าบัวชูฝัก (ยืน-ลักคอ)	ท่าบัวชูฝัก (ยืน-ลักคอ)	ท่าบัวชูฝัก (ยืน-ลักคอ)
6.		ท่าสอดสร้อย			
7.		ท่ากินนรรำ(สลับ)			
8.	ท่าเท้าวิมาน	ท่าเท้าวิมาน	ท่าเท้าวิมาน	ท่าเท้าวิมาน	ท่าเท้าวิมาน
9.			ท่ากังหันร่อน (ลงจากวิมาน)	ท่าเดิน (ลงจากวิมาน)	
10.		ท่ามอง	ท่าสะดุ้ง เหลียวมอง วิมาน	ท่าสะดุ้ง เหลียวมอง วิมาน	ท่ามอง (หลบ)
11.			ตีบท 1.ท่ามอง (อ้อ!) 2.ท่าชี้ (วิมาน) 3.สั่นมือ(ยังไม่ได้) 4.ท่ารวมมือ(ปิด)		
12.			ท่าเดินกลับ	ท่าเดินกลับ	
13.	ท่าปิดวิมาน	ท่าปิดวิมาน	ท่าปิดวิมาน	ท่าปิดวิมาน	ท่าปิดวิมาน
14.		ท่ายิ้ม			ท่ายิ้ม

ขั้นตอน/ลำดับ	รูปแบบครูส่องชาติ	รูปแบบครูจินดารัตน์	รูปแบบครูรัจนา	รูปแบบครูบุนนาค	รูปแบบครูอัจฉรา
15.		ท่าสอดสร้อย			
16.		ท่าเชิด (ยักตัว)			ท่าเชิด (ไม่ยักตัว)
17.		ท่าเยื้องกราย (ออกจากวิมาน)	ท่ากังหันร่อน (ออกจากวิมาน)	ท่ากรายมือ (ออกจากวิมาน)	ท่าเยื้องกราย (ออกจากวิมาน)
ขั้นตอนที่ 2					
18.				ท่านุ่งผ้า	
19.				ท่าห่มผ้า	
20.	ท่ารำร่าย	ท่ารำร่าย	ท่ารำร่าย	ท่ารำร่าย	ท่ารำร่าย
21.	ท่าสอดสร้อย	ท่าสอดสร้อย	ท่าสอดสร้อย	ท่าสอดสร้อย	ท่าสอดสร้อย
22.	ท่าป้องหน้า	ท่าป้องหน้า	ท่าป้องหน้า	ท่าป้องหน้า	ท่าป้องหน้า
23.	ท่าจันทร์ทรงกลด				
24.	ท่ามุจลินท์	ท่ามุจลินท์			ท่ากระหวัดเกล้า
25.			ท่าเรียงหมอน		
26.	ท่ากินนรรำ-ท่าประไลยวาต	ท่าประไลยวาต-ท่ากินนรำ			ท่าประไลยวาต-กินนรรำ
27.	ท่าเยื้องกราย	ท่าเยื้องกราย	ท่าเยื้องกราย		ท่าเยื้องกราย
28.	ท่าโก่งศิลป์	ท่าโก่งศิลป์	ท่าโก่งศิลป์	ท่าโก่งศิลป์	ท่าโก่งศิลป์
29.					ท่ารวมมือ
30		ท่าฝ่ายฟ้อน	ท่าฝ่ายฟ้อน		
31.		ท่าเมขลา	ท่าเมขลา		
32.		ท่าเรียงหมอน			
33.			ท่ามุจลินท์		
34.			ท่าประไลยวาต-ท่ากินนรรำ		
35.	ท่ากังหันร่อน	ท่ากังหันร่อน			ท่ากังหันร่อน
36.		ท่ากินนรฟ้อนฝูง		ท่ากินนรฟ้อนฝูง	
37.				ท่าผาลา(ตื่นกลอง)	
38.				ท่าฟ้อนใน(เดี่ยว)	
39.		ท่าเยื้องย่าง	ท่าท่วงที		
40.		ท่าสอดสร้อย			

ขั้นตอน/ ลำดับ	รูปแบบ ครูส่องชาติ	รูปแบบ ครูจินดารัตน์	รูปแบบ ครูรัจนา	รูปแบบ ครูบุนนาค	รูปแบบ ครูอัจฉรา
41.			ท่านางนอน		
42.				ท่าผาลา	ท่าเมขลา
43.		ท่าทิ้งแก้ว	ท่าทิ้งแก้ว	ท่าทิ้งแก้ว	ท่าโยนแก้ว
44.		ท่าชูแก้ว (กลับตัว)	ท่าชูแก้ว (กลับตัวทอดแก้ว)	ท่าชูแก้ว (กลับตัว)	
45.			ท่าภมรเคล้า		
46.			ท่ากินนรฟ้อนฝูง		
47.			ท่าสอดสร้อย	ท่าสอดสร้อย	
48.			ท่าสาวจีบ		
49.				ท่าเรียงหมอน	
50.				ท่าฟ้อนใน(เดี่ยว)	
51.				ท่ากังหันร่อน	
ขั้นตอนที่ 3					
52.	ท่าสอดสร้อย	ท่าสอดสร้อย			ท่าสอดสร้อย
53.			ท่านางนอน	ท่าผาลา	
54.	-	ท่าเชิด (ยักตัว)	ท่าเชิด (ยักตัว)	ท่าเชิด (ยักตัว)	ท่าเชิด (ยักตัว)
55.	ท่าโหน(ลง)	ท่าโหน(ลง)	-	ท่าโหนลง	ท่าโหน(ลง)
56.	ท่าเยื้องกราย(เข้า)	ท่าเยื้องกราย	ท่าเยื้องกราย	ท่าเยื้องกราย	ท่าเยื้องกราย
57.		ท่าชูแก้ว			ท่าควงแก้ว
58.			ท่าโยนแก้ว	ท่าโยนแก้ว	
59.		ท่าผาลา	ท่าผาลา	ท่าผาลา	ท่าผาลา
60.		ท่านภาพร			
61.			ท่าล่อแก้ว	ท่าล่อแก้ว	
62.		ท่าโยนแก้ว(เข้า)	ท่าโยนแก้ว	ท่าโยนแก้ว	ท่าโยนแก้ว
63.			ท่าหลบ(เข้า)	ท่าเยื้องกราย(เข้า)	
64.					ท่าชักแป้ง
65.					ท่ารำร่าย
66.					ท่าผาลา
67.					ท่าป้องหน้า (ถึงที่หมาย)

ที่มา : ผู้วิจัย

จากรางที่ 27 จะเห็นได้ว่า การรำเชิดฉิ่งเมขลาแบ่งช่วงการแสดงออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่

ขั้นตอนที่ 1 เป็นกระบวนท่ารำบนวิมาน การรำในท่าเริ่มต้นมีการไหว้บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อยึดเหนี่ยวจิตใจ เป็นการสร้างความศรัทธา ตลอดจนการแสดงความพร้อมที่จะเผชิญสถานการณ์ข้างหน้าอย่างมั่นใจการเดินทางไปกระทำกิจต่างๆ มีกระบวนท่ารำก่อนออกจากวิมาน เป็นการแสดงความเป็นกุลสตรีที่ต้องตรวจตราความเรียบร้อยก่อนออกจากวิมาน โดยมีการตีความเหตุการณ์ของนางเมขลา เป็น 2 กรณี คือ

กรณีที่ 1 นางเมขลาตรวจตราดูความเรียบร้อย และปิดวิมานก่อนออกเดินทาง

กรณีที่ 2 นางเมขลาออกจากวิมาน โดยลืมปิดวิมาน แล้วจึงกลับไปปิดวิมานให้เรียบร้อยก่อนออกเดินทาง

ขั้นตอนที่ 2 เป็นกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งที่มีความสอดคล้องกับความหมายในการเดินทาง แสดงการล่องลอยไปในอากาศ กล่าวคือ เป็นการมุ่งไปสู่จุดหมายอย่างสง่างาม กล้าหาญ และยังแฝงไว้ด้วยความระมัดระวังตัวในการเดินทางตามวิสัยสตรี ซึ่งแสดงความงดงามของกระบวนลีลาท่ารำ*ทางนาฏยศิลป์ไทย แต่ยังคงแฝงไว้ด้วยความว่องไวตามลักษณะนิสัยของนางเมขลา

ขั้นตอนที่ 3 เป็นกระบวนท่ารำในเพลงเชิด(เชิดกลอง) แสดงการเดินทางระยะไกลและไปมาอย่างเร่งรีบ สำหรับนางเมขลามีการใช้ดวงแก้วมาประกอบการแสดง จึงมีการใช้ท่ารำที่อวดความงดงามของดวงแก้วก่อนหลบเข้าฉาก หรือในกรณีที่การแสดงมีบทของนางเมขลาต่อไปก็แสดงการถึงที่หมายโดยการรำร่าย แล้วป้องหน้าอยู่กลางเวที

ในการปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่งของนางเมขลา นอกจากการแบ่งลำดับการแสดงได้3 ขั้นตอนดังกล่าวแล้ว สิ่งสำคัญที่ผู้แสดงจะต้องคำนึงถึง คือ การพิจารณาเลือกใช้กระบวนท่ารำต่างๆ ตามความเหมาะสม ซึ่งจากการศึกษาโดยรับการถ่ายทอดท่ารำจากผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทยประกอบการณ์สังเกตและการสัมภาษณ์ครูและนาฏยศิลปินละครนาง พบว่าในการปฏิบัติกระบวนท่ารำชิดฉิ่งของตัวนางในแต่ละครั้งนั้น ขึ้นอยู่กับครูผู้ถ่ายทอดท่ารำที่เรียงร้อยท่ารำให้เหมาะสม

---

* ลีลา ตามความหมายของพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 หมาถึง ท่าทางอันงดงาม การเยื้องกราย การนวยนาด

ลีลาท่ารำ หมายถึง การออกกิริยาท่าทางการเคลื่อนไหวจากท่าหนึ่ง หรือเรียกว่าเป็นการเชื่อมระหว่างท่า (ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์, 2547 : 7) เช่น เมื่อตั้งท่านางนอนแล้ว จะเปลี่ยนไปสู่ท่าโก่งศิลป์ ระหว่างนั้นค่อยๆ เคลื่อนมือ พร้อมกับอวัยวะส่วนต่างๆ เช่น ศีรษะ ใบหน้า คอ ไหล่ เอว ขา และเท้า ฯลฯ ประกอบไปด้วยนั้นเรียกว่า ลีลา

กับระยะเวลา สถานที่และสถานการณ์ในขณะนั้น จึงเกิดกระบวนท่ารำที่เรียงร้อยแตกต่างกันไป ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ประมวลท่ารำหลักที่ใช้ในการรำเชิดฉิ่งเมขลา โดยพิจารณาจากท่ารำที่ปรากฏใช้ตรงกัน 3 ใน 5 รูปแบบ ซึ่งไม่เน้นลำดับที่เรียงสลับกันไปในแต่ละรูปแบบ ทั้งนี้ท่ารำที่ปรากฏในการแสดงที่เหลือจึงนับเป็นท่ารำที่สามารถเพิ่มเติมหรือตัดทอนได้ ดังปรากฏในตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 28 แสดงกระบวนท่ารำหลักและกระบวนท่ารำที่เพิ่มเติมและตัดทอนได้

ขั้นตอน /ลำดับ	ท่ารำหลัก	ท่ารำลำดับต่อไป ที่สามารถเพิ่มเติม/ตัดทอนได้	หมายเหตุ
ขั้นตอนที่ 1			
1.	ท่าเทพนม		วางแก้ว หรือไม่วางแก้ว
		ท่าสอดสร้อย(นั่งกระดก)-ห่มตัว	
2.	ท่าบัวชูฝัก (ยืน)		ลักคอ/ไม่ลักคอก็ได้
		ท่ากินนรรำสลับท่าประไลยวาต	
3.	ท่าเท้าวิมาน		
		ท่ากังหันร่อน / ท่าเดิน (ลงจากวิมาน)	
4.	ท่ามอง	ท่าเหลียวมอง	
		ท่าตีบท(อ้อ! วิมานยังไม่ได้ปิด)	
		ท่าเดินกลับไปที่วิมาน	
5.	ท่าปิดวิมาน		
		ท่ายิ้ม	
6.	ท่าออกจากวิมาน ท่าเยื้องกราย	ท่าเดิน ท่ากรายมือ ท่ากังหันร่อน	
ขั้นตอนที่ 2			
		ท่านุ่งผ้า	
		ท่าห่มผ้า	
7.	ท่ารำร่าย		
8.	ท่าสอดสร้อยมาลา		
9.	ท่าป้องหน้า		
		ท่าจันทร์ทรงกลด	
10.	ท่ามุจลินท์		ท่ากระหวัดเกล้า/ภมรเคล้า

ขั้นตอน /ลำดับ	ท่ารำหลัก	ท่ารำลำดับต่อไป ที่สามารถเพิ่มเติม/ตัดทอนได้	หมายเหตุ
11.	ท่ากินนรรำ-ประไลยวาต		ท่าประไลยวาต-ท่ากินนรรำ
12.	ท่าเยื้องกราย		
13.	ท่าโก่งศิลป์		
		ท่ารวมมือระดับชายพก-ขยั่นเท้า	
		ท่าฟ้อนใน-เดี่ยวเท้า	
		ท่าผาลา(ตื่นกลอง)	
14.	ท่าฝ่ายฟ้อน		
15.	ท่าเมขลา		
16.	ท่าพิสมัยเรียงหมอน		
17.	ท่ากังหันร่อน		
18.	ท่ากินนรฟ้อนฝูง		
		ท่าท่วงที	
19.	ท่าทิ้งแก้ว-ฉกแก้ว		
20.	ท่าชูแก้ว-กลับตัว		ชูแก้ว/ทอดแก้ว
		ท่าภมรเคล้า	
		ท่าสาวจีบ	
		ท่าสอดสร้อย-สลับจีบ	
		ท่าฟ้อนใน-เดี่ยวเท้า	
ขั้นตอนที่ 3			
21.	ท่าสอดเชิด (ยัก 6 ครั้ง)		
22.	ท่าโหนลง		หรือไม่โหนลง
23.	ท่าเยื้องกราย-วน 1 รอบ		
24. 25. 26.	ท่าวิ่งวน ∞ ท่าชูแก้ว ท่าผาลา ท่าโยนแก้ว	ท่านภาพร ท่ากินนรรำ (ม้วนมือล่อแก้ว)	ควงแก้ว/ไม่ควงแก้ว
27.	ท่าเข้าฉาก ท่าเยื้องกราย	ท่าหลบ /ท่าโยนแก้ว / ป้องหน้าจบกลางเวที	

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตางที่ 28 สามารถสรุปได้ว่า กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาที่เป็นกระบวนท่ารำหลักมีจำนวน 27 ท่า ได้แก่

ขั้นตอนที่ 1 ท่าเริ่มต้นก่อนออกจากวิมาน ได้แก่ ท่าเทพนม ท่าบัวชูฝัก ท่าเท้าวิมาน ท่ามอง ท่าปิดวิมาน ท่าออกจากวิมานในท่าเยื้องกราย

ขั้นตอนที่ 2 กระบวนท่ารำแสดงการเดินทางในอากาศ เริ่มด้วยท่า ท่ารำร่าย ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าป้องหน้า แล้วเข้าท่ารำหลัก ได้แก่ ท่ามุจลินท์ ท่ากินนรรำสลับท่าประไลยวาต ท่าเยื้องกราย ท่าโก่งศิลป์ ท่าฝ่ายฟ้อน ท่าเมขลา ท่าพิสมัยเรียงหมอน ท่ากังหันร่อน ท่ากินนรฟ้อนฝูง มีการเสริมท่าเฉพาะของนางเมขลา คือ ท่าทิ้งแก้ว-ฉกแก้ว ท่าชูแก้ว-กลับตัว

ขั้นตอนที่ 3 กระบวนท่ารำในเพลงเชิดกลอง แสดงจุดมุ่งหมายในการเดินทางอย่างชัดเจน ได้แก่ ท่าสอดเชิด(ยักตัว) ท่าโหนลงแสดงความต่างระดับในการเดินทาง ท่าเยื้องกรายวิ่งวน 1รอบ และแสดงการเดินทางระยะไกล โดยวน ∞ ได้แก่ ท่าชูแก้ว ท่าผาลา ท่าโยนแก้ว และการเข้าฉากโดยท่าเยื้องกราย หรือท่าหลบเข้า หรือท่าป้องหน้าจบกลางเวที เป็นต้น

สำหรับกระบวนท่ารำที่สามารถเพิ่มเติม หรือตัดทอนได้ มีจำนวน 21 ท่า ได้แก่ ท่าสอดสร้อย(นั่งกระดก)-ห่มตัว ท่าเดิน ท่าเหลียวมอง ท่าตีบท(ว่าวิมานยังไม่ได้ปิด) ท่าเดินกลับไปที่วิมาน ท่ายิ้ม ท่ากรายมือ ท่ากังหันร่อน ท่านุ่งผ้า ท่าห่มผ้า ท่าจันทร์ทรงกลด ท่ารวมมือคลายจีบระดับชายพก ท่าฟ้อนใน-เดี่ยวเท้า ท่าผาลา(ตื่นกลอง) ท่าท่วงที ท่าภมรเคล้า ท่าสาวจีบ ท่าสอดสร้อย-สลับจีบ ท่านภาพร ท่ากินนรรำ (ม้วนมือล่อแก้ว) ท่ารำเหล่านี้เป็นกระบวนท่ารำที่สามารถเลือกนำมาใช้ได้ เมื่อผู้แสดงปฏิบัติท่ารำในขั้นตอนเริ่มต้นแล้ว ขั้นตอนที่ 2 ที่เป็นการรำอวดฝีมือในเพลงเชิดฉิ่งผู้แสดงสามารถที่จะเรียงร้อยท่ารำเหล่านี้ได้ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมในการแสดงและจะต้องให้รูปแบบการเชื่อมท่ารำที่สอดคล้องสัมพันธ์กัน

2. **โครงสร้างท่ารำ** รำเชิดฉิ่งมีการใช้ส่วนต่างๆ ของร่างกาย แสดงท่ารำ ดังนี้

การใช้ขาและเท้า มีการนั่งคุกเข่า นั่งกระดกเสี้ยว ตั้งเข่ากระดกเท้าหลัง การประสมเท้า การเหลื่อมเท้า การก้าวหน้า การก้าวข้าง การจรดเท้า การวางส้นเท้า การประเท้า การยกเท้า การเช็ดเท้า การฉายเท้า การโหย่งเท้า การถอนเท้า การกระทุ้งเท้า การยืนกระดกเท้าหลัง การยืนกระดกเสี้ยว การแตะเท้า การซอยเท้า การขยั่นเท้า การห่มเข่า และมีการยืด-ยุบ

การใช้มือและแขน มีการจีบ ตั้งวง ป้องหน้า เท้าเอว หงายมือแขนตึง หงายมือแขนงอข้างลำตัว ตั้งปลายมือขึ้นแขนตึงระดับไหล่ โดยมีการเคลื่อนไหวของการเชื่อมท่ารำในลักษณะของการตั้งข้อมือขึ้น หักข้อมือเข้า-ออก ม้วนข้อมือ คลายมือ กรายมือ พลิกแขน ในการรำเชิดฉิ่ง

เมขลามีทักษะของมือในลักษณะพิเศษ คือ มีการใช้มือขวาถือดวงแก้วประกอบการรำ โดยใช้นิ้วกลางกับนิ้วหัวแม่มือจับดวงแก้วถือไว้ในอุ้งมือ และนิ้วทั้งสามที่เหลือกรีดตึง เช่นเดียวกับการจีบล่อแก้วในท่าแม่บท มีวิธีการจับในลักษณะต่างๆ เช่น หักข้อมือเข้า และหักข้อมือออก มีการโยน-รับแก้ว และควงข้อมือ มีการปาทิ้งแก้ว แล้วฉกแก้วในลักษณะที่ใช้การกระตุกข้อมืออย่างรวดเร็ว

ภาพที่ 55
ลักษณะการถือดวงแก้ว โดยหักข้อมือเข้า

ภาพที่ 56
ลักษณะการถือดวงแก้ว โดยหักข้อมือออก

ภาพที่ 57
ลักษณะการทิ้งแก้ว

ภาพที่ 58
ลักษณะการโยนแก้ว

<u>การใช้ตัว ไหล่ และศีรษะ</u> มีการกดเอว กดไหล่ ยักตัว เยื้องตัว กล่อมตัว ตีไหล่ กล่อมไหล่ กล่อมหน้า เอียงศีรษะ ลักคอในลักษณะลีลาของนางเมขลาที่เรียกว่าท่าสลัดก้อนเมฆ และการลักคอที่ปฏิบัติร่วมกับการกล่อมหน้าที่เรียกว่า การเยื้อง เป็นต้น

วิธีการใช้ส่วนต่างๆ ของร่างกายปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่งนั้น สามารถแสดงท่ารำได้อย่างหลากหลาย ท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ปรากฏในลักษณะต่างๆ ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 29 แสดงวิธีปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่งในลักษณะต่าง ๆ

ท่ารำ	ลักษณะวิธีปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่ง					
	ห่มเข่า	กระทุ้งเท้าถี่ ๆ	ขยั่นเท้า	ย่ำเท้าคู่	หมุนตัวนิ่ง	หมุนตัวรวดเร็ว
ท่าเท้าวิมาน	✓					
ท่าป้องหน้า	✓					
ท่าสอดสร้อยมาลา	✓		✓			
ท่าโก่งศิลป์	✓				✓	
ท่าประไลยวาต-ท่ากินนรรำ		✓		✓		
ท่าเมขลา					✓	✓
ท่ากินนรฟ้อนฝูง/นภาพร			✓		✓	✓
ท่าพิสมัยเรียงหมอน		✓	✓			
ท่าเยื้องกราย				✓		
ท่าฝ่ายฟ้อน				✓		
ท่ากังหันร่อน				✓		
ท่าท่วงที				✓		
ท่าภมรเคล้า				✓		
ท่าสาวจีบ				✓		

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางจะเห็นได้ว่า ท่ารำ 1 ท่า สามารถปฏิบัติวิธีการรำเชิดฉิ่งได้มากกว่า1 วิธี ได้แก่

1. ท่าสอดสร้อยมาลา สามารถใช้การห่มตัวในลักษณะท่านั่งกระดกเสี้ยว ท่ายืนกระดกหลังพร้อมกับการเยื้อง หรือการขยั่นเท้า-มือสลับจีบพร้อมกับการตีไหล่

2. ท่าประไลยวาต-สลับท่ากินนรรำ สามารถใช้การขยั่นเท้า-ตีไหล่ หรือใช้การกระทุ้งเท้าหลังถี่ๆ พร้อมกับการตีไหล่ได้

3. ท่าโก่งศิลป์ สามารถใช้การห่มเข่า หรือท่ากระดกเสี้ยวแล้วหมุนตัวไปนิ่งๆ ก็ได้

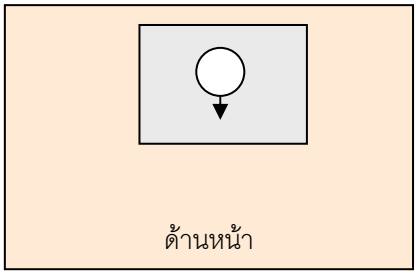
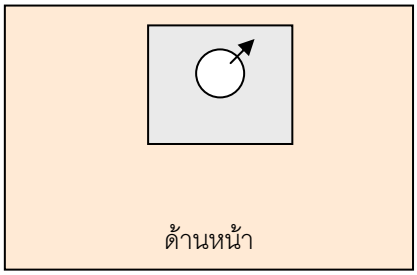
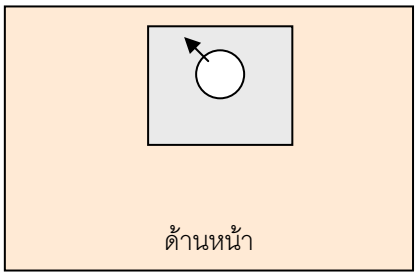
4. ท่ากินนรฟ้อนฝูงหรือท่านภาพร สามารถใช้ท่ากระดกเสี้ยวแล้วหมุนตัวไปนิ่งๆ หรือใช้ท่ากระดกหลัง แล้วยืดยุบหมุนกลับตัวอย่างรวดเร็ว หรือการขยั่นเท้าขึ้น-ลงพร้อมกับการเยื้องก็ได้

ในส่วนของท่ารำที่ใช้ลักษณะการย่ำเท้าแล้ววิ่งขึ้น-ลง สลับกันนั้น สามารถใช้ท่ารำได้หลายท่า เช่น ท่าเยื้องกราย ท่าฝ่ายฟ้อน ท่ากังหันร่อน ท่าท่วงที ท่าสาวจีบ เป็นต้น ทั้งนี้ลำดับท่ารำที่ใช้ควรขึ้นอยู่กับท่ารำก่อนหน้าและท่ารำในลำดับต่อไปดูให้เกิดความสอดคล้องกัน และท่ารำไม่ควรซ้ำกันเกิน 2 ครั้ง

3. **การใช้พื้นที่และทิศทางการเคลื่อนไหวของท่ารำ**

จากการปฏิบัติกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา พบว่าในการรำเชิดฉิ่งของตัวนางมีการใช้พื้นที่และทิศทางการเคลื่อนไหวของท่ารำสรุปได้ตามตาราง ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 30 แสดงการใช้พื้นที่และทิศทางการเคลื่อนไหวบนเวที*

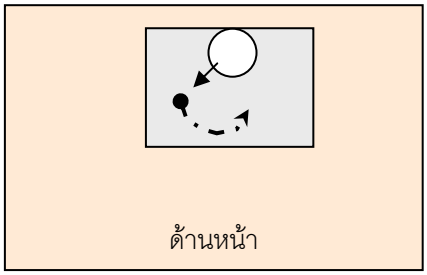
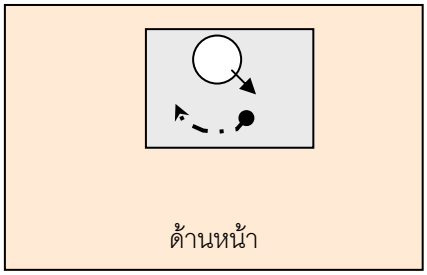
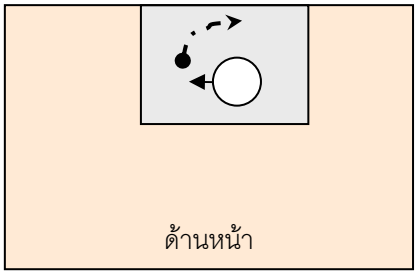
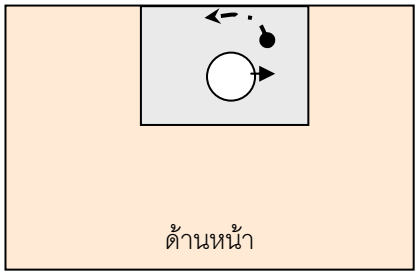
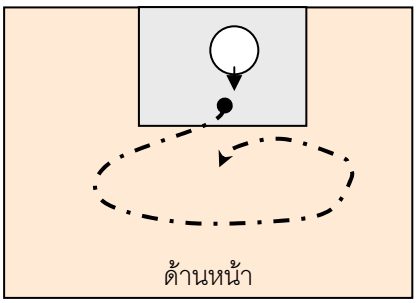
ลำดับ	สัญลักษณ์	การใช้พื้นที่และทิศทางการเคลื่อนไหว
1.		- รำบนวิมาน - หันด้านหน้า (หน้าอัด)
2.		- รำบนวิมาน - หันหลังเฉียงทางซ้ายของเวที
3.		- รำบนวิมาน - หันหลังเฉียงทางขวาของเวที

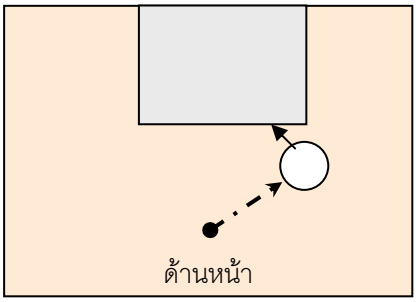
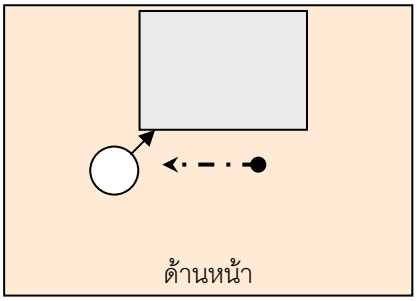
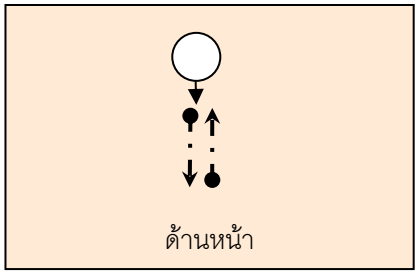
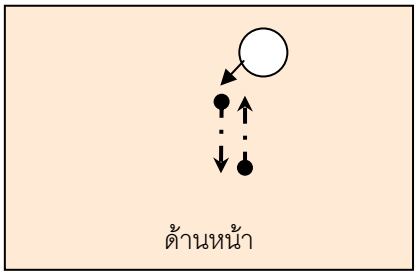
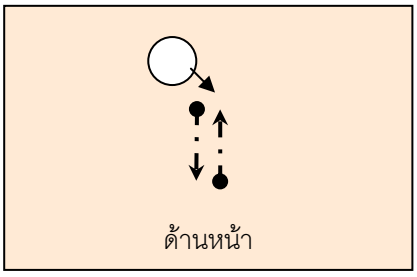
* สัญลักษณ์ภาพ หมายถึง พื้นที่แสดง

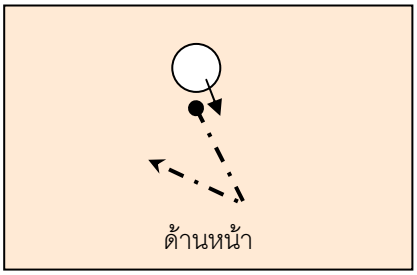
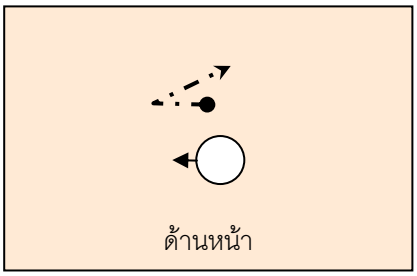
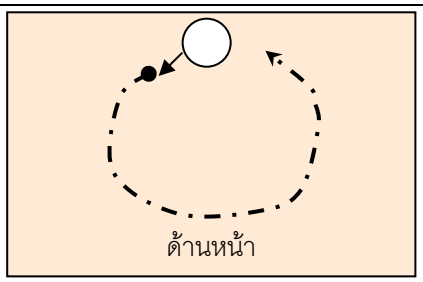
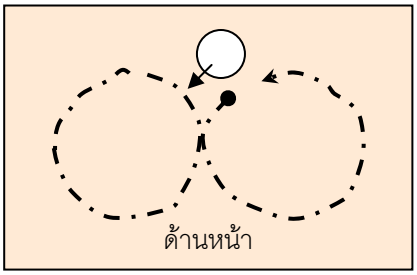
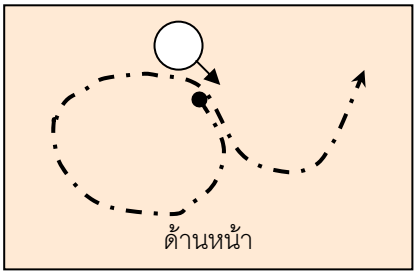
หมายถึง ตำแหน่งวิมาน

หมายถึง ผู้แสดง

หมายถึง ทิศทางการหันหน้าของผู้แสดง

ลำดับ	สัญลักษณ์	การใช้พื้นที่และทิศทางการเคลื่อนไหว
4.		- รำบนวิมาน - การหมุนตัวจากด้านขวาไปด้านซ้าย โดยหมุนผ่านทางด้านหน้า
5.		- รำบนวิมาน - การหมุนตัวจากด้านซ้ายไปด้านขวา โดยหมุนผ่านทางด้านหน้า
6.		- รำบนวิมาน - การหมุนตัวจากด้านขวาไปด้านซ้าย โดยหมุนผ่านทางด้านหลัง
7.		-รำบนวิมาน - การหมุนตัวจากด้านซ้ายไปด้านขวา โดยหมุนผ่านทางด้านหลัง
8.		- ลงจากวิมาน - วนซ้ายรอบพื้นที่เวทีเพื่อแสดงการเปลี่ยนตำแหน่งของตัวละคร

ลำดับ	สัญลักษณ์	การใช้พื้นที่และทิศทางการเคลื่อนไหว
9.		- รำหน้าวิมาน - แล้วเคลื่อนที่จากตรงกลางไปทางมุมซ้ายของวิมาน - หันทิศหลัง (เข้าหาวิมาน)
10.		- รำหน้าวิมาน - เคลื่อนที่จากมุมซ้ายไปทางมุมขวาของวิมาน - หันทิศหลัง (เข้าหาวิมาน)
11.		- รำกลางเวที - เคลื่อนที่ขึ้นไปด้านหน้าและถอยลงด้านหลัง - หันด้านหน้า
12.		- รำกลางเวที - เคลื่อนที่ขึ้นไปด้านหน้าและถอยลงด้านหลัง - หันด้านขวา
13.		- รำกลางเวที - เคลื่อนที่ขึ้นไปด้านหน้าและถอยลงด้านหลัง - หันด้านซ้าย

ลำดับ	สัญลักษณ์	การใช้พื้นที่และทิศทางการเคลื่อนไหว
14.		- รำกลางเวที - มีการโหย่งตัว ก้าวเท้ามาด้านหน้าแล้วหมุนกลับตัวไปด้านขวาอย่างรวดเร็ว
15.		- รำกลางเวที - มีการหมุนตัวจากด้านขวาไปด้านซ้ายอย่างรวดเร็ว โดยหมุนผ่านทางด้านหลัง
16.		- รำกลางเวที (ในเพลงเชิดกลอง) - มีการวนทางซ้ายรอบพื้นที่แสดง
17.		- รำกลางเวที (ในเพลงเชิดกลอง) - มีการวนซ้ายเป็นเลขแปดแนวนอน
18.		- เข้าหลังเวที - มีการวนซ้ายเข้าหลังเวที

ที่มา : ผู้วิจัย

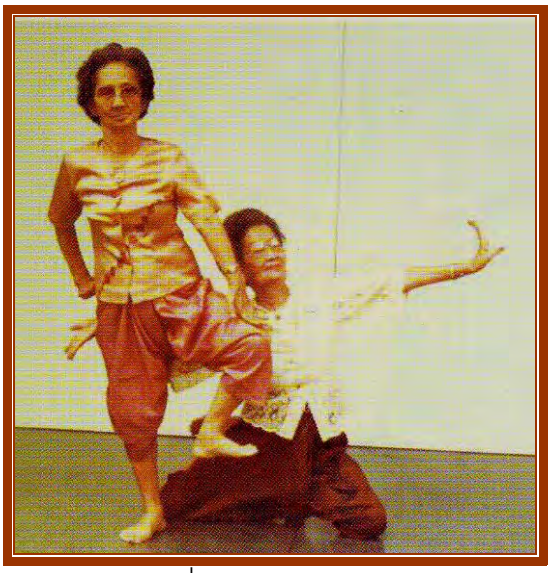
4. **<u>ความสัมพันธ์ของท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย</u>**

ในการปฏิบัติกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา เกิดจากความสอดคล้องเชื่อมโยงกับศิลปะและการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทอื่นๆ โดยสามารถวิเคราะห์ความเชื่อมโยง ได้แก่ ท่ารำเชิดฉิ่งเมขลากับภาพจิตรกรรม ท่ารำเชิดฉิ่งเมขลากับท่ารำแม่บท ท่ารำเชิดฉิ่งเมขลากับท่ารำเชิดฉิ่งสำหรับการฝึกหัด ท่ารำเชิดฉิ่งเมขลากับการแสดงชุดอื่นทางนาฏยศิลป์ไทย

<u>ท่ารำเชิดฉิ่งเมขลากับภาพจิตรกรรม</u>

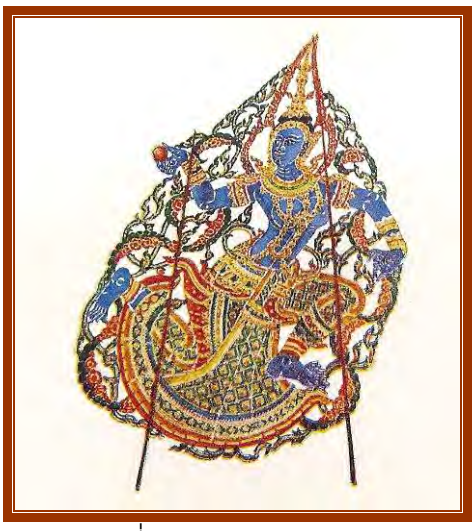
การแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย เป็นการแสดงที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างศิลปะหลายแขนงเข้าด้วยกัน โดยเฉพาะกระบวนท่ารำที่มีวิวัฒนาการมาจากภาพวาดจิตรกรรมฝาผนังต่างๆ นำมาเป็นต้นแบบท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทย กระบวนท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ของนางเมขลาเช่นเดียวกัน เมื่อได้ศึกษาเกี่ยวกับท่ารำจะพบว่า ท่านางเมขลาจะมีลักษณะของการกระดกเสี้ยว ซึ่งน่าจะหมายความถึงการล่องลอยหรือเหาะไปในอากาศ เช่นเดียวกับภาพเทวดา นางฟ้าในจิตรกรรมฝาผนัง หรือลายเส้นทั่วไปที่มีการยกเท้าขึ้นในลักษณะการเหาะดังภาพตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 59 ลักษณะท่าเหาะของนางศุภลักษณ์และพระอุณรุท ใน จิตรกรรมลายเส้น
ที่มา : หนังสืออุณรุท



ภาพที่ 60 ลักษณะท่าเหาะของนางศุภลักษณ์และพระอุณรุท ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย
ที่มา : หนังสือคุณานุสรณ์ครูละมุล ยมะคุปต์, หน้า127.

ภาพที่ 61 ลักษณะของท่าเมขลา
ในจิตรกรรมลายเส้น
ที่มา : หนังสือลายเส้น



ภาพที่ 62 ลักษณะท่าเมขลา
ในหนังใหญ่
ที่มา : หนังสือเหลียวหน้า แลหลัง ดูหนังใหญ่

ภาพที่ 63 ลักษณะท่าเมขลา (ตัวพระ)
ในท่ารำแม่บท
ที่มา : หนังสือรวบรวมงานนิพนธ์ครูอาคม สายาคม

ภาพที่ 64 ลักษณะท่าเมขลา (ตัวนาง)
ในท่ารำแม่บท
ที่มา : หนังสือหม่อมหลวงปิ่น มาลากุล

ภาพที่ 65 ลักษณะท่าเมขลาในการรำเชิดฉิ่งเมขลา
ที่มา : ผู้วิจัย

จากภาพที่ 59-65 แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างการประดิษฐ์ท่ารำท่ากระดกเสี้ยวของนางเมขลาในการำเชิดฉิ่ง และท่าเหาะของนางฟ้า และตัวละอื่นในจิตรกรรมฝาผนัง และจิตรกรรมลายเส้น รวมทั้งท่าเมขลาในหนังใหญ่ ตลอดจนท่าเมขลาในแม่บทใหญ่แสดงท่าทางการเหาะโดยยกเท้าในลักษณะของกระดกเสี้ยวทั้งสิ้น

<u>ท่ารำเชิดฉิ่งเมขลากับท่ารำในแม่บท</u>

ในการรำเชิดฉิ่งมีกระบวนท่ารำที่สอดคล้องตรงกันกับกระบวนท่ารำในแม่บทที่จัดเป็นแม่แบบของท่ารำไทยที่มีการสืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่อง ดังจะเห็นได้จากการเรียกชื่อท่ารำ ดังนี้

ตารางที่ 31 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างท่ารำในแม่บทกับท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา

ชื่อท่ารำ	ท่ารำแม่บท	ท่ารำเชิดฉิ่ง
ท่าเทพนม		

ชื่อท่ารำ	ท่ารำแม่บท	ท่ารำเชิดฉิ่ง
ท่าสอดสร้อยมาลา		
ท่ากินนรรำ		
ท่าโก่งศิลป์		
ท่าผาลาเพียงไหล่		

ชื่อท่ารำ	ท่ารำแม่บท	ท่ารำเชิดฉิ่ง
ท่ากินนรฟ้อนฝูง		
ท่าพิสมัยเรียงหมอน		

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางข้างต้นจะเห็นว่าท่ารำเชิดฉิ่งมีความสัมพันธ์กับท่ารำในแม่บทที่เป็นตำรารำมาตั้งแต่สมัยโบราณ แต่มีการเรียงร้อยท่ารำให้เกิดลักษณะของการเชื่อมท่ารำและการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกัน ในการปฏิบัติทางนาฏยศิลป์ไทย มีการเรียกชื่อท่ารำเชิดฉิ่งเพื่อสื่อสารกันระหว่างปฏิบัติท่ารำจึงเรียกชื่อท่ารำเชิดฉิ่งตามชื่อท่ารำในแม่บท

<u>ท่ารำเชิดฉิ่งเมขลากับท่ารำเชิดฉิ่ง (ธรรมดา)</u>

กระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง(ธรรมดา)สำหรับการฝึกหัดเบื้องต้น มีจำนวน 10 ท่า* เป็นกระบวนท่ารำที่ปรากฏในการรำเชิดฉิ่งเมขลาในลำดับต่างๆ ทั้ง 5 รูปแบบ โดยความสัมพันธ์กับกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาที่สรุปกระบวนท่ารำหลักไว้ ดังนี้

* ดูกระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง (ธรรมดา) เพิ่มเติมในภาคผนวก

ตารางที่ 32 แสดงกระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง(ธรรมดา) กับเชิดฉิ่งเมขลา

ขั้นตอน/ลำดับ	เชิดฉิ่งธรรมดา	เชิดฉิ่งเมขลา
ขั้นตอนที่ 1		(รำบนวิมาน)
1.	-	ท่าเทพนม
2.	-	ท่าบัวชูฝัก (ยืน)
3.	-	ท่าเท้าวิมาน
4.	-	ท่ามอง
5.	-	ท่าปิดวิมาน
6.	ท่าเยื้องกราย (ท่าออก)	ท่าเยื้องกราย (ออกจากวิมาน)
ขั้นตอนที่ 2		
7.	ท่าเริ่มต้น ท่ารำร่าย	ท่าเริ่มต้น ท่ารำร่าย
8.	ท่าสอดสร้อยมาลา	ท่าสอดสร้อยมาลา
9.	ท่าป้องหน้า	ท่าป้องหน้า
	ท่ารำหลัก ท่าจันทร์ทรงกลด	ท่ารำหลัก
10.	ท่ากินนรฟ้อนฝูง	ท่ามุจลินท์
11.	ท่าประไลยวาต - ท่ากินนรรำ	ท่ากินนรรำ-ประไลยวาต
12.	ท่าจันทร์ทรงกลด	ท่าเยื้องกราย
13.	ท่าโก่งศิลป์	ท่าโก่งศิลป์
14.	ท่าฝ่ายฟ้อน (จบ)	ท่าฝ่ายฟ้อน
15.	-	ท่าเพิ่มเติม/ท่าเฉพาะ ท่าเมขลา
16.	-	ท่าพิสมัยเรียงหมอน
17.	-	ท่ากังหันร่อน
18.	-	ท่ากินนรฟ้อนฝูง
19.	-	ท่าทิ้งแก้ว-ฉกแก้ว
20.	-	ท่าชูแก้ว-กลับตัว

ขั้นตอน/ลำดับ	เชิดฉิ่งธรรมดา	เชิดฉิ่งเมขลา
ขั้นตอนที่ 3		
21.	-	ท่าสอดเชิด (ยัก 6 ครั้ง)
22.	-	ท่าโหนลง
23.	-	ท่าเยื้องกราย-วน 1 รอบ
24. 25. 26.	-	วิ่งวน ∞ ท่าชูแก้ว ท่าผาลา ท่าโยนแก้ว

ที่มา : ผู้วิจัย

จะเห็นได้ว่าบวนกระท่ารำเชิดฉิ่ง(ธรรมดา) จะปรากฏอยู่ในการแสดงขั้นตอนที่ 2 ของกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา กล่าวได้ว่า กระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง(ธรรมดา)ได้ถูกนำมาปรับใช้กับการรำเชิดฉิ่งของตัวละครต่างๆ โดยกำหนดรูปแบบเป็นไปตามบทบาทของตัวละครในแต่ละเหตุการณ์ ทั้งนี้ในการรำเชิดฉิ่งเมขลา มีการใช้ดวงแก้วเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง และเพิ่มเติมท่ารำขั้นตอนที่ 1 เข้ามาเพื่อดำเนินเรื่องราวต่อจากกระบวนท่ารำนางเมขลานั่งวิมาน โดยกระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง(ธรรมดา) จะปรากฏในขั้นตอนที่ 2 ซึ่งมีการเพิ่มเติมท่ารำในขั้นตอนนี้ ได้แก่ ท่าเมขลา ท่าพิสมัยเรียงหมอน ท่าโยนแก้ว ท่าทิ้งแก้ว-ฉกแก้ว ไปตามลักษณะเฉพาะของตัวละครเพื่อเพิ่มความงดงามของกระบวนท่ารำมากยิ่งขึ้น และเพิ่มเติมท่ารำในขั้นตอนที่ 3 คือการรำในเพลงเชิดแสดงการเดินทางตามเหตุการณ์เพื่อเข้าสู่การดำเนินเรื่องในลำดับต่อไป เมื่อพิจารณาถึงหลักการและวิธีปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา จะเห็นว่ามีกลวิธีในการปฏิบัติในชั้นเชิงที่สูงขึ้นกว่าการรำเชิดฉิ่งธรรมดา ที่ใช้การเยื้อง ซึ่งเป็นการลักคอร่วมกับการกล่อมไหล่ นอกจากนี้การรำเชิดฉิ่งเมขลายังมีการโยนแก้ว การทิ้งแก้ว-ฉกแก้ว ที่เป็นการอวดฝีมือเอกลักษณ์เฉพาะของนางเมขลาอีกด้วย

ดังนั้น สรุปได้ว่า กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา มีการนำท่ารำเชิดฉิ่ง (ธรรมดา)ที่ใช้สำหรับการฝึกหัด มาปรับใช้กับตัวละคร โดยเพิ่มเติมกระบวนท่ารำเพื่อเชื่อมโยงเข้าสู่การแสดงตามเนื้อเรื่อง และท่ารำที่แสดงลักษณะเฉพาะของตัวละคร

<u>กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลากับการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย</u>

กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา มีความสอดคล้องเชื่อมโยงกับกระบวนท่ารำการแสดงนาฏศิลป์ชุดอื่น ดังต่อไปนี้

1. <u>ท่าเท้าวิมาน</u> การปฏิบัติท่าเท้าวิมานของนางเมขลาในการรำเชิดฉิ่งกับท่าเท้าฉากหรือเท้ากลดของนางจันทน์ในการรำกราวนอก(ตรวจพล) มีลักษณะคล้ายกัน แต่มีความแตกต่างในวิธีปฏิบัติตามจังหวะของเพลง กล่าวคือ ท่าเท้าวิมานจังหวะในเพลงเชิดฉิ่งจะมีลักษณะของการห่มเข่า และเยื้องไหล่ กล่อมหน้าในจังหวะยุบลง ส่วนในเพลงกราวตรวจพลจะมีจังหวะในการตบเท้าและใช้หน้าหนังในลักษณะกระทบจังหวะขึ้น

ภาพที่ 66
ลักษณะท่าเท้าวิมานของนางเมลา
ในการรำเชิดฉิ่ง
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 67
ลักษณะท่าเท้ากลดของนางจันทน์
ในการรำกราวนอก
ที่มา : สำเนาภาพจากครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ

2. <u>ท่าทิ้งแก้ว</u> วิธีปฏิบัติท่าทิ้งแก้วของนางเมขลา เมื่อเปรียบเทียบกับท่ารำเชิดฉิ่งของนางศุภลักษณ์และท่าปักดาบของนางจันทน์ จะเห็นได้ว่าใช้หลักการเดียวกันแตกต่างกันที่วิธีใช้อุปกรณ์เท่านั้น กล่าวคือ นางเมขลาจะต้องใช้ดวงแก้วที่ร้อยเชือกเพื่อจะได้ฉกแก้วพร้อมกับกลับไปชูแก้วด้านขวา ในขณะที่นางจันทน์ต้องกลับมือถือดาบแล้วฟันปลายดาบปักลงไปที่พื้นก่อนกลับตัวไปชูดาบทางด้านขวา แล้วกลับตัวด้วยวิธีเดียวกัน ดังภาพ

ภาพที่ 68

ภาพที่ 69

ภาพที่ 70

ลักษณะท่าทิ้งแก้ว - ท่าชูแก้ว - ท่ากลับตัว ในการรำเชิดฉิ่งเมขลา

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 71

ภาพที่ 72

ภาพที่ 73

ลักษณะท่าจิก-ท่าจีบปรกข้าง-ท่ากลับตัว ในการรำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์

ที่มา : สำเนาภาพจากครูนฤมล ณ นคร

ภาพที่ 74

ภาพที่ 75

ภาพที่ 76

ลักษณะท่าท่าปักดาบ- ท่าชูดาบ-ท่ากลับตัว ในการรำตรวจพลของนางจันทน์

ที่มา : สำเนาภาพจากครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ

นอกจากนี้ ยังพบท่ารำที่มาจากท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนางในการแสดงนาฏศิลป์ไทยชุดอื่นอีก เช่น ท่าไสกริชของนางดรสา และท่าจิกของนางมโนห์รา เป็นต้น

ภาพที่ 77
ท่าไสกริชของนางดรสา
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 78
ท่าจิกของนางมโนห์รา
ที่มา : หนังสือวิพิธทัศนา เล่ม 1,หน้า 135.

ดังนั้น สามารถสรุปได้ว่า ท่ารำในเพลงเชิดฉิ่งถือเป็นต้นแบบท่ารำให้กับการสร้างสรรค์แสดงนาฏศิลป์ไทยชุดต่างๆ ของตัวนาง ที่เกิดขึ้นต่อมาในภายหลัง

5. **<u>หลักการและกลวิธีในการรำเชิดฉิ่งเมขลา</u>**

การรำเชิดฉิ่งของตัวนางนั้น เป็นกระบวนการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยที่เกิดจากการสั่งสมความรู้และประสบการณ์มาเป็นอย่างดี กล่าวคือ ผู้รำจะต้องมีพื้นฐานในการรำละครในเบื้องต้น เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเชิด เสมอ รำร่าย และเชิดฉิ่งธรรมดาสำหรับการฝึกหัดละครตัวนาง ตามแบบแผนการฝึกหัดละครหลวงที่มีการสืบทอดมายาวนาน ในการฝึกหัดรำเชิดฉิ่งของครูโบราณ มีวิธีการฝึกก่อนรำเชิดฉิ่ง ตามคำบอกเล่าของผู้ทรงคุณวุฒิ ดังนี้

ครูส่องชาติ ชื่นศิริ กล่าวว่า “การฝึกนางเมขลา ครูให้นอนท่าผาลากระดกเสี้ยวค้างไว้หลับไปแล้วตื่นมายังอยู่ในท่าเดิม แล้วก็ให้วิ่งวนไปรอบๆ ในเพลงเชิด ฝึกกล่อมไหล่ กล่อมหน้ายักเยื้อง ตอนแรกถ้ายังเยื้องไม่สวยก็ให้กล่อมหน้าไปก่อน”[10]

[10] สัมภาษณ์ ส่องชาติ ชื่นศิริ, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครรำ) ประจำปี พ.ศ. 2535, 24 มกราคม 2552.

ครูกรรณิการ์ วีโรทัย กล่าวถึงการฝึกท่ารำเชิดฉิ่งว่า “หัดวิ่ง ซอยเท้าถี่ๆ สอดเชิด ท่าโหน หมายถึงเหาะลง ที่สำคัญต้องหัดโยนแก้ว-รับแก้วให้ได้ การฝึกหัดพื้นฐานในหลักสูตรคือ เพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เชิดฉิ่ง-เชิดจีน ซึ่งนำมาปรับใช้กับท่ารำเชิดฉิ่งของตัวต่าง ๆ”[11]

ครูจินดารัตน์ จารุสาร กล่าวถึงการฝึกหัดรำเชิดฉิ่งว่า “ ฝึกวิ่งย่ำเท้าให้นิ่งเหมือนน้ำไม่กระเพื่อม วิ่งวนอยู่นั่นจนครูเห็นว่าดี เหนื่อยมาก แต่เราก็ได้กำลังขา อย่างรำร่ายก็ต้องฝึกจะคลายมือ ฉายเท้าก่อนวางไปหลัง จะเสี้ยวตัว อย่างไรให้สะโพกไม่บิด จะก้าวจะวางเท้าอย่างไรให้มีลีลา การห่มเข่าต้องก็เหมือนกันฝึกกันนาน คือ แม่ให้ยืนเท้าฉากให้นิ่งแล้วห่มฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ไปเรื่อยๆ ทำอยู่นานกว่าจะได้ไปท่าอื่น เพราะฉะนั้นถึงบอกว่ารำเชิดฉิ่งที่ดูแล้วง่ายๆ แต่ลึกๆ แล้วมีความยากที่จะรำอย่างไรให้สวย”[12]

ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ กล่าวว่า “คุณแม่เฉลย เล่าให้ฟังว่า จะเริ่มฝึกกันในตอนเช้าโดยการหัดวิ่งย่ำเท้าวิ่งวนไปรอบสนามหลายๆ รอบ จนกระทั่งครูเห็นว่าวิ่งได้นิ่งแล้วจึงให้หยุด วิ่งจนพื้นหญ้าที่เปียกน้ำค้างแห้งสนิท การฝึกวิ่งในตอนเช้าจะทำให้มีกำลังขาดีเพราะในการรำเชิดฉิ่งต้องใช้พลังมาก ตอนที่คุณแม่ฝึกรำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ให้ ครูต้องตื่นมารับแม่ที่บ้านให้มาถึงโรงเรียนเจ็ดโมงเช้าทุกวัน แล้วก็ฝึกวิ่งรอบลานมรกต วิ่งจนรู้สึกเหนื่อยและปวดหน้าขามาก ครูให้พักแล้วกลับมาวิ่งรอบห้องนาฏศิลป์ไทย ทำให้รู้สึกได้เลยว่าสามารถวิ่งไปได้อย่างราบรื่นและนิ่ง ต่อจากนั้นคุณแม่เฉลยจะให้ฝึกยืนกระดกเสี้ยวในท่าผาลา ซึ่งมีคุณครูนพรัตน์ หวังในธรรมเป็นผู้คอยจับท่าให้ โดยการยืนกระดกเสี้ยวให้ตัวแนบกับฝาผนังห้อง และให้ยืนค้างท่านานมาก คุณครูจะคอยจับท่าให้ได้สัดส่วนเข้ากับสรีระของตัวเอง และฝึกฝนท่ารำซ้ำๆ จนเกิดความชำนาญ ซึ่งครูได้นำหลักวิธีการสอนของคุณแม่มาปรับใช้กับวิธีการสอนของครูจนถึงทุกวันนี้ ” [13]

จะเห็นได้ว่า การฝึกหัดท่ารำเชิดฉิ่งตามแบบแผนของครูโบราณต้องใช้เวลาในการฝึกฝนซ้ำปฏิบัติซ้ำ จนเกิดลีลาที่ติดตัวผู้แสดงและสามารถนำหลักการไปใช้ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้ทุกประเภท โดยใช้หลักการและกลวิธี ตามความคิดเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏยศิลป์ไทยต่อไปนี้

---

[11] สัมภาษณ์ กรรณิการ์ วีโรทัย, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (ละครนาง) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 19 ธันวาคม 2551.

[12] สัมภาษณ์ จินดารัตน์ จารุสาร, นาฏศิลปิน ระดับ 8 (วิชาการ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (ปัจจุบันข้าราชการบำนาญ), 22 มกราคม 2551.

[13] สัมภาษณ์ อัจฉรา สุภาไชยกิจ, ครู คศ.3 (ชำนาญการพิเศษ) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม, 16 มิถุนายน 2550.

ครูส่องชาติ ชื่นศิริ กล่าวว่า “การที่จะรำจะสวยได้ครบส่วนก็ต้องใช้สายตา ต้องรู้ว่าเมื่อใดจะมองไปตามมือ เมื่อใดจะมองไปไกล เมื่อใดจะบอกอะไรแก่ผู้ชม ไม่ได้มองไปเรื่อยเปื่อย ในการรำเชิดฉิ่งเมขลาต้องกระดกเสี้ยวให้ติด โดยที่ตัวไม่บิดเบี้ยว

- การยกขา ตัวนางให้ได้ระดับครึ่งแข็ง และไม่หนีบขาเข้าหาเข่า หรือเตะเท้าห่างออกจนเกินไป

- การห่มเข่า ต้องห่มตามจังหวะฉิ่งจึงถือว่ารำเชิดฉิ่งเป็น และเวลาห่มเข่าเท้าที่กระดกจะไม่แกว่งไปมา

- การใช้ข้อมือ รำให้หมดไม้หมดมือ หงายมือให้หมด ให้ขาดจังหวะ อย่ารำเลื้อย ต้องขึ้นท่าให้ชัดเจนและดูกระชับ คล่องแคล่ว ท่าป้องหน้า ตั้งมือให้สูงระดับสายตาลอดผ่านมือได้

- การกล่อม การเยื้องให้กดไหล่ ตรงข้ามกับการกล่อมหน้าและไม่เกร็งคอ ซึ่งการกล่อมการเยื้องในการรำเชิดฉิ่งสามารถเลือกใช้ได้ตามความสามารถของผู้รำ หากผู้รำยังเยื้องไม่สวย ก็ใช้การกล่อมแทน แต่ก็ขึ้นอยู่กับการฝึกฝน

- การสายตาแสดงอารมณ์ ความรู้สึกชื่นชมยินดีในการเดินทางไปเที่ยวเล่น เมื่อใดจะต้องมองมือ มองดวงแก้ว หน้ากับมือไปด้วยกัน เปิดปลายคาง หมดมือพร้อมกับเอียง สายตาบอกกับผู้ชม ในท่าธรรมดาที่วิ่งขึ้นลง ให้ส่งสายตาไปไกลๆ ในการเยื้องให้สายตามองไปที่จุดๆ เดียว”[14]

ครูสถาพร สนทอง กล่าวถึง หลักการและกลวิธีในการรำเชิดฉิ่งว่า “รำเชิดฉิ่ง ต้องรำตามจังหวะฉิ่ง หลักการคือ เป็นจังหวะห่มลง ต่างจากการรำเพลงกราวตรวจพล ที่เท้าฉากมีการตบเท้าเผ่นตัวขึ้น ในท่าเดี่ยวเท้าตัวนางจะไม่งอเข่า โดยเผ่นตัวขึ้นให้ดูสง่างาม ที่สำคัญท่าเด็ดของเชิดฉิ่งเมขลา คือท่าทิ้งแก้ว จะต้องดิ่งแก้วให้นิ่ง แล้วจึงกระตุกข้อมือ และให้อุ้งมือรับลูกแก้วพอดี ไปอย่างมั่นใจจึงจะสวยงาม ถือเป็นท่าอวดฝีมือที่ผู้ดูต้องการชม ต้องฝึกให้ดีและมีสมาธิ[15]

ครูกรรณิการ์ วีโรทัย กล่าวถึง หลักการรำเชิดฉิ่ง ไว้ว่า “ต้องรำให้นิ่ง รำเชิดฉิ่งของตัวละครแต่ละตัวให้ใช้ลีลาแบบละครใน นางเมขลาต้องคล่องแคล่วว่องไว มีจริต การห่มเข่า ขาต้องแข็งให้ลงจังหวะ ที่สำคัญต้องมีกำลังขาดี[16]

---

[14] สัมภาษณ์ ส่องชาติ ชื่นศิริ, ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครรำ) ประจำปี พ.ศ.2535, 24 มกราคม 2552.

[15] สัมภาษณ์ สถาพร สนทอง, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทย (ละครนาง), 26 ธันวาคม 2551.

[16] สัมภาษณ์ กรรณิการ์ วีโรทัย, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ (ละครนาง) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 19 ธันวาคม 2551.

ครูรัจนา พวงประยงค์ กล่าวถึงกลวิธีในการรำเชิดฉิ่งว่า “ในการรำเชิดฉิ่งนั้นจะให้สวยงาม ให้การใช้ท่าเชื่อมโดยการฉายเท้าแทนการยกเท้า อย่าไปยกเท้าให้คนดูบ่อยนัก ดูไม่สุภาพ แต่การฉายเท้าจะต้องให้ดูเนียน หมายถึงให้รู้สึกว่าไปอย่างเบาๆ ลอยๆ ประการหนึ่ง การใช้สายตาในการแสดง ท่าที่รู้สึกเหมือนเรานึก คิดถึงอะไรสักอย่างก็สื่อออกมาให้เห็นทางสายตา เห็นไหมว่าร่างกายทุกส่วนใช้แสดงหมดเลย และหมั่นการฝึกฝนโดยการใช้สีหน้าให้เป็นในทุกอารมณ์ของตัวละคร นางเมขลาชื่นชมยินดี เราดีใจที่จะได้พบเพื่อน ได้เที่ยวเล่นกับเพื่อนๆ นั่นแหละอารมณ์เดียวกับนางเมขลาที่จะไปที่ประชุม” [17]

ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ กล่าวว่า “รำเชิดฉิ่ง ต้องรำตามจังหวะฉิ่ง โดยเฉพาะท่ามีการห่มเข่าเป็นท่าเอกลักษณ์ ซึ่งจะต้องห่มเข่าให้ตรงตามจังหวะฉิ่ง นอกจากนี้ นางศุภลักษณ์ ก็จะมีจังหวะตื่นกลอง ท่าเดี่ยวเท้าแล้วหมุนรอบตัว และท่าจิกที่โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวและนางเมขลาก็มีดวงแก้วเป็นเอกลักษณ์ ต้องฝึกโยน-รับดวงแก้วด้วยตัวเองจึงจะเกิดทักษะเฉพาะตัว

ครูตวงฤดี ถาพรพาสี กล่าวว่า “สิ่งสำคัญคือผู้รำต้องมีจังหวะในตัวเอง เพราะรำเชิดฉิ่งจะต้องรำไปตามจังหวะฉิ่งที่ตีไปเรื่อยๆ แต่ในการรำนั้นไม่ได้รำไปเรื่อยเปื่อย จะต้องกำหนดเองว่าจะหมดท่า และเปลี่ยนท่าเมื่อใด”[18]

ครูอุษา แดงวิจิตร กล่าวถึงหลักการรำเชิดฉิ่งว่า “ในการหมุนตัวท่ากินนรฟ้อนฝูง หรือท่าเมขลา ต้องการแสดงให้เห็นความสง่างามในการลอยไป วิธีการคือให้หันไปเฉพาะตัวนิ่งๆ ไม่ควรขยับเท้าเพราะทำให้การหมุนดูไม่เรียบ ไม่นิ่ง เมื่อหันไปจนสุดตัวแล้วจึงก้าวเท้าลงในท่าต่อไป จึงจะเกิดความสวยงาม ดูไม่ขัดตา และในท่าห่มเข่า-เยื้องตัว ก็ใช้การกดเกลียวข้าง พร้อมไปกับการกดไหล่ ลักคอและกล่อมหน้า โดยไม่ให้เอียงศีรษะมากจนเกินไป จะทำให้ดูวูบวาบ เพราะรำเชิดฉิ่งเราต้องการให้เห็นว่าตัวเบา ล่องลอย”[19]

จากคำกล่าวทั้งหมดข้างต้น รวมทั้งทักษะที่ผู้วิจัยได้รับจากการถ่ายทอดและการฝึกฝนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา สามารถสรุปหลักการและวิธีในการรำเชิดฉิ่ง ดังต่อไปนี้

---

[17] สัมภาษณ์ รัจนา พวงประยงค์, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 20 ตุลาคม 2550.

[18] สัมภาษณ์ ตวงฤดี ถาพรพาสี, นาฏศิลปิน ระดับ 8 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 7 พฤศจิกายน2551.

[19] สัมภาษณ์ อุษา แดงวิจิตร, นาฏศิลปิน ระดับ 8 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 11 ธันวาคม 2551.

หลักการและวิธีการรำเชิดฉิ่ง

1. **การกระดกเท้า** ปรากฏในท่ารำที่เป็นท่านิ่ง การรำเชิดฉิ่งมีการกระดกเท้า 2 แบบ คือ การกระดกหลัง และการกระดกเสี้ยว

<u>การกระดกหลัง</u> ปรากฏในการรำเชิดฉิ่งมี 2 แบบ คือ การตั้งเข่า และยืนกระดกหลัง

การตั้งเข่ากระดกหลัง ผู้รำจะต้องก้าวเท้าในลักษณะการไขว้เท้า เพื่อให้เกิดความสมดุลในการรับน้ำหนักตัว แต่จะต้องไม่มากหรือน้อยจนเกินไป ในการกระดกเท้าหลัง และจะต้องให้นิ่ง ไม่เซไปมา เป็นท่ารำที่อยู่ระหว่างท่านั่งกับท่ายืน

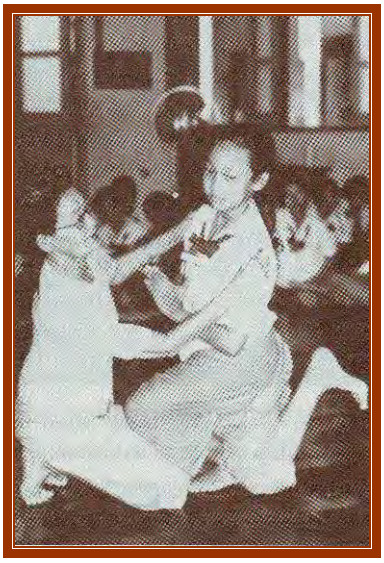
การยืนกระดกหลัง จะต้องยืนให้ปลายเท้าเฉียงออกเพื่อการรับน้ำหนักในการยืนเท้าเดียว เนื่องจากในท่ากระดกหลังนี้ จะปรากฏการห่มเข่าในท่ารำ หรือการหมุนตัวไปอีกด้านหนึ่ง เพราะฉะนั้นเท้าที่ยืนรับน้ำหนักจะต้องหาหลักในการยืนให้มั่นคง และเท้าที่กระดกจะต้องหนีบน่องให้ติด เพื่อให้เกิดความสวยงาม

<u>การกระดกเสี้ยว</u> เป็นท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์สำหรับตัวนางที่มีความสามารถเดินทางโดยเหาะไปในอากาศ ท่ารำที่ปรากฏในการรำเชิดฉิ่ง 2 วิธี คือ การนั่งคุกเข่าและยืนกระดกเสี้ยว

การนั่งกระดกเสี้ยว เป็นการนั่งคุกเข่าบนส้นเท้า และกระดกเท้าไปด้านข้างของลำตัว โดยแยกเท้าที่จะกระดกออกไปข้างๆ พอประมาณ และกันเข่าที่จะรับน้ำหนักออกไปเหลื่อมลงหลังเล็กน้อย ให้เฉียงกับเข่าที่จะกระดก ที่เรียกว่า “เสี้ยว” แล้วกระดกเท้าไปข้างๆ ลำตัวหนีบน่องให้เข้าหาโคนขามากที่สุด หักข้อเท้าลงเข้าหาหน้าแข้ง นิ้วทั้งห้าตึง ทรงตัว การกระดกเสี้ยวนี้มักจะกดเอว กดไหล่ และเอียงศีรษะลงไปข้างเท้าที่กระดกให้มาก

การยืนกระดกเสี้ยว เป็นการก้าวเท้าให้ปลายเท้าหันไปข้างๆ หลบเข่าหลังกระดกเท้าขึ้นข้างลำตัวเช่นเดียวกับนั่งกระดก ถ้าจะกระดกเท้าขวาก็ก้าวเท้าซ้ายในลักษณะก้าวข้างหลบเข่าขวา แล้วกระดกเสี้ยวเท้าขึ้นข้างๆ ลำตัวโดยให้น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าซ้าย กดสะโพกข้างขวาลง ลำตัวหนีบน่องให้เข้าหาโคนขามากที่สุด หักข้อเท้าลงเข้าหาหน้าแข้ง นิ้วทั้งห้าตึง ทรงตัว ดันเอว ดันไหล่ ที่สำคัญขาที่ยืนรับน้ำหนักจะต้องหากหลักให้มั่นคง และต้องย่อเข่าลงเสมอ เพื่อความสมดุลของการรำ

การกระดกเท้าในการรำเชิดฉิ่งนั้น เป็นท่ารำที่ใช้กำลังขามากเนื่องจากจะต้องยืนขาเดียวพร้อมกับการห่มเข่าเป็นเวลานาน หากผู้รำไม่มีการฝึกฝนกำลังขามาเป็นอย่างดี เมื่อต้องออกแสดงที่ต้องสวมเครื่องละครที่มีน้ำหนักมากขึ้นกว่าปกติ อาจทำให้กระดกไม่ติดหรือยืนไม่อยู่ได้ ท่ารำที่ใช้การกระดกเท้าหลัง ได้แก่ ท่าป้องหน้า ท่าสอดสร้อยมา ท่ารำที่ใช้การกระดกเสี้ยว ได้แก่ ท่าเท้าวิมาน ท่าโก่งศิลป์



ภาพที่ 79 หลักปฏิบัตินั่งกระดกหลังของตัวนาง โดยครูเฉลย ศุขวะณิช

ที่มา : ครูเฉลย ศุขะวณิช หน้า 62.

ภาพที่ 80 หลักปฏิบัติท่ากระดกเสี้ยวของนางเมขลา

ฝึกหัดวิธีการนอนหงาย-กระดกเสี้ยวในท่าเมขลา โดยครูส่องชาติ ชื่นศิริ

ที่มา : ผู้วิจัย

2. **การห่มเข่า** ในการรำเชิดฉิ่งสามารถห่มเข่าใน 2 ลักษณะ คือ การห่มตัวท่านั่งการ การห่มเข่าในท่ายืน

<u>การห่มตัวในท่านั่ง</u> คือ การห่มตัวในท่านั่งกระดกเสี้ยว วิธีปฏิบัติคือ ต้องทรงตัวและกระทบตัวในจังหวะลง และระวังไม่ให้เกิดการงอตัวบริเวณหน้าท้อง โดยต้องเกร็งกล้ามเนื้อบริเวณ

หน้าขาและเกร็งหน้าท้องไว้และให้จังหวะการห่มตัวแข็งๆ ไม่ยวบยาบ ต้องห่มเข่าหรือกระทบตัวลงตามจังหวะฉิ่ง ท่ารำที่พบได้แก่ ท่าสอดสร้อยมาลา

การห่มเข่าในท่ายืน เป็นท่าที่ปฏิบัติขณะยืนกระดกหลังหรือกระดกเสี้ยว วิธีปฏิบัติเมื่อยืนกระดกแล้ว จะต้องมีการยืด-ยุบตัวก่อนห่มเข่าเสมอ เวลาห่มเข่าต้องการเกร็งกล้ามเนื้อบริเวณหน้าขา ที่สำคัญจะต้องห่มให้ลงตามจังหวะฉิ่ง และการห่มเข่าต้องมีความแข็งแรง แต่ไม่แรงจนเกินไป โดยให้มีความรู้สึกเบาๆ เหมือนกับการล่องลอยไปในอากาศ ประการหนึ่งจะต้องควบคุมขาและเท้าที่กระดกไม่ให้แกว่งไปมาเวลาห่มเข่า เพราะจะดูไม่สวยงาม ท่ารำเชิดฉิ่งที่ใช้การห่มเข่า ได้แก่ ท่าป้องหน้า ท่าสอดสร้อย

3. **การย่ำเท้า** ในการรำเชิดฉิ่ง คือ การซอยเท้าถี่ๆ ให้ละเมียดละมัยดูคล้ายกับว่าตัวลอยอยู่บนอากาศ การฝึกหัดนี้จะทำให้กล้ามเนื้อหน้าขาและกล้ามเนื้อน่องแข็งแรง เมื่อรำแล้วตัวจะได้ไม่โคลงไม่ล้ม การย่ำเท้ามี 2 แบบ คือ การย้ำเท้าคู่ และการย้ำเท้าไขว้

การย่ำเท้าคู่ คือ การซอยเท้าให้เสมอกันโดยยืนบนจมูกเท้า เปิดส้นเท้าหลังขึ้น ซอยเท้าสลับกันซ้าย-ขวาเบาๆ พร้อมยืดและย่อตัวอย่างต่อเนื่อง การรำเชิดฉิ่งที่มีการซอยเท้าเคลื่อนที่เป็นวงกลม หรือวิ่งขึ้น-ลงไปด้านหน้าและด้านหลัง และย่ำเท้าอยู่กับที่ วิธีการฝึกย่ำเท้าทำได้โดยการวิ่งในท่าสอดเชิด หรือท่าเยื้องกราย หรือที่เรียกว่า “วิ่งถอนสายบัว”* โดยจะต้องวิ่งวนไปรอบๆ โดยไม่ลากเท้าให้เกิดเสียงดัง วิ่งไปโดยใช้จมูกเท้าลงพื้นอย่างเรียบๆ ให้ดูราบรื่น เหมือนล่องลอยอยู่ในอากาศ ท่ารำที่พบในการย่ำเท้าคู่ ได้แก่ ท่าเยื้องกราย หรือวิ่งสอดเชิด หรือวิ่งถอนสายบัว ท่ากังหันร่อน ท่าท่วงที ท่าฝ่ายฟ้อน ท่าสาวจีบ และใช้การย่ำเท้าในการเชื่อมท่ารำ เช่น ท่าแทงกลับ ท่าภมรเคล้า เป็นต้น

การย่ำเท้าไขว้ หรือที่เรียกว่า การขยั่นเท้า คือ การย่ำเท้าลงบนพื้นสลับกันระหว่างเท้าขวาและเท้าซ้าย ให้มีจังหวะสม่ำเสมอกัน โดยการก้าวเท้าในลักษณะการก้าวหน้า เท้าหน้าวางเต็มฝ่าเท้า เปิดส้นเท้าหลัง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าหน้าเล็กน้อย เมื่อขยั่นเท้าจึงเปิดส้นเท้าหน้าเล็กน้อย และถ่ายน้ำหนักมาเท้าที่วางหลังเล็กน้อย ขยับเท้าทั้งสองย่ำถี่ๆ สลับกันไป ข้อสำคัญจะต้องแข็งหน้าขาทั้งสองให้มาก น้ำหนักตัวอยู่ที่ปลายเท้าหน้าเป็นหลัก เปิดส้นเท้าหลังเล็กน้อย และจะต้องมีการยืด-ยุบเสมอ ในท่ารำเชิดฉิ่งสามารถปฏิบัติได้ทั้งการขยั่นเท้าอยู่กับที่ และขยั่น

---

* ท่าวิ่งถอนสายบัว เป็นท่าวิ่งสอดจีบสลับเมือขวา-ซ้าย คล้ายกับท่ากลางอัมพร แต่ตั้งวงสูงระดับวงกลาง หรือเรียกว่า วิ่งสอดเชิด คำว่า “วิ่งถอนสายบัว” เป็นการเรียกชื่อท่ารำ โดยคณะละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ ซึ่งครูนิตยา จามรมาน ได้รับทราบและถ่ายทอดมาจากคุณครูสะอาด แสงสว่าง และคุณครูศิริพร มหากัน (นิตยา จามรมาน . สัมภาษณ์ : 13 พฤศจิกายน 2551)

เท้าเคลื่อนที่ ท่ารำที่พบในการย่ำเท้าไขว้หรือการขยั่นเท้า ได้แก่ ท่าจันทร์ทรงกลด ท่ากินนรรำสลับท่าประไลยวาต ท่าสอดสร้อยมาลาสลับจีบ ท่าพิสมัยเรียงหมอน ท่าจีบรวมมือระดับชายพก-คลายมือจีบ

4. **การกระทุ้งเท้า** เป็นกิริยาเคลื่อนไหวของเท้าที่ใช้จมูกเท้ากระแทกพื้นเบาๆ ถ้าจะกระทุ้งเท้าขวา ให้เริ่มด้วยการก้าวเท้าซ้ายลงข้างหน้า พร้อมทั้งถ่ายน้ำหนักตัวลงขาที่ก้าวนั้น จากนั้นยกปลายเท้าที่วางอยู่ข้างหลัง กระแทกพื้นเบาๆ ด้วยจมูกเท้า ซึ่งจะต้องตึงนิ้วเท้าทั้งห้าพร้อมหักข้อเท้า เมื่อกระทุ้งเท้าแล้วอาจกระดกเท้าหลัง หรือกระทุ้งเท้าถี่ๆ ต่อเนื่องกันตามที่ต้องการ การกระทุ้งเท้าถี่ๆ ในการรำเชิดฉิ่งนั้นจะต้องใช้กำลังขาข้างที่ยืนรับน้ำหนักโดยการเกร็งกล้ามเนื้อหน้าขาและทรงตัวให้ตั้งตรง ที่สำคัญต้องกระทุ้งเท้าให้ตรงกับจังหวะฉิ่ง ท่ารำที่พบในการกระทุ้งเท้าถี่ ได้แก่ ท่าประไลยวาตสลับท่ากินนรรำ ท่าเรียงหมอน

5. **การเยื้อง** คือ กิริยาของการเคลื่อนไหวในส่วนของลำตัว ไหล่ ลำคอ และศีรษะ ที่เป็นการรวบรวมทักษะของการกดเกลียวข้าง กดไหล่ และลักคอที่ตรงข้ามกับการเอียงศีรษะ เป็นท่ารำที่สืบเนื่องจากการกล่อมไหล่ แต่ลักษณะของการเยื้องนั้นต้องลักคอตามไปด้วย หลักของการเยื้องนั้นสายตาต้องมองตรงไปที่จุดด้านหน้า ไม่ก้มหรือเงยหน้าจนเกินไป การเยื้องเป็นลีลาที่ต้องปฏิบัติไปพร้องกับการห่มเข่า กล่าวคือ ในขณะที่ร่างกายส่วนบนมีการกดเกลียวข้าง กดไหล่และลักคออย่างต่อเนื่องนั้น ร่างกายส่วนล่างก็จะห่มเข่าไปพร้อมๆ อย่างสัมพันธ์กัน ท่ารำเชิดฉิ่งที่ใช้การเยื้อง ได้แก่ ท่าเท้าวิมาน ท่าป้องหน้า ท่าโก่งศิลป์ ท่านภาพร ท่าเรียงหมอน เป็นต้น

6. **การตีไหล่** เป็นกิริยาของการเคลื่อนไหวไหล่ โดยการเอียงไหล่จากข้างหนึ่งไปอีกข้างหนึ่ง ดำเนินติดต่อกัน ถ้าจะตีไหล่จากขวามาซ้าย จะเริ่มด้วยการเอียงศีรษะและกดไหล่ขวา จากนั้นให้หมุนไหล่ขวาออกไปด้านหลัง พร้อมทั้งเอียงศีรษะข้างขวาตามไปด้วย สุดท้ายกลับมาเอียงศีรษะและกดไหล่ซ้าย ถ้าจะตีไหล่ซ้ายก็ต้องเริ่มจากการเอียงและกดไหล่ซ้ายก่อนปฏิบัติเช่นนี้ติดต่อกัน การตีไหล่ในเพลงเชิดฉิ่ง ใช้ในท่ารำที่มีการขยั่นเท้า เช่น ท่ากินนรรำสลับท่าประไลยวาต ท่ารวมมือระดับชายพก-คลายมือ ท่าสอดสร้อย-สลับจีบ ซึ่งมักเป็นท่ารำที่ใช้การหันตัวด้านข้าง จะต้องระวังไม่ให้ตีไหล่ไปข้างหลังมากเกินไปจนหันหลังให้คนดู เกิดความไม่สวยงาม

7. **การโยนแก้ว** เป็นท่ารำเฉพาะตัวของนางเมขลา ที่ปรากฏในกระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง มี 2 แบบ คือ การโยนแก้วขึ้นข้างบนแล้วรับ และการทิ้งแก้วลงแล้วฉกแก้วกลับ มีกลวิธีคือ ใช้เชือกสีดำร้อยเข้ากับดวงแก้วแล้วนำมาสวมไว้ที่นิ้วกลางของมือขวา เวลาโยนแก้วให้ส่งมือขึ้นไประดับหน้าแล้วให้ดวงแก้วหล่นกลับมาในอุ้งมือพอดี ทั้งนี้น้ำหนักของดวงแก้วจะต้องมีความพอดี ไม่เบาจนเกินไป และความยาวของการร้อยเชือกต้องให้พอเหมาะกับความถนัดของผู้รำ ส่วนวิธีการทิ้ง

แก้วนั้น ต้องปล่อยให้ดวงแก้วให้นิ่งก่อนและกระตุกเชือกฉกแก้วกลับ เป็นเทคนิคการโยนแก้วของนางเมขลา ซึ่งเป็นท่ารำที่มีลักษณะเฉพาะตัว ที่ถือเป็นจุดแสดงความสามารถของผู้แสดง เพราะฉะนั้นผู้แสดงจะต้องฝึกฝนมาเป็นอย่างดี และต้องมีสมาธิในการรำ มิเช่นนั้นดวงแก้วอาจตกได้ และถือเป็นความผิดพลาดในการรำเชิดฉิ่งเมขลา

6. **<u>สุนทรียะในการรำเชิดฉิ่งเมขลา</u>**

ความงดงามของการรำเชิดฉิ่งเมขลา นั้นประกอบด้วยหลักของความงาม อันได้แก่ รูปทรง และการเคลื่อนไหว ดังจะกล่าวต่อไปนี้

รูปทรง ความงดงามรูปทรงในแง่ของศิลปะ แบ่งลักษณะได้ดังนี้ ได้แก่ รูปทรงเรขาคณิต (Geometric Form) รูปทรงอินทรีย์รูป (Organic Form) และรูปทรงอิสระ(Free Form)* การให้ท่ารำในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย มีท่าทางมาจากการเลียนแบบธรรมชาติ สามารถมองเห็นรูปทรงได้อย่างชัดเจน สามารถนำหลักทฤษฎีเกี่ยวกับรูปทรงมาใช้ออกท่ารำเชิดฉิ่ง ดังต่อไปนี้

1. <u>รูปทรงเรขาคณิต</u> (Geometric Form) ได้แก่รูปทรงสามเหลี่ยม สี่เหลี่ยม วงกลม ฯลฯ ซึ่งเป็นโครงสร้างพื้นฐานของศิลปะทุกชนิด ยกตัวอย่างท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนางที่สามารถมองเห็นรูปทรง ได้แก่ - ท่าเทพนม ซึ่งมีภาพรวมของโครงสร้างท่ารำตั้งแต่ศีรษะจรดเท้าในลักษณะรูปสามเหลี่ยมหน้าจั่ว

- ท่าจันทร์ทรงกลด มีภาพรวมของโครงสร้างท่ารำในส่วนแขนที่ตั้งวงโค้งเข้าหากันในลักษณะรูปวงกลม

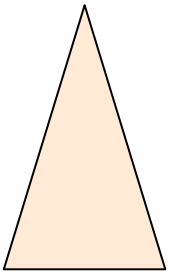
- ท่ากังหันร่อน ภาพรวมของโครงสร้างท่ารำในส่วนแขนที่เหยียดแขนตึงเสมอกันทั้งสองข้าง ในลักษณะรูปเส้นแนวนอน

- ท่ากินนรฟ้อนฝูง ภาพรวมของโครงสร้างท่ารำในส่วนแขนที่ยกขึ้นแขนงอระดับศีรษะ และอีกข้างเหยียดแขนตึงระดับไหล่ ในลักษณะรูปมุมฉากข้างเดียว

- ท่าเมขลา หรือท่าผาลา ภาพรวมของโครงสร้างท่ารำในส่วนแขนที่ตั้งวงและหงายมือในลักษณะรูปเส้นโค้ง ดังภาพ

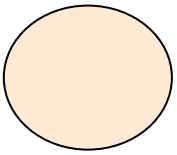
---

* ทฤษฎีของโรเจอร์ ฟราย (ชะลูด นิ่มเสมอ, 2542 : 211)



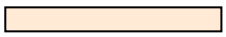
ภาพที่ 81 ท่าเทพนม ลักษณะรูปทรงสามเหลี่ยมหน้าจั่ว

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 82 ท่าจันทร์ทรงกลด ลักษณะรูปวงกลม

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 83 ท่ากังหันร่อน ลักษณะเส้นแนวนอน

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 84 ท่ากินนรฟ้อนฝูง ลักษณะรูปมุมฉาก

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 85 ท่าเมขลา ลักษณะรูปเส้นโค้ง

ที่มา : ผู้วิจัย

รูปทรงเรขาคณิตที่ปรากฏในท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนาง เป็นท่ารำที่เป็นลักษณะท่านิ่งหรือที่เรียกว่าท่าหลัก โดยไม่นับรวมท่ารำที่เป็นท่าเชื่อม ซึ่งเป็นส่วนสำคัญเมื่อตั้งท่านิ่งแล้วต้องให้อวัยวะต่างๆ ของร่างกายถูกต้องตามตำแหน่งที่กำหนดไว้ ตลอดจนสรีระร่างกายของผู้รำที่จะทำให้ท่ารำได้รูปทรงและสัดส่วนที่งดงามตามแบบแผนนาฏยศิลป์ไทย

2. <u>รูปทรงอินทรีย์รูป</u> (Organic Form) คือ รูปทรงของสิ่งมีชีวิตที่มีโครงสร้างเฉพาะ กล่าวคือ รูปทรงของตัวนาง จะมีโครงสร้างกายภาพตามลักษณะมนุษย์เพศหญิง ให้ความรู้สึกอ่อนหวาน นุ่มนวล เมื่อแสดงท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทยแล้วก่อให้เกิดท่ารำที่งดงามอ่อนหวานตามแบบผู้หญิงไทย

ภาพที่ 86 ท่ารำตามพื้นฐานลักษณะกายภาพของหญิงไทย
ที่มา : ผู้วิจัย

3. รูปทรงอิสระ (Free Form) คือ รูปทรงที่ไม่แน่นอนให้ความรู้สึกเลื่อนไหลได้ เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับท่ารำเชิดฉิ่ง ที่มีอิสระในการบรรเลงที่ไม่มีหน้าทับคอยกำกับท่ารำ จึงสามารถออกท่ารำได้อย่างอิสระ ตามเสียงฉิ่งที่มีความโดดเด่นเฉพาะ เนื่องจากดำเนินไปอย่างราบเรียบ การแสดงท่ารำที่ล่องลอยไปในอากาศจึงสามารถแสดงลีลาท่ารำได้อย่างแช่มช้า งดงาม และสามารถแสดงท่ารำในลักษณะของการหมุนกลับตัวอย่างฉับพลันได้อย่างอิสระ อันเป็นลักษณะตามวิสัยของนางเมขลาอีกด้วย

หลักการเคลื่อนไหว*

1. หลักการเคลื่อนที่ (Motion) ในเชิงนาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อออกท่าทางและอาศัยความเร็วตามอัตราส่วนที่ต้องการบอกอารมณ์ความรู้สึกประกอบกัน แต่ในขณะเดียวกันต้องมีการพักท่าหรือหยุดท่า ในบางช่วงเพื่อบ่งบอกความสมบูรณ์ของทาทางนั้น

หลักการเคลื่อนที่ของการรำเชิดฉิ่งของตัวนาง มีการเคลื่อนไหวโดยใช้อวัยวะต่างๆ ของร่างกาย เช่น มือและสายตาและสีหน้า สื่อความหมายแสดงออกให้เห็นถึงอารมณ์ภายในที่นางเมขลามีความยินดีที่ได้ไปร่วมชุมนุมเหล่าเทวดา กระบวนท่ารำแสดงความชื่นชมยินดี และการเดินทางโดยการเหาะไปที่แสดงท่ารำอย่างมีลีลาเหมือนกับล่องลอยไปในอากาศไปเรื่อยๆ อย่างราบรื่น มีการแสดงท่ารำที่แช่มช้าอย่างมีลีลา แสดงการเคลื่อนที่ด้วยการห่มเข่า การขยั่นเท้า การย่ำเท้า ซอยเท้า เช่น ในท่าผาลา-กระดกเสี้ยว ที่หมุนรอบตัวอย่างช้าๆ สง่างาม ในขณะที่

* ทฤษฎีของวิลเลียม คอร์บีน (วิชัย อึงพินิจพงศ์, 2537 : 19)

เดียวกันก็มีการแสดงท่ารำที่เป็นไปอย่างฉับพลันแทรกเข้ามา เช่น ท่าชูแก้วนิ่งแล้วหมุนกลับหลังอย่างรวดเร็ว ท่ารวมมือ-ขยั่นเท้า พร้อมคลายมือระดับชายพกอย่างล่องลอย ก็มีท่าหมุนกลับหลังอย่างฉับพลัน เป็นต้น หรือมีเร่งความเร็วในเพลงเชิดกลองเมื่อตัวละครใกล้ถึงที่หมาย เป็นต้น

2. <u>ความสัมพันธ์ของการเคลื่อนไหว</u> (Coordination) หมายถึงความสามารถในการใช้อวัยวะส่วนต่างๆ ได้อย่างสัมพันธ์กันและมีประสิทธิภาพ เช่น การออกท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนางต้องใช้อวัยวะได้แก่ ศีรษะ ไหล่ แขน มือ ลำตัว ขา เท้า ให้สอดคล้องสัมพันธ์กัน ซึ่งร่างกายแต่ละส่วนทำงานประสานกลมกลืนกัน เห็นได้จากท่ารำ “ท่าโก่งศิลป์” ที่มีการเคลื่อนไหวของอวัยวะต่างๆ ดังนี้

ศีรษะ - กล่อมหน้า คอ - ลักคอ
ไหล่ - กดไหล่,เยื้องไหล่ แขน - ท่าจีบคว่ำ,งอแขนเข้า-ตึงแขนออก
ลำตัว - กดเกลียวข้าง,กดเอว ขา - ห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง
เท้า - ยืนรับน้ำหนักเท้าเดียว เท้าอีกข้างกระดกเสี้ยว

โดยปฏิบัติท่ารำนี้ไปพร้อมๆ กันอย่างสอดคล้องกลมกลืนและงดงาม เป็นท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการรำเชิดฉิ่ง

3. <u>หลักความสมดุลและอสมดุล</u> (Symmetry and Asymmetry) ในเชิงนาฏยประดิษฐ์ ความสมดุล คือ การส่งความหนักออกไปตามส่วนต่างๆ ของร่างกายให้อวัยวะทั้งด้านซ้ายและด้านขวารับกันได้พอดี เห็นได้จากท่าเต้นรำที่กางแขนและเท้าให้สอดคล้องสัมพันธ์กันเพื่อมิให้ล้มหรือเสียการทรงตัว(Balance)

การรำเชิดฉิ่งของตัวนาง ที่ท่าที่ส่งความหนักเสมอกันทั้งสองข้าง เช่น ท่ากังหันร่อน ท่าเยื้องกราย ท่าฝ่ายฟ้อน ท่าสาวจีบ ส่วนท่ารำในบางท่าไม่จำเป็นต้องให้มือและเท้าเสมอกัน เช่น ท่ากินนรรำ ท่าประไลยวาต ท่าผาลา พิสมัยเรียงหมอน เมื่อมองโดยภาพรวมแล้วเป็นรูปทรงที่มีความพอดีลงตัว ถือเป็นท่ารำที่สมดุลเช่นกัน ในท่าสมดุลของตัวนางที่มีความมั่นคงคือ การย่อเข่า การยกเท้า หรือการกระดกเท้าและเอียงศีรษะให้ถ่วงดุลกัน เพื่อไม่ให้เกิดเสียการทรงตัว เช่น ในท่าโก่งศิลป์ ท่าเมขลา ท่ากินนรฟ้อนฝูง เป็นต้น

ในส่วนของท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนาง ที่มีท่าที่แสดงถึงความไม่สมดุลกัน เช่น ท่าชะโงก แต่มีความหมายเพียงการส่งอวัยวะส่วนแขนและขาไปอยู่ในตำแหน่งที่ไม่สมดุลเท่านั้น ไม่ได้ตั้งท่ารำที่เป็นท่าหลัก เพราะท่ารำทุกท่ามีความสมดุลอยู่ในตัว

ภาพที่ 87 แสดงท่ารำหลัก (ท่ากังหันร่อน) ที่ส่งน้ำหนักเท้ากันทั้งสองข้าง

ภาพที่ 88 แสดงท่ารำหลัก (ท่าโก่งศิลป์) ท่าที่ระดับแขนไม่เท่ากัน ในท่ากระดกเท้า และการเอียงศีรษะในตำแหน่งที่สมดุลกัน

ภาพที่ 89 แสดงท่าเชื่อม (ท่าโก่งศิลป์)
การชะโงก ที่การใช้แขน การกระดกเท้าและการเอียงศีรษะในตำแหน่งที่ไม่สมดุลกัน
ที่มา : ผู้วิจัย

4. <u>ความอ่อนตัว</u> (Flexibility) หมายถึงการสามารถยืดหยุ่นข้อต่อ เอ็น กล้ามเนื้อได้ดี เพื่อนำไปสู่ลีลาท่ารำที่ต้องการ ความอ่อนตัวนี้สัมพันธ์กับอัตลักษณ์ของแต่ละบุคคลว่ามีความสามารถยืดเหยียดตามลักษณะของความแข็งแรง ความอ่อนไหว ความละมุนละไมเพียงใด ท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทยใช้แม่ท่าเหมือนกัน แตกต่างกันตรงที่ใช้ความอ่อนตัวแตกต่างกัน ลีลาของนางเมขลาจะใช้การอ่อนตัวอย่างแช่มช้าและรวดเร็วผสมผสานกัน แต่แฝงไว้ด้วยจริตกิริยาของนางเทพธิดาที่มีความสง่าอยู่ในที หมายความรวมถึงความสามารถเฉพาะตัวของผู้แสดงด้วย

5. <u>ความแข็งแรงและความอดทนของกล้ามเนื้อ</u> (Muscle Strength and Muscular Endurance) หมายถึง ความสามารถในการใช้กล้ามเนื้อทุกส่วนผสมกับการเกร็งกล้ามเนื้อเพื่อให้เห็นความแข็งแรง

ภาพที่ 90 แสดงการใช้พลังเพื่อขับเคลื่อนภายในร่างกายให้ดูอ่อนไหวแต่มีพลัง

ภาพที่ 91 แสดงความสัมพันธ์ส่วนต่างๆ การทรงตัว ความสมดุล ความแข็งแรง และความอ่อนตัวของผู้แสดง

สรุป

รำเชิดฉิ่งของตัวนางเมขลา ที่ปรากฏในการแสดงของกรมศิลปากรตั้งแต่ พ.ศ. 2477-2552 พบว่ามีการสืบทอดกันมาจากครูผู้วางรากฐานท่ารำของตัวนางในกรมศิลปากร 4 ท่าน คือหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก ครูเจริญจิต ภัทรเสวี ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และครูเฉลย ศุขะวณิช จากการรับการถ่ายทอดและฝึกปฏิบัติท่ารำโดยตรงแบบตัวต่อตัวจากครูต้นแบบที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำโดยตรงจากครูโบราณจำนวน 5 ท่าน ได้แก่ ครูส่องชาติ ชื่นศิริ ครูจินดารัตน์ จารุสาร ครูรัจนา พวงประยงค์ ครูบุนนาค ทรรทรานนท์ และครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ พบว่า รำเชิดฉิ่งเมขลามีกระบวนท่ารำที่เรียงร้อยไว้อย่างกลมกลืนและงดงาม เกิดความหลากหลายของการนำไปใช้ในการแสดง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการรับถ่ายทอดท่ารำในแต่ละครั้งว่ามีข้อจำกัดขององค์ประกอบการแสดงในเรื่องของเวลา ก็อาจใช้กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งที่มีท่ารำน้อย ใช้เวลาสั้นเป็นต้น แต่อย่างไรก็ตามในการรำเชิดฉิ่งนั้นก็ต้องปฏิบัติท่ารำให้ถูกต้องตามขั้นตอนและรูปแบบกระบวนท่ารำ กล่าวคือ จะต้องรำให้ครบ 3 ขั้นตอน ได้แก่

1. รำบนวิมาน ที่ประกอบไปด้วยท่าเทพนม ท่าบัวชูฝัก ท่าเท้าวิมาน ท่าปิดวิมานก่อนออกจากวิมาน เป็นต้น

2. รำกลางเวที เป็นท่ารำที่แสดงการเดินทางแบบล่องลอยไปในอากาศ ได้แก่ ท่ารำที่ประกอบด้วย ท่าเริ่มต้น คือ ท่ารำร่าย ท่าป้องหน้า แล้วเข้าสู่กระบวนท่ารำหลัก คือ ท่าประไลยวาต-สลับท่ากินนรรำ ท่าเยื้องกราย ท่าโก่งศิลป์ ท่าพิสมัยเรียงหมอน ท่ากินนรฟ้อนฝูง ท่าเมขลา สอดสร้อยสลับจีบ ท่ากังหันร่อน ท่าสาวจีบ และท่าท่วงที ซึ่งมักจบด้วยท่ารำที่แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของนางเมขลา คือ ท่าโยนแก้วหรือท่าทิ้งแก้ว ท่าฉกแก้ว เป็นต้น การรำในช่วงนี้สามารถเพิ่มเติมหรือตัดทอนท่ารำได้ เพื่อให้เหมาะสมกับเวลา จึงเกิดการเรียงร้อยท่ารำที่หลากหลายแต่ต้องคำนึงถึงความสอดคล้องกลมกลืนระหว่างท่ารำด้วย
3. รำในเพลงเชิด เพื่อแสดงถึงการเดินทางไปอย่างเร่งรีบของตัวละคร ซึ่งในบทบาทของนางเมขลามีการใช้ของวิเศษประจำกายแสดงความงดงามไปพร้อมขณะเดินทางด้วย กล่าวคือ มีการควงแก้ว ชูดวงแก้ว และโยนแก้วขณะที่วิ่งซอยเท้า จนหลบฉากเข้าโรง หรือเป็นการรำร่ายและสอดป้องหน้า แสดงการมาถึงจุดหมายปลายทาง เป็นอันครบกระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง

จากการศึกษาระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนางจะพบว่า การเดินทางของตัวละครที่เป็นนางฟ้า หรือนางยักษ์ที่มีอิทธิฤทธิ์สามารถเหาะเหินเดินอากาศได้ เช่น นางเมขลา นางศุภลักษณ์ หรือนางเบญกาย มักมีท่ารำที่มีลักษณะของเท้าในการกระดกเสี้ยวประกอบด้วยเสมอ เนื่องมาจากท่ากระดกเสี้ยวเป็นการสื่อความหมายถึงท่าเหาะของตัวละคร โดยมีเหตุผลสนับสนุนมาจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง หรือลายเส้นที่เป็นภาพของเทวดานางฟ้า หรือตัวละครอื่นใดที่มีการล่องลอยอยู่ในอากาศ ก็ปรากฏลักษณะการวางเท้าในลักษณะของการกระดกเสี้ยวทั้งสิ้น

อย่างไรก็ตามการรำเชิดฉิ่งของตัวนาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับการแสดงอื่นนาฏยศิลป์ไทย ได้แก่ การเรียกชื่อท่ารำเชิดฉิ่ง จะปรากฏท่ารำที่มีลักษณะคล้ายกันอยู่ในท่ารำในภาพลายเส้นตำรารำ หรือท่ารำแม่บททั้งหมด กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลามีความสัมพันธ์กับรำเชิดฉิ่ง(ธรรมดา) ที่ใช้สำหรับการฝึกหัดเบื้องต้นอย่างชัดเจน โดยมีการเพิ่มติมกระบวนท่ารำในช่วงเริ่มต้น ซึ่งต่อเนื่องจากการรำบทบาทนางเมขลาตอนนั่งวิมาน สู่กระบวนท่ารำที่แสดงการล่องลอยไปในอากาศ เพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง ซึ่งมีท่ารำที่เสริมเข้ามาจากท่ารำเชิดฉิ่ง (ธรรมดา) เพื่อแสดงลักษณะเฉพาะของตัวละคร และช่วงท้ายการรำในเพลงเชิดเพื่อแสดงความเชื่อมโยงกลับเข้าสู่เรื่องราวในลำดับต่อไป นอกจากนี้รำเชิดฉิ่งยังมีท่ารำที่สัมพันธ์กับการแสดงอื่นที่เกิดขึ้นภายหลัง ได้แก่ ท่าจิกในท่ารำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์ และท่าปักดาบในการรำนางจันทน์ตรวจพล ท่าไสกริชในการรำนางดรสาแบหลา และท่าจิกในการรำมโนห์ราบูชายัญ เป็นต้น ท่ารำเหล่านี้

ล้วนเป็นท่ารำที่มีลักษณะเดียวกันกับท่าทิ้งแก้วของนางเมขลาทั้งสิ้น ทั้งนี้ รำเชิดฉิ่งเมขลามีเอกลักษณ์เฉพาะคือ การห่มเข่า ย่ำเท้า ซอยเท้า หรือ ขยั่นเท้าในจังหวะถี่ๆ ของฉิ่ง โดยมีลักษณะของจังหวะที่ยุบลง ซึ่งแตกต่างจากกระบวนท่ารำในเพลงกราวที่มีจังหวะกระทบขึ้น ในการรำเชิดฉิ่งเมขลามีท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว คือ การโยนแก้ว ซึ่งต้องใช้ทักษะในการฝึกฝน ใช้สมาธิระหว่างการแสดง หลักการสำคัญที่สุดของรำเชิดฉิ่ง คือ การปฏิบัติท่ารำให้ตรงกับจังหวะฉิ่ง

สุนทรียะในการรำเชิดฉิ่งของตัวนางที่เห็นได้อย่างชัดเจนคือ ท่ารำเชิดฉิ่งปรากฏในรูปทรงต่างๆ ได้แก่ รูปทรงเรขาคณิต รูปทรงอินทรีย์รูป และรูปทรงอิสระ ความงดงามของท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนางอีกประการหนึ่ง คือ การเคลื่อนไหว ได้แก่ หลักการเคลื่อนที่ (Motion) ความสัมพันธ์ของการเคลื่อนไหว (Coordination) หลักความสมดุลและอสมดุล (Symmetry and Asymmetry) ความอ่อนตัว (Flexibility) ความแข็งแรงและความอดทนของกล้ามเนื้อ (Muscle Strength and Muscular Endurance) ซึ่งในการรำเชิดฉิ่งมีการเคลื่อนไหวของร่างกายทุกส่วนอย่างสอดคล้องสัมพันธ์กัน เช่น ในท่ารำท่าหนึ่งมีการใช้ส่วนต่างๆ ของร่างกายเคลื่อนไหว ในขณะที่ร่างกายส่วนบนมีการการกล่อมหน้า เยื้อง ลักคอ กดไหล่ เยื้องไหล่ งอและตึงแขน กดเกลียวข้าง กดเอว ร่างกายส่วนล่างก็ยืนห่มเข่าเท้าเดียวในท่ากระดกเสี้ยว โดยมีความสัมพันธ์กับเพลงดนตรีโดยเฉพาะจังหวะฉิ่ง อันแสดงถึงลักษณะเฉพาะของการรำเชิดฉิ่งที่มีความงดงามเป็นอย่างยิ่ง

บทที่ 5

บทสรุปและข้อเสนอแนะ

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาและองค์ประกอบการแสดง ตลอดจนศึกษาวิเคราะห์รูปแบบกระบวนท่ารำ หลักการและกลวิธีในการรำเชิดเมขลาโดยได้ทำการศึกษากระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนางเมขลา ที่ปรากฏอยู่ในการแสดงของกรมศิลปากร และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ตั้งแต่ปี พ.ศ.2477-2551 จำนวน 5 รูปแบบ ได้แก่

1. รูปแบบครูส่องชาติ ชื่นศิริ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครรำ)ประจำปี พ.ศ. 2535 ผู้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำจากหม่อมครูต่วน(ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก
2. รูปแบบครูจินดารัตน์ จารุสาร ผู้ได้รับถ่ายทอดท่ารำจากครูจำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ประจำปี พ.ศ. 2531
3. รูปแบบครูรัจนา พวงประยงค์ ผู้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำจากครูเจริญจิต ภัทรเสวี
4. รูปแบบครูบุนนาค ทรรทรานนท์ ผู้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำจากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ประจำปี พ.ศ. 2528
5. รูปแบบครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ ผู้ได้รับการถ่ายทอดท่ารำจากครูเฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ประจำปี พ.ศ. 2530

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บรวมรวมข้อมูลโดยการศึกษาค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลจากการเอกสารได้แก่ จดหมายเหตุ วรรณกรรมการละคร ตำราทางวิชาการ ผลการวิจัยและวิทยานิพนธ์ รวมทั้งเอกสารที่เกี่ยวข้องเช่น สูจิบัตรและบทประกอบการแสดงของกรมศิลปากร นอกจากนี้ยังได้ดำเนินการสัมภาษณ์และสนทนากลุ่มกับบุคคลผู้มีความรู้ทางด้านนาฏยศิลป์ไทยและดุริยางคศิลป์ไทย โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือก ได้แก่ กลุ่มศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ นักวิชาการ ครูผู้ถ่ายทอดท่ารำ และกลุ่มนาฏยศิลปิน การสังเกตวิธีการถ่ายทอดของผู้เชี่ยวชาญและครูผู้ถ่ายทอดท่ารำให้แก่นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ รวมทั้งศึกษาวิธีการรำและลีลากระบวนท่ารำจากวีดีทัศน์การแสดง และชมการแสดงของนาฏยศิลปินในโอกาสต่างๆ ตลอดจนดำเนินการถ่ายทอดและฝึกปฏิบัติด้วยตนเองแบบตัวต่อตัวจากคุณครูต้นแบบ จากนั้นจึงเก็บข้อมูลภาพนิ่ง และวีดีทัศน์กระบวนท่ารำของผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อนำมาวิเคราะห์กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนาง และบันทึกในรายงานวิจัย โดยนำเสนอผลการวิจัยในรูปแบบการบรรยาย ดังนี้

ในการแสดงโขน ละครซึ่งเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงทางนาฏยศิลป์ไทย นั้นนอกจากมีการพากย์ เจรจาและบทร้องแล้วยังมีการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์เป็นหลักในการแสดง ซึ่งหมายความว่าเมื่อจบบทร้องหรือบทพากย์แล้ว ดนตรีก็บรรเลงเพลงหน้าพาทย์เพื่อแสดงกิริยาอาการต่างๆ ของตัวละครให้เข้ากับเหตุการณ์ในท้องเรื่อง ทั้งนี้ผู้แสดงจะต้องแสดงท่ารำให้สอดคล้องกับความหมาย จังหวะและทำนองเพลงนั้นๆ เรียกว่าการรำหน้าพาทย์ ท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทยที่รำตามจังหวะและทำนองเพลงหน้าพาทย์ จึงเป็นการแสดงบทบาทและอารมณ์ของตัวละครที่นาฏยจารย์ได้ประดิษฐ์เรียงร้อยกระบวนท่ารำที่มีความสอดคล้องสัมพันธ์กับความหมายของเพลงอย่างชัดเจน

ความหมายและลักษณะของการรำเชิดฉิ่ง

เพลงเชิดฉิ่ง เป็นเพลงหน้าพาทย์จัดอยู่ในหมวดหมู่ของเพลงเชิดในเหตุการณ์เดินทาง การติดตามไล่จับ การลักลอบทำการ และเหตุการณ์สำคัญอื่นเช่น การฆ่าตัวตายด้วยวิธีการผูกคอ การแบหลา หรือการลุยไฟเพื่อพิสูจน์ความจริง การเสี่ยงมาลัยเลือกคู่ การวาดรูปหรือการกระทำกิจอันสำคัญต่างๆ นอกจากนี้ยังพบว่าเพลงเชิดฉิ่งมีความสำคัญในบทบาทของเพลงหน้าพาทย์ชั้นครูที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมต่างๆ ได้แก่

1. เป็นหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับอัญเชิญนางเมขลา หรือครูนางในพิธีไหว้ครู-ครอบครูโขนละคร ที่ปรากฏทั้งในพิธีไหว้ครูละครนอก และละครหลวง

2. เป็นเพลงหน้าพาทย์ในพิธีทางศาสนา เช่น ใช้เพลงเชิดฉิ่งประกอบการบรรเลงในพิธีการเทศน์มหาชาติ ประจำกัณฑ์กุมาร แสดงเหตุการณ์การเดินทางของกัณหาชาลี นอกจากนี้ในพิธีทำบุญเลี้ยงพระ ที่มีการบรรเลงประกอบพิธีฉันเช้า ใช้การบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งเพื่อประกอบกิริยาศิษย์ยกสำรับถวายพระ ซึ่งเป็นลักษณะของการประกอบกิริยาสมมติเช่นเดียวกับในการบรรเลงประกอบพิธีไหว้ครู

3. เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบบทร้องมโหรี ที่เป็นเห่กล่อมเพลงกลอนในราชสำนัก

ในการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งในพิธีกรรมนั้น ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงประกอบพิธีไหว้ครู-ครอบครู การบรรเลงประกอบพิธีเทศน์มหาชาติ การบรรเลงประกอบพิธีทำบุญเลี้ยงพระหรือบรรเลงขับกล่อมชนชั้นเจ้านายหรือผู้ร่วมงาน เป็นการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งเพื่อประกอบกิริยาสมมติในการเดินทางทั้งสิ้น

บทบาทของเพลงเชิดฉิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ การบรรเลงประกอบการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย อันจะเห็นได้จากการบรรจุเพลงเชิดฉิ่งในวรรณกรรมของกวีนิพนธ์ และพระราช

นิพนธ์ในสมัยต่างๆ ที่มีประวัติการใช้เพลงเชิดฉิ่งสืบเนื่องกันมายาวนาน เพลงเชิดฉิ่งมีบทบาทในการแสดงในฐานะประกอบเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ที่กำหนดให้ใช้ประกอบกิริยาไปมาของตัวละครตัวนางที่เป็นนางเอกหรือตัวเอกของการดำเนินเรื่อง ตั้งแต่ตัวนางที่เป็นมนุษย์ธรรมดา นางกษัตริย์ นางยักษ์ ไปจนถึงนางเทพ ซึ่งเป็นการสื่อความหมายของบทบาทตัวละครที่ใช้ประกอบกิริยาต่างๆ ของตัวละครในหลายเหตุการณ์ ทั้งนี้จะยกตัวอย่างเฉพาะเหตุการณ์ที่ปรากฏการแสดงในกรมศิลปากร ดังนี้

1. รำเชิดฉิ่งประกอบการเดินทาง มีทั้งตัวละครที่เดินทางไปคนเดียวได้แก่ นางเมขลา นางเบญกาย นางศุภลักษณ์ นางดาว และตัวละครที่เดินทางไปเป็นคู่ คือ นางศุภลักษณ์กับพระอุณรุทในตอนอุ้มสม และพระสมุทรกับนางบุษมาลี ตอนพระสมุทรลักนางบุษมาลีแล้วชี้ชวนให้ชมดาว ฯลฯ เป็นต้น

2. รำเชิดฉิ่งประกอบการติดตาม ไล่จับ ค้นหา เช่น รำเชิดฉิ่งในชุดเมขลา-รามสูร รำเชิดฉิ่งในชุดย่าหรันตามนกยูง รำเชิดฉิ่งในชุดพระลอตามไก่ รำเชิดฉิ่งในเหตุการณ์ที่พรานบุญใช้บ่วงนาคบาศจับตัวนางมโนห์รา ตอนนางเบญกายเหาะหนีจากกองไฟ ฯลฯ เป็นต้น

3. รำเชิดฉิ่งประกอบเหตุการณ์ใช้อาวุธ เช่น ตอนนางละเวงแผลงศร เป็นต้น

4. รำเชิดฉิ่งประกอบการฆ่าตัวตาย เช่น รำเชิดฉิ่งสีดาผูกศอ รำเชิดฉิ่งดรสาแบหลา

5. รำเชิดฉิ่งประกอบการพิสูจน์ความบริสุทธิ์ ได้แก่ รำเชิดฉิ่งสีดาลุยไฟ เป็นต้น

6.. รำเชิดฉิ่งประกอบการกระทำภารกิจสำคัญอื่นๆ ได้แก่ รำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์วาดรูป รำเชิดฉิ่งนางรจนาเสี่ยงพวงมาลัย เป็นต้น

เพลงเชิดฉิ่งที่บรรเลงประกอบการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยนั้น มี 2 ลักษณะ คือ เป็นเพลงร้อง และเพลงบรรเลง

1. เพลงร้อง มี 2 ลักษณะ ได้แก่ ร้องรับและร้องพร้อมดนตรีในลักษณะลำลอง ได้แก่ การร้องเชิดฉิ่ง และเห่เชิดฉิ่ง ในการร้องประกอบการแสดง บทร้องจะเป็นการบรรยายลักษณะเหตุการณ์ การบรรจุเพลงเชิดฉิ่งในลักษณะนี้ ทำให้เกิดรูปแบบการแสดงที่เป็นการรำตีบท หรือรำใช้บท กล่าวคือ การรำประกอบบทร้องเพื่อเล่าเรื่องตามเหตุการณ์ที่อธิบายในบท การรำบทมี 3 ลักษณะ คือการรำตีบทไปตามบทร้อง การแสดงท่ารำประกอบบทร้อง และการใช้บทแสดงกิริยาสามัญ

2. เพลงบรรเลง คือ การบรรเลงประกอบการแสดงกิริยาของตัวละครในการแสดง ผู้รำแสดงกระบวนท่ารำไปตามเหตุการณ์ต่างๆ เป็นการบรรเลงที่ไม่มีบทร้อง แต่มีบทบรรยายเหตุการณ์ก่อนที่จะรำเชิดฉิ่งเพื่อให้เห็นความสำคัญของเหตุการณ์นั้นอย่างชัดเจน เช่น รำเชิดฉิ่ง

ในการเดินทางของตัวละครต่างๆ การรำในเพลงหน้าพาทย์เชิดฉิ่งมี 3 ลักษณะ คือ การแสดงกระบวนท่ารำ และการแสดงท่ารำตามเหตุการณ์ และการแสดงกิริยาอาการอย่างสามัญของตัวละครตามเหตุการณ์ในเพลงเชิดฉิ่ง

เพลงเชิดฉิ่งที่บรรเลงเป็นเพลงหน้าพาทย์เพื่อแสดงกระบวนท่ารำ มักจะแสดงในเหตุการณ์การเดินทางไปมาของตัวละครเป็นหลัก กระบวนท่ารำของตัวละครที่เป็นนางมนุษย์ธรรมดา จะแสดงกระบวนท่ารำที่เป็นไปโดยปกติวิสัย ส่วนตัวละครที่เป็นนางยักษ์ หรือนางเทพที่มีอิทธิฤทธิ์สามารถเหาะเหินเดินอากาศได้ กระบวนท่ารำจึงมีท่ารำที่แสดงให้เห็นว่าตัวละครกำลังเหาะหรือล่องลอยไปในอากาศ เช่น นางศุภลักษณ์ นางดาว นางเบญกาย และนางเมขลา เป็นต้น

ในการรำเชิดฉิ่งนอกจากจะมีความหมายเพื่อเป็นการแสดงบทบาทของตัวละครตามเหตุการณ์ในท้องเรื่องแล้ว ยังมีนัยยะความสำคัญของการรำอีก 2 ประการ คือ เพื่อฝึกหัดผู้เรียน และเพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง

รำเชิดฉิ่งเพื่อฝึกหัดผู้เรียน เป็นการฝึกปฏิบัติท่ารำพื้นฐานสำหรับผู้ที่จะแสดงในบทบาทตัวเอกของเรื่อง ผู้ที่จะสามารถได้รับการฝึกหัดรำเชิดฉิ่ง จะต้องเป็นผู้ที่มีพื้นฐานในการรำละครเป็นอย่างดี เพราะรำเชิดฉิ่งก็เป็นกระบวนท่ารำที่มีลีลาและชั้นเชิงที่มากขึ้นก่อนจะได้รับการฝึกในบทบาทตัวเอกต่อไปได้ ประหนึ่งเหมือนว่าเป็นด่านสำคัญของผู้แสดงที่จะสามารถออกแสดงเป็นตัวเอกในบทบาทสำคัญๆ ได้ เพราะหากรำเชิดฉิ่งไม่ได้แสดงว่ายังไม่มีทักษะและภูมิความรู้และเพียงพอ ซึ่งผู้แสดงจะต้องฝึกฝนอย่างหนักและต้องใช้เวลา จึงสามารถออกแสดงได้

รำเชิดฉิ่งเพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง รำเชิดฉิ่งมีกระบวนท่ารำที่เรียงร้อยไว้ด้วยลีลาและชั้นเชิงที่ผู้รำต้องแสดงในบทบาทของตัวเอกหรือตัวสำคัญในการดำเนินเรื่องราวอันเป็นกิจที่สร้างความสนใจต่อผู้ชม เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้แสดงได้อวดฝีมืออย่างเต็มที่ ความงดงามของการรำเชิดฉิ่งนั้นนอกเหนือจากความสามารถที่ได้รับการฝึกฝนจากครูผู้ถ่ายทอดแล้วยังขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้รำว่ามีการฝึกฝนจนเกิดลีลาเฉพาะตน

ความเป็นมาของการรำเชิดฉิ่ง

เพลงเชิดฉิ่งมีการสืบทอดมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงรัชกาลที่ 9 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้มีการนำเพลงเชิดฉิ่งมาใช้ประกอบการแสดง ทั้งในการแสดงเบิกโรง การแสดงโขน และละคร ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงในราชสำนักของพระมหากษัตริย์ รวมทั้งคณะโขนละครละครบรรดาศักดิ์ต่างๆ ของเจ้านายชั้นสูงที่เกิดขึ้นในแต่ละสมัย โดยมีทั้งการอนุรักษ์ และการพัฒนาสืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่อง โดยจะเห็นได้จากวิธีการฝึกหัดละครหลวงของวังสวนกุหลาบ

ในสมัยรัชกาลที่ 6 และละครหลวงกรมมหรสพในรัชกาลที่ 7 ที่มีการสืบทอดโดยมีครูละครหลวงจากละครคณะต่างๆ เข้ามาสอนในกรมศิลปากร ซึ่งในปัจจุบันมีการสืบทอดการรำเชิดฉิ่งในลักษณะของระบบราชการและระบบการศึกษาโดยมีพระมหากษัตริย์ทรงเป็นองค์อุปถัมภ์ ดังจะเห็นได้จากการบรรจุรำเชิดฉิ่งไว้ในหลักสูตรการเรียนการสอนและการแสดงเผยแพร่ให้ประชาชนชม ซึ่งมีหน่วยงานที่รับผิดชอบโดยตรง คือ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม โดยมีนาฏยศิลปินจากราชสำนักที่มีความเชี่ยวชาญได้สืบทอดกันมายาวนาน โดยมีครูโขน-ละครหลวงที่ได้มาวางรากฐานในกรมศิลปากร ซึ่งเป็นบุคคลที่เป็นส่วนสำคัญยิ่งในการสืบทอด อนุรักษ์และพัฒนาศิลปะด้านนาฏดุริยางคศิลป์ไทยให้คงอยู่จนถึงปัจจุบัน ผู้วางรากฐานกระบวนท่ารำของตัวละครนางมาจากคณะละคร 4 สาย ด้วยกัน คือ

1. ละครเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ มีตัวละครที่มาเป็นครูนางในกรมศิลปากร คือ หม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก ผู้วางพื้นฐานละครนางในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2477-2499

2. ละครวังสวนกุหลาบ มีครูละครที่มาเป็นผู้วางรากฐานทั้งละครตัวพระและนางในกรมศิลปากร ได้แก่ คุณครูละมุล ยมะคุปต์ ผู้วางพื้นฐานละครพระในโรงเรียนนาฏดุริงยางคศาสตร์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2477 -2526 ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เข้ามาถ่ายทอดในแผนกนาฏศิลป์ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2491 -2543 และครูเฉลย ศุขะวณิช เข้ามาสอนในโรงเรียนนาฏศิลป ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2500-2544

3. ละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ มีตัวละครที่เข้ามารับราชการและเป็นครูนางในกรมศิลปากร คือ คุณครูเจริญจิต ภัทรเสวี เมื่อ พ.ศ.2486-2521

4. กรมมหรสพ กระทรวงวัง มีศิลปินที่เข้ามารับราชการและเป็นครูนางในกรมศิลปากร คือ คุณครูจำเรียง พุธประดับ เมื่อ พ.ศ.2486-2545

จากการศึกษารำเชิดฉิ่งเมขลาในกรมศิลปากร พบว่ามีการรับถ่ายทอดท่ารำจากครูต้นแบบที่สืบสายมาจากละครหลวง และละครบรรดาศักดิ์ของเจ้านายต่างๆ สามารถแบ่งสายการสืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาออกเป็น 4 สาย โดยมีผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนางในกรมศิลปากร ดังต่อไปนี้

1. ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิก ได้แก่ ครูจำเรียง พุธประดับ คุณครูส่องชาติ ชื่นศิริ และครูครูนพรัตน์ หวังในธรรม

2. ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายครูเจริญจิต ภัทรเสวี ได้แก่ครูรัจนา พวงประยงค์

3. ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ได้แก่ครู ครูสถาพร สนทอง ครูจำเรียง พุธประดับ ครูบุนนาค ทรรทรานนท์

4. ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาสายครูเฉลย ศุขะวณิช ได้แก่ ครูนพรัตน์ หวังในธรรม ครูจำเรียง พุธประดับ ครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ และคณะครูข้าราชการวิทยาลัยนาฏศิลป โดยกระบวนท่ารำรูปแบบครูเฉลย ศุขะวณิชมีการสืบทอดในระบบหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป

ประวัตินางเมขลา

นางเมขลาเป็นธิดาของพญามังกร ผู้มีดวงมณีเป็นของวิเศษประจำกาย ท้าวมหาราชผู้เป็นโลกบาล ทั้ง 4 เป็นผู้ประกาศิตให้นางเมขลาเป็นเทพีประจำพระมหาสมุทร มีหน้าที่คอยช่วยเหลือผู้มีบุญ ผู้ทรงคุณธรรมที่จะได้รับอันตรายในมหาสมุทรให้ปลอดภัย

นางเมขลาเป็นเทพธิดาที่มีรูปร่างหน้าตา สิริโฉมงดงามเพียบพร้อมเป็นเบญจกัลยาณี ดังจะเห็นได้จากการอ้างถึงชื่อนางเมขลาในวรรณกรรมหลายฉบับตั้งแต่ความเชื่อของคติชนไปจนถึงวรรณกรรมของกวีและพระราชนิพนธ์ในรัชกาลต่างๆ มีการชมโฉมตัวละครโดยเปรียบความงดงามกับนางเมขลา เป็นต้น

นางเมขลาเป็นผู้มีนิสัยชอบความสนุกสนาน รื่นเริง ชอบเข้าสังคม ไม่เกรงกลัวผู้ใด โดยจะออกเที่ยวตระเวนไปทั่ว เมื่อครบ 7 วัน นางก็มาตรวจตรามหาสมุทร เมื่อพบเห็นผู้ใดได้รับอันตรายและคอยช่วยเหลือเรื่อยมา การรู้จักภูมิหลังของตัวละครเป็นส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้ผู้แสดงเข้าใจถึงบุคลิกลักษณะของตัวละครที่จะเข้าไปแสดงได้สมบทบาท และสื่อให้ผู้ชมเข้าใจและเข้าถึงอรรถรสของการชมมากที่สุด

องค์ประกอบในการรำเชิดฉิ่งเมขลา

1. <u>บทละคร</u> เป็นส่วนสำคัญที่จะบอกเรื่องราวว่าตัวละครจะทำอะไรต่อไปบทร้องตอนเมขลานั่งวิมาน ที่ปรากฏในบทละครของกรมศิลปากรได้นำเอาวรรณกรรมต้นฉบับในสมัยรัชกาลต่างๆ ได้แก่ วรรณกรรมในรัชกาลที่ 1 รัชกาลที่ 2 รัชกาลที่4รัชกาลที่ 5 และรัชกาลที่ 6 มาปรับปรุงแสดงให้เข้ากับสภาพการณ์ในปัจจุบัน การรำเชิดฉิ่งเมขลา มี 2 ช่วง คือ ช่วงแรกเป็นการบรรจุเพลงร้องในบทละคร มีการกล่าวบรรยายถึงเหตุการณ์ที่ตัวละครกำลังจะกระทำก่อนถึงกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งต่อไป ซึ่งเป็นบทที่ตัวนางเมขลารำบนวิมาน หรือเรียกว่านั่งวิมาน โดยการรำตีบทตาม

บทร้อง ต่อด้วยการบรรจุเพลงเชิดฉิ่งในลักษณะเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งเป็นการบรรเลงประกอบกิริยาการเคลื่อนไหวของตัวละครโดยไม่มีการขับร้อง แสดงความงดงามของท่ารำก่อนเข้าสู่เหตุการณ์ตามท้องเรื่องในลำดับต่อไป

2. <u>ดนตรีประกอบการแสดง</u> ในการรำเชิดฉิ่งเมขลาใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งสามารถใช้วงขนาดเครื่องห้า เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ก็ได้ขึ้นอยู่กับองค์ประกอบของการจัดการแสดง ทั้งนี้ในการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งนั้น นอกจากต้องมีเครื่องดำเนินทำนองหลักแล้ว เครื่องกำกับจังหวะ คือ ฉิ่งมีความสำคัญเพราะในการแสดงผู้รำต้องรำตามเสียงของฉิ่ง ในการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งก็คือ การบรรเลงในทำนองเพลงเชิดโดยเริ่มบรรเลงตั้งแต่ตัวที่ 1-2-3 เรียงไปเรื่อยๆ จะบรรเลงถึงตัวใดก็ขึ้นอยู่กับกระบวนท่ารำเป็นหลัก ถ้ารำจบกระบวนดนตรีก็สามารถลงได้ทุกส่วนของเพลง วิธีการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่ง จะไม่ตีตะโพนและกลองทัด เมื่อใดที่เข้าเชิดกลองจึงตีเครื่องดนตรีสองชิ้นนี้เข้ามา หรือในเพลงเชิดฉิ่งเมื่อต้องการสร้างจุดสนใจในการแสดง สามารถเพิ่มเสียงกลอง ตะโพน ซึ่งเรียกว่า “ตื่นกลอง” เข้าไปได้ หรือการเพิ่มลดความหนัก-เบาของเสียงฉิ่งเมื่อต้องการสร้างภาวะให้ตัวละครรู้สึกตื่นเต้นในการลักลอบทำการต่างๆ เป็นต้น

สิ่งสำคัญของการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่ง คือ จังหวะฉิ่ง โดยจังหวะฉิ่งดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอโดยจะเห็นได้จากที่ปรากฏซ้ำๆ โดยมีระยะห่างเท่ากันตลอด การตีฉิ่งจะตีในลักษณะพิเศษ คือ เฉพาะเสียงฉิ่ง ซึ่งในการบรรเลงเพลงเชิดฉิ่ง จะมีการตีฉิ่งในอัตราจังหวะเดียวกันกับจังหวะชั้นเดียว ให้เสียงของฉิ่ง มีความกังวาน เบา ล่องลอยสามารถกำหนดให้ความรู้สึกสุขุม สงบเรียบร้อย ซึ่งทั้งนี้สิ่งผู้ตีฉิ่งจะต้องคำนึงถึงคือ ความสัมพันธ์กับผู้แสดง เพราะลักษณะการตีฉิ่งในลักษณะพิเศษที่เรียกว่าตีฉิ่งลอยนั้น จะต้องฉิ่งในจังหวะที่ผู้แสดงสามารถรำได้ กล่าวคือ ควรรู้ว่าผู้แสดงแต่ละคนมีความสามารถเฉพาะตนอย่างไร กล่าวคือ ถ้าผู้แสดงมีความคล่องแคล่ว มีลีลาท่ารำที่กระชับ ก็สามารถตีฉิ่งให้จังหวะตามลักษณะของผู้แสดง ในทางกลับกันหากผู้แสดงท่านใดมีความสุขุมนุ่มนวล ก็อาจให้จังหวะฉิ่งที่ช้ากว่า เป็นต้นแต่ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงการบรรเลงภายในวงและความเหมาะสมที่เกิดขึ้นระหว่างทำการแสดงที่ต้องมีความสัมพันธ์กัน

3 . <u>เครื่องแต่งกาย</u> เครื่องแต่งกายนางเมขลานั้นเดิมได้รับเครื่องละครมาจากกรมมหรสพภายหลังกรมศิลปากรได้ปรับปรุงขึ้นใหม่เพื่อให้เข้ากับยุคสมัยและพัฒนาการด้านการแสดงละครไทย โดยกำหนดให้นางเมขลานุ่งห่มสีน้ำเงินเพื่อแทนสีผิวของตัวละคร โดยมีองค์ประกอบของเครื่องแต่งกาย ดังต่อไปนี้

ส่วนของพัสตราภรณ์ เครื่องนุ่งห่มของการแต่งยืนเครื่องแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นผ้าไม่มีการปัก ซึ่งได้แก่ ผ้านุ่ง เสื้อในนาง และส่วนที่เป็นผ้าปักได้แก่ ผ้าห่มนาง นวมคอ ดังนี้

1. เสื้อในนาง แขนยาวสีน้ำเงิน เหตุที่กำหนดให้นางเมขลานุ่งสีน้ำเงิน เพื่อแทนสีผิวของนางเมขลา
2. ผ้าห่มนาง เป็นผ้าห่มนางแบบผืนเดียว โดยใช้ผ้าต่วนสีน้ำเงิน ปักลวดลายที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวของนางเมขลา คือ ลายแก้วชิงดวง
3. นวมนาง มีลักษณะเป็นแผ่นทรงกลม ขนาดของนวมนางขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ระหว่างนวมนางกับผ้าห่มนางที่ใช้คู่กัน มีสีเดียวกับสีขลิบริมคือสีแดง
4. ผ้านุ่ง เป็นผ้ายกดอกเนื้อหนา สีของผ้านุ่งนางเมขลาใช้สีน้ำเงินเข้ม

ส่วนของถนิมพิมพาภรณ์ คือ เครื่องประดับที่ใช้สำหรับตัวนางเมขลาประกอบด้วย

5. กำไลข้อเท้า สำหรับสวมข้อเท้า ซึ่งสวมไว้เหนือแหวนรอบ
6. เข็มขัด (ปั้นเหน่ง) ใช้คาดทับผ้านุ่ง
7. สะอิ้ง วิธีสวม คือใช้ 2 เส้นสวมไขว้กัน 2 ข้าง หรือใช้เส้นเดียวติดห้อยมาทางขวา
8. จี้นาง (ตาบทับ) ในวรรณคดี เรียกทับทรวง
9. กำไลข้อมือ (กำไลแผง) ในวรรณคดีเรียก ทองกร
10. แหวนรอบ
11. กำไลตะขาบ
12. ปะวะหล่ำ
13. ลูกไม้ปลายมือ
14. ธำมรงค์ ในการแสดงของนางเมขลามักไม่สวมแหวนที่นิ้วมือข้างขวา เพราะมือขวาต้องใช้ความถนัดต้องมีการโยน-รับดวงแก้ว

ปัจจุบันเมื่อจัดแสดงอาจใช้เครื่องประดับไม่ครบตามที่กล่าวมา ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับความพร้อมของการจัดการแสดงในแต่ละครั้ง

ส่วนของศิราภรณ์ เครื่องประดับใช้สำหรับสวมศีรษะสำหรับนางเมขลา คือ มงกุฎนาง ประกอบด้วย

15. มงกุฎกษัตรีย์ เดิมเรียกกันว่า “มงกุฎนาง”
16. ดอกไม้ทัด
17. อุบะ

4. <u>อุปกรณ์ประกอบการแสดง</u> นางเมขลามีดวงแก้วเป็นของวิเศษประจำกาย ดังนั้นในการแสดงบทบาทนางเมขลานั้น ผู้แสดงต้องถือดวงแก้วเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง โดยไม่มีข้อจำกัดว่าจะต้องทำด้วยอะไร แล้วแต่ความสามารถในการจัดทำ แต่วัสดุที่นำมาใช้ต้องมีความ

หนักพอสมควร เพื่อความสะดวกในการโยน-รับ โดยมีขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 2 นิ้ว ร้อยเชือกสีดำ ความยาวประมาณ 8-12 นิ้ว น้ำหนักประมาณ 12-20 กรัม ตามความถนัดของผู้รำ ทั้งนี้ในการรำเชิดฉิ่งเมขลาที่ต้องมีการวางดวงแก้วนั้นมี ข้อคิดเห็นให้เป็นข้อคิดสำหรับนาฏยศิลปินนำไปพิจารณาในการปฏิบัติ กล่าวคือ การวางดวงแก้วกับพื้นเตียง โดยให้เหตุผลว่านางเมขลาเก็บดวงแก้วไว้กับตัวตลอดเวลา และประการหนึ่งคือการวางดวงแก้วไว้บนพาน เพื่อแสดงความสำคัญของดวงแก้วในฐานะที่เป็นของวิเศษ ไม่ควรวางระดับเดียวกับเท้าของตัวละครที่นั่งอยู่บนเตียง

5. <u>สถานที่แสดงและฉาก</u> การรำเชิดฉิ่งของนางเมขลา ในการแสดงเบิกโรงเรื่อง เมขลา-รามสูร ปรากฏฉากวิมานวิมานรัตนา ฉากนี้ตามจินตนาการของผู้ชมก็จะมีความงดงามมากราวกับวิมานแก้ว ซึ่งในปัจจุบัน การรำเชิดฉิ่งเมขลามีการจัดฉาก 2 แบบ คือ การใช้ฉากจินตนาการ และการจัดฉากประกอบการแสดง

1. การใช้ฉากสมมติหรือจินตนาการ จะใช้เตียงแดงสมมุติเป็นวิมานรัตนาของนางมณีเมขลา

2. การจัดฉากประกอบการแสดง มีการจัดเป็นฉากวิมานรูปปราสาท 3 ยอด ยกพื้นสูงมีบันไดขึ้นวิมาน และมีก้อนเมฆประกอบฉากแสดงให้เห็นว่าเป็นวิมานที่อยู่บนสวรรค์

6. <u>การคัดเลือกผู้แสดง</u> การคัดเลือกตัวผู้แสดงในนาฏยศิลป์ไทยมีความสำคัญมาก เนื่องจากเป็นผู้ที่จะต้องมาสวมบทบาทของตัวละคร ซึ่งต้องตีบทให้แตก การคัดเลือกผู้แสดงได้เหมาะสมนั้นจึงเป็นความสำเร็จส่วนหนึ่งของการแสดงละคร และตรงกันข้ามหากคัดเลือกผู้แสดงที่ไม่เมาะสม ก็ส่งผลให้การแสดงไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่คาดหมายไว้ได้ ผู้ที่จะรับบาทบาทนางเมขลา ควรมีคุณสมบัติดังต่อไปนี้

1. มีหน้าตางดงาม ใบหน้ารับกับมงกุฎนาง สรีระโปร่ง เพรียว มีผิวพรรณดี

2. บุคลิกและอุปนิสัยใจคอ ตรงกับบทบาทและลักษณะนิสัยเฉพาะของนางเมขลา คือ เป็นผู้ที่ร่าเริงแจ่มใส แต่ยังคงความเรียบร้อยอยู่ในที เพราะการจะแสดงออกถึงละครได้สมบทบาทนั้น ขึ้นอยู่กับบุคลิกและอุปนิสัยที่แท้จริงของผู้แสดงเป็นสำคัญ

3. ฝีมือและความสามารถ จะต้องได้รับการฝึกฝนท่ารำพื้นฐานมาเป็นอย่างดี เพราะในการรำเชิดฉิ่งนั้นจะต้องใช้ทักษะท่ารำตั้งแต่ขั้นพื้นฐานและต้องมีการฝึกฝนลีลาในทักษะที่สูงขึ้นที่สำคัญเป็นผู้มีความแม่นยำในจังหวะ สามารถฟังเพลงได้ทั้งทำนองและจังหวะเป็นอย่างดี

4. จิตพิสัยของผู้แสดง ควรมีความขยันหมั่นเพียรพยายาม มีความรับผิดชอบเสียสละ และมีความสามัคคีในการปฏิบัติงานร่วมกับบุคคลอื่น และที่สำคัญจะต้องมีความเคารพ

เชื่อฟังปฏิบัติตามคำสั่งสอนและมีความกตัญญูต่อครูบาอาจารย์ และดูแลสุขภาพร่างกายให้มีความพร้อม คือ มีความแข็งแรง จึงจะประสบความสำเร็จในการแสดง

นาฏยลักษณ์ในการรำเชิดฉิ่งเมขลา

1. <u>ขั้นตอนการแสดงและรูปแบบกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา</u> การรำเชิดฉิ่งเมขลาแบ่งช่วงการแสดงออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่

ขั้นตอนที่ 1 เป็นกระบวนท่ารำบนวิมาน การรำในท่าเริ่มต้นมีการไหว้บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อยึดเหนี่ยวจิตใจ เป็นการสร้างความศรัทธา ตลอดจนการแสดงความพร้อมที่จะเผชิญสถานการณ์ข้างหน้าอย่างมั่นใจการเดินทางไปกระทำกิจต่างๆ มีกระบวนท่ารำก่อนออกจากวิมาน เป็นการแสดงความเป็นกุลสตรีที่ต้องตรวจตราความเรียบร้อยก่อนออกจากวิมาน โดยมีการตีความเหตุการณ์ของนางเมขลา เป็น 2 กรณี คือ

กรณีที่ 1 นางเมขลาตรวจตราดูความเรียบร้อย และปิดวิมานก่อนออกเดินทาง

กรณีที่ 2 นางเมขลาออกจากวิมาน โดยลืมปิดวิมาน แล้วจึงกลับไปปิดวิมานให้เรียบร้อยก่อนออกเดินทาง

โดยมีกระบวนท่ารำหลัก ได้แก่ ท่าเทพนม ท่าบัวชูฝัก ท่าเท้าวิมาน ท่ามอง ท่าปิดวิมาน ท่าออกจากวิมานในท่าเยื้องกราย

ขั้นตอนที่ 2 เป็นกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งที่มีความสอดคล้องกับความหมายในการเดินทางแสดงการล่องลอยไปในอากาศ กล่าวคือ เป็นการมุ่งไปสู่จุดหมายอย่างสง่างาม กล้าหาญและยังแฝงไว้ด้วยความระมัดระวังตัวในการเดินทางตามวิสัยสตรี ซึ่งแสดงความงดงามของกระบวนลีลาท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทย แต่ยังคงแฝงไว้ด้วยความว่องไวตามลักษณะเฉพาะของนางเมขลา กระบวนท่ารำที่ใช้ในการรำเชิดฉิ่งช่วงนี้สามารถเรียงร้อยท่ารำได้อย่างหลากหลายขึ้นอยู่กับการได้รับการถ่ายทอดและความชำนาญของผู้แสดงเอง โดยมีท่าเริ่มต้น ได้แก่ ท่ารำร่าย ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าป้องหน้า แล้วเข้าสู่ท่ารำหลัก ได้แก่ ท่ามุจลินท์ ท่ากินนรรำสลับท่าประไลยวาต ท่าเยื้องกราย ท่าโก่งศิลป์ ท่าฝ่ายฟ้อน ท่าเมขลา ท่าพิสมัยเรียงหมอน ท่ากังหันร่อน ท่ากินนรฟ้อนฝูง และมีท่าทิ้งแก้ว-ฉกแก้ว ท่าชูแก้ว-กลับตัว ซึ่งเป็นท่ารำเฉพาะตัวนางเมขลา

ขั้นตอนที่ 3 เป็นกระบวนท่ารำในเพลงเชิด(เชิดกลอง) แสดงการเดินทางระยะไกลและไปมาอย่างเร่งรีบ มีท่าเหาะขึ้นแสดงการออกเดินทาง และท่าโหนลงแสดงการถึงจุดหมายปลายทาง สำหรับนางเมขลามีการใช้ดวงแก้วมาประกอบการแสดง จึงมีการใช้ท่ารำที่อวดความงดงามของดวงแก้ว กระบวนท่ารำหลักในเพลงเชิดกลอง ได้แก่ ท่าสอดเชิด(ยักตัว) ท่าโหนลงแสดงความต่าง

ระดับในการเดินทาง ท่าเยื้องกรายวิ่งวน 1 รอบ และแสดงการเดินทางระยะไกล โดยวน ∞ ได้แก่ ท่าชูแก้ว ท่าผาลา ท่าโยนแก้ว และการเข้าฉากโดยท่าเยื้องกราย หรือท่าหลบเข้า หรือท่าป้องหน้า จบกลางเวที เป็นต้น

สำหรับกระบวนท่ารำที่สามารถเพิ่มเติม หรือตัดทอนได้ มีจำนวน 21 ท่า ได้แก่ ท่าสอดสร้อย(นั่งกระดก)-ห่มตัว ท่าเดิน ท่าเหลียวมอง ท่าตีบท(ว่าวิมานยังไม่ได้ปิด) ท่าเดินกลับไปที่วิมาน ท่ายิ้ม ท่ากรายมือ ท่ากังหันร่อน ท่านุ่งผ้า ท่าห่มผ้า ท่าจันทร์ทรงกลด ท่ารวมมือคลายจีบระดับชายพก ท่าฟ้อนใน-เดี่ยวเท้า ท่าผาลา(ตื่นกลอง) ท่าท่วงที ท่าภมรเคล้า ท่าสาวจีบ ท่าสอดสร้อย-สลับจีบ ท่านภาพร ท่ากินนรรำ (ม้วนมือล่อแก้ว) ท่ารำเหล่านี้เป็นกระบวนท่ารำที่สามารถเลือกนำมาใช้ได้ เมื่อผู้แสดงปฏิบัติท่ารำในขั้นตอนเริ่มต้นแล้ว ขั้นตอนที่ 2 ที่เป็นการรำอวดฝีมือในเพลงเชิดฉิ่งผู้แสดงสามารถที่จะเรียงร้อยท่ารำเหล่านี้ได้ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมในการแสดงและจะต้องให้รูปแบบการเชื่อมท่ารำที่สอดคล้องสัมพันธ์กัน สิ่งสำคัญที่ผู้แสดงจะต้องคำนึงถึง คือ การพิจารณาเลือกใช้กระบวนท่ารำต่างๆ ให้มีความความเหมาะสมตามหลักความเป็นจริง เพราะการแสดงนาฏยศิลป์ คือ การเลียนแบบธรรมชาติ

2. <u>โครงสร้างท่ารำเชิดฉิ่ง</u> ในการปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่งมีการใช้ส่วนต่างๆ ของร่างกายแสดงท่ารำ ดังนี้

การใช้ขาและเท้า มีการนั่งคุกเข่า นั่งกระดกเสี้ยว ตั้งเข่ากระดกเท้าหลัง การประสมเท้า การเหลื่อมเท้า การก้าวหน้า การก้าวข้าง การจรดเท้า การวางส้นเท้า การประเท้า การยกเท้า การเช็ดเท้า การฉายเท้า การโหย่งเท้า การถอนเท้า การกระทุ้งเท้า การยืนกระดกเท้าหลัง การยืนกระดกเสี้ยว การแตะเท้า การซอยเท้า การขยั่นเท้า การห่มเข่า และมีการยืด-ยุบ

การใช้มือและแขน มีการจีบ ตั้งวง ป้องหน้า เท้าเอว หงายมือแขนตึง หงายมือแขนงอข้างลำตัว ตั้งปลายมือขึ้นแขนตึงระดับไหล่ โดยมีการเคลื่อนไหวของการเชื่อมท่ารำในลักษณะของการตั้งข้อมือขึ้น หักข้อมือเข้า-ออก ม้วนข้อมือ คลายมือ กรายมือ พลิกแขน ในการรำเชิดฉิ่งเมขลามีทักษะของมือในลักษณะพิเศษ คือ มีการใช้มือขวาถือดวงแก้วประกอบการรำ โดยใช้นิ้วกลางกับนิ้วหัวแม่มือจับดวงแก้วถือไว้ในอุ้งมือ และนิ้วทั้งสามที่เหลือกรีดตึง เช่นเดียวกับการจีบล่อแก้วในท่าแม่บท มีวิธีการจับในลักษณะต่างๆ เช่น หักข้อมือเข้า และหักข้อมือออก มีการโยน-รับแก้ว และควงข้อมือ มีการปาทิ้งแก้ว แล้วฉกแก้วในลักษณะที่ใช้การกระตุกข้อมืออย่างรวดเร็ว

การใช้ตัว ไหล่ และศีรษะ มีการกดเอว กดไหล่ ยักตัว เยื้องตัว กล่อมตัว ตีไหล่ กล่อมไหล่ กล่อมหน้า เอียงศีรษะ ลักคอในลักษณะลีลาของนางเมขลาที่เรียกว่าท่าสลัดก้อนเมฆ และการลักคอที่ปฏิบัติร่วมกับการกล่อมหน้าที่เรียกว่า การเยื้อง เป็นต้น

วิธีการใช้ส่วนต่างๆ ของร่างกายปฏิบัติท่ารำเชิดฉิ่งนั้น ในท่ารำ 1 ท่า สามารถปฏิบัติวิธีการรำเชิดฉิ่งได้มากกว่า1 วิธี ได้แก่

1. ท่าสอดสร้อยมาลา สามารถใช้การห่มตัวในลักษณะท่านั่งกระดกเสี้ยว ท่ายืนกระดกหลังพร้อมกับการเยื้อง หรือการขยั่นเท้า-มือสลับจีบพร้อมกับการตีไหล่

2. ท่าประไลยวาต-สลับท่ากินนรรำ สามารถใช้การขยั่นเท้า-ตีไหล่ หรือใช้การกระทุ้งเท้าหลังถี่ๆ พร้อมกับการตีไหล่ได้

3. ท่าโก่งศิลป์ สามารถใช้การห่มเข่า หรือท่ากระดกเสี้ยวแล้วหมุนตัวไปนิ่งๆ ก็ได้

4. ท่ากินนรฟ้อนฝูงหรือท่านภาพร สามารถใช้ท่ากระดกเสี้ยวแล้วหมุนตัวไปนิ่งๆ หรือใช้ท่ากระดกหลัง แล้วยืดยุบหมุนกลับตัวอย่างรวดเร็ว หรือการขยั่นเท้าขึ้น-ลงพร้อมกับการเยื้องไหล่ก็ได้

ในส่วนของท่ารำที่ใช้ลักษณะการย่ำเท้าแล้ววิ่งขึ้น-ลง สลับกันนั้น สามารถใช้ท่ารำได้หลายท่า เช่น ท่าเยื้องกราย ท่าฝ่ายฟ้อน ท่ากังหันร่อน ท่าท่วงที ท่าสาวจีบ เป็นต้น ทั้งนี้ลำดับท่ารำที่ใช้ควรขึ้นอยู่กับท่ารำก่อนหน้าและท่ารำในลำดับต่อไปดูให้เกิดความสอดคล้องกัน และท่ารำไม่ควรซ้ำกันเกิน 2 ครั้ง

3. <u>การใช้พื้นที่และทิศทางการเคลื่อนไหวของท่ารำ</u> ในการรำเชิดฉิ่งของตัวนางมีการรำโดยใช้พื้นที่ครอบคลุมทุกส่วนของการแสดง ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 เป็นการรำบนวิมาน ซึ่งในทางการแสดงที่ไม่มีการจัดฉากวิมาน ก็รำบนเตียงแดงเป็นฉากการสมมุติ

ขั้นตอนที่ 2 เป็นกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งทั้งหมด ผู้แสดงจะรำอยู่กลางเวที

ขั้นตอนที่ 3 เป็นกระบวนท่ารำเชิดกลอง ผู้แสดงจะรำวนไปรอบๆ

การเคลื่อนไหวท่ารำ มีการหันหน้าไปทุกทิศทาง ได้แก่ หันด้านหน้า หันด้านหลัง หันด้านซ้ายและหันทแยงมุม มีการหมุนตัวกลับหลังอย่างในท่านิ่ง มีการหมุนตัวกลับหลังอย่างรวดเร็ว มีการหมุนกลับหลังจากด้านขวาไปด้านซ้ายอย่างรวดเร็ว มีการวนเป็นเลข 8 แนวนอนหรือแนวตั้งขึ้นอยู่กับพื้นที่แสดง

4. <u>ความสัมพันธ์ของท่ารำเชิดฉิ่งในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย</u> ในการปฏิบัติกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนาง เกิดจากความสอดคล้องเชื่อมโยงกับศิลปะและการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทอื่นๆ คือ

กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลากับภาพจิตรกรรม คือ กระบวนท่ารำที่มีวิวัฒนาการมาจากภาพวาดจิตรกรรมฝาผนังต่างๆ ได้แก่ ท่านางเมขลาจะมีลักษณะของการกระดกเสี้ยว ที่หมายความถึงการล่องลอย หรือเหาะไปในอากาศ ได้มาจากท่าเหาะของนางฟ้า และตัวละอื่นในจิตรกรรมฝาผนัง และจิตรกรรมลายเส้น รวมทั้งท่าเมขลาในหนังใหญ่ ตลอดจนท่าเมขลาในแม่บทใหญ่แสดงท่าทางการเหาะโดยยกเท้าในลักษณะของกระดกเสี้ยวทั้งสิ้น

กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลากับท่ารำในแม่บทตามตำรารำ ท่ารำเชิดฉิ่งมีความสัมพันธ์กับท่ารำในแม่บทที่เป็นตำรารำมาตั้งแต่สมัยโบราณ แต่มีการเรียงร้อยท่ารำให้เกิดลักษณะของการเชื่อมท่ารำและการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกัน ในทางนาฏยศิลป์ยังคงเรียกชื่อท่ารำเชิดฉิ่งเพื่อสื่อสารกันระหว่างปฏิบัติท่ารำจึงเรียกชื่อท่ารำเชิดฉิ่งตามชื่อท่ารำในแม่บท ได้แก่ ท่าเทพนม ท่าบัวชูฝัก ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าชมวาริน ท่าประไลยวาต ท่ากินนรรำ ท่าโก่งศิลป์ ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่าเมขลา ท่าจันทร์ทรงกลด ท่ากินนรฟ้อนฝูง ท่าพิสมัยเรียงหมอน ท่ากังหันร่อน ท่าฟ้อนใน ท่าเยื้องกราย และท่าชักแป้งผัดหน้า

ท่ารำเชิดฉิ่งเมขลากับท่ารำเชิดฉิ่ง (ธรรมดา) กระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง (ธรรมดา) สำหรับการฝึกหัดเบื้องต้นมีจำนวน 10 ท่า ได้แก่ เริ่มต้นด้วย ท่าเยื้องกราย ท่ารำร่าย ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าป้องหน้า แล้วเข้าท่ารำหลัก คือ ท่าจันทร์ทรงกลด-ขยั่นเท้า ท่ากินนรฟ้อนฝูง ท่าประไลยวาต สลับท่ากินนรรำ ท่าจันทร์ทรงกลด-ห่มเข่า ท่าโก่งศิลป์ จบด้วยท่าฝ่ายฟ้อน มีความสัมพันธ์กับกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา คือ กระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง(ธรรมดา) จะปรากฏอยู่ในการแสดงขั้นตอนที่ 2 ของกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา ในการรำเชิดฉิ่งเมขลามีการใช้ดวงแก้วเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง และมีการเพิ่มเติมท่ารำในขั้นตอนที่ 1 เพื่อเข้ากับการดำเนินเรื่องราวต่อจากกระบวนท่ารำนางเมขลานั่งวิมาน มีการเพิ่มเติมกระบวนท่ารำในขั้นตอนที่ 2 ได้แก่ ท่าเมขลา ท่าพิสมัยเรียงหมอน ท่าโยนแก้ว ท่าทิ้งแก้ว-ฉกแก้ว เป็นต้น ให้ไปตามลักษณะเฉพาะของตัวละครเพื่อเพิ่มความงดงามของกระบวนท่ารำมากยิ่งขึ้น และเพิ่มกระบวนท่ารำในขั้นตอนที่ 3 คือท่ารำเพลงเชิดแสดงการเดินทางตามเหตุการณ์เพื่อเข้าสู่การดำเนินเรื่องในลำดับต่อไป กล่าวคือ กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา มีการนำท่ารำเชิดฉิ่ง(ธรรมดา) ที่ใช้สำหรับการฝึกหัด มาปรับใช้กับตัวละคร โดยเพิ่มเติมกระบวนท่ารำเพื่อเชื่อมโยงเข้าสู่การแสดงตามเนื้อเรื่อง และท่ารำที่แสดงลักษณะเฉพาะของตัวละคร

กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลากับการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทย กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา มีความสอดคล้องเชื่อมโยงกับกระบวนท่ารำการแสดงนาฏศิลป์ชุดอื่น ดังต่อไปนี้

1. ท่าเท้าวิมานของนางเมขลาในการรำเชิดฉิ่งกับท่าเท้าฉากหรือเท้ากลดของนางจันทน์ในการรำกราวนอก(ตรวจพล) มีลักษณะคล้ายกัน แต่มีความแตกต่างในวิธีปฏิบัติตามจังหวะของเพลง กล่าวคือ ท่าเท้าวิมานจังหวะในเพลงเชิดฉิ่งจะมีลักษณะของการห่มเข่า และเยื้องไหล่ กล่อมหน้า ในจังหวะยุบลง ส่วนในเพลงกราวตรวจพลจะมีจังหวะในการตบเท้าและกล่อมหน้าในในลักษณะกระทบจังหวะขึ้น

2. ท่าทิ้งแก้วของนางเมขลา เมื่อเปรียบเทียบกับท่ารำเชิดฉิ่งของนางศุภลักษณ์และท่าปักดาบของนางจันทน์ จะเห็นได้ว่าใช้หลักการเดียวกันแตกต่างกันที่วิธีใช้อุปกรณ์เท่านั้น กล่าวคือ นางเมขลาจะต้องใช้ดวงแก้วที่ร้อยเชือกเพื่อจะได้ฉกแก้วพร้อมกับกลับไปชูแก้วด้านขวา ในขณะที่นางจันทน์ต้องกลับมือถือดาบแล้วฟันปลายดาบปักลงไปที่พื้น ก่อนกลับตัวไปชูดาบทางด้านขวา แล้วกลับตัวด้วยวิธีเดียวกัน นอกจากนี้ ยังพบท่ารำที่มาจากท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในการแสดงนาฏศิลป์ไทยชุดอื่นอีก เช่น ท่าไสกริชของนางดรสา และท่าจิกของนางมโนห์รา เป็นต้น จึงสามารถสรุปได้ว่า ท่ารำในเพลงเชิดฉิ่งถือเป็นต้นแบบท่ารำให้กับการสร้างสรรค์แสดงนาฏศิลป์ไทยชุดต่างๆ ของตัวนาง ที่เกิดขึ้นต่อมาในภายหลัง

5. <u>หลักการและกลวิธีในการรำเชิดฉิ่งเมขลา</u>

การรำเชิดฉิ่งของตัวนางนั้น เป็นกระบวนการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยที่เกิดจากการสั่งสมความรู้และประสบการณ์มาเป็นอย่างดี ผู้รำจะต้องมีพื้นฐานในการรำละครในเบื้องต้น เช่น เพลงช้า เพลงเร็ว เพลงเชิด เสมอ รำร่าย และเชิดฉิ่ง โดยมีหลักการและกลวิธีในการรำดังนี้

การกระดกเท้า ปรากฏในท่ารำที่เป็นท่านิ่ง การรำเชิดฉิ่งมีการกระดกเท้า 2 แบบ คือ การกระดกหลัง และการกระดกเสี้ยว

การห่มเข่า ในการรำเชิดฉิ่งสามารถห่มเข่าใน 2 ลักษณะ คือ

การห่มตัวในท่านั่ง คือ การห่มตัวในท่านั่งกระดกเสี้ยว วิธีปฏิบัติคือ ต้องทรงตัวและกระทบตัวในจังหวะลง และระวังไม่ให้เกิดการงอตัวบริเวณหน้าท้อง โดยต้องเกร็งกล้ามเนื้อบริเวณหน้าขาและเกร็งหน้าท้องไว้และให้จังหวะการห่มตัวแข็งๆ ไม่ยวบยาบ ต้องห่มเข่าหรือกระทบตัวลงตามจังหวะฉิ่ง

การห่มเข่าในท่ายืน เป็นท่าที่ปฏิบัติขณะยืนกระดกหลังหรือกระดกเสี้ยว วิธีปฏิบัติเมื่อยืนกระดกแล้ว จะต้องมีการยืด-ยุบตัวก่อนห่มเข่าเสมอ เวลาห่มเข่าต้องการเกร็งกล้ามเนื้อบริเวณหน้าขา ที่สำคัญจะต้องห่มให้ลงตามจังหวะฉิ่ง และการห่มเข่าต้องมีความ

แข็งแรง แต่ไม่แรงจนเกินไป โดยให้มีความรู้สึกเบาๆ เหมือนกับการล่องลอยไปในอากาศ ประการหนึ่งจะต้องควบคุมขาและเท้าที่กระดกไม่ให้แกว่งไปมาเวลาห่มเข่า เพราะจะดูไม่สวย

การย่ำเท้า ในการรำเชิดฉิ่ง คือ การซอยเท้าถี่ๆ ให้ละเมียดละมัยดูคล้ายกับว่าตัวลอยอยู่บนอากาศ การฝึกหัดนี้จะทำให้กล้ามเนื้อหน้าขาและกล้ามเนื้อน่องแข็งแรง เมื่อรำแล้วตัวจะได้ไม่โคลงไม่ล้ม การย่ำเท้ามี 2 แบบ คือ

การย่ำเท้าคู่ คือ *การซอยเท้า*ให้เสมอกันโดยยืนบนจมูกเท้า เปิดส้นเท้าหลังขึ้น ซอยเท้าสลับกันซ้าย-ขวาเบาๆ พร้อมยืดและย่อตัวอย่างต่อเนื่อง การรำเชิดฉิ่งที่มีการซอยเท้าเคลื่อนที่เป็นวงกลม หรือวิ่งขึ้น-ลงไปด้านหน้าและด้านหลัง และย่ำเท้าอยู่กับที่

การย่ำเท้าไขว้ หรือที่เรียกว่า *การขยั่นเท้า* โดยการก้าวเท้าในลักษณะการก้าวหน้า เท้าหน้าวางเต็มฝ่าเท้า เปิดส้นเท้าหลัง น้ำหนักตัวอยู่ที่เท้าหน้าเล็กน้อย เมื่อขยั่นเท้าจึงเปิดส้นเท้าหน้าเล็กน้อย และถ่ายน้ำหนักมาเท้าที่วางหลังเล็กน้อย ขยับเท้าทั้งสองย่ำถี่ๆ สลับกันไป ข้อสำคัญจะต้องแข็งหน้าขาทั้งสองให้มาก น้ำหนักตัวอยู่ที่ปลายเท้าหน้าเป็นหลัก เปิดส้นเท้าหลังเล็กน้อย และจะต้องมีการยืด-ยุบเสมอ ปฏิบัติได้ทั้งขยั่นเท้าอยู่กับที่ และขยั่นเท้าเคลื่อนที่

การกระทุ้งเท้า การกระแทกเท้าที่อยู่ข้างหลังบนพื้นเบาๆ ด้วยจมูกเท้า ซึ่งจะต้องตึงนิ้วเท้าทั้งห้า พร้อมหักข้อเท้า เมื่อกระทุ้งเท้าแล้วอาจกระดกเท้าหลัง หรือกระทุ้งเท้าถี่ๆ การกระทุ้งเท้าถี่ๆ ในการรำเชิดฉิ่งนั้นจะต้องใช้กำลังขาข้างที่ยืนรับน้ำหนักโดยการเกร็งกล้ามเนื้อหน้าขาและทรงตัวให้ตั้งตรง ที่สำคัญต้องกระทุ้งเท้าให้ตรงกับจังหวะฉิ่ง

การเยื้อง คือ กิริยาของการเคลื่อนไหวในส่วนของลำตัว ไหล่ ลำคอ และศีรษะ ที่เป็นการรวบรวมทักษะของการ กดเกลียวข้าง กดไหล่ และลักคอที่ตรงข้ามกับการเอียงศีรษะเป็นท่ารำที่สืบเนื่องจากการกล่อมไหล่ แต่ลักษณะของการเยื้องนั้นต้องลักคอตามไปด้วย หลักของการเยื้องนั้นสายตาต้องมองตรงไปที่จุดด้านหน้า ไม่ก้มหรือเงยหน้าจนเกินไป การเยื้องเป็นลีลาที่ต้องปฏิบัติไปพร้องกับการห่มเข่า กล่าวคือ ในขณะที่ร่างกายส่วนบนมีการกดเกลียวข้าง กดไหล่และลักคออย่างต่อเนื่องนั้น ร่างกายส่วนล่างก็จะห่มเข่าไปพร้อมๆ อย่างสัมพันธ์

การตีไหล่ เป็นกิริยาของการเคลื่อนไหวไหล่ โดยการเอียงไหล่จากข้างหนึ่งไปอีกข้างหนึ่ง ดำเนินติดต่อกัน การตีไหล่ในเพลงเชิดฉิ่ง ใช้ในท่ารำที่มีการขยั่นเท้า ซึ่งมักเป็นท่ารำที่ใช้การหันตัวด้านข้าง จะต้องระวังไม่ให้ตีไหล่ไปข้างหลังมากเกินไปจนหันหลังให้คนดู เกิดความไม่สวยงาม

การโยนแก้ว เป็นท่ารำเฉพาะตัวของนางเมขลา ที่ปรากฏในกระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง มี 2 แบบ คือ การโยนแก้วขึ้นข้างบนแล้วรับ และการทิ้งแก้วลงแล้วฉกแก้วกลับ มีกลวิธี คือ ใช้เชือก

สีดำร้อยเข้ากับดวงแก้วแล้วนำมาสวมไว้ที่นิ้วกลางของมือขวา เวลาโยนแก้วให้ส่งมือขึ้นไประดับหน้าแล้วให้ดวงแก้วหล่นกลับมาในอุ้งมือพอดี ทั้งนี้น้ำหนักของดวงแก้วจะต้องมีความพอดี ไม่เบาจนเกินไป และความยาวของการร้อยเชือกต้องให้พอเหมาะกับความถนัดของผู้รำ ส่วนวิธีการทิ้งแก้วนั้น ต้องปล่อยให้ดวงแก้วให้นิ่งก่อนและกระตุกเชือกฉกแก้วกลับ คือ เทคนิคของการโยนแก้วของนางเมขลา ถือเป็นจุดแสดงความสามารถของผู้แสดงที่สำคัญที่สุด เพราะฉะนั้นผู้แสดงจะต้องฝึกฝนมาเป็นอย่างดี และต้องมีสมาธิในการรำ มิเช่นนั้นดวงแก้วอาจตกได้ ถือเป็นความผิดพลาดของการรำเชิดฉิ่งเมขลา

รำเชิดฉิ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะ คือ การห่มเข่า ย่ำเท้า ซอยเท้า หรือขยั่นเท้าในจังหวะถี่ๆ ของฉิ่ง โดยมีลักษณะของจังหวะที่ยุบลง ซึ่งแตกต่างจากกระบวนท่ารำในเพลงกราว(ตรวจพล) ที่มีจังหวะกระทบขึ้น นอกจากนี้ในการรำเชิดฉิ่งของตัวละครแต่ละตัวมีเอกลักษณ์เฉพาะไปตามตัวละคร เช่น นางศุภลักษณ์มีท่ารำ “ตื่นกลอง” ที่แสดงให้เห็นถึงความระมัดระวังภัยในการเดินทางของตัวละคร ซึ่งในภายหลังท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ผู้เชี่ยวชาญด้านการสร้างสรรค์และปรับปรุงการแสดงนาฏยศิลป์ไทยให้เข้ากับยุคสมัยก็ได้นำท่ารำ “ตื่นกลอง”มาใช้ในกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของนางเมขลา หลักการสำคัญที่สุดของรำเชิดฉิ่ง คือ การปฏิบัติท่ารำให้ตรงกับจังหวะฉิ่งจึงจะเกิดความกลมกลืนของท่ารำกับองค์ประกอบการแสดงที่มีความประณีตงดงาม

6. <u>สุนทรียะในการรำเชิดฉิ่งเมขลา</u>

สุนทรียะในการรำเชิดฉิ่งของตัวนางที่เห็นได้อย่างชัดเจนคือ ท่ารำเชิดฉิ่งปรากฏในรูปทรงต่างๆ ได้แก่

รูปทรงเรขาคณิต คือ การตั้งท่ารำที่ให้เห็นรูปร่าง ซึ่งเห็นได้ชัดเจนจากโครงสร้างท่ารำลักษณะทรงสามเหลี่ยมในท่าเทพนม ทรงกลมในท่าจันทร์ทรงกลด มุมฉากในท่ากินนรฟ้อนฝูง เส้นแนวนอนในท่ากังหันร่อน เส้นโค้งในท่าผาลา เป็นต้น ซึ่งส่วนสำคัญในการตั้งท่ารำในลักษณะท่านิ่งที่ต้องให้อวัยวะต่างๆ ของร่างกายถูกต้องตามตำแหน่งที่กำหนด ทำให้ท่ารำได้รูปทรงและสัดส่วนที่งดงามตามแบบแผนนาฏยศิลป์ไทย

รูปทรงอินทรีย์รูป คือ รูปทรงที่แสดงออกถึงโครงสร้างของสิ่งมีชีวิต กล่าวคือ รูปทรงของละครตัวนาง จะมีโครงสร้างกายภาพตามลักษณะมนุษย์เพศหญิง ให้ความรู้สึกอ่อนหวานนุ่มนวล มีทรวดทรงองค์เอวอรชรรับกับเครื่องละครเป็นอย่างดี และเมื่อแสดงท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทยแล้วก่อให้เกิดท่ารำที่งดงามตามแบบผู้หญิงไทย

รูปทรงอิสระ คือ รูปทรงที่ไม่แน่นอน เช่น น้ำไหล ก้อนเมฆ เปรียบเทียบกับการออกท่ารำของนางเมขลาที่ใช้การเคลื่อนไหวอย่างลื่นไหล มีลีลาแช่มช้าและมั่นคง โดยเฉพาะกระบวน

ท่ารำเชิดฉิ่งเมขลา เนื่องจากไม่มีจังหวะหน้าทับกำกับ คงมีจังหวะฉิ่งที่โดดเด่นบรรเลงไปอย่างราบรื่น สม่ำเสมอ ลักษณะท่ารำจึงมีความเลื่อนไหลไปในแต่ละท่าอย่างช้าๆ และสง่างาม และมีความสมบูรณ์ของท่ารำตามแบบแผนนาฏยศิลป์ไทย

ความงดงามของท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนางอีกประการหนึ่ง คือ หลักการเคลื่อนไหว ได้แก่

หลักการเคลื่อนที่ (Motion) มีการเคลื่อนไหวการออกท่ารำในลักษณะการแสดงกระบวนท่าเดินทางไปในอากาศอย่างมีลีลา ท่าทางการล่องลอยไปในอากาศที่ดำเนินไปอย่างช้าๆ สง่างาม ในขณะเดียวกันก็มีท่ารำที่แสดงถึงความแคล่วคล่องว่องไวของนางเมขลาสอดแทรกอยู่เป็นระยะ

ความสัมพันธ์ของการเคลื่อนไหว (Coordination) การใช้อวัยวะส่วนต่างๆ ได้อย่างสัมพันธ์กันและมีประสิทธิภาพ เช่น การออกท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนางต้องใช้อวัยวะได้แก่ ศีรษะ ไหล่ แขน มือ ลำตัว ขา เท้า ให้สอดคล้องสัมพันธ์กัน ซึ่งร่างกายแต่ละส่วนทำงานประสานกลมกลืนกัน เห็นได้จากท่ารำ “ท่าโก่งศิลป์” ที่มีการเคลื่อนไหวของอวัยวะต่างๆดังนี้ ส่วนศีรษะมีการกล่อมหน้า ส่วนลำคอ มีการลักคอ ส่วนไหล่ มีการกดไหล่,เยื้องไหล่ ส่วนแขน ในท่าจีบคว่ำ มีการงอแขนเข้า-ตึงแขนออก ส่วนของลำตัว มีการกดเกลียวข้าง,กดเอว ส่วนขา มีการห่มเข่าตามจังหวะฉิ่ง ส่วนเท้า มีการยืนรับน้ำหนักเท้าเดียว เท้าอีกข้างกระดกเสี้ยว โดยปฏิบัติท่ารำนี้ไปพร้อมๆ กันอย่างสอดคล้องสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืนและงดงาม เป็นท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการรำเชิดฉิ่ง

หลักความสมดุลและอสมดุล (Symmetry and Asymmetry) การรำเชิดฉิ่งเมขลามีท่ารำที่ส่งความหนักเสมอกันทั้งสองข้าง เช่น ท่ากังหันร่อน ท่าเยื้องกราย ส่วนท่ารำในบางท่าไม่จำเป็นต้องให้มือและเท้าเสมอกัน เช่น ท่ากินนรรำ ท่าผาลา เมื่อมองโดยภาพรวมแล้วเป็นรูปทรงที่มีความพอดีลงตัว ถือเป็นท่ารำที่สมดุลเช่นกัน ในท่าสมดุลของตัวนางที่ใช้หลักความมั่นคงคือการย่อเข่า และการยืนขาเดียวในลักษณะการยกเท้า หรือการกระดกเท้าและเอียงศีรษะให้ถ่วงดุลกัน เพื่อไม่ให้เกิดเสียการทรงตัว เช่น ในท่า โก่งศิลป์ ท่าเมขลา ท่ากินนรฟ้อนฝูง เป็นต้น ในส่วนของท่ารำที่แสดงถึงความไม่สมดุลกัน เช่น ท่าชะโงก แต่มีความหมายเพียงการส่งอวัยวะส่วนแขนและขาไปอยู่ในตำแหน่งที่ไม่สมดุลเท่านั้น ไม่ได้ตั้งท่ารำที่เป็นท่าหลัก เพราะท่ารำทุกท่ามีความสมดุลอยู่ในตัว

ความอ่อนตัว (Flexibility) ความยืดหยุ่นข้อต่อ เอ็น กล้ามเนื้อได้ดี เพื่อนำไปสู่ลีลาท่ารำที่ต้องการ ความอ่อนตัวนี้สัมพันธ์กับอัตลักษณ์ของแต่ละบุคคลว่ามีความสามารถยืดเหยียดตามลักษณะของความแข็งแรง ความอ่อนไหว ความละมุนละไมเพียงใด ลีลาท่ารำของนางเมขลา

จะใช้การอ่อนตัวอย่างแช่มช้าและรวดเร็วผสมผสานกัน แต่แฝงไว้ด้วยจริตกิริยาของนางเทพธิดาที่มีความสง่าอยู่ในที หมายความรวมถึงความสามารถเฉพาะตัวของผู้แสดงด้วย

ความแข็งแรงและความอดทนของกล้ามเนื้อ (Muscle Strength and Muscular Endurance) ความสามารถในการใช้กล้ามเนื้อทุกส่วนผสมกับการเกร็งกล้ามเนื้อ เพื่อให้เห็นความแข็งแรง การกางแขน หรือการยืนขาเดียวเป็นเวลานานๆ ในท่ารำกระดกเสี้ยว เป็นต้น

ซึ่งในการรำเชิดฉิ่งมีการเคลื่อนไหวของร่างกายทุกส่วนอย่างสอดคล้องสัมพันธ์กัน เช่นในท่ารำท่าหนึ่งมีการใช้ส่วนต่างๆ ของร่างกายเคลื่อนไหว ในขณะที่ร่างกายส่วนบนมีการการกล่อมหน้า เยื้อง ลักคอ กดไหล่ เยื้องไหล่ งอและตึงแขน กดเกลียวข้าง กดเอว ร่างกายส่วนล่างก็ยืนห่มเข่าเท้าเดียวในท่ากระดกเสี้ยว โดยมีความสัมพันธ์กับเพลงดนตรีโดยเฉพาะจังหวะฉิ่ง อันแสดงถึงลักษณะเฉพาะของการรำเชิดฉิ่งที่มีความงดงามเป็นอย่างยิ่ง

รำเชิดฉิ่งเมขลา ถือเป็นศิลปะการแสดงขั้นสูงที่รวมรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับหลักการและลีลาการร่ายรำของตัวนาง กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งตามแบบครูโบราณมีคุณค่าควรแก่การอนุรักษ์และสืบทอด ถือเป็นท่ารำต้นแบบในการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อพัฒนาศาสตร์ด้านนาฏยศิลป์ไทยต่อไป

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษาสืบค้นผู้สืบทอดกระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเมขลาในสายอื่นเพื่อทำการอนุรักษ์และสืบทอดกระบวนท่ารำที่มีมาแต่โบราณ

2. ควรมีการศึกษากระบวนท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนางอื่นๆ ที่ปรากฏกระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง เพื่อนำมาวิเคราะห์กระบวนท่ารำหลักในการรำเชิดฉิ่งของตัวนาง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้รวบรวมท่ารำเชิดฉิ่งของตัวนางบางส่วนมาไว้ในภาคผนวก

3. ควรมีการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งสำหรับตัวละครอื่นๆ ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย อาทิ รำเชิดฉิ่งนางรัมภาวดี ตอนเหาะไปอยุธยา ในการแสดงเรื่องรามเกียรติ์ รำเชิดฉิ่งนางวิจิตรเรขาวาดรูป ในเรื่องสามัคคีเสวก เป็นต้น

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กรรณิการ์ วีโรทัย. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (ละครนาง) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ์, 23 มกราคม 2551.

กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ. บทเบิกโรง ชุด เมขลา-รามสูร กรุงเทพมหานคร: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2547.

คึกฤทธิ์ ปราโมช, หม่อมราชวงศ์. การบรรยายประกอบการสาธิตออกตัวเรื่องมาตรฐานนาฏศิลป์ไทย. ใน วัลย์วิภา บุรุษรัตนพันธุ์, หม่อมหลวง (บรรณาธิการ), นาฏศิลป์ไทยเฉลิมพระเกียรติ, หน้า 32-52. กรุงเทพมหานคร: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2536.

จดหมายเหตุ, กอง. เรื่องการจัดการศึกษาในโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ กรมศิลปากร พ.ศ. 2488. เอกสารกระทรวงศึกษาธิการ, ศธ.0701.31/12(98-99).

จินดารัตน์ จารุสาร. นาฏศิลปิน ระดับ 8 (วิชาการ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร(ปัจจุบันข้าราชการบำนาญ). สัมภาษณ์, 22 มกราคม 2551.

จุฑาธุชธราดิลก,สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า. บทละครดึกดำบรรพ์เรื่องสองกรวรวิก. กรุงเทพมหานคร : วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร, 2518.

เฉลิมเขตรมงคล, พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิง. บทละครเรื่องปันหยีมิสารังและรุ่งฟ้าดอยสิงห์. กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท., 2500.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2530.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัตน์. สารานุกรมเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ, 2542.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. ตำนานเรื่องละครอิเหนา. กรุงเทพมหานคร: คลังโรงพิมพ์ไทย, 2464.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. ตำนานละครอิเหนา. พระนคร: สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2507.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. ละครฟ้อนรำ. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, 2546.

ตวงฤดี ถาพรพาสี. นาฏศิลปิน ระดับ 8 สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 7 พฤศจิกายน2551.

ทัศนีย์ ขุนทอง. ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 2 ธันวาคม 2551.

ธนิต อยู่โพธิ์. โขน พิมพ์ครั้งที่ 2 . กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2526.

ธนิต อยู่โพธิ์. ความพยายามอันล้มเหลวในการนำนาฏศิลป์ไปสหรัฐอเมริกา. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2499.

ธนิต อยู่โพธิ์. ตำนานโขนหลวง และนามบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2495.

ธนิต อยู่โพธิ์. ศิลปะละคอนรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2531.

ธนิต อยู่โพธิ์. หนังสือเครื่องดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2530.

ธีรเดช กลิ่นจันทร์. การรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิยาลัย, 2545.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. ชุมนุมบทละครและบทขับร้อง. พระนคร: ศิวพร, 2514.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. บทมโหรีเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย(บั้นต้น). ใน ประพันธ์ สุคนธชาติ, รามเกียรติ์ ตอนนางลอย, หน้า 113-121. พระนคร: ศิวพร, 2513.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2502.

นพรัตน์ หวังในธรรม. ศิลปินแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์, 19 ธันวาคม 2551.

นฤมล ณ นคร. ดรสาแบหลา. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิยาลัย, 2548.

นัฐพงศ์ โสวัตร. ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ (ปี่พาทย์) คณะศิลปนาฏนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 14 มกราคม 2552.

นาคะประทีป,รามเกียรติ์. สมญาภิธานรามเกียรติ์. กรุงเทพมหานคร: ห้องสมุดไท, 2477.

นิตยา จามรมาน, ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (ละครพระ) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 15 สิงหาคม 2551.

บุนนาค ทรรทรานนท์. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทย (ละครนาง). สัมภาษณ์, 10 พฤษภาคม 2551.

ประดิษฐ์ อินทนิล. ดนตรีและนาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพมหานคร: ชมรมเด็ก, 2536.

ประพันธ์ สุคนธชาติ. นารายณ์สิบปาง. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2531.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. ละครวังสวนกุหลาบ. กรุงเทพมหานคร: ฟรีสเกล, 2543.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 3 พฤศจิกายน พ.ศ. 2551

ประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง) คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ์, 21 ธันวาคม 2550.

ปิยวดี มากพา. เชิดฉิ่ง: การรำชุดมาตรฐานตัวพระในละครใน. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิยาลัย, 2547.

ผุสดี หลิมสกุล. บทบาทและลีลาการแสดงของนางดรสา. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต, สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวะศึกษา, 2524.

ผุสดี หลิมสกุล. รำเดี่ยวมาตรฐานตัวนาง. กรุงเทพมหานคร: เนติกุลการพิมพ์ (2541), 2546.

เผด็จพัฒน์ พลับกระสงค์. นักวิชาการระดับ 8 (วิชาการ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 8 กุมภาพันธ์ 2551.

พีรพงศ์ เสนไทย. การวิจัยทางนาฏศิลป์. มหาสารคาม: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2546.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครเรื่องอุณรุท. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แพร่พิทยา, 2515.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. อุณรุท. กรุงเทพมหานคร: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2545.

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครเรื่องรามเกียรติ์. เล่ม1. กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2540.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครเรื่องอิเหนา. พิมพ์ครั้งที่ 15. กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2546.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครเรื่องรามเกียรติ์. เล่ม 1, พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2510.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครนอก พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2530.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. ครู คศ.3 (ชำนาญการพิเศษ) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2551.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. ครูจำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแบบโบราณ. กรุงเทพมหานคร: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2547.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. ครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย. กรุงเทพมหานคร: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2548.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ครูเฉลย ศุขะวณิช. กรุงเทพมหานคร: สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร, 2545.

ภูวเนตรนรินทรฤทธิ์, กรมหลวง. บทละครนอกเรื่องแก้วหน้าม้า. กรุงเทพมหานคร: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, 2544.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. ธรรมาธรรมะสงคราม ธรรมะมีชัย บทละครรำเรื่องท้าวแสนปม และบทละครดึกดำบรรพ์เรื่องท้าวแสนปม. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2519

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครรำเรื่องพระเกียรติรถ บทละครเบิกโรงเรื่องดึกดำบรรพ์ บทเสภาเรื่องพญาราชวังสัน กับสามัคคีเสวก. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2516.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. รามเกียรติ์บทร้องและบทพากย์. พระนคร: โรงพิมพ์มหาดไทย กรมราชทัณฑ์, 2502.

มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. รามเกียรติ์ชุดเบิกโรงอรชุนกับทศกัณฐ์ อภิเษกสมรส สีดาหาย เผาลงกา พิเภษณ์ถูกขับ นางลอย จองถนน ประเดิมลงกา พิธีกุมพีนียานาคบาศ พรหมาสตร์. พระนคร: โรงพิมพ์คุรุสภา, 2504.

มนตรี ตราโมท. ดนตรีไทย. ใน ลักษณะไทย , เล่ม 3 ศิลปะการแสดง. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2541.

มนตรี ตราโมท. ดุริยสาส์นของมนตรี ตราโมท. กรุงเทพมหานคร: ธนาคารกสิกรไทย, 2538.

มนตรี ตราโมท. ดนตรีในพิธีกรรม. ใน ธนิต อยู่โพธิ์, ดนตรีในพระธรรมวินัย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ประยูรวงศ์, 2518.

มานิต มานิตเจริญ. พจนานุกรมไทย. กรุงเทพมหานคร: รวมสาส์น (1977), 2539.

รจนา สุนทรานนท์. นามานุกรมนาฏยศิลปิน : การสืบทอดนาฏศิลป์สู่กรมศิลปากร. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิยาลัย, 2547.

รัจนา พวงประยงค์. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. สัมภาษณ์, 28 มกราคม 2552.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542. กรุงเทพมหานคร: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่น, 2546.

ฤดีแด. ส่องชาติ ชื่นศิริ."เปล่งประกาย จรัสสมัย". พลอยแกมเพชร 16 (พฤศจิกายน 2550): 209-222.

วชิรญาณ,หอพระสมุด. บทละครครั้งกรุงเก่า. พระนคร: หอพระสมุดวชิรญาณ, 2462.

วัฒนธรรม, กระทรวง. หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2544 ของวิทยาลัยนาฏศิลป. กรุงเทพมหานคร : วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2544.

วัฒนธรรม, กระทรวง. หลักสูตรศิลปบัณฑิต หลักสูตรใหม่ พ.ศ. 2547 คณะศิลปนาฏดุริยางค์. กรุงเทพมหานคร: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2547.

วีระชัย มีบ่อทรัพย์. ครู คศ.3 (ชำนาญการพิเศษ) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2551.

ศิลปากร, กรม. การศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครรำ . กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2550.

ศิลปากร, กรม. คู่มือประกอบการสอนวิชานาฏศิลป์ไทย ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 1 (หมวดนาฏศิลป์ละคร). กรุงเทพมหานคร: วิทยาลัยนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร, 2539.

ศิลปากร, กรม. คู่มือประกอบการสอนวิชานาฏศิลป์ไทย ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 2 (หมวดนาฏศิลป์ละคร). กรุงเทพมหานคร: วิทยาลัยนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร, 2539.

ศิลปากร, กรม. คู่มือประกอบการสอนวิชานาฏศิลป์ไทย ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 3 (หมวดนาฏศิลป์ละคร). กรุงเทพมหานคร: วิทยาลัยนาฏศิลป กองศิลปศึกษา กรมศิลปากร, 2540.

ศิลปากร, กรม. คู่มือประกอบการสอนวิชานาฏศิลป์ไทย ระดับนาฏศิลป์ชั้นกลางปีที่ 1 (หมวดนาฏศิลป์ละคร). กรุงเทพมหานคร: วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร, มปป.

ศิลปากร, กรม. เครื่องแต่งกายละครและการพัฒนา : การแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร. กรุงเทพมหานคร: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2547.

ศิลปากร, กรม. ทะเบียนข้อมูล: วิพิธทัศนาชุด ระบำ รำ ฟ้อน. กรุงเทพมหานคร: ไทภูมิ พับลิชชิ่ง, 2549.

ศิลปากร, กรม. ชุมนุมเรื่องพระลอ. พิมพ์ครั้งที่ 2. พระนคร: จงเจริญการพิมพ์, 2547.

ศิลปากร, กรม. บทโขนกรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละคอนศิลปากร. กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร, 2507.

ศิลปากร, กรม. บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสีดาลุยไฟ. กรุงเทพมหานคร: วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร, 2535.

ศิลปากร, กรม. บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย. กรุงเทพมหานคร: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2551.

ศิลปากร, กรม. บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนสีดาลุยไฟ. กรุงเทพมหานคร: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2535.

ศิลปากร, กรม. บทละครจับระบำ ชุดเบ็ดเตล็ดในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ที่ 2 ที่ 4 ที่ 5 และพระนิพนธ์ในกรมพระราชวังบวร. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2466.

ศิลปากร, กรม. บทละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ ตอนกุมภณฑ์ถวายม้า. กรุงเทพมหานคร: ศิวพร, 2502.

ศิลปากร, กรม. บทละครพระอภัยมณีพบนางละเวง. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2495), หน้า 11.

ศิลปากร, กรม. บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2497.

ศิลปากร, กรม. บทละครเสภาเรื่องกากี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2535.

ศิลปากร, กรม. บวรราชนิพนธ์. เล่ม 1, พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์, 2545), หน้า 247.

ศิลปากร, กรม. ละมุล ยมะคุปต์ คุณานุสรณ์ ครบรอบ 100 ปี. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2548.

ศิลปากร, กรม. สูจิบัตรการแสดงละครในเรื่องอิเหนาตอนประสันตาต่อนก. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2494.

ศิลปากร, กรม. เหลียวหน้า แลหลัง ดูหนังใหญ่. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2551.

ศิลปากร, กรม. อาลัยเจริญจิต. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2521.

ศึกษาธิการ, กระทรวง. วรรณกรรมประกอบการแสดงละครชาตรี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์สำนักเลขาธิการรัฐมนตรี, 2523.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. การวิเคราะห์แนวพระราชดำริและบทบาทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวในการส่งเสริมการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี : กรณีศึกษาเฉพาะกรณีโรงเรียนพรานหลวง ในพระบรมราชูปถัมภ์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชารัตถศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. ความแตกต่างระหว่างการรำตามแบบแผนของโขนตัวพระกับละครตัวพระ. ใน อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ คุณแม่เพียร จันทร์สุวรรณ์, หน้า 64-71. กรุงเทพมหานคร: พิมพ์พรรณการพิมพ์, 2549.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. ครู คศ.3 (ชำนาญการพิเศษ) คณบดีคณะศิลปนาฏดริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ประจำปี พ.ศ. 2548. สัมภาษณ์, 11 กุมภาพันธ์ 2551.

ส่องชาติ ชื่นศิริ. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ละครรำ) ประจำปี พ.ศ. 2535. สัมภาษณ์, 7 มกราคม 2552.

สถาพร สนทอง. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏยศิลป์ไทย (ละครนาง). สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2551.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา, ครู คศ.3 (ชำนาญการพิเศษ) รองคณบดีฝ่ายศิลปวัฒนธรรม คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์,14 มกราคม 2552.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. ประชุมบทมโหรี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2542.

สุวรรณี ชูเสน, รูปแบบของจังหวะฉิ่งในดนตรีไทย. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

สุรีย์ อัฏฏะวัชระ. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (ละครนาง) คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 19 ธันวาคม 2551.

เสถียรโกเศศ. ดูนาฏศิลป์. ใน สูจิบัตรการแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนาของกรมศิลปากร. พระนคร: โรงพิมพ์อักษรเจริญทัศน์, 2490.

เสถียรโกเศศ, นาคะประทีป. เทพนิยายสงเคราะห์เรื่องเมขลา-รามสูรและพระคเณศ. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2482.

เสรี หวังในธรรม. บทละครเทพนิยายเบิกโรง ชุด วสันตนิยาย. กรุงเทพมหานคร: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, ม.ป.ป.

เสรี หวังในธรรม. บทละครเรื่องพระมหาชนก. กรุงเทพมหานคร: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2540.

เสรี หวังในธรรม. บทประกอบการแสดงละครในเรื่องอุณรุท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช. กรุงเทพมหานคร: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2546.

เสรี หวังในธรรม. บทประกอบรายการสาธิตดนตรีและนาฏศิลป์ไทย ชุดนารีศรีใสว่าด้วยพระสมุทรเทวี. กรุงเทพมหานคร: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2535.

อัจฉรา สุภาไชยกิจ. คู่มือประกอบการสอนรายวิชานาฏศิลป์ละคร ชั้นสูงปีที่ 2 นท 1206 เรื่องการแสดงเป็นชุดเป็นตอน เมขลา-รามสูร. กรุงเทพมหานคร: วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์, ม.ป.ป.

อัจฉรา สุภาไชยกิจ. ครู คศ.3 (เชี่ยวชาญ) วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ปัจจุบันผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย). สัมภาษณ์, 16 มิถุนายน 2550.

อารดา สุมิตร. ละครในของหลวงในสมัยรัชกาลที่ 2. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต แผนกวิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2516.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพมหานคร: พัฒนศิลป์การดนตรีและละคร, 2530.

ภาคผนวก

กระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง
ในเหตุการณ์ต่าง ๆ ของตัวนาง

รำเชิดฉิ่ง (ธรรมดา)*

ตามหลักสูตรการเรียนการสอน
ระดับนาฏศิลป์ชั้นกลางปีที่ 1 รายวิชา นท.1025

แสดงแบบท่ารำโดย จินตนา อนุวัฒน์

ตารางที่ 33 แสดงกระบวนท่ารำเชิดฉิ่ง (ธรรมดา)

<table>
<tr><th colspan="3"><u>ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง</u></th></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่าเยื้องกราย (ท่าออก)</td><td></td><td>ท่ารำร่าย (1)</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ท่ารำร่าย (2)</td><td>ท่ารำร่าย (2)</td><td>ท่าสอดสร้อยมาลา</td></tr>
</table>

* ในหลักสูตรการเรียนการสอนจะต่อด้วยรำเชิดจีน ในชุด ระบำเชิดฉิ่ง-เชิดจีน เป็นการฝึกหัดละครพระ-นาง รำคู่กัน หรือระบำตัวนางล้วนก็ได้

ท่าป้องหน้า (ห่มเข่า-ตีไหล่ 4 ครั้ง-หมดเอียงซ้าย)		ท่าจันทร์ทรงกลด (ขยั่นเท้า-ตีไหล่ 4 ครั้ง หมดเอียงขวา)
ท่ากินนรฟ้อนฝูง (หมุนซ้า)	ท่าประไลยวาต-สลับ-ท่ากินนรรำ (ขยั่นเท้า-ตีไหล่ 4 ครั้ง)	
ท่าย้อน-ยกเท้า(1)	ท่าย้อน-ยกเท้า (2)	ท่ารวมมือจีบหงาย-แตะเท้า (ซอยเท้าหันด้านหน้า)

ท่าจันทร์ทรงกลด (ห่มเข่า-เยื้องไหล่ 4 ครั้ง)	ท่านางนอน –ปาดมือ(ซ้าย)	ท่าโก่งศิลป์(ซ้าย) (ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง)
ท่าย้อน-ยกเท้า (1)	ท่าย้อน-ยกเท้า (2)	ท่านางนอน-ปาดมือขวา
ท่าโก่งศิลป์ (ขวา) (ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง)	ท่าฝ่ายฟ้อน (สลับขึ้น-ลง 4 ครั้ง-เข้าเชิดจีน)	

รำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์
รูปแบบครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ

แสดงแบบท่ารำโดย นฤมล ณ นคร

บทละคร

-ร้องเพลงเชิดฉิ่ง-

บัดนั้น ศุภลักษณ์ผู้มีอัชฌาศัย

รับธำมรงค์แก้วแววไว บังคมลาเหาะไปด้วยฤทธี

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง-

(นางศุภลักษณ์รับแหวนแล้วรำลงเวทีล่าง)

-ปิดม่าน-

ตารางที่ 34 กระบวนท่ารำรำเชิดฉิ่งศุภลักษณ์รูปแบบครูอัจฉรา สุภาไชยกิจ

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง		
ท่าจีบคว่ำ-รวมมือ	ท่าแหวก-2มือ (1)	ท่าแหว-2 มือ (2)

ท่าเตรียมมอง-รวมมือ	ท่ามอง-จีบขวา	ท่าแหวก-มือซ้าย (1)
ท่าแหวก-มือซ้าย (2)	ท่าเตรียมสอดเชิด	ท่าสอดเชิด / เยื้องกราย
ท่าเยื้องกราย – วิ่งถอนสายบัว (วนซ้าย รอบพื้นที่แสดง 1 รอบ)	ท่ารำร่าย (1)	ท่ารำร่าย (2)

ท่ารำร่าย (3)	ท่าสอดสร้อยมาลา (หมุนไปด้านขวา)	ท่าชมวาริน (ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง)
ท่าภมรเคล้า (หมุนไปด้านซ้าย)	ท่าสอดสร้อยมาลา (ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง)	ท่านภาพร (หมุนเร็วไปด้านขวา)
ท่านภาพร (ขยั่นเท้าขึ้น-ลง)	ท่าแทงกลับ (แตะเท้าหมุนกลับหลังไปด้านซ้าย)	ท่าเตรียมเรียงหมอน

ท่าเรียงหมอน (กระทุ้งเท้า-เยื้อง 4 ครั้ง)	ท่ากังหันร่อน (หันด้านหน้า)	ท่ากังหันร่อน (แตะเท้า วิ่งซอยเท้าขึ้น-ลง สลับกัน 4 ครั้ง)
ท่านางนอน -ปาดซ้าย หมุนไปด้านซ้าย	ท่านางนอน - ปาดขวา (วิ่งขึ้นไปด้านหน้า หันขวา)	ท่าฟ้อนใน-เดี่ยวเท้าซ้าย
ท่าฟ้อนใน-เดี่ยวเท้าขวา	ท่าแทงกลับ	ท่าผาลา (ตื่นกลอง)

ท่าผาลา (ตื่นกลอง)	ท่าเตรียมท่วงที	ท่าท่วงที (แตะเท้า ซอยเท้าขึ้น-ลง สลับกัน 4 ครั้ง)
ท่าโก่งศิลป์(ซ้าย)- ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง	ท่าโก่งศิลป์(ขวา)- ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง	ท่านภาพร
ท่าผาลา (ตื่นกลอง)	ท่าผาลา (ตื่นกลอง)	ท่าจิก (กระดกเท้าขวา)

ท่าแขกเต้าเข้ารัง (กลับตัวเร็ว-กระดกซ้าย)	ท่าแขกเต้าเข้ารัง (ยืน-กระดกซ้าย)	ท่าแขกเต้าเข้ารัง (กลับตัวเร็ว-กระดกขวา)

เชิดกลอง

ท่าสอดสร้อยมาลา (หมุนไปด้านขวา)	ท่าเชิด (ยักตัว 6 ครั้ง)	ท่าโหน / น้าว (ขยับเท้าขึ้น)
ท่าเยื้องกราย (วิ่งถอนสายบัว วน 1 รอบ)	ท่าแหวก 2 มือ (วนซ้าย ∞)	ท่าแหวก มือขวา (วนขวา ∞)

ท่าแหวก มือซ้าย (วนขวา ∞)	ท่าเยื้องกราย (วนขวา ∞ ถึงตรงกลางเวที)	ท่าชักแป้ง ซ้าย-ขวา สลับ 3 ครั้ง (ขึ้นมาข้างหน้า)
ท่ารำร่าย (1)	ท่ารำร่าย (2)	ท่ารำร่าย (3)
ท่าผาลา (หมุนไปด้านขวา)	ท่าชมวาริน / ป้องหน้า (ถึงสถานที่วาดรูป)	

รำเชิดฉิ่งดรสาแบบหลา
รูปแบบครูผุสดี หลิมสกุล

บทละคร

-ร้องเพลงร่ายใน-

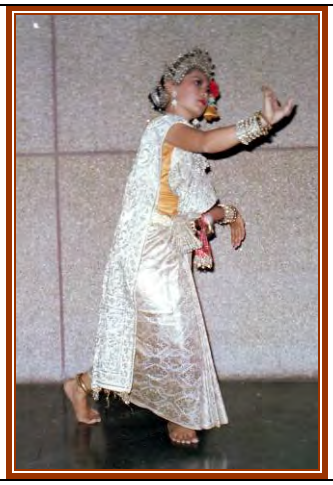
ครั้นเสร็จตั้งสัตย์อธิษฐาน เยาวมาลย์กราบงามสามท่า

เห็นเพลิงพลุ่งรุ่งโรจน์โชตนา ก็แบหลาโจนเข้าในอัคคี

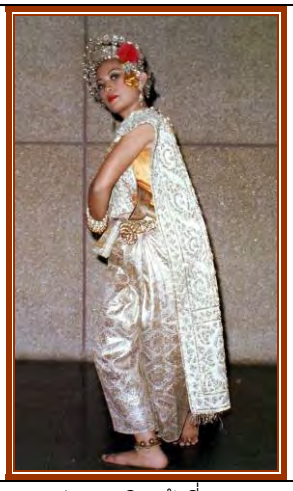
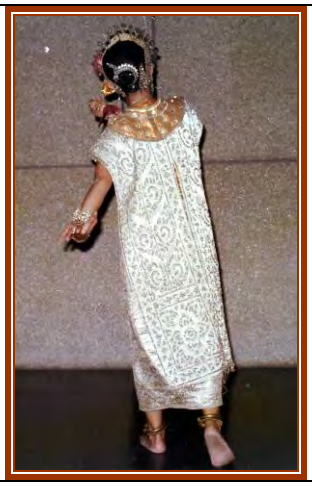
-ปี่พาทย์ทำเพลงฝรั่งควง-สะระหม่า-ตะเขิ่ง-เจ้าเซ็น-

-โอด-เชิดฉิ่ง-โอด-[1]

ตารางที่ 35 กระบวนท่ารำรำเชิดฉิ่งดรสาแบบหลารูปแบบครูผุสดี หลิมสกุล

	ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง	
		
ท่ารำร่าย (ลุกขึ้นยืนต่อเนื่องมาจากท่าโอด)	ท่าผาลา (หมุนไปด้านขวา)	ท่าชมวาริน / ป้องหน้า (ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง)

[1] นฤมล ณ นคร. “ดรสาแบบหลา,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิยาลัย, 2548), หน้า 69.

ท่าภมรเคล้า (หมุนกลับหลังไปด้านซ้าย)	ท่าประลัยวาต –ท่ากินนรรำ (กระทุ้งเท้าถี่ๆ สลับตีไหล่ซ้าย-ขวา 4 ครั้ง)	ท่าเยื้องกราย (แตะเท้าวิ่งขึ้น-ลง 4 ครั้ง)
ท่าโก่งศิลป์ซ้าย-ขวา(ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง) ปฏิบัติ 2 ข้าง (ท่าคู่)	ท่ากังหันร่อน (แตะเท้าวิ่งขึ้น-ลง 4 ครั้ง)	ท่าชักกริช(ออกจากฝัก) -หมุนไปด้านขวา แล้วยืนเดี่ยวเท้าขวา-เงื้อกริช ระดับอก
		
ท่าแทงกริช(เข้าที่เอว) (หมุนไปด้านซ้าย)	ท่าปาดคอ วิ่งวนทางขวาไปหน้าพระเมรู	ท่าปาดคอ – กระโดดเข้ากองไฟ (หายเข้าหลังเวที)

รำเชิดฉิ่งดรสาแบบหลา
รูปแบบครูนพรัตน์ หวังในธรรม

แสดงแบบท่ารำโดย คัทรียา ประกอบผล

บทละคร

-ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ-

-ร้องเพลงรื้อร่าย-

ครั้นเสร็จตั้งสัตย์อธิษฐาน เยาวมาลย์กราบงามสามท่า

เห้นเพลิงพลุ่งรุ่งโรจน์โชตนา ก็แบหลาโจนเข้าในอัคคี

-ปี่พาทย์ทำเพลง สะระหม่า-ตะเข้ง-เจ้าเซ็น-

-โอด-ฉิ่ง-เชิดฉิ่ง-โอด-รัว

ตารางที่ 36 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งดรสาแบบหลารูปแบบครูนพรัตน์ หวังในธรรม

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง	
ท่ารำร่าย (1)	ท่ารำร่าย (2)

ท่ารำร่าย (3)	ท่าสอดสร้อยมาลา (หมุนไปด้านขวา)
ท่าชมวาริน/ป้องหน้า (ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง)	ท่าแทงกลับ (หมุนทางหลังไปด้านซ้าย)
ท่าประลัยวาต-กระดกเท้าซ้าย (แล้วก้าวซ้าย ชยั่นเท้า-ตีไหล่ซ้าย)	ท่ากินนรรำ (ก้าวเท้าขวา ชยั่นเท้า – ตีไหล่ขวา) สลับกันวทางซ้าย 1 รอบมาอยู่ทางขวา ของพระเมรุ

ท่าเตรียมเยื้องกราย-เช็ดเท้าขวา

ท่าเยื้องกราย-แตะเท้าซ้าย

(วิ่งถอนสายบัว)

ท่าเยื้องกราย-แตะเท้าขวา

(สลับกับวนทางซ้าย 1 รอบ มาอยู่ด้านขวาของพระเมรุ)

ท่านางนอน-ปาดมือซ้าย

(หมุนไปด้านซ้าย)

ท่านางนอน-ปาดมือขวา

(หันเฉียงซ้าย)

ท่าฟ้อนใน-เดี่ยวเท้าซ้าย

(มองพระเมรุ)

ฟ้อนใน-กล่อมหน้า –เท้าซ้ายก้าวข้าง (มองพระเมรุ)	ฟ้อนใน-เดี่ยวเท้าซ้าย (มองพระเมรุ)
ท่านางนอน-ปาดมือขวา (หมุนทางด้านขวา)	ท่านางนอน-ปาดมือซ้าย (วิ่งไปมุมด้านซ้ายของพระเมรุ)
ท่าฟ้อนใน-เดี่ยวเท้าขวา (มองพระเมรุ)	ฟ้อนใน-กล่อมหน้า –เท้าขวาก้าวข้าง (มองพระเมรุ)

ฟ้อนใน-เดี่ยวเท้าขวา (มองพระเมรุ)	ท่านางนอน-ปาดมือขวา (หมุนทางด้านขวา)
ท่านางนอน-ปาดมือซ้าย (วิ่งไปตรงกลางด้านหลังของพระเมรุ)	ท่าฟ้อนใน-เดี่ยวเท้าซ้าย (มองพระเมรุ)
ฟ้อนใน-กล่อมหน้า –เท้าซ้ายก้าวข้าง (มองพระเมรุ)	ฟ้อนใน-เดี่ยวเท้าซ้าย (มองพระเมรุ)

ท่านางนอน-ปาดมือขวา (หมุนทางด้านขวา)	ท่านางนอน-ปาดมือซ้าย (วิ่งไปมุมขวาของพระเมรุ)
ท่าเยื้องกราย-แตะเท้าขวา (วิ่งถอนสายบัว สลับขึ้น-ลง 4 ครั้ง)	ท่านางนอน-ปาดมือขวา (หันเฉียงซ้าย)
ท่าโก่งศิลป์ (ขวา)-ห่มเข่า- เยื้อง 4 ครั้ง (มองพระเมรุ)	ท่าเตรียมปาดมือ

ท่านางนอน เท้าซ้ายก้าวข้าง-ปาดมือซ้าย	ท่าโก่งศิลป์ (ซ้าย)-ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง (มองพระเมรุ)
ท่านางนอน เท้าขวาก้าวข้าง-ปาดมือขวา	ท่านางนอน-เท้าซ้ายก้าวข้าง-ปาดมือซ้าย (วิ่งไปมุมด้านซ้ายของพระเมรุ)
ท่าโก่งศิลป์ (ซ้าย)-ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง (มองพระเมรุ)	ท่าเตรียมปาดมือ เข็ดเท้าซ้าย-ยกหน้า

ท่านางนอน เท้าขวาก้าวข้าง-ปาดมือขวา	ท่าโก่งศิลป์ (ขวา)-ห่มเข่า- เยื้อง 4 ครั้ง (มองพระเมรุ)
ท่านางนอน-เท้าขวาก้าวข้าง-ปาดมือขวา (หมุนทางด้านขวา)	ท่านางนอน-เท้าซ้ายก้าวข้าง-ปาดมือซ้าย (วิ่งไปตรงกลางด้านหลังของพระเมรุ)
ท่าโก่งศิลป์ (ขวา)-ห่มเข่า- เยื้อง 4 ครั้ง (มองพระเมรุ)	ท่าเตรียมปาดมือ เข็ดเท้าขวา-ยกหน้า

ท่านางนอน เท้าซ้ายก้าวข้าง-ปาดมือซ้าย	ท่าโก่งศิลป์ (ซ้าย)-ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง (มองพระเมรุ)
ท่านางนอน เท้าขวาก้าวข้าง-ปาดมือขวา (หมุนทางด้านขวา)	ท่านางนอน เท้าซ้ายก้าวข้าง-ปาดมือซ้าย (วิ่งไปมุมขวาของพระเมรุ)
ท่านางนอน เท้าขวาก้าวข้าง-ปาดมือขวา (หมุนไปด้านหลัง)	ท่าชักกริช (ดึงออกจากปลอกกริช) (หันหลัง)

ท่ากังหันร่อน- ก้าวขวา	ท่ากังหันร่อน- ก้าวซ้าย
ท่ากังหันร่อน (ซอยเท้าเคลื่อนที่วนซ้าย 1 รอบมาอยู่มุมขวาของพระเมรุ)	ท่าไหว้-กระดกเท้าขวา (มองพระเมรุ)
ท่าเงื้อกริช (หันหลัง)	ท่าแทงอก - กระโดดเข้ากองไป (หายเข้าหลังเวที)

รำเชิดฉิ่งเบญกาย
รูปแบบครูรัจนา พวงประยงค์

แสดงแบบท่ารำโดย เสาวรักษ์ ยมะคุปต์

บทละคร

-ร้องเพลงเชิดฉิ่ง-

บัดนั้น เบญกายรับราชบรรหาร

ออกจากปราสาทรัตน์ชัชวาลย์ เหาะข้ามชลธารผ่านมา

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง-เชิดกลอง[1]-

ตางรางที่ 37 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเบญกายรูปแบบครูรัจนา พวงประยงค์

ร้องเพลงเชิดฉิ่ง	
บัดนั้น วางมือ	เบญกายรับราชบรรหาร ไหว้รับคำสั่ง

[1] กรมศิลปากร, บทประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย (กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต, 2551)

<table>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td colspan="3">ออกจากปราสาทรัตน์ชัชวาล
คลานออก 3 ครั้ง</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>เหาะข้ามชลธาร
สอดสร้อยมาลาหมุนไปด้านขวา</td><td>เอื้อน
ท่าเหาะ</td><td>เอื้อน
ย้อนตัว</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>เอื้อน
ตั้งเข่าขวา-ยืนขึ้น</td><td>เอื้อน
ท่านภาพร-ขยั่นลง</td><td>เอื้อน
ท่านภาพร-ขยั่นขึ้น (สลับขึ้น-ลง)</td></tr>
</table>

ผ่าน

ท่าเยื้องย่าง-เช็ดเท้าขวา

มา

ท่าเยื้องย่าง -เช็ดเท้าซ้าย

เอื้อน

ท่าเหาะ-เท้าขวากระดกเสี้ยว

(หมุนไปด้านซ้าย)

เอื้อน

ก้าวเท้าขวา กระดกเท้าซ้าย(เสี้ยว)ท่าผาลา

เอื้อน (ดนตรีรับ)

ยืด-ยุบหมุนไปด้านขวา(พร้อมกับดนตรีรับ)

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง

ท่าพนมมือ (ฟังคำสั่ง)

ท่าไหว้ (รับคำสั่ง)

ท่าคลานออก 3 ครั้ง

ท่าสอดสร้อยมาลา (หมุนไปด้านขวา)

ท่านภาพร-ตั้งเข้าขวา (ยืนขึ้น)

ท่ากังหันร่อน จีบขวา (แตะเท้า ซอยเท้าขึ้น)

ท่ากังหันร่อน จีบซ้าย (แตะเท้า ซอยเท้าลง)

ขึ้น-ลง 4 อยู่กับที่ 4

รำร่าย (1)	รำร่าย (2)	รำร่าย (3)
ท่าสอดสร้อยมาลา (หมุนไปด้านขวา)	ท่าชมวาริน (ห่มเข่า เยื้อง 4 ครั้ง)	ท่าแทงกลับ
ท่าประลัยวาต (ขยั่นเท้า-ตีไหล่ทางซ้าย)	ท่ากินนรรำ (ขยั่นเท้า-ตีไหล่ทางขวา)	
(ขยั่นเท้าเปลี่ยนเท้า สลับกัน 4 หมดด้วยท่ากินนรรำ)		

ท่านางนอน -ปาดซ้าย	ท่าโก่งศิลป์ (ซ้าย) –ห่มเข่า เยื้อง 4 ครั้ง
ท่านางนอน- ปาดขวา	ท่าโก่งศิลป์ (ขวา) ห่มเข่า เยื้อง 4 ครั้ง
ท่าฝ่ายพ้อนซ้าย- แตะเท้าซ้าย (ซอยเท้าขึ้น)	ท่าฝ่ายพ้อนขวา -แตะเท้าขวา (ซอยเท้าลง)
ขึ้น-ลง สลับกัน 4 อยู่กับที่ 4	

เชิดกลอง		
ท่านางนอน-ปาดมือขวา	ท่าเชิด -ยักตัว 6 ครั้ง	ท่าโหนลง-ขยับเท้าขึ้นหน้า
ท่าสอดเชิด/ เยื้องกราย	ชักแป้ง 4 ครั้ง	รำร่าย (1)
รำร่าย (2)	รำร่าย (3)	ท่ายืน(ถึงเขาเหมติรัน)

รำเชิดฉิ่งเบญกาย
รูปแบบครูจำเรียง พุทธประดับ
(แบบที่ 1)

ถ่ายทอดท่ารำโดย ครูคมคาย กลิ่นภักดี
แสดงแบบท่ารำโดย จินตนา อนุวัฒน์

บทละคร

-ร้องเพลงเชิดฉิ่ง-
บัดนั้น เบญกายรับราชบรรหาร
ออกจากปราสาทรัตน์ชัชวาลย์ เหาะข้ามชลธารผ่านมา
-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่งแล้วเชิดกลอง[2]-

ตารางที่ 38 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเบญกายรูปแบบครูจำเรียง พุธประดับ (แบบที่ 1)

ร้องเพลงเชิดฉิ่ง		
บัดนั้น ท่าวางมือ	เบญกายรับราช ท่าไหว้รับคำสั่ง (1)	บรรหาร ท่าไหว้รับคำสั่ง (2)

[2] กรมศิลปากร, บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดนางลอย (กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต, ม.ป.ท.), หน้า 2.

ออกจากปราสาทรัตน์ชัชวาล

ท่าคลานออก (3 ครั้ง)

เหาะข้ามชลธาร

ท่าสอดสร้อยมาลา (หมุนไปด้านขวา)

เอื้อน

ท่าเหาะ

เอื้อน

ท่านภาพร-ตั้งเข่าขวา(ยืนขึ้น)

เอื้อน

ท่านภาพร-ขยั่นเท้า(ขึ้น)

เอื้อน

ท่านภาพร-ขยั่นเท้า (ลง)

ผ่านมา (เอื้อน) ท่าเหาะ (หมุนไปด้านซ้าย)	เอื้อน (ดนตรีรับ) ท่าผาลา-กระดกเสี้ยว (ยืด-ยุบหมุนไปด้านขวาพร้อมกับดนตรีรับ)

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง

ท่าพนมมือ (ฟังคำสั่ง)	ท่าไหว้รับคำสั่ง (1)	ท่าไหว้รับคำสั่ง (2)
	ท่าคลานออก (3 ครั้ง)	

ท่าสอดสร้อยมาลา (หมุนไปด้านขวา)	ท่าเหาะ	ท่านภาพร-ตั้งเข่าขวา (ยืนขึ้น)
ท่ารำร่าย (1)	ท่ารำร่าย (2)	ท่ารำร่าย (3)
ท่าสอดสร้อยมาลา (หมุนไปทางขวา)	ท่าชมวาริน/ป้องหน้า	ท่าชมวาริน/ป้องหน้า (ย่ำเท้า-เยื้อง)

ท่ากังหันร่อน (ฉายเท้าซ้าย) (หันด้านหน้า)	ท่ากังหันร่อน (ฉายเท้าขวา)	ท่ากังหันร่อน (เตะเท้าซ้าย) (สลับวิ่งขึ้น-ลง 4 ครั้ง)
ท่าผาลา (กระดกเสี้ยว) (หมุนกลับหลังไปด้านซ้าย)	ท่าพิสมัยเรียงหมอน-ขยั่นเท้าขึ้น	ท่าพิสมัยเรียงหมอน-ขยั่นเท้าลง (สลับเท้าขยั่นเรียงขึ้น-ลง 4 ครั้ง)
ท่านางนอน –ปาดมือขวา (วิ่งขึ้นไปด้านหน้า-หันขวา)	ท่าฝ่ายฟ้อน-เดี่ยวเท้าซ้าย (ก้าวซ้ายหมุนซ้ายรอบตัว)	ท่าฝ่ายฟ้อน-เดี่ยวเท้าขวา

ท่าฝ่ายฟ้อน- แตะเท้าขวา (ซอยเท้าวิ่งขึ้น)	ท่าฝ่ายฟ้อน- แตะเท้าซ้าย (ซอยเท้าวิ่งลง-สลับขึ้นลง 4 ครั้ง)	ท่ากินนรฟ้อนฝูง (หมุนกลับหลังไปด้านซ้าย)
<u>เชิดกลอง</u>		
ท่าสอดสร้อยมาลา (หมุนไปด้านขวา)	ท่าเตรียมสอดเชิด	ท่าเชิด / เหาะ (ยักตัว 6 ครั้ง)
ท่าโหน / น้าว (ขยับเท้าเคลื่อนที่ไปด้านหน้า)	ท่าเชิด (ก้าวเท้าซ้ายลง)	ท่าเยื้องกราย (1) (วิ่งถอนสายบัว)

ท่าเยื้องกราย (2)
(วิ่งวนซ้าย 1 รอบ แล้วขึ้นเตียง)

ท่าชักแป้งผัดหน้า (ขวา)
(อยู่บนเตียง)

ท่าชักแป้งผัดหน้า (ซ้าย)
(อยู่บนเตียง)

ท่ารำร่าย (1)

ท่ารำร่าย (2)

ท่ารำร่าย (3)

ท่านางนอน –ปาดมือขวา
(หมุนทางหน้าไปด้านขวา)

ท่าชมวาริน / ป้องหน้า
(ถึงเขาเหมติรัน)

รำเชิดฉิ่งเบญกาย
รูปแบบครูจำเรียง พุทธประดับ
(แบบที่ 2)

ถ่ายทอดท่ารำโดย ครูคมคาย กลิ่นภักดี

แสดงแบบท่ารำโดย จินตนา อนุวัฒน์

บทละคร

-ร้องเพลงเชิดฉิ่ง-

เมื่อนั้น เบญกายรับราชบรรหาร

ออกจากปราสาทรัตน์ชัชวาลย์ เหาะข้ามชลธารผ่านมา

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่งแล้วเชิดกลอง[3]-

ตารางที่ 39 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งเบญกายรูปแบบครูจำเรียง พุทธประดับ(แบบที่ 2)

ร้องเพลงเชิดฉิ่ง		
เมื่อนั้น ท่าวางมือ	เบญกายรับราช ท่าไหว้รับคำสั่ง (1)	บรรหาร ท่าไหว้รับคำสั่ง (2)

[3] เกษม ทองอร่าม, บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดนางลอย (กรุงเทพฯ: วิทยาลัยนาฏศิลป, ม.ป.ท.), หน้า 2.

<u>ออกจากปราสาทรัตน์ชัชวาล</u>

ท่าคลานออก (3 ครั้ง)

<u>เหาะข้ามชลธาร</u>

ท่าสอดสร้อยมาลา (หมุนไปด้านขวา)

<u>เอื้อน</u>

ท่าเหาะ

<u>เอื้อน</u>

ท่านภาพร-ตั้งเข่าขวา(ยืนขึ้น)

<u>เอื้อน</u>

ท่านภาพร-ขยั่นเท้า(ขึ้น)

<u>เอื้อน</u>

ท่านภาพร-ขยั่นเท้า (ลง)

<table>
<tr><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td><u>ผ่านมา (เอื้อน)</u>
ท่าเหาะ
(หมุนไปด้านซ้าย)</td><td><u>เอื้อน (ดนตรีรับ)</u>
ท่าผาลา-กระดกเสี้ยว
(ยืด-ยุบหมุนไปด้านขวาพร้อมกับดนตรีรับ)</td></tr>
<tr><td colspan="2"><u>ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง</u></td></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td>ไหว้-ตั้งเข่า(ฟังคำสั่ง)</td><td>ท่าไหว้รับคำสั่ง (1)</td><td>ท่าไหว้รับคำสั่ง (2)</td></tr>
<tr><td> </td><td> </td><td> </td></tr>
<tr><td></td><td>ท่าคลานออก (3 ครั้ง)</td><td></td></tr>
</table>

ท่ารำร่าย (1)	ท่ารำร่าย (2)	ท่ารำร่าย (3)
ท่าสอดสร้อยมาลา (หมุนไปทางขวา)	ท่าชมวาริน/บ้องหน้า (ห่มเข่า เยื้อง 4 ครั้ง)	ท่าแทงกลับ (หมุนกลับหลังไปด้านซ้าย)
ท่าประลัยวาต/แผลงศร	ท่าประลัยวาต (ขยั่นเท้า-ตีไหล่ซ้าย)	ท่ากินนรรำ (ขยั่นเท้า-ตีไหล่ขวา)
(สลับเท้าขยั่น 4 ครั้ง หมดด้วยท่ากินนรรำ)		

ท่าเยื้องกราย -เช็ดเท้า	ท่าเยื้องกราย – ซอยเท้า (ขึ้น)	ท่าเยื้องกราย – ซอยเท้า (ลง) (สลับขึ้น-ลง 4 ครั้ง อยู่กับที่ 2 ครั้ง)
ท่านางนอน –ปาดมือซ้าย (หมุนหน้าไปด้านซ้าย)	ท่านางนอน –ปาดมือขวา (วิ่งขึ้นไปด้านหน้า-หันขวา)	ท่าฝ่ายฟ้อน-เดี่ยวเท้าซ้าย (ก้าวซ้ายหมุนซ้ายรอบตัว)
ท่าฝ่ายฟ้อน-เดี่ยวเท้าขวา	ท่าเตรียมแทงกลับ (ม้วนจีบ)	ท่าแทงกลับ

ท่าเตรียมนางนอน (ถอนเท้าซ้ายยกเท้าขวา)	ท่านางนอน-แตะเท้าซ้าย (ซอยเท้าหันด้านหน้า)	ท่าท่วงที-แตะเท้าขวา (ซอยเท้าวิ่งขึ้นหน้า)
ท่าท่วงที-แตะเท้าซ้าย (ซอยเท้าวิ่งลงหลัง-สลับขึ้น-ลง 4 ครั้ง)	ท่านางนอน (ปาดมือซ้าย)	ท่าโก่งศิลป์ (ซ้าย) (ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง)
ท่าเตรียมปาดขวา (ถอนเท้าขวายกเท้าซ้าย)	ท่าเตรียมปาดขวา (ถอนเท้าซ้ายยกเท้าขวา)	ท่านางนอน (ปาดมือขวา)

ท่าโก่งศิลป์ (ขวา) (ห่มเข่า เยื้อง 4 ครั้ง)	ท่าฝ่ายฟ้อน- แตะเท้าซ้าย (ซอยเท้าวิ่งขึ้น)	ท่าฝ่ายฟ้อน- แตะเท้าขวา (ซอยเท้าวิ่งลง-สลับขึ้นลง 4 ครั้ง)
<u>เชิดกลอง</u>		
ท่าสอดสร้อยมาลา (หมุนไปด้านขวา)	ท่าเตรียมสอดเชิด	ท่าเชิด / เหาะ (ยักตัว 6 ครั้ง)
ท่าโหน / น้าว (ขยับเท้าเคลื่อนที่ไปด้านหน้า)	ท่าเชิด (ก้าวเท้าซ้ายลง)	ท่าเยื้องกราย (1) (วิ่งถอนสายบัว)

ท่าเยื้องกราย (2) (วิ่งวนซ้าย 1 รอบ แล้วขึ้นเตียง)	ท่าชักแป้งผัดหน้า (ขวา) (อยู่บนเตียง)	ท่าชักแป้งผัดหน้า (ซ้าย) (อยู่บนเตียง)
ท่ารำร่าย (1)	ท่ารำร่าย (2)	ท่ารำร่าย (3)
ท่าป้องหน้า	ท่ายืน (ถึงเขาเหมติรัน)	

รำเชิดฉิ่งสีดาผูกศอ
รูปแบบครูบุนนาค ทรรทรานนท์

บทละคร

-ร้องเพลงร่าย-

เมื่อนั้น นางสีดาเปลี่ยวเปล่าเศร้าหมอง
เห็นเวลาจวนแจ้งแสงทอง กลัวกำนัลมันจะย่องตามมา
จึงสะพักสไบที่นางทรง จีบจัดรัดพระองค์โจงภูษา
แข็งพระทัยไม่เสียดายชีวา อุตส่าห์ปีนไปบนต้นไม้
จึงเอาผ้าผูกพันกระสันรัด เกี่ยวกระหวัดกับกิ่งโศกใหญ่
ชายหนึ่งผูกศอออรไท แล้วทอดองค์ลงไปจะให้ตาย

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง-รัว

หนุมานเข้าแก้นางสีดา[1]-

ตารางที่ 40 กระบวนท่ารำชิดฉิ่งสีดาผูกศอ รูปแบบครูบุนนาค ทรรทรานนท์

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง	
ท่านั่ง-มองต้นโศก	ท่าตัดใจ (ลุกขึ้นยืน- มือซ้ายจีบ มือขวาแตะสะโพก)

[1] กรมศิลปากร, บทโขนกรมศิลปากรปรับปรุงแสดง ณ โรงละครศิลปากร รวบรวมจัดพิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพจมื่นสมุหพิมาน หรือ หลวงวิลาศวงงาม (หร่ำ อินทรนัฏ) ณ เมรุวัดมงกุฎกษัตริยาราม วันที่ 11 มกราคม พ.ศ. 2507 (กรุงเทพฯ : ม.ป.ท., 2507), หน้า 210.

ท่านุ่งผ้า

ท่าห่มผ้า (หมุน 1 รอบ)

ท่ารำร่าย (1)

ท่ารำร่าย (2)

ท่ารำร่าย (3)

ท่าสอดสร้อยมาลา (หมุนไปด้านขวา)

ท่าชมวาริน / ป้องหน้า (ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง)

ท่าแทงกลับ	ท่าพิสมัย
ท่าเรียงหมอน (ขวา) -ขยั่นเท้าขึ้น	ท่าเรียงหมอน (ซ้าย)- ขยั่นเท้าลง (สลับขึ้น-ลง 4 ครั้ง)
ท่าเยื้องย่าง-เช็ดเท้า (หันหน้า 3 ครั้ง)	ท่านางนอน (ปาดซ้าย)

ท่าโก่งศิลป์ (ซ้าย)- ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง	ท่าเตรียมนางนอน
ท่านางนอน (ปาดขวา)	ท่าโก่งศิลป์ (ขวา)- ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง
ท่าฝ่ายฟ้อน (ซ้าย-ขวา สลับขึ้น-ลง 4 ครั้ง)	ท่านางนอน (ปาดขวา)

ท่าฟ้อนใน (เดี่ยวเท้าซ้าย)	ท่าฟ้อนใน (เดี่ยวเท้าขวา)
ท่ากังหันร่อน (เช็ดเท้า 3 ครั้ง)	ท่ากังหันร่อน (ก้าวข้างวิ่งซอยเท้าไปที่เตียง)
ท่าหยิบผ้าสไบ	ท่ากังหันร่อน (ซอยเท้าไปที่ต้นโสก)

ท่าปีนต้นโศก (ขึ้น 3 ครั้ง)

<u>เพลงรัว</u>

ท่าคล้องผ้า

ท่าผูกผ้า

ท่าดึงผ้า (ทดสอบความพร้อม)

ท่าผูกคอตาย (แล้วหนุมานเข้าแก้)

รำเชิดฉิ่งสีดาผูกศอ
รูปแบบ ครูคมคาย กลิ่นภักดี

แสดงแบบท่ารำโดย จินตนา อนุวัฒน์

บทละคร

-ร้องเพลงตามกวาง-

เมื่อนั้น องค์ภัควดีศรีใส
สุดแสนเจ็บช้ำระกำใจ อรไทโศกาจาบัลย์

(หนุมานแอบดูระหว่างสีดาคร่ำครวญ)

-ร้องเพลงกบเต้น-

โอ้ทูลกระหม่อมของเมียแก้ว วันนี้แล้วจะทูลลาอาสัญ
มิยอมให้ยักษ์ร้ายใจอาธรรม์ มาหยามหยันแนมเหน็บให้เจ็บใจ

-ปี่พาทย์ทำเพลงโอด,เชิดฉิ่ง,ทยอย-

(สีดารำไปที่ต้นไม้)

-ร้องร่าย-

จึงเอาผ้าผูกพันกระสันทัด เกี่ยวกระหวัดกับกิ่งโศกใหญ่
ชายหนึ่งผูกศออรทัย แล้วทอดองค์ลงไปจะให้ตาย
เมื่อนั้น วายุบุตรแก้ได้ดั่งใจหมาย
แล้วเข้านบนอบยอบกาย กราบถวายบังคมก้มพักตรา

-ปี่พาทย์ทำเพลงรัว-

(หนุมานเข้าแก้แล้วถวายบังคมสีดา)[2]

[2] กรมศิลปากร. บทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนทศกัณฐ์ลงสวนถึงหนุมานถวายแหวน (กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต,2549), หน้า 3.

ตารางที่ 41 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งสีดาผูกศอรูปแบบ ครูคมคาย กลิ่นภักดี

ปี่พาทย์เพลงเชิดฉิ่ง		
ท่ารำร่าย (1)	ท่ารำร่าย (2)	ท่ารำร่าย (3)
ท่าเตรียมสอดสร้อย	ท่าสอดสร้อยมาลา (หมุนไปด้านขวา)	ท่าเตรียมป้องหน้า
ท่าชมวาริน (ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง)	ท่าภมรเคล้า (หมุนไปด้านซ้าย)	ท่าสอดสร้อยมาลา (ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง)

ท่านภาพร (หมุนเร็วไปด้านขวา)	ท่านภาพร (ขยั่นเท้าขึ้น)	ท่านภาพร (ขยั่นเท้าลง (สลับขึ้น-ลง 4 ครั้ง)
ท่าเตรียมแทงกลับ -ยกเท้าขวา	ท่าเตรียมแทงกลับ -ยกเท้าซ้าย	ท่าแทงกลับ (แตะเท้าขวาหมุนกลับหลังไปด้านซ้าย)
ท่ากินนรรำ-ขยั่นเท้าตีไหล่ขวา	ท่าประลัยวาต -ขยั่นเท้าตีไหล่ซ้าย	สลับกัน 4 ครั้ง หมดท่ากินนรรำ

ท่าเตรียมกังหันร่อน	ท่ากังหันร่อน-แตะเท้าขวา - ซอยเท้าขึ้น	ท่ากังหันร่อน-แตะเท้าซ้าย - ซอยเท้าลง
ท่าเตรียมปาดมือ	ท่านางนอน-ปาดมือซ้าย	ท่าโก่งศิลป์(ซ้าย)- ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง
ท่าเตรียมปาดมือ (1)	ท่าเตรียมปาดมือ (2)	ท่านางนอน-ปาดมือขวา

ท่าโก่งศิลป์(ขวา)- หม่เข่า-เยื้อง 4 ครั้ง

ท่านางนอน – ปาดขวา (วิ่งขึ้นด้านหน้าแล้วหันขวา)

ท่าฟ้อนใน-เดี่ยวเท้าซ้าย

ท่าฟ้อนใน-เดี่ยวเท้าขวา

ท่าม้วนมือ (แทงกลับ)

<u>เพลงทยอย</u>

ดึงผ้าสไบออกจากเอว

ท่าโศกเศร้า - เดินย่ำเท้ากลับหลังไปที่ต้นโสก

ท่าเตรียมคล้องผ้า

ร้องร่าย

จึงเอาผ้าผูกพันกระสันทัด

ท่าผูกผ้ากับกิ่งโศก

เกี่ยวกระหวัดกับกิ่งโศกใหญ่

ท่าดึงผ้า (ทดสอบความพร้อม)

ชายหนึ่งผูกศออรทัย

ท่าผูกคอ

แล้วทอดองค์ลงไปจะให้ตาย

ท่าทอดกาย

-ปี่พาทย์ทำเพลงรัว-

แล้วหนุมานเข้าแก้-ถวายบังคมนางสีดา

รำเชิดฉิ่งสีดาลุยไฟ
รูปแบบครูจำเรียง พุธประดับ

แสดงแบบท่ารำโดย นาตยา สว่างเนตร

บทละคร

-ร้องเพลงจำปาทองเทศ-

ถ้าแม้นว่าข้านึกแหนงหน่าย ต่อองค์พระนารายณ์รังสรรค์
ไปรักใคร่ในท้าวทศกัณฐ์ จนชั้นชายอื่นทั้งโลกา
จงของเพลิงกาฬผลาญชีวิต ให้ม้วยมิดชีวังสังขาร์
แม้ข้าซื่อสัตย์ต่อภัสดา ขออย่าให้มีราคีพาน
โจงจัดภูษาทรงนงคราญ แล้วลุยไปในถ่านอัคคี

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง-

-เห่เชิดฉิ่ง-

บันดาลเป็นโกสุมปทุมทอง ขึ้นรับรองบาทมารศรี
เปลวไฟไม่ต้องนางเทวี จรลีไปบนบุษบัน

-เพลงเร็ว[3]-

ตารางที่ 42 กระบวนท่ารำเชิดฉิ่งสีดาลุยไฟ รูปแบบครูจำเรียง พุธประดับ

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง		

[3] กรมศิลปากร. บทโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนสีดาลุยไฟ จัดแสดงแสดงเผยแพร่ ณ โรงภาพยนตร์ศาลาเฉลิมกรุง (กรุงเทพฯ : วิทยาลัยนาฏศิลป, 2535), หน้า 6.

ท่าสอดสร้อยมาลา (ออกมาจากที่นั่ง)	ท่าสอดสร้อยมา (หมุนไปด้านขวา)	ท่าชมวาริน (ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง)
ท่าภมรเคล้า (หมุนไปด้านซ้าย)	ท่าสอดสร้อยมาลา (ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง)	ท่านภาพร (หมุนตัวเร็วไปด้านขวา)
ท่านภาพร (ขยั่นเท้าลง ,สลับขึ้นลง 4)	ท่าแทงกลับ (หมุนทางหลังไปด้านซ้าย)	ท่าพิสมัย
ท่าเรียงหมอนซ้าย (ขยั่นเท้าลง)	ท่าเรียงหมอนขวา (ขยั่นเท้าขึ้น)	ท่าเตรียมเยื้องกราย เช็ดเท้าซ้าย

ท่าเยื้องกราย - แตะขวา-ขึ้น	ท่าเยื้องกราย-แตะเท้าซ้าย-ลง (สลับ 4 ตรั้ง)	ท่าเตรียมปาดมือ
ท่านางนอน-ปาดมือซ้าย	ท่าโก่งศิลป์ ซ้าย (ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง)	ท่าเตรียมปาดมือ (2)
ท่านางนอน -ปาดมือขวา	ท่าโก่งศิลป์ ขวา (ห่มเข่า-เยื้อง 4 ครั้ง)	ท่ากังหันร่อนขึ้น-ลง 4 ครั้ง
แล้วเข้าเห่เชิดฉิ่ง ดอกบัวผุดขึ้นมารองรับ		

ประวัติผู้วิเขียนวิทยานิพนธ์

นางสาวจินตนา อนุวัฒน์ เกิดเมื่อวันอาทิตย์ ที่ 1 เดือนพฤษภาคม พ.ศ 2526 ที่อำเภอชะอวด จังหวัดนครศรีธรรมราช สำเร็จการศึกษาปริญญาศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เมื่อปีการศึกษา 2548 และเข้าศึกษาต่อหลักสูตรปริญญาศิลปศาตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในปีการศึกษา 2550 ปัจจุบันเป็นพนักงานราชการครู (นาฏศิลป์ไทย-ละครนาง) คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม