การสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก
CREATIVE DANG : TANG ONG THRONG PHOK

สุพัฒน์ นาคเสน

ได้รับทุนสนับสนุนงานสร้างสรรค์งบประมาณแผ่นดิน
ประจำปีงบประมาณ 2563
ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทคัดย่อ

การศึกษาการสร้างสรรค์การแสดงชุด แต่งองค์ทรงพอก มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดงที่สื่อถึงการแต่งกายแบบแต่งพอกของโนราใหญ่ โดยศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนการรำ หลักการรำและวิธีการสร้างสรรค์ท่ารำโนราจากเอกสาร การสังเกต และการสัมภาษณ์จากศิลปินโนรา รวมทั้งประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก เกิดแรงบันดาลใจจากการนำเอาอัตลักษณ์ของรูปแบบการแต่งกายที่เรียกว่า “แต่งพอก” ของโนราใหญ่ในการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ มานำเสนอในรูปแบบของนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม ผสมผสานแนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์ตามหลักนาฏยประดิษฐ์ 7 ขั้นตอน ของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ มีกระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำที่นำท่ารำมาจากแม่ท่าโนรา 20 ท่า ท่ารำจากธรรมชาติ 6 ท่าและท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ 23 ท่า แบ่งการแสดงเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 อักขระมนตรา ผู้แสดงทยอยวิ่งออกไปหน้าเวที หมุนซ้ายรอบตัวหนึ่งรอบเสมือนการลงพินทุบนมุมผืนผ้าที่นำมาใช้แต่งตัวในพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ จากนั้นผู้แสดงคนแรก (อุปัชฌาย์) เขียนอักขระตัว “ꤟ” (นะ), “ꤢ” (มะ) คนที่ 2 (คู่สวด) เขียนอักขระตัว “ꤡ” (อะ) และ คนที่ 3 คู่สวด เขียนอักขระตัว “ꤣ” (อุ)

ช่วงที่ 2 ลีลาแต่งองค์ เป็นการตีท่ารำประกอบบทร้องในลักษณะของการทำบท ท่ารำมาจากการรำแม่ท่า ท่ารำเลียนแบบธรรมชาติ ท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ สื่อความหมายแนะนำเครื่องแต่งกายและตำแหน่งของแต่ละชิ้น จากสนับเพลาจนถึงการเสกแป้งผัดหน้า ประกอบ ทำนองกลอนแปดโนรา กลอนเพลงทับเพลงโทนและทำนองกลอน 6

ช่วงที่ 3 บรรจงบูชาครู เป็นกระบวนการร่ายรำ 2 กระบวน คือ กระบวนรำเพลงกราบครูที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ใน 3 ลีลาท่ารำ และกระบวนรำเพลงกราย

การสร้างสรรค์ใช้การเคลื่อนไหว 12 รูปแบบ 8 ทิศทาง ผู้แสดงเป็นชายล้วนจำนวน 3 คน เป็นตัวแทนของโนราใหญ่ 1 คน คู่สวด 2 คน การแต่งกายสร้างสรรค์ขึ้นแบบเครื่องต้นโนราโบราณ มีการปรับปรุงในส่วนของสีสัน ลวดลายลูกปัด ตลอดผ้าและวัสดุที่นำตัดเย็บ การขับร้องใช้สำเนียงภาษาใต้ และใช้ทำนองดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ ประกอบด้วยเพลง การกลองรัว 3 ลา เพลงพัดชา ทำนองกลอนแปดโนรา ทำนองเพลงทับเพลงโทน ทำนองกลอนหกและเพลงกราบครู เพลงกรายและเพลงเชิด

คำสำคัญ : การสร้างสรรค์,แต่งองค์,ทรงพอก

กิตติกรรมประกาศ

งานสร้างสรรค์นี้ สำเร็จลุล่วงด้วยดี ขอกราบขอบพระคุณท่านผู้เกี่ยวข้องทุกฝ่าย ที่ได้ให้ข้อมูล สนับสนุน ช่วยเหลือ อำนวยความสะดวก ทำให้สามารถฝ่าฟันอุปสรรคไม่ว่าจะเรื่องของไวรัสโคโรน่า Covid 19 และเรื่องอื่น ๆ

ขอกราบขอบพระคุณ อาจารย์จิณ ฉิมพงษ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ดร.พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤตศิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิกรม กรุงแก้ว และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ทัศนียา คัญทชา ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาผลงานการแสดงที่ได้ให้ข้อคิดเห็น ชี้แนะแนวทางที่ถูกต้องเหมาะสมในด้านท่ารำ เครื่องแต่งกายและเพลงประกอบการแสดงให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

กราบขอบพระคุณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่จัดสรรงบประมาณสนับสนุน ตลอดขอบคุณศิลปินโนราทุกท่านและผู้ที่ให้ข้อมูลในทุก ๆ ด้าน รวมทั้งคำแนะนำจากคณาจารย์ และเพื่อนร่วมงาน วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ที่มีมิตรภาพและกำลังใจที่ดี คอยให้ความช่วยเหลือในการทำงานให้เกิดความราบรื่น และขอบคุณผู้ให้การปรึกษาเรื่องเครื่องแต่งกาย ท่ารำ ดนตรี ตลอดนักเรียน นักศึกษาที่เป็นผู้แสดง บรรเลงดนตรี และจัดทำเอกสารที่ให้ความร่วมมือเป็นอย่างดีและอุทิศเวลาให้กับการสร้างสรรค์และการฝึกซ้อมการแสดงจนประสบความสำเร็จ

สุดท้ายนี้ ขออุทิศคุณความดีในการสร้างสรรค์ผลงานนี้ ให้กับบิดา มารดา ครู อุปัชฌาย์ อาจารย์โนรายก ชูบัว โนราพร้อม จ่าวัง ตลอดบรมครูทางด้านโนราและบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทยทุกท่านที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ จนสามารถนำมาสร้างสรรค์ผลงานการแสดง อันจะเกิดประโยชน์ต่อสนใจผู้เกี่ยวข้องในการสืบสานงานอันเป็นภูมิปัญญาของบรรพชนต่อไป อนึ่งหากมีข้อบกพร่องประการใดผู้สร้างสรรค์ขอน้อมรับผิด และยินดีรับฟังคำแนะนำจากทุกท่าน เพื่อประโยชน์ต่อการพัฒนางาน ต่อไป

สุพัฒน์ นาคเสน

สารบัญ

บทที่		หน้า
	บทคัดย่อ	ก
	กิตติกรรมประกาศ	ข
	สารบัญ	ค
	สารบัญภาพ	ง
	สารบัญตาราง	ช
	สารบัญแผนผัง	ฌ
1	บทนำ	1
	1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการสร้างสรรค์	1
	1.2 วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์	2
	1.3 ขอบเขตของการสร้างสรรค์	2
	1.4 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์	3
	1.5 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์	3
	1.6 เครื่องมือที่ใช้ในการสร้างสรรค์	4
	1.7 ขั้นตอนการดำเนินงาน	4
	1.8 การประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์	5
	1.9 ระยะเวลาและแผนการดำเนินงานตลอดโครงการ	6
	1.10 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	6
	1.11 นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการสร้างสรรค์	6
2	วรรณกรรมและเอกสารที่เกี่ยวข้อง	7
	2.1 เอกสารที่เกี่ยวกับพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่	8
	2.1.1 ความสำคัญของพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่	8
	2.1.2 ขั้นตอนของพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่	9
	2.1.3 คุณสมบัติของผู้เข้ารับการครอบเทริด	11
	2.1.4 การประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่	11
	2.1.5 หลักการรำโนรา	17
	2.1.5.1 หลักวิธีพิจารณาคุณค่าของโนรา	18
	2.2 ความเชื่อที่ปรากฏในการรำโนรา	19
	2.2.1 ความหมายของความเชื่อ	19
	2.2.2 ความเชื่อทางไสยศาสตร์	20

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
	2.2.3 ความเชื่อเรื่องเมตตามหานิยม	21
	2.2.4 ความเชื่อเรื่องเครื่องรางของขลังเครื่องราง	21
	2.2.5 ความเชื่อเรื่องเวทมนต์คาถาอาคม	22
	2.2.5.1 ที่มาของคาถา	22
	2.2.6 ความเชื่อเรื่องการลงอักขระเลขยันต์	29
	2.3 แนวคิด ทฤษฎีเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดง	30
	2.3.1 ความสำคัญของโนราใหญ่ในพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่	30
	2.3.2 การแต่งพอกของโนราใหญ่ในพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่	30
	2.3.3 ส่วนประกอบและขั้นตอนการแต่งพอกของโนราใหญ่	31
	2.4 แนวคิด ทฤษฎีเกี่ยวกับการส้รางสรรค์การแสดง	35
	2.4.1 แนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการสร้างผลงาน	35
	2.4.2 แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการคิดงานของนักนาฏยประดิษฐ์	38
	2.4.3 แนวคิดคติความเชื่อสีที่เกี่ยวกับเครื่องแต่งกาย	42
	2.4.4 ขั้นตอนการสร้างสรรค์การแสดง	42
	2.4.5 ข้อควรระวังในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์	46
	2.5 สรุป	47
3	วิธีการดำเนินงานสร้างสรรค์	48
	3.1 ขั้นตอนการสร้างสรรค์	48
	3.2 ออกแบบการแสดงโดยกำหนดโครงร่างรวม	70
	3.3 การออกแบบท่ารำ/กระบวนรำ	71
4	การประเมินคุณภาพและการเผยแพร่การสร้างสรรค์ ชุด แต่งองค์ทรงพอก	159
	4.1 การประเมินผลงานสร้างสรรค์ ชุด แต่งองค์ทรงพอก	160
	4.1.1 ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินผลงานสร้างสรรค์	160
	4.1.2 ประเด็นการประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์	161
	4.1.3 แบบประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์	162
	4.1.4 ผลการประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์	162
	4.2 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์สู่สาธารณชน	168
	4.2.1 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดง	168
	4.2.2 การเผยแพร่ทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์	170
	4.3 บทความ	171
	4.4 องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์ผลงาน	171

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
	4.4.1 โครงสร้างและท่ารำ	173
	4.4.2 ระดับของท่ารำ	189
	4.4.3 ท่าเชื่อม	189
	4.4.4 ท่าเคลื่อนไหว	190
	4.4.5 รูปแบบการเคลื่อนไหวท่ารำ	190
5	4.4.6 รูปแบบแถวและทิสทางเคลื่อนไหว	191
	สรุปอภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	210
	บทสรุป	210
	ข้อเสนอแนะ	213
	บรรณานุกรม	214
	ภาคผนวก	215
	ประวัติผู้สร้างสรรค์	230

สารบัญรูปภาพ

ภาพที่		หน้า
ภาพที่ 2.1	โนราใหญ่ครอบเทริดให้กับศิษย์	9
ภาพที่ 2.2	พ่อแม่ ผู้ปกครองตัดจุกผม	14
ภาพที่ 2.3	ครูโนราตัดจุกผม	14
ภาพที่ 2.4	โนราใหญ่และโนราผู้ช่วยร่วมกันประกอบพิธีครอบเทริด	15
ภาพที่ 2.5	โนราใหญ่อวยพรชัยในพิธีถ่ายพอก	16
ภาพที่ 2.6	ยันต์มหาอุด บรรจุหัวใจพระคาถา	24
ภาพที่ 2.7	ยันต์พระไตรสรณคมน์	25
ภาพที่ 2.8	ยันต์พระยาเต่าเลือน	26
ภาพที่ 2.9	การแต่งพอก (ด้านหน้าและด้านหลัง)	31
ภาพที่ 2.10	ส่วนประกอบของเครื่องแต่งพอก	32
ภาพที่ 3.1	สีผ้าที่ใช้ในการแต่งกายตามคติความเชื่อโบราณ	51
ภาพที่ 3.2	แผงบ่า	52
ภาพที่ 3.3	ปิ้งคดหน้า-หลัง	52
ภาพที่ 3.4	พานโครง	53
ภาพที่ 3.5	สายคอ	53
ภาพที่ 3.6	แผงหลัง	54
ภาพที่ 3.7	ปลายสังวาล	54
ภาพที่ 3.8	ลักษณะยันต์แปดทิศ	55
ภาพที่ 3.9	ลวดลายลูกปัดยันต์แปดทิศบ่าขวา-ซ้าย	55
ภาพที่ 3.10	ลวดลายลูกปัดยันต์แปดทิศที่แผงหลัง	56
ภาพที่ 3.11	เครื่องเงิน	57
ภาพที่ 3.12	โครงสร้างผ้าหุ้มพอก	58
ภาพที่ 3.13	ผ้าหุ้มพอก	58
ภาพที่ 3.14	ลายพุ่มข้าวบิณฑ์สอดลายงาช้างคู่ บนฐานสีทอง	59
ภาพที่ 3.15	การออบแบบผ้าหุ้มพอก	59
ภาพที่ 3.16	ผ้านุ่ง	60
ภาพที่ 3.17	งวงช้างและลูกพอก	61
ภาพที่ 3.18	ผ้าชั้น	61
ภาพที่ 3.19	หน้าผ้า และผ้าห้อย	62
ภาพที่ 3.20	สนับเพลา	63

สารบัญรูปภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
ภาพที่ 3.21	การออกแบบเครื่องแต่งกายด้านหน้า-ด้านหลัง การสร้างสรรค์ชุด แต่ง	64
ภาพที่ 3.22	องค์ทรงพอก	71
ภาพที่ 3.23	การเขียนอักขระมนตรา	72
ภาพที่ 3.24	ลีลาแต่งองค์	72
ภาพที่ 3.25	บรรจงบูชาครู	73
ภาพที่ 3.26	ความมั่นคง	74
ภาพที่ 3.27	ความชำนาญเชี่ยวชาญ	75
ภาพที่ 3.28	รำเพลงกรายท่า	75
ภาพที่ 3.29	ชุ้มพรอิศวรทรงช้าง	76
ภาพที่ 3.30	รัวกลอง 3 เที่ยว	78
ภาพที่ 3.31	ยืนเท้าเดียว ประนมมือ เขียนอักขระ	79
ภาพที่ 3.32	พรหมสี่หน้า	81
ภาพที่ 3.33	ยืนเท้าเดียวประนมมือ	82
ภาพที่ 3.34	ท่าเขียนอักขระตัวมะ อะ อุ	83
ภาพที่ 3.35	ท่าอัญเชิญ	84
ภาพที่ 3.36	ท่าสอดสร้อย	85
ภาพที่ 3.37	ยกสามย่าง	87
ภาพที่ 3.38	ท่าวิ่งอักขระตัวพุท	89
ภาพที่ 3.39	ท่าวิ่งยันต์ (การเคลื่อนไหว)	90
ภาพที่ 3.40	ท่าสอดสร้อยนั่งและลงฉากใหญ่	92
ภาพที่ 3.41	ตีท่าตามบทร้อง : การแต่งกายโนราใหญ่ในพิธี ทำหน้าที่อุปัชฌาย์น่า เลื่อมใส	93
ภาพที่ 3.42	ตีท่าตามบทร้อง : ทั้งคู่สวดขวาซ้าย	94
ภาพที่ 3.43	ตีท่าตามบทร้อง : ได้ร่วมใจ	95
ภาพที่ 3.44	ตีท่าตามบทร้อง : ผูกผ้าใหญ่ของโนรามาช้านาน	96
ภาพที่ 3.45	ตีท่าตามบทร้อง : สนับเพลาสวมกระชับรับครึ่งแข้ง	97
ภาพที่ 3.46	ตีท่าตามบทร้อง : ปลายเท้าแต่งสวยเด่นเป็นพื้นฐาน	99
ภาพที่ 3.47	ตีท่าตามบทร้อง : ลูกคู่รับ	100
ภาพที่ 3.48	ตีท่าตามบทร้อง : ผ้ายาวนุ่ง	101
ภาพที่ 3.49	ตีท่าตามบทร้อง : จีบยกหาง	102
ภาพที่ 3.50	ตีท่าตามบทร้อง : อย่างโบราณ	103
ภาพที่ 3.51	ตีท่าตามบทร้อง : สืบสานตำนานครรลองของโนรา	104

สารบัญรูปภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
ภาพที่ 3.52	ตีท่าตามบทร้อง : ลูกคู่รับ	106
ภาพที่ 3.53	ตีท่าตามบทร้อง : ผ้าสีนวลเท้าขึ้น	107
ภาพที่ 3.54	ตีท่าตามบทร้อง : พันรัดรอบ	108
ภาพที่ 3.55	ตีท่าตามบทร้อง : ใส่ประกอบเงินหมากพลู เทียนบุปผา	109
ภาพที่ 3.56	ตีท่าตามบทร้อง : ลูกคู่รับบท	111
ภาพที่ 3.57	ตีท่าตามบทร้อง : รัดสะโพกลูกปัดน้อยห้อยระย้า	113
ภาพที่ 3.58	ตีท่าตามบทร้อง : คาดทับผ้าชั้นอีกที ที่เอวองค์	114
ภาพที่ 3.59	ตีท่าตามบทร้อง : ลูกคู่รับบท	115
ภาพที่ 3.60	ตีท่าตามบทร้อง : ลูกคู่รับบท	116
ภาพที่ 3.61	ตีท่าตามบทร้อง : ผ้าห้มพอก นุ่งหน้านางอย่างตำรับ	117
ภาพที่ 3.62	ตีท่าตามบทร้อง : บ้างจีบจับไว้ข้าง	118
ภาพที่ 3.63	ตีท่าตามบทร้อง : จีบจับไว้ข้าง (ร้องทวน)	119
ภาพที่ 3.64	ตีท่าตามบทร้อง : อย่างประสงค์	120
ภาพที่ 3.65	ตีท่าตามบทร้อง : ลูกคู่รับบท	121
ภาพที่ 3.66	ตีท่าตามบทร้อง : คาดหน้าผ้าสอดผ้าห้อยค่อยบรรจง	122
ภาพที่ 3.67	ตีท่าตามบทร้อง : ผูกทับลงปิเหน่งหน่วง	123
ภาพที่ 3.68	ตีท่าตามบทร้อง : งวงคชชา	124
ภาพที่ 3.69	ตีท่าตามบทร้อง : ลูกคู่รับ	125
ภาพที่ 3.70	ตีท่าตามบทร้อง : สวมปีกงอนอ่อนช้อยร้อยลูกปัด	126
ภาพที่ 3.71	ตีท่าตามบทร้อง : เข้ารวบรัดเอวองค์วงศ์ปักษา	127
ภาพที่ 3.72	ตีท่าตามบทร้อง : ลูกคู่รับบท	128
ภาพที่ 3.73	ตีท่าตามบทร้อง : สองข้างพกลูกพอกห้อยเรียบร้อยตา	130
ภาพที่ 3.74	ตีท่าตามบทร้อง : เป็นปริศนาให้ศิษย์ใหม่ในพิธี	131
ภาพที่ 3.75	ตีท่าตามบทร้อง : ลูกคู่รับ	132
ภาพที่ 3.76	ตีท่าตามบทร้อง : เครื่องลูกปัดสำหรับกาย	133
ภาพที่ 3.77	ตีท่าตามบทร้อง : ลายดอกยก ทั้งพานอกแผงบ่าสง่าศรี	134
ภาพที่ 3.78	ตีท่าตามบทร้อง : ปิ้งคอผูกสังวาลไขว้ไว้เข้าที	136
ภาพที่ 3.79	ตีท่าตามบทร้อง : สร้อยคอมีทับทรวงเรื่อเนื้อหิรัญ	137
ภาพที่ 3.80	ตีท่าตามบทร้อง : สวมกำไลต้นปลายได้ระดับ	138
ภาพที่ 3.81	ตีท่าตามบทร้อง : แบบฉบับงามเลิศหรูดูเฉิดฉิน	139
ภาพที่ 3.82	ตีท่าตามบทร้อง : กำไลหมิดเสียงเพราะเสนาะกรรณ	140
ภาพที่ 3.83	ตีท่าตามบทร้อง : เทริดสุวรรณแบบเก่าเอาสวมทรง	141
ภาพที่ 3.84	ตีท่าตามบทร้อง : สวมเล็บงอนอ่อนช้อยเรียบร้อยรอบ	142
ภาพที่ 3.85	ตีท่าตามบทร้อง : ใส่ประกอบผุดผาดดังราชหงส์	144

สารบัญรูปภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
ภาพที่ 3.86	ตีท่าตามบทร้อง : เสกคาถาผัดแป้ง	144
ภาพที่ 3.87	ตีท่าตามบทร้อง : ตกแต่งองค์	145
ภาพที่ 3.88	ตีท่าตามบทร้อง : เดินเวียนวงเยื้องกรายถวายครู	146
ภาพที่ 3.89	เพลงกราบครู (นัยยะที่ 1)	147
ภาพที่ 3.90	เพลงกราบครู (นัยยะที่ 2)	149
ภาพที่ 3.91	เพลงกราบครู (นัยยะที่ 3)	151
ภาพที่ 3.92	เพลงกราย	153
ภาพที่ 3.93	กรายท่า	154
ภาพที่ 3.94	กรายท่า	155
ภาพที่ 3.95	กรายท่า	156
ภาพที่ 3.96	บากจังหวะสอดสร้อย	157
ภาพที่ 3.97	บากจังหวะสอดสร้อย	158
ภาพที่ 4.1	การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก เนื่องในงานร่วมสืบสาน โนรา ให้คงอยู่ คู่แผ่นดิน ประจำปี 2564 ณ วัดเขียนบางแก้ว จังหวัดพัทลุง	168
ภาพที่ 4.2	การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก เนื่องในงานร่วมสืบสาน โนรา ให้คงอยู่ คู่แผ่นดิน ประจำปี 2564 ณ วัดเขียนบางแก้ว จังหวัดพัทลุง เมื่อวันที่ 21 มีนาคม 2564	168
ภาพที่ 4.3	การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก เนื่องในงานร่วมสืบสาน โนรา ให้คงอยู่ คู่แผ่นดิน ประจำปี 2564ณ วัดเขียนบางแก้ว จังหวัดพัทลุง เมื่อวันที่ 21 มีนาคม 2564	169
ภาพที่ 4.4	การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก เนื่องในงานร่วมสืบสาน โนรา ให้คงอยู่ คู่แผ่นดิน ประจำปี 2564 ณ วัดเขียนบางแก้ว จังหวัดพัทลุง เมื่อวันที่ 21 มีนาคม 2564	169
ภาพที่ 4.5	การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ณ เวทีสิงคีตสราญลานยางทอง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช เมื่อวันที่ 10 กุมภาพันธ์ 2564	170
ภาพที่ 4.6	การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ณ เวทีสิงคีตสราญลานยางทอง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช เมื่อวันที่ 10 กุมภาพันธ์ 2564	171
ภาพที่ 4.7	ท่าเทพนม	174
ภาพที่ 4.8	ท่าพรหมสี่หน้า	174
ภาพที่ 4.9	ท่ายูงฟ้อนหาง	175

สารบัญรูปภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
ภาพที่ 4.10	ท่าโคมเวียน	175
ภาพที่ 4.11	ท่าทรงกำไล	175
ภาพที่ 4.12	ท่าขี้หนอน	176
ภาพที่ 4.13	ท่าหงส์ทอง	176
ภาพที่ 4.14	ท่าต่องา	176
ภาพที่ 4.15	ท่าผาลาเพียงไหล่	177
ภาพที่ 4.16	ท่าผูกผ้า	177
ภาพที่ 4.17	ท่าครอบเทริดน้อย	177
ภาพที่ 4.18	ท่าชี้ ตรงกับท่ารำคำว่า “คู่สวดขวาซ้าย”	178
ภาพที่ 4.19	ท่าชี้ ตรงกับท่ารำคำว่า “ปลายเท้าแต่ง”	178
ภาพที่ 4.20	ท่าชี้ ตรงกับท่ารำคำว่า “ผ้ายาวนุ่งจีบยกหาง”	178
ภาพที่ 4.21	ท่าชี้ ตรงกับท่ารำคำว่า “ที่เอวองค์”	179
ภาพที่ 4.22	ท่ามือแตะหรือจับเครื่องแต่งกาย ตรงกับท่ารำคำว่า “ผูกทับลงปิเหน่งหน่วง”	179
ภาพที่ 4.23	ท่ามือแตะหรือจับเครื่องแต่งกาย ตรงกับท่ารำคำว่า “ปิ้งคอผูก”	179
ภาพที่ 4.24	ท่ามือแตะหรือจับเครื่องแต่งกาย ตรงกับท่ารำคำว่า “สวมกำไลต้นปลาย”	180
ภาพที่ 4.25	ท่ามือแตะหรือจับเครื่องแต่งกาย ตรงกับท่ารำคำว่า “กำไลหมิด”	180
ภาพที่ 4.26	ท่ามือแตะหรือจับเครื่องแต่งกาย ตรงกับท่ารำคำว่า “สร้อยคอมีทับทรวงเรื่อเนื้อหิรัญ”	180
ภาพที่ 4.27	ท่ามือแตะหรือจับเครื่องแต่งกาย ตรงกับท่ารำคำว่า “สวมเล็บงอนอ่อนช้อย”	181
ภาพที่ 4.28	ท่าเลียนแบบดอกไม้ ตรงกับท่ารำคำว่า “เงินหมากพลู”	181
ภาพที่ 4.29	ท่าเลียนแบบดอกไม้ ตรงกับท่ารำคำว่า “เทียนบุปผา”	181
ภาพที่ 4.30	ท่าทางลักษณะการวนมือที่สื่อถึงการรัด , พัน ตรงกับท่ารำคำว่า “พัดรัดรอบ”	182
ภาพที่ 4.31	ท่าเสกคาถา ตรงกับท่ารำคำว่า “เสกคาถา”	182
ภาพที่ 4.32	ท่าแสดงเลียนลักษณะการซ้อน ตรงกับท่ารำคำว่า “ผ้าชั้นอีกที”	183
ภาพที่ 4.33	ท่ายืนเท้าเดียวประนมมือ	183
ภาพที่ 4.34	ท่าอัญเชิญ	184
ภาพที่ 4.35	ท่าเขียนอักขระ	184
ภาพที่ 4.36	ท่าจีบยกหาง	184
ภาพที่ 4.37	ท่ายกสามย่าง	185
ภาพที่ 4.38	ท่านุ่งหน้านาง	185

สารบัญรูปภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
ภาพที่ 4.39	ท่างวงคชชา	185
ภาพที่ 4.40	ท่ารัดสะโพก ท่าลูกปัดน้อย และท่าห้อยระย้า	186
ภาพที่ 4.41	ท่างามเลิศหรูดูเฉิดฉิน	186
ภาพที่ 4.42	กระบวนรำชุดนัยยะที่ 1 ความอ่อนช้อย	187
ภาพที่ 4.43	กระบวนรำชุดนัยยะที่ 2 ความมั่นคง	187
ภาพที่ 4.44	กระบวนรำชุดนัยยะที่ 3 ความชำนาญเชี่ยวชาญ	188
ภาพที่ 4.45	ชุ้มในพิธี	188
ภาพที่ 4.46	ชุ้มวงปักษา	189
ภาพที่ 4.47	ท่าชุ้มพระอิศวรทรงช้าง	189
ภาพที่ 4.48	ผู้แสดงรำท่าเดียวกันพร้อมกัน	190
ภาพที่ 4.49	ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่มีความคล้ายกันในบางส่วน แล้วเคลื่อนไหวตามลำดับ	191

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
ตารางที่ 2.1	การนำเสนอการแสดงเป็นกลุ่มในหัวข้อทางด้านเวลา.....	38
ตารางที่ 4.1	สรุปผลการประเมินผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก.....	163
ตารางที่ 4.2	ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ 6 ท่านสรุปการเผยแพร่.....	167
ตารางที่ 4.3	ผลงานสร้างสรรค์ชุดระบำกรายท่าลีลากินรีทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์.....	170

สารบัญแผนผัง

แผนผังที่		หน้า
แผนผังที่ 3.1	โครงสร้างรวมการแสดงการสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอกแผนผังที่.....	170
แผนผังที่ 4.1	โครงสร้างท่ารำ.....	173
แผนผังที่ 4.2	พื้นที่และทิศทางของเวทีที่ใช้ในรูปแบบแถวและการเคลื่อนไหว.....	192
แผนผังที่ 4.3	รูปแบบแถวที่ 1 แถวตอนลึก 1 แถว และทิศทาง.....	193
แผนผังที่ 4.4	รูปแบบแถวที่ 2 แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ และทิศทาง.....	193
แผนผังที่ 4.5	รูปแบบแถวที่ 3 แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย และทิศทาง.....	194
แผนผังที่ 4.6	รูปแบบแถวที่ 4 แถวทแยงมุมซ้าย และทิศทาง.....	194
แผนผังที่ 4.7	รูปแบบแถวที่ 5 และทิศทาง.....	195
แผนผังที่ 4.8	รูปแบบแถวที่ 6 แถวตรงหน้ากระดาน และทิศทาง.....	195
แผนผังที่ 4.9	รูปแบบแถวที่ 7 ใช้แถวขึ้นลอย และทิศทาง.....	196
แผนผังที่ 4.10	รูปแบบแถวที่ 8 แถวทแยงมุมขวา และทิศทาง.....	196
แผนผังที่ 4.11	การเคลื่อนไหว แบบที่ 1.....	198
แผนผังที่ 4.12	การเคลื่อนไหว แบบที่ 2.....	198
แผนผังที่ 4.13	การเคลื่อนไหว แบบที่ 3.....	199
แผนผังที่ 4.14	การเคลื่อนไหว แบบที่ 4.....	199
แผนผังที่ 4.15	การเคลื่อนไหว แบบที่ 5.....	200
แผนผังที่ 4.16	การเคลื่อนไหว แบบที่ 6.....	200
แผนผังที่ 4.17	การเคลื่อนไหว แบบที่ 7.....	201
แผนผังที่ 4.18	การเคลื่อนไหว แบบที่ 8.....	201
แผนผังที่ 4.19	การเคลื่อนไหว แบบที่ 9.....	202
แผนผังที่ 4.20	การเคลื่อนไหว แบบที่ 10.....	202
แผนผังที่ 4.21	การเคลื่อนไหว แบบที่ 11.....	203
แผนผังที่ 4.22	การเคลื่อนไหว แบบที่ 12.....	203

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการสร้างสรรค์

ศิลปะการแสดงโนราที่ปรากฏให้เห็นกันโดยทั่วไปนับแต่อดีตถึงปัจจุบัน มีลักษณะการแสดงใน 2 ลักษณะคือ เพื่อประกอบพิธีกรรมและเพื่อความบันเทิงให้กับชุมชน สังคม ที่มีความชื่นชอบในการแสดงอันเป็นมรดกทางภูมิปัญญาที่คงความเป็นอัตลักษณ์ของชาวใต้อย่างแท้จริง ทั้งนี้เพราะศิลปะการแสดงโนราเป็นศูนย์รวมแห่งศาสตร์และศิลป์มีองค์ความรู้อันก่อเกิดประโยชน์และคุณค่าอย่างหลากหลายไม่ว่าด้านทัศนศิลป์ โสตศิลป์ ศิลปะการแสดง ศิลปะการเคลื่อนไหว หัตถศิลป์ งานฝีมือ ฯลฯ ซึ่งล้วนแล้วเป็นสิ่งที่สรรค์สร้างสุนทรียรสให้เกิดแก่ผู้ชม ได้เกิดความเพลิดเพลินเจริญใจ อาจกล่าวได้ว่านั้นคือความงามหรือเนื้อหาสาระ ซึ่ง ประกอบด้วย งามรูป งามรำ งามร้อง งามเครื่องแต่งกาย และงามความหมาย

เครื่องแต่งกายของโนรานับว่าเป็นความงามที่ผู้ชมสามารถรับรู้ได้เป็นอันดับแรก ซึ่งนอกจากสีสันของลูกปัดที่เรียงร้อยให้เห็นความงามของลวดลายที่มีความหลากหลาย บ่งบอกถึงงานฝีมืออันทรงคุณค่าแล้ว เครื่องแต่งกายโนรายังบ่งบอกถึงบทบาท หน้าที่ และความสำคัญของผู้สวมใส่อย่างชัดเจน ซึ่งหากพิจารณาจากบทบาท หน้าที่ และความสำคัญแล้ว สามารถแบ่งลักษณะการแต่งกายได้ 3 รูปแบบ คือ การแต่งกายแบบตัวนางรำ การแต่งกายแบบเครื่องต้น และการแต่งกายแบบแต่งพอก

การแต่งกายแบบแต่งพอก เป็นลักษณะการแต่งกายของโนราใหญ่ หรือนายโรงโนรา ในการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู โดยผู้แต่งพอกจะเป็นครูโนราที่ทำหน้าที่เป็นประธานในการประกอบพิธีกรรม โดยทั่วไปจะพบเห็นการแต่งกายแบบแต่งพอกได้ในวันที่สองของการประกอบพิธีกรรมโนราโรงครู คือวันพฤหัสบดี ซึ่งครูโนราผู้ทำหน้าที่เป็นประธาน ตลอดโนราผู้ที่เกี่ยวข้องในการประกอบพิธีก็จะแต่งกายโนราแบบที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า “แต่งพอก” ในพิธีกรรมโนราโรงครูทั่วไปบางครั้งอาจมีการแต่งพอกเฉพาะคนที่เป็นโนราใหญ่เพียงคนเดียวหรือหลายคนก็ได้ ขึ้นอยู่กับว่าทางเจ้าภาพมีความประสงค์จะให้แต่งจำนวนกี่คนหรือกี่พอก แต่หากเป็นพิธีกรรมโนราโรงครูที่เป็นการประกอบพิธีกรรมที่มีวัตถุประสงค์ เพื่อพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ให้กับโนรารุ่นใหม่ ครูโนราที่แต่งพอกก็จะต้องมีจำนวนไม่น้อยกว่า 3 คน โดยมีผู้ทำหน้าที่เป็นประธานที่เรียกว่า “อุปัชฌาย์” 1 คน และอีก 2 คนทำหน้าที่เป็นโนราผู้ช่วยเรียกว่า “คู่สวด” นอกจากนี้อาจมีครูโนราที่ทำหน้าที่เป็น “หัตถบาต” เพิ่มขึ้นตามความเหมาะสม

ลักษณะของการแต่งพอก มีลักษณะการแต่งกายเช่นเดียวกับการแต่งกายแบบเครื่องต้นของโนรา แต่ได้เพิ่มเติมเครื่องแต่งกายที่สำคัญอีก 4 ชนิด ประกอบด้วย “ผ้าชั้น” “ผ้าหุ้มพอก” “ลูกพอก” และ“งวงช้าง”ซึ่งเครื่องแต่งกายที่เพิ่มเติมเข้ามานี่ จะเป็นส่วนของเครื่องแต่งกายที่ใช้แต่งร่างกายในส่วนของร่างกายท่อนล่าง กล่าวคือ “ผ้าชั้น”เป็นผ้าสีขาวหรือสีนวลพับและเย็บเรียงกันเป็นชั้น ๆ 9 ชั้น แต่ละชั้นจะมีช่องไว้ใส่เครื่องบูชาประกอบด้วย หมาก พลู ดอกไม้ เทียน เงิน โดยจะ

นำเอาผ้าชั้นมาแต่งต่อเนื่องหลังจากนุ่งผ้าเรียบร้อยแล้ว โดยจะแต่งไว้บริเวณสะเอวด้านหลัง ในส่วนของ “ผ้าหุ้มพอก” เป็นผ้าที่มีลักษณะการจีบหน้านาง โดยการแต่งจะนำมาแต่งไว้บริเวณด้านหน้าก่อนที่จะใส่หน้าผ้าและผ้าห้อย ส่วนของ“ลูกพอก” เป็นผ้าสีขาวที่มีลักษณะการม้วนเป็นทรงกระบอกโดยเว้นชายผ้าไว้ทั้งสองข้าง เพื่อใช้ชายข้างใดข้างหนึ่งผูกยึดห้อยไว้กับเชือกรัดสะเอว บริเวณชายพกทั้งสองข้าง และส่วนของ“งวงช้าง” เป็นเครื่องแต่งกายที่มีลักษณะเป็นผ้าที่ม้วนเลียนแบบงวงช้างโดยส่วนปลายเรียวเล็ก ส่วนโคนแยกปลายผ้าออกสองข้าง ไว้สำหรับอ้อมสะเอวไปผูกไว้ด้านหลัง จะเห็นได้ว่าเครื่องแต่งกายที่เพิ่มเข้ามาล้วนแล้วมีความหมาย มีความสำคัญทั้งสิ้น ซึ่งนอกจากนี้ในส่วนของลำดับขั้นตอนการแต่งกายก็จะมีรูปแบบเฉพาะแล้ว ยังมีส่วนเกี่ยวข้องด้วยพิธีกรรมที่สำคัญ ๆ ของโนราอีกด้วย

จากที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแนวคิดที่จะหยิบยกเอา รูปแบบ ลักษณะขั้นตอน การแต่งกายแบบแต่งพอก ตลอดความหมายความสำคัญของเครื่องแต่งกายดังกล่าวมาออกแบบสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดง ชุด “แต่งองค์ทรงพอก” เพื่อสื่อให้เห็นถึงลักษณะขั้นตอนการแต่งกายแบบแต่งพอกอันเป็นเอกลักษณ์ของการแต่งกายที่สำคัญของโนรา

1.2 วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

1. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยชุด “แต่งองค์ทรงพอก” ในรูปแบบของการรำที่สื่อให้เห็นถึงรูปแบบ ลักษณะการแต่งพอก ของโนราใหญ่
2. เพื่อแสดงความเป็นอัตลักษณ์ของการแต่งกายโนราในการประกอบพิธีกรรม

1.3. ขอบเขตการสร้างสรรค์

1.3.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา

1.3.1.1 ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับท่ารำแม่ท่าและท่ารำสื่อถึงตัวละครที่เป็นผู้ชายตลอดท่ารำที่โนราใหญ่นิยมใช้รำประกอบพิธีกรรม การรำเฉพาะอย่าง ตามสายตระกูลของโนราพร้อมจ่าวัง และโนรายก ชูบัว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (โนรา) พ.ศ.2530 ตลอดกระบวนการรำยั่วทับหรือรำเพลงทับของอาจารย์จิณ ฉิมพงษ์ มาใช้เป็นหลักและแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน

1.3.1.2 ข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบ ลักษณะการแต่งพอกของโนราในพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

1.3.2 ขอบเขตด้านบุคคล

1.3.2.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูล เกี่ยวกับ รูปแบบ ลักษณะ วิธีการแต่งพอกจากศิลปินโนรา นายโรงโนรา ผู้ที่มีความรู้เกี่ยวกับการแต่งพอก

1.3.2.2 กลุ่มประชากรผู้แสดง จำนวน 3 คน โดยได้คัดเลือกมาจากนักศึกษาปริญญาตรีชั้นปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ที่มีคุณสมบัติตามที่กำหนด

1.3.3 ขอบเขตด้านพื้นที่

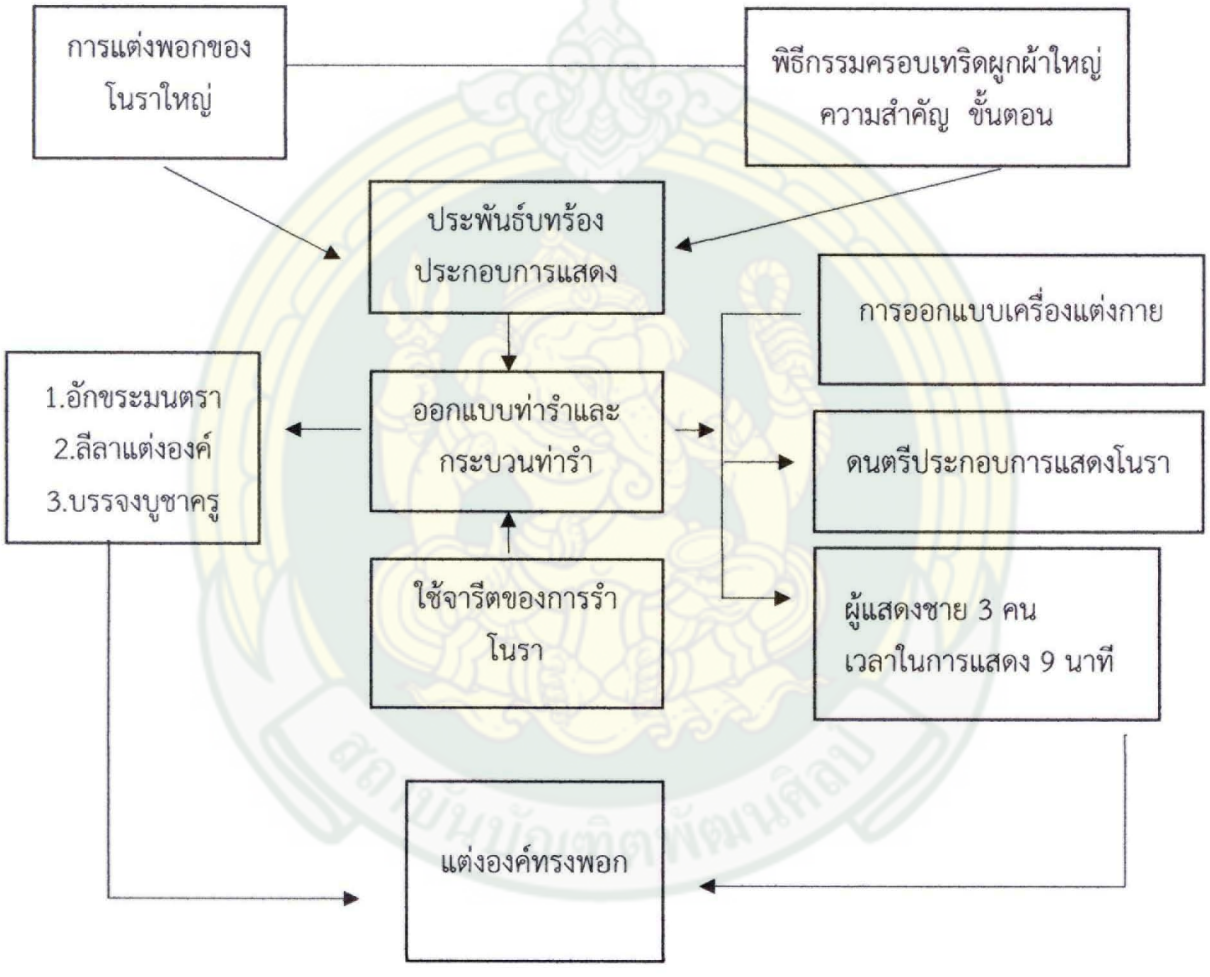
1.3.3.1 พื้นที่เก็บข้อมูลจังหวัดนครศรีธรรมราช จังหวัดพัทลุง จังหวัดสงขลา

1.3.3.2 พื้นที่ดำเนินการสร้างสรรค์ผลงาน ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

1.3.4 ขอบเขตด้านเวลา

กำหนดระยะเวลาที่ใช้ในการแสดง 9 นาที

1.4 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์



1.5 วิธีดำเนินการสร้างสรรค์

งานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก เป็นการศึกษาถึงรูปแบบ ลักษณะ ขั้นตอนการแต่งกายแบบแต่งพอกของโนราใหญ่ ความสำคัญ ความเชื่อ และหลักการรำโนรา การรำแม่ท่าโนรา การรำประกอบพิธีกรรม การเฉพาะอย่าง ตลอดแนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์ การออกแบบสร้างสรรค์ เพื่อประมวลเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ตามกรอบแนวคิด

1.5.1 การศึกษาและการเก็บรวบรวมข้อมูล

1.5.1.1 การศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร ได้ศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร หนังสือ ตำรา งานวิจัย เอกสารทางวิชาการ โดยวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลจากหอสมุดแห่งชาติ ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช และแหล่งข้อมูลสื่อออนไลน์ในเว็บไซต์ต่าง ๆ

1.5.1.2 การศึกษาภาคสนาม โดยผู้สร้างสรรค์ได้สัมภาษณ์ข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบลักษณะ ขั้นตอนการแต่งกายแบบแต่งพอกของโนราใหญ่ จากศิลปินโนราที่มีความรู้มีประสบการณ์ในการแต่งพอก จำแนกได้ 3 กลุ่ม

1) อาจารย์ ได้แก่ อาจารย์ผู้สอนทางด้านศิลปะการแสดงโนรา จำนวน 3 ท่าน คือ
   1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สาโรช นาคะวิโรจน์ อดีตประธานที่ปรึกษาหลักสูตรศิลปะการแสดงโนรา สาขาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยทักษิณ
   2. อาจารย์จิณ ฉิมพงษ์ ข้าราชการบำนาญ อดีตอาจารย์สอนโนรามหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
2) ศิลปินโนรา ได้แก่ ศิลปินโนราอาชีพที่เคยได้รับการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ ตลอดเคยทำหน้าที่เป็นโนราใหญ่ คู่สวด หรือ หัตถบาตร 4 ท่าน คือ
   1. โนราไข่น้อย ดาวจรัสศรี จังหวัดสงขลา
   2. โนราเดชา วาทะศิลป์ จังหวัดพัทลุง
   3. โนรานที มณีศิลป์ ศ.โนรายก ชูบัว จังหวัดสงขลา
   4. โนราก้องฟ้า ศ.เอ ดาวรุ่ง จังหวัดนครศรีธรรมราช
3) ผู้มีความรู้ด้านงานศิลป์
   1. นายเอกพล รัตนะ (วิฎฐะยา วิทยา) การออกแบบลวดลายผ้า
   2. นายวัชระ เดชะโช (โนรากิ่งเพชร กมลทิพย์) จังหวัดนครศรีธรรมราช การร้อยลูกปัดโนรา

1.6 เครื่องมือที่ใช้ในการสร้างสรรค์

6.1 เครื่องบันทึกเสียง

6.2 กล้องถ่ายภาพ

6.3 กล้องวิดีทัศน์ เพื่อบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว

6.4 แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์

1.7 ขั้นตอนการดำเนินงาน

งานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ผู้สร้างสรรค์มีขั้นตอนการดำเนินงาน ดังนี้

1.7.1 ศึกษา สำรวจข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ ตำรา และงานวิจัย เกี่ยวกับพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ การแต่งพอกของโนราใหญ่ ความเชื่อที่ปรากฏในโนรา ตลอดการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิมีความสามารถในการออกแบบลายผ้า การประดิษฐ์เครื่องลูกปัด การบรรเลงดนตรี เพื่อวางแผนกำหนดแนวคิดและสร้างมโนทัศน์ในการออกแบบงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก

1.7.2 นำความรู้ที่ได้จากการศึกษา มากำหนดขอบเขต และรูปแบบของงานสร้างสรรค์

1.7.3 ออกแบบองค์ประกอบของผลงานสร้างสรรค์ ได้แก่ เครื่องแต่งกาย การประพันธ์บทร้อง การขับร้อง ทำนองเพลง ท่ารำ รูปแบบแถว การเคลื่อนไหว

1.7.4 คัดเลือกผู้แสดง ต่อท่ารำ ฝึกซ้อมกับดนตรี ปรับปรุงให้เป็นไปตามขอบเขตและแนวคิด

1.7.5 ออกแบบและจัดสร้างเครื่องแต่งกาย

1.7.6 จัดซ้อมการแสดงเข้ากับดนตรีและเครื่องแต่งกาย

1.7.7 จัดการแสดงโดยเชิญผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อผู้เชี่ยวชาญประเมินคุณภาพ

1.7.8 ดำเนินการปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิหรือผู้เชี่ยวชาญ (ถ้ามี)

1.7.9 นำออกเผยแพร่ต่อสาธารณชน

1.7.10 นำเสนอรายงานวิจัยและบทความวิชาการ

1.8 การประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์

การตรวจสอบคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์โดยเชิญผู้ทรงคุณวุฒิหรือผู้เชี่ยวชาญมาร่วมวิพากย์ เพื่อความสมบูรณ์ของการสร้างสรรค์ โดยใช้วิธีการวิเคราะห์ความพึงพอใจ โดยคำนวณค่าสถิติเบื้องต้น (ค่าเฉลี่ย) ประกอบด้วยผู้ทรงคุณวุฒิ ดังนี้

1. อาจารย์จิน ฉิมพงษ์ ข้าราชการบำนาญ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดงโนราและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดงโนรา

3. ดร.พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์และการสร้างสรรค์การแสดง

4. ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤตศิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ อาจารย์ประจำสาขามนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้

5. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิกรม กรุงแก้ว อาจารย์ประจำสาขามนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์และการสร้างสรรค์การแสดง

6. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ทัศนียา คัญทชา อาจารย์ประจำสาขาคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์และการสร้างสรรค์การแสดง

1.9 ระยะเวลาและแผนการดำเนินงานตลอดโครงการ ตั้งแต่ 1 ตุลาคม 2562 ถึง 15 กันยายน 2563

แผนการดำเนินงาน	วัน เดือน ปี								บรรลุ/ไม่บรรลุ
	ก.พ.	มี.ค.	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.	
เสนอโครงร่างวิจัย	←	→							
-นำเครื่องมือทดลองกลุ่มตัวอย่าง -ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูล -วิเคราะห์ข้อมูลรายงานผล		←	—	—	→				
เผยแพร่บทความวิจัย						←	→		
จัดทำรายงานรูปเล่มวิจัยฉบับสมบูรณ์							←	→	
นำส่งงานวิจัยต่อสถาบัน								← →	

1.10 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.10.1 มีองค์ความรู้เกี่ยวกับพิธีกรรม ส่วนประกอบ และขั้นตอนของการแต่งพอกของโนราใหญ่ในพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ ซึ่งมีประโยชน์ต่อการศึกษาและสืบค้นต่อไป

1.10.2 สามารถนำผลงานสร้างสรรค์นี้เป็นข้อมูลอ้างอิงทางวิชาการ และเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ชุดการแสดงไปปรับใช้ให้มีความเหมาะสมในโอกาสต่อไป

1.11 นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการสร้างสรรค์

โนราใหญ่ หมายถึง ผู้ที่เป็นประธานการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

แต่งพอก หมายถึง ลักษณะการแต่งกายของโนราใหญ่ในการประกอบพิธีกรรม

งานสร้างสรรค์ชุด “แต่งองค์ทรงพอก” หมายถึง การแสดงนาฏศิลป์ที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยนำแนวคิดรูปแบบการแต่งพอกของโนราใหญ่ ในพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

บทที่ 2
วรรณกรรมและเอกสารที่เกี่ยวข้อง

การแสดงสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก เป็นงานสร้างสรรค์ที่เกิดจากการศึกษาข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจเกี่ยวกับการแต่งพอกของโนราใหญ่ในพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ ซึ่งมีปรากฏให้เห็นในพิธีกรรมโนราโรงครู โดยการค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยและงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนการลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลโดยวิธีการสัมภาษณ์และสังเกตแบบมีส่วนร่วมและประสบการณ์ตรงของผู้สร้างสรรค์ มาตรวจสอบโดยใช้แหล่งข้อมูลที่ต่างกัน ใช้วิธีการโดยเปลี่ยนแปลงแหล่งที่เป็นบุคคล เวลา หรือสถานที่ที่ให้ข้อมูล แล้วเลือกใช้ข้อมูลที่ตรงกันเป็นหลักมาประมวลวิเคราะห์โดยขอนำเสนอองค์ความรู้ที่ได้ตามประเด็น ดังต่อไปนี้

2.1 เอกสารที่เกี่ยวกับพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

2.1.1 ความสำคัญของพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

2.1.2 ขั้นตอนของพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

2.1.3 คุณสมบัติของผู้เข้ารับการครอบเทริด

2.1.4 การประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

2.1.5 หลักการรำโนรา

2.1.5.1 หลักวิธีพิจารณาคุณค่าของโนรา

2.2 ความเชื่อที่ปรากฏในการรำโนรา

2.2.1 ความหมายของความเชื่อ

2.2.2 ความเชื่อทางไสยศาสตร์

2.2.3 ความเชื่อเรื่องเมตตามหานิยม

2.2.4 ความเชื่อเรื่องเครื่องรางของขลังเครื่องราง

2.2.5 ความเชื่อเรื่องเวทมนต์คาถาอาคม

2.2.5.1 ที่มาของคาถา

2.2.6 ความเชื่อเรื่องการลงอักขระเลขยันต์

2.3 เอกสารที่เกี่ยวกับการแต่งพอกของโนราใหญ่ในพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

2.3.1 ความสำคัญของโนราใหญ่ในพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

2.3.2 การแต่งพอกของโนราใหญ่ในพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

2.3.3 ส่วนประกอบและขั้นตอนการแต่งพอกของโนราใหญ่

2.4 **แนวคิด ทฤษฎีเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดง**

2.4.1 กระบวนการสร้างสรรค์

2.4.2 แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการคิดงานของนักนาฏประดิษฐ์

2.4.3 แนวคิดคติความเชื่อสีที่เกี่ยวกับเครื่องแต่งกาย

2.4.4 ขั้นตอนการสร้างสรรค์การแสดง

2.5 สรุป

โดยมีรายละเอียดในแต่ละหัวข้อ ดังต่อไปนี้

2.1 เอกสารที่เกี่ยวกับพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

"ครอบเทริดผูกผ้าใหญ่" เป็นคำพูดสั้นๆ ที่มากด้วยความสำคัญ ซึ่งมักเข้าใจในความหมายกันเป็นอย่างดี โดยเฉพาะผู้ที่คลุกคลีอยู่กับวงจรของโนรา ศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้อันทรงคุณค่าแขนงนี้ ไม่ว่าจะเป็นศิลปินโนรา ผู้ที่มีเชื้อสายโนรา หรือผู้ที่มีความเคารพศรัทธาในครูหมอตายายโนราทุกคน แต่อย่างไรก็ดีคงมีบุคคลจำนวนไม่น้อยที่ยังคงมีความกังขา ไม่เข้าใจในความหมายความสำคัญ

2.1.1 ความสำคัญของพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

"ครอบเทริดผูกผ้าใหญ่" เชื่อกันว่าเป็นพิธีกรรมที่มีความหมายและความสำคัญเป็นอย่างยิ่งต่อผู้ที่คิดดำเนินเดินตามวิถีแห่งวัฒนธรรมของการแสดงชั้นสูงเฉกเช่น โนราของภาคใต้ ครูต้นของการละครไทย ซึ่งผู้ที่จะเป็นโนราได้อย่างสมบูรณ์ได้นั้น จำเป็นอย่างยิ่งที่บุคคลผู้นั้นจะต้องได้รับการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ให้เป็นที่เรียบร้อยเสียก่อน ผู้นั้นจึงจะเป็นโนรา นายโรงโนรา โนราใหญ่ ตลอดจนศิลปินโนราที่สมบูรณ์ ทั้งนี้ก็ด้วยว่าพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ หมายถึง พิธีกรรมที่ครูโนรา หรือโนราใหญ่ ประกอบพิธีเพื่อรับรองความรู้ ความสามารถทางโนรา และประสิทธิ์ประสาทมอบกรรมสิทธิ์ต่าง ๆ ให้กับศิษย์หรือโนรารุ่นใหม่ ที่มีคุณสมบัติถูกต้องเหมาะสม ตามขนบธรรมเนียมของโนรา ให้เป็นโนราที่สมบูรณ์ หรือไม่เป็นโนราดิบต่อไป และกรรมสิทธิ์ต่าง ๆ ดังกล่าวคือเมื่อโนราผู้ใดได้เข้าการประกอบพิธีเรียบร้อยแล้วก็จะมีศักดิ์มีสิทธิ์ในการประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ เป็นที่ยอมรับของศิลปินโนราและครูหมอตายายโนรา ของโนราได้ อาทิ พิธีแก้บน (แก้เหมฺรย) พิธีเหยียบเสน พิธีตัดจุก พิธีโนราโรงครู เป็นต้น นอกจากนี้ผู้นั้นยังสามารถพัฒนาตนเองเป็นโนราใหญ่ในการที่ประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ให้กับโนรารุ่นใหม่ ๆ ต่อไป

สาโรช นาคะวิโรจน์ (ม.ป.ท : 62) ได้กล่าวถึง การครอบเทริด หรือพิธีครอบเทริดหรือที่เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า พิธีผูกผ้าใหญ่ คือ การที่ครูโนราได้ทำพิธีรับรองความรู้ความสามารถและความเป็นโนราที่สมบูรณ์ให้แก่ศิษย์โดยการครอบเทริดให้ ซึ่งเสมือนหนึ่งว่าศิษย์ผู้นั้นได้รับประกาศนียบัตรประกาศความเป็นโนราโดยสมบูรณ์ ต่อไปสามารถทำพิธีกรรมต่าง ๆ ของโนราได้ครบถ้วน แต่สำหรับโนราที่ไม่ผ่านพิธีนี้ แม้จะรำดีเพียงใดก็ยังถือว่าเป็นโนราไม่สมบูรณ์ เรียกกันว่า "โนราดิบ" และถ้าไม่ได้เข้าพิธีครอบเทริดเพราะแต่งงานเสียก่อนก็จะถูกเรียกว่า "โนราปราชิก"

การเข้าพิธีครอบเทริดของโนรานั้น ในชีวิตหนึ่งจะเข้าพิธีครอบเทริดเพียงครั้งเดียวเท่านั้น ซึ่งแตกต่างกับโขนหรือละครซึ่งทำกันทุกปี ดังนั้น พิธีกรรมนี้จึงถือเป็นพิธีกรรมที่สำคัญยิ่งในชีวิตของผู้ที่เป็นโนรา (สาโรช นาคะวิโรจน์. โนรา ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์,ม.ป.ท : 62)

2.1.2 ขั้นตอนของพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

ภาพที่ 2.1 โนราใหญ่ครอบเทริดให้กับศิษย์
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

พิทยา บุษรารัตน์ (2538 :63) กล่าวถึงพิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ว่า พิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่จะทำหลังจากพิธีตัดจุกแล้ว หากผู้เข้าพิธียังไม่เคยตัดจุก จะต้องทำพิธีตัดจุกก่อน เพื่อแสดงว่าเป็นผู้ใหญ่แล้วและจะต้องมีอายุครบ 22 ปี ยังไม่แต่งงาน หากแต่งงานมีครอบครัว มาแล้วก็ต้องทำใบหย่าร้างโดยสมมุติกับภรรยาเพื่อมิให้เป็นปราชิกตามความเชื่อในอดีต เมื่อครบเทริดแล้วจะต้องไปรำโนราให้ครบ 3 ครั้ง เรียกว่า “รำ 3 วัด” หรือ “3 บ้าน” แล้วจึงมาเข้าพิธีอุปสมบทจึงจะถือว่าเป็นโนราโดยสมบูรณ์แต่ในปัจจุบันสามารถอุปสมบทได้เลย พิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ เริ่มโดยผู้เข้าพิธีจัดพานดอกไม้ ธูปเทียน และเงิน 12 บาท เข้าไปกราบครูโนรา โนราใหญ่จะจัดให้นั่งบนขันสิบสองนักษัตรที่โนราบางคณะ เมื่อกล่าวบทกาศครูจบแล้ว โนราใหญ่จะร้องบทที่ว่าด้วยประวัติความเป็นมาและขั้นตอนการจัดพิธีกรรมโนราโรงครูเรียกว่า“บทบาลีหน้าศาล” ดังตัวอย่างตอนหนึ่งว่า

บอกบาลีขายเอ ว่าโนเนโนไน
ลังเลงผู้ใด ถ้าพบในตำรา
หากแต่งชูเดิมได้ เหมือนพลายช้างงา
ชาติเชื้อโนรา เป็นเถระเมืองคนหนึ่ง
ตั้งพระไตรโลกแล้ว พระแก้วรำพึง
ยังขัดข้องซึง สิ่งหนึ่งไม่โถก
ไม่ได้ตั้งชาตรี ไว้เป็นที่ประโลมโลก
ระงับดับโศก สนุกสบาย

จากนั้นจึงกล่าว เชิญครูด้วยบทชุมนุมครูและบทเชิญครูแล้วโนราใหญ่และผู้เข้าร่วมพิธีจะพร้อมกันกราบครู โดยกราบพร้อมกันจำนวน 9 ครั้ง เมื่อกราบครูแล้วโนราใหญ่จะรำ “ถวายครู” คือร่ายรำด้วยบทต่าง ๆ ของโนรา เพื่อบูชาครู “จับบทตั้งเมือง” (โนราบางคณะจะจับตั้งเมืองในเช้าวันพฤหัสบดี อันเป็นวันที่สองของของการรำโนราโรงครู) บทตั้งเมืองหมายถึง บทร้องเพื่อการจับจองพื้นที่โรงโนราเป็นกรรมสิทธิ์ของตนตามความเชื่อของโนราว่า เมื่อครั้งที่เจ้าชายน้อย หรือขุนศรีศรัทธาได้รำโนราถวายพระยาสายฟ้าฟาดแล้ว พระองค์ได้โปรดประทานเครื่องต้นของพระองค์ให้เป็นเครื่องแต่งตัวโนรา และประทานแผ่นดินให้ตั้งโรงโนรา ซึ่งเปรียบเสมือนว่าเป็นเมือง ๆ หนึ่งของโนรา โดยเหตุดังกล่าวโนราไปตั้งโรงที่ไหน โดยเฉพาะการตั้งโรงครู จะต้องมีบทตั้งเมืองด้วย พิธีตั้งเมืองจะใช้ขันทองเหลืองหรือขันลงหินใบใหญ่ที่เรียกว่า “แม่ขัน” โดยคว่ำขันลงแล้วเอาผ้าขาวปูทับ ใต้ขันจะมีข้าว 3 รวง ใบเฉียงพร้า ใบหมากผู้ หญ้าคา หญ้า เข็ดมอน มัดเข้าด้วยกันแล้วเอามีดโกน หินลับมีด เงินเหรียญ 1 อัน และเทียนชัยใส่รวมเอาไว้ โนราใหญ่วางคว่ำครอบขันอีกใบหนึ่ง ซึ่งใส่น้ำ มีดโกน หินลับมีด ใบเงิน ใบทองหลาง ใบยอ แต่บางแห่งเอาใบยอกับใบทองหลงมาวางซ้อนกันบนเสื่อกลางโรงให้ผู้เข้าพิธีนั่งบน เหนือที่นั่งจะผูกเทริดห้อยไว้ โดยมีสายสิญจน์ผูกโยงไปให้โนราใหญ่ซึ่งตอนนี้เรียกว่า “อุปัชฌาย์” โนราอีก 2 คน เรียกว่า “ครูสวด” เส้นหนึ่ง หากผู้เข้าพิธีนิมนต์พระสงฆ์มาในพิธีด้วย ก็จะผูกโยงสายสิญจน์ไปให้พระภิกษุถือไว้เส้นหนึ่ง อีกเส้นหนึ่งผูกโยงไปให้บิดามารดาและญาติพี่น้องของผู้เข้าพิธีถือไว้ เมื่อจะครอบเทริด ผู้ถือสายสิญจน์ทั้ง 3 เส้น จะค่อยๆ ผ่อนเชือกหย่อนเทริดลงมา โนราคนใดคนหนึ่งจะจับเทริดให้ครอบลงศีรษะพอดี ขณะที่หย่อนเทริด หากไม่มีพระภิกษุในพิธี โนราใหญ่และโนราผู้ช่วยจะสวดมนต์เช่นเดียวกับพระให้ชยันโต เมื่อเสร็จแล้ว ด้ายที่ผูกเทริดจะพันเทริดเอาไว้ จากนั้นโนราใหญ่ก็ทำพิธีมอบเครื่องหมายความเป็นโนราหรืออุปกรณ์ในการรำ มีพระขรรค์ หอกแทงเข้ (จระเข้) เป็นต้น เพื่อแสดงว่าได้เป็นโนราใหญ่และสามารถประกอบพิธีโนราโรงครูต่อไป หลังจากนั้นโนราที่ได้รับการครอบเทริดจะรำถวายครู โดยเริ่มรำที่นักหรือพนักซึ่งจัดเตรียมไว้ตั้งแต่บทสรรเสริญครู บทครูสอน บทสอนรำ บทประถม และรำทำบทพอเป็นพิธีอันแล้วเสร็จ (พิทยา บุษรารัตน์. โนราโรงครู. ในโรงโนรากับการผลิตบัณฑิตแขนงวิชาการแสดงพื้นเมือง, 2538 : 63)

จากประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ ซึ่งเป็นผู้หนึ่งที่เคยเข้ารับการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ ตามรูปแบบของโนรายก ชูบัว ศิลปินแห่งชาติ และได้มีโอกาสติดตามท่านเป็นผู้ช่วยในการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ให้กับศิษย์โนรารุ่นต่อมาหลายครั้ง ตลอดยังมีโอกาสได้รับขันหมากจากผู้ที่มีความศรัทธา และลูกศิษย์เชิญให้ไปร่วมเป็นโนราใหญ่ประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ร่วมกับโนราใหญ่ที่มีชื่อเสียงของจังหวัดนครศรีธรรมราช จังหวัดสงขลา และจังหวัดพัทลุง ทำให้ได้เห็นความแตกต่างและสิ่งที่เหมือนกัน ที่ยังคงเป็นไปตามวิถีแห่งขนบปฏิบัติ คติความเชื่อที่ครูโนราแต่ละท่านได้ยึดถือสืบทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่นในแต่ละสายตระกูลแต่ละพื้นที่ อย่างไรก็ดีแม้จะมีความแตกต่างกันบ้าง แต่ในส่วนที่เป็นประเด็นสำคัญหลัก ๆ ก็ยังคงเป็นไปในทิศทางเดียวกัน จะผิดแผก

แตกต่างกันไปบ้างก็เฉพาะในส่วนที่เป็นบางรายละเอียด เพื่อความเข้าใจจึงใคร่ขอนำมากล่าวในลำดับต่อไป

2.1.3 คุณสมบัติของผู้เข้ารับการครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

สุพัฒน์ นาคเสน (2562 : 49) นับว่ามีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้เข้ารับการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่จะต้องเป็นผู้มีความรู้ ความสามารถอย่างครบถ้วนในหลาย ๆ ด้าน หรืออย่างน้อยต้องมีความรู้ในระดับใดระดับหนึ่ง อันจะสามารถพัฒนาฝีมือตนเองต่อไปได้ ในส่วนของการประพฤติปฏิบัติตัวก็เช่นกัน จะต้องดำรงตนให้ถูกต้องสอดคล้องกับข้อกำหนดของโนรา ดังนั้นก่อนที่จะทำพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ให้แก่ผู้ใด ครูโนราซึ่งทำหน้าที่เป็นโนราใหญ่ (อุปัชฌาย์) ก็มักจะต้องตรวจสอบคุณสมบัติเบื้องต้นเสียก่อน ดังที่โนราพร้อม จ่าวัง และโนรายก ชูบัว ศิลปินแห่งชาติได้ถือปฏิบัติ คือ

1. ต้องเป็นผู้มีอายุครบ 20 ปีบริบูรณ์
2. ต้องเป็นผู้ที่ได้รับการอุปสมบทมาแล้ว
3. ต้องเป็นผู้ที่บริสุทธิ์ กล่าวคือ ไม่เคยยุ่งเกี่ยวกับเพศตรงข้าม จนทำให้สูญเสียความเป็นพรหมจรรย์ ก่อนรับการประกอบพิธี แต่หากสูญเสียพรหมจรรย์แล้ว ก็ต้องแก้ไขด้วยการทำพิธีเกิดใหม่
4. ยังเป็นโสด ยังไม่ได้แต่งงาน หรือหากแต่งงานแล้ว ก็อาจแก้ไขด้วยการทำใบหย่าร้าง โดยสมมุติกับภรรยาเสียก่อน เพื่อมิให้ต้องปราชิกอันถือว่าผิดกฎของโนรา
5. มีความรู้ ความสามารถเป็นที่ยอมรับของบุคคลทั่วไป
6. ได้รับความเห็นชอบจากครูผู้สอนโนราของผู้นั้นเกี่ยวกับความรู้ความสามารถด้านโนรา

จากคุณสมบัติทั้ง 6 ข้อ จะเห็นได้ว่า บางข้อก็เป็นสิ่งที่ยากแก่การตรวจสอบ จึงเป็นสิ่งที่ผู้เข้ารับการประกอบพิธีจะต้องรู้ตนเองว่าควรปฏิบัติตัวอย่างไรให้เหมาะสมก่อนเข้ารับการประกอบพิธี คุณสมบัติบางข้อก็มีวิธีการแก้ไขไปตามความเหมาะสมกับสังคมปัจจุบัน เพราะบางอย่างจะยึดตามแบบโบราณทั้งหมดก็ยากแก่การสืบทอดศิลปะแขนงนี้ จึงจำต้องอนุโลมกันไป (สุพัฒน์ นาคเสน. โนราท่าครู, 2562 : 49)

2.1.4 การประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

การประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ โดยทั่วไปพิธีการใหญ่จะกำหนดเอาวันที่สองของพิธีโนราโรงครูผูกผ้าใหญ่ หรือวันพฤหัสบดี ซึ่งเป็นวันประกอบพิธีกรรมหลัก ส่วนในวันพุธซึ่งเป็นวันแรกพิธีกรรมนั้นก็จะดำเนินไปเช่นเดียวกับโรงครูทั่วไป แต่จะมีพิธีการเพิ่มเติมเข้ามาบ้าง ตามแต่ในบางสายตระกูล บางพื้นที่ กล่าวคือ

พิธีสงฆ์ โดยนิมนต์พระภิกษุสงฆ์มาเจริญพระพุทธมนต์ในตอนเย็นวันพุธ เพื่อให้ผู้เข้ารับการประกอบพิธีได้ไหว้พระ สมาทานศีล ทำจิตใจให้บริสุทธิ์ก่อนเข้าพิธี แต่ในบางสายตระกูลพิธีสงฆ์รวมไว้ในตอนเช้าของวันพฤหัสบดีก่อนพิธีตัดจุก

การจุดเทียนอธิษฐาน หรือเทียนค่าตัวของผู้เข้ารับการประกอบพิธีครอบเทริด โดยจะอยู่ในช่วงปลายของพิธีชุมนุมครูในวันพุธตอยเย็น กล่าวคือ เมื่อโนราใหญ่ชุมนุมครูถึงบทสัสดี ผู้เข้ารับการประกอบพิธีครอบเทริดก็จะจุดเทียนค่าตัว โดยเริ่มจากเข้าไปนั่งคุกเข่าประนมมือหน้าต้นเทียนที่เตรียมไว้กราบ 3 ครั้ง แล้วอธิษฐานจิต แล้วลุกขึ้นยืนจุดเทียน แล้วนั่งลงกราบอีก 3 ครั้ง ซึ่งเทียนค่าตัวนี้จะจุดตามไว้ในการประกอบพิธี ตลอดทั้ง 3 วัน เมื่อเสร็จสิ้นพิธีแล้วในวันศุกร์จึงจะดับเทียน เพราะเหตุใดจึงเรียก “เทียนค่าตัว” ผู้เขียนขออธิบายเพิ่มเติมอีกเล็กน้อย สาเหตุที่เรียกว่า เทียนค่าตัว ก็เพราะว่า ตัวเทียนดังกล่าวจะเป็นเทียนขี้ผึ้งบริสุทธิ์ที่กำหนดความสูง และจำนวนด้ายที่นำมาทำไส้เทียนให้เท่ากับความสูงและจำนวนอายุของผู้เข้ารับการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่เป็นเกณฑ์ 1 คนต่อหนึ่งต้นเทียน และด้วยว่ามีการกำหนดเรื่องไส้เทียนดังกล่าว เทียนค่าตัวจึงมิอาจหาซื้อได้ตามที่ต้องการในท้องตลาดทั่วไป จึงมีความจำเป็นจะต้องหล่อเทียนขึ้นเอง

เทียนค่าตัวนี้ เชื่อกันว่าเป็นเทียนเสี่ยงทาย กล่าวคือ เมื่อจุดเทียนตามไว้ตลอดทั้ง 3 วัน แล้วหากว่าเทียนต้นนั้นคงเหลือความสูงเท่าไรก็จะนำมาเป็นการเสี่ยงทาย อาทิ คงเหลือความสูงเกินกว่าระดับเข่าหรือเกินกว่าระดับสะเอว ก็เชื่อว่าต่อไปภายหน้าบุคคลผู้นั้นก็จะเป็นโนราที่มีชื่อเสียง มีความเจริญรุ่งเรือง ก้าวหน้าในการเป็นศิลปิน จึงอาจจะเป็นไปได้ว่าเพราะความเชื่อดังกล่าวที่ว่ามาต้นเทียนค่าตัวที่นำมาว่างในพิธีจึงต้องตกแต่ง หรือวัสดุอย่างอื่นล้อมไว้ โดยรอบเพื่อป้องกันลม บางสายตระกูลก็ไม่จุดเทียนค่าตัวในวันนี้ แต่จะไปจุดในวันพฤหัสบดี

ในส่วนของวันพฤหัสบดี ซึ่งถือว่าเป็นวันครู เป็นวันที่ต้องประกอบพิธีใหญ่และมีความสำคัญอย่างยิ่งในพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ โดยมีพิธีกรรมย่อยต่าง ๆ ที่สำคัญ ดังนี้

1. พิธีชุมนุมครู พิธีการจะเริ่มขึ้นในตอนสาย โดยเริ่มจากการบรรเลงดนตรีโหมโรง จบแล้วโนราใหญ่ หรือตัวแทนก็เริ่มร้อง “บทกาศครู” แล้วร้องเชิญครูด้วย “บทสัสดี” เพื่อเป็นการเชื้อเชิญขออำนาจอานุภาพคุณครูอาจารย์ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ พระพุทธคุณ พระธรรมคุณ พระสังฆคุณ ให้มาสถิตอยู่ในร่างกายของตนเองก่อเกิดความเป็นสิริมงคลในการประกอบพิธีกรรม และขจัดสิ่งไม่ดีต่าง ๆ ให้ออกไป

2. พิธีกราบครู หลังจบการชุมนุมครูแล้ว โนราใหญ่หรือผู้ช่วยก็จะจัดวาง หมากพลู ดอกไม้ กำไล และเล็บ วางบนหมอนกราบเรียงกัน 9 ชุด โดยแต่ละชุดประกอบด้วย หมาก 1 คำ ดอกไม้ 1 ดอก กำไล 1 วง และเล็บ 1 อัน จากนั้นจุดเทียนรายทั้ง 9 เล่มที่ปักอยู่บนไม้ เสร็จแล้วโนราใหญ่และผู้เข้ารับการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ เข้านั่งในเสื่อที่ปูลาดผ้าขาวไว้ จากนั้นโนราใหญ่นำกราบครู

การกราบครูจะกราบครูทั้งหมด 18 ครั้ง กล่าวคือ นั่งกราบ 3 ครั้ง แล้วยืนกราบ 3 ครั้ง แล้วปฏิบัติในลักษณะเช่นนี้จนครบ 3 ชุด ในการกราบครูครั้งสุดท้ายทุกคนก็จะหมอบกราบค้างไว้

โนราใหญ่ที่อาวุโสที่สุด หรือหมอกบโรง จะยกไม้ที่ปักเทียนทั้ง 9 เล่ม มาวนเหนือศีรษะของผู้ที่หมอบกราบอยู่และเอามือปัดควันเทียนให้ทุก ๆ คน เสร็จแล้วผู้ที่กราบครูก็จะเข้าไปเอามือแบคว่ำวนเหนือเทียนรายทั้ง 9 เล่ม ประมาณ 3 รอบ จากนั้นกอบควันเทียนมาใส่หน้าของตนเอง

3. พิธีถวายเครื่องสังเวยบูชาบนศาล หลังเสร็จการกราบครูแล้ว โนราใหญ่จะขึ้นไปบนศาลเพื่อทำพิธีเช่นครูหมอโนรา โดยการใช้เหล้าขาว และน้ำมะพร้าวประพรมไปทั่ว ๆ เครื่องบูชาและเครื่องสังเวยบนศาล หรือหากไม่สะดวกก็อาจเช่นบริเวณหน้าศาลด้านล่าง โดยมีโนราที่อาวุโสเป็นตัวแทน และมีโนราคนอื่น ๆ ยืนจับผ้าพาดบ่าต่อ ๆ กัน ขณะที่ประพรมก็จะกล่าวคำบูชาไปพร้อมกัน อาทิ

“พุทธัสบูชา	ครูหมอโนรา	ตายายโนรา	เภสัช	เพลา	บูชายันติ
ธัมมัสบูชา	ครูหมอโนรา	ตายายโนรา	เภสัช	เพลา	บูชายันติ
สังฆัสบูชา	ครูหมอโนรา	ตายายโนรา	เภสัช	เพลา	บูชายันติ ”

เสร็จแล้วก็ไปกราบที่หมอนกราบอีก ๓ ครั้ง เป็นอันเสร็จพิธี จากนั้นคนอื่น ๆ ก็จะขึ้นไปเช่นครูหมอโนราบนศาลในลักษณะเดียวกัน สำหรับคำกล่าวบูชาอาจจะแตกต่างบ้าง

4. พิธีสงฆ์ เป็นพิธีกรรมทางศาสนาเช่นเดียวกับในวันพุธตอนเย็น ดังที่กล่าวมาแล้ว ซึ่งหากมีพิธีสงฆ์ในวันพุธแล้ว พิธีสงฆ์ในวันพฤหัสบดีก็อาจจะมีพิธีการเพียงการบูชาพระรัตนตรัย สมาทานศีล และรับน้ำพระพุทธมนต์ แต่หากมีพิธีสงฆ์เฉพาะในวันพฤหัสบดี พิธีสงฆ์ก็จะมีพิธีการในการสวดเจริญพระพุทธมนต์ครบทุกขั้นตอน โดยนิมนต์จำนวน 5 รูปหรือ 9 รูป แล้วแต่กรณี

สำหรับพื้นที่ที่ใช้ประกอบพิธีสงฆ์ จะใช้บริเวณห้องพักของโนรา(หลังแนวม่านกั้น) โดยจัดตั้งโต๊ะหมู่บูชา อาสนะสงฆ์ ผู้เข้าร่วมพิธีสงฆ์ในวันนี้นอกจากโนราผู้ประกอบพิธีทุกคนแล้วที่ขาดไม่ได้ก็จะเป็น ผู้เข้ารับการประกอบพิธี บิดามารดา ตลอดญาติพี่น้อง และเมื่อเสร็จสิ้นพิธีแล้วก็ต้องนิมนต์พระภิกษุสงฆ์ประจำอยู่ในโรงโนรา เพื่อร่วมประกอบพิธีการตัดจุกและพิธีครอบเทริดต่อไป

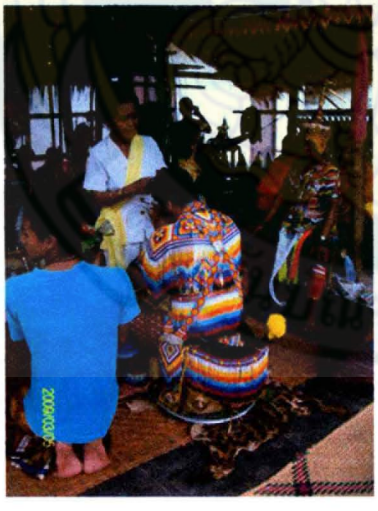
5. พิธีตัดจุก เดิมที่เดียวผู้ที่คิดว่าจะเข้ารับการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ จะต้องได้รับการผูกจุกและไว้ผมจุกมาตั้งแต่เด็กจวบจนอายุครบกำหนดเข้ารับการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ จึงทำพิธีตัดจุก แต่ปัจจุบันขนบนิยมการไว้ผมจุกดูว่าจะห่างหายไปจนเกือบไม่มีให้เห็น ดังนั้นเมื่อโนราคนใดจะเข้ารับการครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ ก็จะทำพิธีตัดจุก โดยการแบ่งผมและผูกเป็นจุกไว้

พิธีตัดจุก เริ่มขึ้นหลังเสร็จพิธีสงฆ์ โดยผู้เข้ารับการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่แต่งตัวโนราอย่างธรรมดาให้เรียบร้อยครบชุดหรือบ้างก็แต่งตัวเพียงช่วงล่าง จากนั้นจึงนำเครื่องแต่งกายที่ยังเหลือ ยกเว้นเทริด ใส่พานขนาดใหญ่หรือถาดและพานครู พร้อมด้วยบิดามารดาเข้าไปมอบให้กับโนราใหญ่ (อุปัชฌาย์)หลังจากนั้นโนราใหญ่ก็จะหยิบเอาเครื่องแต่งกายชิ้นใดชิ้นหนึ่งสวมให้กับเข้ารับการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่เพื่อเอาฤกษ์เอาชัย แล้วจึงให้ไปแต่งตัวให้เรียบร้อย

ครบถ้วน พร้อมกับแบ่งผมผูกไว้เป็นจุก 3 จุก แต่ละจุกก็จะผูกแหวนทองคำติดไว้กับผม เสร็จแล้วไปนั่งบนที่จัดเตรียมไว้บริเวณกลางโรง

ที่นั่งที่เตรียมใช้นั่งตัดจุกนั้นจะต่างกันไปบ้าง อาทิ จัดให้นั่งบนฐานของพานโตก ที่จัดวางซ้อนประกบเข้าหากันบนผ้าขาวพร้อมกับใช้เท้าทั้งสองวางบนขันสิบสองนักษัตร ซึ่งคว่ำครอบขันอีกใบหนึ่งที่หงายอยู่ ภายในขันจัดใส่สิ่งของต่าง ๆ ที่เป็นมงคล เช่น หินลับมีด หญ้าคา หญ้าเข็ดมอน ใบเงิน ใบทอง ใบยอ ใบทองหลาง รวงข้าว แหวนทองคำ เงินเหรียญหรือเงินบริสุทธิ์ กรรไกร น้ำ มีด เป็นต้น หรือบ้างก็จัดให้นั่งบนขันสิบสองนักษัตรที่คว่ำครอบอยู่บนหนังเสือ หนังหมี ภายใต้ขันจัดใส่เครื่องเขี้ยวงา เงินบริสุทธิ์ แหวนทองคำมีหัว เหล็ก หญ้าครุน หญ้าคา หญ้าเข็ดมอน มีด หินลับมีด ทรายท้องคลอง เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการเสี่ยงทายโดยใส่ลูกไก่ไว้ใต้ขันด้วย การนำสิ่งของต่าง ๆ ใส่ภายใต้ขันนั้นก็เป็นความเชื่อที่ว่า จะทำให้ผู้เข้ารับการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ มีตบะ มีบารมี มีปัญญา ฉลาดแหลมคม ร่ำรวย เจริญรุ่งเรือง มีชื่อเสียง เป็นต้น

การนั่งของผู้เข้ารับการตัดจุกในพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่นั้น จะนั่งประนมมือหันหน้าไปทางศาลพาไล (ทิศตะวันออก) พิธีตัดจุกเริ่มขึ้นโดย ดนตรีบรรเลงเพลงเชิด โนราใหญ่กราบนิมนต์ประธานสงฆ์ให้ตัดผมจุกที่ 1 เป็นปฐมฤกษ์ จากนั้นเป็นบิดามารดา ญาติมิตรตัดผมจุกที่ 2 และจุกที่ 3 โนราผู้ช่วย และโนราใหญ่เป็นผู้ตัดเป็นอันดับสุดท้าย แต่บางครั้งอาจจะมีครูหมอโนราที่เข้าทรงมาร่วมตัดจุกด้วย ก็จะจัดให้อยู่ในช่วงที่สองโดยถัดจากบิดามารดา



ภาพที่ 2.2 พ่อแม่ ผู้ปกครองตัดจุกผม
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 2.3 ครูโนราตัดจุกผม
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

6. พิธีครอบเทริด เป็นพิธีกรรมต่อเนื่องจากพิธีตัดจุก โดยโนราใหญ่อาจจะนั่งอยู่ในที่เดิมหรือเลื่อนไปนั่งบนพนักโดยใช้หนังเสือหรือหนังหมีรองนั่ง สำหรับเทริดที่นำมาครอบให้กับผู้เข้ารับการครอบเทริดผูกผ้าใหญ่นั้น จะผูกด้วยด้ายสายสิญจน์ห้อยลอดกำไลซึ่งผูกติดอยู่กับอกไก่ (แปทู)

ของหลังคาโรงโนรา เหนือศีรษะผู้เข้ารับการครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ ด้ายสายสิญจน์ที่ผูกยอดเทริดจะแบ่งออกเป็น 3 สาย คือ สายที่ 1 โยงไปให้พระภิกษุสงฆ์จับไว้ สายที่ 2 โยงไปให้กับบิดามารดาและญาติมิตรจับไว้ และสายที่ 3 โยงไปให้โนราใหญ่ โนราผู้ช่วยจับไว้ และที่หูเทริดทั้งสองข้างอาจจะจุดเทียนติดไว้ข้างละอัน

พิธีครอบเทริด เริ่มขึ้นโดยดนตรีบรรเลงเพลงเชิด ขณะนั้นพระสงฆ์ทั้งหมดก็เริ่มสวดชยันโต จากนั้นก็ค่อย ๆ ผ่อนสายสิญจน์ทั้ง 3 สายหย่อนเทริดลงมา โนราใหญ่และหมอกบโรง (หมอไสยศาสตร์) อาจจะยืนอยู่ด้านหน้าของผู้เข้ารับการประกอบพิธีครอบเทริด โดยจะคอยหมุนเทริดเป็นทักษิณาวัตรและเมื่อได้จังหวะที่เทริดหมุนด้านหน้าเทริดไปตรงกับหน้าของผู้เข้ารับการประกอบพิธีครอบเทริด ก็จับเทริดสวมศีรษะให้กับผู้เข้ารับการประกอบพิธีครอบเทริด โนราผู้ช่วยที่ยืนเอามือแตะไหล่ขนาบทั้งสองข้างก็จะช่วยสวมเทริดด้วย เสร็จแล้วโนราใหญ่ตัดสายสิญจน์ด้วยเทียนโดยเหลือบางส่วนผูกติดไว้กับยอดเทริด เป็นอันเสร็จพิธี

ภาพที่ 2.4 โนราใหญ่และโนราผู้ช่วยร่วมกันประกอบพิธีครอบเทริด
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ต่อจากนั้นก็เป็นขั้นตอนการรำถวายครูหรือรำหน้าศาลจนครบกระบวนรำ ประกอบด้วย รำ12 คำพรัด (บท) รำ12 ท่า รำ12 เรื่อง ซึ่งการรำต้องใช้เวลาหลายชั่วโมง ครั้นจบการรำถวายครูแล้วก็เป็นพิธีถ่ายพอก

7. พิธีถ่ายพอก ถือว่าเป็นพิธีกรรมที่สำคัญอีกพิธีหนึ่งในพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ คือ เป็นพิธีที่โนราใหญ่ทำพิธีมอบกรรมสิทธิ์ ความไว้วางใจให้กับผู้เข้ารับการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ โดยมอบลูกพอกให้ไว้เป็นสัญลักษณ์ เพื่อแสดงว่านับตั้งแต่นี้ต่อไปผู้เข้ารับการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ เป็นผู้สืบทอดเจตนารมณ์ อนุญาตให้ประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ ได้ อันเป็นการสืบลัทธิของครูอาจารย์ต่อไป นอกจากลูกพอกแล้วบางพื้นที่ก็อาจจะมอบเครื่องแต่งพอกทั้งหมดให้ด้วย

พิธีถ่ายพอก เริ่มจากโนราใหญ่นั่งบนพนัก แล้วให้ศิษย์รับถ่ายพอกนำสาดหมอนมาปูด้านหน้า แล้วนั่งคุกเข่าหน้าหมอนกราบ บนหมอนกราบจัดวางหมากพลู 9 คำ ดอกไม้ 9 ดอก โดยจัดแยกเป็น 3 กอง แล้วกราบโนราใหญ่ 3 ครั้ง จากนั้นโนราใหญ่ถอดลูกพอกที่เหน็บอยู่ข้างสะเอวทั้งสองข้างของตนจำนวน 2 ลูก มอบใส่มือให้แก่ศิษย์ เพื่อนำไปเหน็บไว้ข้างสะเอวทั้ง 2 ข้าง เสร็จแล้วกราบโนราใหญ่อีก 3 ครั้ง ต่อจากนั้นโนราใหญ่จะสอนข้อปฏิบัติต่าง ๆ ของโนรา และอวยชัยให้พร แล้วโนราใหญ่ก็ให้ศิษย์ที่รับถ่ายพอกขึ้นนั่งบนพนักแทนตนเอง และรำถวายครูด้วยตนเองอีกครั้ง เพื่อเป็นการยืนยันความสามารถที่ได้รับการประสิทธิ์ประสาทความรู้เรียบร้อยแล้ว ซึ่งนั่นหมายถึงตนเองได้เป็นโนราที่สมบูรณ์ การรำถวายครูของผู้รับถ่ายพอกก็จะรำกระบวนรำต่าง ๆ เช่นเดียวกับถวายครูที่กล่าวมานั่นเอง แต่การรำจะรำเพียงบทละ1-2 คำกลอน จนครบทุกกระบวนรำ เป็นเสร็จพิธีถ่ายพอกซึ่งถือว่าเป็นขั้นตอนสุดท้ายของพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

ภาพที่ 2.5 โนราใหญ่อวยพรชัยในพิธีถ่ายพอก
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

จะเห็นได้ว่า“พิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่”ของโนรา มีสาระสำคัญที่เกี่ยวเนื่อง พิธีกรรม ขั้นตอนการปฏิบัติ คติความเชื่อ บุคคลที่เกี่ยวข้อง ฯลฯ ซึ่งล้วนแล้วเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากภูมิปัญญาของบรรพชนที่ได้สั่งสม และรับการสืบทอดมาจากรุ่นสู่รุ่นตามลำดับ ในบางสิ่งบางประการอาจมีการปรับเปลี่ยนไปบ้างตามความเหมาะสมของยุคสมัยตลอดการลื่นไหลของวัฒนธรรม แต่ยังคงอนุรักษ์สาระสำคัญเดิม

2.1.5 หลักการรำโนรา

สุพัฒน์ นาคเสน (2562 : 47-63) ได้กล่าวถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของโนรา ในแต่ละสายตระกูลในอดีตว่ามีหลักการรำโนราประกอบด้วย 3 หลักการคือ

1.หลักความสมดุล เป็นหลักพื้นฐานในการจัดระบบร่างกายในส่วนต่าง ๆ ให้ถูกต้องตามแบบฉบับของท่ารำเบื้องต้นหรือมาตรฐานตามแบบฉบับของครูโนราสายนั้น ๆ

2.หลักความสัมพันธ์ต่อเนื่องเป็นการเรียงร้อยท่ารำให้สอดคล้องสัมพันธ์กันทั้งในกระบวนการรำที่ใช้มือ การใช้แขน การเรียงร้อยท่ารำจะต้องมีความสอดคล้องกลมกลืนเชื่อมต่อกันอย่างมีระเบียบ กล่าวคือ เป็นการเรียงร้อยจากท่าต่ำไปหาท่าสูง หรือ จากท่าง่ายไปหาท่ายาก

3.หลักความเป็นธรรมชาติ เป็นการรำที่คำนึงถึงความเป็นธรรมชาติในกาพัฒนาการการเคลื่อนไหวของมนุษย์ โดยมีการเรียงลำดับจากท่านั่งรำ ท่ายืนรำ ท่าเดินรำ ท่านิ่งที่ใช้ในการเคลื่อนตัว

นอกจากนี้ยังได้จำแนกประเภทของกระบวนรำตามวิธีการปฏิบัติได้ 2 ประเภท คือ กระบวนการรำที่มีดนตรีบรรเลงประกอบและกระบวนรำที่มีดนตรีบรรเลงและขับบทประกอบ

กระบวนการรำที่มีดนตรีบรรเลงประกอบ เป็นกระบวนรำที่มีเพียงจังหวะหน้าทับและท่วงทำนองเพลงประกอบการร่ายรำในลีลาท่าทางต่าง ๆ ควบคู่กันไป เพื่ออวดความสามารถในเชิงรำ มีทั้งรูปแบบการรำเดี่ยว และรูปแบบการรำหลาย ๆ คน ที่เป็นการรำหมู่หรือรำชุด กระบวนรำที่มีดนตรีบรรเลงประกอบ เช่น การรำเพลงโค การรำเพลงปี่ การรำท่าครู เป็นต้น

กระบวนท่ารำที่มีดนตรีบรรเลงและขับบทประกอบ เป็นกระบวนรำที่มีทั้งจังหวะหน้าทับทำนองเพลง บทร้อง และการรับของลูกคู่ประกอบในขณะรำ ผู้รำจะต้องมีความรู้และความเข้าใจทั้งเนื้อหาสาระของบทร้อง จังหวะหน้าทับ ท่วงทำนองเพลง วิธีการขับบท ลีลาท่ารำ การรับบทของลูกคู่เป็นอย่างดีทั้งนี้เพราะการรำจะต้องมีความสัมพันธ์ สอดคล้องกับความหมายเนื้อหาสาระของบทร้องหรือเรื่องราวนั้น ๆ กระบวนรำดังกล่าวจำแนกได้ 3 ลักษณะ คือ 1.การรำบทคำพรัด เป็นบทที่นำมาใช้รำในพิธีถวายครูของพิธีโนราโรงครูและการรำแบบบันเทิงทั่วไป บทที่มักนิยมนำมารำ ได้แก่ บทสรรเสริญครู บทครูสอน บทสอนรำ บทประถม บทสรรเสริญคุณมารดา บทฝนตกข้างเหนือ (บทโศกัง) บทไชชาย (นกเป็ดกาน้ำ) บทเรือใบผ้า บทยางแดง บทดอกจิกตอกจัก บทแสงทองสวรรค์ บทระไวระเวก บทพลายงามตามโขลง เป็นต้น 2.การรำทำบท เป็นกระบวนรำที่ผู้รำต้องใช้มิติสัมพันธ์ในด้านต่าง ๆ ประกอบด้วย การรำ การว่าบท การใช้น้ำเสียง จังหวะ ท่วงทำนองดนตรี การแสดงบทบาทสมมุติ การจินตนาการ ตลอดความชำนาญ 3.การรำจับบทออกพราน ซึ่งเป็นการแสดงเรื่องราวจากนิทานพื้นบ้าน วรรณคดีไทย (สุพัฒน์ นาคเสน. โนราท่าครู, 2562 : 47-63)

2.1.6 หลักวิธีพิจารณาคุณค่าของโนรา

จิณ ฉิมพงษ์ (2554 : 63-68) ได้กล่าวถึงการพิจารณาความงามหรือคุณค่าของโนรา ว่าประกอบด้วยความงาม 5 ประการ คือ งามรูป งามรำ งามร้อง งามเครื่องแต่งกายและงามความหมายหรือเนื้อหาสาระ

1. งามรูป หมายถึง ความงามของลักษณะรูปร่าง หน้าตา ศีรษะบุคลลิกต่าง ๆ ของผู้รำ มีความสมส่วน สุขภาพร่างกายแข็งแรง เหมาะสมที่จะเป็นโนรา ตลอดการใช้สีหน้า อารมณ์ แววตา และลักษณะอื่น ๆ

2. งามรำ หมายถึง งามท่ารำ ลีลาเคลื่อนไหว ถูกต้องเหมาะสม กล่าวคือ

รำถูกต้อง คือ รำถูกต้องตามแบบฉบับนาฏยลักษณ์ของแต่ละสายตระกูลของครูโนราสายนั้น ๆ

รำถูกท่า หมายถึง การตีท่าประกอบบทร้องได้ถูกต้องและเหมาะสม ท่าต่าง ๆ ที่นำมาจากท่าพื้นฐานในบทครูสอน สอนรำและบทประถม

รำถูกธรรม หมายถึง การรำถูกต้องตามธรรมชาติการเคลื่อนไหวของมนุษย์

ท่ารำเป็นเอกภาพ หมายถึง เป็นหนึ่งเป็นลักษณะเดียวกัน เป็นองคาพยพเดียวกันตัวรำคนเดียวท่ารำเดียวกัน แม้ว่าต่างเวลากันท่ารำต้องเหมือนกัน ตำแหน่งต่าง ๆ ของสรีระต้องเหมือนกัน

ท่ารำมีความกลมกลืน หมายถึง ท่ารำโดยเฉพาะท่าเคลื่อนไหวหรือท่าเชื่อมที่เอามาเชื่อมท่า จะต้องเข้ากันได้อย่างกลมกลืน การเปลี่ยนระดับก็ควรเป็นชั้น ๆ ขึ้นไปเป็นระดับ

ความงามเกิดจากความขัดแย้งของท่ารำ เป็นความขัดแย้งของท่ารำในลักษณะท่ารำที่นิ่มนวลกับท่าที่แข็งแรง ความรวดเร็วและการหยุดกะทันหัน

ความงามที่เกิดจากความหลากหลายในลีลา และท่ารำเป็นความหลากหลายในการเรียงร้อยท่ารำที่ไม่ซ้ำ ซาก ๆ.

3. งามร้อง หมายถึงความงามของเสียงขับ เสียงร้อง เสียงพูดจะต้องมีความชัดเจนในสำเนียงภาคใต้ ไม่ว่าจะเป็นการร้องประกอบจังหวะทำนองดนตรีหรือร้องที่ไม่มีดนตรีประกอบ เสียงต้องได้ระดับ ชัดเจนเข้ากับโหม่ง

4. งามเครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายจะต้องมีความพอดีเหมาะสมถูกต้องตามแบบฉบับของโนราไม่ควรเสริมเติมต่อหรือประดับจนดูวิริสมาหราจนเกินไป จนเครื่องแต่งกายข่มความโดดเด่นของลีล่าท่ารำ ตลอดปิดบังกล้ามเนื้อ รูปทรง และส่วนอื่น ๆ ของร่ายกายให้ด้อยลง

5. งามคำประพันธ์ เป็นความงามของคำประพันธ์ที่มีความถูกต้องตามลักษณะของฉันทลักษณ์ของบทกลอนนั้น และมีเนื้อหาสาระให้คุณค่าสื่อความหมาย มีคติเตือนใจ มีความฉลาดในการเลือกสรรคำมาใช้ให้สอดคล้องเหมาะสมกับบุคลิกของผู้รำ เหมาะสมกับงามและโอกาสนั้น ๆ (วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช,2554 : 63-68)

2.2. ความเชื่อที่ปรากฏในการรำโนรา

2.2.1 ความหมายของความเชื่อ

เรื่องของความเชื่อบางอย่างที่ตกทอดสืบเนื่องกันมาจนถึงสมัยนี้นั้น บางท่านมีความเห็นว่าเป็นสิ่งที่ล้าสมัย ครั่าครึ ขัดกับความเจริญก้าวหน้าของประเทศชาติ แต่อันที่จริงแล้วความเชื่อเหล่านั้นเป็นความรู้สึก นึกคิด ของคนในสมัยนั้นที่ได้ถ่ายทอดมาเป็นมรดกของสังคมในยุคสมัยนั้นอันแสดงให้เห็นถึงบุคลิกลักกาณะประจำชาติ ทำให้รู้ว่าคนในสังคมสมัยนั้น ๆ มีความรู้สึกนึกคิดอย่างไร แต่เมื่อกาลเวลาเปลี่ยนแปลงไปความเชื่อดังกล่าวก็ย่อมต้องเปลี่ยนไปตามสมัยตามที่บุคคลในสังคมนั้น ๆ ได้รับการศึกษา ดังนั้นหากจะด่วนตัดสินว่าคนในสมัยนั้นล้าสมัยกว่าคนในสมัยนี้ โดยเอาความรู้สึกของคนในสมัยนี้เป็นเกณฑ์ ก็ย่อมไม่เป็นการถูกต้อง

คำว่า “ความเชื่อ” มีท่านผู้รู้หลายท่านได้ให้ความหมายไว้ต่าง ๆ กันมากมายแต่อย่างไรก็ตาม ความหมายนั้น ๆ ก็มีแนวโน้มเป็นทำนองเดียวกัน ดังเช่น

กิ่งแก้ว อัตถากร (2529 : 91-92) “ความเชื่อ” หมายความว่า เห็นจริงด้วย เห็นจริงตาม จะเห็นเช่นนั้นด้วยความรู้สึกหรือความไตร่ตรองโดยเหตุผลก็ตาม ซึ่งอำนาจดังกล่าวเกิดจากสิ่งที่มีอำนาจเหนือมนุษย์ เช่น อำนาจของดินฟ้าอากาศ และเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นโดยไม่ทราบสาเหตุ มนุษย์ย่อมเกลียดทุกข์และรักสุขเป็นธรรมดา ฉะนั้นเมื่อมีภัยพิบัติเกิดขึ้น ก็วิงวอนขอความช่วยเหลือต่อสิ่งที่ตนเชื่อว่าจะช่วยได้ ทั้งนี้เพราะลัทธิความเชื่อแต่เดิมนั้นถือธรรมชาติอันเป็นพระอาทิตย์ พระจันทร์ ดาว น้ำ ลม ไฟ เป็นสรณะ และเชื่อว่าสิ่งที่ตนนับถือนั้น ย่อมจะแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ ช่วยตนในยามตนมีทุกข์ ต่อมาเมื่อมีวิทยาการต่าง ๆ ได้พัฒนาการมากขึ้น ความเชื่อในสิ่งดังกล่าวบางอย่างก็ลดน้อยลง และบางอย่างก็แปรเปลี่ยนจากธรรมชาติมาเป็นสิ่งประดิษฐ์ เช่น ผ้ายันต์ ตระกรุด ผ้าประเจียด เป็นต้น (กิ่งแก้ว อัตถากร. คติชนวิทยา. เอกสารประกอบการนิเทศการศึกษา ฉบับที่ 184, 2529 : 91-92)

สมปราชญ์ อัมมะพันธ์ (2536 : 7) “ความเชื่อ” คือการยอมรับข้อเสนอข้อใดข้อหนึ่งไว้ว่าเป็นจริง การยอมรับเช่นนี้ โดยสารัตถะสำคัญแล้ว เป็นการยอมรับเชิงพุทธิปัญญา แม้ว่าจะมีอารมณ์สะเทือนใจเข้ามาประกอบร่วมด้วย ความเชื่อจะก่อให้เกิดภาวะทางจิตขึ้นในบุคคล ซึ่งอาจเป็นพื้นฐานสำหรับการกระทำโดยสมัครใจของบุคคลนั้น ทั้งนี้เพราะความเชื่อเกิดขึ้นจากความกลัวและความไม่รู้สิ่งที่มนุษย์ไม่รู้ไม่เข้าใจ ไม่สามารถควบคุมให้อยู่ในอำนาจได้ มนุษย์ก็เชื่อถือว่าสิ่งนั้นย่อมมีอิทธิพลเหนือมนุษย์ จึงทำให้มนุษย์กลัวทำให้เชื่อในสิ่งที่มีอำนาจเหนือมนุษย์นั้น (สมปราชญ์ อัมมะพันธ์. ประเพณีและพิธีกรรมในวรรณคดี, 2536 : 7)

พจนานุกรมศัพท์สังคมวิทยา ได้อธิบายความหมายของคำว่า “ความเชื่อ” ว่า ความเชื่ออาจจะมีพื้นฐาน จากหลักฐานข้อเท็จที่เชื่อได้ เพราะฉะนั้นความเชื่อจึงมิได้ขึ้นอยู่กับความจริงเชิงวิทยาศาสตร์ ความงมงาย หรือความเชื่อแปลกวิตถารก็ได้ คนเราอาจจะทำการแข่งขันจริงจังหรืออย่างบ้าคลั่งด้วยความเชื่อที่ผิดก็ได้ เท่า ๆ กับทำด้วยความเชื่อที่ถูกต้อง อย่างไรก็ดีการ

กระทำดีใช้สติปัญญาใด ๆ ก็ตาม ย่อมต้องอาศัยความเชื่ออยู่ด้วยเสมอ แต่สติปัญญาเองนั้นอาจใช้มาทดสอบความเชื่อ และตรวจดูความถูกต้องของพื้นฐานความเชื่อนั้นได้

2.2.2 ความเชื่อทางไสยศาสตร์

หากจะกล่าวว่าโนรากับไสยศาสตร์เป็นของคู่กันก็คงจะไม่ผิดไปนัก เพราะแม้เพียงการเปล่งเสียงคำแรกก่อนที่ร้องกลอน ก็จะเป็นคำที่มีความหมายเกี่ยวกับไสยศาสตร์ คือ คำว่า “ออ”

สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2529 : 468) กล่าวถึงความเชื่อทางไสยศาสตร์ในสารากรุมวัฒนธรรมภาคใต้ความว่า“ ความเชื่อกลุ่มนี้เกิดจากความเชื่อมั่นต่อความเชื่อที่เกี่ยวกับลัทธิและศาสนาถือว่าชีวิตอยู่ใต้อำนาจของสิ่งเหนือธรรมชาติหรือบุญญาธิการของพระศาสนาและทวยเทพทั้งปวง และถ้าผู้ใดสามารถยึดมั่นในสิ่งเหล่านั้นก็ดีหรือเพียรบำเพ็ญจนอำนาจเหล่านั้นเกิดขึ้นในตัวเองก็ดีจะทำให้ตนมีคุณวิเศษเหนือสามัญชน จากนี้จึงเชื่อในเรื่องไสยศาสตร์เวทมนตร์คาถา เครื่องรางของขลังและโชคชะตาแล้วมักเอาศาสนาเข้ามาประสมประสานอยู่เป็นอันมาก” (สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. ความเชื่อของชาวใต้. สารานุกรมวัฒนธรรม ภาคใต้ 2, 2529 : 468)

เดิมผู้ที่จะศึกษาหรือฝึกหัดโนราในสมัยก่อนนั้นจะต้องศึกษาไสยศาสตร์ให้รอบรู้ครบถ้วนทุกกระบวนความเพื่อจะได้ใช้วิชานั้นป้องกันตนเองตลอดถึงสมาชิกในคณะ อีกทั้งเพื่อใช้แก้คุณไสยจากการกระทำของผู้อื่นหรืออาจจะทำคุณไสยตอบโต้ฝ่ายตรงข้าม โดยเฉพาะผู้ที่เป็นนายโรงโนราหรือโนราใหญ่แล้วจะต้องศึกษาให้เจนจบจริง ๆ ด้วยว่าจะต้องเป็นผู้นำคณะไปแสดงหรือประชันในที่ต่าง ๆ ซึ่งอาจจะเกิดอันตรายได้ในโอกาสนั้น ๆ เช่น ขณะเดินทาง ขณะกำลังแสดง ซึ่งบางครั้งอาจเกิดจากการกลั่นแกล้งหรือเพื่อลองดีก็ได้ (พร้อม จ่าวัง.สัมภาษณ์)

พระยาอนุมานราชธน (2532 : 213.) ได้ให้ความหมายของคำนี้ไว้ว่า “ไสยศาสตร์”หมายถึงความเชื่อด้วยความรู้สึกเกรงขามในสิ่งที่เข้าใจว่าอยู่เหนือธรรมชาติ หรือในสิ่งลึกลับอันไม่สามารถจะทราบได้ด้วยเหตุผลตามหลักวิทยาศาสตร์และสิ่งนั้นอาจให้ดีหรือให้ร้ายแก่ผู้เชื่อก็ดี เมื่อมีความเชื่อและความรู้สึกเช่นนี้แล้ว ก็สำแดงความเชื่อและความรู้สึก นั้นออกมาเป็นรูปพิธีรีตองอัน เนื่องด้วยคาถาอาคมและเวทมนตร์ เพื่ออำนวยประโยชน์แก่ตนทั้งทางดีและทางชั่ว ในทางดีก็ได้แก่ให้เกิดเป็นสิริมงคลหรือป้องกันเหตุร้ายและเรื่องอุบาทว์จัญไร ไม่ให้เข้ามาเบียดเบียนตนหรือถ้าเข้ามาแล้วก็ขับไล่ไสส่งให้มันหนีไปเสีย ในทางชั่วก็ได้แก่การใช้อุปเท่ห์กลด้วยเวทมนตร์และคาถาอาคม ให้เป็นผลเกิดความเดือดร้อนแก่ผู้อื่นหรือทำให้ผู้อื่นหลงรักตน โดยอุบายวิธีที่เรียกว่าทำคุณไสยฝังรูปฝังรอยหรือทำกฤตยาวิทยาคมมีการทำเสน่ห์ยาแฝด เป็นต้น (พระยาอนุมานราชธน. ชีวิตชาวไทยสมัยก่อนและการศึกษาเรื่องประเพณี, 2532 : 213)

ความเชื่อทางไสยศาสตร์หลัก ๆ ที่ปรากฏในการรำโนรา (2539 : 112-116)ที่ถือว่ามีความโดดเด่นมากประกอบด้วย 5 เรื่อง คือ ความเชื่อเรื่องเมตตามหานิยม ความเชื่อเรื่องเครื่องรางของขลัง ความเชื่อเรื่องเวทมนตร์คาถาอาคม ความเชื่อเรื่องการลงอักขระเลขยันต์ ความเชื่อเรื่องคุณไสย ความเชื่อเรื่องการป้องกันคุณไสย ดังรายละเอียดต่อไปนี้

2.2.3 ความเชื่อเรื่องเมตตามหานิยม

เมตตามหานิยมเป็นวิธีการทำให้คนรักใคร่เมตตาเอ็นดูและเกิดความนิยมชมชอบซึ่งวิธีการทำให้ผู้อื่นเกิดความเมตตารักใคร่นี้อาจเกิดจากคาถาอาคมล้วน ๆ หรือจะเป็นพวกน้ำมันปลุกเสกขี้ผึ้งปลุกเสกน้ำมันพราย ปลุกเสกขี้ผึ้งสีปากผสมผง ปลุกเสกและเกิดจากพิธีกรรมต่าง ๆ เช่น ทำด้วยใบรัก ลูกสวา ผ้ายันต์ ตะกรุด พิสมร พระเครื่องราง เสกหมากกินเองหรือให้ผู้อื่นกิน เสกลูกมะนาว เสกเครื่องนุ่งห่มประสบเนตรทำด้วยกังหันเรียกว่า“ พราหมณ์โหด” ทำด้วยว่านแป้งผัดหน้าน้ำมันใส่ผมดอกไม้ทัดหู สลาเหิน ลงนะหน้าทอง สาลิกาลิ้นทอง สาลิกาป้อนเหยื่อ กาจับหลัก กาหลงเหว และแร้งถามข่าว เป็นต้น ซึ่งในหมู่ศิลปินโดยทั่วไปมีความเชื่อเรื่องเมตตามหานิยมเป็นอย่างมาก สำหรับเรื่องเมตตามหานิยมที่ปรากฏในโนรานั้น เห็นได้ในขั้นตอนต่าง ๆ ของกิจกรรมก่อนการรำและกิจกรรมขณะออกรำในกิจกรรมก่อนการรำ เช่น ในขั้นตอนของการแต่งหน้าผู้รำโนรา (นายโรงโนราหรือโนราใหญ่) จะมีพิธีการลงอักขระเลขยันต์และเสกเป่าคาถาอาคมลงในแป้งก่อนที่จะนำไปผัดหน้า และขณะเวลาผัดหน้าก็จะมีการบริกรรมคาถากำกับไปพร้อมกันด้วย ในขั้นตอนของการแต่งตัวโดยขณะที่ผู้รำสวมใส่เครื่องแต่งกายแต่ละชิ้นก็จะมีการบริกรรมคาถากำกับชิ้นนั้นไปด้วย และในพิธีชุบราศี พิธีปลุกตัว ตลอดในขั้นตอนของกิจกรรมขณะออกรำ ซึ่งเวทมนตร์คาถาที่นำมาใช้ล้วนแล้วแต่มีความหมายไปในทางเมตตามหานิยม

2.2.4 ความเชื่อเรื่องเครื่องรางของขลัง

ของขลังคือสิ่งของที่เชื่อถือว่ามีความศักดิ์สิทธิ์มีอานุภาพวิทยาคุณสามารถช่วยปกป้องคุ้มครองอันตรายให้แก่ตนเองหรือผู้อื่น เครื่องรางของขลังมี 2 ชนิดคือผ้ายันต์หรือผ้าประเจียดและลูกประคำ

2.2.4.1 ผ้ายันต์หรือผ้าประเจียด คือผ้าลงอักขระเลขยันต์เวทมนต์คาถาอาคมและคุณพระ ตามหลักวิธีทางไสยศาสตร์ด้วยหมึกสีดำหรือดินสอดำเป็นพื้นยันต์ที่นำมาลงในผ้า นอกจากลงด้วยยันต์ธรรมดาแล้วยังมีการเขียนเป็นรูปพระ รูปเทวดา ยักษ์ ลิง เสือ ราชสีห์ เป็นต้น และผ้าที่นิยมนำมาใช้ทำผ้ายันต์หรือผ้าประเจียดมักเป็นผ้าขาว ผ้าแดงและผ้าเหลือง โดยลักษณะของผ้าจะมีทั้งที่เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าสี่เหลี่ยมจัตุรัส ซึ่งผู้ที่ใช้ผ้ายันต์หรือผ้าประเจียดนี้ก็คือตัวนายโรงโนราหรือโนราใหญ่โดยจะใช้โพกศีรษะไว้แทนการสวมเทริด

2.2.4.2 ลูกประคำ คือไม้หรือแก้วหรือลูกลานหรือ เป็นต้น มีลักษณะเป็นเม็ดกลม ๆ มีรูตรงกลางเหมือนลูกคิดร้อยเป็นพวงด้วยด้ายหรือไหมสำหรับนักบวช ฤาษี เป็นต้น โดยใช้สวมคอหรือกำหนดนับการบริกรรมการสวดมนตร์ภาวนา ลูกประคำมีจำนวน 108 เม็ดตามจำนวนพระคุณของพระรัตนตรัยคือพระพุทธคุณ 56 ธรรมคุณ 38 และสังฆคุณ 14 รวมเป็น 108 มีท่านผู้รู้ทางไสยศาสตร์กล่าวว่า (ขุนพันธรักษ์ ราชเดช.2529 : 470) “ ลูปประคำอาจทำจากสิ่งของหลายอย่าง เช่น กาฝากร้อยแปดชนิด แต่ห้ามใช้กาฝากส้มและถ้าเป็นกาฝากมะขามกาฝากกระท้อนก็ให้เอากิ่งทิศตะวันออกนำมาตัดแต่งให้กลมเกลี้ยงแล้วเอามาเจาะรูเพื่อร้อยสายลงด้วย“ นะร้อยแปด” แต่ละเม็ด

ใช้ไม้กรรณิการ์หรือไม้กันเกราทำยอดแล้วลงรักปิดทองร้อยด้วยด้ายสาวพรหมจารีหรือไหมเบญจพรรณเข้าพิธีปลุกเสก กาฝากร้อยแปดนี้ถ้าได้กาฝากบอระเพ็ด กระท้อน มะขาม เพกา ไม้ไผ่ปดคาย หนาด รักช้อน ไม้ตายก็ยังดี และนอกจากทำด้วยกาฝากร้อยแปดแล้ว ยังทำด้วยไม้คอนผึ้งร้อยแปดรัง ปลายเขาวัวเอาแต่ละเขาร้อยแปดตัว ผงคุณพระ ผงว่าน เมล็ดมะกล่ำดำ" ผู้ที่ใช้ลูกประคำก็คือ หมอกบโรงโดยใช้สวมคอซึ่งลูกประคำที่นำมาใช้บางก็จะมีความแตกต่างกันไป คือ มีจำนวนลูกประคำ 108 เม็ดบ้าง 8 เม็ดบ้าง 2 เม็ดบ้างและ 1 เม็ดบ้างที่เรียกว่า" ประคำโทน"

2.2.5 ความเชื่อเรื่องเวทมนตร์คาถาอาคม

ในการประกอบกิจพิธีกรรมทางไสยศาสตร์" เวทมนตร์คาถาอาคม" ถือว่าเป็นกลไกสำคัญอย่างหนึ่งที่จะทำให้กิจกรรมนั้นมีความขลังมีความศักดิ์สิทธิ์สามารถที่จะดลบันดาลในสิ่งที่พึงประสงค์เนื่องในกิจกรรมนั้น ๆ ประสบผลสำเร็จ ซึ่งคำว่า"เวทมนตร์คาถาอาคม" ทั้ง 4 คำนี้ เสฐียรโกเศศได้อธิบายความหมายโดยแยกเฉพาะแต่ละคำไว้ในสารานุกรมเสฐียรโกเศศ มีความว่า

คำว่า"เวทมนตร์คาถาอาคม" คำทั้ง 4 มีความหมายเกือบจะไม่แตกต่างกัน คือ เป็นเรื่องคำศักดิ์สิทธิ์และลึกลับ อาจอำนวยความสำเร็จผลตามประสงค์ของผู้กระทำ ถ้าจะกระจายออกเป็นคำ ๆ ตามความหมายเดิม คาถาคือคำประพันธ์ภาษาบาลี อัตราของฉันท์คือสี่บาท เรียกว่าคาถาหนึ่ง อาคมคือมนตร์ซึ่งมีอยู่ในคัมภีร์พระเวทของศาสนาพราหมณ์

เวท คือความรู้โดยเฉพาะความรู้ในคัมภีร์พระเวท มนตร์คือข้อความอันศักดิ์สิทธิ์ซึ่งประพันธ์ขึ้นสำหรับบริกรรมหรือสวดขับเพื่อบังคับหรืออ้อนวอนสิ่งที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติ มีผีสางเทวดาเป็นต้น ให้อำนาจสิ่งที่ตนปรารถนาทั้ง 4 คำนี้จะเห็นได้ว่ามีความหมายเดิมแตกต่างกันก็จริง แต่เมื่อนำมาใช้ในความหมายเกี่ยวกับไสยศาสตร์ ก็มักใช้สับสนปนเปกัน แม้กระทั่งมีคำอื่นที่เสกคาถาเป่าคาถาลงอาคมเป็นคำกริยาประกอบด้วย ก็เห็นได้ว่าต่างกันในเรื่องกรรม เช่น เสกคาถา เป่าคาถาลงอาคม ถูกอาคม ร่ายมนตร์ เป่ามนตร์ สวดมนตร์

คาถา เมื่อนำมาใช้เพื่อแสวงสิริมงคลหรือป้องกันภยันตราย ให้แก่ตนก็เรียกว่ามนตร์ ดังคำว่าพระพุทธมนตร์ สวดมนตร์ น้ำมนตร์ ถ้านำน้ำมนตร์มารดอาบเพื่อขจัดสิ่งอันเป็นมลทิน ซึ่งถือว่าเป็นเสนียดจัญไร ให้หมดไปก็เรียกว่า เสก ในความหมายเดิมภายหลังเคลื่อนมาเป็นการบริกรรมด้วยคาถา ซึ่งมีความหมายเท่ากับคำว่าร่ายมนตร์ เป็นทำนองเดียวกับรดน้ำมนตร์ อาบน้ำมนตร์ที่มาเป็นประพรมและรดที่มือฉะนั้นรดที่มือฉะนั้น พระเถระองค์หนึ่งซึ่งมีเมตตาบอกให้ทราบว่าเสกนั้นเป็นภาษาโบราณ ถ่ม คือทำให้คาถาอาคมซึ่งเป็นของขลังแทรกซึมลงไปในน้ำมนตร์ เหตุนี้การรดน้ำมนตร์ถ้าจะให้ขลังต้องให้ผู้ที่ทรงคุณความรู้เรื่องคาถาและเวทมนตร์เป็นผู้พ่นให้ ทำไมจึงต้องพ่นเป่ามนตร์ก็คือพ่นลม ออกทางปากตามไปกับมนตร์ที่บริกรรมแล้วเปล่งเสียงเพี้ยงเป็นทำนองอธิฐานให้เป็นอย่างใดอย่างหนึ่งตามที่ต้องต้องการ เพราะฉะนั้นจึงเป็นคำเดียวกับถ่มนั่นเอง และใช้ควบคู่ไปว่า " เสกเป่า" ส่วนลงอาคมก็คือการลงอาคมนั่นเอง ดังจะให้กล่าวต่อไปในคำอาคมคาถาที่ใช้นั้นจะเป็น

คาถาบทหนึ่งคือ ครบทั้งสี่บาทหรือจะเป็นแต่ส่วนใดส่วนหนึ่งของคาถาก็ได้ ตามแต่ที่มีกำหนดไว้หรือจะใช้ แต่หัวใจคาถาคือเอาเสียงต้นของบทแรก เช่น ทุ สะ นะ โส

อาคม ได้แก่ คัมภีร์ที่เป็นสูตรคาถาต่าง ๆ เช่น สูตรอิทธิเจ สูตรมหาราชสำหรับใช้ลงเลขยันต์หรือปลุกเสกสิ่งต่าง ๆ ตลอดจนตัวเองให้เกิดความขลังความศักดิ์สิทธิ์ การลงอาคมคือลงเลขอักขระหรือคาถาบทใดบทหนึ่งที่เป็นยันต์หรือลงในร่างกายบุคคลที่เรียกว่าสัก เช่น สักตามตัวหรือที่มีสี่เท้าที่หน้าผากและที่ขม่อม เป็นต้น ตลอดจนการฝังเข็มลงในเนื้อเพื่อให้อยู่ยงคงกระพัน ที่เรียกว่า ลงอาคมเช่นเดียวกัน ตัวเลขที่ลงคือจำนวนที่ย่อรวมจากตัวอักขระอีกที เช่น เลข 3 หมายเอาพระรัตนตรัยซึ่งย่อเป็น อะ อุ มะ อันเป็นหัวใจพระพุทธศาสนา (อะ อรหัง, อุ อุตตมธฺม, มะ มหาสงฆ์) เลข 9 หมายถึงพระพุทธคุณทั้ง 9 ซึ่งย่อเป็นหัวใจว่า อะสังวิสุโลปุสะพุภะ ทั้งนี้เป็นต้น

เวท ได้แก่ คัมภีร์พระเวท 4 เล่ม ซึ่งชาวฮินดูเรียกรวมว่า พระเวทสัญหิตา เมื่อแยกจากคัมภีร์พราหมณะ อรัญยกะและอุปนิษัท ซึ่งเรียกรวมด้วยกันหมดนั่นว่าพระเวท ในคำไทยเมื่ออ้างถึงคัมภีร์พระเวทก็หมายถึงพระเวทสัญหิตาอย่างเดียวเท่านั้น ซึ่งเป็นคัมภีร์บรรจุมนตร์ต่าง ๆ แต่งเป็นโศลกฉันท์ สำหรับพราหมณ์ปุโรหิตใช้บริกรรมหรือสวดขับเนื่องในการพลีบูชา เพื่อความสวัสดิมงคลหรือปัดเป่าเหตุร้ายต่าง ๆ จากเทพองค์ที่ตนขอร้องหรือบังคับเอาให้ต้องกระทำและอำนวยตามที่ตนต้องการ เพราะสากลโลกอยู่ใต้อำนาจเทวดา เทวดาอยู่ได้อำนาจมนตร์และมนตร์อยู่ใต้อำนาจพราหมณ์เพราะฉะนั้นพราหมณ์ก็เป็นเทวดาของเรา เมื่อกล่าวตามนี้คำเวทมนตร์จึงมีความหมายเท่านั้น แล้วเรียกคู่กันไปว่าเวทมนตร์ ถ้าแยกกันเวทมักใช้ในเรื่อง ที่เรียกว่าร่ายโองการซึ่งต้องขึ้นต้นด้วยคำว่าโอม คือคำย่อ อะ อุ มะ ซึ่งเปล่งเสียงรวมเป็นเสียงเดียวหมายเอาพระเป็นเจ้าทั้งสาม การประกอบพิธีกรรมเพื่อความขลังความศักดิ์สิทธิ์ถ้าเป็นไปในทางไสยศาสตร์ของพราหมณ์ก็ต้องมีการร่ายโองการชุมนุมเทวดาเสียก่อนหรือจะใช้บทโองการอื่น ๆ ก็แล้วแต่กรณีตามที่มีกำหนดไว้ถ้าเป็นไปทางพุทธศาสนาก็ต้อง นโม เจริญพระไตรสรณคมน์เสียก่อน เช่น โองการสรรเสริญคุณ (อิติปิโส ภควา) เป็นต้น โองการเหล่านี้ไม่มีคำขึ้นต้นว่า โอม เหมือนโองการทางศาสนาพราหมณ์ เช่น โองการมหาเถรตำแย โองการมหาอุปคุต โองการไหว้ครู โองการเชิญแม่ซื้อ โองการมหากระฉ่อน เป็นต้น

มนตร์ มีความหมายสองอย่าง อย่างหนึ่งหมายเอาพระคาถาซึ่งใช้สวดหรือเสกเป่าเพื่อกำจัดอุบาทว์จัญไรให้สิ้นไป เช่นพระคาถาสัพพีติโย วิวชฺชนฺตุ ฯลฯ ซึ่งคุ้นหูกันอยู่เป็นมนตร์ด้วยในตัวอีกอย่างหนึ่ง หมายเอาคำประพันธ์ที่ขึ้นต้นด้วย โอม ส่วนคำต่อไปนี้เป็นคำไทย ลางบทมีพระคาถาแทรกมนตร์อย่างหลังนี้ลางบทกระเดียดไปข้างหยาบคายและลงท้ายว่าสวาหะสวาหาย ลางทีก็มีผดผักอะไรทำนองนั้นอยู่ด้วย

ความเชื่อเรื่องเวทมนตร์คาถาอาคมในรำโนรานั้นจะเห็นได้ว่ามีบทบาทและเข้ามาเกี่ยวข้องอยู่ในขั้นตอนต่าง ๆ โดยตลอด อาทิ ในขั้นตอนการเตรียมอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการรำ ในขั้นตอนของการแต่งหน้า การแต่งตัว ในขั้นตอนของการรำ ตลอดจนหลังจากจบการรำ เป็นต้น ซึ่งเวทมนตร์คาถาอาคมที่นำมาใช้บริกรรมจะมีทั้งที่เป็นการบริกรรมประกอบพิธีกรรมและบริกรรมกำกับที่ใช้เพียง

เวทมนตร์คาถาอาคมล้วน โดยเวทมนตร์คาถาอาคมที่นำมาใช้บริกรรมเหล่านี้จะมีทั้งที่เป็นโองการ มนตร์ คาถา อาคม เวท แต่ก็มักเรียกรวม ๆ กันว่า“ คาถา” และถ้อยคำในคาถาบทหนึ่ง ๆ ก็มีทั้งที่เป็นคำภาษาบาลีล้วน ๆ คำไทยผสมกับคำบาลีและคำที่เป็นคำย่อของบทคาถาที่เรียกว่า “ หัวใจคาถา”เช่น หัวใจอิติปิโส ย่อว่า“ อิสวาสุ” คือ อิ ย่อมาจากอิติปิโสทั้งบท สวา ย่อมาจากสวากขาโตทั้งบท สุ ย่อมาจากสุปฏิปันโน ทั้งบทหัวใจพระพุทธศาสนา ย่อว่า“ นะโมพุทธายะ” หัวใจกรณีย์ย่อว่า“ จะภะกะสะ” หัวใจของพุทธศาสนาย่อว่า“ มะอะอุ” คือ มะ ย่อมาจากมหาสงฆ์ อะ ย่อมาจากอรหัง อุ ย่อมาจากอุตตมุม หัวใจพระพุทธคุณทั้ง 9 ย่อว่า“ อะสังวิสุโลปุสะพุภะ” คือ อะ ย่อมาจากอรหัง สัง ย่อมาจากสัมมาสัมพุทโธ วิ ย่อมาจากวิชชาจรณสัมปันโน สุ ย่อมาจากสุคโต โล ย่อมาจากโลกะวิทู ปุ ย่อมาจากปุริสธัมมสารถิ สะ ย่อมาจากสัตถาเทวมนุษย์สานัง พุ ย่อมาจากพุทโธ ภะย่อมาจากภควาติ และธาตุทั้งสี่ของมนุษย์ย่อว่า“นะมะพะทะ” นะ ย่อมาจากธาตุดิน มะย่อมาจากธาตุน้ำ พะ ย่อมาจากธาตุลม และทะ ย่อมาจากธาตุไฟ เป็นต้น (สุพัฒน์ นาคเสน. โนรา : เฉียนพราย-เหยียบลูกมะนาว, 2539 : 112-116)

2.2.5.1 ที่มาของคาถา

ที่มาของพระคาถา (หัวใจ) บทต่าง ๆ 2

ภาพที่ 2.6 ยันต์มหาอุด บรรจุหัวใจพระคาถา
พระไตรปิฎก หรือหัวใจพระคาถาพระรัตนตรัย
ที่มา : http://amul18.blongspot.com สืบค้น 20 มีนาคม 2564

พระคาถา หัวใจพระไตรปิฎก มะ อะ อุ ฯ

พระคาถา หัวใจพระไตรปิฎก หมายถึง พระพุทธเจ้า พระธรรม พระสงฆ์ มะ มาจากคำว่า มนุสสานัง พุทโธภะคะวาติ อะ มาจากคำว่า อกาลิโก เอหิปัสสิโก อุ มาจาก อุชุปฏิปันโน

ภะคะวะโต สาวะกะสังโฆ ฯลฯ บางอาจารย์ก็กล่าวว่า อะ อุ มะ คือ อะ มาจาก อะระหัง หมายถึง พระพุทธ อุ มาจาก อุตตรธรรม หมายถึง พระธรรม มะ มาจาก มหาสังฆ หมายถึง พระสงฆ์

ยังมีกล่าวไว้อีกว่า เป็นนามอนุสรณ์ย่อของสามอสีติมหาสาวกผู้นำในการทำปฐมสังคายนาพระไตรปิฎก คือ มะ หมายถึง พระมหากัสสป อะ หมายถึง พระอานนท์ อุ หมายถึง พระอุบาลี รวมความแล้ว เป็นหัวใจพระไตรปิฎกทั้งนั้น เป็นคาถาใช้ได้ทุกทางโบราณจารย์เรียกว่า พระคาถาหัวใจพระรัตนตรัย มะ อะ อุฯ พระคาถา มะ อะ อุ เป็นการถอดหัวใจพระรัตนตรัยอีกแบบหนึ่ง ถอดความหมายเป็นสองนัย คือ ความหมายเดิมตามอย่างโบราณจารย์ มะ หมาย ถึง คุณแห่งพระพุทธเจ้า คือ มนุสสานัง พุทโธ ภควาติ อะ หมายถึง คุณแห่งพระธรรมเจ้า คือ อกาลิโก เอหิปัสสิโก และ อุ หมายถึง คุณแห่งพระสงฆเจ้า คือ อุชุปฏิปันโน สาวกสังโฆ

ภาพที่ 2.7 ยันต์พระไตรสรณคมน์

ที่มา : ที่มา : http://amul18.blongspot.com สืบค้น 20 มีนาคม 2564

พระคาถา หัวใจพระไตรสรณคมน์ พุท ธะ สัง มิ ฯ

พระคาถาหัวใจพระไตรสรณคมน์นี้ มีอุปเท่ห์วิธีการใช้มากมายยิ่งนัก เรียกว่าครอบจักรวาล ใช้ดีทุกทางเป็นองค์ภาวนากรรมฐาน จะภาวนาเต็มบท ก็ได้ จะภาวนาเฉพาะหัวใจก็ได้ ใช้ภาวนาในขณะเดินทางไกลจะปลอดภัยจากอุบัติเหตุ ขจัดสิ้น อุปสรรคนานานัปการ เป็นเมตตาแก่เหล่าเทพเทวดา จะมาคอยอารักษ์ปกป้องกันภัยจากภูตผี ปีศาจ “คาถากำกับปลุกเสกยันต์ พระไตรสรณคมน์”พุทธัง สะระณัง คัจฉามิฯ ธัมมัง สะระณัง คัจฉามิฯ สังฆัง สะระณัง คัจฉามิฯ

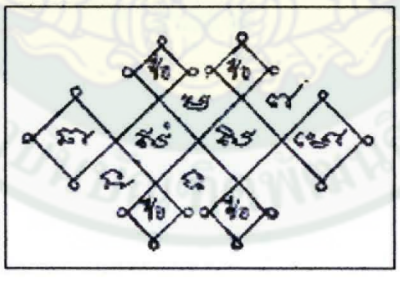
บทเจริญพระไตรสรณคมน์นี้ มีอุปเท่ห์วิธีการใช้ในการเรียกสูตรลงอักขระ เป็นองค์ยันต์มีมากมายหลายองค์ยันต์ ทั้งที่เป็นของโบราณและที่พระเกจิคณาจารย์ได้ผูกขึ้นใหม่ หัวใจพระพุทธคุณ อิ สฺวา สุ สุ สฺวา อิ ฯ พระคาถาหัวใจพระรัตนตรัยนี้ เป็นพระคาถาหัวใจบทแม่ บทหนึ่ง ที่ใช้กันทุกสำนัก ทุกพระเกจิคณาจารย์ ที่เด่นชัด คือ สายวัดบวรนิเวศวิหาร วัดสะพานสูง บางซื่อ วิชาตะกรุด

สายหลวงปู่ศุข เกสโร คลองมะขามเฒ่า ตะกรุดลูกปืน พระอาจารย์อ๊อด วัดสายไหม พระคาถา หัวใจพระนวหรคุณ อะ สัง วิ สุ โล ปุ สะ พุ ภะ ฯ

การลงหัวใจพระพุทธคุณ นวหรคุณ มงคล 9 เป็นยันต์กล ถอดจาก แถวล่าง อะสังวิสุโลปุสะพุภะ ถอดจากล่างขึ้นบน เป็นคำที่รวมเอาความหมายในเรื่องพุทธคุณไว้ทั้งหมด ตั้งแต่คำว่า อรหัง สัมมาสัมพุทโธ มาจนกระทั่งถึงคำว่า สัตถา เทวมนุสสานังพุทโธ นั้นเอง คือความหมายว่า การที่พระพุทธเจ้าได้ทรงพระนามว่า ภควา เพราะพระองค์เป็นผู้บริสุทธิ์เป็นผู้ตรัสรู้เองโดยชอบ หมายถึงคุณแห่งมรรค 4 ผล 4 และพระนิพพาน 1 เป็นต้น พระคาถา หัวใจสัมพุทเธ สะ ทะ ปะ โต ฯ

อานุภาพแห่งบทเจริญ นะมะการะสิทธิคาถา สัมพุทเธ มีอานุภาพและมีอุปเท่ห์วิธีการใช้ที่พิสดารมาก นอกจากใช้สำหรับลงพระอักขระในสูตรยันต์ ซึ่งเป็นยันต์ชั้นสูงทั้ง 2 แบบ ยังใช้สำหรับลงสูตรลบผงสัมพุทเธได้ด้วย สามารถใช้เจริญเสกเป็นน้ำพุทธมนตร์อีกด้วย

อานุภาพแห่งบทเจริญ นะมะการะสิทธิคาถา สัมพุทเธ มีอานุภาพในการเสกน้ำพุทธมนต์เพื่อเลื่อนยศเลื่อนตำแหน่ง อธิษฐานให้สมปรารถนาที่ตั้งจิตเจตนาทุกประการบทเจริญนะมะการะสิทธิคาถา สัมพุทเธ เป็นบทเจริญสรรเสริญคุณแห่งพระรัตนตรัย ที่เป็นบทเก่ามีมาแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยา ยังไม่สามารถสืบค้นประวัติที่แท้จริงได้เนื้อความบทเจริญนะมะการะสิทธิคาถา สัมพุทเธ กล่าวถึงการเจริญสรรเสริญนมัสการพระพุทธเจ้าทั้งหลายในอดีตจำนวน 3,584,192 พระองค์ แล้วอธิษฐานน้อมนำอานุภาพแห่งความนอบน้อมพระพุทธเจ้าทั้งหลาย ขจัดเสียซึ่งอุปัทวะและอันตรายทั้งหลายทั้งปวงให้สิ้นไปบทเจริญนะมะการะสิทธิคาถา สัมพุทเธ พระเกจิโบราณคณาจารย์อาจจะรจนาแต่งขึ้นร่วมสมัย กับบทเจริญพระพุทธมนต์อื่นๆ เช่น พระคาถามงคลจักรวาล (ใหญ่) พระคาถามงคลจักรวาล (น้อย) พระคาถาพุทธชัยมงคลคาถา (พาหุง) เป็นต้น



ภาพที่ 2.8 ยันต์พระยาเต่าเลือน

ที่มา : http://amul18.blongspot.com สืบค้น 20 มีนาคม 2564

พระคาถา หัวใจพญาเต่าเลือน นา สัง สิ โมฯ

เต่า ถือเป็นสัตว์มงคล เนื่องจากมีอายุยืน และมีความเกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้า ตำนานที่มาของหัวใจคาถา พญาเต่าเลือน มีที่มา 2 ตำนานด้วยกัน ตำนานแรก โดยย่อมีเรื่องเล่าในพระสูตรว่า ครั้งหนึ่งพระโพธิสัตว์ได้เสวยพระชาติเป็นพญาเต่า มีร่างกายใหญ่โต อาศัยอยู่บนเกาะกลางทะเล คราวนั้นเกิดพายุใหญ่กลางทะเล ซัดเรือพ่อค้าแตกทำลายมาเกยอยู่ที่ชายหาด พวกที่รอด

ชีวิตมาได้ก็อดอยากหิวโหยพระโพธิสัตว์ทรงเกิดความเมตตาสงสาร ต้องการสละชีวิตให้เป็นอาหารของมนุษย์เหล่านั้น จึงเลื่อนตัวให้ตกจากยอดเขา ลงมากระแทกโขดหิน จนชีวิตแตกทำลาย มนุษย์ทั้งหลายได้อาศัยกินเนื้อพญาเต่า รอดชีวิตมาได้ และได้กล่าวขานถึงเหตุการณ์ ที่พญาเต่าเลื่อนตัวตกลงมาจากยอดภูเขา จนเป็นที่กล่าวขานถึง “พญาเต่าเลื่อน” มาแต่กาลครั้งนั้น ภายหลังการออกเสียงเพี้ยนไปเป็น “พญาเต่าเลือน”

อีกตำนานหนึ่งกล่าว อ้างอิงตำนาน พระเจ้าห้าพระองค์ (นะ โม พุท ธา ยะ) ว่าในสมัยต้นปฐมกัป มีพญากาเผือก 2 ตัวผัวเมีย ทำรังอยู่ที่ต้นมะเดื่อริมฝั่งแม่น้ำคงคา ต่อมาพระโพธิสัตว์ได้ทรงปฏิสนธิในครรภ์แม่พญากาเผือกพร้อมกันถึง 5 ฟอง อยู่มาวันหนึ่งพญากาเผือกได้ออกไปหากินถิ่นไกล เกิดฝนตกฟ้าคะนองพายุใหญ่พัดกระหน่ำ ทำให้มืดครึ้มทั่วไปพญากาเผือก หาหนทางออกไม่ถูก จึงหลงในบริเวณสถานที่นั้นคืนหนึ่ง พอรุ่งอรุณบินกลับที่พักปรากฏว่ากิ่งไม้มะเดื่อที่ทำรังอยู่ได้ถูกลมพายุใหญ่พัดหักล้มลงไปในแม่น้ำ แม่กาเผือกหาลูกทั้ง 5 ในแม่น้ำไม่พบ แม่กาเผือกพยายามหาไข่ลูกของตนไปในทุกสถานที่ ด้วยความโศกเศร้าเสียใจ ในความรักลูกอย่างสุดซึ้ง จึงไม่สามารถระงับความอาลัยทุกข์ได้ ในที่สุดก็สิ้นใจไป ด้วยอานิสงส์ที่ลูกของแม่กาเผือกเป็นพระโพธิสัตว์ถึง 5 พระองค์ จึงเป็นบุญกุศลหนุนส่งให้ไปเกิดอยู่แดนพรหมโลกชั้นสุธาวาส พระนามว่า “ฆติกามหาพรหม” ส่วนไข่ทั้ง 5 ได้ถูกลมพัด ตกน้ำไหลไปในสถานที่ต่างๆ ไข่ฟองที่ 1 มีไก่เก็บไปดูแลรักษา ไข่ฟองที่ 2 แม่นาคราชเก็บไปดูแลรักษา ไข่ฟองที่ 3 แม่เต่าเก็บไปดูแลรักษา ไข่ฟองที่ 4 แม่โคเก็บไปดูแลรักษา ไข่ฟองที่ 5 แม่ราชสีห์เก็บไปดูแลรักษา

กาลเวลาต่อมา พระโพธิสัตว์ทั้ง 5 ประสูติจากไข่ทั้ง 5 ปรากฏเป็นมนุษย์ทั้ง 5 พระองค์ ในเวลาเดียวกันตามลำดับของแม่เลี้ยงทั้ง 5 จนถึงอายุได้ดี 12 ปี จึงได้อำลาแม่เลี้ยงของตนเหมือนกันทั้ง 5 พระองค์ ออกบวชเนกขัมบารมี เป็นฤาษีอยู่ในป่า มุ่งมั่นจะบำเพ็ญบารมีพระโพธิญาณ เพื่อเป็นพระพุทธเจ้าโปรดสัตว์โลก ให้พ้นจากกองทุกข์ภัยในวัฏฏะสงสาร ฤาษีทั้ง 5 ดับขันธ์ไปเกิดบนเทวโลกชั้นดุสิตพิภพ อันเป็นที่อยู่ขององค์เทพพระโพธิสัตว์ทั้งหลาย ได้เสวยทิพยสมบัติอยู่ในที่นั้น กาลต่อมาได้วนเวียนบำเพ็ญบารมีทุกภพชาติ ที่กำเนิดเกิดในสังสารวัฏนี้ จนบารมีเต็มเปี่ยมสมบูรณ์ทั้ง 30 ทัศ ก็เสด็จมาตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า กาลเวลาอันยาวนานผ่านไปจนถึงปัจจุบันนี้ พระโพธิสัตว์ลูกแม่กาเผือกต้นปฐมกัลป์ก็ได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า โปรดโลกไปแล้ว 4 พระองค์ ตามลำดับดังนี้ คือ

องค์ที่ 1 มีพระนามว่า พระกกุสันโธ เพราะตามนามแม่เลี้ยงที่เป็นไก่
องค์ที่ 2 มีพระนามว่า พระโกนาคมโน เพราะตามนามแม่เลี้ยงเป็นนาค
องค์ที่ 3 มีพระนามว่า พระกัสสโป เพราะตามนามแม่เลี้ยงเป็นเต่า
องค์ที่ 4 มีพระนามว่า พระโคตโม เพราะตามนามแม่เลี้ยงเป็นโค
องค์ที่ 5 มีพระนามว่า พระศรีอริยเมตไตรโย เพราะตามนามแม่เลี้ยงที่ เป็นราชสีห์

สำหรับพระโพธิสัตว์องค์ที่ 5 คือพระศรีอริยเมตไตรย์ จะเป็นพระพุทธเจ้าองค์ที่ 5 ในภัทรกัปนี้ ซึ่งเป็นกัปที่เจริญที่สุด เพราะมีพระพุทธเจ้าเกิดขึ้นในโลกนี้ถึง 5 พระองค์ อันเป็นที่มาของคำว่า นะ

โม พุท ธา ยะ กล่าวคือ นะ คือ พระกกุสันโธ โม คือ พระโกนาคมโน พุทธ คือ พระกัสสะโป ธา คือ พระโคตโม ยะ คือ พระศรีอริยเมตไตยโย

พระคาถา หัวใจพระสีวลี นะ ชา ลิ ติฯ

พระกุมารสีวลี เป็นพระโอรสในพระนาง สุปปวาสาพระธิดาของพระโกฬิยวงศ์ พระญาติฝ่ายพระมารดาของพระพุทธเจ้า ซึ่งทรงครรภ์กุมารสีวลี นานถึง 7 ปี 7 วันพระนางทรงอดกลั้นทุกข์นั้น ด้วยการรำลึกถึงคุณพระรัตนตรัย ด้วยการขออำนาจคุณพระตรัยเป็นที่พึ่ง และทรงส่งพระสวามีไปสู่สำนักของพระศาสดา เพื่อกราบทูลถวายบังคมแด่พระศาสดา ตามคำของพระนาง ในขณะที่พระบรมศาสดาตรัสว่า “พระธิดาโกฬิยวงศ์พระนามว่าสุปปวาสาจงเป็นผู้มีสุข ไม่มีโรค ประสูติพระโอรส ซึ่งหาโรคมิได้เถิด” ดังนี้ พระนามว่าสุปปวาสาได้เป็นผู้สบาย หายพระโรค ประสูติพระโอรส ผู้หาโรคมิได้แล้ว ทรงนิมนต์ภิกษุสงฆ์มีพระพุทธเจ้าเป็นประมุข แล้วได้ทรงถวายมหาทานสิ้น 7 วัน แม้พระโอรสสีวลีของพระนาง ซึ่งถือกำเนิดได้ 7 วัน ก็ถือเอาที่กรองน้ำ เดินกรองน้ำถวายพระสงฆ์ด้วย จำเดิมแต่วันที่ประสูติแล้ว ในกาลต่อมา พระโอรสนั้นมีพระชันษา 7 ปี ได้เสด็จออกบรรพชาแล้วบรรลุพระอรหันต์ พระผู้มีพระภาคทรงตั้งไว้ในตำแหน่ง ผู้เลิศด้วยลาภและยศ หัวใจพระคาถาสีวลี นะ ชา ลิ ติ ถอดคำมาจากคาถาธรณีปริตร ที่สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ทรงประทานให้พระอานนท์ เริ่มจากบทว่า

ชาโล มหาชาโล ชาลัง มหาชาลัง ชาลิเต มหาชาลิเต ชาลิตัง มหาชาลิตัง มุตเต มุตเต สัมปัตเต มุตตัง มุตตัง สัมปัตตัง สุตัง คะมิติ สุตังคะมิติ มัคคะยีติ ทิฏฐิลา ทัณฑะลา มัณฑะลา โรคิลากะระลา ทุพพะลา ริตติ ริตติ กิตติ กิตติ มิตติ มิตติ จิตติ จิตติ มุตติ มุตติ จุตติ จุตติ ธาระณี ธาระณีติ อิทังธาระณะ ปะริตตังฯ

ท่านย่อเหลือ 4 พยางค์ คือ นะ ชา ลิ ติ เรียกว่าหัวใจ นิยมใช้ในทางเกิดโชคลาภ เมตตามหานิยม ค้าขายง่ายคล่อง และป้องกันภัย กันผีด้วย คำอาราธนาพระสีวลี

สีวะลี จะ มะหาเถโร เทวะตา นะระปูชิโต
โส ระโห ปัจจะยาทิมหิ อะหัง วันทามิ ตัง สะทา
สีวะลี จะ มะหาเถโร ยักขา เทวาภิปูชิโต
โส ระโห ปัจจะยา ทิมหิ อะหัง วันทามิ ตัง สะทา
สีวะลี เถระคุณัง เอตัง สวัสดิลาภัง ภะวันตุ เมฯ

อานิสงส์ของพระคาถานี้มีลาภมาก ควรมีห้องพระไว้ต่างหาก จุดธูป เทียนบูชาพระแล้วสวดคาถานี้ทุกวันอย่าให้ขาดได้อย่างน้อยครั้งละ 3 จบ

2.2.6 ความเชื่อเรื่องการลงอักขระเลขยันต์

การลงอักขระเลขยันต์ คือการเขียนตัวอักขระตัวเลขและยันต์ในรูปลักษณะต่าง ๆ เช่น สามเหลี่ยม สี่เหลี่ยมหรือรูปหลาย ๆ เหลี่ยมรูปวงกลมตลอดถึงรูปพระ รูปเทวดา และรูปสัตว์ต่าง ๆ เช่น ราชสีห์ สิงห์ นก เป็นต้น ลงบนวัสดุ เช่น ผ้า โลหะ เป็นต้น หรือบนผิวหนังตามส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ยันต์ที่นำมาเขียนมีหลายชนิด อาทิ ยันต์เต่าเลือน ยันต์ราชา ฯลฯ และหากนำเอาอักขระในพระนอโมพระอิติปิโสแต่ละตัวมาเขียนเป็นรูปยันต์ก็เรียกว่ายันต์ขึ้นองค์ การลงอักขระเลขยันต์ในการรำโนรา ก็จะมีในขั้นตอนของการแต่งหน้า เช่น การลงอักขระเลขยันต์บนใบหน้า การลงอักขระเลขยันต์ในแป้ง ในขั้นตอนของพิธีกันตัว เช่น ลงอักขระตัวนะโมพุทธายะเป็นตัวอักษรขอมลงบนร่างกายในตำแหน่งต่าง ๆ และในกิจกรรมขณะออกรำา เช่น ลงอักขระเลขยันต์บนฝ่าเท้าและหัวแม่เท้า เป็นต้น

ความเชื่อเรื่องคุณไสย หมายถึงการใช้เวทยาคุณหรือใช้เวทมนตร์คาถาเกิดอาถรรพณ์ทำให้ผู้อื่นที่ถูกกระทำได้รับโทษภัยเสื่อมถอยจากคุณความดีชื่อเสียงเสื่อมความเจริญอาจทำให้เจ็บไข้ได้ป่วยหรือถึงแก่ความตายทำได้หลายลักษณะอาจให้คนรับโทษหนักเบาตามเจตนาอาจทำอย่างเจาะจงตัวหรือเกิด ได้แก่ ทุกคนที่ละเมิด เช่น ทำมบทำคุณ ทำมบคำว่า“ มบ” เป็นภาษาถิ่นใต้หมายถึงการกระทำด้วยเวทมนตร์เลขยันต์คาถาให้ผู้อื่นมีอันตรายเสื่อมถอยจากคุณความดีชื่อเสียงเสื่อมความเจริญและอาจทำให้เจ็บไข้ได้ป่วยหรือถึงแก่ความตายโดยผิดปกติ การทำมบมีหลายอย่าง เช่น บนรอยเท้าอาจทำที่รอยหรือเอาดินรอยเท้าไปทำที่อื่น ทำมบเสื้อผ้า คือ นำเสื้อผ้าไปทำมบ ทำมบด้วยการฝังรูปคือปั้นรูปสมมติขึ้นด้วยขี้ผึ้งหรือดินป่าช้าให้มีรูปลักษณะครบอาการสามสิบสองเมื่อประกอบพิธีกรรมครบแล้วนำไปฝังในที่ตนกำหนด เช่น ใต้บันไดเรือน ทางสามแพร่ง ป่าช้า เป็นต้น ทำด้วยกระดาษหนังสุนัขกระเบื้องหรือบาตรแตก โดยนำวันเดือนปีเกิดของผู้ที่ต้องการจะทำนำมาเขียนลงบนสิ่งนั้น ๆ แล้วลงชื่อเลขยันต์ตามตำราต่อจากนั้นนำไปทิ้งหรือฝังหรือนำไปทำประการใดตามวิธีทำคุณการทำคุณคล้ายทำมบ แต่รุนแรงและอันตรายแก่ผู้ถูกทำเร็วกว่าและหนักกว่าการทำคุณนั้นผู้ทำต้องการให้ผู้ถูกทำเจ็บป่วยหรือตายโดยมากทำเพื่อแก้แค้นผู้ที่โกรธเคืองกัน แต่หมอบางคนทำเป็นการฝึกซ้อมวิชาแล้วปล่อยไปตามบุญตามกรรมไม่เจาะจงให้ไปถูกผู้ใด แต่ยังมีที่ไปถูกคนเคราะห์ร้ายที่ปากบอนไปทักเข้าตอนที่เขาปล่อยคุณมากระทบสิ่งหนึ่งสิ่งใดมีเสียงดังคุณที่เขาใช้มานั้นก็เข้าผู้ทักแบบนี้ถ้าหากไม่มีใครทักมันก็ตกอยู่ที่ตรงนั้นการทำคุณนั้นมักจะเสกเข้าไปในท้อง เช่น หนังควายแห้งกระดูกผีผมถ่านเผาผีแม้กระทั่งดินสอดำและปลาหมอทั้งเป็นเนื้อวัวเนื้อควายตะปูก็มีวิธีทำคุณนำสิ่งที่ต้องการมาแล้วทำพิธีปลุกเสกจนของนั้นเล็กลงพอที่จะเป่าปล่อยไปได้หลังจากนั้นก็สั่งด้วยเวทมนตร์จะให้ไปเข้าใครก็บอกไป (สุพัฒน์ นาคเสน. 2539 : 111-119)

2.3 เอกสารที่เกี่ยวกับการแต่งพอกของโนราใหญ่ในพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

2.3.1 ความสำคัญของโนราใหญ่ในพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

ในพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ โนราใหญ่จะเปรียบเสมือน“พระอุปัชฌาย์”โนราผู้ช่วยเปรียบเสมือน“พระคู่สวด”และผู้เข้ารับการครอบเทริดผูกผ้าใหญ่เปรียบเสมือน “เจ้านาค” ดังนั้นโนราใหญ่จึงต้องเป็นประธาน เป็นผู้รับผิดชอบ วางแผน การกำหนดรายละเอียดต่าง ๆ ในการประกอบพิธีการทั้งหมด ซึ่งหากโนราท่านใดรับหน้าที่เป็นโนราใหญ่ พิธีการ พิธีกรรม ก็ต้องดำเนินไปตามรูปแบบในสายตระกูลของท่านนั้น ๆ ที่ได้รับสืบทอดมา เริ่มตั้งแต่การรับศิษย์เพื่อเข้ารับการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ การดำเนินการในขั้นตอนต่าง ๆ ตลอดเห็นชอบหรืออนุญาตให้โนราคนใดทำหน้าที่อะไร โนราใหญ่ผู้ทำหน้าที่เป็นพระอุปัชฌาย์นั้น มักเป็นครูโนราของเจ้านาคเองหรือไม่ก็จะเป็นครูโนราที่เจ้านาค หรือบิดามารดา มีความเคารพ มีความศรัทธาเลื่อมใสในการประพฤติปฏิบัติตัว มีความอาวุโส มีความรู้ความสามารถเป็นที่ยอมรับในศิลปินโนราและบุคคลทั่วไป

2.3.2 การแต่งพอกของโนราใหญ่ในพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่

การแต่งพอก เป็นการแต่งกายของนายโรงโนราหรือโนราใหญ่ ที่รับบทบาทเป็นผู้ทำหน้าที่ประกอบพิธีกรรมสำคัญๆของโนรา เช่น พิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ พิธีโนราโรงครู โดยเฉพาะในวันที่สองของพิธี คือ วันพฤหัสบดี ซึ่งถือว่าเป็นวันสำคัญที่ผู้ประกอบพิธีจะต้องร่ายรำถวายครูหมอ อาจารย์ เทพเทวา สิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายที่ได้เชิญมาในพิธี ลักษณะการแต่งพอกมีลักษณะเช่นเดียวกับการแต่งตัวของโนราโดยทั่วไป แต่ได้เพิ่มเครื่องแต่งกายบางชิ้นเสริมเข้ามาในบางขั้นตอนของการแต่งกาย ประกอบด้วย ชั้น การนุ่งผ้าพระ งวงช้าง และลูกพอก

ภาพที่ 2.9 การแต่งพอก (ด้านหน้าและด้านหลัง)
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

2.3.3 ส่วนประกอบและขั้นตอนการแต่งพอกของโนราใหญ่

สุพัฒน์ นาคเสน (2562 : 20-22) ลักษณะการแต่งพอก มีลักษณะเช่นเดียวกับการแต่งกายโนราแบบเครื่องต้น แต่ได้เพิ่มเติมเครื่องแต่งกายบางชิ้นเข้าไป ประกอบด้วย ชั้น ผ้าหุ้มพอก ลูกพอก งวงช้าง ซึ่งมีส่วนประกอบดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. ชั้น เป็นผ้าขาวที่พับเป็นชั้น ๆ ยึดด้วยด้ายโดยการเนาหรือเย็บเป็นชั้น มีความยาวประมาณ 120 – 150 เซนติเมตร จำนวน 5 ชั้น 7 ชั้นหรือ 9 ชั้น ตามความเหมาะสม แต่ละชั้นจัดใส่ หมากพลู 1 คำ ข้าวตอกดอกไม้ เทียน 1 เล่ม เงิน 1 เหรียญ

2. ผ้าหุ้มพอก เป็นผ้าสี่เหลี่ยมผืนผ้า สีพื้นหรือลายดอกต่าง ๆ หรือผ้าพิมพ์ลาย มีขนาดความยาวประมาณ 270-300 เซนติเมตร ความกว้างประมาณ 100 เซนติเมตร นำมาแบ่งครึ่ง แล้วพับอย่างจีบหน้านาง หรือพับอย่างสบงพระ เริ่มจากกึ่งกลางผ้า และเหลือริมผ้าทั้งสองไว้พอประมาณ

3. ลูกพอก เป็นผ้าเช็ดหน้าที่พับและม้วนให้กลมรูปทรงกระบอก ปลายทั้งสองข้างปล่อยชายผ้าไว้สำหรับผูกกับหน้าผ้า

4. งวงช้าง เป็นขาวหรือผ้าขาวม้า สี่เหลี่ยมผืนผ้า ขนาดความยาวประมาณ 200 เซนติเมตร ความกว้างประมาณ 100 เซนติเมตร นำมาม้วนส่วนมุมเข้าหากันในลักษณะทแยงให้ส่วนปลายเรียวกลม ส่วนโคนผูกด้วยเชือกหรือยางวงและแยกชายไว้สองข้าง (สุพัฒน์ นาคเสน. โนราท่าครู, 2562 : 20-22)

ภาพที่ 2.10 ส่วนประกอบของเครื่องแต่งพอก
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

1. ผ้าชั้น 2. ผ้าหุ้มพอก 3. ลูกพอก 4. งวงช้าง

สาโรช นาคะวิโรจน์ กล่าวถึงขั้นตอนการแต่งพอกของโนราใหญ่ โดยการสัมภาษณ์ (ขุนอุปถัมภ์ นรากร หรือ โนราพุ่ม เทวา) เมื่อวันที่ 16 ตุลาคม 2520 กล่าวว่า ประกอบด้วยขั้นตอนดังนี้

ขั้นที่ 1 สวมสนับเพลา แล้วนุ่งผ้าแบบโนราทับ

ขั้นที่ 2 แต่ละชั้นใส่หมากพลู 1 คำ เทียนขนาดเล็ก 1 เล่ม เงินเหรียญ 1 เหรียญ เมื่อบรรจุ ของดังกล่าวแล้ว ก็นำไปพันรอบเอวทับผ้านุ่ง

ขั้นที่ 3 เอาผ้านุ่งโนราอีก 1 ผืน พันทับผ้าในข้อ 2 โดยให้ชายพกอยู่ด้านหลัง

ขั้นที่ 4 ผูกรัดชายไหว ชายแครง ผ้าห้อยหางหงส์ และปั้นเหน่งตามลำดับ

ขั้นที่ 5 เอาผ้าเช็ดหน้า 2 ผืน มาทำเป็นลูกพอกโดยในผ้าเช็กหน้าแต่ละผืนใส่หมากพลู 1 คำ เทียน 1 เล่ม เงินเหรียญ 1 เหรียญ ม้วนผ้าให้กลมและผูกผ้าให้มีชายไว้สำหรับห้อยข้างเอวทั้ง 2 ข้าง และหลังจากนั้นก็แต่งตัวโดยแต่งเครื่องต้นเต็มรูปแบบ (สาโรช นาคะวิโรจน์. โนรา ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์, ม.ป.ป.)

อุดม หนูทอง ได้กล่าวถึงการแต่งตัวของโนราที่เรียกว่า “แต่งพอก” โดยจากการสังเกตลักษณะการแต่งตัวของโนรายก ชูบัว ศิลปินแห่งชาติ ว่ามีวิธีการแต่งตัวเหมือนกับโนราธรรมดา กล่าวคือ 1. นุ่งผ้าหรือสวมเหน็บเพลา 2. นุ่งผ้ายาวทับเหน็บเพลา วิธีนุ่งแบบเดียวกับของโขนหรือละครแต่หางสั้นกว่า 3. คาดลายรัดผ้านุ่งให้แน่น 4. คาดหน้าผ้า 5. คาดผ้าห้อยหน้า 6. คาดปีก 7. คาดปิเหน่ง 8.ใส่กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน 9. คาดพานโครง และบ่า 10. สวมเครื่องต้นซึ่งประกอบด้วย สังวาล ทับทรวง ปีกนกแอ่นและประจำยาม 11. ใส่ปิ้งคอ หรือไม่ก็ผูกผ้าเจียะ 12. สวมกำไลมือ 13. สวมเทริด บางคนก่อนสวมเทริดจโพกผ้ายันต์ก่อน 14. ใส่เล็บ

และในการแต่งตัวที่เรียกว่า “แต่งพอก” กล่าวว่าเป็นการแต่งเช่นเดียวกันกับการแต่งตัวของโนราธรรมดาที่กล่าวมาแล้ว เพียงแต่ได้เพิ่มบางส่วนในบางขั้นตอนเข้าไป ดังนี้

1. เมื่อนุ่งผ้ายาวเสร็จ จะเอา “ชั้น” โอบทับสะเอว โดยผูกให้กระชับ ชั้นทำด้วยผ้าขาวพับเป็นชั้น ๆ จำนวน 7 หรือ 9 ชั้น แต่ละชั้นใส่หมากพลู 1 คำ เทียน 1 เล่ม ข้าวตอก ดอกไม้ เงิน 1 เหรียญ แล้วใช้ด้ายเนาแต่ละชั้นไว้

2. นุ่งผ้าพระ โดยนุ่งทับชั้น วิธีนุ่งจะให้พกอยู่หลัง การนุ่งผ้าแบบนี้โนรายก ชูบัว กล่าวว่านุ่งแบบเดียวกับนุ่งผ้าให้ศพในสมัยก่อน

3. หลังจากคาดผ้าห้อยหน้าแล้ว โนรายก ชูบัว จะผูก“งวงช้าง”ให้ห้อยอยู่บริเวณหน้าผ้า งวงช้างทำด้วยผ้าขาว ม้วนให้กลมเรียว ความยาวราวหนึ่งช่วงแขน งวงช้างนี้ไว้ใช้ตอนเล่นบท “พลายงามตามโขลง”

4. ใช้ผ้าเช็ดหน้าพับแล้วผูกเหมือนห่อของ เรียกว่า “ลูกพอก” โนราบางคนทำห่อเดียว แขวนไว้ข้างสะเอว เข้าใจกันว่าใช้ต่างห่อสัมภาระของโนรา แต่โนรายก ชูบัว ทำลูกพอก 2 ลูก เหน็บไว้ข้างหน้าผ้าด้านละลูก ต่างว่าเป็นเสมือนหูช้าง (อุดม หนูทอง, โนรา มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์ทรวิโรฒ : 2536)

พิทยา บุษรารัตน์ ได้กล่าวถึงการแต่งตัวของโนราที่เรียกว่า “แต่งพอก” ในพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ว่า โนราใหญ่ และผู้ช่วยอีกสองคนจะแต่งตัวเป็นพิเศษ เรียกว่า “แต่งพอก” เพื่อทำพิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่ รวมทั้งผู้เข้ารับการครอบเทริดก็จะต้องแต่งพอกด้วย แต่ยังไม่ต้องสวมเทริด การแต่งพอกคือการนุ่งสนับเพลาแล้วนุ่งผ้าลายตามแบบโนรา เอาผ้าขาวมาผืนหนึ่งพับเข้าเป็นชั้น ๆ อย่างมีระเบียบตามจำนวนเทริดที่ตั้งพาไล และต้องจัดพอง ลา ให้ครบตามจำนวนผ้าที่พับ เพื่อเช่นไหว้ครูด้วยผ้าขาวแต่ละชั้นจะต้องใส่หมาก 1 คำ เทียน 1 เล่ม เงิน 1 บาท เมื่อพับและบรรจุแล้วก็นำมาพันไว้รอบสะเอว แล้วนำเอาผ้าลายมาคลุมไว้ข้างหลังโดยมีผ้ารัด ที่ผ้ารัดมีพอกห้อยสะเอวข้างละอันมีผ้าเช็ดหน้า 1 ผืน ในผ้าเช็ดหน้าจะมีหมาก 1 คำ เทียน 1 เล่ม เงิน 1 บาท ผูกเป็นซ่อไว้ 1 ครั้ง เอาปลายข้างหนึ่งมาแขวนไว้ข้างข้างสะเอว ต่อจากนั้นจึงนุ่งผ้าลายโดยปกติของโนราทับลงแล้วจึงใส่ผ้าห้อยหน้า หางหงส์ เครื่องลูกปัด และสวมเทริด เพื่อทำพิธีในขั้นต่อไป (พิทยา บุษรารัตน์. โนรากับการผลิตบัณฑิตแขนงวิชาการแสดงพื้นบ้าน, 2538 : 57)

สรุปลักษณะการแต่งพอก มีลักษณะเช่นเดียวกับการแต่งกายโนราแบบเครื่องต้น แต่ได้เพิ่มเติมเครื่องแต่งกายบางชิ้นเข้าไป ประกอบด้วย ชั้น ผ้าหุ้มพอก ลูกพอก งวงช้าง ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1. ชั้น เป็นผ้าขาวที่พับเป็นชั้น ๆ ยึดด้วยด้ายโดยการเนาหรือเย็บเป็นชั้น มีความยาวประมาณ 120 – 150 เซนติเมตร จำนวน 5 ชั้น 7 ชั้นหรือ 9 ชั้น ตามความเหมาะสม แต่ละชั้นจัดใส่ หมากพลู 1 คำ ข้าวตอกดอกไม้ เทียน 1 เล่ม เงิน 1 เหรียญ

วิธีการแต่งจะนำมาโอบทับบริเวณสะเอวและสะโพกไปบรรจบกันที่ชายพก หลังจากนุ่งผ้ายาวเรียบร้อยแล้ว และคาดทับด้วยรัดตะโพก โดยทั่วไปพบว่าชั้นที่ศิลปินใช้แต่งอยู่ จะมีอยู่ 3 แบบ คือ แบบตรง แบบหางเต่า และแบบหางจระเข้

2. ผ้าหุ้มพอก เป็นผ้าสี่เหลี่ยมผืนผ้า สีพื้นหรือลายดอกต่าง ๆ หรือผ้าพิมพ์ลาย มีขนาดความยาวประมาณ 270 – 300 เซนติเมตร ความกว้างประมาณ 100 เซนติเมตร นำมาแบ่งครึ่ง แล้วพับอย่างจีบหน้านาง หรือพับอย่างสบงพระ เริ่มจากกึ่งกลางผ้า และเหลือริมผ้าทั้งสองไว้พอประมาณ

วิธีการแต่งจะต่อเนื่องจากการใส่ชั้นและรัดตะโพกเรียบร้อยแล้ว โดยนำมาผ้าที่พับจีบไว้แล้ว โอบทับจากบริเวณชายพกไปข้างหลังและใช้มุมผ้าข้างบนผูกเป็นเงื่อนไว้ หรืออาจจะเริ่มจากการผูกปมข้างหลัง จากนั้นจึงดึงผ้าที่เหลือมาข้างหน้า แบ่งครึ่งผ้าแล้วพับอย่างจีบหน้านางหรืออย่างสบงพระไปจนถึงชายพก จากนั้นนำหน้าผ้ามาคาดทับผ้าหุ้มพอก

3. ลูกพอก เป็นผ้าเช็ดหน้าที่พับและม้วนให้กลมรูปทรงกระบอก ปลายทั้งสองข้างปล่อยชายผ้าไว้สำหรับผูกกับหน้าผ้า

วิธีการแต่งจะนำเอาลูกพอกมาผูกแขวนไว้กับสายยึดของหน้าผ้าช่วงระหว่างผืนกลางกับผืนข้าง ๆ ละ หนึ่งลูกหรือมากกว่าหากเป็นพิธีกรรมตัดจุกผูกผ้าใหญ่ ที่มีผู้เข้าร่วมตัดจุกผูกผ้าใหญ่หลายคน

4. งวงช้าง เป็นขาวหรือผ้าขาวม้า สี่เหลี่ยมผืนผ้า ขนาดความยาวประมาณ 200 เซนติเมตร ความกว้างประมาณ 100 เซนติเมตร นำมาม้วนส่วนมุมเข้าหากันในลักษณะทแยงให้ส่วนปลายเรียวกลม ส่วนโคนผูกด้วยเชือกหรือยางวงและแยกชายไว้สองข้าง

วิธีการแต่ง จะนำงวงช้างมาทาบซ้อนอยู่บนหน้าผ้าชิ้นกลางแล้วคาดทับด้วยปั้นเหน่ง ส่วนชายสองข้างโอบรอบสะเอวไปผูกไว้ข้างหลัง

2.4 แนวคิด ทฤษฎีเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดง

2.4.1 แนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์งาน

2.4.1.1 กระบวนการสร้างสรรค์งาน

อารี สุทธิพันธุ์ (2532, น.178-181 อ้างถึงใน สวภา เวชสุรักษ์, 2547, น.12-13) กล่าวถึงกระบวนการสร้างสรรค์งานไว้ว่า การสร้างให้เกิดเป็นสิ่งใหม่หรือของใหม่นั้น มีหลักการสร้างสรรค์ที่สำคัญ 3 ประการ หรือจะเรียกว่ากระบวนในการสร้างสรรค์ก็ได้ คือ การสลับให้ต่างไปจากที่เคยเห็น (Misplacing) การสร้างความคิดให้สับสน (Ambiguity) และ การปรุงแต่งดัดแปลงใหม่ (Adjustable)

1) การสลับให้ต่างไปจากที่เคยเห็น (Misplacing) เป็นกระบวนการคิดที่มีข้อปลีกย่อย ดังนี้

(1) การสลับให้ผิดตำแหน่งจากที่เคยเห็นมาก่อน เช่น การเปลี่ยนที่ย้ายตำแหน่งจากเดิมให้มีความแปลกใหม่

(2) การสลับให้มีรูปร่างหรือรูปทรงต่างไปจากเดิม เช่น ขยายบางส่วนให้โตขึ้นบางส่วนให้กว้างใหญ่ขึ้น และทำบางส่วนให้เล็กลง การสลับขนาดและรูปร่างนี้ถือว่าเป็นกระบวนการสร้างสรรค์อย่างหนึ่ง

(3) การสลับให้มีสีสันแตกต่างไปจากที่เคยเห็นกันมาแล้ว ซึ่งทำให้แปลกตาต่อผู้พบเห็นหรือผู้ที่ไม่เคยเห็นมาก่อนได้ การสลับที่ให้มีสีสันต่างไปนี้ เกี่ยวข้องกับแสงและเงาด้วย เพราะสีมีความสัมพันธ์กับแสง ซึ่งหมายถึงว่า สี ก็คือลักษณะความเข้มของแสงที่ปรากฏแก่สายตาเรานั่นเอง สิ่งที่เราเห็นแปลกไปเพราะสีและแสงเงานี้ ศิลปินแต่ละคนอาจดัดแปลงต่าง ๆ กัน เช่น ให้รูปร่างสว่างตัดกับเงามืดด้านหลัง หรือสีสดตัดกับสีเข้มหรือสีแก่ก็ได้

(4) การสลับให้เกิดผลประโยชน์ใช้สอยต่างออกไปจากที่เคยพบเห็นเคยทราบมาก่อน การสลับมีประโยชน์ได้มากมายหลายประการ เป็นความคิดสร้างสรรค์อย่างหนึ่งที่จำเป็นมาก อย่างไรก็ดี การสลับกันทั้ง 4 ประการนี้ เป็นกระบวนความคิดสร้างสรรค์ที่มักจะทำให้ผู้ชมเขียนหรือภาพปั้น มักฉงนอยู่เสมอเนื่องจากไม่คุ้นเคยหรือไม่เคยคาดคิดมาก่อน

2) การสร้างความคิดให้สับสน (Ambiguity) คือ การพยายามให้ผู้ชมได้ใช้ความคิดและการสังเกตต่อเรื่องราวที่ตนเห็น ซึ่งอาจทำได้ดังนี้

(1) การดำเนินเรื่องแล้วขมวดปมให้คิด ว่าควรเป็นอย่างนั้นหรืออย่างนี้ อาจสอดแทรกความตลกขบขันปนเป็นตอนๆ กลับเนื้อเรื่องใหม่จากที่เคยเห็นมา หรือเคยแสดงมาก่อน ตัวอย่างเช่น เรื่องที่เคยทราบกันว่าเป็นเรื่องเศร้าแต่ผู้แสดงทำให้กลายเป็นเรื่องตลกขบขันเป็นต้น

(2) การเน้นส่วนที่เห็นว่าไม่สำคัญให้เด่นขึ้น

(3) การผูกเรื่องใหม่ ให้เห็นว่ามันอาจจะเป็นไปได้หรือมันน่าจะเป็นไปได้

การสร้างความคิดให้สับสนเกี่ยวกับเรื่องราวที่เห็นทั้ง ๓ ประการนี้ มีส่วนที่แสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ของศิลปิน และผู้สร้างสรรค์ศิลปะเป็นอย่างยิ่ง

3) การปรุงแต่งดัดแปลงใหม่ (Adjustable) เป็นกระบวนการอีกอย่างหนึ่งของความคิดสร้างสรรค์ก็คือ การที่รู้จักดัดแปลงของเดิมที่มีอยู่แล้วให้ใหม่ขึ้น แปลกไปจากเดิม ซึ่งมีวิธีการต่าง ๆ คือ

(1) การทำให้เกิดขึ้นใหม่โดยปรับปรุงของเดิมจากความคิดเดิม การเปลี่ยนแปลงฐานะเดิมให้ดีขึ้น ถือเป็นกระบวนความคิดสร้างสรรค์เหมือนกัน

(2) การปรับให้เหมาะสมกับเวลาและบริเวณว่าง (Time & Space) ตัวอย่างเช่น ในการแสดงละคร การย่นเวลาให้เร็ว จัดฉากให้เหมาะสมกับเศรษฐกิจ ฯลฯ เหล่านี้ถือเป็นกระบวนความคิดสร้างสรรค์ทั้งสิ้น

กระบวนความคิดสร้างสรรค์ทั้ง 3 ประการ ดังกล่าวคือ การสลับที่ การสร้างความคิดสับสน และการปรุงแต่งเป็นเหตุที่สำคัญในวิธีการสร้างศิลปกรรมทุกชนิด ทุกแขนง ศิลปกรรมถ้าไม่มีการเปลี่ยนแปลงและไม่มีคนเข้ามีส่วนร่วมด้วยจะเรียกว่าเป็นศิลปกรรมที่สมบูรณ์ไม่ได้ ดังนั้นการเปลี่ยนแปลงศิลปกรรมทุกอย่าง ทุกระดับ จำต้องยึดถือลักษณะสำคัญ 3 ประการ คือ (1) ความกว้างขวางในรูปทรงและเรื่องราว หรือความหลากหลาย (2) ความคิดริเริ่มเป็นของตนเอง หรือความเป็นต้นแบบ และ (3) ความเหมาะสมสามารถดัดแปลงแก้ไขให้ดีได้

ความคิดสร้างสรรค์ดังได้กล่าวมานี้ เกิดจากเหตุที่ผู้ชมศิลปกรรมไม่สามารถเข้าใจร่วมชื่นชมด้วยได้และก็เป็นที่หวังว่าถ้าท่านผู้ชมพยายามทำความเข้าใจและขยายความเข้าใจให้กว้าง ขจัดความหลงต่าง ๆ พิจารณากระบวนการสร้างสรรค์และพยายามคิดทำความเข้าใจให้ดีแล้ว การแสดงศิลปกรรมแต่ละแห่งแต่ละครั้ง ก็จะช่วยประเทืองปัญญา เสริมความเข้าใจ เพิ่มความสังเกตและเสริมสร้างสุนทรียภาพให้เกิดแก่ตนเองได้อย่างไม่คิดที่จะประเมินค่าของความรู้สึกต่อสังคมแต่อย่างใด

2.4.1.2 ประเภทของความคิดสร้างสรรค์

อารี สุทธิพันธุ์ (2532, น.108-109 อ้างถึงใน สวภา เวชสุรักษ์, 2547, น.12-13) ได้แบ่งประเภทของความคิดสร้างสรรค์ ไว้ 3 ประเภทใหญ่ๆ คือ ความคิดสร้างสรรค์ทางความคิด (Creative in thinking) ความคิดสร้างสรรค์ทางความงาม (Creative in beauty) ความคิดสร้างสรรค์ทางประโยชน์ใช้สอย (Creative in function) กล่าวคือ

ความคิดสร้างสรรค์ทางความคิด (Creative in thinking) หมายถึง การที่บุคคลพยายามคิดหาแนวทางต่าง ๆ ซึ่งเรื่องราวของความคิดที่บางท่านเสนอแนะว่า ความคิดมีลักษณะต่าง ๆ กัน ๓ ประเภท คือ 1) ความคิดภายใน (Insight thinking) 2) ความคิดตามลำดับ (Sequential thinking) และ 3) ความคิดพลิกแพลง (Strategic thinking) ความคิดทั้ง 3 ประเภทนี้ เป็นส่วนหนึ่งของความคิดสร้างสรรค์นั่นเอง

ความคิดสร้างสรรค์ทางความงาม (Creative in beauty) หมายถึง การสร้างความงามใหม่แปลกไปจากเดิม เช่น การสลับสีเสื้อผ้า การออกแบบลวดลายเสื้อผ้า หรือออกแบบตกแต่งเพื่อความงามอื่น ๆ รวมถึงการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ด้วย

ความคิดสร้างสรรค์ทางประโยชน์ใช้สอย (Creative in function) ได้แก่ ความพยายามที่จะใช้สิ่งของที่มีประโยชน์อยู่แล้วทำประโยชน์อื่น ๆ นอกเหนือจากที่รู้จักกัน เช่น การนำเอาเครื่องเรือหางยาวมาเป็นเครื่องสูบน้ำ หรือเอาผ้าขาวมาใช้แทนยางในรถจักรยานหรือยางในลูกบอลเล่นแก้ขัด เป็นต้น อย่างไรก็ตาม เรื่องประเภทของความคิดสร้างสรรค์และเนื้อหาของความคิดสร้างสรรค์ ในประเด็นที่สำคัญๆ ดังกล่าวมานี้ พอสรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นความคิดที่ช่วย

ส่งเสริมให้ความเป็นอยู่ของมนุษย์ดีขึ้น ช่วยให้มีผลิตผลใหม่ๆ ตราบใดที่มนุษย์ใช้ความคิดสร้างสรรค์ ตราบนั้นความก้าวหน้าในชีวิตก็จะดำเนินต่อไปอย่างไม่หยุดยั้ง

2.4.1.3 ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ ปรียาพร วงศ์อนุตรโรจน์ (2546, น.170-172 อ้างถึงใน สวภา เวชสุรักษ์, 2547, น.13) ได้อธิบายความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ในหนังสือจิตวิทยาการศึกษา โดยยกตัวอย่างความหมายที่นักการศึกษาและนักจิตวิทยาได้อธิบายไว้ว่า "ความคิดสร้างสรรค์ (Creative Thinking) ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีเกี่ยวกับวิวัฒนาการใหม่ๆ สิ่งประดิษฐ์ใหม่ และการออกแบบสิ่งใหม่นั้น เป็นเรื่องน่าศึกษาถึงวิธีการแก้ปัญหาและได้ความรู้นั้นมาอย่างไร สิ่งที่น่าคิดในการแก้ปัญหาเพื่อจะได้สิ่งประดิษฐ์ใหม่ การค้นพบกฎเกณฑ์และการแก้ปัญหาแนวใหม่ การออกแบบศิลปะและการดนตรีเหล่านี้ต้องอาศัยกระบวนความคิดที่เป็นความคิดสร้างสรรค์"

นักการศึกษาและนักจิตวิทยา ได้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ ดังนี้

กิลฟอร์ด (Guilford,1950 อ้างถึงใน สวภา เวชสุรักษ์, 2547, น.13) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์ เป็นสมรรถภาพทางสมองที่คิดได้หลายทาง (Divergent Thinking) เป็นความคิดที่หลั่งไหล่ออกไปหลายทิศทางไม่ซ้ำกัน ซึ่งประกอบด้วยความคล่องในการคิด (Fluency) ความยืดหยุ่น (Flexibility) และความเป็นตัวของตัวเอง (Self-confident)

เวสคอทและสมิท (Wescott and Smith,1963 อ้างถึงในสวภา เวชสุรักษ์. 2547, น.13) อธิบายว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการทางสมอง ที่รวมการดึงประสบการณ์เดิมของแต่ละคนออกมา แล้วนำมาจัดให้อยู่ในรูปใหม่ การจัดรูปใหม่ของความคิดนี้เป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละคร ไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งใหม่ระดับโลกก็ได้

ทอรานซ์ (Torrance.1969 อ้างถึงใน สวภา เวชสุรักษ์, 2547, น.14) ได้กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์จะมีลักษณะเป็นผลงาน ดังนี้

1) ผลงานที่ริเริ่มโดยไม่มีตัวแบบหรือหุ่นให้ เช่น การวาดภาพของจิตรกร หรือการแต่งเพลง หรือคำประพันธ์

2) งานที่แสดงออกอย่างมีกฎเกณฑ์ทั้งทางวิทยาศาสตร์และศิลปะ

3) งานที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดยอาศัยสิ่งประกอบพื้นฐานที่มีอยู่

4) งานที่นำเอาความคิดของผู้นำมาดัดแปลง หรือปรับปรุงให้ดีขึ้นโดยให้เห็นความแตกต่างอย่างชัดเจน

5) งานใหม่ที่ยังไม่มีผู้ใดคิดถึงหรือค้นพบมาก่อนเลย เช่น การส่งยานอวกาศ

จากลักษณะความคิดสร้างสรรค์ สรุปได้ว่า นักนาฏยประดิษฐ์จัดว่าเป็นบุคคลที่ต้องมีความคิดสร้างสรรค์เหมือนกับนักประดิษฐ์ในสาขาอื่น ๆ กล่าวคือ ต้องมีความคิดอย่างเป็นระบบ สามารถคิดประยุกต์จากงานเดิมได้หลายทาง และมีความคิดริเริ่มสิ่งใหม่ๆ ให้แปลกไปจากเดิม

2.4.2 แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการคิดงานของนักนาฏยประดิษฐ์

2.4.2.1 การเคลื่อนไหวท่าเต้นแบบกลุ่มที่สัมพันธ์กับเวลา

แจ็ควีน เอ็ม สมิธ (Jacqueline M. Smith) (สุพรรณี บุญเพ็ง 2541, น. 22-25 อ้างถึงใน สวภา เวชสุรักษ์, 2547, น.15-19) กล่าวถึงการเคลื่อนไหวท่าเต้นของกลุ่มนักแสดงที่สัมพันธ์กับเวลาว่า "เมื่อผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นคิดถึงเรื่องจำนวนนักเต้นและการจัดวางรูปร่างของกลุ่มแล้ว ยังต้องตัดสินใจว่าประสานเนื้อหาการเคลื่อนไหวสำหรับกลุ่มอย่างไร อาจจะให้กลุ่มแสดงแรงบันดาลใจ (Motif) อย่างพร้อมเพรียงกันแล้วอาศัยการแสดงซ้ำและพัฒนาการช่วยให้ความหมายชัดเจนขึ้น

การแสดงเป็นกลุ่ม สามารถใช้การแสดงซ้ำผ่านทางการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงได้เหมือนกับการแสดงเดี่ยว ลักษณะสำคัญของการแสดงคู่ หรือแสดงเป็นกลุ่ม คือ สามารถแสดงพัฒนาการและเปลี่ยนแปลงเนื้อหาการเคลื่อนไหวในเวลาเดียวกันได้ อาทิ ผู้ใดผู้หนึ่งหรือกลุ่มเล็กๆ แสดงโดยใช้ด้านข้างของร่างกายหรือส่วนที่ต่างกันของร่างกาย หรือสมาชิกบางคนเพิ่มการแสดงอย่างอื่น อาทิ หมุนหรือเคลื่อนที่ เข้าไปในแรงบันดาลใจ (Motif)" การนำเสนอการประสานการแสดงของกลุ่มที่น่าสนใจ สามารถทำได้ด้วยวิธีดังต่อไปนี้

ตารางที่ 2.1 การนำเสนอการแสดงเป็นกลุ่มในหัวข้อทางด้านเวลา

ลำดับ	การแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน (Unison)	การแสดงอย่างเป็นลำดับ (Cannon)
1	ความพร้อมเพรียงในเวลาเดียวกัน (Simultaneous unison)	แสดงความพร้อมเพรียงอย่างเป็นลำดับ (Successive unison)
2	แสดงประกอบกันในเวลาเดียวกัน (Simultaneous complementary)	แสดงการประกอบกันอย่างเป็นลำดับ (Successive complementary)
3	แสดงความขัดแย้งในเวลาเดียวกัน (Simultaneous contrast)	แสดงความขัดแย้งอย่างเป็นลำดับ (Successive contrast)
4	แสดงภาพด้านหลังและภาพด้านหน้าในเวลาเดียวกัน (Simultaneous background and foreground)	แสดงภาพด้านหลังและภาพด้านหน้าอย่างเป็นลำดับ (Successive background and foreground)

ที่มา : สวภา เวชสุรักษ์, 2547, น.16

1) การแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน (Unison)

In unison หมายความว่า การเคลื่อนไหวของการเต้นรำที่เกิดขึ้นในกลุ่มในเวลาเดียวกัน สามารถนำเสนอการแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน (Unison) ได้ 4 วิธี ได้แก่

1) ความพร้อมเพรียงในเวลาเดียวกัน (Simultaneous unison) คือ ทุกคนในกลุ่มกระทำสิ่งเดียวกันในเวลาเดียวกัน เป็นการเสริมแรงบันดาลใจ (Motif) เนื่องจากจำนวนการใช้นักเต้นรำประมาณ 12 คน ย่อมทำให้การสื่อสารมีพลังมากกว่า 2 หรือ 3 คน ความพร้อมเพรียง (Unison) แบบนี้เป็นประโยชน์โดยใช้ในการเริ่มแสดงแรงบันดาลใจ (Motif) แก่ผู้ชม โดยทั่วไปผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นอาจจะใช้นักเต้นรำทั้งหมดในการสร้างจุดที่เด่นที่สุด (Climax) ของการแสดง แต่การแสดงความ

พร้อมเพรียงในเวลาเดียวกัน (Simultaneous unison) โดยให้นักเต้นรำครึ่งหนึ่งของกลุ่มเน้นการแสดงของร่างกายด้านหนึ่ง ในขณะที่นักเต้นรำอีกครึ่ง อีกด้านหนึ่งก็สามารถสร้างภาพที่น่าสนใจได้เช่นกัน

2) แสดงประกอบกันในเวลาเดียวกัน (Simultaneous complementary) คือ การเคลื่อนไหวของกลุ่มที่เกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน แต่ใช้ส่วนของร่างกายเคลื่อนไหวไม่เหมือนกัน คำว่า To complement หมายความว่า เพิ่มออกไป หรือทำบางสิ่งบางอย่างมากขึ้น ซึ่งทางด้านการเต้นรำหมายความว่า ในขณะที่ส่วนหนึ่งของกลุ่มแสดงแรงบันดาลใจ (Motif) พื้นฐานส่วนอื่น ๆ ในกลุ่มก็ใช้พัฒนาการแสดงประกอบเข้าด้วยกัน สามารถทำได้โดยเน้นส่วนต่าง ๆ กันของร่างกาย แสดงต่างระดับ แสดงต่างทิศทาง การใช้พื้นที่ต่างกัน หรือ โดยการเปลี่ยนองค์ประกอบของแรงบันดาลใจ (Motif) เล็กน้อย ซึ่งจะทำให้เกิดการแสดงซ้ำอย่างพร้อมเพรียงที่น่าพอใจ สร้างภาพการสื่อสารของการใช้วิธีเน้นที่ซ้ำ ๆ กัน

3) แสดงความขัดแย้งในเวลาเดียวกัน (Simultaneous contrast) คือ ทุกการเคลื่อนไหวของกลุ่มเกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน โดยที่มีกลุ่มเล็ก ๆ ภายในกลุ่มทั้งหมดแสดงรูปแบบการเคลื่อนไหวที่ต่างไป อาทิ นักเต้นกลุ่มเล็ก ๆ แสดงท่าทางของแขนอย่างช้า ๆ ในขณะที่ส่วนที่เหลือแสดงรูปแบบใช้เท้าอย่างหนักแน่นรวดเร็ว อาจใช้ในการนำเสนอแรงบันดาลใจ (Motif) ใหม่ที่ขัดแย้งกับของเดิมเข้าไปในการแสดง ในขณะที่การแสดงช่วงแรกยังคงปรากฏอยู่ การเคลื่อนไหวที่แตกต่างในกลุ่มอาจใช้เป็นจุดเด่นสำหรับเนื้อหาในเชิงการละคร ตัวอย่างนี้ใช้ได้ดีในการนำเสนอเนื้อหาที่ขัดแย้ง แต่ไม่สามารถใช้ได้นาน เนื่องเป็นการทำให้ผู้ชมรับสองเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นพร้อม ๆ กัน

4) แสดงภาพด้านหลังและภาพด้านหน้าในเวลาเดียวกัน (Simultaneous background and foreground) ได้แก่ ลักษณะที่ส่วนหนึ่งในกลุ่มแสดงบทหลัก ในขณะที่ส่วนที่เหลือในกลุ่มการเคลื่อนไหวเสมือนภาพด้านหลัง (Background) ที่คอยสนับสนุนส่วนที่สำคัญหลัก นักเต้นรำที่แสดงอยู่ส่วนภาพด้านหลังต้องแสดงแรงบันดาลใจ (Motif) บางส่วนซ้ำกันอย่างสม่ำเสมอ และส่วนที่อยู่ด้านหน้า (Foreground) แสดงแรงบันดาลใจ (Motif) ทั้งหมดหรือส่วนที่แสดงเป็นภาพหลังอาจเคลื่อนไหวช้ามาก ๆ เพื่อให้ความรู้สึกเหมือนกับเป็นผืนผ้าด้านหลังที่เคลื่อนไหวได้คอยช่วยเสริมแรงบันดาลใจ (Motif) หลัก

2) การแสดงอย่างเป็นลำดับ (Cannon)

In cannon หมายความว่า ในช่วงเวลาหนึ่ง มีส่วนหนึ่งแสดงตามอีกส่วนหนึ่ง เวลาส่วนที่หนึ่งของกลุ่มใช้นำหน้า อีกส่วนหนึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงได้ อาทิ กลุ่มหนึ่งเริ่มเคลื่อนไหวแล้ว อีกกลุ่มหนึ่งเคลื่อนไหวเหมือนกันหลังจากกลุ่มแรกช่วงเวลาหนึ่ง หรือหลังจากที่กลุ่มแรกแสดงการเคลื่อนไหวนั้นจบแล้ว กลุ่มต่อ ๆ มาสามารถเข้ามาแสดงในช่วงเวลาใดในระหว่างหรือหลังจากการแสดงช่วงแรกเสร็จสิ้นแล้วก็ได้ลำดับของการแสดงอย่างเป็นลำดับ (Cannon) สามารถเริ่มจากการแสดงโดยบุคคลเดียวแล้วเพิ่มจำนวนขึ้น หรือเริ่มจากแสดงโดยใช้คนมาก ๆ แล้วลดจำนวนลง

การแสดงอย่างเป็นลำดับ (Cannon) อย่างต่อเนื่องทำให้เกิดผลกระทบเป็นลำดับ ซึ่งเป็นลักษณะที่ดีของกลุ่มเต้นรำเมื่อนักเต้นรำนำมาใช้ในการแสดง การใช้การแสดงอย่างเป็นลำดับเคลื่อนไหวอย่างเดียว ตามด้วยการแสดงอย่างเป็นลำดับของการเคลื่อนไหวเป็นชุดก็สามารถเพิ่มความน่าสนใจทางด้านการใช้เวลาของการเต้นรำเป็นแบบกลุ่ม มี 4 วิธี ดังนี้

1) แสดงความพร้อมเพรียงอย่างเป็นลำดับ (Successive unison) คือการที่กลุ่มแสดงการเคลื่อนไหวเหมือนกันแต่แสดงต่อกันเป็นลำดับ (In cannon) ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นอาจใช้การกล่าวแรงบันดาลใจ (Motif) ซ้ำกันโดยการใช้กลุ่มเล็ก ๆ ส่วนหนึ่งแสดงซ้ำทันทีหลังจากที่กลุ่มนักเต้นรำทั้งหมดแสดงจบหรืออาจจะให้แรงบันดาลใจ (Motif) สั้นๆ ซ้ำเป็นวงรอบเหมือนการเดินแฟชั่น นักเต้นรำแต่ละครในกลุ่มแสดงเนื้อหาการเคลื่อนไหวเหมือนกัน และหมุนต่อกันเป็นช่วง ๆ

2) แสดงการประกอบกันอย่างเป็นลำดับ (Successive complementary) เป็นลักษณะการแสดงที่การเคลื่อนไหวของกลุ่มเปรียบเสมือนคำถามและคำตอบเมื่อมีส่วนหนึ่งของกลุ่มแสดงบางสิ่งออกมา ก็จะมีส่วนอื่นในกลุ่มแสดงการเคลื่อนไหวที่ประกอบขึ้นเป็นการตอบรับ การตอบรับนี้ควรอยู่ในช่วงเวลาที่คาบเกี่ยว หรือหลังจากการแสดงของชุดแรก

3) แสดงความขัดแย้งอย่างเป็นลำดับ (Successive contrast) คือการแสดงที่กลุ่มแสดงการเคลื่อนไหวที่ขัดแย้งกันทีละคนหรือในช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวกัน ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นอาจให้นักเต้นรำสองกลุ่มแสดงทีละกลุ่มและใช้รูปแบบการเคลื่อนที่ที่ต่างกันเพื่อเน้นความแตกต่างของแต่ละกลุ่ม

4) แสดงภาพด้านหลังและภาพด้านหน้าอย่างเป็นลำดับ(Successive background and foreground) ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นสามารถให้แสดงโดยใช้การแสดงเสมือนภาพด้านหลัง (Background) เปรียบเสมือนการนำด้วยเสียงเบสในดนตรี แล้วทำให้เกิดการแสดงด้านหน้า (foreground) ซึ่งเปรียบเสมือน Melody ในขณะที่ภาพด้านหลัง (Background) กำลังเคลื่อนไหวอยู่ หรือหลังจากที่การแสดงภาพด้านหลัง (Background) สิ้นสุดลงทันที

ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นควรพยายามใช้ความแตกต่างในเรื่องของเวลา (Time aspect) นำมาสัมพันธ์กับแนวความคิด ซึ่งจะเป็นสิ่งที่ช่วยนำเสนอผ่านการพัฒนาหรือเปลี่ยนแปลง ในช่วงเวลาเดียวกันหรือเป็นลำดับขั้นตอนด้วยวิธีที่น่าสนใจ ต้องพิจารณาถึงการออกแบบเวลาทั้งหมดที่ใช้ในการแสดงและจัดแบ่งเวลาสำหรับช่วงต้น ช่วงกลาง และตอนจบ" (สุพรรณี บุญเพ็ง,ผู้แปลและเรียบเรียง, 2541, น. 22-25 อ้างถึงใน สวภา เวชสุรักษ์, 2547, น.15-19)

2.4.2.2 รูปแบบของการเต้นรำ

แจ็ควีน เอ็ม สมิธ (Jacqueline M. Smith) (สุพรรณี บุญเพ็ง. 2541: 30-35 อ้างถึงใน สวภา เวชสุรักษ์. 2547:19) กล่าวถึงรูปแบบของการเต้นรำไว้ 2 รูปแบบ คือ รูปแบบ Binary และรูปแบบ Ternary

1 รูปแบบไบนารี Binary ใช้กันมากในองค์ประกอบของการเต้นรำส่วนใหญ่ ตอนแรก A จะขัดแย้งกับตอนใหม่ B แต่ทั้งคู่เป็นเรื่องราวที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กันเหมือนกับพี่ชายและน้องสาว แต่ละตอนอาจมีเรื่องที่ต่างกันบ้างแต่มีธรรมชาติเหมือนกัน อาจให้การเคลื่อนไหวในช่วง A ค่อนข้างช้า และช่วง B เร็วและแรง แต่รูปแบบการแสดงและรูปร่างในอากาศเหมือนหรือคล้ายกัน

หรือแต่ละตอนอาจมีเฉพาะแนวความคิดของการเต้นรำที่เชื่อมโยงกัน แต่ในกรณีนี้ต้องมีบางสิ่งบางอย่างที่สัมพันธ์กันด้วย อาทิ ท่าทางของการเคลื่อนไหว

2 รูปแบบ Ternary แบบ A.B.A. เป็นรูปแบบทั่วไปและเป็นที่นิยม เนื่องจากเป็นการกลับไปสู่จุดเริ่มต้น เป็นวิธีที่สะดวกและน่าใช้ สามารถทำให้ความรู้สึกผู้ชม ทราบว่าเกิดอะไรขึ้นต่อไป การกลับไปสู่ตอน A ใหม่ ทำได้โดยเปลี่ยนองค์ประกอบ หรือลำดับขององค์ประกอบเล็กน้อย และต้องมีความคล้ายกับตอน A ในช่วงแรกอย่างมาก (โดยที่ตอน B มีรูปแบบที่ขัดแย้งกัน) เป็นการแสดงซ้ำตอนเริ่มต้น หรือเป็นการเสริมสร้างส่วนนี้ให้เด่นขึ้นมา

2.4.2.3 องค์ประกอบของการเต้นรำ

แจ็ควีน เอ็ม สมิธ (Jacqueline M. Smith) (สุพรรณี บุญเพ็ง, 2541, น. 38 อ้างถึงใน สวภา เวชสุรักษ์, 2547, น. 20-21) กล่าวถึงส่วนประกอบของการเต้นรำอื่นๆ นอกเหนือจากแรงบันดาลใจ (Motif) การแสดงซ้ำ (Repetition) ความหลากหลาย (variation) ความแตกต่าง (Contrasts) จุดที่สำคัญที่สุด (Climax) และจุดเด่น (Highlight) แล้ว ยังกล่าวถึงส่วนประกอบของการเต้นรำที่สำคัญอีก ได้แก่ สัดส่วน (Proportion) และความสมดุล (Balance) จุดเชื่อมต่อ (Transition) การพัฒนาด้วยเหตุผล (Logical Development) และความมีเอกภาพ (Unity)

1 สัดส่วน (Proportion) และความสมดุล (Balance) สัดส่วน (Proportion) หมายถึง ขนาดและความใหญ่โตของแต่ละส่วนเมื่อเทียบกับขนาดทั้งหมด จำนวนนักเต้นรำที่ใช้ในแต่ละส่วนเทียบกับจำนวนนักเต้นรำทั้งหมด และความสมดุล (Balance) หมายถึง ความเท่ากัน หรือน้ำหนักที่เท่ากันขององค์ประกอบ ไม่เอนเอียงไปข้างใดข้างหนึ่ง ความสมดุลของเนื้อหาภายในสัดส่วนเหล่านี้ ความสัมพันธ์ของกันและกันในพื้นที่ สัดส่วนต้องสัมพันธ์และช่วยเสริมแนวความคิดของการเต้นรำ และต้องเปลี่ยนแปลงเพื่อรักษาความน่าสนใจของการแสดง ความสมดุลแบบสมมาตรและไม่สมมาตรเกิดจากการจัดวางและจัดเรียงนักเต้นรำ อุปกรณ์ประกอบในพื้นที่บนเวที นอกจากนี้ ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นยังต้องคำนึงถึงการใช้พื้นที่เวทีให้สมดุลในสิ่งแวดล้อมด้วย

2 จุดเชื่อมต่อ (Transition) ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นต้องใช้จุดเชื่อมต่อ (Transition) เชื่อมแต่ละส่วนเข้าด้วยกันเพื่อสร้างการแสดงทั้งหมดให้มีประสิทธิภาพ จุดเชื่อมต่อเป็นสิ่งที่สำคัญมากและอาจเป็นหัวข้อที่ยากที่สุดในองค์ประกอบทั้งหมด การเคลื่อนที่ที่เชื่อมต่อกันต้องเป็นเหตุเป็นผล ชัดเจนและแสดงง่าย การเคลื่อนไหวในจุดเชื่อมต่อระหว่างตอนต้องเชื่อมถึงตอนถัดไปและเป็นการแนะนำบทถัดไป

3 การพัฒนาด้วยเหตุผล (Logical Development) การพัฒนาด้วยเหตุผลของการเต้นรำต้องช่วยทำให้มั่นใจว่าทุกส่วนเชื่อมต่อกันอย่างเป็นเอกภาพเพื่อแสดงแนวความคิดของผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นผ่านการเคลื่อนไหว ถ้ามีการใช้การสร้างองค์ประกอบของแรงบันดาลใจ (Motif) การพัฒนาความหลากหลาย (variation) ความแตกต่าง (Contrasts) จุดที่สำคัญที่สุด (Climax) หรือจุดเด่น (Highlight) และจุดเชื่อมต่อ (Transition) อย่างประสบความสำเร็จแล้วการเต้นรำก็จะมีการพัฒนาด้วยเหตุผลที่ก่อให้เกิดเอกภาพ

4 ความมีเอกภาพ (Unity) เป็นองค์ประกอบโครงสร้างทั้งหมดเปรียบเทียบเหมือนการประกอบภาพจิ๊กซอว์เป็นภาพเดียว เนื้อหาการเคลื่อนไหวที่มีความหมาย

ในแต่ละวิธีการสร้างองค์ประกอบเหมือนกับเป็นภาพเล็ก ๆ ของจิ๊กซอว์ที่มีรูปร่างทั้งหมด หรือรูปแบบของการเต้นรำ (Dance form) อาทิ แบบ Ternary เป็นกรอบถ้ามีเพียงชิ้นใดหายไป ภาพก็จะไม่สมบูรณ์และสูญเสียความมีเอกภาพ (Unity)

2.4.3 แนวคิดคติความเชื่อสีที่เกี่ยวกับเครื่องแต่งกาย

วัฒนธรรมคติความเชื่อสีที่เกี่ยวกับเครื่องแต่งกาย อิทธิพลของสีเสื้อผ้ากับการแต่งกาย คติความเชื่อเรื่องสีของเสื้อผ้าในสังคมไทย มีความเชื่อถือตามแบบโหราศาสตร์ โบราณเรื่องของโชคชะตามาตั้งแต่ต้นตามความเชื่อถือในสังคมไทย เช่น ถ้าต้องการเลือกสวมใส่เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายก็ต้องเลือกให้ถูกโฉลกสีประจำวันต่าง ๆ เหล่านั้นเพื่อจะได้บังเกิดความเป็นมงคล แต่ผู้ที่ได้สวมใส่ในทางโหราศาสตร์สีเป็นสัญลักษณ์ประจำดวงดาวต่าง ๆ ที่ส่งผลต่อชะตาชีวิตของบุคคล ตามวันเดือนปีที่ตกฝากซึ่งตรงกับดวงดาวบนฝากฟ้า เช่น วันอาทิตย์สีแดง วันจันทร์สีเหลือง วันอังคารสีชมพู วันพุธสีเขียว วันพฤหัสบดีสีแสด วันศุกร์สีน้ำเงิน วันเสาร์สีดำ จึงมีการตกแต่งประดับร่างกายด้วยเสื้อผ้าหินสีเพชรพลอยสีต่าง ๆ ตามวันต่าง ๆ เหล่านั้นตามความเชื่อถือทางโหราศาสตร์ไทยสีของเสื้อผ้าที่ต้องถูกต้อง ตามโฉลกในแต่ละวันจะเกิดความเป็นสิริมงคล ความเจริญก้าวหน้าในหน้าที่การงานมีโชคลาภและเรื่องมงคลอื่น ๆ กับผู้ที่ได้สวมใสในสมัยโบราณ ได้กล่าวถึงความเชื่อเรื่องสีประจำวันเกิดเหล่านี้ไว้ว่า คนที่เกิดวันใดก็ถือเอาสีประจำวันเป็นสีมงคลประจำตัว เช่น เกิดวันศุกร์ก็ถือเอาสีฟ้าหรือสีน้ำเงินอ่อนเป็นสีประจำตัว เป็นสีวันเกิดเสื้อผ้าที่ใช้จึงพยายามหาสีประจำวันเกิดไว้แต่จะใช้ทุกวันในสมัยปัจจุบันนี้ ก็น่าเบื่อจึงมีความคิดเกิดขึ้นมีการนำเสื้อมาสวมใส่นิยมให้สลับสีกัน บ้างผู้หญิงในสมัยโบราณสวมใส่แตกต่างกันผู้หญิงจะนุ่งสีตามวัน แต่ห่มผ้าอีกสีหนึ่งมีแบบอย่างคือ

วันอาทิตย์ – นุ่งสีแดงหรือสีลิ้นจี่ห่มสีนวลหรือสีโศกอ่อน
วันจันทร์ – นุ่งเหลืองอ่อนห่มน้ำเงินอ่อนวัน
อังคาร-นุ่งชมพูหรือสีเมล็ดมะปรางห่มสีโศก
วันพุธ-นั่งเขียวห่มชมพูหรือเหลือง
วันพฤหัสบดี-นุ่งแสดห่มเขียวอ่อน
วันศุกร์ – นุ่งน้ำเงินห่มเหลือง
วันเสาร์-นุ่งม่วงดำห่มโศก

การใช้เสื้อผ้าตามสีประจำวันนั้นบางครั้งก็ถือผิดกัน เช่น ในเรื่อง“ สวัสดิรักษา" ของสุนทรภู่ ได้กล่าวถึงสีของบางวันต่างออกไปคือ“ อังคารม่วงช่วงงามสีครามปนเป็นมงคลติยาไม่ราคี

2.4.4 ขั้นตอนการสร้างสรรค์การแสดง

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547 : 225) ได้ให้คำนิยามเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไว้ว่า “นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึง การปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมายท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการแสดงทำให้นาฏศิลป์ชุดหนึ่งๆ สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบ

นาฏยศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำ หรือนักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer" โดยได้กำหนดขั้นตอนการทำงานของนาฏยประดิษฐ์ ไว้ 7 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การคิดให้มีนาฏศิลป์ คือ เหตุผลที่เกิดการสร้างนาฏศิลป์ในโอกาสต่างๆ ได้แก่ พิธีกรรมและพิธีการ ส่งเสริมกิจกรรม เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ หรือพัฒนาอาชีพ

ขั้นตอนที่ 2 การกำหนดความคิดหลัก เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ มี 2 ระดับ คือ

1) **ระดับเป้าหมาย** หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏศิลป์ชุดที่เกิดคิดขึ้นนี้ เพื่ออะไรและเพื่อใคร

2) **ระดับวัตถุประสงค์** การนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดขึ้นในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อเป็นแนวทางปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์

ขั้นตอนที่ 3 การประมวลข้อมูล คือ การรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ ข้อมูลมี 2 ลักษณะ คือ

1) **ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง** คือ ความรู้ต่าง ๆ ที่สืบค้นได้ และนำมาพิจารณาเพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปเป็นร่าง

2) **ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ** คือ ข้อมูลที่กระตุ้นหรือเสริมให้ผู้สร้างสรรค์ คิดนาฏศิลป์ชุดนั้นไปในแนวใดแนวหนึ่ง ข้อมูลนี้มักเป็นงานศิลปะสาขาต่าง ๆ ทั้งนาฏยศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยศิลป์ และวรรณศิลป์

ขั้นตอนที่ 4 การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดให้การแสดงครอบคลุมเนื้อหาสาระอะไรบ้าง และอย่างไรบ้าง เช่น รูปแบบของการแสดง จำนวนผู้แสดง เวลาที่ใช้ในการแสดง ขนาดของพื้นที่การแสดง งบประมาณในการจัดการแสดง การกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์จะช่วยให้นักนาฏยประดิษฐ์ มิคิดอะไรเกินกว่าที่จะทำได้จริง

ขั้นตอนที่ 5 การกำหนดรูปแบบ มีวิธีกำหนดได้หลายแนวทาง ได้แก่

1) **กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต** การคิดสร้างสรรค์โดยนำแบบแผนนาฏยศิลป์ที่มีโครงสร้างเดิมมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์

2) **กำหนดให้เป็นการผสมผสานหลายนาฏยจารีต** เช่น ระหว่างจารีตประเพณีกับการแสดงร่วมสมัย การแสดงนาฏศิลป์ไทยกับบัลเล่ต์ เป็นต้น

3) **กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม** โดยนำลักษณะเด่น โครงสร้างท่าทางหรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลักแล้วผู้สร้างสรรค์พยายามบุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ๆ มาใช้ในการออกแบบ

4) **กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีตเดิม** การค้นคว้ารูปแบบนาฏศิลป์ ใหม่ๆ ที่สะท้อนวิถีชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบัน โดยไม่นำอดีตมะปะปน

ขั้นตอนที่ 6 การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ ได้แก่ ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง รูปแบบแสง รูปแบบเสียง เป็นต้น

ขั้นตอนที่ 7 การออกแบบนาฏศิลป์ มีลักษณะคล้ายกับการออกแบบทัศน์ศิลป์ ซึ่งสามารถนำทฤษฎีทางทัศนศิลป์ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวมาใช้ ดังนี้

1) ทฤษฎีทัศนศิลป์ แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ

1.1) องค์ประกอบทัศนศิลป์ ได้แก่

(1) จุด คือ หน่วยที่เล็กที่สุด บนเวที ผู้แสดงนับเป็นจุด ๆ หนึ่ง

(2) เส้น คือ ทางเดินของจุดที่มีจุดเริ่มต้นและจุดจบ มีทั้งเส้นตรงและเส้นโค้ง ซึ่งให้ความรู้สึกต่างกัน

(3) รูปทรง คือ อาณาบริเวณที่เส้นมาบรรจบกัน มีทั้ง 2 มิติ และ๓ มิติ แบ่งเป็น รูปทรงเรขาคณิต และรูปทรงธรรมชาติ

(4) สี เป็นปรากฏการณ์ธรรมชาติของวัตถุธาตุที่มีสีเฉพาะตัวเมื่อผสมผสานกันจะเกิดเป็นสีใหม่ ซึ่งเกิดจากแม่สี ๓ สี คือ น้ำเงิน เหลือง แดง

(5) พื้นผิว มี ๒ ประเภทใหญ่ๆ คือ ผิวเรียบ (ผิวละเอียด) และผิวหยาบ(ผิวขรุขระ) ในนาฏยศิลป์ หมายถึง ลักษณะการเคลื่อนไหวของผู้แสดงว่าราบเรียบ เบา ต่อเนื่อง หรือกระตุก รุกร้น โครมคราม หรืออาจครอบคลุมไปถึงฉากและเครื่องแต่งกาย

1.2) การจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์ ได้แก่

(1) ความมีเอกภาพ คือ การจัดองค์ประกอบต่าง ๆ ที่มีความคล้ายคลึงกันเป็นปริมาณมากพอ ให้มีความเชื่อมโยงกัน เพื่อสร้างพลังของความกลมกลืน

(2) ความสมดุล มี 2 ชนิด คือ ชนิดสองข้างเหมือนกัน เป็นการจัดองค์ประกอบทั้ง ๒ ข้างของแกนให้เหมือนกันทุกประการ แบบเดียวกับร่างกายของมนุษย์ และ ชนิดสองข้างไม่เหมือนกัน เป็นการจัดองค์ประกอบ 2 ข้างของแกนที่แตกต่างกัน แต่เมื่อดูแล้วมีแรงดึงดูดความสนใจของผู้ดูเท่ากันทั้งสองด้าน

(3) ความกลมกลืน เช่น การใช้สีกลุ่มเดียวกัน ใช้รูปทรงคล้ายกัน หรือการใช้เส้นโค้งเป็นหลัก เป็นการช่วยสร้างความน่าสนใจให้เกิดเอกภาพ แต่หากใช้มากเกินไปจะทำให้ขาดจุดเด่น

(4) ความแตกต่าง การสร้างความแตกต่างมาประมวลเข้าในงานให้เกิดเป็นหนึ่งเดียว เพื่อให้เกิดความหลากหลายอันเป็นมูลเหตุแห่งความตื่นเต้น เร้าใจ ชวนติดตาม

2) ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว (Kenetology) คือหลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่าง ๆ และขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวนั้นมีองค์ประกอบที่สำคัญในนาฏย-ประดิษฐ์ คือ

2.1) การใช้พลัง (Energy) ในการแสดงนาฏศิลป์มีการใช้พลัง 3 ประเภท คือ

(1) ความแรงของพลัง การฟ้อนรำด้วยพลังแรงมาก ๆ ทำให้เห็นความกระปรี้-กระเปร่า แข็งแรง รุกรน ตรงกันข้ามการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยทำให้มีความหมายมากขึ้น ชัดเจนขึ้น ให้ความรู้สึกนุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า หนักแน่น เป็นความรู้สึกลึกๆ ที่แฝงเร้นอยู่ภายในเป็นต้น

(2) การเน้นพลัง หมายถึง การเร่งหรือลดความแรงของการใช้พลังเพื่อการเคลื่อนไหวในขณะใดขณะหนึ่งอย่างกะทันหัน เป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดู

(3) ลักษณะของการใช้พลัง แบ่งเป็น 5 ประเภท คือ การแกว่งไกว การระเบิด การสืบเนื่อง การสั่นพลิ้วและการลอยตัว

2.2) การใช้ที่ว่าง (Space) คือ การใช้พื้นที่ที่มีทั้งความกว้าง ความยาวและความสูง ซึ่งมีความสำคัญในการกำหนด

(1) ตำแหน่ง คือ การจัดที่ให้ผู้แสดงหยุดอยู่บนเวทีในขณะใดขณะหนึ่งก่อนที่จะเคลื่อนที่ไป ณ จุดนั้น ๆ ผู้แสดงอาจทำท่านิ่ง หรือ เคลื่อนไหวท่าทางต่างๆ อย่างต่อเนื่องก็ได้

(2) ขนาด หมายถึง การที่ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายโดยออกท่าทางให้กว้างหรือแคบ และเคลื่อนที่ได้ใกล้หรือไกลเพียงใด ขึ้นอยู่กับพื้นที่

(3) ทิศทาง หมายถึง แนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การแปรแถว สามารถเคลื่อนที่ได้ใน 8 ทิศ ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู คือ

- **การเข้าหาคนดู** เป็นการเรียกร้องความสนใจน่าเกรงขาม แสดงความยิ่งใหญ่
- **การถอยออกจากคนดู** แสดงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล
- **การขนานกับคนดู** เน้นให้คนดูในจุดต่าง ๆ มองเห็นผู้แสดงได้เท่าๆ กัน เป็นการนำสายตาคนดูไปสู่อีกจุดหนึ่ง
- **การทแยงมุมกับคนดู** แสดงให้เห็นความลึกของการเรียงแถวเห็น ผู้แสดงเป็นสามมิติ ให้ความรู้สึกแรงน้อยกว่าการเดินเข้าหาตรง ๆแบบตั้งฉาก
- **การวนเป็นวงหน้าคนดู** แสดงความผูกพัน ความอ่อนโยน ความสามัคคี
- **การฉวัดเฉวียน**หรือเลี้ยวไปมาแบบฟันปลา แสดงความปราดเปรียว หากเคลื่อนที่เร็วมากในทิศทางที่ต่างกันแสดงความสับสนวุ่นวาย
- **การยกสูง** แสดงความเบา ความสง่างาม ความยิ่งใหญ่
- **การกดต่ำ** แสดงความหวาดกลัว ความอ่อนน้อม ความด้อยค่า เป็นต้น

3) ขั้นตอนในการออกแบบนาฏศิลป์ ประกอบด้วย

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2543 : 225-251) ได้กล่าวถึงขั้นตอนในการออกแบบนาฏศิลป์ดังนี้

3.1) การกำหนดโครงร่างรวม คือ การร่างภาพให้เห็นองค์ประกอบต่าง ๆ ของภาพตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์โดยรวม

3.2) การแบ่งช่วงการแสดงด้านอารมณ์ กระบวนท่าทางที่แสดงจะแบ่งเป็นช่วง ๆ สั้นบ้างยาวบ้าง แต่ละช่วงมีอารมณ์แตกต่างกันเพื่อความหลากรส

3.3) ท่าทางและทิศทางการเคลื่อนที่ของผู้แสดงบนเวที การนำทิศทางทั้ง 8 ทิศข้างต้น มากำหนดการเข้า การออกและการเคลื่อนที่ของผู้แสดงในแต่ละช่วงบนเวที เพื่อให้ได้ความหมายตามต้องการ

3.4) การลงรายละเอียด ของขั้นตอนต่าง ๆ เช่น ในกระบวนท่ารำ มีการปรับระดับของอวัยวะต่าง ๆ ของผู้แสดงให้เท่ากัน ปรับทิศทางของใบหน้า การแสดงสีหน้า และการแสดงออกทางสายตาที่ต้องสัมพันธ์กันกับองค์ประกอบต่าง

2.4.5 ข้อควรระวังในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547 : 255-256) ได้กล่าวถึงข้อควรระวังในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ดังนี้

- ไม่ทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดซ้ำ ๆ จนคนดูเจนตาและไม่เห็นว่ามีสิ่งใดใหม่เกิดขึ้นแม้ว่าสิ่งที่ทำขึ้นนั้นจะทำได้อยากแต่เมื่อทำบ่อย ๆ ก็หมดความหมาย
- ไม่ทำสิ่งใดที่คนดูคาดเดาได้ว่าจะเกิดอะไรขึ้น เพราะคนดูจะไม่แปลกใจและจะไม่ชื่นชมเพราะไม่ตื่นตาตื่นใจ
- ไม่ทำสิ่งที่หลากหลาย มีสิ่งละอันพันละน้อยปะปนสับสนวุ่นวาย จนยากที่จะทำให้คนดูเข้าใจและติดตามการแสดงอย่างต่อเนื่อง
- ไม่ทำสิ่งใดที่ทำลายสมาธิอย่างต่อเนื่องของคนดู มิฉะนั้นคนดูจะต้องเริ่มต้นใหม่ต่อเมื่อการแสดงได้ผ่านไประยะหนึ่งแล้ว และอาจติดตามต่อไปไม่ทันก็เลยหยุดการชื่นชมแต่เพียงเท่านั้น
- ไม่ทำสิ่งใดที่เกินความสามารถของผู้แสดงจะทำได้ดี เพราะจะได้ผลตรงข้าม คือ คนดูจะดูถูกความสามารถของผู้แสดง และมีผลเลยมาถึงการไม่ยอมรับผลงานโดยรวมอีกด้วย
- ไม่ทำสิ่งใดที่กีดขวางการเคลื่อนไหวของผู้แสดง ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกายที่รุ่มร่าม หรือ ฉากที่เกะกะ เพราะจะทำให้สะดุด หลุด ล้ม เสียความงดงามของการแสดงไปได้
- ไม่ทำสิ่งใดที่แปลกใหม่ ที่คนดูไม่คุ้นเคย หรือไม่สามารถจะเข้าใจได้ด้วยปัญญาและประสบการณ์
- ทำสิ่งใดที่ขัดต่อศีลธรรม จารีตประเพณีที่คนดูยอมรับนับถือ
- ไม่ทำสิ่งใดที่ขาดความพร้อม
- ไม่ทำสิ่งใดที่คนดู

จากข้อมูลข้างต้นกล่าวได้ว่า การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ เป็นการประมวลปัจจัยต่างๆ ของการแสดงมาสร้างสรรค์เป็นนาฏศิลป์ แม้จะเป็นศิลปะสร้างสรรค์ที่ต้องการความแปลกใหม่แต่ก็ยังต้องอาศัยปัจจัยของจารีตนาฏศิลป์ไทยจากอดีตมาเป็นฐาน วัตถุดิบ ความคิด วิธีการ การศึกษาเรียนรู้ตัวอย่างจากอดีตยิ่งมีมากและหลากหลายเพียงใดก็ย่อมทำให้ผู้สร้างสรรค์มีโอกาสสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ได้กว้างไกลเพียงนั้น เพราะผู้สร้างสรรค์สามารถนำสิ่งที่ได้พบได้เห็นมาใช้ในงานออกแบบของตนได้มากประการหนึ่ง และสามารถหลีกเลี่ยงไม่ออกแบบซ้ำกับผลงานที่มีอยู่แล้วอีกประการหนึ่ง ทั้งสองประการนี้จะทำให้ผลงานสร้างสรรค์มีความแปลกใหม่และโดดเด่นอย่างแท้จริง

2.5 สรุป

จากการศึกษาข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับการแต่งพอกของโนราใหญ่ในพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ ความสำคัญ ความเชื่อที่เป็นข้อมูลแรงบันดาลใจ แนวคิดทฤษฎีในการสร้างสรรค์งานตลอดจนตัวอย่างงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง ผู้สร้างสรรค์ได้นำทฤษฎีคิดนาฏยประดิษฐ์ 7 ขั้นตอน ของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ซึ่งประกอบด้วย 1) การคิดให้มีนาฏศิลป์ 2) การกำหนดความคิดหลัก 3) การประมวลข้อมูล 4) การกำหนดขอบเขต 5) การกำหนดรูปแบบ 6) การกำหนดองค์ประกอบการแสดง และ 7) การออกแบบนาฏยศิลป์มาเป็นหลักในการสร้างสรรค์งาน และนำแนวคิดของแจ็ควีน เอ็ม สมิธ (Jacqueline M. Smith) เกี่ยวกับวิธีการสร้างสรรค์ชุดการแสดงต่าง ๆ ได้แก่ รูปแบบการแสดงแบบเทอร์นารี (Ternary) การแบ่งช่วงอารมณ์การแสดงแบบไบนารี (Binary) ออกแบบแถวและการใช้พื้นที่เวทีตามหลักทัศนศิลป์ ออกแบบการเคลื่อนไหวท่ารำของกลุ่ม (รำหมู่/ระบำ) ที่สัมพันธ์กับเวลามาใช้ประกอบในการออกแบบของนาฏยประดิษฐ์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ซึ่งรายละเอียดของแต่ละขั้นตอนในการดำเนินงานสร้างสรรค์ จะได้กล่าวต่อไปในบทที่ 3

บทที่ 3
วิธีการดำเนินงานสร้างสรรค์

แต่งองค์ทรงพอก เป็นการสร้างสรรค์การแสดงที่ใช้กระบวนการศึกษาข้อมูลจาก เอกสาร ตำรา และการลงพื้นที่ศึกษาโดยการสังเกต สัมภาษณ์ และประสบการณ์ตรงของผู้สร้างสรรค์เกี่ยวกับนาฏยลักษณ์โนรา สุนทรียะและหลักการสร้างสรรค์ท่ารำ วิเคราะห์ทำความเข้าใจเกี่ยวกับปัจจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องแล้วสร้างสรรค์ชุดการแสดงขึ้นใหม่ จากรูปแบบ ลักษณะการแต่งพอกของโนราใหญ่ โดยการประพันธ์บทร้องและสร้างสรรค์ท่ารำ จากการประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม ดังมีขั้นตอนการดำเนินงานสร้างสรรค์ตามลำดับต่อไปนี้

3.1 การดำเนินการสร้างสรรค์

3.1.1 การคิดให้มีนาฏศิลป์

3.1.2 การกำหนดความคิดหลัก

3.1.3 การประมวลข้อมูล

3.1.4 การกำหนดขอบเขต

3.1.5 การกำหนดรูปแบบ

3.1.6 การกำหนดองค์ประกอบการแสดง

3.2 ออกแบบการแสดงโดยกำหนดโครงร่างรวม

3.3 การออกแบบท่ารำ/กระบวนรำ

ซึ่งจะกล่าวถึงรายละเอียดของการดำเนินงานสร้างสรรค์ในแต่ละขั้นตอน ดังนี้

3.1 การดำเนินการสร้างสรรค์

งานสร้างสรรค์ชุด “แต่งองค์ทรงพอก” ผู้สร้างสรรค์ดำเนินการออกแบบการแสดงตามหลักนาฏยลักษณ์โนราและหลักนาฏยประดิษฐ์ 7 ขั้นตอนของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น. 225-256) ดังต่อไปนี้

3.1.1 การคิดให้มีนาฏศิลป์ แต่งองค์ทรงพอก เป็นการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อส่งเสริมเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมไทย คือ ศิลปะการแสดงโนรามาประยุกต์สร้างสรรค์

3.1.2 การกำหนดความคิดหลัก

3.1.2.1 ระดับเป้าหมาย เพื่อมีชุดการแสดงทางนาฏศิลป์ไทยเกี่ยวกับศิลปะการแสดงโนราไว้สำหรับเผยแพร่และถ่ายทอดให้กับนักเรียน นักศึกษา เยาวชน และบุคคลทั่วไป

3.1.2.1 ระดับวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ในรูปแบบการรำที่สื่อถึงลักษณะการแต่งกายแบบแต่งพอกของโนราใหญ่ในพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ และเพื่อเผยแพร่ความเป็นอัตลักษณ์ของการแต่งกายโนราในการประกอบพิธีกรรม

3.1.3 การประมวลข้อมูล

3.1.3.1 ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง หรือข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์งาน ในที่นี้เป็นการนำความรู้เกี่ยวกับการแต่งพอกของโนราใหญ่ในพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ มาประมวลความรู้

เพื่อให้ได้มาถึงหลักการและขั้นตอนการแต่งพอก ซึ่งเป็นแบบแผนที่ปฏิบัติสืบทอดกันมาปรับใช้กับการสร้างสรรค์งาน

2.1.3.2 ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ นำความรู้ที่ได้จากการศึกษารูปแบบการแต่งพอกของโนราใหญ่ในพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ มาประมวลความรู้ มาประพันธ์บทร้องและสร้างสรรค์ท่ารำตามนาฏยลักษณ์โนรา

3.1.4 การกำหนดขอบเขต

3.1.4.1 ด้านรูปแบบการแสดง กำหนดให้เป็นการรำโนราประยุกต์ในรูปแบบการรำที่มีดนตรีบรรเลงและบทร้องประกอบ โดยเป็นกระบวนท่ารำมาจากแม่ท่าโนรา การรำทำบท การรำเฉพาะอย่าง การรำประกอบพิธีกรรม และท่าครู

3.1.4.2 ด้านผู้แสดง กำหนดจำนวนผู้แสดง 3 คน

3.1.4.3 ด้านเวลาที่ใช้แสดง กำหนดระยะเวลาที่ใช้แสดง 9 นาที

3.1.4.4 ด้านงบประมาณ กำหนดงบประมาณในการสร้างเป็นเงิน 45,000 บาท

3.1.5 การกำหนดรูปแบบ ผู้สร้างสรรค์กำหนดรูปแบบการแสดงเป็นการประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม กล่าวคือ เป็นการสร้างสรรค์นาฏศิลป์โดยกำหนดให้เป็นการรำโนราประยุกต์ในรูปแบบการรำที่มีดนตรีบรรเลงและบทร้องประกอบ โดยเป็นกระบวนท่ารำมาจากแม่ท่าโนรา การรำทำบท การรำเฉพาะอย่างและท่าครู และแนวคิดการสร้างสรรค์ท่ารำโนราของโนรายก ชูบัว โนราพร้อม จ่าวัง และของผู้สร้างสรรค์เอง มาผสมผสานกับแนวคิดการสร้างสรรค์ การเคลื่อนไหวท่าเต้นแบบกลุ่มที่สัมพันธ์กับเวลาตามแนวคิดของแจ็ควีน เอ็ม สมิธ (Jacqueline M. Smith) ดังนี้

3.1.5.1 โครงสร้างการแสดง เป็นการรำที่มีดนตรีบรรเลงและบทร้องประกอบ โดยเป็นกระบวนท่ารำมาจากแม่ท่าโนรา การรำทำบท การรำเฉพาะอย่าง และท่าครู

3.1.5.2 การออกแบบท่าทาง ผู้สร้างสรรค์ออกแบบออกแบบท่าทางขึ้นใหม่โดยนำท่ารำโนรามาเป็นต้นแบบ โดยจะกล่าวรายละเอียดในหัวข้อ 3.3.2 การออกแบบนาฏศิลป์

3.1.6 การกำหนดองค์ประกอบการแสดง ได้แก่ ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย การขับร้องและดนตรีประกอบการแสดง

3.1.6.1 ผู้แสดง

(1) การกำหนดจำนวนผู้แสดง

เนื่องจากการสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก มีรูปแบบการแสดงเป็นรำหมู่ ประกอบด้วยนักแสดงชาย จำนวน 3 คน เพื่อสื่อถึงจำนวนของโนราใหญ่ผู้ประกอบพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ทั้ง 3 คน ประกอบด้วย โนราใหญ่ผู้ทำหน้าที่เป็นประธาน (อุปัชฌาย์) 1 คน และโนราใหญ่ที่ทำหน้าที่เป็นผู้ช่วย (คู่สวด) 2 คน

(2) การคัดเลือกผู้แสดง

เนื่องจากผลงานสร้างสรรค์ชุด “แต่งองค์ทรงพอก” ผู้สร้างสรรค์ต้องการที่จะสื่อให้ผู้ชมได้เห็นถึงลำดับขั้นตอนการแต่งพอกของนายโรงโนราหรือโนราใหญ่ ที่มีท่วงท่าลีลาสง่างาม มีบุคลิกภาพกิริยาท่าทางเรียบร้อย ภูมิฐาน มีตบะน่าเกรงขาม เหมาะสมกับบทบาทของโนราใหญ่ ซึ่งทำหน้าที่เป็นอุปัชฌาย์ ตลอดโนราผู้ช่วยที่ทำหน้าที่เป็นคู่สวด การแสดงต้องใช้ความสามารถทั้งในด้านการรำประกอบดนตรีและการรำทำบท การคัดเลือกผู้แสดงชุด แต่งองค์ทรงพอก จึงคัดเลือกจากนักศึกษาผู้ชายที่มีคุณสมบัติ ดังนี้

1. มีรูปร่างสมส่วน บุคลิกภาพเรียบร้อยความสูงประมาณ 160-170 เซนติเมตร
2. มีความสามารถพื้นฐานในการรำโนราและนาฏศิลป์ไทยในระดับดี
3. มีความสามารถในการจดจำได้ดี มีความแม่นยำทั้งบทร้อง จังหวะทำนองเพลง เนื่องจากท่ารำมีทั้งที่เป็นท่ารำประกอบดนตรีและมีบทร้องประกอบการตีท่ารำควบคู่กันไป
4. มีความฉลาดมีไหวพริบปฏิภาณ
5. มีความขยันอดทน เนื่องจากต้องใช้เวลาในการฝึกซ้อม

3.1.6.2 เครื่องแต่งกาย

1. การออกแบบเครื่องแต่งกาย

สำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกายในการสร้างสรรค์นั้น ผู้สร้างสรรค์ยังคงยึดรูปแบบลักษณะการแต่งกายแบบแต่งพอกแบบดั้งเดิมไว้ ทั้งนี้เพื่อให้มีความถูกต้องตามรูปแบบจารีตที่ได้ยึดถือปฏิบัติกันมา โดยกำหนดให้สวมใส่ชุดเครื่องต้นโนราสมัยโบราณ ทั้งนี้เพื่อให้เห็นสัดส่วนความงามของร่างกายที่เป็นบุรุษเพศ แต่ได้มีการปรับปรุง เพิ่มเติมในส่วนของรายละเอียดเพื่อให้เหมาะสมสอดคล้องกับแนวคิดมีความสวยงามตามเหตุผล และความหมายในการสร้างสรรค์ดังจะได้กล่าวถึงรายละเอียดต่อไปนี้

1. เครื่องต้นหรือเครื่องลูกปัด ผู้สร้างสรรค์มีแนวคิดในการกำหนดสีสันของลูกปัด ลวดลายที่เรียงร้อยขึ้นเป็นเครื่องลูกปัด สอดคล้องกับบทบาท ความสำคัญของผู้สวมใส่และช่วงวันเวลาที่ประกอบพิธีกรรม ครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ กล่าวคือ

สีสันของลูกปัด ลูกปัดที่นำมาร้อยเครื่องต้น ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้มีการใช้สีสันตามแบบโหราศาสตร์ในคติความเชื่อในสังคมไทย ที่เกี่ยวกับเรื่องของสีประจำวัน ที่นำมาใช้ในการเลือกสีเสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย ซึ่งหากได้เลือกสวมใส่เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายให้ถูกต้องตามโฉลกของสีประจำวันก็จะส่งผลให้เกิดความสิริมงคล ความเจริญก้าวหน้าในหน้าที่การงาม มีโชคลาภและเรื่องมงคลอื่น ๆ การกำหนดสีสันของลูกปัดในที่นี้จึงนำแนวคิดดังกล่าวมากำหนดสีลูกปัดที่ให้มีสีตรงตามโฉลกสีตามวันในการประกอบพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ประกอบด้วย 3 วัน คือวันพุธ วันพฤหัสบดีและวันศุกร์ กล่าวคือวันพุธ ใช้สีเขียว สีชมพูหรือสีเหลือง วันพฤหัสบดีใช้ สีแสด สีเขียว และวันศุกร์ใช้สีน้ำเงิน สีเหลือง

ภาพที่ 3.1 สีผ้าที่ใช้ในการแต่งกายตามคติความเชื่อโบราณ
ที่มา : สยามพาหุรงค์

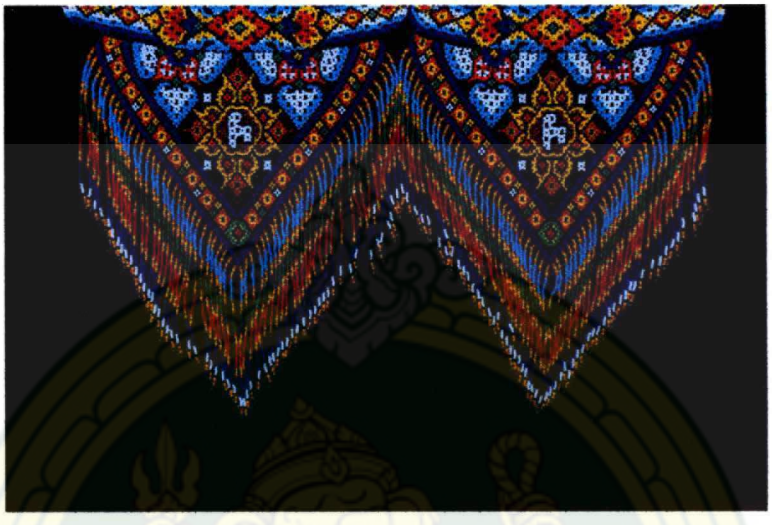
ลวดลาย ในส่วนของลวดลายที่ปรากฏอยู่ในชุดเครื่องต้นหรือเครื่องลูกปัดโดยทั่วไป จะมีความหลากหลายขึ้นอยู่กับความนิยมชมชอบของผู้สวมใส่ ตลอดฝีมือช่างที่มีความสามารถในการคิดออกแบบสร้างสรรค์ลวดลายขึ้น ซึ่งมีทั้งที่เป็นแบบดั้งเดิม และที่ประยุกต์ขึ้น

สำหรับลวดลายของชุดเครื่องต้นในการสร้างสรรค์ได้นำแนวคิดมาจากความเชื่อของตัวอักษรตัวนะโมหรือตัวนอโม และจากการเขียนยันต์แปดทิศมาออกแบบสร้างสรรค์ลวดลายดังนี้

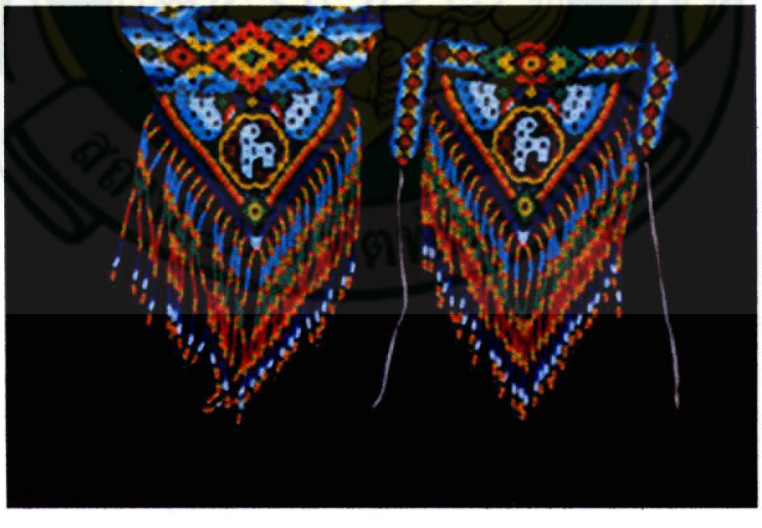
ลวดลายตัวอักษร “นโม” หรือ “นะ” เป็นอักษรที่ประทับอยู่ในเงินตรานะโมชนิดตาไก่ อักษร “นะ” หรือ “นโม” เป็นตัวอักษรแบบปัลลวะของอินเดียใต้เชื่อว่าเป็นอักษรศักดิ์สิทธิ์ย่อมาจากนโมหรือนมัส หมายถึงความนอบน้อมหรืออาจหมายถึง หัวใจของพระคาถาขึ้นพระพุทธศาสนาที่ว่า “นโม ตัสสะ ภะคะวะโต อะระหะโต สัมมาสัมพุทธัสสะ” ซึ่งในอดีตก่อนสมัยพระเจ้าศรีธรรมโศกราช (ราชวงศ์ปัทมวงศ์) คือก่อนพุทธศตวรรษที่ 18 เม็ดโลหะที่เรียกว่า “หัวนโม” อยู่ในฐานะเงินตรา ต่อมาสมัยพระเจ้าศรีธรรมโศก ได้เปลี่ยนเป็นของขลังเมื่อเกิดไข้ห่าระบาด พระองค์ทรงให้พระมหาเถระและหัวหน้าพราหมณ์ประกอบพิธีทำเงินตรานโมขึ้นเพื่อใช้เป็นของขลังในการปัดเป่าขับไล่สิ่งเลวร้ายทั้งปวงให้หมดไปจากอาณาจักร ปัจจุบัน มีวิวัฒนาการนำเอาเงินตรานโมมาใช้โปรยในพิธีวางศิลาฤกษ์และหากขึ้นบ้านใหม่ก็จะนำเงินตรานโมไปวางตามคานเสาบ้านเพื่อให้คลาดแคล้วจากอุปสรรคต่าง ๆ ไม่มีโรคภัยไข้เจ็บ ตลอดมีการพัฒนามาเป็นเครื่องประดับของที่ระลึกในรูปแบบต่าง ๆ ด้วยความเชื่อและความศรัทธาที่ว่าหากมีรูปสัญลักษณ์ ของเงินตรานโมติดตัวไว้ก็จะเกิดความแคล้วคลาดจากโรคภัยไข้เจ็บและภัยอันตรายทั้งปวง เงินตรานโมจึงยังเป็นเอกลักกาณ์ที่โดดเด่นของจังหวัดนครศรีธรรมราช

ผู้สร้างสรรค์จึงนำแนวคิดจากความเชื่อจากตัวอักษรตัว “นโม” ดังกล่าวมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของลวดลายในส่วนเครื่องลูกปัด ประกอบด้วย อักษรตัวนะ “ น” ปรากฏอยู่ภายในวงกลมและภายในยันต์แปดทิศ ดังนี้

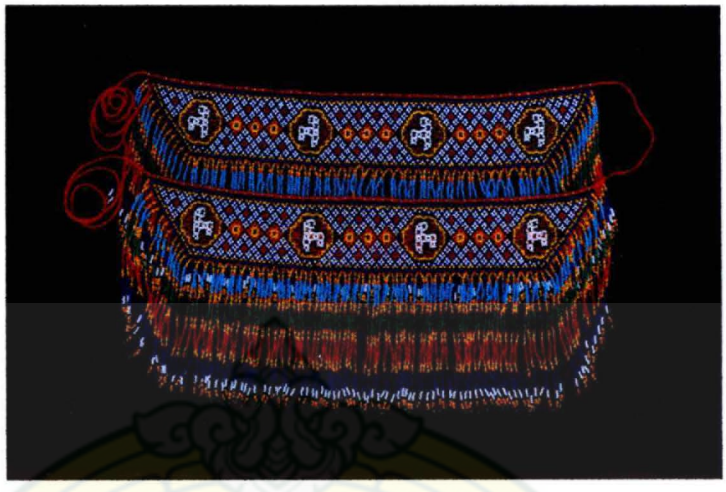
1. แผงบ่า 2 ตัว 2.ปิ้งคอ 2 ตัว 3.พานโครง 8 ตัว 4.สายคอ 1 ตัว 5.ปลายสังวาล 2 ตัว แผงหลัง 1 ตัว



ภาพที่ 3.2 แผงบ่า
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



ภาพที่ 3.3 ปิ้งคดหน้า-หลัง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



ภาพที่ 3.4 พานโครง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 3.5 สายคอ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

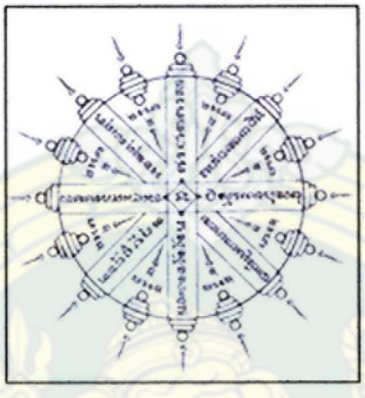
ภาพที่ 3.6 แผงหลัง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 3.7 ปลายสังวาล
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ยันต์แปดทิศ หรือยันต์อิติปิโสแปดทิศ เป็นยันต์ที่มีสรรพคุณทางเมตตาอยู่ยงคงกระพัน คุ้มครองทั้งแปด ลักษณะยันต์แปดทิศมีลักษณะเป็นวงกลมที่ประกอบด้วยช่องย่อย ๆ อีกแปดช่อง ระหว่างช่องอาจจะขั้นตัวเหลี่ยมผืนผ้า ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำแนวความคิดความเชื่อในสรรพคุณ

ของยันต์แปดทิศ ซึ่งมีความเหมาะสมที่จะใช้ออกแบบเป็นโครงสร้างประกอบไว้เป็นลวดลายของการสร้างสรรค์ชุดเครื่องต้นโนรา

ดังปรากฏเป็นลวดลายของเครื่องลูกปัดในส่วนของบ่าขวาซ้าย แผงหลังและปลายสังวาล มีลักษณะเป็นช่องแปดช่องล้อมรอบวงกลมที่มีอักษรตัว “ꤗ” อยู่เป็นใจกลาง

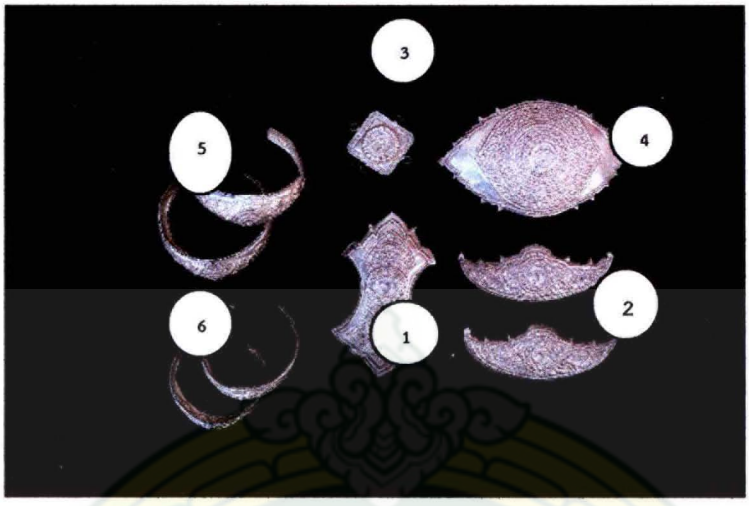


ภาพที่ 3.8 ลักษณะยันต์แปดทิศ
ที่มา : https://www.pinterest.com สืบค้น 20 กุมภาพันธ์ 2564

ภาพที่ 3.9 ลวดลายลูกปัดยันต์แปดทิศบ่าขวา-ซ้าย
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 3.10 ลวดลายลูกปัดยันต์แปดทิศที่แผงหลัง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

2. เครื่องประดับหรือเครื่องเงิน ที่ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบให้มีความสอดคล้องกับลวดลายของเครื่องลูกปัดโดยได้ออกแบบให้เครื่องประดับทำมาจากเงินแท้ หรือวัสดุสีเงิน ทั้งนี้เพื่อให้เป็นไปตามจารีตโบราณที่เกี่ยวเครื่องประดับโนรา ตลอดได้ออกแบบให้นำเอาตัวอักษรตัว “ก”มาใช้ประกอบเป็นลวดลายในการขึ้นรูป ประกอบด้วยเครื่องเงินชิ้นต่าง ๆ ดังนี้ 1.ทับทรวง 1 ตัว 2.ปีกนกแอ่น 2 ตัว 3.ประจำยาม 1 ตัว 4.ปั้นเหน่ง 1 ตัว 5.กำไลต้นแขน 2 ตัว 6.กำไลปลายแขน 2 ตัว



ภาพที่ 3.11 เครื่องเงิน
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

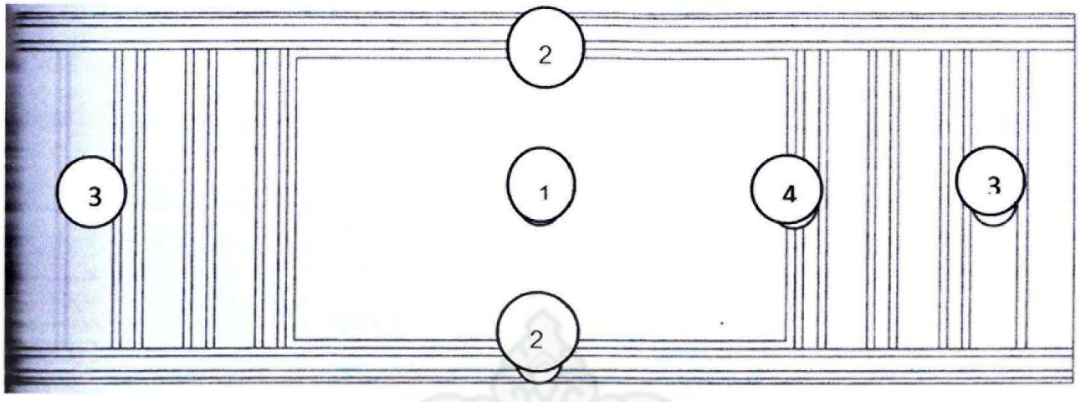
1.ทับทรวง	2.ปีกนกแอ่น	3.ประจำยาม
4.ปั้นเหน่ง	5.กำไลต้นแขน	6.กำไลปลายแขน

3. ผ้าและสีสันที่นำมาใช้ตัดเย็บและนุ่ง ผ้าที่นำมาใช้ออกแบบตัดเย็บเครื่องแต่งกาย ผู้สร้างสรรค์มีแนวคิดที่จะให้เครื่องแต่งกายมีความโดดเด่น สวยงาม โดยเฉพาะในส่วนของที่เป็นเครื่องแต่งพอกของโนราใหญ่ ได้นำเอาความเชื่อที่ว่าด้วยการแต่งกายแบบแต่งพอก มีความเชื่อที่เกี่ยวกับเรื่อง ฉัททันตชาดก ซึ่งเป็นอดีตชาติหนึ่งของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ที่ว่าด้วยพญาช้างฉัททันต์ อันมีความเกี่ยวข้องกับการแสดงโนราในบทกำพรัดพรายงามตามโขลง อันเป็นบทสุดท้ายในการรำถวายครูในพิธีกรรมโนราโรงครูพรายงามตามโขลง ที่มีเนื้อความเกี่ยวกับการรำพึงรำพันถึงทุกข์ และความหลังก่อนที่ถูกหมอเฒ่าจับเอาตัวมา ดังนั้นการออกแบบสีสันของผ้าจึงควรที่ที่ใช้ในการแต่งจึงควรจะแสดงออกถึงความมีตบะ มีบุญญาธิการ บารมี เป็นที่เกรงขาม เกิดความศรัทธาน่าเลื่อมใส

ผู้สร้างสรรค์จึงได้เรียนปรึกษาการออกแบบลวดลายผ้า สีสันของผ้ากับนายเอกพล รัตนะ หรือวิฏฐะยา วิทยา เจ้าของธุรกิจร้านผ้าโบราณ ซึ่งเป็นผู้มีความรู้ความเข้าใจและมีประสบการณ์ในการออกแบบลวดลายผ้า จึงได้ออกแบบส่วนต่าง ๆ ดังนี้

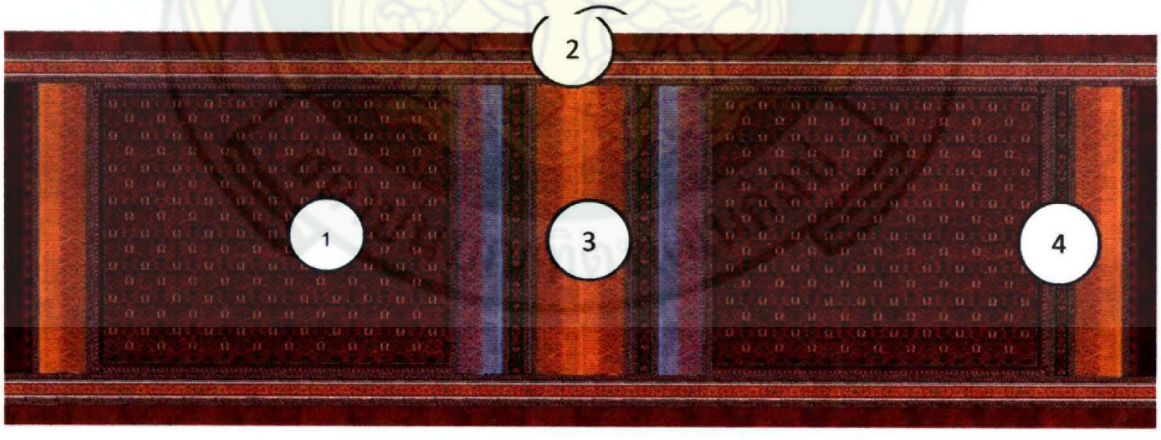
ผ้าหุ้มพอก

โครงสร้างและองค์ประกอบของกระบวนลาย ได้ดัดแปลงมาจากโครงสร้างผ้าลายอย่างในสมัยอยุธยา มีลักษณะผ้าเชิงกรวย 3 ชั้น มีความกว้าง 1 เมตร ยาว 3.4 เมตร ออกแบบบรรจุลวดลายแนวนอน แบ่งส่วนสำคัญออกเป็น 4 ส่วน 1.ท้องผ้า 2.สังเวียนหรือขอบผ้า 3.ชุดลายเชิงกรวย 4.ช่อแทงท้อง



ภาพที่ 3.12 โครงสร้างผ้าหุ้มพอก
ที่มา : เอกพล รัตนะ

สำหรับการออกแบบในครั้งนี้ เพื่อใช้ในการนุ่งพอก ที่มีลักษณะการนุ่งที่ต่างจากการนุ่งหน้านางชายพกปกติ กล่าวคือ การนุ่งพอกเป็นการนุ่งเพียงครึ่งหน้าอย่างเดียว และจับจีบ 3 จุด คือ จีบหน้า และจีบข้าง 2 ข้างผู้ออกแบบจึงมีความประสงค์ให้มีการวางตำแหน่งของลายเชิงกรวยให้สอดคล้องกับตำแหน่งของการจีบหน้านางทั้ง 3 ตำแหน่ง จึงปรับกระบวนลายผ้าดังนี้



ภาพที่ 3.13 ผ้าหุ้มพอก
ที่มา : เอกพล รัตนะ

1.ท้องผ้า ลักษณะของชุดลายพุ่มข้าวบิณฑ์สอดลายงาช้างคู่บนฐานสีทอง เป็นสัญลักษณ์ตัวแทนของช้างพญาฉัททันต์ พื้นหลังเลือกใช้สีชาดหรือสีแดงชาด ถือว่ามีความสำคัญที่สุดในงานศิลปกรรมไทย เนื่องจากเป็นกลุ่มสีที่มีการใช้งานมาก และเป็นโครงสีส่วนรวม โดยเชื่อกันว่าสีแดง

แทนสัญลักษณ์ความว่างเปล่า เป็นสีบรรยากาศของสวรรค์ เป็นสีแห่งความศักดิ์สิทธิ์ และในประเทศในเอเชียส่วนใหญ่ มักใช้สีแดงเป็นหลักด้วยความเชื่อว่าสีแดงคือสีแห่งอรุณรุ่ง สีแห่งความเป็นมงคล

2.สังเวียนหรือขอผ้า บรรจุลายประจำยามก้ามปู ดอกแดงแต้มขาวบนพื้นสีจำปา

3.ชุดลายเชิงกรวย บรรจุลายเชิงกรวย 3 ชั้น บนช่องท้องพื้นสีจำปาและสีฟ้า

4.ช่อแทงท้อง บรรจุลายกระจังตาอ้อยเส้นขาวบนช่อแทงท้อง พื้นสีดินแดงตัด

ภาพที่ 3.14 ลายพุ่มข้าวบิณฑ์สอดลายงาช้างคู่ บนฐานสีทอง

ที่มา : เอกพล รัตนะ

ภาพที่ 3.15 การออบแบบผ้าหุ้มพอก

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ผ้านุ่ง ได้ออกแบบให้มีความสอดรับกับผ้าห้มพอก แต่ลดรายละเอียดในส่วนของท้องผ้าเพิ่มความโดยเน้นให้มีความโดดเด่นของสีที่ท้องผ้า คือใช้สีหมากสุกเป็นสีพื้น ขอบผ้าเป็นสีเขียวไพรและสีหมากสุก เชิงกรวยใช้สีพื้น และตัดช่อแทงช่อออก

ภาพที่ 3.16 ผ้านุ่ง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

งวงช้าง ลูกพอกและผ้าชั้น

ผู้สร้างสรรค์ยังคงยึดตามลักษณะรูปแบบ และสีสันของเดิม กล่าวคือ กำหนดให้ใช้ผ้าสีขาวนวลที่มีความมันเล็กน้อย มาใช้ในการประดิษฐ์เป็นงวงช้าง ลูกพอก และผ้าชั้น ทั้งนี้ได้นำแนวคิดมาจากสีผิวกายของช้างเผือก

ภาพที่ 3.17 งวงช้างและลูกพอก
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 3.18 ผ้าชั้น
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

หน้าผ้าและผ้าห้อย

หน้าผ้า ประกอบด้วย 3 ชิ้น คือ ชิ้นหน้าจำนวน 1 ชิ้น และชิ้นข้างจำนวน 2 ชิ้น

- หน้าผ้าชิ้นหน้า รูปทรงแบ่งเป็นท้องผ้า ปักดิ้นทองผสมเลื่อมลวดลายตาข่ายวิมานพระอินทร์บนผ้าไหมสีเขียว ประกอบช่องหน้าต่างปักดิ้นทองผสมเลื่อมลวดลายเถาใบไม้(ลายป่า) บนผ้าไหมสีแดง ขอบชิ้นงานทั้งหมดขลิบด้วยแถบไหมสีทองสลับแดง ชั้นนอกสุดเป็นแถบดิ้นทองปลายล่างสุดของชิ้นงาน ประดับด้วยชายครุยดิ้นทองตลอดแนว

- หน้าผ้าชิ้นข้าง จำนวน 2 ชิ้น รูปทรงแบ่งเป็นท้องผ้า ปักดิ้นสีทองผสมเลื่อมลวดลายเถาใบไม้ (ลายป่า) บนผ้าไหมสีทองอ่อน ประกอบช่องหน้าต่างปักดิ้นทองผสมเลื่อมลวดลาย ช่อรวงผึ้งบนผ้าไหมสีเหลือง ขอบชิ้นงานทั้งหมดขลิบด้วยแถบไหมสีทองสลับแดง ชั้นนอกสุดเป็นแถบดิ้นทองปลายล่างสุดของชิ้นงาน ประดับด้วยชายครุยดิ้นทองตลอดแนว

ผ้าห้อย เป็นผ้าที่ห้อยสลับกับหน้าผ้าทั้งสองข้าง มีจำนวน 2 สี สีละ 2 ชิ้น สลับกัน วัสดุใช้ผ้าไหมแก้วชีฟอง ชายผ้าร้อยแถบลูกปัดตลอดแนว เพื่อความสวยงาม ในเวลาแสดง และเพื่อเป็นการถ่วงน้ำหนักของผ้า ให้ทิ้งตัวลงอย่างมีระเบียบ เลือกใช้สีเขียวและสีม่วงที่เป็นสีที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนเพื่อให้เห็นการแยกส่วนของผ้าห้อยทั้ง 2 ชิ้น

ภาพที่ 3.19 หน้าผ้า และผ้าห้อย
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

สนับเพลา

สนับเพลาหรือกางเกง มีลักษณะเป็นกางเกง ใช้ผ้าฝ้ายสีพื้น ลำตัวกว้าง ขาเล็กสอบลงมาพอดีกับลำแข้งทั้งสองข้าง ช่วงปลายขาปักตกแต่งด้วยวัสดุดิ้นทองผสมเลื่อม เป็นลวดลายกระจังตาอ้อย สลับลายแถบประจำยามก้ามปู คั่นด้วยไหมสีพื้น ปลายล่างสุดเป็นรูปทรงกระหนกเชิงงอน ประกอบด้วยดิ้นทอง รูปทรงปลายงอนคล้ายสนับเพลาของพระมหากษัตริย์

ภาพที่ 3.20 สนับเพลา
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

การออกแบบเครื่องแต่งกาย ชุด แต่งองค์ทรงพอก

ภาพที่ 3.21 การออกแบบเครื่องแต่งกายด้านหน้า-ด้านหลัง การสร้างสรรค์ ชุด แต่งองค์ทรงพอก
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

1. เทริด
2. สร้อยคอ
3. เล็บ
4. กำไลปลายแขน
5. ลูกพอก
6. ปั้นเหน่ง
7. หน้าผ้า(หน้า)
8. ผ้าห้อย
9. ปิ้งคอ
10. กำไลต้นแขน
11. ทับทรวง
12. กำไลมือ
13. ปีกนกแอ่น
14. หน้าผ้า(ข้าง)
15. ผ้าหุ้มพอก
16. งวงช้าง
17. แผงบ่า
18. พานโครง
19. หางหงส์
20. ผ้าชั้น
21. สนับเพลา
22. สังวาล
23. ประจำยาม
24. รัดสะโพก

(2) การสร้างสรรค์เครื่องดนตรี

3.1.6.3 ดนตรีประกอบการแสดง

1. เครื่องดนตรีที่ใช้ในประกอบการแสดง

ผู้สร้างสรรค์ต้องการให้เกิดสุนทรียรสในรูปแบบของทำนองจังหวะดนตรีพื้นเมืองภาคใต้แบบดั้งเดิมที่ใช้มุ่งเน้นความขลัง ความชัดเจนของทำนองจังหวะในการบรรเลง ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบด้วย ปี่นอก กลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง ซออู้ (พื้นเมือง)และ แตระ

2. เพลงประกอบการแสดง ชุด แต่งองค์ทรงพอก

เพลงที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ ประกอบด้วย 2 ลักษณะคือ เพลงบรรเลงและเพลงที่มีบทร้อง กล่าวคือ

1) เพลงบรรเลง มีปรากฏอยู่ในช่วงแรก คือ“อักขระมนตรา”และช่วงที่ 3 คือ บรรจงบูชาครู

ช่วงที่ 1“อักขระมนตรา” ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนให้เริ่มจากการรัวกลอง 3 ลา แล้วต่อด้วยเพลงพัดชา ซึ่งเป็นเพลงโบราณ เชื่อว่าเป็นเพลงครูเพลงหนึ่งที่มีความสำคัญในการแสดงโนราเพลงพัดชา เป็นเพลงที่นำมาบรรเลงรวมอยู่ในชุดของการบรรเลงเพลงโหมโรง ทั้งนี้เพื่อเป็นการบอกกล่าว แสดงถึงความเคารพ นับถือต่อครูอาจารย์ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยจังหวะท่วงทำนองเพลงพัดชามีความสม่ำเสมอ เป็นสมาธิให้ความรู้สึกน่าเกรงขาม

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง ประกอบด้วย ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง แตระ โดยมีปี่และซออู้เป็นเครื่องดำเนินทำนองหลัก

ช่วงที่ 3“บรรจงบูชาครู” ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดให้ใช้ 3 เพลง ประกอบด้วย เพลงกราบครู เพลงกราย และเพลงเชิด ซึ่งเหตุผลที่ใช้เพลง 3 เพลงนี้ก็เพื่อเป็นการแสดงความเคารพนับถือ ความศรัทธาที่ศิษย์ต้องมีต่อครูอาจารย์ ทำนองเพลงประกอบด้วย 3 เที่ยวเช่นเดียวกับการบูชาพระรัตนตรัยอันประกอบด้วยองค์ 3 พระพุทธคุณ พระธรรมคุณ และพระสังฆคุณ นอกจากนี้หากพิจารณาตามความหมายและความสำคัญของเพลงแล้ว ก็นับว่ามีความเหมาะสมทั้งจังหวะและท่วงทำนองเพลง ประกอบด้วย

เพลงกราบครู เป็นเพลงที่มีจังหวะ ท่วงทำนองเพลงที่มีความเรียบง่าย มั่นคง เป็นสมาธิ โดยทั่วไปมักนำมาใช้บรรเลงประกอบในช่วงของการกราบครู ในพิธีโนราโรงครู ซึ่งออยู่ในช่วงท้ายของพิธีอัญเชิญครูโนรา สิ่งศักดิ์สิทธิ์เรียบร้อยแล้ว บรรดาศิลปิน ลูกหลาน ผู้เคารพนับถือ ทำการกราบครูเพื่อแสดงความเคารพระลึกถึงพระคุณและขอความเป็นสิริมงคล

ท่วงทำนองเพลงกราบครูในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์ต้องการสร้างสรรค์เรียบเรียงทำนองขึ้นใหม่ โดยมีแนวคิดที่จะนำเอาคำกล่าวในการถวายเครื่องเช่นสังเวยครูหมอโนรา ตายายโนรา ครูเทวดา และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มาเรียบเรียงเป็นทำนองประกอบการรำ โดยใช้จังหวะลูกไม้ 3 ดังคำบูชาที่ว่า

"พุทธัสบูชา เภสัช เพลา, ธูปเทียนชวาลา ครูหมอโนรา บูชายันติ คุรุเทวา บูชายันติ"

"ธัมมัสบูชา เภสัช เพลา ธูปเทียนชวาลา ครูหมอโนรา บูชายันติ คุรุเทวา บูชายันติ"

"สังฆัสบูชา เภสัช เพลา ธูปเทียนชวาลา ครูหมอโนรา บูชายันติ คุรุเทวา บูชายันติ"

จึงได้เรียนปรึกษา นายศิริชัย เวชกุล เจ้าหน้าที่ปฏิบัติงานพิธี(จ่าปี่) กลุ่มงานการพิธีการศพที่ได้รับพระราชทานที่ 13 สุราษฎร์ธานี ในการเรียบเรียงทำนองเพลง

เพลงกราย เป็นเพลงที่มีจังหวะกระชับ มีสมาธิ มักใช้บรรเลงประกอบการรำเพื่ออวดฝีมือความคล่องแคล่วอย่างมีปฏิสัมพันธ์กันของการใช้มือ ใบหน้า ลำตัว และเท้า กับจังหวะหน้าทับ

เพลงเชิด เป็นเพลงที่มีท่วงทำนองเข้มขลัง มีจังหวะกระชับ ฮึกเหิม มักใช้บรรเลงเพื่อเป็นการอัญเชิญ หรือส่งสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ถือว่าเป็นเพลงที่มีความสำคัญ ในที่นี้จึงนำมาใช้เป็นเพลงสุดท้ายในการประกอบการเคลื่อนตัวของนักแสดงกลับเข้าเวที เปรียบเสมือนการส่งครูกลับ

2. เพลงที่มีบทร้อง มีปรากฏอยู่ในช่วงที่ 2 ของเพลง คือ "ลีลาแต่งองค์"

ช่วงที่ 1"ลีลาแต่งองค์" ผู้สร้างสรรค์ได้ประพันธ์บทร้องขึ้นใหม่ โดยมีเนื้อหาสาระที่กล่าวถึงเครื่องแต่งกายของโนราใหญ่และคู่สวดในการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ของโนราที่เรียกว่า "แต่งพอก"โดยกล่าวตามลำดับของการแต่งกาย เริ่มจากการสวมสนับเพลาจนถึงสวมเทริด ตลอดการเสกคาถาผัดแป้งก่อนออกร่ายรำ

การขับร้อง ประกอบด้วย 3 ทำนอง คือ ทำนองกลอนแปดโนรา ทำนองเพลงทับเพลงโทน และทำนองกลอนหกโดยไม่มีการรับของลูกคู่

ทำนองกลอนแปดโนรา

การแต่งกายโนราใหญ่ในพิธี ทำหน้าที่อุปัชฌาย์น่าเลื่อมใส
ทั้งคู่สวดขวาซ้ายได้ร่วมใจ ผูกผ้าใหญ่ของโนรามาช้านาน

ทำนองเพลงทับเพลงโทน

สนับเพลาสวมกระชับรับครึ่งแข้ง ปลายเท้าแต่งสวยเด่นเป็นพื้นฐาน
ผ้ายาวนุ่งจีบยกหางอย่างโบราณ สืบตำนานครรลองของโนรา
ผ้าสีนวลเก้าชั้นพันรัดรอบ เครื่องประกอบเงินหมากพลูเทียนบุปผา
รัดสะโพกลูกปัดน้อยห้อยระย้า คาดทับผ้าชั้นอีกทีที่เอวองค์
ผ้าหุ้มพอกนุ่งหน้านางอย่างตำรับ บ้างจีบจับไว้ข้างอย่างประสงค์
คาดหน้าผ้าสอดผ้าห้อยค่อยบรรจง ผูกทับลงปิเหน่งหน่วงงวงคชชา
สวมปีกงอนอ่อนช้อยร้อยลูกปัด เข้ารวบรัดเอวองค์วงศ์ปักษา
สองข้างพกลูกพอกห้อยเรียบร้อยตา เป็นปริศนาให้ศิษย์ใหม่ในพิธี

ทำนองกลอน 6

เครื่องลูกปัดสำหรับกายลายดอกยก ทั้งพานอกแผงบ่าสง่าศรี
ปิ้งคอผูกสังวาลไขว้ไว้เข้าที สร้อยคอมีทับทรวงเรื่อเนื้อหิรัญ

สวมกำไลต้นปลายได้ระดับ แบบฉบับงามเลิศดูเฉิดฉัน
กำไลหมิดเสียงเพราะเสนาะกรรณ เทริดสุวรรณแบบเก่าเอาสวมทรง
สวมเล็บงอนอ่อนช้อยเรียบร้อยรอบ ใส่ประกอบผุดผาดดังราชหงส์
เสกคาถาผัดแป้งตกแต่งองค์ เดินเวียนวงเยื้องกรายถวายครู

สุพัฒน์ นาคเสน ผู้ประพันธ์

2) เพลงประกอบการแสดง ชุด แต่งองค์ทรงพอก

รัวกลอง 3ลา
เพลงที่ 1 เพลงพัดชา

- - - ล	- รำ - ท	- รำ - ล	- รำ - ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- ร - ซ	- ล - ท
- - ต๋ ต๋	ต๋ ต๋ ต๋ ต๋	ทำ ทำ ท ท	- - ป ป	- ต๋ - ป	- ต๋ - ป	ทำ ทำ ท ท	- - ป ป
- - - รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - ซ	- - - รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - ซ

- ล - ท	- รำ - มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ท	- ล - ท	- รำ - มำ	- รำ - ดำ	- ท - ล
- - ต๋ ต๋	ต๋ ต๋ ต๋ ต๋	ทำ ทำ ท ท	- - ป ป	- ต๋ - ป	- ต๋ - ป	ทำ ทำ ท ท	- - ป ป
- - - รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - ซ	- - - รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - ซ

- - - -	- - - -	- ร - ม	- ซ - ล	- ท - ล	- รำ - ล	- ท - ล	- ซ - ม
- - ต๋ ต๋	ต๋ ต๋ ต๋ ต๋	ทำ ทำ ท ท	- - ป ป	- ต๋ - ป	- ต๋ - ป	ทำ ทำ ท ท	- - ป ป
- - - รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - ซ	- - - รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - ซ

- ซ - ร	- ร - ร	- ม ร ฑ	- ร - ม	- ล - ซ	- ซ - ซ	- ร – ม	- ซ - ล
- - ต๋ ต๋	ต๋ ต๋ ต๋ ต๋	ทำ ทำ ท ท	- - ป ป	- ต๋ - ป	- ต๋ - ป	ทำ ทำ ท ท	- - ป ป
- - - รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - ซ	- - - รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - ซ

- - - ท	- ล - ซ	- ร - ซ	- ล - ท	- รำ - มำ	- รำ - ท	- รำ - ท	- ล - ซ
- - ต๋ ต๋	ต๋ ต๋ ต๋ ต๋	ทำ ทำ ท ท	- - ป ป	- ต๋ - ป	- ต๋ - ป	ทำ ทำ ท ท	- - ป ป
- - - รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - ซ	- - - รำ	- - - รำ	- - - รำ	- - - ซ

- - - -	- ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ซ	- ท - ล	- ซ - ม	- ซ - ล	- ซ - ซ

- - ต๋ ต๋	ต๋ ต๋ ต๋ ต๋	ท๋ ท๋ ท ท	- - ป ป	- ต๋ - ป	- ต๋ - ป	ท๋ ท๋ ท ท	- - ป ป
- - - รั	- - - รั	- - - รั	- - - ช	- - - รั	- - - รั	- - - รั	- - - ช

- ท - ล	- ช - ม	- ช - ร	- ม - ช	- ร - ม	- ช - ล	- ท - ล	- รั - ท
- - ต๋ ต๋	ต๋ ต๋ ต๋ ต๋	ท๋ ท๋ ท ท	- - ป ป	- ต๋ - ป	- ต๋ - ป	ท๋ ท๋ ท ท	- - ป ป
- - - รั	- - - รั	- - - รั	- - - ช	- - - รั	- - - รั	- - - รั	- - - ช

เพลงที่ 2 เพลงกราบครู

- - - -	- - - -	- ช - ล	รั ท ล ช	- - ช ม	- ร - ช	- ช – ล	รั ท - ท
- - ต๋ ต๋	ต๋ ต๋ ต๋ ต๋	ท๋ ท๋ ท ท	- - ป ป	- - ต๋ ต๋	ต๋ ต๋ ต๋ ต๋	ท๋ ท๋ ท ท	- - ป ป
- - ตั ตั	ตั ตั ตั ตั	ต ต ตุ ตุ	- ต ตุ ตุ	- - ตั ตั	ตั ตั ตั ตั	ต ต ตุ ตุ	- ต ตุ ตุ
- - - รั	- - - รั	- - - รั	- - - ช	- - - รั	- - - รั	- - - รั	- - - ช

- - ดั ท	- ดั - รั	- ดั – รั	- มั รั ท	- - ท รั	- ท - ล	- ช - ม	- ร - ช
- - ต๋ ต๋	ต๋ ต๋ ต๋ ต๋	ท๋ ท๋ ท ท	- - ป ป	- - ต๋ ต๋	ต๋ ต๋ ต๋ ต๋	ท๋ ท๋ ท ท	- - ป ป
- - ตั ตั	ตั ตั ตั ตั	ต ต ตุ ตุ	- ต ตุ ตุ	- - ตั ตั	ตั ตั ตั ตั	ต ต ตุ ตุ	- ต ตุ ตุ
- - - รั	- - - รั	- - - รั	- - - ช	- - - รั	- - - รั	- - - รั	- - - ช

เพลงที่ 3 เพลงกราย

- - - -	- ชั - มั	- - ชั รั	ชั มั - -	- ชั - รั	- ชั - มั	- - ชั รั	ชั มั - -
- - ต๋ ต๋	- - ต๋ ต๋	- ท๋ - ท	- ป - -	- - - ท๋	- - - ท	- - - -	- ป - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตั	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตั
- - - รั	- - - รั	- - - รั	- - - ช	- - - รั	- - - รั	- - - รั	- - - ช

- - ล ช	- ล - ท	ล ช ล ท	- ดั - รั	- - - ช	- - ล ท	- ล - รั	- ท - -
- - ต๋ ต๋	- - ต๋ ต๋	- ท๋ - ท	- ป - -	- - - ท๋	- - - ท	- - - -	- ป - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตั	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตั
- - - รั	- - - รั	- - - รั	- - - ช	- - - รั	- - - รั	- - - รั	- - - ช

- ดั - รั	มั รั ดั ท	ล ช ล ท	- ดั - รั	- - - -	- ช - รั	- มั ชั รั	มั รั ดั ท
- - ต๋ ต๋	- - ต๋ ต๋	- ท๋ - ท	- ป - -	- ท๋ - ท	- ท๋ - ท	- - - -	- ป - -

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตุ๋	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตุ๋
- - - รุ๋	- - - รุ๋	- - - รุ๋	- - - ซ	- - - รุ๋	- - - รุ๋	- - - รุ๋	- - - ซ

- รุ๋ - ล	- ซ - ล	ท ล ช ล	ช ท ล ช
- - ตุ๋ ตุ๋	- - ตุ๋ ตุ๋	- ทุ๋ - ท	- ป - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ตุ๋
- - - รุ๋	- - - รุ๋	- - - รุ๋	- - - ซ

เพลงที่ 4 เพลงเชิด

- - - -	- - - ล	- - - ท	- - - ร	- - - ทฺ	- ร - ม	- ร - ม	- ล - ซ
ท ทุ๋ - ป	- - - ท	- - - ป	- - ป ท	- - - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท
- - - -	- ต - -	- ต - -	ต ต ต ต	- - - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
- - - รุ๋	- - - ซ	- - - รุ๋	- - - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ

- ร - ม	- ร - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- รุ๋ - มุ๋	- รุ๋ - ท	- ล - ซ	- ล - ซ
- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท
- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ

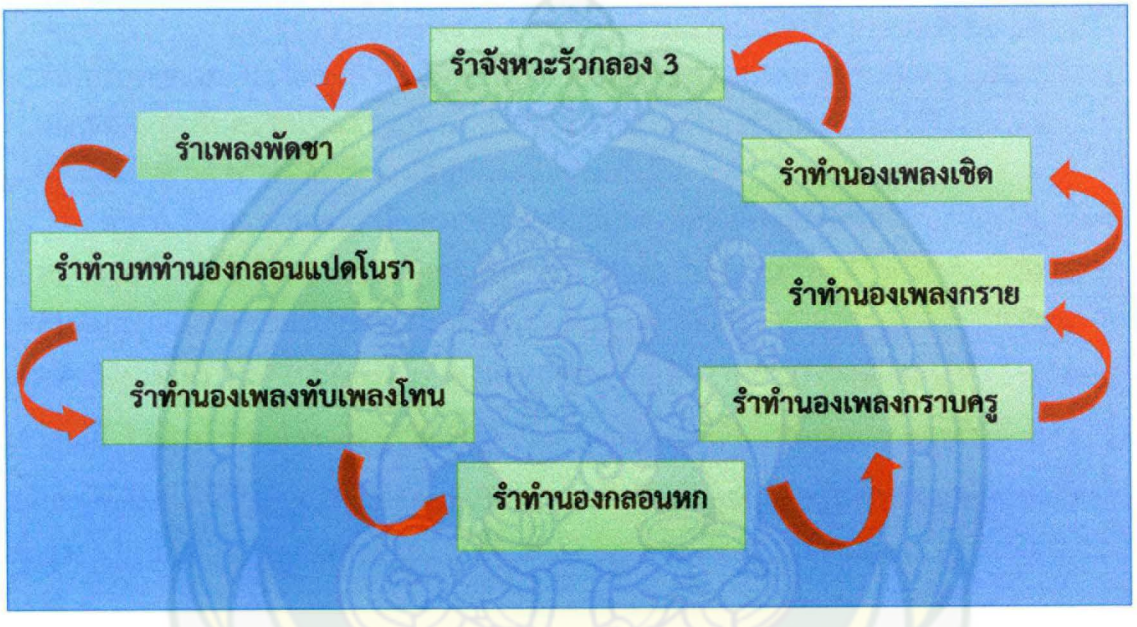
- - - -	- ซ - ม	- - - ร	- - - ล	- - - ลุ๋	- ชุ๋ - มุ๋	- รุ๋ - ดุ๋	- ท - ล
- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ทุ๋ - ทุ๋	- ท - ท	- - - -	- ป - ป
- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - -	- ต - ต	- ต - ต
- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- - - รุ๋	- - - ซ

- ร - ม	- ร - ท	- ล - ซ	- ล - ท	- รุ๋ - มุ๋	- รุ๋ - ท	- ล - ซ	- ท - ล
- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท	- ท - ท
- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต	- ต - ต
- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ซ

สัญลักษณ์แทนเสียงดนตรี

ต̇ แทนเสียง “ติ๊ก” ของทับ ท̇ แทนเสียง “ทึด” ของทับ ท แทนเสียง “เทิง” ของทับ
ป แทนเสียง “ปั๊บ” ของทับ ต̈ แทนเสียงกลองเสียงสูง ต แทนเสียงกลองเสียงกลาง
ตฺ แทนเสียงกลองเสียงต่ำ

3.2 ออกแบบการแสดงโดยกำหนดโครงร่างรวม ประกอบด้วย



แผนภูมิที่ 3.1 โครงสร้างรวมการแสดงการสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก

3.3 **การออกแบบท่ารำ/กระบวนรำ**

3.3.1 แนวคิดในการออกแบบท่ารำ

ผู้สร้างสรรค์ต้องการที่จะให้รูปแบบการสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก เป็นการแสดงที่สื่อถึงความเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ จึงคัดเลือกท่ารำที่นำมาใช้ในการรำเป็นท่ารำที่มีความเหมาะสมกับบุคลิกลักษณะของตัวโนราใหญ่ โดยท่ารำจะสื่อถึงความทะมัดทะแมง สง่างามสอดแทรกความอ่อนช้อยงดงาม มีสมาธิ ท่ารำดังกล่าวคัดเลือกมาจากการรำแม่ท่าโนรา การรำเฉพาะอย่าง การรำท่าครู การรำประกอบพิธีกรรม ตามสายตระกูลของโนราพร้อม จ่าวัง โนรายก ชูบัว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(โนรา) ปี พ.ศ. 2530 ตลอดการรำยั่วทับของอาจารย์จิณ ฉิมพงษ์ มาเป็นหลักในการออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่ ตามจินตนาการให้สอดคล้องกับความเป็นธรรมชาติ ทั้งยังได้นำเอาหลักการรำทำบทมาใช้ในการตีท่า สื่อความหมายตามบทร้องและทำนองเพลงในแต่ละช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 อักขระมนตรา เป็นกระบวนรำออกหน้าเวทีที่ใช้โครงสร้างการรำโนรา คือใช้ท่าไหว้เป็นท่าแรก โดยเมื่อผู้แสดงทยอยวิ่งออกไปหน้าเวทีแล้ว หมุนซ้ายรอบตัวหนึ่งรอบเสมือนการลงพินทุบนมุมผืนผ้าที่นำมาใช้แต่งตัวในพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ จากนั้นผู้แสดงคนแรก (อุปัชฌาย์) ยืนเขียนอักขระตัว “ꤢ” (นะ)และตัว “ꤥ” (มะ) จากนั้นคนที่ 2 (คู่สวด) เขียนอักขระตัว “ꤠ” (อะ) และคนที่ 3 คู่สวดเขียนอักขระตัว “ꤤ” (อุ) ประกอบการหมุนตัว การแปรแถว การค้างท่านิ่ง การสลับผลัดเปลี่ยนกันนำเสนอ การเคลื่อนที่เป็นรูปการเขียนยันต์ การเคลื่อนไหวพร้อมกับทำนองเพลงพัดชา

ภาพที่ 3.22 การเขียนอักขระมนตรา
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ช่วงที่ 2 ลีลาแต่งองค์ เป็นการตีท่ารำประกอบบทร้องในลักษณะของการทำบท ที่นำเอาท่ารำมาจากการรำแม่ท่า ท่ารำเลียนแบบธรรมชาติ ท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ สื่อความหมายแนะนำเครื่องแต่งกายชิ้นต่าง ๆ เริ่มจากสนับเพลาจนถึงการเสกแป้งผัดหน้า มีการสลับผลัดเปลี่ยนการนำเสนอของผู้แสดง โดยการตีท่ารำพร้อมกัน การตีท่ารำต่อเนื่องกัน การค้างท่านิ่ง การยกตัวและการแปรแถว ประกอบจังหวะหน้าทับกับทำนองกลอนแปดโนรา ทำนองเพลงทับเพลงโทนและทำนองกลอน 6 แบบไม่มีการรับของลูกคู่

ภาพที่ 3.23 ลีลาแต่งองค์
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 3.24 ลีลาแต่งองค์
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ช่วงที่ 3 บรรจงบูชาครู เป็นกระบวนการร่ายรำ 2 กระบวน คือ กระบวนรำตามทำนองเพลงกราบครูที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ใน 3 ลีลาท่ารำประกอบด้วย 3 นัยยะ โดยผู้แสดงสลับกันนำเสนอที่นำมาจากการรำแม่ท่าโนราและการรำเฉพาะอย่าง และกระบวนรำเพลงทับหรือรำยั่วปี่ในทำนองเพลงกราย กล่าวคือ

กระบวนรำทำนองเพลงกราบครู

นัยที่ 1 **ความอ่อนช้อย** มีการใช้มือ ใช้ลำตัว ใบหน้า ใช้สายตา อย่างมีความสอดคล้องสัมพันธ์เพื่อระลึกถึงครูอาจารย์ในเบื้องต้น ท่ารำประกอบด้วย ท่าประถม ท่าร้อยมาลัย ท่าโคมเวียน ท่าบัวบานหรือท่าชูพานทอง ในลักษณะของการยืนไขว้เท้าร่ายรำ

ภาพที่ 3.25 ความอ่อนช้อย
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

นัยที่ 2 **ความมั่นคง** มีการใช้เหลี่ยมเข่า การใช้วงแขน การเก็บเท้า อย่างมีความสอดคล้องสัมพันธ์กันเพื่อระลึกถึงครูอาจารย์ในอันดับที่ 2 โดยเน้นความมั่นคงแข็งแรงของขาทั้งสองข้าง และการใช้แขนในท่ารำต่าง ๆ ประกอบด้วย ท่าเสดื้องกร ท่าเบี่ยงตัว ท่าโคมเวียน ท่าผาลาเพียงไหล่ และท่าลงฉากใหญ่

ภาพที่ 3.26 ความมั่นคง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

นัยที่ 3 **ความชำนาญเชี่ยวชาญ** เป็นการแสดงให้เห็นถึงพลังความชำนาญมั่นคงแข็งแรงและความอ่อนช้อยในการร่ายรำที่ต้องยืนด้วยเท้าข้างใดข้างหนึ่งเพียงข้างเดียวในขณะร่ายรำท่าต่าง ๆ สลับกันไปมา อันเป็นการรวมเอานัยยะความอ่อนช้อยและความมั่นคงเข้าด้วยกัน เพื่อแสดงถึงความสำเร็จในการร่ายรำที่ครูได้ประสิทธิ์ประสาทความรู้ให้ท่ารำประกอบด้วย ท่านาดกรายเข้าวัง ท่ายกขาหน้า ท่าพระสุริยวงศ์ทรงศักดิ์ ท่าฉากข้าง ท่ายกเข่าซ้ายสูง และท่าขี้หนอน

จากนั้นเป็นการรำพร้อมกันทั้งสามคนในลีลาการรำเพลงกราย เพื่อเสนอให้เห็นถึงการใช้มือ ใช้หน้า ใช้เท้า อย่างมีความสัมพันธ์กัน ในท่วงท่าการเดิน และจบด้วยการตั้งซุ้มท่าพระอิศวรทรงช้าง

ภาพที่ 3.27 ความชำนาญเชี่ยวชาญ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

กระบวนรำทำนองเพลงกราย

เป็นการรำพร้อมกันของผู้แสดงทั้งสามคนในลีลาท่ารำ เพื่อเสนอให้เห็นถึงการใช้มือ ใช้หน้า ใช้เท้า อย่างมีความสัมพันธ์กัน ในท่วงท่าการเดิน และจบด้วยการตั้งซุ้มท่าพระอิศวรทรงช้าง

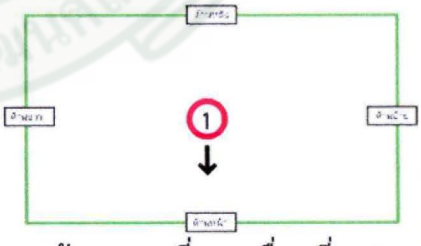
ภาพที่ 3.28 รำเพลงกราย
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

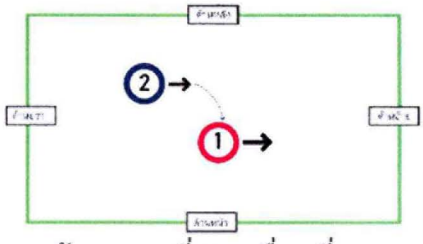
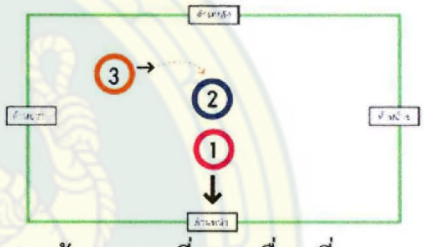
ภาพที่ 3.29 ซุ้มพรอิศวรทรงช้าง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

3.3.2 กระบวนท่ารำ

ช่วงที่ 1 “อักขระมนตรา”

ภาพที่ 3.30 รัวกลอง 3 ลา
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

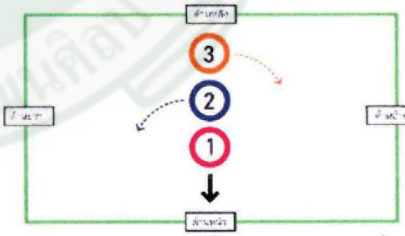
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
1	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : รัวกลอง 3 ลา **ชื่อท่า** : ท่าออก และการลงพินทุ **ทิศทาง** : ด้านหน้า และหมุนรอบตัวเองทางซ้าย 1 รอบ **ท่ารำ** : คนที่ 1 ศีรษะตรง มือประนมระดับอก วิ่งซอยเท้าออกไปกลางเวที และหมุนตัวอยู่กับที่ 1 รอบ จากนั้นเก็บเท้าอยู่กับที่ คนที่ 2 ศีรษะตรง มือประนมระดับอก วิ่งซอยเท้าออกมาขณะที่คนที่ 1 หมุนตัวกลับมาข้างหลัง แล้วไปซ้อนหลังคนที่ 1 จากนั้นหมุนตัวอยู่กับที่ 1 รอบ จากนั้นเก็บเท้าอยู่กับที่ คนที่ 3 ศีรษะตรง มือประนมระดับอก วิ่งซอยเท้าออกมาขณะที่คนที่ 2 หมุนตัวกลับมาข้าง	 ผู้แสดงคนที่ 1 เคลื่อนที่ออกมาจากทางด้านขวาของเวที อยู่บริเวณตรงกลางของเวที ใช้ทิศทางด้านหน้า

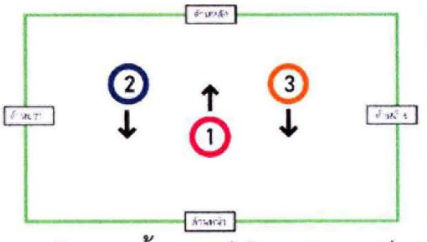
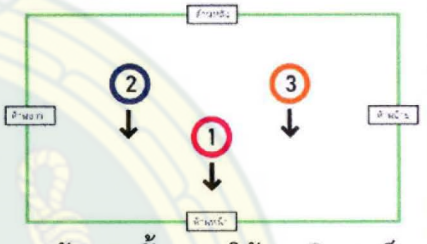
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
1 (ต่อ)	หลัง แล้วไปซ้อนหลังคนที่ 2 จากนั้นทั้ง 3 คน หมุนตัวทางซ้ายพร้อมกันอีก 1 รอบ	 ผู้แสดงคนที่ 2 เคลื่อนที่ออกมาจากทางด้านขวาของเวที โดยซ้อนด้านหลังผู้แสดงคนที่ 1 ใช้ทิศทางด้านซ้าย  ผู้แสดงคนที่ 3 เคลื่อนที่ออกมาจากทางด้านขวาของเวที โดยซ้อนด้านหลังผู้แสดงคนที่ 1 และคนที่ 2 ใช้ทิศทางด้านหน้า และด้านซ้าย

ภาพที่ 3.31 ยืนเท้าเดียว ประนมมือ เขียนอักขระ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

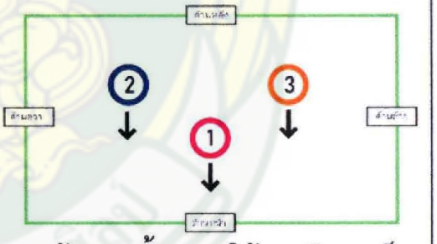
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
2	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : เพลงพัดชา **ชื่อท่า** : ยืนเท้าเดียว ประนมมือ เขียนอักขระ **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** ผู้แสดงทั้ง 3 เท้าขวาก้าวหน้าปลายเท้าเฉียงออกด้านขวาเล็กน้อย ย่อเข่า เท้าซ้ายยกวางฝ่าเท้าทาบขาขวาด้านใน เหนือข้อพับ มือประนมมือเช่นเดิม **ชื่อท่า** : เขียนอักขระตัวนะ “ณ” **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 2** ปฏิบัติเฉพาะคนที่ 1 ศีรษะตรง มือซ้ายแนบทาบบนโคนขาข้างสะเอว กันข้อศอกเป็นวง พร้อมกับมือขวายกขึ้นด้านหน้าระดับหน้าผากจีบนิ้วส่งไปด้านหน้า เขียนเป็นอักขระตัว “ณ” สายตามองมือขวา เสร็จแล้วลดมือขวามาประนมระดับอก	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตอนลึก 1 แถว ใช้ทิศทางด้านหน้า

ภาพที่ 3.32 พรหมสี่หน้า
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

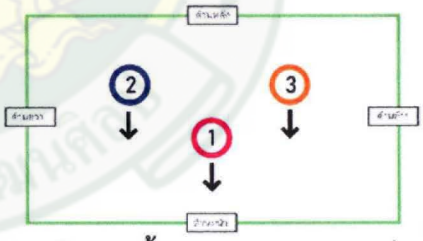
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
3	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : เพลงพัดชา **ชื่อท่า** : พรหมสี่หน้า **ทิศทาง** : ด้านหน้าและหมุนรอบตัว **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** คนที่ 1 ศีรษะตรง มือทั้งสองแทงมือไปตั้งวงแบบหงายระดับศีรษะ ปลายนิ้วชี้ออกด้านข้าง ข้อศอกตั้งฉาก เท้าซ้ายวางหลังเท้าขวา **จังหวะที่ 2 - 4** คนที่ 1 ค่อย ๆ หมุนตัวทางซ้าย 1 รอบ แล้วกลับในหน้าตรง พร้อมกับลดมือลงประนมระดับอก คนที่ 2 , 3 ค่อย ๆ ขยับเท้าออกด้านข้างจนถึงตำแหน่งที่กำหนด	 ผู้แสดงคนที่ 2 และคนที่ 3 เคลื่อนที่แยกออกจากแถวตอนลึก โดยผู้แสดงคนที่ 2 แยกออกไปทางด้านขวาของเวที และคนที่3 แยกออกไปทางด้านซ้ายของเวที ใช้ทิศทางด้านหน้า

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
3 (ต่อ)		 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้าและด้านหลัง  ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้า

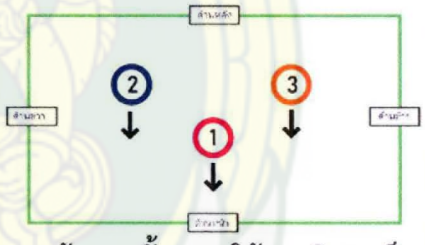
ภาพที่ 3.33 ยืนเท้าเดียวประนมมือ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
4	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : เพลงพัดชา **ชื่อท่า** : ยืนเท้าเดียวประนมมือ **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : ผู้แสดงทั้ง 3 ศีรษะตั้งตรง เท้าซ้ายยกวางฝ่าเท้าทาบขาขวาด้านในเหนือข้อพับ มือประนมเช่นเดิม	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้า

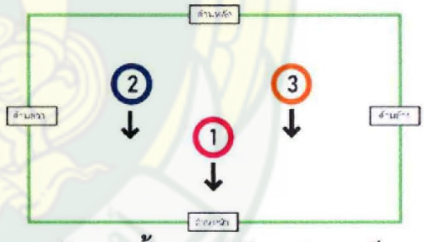
ภาพที่ 3.34 ท่าเขียนอักขระตัวมะ อะ อุ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
5	บทร้อง/ทำนองเพลง : เพลงพัดชา ชื่อท่า : ท่าเขียนอักขระตัว มะ อะ อุ ทิศทาง : ด้านหน้า ท่ารำ : จังหวะที่ 1 คนที่ 1 ศีรษะตรง มือซ้ายแนบทาบบนโคนขาข้างสะเอว กันข้อศอกเป็นวง พร้อมกับมือขวายกขึ้นระดับหน้าผาก จีบนิ้วส่งไปด้านหน้า เขียนอักขระตัว มะ สายตามองมือเสร็จแล้วลดมือมาประนมมือระดับอก จังหวะที่ 2 คนที่ 2 ปฏิบัติท่าเช่นเดียวกับคนที่ 1 แต่เขียนอักขระตัว อะ จังหวะที่ 3 คนที่ 3 ปฏิบัติท่าเช่นเดียวกับคนที่ 1 แต่เขียนอักขระตัว อุ	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้า

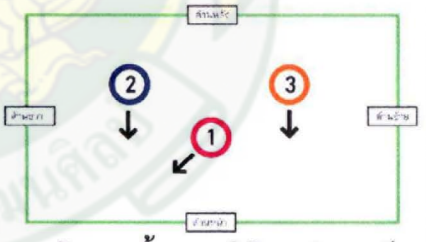
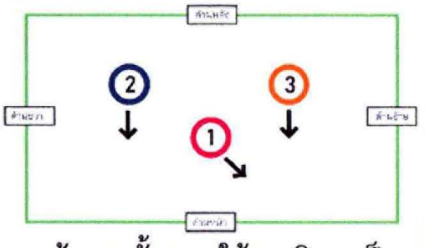
ภาพที่ 3.35 ท่าอัญเชิญ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

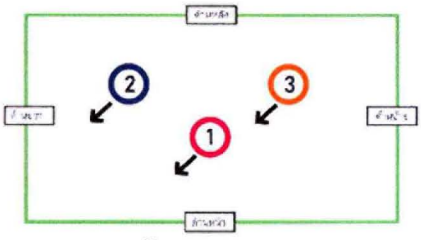
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
6	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : เพลงพัดชา **ชื่อท่า** : อัญเชิญ **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1 – 2** ผู้แสดงทั้ง 3 ศีรษะตรง เท้าซ้ายก้าวหน้ายืนย่อเข่า เท้าขววางฝ่าเท้าทาบขาซ้ายด้านในเหนือข้อพับ มือขวาจีบคว่ำหน้าลำตัวระดับอก มือซ้ายตั้งวงพร้อมกับมือขวาแล้วส่งจีบขึ้นหงายมือระดับศีรษะ ข้อศอกตั้งฉาก มือซ้ายหงายฝ่ามือใต้ข้อศอกขวา ข้อศอกกันออก	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้า

ภาพที่ 3.36 ท่าสอดสร้อย
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

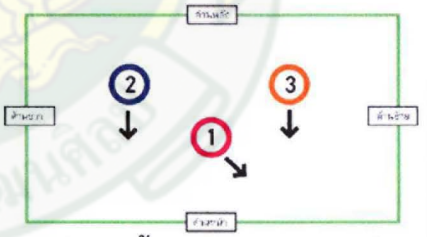
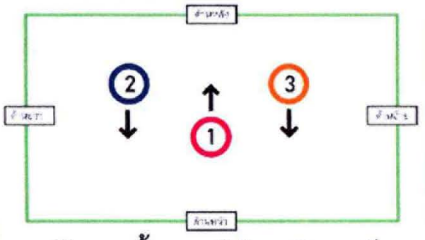
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
7	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : เพลงพัดชา **ชื่อท่า** : ท่าสอดสร้อย **ทิศทาง** : ด้านหน้าและหมุนรอบตัวเอง **ท่ารำ** : ผู้แสดงทั้ง 3 คน ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองมือขวา มือขวาจีบเข้าหาศีรษะ แล้วคว่ำจีบลงระดับหน้าผาก ข้อศอกกันออกด้านข้าง พร้อมกับมือซ้ายจีบหงายแล้วลากไปตั้งวงเขาควายระดับศีรษะ เท้าขวาวางไขว้หลัง จากนั้นค่อย ๆ หมุนตัวทางขวา 1 รอบ ในลักษณะย่อเข่าและใช้ส้นเท้าเป็นหลัก	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้า

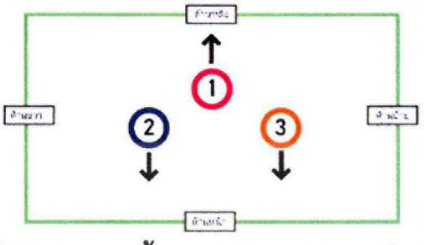
ภาพที่ 3.37 ยกสามย่าง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
8	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : เพลงพัดชา **ชื่อท่า** : ยกสามย่าง (จังหวะที่ 1) **ทิศทาง** : ด้านขวา และทแยงขวา **ท่ารำ** : คนที่ 1 ศีรษะเอียงขวาเล็กน้อยหน้ามองตรงไปข้างหน้า มือขวาจีบเข้าหาไหล่ ข้อศอกตั้งฉาก มือซ้ายตั้งวงข้างลำตัวระดับอกเหนือเข่า เท้าซ้ายยืนย่อเข่า เท้าขวายกขึ้นด้านข้าง เข่างอส้นเท้าสูงประมาณครึ่งแข้ง คนที่ 2 , 3 ปฏิบัติเช่นเดียวกับคนที่ 1 แต่เฉียงลำตัวทแยงไปมุมขวาของเวที **ชื่อท่า** : สามย่าง (จังหวะที่ 2) **ทิศทาง** : ด้านซ้าย และทแยงซ้าย **ท่ารำ** : คนที่ 1 ศีรษะเอียงซ้ายเล็กน้อยหน้ามองตรงไปข้างหน้า มือซ้ายจีบคว่ำแล้วลากไปจีบเข้าหาไหล่ ระดับไหล่ มือขวาลดมือลงมาตั้งวงข้าง	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้าและทแยงขวา  ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้าและทแยงซ้าย

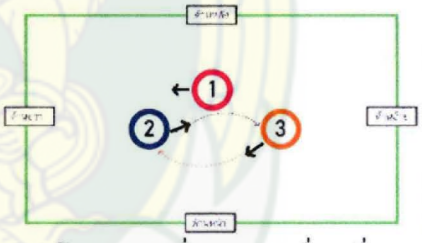
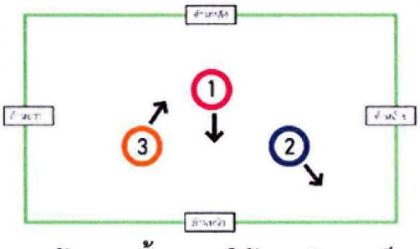
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
8 (ต่อ)	ลำตัว ระดับอกอยู่เหนือเข่าขวา เท้าซ้ายวางหน้า พร้อมบิดตัวไปด้านซ้าย พร้อมเท้าขวายกขึ้นด้านข้าง เข่างอ ส้นเท้าครึ่งแข้ง ลำตัวเอียงซ้ายเล็กน้อย คนที่ 2 , 3 ปฏิบัติเช่นเดียวกับคนที่ 1 แต่ลำตัวทแยงไปมุมซ้ายของเวที **ชื่อท่า** : สามย่าง (จังหวะที่ 3) **ทิศทาง** : ด้านขวา **ท่ารำ** : ปฏิบัติลักษณะเดียวกับจังหวะที่ 1 ผู้แสดงทั้ง 3 คน ปฏิบัติเหมือนกัน โดยลำตัวหันไปด้านขวาของเวที	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางทแยงขวา

ภาพที่ 3.38 ท่าวิ่งอักขระตัวพุท
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

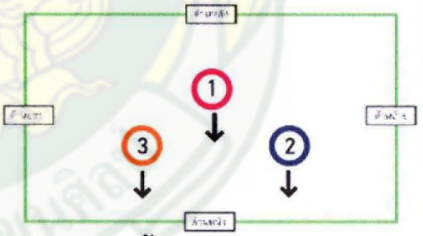
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
9	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : เพลงพัดชา **ชื่อท่า** : ท่าวิ่งอักขระตัวพุท **ทิศทาง** : ด้านหน้า ทแยงซ้าย และด้านหลัง **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** คนที่ 1 ศีรษะเอียงขวา สายตามองมือตั้งวง หมุนตัวทางซ้าย เท้าซ้ายวางไขว้หลัง ย่อเข่า มือขวาตั้งวงด้านข้างระดับไหล่ มือซ้ายจีบคว่ำระดับศีรษะ งอข้อศอกตั้งฉาก ลำตัวเฉียงขวาเล็กน้อย คนที่ 2 ศีรษะตั้งตรง เท้าขวายืนย่อเข่า เท้าซ้ายงอเข่าวางฝ่าเท้าทาบด้านในเท้าขวาเหนือข้อพับ มือขวาจีบหงายเท้าสะเอว มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ คนที่ 3 ศีรษะตั้งตรง เท้าซ้ายยืนย่อเข่า ยกเท้าซ้ายวางฝ่าเท้าทาบด้านในเท้าซ้ายเหนือข้อพับ มือขวาตั้งวงระดับศีรษะ มือซ้ายจีบหงายข้างสะเอว	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้าและทแยงซ้าย  ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้าและด้านหลัง

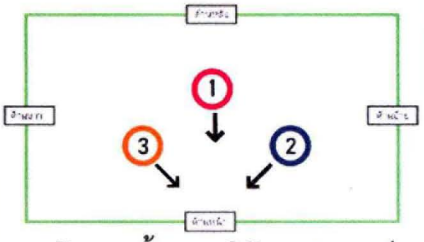
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
9 (ต่อ)	**จังหวะที่ 2 - 3** คนที่ 1 ศีรษะตั้งตรง หมุนตัวไปข้างหลัง รวมเท้า มือขวาจีบคว่ำระดับศีรษะ งอข้อศอกตั้งฉาก พร้อมกับวิ่งไปข้างหลัง คนที่ 2 ศีรษะตั้งตรง กางแขนซ้าย มือจีบคว่ำระดับไหล่ แล้วยกขึ้นตั้งวงระดับศีรษะ คนที่ 3 ศีรษะตั้งตรง กางแขนขวา มือจีบคว่ำระดับไหล่ แล้วยกขึ้นตั้งวงระดับศีรษะ	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า และด้านหลัง

ภาพที่ 3.39 ท่าวิ่งยันต์ (การเคลื่อนไหว)
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
10	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : เพลงพัดชา **ชื่อท่า** : ท่าวิ่งยันต์ (การเคลื่อนไหว) **ทิศทาง** : ด้านหน้า ทแยงขวา และทแยงซ้าย **ท่ารำ** : **จังหวะที่** 1 - 2 คนที่ 1 ศีรษะตรง เท้าซ้ายวางหลัง พร้อมมือทั้งสองจีบเข้าหาอกและม้วนมือตั้งวงโคมเวียน หมุนตัวทางซ้ายกลับมาหน้าตรง คนที่ 2 ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองมือตั้งวง หมุนตัวทางซ้ายกลับหลัง เท้าซ้ายวางหลัง มือขวาตั้งวงหน้าระดับหน้า มือซ้ายจีบหงายส่งหลังแขนตึง ท้องโรงสลับที่กับคนที่ 3 คนที่ 3 ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองมือตั้งวง เท้าขวาก้าวหน้า มือขวาตั้งวงระดับหน้า มือซ้ายจีบหงายส่งหลังแขนตึง ท้องโรงสลับที่กับคนที่ 2	 ผู้แสดงคนที่ 2 , 3 เคลื่อนที่สวนกันเพื่อสลับตำแหน่ง ในแถวอิสระรูปสามเหลี่ยมหงาย แสดงให้เห็นถึงความปราดเปรียว ใช้ทิศทางด้านขวา ทแยงซ้าย และทแยงขวา  ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า ทแยงซ้าย และทแยงขวา

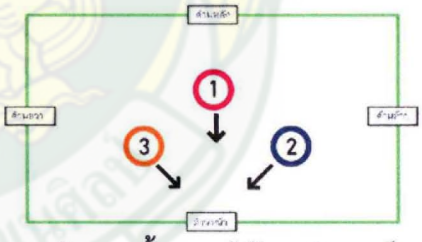
ภาพที่ 3.40 ท่าสอดสร้อยนั่งและลงฉากใหญ่
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
11	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : เพลงพัดชา **ชื่อท่า** : ท่าสอดสร้อยนั่งและลงฉากใหญ่ **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** คนที่ 1 ศีรษะตั้งตรง มือทั้งสองลดลงระดับชายพก แล้วค่อย ๆ แทงมือขึ้นตั้งวงเขาควาย เท้าลงฉาก คนที่ 2 ศีรษะตั้งตรง เท้าซ้ายยืนย่อเข่า เท้าขวาวางฝ่าเท้าทาบขาซ้ายเหนือข้อพับ มือทั้งสองจีบเข้าอก แล้วม้วนมือไปตั้งวงโคมเวียนระดับอก คนที่ 3 ศีรษะตั้งตรง เท้าขวายืนย่อเข่า เท้าซ้ายวางฝ่าเท้าทาบขาขวาเหนือข้อพับ มือทั้งสองจีบเข้าอก แล้วม้วนมือไปตั้งวงโคมเวียนระดับอก **จังหวะที่ 2 – 3** คนที่ 1 ลดมือลงตั้งวงหน้าลำตัวระดับชายพก แล้วแทงมือขึ้นระดับหู	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า

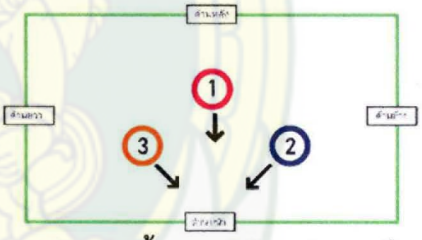
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
11 (ต่อ)	คนที่ 2 แทงมือขวาหงายเหนือมือซ้าย มือซ้ายตั้งวงตะแคงระดับอก จากนั้นพลิกมือขวาจีบคว่ำระดับหน้าผาก พร้อมกับมือซ้ายจีบหงาย แล้ววาดไปตั้งวงเขาควายระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองมือขวา เท้าขวาวางไขว้หลัง คนที่ 3 แทงมือขวาหงายเหนือมือซ้าย มือซ้ายตั้งวงตะแคงระดับอก จากนั้นพลิกมือซ้ายจีบคว่ำระดับหน้าผาก พร้อมกับมือขวาจีบหงาย แล้ววาดไปตั้งวงเขาควายระดับศีรษะ ศีรษะเอียงขวา สายตามองมือซ้าย เท้าซ้ายวางไขว้หลัง **จังหวะที่ 4** คนที่ 1 ค่อย ๆ กางแขนออกเป็นวงเขาควาย คนที่ 2 , 3 ศีรษะตั้งตรง หมุนตัวเข้าหากัน 1 รอบ แล้วนั่งบนส้นเท้าเข่าทั้งสองแยกออกด้านข้าง มือประนมระดับอก โดยเฉียงตัวเข้าหากัน	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า ทแยงขวา และทแยงซ้าย

ช่วงที่ 2 “ลีลาแต่งองค์”

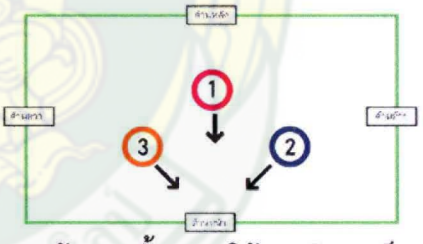
ภาพที่ 3.41 ตีท่าตามบทร้อง : การแต่งกายโนราใหญ่ในพิธี ทำหน้าที่อุปัชฌาย์น่าเลื่อมใส
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
12	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : การแต่งกายโนราใหญ่ในพิธี ทำหน้าที่อุปัชฌาย์น่าเลื่อมใส **ชื่อท่า** : พระพรหม , ท่าโคมเวียน , ท่าพรหมสี่หน้า **ทิศทาง** : คนที่ 1 ด้านหน้า คนที่ 2 ทแยงไปข้างขวา คนที่ 3 ทแยงไปข้างซ้าย **ท่ารำ** : คนที่ 1 ลงฉากใหญ่ มือประนมระดับอก ตรงกับคำร้องว่า “การแต่งกายโนราใหญ่” แล้วมือม้วนจีบไปเป็นท่าโคมเวียน ตรงกับคำร้องว่า “ในพิธี” และมือประนมระดับอก ตรงกับคำร้องว่า “ทำหน้าที่อุปัชฌาย์” แล้วมือทั้งสองจีบคว่ำพร้อมกับส่งขึ้นไปหงายมือระดับศีรษะ ข้อศอกตั้งฉาก (ท่าพรหมสี่หน้า) ตรงกับคำว่า “น่าเลื่อมใส” คนที่ 2 , 3 ปฏิบัติท่ารำเดิม	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า ทแยงขวา และทแยงซ้าย

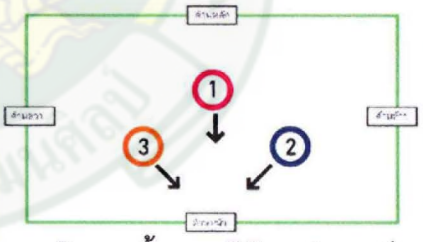
ภาพที่ 3.42 ตีท่าตามบทร้อง : ทั้งคู่สวดขวาซ้าย
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
13	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ทั้งคู่สวดขวาซ้าย **ชื่อท่า** : รำตีบท **ทิศทาง** : คนที่ 1 ด้านหน้า คนที่ 2 ทแยงไปข้างขวา คนที่ 3 ทแยงไปข้างซ้าย **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1 – 2** คนที่ 1 มือขวาตะแคงมือชี้ไปทางคนที่ 3 มือซ้ายจีบเข้าหาไหล่ระดับไหล่ ข้อศอกงอประมาณ 90 องศา ตามองมือชี้แล้วเปลี่ยนไปสลับชี้คนที่ 2 ในลักษณะตรงข้ามกับท่าแรก คนที่ 2 , 3 ศีรษะเอียงขวา มือขวาแตะอกมือซ้ายตั้งวงหน้าระดับไหล่ตามองมือซ้าย แล้วกลับมามือประนม หน้าตรง	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า ทแยงขวา และทแยงซ้าย

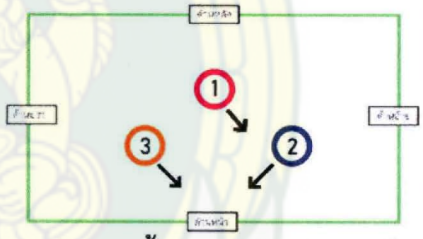
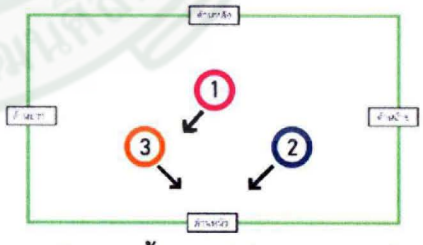
ภาพที่ 3.43 ตีท่าตามบทร้อง : ได้ร่วมใจ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
14	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ได้ร่วมใจ **ชื่อท่า** : รำตีบท **ทิศทาง** : คนที่ 1 ด้านหน้า คนที่ 2 ทแยงไปข้างขวา คนที่ 3 ทแยงไปข้างซ้าย **ท่ารำ** : คนที่ 1 มือทั้งสองประสานไขว้กันระดับอก ตามองมือ คนที่ 2 , 3 ปฏิบัติท่าเดิม	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า ทแยงขวา และทแยงซ้าย

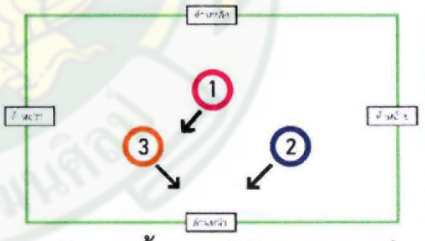
ภาพที่ 3.44 ตีท่าตามบทร้อง : ผูกผ้าใหญ่ของโนรามาช้านาน
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
15	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ผูกผ้าใหญ่ของโนรามาช้านาน **ชื่อท่า** : รำตีบท **ทิศทาง** : คนที่ 1 ด้านหน้า คนที่ 2 ทแยงไปข้างขวา คนที่ 3 ทแยงไปข้างซ้าย **ท่ารำ** : คนที่ 1 ศีรษะตรง มือทั้งสองจีบหงายมือไขว้กันระดับชายพก แล้วดึงออกห่างจากกันเล็กน้อย ตรงกับคำว่า “ผูกผ้าใหญ่” จากนั้นยกมือประนมระดับอก ตรงกับคำว่า “ของโนรา” พร้อมกับยกมือขวาจีบเข้าหาไหล่ ข้อศอกงอประมาณ 90 องศา และมือซ้ายกำมือชี้นิ้วแขนตึงเฉียงขึ้นข้างว้าย สายตามองมือซ้าย ตรงกับคำว่า “มาช้านาน” คนที่ 2 , 3 ปฏิบัติท่าเดิม	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า ทแยงขวา และทแยงซ้าย

ภาพที่ 3.45 ตีท่าตามบทร้อง : สนับเพลาสวมกระชับรับครึ่งแข้ง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

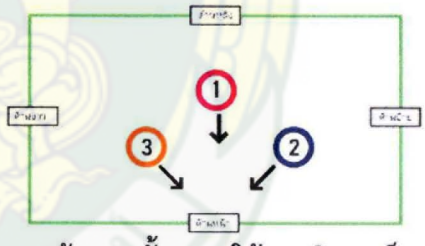
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
	บทร้อง/ทำนองเพลง : สนับเพลาสวมกระชับรับครึ่งแข้ง **ชื่อท่า** : สวมสนับเพลา **ทิศทาง** : คนที่ 1 ด้านหน้า คนที่ 2 ทแยงไปข้างขวา คนที่ 3 ทแยงไปข้างซ้าย **ท่ารำ** : คนที่ 1 เท้าขวายืนย่อเข่า เท้าซ้ายยกเข่าขึ้นเฉียงไปข้างซ้าย ส้นเท้าสูงครึ่งแข้งขวา มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายจับผ้าหุ้มพอกดึงขึ้น แล้ววางมือบนหน้าขา ลำตัวเฉียงไปข้างซ้ายเล็กน้อย ศีรษะตรง หน้าเฉียงไปแนวเดียวกับเข่าซ้าย จากนั้นวางเท้าซ้ายลงย่อเข่า พร้อมกับเท้าขวายกขึ้น ส้นเท้าสูงครึ่งแข้งซ้าย มือซ้ายเท้าสะเอว มือขวาจับผ้าหุ้มพอกดึงขึ้น แล้ววางมือตรงหน้าขาขวา ลำตัวเบี่ยงไปข้างขวาเล็กน้อย ศีรษะตรง หน้าเฉียงไปแนวเดียวกับขาขวา ตรงกับคำว่า “ออนี่แหละรับครึ่งแข้ง” คนที่ 2 , 3 ปฏิบัติท่าเดิม	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางทแยงขวา และทแยงซ้าย  ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางทแยงขวา และทแยงซ้าย

ภาพที่ 3.46 ตีท่าตามบทร้อง : ปลายเท้าแต่งสวยเด่นเป็นพื้นฐาน
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

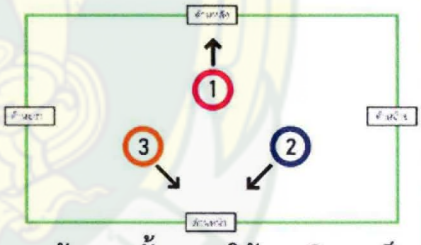
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
17	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ปลายเท้าแต่งสวยเด่นเป็นพื้นฐาน **ชื่อท่า** : รำตีบท **ทิศทาง** : คนที่ 1 ด้านหน้า คนที่ 2 ทแยงไปข้างขวา คนที่ 3 ทแยงไปข้างซ้าย **ท่ารำ** : คนที่ 1 ปฏิบัติท่าเดิม คนที่ 2 มือขวาชี้นิ้วแขนตึงไปที่สนับเพลาข้างขวาของคนที่ 1 มือซ้ายงอข้อศอกจีบเข้าหาไหล่ระดับไหล่ ศีรษะเฉียงซ้ายเล็กน้อย สายตามองมือขวา ตรงกับคำว่า “ปลายเท้าแต่ง” จากนั้นมือขวาจีบแล้วสอดขึ้นไปหงายมือระดับศีรษะข้อศอกตั้งฉาก พร้อมกับเปลี่ยนมือซ้ายมาตั้งวงหน้าลำตัวระดับอก ศีรษะเอียงขวาเล็กน้อย สายตามองไปด้านหน้า ตรงกับคำว่า “สวยเด่น จากนั้นมือซ้ายแบหงายระดับอก มือขวากำมือเอานิ้วชี้วางบนฝ่ามือซ้ายสายตามองมือซ้าย	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางทแยงขวา และทแยงซ้าย

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
17 (ต่อ)	ตรงกับคำว่า “เป็นพื้น” แล้วมือขวาชี้นิ้วไปที่สนับเพลาขวาของคนที่ 1 ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองมือขวา ตรงกับคำว่า “ฐาน” คนที่ 3 ปฏิบัติท่ารำในลักษณะตรงกันข้ามกับคนที่ 2	

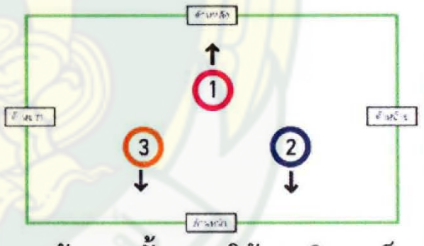
ภาพที่ 3.47 ตีท่าตามบทร้อง : ลูกคู่รับ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
18	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ลูกคู่รับ **ชื่อท่า** : ท่ารับตามบทร้องของลูกคู่ **ทิศทาง** : ด้านหน้า และด้านหลัง **ท่ารำ** : คนที่ 1 สอดสร้อยหมุนตัวไปข้างหลังทางซ้าย คนที่ 2 , 3 ศีรษะตรง นั่งคุกเข่า ประนมมือระดับอก	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า ทแยงขวา และทแยงซ้าย

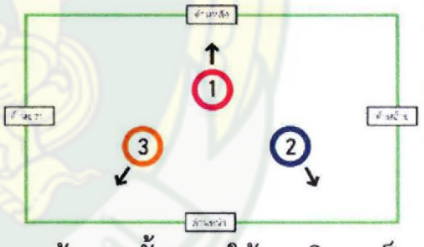
ภาพที่ 3.48 ตีท่าตามบทร้อง : ผ้ายาวนุ่ง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
19	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ผ้ายาวนุ่ง **ชื่อท่า** : ผ้ายาวนุ่ง **ทิศทาง** : ด้านหน้า และด้านหลัง **ท่ารำ** : คนที่ 1 ศีรษะตรง เท้าลงฉากหันหลังออกหน้าเวที มือทั้งสองจีบข้างชายพก คนที่ 2 ศีรษะตรง สายตามองมือขวา มือขวาแขนตึงชี้ไปที่ผ้านุ่ง มือซ้ายจีบเข้าหาไหล่ กันแขนออกด้านข้าง คนที่ 3 ปฏิบัติในลักษณะตรงข้ามกับคนที่ 2	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหลัง ทแยงขวา และทแยงซ้าย

ภาพที่ 3.49 ตีท่าตามบทร้อง : จีบยกหาง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
20	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : จีบยกหาง **ทิศทาง** : ด้านหน้า และด้านหลัง **ท่ารำ** : คนที่ 1 ปฏิบัติท่าเดิม คนที่ 2 ยกสะโพกตั้งเข่าซ้ายออกข้างซ้าย ลำตัวตรง มือซ้ายตั้งวงหน้าต้นขา มือขวาจีบหงายหน้าต้นขาซ้าย ศีรษะตรง สายตามองตรง คนที่ 3 ปฏิบัติในลักษณะตรงข้ามกับคนที่ 2	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า และด้านหลัง

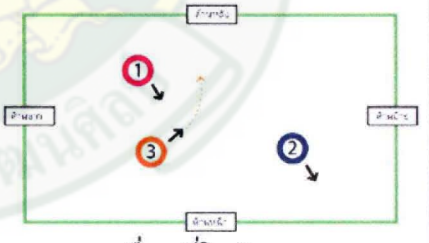
ภาพที่ 3.50 ตีท่าตามบทร้อง : อย่างโบราณ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

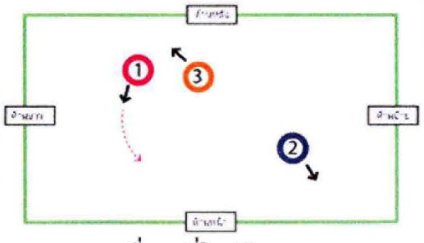
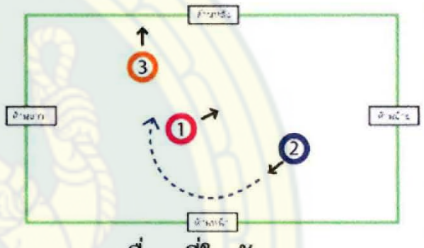
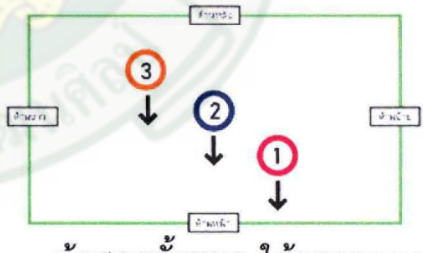
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
21	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : อย่างโบราณ **ชื่อท่า** : ยูงฟ้อนหาง **ทิศทาง** : ด้านหลัง และเฉียงขวา - ซ้าย **ท่ารำ** : คนที่ 1 ปฏิบัติท่าเดิม คนที่ 2 ยืนด้วยเท้าซ้าย ย่อเข่า ลำตัวเฉียงมุมซ้าย เท้าขวายกเข่าขึ้นตรงไปข้างหน้า งอเข่าให้ขาท่อนล่างลาดลง ปลายเท้าเชิดขึ้น ส้นเท้าสูงระดับครึ่งแข้งซ้าย มือทั้งสองจีบหงายส่งหลังระดับสะเอว แขนตึง คนที่ 3 ยืนด้วยเท้าขวาเข่าย่อลง ลำตัวเฉียงมุมขวา เท้าซ้ายยกเข่าขึ้นตรงไปข้างหน้า เข่างอขาท่อนล่างลาดลง ปลายเท้าเชิดขึ้น ส้นเท้าสูงระดับครึ่งแข้งขวา มือทั้งสองจีบหงายส่งหลังระดับสะเอว แขนตึง	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหลัง ทแยงขวา และทแยงซ้าย

ภาพที่ 3.51 ตีท่าตามบทร้อง : สืบสานตำนานครรลองของโนรา
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

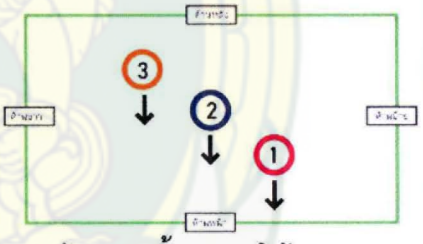
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
22	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : สืบสานตำนานครรลองของโนรา **ชื่อท่า** : ท่องโรง **ท่ารำ** : ผู้แสดงทั้ง 3 คน ประสมเท้า มือซ้ายตั้งวงหน้า ระดับหน้า ปลายนิ้วเฉียงออกเล็กน้อย มือขวาจีบส่งหลัง เท้าซ้ายก้าวหน้า เปิดส้นเท้าหลัง ศีรษะเอียงขวา สายตามองมือซ้าย	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหลัง ทแยงขวา และทแยงซ้าย

ภาพที่ 3.52 ตีท่าตามบทร้อง : ลูกคู่รับ (การวิ่งยันต์คล้องหงส์)
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

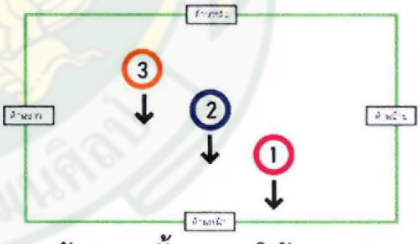
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
23	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ลูกคู่รับ **ชื่อท่า** : ท่ารับ (การวิ่งยันต์คล้องหงส์) **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1 – 2** คนที่ 1 ศีรษะเอียงขวา สายตามองมือตั้งวง เก็บเท้าวิ่งวนซ้าย ตัดมาเข้ากลางโดยไหล่ซ้ายกินกับคนที่ 3 แล้วเปลี่ยนมือขวาตั้งวงหน้า ศีรษะเอียงซ้าย มือซ้ายจีบส่งหลัง ไหล่ขวากินกับไหล่ขวาของคนที่ 2 **จังหวะที่ 3 - 4** วิ่งวนขวาไปถึงตำแหน่งเป็นหัวแถวในลักษณะของแถวทแยงซ้าย **จังหวะที่ 1 – 2** คนที่ 2 เก็บเท้าวิ่งวนรอบตัวเอง 1 รอบ แล้วเปลี่ยนมือขวาตั้งวงหน้า มือซ้ายจีบส่งหลัง ไหล่ขวากินกับไหล่ขวาของคนที่ 1 ในลักษณะวงกลม **จังหวะที่ 3 – 4** วิ่งไปถึงตำแหน่งกลางแล้วหมุนตัวทางขวาเปลี่ยนมือซ้ายตั้งวงหน้า มือขวาจีบส่งหลังแขนตึง ศีรษะเอียงขวา	 การเคลื่อนที่ในลักษณะของการวาดยันต์ โดยผู้แสดงคนที่ 3 เคลื่อนที่เป็นเส้นโค้งสวนกับคนที่ 1 ไปยังด้านหลังของเวที ใช้ทิศทางทแยงขวาและทแยงซ้าย

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
23 (ต่อ)	**จังหวะที่ 1 – 2** คนที่ 3 วิ่งเก็บเท้าวนซ้าย ศีรษะเอียงขวา ตัดเข้ากลาง ไหล่ซ้ายกินกับไหล่ซ้ายของคนที่ 1 เป็นลักษณะวงกลม **จังหวะที่ 3 – 4** วิ่งไปถึงตำแหน่งหลัง วนรอบตัวเอง 1 รอบ กลับมาหน้าตรง	 การเคลื่อนที่ในลักษณะของการวาดยันต์ โดยผู้แสดงคนที่ 1 เคลื่อนที่เป็นเส้นโค้งสวนกับคนที่ 3 ไปยังด้านหน้าของเวที ใช้ทิศทางทแยงขวาและทแยงซ้าย  การเคลื่อนที่ในลักษณะของการวาดยันต์ โดยผู้แสดงคนที่ 2 เคลื่อนที่เป็นเส้นโค้งสวนกับคนที่ 1 ไปยังบริเวณตรงกลางของเวที ใช้ทิศทางด้านหลัง ทแยงขวา และทแยงซ้าย  ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวทแยงมุมซ้าย จัดแถวให้สมดุล ใช้ทิศทางด้านหน้า

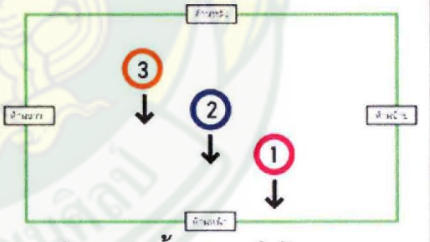
ภาพที่ 3.53 ตีท่าตามบทร้อง : ผ้าสีนวลเก้าชั้น
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
24	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ผ้าสีนวลเก้าชั้น **ทิศทาง** : ทแยงซ้าย **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1 – 2** ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าซ้ายก้าวเฉียงไปทางซ้าย 45 องศา มือซ้ายลดแขนลงแบบหงายระดับอก มือขวากำมือวางนิ้วชี้บนฝ่ามือซ้าย ศีรษะเอียงขวา สายตามองมือซ้าย ตรงกับคำร้องว่า “ผ้าสีนวล” แล้วดึงตัวกลับ ยกเท้าซ้ายวางหลัง มือขวาแบบคว่ำ มือซ้ายแบบคว่ำซ้อนบนมือขวาหน้าลำตัวระดับอก ข้อศอกกันออกเป็นวงกลม ศีรษะตรง สายตามองมือ ตรงกับคำร้องว่า “เท้าขึ้น”	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวทแยงมุมซ้าย จัดแถวให้สมดุล ใช้ทิศทางด้านหน้า

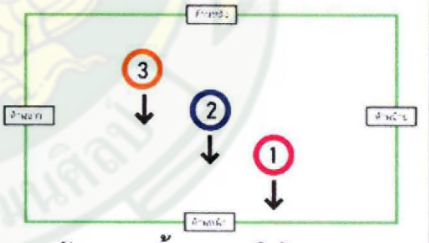
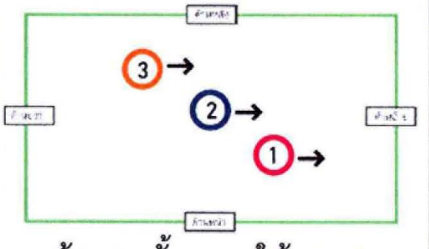
ภาพที่ 3.54 ตีท่าตามบทร้อง : พันรัดรอบ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

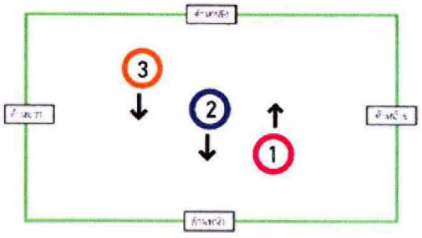
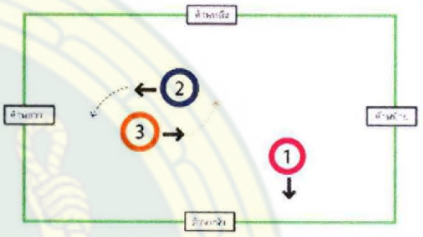
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
25	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : พันรัดรอบ **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** คนที่ 1 มือทั้งสองจีบเข้าหาลำตัว แล้ววนมือสลับกัน 1 รอบ ให้มือขวาอยู่เหนือมือซ้าย ตรงกับคำว่า “พัน” **จังหวะที่ 2** คนที่ 2 มือทั้งสองแบบมือทาบที่สะเอวด้านหลัง แล้วลูบมาด้านข้าง ข้อศอกกันออกด้านข้าง ตรงกับคำร้องว่า “รัด” **จังหวะที่ 3** คนที่ 3 มือทั้งสองจีบนิ้วแตะที่สะเอวด้านหลัง แล้วลากมือมาจีบหงายข้างสะเอวดับชายพก ตรงกับคำร้องว่า “รอบ” จากนั้นปฏิบัติท่าซ้ำอีกครั้ง ในคำร้องที่เป็นสร้อย	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวทแยงมุมซ้าย จัดแถวให้สมดุล ใช้ทิศทางด้านหน้า

ภาพที่ 3.55 ตีท่าตามบทร้อง : ใส่ประกอบเงินหมากพลู เทียนบุปผา
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

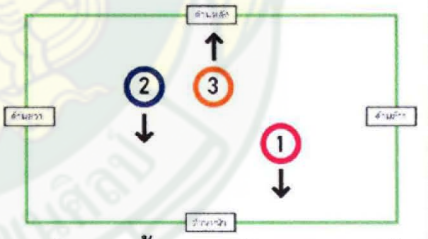
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
26	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ใส่ประกอบเงินหมากพลู เทียนบุปผา **ทิศทาง** : ด้านหน้า , ทแยงซ้าย , ทแยงขวา **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** ผู้แสดงทั้ง 3 คน ยืนประสมเท้า เข่าย่อลง มือทั้งสองประนมระดับอก ศีรษะตรง สายตามองด้านหน้า ตรงกับคำร้องว่า “ใส่ประกอบ” **จังหวะที่ 2** ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าซ้ายก้าวเฉียง 45 องศา เข่าย่อลง มือซ้ายจีบนิ้วเหมือนดอกบัวตูม ระดับอก มือขวาแบบมือคว่ำ ใช้ปลายนิ้วแตะที่มือซ้าย ศีรษะเอียงขวาเล็กน้อย สายตามองมือซ้าย ตรงกับคำร้องว่า “เงินหมากพลู” **จังหวะที่ 3** ผู้แสดงทั้ง 3 คน ยกเท้าขวาวางข้างขวา ย่อเข่าลง ถ่ายน้ำหนักสู่กึ่งกลางพร้อมมือขวากางนิ้วหักข้อมือ เหมือนดอกบัวบานระดับอก แขนทั้งสองเฉียงออกด้านข้างประมาณ 45 องศา ศีรษะตรง สายตามองมือขวา ตรงกับคำร้องว่า “เทียนบุปผา”	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวทแยงมุมซ้าย จัดแถวให้สมดุล ใช้ทิศทางด้านหน้า

ภาพที่ 3.56 ตีท่าตามบทร้อง : ลูกคู่รับบท
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
27	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ลูกคู่รับบท **ชื่อท่า** : ท่ารับ **ทิศทาง** : หมุนรอบตัว **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1 – 4** ผู้แสดงทั้ง 3 คน ศีรษะตรง มือทั้งสองไขว้กันระดับหน้า และม้วนมือพลิกสลับ พร้อมหมุนตัวทางซ้าย 1 รอบ จากนั้นคนที่ 2 , 3 วิ่งวนอีก 1 รอบ แล้วสลับที่กัน	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวทแยงมุมซ้าย จัดแถวให้สมดุล ใช้ทิศทางด้านหน้า  ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวทแยงมุมซ้าย จัดแถวให้สมดุล ใช้ทิศทางด้านซ้าย

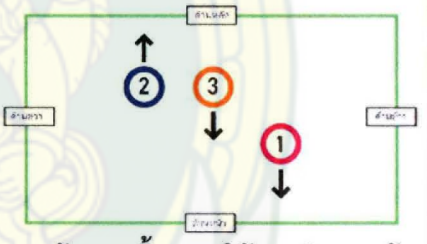
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
27 (ต่อ)		 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวทแยงมุมซ้าย จัดแถวให้สมดุล ใช้ทิศทางด้านหน้า และด้านหลัง  ผู้แสดงคนที่ 2 , 3 เคลื่อนที่หมุนรอบตัวเองทางซ้ายมือมาเป็นแถวหน้ากระดาน โดยผู้แสดงคนที่ 2 จะอยู่ทางขวามือ และผู้แสดงคนที่ 3 จะอยู่ทางซ้ายมือ ใช้ทิศทางด้านหน้า ด้านซ้าย และด้านขวา

ภาพที่ 3.57 ตีท่าตามบทร้อง : รัดสะโพกลูกปัดน้อยห้อยระย้า
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
28	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : รัดสะโพกลูกปัดน้อยห้อยระย้า **ทิศทาง** : ด้านหน้า และด้านหลัง **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** ตรงกับคำร้องว่า “รัดสะโพก” คนที่ 1 ศีรษะตรง มือทั้งสองวางทาบที่สะโพก เท้าขวาก้าวหน้าย่อเข่า คนที่ 2 เข่าซ้ายวางพื้น เท้าขวาวางด้านข้างงอเข่าตั้งฉาก มือขวาจีบจับรัดสะโพก มือซ้ายตั้งวงเขาควาย หน้ามองเฉียงไปข้างซ้าย ศีรษะเอียงขวาเล็กน้อย คนที่ 3 เท้ายืนหันหลังให้เวที เท้าขวาก้าวเฉียงไปข้างขวาย่อเข่า มือขวาตั้งวงเขาควาย มือซ้ายจีบจับรัดสะโพก ศีรษะเอียงซ้ายเล็กน้อย **จังหวะที่ 2 - 4** คนที่ 1 เท้าซ้ายก้าวเฉียงไปข้างซ้าย 45 องศา เข่าย่อลง มือซ้ายจีบคว่ำข้างหน้าระดับศีรษะ มือขวาเท้าสะเอว ศีรษะตรง	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระ เน้นความสมดุล ใช้ทิศทางด้านหน้า และด้านหลัง

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
28 (ต่อ)	สายตามองมือซ้าย ตรงกับคำร้องว่า “ลูกปัดน้อย” จากนั้นเอามือขวาจีบหงายใต้จีบคว่ำมือซ้าย แล้วดึงลงมาระดับอก ตรงกับคำร้องว่า “ห้อยระย้า” และมือทั้งสองจีบหงายระดับหน้า แล้วดึงลงมาระดับสะเอวแขนตึง พร้อมกับเท้าซ้ายวางหลังน้อมตัวลง หน้าก้มลง สายตามองมือ ตรงกับคำร้องซ้ำว่า “นี่แหละห้อยระย้า” คนที่ 2 , 3 ปฏิบัติท่าเดิม	

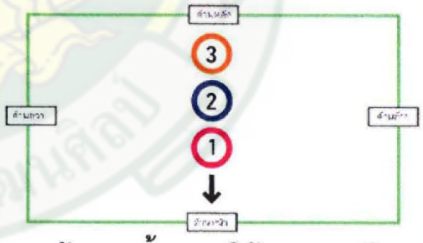
ภาพที่ 3.58 ตีท่าตามบทร้อง : คาดทับผ้าชั้นอีกที ที่เอวองค์
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
29	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : คาดทับผ้าชั้นอีกที ที่เอวองค์ **ทิศทาง** : ด้านหน้า และด้านหลัง **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1 – 2** คนที่ 1 เท้าขวาก้าวเฉียงไปหลัง เข่าย่อลงฉาก มือทั้งสองแบบทาบที่สะเอวด้านหลัง ข้อศอกกันออกด้านข้าง ตรงกับคำร้องว่า “คาดทับผ้าชั้นอีกที” แล้วชี้นิ้วไปที่คนที่ 2 ตรงกับคำร้องว่า “ที่เอวองค์” คนที่ 2 ลุกยืน กลับตัวไปด้านหลังในลักษณะลงฉาก โย้น้ำหนักไปขาซ้าย มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาจีบจับผ้าชั้นที่สะโพกขวา ศีรษะตรงหน้าเบี่ยงไปข้างขวา คนที่ 3 หมุนตัวหันด้านหน้า นั่งตั้งเข่าขวาด้านข้าง มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ มือขวาจีบจับผ้าชั้นที่สะโพกขวา ศีรษะตรง หน้าเบี่ยงไปข้างขวาเล็กน้อย	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระ เน้นความสมดุล ใช้ทิศทางด้านหน้า และด้านหลัง

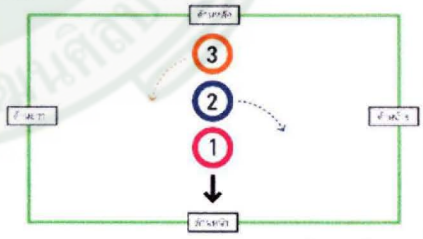
ภาพที่ 3.59 ตีท่าตามบทร้อง : ลูกคู่รับบท
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
30	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ลูกคู่รับบท **ชื่อท่า** : ท่ารับ **ทิศทาง** : หมุนรอบตัว **ท่ารำ** : ผู้แสดงทั้ง 3 คน ศีรษะตรง มือทั้งสองรำท่าโคมเวียนระดับอก เก็บเท้าหมุนตัวข้างซ้าย ไปตำแหน่งแถวตอนลึก เรียงลำดับคนที่ 1 , 2 , 3	 ผู้แสดงทั้งหมดหมุนรอบตัวเองทางซ้ายมือ ใช้ทิศทางทแยงขวา และด้านซ้าย

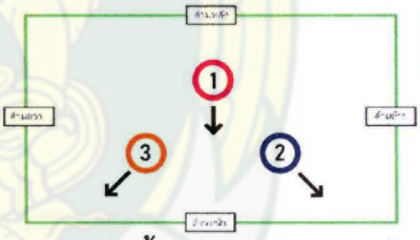
ภาพที่ 3.60 ตีท่าตามบทร้อง : ลูกคู่รับบท
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
31	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ลูกคู่รับบท **ชื่อท่า** : ท่ารับ **ทิศทาง** : หมุนรอบตัว **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1 – 4** ผู้แสดงทั้ง 3 คน มือทั้งสองแบบทาบที่สะโพก แล้วยกมือมาตั้งวงตะแคงข้อมือไขว้กัน พร้อมกับวนมือ 1 รอบ แล้วแบบมือทาบสะเอวระดับชายพกในลักษณะซ้ายทับขวา	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตอนลึก 1 แถว ใช้ทิศทางด้านหน้า

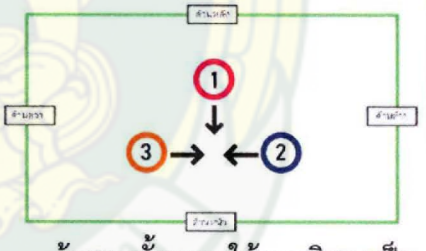
ภาพที่ 3.61 ตีท่าตามบทร้อง : ผ้าหุ้มพอก นุ่งหน้านางอย่างตำรับ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
32	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ผ้าหุ้มพอก นุ่งหน้านางอย่างตำรับ **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1 – 2** คนที่ 1 ศีรษะตรง เท้าลงฉาก มือทั้งสองจับริมผ้าหุ้มพอกดึงขึ้นระดับสะเอวแขนตึง ตรงกับคำร้องว่า “ผ้าหุ้มพอก” แล้วมือทั้งสองปล่อยผ้า เอามือขวาแหวกหน้าผ้าและงวงช้างไปข้างขวา มือซ้ายจับส่วนหน้านางของผ้าหุ้มพอก ตรงกับคำร้องว่า “นุ่งหน้านางอย่างตำรับ” คนที่ 2 , 3 ปฏิบัติท่าเดิม	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตอนลึก 1 แถว ใช้ทิศทางด้านหน้า  ผู้แสดงคนที่ 2 , 3 เคลื่อนที่แยกออกจากแถวตอนลึก โดยผู้แสดงคนที่ 2 แยกออกไปทางด้านซ้ายของเวที และคนที่ 3 แยกออกไปทางด้านขวาของเวที ใช้ทิศทางด้านหน้า

ภาพที่ 3.62 ตีท่าตามบทร้อง : บ้างจีบจับไว้ข้าง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
33	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : บ้างจีบจับไว้ข้าง **ทิศทาง** : ด้านหน้า , ทแยงขวา - ซ้าย **ท่ารำ** : คนที่ 1 ปฏิบัติท่าเดิม คนที่ 2 ศีรษะตรง เท้าซ้ายยืนย่อเข่า เท้าขวายกหน้า เข่างอ ส้นเท้าสูงระดับครึ่งแข้งซ้าย ลำตัวเฉียงไปข้างซ้าย มือขวาแขนตึงจีบจับริมผ้าหุ้มพกสูงขึ้นระดับสะเอว มือซ้ายตั้งวงหน้าลำตัวระดับชายพก ตรงกับคำร้องว่า “บ้างจีบจับไว้ข้าง” คนที่ 3 ปฏิบัติในลักษณะตรงข้ามกับคนที่ 2	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า ทแยงขวา และทแยงซ้าย

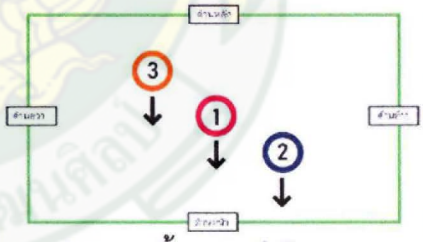
ภาพที่ 3.63 ท่าตามบทร้อง : จีบจับไว้ข้าง (ร้องทวน)
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
34	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : จีบจับไว้ข้าง (ร้องทวน) **ทิศทาง** : ด้านหน้า , ทแยงขวา - ซ้าย **ท่ารำ** : คนที่ 1 ปฏิบัติท่าเดิม คนที่ 2 หมุนตัวกลับทางขวา เฉียงตัวไปข้างขวา เท้าขวาวางย่อเข่า พร้อมเท้าซ้ายยกเข่าสูงขึ้น ส้นเท้าสูงระดับครึ่งแข้งขวา พร้อมกับมือซ้ายจับริมผ้าดึงขึ้นระดับสะเอว ในลักษณะแขนตึงทั้งสองข้าง ศีรษะตรง มือขวาตั้งวงหน้าลำตัวระดับชายพก คนที่ 3 หมุนตัวกลับทางซ้าย เฉียงตัวไปข้างซ้าย (เข้าหาคนที่ 2) เท้าซ้ายวาง ย่าเข่า พร้อมยกเท้าขวา ยกเข่าสูงขึ้น เท้าท่อนล่างเฉียงไปข้างหน้าเล็กน้อย ส้นเท้าสูงระดับครึ่งแข้ง มือขวาแขนตึงจีบจับผ้าห้อยสูงขึ้นระดับสะเอว มือซ้ายตั้งวงหน้าลำตัวระดับชายพก	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า ทแยงขวา และทแยงซ้าย

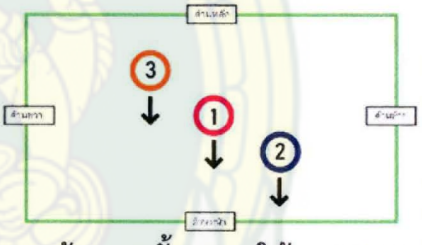
ภาพที่ 3.64 ตีท่าตามบทร้อง : อย่างประสงค์
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
35	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : อย่างประสงค์ **ทิศทาง** : ด้านหน้า , ด้านหลัง **ท่ารำ** : คนที่ 1 ศีรษะตรง เท้าขวาก้าวหน้า มือทั้งสองจับชายผ้าหุ้มพอกกางออกระดับสะเอว คนที่ 2 หมุนตัวทางขวาไปด้านหลัง เท้าซ้ายก้าวหน้า เข่าย่อลง เท้าขวาเปิดส้นเท้า มือซ้ายจับชายผ้าหุ้มพอกสูงขึ้นระดับสะเอว มือขวาตั้งวงหน้าสะเอว ศีรษะตั้งตรง คนที่ 3 หมุนตัวทางซ้ายไปด้านหลัง เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า ศีรษะตรง มือซ้ายตั้งวงหน้าสะเอว มือขวาแขนตึงจับชายผ้าหุ้มพอกดึงขึ้นระดับสะเอว	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า และด้านหลัง

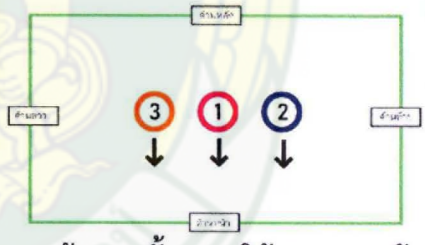
ภาพที่ 3.65 ตีท่าตามบทร้อง : ลูกคู่รับบท
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
36	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ลูกคู่รับบท **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** คนที่ 2 เท้าซ้ายยืนย่อเข่า เท้าขวายกเข่าสูงด้านข้างระดับสะเอว เท้าขวาท่อนล่างเฉียงส้นเท้าเข้าหาเท้าซ้าย มือซ้ายจีบข้างสะเอว มือขวาตั้งวงเขาควายระดับศีรษะ ศีรษะเอียงขวาเล็กน้อย ตรงกับคำรับเที่ยวที่ว่า “อย่างประสงค์” **จังหวะที่ 2** คนที่ 1 เก็บเท้าแล้วเท้าซ้ายยืนย่อเข่า ปฏิบัติเช่นเดียวกับคนที่ 2 ตรงกับคำรับที่ว่า “จีบจับไว้ข้าง” **จังหวะที่ 3** คนที่ 3 ปฏิบัติเช่นเดียวกับคนที่ 1 เมื่อตรงกับคำรับที่ว่า “อย่างประสงค์”	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวทแยงมุมซ้าย จัดแถวให้สมดุล ใช้ทิศทางด้านหน้า

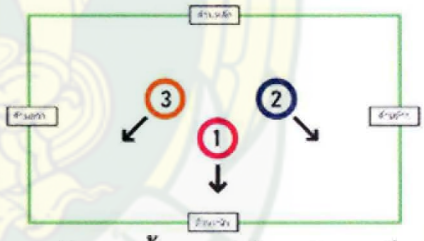
ภาพที่ 3.66 ตีท่าตามบทร้อง : คาดหน้าผ้าสอดผ้าห้อยค่อยบรรจง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
37	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : คาดหน้าผ้าสอดผ้าห้อยค่อยบรรจง **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** คนที่ 3 เท้าขวาก้าวหน้าย่อเข่า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า มือทั้งสองจีบจับริมหน้าผ้าใต้ปั้นเหน่ง ศีรษะตรง สายตามองไปข้างหน้า ตรงกับคำร้องที่ว่า “คาดหน้าผ้า” **จังหวะที่ 2** คนที่ 1 ศีรษะตรง สายตามองมือเท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า โน้มตัวไปข้างหน้าเล็กน้อย มือซ้ายตั้งวงหน้าลำตัวระดับชายพก มือขวาตั้งวงหงายมือบนข้อมือซ้าย แขนทั้งสองข้างกันออกเป็นวง ตรงกับคำร้องว่า “สอดผ้าห้อย” **จังหวะที่ 3** คนที่ 2 เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า มือทั้งสองจับผ้าห้อยยกขึ้นระดับสะเอว ศีรษะตรง ตรงกับคำร้องว่า “ค่อยบรรจง”	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวทแยงมุมซ้าย จัดแถวให้สมดุล ใช้ทิศทางด้านหน้า

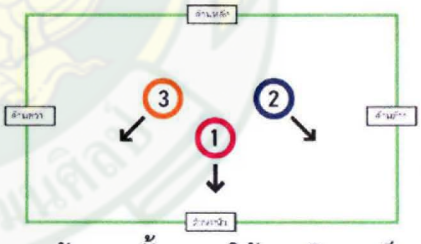
ภาพที่ 3.67 ตีท่าตามบทร้อง : ผูกทับลง ปิเหน่งหน่วง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
38	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ผูกทับลงปิเหน่งหน่วง **ชื่อท่ารำ** : ผูกผ้า **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าทั้งสองยืนย่อเข่า แบะเหลี่ยมเข่าออกด้านข้าง มือทั้งสองแบแตะด้านข้างของปั้นเหน่ง ข้อศอกกันออกด้านข้าง ลำตัวตรง ศีรษะตรง	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตรงหน้ากระดาน ใช้ทิศทางด้านหน้า

ภาพที่ 3.68 ตีท่าตามบทร้อง : งวงคชชา
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
39	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : งวงคชชา **ชื่อท่ารำ** : งวงช้าง **ทิศทาง** : ด้านหน้า , ทแยงขวา - ซ้าย **ท่ารำ** : คนที่ 1 เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข่าลง เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า โน้มตัวไปข้างหน้า มือทั้งสองกำมือใช้หัวแม่มือและนิ้วชี้ประควงงวงช้างยกขึ้นศีรษะตรง สายตามองไปข้างหน้า คนที่ 2 นั่งลำตัวทแยงไปข้างซ้าย ตั้งเข่าซ้ายด้านข้าง มือซ้ายกำมือจับปลายงวงช้างยกขึ้นเฉียงไปด้านซ้ายระดับอก มือขวากำมือเหลือนิ้วชี้และนิ้วกลางสอดรับงวงช้างระดับสะเอว ศีรษะเอียงซ้าย คนที่ 3 ปฏิบัติในลักษณะตรงข้ามกับคนที่ 2	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้า ทแยงขวา และทแยงซ้าย

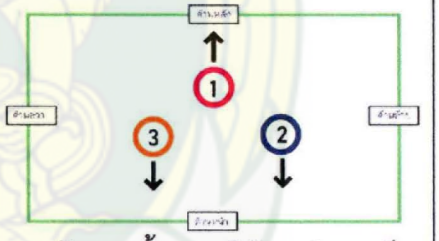
ภาพที่ 3.69 ตีท่าตามบทร้อง : ลูกคู่รับ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
40	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ลูกคู่รับ **ชื่อท่ารำ** : ท่ารับ **ทิศทาง** : ด้านหน้า , ทแยงขวา - ซ้าย **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1 – 3** ผู้แสดงทั้ง 3 คน เอียงลำตัวและศีรษะไปด้านซ้าย แล้วกลับไปด้านขวาตามคำรับ ในลักษณะช้างส่ายศีรษะ และค้างท่าเดิมไว้ในคำรับที่ว่า “งวงคชชา”	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้า ทแยงขวา และทแยงซ้าย

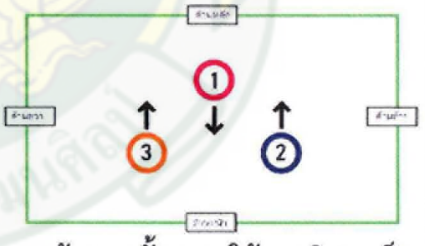
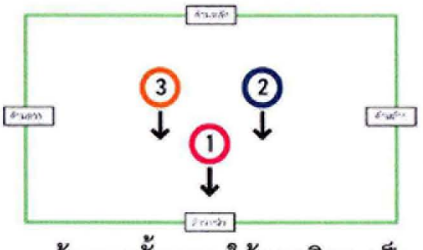
ภาพที่ 3.70 ตีท่าตามบทร้อง : สวมปีกงอนอ่อนช้อยร้อยลูกปัด
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
41	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : สวมปีกงอนอ่อนช้อยร้อยลูกปัด **ชื่อท่ารำ** : ยูงฟ้อนหาง **ทิศทาง** : ด้านหน้า , ด้านหลัง **ท่ารำ** : **จังหวะที่** 1 – 2 คนที่ 1 เท้าซ้ายยืนย่อเข่า เท้าขวายกขึ้นด้านหน้า ลำตัวตรง หันหลังไปด้านหน้า ศีรษะตรง มือทั้งสองจีบหงายส่งหลังแขนตึง คนที่ 2 นั่งคุกเข่าซ้าย เท้าขวาตั้งขึ้นด้านข้าง ลำตัวแยงไปด้านขวา มือขวากำมือชี้นิ้วไปที่สะดพก (หาง) ของคนที่ 1 มือซ้ายจีบเข้าหาไหล่ข้อศอกกันออกด้านข้าง ศีรษะตรง สายตามองมือขวา ตรงกับคำร้องว่า “สวมปีกงอนอ่อนช้อย” จากนั้นมือขวาจีบตะแคงระดับอก มือซ้ายสอดขึ้นแล้วเปลี่ยนมือซ้ายเป็นท่าล่อแก้วอยู่หน้าลำตัวระดับอก พร้อมกับมือขวากำมือเหลือนิ้วชี้แตะที่ฝ่ามือซ้าย ศีรษะตรง สายตามองมือซ้าย ตรงกับคำร้องว่า “ร้อยลูกปัด” คนที่ 3 ปฏิบัติท่าลักษณะตรงข้ามกับคนที่ 2	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า ทแยงขวา และทแยงซ้าย

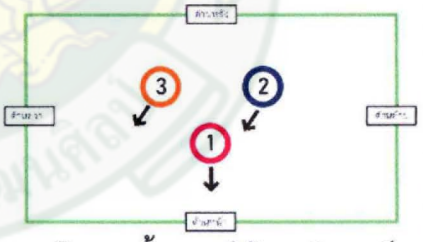
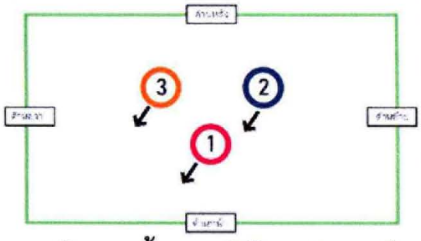
ภาพที่ 3.71 ตีท่าตามบทร้อง : เข้ารวบรัดเอวองค์วงศ์ปักษา
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

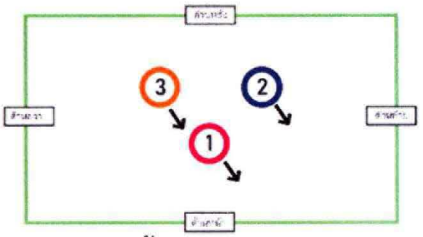
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
42	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : เข้ารวบรัดเอวองค์วงศ์ปักษา **ชื่อท่ารำ** : ท่าบิน **ทิศทาง** : ด้านหน้า , ด้านหลัง **ท่ารำ** : คนที่ 1 เท้าทั้งสองรวบเท้า ย่อเข่า ศีรษะตรง เอามือทั้งสองแตะที่สะโพก (หาง) แล้วเปลี่ยนไปจับชายผ้าห้อยยกขึ้นระดับอก ในลักษณะงอแขนตั้งฉาก คนที่ 2 , 3 นั่งบนส้นเท้า ยกเข่าขึ้น หันหน้าออกด้านหน้า ศีรษะตรง มือทั้งสองแบบแตะที่สะโพก (หาง) แล้วเปลี่ยนเป็นจับชายผ้าห้อยยกขึ้นระดับอก ในลักษณะนกกางปีก	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า และด้านหลัง

ภาพที่ 3.72 ตีท่าตามบทร้อง : ลูกคู่รับบท
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

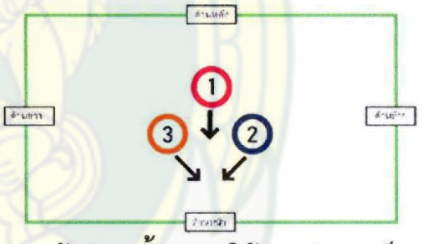
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
43	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ลูกคู่รับบท **ชื่อท่ารำ** : ท่ารับ **ทิศทาง** : ด้านหน้า , ด้านหลัง **ท่ารำ** : คนที่ 1 เก็บเท้าวิ่งตรงไปข้างหน้า แล้วลงฉากใหญ่ มือทั้งสองจีบหงายหน้าสะเอว แล้วลากขึ้นไปตั้งท่าเขาควาย คนที่ 2 , 3 เก็บเท้าหมุนตัวออกด้านนอกแล้ววิ่งลงไปด้านหลัง พร้อมกับลดแขนทั้งสองขยับขึ้น - ลง ให้แขนตึงแล้วยกกลับที่เดิม เมื่อถึงจุดตำแหน่งแล้วหมุนกลับตัวมาด้านหน้า คนที่ 2 รำท่าขี้หนอนเกี่ยวเท้าขวา คนที่ 3 รำท่าขี้หนอนเกี่ยวเท้าซ้าย	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า และด้านหลัง  ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้า

ภาพที่ 3.73 ตีท่าตามบทร้อง : สองข้างพกลูกพอกห้อยเรียบร้อยตา
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

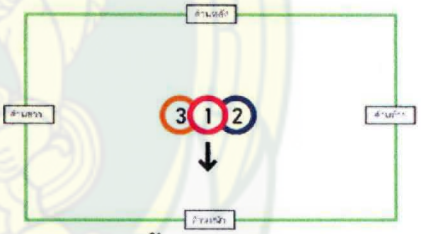
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
44	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : สองข้างพกลูกพอกห้อยเรียบร้อยตา **ชื่อท่ารำ** : ลูกพอก **ทิศทาง** : ด้านหน้า , ทแยงซ้าย - ขวา **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** คนที่ 1 มือทั้งสองลดลงมาจีบจับลูกพอกซ้าย - ขวา คนที่ 2 , 3 ยืนด้วยเท้าขวา เท้าซ้ายใช้ปลายเท้าแตะพื้นขาตึง ลำตัวเฉียงไปมุมขวาเล็กน้อย มือทั้งสองจีบจับลูกพอก ข้อศอกกันเป็นวง ศีรษะตรง สายตามองตรงไปข้างหน้า ตรงกับคำร้องว่า สองข้างพก” **จังหวะที่ 2** คนที่ 1 ปฏิบัติเหมือนคนที่ 2 , 3 ตรงกับคำร้องว่า “ลูกพอกห้อย”	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้าและทแยงขวา  ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางทแยงขวา

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
44 (ต่อ)	**จังหวะที่ 3** ผู้แสดงทั้ง 3 คน ถอนเท้าซ้ายวางหลัง เท้าขวาปลายเท้าแตะพื้น ลำตัวแยงไปมุมซ้าย เอียงตัวไปข้างซ้าย มือทั้งสองปฏิบัติเช่นเดิม ศีรษะตรง สายตามองตรงไปข้างหน้าตรงกับคำร้องที่ว่า “นี่แหละเรียบร้อยตา”	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางทแยงซ้าย

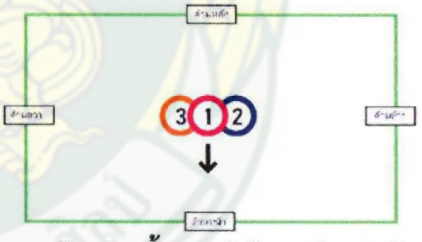
ภาพที่ 3.74 ตีท่าตามบทร้อง : เป็นปริศนาให้ศิษย์ไหม้ในพิธี
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
45	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : เป็นปริศนาให้ศิษย์ไหม้ในพิธี **ทิศทาง** : ด้านหน้า , ทแยงซ้าย - ขวา **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1 - 2** คนที่ 2 นั่งคุกเข่าซ้าย ตั้งเข่าขวาชิดกับเข่าซ้ายของคนที่ 3 เบี่ยงตัวเข้าหาคนที่ 3 มือประนมระดับอก คนที่ 3 ปฏิบัติในลักษณะตรงข้ามกับคนที่ 2 คนที่ 1 ยืนประนมมือ ระดับอก ตรงกับคำร้องว่า “เป็นปริศนา” จากนั้นมือทั้งสองแบบแตะไหล่ คนที่ 2 , 3 สายตามองคนที่ 2 , 3 ตรงกับคำร้องว่า “ให้ศิษย์ไหม้ในพิธี”	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า ทแยงขวา และทแยงซ้าย

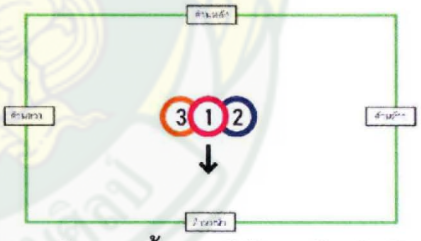
ภาพที่ 3.75 ตีท่าตามบทร้อง : ลูกคู่รับ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
46	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ลูกคู่รับ **ทิศทาง** : ด้านหน้า , ทแยงซ้าย - ขวา **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1 - 2** คนที่ 1 ขึ้นยืนประนมมือบนขาของคนที่ 2 , 3 โดยคนที่ 2 , 3 ใช้แขนคล้องขาคนที่ 1 ไว้ จากนั้นลากมือไปตั้งวงเขาควาย ศีรษะตรง คนที่ 2 , 3 ใช้แขนคล้องขาคนที่ 1 ไว้ และมืออีกข้างเท้าสะเอว	 ผู้แสดงทั้งหมดใช้แถวยืนต่อตัว โดยคนที่ 1 ขึ้นยืนบนขาของผู้แสดงคนที่ 2 และคนที่ 3 ใช้ทิศทางด้านหน้า

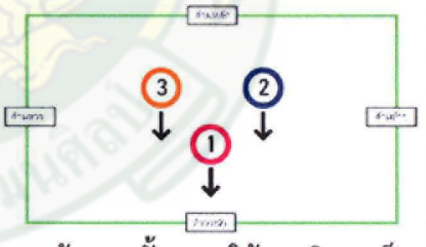
ภาพที่ 3.76 ตีท่าตามบทร้อง : เครื่องลูกปัดสำหรับกาย
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
47	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : เครื่องลูกปัดสำหรับกาย **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : คนที่ 2 , 3 ปฏิบัติท่าเดิม คนที่ 1 มือทั้งสองแบบทาบที่สะเอวในลักษณะแขนขวาไขว้บนแขนซ้าย ตรงกับคำว่า “เครื่องลูกปัดสำหรับกาย”	 ผู้แสดงทั้งหมดใช้แถวยืนต่อตัว โดยคนที่ 1 ขึ้นยืนบนขาของผู้แสดง คนที่ 2 และคนที่ 3 ใช้ทิศทางด้านหน้า

ภาพที่ 3.77 ตีท่าตามบทร้อง : ลายดอกยก ทั้งพานอกแผงบ่า สง่าศรี
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

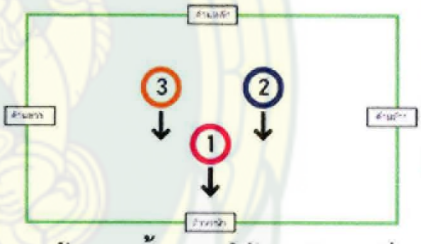
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
48	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ลายดอกยก ทั้งพานอกแผงบ่า สง่าศรี **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** คนที่ 1 จีบคว่ำหน้าลำตัวระดับอก แล้วยกขึ้นระดับหน้า ข้อศอกกันออกเป็นวง คนที่ 2 มือซ้ายจีบระดับอกแล้วยกขึ้นด้านข้าง ข้อศอกตั้งฉาก มือจีบระดับศีรษะ คนที่ 3 มือขวาจี้ประดับอก แล้วยกขึ้นด้านข้าง ข้อศอกตั้งฉาก มือจีบระดับศีรษะ ตรงกับคำร้องว่า “ลายดอกยก” **จังหวะที่ 2 – 4** คนที่ 1 ลดมือซ้ายมาทาบที่พานโครงขวา สายตามองมือซ้าย ตรงกับคำร้องว่า “ทั้งพานอก” แล้วเอามือขวาแตะที่แผงบ่าซ้าย หน้าเบี่ยงมองไหล่ซ้าย ตรงกับคำร้องว่า “แผงบ่า” พร้อมกับสอดมือขวาไปตั้งวงหงายมือระดับศีรษะ ข้อศอกตั้งฉาก มือซ้ายตั้งวงหน้าลำตัวระดับอก ตรงกับคำร้องว่า “สง่าศรี”	 ผู้แสดงทั้งหมดใช้แถวยืนต่อตัว โดยคนที่ 1 ขึ้นยืนบนขาของผู้แสดงคนที่ 2 และคนที่ 3 ใช้ทิศทางด้านหน้า

ภาพที่ 3.78 ตีท่าตามบทร้อง : ปิ้งคอผูกสังวาลไขว้ไว้เข้าที
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

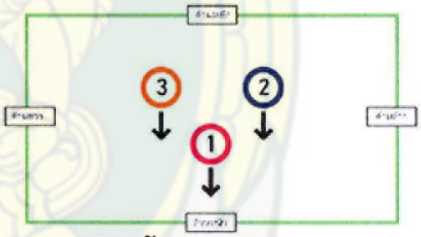
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
49	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ปิ้งคอผูกสังวาลไขว้ไว้เข้าที **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1 - 2** คนที่ 2 มือขวาจีบหงายเหนือเข่าขวา มือซ้ายตั้งวงเขาควาย ศีรษะตรง คนที่ 3 มือซ้ายจีบหงายเหนือเข่าซ้าย มือขวาตั้งวงเขาควาย ศีรษะตรง คนที่ 1 เท้าขวาก้าวหน้าย่อเข่า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า มือทั้งสองจีบจับปิ้งคอ ในลักษณะแขนซ้ายไขว้บนแขนขวา ตรงกับคำร้องว่า “ปิ้งคอผูก” จากนั้นลดมือทั้งสองมาจับสายสังวาลในลักษณะแขนขวาไขว้บนแขนซ้ายระดับสะเอว ตรงกับคำร้องว่า “สังวาลไขว้” **จังหวะที่ 3** คนที่ 2 ยืนก้าวเท้าซ้ายเฉียงไปข้างซ้าย ย่อเข่า มือซ้ายจับปลายสังวาลดึงออกด้านข้างเล็กน้อย มือขวาเท้าสะเอว ศีรษะตรง	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้า

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
49 (ต่อ)	คนที่ 3 ยืนก้าวเท้าขวาเฉียงไปข้างขวา ย่อเข่า มือขวาจับปลายสังวาลดึงออกข้างเล็กน้อย มือซ้ายเท้าสะเอว คนที่ 1 ยืนรวมเท้าย่อเข่าตัวตรง มือทั้งสองจับปลายสังวาลดึงออกด้านข้าง ตรงกับคำร้องว่า “ไว้เข้าที”	

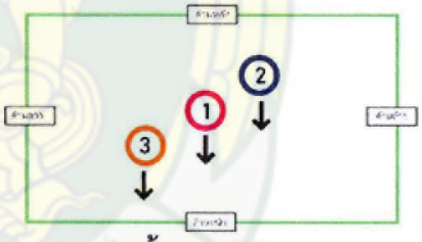
ภาพที่ 3.79 ตีท่าตามบทร้อง : สร้อยคอมีทับทรวงเรื่อเนื้อหิรัญ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
50	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : สร้อยคอมีทับทรวงเรื่อเนื้อหิรัญ **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1 - 2** ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าซ้ายก้าวเฉียง 45 องศาไปข้างซ้าย เท้าขวาวางเต็มเท้าลำตัวเบี่ยงไปข้างซ้าย มือซ้ายแบบทาบที่ต้นขาซ้าย มือขวาแบบเตะที่สะเอว ศีรษะเอียงขวาเล็กน้อย ตรงกับคำร้องว่า “สร้อยคอมี ทับทรวงเรื่อ” จากนั้นถอนเท้าซ้ายลงหลัง เท้าขวาก้าวเฉียงไปด้านขวา 45 องศา เท้าซ้ายวางเต็มเท้าลำตัวเบี่ยงไปข้างซ้าย มือทั้งสองข้างแบบให้ปลายนิ้วแตะที่ทับทรวง ศีรษะเอียงซ้ายเล็กน้อย	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้า

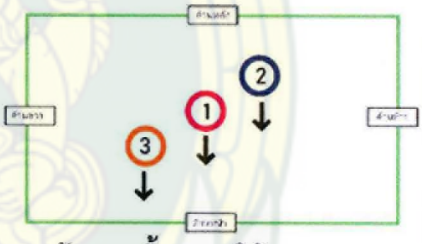
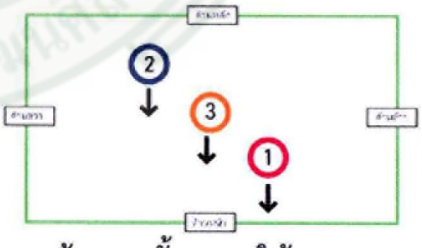
ภาพที่ 3.80 ตีท่าตามบทร้อง : สวมกำไลต้นปลายได้ระดับ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
51	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : สวมกำไลต้นปลายได้ระดับ **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1 - 2** ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข่า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า มือซ้ายตั้งวงระดับหน้า ส่งฝ่ามือไปข้างหน้า ลำตัวเอียงขวาเล็กน้อย มือขวาแบแตะที่กำไลต้นแขน และปลายแขน ศีรษะเอียงขวา สายตามองมือขวาตรงกับคำร้องว่า “สวมกำไลต้นปลาย” จากนั้นเท้าซ้ายก้าวข้าง ทิ้งน้ำหนักไปเข่าซ้าย มือขวาตั้งวงข้างลำตัวระดับหน้า มือซ้ายตั้งวงหน้าไหล่ขวาระดับไหล่ ลำตัวเอียงซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองแขนขวา ตรงกับคำร้องว่า “ได้ระดับ”	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้า

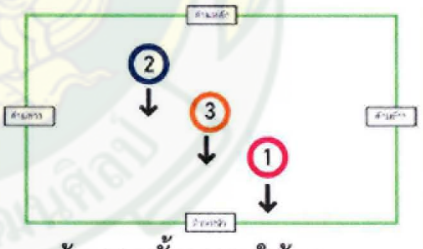
ภาพที่ 3.81 ตีท่าตามบทร้อง : แบบฉบับงามเลิศหรูดูเฉิดฉัน
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
52	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : แบบฉบับงามเลิศหรูดูเฉิดฉัน **ชื่อท่า** : ท่าต่างกัน **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : คนที่ 3 ศีรษะตรง นั่งคุกเข่าซ้าย ตั้งเข่าขวาข้างหน้า มือทั้งสองตั้งท่าพรหมสี่หน้า คนที่ 1 ศีรษะตรง เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า มือทั้งสองตั้งท่าพรหมสี่หน้า คนที่ 2 ศีรษะตรง เท้าขวายืนย่อเข่า เท้าซ้ายยกฉากข้าง มือทั้งสองตั้งท่าพรหมสี่หน้า	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวทแยงมุมขวา จัดแถวให้สมดุล ใช้ทิศทางด้านหน้า

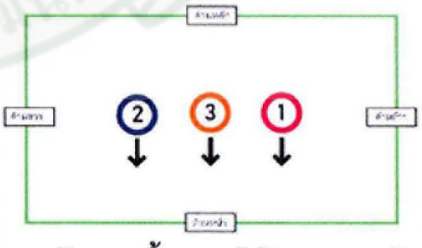
ภาพที่ 3.82 ตีท่าตามบทร้อง : กำไลหมิดเสียงเพราะเสนาะกรรณ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
53	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : กำไลหมิดเสียงเพราะเสนาะกรรณ **ชื่อท่า** : ทรงกำไล **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า มือซ้ายตั้งวงส่งฝ่ามือระดับไหล่ มือขวาแบบหงายรองที่กำไลมือศีรษะเอียงขวา สายตามองมือซ้าย ตรงกับคำร้องว่า “กำไลหมิดเสียงเพราะ” **จังหวะที่ 2** คนที่ 1 ขึ้นมาข้างหน้า เท้าซ้ายก้าวเฉียงไปข้างซ้าย 45 องศา ย่อเข่า ทิ้งน้ำหนักไปเข่าซ้าย เท้าขวายืนเต็มเท้า ลำตัวเฉียงซ้ายเล็กน้อย มือขวาเท้าสะเอว มือซ้ายจีบใกล้หูแล้วดึงออก ข้อศอกตั้งฉาก ศีรษะเอียงซ้ายเล็กน้อย ตรงกับคำร้องว่า “เสนาะกรรณ”	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวทแยงมุมขวา จัดแถวให้สมดุล ใช้ทิศทางด้านหน้า  ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวทแยงมุมซ้าย จัดแถวให้สมดุล ใช้ทิศทางด้านหน้า

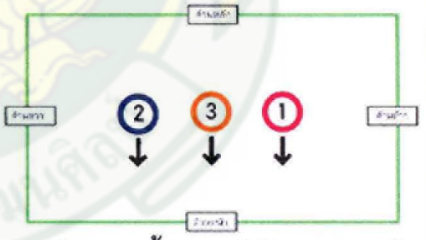
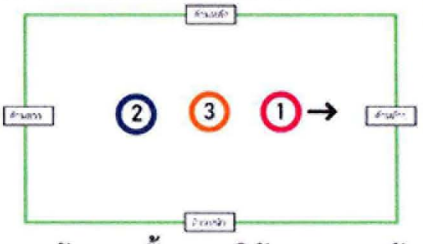
ภาพที่ 3.83 ตีท่าตามบทร้อง : เทริดสุวรรณแบบเก่าเอาสวมทรง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

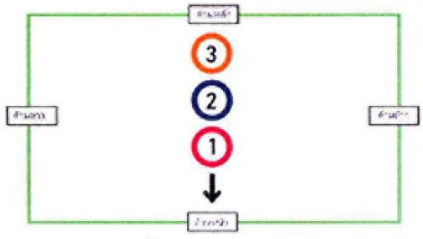
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
54	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : เทริดสุวรรณแบบเก่าเอาสวมทรง **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** ผู้แสดงทั้ง 3 คน ยกเท้าซ้ายวางหลัง เปิดส้นเท้า ทิ้งน้ำหนักไปเท้าซ้าย เท้าซ้ายวางเต็มเท้า ลำตัวเอียงขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า มือขวาตั้งวงกำมือเหลือเฉพาะนิ้วชี้ชี้เข้าหาเทริด มือซ้ายจีบหงายส่งหลังแขนตึง ตรงกับคำร้องว่า “เทริดสุวรรณแบบเก่า” **จังหวะที่ 2 - 3** ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าซ้ายก้าวเฉียงไปข้างซ้าย 45 องศา มือขวาแบบทาบหลังหูเทริด ข้อศอกกันออกระดับไหล่ พร้อมกับโน้มตัวไปข้างซ้ายเล็กน้อย และมือซ้ายหงายมือระดับหน้า ข้อศอกตั้งฉาก หน้ามองไปข้างซ้าย ตรงกับคำร้องว่า “เอาสวม” และเอียงตัวกลับข้างขวา พร้อมกับมือซ้ายจีบคว่ำเหนือศีรษะ สายตามองสูง ตรงกับคำร้องว่า “ทรง”	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวทแยงมุมซ้าย จัดแถวให้สมดุล ใช้ทิศทางด้านหน้า

ภาพที่ 3.84 ตีท่าตามบทร้อง : สวมเล็บงอนอ่อนซ้อยเรียบร้อยรอบ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

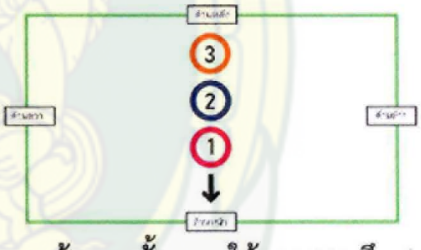
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
55	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : สวมเล็บงอนอ่อนซ้อยเรียบร้อยรอบ **ชื่อท่า** : สวมเล็บ **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลัง เปิดส้นเท้า มือซ้ายตั้งวงหน้าระดับไหล่ มือขวาจีบแตะที่ปลายนิ้วซ้าย ลำตัวและศีรษะเอียงซ้าย สายตามองมือ ตรงกับคำร้องว่า “สวมเล็บงอนอ่อนซ้อย” จังหวะที่ 2 ผู้แสดงทั้ง 3 คน ก้าวเท้าขวาพร้อมกับวาดมือขวาไปตั้งวงหน้าระดับไหล่ มือซ้ายจีบแตะที่ปลายนิ้วขวา ลำตัวและศีรษะเอียงขวา สายตามองมือ ตรงกับคำร้องว่า “เรียบร้อยรอบ”	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวทแยงมุมซ้าย จัดแถวให้สมดุล ใช้ทิศทางด้านหน้า  ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตรงหน้ากระดาน ใช้ทิศทางด้านหน้า

ภาพที่ 3.85 ตีท่าตามบทร้อง : ใส่ประกอบผุดผาดดังราชหงส์
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
56	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ใส่ประกอบผุดผาดดังราชหงส์ **ชื่อท่า** : ท่าต่องา , ท่าหงส์ทอง **ทิศทาง** : ด้านหน้า , ด้านซ้าย และวิ่งวน **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** ผู้แสดงทั้ง 3 คน มือทั้งสองจีบเข้าลำตัว แล้วม้วนมือไปตั้งวงระดับไหล่ มือสองข้างขนานกัน ลำตัวและศีรษะตรง สายตามองมือ ตรงกับคำร้องว่า “ใส่ประกอบผุดผาด” **จังหวะที่ 2 – 3** ผู้แสดงทั้ง 3 คน ดึงเท้าซ้ายวางข้างเท้าขวา ย่อเข่า หันตัวไปด้านซ้าย พร้อมกับมือขวาจีบส่งหลังแขนตึง ระดับสะโพก มือซ้ายจีบส่งจีบไปข้างหน้า ระดับศีรษะ ข้อศอกตั้งฉาก ศีรษะตรง เก็บเท้าวนซ้ายเป็นแถวตอนลึก ตรงกับคำร้องว่า “ดังราชหงส์”	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตรงหน้ากระดาน ใช้ทิศทางด้านหน้า  ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตรงหน้ากระดาน ใช้ทิศทางด้านซ้าย

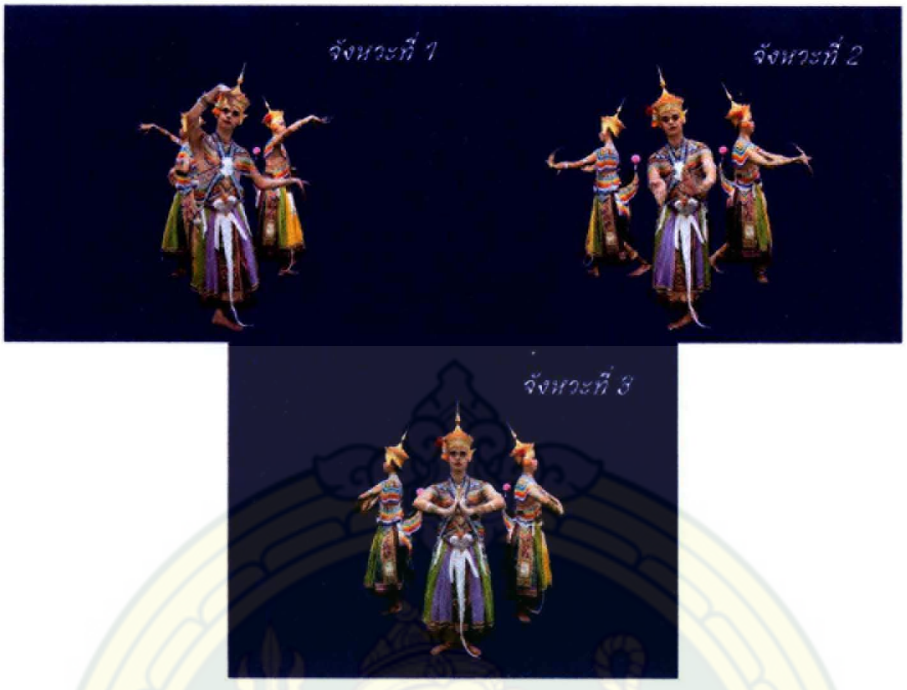
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
56 (ต่อ)		 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตอนลึก 1 แถว ใช้ทิศทางด้านหน้า

ภาพที่ 3.86 ตีท่าตามบทร้อง : เสกคาถาผัดแป้ง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

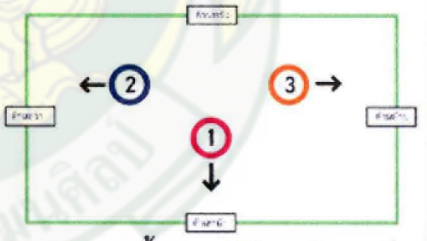
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
57	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : เสกคาถาผัดแป้ง **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1 - 2** ผู้แสดงทั้ง 3 คน ศีรษะตรง เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข่า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า มือประนมระดับปาก ตรงกับคำร้องว่า “เสกคาถา” พร้อมกับเอามือขวาลูบที่แก้ม มือซ้ายตั้งวงระดับอก สลับกัน ปฏิบัติเมื่อเอามือใดลูบแก้มก็เอียงศีรษะข้างนั้น ตรงกับคำร้องว่า “ผัดแป้ง”	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตอนลึก 1 แถว ใช้ทิศทางด้านหน้า

ภาพที่ 3.87 ตีท่าตามบทร้อง : ตกแต่งองค์
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
58	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : ตกแต่งองค์ **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่** 1 - 2 ผู้แสดงทั้ง 3 คน มือทั้งสองแขนไขว้กันระดับอก โดยแขนซ้ายทับแขนขวา มือแบบทาบที่ต้นแขน แล้วลูบขึ้นพร้อมพลิกมือหงายไปตั้งวงด้านข้างระดับไหล่	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตอนลึก 1 แถว ใช้ทิศทางด้านหน้า

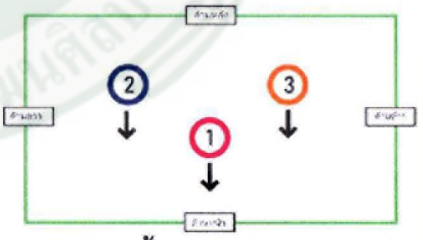


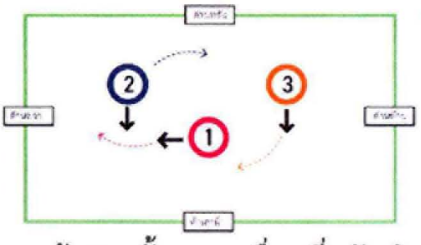
ภาพที่ 3.88 ตีท่าตามบทร้อง : เดินเวียนวงเยื้องกรายถวายครู
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
59	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : เดินเวียนวงเยื้องกรายถวายครู **ชื่อท่า** : ท่าช้างชูงวง **ทิศทาง** : ด้านหน้า และด้านขวา - ซ้าย **ท่ารำ** : ผู้แสดงทั้ง 3 คน ท่าช้างชูงวง เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้า มือขวาจีบคว่ำด้านหน้าระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงหงายท้องแขนขึ้นระดับอก ข้อศอกตั้งฉาก ลำตัวและศีรษะเอียงซ้าย สายตามองมือขวา ตรงกับคำร้องว่า “เดินเวียนวง” แล้วเท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า มือขวาลดมือลงระดับอก ม้วนมือหงายท้องแขนขึ้น มือซ้ายพลิกมาตั้งวงระดับอก ขนานกับมือขวา ลำตัวและศีรษะเอียงขวา สายตามองมือ ตรงกับคำร้องว่า “เยื้องกราย” และเท้าทั้งสองยืนรวมเท้า ย่อเข่า มือประนมระดับอก กันข้อศอกออกด้านข้าง ศีรษะตรง ตรงกับคำร้องว่า “ถวายครู”	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้า ด้านขวา และด้านซ้าย

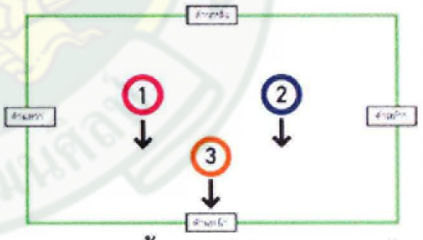
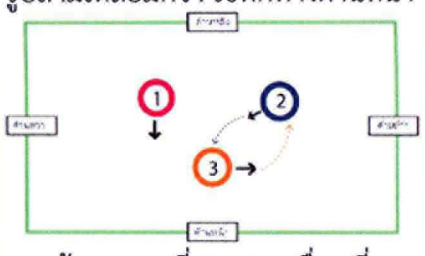
ช่วงที่ 3 “บรรจงบูชาครู”

ภาพที่ 3.89 เพลงกราบครู (นัยยะที่ 1)
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
60	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : เพลงกราบครู (นัยยะที่ 1) **ชื่อท่า** : ท่าไหว้ , ท่าจีบใต้ศอก , ท่าร้อยมาลัยขวา - ซ้าย , ท่าโคมเวียน , ท่าชูพานทอง และท่าพวงมาลัยขวา - ซ้าย **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** คนที่ 2 , 3 ยืนค้างท่า โดยคนที่ 2 เท้าซ้ายยืนย่อเข่า เท้าขวายกเข่าด้านข้างสูงระดับสะเอว เข่าตั้งฉาก มือขวาจีบหงายเหนือเข่าขวา มือซ้ายตั้งวงเขาควาย ศีรษะตรง หน้าเฉียงไปข้างขวา และคนที่ 3 ปฏิบัติตรงข้ามกับคนที่ 2 คนที่ 1 เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า ศีรษะตรง ลำตัวเอียงขวา มือประนมหน้าลำตัวด้านขวา ปลายนิ้วบิดเฉียงไปด้านหลัง	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้า

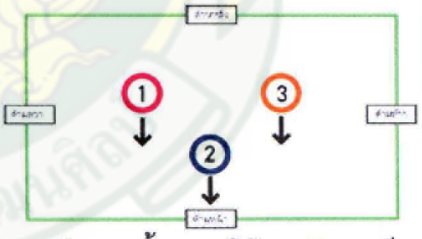
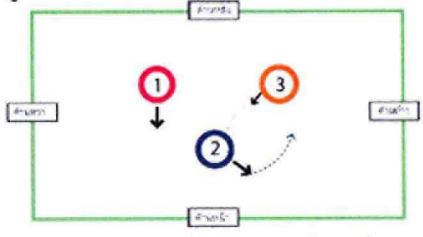
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
60 (ต่อ)	**จังหวะที่ 2** คนที่ 1 ท่าจีบใต้ศอก มือซ้ายตั้งวงระดับหน้า มือขวาจีบตะแคงใต้ศอกซ้าย ลำตัวเอียงซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองปลายนิ้วมือซ้าย **จังหวะที่ 3** คนที่ 1 ท่าร้อยมาลัย (ขวา) มือซ้ายจีบคว่ำระดับหน้า มือขวาตั้งวงระดับอก ลำตัวและศีรษะเอียงขวา สายตามองมือซ้าย **จังหวะที่ 4** คนที่ 1 ท่าร้อยมาลัย (ซ้าย) มือขวาสอดขึ้นจีบคว่ำระดับหน้า มือซ้ายลดลงตั้งวงระดับอก ลำตัวและศีรษะเอียงซ้าย สายตามองมือขวา **จังหวะที่ 5** คนที่ 1 ท่าโคมเวียน มือทั้งสองจีบเข้าหาลำตัว แล้วม้วนจีบตั้งท่าโคมเวียน ศีรษะตรง **จังหวะที่ 6** คนที่ 1 ท่าชูพานทอง มือทั้งสองแทงมือเข้าหากันให้ท้องแขนชิดกันแบบมีออกด้านข้าง ระดับศีรษะ ศีรษะตรง สายตามองมือ **จังหวะที่ 7 – 9** คนที่ 1 ท่าพวงมาลัย ปฏิบัติสลับกัน 2 ครั้ง สายตามองมือ แล้วจบด้วยท่าชูพานทอง เก็บเท้าออกไปด้านขวา	 ผู้แสดงทั้งหมดเคลื่อนที่สลับตำแหน่งกันเป็นแถวอิสระรูปสามเหลี่ยมคว่ำ โดยผู้แสดงคนที่ 1 สลับตำแหน่งกับคนที่ 2 , ผู้แสดงคนที่ 2 สลับตำแหน่งกับคนที่ 3 และผู้แสดงคนที่ 3 สลับตำแหน่งกับคนที่ 1 ใช้ทิศทางด้านหน้า และด้านขวา

ภาพที่ 3.90 เพลงกราบครู (นัยยะที่ 2)
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
61	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : เพลงกราบครู (นัยยะที่ 2) **ชื่อท่า** : ท่าเพียงไหล่ , โคมเวียน , ผาลาเพียงไหล่ และลงฉากใหญ่ **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** คนที่ 1 , 2 ยืนค้างท่า โดยคนที่ 1 เท้าขวายืนย่อเข่า เท้าขวายกเข่าด้านหน้า ส้นเท้าระดับครึ่งแข้งขวา มือขวาตั้งวงเขาควาย มือซ้ายจีบคว่ำด้านข้างแขนตึงระดับไหล่ ศีรษะตรง และคนที่ 2 ปฏิบัติในลักษณะตรงข้ามกับคนที่ 1 คนที่ 3 ท่าเพียงไหล่ เท้าลงฉาก มือทั้งสองตั้งวงระดับไหล่ข้างลำตัว ข้อศอกประมาณ 90 องศา ศีรษะตรง **จังหวะที่ 2** คนที่ 3 เท้าซ้ายหลบเข่าโย้เหลี่ยมไปเข่าขวา มือขวาจีบคว่ำระดับอก แล้ว	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้า  ผู้แสดงคนที่ 2 , 3 เคลื่อนที่สวนกันเพื่อสลับตำแหน่งในแถวอิสระรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้า ด้านซ้าย และทแยงขวา

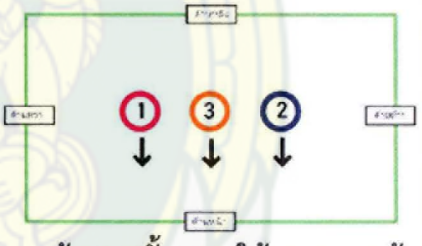
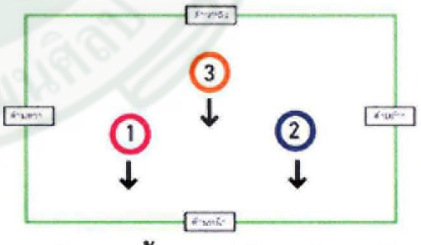
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
61 (ต่อ)	ยกขึ้นด้านข้างระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงระดับหน้าขา ลำตัวเอียงซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองเฉียงไปข้างซ้าย **จังหวะที่ 3** คนที่ 3 ปฏิบัติตรงข้ามกับจังหวะที่ 2 **จังหวะที่ 4** คนที่ 3 ท่าโคมเวียน เท้าลงฉากมือทั้งสองตั้งท่าโคมเวียนระดับอก เก็บเท้าไปข้างหน้า **จังหวะที่ 5** คนที่ 3 ท่าผาลาเพียงไหล่ มือทั้งสองแทงออกไปตั้งวงระดับไหล่หงายท้องแขนขึ้นข้อศอกตั้งฉาก **จังหวะที่ 6** คนที่ 3 ท่าลงฉากใหญ่ มือทั้งสองจีบเข้าหาไหล่ แล้วลากมาด้านหน้า พร้อมกับวาดขึ้นเป็นท่าเขาควาย **จังหวะที่ 7** เท้าชิด รวมมือ แล้วเปลี่ยนเป็นท่าท้องโรง เก็บเท้าออกไปด้านซ้าย	

ภาพที่ 3.91 เพลงกราบครู (นัยยะที่ 3)
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

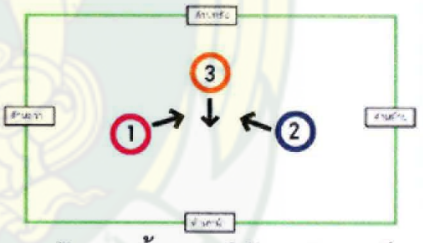
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
62	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : เพลงกราบครู (นัยยะที่ 3) **ชื่อท่า** : ท่านาดกราย , ท่าจีบหน้า , ท่าพระสุริยวงศ์ , ท่าฉากช้าง , ท่ายกเข่าสูง , ท่าขี้หนอน **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** คนที่ 1 , 3 ปฏิบัติในลักษณะตรงข้ามกัน คือ คนที่ 1 เท้าซ้ายยืนย่อเข่า เท้าขวายกเข่าหน้าส้นเท้าระดับครึ่งแข้งซ้าย มือขวาจีบหงายด้านข้าง ข้อศอกประมาณ 90 องศา มือซ้ายตั้งวงระดับศีรษะ ลำตัวและศีรษะตรง คนที่ 2 ท่านาดกราย เท้าขวายืนย่อเข่า เท้าซ้ายยกหน้า ส้นเท้าครึ่งแข้งขวา มือขวาตั้งวงหน้าระดับอก มือซ้ายตั้งวงหงายท้องแขนขึ้นระดับอกขนานกับมือขวา ศีรษะตรง **จังหวะที่ 2** คนที่ 2 ท่าจีบหน้า เท้าซ้ายยืนย่อเข่า เท้าขวายกเข่าหน้า มือขวาจีบหงายเหนือ	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้า  ผู้แสดงคนที่ 2 , 3 เคลื่อนที่สวนกันเพื่อสลับตำแหน่งในแถวอิสระรูปสามเหลี่ยมคว่ำ ใช้ทิศทางด้านหน้า ทแยงขวา และทแยงซ้าย

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
62 (ต่อ)	เข่าขวา มือซ้ายตั้งวงเขาควาย ลำตัวและศีรษะตรง **จังหวะที่ 3** คนที่ 2 ท่าพระสุริยวงศ์ เท้าขวายืนย่อเข่า เท้าซ้ายเอาข้อเท้าพาดบนเข่าขวา มือซ้ายแบบวางบนต้นขาซ้าย มือขวาหงายมือข้างลำตัวระดับศีรษะ ข้อศอกตั้งฉาก ศีรษะตรง **จังหวะที่ 4** คนที่ 2 ท่าฉากข้าง เท้าซ้ายยืนย่อเข่า เท้าขวายกหนีบน่องระดับสะเอว มือขวาจีบหงายเหนือเข่าขวาแขนตึง มือซ้ายตั้งวงเขาควาย **จังหวะที่ 5** คนที่ 2 ท่ายกเข่าสูง เท้าขวายืนย่อเข่า เท้าซ้ายยกเข่าด้านข้างสูงระดับอก มือขวาตั้งวงเขาควาย มือซ้ายจีบเข้าหาศีรษะ ข้อศอกตั้งฉากจรดเข่าซ้าย ลำตัวเอียงซ้าย ศีรษะตรง **จังหวะที่ 6 - 7** คนที่ 2 ท่าขี้หนอน เท้าซ้ายยืนย่อเข่า เท้าขวาใช้ปลายเท้าเกี่ยวกับข้อศอกขวา มือขวาจีบเข้าหาศีรษะ มือซ้ายตั้งวงเขาควาย แล้วรวมเท้า ประนมมือระดับอก เก็บเท้าออกไปด้านซ้าย	

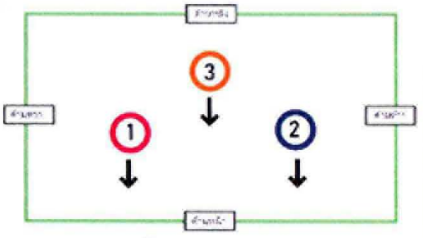
ภาพที่ 3.92 เพลงกรายมือจับผ้า
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

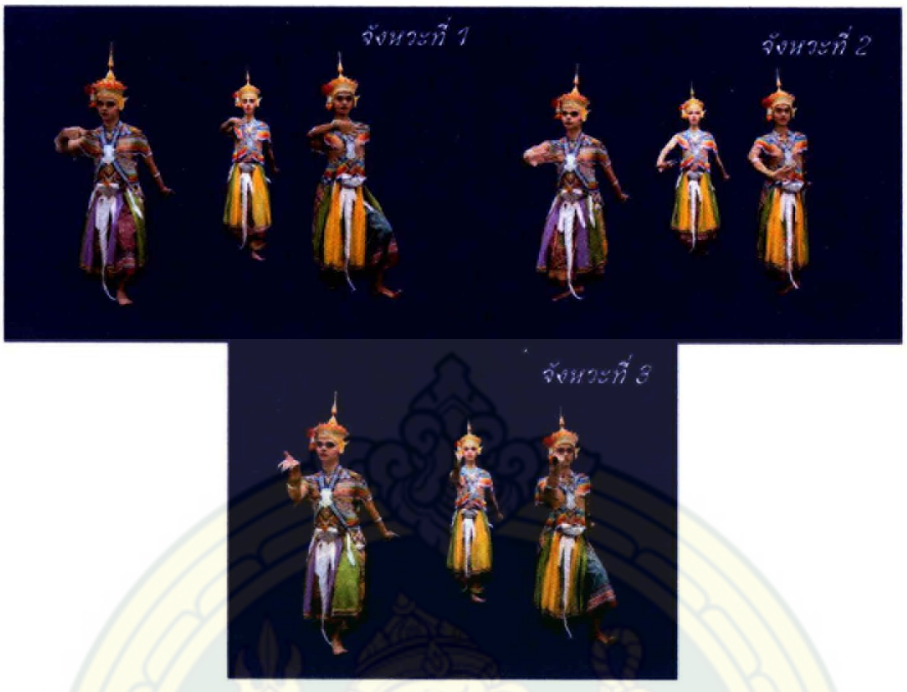
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
	บทร้อง/ทำนองเพลง : เพลงกราย **ชื่อท่า** : ท่ากรายมือจับผ้า **ทิศทาง** : เข้าหาคนดูและถอยหลัง **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าขวายืนย่อเข่า เท้าซ้ายส้นเท้าจรดพื้น พร้อมกับมือซ้ายจับผ้าห้อยแขนตึงสูงระดับสะเอว มือขวาจีบตะแคงข้างหน้าระดับอก ศีรษะตรง สายตามองมือขวา **จังหวะที่ 2** ผู้แสดงทั้ง 3 คน มือขวาม้วนจีบไปตั้งวงตะแคง เท้าซ้ายยกไปวางหลังด้วยจมูกเท้า ศีรษะตรง สายตามองตรง **จังหวะที่ 3** ผู้แสดงทั้ง 3 คน มือขวาแทงมือขึ้นหงายมือระดับหน้า เท้าซ้ายยกมาวางหน้าด้วยส้นเท้า ศีรษะตรง สายตามองมือขวา **จังหวะที่ 4 – 5** ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าทั้งสองย่ำสลับถอยหลัง พร้อมพลิกมือจีบคว่ำ – หงายหน้าลำตัวระดับอก ตามจังหวะย่ำเท้า **จังหวะที่ 6** ผู้แสดงทั้ง 3 คน มือซ้ายตั้งวงตะแคงมือหน้าลำตัวระดับอก มือขวาจีบหงายส่งหลังแขนตึง เท้าขวาส้นเท้าจรดพื้น เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตรงหน้ากระดาน ใช้ทิศทางด้านหน้า  ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า

ภาพที่ 3.93 เพลงกรายมือส่งหลังเข้าวง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

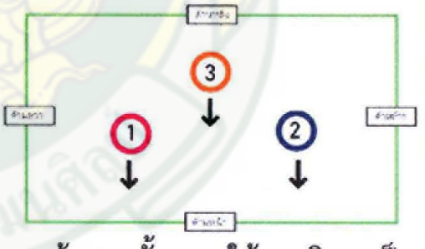
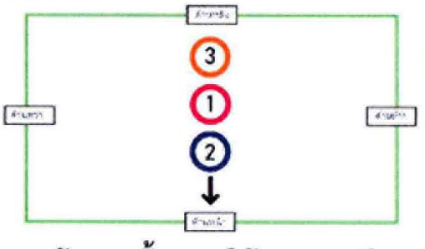
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
64	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : กรายท่า **ชื่อท่า** : ท่ากรายมือส่งหลังเข้าวง **ทิศทาง** : เข้าหากัน และถอยออก **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าซ้ายยืนย่อเข่า เท้าขวาส้นเท้าจรดพื้น มือซ้ายจีบตะแคงด้านหน้าระดับอก มือขวาจีบหงายส่งหลังแขนตึงศีรษะตรง สายตามองมือ **จังหวะที่ 2** ผู้แสดงทั้ง 3 คน มือซ้ายม้วนจีบเป็นตั้งวงตะแคงระดับอก เท้าขวายกวางหลังด้วยจมูกเท้า **จังหวะที่ 3** ผู้แสดงทั้ง 3 คน มือซ้ายแทงมือขึ้นหงายระดับหน้า เท้าขวายกมาวางหน้าด้วยส้นเท้า ศีรษะตรง สายตามองมือ **จังหวะที่ 4 – 5** ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าทั้งสองย่ำสลับถอยหลัง พร้อมพลิกมือจีบคว่ำ – หงายหน้าลำตัวระดับอก ตามจังหวะย่ำเท้า **จังหวะที่ 6** ผู้แสดงทั้ง 3 คน มือขวาม้วนจีบเป็นตั้งวงตะแคงระดับอก เท้าซ้ายยกวางหลังด้วยจมูกเท้า	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า ทแยงขวา และทแยงซ้าย

ภาพที่ 3.94 เพลงกรายมือส่งหลังออกจากวง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

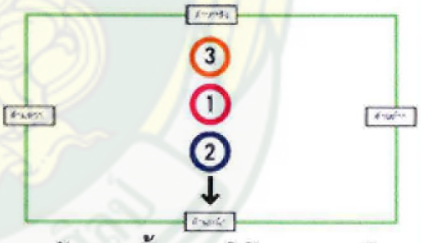
ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
65	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : กรายท่า **ชื่อท่า** : ท่ากรายมือส่งหลังออกจากวง **ทิศทาง** : ย่ำเท้าออกจากกัน **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าขวายืนย่อเข่า เท้าซ้ายส้นเท้าจรดพื้น มือขวาจีบตะแคงด้านหน้าระดับอก มือซ้ายจีบหงายส่งหลังแขนตึงศีรษะตรง สายตามองมือ **จังหวะที่ 2** ผู้แสดงทั้ง 3 คน มือขวาม้วนจีบเป็นตั้งวงตะแคงระดับอก เท้าซ้ายยกวางหลังด้วยจมูกเท้า **จังหวะที่ 3** ผู้แสดงทั้ง 3 คน มือขวาแทงมือขึ้นหงายระดับหน้า เท้าซ้ายยกมาวางหน้าด้วยส้นเท้า ศีรษะตรง สายตามองมือ **จังหวะที่ 4 – 5** ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าทั้งสองย่ำสลับถอยหลัง พร้อมพลิกมือจีบคว่ำ – หงายหน้าลำตัวระดับอก ตามจังหวะย่ำเท้า **จังหวะที่ 6** ผู้แสดงทั้ง 3 คน มือขวาม้วนจีบเป็นตั้งวงตะแคงระดับอก เท้าซ้ายยกวางหลังด้วยจมูกเท้า	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหลัง ทแยงขวา และทแยงซ้าย  ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า



ภาพที่ 3.95 เพลงกรายมือส่งหลังหน้าตรง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
66	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : กรายท่า **ชื่อท่า** : ท่ากรายมือส่งหลังหน้าตรง **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1** ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าขวายืนย่อเข่า เท้าซ้ายส้นเท้าจรดพื้น มือขวาจีบตะแคงด้านหน้าระดับอก มือซ้ายจีบหงายส่งหลังแขนตึงศีรษะตรง สายตามองมือ **จังหวะที่ 2** ผู้แสดงทั้ง 3 คน มือขวาม้วนจีบเป็นตั้งวงตะแคงระดับอก เท้าซ้ายยกวางหลังด้วยจมูกเท้า **จังหวะที่ 3** ผู้แสดงทั้ง 3 คน มือขวาแทงมือขึ้นหงายระดับหน้า เท้าซ้ายยกมาวางหน้าด้วยส้นเท้า ศีรษะตรง สายตามองมือ **จังหวะที่ 4 – 5** ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าทั้งสองย่ำสลับถอยหลัง พร้อมพลิกมือจีบคว่ำ – หงายหน้าลำตัวระดับอก ตามจังหวะย่ำเท้า มาเป็นแถวตอน	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย ใช้ทิศทางด้านหน้า  ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตอนลึก 1 แถว ใช้ทิศทางด้านหน้า

ภาพที่ 3.96 บากจังหวะสอดสร้อย
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
67	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : บากจังหวะสอดสร้อย **ทิศทาง** : หมุนด้านซ้าย 1 รอบ **ท่ารำ** : ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าขวายืนย่อเข่า เท้าซ้ายวางหลัง มือซ้ายตั้งวงด้านหน้าระดับอก มือขวาหงายมือระดับศีรษะ ข้อศอกกันออกด้านข้าง ข้อศอกตั้งฉาก ศีรษะเอียงขวาเล็กน้อย แล้วหมุนตัวทางด้านซ้าย	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตอนลึก 1 แถว ใช้ทิศทางด้านหน้า

ภาพที่ 3.97 ชุ้มพระอิศวรทรงช้าง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ลำดับ	วิธีปฏิบัติท่ารำ	ลักษณะการใช้พื้นที่บนเวที
68	**บทร้อง/ทำนองเพลง** : บากจังหวะสอดสร้อย **ชื่อท่า** : ชุ้มพระอิศวรทรงช้าง **ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : คนที่ 2 เท้าขวาคุกเข่า กระดกส้นเท้า เท้าซ้ายตั้งเข่าเฉียงไปด้านขวา ลำตัวเฉียงไปด้านขวา และบิดไหล่มาด้านหน้า มือซ้ายกำมือใช้นิ้วชี้และนิ้วกลางสอดรับส่วนโคนงวงช้าง มือขวาจับปลายงวงช้างยกขึ้นระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา หน้ามองตรงด้านหน้า คนที่ 1 เท้าซ้ายยืนย่อเข่า เท้าซ้ายยกวางปลายเท้าบนส้นเท้าของคนที่ 2 มือทั้งสองตั้งวงเขาควาย คนที่ 3 ยืนตรง มือทั้งสองตั้งวงข้างสะเอว กันข้อศอกออกเป็นวงกลม ศีรษะตรง	 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตอนลึก 1 แถว ใช้ทิศทางด้านหน้า

บทที่ 4
การประเมินคุณภาพและการเผยแพร่การสร้างสรรค์ ชุด แต่งองค์ทรงพอก

ในการประเมินคุณภาพและการเผยแพร่การสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ผู้สร้างสรรค์ได้ประเมินโดย การวิเคราะห์ข้อมูล การเสนอผลการประเมินคุณภาพ สรุปได้ดังนี้

หลังจากการที่ได้สร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ครบถ้วนทั้งกระบวนรำ บทร้อง ทำนองเพลง เครื่องแต่งกาย ตลอดจนได้ฝึกซ้อมการแสดงจนเรียบร้อยแล้ว ผู้สร้างสรรค์งานได้ดำเนินการจัดวิพากษ์งานโดยผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 6 ท่าน ประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก โดยใช้แบบสอบถามความพึงพอใจ และให้ข้อเสนอแนะ แล้วจึงนำผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ออกเผยแพร่ต่อสาธารณชน

4.1 การประเมินผลงานสร้างสรรค์ ชุด แต่งองค์ทรงพอก

- 4.1.1 ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินผลงานสร้างสรรค์
- 4.1.2 ประเด็นการประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์
- 4.1.3 แบบประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์

4.2 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์สู่สาธารณชน

- 4.2.1 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดง
- 4.2.2 การเผยแพร่ทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์

4.3 บทความ

4.4 องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์ผลงาน

- 4.4.1 โครงสร้างและท่ารำ
- 4.4.2 ระดับของท่ารำ
- 4.4.3 ท่าเชื่อม
- 4.4.4 ท่าเคลื่อนไหว
- 4.4.5 รูปแบบการเคลื่อนไหวท่ารำ
- 4.4.6 รูปแบบแถวและทิศทางเคลื่อนไหว

4.5 การออกแบบท่ารำ

4.6 การออกแบบเครื่องแต่งกาย

4.7 การประพันธ์บทร้องและเพลงประกอบการแสดง

4.1 การประเมินผลงานสร้างสรรค์ ชุด แต่งองค์ทรงพอก

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด แต่งองค์ทรงพอก ได้ผ่านกระบวนการสัมมนาหัวข้องานสร้างสรรค์จากคณะกรรมการ โดยคณะกรรมการให้ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะแนวทางการสร้างสรรค์และการเขียนโครงร่างงานสร้างสรรค์ จนได้รับการพิจารณาให้ได้รับทุนสนับสนุนงานสร้างสรรค์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2563 งบเงินอุดหนุน : ค่าใช้จ่ายในการส่งเสริมสนับสนุนการพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ ประดิษฐ์คิดค้นทางด้านศิลปวัฒนธรรม ผลการประเมินดีมาก ได้รับงบประมาณ จำนวน 45,000 บาทเพื่อใช้ดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานดังกล่าว

4.1.1 ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินผลงานสร้างสรรค์

ผู้สร้างสรรค์ผลงานได้กำหนดให้มีการแสดงผลงานการสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก เพื่อรับการประเมินคุณภาพจากผู้เชี่ยวชาญในสาขาวิชาที่เกี่ยวข้อง เมื่อวันที่ 10 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2564 ณ เวทีสังคีตสราญลานยางทอง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช จากนั้น จึงนำข้อเสนอแนะเพิ่มเติมมาปรับปรุง ผู้ทรงคุณวุฒิได้ประเมินคุณภาพการสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ประกอบด้วย

1) อาจารย์จิณ ฉิมพงษ์ ข้าราชการบำนาญ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดงโนราและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้
2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดงโนรา
3) ดร.พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร อาจารย์วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์และการสร้างสรรค์การแสดง
4) ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤตศิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ อาจารย์ประจำสาขามนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้
5) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิกรม กรุงแก้ว อาจารย์ประจำสาขามนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์และการสร้างสรรค์การแสดง
6) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ทัศนียา คัญทชา อาจารย์ประจำสาขาศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์และการสร้างสรรค์การแสดง

4.1.2 ประเด็นการประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์

ประเด็นการประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก แบ่งออกเป็น 4 ประเด็น คือ

4.1.2.1 ประเมินด้านท่ารำ มี 5 ข้อ ประกอบด้วย

1) ช่วงที่ 1 การเปิดตัวการแสดงด้วยท่ารำที่มีความเหมาะสม สวยงาม

2) ช่วงที่ 2 การรำทำบท(ตีท่า)ตามบทร้อง สื่อความหมายได้ชัดเจน ถูกต้องและสวยงาม

3) ช่วงที่ 3 ท่ารำและการเคลื่อนไหวมีความสัมพันธ์ สอดคล้องกันอย่างเหมาะสม ลงตัว

4) การนำเสนอท่ารำทั้ง 3 ช่วง มีการร้อยเรียงกันอย่างกลมกลืน สอดคล้องกับทำนองเพลงและบทร้อง

5) กระบวนท่ารำสื่อแนวคิดการสร้างผลงานได้อย่างเหมาะสม

4.1.2.2 ประเมินด้านดนตรีประกอบการแสดง มี 5 ข้อ ประกอบด้วย

1) ทำนองเพลงหลากหลายเหมาะสมกับอารมณ์ ความหมายของการแสดง

2) เพลงและดนตรีมีความไพเราะ กลมกลืน สอดคล้องกับท่ารำ

3) บทร้อง/บทประพันธ์ ไพเราะและสื่อความหมายได้ชัดเจน

4) โครงสร้างทำนองเพลง เหมาะสมกับรูปแบบการแสดง

5) บทร้อง ทำนองเพลง จังหวะ สื่อถึงอัตลักษณ์ของศิลปะการแสดงภาคใต้ได้ชัดเจน

4.1.2.3 ประเมินด้านเครื่องแต่งกาย มี 5 ข้อ ประกอบด้วย

1) การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายแปลกใหม่ สวยงาม เป็นเอกลักษณ์

2) เพลงและดนตรีมีความไพเราะ กลมกลืน สอดคล้องกับท่ารำ

3) บทร้อง/บทประพันธ์ ไพเราะและสื่อความหมายได้ชัดเจน

4) โครงสร้างทำนองเพลง เหมาะสมกับรูปแบบการแสดง

5) ศิราภรณ์ สวยงาม ทรงคุณค่า เหมาะสมกับรูปแบบการแสดง

4.1.2.4 ประเมินด้านองค์รวมของผลงาน มี 5 ข้อ ประกอบด้วย

1) แนวความคิดในการสร้างสรรค์งาน ถ่ายทอดสู่การแสดงได้อย่างชัดเจน

2) ระยะเวลาที่ใช้แสดงมีความเหมาะสม (9 นาที)

3) องค์ประกอบทุกด้าน โดยภาพรวมมีความเป็นเอกภาพ

4) การใช้พื้นที่บนเวทีสัมพันธ์สอดคล้องกับท่ารำ เพลงขับร้อง ท่วงทำนองจังหวะเพลง เครื่องแต่งกาย

5) การสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก มีสุนทรียภาพ และอรรถรสเหมาะสมต่อการนำไปเป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์ระบำและแสดงเผยแพร่อย่างแพร่หลาย

4.1.3 แบบประเมินคุณภาพ แบบประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ส่วน มีรายละเอียดในการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากแบบสอบถาม คือ

4.1.3.1 ข้อมูลจากแบบสอบถามความคิดเห็น การประเมินผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก โดยใช้สถิติพื้นฐาน ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) และค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน (SD)

4.1.3.2 ข้อมูลแบบแสดงความคิดเห็นและข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ เป็นแบบแสดงความคิดเห็นปลายเปิด เพื่อให้ผู้เชี่ยวชาญได้แสดงความคิดเห็นและข้อเสนอแนะอย่างอิสระ ประเมินโดยใช้ความถี่ (f)

การแปลค่าระดับความพึงพอใจประมวลผลวิเคราะห์ข้อมูล โดยแปลผลจาก ค่าเฉลี่ยเปรียบเทียบตามเกณฑ์ของเบสท์ (นิลุบล ภารานุภาพ, 2540 : 42 อ้างอิงมาจาก Best.1970) ($\bar{x}$) แบ่งระดับประเมินเป็น 5 ระดับ ดังนี้

ค่าเฉลี่ยเลขคณิต ($\bar{x}$)	ความหมาย		
4.50 – 5.00	หมายถึง	มีความพึงพอใจในระดับ	มากที่สุด
3.50 – 4.49	หมายถึง	มีความพึงพอใจในระดับ	มาก
2.50 – 3.49	หมายถึง	มีความพึงพอใจในระดับ	ปานกลาง
1.50 – 2.49	หมายถึง	มีความพึงพอใจในระดับ	น้อย
0.00 – 1.49	หมายถึง	มีความพึงพอใจในระดับ	น้อยที่สุด

4.1.4 ผลการประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์

ผลการประเมินคุณภาพ ผลงานจากแบบประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ส่วน

ผลการสอบถามความคิดเห็นด้วยแบบสอบถามแบบมาตรประมาณค่าผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 6 คน ได้ตอบแบบสอบถามครบทุกคนและข้อคำถาม สามารถสรุปคุณภาพของผลงานการสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ปรากฏในตารางดังนี้

ตารางที่ 4.1 สรุปผลการประเมินผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก

ระหัวข้อประเมิน	ข้อคำถาม	ระดับความพึงพอใจ					ค่าเฉลี่ย
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
ด้านท่ารำ	1.ช่วงที่ 1 การเปิดตัวการแสดงด้วยท่ารำที่มีความเหมาะสมสวยงาม	4	2	-	-	6	4.66
	2.ช่วงที่ 2 การรำทำบท (ตีท่า) ตามบทร้อง	6	-	-	-	-	5.0
	3.ช่วงที่ 3 ท่ารำและการเคลื่อนไหวมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันอย่างเหมาะสม ลงตัว	4	2	-	-	-	4.66
	4.การนำเสนอท่ารำทั้ง 3 ช่วง มีการร้อยเรียงกันอย่างกลมกลืน สอดคล้องกับทำนองเพลงและบทร้อง	4	2	-	-	-	4.66
	5.กระบวนท่ารำสื่อแนวคิดการสร้างผลงานได้อย่างเหมาะสม	4	2	-	-	-	4.66
ค่าเฉลี่ยด้านท่ารำ							4.72

ตารางที่ 4.1 สรุปผลการประเมินผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก (ต่อ)

ระหัวข้อประเมิน	ข้อคำถาม	ระดับความพึงพอใจ					ค่าเฉลี่ย
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
	1.ทำนองเพลงหลากหลายเหมาะสมกับอารมณ์ ความหมายของการแสดง	6	-	-	-	-	5.0
	2.เพลงและดนตรีมีความไพเราะ กลมกลืนสอดคล้องกับท่ารำ	6	-	-	-	-	5.0
	3.บทร้อง/บทประพันธ์ไพเราะและสื่อความหมายได้ชัดเจน	6	-	-	-	-	5.0
	4.โครงสร้างทำนองเพลง เหมาะสมกับรูปแบบการแสดง	4	2	-	-	-	5.0
	5.บทร้อง ทำนองเพลงจังหวะ สื่อถึงอัตลักษณ์ของศิลปะการแสดงภาคใต้ได้ชัดเจน	6	-	-	-	-	5.0
ค่าเฉลี่ยด้านดนตรีประกอบการแสดง							4.93
ด้านเครื่องแต่งกาย	1.การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายแปลกใหม่สวยงาม	4	2	-	-	-	4.66
	2.เครื่องแต่งกายสวยงามถูกต้องสวยงาม คงความเป็นเอกลักษณ์	5	1	-	-	-	4.83
	3.สีสันของเครื่องแต่งกายสอดคล้องกลมกลืนกับแนวคิดของผลงาน	4	2	-	-	-	4.66

ตารางที่ 4.1 สรุปผลการประเมินผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก (ต่อ)

หัวข้อประเมิน	ข้อคำถาม	ระดับความพึงพอใจ					ค่าเฉลี่ย
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
ด้านเครื่องแต่งกาย	4.เครื่องลูกปัดออกแบบสร้างสรรค์ได้สอดคล้องเหมาะสมกับแนวคิดของผลงาน	5	1	-	-	-	4.83
	5.เครื่องแต่งกายโดยรวมสวยงามทรงคุณค่า เหมาะสมกับชุดการแสดง	6	-	-	-	-	5.0
ค่าเฉลี่ยด้านเครื่องแต่งกาย							**4.79**
ด้านองค์รวมของผลงาน	1.แนวความคิดในการสร้างสรรค์งาน ถ่ายทอดสู่การแสดงได้อย่างชัดเจน	6	-	-	-	-	5.0
	2.ระยะเวลาที่ใช้แสดงมีความเหมาะสม (9 นาที)	6	-	-	-	-	5.0
	3.องค์ประกอบทุกด้าน โดยภาพรวมมีความเป็นเอกภาพ	4	2	-	-	-	4.66
	4.การใช้พื้นที่บนเวทีสัมพันธ์สอดคล้องกับท่ารำ เพลงขับร้อง ท่วงทำนอง จังหวะเพลง เครื่องแต่งกาย	2	3	1	-	-	4.16
	5.การสร้างสรรค์ปชุด แต่งองค์ทรงพอก มีสุนทรียภาพ และอรรถรสเหมาะสมต่อการนำไปเป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์ระบำและแสดงเผยแพร่อย่างแพร่หลาย	6	-	-	-	-	5.0
ค่าเฉลี่ยด้านองค์รวมของผลงาน							**4.76**

จากตารางที่ 4.1 สรุปผลการประเมินผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก สรุปได้ว่า ผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 6 คน มีความคิดเห็นพึงพอใจต่อผลงานสร้างสรรค์ ในระดับมากที่สุดและมาก

4.1.4.1 ด้านท่ารำ

ผลการประเมินท่ารำ โดยรวมผู้ทรงคุณวุฒิมีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.72 และเมื่อแยกเป็นรายข้อพบว่า ทุกข้อมีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 5.0 และรองลงมาคือ 4.66

4.1.4.2 ด้านดนตรีประกอบการแสดง

ผลการประเมินท่ารำ โดยรวมผู้ทรงคุณวุฒิมีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.93 และเมื่อแยกเป็นรายข้อพบว่า ทุกข้อมีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 5.0 และรองลงมาคือ 4.66

4.1.4.3 ด้านเครื่องแต่งกาย

ผลการประเมินท่ารำ โดยรวมผู้ทรงคุณวุฒิมีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.79 และเมื่อแยกเป็นรายข้อพบว่า ทุกข้อมีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 5.0 และ 4.83, และรองลงมาคือ 4.66 ตามลำดับ

4.1.4.4 ด้านองค์รวมของผลงาน

ผลการประเมินท่ารำ โดยรวมผู้ทรงคุณวุฒิมีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.76 และเมื่อแยกเป็นรายข้อพบว่า ข้อ 1,2,3 และ 5 มีค่าเฉลี่ยเท่ากับ 5.0 และรองลงมา 4.66 ส่วนข้อที่ 4 มีความพึงพอใจในระดับมาก มีค่าเฉลี่ย 4.16

ผลการสอบถามความคิดเห็นและข้อเสนอแนะจากแบบสอบถามปลายเปิดเพื่อให้ผู้เชี่ยวชาญกรอกความคิดเห็นและข้อเสนอแนะ เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอกได้อย่างอิสระ สามารถสรุปลงในตารางดังนี้

ผลการสอบถามความคิดเห็นและข้อเสนอแนะจากแบบสอบถามปรายเปิดเพื่อให้ผู้ทรงคุณวุฒิ แสดงความคิดเห็นและข้อเสนอแนะเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอกได้อย่างอิสระ สามารถสรุปลงในตารางดังนี้

ตารางที่ 4.2 ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ 6 ท่าน

ผู้เชี่ยวชาญ	ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะ
1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์	ชุดการแสดงมีความเป็นเอกลักษณ์และมีประโยชน์ในการต่อยอดได้อย่างกว้างขวาง และวิทยาลัยฯ ควรให้งบประมาณสร้างสรรค์มากกว่านี้ ดนตรีสามารถทำได้ดีตามระเบียบอธิบาย
2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ทัศนียา คัญทชา	เป็นการนำเอาพิธีกรรมมาสร้างสรรค์ได้อย่างงดงามลงตัว สามารถคลี่คลายความเป็นพิธีกรรมโนราเป็นความบันเทิงที่งดงามลงตัว
3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ	ในส่วนของเพลงบรรจงบูชาครู น่าจะเพิ่มให้บรรเลงยาวขึ้น เพื่อเพิ่มน้ำหนักของผลงานสร้างสรรค์รวมทั้งความเข้มขลังของดนตรีมากขึ้
4. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วิกรม	ควรพัฒนาในเรื่องของการใช้เวทีหรือพื้นที่ในการใช้แสดงให้หลากหลาย กระบวนท่ารำบางท่าบดบังทัศนียภาพของผู้แสดงท่านอื่น ควรพัฒนาผลงานให้มีการสร้างสรรค์มากกว่ากรอบของโนราแบบโบราณ
5. อาจารย์จิณ ฉิมพงษ์	-น่าจะใส่จังหวะดนตรี(เพลงเชิญครูหมอ) เข้าไปด้วยสักเล็กน้อยจะเป็นการเพิ่มความขลัง - น่าจะเพิ่มความเข้มแข็งของท่ารำเข้าไปด้วยบางท่า
6. ดร.พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร	ควรปรับเรื่องสีสีนของลูกปัดและลวดลายของชุดให้เด่นชัด เนื่องจากมองไกลแล้วเห็นลายนโมไม่ชัดเท่าที่ควร

จากตารางที่ 4.2 สรุปได้ว่าประเด็นและความคิดเห็นและข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญจำนวน 6 ท่าน มีความคิดเห็นว่าการแสดง เป็นการสร้างสรรค์ที่มีความเป็นเอกลักษณ์มีความงดงามลงตัว สามารถคลี่คลายความเป็นพิธีกรรมโนราเป็นความบันเทิง มีประโยชน์ในการต่อยอดได้อย่างกว้างขวาง และวิทยาลัยควรให้งบประมาณสร้างสรรค์มากกว่านี้ ดนตรีสามารถทำได้ดีตามระเบียบแบบแผน แต่ควรเพิ่มเติมในส่วนของการใช้เวที น้ำหนักของการบรรเลงประกอบการแสดงและความเข้มแข็งของผู้แสดง

4.2 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์สู่สาธารณชน

4.2.1 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดง ได้นำผลงานการสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก เผยแพร่สู่สาธารณชนในงานร่วมสืบสาน โนรา ให้คงอยู่ คู่แผ่นดิน พิธีเททองหล่อ ครูต้นโนรา พญาสายฟ้าฟาด แม่ศรีมาลา พระนางนวลทองสำลี ขุนศรีศรัทธา เมื่อวันที่ 21 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2563 ณ วัดเขียนบางแก้ว อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง ซึ่งได้รับความสนใจจากคณะศิลปินโนราและประชาชนที่เข้าร่วมพิธีในวันดังกล่าวเป็นอย่างมาก

ภาพที่ 4.1 ป้ายประชาสัมพันธ์งาน ณ วัดเขียนบางแก้ว จังหวัดพัทลุง
ที่มา : รุยาภา รอดทิม

ภาพที่ 4.2 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ในพิธีเททองหล่อ ครูต้นโนรา ณ วัดเขียนบางแก้ว จังหวัดพัทลุง
ที่มา : รุยาภา รอดทิม

ภาพที่ 4.3 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก
ในพิธีเททองหล่อ ครูต้นโนรา
ณ วัดเขียนบางแก้ว จังหวัดพัทลุง เมื่อวันที่ 21 มีนาคม 2564
ที่มา : รุยาภา รอดทิม

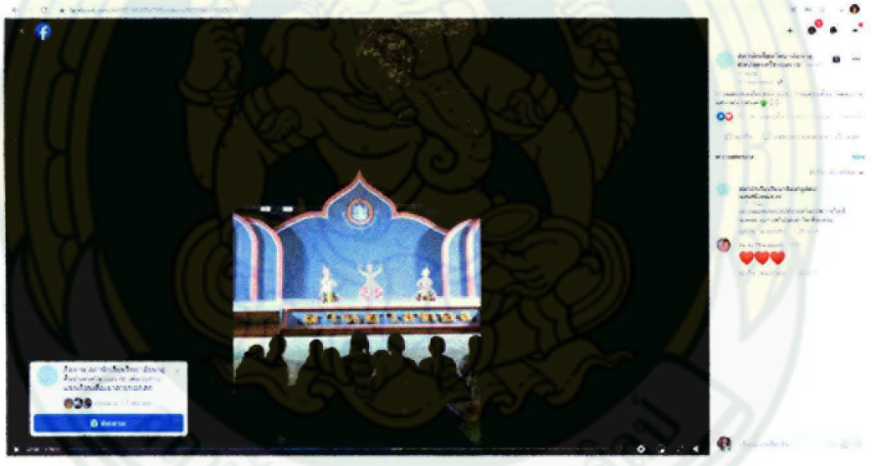
ภาพที่ 4.4 ผู้สร้างสรรค์และผู้แสดงในการเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก
ณ วัดเขียนบางแก้ว จังหวัดพัทลุง เมื่อวันที่ 21 มีนาคม 2564
ที่มา : รุยาภา รอดทิม

4.2.2 การเผยแพร่ทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์

ผู้สร้างสรรค์ได้นำผลงานการสร้างสรรค์ ชุด แต่งองค์ทรงพอก ออกเผยแพร่สู่สาธารณชนทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ดังนี้

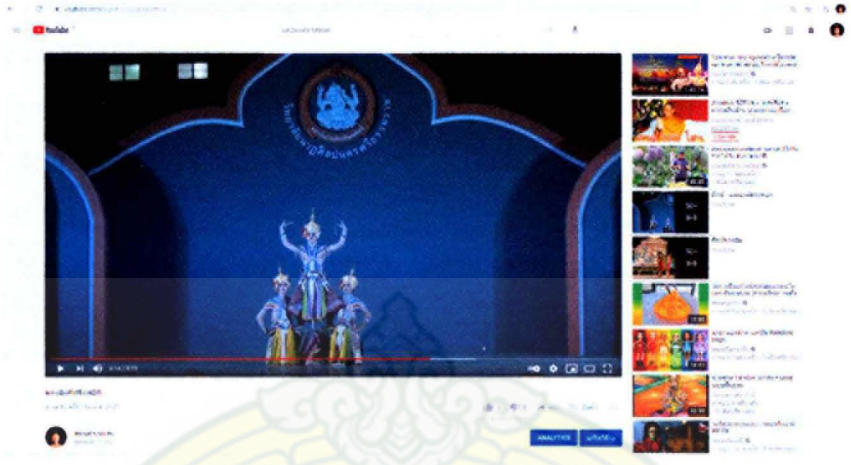
ตารางที่ 4.3 สรุปการเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ชุดระบำกรายท่าลีลากินรีทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์

ครั้งที่	วัน เดือน ปี	ชื่อเรื่อง/หัวข้อ	เว็บไซต์
1	10 มีนาคม 2564	แต่งองค์ทรงพอก	https://www.facebook.com/443971883054795/videos/503504141047653
2	12 มีนาคม 2564	แต่งองค์ทรงพอก	https://www.youtube.com/watch?v=QSzida0nfQk.



ภาพที่ 4.5 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ณ เวทีสังคีตสราญลานยางทอง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช เมื่อวันที่ 10 กุมภาพันธ์ 2564
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

4.2.2.1 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ณ เวทีสังคีตสราญลานยางทอง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช เมื่อวันที่ 10 กุมภาพันธ์ 2564 (เว็บไซค์ : https://www.facebook.com/443971883054795/videos)



ภาพที่ 4.6 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ณ เวทีสังคีตสราญลานยางทอง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช เมื่อวันที่ 10 กุมภาพันธ์ 2564
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

4.2.2.2 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์ ณ เวทีสังคีตสราญลานยางทอง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช เมื่อวันที่ 10 กุมภาพันธ์ 2564 (เว็บไซค์ : https://www.youtube.com/watch?v=QSzida0nfQk.)

4.3 บทความ

รอการตอบรับการลงบทความเผยแพร่ในสารอาศรมวัฒนธรรมวลัยลักษณ์

4.4 องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์ผลงาน

ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาแนวคิดทฤษฎีต่าง ๆ มาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการส้รางสรรค์ที่เกี่ยวเนื่องกับศาสตร์ของโนรา จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้สร้างสรรค์จะต้องใช้ทั้งความรู้ ประสบการณ์ สร้างสรรค์ผลงานในส่วนต่าง ๆ ให้มีคุณภาพ เพื่อว่าผลงานที่สร้างสรรค์จะยังให้เกิดประโยชน์ สามารถนำไปใช้ให้เกิดความชื่นชอบของผู้ชม และตรงกับวัตถุประสงค์การสร้างสรรค์ และเมื่อผู้สร้างสรรค์ได้ถ่ายทอดการจินตนาการ บนฐานความรู้และประสบการณ์ด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยตลอดการแสดงโนราโดยการสร้างมโนทัศน์แล้ว จึงถอดภาพที่ร่างนั้นออกมาถ่ายทอดให้กับผู้เกี่ยวข้องจนได้ปรากฏเป็นผลงานการแสดง ผ่านกระบวนการฝึกซ้อม การแก้ไข การปรับปรุงในส่วนที่บกพร่องให้ตรงตามความประสงค์ เกิดสุนทรียะรสของผลงานจนเป็นที่พึงพอใจแล้ว พบว่ามีองค์ความรู้ที่เกิดจากการสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก หลายประเด็น สามารถ สรุปได้ดังนี้

4.4.1 โครงสร้างและท่ารำ

ผู้สร้างสรรค์ต้องการที่จะให้รูปแบบการสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก เป็นการแสดงที่สื่อถึงความเป็นเอกลักกาณ์ของศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ที่คัดเลือกท่ารำต่าง ๆ ที่มีความเหมาะสมกับบุคลิกลักษณะของตัวโนราใหญ่ เพื่อให้ท่ารำสื่อถึงความทะมัดทะแมง สง่างาม มีการสอดแทรกความอ่อนช้อยงดงามต่อผู้ชม ผู้สร้างสรรค์จึงคัดเลือกจากการรำแม่ท่าโนรา การรำเฉพาะอย่าง การรำท่าครู การรำประกอบพิธีกรรม ตามสายตระกูลของโนราพร้อม จ่าวัง และโนรายก ชูบัว ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง(โนรา) ปี พ.ศ. 2530 มาเป็นหลักในการออกแบบสร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่ ตามหลักการสร้างสรรค์การแสดง ทั้งยังได้นำเอาหลักการรำทำบทมาใช้ในการตีท่าสื่อความหมายตามบทร้องและทำนองเพลงในแต่ละช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 อักขระมนตรา เป็นกระบวนรำออกหน้าเวทีที่ใช้โครงสร้างการรำโนรา คือ ใช้ท่าไหว้เป็นท่าแรก โดยเมื่อผู้แสดงทยอยวิ่งออกไปหน้าเวทีแล้ว หมุนซ้ายรอบตัวหนึ่งรอบเสมือนการลงพินทุบนมุมผืนผ้าที่นำมาใช้แต่งตัวในพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ จากนั้นผู้แสดงคนแรก (อุปัชฌาย์) เขียนอักขระตัว "ꤟ" (นะ), "ꤢ" (มะ) คนที่ 2 (คู่สวด) เขียนอักขระตัว "ꤰ" (อะ) และคนที่ 3 คู่สวดเขียนอักขระตัว "ꤵ" (อุ) ประกอบการหมุนตัว การแปรแถว การค้างท่านิ่ง การสลับผลัดเปลี่ยนกันนำเสนอท่ารำ การเคลื่อนที่เป็นรูปการเขียนยันต์ การเคลื่อนไหวพร้อมกับประกอบทำนองเพลงพัดชา

ช่วงที่ 2 ลีลาแต่งองค์ เป็นการตีท่ารำประกอบบทร้องในลักษณะของการทำบท ที่นำเอาท่ารำมาจากการรำแม่ท่า ท่ารำเลียนแบบธรรมชาติ ท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ สื่อความหมายแนะนำเครื่องแต่งกายและตำแหน่งของแต่ละชิ้น เริ่มจากสนับเพลาจนถึงการเสกแป้งผัดหน้า โดยการสลับผลัดเปลี่ยนการนำเสนอของผู้แสดง โดยการตีท่ารำพร้อมกัน การตีท่ารำต่อเนื่องกัน การค้างท่านิ่ง การยกตัวและการแปรแถว ประกอบจังหวะหน้าทับกับทำนองกลอนแปดโนรา กลอนเพลงทับเพลงโทนและทำนองกลอน 6 แบบไม่มีการรับของลูกคู่

ช่วงที่ 3 บรรจงบูชาครู เป็นกระบวนการร่ายรำ 2 กระบวน คือ กระบวนรำตามทำนอง เพลงกราบครูที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ใน 3 ลีลาท่ารำประกอบด้วย 3 นัย โดยผู้แสดงสลับกันนำเสนอ ที่นำมาจากการรำแม่ท่าโนราและการรำเฉพาะอย่าง และกระบวนรำเพลงทับหรือรำยั่วปี่ในทำนองเพลงกราย กล่าวคือ กระบวนรำเพลงกราบครู ประกอบด้วย

นัยที่ 1 ความอ่อนช้อย มีการใช้มือ ใช้ลำตัว ใบหน้า ใช้สายตา อย่างมีความสอดคล้องสัมพันธ์เพื่อระลึกถึงครูอาจารย์ในเบื้องต้น ท่ารำประกอบด้วย ท่าประถม ท่าร้อยมาลัย ท่าโคมเวียน ท่าบัวบานหรือท่าชูพานทอง ในลักษณะของการยืนไขว้เท้าร่ายรำ

นัยที่ 2 ความมั่นคง มีการใช้เหลี่ยมเข่า การใช้วงแขน การเก็บเท้า อย่างมีความสอดคล้องสัมพันธ์กันเพื่อระลึกถึงครูอาจารย์ในอันดับที่ 2 โดยเน้นความมั่นคงแข็งแรงของขาทั้งสองประกอบการใช้แขนในท่ารำต่าง ๆ ประกอบด้วยท่าเสดื้องกร ท่าเบี่ยงตัว ท่าโคมเวียน ท่าผาลาเพียงไหล และท่าลงฉากใหญ่

นัยที่ 3 ความชำนาญเชี่ยวชาญ เป็นการแสดงให้เห็นถึงพลังความชำนาญมั่นคงแข็งแรงและความอ่อนช้อยในการร่ายรำที่ต้องยืนด้วยขาข้างใดข้างหนึ่งเพียงข้างเดียวในขณะร่ายรำท่าต่าง ๆ สลับไปมาอันเป็นการรวมเอานัยยะความอ่อนช้อยและความมั่นคงมาไว้ด้วยกันเพื่อแสดงถึงความสำเร็จในการร่ายรำที่ครูได้ประสิทธิ์ประสาทความรู้ให้ท่ารำประกอบด้วย ท่านาดกรายเข้าวัง ท่ายกขาหน้า ท่าพระสุริยวงศ์ทรงศักดิ์ ท่าฉากข้าง ท่ายกเข่าซ้ายสูง และท่าขี้หนอน

จากนั้นเป็นกระบวนรำที่ 2 การรำพร้อมกันทั้งสามคนในลีลาการกรายท่ารำ เพื่อเสนอให้เห็นถึงการใช้มือ ใช้หน้า ใช้เท้า อย่างมีความสัมพันธ์กัน ในท่วงท่าการเดิน และจบด้วยการตั้งซุ้มท่าพระอิศวรทรงช้าง

แผนผังที่ 4.1 โครงสร้างท่ารำ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

จากการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่ปรากฏเป็นผลงานดังกล่าว มีการใช้ท่ารำประกอบดนตรีและบทร้อง เป็นท่ารำที่นำมาจากแม่ท่าโนรา ท่ารำจากการเลียนแบบธรรมชาติ ท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ตามจินตนาการ มีการใช้ท่ารำเชิงสัญลักษณ์สื่อความหมายตามบทร้อง ตามหลักวิธีการรำของโนรา ทั้งมีการสอดแทรกอารมณ์ ความรู้สึกของสีหน้าและแววตาให้เข้ากับท่ารำและบทร้อง มีโครงสร้างและลักษณะท่ารำ ประกอบด้วยท่ารำที่มีลักษณะที่มา ดังนี้

1. ท่ารำจากแม่ท่าโนรา มีจำนวน 20 ท่า คือ ท่าเทพนม ท่าพรหมสี่หน้า ท่าลงฉากใหญ่ ท่าผูกผ้า ท่าโคมเวียน ท่ายูงฟ้อนหาง ท่าพวงมาลัย ท่าปลดปลงลงมาใต้ ท่าขี้หนอน ท่าต่องา ท่าชักแป้งผัดหน้า ท่าช้างชูงวง ท่าทรงศรี ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่าทรงกำไล ท่าครอบเทริดน้อย ท่าชูสูงเสมอหน้า ท่ายกฉากข้าง ท่าหงส์ทอง และท่ากราย

ภาพที่ 4.7 ท่าเทพนม
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

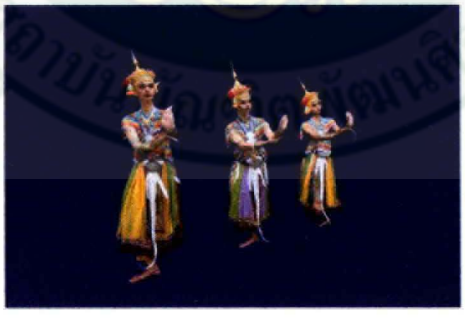
ภาพที่ 4.8 ท่าพรหมสี่หน้า
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.9 ท่ายูงฟ้อนหาง

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.10 ท่าโคมเวียน

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



ภาพที่ 4.11 ท่าทรงกำไล

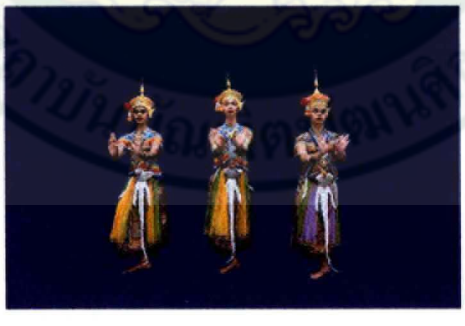
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.12 ท่าขี้หนอน

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.13 ท่าหงส์ทอง

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



ภาพที่ 4.14 ท่าต่องา

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.15 ท่าผาลาเพียงไหล่
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.16 ท่าผูกผ้า
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.17 ท่าครอบเทริดน้อย
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

2. ท่ารำจากการเลียนแบบธรรมชาติ มีจำนวน 6 ท่า คือ ท่าชี้ ท่ามือแตะหรือจับเครื่องแต่งกาย ท่าเลียนแบบดอกไม้ ท่าทางการวนมือ ท่าเสกคาถา และท่าเลียนลักษณะการช้อน ดังนี้

- ท่าชี้ ใช้สื่อแนะนำสิ่งหน้า ตรงกับบทร้องคำว่า“คู่สวดขวาซ้าย”,“ปลายเท้าแต่ง” , “สวมปีกงอนอ่อนซ้อย”,“ผ้ายาวนุ่งจีบยกหาง”และ“ที่เอวองค์”

ภาพที่ 4.18 ท่าชี้ ตรงกับบทร้องคำว่า “คู่สวดขวาซ้าย”

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.19 ท่าชี้ ตรงกับบทร้องคำว่า “ปลายเท้าแต่ง”

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.20 ท่าชี้ ตรงกับบทร้องคำว่า “ผ้ายาวนุ่งจีบยกหาง”

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.21 ท่าชี้ ตรงกับบทร้องคำว่า “ที่เอวองค์”
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

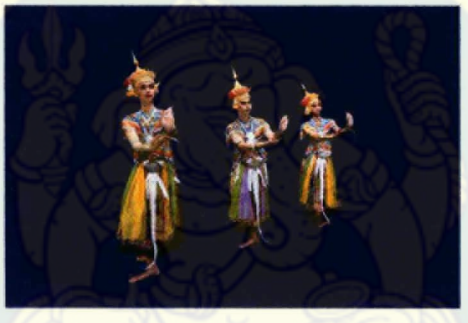
- ท่ามือแตะหรือจับเครื่องแต่งกาย ใช้สื่อท่ารำตรงกับบทร้องคำว่า“สองข้างพกลูกพอกห้อย”,“ผูกทับลงปิเหน่งหน่วง”,“พานอกแผงบ่า”,“ปิ้งคอผูก”,“สังวาลไขว้” ,“สร้อยคอมี”,“ทับทรวงเรื่อเนื้อหิรัญ”,“สวมกำไลต้นปลาย”,“กำไลหมิด”และ“สวมเล็บงอนอ่อนช้อย”

ภาพที่ 4.22 ท่ามือแตะหรือจับเครื่องแต่งกาย ตรงกับบทร้องคำว่า “ผูกทับลงปิเหน่งหน่วง”
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.23 ท่ามือแตะหรือจับเครื่องแต่งกาย ตรงกับบทร้องคำว่า“ปิ้งคอผูก”
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.24 ท่ามือแตะหรือจับเครื่องแต่งกาย ตรงกับบทร้องคำว่า“สวมกำไลต้นปลาย”

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



ภาพที่ 4.25 ท่ามือแตะหรือจับเครื่องแต่งกาย ตรงกับบทร้องคำว่า“กำไลหมิด”

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.26 ท่ามือแตะหรือจับเครื่องแต่งกาย ตรงกับบทร้องคำว่า“สร้อยคอมีทับทรวงเรื่อเนื้อหิรัญ”

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.27 ท่ามือแตะหรือจับเครื่องแต่งกาย ตรงกับบทร้องคำว่า“สวมเล็บงอนอ่อนช้อย”

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

- ท่าเลียนแบบดอกไม้ ใช้สื่อท่ารำคำว่า “เงินหมากพลู เทียนบุปผา”

ภาพที่ 4.28 ท่าเลียนแบบดอกไม้ ตรงกับบทร้องคำว่า“เงินหมากพลู”

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.29 ท่าเลียนแบบดอกไม้ ตรงกับบทร้องคำว่า“เทียนบุปผา”

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

- ท่าทางลักษณะการวนมือที่สื่อถึงการรัด ,พัน ตรงกับบทร้องคำว่า“พัดรัดรอบ”

ภาพที่ 4.30 ท่าทางลักษณะการวนมือที่สื่อถึงการรัด , พัน ตรงกับบทร้องคำว่า“พัดรัดรอบ”
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

- ท่าเสกคาถา ตรงกับบทร้องคำว่า“เสกคาถา”

ภาพที่ 4.31 ท่าเสกคาถา ตรงกับบทร้องคำว่า“เสกคาถา”
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

- ท่าแสดงเลียนลักษณะการซ้อน ตรงกับบทร้องคำว่า“ผ้าชั้นอีกที”

ภาพที่ 4.32 ท่าแสดงเลียนลักษณะการซ้อน ตรงกับบทร้องคำว่า“ผ้าชั้นอีกที”
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

3. ท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ แบ่งออกเป็น ท่ารำประกอบการตีบท กระบวนรำชุด และท่าตั้งซุ้ม ดังนี้

- ท่ารำประกอบการตีบท มีจำนวน 23 ท่า คือ ท่ายืนเท้าเดียวประนมมือ ท่าเขียนอักขระ ท่าอัญเชิญ ท่ายกสามย่าง ท่าสวมสนับเพลา ท่าพื้นฐาน ท่าจีบยกหาง ท่ารัดสะโพก ท่าลูกปัดน้อย ท่าห้อยระย้า ท่านุ่งหน้านาง ท่าจีบจับไว้ข้าง ท่าอย่างประสงค์ ท่าคาดหน้าผ้า ท่าสอดผ้าห้อย ท่างวงคชชา ท่าสวมปีก ท่าร้อยลูกปัด ท่าวงปักษา ท่าได้ระดับ ท่างามเลิศหรู ดูเฉิดฉิน ท่าเอาสวมทรง และท่าตกแต่งองค์

ภาพที่ 4.33 ท่ายืนเท้าเดียวประนมมือ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.34 ท่าอัญเชิญ

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.35 ท่าเขียนอักขระ

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.36 ท่าจีบยกหาง

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.37 ท่ายกสามย่าง

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

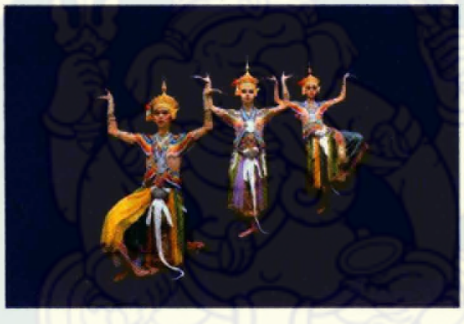
ภาพที่ 4.38 ท่านุ่งหน้านาง

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.39 ท่างวงคชชา

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.40 ท่ารัดสะโพก ท่าลูกปัดน้อย และท่าห้อยระย้า
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



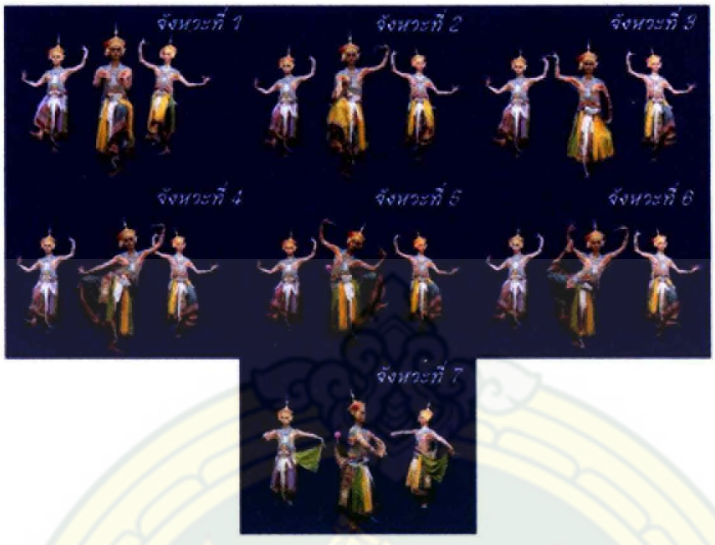
ภาพที่ 4.41 ท่างามเลิศหรูดูเฉิดฉัน
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

- กระบวนรำชุด 3 ชุด เป็นท่ารำที่ผู้สร้างสรรค์ได้เรียงร้อยท่ารำขึ้นใหม่จากท่ารำเดิม โดยได้คัดเลือกท่ารำที่มีความสอดคล้องกับการจินตนาการ ในช่วงที่ 3 บรรจงบูชาครู เพื่อให้เห็นความแตกต่างของท่ารำใน 3 นัย คือ ความอ่อนช้อย ความมั่นคง และความชำนาญเชี่ยวชาญ ทั้งนี้เพื่อให้สอดรับกับทำนองเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่จากบทคาถาถวายเครื่องสังเวยครูโนรา ซึ่งมีอยู่ 3 เที่ยว ดังนั้นการออกแบบท่ารำในช่วงนี้ ผู้สร้างสรรค์จึงยึดหลักความเป็นธรรมชาติของการรำโนรามาใช้เป็นกรอบแนวคิด กล่าวคือ ในการรำโนราให้ประสบความสำเร็จนั้น ในการรำจะต้องประกอบด้วย ความอ่อนช้อย งดงาม ดูว่ามีสัมมาคารวะ เปรียบเสมือนผู้ที่เริ่มฝึกหัดโนราใหม่ ก็จะต้องเรียนรู้ท่ารำที่เป็นท่าพื้นฐาน ควรรู้จักการใช้มือ ใช้ลำตัว ใช้ใบหน้า ใช้สายตา นอกจากนี้ท่ารำที่ออกแบบต้องมีความมั่นคง แข็งแรง

รู้จักรักษาความสมดุล การใช้พลัง และความชำนาญเชี่ยวชาญ อันเป็นกระบวนที่ประสมประสานทั้งความอ่อนช้อย ความมั่นคงแข็งแรง

ภาพที่ 4.42 กระบวนรำชุดนัยที่ 1 ความอ่อนช้อย
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.43 กระบวนรำชุดนัยที่ 2 ความมั่นคง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



ภาพที่ 4.44 กระบวนรำชุดนัยที่ 3 ความชำนาญเชี่ยวชาญ

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

- ท่าซุ้ม มีจำนวน 3 ซุ้ม คือ ซุ้มในพิธี ซุ้มวงปักษา และซุ้มพระอิศวรทรงช้าง

ภาพที่ 4.45 ซุ้มในพิธี

ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.46 ชุ้มวงปักษา
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 4.47 ท่าชุ้มพระอิศวรทรงช้าง
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

4.1.2 ระดับของท่ารำ

ในการสร้างสรรค์ท่ารำ มีการใช้ท่ารำต่าง ๆ ดังนี้

1) ระดับลำตัว ขา และเท้า มีการใช้ท่ารำในลักษณะ ท่านั่งบนส้นเท้า ท่าตั้งเข่า ท่าคุกเข่า ท่ายืนย่อตัว

2) ระดับของแขนและมือ มีการใช้ท่ารำตั้งแต่ระดับสะโพก ระดับสะเอว ระดับอก ระดับไหล่ ระดับหน้า ระดับแง่ศีรษะ

4.1.3 ท่าเชื่อม

เป็นการเคลื่อนไหวเพื่อปรับเปลี่ยนตำแหน่ง เปลี่ยนระดับ เปลี่ยนกระบวนรำ ซึ่งในการสร้างสรรค์ได้ใช้ท่ารำที่นำมาเป็นท่าเชื่อม คือ ท่าสอดสร้อย ท่าท้องโรง ท่าพวงมาลัย ท่าโคมเวียน และท่ากินนรฟ้อนฝูง

4.1.4 ท่าเคลื่อนไหว

เป็นท่ารำที่ใช้ในการเคลื่อนที่ ใช้เปลี่ยนตำแหน่งของผู้แสดงในการแปรแถว โดยมีการใช้ขา เท้า ในลักษณะของการซอยเท้า ขยับเท้า การเดินก้าวเท้า

4.1.5 รูปแบบการเคลื่อนไหวท่ารำ

การเคลื่อนไหวท่ารำแบบกลุ่มสัมพันธ์กับเวลา ประกอบด้วย 2 ลักษณะ คือ การแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน และการแสดงอย่างเป็นลำดับ

4.1.5.1 การแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน การเคลื่อนไหวเกิดจากกลุ่มเดียวกันนำเสนอการแสดงพร้อมเพรียงกัน ดังนี้

- ความพร้อมเพรียงในเวลาเดียวกัน คือ ผู้แสดงทุกคนรำท่าเดียวกันในเวลาเดียวกัน อาทิ

ภาพที่ 4.48 ผู้แสดงรำท่าเดียวกันพร้อมกัน
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

4.3.5.2 การแสดงอย่างเป็นลำดับ เป็นการแสดงที่มีส่วนหนึ่งแสดงตามอีกส่วนหนึ่งเวลาส่วนที่หนึ่งของกลุ่มใช้นำหน้า อีกส่วนหนึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงได้ ดังนี้

- แสดงการประกอบกันอย่างเป็นลำดับ เป็นลักษณะการปฏิบัติท่ารำที่มีความคล้ายกันในบางส่วน แล้วเคลื่อนไหวประกอบกันในช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวกันตามลำดับ อาทิ

ภาพที่ 4.49 ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำที่มีความคล้ายกันในบางส่วน แล้วเคลื่อนไหวตามลำดับ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

4.1.6 รูปแบบแถวและทิศทางเคลื่อนไหว

ผลงานสร้างสรรค์การแสดงชุด แต่งองค์ทรงพอก มีรูปแบบแถว การใช้พื้นที่ และทิศทางการเคลื่อนไหวของผู้แสดง ปรากฏตามแผนผังต่อไปนี้

สัญลักษณ์แสดงตำแหน่งของผู้แสดงประกอบการอธิบายท่ารำการแสดงชุด แต่งองค์ทรงพอก

① หมายถึง ผู้แสดงคนที่ 1

② หมายถึง ผู้แสดงคนที่ 2

③ หมายถึง ผู้แสดงคนที่ 3

สัญลักษณ์ที่ใช้แสดงตำแหน่งผู้แสดงในรูปแบบแถวและการเคลื่อนไหว

หมายถึง ทิศทางการหันหน้าของผู้แสดงในตำแหน่งต่าง ๆ

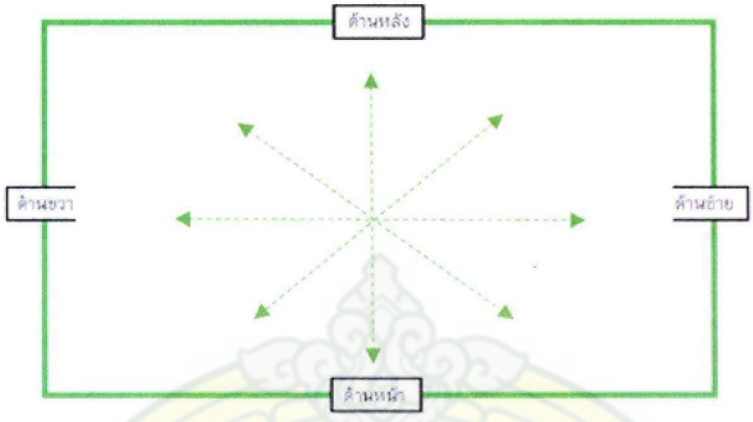
หมายถึง ทิศทางการเคลื่อนที่ของผู้แสดงคนที่ 1 ไปในตำแหน่งต่าง ๆ

หมายถึง ทิศทางการเคลื่อนที่ของผู้แสดงคนที่ 2 ไปในตำแหน่งต่าง ๆ

หมายถึง ทิศทางการเคลื่อนที่ของผู้แสดงคนที่ 3 ไปในตำแหน่งต่าง ๆ

หมายถึง ทิศทางการเคลื่อนที่ของผู้แสดงเข้าไปทางด้านซ้ายของเวที

พื้นที่และทิศทางของเวทีที่ใช้ในรูปแบบแถวและการเคลื่อนไหว



แผนผังที่ 4.2 พื้นที่และทิศทางของเวทีที่ใช้ในรูปแบบแถวและการเคลื่อนไหว
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

จะเห็นได้ว่า ผลงานสร้างสรรค์การแสดงชุด แต่งองค์ทรงพอก ได้มีการกำหนดตำแหน่งของผู้แสดงตามรูปแบบการ แปรแถว และการใช้ที่ว่างตามทฤษฎีการเคลื่อนไหว ดังนี้

4.1.6.1 รูปแบบแถว

รูปแบบแถว จำนวน 10 รูปแบบ ในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

รูปแบบแถวที่ 1 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตอนลึก 1 แถว

รูปแบบแถวที่ 2 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ

รูปแบบแถวที่ 3 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย

รูปแบบแถวที่ 4 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวทแยงมุมซ้าย จัดแถวให้สมดุล

รูปแบบแถวที่ 5 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระ เน้นความสมดุล

รูปแบบแถวที่ 6 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตรงหน้ากระดาน

รูปแบบแถวที่ 7 ผู้แสดงทั้งหมดใช้แถวยืนต่อตัว โดยคนที่ 1 ขึ้นยืนบนขาของผู้แสดงคนที่ 2 และคนที่ 3

รูปแบบแถวที่ 8 ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวทแยงมุมขวา จัดแถวให้สมดุล

4.1.6.2 ทิศทาง การหันหน้าของผู้แสดง ประกอบด้วยการหันหน้าไปทั้ง 8 ทิศ ได้แก่

ทิศที่ 1 หันด้านหน้าทแยงมุมไปทางด้านซ้ายของเวที

ทิศที่ 2 หันด้านหน้าทแยงมุมไปทางด้านขวาของเวที

ทิศที่ 3 หันด้านหลังทแยงมุมไปทางด้านขวาของเวที

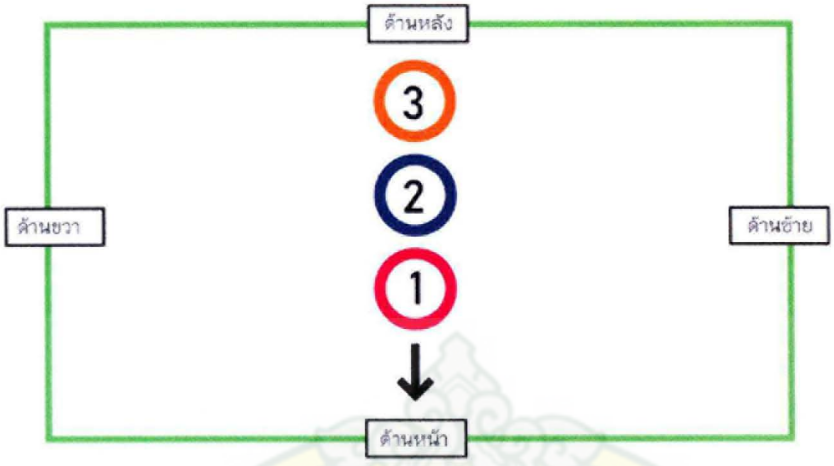
ทิศที่ 4 หันด้านหลังทแยงมุมไปทางด้านซ้ายของเวที

ทิศที่ 5 หันด้านหน้า

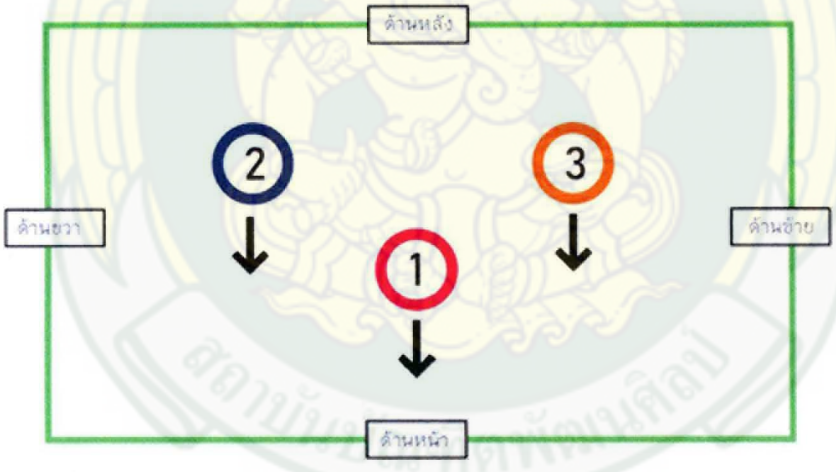
ทิศที่ 6 หันด้านซ้าย

ทิศที่ 7 หันด้านขวา

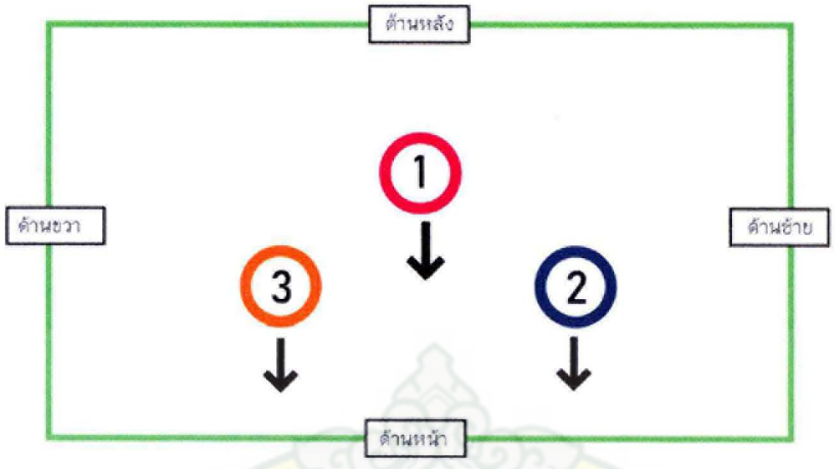
ทิศที่ 8 หันด้านหลัง



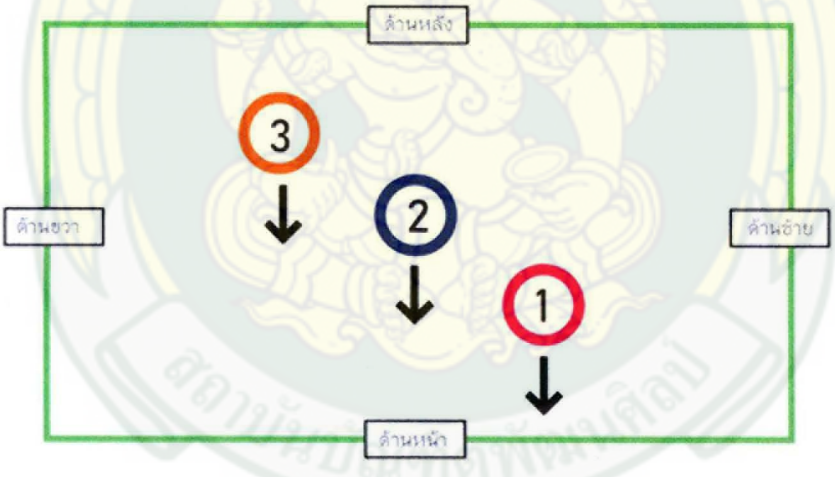
แผนผังที่ 4.3 รูปแบบแถวที่ 1 แถวตอนลึก 1 แถว และทิศทาง
ตำแหน่ง – ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตอนลึก 1 แถว
ทิศทาง – หันไปทางด้านหน้าของเวที
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



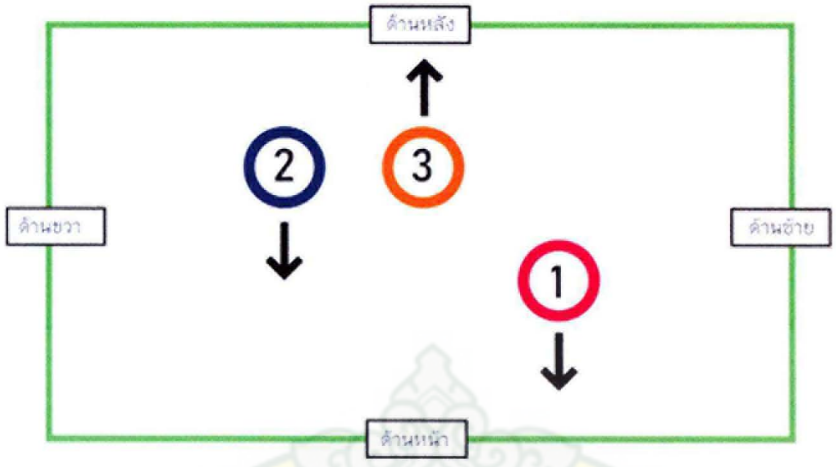
แผนผังที่ 4.4 รูปแบบแถวที่ 2 แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ และทิศทาง
ตำแหน่ง – ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ
ทิศทาง –หันไปทางด้านหน้าของเวที
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



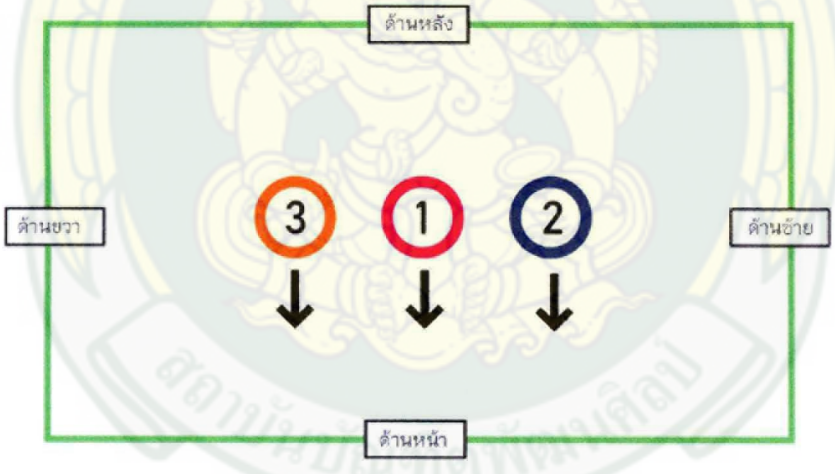
แผนผังที่ 4.5 รูปแบบแถวที่ 3 แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย และทิศทาง
ตำแหน่ง – ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย
ทิศทาง – หันไปทางด้านหน้าของเวที
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



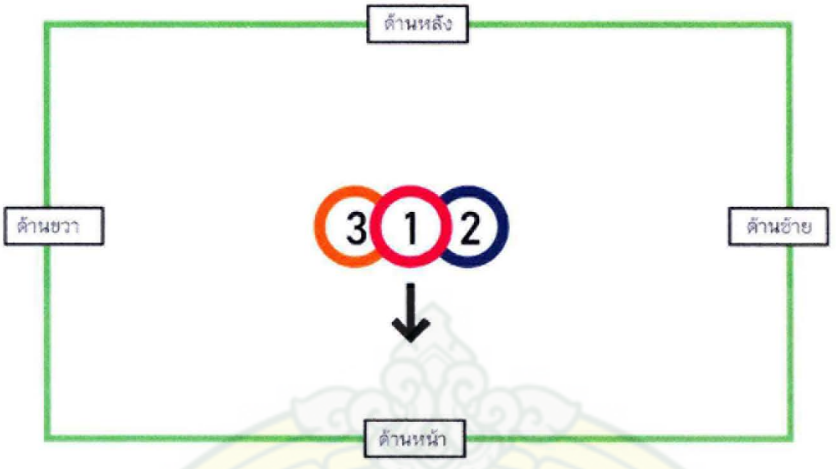
แผนผังที่ 4.6 รูปแบบแถวที่ 4 แถวทแยงมุมซ้าย และทิศทาง
ตำแหน่ง – ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวทแยงมุมซ้าย จัดแถวให้สมดุล
ทิศทาง – ทแยงมุมกับคนดูไปทางด้านซ้ายของเวที
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



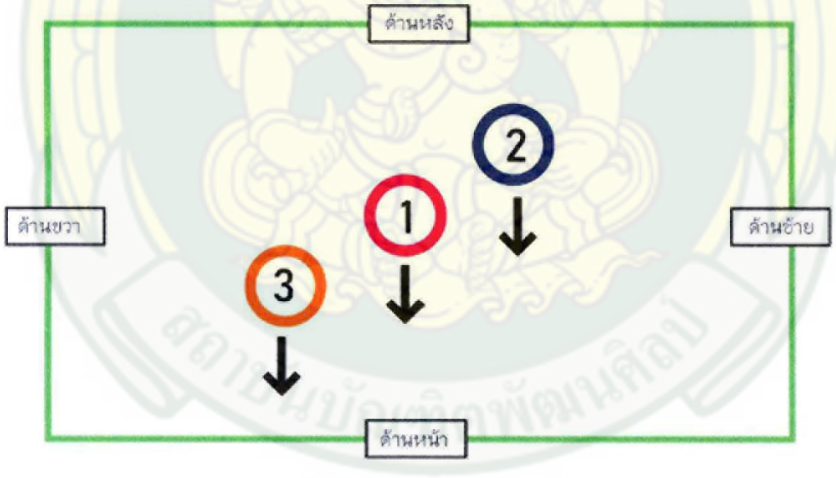
แผนผังที่ 4.7 รูปแบบแถวที่ 5 และทิศทาง
ตำแหน่ง – ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระ เน้นความสมดุล
ทิศทาง – หันด้านหน้าและด้านหลังของเวที
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



แผนผังที่ 4.8 รูปแบบแถวที่ 6 แถวตรงหน้ากระดาน และทิศทาง
ตำแหน่ง – ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตรงหน้ากระดาน
ทิศทาง – หันไปทางด้านหน้าของเวที
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



แผนผังที่ 4.9 รูปแบบแถวที่ 7 ใช้แถวขึ้นลอย และทิศทาง
ตำแหน่ง – ผู้แสดงทั้งหมดใช้แถวยืนต่อตัว โดยคนที่ 1 ขึ้นยืนบนขาของผู้แสดงคนที่ 2 และคนที่ 3
ทิศทาง – หันด้านหน้าของเวที
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



แผนผังที่ 4.10 รูปแบบแถวที่ 8 แถวทแยงมุมขวา และทิศทาง
ตำแหน่ง – ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวทแยงมุมขวา จัดแถวให้สมดุล
ทิศทาง – ทแยงมุมกับคนดูไปทางด้านขวาของเวที
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

4.1.6.3 รูปแบบการเคลื่อนไหว เป็นลักษณะการเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปจุดหนึ่งในการแปรแถว มี 12 รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบการเคลื่อนไหวที่ 1 ผู้แสดงคนที่ 2 เคลื่อนที่ออกมาจากทางด้านขวาของเวทีโดยซ้อนด้านหลังผู้แสดงคนที่ 1

รูปแบบการเคลื่อนไหวที่ 2 ผู้แสดงคนที่ 3 เคลื่อนที่ออกมาจากทางด้านขวาของเวทีโดยซ้อนด้านหลังผู้แสดงคนที่ 1 และคนที่ 2

รูปแบบการเคลื่อนไหวที่ 3 ผู้แสดงคนที่ 2 และคนที่ 3 เคลื่อนที่แยกออกจากแถวตอนลึก โดยผู้แสดงคนที่ 2 แยกออกไปทางด้านขวาของเวที และคนที่3 แยกออกไปทางด้านซ้ายของเวที

รูปแบบการเคลื่อนไหวที่ 4 ผู้แสดงคนที่ 2 และคนที่ 3 เคลื่อนที่สวนกันเพื่อสลับตำแหน่ง ในแถวอิสระรูปสามเหลี่ยมหงาย แสดงให้เห็นถึงความปราดเปรียว

รูปแบบการเคลื่อนไหวที่ 5 การเคลื่อนที่ในลักษณะของการวาดยันต์ โดยผู้แสดงคนที่ 3 เคลื่อนที่เป็นเส้นโค้งสวนกับคนที่ 1 ไปยังด้านหลังของเวที

รูปแบบการเคลื่อนไหวที่ 6 การเคลื่อนที่ในลักษณะของการวาดยันต์ โดยผู้แสดงคนที่ 1 เคลื่อนที่เป็นเส้นโค้งสวนกับคนที่ 3 ไปยังด้านหน้าของเวที

รูปแบบการเคลื่อนไหวที่ 7 การเคลื่อนที่ในลักษณะของการวาดยันต์ โดยผู้แสดงคนที่ 2 เคลื่อนที่เป็นเส้นโค้งสวนกับคนที่ 1 ไปยังบริเวณตรงกลางของเวที

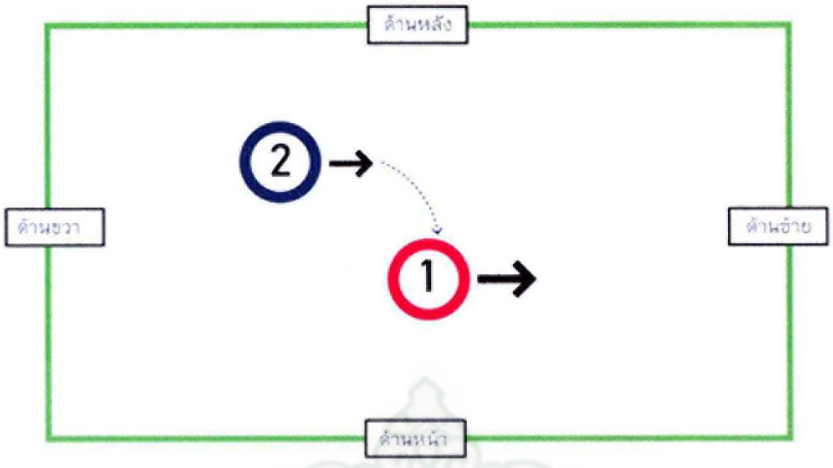
รูปแบบการเคลื่อนไหวที่ 8 ผู้แสดงคนที่ 2 และคนที่ 3 เคลื่อนที่หมุนรอบตัวเองทางซ้ายมือมาเป็นแถวหน้ากระดาน โดยผู้แสดงคนที่ 2 จะอยู่ทางขวามือ และผู้แสดงคนที่ 3 จะอยู่ทางซ้ายมือ

รูปแบบการเคลื่อนไหวที่ 9 ผู้แสดงทั้งหมดหมุนรอบตัวเองทางซ้ายมือ

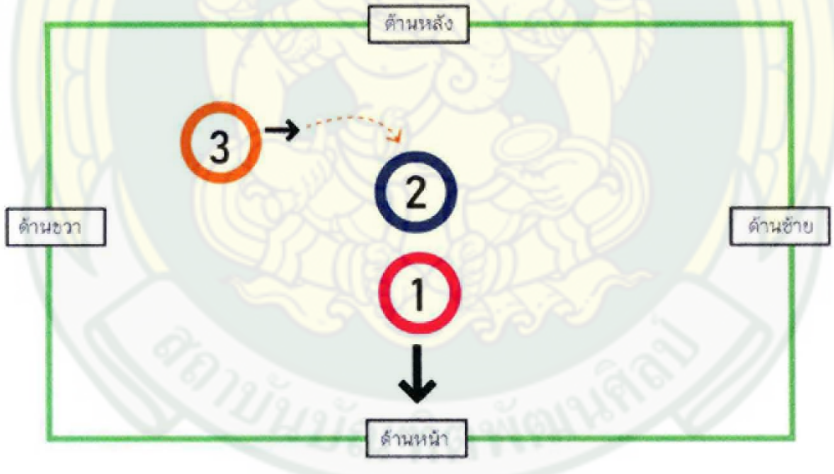
รูปแบบการเคลื่อนไหวที่ 10 ผู้แสดงคนที่ 2 และคนที่ 3 เคลื่อนที่แยกออกจากแถวตอนลึก โดยผู้แสดงคนที่ 2 แยกออกไปทางด้านซ้ายของเวที และคนที่3 แยกออกไปทางด้านขวาของเวที

รูปแบบการเคลื่อนไหวที่ 11 ผู้แสดงทั้งหมดเคลื่อนที่สลับตำแหน่งกันเป็นแถวอิสระรูปสามเหลี่ยมคว่ำ โดยผู้แสดงคนที่ 1 สลับตำแหน่งกับคนที่ 2 , ผู้แสดงคนที่ 2 สลับตำแหน่งกับคนที่ 3 และผู้แสดงคนที่ 3 สลับตำแหน่งกับคนที่ 1

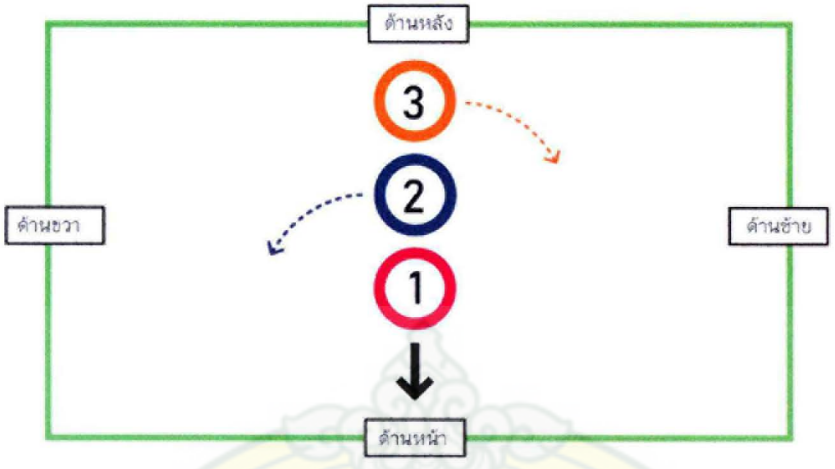
รูปแบบการเคลื่อนไหวที่ 12 ผู้แสดงคนที่ 2 และคนที่ 3 เคลื่อนที่สวนกันเพื่อสลับตำแหน่งในแถวอิสระรูปสามเหลี่ยมคว่ำ แสดงให้เห็นถึงความปราดเปรียว



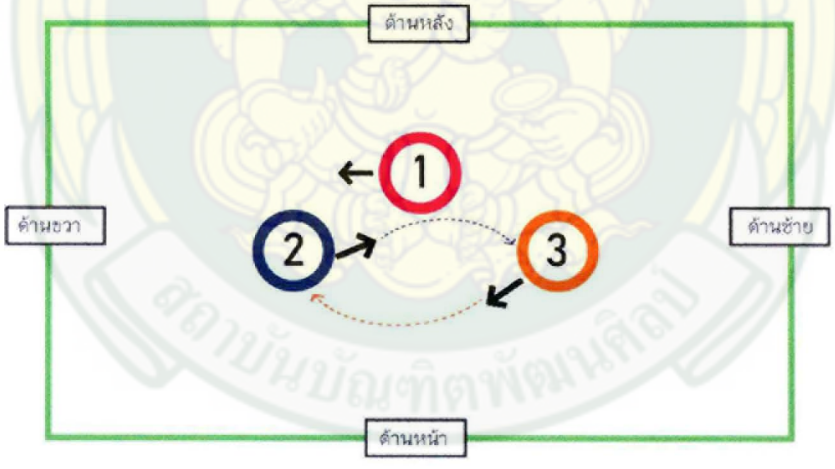
แผนผังที่ 4.11 การเคลื่อนไหว แบบที่ 1
ตำแหน่ง - ผู้แสดงคนที่ 2 เคลื่อนที่ออกมาจากทางขวาของเวที เป็นแถวตอนลึก 1 แถว
การเคลื่อนไหว 1 – ผู้แสดงคนที่ 2 เคลื่อนที่ออกมาจากทางด้านขวาของเวที
โดยซ้อนด้านหลังผู้แสดงคนที่ 1
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



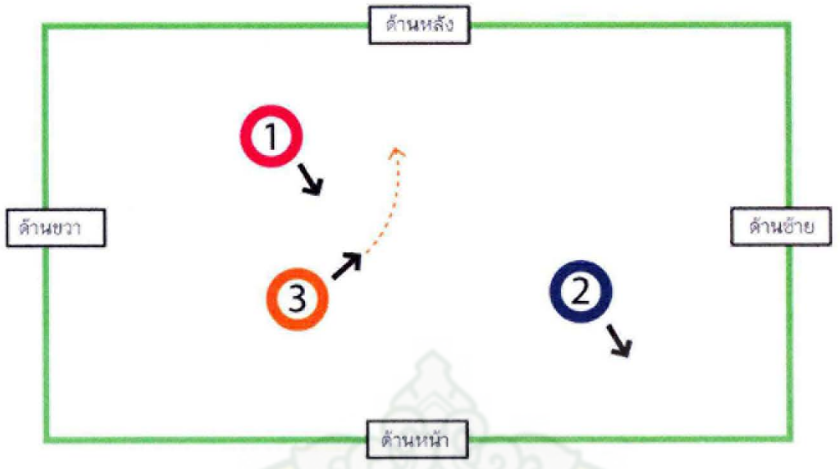
แผนผังที่ 4.12 การเคลื่อนไหว แบบที่ 2
ตำแหน่ง - ผู้แสดงคนที่ 3 เคลื่อนที่ออกมาจากทางขวาของเวที จัดแถวให้สมดุล
การเคลื่อนไหว 2 – ผู้แสดงคนที่ 3 เคลื่อนที่ออกมาจากทางด้านขวาของเวที
โดยซ้อนด้านหลังผู้แสดงคนที่ 1 และคนที่ 2
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



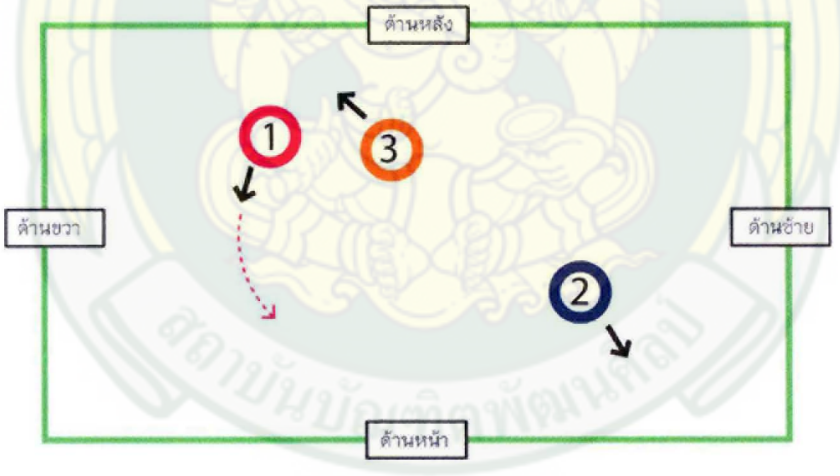
แผนผังที่ 4.13 การเคลื่อนไหว แบบที่ 3
ตำแหน่ง - ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตอนลึก 1 แถว
การเคลื่อนไหว 3 – ผู้แสดงคนที่ 2 และคนที่ 3 เคลื่อนที่แยกออกจากแถวตอนลึก โดยผู้แสดงคนที่ 2 แยกออกไปทางด้านขวาของเวที และคนที่3 แยกออกไปทางด้านซ้ายของเวที
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



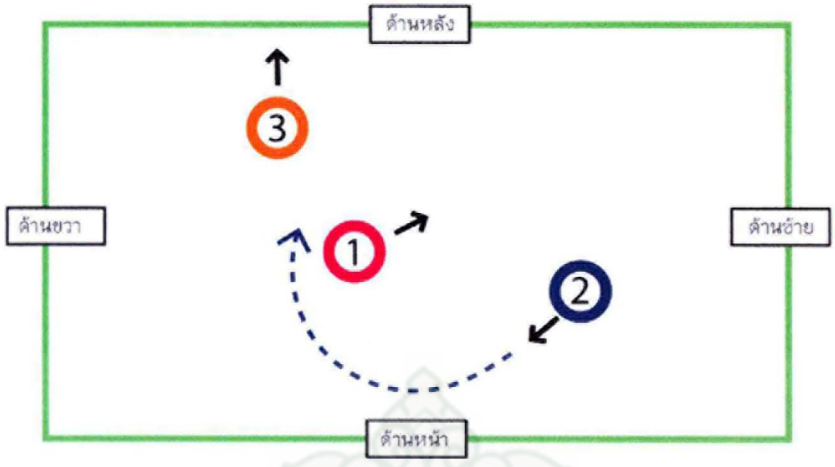
แผนผังที่ 4.14 การเคลื่อนไหว แบบที่ 4
ตำแหน่ง - ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย
การเคลื่อนไหว 4 – ผู้แสดงคนที่ 2 และคนที่ 3 เคลื่อนที่สวนกันเพื่อสลับตำแหน่ง ในแถวอิสระรูปสามเหลี่ยมหงาย แสดงให้เห็นถึงความปราดเปรียว
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



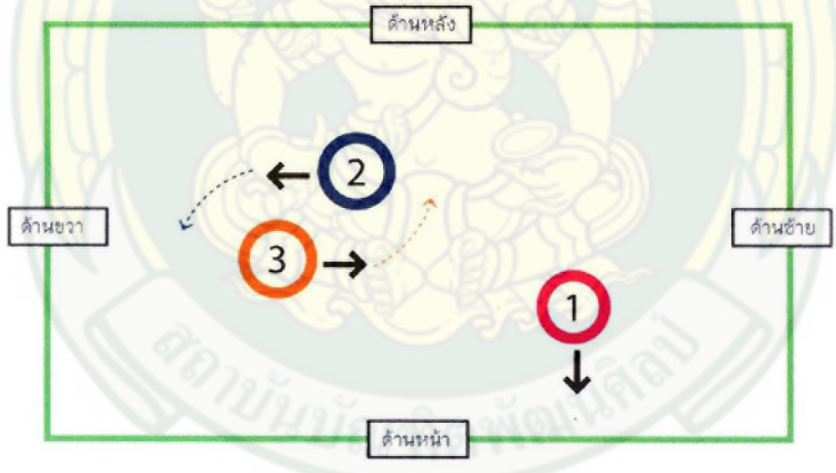
แผนผังที่ 4.15 การเคลื่อนไหว แบบที่ 5
ตำแหน่ง - ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระ เน้นความสมดุล
การเคลื่อนไหว 5 – การเคลื่อนที่ในลักษณะของการวาดยันต์ โดยผู้แสดงคนที่ 3 เคลื่อนที่เป็นเส้นโค้ง สวนกับคนที่ 1 ไปยังด้านหลังของเวที
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



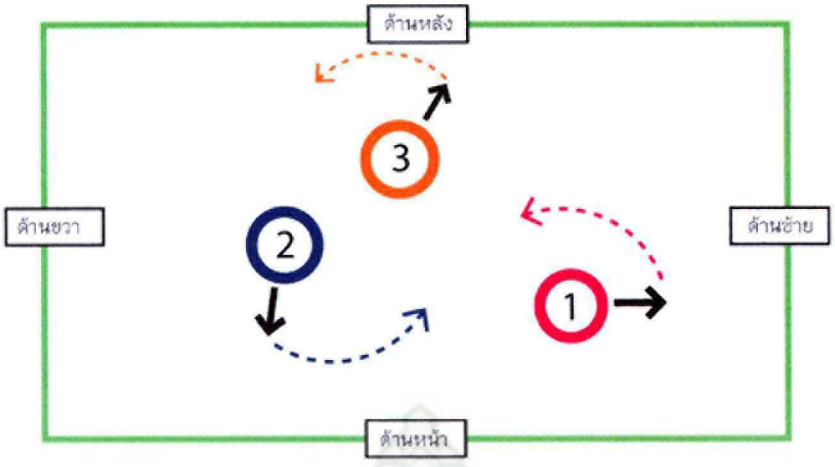
แผนผังที่ 4.16 การเคลื่อนไหว แบบที่ 6
ตำแหน่ง - ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระ เน้นความสมดุล
การเคลื่อนไหว 6 – การเคลื่อนที่ในลักษณะของการวาดยันต์ โดยผู้แสดงคนที่ 1 เคลื่อนที่เป็นเส้นโค้ง สวนกับคนที่ 3 ไปยังด้านหน้าของเวที
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



แผนผังที่ 4.17 การเคลื่อนไหว แบบที่ 7
ตำแหน่ง - ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระ เน้นความสมดุล
การเคลื่อนไหว 7 – การเคลื่อนที่ในลักษณะของการวาดยันต์ โดยผู้แสดงคนที่ 2 เคลื่อนที่เป็นเส้นโค้ง สวนกับคนที่ 1 ไปยังบริเวณตรงกลางของเวที
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

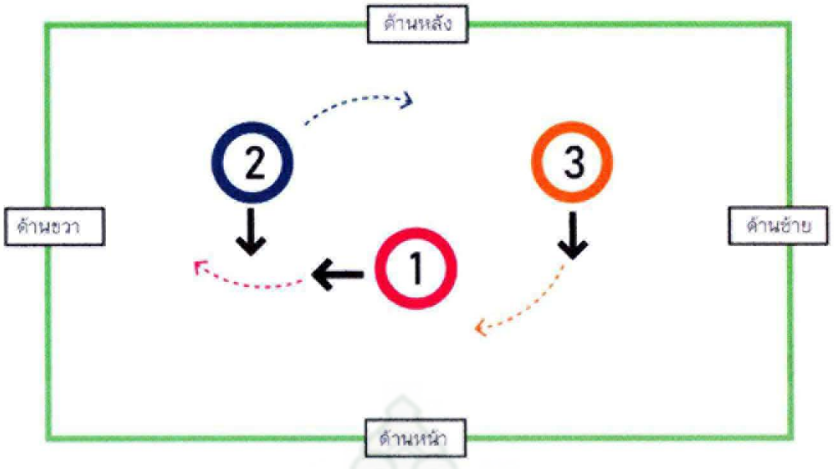


แผนผังที่ 4.18 การเคลื่อนไหว แบบที่ 8
ตำแหน่ง - ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระ เน้นความสมดุล
การเคลื่อนไหว 8 – ผู้แสดงคนที่ 2 และคนที่ 3 เคลื่อนที่หมุนรอบตัวเองทางซ้ายมือมาเป็นแถวหน้ากระดาน โดยผู้แสดงคนที่ 2 จะอยู่ทางขวามือ และผู้แสดงคนที่ 3 จะอยู่ทางซ้ายมือ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

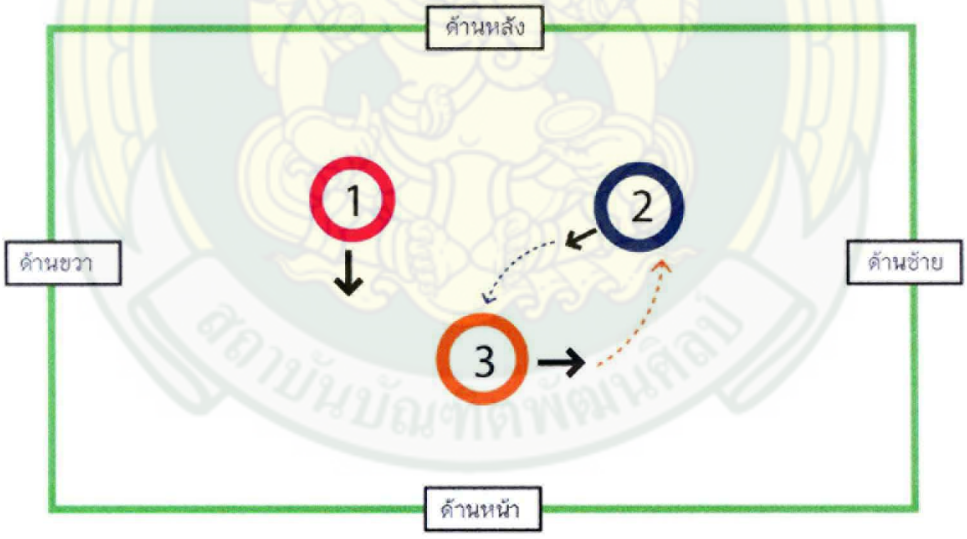


แผนผังที่ 4.19 การเคลื่อนไหว แบบที่ 9
ตำแหน่ง - ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระจัดเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย เน้นความสมดุล
การเคลื่อนไหว 9 – ผู้แสดงทั้งหมดหมุนรอบตัวเองทางซ้ายมือ
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

แผนผังที่ 4.20 การเคลื่อนไหว แบบที่ 10
ตำแหน่ง - ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวตอนลึก 1 แถว
การเคลื่อนไหว 10 – ผู้แสดงคนที่ 2 และคนที่ 3 เคลื่อนที่แยกออกจากแถวตอนลึก โดยผู้แสดงคนที่ 2 แยกออกไปทางด้านซ้ายของเวที และคนที่3 แยกออกไปทางด้านขวาของเวที
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



แผนผังที่ 4.21 การเคลื่อนไหว แบบที่ 11
ตำแหน่ง - ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระรูปสามเหลี่ยมคว่ำ
การเคลื่อนไหว 11 – ผู้แสดงทั้งหมดเคลื่อนที่สลับตำแหน่งกันเป็นแถวอิสระรูปสามเหลี่ยมคว่ำ
โดยผู้แสดงคนที่ 1 สลับตำแหน่งกับคนที่ 2 , ผู้แสดงคนที่ 2 สลับตำแหน่งกับคนที่ 3
และผู้แสดงคนที่ 3 สลับตำแหน่งกับคนที่ 1
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



แผนผังที่ 4.22 การเคลื่อนไหว แบบที่ 12
ตำแหน่ง - ผู้แสดงทั้งหมด ใช้แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ
การเคลื่อนไหว 12 – ผู้แสดงคนที่ 2 และคนที่ 3 เคลื่อนที่สวนกันเพื่อสลับตำแหน่ง
ในแถวอิสระรูปสามเหลี่ยมคว่ำ แสดงให้เห็นถึงความปราดเปรียว
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

4.5 การออกแบบท่ารำ

การสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก เป็นการสร้างสรรค์ที่มีแนวคิดที่เกี่ยวเนื่องด้วยโนราใหญ่ ซึ่งเป็นผู้มีคุณวุฒิ ภูมิรู้ ภูมิธรรม เป็นที่ยอมรับของเหล่าศิลปินโนราและบุคคลทั่วไป ดังนั้น การออกแบบท่ารำจึงได้กำหนด คัดเลือกเอาท่ารำที่สำคัญมีความหมาย มีความเหมาะสม ต้องใช้ความสามารถในการปฏิบัติท่ารำ จากท่ารำแม่ท่า การรำเฉพาะอย่าง ที่มีความพิเศษมาเรียงร้อยเป็นกระบวนรำ นิกจากนี้ยังได้นำเอาความเชื่อที่ปรากฏในโนรา มาออกแบบในกระบวนรำ ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1. นำเอาการเขียนอักขระที่นิยมนำมาใช้ในกิจกรรมโดยทั่วไปในหมู่ศิลปินโนรา ไม่ว่าจะในลักาณะของพิธีกรรมและการแสดงโดยนำเอารูปแบบการเขียนอักขระตัว นะ มะ อะ อุ ในรูปของภาษาบาลี “ꤢ” (นะ), “ꤥ” “ꤦ” (อะ) “ꤤ” (อุ) ดังปรากฏอยู่ในช่วงที่ 1 ของการแสดง (อักขระมนตรา)

2. การยืนรำในท่าที่สำคัญใช้ลักษณะการยืนด้วยเท้าข้างเดียว ส่วนเท้าอีกข้างก็เอาทาบไว้กับขาข้างที่ยืน การยืนในลักษณะนี้ผู้ที่เป็นโนราใหญ่หรือนายโรงโนรามักใช้ยืนในการตัดเหมรฺย ส่งเหมรฺย ตัดผ้าผูกเสาโรง การยืนบริกรรมก่อนการแทงเข้ เป็นต้น

3. การตีท่ารำสื่อความหมายตามบทร้อง เนื่องด้วยการแต่งพอกมีความสลับซับซ้อน เครื่องแต่งกายบางชิ้นถูกทับด้วยเครื่องแต่งกายชิ้นอื่น การรำคนเดียวไม่สามารถที่จะสื่อสารให้ผู้ชมเกิดได้เห็นได้เข้าใจได้ครบถ้วน จึงใช้วิธีการตีท่ารำใน 2 วิธี คือ ทั้งการตีท่ารำที่สื่อความหมายด้วยตนเองและสลับกันเป็นภาพนิ่งให้อีกฝ่าย ตีท่ารำ สื่อความหมายแนะนำเครื่องแต่งกายชิ้นนั้น ๆ ดังในช่วงที่ 2 ของการแสดง ในบทร้องทำนองเพลงทับเพลงโทน เช่น คำว่า “สนับเพลา” “ผ้ายาวนุ่งจีบยกหาง” “รัดสะโพก” “สวมปีกงอน” เป็นต้น

4. การตีท่ารำสื่อความหมายของคำในพยางค์เดียว โดยแยกคำจากความหมายเดิม โดยตีท่ารำสื่อความหมายตามคำในภาษาใต้ ดังคำว่า “ผ้าสีนวล” “เก้าชั้น” “พัน” “รัด” “รอบ”

5. การตีท่ารำสอดคล้องทำนองเพลงร้อง

การตีท่ารำประกอบบทร้อง ประกอบด้วย 3 ทำนองเพลง คือ ทำนองกลอนแปดโนรา ทำนองเพลงทับเพลงโทนและทำนองกลอน 6 ซึ่งทั้ง 3 ทำนองจะมีระดับความช้า เร็ว และวิธีการร้องที่แตกต่างกัน ดังนั้นวิธีการตีท่ารำ จึงมี 3 ลักษณะ คือ

1. การตีท่ารำทำนองกลอนแปด เป็นการตีท่ารำในลักษณะเป็นการเล่าเรื่อง โดยผู้เป็นโนราใหญ่เป็นผู้ตีท่ารำประกอบ
2. การตีท่ารำทำนองเพลงทับเพลงโทน การตีท่ารำในช่วงนี้เป็นการตีท่าสื่อความหมายของการแต่งกายในส่วนที่เป็นส่วนล่าง การตีท่ารำมีผู้แสดงทั้ง 3 คน ตีท่ารำสื่อความหมายแนะนำเครื่องแต่งกาย มีทั้งการตีท่ารำพร้อมกัน การตีท่ารำต่อเนื่องกัน และการค้างท่านิ่งเพื่อให้ผู้อื่นตีท่ารำสื่อความหมาย
3. การตีท่ารำทำนองกลอน 6 สำหรับการร้องทำนองกลอน 6 ตามรูปแบบเดิมนั้นมีลูกคู่รับบททวนคำร้องวรรคหลัง แต่เพื่อความกระชับจึงออกแบบให้ไม่มีการรับของลูกคู่ ใช้การตีท่ารำพร้อมกัน การตีท่ารำคนเดียวโดยอีก 2 คนแสดงท่าประกอบ

6. การเรียงร้อยกระบวนรำ 3 ลีลา

เป็นกระบวนการรำที่ปรากฏในช่วงที่ 3 บรรจงบูชาครูเพื่อนำเสนอความงามของลีลาท่ารำใน 3 นัย เพื่อให้สอดคล้องกับทำนองเพลงกราบครูซึ่งเป็นทำนองเพลงที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ อันประกอบด้วย 3 เที่ยวเพลง การเรียงร้อยท่ารำจึงประกอบ 3 นัย คือ ความอ่อนช้อย ความมั่นคง และความชำนาญเชี่ยวชาญ

1. ความอ่อนช้อย เพื่อให้เห็นความงามของการใช้มือใช้ลำตัว ใบหน้า สายตา อย่างมความสอดคล้อง สัมพันธ์ เปรียบเสมือนศิษย์เริ่มเข้าหาครูอาจารย์ และได้รับการถ่ายทอดในเบื้องต้น

2. ความมั่นคง เพื่อให้เห็นความมั่นคงในส่วนของการใช้เหลี่ยมเข่า การใช้วงแขน การใช้พลังในการเก็บเท้า เปรียบเสมือนการได้รับการถ่ายทอดท่ารำโดยให้รู้จักเคลื่อนตัว รักษาความมั่นคงในขณะรำ

3. ความชำนาญเชี่ยวชาญ เป็นการแสดงให้เห็นถึงความงามของการใช้พลังที่มีการผสมผสานทั้งความแข็งแรงและความอ่อนช้อย มีการรักษาความสมดุลของการทรงตัวในท่ารำที่ต้องยืนด้วยขาข้างใดข้างหนึ่ง เพียงข้างเดียวอันเป็นท่ารำที่ยากในการปฏิบัติ ในการรำนัยที่ 3 จึงเปรียบเสมือนความสำเร็จของศิษย์ที่รู้จักพลิกแพลงใช้ท่ารำ

4. ลีลามีสมาธิ เป็นกระบวนการรำประกอบเพลงกราย เป็นการร่ายรำที่มีความเป็นสมาธิ มีการใช้มือ ใช้เท้า ใบหน้าและสายตาอย่างสอดคล้อง สัมพันธ์กันกับท่ารำและจังหวะดนตรี

5. นำวิธีการเขียนยันต์มาใช้ออกแบบการเคลื่อนที่ การแปรแถวในการแสดง เช่นนำ ยันต์คลองหงส์ ยันต์สามเหลี่ยม เป็นต้น

4.6 การออกแบบเครื่องแต่งกาย

การออกแบบเครื่องแต่งกายในการสร้างสรรค์นั้น ผู้สร้างสรรค์ยังคงยึดรูปแบบลักษณะการแต่งกายแบบแต่งพอกแบบดั้งเดิมไว้ ทั้งนี้เพื่อให้มีความถูกต้องตามรูปแบบจารีตที่ได้ยึดถือปฏิบัติกันมา และได้มีการพัฒนา ปรับปรุง เพิ่มเติมในส่วนของรายละเอียดเพื่อให้เหมาะสมสอดคล้องกับแนวคิด ตามเหตุผล และความหมายในการสร้างสรรค์ ดังจะได้กล่าวถึงรายละเอียดต่อไปนี้

1.เครื่องต้นหรือเครื่องลูกปัด

ผู้สร้างสรรค์มีแนวคิดในการกำหนดสีสันของลูกปัด และลวดลายที่เรียงร้อยขึ้นสอดคล้องกับบทบาท ความสำคัญของผู้สวมใส่ และช่วงวันเวลาที่ประกอบพิธีกรรม ครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ กล่าวคือ

สีสันของลูกปัด ลูกปัดที่นำมาร้อยเครื่องต้น ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้มีการใช้สีสันตามแบบโหราศาสตร์ในคติความเชื่อในสังคมไทย ที่เกี่ยวกับเรื่องของสีประจำวันในการพิจารณาเลือกสีเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย ซึ่งหากได้เลือกสวมใส่เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายให้ถูกต้องตามโฉลกของสีประจำวันก็จะส่งผลให้เกิดความสิริมงคล ความเจริญก้าวหน้าในหน้าที่การงาน มีโชคลาภและเรื่องมงคลอื่น ๆ การกำหนดสีสันของลูกปัดในที่นี้ จึงนำแนวคิดดังกล่าวมากำหนดสีลูกปัดที่ให้มีสีตรงตามโฉลก ของสีตาม

วันในการประกอบพิธีกรรมครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ ประกอบด้วย 3 วัน คือ วันพุธ วันพฤหัสบดีและวันศุกร์ กล่าวคือวันพุธ ใช้สีเขียว สีชมพูหรือสีเหลือง วันพฤหัสบดีใช้ สีแสด สีเขียว และวันศุกร์ใช้สีน้ำเงิน สีเหลือง

ลวดลาย ในส่วนของลวดลายที่ปรากฏอยู่ในชุดเครื่องต้นหรือเครื่องลูกปัดโดยทั่วไปจะมีลวดลายหลากหลายขึ้นอยู่กับความนิยมชมชอบของผู้สวมใส่ ตลอดฝีมือช่างที่มีความสามารถในการคิดออกแบบสร้างสรรค์ลวดลายขึ้น มีทั้งที่เป็นแบบดั้งเดิม และที่ออกแบบประยุกต์ขึ้นใหม่ สำหรับลวดลายของชุดเครื่องต้นในการสร้างสรรค์ได้นำแนวคิดมาจากความเชื่อของตัวอักษร ตัวนะโมหรือตัวนอโม และจากการเขียนยันต์แปดทิศมาออกแบบสร้างสรรค์ลวดลายดังนี้

ลวดลายตัวอักษร “นโม” หรือ “นะ” เป็นอักษรที่ประทับอยู่ในเงินตรานะโมชนิดตาไก่ อักษร “นะ” หรือ “นโม” เป็นตัวอักษรแบบปัลลวะของอินเดียใต้เชื่อว่าเป็นอักษรศักดิ์สิทธิ์ย่อมาจากนโมหรือนมัส หมายถึงความนอบน้อมหรืออาจหมายถึง หัวใจของพระคาถาขึ้นพระพุทธศาสนาที่ว่า “นโม ตัสสะ ภะคะวะโต อะระหะโต สัมมาสัมพุทธัสสะ” ซึ่งในอดีตก่อนสมัยพระเจ้าศรีธรรมโศกราช (ราชวงศ์ปัทมวงศ์) คือก่อนพุทธศตวรรษที่ 18 เม็ดโลหะที่เรียกว่า “หัวนโม” อยู่ในฐานะเงินตรา ต่อมาสมัยพระเจ้าศรีธรรมโศก ได้เปลี่ยนเป็นของขลังเมื่อเกิดไข้ห่าระบาด พระองค์ทรงให้พระมหาเถระและหัวหน้าพราหมณ์ประกอบพิธีทำเงินตรานโมขึ้นเพื่อใช้เป็นของขลังในการปัดเป่าขับไล่สิ่งเลวร้ายทั้งปวงให้หมดไปจากอาณาจักร ปัจจุบันมีวิวัฒนาการนำเอาเงินตรานโมมาใช้โปรยในพิธีวางศิลาฤกษ์ และหากขึ้นบ้านใหม่ก็จะนำเงินตรานโมไปวางตามคานเสาบ้านเพื่อให้คลาดแคล้วจากอุปสรรคต่าง ๆ ไม่มีโรคภัยไข้เจ็บ ตลอดมีการพัฒนามาเป็นเครื่องประดับของที่ระลึกในรูปแบบต่าง ๆ ด้วยความเชื่อและความศรัทธาที่ว่าหากมีรูปสัญลักษณ์ ของเงินตรานโมติดตัวไว้ก็จะเกิดความแคล้วคลาดจากโรคภัยไข้เจ็บและภัยอันตรายทั้งปวง เงินตรานโมจึงยังเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของจังหวัดนครศรีธรรมราช

ผู้สร้างสรรค์จึงนำแนวคิดจากความเชื่อจากตัวอักษรตัว “นโม” ดังกล่าวมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของลวดลายในส่วนเครื่องลูกปัด ประกอบด้วย อักษรตัวนะ “ น” ปรากฏอยู่ภายในวงกลมและภายในยันต์แปดทิศ ดังนี้ 1. แผงบ่า 2 ตัว 2. ปิ้งคอ 2 ตัว 3. พานโครง 8 ตัว 4. สายคอ 1 ตัว 5. ปลายสังวาล 2 ตัว 6.แผงหลัง 1 ตัว

ยันต์แปดทิศ หรือยันต์อิติปิโสแปดทิศ เป็นยันต์ที่มีสรรพคุณทางเมตตาอยู่ยงคงกระพันคุ้มครองทั้งแปด ลักษณะยันต์แปดทิศมีลักษณะเป็นวงกลมที่ประกอบด้วยช่องย่อย ๆ อีกแปดช่องระหว่างช่องอาจจะขั้นตัวเหลี่ยมผืนผ้า ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำแนวความคิดที่เกี่ยวกับความเชื่อในสรรพคุณของยันต์แปดทิศ มาใช้ออกแบบเป็นโครงสร้างประกอบไว้เป็นลวดลายของการร้อยลูกปัดดังปรากฏยันต์แปดทิศ เป็นลวดลายของเครื่องลูกปัดในส่วนของ บ่าขวาซ้าย แผงหลังและปลายสังวาล มีลักษณะเป็นช่องแปดช่องล้อมรอบวงกลมที่มีอักษรตัว “ น” อยู่เป็นใจกลาง

2. เครื่องประดับหรือเครื่องเงิน

ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบให้มีความสอดคล้องกับลวดลาย ของเครื่องลูกปัดโดยได้ออกแบบให้เครื่องประดับทำมาจากเงินแท้ หรือวัสดุสีเงิน ทั้งนี้เพื่อให้เป็น ไปตามจารีตโบราณที่เกี่ยวเครื่องประดับโนรา ตลอดได้ออกแบบให้นำเอาตัวอักษรตัว "ก"มาใช้ประกอบเป็นลวดลายในการขึ้นรูป ประกอบด้วยเครื่องเงินชิ้นต่าง ๆ ดังนี้ 1.ทับทรวง 1 ตัว 2.ปีกนกแอ่น 2 ตัว 3.ประจำยาม 1 ตัว 4.ปั้นเหน่ง 1 ตัว 5.กำไลต้นแขน 2 ตัว 6.กำไลปลายแขน 2 ตัว

3.สีสันของผ้าที่นำมาใช้ตัดเย็บและนุ่ง

ผู้สร้างสรรค์มีแนวคิดที่จะให้เครื่องแต่งกายมีความโดดเด่น สวยงาม โดยเฉพาะในส่วนของที่เป็นเครื่องแต่งพอกของโนราใหญ่ ได้นำเอาความเชื่อที่ว่าด้วยการแต่งกายแบบแต่งพอก มีความเชื่อที่เกี่ยวกับพญาฉัททันต์ พญาช้างซึ่งเป็นพระชาติหนึ่งของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า สีสันของผ้าจึงควรที่จะแสดงออกถึงความมีตบะ มีบุญญาธิการ บารมี เป็นที่เกรงขาม เกิดความศรัทาน่าเลื่อมใส

ผ้าหุ้มพอก การออกแบบลักษณะการนุ่งผ้าหุ้มพอก มีความต่างจากการนุ่งหน้านางชายพกปกติ กล่าวคือ การนุ่งพอกเป็นการนุ่งเพียงครึ่งหน้าอย่างเดียว และจับจีบ 3 จุด คือ จีบหน้าและจีบข้าง 2 ข้างผู้ออกแบบจึงมีความประสงค์ให้มีการวางตำแหน่งของลายเชิงกรวย ให้สอดคล้องกับตำแหน่งของการจีบหน้านางทั้ง 3 ตำแหน่ง

งวงช้าง ลูกพอกและผ้าชั้น ผู้สร้างสรรค์ยังคงยึดตามลักษณะรูปแบบเดิม แต่ได้กำหนดใช้ผ้าขาวสีนวลที่มีความมันเล็กน้อย มาใช้ในการประดิษฐ์เป็นงวงช้าง ลูกพอก และผ้าชั้น

หน้าผ้าและผ้าห้อย หน้าผ้า ประกอบด้วย 3 ชิ้น คือ ชิ้นหน้าจำนวน 1 ชิ้น และชิ้นข้างจำนวน 2 ชิ้น

- หน้าผ้าชิ้นหน้า รูปทรงแบ่งเป็นท้องผ้า ปักดิ้นทองผสมเลื่อมลวดลายตาข่ายวิมานพระอินทร์บนผ้าไหมสีเขียว ประกอบช่องหน้าต่างปักดิ้นทองผสมเลื่อมลวดลายเถาใบไม้(ลายป่า) บนผ้าไหมสีแดง ขอบชิ้นงานทั้งหมดขลิบด้วยแถบไหมสีทองสลับแดง ชั้นนอกสุดเป็นแถบดิ้นทอง ปลายล่างสุดของชิ้นงาน ประดับด้วยชายครุยดิ้นทองตลอดแนว

- หน้าผ้าชิ้นข้าง จำนวน 2 ชิ้น รูปทรงแบ่งเป็นท้องผ้า ปักดิ้นสีทองผสมเลื่อมลวดลายเถาใบไม้ (ลายป่า) บนผ้าไหมสีทองอ่อน ประกอบช่องหน้าต่างปักดิ้นทองผสมเลื่อมลวดลาย ช่อรวงผึ้งบนผ้าไหมสีเหลือง ขอบชิ้นงานทั้งหมดขลิบด้วยแถบไหมสีทองสลับแดง ชั้นนอกสุดเป็นแถบดิ้นทอง ปลายล่างสุดของชิ้นงาน ประดับด้วยชายครุยดิ้นทองตลอดแนว

ผ้าห้อย เป็นผ้าที่ห้อยสลับกับหน้าผ้าทั้งสองข้าง มีจำนวน 2 สี สีละ 2 ชิ้น สลับกัน วัสดุใช้ผ้าไหมแก้วชีฟอง ชายผ้าร้อยแถบลูกปัดตลอดแนว เพื่อความสวยงาม ในเวลาแสดง และเพื่อเป็นการถ่วงน้ำหนักของผ้า ให้ทิ้งตัวลงอย่างมีระเบียบ เลือกใช้สีเขียวและสีม่วงที่เป็นสีที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนเพื่อให้เห็นการแยกส่วนของผ้าห้อยทั้ง 2 ชิ้น

สนับเพลา มีลักษณะเป็นกางเกง ใช้ผ้าฝ้ายสีพื้น ลำตัวกว้าง ขาเล็กสอบลงมาพอดีกับลำแข้งทั้งสองข้าง ช่วงปลายขาปักตกแต่งด้วยวัสดุดิ้นทองผสมเลื่อม เป็นลวดลายกระจังตาอ้อย สลับลายแถบ

ประจำยามก้ามปู คั่นด้วยไหมสีพื้น ปลายล่างสุดเป็นรูปทรงกระหนกเชิงงอน ประกอบด้วยดิ้นทองรูปทรงปลายงอนคล้ายสนับเพลาของพระมหากษัตริย์

4.7 การประพันธ์บทร้องและเพลงประกอบการแสดง

1. การประพันธ์บทร้อง

ผู้สร้างสรรค์ได้ประพันธ์บทร้องประกอบการแสดงขึ้นใหม่ โดยใช้รูปแบบการประพันธ์ตามฉันทลักษณ์กลอนแปดหรือกลอนสุภาพโดยมีจำนวน 8 บท ในส่วนของบทที่ 1 มีเนื้อหากล่าวถึงความสำคัญของการแต่งกายของโนราใหญ่ คู่สวดในพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ และอีก 7 บท กล่าวถึงลำดับขั้นตอนการแต่งพอก เริ่มจากส่วนล่าง คือ สนับเพลา ผ้านุ่ง ผ้าชั้น รัดสะโพก ผ้าหุ้มพอก หน้าผ้า ผ้าห้อย งวงช้าง ปิเหน่ง หางหงส์ ลูกพอก พานโครง บ่า ปิ้งคอ สังวาล สร้อยคอ กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน กำไลมือ เทริด เล็บ และการเสกแป้งผัดหน้า

2. การประพันธ์เพลง

ผู้สร้างสรรค์ต้องการให้เกิดสุนทรียะ ในรูปแบบของทำนองดนตรีพื้นเมืองภาคใต้แบบดั้งเดิม โดยมุ่งเน้นความเป็นสมาธิ เข้มขลัง นุ่มนวล สอดคล้องกับลีลาท่ารำ จึงได้ออกแบบเพลงประกอบการแสดง โดยการนำทำนองเพลงที่ใช้บรรเลงในการแสดงโนราแต่เดิมมาใช้ ประกอบด้วย การรั่วกลอง ทำนองเพลงพัดชา การขับร้องทำนองกลอนแปด การขับร้องทำนองเพลงทับเพลงโทน การขับร้องทำนองกลอนหก จังหวะเพลงกรายและเพลงเชิด

นอกจากนี้ยังได้มีการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ โดยนำคำกล่าวในการถวายเครื่องบูชาสังเวยครูหมอโนรา เทวดา และสิ่งศักดิสิทธิ์ มาประพันธ์เป็นทำนองเพลง ดังปรากฏในช่วงที่ 3เพลงกราบครู กล่าวคือ

บทบูชาถวายเครื่องสังเวย

"พุทธัสบูชา เภสัช เพลา, ธูปเทียนชวาลา ครูหมอโนรา บูชายันติ คุรุเทวา บูชายันติ"
"ธัมมัสบูชา เภสัช เพลา ธูปเทียนชวาลา ครูหมอโนรา บูชายันติ คุรุเทวา บูชายันติ"
"สังฆัสบูชา เภสัช เพลา ธูปเทียนชวาลา ครูหมอโนรา บูชายันติ คุรุเทวา บูชายันติ"

ทำนองเพลงกราบครู

- - - -	- - - -	- ซ - ล	รฺ ท ล ซ	- - ซ ม	- ร - ซ	- ซ – ล	รฺ ท - ท
- - ต̀ ต̀	ต̀ ต̀ ต̀ ต̀	ทฺ ทฺ ท ท	- - ป ป	- - ต̀ ต̀	ต̀ ต̀ ต̀ ต̀	ทฺ ทฺ ท ท	- - ป ป
- - ตฺ ตฺ	ตฺ ตฺ ตฺ ตฺ	ต ต ตฺ ตฺ	- ต ตฺ ตฺ	- - ตฺ ตฺ	ตฺ ตฺ ตฺ ตฺ	ต ต ตฺ ตฺ	- ต ตฺ ตฺ
- - - รฺ	- - - รฺ	- - - รฺ	- - - ซ	- - - รฺ	- - - รฺ	- - - รฺ	- - - ซ

- - ดฺ ท	- ดฺ - รฺ	- ดฺ – รฺ	- มฺ รฺ ท	- - ท รฺ	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ซ
- - ต̀ ต̀	ต̀ ต̀ ต̀ ต̀	ทฺ ทฺ ท ท	- - ป ป	- - ต̀ ต̀	ต̀ ต̀ ต̀ ต̀	ทฺ ทฺ ท ท	- - ป ป
- - ตฺ ตฺ	ตฺ ตฺ ตฺ ตฺ	ต ต ตฺ ตฺ	- ต ตฺ ตฺ	- - ตฺ ตฺ	ตฺ ตฺ ตฺ ตฺ	ต ต ตฺ ตฺ	- ต ตฺ ตฺ
- - - รฺ	- - - รฺ	- - - รฺ	- - - ซ	- - - รฺ	- - - รฺ	- - - รฺ	- - - ซ

บทที่ 5
สรุปอภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การสร้างสรรค์ ชุด แต่งองค์ทรงพอก เป็นการสร้างสรรค์ผลงานโดยการประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม เพื่อแสดงให้เห็นถึงรูปแบบ ลักษณะของการแต่งพอก ซึ่งเป็นลักษณะการแต่งกายของโนราใหญ่ให้เป็นที่รู้จักแพร่หลายมากยิ่งขึ้น ในรูปแบบของนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่สะท้อนถึงอัตลักษณ์การแต่งกายแบบแต่งพอกในการประกอบพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ ตามมวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ ผ่านการตรวจสอบคุณภาพโดยการประเมินผลงานจากผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาข้อมูล และได้ประมวลเป็นองค์ความรู้ จัดทำกรอบแนวคิด ศึกษาหลักการสร้างสรรค์จากทฤษฎีโดยได้กำหนดขอบเขต รูปแบบการแสดง ประพันธ์บทร้อง ประพันธ์เพลง ออกแบบท่ารำ เครื่องแต่งกาย จากนั้นจึงถ่ายทอดท่ารำให้กับนักแสดงซึ่งเป็นนักศึกษาที่ผ่านการคัดเลือกตามคุณสมบัติที่กำหนด ปรับปรุงแก้ไขให้ผลงานสร้างสรรค์ให้เกิดความสมบูรณ์ ทั้งยังได้รวบรวมข้อมูล จัดทำเป็นผลงานการสร้างสรรค์ ดังนี้

กระบวนการสร้างสรรค์ ได้แรงบันดาลใจมาจากรูปแบบ ลักษณะการแต่งกายของโนราใหญ่ในพิธีครอเทริดผูกผ้าใหญ่ที่เรียกว่า “แต่งพอก” ซึ่งเป็นการแต่งกายที่มีลักาณะเฉพาะ มีความสำคัญ ทั้งความเชื่อและความหมายที่ควรแก่การศึกษา จึงเกิดแนวคิดที่จะนำเอารูปแบบขั้นตอนวิธีการแต่งกายที่มีลักษณะเฉพาะนั้นมาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดงแต่งองค์ทรงพอก เพื่อเผยแพรให้ผู้ชม ผู้สนใจ ได้รู้จักแพร่หลายมากกว่าเดิม ทั้งยังมีส่วนร่วมช่วยสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นเอกลักษณ์ของภูมิปัญญาของชนชาวใต้ต่อไป

รูปแบบการแสดง เป็นการสร้างสรรค์ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม ใช้เวลาในการแสดง 9 นาที การแสดงแบ่งเป็น 3 ช่วงคือ

ช่วงที่ 1 อักขระมนตรา เป็นกระบวนรำออกหน้าเวทีที่ใช้โครงสร้างการรำโนราคือใช้ท่าไหว้เป็นท่าแรก โดยเมื่อผู้แสดงทยอยวิ่งออกไปหน้าเวทีแล้ว หมุนซ้ายรอบตัวหนึ่งรอบเสมือนการลงพินทุบนมุมผืนผ้าที่นำมาใช้แต่งตัวในพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ จากนั้นผู้แสดงคนแรก (อุปัชฌาย์) เขียนอักขระตัว “ꤢ” (นะ), “ꤥ” (มะ) คนที่ 2 (คู่สวด) เขียนอักขระตัว “ꤟ” (อะ) และคนที่ 3 คู่สวดเขียนอักขระตัว “ꤤ” (อุ) ประกอบการหมุนตัว การแปรแถว การค้างท่านิ่ง การสลับผลัดเปลี่ยนกันนำเสนอ การเคลื่อนที่เป็นรูปการเขียนยันต์ การเคลื่อนไหวพร้อมกับประกอบทำนองเพลงพัดชา

ช่วงที่ 2 ลีลาแต่งองค์ เป็นการตีท่ารำประกอบบทร้องในลักษณะของการทำบท ที่นำเอาท่ารำมาจากการรำแม่ท่า ท่ารำเลียนแบบธรรมชาติ ท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ สื่อความหมายแนะนำเครื่องแต่งกายชิ้นต่าง ๆ เริ่มจากสนับเพลาจนถึงการเสกแป้งผัดหน้า มีการสลับผลัดเปลี่ยนการนำเสนอของผู้แสดง โดยการตีท่ารำพร้อมกัน การตีท่ารำต่อเนื่องกัน การค้างท่านิ่ง การยกตัวและการ

แปรแถว ประกอบจังหวะหน้าทับกับทำนองกลอนแปดโนรา กลอนเพลงทับเพลงโทนและทำนองกลอน 6 แบบไม่มีการรับของลูกคู่

ช่วงที่ 3 บรรจงบูชาครู เป็นกระบวนการร่ายรำที่นำเสนอใน 3 ลีลาท่ารำที่นำมาจากการรำแม่ท่าโนราและการรำเฉพาะอย่างประกอบด้วย 3 นัย โดยผู้แสดงสลับกันนำเสนอ ประกอบทำนองเพลงกราบครูที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ กล่าวคือ

นัยที่ 1 **ความอ่อนช้อย** มีการใช้มือ ใช้ลำตัว ใบหน้า ใช้สายตา อย่างมีความสอดคล้องสัมพันธ์ เพื่อระลึกถึงครูอาจารย์ในเบื้องต้น ท่ารำประกอบด้วย ท่าประถม ท่าร้อยมาลัย ท่าโคมเวียน ท่าบัวบานหรือท่าชูพานทอง ในลักษณะของการยืนไขว้เท้าร่ายรำ

นัยที่ 2 **ความมั่นคง** มีการใช้เหลี่ยมเข่า การใช้วงแขน การเก็บเท้า อย่างมีความสอดคล้องสัมพันธ์กันเพื่อระลึกถึงครูอาจารย์ในอันดับที่ 2 โดยเน้นความมั่นคงแข็งแรงของขาทั้งสองข้าง และการใช้แขนในท่ารำต่าง ๆ ประกอบด้วย ท่าเสดื้องกร ท่าเบี่ยงตัว ท่าโคมเวียน ท่าผาลาเพียงไหล่ และท่าลงฉากใหญ่

นัยที่ 3 **ความชำนาญเชี่ยวชาญ** เป็นการแสดงให้เห็นถึงพลังความชำนาญมั่นคงแข็งแรงและความอ่อนช้อยในการร่ายรำที่ต้องยืนด้วยขาข้างใดข้างหนึ่งเพียงข้างเดียวในขณะร่ายรำท่าต่าง ๆ สลับกันไปมา อันเป็นการรวมเอานัยความอ่อนช้อยและความมั่นคงเข้าด้วยกัน เพื่อแสดงถึงความสำเร็จในการร่ายรำที่ครูได้ประสิทธิ์ประสาทความรู้ให้ท่ารำประกอบด้วย ท่านาดกรายเข้าวัง ท่ายกขาหน้า ท่าพระสุริยวงศ์ทรงศักดิ์ ท่าฉากข้าง ท่ายกเข่าซ้ายสูง และท่าขี้หนอน

จากนั้นเป็นการรำพร้อมกันทั้งสามคนในลีลาการรำเพลงกราย เพื่อเสนอให้เห็นถึงการใช้มือใช้หน้า ใช้เท้า อย่างมีความสัมพันธ์กัน ในท่วงท่าการเดิน และจบด้วยการตั้งซุ้มท่าพระอิศวรทรงช้าง

ผู้แสดง เป็นชายล้วน จำนวน 3 คน มีรูปร่างสมส่วน บุคลิกภาพเรียบร้อยความสูงประมาณ 160-170 เซนติเมตร มีความสามารถพื้นฐานการรำ การร้องโนราและนาฏศิลป์ไทยในระดับดี

การแต่งกาย กำหนดให้มีลักษณะการแต่งกายในรูปแบบเดียวกัน คือ การแต่งกายแบบแต่งพอก ทั้ง 3 คน โดยผู้ที่แสดงเป็นโนราใหญ่ (อุปัชฌาย์) จะมีลักษณะต่างไปโนราที่เป็นผู้ช่วย (คู่สวด) มีลักษณะแตกต่างกันในเรื่องของสี คือ สีของผ้านุ่ง ผ้าหุ้มพอก ผ้าห้อย และหน้าผ้า

การประพันธ์บทร้อง ประพันธ์โดยใช้รูปแบบฉันทลักษณ์กลอนแปด หรือกลอนสุภาพโดยมีจำนวน 8 บท มีเนื้อหาสาระกล่าวถึงความสำคัญของการแต่งพอกและลำดับขั้นตอนการแต่งพอก บทที่ 1 ขับร้องด้วยทำนองกลอนแปดโนรา บทที่ 2-5 ขับร้องด้วยทำนองเพลงทับเพลงโทน บทที่ 6-8 ขับร้องโดยทำนองกลอนหก

การประพันธ์เพลง ใช้วงดนตรีพื้นเมืองภาคใต้ ใช้บรรเลงโดยมุ่งเน้นให้มีความไพเราะ มีสมาธิ เข้มขลัง นุ่มนวล สอดรับกับท่วงทีลีลาและกระบวนรำ โดยช่วงที่ 1 อักขระมนตรา เริ่มด้วยการตีกลองรัวสามลาแล้วต่อด้วยเพลงพัดชา เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง ประกอบด้วย ทับ กลอง โหม่ง ฉิ่ง แตระ โดยมีปี่และซออู้เป็นเครื่องดำเนินทำนองหลัก ช่วงที่ 2 ลีลาแต่งองค์ เป็นการบรรเลงประกอบการร้องและการรับของลูกคู่ ประกอบด้วย 3 ทำนองเพลง คือ ทำนองกลอนแปดโนรา

ทำนองเพลงทับเพลงโทน ทำนองกลอนหก ช่วงที่ 3 บรรจงบูชาครู ใช้ทำนองเพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ คือ เพลงกราบครู เพลงกรายและเพลงเชิด

การประเมินประเมินคุณภาพ ผู้สร้างสรรค์ได้นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก เพื่อรับการประเมินคุรภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิในสาขาที่เกี่ยวข้องเมื่อวันที่ 10 กุมภาพันธ์ 2563 ณ เวทีสังคีตสราญลานยางทอง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช โดยกำหนดประเด็นการประเมินคุณภาพ แบ่งเป็น 4 ด้าน คือ 1. ด้านท่ารำ 2. ด้านดนตรีประกอบ 3. ด้านเครื่องแต่งกาย 4. ด้านองค์รวมของผลงาน โดยใช้แบบสอบถามความคิดเห็นแบบมาตรประมาณค่า แบบสอบถามความคิดเห็นและข้อเสนอแนะแบบปลายเปิด ซึ่งผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 6 ท่าน ได้ประเมินผลงานสรุปได้ว่า

1. ผลการประเมินท่ารำ ผู้ทรงคุณวุฒิมีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.72
2. ผลการประเมินด้านดนตรีประกอบ ผู้ทรงคุณวุฒิมีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.93
3. ผลการประเมินด้านเครื่องแต่งกาย ผู้ทรงคุณวุฒิมีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.79
4. ผลการประเมินด้านองค์รวมของผลงาน ผู้ทรงคุณวุฒิมีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.76

องค์รวมในการสร้างสรรค์สรุปได้ดังนี้

1. ท่ารำจากแม่ท่าโนรา มีจำนวน 20 ท่า คือ ท่าเทพนม ท่าพรหมสี่หน้า ท่าลงฉากใหญ่ ท่าผูกผ้า ท่าโคมเวียน ท่ายูงฟ้อนหาง ท่าพวงมาลัย ท่าปลดปลงลงมาใต้ ท่าขี้หนอน ท่าต่องา ท่าชักแป้งผัดหน้า ท่าช้างชูงวง ท่าทรงศรี ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่าทรงกำไล ท่าครอบเทริดน้อย ท่าชูสูงเสมอหน้า ท่ายกฉากข้าง ท่าหงส์ทอง และท่ากราย
2. ท่ารำจากการเลียนแบบธรรมชาติ มีจำนวน 6 ท่า คือ ท่าชี้ ท่ามือแตะหรือจับเครื่องแต่งกาย ท่าเลียนแบบดอกไม้ ท่าทางการวนมือ ท่าเสกคาถา และท่าเลียนลักษณะการซ้อน
3. ท่ารำประกอบการตีบท มีจำนวน 23 ท่า คือ ท่ายืนเท้าเดียวประนมมือ ท่าเขียนอักขระ ท่าอัญเชิญ ท่ายกสามย่าง ท่าสวมสนับเพลา ท่าพื้นฐาน ท่าจีบยกหาง ท่ารัดสะโพก ท่าลูกปัดน้อย ท่าห้อยระย้า ท่านุ่งหน้านาง ท่าจีบจับไว้ข้าง ท่าอย่างประสงค์ ท่าคาดหน้าผ้า ท่าสอดผ้าห้อย ท่างวงคชชา ท่าสวมปีก ท่าร้อยลูกปัด ท่าวงปักษา ท่าได้ระดับ ท่างามเลิศหรูดูเฉิดฉัน ท่าเอาสวมทรง และท่าตกแต่งองค์
4. รูปแบบแถว จำนวน 10 รูปแบบ ในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้ 1.แถวตอนลึก 2.แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมคว่ำ 3. แถวอิสระเป็นรูปสามเหลี่ยมหงาย 4. แถวทแยงมุมซ้าย จัดแถวให้สมดุล 5. แถวอิสระเน้นความสมดุล 6. แถวตรงหน้ากระดาน 7. แถวยืนต่อตัวโดยคนที่ 1 ขึ้นยืนบนขาของ 8. แถวทแยงมุมขวา จัดแถวให้สมดุล

5. ทิศทาง การหันหน้าของผู้แสดง ประกอบด้วยการหันหน้าไปทั้ง 8 ทิศ ได้แก่ 1. หันด้านหน้าทแยงมุมไปทางด้านซ้ายของเวที 2. หันด้านหน้าทแยงมุมไปทางด้านขวาของเวที 3. หันด้านหลังทแยงมุมไปทางด้านขวาของเวที 4. หันด้านหลังทแยงมุมไปทางด้านซ้ายของเวที 5. หันด้านหน้า 6. หันด้านซ้าย 7. หันด้านขวา 8. หันด้านหลัง
6. การเคลื่อนไหว มี 12 รูปแบบ ดังนี้ 1. เคลื่อนที่ออกมาจากทางด้านขวาของเวที 2. เคลื่อนที่ออกมาจากทางด้านขวา 3. เคลื่อนที่แยกออกจากแถวตอน 4. เคลื่อนที่สวนกันเพื่อสลับตำแหน่ง ในแถวอิสระรูปสามเหลี่ยม 5. การเคลื่อนที่ในลักษณะของการวาดยันต์ รูปแบบที่ 1 เคลื่อนที่เป็นเส้นโค้ง 6. การเคลื่อนที่ในลักษณะของการวาดยันต์ รูปแบบที่ 2 เคลื่อนที่เป็นเส้นโค้ง 7. การเคลื่อนที่ในลักษณะของการวาดยันต์ รูปแบบที่ 3 เคลื่อนที่เป็นเส้นโค้ง 8. เคลื่อนที่หมุนรอบตัวเอง 9. ผู้แสดงทั้งหมดหมุนรอบตัวเองทางซ้ายมือ 10. รูปแบบการเคลื่อนไหวที่ออกจากแถวตอนลึก 11. เคลื่อนที่สลับตำแหน่งกันเป็นแถวอิสระรูปสามเหลี่ยมคว่ำ 12. เคลื่อนที่สวนกันเพื่อสลับตำแหน่งในแถวอิสระรูปสามเหลี่ยมคว่ำ

ข้อเสนอแนะ

1. การสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ ที่มีพื้นฐานมาจากขนบธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรม ที่มีจารีตกำกับ จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้สร้างสรรค์จะต้องศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องในรูปแบบต่าง ๆ ที่เคยผ่านการศึกษาและสร้างสรรค์ของท่านผู้รู้ก่อน ๆ มา อันจะส่งผลให้เกิดความรอบรู้และเข้าใจในวิธีการสร้างสรรค์อย่างถูกต้อง และต้องมีความรอบรู้ในศาสตร์ อาทิ การเลือกใช้ท่ารำ การประพันธ์บทร้อง การประพันธ์เพลง การจัดองค์ประกอบศิลป์ การออกแบบเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับตลอดความจำกัดของจารีตขนบปฏิบัติต่าง ๆ ซึ่งล้วนแล้วเป็นปัจจัยที่สำคัญที่จะช่วยให้งานสร้างสรรค์มีความราบรื่น ประสบผลสำเร็จมีคุณภาพ

2. การสร้างสรรค์การแสดงชุด แต่งองค์ทรงพอก กระบวนท่ารำที่มุ่งเน้นให้เห็นถึงลักษณะการรำของโนราใหญ่และโนราผู้ช่วย ซึ่งล้วนเป็นนายโรงที่มีภูมิรู้ ภูมิธรรม เป็นที่ยอมรับของเหล่าศิลปินโนราและบุคคลทั่วไป ดังนั้นในการรำผู้แสดงจะต้องมีความระลึกเสมอว่า เป็นกระบวนรำของนายโรงโนรา ท่ารำจังต้องมีความเข้มขลัง สง่างาม

3. สามารถนำผลงานการสร้างสรรค์การแสดงชุด แต่งองค์ทรงพอก ไปใช้ในการเรียนการสอนในระดับการศึกษาต่าง ๆ และเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานการแสดงในรูปแบบของนาฏศิลป์ประยุกต์นาฏยจารีตเดิม

4.สามารถนำผลงานการสร้างสรรค์การแสดงชุด แต่งองค์ทรงพอก ไปจัดการแสดงทางศิลปวัฒนธรรม เพื่อเป็นชุดการแสดงที่สื่อถึงอัตลักษณ์ของศิลปวัฒนธรรมภาคใต้

บรรณานุกรม

กิ่งแก้ว อัตถากร. (2529). *คติชนวิทยา เอกสารประกอบการนิเทศการศึกษา ฉบับที่ 184* . กรุงเทพฯ: หน่วยศึกษานิเทศน์การฝึกครู.

จิณ ฉิมพงษ์. (2554). *โนหราที่ว่ารำงาม งามอย่างไร งามไหร่มั้งในเฉลิมพระเกียร์ 84 พรรษา ไหว้ครูโนราเมืองนครนครศรีธรรมราช.* วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช.

พระยา อนุมานราชธน. (2532). *ชีวิตชาวไทยสมัยก่อนและการศึกษาเรื่องประเพณี.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

พลตำรวจตรี ขุนพันธรักษ์ ราชเดช. (2529). *ความเชื่อทางไสยศาสตร์ของชาวใต้ สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ 2.*

พิทยา บุษรารัตน์. (2538). *โนราโรงครู. ในโรงโนรากับการผลิตบัณฑิตแขนงวิชาการแสดงพื้นเมือง* . สำนักงานพัฒนาสาขาศิลปศาสตร์ วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช.

สมปราชญ์ อัมมะพันธ์. (2536). *ประเพณีและพิธีกรรมในวรรณคดีไทย.* กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สุทธิวงศ์ พงษ์ไพบูลย์. (2529). *ความเชื่อของชาวใต้ สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ 2.* กรุงเทพฯ.

สุพัฒน์ นาคเสน. (2539). *โนรา : รำเฆี่ยนพราย - เหยียบลูกมะนาว.* ปริญาญานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุพัฒน์ นาคเสน. (2562). *โนราท่าครู.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์และสายส่งดวงแก้ว.

สุรพล วิรุฬรักษ์. (2547). *หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศ์.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุดม หนูทอง. (2536 (อัดสำเนา)). *โนรา, สงขลา.* มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา.

ผ้ายันต์ ก้องกิตติ. (2561). "ยันต์มหาอุด บรรจุหัวใจพระคาถาพระไตรปิฎก". สืบค้นเมื่อวันที่ 20 มีนาคม 2564. จาก www.http://amul18.blongspot.com.

ผ้ายันต์ ก้องกิตติ. (2561). "ยันต์พระไตรสรณคมน์". สืบค้นเมื่อวันที่ 20 มีนาคม 2564. จาก www.http://amul18.blongspot.com.

ผ้ายันต์ ก้องกิตติ. (2561). "ยันต์พระยาเต่าเลือน". สืบค้นเมื่อวันที่ 20 มีนาคม 2564. จาก www.http://amul18.blongspot.com.

ภาคผนวก

ที่ วธ ๐๘๐๗/๑๒๗

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช
๘๐๐๐๐

๔ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๔

เรื่อง ขอเชิญเป็นวิทยากรและร่วมวิพากษ์ผลงานวิจัยสร้างสรรค์

เรียน คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ

ด้วยนายสุพัฒน์ นาคเสน ประธานหลักสูตรรายวิชานาฏศิลปศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กำหนดจัดกิจกรรมการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ในวันที่ ๑๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๔ เวลา ๑๘.๐๐ น. ณ ลานยางทอง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ในการนี้ เพื่อให้การจัดกิจกรรมนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ ของอาจารย์สุพัฒน์ นาคเสน เป็นไปด้วยความเรียบร้อย วิทยาลัยฯ พิจารณาเห็นว่าบุคลากรในหน่วยงานของท่านเป็นผู้มีความรู้ความสามารถอย่างดียิ่ง จึงขอเรียนเชิญบุคลากรในหน่วยงานของท่านจำนวน ๑ ราย คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ อาจารย์ประจำสาขาศิลปะการแสดง ให้เกียรติเป็นวิทยากรร่วมวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ในวัน เวลาดังกล่าวข้างต้น ทั้งนี้ วิทยาลัยฯ มอบหมายให้นายสุพัฒน์ นาคเสน โทร. ๐๘๙-๕๘๙๐๒๐๓ เป็นผู้ติดต่อประสานงานในครั้งนี้ วิทยาลัยฯ หวังเป็นอย่างยิ่งในความร่วมมือและขอขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ และได้โปรดพิจารณา จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นายศิวพงศ์ กั้งสกุล)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ฝ่ายบริหาร วิทยาลัยนาฏศิลปะนครศรีธรรมราช
โทรง ๐-๗๕๔๔๖๑๕๕
e-mail : cdanst@gmail.com

ที่ วธ ๐๘๐๗/๑๒๒

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช
๘๐๐๐๐

๔ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๔

เรื่อง ขอเชิญเป็นวิทยากรและร่วมวิพากษ์ผลงานวิจัยสร้างสรรค์

เรียน คณบดีคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต

ด้วยนายสุพัฒน์ นาคเสน ประธานหลักสูตรรายวิชานาฏศิลปศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กำหนดจัดกิจกรรมการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ในวันที่ ๑๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๔ เวลา ๑๘.๐๐ น. ณ ลานยางทอง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ในการนี้ เพื่อให้การจัดกิจกรรมนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ ของอาจารย์สุพัฒน์ นาคเสน เป็นไปด้วยความเรียบร้อย วิทยาลัยฯ พิจารณาเห็นว่าบุคลากรในหน่วยงานของท่านเป็นผู้มีความรู้ความสามารถอย่างดียิ่ง จึงขอเรียนเชิญบุคลากรในหน่วยงานของท่านจำนวน ๑ ราย คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วิกรม กรุงแก้ว ให้เกียรติเป็นวิทยากรร่วมวิพากย์ผลงานสร้างสรรค์ในวัน เวลาดังกล่าวข้างต้น ทั้งนี้ วิทยาลัยฯ มอบหมายให้นายสุพัฒน์ นาคเสน โทร. ๐๘๙-๕๘๙๐๒๐๓ เป็นผู้ติดต่อประสานงานในครั้งนี้ วิทยาลัยฯ หวังเป็นอย่างยิ่งในความร่วมมือและขอขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ และได้โปรดพิจารณา จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นายศิวพงศ์ กั้งสกุล)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ฝ่ายบริหาร วิทยาลัยนาฏศิลปะนครศรีธรรมราช
โทรง ๐-๗๕๔๔๖๑๕๔
e-mail : cdanst@gmail.com

ที่ วธ ๐๘๐๗/๑๒๑

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช
๘๐๐๐๐

๔ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๔

เรื่อง ขอเชิญเป็นวิทยากรและร่วมวิพากษ์ผลงานวิจัยสร้างสรรค์

เรียน คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

ด้วยนายสุพัฒน์ นาคเสน ประธานหลักสูตรรายวิชานาฏศิลปศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กำหนดจัดกิจกรรมการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ในวันที่ ๑๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๔ เวลา ๑๘.๐๐ น. ณ ลานยางทอง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ในการนี้ เพื่อให้การจัดกิจกรรมนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ ของอาจารย์สุพัฒน์ นาคเสน เป็นไปด้วยความเรียบร้อย วิทยาลัยฯ พิจารณาเห็นว่าบุคลากรในหน่วยงานของท่านเป็นผู้มีความรู้ความสามารถอย่างดียิ่ง จึงขอเรียนเชิญบุคลากรในหน่วยงานของท่านจำนวน ๒ ราย คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทชา และอาจารย์ ยุทธพงศ์ ช่วยนาเขต ให้เกียรติเป็นวิทยากรร่วมวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ในวัน เวลาดังกล่าวข้างต้น ทั้งนี้ วิทยาลัยฯ มอบหมายให้นายสุพัฒน์ นาคเสน โทร. ๐๘๙-๕๘๙๐๒๐๓ เป็นผู้ติดต่อประสานงานในครั้งนี้วิทยาลัยฯ หวังเป็นอย่างยิ่งในความร่วมมือและขอขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ และได้โปรดพิจารณา จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นายศิวพงศ์ กังสกุล)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ฝ่ายบริหาร วิทยาลัยนาฏศิลปะนครศรีธรรมราช
โทรง ๐-๗๕๔๔๖๑๕๔
e-mail : cdanst@gmail.com

ที่ วธ ๐๘๐๗/ ๑๑๙

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช
๘๐๐๐๐

๔ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๔

เรื่อง ขอเชิญเป็นวิทยากรและร่วมวิพากษ์ผลงานวิจัยสร้างสรรค์

เรียน อาจารย์จิน ฉิมพงษ์

ด้วยนายสุพัฒน์ นาคเสน ประธานหลักสูตรรายวิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กำหนดจัดกิจกรรมการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ในวันที่ ๑๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๔ เวลา ๑๘.๐๐ น. ณ ลานยางทอง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ในการนี้ เพื่อให้การจัดกิจกรรมนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ ของอาจารย์สุพัฒน์ นาคเสน เป็นไปด้วยความเรียบร้อย วิทยาลัยฯ พิจารณาเห็นว่าบุคลากรในหน่วยงานของท่านเป็นผู้มีความรู้ความสามารถอย่างดียิ่ง จึงขอเรียนเชิญท่านให้เกียรติเป็นวิทยากรร่วมวิพากย์ผลงานสร้างสรรค์ในวัน เวลา ดังกล่าวข้างต้น ทั้งนี้ วิทยาลัยฯ มอบหมายให้นายสุพัฒน์ นาคเสน โทร. ๐๘๙-๕๘๙๐๒๐๓ เป็นผู้ติดต่อประสานงานในครั้งนี้วิทยาลัยฯ หวังเป็นอย่างยิ่งในความร่วมมือและขอขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ และได้โปรดพิจารณา จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นายศิวพงศ์ กั้งสกุล)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ฝ่ายบริหาร วิทยาลัยนาฏศิลปะนครศรีธรรมราช
โทรง ๐-๗๕๔๔๖๑๕๔
e-mail : cdanst@gmail.com

ที่ วธ ๐๘๐๗/๑๒๐

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช
๘๐๐๐๐

๔ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๔

เรื่อง ขอเชิญเป็นวิทยากรและร่วมวิพากษ์ผลงานวิจัยสร้างสรรค์

เรียน คณบดีคณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

ด้วยนายสุพัฒน์ นาคเสน ประธานหลักสูตรรายวิชานาฏศิลปศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กำหนดจัดกิจกรรมการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ในวันที่ ๑๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๔ เวลา ๑๘.๐๐ น. ณ ลานยางทอง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ในการนี้ เพื่อให้การจัดกิจกรรมนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ ของอาจารย์สุพัฒน์ นาคเสน เป็นไปด้วยความเรียบร้อย วิทยาลัยฯ พิจารณาเห็นว่าบุคลากรในหน่วยงานของท่านเป็นผู้มีความรู้ความสามารถอย่างดียิ่ง จึงขอเรียนเชิญบุคลากรในหน่วยงานของท่านจำนวน ๑ ราย คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์วันชัย เอื้อจิตรเมศ ให้เกียรติเป็นวิทยากรร่วมวิพากย์ผลงานสร้างสรรค์ในวัน เวลาดังกล่าวข้างต้น ทั้งนี้ วิทยาลัยฯ มอบหมายให้นายสุพัฒน์ นาคเสน โทร. ๐๘๙-๕๘๙๐๒๐๓ เป็นผู้ติดต่อประสานงานในครั้งนี้ วิทยาลัยฯ หวังเป็นอย่างยิ่งในความร่วมมือและขอขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ และได้โปรดพิจารณา จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นายศิวพงศ์ กั้งสกุล)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ฝ่ายบริหาร วิทยาลัยนาฏศิลปะนครศรีธรรมราช
โทรง ๐-๗๕๔๔๖๑๕๔
e-mail : cdanst@gmail.com

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช โทร.๐-๗๕๔๔-๖๑๕๔, ๐-๗๕๔๔-๖๑๕๖

ที่ วธ ๐๘๐๗/๑๑๘ **วันที่** ๔ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๔

เรื่อง ขอเชิญเป็นวิทยากรและร่วมวิพากษ์ผลงานวิจัยสร้างสรรค์

เรียน ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง

ด้วยนายสุพัฒน์ นาคเสน ประธานหลักสูตรรายวิชานาฏศิลปศึกษา คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กำหนดจัดกิจกรรมการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ในวันที่ ๑๐ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๔ เวลา ๑๘.๐๐ น. ณ ลานยางทอง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ในการนี้ เพื่อให้การจัดกิจกรรมนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ ของอาจารย์สุพัฒน์ นาคเสน เป็นไปด้วยความเรียบร้อย วิทยาลัยฯ พิจารณาเห็นว่าบุคลากรในหน่วยงานของท่านเป็นผู้มีความรู้ความสามารถอย่างดียิ่ง จึงขอเรียนเชิญบุคลากรในหน่วยงานของท่านจำนวน ๑ ราย คือ ดร.พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร ให้เกียรติเป็นวิทยากรร่วมวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ในวัน เวลาดังกล่าวข้างต้น ทั้งนี้ วิทยาลัยฯ มอบหมายให้นายสุพัฒน์ นาคเสน โทร. ๐๘๙-๕๘๙๐๒๐๓ เป็นผู้ติดต่อประสานงานในครั้งนี้ วิทยาลัยฯ หวังเป็นอย่างยิ่งในความร่วมมือและขอขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

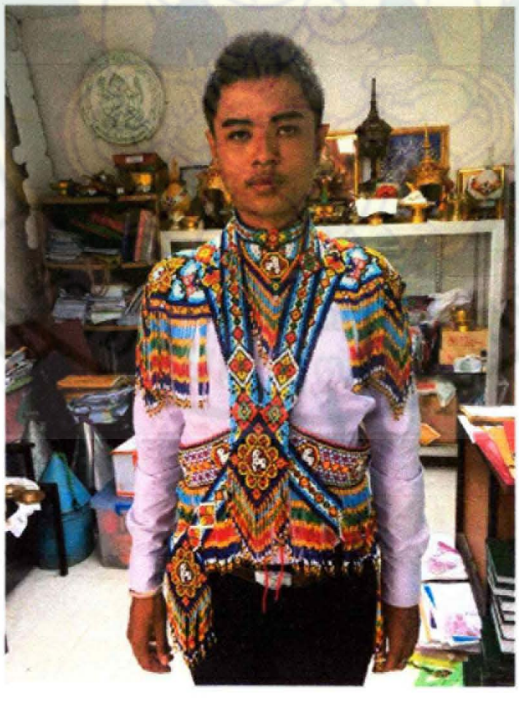
จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ และได้โปรดพิจารณา จักเป็นพระคุณยิ่ง

(นายศิวพงศ์ กั้งสกุล)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

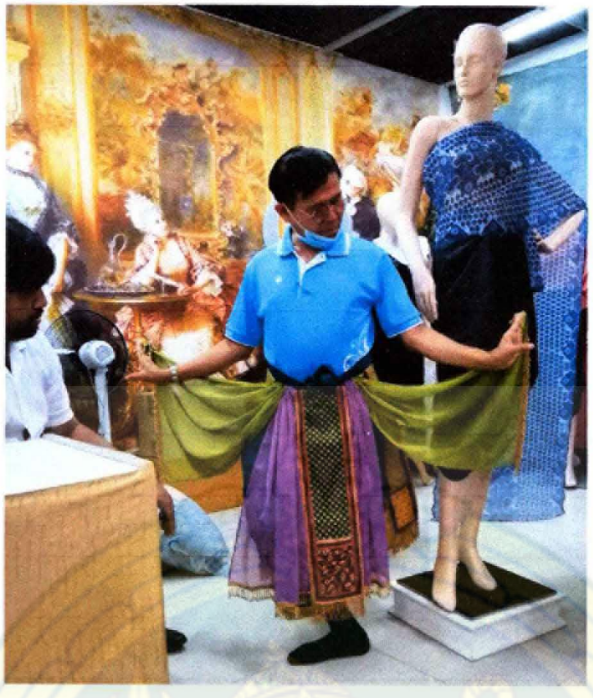
ภาคผนวก ข

ออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงชุด แต่งองค์ทรงพอก

ภาพที่ 1 การออกแบบลวดลายเครื่องลูกปัดชุด แต่งองค์ทรงพอก
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



ภาพที่ 2 การออกแบบลวดลายเครื่องลูกปัดชุด แต่งองค์ทรงพอก
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน



ภาพที่ 3 การลองผ้าชุดแต่งองค์ทรงพอก
ที่มา : วิฏฐะยา วิทยา

ภาพที่ 4 การลองผ้าชุดแต่งองค์ทรงพอก
ที่มา : วิฏฐะยา วิทยา

ภาพที่ 5 ฝึกซ้อมการแสดงชุด แต่งองค์ทรงพอก
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาพที่ 6 ฝึกซ้อมการแสดงชุด แต่งองค์ทรงพอก
ที่มา : สุพัฒน์ นาคเสน

ภาคผนวก ค

แบบประเมินการนำเสนอและข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ 6 คน

แบบประเมินการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์การแสดง ชุด แต่งองค์ทรงพอก
โดย นายสุพัฒน์ นาคเสน ภาควิชานาฏศิลป์ศึกษา
วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

คำชี้แจง แบบประเมินคุณภาพแบบประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ซึ่งแบ่งออกเป็น 2 ส่วน มีรายละเอียดในการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากแบบสอบถาม คือ

1) แบบสอบถามความพึงพอใจที่มีเกณฑ์การประเมินระดับความพึงพอใจ ตั้งแต่ 1-5 โดยให้ระดับความพึงพอใจมากที่สุด 5 คะแนน และลดหลั่นความพึงพอใจถึงระดับที่น้อยที่สุด 1 คะแนน
2) แบบแสดงความคิดเห็นและข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ เป็นแบบแสดงความคิดเห็นปลายเปิด เพื่อให้ผู้เชี่ยวชาญได้แสดงความคิดเห็นและข้อเสนอแนะอย่างอื่น

ระหัวข้อประเมิน	ข้อคำถาม	ระดับความพึงพอใจ					ค่าเฉลี่ย
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
ด้านท่ารำ	1.ช่วงที่ 1 การเปิดตัวการแสดงด้วยท่ารำที่มีความเหมาะสมสวยงาม						
	2.ช่วงที่ 2 การรำทำบท (ตีท่า) ตามบทร้อง						
	3.ช่วงที่ 3 ท่ารำและการเคลื่อนไหวมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันอย่างเหมาะสม ลงตัว						
	4.การนำเสนอท่ารำทั้ง 3 ช่วง มีการร้อยเรียงกันอย่างกลมกลืน สอดคล้องกับทำนองเพลงและบทร้อง						

ระหัวข้อประเมิน	ข้อคำถาม	ระดับความพึงพอใจ					ค่าเฉลี่ย
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
	5.กระบวนท่ารำสื่อแนวคิดการสร้างผลงานได้อย่างเหมาะสม						
ด้านดนตรีประกอบการแสดง	1.ทำนองเพลงหลากหลายเหมาะสมกับอารมณ์ ความหมายของการแสดง						
	2.เพลงและดนตรีมีความไพเราะ กลมกลืนสอดคล้องกับท่ารำ						
	3.บทร้อง/บทประพันธ์ไพเราะและสื่อความหมายได้ชัดเจน						
	4.โครงสร้างทำนองเพลง เหมาะสมกับรูปแบบการแสดง						
	5.บทร้อง ทำนองเพลงจังหวะ สื่อถึงอัตลักษณ์ของศิลปะการแสดงภาคใต้ได้ชัดเจน						
ด้านเครื่องแต่งกาย	1.การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายแปลกใหม่สวยงาม						
	2.เครื่องแต่งกายสวยงามถูกต้องสวยงาม คงความเป็นเอกลักษณ์						
	3.สีสันของเครื่องแต่งกายสอดคล้องกลมกลืนกับแนวคิดของผลงาน						

หัวข้อประเมิน	ข้อคำถาม	ระดับความพึงพอใจ					ค่าเฉลี่ย
		มากที่สุด 5	มาก 4	ปานกลาง 3	น้อย 2	น้อยที่สุด 1	
ด้านเครื่องแต่งกาย	4.เครื่องลูกปัดออกแบบสร้างสรรค์ได้สอดคล้องเหมาะสมกับแนวคิดของผลงาน						
	5.เครื่องแต่งกายโดยรวมสวยงามทรงคุณค่า เหมาะสมกับชุดการแสดง						
ด้านองค์รวมของผลงาน	1.แนวความคิดในการสร้างสรรค์งาน ถ่ายทอดสู่การแสดงได้อย่างชัดเจน						
	2.ระยะเวลาที่ใช้แสดงมีความเหมาะสม (9 นาที)						
	3.องค์ประกอบทุกด้าน โดยภาพรวมมีความเป็นเอกภาพ						
	4.การใช้พื้นที่บนเวทีสัมพันธ์สอดคล้องกับท่ารำ เพลงขับร้อง ท่วงทำนอง จังหวะเพลง เครื่องแต่งกาย						
	5.การสร้างสรรค์ปชุด แต่งองค์ทรงพอก มีสุนทรียภาพ และอรรถรสเหมาะสมต่อการนำไปเป็นแบบอย่างในการสร้างสรรค์ระบำและแสดงเผยแพร่อย่างแพร่หลาย						

ความคิดเห็น/ข้อเสนอแนะ จากผู้ทรงคุณวุฒิ/ผู้เชี่ยวชาญ

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

ผู้ทรงคุณวุฒิ / ผู้เชี่ยวชาญ

วันที่ 10 กุมภาพันธ์ 2564

ประวัติผู้สร้างสรรค์

ชื่อ-สกุล นายสุพัฒน์ นาคเสน

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2525 ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง (ปป.ช.) วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

พ.ศ. ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปม.ช.) วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

พ.ศ. 2530 ศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.) (นาฏศิลป์ไทย) วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษาวิทยาเขตเทเวศร์

พ.ศ. 2540 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม.) (นาฏยศิลป์ไทย) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติการทำงาน

3 มิถุนายน 2534 บรรจุเข้ารับราชการ ในตำแหน่งอาจารย์ 1 ระดับ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

พ.ศ. 2537 อาจารย์ 1 ระดับ 5

พ.ศ. 2539 อาจารย์ 2 ระดับ 6

พ.ศ. 2544 อาจารย์ 2 ระดับ 7

พ.ศ. 2547 ปรับเปลี่ยนเป็นครู คศ. 2

พ.ศ. 2562 เป็นคณะกรรมการยกร่างหลักสูตร

เป็นประธานหลักสูตร สาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา (หลักสูตร 4 ปี)

ผลงานด้านวิชาการ

หนังสือคู่มือการสอนโนรา จัดพิมพ์โดย สำนักงานวัฒนธรรม จังหวัดนครศรีธรรมราช

หนังสือองค์ความรู้ศิลปะการแสดงพื้นบ้านมโนราห์ จัดพิมพ์โดย สำนักงานวัฒนธรรม จังหวัดสุราษฎร์ธานี

หนังสือเฉลิมพระเกียรติ 84 พรรษา ไหว้ครูโนราเมืองนคร จัดพิมพ์โดย จังหวัดนครศรีธรรมราช ร่วมกับวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

บทความเรื่อง “ฉิ่งเพลงบอก” จัดพิมพ์โดย อาศรมวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์ จังหวัดนครศรีธรรมราช

บทความเรื่อง “ครอบเทริดผูกผ้าใหญ่” จัดพิมพ์ในวารสารพัฒนศิลป์ ฉบับที่ 6 เมษายน - กันยายน พ.ศ. 2557 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

บทความเรื่อง “การสร้างสรรค์ระบำลีลาชาชัก” งานประชุมระดับชาติและนานาชาติ สายใยสัมพันธ์วัฒนธรรมอาเซียน ครั้งที่ 3 “ศิลปวัฒนธรรมอาเซียน” ณ มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์ จังหวัดนครศรีธรรมราช

บทความเรื่อง “ผ้าพื้นบ้านภาคใต้สู่งานสร้างสรรค์” งานประชุมระดับชาติและนานาชาติ สายใยสัมพันธ์วัฒนธรรมอาเซียน ครั้งที่ 5 “ภูษาอาเซียน การปรับตัว การเปลี่ยนแปลง และพลังสร้างสรรค์” ณ มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์ จังหวัดนครศรีธรรมราช

งานวิจัยเรื่อง “รำเฆี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาว” หลักสูตรศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พุทธศักราช 2539

ผลงานด้านการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดง

การสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปะการแสดงที่เกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมภาคใต้ สามารถแบ่งได้ 2 ลักษณะ ดังนี้

1. ผลงานการสร้างสรรค์และร่วมสร้างสรรค์การแสดง ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ชุด ระบำทอยล้อ ระบำนารีศรีนคร ระบำทักษิณาพัตราภรณ์ ระบำบูชิตอิศรา ระบำกายนคร ระบำปืด ระบำพัดใบพ้อ ระบำแขกแดงเกี้ยวยาหยี ระบำตุมปัง ระบำลีลาชาชัก การสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์ ชุด “ผันหลังแลโนรา” ระบำบาบ่า ย่าหยา ระบำนบพระธาตุ ระบำวัวชน และระบำพัสตราบาติก
2. ผลงานการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงโนรา ได้เป็นผู้สร้างสรรค์ศิลปะการแสดงโนรา เพื่อใช้ในกิจกรรมเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของวิทยาลัยฯ อาทิ
   2.1. การแสดงโนราในงาน Thai Fastival เพื่อเฉลิมฉลองครบรอบ 50 ปี การเสด็จเยือนประเทศสวีเดน วันที่ 20-21 สิงหาคม 2553 ณ กรุงสต๊อกโฮม ประเทศสวีเดน
   2.2. การแสดงโนราในงานแห่หมฺรับเทศกาลเดือนสิบ ณ สนามหน้าเมืองถึงวัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช
   2.3. การแสดงโนราในงานมหกรรมศิลปะวัฒนธรรมเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
   2.4. การแสดงโนราในงานสัปดาห์เผยแผ่พระพุทธศาสนาเนื่องในงานประเพณีวันวิสาขบูชา ณ วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช
   2.5. การแสดงโนราในงานวันมาฆบูชาแห่ผ้าขึ้นธาตุ ประจำปี พ.ศ. 2557 ณ วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช
   2.6. การแสดงโนราเนื่องในพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร เสด็จเปิดโครงการพระราชดำริประตูน้ำอุทกวิภาชประสิทธิ์ ลุ่มน้ำปากพนัง ณ กรมชลประทาน อำเภอปากพนัง จังหวัดนครศรีธรรมราช
   2.7. การแสดงโนราเนื่องในวันอนุรักษ์มรดกไทย โดยรำโนราถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อวันที่ 2 เมษายน พ.ศ. 2557 ณ พระตำหนักบ้านปลายเนิน

รางวัลที่เคยได้รับ

เข็มเชิดชูเกียรติ “คุรุสดุดี” ประจำปี พุทธศักราช 2545

รางวัลผู้อนุรักษ์มรดกวัฒนธรรมไทย จากหนังสือพิมพ์ธุรกิจ ประจำปี พุทธศักราช 2546

โล่เกียรติยศ ผู้สนับสนุน ส่งเสริม การสืบทอดวัฒนธรรมอันดีงามของชาติร่วมกับมโนราห์ คณะแพทยศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่

โล่เกียรติคุณอาจารย์ที่ปรึกษาร่วม จากคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่ ปี พุทธศักราช 2551

รางวัลผู้ทำคุณประโยชน์ต่อกระทรวงวัฒนธรรม ระดับจังหวัด ด้านวัฒนธรรม ประจำปี พุทธศักราช 2556 จากกระทรวงวัฒนธรรม