ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย

THE DANCE DRAMA OF KATAYANI: AN INNOVATIVE DANCE PERFORMANCE CREATION BASED ON BHARATANATYAM AND THAI CLASSICAL DANCE

นายกฤษณะ สายสุนีย์

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน
ประจำปีงบประมาณ 2564
ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย

นายกฤษณะ สายสุนีย์

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน
ประจำปีงบประมาณ 2564
ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่องานวิจัย ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย
ผู้วิจัย นายกฤษณะ สายสุนีย์
พ.ศ. 2564
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง “ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย” มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี โดยนำเสนอการแสดงที่ถ่ายทอดเรื่องราวจากตำนานเทวสตรีของศาสนาฮินดู ด้วยวิธีการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ตามหลักกระบวนการวิจัยที่สามารถอธิบายออกมาในรูปแบบงานวิจัยเชิงคุณภาพ ผ่านกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ ภายใต้เนื้อหาเกี่ยวกับตำนานเทพีกาตยายนี

ผลการศึกษาพบว่า การสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี มีแรงบันดาลใจและแนวคิดมาจากภาพยนตร์อินเดีย เรื่อง ทุรคามหาเทวี อันนำไปสู่การศึกษาตำนานของเทพีกาตยายนีซึ่งเป็นเทวสตรีในศาสนาฮินดู และเป็นปางหนึ่งของพระอุมาที่อวตารลงมาปราบอสูรร้าย แล้วนำมาแปรรูปวรรณกรรมสู่การแสดง ด้วยการวางเค้าโครงเรื่องแบ่งออกเป็น 3 องก์ ได้แก่ องก์ที่ 1 อสูรอหังการ์ องก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร และองก์ที่ 3 สังหารอสุรา นำเสนอในรูปแบบการแสดงละครรำ ด้วยการนำเอกลักษณ์ของละครรำดั้งเดิมของไทย 3 ประเภท คือ มีการรำเบิกโรงหรือเรียกว่า “รำถวายมือ” ก่อนเริ่มการแสดง โดยให้ผู้แสดงตัวพระและตัวนางทั้งหมดเป็นผู้ร่ายรำ ตามแบบอย่างละครชาตรี อีกทั้งการใช้แบบแผนการแสดงอย่างละครนอกแบบหลวงด้วยการดำเนินเรื่องรวดเร็ว สนุกสนาน และมีการสอดแทรกการร่ายรำอวดฝีมือของผู้แสดง คือ การรำชมความงามของเทพีกาตยานี ด้วยท่ารำที่มีลีลาอ่อนช้อยงดงามตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทยตามแบบอย่างละครในหรือละครนอกแบบหลวง ส่วนกระบวนท่ารำใช้หลักการผสมผสานนาฏยจารีต 2 รูปแบบ คือ ภาพลายเส้นในตำราท่ารำนาฏศิลป์ไทยกับภาษามือหรือที่เรียกว่า “มุทรา” ในภารตนาฏยัม ผสมผสานกัน อีกทั้งการนำเอกลักษณ์หลักฐานทางประวัติศาสตร์มาออกแบบเครื่องแต่งกายของตัวละคร เรียกแบบแผนการแต่งกายละครรำว่า “ยืนเครื่อง” เช่น หุ่นวังหน้า ภาพตัวพระตัวนางและภาพจับเรื่องรามเกียรติ์ในตำรารำจิตรกรรมพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ เป็นต้น การเพิ่มเสียงเป่าสังข์และการบูชาอารตีในช่วงท้ายของการแสดงที่ช่วยเพิ่มกลิ่นอายและเอกลักษณ์ของศาสนาฮินดู การวิจัยสร้างสรรค์ด้วยแนวคิด ฐานความรู้และองค์ประกอบการแสดงดังกล่าวจึงกลายเป็นนวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ “ละครรำเรื่อง กาตยานี”

คำสำคัญ: ละครรำ, กาตยานี, นวัตกรรม, ภารตนาฏยัม, นาฏศิลป์ไทย
247 หน้า

Title The Dance Drama of Katayani: an Innovative Dance Performance Creation based on Bharatanatyam and Thai Classical Dance
Researcher Mr. Kritsana Saisunee
Year 2021
Advisor Assoc. Prof. Dr. Sauvanit Vingvorn
Co-Advisor Assoc. Prof. Dr. Supachai Chansuwan

ABSTRACT

The research “The Dance Drama of Katayani: an Innovative Dance Performance Creation based on Bharatanatyam and Thai Classical Dance” aims to create a Katayani Dance Drama performance that conveys a story from Hindu mythology. The researcher used creative research methods based on research processes that can be described as a qualitative research format in order to create a performance about the legend of the goddess Katyayani.

The results showed that the creation of the dance drama Katayani was inspired and conceptualized from the Indian film Durga Maha Devi, which led to a study of the myth of the Hindu goddess Katyayani, one of Phra Uma’s incarnation, where she comes down to defeat the demons. Then, the myth was adapted into a dance drama performance divided into 3 acts: Act 1 - The Beast, Act 2 – Uma’s Avatar, and Act 3 - Killing Asura. It was presented in the form of a dance drama by bringing the uniqueness of traditional Thai dance dramas in 3 ways: (1) by having an opening dance also known as "hand offering dance" before the start of the show; (2) by having all the protagonists and female figures dance accordingly to the model of Chatree dramas; (3) by using a performance genre based on Lakhon Nok in the style of royal dramas with a fast and fun action. The performance also highlights the performer’s skill and the beauty of the Goddess Katayani with a dance that has an elegant and graceful style according to the traditional Thai classical dance style as in the form of the royal inner court female dramas (Lakhon nai) or Lakhon Nok in the royal style. As for the choreography, the principle was to combine two forms of traditional dance, namely one inspired by the lines from drawings of Thai classical dance positions and the other one inspired by the hand gestures, known as "mutra" in Bharatanatyam. There was also the use of historical identity elements to design the dance accessories and costumes, such as the dance drama costume pattern called "Yuan Krueng" like the male and female mannequins at Wang Na, the image of the Queen, the image of the Ramakien in the dance textbooks and the painting of the Buddhasawan Throne Hall, etc. Adding conch shell sound and paying respect to Aarti at the end of the show adds to the sense and identity of Hinduism. This creative research with concepts, knowledge base and performance elements has thus become an innovative performance of creative dance: "Katayani – the dance drama".

Keywords: Dance drama, Katayani, innovation, Bharatanatyam, Thai classical dance
247 pages

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง “ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย” ได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งได้รับจัดสรรงบประมาณให้ทุนดำเนินการวิจัยตามที่สำนักงานคณะกรรมการส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (สกสว.) พิจารณาคำของบประมาณด้านวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม (ววน.) ผ่านกองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2564 ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณแหล่งทุนดังกล่าวมา ณ โอกาสนี้ ทั้งนี้งานวิจัยครั้งนี้ประสบความสำเร็จได้ด้วยดีด้วยความอนุเคราะห์อย่างดียิ่งจากบุคคลหลายท่านในการให้คำปรึกษาให้ข้อเสนอแนะทางวิชาการและให้ความช่วยเหลือในด้านต่าง ๆ ตลอดจนสละเวลาอันมีค่าเพื่อให้งานวิจัยนี้สำเร็จลงด้วยดี

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน อาจารย์ที่ปรึกษา และรองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ที่ให้ความกรุณาเสียสละเวลาดูแลให้คำปรึกษาแนะนำ ตรวจแก้ไขข้อบกพร่องด้วยความเมตตาเอาใจใส่ ติดตามงานอย่างต่อเนื่องตลอดจนการแนะนำแนวทางให้ผู้วิจัยเกิดแนวคิดในการทำวิจัยให้สำเร็จลุล่วง

ขอกราบขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิให้ข้อมูลสัมภาษณ์ทั้ง 6 ท่าน คือ อาจารย์รัตติยะ วิกสิตพงศ์ อาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นิตยา รู้สมัย ตลอดจนผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์ผลงานการแสดงทั้ง 9 ท่าน ที่กรุณาให้ข้อมูลสำคัญที่เป็นประโยชน์ในการทำงานวิจัยเล่มนี้ให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค ในการร่วมออกแบบกระบวนท่ารบ นายชานนท์ ทัสสะ นายไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล นายเอกลักษณ์ หนูเงิน นายญาณวุฒิ ไตรสุวรรณ ผู้ร่วมออกแบบ กระบวนท่ารำ นายภวัต จันทร์ดารักษ์ ผู้ประพันธ์บท นายพัชรพล เหล่าดี ผู้ร่วมออกแบบเครื่องแต่งกาย ตลอดจนผู้แสดง ผู้บรรเลง ขับร้อง เจ้าหน้าที่โรงละครวังหน้า และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องทุกท่านที่ร่วมกันสร้างสรรค์ละครรำเรื่องนี้จนสำเร็จลงได้ด้วยดี ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณทุกท่านมา ณ โอกาสนี้

ขอกราบขอบพระคุณ นายศิวพงศ์ กั้งสกุล ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช อาจารย์กิตติมา กองมะลิกันแก้ว ผู้ช่วยศาสตราจารย์ชยพร ไชยสิทธิ์ ตลอดจนครู อาจารย์ นักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช และครู อาจารย์ นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่กรุณาสละเวลาในการบันทึกเสียงดนตรีประกอบการแสดง อีกทั้งของกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ ที่กรุณาอนุเคราะห์สถานที่ในการฝึกซ้อมการแสดง

ทั้งนี้ประโยชน์อันพึงมีจากงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยขอมอบเป็นความกตัญญูครู อาจารย์ ผู้ร่วมสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ และขอส่งมอบองค์ความรู้นี้ให้ดำรงไว้เป็นคุณประโยชน์ต่อการศึกษาสืบไป

กฤษณะ สายสุนีย์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... (ค)
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... (ง)
กิตติกรรมประกาศ ..... (จ)
สารบัญ ..... (ฉ)
สารบัญตาราง ..... (ฌ)
สารบัญภาพ ..... (ญ)
บทที่
1 บทนำ 1
1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย 4
3. คำถามการวิจัย 4
4. ขอบเขตของการวิจัย 4
5. กรอบแนวคิดการวิจัย 5
6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 5
7. นิยามศัพท์เฉพาะ 6
2 เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 7
1. สถานภาพผู้หญิงในสังคมอินเดีย 8
2. ลัทธิศักติ 10
3. เทพีกาตยายนี 11
4. การกดขี่ทางเพศในวรรณคดีไทย 12
5. ละครรำดั้งเดิมของไทย 15
5.1 ละครชาตรี 15
5.2 ละครใน 18
5.3 ละครนอกแบบหลวง 19
6. ตำรารำนาฏศิลป์ไทย 21
7. ภารตนาฏยัม 59
7.1 อสัมยุตา มุทรา 60
7.2 สัมยุตา มุทรา 68
8. นาฏศิลป์สร้างสรรค์ 75
8.1 ความหมายของนาฏศิลป์สร้างสรรค์ 75
8.2 แนวทางและขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ 76
8.3 แนวทางการสร้างสรรค์ละครรำ 83

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
	9. แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการแปรรูปวรรณกรรม	86
	10. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	87
	สรุป	89
3	**วิธีดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์**	91
	1. แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์	91
	1.1 การชมภาพยนตร์อินเดียเรื่อง “ทุรคา”	91
	1.2 ตำนานเทพีกาตยานี	92
	1.3 บทบาทของตัวละครฝ่ายหญิงในวรรณคดี	92
	2. การศึกษาข้อมูล	93
	2.1 การศึกษาเอกสาร	93
	2.2 การสัมภาษณ์	94
	2.3 การศึกษาจากวีดิทัศน์	108
	3. การกำหนดกรอบแนวคิด	108
	3.1 รูปแบบของการแสดง	108
	3.2 การวางโครงเรื่อง	108
	4. การคัดเลือกผู้แสดง	109
	5. การสร้างสรรค์บทละคร	112
	5.1 บทละคร	112
	5.2 ดนตรีประกอบการแสดง	118
	5.3 การบันทึกเสียงเพลงประกอบการแสดง	118
	6. การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ	120
	6.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ	121
	6.2 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ	122
	7. การออกแบบเครื่องแต่งกาย	132
	8. การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง	139
	9. การนำเสนอผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์	144
	9.1 การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิ	144
	9.2 เครื่องมือที่ใช้ในการตรวจสอบคุณภาพผลงานสร้างสรรค์	145
4	**ผลงานวิจัยสร้างสรรค์ละครรำ เรื่องกาตยานี**	148
	1. องค์ประกอบการแสดง	148
	1.1 รูปแบบการแสดงละครรำเรื่องกาตยานี	148
	1.2 บทละคร	151

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

1.3 เพลงร้องและทำนองเพลง 157
1.4 ดนตรีประกอบการแสดง 167
1.5 ผู้แสดง 170
1.6 เครื่องแต่งกาย 174
1.7 กระบวนท่ารำ 187
1.8 อุปกรณ์ประกอบการแสดง 199
1.9 การแสดงละครรำ เรื่องกาตยานี 201
2. การประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์ 208
3. ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะ 210
4. อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์ 211
สรุป 212
5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ 214
1. สรุปผล 214
1.1 รูปแบบการแสดงละครรำเรื่อง กาตยานี 214
1.2 องค์ความรู้ที่ได้จากการสร้างสรรค์ผลงาน 216
2. อภิปรายผล 218
2.1 การแปรรูปวรรณกรรม 218
2.2 การผสมผสานหลายนาฏยจารีต 219
2.3 การขัดขืนอำนาจปิตาธิปไตยด้วยความเชื่อ 219
3. บทสรุป 220
4. ข้อเสนอแนะ 220
บรรณานุกรม 222
บุคลานุกรม 228
ภาคผนวก 229
ภาคผนวก ก เครื่องมือวิจัย 230
ภาคผนวก ข เอกสารหลักฐานการประเมินผลงานสร้างสรรค์ 233
ภาคผนวก ค หนังสือรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ 243
ประวัติผู้วิจัย 245

สารบัญตาราง

ตารางที่ **หน้า**

1	การวิเคราะห์ขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์	82
2	การประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ	98
3	การจำแนกผลการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิเกี่ยวกับแนวทางในการสร้างสรรค์ละครรำในประเด็นที่สอดคล้องกัน	106
4	ความหมายของเพลงที่บรรจุและการนำไปปรับใช้ในบทละครรำ	157
5	รายละเอียดผู้แสดงละครรำ เรื่องกาตยานี	170
6	การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำด้วยการผสมผสานนาฏยจารีต 2 รูปแบบ	191
7	กระบวนท่าขึ้นลอยระหว่างพระอินทร์กับมหิงษาสูร	194
8	กระบวนท่าขึ้นลอยระหว่างเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร	196
9	การแสดงละครรำเรื่องกาตยานี	202
10	ผลการประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์	209
11	ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ	210

สารบัญภาพ

ภาพที่ **หน้า**

1	กรอบแนวคิดการวิจัย	5
2	เทพีกาตยานี	12
3	การแสดงรำถวายมือ ละครชาตรีจังหวัดเพชรบุรี	17
4	การจับเรื่อง ละครชาตรีจังหวัดเพชรบุรี	17
5	การแสดงละครใน เรื่องอิเหนา	19
6	การแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่องพระสมุท ตอน ชมดาว	20
7	ท่าเทพพนม	22
8	ท่าปฐม	23
9	ท่าพรหมสี่หน้า	23
10	ท่าสอดสร้อยมาลา	24
11	ท่าช้านางนอน	24
12	ท่าผาลาเพียงไหล่	25
13	ท่าพิสมัยเรียงหมอน	25
14	ท่ากังหันร่อน	26
15	ท่าภมรเคล้า	26
16	ท่าแขกเต้าเข้ารัง	27
17	ท่ากระต่ายชมจันทร์	27
18	ท่าพระจันทร์ทรงกลด	28
19	ท่าพระรถโยนสาร	28
20	ท่าจ่อเพลิงกาฬ	29
21	ท่าหนุมานผลาญยักษ์	29
22	ท่าพระรามโก่งศร (พระหริรักษ์โก่งศิลป์)	30
23	ท่าช้างประสานงา (คชริทร์ประสานงา)	31
24	ท่าช้างสบัดหญ้า	31
25	ท่าขี่ม้าตีคลี	32
26	ท่าสารถีชักรถ	32
27	ท่ากลดพระสุเมรุ	33
28	ท่าตระเวนเวหา	34
29	ท่านาคาม้วนหาง	34
30	ท่ากวางเดินดง	35
31	ท่าหงส์ลีลา	35
32	ท่าชักแป้งผัดหน้า	36

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

33 ท่าเหราเล่นน้ำ 37
34 ท่ากินนรเลียบถ้ำ (กินรินเลียบถ้ำ) 37
35 ท่ายังคิดประดิษฐ์รำ 38
36 ท่ากระหวัดเกล้า 39
37 ท่าตีโทนโยนทับ 39
38 ท่างูขว้างค้อน 40
39 ท่ามัจฉาชมสาคร 40
40 ท่ากินนรฟ้อนโอ่ 41
41 ท่าสิงโตเล่นหาง 41
42 ท่านางกล่อมตัว 42
43 ท่าบัวชูฝัก 43
44 ท่าขอนทิ้งอก 43
45 ท่าพระลักษมณ์แผลงฤทธิ์ 44
46 ท่าเสือทำลายห้าง 44
47 ท่าช้างทำลายโรง 45
48 ท่าฉุยฉายเข้าวัง 45
49 ท่าหนังหน้าไฟ 46
50 ท่าเครือวัลย์พันไม้ 47
51 ท่าเยื้องพายกฐิน 47
52 ท่ามังกรเล่นน้ำ (มังกรเที่ยวหาวาริน) 48
53 ท่าลมพัดยอดตอง 48
54 ท่าจีนสาวไส้ 49
55 ท่าวิสัยแทงตรี 50
56 ท่าชะนีร่ายไม้ 50
57 ท่าขี่ม้าเลียบค่าย 51
58 ท่ายูงฟ้อนหาง 52
59 ท่าขัดจางนาง 52
60 ท่าเมขลาโยนแก้ว 53
61 ท่ากระต่ายต้องแร้ว 53
62 ท่าโจงกระเบนตีเหล็ก 54
63 ท่าบังพระสุริยา 54
64 ท่าชักกระบี่สี่ท่า 55

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

65 ท่าประลัยวาต 55
66 ท่ามารกลับหลัง 56
67 ท่ารำยั่ว 57
68 ท่านารายณ์ขว้างจักร 57
69 ท่าชักซอสามสาย 58
70 ท่าหลงใหลได้สิ้น 58
71 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าปาตากัส 60
72 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าตรีปาตาโก 60
73 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าอัลธาปาตาการห 61
74 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่ากัทรีมุกห 61
75 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่ามยุราคิว 61
76 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าอัธจันดรา 62
77 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าอราลาห 62
78 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าสุนกาตุนดากา 62
79 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่ามุสทิชจ 62
80 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าชิกราคายาสจ 63
81 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่ากาปิทาห 63
82 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่ากัตทกามุคาห 63
83 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าซูชิ 64
84 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าจันทกรา 64
85 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าปัทมาโกโช 64
86 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าสระปัสชิรัสตัททา 64
87 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่ามฤคชิเจอะ 65
88 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าชิมหมุกห 65
89 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่ากางกูรัสเจอะ 65
90 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าอลาปัทมากาห 66
91 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าจัตุโร 66
92 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าพรัมรัสไจ๋วา 66
93 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าฮัมสาสโย 66
94 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าฮัมซาปัทมกาห 67
95 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าซัมดัมโช 67
96 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่ามุกกุรัสไจ๋วา 67

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

97 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าตามรชูรัส 67
98 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าตรีชูลากาห..... 68
99 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าอัญชลีเจอะ..... 68
100 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่ากาปุตัสเจอะ 68
101 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าการกาตาห 69
102 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าสวัสติกัสตัตทา..... 69
103 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าโดลาหัสตาห..... 69
104 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าปุชปาปุตาห..... 69
105 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าอุชังกาห..... 70
106 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าศิวะลิงคกะกาห 70
107 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่ากัทกาวรัสทนัสไจ๋วา 70
108 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่ากัทรีสวัสติกัสตัสทา..... 71
109 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าซัคกาตาห..... 71
110 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าสังซ์คาห 71
111 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าจักราเจอะ 71
112 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าสัมปุเตอห..... 72
113 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าปาชะ..... 72
114 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่ากีรเกา..... 72
115 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่ามัสยา..... 73
116 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่ากูรโม..... 73
117 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าวราหเจอะ 73
118 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าการุโด..... 74
119 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่านาคบัลฑกาห 74
120 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าขัตวา 74
121 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าเภรุณกาเกยาเจอะ..... 75
122 การแสดงละครนอกผู้ชายล้วน เรื่องสังข์ทอง ของคณะโขนธรรมศาสตร์ พ.ศ. 2551 111
123 การแสดงละครนอกผู้ชายล้วน เรื่องแก้วหน้าม้า ของคณะคณะศิลปศึกษา พ.ศ. 2562 .. 111
124 การซ้อมขับร้องเพลงประกอบการแสดงละครรำ วันที่ 18 กรกฎาคม 2564 ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช 119
125 การซ้อมบรรเลงเพลงประกอบการแสดงละครรำ วันที่ 18 กรกฎาคม 2564 ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช 119

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

126 การบันทึกเสียงเพลงประกอบการแสดงละครรำ วันที่ 7 สิงหาคม 2564 ณ ห้องบันทึกเสียง จ.นครศรีธรรมราช 119
127 การบันทึกเสียงเพลงประกอบการแสดงละครรำ ครั้งที่ 2 วันที่ 25 สิงหาคม 2564 ณ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 120
128 การบันทึกเสียงเพลงประกอบการแสดงละครรำ ครั้งที่ 2 วันที่ 25 สิงหาคม 2564 ณ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 120
129 การประชุมผู้แสดงออนไลน์ ผ่านทางโปรแกรม google meet วันที่ 15 สิงหาคม 2564 122
130 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 1 บทบาทมหิงษาสูรรบพระอินทร์ 123
131 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 1 บทบาทมหิงษาสูรองก์ที่ 1 123
132 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 1 บทบาทเทพีกาตยานี เพลงอัปสรสำอาง..... 124
133 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 2 ฉากรบระหว่างพระอินทร์กับมหิงษาสูร 124
134 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 2 ฉากเกี้ยวระหว่างกาตยานีกับมหิงษาสูร..... 125
135 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3 บทบาทมหิงษาสูร..... 125
136 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3 พระพรหมประทานพร..... 126
137 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3 มหิงษาสูรรบพระอินทร์ 126
138 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3 ฉากเทวสภา 126
139 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3 เทพีกาตยานีลงไปปราบมหิงษาสูร..... 127
140 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3 เทพีกาตยานีรบกับมหิงษาสูร..... 127
141 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3 เทพีกาตยานีปราบอสูรควาย 128
142 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย 2 ท่าน ให้ข้อเสนอแนะกับผู้แสดง..... 128
143 การปรับกระบวนท่าขึ้นลอยระหว่างพระอินทร์กับมหิงษาสูร..... 129
144 การปรับกระบวนท่าขึ้นลอยระหว่างพระอินทร์กับมหิงษาสูร..... 129
145 การปรับกระบวนท่ารบระหว่างเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร 130
146 การปรับกระบวนท่ารบระหว่างเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร 130
147 การปรับกระบวนท่ารบระหว่างเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร 130
148 การปรับกระบวนท่ารบระหว่างเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร 131
149 การทดลองซ้อมท่ารำกับอุปกรณ์การแสดงและแสงสี 131
150 การทดลองซ้อมท่ารำกับอุปกรณ์การแสดงและแสงสี 131
151 การทดลองซ้อมท่ารำกับอุปกรณ์การแสดงและแสงสี 132
152 การทดลองซ้อมท่ารำกับอุปกรณ์การแสดงและแสงสี 132
153 หุ่นวังหน้าหรือหุ่นกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ..... 153

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

154 ละครผู้หญิงเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (น้อย) ภาพลายเส้นโดย ร้อยโทเจมส์ โลว์ ภาพจาก British Library 134
155 ตำราภาพจับเรื่องรามเกียรติ์ 135
156 ตำราภาพจับเรื่องรามเกียรติ์ 135
157 ลายรดน้ำ เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศรพรหมาสตร์ 136
158 ภาพท่ารำรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช 137
159 ภาพท่ารำรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช 137
160 ภาพท่ารำรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช 137
161 การฟ้อนรำของเหล่านางนาค ณ พระที่นั่งพุทไธสวรรค์ 138
162 การตั้งเตียงตัวละครที่เป็นเทพเจ้าในฉากเทวสภา 140
163 การตั้งโรงพิธีประกอบการแสดง การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด 140
164 การตั้งโรงพิธีประกอบการแสดง การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต 141
165 การตั้งโรงพิธีประกอบการแสดง การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดมณโฑหุงน้ำทิพย์ 141
166 ประติมากรรมสำริดราวคริสต์ศตวรรษที่ 20 ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเนปาล (Rashtriya Museum) 142
167 พระอินทร์ชูนกยางไว้ในพระหัตถ์ขวา พระหัตถ์ซ้ายถือพระขรรค์ ณ หอพระไตรปิฎก วัดระฆังสิตาราม 143
168 พระอินทร์ถือพระขรรค์ทรงช้างเอราวัณหน้าบันพระวิหาร ณ วัดสุทัศนเทพวราราม 143
169 พิธีบูชาอารตี งานนวราตรี ประจำปี พ.ศ. 2564 ณ วัดพระศรีมหาอุมาเทวี (วัดแขก สีลม) 144
170 การรำถวายมือตามแบบอย่างละครชาตรี 149
171 การรำชมความงามตามแบบอย่างละครในและละครนอกแบบหลวง 149
172 การแสดงองก์ที่ 1 อสูรอหังการ์ (ฉากที่ 1 โรงพิธี) 150
173 การแสดงองก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร 150
174 การแสดงองก์ที่ 3 สังหารอสุรา 151
175 ระนาดเอก 167
176 ระนาดทุ้ม 167
177 ฆ้องวงใหญ่ 168
178 ตะโพน 168
179 กลองทัด 169
180 ฉิ่ง 169
181 ฉาบ 169

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

182 หอยสังข์สำหรับเป่า 170
183 ลักษณะเครื่องแต่งกายของพระอุมา 175
184 ลักษณะเครื่องแต่งกายของพระลักษมี 176
185 ลักษณะเครื่องแต่งกายของพระสุรัสวดี 177
186 ลักษณะเครื่องแต่งกายของนางฟ้า 178
187 ลักษณะเครื่องแต่งกายของเทพีกาตยานี 179
188 ลักษณะเครื่องแต่งกายของพระอิศวร 180
189 ลักษณะเครื่องแต่งกายของพระนารายณ์ 181
190 ลักษณะเครื่องแต่งกายของพระพรหม 182
191 ลักษณะเครื่องแต่งกายของพระอินทร์ 183
192 ลักษณะเครื่องแต่งกายของเทวดา 184
193 ลักษณะเครื่องแต่งกายของมหิงษาสูร 185
194 ลักษณะเครื่องแต่งกายของมหิงษาสูร (ฉากทำพิธี) 186
195 ลักษณะเครื่องแต่งกายของอสูรควาย 187
196 ท่าตระเวนเวหาในตำรารำ 188
197 การนำท่ารำในตำรารำมาปรับใช้ 188
198 ท่ากระหวัดเกล้าในตำรารำ 188
199 การนำท่ารำในตำรารำมาปรับใช้ 188
200 ท่ามัจฉาชมสาครในตำรารำ 189
201 การนำท่ารำในตำรารำมาปรับใช้ 189
202 ท่าสอดสร้อยมาลาในตำรารำ 189
203 การนำท่ารำในตำรารำมาปรับใช้ 189
204 ท่าจ่อเพลิงกาฬในตำรารำ 189
205 การนำท่ารำในตำรารำมาปรับใช้ 189
206 ท่านาคาม้วนหางในตำรารำ 190
207 การนำท่ารำในตำรารำมาปรับใช้ 190
208 ท่าผาลาเพียงไหล่ในตำรารำ 190
209 การนำท่ารำในตำรารำมาปรับใช้ 190
210 การตั้งเตียงในฉากเทวสภา องก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร 199
211 โรงพิธีประกอบการแสดงละครรำเรื่องกาตยานี 200
212 ตรีศูล อาวุธประจำกายของเทพีกาตยานี 200
213 หอก อาวุธประจำกายของมหิงษาสูร 200

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

214 พระขรรค์ อาวุธประจำกายของพระอินทร์ 200
215 ถาดบูชาอารตี 201

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ภาพยนตร์อินเดียเรื่อง “ทุรคา” ที่ออกเผยแพร่ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 8 ของไทย เนื้อเรื่องสื่อให้เห็นถึงพลังอิทธิฤทธิ์ ปาฏิหาริย์ของเทวสตรีตามความเชื่อของชาวฮินดูนามว่า ทุรคา สิ่งที่เป็นประเด็นน่าสนใจในภาพยนตร์เรื่องนี้คือ ตัวละครเอกของเรื่องเป็นเทพเจ้าฮินดูที่เป็นสตรีแตกต่างออกไปจากภาพยนตร์อินเดียเรื่องอื่น ๆ ที่ตัวละครเอกจะเป็นเทพเจ้าที่เป็นชาย อย่างเช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระราม พระพิฆเณศวร์ เป็นต้น ด้วยเหตุปัจจัยที่ชาวฮินดูนับถือลัทธิไศวนิกาย นับถือพระศิวะหรือพระอิศวรเป็นเทพเจ้าสูงสุด ลัทธิไวษณพนิกาย นับถือพระวิษณุหรือพระนารายณ์เป็นเทพเจ้าสูงสุด และลัทธิคาณปัตยะ (คาณปัถยัม) นับถือพระพิฆเณศวร์เป็นเทพเจ้าองค์สำคัญที่สุด

ประเด็นดังกล่าวข้างต้นทำให้ผู้วิจัยตั้งข้อสงสัยเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของเทวสตรีว่ามีความเป็นมาอย่างไร เหตุใดจึงได้รับการเคารพนับถือจนจัดสร้างเป็นภาพยนตร์ดังกล่าว จนพบว่าสังคมอินเดียเป็น “สังคมปิตาธิปไตย” หรือสังคมที่ผู้ชายเป็นใหญ่ มีอภิสิทธิ์เหนือสถานภาพทางเพศอื่น ๆ ในขณะที่ผู้หญิงแทบไม่มีบทบาททางสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองเลย ส่งผลให้เกิดลัทธิศักติเพื่อสร้างสิทธิสตรีให้มีบทบาทในสังคมอินเดียมากขึ้น ลัทธิศักติ คือลัทธิที่บูชาเทพี โดยกล่าวถึงการนำพลังอำนาจที่เป็นของสตรีเพศมาพัฒนาเพื่อให้เกิดความอุดมสมบูรณ์แก่โลก เจริญรุ่งเรืองขึ้นในยุคกลางและเก่าแก่ไม่แพ้ลัทธิไศวนิกาย เป็นลัทธิที่บูชา อิตถีพละ (Female Energy) การบูชาอิตถีพละอันเป็นลัทธิเก่าแก่นั้นได้วิวัฒนาการเป็นลัทธิศักติ ลัทธินี้นับถือเทพีอันเป็นชายาของเทพ ถือว่าเป็นพละกำลังและอำนาจของเทพ การสร้างโลก ปกป้องรักษา และทำลายโลก จะทำไม่ได้ถ้าปราศจากศักติ ในขณะที่การขยายตัวของการศรัทธา นับถือลัทธิศักติ หรือเทวสตรีในสังคมอินเดียส่งเสริมให้บางพื้นที่สิทธิของผู้หญิงได้รับการยอมรับมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะในพื้นที่รัฐเบงกอลตะวันตกที่นับถือเทวสตรีเป็นเทพพื้นถิ่น ในช่วงหลายปีที่ผ่านมาบทบาทสตรีในพื้นที่ดังกล่าวมีความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น ผู้หญิงแสดงบทบาทนำทั้งในทางครอบครัว สังคม เศรษฐกิจ และการเมือง (ผาสุข อินทราวุธ, 2522; พเยาว์ นาคเวก, 2526; กนกวรรณ ทองตะโก, เว็บไซต์; ศุภวิชณ์ แก้วคูนอก, เว็บไซต์)

การศรัทธา นับถือเทพเจ้าในศาสนาฮินดูของสังคมอินเดียได้แผ่ขยาย หรือเข้ามีมีอิทธิพลต่อสังคมไทย นับแต่อดีตจากการติดต่อโดยตรงกับอินเดียผ่านการค้าขายและความสัมพันธ์ทางศาสนา ดังเช่น สมัยสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 4 (พระมหากษัตริย์ลำดับที่ 11 แห่งกรุงศรีอยุธยา) มีกษัตริย์จากรามราชฝั่งโจฬะมณฑลอินเดียส่งพราหมณ์เข้ามาในกรุงศรีอยุธยาและก่อตั้งพิธีโล้ชิงช้าที่ไม่เคยมีปรากฏมาก่อนในสยาม ในตำนานพราหมณ์นครศรีธรรมราช ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างกษัตริย์อินเดียซึ่งครองเมืองรามราชและสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 พระเจ้าอู่ทอง (หรือองค์รามาธิบดีศรีเอกาธิราช ซึ่งเป็นพระนามตามที่ปรากฏในเอกสาร) ว่ามีความสัมพันธ์กันโดยกษัตริย์เมืองรามราชส่งเทวรูปพระนารายณ์ พระศรีลักษมี พระมเหวารีย์บรมหงส์ ชิงช้าทองแดง โดยมีชีพ่อเบญจภาษาเป็นผู้อัญเชิญมา

และได้อัญเชิญเทวรูปมาไว้ยังเมืองนครศรีธรรมราช (เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว, 2559, น. 50-51) อีกทั้งการได้รับอิทธิพลศิลปะจากอินเดียยังปรากฏประติมากรรมพระอุมาในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร กรุงเทพมหานคร พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จังหวัดนครศรีธรรมราช และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จังหวัดกำแพงเพชร หรือวัดพระศรีมหาอุมาเทวี กรุงเทพมหานครที่มี เป็นต้น

จากการนับถือลัทธิศักติหรือเทวสตรีในสังคมอินเดีย จนแผ่ขยายความเชื่อและความศรัทธาลัทธิศักติมาสู่ประเทศไทย ไม่เพียงแต่เทวรูป เทวสถาน หรือสิ่งเคารพบูชาที่เป็นดั่งตัวแทนเทพเจ้าเท่านั้น แต่ยังนำมาซึ่งความศรัทธาและความเชื่อ ดังปรากฏเทศกาลสำคัญในประเทศไทย เช่น เทศกาลนวราตรีที่เป็นพิธีบูชาพระอุมาในปางต่าง ๆ 9 วัน 9 คืน ณ วัดพระศรีมหาอุมาเทวี กรุงเทพมหานคร จนมาถึงการปรากฏภาพยนตร์อินเดียเรื่อง “ทุรคา” ที่นำเสนอความสำคัญของสตรีเพศให้มีบทบาทมากขึ้นในสังคม ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการเข้ามามีบทบาทเรื่องราวความเชื่อความศรัทธาต่อเทวสตรีในศาสนาฮินดูที่มีอิทธิพลต่อสังคมไทย

นอกจากนี้ในปี พ.ศ. 2561 ผู้วิจัยได้เคยร่วมสร้างสรรค์ละครรำ เรื่องทุรคา กับนักศึกษาระดับปริญญาโท รุ่นที่ 8 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในรายวิชาภูมิปัญญาประดิษฐ์ โดยการสร้างสรรค์ละครรำครั้งนั้นทำให้ผู้วิจัยได้มีประสบการณ์ และทราบปัญหา ข้อบกพร่องตลอดจนได้รับข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่าน สิ่งเหล่านี้จึงเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยเกิดจินตนาการในการสร้างสรรค์นวัตกรรมการละครที่แสดงออกถึงบทบาทความสำคัญของสตรีที่มิได้มีแต่เพียงความงามภายนอกเท่านั้น แต่ยังแฝงไปด้วยความเก่งกล้าสามารถในการปราบสิ่งชั่วร้ายเพื่อให้บังเกิดความผาสุก โดยศึกษาตำนานเทวสตรีที่สำคัญอย่างเช่น พระอุมา ชายาของพระศิวะ พระอุมา มีนามอื่นอีกมากมายตามพระศิวะผู้สามี ที่อวตารลงมาเป็นปางต่าง ๆ จึงมีการบูชาพระอุมาในนามต่าง ๆ เช่น มหาวิทยา มหามาตา นายิกา โยคินี ฑากินี กาตยายนี เป็นต้น

จากการศึกษาการอวตารของพระอุมาในปางต่าง ๆ ดังกล่าวข้างต้น พบว่าปางที่มีนามว่า “กาตยายนี” (Katyayani) เป็นปางหนึ่งที่สำคัญของพระอุมา เป็นมเหสีของพระอิศวร เป็นผู้สร้างศักติ (Shakti) หมายถึง พละกำลัง ที่ปรากฏกายในรูปแบบของนักรบสตรี (สุรศักดิ์ ทอง, 2553, น. 17) ในการศึกษาของ พเยาว์ นาคเวก (2526, น. 15-17) กล่าวถึงตำนานการกำเนิดเทพีกาตยายนี จากคัมภีร์วามนปุราณะ (Vamana-purana) ความว่า เทวดาทั้งหลายซึ่งพ่ายแพ้มหิษาสูรได้ทิ้งถิ่นที่อยู่อาศัยของพวกตนไปด้วยความรีบร้อนพร้อมกับพระพรหม ซึ่งเป็นหัวหน้าของพวกตนเพื่อจะไปขอความช่วยเหลือจากพระนารายณ์ เมื่อบรรดาเทวดาได้ฟ้องร้องเสร็จสิ้นแล้ว พระนารายณ์จึงทรงสั่งให้บรรดาเทพทั้งหลายรวมทั้งพระพรหมให้เปล่งแสงแห่งความโกรธออกมาจากพระเนตร ก่อให้เกิดภูเขาลูกหนึ่งมีรัศมีเจิดจ้า พร้อมกันนี้ก็ปรากฏร่างของเทพีกาตยายนี (Katyayani) เสด็จออกมา พระนางมีแสงสว่างดุจพระอาทิตย์พันดวง พระนางมีสามเนตร พระเกศาสีดำสนิท และมีสิบแปดกร บรรดาเทพทั้งหลายได้ประทานอาวุธให้แก่พระนาง เช่น พระอิศวรประทานตรีศูล พระนารายณ์ประทานจักร พระวรุณประทานสังข์ พระอัคนีประทานลูกศร เป็นต้น เมื่อเทพีกาตยายนีทรงได้รับอาวุธและพรจากเทพเจ้าทั้งปวงแล้ว ก็ได้เสด็จไปยังเขาวินธัย ณ ที่นั้นอสูรสองตน คือ ฉันฑะ และ มุณฑะ (Chanda and Munda) ได้เห็นนางก็ชื่นชมในความงามนั้น จึงไปเล่าให้มหิษาสูรฟังเกี่ยวกับเทพธิดาที่มีสิริโฉมงดงามที่สุด ซึ่งประทับอยู่บนภูเขาวินธัย เมื่อได้ฟังเรื่องราวเกี่ยวกับความงามนั้นแล้ว มหิษาสูรใคร่ได้นางมาเป็นชายา จึงตัดสินใจที่จะไปพบนาง โดยบัญชาให้กองทัพของตนหยุดอยู่ก่อน แล้วตนเองก็

เดินทางไปยังภูเขานั้น เมื่อใกล้จะถึงพลับพลาที่ประทับของพระนาง จึงส่งทุนทุภิ (Dundubbi) ลูกชายของมายา (Maya) ให้ไปทูลเทวีว่ามหิษาสูรได้มาถึงแล้ว เมื่อทุนทุภิได้เข้าเฝ้าพระนางและทูลความว่า “ข้าแต่พระนางผู้บริสุทธิ์ ข้าพเจ้าคือทูตที่อสูรส่งมา” กาตยายนีตอบว่า “เจ้าจงเข้ามาใกล้ ๆ เถอะ เจ้าไม่ต้องเกรงกลัวอะไรทั้งสิ้นและเจ้าจงพูดความจริง” ทุนทุภิได้ฟังดังนั้นจึงทูลว่ามหิษาสูร ซึ่งเป็นหัวหน้าของอสูรทั้งหลายได้มีชัยชนะแก่เทพเจ้าทั้งปวงแล้ว เทพเจ้าเหล่านั้นได้หมดอำนาจและไม่สามารถช่วยเหลือผู้ใดได้อีก มหิษาสูรเท่านั้นได้เป็นผู้ครอบครองสามโลก มหิษาสูรจึงเป็นทั้งพระอินทร์ พระรุทร และพระสุริยะไปพร้อมกัน มหิษาสูรนี้ก็คือเทพเจ้าองค์เดียวของจักรวาล เพราะฉะนั้นมหิษาสูรมายังภูเขาลูกนี้ก็เพื่อที่จะขอพระนางมาเป็นชายา พระเทวีได้ฟังดังนั้นจึงกล่าวว่าเป็นความจริงที่ว่ามหิษาสูรเป็นผู้ยิ่งใหญ่ เป็นผู้ชนะทั้งไตรภพ และข้าพเจ้าก็ยินดีที่จะเป็นชายาของนายท่าน แต่ว่าเป็นประเพณีของตระกูลข้าพเจ้าจะต้องให้บุตรสาวสู้รบกับผู้ที่จะมาเป็นสามี และผู้ที่จะมาเป็นสามีนั้นต้องมีชัยชนะต่อข้าพเจ้าก่อนที่จะทำพิธีอภิเษกสมรส ประเพณีที่ว่านี้ข้าพเจ้าก็ไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ ดังนั้นก่อนที่ข้าพเจ้าจะตกเป็นชายาของท่าน นายของท่านจะต้องมีชัยชนะต่อข้าพเจ้าก่อน” เมื่อทุนทิภิได้ฟังดังนั้นก็กลับไปเล่าให้มหิษาสูรฟังถึงการตัดสินใจของพระนาง มหิษาสูรได้ยกกองทัพไปต่อสู้กับพระนาง บรรดาเทพทั้งหลายเป็นห่วง ว่าพระนางจะสู้ไม่ได้ เนื่องจากมหิษาสูรได้รับพรจากพระอิศวรว่า จะไม่มีผู้ใดทำอันตรายใด ๆ ได้ จึงให้พระนางใส่เกราะเพื่อให้พ้นอันตรายจากอาวุธของมหิษาสูร แต่พระนางไม่ยอมใส่ แต่ถึงอย่างไรก็ตามพระนารายณ์ก็ประทานเสื้อเกราะให้แก่พระนาง และขอให้พระนางใช้เสื้อเกราะนี้ เพื่อป้องกันตัวเองจากศาสตราวุธทั้งหลาย

เมื่อพระนางทราบว่ากองทัพของอสูรใกล้เข้ามา พระนางก็ขึงสายธนูพาดลูกศรยิงไปยังกองทัพอสูร นอกจากนี้พระนางก็ใช้อาวุธอื่นฆ่าอสูรตายเป็นจำนวนมาก พระนางทรงสิงห์เป็นพาหนะ พระนางทรงถือวีณา (Vina) และกลองสองหน้าและเริ่มบรรเลงอย่างสนุกสนาน ไม่ว่าพระนางจะเคลื่อนไหวไป ณ ที่ใด ก็จะมีเสียงดนตรีดังมาจากเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ พวกภูตผีปีศาจทั้งหลายก็จะขานรับดนตรีนั้น ๆ พร้อมทั้งร่ายรำไปตามจังหวะ ส่วนสิงห์ที่เป็นพาหนะของพระนางนั้นก็กระโดดไปบนซากศพของพวกอสูรที่นอนตายกลาดเกลื่อนนั้น เมื่อมหิษาสูรได้เห็นพวกพ้องของตนล้มตายเช่นนั้นก็เข้าต่อสู้กับพระนางตัวต่อตัว นางกาตยายนีเองก็ต้องการที่จะสู้รบอยู่แล้ว จึงประทับนั่งบนหลังสิงห์ จึงเกิดการต่อสู้กันตัวต่อตัวอย่างดุเดือด เป็นผลให้ยอดภูเขานั้นแตกทำลายภายใต้เท้าทั้งสอง ทั้งพื้นดินและพื้นน้ำสั่นสะเทือนเลื่อนลั่น รวมทั้งเมฆหมอกก็ปกคลุมทั่วไปหมด อย่างไรก็ดีพระนางใช้อาวุธต่าง ๆ อย่างไร้ผลครั้งแล้วครั้งเล่า ถึงแม้ว่าพระนางจะสามารถใช้บ่วงบาศ ซึ่งพระวรุณประทานให้นั้นรัดเขาของมหิษาสูร แต่ด้วยพละกำลังและกีบเท้าของมหิษาสูร ก็ทำให้หลุดพ้นจากบ่วงบาศได้ เมื่อนางฟาดด้วยสายฟ้า อสูรก็แปลงร่างให้มีขนาดเล็ก เพื่อที่จะให้สายฟ้าผ่านตัวไปและไม่เป็นอันตรายแต่อย่างใด เมื่อการต่อสู้ดำเนินไปเป็นเวลานาน พระนางก็ลงจากหลังสิงห์ซึ่งเป็นพาหนะของพระนาง แล้วกระโดดขึ้นไปบนหลังมหิษาสูรแล้วกระทืบพระบาทลงไปบนศีรษะมหิษาสูร ทำให้มหิษาสูรสลบบนพื้นนั่นเอง แล้วพระนางก็ใช้ดาบตัดหัวมหิษาสูรโดยทันที ทำให้มหิษาสูรร้องอย่างเจ็บปวดและถึงแก่ความตายในที่สุด

นอกจากนี้เมื่อผู้วิจัยศึกษาละครรำดั้งเดิมของไทย 3 ประเภท คือ ละครชาตรี ละครนอกแบบหลวง และละครในที่มีเอกลักษณ์เฉพาะแต่ละประเภทแตกต่างกันไป ตามวัตถุประสงค์และบริบทในการจัดการแสดง เช่น ละครชาตรีมีเอกลักษณ์ที่ตัวละครร้องเองรำเอง ผู้แสดงต้องออกมารำถวายมือ

ก่อนเริ่มการแสดง ละครนอกแบบหลวงมีเอกลักษณ์ในการดำเนินเรื่องรวดเร็ว สนุกสนาน มีโลดโผน ตลกขบขัน และมุ่งเน้นการการอวดฝีมือการร่ายรำของผู้แสดง ท่ารำที่อ่อนช้อยงดงามตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทยเช่นเดียวกับละครใน

อีกทั้งการศึกษากระบวนท่ารำในตำรารำที่ได้รับแบบอย่างมาจากตำรารำของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ที่มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ เช่น การตั้งวงมีลักษณะงอแขนเกือบเป็นมุมฉาก วงแคบ ลักษณะกดตัว แอ่นตัว ก้นงอน สำหรับการใช้ขา ตัวนางมีลักษณะ ยกขา แบะเข่ากว้างคล้ายตัวพระ ส่วนตัวพระมีลักษณะการใช้เหลี่ยมขาที่กว้างกว่าการรำในปัจจุบัน อีกทั้งลักษณะการใช้ภาษามือที่เรียกว่า มุทรา หรือ หัสตมุทรา ในการสื่อความหมายด้วยภาษามือแทนคำในบทร้องและคำพูดตามหลักการแสดงนาฏยศาสตร์ในภารตนาฏยัม

จากการศึกษาตำนานการกำเนิดของเทพีกาตยายนีดังกล่าวข้างต้น ที่อธิบายการกำเนิดของพระนางเพื่อปราบอสูรชื่อ มหิษาสูร ซึ่งผู้วิจัยนำเค้าโครงเรื่องมาเป็นแนวคิดในการประพันธ์บทละครรำ ดังเช่นงานวิจัยของ พเยาว์ นาคเวก เรื่องเทพีทุรคาในเอเชียอาคเนย์ กล่าวถึงเทพีกาตยายนีตามตำนานในคัมภีร์วามนปุราณะ และสุรศักดิ์ ทอง ได้อธิบายไว้ในหนังสือเรื่อง สยามเทวะ ที่กล่าวถึงเทพีกาตยายนี ว่าเป็นปางหนึ่งของพระอุมา ผู้ปราบอสูรควาย หรือมหิษาสูร ผู้วิจัยสนใจนำเค้าโครงเรื่องดังกล่าวมาเป็นแนวคิดในการประพันธ์บทละครครั้งนี้ โดยใช้วิธีการตัดเสียงและเปลี่ยนเสียงชื่อ “เทพีกาตยายนี” เปลี่ยนเป็น “กาตยานี” เพื่อให้เหมาะสมกับบทประพันธ์ และการขับร้อง อีกทั้งการนำแบบอย่างการแสดงมาจากละครรำดั้งเดิมของไทยที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวแตกต่างกันไป ผสมสานกับกระบวนท่ารำที่ปรากฏอยู่ในตำรารำ สอดแทรกการใช้ภาษามือ (มุทรา) ในการสื่อความหมายของท่ารำ โดยใช้หลักการสร้างสรรค์ละครรำตามแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ จนเกิดเป็นนวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ขึ้น เพื่อเป็นการอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ พัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทย และสิ่งที่สำคัญคือการสร้างตัวตนของสตรีเพศให้ปรากฏในรูปแบบละครรำอีกด้วย

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย

3. คำถามการวิจัย

3.1 การสร้างสรรค์ละครรำเรื่องกาตยานีมีแนวทางอย่างไร

3.2 องค์ประกอบการแสดงละครรำเรื่องกาตยานีควรมีลักษณะอย่างไร

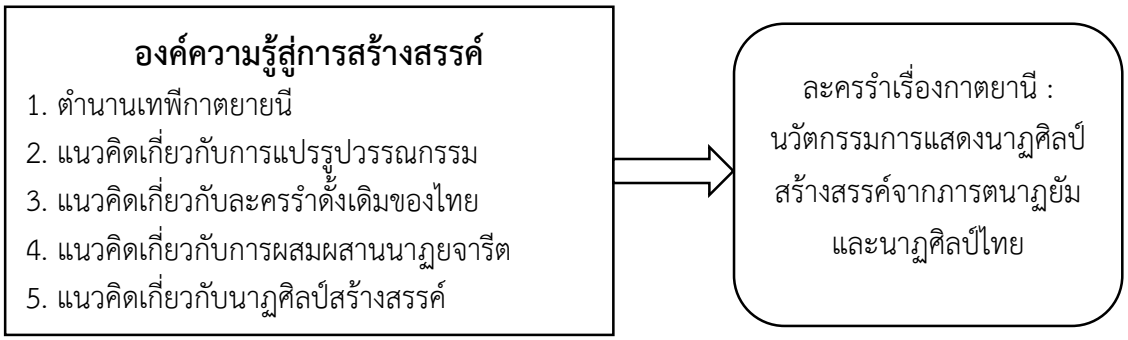
4. ขอบเขตของการวิจัย

ขอบเขตข้อมูลที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาประวัติความเป็นมาของเทพีกาตยายนี ที่เป็นการอวตารมาจากพระอุมา โดยเฉพาะปางปราบอสูรควาย หรือมหิษาสูร เพื่อเป็นเค้าโครงเรื่องในการสร้างสรรค์ละครรำ โดยทำการศึกษาและเก็บข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้องจากเอกสารทางวิชาการ หนังสือ

สื่อสิ่งพิมพ์ สื่อออนไลน์ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และผลงานการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยที่มีลักษณะเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ละครรำ เพื่อกำหนดกรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์ อีกทั้งการทดลอง ค้นคว้าความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษา ค้นคว้าข้อมูลในประเด็นต่าง ๆ เช่น ตำนานเทพีกาตยายนี นาฏยประดิษฐ์ : การออกแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย ละครรำดั้งเดิมของไทย ตำรารำภารตนาฏยัม เป็นต้น

5. กรอบแนวคิดการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี อันเป็นการพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย โดยใช้ฐานศาสตร์ความรู้จากประเด็นต่าง ๆ มาใช้เป็นกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้ศึกษาและสังเคราะห์ความรู้จากตำรา หนังสือ เอกสารทางวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ สามารถสังเคราะห์ข้อมูลสำคัญที่ใช้ในการสร้างสรรค์ ได้แก่ ตำนานเทพีกาตยายนี แนวคิดเกี่ยวกับการแปรรูปวรรณกรรม แนวคิดเกี่ยวกับละครรำดั้งเดิมของไทย แนวคิดเกี่ยวกับการผสมผสานนาฏยจารีต และแนวคิดเกี่ยวกับนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ต่อจากนั้นจึงประมวลองค์ความรู้ที่ได้มาสร้างสรรค์ละครรำเรื่องกาตยานี ดังปรากฏดังภาพต่อไปนี้



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย
ที่มา: ผู้วิจัย

6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

5.1 เป็นการสร้างความเข้าใจในด้านการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ที่นำเทวสตรีในศาสนาฮินดูมาสร้างสรรค์เป็นละครรำ ทำให้เกิดองค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ในอนาคต

5.2 องค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ได้รับการพัฒนา ต่อยอดองค์ความรู้ และสามารถนำไปปรับใช้ประยุกต์ใช้ หรือเป็นแนวทางการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ที่เกี่ยวกับเทวสตรี ตำนานเทพเจ้าในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏศิลป์ต่อไป

7. นิยามศัพท์เฉพาะ

6.1 ละครรำเรื่อง กาตยานี หมายถึง การแสดงละครรำประเภทหนึ่งที่มีเนื้อหาเกี่ยวเทวสตรีของฮินดูนามว่า “กาตยายนี” ที่มีเค้าโครงเรื่องจากตำนานของพระนางในคัมภีร์วามนปุราณะและการอวตารของพระอุมา ผสมผสานจินตนาการของผู้วิจัย โดยมีรูปแบบการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ด้วยการผสมผสานนาฏศิลป์ไทยที่เป็นละครรำ 3 ประเภท ได้แก่ ละครชาตรี คือการนำรูปแบบการรำถวายมือ ที่ใช้ผู้แสดงในเรื่องทุกคนมาเป็นผู้รำมาใช้ในการแสดง ละครนอก คือการนำวิธีการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว สนุกสนาน และการำอวดฝีมือของผู้แสดงเช่นเดียวกับละครในที่มีการนำกระบวนท่ารำประณีตงดงามตามแบบแผนของละครในมาเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์

6.2 นวัตกรรมการแสดง หมายถึง การสร้างสรรค์การแสดงขึ้นมาใหม่ ด้วยการพัฒนา ต่อยอดหรือดัดแปลงจากองค์ความรู้ที่มีอยู่เดิม กล่าวคือ นาฏศิลป์ไทย และภารตนาฏยัม จนกลายเป็นการแสดงละครรำรูปแบบใหม่

6.3 นาฏศิลป์สร้างสรรค์ หมายถึง การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ในรูปแบบใหม่ ในประเภทของละครรำ โดยการใช้จินตนาการ องค์ความรู้ ประสบการณ์ และทักษะ มาสร้างสรรค์ละครรำอย่างเป็นกระบวนการและมีระบบ โดยใช้หลักการแสดงนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบละครรำเป็นหลักผสมผสานภาษามือหรือมุทราจากการแสดงภารตนาฏยัม

6.4 นาฏศิลป์ไทย หมายถึง กระบวนท่ารำแต่ละท่าในตำรารำ ที่มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ กล่าวคือ การตั้งวงมีลักษณะงอแขนเกือบเป็นมุมฉาก วงแคบ การใช้มือสอดสูงระดับแขนจะสูงกว่าการรำในปัจจุบัน ปลายแขนงอเข้าใกล้ศีรษะ การใช้ตัวมีลักษณะกดตัว แอ่นตัว ก้นงอน สำหรับการใช้ขา ตัวนางมีลักษณะยกขาแบะเข่ากว้างคล้ายตัวพระ ยกเท้าระดับครึ่งน่อง ส่วนตัวพระมีลักษณะการใช้เหลี่ยมขาที่กว้างกว่าการรำในปัจจุบัน

6.5 ภารตนาฏยัม หมายถึง ศาสตร์แห่งการแสดงนาฏศิลป์ของชาวอินเดีย ซึ่งในงานวิจัยครั้งนี้นำการใช้ภาษามือในการแสดงนาฏศิลป์อินเดียที่เรียกว่า มุทรา มาใช้ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำในการแสดงละครรำครั้งนี้

บทที่ 2
เอกสารและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การสร้างสรรค์ละครรำเรื่องกาตยานี เป็นการสร้างสรรค์ละครรำจากแนวคิดวัฒนธรรมการกดขี่สตรีเพศ ที่สะท้อนภาพลักษณ์ปรากฏอยู่ในวรรณกรรมทั้งอินเดียและไทยอย่างเด่นชัด ส่งผลให้เกิดการเคารพบูชาเทพเจ้าสตรีในลัทธิศักติ อันนำมาสู่การสร้างสรรค์เป็นละครรำตามหลักนาฏยประดิษฐ์ ใช้เอกลักษณ์ของละครดั้งเดิมของไทย คือ ละครชาตรี ละครนอกแบบหลวง และละครในมาผสมผสานกัน เพื่อให้เกิดนวัตกรรมการแสดงละครแนวใหม่ สอดประสานกับกระบวนท่ารำที่ใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำ สอดแทรกการใช้ภาษามือสื่อความหมายของนาฏศิลป์อินเดีย จนเกิดเป็นนวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ในรูปแบบละครรำ เรื่องกาตยานี ผู้วิจัยศึกษา ค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ โดยศึกษาจากหนังสือ เอกสารทางวิชาการงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เป็นต้น เพื่อให้ได้ข้อมูลในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในครั้งนี้ เมื่อได้ข้อมูลตามที่ต้องการแล้ว ผู้วิจัยจึงได้กำหนดประเด็นในการศึกษาดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

1. สถานภาพผู้หญิงในสังคมอินเดีย
2. ลัทธิศักติ
3. เทพีกาตยายนี
4. การกดขี่ทางเพศในวรรณคดีไทย
5. ละครรำดั้งเดิมของไทย
    5.1 ละครชาตรี
    5.2 ละครใน
    5.3 ละครนอกแบบหลวง
6. ตำรารำนาฏศิลป์ไทย
7. ภารตนาฏยัม
    7.1 อสัมยุตา มุทรา
    7.2 สัมยุตา มุทรา
8. นาฏศิลป์สร้างสรรค์
    8.1 ความหมายของนาฏศิลป์สร้างสรรค์
    8.2 แนวทางและขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์
    8.3 แนวทางการสร้างสรรค์ละครรำ
9. แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการแปรรูปวรรณกรรม
10. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. สถานภาพผู้หญิงในสังคมอินเดีย

วัฒนธรรมสังคมของอินเดียเป็นสังคมที่มีความเลื่อมล้ำทางเพศเป็นอย่างยิ่ง ผู้ชายถือว่าเป็นผู้ที่มีบทบาททางสังคมสูงกว่าผู้หญิงหรือที่เรียกว่า “ปิตาธิปไตย” กล่าวคือเป็นสังคมที่ผู้ชายมีฐานะเป็นใหญ่ทางสังคมมีอภิสิทธิ์พิเศษ มีบทบาททางสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองเหนือกว่าผู้หญิง ดังที่ เสนาะ เจริญผล (2548, น. 298-299) ได้นิยามความหมายของ ปิตาธิปไตย ว่าหมายถึง “อำนาจของบิดา” ปัจจุบันหมายถึง “ระบบชายเป็นใหญ่” โดยอาศัยอำนาจของบิดามาเป็นรากฐานของเพศชาย โดยรวม ปิตาธิปไตยจะแฝงเร้นอยู่ในการเมือง เศรษฐกิจ กฎหมาย ซึ่งสิ่งเหล่านี้ล้วนมีอำนาจครอบคลุมบทบาท พฤติกรรมวิธีคิดทั้งของผู้หญิงและผู้ชาย

จากความหมายของคำว่า “ปิตาธิปไตย” ซึ่งมีอิทธิพลต่อผู้หญิงเป็นอย่างมากเพราะเป็นตัวกำหนดบทบาททางสังคมการแบ่งชนชั้น วิถีชีวิตความเป็นอยู่ให้เป็นไปตามค่านิยมดังกล่าว โดยเฉพาะสังคมของประเทศอินเดีย ที่มีวัฒนธรรม ค่านิยมทางสังคม ความไม่เท่าเทียมกันทางเพศ ผู้หญิงถือเป็นเพศที่เป็นชนชั้นรองจากผู้ชาย ชาวอินเดียมีความเชื่อที่ว่าหากครอบครัวตนเองมีบุตรสาวเปรียบเสมือนการเพิ่มภาระรับผิดชอบให้กับพ่อแม่ เนื่องจากเมื่อบุตรสาวเติบโตขึ้นจนถึงวัยแต่งงานก็ต้องออกไปอยู่บ้านสามีของตน ถึงกับมีคำเปรียบเปรยว่าบุตรสาวเป็นสมบัติของผู้อื่นที่นำมาฝากพ่อแม่ไว้ ผู้หญิงอินเดียยังเป็นเพศที่ถูกมองว่าไร้ศักยภาพในการช่วยเหลือตนเอง กล่าวคือ เมื่อผู้หญิงถือกำเนิดมาแล้วก็ต้องอยู่ในความคุ้มครองของพ่อแม่ พออายุได้ประมาณ 14-16 ปี ก็ต้องแต่งงานไปอยู่ในความคุ้มครองของสามี แต่หากสามีตายก็ต้องอยู่ในความคุ้มครองของบุตร (ประหยัด เกษม, 2521, น. 46-47) ผู้หญิงอินเดียจึงเป็นเพศที่อาภัพ ในสมัยโบราณเด็กผู้หญิงที่เกิดมาจะไม่ได้รับความเอาใจใส่จากพ่อแม่มากนัก เนื่องจากการเลี้ยงลูกผู้หญิงแล้วเสียดุลทางเศรษฐกิจ พ่อแม่ต้องเลี้ยงดูจนอายุ 14-15 ปี แล้วต้องหาคู่แต่งงานให้อีกทั้งต้องหาค่าสินสอดให้อีกด้วย (ส.พลายน้อย, ออนไลน์) เนื่องจากธรรมเนียมการแต่งงานของชาวอินเดียนั้น ฝ่ายหญิงต้องเป็นผู้หาสินสอดมาสู่ขอฝ่ายชาย (อาวาหะ) ถือเป็นภาระของพ่อแม่ จึงเป็นผลเสียทางเศรษฐกิจเมื่อเทียบกับการมีบุตรชาย ด้วยเหตุนี้เองการมีบุตรสาวจึงเป็นสิ่งที่ไม่พึงปรารถนาของครอบครัว ครอบครัวที่มีฐานะยากจน บุตรสาวก็มักจะถูกนำไปขายให้แก่คณะละครรำบ้าง ให้เป็นนางระบำบ้าง เพราะไม่เช่นนั้นพ่อแม่ก็ต้องกู้หนี้ยืมสินมาให้บุตรสาวได้แต่งงาน หากบุตรสาวครอบครัวใดไม่ได้แต่งงาน หรือไม่อาจมีบุตรสืบสกุลได้ ก็จะถูกสังคมตราหน้าว่าเป็นผู้หญิงกาลกิณี วัฒนธรรมเช่นนี้เองส่งผลให้สังคมอินเดียเกิดความไม่เท่าเทียมกันระหว่างผู้ชายและผู้หญิง ด้วยโครงสร้างทางสังคมมาเป็นตัวกำหนด โดยผ่านสถาบันครอบครัวและระบบเครือญาติ สถาบันการเมืองการปกครอง และสถาบันทางศาสนา เป็นต้น (ณรงค์กรรณ รอดทรัพย์, 2555, น 31 และ 35)

สิ่งที่ตอกย้ำความเชื่อดังกล่าวที่ว่า ผู้ชายมีฐานะความเป็นใหญ่ในสังคมอินเดียมากกว่าผู้หญิง และผู้หญิงถือเป็นสมบัติของผู้ชาย ปรากฏให้เห็นในพิธีสตีของอินเดีย เมื่อสามีเสียชีวิตลงภรรยาต้องกระโดดเข้ากองไฟที่เผาสามีตัวเองตามไปด้วย เพื่อยืนยันความซื่อสัตย์ที่ภรรยามีต่อสามี ซึ่งพิธีกรรมนี้มีมาอย่างต่อเนื่องนับตั้งแต่สมัยคุปตะ กระทั่งถูกยกเลิกไปในช่วงที่อังกฤษเข้ามาปกครองอินเดีย ภาพสะท้อนเหล่านี้ตอกย้ำให้เห็นถึงบทบาทระหว่างชายและหญิงในสังคมอินเดียโบราณ ผู้หญิงมีหน้าที่สำคัญที่เกิดมาคือการเป็นภรรยาที่ดีของสามี ผู้หญิงจะมีความเป็นอยู่และสามารถเอาชีวิตรอดได้ก็ด้วยการแต่งงานมีสามีและครอบครัวที่ดี (ศุภวิชญ์ แก้วคูนอก, 2561, ออนไลน์)

ความเชื่อเรื่องสตรีเป็นเพศที่อ่อนแอ ไร้ศักยภาพในการดูแลตนเองและเกิดมาพึ่งพาเพศชาย เมื่อแต่งงานต้องเป็นสมบัติของสามีนั้น ไม่เพียงแต่ปรากฏอยู่ในวิถีชีวิตเท่านั้น แต่สิ่งเหล่านี้ยังสอดแทรกอยู่ในวรรณกรรมของอินเดียอย่างมหากาพย์รามายณะ และมหากาพย์ภารตะ ที่สะท้อนผ่านตัวละครฝ่ายหญิงในเรื่อง ทั้งแบบอย่างสำคัญของการเป็นภรรยาที่ดีตามคติฮินดูของนางสีดาที่แสดงภาพลักษณ์ แนวปฏิบัติที่ดีของสตรี เช่น ความซื่อสัตย์ รักเดียวใจเดียวต่อพระราม การรักษาความบริสุทธิ์ การเชื่อฟังสามีอย่างแท้จริงไม่มีข้อโต้แย้งใด ๆ สิ่งเหล่านี้กลายเป็นต้นแบบสำคัญของการเป็นภรรยาที่ดีของสตรีอินเดีย นอกจากนี้มหากาพย์มหาภารตะที่บอกเล่าเรื่องราวที่สื่อถึงบทบาทของภรรยาที่ต้องอยู่ในโอวาทและเป็นสมบัติอย่างหนึ่งของสามี กล่าวคือเมื่ออรชุน ชนะการประลองการเลือกคู่ของพระนางเทราปทีจนได้นางมาเป็นคู่ครองของตน แล้วพาพระนางเทราปทีกลับไปที่บ้านของตน นางกุนตี มารดาของอรชุนกล่าวว่า “มีอะไรกลับมาก็แบ่ง ๆ กันนะลูก” คำกล่าวนี้เองที่ส่งผลให้พระนางเทราปทีต้องเป็นภรรยาของปาณฑพทั้ง 5 โดยพระนางปรนนิบัติรับใช้สามีทุกคนเป็นอย่างดี

จะเห็นได้ว่าความเชื่อเรื่องสตรีเป็นเพศที่สอดแทรกอยู่ในวรรณกรรมของอินเดียดังกล่าวข้างต้น สะท้อนให้เห็นถึงมุมมอง ทัศนคติของเพศชายที่มีต่อเพศหญิงได้อย่างดียิ่ง นอกจากนี้ในการศึกษาของ ศุภานิช คำบุศย์ ได้นำเสนอแนวคิดเกี่ยวกับบทบาทของสตรีในภาพยนตร์อินเดีย ซึ่งภาพยนตร์นี้เป็นตัวแทนของการนำเสนอเรื่องราว วัฒนธรรมของชาติได้เป็นอย่างดี ทั้งทางด้านศิลปวัฒนธรรม ประเพณี ศาสนา แม้กระทั่งแนวคิด วิถีชีวิตความเป็นอยู่ ค่านิยมของคนในสังคม ด้วยการนำเสนอมุมมองต่าง ๆ ผ่านตัวละคร ที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา มีทั้งยุคที่บทบาทสตรีถูกจำกัดอยู่ในฐานะของภรรยาและแม่ หรือยุคที่บทบาทหลักอยู่ที่ตัวละครชาย ตัวละครหญิงเป็นเพียงส่วนประกอบของเรื่อง การแบ่งแยกชัดเจนระหว่างการเป็นผู้หญิงที่ดีกับผู้หญิงที่ประพฤติไม่เหมาะสม จนมาถึงยุคที่บทบาทของสตรีดำเนินตามกระแสโลกสมัยใหม่ บทบาทของสตรีต้องคอยสนับสนุนพระเอกในฐานะคนรักและภรรยา ยอมเสียสละทุกอย่างเพื่อครอบครัว (ศุภานิช คำบุศย์, 2558, น. 4-7)

แต่อย่างไรก็ตามเมื่อสภาวการณ์ของอินเดียในปัจจุบันเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยและเศรษฐกิจที่ขยายตัวขึ้นอย่างรวดเร็ว ส่งผลให้ผู้หญิงมีบทบาทหน้าที่มากขึ้น การขัดขืนอำนาจปิตาธิปไตยของผู้หญิงโดยอ้างอำนาจเหนือธรรมชาติ ซึ่งเป็นสิ่งที่จับต้องได้ในเชิงรูปธรรม และสามารถพิสูจน์ได้ยาก แต่ก็มีผู้คนจำนวนมากให้ความศรัทธา นับถือในสิ่งเหนือธรรมชาติเหล่านั้นไม่ว่าจะเป็นภูตผี เทพเจ้า หรือคาถาอาคม ด้วยความเชื่อว่าสิ่งเหล่านี้สามารถให้ได้ทั้งคุณและโทษ (สรยา รอดเพชร และคณะ, 2561, น. 70) ดังเช่น การขยายตัวของลัทธิบูชาศักติ หรือเทพเจ้าฝ่ายหญิงในสังคมอินเดีย ส่งเสริมให้บางพื้นที่สิทธิของผู้หญิงได้รับการยอมรับมากยิ่งขึ้น การยกย่อง สรรเสริญเทพเจ้าฝ่ายหญิง หรือศักตินี้เป็นคำสอนที่เกี่ยวกับพระชายาของเทพเจ้าองค์ใดองค์หนึ่งที่มีอำนาจ ฤทธิ์เดชมาก เทพเจ้าองค์ใดที่มีลักษณะเช่นใดก็จะมีชายาหรือศักติในลักษณะเช่นนั้นด้วย

2. ลัทธิศักติ

ในช่วงหลายปีที่ผ่านมา ผู้หญิงแสดงบทบาทนำทั้งในทางครอบครัว สังคม เศรษฐกิจ และการเมือง นอกจากนี้การย้ายถิ่นฐานไปมาระหว่างคนในแต่ละรัฐ ส่งเสริมให้เกิดการกระจายตัวของค่านิยมพื้นถิ่นของหลายพื้นที่ไปยังพื้นที่อื่น โดยเฉพาะเรื่องคุณค่าของผู้หญิง ปัจจัยเหล่านี้ล้วนเป็นตัวกระตุ้นให้อินเดียเกิดการเปลี่ยนแปลงในด้านสิทธิสตรีมากยิ่งขึ้นด้วย (ศุภวิชญ์ แก้วคูนอก, 2561, ออนไลน์) การต่อสู้ของสตรีเพื่อขัดขืนอำนาจปิตาธิปไตย โดยอ้างเทพเจ้าสตรีซึ่งเป็นสิ่งเร้นลับเหนือธรรมชาติ ยากต่อการพิสูจน์ ด้วยการบูชาลัทธิศักติอันเป็นลัทธิที่เชื่อว่าสตรีมีพลังอำนาจเหนือกว่าเพศชาย

ศักติ ตามความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูนั้น ถือว่าสตรีมีอำนาจเหนือเพศชาย (พระศิวะ) ซึ่งคล้ายกับแนวคิดเรื่องปุรุษ และปรากฤตทั้งสองความเห็นนี้ให้ความสำคัญกับศักติหรือปรากฤตว่ามีพลังอำนาจกระตุ้นให้พระเจ้ามีพลังสร้างขึ้นมาได้ (ประเวศ อินทองปาน, 2561, น. 8) แนวคิดนี้เจริญรุ่งเรืองมากขึ้นในยุคกลางและเก่าแก่ไม่แตกต่างจากลัทธิไศวนิกาย เป็นลัทธิที่บูชาอิตถีพละ (Female Energy) ในรูปของพระแม่ธรณี เป็นลัทธิที่เก่าแก่ของชาวพื้นเมืองก่อนหน้าที่อารยธรรมพระเวทจะปรากฏในอินเดีย การบูชาอิตถีพละอันเป็นลัทธิเก่าแก่ปรากฏอยู่ในกลุ่มชนที่ประกอบอาชีพกสิกรรม ได้วิวัฒนาการจนเป็นลัทธิศักติและแพร่หลายมาจนยุคกลาง (ผาสุข อินทราวุธ, 2522, น. 25)

ลัทธิศักติ หรือลัทธิบูชาพระแม่เป็นลัทธิของชนพื้นเมืองดั้งเดิมของอินเดียได้เป็นที่นิยมสืบต่อกันมา ถึงแม้ว่าความเชื่อเรื่องพระเวทจะเข้ามามีบทบาทในสังคมอินเดีย แต่ก็ไม่มีอิทธิพลเหนือชาวพื้นเมืองทั้งหมด ลัทธิศักติยังคงอยู่ต่อมาอย่างไม่ขาดตอน ซึ่งปรากฏหลักฐานมาตั้งแต่ยุคก่อนราชวงศ์โมริยะ เช่น พบแผ่นทองรูปสตรีจากเนินดินที่เมืองโลฤยา นันทันคฤห์ ในอุตตระประเทศ เนินดินดังกล่าวนี้ถูกกำหนดอายุในยุคก่อนราชวงศ์โมริยะ นอกจากนี้ยังพบรูปสตรีดินเผาอีกหลายแห่ง เช่น ที่ตักษิลา ภิตา และอื่น ๆ แสดงว่าลัทธิศักติ หรือการบูชาพระแม่ที่ปรากฏอยู่ในกลุ่มชนพื้นเมืองมานานและสืบทอดลงมาอย่างไม่ขาดตอน (พเยาว์ นาคเวก, 2526, น. 9) พระมหาวีรวงศ์ (พิมพ์ ธัมมสโร) อธิบายไว้ในหนังสือ สากลศาสนา ความว่า ลัทธิศักติ ต่างจากลัทธิอื่นในลัทธิฮินดูด้วยกันไม่มีศาสดาผู้เป็นต้นลัทธิในนิกาย เป็นแต่อ้างเอาว่าพระเป็นเจ้าทรงบันดาลด้วยพระองค์เองให้มนุษย์เห็นแจ้ง แตกสาขาออกเป็นหลายนิกาย เรียกชื่อนิกายตามสาขาที่นับถือ กลุ่มที่นับถือพระศิวะ เรียกนิกายไศวนิกาย ยกพระอุมาขึ้นเป็นศักติ พวกนับถือพระวิษณุ เรียกนิกายไวษณพนิกาย ยกพระลักษมีหรือนางราธา เป็นศักติ พวกนับถือพระพรหม เรียกนิกายพรหมา ยกพระสวัสวดีขึ้นเป็นศักติ แต่โดยปกติ คำว่า ศักติ เล็งเอาเฉพาะพระอุมา ชายาพระศิวะเท่านั้น พระอุมา มีนามอื่นอีกมากมายตามพระศิวะผู้สามี ที่อวตารลงมาเป็นปางต่าง ๆ จึงมีการบูชาพระอุมาในนามต่าง ๆ เช่น มหาวิทยา มหามาตา นายิกา โยคินี ฑากินี กาตยายนี เป็นต้น (ไทยรัฐออนไลน์, 2552, ออนไลน์)

ลัทธิศักติจึงเปรียบเสมือนเป็นตัวแทนของสตรีชาวอินเดียที่ต้องการมีที่ยืนทางสังคม มีสิทธิเสรีภาพ โดยอาศัยพลัง อำนาจของเทพเจ้าสตรี ซึ่งในลัทธิศักติถือว่ามีพลังอำนาจเหนือกว่าเทพเจ้าผู้ชาย จากนั้นความเชื่อเรื่องลัทธิศักตินี้ก็ได้แผ่ขยายออกไปในสังคมอินเดียมากขึ้น ทำให้สตรีชาวอินเดียได้รับสิ่งที่ตนปรารถนาคือ สิทธิสตรีในสังคมอินเดีย

3. เทพีกาตยายนี

กาตยายนี หรือมหิษมรรทินี ทุรคา (ผู้เข้าถึงมิได้) หรือศยามา (ดำ) เป็นปางหนึ่งของพระอุมา เป็นมเหสีของพระอิศวร เป็นผู้สร้างศักติ (Shakti) หมายถึง พละกำลัง ที่ปรากฏกายในรูปแบบของนักรบสตรี (สุรศักดิ์ ทอง, 2553, น. 17) เป็นภาคที่ดุร้าย รูปร่างน่าเกลียดน่ากลัว ใช้ศพเป็นตุ้มหู มีซี่โครงคนผูกต่อกันแทนเข็มขัด มีผมยาวประลงมาถึงส้นเท้า นัยน์ตามีสีแดงโปนเป็นสายเลือด แลบลิ้นยาวออกมาจดทรวงอก นมก็ยาวยานถึงสะเอว เล็บมือเล็บเท้ายาวแหลมคมดุจเล็บสิงห์ มีอาวุธประจำหัตถ์ถึง 12 อย่าง คือ จักร ธนู ศูล ขรรค์ หอก กระบอง ลูกธนู ประฏัก โล่ ขวาน ระฆัง (พระยาสัจจาภิรมย์, 2517, น. 178-179) เทพีกาตยายนี บางทีเรียกว่า ทุรคาเทวี เป็นปางหนึ่งของพระอุมา ถือกำเนิดขึ้นมาเพื่อต้องการปราบอสุรควาย หรือมหิษาสูรดังกล่าวมาแล้วนั้น มีตำนานกล่าวถึงการกำเนิดของเทพีกาตยายนีหลากหลายตำนานตามความเชื่อ และเรื่องเล่าของชาวฮินดูแต่ละท้องถิ่น ดังปรากฏในปุราณะต่าง ๆ ดังนี้

ตามตำนานในสกันทปุราณะได้กล่าวถึงตำนานกาตยายนี หรือมหิษมรรทินี ทุรคา ว่า มียักษ์ตนหนึ่งมีนามว่าทุรคะ เป็นบุตรของรุรุ (Ruru) ได้บำเพ็ญโยคะ จนได้รับพรจากพระพรหมให้มีฤทธิ์และอำนาจมาก ยักษ์ทุรคะได้แย่งบัลลังก์พระอินทร์และวิมานของเทวดา ยึดอำนาจไว้หมดทั้งสามโลก หลังจากนั้นได้ใช้อำนาจเปลี่ยนแปลงธรรมชาติจนเกิดความเสียหาย เหล่าเทวดาทนไม่ไหวจึงพากันไปร้องทุกข์ต่อพระอิศวร พระอิศวรก็ให้พระอุมาส่งนางกาลราตรี ทหารเอกไปปราบก่อน แต่นางกาลราตรีสู้ไม่ได้หนีกลับมา พระอุมาจึงเสด็จไปปราบเองได้จับยักษ์ทุรคะฟาดกับพื้นดินตาย จึงได้สมญาว่า “ทุรคา” หรือผู้ปราบยักษ์ทุรคะ (สุรศักดิ์ ทอง, 2553, น.19)

นอกจากนี้ พเยาว์ นาคเวก ได้อธิบายถึงรายละเอียดเกี่ยวกับการกำเนิดของพระทุรคาที่ปรากฏอยู่ในปุราณะต่าง ๆ อีกหลายฉบับ ดังนี้ คัมภีร์วราหปุราณะ (Varaha-purana) กล่าวถึงประวัติพระทุรคาความว่า พระนางไวษณวี ศักติของพระนารายณ์เป็นเทพีที่มีความงามเป็นอย่างยิ่งได้ทรงนั่งบำเพ็ญภาวนาอยู่ที่เขามันทร พระฤาษีนารทได้แลเห็นความงามของพระนางจึงได้นำไปบอกแก่มหิษาสูร ทำให้มหิษาสูรเกิดความหลงรักอยากได้พระนางมาเป็นคู่ จึงได้ส่งทูตไปเจรจาแต่ก็ถูกตอบปฏิเสธกลับมา มหิษาสูรจึงพาเหล่าบริวารหมายจะมาจับตัวพระนางไปให้ได้ แต่มหิษาสูรและเหล่าบริวารก็ถูกทำลายอย่างย่อยยับ

คัมภีร์วามนปุราณะ (Vamana-purana) กล่าวว่า มหิษาสูรได้รุกรานเหล่าเทวดาและพระพรหมจนได้รับความเดือดร้อนพากันหนีไปขอความช่วยเหลือจากพระนารายณ์ พระนารายณ์จึงทรงให้เหล่าเทวดาและพระพรหมช่วยกันเปล่งแสงแห่งความโกรธออกมาจากพระเนตรจนเกิดเป็นภูเขาลูกหนึ่งพร้อมกับเทพีกาตยายนี (Katayayani) พระนางมีแสงสว่างดุจดวงอาทิตย์พันดวง มีสามเนตร พระเกศาสีดำสนิท และมีสิบแปดกร บรรดาเทพทั้งหลายจึงประทานศาสตราวุธให้แก่พระนาง พระอิศวรประทานตรีศูล พระนารายณ์ประทานจักร พระวรุณประทานสังข์ พระอัคนีประทานลูกศร พระอินทร์ประทานวัชระ (สายฟ้า) เป็นต้น และประทานพรให้แก่พระนาง ต่อมาเมื่อมหิษาสูรรู้ข่าวถึงความงามของเทพีกาตยายนีจึงได้ส่งทูตไปเจรจาเชิญพระนางมาเป็นชายา พระนางจึงบอกให้มหิษาสูรมาต่อสู้กัน หากแม้นว่ามหิษาสูรมีชัยชนะก็จะยอมเป็นชายา มหิษาสูรได้พาเหล่าอสูรมาเพื่อต่อสู้กับพระนาง แต่กลับถูกเทพีกาตยายนีสังหารจนหมด ส่วนมหิษาสูรก็ถูกพระนางกระโดดขึ้นไปบนหลังแล้วกระทืบบาทลงไปบนศีรษะจนสลบ แล้วพระนางจึงใช้ดาบตัดศีรษะถึงแก่ความตาย

คัมภีร์มารกัณเฑยปุราณะ (Markandeya-purana) กล่าวถึงการกำเนิดพระทุรคาว่า มหิษะผู้เป็นราชาแห่งยักษ์ ได้ยกทัพมารบกับเหล่าเทวดาแล้วได้รับชัยชนะ เหล่าเทวดาจึงพากันไปฟ้องพระวิษณุ พระวิษณุและเหล่าเทวดาต่างพากันเปล่งแสงแห่งความโกรธปรากฏเป็นสตรีนามว่า มหามายา แล้วเทวดาทั้งหลายได้ประทานศาสตราวุธต่าง ๆ ให้นาง เมื่อได้อาวุธแล้วพระนางได้ทะยานสู่ท้องฟ้าไปปราบมหิษาสูรได้สำเร็จ (พเยาว์ นาคเวก, 2526, น. 14-17)

จากการศึกษา พบว่าตำนานการกำเนิดของเทพีกาตยายนี หรือพระทุรคาที่มีหลากหลายตำนานในคัมภีร์ต่าง ๆ ข้างต้น จะเห็นได้ว่าทุกตำนานล้วนกล่าวถึงจุดประสงค์การกำเนิดของเทพีกาตยายนีไปในเรื่องราวคล้ายกัน กล่าวคือเพื่อปราบมหิษาสูร อสูรที่มีฤทธิ์อำนาจมากสามารถเอาชนะได้ทั้งสามโลก ไม่ว่าคนหรือเทพใดก็ไม่สามารถเอาชนะมหิษาสูรตนนี้ได้ จึงได้เป็นเหตุให้เทพีถือกำเนิดขึ้นมาตามตำนานเทพีผู้ที่ปราบอสูรชื่อ มหิษาสูร ซึ่งผู้วิจัยนำเค้าโครงเรื่องมาเป็นแนวคิดในการประพันธ์บทละคร ดังเช่นงานวิจัยของ พเยาว์ นาคเวก เรื่องเทพีทุรคาในเอเชียอาคเนย์ กล่าวถึงเทพีกาตยายนีตามตำนานในคัมภีร์วามนปุราณะ หรือสุรศักดิ์ ทอง ได้อธิบายไว้ในหนังสือเรื่อง สยามเทวะ ข้อมูลดังกล่าวนั้นอธิบายถึง เทพีกาตยายนี เป็นชื่อที่ปรากฏชื่อเป็นปางหนึ่งของพระอุมา ผู้ปราบอสูรควาย หรือมหิษาสูร ผู้วิจัยสนใจนำเค้าโครงเรื่องดังกล่าวมาเป็นแนวคิดในการประพันธ์บทละครครั้งนี้

ภาพที่ 2 เทพีกาตยายนี
ที่มา: DEVIANTART (2562, ออนไลน์)

4. การกดขี่ทางเพศในวรรณคดีไทย

วรรณคดีของไทยส่วนใหญ่แล้วเป็นเรื่องราวที่ยกย่องเชิดชูเกียรติตัวละครที่เป็นฝ่ายชายทั้งในด้านความกล้าหาญ ความเก่งกล้าสามารถ ความเจ้าชู้ หรือรูปลักษณ์ที่มีความงดงามอาจมาจากสาเหตุที่ผู้ประพันธ์บทละครนั้นเป็นชาย ด้วยอดีตวิถีชีวิตของคนไทยนั้นผู้ชายเปรียบเสมือนช้างเท้า

หน้ามีโอกาสได้บวชเรียนจนมีความรู้สามารถเขียนหรือแต่งบทละครตามวิสัยของตน ส่วนผู้หญิงไทยในอดีตเปรียบเสมือนช้างเท้าหลังมีบทบาทหน้าที่เพียงแค่แม่บ้านคอยดูแลปรนนิบัติสามี ยิ่งโดยเฉพาะผู้หญิงที่มีฐานะยากจนด้วยแล้วยิ่งหมดโอกาสจะได้ร่ำเรียนหนังสือ ดังที่ สุมาลี วีระวงศ์ (2546, น. 159) เปรียบเทียบบทบาทของสตรีไทยในอดีตว่า ผู้หญิงไทยในอดีตนั้นถูกเอาเปรียบ ถูกกดขี่ข่มเหง และจำกัดโอกาสนานัปการอย่างน่าสังเวช ภาพสตรีที่ปรากฏในวรรณคดีก็ล้วนแต่เป็นภาพลบ หรือขึ้นต่ออำนาจของชายโดยสมบูรณ์ เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ถึงกับนิยามบทบาทของนางวันทอง (และสตรีไทยในอดีตโดยปริยาย) ไว้ในบทนำของ “คำหยาด” ว่าเป็น “เครื่องเล่นบนเตียง และสัตว์เลี้ยงในเรือน” ด้วยซ้ำไป ประเด็นการกดขี่สตรีเพศหรือล่วงละเมิดทางเพศในวรรณคดีไทยมีให้เห็นอย่างหลากหลาย ดังตัวอย่างเช่น

เรื่องรามเกียรติ์ เนื้อเรื่องรามเกียรติ์กล่าวถึงชัยชนะของพระรามในการทำศึกสงครามกับทศกัณฐ์ ซึ่งเป็นการยกย่องเชิดชูเกียรติของพระรามที่ปราบเหล่ามารร้ายได้สำเร็จ แต่ในทางกลับกันนั้นเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ก็มีการกดขี่สตรีเพศ หรือล่วงละเมิดทางเพศอยู่หลายครั้ง และที่สำคัญกลับกลายเป็นเรื่องสนุกสนานต่อผู้รับชม เช่น เมื่อครั้งทศกัณฐ์ประกอบพิธีชุบตัวให้เป็นกายเพชรคงกระพัน หนุมานก็จับนางมณโฑเมียรักทศกัณฐ์มาลวนลามเกี้ยวพาราสีต่อหน้าทศกัณฐ์เพื่อให้เสียสมาธิในการประกอบพิธี ดังบทพระราชนิพนธ์ ความว่า

๏ ครั้นถึงจึ่งวางนางลง	เคียงองค์ทศพักตร์ยักษา
แก้เวทให้ฟื้นกายา	แล้วมีวาจาประกาศไป
เหวยเหวยดูก่อนทศพักตร์	เมียรักของเอ็งหรือมิใช่
ว่าพลางเย้าหยอกอรไท	คว้าไขว่ฉุดคร่าทั้งสามนาย ฯ

ฯ 4 คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช)

(วชิรญาณ, ม.ป.ป., ออนไลน์)

นอกจากนี้ยังปรากฏการกดขี่ทางเพศหรือล่วงละเมิดทางเพศในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนมณโฑหุงน้ำทิพย์ ซึ่งมีเนื้อเรื่องว่านางมณโฑต้องการช่วยทศกัณฐ์ ผู้เป็นสามีในการทำสงครามกับพระราม จึงประกอบพิธีสญชีพเป็นเวลา 7 วัน เพื่อหุงน้ำทิพย์วิเศษนำไปชุบชีวิตเหล่าอสูรที่เสียชีวิตให้กลับฟื้นคืนมาชีพมาช่วยทำสงครามได้ แต่มีข้อห้ามว่าในระหว่างทำพิธีนี้ห้ามร่วมประเวณี ครั้นเมื่อฝ่ายพระรามล่วงรู้ถึงแผนการนี้จึงให้หนุมานไปทำงายพิธีของนางมณโฑ หนุมานจึงแปลงกายเป็นทศกัณฐ์ใช้กลอุบายเข้าล่อลวงจนได้เสียกับนางมณโฑ พิธีสญชีพถูกทำลายลง ดังบทพระราชนิพนธ์ ความว่า

๏ เมื่อนั้น	วายุบุตรวุฒิไกรใจกล้า
ยิ้มแล้วจึ่งกล่าววาจา	แต่พี่เคี่ยวฆ่าไพรี
ทั้งเจ็ดวันเจ็ดคืนไม่ยั้งหยุด	ปิ้มจักสิ้นสุดกำลังพี่
พึ่งได้สบายในวันนี้	จะขอชมเทวีให้สำราญ

ว่าพลางอิงแอบแนบชิด จุมพิตด้วยความเกษมสานต์
ค่อยประคองต้องดวงปทุมาลย์ ซาบซ่านในรสกรีฑา
ภุมรินร่อนลงประจงเคล้า เรณูเสาวคนธ์บุปผา
เป็นละอองต้องทั่วกายา ก็สมเจตนาวานร ฯ

ฯ 8 คำ ฯ กล่อม

๏ เมื่อนั้น นวลนางมณโฑดวงสมร
สำคัญว่าท้าวยี่สิบกร บังอรเพลิดเพลินจำเริญใจ
ทั้งยินดีที่จะเลื่องลือนาม สิ้นเสี้ยนสงครามศึกใหญ่
ดับเข็ญเป็นสุขทั้งกรุงไกร ด้วยได้น้ำทิพย์วารี
ยิ่งแสนบันเทิงเริงจิต อิงแอบแนบชิดกระบี่ศรี
สำรวลยวนยั่วยินดี อยู่ยังแท่นมณีไสยา ฯ

ฯ 6 คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช)
(วชิรญาณ, ม.ป.ป., ออนไลน์)

เรื่องอุณรุท บทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ปรากฏเนื้อความที่แสดงถึงการกดขี่ทางเพศหรือล่วงละเมิดทางเพศ ซึ่งเป็นการกระทำของเพศชายที่กระทำต่อเพศหญิง เช่น ท้าวกรุงพาณแปลงกายเป็นเทวดาแล้วไปสมพาสกับนางฟ้าบนสวรรค์

๏ บัดเดี๋ยวเพศยักษ์ก็กลับกลาย เป็นกายเทเวศเรืองศรี
วิไลเลิศเฉิดโฉมสวัสดี เป็นที่จำเริญวิญญาณ์
เสร็จแล้วกรายกรยุรยาตร งามวิลาสยั่วยวนเสน่หา
อาจองตรงตามมรคา เข้าวิมานรัตนาเทวัญ

ฯ 4 คำ ฯ เพลง

๏ ขึ้นสถิตเหนือแท่นทิพรัตน์ สัมผัสสมพาสนางสวรรค์
จุมพิตชมเนตรเกศกรรณ เกษมสันต์ด้วยเทพนารี

ฯ 2 คำ ฯ โลมปี่พาทย์

(พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช)
(กรมศิลปากร, 2545, ออนไลน์)

เรื่องอิเหนา บทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ปรากฏเนื้อความที่แสดงถึงการกดขี่ทางเพศหรือล่วงละเมิดทางเพศ ซึ่งเป็นการกระทำของเพศชายที่กระทำต่อเพศหญิง เช่น ตอนที่นางบุษบาไปไหว้พระปฏิมาในวิหารบนเขา แล้วเสี่ยงเทียนดูว่าดวงชะตาของนางจะคู่กับอิเหนาหรือจรกา ซึ่งอิเหนาได้แอบซุ่มดูอยู่ที่หลังพระปฏิมาแล้วใช้กลอุบาย โดยกวาดต้อนค้างคาวในวิหารให้บินไปจนเทียนดับหมดทำให้ในวิหารมืดสนิท อิเหนาจึงออกมาจากหลังพระปฏิมาแล้วเข้าลวนลามบุษบา ดังบทพระราชนิพนธ์ ความว่า

๏ เมื่อนั้น ระเด่นมนตรีเรืองศรี
จึงสนองพจนาพาที แม้นเทวีมิเชื่อวาจา
แต่นี้อย่ามาบูชาเรา ยังเขาวิลิศมาหรา
ว่าพลางกระซิบสั่งประสันตา กับองค์อนุชาภูธร
ทีนี้พี่จะออกไปใหม่ เจ้าเร่งไล่ค้างคาวอย่าหยุดหย่อน
กว่าพี่จะกลับบทจร ว่าแล้วก็ต้อนค้างคาวไป ฯ

ฯ 6 คำ ฯ คุกพาทย์

๏ ไฟดับมืดมนอนธการ ในวิหารหาเห็นกันไม่
พระจึงค่อยย่องคลาไคล ออกไปยังองค์พระบุตรี ฯ

ฯ 2 คำ ฯ

๏ โอบอุ้มนงลักษณ์ใส่ตักไว้ ลูบไล้ปทุมทองผ่องศรี
นาสาสูบรสสุมาลี หอมกลิ่นเทวีฟุ้งขจร ฯ

ฯ 2 คำ ฯ

(พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย)
(วชิรญาณ, 2464., ออนไลน์)

จากตัวอย่างวรรณคดีไทยทั้งสามเรื่อง คือ รามเกียรติ์ อุณรุท และอิเหนา ถือเป็นว่าวรรณคดีไทยที่ได้รับความนิยมในสังคมไทยเป็นอย่างยิ่ง ด้วยสังคมไทยในอดีตที่เชื่อว่าผู้ชายเป็นหัวหน้าครอบครัว หรือช้างเท้าหน้า และผู้หญิงเป็นเพียงผู้ตามหรือช้างเท้าหลัง จึงปรากฏภาพสะท้อนมุมมองของสังคมให้เห็นในวรรณคดีไทยดังกล่าว ซึ่งหากเปรียบเทียบดูแล้วสังคมไทยก็มีความคล้ายคลึงกับสังคมอินเดียในอดีตที่มีความเลื่อมล้ำทางเพศเป็นอย่างยิ่ง ผู้ชายถือว่าเป็นผู้ที่มีบทบาททางสังคมสูงกว่าผู้หญิงหรือที่เรียกว่า “ปิตาธิปไตย” นั่นเอง จากความเลื่อมล้ำทางสังคมที่ปรากฏอยู่ในวรรณคดีไทย ผู้วิจัยจึงนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์งานวิจัยครั้งนี้ เพื่อแสดงถึงพลังและคุณค่าของผู้หญิงในบทละคร โดยอาศัยหลักการแสดงละครรำดั้งเดิมของไทยและภารตนาฏยัม ดังจะอธิบายต่อไป

5. ละครรำดั้งเดิมของไทย

การแสดงละครของไทยที่ปรากฏมีมานับแต่อดีตเป็นการแสดงที่อาศัยการร่ายรำ เรียกว่า “ละครรำ” ภายหลังในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 การละครของไทยได้รับอิทธิพลมาจากต่างชาติ โดยเฉพาะแถบตะวันตกจึงเกิดมีละครอย่างใหม่ขึ้นในไทย เช่น ละครร้อง ละครพูด เป็นต้น ส่วนละครที่ใช้การร่ายรำเป็นฐานในการแสดงจึงเรียกว่า “ละครรำ” ซึ่งละครรำดั้งเดิมของไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ได้แก่ ละครชาตรี ละครใน และละครนอกแบบหลวง

5.1 ละครชาตรี

ละครชาตรีมีชื่อเฉพาะตามลักษณะเด่นของการแสดง เพื่อให้มีความแตกต่างจากละครไทย เช่น การเรียกชื่อละครตามเสียงกลองตุ๊กที่ใช้ประกอบการแสดงว่า “ละครตุ๊กตุ๊ก” หรือเรียกตามลักษณะการแสดงที่ผู้แสดงจะเดินวนเสากลางโรงว่า “ละครเวียนหลัก” หรือเรียกตามวิถีชีวิตของคณะ

ละครที่ต้องเดินทางไปแสดงตามสถานที่ต่าง ๆ ว่า “ละครเดินโรง” หรือเรียกตามจำนวนผู้แสดงที่มีจำนวนน้อยและเครื่องดนตรีที่มีน้อยชิ้นและมีขนาดย่อมเพื่อสะดวกในการเดินทางไปยังสถานที่ต่าง ๆ ว่า “ละครโรงเล็ก” (จันทิมา แสงเจริญ, 2539, น. 38)

ละครชาตรี เป็นละครต้นแบบของละครรำ เล่นกันเป็นพื้นบ้านทั่วไป มีตัวละครน้อย เดิมเป็นชายล้วน ตัวละครที่ไม่สำคัญมักไม่แต่งตัวยืนเครื่อง กระบวนรำไม่สู้งดงามประณีตนัก เรียกว่าละครชาตรี (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556, น. 375) เป็นละครเก่าแก่ หรือเป็นต้นแบบที่ทำให้เกิดละครประเภทอื่น ๆ ตามมา บ้างสันนิษฐานว่าการแสดงละครแบบนี้มักจะเล่าเรื่องเกี่ยวกับกษัตริย์ จึงออกเสียงอย่างสันสกฤต แล้วเพี้ยนเป็น ฉัตรี และชาตรี (อมรา กล่ำเจริญ, 2526, น. 8) ละครชาตรีที่กล่าวมาข้างต้นนี้และเป็นที่เข้าใจกันว่าเป็นละครเก่าแก่ สันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยอยุธยานั้น คงเป็นละครที่เรียกว่า “ละครโนราชาตรี” นั่นเอง ดังหลักฐานปรากฏในการสมโภชพระแก้วมรกต ในสมัยกรุงธนบุรีกล่าวว่า ละครชาตรีมาแต่เมืองตะลุง ละครชาตรีที่กล่าวถึงในสมัยกรุงธนบุรีนี้เป็นการกล่าวรวมกับละครโนราชาตรี คำว่า ชาตรี หมายถึง ผู้มีวิทยาอาคม คำว่าละครโนราชาตรีจึงหมายถึง ละครโนรา (ใต้) ไม่ได้หมายถึง รูปลักษณะละครชาตรีที่แสดงกันในแถบภาคกลางดังในปัจจุบัน ละครชาตรีที่นิยมแสดงในกรุงเทพ หรือจังหวัดเพชรบุรีนั้น เป็นละครอย่างใหม่ที่เกิดขึ้นในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อครั้งสมัยรัชกาลที่ 3 ส่งเจ้าพระยาบรมมหาพิชัยญาติ ลงไปปราบกบฏเมืองไทรบุรี ครั้นกลับขึ้นมากรุงเทพฯ ได้มีชาวพัทลุง ปักษ์ใต้ติดตามกองทัพมาอยู่ที่กรุงเทพฯ ด้วย ทรงโปรดเกล้าให้ชาวพัทลุงเหล่านั้นไปอาศัยอยู่ที่สนามควาย หรือบริเวณถนนหลานหลวง-นางเลิ้งในปัจจุบัน ประเพณีของชาวใต้ย่อมมีความเชื่อเรื่องครูหมอโนรา ที่ทำพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น แก้บน โกนจุก เชื่อว่าครูหมอโนรามีวิทยาอาคม จึงนิยมหาครูหมอไปทำพิธีกรรม ครั้นละครโนราที่มาอยู่กรุงเทพฯ ได้พบเห็นละคร (นอก) จึงปรับรูปแบบการแสดงโนราผสมกับละครนอก จึงเป็นรูปแบบละครอย่างใหม่ที่ตัวละครรำและร้องด้วยตนเอง แบบโนรา ด้วยสำเนียงภาษาปักษ์ใต้ ดนตรีประกอบอย่างโนรา แต่การแต่งกาย วิธีการแสดง และเรื่องราวนำมาจากละครกรุงเทพฯ จึงเรียกละครอย่างนี้ว่า ละครชาตรี ต่อมาเมื่อละครประเภทนี้ได้รับความนิยมนำไปแสดงแก้บนในพิธีต่าง ๆ ทำให้ละครชาตรีแพร่หลายออกไปจังหวัดอื่น ๆ ในภาคกลาง ละครชาตรียังแสดงสืบเนื่องกันมาจนถึงทุกวันนี้ ละครชาตรีจึงไม่ได้เป็นละครเก่าแก่มาตั้งแต่สมัยอยุธยา แต่เป็นละครที่พัฒนารูปแบบการแสดงมาจากละครโนราชาตรีผสมกับละครนอก (ในกรุงเทพฯ) (สุรัตน์ จงดา, 2555, น. 7) เมื่อละครชาตรีมีการพัฒนาด้วยการผสมผสานละครโนราชาตรีกับละครนอกจนเกิดเป็นรูปแบบการแสดงอย่างใหม่ที่พบเห็นในปัจจุบันนี้ทั้งในกรุงเทพ หรือจังหวัดเพชรบุรีนั้น ตามการศึกษาของ สุรศักดิ์ ปานลักษณ์ (2561, น. 75-90) ได้อธิบายถึงรูปแบบการแสดงละครชาตรีนั้นแบ่งออกเป็น 6 ขั้นตอน ดังนี้

1. เตรียมการแสดง เมื่อจัดเตรียมอุปกรณ์การแสดง เครื่องดนตรีและสิ่งต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับการแสดงเสร็จเรียบร้อยแล้ว วงดนตรีจะบรรเลงเพลงโหมโรง เพื่อเป็นการสักการะบูชาครูบาอาจารย์ที่ตนนับถือและเป็นการประกาศให้ผู้ชมและผู้แสดงทราบว่าละครกำลังจะเริ่มแสดงแล้ว

2. เริ่มแสดง เมื่อบรรเลงเพลงโหมโรงเสร็จเรียบร้อยแล้ว จะเป็นขั้นตอนการรำถวายมือหรือที่เรียกว่า รำเพลงช้าเพลงเร็ว โดยนักแสดงจะออกมานั่งหน้าเวที นักแสดงทั้งหมดจะช่วยกันร้องบทเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์แล้วเริ่มรำถวายมือ

3. จับเรื่อง เมื่อรำถวายมือเสร็จก็จะเริ่มแสดงละครชาตรีตามที่เตรียมเรื่องมา ในการดำเนินเรื่องจะใช้วิธีการร้อง รำและเจรจาสลับกันไป ส่วนใหญ่จะใช้การเจรจาเป็นหลัก โดยมีผู้บอกบทอยู่ด้านหลังคอยช่วยเหลือหากนักแสดงลืมบทรวมถึงคอยบอกบทร้องด้วย

4. การลาเครื่องสังเวย พักการแสดง เมื่อถึงเวลา 12.00 น. การแสดงละครชาตรีจะหยุดพักการแสดงเพื่อลาเครื่องสังเวย แล้วนักแสดงและนักดนตรีจะหยุดพักผ่อน แล้วจะเริ่มจับเรื่องต่อในช่วงบ่าย แต่กรณีที่ต้องการให้การแสดงละครจบเร็วขึ้นสามารถเปลี่ยนการลาเครื่องสังเวยไว้ในลำดับสุดท้ายก่อนจะจบการแสดงก็ได้

5. จับเรื่องต่อ เมื่อลาเครื่องสังเวยและพักผ่อนเสร็จแล้ว ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงโหมโรงอีกครั้ง โดยใช้เพลงกราวในเพื่อประกาศให้ผู้ชมทราบว่ากำลังจะเริ่มแสดงอีกครั้ง

6. จบการแสดง ลาโรง ร้องส่ง เมื่อสิ้นสุดเวลาการแสดง นักแสดงจะประกาศให้ผู้ชมติดตามตอนต่อไป กล่าวขอบคุณผู้ว่าจ้างและอวยพร จากนั้นจะเริ่มร้องส่งสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้กลับไปยังที่สิงสถิตของแต่ละองค์และกล่าวลาด้วยความเคารพ

ภาพที่ 3 การแสดงรำถวายมือ ละครชาตรีจังหวัดเพชรบุรี
ที่มา: ตรีรัตน์ วิสุทธิพันธ์ (2559, น. 93)

ภาพที่ 4 การจับเรื่อง ละครชาตรีจังหวัดเพชรบุรี
ที่มา: Siam Thai (2561, ออนไลน์)

5.2 ละครใน

ละครในเป็นละครรำที่เกิดขึ้นหลังรัชกาลสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เป็นละครในเขตพระราชฐาน พระมหากษัตริย์ทรงจัดให้มีขึ้น โดยให้พวกข้าราชการฝ่ายในตั้งแต่พระสนมลงมาเป็นผู้แสดง คำว่า “ละครใน” คือละครในพระราชวังหรือละครนางใน (เสาวณิต วิงวอน, 2555, น. 90)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2464, ออนไลน์) ได้ทรงอธิบายถึงจุดเริ่มต้นของการเกิดละครในไว้ว่า “สันนิษฐานว่าชั้นเดิมเห็นจะเป็นด้วยพระเจ้าแผ่นดินพระองค์ใดพระองค์หนึ่งซึ่งครองกรุงศรีอยุธยา (บางทีจะเป็นในชั้นก่อนรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์) ทรงพระราชดำริให้นางรำเล่นระบำเข้ากับเรื่องไสยศาสตร์ เช่นให้แต่งเป็นเทพบุตรเทพธิดาจับระบำเข้ากับรามสูรเป็นต้น เห็นจะเล่นระบำเช่นกล่าวนี้ในพระราชพิธีอันใดอันหนึ่งในพระราชนิเวศน์ เป็นทำนองเช่นเล่นดึกดำบรรพ์ที่กล่าวมาเป็นเดิมก่อน บางทีจะเป็นระบำเรื่องนี้เองที่เป็นต้นตำรับละครในจึงได้เล่นระบำเรื่องรามสูรเบิกโรงละครในมาจนในกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ทำนองเมื่อเล่นระบำเป็นเรื่องขึ้นแล้ว จะเลยเป็นแบบแผนสำหรับเล่นในการพระราชพิธีภายในพระราชนิเวศน์ เหมือนอย่างที่โขนหลวงเคยเล่นการพระราชพิธีข้างภายนอก ครั้นต่อมาจะเล่นระบำให้เรื่องแปลกออกไป จึงเลือกเอาเรื่องโขนบางตอนที่เหมาะแก่กระบวนฟ้อนรำ เช่น ตอนอุณรุทในเรื่องกฤษณาวตาร เป็นต้น มาคิดปรุงกับกระบวนละคร ฝึกซ้อมให้พวกนางรำของหลวงเล่น ครั้นเล่นก็เห็นว่าดี จึงให้มีละครผู้หญิงของหลวงขึ้นแต่นั้นมา

หากพิจารณาอัตลักษณ์ของละครใน ตามที่ผู้วิจัยได้ศึกษาจากตำนานละครอิเหนา ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ หนังสือเรื่องวิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ หนังสือเรื่องวรรณคดีการแสดงของเสาวณิต วิงวอน งานวิจัยเรื่องลีลาท่ารำและบทบาทการแสดงตัวนางจินตะหราจากละครในเรื่องอิเหนา ของรติยา สุทธิธรรม พบว่าอัตลักษณ์ของละครในมี 5 ประการดังนี้

1. บทประพันธ์งาม บทที่ใช้แสดงละครในมีลักษณะที่ใช้ภาษาไพเราะ สละสลวย เอื้อต่อการร่ายรำของผู้แสดง อีกทั้งยังประกอบด้วยรสแห่งวรรณคดีทั้ง 4 รส คือ เสาวรจนี (อารมณ์ชื่นชม) นารีปราโมทย์ (อารมณ์รัก) พิโรธวาทัง (อารมณ์โกรธ) และสัลลาปังคพิไสย (อารมณ์โศก)

2. ดนตรีงาม ด้วยการบรรจุเพลงที่มีความไพเราะเหมาะสมกับการ่ายรำและแสดงอารมณ์ของตัวละครในแต่ละบทบาทได้อย่างลงตัว ผสมผสานกับวงดนตรีปี่พาทย์ที่บรรเลงอย่างไพเราะนุ่มนวล ที่ช่วยให้ผู้แสดงสามารถแสดงลีลาฝีมือการร่ายรำได้อย่างสวยงามและประณีต

3. เครื่องแต่งกายงาม เครื่องแต่งกายของละครในได้มีการเลียนแบบมาจากเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ที่เรียกว่า “แต่งกายยืนเครื่อง” โดยเครื่องแต่งกายของละครในประกอบด้วยเสื้อผ้าสีสันสวยงามที่ปักด้วยดิ้นและเลื่อมตามลวดลายอย่างประณีตงดงาม อีกทั้งเครื่องศิราภรณ์และถนิมพิมพาภรณ์ที่ทำมาจากโลหะ ฉลุลวดลายต่าง ๆ ประดับด้วยเพชร พลอยหลากสีที่บ่งบอกถึงความวิจิตร งดงาม

4. การรำงาม ผู้แสดงละครในต้องเป็นผู้ที่ได้รับการฝึกหัดมาอย่างเต็มที่จากครูผู้เชี่ยวชาญ ผสมผสานกับความทุ่มเททั้งครูและศิษย์ที่ต้องฝึกหัดในขั้นต้นด้วยระยะเวลานานตลอดจนการฝึกซ้อมละครที่ใช้ระยะเวลานานอีกเช่นกันจนสามารถถ่ายทอดกระบวนรำได้อย่างงดงาม

5. ผู้แสดงงาม ผู้แสดงละครในได้นั้นย่อมต้องผ่านการคัดเลือกเป็นอย่างดีจากครูผู้ถ่ายทอด โดยผู้แสดงละครในต้องเป็นผู้ที่รูปร่างสมส่วน หน้าตาสวยงาม บุคลิกเหมาะสมกับบทบาทของตัวละคร

ภาพที่ 5 การแสดงละครใน เรื่องอิเหนา
ที่มา: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

5.3 ละครนอกแบบหลวง

ละครนอกแบบหลวง เป็นละครที่สร้างสรรค์ขึ้นมาในโดยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย สำหรับให้ละครผู้หญิงของพระองค์ได้แสดง โดยทรงปรับปรุงแบบแผนการแสดงมาจากการแสดงละครนอกของชาวบ้านและละครในที่มีอยู่แต่เดิม ทำให้การแสดงละครนอกแบบหลวงนี้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว กล่าวคือ บทพรรณนาจะลดทอนสั้นลงกว่าบทละครใน ทำให้การดำเนินเรื่องเป็นไปอย่างรวดเร็วทันใจตามแบบแผนละครนอก แต่ขณะเดียวกันก็ยังคงพรรณนารายละเอียดรวมทั้งภาษาที่เลือกสรรให้เหมาะแก่เนื้อความ ส่งผลให้กระบวนการแสดงละมุนละม่อมงดงามและทำให้เกิดกระบวนรำงามแบบละครในไว้ด้วย (เสาวณิต วิงวอน, 2558, น. 92 และ 121) ดังที่สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น. 98-99) ได้อธิบายลักษณะของละครนอกแบบหลวงดังนี้

1. การดำเนินเรื่อง ละครนอกแบบหลวงมีการดำเนินเรื่องช้ากว่าละครนอกชาวบ้าน แต่เร็วกว่าละครใน ด้วยทรงสอดแทรกบทรำเดี่ยวของตัวเอกอย่างละครใน อีกทั้งการเน้นเหตุการณ์สำคัญในท้องเรื่องอย่างละครนอก ไม่เน้นบทบาทเดี่ยวของตัวเอกอย่างละครใน เช่น รจนาเสี่ยงพวงมาลัย หาเนื้อหาปลาในเรื่องสังข์ทอง เป็นต้น

2. ผู้แสดงรำ แต่ไม่ร้องเองตามแบบอย่างละครใน เพราะผู้แสดงคือผู้แสดงละครในซึ่งแยกหน้าที่ร้องกับรำออกจากกัน แต่ผู้รำสามารถเจรจาทวนบทได้อย่างเสรีกว่าละครใน คืออาจด้นบทเองได้ ในบางครั้งอาจเจรจากันเป็นเวลานาน ๆ ได้

3. การรำละครนอกแบบหลวงมีการรำหน้าพาทย์ไม่มากนัก โดยมากจะเป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงอารมณ์และการเข้าออกของตัวละคร เช่น รัว เชิด เสมอ โอด เป็นต้น ส่วนการรำใช้บท

ก็มีความประณีตอย่างละครใน การรำเดี่ยวเพื่ออวดความสามารถของตัวเอกจะกระชับกว่าละครใน กล่าวคือ รำเร็วกว่าเล็กน้อย และกระทบจังหวะ เช่น เดาะท้องแขน เดาะข้อมือ ข่มเข่าแรงกว่าการรำแบบละครใน แต่ไม่แรงจนดูเป็นกระแทกกระทั้นอย่างละครนอก

4. ความงามของภาษาผู้แสดง เครื่องแต่งกาย และเพลงยังคงใช้มาตรฐานของละครใน แต่เพลงร่ายเพื่อด้นเรื่อใช้ร่ายนอกของละครนอก การบรรเลงและการขับร้องกระชับกว่าละครในแต่ไม่ถึงกับรุกร้นอย่างละครนอก

5. การรักษาสถานภาพของตัวละคร ตัวเอก หรือตัวท้าวพระยามหากษัตริย์ในการแสดงละครนอกแบบหลวงสามารถเจรจาเล่นตลกกับพวกเสนาจำอวดได้ แต่ไม่มีการเล่นตลกยืดยาวอย่างละครนอก อีกทั้งตัวตลกจะเล่นตลกกับเจ้านายในลักษณะของการสอพลอนายเท่านั้น นอกจากนี้ตัวเอกสามารถแสดงกิริยามารยาทและอารมณ์อย่างเปิดเผยแบบละครนอก ไม่เก็บความรู้สึกอย่างละครใน

6. การแสดงจารีตประเพณีแห่งราชสำนัก ละครนอกแบบหลวงยังคงรักษาประเพณีการแสดง ระเบียบธรรมเนียมราชสำนักอย่างเคร่งครัดอย่างละครใน

นอกจากนี้ ณัฏฐพล เขียวเสน (2561, น. 40) กล่าวว่า ละครนอกแบบหลวงมีการสืบทอดกระบวนรำจากละครของหลวงที่เน้นกระบวนรำงาม ใช้ผู้แสดงหญิงเป็นตัวละครเอก ถ้าหากเรื่องไหนหรือเหตุการณ์ตอนใดที่มีบทบาทตัวละครอยู่มากก็จะใช้จำนวนตัวละครมากเช่นเดียวกับเรื่องหรือตอนที่แสดงนั้น ซึ่งแตกต่างไปจากละครนอกเดิมที่ใช้ผู้แสดงเพียง 3 ตัว คือ ตัวพระ ตัวนาง และตัวเบ็ดเตล็ด อีกทั้งตอนที่นำมาใช้แสดงละครนอกแบบหลวงก็มิได้มุ่งเน้นความตลกเท่าใดนัก แต่กลับมุ่งเน้นการแสดงความเข้มข้นของเหตุการณ์และแสดงความงามของกระบวนรำ ถึงอย่างไรก็ตามละครนอกแบบหลวงก็ยังคงความกระชับรวดเร็วของบท และการใช้เพลงดนตรีทางนอก อันเป็นลักษณะสำคัญของละครนอกอยู่

ภาพที่ 6 การแสดงละครนอกแบบหลวง เรื่องพระสมุท ตอน ชมดาว
ที่มา: armerclub (2556, ออนไลน์)

ละครรำดั้งเดิมของไทยทั้ง 3 ประเภท คือ ละครชาตรี ละครนอกแบบหลวง และละครในแต่ละประเภทมีเอกลักษณ์ แบบแผน ขนบจารีตการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวและมีความ

แตกต่างกันไปตามวัตถุประสงค์และบริบทในการจัดการแสดง เช่น ละครชาตรีมีเอกลักษณ์ที่ตัวละครรำและร้องด้วยตนเอง ผู้แสดงต้องออกมารำถวายมือก่อนเริ่มการแสดง ละครในมีเอกลักษณ์ที่ไม่มุ่งเน้นการดำเนินเรื่องมากนัก บทพรรณนารายละเอียดและเนื้อหาที่เอื้อต่อกระบวนการแสดง ทำให้การแสดงละครในมักจะมีกระบวนท่ารำมากจึงเป็นไปอย่างเชื่องช้า ด้วยการแสดงละครในต้องการอวดฝีมือการร่ายรำของผู้แสดง ท่ารำที่อ่อนช้อยงดงามตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทย ส่วนละครนอกแบบหลวงถึงจะดำเนินเรื่องกระชับรวดเร็วตามแบบแผนละครนอก แต่ยังคงรักษากระบวนรำงามของตัวละครเอกอย่างละครใน จากเอกลักษณ์ของละครรำดั้งเดิมของทั้ง 3 ประเภท ผู้วิจัยจึงได้นำเอกลักษณ์หรือจุดเด่นของละครรำดังกล่าวข้างต้นมาผสมผสานเข้าด้วยกัน เพื่อสร้างสรรค์ละครรำแนวใหม่

6. ตำรารำนาฏศิลป์ไทย

ตำรารำนาฏศิลป์ไทยสันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา แต่เนื่องจากการเกิดศึกสงคราม ทำให้ตำรารำดังกล่าวสูญหายหรือเสียหายไปพร้อมกับสงครามด้วย ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) หลังจากที่ทรงขึ้นครองราชย์แล้ว ทรงตั้งพระทัยที่จะฟื้นฟูบ้านเมือง และศิลปวัฒนธรรมของชาติกลับมาเจริญรุ่งเรืองเหมือนกับกรุงศรีอยุธยา สิ่งที่ผลงานสำคัญต่อวงการนาฏศิลป์ไทย คือ **ตำรารำ** ด้วยทรงชำระตำรารำไทยแล้วจารึกไว้เป็นแบบแผนให้ใช้สืบต่อกันมาจนถึงทุกวันนี้ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น. 58) ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงอธิบายไว้ว่า

> “ตำรารำซึ่งรวบรวมได้ ไว้ในหอพระสมุดฯ บัดนี้ มีเก่าที่สุดเพียงสร้างขึ้นในรัชกาลที่ 1 กรุงรัตนโกสินทร์ เป็นตำรารำต่าง ๆ เขียนรูประบายสีปิดทองเล่ม 1 เหลืออยู่แต่สมุดตอนข้างต้น ตอนปลายขาดหายไปเสียแล้ว อีกเล่มหนึ่งเป็นตำรารำเหมือนกับเล่มที่กล่าวมาแล้วแต่เขียนฝุ่นเป็นลายเส้นเดียว รูปภาพเป็นฝีมือช่างครั้งรัชกาลที่ 2 ฤๅที่ 3 แต่มีภาพท่ารำบริบูรณ์ถึง 66 ท่า สมุดเล่มนี้ได้มาแต่ในพระราชวังบวรฯ เทียบดูกับตำราเล่มรัชกาลที่ 1 เห็นเรียงลำดับท่าต่าง ๆ เป็นระเบียบเดียวกัน เป็นหลักฐานให้เห็นว่าตำราเล่มที่ได้มาจากพระราชวังบวรฯ เป็นของคัดสำเนามาจากเล่มรัชกาลที่ 1 และเป็นหลักให้รู้ได้อีกอย่างหนึ่งว่าท่ารำต่าง ๆ ที่ขาดไปจากเล่มรัชกาลที่ 1 นั้นจะเป็น ท่าใด ๆ บ้าง”
>
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546, น. 58)

จากคำอธิบายของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทำให้ทราบแน่ชัดว่าตำรารำของไทยที่เหลือท่ารำครบ 66 ท่านั้นมีสืบทอดจนมาถึงปัจจุบันนี้ได้รับแบบอย่างมาจากตำรารำของรัชกาลที่ 1 ซึ่งต่อมาเจ้านายชั้นสูงศักดิ์อย่างกรมพระราชวังบวรฯ จึงโปรดฯ ให้มีการคัดสำเนาตำรานั้นไปรักษาไว้เป็นแบบฉบับสำหรับหัดโขนละคร สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงได้ให้พระวิทยประจง (จ่าง โชติจิตรกะ) ช่างในกรมศิลปากร กับขุนประสิทธิ์จิตรกรรม (อยู่ ทรงพันธุ์) ช่างเขียนในหอพระสมุดฯ ช่วยกันเขียนภาพใหม่ตามแบบตำรารำเดิม (กรมศิลปากร, 2540, น. 102-103) ซึ่งต่อมานายอาคม สายาคม ได้อธิบายรายละเอียดของกระบวนท่ารำแต่ละท่าในตำรารำแต่ปรากฏกระบวนท่ารำอยู่เพียง 58 ท่า (สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2560, น. 159-218) ดังนี้

1) ท่าเทพนม หรือเทพประนม

ท่านต้องเริ่มด้วยการนั่งคุกเข่าลงกับพื้น ส้นเท้าทั้งสองของท่านชิดกัน หัวเข่าทั้งสองต้องห่างจากกันประมาณ 2 คืบ (ถ้าเป็นตัวนางหมายถึงผู้หญิง หัวเข่าทั้งสองต้องชิดกัน) ท่านต้องนั่งให้ก้นอยู่บนส้นเท้าทั้งสองข้าง แล้วทำน้ำหนักให้เท่า ๆ กัน อย่าให้ก้นไพล่ไปข้างใดข้างหนึ่ง ดันเอวพอประมาณ ตั้งตัวให้ตรง เปิดไหล่ทั้งสองให้ผึ่ง ตั้งหน้าให้ตรง ตามองไปข้างหน้า เปิดปลายคางพอประมาณ (อย่าทำคอยืดเหมือนเป็ด) ส่วนมือทั้งสองข้างวางคว่ำมือไว้บนหน้าขาทั้งสอง ปลายนิ้วกลางห่างจากหัวเข่าขึ้นมาเล็กน้อย กะดูพองาม ตึงปลายนิ้วมือทั้งสองข้าง แขนทั้งสองงอพอสมควร

ภาพที่ 7 ท่าเทพพนม
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 106)

เมื่อท่านได้นั่งคุกเข่าถูกต้องตามแบบนาฏศิลป์แล้ว ต่อไปนี้ก็จะได้เริ่มรำทำท่าเทพนม ก่อนอื่นต้อง กระทบก้น ก่อน 1 ครั้งแล้ว เดินมือ ทั้งสองเข้าหากันโดยการใช้ฝ่ามือทั้งสองเข้ามาประกบกัน (ในท่าพนมมือ) แล้วปักปลายมือให้ชี้ลงกับพื้น แขนยังคงงออยู่ในท่าเดิมแล้วค่อย ๆ ยกข้อมือขึ้นมา ในขณะที่ยกข้อมือขึ้นมาต้องโน้มตัวลงมาเล็กน้อย แล้วค่อย ๆ ตั้งตัวขึ้น พร้อมทั้งมือที่พนมอยู่นั้นเอาขึ้นมาวางไว้ที่หน้าอก (ให้หัวแม่มือจดอยู่ที่ลิ้นปี่) ส่วนนิ้วมือทั้งสี่นิ้วเปิดออกจากกัน แต่ฝ่ามือทั้งสองยังคงประกบกันอยู่ในท่าเดิม ในขณะที่เดินมือทั้งสองเข้าหากันจนกระทั่งเอาวางไว้ที่หน้าอกต้องเผยอก้นขึ้น พอมือที่พนมวางลงที่หน้าอกพร้อมกันนั้นก็วางก้นลงไปบนส้นเท้าพอดี ในขณะที่มือกำลังเคลื่อนไหวอยู่นี้ หน้าต้องมองตรงอยู่ตลอดเวลา

2) ท่าปฐม

ก่อนที่จะเปลี่ยนท่าจากท่าเทพนมไปเป็นท่าปฐม ท่านต้อง กระทบก้น ก่อน 1 ครั้งแล้วจึงเอียงไหล่ขวา พร้อมทั้งบดมือซ้าย ให้ปลายนิ้วมือชี้ไปข้างหน้า แล้วกล่อมไหล่ขวาช้า ๆ มาเอียงอยู่ไหล่ข้างซ้าย ในขณะที่กล่อมไหล่จากข้างขวามาข้างซ้ายนั้น ฝ่ามือทั้งสองค่อย ๆ แยกออกห่างจากกัน แล้วลดมือซ้ายลงต่ำ ตั้งวง ไว้ข้างนอก ส่วนมือขวาลดมือลงมาตั้งวงไว้ข้างใน มือทั้งสองที่ตั้งวงอยู่นั้นต้องให้เยื้องกัน แล้วจึง กระดกเท้าข้างซ้ายขึ้น หน้ายังคงมองตรง ในตอนแรกที่เอียงไหล่ขวาต้องเอียงศีรษะข้างขวาลงมาด้วย จนกระทั่งมาเอียงไหล่ข้างซ้าย ศีรษะก็คงเปลี่ยนมาเอียงข้างซ้ายตามไป

ภาพที่ 8 ท่าปฐม
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 106)

3) ท่าพรหมสี่หน้า

ขณะที่ท่านกำลังรำอยู่ในท่า ปฐม เมื่อท่านจะรำท่าพรหมสี่หน้า ต่อไป ก่อนอื่นท่านต้องแยกมือทั้งข้างขวาและซ้ายออกห่างจากกัน แล้วจีบคว่ำมือทั้งสองมือ งอแขนให้เป็นวง มือทั้งสองเสมอเอวแต่ให้เยื้องไปข้างหน้าเล็กน้อย พร้อมทั้งเอาขาซ้ายที่กระดกไว้ลง แล้วค่อย ๆ สอดมือทั้งสองที่จีบอยู่ขึ้นไปช้า ๆ แล้วจึงปล่อยมือที่จีบออกจากกัน มือทั้งสองคงอยู่ในลักษณะหงายมือเสมอศีรษะ ส่วนแขนงอเสมอไหล่ ขณะที่สอดมือจีบทั้งสองไปนั้น ต้องกล่อมไหล่และกล่อมหน้าจากข้างซ้ายไปพร้อม ๆ กัน ตาต้องมองตรงจุดหมายข้างหน้าตลอดเวลา เมื่อสอดมือจีบขึ้นไปจนหมดมือแล้ว การกล่อมไหล่และการกล่อมหน้าจากข้างซ้ายมาข้างขวาก็หมดพร้อมกันพอดีกับตอนที่หงายมือ คงมาเอียงอยู่ไหล่ขวาพร้อมทั้งการดกเท้า ข้างขวาขึ้น

ภาพที่ 9 ท่าพรหมสี่หน้า
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 107)

4) ท่าสอดสร้อยมาลา

ภาพที่ท่านเห็นอยู่ในขณะนี้คือท่า “สอดสร้อยมาลา” ด้านข้างขวามือของผู้รำ แต่เป็นการสอดสร้อยมาลาครั้งที่สอง ส่วนการสอดสร้อยมาลาครั้งที่หนึ่งนั้น จะเริ่มตั้งแต่ท่านได้เปลี่ยนจากท่า “พรหมสี่หน้า” ในขณะที่ท่านกำลังรำอยู่ในท่า “พรหมสี่หน้า” เมื่อท่านจะเปลี่ยนจากท่า “พรหมสี่หน้า” ท่านจงเอาเท้าขวาที่กระดกอยู่ลง แล้วก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้าพร้อมทั้งยกก้นขึ้น มือขวาที่หงายอยู่นั้นคง

ลดลงมาตั้งวงหน้า มือสูงเสมอปาก ส่วนมือซ้ายที่หงายอยู่ลดลงมา จีบหงายมือที่อยู่ที่หัวเข็มขัด ในระหว่างที่ท่านลดมือทั้งสองลงมานั้น ท่านต้องตีไหล่ข้างขวาออกแล้วมาเอียงอยู่ไหล่ซ้าย พอเอียงไหล่ข้างซ้าย ท่านก็ก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้าทันที พร้อมทั้งยกกันขึ้น มือซ้ายจีบคว่ำมือ แล้วกลับมาจีบหงายมืออยู่ที่หัวเข็มขัด มือขวาคงมาตั้งวงหน้า น้ำหนักคงอยู่ขาซ้าย หนักที่ปลายเข่า เวลาที่ก้าวเท้าไปข้างหน้า แล้วจึงค่อย ๆ ยืนขึ้นช้า ๆ ขณะที่ท่านค่อย ๆ ยืนขึ้นมานั้น ท่านต้องสอดมือซ้ายขึ้นมาจากด้านในให้หมดมือพร้อมทั้ง ตีไหล่ ข้างซ้ายออกไปด้วย แล้วหันมาทางด้านขวามือ มือซ้ายคงกลับมาเป็นตั้งวงบน มือขวาคงลดลงมา จีบวงล่าง อยู่ที่หัวเข็มขัด ส่วนไหล่ซ้ายที่ตีออก ในที่สุดคงกลับมาเอียงอยู่ไหล่ขวา เท้าขวาที่อยู่ข้างหลังนั้นค่อย ๆ ลดเท้า เอามาจรดอยู่ใกล้ ๆ กันกับเท้าซ้ายขณะที่รำอยู่นั้น น้ำหนักคงอยู่ที่ขาซ้าย ส่วนหน้าคงมองไปทางซ้ายมือเหมือนกับท่า “สอดสร้อยมาลา” ซึ่งเห็นอยู่ในขณะนี้

ภาพที่ 10 ท่าสอดสร้อยมาลา
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 107)

5) ท่าช้านางนอน

ท่านคงจะทำท่า “สอดสร้อยมาลา” ได้ ในท่า “ช้านางนอน” นี้ท่านจะต้องตั้งมือขวาขึ้นมาให้ฝ่ามือหงายงอนระดับอก ขณะเดียวกันกับทอดแขนซ้ายลงแล้วกระดกมือรำปลายนิ้ว ตัวพระอยู่ระดับตา ตัวนางต่ำกว่านั้นเล็กน้อย พร้อมกับยกเท้าซ้ายขึ้นพองาม หันปลายเท้าออก และดวงตาของผู้รำต้องชม้ายไปทางแขนข้างซ้ายที่ทอดนั้น

ภาพที่ 11 ท่าช้านางนอน
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 108)

6) ท่าผาลาเพียงไหล่

ท่า “ผาลาเพียงไหล่” นี้ ขณะที่ตวัดแขนซ้ายขึ้น ท่านจะต้องผายแขนขวาออกและหงายฝ่ามืองอนให้ปลายนิ้วชี้ลงที่เชิงสนับเพลา พร้อมกับหย่อนเท้าซ้ายสัมผัสพื้นเพียงแผ่วเบา ย่อกายเอียงเล็กน้อย

ภาพที่ 12 ท่าผาลาเพียงไหล่
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 108)

7) ท่าพิสมัยเรียงหมอน

พอมาถึงท่านี้ทั้งแขนซ้ายและขวาของท่าน จะต้องยกให้เข้ากับจังหวะก้น คล้ายกับจะก้าวออกทางเบื้องซ้าย ข้อพึงสังเกตคือ วงบนของมือขวานั้นอยู่ใกล้ตัว และมีระดับสูงกว่าปลายมือซ้าย

ภาพที่ 13 ท่าพิสมัยเรียงหมอน
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 109)

8) ท่ากังหันร่อน

เมื่อถัดจากท่ารำ “พิสมัยเรียงหมอน” แล้วก็จะมาถึงท่ารำนี้เรียกว่า “กังหันร่อน” โดยทอดแขนทั้งสองข้างออกให้ได้ระดับ จีบมือขวาเข้า และผินหน้าชำเลืองเบื้องขวา น้ำหนักตัวอยู่บนขาขวาด้วย ขาซ้ายของตัวนางนั้นตวัดขึ้นมาทาบปลายจีบ

ภาพที่ 14 ท่ากังหันร่อน
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 109)

9) ท่าภมรเคล้า

ตัวพระจะต้องจีบปลายนิ้วซ้าย แล้วเบี่ยงย้ายมาทางเบื้องขวา ขณะเดียวกับที่ตวัดวงแขนขวาคล้ายกับท่า “พิสมัยเรียงหมอน” และยกเท้าซ้ายขึ้น ย่อตัว น้ำหนักจะอยู่บนขาข้างขวา ส่วนตัวนางนั้น ตวัดแขนขวาขึ้นเช่นเดียวกัน แขนซ้ายทอดลง จีบแล้วหงายฝ่ามือออก ท่าจะต้องผินหน้ากลับมาเบื้องซ้าย ทอดสายตาลงต่ำ

ภาพที่ 15 ท่าภมรเคล้า
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 110)

10) ท่าแขกเต้าเข้ารัง

ท่ารำนี้ ท่านจะจีบวงในที่แขนขวาชิดตัว ระดับต่ำกว่าอก แล้วช้อนแขนซ้ายขึ้น จีบเข้าตัว ลอยหน้าขึ้นเล็กน้อย น้ำหนักของท่านจะยังอยู่บนขาข้างขวา ฉะนั้นจึงต้องเอนกายลงด้านนั้น ท่ารำนี้ท่านจะต้องแอ่นอกเต็มที่

ภาพที่ 16 ท่าแขกเต้าเข้ารัง
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 110)

11) ท่ากระต่ายชมจันทร์

ตัวพระ (ชาย) ค่อย ๆ วางเท้าซ้ายลง แล้วหันมาทางซ้ายมือจนกระทั่งกลับหลัง แล้วสูดเท้าขวาขึ้นมาเสทอเท้าซ้าย มือซ้ายลดลงเป็นจีบวงหน้า มือขวา ม้วนมือเลื่อนขึ้นไปเป็นตั้งวงหน้า มือทั้งสองห่างหันพอประมาณ 1 ศอก เปลี่ยนมาเอียงไหล่ขวา ยืด-ยุบ แล้วประเท้าขวายกขึ้น ต่อไปนี้จะมีลีลาการปฏิบัติพร้อม ๆ กัน ค่อย ๆ ม้วนมือซ้ายกลับเป็นตั้งวงบน มือขวาค่อย ๆ หงายมือรับจีบ งอเป็นวงสูงเสมอปาก กล่อมไหล่ขวามา เอียงไหล่ซ้ายแล้วยืดขึ้น เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่-เท้า เรียบร้อยแล้ว ก็ก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ ตัว คงหันหลังรำอยู่ในท่า “กระต่ายชมจันทร์” (ตัวพระ)

ตัวนาง (หญิง) ก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า แล้วสูดเท้าขวาขึ้นมาเสมอเท้าซ้าย มือซ้ายลดลงมาเป็นจีบวงหน้า มือขวาม้วนมือเลื่อนขึ้นไปเป็นตั้งวงหน้า มือทั้งสองห่างกันประมาณ 1 ศอก คงเอียงไหล่ซ้ายอยู่อย่างเดิม ยืด-ยุบ แล้วประเท้าขวายกขึ้น ต่อไปนี้จะมีลีลาการปฏิบัติพร้อม ๆ กัน ค่อย ๆ ม้วนมือซ้ายกลับเป็นตั้งวงบน มือขวาค่อย ๆ หงายมือรับจีบ งอแขน-ไหล่ –เท้า เรียบร้อยแล้ว ก็ก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ ตัว แล้วสูดเท้าซ้ายเข้ามาชิดเท้าขวาเขย่งส้นเท้าซ้ายไว้ คงอยู่ในท่า “กระต่ายชมจันทร์” (ตัวพระ)

ภาพที่ 17 ท่ากระต่ายชมจันทร์
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 111)

12) ท่าพระจันทร์ทรงกลด

ตัวพระ (ชาย) ยืด-ยุบ เปลี่ยนเป็นเอียงไหล่ขวา แล้วค่อย ๆ ตีไหล่ขวาออก หันมาทางขวามือ จนมาอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) แล้วม้วนมือขวากลับเป็นตั้งวงบน มือซ้ายคงตั้งวงบนอยู่อย่างเดิม ค่อย ๆ ยืดขึ้นพร้อมทั้งยกเท้าซ้ายขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว ตีไหล่ มาแล้วคงกลับมาเอียงไหล่ซ้ายเมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่-เท้า เรียบร้อยจึงค่อย ยุบลง คงอยู่ในท่า “พระจันทร์ทรงกลด”

ตัวนาง (หญิง) ถ่ายน้ำหนักมาอยู่ขาซ้าย แล้วยกเท้าขวาวางลงที่เดิม ม้วนมือขวาเลื่อนขึ้นไปเป็นตั้งวงบน มือซ้ายคงตั้งวงบนอยู่อย่างเดิม พร้อมทั้งตีไหล่ขวาออกค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้วยกเท้าซ้ายขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว ตีไหล่มาแล้วคงกลับมา เอียงไหล่ซ้าย เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่-เท้า เรียบร้อยดีแล้วจึงค่อยยุบลง คงอยู่ในท่า “พระจันทร์ทรงกลด” (ตัวนาง)

ภาพที่ 18 ท่าพระจันทร์ทรงกลด
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 111)

13) ท่าพระรถโยนสาร

พระ-นางค่อย ๆ วางเท้าซ้ายลง แล้วลดมือทั้งสองลงมา มือขวาหงายมือ งอแขนไว้ข้างตัวเสมอเอว แล้วเอียงไหล่ขวา (ตัวพระ) มือซ้ายตะแคงมืออยู่ที่หัวเข็มขัด ยกเท้าขวาขึ้นแล้ว จรดเท้า (ปลายเท้า) ลงที่พื้น (ตัวนาง) มือซ้ายตั้งวงไว้ข้าง ๆ ตัวยกเท้าขวาขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว คงอยู่ในท่า “พระรถโยนสาร”

ภาพที่ 19 ท่าพระรถโยนสาร
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 112)

14) ท่าจ่อเพลิงกาฬ

พระ-นาง ค่อย ๆ หันมาทางด้านซ้ายมือ ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้ายืดขึ้น แล้วยกเท้าซ้ายก้าวไปข้าง ๆ ตัว เลื่อนมือทั้งสองขึ้นมา มือซ้ายจีบวงหน้า มือขวาตั้งวงหน้า มือทั้งสองห่างกันประมาณ 1 ศอก เปลี่ยนไหล่มาเอียงไหล่ซ้ายแล้วก้าวเท้าซ้ายลงไปข้าง ๆ ตัว ตีไหล่ซ้ายออกกลับมาเอียงไหล่ขวา มือซ้ายม้วนมือกลับเป็นตั้งวงบน มือขวาหงายมือรับจีบ งอแขนเสมอสะเอวไว้ข้างตัว แล้วยกเท้าขวาขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว คงอยู่ในท่า “จ่อเพลิงกาฬ”

ภาพที่ 20 ท่าจ่อเพลิงกาฬ
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 112)

15) ท่าหนุมานผลาญยักษ์

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้นหันมาทางขวามือจนมาอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) แล้วก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ ตัว พร้อมทั้งตีไหล่ ขวาออกม้วนมือขวาขึ้นไปตั้งวงบน มือซ้ายลดลงมาตั้งวงไว้ที่ปลายเข่า ตีไหล่มาแล้วคงกลับมาเอียงไหล่ซ้าย แล้วยกเท้าซ้ายยืดขึ้น (ตัวพระ) ก้าวเท้าซ้ายลงไปข้าง ๆ ตัว (ตัวนาง) ยุบลง คงอยู่ในท่า “หนุมานผลาญยักษ์”

ภาพที่ 21 ท่าหนุมานผลาญยักษ์
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 113)

16) ท่าพระรามโก่งศร (พระหริรักษ์โก่งศิลป์)

ตัวพระ (ชาย) ค่อย ๆ ยืดขึ้น หันมาทางด้านขวามือ ตัวนาง (หญิง) ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้ววางเท้าซ้ายลง หันมาทางด้านขวามือ ต่อไปนี้จะมีลีลาการปฏิบัติพร้อม ๆ กัน ก้าวเท้าขวาลงไปข้างหน้า มือขวาลดลงมาเป็นจีบวงหน้า มือซ้ายเลื่อนขึ้นไปเป็นตั้งวงหน้า มือทั้งสองห่างกันประมาณ 1 ศอก ไหล่ซ้ายคงเอียงอยู่อย่างเดิม แล้วก้าวเท้าซ้ายไปข้าง ๆ ตัว ม้วนมือขวาครึ่งเดียว คงเป็นจีบคว่ำมือ ตึงแขนไว้ข้างตัว มือซ้ายคงกลับเป็นจีบหงายมือไว้ที่กลางหน้าอก กล่อมไหล่ซ้ายมาเอียงไหล่ขวา (ตัวพระ ยกเท้าขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว) (ตัวนาง ลบเหลี่ยมขวา) คงอยู่ในท่า “พระรามโก่งศร”

ภาพที่ 22 ท่าพระรามโก่งศร (พระหริรักษ์โก่งศิลป์)
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 113)

17) ท่าช้างประสานงา (คชรินทร์ประสานงา)

ตัวพระ (ชาย) ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้วก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า เลื่อนมือทั้งสองมาจีบคว่ำมือ งอแขนอยู่ข้างหน้าเสมอหน้าอก ให้มือทั้งสองห่างกันประมาณ 1 ศอก ไหล่ขวาคงเอียงอยู่ตามเดิม

ตัวนาง (หญิง) ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้วก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า เลื่อนมือทั้งสองมาจีบคว่ำมือ งอแขนอยู่ข้างหน้า เสมอหน้าอก ให้มือทั้งสองห่างกันประมาณ 1 ศอก ไหล่ขวาคงเอียงอยู่อย่างเดิม

ต่อไปนี้จะเป็นการร่ายรำไปพร้อม ๆ กัน ค่อย ๆ ยืดขึ้น ยกเท้าซ้ายขึ้นไว้ข้างหน้า ยกมือจีบทั้งสองขึ้นมาคงเป็นจีบวงบน ทั้งสองมือ ให้มือซ้ายต่ำกว่ามือขวาเล็กน้อย แล้วกล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เรียบร้อยแล้ว จึงค่อย ๆ ก้าวเท้าซ้ายลงไปข้างหน้า คงรำอยู่ทางด้านขวามือในท่า “ช้างประสานงาน”

ภาพที่ 23 ท่าช้างประสานงา (คชริทร์ประสานงา)
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 114)

18) ท่าช้างสะบัดหญ้า

พระ-นาง ค่อย ๆ หันมาทางขวามือจนกระทั่งกลับหลัง แล้วหันมาอยู่ด้านว้ายมือ ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า ลดมือทั้งสองมา มือขวาจีบวงหน้า มือซ้ายตั้งวงหน้า มือทั้งสองห่างกันประมาณ 1 ศอก ไหล่ซ้ายคงเอียงอยู่ตามเดิม

ต่อไปนี้จะเป็นการปฏิบัติไปพร้อม ๆ กัน ยกเท้าซ้ายขึ้นไว้ข้างตัว ม้วนมือขวาเป็นตั้งมือตึงแขนไว้ข้างตัว มือซ้ายค่อย ๆ หงายมือ เลื่อนขึ้นไปงอแขนเสมอศีรษะ กล่อมไหล่ซ้ายมาเอียงไหล่ขวา เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เรียบร้อยแล้ว ตัวพระ ก้าวเท้าซ้ายลงไปข้าง ๆ ตัว ตัวนาง ก้าวเท้าซ้ายลงแล้วยกเท้าขวาขึ้นไปข้าง ๆ ตัว คงรำอยู่ทางด้านซ้ายมือในท่า “ช้างสะบัดหญ้า”

ภาพที่ 24 ท่าช้างสะบัดหญ้า
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 114)

19) ท่าขี่ม้าตีคลี

ตัวพระ (ชาย) ค่อย ๆ ยืดขึ้น รวมเท้าเข้ามา น้ำหนักอยู่ที่ขาซ้าย ลดมือทั้งสองลงมา มือขวาหงายมือ งอแขนเสมอสะเอว มือซ้ายจีบคว่ำมือ งอแขนเสมอสะเอว ไหล่ขวาคงเอียงอยู่ตามเดิม

ตัวนาง (หญิง) ค่อย ๆ วางเท้าขวาลง น้ำหนักคงอยู่ขาซ้าย ลดมือทั้งสองลงมา มือขวาหงายมือ งอแขนเสมอสะเอว มือซ้ายจีบคว่ำมือ งอแขนเสมอสะเอว ไหล่ขวาคงเอียงอยู่อย่างเดิม

ต่อไปนี้จะเป็นการร่ายรำไปพร้อม ๆ กัน ประเท้าขวายกขึ้นไว้ข้างตัว แล้วยกมือทั้งสองขึ้นมา มือซ้ายเป็นจีบวงบน มือขวาตั้งมือ ตึงแขนไว้ข้างตัว กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย เมื่อเห็นว่ามือ-ไหล่ เรียบร้อยดีแล้ว ตัวพระ ก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ ตัว ตัวนาง ก้าวเท้าขวาลง แล้วยกเท้าซ้ายขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว คงอยู่ทางด้านซ้ายมือในท่า “ขี่ม้าตีคลี”

ภาพที่ 25 ท่าขี่ม้าตีคลี
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 115)

20) ท่าสารถีชักรถ

พระ-นาง ค่อย ๆ หันมาหน้าอัด (หน้าตรง) ค่อย ๆ ยืดขึ้น สูดเท้าซ้ายขึ้นไปเสมอเท้าขวา น้ำหนักคงอยู่ขาขวา ลดมือทั้งสองลงมาจีบคว่ำมือ งอแขนอยู่ข้างหน้าเสมอหน้าอกให้มือทั้งสองห่างกันประมาณ 1 ศอก เปลี่ยนไหล่มาเอียงไหล่ขวา

ต่อไปนี้เป็นการปฏิบัติพร้อม ๆ กัน ประเท้าซ้ายยกขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว ค่อย ๆ กลายมือออกทั้งสองมือ มือขวาเป็นตั้งวงล่าง มือซ้ายตั้งมือตึงแขนไว้ข้างตัว กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่-เท้า เรียบร้อยดีแล้ว จึงค่อย ยุบลง ในขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “สารถีชักรถ”

ภาพที่ 26 ท่าสารถีชักรถ
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 115)

21) ท่ากลดพระสุเมรุ

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้วก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า สูดเท้าขวาขึ้นไปเสมอเท้าซ้าย น้ำหนักคงอยู่ขาซ้าย เลื่อนมือทั้งสองมาจีบคว่ำมือ งอแขนข้างหน้าเสมอหน้าอก ให้มือทั้งสองห่างกันประมาณ 1 ศอก เปลี่ยนไหล่มาเอียงไหล่ขวา

ต่อไปนี้จะเป็นการร่ายรำไปพร้อม ๆ กัน แล้วประเท้ายกขึ้นไว้ข้างตัว ค่อย ๆ สอดมือทั้งสองขึ้นมา มือขวาแยกออกไปเป็นจีบหงายมือ ตึงแขนไว้ข้างตัว มือซ้ายคงหงายมืองอแขนเสมอศีรษะไว้ข้างตัว กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย เมื่อเห็นว่ามือ-ไหล่-เท้า เรียบร้อยดีแล้ว ตัวพระ ก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ ตัว ตัวนาง ก้าวเท้าขวาแล้วยกเท้าซ้ายขึ้นไปข้าง ๆ ตัว คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “กลดพระสุเมรุ”

ภาพที่ 27 ท่ากลดพระสุเมรุ
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 116)

22) ท่าตระเวนเวหา

พระ-นาง ค่อย ๆ หันมาทางด้านซ้ายมือ แล้วยืดขึ้นก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า สูดเท้าขวาขึ้นไปเสมอเท้าซ้าย น้ำหนักคงอยู่ขาซ้าย ลดมือทั้งสองลงมา มือขวาหงายมือ งอแขนเสมอสะเอว มือซ้ายจีบคว่ำมือ งอแขนเสมอสะเอว เปลี่ยนไหล่มาเอียงไหล่ขวา

ต่อไปนี้จะต้องปฏิบัติไปพร้อม ๆ กัน แล้วประเท้าขวายกขึ้นไว้ข้างตัว ค่อย ๆ สอดมือซ้ายขึ้นไปเป็นหงายมือ งอแขนเสมอศีรษะ มือขวาค่อย ๆ กลับมือ งอแขนไว้ข้างตัว กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เรียบร้อยดีแล้ว ตัวพระ ก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ ตัว ตัวนาง ก้าวเท้าขวาลง แล้วยกเท้าซ้ายขึ้นไปไว้ข้าง ๆ ตัว คงรำอยู่ทางด้านขวามือในท่า “ตระเสนเวหา”

ภาพที่ 28 ท่าตระเวนเวหา
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 116)

23) ท่านาคาม้วนหาง

ตัวพระ (ชาย) ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้วกลับมือขวาเป็นหงายมือ ยกขึ้นมาเสมอศีรษะ มือซ้ายลดลงมาเสมอสะเอวเป็นตั้งวงล่าง กล่อมไหล่ซ้ายมา เอียงไหล่ขวา พร้อมทั้งยกเท้าซ้ายขึ้นไว้ข้างหน้า

ตัวนาง (หญิง) ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้วกลับมือขวาเป็น หงายมือ ยกขึ้นมาเสมอศีรษะ มือซ้ายลดลงมาเสมอสะเอว เป็นตั้งวงล่าง กล่อมไหล่ซ้ายมาเอียงไหล่ขวา ค่อย ๆ เลื่อนเท้าซ้ายเข้ามาข้างหน้า และคงยกอยู่อย่างเดิม

ต่อไปนี้จะเป็นลีลาการปฏิบัติพร้อม ๆ กัน กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย กลับมือขวาและมือซ้ายพร้อม ๆ กัน มือขวาจีบคว่ำมือ มือซ้ายจีบหงายมือ เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เรียบร้อยดีแล้วจึงค่อย ก้าวเท้าซ้ายลงไปข้างหน้า แล้วเขย่งส้นเท้าขวาขึ้น ในขณะนี้คงรำอยู่ทางด้านขวามือในท่า “นาคาม้วนหาง”

ภาพที่ 29 ท่านาคาม้วนหาง
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 117)

24) ท่ากวางเดินดง

พระ-นาง ค่อย ๆ หันมาทางขวามือจนกระทั่งกลับหลังแล้วหันต่อไปจนมาอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในขณะนี้เท้าขวาคงอยู่ข้างหน้า เท้าซ้ายคงอยู่ข้างหลังค่อย ๆ ยืดขึ้น ก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า

แล้วเลื่อนมือทั้งสองมาข้างหน้า คงอยู่ในลักษณะจีบคว่ำมือ งอแขนทั้งสอง มือทั้งสองห่างกันประมาณ 1 ศอก ไหล่ซ้ายคงเอียงอยู่อย่างเดิม

ต่อไปนี้จะเป็นการร่ายรำไปพร้อม ๆ กัน ค่อย ๆ ตีไหล่ซ้ายออก แล้วคลายมือทั้งสองลดมือลงมาเป็นตั้งวงเสมอสะเอวทั้งสองมือ ยกเท้าขวาขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว ตีไหล่ซ้ายแล้วคงกลับมาเอียงไหล่ขวา เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่เรียบร้อยดีแล้ว จึงค่อยก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ ตัว ในขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “กวางเดินดง”

ภาพที่ 30 ท่ากวางเดินดง
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 117)

25) ท่าหงส์ลีลา

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย มือขวาค่อย ๆ หงายมือเลื่อนขึ้นมาเป็น จีบหงายมือ อยู่ที่หน้าอก มือซ้ายจีบคว่ำมือ แล้วสอดมือขึ้นเป็นหงายมือ งอแขนเสมอศีรษะ ตัวพระยกเท้าซ้ายวางไว้ข้างหน้าเท้าขวา แล้วเขย่งส้นเท้าขวาขึ้น ตัวนาง ยกเท้าซ้ายขึ้นไว้ข้างหน้า แล้วยุบลง ในขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “หงส์ลีลา”

ภาพที่ 31 ท่าหงส์ลีลา
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 118)

26) ท่าชักแป้งผัดหน้า

ตัวพระ (ชาย) ก้าวเท้าขวาไปข้าง ๆ ตัว แล้วเอียงไหล่ขวาพร้อมทั้งลดมือทั้งสองลงมาข้างหน้าเสมอหน้าอก มือขวาจีบคว่ำมือ มือซ้ายตั้งวงหน้า มือทั้งสองห่างกันประมาณ 1 ศอก

ตัวนาง (หญิง) ก้าวเท้าซ้ายลงไปข้างหน้า แล้วก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ ตัว แล้วเอียงไหล่ขวาพร้อมทั้งลดมือทั้งสองลงมาข้างหน้าเสมอหน้าอก มือขวาจีบคว่ำมือ มือซ้ายตังวงหน้า มือทั้งสองห่างกันประมาณ 1 ศอก

ต่อไปนี้จะเป็นการปฏิบัติไปพร้อม ๆ กัน ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้วยกมือทั้งสองขึ้นมา มือขวาเป็นจีบวงบน มือซ้ายหงายมือ งอแขนเสมอศีรษะไว้ข้างตัว กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย แล้วยกเท้าซ้ายขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่-เท้า เรียบร้อยดีแล้วจึงค่อยยุบลง ในขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “ชักแป้งผัดหน้า”

ภาพที่ 32 ท่าชักแป้งผัดหน้า
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 118)

27) ท่าเหราเล่นน้ำ

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น ม้วนมือขวาให้หมดมือ แล้วหงายมือรับจีบ (จีบมือไม่ต้องหักข้อ) มือซ้ายค่อย ๆ ลดมือลงมาเป็นจีบ หงายมืออยู่ที่ใต้รักแร้ กล่อมไหล่ซ้ายมาเอียงไหล่ขวา เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เรียบร้อยดีแล้ว ตัวพระ ก้าวเท้าซ้ายลงไปข้าง ๆ ตัว ตัวนางก้าวเท้าซ้ายลงไปข้าง ๆ ตัว แล้วยกเท้าขวาขึ้นไปข้าง ๆ ตัว ในขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “เหราเล่นน้ำ)

ภาพที่ 33 ท่าเหราเล่นน้ำ
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 119)

28) ท่ากินนรเลียบถ้ำ (กินรินเลียบถ้ำ)

ตัวพระ (ชาย) ค่อย ๆ ยืดขึ้น ถ่ายน้ำหนักมาอยู่ข้างขาขวา กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย แล้วลดมือทั้งสองลงมา มือขวาคงจีบหงายมืออยู่ที่หน้าอก มือซ้ายคงจีบหงายมือ ตึงแขนไว้ข้างตัว เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เรียบร้อยดีแล้ว จึงค่อยยกเท้าซ้ายไว้ข้างตัว แล้วยุบลง ในขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “กินนรเลียบถ้ำหรือกินรินเลียบถ้ำ”

ตัวนาง (หญิง) ค่อย ๆ ยืดขึ้น กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย แล้วลดมือทั้งสองลงมา มือขวาคงจีบหงายมืออยู่ที่หน้าอก มือซ้ายคงจีบหงายมือ ตึงแขนไว้ข้างตัว เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เรียบร้อยดีแล้ว จึงค่อยก้าวเท้าขวาลงไปข้างตัว แล้วยกเท้าซ้ายขึ้นไปไว้ข้าง ๆ ตัว ในขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “กินนรเลียบถ้ำหรือกินรินเลียบถ้ำ”

ภาพที่ 34 ท่ากินนรเลียบถ้ำ (กินรินเลียบถ้ำ)
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 119)

29) ท่ายังคิดประดิษฐ์รำ

ตัวพระ (ชาย) ค่อย ๆ ยืดขึ้น วางเท้าซ้ายลงไปข้างหน้า แล้วสูดเท้าขวาขึ้นมาเสมอเท้าซ้าย น้ำหนักคงอยู่ขาซ้าย เลื่อนมือทั้งสองมาเป็นจีบวงหน้า มือทั้ง ให้ห่างกันประมาณ 1 ศอก ไหล่เปลี่ยนมา

เอียงไหล่ขวา ค่อย ๆ ยุบลงแล้วประเท้าขวายกขึ้นไว้ ม้วนมือทั้งสองพร้อม ๆ กัน กล่อมไหล่ขวามา แล้วแยกมือทั้งสองออกไปข้าง ๆ ตัว ค่อย ๆ ยืดขึ้น มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายตั้งมือ ตึงแขนไว้ข้างตัว ไหล่คงมาเอียงอยู่ไหล่ซ้าย เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เรียบร้อยดีแล้วจึงค่อยยุบลง แล้วก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ ตัว สูดเท้าซ้ายเข้ามาชิดเท้าขวา ให้เท้าซ้ายอยู่หน้าเท้าขวา แล้วเผยอส้นเท้าขึ้น ในขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “ยังคิดประดิษฐ์รำ”

ตัวนาง (หญิง) ค่อย ๆ ยืดขึ้น วางเท้าซ้ายลงไปข้างหน้าแล้วสูดเท้าขวาขึ้นมาเสมอเท้าซ้าย น้ำหนักคงอยู่ขาซ้าย เลื่อนมือทั้งสองมาเป็นจีบวงหน้า มือทั้งสองคงห่างกันประมาณ 1 ศอก ไหล่เปลี่ยนมาเป็นเอียงไหล่ขวา ค่อยยุบลงแล้วประเท้าขวายกขึ้นไว้ ม้วนมือทั้งสองพร้อม ๆ กัน กล่อมไหล่ขวามาแล้วแยกมือทั้งสองออกไปข้าง ๆ ตัว ค่อย ๆ ยืดขึ้น มือขวาตั้งมือตึงแขนไว้ข้างตัว มือซ้ายตังวงบน ไหล่คงมาเอียงอยู่ไหล่ซ้าย เมื่อเห็นว่ามือ-ไหล่ เรียบร้อยดีแล้วค่อยยุบลง แล้วก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ ตัว สูดเท้าซ้ายมาชิดเท้าขวา แล้วเผยอส้นเท้าขึ้น ในขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “ยังคิดประดิษฐ์รำ”

ภาพที่ 35 ท่ายังคิดประดิษฐ์รำ
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 120)

30) ท่ากระหวัดเกล้า

พระ-นาง ค่อย ๆ หันมาทางด้านขวามือ แล้วยืดขึ้น ก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า เลื่อนมือขวามาตังวงหน้า มือซ้ายจีบวงหน้า มือทั้งสองห่างกันประมาณ 1ศอก ไหล่เปลี่ยนมาเอียงไหล่ขวา

ต่อไปนี้จะมีลีลาการปฏิบัติพร้อม ๆ กัน แล้วยกเท้าขวาขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว ม้วนมือซ้ายเป็นตั้งวงบน มือขวากลับมือเป็นจีบวงบน กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เรียบร้อยดีแล้ว จึงค่อยก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ ตัว (ตัวนาง) ลบเหลี่ยมขาซ้าย ในขณะนี้คงรำอยู่ด้านขวามือในท่า “กระหวัดเกล้า”

ภาพที่ 36 ท่ากระหวัดเกล้า
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 120)

31) ท่าตีโทนโยนทับ

ค่อย ๆ ยืดขึ้นแล้วโย้ตัว ถ่ายน้ำหนักมาขาซ้าย มือขวาลดลงมาจีบอยู่ที่หน้าอก มือซ้ายลดลงมาตังวงล่าง ไหล่เปลี่ยนมาเอียงไหล่ขวา แล้วยุบลงเหมือนกับท่าของตัวนาง การปฏิบัติในขั้นต่อไป ค่อย ๆ ยืดขึ้นโย้ตัวถ่ายน้ำหนักมาอยู่ขาขวา กล่อมไหล่มาเอียงไหล่ซ้าย มือขวายกขึ้นไปเป็นจีบวงบนอย่างเดิม มือซ้ายค่อย ๆ หงายมือเป็นจีบวงล่าง เหมือนกับท่าของตัวพระ ในขณะนี้คงรำอยู่ทางด้านขวามือ ในท่า “ตีโทนโยนทับ”

ภาพที่ 37 ท่าตีโทนโยนทับ
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 121)

32) ท่างูขว้างค้อน

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น ก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า แล้วปล่อยมือจีบทั้งสองหงายมือ งอแขนไว้ข้างหน้าเสมอหน้าอก มือทั้งสองให้ห่างกันประมาณ 1 ศอก ไหล่ซ้ายคงเอียงอยู่อย่างเดิม

ต่อไปนี้จะต้องปฏิบัติพร้อม ๆ กัน ค่อย ๆ ตีไหล่ซ้ายออกมาเอียงไหล่ขวา แล้วตักมือทั้งสองลงแยกออกจากกัน มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงไว้ที่สะโพก ยกเท้าขวาไว้ข้างหน้า ยืดขึ้น เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่เข้าประจำที่เรียบร้อยแล้ว จึงค่อยก้าวเท้าขวาไขว้ไปข้างหน้า ในขณะนี้คงรำอยู่ทางด้านขวามือในท่า “งูขว้างค้อน”

ภาพที่ 38 ท่างูขว้างค้อน
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 121)

33) ท่ามัจฉาชมสาคร

พระ-นาง ค่อย ๆ หันมาทางด้านซ้ายมือจนมาอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ค่อย ๆ ยืดขึ้น เลื่อนมือทั้งสองมาข้างหน้า แล้วจีบคว่ำมืองอแขนเสมอหน้าอก มือทั้งสองห่างให้ห่างกันประมาณ 1 ศอก ไหล่เปลี่ยนมาเอียงไหล่ซ้าย

ต่อไปนี้จะมีลีลาการปฏิบัติพร้อม ๆ กัน ยุบลงแล้วประเท้าซ้ายยกขึ้นไว้ ยกมือทั้งสองขึ้นมาแล้วแยกมือออกจากกัน กล่อมไหล่ซ้ายมาเอียงไหล่ขวา มือขวาจีบหงายตึงแขนไว้ข้างตัว มือซ้ายจีบวงบน เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่เข้าประจำที่เรียบร้อยแล้ว จึงค่อยยุบลง ตัวพระ ก้าวเท้าซ้ายลงไปข้าง ๆ ตัว ตัวนาง ก้าวเท้าซ้ายลงไปข้าง ๆ ตัว แล้วโย้ตัวกลับพร้อมทั้งสูดเท้าเข้ามา แล้วเผยอส้นเท้าขึ้น ในขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “มัจฉาชมสาคร”

ภาพที่ 39 ท่ามัจฉาชมสาคร
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 122)

34) ท่ากินนรฟ้อนโอ่

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น น้ำหนักคงอยู่ขาซ้าย ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า เลื่อนมือทั้งสองมาข้างหน้า พร้อมทั้งม้วนมือซ้ายเป็นจีบวงหน้า ไหล่กลับมาเอียงไหล่ซ้าย

ต่อไปนี้จะต้องร่ายรำไปพร้อม ๆ กัน ยกเท้าซ้ายขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว กล่อมไหล่ซ้ายมาเอียงไหล่ขวา ม้วนมือขวากลับเป็นตั้งมือ ตึงแขนไว้ข้างตัว มือซ้ายค่อย ๆ หงายมือเลื่อนขึ้นไปคงเป็นหงายมืองอแขนไว้ข้างตัวเสมอศีรษะ เมื่อเห็นว่ามือ-ไหล่เรียบร้อย จึงค่อยก้าวเท้าซ้ายลงไปข้าง ๆ ตัว แล้วยกเท้าขวาขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว ในขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “กินนรฟ้อนโอ่”

ภาพที่ 40 ท่ากินนรฟ้อนโอ่
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 122)

35) ท่าสิงโตเล่นหาง

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้วหันมาทางด้านขวามือ ลดมือทั้งสองลงมา มือซ้ายตั้งวงหน้า มือขวาจีบวงหน้า มือทั้งสองห่างกันประมาณ 1 ศอก ก้าวเท้าขวาลงไปข้างหน้า แล้วก้าวเท้าซ้ายขึ้นไปให้เสมอเท้าขวา น้ำหนักคงอยู่ขาขวา เท้าซ้ายเตรียมจะประเท้า ไหล่คงเปลี่ยนมาเอียงไหล่ซ้าย

ต่อไปนี้ มือ-ไหล่-เท้า จะต้องเคลื่อนไหวไปพร้อม ๆ กัน ประเท้าขวายืดขึ้นยกไว้ข้างหน้าค่อย ๆ ม้วนมือขวาแยกมือทั้งสองออกไปพร้อมทั้งกล่อมไหล่ซ้ายไปด้วย มือขวาคงมาตั้งมือตึงแขนไว้ข้าง ๆ ตัว มือซ้ายยกขึ้นไปเป็นตั้งวงบน ไหล่คงกล่อมมาเอียงอยู่ไหล่ขวา เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ ประจำที่เรียบร้อยจึงค่อยยุบลง แล้วก้าวเท้าขวาไขว้ไปข้างหน้า ขณะนี้คงรำอยู่ทางด้านขวามือ ในท่า “สิงโตเล่นหาง”

ภาพที่ 41 ท่าสิงโตเล่นหาง
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 123)

36) ท่านางกล่อมตัว

พระ-นาง ค่อย ๆ หันมาทางด้านซ้ายมือนกระทั่งมาอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) แล้วค่อย ๆ ยืดขึ้น สูดเท้าซ้ายขึ้นมาให้เสมอเท้าขวา น้ำหนักคงอยู่ขาขวา เท้าซ้ายเตรียมจะประเท้า ลดมือทั้งสองจีบคว่ำมือ งอแขนทั้งสอง โดยให้มือทั้งสองห่างกันประมาณ 1 ศอก ไหล่คงเปลี่ยนมาเอียงไหล่ซ้าย

ต่อไปนี้จะมีลีลาการปฏิบัติพร้อม ๆ กัน ยุบลงแล้ว ประเท้าซ้ายยกขึ้นไว้ข้าง ๆ ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้วคลายมือทั้งสองแยกออกจากกัน กล่อมไหล่ซ้ายไปด้วย มือทั้งสองคงมาตั้งวง อยู่ข้าง ๆ ตัว ไหล่คงกล่อมมาเอียงอยู่ไหล่ขวา เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เข้าประจำที่เรียบร้อยดีแล้วจึงค่อยยุบลง

ตัวพระ ก้าวเท้าซ้ายลงไปข้าง ๆ ตัว ตัวนาง ก้าวเท้าซ้ายลงไปข้าง ๆ ตัว แล้วยกเท้าขวาขึ้นไปข้าง ๆ ตัว ขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัดในท่า “นางกล่อมตัว”

ภาพที่ 42 ท่านางกล่อมตัว
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 123)

37) ท่าบัวชูฝัก

ตัวพระ (ชาย) ค่อยยืดขึ้น สูดเท้าขวามาใกล้เท้าซ้าย น้ำหนักคงอยู่ขาซ้าย เท้าขวาเตรียมจะประเท้า เลื่อนมือทั้งสองขึ้นมาเสมอหน้าอก มือซ้ายตั้งวงหน้า มือขวาจีบวงหน้า มือทั้งสองให้ห่างกันประมาณ 1 ศอก ไหล่คงเปลี่ยนมาเอียงไหล่ซ้าย

ตัวนาง (หญิง) ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้ววางเท้าขวาลงข้างเท้าซ้าย น้ำหนักคงอยู่ขาซ้าย เท้าขวาเตรียมจะประเท้า เลื่อนมือทั้งสองขึ้นมาเสมอหน้าอก มือซ้ายตั้งวงหน้า มือขวาจีบวงหน้า มือทั้งสองให้ห่างกันประมาณ 1 ศอก ไหล่คงเปลี่ยนมาเอียงไหล่ซ้าย

ต่อไปนี้จะร่ายรำไปพร้อม ๆ กัน ยุบลง ประเท้าขวายกขึ้นไว้ข้างหน้า ค่อย ๆ ยืดขึ้นแล้วม้วนมือขวา แยกมือทั้งสองออกจากกัน มือซ้ายค่อย ๆ ยกขึ้นมาเป็นหงายมือ งอแขนเสมอศีรษะ มือขวาลดลงมาตั้งวงไว้ข้าง ๆ ตัว โดยให้ปลายมือเสมอตะโพก กล่อมไหล่ซ้ายมาเอียงไหล่ขวา เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เรียบร้อยดีแล้ว จึงค่อยยุบลง แล้วก้าวเท้าขวาไขว้ไปข้างหน้า ขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัดในท่า “บัวชูฝัก”

ภาพที่ 43 ท่าบัวชูฝัก
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 124)

38) ท่าขอนทิ้งอก

พระ-นาง ค่อย ๆ หันมาทางด้านซ้ายมือ แล้วยืดขึ้นน้ำหนักคงอยู่ขาขวา ไหล่ขวาคงเอียงอยู่อย่างเดิม เลื่อนมือทั้งสองมาเสมอหน้าอก คงจีบคว่ำมือทั้งสองมือ โดยให้มือทั้งสองห่างกันประมาณ 1 ศอก

ต่อไปนี้จะต้องปฏิบัติให้สอดคล้องกันทั้งมือ-ไหล่-เท้า ประเท้าซ้ายยกขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัวค่อย ๆ แยกมือจีบทั้งสองออกห่างจากกัน กล่อมไหล่ขวาไปด้วย มือขวาคงจีบหงายมืออยู่ที่หน้าอก มือซ้ายยกขึ้นไปเป็นจีบวงบน ไหล่คงกล่อมมาเอียงอยู่ไหล่ซ้าย เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่-เท้า เข้าประจำที่เรียบร้อยแล้ว จึงค่อยยุบลง ในขณะนี้คงรำอยู่ทางด้านซ้ายมือในท่า “ขอนทิ้งอก”

ภาพที่ 44 ท่าขอนทิ้งอก
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 124)

39) ท่าพระลักษมณ์แผลงฤทธิ์

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้วหันมาทางด้านขวามือ จนกระทั่งมาอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า สูดเท้าขวาขึ้นไปให้เสมอเท้าซ้าย น้ำหนักคงอยู่ขาซ้าย เท้าขวาเตรียมจะประเท้า เลื่อนมือทั้งสองมาเสมอหน้าอก มือขวาหงายมือ งอแขน มือซ้ายจีบคว่ำมือ งอแขนให้มือทั้งสองห่างกันประมาณ 1ศอก ไหล่เปลี่ยนมาเอียงไหล่ขวา

ต่อไปนี้จะมีลีลาการปฏิบัติไปพร้อม ๆ กัน ยุบลงแล้วประเท้าขวายกขึ้นไว้ข้าง ๆ สอดมือซ้ายขึ้นไปเป็นหงายมือ งอแขนเสมอศีรษะ มือขวากลับมือลดลงมาเป็นตั้งวงล่าง กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย แล้วก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ พร้อมทั้งยกเท้าซ้ายขึ้นไปข้าง ๆ ตัว ขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัดในท่า “พระลักษมณ์แผลงฤทธิ์”

ภาพที่ 45 ท่าพระลักษมณ์แผลงฤทธิ์
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 125)

40) ท่าเสือทำลายห้าง

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น วางเท้าซ้ายลงข้างเท้าขวา แล้วหันมาทางด้านขวามือ ถ่ายน้ำหนักมาอยู่ขาซ้าย ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า เลื่อนมือทั้งสองมาตั้งวงไว้ข้างหน้าเสมอหน้าอก ไหล่ซ้ายคงเอียงอยู่อย่างเดิม

ต่อไปนี้จะต้องเคลื่อนไหวไปพร้อม ๆ กัน กระทุ้งเท้าซ้ายยกมาไว้ข้างหน้า กล่อมไหล่ซ้ายแล้วกลับมาเป็นไหล่ตรง มือทั้งสองเอามาประกบกัน (ในท่าพนมมือ) งอแขนแล้วยกขึ้นมาเสมอปาก เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เข้าประจำที่เรียบร้อยดีแล้ว จึงค่อยก้าวเท้าซ้ายลงไปข้างหน้า ในขณะนี้คงรำอยู่ทางด้านขวามือในท่า “เสือทำลายห้าง”

ภาพที่ 46 ท่าเสือทำลายห้าง
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 125)

41) ท่าช้างทำลายโรง

พระ-นาง ค่อย ๆ กระทุ้งเท้าขวายืดขึ้น ยกเท้า มาไว้ข้างหน้า โน้มตัวลงมาเล็กน้อย ลดมือทั้งสองลงมา เหยียดแขนทั้งสองให้ตึงอยู่ข้างหน้า ปลายมือให้ตกลงมาเสมอหัวเข็มขัด แล้วแยกปลายมือออกจากกัน โดยให้ปลายมือชี้ไปทางข้าง ๆ ตัว แต่ตรงข้อมือยังคงชิดกันอยู่ เมื่อเห็นว่ามือเรียบร้อยดีแล้ว จึงค่อยยุบลง ก้าวเท้าขวาลงไปข้างหน้า ขณะนี้คงรำอยู่ทางด้านขวามือในท่า “ช้างทำลายโรง”

ภาพที่ 47 ท่าช้างทำลายโรง
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 126)

42) ท่าฉุยฉายเข้าวัง

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น เอียงไหล่ซ้าย แล้วยุบลงพร้อมทั้งตีไหล่ซ้ายออก หันมาทางด้านซ้ายมือจนกระทั่งมาอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ยกเท้าขวาขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว ค่อย ๆ ยืดขึ้น พร้อมทั้งแทงปลายมือทั้งสองแยกออกจากกัน มือซ้ายกลับมาเป็นจีบวงล่าง มือขวางอแขนตั้งวงต่ำไว้ข้าง ๆ ตัว โดยให้ปลายมือสูงเสมอหัวไหล่ ไหล่คงกลับมาเอียงไหล่ขวา เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ประจำที่เรียบร้อยดีแล้ว จึงค่อยยุบลง แล้วก้าวเท้าซ้ายลงไปข้าง ๆ ตัว ขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “ฉุยฉายเข้าวัง”

ภาพที่ 48 ท่าฉุยฉายเข้าวัง
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 126)

43) ท่าหนังหน้าไฟ

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น น้ำหนักคงอยู่ขาซ้าย ค่อย ๆ ตะแคงมือ มือซ้ายม้วนมือกลับเป็นตั้งมือ ไหล่เปลี่ยนมาเอียงไหล่ซ้าย ยุบลงแล้วฉายเท้า-ฉายมือ ข้างขวาไปข้าง ๆ ตัว แล้วเอาเท้าขวามาไว้ข้างหลัง กล่อมไหล่ซ้ายมาเอียงไหล่ขวา ถ่ายน้ำหนักมาอยู่ขาหลัง แยกเท้าซ้ายออกไปให้เสมอกับเท้าขวา

ต่อไปนี้ มือ-ไหล่-เท้า จะต้องเคลื่อนไหวไปพร้อม ๆ กัน ประเท้าซ้ายยกขึ้นไว้ข้าง ๆ มือขวา แทงมือยกขึ้นไปเป็นตั้งวงบน มือซ้ายหงายมือยกขึ้นมาเป็นจีบ หงายมืออยู่ที่ใต้ท้องแขน ตีไหล่ขวาออกมา เอียงไหล่ซ้ายเมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เรียบร้อยดีแล้ว ตัวพระ ก้าวเท้าซ้ายลงไปข้าง ๆ ตัว แล้วโย้ตัวกลับพร้อมทั้งสูดเท้าเข้ามา แล้วเผยอส้นเท้าขึ้น ตัวนาง ก้าวเท้าซ้ายลงไปข้าง ๆ ตัว ขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “หนังหน้าไฟ”

ภาพที่ 49 ท่าหนังหน้าไฟ
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 127)

44) ท่าเรือวัลย์พันไม้

พระ-นาง ก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า ลดมือทั้งสองลงมาเสมอหน้าอก มือซ้ายจีบหงายมืองอแขน มือขวาตั้งมือ งอแขน โดยให้มือขวาอยู่ข้างนอก มือซ้ายอยู่ข้างใน มือทั้งสองเสมอกันไหล่เปลี่ยนมาเอียงไหล่ขวา

ต่อไปนี้จะลีลาการปฏิบัติพร้อม ๆ กัน ม้วนมือซ้ายแล้วกลับมือเป็นหงายมืออยู่ที่เดิม มือขวาหงายมือรับจีบ มือทั้งสองคงอยู่ในลักษณะมือขวาจีบหงาย มืออยู่บนมือซ้ายที่หงายมือแบอยู่ กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย ก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เข้าประจำที่เรียบร้อยดีแล้ว

ตัวพระ ยกเท้าซ้ายขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว ตัวนางสูดเท้าซ้ายเข้ามาหาเท้าขวา แล้วเผยอส้นเท้าขึ้น ขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “เครือวัลย์พันไม้”

ภาพที่ 50 ท่าเครือวัลย์พันไม้
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 127)

45) ท่าเยื้องพายกฐิน

ตัวพระ (ชาย) ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้ววางเท้าซ้ายลงข้างเท้าขวา ถ่ายน้ำหนักอยู่ขาซ้าย ตัวนาง (หญิง) ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้วถ่ายน้ำหนักมาอยู่ขาซ้าย

ต่อไปนี้ พระ-นาง จะต้องรำไปพร้อม ๆ กัน ยุบลง แล้วประเท้าขวายกขึ้นมาไว้ข้างหน้า ม้วนมือขวาออกไปข้าง ๆ ตัว เป็นตั้งมือ ตึงแขนไว้ข้างตัว มือซ้ายจีบมือหงายอยู่ที่เดิม กล่อมไหล่ซ้ายมาเอียงไหล่ขวา เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เรียบร้อยดีแล้ว จึงค่อยยุบลง ก้าวเท้าขวาไขว้ไปข้างหน้า ขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัดในท่า “เยื้องพายกฐิน”

ภาพที่ 51 ท่าเยื้องพายกฐิน
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 128)

46) ท่ามังกรเล่นน้ำ (มังกรเที่ยวหาวาริน)

พระ-นาง การรำในท่านี้จะต้องรำก้าวเท้าเรียงเป็นหน้ากระดาน และจะต้องรำให้อยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ตลอดเวลา เริ่มด้วยการก้าวเท้าซ้ายไปข้าง ๆ มือขวาส่ายมือ หงายขึ้นไป ก้าวเท้าขวาไขว้ไปข้างหน้า ส่ายมือคว่ำลงมา ก้าวเท้าซ้ายไปข้าง ๆ ส่ายมือหงายขึ้นไป ก้าวเท้าขวาไขว้ไปข้างหน้า เอามือทั้งสองมารวมกันอยู่ที่หน้าอก โดยเอาข้างมือทางด้านหัวแม่มือมาแนบชิด งอแขนทั้งสอง กล่อม

ไหล่ซ้ายมาเอียงไหล่ขวา เมื่อเห็นว่ามือ-ไหล่ เข้าประจำที่เรียบร้อยดีแล้ว จึงค่อยยกเท้าซ้ายขึ้นไปไว้ข้าง ๆ ตัว ในขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัดในท่า “มังกรเล่นน้ำ” หรือ “มังกรเที่ยวหาวาริน”

ภาพที่ 52 ท่ามังกรเล่นน้ำ (มังกรเที่ยวหาวาริน)
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 128)

47) ท่าลมพัดยอดตอง

พระ-นาง ค่อย ๆ ก้าวเท้าซ้ายลงไปข้าง ๆ ตัว แล้วหันมาทางด้านซ้ายมือ ยืดขึ้นแล้วก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า สูดเท้าซ้ายขึ้นมาให้เสมอกับเท้าขวา น้ำหนักขณะนี้คงอยู่ขาขวา แยกมือทั้งสองออกจากกัน มือขวาหงายมืองอแขนไว้ข้าง ๆ ตัว มือซ้ายลดลงมาจีบคว่ำมืองอแขนเสมอสะเอว ไหล่เปลี่ยนมาเอียงไหล่ขวา มือทั้งสองให้ห่างกันประมาณ 1 ศอก

ต่อไปนี้ลีลาทั้งพระและนางจะต้องเคลื่อนไหวไปพร้อม ๆ กัน ยุบลง ประเท้าซ้ายยกขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย มือซ้ายยกขึ้นมาเป็นจีบวงบน มือขวาค่อย ๆ กลับมาเป็นตั้งวงล่าง เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่-เท้า เรียบร้อยดีแล้ว จึงค่อยยุบลง ในขณะนี้คงรำอยู่ทางด้านซ้ายมือในท่า “ลมพัดยอดตอง”

ภาพที่ 53 ท่าลมพัดยอดตอง
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 129)

48) ท่าจีนสาวไส้

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น หันมาทางด้านขวามือ จนกระทั่งมาอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) วางเท้าซ้ายลงไปข้างหน้า ยกเท้าขวาก้าวลงไปข้าง ๆ ตัว มือทั้งสองมารวมกันอยู่ที่หัวเข็มขัดให้ห่างกันประมาณ 1 คืบ มือซ้ายคงจีบมืออยู่ มือขวาคงตั้งวงอยู่ ไหล่เปลี่ยนมาเอียงไหล่ขวา แล้วกล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย มือซ้ายม้วนมือกลับเป็นตั้งวงอยู่ที่เดิม มือขวาค่อย ๆ หงายมือ กลับเป็นจีบมืองอแขนอยู่ที่เดิม พร้อมทั้งยกเท้าซ้ายขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัวแล้วยุบลง เหมือนกับท่าของตัวพระ

การปฏิบัติในขั้นต่อไป ค่อย ๆ ยืดขึ้นแล้วสาวมือขึ้นไปไว้วงบน มือซ้ายค่อย ๆ แยกออกไปข้าง ๆ ตัว แล้วหงายมือเปลี่ยนเป็นจีบ หงายมือตึงแขนไว้ข้าง ๆ ตัว ส่วนไหล่นั้นคงเอียงอยู่ข้างซ้ายไม่เปลี่ยนแปลงเหมือนกับท่าของตัวนาง เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่-เท้า เข้าที่เรียบร้อยดีแล้ว จึงค่อยยุบลง ขณะนี้คงรำอยู่ในท่า “จีนสาวไส้”

ภาพที่ 54 ท่าจีนสาวไส้
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 129)

49) ท่าวิสัยแทงตรี

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้วเอามือทั้งสองมารวมกันไว้ข้างหน้า มือซ้ายเป็นจีบวงหน้า มือขวาเป็นตั้งวงหน้า มือทั้งสองให้ห่างกันประมาณ 1 คืบ ไหล่ซ้ายคงเอียงอยู่อย่างเดิม แล้วก้าวเท้าซ้ายลงไปข้าง ๆ ตัว

ต่อไปนี้จะต้องปฏิบัติให้สอดคล้องกันทั้งมือ-ไหล่-การยืด ค่อย ๆ ยืดขึ้น ม้วนมือซ้ายไปอยู่วงบน มือขวากลับมือเป็นจีบ หงายมืออยู่ที่หน้าอก ตีไหล่ซ้ายออกคงกลับเอียงไหล่ขวา ตัวนาง ยุบลง น้ำหนักคงอยู่ขาซ้าย ตัวพระ ยกเท้าขวาขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว แล้วยุบลง ในขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “วิสัยแทงตรี”

ภาพที่ 55 ท่าวิสัยแทงตรี
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 130)

50) ท่าชะนีร่ายไม้

ตัวพระ (ชาย) ค่อย ๆ ยืดขึ้น หันมาทางด้านขวามือ แล้วก้าวเท้าขวาไปข้าง ๆ แล้วก้าวเท้าซ้ายไปข้าง ๆ มือขวาม้วนมือกลับเป็นตั้งวงหน้า มือซ้ายลดวงลงมากลับมือเป็นจีบ วงหน้า มือทั้งสองให้ห่างกันประมาณ 1 คืบ ไหล่กลับมาเอียงไหล่ซ้าย

ต่อไปนี้จะต้องร่ายรำไปพร้อม ๆ กัน ค่อย ๆ ยืดขึ้นม้วนมือซ้ายขึ้นไปตั้งวงบน มือขวาลดมือลงมาเป็นหงายมือ งอแขนไว้ข้าง ๆ ตัว ตีไหล่ออกคงกลับมาเอียงอยู่ไหล่ขวา แล้วยกเท้าขวาขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่-เท้า เข้าประจำที่เรียบร้อย จึงค่อยยุบลง ในขณะนี้คงรำอยู่ด้านขวามือในท่า “ชะนีร่ายไม้”

ตัวนาง (หญิง) ค่อย ๆ ยืดขึ้น หันมาทางด้านขวามือ แล้วถ่ายน้ำหนักมาอยู่ขาขวา แล้วยกเท้าซ้ายก้าวลงไปข้าง ๆ มือขวาม้วนมือกลับเป็นตั้งวงหน้า มือซ้ายลดวงลงมากลับมือเป็นจีบวงหน้า มือทั้งสองให้ห่างกันประมาณ 1 คืบ ไหล่กลับมาเอียงไหล่ซ้าย

ต่อไปนี้จะต้องร่ายรำไปพร้อม ๆ กัน ค่อย ๆ สูดเท้าขวามาหาเท้าซ้าย แล้วประเท้าขวายกมือขึ้น ยกเท้าไว้ข้างหน้า ม้วนมือซ้ายขึ้นไปตั้งวงบน มือขวาลดมือลงมา เป็นหงายมืองอแขนไว้ข้าง ๆ ตัว ตีไหล่ซ้ายออก คงกลับมาเอียงไหล่ขวา เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่เรียบร้อย จึงค่อยก้าวเท้าขวาไขว้ไปข้างหน้า ขณะนี้คงรำอยู่ด้านขวามือในท่า “ชะนีร่ายไม้”

ภาพที่ 56 ท่าชะนีร่ายไม้
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 130)

51) ท่าขี่ม้าเลียบค่าย

พระนาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้วหันมาทางด้านซ้ายมือจนกระทั่งอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) เลื่อนมือทั้งสองลงมาให้ต่ำเสมอเข็มขัด มือขวาคงหงายมือ งอแขน มือซ้ายคงเปลี่ยนเป็นจีบคว่ำมือ งอแขน มือทั้งสองให้ห่างกันประมาณ 1ศอก ไหล่คงเอียงอยู่ข้างขวาอย่างเดิม

ตัวพระ วางเท้าขวาลงข้าง ๆ แล้วสูดเท้าซ้ายไปชิดเท้าขวา น้ำหนักคงอยู่ขาขวา ตัวนางสูดเท้าซ้ายเข้าไปชิดเท้าขวาอย่างเดิม

ต่อไปนี้ มือ-ไหล-เท้า จะต้องเคลื่อนไหวไปพร้อม ๆ กัน ยุบลงแล้วประเท้าซ้ายยกขึ้นไว้ข้างหน้า พร้อมทั้งยืดขึ้น มือขวายกขึ้นมาเป็นตั้งวงบน มือซ้ายยกมือจีบมาเป็นจีบหงายมือ งอแขนไว้ข้าง ๆ ตัว กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เข้าประจำที่เรียบร้อยดีแล้ว จึงค่อยยุบลงแล้ว ก้าวเท้าซ้ายไขว้ไปข้างหน้า ขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “ขี่ม้าเลียบค่าย”

ภาพที่ 57 ท่าขี่ม้าเลียบค่าย
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 131)

52) ท่านกยูงฟ้อนหาง (มยุเรศฟ้อนหาง)

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้วก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า มือทั้งสองเอามารวมกันไว้ข้างหน้าในลักษณะ หงายมือ งอแขนทั้งสองให้ต่ำเสมอเข็มขัด มือทั้งสองให้ห่างกันประมาณ 1 ศอก ไหล่ซ้ายคงเอียงอยู่อย่างเดิม

ต่อไปนี้จะต้องปฏิบัติไปพร้อม ๆ กัน กระทุ้งเท้าซ้ายยืดขึ้นยกมาไว้ข้างหน้า แล้วตักมือทั้งสองลงมาไว้ข้างหลังคงเป็นตั้งมือ ตึงแขนทั้งสองมือ กล่อมไหล่ซ้ายมาเป็นไหล่ตรง (คือไม่เอียงข้างใดทั้งสิ้น) เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เรียบร้อยจึงค่อยก้าวเท้าซ้ายลงไปข้างหน้า ในขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัดในท่า “นกยูงฟ้อนหางหรือมยุเรศฟ้อนหาง”

ภาพที่ 58 ท่านกยูงฟ้อนหาง (มยุเรศฟ้อนหาง)
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 131)

53) ท่าขัดจางนาง

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น ถ่ายน้ำหนักมาอยู่ขาหลัง ยกมือทั้งสองมาประสานกันไว้ข้างหน้าเหนือหัวเข็มขัด ในลักษณะตั้งมือ แขนซ้ายอยู่ข้างนอก แขนขวาอยู่ข้างใน มือทั้งสองต้องให้เยื้องกัน สูดเท้าซ้ายลงมาหาเท้าขวา โดยให้เท้าทั้งสองซ้อนกัน เท้าซ้ายอยู่หน้า เท้าขวาอยู่หลัง พร้อมทั้งเขย่งส้นเท้าทั้งสองขึ้น ไหล่คงเป็นไหล่ตรง (คือไม่เอียงข้างใดทั้งสิ้น) เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่-เท้าเข้าประจำที่เรียบร้อยดี จึงค่อยยุบลง น้ำหนักคงเท่ากันทั้งสองขา ขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “ขัดจางนาง”

ภาพที่ 59 ท่าขัดจางนาง
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 132)

54) ท่าเมขลาโยนแก้ว

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น หันมาทางด้านขวามือ น้ำหนักคงอยู่ขาขวา วางเท้าทั้งสองลงไปให้เต็มเท้า เลื่อนเท้าซ้ายขึ้นมาให้เหนือเท้าขวาเล็กน้อย มือทั้งสองแยกจากกันให้เสมอเข็มขัด มือซ้ายหงายมือ งอแขน มือขวาจีบคว่ำมืองอแขน มือทั้งสองให้ห่างกันประมาณ 2 ศอก เอียงไหล่ขวา

ต่อไปนี้จะต้องปฏิบัติพร้อม ๆ กัน ยุบลงแล้วประเท้าซ้ายยืด ยกเท้าขึ้น มือขวาสอดมือขึ้นไปเป็นหงายมือ งอแขนเสมอศีรษะอยู่ข้าง ๆ ตัว มือซ้ายค่อย ๆ กลับมาเป็นตั้งมือ งอแขนเสมอเข็ม

ขัดไว้ข้าง ๆ ตัว กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เรียบร้อยแล้วจึงค่อยยุบลง แล้วก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า ขณะนี้คงรำอยู่ทางด้านขวามือในท่า “เมขลา”

ภาพที่ 60 ท่าเมขลาโยนแก้ว
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 132)

55) ท่ากระต่ายต้องแร้ว

พระ-นาง ค่อย ๆ หันมาทางด้านขวามือ จนกระทั่งกลับหลังแล้วหันมาอยู่ด้านซ้ายมือ ยืดขึ้นเอามือทั้งสองมาจีบวงหน้า มือทั้งสองให้ห่างกันประมาณ 1 คืบ ถ่ายน้ำหนักมาอยู่ขาขวา เลื่อนเท้าซ้ายขึ้นไปให้เหนือเท้าขวาเล็กน้อย ไหล่เปลี่ยนมาเอียงไหล่ขวา

ต่อไปนี้จะต้องร่ายรำไปพร้อม ๆ กัน ยุบลงแล้วประเท้ายืด ยกเท้าขึ้นไว้ข้างหน้า ม้วนมือทั้งสองแยกออกจากกัน คงอยู่ในลักษณะตั้งมืองอแขนไว้ข้าง ๆ ตัว โดยให้ปลายมือต่ำกว่าหัวไหล่พอประมาณ กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เรียบร้อยจึงค่อยยุบลง แล้วก้าวเท้าซ้ายไขว้ไปข้างหน้า ขณะนี้คงรำอยู่ทางด้านซ้ายมือในท่า “กระต่ายต้องแร้ว”

ภาพที่ 61 ท่ากระต่ายต้องแร้ว
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 133)

56) ท่าโจงกระเบนตีเหล็ก

พระ-นาง ค่อย ๆ หันมาทางขวามือจนกระทั่งมาอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) แล้วยืดขึ้น เอามือทั้งสองมาอยู่ข้างหน้า มือซ้ายจีบวงหน้า มือขวาตั้งวงหน้า มือทั้งสองให้ห่างกันประมาณ 1 ศอก เปลี่ยนไหล่มาเอียงไหล่ขวา ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า

ต่อไปนี้จะเป็นลีลาการปฏิบัติพร้อม ๆ กัน ม้วนมือซ้ายกลับมาเป็นหงายมือ งอแขนไว้ข้าง ๆ ตัว มือขวากลับมือเป็นจีบวงบน กล่อมไหล่ขวามาเอียงซ้าย ยกเท้าซ้ายมาไว้ข้างหน้า เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เข้าประจำที่เรียบร้อยดีแล้ว จึงค่อยก้าวเท้าซ้ายไขว้ไปข้างหน้า ขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “โจงกระเบนตีเหล็ก”

ภาพที่ 62 ท่าโจงกระเบนตีเหล็ก
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 133)

57) ท่าบังพระสุริยา

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น เอามือมาจีบหงายมืองอแขนไว้ข้าง ๆ ตัวด้านขวามือ มือขวาลดลงมาเสมอหัวไหล่ มือซ้ายต่ำกว่ามือขวา เปลี่ยนไหล่มาเอียงไหล่ขวา ก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ

ต่อไปนี้จะเป็นการร่ายรำไปพร้อม ๆ กัน ม้วนมือทั้งสองพร้อม ๆ กัน มือขวาเป็นตั้งวงบน มือซ้ายตั้งมืองอแขนอยู่ที่เดิม กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย แล้วก้าวเท้าซ้ายไปข้าง ๆ แล้วยืดขึ้น เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เรียบร้อยดีแล้วจึงค่อยยกเท้าขวาขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว แล้วยุบลง ในขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง ในท่า “บังพระสุริยา”

ภาพที่ 63 ท่าบังพระสุริยา
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 134)

58) ท่าชักกระบี่สี่ท่า

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้ววางเท้าขวาลงข้างเท้าซ้าย น้ำหนักคงอยู่ขาซ้าย เลื่อนมือทั้งสองลงมา มือขวาจีบคว่ำ มืองอแขนอยู่ข้างลำตัว มือซ้ายหงายมือ งอแขนอยู่ข้างลำตัว มือทั้งสองให้ห่างกันประมาณ 2 ศอก เปลี่ยนไหล่เอียงไหล่ขวา

ต่อไปนี้ มือ-ไหล่-เท้า จะต้องเคลื่อนไหวไปพร้อม ๆ กัน ยุบลง ประเท้าขวายืด ยกเท้าขึ้น ยกมือขวาที่จีบอยู่ยกขึ้นมาเป็นจีบหงาย มือตึงแขนไว้ข้างตัว มือซ้ายยกขึ้นมาอยู่วงบน กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เข้าประจำที่เรียบร้อยดีแล้ว จึงค่อยก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ ตัว ในขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “ชักกระบี่สี่ท่า”

ภาพที่ 64 ท่าชักกระบี่สี่ท่า
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 134)

59) ท่าประลัยวาต

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้วสูดเท้าขวามาหาเท้าซ้าย ถ่ายน้ำหนักมาอยู่ขาซ้าย ลดมือทั้งสองลงมา มือขวาหงาย มืองอแขน มือซ้ายจีบคว่ำมืองอแขนอยู่ข้างตัว ไหล่เปลี่ยนมาเอียงไหล่ขวา

ต่อไปนี้จะต้องเคลื่อนไหวไปพร้อม ๆ กัน ยุบลงแล้วประเท้าขวายกขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้วยกมือทั้งสองขึ้นมา มือซ้ายคงจีบวงบน มือขวาตั้งมือตึงแขนไว้ข้าง ๆ ตัว กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เรียบร้อยดีแล้วจึงค่อยยุบลง ตัวพระ ก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ ตัว ตัวนาง ก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ ตัว แล้วลบเหลี่ยมขาซ้ายพร้อมทั้งเผยอส้นเท้าซ้ายขึ้นเล็กน้อย ขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “ประลัยวาต”

ภาพที่ 65 ท่าประลัยวาต
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 135)

60) ท่ามารกลับหลัง

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้วสูดเท้าขวามาหาเท้าซ้าย ถ่ายน้ำหนักมาอยู่ขาซ้าย ลดมือทั้งสองลงมาเสมอเข็มขัด แล้วจีบคว่ำทั้งสองมือ (จีบด้วยนิ้วกลาง) มือทั้งสองห่างกันประมาณ 1 ศอก ไหล่เปลี่ยนมาเอียงไหล่ขวา

ต่อไปนี้จะมีลีลาการปฏิบัติพร้อม ๆ กัน ยุบลงแล้วประเท้าขวายกขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว ค่อย ๆ ยืดขึ้น แล้วคลายมือทั้งสองพร้อมกัน โดยที่ไม่ต้องปล่อยมือจีบ กลับเป็นจีบคว่ำมืออย่างเก่า มือทั้งสองคงอยู่ที่หน้าขาทั้งสองข้าง กล่อมไหล่ขวามาเอียงไหล่ซ้าย เมื่อเห็นว่ามือ –ไหล่ เรียบร้อยดีแล้วจึงค่อยยุบลง

ตัวพระ ก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ ตัว ส่วนตัวนาง ก้าวเท้าขวาลงไปข้าง ๆ ตัว แล้วลบเหลี่ยมขาซ้ายพร้อมทั้งเผยอส้นเท้าซ้ายขึ้นเล็กน้อย ขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “มารกลับหลัง”

ภาพที่ 66 ท่ามารกลับหลัง
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 136)

61) ท่ารำยั่ว

พระ-นาง ค่อย ๆ หันมาทางด้านขวามือ ค่อย ๆ ยืดขึ้น น้ำหนักคงอยู่ที่ขาขวาอย่างเดิม มือขวาตั้งวงล่าง มือซ้ายตะแคงมืออยู่ข้าง ๆ ตัว ไหล่คงเอียงอยู่ข้างซ้ายอย่างเดิม

ต่อไปนี้จะเป็นการร่ายรำไปพร้อม ๆ กัน ยกเท้าซ้ายแล้วก้าวเท้าลงไปข้าง ๆ ตัว พร้อมทั้งแทงมือซ้ายออกไปข้าง ๆ ตัวกลับมือเป็นจีบหงายมือตึงแขนไว้ข้างหลัง ตีไหล่ซ้ายออกกลับมาเอียงอยู่ไหล่ขวา ยกเท้าขวามาไว้ข้างหน้า แล้วยืดขึ้น เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่ เข้าที่เรียบร้อยดีแล้วจึงค่อยยุบลง พร้อมทั้งก้าวเท้าขวาลงไปข้างหน้า ขณะนี้คงรำอยู่ทางด้านขวามือ ในท่า “รำยั่ว”

ภาพที่ 67 ท่ารำยั่ว
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 137)

62) ท่านารายณ์ขว้างจักร

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืด แล้วยุบลง แทงมือขวาออกไปข้าง ๆ ตัว พร้อมทั้งตีไหล่ขวาออกไปด้วย มือขวาคงเป็นตั้งวงบน มือซ้ายเลื่อนเข้ามาเป็นตั้งวงอยู่ที่หัวเข่าซ้าย ตีไหล่ต่อไปจนมาเอียงไหล่ซ้าย แล้วยกเท้าซ้ายขึ้นไว้ข้าง ๆ ตัว ยืดขึ้น เมื่อเห็นว่า มือ-ไหล่-เท้า เข้าประจำที่เรียบร้อยดีแล้วจึงค่อยยุบลง ขณะนี้คงรำอยู่ทางด้านขวามือในท่า “นารายณ์ขว้างจักร”

ภาพที่ 68 ท่านารายณ์ขว้างจักร
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 137)

63) ท่าชักซอสามสาย

พระ-นาง ก้าวเท้าซ้ายลงไปข้าง ๆ ตัว ค่อย ๆ หันมาทางซ้ายมือจนกระทั่งมาอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ค่อย ๆ ยืดขึ้นสูดเท้าขวามาข้างหน้าเท้าซ้ายเล็กน้อย มือทั้งสองเลื่อนมาจีบคว่ำมือเสมอหน้าอกห่างกันประมาณ 1คืบ ไหล่ซ้ายคงเอียงไหล่อยู่อย่างเดิม

ต่อไปนี้มือ-ไหล่-เท้า จะต้องเคลื่อนไหวไปพร้อม ๆ กัน ยุบลง ประเท้าขวายกขึ้นไว้ข้างหน้า มือทั้งสองค่อย ๆ แยกออกจากกัน มือซ้ายคงจีบวงบน มือขวาคงจีบหงายมืออยู่ที่หัวเข่าตีไหล่ซ้ายออกกลับมาเอียงไหล่ขวา เมื่อเห็นว่ามือ-ไหล่-เท้า ประจำที่เรียบร้อยดีแล้วจึงค่อยยุบลง ขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “ชักซอสามสาย”

ภาพที่ 69 ท่าชักซอสามสาย
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 138)

64) ท่าหลงใหลได้สิ้น

พระ-นาง ค่อย ๆ ยืดขึ้น ก้าวเท้าขวาไปข้างหน้า แล้วก้าวเท้าซ้ายลงไปข้างหน้า ลดมือทั้งสองมา มือขวาจีบคว่ำมือ งอแขนอยู่ข้างตัว มือซ้ายหงายมือ งอแขนอยู่ข้างตัว ไหล่เปลี่ยนมาเอียงไหล่ซ้าย

ต่อไปนี้จะต้องปฏิบัติให้สอดคล้องกันทั้งมือ-ไหล่-เท้า กระทุ้งเท้าขวาแล้วยกมาไว้ข้างหน้า สอดมือขวาขึ้นมาเป็นหงายมือ งอแขนเสมอศีรษะ มือซ้ายกลับมือเป็นตั้งวงหน้า กล่อมไหล่ซ้ายมาเอียงไหล่ขวา เมื่อเห็นว่ามือ-ไหล่-เท้า ประจำที่เรียบร้อยดีแล้ว จึงค่อยยุบลง ก้าวเท้าขวาลงไปข้างหน้า ขณะนี้คงรำอยู่หน้าอัด (หน้าตรง) ในท่า “หลงใหลได้สิ้น”

ภาพที่ 70 ท่าหลงใหลได้สิ้น
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 138)

กระบวนท่ารำแต่ละท่าในตำรารำ มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ กล่าวคือ การตั้งวงมีลักษณะงอแขนเกือบเป็นมุมฉาก วงแคบ การใช้มือสอดสูงระดับแขนจะสูงกว่าการรำในปัจจุบัน ปลายแขนงอเข้าใกล้ศีรษะ การใช้ตัวมีลักษณะกดตัว แอ่นตัว ก้นงอน สำหรับการใช้ขา ตัวนางมีลักษณะยกขาแบะเข่ากว้างคล้ายตัวพระ ยกเท้าระดับครึ่งน่อง ส่วนตัวพระมีลักษณะการใช้เหลี่ยมขาที่กว้างกว่าการรำในปัจจุบัน จากลักษณะกระบวนท่ารำภาพลายเส้นในตำรารำดังกล่าวซึ่งมีความสำคัญและเชื่อมโยงต่อแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ในประเด็นของการใช้วงแขนและ

เหลี่ยมขาที่มีเอกลักษณ์ที่ต่างจากกระบวนท่ารำปัจจุบัน จึงคาดว่ากระบวนท่ารำนี้จะเป็นต้นแบบแนวคิดที่มีความสำคัญต่อการนำไปสร้างสรรค์กระบวนท่ารำในงานวิจัยนี้

7. ภารตนาฏยัม

ภารตนาฏยัม เป็นการแสดงที่เก่าแก่ที่สุดของอินเดีย มีถิ่นกำเนิดอยู่ทางอินเดียตอนใต้แถบชายฝั่งตะวันออกของอินเดีย เป็นแหล่งที่อยู่ของชาวทมิฬ ในศตวรรษที่ 17 ภารตนาฏยัมมีความรุ่งเรืองอย่างมากโดยเฉพาะในเมืองตันซอร์ เมืองหลวงของกษัตริย์ตระกูลวิชัยนคร (Vijayanagar) และตระกูลมารธา (Marstha) ที่ปกครองเมืองนี้และสนับสนุนภารตนาฏยัมเป็นพิเศษถึงกับยกให้เป็นการแสดงประจำราชสำนัก ทั้งนี้เพื่อรักษาความเป็นฮินดูไว้ แม้จนถึงทุกวันนี้เมืองตันซอร์ก็ยังเป็นศูนย์กลางการเรียนรู้ภารตนาฏยัม

ภารตนาฏยัม ถือเป็นการแสดงที่เป็นสิ่งสำคัญในศาสนาฮินดู เนื่องจากพิธีกรรมทางศาสนาฮินดูโบราณต้องมีการร่ายรำถวายเทพเจ้าที่นับถือในเทวสถาน ซึ่งถือว่าเป็นพิธีกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ และผู้ร่ายรำนี้เรียกว่า “เทวทาสี” เป็นสตรีชาวฮินดูที่เข้ามาทำหน้าที่เป็นเทวทาสีใน 2 ลักษณะ 1) บิดามารดามีความเลื่อมใสศรัทธาต่อเทพเจ้า จึงนำธิดาของตนมายกให้กับเทวสถาน และ 2) หญิงผู้นั้นมีความสมัครใจที่จะถวายตัวรับใช้ศาสนา อีกทั้งยังเป็นการลดปัญหาเกี่ยวกับเรื่องวรรณะอีกด้วย การร่ายรำในเทวสถานนี้เรียกว่า “ทาสีอัตตัม”

ต่อมาเมื่ออังกฤษได้เข้ามายึดครองประเทศอินเดีย ในช่วงครึ่งหลังคริสต์ศตวรรษที่ 19 อาชีพเทวทาสีของหญิงชาวฮินดูก็เกิดความเสื่อมเสียอย่างยิ่ง เมื่อมีการนำเทวทาสีมาเป็นเครื่องมือหารายได้ในทางเสื่อมเสียศีลธรรม การแสดงทาสีอัตตัม ที่เคยเป็นการแสดงเพื่อความเลื่อมใสศรัทธาต่อการบูชาเทพเจ้าในเทวสถาน ก็กลับกลายเป็นการร่ายรำสำหรับหญิงเต้นกินรำกินเพื่อเร้าอารมณ์ทางเพศ การแสดงทาสีอัตตัมจึงถูกเชื่อมโยงกับอาชีพโสเภณีไปโดยปริยาย ภายหลังสังคมอินเดียได้กลับมาให้ความสำคัญและเริ่มมีการฟื้นฟูการแสดงทาสีอัตตัม เพื่อปรับทัศนคติที่มีต่อการแสดงนี้ ครูรุ่นเก่าที่เคยสอนการแสดงทาสีอัตตัมก็กลับมามีบทบาท เริ่มเปิดรับผู้ที่สนใจเรียนจนเกิดมีสำนักนาฏศิลป์ที่มีชื่อเสียงที่เมืองตันซอร์ การแสดงทาสีอัตตัมจึงมีการเปลี่ยนชื่อมาเป็นการแสดง “ภารตนาฏยัม” (ธรรมจักร พรหมพ้วย, 2554, น. 10-12) ลักษณะการแสดงภารตนาฏยัมตามการศึกษาของ ฤตพชรพร ทองถนอม (2560, น. 56) กล่าวว่า การแสดงภารตนาฏยัมมีลักษณะการแสดงที่โดดเด่นในด้านความเข้มแข็ง ความชัดเจนของจังหวะประกอบกับความสวยงามของท่าทางตามแบบฉบับ 108 กรณะในตำรานาฏยศาสตร์ เป็นการร่ายรำที่รวมแบบแผนการฟ้อนรำ 3 ประเภทเข้าด้วยกัน คือ นฤตตา (Nritta) เป็นการฟ้อนรำในการบวงสรวงโดยใช้ท่าใน 108 กรณะในตำรานาฏยศาสตร์ นฤตยา (Nritya) เป็นการร่ายรำที่แสดงออกซึ่งอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด และการสื่อความหมายตามบทเพลง และ นาฏยะ (Natya) เป็นการร่ายรำเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของวรรณกรรม จะกล่าวถึงเรื่องราวของเทพ วีรบุรุษ และวีรสตรีของชาวฮินดู

สำหรับ นฤตยา (Nritya) ซึ่งเป็นการร่ายรำที่แสดงออกซึ่งอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด และการสื่อความหมายตามบทเพลง โดยอาศัยท่าทาง อาการที่แสดงออกทางใบหน้าและร่างกาย เรียกว่า “อภินัย” รากศัพท์หรือความหมายโดยตรงของคำ ๆ นี้ คือ การแสดงออกซึ่งอารมณ์ทางใบหน้า ส่วนการใช้ภาษามือเรียกว่า มุทรา หรือ หัสตมุทรา แบ่งออกเป็น 2 อย่าง คือ อสัมยุตา มุทรา คือ ท่ารำที่

ใช้มือเดียวสื่อความหมาย และ สัมยุตา มุทรา คือ ท่ารำที่ใช้สองมือสื่อความหมาย (ธรรมจักร พรหมพ้วย, 2554, น. 19) ดังภาพ

7.1 อสัมยุตา มุทรา คือ ท่ารำที่สื่อความหมายด้วยการใช้มือเดียวมีจำนวน 28 ลักษณะโดยแต่ละลักษณะมีการใช้เพื่อสื่อความหมายแตกต่างกันไป ดังนี้

(1) ปาตากัส ฝ่ามือตั้งขึ้นนิ้วทั้งสี่เหยียดตึงเรียงชิดกัน แต่นิ้วหัวแม่มืองอปลายนิ้วเข้าหาที่โคนนิ้วชี้ สื่อความหมายถึง ก้อนเมฆ ป่า กลางคืน แม่น้ำ สวรรค์ ม้า ลม การเปิดประตู เป็นต้น

ภาพที่ 71 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าปาตากัส
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(2) ตรีปาตาโก ฝ่ามือตั้งขึ้น นิ้วทั้งเรียงชิดกัน แต่งอปลายนิ้วนางลงมา นิ้วหัวแม่มืองอปลายนิ้วเข้าหาที่โคนนิ้วชี้ สื่อความหมายถึง มงกุฎ หรือต้นไม้ พระอินทร์ นกพิราบ การเขียนจดหมาย ธนู สงสัย ลูบผม เป็นต้น

ภาพที่ 72 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าตรีปาตาโก
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(3) อัลธาปาตาการห ฝ่ามือตั้งขึ้น นิ้วชี้และนิ้วกลางเหยียดตึงเรียงชิดกัน ส่วนนิ้วหัวแม่มือ นิ้วนางและนิ้วก้อยหักงอปลายนิ้วลงมา สื่อความหมายถึง ใบอ่อน ธง เลื่อย มีดขนาดเล็ก เป็นต้น

ภาพที่ 73 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าอัลธาปาตาการห
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(4) กัทรีมุกห ฝ่ามือตั้งขึ้น นิ้วชี้และนิ้วกลางแยกออกจากกัน โดยนิ้วชี้จะกางออกไปด้านหลังนิ้วกลาง ส่วนนิ้วนาง และนิ้วก้อยหักงอเข้ามาหาฝ่ามือ โดยปลายนิ้วหัวแม่มือแตะอยู่ที่ปลายนิ้วทั้งสอง สื่อความหมายถึง การพลัดพราก ตรงข้าม ขโมย แสง ฟ้าผ่า การระบายสี ยอดเขา ควาย กวาง ช้าง วัว กระทิง กรรไกร เป็นต้น

ภาพที่ 74 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่ากัทรีมุกห
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(5) มยุราคิว ฝ่ามือตั้งขึ้นนิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วก้อยเหยียดตึง ส่วนนิ้วนาง หักงอเข้ามาหาฝ่ามือ โดยปลายนิ้วหัวแม่มือแตะอยู่ที่ปลายนิ้วนาง สื่อความหมายถึง นกยูง เถาวัลย์ อาเจียน ก้มหัว ผมเปีย เป็นต้น

ภาพที่ 75 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่ามยุราคิว
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(6) อัธจันดรา ฝ่ามือตั้งขึ้นนิ้วทั้งสี่เหยียดตึงเรียงชิดกัน ส่วนนิ้วหัวแม่มือกางแยกออก สื่อความหมายถึง พระจันทร์ในคืนชันมาษฎมีของชาวฮินดู คล้องคอ สวดมนต์ การอธิษฐาน เป็นต้น

ภาพที่ 76 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าอัธจันดรา
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(7) อราลาห ฝ่ามือตั้งขึ้นนิ้วเรียงชิดกัน ส่วนนิ้วชี้งอปลายนิ้วลงมา นิ้วหัวแม่มืองอปลายนิ้วเข้าหาที่โคนนิ้วชี้ สื่อความหมายถึง ยาพิษ น้ำผึ้ง เป็นต้น

ภาพที่ 77ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าอราลาห
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(8) สุนกาตุนดากา ฝ่ามือตั้งขึ้น นิ้วกลางและนิ้วก้อยเหยียดตึง ส่วนนิ้วชี้ นิ้วนาง และนิ้วหัวแม่มือหักงอปลายนิ้วลงมา สื่อความหมายถึง น้ำท่วม บาดแผล ตกใจ เป็นต้น

ภาพที่ 78 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าสุนกาตุนดากา
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(9) มุสทิชจ กำมือ โดยให้นิ้วหัวแม่มืออยู่บนนิ้วอื่น ๆ สื่อความหมายถึง ความอดทน ความแน่นอน เป็นต้น

ภาพที่ 79 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่ามุสทิชจ
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(10) ศิขร กำมือ โดยให้นิ้วหัวแม่มือตั้งขึ้น สื่อความหมายถึง กามเทพ คันธนู ความมุ่งมั่น เป็นต้น

ภาพที่ 80 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าศิขร
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(11) กาปิทาห นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อยกำมือ ส่วนชูนิ้วหัวแม่มือตั้งขึ้น นิ้วชี้หักงอมาแตะที่ปลายนิ้วหัวแม่มือ สื่อความหมายถึง พระลักษมี พระสุรัสวดี เป็นต้น

ภาพที่ 81 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่ากาปิทาห
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(12) กัตทกามุคาห สื่อความหมายถึง นก ถอนดอกไม้ สร้อยคอ พวงมาลัย เป็นต้นปฏิบัติได้ 3 ลักษณะ ได้แก่

- นิ้วหัวแม่มือ นิ้วชี้และนิ้วกลางเหยียดตึงมาแตะกันด้านหน้า ส่วนนิ้วทั้งสองที่เหลือให้เหยียดตึงแล้วกางออกไป
- นิ้วหัวแม่มือตั้งขึ้น นิ้วชี้งอลงมาแตะที่ปลายนิ้วหัวแม่มือ นิ้วกลางงอลงมาแตะที่กลางฝ่ามือ ส่วนนิ้วที่เหลือเหยียดตึงแล้วกางออก
- นิ้วหัวแม่มือตั้งขึ้น นิ้วชี้และนิ้วกลางงอลงมาแตะที่ปลายนิ้วหัวแม่มือ ส่วนนิ้วที่เหลืองอลงมาแตะที่กลางฝ่ามือ

ภาพที่ 82 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่ากัตทกามุคาห
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(13) สูจิ กำมือ โดยให้นิ้วหัวแม่มืออยู่บนนิ้วอื่น ๆ และนิ้วชี้เหยียดตึงกางออก สื่อความหมายถึง เทพเจ้า โลก ความจริงหรือคำสั่ง การปฏิเสธ เป็นต้น

ภาพที่ 83 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าสูจิ
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(14) จันทรกลา นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อยกำมือ โดยให้นิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้เหยียดตึงกางออก สื่อความหมายถึง พระจันทร์เสี้ยว พระจันทร์ที่อยู่บนเศียรพระศิวะ เป็นต้น

ภาพที่ 84 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าจันทรกลา
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(15) ปัทมาโกโช นิ้วทั้งห้าเหยียดตึงในลักษณะห่อนิ้วมือเข้ามา สื่อความหมายถึง ผลไม้ ลูกบอล ดอกไม้ตูม เป็นต้น

ภาพที่ 85 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าปัทมาโกโช
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(16) สระปัสชิรัสตัททา ฝ่ามือตั้งขึ้นนิ้วทั้งห้าเรียงชิดติดกัน งอปลายนิ้วทั้งห้าลงมาเล็กน้อย สื่อความหมายถึง งู เป็นต้น

ภาพที่ 86 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าสระปัสชิรัสตัททา
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(17) มฤคศิร นิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วนางเหยียดตึงเรียงติดกันในลักษณะงอลงมาด้านหน้า ส่วนนิ้วหัวแม่มือและนิ้วก้อยเหยียดตึงชี้ขึ้น สื่อความหมายถึง เสื้อผ้า การนวดเท้า การเรียกคนรัก เป็นต้น

ภาพที่ 87 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่ามฤคศิร
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(18) ซิมหมุกห นิ้วหัวแม่มือ นิ้วกลางและนิ้วนางหักงอมาแตะกัน ส่วนนิ้วชี้และนิ้วก้อย เหยียดตึงชี้ขึ้น สื่อความหมายถึง กระต่าย ยาที่ปรุงโดยหมอชรา เป็นต้น

ภาพที่ 88 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าซิมหมุกห
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(19) กางกูรัสเจอะ งอนิ้วนางเข้าหาฝ่ามือ ส่วนนิ้วทั้งสี่ที่เหลือเหยียดตึงในลักษณะห่อนิ้วมือเข้ามา สื่อความหมายถึง กำไล มะพร้าว เป็นต้น

ภาพที่ 89 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่ากางกูรัสเจอะ
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(20) อลาปัทมากาห หงายมือแล้วงอนิ้วนางและนิ้วก้อยเข้าหาฝ่ามือในลักษณะเหยียดตึง นิ้วที่เหลือเหยียดตึงแล้วกรีดนิ้วออกไปเป็นรูปพัด สื่อความหมายถึง ดอกไม้ที่โตเต็มที่ การถามคำถามว่า “ทำไม” เป็นต้น

ภาพที่ 90 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าอลาปัทมากาห
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(21) จัตุโร หักนิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วนางมาเหยียดตึงมาด้านหน้า นิ้วหัวแม่มือหักงอมาแตะที่ข้อแรกของนิ้วกลาง ส่วนนิ้วก้อยชี้ขึ้น สื่อความหมายถึง หลักฐาน การพิสูจน์ เป็นต้น

ภาพที่ 91 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าจัตุโร
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(22) พรัมรัสไจ๋วา งอนิ้วชี้เข้าหาฝ่ามือม้วนลักษณะก้นหอย ส่วนนิ้วหัวแม่มือและนิ้วกลางปลายนิ้วงอมาแตะกัน ส่วนนิ้วทั้งสองที่เหลือให้เหยียดตึง แล้วกรีดนิ้วออกไปเป็นรูปพัด สื่อความหมายถึง ผึ้ง นกแก้ว เป็นต้น

ภาพที่ 92 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าพรัมรัสไจ๋วา
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(23) ฮัมสาสโย นิ้วหัวแม่มือมาแตะนิ้วชี้ นิ้วทั้งสองเหยียดตึง ส่วนนิ้วทั้งสามที่เหลือให้เหยียดตึง แล้วกรีดนิ้วออกเป็นรูปพัด สื่อความหมายถึง แสงเทียน ผูกด้าย ประกาศ เป็นต้น

ภาพที่ 93 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าฮัมสาสโย
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(24) ฮัมซาปัทมกาห หักนิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วนางมาด้านหน้าเหยียดตึง นิ้วหัวแม่มือหักงอมาแตะที่ตรงโคนนิ้วชี้ด้านข้าง ส่วนนิ้วก้อยเหยียดตึงชี้ขึ้น สื่อความหมายถึง เลขหก สะพาน เป็นต้น

ภาพที่ 94 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าฮัมซาปัทมกาห
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(25) ซัมดัมโซ นิ้วทั้งห้าเหยียดตึงในลักษณะห่อนิ้วมือเข้ามา กางมือและหุบมือแบบต่อเนื่องสองครั้ง สื่อความหมายถึง การเสียสละ บาดแผล ความกลัวอย่างมาก เป็นต้น

ภาพที่ 95 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าซัมดัมโซ
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(26) มุกกุรัสไจ๋วา ปลายนิ้วทั้งห้างอมาแตะกัน สื่อความหมายถึง ดอกบัว อาหาร เป็นต้น

ภาพที่ 96 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่ามุกกุรัสไจ๋วา
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(27) ตามรชูรัส นิ้วชี้ชี้ขึ้นงอเล็กน้อย (เหมือนตะขอ) นิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อยหักงอเข้าหาฝ่ามือ ส่วนนิ้วหัวแม่มืองอทับบนนิ้วทั้งสาม สื่อความหมายถึง ไก่ อูฐ การเขียน เป็นต้น

ภาพที่ 97 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าตามรชูรัส
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(28) ตรีศูล นิ้วหัวแม่มืองอมาทับนิ้วก้อย นิ้วทั้งสามที่เหลือชี้ขึ้นเหยียดตึง กางนิ้วออก สื่อความหมายถึง ตรีศูล เป็นต้น

ภาพที่ 98 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบอสัมยุตา ท่าตรีศูล
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

7.2 สัมยุตา มุทรา คือ ท่ารำที่สื่อความหมายด้วยการใช้มือทั้งสองข้างมีจำนวน 23 ลักษณะ โดยแต่ละลักษณะมีการใช้เพื่อสื่อความหมายแตกต่างกันไป ดังนี้

(1) อัญชลีเจอะ พนมมือ สื่อความหมายถึง การบูชาเทพเจ้า ครู พระพรหม เป็นต้น

ภาพที่ 99 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าอัญชลีเจอะ
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(2) กาปุตัสเจอะ ทำมือพนมคล้ายดอกบัวตูม สื่อความหมายถึง การเคารพครูอาจารย์ หรือผู้อาวุโส เป็นต้น

ภาพที่ 100 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่ากาปุตัสเจอะ
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(3) การกาตาห แบมือทั้งสองข้างให้นิ้วมือทั้งห้าเหยียดตึง กางออก แล้วนำนิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางและนิ้วก้อยของมือทั้งสองข้างมาไขว้ซ้อนกัน สื่อความหมายถึง พุ่มไม้ กลุ่มคน หรือฝูงชน เป็นต้น

ภาพที่ 101 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าการกาตาห
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(4) สวัสติกัสตัตทา มือทั้งสองข้างตั้งขึ้น นิ้วทั้งห้าเหยียดตึง แล้วไขว้กันในลักษณะหลังมือหนเข้าหากัน สื่อความหมายถึง การแสดงความรู้สึกถึงคำว่า “อย่างไรก็ตาม/แต่”

ภาพที่ 102 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าสวัสติกัสตัตทา
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(5) โดลาหัสตาห กางมือทั้งสองข้างออกข้างลำตัวงอแขน ให้ปลายนิ้วตก สื่อความหมายถึง การเริ่มต้นการแสดงละคร

ภาพที่ 103 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าโดลาหัสตาห
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(6) ปุชปาปุตาห หงายมือทั้งสองข้างยื่นมาด้านหน้า ห่อมือเล็กน้อย งอแขน สื่อความหมายถึง การทำพิธีอารตี การถวายดอกไม้จันทน์แด่เทพเจ้า เป็นต้น

ภาพที่ 104 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าปุชปาปุตาห
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(7) อุชังกาห มือทั้งสองข้างทำท่าหักนิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วนางมาด้านหน้าเหยียดตึง ส่วนนิ้วหัวแม่มือและนิ้วก้อยชี้ขึ้น แล้วงอแขน เพื่อให้นิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วนางแตะที่ฐานไหล่ สื่อความหมายถึง ความสามัคคี ความอาย หรือการสอนลูกศิษย์ เป็นต้น

ภาพที่ 105 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าอุชังกาห
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(8) ศิวะลิงคกะกาห มือซ้ายแบหงายระดับอก มือขวากำมือชูนิ้วหัวแม่มือตั้งขึ้นแล้ววางทับบนมือซ้าย สื่อความหมายถึง ศิวลึงค์

ภาพที่ 106 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าศิวะลิงคกะกาห
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(9) กัทกาวรัสทนัสไจ๋วา มือทั้งสองทำท่านิ้วหัวแม่มือ นิ้วชี้และนิ้วกลางเหยียดตึงมาแตะกัน ส่วนนิ้วทั้งสองที่เหลือให้เหยียดตึงกรีดนิ้วออกไปเป็นรูปพัด แล้วไขว้ทับกันบนข้อมือ สื่อความหมายถึง การแต่งงาน เป็นต้น

ภาพที่ 107 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่ากัทกาวรัสทนัสไจ๋วา
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(10) กัทรีสวัสติกัสตัสทา ฝ่ามือทั้งสองตั้งขึ้น นิ้วชี้และนิ้วกลางเหยียดตึงกางแยกออกจากกัน ส่วนนิ้วหัวแม่มือ นิ้วนาง และนิ้วก้อยหักงอเข้ามาแตะกัน แล้วข้อมือทั้งสองข้างไขว้ทับกันบนข้อมือ สื่อความหมายถึง จุดสูงสุด แขนง ส่วนหนึ่ง เป็นต้น

ภาพที่ 108 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่ากัทรีสวัสติกัสตัสทา
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(11) ซัคกาตาห มือทั้งสองทำท่างอนิ้วชี้เข้าหาฝ่ามือม้วนเป็นก้นหอย ส่วนนิ้วหัวแม่มือและนิ้วกลางชี้ออก ส่วนนิ้วทั้งสองที่เหลือให้เหยียดตึงแล้วกรีดนิ้วออกไปเป็นรูปพัด สื่อความหมายถึง เกวียน ปีศาจ เป็นต้น

ภาพที่ 109 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าซัคกาตาห
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(12) สังซ์คาห มือขวากำมือ นิ้วหัวแม่มือของมือซ้ายชูนิ้วหัวแม่มือตั้งขึ้นไปแตะที่นิ้วกลางของมือซ้าย ส่วนนิ้วที่เหลือมือซ้ายชี้ขึ้นเรียงชิดกัน สื่อความหมายถึง หอยสังข์

ภาพที่ 110 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าสังซ์คาห
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(13) จักราเจอะ มือขวาตั้งฝ่ามือขึ้นนิ้วทั้งห้าเหยียดตึงเรียงชิดกัน มือซ้ายตะแคงมือมาประกบฝ่ามือทั้งห้าเหยียดตึงเรียงชิดกัน สื่อความหมายถึง วงล้อ หรือดวงอาทิตย์

ภาพที่ 111 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าจักราเจอะ
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(14) สัมปุเตอห มือทั้งสองหันฝ่ามือทำท่าประกบมือกัน สื่อความหมายถึง การซ่อนบางสิ่ง เป็นต้น

ภาพที่ 112 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าสัมปุเตอห
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(15) ปาชะ มือทั้งสองทำท่านิ้วชี้งอเล็กน้อย (คล้ายกับตะขอ) นิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อยหักงอเข้าหาฝ่ามือ ส่วนนิ้วหัวแม่มืองอทับบนนิ้วทั้งสาม แล้วนำนิ้วชี้คล้องกันโดยมือซ้ายหงายมือ ส่วนมือขวาคว่ำมือ สื่อความหมายถึง ความเกลียด การต่อต้าน การต่อสู้ เป็นต้น

ภาพที่ 113 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าปาชะ
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(16) กีรเกา มือทั้งสองทำท่านิ้วก้อยงอเล็กน้อย (คล้ายตะขอ) นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนางหักงอเข้าหาฝ่ามือ ส่วนนิ้วหัวแม่มืองอทับบนนิ้วทั้งสาม แล้วนิ้วก้อยเกี่ยวกันโดยมือซ้ายหงายมือ ส่วนมือขวาคว่ำมือ สื่อความหมายถึง ความรัก ความเสน่หา เป็นต้น

ภาพที่ 114 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่ากีรเกา
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(17) มัสยา มือทั้งสองคว่ำมือทับกัน นิ้วหัวแม่มือทั้งสองข้างกางออกแล้วหมุนนิ้วตามเข็มนาฬิกา ส่วนนิ้วที่เหลือเหยียดตึงเรียงชิดกัน สื่อความหมายถึง ปลา

ภาพที่ 115 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่ามัสยา
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(18) กูรโม มือทั้งสองประกบฝ่ามือเข้าหากัน แล้วกางนิ้วหัวแม่มือและนิ้วก้อยออก ส่วนนิ้วที่เหลือเรียงชิดกันให้ปลายนิ้วแตะที่มือของมืออีกข้าง สื่อความหมายถึง เต่า

ภาพที่ 116 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่ากูรโม
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(19) วราหเจอะ มือทั้งสองทำท่าหักนิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วนางมาด้านหน้าเหยียดตึง ส่วนนิ้วหัวแม่มือและนิ้วก้อยชี้ขึ้น แล้วคว่ำมือซ้อนทับกัน สื่อความหมายถึง หมู

ภาพที่ 117 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าวราหเจอะ
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(20) การุโด ยกฝ่ามือหันเข้าหาตัวทั้งสองข้าง ใช้นิ้วหัวแม่มือทั้งสองข้างเกี่ยวกัน แล้วนิ้วทั้งสี่ที่เหลือทั้งสองเหยียดตึงเรียงชิดกัน ทำท่ากระพือคล้ายปีกนก สื่อความหมายถึง นกอินทร์ หรือนกกำลังบิน

ภาพที่ 118 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าการุโด
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(21) นาคบัลฑกาห มือทั้งสองไขว้กันให้ฝ่ามือตั้งขึ้น นิ้วมือทั้งหมดเรียงชิดกันแล้วงอปลายนิ้วทั้งห้าลงมาเล็กน้อย สื่อความหมายถึง พญานาค

ภาพที่ 119 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่านาคบัลฑกาห
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(22) ขัตวา หงายมือทั้งสองข้าง นิ้วชี้ นิ้วกลางและนิ้วนางหักเข้ามาเล็กน้อยให้นิ้วมือทั้งสองข้างชนกัน นิ้วหัวแม่มือทั้งสองข้างหักงอมาแตะที่โคนนิ้วระหว่างนิ้วกลางและนิ้วนางของทั้งสองข้าง ส่วนนิ้วก้อยชี้ลงพื้น สื่อความหมายถึง เปล กระท่อม เป็นต้น

ภาพที่ 120 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าขัตวา
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

(23) เภรุณกาเกยาเจอะ มือทั้งสองไขว้กันระดับอก ชูนิ้วหัวแม่มือตั้งขึ้น ปลายนิ้วชี้หักงอมาแตะที่ปลายนิ้วหัวแม่มือ นิ้วที่เหลือทั้งสองข้างงอเข้าหาฝ่ามือ สื่อความหมายถึง ความรัก นกสองตัว เป็นต้น

ภาพที่ 121 ลักษณะการใช้มือของภารตนาฏยัม แบบสัมยุตา ท่าเภรุณกาเกยาเจอะ
ที่มา: DEEPAM (2562, ออนไลน์)

ภารตนาฏยัมถือเป็นการแสดงเก่าแก่ของชาวฮินดู ที่ใช้บูชาเทพเจ้าในเทวสถาน โดยมีเทวทาสีเป็นผู้ร่ายรำบูชาเทพเจ้าที่นับถือ จึงมีแบบแผนของการแสดงเป็นไปตามประเพณีและมีระเบียบแบบแผนของการแสดงที่กำหนดไว้ในตำรานาฏยศาสตร์ ภารตนาฏยัมแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ นฤตตา เป็นการฟ้อนรำในการบวงสรวงโดยใช้ท่าใน 108 กรณะในตำรานาฏยศาสตร์ นฤตยา เป็นการร่ายรำที่แสดงออกซึ่งอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด และการสื่อความหมายตามบทเพลง และ นาฏยะ เป็นการร่ายรำเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของวรรณกรรม จะกล่าวถึงเรื่องราวของเทพ วีรบุรุษ และวีรสตรีของชาวฮินดู จากการศึกษาดังกล่าวผู้วิจัยจึงนำเอาลักษณะการใช้ภาษามือที่เรียกว่า มุทรา หรือ หัสตมุทรา ในการสื่อความหมายด้วยภาษามือแทนคำในบทร้องและคำพูดตามหลักการแสดงนาฏยศาสตร์มาประกอบใช้และร่วมสร้างความหมายของกระบวนท่ารำด้วยการผสมผสานกับกระบวนท่ารำภาพลายเส้นดังกล่าวข้างต้นเพื่อให้ท่ารำที่ใช้ในการสร้างสรรค์มีความแปลกใหม่จากกระบวนท่ารำที่มีอยู่เดิม

8. นาฏศิลป์สร้างสรรค์

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ เป็นแนวทางหนึ่งในการพัฒนา ต่อยอดองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทย เพื่อให้เกิดสิ่งใหม่ขึ้นมาในวงการนาฏศิลป์ ด้วยกระบวนการสร้างสรรค์อย่างมีขั้นตอนและหลักการ ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากนักวิชาการหลายท่านที่ได้อธิบายเกี่ยวกับนาฏศิลป์สร้างสรรค์ในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

8.1 ความหมายของนาฏศิลป์สร้างสรรค์

ระวิวรรณ วรรณวิไชย (2554, น. 10) กล่าวว่า สร้างสรรค์นาฏศิลป์ หมายถึง รูปแบบหรือลักษณะของงานนาฏศิลป์ที่ได้ผ่านกระบวนการจัดเตรียมข้อมูล วางแผนและออกแบบให้เหมาะสมกับวัยและพัฒนาการของผู้ร่วมกิจกรรมเป็นอย่างดี เพื่อให้ผู้ร่วมกิจกรรมสามารถรับประโยชน์สูงสุด โดยที่ยังรักษาไว้ซึ่งธรรมชาติพฤติกรรมของผู้ร่วมกิจกรรมเป็นอย่างดี กล่าวคือ สามารถแสดงออก (ภายใต้เงื่อนไขที่ตกลงร่วมกัน) อย่างเสรี โดยมุ่งประโยชน์ไปที่การพัฒนาของผู้ร่วมกิจกรรมเป็นหลัก

รักษ์สินี อัครศวเมฆ (2557, น. 9) กล่าวว่า การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ หมายถึง แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานโดยเริ่มต้นจากสิ่งเร้าของแรงบันดาลใจในตัวผู้สร้างงาน อาจมีกระบวนการจัดเตรียมข้อมูล วางแผนการดำเนินงานในการคิดสร้างสรรค์งาน หรือการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่ปราศจากเงื่อนไขของกระบวนการดำเนินงาน เพื่อนำมาพัฒนาการสร้างงานในงานนาฏศิลป์ต่อไป

ธนากร จันทนะสาโร (2557, น. 15) กล่าวว่า การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ หมายถึง นาฏศิลป์มีจุดกำเนิดมาจากแรงบันดาลใจในสิ่งรอบตัวทุกอย่าง แล้วนำมาพัฒนาโดยผ่านกระบวนการของนาฏศิลป์ ไม่ยึดติดไปกับรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งทางด้านนาฏศิลป์ หากแต่มุ่งเน้นไปที่กระบวนการที่เรียกว่าความคิดสร้างสรรค์เป็นสำคัญ เพื่อก่อให้เกิดสิ่งใหม่ที่แตกต่างไปจากสิ่งเดิม โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้มีส่วนร่วมกับงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ไม่จำเป็นต้องมีทักษะหรือความชำนาญทางด้านนาฏศิลป์มาก่อน และที่สำคัญคือมิได้มุ่งเน้นเฉพาะไปที่ยุคสมัย กรอบเวลา สถานที่ หรือแม้กระทั่งกลุ่มผู้แสดง

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น. 225) กล่าวว่า การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์แนวคิด รูปแบบกลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุมปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำให้นาฏศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้

ฉันทนา เอี่ยมสกุล (2554, น. 38) กล่าวว่า การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ หมายถึง การคิดประดิษฐ์ท่ารำ หรือการออกแบบท่ารำอาจจะเป็นการรำเดี่ยว หรือระบำหมู่ หรืออาจจะเป็นการร่ายรำของตัวละครที่เกิดจากการคิดประดิษฐ์หรือออกแบบท่ารำ การประพันธ์เพลง การแต่งกายขึ้นมาใหม่ โดยอาจยังคงโครงสร้างแบบแผนเดิม เช่น ยังคงใช้ลีลาท่ารำของนาฏศิลป์ไทย หรืออาจจะผสมผสานกับลีลาท่าทางตามสำเนียงของเพลงภาษาอื่นตามความเหมาะสมของชุดการแสดง โดยมีองค์ประกอบของฉาก แสง สี เสียง เพื่อให้การแสดงนั้นสมบูรณ์ดังวัตถุประสงค์

สรุปได้ว่า การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ หมายถึงการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ในด้านต่าง ๆ เช่น กระบวนท่ารำ การเคลื่อนไหว แสง เสียง ดนตรี เพลง เป็นต้น การสร้างสรรค์สิ่งเหล่านี้ล้วนต้องอาศัยแรงบันดาลใจ จินตนาการ แนวคิดของผู้สร้างสรรค์ โดยผ่านกระบวนการความคิดที่เป็นระบบ ซึ่งต้องอาศัยองค์ความรู้ ทักษะ และประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ร่วมด้วย

8.2 แนวทางและขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น. 225-255) ได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ซึ่งมีขั้นตอนในการสร้างสรรค์ 7 ขั้นตอน ดังนี้

1. การคิดให้มีนาฏศิลป์ นาฏศิลป์มีบทบาทมากมายในสังคมมนุษย์ ดังนั้นความต้องการให้มีการฟ้อนรำขึ้นในโอกาสใดนั้นย่อมมีเหตุผลมากมาย พอสรุปได้เป็นเหตุผลใหญ่ 5 ประการ คือ

1.1 พิธีกรรม และพิธีการ กิจกรรมนั้นต้องมีนาฏศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมหรือพิธีการ หรือปรับปรุงนาฏศิลป์ชุดเดิมที่เคยใช้มาก่อนให้เหมาะสมกับโอกาสนั้น เนื่องจากมีข้อกำหนดใหม่ที่ต้องการปรับปรุง เช่น ขนาดของเวที เวลาการแสดง และงบประมาณ เป็นต้น หรือในกิจการครั้งนั้นต้องมีการคิดนาฏศิลป์ชุดใหม่ขึ้น

1.2 ส่งเสริมกิจกรรม กิจกรรมนั้นต้องการให้มีนาฏศิลป์เป็นส่วนประกอบเพื่อสร้างความหรูหรา หรือสีสันแก่กิจกรรมหลัก มีฐานะเป็นเพียงสิ่งประดับที่ไม่มีก็ได้ มีก็ดี

1.3 เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม กิจกรรมนั้นต้องการแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น ซึ่งมักสัมพันธ์กับนักท่องเที่ยว ด้วยเหตุนี้ ชุมชนซึ่งได้กำหนดเป็นแหล่งท่องเที่ยวก็ได้รับการกระตุ้นให้ค้นหาหรือสร้างสรรค์นาฏศิลป์ท้องถิ่นที่แสดงหรือสะท้อนเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของถิ่นนั้น เพื่อนำมาเป็นเครื่องบันเทิงแก่นักท่องเที่ยว ดังนั้นจึงมีนาฏศิลป์เกิดขึ้นเพื่อการนี้อย่างมากมายด้วยวิธีการ อย่าง คือ 1) นาฏศิลป์พื้นบ้านที่มีอยู่เดิม ที่แสดงโดยชุมน ในชุมชน เพื่อชุมชนมาปรับเป็นนาฏศิลป์โดยนาฏศิลปินอาชีพบนเวทีเพื่อนักท่องเที่ยว เช่น ระบำแสกเต้นสาก ซึ่งเป็นการฟ้อนรำประกอบการกระทบไม้หลายคู่ ซึ่งเดิมเป็นการเต้นเพื่อเซ่นสรวงผีปู่ย่าของชุมชนชาวแสกในอีสาน 2) สร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุดใหม่ โดยประยุกต์กิจกรรมในการประกอบอาชีพของท้องถิ่นมาทำเป็นนาฏศิลป์ เช่น ระบำร่อนแร่ในภาคใต้ เซิ้งกระตุกกี่ในอีสาน ระบำสาวไหมในภาคเหนือ และระบำดินสอพองในภาคกลาง

1.4 ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ กิจกรรมที่คิดให้มีนาฏศิลป์ชุดใหม่ ๆ ขึ้นเพื่อความก้าวหน้าของศิลปะสาขานี้โดยตรง เช่น การสร้างสรรค์ระบำโบราณคดีทั้ง 5 ชุด โดยข้าราชการกรมศิลปากร การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ซึ่งถือว่าเป็นส่วนหนึ่งในการจบการศึกษาระดับปริญญาตรีทางนาฏศิลป์ของสถาบันการศึกษานาฏศิลป์ระดับอุดมศึกษา เป็นต้น

1.5 พัฒนาอาชีพ กิจกรรมที่สร้างสรรค์นาฏศิลป์ใหม่ ขึ้นโดยตรง เพื่อแสดงเป็นอาชีพ กรณีนี้จะพบได้มากในประเทศพัฒนาทางโลกตะวันตก เช่น ยุโรป และอเมริกาที่มีคณะนาฏศิลป์หลายคณะหาเลี้ยงชีพ ด้วยการแสดงนาฏศิลป์สมัยใหม่ หรือคอนเทมเพอรารีด๊านซ์ ซึ่งมักมีการคิดระบำชุดใหม่เพิ่มขึ้นในโปรแกรมของคณะของตนอยู่เสมอ

2. การกำหนดความคิดหลัก ถือเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี 2 ระดับ คือ ระดับเป้าหมาย และระดับวัตถุประสงค์

2.1 ระดับเป้าหมาย หมายถึงการกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏศิลป์ชุดที่คิดขึ้นนี้เพื่ออะไร หรือเพื่อใคร เช่น เพื่อแก้บนหลวงพ่อโสธร เพื่ออวยพรวันเกิดผู้อาวุโส หรือการนำละครเรื่องโรมิโอและจูเลียตมาทดลองทำเป็นบัลเล่ต์ผสมนาฏศิลป์ไทย

2.2 ระดับวัตถุประสงค์ เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดขึ้นในรูปแบบของกิจกรรมต่าง ๆ ที่ชัดเจน เพื่อจะได้นำไปปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ได้ง่าย เช่น เพื่อให้การรำแก้บนหลวงพ่อโสธรทำได้ในราคาประหยัด สวยงาม ไม่ปะปนกับคนอื่น ๆ และสะดวกกับผู้เป็นเจ้าภาพที่จะไปร่วมพิธี เพื่อให้เจ้าของวันเกิดชื่นชมกับความวิริยะอุตสาหะของลูกหลาน เพื่อศึกษาความเป็นไปได้ในการผสมผสานศิลปะสองสาขาที่มาจากต่างวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน

3. การประมวลข้อมูล การรวบรวมข้อมูลเป็นปัจจัยสำคัญในการสร้างสรรค์ ทั้งนี้เพราะการสร้างสรรค์ด้านศิลปะใด ๆ ก็ตามมิได้เกิดขึ้นจากความว่างเปล่า แต่เป็นกระบวนการที่นำเอาสิ่งที่มีอยู่ก่อนแล้วมาประยุกต์หรือปรับเปลี่ยน ทั้งในระดับนามธรรม หรือรูปธรรมให้ได้ผลลัพธ์ใหม่ตามวัตถุประสงค์ ข้อมูล มีสองลักษณะ คือข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงกับข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

3.1 ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง คือความรู้ต่าง ๆ ที่สืบค้นได้ และนำมาพิจารณาเพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปร่าง เช่น การสร้างสรรค์การแสดงระบำชุดที่สะท้อนชีวิตมนุษย์โบราณ และข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงที่ใช้เป็นหลักฐาน และพื้นฐานในการคิดคือ ภาพเขียนของมนุษย์โบราณ

อายุประมาณ 4,500-5,000 ปี บนหน้าผา ซึ่งเรียกว่า ผาแต้ม ที่อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี และภาพเขียนลักษณะเดียวกันที่อายุใกล้เคียงกันและอยู่ในบริเวณใกล้เคียงกัน

3.2 ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ คือข้อมูลที่กระตุ้น หรือเสริมให้นักสร้างสรรค์นาฏศิลป์ คือนาฏศิลป์ชุดนั้นไปในแนวใดแนวหนึ่ง ข้อมูลแรงบันดาลใจ มักเป็นผลงานศิลปะสาขาต่าง ๆ ทั้งนาฏศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยศิลป์ และวรรณศิลป์ ผลงานเหล่านี้เมื่อนักสร้างสรรค์นาฏศิลป์ได้สัมผัสอย่างจริงจังก็อาจเกิดความดื่มด่ำ เกิดเป็นความบันดาลใจขึ้นได้ เช่น การได้อ่านวรรณคดี หรือดูภาพเขียนหรือฟังเพลงแล้วเกิดจินตนาการขึ้น ข้อมูลแรงบันดาลใจนี้จะช่วยให้นักสร้างสรรค์นาฏศิลป์นึกภาพนาฏศิลป์ ชุดที่ตนต้องการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในจินตนาการได้ง่ายขึ้น

4. การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดว่านาฏศิลป์ชุดนั้นจะครอบคลุมเนื้อหาสาระอะไรบ้าง และอย่างไรบ้าง การกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์จะช่วยให้นักสร้างสรรค์นาฏศิลป์ มิคิดอะไรเกินกว่าที่จะทำได้จริง เพราะการทำงานสร้างสรรค์ทุกอย่างมีข้อจำกัดมากมาย หากไม่กำหนดขอบเขตของตนแล้ว ผลงานก็มักจะเต็มไปด้วยสิ่งละอันพันละน้อย จนทำให้การแสดงขาดเอกภาพและไม่ตอบสนองเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ หรือมิฉะนั้นก็ทำออกมาไม่สำเร็จสมดังจินตนาการ

5. การกำหนดรูปแบบ การกำหนดรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่ นักสร้างสรรค์นาฏศิลป์มีวิธีกำหนดได้มากมายหลายแนวทาง แต่อาจสรุปเป็นแนวทางหลัก ๆ ได้ 4 แนวทาง คือ

5.1 การกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต นักสร้างสรรค์นาฏศิลป์นิยมสร้างสรรค์ผลงานในแนวนี้ เพราะเป็นแนวที่ทำได้ง่าย เพราะมีกฎเกณฑ์ หรือข้อกำหนดในลักษณะของไวยากรณ์หรือฉันทลักษณ์ทางนาฏศิลป์ให้หยิบใช้ในการสร้างสรรค์ไปอย่างเป็นระบบระเบียบ

5.2 กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต นักสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่มุ่งแหวกแนวออกไปจากจารีตเดิม โดยการนำเอานาฏยจารีตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกันให้เกิดเป็นพันธุ์ผสม เช่น การผสมการรำไทยกับบัลเล่ต์ เรื่อง มโนห์รา ที่ใช้บัลเล่ต์เป็นนาฏยจารีตหลักแล้วสอดแทรกการรำไทยลงไปในที่ ๆ เหมาะสม

5.3 กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้ มักอาศัยเพียงเอกลักษณ์ หรือลักษณะเด่น เช่น โครงสร้าง หรือท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก นอกนั้นนักสร้างสรรค์นาฏศิลป์ก็พยายามบุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ ๆ มาใช้ในการออกแบบ โดยการเสริมท่าต่าง ๆ เข้าไปให้แปลกใหม่ไปกว่าเดิม และให้ได้ความหมายใหม่ตามที่ตนต้องการ การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้แม้จะมีการนำท่าใหม่ ๆ เข้ามาใช้ แต่นักสร้างสรรค์นาฏศิลป์ก็จะปรับให้ดูกลมกลืนกับนาฏยจารีตเดิม เพื่อความมีเอกภาพ โดยที่ผลงานใหม่มีความต่อเนื่องกับอดีต

5.4 กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีตเดิม นักสร้างสรรค์นาฏศิลป์ในปัจจุบันได้พยายามค้นคว้าหารูปแบบนาฏศิลป์ใหม่ ๆ ที่จะสะท้อนวิถีชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบัน โดยไม่นำเอาอดีตมาปะปน เพราะเห็นว่าการนำปัจจัยต่าง ๆ เช่น ดนตรี และท่ารำของนาฏยจารีตใดก็ตาม ซึ่งเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมของอดีตมาใช้ ผลงานก็อาจไม่สะท้อนความเป็นศิลปะปัจจุบันได้ดีพอ

6. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ นอกจากรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่แล้ว นักสร้างสรรค์นาฏศิลป์ต้องกำหนดแนวคิด หรือรูปแบบขององค์ประกอบอื่น ๆ ที่จะใช้ในการแสดง เช่น ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง แสง เสียง เป็นต้น การกำหนดสิ่ง

เหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้น เพราะนักสร้างสรรค์นาฏศิลป์ต้องทำงานกับคนอื่น ๆ ที่มีความชำนาญเฉพาะทาง นักสร้างสรรค์นาฏศิลป์ต้องทำให้คนเหล่านั้นเข้าใจแนวคิดและรูปแบบนาฏศิลป์ชุดที่ตนคิดขึ้นให้ชัดเจนที่สุดเท่าที่จะทำได้ และบอกความประสงค์ในด้านปริมาณ และด้านคุณภาพให้ละเอียด เพื่อเขาเหล่านั้นจะได้ทำการออกแบบ และจัดทำทุกสิ่งทุกอย่างให้ได้ใกล้เคียงกับสิ่งที่นักสร้างสรรค์นาฏศิลป์ต้องการให้มากที่สุด และนักสร้างสรรค์นาฏศิลป์ต้องรับฟังเงื่อนไข ปัญหาและข้อเสนอแนะเขาเหล่านั้นตั้งแต่ต้น เพื่อให้การทำงานมีอุปสรรคซึ่งขัดขวางการสร้างสรรค์น้อยที่สุด และงานมีเอกภาพ เพราะเป็นผลงานร่วมกันของหลายฝ่ายที่มีรูปแบบเข้ากันได้เป็นอย่างดี

7. การออกแบบนาฏศิลป์ การออกแบบนาฏศิลป์มีความคล้ายคลึงกับการออกแบบทัศนศิลป์ นักสร้างสรรค์นาฏศิลป์มีหน้าที่ออกแบบ โดยกำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทาง ทิศทางการเคลื่อนไหว การจับกลุ่ม เป็นต้น ให้เป็นไปตามการออกแบบทางนาฏศิลป์ของตน ดังนั้นในการออกแบบนาฏศิลป์นั้นนักสร้างสรรค์นาฏศิลป์จำเป็นต้องคำนึงถึงทฤษฎีทางทัศนศิลป์ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่จะนำมาประยุกต์ในการออกแบบของตนอยู่เสมอ

7.1 ทฤษฎีทัศนศิลป์ กล่าวถึง องค์ประกอบต่าง ๆ และวิธีนำองค์ประกอบเหล่านั้นมาบรรจุไว้ในภาพทำให้เกิดความงาม และมีความหมาย นาฏศิลป์ต้องอาศัยหลักทัศนศิลป์เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงออก เช่น ท่ารำ การแปรแถว การตั้งซุ้ม รูปแบบ สีสันของเครื่องแต่งกายและแสง สี หากนักสร้างสรรค์นาฏศิลป์มีความรู้และความเข้าใจในทฤษฎีทัศนศิลป์ไม่เพียงพอ ผลงานที่สร้างสรรค์ก็อาจด้อยคุณค่าทางศิลปะ ทฤษฎีทางทัศนศิลป์แบ่งออกเป็น 2 ส่วน

7.1.1 องค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ได้แก่ จุด เส้น รูปทรง สี พื้นผิว

7.1.2 การจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์ มีหลัก 4 ประการ คือ ความมีเอกภาพ ความสมดุล ความกลมกลืน ความแตกต่าง

ขวัญใจ คงถาวร (2561, น. 166-167) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง นาฏยประดิษฐ์ ชุดพิจิตรเลขาอุ้มสม มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาหานาฏยลักษณ์หรือลักษณะพิเศษของท่ารำในสมัยอยุธยามาสร้างสรรค์เป็นการแสดงชุดระบำศรีอโยธยา โดยมีขั้นตอนการออกแบบวิจัยสร้างสรรค์มี 10 ขั้นตอน ดังนี้

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

สุรัตน์ จงดา (2562, น. 166-167) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “ระบำศรีอโยธยา” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาหานาฏยลักษณ์หรือลักษณะพิเศษของท่ารำในสมัยอยุธยามาสร้างสรรค์เป็นการแสดงชุดระบำศรีอโยธยา โดยมีขั้นตอนการออกแบบวิจัยสร้างสรรค์มี 10 ขั้นตอน ดังนี้

1. แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์
2. การศึกษาข้อมูล
3. การกำหนดกรอบแนวคิด

4. การคัดเลือกผู้แสดง
5. การสร้างสรรค์บทร้องและทำนองดนตรี
6. การสร้างสรรค์ท่ารำ
7. การออกแบบเครื่องแต่งกาย
8. การนำเสนอผู้เชี่ยวชาญวิพากษ์ (Focus Group Discussion)
9. การปรับปรุงแก้ไข
10. การเผยแพร่การแสดงสร้างสรรค์

คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2562, น. 69-70) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุดผีนไท มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยชุด “ผีนไท” โดยมีขั้นตอนการออกแบบวิจัยสร้างสรรค์มี 9 ขั้นตอน ดังนี้

1. แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์
2. การศึกษาค้นคว้าข้อมูล
3. การสร้างแนวคิดของการแสดง
4. การสร้างสรรค์ทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง
5. การคัดเลือกผู้แสดง
6. การออกแบบกระบวนท่ารำ
7. การออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย และเครื่องประดับ
8. การนำเสนอผลงานต่อผู้เชี่ยวชาญวิพากษ์
9. สรุปผลการวิจัยและเผยแพร่การแสดงสร้างสรรค์

นิรมล หาญทองกูล (2563, น. 166-167) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยชุด “ทิพย์เทวาทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา” มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยชุด “ทิพย์เทวาทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา” จากวัฒนธรรมและความเชื่อของชาวจังหวัดสุโขทัยที่มีต่อพระขพุงผี โดยมีขั้นตอนการออกแบบวิจัยสร้างสรรค์มี 9 ขั้นตอน ดังนี้

1. แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์
2. การศึกษาเอกสารทางวิชาการ
3. การกำหนดกรอบแนวคิด
4. กำหนดขอบเขตและรูปแบบการแสดง
5. ออกแบบโครงสร้างการแสดง เช่น ผู้แสดง ท่ารำ ทำนองดนตรี เครื่องแต่งกาย
6. ทดลองสร้างสรรค์ เช่น ท่ารำ ทำนองดนตรี เครื่องแต่งกาย
7. การนำเสนอผู้เชี่ยวชาญวิพากษ์ (Focus Group Discussion)
8. การปรับปรุงแก้ไข
9. สรุปผลการวิจัยและเผยแพร่การแสดงสร้างสรรค์

คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2563, น. 32-51) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุดอักขราคม มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุดอักขราคม โดยมีขั้นตอนการออกแบบวิจัยสร้างสรรค์มี 10 ขั้นตอน ดังนี้

1. แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

2. การศึกษาค้นคว้าข้อมูล
3. การกำหนดกรอบแนวคิด
4. การศึกษาวิเคราะห์เพลง
5. การศึกษาเรื่องเครื่องแต่งกาย
6. การศึกษาเรื่องอุปกรณ์ในการแสดง
7. การคัดเลือกผู้แสดง
8. การคิดรูปแบบการแสดง
9. การนำเสนอผลงานต่อผู้เชี่ยวชาญวิพากษ์
10. สรุปผลการวิจัยและเผยแพร่การแสดงสร้างสรรค์

วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2563, น. 4) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุดร่ายเริงเชิงกระบี่ มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุดร่ายเริงเชิงกระบี่ โดยมีขั้นตอนการออกแบบวิจัยสร้างสรรค์มี 8 ขั้นตอน ดังนี้

1. การสร้างแนวคิดและรูปแบบการแสดง
2. การคัดเลือกผู้แสดง
3. การออกแบบกระบวนท่ารำ
4. การสร้างสรรค์ทำนองเพลงและดนตรีประกอบการแสดง
5. การออกแบบเครื่องแต่งกาย
6. การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง
7. การนำเสนอผลงานต่อผู้เชี่ยวชาญวิพากษ์
8. สรุปผลการวิจัยและเผยแพร่การแสดงสร้างสรรค์

สุจิรา สุขวัฒน์ และวิศิษฏ์ แก้วเอี่ยม (2564, น. 35-36) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง สร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัยจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องวิวาห์พระสมุทร มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทละครด้วยการตีความเรื่องวิวาห์พระสมุทรและสร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัยจากในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องวิวาห์พระสมุทรหา โดยมีขั้นตอนการออกแบบวิจัยสร้างสรรค์มี 8 ขั้นตอน ดังนี้

1. ศึกษาทฤษฎี กระบวนการสร้างสรรค์และบทละคร โดยการค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ตำรา ศิลปนิพนธ์ และสรุปกรอบแนวทางในการสร้างสรรค์
2. สร้างสรรค์ทำนองเพลง ดนตรี
3. การคัดเลือกผู้แสดง
4. การสร้างสรรค์ท่ารำ
5. การออกแบบเครื่องแต่งกาย
6. การนำเสนอผู้เชี่ยวชาญวิพากษ์ (Focus Group Discussion)
7. การปรับปรุงแก้ไข
8. การเผยแพร่การแสดงสร้างสรรค์

จากแนวทางและขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ของนักวิชาการดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมาวิเคราะห์เพื่อค้นหาแนวทางและขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ด้วยการวิเคราะห์แนวทางและขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 การวิเคราะห์แนวทางและขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์

ขั้นตอน / นักวิชาการ	สุรพล วิรุฬห์รักษ์	ขวัญใจ คงการ	สุรัตน์ จงดา	คณะศิลปนาฏดุริยางค์	นิรมล ทญูทองกูล	คณะศิลปศึกษา	วิทยาลัยนาฏศิลป	สุจิรา สุขวัฒน์และพี่น้อง
1. แรงบันดาลใจ		✓	✓	✓	✓	✓		
2. การศึกษาข้อมูล	✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓
3. การกำหนดกรอบแนวคิด	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
4. การคัดเลือกผู้แสดง	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
5. การสร้างสรรค์บทร้อง ทำนองเพลง และดนตรี	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
6. การสร้างสรรค์ท่ารำ	✓	✓	✓	✓	✓		✓	✓
7. การออกแบบเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
8. การนำเสนอผู้เชี่ยวชาญวิพากษ์			✓	✓	✓	✓	✓	✓
9. การปรับปรุงแก้ไข			✓		✓			✓
10. การเผยแพร่			✓	✓	✓	✓	✓	✓

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 1 การวิเคราะห์แนวทางและขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากนักวิชาการหลากหลายท่านดังกล่าว ผู้วิจัยสามารถสรุปแนวทางและขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ออกเป็น 10 ขั้นตอน ได้แก่ 1. แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ 2. การศึกษาข้อมูล 3.การกำหนดกรอบแนวคิด 4. การคัดเลือกผู้แสดง 5. การสร้างสรรค์บทร้องและทำนองดนตรี 6. การสร้างสรรค์ท่ารำ 7. การออกแบบเครื่องแต่งกาย 8. การนำเสนอผู้เชี่ยวชาญวิพากษ์ 9. การปรับปรุงแก้ไข และ 10. การเผยแพร่การแสดงสร้างสรรค์ ซึ่งแนวทางและขั้นตอนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์นี้ ผู้วิจัยจะนำไปใช้แนวทางในการสร้างสรรค์ละครรำต่อไปว่าควรคิดการแสดงไปในทิศทางใด กำหนดแนวคิดหลัก การประมวลข้อมูลเพื่อเป็นฐานศาสตร์ของความรู้ของผู้วิจัยในการสร้างสรรค์ การกำหนดขอบเขตและการกำหนดรูปแบบของการสร้างสรรค์ละครรำ อีกทั้งการกำหนดองค์ประกอบการแสดงและการออกแบบนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้การแสดงละครรำเกิดความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

8.3 แนวทางการสร้างสรรค์ละครรำ

ยุทธนา บุญอาชาทอง (2559, น. 12) ได้ให้ความหมายของละครสร้างสรรค์ (Creative Drama) ว่าหมายถึง ละครที่จัดทำขึ้นเพื่อมีจุดประสงค์ผลิตละครที่สร้างสรรค์จากตัวนักแสดงหรือเรื่องราวของกลุ่มคนที่มีความต้องการที่จะบอกอะไรกับชุมชน ละครสร้างสรรค์ไม่ได้เน้นสถานที่และอุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็นหลัก ซึ่งสามารถเป็นที่โล่ง ห้องกว้าง ๆ มีอุปกรณ์ประกอบฉากจำนวนไม่มากนักเพื่อแค่กระตุ้นให้ผู้ชมเกิดความคิดและจินตนาการ ซึ่งขึ้นอยู่กับความต้องการของการนำเสนอในแต่ละเรื่อง การสร้างเรื่องราว การแสดงละคร (Story dramatization) โดยจากความสนใจของผู้แสดง แล้วมีโครงเรื่องที่สนุกสนาน ซึ่งอาจมาจากวรรณกรรม นิทานหรือวรรณคดี เรื่องที่เหมาะสมกับผู้แสดง มีการผูกเรื่องราวต่าง ๆ คือการนำเรื่องราวที่เกิดขึ้นในชีวิตจริงมาผูกเป็นเรื่อง มีกิจกรรมการแสดงละคร มีตัวละครเป็นมนุษย์ เป็นสัตว์ เป็นสิ่งของ ละครทุกตัวมีบทพูด บทบาทสมมติ เป็นการแสดงด้วยท่าทาง โดยไม่มีบทพูด ผู้แสดงจะต้องมีความเชื่อในสิ่งที่ตนกำลังแสดงอยู่เป็นหลักใหญ่

สมศักดิ์ บัวรอด (2558, น. 215) ได้ให้ความหมายของการสร้างละครรำ ว่าหมายถึง การดำเนินงานด้วยวิธีต่าง ๆ ตามขั้นตอน แบบแผนของการแสดงละครรำ โดยผูกโยงเรื่องราว มีเหตุการณ์เกี่ยวข้องกันเป็นตอน ๆ ตามลำดับโดยใช้ท่าทาง ท่าร่ายรำ ประกอบกับบทร้อง เครื่องแต่งกาย บทเจรจา และการบรรเลงดนตรีให้เหมาะสมกับขนบจารีตประเพณีการแสดงของละครรำชนิดนั้น ๆ ทั้งนี้ สมศักดิ์ บัวรอด ได้เสนอแนวคิดการสร้างสรรค์ละครรำว่ามีขั้นตอนการสร้างละครรำแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่

1. ขั้นตอนการจัดเตรียมการแสดง ในขั้นตอนนี้มีขั้นตอนในการปฏิบัติการบริหารจัดการงานการแสดง โดยมีการกำหนดหน้าที่ความรับผิดชอบของฝ่ายต่าง ๆ ดังนี้

1.1 การประชุมหาแนวทางการสร้างละครรำ ก่อนที่จะมีการสร้างละครรำจะต้องมีการจัดตั้งคณะกรรมการดำเนินงานเพื่อประชุมหาแนวทางในการจัดการแสดงในประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

1.1.1 กำหนดวัตถุประสงค์ให้ชัดเจน เป็นการกำหนดนโยบายในการดำเนินงานการจัดแสดงละครรำว่า เพื่อใคร เพื่ออะไร โอกาสใด เมื่อไหร่

1.1.2 กำหนดรูปแบบการแสดงละครรำ เป็นการกำหนดรูปแบบการนำเสนอการแสดงว่าเป็นละครรำชนิดใด มีการจัดการแสดงระบำ รำ สลับฉากเพิ่มเข้าไปอีกหรือไม่ เพราะสิ่งเหล่านี้ส่งผลกระทบต่องบประมาณ

1.1.3 ร่วมกันสรรหาบุคคลที่มีความรู้ ความสามารถ มีทักษะในการบริหารจัดการการสร้างละครรำในแต่ละฝ่ายเพื่อมาปฏิบัติงานร่วมกัน

1.2 การกำหนดงบประมาณ การกำหนดงบประมาณถือเป็นเรื่องสำคัญซึ่งแต่ละฝ่ายต้องจัดทำแผนค่าใช้จ่ายนำเสนอเพื่อจัดสรรงบประมาณ หรือคณะกรรมการจะกำหนดงบประมาณจัดสรรให้กับแต่ละฝ่ายในการดำเนินงานก็ได้ ในการจัดการสร้างละครรำแต่ละครั้งจะมีค่าใช้จ่ายค่อนข้างสูงจึงจำเป็นต้องจัดหางบประมาณเพิ่มเติมมาสนับสนุน

1.3 การกำหนดเรื่องที่แสดง การกำหนดเรื่องที่จะนำมาแสดงนั้นขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ นโยบาย งบประมาณของคณะกรรมการผู้ดำเนินงานจัดการแสดงละครรำ

1.4 การกำหนดคณะทำงานและแบ่งหน้าที่รับผิดชอบ ในการสร้างละครรำ คณะกรรมการดำเนินงานจะต้องสรรหาผู้มีความรู้ ความสามารถ และทักษะเฉพาะทางในแต่ละฝ่ายที่เกี่ยวข้องในการสร้างละครรำ โดยประสานงานสัมพันธ์กัน เพื่อให้การดำเนินงานประสบความสำเร็จในการสร้างละครรำ เช่น

1.4.1 การกำกับการแสดง ในการสร้างละครรำผู้กำกับจะต้องดำเนินการคัดเลือก สรรหาบุคคลที่มีความสามารถให้เหมาะสมกับหน้าที่ในแต่ละฝ่ายทั้งผู้ช่วยผู้กำกับการแสดง ผู้ออกแบบท่ารำ ท่าเต้น นำบทละครมาพิจารณา วิเคราะห์ ตีความ อาจมีการปรับแก้บทละครในบางจุดเพื่อให้การแสดงเป็นที่ประทับใจผู้ชม แต่ต้องคำนึงถึงความถูกต้องตรงตามแบบแผน ขนบจารีตประเพณีการแสดงละครรำ

1.4.2 ดนตรีและเพลงร้อง ดนตรีมีส่วนสำคัญที่ช่วยให้การแสดงละครเข้าถึงอารมณ์ของผู้ชม ช่วยให้เกิดความสนุกสนาน สร้างอารมณ์ และบรรยากาศให้การดำเนินเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง ดังนั้นในการสร้างละครรำจึงต้องมีการคัดเลือกวงดนตรีที่บรรเลง และการคัดเลือกเพลงร้องประกอบการแสดงให้มีความเหมาะสมตรงตามขนบจารีตและประเภทของละครรำแต่ละชนิด อีกทั้งต้องมีการบันทึกเพลงเพื่อการฝึกซ้อมและการซ้อมเข้าดนตรีสด เพื่อให้นักดนตรี นักร้องทราบลำดับการแสดงในการดำเนินเรื่องของแต่ละตอน

1.4.3 ฉากและอุปกรณ์การแสดง เป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งที่ช่วยการแสดงมีความสมบูรณ์มากขึ้น จึงต้องมีการออกแบบฉากให้มีลักษณะตรงตามเหตุการณ์ บรรยากาศ ดังนั้นการออกแบบฉากจึงต้องอาศัยผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการออกแบบฉากละครรำ ด้วยการนำบทละครมาวิเคราะห์ ตีความ เหตุการณ์ต่าง ๆ เพื่อกำหนดแนวคิดการสร้างฉาก และมีการปรึกษาหารือร่วมกับการออกแบบแสง สีและเทคนิคประกอบการแสดง นอกจากนี้ยังต้องมีการซ้อมลำดับการจัดฉากพร้อมอุปกรณ์ประกอบฉาก

1.4.4 การแต่งกาย การจัดเครื่องแต่งกายในการแสดงละครรำต้องคำนึงถึงความถูกต้องตามขนบจารีตการแต่งกายของละครรำแต่ละประเภท มีการออกแบบเครื่องแต่งกายโดยศึกษา วิเคราะห์จากบทละคร กำหนดวัน เวลา ให้ผู้แสดงมาลองสวมเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับศีรษะ (ถ้ามี) จัดเตรียมคนแต่งตัวที่มีทักษะ ความชำนาญ มีประสบการณ์ด้านการแต่งตัวให้มีจำนวนเพียงพอกับจำนวนผู้แสดง

1.5 ด้านธุรการ มีหน้าที่รับผิดชอบด้านธุรกิจ งานทั่วไป ประสานงานกับหน่วยงานอื่น

1.5.1 ด้านการเงิน โดยการควบคุม ดูแลระบบการรับ-จ่ายให้ถูกต้องตามระเบียบการเบิกจ่าย

1.5.2 ด้านการประชาสัมพันธ์ ต้องจัดประชุมวางแผนคณะกรรมการประชาสัมพันธ์ แบ่งหน้าที่ความรับผิดชอบ จัดทำหนังสือเชิญชมการแสดงส่งถึงผู้บริหาร สื่อมวลชน จัดทำสูจิบัตร เอกสารประชาสัมพันธ์อื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงละคร

1.5.3 ด้านการจัดสถานที่ ในการจัดแสดงละครก่อนวันแสดงจริง และจัดสถานที่ในวันแสดงจริง

1.5.4 บัตรเข้าชม ต้องประสานงานกับฝ่ายโรงละครเกี่ยวกับเรื่องจำนวนที่นั่ง โดยต้องติดต่อสถานที่พิมพ์ก่อนล่วงหน้า การพิมพ์บัตรเข้าชมควรมีทั้งชนิดของบัตรเชิญและบัตรเข้าชมบุคคลทั่วไป

1.5.5 สวัสดิการ เป็นฝ่ายอำนวยความสะดวก ช่วยเหลือให้กับผู้แสดงและผู้ที่เกี่ยวข้องในการจัดการแสดงทุกฝ่าย เช่น การจัดบริการอาหารและน้ำดื่ม การบริการปฐมพยาบาลเบื้องต้น การบริการรถรับ-ส่ง เป็นต้น

1.5.6 ฝ่ายประเมินผล ในการจัดการแสดงละครต้องมีการประเมินผลจากผู้เข้าชม โดยทำเป็นเอกสารแบบประเมินผลหลักการเข้าชมการแสดงละครโดยแจกพร้อมสูจิบัตรก่อนเข้าชม และขอกลับคืนหลังจบการแสดง

2. ขั้นตอนการจัดการแสดง ในขั้นตอนนี้ทุกฝ่ายที่มีความเกี่ยวข้องกันจะต้องมีความพร้อมที่จะแสดงละคร สามารถรวมฝ่ายย่อย ๆ ที่มีอยู่ในขั้นตอนการจัดเตรียมให้เหลือเพียงฝ่ายที่มีหน้าที่หลักเท่านั้น เพื่อความสะดวกในการประสานงาน สั่งการในขณะที่กำลังจัดการแสดงบนเวที โดยแบ่งเป็นฝ่ายดังนี้

2.1 กำกับการแสดง ต้องจัดประชุมผู้แสดง ตรวจความพร้อมของทุกฝ่ายที่มีส่วนเกี่ยวข้องก่อนเริ่มการแสดง เช่น ฝ่ายฉาก แสง สี เสียง และอุปกรณ์ประกอบการแสดง ฝ่ายเครื่องแต่งกาย แต่งหน้าทำผม ฝ่ายวงดนตรีและนักร้อง และฝ่ายเทคนิคประกอบฉาก

2.2 กำกับเวที ต้องตรวจสอบความพร้อม ลำดับการจัดฉาก แสง เสียง สี และเทคนิคประกอบฉากให้เป็นไปตามลำดับมีความสัมพันธ์กันในแต่ละฉาก

2.3 วงดนตรีและนักร้อง ผู้กำกับการแสดงจะต้องเข้าประชุม ทำความเข้าใจกับนักดนตรีและนักร้อง เกี่ยวกับการกำหนดลำดับการบรรเลงเพลง ลำดับการร้องจากบทละครให้ถูกต้องชัดเจน สำหรับนักร้องจะต้องมีการแบ่งบท แบ่งวรรค เพื่อให้เกิดความไพเราะตามขนบจารีตของละครรำแต่ละชนิด

2.4 การแต่งกาย ฝ่ายเครื่องแต่งกายต้องจัดเตรียมเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับของตัวละครทุกตัวให้พร้อม จัดเตรียมคนแต่งตัวให้พอเพียงกับผู้แสดง

3. ขั้นตอนหลังจัดการแสดง เมื่อการแสดงละครรำเสร็จสิ้น จะต้องมีการสรุปและการประเมินผลจากทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้องในการจัดการสร้างละครรำ โดยกำหนดให้หัวหน้าแต่ละฝ่ายได้สรุปปัญหา อุปสรรคที่พบเมื่อขณะดำเนินงานทั้งก่อนและหลังการแสดง พร้อมทั้งเสนอแนะการแก้ปัญหา เพื่อนำข้อมูลที่ได้ไปปรับปรุงแก้ไขในการจัดการแสดงครั้งต่อไป (สมศักดิ์ บัวรอด, 2558, น. 224-233)

จากการศึกษาแนวคิดการสร้างสรรค์ละครรำของ สมศักดิ์ บัวรอด ที่นำเสนอขั้นตอนในการดำเนินงานการสร้างสรรค์ละครรำว่ามี 3 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนการจัดเตรียมการแสดง ขั้นตอนการจัดการแสดง และขั้นตอนหลังจัดการแสดง มาเป็นแนวทางในการวางแผนและการดำเนินงานในการสร้างสรรค์ละครรำ เช่น การทำงานให้เป็นระบบมีขั้นตอน มีการแบ่งหน้าที่ความรับผิดชอบให้เป็นฝ่าย การควบคุมงบประมาณ เป็นต้น

9. แนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับการแปรรูปวรรณกรรม

Dercksen (อ้างถึงใน วิศปัตย์ ชัยช่วย, 2557, น. 135) กล่าวว่า การแปรรูป คือ การเปลี่ยนจากงานศิลป์รูปแบบหนึ่งไปสู่อีกรูปแบบหนึ่งหรือการปรับเปลี่ยนจากสื่อหนึ่งไปสู่สื่ออื่น ๆ ให้เหมาะควรกับบริบทหรือเงื่อนไขด้วยการเปลี่ยน ปรับ ขยาย ลดทอนบางสิ่ง ทำให้มีโครงสร้าง หน้าที่ และรูปแบบใหม่ที่แตกต่างจากเดิม ในอดีตมักจะเป็นการนำเอานวนิยายมาแปรรูปให้เป็นภาพยนตร์ แต่ในปัจจุบันสามารถที่จะนำเอาเรื่องสั้น ความเรียง บทละครเวที บทกวี ลำนำ บทความจากนิตยสารและหนังสือพิมพ์ หรือแม้แต่การ์ตูนมาแปรรูปได้ทั้งสิ้น

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์ (2558, น. บทนำ) กล่าวว่า การแปรรูปวรรณกรรม เป็นศาสตร์หนึ่งของการสืบทอด และสร้างสรรค์วรรณกรรมให้ดำรงคงอยู่ในรูปแบบอย่างใหม่ท่ามกลางบริบทใหม่ และจุดมุ่งหมายใหม่ โดยคงรักษาเนื้อหาความคิดสำคัญ และคุณค่าของวรรณกรรมต้นฉบับไว้อย่างครบถ้วน การแปรรูปวรรณกรรมเน้นที่การดัดแปลงรูปแบบของวรรณกรรมเรื่องนั้น อาจจะเปลี่ยนจากวรรณกรรมสำหรับอ่านเป็นวรรณกรรมสำหรับการแสดง เช่น จากนวนิยายเป็นละครเวที หรือเปลี่ยนจากวรรณกรรมการแสดงรูปแบบหนึ่งไปเป็นวรรณกรรมการแสดงอีกรูปแบบหนึ่ง เช่น จากละครรำไปเป็นละครโทรทัศน์ ผู้แปรรูปวรรณกรรมจำเป็นต้องดัดแปลง จัดลำดับ ตัดหรือเติมเนื้อหาไปด้วย เพื่อให้สอดคล้องกับลักษณะของการแสดงแต่ละประเภท

วิภาวรรณ สุมทรักษ์ และคณะ (2563, น. 36) ได้ศึกษาเรื่อง การศึกษาการแปรรูปวรรณกรรมจาก นวนิยาย สู่บทละครโทรทัศน์เรื่อง เมียน้อย ผลการศึกษาพบว่า กลวิธีการดัดแปลงจากนวนิยายของ ทมยันตี สู่บทละครโทรทัศน์ของ มาวิน อักษรา เรื่องเมียน้อยนั้นมีกลวิธีการดัดแปลง กล่าวคือ ได้มีการถอดความ จากนวนิยายมาเป็นบทละครโทรทัศน์ ซึ่งยังคงจุดมุ่งหมายของโครงเรื่องและแก่นเรื่องไว้เหมือนกับ นวนิยาย โดยยังคงคุณค่าของบทประพันธ์เดิมไว้ทุกประการแต่ได้มีการเพิ่มเติมเนื้อหา และมีการปรับเปลี่ยนเนื้อหาในบางส่วน เพื่อให้เหมาะสมกับการแสดงและให้สอดคล้องกับยุคปัจจุบัน นอกจากนี้บทละครโทรทัศน์ได้มีการเพิ่มตัวละครปรับเปลี่ยนฉากและบทสนทนาเพื่อให้มีความสมจริง การเพิ่มเติมตัวละครในการดำเนินเรื่อง การเพิ่มเติมปมปัญหาของตัวละครจนนำไปสู่การคลายปมให้มีความน่าสนใจและน่าติดตาม

วิศปัตย์ ชัยช่วย (2557, น. 135) กล่าวว่า การแปรรูปวรรณกรรม (Literary adaptation) คือ กระบวนการในการปรับเปลี่ยนวรรณกรรมต้นเรื่องจากสื่อ/ประเภทหนึ่งไปสู่อีกสื่อ/ประเภทอื่น ๆ ด้วยวิธีการทางวรรณศิลป์ เช่น การตัด เพิ่ม สลับ เชื่อมต่อ โดยผลลัพธ์ที่ได้คือชิ้นงานใหม่ที่อาจมีโครงสร้าง หน้าที่ ประเภท หรือสื่อที่แตกต่างจากเดิม เนื่องจากการแปรรูปวรรณกรรม เป็นการปรับเปลี่ยนจากสื่อประเภทหนึ่ง ไปสู่สื่ออีกประเภทหนึ่ง ซึ่งแต่ละสื่อ/ประเภทนั้น มีคุณลักษณะหน้าที่ และข้อจำกัดที่แตกต่างกัน เช่น นวนิยายเป็นสื่อที่เสพด้วยการอ่าน ขณะที่ละครวิทยุ เป็นสื่อที่เสพด้วยการฟัง การรับรู้เรื่องราวของผู้เสพจึงมีความแตกต่างกัน ดังนั้น การแปรรูปโดยเฉพาะจากวรรณกรรมเพื่อการอ่านไปสู่วรรณกรรมเพื่อการแสดงนั้น จำเป็นต้องเข้าใจถึงคุณสมบัติของสื่อประเภทนั้น ๆ ให้ดีพอ เพื่อที่จะสามารถนำสารไปสู่ผู้รับได้อย่างมีประสิทธิภาพ

สรุปได้ว่า การแปรรูปวรรณกรรม หมายถึง การปรับเปลี่ยนวรรณกรรมต้นเรื่องจากที่มีการนำเสนอในรูปแบบหนึ่งไปสู่การนำเสนอในอีกรูปแบบหนึ่ง เช่น การแปรรูปวรรณกรรมจากนวนิยายเป็นละครเวที โดยยังคงจุดมุ่งหมายของโครงเรื่องและแก่นเรื่องไว้ดังเดิม อีกทั้งยังคงคุณค่าของบท

ประพันธ์เดิมไว้ทุกประการ แต่ได้มีการตัด เพิ่ม สลับ เชื่อมต่อ และมีการปรับเปลี่ยนเนื้อหาในบางส่วน เพื่อให้เหมาะสมกับการแสดง ทั้งนี้การแปรรูปวรรณกรรมต้องคำนึงถึงรูปแบบหรือแบบแผนของการแสดงปลายทางที่ดัดแปลงไป

10. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ฤตพชรพร ทองถนอม (2560, น. 259-269) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “นาฏศิลป์สร้างสรรค์ในพิธีอรังกิตรัมในภารตนาฏยัม” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ตามความเชื่อในพิธีอรังกิตรัมในภารตนาฏยัม

ผลการวิจัยสรุปได้ว่า รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ในพิธีอรังกิตรัมในภารตนาฏยัม ประกอบด้วย

การวางโครงเรื่องและบทการแสดง นำแนวคิดและแรงบันดาลใจมาจากพิธีอรังกิตรัม หรือพิธีมอบกุงรูอันศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อของผู้เรียนนาฏศิลป์อินเดียภารตนาฏยัม

การออกแบบดนตรี และเสียง ใช้ดนตรีและเสียงปะกอบในการดำเนินเรื่อง โดยมีการใช้ดนตรีและเสียงที่ใช้จริงตามขนบแบบแผนในพิธี และสร้างขึ้นใหม่เพื่อให้เกิดความร่วมสมัยในงานสร้างสรรค์

การคัดเลือกนักแสดง ควรมีการคัดเลือกนักแสดงที่มีความสามารถและความเหมาะสมเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวในรูปแบบนาฏศิลป์ โดยกำหนดคุสมบัติของนักแสดงตามบทบาทที่วางไว้ในบทการแสดง คือ นักแสดงจะต้องมีพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์อินเดียหรือสารถเรียนรู้ได้อย่างรวดเร็ว มีวินัยในการฝึกซ้อม มีความพร้อมทางด้านร่างกาย และจิตใจ

การออกแบบลีลาและสัญลักษณ์ เนื่องจากเป็นการแสดงที่นำความเชื่อ ความศรัทธาและวิธีปฏิบัติของพิธีกรรมอินเดีย จึงใช้การสื่อสารจากตำรานาฏยศาสตร์ว่าด้วยเรื่องการเคลื่อนไหวร่างกายด้วยลีลาท่าทางทางนาฏศิลป์ภารตนาฏยัมเป็นหลัก แต่ก็มีการนำท่าทางของนาฏศิลป์ไทยมาใช้ผสมผสาน

การออกแบบเครื่องแต่งกาย มีการออกแบบเครื่องแต่งกายให้มีความเรียบง่าย คล่องตัว ไม่เป็นอุปสรรคต่อการแสดง โดยมีการผสมผสานรูปแบบระหว่างไทยและอินเดีย มีการใช้โทนสีบ่งบอกถึงสถานะของนักแสดง

การออกแบบแสงและเทคนิคพิเศษ แนวคิดในการออกแบบแสงและเทคนิคพิเศษใช้โทนสีที่สื่อถึงความรัก ความอบอุ่น สมหวัง สดใสมีชีวิตชีวา รวมถึงปาฏิหาริย์ ความเหนือธรรมชาติ มีการเลือกใช้การย้อมผสมสีของแสง ประกอบกับการใช้เทคนิคของไฟพาร์ ไฟฟอลโล่ เพื่อช่วยทำให้การแสดงมีมิติและสร้างความโดดเด่นให้กับตัวละครขณะเล่าเรื่องผ่านการแสดงเพื่อเพิ่มความโดดเด่นของนักแสดง และใช้ดรายไอซ์เพื่อช่วยสร้างบรรยากาศให้กับการแสดงดูลึกลับ ศักดิ์สิทธิ์และเหนือธรรมชาติ

แนวคิดในการใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ ใช้นาฏศิลป์อินเดียภารตนาฏยัมเป็นหลัก แต่มีการนำนาฏสิลป์สากล และนาฏศิลป์ไทยมาผสมผสานในการสร้างสรรค์ผลงาน ด้านดุริยางคศิลป์ เลือกใช้เพลงที่เป็นแบบแผนตามขนบของการแสดงภารตนาฏยัม ใช้เครื่องดนตรีและเครื่องประกอบจังหวะเช่น กลองแขก กระดิ่ง เพื่อสื่อถึงการปรากฏตัวของเทพตามลักษณะของเทพแต่ละองค์ และ

ด้านทัศนศิลป์ในผลงานสร้างสรรค์นี้ใช้ทฤษฎีทัศนศิลป์เกี่ยวกับความสัมพันธ์อย่างเหมาะสมและลงตัวของสัดส่วน เช่น การใช้พื้นที่ การแสดงออกถึงเนื้อหา เรื่องราว และความรู้สึก การใช้สมดุล เช่น ความประสานกลมกลืน ความพอเหมาะพอดีของส่วนต่าง ๆ ในการแสดง เรื่องราวของจังหวะลีลา การออกแบบการเคลื่อนไหว ลีลาท่าเต้นให้สอดคล้องกับท่วงทำนองที่กำหนดอารมณ์และความรู้สึกของเนื้อเรื่อง หรือการเน้น และจัดวางองค์ประกอบต่าง ๆ ทางศิลปะให้เด่นเป็นพิเศษ ไม่ว่าจะเป็น เส้น สี แสง-เงา รูปร่าง รูปทรง หรือพื้นผิว เป็นต้น และความเป็นเอกภาพ ในเรื่องของความโดดเด่น การขัดแย้งและการผสมผสาน เพื่อให้เกิดงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้

ขวัญใจ คงถาวร (2562, น. 111-113) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “นาฏยประดิษฐ์ ชุดพิจิตรเลขาอุ้มสม” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาหานาฏยลักษณ์หรือลักษณะพิเศษของท่ารำในสมัยอยุธยามาสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุดพิจิตรเลขาอุ้มสม

ผลการวิจัยสรุปได้ว่า ในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุดพิจิตรเลขาอุ้มสม ด้วยการวิเคราะห์ท่ารำในตำรารำฉบับรัชกาลที่ 1 และฉบับในสมัยรัชกาลที่ 2 ที่ยังคงรักษารูปแบบของท่ารำแบบหลวงตามแบบอย่างในสมัยกรุงศรีอยุธยาไว้เป็นอย่างดี แล้วประมวลความรู้นำมาเป็นฐานศาสตร์ในการสร้างสรรค์การรำชุดนี้

เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการรำใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า ไม้นวม ประกอบด้วย ระนาดเอก ปี่ใน ฆ้องวง ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง ตามแบบอย่างเครื่องดนตรีที่มีมาตั้งแต่ในสมัยสุโขทัย และในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายที่มีการเพิ่มระนาดเอกเข้ามาใช้ในการบรรเลง แต่ยังคงเรียกว่า “วงปี่พาทย์เครื่องห้า” และใช้กลองทัด 2 ใบ เพื่อเพิ่มความแตกต่างของเสียงและเพิ่มความไพเราะยิ่งขึ้นตามแบบอย่างในสมัยรัชกาลที่ 1

เครื่องแต่งกายตัวนางได้นำแบบอย่างมาจากภาพวาดนางอัปสรฟ้อนรำในสมุดข่อยสำหรับตัวพระภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถ วัดราชสิทธาราม ฝีมือช่างครั้งรัชกาลที่ 1 นอกจากนี้ยังให้ผู้รำสวมใส่เล็บปลอมตามหลักฐานที่ปรากฏคำกล่าวถึงการแสดงระบำของลาลูแบร์เมื่อครั้งมาเป็นราชทูตในกรุงศรีอยุธยา ในสมัยพระนารายณ์มหาราช

สุรัตน์ จงดา (2561, น. 166-167) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “ระบำศรีอโยธยา” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาหานาฏยลักษณ์หรือลักษณะพิเศษของท่ารำในสมัยอยุธยามาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดง โดยนำข้อมูลจากหลักฐานเอกสารต่าง ๆ ในสมัยอยุธยาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น ภาพจิตรกรรม งานประติมากรรม และการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านประวัติศาสตร์ดนตรี นาฏศิลป์ เครื่องแต่งกาย โดยใช้ท่ารำจากภาพเขียนในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) ที่เชื่อกันว่าสืบทอดมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นหลักในการออกแบบท่ารำมาเป็นฐานศาสตร์ความรู้ในการสร้างสรรค์ระบำศรีอโยธยา

ผลการวิจัยสรุปได้ว่า ขั้นตอนการออกแบบวิจัยสร้างสรรค์มี 10 ขั้นตอน คือ 1) แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ 2) การศึกษาข้อมูล 3) การกำหนดกรอบแนวคิด 4) การคัดเลือกผู้แสดง 5) การสร้างสรรค์บทร้องและทำนองดนตรี 6) การสร้างสรรค์ท่ารำ 7) การออกแบบเครื่องแต่งกาย 8) การนำเสนอผู้เชี่ยวชาญวิพากษ์ (Focus Group Discussion) 9) การปรับปรุงแก้ไข และ10) การเผยแพร่การแสดงสร้างสรรค์

นอกจากนี้ยังพบว่าลักษณะโครงสร้างท่ารำสมัยอยุธยาสามารถอนุมานได้ว่า “รำวงแคบแอ่นตัว เหลี่ยมขากว้าง” นาฏยลักษณ์ของท่ารำสมัยกรุงศรีอยุธยามีลักษณะ ดังนี้

ลักษณะวงบน แขนงอหักไม่กว้าง วงแคบระดับมืออยู่ระดับเดียวกับแง่ศีรษะ ไม่ได้อยู่ระดับหางคิ้ว และวงตัวนางไม่มาด้านหน้าอย่างวงนาฏศิลป์ตัวนางในปัจจุบัน

การใช้มือสอดสูง มีลักษณะส่งแขนสูง หักท่อนแขนบนเข้ามาใกล้ศีรษะ การใช้แขนตึงมีทั้งแขนตึงระดับไหล่ และแขนตึงลดระดับลงมาข้างลำตัว

แขนงอ แบบท่าที่เรียกผาลามือล่าง มักงอศอกหงายข้อมือข้างลำตัว วงล่างอยู่ด้านข้างลำตัวหรือบางท่าอยู่ระดับอก

การใช้ตัว กดหัว และแอ่นตัวให้ก้นงอน เอวอ่อน เกลียวข้างลำตัวอ่อน

การใช้หน้า พบการใช้หน้า ได้แก่ หน้าตรง หน้ามองด้านข้าง หรือหน้ามองมือที่นำ

การใช้ขา การยกขาของตัวนาง จะยกแยะเข่าอย่างตัวพระ และยกเข่าระดับไม่สูงนักระดับครึ่งน่อง การกระดกเท้า พบการกระดกเท้าหลัง กระดกเท้าข้างหรือกระดกเสี้ยว ฉีกขาส่งขาสูง, การก้าวหน้าไขว้เท้าหน้า งอขาเป็นเหลี่ยมและแบะเข่าออก ไม่หนีบหน้าขาหุบขาเหมือนตัวนางในปัจจุบัน, ก้าวข้างของตัวนาง ลักษณะกว้างเหมือนเหลี่ยมตัวพระในปัจจุบัน (ตัวพระในจิตรกรรมจะก้าวเหลี่ยมกว้าง ใกล้เคียงเหลี่ยมขายักษ์), การก้าวไขว้ขาไปด้านหลังและบิดตัวไปด้านข้าง

สรุป

สถานภาพผู้หญิงในสังคมอินเดียนับแต่อดีตที่ถูกกดขี่ทางเพศ ด้วยสังคมอินเดียมีความเลื่อมล้ำทางเพศเป็นอย่างยิ่ง โดยนับถือกันว่าเพศชายเป็นใหญ่หรือที่เรียกว่า “ปิตาธิปไตย” ตามความเชื่อที่ว่าผู้หญิงเป็นเพศที่ไร้ศักยภาพในการดูแลตนเองต้องพึ่งพาผู้อื่นตั้งแต่เกิดจนมีครอบครัว ด้วยเหตุนี้ผู้หญิงจึงตกเป็นเบี้ยล่างของผู้ชายตลอดมา และผู้หญิงเปรียบเสมือนสมบัติชิ้นหนึ่งของผู้ชาย ความเชื่อเหล่านี้สะท้อนผ่านไปยังวรรณกรรมของอินเดียอย่างมหากาพย์รามายณะ และมหากาพย์ภารตะ ที่สะท้อนผ่านตัวละครฝ่ายหญิงในเรื่อง ทั้งแบบอย่างสำคัญของการเป็นภรรยาที่ดีตามคติฮินดูของนางสีดา หรือการใช้ภรรยาอย่างพระนางเทราปทีร่วมกันของปาณฑพทั้ง 5 ในมหากาพย์ภารตะ เมื่อไทยรับเอาวัฒนธรรมและวรรณกรรมอินเดียเข้ามาปรุงแต่งเป็นวรรณกรรมของไทยอย่างเช่นรามเกียรติ์ ก็มีการกดขี่สตรีเพศ หรือล่วงละเมิดทางเพศอยู่หลายครั้ง เช่น คราวทศกัณฐ์ประกอบพิธีชุบตัวให้เป็นกายเพชรคงกระพัน หนุมานก็จับนางมณโฑเมียรักทศกัณฐ์มาลวนลามเกี้ยวพาราสีต่อหน้าทศกัณฐ์เพื่อให้เสียสมาธิในการประกอบพิธี หรือวรรณกรรมเรื่องอิเหนา เมื่อคราวนางบุษบาไปไหว้พระปฏิมาก็ถูกอิเหนาใช้เล่ห์กลลวนลามจับเนื้อต้องตัว เป็นต้น

เมื่อสภาวการณ์ของอินเดียในปัจจุบันเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยและเศรษฐกิจที่ขยายตัวขึ้นอย่างรวดเร็ว ส่งผลให้ผู้หญิงมีบทบาทหน้าที่มากขึ้น การขัดขืนอำนาจปิตาธิปไตยของผู้หญิงโดยอ้างอำนาจเหนือธรรมชาติ ซึ่งเป็นสิ่งที่จับต้องได้ในเชิงรูปธรรม ทำให้เกิดการบูชาลัทธิศักติซึ่งเปรียบเสมือนเป็นตัวแทนของสตรีชาวอินเดียที่ต้องการมีที่ยืนทางสังคม มีสิทธิ เสรีภาพ โดยอาศัยพลัง อำนาจของเทพเจ้าสตรี ซึ่งในลัทธิศักติถือว่ามีพลังอำนาจเหนือกว่าเทพเจ้าชาย พระอุมาถือเป็นศักติของพระศิวะที่ทรงมีการอวตารลงมาในปางต่าง ๆ เพื่อกระทำภารกิจสำคัญ เช่น เทพีกาตยายนีเป็นปางหนึ่งของพระอุมา ถือกำเนิดมาเพื่อปราบอสูรควายหรือมหิษาสูร

จากการศึกษาละครรำดั้งเดิมของไทย 3 ประเภท คือ ละครชาตรี ละครใน และละครนอก แบบหลวงที่มีเอกลักษณ์เฉพาะแต่ละประเภทแตกต่างกันไป ตามวัตถุประสงค์และบริบทในการจัดการแสดง เช่น ละครชาตรีมีเอกลักษณ์ที่ตัวละครรำและร้องด้วยเอง ผู้แสดงต้องออกมารำถวายมือก่อนเริ่มการแสดง ละครในมุ่งเน้นการการอวดฝีมือการร่ายรำของผู้แสดง ท่ารำที่อ่อนช้อยงดงามตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทย และละครนอกแบบหลวงที่ดำเนินเรื่องรวดเร็วกระชับ แต่ยังคงกระบวนรำงาม

นอกจากนี้การศึกษากระบวนท่ารำในตำรารำ ที่มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ เช่น การตั้งวงมีลักษณะงอแขนเกือบเป็นมุมฉาก วงแคบ ลักษณะกดตัว แอ่นตัว ก้นงอน สำหรับการใช้ขา ตัวนางมีลักษณะยกขาแบะเข่ากว้างคล้ายตัวพระ ส่วนตัวพระมีลักษณะการใช้เหลี่ยมขาที่กว้างกว่าการรำในปัจจุบัน อีกทั้งลักษณะการใช้ภาษามือที่เรียกว่า มุทรา หรือ หัสตมุทรา ในการสื่อความหมายด้วยภาษามือแทนคำในบทร้องและคำพูดตามหลักการแสดงนาฏยศาสตร์ในภารตนาฏยัม

จากการศึกษาข้อมูลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยได้ประมวลความรู้ที่ได้จากการศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งาน กล่าวคือ การนำแนวคิดเทพเจ้าสตรีในลัทธิศักติมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ละครรำ โดยนำเอาเอกลักษณ์ของละครรำทั้ง 3 ประเภทมาเป็นรูปแบบการแสดง และใช้กระบวนท่ารำในตำรารำผสมผสานกับภาษามือในภารตนาฏยัมมาเป็นท่ารำในการแสดง ทั้งนี้การสร้างสรรค์ละครรำนั้นยังได้นำแนวคิดการสร้างสรรค์ละครรำของสมศักดิ์ บัวรอด มาเป็นแนวทางในการดำเนินงานอีกด้วย

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ละครรำเรื่องกาตยานี มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย ซึ่งในบทที่ 3 นี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอเกี่ยวกับวิธีดำเนินการสร้างสรรค์ ดังที่ได้วิเคราะห์จากนักวิชาการหลากหลายท่านในบทที่ 2 มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานตามระเบียบวิธีวิจัยที่ออกแบบให้มีความเหมาะสมกับงานวิจัย ซึ่งมีรายละเอียดในการดำเนินการวิจัยดังนี้

1. แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์
2. การศึกษาข้อมูล
3. การกำหนดกรอบแนวคิด
4. การคัดเลือกผู้แสดง
5. การสร้างสรรค์บทละคร
6. การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ
7. การออกแบบเครื่องแต่งกาย
8. การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง
9. การนำเสนอผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์

1. แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจาก 3 ประเด็น ดังนี้

1.1 การชมภาพยนตร์อินเดียเรื่อง “ทุรคา” ภาพยนตร์อินเดียเรื่อง “ทุรคา” ที่ออกเผยแพร่ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 8 ของไทย เนื้อเรื่องสื่อให้เห็นถึงพลังอิทธิฤทธิ์ ปาฏิหาริย์ของเทวสตรีตามความเชื่อของชาวฮินดูนามว่า ทุรคา ตัวละครเอกของเรื่องเป็นเทพเจ้าฮินดูที่เป็นสตรีแตกต่างออกไปจากภาพยนตร์อินเดียเรื่องอื่น ๆ ที่ตัวละครเอกจะเป็นเทพเจ้าที่เป็นชาย เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระราม พระพิฆเณศวร์ เป็นต้น ด้วยเหตุปัจจัยที่ชาวฮินดูนับถือลัทธิไศวนิกาย นับถือพระศิวะหรือพระอิศวรเป็นเทพเจ้าสูงสุด ลัทธิไวษณพนิกาย นับถือพระวิษณุหรือพระนารายณ์เป็นเทพเจ้าสูงสุด และลัทธิคาณปัตยะ (คาณปัถยัม) นับถือพระพิฆเณศวร์เป็นเทพเจ้าองค์สำคัญที่สุด ซึ่งเป็นประเด็นน่าสนใจในภาพยนตร์เรื่องนี้

1.2 ตำนานเทพีกาตยายนี บางทีเรียกว่า ทุรคาเทวี เป็นปางหนึ่งของพระอุมา ถือกำเนิดขึ้นมาเพื่อต้องการปราบอสุรควาย หรือมหิษาสูร มีตำนานกล่าวถึงการกำเนิดของเทพีกาตยายนีหลากหลายตำนานตามความเชื่อ และเรื่องเล่าของชาวฮินดูแต่ละท้องถิ่น ดังปรากฏในปุราณะต่าง ๆ เช่น ตำนานในสกันทปุราณะได้กล่าวถึงตำนานกาตยายนี หรือมหิษมรรทินี ทุรคาว่า มียักษ์ตนหนึ่งมีนามว่าทุรคะ เป็นบุตรของรุรุ (Ruru) ได้บำเพ็ญโยคะ จนได้รับพรจากพระพรหมให้มีฤทธิ์และอำนาจมาก ยักษ์ทุรคะได้แย่งบัลลังก์พระอินทร์และวิมานของเทวดา ยึดอำนาจไว้หมดทั้งสามโลก หลังจากนั้นได้ใช้อำนาจเปลี่ยนแปลงธรรมชาติจนเกิดความเสียหาย เหล่าเทวดาทนไม่ไหวจึงพากันไปร้องทุกข์ต่อพระอิศวร พระอิศวรก็ให้พระอุมาส่งนางกาลราตรี ทหารเอกไปปราบก่อน แต่นางกาลราตรีสู้ไม่ได้หนีกลับมา พระอุมาจึงเสด็จไปปราบเองได้จับยักษ์ทุรคะฟาดกับพื้นดินตาย จึงได้สมญาว่า “ทุรคา” หรือผู้ปราบยักษ์ทุรคะ (สุรศักดิ์ ทอง, 2553 : 19)

คัมภีร์วามนปุราณะ (Vamana-purana) กล่าวว่า มหิษาสูรได้รุกรานเหล่าเทวดาและพระพรหมจนได้รับความเดือดร้อนพากันหนีไปขอความช่วยเหลือจากพระนารายณ์ พระนารายณ์จึงทรงให้เหล่าเทวดาและพระพรมช่วยกันเปล่งแสงแห่งความโกรธออกมาจากพระเนตรจนเกิดเป็นภูเขาลูกหนึ่งพร้อมกับเทพีกาตยายนี (Katyayani) สตรีผู้มีความงาม เหล่าเทวดาทั้งหลายจึงประทานศาสตราวุธและประทานพรให้แก่พระนาง ต่อมาเมื่อมหิษาสูรรู้ข่าวถึงความงามของเทพีกาตยายนีจึงได้ส่งทูตไปเจรจาเชิญพระนางมาเป็นชายา พระนางจึงบอกให้มหิษาสูรมาต่อสู้กัน หากแม้นว่ามหิษาสูรมีชัยชนะก็จะยอมเป็นชายา มหิษาสูรได้พาเหล่าอสูรมาเพื่อต่อสู้กับพระนาง แต่กลับถูกเทพีกาตยายนีสังหารจนหมด ส่วนมหิษาสูรก็ถูกพระนางกระโดดขึ้นไปบนหลังแล้วกระทืบบาทลงไปบนศีรษะจนสลบ แล้วพระนางจึงใช้ดาบตัดศีรษะถึงแก่ความตาย หรือคัมภีร์มารกัณเฑยปุราณะ (Markandeya-purana) กล่าวถึงการกำเนิดพระทุรคาว่า มหิษะ ผู้เป็นราชาแห่งยักษ์ ได้ยกทัพมารบกับเหล่าเทวดาแล้วได้รับชัยชนะ เหล่าเทวดาจึงพากันไปฟ้องพระวิษณุ พระวิษณุและเหล่าเทวดาต่างพากันเปล่งแสงแห่งความโกรธปรากฏเป็นสตรีนามว่า มหามายา แล้วเทวดาทั้งหลายได้ประทานศาสตราวุธต่าง ๆ ให้นาง เมื่อได้อาวุธแล้วพระนางได้ทะยานสู่ท้องฟ้าไปปราบมหิษาสูรได้สำเร็จ (พเยาว์ นาคเวก, 2526 : 14-17) จากตำนานดังกล่าวในคัมภีร์ปุราณะ พบว่าการกำเนิดของเทพีกาตยายนี หรือพระทุรคาที่มีหลากหลายตำนาน แต่ทุกตำนานล้วนกล่าวถึงจุดมุ่งหมายการกำเนิดของเทพีกาตยายนีไปในเรื่องราวคล้ายกัน กล่าวคือเพื่อปราบมหิษาสูร อสูรที่มีฤทธิ์อำนาจมากสามารถเอาชนะได้ทั้งสามโลก ไม่ว่าคนหรือเทพใดก็ไม่สามารถเอาชนะมหิษาสูรตนนี้ได้ จึงได้เป็นเหตุให้เทพีถือกำเนิดขึ้นมาตามตำนานเทพีผู้ที่ปราบอสูรชื่อ มหิษาสูร ซึ่งผู้วิจัยนำเค้าโครงเรื่องมาเป็นแนวคิดในการประพันธ์บทละครนั้นมีนามว่าเทพีกาตยานี เป็นปางหนึ่งของพระอุมา ผู้ปราบอสูรควาย หรือมหิษาสูร

1.3 บทบาทของตัวละครฝ่ายหญิงในวรรณคดี วรรณคดีของไทยส่วนมากนิยมนำเสนอบทบาทฝ่ายชายเป็นตัวละครเอกของเรื่อง เช่น เรื่องรามเกียรติ์นำเสนอบทบาทของพระราม เรื่องอุณรุทนำเสนอบทบาทพระอุณรุท และเรื่องอิเหนานำเสนอบทบาทของอิเหนา ซึ่งทั้งสามเรื่องนี้ถือเป็นว่าวรรณคดีไทยที่ได้รับความนิยมในสังคมไทยเป็นอย่างยิ่ง สะท้อนให้เห็นถึงสังคมไทยในอดีตที่เชื่อว่าผู้ชายเป็นหัวหน้าครอบครัว หรือช้างเท้าหน้า และผู้หญิงเป็นเพียงผู้ตามหรือช้างเท้าหลังจึงปรากฏภาพสะท้อน มุมมองของสังคมให้เห็นในวรรณคดีไทยที่ผู้ชายจะมีบทบาทสำคัญมากกว่าผู้หญิง

ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องการนำเสนอบทบาทของผู้หญิงในบทบาทที่มีพลังอำนาจ ความเก่งกล้าสามารถในการปราบสิ่งชั่วร้าย

ด้วยเหตุปัจจัย 3 ประเด็นดังกล่าวข้างต้น จึงเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ละครรำเรื่องกาตยานี โดยนำตำนานการกำเนิดของเทพีกาตยายนี ที่มีหลากหลายตำนานในคัมภีร์ต่าง ๆ ดังกล่าวล้วนกล่าวถึงจุดประสงค์การกำเนิดของเทพีกาตยายนีไปในเรื่องราวคล้ายกัน กล่าวคือเพื่อปราบมหิษาสูร อสูรที่มีฤทธิ์อำนาจมากสามารถเอาชนะได้ทั้งสามโลก ไม่ว่าคนหรือเทพใดก็ไม่สามารถเอาชนะมหิษาสูรตนนี้ได้ แสดงให้เห็นถึงพลังอำนาจของผู้หญิงในรูปแบบของละครรำที่บทบาทสำคัญของเรื่องเป็นของตัวละครฝ่ายหญิง เมื่อผู้วิจัยมีแรงบันดาลใจจากปัจจัยทั้ง 3 ประเด็นแล้วต่อจากนั้นจึงเริ่มดำเนินการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเพื่อนำมาเป็นฐานศาสตร์ในการสร้างสรรค์ ดังจะกล่าวในลำดับต่อไป

2. การศึกษาข้อมูล

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลด้วยวิธีการต่าง ๆ ที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัยในครั้งนี้ เพื่อใช้เป็นฐานข้อมูลในการเรียบเรียงและวิเคราะห์ โดยมีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับประวัติความ เป็นมา วรรณกรรม แนวคิด ทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยครั้งนี้ โดยใช้วิธีการดังต่อไปนี้

2.1 การศึกษาเอกสาร

จากแรงบันดาลใจของผู้วิจัยที่เปรียบเสมือนจุดกำเนิดแนวคิดในการสร้างสรรค์ ต่อมาผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสารจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ซึ่งเป็นการศึกษา ค้นคว้าจากเอกสารทางวิชาการ หนังสือ สื่อสิ่งพิมพ์ สื่อออนไลน์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ทั้งที่เป็นหลักฐานในขั้นปฐมภูมิ (Primary source) และทุติยภูมิ (Secondary source) จากแหล่งศึกษาค้นคว้าความรู้ต่าง ๆ เพื่อนำมาเป็นฐานศาสตร์ในการสร้างสรรค์ผลงานโดยข้อมูลที่ศึกษาค้นคว้ามีหลากหลายประเด็น ดังนี้

2.1.1 แนวคิดเกี่ยวกับสถานภาพผู้หญิงในสังคมอินเดีย ได้แก่ ผู้หญิงกับสังคมในวรรณกรรมไทยยุคฟองสบู่ (เสนาะ เจริญผล, 2548) นางเอกในบทละครของกาลิทาส (ประหยัด เกษม, 2521) ปิตาธิปไตย : ภาพสะท้อนแห่งความไม่เสมอภาคระหว่างชายหญิงในสังคมเอเชีย (ณรงค์กรรณ รอดทรัพย์, 2555) แหวกม่านวัฒนธรรม ส่องสถานภาพสตรีในสังคมอินเดีย (ศุภวิชญ์ แก้วคูนอก, 2561) การให้ความหมายต่อสตรีในภาพยนตร์อินเดีย (ศุภานิช คำบุศย์, 2558) ผู้หญิงกับปิตาธิปไตยในนวนิยายของอุทิศ เหมะมูล (สรยา รอดเพชร และคณะ, 2561) แนวคิดและวรรณกรรมดังกล่าวจะกล่าวถึงสถานภาพผู้หญิงในสังคมอินเดียที่มีความไม่เท่าเทียมกันกับผู้ชายในสังคมอินเดียที่เรียกว่าปิตาธิปไตย

2.1.2 แนวคิดเกี่ยวกับลัทธิศักติ ได้แก่ แหวกม่านวัฒนธรรม ส่องสถานภาพสตรีในสังคมอินเดีย (ศุภวิชญ์ แก้วคูนอก, 2561) สถานภาพและบทบาทของสตรีเพศตามแนวจริยศาสตร์ทางศาสนา(ประเวศ อินทองปาน, 2561) รูปเคารพในศาสนาฮินดู (ผาสุข อินทราวุธ, 2522) เทพีทุรคาในเอเชียอาคเนย์ (พเยาว์ นาคเวก, 2526) แนวคิดและวรรณกรรมดังกล่าวจะกล่าวถึงการกำเนิดและบทบาทความสำคัญของลัทธิศักติที่มีต่อสตรีในสังคมอินเดีย

2.1.3 แนวคิดเกี่ยวกับเทพีกาตยายนี ได้แก่ สยามเทวะ (สุรศักดิ์ ทอง, 2553) เทวกำเนิด (พระยาสัจจาภิรมย์, 2517) เทพีทุรคาในเอเชียอาคเนย์ (พเยาว์ นาคเวก, 2526) แนวคิดและวรรณกรรมดังกล่าวจะกล่าวถึงตำนานการกำเนิด และการปราบอสูรของเทพีกาตยายนี

2.1.4 แนวคิดเกี่ยวกับการกดขี่ทางเพศในวรรณคดีไทย ได้แก่ บทบาทของสตรีในวรรณคดีไทย : เงาสะท้อนกับความเป็นจริง (สุมาลี วีระวงศ์, 2546) แนวคิดและวรรณกรรมดังกล่าวจะกล่าวถึงภาพลักษณ์ของสตรีที่ปรากฏในวรรณคดีไทย

2.1.5 แนวคิดเกี่ยวกับละครรำดั้งเดิมของไทย ได้แก่ ละครชาตรีเมืองเพชร (จันทิมา แสงเจริญ, 2539) พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554 (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556) สุนทรีย์นาฏศิลป์ไทย (อมรา กล่ำเจริญ, 2526) ระบำศรีอโยธยา (สุรัตน์ จงดา, 2555) การละเล่นของไทย (มนตรี ตราโมท, 2497) ข้อมูลบางประการเกี่ยวกับละครนอกและบทละครนอกพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (โกชัย สาริกบุตร, 2522) ตำนานละครอิเหนา (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2464) วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2325-2477 (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547) วรรณคดีการแสดง (เสาวณิต วิงวอน, 2555) แนวคิดและวรรณกรรมดังกล่าวจะกล่าวถึงบริบทต่าง ๆ ของละครรำดั้งเดิมของไทย คือ ละครชาตรี ละครใน และละครนอกแบบหลวง

2.1.6 แนวคิดเกี่ยวกับกระบวนท่ารำ ได้แก่ ละครฟ้อนรำ ประชุมเรื่องละครฟ้อนรำกับระบำรำเต้น ตำราฟ้อนรำ ตำนานเรื่องละครอิเหนา ตำนานละครดึกดำบรรพ์ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2546) วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2325-2477 (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547) ตำรารำ (กรมศิลปากร, 2540) นาฏกรรมอินเดีย เอกสารประกอบการสอนวิชาทฤษฎีนาฏยศาสตร์ (ธรรมจักร พรหมพ้วย, 2554) นาฏยศิลป์สร้างสรรค์พิธีอรังกิตรัมในภารตนาฏยัม (กฤตพชรพร ทองถนอม, 2560) แนวคิดและวรรณกรรมดังกล่าวจะกล่าวถึงกระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทยและภาษามือหรือมุทราในภารตนาฏยัม

2.1.7 แนวคิดเกี่ยวกับนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ได้แก่ นาฏยศิลป์เพื่อเด็กที่มีความบกพร่องทางการได้ยิน (ระวิวรรณ วรรณวิไชย, 2554) นาฏยศิลป์สร้างสรรค์สำหรับการแข่งขันยิมนาสติกลีลาในระดับ นานาชาติ (รักษ์สินี อัครศวเมฆ, 2557) นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา (ธนากร จันทนะสาโร, 2557) หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547) ศิลปะการออกแบบท่ารำ (นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์) (ฉันทนา เอี่ยมสกุล, 2554) การศึกษาวิจัยเรื่องกระบวนการสร้างบทละครเวทีไทยสมัยใหม่ (ยุทธนา บุญอาชาทอง, 2559) การสร้างสรรค์ละครรำ (สมศักดิ์ บัวรอด, 2558) แนวคิดและวรรณกรรมดังกล่าวจะกล่าวถึงความหมายของคำว่านาฏศิลป์สร้างสรรค์ และแนวทางการสร้างสรรค์ละครรำ

2.2 การสัมภาษณ์

การสัมภาษณ์เป็นวิธีการศึกษาค้นคว้าใช้กันโดยทั่วไปในแขนงวิชาสังคมศาสตร์ เป็นรูปแบบของปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ถามกับผู้ตอบภายใต้กฎเกณฑ์มีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมข้อมูล ลักษณะสำคัญของการสัมภาษณ์คือ มีความยืดหยุ่น ผู้สัมภาษณ์มีโอกาสอธิบายขยายความหรือซักถามคำถามเพิ่มเติมติดต่อกันเพื่อให้ผู้ตอบเขใจจุดประสงค์ของผู้สัมภาษณ์ ทั้งยังสามารถวกกลับเมื่อผู้พูดตอบไม่ตรงคำถาม (สุภางค์ จันทวานิช, 2559, น.74) โดยใช้เครื่องมือในการสัมภาษณ์ เป็นแบบสัมภาษณ์ที่สร้างขึ้นจากการศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องแล้วได้นำข้อมูลจากการศึกษา

เอกสารมาวิเคราะห์เนื้อหา จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้มาสังเคราะห์ข้อมูลที่มีความสอดคล้องกันเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ละครรำ ดังนั้นแบ่งประเด็นคำถามจึงมีความเกี่ยวเนื่องกับองค์ประกอบการแสดงละครรำ ได้แก่ บทละคร ดนตรีและเพลงร้อง กระบวนท่ารำ อุปกรณ์ประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย พื้นที่และแสง สี ประกอบด้วยข้อคำถามจำนวน 8 ข้อ มีขั้นตอนในการสร้างเครื่องมือดังนี้

2.2.1 ขั้นตอนการสร้างเครื่องมือ

2.2.1.1 ศึกษาเอกสารต่าง ๆ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ละครรำ เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการกำหนดประเด็นคำถาม จากการศึกษาเอกสารต่าง ๆ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ละครรำ ได้กรอบแนวคิดในเรื่องสุนทรียภาพในนาฏยศิลป์ และนาฏยลักษณ์ สรุปได้ว่าการสร้างสรรค์ละครรำควรคำนึงถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์ ดังมีรายละเอียดดังนี้

(1) สุนทรียภาพในนาฏยศิลป์ สังเคราะห์จากหนังสือเรื่อง ความงามในนาฏยศิลป์ ของ พีรพงศ์ เสนไสย (2546, น. 102-108) ตามแนวคิดที่ได้จากการศึกษาเอกสารเกี่ยวกับสุนทรียภาพในนาฏยศิลป์ สรุปได้ว่าความงามที่ควรปรากฏในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ และศิลปะการแสดง ประกอบด้วย

1) ความงามและความสมบูรณ์ของกระบวนท่า หมายถึง การออกแบบจัดสรรให้สรีระถูกวางไว้อย่างลงตัว เหมาะสมกับประเภทหรือรูปแบบของการแสดงนั้น ๆ

2) ความงามในความต่อเนื่องของกระบวนท่า หมายถึง การกระทำท่านิ่งท่าหนึ่งแล้วเปลี่ยนไปสู่อีกท่าหนึ่ง เพื่อให้เป็นท่าสำเร็จรูป คือสำเร็จหนึ่งกระบวนท่า

3) ความงามในความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์กับองค์ประกอบศิลปะอื่น ๆ

- ความงามในความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์กับดนตรีกรรม เช่น เสียง จังหวะของเพลง เครื่องดนตรี เสียงต่าง ๆ ที่นอกเหนือจากเครื่องดนตรี

- ความงามในความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์กับวรรณกรรม เช่น บทประพันธ์ ฉันท์ กาพย์ กลอน โคลง ร่าย บทเจรจา

- ความงามในความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์กับงานทัศนศิลป์ และวิจิตรศิลป์ เช่น แสง ไฟ และเทคนิคพิเศษ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ฉากและเครื่องแต่งกาย เป็นต้น

(2) นาฏยลักษณ์ สังเคราะห์จากหนังสือเรื่อง หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์ ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น. 285-299) ตามแนวคิดที่ได้จากการศึกษาเอกสารเกี่ยวกับนาฏยลักษณ์ สรุปได้ว่านาฏยลักษณ์ เป็นลักษณะของงานนาฏยศิลป์สกุลใดสกุลหนึ่ง เป็นเครื่องบ่งชี้รูปแบบ โครงสร้าง เนื้อหาและวิธีการที่ทำให้เห็นความแตกต่างของการแสดง ประกอบด้วย 4 ส่วนหลัก ดังนี้

1) เครื่องแต่งกาย เป็นสิ่งแรกที่ผู้ชมสามารถสัมผัสได้ก่อนสิ่งอื่น สิ่งที่ควรพิจารณาเกี่ยวกับเครื่องแต่งกาย คือ จุดเด่นเฉพาะชิ้นส่วน ภาพรวมเครื่องแต่งกาย และสีของเครื่องแต่งกาย

2) อุปกรณ์ประกอบการแสดง การแสดงนาฏยศิลป์หลายชนิด ผู้แสดงมักจะถือวัสดุสิ่งของที่ใช้เป็นอุปกรณ์การแสดงไว้ตลอดเวลาการแสดง

3) ดนตรี เป็นสิ่งที่ผู้ชมสดับรับฟัง ซึ่งเกิดความรู้สึกเป็นปฏิกิริยาตอบสนอง เช่นเดียวกับเครื่องแต่งกาย สิ่งที่ควรพิจารณาเกี่ยวกับดนตรี คือ คุณลักษณะของเสียง วิธีบรรเลง สำเนียงดนตรี

4) การแสดงละคร คือ การแสดงเป็นเรื่องที่ดำเนินไปตั้งแต่ต้นจนจบ มีผู้แสดงสวมบทบาทเป็นตัวละคร สำหรับละครรำ เน้นการแสดงละครที่ตัวละครรำไปตามคำร้อง หรือเนื้อเรื่อง โดยมีคนร้องขับลำนำและขับร้องให้ตัวละครรำตาม หรือมีดนตรีบรรเลงให้ตัวละครเต้นตามไปตลอดทั้งเรื่อง

2.2.1.2 ประมวลข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร ด้วยการเปรียบเทียบข้อมูลและเชื่อมโยงข้อมูลที่มีความสัมพันธ์กันหรือมีลักษณะคล้ายกันของข้อมูล แล้วสร้างข้อสรุปเป็นกรอบแนวคิดย่อย ๆ ขึ้น เพื่อเป็นฐานขั้นแรกของการนำไปสู่การสร้างแบบสัมภาษณ์

2.2.1.3 เขียนข้อคำถามเพื่อรวบรวมเป็นแบบสัมภาษณ์แบบปลายเปิด ซึ่งเป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า ของลิเคอร์ท (Likert) 5 ระดับ (Rating Scale) จำนวน 8 ข้อ ดังนี้

(1) การสร้างสรรค์บทละคร และการวางโครงเรื่อง มีหลักและขั้นตอนอย่างไร

(2) การออกแบบดนตรีและเพลงร้อง มีหลักและขั้นตอนอย่างไร

(3) การออกแบบกระบวนท่ารำควรคำนึงถึงสิ่งใดและมีความสำคัญอย่างไร

(4) หลักการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง มีหลักการเป็นอย่างไร

(5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ควรคำนึงถึงสิ่งใดและมีความสำคัญอย่างไร

(6) การออกแบบพื้นที่ มีหลักและขั้นตอนอย่างไร

(7) การออกแบบแสง สี มีหลักและขั้นตอนอย่างไร

(8) สิ่งสำคัญที่ควรคำนึงถึงในการสร้างสรรค์ละครรำที่นำตำนานเทวสตรีในศาสนาฮินดูมาสร้างสรรค์ละครรำครั้งนี้ มีอะไรบ้าง

2.2.1.4 นำแบบสัมภาษณ์ที่สร้างขึ้นไปให้ที่ปรึกษางานวิจัยตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (content validity) เพื่อคัดเลือกและปรับปรุงข้อความให้สอดคล้องกับงานวิจัยครั้งนี้ โดยข้อความทั้งหมดต้องมีค่าดัชนีสอดคล้อง (Index of Item-Objective Congruence: IOC) ตั้งแต่ 0.5 ขึ้นไป โดยให้ผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่าน ตรวจสอบเครื่องมือ มีเกณฑ์การให้คะแนน ดังนี้

ระดับคะแนน +1 หมายถึง ข้อคำถามนั้นสามารถประเมินผลงาน

ระดับคะแนน 0 หมายถึง ข้อคำถามนั้นไม่แน่ใจว่าสามารถประเมินผลงานได้

ระดับคะแนน -1 หมายถึง ข้อคำถามนั้นไม่สามารถประเมินผลงานได้

2.2.1.5 นำแบบสัมภาษณ์ไปปรับปรุงแก้ไขตามที่ผู้เชี่ยวชาญเสนอแนะ

2.2.1.6 นำแบบสัมภาษณ์ ที่ผ่านการคัดเลือก และมีค่าดัชนีความสอดคล้อง อยู่ระหว่าง 0.60 ถึง 1.00 จำนวน 8 ข้อจัดพิมพ์ เพื่อนำไปใช้ในการเก็บข้อมูลการวิจัย

2.2.2 ขั้นตอนการดำเนินการสัมภาษณ์

2.2.2.1 ผู้วิจัยขอยื่นโครงการวิจัยเพื่อขอรับการพิจารณารับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ จากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

2.2.2.2 ผู้วิจัยนำเอกสารชี้แจงอาสาสมัคร และเอกสารแสดงความยินยอมเข้าร่วมโครงการวิจัยให้ผู้เข้าร่วมโครงการวิจัย

2.2.2.3 ผู้วิจัยดำเนินการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ด้านดุริยางคศิลป์ไทย และด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน 6 ท่าน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้มีความรู้ ความชำนาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ดุริยางคศิลป์ไทย หรือคีตศิลป์ไทยในสาขาใดสาขาหนึ่ง และเป็นผู้ที่ได้รับการยอมรับจากสังคม อีกทั้งมีความรู้ทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ไม่น้อยกว่า 20 ปี เช่น ตำแหน่งศิลปินแห่งชาติ ตำแหน่งทางวิชาการอื่น ๆ เช่น รองศาสตราจารย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อาจารย์ ใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ (formal interview) โดยการสัมภาษณ์ซักถามโดยตรง เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้เรียกว่า แบบสัมภาษณ์ เป็นแบบมีโครงสร้าง มีประเด็นคำถามที่เกี่ยวข้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยในการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ (Formal interview) จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์ ดังนี้

(1) รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548

(2) อาจารย์รัตติยะ วิกสิตพงศ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2560

(3) อาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรี-คีตศิลป์) พ.ศ. 2555

(4) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นิตยา รู้สมัย (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริยางคศิลป์ไทย) ตำแหน่งหัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

(5) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านคีตศิลป์ไทย) ตำแหน่งรองคณบดี คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

(6) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์) ตำแหน่งรองอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2.2.3 การประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์

เมื่อผู้วิจัยดำเนินการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 6 ท่าน ซึ่งท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ด้านดุริยางคศิลป์ไทย และด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตามเกณฑ์การคัดเลือกที่กำหนดไว้ ทำให้ผู้วิจัยได้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในการสร้างสรรค์ละครรำครั้งนี้ โดยแต่ละท่านได้กรุณาให้ข้อมูลสำคัญ ดังตารางที่ 2

ตารางที่ 2 การประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ

ผู้ทรงคุณวุฒิ	วัน/เดือน/ปี ที่สัมภาษณ์	ข้อมูลสำคัญจากการสัมภาษณ์
รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์	2 สิงหาคม 2564	1. การสร้างสรรค์บทละคร และการวางโครงเรื่องมีหลักและขั้นตอนที่ใช้กันทั้งการแสดงของไทยและสากลมี 4 ขั้นตอน คือ การเปิดเรื่อง การดำเนินเรื่อง การสร้างปมปัญหาหรือจุดไคลแม็กซ์ของเรื่อง และการปิดเรื่อง ซึ่งในการแสดงละครรำนั้นควรพิจารณาถึงรูปแบบหรือประเภทของละครที่แสดงด้วย อีกทั้งละครรำมีจารีตของการเปิดเรื่อง คือ การเปิดเรื่องด้วยตัวเอกหรือพระเอกของเรื่อง ตัวกษัตริย์ ตัวพระ เช่น การแสดงโขนเปิดเรื่องด้วยตัวพระ เป็นต้น 2. การออกแบบกระบวนท่ารำควรคำนึงถึงรูปแบบหรือประเภทของละครที่แสดงเพื่อให้มีความเหมาะสมตามขนบ จารีตของรูปแบบละครที่มีความแตกต่างกัน อีกทั้งการออกแบบกระบวนท่ารำที่เป็นการรำเดี่ยว เพื่ออวดฝีมือผู้แสดง ระบำ การรำตีบท (หมายถึง การรำที่สื่อความหมายตามคำร้อง) หรือการรำใช้บท (หมายถึง การรำประกอบทำนองเพลง) การโต้ตอบบทบาทของตัวละครที่ต้องมีความสอดคล้องกับอารมณ์ของตัวละครด้วย เช่น การตีบทแบบรำพึงหรือการคิด กระบวนท่ารำต้องตีบทแตกต่างจากการำปกติทั่วไป คือ ท่ารำจะมีความเบากว่าปกติ การวางองศาของใบหน้า แววตาต้องสื่อถึงการคิดคำนึง เป็นต้น สิ่งที่สำคัญการออกแบบกระบวนท่ารำต้องยึดหลักท่ารำที่มีกำหนดไว้เป็นแบบแผนอันมีความหมายของท่ารำแต่ละท่า ควรนำมาใช้สื่อความหมายให้ถูกต้องกับบทร้องหรืออารมณ์ในขณะนั้น 3. การออกแบบองค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ เช่น เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง แสง สี การใช้พื้นที่ควรคำนึงถึงรูปแบบหรือประเภทของละครที่แสดงเพื่อให้มีความเหมาะสมตามขนบ จารีตของรูปแบบละครที่มีความ

ตารางที่ 2 การประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ (ต่อ)

ผู้ทรงคุณวุฒิ	วัน/เดือน/ปี ที่สัมภาษณ์	ข้อมูลสำคัญจากการสัมภาษณ์
		แตกต่างกัน เครื่องแต่งกายให้ตรงตามแบบแผนของละครรำแต่ละประเภท เพลงร้อง ดนตรีมีความสอดคล้องกับเชื้อชาติ ฐานันดรศักดิ์ตัวละคร บทบาทของผู้ชายหรือผู้หญิง เป็นต้น ซึ่งเพลงร้องและดนตรีต้องพิจารณาถึงสิ่งเหล่านี้ ส่วนการใช้พื้นที่บนเวทีก็ดูจากการรำว่าเป็นการรำเดี่ยว หรือระบำ ควรคำนึงถึงหลักความสมดุลของพื้นที่ ความเป็นเอกภาพทางศิลปะ การแบ่งส่วนพื้นที่เวที นอกจากนี้แสง สีก็มีความสำคัญที่ช่วยให้การแสดงละครเกิดความสมจริงตามจินตนาการของผู้แต่งและช่วยสร้างอรรถรสในการรับชมของผู้ชม เนื่องจากการแสดงละครบางครั้งไม่มีฉากหรือมีเพียงฉากเดียวไม่เปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง และผู้ชมใช้จินตนาการตามคำบรรยายในบทร้องที่ได้ยิน แสง สีจึงมีส่วนช่วยสร้างความจริงมากยิ่งขึ้นนั่นเอง เช่น ฉากตอนกลางคืนควรใช้แสงสีฟ้า ฉากตอนเช้าควรใช้แสงสีเหลืองส้ม หรือฉากการต่อสู้ควรใช้แสงสีแดง ฉากไฟไหม้ควรใช้แสงสีแดง เป็นต้น 4. สิ่งสำคัญที่ควรคำนึงถึงในการสร้างสรรค์ละครรำที่นำตำนานเทวสตรีในศาสนาฮินดูมาสร้างสรรค์ละครรำครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์ควรคำนึงถึงความถูกต้องของเนื้อหา เค้าโครงเรื่องโดยเฉพาะตำนานเทวสตรีในศาสนาฮินดูที่มีผู้คนให้ความเคารพนับถือไม่ควนบิดเบือนวรรณกรรมและไม่สร้างภาพลบหรืออคติให้กับตัวละครที่เป็นเทวสตรี

ตารางที่ 2 การประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ (ต่อ)

ผู้ทรงคุณวุฒิ	วัน/เดือน/ปี ที่สัมภาษณ์	ข้อมูลสำคัญจากการสัมภาษณ์
อาจารย์รัตติยะ วิกสิตพงศ์	27 กรกฎาคม 2564	1. การสร้างสรรค์บทละคร และการวางโครงเรื่อง มีหลักและขั้นตอนดังนี้ ผู้สร้างสรรค์ควรกำหนดขอบเขตของเรื่องที่จะทำ เนื้อเรื่องย่อ โดยเรื่องที่นำมาสร้างสรรค์ควรมีการแบ่งเป็น 4 ระดับ คือ (1) การนำเรื่อง เป็นการแนะนำตัวละคร ความเป็นมาของเรื่อง (2) ปมปัญหา การสร้างปัญหาของตัวละคร หรือสาเหตุที่ทำให้เกิดปมปัญหา (3) วิกฤติของเรื่อง เป็นจุดสูงสุดของเรื่องหรือเป็นช่วงตื่นเต้น ที่ทำให้เนื้อเรื่องมีความสนุกสนาน และ (4) จุดคลี่คลายของปัญหาหรือบทสรุปเรื่องราว เป็นจุดที่แสดงถึงการคลี่คลายของปมปัญหา ทั้งนี้เนื้อเรื่องที่นำมาสร้างสรรค์ควรมีการแบ่งเนื้อเรื่องออกเป็นองก์และฉากย่อย ๆ แต่ละฉากในเรื่อง 2. การออกแบบกระบวนท่ารำควรคำนึงถึงความเหมาะสมของแบบแผนการแสดงละครแต่ละประเภท เช่น ละครใน ละครนอก ละครพันทาง เป็นต้น ว่าแต่ละการแสดงมีแบบแผนขนบ จารีตในการแสดงอย่างไร ซึ่งการออกแบบกระบวนท่ารำนั้นมี 2 รูปแบบ คือการออกแบบท่ารำแนวอนุรักษ์ คือการใช้ท่ารำตามแบบแผนนาฏศิลป์เดิมที่สืบทอดต่อกันมา มิได้มีการปรับเปลี่ยน และการออกแบบท่ารำแนวสร้างสรรค์ เป็นการสร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่โดยนำท่าทางที่ได้รับอิทธิพลจากท่าทางของต่างชาติทั้งตะวันตกและตะวันออกมาผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทย เช่น การแสดงละครในเรื่องอิเหนา มีการใช้เพลงสำเนียงต่างชาติ กระบวนท่ารำกริชก็ใช้กระบวนท่าทางของต่างชาติมาปรับใช้ สิ่งสำคัญควรมีการปรึกษา สอบถามผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทยร่วมด้วยเพื่อให้เกิดความเหมาะสมและ

ตารางที่ 2 การประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ (ต่อ)

ผู้ทรงคุณวุฒิ	วัน/เดือน/ปี ที่สัมภาษณ์	ข้อมูลสำคัญจากการสัมภาษณ์
		เป็นไปตามแบบแผน ขนบ จารีตในการแสดงแต่ละประเภท 3. การออกแบบเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง ฉาก แสง สี ควรคำนึงถึงเรื่องราวที่นำมาแสดงและความเหมาะสมตามแบบแผน ขนบ จารีตในการแสดงแต่ละประเภท สิ่งสำคัญในการออกแบบนั้นผู้กำกับควรมีการปรึกษา หารือกับแต่ละฝ่าย เช่น ฝ่ายเครื่องแต่งกาย ฝ่ายอุปกรณ์ ฝ่ายฉาก ฝ่ายแต่งหน้า เป็นต้น เพื่อให้ทุกฝ่ายมีแนวคิดไปในทิศทางเดียวกันและเข้าใจในเรื่องที่จะทำเหมือนกัน 4. สิ่งสำคัญที่ควรคำนึงถึงในการสร้างสรรค์ละครรำที่นำตำนานเทวสตรีในศาสนาฮินดูมาสร้างสรรค์ละครรำครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์ควรคำนึงถึงการนำตำนานเทวสตรีซึ่งเป็นสิ่งเคารพบูชาของผู้ที่มีความเชื่อ ความศรัทธา ดังนั้นผู้สร้างสรรค์จึงควรให้ความเคารพ นับถือเช่นเดียวกันไม่นำเสนอเรื่องราวที่ลบหลู่หรือดูหมิ่น อันจะทำให้เกิดความขัดแย้งหรือปัญหาในการสร้างสรรค์ได้
อาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง	22 สิงหาคม 2564	การออกแบบดนตรีและเพลงร้องในการสร้างสรรค์ละครรำเรื่องใหม่ เนื่องจากละครเรื่องนี้เป็นการนำตำนานเทวสตรีของชาวฮินดูมาเป็นแนวเรื่องดังนั้นการบรรจุเพลงร้องจึงควรคำนึงถึงเพลงที่มีสำเนียงออกภาษา ผสมผสานการใช้เพลงร่าย โดยพิจารณาความเหมาะสมตามเนื้อเรื่อง อีกทั้งควรคำนึงถึงรูปแบบการแสดงว่าจัดอยู่ในประเภทใด เพื่อตรงตามจารีตและเอกลักษณ์ของการแสดงละคร

ตารางที่ 2 การประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ (ต่อ)

ผู้ทรงคุณวุฒิ	วัน/เดือน/ปี ที่สัมภาษณ์	ข้อมูลสำคัญจากการสัมภาษณ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นิตยา รู้สมัย	17 กรกฎาคม 2564	หลักและขั้นตอนการออกแบบดนตรีประกอบการแสดงละครนั้นลำดับแรกผู้ออกแบบควรทราบถึงเนื้อเรื่องและรูปแบบการแสดงของตนว่ากำหนดกรอบแนวคิดไว้เป็นอย่างไร เช่น ละครรำ ละครร้อง ละครพันทาง เป็นต้น ซึ่งการแสดงแต่ละประเภทมีแบบแผนที่แตกต่างกัน ดังนั้นจึงจำเป็นต้องรู้ถึงแบบแผนของการแสดงแต่ละประเภทด้วย เพราะสิ่งเหล่านี้มีผลต่อการบรรจุเพลง อีกทั้งควรพิจารณาถึงฐานันดรศักดิ์ของตัวละครด้วยว่าเป็นท้าวพระยามหากษัตริย์หรือนางตลาด เพราะมีผลต่อการคัดเลือกเพลงที่จะมาบรรจุ อารมณ์ของตัวละครในขณะนั้นก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งในการนำมาพิจารณาเลือกเพลงให้ตรงกับอารมณ์ของตัวละคร สิ่งสำคัญการเลือกเพลงต้องมีความรู้เรื่องของระดับเสียงของแต่ละเพลง โดยพิจารณาว่าเพลงในลำดับก่อนหน้ามีระดับเสียงอย่างไร เพลงที่บรรจุต่อมาก็ต้องมีระดับเสียงที่สอดคล้องหรือไล่ระดับเสียงกัน กลมกลืนกัน ภาษาทางดนตรีเรียกว่า “ร่องเสียงเดียวกัน” นอกจากนี้ยังพิจารณาถึงจำนวนคำกลอนด้วยว่าเป็นกลอนแปด หรือกลอนสี่ เนื่องจากการบรรจุเพลงจะมีผลต่อการขับร้องของนักร้องว่ามีความถี่หรือห่างของคำร้องเพียงใด ส่วนเพลงหน้าพาทย์ควรเลือกให้เหมาะสมกับฐานันดรศักดิ์ของตัวละครทั้ง พระ นาง ยักษ์ ลิง

ตารางที่ 2 การประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ (ต่อ)

ผู้ทรงคุณวุฒิ	วัน/เดือน/ปี ที่สัมภาษณ์	ข้อมูลสำคัญจากการสัมภาษณ์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ	3 สิงหาคม 2564	หลักและขั้นตอนการออกแบบดนตรีประกอบการแสดงละครนั้น หลักสำคัญที่ผู้ออกแบบควรทราบ คือรูปแบบการแสดงของตนว่าเป็นละครประเภทใด ตัวละครในเรื่องมีบุคลิกลักษณะหรือเชื้อชาติใด ซึ่งมีผลกับสำเนียงภาษาเพลง เครื่องดนตรีต้องมีความสอดคล้องเหมาะสมกับเรื่องที่แสดงด้วย บางครั้งต้องสร้างสรรค์เพลงขึ้นใหม่เพื่อให้เหมาะสมสอดคล้องกับละครและเนื้อเรื่อง อีกทั้งผู้ออกแบบดนตรีต้องพิจารณาว่าเนื้อเรื่องที่แสดงต้องการความกระชับ หรือความช้าการบรรจุเพลงมิได้จำกัดแต่เพียงว่าเพลงที่มีคำว่า “ใน” จะใช้แต่กับละครใน หรือเพลงที่มีคำว่า “นอก” จะใช้แต่กับละครนอก เท่านั้นสิ่งเหล่านี้ปรากฏให้เห็นในโขน ละคร เช่น การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ มีการใช้เพลงโลมนอก ปิ่นตลิ่งนอก ตามแนวคิดของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่จะดูอารมณ์เพลงมากกว่าว่าเหมาะสมกับการแสดงในช่วงนั้นไหม นอกจากนี้ยังต้องพิจารณาฐานันดรศักดิ์ของตัวละครให้เหมาะสมกับเพลงที่บรรจุแบ่งเป็น ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง ฤาษี เทพต่าง ๆ เช่น พระอิศวร พระนารายณ์ พระอินทร์ เป็นต้น ต้องพิจารณาความเหมาะสมกับบทบาทของตัวละครด้วย เช่น พระรามออกบวชเป็นฤาษีใช้เพลงช้าลูกคู่ ไม่ใช้ช้าปี่ พระอินทร์ใช้เพลงยานี เพลงแต่ละเพลงที่นำมาเรียงร้อยต่อกันต้องเชื่อมกันด้วยเสียงลูกตกที่มีเสียงลักษณะเดียวกัน เพื่อให้เกิดความกลมกลืน ไพเราะ เช่น ถ้าใช้ผู้ชายร้องเพลงก่อนหน้าหน้าที่ต่อด้วยเพลงเสียงผู้หญิง ผู้ชายต้องปรับร่องเสียงตนเองเพื่อให้การร้องเพลงต่อไปของนักร้องหญิงสอดคล้องสัมพันธ์กัน

ตารางที่ 2 การประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ (ต่อ)

ผู้ทรงคุณวุฒิ	วัน/เดือน/ปี ที่สัมภาษณ์	ข้อมูลสำคัญจากการสัมภาษณ์
		ยกเว้นมีการคั่นด้วยเพลงร่าย การเจรจา การต่อสู้กัน และเพลงหน้าพาทย์ เพลงที่ต่อจากการคั่นด้วยลักษณะเหล่านี้สามารถตั้งเสียงใหม่ได้
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค	28 สิงหาคม 2564	การสร้างสรรค์บทละคร และการวางโครงเรื่อง ผู้สร้างสรรค์ต้องศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับเรื่องที่จะทำให้ชัดเจน สิ่งใดสามารถทำได้หรือสิ่งใดเป็นข้อห้าม จากนั้นมากำหนดเนื้อเรื่อง ขอบเขตที่ต้องการสร้างสรรค์ว่าต้องการจับประเด็นสำคัญส่วนไหนแล้วนำมาแบ่งเป็นฉาก ๆ เรียงลำดับจากจุดเริ่มต้นของเรื่อง จุดประเด็นปัญหา จุดสูงสุดของเรื่อง และจุดจบหรือปิดเรื่อง สำหรับการออกแบบกระบวนท่ารำต้องคำนึงถึงรูปแบบหรือแบบแผนการแสดงแต่ละประเภทว่ากำลังสร้างสรรค์ให้อยู่ในรูปแบบใด สำหรับท่ารำก็ต้องมีความเหมาะสมกับบุคลิกลักษณะของตัวละคร เช่น บทมหิงษาอสูรที่กำลังจะสร้างสรรค์นี้มีพื้นฐานเป็นอสูรควายท่าทางการแสดงต้องเข้มแข็ง ฮึกฮัก ห้าวหาญ มีความทะมัดทะแมง ยิ่งในกระบวนการรบตัวละครทั้งสองที่รบกันต้องใช้ท่าทางที่สัมพันธ์กัน ดังในตอนที่จะรบกับกาตยานี เราควรคำนึงว่าตัวอสูรนี้ต้องการได้นางมาเป็นเมีย จึงต้องสอดแทรกท่าทางการเกี้ยว การลวนลาม มีความทะลึ่งแอบซ่อนอยู่ในที เป็นต้น การออกแบบองค์ประกอบการแสดงอื่น ๆ ก็ต้องคำนึงถึงรูปแบบการแสดงเช่นกัน ว่าเราสร้างสรรค์เป็นละครประเภทใด เครื่องแต่งกายต้องเหมาะสม อุปกรณ์การแสดงสิ่งนี้ต้องศึกษาประวัติความเป็นมาของตัวละครให้ชัดเจนว่าตามตำนานหรือความเหมาะสมของอาวุธกับตัวละครควรใช้อาวุธอะไรประจำกาย ส่วนพื้นที่การแสดงนั้น การแสดงละครต้องคำนึงจุดศูนย์กลางของเวที เพราะเราแสดงบนเวทีที่ผู้ชมชมอยู่เพียง

ตารางที่ 2 การประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ (ต่อ)

ผู้ทรงคุณวุฒิ	วัน/เดือน/ปี ที่สัมภาษณ์	ข้อมูลสำคัญจากการสัมภาษณ์
		ด้านหน้าด้านเดียว ระวังเวลาแสดงต้องไม่เอียงไปเวทีข้างใดข้างหนึ่ง อีกสิ่งหนึ่งที่สำคัญคือแสง สีเป็นสิ่งที่ช่วยสร้างอารมณ์ ความสมจริงให้กับการแสดงละครได้ ต้องคำนึงถึงความเหมาะสมว่าฉากนี้ควรใช้แสง สีอะไร ฉากรบใช้แสงสีแดง เป็นต้น สิ่งสำคัญที่ควรคำนึงถึงในการสร้างสรรค์ละครรำที่นำตำนานเทวสตรีในศาสนาฮินดูมาสร้างสรรค์ สิ่งแรกเราต้องให้ความเคารพนับถือไม่บิดเบือนตำนานและไม่นำตำนานเทวสตรีที่ผู้อื่นเคารพนับถือมานำเสนอในทางเสื่อมเสียหรือเหยียดหยาม การสร้างสรรค์ทำนองนี้ต้องศึกษาตำนาน เรื่องราวให้ชัดเจนสิ่งใดสามารถนำเสนอได้หรือสิ่งใดไม่ควรนำเสนอ ผู้สร้างสรรค์พึงระวังประเด็นดังกล่าวไว้ให้มาก ๆ

ที่มา: ผู้วิจัย

จากข้อมูลการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 6 ท่าน ซึ่งท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ด้านดุริยางคศิลป์ไทย และด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้ให้ข้อมูลในประเด็นคำถามต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยสัมภาษณ์และมีความสอดคล้องกัน ผู้วิจัยจึงนำข้อมูลดังกล่าวมาวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการจำแนกชนิดของข้อมูล (Typologles) ด้วยการวิเคราะห์คำหลัก (Domain Analysis) กล่าวคือ เป็นการจำแนกกลุ่มคำที่มีความหมายเหมือนกันหรือมีความสอดคล้องกันมาจัดอยู่ในกลุ่มเดียวกันแล้วกำหนดลักษณะดังกล่าวภายใต้ชื่อคำใหม่ (รัตนะ บัวสนธ์, 2551, น. 198) ดังตารางที่ 3

ตารางที่ 3 การจำแนกผลการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิเกี่ยวกับแนวทางในการสร้างสรรค์ละครรำในประเด็นที่สอดคล้องกัน

กลุ่มคำ	คำหลัก
- หลักและขั้นตอนที่ใช้กันทั้งการแสดงของไทยและสากลมี 4 ขั้นตอน คือ การเปิดเรื่อง การดำเนินเรื่อง การสร้างปมปัญหาหรือจุดไคลแม๊กซ์ของเรื่อง และการปิดเรื่อง - กำหนดขอบเขตของเรื่องที่จะทำ เนื้อเรื่องย่อ มีการแบ่งเป็น 4 ระดับ การนำเรื่อง ปมปัญหา วิกฤติของเรื่อง และจุดคลี่คลาย - เนื้อเรื่องควรมีการแบ่งเนื้อเรื่องออกเป็นองก์และฉากย่อย ๆ แต่ละฉากในเรื่อง	**แนวทางการวางโครงเรื่อง**
- กระบวนท่ารำของละครแต่ละประเภทมีขนบจารีตของรูปแบบละครรำที่แตกต่างกัน - องค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ ควรคำนึงถึงรูปแบบหรือประเภทของละคร - คำนึงถึงรูปแบบการแสดงว่าจัดอยู่ในประเภทใด เพื่อตรงตามจารีตและเอกลักษณ์ของการแสดงละคร - ควรทราบถึงเนื้อเรื่องและรูปแบบการแสดงของตนว่ากำหนดกรอบแนวคิดไว้เป็นอย่างไร	**รูปแบบและประเภทของละครรำ**
- การโต้ตอบบทบาทของตัวละครต้องมีความสอดคล้องกับอารมณ์ของตัวละครด้วย - การวางองศาของใบหน้า แววตาต้องสื่อถึงอารมณ์ - เลือกเพลงให้ตรงกับอารมณ์ของตัวละคร	**อารมณ์ของตัวละคร**
- การออกแบบกระบวนท่ารำต้องยึดหลักท่ารำที่มีกำหนดไว้เป็นแบบแผน - ท่ารำต้องสื่อความหมายให้ถูกต้องกับบทร้องหรืออารมณ์ - การใช้ท่ารำตามแบบแผนนาฏศิลป์เดิมที่สืบทอด - การนำท่าทางที่ได้รับอิทธิพลจากท่าทางของต่างชาติทั้งตะวันตกและตะวันออกมาผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทย	**การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ**

ตารางที่ 3 การจำแนกผลการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิเกี่ยวกับแนวทางในการสร้างสรรค์ละครรำในประเด็นที่สอดคล้องกัน (ต่อ)

กลุ่มคำ	คำหลัก
- ควรคำนึงถึงหลักความสมดุลของพื้นที่ ความเป็นเอกภาพทางศิลปะ การแบ่งส่วนพื้นที่เวที - ฉากตอนกลางคืนควรใช้แสงสีฟ้า ฉากตอนเช้าควรใช้แสงสีเหลืองส้ม หรือฉากการต่อสู้ควรใช้แสงสีแดง ฉากไฟไหม้ควรใช้แสงสีแดง	**หลักทัศนศิลป์**
- ควรคำนึงถึงความถูกต้องของเนื้อหา - ไม่ควนบิดเบือนวรรณกรรม และไม่สร้างภาพลบหรืออคติให้กับตัวละครที่เป็นเทวสตรี - การนำตำนานเทวสตรีซึ่งเป็นสิ่งเคารพบูชาของผู้ที่มีความเชื่อ ความศรัทธา	**การเคารพวรรณกรรมและตำนาน**
- เพลงที่บรรจุต่อมาก็ต้องมีระดับเสียงที่สอดคล้องหรือไล่ระดับเสียงกัน กลมกลืนกัน - จำนวนคำกลอนด้วยว่าเป็นกลอนแปด หรือกลอนสี่ - ตัวละครในเรื่องมีบุคลิกลักษณะหรือเชื้อชาติใด ซึ่งมีผลกับสำเนียงภาษาเพลง - เครื่องดนตรีต้องมีความสอดคล้องเหมาะสมกับเรื่องที่แสดงด้วย - พิจารณาว่าเนื้อเรื่องที่แสดงต้องการความกระชับ หรือความช้า - เพลงแต่ละเพลงที่นำมาเรียงร้อยต่อกันต้องเชื่อมกันด้วยเสียงลูกตกที่มีเสียงลักษณะเดียวกัน เพื่อให้เกิดความกลมกลืน ไพเราะ	**ความเหมาะสมของดนตรีและเพลงร้อง**

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุปข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 6 ท่าน ซึ่งท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ด้านดุริยางคศิลป์ไทย และด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ละครรำครั้งนี้ได้ว่า หลักในการสร้างสรรค์ละครรำที่ผู้สร้างสรรค์ควรคำนึงถึงประกอบด้วย แนวทางการวางโครงเรื่อง รูปแบบและประเภทของละครรำ อารมณ์ของตัวละคร การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ หลักทัศนศิลป์ การเคารพวรรณกรรมและตำนาน และความเหมาะสมของดนตรีและเพลงร้อง จากข้อมูลดังกล่าวนี้ผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ละครรำต่อไป

2.3 การศึกษาจากวีดิทัศน์ มีรายละเอียดดังนี้

2.3.1 บันทึกการแสดงละครชาตรีโบราณ Lakhorn Chatree Thai classical dance 1929 (พ.ศ. 2472)

2.3.2 บันทึกการแสดงโขน ละครโบราณ Thai Royal classical dance 1929 (พ.ศ. 2472)

2.3.3 บันทึกการแสดงละครรำ เรื่องทุรคา ของนักศึกษาระดับปริญญาโท สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3. การกำหนดกรอบแนวคิด

ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ละครรำเรื่องกาตยานี เพื่อเป็นกรอบในการดำเนินการสร้างสรรค์ให้เป็นไปอย่างมีทิศทางและตรงตามวัตถุประสงค์ โดยกำหนดกรอบแนวคิด ดังนี้

3.1 รูปแบบของการแสดง ละครรำเรื่องกาตยานีมีรูปแบบการแสดงแบบละครรำ โดยการนำละครรำดั้งเดิมของไทย 3 ประเภท กล่าวคือ ละครชาตรี ละครใน และละครนอกแบบหลวงนั้น ซึ่งแต่ละประเภทมีเอกลักษณ์ แบบแผน ขนบจารีตการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวและมีความแตกต่างกันตามวัตถุประสงค์และบริบทในการจัดการแสดง เช่น ละครชาตรีมีเอกลักษณ์ที่ตัวละครรำและร้องด้วยตนเอง ผู้แสดงต้องออกมารำถวายมือก่อนเริ่มการแสดง ละครในมีเอกลักษณ์ที่ไม่มุ่งเน้นการดำเนินเรื่องมากนัก การแสดงมักจะมีกระบวนท่ารำมากการดำเนินเรื่องจึงเป็นไปอย่างเชื่องช้า ด้วยการแสดงละครในต้องการอวดฝีมือการร่ายรำของผู้แสดง ท่ารำที่อ่อนช้อยงดงามตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทย และละครนอกแบบหลวงที่มีการดำเรื่องรวดเร็วกระชับ แต่มีการสอดแทรกกระบวนรำอย่างละครใน จากเอกลักษณ์ของละครรำดั้งเดิมของทั้ง 3 ประเภท ผู้วิจัยจึงได้นำเอกลักษณ์หรือจุดเด่นของละครรำดังกล่าวข้างต้นมาผสมผสานเข้าด้วยกัน เพื่อสร้างสรรค์ละครรำแนวใหม่ โดยละครรำเรื่องกาตยานี มีการรำถวายมือก่อนเริ่มการแสดงโดยให้ผู้แสดงเป็นผู้ร่ายรำตามแบบอย่างละครชาตรี เนื้อเรื่องมีการดำเนินเรื่องรวดเร็ว สนุกสนานตามแบบอย่างละครนอกแบบหลวง และมีการสอดแทรกการร่ายรำอวดฝีมือของผู้แสดงด้วยท่ารำที่มีลีลาอ่อนช้อยงดงามตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทยตามแบบอย่างละครในและละครนอกแบบหลวง

3.2 การวางโครงเรื่อง ผู้วิจัยนำเรื่องราวตามตำนานของเทพีกาตยายนีมาเป็นวรรณกรรมต้นเรื่อง แต่มีการตัดในส่วนที่เป็นรายละเอียดปลีกย่อยออกไป และเชื่อมต่อเนื้อเรื่องโดยใช้แนวคิดเกี่ยวกับการแปรรูปวรรณกรรม ด้วยการปรับเปลี่ยนวรรณกรรมต้นเรื่องจากที่มีการนำเสนอในรูปแบบภาพยนตร์อินเดียและตำนานในคัมภีร์ปุราณะสู่การนำเสนอในอีกรูปแบบหนึ่ง คือ ละครรำ โดยยังคงจุดมุ่งหมายหลักของโครงเรื่องและแก่นเรื่องไว้ดังเดิม กล่าวคือ การปรับชื่อตัวละครตามตำนาน เพื่อให้เหมาะสมกับบทประพันธ์ และการขับร้อง เช่น กาตยายนี (อ่านว่า กาด-ยา-ยะ-นี) ตัดเสียงและเปลี่ยนเสียงเป็น กาตยานี (อ่านว่า กา-ตะ-ยา-นี) มหิษาสูร (อ่านว่า มะ-หิ-สา-สูน) ปรับเป็น มหิงษาสูร (อ่านว่า มะ-หิง-สา-สูน) การกำเนิดของเทพีกาตยายนีเพื่อปราบมหิงษาสูร ได้มีการตัด เพิ่ม เชื่อมต่อ และมีการปรับเปลี่ยนเนื้อหาในบางส่วน เพื่อให้บทละครมีความกระชับ สนุกสนานเหมาะสมกับการแสดงละครรำมากขึ้น โดยโครงเรื่องนี้แบ่งออกเป็น 3 องก์ ดังนี้

องก์ที่ 1 อสูรอหังการ์ สื่อถึงอสูรร้ายมาบำเพ็ญตบะเพื่อขอพรวิเศษจากเทพเจ้า แล้วขึ้นไปบุกรุกสวรรค์ มีเนื้อหาดังนี้ มหิษาสูร อยากมีพลังอำนาจวิเศษ สามารถเอาชนะต่อเหล่าเทวดาทั้งหลายได้ จึงไปนั่งบำเพ็ญภาวนาที่เขามันทร จนพระพรหมเสด็จลงมาประทานพรให้กับมหิษาสูรได้สมความปรารถนา เมื่ออสูรได้รับพรวิเศษแล้วนึกเหิมเกริมขึ้นไปบุกสวรรค์ ถึงแม้ว่าพระอินทร์ออกมาต่อสู้ก็ต้องพ่ายแพ้ไป หลบหนีไป

องก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร สื่อถึงการอวตารของพระอุมาเป็นเทพีกาตยานีเพื่อไปปราบมหิงษาสูร มีเนื้อหาดังนี้ เมื่อพระอินทร์ต้องพ่ายแพ้ต่อมหิษาสูร จึงพากันมาทูลฟ้องต่อพระอิศวร บอกเล่าถึงเหตุการณ์ที่มหิงษาสูรได้รับพรจากพระพรหม แล้วขึ้นมาบุกรุกสวรรค์สร้างความเดือดร้อนให้แก่เหล่าเทวดานางฟ้า พระอุมาจึงรับอาสาออกไปปราบมหิงษาสูร โดยอวตารเป็นเทพีกาตยานี

องก์ที่ 3 สังหารอสุรา สื่อถึงการปราบอสูรร้ายของเทพีกาตยานี มีเนื้อหาดังนี้ มหิงษาสูร และเทพีกาตยานีมาพบกัน จึงเกิดการต่อสู้กัน มหิงษาสูรไม่สามารถต่อสู้ได้จึงแปลงกายเป็นอสูรควายเข้าไล่ขวิดเทพีกาตยานี แต่สุดท้ายมหิงษสูรก็ถูกสังหาร

จากการกำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ละครรำ เรื่องกาตยานี ให้มีรูปแบบการแสดงละครรำ ด้วยการผสมผสานเอกลักษณ์ของละครรำดั้งเดิมของทั้ง คือ ละครชาตรี ละครใน และละครนอกแบบหลวงเข้าด้วยกัน เพื่อสร้างสรรค์ละครรำแนวใหม่ขึ้นมา โดยนำตำนานการอวตารของพระอุมาเป็นเทพีกาตยานี เพื่อมาปราบอสูรร้ายเป็นเค้าโครงเรื่องที่มีเนื้อเรื่องแบ่งออกเป็น 3 องก์ เรียบร้อยแล้ว ขั้นตอนต่อมาผู้วิจัยกำหนดหลักเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้แสดงที่จะมารับบทบาทของตัวละครแต่ละบทบาทเพื่อให้เกิดความเหมาะสมของละครรำเรื่องนี้ให้มากที่สุด โยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้แสดงดังจะกล่าวในลำดับต่อไป

4. การคัดเลือกผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดงประมาณ 15 คน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกผู้แสดงที่เป็นเพศชาย อายุเฉลี่ย 18-25 ปี กำลังศึกษาหรือสำเร็จการศึกษาในสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย โขนพระ โขนยักษ์ และโขนลิง เพื่อให้ได้ผู้แสดงที่มีพื้นฐานความรู้ ความสามารถในด้านนาฏศิลป์ไทย

สาเหตุที่ใช้ผู้แสดงเป็นเพศชายนั้น เนื่องด้วยจากการศึกษาการแสดงละครรำในอดีตพบว่ามีการใช้ผู้แสดงเป็นเพศชายล้วน ดังปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับการแสดงละครครั้งแรกในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เมื่อเมอร์สิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ ราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศส ที่เข้ามาในประเทศไทยได้บันทึกเล่าเรื่องราวการแสดงละครในครั้งนั้นไว้ว่า

> “การละเล่นที่ชาวสยามเรียกว่าละครนั้น เปนบทกลอนแกมคำเจรจา เรื่องหนึ่งเล่นตั้งแต่เช้า ๒ โมงจนทุ่ม ๑ ตลอด ๓ วัน ๓ คืน จึ่งจะจบเปนทำนองพงศาวดารอย่างขลัง มีตัวลครร้องเปนหลายคน บรรดาที่ออกฉากมาอยู่ที่กลางโรงแล้ว เมื่อถึงบทใครคนนั้นก็ร้อง คือละครตัวหนึ่งร้องเล่าเรื่องพงศาวดาร แลตัวละครนอกนั้น ใครเปนตัวบทไหน ถึงบทตัวนั้นพูดจึ่งร้อง แต่ตัวละครที่ร้องนั้นล้วนเปนชายทั้งนั้น ไม่มีหญิงเลย”
>
> (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, 2457, น. 167-168)

จากคำบันทึกของเมอร์สิเออร์ เดอ ลาลูแบร์ ข้างต้นที่แสดงถึงการแสดงละครในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น. 33) อธิบายว่า การที่ตัวละครร้องเองนั้นน่าจะรำทำบทไปด้วยระหว่างร้อง ตัวละครไหนทำบทก็จะร้องบทของตน ส่วนมากที่กล่าวถึงตัวละครอื่น ๆ ก็ให้ตัวละครที่ยังไม่ออกแสดงบททำหน้าที่ร้องเป็นลูกคู่รับอย่างละครชาตรีเมืองเพชร ด้วยธรรมเนียมละครไทยมักแยกเพศกันค่อนข้างชัดเจน อาจเป็นได้ที่เข้าใจได้ว่าผู้ชายแต่งเครื่องนางเป็นผู้หญิง และการที่ตัวนางไม่ร้องก็อาจเป็นเพราะเรื่องของเสียงร้อง จึงใช้ลูกคู่ร้องแทน เพราะถ้าหากใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวนางก็ต้องร้องเป็นต้นเสียงด้วยเช่นกัน จึงอนุมานได้ว่าเดิมทีมีแต่ละครผู้ชายเท่านั้น

นอกจากนี้พบหลักฐานว่ามี ละครผู้ชายของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ แสดงละครในสมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ ทรงเป็นพระโอรสของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระศรีสุดารักษ์ สมเด็จพระพี่นางในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก และเจ้าขรัวเงิน เป็นพระบิดา ต้นสกุลเทพหัสดิน ปรากฏว่าเมื่อครั้งรัชกาลที่ 1 นั้น สมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ ทรงหัดละครอิเหนา แต่ทรงถนัดแสดงบทเป็นตัวละครใดไม่แน่ชัด ภายหลังได้ทรงตั้งคณะละครผู้ชายขึ้นโรงหนึ่ง แสดงเป็นละครในละครผู้ชายของพระองค์คงจัดแสดงในวังและในโอกาสพิเศษเท่านั้น เมื่อสมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ สิ้นพระชนม์แล้วคณะละครของพระองค์ก็ตกทอดเป็นมรดกให้กับ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี พระอนุชาของพระองค์ ซึ่งคณะละครนี้มีตัวละครที่มีชื่อเสียงโด่งดังคือ นายทองอยู่เป็นตัวอิเหนา และนายรุ่งเป็นตัวนางเอก ต่อมาทั้งสองท่านนี้ได้เป็นปรมาจารย์คนสำคัญในการสอนละครในให้กับละครหลวงจนถึงรัชกาลที่ 3 (ธนิต อยู่โพธิ์, 2497, น. 46 และ สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547, น. 65)

สำหรับการแสดงละครนอก แต่เดิมใช้ผู้ชายแสดงเท่านั้น จนมาถึงในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 จึงให้มีทั้งผู้ชายและผู้หญิงร่วมแสดง ดังที่ กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร (2530, น. คำนำ) กล่าวว่า ละครนอกคือละครที่ราษฎรเล่นกันในพื้นเมือง ตัวละครเป็นผู้ชายทั้งนั้น เพราะแต่โบราณมีพระราชบัญญัติห้ามมิให้ผู้อื่นมีละครผู้หญิง (พึ่งพระราชทานพระบรมราชานุญาต เมื่อรัชกาลที่ 4 กรุงรัตนโกสินทร์) สอดคล้องกับ พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์ (2558, น. 545) กล่าวว่า ละครนอกดัดแปลงการแสดงมาจากละครโนราชาตรี มีลีลากระบวนการรำและบทร้องรวดเร็วกว่าละครใน เพลงที่ร้องมักเป็นเพลงง่าย ๆ ไม่มีลีลาการเอื้อนมากและมักเป็นระดับเสียงผู้ชาย ซึ่งเรียกว่าเสียงนอก เพราะใช้ผู้ชายแสดงล้วน

การแสดงละครในและละครนอกที่ปรากฏในอดีตใช้ผู้ชายแสดงล้วน ได้มีการสืบทอดหรือนำมาใช้เป็นแบบแผนการแสดงละครในและละครนอกเรื่อยมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2564) ดังปรากฏหลักฐานดังภาพ

ภาพที่ 122 การแสดงละครนอกผู้ชายล้วน เรื่องสังข์ทอง ของคณะโขนธรรมศาสตร์ พ.ศ. 2551
ที่มา: สุจิตต์ วงษ์เทศ (2563, ออนไลน์)

ภาพที่ 123 การแสดงละครนอกผู้ชายล้วน เรื่องแก้วหน้าม้า ของคณะคณะศิลปศึกษา พ.ศ. 2562
ที่มา: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2562, ออนไลน์)

นอกจากนี้จากประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยได้มีโอกาสศึกษาในระดับปริญญาโท สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งในการเรียนครั้งนั้นมีรายวิชาภูมิปัญญาประดิษฐ์ เป็นรายวิชาที่มุ่งเน้นให้นักศึกษาได้ศึกษาแนวคิด ทฤษฎีทางนาฏศิลป์ไทย ในรูปแบบราชสำนักและรูปแบบพื้นบ้าน เพื่อการพัฒนาต่อยอดนำไปสู่การออกแบบท่ารำ และสร้างสรรค์ชุดการแสดง ในการเรียนครั้งนั้นผู้วิจัยและนักศึกษาร่วมรุ่นได้นำเสนอแนวคิดการสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง “ทุรคา” โดยใช้ผู้หญิงแสดงล้วนพบปัญหาว่า ผู้แสดงที่เป็นผู้หญิงขาดความคล่องตัวหรือขาด

ความถนัดกับบทบาทการต่อสู้ และการขึ้นลอย (หมายถึงการต่อตัวกันของผู้แสดง) จนทำให้เกิดความผิดพลาดที่เรียกว่า “ตกลอย”

จากเหตุผลดังกล่าวข้างต้นที่ปรากฏหลักฐานการใช้ผู้ชายแสดงละครในและละครนอกนับตั้งแต่อดีตก่อนที่จะมีการใช้ผู้แสดงเป็นผู้ชายและผู้หญิงผสมผสานกันจนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2564) ที่มีการใช้ผู้แสดงเป็นผู้ชายล้วนในบางโอกาส อีกทั้งการประสบปัญหาจากประสบการณ์ตรงของผู้วิจัยที่ใช้ผู้หญิงแสดงในบทบาทการต่อสู้ การขึ้นลอย ดังนั้นในการสร้างสรรค์ละครรำเรื่องกาตยานีครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงกำหนดให้ผู้แสดงเป็นผู้ชายล้วน ซึ่งถือเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการสร้างสรรค์ละครรำ นอกจากนี้ยังมีองค์ประกอบอื่น ๆ ที่มีความสำคัญอย่างยิ่งที่จะทำให้ละครรำครั้งนี้มีสุนทรียภาพและการดำเนินเรื่องเป็นไปอย่างสนุกสนาน กล่าวคือ บทละคร ทำนองเพลง และดนตรี ดังจะกล่าวในรายละเอียดต่อไป

5. การสร้างสรรค์บทละคร

เมื่อผู้วิจัยกำหนดกรอบแนวคิดการแสดงครั้งนี้ให้อยู่ในรูปแบบของละครรำ โดยมีเค้าโครงเรื่องมากจากตำนานเทพีกาตยานีที่มีการแบ่งเนื้อเรื่องออกเป็น 3 องก์ อีกทั้งการกำหนดเกณฑ์การคัดเลือกผู้แสดงเรียบร้อยแล้วนั้น องค์ประกอบการแสดงที่สำคัญอย่างยิ่งในลำดับต่อมาที่ทำให้การแสดงมีความสมบูรณ์ครบอรรถรสของผู้ชม คือ บทละคร ทำนองเพลง และดนตรีประกอบการแสดง ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการสร้างสรรค์บทละคร ทำนองเพลง และดนตรีประกอบการแสดง มีรายละเอียดดังนี้

5.1 บทละคร เมื่อผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดการสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี โดยวางโครงเรื่องของการแสดงละครรำเรื่องนี้ออกเป็น 3 องก์ดังกล่าวข้างต้น จากนั้นจึงนำโครงเรื่องดังกล่าวให้กับผู้ทรงคุณวุฒิประพันธ์บทละครรำ โดยเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒินั้น คือ ผู้มีประสบการณ์การประพันธ์บทละครรำและการขับร้องประกอบการแสดงโขน ละครไม่น้อยกว่า 10 ปี เป็นผู้ประพันธ์บทละครรำเรื่อง กาตยานี คือ นายภวัต จันทร์ดารักษ์ ศิลปินอิสระ โดยบทละครรำเรื่องกาตยานี มีรายละเอียดดังนี้

องก์ที่ 1 อสูรอหังการ์
ฉากที่ 1 โรงพิธี

(กลางเวทีตั้งปะรำพิธีสีเขียว มีรั้วราชวัติ 4 ทิศ โรงพิธี และเครื่องประกอบพิธี)

-ปี่พาทย์ทำเพลง วา-

(มหิงษาสูรทรงเครื่องอย่างพราหมณ์ รำออกมาด้านหนึ่ง แล้วป้องหน้า)

-ร้องเพลง มอญรำดาบ-

มาจะกล่าวบทไป ถึงมหิงษ์ อสุรา กล้าหาญ
ปกป้อง ครองหมู่ อสูรมาร แห่งสถาน รัมภะ เวียงชัย
ดวงจิต คิดแค้น อินทรา ที่มันทำ บิดา เราตักษัย
ครั้งนี้ ปวงเหล่า เทพไท คงจะต้อง บรรลัย วายชีวัน

-ร้องเพลง ร่าย-

จึงอ่าองค์ ทรงเครื่อง เรืองอร่าม นุ่งห่ม อย่างพราหมณ์ งามสรรพ์
ทรงธุหร่ำ ประคำแก้ว แพรวพรรณ ผายผัน เข้าสู่ พิธีการ

-ปี่พาทย์ทำเพลง พราหมณ์เข้า-

(มหิงษาสูร รำตามกระบวนท่า ท้ายเพลงรัว เข้านั่งในโรงพิธี)

-ร้องเพลง เชื้อสองชั้น-

แล้วจุดธูป เทียนทอง ผ่องอำไพ สำรวมใจ ร่ายเวท วิเศษ**ศาล**
รำลึกถึง องค์บรม พรหมาน สมาธิ กรรมฐาน นานปี

-ปี่พาทย์ทำเพลง ตระเชิญ-

(มหิงษาสูร รำตามกระบวนท่า)

(ท้ายเพลงรัว พระพรหมรำออกมา อยู่ทางด้านใดด้านหนึ่ง)

-ร้องเพลง แปดบท-

เมื่อนั้น **องค์พระ วิธาดา** เรืองศรี
เห็นใจ **ในตัว** อสุรี บำเพ็ญเพียร บารมี มานานครัน
สิ่งที่ เจ้าประสงค์ จำนงจิต เราจะ ประสิทธิ์ ประสาทสรรพ์
ให้เจ้า เรืองอิทธิ์ ฤทธิ์อนันต์ ศัตรูขาม หวาดหวั่น พรั่นฤทัย

-ร้องเพลง ร่าย-

อันมนุษย์ เทวะ สรรพสัตว์ อาวุธ สารพัด น้อยใหญ่
มหาเทพ บนชั้นฟ้า สุราลัย ทั้งฤาษี ผีไพร ในพนา
ก็มิอาจ ต่อกร รอนราญ จงสะท้าน สยบต่อ มหิงษา
มีเพียง นารี ที่โสภา จะสังหาร ชีวา จนวางวาย

-ร้องเพลง สองไม้-

เมื่อนั้น มหิงษา อกสั่น ขวัญหาย
ทูลขอ ต่อรอง ให้เคลื่อนคลาย ด้วยหมาย อมตะ ไปนิรันดร์
อันสตรี ที่จะปลง สังขาร ต้องมิได้ อวตาร จากสวรรค์
มีฤทธา อานุภาพ กว่าเทวัญ อัศจรรย์ ล้ำลบ ทั้งภพไตร
ศาสตราวุธ ที่สังหาร ผลาญตัวข้า ต้องเลิศกว่า มหาเทพ เป็นไหนไหน
ขอพระองค์ ทรงหงส์ ดำรงชัย โปรดเห็นใจ ที่ข้าเพียร ภาวนา

-ร้องเพลง แขกบรเทศ-

เมื่อนั้น พระบรม พรหมเมศ นาถา
ประสาทพร แด่จอม อสุรา แล้วกลับสู่ วิมานฟ้า นภาลัย

-ปี่พาทย์ทำเพลง รัว-

(พระพรหมประสาทพรให้ตามกระบวนท่า แล้วหายเข้าโรง)

(ม่านปิด)

(มหิงษาสูร ไปรำหน้าม่าน)

-ร้องเพลง กราวรำชั้นเดียว-

เมื่อนั้น มหิงสา ยินดี จะมีไหน
ปลื้มปริ่ม อิ่มเอิบ กำเริบใจ ก็คลาไคล คืนกลับ เข้าธานี

-ปี่พาทย์ทำเพลง พราหมณ์ออก-

(มหิงษาสูรรำตามกระบวนท่า แล้วเข้าโรง)

ฉากที่ 2 วิมานพระอินทร์

-ปี่พาทย์ทำเพลง เชิด-

(พระอินทร์ บรรทมหลับอยู่บนตั่ง)

(ม่านเปิด)

(มหิงษาสูร รำออกมาด้านหนึ่ง แล้วป้องหน้า)

-ร้องเพลง นาคราช-

มาถึง ซึ่งยัง วิมานฟ้า เห็นองค์ อินทรา สง่าศรี
บรรทมหลับ บนบัลลังก์ อันรูจี อสุรี ยิ่งแค้น แน่นใจ
ครั้งนี้ มึงจะต้อง ม้วยมิด กูจะล้าง ชีวิต ให้จงได้
ว่าพลาง เผ่นโผน โจนไป โถมถีบ หัสนัยน์ **มิทันช้า**

-ร้องเพลง ร่าย-

เมื่อนั้น องค์ท้าว มัฆวาน หาญกล้า
ตกใจ เห็นมหิงษ์ อสุรา หยาบช้า สาหัส ให้ขัดใจ
เหม่เหม่ ดูดู๋ ไอ้สาธารณ์ มาก่อการ กำเริบ เติบใหญ่
มึงกู **ก่อเวร** กันเมื่อใด **จงแถลง แจ้งไป ในบัดนี้**
เมื่อนั้น มหิงษา ตอบความ ท้าวโกสีย์
การัมภะ ปิตุลา สิ้นชีวี เพราะเจ้านี้ สังหาร ผลาญชีวัน
เราเป็นบุตร รัมภะ อสุรา มาแก้แค้น แทนบิดา เป็นแม่นมั่น
ว่าพลาง หักโหม โรมรัน เข้าประจัญ อินทรา ไม่ช้าที

-ปี่พาทย์ทำเพลง เชิด-

(พระอินทร์ กับมหิงษาสูร รบกันตามกระบวนท่า)

(พระอินทร์เสียที หนีเข้าโรง)

(มหิงษาสูรตามเข้าไป)

องก์ที่ 2 อุมาอวตาร

ฉากเทวสภา

(พระอิศวร พระอุมา ประทับบนตั่งตรงกลาง)

(พระนารายณ์ พระลักษมี ประทับบนตั่งด้านซ้าย)

(พระพรหม พระสุรัสวดี ประทับบนตั่งด้านขวา)

(เทวดา นางฟ้า นั่งตามตำแหน่ง)

-ปี่พาทย์ทำเพลง ต้นเข้าม่าน-

(ม่านเปิด)

-ร้องเพลง ยานี-

เมื่อนั้น พระสยม ภูวญาณ เรืองศรี
กับองค์ อุมา เทวี สถิตที่ เทวสภา สุราลัย

-ร้องเพลง ขอมใหญ่-

เบื้องซ้าย พระบรม พรหเมศ กับชาเยศ สุรัสวดี ศรีใส
เบื้องขวา พระนารายณ์ ฤทธิไกร อรไท ลักษมี ชายา

-ร้องเพลง ร่าย-

พลันสดับ สำเนียง เสียงอุโฆษ ดั่งฟ้า จะพิโรธ เป็นหนักหนา
หรือเกิดเหตุ เภทภัย อย่างไรมา พระอิศรา นึกฉงน สนเท่ห์ใจ

-ปี่พาทย์ทำเพลง พระอาทิตย์ชิงดวง-

(พระอินทร์มาถึงเทวสภา)

-ร้องเพลง พระอาทิตย์ชิงดวง-

ครั้นถึง กราบก้ม บังคมทูล นเรนทร์สูร ตรีภพ เป็นใหญ่
บัดนี้ มีอสูร จัญไร ขึ้นมา รุกไล่ เทวัญ
(สร้อย) โปรดเถิด พระองค์ ทรงปรานี จะรบรับ อสุรี **อย่างไรเอย**

-ร้องเพลง ตะลุ่มโปง-

เมื่อนั้น องค์พระ ศิวะเทพ รังสรรค์
ฟังแถลง แจ้งความ ตามสำคัญ ทรงธรรม์ นิ่งนึก ตรึกตรา
บุรุษเพศ ทั้งหลาย ไม่สามารถ ล้างชีวาตม์ อสุระ มหิงษา
จำต้อง จะใช้ ศาสตรา ด้วยมารยา นารี ผลาญชีวัน

-ร้องเพลง ร่าย-

จึงมี วาจา ประกาศิต แก่อุมา ยาจิต พิสิฐสรรพ์
ขอเชิญเจ้า ผู้เรือง ฤทธิ์ฉกรรจ์ ไปลวงล้าง กุมภัณฑ์ ให้บรรลัย

-ร้องเพลง เขมรสุดใจ 2 ชั้น-

เมื่อนั้น องค์อุมา เทวี ศรีใส
รับสั่ง ปศุบดี ทรงชัย บังคมไหว้ แล้วรีบ ไคลคลา

-ปี่พาทย์ทำเพลง เสมอ-

(ม่านปิด)

(พระอุมารำตามกระบวนท่า หน้าม่าน แล้วป้องหน้า)

-ร้องเพลง กระบอกเงิน-

มาถึง เชิงเขา วินธัย ที่จะไป ปราบอสูร มหิงษา
จึงสำแดง แผลงอิทธิ ฤทธา อวตาร กายา ทันที

-ปี่พาทย์ทำเพลง ตระนิมิตร-

(พระอุมา รำตามกระบวนท่า ท้ายเพลงรัวหายเข้าโรง)

(ท้ายเพลงรัว กาตยานี รำออก แล้วป้องหน้า)

-ร้องเพลง อัปสรสำอาง-

เป็นโฉม กาตยานี พิลาศลักษณ์ ประไพพักตร์ ผ่องผุด พิสุทธิ์ศรี
นัยน์เนตร ดั่งเนตร มฤคี พระนลาฏ นั้นมี เสี้ยวจันทร์
เกศา นุ่มสลวย สวยสยาย โอษฐ์ยิ้ม พริ้มพราย เกษมสันต์
งามกว่า ธิดาเทพ เทวัญ ผิวพรรณ สุวรรณชาด ทั้งกายา

-ร้องเพลงสีนวล-

สไบทรง ปักสุวรรณ คั่นสลับ หิรัญรับ จับลาย วิเลขา
ภูษานุ่ง จีบกราย พรายตา ทั้งถนิม พิมภา ค่าอนันต์

-ร้องเพลงสีนวลนอก-

พระหัตถ์ทรง เทพศาสตร์ อาวุธ ฤทธิรุทร์ เริงแรง แข็งขัน
มหิทธา อานุภาพ ดั่งเพลิงกัลป์ อาจประจัญ อสุรา สาธารณ์

-ปี่พาทย์ทำเพลง รัวสามลา, เชิด-

(กาตยานี รำตามกระบวนท่า วนรอบเวที 1 รอบ แล้วหายเข้าโรง)

องก์ที่ 3 สังหารมหิงษา

ฉากเขาวินธัย

-ปี่พาทย์ทำเพลง เชิด-

(ม่านเปิด)

(มหิงษาสูร ทำร้ายเหล่านางฟ้า เข้ารบกับเทวดา)

(เทวดาแพ้ หนีหายเข้าโรง)

(กาตยานี ออกมาขวางหน้าไว้)

(มหิงษาสูร เห็นกาตยานี)

-ร้องเพลง พัดชา-

เหลือบเห็น นงนุช **สุดแสน** **งามแม้น** กว่านาง ทุกสถาน
ความกำหนัด กลัดกลุ้ม คลุ้มดวงมาลย์ ลดเลี้ยว เกี้ยวพาน โฉมกานดา

-ร้องเพลง โอ้โลมใน-

เจ้าเอย เจ้านารี มารศรี ผู้ยอด เสน่หา
ชื่อเรียง เสียงไร ไปไหนมา จงบอกให้ ชื่นอุรา เถิดเทวี
เอ๊ะในมือ ถืออาวุธ อะไรนั่น หรือจะมา ฝ่าฟัน โรมรันพี่

อรชร อ้อนแอ้น ดังกินรี ประลองรัก เห็นจะดี กว่าชิงชัย

-ร้องเพลง วรเชษฐ์-

เมื่อนั้น องค์อุมา อวตาร ขานไข
ตอบคำ มหิงษา ไปทันใด เราไซร้ ชื่อกาต ยานี
ตามมา สังหาร อสุรา ให้มอดม้วย ชีวา ป่นปี้
เจ้าอย่า ดูหมิ่น เพศสตรี ครั้งนี้ จะได้เห็น ฝีมือกัน

-ร้องเพลง ร่าย-

เมื่อนั้น มหิงษา ยิ้มเยาะ หัวเราะลั่น
นี่เจ้า โฉมแฉล้ม แจ่มจันทร์ ตัวพี่ ชีวัน ไม่บรรลัย
ทั่วพิภพ จบหล้า สุธาธาร ไม่มีใคร สังหาร **ตัวพี่ได้**
มหาเทพ ผู้เรือง ฤทธิไกร ยังแพ้ภัย ต่อพี่ หนีลนลาน
เจ้าจะมา รบรับ กับพี่นี้ ในฤดี ให้พะวง สงสาร
จะต้องเห็น โฉมฉาย วายปราณ พี่คงทุกข์ ทรมาน เศร้าใจ

-ร้องเพลง วิลันดาชั้นเดียว-

เมื่อนั้น นางกาต ยานี ศรีใส
เอื้อนเอ่ย **วาทะ** ไปทันใด ช่างหยาบใหญ่ ไม่มี ใครเทียมทัน
เห็นที ครานี้ ชีวิตเจ้า ต้องม้วยมุด ด้วยเรา เป็นแม่นมั่น
ว่าพลาง รุกเร้า เข้าประจัญ บำราบ กุมภัณฑ์ ด้วยฤทธี

-ปี่พาทย์ทำเพลง เชิด-

(กาตยานี เข้าท้ารบกับมหิงษาสูร รบกันตามกระบวนท่า)

(มหิงษาสูร พลาดท่าหมดแรง แล้วป้องหน้า)

-ร้องเพลง ร่าย-

เมื่อนั้น ฝ่ายมหิงษ์ อสุรศักดิ์ ยักษี
สัปประยุทธ์ รุดโรม โจมตี กำลังถด ถอยหนี ไม่มีแรง
นัยเนตร เห็นกาต ยานี เป็นเทวี ศรีอุมา **กล้ากำแหง**
ตรองตรึก นึกพรั่น หวั่นระแวง จึงจำแลง แปลงกาย เป็นควายพลัน

-ปี่พาทย์ทำเพลง รัว-

(มหิงษาสูร ร่ายเวทกลายร่างเป็นควาย)

-ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด-

(กาตยานี สู้รบกับควายตามกระบวนท่า)

-ร้องเพลง ร่าย-

เมื่อนั้น กาตยานี มีแรง แข็งขัน
ไม่หลีกหลบ รบประชิด ติดพัน เหียนหัน ต้านติด ด้วยฤทธา
ถีบถลา กาสร นอนลง พระบาททรง เหยียบยัน ไม่คอยท่า
ทรงตรีศูร ปักลง ตรงอุรา มหิงษา ด่าวดิ้น สิ้นชีวี

-ปี่พาทย์ทำเพลง รัว, โอด-

(กาตยานี ฆ่ามหิงษาสูร จบเป็นภาพนิ่ง)

(ม่านปิด)

จบการแสดง

หมายเหตุ: ตัวหนา หมายถึง บทละครก่อนการปรับแก้ไข ดูบทละครที่แก้ไขแล้วในบทที่ 4

เมื่อการประพันธ์บทละครรำเรียบร้อยแล้ว จึงนำส่งให้ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาตรวจสอบบทละครรำ และให้ข้อเสนอแนะเพื่อให้ผู้วิจัยดำเนินการปรับปรุงแก้ไขบทละครรำต่อไป ผู้ทรงคุณวุฒิที่จะพิจารณาตรวจสอบบทละครรำนั้น ผู้วิจัยมีเกณฑ์การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิ กล่าวคือ เป็นผู้มีความรู้ ความชำนาญทางด้านวรรณคดีการละคร ไม่น้อยกว่า 20 ปี คือ รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน ตำแหน่งอาจารย์พิเศษ ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ เมื่อผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาตรวจสอบบทละครรำ และให้ข้อเสนอแนะแล้ว ผู้วิจัยได้ดำเนินการปรับปรุงแก้ไขบทละครรำต่อไป

5.2 ดนตรีประกอบการแสดง ผู้วิจัยใช้แนวคิดการใช้ดนตรีประกอบการแสดงมาจากการแสดงละครรำของไทย คือใช้เครื่องดนตรีวงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วย ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ กลองทัด ตะโพน ฉิ่ง ฉาบ กรับ และปี่ นอกจากนี้มีการผสมผสานเสียงเป่าสังข์ในช่วงท้ายของการแสดง เป็นตอนที่เทวดานางฟ้ามาทำพิธีบูชาเทพีกาตยานี ที่เรียกว่า “พิธีบูชาอารตี” ซึ่งเป็นการปฏิบัติบูชาต่อเทพเจ้าในศาสนาฮินดูที่เพื่อสร้างความเข้มขลังและมีกลิ่นไอของฮินดู

เมื่อผู้วิจัยสร้างสรรค์บทละครรำเรื่องกาตยานี ที่มีเนื้อเรื่องแบ่งออกเป็น 3 องก์ เพลงร้องและทำนองเพลงผู้วิจัยคำนึงถึงความเหมาะสมของบทบาทตัวละครและอารมณ์ของตัวละครแต่ละบทบาท โดยผ่านการปรับปรุง แก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ และการใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องห้าประกอบการแสดงที่ จากนั้นจึงนัดหมายนักดนตรีและนักร้อง เพื่อบันทึกเสียงเพลงประกอบการแสดงส่งให้ผู้แสดงซ้อมกระบวนท่ารำ

5.3 การบันทึกเสียงเพลงประกอบการแสดง

การบันทึกเสียงเพลงประกอบการแสดงมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำของผู้แสดง เนื่องจากแต่ละทำนองเพลงมีจังหวะ ทำนองดนตรีที่แตกต่างกันทั้งช้าและเร็ว ดังนั้นการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำต้องให้เหมาะสมสอดคล้องกับจังหวะและทำนองดนตรี ผู้วิจัยจึงนัดหมายนักดนตรีและนักร้องเพื่อซ้อมการบรรเลงและขับร้อง จากนั้นได้นัดหมายนักดนตรีและนักร้องบันทึกเสียงอีกครั้ง

ภาพที่ 124 การซ้อมขับร้องเพลงประกอบการแสดงละครรำ
วันที่ 18 กรกฎาคม 2564 ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 125 การซ้อมบรรเลงเพลงประกอบการแสดงละครรำ
วันที่ 18 กรกฎาคม 2564 ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 126 การบันทึกเสียงเพลงประกอบการแสดงละครรำ
วันที่ 7 สิงหาคม 2564 ณ ห้องบันทึกเสียง จ.นครศรีธรรมราช
ที่มา: ผู้วิจัย

เมื่อบันทึกเสียงเรียบร้อยแล้วผู้วิจัยส่งเพลงดังกล่าวให้กับอาจารย์ที่ปรึกษางานวิจัยและผู้แสดงฟังก่อนจะเริ่มซ้อมการแสดง แต่เมื่ออาจารย์ที่ปรึกษางานวิจัยและผู้แสดงฟังแล้วมีความเห็นว่าเพลงที่บันทึกมานี้มีจังหวะและทำนองเพลงที่เชื่องช้า ไม่กระชับ ขาดความเหมาะสมกับการแสดงจึง

ต้องแก้ปัญหาด้วยการบันทึกเสียงใหม่อีกครั้ง โดยการเปลี่ยนผู้บรรเลงและผู้ขับร้องใหม่ คัดเลือกจากผู้มีประสบการณ์ในการบรรเลงและขับร้องการแสดงโขน ละครแล้วส่งเพลงดังกล่าวให้กับอาจารย์ที่ปรึกษางานวิจัยและผู้แสดงฟัง สรุปความเห็นว่ามีจังหวะและทำนองกระชับเหมาะสมกับการแสดงต่อไป

ภาพที่ 127 การบันทึกเสียงเพลงประกอบการแสดงละครรำ ครั้งที่ 2
วันที่ 25 สิงหาคม 2564 ณ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 128 การบันทึกเสียงเพลงประกอบการแสดงละครรำ ครั้งที่ 2
วันที่ 25 สิงหาคม 2564 ณ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย

การสร้างสรรค์บทละคร จากการกำหนดกรอบแนวคิดการสร้างสรรค์ละครรำ เรื่อง กาตยานี ด้วยการวางโครงเรื่องของการแสดงละครรำเรื่องนี้ออกเป็น 3 องก์และกำหนดวงดนตรีประกอบการแสดง จะเห็นได้ว่าการสร้างสรรค์ดังกล่าวต้องมีการปรับแก้ไขทั้งบทละครที่ต้องมีการปรับถ้อยคำ เพลงร้อง ดนตรีประกอบการแสดงที่ต้องเปลี่ยนผู้บรรเลงและขับร้องใหม่ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับการแสดงมากที่สุด สิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือกระบวนท่ารำที่จะสร้างสรรค์มาใช้ร่วมกับบทละคร เพลงร้องและทำนองเพลงครั้งนี้ ผู้วิจัยมีแนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่จะทำให้มีความใหม่และประณีตงดงาม ดังจะกล่าวต่อไป

6. การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ

การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ เป็นกระบวนการหนึ่งในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากการศึกษาเอกสาร ตำราทางวิชาการในศาสตร์ที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมาปรับใช้ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ เมื่อได้กระบวนท่ารำตามที่คาดหวังแล้วจึงเริ่มการทดลอง

ปฏิบัติกระบวนท่ารำ เพื่อหาความเหมาะสมและความพอดีของกระบวนท่ารำกับการแสดง ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

6.1 แนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ แนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากการศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการกำหนดรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ที่กล่าวถึงการกำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต และแนวทางการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ที่กล่าวถึงการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำใหม่ด้วยการนำกระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับท่าทางการแสดงของต่างชาติ สิ่งเหล่านี้จึงเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดงละครรำครั้งนี้ โดยมีรายละเอียดดังนี้

6.1.1 ตำรารำนาฏศิลป์ไทย สันนิษฐานว่ามีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา แต่ได้สูญหายไปเมื่อครั้งบ้านเมืองเกิดศึกสงคราม ต่อมารัชกาลที่ 1 ทรงได้ทรงสังคยานาตำรารำไทยแล้วจารึกไว้เป็นแบบแผนให้ใช้โดยเขียนรูประบายสีปิดทองเล่ม 1 คงเหลืออยู่แต่สมุดตอนข้างต้น ตอนปลายขาดหายไป ในสมัยรัชกาลที่ 2 หรือรัชกาลที่ 3 ได้มีการให้ช่างฝีมือเขียนขึ้นมาอีกเล่มหนึ่งเป็นตำรารำเหมือนกับเล่มที่กล่าวมาแล้วแต่ใช้การเขียนฝุ่นเป็นลายเส้นเดียว

กระบวนท่ารำในตำรารำที่สืบทอดมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาจนถึงปัจจุบันนั้นแต่ละท่า มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ กล่าวคือ การตั้งวงมีลักษณะงอแขนเกือบเป็นมุมฉาก วงแคบ การใช้มือสอดสูงระดับแขนจะสูงกว่าการรำในปัจจุบัน ปลายแขนงอเข้าใกล้ศีรษะ การใช้ตัวมีลักษณะกดตัวแอ่นตัว ก้นงอน สำหรับการใช้ขา ตัวนางมีลักษณะยกขาแบะเข่ากว้างคล้ายตัวพระ ยกเท้าระดับครึ่งน่องส่วนตัวพระมีลักษณะการใช้เหลี่ยมขาที่กว้างกว่าการรำในปัจจุบัน จากลักษณะกระบวนท่ารำภาพลายเส้นในตำรารำนาฏศิลป์ไทยดังกล่าว ซึ่งมีความสำคัญและเชื่อมโยงต่อแนวคิดในการสร้างสรรค์ละครรำครั้งนี้ โดยผู้วิจัยได้นำลักษณะของการใช้วงแขนและเหลี่ยมขาที่มีเอกลักษณ์ที่ต่างจากกระบวนท่ารำปัจจุบัน

6.1.2 ภารตนาฏยัม เป็นการแสดงที่เก่าแก่ที่สุดของอินเดีย ที่มีความสำคัญต่อการประกอบพิธีทางศาสนาฮินดูอย่างยิ่ง เนื่องจากชาวฮินดูใช้ภารตนาฏยัมในการร่ายรำถวายต่อเทพเจ้าที่ตนนับถือในเทวสถาน ที่มีแบบแผนการฟ้อนรำแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่ นฤตตา (Nritta) เป็นการฟ้อนรำในการบวงสรวงโดยใช้ท่าใน 108 กรณะในตำรานาฏยศาสตร์ นฤตยา (Nritya) เป็นการร่ายรำที่แสดงออกซึ่งอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด และการสื่อความหมายตามบทเพลง และ นาฏยะ (Natya) เป็นการร่ายรำเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวของวรรณกรรม จะกล่าวถึงเรื่องราวของเทพ วีรบุรุษ และวีรสตรีของชาวฮินดู

สำหรับ นฤตยา (Nritya) ซึ่งเป็นการร่ายรำที่แสดงออกซึ่งอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด และการสื่อความหมายตามบทเพลง โดยอาศัยท่าทาง อาการที่แสดงออกทางใบหน้าและร่างกาย เรียกว่า “อภินัย” รากศัพท์หรือความหมายโดยตรงของคำ ๆ นี้ คือ การแสดงออกซึ่งอารมณ์ทางใบหน้า ส่วนการใช้ภาษามือเรียกว่า มุทรา หรือ หัสตมุทรา แบ่งออกเป็น 2 อย่าง คือ อสัมยุตา มุทรา คือ ท่ารำที่ใช้มือเดียวสื่อความหมาย และ สัมยุมตา มุทรา คือ ท่ารำที่ใช้สองมือสื่อความหมาย (ธรรมจักร พรหมพ้วย, 2554, น. 19) ซึ่งในการสร้างสรรค์ท่ารำครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเอาลักษณะการใช้ภาษามือที่เรียกว่า มุทรา ในการสื่อความหมายด้วยภาษามือแทนคำในบทร้องและคำพูดตามหลักการแสดงนาฏยศาสตร์มาประกอบใช้และร่วมสร้างความหมายของกระบวนท่ารำ

6.2 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ เมื่อผู้วิจัยกำหนดแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากศาสตร์ 2 ศาสตร์ คือ ท่ารำจากตำรารำนาฏศิลป์ไทย และการใช้ภาษามือในภารตนาฏยัม จากนั้นจึงเริ่มทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำเพื่อหาความเหมาะสมและสวยงามของกระบวนท่ารำกับบทละคร ดังนี้

6.2.1 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 1

เมื่อผู้วิจัยกำหนดองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดงละครเรียบร้อยแล้ว ได้แก่ โครงสร้างของบทละคร ผู้แสดง ดนตรีและเพลงร้อง แนวคิดของกระบวนท่ารำ ด้วยสถานการณ์การระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) ผู้วิจัยจึงดำเนินการจัดประชุมออนไลน์ ผ่านทางโปรแกรม google meet เพื่ออธิบายรายละเอียดเกี่ยวกับแนวคิดในการสร้างสรรค์ละครรำเรื่องกาตยานี เนื้อเรื่องย่อ โครงเรื่องของการแสดงละครรำเรื่องนี้ที่แบ่งออกเป็น 3 องก์ แนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ เมื่อผู้แสดงมีความเข้าใจในประเด็นต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงมอบหมายให้ผู้แสดงเริ่มต้นสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ลีลาด้วยวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายที่เรียกว่า การด้นสด (improvisation) ดังที่แนวคิดของ เชนีย์ (Cheney) กล่าวไว้ว่า

การด้นสด (improvisation) เป็นวิธีการกระตุ้นให้นักเต้นดึงเอาปฏิภาณไหวพริบออกมาใช้ซึ่งเป็นสิ่งที่สำคัญอย่างยิ่งในนาฏศิลป์ เพราะเป็นการนำเอาประสบการณ์ของผู้แสดงมาใช้ในการออกแบบท่าทาง การด้นสดยังช่วยสร้างแรงกระตุ้นของร่างกายขณะเคลื่อนไหว อันเป็นวิธีการสำคัญในการสร้างสรรค์ศิลปะทุกแขนง (Cheney อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557 น. 111)

ภาพที่ 129 การประชุมผู้แสดงออนไลน์ ผ่านทางโปรแกรม google meet
วันที่ 15 สิงหาคม 2564
ที่มา: ผู้วิจัย

จากสถานการณ์โรคระบาดดังกล่าวข้างต้น แนวทางในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจึงต้องใช้วิธีการแยกกันฝึกซ้อมในบทบาทของแต่ละคน เพื่อให้ผู้แสดงทำความเข้าใจกับบทบาทที่ตนได้รับเสียก่อน

ภาพที่ 130 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 1
บทบาทมหิงษาสูรรบพระอินทร์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 131 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 1
บทบาทมหิงษาสูรองก์ที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 132 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 1
บทบาทเทพีกาตยานี เพลงอัปสรสำอาง
ที่มา: ผู้วิจัย

6.2.2 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 2

เมื่อผู้แสดงสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจึงตามบทบาทที่ตนได้รับของแต่ละคนแล้ว ผู้วิจัยจึงนัดหมายผู้แสดงที่ต้องมีบทบาทร่วมกัน เช่น ฉากรบระหว่างพระอินทร์กับมหิงษาสูร ฉากเกี้ยวระหว่างเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร เพื่อสร้างความเชื่อมโยง สอดคล้องระหว่างกระบวนท่ารำของตัวละครที่ต้องมีปฏิสัมพันธ์กัน

ภาพที่ 133 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 2
ฉากรบระหว่างพระอินทร์กับมหิงษาสูร
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 134 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 2
ฉากเกี้ยวระหว่างกาตยานีกับมหิงษาสูร
ที่มา: ผู้วิจัย

6.2.3 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3

จากผลการทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 1 และ2 ผู้แสดงทุกคนเริ่มมีกระบวนท่ารำตามบทบาทของตนเองทั้งการรำเดี่ยว การรำคู่กับตัวละครอื่น ๆ ที่ตนมีปฏิสัมพันธ์ด้วย สำหรับการทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3 ผู้วิจัยใช้วิธีการนัดหมายผู้แสดงหลักที่มีบทบาทสำคัญในเรื่องมาซ้อมรวมกัน ได้แก่ มหิงษาสูร พระอิศวร พระพรหม พระอินทร์ พระอุมา เทพีกาตยานี อสูรควายเพื่อให้เห็นถึงความสอดคล้อง กลมกลืนของกระบวนท่ารำของแต่ละคนเมื่อมารวมกันแล้วมีความสอดคล้องกันหรือไม่ โดยเชิญผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย 2 ท่าน มาร่วมพิจารณาและให้ข้อเสนอแนะกับผู้วิจัยและผู้แสดงในครั้งนี้ คือ รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548 และอาจารย์รัจนา พวงประยงค์ (ศิลปินแห่งชาติ) (ผู้ทรงคุณวุฒิภายในด้านนาฏศิลป์ไทย) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2554

ภาพที่ 135 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3 บทบาทมหิงษาสูร
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 136 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3
พระพรหมประทานพร
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 137 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3
มหิงษาสูรรบพระอินทร์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 138 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3
ฉากเทวสภา
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 139 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3 เทพีกาตยานีลงไปปราบมหิงษาสูร
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 140 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3 เทพีกาตยานีรบกับมหิงษาสูร
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 141 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3
เทพีกาตยานีปราบอสูรควาย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 142 ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย 2 ท่าน ให้ข้อเสนอแนะกับผู้แสดง
ที่มา: ผู้วิจัย

ผลการทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3 ซึ่งในครั้งนี้ผู้แสดงที่มีบทบาทหลักได้มารวมกันเป็นครั้งแรก ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย 2 ท่าน ได้ตั้งข้อสังเกต ดังนี้

1. กระบวนท่ารำของแต่ละคนในการรำตามตำรารำนาฏศิลป์ที่มีวงแขนหักเหลี่ยมขากว้าง แต่ละคนมีระดับที่แตกต่างกัน เมื่อมองในภาพรวมแล้วเกิดความไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

2. กระบวนท่ารบยังดูธรรมดาคล้ายกับการแสดงละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ตอนสมิงพระรามรบกามนี ควรมีการปรับเปลี่ยนกระบวนท่ารบใหม่

3. ชื่นชมแนวคิดในการสร้างสรรค์ละครรำเรื่องกาตยานี ที่มีความแปลกใหม่สนุกสนาน

จากข้อสังเกตของผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย 2 ท่าน ผู้วิจัยจึงได้ประชุมผู้แสดงเพื่อหาแนวทางการแก้ไขปัญหาที่พบครั้งนี้ สำหรับกระบวนท่ารำผู้แสดงที่มีความแตกต่างกันของวงแขนและเหลี่ยมขานั้น ใช้วิธีการแก้ปัญหาด้วยการฝึกรำเพลงช้า เพลงเร็ว ในลักษณะของวงแขนและเหลี่ยมขาตามตำรารำนาฏศิลป์ และปรับเปลี่ยนกระบวนท่ารบใหม่

6.2.4 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 4

ในครั้งที่ 4 นี้เป็นการปรับแก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทยทั้ง 2 ท่าน มีการปรับกระบวนท่ารบใหม่ ได้แก่ กระบวนท่ารบระหว่างพระอินทร์กับมหิงษาสูร และกระบวนท่ารบเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร โดยได้รับความอนุเคราะห์จาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จุลชาติ อรัณยะนาค ช่วยปรับกระบวนท่ารบให้กระชับมากขึ้น สร้างสรรค์กระบวนท่าขึ้นลอยใหม่ เพิ่มการหยอกล้อของมหิงษาสูรเมื่อรบกับกาตยานีเข้าไป ดังภาพ

ภาพที่ 143 การปรับกระบวนท่าขึ้นลอยระหว่างพระอินทร์กับมหิงษาสูร
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 144 การปรับกระบวนท่ารบระหว่างพระอินทร์กับมหิงษาสูร
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 145 การปรับกระบวนท่ารบระหว่างเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 146 การปรับกระบวนท่าขึ้นลอยระหว่างเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 147 การปรับกระบวนท่ารบระหว่างเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 148 การปรับกระบวนท่ารบระหว่างเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร
ที่มา: ผู้วิจัย

6.2.5 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 5

ครั้งนี้เป็นการทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำร่วมกันของผู้แสดงทั้งหมดกับอุปกรณ์ประกอบการแสดง ดนตรี แสง สี และสถานที่จริง เพื่อให้ผู้แสดงที่ยังไม่เคยซ้อมเข้าเรื่องได้ทราบถึงจังหวะการเข้าออก ความสอดคล้อง กลมกลืนของกระบวนท่ารำของแต่ละคนเมื่อมารวมกันแล้วมีความสอดคล้องกันหรือไม่ อีกทั้งเพื่อดูความเหมาะสมของการใช้พื้นที่เวที นอกจากนี้ยังทดลองให้ผู้แสดงบางคนสวมใส่เครื่องแต่งกายเพื่อดูความคล่องตัวในขณะแสดง โดยเชิญรองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย มาร่วมพิจารณาและให้ข้อเสนอแนะกับผู้วิจัยและผู้แสดงในครั้งนี้

ภาพที่ 149 และ 150 การทดลองซ้อมท่ารำกับอุปกรณ์การแสดงและแสงสี
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 151 และ 152 การทดลองซ้อมท่ารำกับอุปกรณ์การแสดงและแสงสี
ที่มา: ผู้วิจัย

การสร้างสรรค์ท่ารำสำหรับการแสดงละครรำ เรื่องกาตยานี จากการนำแนวคิดเกี่ยวกับการกำหนดรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ที่ และแนวทางการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ อีกทั้งการศึกษาตำรารำนาฏศิลป์ไทยที่มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะในการใช้เหลี่ยมขาและการตั้งวง และการศึกษาภารตนาฏยัมในการใช้ภาษามือที่เรียกว่า มุทรา ลักษณะต่าง ๆ ในการสื่อความหมายจึงเกิดเป็นกระบวนท่ารำใหม่สำหรับใช้ในการแสดงละครรำครั้งนี้ แต่เนื่องด้วยกระบวนท่ารำใหม่ที่สร้างสรรค์ขึ้นตามแนวคิดดังกล่าวนี้เป็นสิ่งใหม่ที่ผู้แสดงยังไม่คุ้นชินกับกระบวนท่ารำ และสถานการณ์โรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) การซ้อมการแสดงจึงเป็นไปด้วยความยากลำบากจากการทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำนับแต่ครั้งที่ 1-5 ทำให้ต้องมีการปรับแก้ไขกระบวนท่ารำมาโดยตลอด ตามข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย ส่งผลให้กระบวนท่ารำมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น อีกสิ่งหนึ่งที่ช่วยให้การแสดงมีความสมบูรณ์เช่นกัน คือ เครื่องแต่งกาย การออกแบบเครื่องแต่งกายจึงต้องสอดคล้องกับการแสดงครั้งนี้ที่มีรูปแบบเป็นละครรำ ดังจะกล่าวในลำดับต่อไป

7. การออกแบบเครื่องแต่งกาย

การออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงละครรำ เรื่องกาตยานี ผู้วิจัยได้กำหนดรูปแบบให้ผู้แสดงแต่งกายที่เรียกว่า “ยืนเครื่อง” ตามแบบอย่างการแสดงละครรำของไทย ซึ่งเครื่องแต่งกายยืนเครื่องในการแสดงละครรำนั้นเป็นการนำแบบอย่างเครื่องต้นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์มาเลียนแบบ จนกลายเป็นเครื่องแต่งกายในการแสดงละครรำ เครื่องแต่งกายเช่นนี้คล้ายกับการแต่งตัวของท้าวพระยาในสมัยอดีต โดยผู้วิจัยศึกษาหลักฐานต่าง ๆ ที่ปรากฏรูปแบบเครื่องแต่งกายและนำมาเป็นแนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวละคร ดังนี้

7.1 หุ่นวังหน้าหรือหุ่นกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ (พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว) ทรงโปรดให้สร้างหุ่นไทยขึ้น 1 โรง จากกการ

เลียนแบบหุ่นหลวงที่มาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา แต่ทรงให้ปรับลดขนาดลงมาจากขนาดหุ่นหลวง 1 เมตร ปรับขนาดลดลงเหลือเพียง 1 ฟุต ซึ่งเป็นตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ต่อมาภายหลังเมื่อกรมพระราชวังบวรเสด็จทิวงคต หุ่นของพระองค์ได้ตกทอดลงมาถึงปัจจุบันและนำมาจัดแสดงไว้ ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ภายหลังอาจารย์จักรพันธุ์ โปษยกฤต ได้นำหุ่นวังหน้ามาซ่อมแซมแล้วนำไปจัดแสดงไว้ในพระที่นั่งทักษิณาภิมุข (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ, 2552, น. 56)

ภาพที่ 153 หุ่นวังหน้าหรือหุ่นกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ
ที่มา: จักรพันธุ์ โปษยกฤต (2540, น. 135)

7.2 ละครผู้หญิงเจ้าพระยานครศรีธรรมราช เป็นคณะละครที่มีการสืบทอดมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา สมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ เมื่อครั้งที่เจ้าพระยานครศรีธรรมราช (หลวงนายสิทธิ หนู) รับราชการในแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ได้รับความดีความชอบถึงกับได้ละครผู้หญิงอันเป็นเครื่องประดับพระเกียรติยศเฉพาะพระมหากษัตริย์จะมีได้เท่านั้นไปประดับแก่เจ้านคร ฯ (ปัทมา วัฒนพานิช, 2551, น. 14) ต่อมาเมื่อสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรียกทัพไปปราบหัวเมืองทางใต้จึงได้กวาดต้อนกวาดต้อนเอาเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (หลวงนายสิทธิ หนู) พร้อมครอบครัว บ่าวไพร่ และที่สำคัญคือละครผู้หญิงกลับขึ้นไปกรุงธนบุรีด้วย ภายหลังพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เจ้าพระยานครศรีธรรมราชมีละครผู้หญิงไว้ประดับเกียรติยศได้ ละครละครผู้หญิงเจ้าพระยานครศรีธรรมราชจึงรุ่งเรืองสืบมาจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงปรับเปลี่ยนระบบการปกครองจากตำแหน่งเจ้าเมืองเดิมถูกเปลี่ยนมาเป็นเพียงผู้ว่าราชการเมืองจึงทำให้มีการปรับเปลี่ยนที่ทำการเจ้าเมืองนคร (ศาลากลางหลังเก่า) มาเป็นศาลากลางจังหวัด เจ้าพระยานครศรีธรรมราช (หนูพร้อม) จึงได้ถวายที่ดินและทรัพย์สินบางส่วนให้ตกเป็นของแผ่นดิน ละครผู้หญิงเจ้าพระยานครศรีธรรมราชก็มาถึงจุดสิ้นสุดลง ทั้งผู้แสดงและผู้บรรเลงในวังเจ้าพระยานครศรีธรรมราช

ต่างแตกกระสานซ่านเซ็นออกมาทำมาหากินเลี้ยงชีพตนเองภายนอกวังเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (สุธรรม ชยันต์เกียรติ, 2558, น.9)

ละครผู้หญิงเจ้าพระยานครศรีธรรมราชได้รับการจดบันทึกไว้ โดยร้อยโท เจมส์ โลว์ ทูตชาวอังกฤษที่เดินทางมายังเมืองนครศรีธรรมราช ในปี พ.ศ. 2367 ซึ่งในขณะนั้นเมืองนครศรีธรรมราชอยู่ภายใต้การปกครองของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (น้อย) ร้อยโท เจมส์ โลว์ ได้จดบันทึกรายละเอียดระหว่างการเดินทางในแต่ละวันอย่างละเอียดเกี่ยวกับธรรมชาติของเมืองชายทะเลภาคใต้ฝั่งตะวันตกของไทย เรื่องการเข้าพบสนทนากับเจ้าเมืองและกรมการเมืองต่าง ๆ ภูมิประเทศ ประชากร อาชีพ และศิลปวัฒนธรรมของไทยทางภาคใต้ (กรมศิลปากร, 2542, น. ค) ดังปรากฏข้อความตอนหนึ่งที่กล่าวถึงละครผู้หญิงเจ้าพระยานครศรีธรรมราช ความว่า

“หลังจากได้สรรเสริญเยินยอข้าพเจ้าแล้ว ท่านหัวหน้าหนุ่มก็สั่งคณะละครของเขาให้เตรียมพร้อมที่จะแสดง เมื่อข้าพเจ้าออกไปจากห้องโถง ข้าพเจ้าก็ได้ชมการแสดงละครตอนหนึ่งในเรื่องรามเกียรติ์ (Ramakeen) ซึ่งเป็นบทกลอนที่เอามาจากเรื่องรามายณะ (Ramayan) อันเป็นบทกวีนิพนธ์ที่มีชื่อเสียง เป็นเรื่องของวีรบุรุษของอินเดีย...บรรดาศิลปินหญิงร่ายรำด้วยท่วงท่าอ่อนช้อยงามสง่ามาก ดูมีชีวิตชีวา...”

(กรมศิลปากร, 2542, น. 57)

นอกจากการจดบันทึกข้อความดังกล่าวเกี่ยวกับการแสดงละครเรื่องรามเกียรติ์ ที่บรรยายถึงการร่ายรำของละครผู้หญิงเจ้าพระยานครศรีธรรมราชแล้ว ร้อยโท เจมส์ โลว์ ยังวาดภาพลายเส้นละครผู้หญิงเจ้าพระยานครศรีธรรมราชที่แสดงต้อนรับตนเมื่อปี พ.ศ. 2367 เพื่อแสดงเรื่องราวที่ตนพบเห็นในขณะนั้น ดังภาพ

ภาพที่ 154 ละครผู้หญิงเจ้าพระยานครศรีธรรมราช (น้อย)
ภาพลายเส้นโดย ร้อยโทเจมส์ โลว์ ภาพจาก British Library
ที่มา: วันพระ สืบสกุลจินดา (2560, ออนไลน์)

7.3 ตำราภาพจับ เป็นภาพจับในเรื่องรามเกียรติ์ สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ต้นฉบับจากสมุดไทยฉบับหลวง จำนวน 56 ภาพ ซึ่งซื้อต่อมาจากหม่อมหลวงแดง สุประดิษฐ์ เมื่อปี พ.ศ. 2479 เก็บรักษาไว้

ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร หอสมุดแห่งชาติได้สำเนาภาพนิ่งไว้เมื่อวันที่ 15 กันยายน 2515 ตำราภาพจับนี้เป็นต้นเค้าของการแสดงท่าโขนสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน (กรมศิลปากร, 2540, น. 3)

ภาพที่ 155 ตำราภาพจับเรื่องรามเกียรติ์
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 264)

ภาพที่ 156 ตำราภาพจับเรื่องรามเกียรติ์
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 233)

7.4 ภาพเขียนลายรดน้ำ เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศรพรหมาสตร์ บนลับแลกั้นห้อง ซึ่งเป็นศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลาย (พ.ศ. 2246-พ.ศ.2310) ปัจจุบันตั้งแสดงอยู่ด้านหลังแท่นบุษบกที่ประดิษฐานพระพุทธสิหิงค์ บริเวณพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร ภาพเขียนลายรดน้ำนี้มีภาพเหล่าเทวดาที่สวมเครื่องแต่งกายยืนเครื่องตัวพระ ทั้งในรูปแบบสวมเสื้อแขนยาวและแขนสั้น มีทั้งการสวมเสื้อแขนสั้นจะเห็นว่ามีทั้งการสวมตัวเดียวและการสวมทับเสื้อแขนยาวอีก

ชั้นหนึ่ง ซึ่งการสวมเสื้อแขนสั้นจะเห็นว่ามีกนกปลายแขน มีการสวมกรองคอ และพบการใส่อินทรธนู ทับทรวง สังวาล และตาบทิศกับตัวละครที่ไม่ได้สวมเสื้อ ดังภาพ (กรมศิลปากร, 2557, น. 27)

ภาพที่ 157 ลายรดน้ำ เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศรพรหมาสตร์
ที่มา: กรมศิลปากร (2557, น. 27)

7.5 ตำรารำ เมื่อปี พ.ศ. 2310 กรุงศรีอยุธยาเสียกรุงครั้งที่ 2 บ้านเมือง โบราณสถาน โบราณวัตถุ ศิลปกรรมต่าง ๆ ถูกทำลายเสียหายมาก ถึงแม้ว่าสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชจะกู้เอกราชคืนมาได้ แต่ก็ยังไม่สามารถฟื้นฟูบ้านเมืองและศิลปกรรมที่ถูกทำลายให้กลับมาดังเดิมได้ และสืบต่อมาถึงกรุงรัตนโกสินทร์ สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงฟื้นฟูบ้านเมือง ในด้านต่าง ๆ ทรงสร้างเสริมศิลปวัฒนธรรมทางวรรณกรรม ตำรับตำรา การละครที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาให้คงไว้เป็นสมบัติของชาติต่อไป โดยเฉพาะการรังสรรค์ตำรารำ โดยทรงพระกรุณาโปรด

เกล้าฯ ให้ช่างเขียนวาดภาพท่ารำแบบต่าง ๆ แสดงถึงการร่ายรำศิลปะของไทย (กรมศิลปากร, 2540, น. 8-9)

ภาพที่ 158 ภาพท่ารำรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 13)

ภาพที่ 159 ภาพท่ารำรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 14)

ภาพที่ 160 ภาพท่ารำรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 30)

7.6 จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ เขียนขึ้นราวปี พ.ศ. 2338 ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เป็นฝีมือช่างจิตรกรที่มีชีวิตสืบมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เมื่อระยะเวลาผ่านไปภาพเหล่านี้เกิดความชำรุดเสียหายอย่างมาก แต่ได้รับการบูรณะอย่างต่อเนื่องในยุคหลัง สันนิษฐานว่าเขียนซ่อมมากที่สุดในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ภาพจิตรกรรมดังกล่าวนั้นปรากฏเรื่องราวพุทธประวัติตอนหนึ่งเกี่ยวกับพระยานาคนันโทปนันท์พำนักอยู่ในป่า มีนางนาคจับระบำรำฟ้อนบำเรอความสุข (กรมศิลปากร, 2557, น. คำนำ และ130) ดังภาพ

ภาพที่ 161 การฟ้อนรำของเหล่านางนาค ณ พระที่นั่งพุทไธสวรรค์
ที่มา: กรมศิลปากร (2557, น. 132)

จากการศึกษาหลักฐานต่าง ๆ ที่ปรากฏรูปแบบเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยได้นำรูปแบบเครื่องแต่งกายมาเป็นแนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกาย ดังนี้

หุ่นวังหน้าหรือหุ่นกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ โดยนำศิราภรณ์ที่หุ่นวังหน้าสวมใส่เฉพาะส่วนยอดมาใช้กับตัวละครบทบาท เทวสตรีและนางฟ้า

ภาพลายเส้นละครผู้หญิงเจ้าพระยานครศรีธรรมราช โดยนำการใส่ผ้าห่มนางจากภาพดังกล่าวมาใช้กับตัวละครนางทั้งหมด

ตำรารำ นำแบบอย่างเครื่องแต่งกายตัวพระ เช่น การสวมศิราภรณ์ การสวมเสื้อแขนสั้นทับเสื้อแขนยาวอีกชั้นหนึ่ง มีกนกที่ต้นแขน มีการสวมกรองคอ สำหรับตัวนาง นำแบบอย่างการนุ่งผ้าชักชายสามเหลี่ยม ตลอดจนเครื่องประดับต่าง ๆ การสวมเล็บทั้งตัวพระและตัวนาง

ตำราภาพจับเรื่องรามเกียรติ์ นำเครื่องแต่งกายตัวยักษ์มาเป็นต้นแบบให้กับมหิงษาสูร และเครื่องประดับของตัวพระมาใช้กับตัวละครฝ่ายพระ

ลายรดน้ำเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศรพรหมาสตร์ นำแบบอย่างมาเป็นต้นแบบตัวละครนาง ทั้งการนุ่งผ้า และเครื่องประดับ

จิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ นำแบบอย่างศิราภรณ์มาเป็นต้นแบบให้กับศิราภรณ์ของกาตยานี

ทั้งนี้เพื่อการออกแบบเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับให้เหมาะสม และสวยงามกับบทบาทของตัวละครแต่ละคน ผู้วิจัยได้นำข้อมูลดังกล่าวปรึกษากับให้กับผู้ทรงคุณวุฒิด้านเครื่องแต่งกายการแสดงละครรำ โดยเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒินั้น คือ ผู้มีประสบการณ์ด้านเครื่องแต่งกายการแสดง

ละครรำ ไม่น้อยกว่า 5 ปี คือ นายพัชรพล เหล่าดี ตำแหน่งนาฏศิลปิน (โขนพระ) สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และเจ้าของร้านให้เช่าเครื่องแต่งกายโขน ละคร “พัชรวดี” เป็นผู้ร่วมออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงละครรำ เรื่อง กาตยานี

8. การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์การแสดง เป็นคำประสม มาจากคำมูล 2 คำ คือคำว่า “อุปกรณ์” หมายถึง เครื่องมือ เครื่องใช้ เครื่องช่วย เครื่องประกอบ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556, น. 1426) และคำว่า “แสดง” หมายถึง ชี้แจง อธิบาย บอกข้อความให้รู้ ทำให้ปรากฏออกมา เช่น แสดงละคร แสดงภาพยนตร์ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556, น. 1270) เมื่อนำคำทั้ง 2 คำมาเรียงต่อกันจนกลายเป็นคำที่มีความหมายใหม่เกิดขึ้น กล่าวคือ อุปกรณ์การแสดง หมายถึง เครื่องมือ เครื่องใช้ที่ช่วยอธิบายประกอบอยู่ในการแสดงนั่นเอง ดังที่ สุภาวดี โพธิเวชกุล (2539, น. 2) กล่าวว่า อุปกรณ์การแสดง หมายถึง เครื่องมือ เครื่องใช้ ที่มีความสำคัญต่อการสื่อความหมายในการแสดงละครที่ผู้แสดงสามารถนำมาใช้ประกอบการแสดง ส่งผลให้การแสดงละครเรื่องนั้นเกิดความสมจริงตามฐานะและบทบาทของตัวละครมากยิ่งขึ้น

ละครรำเรื่องกาตยานี ก็เป็นการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทยเรื่องหนึ่งที่ต้องใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงเช่นกัน เพื่อสร้างความสมจริงให้กับการแสดงมากยิ่งขึ้น ได้แก่ อุปกรณ์ประกอบฉากประเภทตั้งอยู่กับที่ เช่น เตียงแดงใหญ่ โรงพิธี และอุปกรณ์ประกอบการแสดงประเภทอาวุธ เช่น ทวน ตรีศูล ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

8.1 เตียงแดงใหญ่ สำหรับตัวละครที่มีฐานันดรศักดิ์หรือเทพเจ้าขึ้นไปนั่ง นอนหรือยืนตั้งแต่ 1-3 คน เตียงใหญ่นี้จะทำมาจากไม้ทาสีแดง มีทั้งแบบแกะสลักลายและแบบไม่มีราย รูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้ามีขนาดกว้าง 1 เมตร ยาว 2 เมตร สูง 0.50 เมตร ซึ่งในการแสดงละครโดยทั่วไปจะวางหมอนสามเหลี่ยมหรือหมอนขวานบนเตียงด้านซ้ายมือของผู้แสดง ส่วนด้านขวาของผู้แสดงมีการตั้งตั่งเพื่อวางเครื่องราชูปโภค สำหรับในการแสดงละครรำเรื่องกาตยานีจีการใช้เตียงแดงใหญ่ จำนวน 3 ตัว ในองก์ที่ 2 อุมาอวตาร ฉากเทวสภา ได้แก่ เตียงตรงกลางเป็นที่ประทับของพระอิศวรและพระอุมา เตียงด้านซ้ายเป็นที่ประทับของพระนารายณ์และพระลักษมี เตียงด้านขวาเป็นที่ประทับของพระพรหมและพระสุรัสวดี แต่ไม่มีการตั้งการตั้งตั่งวางเครื่องราชูปโภคและหมอนสามเหลี่ยม เนื่องจากในฉากนี้เป็นฉากเทวสภาหรือฉากบนสวรรค์ซึ่งตัวละครเป็นเทพเจ้าที่มีทิพย์ญาณไม่ต้องเสวยอาหารหรือใช้เครื่องฟูกในที่ประทับที่เรียกว่า “อิ่มทิพย์” ความเรื่องนี้ ประเมษฐ์ บุณยะชัย (ม.ป.ป., น. 59) กล่าวว่า การตั้งเตียงสำหรับเป็นที่ประทับเทพเจ้าตามจารีตแล้วมิควรมีการตั้งเครื่องราชูปโภคและหมอนสำหรับประกอบฉากวิมานหรือฉากสวรรค์ ทั้งนี้เป็นจารีตปฏิบัติที่โบราณจารย์ให้เหตุผลว่าฉากวิมานหรือฉากสวรรค์ เป็นที่สถิตของเทพเจ้าที่เป็นอมตะ ไม่เสวยจึงไม่จำเป็นต้องตั้งเครื่องราชูปโภคและอุปกรณ์ใด ๆ แตกต่างจากตัวละครที่เป็นมนุษย์ ดังภาพตัวอย่างการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ชุดพระรามราชสุริยวงศ์ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ การแสดงงานสังคีตศาลายา ปีที่ 2 ครั้งที่ 5 วันที่ 5 มีนาคม 2564 ฉากเทวสภาปรากฏการตั้งเตียง 3 เตียง ได้แก่ เตียงตรงกลางเป็นที่ประทับของพระอิศวรและพระอุมาเตียงด้านซ้ายเป็นที่ประทับของพระนารายณ์

และพระลักษมี เตียงด้านขวาเป็นที่ประทับของพระพรหมและพระสุรัสวดี และไม่มีการตั้งตั่งวางเครื่องราชูปโภคและหมอนในฉากนี้

ภาพที่ 162 การตั้งเตียงตัวละครที่เป็นเทพเจ้าในฉากเทวสภา
ที่มา: วิทยาลัยนาฏศิลป งานเทคโนโลยีสารสนเทศ (2564, ออนไลน์)

จากการศึกษาการตั้งเตียง 3 เตียง ดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงนำมาเป็นแบบอย่างในการตั้งเตียงในฉากเทวสภา องก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร ซึ่งเป็นการตั้งเตียงตรงกลางเป็นที่ประทับของพระอิศวรและพระอุมาเตียงด้านซ้ายเป็นที่ประทับของพระนารายณ์และพระลักษมี

8.2 โรงพิธี เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงในฉากที่ตัวละครต้องการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ มักปรากฏอยู่ในการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ โรงพิธีที่ใช้ประกอบในการแสดงนี้จะใช้สีที่แตกต่างกันไปตามความสำคัญของตอนที่แสดง เช่น ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด มีการใช้โรงพิธีสีแดงสำหรับทศกัณฐ์ทำพิธีปลุกเสกหอกกบิลพัทที่เชิงเขาพระสุเมรุ และทำพิธีเผารูปเทวดา ตอนศึกอินทรชิต มีการใช้โรงพิธีสีเขียวสำหรับอินทรชิตทำพิธีชุบศรพรหมาศ ตอนนางมณโฑหุงน้ำทิพย์มีการใช้โรงพิธี สีขาวสำหรับนางมณโฑทำพิธีหุงน้ำทิพย์ ดังภาพ

ภาพที่ 163 การตั้งโรงพิธีประกอบการแสดง
การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนทศกัณฐ์ตั้งพิธีทรายกรด
ที่มา: ช่างภาพดีดี (2561, ออนไลน์)

ภาพที่ 164 การตั้งโรงพิธีประกอบการแสดง
การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต
ที่มา: เกศสุริยง (2554, ออนไลน์)

ภาพที่ 165 การตั้งโรงพิธีประกอบการแสดง
การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดมณโฑหุงน้ำทิพย์
ที่มา: Aiibaby (2559, ออนไลน์)

8.3 ตรีศูล เป็นอาวุธประจำกายของพระอิศวร ชื่อ ปินาก (พระยาสัจาภิรมย์, 2517, น. 3) ตามตำนานการกำเนิดเทพีกาตยายนี (Katayayani) ในคัมภีร์วามนปุราณะ (Vamana-purana) กล่าวว่า พระนารายณ์ทรงให้เหล่าเทวดาและพระพรหมช่วยกันเปล่งแสงแห่งความโกรธออกมาจากพระเนตร จนเกิดเป็นภูเขาลูกหนึ่งพร้อมกับเทพีกาตยายนี (Katayayani) แล้วพระอิศวรจึงได้ประทานตรีศูลให้พระนางเป็นอาวุธ (พเยาว์ นาคเวก, 2526, น. 15) นอกจากนี้ปรากฏหลักฐานประติมากรรมสำริดราวคริสต์ศตวรรษที่ 20 ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเนปาล (Rashtriya Museum) เป็นรูปเทพีทุรคาหรือกาตยายนีสังหารมหิษาสูรด้วยตรีศูล

ภาพที่ 166 ประติมากรรมสำริดราวคริสต์ศตวรรษที่ 20
ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเนปาล (Rashtriya Museum)
ที่มา: WISDOM LIBRARY (2563, ออนไลน์)

8.3 พระขรรค์ เป็นอาวุธอย่างหนึ่งที่พระอินทร์ใช้เป็นอาวุธประจำกาย ดังที่ พระยาสัจจาภิรมย์ (2517, น. 20) อธิบายเกี่ยวกับอาวุธของพระอินทร์ไว้ว่า พระอินทร์โปรดถือวัชระเป็นอาวุธหลัก สำหรับใช้ปราบพฤตาสูร (ผีร้ายแห่งความแห้งแล้งของฤดูกาล) นอกจากนั้นแล้วพระอินทร์ยังมีอาวุธอย่างอื่นอีก ได้แก่ ศร ชื่อ ศักรธนู พระขรรค์ชื่อ ปรัญชนะ ขอ และร่างแห ถึงแม้ว่าวัชระจะเป็นอาวุธหลักของพระอินทร์ก็ตาม แต่อย่างไรก็ตามยังปรากฏหลักฐานภาพจิตรกรรมฝาผนังหอพระไตรปิฎก วัดระฆังสิตาราม ซึ่งเป็นฝีมือของพระอาจารย์นาค เขียนขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 เป็นภาพพระอินทร์ชูนกยางไว้ในพระหัตถ์ขวา พระหัตถ์ซ้ายถือพระขรรค์เหาะขึ้นไป เพื่อพานกยางสุชาดาไปยังสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ (ชัยชาญ จารุกลัส, 2548, น. 3 และ 48) หรือในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 โปรดเกล้าฯ ให้ก่อสร้างวัดมหาสุทธาวาส (วัดสุทัศนเทพวรารามในปัจจุบัน) ปรากฏภาพพระอินทร์ถือพระขรรค์ทรงช้างเอราวัณภายในหน้าบันพระวิหาร (กิตติธัช ศรีฟ้า, 2561, น. 78)

ภาพที่ 167 พระอินทร์ชูนกยางไว้ในพระหัตถ์ขวา พระหัตถ์ซ้ายถือพระขรรค์
ณ หอพระไตรปิฎก วัดระฆังสิตาราม
ที่มา: เรือนไทย.วิชาการ.คอม (2552, ออนไลน์)

ภาพที่ 168 พระอินทร์ถือพระขรรค์ทรงช้างเอราวัณหน้าบันพระวิหาร ณ วัดสุทัศนเทพวราราม
ที่มา: pinterest.com (ม.ป.ป., ออนไลน์)

8.4 ถาดบูชา เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมบูชาเทพเจ้าตามคติความเชื่อของศาสนาฮินดูเรียกพิธีกรรมนี้ “พิธีบูชาอารตี” ดังที่ นาตยา ชุ่มเย็น (2556, น. 4) กล่าวว่า พิธีบูชาอารตีหรือการบูชาด้วยไฟนี้จะกระทำเป็นประจำทุกวัน เพราะเป็นขั้นตอนหนึ่งในการประกอบพิธีกรรมตามคติความเชื่อของศาสนาฮินดู ถือว่าเป็นการปฏิบัติบูชาประจำวัน ด้วยการสวดสรรเสริญเทพเจ้าพร้อมไปกับการทำอารตี อินเดียมีความเชื่อว่าไฟจะช่วยให้พิธีกรรมนั้น ๆ สำเร็จลงด้วยดีด้วยการประกอบ

พิธีบูชาอารตี ถือเป็นพิธีกรรมที่สำคัญที่สุดและเป็นขั้นตอนสุดท้ายของการบูชาเทพเจ้ารวมถึงกิจกรรมต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับศาสนาฮินดู เพื่อเป็นการขอพรจากเทพเจ้าให้ทรงมอบความสุขและความโชคดีให้แก่ผู้บูชา

ภาพที่ 169 พิธีบูชาอารตี งานนวราตรี ประจำปี พ.ศ. 2564
ณ วัดพระศรีมหาอุมาเทวี (วัดแขก สีลม)
ที่มา: Hindu Meeting (Fan Page) (2564, ออนไลน์)

จากการศึกษาข้อมูลดังกล่าวข้างต้นเกี่ยวกับอุปกรณ์การแสดงต่าง ๆ ผู้วิจัยจึงนำข้อมูลมาเป็นแนวคิดในการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง เพื่อให้เหมาะสมและสอดคล้องกับละครรำเรื่องกาตยานี ที่มีเรื่องราวจากตำนานเทวสตรีในศาสนาฮินดู ดังนั้นอุปกรณ์การแสดงบางอย่างจึงมีการนำแบบอย่างมาจากพิธีกรรมของชาวฮินดู เช่น ถาดบูชา อาวุธประจำกายของเทพีกาตยานี เป็นต้น ทั้งนี้อุปกรณ์การแสดงที่นำมาใช้ในการแสดงครั้งนี้จะกล่าวในบทต่อไป

9. การนำเสนอผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์

เมื่อการสร้างสรรค์ละครรำเรื่องกาตยานีสำเร็จครบทุกองค์ประกอบแล้ว ผู้วิจัยได้นำการแสดงละครรำนำเสนอผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์ เพื่อรับข้อเสนอแนะมาปรับปรุงแก้ไขผลงานครั้งนี้ให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยกำหนดเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิ ดังนี้

9.1 การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้วิจัยนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อตรวจสอบคุณภาพผลงานสร้างสรรค์ จำนวน 9 ท่าน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ ด้านวรรณกรรมการแสดงและการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์อย่างใดอย่างหนึ่ง ไม่น้อยกว่า 20 ปี ได้แก่

(1) รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548

(2) อาจารย์รัตติยะ วิกสิตพงศ์ (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2560

(3) อาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านคีตศิลป์ไทย) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรี-คีตศิลป์) พ.ศ. 2555

(4) ดร.ดุษฎี มีป้อม (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริงยางคศิลป์ไทย) ตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

(5) อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ (ศิลปินแห่งชาติ) (ผู้ทรงคุณวุฒิภายในด้านนาฏศิลป์ไทย) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2554

(6) รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก ด้านวรรณกรรมการแสดง) ตำแหน่งอาจารย์พิเศษ ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

(7) รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านนาฏศิลป์ไทย) อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(8) ผู้ช่วยศาสตราจารย์วรางคณา วุฒิช่วย (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านนาฏศิลป์ไทย) ประธานกรรมการบริหารหลักสูตรสาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี

(9) อาจารย์อัมไพวรรณ เดชะชาติ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านนาฏศิลป์ไทย) ตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรี ชำนาญการพิเศษ ผู้อำนวยการกลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต

9.2 เครื่องมือที่ใช้ในการตรวจสอบคุณภาพผลงานสร้างสรรค์ การตรวจสอบคุณภาพผลงานสร้างสรรค์ผู้วิจัยใช้แบบประเมินที่สร้างขึ้น โดยศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องแล้วนำข้อมูลจากการศึกษามาวิเคราะห์เนื้อหา จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มากำหนดโครงสร้างของแบบประเมินสำหรับใช้ในการประเมินผลงานสร้างสรรค์ โดยแบบประเมินมีลักษณะเป็นแบบประมาณค่า 5 ระดับ (rating scale) มีขั้นตอนในการสร้างเครื่องมือดังนี้

9.2.1 ขั้นตอนการสร้างเครื่องมือ

9.2.1.1 ศึกษาเอกสารต่าง ๆ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ละครรำ เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการกำหนดประเด็นคำถาม จากการศึกษาเอกสารต่าง ๆ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ละครรำ ได้กรอบแนวคิดในเรื่องสุนทรียภาพในนาฏยศิลป์ และนาฏยลักษณ์ สรุปได้ว่าการสร้างสรรค์ละครรำควรคำนึงถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์ ดังมีรายละเอียดดังนี้

(1) สุนทรียภาพในนาฏยศิลป์ สังเคราะห์จากหนังสือเรื่อง ความงามในนาฏยศิลป์ ของ พีรพงศ์ เสนไสย (2546, น. 102-108) ตามแนวคิดที่ได้จากการศึกษาเอกสารเกี่ยวกับสุนทรียภาพในนาฏยศิลป์ สรุปได้ว่าความงามที่ควรปรากฏในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ และศิลปะการแสดง ประกอบด้วย

1) ความงามและความสมบูรณ์ของกระบวนท่า หมายถึง การออกแบบจัดสรรให้สรีระถูกวางไว้อย่างลงตัว เหมาะสมกับประเภทหรือรูปแบบของการแสดงนั้น ๆ

2) ความงามในความต่อเนื่องของกระบวนท่า หมายถึง การกระทำท่านิ่งท่าหนึ่งแล้วเปลี่ยนไปสู่อีกท่าหนึ่ง เพื่อให้เป็นท่าสำเร็จรูป คือสำเร็จหนึ่งกระบวนท่า

3) ความงามในความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์กับองค์ประกอบศิลปะอื่น ๆ

- ความงามในความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์กับดนตรีกรรม เช่น เสียง จังหวะของเพลง เครื่องดนตรี เสียงต่าง ๆ ที่นอกเหนือจากเครื่องดนตรี

- ความงามในความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์กับวรรณกรรม เช่น บทประพันธ์ ฉันท์ กาพย์ กลอน โคลง ร่าย บทเจรจา

- ความงามในความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์กับงานทัศนศิลป์ และวิจิตรศิลป์ เช่น แสง ไฟ และเทคนิคพิเศษ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ฉากและเครื่องแต่งกาย เป็นต้น

(2) นาฏยลักษณ์ สังเคราะห์จากหนังสือเรื่อง หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์ ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น. 285-299) ตามแนวคิดที่ได้จากการศึกษาเอกสารเกี่ยวกับนาฏยลักษณ์ สรุปได้ว่านาฏยลักษณ์ เป็นลักษณะของงานนาฏยศิลป์สกุลใดสกุลหนึ่ง เป็นเครื่องบ่งชี้รูปแบบ โครงสร้าง เนื้อหาและวิธีการที่ทำให้เห็นความแตกต่างของการแสดง ประกอบด้วย 4 ส่วนหลัก ดังนี้

1) เครื่องแต่งกาย เป็นสิ่งแรกที่ผู้ชมสามารถสัมผัสได้ก่อนสิ่งอื่น สิ่งที่ควรพิจารณาเกี่ยวกับเครื่องแต่งกาย คือ จุดเด่นเฉพาะชิ้นส่วน ภาพรวมเครื่องแต่งกาย และสีของเครื่องแต่งกาย

2) อุปกรณ์ประกอบการแสดง การแสดงนาฏยศิลป์หลายชนิด ผู้แสดงมักจะถือวัสดุสิ่งของที่ใช้เป็นอุปกรณ์การแสดงไว้ตลอดเวลาการแสดง

3) ดนตรี เป็นสิ่งที่ผู้ชมสดับรับฟัง ซึ่งเกิดความรู้สึกเป็นปฏิกิริยาตอบสนองเช่นเดียวกับเครื่องแต่งกาย สิ่งที่ควรพิจารณาเกี่ยวกับดนตรี คือ คุณลักษณะของเสียง วิธีบรรเลง สำเนียงดนตรี

4) การแสดงละคร คือ การแสดงเป็นเรื่องที่ดำเนินไปตั้งแต่ต้นจนจบ มีผู้แสดงสวมบทบาทเป็นตัวละคร สำหรับละครรำ เน้นการแสดงละครที่ตัวละครรำไปตามคำร้อง หรือเนื้อเรื่อง โดยมีคนร้องขับลำนำและขับร้องให้ตัวละครรำตาม หรือมีดนตรีบรรเลงให้ตัวละครเต้นตามไปตลอดทั้งเรื่อง

9.2.1.2 ประมวลข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร ด้วยการเปรียบเทียบข้อมูลและเชื่อมโยงข้อมูลที่มีความสัมพันธ์กันหรือมีลักษณะคล้ายกันของข้อมูล แล้วสร้างข้อสรุปเป็นกรอบแนวคิดย่อย ๆ ขึ้น เพื่อเป็นฐานขั้นแรกของการนำไปสู่การสร้างแบบประเมินผลงานสร้างสรรค์

9.2.1.3 เขียนข้อคำถามเพื่อรวบรวมเป็นแบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ ซึ่งเป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า ของลิเคอร์ท (Likert) 5 ระดับ (Rating Scale) จำนวน 10 ข้อ ดังนี้

(1) แนวความคิดของเรื่องมีการนำเสนอในรูปแบบการแสดงละครรำได้อย่างสมบูรณ์

(2) รูปแบบการแสดงมีความแปลกใหม่ น่าสนใจ

(3) เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสม สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงละครรำ

(4) ระยะเวลาที่ใช้ในการแสดงมีความเหมาะสม

(5) ลีลาและความงดงามของกระบวนท่ารำมีความเหมาะสมกับการแสดง

(6) บทร้อง ดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสมกับการแสดง

(7) กระบวนท่ารำและเพลงร้อง ทำนองดนตรีมีความเหมาะสมสัมพันธ์กัน

(8) ผู้แสดงมีการถ่ายทอดอารมณ์ ลีลาท่าทางได้เหมาะสมกับบทบาทที่แสดง

(9) การแสดงละครรำเรื่องนี้สามารถสื่อถึงพลังของเพศหญิงในนาฏศิลป์ไทยได้อย่างสวยงามและเหมาะสม

(10) ความพึงพอใจในภาพรวมของการแสดงละครรำเรื่อง กาตยานี

9.2.1.4 นำแบบประเมินที่สร้างขึ้นไปให้ที่ปรึกษางานวิจัยตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (content validity) เพื่อคัดเลือกและปรับปรุงข้อความให้สอดคล้องกับงานวิจัยครั้งนี้ โดยข้อความทั้งหมดต้องมีค่าดัชนีสอดคล้อง (Index of Item-Objective Congruence: IOC) ตั้งแต่ 0.5 ขึ้นไป โดยให้ผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่าน ตรวจสอบเครื่องมือ มีเกณฑ์การให้คะแนน ดังนี้

ระดับคะแนน +1 หมายถึง ข้อคำถามนั้นสามารถประเมินผลงาน

ระดับคะแนน 0 หมายถึง ข้อคำถามนั้นไม่แน่ใจว่าสามารถประเมินผลงานได้

ระดับคะแนน -1 หมายถึง ข้อคำถามนั้นไม่สามารถประเมินผลงานได้

9.2.1.5 นำแบบประเมินไปปรับปรุงแก้ไขตามที่ผู้เชี่ยวชาญเสนอแนะ

9.2.1.6 นำแบบประเมินที่ผ่านเกณฑ์การคัดเลือก และมีค่าดัชนีความสอดคล้องอยู่ระหว่าง 0.60 ถึง 1.00 จำนวน 9 ข้อจัดพิมพ์ เพื่อนำไปให้ผู้ทรงคุณวุฒิที่ตรวจสอบคุณภาพผลงานสร้างสรรค์ จำนวน 9 ท่านในการประเมินผลงานสร้างสรรค์ละครรำ โดยกำหนดเกณฑ์ในการประเมินผลงานครั้งนี้**ใช้เกณฑ์ในการประเมินโดยการใช้เสียงข้างมาก**

บทที่ 4
ผลงานวิจัยสร้างสรรค์ละครรำ เรื่องกาตยานี

ในบทที่ 4 นี้ผู้วิจัยจะนำเสนอถึงละครรำเรื่องกาตยานีที่สร้างสรรค์จากขั้นตอนการสร้างสรรค์ละครรำในบทที่ 3 ที่ได้จากการศึกษาข้อมูลทั้งจากการศึกษาเอกสาร ตำรา งานวิจัย การสัมภาษณ์ และการลงภาคสนาม แล้วนำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์จนเกิดเป็น “ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย” ซึ่งผู้วิจัยขอนำเสนอรูปแบบการแสดงที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น ดังนี้

1. องค์ประกอบการแสดง
    1.1 รูปแบบการแสดงละครรำเรื่องกาตยานี
    1.2 บทละคร
    1.3 เพลงร้องและทำนองเพลง
    1.4 ดนตรีประกอบการแสดง
    1.5 ผู้แสดง
    1.6 เครื่องแต่งกาย
    1.7 กระบวนท่ารำ
    1.8 อุปกรณ์ประกอบการแสดง
    1.9 การแสดงละครรำ เรื่องกาตยานี
2. การประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์
3. อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

1. องค์ประกอบการแสดง

องค์ประกอบการแสดงถือเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้การแสดงมีความครบถ้วน สมบูรณ์ สร้างสุนทรียรสให้กับผู้ชมได้รับรู้ถึงความสมจริงของการแสดง ละครรำเรื่องกาตยานีเป็นการแสดงหนึ่งที่ต้องอาศัยองค์ประกอบการแสดงทุก ๆ องค์ประกอบ เพื่อความสมบูรณ์ของการแสดง ดังนี้

1.1 รูปแบบการแสดงละครรำเรื่องกาตยานี

การสร้างสรรค์ละครรำเรื่องกาตยานีที่มีเค้าโครงเรื่องมาจากตำนานการกำเนิดของเทพีกาตยายนีจากภาพยนตร์อินเดีย และการศึกษาคัมภีร์ปุราณะ มาสร้างสรรค์เป็นละครรำ โดยยังคงจุดมุ่งหมายหลักของโครงเรื่องและแก่นเรื่องไว้ดังเดิม กล่าวคือ การปรับชื่อตัวละครตามตำนานเพื่อให้เหมาะสมกับบทประพันธ์ และการขับร้อง เช่น กาตยายนี (อ่านว่า กาด-ยา-ยะ-นี) ตัดเสียงและเปลี่ยนเสียงเป็น กาตยานี (อ่านว่า กา-ตะ-ยา-นี) มหิษาสูร (อ่านว่า มะ-หิ-สา-สูน) ปรับเป็น มหิงษาสูร (อ่านว่า มะ-หิง-สา-สูน) การกำเนิดของเทพีกาตยานีเพื่อปราบมหิงษาสูร ได้มีการตัด เพิ่ม เชื่อมต่อ และมีการปรับเปลี่ยนเนื้อหาในบางส่วน เพื่อให้บทละครมีความกระชับ สนุกสนานเหมาะสมกับการ

แสดงละครรำมากขึ้น โดยผู้วิจัยนำเอกลักษณ์หรือจุดเด่นของละครรำดั้งเดิมของไทย 3 ประเภท คือ ละครชาตรี ละครนอกแบบหลวง และละครในมาผสมผสานเข้าด้วยกัน เพื่อสร้างสรรค์ละครรำแนวใหม่ ซึ่งละครรำเรื่องกาตยานีนี้ มีการรำเบิกโรงหรือเรียกว่า “รำถวายมือ” ก่อนเริ่มการแสดง โดยให้ผู้แสดงตัวพระและตัวนางทั้งหมดเป็นผู้ร่ายรำ ตามแบบอย่างละครชาตรี อีกทั้งการใช้แบบแผนการแสดงอย่างละครนอกแบบหลวงด้วยการดำเนินเรื่องรวดเร็ว สนุกสนาน และมีการสอดแทรกการร่ายรำอวดฝีมือของผู้แสดง คือ การรำชมความงามของกาตยานี ด้วยท่ารำที่มีลีลาอ่อนช้อยงดงามตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทยตามแบบอย่างละครในหรือละครนอกแบบหลวง ทั้งนี้ผู้วิจัยกำหนดโครงเรื่องนี้ออกเป็น 3 องก์

ภาพที่ 170 การรำถวายมือตามแบบอย่างละครชาตรี
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 171 การรำชมความงามตามแบบอย่างละครในและละครนอกแบบหลวง
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์ที่ 1 อสูรอหังการ์ สื่อถึงอสูรร้ายมาบำเพ็ญตบะเพื่อขอพรวิเศษจากเทพเจ้า แล้วขึ้นไปบุกรุกสวรรค์ มีเนื้อหาดังนี้ มหิงษาสูร อยากมีพลังอำนาจวิเศษ สามารถเอาชนะต่อเหล่าเทวดาทั้งหลายได้ จึงไปนั่งบำเพ็ญภาวนาที่เขามันทร จนพระพรหมเสด็จลงมาประทานพรให้กับมหิงษาสูรได้สมความปรารถนา เมื่ออสูรได้รับพรวิเศษแล้วนึกเหิมเกริมขึ้นไปบุกสวรรค์ ถึงแม้ว่าพระอินทร์ออกมาต่อสู้ก็ต้องพ่ายแพ้ไป หลบหนีไป

ภาพที่ 172 การแสดงองก์ที่ 1 อสูรอหังการ์ (ฉากที่ 1 โรงพิธี)
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร สื่อถึงการอวตารของพระอุมาเป็นเทพีกาตยานีเพื่อไปปราบมหิงษาสูร มีเนื้อหาดังนี้ เมื่อพระอินทร์ต้องพ่ายแพ้ต่อมหิงษาสูร จึงพากันมาทูลฟ้องต่อพระอิศวร บอกเล่าถึงเหตุการณ์ที่มหิงษาสูรได้รับพรจากพระพรหม แล้วขึ้นมาบุกยึดสวรรค์สร้างความเดือดร้อนให้แก่เหล่าเทวดานางฟ้า พระอุมาจึงรับอาสาออกไปปราบมหิงษาสูร โดยอวตารเป็นเทพีกาตยานี

ภาพที่ 173 การแสดงองก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร
ที่มา: ผู้วิจัย

องก์ที่ 3 สังหารอสุรา สื่อถึงการปราบอสูรร้ายของเทพีกาตยานี มีเนื้อหาดังนี้ มหิงษาสูรและเทพีกาตยานีมาพบกัน มหิงษาสูรหลงใหลความงามเทพีกาตยานี จึงเกี้ยวพาราสี แต่เทพีกาตยานีท้าให้มหิงษาสูรมาต่อสู้กัน มหิงษาสูรไม่สามารถต่อสู้ได้จึงแปลงกายเป็นอสูรควายเข้าไล่ขวิดเทพีกาตยานี แต่สุดท้ายถูกเทพีกาตยานีสังหาร

ภาพที่ 174 การแสดงองก์ที่ 3 สังหารอสุรา
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาตำนานการกำเนิดของเทพีกาตยายนีในภาพยนตร์อินเดีย และการศึกษาคัมภีร์ปุราณะ ผ่านกระบวนการวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลจนเกิดเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ละครรำในรูปแบบการแสดงอย่างใหม่ที่มีการผสมผสานเอกลักษณ์ของละครรำดั้งเดิมของไทย 3 ประเภท คือ ละครชาตรี ละครนอกแบบหลวง และละครใน มาผสมผสานเข้าไว้ด้วยกัน ทั้งนี้การนำเค้าโครงเรื่องจากการศึกษาข้อมูลมานั้นได้ผ่านกระบวนการแปรรูปวรรณกรรม เพื่อความเหมาะสมกับการแสดงละครรำ ทั้งเนื้อเรื่อง ชื่อเรียกตัวละคร แล้วจึงนำมาแบ่งเนื้อเรื่องออกเป็นฉากเป็นตอนต่าง ๆ ดังกล่าวข้างต้น เนื้อเรื่องและการแบ่งฉากแบ่งตอนนี้ต่อมาได้นำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์บทละครต่อไป

1.2 บทละคร

บทละครรำเรื่องกาตยานีอันมีเนื้อเรื่องจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูล ผ่านขั้นตอนการแปรรูปวรรณกรรม และการพิจารณาตรวจสอบบทละครรำจาก รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน ตำแหน่งอาจารย์พิเศษ ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ทำให้ได้บทละครรำที่มีความสมบูรณ์ ดังนี้

องก์ที่ 1 อสูรอหังการ์
ฉากที่ 1 โรงพิธี

(กลางเวทีตั้งปะรำพิธีสีเขียว มีรั้วราชวัติ 4 ทิศ โรงพิธี และเครื่องประกอบพิธี)

-ปี่พาทย์ทำเพลง วา-

(มหิงษาสูรทรงเครื่องอย่างพราหมณ์ รำออกมาด้านหนึ่ง แล้วป้องหน้า)

-ร้องเพลง มอญรำดาบ-

มาจะกล่าวบทไป ถึงมหิงษ์ อสุรา กล้าหาญ
ปกป้อง ครองหมู่ อสูรมาร แห่งสถาน รัมภะ เวียงชัย
ดวงจิต คิดแค้น อินทรา ที่มันทำ บิดา เราตักษัย
ครั้งนี้ ปวงเหล่า เทพไท คงจะต้อง บรรลัย วายชีวัน

-ร้องเพลง ร่าย-

จึงอ่าองค์ ทรงเครื่อง เรืองอร่าม นุ่งห่ม อย่างพราหมณ์ งามสรรพ์
ทรงธุหร่ำ ประคำแก้ว แพรวพรรณ ผายผัน เข้าสู่ พิธีการ

-ปี่พาทย์ทำเพลง พราหมณ์เข้า-

(มหิงษาสูร รำตามกระบวนท่า ท้ายเพลงรัว เข้านั่งในโรงพิธี)

-ร้องเพลง เชื้อสองชั้น-

แล้วจุดธูป เทียนทอง ผ่องอำไพ สำรวมใจ ร่ายเวท วิเศษ**วิศาล**
รำลึกถึง องค์บรม พรหมาน สมาธิ กรรมฐาน นานปี

-ปี่พาทย์ทำเพลง ตระเชิญ-

(มหิงษาสูร รำตามกระบวนท่า)

(ท้ายเพลงรัว พระพรหมรำออกมา อยู่ทางด้านใดด้านหนึ่ง)

-ร้องเพลง แปดบท-

เมื่อนั้น พระพรหม ธาดา เรืองศรี
เห็นใจ ในมหิงษ์ อสุรี บำเพ็ญเพียร บารมี หลายเพลา
จึงมี พจนะ อันสุนทร ทุกข์ร้อน อย่างไร เป็นหนักหนา
ต้องการ สิ่งใด จงบอกมา เราจะหา มาให้ ดังใจจง

-ร้องเพลง สามเส้า-

เมื่อนั้น มหิงษา ชื่นชม สมประวงค์
จึงตอบพระ ปรเมษฐ์ ดังจำนง ข้านั้น มั่นคง บำเพ็ญฌาน
หลายทิวา ราตรี ไม่มีหย่อน โปรดอำนวย อวยพร มหาศาล
ขอบุรุษ ทั้งหลาย ในจักรวาล จะรบรอ ต่อต้าน จงลานไป

-ร้องเพลง ร่าย-

ทั้งมนุษย์ ครุฑา ทิชาชาติ สรรพสัตว์ จัตุบาท น้อยใหญ่
มหาเทพ ผู้เรือง ฤทธิไกร อีกฤาษี ผีไพร ในพนา
ก็มิอาจ รอนราญ ผลาญชีวิต ให้ปลดปลิด ชีวัง สังขาร์
ขอองค์ พระบรม พรหมา โปรดทรง เมตตา ปรานี

-ร้องเพลง เทวาประสิทธิ์-

เมื่อนั้น พระบรม พรหเมศ เรืองศรี
จึงประสิทธิ์ ประสาทพร อสุรี ให้เจ้ามี ชีพชื่น ยืนยาวครัน
บุรุษใด ไม่อาจ พิฆาตได้ เจ้าอย่า ทะนงใจ ผิดมหันต์
ตรัสเสร็จ จึงเสด็จ จรจรัล กลับคืน สู่สวรรค์ นภาลัย

-ปี่พาทย์ทำเพลง รัว-

(พระพรหมประสาทพรให้ตามกระบวนท่า แล้วหายเข้าโรง)

(ม่านปิด)

(มหิงษาสูร ไปรำหน้าม่าน)

-ร้องเพลง กราวรำชั้นเดียว-

เมื่อนั้น มหิงสา ยินดี จะมีไหน
ปลื้มปริ่ม อิ่มเอิบ กำเริบใจ ก็คลาไคล คืนกลับ เข้าธานี

-ปี่พาทย์ทำเพลง พราหมณ์ออก-

(มหิงษาสูรรำตามกระบวนท่า แล้วเข้าโรง)

ฉากที่ 2 วิมานพระอินทร์

-ปี่พาทย์ทำเพลง เชิด-

(พระอินทร์ บรรทมหลับอยู่บนตั่ง)

(ม่านเปิด)

(มหิงษาสูร รำออกมาด้านหนึ่ง แล้วป้องหน้า)

-ร้องเพลง นาคราช-

มาถึง ซึ่งยัง วิมานฟ้า เห็นองค์ อินทรา สง่าศรี
บรรทมหลับ บนบัลลังก์ อันรูจี อสุรี ยิ่งแค้น แน่นใจ
ครั้งนี้ มึงจะต้อง ม้วยมิด กูจะล้าง ชีวิต ให้จงได้
ว่าพลาง เผ่นโผน โจนไป โถมถีบ หัสนัยน์ ด้วยฤทธา

- ปี่พาทย์ทำเพลงรัว-

(มหิงษาสูรถีบพระอินทร์ลงจากตั่ง)

-ร้องเพลง ร่าย-

เมื่อนั้น องค์ท้าว มัฆวาน หาญกล้า
ตกใจ เห็นมหิงษ์ อสุรา หยาบช้า สาหัส ให้ขัดใจ
เหม่เหม่ ดูดู๋ ไอ้สาธารณ์ มาก่อการ กำเริบ เติบใหญ่
มึงกู ผูกเวร กันเมื่อใด จงแจ้ง แถลงไป ตามคดี
เมื่อนั้น มหิงษา ตอบความ ท้าวโกสีย์
ปิตุลา การัมภะ อสุรี ถูกกุมภีร์ สังหาร ผลาญชีวัน
รัมภะ บิตุรงค์ ผู้เกิดเกล้า กระบือป่า ขวิดเข้า จนอาสัญ
เจ้าจง ตรองตรึก นึกพลัน ฝีมือ ใครกัน นะเทวา
เราเป็นบุตร รัมภาสูร ผู้หาญกล้า มารอนราญ แก้แค้น แทนวงศา
ว่าพลาง รีบรุด ยุทธนา เข้าประจัญ อินทรา ไม่ช้าที

-ปี่พาทย์ทำเพลง เชิด-

(พระอินทร์ กับมหิงษาสูร รบกันตามกระบวนท่า)

(พระอินทร์เสียที หนีเข้าโรง)

(มหิงษาสูรตามเข้าไป)

องก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร

ฉากเทวสภา

(พระอิศวร พระอุมา ประทับบนตั่งตรงกลาง)

(พระนารายณ์ พระลักษมี ประทับบนตั่งด้านซ้าย)

(พระพรหม พระสุรัสวดี ประทับบนตั่งด้านขวา)

(เทวดา นางฟ้า นั่งตามตำแหน่ง)

-ปี่พาทย์ทำเพลง ต้นเข้าม่าน-

(ม่านเปิด)

-ร้องเพลง ยานี-

เมื่อนั้น พระสยม ภูวญาณ เรืองศรี
กับองค์ อุมา เทวี สถิตที่ เทวสภา สุราลัย

-ร้องเพลง ขอมใหญ่-

เบื้องซ้าย พระบรม พรหเมศ กับชาเยศ สุรัสวดี ศรีใส
เบื้องขวา พระนารายณ์ ฤทธิไกร อรไท ลักษมี ชายา

-ร้องเพลง ร่าย-

พลันสดับ สำเนียง เสียงอุโฆษ ดั่งฟ้า จะพิโรธ เป็นหนักหนา
หรือเกิดเหตุ เภทภัย อย่างไรมา พระอิศรา นึกฉงน สนเท่ห์ใจ

-ปี่พาทย์ทำเพลง พระอาทิตย์ชิงดวง-

(พระอินทร์มาถึงเทวสภา)

-ร้องเพลง พระอาทิตย์ชิงดวง-

ครั้นถึง กราบก้ม บังคมทูล นเรนทร์สูร ตรีภพ เป็นใหญ่
บัดนี้ มีอสูร จัญไร ขึ้นมา รุกไล่ เทวัญ
(สร้อย) โปรดเถิด พระองค์ ทรงปรานี จะรบรับ อสุรี อย่างไรเอย

-ร้องเพลง ตะลุ่มโปง-

เมื่อนั้น องค์พระ ศิวะเทพ รังสรรค์
ฟังแถลง แจ้งความ ตามสำคัญ ทรงธรรม์ นิ่งนึก ตรึกตรา
บุรุษเพศ ทั้งหลาย ไม่สามารถ ล้างชีวาตม์ อสุระ มหิงษา
จำต้อง ใช้สตรี ศรีโสภา ผลาญชีวิต อสุรา อาธรรม์

-ร้องเพลง ร่าย-

จึงมี วาจา ประกาศิต แก่อุมา ยาจิต พิสิฐสรรพ์
ขอเชิญเจ้า ผู้เรือง ฤทธิ์ฉกรรจ์ ไปลวงล้าง กุมภัณฑ์ ให้บรรลัย

-ร้องเพลง เขมรสุดใจ 2 ชั้น-

เมื่อนั้น องค์อุมา เทวี ศรีใส
รับสั่ง ปศุบดี ทรงชัย บังคมไหว้ แล้วรีบ ไคลคลา

-ปี่พาทย์ทำเพลง เสมอ-

(ม่านปิด)

(พระอุมารำตามกระบวนท่า หน้าม่าน แล้วป้องหน้า)

-ร้องเพลง กระบอกเงิน-

มาถึง เชิงเขา วินธัย ที่จะไป ปราบอสูร มหิงษา
จึงสำแดง แผลงอิทธิ ฤทธา อวตาร กายา ทันที

-ปี่พาทย์ทำเพลง ตระนิมิตร-

(พระอุมา รำตามกระบวนท่า ท้ายเพลงรัวหายเข้าโรง)

(ท้ายเพลงรัว กาตยานี รำออก แล้วป้องหน้า)

-ร้องเพลง อัปสรสำอาง-

เป็นโฉม กาตยานี พิลาศลักษณ์ ประไพพักตร์ ผ่องผุด พิสุทธิ์ศรี
นัยน์เนตร ดั่งเนตร มฤคี พระนลาฏ นั้นมี เสี้ยวจันทร์
เกศา นุ่มสลวย สวยสยาย โอษฐ์ยิ้ม พริ้มพราย เกษมสันต์
งามกว่า ธิดาเทพ เทวัญ ผิวพรรณ สุวรรณชาด ทั้งกายา

-ร้องเพลงสีนวล-

สไบทรง ปักสุวรรณ คั่นสลับ หิรัญรับ จับลาย วิเลขา
ภูษานุ่ง จีบกราย พรายตา ทั้งถนิม พิมภา ค่าอนันต์

-ร้องเพลงสีนวลนอก-

พระหัตถ์ทรง เทพศาสตร์ อาวุธ ฤทธิรุทร์ เริงแรง แข็งขัน
มหิทธา อานุภาพ ดั่งเพลิงกัลป์ อาจประจัญ อสุรา สาธารณ์

-ปี่พาทย์ทำเพลง รัวสามลา, เชิด-

(กาตยานี รำตามกระบวนท่า วนรอบเวที 1 รอบ แล้วหายเข้าโรง)

องก์ที่ 3 สังหารมหิงษา

ฉากเขาวินธัย

-ปี่พาทย์ทำเพลง เชิด-

(ม่านเปิด)

(มหิงษาสูร ทำร้ายเหล่านางฟ้า เข้ารบกับเทวดา)

(เทวดาแพ้ หนีหายเข้าโรง)

(กาตยานี ออกมาขวางหน้าไว้)

(มหิงษาสูร เห็นกาตยานี)

-ร้องเพลง พัดชา-

เหลือบเห็น นงนุช สุดสะอาง งามยิ่ง กว่านาง ทุกสถาน
กำเริบรัก หนักอุรา ขุนมาร ลดเลี้ยว เกี้ยวพาน โฉมกานดา

-ร้องเพลง โอ้โลมใน-

เจ้าเอย เจ้านารี มารศรี ผู้ยอด เสน่หา
ชื่อเรียง เสียงไร ไปไหนมา จงบอกให้ ชื่นอุรา เถิดเทวี
เอ๊ะในมือ ถืออาวุธ อะไรนั่น หรือจะมา ฝ่าฟัน โรมรันพี่

อรชร อ้อนแอ้น ดังกินรี ประลองรัก เห็นจะดี กว่าชิงชัย

-ร้องเพลง วรเชษฐ์-

เมื่อนั้น องค์อุมา อวตาร ขานไข
ตอบคำ มหิงษา ไปทันใด เราไซร้ ชื่อกาต ยานี
มุ่งหวัง สังหาร อสุรา ให้มอดม้วย ชีวา ป่นปี้
เจ้าอย่า ดูหมิ่น เพศสตรี ครั้งนี้ จะได้เห็น ฝีมือกัน

-ร้องเพลง ร่าย-

เมื่อนั้น มหิงษา ยิ้มเยาะ หัวเราะลั่น
นี่เจ้า โฉมแฉล้ม แจ่มจันทร์ ตัวพี่ ชีวัน ไม่บรรลัย
ทั่วพิภพ จบหล้า สุธาธาร ไม่มีใคร สังหาร พี่ได้
มหาเทพ ผู้เรือง ฤทธิไกร ยังแพ้ภัย ต่อพี่ หนีลนลาน
เจ้าจะมา รบรับ กับพี่นี้ ในฤดี ให้พะวง สงสาร
จะต้องเห็น โฉมฉาย วายปราณ พี่คงทุกข์ ทรมาน เศร้าใจ

-ร้องเพลง วิลันดาชั้นเดียว-

เมื่อนั้น นางกาต ยานี ศรีใส
เอื้อนเอ่ย **วาจา** ไปทันใด ช่างหยาบใหญ่ ไม่มี ใครเทียมทัน
เห็นที ครานี้ ชีวิตเจ้า ต้องม้วยมุด ด้วยเรา เป็นแม่นมั่น
ว่าพลาง รุกเร้า เข้าประจัญ บำราบ กุมภัณฑ์ ด้วยฤทธี

-ปี่พาทย์ทำเพลง เชิด-

(กาตยานี เข้าท้ารบกับมหิงษาสูร รบกันตามกระบวนท่า)

(มหิงษาสูร พลาดท่าหมดแรง แล้วป้องหน้า)

-ร้องเพลง ร่าย-

เมื่อนั้น ฝ่ายมหิงษ์ อสุรศักดิ์ ยักษี
สัปประยุทธ์ รุดโรม โจมตี กำลังถด ถอยหนี ไม่มีแรง
นัยเนตร เห็นกาต ยานี เป็นเทวี ศรีอุมา กล้าแข็ง
ตรองตรึก นึกพรั่น หวั่นระแวง จึงจำแลง แปลงกาย เป็นควายพลัน

-ปี่พาทย์ทำเพลง รัว-

(มหิงษาสูร ร่ายเวทกลายร่างเป็นควาย)

-ปี่พาทย์ทำแทงวิไสย-

(กาตยานี สู้รบกับควายตามกระบวนท่า)

-ร้องเพลง ร่าย-

เมื่อนั้น กาตยานี มีแรง แข็งขัน
ไม่หลีกหลบ รบประชิด ติดพัน เหียนหัน ต้านติด ด้วยฤทธา
ถีบถลา กาสร นอนลง พระบาททรง เหยียบยัน ไม่คอยท่า
ทรงตรีศูร ปักลง ตรงอุรา มหิงษา ด่าวดิ้น สิ้นชีวี

-ปี่พาทย์ทำเพลง รัว, โอด-

(กาตยานี ฆ่ามหิงษาสูร เป็นภาพนิ่ง)
-ร้องเพลง มหากาล-
ทั้งสามโลก สู่สงบ สบสุขสันต์ ด้วยอาธรรม์ แพ้พ่าย ไปทุกที่
อำนาจ เข้มขลัง พลังสตรี สร้างความดี เทียมบุรุษ ดุจดั่งกัน
-ปี่พาทย์ทำเพลง รัวดึกดำบรรพ์-
(ม่านปิด)
จบการแสดง

1.3 เพลงร้องและทำนองเพลง จากการประพันธ์บทละครรำเรื่องกาตยานี ซึ่งได้มีการบรรจุเพลงร้องและทำนองเพลงไว้ตลอดเรื่อง โดยแต่ละเพลงร้องและทำนองเพลงที่ผู้ประพันธ์เลือกมาบรรจุไว้ในบทละครนี้ผู้วิจัยคำนึงถึงอารมณ์เพลง ทำนองเพลง และความเหมาะสมกับบทบาทของตัวละคร และอารมณ์ของตัวละครในขณะนั้น โดยศึกษาความหมายของเพลงจากหนังสือ สารานุกรมเพลงไทย ของรองศาสตราจารย์ ดร.ณรงชัย ปิฏกรัชต์ (2557) ดังตารางที่ 4

ตารางที่ 4 ความหมายของเพลงที่บรรจุและการนำไปปรับใช้ในบทละครรำ

ที่	ชื่อเพลง	ความหมายของเพลง (ณรงชัย ปิฏกรัชต์)	การนำไปใช้ในบทละคร
1	เพลงกระบอกเงิน	เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา ประเภทหน้าทับสองไม้ มี 2 ท่อน ท่อนละ 3 จังหวะ ใช้บรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงละคร สำหรับบทที่ต้องการความรีบด่วนให้จบเร็ว หรือการไปมาอย่างรวดเร็ว (2557, น. 10)	ใช้สื่อความหมายเมื่อพระอุมาเดินทางมาถึงเขาวินธัย แล้วรีบอวตารเป็นกาตยานี
2	เพลงกราวรำชั้นเดียว	เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน ท่อนละ 4 จังหวะ เพลงนี้ใช้เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาเย้ยหยันของตัวละครในการแสดงโขนละคร นอกจากนี้ยังนำไปบรรเลงเป็นเพลงบรรเลงส่งท้ายในความหมายของการอวยชัยให้พรสำหรับงานมงคล ตลอดจนบรรเลงเมื่อการแสดงสิ้นสุดลง (2557, น. 19)	ใช้สื่อความหมายในการดีใจเมื่อมหิงษาสูรได้รับพรจากพระพรหม แล้วกำเริบใจว่าไม่มีผู้ใดสามารถเอาชนะตนเองได้

ตารางที่ 4 ความหมายของเพลงที่บรรจุและการนำไปปรับใช้ในบทละครรำ (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	ความหมายของเพลง (ณรงชัย ปิฎกรัชต์)	การนำไปใช้ในบทละคร
3	เพลงขอมใหญ่	เป็นเพลงทำนองเก่า สำเนียงเขมร ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน ท่อนละ 4 จังหวะ นิยมนำไปบรรเลงขับร้องประกอบการแสดงโขน ละครจนแพร่หลาย (2557, น. 63)	ใช้ประกอบเพลงร้องบทบาทของพระอิศวร ที่บรรยายถึงเทพยดาที่มาประชุมกันในเทวสภา
4	เพลงเขมรสุดใจ 2 ชั้น	เป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ นิยมใช้ประกอบการแสดงละคร เช่น บทละครเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายเพชรพลายบัวออกศึก	ใช้ประกอบเพลงร้องบทบาทของพระอุมา ที่รับสั่งจากพระอิศวรในการอวตารไปปราบอสูร
5	เพลงเชิด	เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง สำหรับประกอบการแสดงโขน ละคร ในโอกาสที่ตัวละครเดินทางไปมาอย่างรีบร้อน หรือประกอบกิริยาการเดินทางระยะไกล การต่อสู้ การยกทัพ หรือการยกทัพจับศึก (2557, น. 211)	1. ใช้ประกอบการเดินทางของมหิงษาสูรมายังวิมานพระอินทร์ 2. ใช้สื่อความหมายถึงการต่อสู้กันระหว่างพระอินทร์กับมหิงษาสูร 3. ใช้ประกอบการเดินทางของกาตยานีไปปราบมหิงษาสูร 4. ใช้สื่อความหมายถึงการต่อสู้กันระหว่างเทวดากับมหิงษาสูร 5. ใช้สื่อความหมายถึงการต่อสู้กันระหว่างกาตยานีกับมหิงษาสูร
6	เพลงเชื้อสองชั้น	เป็นเพลงที่ใช้นำไปบรรเลงประกอบการแสดงละครเรื่องต่าง ๆ เช่น เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายเพชรพลายบัวออกศึก เรื่องรถเสน (2557, น. 215)	ใช้สื่อความหมายถึงการกระทำพิธีของมหิงษาสูรเพื่อบูชาพระพรหม

ตารางที่ 4 ความหมายของเพลงที่บรรจุและการนำไปปรับใช้ในบทละครรำ (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	ความหมายของเพลง (ณรงชัย ปิฎกรัชต์)	การนำไปใช้ในบทละคร
7	เพลงต้นเข้าม่าน	เป็นเพลงหน้าพาทย์สำหรับประกอบกิริยาไปมาของตัวละครต่ำศักดิ์ เช่น นางกำนัล สาวใช้ เพลงนี้เรียกชื่ออีกอย่างหนึ่งว่า เพลงต้นชุบ นอกจากนี้ยังเป็นเพลงอันดับที่ 6 ของเพลงชุดโหมโรงเย็น มีความหมายถึง เทพบริวารไปกราบทูลเทพเจ้าผู้เป็นใหญ่ เช่น พระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ ท้าวเวสสุกรรม ให้ทรงทราบว่าขณะนี้มีผู้อัญเชิญให้เสด็จไปสู่งานหรือมณฑลพิธีนั้น ต้นชุบ ก็เรียก (2557, น. 249)	ใช้สื่อความหมายถึงเทวดานางฟ้ามาเข้าเฝ้าพระอิศวรในเทวสภา
8	เพลงตระเชิญ	เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง มี 4 ไม้เดิน 4 ไม้ลา ใช้บรรเลงในโอกาสและความหมายต่าง ๆ เช่น 1. เพื่ออัญเชิญเทพยดาทั้งหลายให้มาร่วมชุมนุม ณ มณฑลพิธีนั้น ๆ 2. เพื่ออัญเชิญบูรพาจารย์แห่งนาฏศิลป์และดุริยางค์ในพิธีไหว้ครู 3. เพื่ออัญเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาสถิตในพิธีปลุกเสกคาถาอาคม ในลักษณะต่าง ๆ (2557, น. 254)	ใช้สื่อความหมายถึงมหิงษาสูรอัญเชิญพระพรหมให้ลงมายังมณฑลพิธี
9	เพลงตระนิมิตร	เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง สำหรับประกอบการเนรมิตร่างใหม่ของตัวละครสูงศักดิ์ทั้ง พระ นาง ยักษ์ ลิง เป็นเพลงตระที่มีทำนองทางร้อง นอกจากใช้ประกอบการเนรมิตร่างใหม่แล้ว ยังใช้ต่อท้ายระบำสำคัญ ๆ เช่น การรำถวายพระพรในโอกาสต่าง ๆ ชื่อของเพลงนี้บางแห่งเรียกว่า ตระแปลง (2557, น. 259)	ใช้สื่อความหมายถึงพระอุมาเนรมิตร่างของพระองค์กลายเป็นกาตยานี

ตารางที่ 4 ความหมายของเพลงที่บรรจุและการนำไปปรับใช้ในบทละครรำ (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	ความหมายของเพลง (ณรงชัย ปิฎกรัชต์)	การนำไปใช้ในบทละคร
10	เพลงตะลุ่มโปง	เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา เรียบเรียงไว้ในเพลงตับเรื่องอรุ่ม เพลงตะลุ่มโปง 2 ชั้น เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน ท่อนละ 4 จังหวะ เดิมมีเฉพาะทำนองทางร้อง ใช้ประกอบการแสดงละคร ลิเก ใช้สำหรับบทต่าง ๆ หลายบท เช่น บทเกี้ยวพาราสี เล่าประวัติ เฝ้าเจ้านาย ความรัก โกรธแค้น ท้าทาย เศร้าโศก และบทลา เป็นต้น ต่อมานักดนตรีไม่ทราบนามได้แต่งเป็นทางดนตรีเพื่อใช้ในการเล่นสักวา เพลงตะลุ่มโปงชั้นเดียวมีลีลาและจังหวะรุกเร้า กระชั้นเสียง ศิลปินลิเกนิยมนำมาเป็นบทร้องในอารมณ์เร้าร้อน และใช้ร้องอย่างแพร่หลายจนกลายเป็นเพลงสัญลักษณ์ของลิเกไปในที่สุด (2557, น. 274)	ใช้สื่อความหมายถึงพระอิศวรทรงนึกถึงคำที่พระอินทร์ทูลฟ้องถึงอิทธิฤทธิ์ของมหิงษาสูร
11	เพลงเทวาประสิทธิ์	1. เป็นเพลงทำนองเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน ท่อนละ 4 จังหวะ ใช้เป็นเพลงบรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงละคร เช่น ในละครเรื่องอิเหนาตอนปะตาระกาหลาแปลงตัวให้บุษบาเป็นร่างใหม่ใช้ชื่อว่า อุณากรรณ นอกจากนี้ยังนำไปบรรเลงประกอบการรำอวยพรในโอกาสต่าง ๆ เช่น รำถวายพระพรเพื่อเฉลิมพระชนมพรรษา รำอวยพรคู่บ่าวสาว 2. เป็นเพลงหน้าพาทย์ประเภทเพลงตระ มี 4 ไม้ลา กำกับด้วยหน้าทับตระใช้บรรเลงในพิธีไหว้ครู มี	ใช้สื่อความหมายถึงพระพรหมประสาทพรให้กับมหิงษาสูร

ตารางที่ 4 ความหมายของเพลงที่บรรจุและการนำไปปรับใช้ในบทละครรำ (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	ความหมายของเพลง (ณรงชัย ปิฎกรัชต์)	การนำไปใช้ในบทละคร
		ความหมายเพื่อขอพรจากเทพยดาให้มาประสิทธิ์ประสาทพรมงคลแก่ผู้มาร่วมพิธี นอกจากนี้ยังใช้ประกอบท่ารำที่ต้องการความหมายใช้เชิงขอพรด้วย (2557, น. 323)	
12	เพลงแทงวิไสย	เป็นเพลงทำนองเก่า ใช้ประกอบการแสดงละคร เช่น เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพ เรื่องรถเสน และเรื่องเงาะป่า เป็นต้น (2557, น. 324)	ใช้สื่อความหมายถึงการต่อสู้กันระหว่างกาตยานีกับอสูรควาย
13	เพลงนาคราช	เป็นเพลงทำนองเก่าอยู่ในตอนท้ายของเพลงสีนวล เป็นเพลงท่อนเดียว ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 8 จังหวะ ส่วนทางร้องมี 4 จังหวะ ใช้ในการแสดงละครในบทโกรธหรือบทที่ต้องการกิริยาเร่งร้อน (2557, น. 348)	สื่อความหมายถึงมหิงษาสูรมีความโกรธแค้นพระอินทร์หมายจะเอาชีวิตให้จงได้และเข้าทำร้ายพระอินทร์
14	เพลงแปดบท	เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน ท่อนละ 4 จังหวะ เดิมเรียกชื่อเพลงว่า เพลงยิกินแปดบท หรือลิกินแปดบท อยู่ในเพลงลำดับที่ 9 ของชุดเพลงเกร็ดนอกเรื่อง (2557, น. 400)	ใช้ประกอบการบรรยายบทบาทพระพรหมเมื่อมาถึงมณฑลพิธีของมหิงษาสูร
15	เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง	เป็นเพลงหน้าทับปรบไก่ผสมหน้าทับมอญ มี 4 ท่อน ท่อน 1-3 เป็นประเภทหน้าทับปรบไก่ ส่วนท่อนที่ 4 เป็นประเภทหน้าทับปรบไก่ผสมหน้าทับมอญ ใช้เป็นเพลงลาหรือลำลา (2557, น. 458)	ใช้ประกอบการบรรยายบทบาทพระอินทร์มาทูลฟ้องเรื่องราวของมหิงษาสูร

ตารางที่ 4 ความหมายของเพลงที่บรรจุและการนำไปปรับใช้ในบทละครรำ (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	ความหมายของเพลง (ณรงชัย ปิฎกรัชต์)	การนำไปใช้ในบทละคร
16	เพลงพราหมณ์เข้า	เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง มีจังหวะไม้กลอง 20 ไม้เดิน 4 ไม้ลาใช้บรรเลงประกอบพิธีไหว้ครู ช่วงที่ครูประกอบพิธีรำเข้าสู่พิธี โดยความหมายว่าเป็นพราหมณ์ผู้ทรงศีลเข้ามาประกอบพิธี ถ้าใช้บรรเลงประกอบการแสดงนิยมใช้ในตอนที่มีความศักดิ์สิทธิ์ ประกอบกิริยาเดินเช่นเดียวกับเพลงเสมอ โดยเฉพาะสำหรับตัวละครประเภทยักษ์และพระ เช่น ตอนกุมภกรรณทำพิธีลับหอกโมกขศักดิ์ ก่อนเข้าพิธีปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงนี้ เพื่อให้ตัวละครเข้าสู่พิธีลับหอกโมกขศักดิ์ (2557, น. 459)	สื่อความหมายถึงมหิงษาสูรรำเข้าสู่พิธี เพื่อประกอบพิธีขอพร
17	เพลงพราหมณ์ออก	เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง มีจังหวะไม้กลอง 8 ไม้เดิน 4 ไม้ลา ใช้เป็นเพลงคู่กับเพลงพราหมณ์เข้า โดยบรรเลงในโอกาสที่ครูผู้ทำพิธีไหว้ครู ช่วงที่รำเพื่อแสดงว่าครูผู้ประกอบพิธีได้ประกอบพิธีไหว้ครูเสร็จสิ้นแล้ว นอกจากนี้ยังใช้สำหรับบทของตัวละครสูงศักดิ์จะก้าวออกจากพิธีศักดิ์สิทธิ์ (2557, น. 461)	สื่อความหมายถึงมหิงษาสูรรำออกจากมณฑลพิธี เมื่อประกอบพิธีขอพรเสร็จสิ้นแล้ว
18	เพลงพัดชา	เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยาประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน ท่อนละ 4 จังหวะ เป็นบทเกร็ดสำหรับร้องมโหรีโบราณ บทร้องเพลงพัดชาพรรณนาถึงการบำเรอลำนำ การถวายข้าบาทบริจา ถวายดอกไม้เงินทอง และสรรเสริญพระเกียรติยศพระมหากษัตริย์ (2557, น. 463)	สื่อความหมายถึงมหิงษาสูรสรรเสริญ ชื่นชมความงามของกาตยานี

ตารางที่ 4 ความหมายของเพลงที่บรรจุและการนำไปปรับใช้ในบทละครรำ (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	ความหมายของเพลง (ณรงชัย ปิฎกรัชต์)	การนำไปใช้ในบทละคร
19	เพลงมหากาล	เป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 3 ท่อน ท่อน 1 มี 4 จังหวะ ท่อน 2 มี 2 จังหวะ ท่อน 3 มี 2 จังหวะ เป็นเพลงลำดับที่ 3 ในเพลงเรื่องทำขวัญ ชื่อ “มหากาล” เป็นชื่อที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเรียก ต่อมานายมนตรี ตราโมท ได้นำทำนองมาแต่งขยายเป็นอัตรา 3 ชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราชั้นเดียว เรียบเรียงเป็นเพลงเถา เรียกชื่อว่า เพลงเทพสมภพ เพื่อเฉลิมฉลองเนื่องในวโรกาสที่สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเจริญพระชนมายุครบ 3 รอบ ในปี พ.ศ. 2534 (2557, น. 506)	เป็นเพลงที่ใช้ในตอนจบของเรื่อง เพื่อสื่อถึงการสรรเสริญกาตยานี และเป็นการเฉลิมฉลองในการปราบอสูรร้ายลงได้
20	เพลงมอญรำดาบ	เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน ท่อนละ 4 จังหวะ ใช้ประกอบการแสดงโขน ละคร และวงมโหรีมาแต่โบราณ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงนำเพลงนี้บรรจุไว้ในบทมโหรีเรื่องรามเกียรติ์ ตอนอินทรชิตแผลงศรพรหมาสตร์ (2557, น. 523)	ใช้ประกอบการบรรยายบทบาทของมหิงษาสูรในฉากเปิดตัวละคร
21	เพลงยานี	เป็นเพลงทำนองเก่า เป็นเพลงที่มีลักษณะจังหวะแบบฉิ่งจัด ใช้ประกอบการแสดงโขน ละคร มาแต่โบราณ เช่น บทของพระกัสสปฤาษีในเรื่องมโนห์รา (2557, น. 556)	ใช้ประกอบการบรรยายบทบาทของพระอิศวรในฉากเปิดตัวละคร

ตารางที่ 4 ความหมายของเพลงที่บรรจุและการนำไปปรับใช้ในบทละครรำ (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	ความหมายของเพลง (ณรงชัย ปิฎกรัชต์)	การนำไปใช้ในบทละคร
22	เพลงรัว	เพลงรัวทำนองหนึ่ง ใช้บรรเลงต่อท้ายเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง มีลักษณะและท่วงทำนองแตกต่างไปจากรัวลาเดียวหรือรัวโดยทั่วไป โดยทำนองที่บรรเลงแสดงความหมายถึงการแสดงอิทธิฤทธิ์ ความขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ของเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง เช่น เพลงพราหมณ์เข้า ตระพระประคนธรรพ เป็นต้น (2557, น. 587)	1. สื่อความหมายถึงการแสดงอิทธิฤทธิ์ของพระพรหมในการประสาทพรให้มหิงษาสูร 2. สื่อความหมายถึงการแสดงอิทธิฤทธิ์ของมหิงษาสูรในการแปลงกาย 3. สื่อความหมายถึงการแสดงอิทธิฤทธิ์ของกาตยานีในการสังหารมหิงษาสูร
23	เพลงรัวสามลา	เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง มีลีลาและจังหวะของการรัว 3 ครั้ง มีความหมายถึงการแสดงอิทธิฤทธิ์ ในการแสดงโขน ละคร เพลงนี้จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ตัวละครมีศักดิ์สูงจะแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ (2557, น. 589)	สื่อความหมายถึงการแสดงอิทธิฤทธิ์ของกาตยานีในการไปปราบมหิงษาสูร
24	เพลงร่าย	เพลงประกอบการแสดงละครสำหรับบทพรรณนาที่ต้องการความรวดเร็ว เพลงร่ายแบ่งออกตามประเภทละคร ละครนอกเรียก ร่ายนอก ละครในเรียก ร่ายใน ละครชาตรีเรียก ร่ายชาตรี ทั้งนี้โดยมีระดับเสียงและทำนองผิดแปลกออกไป (2557, น. 592)	ใช้ประกอบการบรรยายในบทต่าง ๆ ของตัวละครเพื่อให้การดำเนินเรื่องมีความกระชับ ฉับไว เช่น 1. การเจรจาโต้ตอบกันของมหิงษาสูรกับกาตยานี 2. บรรยายการต่อสู้กันระหว่างมหิงษาสูรกับกาตยานี
25	เพลงวรเชษฐ์	หรือเพลงต้นบรเทศ 2 ชั้นและชั้นเดียว เป็นทำนองเก่าสมัยอยุธยา ประเภทหน้าทับสองไม้ และเป็นเพลงเร็วที่บรรจุในเพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้ง (2557, น. 250)	ใช้ประกอบการบรรยายบทบาทของกาตยานี ในการเจรจาโต้ตอบกันของมหิงษาสูรกับกาตยานี

ตารางที่ 4 ความหมายของเพลงที่บรรจุและการนำไปปรับใช้ในบทละครรำ (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	ความหมายของเพลง (ณรงชัย ปิฎกรัชต์)	การนำไปใช้ในบทละคร
26	เพลงวา	เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง ใช้บรรเลงอยู่ในชุดเพลงโหมโรง มีเพลงวาเป็นเพลงท้าย เพลงนี้บรรเลงก่อนการแสดงโขน ละคร เรียกว่า “วาลงโรง” (2557, น. 650)	ใช้บรรเลงก่อนการแสดงละครรำ
27	เพลงวิลันดาชั้นเดียว	เป็นเพลงทำนองเก่าสำเนียงฝรั่ง ประเภทหน้าทับสองไม้ มี 2 ท่อน นิยมใช้ประกอบการแสดงละครและในเพลงตับ (2557, น. 651)	ใช้ประกอบการบรรยายบทบาทของกาตยานี ในการเจรจาโต้ตอบกันของมหิงษาสูรกับกาตยานี
28	เพลงสามเส้า	เป็นเพลงทำนองเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 3 ท่อน ท่อนละ 2 จังหวะ เพลงนี้นักดนตรีไม่ทราบนามนำไปแต่งขยายเป็นอัตรา 3 ชั้น เรียกชื่อใหม่ว่า เพลงจระเข้หางยาว ทำนองที่บรรเลงเป็นทางเรียบ ๆ (2557, น. 698)	ใช้ประกอบการบรรยายบทบาทของมหิงษาสูรในการขอพรของมหิงษาสูรต่อพระพรหม
29	เพลงสีนวล	เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา ประเภทหน้าทับสองไม้ มี 2 ท่อน มี 2 สำนวน คือเพลงสีนวลในและสีนวลนอก นิยมนำมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงละคร ประกอบท่ารำและเพลงร้องอำนวยพรในโอกาสต่าง ๆ (2557, น.707)	ใช้ประกอบการบรรยายบทบาทของกาตยานี ในการบอกลักษณะต่าง ๆ ของนาง
30	เพลงสีนวลนอก	เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา ประเภทหน้าทับสองไม้ มี 2 ท่อน เป็นเพลงคู่กับสีนวลใน นิยมนำมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงละคร (2557, น. 708)	ใช้ประกอบการบรรยายบทบาทของกาตยานี ในการบอกลักษณะต่าง ๆ ของนาง

ตารางที่ 4 ความหมายของเพลงที่บรรจุและการนำไปปรับใช้ในบทละครรำ (ต่อ)

ที่	ชื่อเพลง	ความหมายของเพลง (ณรงชัย ปิฎกรัชต์)	การนำไปใช้ในบทละคร
31	เพลงเสมอ	เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง เพลงนี้ใช้บรรเลงประกอบกิริยาไป-มา ในระยะใกล้ของตัวละคร ชื่อ “เสมอ” เป็นภาษาเขมรจากคำว่า “เถมอ” หรือ “เถมิล” มีความหมายถึงการเดินระยะใกล้ ๆ ต่อมาชื่อของเพลงได้แปร่งเปลี่ยนมาเป็นคำว่า “เสมอ” ดังที่เรียกกันอยู่ในปัจจุบัน (2557, น. 721)	สื่อความหมายถึงการเดินทางในระยะใกล้ของพระอุมา
32	เพลงอัปสรสำอาง	เป็นทำนองเพลงเก่า นิยมร้องส่งปี่พาทย์ในการแสดงลิเกและละครมาก่อน นักดนตรี (ไม่ทราบนามผู้แต่ง) แต่งขยายเป็นอัตรา 3 ชั้น เพลงนี้เป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน ท่อนละ 4 จังหวะ (2557, น. 767)	ใช้ประกอบการบรรยายบทบาทของกาตยานี
33	เพลงโอด	เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง สำหรับใช้บรรเลงประกอบกิริยาร้องไห้ เสียใจ โศกเศร้าของตัวละคร ใช้ทั่วไปทั้งโขน ละคร ลิเก (2557, น. 779)	สื่อความหมายถึงการโศกเศร้าของมหิงษาสูร ก่อนจะสิ้นชีวิต
34	เพลงโอ้โลมใน	เป็นเพลงไม่มีหน้าทับกำกับ ใช้จังหวะฉิ่งตัด ใช้ประกอบการแสดงโขน ละคร ในบทบาทที่แสดงความรัก ความพึงพอใจ สุขใจของตัวละคร ละครนอกใช้เพลงโอ้โลมนอก ละครในใช้เพลงโอ้โลมใน (2557, น. 782)	สื่อความหมายถึงการแสดงความรัก การเกี้ยวพาราสีของมหิงษาสูรต่อกาตยานี

ที่มา: ผู้วิจัย

การบรรจุเพลงสำหรับบทละครรำเรื่องกาตยานี จำนวน 34 เพลง มีการคำนึงถึงความเหมาะสมกับตัวละคร และสอดคล้องกับอารมณ์ความรู้สึกในแต่ละช่วงที่ตัวละครแสดงอากัปกิริยา ทั้งนี้เพื่อให้การแสดงละครมีความสนุกสนาน สร้างอรรถรสให้กับผู้ชมให้มากที่สุด

1.4 ดนตรีประกอบการแสดง

ผู้วิจัยใช้แนวคิดการใช้ดนตรีประกอบการแสดงมาจากการแสดงละครรำของไทย คือใช้เครื่องดนตรีหลักคล้ายกับวงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วย ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ กลองทัด ตะโพน ฉิ่ง และฉาบ นอกจากนี้มีการผสมผสานเสียงเป่าสังข์ในช่วงท้ายของการแสดง เป็นตอนที่เทวดานางฟ้ามาทำพิธีบูชาเทพีกาตยานี ที่เรียกว่า “พิธีบูชาอารตี” ซึ่งเป็นการปฏิบัติบูชาต่อเทพเจ้าในศาสนาฮินดูที่เพื่อสร้างความเข้มขลังและมีกลิ่นไอของฮินดู ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1.4.1 ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี มีหน้าที่เป็นผู้นำวงในการบรรเลงเพลง โดยแปลทำนองหลักจากฆ้องวงใหญ่ให้เป็นแนวเนื้อเพลงที่ดำเนินลีลาไปอย่างถี่ ๆ

ภาพที่ 175 ระนาดเอก
ที่มา: ผู้วิจัย

1.4.2 ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ทำหน้าที่แปลทำนองหลักจากฆ้องวงใหญ่ด้วยท่าทางลีลาที่ดำเนินไปอย่างห่าง ๆ เพื่อใช้เล่นล้อหรือขัดกับระนาดเอก ทั้งในแบบที่ตรงตามจังหวะและคร่อมจังหวะ

ภาพที่ 176 ระนาดทุ้ม
ที่มา: ผู้วิจัย

1.4.3 ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี มีหน้าที่เป็นหลักของวงคอยแจกเนื้อแท้ของเพลงให้เครื่องดนตรีจำพวกดำเนินทำนองอื่น ๆ แปลเป็นลีลาถี่ห่างตามความเหมาะสม

ภาพที่ 177 ฆ้องวงใหญ่
ที่มา: ผู้วิจัย

1.4.4 ตะโพน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังทำหน้าที่กำกับจังหวะ

ภาพที่ 178 ตะโพน
ที่มา: ผู้วิจัย

1.4.5 กลองทัด เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง ทำหน้าที่โดยดำเนินไม้กลองตามจังหวะที่บัญญัติไว้เป็นแบบประจำ สำหรับทำนองเพลงต่าง ๆ ด้วยลีลาที่สม่ำเสมอ ซึ่งจะถี่หรือห่างเพียงไรนั้นขึ้นอยู่กับลักษณะของแต่ละเพลงเข้าคู่กันไปกับหน้าทับตะโพนในขณะบรรเลงเพลงหน้าพาทย์สำคัญ ๆ

ภาพที่ 179 กลองทัด
ที่มา: ผู้วิจัย

1.4.6 ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ มีหน้าที่กำกับจังหวะถี่บ้างห่างบ้างแล้วแต่อัตราของเพลงที่จะบรรเลง ทำให้การบรรเลงแต่ละครั้งดำเนินไปได้อย่างสม่ำเสมอพร้อมเพรียงกัน

ภาพที่ 180 ฉิ่ง
ที่มา: ผู้วิจัย

1.4.7 ฉาบ เป็นเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ ในแบบหยอกล้อไปกับฉิ่ง ด้วยลีลาอันละเอียดกว่าทำให้การบรรเลงดูครึกครื้นยิ่งขึ้น

ภาพที่ 181 ฉาบ
ที่มา: ผู้วิจัย

1.4.8 หอยสังข์ ทางศาสนาพุทธหรือศาสนาฮินดูต่างมีความเชื่อว่า หอยสังข์เป็น สิ่งมงคลที่สามารถป้องกันภูตผีปีศาจ สิ่งอัปมงคล และนำมาซึ่งความเป็นสิริมงคล โดยในศาสนาฮินดูนั้นมีความเชื่อว่าสังข์มีสิ่งที่เป็นมงคล 3 ประการคือ สังข์ถือกำเนิดจากพระพรหม ท้องสังข์เคยเป็นที่ซ่อนคัมภีร์พระเวท และตัวสังข์มีรอยนิ้วพระหัตถ์ของพระนารายณ์ ในพิธีทางศาสนาฮินดูใช้เป่าเพื่อให้ได้ยินเสียงให้เกิดความเป็นสิริมงคล อีกทั้งการเป่าสังข์ยังเปรียบได้กับการเรียกประชุมของเทพเจ้า (ตำนานพระอินทร์เป่าสังข์, 2562, ออนไลน์) การเป่าสังข์ เป็นวิธีการใช้งานนับตั้งแต่โบราณ โดยการ

ตัดปลายหอยสังข์ด้านจุกแหลมให้เป็นรู แล้วเป่าเกิดเสียงก้องกังวาน ใช้ทั้งเป็นเครื่องดนตรีและการส่งสัญญาณ ตามความเชื่อทางศาสนาพราหมณ์ถือเป็นเสียงมงคล ด้วยเสียงที่ดังคล้ายเสียง “โอม” ซึ่งเป็นคำศักดิ์สิทธิ์ จึงเป็นเสียงที่สร้างบรรยากาศอันเป็นมงคลในงานพิธี (ชวลิต วิทยานนท์ และคณะ, 2557, ออนไลน์)

ภาพที่ 182 หอยสังข์สำหรับเป่า
ที่มา: บ้านมหาสังข์ทักษิณาวรรต (2562, ออนไลน์)

1.5 ผู้แสดง

การศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการใช้ผู้ชายแสดงละครในและละครนอกนับตั้งแต่อดีตก่อนที่จะมีการใช้ผู้แสดงเป็นผู้ชายและผู้หญิงผสมผสานกันจนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2564) อีกทั้งจากการนำประเด็นปัญหาในการสร้างสรรค์ละครรำ เรื่องทุรคา ใช้ผู้หญิงแสดงในบทบาทการต่อสู้ การขึ้นลอย ดังนั้นในการสร้างสรรค์ละครรำเรื่องกาตยานีครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงกำหนดให้ผู้แสดงเป็นผู้ชายล้วน

การคัดเลือกผู้แสดงในการรับบทบาทต่าง ๆ ภายในเรื่อง โดยใช้วิธีการที่เรียกว่า “ทรายเอ้าท์” (tryout) คือ การคัดเลือกผู้แสดงโดยการคัดเลือกจากศักยภาพ และความสามารถ ซึ่งผู้วิจัยได้ทราบถึงศักยภาพ และความสามารถของผู้แสดงที่คัดเลือกมาก่อนแล้ว และพิจาณาผู้แสดงที่มีความเหมาะสมกับบทบาทที่แสดง (ฤตพชรพร ทองถนอม, 2560, น. 124)

ตารางที่ 5 รายละเอียดผู้แสดงละครรำ เรื่องกาตยานี

รายละเอียดผู้แสดง	**ภาพนักแสดง**	**บทบาท**
ชื่อ-สกุล นายญาณวุฒิ ไตรสุวรรณ การศึกษา จบการศึกษาศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ความสามารถ นาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์)		มหิงษาสูร (ฉากทำพิธี)

ตารางที่ 5 รายละเอียดผู้แสดงละครรำ เรื่องกาตยานี (ต่อ)

รายละเอียดผู้แสดง	ภาพนักแสดง	บทบาท
ชื่อ-สกุล นายชานนท์ ทัสสะ จบการศึกษาศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ความสามารถ นาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์)		มหิงษาสูร (ฉากเกี้ยวและฉากรบ)
ชื่อ-สกุล นายนิวัฒน์ นาคนวล การศึกษา กำลังศึกษาศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ความสามารถ นาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์)		อสูรควาย
ชื่อ-สกุล นายไอศูรย์ ทิพย์ประชาบาล การศึกษา จบการศึกษาศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ความสามารถ นาฏศิลป์ไทย (โขนพระ)		พระอุมา
ชื่อ-สกุล นายพัชรพล เหล่าดี การศึกษา จบการศึกษาศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ความสามารถ นาฏศิลป์ไทย (โขนพระ)		กาตยานี (ฉากรำชมความงาม)

ตารางที่ 5 รายละเอียดผู้แสดงละครรำ เรื่องกาตยานี (ต่อ)

รายละเอียดผู้แสดง	ภาพนักแสดง	บทบาท
ชื่อ-สกุล นายเอกลักษณ์ หนูเงิน การศึกษา จบการศึกษาศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ความสามารถ นาฏศิลป์ไทย (โขนพระ) และนาฏศิลป์อินเดีย		กาตยานี (ฉากเกี้ยวและฉากรบ)
ชื่อ-สกุล นายอดิศร มหาสิทธา การศึกษา จบการศึกษาศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ความสามารถ นาฏศิลป์ไทย (โขนพระ)		พระอิศวร
ชื่อ-สกุล นายวิศวะ พลอนันต์ การศึกษา กำลังศึกษาศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ความสามารถ นาฏศิลป์ไทย (โขนยักษ์)		พระพรหม
ชื่อ-สกุล นายปัณณทัต ธนินพิมล การศึกษา กำลังศึกษาศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ความสามารถ นาฏศิลป์ไทย (โขนพระ)		พระอินทร์

ตารางที่ 5 รายละเอียดผู้แสดงละครรำ เรื่องกาตยานี (ต่อ)

รายละเอียดผู้แสดง	ภาพนักแสดง	บทบาท
ชื่อ-สกุล นายอำนาจ ขาวพัน การศึกษา กำลังศึกษาศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ความสามารถ นาฏศิลป์ไทย (โขนพระ)		พระนารายณ์
ชื่อ-สกุล นายภูวดล เหลืองพราวฤทธิ์ การศึกษา กำลังศึกษาศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ความสามารถ นาฏศิลป์ไทย (โขนพระ)		พระลักษมี
ชื่อ-สกุล นายจักรินทร์ วงศ์ณรัตน์ การศึกษา กำลังศึกษาศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ความสามารถ นาฏศิลป์ไทย (โขนพระ)		พระสุรัสวดี
ชื่อ-สกุล นายสหัสวรรษ มีบุญ การศึกษา กำลังศึกษาศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ความสามารถ นาฏศิลป์ไทย (โขนพระ)		เทวดา

ตารางที่ 5 รายละเอียดผู้แสดงละครรำ เรื่องกาตยานี (ต่อ)

รายละเอียดผู้แสดง	ภาพนักแสดง	บทบาท
ชื่อ-สกุล นายเพ็ญเพชร เฮ้าปั้ง การศึกษา กำลังศึกษาศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ความสามารถ นาฏศิลป์ไทย (โขนพระ)		เทวดา
ชื่อ-สกุล นายณัฐวร ทับแก้ว การศึกษา กำลังศึกษาศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ความสามารถ นาฏศิลป์ไทย (โขนพระ)		นางฟ้า
ชื่อ-สกุล นายมูฮัมหมัด บินหะยีอาลี การศึกษา กำลังศึกษาศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ความสามารถ นาฏศิลป์ไทย (โขนพระ)		นางฟ้า

ที่มา: ผู้วิจัย

1.6 เครื่องแต่งกาย

การออกแบบเครื่องแต่งกายผู้แสดงละครรำ เรื่องกาตยานี จากการศึกษาหลักฐานทางประวัติศาสตร์ต่าง ๆ เช่น หุ่นวังหน้า ภาพลายเส้นละครผู้หญิงเจ้าพระยานครศรีธรรมราช ตำรารำ ตำราภาพจับเรื่องรามเกียรติ์ ภาพเขียนลายรดน้ำ จิตรกรรมพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ เป็นต้น ดังอธิบายรายละเอียดไว้ในบทที่ 3 นำมาสู่การออกแบบเครื่องแต่งกายให้กับตัวละครในบทบาทต่าง ๆ ดังนี้

1.6.1 พระอุมา

เครื่องแต่งกายของพระอุมา มีลักษณะการแต่งกายแบบยืนเครื่อง โดยนำแบบอย่างศิราภรณ์ของหุ่นวังหน้ามาปรับใช้ การนุ่งผ้าชักชายสามเหลี่ยมตลอดจนเครื่องประดับต่าง ๆ และการสวมเล็บจากภาพในตำรารำ เป็นต้น ดังภาพ

ภาพที่ 183 ลักษณะเครื่องแต่งกายของพระอุมา

ที่มา: ผู้วิจัย

เครื่องแต่งกายของพระอุมา ประกอบด้วย

1. เกี้ยวยอด
2. กระบังหน้า
3. กรองคอกระแหนะรัก
4. ทับทรวง พระจันทร์เสี้ยวพร้อมสายสังวาลลูกปัดทอง
5. หัวเข็มขัดดุนลายพร้อมสายเข็มขัดประดับระย้ารูปใบไม้ทอง
6. ปะวะหล่ำ กำไล ลูกไม้ปลายมือ
7. ผ้านุ่งจีบหน้านางชักชายสามเหลี่ยม
8. จอนหู
9. รัดต้นแขน 2 ชิ้น
10. ผ้าห่มนาง
11. เล็บ
12. กำไลข้อเท้าหอยเบี้ย พร้อมกระพรวน
13. ผ้าคลุมสะโพกจับจีบ

1.6.2 พระลักษมี

เครื่องแต่งกายของพระลักษมี เป็นการแต่งกายแบบยืนเครื่องเช่นเดียวกับพระอุมา แต่แตกต่างกันที่สีของเครื่องแต่งกาย พระลักษมีจะใช้สีม่วง ดังภาพ

ภาพที่ 184 ลักษณะเครื่องแต่งกายของพระลักษมี

ที่มา: ผู้วิจัย

เครื่องแต่งกายของพระลักษมี ประกอบด้วย

1. เกี้ยวยอด
2. กระบังหน้า
3. กรองคอกระแหนะรัก
4. ทับทรวง พระจันทร์เสี้ยวพร้อมสายสังวาลลูกปัดทอง
5. หัวเข็มขัดดุนลายพร้อมสายเข็มขัดประดับระย้ารูปใบไม้ทอง
6. ปะวะหล่ำ กำไล ลูกไม้ปลายมือ
7. ผ้านุ่งจีบหน้านางชักชายสามเหลี่ยม
8. จอนหู
9. รัดต้นแขน 2 ชิ้น
10. ผ้าห่มนาง
11. เล็บ
12. กำไลข้อเท้าหอยเบี้ย พร้อมกระพรวน
13. ผ้าคลุมสะโพกจับจีบ

1.6.3 พระสุรัสวดี

เครื่องแต่งกายของพระสุรัสวดี เป็นการแต่งกายแบบยืนเครื่องเช่นเดียวกับพระอุมา แต่แตกต่างกันที่สีของเครื่องแต่งกาย พระสุรัสวดีจะใช้สีแดง ดังภาพ

ภาพที่ 185 ลักษณะเครื่องแต่งกายของพระสุรัสวดี

ที่มา: ผู้วิจัย

เครื่องแต่งกายของพระสุรัสวดี ประกอบด้วย

1. เกี้ยวยอด
2. กระบังหน้า
3. กรองคอกระแหนะรัก
4. ทับทรวง พระจันทร์เสี้ยวพร้อมสายสังวาลลูกปัดทอง
5. หัวเข็มขัดดุนลายพร้อมสายเข็มขัดประดับระย้ารูปใบไม้ทอง
6. ปะวะหล่ำ กำไล ลูกไม้ปลายมือ
7. ผ้านุ่งจีบหน้านางชักชายสามเหลี่ยม
8. จอนหู
9. รัดต้นแขน 2 ชิ้น
10. ผ้าห่มนาง
11. เล็บ
12. กำไลข้อเท้าหอยเบี้ย พร้อมกระพรวน
13. ผ้าคลุมสะโพกจับจีบ

1.6.4 นางฟ้า

เครื่องแต่งกายของนางฟ้า เป็นการแต่งกายแบบยืนเครื่องเช่นเดียวกับพระอุมา แต่แตกต่างกันที่สีของเครื่องแต่งกาย ดังภาพ

ภาพที่ 186 ลักษณะเครื่องแต่งกายของนางฟ้า

ที่มา: ผู้วิจัย

เครื่องแต่งกายของนางฟ้า ประกอบด้วย

1. เกี้ยวยอด
2. กระบังหน้า
3. กรองคอกระแหนะรัก
4. ทับทรวง พระจันทร์เสี้ยวพร้อมสายสังวาลลูกปัดทอง
5. หัวเข็มขัดดุนลายพร้อมสายเข็มขัดประดับระย้ารูปใบไม้ทอง
6. ปะวะหล่ำ กำไล ลูกไม้ปลายมือ
7. ผ้านุ่งจีบหน้านางชักชายสามเหลี่ยม
8. จอนหู
9. รัดต้นแขน 2 ชิ้น
10. ผ้าห่มนาง
11. เล็บ
12. กำไลข้อเท้าหอยเบี้ย พร้อมกระพรวน
13. ผ้าคลุมสะโพกจับจีบ

1.6.5 เทพีกาตยานี

เครื่องแต่งกายของเทพีกาตยานี เป็นการแต่งกายแบบยืนเครื่อง โดยนำแบบอย่างศิราภรณ์มาจากจิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ การนุ่งผ้าชักชายสามเหลี่ยม ตลอดจนเครื่องประดับต่าง ๆ และการสวมเล็บจากภาพในตำรารำ เป็นต้น ดังภาพ

ภาพที่ 187 ลักษณะเครื่องแต่งกายของเทพีกาตยานี

ที่มา: ผู้วิจัย

เครื่องแต่งกายของเทพีกาตยานี ประกอบด้วย

1. รัดเกล้าเปลว
2. กระบังหน้า
3. กรองคอกระแหนะรัก
4. ทับทรวง พระจันทร์เสี้ยวพร้อมสายสังวาลลูกปัดทอง
5. หัวเข็มขัดดุนลายพร้อมสายเข็มขัดประดับระย้ารูปใบไม้ทอง
6. ปะวะหล่ำ กำไล ลูกไม้ปลายมือ
7. ผ้านุ่งจีบหน้านางชักชายสามเหลี่ยม
8. จอนหู
9. รัดต้นแขน 2 ชิ้น
10. ผ้าห่มนาง
11. เล็บ
12. กำไลข้อเท้าหอยเบี้ย พร้อมกระพรวน
13. ผ้าคลุมสะโพกจับจีบ

14. ท้ายช้อง

1.6.6 พระอิศวร

เครื่องแต่งกายพระอิศวร ใช้เครื่องแต่งกายรูปแบบยืนเครื่องตัวพระ สีขาว โดยนำแบบอย่างเครื่องแต่งกายมาจากภาพตัวพระในตำรารำ เช่น การสวมเสื้อแขนสั้นทับเสื้อแขนยาวอีกชั้นหนึ่ง มีกนกที่ต้นแขน มีการสวมกรองคอ ดังภาพ

ภาพที่ 188 ลักษณะเครื่องแต่งกายของพระอิศวร

ที่มา: ผู้วิจัย

เครื่องแต่งกายของพระอิศวร ประกอบด้วย

1. มงกุฎน้ำเต้า
2. กรองคอกระแหนะรัก
3. ทับทรวง พระจันทร์เสี้ยวพร้อมสายสังวาลลูกปัดทอง
4. กำไลแผง ปะวะหล่ำ ลูกไม้ปลายมือ
5. เล็บ
6. เสื้อแขนสั้น ตัวนอก
7. เสื้อแขนยาว แขนปล้อง
8. ผ้าคลุมสะโพกจับจีบ
9. ภูษา หรือผ้านุ่ง
10. สนับเพลา

11. กำไลข้อเท้า พร้อมกระพรวน
12. หัวเข็มขัดดุนลายพร้อมสายเข็มขัดประดับระย้ารูปใบไม้ทอง
13. ผ้ารัดเอว ปล่อยชายหน้า

1.6.7 พระนารายณ์

เครื่องแต่งกายพระนารายณ์ใช้เครื่องแต่งกายรูปแบบยืนเครื่องตัวพระ เช่นเดียวกับพระอิศวร แต่แตกต่างกันที่สีของเครื่องแต่งกายพระนารายณ์ใช้เครื่องแต่งกายสีม่วง และศิราภรณ์ ดังภาพ

ภาพที่ 189 ลักษณะเครื่องแต่งกายของพระนารายณ์

ที่มา: ผู้วิจัย

เครื่องแต่งกายของพระนารายณ์ ประกอบด้วย

1. มงกุฎยอดชัย
2. กรองคอกระแหนะรัก
3. ทับทรวง พระจันทร์เสี้ยวพร้อมสายสังวาลลูกปัดทอง
4. กำไลแผง ปะวะหล่ำ ลูกไม้ปลายมือ
5. เล็บ
6. เสื้อแขนสั้น ตัวนอก
7. เสื้อแขนยาว แขนปล้อง
8. ผ้าคลุมสะโพกจับจีบ

9. ภูษา หรือผ้านุ่ง
10. สนับเพลา
11. กำไลข้อเท้า พร้อมกระพรวน
12. หัวเข็มขัดดุนลายพร้อมสายเข็มขัดประดับระย้ารูปใบไม้ทอง
13. ผ้ารัดเอว ปล่อยชายหน้า

1.6.8 พระพรหม

เครื่องแต่งกายพระพระพรหมใช้เครื่องแต่งกายรูปแบบยืนเครื่องตัวพระ เช่นเดียวกับพระอิศวร แต่แตกต่างกันที่สีของเครื่องแต่งกายพระพรหมใช้เครื่องแต่งกายสีขาว และศิราภรณ์ ดังภาพ

ภาพที่ 190 ลักษณะเครื่องแต่งกายของพระพรหม

ที่มา: ผู้วิจัย

เครื่องแต่งกายของพระพรหม ประกอบด้วย

1. มงกุฎยอดพระพรหม
2. กรองคอกระแหนะรัก
3. ทับทรวง พระจันทร์เสี้ยวพร้อมสายสังวาลลูกปัดทอง
4. กำไลแผง ปะวะหล่ำ ลูกไม้ปลายมือ
5. เล็บ
6. เสื้อแขนสั้น ตัวนอก

7. เสื้อแขนยาว แขนปล้อง
8. ผ้าคลุมสะโพกจับจีบ
9. ภูษา หรือผ้านุ่ง
10. สนับเพลา
11. กำไลข้อเท้า พร้อมกระพรวน
12. หัวเข็มขัดดุนลายพร้อมสายเข็มขัดประดับระย้ารูปใบไม้ทอง
13. ผ้ารัดเอว ปล่อยชายหน้า

1.6.9 พระอินทร์

เครื่องแต่งกายพระอินทร์ใช้เครื่องแต่งกายรูปแบบยืนเครื่องตัวพระ เช่นเดียวกับพระอิศวร แต่แตกต่างกันที่สีของเครื่องแต่งกายพระอินทร์ใช้เครื่องแต่งกายสีเขียว และศิราภรณ์ ดังภาพ

ภาพที่ 191 ลักษณะเครื่องแต่งกายของพระอินทร์

ที่มา: ผู้วิจัย

เครื่องแต่งกายของพระอินทร์ ประกอบด้วย

1. มงกุฎยอดเดินหน
2. กรองคอกระแหนะรัก
3. ทับทรวง พระจันทร์เสี้ยวพร้อมสายสังวาลลูกปัดทอง
4. กำไลแผง ปะวะหล่ำ ลูกไม้ปลายมือ
5. เล็บ

6. เสื้อแขนสั้น ตัวนอก
7. เสื้อแขนยาว แขนปล้อง
8. ผ้าคลุมสะโพกจับจีบ
9. ภูษา หรือผ้านุ่ง
10. สนับเพลา
11. กำไลข้อเท้า พร้อมกระพรวน
12. หัวเข็มขัดดุนลายพร้อมสายเข็มขัดประดับระย้ารูปใบไม้ทอง
13. ผ้ารัดเอว ปล่อยชายหน้า

1.6.10 เทวดา

เครื่องแต่งกายพระเทวดาใช้เครื่องแต่งกายรูปแบบยืนเครื่องตัวพระ เช่นเดียวกับพระอิศวร แต่แตกต่างกันที่สีของเครื่องแต่งกาย และศิราภรณ์ ดังภาพ

ภาพที่ 192 ลักษณะเครื่องแต่งกายของเทวดา

ที่มา: ผู้วิจัย

เครื่องแต่งกายของเทวดา ประกอบด้วย

1. มงกุฎยอดชัย
2. กรองคอกระแหนะรัก
3. ทับทรวง พระจันทร์เสี้ยวพร้อมสายสังวาลลูกปัดทอง
4. กำไลแผง ปะวะหล่ำ ลูกไม้ปลายมือ
5. เล็บ

6. เสื้อแขนสั้น ตัวนอก
7. เสื้อแขนยาว แขนปล้อง
8. ผ้าคลุมสะโพกจับจีบ
9. ภูษา หรือผ้านุ่ง
10. สนับเพลา
11. กำไลข้อเท้า พร้อมกระพรวน
12. หัวเข็มขัดดุนลายพร้อมสายเข็มขัดประดับระย้ารูปใบไม้ทอง
13. ผ้ารัดเอว ปล่อยชายหน้า

1.6.11 มหิงษาสูร

เครื่องแต่งกายมหิงษาสูร (ฉากเกี้ยวและฉากรบ) ใช้เครื่องแต่งกายรูปแบบยืนเครื่อง โดยนำแบบอย่างมาจากเครื่องแต่งกายตัวยักษ์ ตำราภาพจับ เป็นภาพจับในเรื่องรามเกียรติ์ ดังภาพ

ภาพที่ 193 ลักษณะเครื่องแต่งกายของมหิงษาสูร

ที่มา: ผู้วิจัย

เครื่องแต่งกายของมหิงษาสูร ประกอบด้วย

1. สุวรรณมาลา
2. กรองคอกระแหนะรัก
3. ทับทรวง พระจันทร์เสี้ยวพร้อมสายสังวาลลูกปัดทอง
4. กำไลแผง ปะวะหล่ำ ลูกไม้ปลายมือ
5. เล็บ
6. เสื้อแขนสั้น ตัวนอก

7. เสื้อแขนยาว แขนปล้อง
8. ผ้าคลุมสะโพกจับจีบ
9. ภูษา หรือผ้านุ่ง
10. สนับเพลา
11. กำไลข้อเท้า พร้อมกระพรวน
12. เกราะ
13. หัวเข็มขัดดุนลายพร้อมสายเข็มขัดประดับระย้ารูปใบไม้ทอง
14. วิกผมก้นหอย
15. ผ้ารัดเอว ปล่อยชายหน้า

สำหรับเครื่องแต่งกายมหิงษาสูร (ฉากทำพิธี) ใช้เครื่องแต่งกายเช่นเดียวกับมหิงษาสูรฉากเกี้ยวและฉากรบ แต่เพิ่มสร้อยประคำทอง และผ้าสไบแล่นเงินสีขาว ดังภาพ

ภาพที่ 194 ลักษณะเครื่องแต่งกายของมหิงษาสูร (ฉากทำพิธี)

ที่มา: ผู้วิจัย

1.6.12 อสูรควาย

เครื่องแต่งกายอสูรควาย ใช้เครื่องแต่งกายรูปแบบยืนเครื่อง เช่นเดียวกับเครื่องแต่งกายมหิงษาสูร แต่เปลี่ยนศิราภรณ์มาสวมศีรษะควายแทน ดังภาพ

ภาพที่ 195 ลักษณะเครื่องแต่งกายของอสูรควาย
ที่มา: ผู้วิจัย

เครื่องแต่งกายของอสูรควาย ประกอบด้วย

1. ศีรษะควาย
2. กรองคอกระแหนะรัก
3. ทับทรวง พระจันทร์เสี้ยวพร้อมสายสังวาลลูกปัดทอง
4. กำไลแผง ปะวะหล่ำ
5. ผ้ารัดเอว ปล่อยชายหน้า
6. เสื้อแขนสั้น ตัวนอก
7. เสื้อแขนยาว แขนปล้อง
8. ผ้าคลุมสะโพกจับจีบ
9. ภูษา หรือผ้านุ่ง
10. สนับเพลา
11. กำไลข้อเท้า พร้อมกระพรวน
12. หัวเข็มขัดดุนลายพร้อมสายเข็มขัดประดับระย้ารูปใบไม้ทอง

1.7 กระบวนท่ารำ

จากการศึกษาตำรารำนาฏศิลป์ไทยที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ กล่าวคือ การตั้งวงมีลักษณะงอแขนเกือบเป็นมุมฉาก วงแคบ การใช้มือสอดสูงระดับแขนจะสูงกว่าการรำในปัจจุบัน ปลายแขนงอเข้าใกล้ศีรษะ การใช้ตัวมีลักษณะกดตัว แอ่นตัว ก้นงอน สำหรับการใช้ขา ตัวนางมีลักษณะยกขาแบะเข่ากว้างคล้ายตัวพระ ยกเท้าระดับครึ่งน่อง ส่วนตัวพระมีลักษณะการใช้เหลี่ยมขาที่กว้างกว่าการรำในปัจจุบัน จากลักษณะกระบวนท่ารำภาพลายเส้นในตำรารำนาฏศิลป์ไทยดังกล่าว ซึ่งมีความสำคัญและ

เชื่อมโยงต่อแนวคิดในการสร้างสรรค์ละครรำครั้งนี้ โดยผู้วิจัยได้นำลักษณะดังกล่าวมาใช้เป็นโครงสร้างท่ารำหลักในการแสดงละครครั้งนี้ ดังภาพ

ภาพที่ 196 ท่าตระเวนเวหาในตำรารำ
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 116)

ภาพที่ 197 การนำท่ารำในตำรารำมาปรับใช้
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 198 ท่ากระหวัดเกล้าในตำรารำ
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 120)

ภาพที่ 199 การนำท่ารำในตำรารำมาปรับใช้
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 200 ท่ามัจฉาชมสาครในตำรารำ
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 116)

ภาพที่ 201 การนำท่ารำในตำรารำมาปรับใช้
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 202 ท่าสอดสร้อยมาลาในตำรารำ
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 107)

ภาพที่ 203 การนำท่ารำในตำรารำมาปรับใช้
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 204 ท่าจ่อเพลิงกาฬในตำรารำ
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 112)

ภาพที่ 205 การนำท่ารำในตำรารำมาปรับใช้
ที่มา: ช่างภาพ ดีดี (2564, ออนไลน์.)

ภาพที่ 206 ท่านาคาม้วนหางในตำรารำ
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 112)

ภาพที่ 207 การนำท่ารำในตำรารำมาปรับใช้
ที่มา: ช่างภาพ ดีดี (2564, ออนไลน์.)

ภาพที่ 208 ท่าผาลาเพียงไหล่ในตำรารำ
ที่มา: กรมศิลปากร (2540, น. 108)

ภาพที่ 209 การนำท่ารำในตำรารำมาปรับใช้
ที่มา: ผู้วิจัย

นอกจากการใช้โครงสร้างท่ารำในตำรารำนาฏศิลป์ไทยดังภาพตัวอย่างข้างต้นแล้ว การสร้างสรรค์ท่ารำครั้งนี้ผู้วิจัยได้นำเอาลักษณะการใช้ภาษามือที่เรียกว่า มุทรา มาผสมผสานเพื่อช่วยในการสื่อความหมายด้วยภาษามือแทนคำในบทร้องและคำพูดมาใช้ร่วมสร้างความหมายของกระบวนท่ารำ

จากแนวคิดการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำข้างต้น ผู้วิจัยกำหนดทกระบวนท่ารำโดยใช้ลักษณะภาษามือที่เรียกว่า มุทรา หรือ หัสตมุทรา ในการสื่อความหมายด้วยภาษามือตามหลักการแสดงนาฏยศาสตร์และลักษณะกระบวนท่ารำภาพลายเส้นในตำรารำ ดังภาพตัวอย่างตารางที่ 6

ตารางที่ 6 การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำด้วยการผสมผสานนาฏยจารีต 2 รูปแบบ

มุทรา	ตำรารำ	การออกแบบท่ารำ
 ท่ามฤคศิร หมายถึง กวาง **ที่มา:** Deepam (2562, ออนไลน์)	 ท่าขี่ม้าตีคลี **ที่มา:** กรมศิลปากร (2540, น. 115)	 คำร้อง “นัยน์เนตร ดั่งเนตรมฤคี”
ท่ารำในคำร้อง “นัยน์เนตร ดั่งเนตร มฤคี” สื่อความหมายถึงดวงตาที่มีความคมโต สดใสดั่งตากวาง สร้างสรรค์กระบวนท่ารำโดยให้ผู้แสดงทำมือซ้ายตามแบบอย่าง ท่ามฤคศิร ของมุทรา มือขวาตั้งขึ้น นิ้วหัวแม่มือ นิ้วกลาง และนิ้วนางเหยียดตึงปลายนิ้วจรดกัน ส่วนนิ้วชี้ และนิ้วก้อยเหยียดตึง โดยใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำ คือ ท่าขี่ม้าตีคลี ด้วยการใช้ลักษณะแขน และการยกเท้า		
 ท่าตรีศูล หมายถึง ตรีศูล **ที่มา:** Deepam (2562, ออนไลน์)	 ท่าพิสมัยเรียงหมอน **ที่มา:** กรมศิลปากร (2540, น. 109)	 คำร้อง “พระหัตถ์ทรง เทพศาสตร์ อาวุธ”
คำร้อง “พระหัตถ์ทรง เทพศาสตร์ อาวุธ” สื่อความหมายถึง การถือตรีศูล เป็นอาวุธประจำกาย สร้างสรรค์กระบวนท่ารำโดยให้ผู้แสดงทำมือขวาตามแบบอย่าง ท่าตรีศูล ของมุทรา ใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำ คือ ท่าพิสมัยเรียงหมอน ด้วยการตั้งวงมีลักษณะงอแขนเกือบเป็นมุมฉาก วงแคบ ปลายแขนงอเข้าใกล้ศีรษะ ลักษณะการยกเท้าระดับครึ่งน่อง		

ตารางที่ 6 การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำด้วยการผสมผสานนาฏยจารีต 2 รูปแบบ (ต่อ)

มุทรา	ตำรารำ	การออกแบบท่ารำ
 ท่าศิขร หมายถึง ยอด สื่อความหมายว่าปากสวย หรือมีสีสวย โดยใช้นิ้วโป้งเป็นตัวบอกจุดที่สื่อความหมาย **ที่มา:** Deepam (2562, ออนไลน์)	 ท่างูขว้างค้อน **ที่มา:** กรมศิลปากร (2540, น. 121)	 คำร้อง “โอษฐ์ยิ้ม พริ้มพราย”
คำร้อง “โอษฐ์ยิ้ม พริ้มพราย” สื่อความหมายถึง ริมฝีปากอันสวยงาม สร้างสรรค์กระบวนท่ารำโดยให้ผู้แสดงทำมือขวาตามแบบอย่าง ท่าศิขร ของมุทรา ใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำ คือ ท่างูขว้างค้อน ด้วยการใช้มือซ้ายแตะที่ต้นขาซ้าย การใช้ตัวมีลักษณะกดตัว แอ่นตัว ก้นงอน		
 ท่าจันทรกลา หมายถึง พระจันทร์เสี้ยว **ที่มา:** Deepam (2562, ออนไลน์)	 ท่าพระจันทร์ทรงกลด **ที่มา:** กรมศิลปากร (2540, น. 111)	 คำร้อง “พระนลาฏ นั้นมีเสี้ยวจันทร์”
คำร้อง “พระนลาฏ นั้นมี เสี้ยวจันทร์” สื่อความหมายถึง ที่หน้าผากมีสัญลักษณ์พระจันทร์เสี้ยว สร้างสรรค์กระบวนท่ารำโดยให้ผู้แสดงทำมือซ้ายตามแบบอย่าง ท่าจันทรกลา ของมุทรา ใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำ คือ ท่าพระจันทร์ทรงกลด ด้วยการใช้มือขวาตั้งวงกลาง การใช้ตัวมีลักษณะกดตัว แอ่นตัว ก้นงอน		

ตารางที่ 6 การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำด้วยการผสมผสานนาฏยจารีต 2 รูปแบบ (ต่อ)

มุทรา	ตำรารำ	การออกแบบท่ารำ
 ท่าสูจิ หมายถึง เทพเจ้าพระพรหม **ที่มา:** Deepam (2562, ออนไลน์)	 ท่าแขกเต้าเข้ารัง **ที่มา:** กรมศิลปากร (2540, น. 110)	 คำร้อง “องค์บรม พรหมาน” สื่อความหมายถึงการรำลึกถึงเทพเจ้า (พระพรหม)
คำร้อง “องค์บรม พรหมาน” สื่อความหมายถึงการรำลึกถึงเทพเจ้า (พระพรหม) สร้างสรรค์กระบวนท่ารำโดยให้ผู้แสดงทำมือขวาตามแบบอย่าง ท่าสูจิ ของมุทรา ใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำ คือ ท่าแขกเต้าเข้ารัง ด้วยการใช้มือซ้ายจีบหงาย ระดับชายพก		

ที่มา: ผู้วิจัย

1.7.3 กระบวนท่าขึ้นลอย

นอกจากนี้ในการแสดงละครรำเรื่องกาตยานี ซึ่งเนื้อเรื่องสื่อถึงการต่อสู้กันระหว่างพระอินทร์กับมหิงษาสูร และเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร ในการออกแบบกระบวนท่ารบกันของตัวละครดังกล่าว ผู้วิจัยได้รับความอนุเคราะห์จาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค ในการออกแบบกระบวนท่าขึ้นลอย ซึ่งเป็นกระบวนท่าที่มีความแปลกใหม่และสวยงาม มีทั้งกระบวนท่ารบก่อนและหลังการขึ้นลอย ดังที่ ไพฑูรย์ เข้มแข็ง (2537, น. 249) กล่าวว่า การขึ้นลอยเป็นกระบวนการที่ซับซ้อน และขั้นตอนมากมาย การสร้างสรรค์ท่าขึ้นลอยนั้นมิใช่เพียงแค่ตัวละครขึ้นไปยืนต่อตัวกันได้ แต่ต้องทำท่าทางอย่างสวยงามอีกทั้งต้องคิดถึงกระบวนท่าทางทั้งก่อนและหลังการขึ้นลอยอีกด้วย สำหรับในการแสดงละครรำครั้งนี้มีกระบวนท่าขึ้นลอย 2 ท่า ดังนี้

1.7.3.1 พระอินทร์กับมหิงษาสูร

ท่าขึ้นลอยนี้อยู่ในตอนที่มหิงษาสูรขึ้นมารุกรานสวรรค์แล้วเกิดการต่อสู้กันระหว่างพระอินทร์กับมหิงษาสูร โดยออกแบบให้พระอินทร์ขึ้นไปยืนอยู่ด้านหลังของมหิงษาสูร ส่วนมหิงษาสูรนั่งตั้งเข่าลงกับพื้น ดังตารางที่ 7

ตารางที่ 7 กระบวนท่าขึ้นลอยระหว่างพระอินทร์กับมหิงษาสูร

ที่	การปฏิบัติกระบวนท่าขึ้นลอย	คำอธิบาย
1		**พระอินทร์** ยืนเท้าขวาก้าวหน้า มือขวาถือพระขรรค์ระดับวงกลาง มือซ้ายตั้งวงบน หน้ามองมหิงษาสูร (ท่าฉายอาวุธ) **มหิงษาสูร** ยืนเท้าขวาก้าวหน้า มือทั้งสองถือทวนหน้ามองพระอินทร์ (ท่าฉายอาวุธ)
2		หลังจากทำท่าฉายพระอาวุธแล้ว ทั้งสองฝ่ายเข้ารบกันด้วยการตีอาวุธ **พระอินทร์** ยืนหันหน้าออกหน้าเวที มือขวาตีอาวุธด้านบน 2 ที มือซ้ายตั้งวงบน **มหิงษาสูร** ยืนหันหลัง มือขวาตีอาวุธด้านบน 2 ที มือซ้ายตั้งวงบน
3		**พระอินทร์** สลับที่กับมหิงษาสูร ยืนหันหลัง มือขวาตีอาวุธด้านล่าง 2 ที มือซ้ายตั้งวงบน **มหิงษาสูร** สลับที่กับพระอินทร์ ยืนหันหน้าออกหน้าเวที มือขวาตีอาวุธด้านล่าง 2 ที มือซ้ายตั้งวงบน
4		**พระอินทร์** ยืนเท้าขวาเป็นหลัก เท้าซ้ายยกขึ้นเหยียบบนหน้าขาซ้ายของมหิงษาสูร มือขวาถือพระขรรค์ระดับวงบน มือซ้ายจับที่ปลายทวนของมหิงษาสูร ศีรษะเอียงขวาหน้ามองมหิงษาสูร **มหิงษาสูร** นั่งตั้งเข่าซ้าย มือขวาถือทวนระดับวงล่าง มือขวายันที่รักแร้ของพระอินทร์ แขนตึง ศีรษะเอียงขวาหน้ามองพระอินทร์
5		**พระอินทร์** หลังจากทำท่ารบแล้ว พระอินทร์หมุนตัวออกทางด้านขวาแล้ววิ่งเข้าหามหิงษาสูร มือขวาใช้พระขรรค์ตีที่ปลายทวน **มหิงษาสูร** หลังจากทำท่ารบแล้ว มหิงษาสูรกลับตัวมาทางซ้ายมือ นั่งตั้งเข่าขวา มือทั้งสองถือทวนแทงไปที่พระอินทร์

ตารางที่ 7 กระบวนท่าขึ้นลอยระหว่างพระอินทร์กับมหิงษาสูร (ต่อ)

ที่	การปฏิบัติกระบวนท่าขึ้นลอย	คำอธิบาย
6		**พระอินทร์** เท้าขวาเหยียบที่ต้นขาขวาของมหิงษาสูร เท้าซ้ายยืนเป็นหลัก มือขวาถือพระขรรค์เอาปลายลง มือซ้ายจับที่ไหล่ขวาของมหิงษาสูร **มหิงษาสูร** นั่งตั้งเข่าขวา มือขวาจับที่ด้ามทวนแล้วเหวี่ยงปลายทวนมามือซ้าย
7		**พระอินทร์** เท้าขวาเหยียบที่ต้นขาขวา เท้าซ้ายเหยียบบนไหล่ซ้ายของมหิงษาสูร มือขวาถือพระขรรค์เอาปลายลง ระดับวงบน มือซ้ายตั้งมือ ระดับเข่าซ้าย หน้ามองทางซ้าย (ท่าขึ้นลอยพิเศษ) **มหิงษาสูร** นั่งตั้งเข่าขวา มือขวาจับที่ปลายด้ามทวน มือซ้ายจับกลางด้ามทวน หน้ามองทางซ้าย (ท่าขึ้นลอยพิเศษ)
8		**พระอินทร์** หลังจากทำท่าขึ้นลอยพิเศษแล้ว พระอินทร์หมุนตัวออกทางด้านขวา มือขวาตีอาวุธด้านล่าง 1 ที **มหิงษาสูร** หลังจากทำท่าขึ้นลอยพิเศษแล้ว มหิงษาสูรหมุนตัวมาทางซ้ายมือ มือขวาตีอาวุธด้านล่าง 1 ที
9		**พระอินทร์** ยืนเท้าขวาก้าวข้าง มือขวาถือพระขรรค์ระดับวงบน มือซ้ายจีบหงายชายพก ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองมหิงษาสูร (ท่าออก) **มหิงษาสูร** ยืนขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือทั้งสองข้างอยู่ในระดับวงล่าง หน้ามองพระอินทร์ (ท่าออก)

ที่มา: ผู้วิจัย

1.7.2. เทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร

ท่าขึ้นลอยนี้อยู่ในตอนที่เทพีกาตยานีมาปราบมหิงษาสูร จึงเกิดการต่อสู้กันระหว่างเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร โดยออกแบบให้เทพีกาตยานีขึ้นไปยืนอยู่ด้านบนของต้นขาด้านซ้ายของมหิงษาสูร ส่วนมหิงษาสูรนั่งตั้งเข่าลงกับพื้น ดังตารางที่ 8

ตารางที่ 8 กระบวนท่าขึ้นลอยระหว่างเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร

ที่	การปฏิบัติกระบวนท่าขึ้นลอย	คำอธิบาย
1		**<u>กาตยานี</u>** ยืนเท้าขวาก้าวข้าง มือขวาจับที่ปลายด้ามตรีศูล โดยใช้นิ้วหัวแม่มือกดด้ามตรีศูลไว้ในอุ้งมือ แขนตึงส่งไปข้างลำตัวขวา มือซ้ายจับบริเวณต่อจากปลายตรีศูล โดยใช้นิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้คีบต่อจากปลายตรีศูล ไขว้มือมาทางข้างลำตัวขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา (ท่าฉายอาวุธ) **<u>มหิงษาสูร</u>** ยืนเท้าขวาก้าวข้าง มือขวาจับที่ปลายด้ามทวน โดยใช้นิ้วหัวแม่มือกดด้ามทวนไว้ในอุ้งมือ แขนตึงส่งไปข้างลำตัวขวา มือซ้ายจับบริเวณต่อจากปลายทวน โดยใช้นิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้คีบต่อจากปลายทวน ไขว้มือมาทางข้างลำตัวขวา เอียงศีรษะและกดไหล่ขวา (ท่าฉายอาวุธ)
2		หลังจากทำท่าฉายพระอาวุธแล้ว ทั้งสองฝ่ายเข้ารบกันด้วยการตีอาวุธ **<u>กาตยานี</u>** ยืนหันหลัง มือทั้งสองข้างถือตรีศูลแทงมาทางข้างลำตัวขวา 1 ที ศีรษะหันมาทางด้านขวา หน้ามองออกหน้าเวที **<u>มหิงษาสูร</u>** ยืนหันหน้า มือทั้งสองข้างถือทวนแทงมาทางข้างลำตัวขวา 1 ที ศีรษะหันมาทางด้านขวา หน้ามองออกหลังเวที
3		**<u>กาตยานี</u>** ยืนหันหลัง มือทั้งสองข้างถือตรีศูลแทงมาทางข้างลำตัวซ้าย 1 ที ศีรษะหันมาทางด้านซ้าย หน้ามองออกหน้าเวที **<u>มหิงษาสูร</u>** ยืนหันหน้า มือทั้งสองข้างถือทวนแทงมาทางข้างลำตัวซ้าย 1 ที ศีรษะหันมาทางด้านซ้าย หน้ามองออกหลังเวที

ตารางที่ 8 กระบวนท่าขึ้นลอยระหว่างเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร (ต่อ)

ที่	การปฏิบัติกระบวนท่าขึ้นลอย	คำอธิบาย
4		**<u>กาตยานี</u>** ยืนหันหน้า เท้าขวาพาดเกี่ยวที่หน้าขาซ้ายของมหิงษาสูร เท้าซ้ายยืนเป็นหลัก มือขวากำที่บริเวณต่อจากปลายตรีศูล ระดับวงกลาง มือซ้ายจับปลายด้ามตรีศูล โดยใช้นิ้วหัวแม่มือกดด้ามตรีศูลไว้ในอุ้งมือ ศีรษะเอียงขวา กดไหล่ขวา หน้ามองทางขวา **<u>มหิงษาสูร</u>** ยืนขาทั้งสองตั้งเหลี่ยม มือขวาคว่ำมือกำที่บริเวณต่อจากปลายทวน มือซ้ายหงายมือกำที่ปลายด้ามทวน ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองทางขวา
5		**<u>กาตยานี</u>** ยืนหันหน้า มือทั้งสองถือตรีศูลแล้วงัดที่ปลายทวนของมหิงษาสูรให้มาทางด้านขวา **<u>มหิงษาสูร</u>** ยืนหันหลังา มือทั้งสองถือทวนแล้วเหวี่ยงปลายทวนมาทางด้านซ้าย
6		**<u>กาตยานี</u>** ยืนย่อเข่า มือทั้งสองถือตรีศูลกดน้ำหนักลงที่ปลายทวนของมหิงษาสูร **<u>มหิงษาสูร</u>** ยืนย่อเข่า มือทั้งสองถือทวนพยายามยกปลายทวนขึ้น

ตารางที่ 8 กระบวนท่าขึ้นลอยระหว่างเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร (ต่อ)

ที่	การปฏิบัติกระบวนท่าขึ้นลอย	คำอธิบาย
7		**กาตยานี** วิ่งสืบเท้ามาทางด้านขวามือ มือทั้งสองถือตรีศูล ใช้ปลายตรีศูลตีอาวุธทั้งด้านบนและด้านล่าง (ท่าเลาะ) **มหิงษาสูร** วิ่งสืบเท้ามาทางด้านขวามือ มือทั้งสองถือทวน ใช้ปลายทวนตีอาวุธทั้งด้านบนและด้านล่าง (ท่าเลาะ)
8		**กาตยานี** เท้าซ้ายเหยียบที่เหนือเข่าขวาของมหิงษาสูร เท้าขวายืนเป็นหลัก มือขวาถือตรีศูลเอาปลายลง มือซ้ายจับที่ต่อปลายทวนของมหิงษาสูร **มหิงษาสูร** นั่งตั้งเข่าซ้าย มือขวาจับที่ด้ามทวน โดยให้ทวนตั้งกับพื้น มือขวาจับที่ช่วงเอวของกาตยานี
9		**กาตยานี** เท้าซ้ายขึ้นเหยียบที่เหนือเข่าขวาของมหิงษาสูร เท้าขวากระดกหลัง มือขวาถือตรีศูลเอาปลายลง มือซ้ายจับที่ต่อปลายทวนของมหิงษาสูร ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองมหิงษาสูร **มหิงษาสูร** นั่งตั้งเข่าซ้าย มือขวาจับที่ด้ามทวน โดยให้ทวนตั้งกับพื้น มือขวาจับที่ช่วงเอวของกาตยานีแล้วยกขึ้น ศีษะเอียงขวา หน้ามองกาตยานี
10		**กาตยานี** ยืนเท้าขวาก้าวข้าง มือขวากำที่ปลายด้ามตรีศูล มือซ้ายจับบริเวณต่อจากปลายตรีศูล โดยใช้นิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้คีบต่อจากปลายตรีศูล (ท่าออก) **มหิงษาสูร** นั่งตั้งเข่าขวา มือขวาชี้มือ แขนตึง มือขวาลงวง ศีษะเอียงซ้าย หน้ามองกาตยานี

ที่มา: ผู้วิจัย

การออกแบบกระบวนท่าขึ้นลอยทั้ง 2 ครั้ง มีกระบวนการทั้งก่อนและหลังการขึ้นลอย โดยต้องคำนึงถึงการเข้าหากัน การแยกออกจากกันด้วยกระบวนการรบ และท่าขึ้นลอยที่ต้องเหมาะสม สวยงามและกลมกลืนอีกด้วย

1.8 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

ละครรำเรื่องกาตยานี ใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดง 2 ประเภท ได้แก่ อุปกรณ์ประกอบฉากประเภทตั้งอยู่กับที่ เช่น เตียงแดงใหญ่ และโรงพิธี และอุปกรณ์ประกอบการแสดงประเภทอาวุธ ได้แก่ พระขรรค์ ทวน และตรีศูล เพื่อสร้างความสมจริงให้กับการแสดงมากยิ่งขึ้น

1.8.1 อุปกรณ์ประกอบฉากประเภทตั้งอยู่กับที่

1.8.1.1 เตียงแดงใหญ่ ปรากฏในการตั้งเตียงในฉากเทวสภา องก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร ซึ่งเป็นการตั้งเตียงตรงกลางเป็นที่ประทับของพระอิศวรและพระอุมาเตียงด้านซ้ายเป็นที่ประทับของพระนารายณ์และพระลักษมี เตียงด้านขวาเป็นที่ประทับของพระพรหมและพระสุรัสวดี แต่มีการปรับระดับองศาของเตียงด้านซ้ายและด้านขวาให้เป็นแนวตรง โดยใช้การปรับระดับการนั่งของตัวนางที่นั่งอยู่บนเตียงทั้งสองตัวให้ถอยลงมาหรือเหลื่อมลงมาต่างจากตัวพระที่นั่งอยู่เตียงเดียวกัน ดังภาพ

ภาพที่ 210 การตั้งเตียงในฉากเทวสภา องก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร
ที่มา: ผู้วิจัย

1.8.1.2 การแสดงละครรำเรื่องกาตยานี ผู้วิจัยออกแบบการใช้โรงพิธีประกอบในการแสดงละครรำเรื่องนี้ในองก์ที่ 1 อสูรอหังการ์ ที่มีการสื่อความหมายถึงการบำเพ็ญตบะของมหิงษาสูรเพื่อขอพรวิเศษจากพระพรหม โดยตั้งโรงพิธีพิธีสีเขียว มีรั้วราชวัติ 4 ทิศและเครื่องประกอบพิธีตั้งอยู่ที่กลางเวที ดังภาพ

ภาพที่ 211 โรงพิธีประกอบการแสดงละครรำเรื่องกาตยานี
ที่มา: ผู้วิจัย

1.8.2 อุปกรณ์การแสดงประเภทอาวุธ

1.8.1.1 ตรีศูล เป็นอาวุธยาวประจำกายของเทพีกาตยานี ตามตำนานกล่าวว่าพระอิศวรได้ประทานมาให้ปราบมหิงษาสูร มีความยาวประมาณ 1.70 เมตร ซึ่งได้แบบอย่างมาจากรูปเคารพของเทพีทุรคาหรือเทพีกาตยายนี

ภาพที่ 212 ตรีศูล อาวุธประจำกายของเทพีกาตยานี
ที่มา: ผู้วิจัย

1.8.1.2 หอก เป็นอาวุธยาว ความยาวประมาณ 1.70 เมตร สามารถใช้เป็นอาวุธในการรบบนหลังม้าและบนพื้นราบ ปรากฏการใช้หอกเป็นอุปกรณ์ประกอบในการแสดงโขน ละคร เช่น เรื่องรามเกียรติ์มีหอกกบิลพัทของทศกัณฐ์ หอกโมกขศักดิ์ของกุมภกรรณ เรื่องอุณรุทมีหอกของท้าวกรุงพาณ เป็นต้น สำหรับในการแสดงละครรำเรื่องกาตยานี ผู้วิจัยได้ออกแบบอาวุธประจำกายของมหิงษาสูรให้ใช้ทวน เพื่อให้เหมาะสมกับการต่อสู้กับเทพีกาตยานี ที่ใช้ตรีศูลเป็นอาวุธยาวเช่นกัน

ภาพที่ 213 หอก อาวุธประจำกายของมหิงษาสูร
ที่มา: ผู้วิจัย

1.8.1.3 พระขรรค์ เป็นอาวุธประจำกายอย่างหนึ่งของพระอินทร์ มีความยาวประมาณ 25-26 นิ้ว ซึ่งในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยเลือกใช้พระขรรค์ให้กับพระอินทร์ในการต่อสู้กับมหิงษาสูร

ภาพที่ 214 พระขรรค์ อาวุธประจำกายของพระอินทร์
ที่มา: ผู้วิจัย

1.8.1.4 ถาดบูชาอารตี เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ในตอนท้ายของเรื่อง สื่อถึงการปฏิบัติบูชาเทพีกาตยานี เทวสตรีของศาสนาฮินดู ด้วยพิธีบูชาอารตีตามแบบอย่างพิธีกรรมของศาสนาฮินดูที่จะกระทำพิธีนี้ในช่วงท้ายของพิธีกรรมต่าง ๆ อันเป็นการขอพรต่อเทพเจ้าที่ตนนับถือ

ภาพที่ 215 ถาดบูชาอารตี
ที่มา: ผู้วิจัย

1.9 การแสดงละครรำ เรื่องกาตยานี

การแสดงละครรำเรื่องกาตยานี จากการศึกษาข้อมูลต่าง ๆ แล้วนำมาเป็นฐานศาตร์ขององค์ความรู้ จนเกิดเป็นละครรำเรื่องนี้ตามตำนานเทวสตรีในศาสนาฮินดู เนื้อเรื่องสื่อถึงการปราบมหิงษาสูรของเทพีกาตยานี องค์อวตารของพระอุมา ซึ่งผู้วิจัยแบ่งเนื้อเรื่องออกเป็น 3 องก์ คือ อสูรอหังการ์ พระอุมาอวตาร และสังหารอสุรา นอกจากนี้ยังมีการแสดงรำเบิกโรงตามแบบอย่างละครชาตรี ซึ่งแต่ละฉากแต่ละตอนของการแสดงละครรำนี้มีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 9 การแสดงละครรำเรื่องกาตยานี

การแสดงรำเบิกโรง	
การแสดงรำเบิกโรง เป็นการแสดงรำเบิกโรงก่อนเริ่มดำเนินเรื่อง โดยการนำเอกลักษณ์ของละครชาตรีในการรำถวายมือ เพื่อบูชาครูบาอาจารย์และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายในสถานที่ที่ตนทำการแสดง ใช้ผู้แสดงตัวพระและตัวนางเป็นผู้รำ ซึ่งในการแสดงละครรำ เรื่องกาตยานี จึงนำเอกลักษณ์ดังกล่าวมาใช้โดยให้ผู้แสดงตัวพระและตัวนางทั้งหมดมาร่ายรำเบิกโรง	
ภาพการแสดง	**คำอธิบาย**
   	ผู้แสดงตัวพระและตัวนางรำเบิกโรง หรือเรียกว่า รำถวายมือ โดยใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำ ประกอบเพลงช้า เพลงเร็ว

ตารางที่ 9 การแสดงละครรำเรื่องกาตยานี (ต่อ)

องก์ที่ 1 อสูรอหังการ์

สื่อถึงอสูรร้ายมาบำเพ็ญตบะเพื่อขอพรวิเศษจากเทพเจ้า แล้วขึ้นไปบุกรุกสวรรค์ มีเนื้อหาดังนี้ มหิงษาสูร อยากมีพลังอำนาจวิเศษ สามารถเอาชนะต่อเหล่าเทวดาทั้งหลายได้ จึงไปนั่งบำเพ็ญภาวนาที่เขามันทร จนพระพรหมเสด็จลงมาประทานพรให้กับมหิงษาสูรได้สมความปรารถนา เมื่ออสูรได้รับพรวิเศษแล้วนึกเหิมเกริมขึ้นไปบุกสวรรค์ ถึงแม้ว่าพระอินทร์ออกมาต่อสู้ก็ต้องพ่ายแพ้ไปหลบหนีไป

ฉากที่ 1 โรงพิธี

ภาพการแสดง	คำอธิบาย
	ฉากเปิดตัวของมหิงษาสูร ร่ายรำตามบทร้องที่บรรยายถึงความแค้นที่ตนมีต่อพระอินทร์ เนื่องจากพระอินทร์เคยสังหารบิดาของตน โดยใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำ ประกอบเพลงมอญรำดาบ
	มหิงษาสูรร่ายรำเข้าสู่โรงพิธี เพื่อขอพรต่อพระพรหม โดยใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำ ประกอบเพลงพราหมณ์เข้า
	มหิงษาสูรร่ายรำสื่อถึงการบำเพ็ญตบะเพื่อขอพรต่อพระพรหม โดยใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำผสมผสานมุทรา ประกอบเพลงเชื้อสองชั้น
	พระพรหมลงมาประทานพรให้มหิงษาสูร โดยใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำ ประกอบเพลงเทวาประสิทธิ์

ตารางที่ 9 การแสดงละครรำเรื่องกาตยานี (ต่อ)

ภาพการแสดง	คำอธิบาย
	มหิงษาสูรเมื่อได้รับพรจึงมีใจเหิมเกริม จะไปรุกรานบนสวรรค์ โดยใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำ ประกอบเพลงกราวรำชั้นเดียวและเพลงพราหมณ์ออก
ฉากที่ 2 วิมานพระอินทร์	
ภาพการแสดง	**คำอธิบาย**
 	มหิงษาสูรบุกมารุกรานที่วิมานพระอินทร์ โดยใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำ ประกอบเพลงนาคราช และเพลงร่าย
 	สื่อถึงการต่อสู้กันระหว่างพระอินทร์กับมหิงษาสูร โดยใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำ ประกอบเพลงเชิด

ตารางที่ 9 การแสดงละครรำเรื่องกาตยานี (ต่อ)

องก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร

สื่อถึงการอวตารของพระอุมาเป็นเทพีกาตยานีเพื่อไปปราบอสูร มีเนื้อหาดังนี้ เมื่อพระอินทร์ต้องพ่ายแพ้ต่อมหิงษาสูร จึงพากันมาทูลฟ้องต่อพระอิศวร บอกเล่าถึงเหตุการณ์ที่มหิงษาสูรได้รับพรจากพระพรหม แล้วขึ้นมาบุกยึดสวรรค์สร้างความเดือดร้อนให้แก่เหล่าเทวดานางฟ้า พระอุมาจึงรับอาสาออกไปปราบมหิงษาสูร โดยอวตารเป็นเทพีกาตยานี

ฉากเทวสภา

ภาพการแสดง	คำอธิบาย
	สื่อถึงเทวสภา ที่ประชุมของมหาเทพทั้ง 3 องค์ พร้อมทั้งพระมเหสี โดยใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำ ประกอบเพลงยานี เพลงขอมใหญ่
	พระอินทร์ขึ้นมากราบทูลถึงเรื่องการรุกรานสวรรค์ของมหิงษาสูร โดยใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำ ประกอบเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง
	เมื่อพระอุมารับอาสาลงไปปราบมหิงษาสูรแล้ว พระอุมาจึงเสด็จออกจากเทวสภาโดยใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำ ประกอบเพลงเสมอ
	สมมติเป็นเทือกเขาวินธัย พระอุมาจึงร่ายเวทย์อวตารร่างกายตนเองเป็นเทพีกาตยานี โดยใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำ ประกอบเพลงตระนิมิตร

ตารางที่ 9 การแสดงละครรำเรื่องกาตยานี (ต่อ)

ภาพการแสดง	คำอธิบาย
 	การรำชมโฉมความงามของเทพีกาตยานี บทร้องพรรณนาถึงรูปร่าง หน้าตา เครื่องแต่งกาย และเครื่องประดับอันวิจิตร งดงาม โดยใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำและมุทรา ประกอบเพลงอัปสรสำอาง เพลงสีนวล และเพลงสีนวลนอก

องก์ที่ 3 สังหารอสุรา

สื่อถึงการปราบอสูรร้ายของเทพีกาตยานี มีเนื้อหาดังนี้ มหิงษาสูร และเทพีกาตยานีมาพบกัน จึงเกิดการต่อสู้กัน มหิงษาสูรไม่สามารถต่อสู้ได้จึงแปลงกายเป็นอสูรควายเข้าไล่ขวิดเทพีกาตยานี แต่สุดท้ายถูกพระแม่สังหาร

ฉากเขาวินธัย

ภาพการแสดง	คำอธิบาย
	มหิงษาสูรเมื่อพบเทพีกาตยานีก็เกิดความหลงใหล จึงเข้าเกี้ยวพาราสี โดยใช้โครงสร้างท่ารำจากนาฏศิลป์ไทย ประกอบเพลงพัดชา และเพลงโอ้โลมใน
	เป็นการรำคู่กันระหว่างเทพีกาตยานีและมหิงษาสูรก่อนเริ่มการต่อสู้กันโดย ใช้โครงสร้างท่ารำนาฏศิลป์ไทย ประกอบเพลงเชิด

ตารางที่ 9 การแสดงละครรำเรื่องกาตยานี (ต่อ)

ภาพการแสดง	คำอธิบาย
	เป็นการต่อสู้กันระหว่างเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูรโดยใช้โครงสร้างท่ารำจากนาฏศิลป์ไทยประกอบเพลงเชิด
	เป็นการต่อสู้กันระหว่างเทพีกาตยานีกับอสูรควายโดยใช้โครงสร้างท่ารำจากนาฏศิลป์ไทยประกอบเพลงแทงวิไสย
	เทพีกาตยานีขึ้นเหยียบอสูรควาย แล้วใช้ตรีศูลสังหาร โดยใช้โครงสร้างท่ารำจากนาฏศิลป์ไทยประกอบเพลงรัวและเพลงโอด
	เหล่าเทวดา นางฟ้าออกมาร่ายรำเฉลิมฉลองที่อสูรควายถูกสังหาร โดยใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำ ประกอบเพลงมหากาล
	เป็นฉากปิดเรื่อง ผู้แสดงทำท่าทางเป็นเทวรูปเทพีกาตยานี มีเหล่าเทวดา นางฟ้าสวดบูชาด้วยพิธีอารตี โดยใช้โครงสร้างท่ารำจากตำรารำประกอบเพลงรัวดึกดำบรรพ์

ที่มา: ผู้วิจัย

2. การประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์

ผู้วิจัยนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อตรวจสอบคุณภาพการแสดง จำนวน 9 ท่าน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ ไม่น้อยกว่า 20 ปี ได้แก่

(1) รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548

(2) อาจารย์รัตติยะ วิกสิตพงศ์ (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2560

(3) อาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านคีตศิลป์ไทย) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรี-คีตศิลป์) พ.ศ. 2555

(4) อาจารย์รัจนา พวงประยงค์ (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2554

(5) ดร.ดุษฎี มีป้อม (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริงยางคศิลป์ไทย) ตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

(6) รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก ด้านวรรณกรรมการแสดง) ตำแหน่งอาจารย์พิเศษ ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

(7) รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านนาฏศิลป์ไทย) อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

(8) ผู้ช่วยศาสตราจารย์วรางคณา วุฒิช่วย (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านนาฏศิลป์ไทย) ประธานกรรมการบริหารหลักสูตรสาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี

(9) อาจารย์อัมไพวรรณ เดชะชาติ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านนาฏศิลป์ไทย) ตำแหน่งนักวิชาการละครและดนตรี ชำนาญการพิเศษ ผู้อำนวยการกลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต

ผลการประเมิน

ผู้วิจัยได้นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 9 ท่าน เพื่อตรวจสอบคุณภาพการแสดงละครรำเรื่องกาตยานี โดยผลการประเมินมีดังนี้

ตารางที่ 10 ผลการประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์

ข้อพิจารณา	ระดับความพึงพอใจของผู้ทรงคุณวุฒิ								
	รศ.ดร.ศุภชัย	อ.รัชติยะ	อ.ทัศนีย์	อ.ร้อยเอก	ดร.ดุษฎี	รศ.ดร.เสาวณิต	ผศ.ดร.ชนิกานต์	ผศ.วรวงศ์	อ.อนุพงศ์
1. แนวความคิดของเรื่องมีการนำเสนอในรูปแบบการแสดงละครรำได้อย่างสมบูรณ์	5	5	4	5	4	5	4	5	4
2. รูปแบบการแสดงมีความแปลกใหม่ น่าสนใจ	5	5	4	4	3	5	4	5	4
3. เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสม สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงละครรำ	5	5	5	4	4	5	5	4	4
4. ลีลาและความงดงามของกระบวนท่ารำมีความเหมาะสมกับการแสดง	5	4	5	5	5	5	5	5	4
5. บทร้อง ดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสมกับการแสดง	5	5	4	5	5	5	5	5	4
6. กระบวนท่ารำและเพลงร้อง ทำนองดนตรีมีความเหมาะสมสัมพันธ์กัน	5	5	4	5	5	5	5	5	4
7. ผู้แสดงมีการถ่ายทอดอารมณ์ ลีลาท่าทางได้เหมาะสมกับบทบาทที่แสดง	5	5	5	5	5	5	5	5	4
8. การแสดงละครรำเรื่องนี้สามารถสื่อถึงพลังของเพศหญิงในนาฏศิลป์ไทยได้อย่างสวยงามและเหมาะสม	5	5	5	5	4	5	4	5	4
9. ความพึงพอใจในภาพรวมของการแสดงละครรำเรื่อง กาตยานี	5	5	5	5	5	5	4	5	4
คะแนนรวม	**45**	**44**	**41**	**43**	**40**	**45**	**41**	**44**	**36**
คะแนนเฉลี่ย	**42.11**								

ที่มา: ผู้วิจัย

ผลการประเมินคุณภาพผลงานการแสดงสร้างสรรค์ จากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 9 ท่าน คิดเป็นคะแนนเฉลี่ย 42.11 ร้อยละ 93.58

3. ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะ

เมื่อผู้วิจัยนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 9 ท่าน เพื่อตรวจสอบคุณภาพผลงานสร้างสรรค์ ผู้วิจัยจึงนำความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะจากการตรวจสอบคุณภาพผลงานสร้างสรรค์มานำเสนอดังตารางที่ 11

ตารางที่ 11 ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ

ผู้ทรงคุณวุฒิ	ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ
1. รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์	มีบางช่วงที่ผู้แสดงไม่สวมเล็บ ซึ่งถือว่าการสวมเล็บนี้เป็นเอกลักษณ์สำคัญเฉพาะของการแสดง ภาพรวมเป็นการแสดงที่น่าสนใจ และเป็นมิติใหม่ที่สามารถเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ให้แก่ผู้ที่สนใจหรือผู้ที่ศึกษาด้านนาฏศิลป์ต่อไป
2. อาจารย์รัตติยะ วิกสิตพงศ์	ผู้แสดงที่มีการเปลี่ยนตัวผู้แสดงในบทบาทเดียวกันนั้นควรคำนึงถึงการรักษาเหลี่ยมและการตั้งวงให้เป็นไปในลักษณะเดียวกัน แสง สีในการบันทึกวีดิโอควรสว่างมากกว่านี้ ภาพรวมการแสดงดีน่าสนใจ มีความแปลกใหม่กระบวนท่ารำสวยงามประณีต
3. อาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง	ในการดำเนินเรื่องควรเพิ่มบทสำหรับการเจรจาในการบรรยายเรื่องแทนการขับร้อง เพื่อเพิ่มอรรถรสและทำให้เนื้อเรื่องมีความกระชับมากขึ้น
4. อาจารย์รัจนา พวงประยงค์	ขอชื่นชมผู้วิจัยในการนำเรื่องราวจากตำนานเทพเจ้าของอินเดียมาสร้างสรรค์ละครรำรูปแบบนาฏศิลป์ไทยในสมัยอยุธยา ซึ่งเห็นได้จากการตั้งวง ลีลาท่ารำและการใส่เล็บของผู้แสดง สร้างสรรค์แปลกใหม่ ท่ารบของสตรีทำได้ดี เหมาะสม มีความเข้มแข็งแต่อ่อนช้อยคล้ายกับภาพจิตรกรรมร้อยเรียงเรื่องราวดี แต่โรงพิธีที่บดบังท่ารำของผู้แสดง ควรจะแก้ไขด้วยการเก็บผ้าม่านเข้าไปให้มาก ควรเผยแพร่ผลงานครั้งนี้เพื่อเป็นประโยชน์ต่อสาธารณชน
5. ดร.ดุษฎี มีป้อม	-

ตารางที่ 11 ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ (ต่อ)

ผู้ทรงคุณวุฒิ	ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ
6. รองศาสตราจารย์ ดร.เสาวณิต วิงวอน	ฉากที่ 1 โรงพิธี ปะรำพิธีบังผู้แสดงในบางท่ารำ และทำให้มีเงาตกไปที่ใบหน้าผู้แสดง ควรแก้ไขโดยการตั้งแต่ราชวัติและเครื่องพิธี หรือเลือกใช้ปะรำพิธีที่มีขนาดใหญ่กว่านี้
7. รองศาสตราจารย์ ดร.อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์	ชื่นชมแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ กระบวนท่ารำสวยงามมีความเข้มแข็ง ทั้งการรำเบิกโรง การขึ้นลอย และกระบวนท่ารบ แต่แสง สีในการแสดงควรส่องสว่างมากกว่านี้เพื่อให้เห็นกระบวนท่ารำและสรีระร่างกายของผู้แสดง องค์ประกอบการแสดงอื่น ๆ สวยงามดี
8. ผู้ช่วยศาสตราจารย์วรางคณา วุฒิช่วย	เป็นการแสดงที่มีความคิดสร้างสรรค์และแปลกใหม่ ระยะเวลาเหมาะสมไม่ยาวจนเกินไป กระบวนท่ารำสวยงาม
9. อาจารย์อัมไพวรรณ เดชะชาติ	ดนตรีประกอบการแสดง ถ้าใช้ดนตรีสดในการบรรเลงประกอบจะช่วยเพิ่มอรรถรสในการชมการแสดงเพิ่มมากขึ้น อีกทั้งส่งเสริมให้ตัวละคร (ผู้แสดง) แสดงได้อย่างสมบทบาท เพราะพลังจากการบรรเลง-ขับร้อง

ที่มา: ผู้วิจัย

4. อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย ที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ตามกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์นั้นมีอัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์ 2 ประเด็น ดังนี้

3.1 ละครรำเรื่องกาตยานี เป็นละครรำที่มีตัวละครเอก คือ เทพีกาตยานี เป็นตัวละครฝ่ายหญิง เป็นผู้ที่มีบทบาทความสำคัญของเรื่อง แสดงถึงพลัง อำนาจของสตรีผ่านตัวละครที่มิได้มีแต่เพียงความงามภายนอกเท่านั้น แต่ยังแฝงไปด้วยความเก่งกล้าสามารถในการปราบสิ่งชั่วร้ายเพื่อให้บังเกิดความผาสุก ซึ่งแตกต่างจากการแสดงโขน ละครของไทยที่นิยมยกย่องเชิดชูเกียรติตัวละครเอกฝ่ายชายอย่างเรื่องรามเกียรติ์ หรืออิเหนา ละครรำเรื่องนี้จึงเป็นการนำเสนอถึงความเสมอภาคระหว่างเพศชายและเพศหญิงที่มีความเลื่อมล้ำทางเพศกันนับแต่อดีต ฐานะสตรีเป็นเพียง “ช้างเท้าหลัง” ฝ่ายชายเป็นผู้นำของครอบครัวดังปรากฏในวรรณกรรมเรื่องต่าง ๆ ถึงแม้ว่าในปัจจุบันนี้สตรีจะมีสิทธิทางสังคมมากขึ้น แต่สตรีก็ยังถูกมองว่าเป็นเพศที่มีความอ่อนแออยู่เสมอ ดังนั้นความเข้มแข็ง เก่งกล้าสามารถของเทพีกาตยานีในละครรำเรื่องนี้จึงเป็นการแสดงถึงพลังของสตรีที่เป็นอัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์ครั้งนี้

3.2 การผสมผสานนาฏยจารีต 2 รูปแบบ คือ กระบวนท่ารำภาพลายเส้นในตำรารำและการใช้ภาษามือที่เรียกว่า มุทรา หรือ หัสตมุทรา ตามหลักการแสดงนาฏยศาสตร์ กล่าวคือ การนำโครงสร้างกระบวนท่ารำแต่ละท่าในตำรารำ มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ เช่น การตั้งวงมีลักษณะงอแขนเกือบเป็นมุมฉาก วงแคบ การใช้มือสอดสูงระดับแขนจะสูงกว่าการรำในปัจจุบัน ปลายแขนงอเข้าใกล้ศีรษะ การใช้ตัวมีลักษณะกดตัว แอ่นตัว ก้นงอน สำหรับการใช้ขา ตัวนางมีลักษณะยกขาแบะเข่ากว้างคล้ายตัวพระ ยกเท้าระดับครึ่งน่อง ส่วนตัวพระมีลักษณะการใช้เหลี่ยมขาที่กว้างกว่าการรำในปัจจุบัน จากลักษณะกระบวนท่ารำภาพลายเส้นในตำรารำดังกล่าว ซึ่งมีความสำคัญและเชื่อมโยงต่อแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ในประเด็นของการใช้วงแขนและเหลี่ยมขาที่มีเอกลักษณ์ที่ต่างจากกระบวนท่ารำปัจจุบัน ผสมผสานกับภารตนาฏยัม การนำเอาลักษณะการใช้ภาษามือที่เรียกว่า มุทรา หรือ หัสตมุทรา ในการสื่อความหมายด้วยภาษามือแทนคำในบทร้องและคำพูดตามหลักการแสดงนาฏยศาสตร์มาประกอบใช้และร่วมสร้างความหมายของกระบวนท่ารำทำให้กระบวนท่ารำที่ใช้ในการสร้างสรรค์นี้มีความแปลกใหม่จากกระบวนท่ารำที่มีอยู่เดิม

3.3 การผสมผสานรูปแบบการแสดงของละครรำดั้งเดิมของไทย 3 ประเภท คือ ละครชาตรี ละครใน และละครนอกแบบหลวงมาผสมผสานเข้าด้วยกัน เพื่อสร้างสรรค์ละครรำแนวใหม่ ซึ่งละครรำเรื่องกาตยานีนี้ มีการรำเบิกโรงหรือเรียกว่า “รำถวายมือ” ก่อนเริ่มการแสดงตามแบบอย่างละครชาตรี อีกทั้งการใช้แบบแผนการแสดงอย่างละครนอกแบบหลวงด้วยการดำเนินเรื่องรวดเร็วสนุกสนาน และมีการสอดแทรกการร่ายรำอวดฝีมือของผู้แสดง คือ การรำชมความงามของเทพีกาตยานี ด้วยท่ารำที่มีลีลาอ่อนช้อยงดงามตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทยตามแบบอย่างละครในหรือละครนอกแบบหลวง

สรุป

ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย” ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์การแสดงขึ้นจากการศึกษาองค์ความรู้ต่าง ๆ จนเกิดเป็นละครรำครั้งนี้มีรูปแบบการแสดงเป็นละครรำ ด้วยการผสมผสานรูปแบบการแสดงละครชาตรี ละครใน และละครนอกแบบหลวง ที่มีเค้าโครงเรื่องจากตำนานเทพีกาตยายนี ผ่านกระบวนการแปรรูปวรรณกรรม เช่น การการปรับเปลี่ยนเนื้อหาในบางส่วน เพื่อให้บทละครมีความกระชับ สนุกสนานเหมาะสมกับการแสดงละครรำ การเปลี่ยนชื่อตัวละคร เป็นต้น เมื่อผู้วิจัยได้กำหนดเค้าโครงเรื่องออกเป็น 3 องก์ คือ อสูรอหังการ์ พระอุมาอวตาร และสังหารอสุรา เรียบร้อยแล้วจึงกำหนดฉากและตอนสำหรับการประพันธ์บทละคร กำหนดเพลงร้องและทำนองเพลงที่มีความเหมาะสมกับการแสดงละครรำทั้งความสัมพันธ์สอดคล้องกับอารมณ์และบทบาทของตัวละคร ตลอดจนความเชื่อมต่อของอารมณ์เพลง ระดับเสียงเพลงที่ต่อกัน วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงผู้วิจัยเลือกใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า และเพิ่มเสียงสังข์ในช่วงท้ายของการแสดง ในขณะการทำพิธีบูชาอารตีเพื่อสื่อให้เห็นถึงการปฏิบัติบูชาเทพีกาตยานี ทั้งยังเป็นการเพิ่มกลิ่นไอของศาสนาฮินดูในการแสดง ผู้แสดงนั้นใช้ผู้ชายแสดงทั้งหมด เนื่องจากผู้วิจัยเคยมีประสบการณ์ในการจัดการแสดงละครรำเรื่องทุรคา ที่ใช้ผู้หญิงแสดงล้วน เมื่อมีฉากต่อสู้และการขึ้นลอย มักประสบปัญหาเรื่องความเข้มแข็งของกระบวนท่ารบและท่าขึ้นลอย โดยคัดเลือกผู้แสดงที่มีพื้นฐานความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย สำหรับเครื่องแต่งกายสร้างสรรค์ขึ้นจาก

หลักฐานทางประวัติศาสตร์ เช่น หุ่นวังหน้า ภาพจิตรกรรมภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ตำรารำ เป็นต้น นอกจากนี้จากแนวคิดการผสมผสานนาฏยจารีต 2 รูปแบบ คือ นาฏศิลป์ไทยและภารตนาฏยัม ทำให้ผู้วิจัยสร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่มีทั้งนาฏศิลป์ไทย และกระบวนท่ารำที่มีการผสมผสาน และกระบวนท่าขึ้นลอย ระหว่างพระอินทร์กับมหิงษาสูร และเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร ที่มีทั้งกระบวนท่าและขั้นตอนก่อนและหลังขึ้นลอย สำหรับอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ออกแบบจากการศึกษาข้อมูลต่าง ๆ จึงนำมาสู่อุปกรณ์การแสดงทั้งอาวุธประจำกายของตัวละครแต่ละบทบาท เช่น ตรีศูลของเทพีกาตยานี พระขรรค์ของพระอินทร์ หรืออุปกรณ์ประกอบฉากประเภทตั้งอยู่กับที่ เช่น การตั้งเตียงในฉากเทวสภา หรือการตั้งโรงพิธีในองก์ที่ 1 อสูรอหังการ์

เมื่อผลงานวิจัยสร้างสรรค์เรียบร้อยแล้วจึงนำส่งผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 9 ท่าน เพื่อตรวจสอบคุณภาพการแสดง ผลการประเมินคุณภาพผลงานการแสดงสร้างสรรค์ มีค่าคะแนนเฉลี่ยร้อยละ 93.58 ซึ่งผู้ทรงคุณชื่นชมแนวคิดการสร้างสรรค์ละครรำครั้งนี้เป็นอย่างมาก แต่อย่างไรก็ตามผู้ทรงคุณวุฒิก็มีข้อเสนอแนะสำหรับการปรับปรุงแก้ไข ได้แก่ โรงพิธีที่มีขนาดเล็กทำให้บดบังทัศนียภาพของผู้แสดง หรือการไม่สวมใส่เล็บของบางตัวละคร เนื่องจากเป็นอุปสรรคสำหรับการใช้อาวุธในการต่อสู้ หรือแสง สีบางฉากที่ควรจะสว่างกว่านี้

ทั้งนี้ละครรำเรื่องกาตยานี ที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่มีอัตลักษณ์เฉพาะของผลงาน คือ ละครรำเรื่องกาตยานีเป็นละครรำที่มีเนื้อเรื่องมุ่งเน้นที่บทบาทของเทวสตรีอันเป็นการแสดงพลัง อำนาจของสตรีเพศที่มีในการแสดง เพื่อให้เห็นถึงความเสมอภาคระหว่างเพศชายและเพศหญิง การผสมสานนาฏยจารีต 2 รูปแบบ ทำให้เกิดกระบวนท่ารำแปลกใหม่ที่มีทั้งความเป็นนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์อินเดียรวมกัน การผสมผสานรูปแบบการแสดงละครรำ 3 ประเภท คือละครชาตรี ละครใน และละครนอกแบบหลวง

บทที่ 5
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

การวิจัยสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ที่นำเสนอแนวคิดการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบของละครรำแนวใหม่ที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับตำนานเทวสตรีในศาสนาฮินดู งานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ตามหลักกระบวนการวิจัยที่สามารถอธิบายออกมาในรูปแบบงานวิจัยเชิงคุณภาพ ผ่านกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ ภายใต้เนื้อหาเกี่ยวกับตำนานเทพีกาตยายนี

1. สรุปผล

การวิจัยสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย ตามกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเอกสาร หนังสือ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ และการศึกษาจากวีดิทัศน์ สามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

ตำนานการกำเนิดของเทพีกาตยายนี ซึ่งปรากฏอยู่ในคัมภีร์ปุราณะต่าง ๆ เช่น ตำนานในสกันทปุราณะ คัมภีร์วามนปุราณะ คัมภีร์วราหปุราณะ คัมภีร์มารกัณเฑยปุราณะ เป็นต้น ตำนานการกำเนิดในคัมภีร์ปุราณะดังกล่าวมีความแตกต่างกันไปตามความเชื่อความศรัทธาของแต่ละท้องถิ่นในอินเดีย แต่อย่างไรก็ตามสิ่งหนึ่งที่มีความสอดคล้องสัมพันธ์กัน คือ แก่นของเรื่องหรือใจความสำคัญของเรื่องที่กล่าวถึงการลงมาปราบมหิษาสูรของเทพีกาตยายนีหรือพระทุรคา ซึ่งความสำคัญนี้เป็นแนวคิดให้กับผู้วิจัยในการหยิบยกเรื่องราวดังกล่าวมานำเสนอในรูปแบบละครรำ ด้วยการศึกษาวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลจนเกิดเป็นละครรำ เรื่องกาตยานี สามารถสรุปผลการสร้างสรรค์ดังนี้

1.1 รูปแบบการแสดงละครรำเรื่อง กาตยานี

จากการสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี ผลที่ได้จากการสร้างสรรค์การแสดงละครรำด้วยแนวคิดทฤษฎีในการสร้างสรรค์จนกลายเป็นละครรำที่มีรูปแบบใหม่ ด้วยการนำเอกลักษณ์หรือจุดเด่นของละครรำดั้งเดิมของไทย 3 ประเภท คือ ละครชาตรี ละครใน และละครนอกแบบหลวง ผสมผสานเข้าด้วยกัน ซึ่งละครรำเรื่องกาตยานี มีการรำเบิกโรงหรือเรียกว่า “รำถวายมือ” ก่อนเริ่มการแสดง โดยให้ผู้แสดงตัวพระและตัวนางทั้งหมดเป็นผู้ร่ายรำ ตามแบบอย่างละครชาตรี อีกทั้งการใช้แบบแผนการแสดงอย่างละครนอกแบบหลวงด้วยการดำเนินเรื่องรวดเร็ว สนุกสนาน และมีการสอดแทรกการร่ายรำอวดฝีมือของผู้แสดง คือ การรำชมความงามของเทพีกาตยานี ด้วยท่ารำที่มีลีลาอ่อนช้อยงดงามตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทยตามแบบอย่างละครในหรือละครนอกแบบหลวง

การวางโครงเรื่อง การสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจมาจากภาพยนตร์อินเดียเรื่อง “ทุรคา” ที่ออกเผยแพร่ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 8 ของไทย ที่สื่อให้เห็นถึงพลังอิทธิฤทธิ์ ปาฏิหาริย์ของเทวสตรีตามความเชื่อของชาวฮินดู เนื้อเรื่องจะกล่าวถึงการอวตารของพระอุมาเพื่อมาปราบอสูรร้ายที่มาเบียดเบียนเหล่าเทพบนสวรรค์ โดยถ่ายทอดผ่านองค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ ภายใต้การแบ่งเนื้อหาของการแสดงละครรำนี้ออกเป็น 3 องก์ ดังนี้

องก์ที่ 1 อสูรอหังการ์ สื่อถึงอสูรร้ายมาบำเพ็ญตบะเพื่อขอพรวิเศษจากเทพเจ้า แล้วขึ้นไปบุกรุกสวรรค์ มีเนื้อหาดังนี้ มหิงษาสูร อยากมีพลังอำนาจวิเศษ สามารถเอาชนะต่อเหล่าเทวดาทั้งหลายได้ จึงไปนั่งบำเพ็ญภาวนาที่เขามันทร จนพระพรหมเสด็จลงมาประทานพรให้กับมหิงษาสูรได้สมความปรารถนา เมื่ออสูรได้รับพรวิเศษแล้วนึกเหิมเกริมขึ้นไปบุกรุกวิมานพระอินทร์ ถึงแม้ว่าพระอินทร์ออกมาต่อสู้ก็ต้องพ่ายแพ้หลบหนีไป

ฉากที่ 1 กล่าวถึงการขอพรของมหิงษาสูรต่อพระพรหม เพื่อนำพรวิเศษนี้ไปแก้แค้นต่อพระอินทร์

ฉากที่ 2 สื่อถึงการรุกรานสวรรค์ของมหิงษาสูร ด้วยความอหังการ์

องก์ที่ 2 พระอุมาอวตาร สื่อถึงการอวตารของพระอุมาเป็นเทพีกาตยานีเพื่อไปปราบมหิงษาสูร มีเนื้อหาดังนี้ เมื่อพระอินทร์ต้องพ่ายแพ้ต่อมหิงษาสูร จึงมาทูลฟ้องต่อพระอิศวร บอกเล่าถึงเหตุการณ์ที่มหิงษาสูรได้รับพรจากพระพรหม แล้วขึ้นมาบุกรุกสวรรค์สร้างความเดือดร้อนให้แก่เหล่าเทวดานางฟ้า พระอุมาจึงรับอาสาออกไปปราบมหิงษาสูร โดยอวตารเป็นเทพีกาตยานี

ฉากเทวสภา เป็นการนำเสนอถึงสาเหตุแห่งการอวตารของพระอุมา เป็นเทพีกาตยานี เพื่อมาปราบมหิงษาสูร

องก์ที่ 3 สังหารอสุรา สื่อถึงการปราบอสูรร้ายของเทพีกาตยานี มีเนื้อหาดังนี้ มหิงษาสูร และเทพีกาตยานีมาพบกัน มหิงษาสูรหลงใหลในความงามของเทพีกาตยานี พยายามเกี้ยวพาราสี แต่เทพีกาตยานีท้าให้มหิงษาสูรมาต่อสู้กัน จึงเกิดการต่อสู้กัน มหิงษาสูรไม่สามารถต่อสู้ได้จึงแปลงกายเป็นอสูรควายเข้าไล่ขวิดเทพีกาตยานี แต่สุดท้ายถูกเทพีกาตยานีสังหาร

ฉากเขาวินธัย สื่อถึงการต่อสู้กันระหว่างเทพีกาตยานีกับมหิงษาสูร ซึ่งทั้งสองเป็นตัวแทนแห่งความดีและความชั่วร้าย

การเขียนโครงเรื่องและบทละครผู้วิจัยจะคำนึงถึงเรื่องราวตามตำนานของเทพีกาตยายนี แต่มีการตัดในส่วนที่เป็นรายละเอียดปลีกย่อยออกไป และเชื่อมต่อเนื้อเรื่องเพื่อให้บทละครมีความกระชับ สนุกสนานเหมาะสมกับการแสดงละครรำมากขึ้น นอกจากนี้ผู้วิจัยยังมีการปรับชื่อตัวละครตามตำนาน เพื่อให้เหมาะสมกับบทประพันธ์ และการขับร้อง เช่น กาตยายนี (อ่านว่า กาด-ยา-ยะ-นี) ตัดเสียงและเปลี่ยนเสียงเป็น กาตยานี (อ่านว่า กา-ตะ-ยา-นี) มหิษาสูร (อ่านว่า มะ-หิ-สา-สูน) ปรับเป็น มหิงษาสูร (อ่านว่า มะ-หิง-สา-สูน)

ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง ผู้วิจัยใช้แนวคิดการใช้ดนตรีประกอบการแสดงมาจากการแสดงละครนอก คือใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วย ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ กลองทัด ตะโพน ฉิ่ง และฉาบ และมีการผสมผสานเสียงเป่าสังข์ในช่วงท้ายของเรื่อง ซึ่งเป็นตอนที่เหล่าเทวดานางฟ้ามาสักการะบูชาเทพีกาตยานีด้วยพิธีบูชาอารตี เพื่อสร้างความเข้มขลังและมีกลิ่นอายของฮินดู นอกจากนี้ยังมีการบรรจุเพลงร้องและทำนองเพลงไว้ตลอดเรื่อง โดยแต่ละเพลงร้องและทำนองเพลงที่

ผู้ประพันธ์เลือกมาบรรจุไว้ในบทละครนี้ต่างมีอารมณ์เพลง ทำนองเพลง และความเหมาะสมกับตัวละครและอารมณ์ของตัวละครในขณะนั้น จำนวน 34 เพลง

สำหรับผู้แสดงกำหนดให้ใช้ผู้ชายล้วน ดังปรากฏหลักฐานการใช้ผู้ชายแสดงละครในและละครนอกนับตั้งแต่อดีต ก่อนที่จะมีการใช้ผู้แสดงเป็นผู้ชายและผู้หญิงผสมผสานกันจนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. 2564) ที่มีการใช้ผู้แสดงเป็นผู้ชายล้วนในบางโอกาส อีกทั้งการใช้ผู้ชายแสดงในบทบาทการต่อสู้ช่วยให้เกิดความเข้มแข็ง กระฉับกระเฉงมากยิ่งขึ้นด้วย

การกำหนดท่าทาง ผู้วิจัยกำหนดท่าทางจากการศึกษาตำรารำนาฏศิลป์ไทยที่มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะในการใช้เหลี่ยมขาและการตั้งวง และการศึกษาภารตนาฏยัมในการใช้ภาษามือที่เรียกว่า มุทรา ลักษณะต่าง ๆ ในการสื่อความหมาย จึงเกิดเป็นกระบวนท่ารำใหม่ในการแสดงละครรำครั้งนี้ที่ผสมผสานกันระหว่างภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย

เครื่องแต่งกาย เป็นการแต่งกายแบบยืนเครื่องตามแบบแผนของละครรำ จากการศึกษาหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เช่น หุ่นวังหน้า ภาพลายเส้นละครผู้หญิงเจ้าพระยานครศรีธรรมราช ตำรารำตำราภาพจับเรื่องรามเกียรติ์ ภาพเขียนลายรดน้ำ จิตรกรรมพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ เป็นต้น นำมาสู่การออกแบบเครื่องแต่งกายของตัวละครในละครรำครั้งนี้ที่เรียกแบบแผนการแต่งกายละครรำว่า “ยืนเครื่อง”

1.2 องค์ความรู้ที่ได้จากการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลด้วยวิธีการต่าง ๆ นั้น ผู้วิจัยได้นำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์จนสามารถสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ได้สำเร็จลงได้ ซึ่งการสร้างสรรค์ครั้งนี้ส่งผลให้ผู้วิจัยได้รับองค์ความรู้เพิ่มขึ้นอันเป็นประโยชน์ต่อผู้วิจัยเองและสังคม ดังนี้

1.2.1 การแปรรูปวรรณกรรม

ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจ ภาพยนตร์อินเดียเรื่อง “ทุรคา” ที่ออกเผยแพร่ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 8 ของไทย เนื้อเรื่องสื่อให้เห็นถึงพลังอิทธิฤทธิ์ ปาฏิหาริย์ของเทวสตรีตามความเชื่อของชาวฮินดูนามว่า ทุรคา จึงนำมาสู่การสร้างสรรค์ละครรำครั้งนี้ โดยผู้วิจัยใช้แนวคิดเกี่ยวกับการแปรรูปวรรณกรรม ด้วยการปรับเปลี่ยนวรรณกรรมต้นเรื่องจากที่มีการนำเสนอในรูปแบบภาพยนตร์อินเดียไปสู่การนำเสนอในอีกรูปแบบหนึ่ง คือ ละครรำ โดยยังคงจุดมุ่งหมายของโครงเรื่องและแก่นเรื่องไว้ดังเดิม แต่ได้มีการตัด เพิ่ม เชื่อมต่อ และมีการปรับเปลี่ยนชื่อตัวละคร และเนื้อหาในบางส่วน เพื่อให้เหมาะสมกับการแสดง ทั้งนี้การแปรรูปวรรณกรรมครั้งนี้ผู้วิจัยคำนึงถึงรูปแบบหรือแบบแผนของการแสดงละครรำเป็นหลัก

การแปรรูปวรรณกรรมถึงแม้ว่าจะไม่ใช่องค์ความรู้ที่แปลกใหม่ ดังปรากฏในการแสดงโขน ละครของไทยจำนวนไม่น้อย เช่น วรรณกรรมเรื่องเงาะป่าของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ได้มีการแปรรูปวรรณกรรมจากบทบทละครมาสู่การแสดงละครรำ โดยมีการตัด และเชื่อมต่อบทละครจากบทวรรณกรรมที่มีเนื้อหาและรายละเอียดอย่างมาก ก็แปรรูปมาเป็นการแสดงละครรำ ตอนแต่งงาน หรือแม้แต่บทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ก็ได้รับการแปรรูปวรรณกรรมด้วยวิธีการเดียวกันจนกลายเป็นการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ด้วยระยะเวลาการแสดงไม่

เกิน 2 ชั่วโมงแต่สามารถนำเสนอเรื่องราวของตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ตัวใดตัวหนึ่งได้ตลอดเรื่อง เช่น ตอนพระรามาวตาร ตอนหนุมานชาญสมร ตอนขุนยักษ์ผู้ภักดี เป็นต้น การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ที่ได้มีการแปรรูปวรรณกรรมนี้ได้นำเสนออัตชีวประวัติของตัวละครใดตัวละครหนึ่งตั้งแต่เริ่มจนจบเรื่อง เปรียบเสมือนเป็นการย่อยเนื้อหาสาระของบทวรรณกรรม คัดสรรมาเพียงตอนที่มีความสนุกสนาน น่าสนใจมานำเสนอให้กับผู้ชม เพื่อให้วรรณกรรมเรื่องนั้น ๆ มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

ดังนั้นการแปรรูปวรรณกรรมจึงเป็นองค์ความรู้อย่างหนึ่งที่ผู้วิจัยได้รับจากการสร้างสรรค์ละครรำครั้งนี้ ซึ่งภาพยนตร์อินเดียเรื่อง “ทุรคา” ที่มีเนื้อหายืดยาวหลากหลายตอน ผู้วิจัยได้คัดสรรนำตอนที่เป็นจุดเด่นของตำนานและเป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไปของเทพีกาตยานีมานำเสนอนั่นเอง

1.2.2 การผสมผสานหลายนาฏยจารีต

การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำในละครรำเรื่องกาตยานีได้ใช้แนวคิดการผสมผสานนาฏยจารีต 2 รูปแบบ มาผสมผสานกัน กล่าวคือ การอาศัยโครงสร้างกระบวนท่ารำภาพลายเส้นในตำรารำ เช่น การตั้งวงมีลักษณะงอแขนเกือบเป็นมุมฉาก วงแคบ การใช้มือสอดสูงระดับแขนจะสูงกว่าการรำในปัจจุบัน ปลายแขนงอเข้าใกล้ศีรษะ การใช้ตัวมีลักษณะกดตัว แอ่นตัว ก้นงอน สำหรับการใช้ขา ตัวนางมีลักษณะยกขาแบะเข่ากว้างคล้ายตัวพระ ยกเท้าระดับครึ่งน่อง ส่วนตัวพระมีลักษณะการใช้เหลี่ยมขาที่กว้างกว่าการรำในปัจจุบัน แล้วสอดแทรกลักษณะการใช้ภาษามือที่เรียกว่า มุทรา หรือ หัสตมุทรา ตามหลักการแสดงนาฏยศาสตร์ ในการสื่อความหมายด้วยภาษามือแทนคำในบทร้องและคำพูดตามหลักการแสดงนาฏยศาสตร์มาประกอบใช้และร่วมสร้างความหมายของกระบวนท่ารำ

การผสมผสานหลายนาฏยจารีตนี้ เป็นองค์ความรู้หนึ่งที่มีความสำคัญต่อการพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยให้เกิดการสร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่ ซึ่งองค์ความรู้ที่เกิดจากการสร้างสรรค์นี้นับเป็นประโยชน์อย่างยิ่ง อันจะเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ต่อวงการนาฏศิลป์ต่อไป

1.2.3 การขัดขืนอำนาจปิตาธิปไตยด้วยความเชื่อ

จากสภาพสังคมอินเดียที่เป็นต้นเรื่องของตำนานเทพีกาตยานี ที่มีผู้ชายเป็นผู้ที่มีบทบาททางสังคมสูงกว่าผู้หญิงหรือที่เรียกว่า “ปิตาธิปไตย” จนกลายเป็นสิ่งที่กำหนดบทบาททางสังคมการแบ่งชนชั้น วิถีชีวิตความเป็นอยู่ให้เป็นไปตามค่านิยมผู้ชายมีฐานะความเป็นใหญ่ในสังคมอินเดียมากกว่าผู้หญิง และผู้หญิงถือเป็นสมบัติของผู้ชาย เมื่อผู้หญิงต้องถูกแบ่งชนชั้นและถูกกดขี่ทางสังคม ความเป็นอยู่ ส่งผลให้เกิดการต่อสู้ของสตรีเพื่อขัดขืนอำนาจปิตาธิปไตย โดยอ้างเทพเจ้าสตรีซึ่งเป็นสิ่งเร้นลับ เหนือธรรมชาติ ยากต่อการพิสูจน์ ด้วยการบูชาลัทธิศักติอันเป็นลัทธิที่เชื่อว่าสตรีมีพลังอำนาจเหนือกว่าเพศชาย ลัทธิศักติจึงเปรียบเสมือนเป็นการต่อสู้หรือการขัดขืนของสตรี โดยอาศัยพลัง อำนาจของเทพเจ้าสตรี เพื่อให้สตรีชาวอินเดียได้รับสิ่งที่ตนปรารถนาคือ สิทธิสตรีในสังคมอินเดีย

แนวคิดการขัดขืนอำนาจปิตาธิปไตยของสตรีชาวอินเดียโดยใช้มิติด้านความเชื่อผ่านลัทธิศักติ อาจเรียกได้ว่าเป็นการต่อสู้ของสตรีด้วยวิธีการที่เรียกว่า “สันติวิธี” ซึ่งเป็นวิธีการต่อสู้เพื่อให้สตรีได้รับสิทธิเสรีภาพและความยุติธรรม โดยไม่ใช้ความรุนแรง แม้ในสังคมปัจจุบันก็ยังปรากฏการต่อสู้ด้วยสันติวิธีอันมีวิธีการที่หลากหลายอยู่เสมอ เช่น การนัดหยุดงาน การประท้วงมวลชนด้วยแฟลชม็อบ (Flash mob) เป็นต้น การต่อสู้ด้วยสันติวิธีนี้ก็เพื่อก่อให้เกิดความเท่าเทียมทางสังคม หรือการเปลี่ยนแปลงทางสังคม การเมือง หรือเศรษฐกิจดังปรากฏอยู่ทั่วไป ดังที่ มารค ตามไท (2541, น. 2) อธิบายถึงสันติวิธีในการต่อสู้หรือเรียกร้อง (Peaceful Demonstrate/Protest) แนวทางในการต่อสู้นี้เป็นแนวทางที่ถูกนำมาใช้เมื่อเกิดความไม่พอใจหรือมีความเห็นไม่สอดคล้องกับผู้ที่มีอำนาจ มีการดำเนินการในลักษณะของการประท้วง หรือ การเรียกร้อง หรือการต่อสู้โดยการยื่นหนังสือขอเข้าพบหรือการชุมนุมกันเพื่อแสดงออกถึงความไม่เห็นด้วย หรือ แสดงออกถึงความคิดเห็นที่แตกต่างจากผู้มีอำนาจโดยสงบ สันติ ไม่มีอาวุธ

เมื่อเปรียบเทียบการสร้างตัวตนในสังคมของสตรีชาวอินเดียด้วยอาศัยมิติความเชื่อกับวิธีการต่อสู้เรียกร้องความเท่าเทียมทางสังคมด้วยสันติวิธีจะเห็นว่าทั้งสองอย่างนี้มีนัยสำคัญเดียวกัน กล่าวคือ เป็นการต่อสู้ขัดขืนเพื่อเรียกร้องความยุติธรรมโดยใช้กลยุทธ์ใดกลยุทธ์หนึ่งแทนความรุนแรงที่ก่อให้เกิดความสูญเสีย นับว่าเป็นองค์ความรู้หนึ่งที่ได้รับจากการสร้างสรรค์ครั้งนี้ คือ การใช้กลยุทธ์หรือสันติวิธีเป็นแนวทางหนึ่งที่ช่วยแก้ปัญหา ช่วยลดความรุนแรงซึ่งนับว่ามีความจำเป็นอย่างยิ่งต่อสังคมหรือโลกในปัจจุบัน

2. อภิปรายผล

จากการศึกษาแนวคิดที่ได้จากการสร้างสรรค์ละครรำเรื่องกาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

2.1 การแปรรูปวรรณกรรม เป็นการปรับเปลี่ยนวรรณกรรมต้นเรื่องจากที่มีการนำเสนอในรูปแบบหนึ่งไปสู่การนำเสนอในอีกรูปแบบหนึ่ง เช่น การแปรรูปวรรณกรรมจากนวนิยายเป็นละครเวที โดยยังคงจุดมุ่งหมายของโครงเรื่องและแก่นเรื่องไว้ดังเดิม อีกทั้งยังคงคุณค่าของบทประพันธ์เดิมไว้ทุกประการ แต่ได้มีการตัด เพิ่ม สลับ เชื่อมต่อ และมีการปรับเปลี่ยนเนื้อหาในบางส่วน เพื่อให้เหมาะสมกับการแสดง ทั้งนี้การแปรรูปวรรณกรรมต้องคำนึงถึงรูปแบบหรือแบบแผนของการแสดงปลายทางที่ดัดแปลงไป ซึ่งละครรำเรื่องกาตยานีได้มีการแปรรูปวรรณกรรมด้วยการถอดความจากภาพยนตร์โทรทัศน์และตำนานในคัมภีร์ปุราณะ โดยยังคงเค้าโครงเรื่องหลักของพระอุมาที่อวตารลงมาเพื่อปราบอสูรร้าย ด้วยกระบวนการทางวรรณศิลป์ คือการตัดในส่วนที่เป็นรายละเอียดปลีกย่อยออกไป และเชื่อมต่อเนื้อเรื่องเพื่อให้บทละครมีความกระชับ สนุกสนานเหมาะสม กำหนดการแสดงให้อยู่ในรูปแบบละครรำ แบ่งเนื้อเรื่องออกเป็น 3 องก์ สอดคล้องกับ จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา (2546, น. 165-167) กล่าวว่า การตัด-ต่อ บทละครรำ เป็นการนำวรรณคดีร้อยกรอง ซึ่งจะแต่งด้วยคำประพันธ์ร้อยกรองประเภทใด ๆ ก็ได้มาดัดแปลงเป็นตัวบทและบรรจุเพลงร้อง เพลงหน้าพาทย์ สำหรับจัดแสดงเป็นละครรำ โดยการกำหนดรูปแบบของละครรำที่จะจัดทำขึ้น กำหนดเนื้อเรื่องที่แสดงและแบ่งเป็นฉากเป็นตอนให้เหมาะสมกับเวลา อีกทั้ง วิศปัตย์ ชัยช่วย (2557, น. 135) กล่าวว่า การแปรรูปวรรณกรรมเป็นการปรับเปลี่ยนงานจากสื่อประเภทหนึ่งไปสู่สื่ออีกประเภทหนึ่ง ซึ่งสื่อแต่ละประเภทนั้นมี

คุณลักษณะ หน้าที่ และข้อจำกัดที่แตกต่างกัน ดังนั้นการแปรรูปโดยเฉพาะจากวรรณกรรมเพื่อการอ่านไปสู่วรรณกรรมเพื่อการแสดงนั้น จำเป็นจะต้องเข้าใจถึงคุณสมบัติของสื่อประเภทนั้น ๆ ให้ดีพอเพื่อที่จะสามารถนำสารไปสู่ผู้รับได้อย่างมีประสิทธิภาพ แนวคิดการแปรรูปวรรณกรรมของจักรกฤษณ์ ดวงพัตรา และวิศปัตย์ ชัยช่วย สอดคล้องกับผลการวิจัยครั้งนี้ กล่าวคือ ผู้วิจัยนำเรื่องราวตามตำนานของเทพีกาตยายนีมาเป็นวรรณกรรมต้นเรื่อง โดยมีการตัด เพิ่ม สลับ เชื่อมต่อ และมีการปรับเปลี่ยนเนื้อหาในบางส่วน เพื่อให้เหมาะสมกับการแสดง ทั้งนี้การแปรรูปวรรณกรรมจากภาพยนตร์โทรทัศน์และตำนานในคัมภีร์ปุราณะมาอยู่ในรูปแบบการแสดงละครรำนั้น ผู้วิจัยต้องคำนึงถึงแบบแผนของการแสดงละครรำ

2.2 การผสมผสานนาฏยจารีต เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำในละครรำเรื่องกาตยานี โดยใช้แนวคิดการผสมผสานนาฏยจารีต 2 ชนิดมาผสมผสานกัน กล่าวคือ โครงสร้างกระบวนท่ารำภาพลายเส้นในตำรารำ แล้วสอดแทรกลักษณะการใช้ภาษามือที่เรียกว่า มุทรา หรือ หัสตมุทรา ตามหลักการแสดงนาฏยศาสตร์ เพื่อช่วยในการสื่อความหมายด้วยภาษามือแทนคำในบทร้องและคำพูดตามหลักการแสดงนาฏยศาสตร์มาประกอบใช้และร่วมสร้างความหมายของกระบวนท่ารำ สอดคล้องกับ ประวิทย์ ฤทธิบูลย์ และคณะ (2564, น. 132) ศึกษาเรื่อง รูปแบบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่สื่อให้เห็นถึงคุณค่าของปีกแมลงทับและส่งเสริมการสร้างมูลค่าเชิงพาณิชย์โดยผ่านมิติการแสดง ผลการศึกษาพบว่า การออกแบบลีลาท่ารำที่ใช้ประกอบในการแสดงชด “วิจิตรการงานปีกแมลงทับ” ใช้รูปแบบของการเลียนแบบท่าทางตามธรรมชาติของแมลงทับ ภาษาท่านาฏศิลป์ไทยผสมผสานการเคลื่อนไหวแบบร่วมสมัย ซึ่งถือว่าเป็นการสร้างท่ารำแบบผสมผสานหลายนาฏยจารีตบนพื้นฐานของลีลาท่ารำแบบดั้งเดิมคือนาฏศิลป์ไทย ด้วยการสร้างสรรค์ให้มีความแปลกใหม่ หลากหลายนาฏยจารีต เพื่อช่วยเสริมสร้างลีลาท่ารำให้เด่นชัดมากขึ้น

2.3 การการขัดขืนอำนาจปิตาธิปไตยด้วยความเชื่อ สังคมอินเดียเป็น “สังคมปิตาธิปไตย” หรือสังคมที่ผู้ชายเป็นใหญ่ มีอภิสิทธิ์เหนือสถานภาพทางเพศอื่น ๆ ในขณะที่ผู้หญิงแทบไม่มีบทบาททางสังคม เศรษฐกิจ และการเมืองเลย ส่งผลให้เกิดลัทธิศักติเพื่อสร้างสิทธิสตรีให้มีบทบาทในสังคมอินเดียมากขึ้น ลัทธิศักติ คือลัทธิที่บูชาเทพี โดยกล่าวถึงการนำพลังอำนาจที่เป็นของสตรีเพศมาพัฒนาเพื่อให้เกิดความอุดมสมบูรณ์แก่โลก การขยายตัวของลัทธิบูชาศักติ หรือเทพเจ้าฝ่ายหญิงในสังคมอินเดีย ส่งเสริมให้บางพื้นที่สิทธิของผู้หญิงได้รับการยอมรับมากยิ่งขึ้น การยกย่อง สรรเสริญเทพเจ้าฝ่ายหญิงหรือศักตินี้ เป็นคำสอนที่เกี่ยวกับพระชายาของเทพเจ้าองค์ใดองค์หนึ่งที่มีอำนาจ ฤทธิ์เดชมาก เทพเจ้าองค์ใดที่มีลักษณะเช่นใดก็จะมีชายาหรือศักติในลักษณะเช่นนั้นด้วย การสร้างพื้นที่ในสังคมของสตรีเช่นนี้เป็นกระบวนการต่อต้านต่อรองอำนาจปิตาธิปไตยในสังคมโดยนำความเชื่อความศรัทธาสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาเป็นอำนาจต่อรอง สิ่งเหล่านี้มิได้ปรากฏอยู่เพียงการนับถือเทพเจ้าสตรีเท่านั้น แต่ยังปรากฏอยู่ในรูปแบบสื่อต่าง ๆ เช่น ภาพยนตร์อินเดีย ซึ่งเป็นสื่อรูปแบบหนึ่งที่สามารถเข้าถึงผู้คนในสังคมได้ง่าย ส่งผลให้บทบาท สิทธิสตรีในสังคมได้รับการยอมรับนับถือมากขึ้น สอดคล้องกับ ใกล้รุ่ง ภูอ่อนโสม และรัญชนีย์ ศรีสมาน ศึกษาเรื่อง อำนาจของผู้หญิง : การท้าทายความสัมพันธ์เชิงอำนาจกับแนวคิดปิตาธิปไตยในนวนิยายสมัยใหม่ ผลการศึกษาพบว่า การตอบโต้

และต่อรองอำนาจปิตาธิปไตยของสตรีผ่านนวนิยายเรื่อง The Single Mom คุณแม่เลี้ยงเดี่ยวหัวใจฟรุ้งฟริ้ง ของต้นรัก โดยตัวละครฝ่ายหญิงได้ให้ตัวละครฝ่ายชายสาบานต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ว่าจะดูแลลูกให้ดีที่สุด ทำให้ฝ่ายชายมีท่าทีที่อ่อนลงและยอมปฏิบัติตามคำสาบาน การกระทำเช่นนี้ทำให้ตัวละครฝ่ายชายที่เป็นตัวแทนของอำนาจปิตาธิปไตยยอมทำตามสิ่งที่ตัวละครฝ่ายหญิงต้องการ แสดงให้เห็นถึงการใช้อำนาจต่อรองด้วยการพึ่งพาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพื่อช่วยสร้างพื้นที่ให้กับสตรีมีอำนาจต่อรองในสังคมมากขึ้น สตรีสามารถก้าวข้ามจารีตของสังคมเดิม ๆ ได้ โดยที่สังคมไม่ประณามเพศสตรี แต่กลับทำให้สตรีได้รับการยกย่องเชิดชู การนำความเชื่อเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาเป็นอำนาจต่อรองนั้นเป็นความเชื่อที่ทำให้เพศชายสำนึกถึงความผิดชอบชั่วดีต่อสตรีและเป็นการทำให้สตรีมีตัวตนในสังคมเหนือกว่าเพศชาย

3. บทสรุป

การสร้างสรรค์ ละครรำเรื่อง กาตยานี เป็นการสร้างสรรค์ที่ผ่านกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์อันเกิดจากแรงบันดาลใจในการชมภาพยนตร์อินเดียแล้วนำสิ่งที่ผู้วิจัยพบเห็นมาแปรรูปเป็นละครรำด้วยการผสมผสานนาฏยจารีต 2 รูปแบบ คือ ภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย จนกลายเป็นนวัตกรรมการแสดงรูปแบบใหม่ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการแสดงพลังอำนาจของสตรีในการต่อสู้กับสิ่งชั่วร้าย โดยผ่านตัวละครที่ชื่อว่า “กาตยานี” ถึงแม้ว่าละครรำเรื่องนี้จะนำเสนอเพื่อความบันเทิง สนุกสนาน แต่สิ่งหนึ่งที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอควบคู่หรือแฝงอยู่ในบทละคร คือ พลังอำนาจของสตรี สิทธิสตรี หรือความเท่าเทียมกันทางสังคมผ่านละครรำเรื่อง กาตยานี

4. ข้อเสนอแนะ

จากการสร้างสรรค์ ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย ทำให้ผู้วิจัยได้รับองค์ความรู้และมุมมองในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์มากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงมีข้อเสนอแนะเพื่อความก้าวหน้าของวงวิชาการนาฏศิลป์ ดังนี้

4.1 แนวทางการสร้างสรรค์ด้วยวิธีการผสมผสานหลายนาฏยจารีตเป็นวิธีการหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไปต่อยอด โดยนำวิธีการนี้ออกเผยแพร่ด้วยการจัดอบรม สัมมนา หรือนำไปบรรจุไว้ในการเรียนการสอน ด้วยการอธิบายและสาธิตการสร้างสรรค์ด้วยแนวทางการผสมผสานหลายนาฏยจารีต จากนั้นมอบหมายให้ผู้เข้าอบรมหรือผู้เรียนนำวิธีการเดียวกันนี้ไปสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ เพื่อศึกษาถึงพัฒนาศักยภาพความคิดการสร้างสรรค์อันเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการนาฏศิลป์ไทย

4.2 ศาสนาฮินดูมีเรื่องราวเกี่ยวกับเทพเจ้า และเทวสตรี เรื่องราวความเชื่อที่น่าสนใจและศึกษาอีกมากมาย อีกทั้งตำนานเทพเจ้าที่มีปรากฏในรูปแบบภาพยนตร์อินเดียทางช่อง 8 เช่น กรรณะ สุริยบุตร บุตรของพระอาทิตย์ที่มีฝีมือด้านการยิงธนู เป็นต้น หากผู้ที่สนใจศึกษานำเรื่องราวเหล่านี้มาแปรรูปเป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทย นับว่าเป็นสิ่งที่น่าสนใจอย่างยิ่ง

4.3 แนวคิดการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ใช้นาฏยจารีต 2 รูปแบบมาผสมผสานกัน กล่าวคือ การอาศัยโครงสร้างกระบวนท่ารำภาพลายเส้นในตำรารำแล้วสอดแทรกลักษณะการใช้ภาษามือที่เรียกว่า มุทรา หรือ หัสตมุทรา ตามหลักการแสดงนาฏยศาสตร์ หากผู้ที่

สนใจจะนำกระบวนท่ารำที่มีการผสมผสานนี้ไปสร้างสรรค์การแสดงอื่น ๆ หรืออาจใช้แนวคิดนี้ผสมผสานนาฏยจารีตอื่น ๆ เข้าด้วยกัน เช่น การเต้นบัลเล่ต์กับนาฏศิลป์ไทย การเต้นคอนเทมโพรารีกับนาฏศิลป์ไทย เป็นต้น เพื่อพัฒนา ต่อยอดความรู้ในวงวิชาการนาฏศิลป์ให้ก้าวไกลต่อไป

บรรณานุกรม

กฤตพชรพร ทองถนอม. (2560). **นาฏยศิลป์สร้างสรรค์พิธีอรังกิตรัมในภารตนาฏยัม**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์. (2530). **บทละครนอก พระราชนิพนธ์ รัชกาลที่ 2**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

กิตติธัช ศรีฟ้า. (2561). พระอินทร์ในบริบทสังคมไทย. **วารสารศิลป์ พีระศรี**, 6(1) กันยายน, 68-87.

เกศสุริยง. (2554). **โขนชุด ศึกอินทรชิต**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 22 สิงหาคม 2564. จาก https://www.bloggang.com/m/viewdiary.php?id=rouenrarai&month=03-2011&date=10&group=14&gblog=6.

โกชัย สาริกบุตร. (2522). **ข้อมูลบางประการเกี่ยวกับละครนอก และบทละครนอกพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย**. เชียงใหม่: วิทยาลัยครูเชียงใหม่.

ขวัญใจ คงถาวร. (2562). **นาฏยประดิษฐ์ ชุดพิจิตรเลขาอุ้มสม.** (งานวิจัยสร้างสรรค์). สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพมหานคร.

คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2562). **นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุดผีนไท**. (งานวิจัยสร้างสรรค์). สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพมหานคร.

คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2563). **นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุดอักขราคม**. (งานวิจัยสร้างสรรค์). สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพมหานคร.

จรูญศรี วีระวานิช. (2532). **เอกสารประกอบการสอนวิชาหลักการประพันธ์**. กรุงเทพฯ: ภาควิชานาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. (2546). **วรรณคดีการแสดง**. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.

จักรพันธุ์ โปษยกฤต. (2540). **หุ่นวังหน้า**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรุงเทพ (1984).

จันทิมา แสงเจริญ. (2539). **ละครชาตรีเมืองเพชร.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. (2554). **ศิลปะการออกแบบท่ารำ (นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์)**. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ชวลิต วิทยานนท์ และคณะ. (2557). **สังข์ ธรรมชาติและสิ่งศักดิ์สิทธิ์**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 22 มิถุนายน 2564. จาก https://www.windclover.com/2015/03/blog-post.html.

ชัยชาญ จารุกลัส. (2548). **พระอินทร์ : การศึกษารูปแบบ และคติความเชื่อในจิตรกรรมฝาผนังของหอไตรวัดระฆัง.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ช่างภาพดีดี. (2561). **โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนทศกัณฐ์ทำพิธีทรายกรด" สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 22 สิงหาคม 2564. จาก https://www.youtube.com/watch?v=EOcDbMa3Bbl.

ณรงค์กรรณ รอดทรัพย์. (2555). ปิตาธิปไตย : ภาพสะท้อนแห่งความไม่เสมอภาคระหว่างชายหญิงในสังคมเอเชีย. **วารสารวิชาการ มหาวิทยาลัยราชภัฏบุรีรัมย์**. 4(2), กรกฎาคม-ธันวาคม, 30-46.

ณรงชัย ปิฏกรัชต์ (2557). **สารานุกรมเพลงไทย**. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณัฏฐพล เขียวเสน. (2561). **การดัดแปลงเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่เป็นบทละครรำของกรมศิลปากร.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2464). **ตำนานละครอิเหนา.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 12 มกราคม 2564. จาก https://vajirayana.org.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2464). **บทละครอิเหนา.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 27 กรกฎาคม 2563. จาก https://vajirayana.org.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2546). **ละครฟ้อนรำ ประชุมเรื่องละครฟ้อนรำกับระบำรำเต้น ตำราฟ้อนรำ ตำนานเรื่องละครอิเหนา ตำนานละครดึกดำบรรพ์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

ตรีรัตน์ วิสุทธิพันธ์. (2559). เปรียบเทียบอัตลักษณ์ละครชาตรีจังหวัดเพชรบุรี กับละครชาตรีจังหวัดสมุทรปราการ. **วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์**, 10(2), กรกฎาคม-ธันวาคม, 87-3.

ตำนานพระอินทร์เป่าสังข์, (2562). [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 22 มิถุนายน 2564. จาก http://www.sunti-apairach.com/letter/index.php?topic=1188.0;wap2.

ไทยรัฐออนไลน์. (2552). **ลัทธิศักติ**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 12 มกราคม 2564. จาก https://www.thairath.co.th/content/444.

ธนากร จันทนะสาโร. (2557). **นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธนิต อยู่โพธิ์, 2497). **ศิลปะแห่งละคอนไทย.** พระนคร: กองการสังคีต กรมศิลปากร.

ธรรมจักร พรหมพ้วย. (2554). **นาฏกรรมอินเดีย เอกสารประกอบการสอนวิชาทฤษฎีนาฏยศาสตร์**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 10 มกราคม 2564. จาก https://www.academia.edu/43061631/.

นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ. (2457). **จดหมายเหตุลาลูแบร์ พงศาวดารสยามครั้งกรุงศรีอยุธยา แผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เล่ม 2**. พระนคร: ปรีดาลัย.

นิรมล หาญทองกูล. (2563). การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยชุด “ทิพย์เทวาทาสี อัญชลีพระขพุงผีเทพดา. **วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ.** 22(1), กรกฎาคม-ธันวาคม, 166-178**.**

เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว. (2559). ความเชื่อและรูปแบบงานศิลปกรรมพระศรีอุมาเทวีในประเทศไทย **วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับภาษาไทย.** 36(2), พฤษภาคม-สิงหาคม, 37-56**.**

บ้านมหาสังข์ทักษิณาวรรต. (2562). **สังข์เป่าเทพเจ้า**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 22 มิถุนายน 2564. จาก https://web.facebook.com/Baanmahasangu/posts/2258404927747868/?_rdc=1&_rdr.

บำรุง คำเอก. (2553) การเฉลิมฉลองเทศกาลทุรคาบูชา. **วารสารดำรงวิชาการ**, 9(2) กรกฎาคม-ธันวาคม, 120-134.

ประเมษฐ์ บุณยะชัย. (ม.ป.ป.) **เอกสารประกอบการสอน วิชาจารีตนาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ประวิทย์ ฤทธิบูลย์ และคณะ. (2564). รูปแบบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่สื่อให้เห็นถึงคุณค่าของปีกแมลงทับและส่งเสริมการสร้างมูลค่าเชิงพาณิชย์ โดยผ่านมิติการแสดง. **วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ.** 22(2), มกราคม-มิถุนายน, 125-139.

ประเวศ อินทองปาน. (2561). สถานภาพและบทบาทของสตรีเพศตามแนวจริยศาสตร์ทางศาสนา. **วารสารธรรมธารา**. 4(2), กรกฎาคม-ธันวาคม, 61-99.

ประหยัด เกษม. (2521). **นางเอกในบทละครของกาลิทาส**. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปัทมา วัฒนพานิช. (2551). **การศึกษานาฏยลักษณ์ของละครหลวงในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช**. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

ผาสุข อินทราวุธ. (2522). **รูปเคารพในศาสนาฮินดู.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ผู้จัดการออนไลน์. (2561). **“วัดใหญ่สุวรรณาราม” ฝีมือช่างโบราณ งดงามข้ามกาลเวลา**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 25 มกราคม 2564. จาก https://mgronline.com/travel/detail/9610000125937.

พงษ์สิทธิ์ จักรสมิทธานนท์. (2533). **การออกแบบเพื่อความกลมกลืนในวงปี่พาทย์ร่วมสมัย**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พเยาว์ นาคเวก. (2526). **เทพีทุรคาในเอเชียอาคเนย์.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร์. (2558). **ประวัตินาฏศิลป์ไทย: ภาคกลาง.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

พีรพงศ์ เสนไสย. (2546). **ความงามในนาฏยศิลป์.** มหาสารคาม: ประสานการพิมพ์.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. (2537). **จารีตการฝึกหัด และการแสดงโขนของตัวพระราม**. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ไพโรจน์ พิทยเมธี. (2558). **บานประตูจำหลักไม้ วัดพระศรีสรรเพชญ์ อยุธยา**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 25 มกราคม 2564. จากhttps://www.facebook.com/PairojPittayamatee/photos/39.

มนตรี ตราโมท. (2497). **การละเล่นของไทย**. พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์.

มารค ตามไท. (2541). **การจัดการความขัดแย้งโดยสันติวิธี ในสันติวิธีกับความมั่นคงของชาติ.** เอกสารประกอบการสัมมนากระบวนการแก้ไขปัญหาความขัดแย้งในสังคมไทยกับรัฐธรรมนูญใหม่ วันที่ 24-25 กันยายน 2541 ณ ตึกสันติไมตรี ทำเนียบรัฐบาล.

มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ. (2552). **วิวัฒนาการเครื่องแต่งกายโขน-ละครสมัยรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: บริษัท แปลน โมทิฟ.

ยุทธนา บุญอาชาทอง. (2559). **การศึกษาวิจัยเรื่อง กระบวนการสร้างบทละครเวทีไทยสมัยใหม่**. (รายงานการวิจัย). มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิต, กรุงเทพมหานคร.

ระวิวรรณ วรรณวิไชย. (2554). **นาฏยศิลป์เพื่อเด็กที่มีความบกพร่องทางการได้ยิน**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รักษ์สินี อัครศวะเมฆ. (2557). **นาฏยศิลป์สร้างสรรค์สำหรับการแข่งขันยิมนาสติกลีลาในระดับนานาชาติ**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

รัตนะ บัวสนธ์. (2535). **การพัฒนาหลักสูตรและการจัดการเรียนการสอนเพื่อถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่น : กรณีศึกษาชุมชนแห่งหนึ่งในเขตภาคกลางตอนล่าง**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). **พจนานกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554 เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 7 รอบ 5 ธันวาคม 2554**. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. (2558). **การแปรรูปวรรณกรรม เล่ม 3 : วรรณกรรมแปรรูปและหนังสืออิเล็กทรอนิกส์**. ขอนแก่น: หจก. ขอนแก่นการพิมพ์.

เรือนไทย.วิชาการ.คอม. (2552). **หอไตรวัดระฆังโฆสิตาราม**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 22 สิงหาคม 2564. จาก http://www.reurnthai.com/index.php?topic=2867.30.

ฤตพชรพร ทองถนอม. (2560). **นาฏยศิลป์สร้างสรรค์พิธีอรังกิตรัมในภารตนาฏยัม.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วชิรญาณ. (ม.ป.ป.). บทละครเรื่องรามเกียรติ์. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 12 มกราคม 2564. จาก https://vajirayana.org/.

วิภาวรรณ สุมทรักษ์ และคณะ. (2563). การศึกษาการแปรรูปวรรณกรรมจากนวนิยาย สู่บทละครโทรทัศน์เรื่อง เมียน้อย. **วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม**, 39(5), กันยายน-ตุลาคม, 33-43.

วิทยาลัยนาฏศิลป งานเทคโนโลยีสารสนเทศ. (2564). **การแสดงงานสังคีตศาลายา ปีที่ 2 ครั้งที่ 5 วันที่ 5 มีนาคม 2564 .** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 22 สิงหาคม 2564. จาก https://web.facebook.com/607450252641288/videos/530379974592022/.

วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2563**). ร่ายเริงเชิงกระบี่**. อ่างทอง: วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง.

วิศปัตย์ ชัยช่วย. (2557). กระบวนการสร้างสรรค์บทการแสดงประกอบแสง เสียง เรื่องอุรังคธาตุปกรณัม. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น**, 6(1), มกราคม-มิถุนายน, 130-155.

วันพระ สืบสกุลจินดา. (2560). **โขนละคอน วังนครศรีธรรมราช.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 26 กันยายน 2564. จาก http://nakhonsrithammarat.blogspot.com/2017/12/blog-post.html.

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

ศิลปากร, กรม. (2542). **จดหมายเหตุเจมส์ โลว์ "Journal of Public Mission to Raja of Ligor"**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

ศิลปากร, กรม. (2545). **บทละครเรื่องอุณรุท**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 12 มกราคม 2564. จาก https://vajirayana.org/.

ศิลปากร, กรม. (2556). **โขนอัจฉริยนาฏกรรมสยาม**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ศิลปากร, กรม. (2557). **จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์**. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ศึกษาธิการ, กระทรวง. (2529). **ศิลปะการละครเบื้องต้น 1-2**. (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: คุรุสภา.

ศุภวิชญ์ แก้วคูนอก. (2561). **แหวกม่านวัฒนธรรม ส่องสถานภาพสตรีในสังคมอินเดีย**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 12 มกราคม 2564. จาก https://www.the101.world/woman-rights-in-india/.

ศุภานิช คำบุศย์. (2558). การให้ความหมายต่อสตรีในภาพยนตร์อินเดีย. **วารสารวิจิตรศิลป์**, 6(1), มกราคม-มิถุนายน, 1-33.

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2562). **การบรรเลงดนตรี-คีตศิลป์ ณ เวทีพื้นบ้านวิถีไทย 4 ภาค**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 23 กรกฎาคม 2564. จาก https://web.facebook.com/media/set/?set=a.2321441114805958&type=3.

สมศักดิ์ บัวรอด. (2561). **การสร้างสรรค์ละครรำ**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ฝ่ายธุรกิจมัลติมิเดียเพื่อการศึกษา (ศูนย์หนังสือ) มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

สรยา รอดเพชร และคณะ. (2561). ผู้หญิงกับปิตาธิปไตยในนวนิยายของอุทิศ เหมะมูล. **วารสารวิชาการ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์.** 4(1), มกราคม-มิถุนายน, 53-79.

สัจจาภิรมย์อุดมราชภักดี, พระยา. (2517). **เทวกำเนิด.** กรุงเทพฯ: ป.พิศนาคะการพิมพ์.

สารคดี สถาพรบุ๊คส์. (2560). **ผู้หญิงกับผู้ชาย.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 19 ธันวาคม 2563. จาก https://www.facebook.com/FeatureSatapornbooks/posts/1723102741058377/.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2563). **ละครชาวบ้าน วิจารณ์ท้าวพระยามหากษัตริย์**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 23 กรกฎาคม 2564. จาก https://today.line.me/th/v2/article/vaZeEK.

สุจิรา สุขวัฒน์ และวิศิษฏ์ แก้วเอี่ยม. (2564). สร้างสรรค์การแสดงร่วมสมัยจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องวิวาห์พระสมุทร. **วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ.** 22(2), มกราคม-มิถุนายน, 31-43**.**

สุธรรม ชยันต์เกียรติ. (2558). **โขน-ละคร เจ้าเมืองนคร**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 19 ธันวาคม 2563. จาก ssuu.com/maewbaan/docs/_____._____a07924c6f10b91.

สุภางค์ จันทวานิช. (2559). **วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภาวดี โพธิเวชกุล. (2539). **จารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละคร เรื่อง อิเหนา**. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุมาลี วีรวงศ์. (2546). บทบาทของสตรีในวรรณคดีไทย : เงาสะท้อนกับความเป็นจริง. **วารสารศิลปศาสตร์**. 3(2), กรกฎาคม-ธันวาคม, 30-46.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ.2325-2477**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรศักดิ์ ทอง. (2553). **สยามเทวะ.** กรุงเทพฯ: มติชน.

สุรศักดิ์ ปานลักษณ์. (2561). **ระเบียบวิธีการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบละครชาตรีคณะสุดประเสริฐ ในชุมชนเกาะบางปลา จังหวัดสมุทรปราการ** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรัตน์ จงดา (2555). **“ตำนานละครอยุธยา โนรา ชาตรี”.** กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน).

สุรัตน์ จงดา. (2561). **ระบำศรีอโยธยา.** (งานวิจัยสร้างสรรค์). สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพมหานคร.

เสนาะ เจริญผล. (2548). **ผู้หญิงกับสังคมในวรรณกรรมไทยยุคฟองสบู่**. กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม.

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

เสาวณิต วิงวอน. (2558). **บทละครนอกแบบหลวง: การพินิจตัวบทสู่กระบวนการแสดง**. กรุงเทพฯ: สายธุรกิจโรงพิมพ์.

อมรา กล่ำเจริญ. (2526). **สุนทรีย์นาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อุษณีย์ เกษมสันต์ ณ อยุธยา, พลตรีหญิง. (2546). **ประวัติศาสนาพราหมณ์และพระมหาเทพ 7 พระองค์.** กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

Aiibaby (2559). **นางมณโฑหุงน้ำทิพย์**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 22 สิงหาคม 2564. จาก https://www.youtube.com/watch?v=85gH4YEQAOY.

Ajanthus. (ม.ป.ป.). **ภาพลายเส้นตำรารำของไทย**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 11 มกราคม 2564. จาก https://sites.google.com/site/ajanthus/phaph-lay-sen-tara-ra-thiy.

armerclub (2556). **ละครนอก เรื่องพระสมุท ตอนชมดาว**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 11 มกราคม 2564. จาก https://www.youtube.com/watch?v=by1YeQ3iKMk.

DEEPAM. (2562). **Hasta Bheda : Speaking Through Mudras**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 19 กรกฎาคม 2564, จาก https://deepamodissi.com/2019/03/20/hasta-bheda/.

DEVIANTART (2562). **Katyayani Model Stock**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 12 มกราคม 2564. จาก https://www.deviantart.com/zackyram12/art/Katyayani-Model-Stock-813906242.

Hindu Meeting (Fan Page). (2564). **ประมวลภาพบรรยากาศงานนวราตรี ประจำปี 2564 ณ วัดพระศรีมหาอุมาเทวี (วัดแขก สีลม)**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 22 มิถุนายน 2564. จาก https://www.facebook.com/HinduMeeting.HM/photos/a.468658347805350 4/4686580644720454.

pinterest.com (ม.ป.ป.). **พระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ พระวิหาร วัดสุทัศนเทพวราราม**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 22 มิถุนายน 2564. จาก https://www.pinterest.com/pin/7177680640561089/.

Siam Thai (2561). **ละครชาตรีเมืองเพชรฯ คณะ ส.เทวัญขวัญเมือง-พระอภัยมณี ตอน หนีนางผีเสื้อ**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 12 มกราคม 2564. จาก https://www.youtube.com/watch?v=HJitXwFnbHE

Wellcome Collection. (2563). **Durga.** [ออนไลน์]. สืบค้น 31 ตุลาคม 2563, จาก https://iiif.wellcomecollection.org/image/V0046391.jpg/full/full/0/default.jpg.

WISDOM LIBRARY (2563). **Mahishasura Mardini (detail of base) [Hindu Bronze Sculptures (NMN)]**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 22 สิงหาคม 2564. จาก https://www.wisdomlib.org/gallery/hindu-bronze-sculptures-nmn/1525.

บุคลานุกรม

จุลชาติ อรัณยะนาค. รองอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) กฤษณะ สายสุนีย์ (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 28 สิงหาคม 2564.

ทัศนีย์ ขุนทอง. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรี-คีตศิลป์) พ.ศ. 2555. (ผู้ให้สัมภาษณ์) กฤษณะ สายสุนีย์ (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 22 สิงหาคม 2564.

นพคุณ สุดประเสริฐ. รองคณบดี คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) กฤษณะ สายสุนีย์ (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 3 สิงหาคม 2564.

นิตยา รู้สมัย. หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) กฤษณะ สายสุนีย์ (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 17 กรกฎาคม 2564.

รัตติยะ วิกสิตพงศ์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2560. (ผู้ให้สัมภาษณ์) กฤษณะ สายสุนีย์ (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 27 กรกฎาคม 2564.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. 2548. (ผู้ให้สัมภาษณ์) กฤษณะ สายสุนีย์ (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 2 สิงหาคม 2564.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก เครื่องมือวิจัย

แบบสัมภาษณ์ผลงานสร้างสรรค์ "ละครรำเรื่อง กาตยานี :
นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย"
หัวหน้าโครงการ นายกฤษณะ สายสุนีย์

รายละเอียดโครงการ ผลงานสร้างสรรค์ "ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย" มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย โดยการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 อสุราอหังการ์ สื่อถึงอสูรร้ายมาบำเพ็ญตบะเพื่อขอพรวิเศษจากเทพเจ้า แล้วขึ้นไปบุกรุกสวรรค์

ช่วงที่ 2 พระอุมาอวตาร สื่อถึงการอวตารของพระแม่อุมาเป็นพระแม่กาตยานีเพื่อไปปราบอสูร

ช่วงที่ 3 สังหารอสุรา สื่อถึงการปราบอสูรร้ายของพระแม่กาตยานี

ข้อ	ประเด็นคำถาม
1.	การสร้างสรรค์บทละคร และการวางโครงเรื่อง มีหลักและขั้นตอนอย่างไร
2.	การออกแบบดนตรีและเพลงร้อง มีหลักและขั้นตอนอย่างไร
3.	การออกแบบกระบวนท่ารำควรคำนึงถึงสิ่งใดและมีความสำคัญอย่างไร
4.	หลักการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง มีหลักการเป็นอย่างไร
5.	การออกแบบเครื่องแต่งกาย ควรคำนึงถึงสิ่งใดและมีความสำคัญอย่างไร
6.	การออกแบบพื้นที่ มีหลักและขั้นตอนอย่างไร
7.	การออกแบบแสง สี มีหลักและขั้นตอนอย่างไร
8.	สิ่งสำคัญที่ควรคำนึงถึงในการสร้างสรรค์ละครรำที่นำตำนานเทวสตรีในศาสนาฮินดูมาสร้างสรรค์ละครรำครั้งนี้ มีอะไรบ้าง

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ เรื่อง "ละครรำเรื่อง กาตยานี :
นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย"
หัวหน้าโครงการ นายกฤษณะ สายสุนีย์

รายละเอียดโครงการ โครงการวิจัยเรื่อง "ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย" มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย โดยการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 อสุราอหังการ์ สื่อถึงอสูรร้ายมาบำเพ็ญตบะเพื่อขอพรวิเศษจากเทพเจ้า แล้วขึ้นไปบุกรุกสวรรค์

ช่วงที่ 2 พระอุมาอวตาร สื่อถึงการอวตารของพระแม่อุมาเป็นพระแม่กาตยานีเพื่อไปปราบอสูร

ช่วงที่ 3 สังหารอสุรา สื่อถึงการปราบอสูรร้ายของพระแม่กาตยานี

ข้อ	ประเด็นคำถาม	ระดับความพึงพอใจ				
		มากที่สุด (5)	มาก (4)	ปานกลาง (3)	น้อย (2)	น้อยที่สุด (1)
1.	แนวความคิดของเรื่องมีการนำเสนอในรูปแบบการแสดงละครรำได้อย่างสมบูรณ์					
2.	รูปแบบการแสดงมีความแปลกใหม่ น่าสนใจ					
3.	เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสม สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงละครรำ					
4.	ลีลาและความงดงามของกระบวนท่ารำมีความเหมาะสมกับการแสดง					
5.	บทร้อง ดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสมกับการแสดง					
6.	กระบวนท่ารำและเพลงร้อง ท่านองดนตรีมีความเหมาะสมสัมพันธ์กัน					
7.	ผู้แสดงมีการถ่ายทอดอารมณ์ ลีลาท่าทางได้เหมาะสมกับบทบาทที่แสดง					
8.	การแสดงละครรำเรื่องนี้สามารถสื่อถึงพลังของเพศหญิงในนาฏศิลป์ไทยได้อย่างสวยงามและเหมาะสม					
9.	ความพึงพอใจในภาพรวมของการแสดงละครรำเรื่อง กาตยานี					

ภาคผนวก ข
เอกสารหลักฐานการประเมินผลงานสร้างสรรค์

แบบประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง "ละครรำเรื่อง กาตยานี :
นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย"
หัวหน้าโครงการ นายกฤษณะ สายสุนีย์

รายละเอียดโครงการ โครงการวิจัยเรื่อง "ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย" มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย โดยการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 อสุรายหังการ์ สื่อถึงอสูรร้ายมาบำเพ็ญตบะเพื่อขอพรวิเศษจากเทพเจ้า แล้วขึ้นไปบุกรุกสวรรค์

ช่วงที่ 2 พระอุมาอวตาร สื่อถึงการอวตารของพระแม่อุมาเป็นพระแม่กาตยานีเพื่อไปปราบอสูร

ช่วงที่ 3 สังหารอสุรา สื่อถึงการปราบอสูรร้ายของพระแม่กาตยานี

ข้อ	ประเด็นคำถาม	ระดับความพึงพอใจ				
		มากที่สุด (5)	มาก (4)	ปานกลาง (3)	น้อย (2)	น้อยที่สุด (1)
1.	แนวความคิดของเรื่องมีการนำเสนอในรูปแบบการแสดงละครรำได้อย่างสมบูรณ์	✓				
2.	รูปแบบการแสดงมีความแปลกใหม่ น่าสนใจ	✓				
3.	เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสม สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงละครรำ	✓				
4.	ลีลาและความงดงามของกระบวนท่ารำมีความเหมาะสมกับการแสดง	✓				
5.	บทร้อง ดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสมกับการแสดง	✓				
6.	กระบวนท่ารำและเพลงร้อง ทำนองดนตรีมีความเหมาะสมสัมพันธ์กัน	✓				
7.	ผู้แสดงมีการถ่ายทอดอารมณ์ ลีลาท่าทางได้เหมาะสมกับบทบาทที่แสดง	✓				
8.	การแสดงละครรำเรื่องนี้สามารถสื่อถึงพลังของเพศหญิงในนาฏศิลป์ไทยได้อย่างสวยงามและเหมาะสม	✓				
9.	ความพึงพอใจในภาพรวมของการแสดงละครรำเรื่อง กาตยานี	✓				

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

- มีบางช่วงที่ไม่เข้าใจ ควรเพิ่มเติมเรื่องราวให้ชัดเจนขึ้น
ทางการแต่งกายและสีสันน่าสนใจ การเคลื่อนไหวมีความสวยงามและแข็งแรง
ลงชื่อ .....
(รศ.ดร. ศรายุ วัฒนกุลกรณ์)

แบบประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง "ละครรำเรื่อง กาตยานี :
นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย"
หัวหน้าโครงการ นายกฤษณะ สายสุนีย์

รายละเอียดโครงการ โครงการวิจัยเรื่อง "ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย" มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย โดยการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 อสุรายพังการ์ สื่อถึงอสูรร้ายมาบำเพ็ญตบะเพื่อขอพรวิเศษจากเทพเจ้า แล้วขึ้นไปบุกรุกสวรรค์

ช่วงที่ 2 พระอุมาอวตาร สื่อถึงการอวตารของพระแม่อุมาเป็นพระแม่กาตยานีเพื่อไปปราบอสูร

ช่วงที่ 3 สังหารอสุรา สื่อถึงการปราบอสูรร้ายของพระแม่กาตยานี

ข้อ	ประเด็นคำถาม	ระดับความพึงพอใจ				
		มากที่สุด (5)	มาก (4)	ปานกลาง (3)	น้อย (2)	น้อยที่สุด (1)
1.	แนวความคิดของเรื่องมีการนำเสนอในรูปแบบการแสดงละครรำได้อย่างสมบูรณ์	✓				
2.	รูปแบบการแสดงมีความแปลกใหม่ น่าสนใจ	✓				
3.	เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสม สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงละครรำ	✓				
4.	ลีลาและความงดงามของกระบวนท่ารำมีความเหมาะสมกับการแสดง		✓			
5.	บทร้อง ดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสมกับการแสดง	✓				
6.	กระบวนท่ารำและเพลงร้อง ทำนองดนตรีมีความเหมาะสมสัมพันธ์กัน	✓				
7.	ผู้แสดงมีการถ่ายทอดอารมณ์ ลีลาท่าทางได้เหมาะสมกับบทบาทที่แสดง	✓				
8.	การแสดงละครรำเรื่องนี้สามารถสื่อถึงพลังของเพศหญิงในนาฏศิลป์ไทยได้อย่างสวยงามและเหมาะสม	✓				
9.	ความพึงพอใจในภาพรวมของการแสดงละครรำเรื่อง กาตยานี	✓				

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม
- ผู้แสดงที่มีการปรับเปลี่ยนตัวผู้แสดงในบทบาทหลักบางส่วน ควรมีการฝึกซ้อมเตรียมวงให้เหมือนกัน
- แสง สี ในการแสดงมีความสวยงามดี
- การแสดง สี สดงมีเปลี่ยนได้เหมาะสมกับเนื้อเรื่อง กระบวนท่ารำสวยงาม น่าชื่นชม

ลงชื่อ.....
(นางสาวสุดารัตน์ สีกสิตสมศ)

แบบประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง "ละครรำเรื่อง กาดยานี :
นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย"
หัวหน้าโครงการ นายกฤษณะ สายสุนีย์

รายละเอียดโครงการ โครงการวิจัยเรื่อง "ละครรำเรื่อง กาดยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย" มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาดยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย โดยการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 อสุราอหังการ์ สื่อถึงอสูรร้ายมาบำเพ็ญตบะเพื่อขอพรวิเศษจากเทพเจ้า แล้วขึ้นไปบุกรุกสวรรค์

ช่วงที่ 2 พระอุมาอวตาร สื่อถึงการอวตารของพระแม่อุมาเป็นพระแม่กาดยานีเพื่อไปปราบอสูร

ช่วงที่ 3 สังหารอสุรา สื่อถึงการปราบอสูรร้ายของพระแม่กาดยานี

ข้อ	ประเด็นคำถาม	ระดับความพึงพอใจ				
		มากที่สุด (5)	มาก (4)	ปานกลาง (3)	น้อย (2)	น้อยที่สุด (1)
1.	แนวความคิดของเรื่องมีการนำเสนอในรูปแบบการแสดงละครรำได้อย่างสมบูรณ์		/			
2.	รูปแบบการแสดงมีความแปลกใหม่ น่าสนใจ		/			
3.	เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสม สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงละครรำ	/				
4.	ลีลาและความงดงามของกระบวนท่ารำมีความเหมาะสมกับการแสดง	/				
5.	บทร้อง ดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสมกับการแสดง		/			
6.	กระบวนท่ารำและเพลงร้อง ทำนองดนตรีมีความเหมาะสมสัมพันธ์กัน		/			
7.	ผู้แสดงมีการถ่ายทอดอารมณ์ ลีลาท่าทางได้เหมาะสมกับบทบาทที่แสดง	/				
8.	การแสดงละครรำเรื่องนี้สามารถสื่อถึงพลังของเทพหญิงในนาฏศิลป์ไทยได้อย่างสวยงามและเหมาะสม	/				
9.	ความพึงพอใจในภาพรวมของการแสดงละครรำเรื่อง กาดยานี	/				

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

ในการดำเนินเรื่องการเพิ่มมุกตลกสำหรับการเจรจาในการแสดงบางฉาก เพื่อเพิ่มอรรถรสและทำให้เนื้อเรื่องการชมมากขึ้น.

ลงชื่อ.....
(.....)

แบบประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง "ละครรำเรื่อง กาตยานี :
นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย"
หัวหน้าโครงการ นายกฤษณะ สายสุนีย์

รายละเอียดโครงการ โครงการวิจัยเรื่อง "ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย" มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย โดยการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 อสุราอหังการ์ สื่อถึงอสูรร้ายมาบำเพ็ญตบะเพื่อขอพรวิเศษจากเทพเจ้า แล้วขึ้นไปบุกรุกสวรรค์

ช่วงที่ 2 พระอุมาอวตาร สื่อถึงการอวตารของพระแม่อุมาเป็นพระแม่กาตยานีเพื่อไปปราบอสูร

ช่วงที่ 3 สังหารอสุรา สื่อถึงการปราบอสูรร้ายของพระแม่กาตยานี

ข้อ	ประเด็นคำถาม	ระดับความพึงพอใจ				
		มากที่สุด (5)	มาก (4)	ปานกลาง (3)	น้อย (2)	น้อยที่สุด (1)
1.	แนวความคิดของเรื่องมีการนำเสนอในรูปแบบการแสดงละครรำได้อย่างสมบูรณ์	✓				
2.	รูปแบบการแสดงมีความแปลกใหม่ น่าสนใจ		✓			
3.	เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสม สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงละครรำ		✓			
4.	ลีลาและความงดงามของกระบวนท่ารำมีความเหมาะสมกับการแสดง	✓				
5.	บทร้อง ดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสมกับการแสดง	✓				
6.	กระบวนท่ารำและเพลงร้อง ทำนองดนตรีมีความเหมาะสมสัมพันธ์กัน	✓				
7.	ผู้แสดงมีการถ่ายทอดอารมณ์ ลีลาท่าทางได้เหมาะสมกับบทบาทที่แสดง	✓				
8.	การแสดงละครรำเรื่องนี้สามารถสื่อถึงพลังของเพศหญิงในนาฏศิลป์ไทยได้อย่างสวยงามและเหมาะสม	✓				
9.	ความพึงพอใจในภาพรวมของการแสดงละครรำเรื่อง กาตยานี	✓				

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม
ขอให้ผู้สร้างสรรค์ ได้นำเรื่องราวจากตำนานเทพเจ้าของอินเดียมาสร้างสรรค์ละครให้เป็นนาฏศิลป์ไทยที่มีเอกลักษณ์ ชัดเจน ลีลาท่ารำทรงสวย ได้สัมผัสถึงความงดงามของนาฏศิลป์ไทย สร้างสรรค์ผลงานใหม่ ที่ควบคู่กับได้ดี เทคนิคต่างๆ มีความเข้มข้น ผสมผสานกับศาสตร์ต่างๆ ได้อย่างลงตัว ขอบคุณเรื่องราวดี แต่ไม่ชัดเจนนัก ท่ารำของผู้แสดง ควรจะได้รับการเก็บตกมาแสดงให้มากกว่านี้ การแสดงโดยรวมนั้นถือว่าเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาเป็นอย่างยิ่ง

ลงชื่อ.....
(.....)
(อาจารย์ชัยณรงค์ พรมมาโนช)

แบบประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง "ละครรำเรื่อง กาตยานี :
นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย"
หัวหน้าโครงการ นายกฤษณะ สายสุนีย์

รายละเอียดโครงการ โครงการวิจัยเรื่อง "ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย" มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย โดยการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 อสุราอหังการ์ สื่อถึงยอสูรร้ายมาบำเพ็ญตบะเพื่อขอพรวิเศษจากเทพเจ้า แล้วขึ้นไปบุกรุกสวรรค์

ช่วงที่ 2 พระอุมาอวตาร สื่อถึงการอวตารของพระแม่อุมาเป็นพระแม่กาตยานีเพื่อไปปราบอสูร

ช่วงที่ 3 สังหารอสุรา สื่อถึงการปราบอสูรร้ายของพระแม่กาตยานี

ข้อ	ประเด็นคำถาม	ระดับความพึงพอใจ				
		มากที่สุด (5)	มาก (4)	ปานกลาง (3)	น้อย (2)	น้อยที่สุด (1)
1.	แนวความคิดของเรื่องมีการนำเสนอในรูปแบบการแสดงละครรำได้อย่างสมบูรณ์		✓			
2.	รูปแบบการแสดงมีความแปลกใหม่ น่าสนใจ			✓		
3.	เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสม สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงละครรำ		✓			
4.	ลีลาและความงดงามของกระบวนท่ารำมีความเหมาะสมกับการแสดง	✓				
5.	บทร้อง ดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสมกับการแสดง	✓				
6.	กระบวนท่ารำและเพลงร้อง ทำนองดนตรีมีความเหมาะสมสัมพันธ์กัน	✓				
7.	ผู้แสดงมีการถ่ายทอดอารมณ์ ลีลาท่าทางได้เหมาะสมกับบทบาทที่แสดง	✓				
8.	การแสดงละครรำเรื่องนี้สามารถสื่อถึงพลังของเพศหญิงในนาฏศิลป์ไทยได้อย่างสวยงามและเหมาะสม		✓			
9.	ความพึงพอใจในภาพรวมของการแสดงละครรำเรื่อง กาตยานี	✓				

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....
(นาย ศิษฐา ม่วงม)

แบบประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง "ละครรำเรื่อง กาตยานี :
นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย"
หัวหน้าโครงการ นายกฤษณะ สายสุนีย์

รายละเอียดโครงการ โครงการวิจัยเรื่อง "ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย" มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย โดยการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 อสุราอหังการ์ สื่อถึงอสูรร้ายมาบำเพ็ญตบะเพื่อขอพรวิเศษจากเทพเจ้า แล้วขึ้นไปบุกรุกสวรรค์

ช่วงที่ 2 พระอุมาอวตาร สื่อถึงการอวตารของพระแม่อุมาเป็นพระแม่กาตยานีเพื่อไปปราบอสูร

ช่วงที่ 3 สังหารอสุรา สื่อถึงการปราบอสูรร้ายของพระแม่กาตยานี

ข้อ	ประเด็นคำถาม	ระดับความพึงพอใจ				
		มากที่สุด (5)	มาก (4)	ปานกลาง (3)	น้อย (2)	น้อยที่สุด (1)
1.	แนวความคิดของเรื่องมีการนำเสนอในรูปแบบการแสดงละครรำได้อย่างสมบูรณ์	✓				
2.	รูปแบบการแสดงมีความแปลกใหม่ น่าสนใจ	✓				
3.	เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสม สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงละครรำ	✓				
4.	ลีลาและความงดงามของกระบวนท่ารำมีความเหมาะสมกับการแสดง	✓				
5.	บทร้อง ทนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสมกับการแสดง	✓				
6.	กระบวนท่ารำและเพลงร้อง ทำนองดนตรีมีความเหมาะสมสัมพันธ์กัน	✓				
7.	ผู้แสดงมีการถ่ายทอดอารมณ์ ลีลาท่าทางได้เหมาะสมกับบทบาทที่แสดง	✓				
8.	การแสดงละครรำเรื่องนี้สามารถสื่อถึงพลังของเพศหญิงในนาฏศิลป์ไทยได้อย่างสวยงามและเหมาะสม	✓				
9.	ความพึงพอใจในภาพรวมของการแสดงละครรำเรื่อง กาตยานี	✓				

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม
ฉากที่ 1 โรงฟรี ประวิงฟรีบังย์//เรดใหม่บางท่า และท่าให้มีเวลาเปลี่ยนไปที่ใบแห้ง
ผู้แสดง ควรมีแต่ราชวัตถ์และเครื่องฟรี หรือประดับประดาต้นไม้ภายใน

ลงชื่อ .....
(.....)

แบบประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง "ละครรำเรื่อง กาตยานี :
นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย"
หัวหน้าโครงการ นายกฤษณะ สายสุนีย์

รายละเอียดโครงการ โครงการวิจัยเรื่อง "ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย" มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย โดยการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 อสุราอหังการ์ สื่อถึงอสูรร้ายมาบำเพ็ญตบะเพื่อขอพรวิเศษจากเทพเจ้า แล้วขึ้นไปบุกรุกสวรรค์

ช่วงที่ 2 พระอุมาอวตาร สื่อถึงการอวตารของพระแม่อุมาเป็นพระแม่กาตยานีเพื่อไปปราบอสูร

ช่วงที่ 3 สังหารอสุรา สื่อถึงการปราบอสูรร้ายของพระแม่กาตยานี

ข้อ	ประเด็นคำถาม	ระดับความพึงพอใจ				
		มากที่สุด (5)	มาก (4)	ปานกลาง (3)	น้อย (2)	น้อยที่สุด (1)
1.	แนวความคิดของเรื่องมีการนำเสนอในรูปแบบการแสดงละครรำได้อย่างสมบูรณ์		✓			
2.	รูปแบบการแสดงมีความแปลกใหม่ น่าสนใจ		✓			
3.	เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสม สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงละครรำ	✓				
4.	ลีลาและความงดงามของกระบวนท่ารำมีความเหมาะสมกับการแสดง	✓				
5.	บทร้อง ทบศรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสมกับการแสดง	✓				
6.	กระบวนท่ารำและเพลงร้อง ทำนองดนตรีมีความเหมาะสมสัมพันธ์กัน	✓				
7.	ผู้แสดงมีการถ่ายทอดอารมณ์ ลีลาท่าทางได้เหมาะสมกับบทบาทที่แสดง	✓				
8.	การแสดงละครรำเรื่องนี้สามารถสื่อถึงพลังของเทพหญิงในนาฏศิลป์ไทยได้อย่างสวยงามและเหมาะสม		✓			
9.	ความพึงพอใจในภาพรวมของการแสดงละครรำเรื่อง กาตยานี		✓			

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม
ขั้นแนวคิดในการสร้างสรรค์งานครั้งนี้ ถือว่าเป็นสิ่งที่มีความเข้มแข็ง ทั้งการที่เกิดรูปการเคลื่อน และการนำเสนอที่ดี มีการผสมผสานท่าทางที่มีความเหมาะสม ทั้งท่าที่แสดงถึงความสง่างาม และท่าที่แสดงถึงความพยศ ดุร้าย ของตัวละครได้เป็นอย่างดี

ลงชื่อ.....
(.....)

แบบประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง "ละครรำเรื่อง กาตยานี :
นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย"
หัวหน้าโครงการ นายกฤษณะ สายสุนีย์

รายละเอียดโครงการ โครงการวิจัยเรื่อง "ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย" มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย โดยการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 อสุราอหังการ์ สื่อถึงอสูรร้ายมาบำเพ็ญตบะเพื่อขอพรวิเศษจากเทพเจ้า แล้วขึ้นไปบุกรุกสวรรค์

ช่วงที่ 2 พระอุมาอวตาร สื่อถึงการอวตารของพระแม่อุมาเป็นพระแม่กาตยานีเพื่อไปปราบอสูร

ช่วงที่ 3 สังหารอสุรา สื่อถึงการปราบอสูรร้ายของพระแม่กาตยานี

ข้อ	ประเด็นคำถาม	ระดับความพึงพอใจ				
		มากที่สุด (5)	มาก (4)	ปานกลาง (3)	น้อย (2)	น้อยที่สุด (1)
1.	แนวความคิดของเรื่องมีการนำเสนอในรูปแบบการแสดงละครรำได้อย่างสมบูรณ์	✓				
2.	รูปแบบการแสดงมีความแปลกใหม่ น่าสนใจ	✓				
3.	เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสม สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงละครรำ		✓			
4.	ลีลาและความงดงามของกระบวนท่ารำมีความเหมาะสมกับการแสดง	✓				
5.	บทร้อง ดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสมกับการแสดง	✓				
6.	กระบวนท่ารำและเพลงร้อง ทำนองดนตรีมีความเหมาะสมสัมพันธ์กัน	✓				
7.	ผู้แสดงมีการถ่ายทอดอารมณ์ ลีลาท่าทางได้เหมาะสมกับบทบาทที่แสดง	✓				
8.	การแสดงละครรำเรื่องนี้สามารถสื่อถึงพลังของเพศหญิงในนาฏศิลป์ไทยได้อย่างสวยงามและเหมาะสม	✓				
9.	ความพึงพอใจในภาพรวมของการแสดงละครรำเรื่อง กาตยานี	✓				

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

เพิ่มความชัดเจนในเรื่องของ ที่มาและแนวคิดให้มากขึ้น
เหมาะสมไม่ยาวจนเกินไป ละครสวยงาม

ลงชื่อ.....
(.....)

แบบประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง "ละครรำเรื่อง กาตยานี :
นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย"
หัวหน้าโครงการ นายกฤษณะ สายสุนีย์

รายละเอียดโครงการ โครงการวิจัยเรื่อง "ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย" มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ละครรำเรื่อง กาตยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัมและนาฏศิลป์ไทย โดยการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 อสูรอหังการ์ สื่อถึงอสูรร้ายมาบำเพ็ญตบะเพื่อขอพรวิเศษจากเทพเจ้า แล้วขึ้นไปบุกรุกสวรรค์

ช่วงที่ 2 พระอุมาอวตาร สื่อถึงการอวตารของพระแม่อุมาเป็นพระแม่กาตยานีเพื่อไปปราบอสูร

ช่วงที่ 3 สังหารอสูรา สื่อถึงการปราบอสูรร้ายของพระแม่กาตยานี

ข้อ	ประเด็นคำถาม	ระดับความพึงพอใจ				
		มากที่สุด (5)	มาก (4)	ปานกลาง (3)	น้อย (2)	น้อยที่สุด (1)
1.	แนวความคิดของเรื่องมีการนำเสนอในรูปแบบการแสดงละครรำได้อย่างสมบูรณ์		/			
2.	รูปแบบการแสดงมีความแปลกใหม่ น่าสนใจ		/			
3.	เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสม สอดคล้องกับรูปแบบการแสดงละครรำ		/			
4.	ลีลาและความงดงามของกระบวนท่ารำมีความเหมาะสมกับการแสดง		/			
5.	บทร้อง ดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสมกับการแสดง		/			
6.	กระบวนท่ารำและเพลงร้อง ทำนองดนตรีมีความเหมาะสมสัมพันธ์กัน		/			
7.	ผู้แสดงมีการถ่ายทอดอารมณ์ ลีลาท่าทางได้เหมาะสมกับบทบาทที่แสดง		/			
8.	การแสดงละครรำเรื่องนี้สามารถสื่อถึงพลังของเพศหญิงในนาฏศิลป์ไทยได้อย่างสวยงามและเหมาะสม		/			
9.	ความพึงพอใจในภาพรวมของการแสดงละครรำเรื่อง กาตยานี		/			

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

เรื่อง ดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง ถ้าใช้ดนตรีสดของวงเครื่องปี่พาทย์จะเพิ่มคุณภาพ
ในการแสดงได้มากขึ้น อีกทั้งยังได้ใช้ตัวละคร (ปี่พาทย์) แสดง
ได้อย่างสมบทบาท เพราะพลังจาก วงบรรเลง - ขับร้อง

ลงชื่อ.....
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ชาตรี เฉยรัมย์)

ภาคผนวก ค
หนังสือรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

โครงการวิจัยเรื่อง : ละครรำเรื่อง กาดยานี : นวัตกรรมการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากภารตนาฏยัม และนาฏศิลป์ไทย

ผู้รับผิดชอบโครงการวิจัย : นายกฤษณะ สายสุนีย์

เอกสารที่พิจารณา :

1.	แบบเสนอเพื่อขอรับพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์	ฉบับลงวันที่ 16 เดือนธันวาคม พ.ศ. 2563
2.	โครงการวิจัยฉบับสมบูรณ์	ฉบับลงวันที่ 16 เดือนธันวาคม พ.ศ. 2563
3.	แบบคำชี้แจงอาสาสมัคร	ฉบับลงวันที่ 16 เดือนธันวาคม พ.ศ. 2563
4.	แบบยินยอมอาสาสมัคร	ฉบับลงวันที่ 16 เดือนธันวาคม พ.ศ. 2563
5.	แบบสอบถาม	ฉบับลงวันที่ 16 เดือนธันวาคม พ.ศ. 2563
6.	ประวัติผู้วิจัย	
7.	ใบผ่านการอบรมจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์	

ได้รับการพิจารณาและผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา โดยยึดหลักเกณฑ์ตามคำประกาศเฮลซิงกิ (Declaration of Helsinki) มีความสอดคล้องกับหลักจริยธรรมสากล ตลอดจนกฎหมาย ข้อบังคับและข้อกำหนดภายในประเทศ จึงเห็นสมควรให้ดำเนินการวิจัยตามโครงการวิจัยได้ โดยให้ส่งรายงานความก้าวหน้าของโครงการวิจัยทุก 6 เดือน แจ้งคณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ในกรณีที่แก้ไขเปลี่ยนแปลงโครงการวิจัยหรือหยุดโครงการก่อนกำหนด รายงานเหตุการณ์ที่ไม่พึงประสงค์ที่ร้ายแรงหรือเหตุการณ์ที่ไม่คาดคิด รายงานข้อมูลข่าวสารที่คณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ควรได้รับระหว่างดำเนินการวิจัย และส่งรายงานฉบับสมบูรณ์เมื่อเสร็จสิ้นโครงการวิจัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อดิศร เนาวนิตย์)
ประธานคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

เลขที่ใบรับรอง : HE-005-2564

วันที่รับรอง : 28 เดือนมกราคม พ.ศ. 2564
วันที่หมดอายุ : 28 เดือนมกราคม พ.ศ. 2565

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-ชื่อสกุล	นายกฤษณะ สายสุนีย์
วัน เดือน ปีเกิด	6 ธันวาคม 2521
สถานที่เกิด	จังหวัดกรุงเทพมหานคร
ที่อยู่	204/28 ชั้น 4 อาคาร 4 Zelle Salaya Condo ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม
ตำแหน่ง	อาจารย์ สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา (โขนพระ)
สถานที่ทำงาน	วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เลขที่ 130 หมู่ 11 ตำบลท่าเรือ อำเภอเมืองนครรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2554	มัธยมศึกษาตอนปลาย ศูนย์การศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัย
พ.ศ. 2558	ศิลปบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2562	ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2562	ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาการประเมินและการวิจัยการศึกษา มหาวิทยาลัยรามคำแหง