รายงานสืบเนื่องจากการนำเสนอ
ผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ
ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทย ประจำปี ๒๕๖๗

“นาฏการสานแผ่นดิน บัณฑิตพัฒนศิลป์ สู่เวียงพิงค์”

วันที่ ๖ - ๗ มกราคม พ.ศ. ๒๕๖๗

ณ อุทยานหลวงราชพฤกษ์ จังหวัดเชียงใหม่

คณะกรรมการจัดทำรายงาน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ยุพา ประเสริฐยิ่ง	ที่ปรึกษา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น	ประธานกรรมการ
นางละออ แก้วสุวรรณ	กรรมการ
นางสาวคชาภรณ์ ศิริรัตน์	กรรมการ
นางสาวณัฏฐพัชร คุ้มบัว	กรรมการ
นางสาวชัญญาภัค แก้วไทรท้วม	กรรมการ
ว่าที่ร้อยตรีนิกร สังขศิริ	กรรมการ
นายธีระโชติ เสรีทวีกุล	กรรมการ
นายกฤตนัย ขุนหาญ	กรรมการ
นายณัฐวุฒิ ทองกร	กรรมการ
นายอรรถพล ผลประเสริฐ	กรรมการและเลขานุการ

“สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ บรรณาธิการ และคณะกรรมการจัดทำรายงาน
ไม่จำเป็นต้องเห็นชอบและรับผิดชอบในเนื้อหา ทัศนะ หรือบทความของผู้เขียน”

หน่วยงานจัดทำ

ฝ่ายผลิตสื่อสิ่งพิมพ์และตำราวิชาการ กองส่งเสริมวิชาการและงานวิจัย
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
เลขที่ ๑๑๙/๑๙ หมู่ ๓ ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม ๗๓๑๗๐
โทร. ๐ ๒๔๘๒ ๒๑๗๖-๘ Fax. ๐ ๒๔๘๒ ๒๑๗๐
Email : Journal@bpi.mail.go.th
www.bpi.ac.th

พิสูจน์อักษร

กองบรรณาธิการ

ออกแบบปก

ฝ่ายเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ กองกลาง สำนักงานอธิการบดี

พิมพ์ที่

บริษัท ทีพี ปริ้นติ้ง (๗๘๙) จำกัด
๙๘/๘ หมู่ ๒ ซอยวัดบ่อทอง ตำบลคูขวาง อำเภอลาดหลุมแก้ว จังหวัดปทุมธานี
พิมพ์เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๖๗

สารจากอธิการบดี
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์จัดการเรียนการสอนและส่งเสริมวิชาการด้านศิลปวัฒนธรรม ตั้งแต่ระดับพื้นฐานวิชาชีพถึงวิชาชีพชั้นสูงด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ ช่างศิลป์ และทัศนศิลป์ ทั้งไทยและสากล รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมระดับท้องถิ่นและระดับชาติ ทำการสอน การแสดง การวิจัย และให้บริการทางวิชาการ ตลอดจนอนุรักษ์ สืบสาน สร้างสรรค์ ส่งเสริม ทำนุบำรุง และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ และศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลายของชุมชนในท้องถิ่นให้เป็นส่วนหนึ่งของการดำเนินชีวิตชาวไทยทุกเพศทุกวัย รวมทั้งเผยแพร่ความเป็นไทยสู่สากลให้เป็นที่ประจักษ์ถึงความเป็นอารยะของชาติที่มีสืบทอดมาตั้งแต่ครั้งโบราณกาล

ทั้งนี้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้ดำเนินการตามนโยบายด้านการนำมิติและทุนทางวัฒนธรรมมาเพิ่มคุณค่าและมูลค่าทางเศรษฐกิจและสังคม ส่งเสริมอุตสาหกรรมทางวัฒนธรรม ด้านการพัฒนาศิลปวัฒนธรรม ด้วยการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทย ประจำปี ๒๕๖๗ “นาฏการสานแผ่นดิน บัณฑิตพัฒนศิลป์ สู่เวียงพิงค์” ในครั้งนี้ ได้เผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ อันเป็นผลงานสร้างสรรค์จากสถาบันการศึกษาในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และเครือข่ายสถาบันอุดมศึกษา เพื่อเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ด้านศิลปวัฒนธรรม ก่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ สร้างเสริมประสบการณ์ ฝึกทักษะการแสดง และที่สำคัญเป็นการปลูกฝังจิตสำนึกให้แก่นักเรียน นักศึกษาและประชาชนทั่วไปได้ตระหนักถึงคุณค่าและความสำคัญของการมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยในระดับท้องถิ่นและระดับชาติสู่นานาอารยประเทศ

ในนามของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ขอขอบคุณคณะผู้สร้างสรรค์ผลงาน ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความที่กรุณาให้ข้อเสนอแนะ แก้ไขปรับปรุงผลงานให้มีคุณภาพและได้มาตรฐานทางวิชาการ ขอบคุณเครือข่ายสถาบันการศึกษา และคณะทำงานทุกภาคส่วนที่ได้ร่วมแรงร่วมใจจัดการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ครั้งนี้จนสำเร็จลุล่วงตามวัตถุประสงค์ได้อย่างดียิ่ง

ดร. นิภา โสภาสัมฤทธิ์
อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ที่ปรึกษา

ดร. นิภา โสภาสัมฤทธิ์	อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์อำนวย นวลอนงค์	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นายวัชรินทร์ อ่าวสินธุ์ศิริ	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สมเกียรติ ภูมิภักดิ์	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พหลยุทธ กนิษฐบุตร	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กองบรรณาธิการ

รองศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์	ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
รองศาสตราจารย์ ดร. สุภาวดี โพธิเวชกุล	ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ยุพา ประเสริฐยิ่ง	ที่ปรึกษาฝ่ายวิชาการสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พหลยุทธ กนิษฐบุตร	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุรัตน์ จงดา	ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ ดร. จินตนา สายทองคำ	คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์
ดร. ศิริลักษณ์ ฉลองธรรม	คณบดีคณะศิลปศึกษา
ดร. กษมา ประสงค์เจริญ	ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จุติณัฏฐ์ วงศ์ชวลิต	รองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่
นางนฤมล ดวงติ๊บ	รองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่

ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ

รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์)
รองศาสตราจารย์ ดร. สุภาวดี โพธิเวชกุล	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
รองศาสตราจารย์ ดร. จินตนา สายทองคำ	คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ ดร. รจนา สุนทรานนท์	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
รองศาสตราจารย์อมรา กล่ำเจริญ	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา
รองศาสตราจารย์นุชนาฏ ดีเจริญ	คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. มนูศักดิ์ เรืองเดช	สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ขวัญใจ คงถาวร	คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ธนันท์พัชร อัศวเสมาชัย	คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

บทบรรณาธิการ

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ร่วมกับเครือข่ายสถาบันอุดมศึกษา จำนวน ๕ แห่ง ได้แก่ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ มหาวิทยาลัยพะเยา มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ และมหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง จัดการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทยประจำปี ๒๕๖๗ “นาฏการสานแผ่นดิน บัณฑิตพัฒนศิลป์ สู่เวียงพิงค์” ระหว่างวันที่ ๖ - ๗ มกราคม พ.ศ. ๒๕๖๗ ณ อุทยานหลวงราชพฤกษ์ จังหวัดเชียงใหม่ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ อันเป็นการส่งเสริมให้คณาจารย์ นักวิจัย และนักศึกษาสร้างงานสร้างสรรค์ด้านนาฏดุริยางคศิลป์ มีเครือข่ายความร่วมมือด้านงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรม เปิดโอกาสให้มีการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ความก้าวหน้าทางวิชาการ สามารถนำผลงานสร้างสรรค์ไปต่อยอดหรือใช้ประโยชน์ เพื่อร่วมกันสร้างความก้าวหน้าและพัฒนางานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ อันเป็นการอนุรักษ์ สืบสาน ต่อยอดงานศิลป์บนพื้นฐานวิชาการได้อย่างประณีตงดงามควรค่าแก่ความภาคภูมิใจและสะท้อนให้เห็นถึงศิลปวัฒนธรรมอันรุ่งเรืองของไทย

รายงานสืบเนื่องจากการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติฉบับนี้จัดทำขึ้นเพื่อรวบรวมบทความฉบับสมบูรณ์ (Full Paper) ของผู้เข้าร่วมนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ที่ประสงค์เผยแพร่บทความ จำนวน ๑๗ บทความ ประกอบด้วยบทความจากผู้เขียนในสังกัดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน ๑๔ บทความ และเครือข่ายสถาบันอุดมศึกษาร่วมจัดงาน จำนวน ๓ บทความ ทุกบทความได้ผ่านการตรวจประเมินจากผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความซึ่งมีความรู้ความเชี่ยวชาญในงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์

คณะกรรมการดำเนินงานนำเสนอผลงานนาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ ขอขอบคุณผู้สร้างสรรค์ ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ สถาบันเครือข่ายเจ้าภาพ คณะทำงานทุกฝ่าย ตลอดจนผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทุกท่านที่ให้การสนับสนุนการจัดทำรายงานสืบเนื่องจากการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติครั้งนี้อย่างดียิ่ง และหวังเป็นอย่างยิ่งว่ารายงานฉบับนี้จะเป็นประโยชน์ต่อผู้มีส่วนเกี่ยวข้องและส่งผลให้เกิดการพัฒนา อนุรักษ์ สืบสาน ต่อยอดงานศิลป์ต่อไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น
บรรณาธิการ

เครือข่ายสถาบันอุดมศึกษา

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

มหาวิทยาลัยพะเยา

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา

มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง

สารบัญ

หน้า

๑. กรีดกราย ๑
๒. กุบแมงดา ๑๖
๓. แก้วการเวก ๓๑
๔. ขอลอ เกราะอีสาน ๔๐
๕. เชิงชายลายกระเบื้อง ๕๑
๖. โต-กน-ญิง ๖๙
๗. เทพทองสุโขทัย ๘๔
๘. นายจิงโจ้ ๙๔
๙. ผู้กล้าเอ็งกอ ๑๐๔
๑๐. ภูษาจูวาตานี ๑๑๔
๑๑. ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์ ๑๒๙
๑๒. ระบำจุลจอมอาภรณ์พัฒน์ ๑๔๑
๑๓. ลอยแพ แลมอญ ๑๕๔
๑๔. วาดฟ้อนหมอลำกลอน ๑๖๖
๑๕. สานศิลป์อาเซียน ๑๘๒
๑๖. สู่ขวัญข้าว พระแม่ธรณี ๑๙๔
๑๗. สำรับหวานสราญรมย์ ๒๐๔

กรีดกราย

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: เฉลิมพล จันทรโชติ*

ชยพร ไชยสิทธิ์**

ปานเกศ แท่งทอง***

สิริกานต์ ทองสงฆ์***

อธิบดี นิคมรัตน์***

๑. บทนำ

“เล็บ” เป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งของการแสดงโนราที่สามารถถ่ายทอดถึงพลังการแสดงไปสู่ผู้รับชม ได้ทั้งความนุ่มนวล ความแข็งแรง ความสนุกสนาน และความเข้มขลัง สอดคล้องกับการค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลเบื้องต้น พบว่า เล็บเป็นองค์ประกอบหนึ่งของเครื่องแต่งกายโนราที่มีความสำคัญด้วยนัยต่าง ๆ เช่น ในด้านความเชื่อที่มีต่อเล็บที่เป็นสัญลักษณ์ของครูหมอโนรา ในด้านความเป็นเครื่องมือทางภูมิปัญญาที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อประกอบการแสดง และในด้านสุนทรียะที่สะท้อนผ่านการร่ายรำที่ถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกของผู้แสดง เป็นต้น วิมล ดำศรี (๒๕๒๓, น. ๖๙) โนรารุ่นเก่าใส่เล็บเรียวแหลมโค้งงอนงาม ทำด้วยโลหะส่วนใหญ่เป็นเงิน เวลาร่ายรำทำให้ดูเหมือนเล็บนกหรือนิ้วกินรี เล็บในฐานะที่เป็นเครื่องมือประกอบการร่ายรำโนรา นิยมทำจากเงินหรือสแตนเลส ปลายของเล็บอาจเป็นเอ็นร้อยด้วยลูกปัด ขนนก เส้นหวาย ซึ่งวัสดุเหล่านี้ผ่านกาลเวลาและถูกพัฒนาคิดค้นมาอย่างต่อเนื่องจากรุ่นสู่รุ่น “การพัฒนาโดยภูมิปัญญาชาวบ้านนี้ ก็เพื่อสร้างเครื่องมือที่ช่วยให้เกิดการเคลื่อนไหวร่างกายในส่วนต่าง ๆ กับการแสดง” โดยที่สำคัญ เล็บ ยังเป็นเครื่องมือที่ช่วยอำพราง เป็นเครื่องมือที่ช่วยเสริมเติมแต่งอวัยวะส่วนของนิ้วผู้แสดงเพื่อให้เกิดความอ้อนช้อยด้วยเส้นโค้งที่ปรากฏต่อภาพการแสดง สอดคล้องตามที่ ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ (การสื่อสารส่วนบุคคล, ๕ มิถุนายน ๒๕๖๖) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (โนรา) ประจำปี ๒๕๖๔ ได้กล่าวว่า การประดิษฐ์เพื่อใช้ในการร่ายรำของผู้คนในอดีตมาจากความต้องการในความสวยงามที่จะให้เกิดขึ้นกับผู้แสดงที่เป็นโนรา เนื่องจากผู้แสดงส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย สำหรับโนราในอดีตนอกจากการรำโนราแล้วก็ยังประกอบอาชีพทำนาทำไร่ ดังนั้นจึงทำให้มีการคิดประดิษฐ์เล็บเพื่อช่วยให้อวัยวะส่วนมือของผู้รำเกิดความสวยงามอ่อนช้อยเมื่อเวลาร่ายรำหรือแสดง

จากข้อความที่ได้กล่าวมาข้างต้นพบว่าบทบาทของเล็บในการแสดงโนรามี ๓ บทบาท คือ บทบาทในฐานะสัญลักษณ์ของความเชื่อเรื่องครูหมอโนรา บทบาทด้านองค์ประกอบของเครื่องแต่งกาย และบทบาท

---

* อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

** อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

*** ครูประจำกลุ่มสาระการเรียนรู้นาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ด้านสื่อกลางในการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกของผู้แสดง เมื่อพิจารณาบทบาททั้ง ๓ ส่วนข้างต้นแล้ว จะเห็นได้ว่า เล็บ มีสถานะมากกว่าเครื่องประกอบการแสดง แต่เป็นสื่อกลางถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก ท่วงท่า ลีลา ตามบทบาทที่ผู้แสดงส่งผ่านออกมา ด้วยเหตุนี้คณะผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแรงบันดาลใจจากการศึกษาบทบาทสำคัญของเล็บโนรา จึงมีแนวความคิดที่จะนำเล็บมาทดลองสร้างสรรค์ในรูปลักษณ์ใหม่ ผ่านการสร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ร่วมสมัยชุด “กรีดกราย” ที่ประกอบกับแนวคิดการใช้แสงและสี

๒. จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อออกแบบและสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กรีดกราย”

๓. นิยามศัพท์

๓.๑ การสร้างสรรค์ หมายถึง การออกแบบการแสดงนาฏศิลป์ขึ้นใหม่ด้วยกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์ ด้วยการนำเอกลักษณ์การใช้เล็บในการแสดงโนรา กระบวนท่ารำโนรามาสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ผนวกกับการใช้เทคนิคแสง สีเรืองแสง

๓.๒ กรีดกราย หมายถึง ชื่อชุดการแสดงสร้างสรรค์ที่ใช้การร่ายรำของผู้แสดงด้วยมือทั้งสองข้าง แสดงถึงสัญญะของการสรรเสริญ เคารพ บูชา ครูหมอโนราที่สะท้อนออกมาโดยใช้ท่าทางและลีลาของเล็บในการสื่อสารเพื่อสื่อถึงความหมายของมือที่ร่ายรำ

๔. ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กรีดกราย” คณะผู้สร้างสรรค์ศึกษาและเก็บข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้องจากเอกสารทางวิชาการ หนังสือ สื่อสิ่งพิมพ์ สื่อออนไลน์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมาเป็นฐานศาสตร์ความรู้สู่การสร้างสรรค์ ดังนี้

๔.๑.๑ ศึกษาประวัติความเป็นมาและความสำคัญของ “เล็บ” กับการแสดงนาฏศิลป์ เพื่อนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ และประกอบการวิเคราะห์การนำเล็บมาประกอบการแสดง

๔.๑.๒ ศึกษากระบวนท่ารำโนรา เพื่อนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ

๔.๑.๓ ศึกษาสีเรืองแสงกับหลอดแบล็คไลท์ (Black Light) เพื่อนำมาสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงและกระบวนท่ารำ

๔.๒ ขอบเขตด้านสถานที่

คณะผู้สร้างสรรค์กำหนดขอบเขตการศึกษาในพื้นที่การวิจัย ดังนี้

๔.๒.๑ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช อำเภอเมืองนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช

๔.๒.๒ บ้านโนราสำเนา เสน่ห์ศิลป์ อำเภอปากพะยูน จังหวัดพัทลุง

๔.๒.๓ บ้านโนรา ๑๖๘ ถนนนครนอก อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา

๔.๓ ขอบเขตด้านบุคคล

การดำเนินงานการออกแบบผลงานสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กรีดกราย” คณะผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการศึกษาข้อมูลเพื่อนำมาสร้างสรรค์โดยมีหลักเกณฑ์ในการเลือกผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญในด้านต่าง ๆ ดังนี้

๔.๓.๑ ผู้ทรงคุณวุฒิในการสัมภาษณ์ จะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านโนรา

๔.๓.๒ การประเมินคุณภาพการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ชุด “กรีดกราย” โดยคณะทำงานสร้างสรรค์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ซึ่งมีหลักเกณฑ์ดังนี้

๑) เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์พื้นบ้านโนรา และการออกแบบเครื่องแต่งกาย จำนวน ๕ คน

๒) เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้และประสบการณ์ด้านดนตรีไทยและดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จำนวน ๓ คน

๓) เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีบทบาทในการดูแลการจัดการวัฒนธรรมของจังหวัดนครศรีธรรมราช จำนวน ๒ คน

๕. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กรีดกราย” เป็นการสร้างสรรค์ที่คณะผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาค้นคว้าและมีแผนการดำเนินงานดังนี้

๕.๑ การเก็บรวบรวมข้อมูล

๕.๑.๑ การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา วิทยานิพนธ์ รายงานการสัมมนาและรายงานการวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง คณะผู้สร้างสรรค์ได้เก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องข้างต้นแล้วนำมาเรียบเรียงเพื่อเป็นพื้นความรู้ในการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้

๕.๑.๒ การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์นักวิชาการทางด้านวัฒนธรรมภาคใต้ และศิลปินโนราในเรื่องบทบาทความเชื่อของเล็บในฐานะสัญลักษณ์เรื่องครูหมอโนรา บทบาทด้านองค์ประกอบของเครื่องแต่งกายและบทบาทด้านสื่อกลางในการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกของผู้แสดง

๕.๑.๓ การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสังเกตการณ์ กระบวนท่ารำโนราจากศิลปินในสายตระกูลต่าง ๆ ที่มีลักษณะเด่นในด้านกระบวนการรำที่แสดงออกถึงความแข็งแรง ความนุ่มนวลและความสนุกสนาน รวมถึงจากวีดิทัศน์และสื่อจากอิเล็กทรอนิกส์

๕.๒ ขั้นตอนการดำเนินการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานคณะผู้สร้างสรรค์ได้นำหลักแนวคิดและทฤษฎีทางทัศนศิลป์ ทฤษฎีการเคลื่อนไหวมาใช้เป็นแนวทางสำหรับการสร้างสรรค์ผลงาน และได้นำแนวคิดการสร้างสรรค์ท่ารำและกระบวนท่ารำของผู้ช่วยศาสตราจารย์เฉลิมพล จันทรโชติ มาใช้สำหรับการสร้างกระบวนท่ารำ โดยนำรูปแบบวิธีการเขียนงานสร้างสรรค์ของศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจขันธ์ มากำหนดเป็นรูปแบบของการเขียน ซึ่งประกอบด้วยลำดับขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ ๑ แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ขั้นตอนที่ ๒ กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

ขั้นตอนที่ ๓ ประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์

ขั้นตอนที่ ๔ ดำเนินการจัดทำเอกสารดังนี้

๑) จัดทำรูปเล่มเอกสารงานสร้างสรรค์ ประกอบด้วย ๓ ตอน ดังนี้

ตอนที่ ๑ ภูมิหลังการสร้างสรรค์ผลงาน

ตอนที่ ๒ วิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงาน

ตอนที่ ๓ องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์ผลงานและบทสรุป

๒) บันทึกวีดิทัศน์ผลงานสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กรีดกราย”

๖. การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กรีดกราย” เป็นการสร้างสรรค์จากฐานศาสตร์ความรู้การแสดงโนรา โดยอาศัยหลักนาฏยประดิษฐ์ ด้วยการใช้ลักษณะสำคัญของการรำตามแบบแผนโนรามาสร้างสรรค์ด้วยการออกแบบเล็บในรูปลักษณ์ใหม่ เพื่อทดลองหาท่ารำและกระบวนการรำที่สามารถแก้ไขปัญหาให้เล็บที่มีรูปลักษณ์ใหม่นั้น สามารถรำได้ และสามารถนำเสนอให้เห็นบทบาททั้ง ๓ ส่วน ได้อย่างโดดเด่น ผ่านการสร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ร่วมสมัย คณะผู้สร้างสรรค์จึงได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ ได้แก่ หนังสือ เอกสารทางวิชาการ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาเป็นฐานศาสตร์ในการสร้างสรรค์ครั้งนี้โดยกำหนดประเด็นในการศึกษา ดังนี้

๖.๑ การศึกษาวรรณกรรม

๖.๑.๑ การใช้เล็บในการแสดงนาฏศิลป์ไทย เป็นการสร้างความชัดเจนในการ่ายรำด้วยมือ ซึ่งนับว่าเป็นอวัยวะหลักในการสื่อสารความหมาย เรื่องราว และลีลาผ่านกระบวนท่ารำให้มีความงดงามสมจริงและชัดเจนยิ่งขึ้น ผ่านการตีความการสวมเล็บในบริบทต่าง ๆ จากการสวมเล็บ (ชนิดา จันทร์งาม, ๒๕๖๓, น. ๑๒๑-๑๒๒)

๖.๑.๒ การใช้เล็บในการแสดงนาฏศิลป์แต่ละภูมิภาค

๑) การสวมเล็บในการแสดงภาคกลาง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงให้ข้อสันนิษฐานว่าละครชาตรีได้เป็นที่แพร่หลายเป็นพื้นเมืองอยู่แล้วในกรุงศรีอยุธยา ขุนศรัทธาได้นำลงไปเผยแพร่ในภาคใต้และได้รับความนิยมเป็นอย่างมากโดยเรื่องที่นิยมแสดงคือ เรื่องมโนราห์เมื่อนำแสดงทางภาคใต้ ชาวใต้นั้นพูดตัดคำเป็นลหุอยู่หน้าหมดโดยเรียกสั้น ๆ ว่า “โนราห์” ต่อมากรุงศรีอยุธยาปรับปรุงการแสดงละครเปลี่ยนรูปไป เล็บที่สวมจะมีลักษณะเป็นกรวยทำจากทองเหลือง ปลายนิ้วเล็กและเรียวงอนโค้งตามปลายนิ้วมือ สวมเล็บที่นิ้วทั้ง ๘ นิ้วยกเว้นนิ้วหัวแม่มือทั้งสองข้างแล้วนิ้วมือจะมีความยาวประมาณ ๓ นิ้ว (อาภรณ์ มนตรีศาสตร์ และจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์, ๒๕๒๖, น. ๒๔)

๒) การสวมเล็บในการแสดงภาคใต้ การสวมเล็บที่ปรากฏในการแสดงนาฏศิลป์ภาคใต้ คือการรำโนราหรือเรียกว่า “มโนห์รา” เป็นมหรสพพื้นเมืองหรือศิลปะการแสดงที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตนเองอย่างหนึ่งของชาวภาคใต้ การสวมเล็บในการแสดงโนราหรือมโนห์รามีแนวคิดเดียวกับนางมโนราห์ของละครชาตรีคือเปรียบเหมือนนางมโนราห์ที่มีรูปร่างลักษณะของนางกินรี เล็บที่สวมจะมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้ มีลักษณะเป็นกรวยทำด้วยทองเหลืองหรือเงิน ยาวขนาด ๓-๔ นิ้ว ปลายของเล็บจะถูกดัดให้มีความโค้งงอสวยงาม ตกแต่งด้วยหวายหรือเอ็นที่มีลูกปัดร้อยสอดสีไว้พองามสลับไปจนสุดปลายเล็บ ทำให้เล็บของโนรามีลักษณะยืดหยุ่นตามแรงนิ้วที่ร่ายรำ การสวมเล็บมือจะสวมนิ้วมือข้างละ ๔ นิ้ว ยกเว้นนิ้วหัวแม่มือ (ธนาภรณ์ โพธิ์เพชร, ๒๕๕๗, น. ๒๖)

๓) การสวมเล็บในการแสดงภาคอีสานปรากฏตั้งแต่อดีตในการแสดงฟ้อนกลองตุ้ม ซึ่งนับว่าเป็นการแสดงปรากฏการสวมเล็บที่มีความเก่าแก่ชุดหนึ่ง การฟ้อนกลองตุ้มจะเรียกเล็บที่สวมว่า “ซวยมือ” หรือ “กรวยมือ” ซึ่งหมายถึง “เล็บมือของชาวอีสาน” เล็บหรือซวยมือในการแสดงฟ้อนกลองตุ้ม วัสดุที่นำมาใช้ในการทำเล็บซวยมือแต่เดิมทำจากต้นตะไคร้หางนาค ยาวประมาณ ๑ ฟุต โดยการผ่าโคนเป็นรูปกรวย ยาวประมาณ ๑ นิ้ว แล้วสานด้วยตอกไม้ไผ่ จากนั้นนำฝ้ายหลากสีมาถักพันเข้ารอบกรวยจนถึง

ปลายกรวยด้วยไหมพรมตามสีธงชาติ เหตุผลที่พันก้านซวยมือเป็นสีธงชาติเพื่อสร้างความสามัคคีรักใคร่ปรองดองในชุมชน แล้วนำดอกฝ้ายสีขาวมาติดบนยอดซวยมือ (วรรณิกา นาโสก, ๒๕๕๑, น. ๑๓๙)

๔) การสวมเล็บในการแสดงภาคเหนือปรากฏในการแสดงฟ้อนเล็บของภาคเหนือ การฟ้อนจะมีมากในงานที่มีความสำคัญเกี่ยวกับพุทธศาสนา ฟ้อนเล็บจึงปรากฏในประกอบขบวนแห่ครัวทาน เรียกว่า “ฟ้อนแห่ครัวทาน” เล็บในการแสดงฟ้อนเล็บมีลักษณะเหมือนกับการแสดงภาคกลางในรูปแบบรำ ระบำ อาจกล่าวได้ว่าได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงละครชาตรี จึงทำให้เล็บมีลักษณะเดียวกัน คือเป็นกรวยทำด้วยแผ่นโลหะสีทองหรือสีเหลือง ความยาวประมาณ ๒-๓นิ้ว สวมเพียง ๘ นิ้ว ส่วนปลายจะมีการดัดให้โค้งงอ แต่เดิมคาดว่าน่าจะทำขึ้นจากแผ่นเงินแต่ชาวบ้านได้นำมาประยุกต์เป็นแผ่นโลหะสีทอง การสวมเล็บในการแสดงฟ้อนเล็บ ผู้แสดงนิยมสวมเล็บทุกนิ้วเว้นหัวแม่มือ (สายสวรรค์ ขยันยิ่ง, ๒๕๔๓, น. ๑๐๕)

๖.๒ แนวคิดหรือทฤษฎี

๖.๒.๑ แนวคิดเกี่ยวกับเล็บกับการแสดงโนรา

๖.๒.๒ แนวคิดเกี่ยวกับบทบาทของเล็บกับการแสดงโนรา

๑) บทบาทในฐานะสัญลักษณ์ของความเชื่อเรื่องครูหมอโนรา

๒) บทบาทด้านองค์ประกอบของเครื่องแต่งกาย

๓) บทบาทด้านสื่อกลางในการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกของผู้แสดง

๖.๒.๓ แนวคิดการสร้างสรรค์ท่ารำและกระบวนท่ารำของผู้ช่วยศาสตราจารย์เฉลิมพล จันทรโชติ

๖.๒.๔ แนวคิดและทฤษฎีทางทัศน์ศิลป์ ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว

๖.๒.๕ แนวคิดเกี่ยวกับสีเรืองแสงกับหลอดแบล็คไลท์ (Black Light)

๗. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

การแสดง ชุด “กรีดกราย” เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่มีแรงบันดาลใจจากเล็บโนราซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของการแสดงโนรา พบว่า เล็บเป็นองค์ประกอบหนึ่งของเครื่องแต่งกายโนราที่มีความสำคัญด้วยนัยต่าง ๆ เช่น ในด้านความเชื่อที่มีต่อเล็บที่เป็นสัญลักษณ์ของครูหมอโนรา ในด้านความเป็นเครื่องมือทางภูมิปัญญาที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อประกอบการแสดง และในด้านสุนทรียะที่สะท้อนผ่านการร่ายรำที่ถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกของผู้แสดง เมื่อพิจารณาบทบาททั้ง ๓ ส่วนข้างต้นแล้ว จะเห็นได้ว่า เล็บ มีสถานะมากกว่าเครื่องประกอบการแสดง แต่เป็นสื่อกลางถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก ท่วงท่า ลีลา ตามบทบาทที่ผู้แสดงส่งผ่านออกมา และน่าสนใจว่าหากจะนำเล็บมาทดลองสร้างสรรค์รูปลักษณ์ของเล็บใหม่เพื่อให้สามารถนำเสนอให้เห็นบทบาททั้ง ๓ ส่วน ได้อย่างโดดเด่นผ่านรูปแบบการแสดงร่วมสมัยประกอบกับแนวคิดการใช้แสงและสี การสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้เป็นอีกส่วนหนึ่งของพัฒนาการของ “เล็บ” สำหรับการแสดงโนราในรูปแบบโนราบันเทิงในบริบทร่วมสมัยได้อีกด้วย

จากแรงบันดาลใจข้างต้นคณะผู้สร้างสรรค์จึงมีแนวคิดที่จะสร้างสรรค์เล็บโนราในรูปแบบใหม่ โดยนำรูปลักษณ์ที่คาดว่าจะเป็นการนำเสนอให้เล็บสามารถแสดงออกถึงอารมณ์ ความรู้สึกและลีลาท่ารำได้อย่างโดดเด่น ซึ่งรูปลักษณ์ดังกล่าวอาจเป็นปัญหาและอุปสรรคต่อการร่ายรำตามรูปแบบเดิม คณะผู้สร้างสรรค์จึงต้องการนำปัญหาดังกล่าวมาทดลองเพื่อสร้างสรรค์ท่ารำใหม่ ที่สามารถสอดรับกับรูปลักษณ์ของเล็บ โดยมีพื้นฐานการคิดจากท่ารำโนราที่สื่อถึงเล็บ และสะท้อนผ่านมือ ในการใช้สัญญะที่สื่อถึงการไหว้การบูชา สื่อถึงการร่ายรำเพื่ออวดลีลาที่มีความนุ่มนวล ความแข็งแรงและความสนุกสนานและสื่อถึงการกราบครู จากแนวคิดดังกล่าวจึงนำมาสู่การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กรีดกราย”

๘. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กรีดกราย” คณะผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเอกสารทางวิชาการและสารสนเทศอิเล็กทรอนิกส์ รวมถึงทฤษฎีต่าง ๆ มาวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลเพื่อนำมาใช้ในกระบวนการดำเนินงานสร้างสรรค์ทั้งแนวความคิด การกำหนดรูปแบบของผลงานการสร้างสรรค์ การคัดเลือกผู้แสดง การสร้างสรรค์อุปกรณ์ การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย การสร้างสรรค์ท่ารำ และการสร้างสรรค์บทร้องและดนตรี ซึ่งมีขั้นตอนดังนี้

๘.๑ รูปแบบของผลงาน

จากที่มาและความสำคัญ คณะผู้สร้างสรรค์ได้เห็นถึงบทบาทของเล็บโนราใน ๓ ส่วน ได้แก่ บทบาทในฐานะสัญลักษณ์ของความเชื่อเรื่องครูหมอโนรา บทบาทด้านองค์ประกอบเครื่องแต่งกาย และบทบาทด้านสื่อกลางในการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกของผู้แสดง รวมทั้งเห็นถึงพัฒนาการด้านรูปลักษณ์ของเล็บในการแสดงโนราที่มีพัฒนาการซึ่งสะท้อนผ่านรูปแบบของเล็บในลักษณะต่าง ๆ ทำให้มีผลต่อการร่ายรำของศิลปินตามอารมณ์และจินตนาการภายใต้กระบวนท่ารำโนรา คณะผู้สร้างสรรค์จึงมีแนวคิดที่จะสร้างสรรค์เล็บโนราในรูปแบบใหม่ โดยนำรูปลักษณ์ที่คาดว่าจะเป็นการนำเสนอให้เล็บสามารถแสดงออกถึงอารมณ์ความรู้สึก และลีลาท่ารำได้อย่างโดดเด่น ซึ่งรูปลักษณ์ดังกล่าวอาจเป็นปัญหาและอุปสรรคต่อการร่ายรำตามรูปแบบเดิม คณะผู้สร้างสรรค์จึงต้องการนำปัญหาดังกล่าวมาทดลองเพื่อสร้างสรรค์ท่ารำใหม่ที่สามารถสอดรับกับรูปลักษณ์ของเล็บ โดยมีพื้นฐานการคิดจากท่ารำโนราที่สื่อถึงเล็บ และสะท้อนผ่านการใช้สัญญะที่สื่อถึงการไหว้การบูชา สื่อถึงการร่ายรำเพื่ออวดลีลาที่มีความนุ่มนวล ความแข็งแรงและความสนุกสนาน และสื่อถึงการกราบครู จากแนวคิดดังกล่าวจึงนำมาสู่การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กรีดกราย”

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กรีดกราย” คณะผู้สร้างสรรค์กำหนดให้อยู่ในรูปแบบนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ร่วมสมัย โดยกำหนดผู้แสดงเป็นผู้ชายจำนวน ๒๓ คน และใช้เวลาในการแสดง ๑๒ นาที แบ่งช่วงการแสดงออกเป็น ๔ ช่วงดังนี้

ช่วงที่ ๑ ยอกรน้อมกาย : สื่อถึงการน้อมบูชาครู

ช่วงที่ ๒ กรกรีดกรายซ้ายขวา : สื่อถึงการร่ายรำด้วยเล็บ

ช่วงที่ ๓ รำยั่วอวดลีลา : สื่อถึงการร่ายรำเพื่ออวดลีลาการใช้เล็บในรูปแบบที่นุ่มนวลอ่อนหวาน รูปแบบของความแข็งแรง และรูปแบบของความสนุกสนาน

ช่วงที่ ๔ นบวันทาน้อมใจ : สื่อถึงการกราบครู

๘.๒ บทร้องและดนตรี

จากการออกแบบโครงสร้างของการแสดงซึ่งแบ่งออกเป็น ๔ ช่วงการแสดง คณะผู้สร้างสรรค์ด้านดนตรีจึงได้กำหนดโครงสร้างของดนตรีออกเป็น ๒ ส่วนดังนี้

๘.๒.๑ การออกแบบบทร้อง คณะผู้สร้างสรรค์ได้แรงบันดาลใจมาจากบทกาศครูในพิธีโนราโรงครูในเพลงร้องร่ายหน้าแตระและเพลงเชื้อ (ฐานข้อมูลท้องถิ่นภาคใต้ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, ๒๕๖๒, น. ๖) โดยมีแนวคิดในการประพันธ์บทที่มีเนื้อหาส่วนที่ ๑ ที่กล่าวถึงการบูชาครูโดยนำทำนองร่ายแตระ มาประพันธ์ด้วยฉันทลักษณ์กลอน ๘ เนื้อหาส่วนที่ ๒ กล่าวถึงงานนาฏศิลป์ที่แสดงถึงความเจริญรุ่งเรือง นำทำนองเพลงเชื้อมาประพันธ์ด้วยฉันทลักษณ์กาพย์ยานี ๑๑ ซึ่งมีบทประพันธ์ดังนี้

เพลงที่ ๑ ใช้เพลงร่ายแตระ

หัตเอยหัตถา ยกเหนือศรีราบูชาถวาย
สิบนิ้วลูกเรียงราย เกี่ยวห้อยเป็นดวงพวงมาลัย

เพลงที่ ๒ ใช้เพลงเชื้อ

สืบสานคู่แผ่นดิน เป็นศาสตร์นาฏศิลป์ นาฏศิลป์ร่วมสมัย
ให้เรืองงามความวิไล ขอจงก้าวไกล ก้าวไกลในสากล

ประพันธ์บทโดย : ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพัฒน์ นาคเสน

๘.๒.๒ การออกแบบทำนองเพลง คณะผู้สร้างสรรค์ได้แรงบันดาลใจจากวงดนตรีพื้นบ้านโนรา มาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์เป็นหลัก โดยมีแนวคิดที่จะออกแบบจังหวะหน้าทับต่าง ๆ และทำนองเพลงของการแสดงโนรามาสร้างสรรค์ใหม่ เพื่อให้สอดคล้องกับความหมายและการร่ายรำตามช่วงต่าง ๆ ของการแสดงที่ได้กำหนดไว้โดยมีการผสมผสานเครื่องดนตรีสากล โดยกำหนดการออกแบบดนตรีไว้ดังนี้

ช่วงที่ ๑ คณะผู้สร้างสรรค์ได้เกริ่นนำโดยใช้คีย์บอร์ดเพื่อให้อารมณ์ที่ศักดิ์สิทธิ์และเข้มขลัง โดยได้แนวคิดจากทำนองสรภัญญะ มีลักษณะทำนองห่าง ๆ แต่งโดยจินตนาการไม่ได้ยึดทำนองมาจากเพลงใดทั้งสิ้น ต่อไปในทำนองร่ายหน้าแตระและเพลงเชื้อ มีแรงบันดาลใจมาจากทำนองร่ายหน้าแตระของการกาศครูในพิธีไหว้ครูโนรา ประกอบด้วย

เพลงที่ ๑ คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองร้องร่ายหน้าแตระมาปรับลักษณะการร้อง ซึ่งคำว่าร่ายหน้าแตระนั้น เป็นคำเรียกของกลอนที่ใช้ร้องก่อนการทำบท ในการแสดงโนรา โดยนำทำนองดังกล่าวมาปรับรูปแบบการร้องในลักษณะของการประสานเสียง ให้เข้ากับทำนองของเครื่องดนตรีสากล ได้แก่ คีย์บอร์ดและเบส เพื่อสื่อและแสดงให้เห็น ถึงอารมณ์ ของการสรรเสริญและบูชาครู

เพลงที่ ๒ คณะผู้สร้างสรรค์ ได้นำทำนองเพลงเชื้อ ซึ่งเพลงเชื้อเป็นเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมของการไหว้ครูโนรา โดยทำนองที่นำมาใช้เป็นลักษณะการบรรเลงแบบภาคใต้ตอนล่าง เพื่อสื่อถึงการอัญเชิญครูมาประทับในพิธี โดยทำนองและการร้องจะเป็นลักษณะเดิม ทั้งนี้คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำดนตรีสากลเข้ามาผสมผสาน เพื่อให้เข้าถึงอารมณ์เพลงมากขึ้น

ช่วงที่ ๒ แนวคิดการสร้างสรรค์ คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำเพลงที่สื่อถึงความแข็งแรงและความสนุกสนาน มาใช้ในการสร้างสรรค์ ประกอบด้วย

เพลงที่ ๑ คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองเพลงเชิดของเก่ามาขยาย เป็นอัตราจังหวะ ๒ ชั้น และปรับจังหวะหน้าทับในช่วงเริ่มต้นให้กระชับขึ้น

เพลงที่ ๒ คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำทำนองเพลงนางเดินมาขยาย ตามหลักการประพันธ์ของดนตรีไทยเพื่อให้เข้ากับท่ารำ และในส่วนของหน้าทับมีการปรับเปลี่ยนให้แตกต่างไปจากเดิม

เพลงที่ ๓ คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำจังหวะหน้าทับเพลงนาดของโนรา ช่วงเพลงเร็วมาปรับให้เข้ากับท่ารำ โดยบางช่วงมีจังหวะหน้าทับที่หยอกล้อกับท่ารำ เพื่อให้ลีลาของผู้แสดงกับทำนองดนตรีกลมกลืนกัน

ช่วงที่ ๓ แนวคิดการสร้างสรรค์ผู้ประพันธ์ยึดความอ่อนช้อย และความแข็งแรงของท่ารำ เพื่อเป็นหลักสำคัญในการรังสรรค์ทำนองและจังหวะหน้าทับ ประกอบด้วย

เพลงที่ ๑ คณะผู้สร้างสรรค์ได้ใช้จังหวะหน้าทับของการรำแม่ท่าโนรา โดยได้ปรับจังหวะของหน้าทับให้เป็นรูปแบบลักษณะการแสดงระบำเพื่อให้เป็นแบบแผนมากขึ้น แสดงให้เห็นถึงความอ่อนช้อยของท่ารำ

เพลงที่ ๒ คณะผู้สร้างสรรค์ได้ประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ แต่งโดยจินตนาการตามท่ารำและจังหวะหน้าทับ ไม่ได้นำทำนองมาจากเพลงใดทั้งสิ้น แต่ยังคงใช้จังหวะหน้าทับของการรำแม่ท่าโนรา โดยปรับจังหวะของหน้าทับให้มีความแข็งแรงมากขึ้นจากเดิม

เพลงที่ ๓ คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำเพลงมาร์ชจังหวัดนครศรีธรรมราช มาตัดทอนลงเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว เพื่อให้ทำนองมีความกระชับ สนุกสนาน เข้ากับท่ารำ

ช่วงที่ ๔ แนวคิดการสร้างสรรค์คณะผู้ประพันธ์ยึดจังหวะหน้าทับของการรำท่าครู คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำเพลงจากจังหวะหน้าทับการรำท่าครูของโนรามาประพันธ์เป็นทำนองใหม่ เพื่อสื่อให้เห็นถึงความรู้สึกนอบน้อม เคารพ และเชิดชูครู

ภาพที่ ๑ วงดนตรีพื้นบ้านโนรา(ประยุกต์)
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๓ ผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดงในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กรีดกราย” คณะผู้สร้างสรรค์คำนึงถึงเนื้อหาความสำคัญของแรงบันดาลใจจากเล็บโนราและแนวคิดการสร้างสรรค์เล็บในรูปแบบใหม่จึงได้ทำการศึกษาข้อมูลแล้วนำมาสร้างสรรค์ผ่านการแสดงในรูปแบบนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ร่วมสมัยที่มีการนำท่ารำของโนรามาสร้างสรรค์ เพื่อหาความสอดคล้องและสร้างวิธีการรำให้เล็บในรูปแบบใหม่ที่สร้างขึ้นสามารถร่ายรำได้โดยไม่มีอุปสรรค ซึ่งข้อมูลที่ได้กล่าวมานี้เป็นปัจจัยสำคัญที่จะนำมาสร้างเป็นเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้แสดงดังนี้

๘.๓.๑ การกำหนดผู้แสดง การกำหนดผู้แสดงคณะผู้สร้างสรรค์คำนึงถึงรูปแบบและเนื้อหาของการแสดงซึ่งได้กำหนดไว้เบื้องต้น จึงนำข้อมูลดังกล่าวมาใช้เป็นเกณฑ์ในการกำหนดกลุ่มและจำนวนของผู้แสดงดังนี้

๑) ผู้แสดงกลุ่มที่ ๑ ทำหน้าที่ในการร่ายรำ เพื่อสื่อความหมายในการแสดงช่วงที่ ๑ ซึ่งจะแบ่งออกเป็น ๒ ลักษณะคือ

๑.๑) ผู้แสดงตัวเอก สื่อถึงโนราตัวนายโรงที่เป็นสัญญะของครูหมอโนรา จำนวน ๑ คน

๑.๒) ผู้แสดงตัวรอง สื่อถึงโนราที่เป็นสัญญะในการเล่าเรื่องตามความหมายของบทประพันธ์ จำนวน ๑๒ คน

๒) ผู้แสดงกลุ่มที่ ๒ ทำหน้าที่ในการร่ายรำเพื่อสื่อความหมายในการแสดงช่วงที่ ๒ ช่วงที่ ๓ และช่วงที่ ๔ เป็นกลุ่มที่ทำหน้าที่ร่ายรำด้วยเล็บในรูปแบบนุ่มนวลอ่อนหวาน รูปแบบความเข้มแข็ง รูปแบบความสนุกสนาน และสื่อถึงการร่ายรำเพื่อกราบครู ซึ่งในกลุ่มนี้คณะผู้สร้างสรรค์กำหนดผู้แสดง จำนวน ๑๐ คน

๘.๓.๒ การกำหนดหลักเกณฑ์ จากการกำหนดกลุ่มและจำนวนของผู้แสดง คณะผู้สร้างสรรค์ดำเนินการสร้างหลักเกณฑ์เพื่อกำหนดการคัดเลือกผู้แสดงดังนี้

๑) ลักษณะทางกายภาพ ผู้แสดงเป็นเพศชาย มีความสูงตั้งแต่ ๑๖๐ เซนติเมตรขึ้นไป แต่ไม่เกิน ๑๘๐ เซนติเมตร มีรูปร่างที่ดีสมส่วน

๒) ความสามารถ ผู้แสดงจะต้องเป็นนักเรียน นักศึกษา และอาจารย์ สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ที่มีความสามารถในการปฏิบัติท่ารำด้านนาฏศิลป์ไทยโขน และนาฏศิลป์พื้นบ้านโนรา

๓) ประสบการณ์ ผู้แสดงจะต้องมีประสบการณ์ในการรำโนราจากคณะต่าง ๆ ทั้งในจังหวัดนครศรีธรรมราชและจังหวัดใกล้เคียง และจะต้องผ่านประสบการณ์ในการเรียนรายวิชานาฏศิลป์พื้นบ้านโนราของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราชเป็นพื้นฐานเบื้องต้น

๔) ลักษณะนิสัย ผู้แสดงจะต้องมีลักษณะนิสัยที่มีความนุ่มนวล มีความกระชับกระเฉง มีความสนุกสนาน และมีความกล้าแสดงออก

๕) ความรับผิดชอบ ผู้แสดงจะต้องมีความรับผิดชอบต่อหน้าที่ที่ได้รับมอบหมาย และมีความขยันหมั่นเพียรต่อการพัฒนาตนเองในการฝึกซ้อม

๖) ทัศนคติ ผู้แสดงจะต้องมีทัศนคติที่ดีต่อการทำงานและยอมรับความคิดเห็นของผู้อื่นในการกำหนดหลักเกณฑ์ข้อนี้เป็นเรื่องสำคัญที่จะทำให้การสร้างสรรค์ผลงานประสบความสำเร็จ

๘.๔ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

๘.๔.๑ เครื่องแต่งกาย

จากการศึกษาบทบาทและพัฒนาการของเล็บจึงนำมาสู่การสร้างแรงบันดาลใจและแนวความคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง ชุด “กรีดกราย” ซึ่งแบ่งการแต่งกายออกได้เป็น ๒ ช่วงการแสดง ดังนี้

๑) การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง ช่วงที่ ๑

การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงช่วงที่ ๑ คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำเนื้อหาการแสดงที่ได้ออกแบบไว้โดยสื่อความหมายถึงการบูชาครูโนรามาเป็นเนื้อหาหลักเพื่อแสดงออกถึงการเคารพครูผู้มีพระคุณด้วยสัญญะของมือโดยออกแบบให้เครื่องแต่งกายในช่วงที่ ๑ มี ๒ รูปแบบ ดังนี้

รูปแบบที่ ๑ คณะผู้สร้างสรรค์มีแรงบันดาลใจมาจากภาพการแต่งกายแบบเครื่องต้นของโนราผู้ชายในสมัยรัชกาลที่ ๕ เสด็จประพาสภาคใต้ ซึ่งการแต่งกายนี้ถือได้ว่าเป็นรูปแบบการแต่งกายในสมัยโบราณสำหรับตัวนายโรง คณะผู้สร้างสรรค์จึงมีแนวคิดที่จะนำเครื่องแต่งกายแบบเครื่องต้นของโนราผู้ชายมาสื่อความหมายในสัญญะของตัวแทนครูโนรา

ภาพที่ ๒ เครื่องแต่งกายรูปแบบที่ ๑ ตัวแทนครูโนรา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

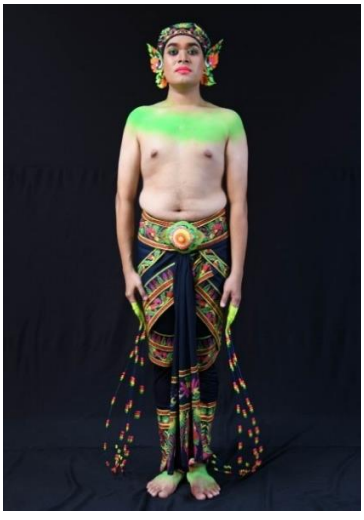
รูปแบบที่ ๒ คณะผู้สร้างสรรค์มีแรงบันดาลใจมาจากภาพการแต่งกายแบบของโนราผู้ชายในสมัยรัชกาลที่ ๕ เสด็จประพาสภาคใต้ คณะผู้สร้างสรรค์จึงมีแนวคิดที่จะนำเครื่องแต่งกายแบบการนุ่งผ้าจีบพกยกหางของโนราผู้ชายมาเป็นตัวแทนของการร่ายรำเพื่อสื่อความหมายตามบทร้องในการบูชาครูและนำโครงร่างของการแต่งกายสร้างสรรค์ใหม่ด้วยวิธีการพับผ้าแทนวิธีการนุ่งผ้าอย่างโบราณ

ภาพที่ ๓ เครื่องแต่งกายรูปแบบที่ ๒ ตัวเล่าเรื่อง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๒) การออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดง ช่วงที่ ๒ ช่วงที่ ๓ และช่วงที่ ๔

จากการออกแบบเนื้อหาในการสื่อความหมายของการแสดงช่วงที่ ๒ ช่วงที่ ๓ และช่วงที่ ๔ ที่ว่าด้วยการร่ายรำของมือทั้งสองที่สะท้อนผ่านเล็บ การร่ายรำเพื่ออวดลีลาการใช้เล็บในรูปแบบที่นุ่มนวลอ่อนหวาน รูปแบบความแข็งแรง รูปแบบความสนุกสนาน และการกราบครู คณะผู้สร้างสรรค์จึงนำเนื้อหาในการสื่อความหมายมาเป็นตัวตั้ง โดยนำองค์ประกอบต่าง ๆ ที่สำคัญของเครื่องแต่งกายโนราและวิถีชีวิตของคนใต้มาเป็นแรงบันดาลใจหลักในการออกแบบเครื่องแต่งกายของผู้แสดง โดยมีแนวคิดที่จะนำอัตลักษณ์ความเป็นโนรา วิถีชีวิต งานศิลปะและงานประเพณีมาผสมผสานให้เกิดเป็นเครื่องแต่งกายในรูปแบบใหม่ที่ส่งผลให้เล็บเกิดความโดดเด่น ซึ่งประกอบด้วยแนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกาย ประกอบด้วย ๑) แนวคิดเครื่องแต่งกายการแสดงโนรา ๒) แนวคิดจากลวดลายพรรณพฤกษาและลวดลายจากวิถีชีวิตโหนด นา เล ๓) แนวคิดการใช้สีสะท้อนแสงจากเรือพระในประเพณีลากพระจังหวัดสงขลา และ ๔) แนวคิดการใช้แสงแบล็คไลท์ นำมาสู่กระบวนการออกแบบโครงร่างและการสร้างเครื่องแต่งกาย ดังนี้

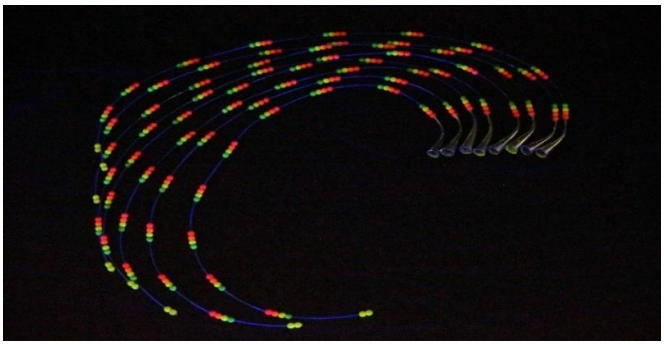
ภาพที่ ๔ โครงร่างเครื่องแต่งกาย
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๕ เครื่องแต่งกายแสดงช่วงที่ ๒ , ๓ และ ๔
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๔.๒ อุปกรณ์ประกอบการแสดง

การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง คณะผู้สร้างสรรค์มีแรงบันดาลใจมาจากพัฒนาการของเล็บโนราและบทบาทในฐานะสัญลักษณ์ของความเชื่อเรื่องครูหมอโนรา บทบาทด้านองค์ประกอบของเครื่องแต่งกาย และบทบาทด้านสื่อกลางในการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกของผู้แสดง คณะผู้สร้างสรรค์จึงมีแนวคิดที่จะสร้างสรรค์เล็บในรูปแบบใหม่ที่มีเค้าโครงหลักจากเล็บในการแสดงโนรา โดยออกแบบให้เล็บในส่วนของเส้นเอ็นมีความยาวขึ้น เพิ่มขนาดของลูกปัดให้มีขนาดใหญ่และออกแบบสีสันของลูกปัดให้เกิดความโดดเด่นที่ได้แนวคิดมาจากสีสะท้อนแสงของเรือพระในประเพณีลากพระจังหวัดสงขลารวมถึงออกแบบให้สีของลูกปัดมีการสอดรับกับแนวคิดการออกแบบแสงแบล็คไลท์ เพื่อให้เหมาะสำหรับการนำเสนอผลงานในรูปแบบใหม่ผ่านการร่ายรำที่สะท้อนจากมือไปสู่เล็บภายใต้บทบาททั้ง ๓ ดังที่กล่าวมา



ภาพที่ ๖ เล็บการแสดงสร้างสรรค์ชุด “กรีดกราย”
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕ ท่ารำ

การสร้างสรรค์ท่ารำการแสดง ชุด “กรีดกราย” คณะผู้สร้างสรรค์กำหนดให้อยู่ในรูปแบบนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ร่วมสมัย โดยนำนาฏยลักษณ์โนรามาใช้เป็นพื้นฐานในการออกแบบสร้างสรรค์ ที่มาจากการศึกษาท่ารำของโนราในแต่ละสายตระกูลเพื่อนำท่ารำต่าง ๆ มาออกแบบให้เข้ากับเนื้อหาการแสดงที่ได้ออกแบบไว้รวมถึงการสร้างสรรค์ท่ารำใหม่ วิธีการเชื่อมท่าเพื่อให้เกิดความสอดคล้องและไม่เกิดอุปสรรคในการแสดง โดยแบ่งช่วงการแสดงออกเป็น ๔ ช่วง ซึ่งคณะผู้สร้างสรรค์ได้นำแนวคิดการสร้างสรรค์ท่ารำและกระบวนท่ารำของผู้ช่วยศาสตราจารย์เฉลิมพล จันทรโชติและทฤษฎีทัศนศิลป์มาใช้เป็นแนวทางสำหรับการออกแบบท่ารำ ซึ่งมีกระบวนการดังนี้

ช่วงที่ ๑ ยอกรน้อมกาย : สื่อถึงการน้อมบูชาครู คณะผู้สร้างสรรค์นำท่ารำเพลงโคและท่ารำการทำบทมาออกแบบใช้ในการสื่อสารตามความหมายของบทร้อง

ภาพที่ ๗ การแสดงช่วงที่ ๑
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ช่วงที่ ๒ กรกรีดกรายซ้ายขวา : สื่อถึงการร่ายรำด้วยเล็บ คณะผู้สร้างสรรค์นำท่ารำเพลงโค โดยนำนาฏยลักษณ์ดั้งเดิม และนาฏยลักษณ์สร้างสรรค์ มาทำการทดลองเพื่อหาวิธีการเชื่อมท่ารำ เพื่อสร้างการเคลื่อนไหวของเล็บ

ช่วงที่ ๓ รำยั่วอวดลีลา : สื่อถึงการร่ายรำเพื่ออวดลีลาการใช้เล็บในรูปแบบที่นุ่มนวลอ่อนหวาน รูปแบบของความแข็งแรงและรูปแบบของความสนุกสนาน คณะผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาการรำ ทั้ง ๓ รูปแบบ จากศิลปินโนรา ๓ สายตระกูล ประกอบด้วย ๑) สายท่านขุนอุปถัมภ์นรากร (โนราพุ่มเทวา) ๒) สายโนรายก ชูบัว ๓) สายโนรากัลยา นาฏราช

ช่วงที่ ๔ นบวันทาน้อมใจ : สื่อถึงการกราบครู

คณะผู้สร้างสรรค์นำท่ารำเพลงครู ๑๒ ท่าจำนวน ๔ สายตระกูลมาเป็นสัญญะของการกราบครู เพื่อแสดงออกถึงการระลึกถึงครูบาอาจารย์ ประกอ บด้วย สายท่านขุนอุปถัมภ์นรากร (โนราพุ่มเทวา) สายโนรายก ชูบัว (ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (โนรา) พ.ศ.๒๕๓๐) สายโนราพร้อม จ่าวัง และสายโนราพัน หอเพชร

ภาพที่ ๘ การแสดงช่วงที่ ๒
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๙ การแสดงช่วงที่ ๓
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๐ การแสดงช่วงที่ ๔
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๖ อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กรีดกราย” คณะผู้สร้างสรรค์ได้ทำการสอบถามความคิดเห็นในหัวข้ออัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์ จากนักศึกษา คณาจารย์ และผู้ที่เกี่ยวข้องที่เคยได้รับชมการแสดง ชุด “กรีดกราย” ซึ่งแต่ละท่านได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับอัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์ รวมถึงความคิดเห็นจากประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์เอง ซึ่งสามารถสรุปได้ดังนี้

๘.๖.๑ การสร้างสรรค์รูปแบบของเล็บในลักษณะใหม่ที่มีความยาวของสายเอ็น ขนาดลูกปัดที่เกินมาตรฐานของเล็บโนราในปัจจุบัน ประกอบกับการสร้างสีสันโดยใช้สีสะท้อนแสงประกอบการใช้แสงแบล็คไลท์ เพื่อสร้างความโดดเด่นให้กับเล็บ

๘.๖.๒ มีความโดดเด่นในเรื่องของการสร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่ที่มีความสอดคล้องไปกับเล็บที่ออกแบบใหม่ทำให้เกิดความสวยงามและมีกระบวนการออกแบบการเชื่อมของท่ารำที่สามารถแก้ไขปัญหาอุปสรรคต่อการรำได้รวมถึงการออกแบบท่ารำที่สอดคล้องกับจังหวะหน้าทับและท่วงทำนองของดนตรี โดยมีการใช้ลูกเล่นของท่ารำมาสอดแทรกเพื่อให้เกิดความน่าสนใจและการออกแบบท่ารำเชิงเทคนิคที่เน้นการแสดงออกถึงความยากในกระบวนการรำ

๘.๖.๓ ด้านการแปรแถวจะมีรูปแบบที่ดูเรียบง่ายแต่ซับซ้อนไปด้วยวิธีการที่น่าสนใจ กล่าวคือ การแปรแถวในการแสดงชุดนี้ สามารถที่จะพลิกแพลงได้ตลอดเวลา ทำให้ผู้ชมรู้สึกติดตามและประหลาดใจ โดยไม่ทำให้ผู้ชมรู้สึกเบื่อ จนมีผู้ให้ฉายาว่า “เปี้ยว ๑๐ วิ” ซึ่งหมายถึงการแปรแถวได้ตลอดเวลาโดยไม่รู้สึกว่าการแปรแถวมากคืออุปสรรคของการแสดง

๘.๖.๔ การออกแบบเครื่องแต่งกายมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ดูแล้วสวยงามและเรียบหรูเห็นถึงการนำเอาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของภาคใต้ในหลาย ๆ มิติมาผสมผสานกันให้เกิดเป็นเครื่องแต่งกายในรูปแบบใหม่ที่มีรากฐานวัฒนธรรมดั้งเดิม

๘.๖.๕ การออกแบบจังหวะและทำนองเพลงที่มีความสอดคล้องกับท่ารำและความหมายของการสื่อสารในแต่ละช่วงของการแสดงที่มาจากพื้นฐานของดนตรีโนรา

๘.๗ การประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์

การประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์ชุด “กรีดกราย” คณะผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการจัดการวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ขึ้นในวันที่ ๒๒ กันยายน ๒๕๖๖ ณ อาคารอเนกประสงค์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช โดยเชิญผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์พื้นบ้านโนรา ด้านดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และการจัดการวัฒนธรรม มาเป็นผู้ประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์ ซึ่งมีผลการประเมินดังนี้

ผลการประเมินคุณภาพการนำเสนอการวิพากษ์งานสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กรีดกราย” ของคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์และดนตรี พบว่า คุณภาพการนำเสนอการวิพากษ์งานสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กรีดกราย” ของคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์และดนตรี อยู่ในเกณฑ์คุณภาพดีมาก ระดับคะแนนเฉลี่ย เท่ากับ ๓๑.๔๓ คะแนน ในส่วนของคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิด้านการจัดการศิลปวัฒนธรรม พบว่า คุณภาพการนำเสนอการวิพากษ์งานสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กรีดกราย” ของคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิด้านการจัดการศิลปวัฒนธรรม อยู่ในเกณฑ์คุณภาพดีมาก ระดับคะแนนเฉลี่ยเท่ากับ ๑๔.๐๐ คะแนน และผลการประเมินของผู้เข้าร่วมชมการนำเสนอการวิพากษ์งานสร้างสรรค์ พบว่า ผู้เข้าร่วมชมการนำเสนอการวิพากษ์งานสร้างสรรค์ ประเมินคุณภาพการนำเสนอการวิพากษ์งานสร้างสรรค์ในภาพรวมมีความพึงพอใจ อยู่ในระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = ๔.๙๐, S.D.=๐.๒๙) แยกตามประเด็นรายด้าน พบว่า ผู้เข้าร่วมชมการนำเสนอการวิพากษ์งานสร้างสรรค์ ประเมินคุณภาพการนำเสนอการวิพากษ์งานสร้างสรรค์มีความพึงพอใจด้านสุนทรียะของการแสดง อยู่ในระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = ๔.๙๐, S.D.=๐.๒๘) และมีความพึงพอใจด้านการส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม อยู่ในระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = ๔.๘๙, S.D.=๐.๓๑) ตามลำดับ

๙. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์

ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ชุด “กรีดกราย” คณะผู้สร้างสรรค์ได้ยึดหลักของวัตถุประสงค์ กรอบแนวคิดและทฤษฎีต่าง ๆ ที่จะนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน ไม่ว่าจะเป็นการสร้างสรรค์อุปกรณ์เครื่องแต่งกาย การสร้างสรรค์ท่ารำ และการสร้างสรรค์บทร้องและดนตรี ซึ่งทั้ง ๕ ส่วนนี้ ล้วนแล้วแต่เป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะทำให้การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กรีดกราย” ออกมาสมบูรณ์แบบ ที่ให้ทั้งคุณค่ากับสังคมและสุนทรียะทางด้านความงาม ซึ่งจากการดำเนินการสร้างสรรค์คณะผู้สร้างสรรค์ได้พบองค์ความรู้ใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ สามารถแบ่งองค์ความรู้ได้ดังนี้

๙.๑ องค์ความรู้ขั้นตอนการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย

องค์ความรู้การสร้างเครื่องแต่งกายเป็นองค์ความรู้ที่ได้จากกระบวนการคิดการทดลองและประสบการณ์จากการทำงานสร้างสรรค์ที่ผ่านมา ซึ่งสามารถแบ่งได้เป็น ๕ หัวข้อดังนี้ ๑) การสร้างแนวความคิด ๒) การออกแบบโครงร่างเครื่องแต่งกาย ๓) การกำหนดวัสดุ ๔) การประกอบสร้างเครื่องแต่งกาย โดยมีกระบวนการย่อย จำนวน ๖ หัวข้อ การออกแบบรูปทรง การออกแบบลวดลายผ้า การออกแบบสี เทคนิคการสร้างลวดลายผ้า การเลือกเนื้อผ้า การออกแบบการประดับตกแต่ง และ ๕) การทดสอบเครื่องแต่งกาย

๙.๒ องค์ความรู้ขั้นตอนการสร้างสรรค์ท่ารำ

องค์ความรู้ขั้นตอนการสร้างสรรค์ท่ารำ ประกอบด้วย การกำหนดนาฏยลักษณ์ การทดลองเพื่อหาท่ารำหลัก การทดลองเพื่อหาวิธีการเชื่อมท่ารำ การร้อยเรียงกระบวนท่ารำ (ตามความหมายของช่วงการแสดง) การออกแบบเทคนิคการรำ การออกแบบพื้นที่และการแปรแถว

๙.๓ องค์ความรู้จากการสร้างสรรค์ท่ารำ

แนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำและกระบวนท่ารำ เป็นองค์ความรู้ที่ได้จากการสร้างสรรค์ท่ารำตามแนวคิดของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์เฉลิมพล จันทรโชติ ในผลงานสร้างสรรค์การแสดง ชุด “ลายถมเมืองนครสราญราษฎร์สักการะและสาวปากใต้” ซึ่งจากเดิมแนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำจะมีเพียง ๔ หัวข้อ ประกอบด้วย การใช้นาฏยลักษณ์ดั้งเดิม การผสมผสานนาฏยลักษณ์ การสร้างสรรค์นาฏยลักษณ์ใหม่ การสร้างสรรค์นาฏยลักษณ์เลียนแบบท่าทางธรรมชาติ รวมถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ซึ่งแต่เดิมจะมีเพียง ๑๑ หัวข้อ ประกอบด้วย ท่ารำหลัก ท่ารำเชื่อม กระบวนท่ารำชุด ท่ารำลูกเล่น ท่ารำที่ใช้สื่อความหมาย เอกลักษณ์เฉพาะของท่ารำ ท่ารำที่สอดคล้องตามจังหวะและทำนองเพลง ท่ารำที่สอดคล้องกับการแปรแถว ทิศทาง และการใช้พื้นที่ ท่ารำดึงดูดสายตา ท่ารำเฉพาะและท่ารำจุดเน้น ซึ่งผลจากการสร้างสรรค์ท่ารำในการแสดง ชุด “กรีดกราย” คณะผู้สร้างสรรค์ได้พบองค์ความรู้ใหม่จากการสร้างสรรค์ท่ารำประกอบด้วย ๑) ท่ารำซับซ้อน ๒) ท่ารำยาก ๓) ท่ารำที่ใช้เล็บในการสร้างรูป ๔) ท่ารำที่สะท้อนผ่านเล็บ

๙.๔ องค์ความรู้การออกแบบการแปรแถว

การออกแบบการแปรแถว คณะผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบการแปรแถวด้วยลายเส้นโดยการใช้ทิศทางของผู้แสดงในการเคลื่อนที่ เน้นการแปรแถวให้เกิดลายเส้นบนเวที เช่น เส้นโค้งเส้นตรง และวงกลม โดยใช้ผู้แสดงเป็นจุดนำสายตาในการเคลื่อนที่แปรแถว และในการแปรแถวสามารถสื่อความหมายของการแสดงเพื่อให้ผู้ชมเข้าถึงการแสดง ซึ่งจากการออกแบบในการแปรแถวคณะผู้สร้างสรรค์พบองค์ความรู้ใหม่ที่สามารถทำให้การแปรแถวมีลักษณะที่น่าสนใจ ประกอบด้วย การหมุนตัว การพลิกตัว การเคลื่อนตัวเป็นวงกลม การเก็บเท้าตีโค้งเป็นวงกลม การวิ่งถอยหลังเป็นวงกลม การพลิกตัวเก็บเท้าสลับหน้าหลัง และการหมุนตัวแบบเหวี่ยงตัว การหมุนตัวแบบนั่งตั้งเข่าสลับยืน การหมุนตัวแบบย้ำเท้า การเคลื่อนตัวเป็นเส้นโค้งครึ่งวงกลมด้วยการเก็บเท้าเรียง การเดินขึ้นในทิศทางตรงแบบก้าวเท้าแตะ การเหวี่ยงตัวแล้วหมุนย้อนกลับ การหันตัวกลับส่วนแถวสลับฟันปลา การเคลื่อนกลุ่มในลักษณะฝูงปลาว่ายน้ำ

๙.๕ องค์ความรู้วิธีการใช้เล็บประกอบการรำ

การออกแบบการใช้เล็บประกอบการรำคณะผู้สร้างสรรค์ได้พบองค์ความรู้ ๔ ข้อ ประกอบด้วย ๑) ลดการเชื่อมมือในแต่ละรูปแบบ เช่น การกดมือจีบปกติเราจะหักข้อมือลงจนตึงกล้ามเนื้อแต่การลดการเชื่อมจะปฏิบัติต่างกันที่การกดมือจีบจะหักข้อมือลงเพียงเล็กน้อย เพื่อไม่ให้ความยาวของเล็บนั้นไหลลงจนหลุดการควบคุม ๒) การสร้างการเคลื่อนไหวของเล็บ เช่น สะบัดปลายมือ การฟาด การเหวี่ยง ๓) การสร้างการเคลื่อนไหวจากร่างกายให้สะท้อนไปถึงเล็บ เช่น การย้ายสะโพก การกระตุกแขน ๔) การนำเล็บที่มีความยาวมาสร้างรูป เช่น ดอกไม้ กระโปรง สังวาลย์ อาวุธ(กระบี่) พญาหงส์

๑๐. บทสรุป

ผลงานสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กรีดกราย” มีวัตถุประสงค์เพื่อออกแบบและสร้างสรรค์ โดยมีขอบเขตด้านเนื้อหาในการศึกษาเรื่อง “เล็บ” ในการแสดงที่ปรากฏอยู่ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะประเทศไทยในภูมิภาคของภาคใต้ในการแสดงโนรา ซึ่งพบว่า บทบาทของเล็บมีความสำคัญในการแสดงโนราอยู่ ๓ บทบาท คือ บทบาทในฐานะสัญลักษณ์ของความเชื่อเรื่องครูหมอโนรา บทบาทด้านองค์ประกอบเครื่องแต่งกาย และบทบาทด้านสื่อกลางในการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกของผู้แสดง รวมถึงศึกษาพัฒนาการความเปลี่ยนแปลงของเล็บโนราตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งข้อมูลดังกล่าวจะกลายเป็นแรงบันดาลใจและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน คณะผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบการแสดงให้อยู่ในรูปแบบนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ร่วมสมัย กำหนดผู้แสดงเป็นผู้ชายจำนวน ๒๓ คน และใช้เวลาในการแสดง ๑๒ นาที แบ่งช่วงการแสดงออกเป็นช่วงที่ ๑ ยอกรน้อมกาย : สื่อถึงการน้อมบูชาครู ช่วงที่ ๒ กรกรีดกรายซ้ายขวา : สื่อถึงการร่ายรำด้วยเล็บ ช่วงที่ ๓ รำยั่วอวดลีลา : สื่อถึงการร่ายรำเพื่ออวดลีลาการใช้เล็บในรูปแบบที่นุ่มนวลอ่อนหวาน รูปแบบของความแข็งแรง และรูปแบบของความสนุกสนาน ช่วงที่ ๔ นบวันทาน้อมใจ : สื่อถึงการกราบครู ในด้านการประเมินคุณภาพของผลงานจากผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทยนาฏศิลป์พื้นบ้านโนรา ด้านดนตรีไทย ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ และการจัดการวัฒนธรรม ประเมินคุณภาพผลงานอยู่ในระดับดีมาก และผลการประเมินของผู้เข้าร่วมชมการนำเสนอการวิพากษ์งานสร้างสรรค์อยู่ในระดับมากที่สุด อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์ คือ การสร้างสรรค์รูปแบบของเล็บในลักษณะใหม่ มีความโดดเด่นในเรื่องของการสร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่ที่มีความสอดคล้องไปกับเล็บ การแปรแถวมีรูปแบบที่ดูเรียบง่ายแต่ซับซ้อนไปด้วยวิธีการที่น่าสนใจ การออกแบบเครื่องแต่งกายมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่สวยงามและเรียบหรู การออกแบบจังหวะและทำนองเพลงที่มีความสอดคล้องกับท่ารำ และด้านองค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์ คือ ขั้นตอนการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ขั้นตอนการสร้างสรรค์ท่ารำ การออกแบบการแปรแถว และวิธีการใช้เล็บประกอบการรำ

๑๑. รายการอ้างอิง

ชนิดา จันทร์งาม. (๒๕๖๓). “เล็บ: บทบาทและความสำคัญต่อการแสดงนาฏศิลป์ไทย”. **วารสารวิชาการมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี**. ๓, ๓: ๑๑๑-๑๒๓.

ฐานข้อมูลท้องถิ่นภาคใต้ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์. (๒๕๖๒). **โนราโรงครู**. [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ ๓ มิถุนายน ๒๕๖๖. เข้าถึงจาก https://clib.psu.ac.th/southerninfo/content/๒/๘๔b๗๓๘๘๙

ธนาภรณ์ โพธิ์เพชร. (๒๕๕๗). **มโนราห์ร่วมสมัย.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลปศึกษา มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วรรณิกา นาโสก. (๒๕๕๑**). พัฒนาการฟ้อนกลองตุ้ม อำเภอกันทรารมย์ จังหวัดศรีสะเกษ.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิมล ดำศรี. (๒๕๒๓). **องค์ประกอบของโนรารุ่นเก่า**. ใน พุ่มเทวาที่ระลึกงานเชิดชูเกียรติศิลปินภาคใต้: ขุนอุปถัมภ์นรากร (น. ๖๓-๗๒). กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

สายสวรรค์ ขยันยิ่ง.(๒๕๔๓). **พระราชชายา เจ้าดารารัศมี กับนาฏยศิลป์ล้านนา.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อาภรณ์ มนตรีศาสตร์ และจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. (๒๕๒๖). **นาฏศิลป์เพื่อการศึกษาเบื้องต้น.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา.

กุบแมงดา

วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: ชานนท์ ทัสสะ*

วาสนา บุญญาพิทักษ์*

นาวี สาสงเคราะห์*

พนิดา บุญทองขาว*

ประสบชัย ชูช่วย**

๑. บทนำ

เครื่องจักสานเป็นเครื่องใช้ของคนไทย ที่มีใช้กันทั่วไปแทบทุกครัวเรือนมาตั้งแต่สมัยโบราณ เครื่องจักสานนั้น นอกจากจะสานเป็นภาชนะต่าง ๆ แล้ว ยังสานเป็นเครื่องมือเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันอีกมากมายหลายชนิด เช่น งอบ หมวก เปี้ยว การทำเครื่องจักสานจะต้องนำวัตถุดิบมาแปรรูปให้เป็นเส้นตอกเพื่อให้สานได้สะดวกและได้รูปทรงตามความต้องการ โดยนำไม้ไผ่มาจักเป็นตอก นำหวายมาจักเป็นเส้น นำใบตาล ใบมะพร้าว ใบจาก ใบลาน มาฉีกเอาก้านใบออก แล้วจักใบให้มีขนาดตามต้องการ ก่อนที่จะนำมาสานเป็นสิ่งต่าง ๆ

กุบแมงดา เป็นเครื่องจักสานสำหรับกันแดดกันฝนประเภทหนึ่ง ใช้สวมหัวประเภทงอบ สานด้วยตอกไม้ไผ่สองชั้นเป็นรูปร่างคล้ายแมงดานา ระหว่างตอกไม้ไผ่กรุด้วยใบไม้แห้ง หรือใช้ใบจากเย็บต่อกันเป็นแผงสี่เหลี่ยมผืนผ้า กลางนูนเป็นหลังเต่าเล็กน้อย ด้านในค่อนไปทางส่วนหัวมีไม้ทำเป็นหูจับที่ขอบทั้งสองข้าง เพื่อไม่ให้ปลิวไปตามแรงลม งอบชนิดนี้มักมีขนาดใหญ่ยาวประมาณสองศอก สามารถกันแดดและฝนได้ทั้งศีรษะและหลังของผู้สวม ด้านในไม่มีรังงอบเหมือนงอบทั่วไป แต่กระพุ้งหรือส่วนที่โค้งนูนขึ้นมาคล้ายส่วนหัวของแมงดาจะทำให้งอบเกาะอยู่บนศีรษะได้ และส่วนริมงอบที่คล้ายปีกแมงดาจะครอบคลุมลงมาปิดไหล่และหลังของผู้สวมงอบแมงดาจึงป้องกันแดดฝนได้ดีกว่างอบทั่วไป โดยเฉพาะขณะดำนา งอบจะช่วยป้องกันแดดไม่ให้เผาหลังขณะก้มดำนานาน ๆ ได้ดี (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, ๒๕๕๓, น. ๒๔) กุบแมงดา พบมากในเขตชายแดนไทย-พม่า ตั้งแต่ภาคตะวันตกขึ้นไปจนถึงภาคเหนือ ในวัฒนธรรมมอญ ลัวะ และกะเหรี่ยง (ปวาเกอญอ) ชาวกะเหรี่ยง เรียกว่า “จ๊อกือ” ชาวมอญเรียกว่า “กะตู้” หรือหมวกปีกแมงดา คุณสมบัติของกุบแมงดานอกจากใช้บังแดดได้ดีแล้ว ยังสามารถใช้ป้องกันสัตว์ร้าย เช่น งู ได้อีกด้วย

ปัจจุบันเมื่อมีการพัฒนาการของวัสดุที่ใช้ในการกันแดดกันฝน ทำให้วัสดุจากธรรมชาติเริ่มหายไป ไม่ได้รับความนิยมเช่นในอดีต อีกทั้งวัสดุจากธรรมชาติที่นำมาใช้ประดิษฐ์ไม่ว่าจะเป็น ใบไผ่ ฟาง หวาย มีราคาที่สูงขึ้นและหาได้ยากขึ้น การดำเนินชีวิตในปัจจุบันที่ไม่สะดวกกับการใช้อุปกรณ์ประเภทนี้

* อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ด้วยเหตุนี้ทำให้มีผู้สนใจที่จะรักษาสืบทอดการประดิษฐ์เครื่องจักสานที่ถือเป็นมรดทางภูมิปัญญาของคนไทย โดยมีสถาบันการศึกษาเข้ามาร่วมวิจัย อนุรักษ์ สืบสานและพัฒนาให้เพิ่มมูลค่าและการใช้สอย ทั้งนี้ กลุ่มจักสานที่สำคัญและเป็นกลุ่มที่รื้อฟื้นรูปแบบของกุบแมงดาให้มีชีวิตขึ้นอีกครั้ง คือ กลุ่มจักสานไม้ไผ่หวายหัตถกร นำโดย นางวัฒนีย์ แจ่มอริยวัฒน์ ตั้งอยู่ ณ หมู่ ๑ บ้านแหลมพัฒนา อำเภอบางปลาม้า จังหวัดสุพรรณบุรี ความโดดเด่นของผลงานหัตถศิลป์ ได้แก่ การนำหัตถกรรมพื้นถิ่น มาผสมผสานกับหัตถศิลป์ขั้นสูง ซึ่งรับการสืบทอดการสานลายต่าง ๆ อาทิ ลายดอกพิกุล ลายหนามทุเรียน จึงทำให้ผลงานมีความประณีต ทางกลุ่มจักสานไม้ไผ่หวายหัตถกรได้ร่วมมือกับมหาวิทยาลัยศิลปากร เพื่ออนุรักษ์และสืบสานจักสานไม้ไผ่และหวาย โดยนำกุบแมงดาจากภาพถ่ายในอดีตแล้วนำมาประดิษฐ์ขึ้นให้สอดคล้องกับการใช้งานได้ในปัจจุบัน จึงถือเป็นการอนุรักษ์และสืบสานด้านวัฒนธรรมสูญหายไปแล้ว รวมทั้งยังเป็นการอนุรักษ์และสนับสนุนสิ่งแวดล้อมด้วย ปัจจุบันกุบแมงดารวมถึงเครื่องจักสานประเภทอื่น ๆ จากกลุ่มจักสานไม้ไผ่หวายหัตถกรบ้านแหลมพัฒนา บางปลาม้า สุพรรณบุรี ได้รับความนิยม มีผู้สนใจและสั่งซื้อเพื่อนำไปใช้ประโยชน์ในหลายด้าน มีการติดต่อจัดจำหน่ายไปทั่วประเทศ จัดเป็นแหล่งผลิตที่ชัดเจนและเป็นแหล่งเดียวสำหรับการประดิษฐ์กุบแมงดา สามารถสร้างผลิตภัณฑ์ชุมชนเป็นสินค้าโครงการหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ หรือที่เรารู้จักกันโดยทั่วกันว่า โอทอป (One Tambon One Product : OTOP) สมาชิกในชุมชนมีรายได้เสริม ทำให้คุณภาพชีวิตของคนในชุมชนดีขึ้น และได้นำผลงานเสนอต่อกระทรวงวัฒนธรรมตามโครงการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมไทย (Cultural Product of Thailand : CPOT) ที่เน้นในเรื่องของการปรับโฉมให้มีภาพลักษณ์ร่วมสมัย และตอบโจทย์การใช้งาน ซึ่งเป็นการนำทุนทางวัฒนธรรมของประเทศ มาพัฒนาต่อยอดเป็นผลิตภัณฑ์วัฒนธรรมไทยที่มีคุณภาพและมาตรฐาน จนได้รับการยอมรับเป็นผลิตภัณฑ์ CPOT ของจังหวัดสุพรรณบุรี อีกด้วย

จากแหล่งข้อมูลดังกล่าวข้างต้นนี้ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรีเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงจากเครื่องจักสานกุบแมงดา แล้วต่อยอดแนวคิดในการออกแบบการแสดงที่นำตัวกุบแมงดามาเป็นสื่อเพื่อให้เห็นถึงรูปแบบที่มีรูปร่างแปลกตา มีคุณสมบัติที่นำไปใช้งานให้เกิดประโยชน์ได้หลากหลาย จุดประสงค์ของการแสดงเพื่อประชาสัมพันธ์สินค้าจากภูมิปัญญาในพื้นที่จังหวัดสุพรรณบุรีผ่านการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ถือเป็นการเผยแพร่ภูมิปัญญาท้องถิ่น ช่วยสนับสนุน สร้างรายได้ สร้างอาชีพ ให้แก่ชุมชนบ้านแหลม อำเภอบางปลาม้า และจังหวัดสุพรรณบุรี ได้อย่างยั่งยืนต่อไป

๒. จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กุบแมงดา”

๓. นิยามศัพท์

๓.๑ กุบแมงดา หมายถึง เครื่องจักสานประเภทสวมหัวประเภทงอบมีรูปร่างคล้ายแมลงดานาที่เป็นสินค้า OTOP ของชุมชนบ้านแหลมพัฒนา อำเภอบางปลาม้า จังหวัดสพรรณบุรี

๓.๒ นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย หมายถึง การแสดงสร้างสรรค์ ชุด “กุบแมงดา” เป็นการแสดงที่มีอิสระและผสมผสานนาฏศิลป์หลายจารีต สื่อสารกับผู้ชมด้วยท่าทางการเคลื่อนไหวและทำนองเพลงเป็นหลัก

๔. ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

ศึกษาเนื้อหาจากข้อมูลและความเป็นมาและวิธีการผลิต เครื่องจักสานในรูปแบบต่าง ๆ และรูปแบบเครื่องจักสานกุบแมงดา วิธีการผลิต วิธีการใช้งานและประโยชน์จากการใช้งานเครื่องจักสานกุบแมงดาของกลุ่มจักสานไม้ไผ่หวายหัตถกร หมู่ ๑ บ้านแหลมพัฒนา อำเภอบางปลาม้า จังหวัดสุพรรณบุรี

๔.๒ ขอบเขตด้านสถานที่

คณะผู้สร้างสรรค์ศึกษาและเก็บข้อมูลจากกลุ่มจักสานไม้ไผ่หวายหัตถกร หมู่ ๑ บ้านแหลมพัฒนา อำเภอบางปลาม้า จังหวัดสุพรรณบุรีซึ่งเป็นแหล่งผลิตเครื่องจักสานกุบแมงดาของจังหวัดสุพรรณบุรี

๔.๓ ขอบเขตด้านบุคคล

คณะผู้สร้างสรรค์เก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ นางวัฒนีย์ แจ่มอริยวัฒน์ ผู้นำกลุ่มจักสานไม้ไผ่หวายหัตถกร หมู่ ๑ บ้านแหลมพัฒนา อำเภอบางปลาม้า จังหวัดสุพรรณบุรี

๕. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กุบแมงดา” มีขั้นตอนการสร้างสรรค์ ดังนี้

๕.๑ ศึกษาความเป็นมาและวิธีการผลิตเครื่องจักสานกุบแมงดา กลุ่มจักสานไม้ไผ่หวายหัตถกร หมู่ ๑ บ้านแหลมพัฒนา อำเภอบางปลาม้า จังหวัดสุพรรณบุรี โดยการสัมภาษณ์ การสังเกตแบบมีส่วนร่วม รวมถึงเอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

๕.๒ ดำเนินการวางแผนออกแบบ แนวคิดการสร้างสรรค์การแสดง ดนตรี การแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

๕.๓ ดำเนินการออกแบบการแสดง โดยแบ่งออกเป็น ๔ ขั้นตอน คือ

๕.๓.๑ การออกแบบลำดับการแสดง

๕.๓.๒ การออกแบบการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดง

๕.๓.๓ การออกแบบกระบวนท่าที่ใช้ในการแสดง

๕.๓.๔ การออกแบบเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

๕.๔ ดำเนินการฝึกซ้อมการแสดงและปรับปรุงแก้ไขในส่วนที่บกพร่อง

๕.๕ ดำเนินการปรับปรุงแก้ไขผลงานสร้างสรรค์ และนำสู่การนำเสนอต่อคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวนทั้งสิ้น ๓ ครั้ง โดยมีการประเมินผลงานการแสดง และหลักการ แนวคิด รูปแบบการแสดง

๕.๖ นำผลการประเมินสู่การประชุม ปรับแก้ไขและสรุปผลงานสร้างสรรค์

๕.๗ นำเสนอการแสดงสู่สาธารณะชนในระดับชาติ ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทยทั่วทิศแผ่นดินไทย “นาฏการสานแผ่นดิน บัณฑิตพัฒนศิลป์ สู่เวียงพิงค์” ณ อุทยานหลวงราชพฤกษ์ จังหวัดเชียงใหม่ ในวันที่ ๗ มกราคม ๒๕๖๗

๕.๘ ดำเนินการจัดทำเล่มผลงานสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์

๖. การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

๖.๑ การศึกษาวรรณกรรม

ศึกษาวรรณกรรมเกี่ยวกับเครื่องจักสานที่เป็นเครื่องใช้ของคนไทย ที่มีใช้กันทั่วไปแทบทุกครัวเรือน มาตั้งแต่สมัยโบราณ เครื่องจักสานนั้น นอกจากจะสานเป็นภาชนะต่าง ๆ แล้ว ยังสานเป็นเครื่องมือเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันอีกมากมายหลายชนิด ได้แก่ สานเป็นเครื่องดักกุ้ง ปู ปลา ได้แก่ ลอบ ไซ สุ่ม เป็นต้น เครื่องจักสานสำหรับสวมศีรษะเพื่อป้องกันแดดและฝน เช่น งอบ หมวก เปี้ยว เครื่องจักสานที่ใช้เป็นเครื่องรองนั่ง ปูนอน เช่น เสื่อลำแพน เสื่อกระจูด เสื่อใบลำเจียก เครื่องจักสานที่ใช้เกี่ยวกับการอุปโภคบริโภค ได้แก่ กระชอน ก่องข้าว หวด กระติบ ฝาชี วัตถุดิบที่นำมาทำเครื่องจักสานในประเทศไทย มีหลายชนิด ได้แก่ ไม้ไผ่ หวาย ใบตาล ใบมะพร้าว ใบจาก กระจูด ลำเจียก ย่าน ลิเภา ฯลฯ การทำเครื่องจักสานจะต้องนำวัตถุดิบมาแปรรูปให้เป็นเส้นตอก เพื่อให้สานได้สะดวกและได้รูปทรงตามความต้องการ เช่น นำไม้ไผ่มาจักเป็นตอก นำหวายมาจักเป็นเส้น นำใบตาล ใบมะพร้าว ใบจาก ใบลาน มาฉีกเอาก้านใบออก แล้วจักใบให้มีขนาดตามต้องการ ก่อนที่จะนำมาสานเป็นสิ่งต่าง ๆ เช่น สานเป็นปลาตะเพียน ตั๊กแตน งอบ หมวก รวมถึงข้อมูลของเครื่องจักสานที่มีชื่อเรียกว่า “กุบแมงดา” หรือหมวกปีกแมงดา

ชาวภาคพายัพบางถิ่นและพวกเงี้ยวเรียกหมวกชนิดต่าง ๆ ว่า กุบ (ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๕๔, น. ๒๐) แมลงดานา เป็นแมลง มีลักษณะทางกายภาพ คือ มีลำตัวยาวเป็นรูปไข่ ด้านท้องและทางด้านหลัง มีลักษณะแบน หัวสีน้ำตาลแก่ปนเขียว ตาสีดำ ปีกสีเกือบดำ ยกเว้นบริเวณขอบบางส่วนของปีกมีสีน้ำตาลอ่อน ขาคู่หน้าเป็นแบบขาว่ายน้ำ และมีขนอ่อนสีน้ำตาลคลุมตลอดทั้งขา ปากเป็นแบบเจาะดูด ลักษณะเป็นท่อยาวออกมาจากด้านหน้าของส่วนหัว และเก็บซ่อนไว้ด้านล่างของศีรษะ ปลายปากมีลักษณะคล้ายหนามแหลมเรียว ใช้แทงเข้าไปในร่างกายเหยื่อแล้วดูดกินน้ำเหลวๆในตัวเหยื่อ (พิมพ์เพ็ญ พรเฉลิมพงศ์ และนิธิยา รัตปานนท์ (๒๕๖๖, น. ๑)

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด “กุบแมงดา” คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำชื่อของเครื่องจักสานชนิดนี้มาเป็นชื่อชุดการแสดง สื่อความหมายถึง เครื่องสวมหัวประเภทงอบ สานด้วยตอกไม้ไผ่สองชั้นเป็นรูปร่างคล้ายแมงดานา ระหว่างตอกไม้ไผ่กรุด้วยใบไม้แห้ง หรือใช้ใบจากเย็บต่อกันเป็นแผงสี่เหลี่ยมผืนผ้า กลางนูนเป็นหลังเต่าเล็กน้อย ด้านในค่อนไปทางส่วนหัวมีไม้ทำเป็นหูจับที่ขอบทั้งสองข้าง เพื่อไม่ให้ปลิวไปตามแรงลม งอบชนิดนี้มักมีขนาดใหญ่ยาวประมาณสองศอก สามารถกันแดดและฝนได้ทั้งศีรษะและหลังของผู้สวม ด้านในไม่มีรังงอบเหมือนงอบทั่วไป แต่กระพุ้งหรือส่วนที่โค้งนูนขึ้นมาคล้ายส่วนหัวของแมงดาจะทำให้งอบเกาะอยู่บนศีรษะได้ และส่วนริมงอบที่คล้ายปีกแมงดาจะครอบคลุมลงมาปิดไหล่และหลังของผู้สวมงอบแมงดาจึงป้องกันแดดฝนได้ดีกว่างอบทั่วไป โดยเฉพาะขณะดำนา งอบจะช่วยป้องกันแดดไม่ให้เผาหลังขณะก้มดำนานาน ๆ ได้ดี (ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, ๒๕๖๕, น. ๑)

๖.๒ แนวคิดหรือทฤษฎี

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กุบแมงดา” คณะผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบการแสดงและองค์ประกอบการแสดงตามแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์การแสดงด้านนาฏศิลป์มาเป็นหลักในการสร้างผลงาน ประกอบด้วยหลักทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ทฤษฎีการสร้างงานนาฏยประดิษฐ์ ดังนี้

หลักการคิดออกแบบงานสร้างสรรค์ นำหลักทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ มีมุมมอง ๕ ประการ ได้แก่ การสร้างสรรค์ศิลป์เกิดขึ้นจากการกระทำของมนุษย์ เกิดจากบุพภูมิของมวลจินตนาการ เกิดจากการต่อยอดบุพภูมิด้วยกระบวนการวิจัยแสวงผล เกิดจากความคิดริเริ่มในมุมมองที่ดี ก่อเกิดสมบัติศิลป์ของมนุษยชาติ

และเป็นภูมิสมบัติศิลป์ที่แสดงถึงความพร้อมของมนุษย์แล้วสืบทอดไปเป็นมรดกภูมิปัญญาที่จับต้องไม่ได้ (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, ๒๕๖๒, น. ๒๓๙-๒๔๒) ส่วนหลักการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้ คณะผู้สร้างสรรค์นำทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ซึ่งได้ให้รายละเอียดไว้อย่างเป็นระบบ อันประกอบไปด้วย การคิดให้มีนาฏยประดิษฐ์ การกำหนดความคิดหลัก การประมวลข้อมูล การกำหนดขอบเขต การกำหนดรูปแบบ การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ และการออกแบบนาฏยศิลป์ ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ คำว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิดการออกแบบและการสร้างสรรค์แนวคิดรูปแบบกลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดงรวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์เป็นการทำงานที่ครอบคลุมปรัชญาเนื้อหาความหมายท่ารำ การเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยวหรือการแสดงหมู่ การกำหนดให้ดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่จะทำให้นาฏศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ ผู้ออกแบบนาฏศิลป์เรียกกันโดยทั่วไปว่าผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ๒๕๔๗, น. ๒๒๕-๒๕๒)

๖.๓ ผลงานสร้างสรรค์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สำหรับงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วย นรินทร รักนุ่ย (๒๕๔๙, น. ก- ข) ได้ศึกษาเรื่องการศึกษาเครื่องจักสานจังหวัดสุพรรณบุรี : กรณีศึกษากลุมบ้านโพธิ์ศรี ตำบลบางปลาม้า อำเภอบางปลาม้า จังหวัดสุพรรณบุรี เป็นการศึกษาวิเคราะห์ผลงานเครื่องจักสานกลุ่มบ้านโพธิ์ศรีในประเด็นลวดลาย กระบวนการจักสานและวัฒนธรรมในการดำรงชีวิตที่สัมพันธ์กับเครื่องจักสาน ผลจากการศึกษาครั้งนี้นำไปพัฒนาการออกแบบลวดลาย กระบวนการจักสาน และงานออกแบบทีเกี่ยวข้องกับการจักสานจักสานในด้านอื่น ๆ และผลการศึกษาของวิไลวรรณ ไชยลังการ (๒๕๖๖, น. ๑๘๘-๑๘๙) เรื่อง การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด มนต์เสน่ห์หัตถศิลป์ของดีบ้านบางเค็ม เป็นชุดการแสดง ที่เกิดจากแรงบันดาลใจจากการศึกษาลงพื้นที่ในชุมชนบางเค็ม ผู้วิจัยเห็นสมควรสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์เพื่อเป็นเอกลักษณ์ประจำจังหวัดเพชรบุรี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิถีชีวิตคนในชุมชนตำบลบ้านบางเค็ม อำเภอเขาย้อย จังหวัดเพชรบุรี เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “มนต์เสน่ห์หัตถศิลป์ ของดีบ้านบางเค็ม” และเพื่อส่งเสริมการสร้างมูลค่าเพิ่มเชิงพาณิชย์ด้านการขาย ผ่านชุดการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ก่อให้เกิดความน่าสนใจและสร้างแรงจูงใจให้แก่ผู้พบเห็น ข้อค้นพบจากการวิจัยแสดงให้เห็นถึงการนำเอกลักษณ์ หรือวิถีอาชีพของท้องถิ่นมาสร้างสรรค์ในรูปแบบ การแสดง ส่งผลดีต่อท้องถิ่นเพิ่มโอกาสในการสร้างรายได้ให้แก่คนในชุมชน สามารถนำชุดการแสดงไปแสดงงานประจำปีของจังหวัดเพชรบุรีและงานอื่น ๆ เพื่อให้เห็นถึงคุณค่า เอกลักษณ์ และส่งเสริมยกระดับเศรษฐกิจในชุมชน

๗. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ชุด “กุบแมงดา” เป็นการออกแบบสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์ ซึ่งมีลักษณะสร้างสรรค์เพื่อการรื้อฟื้นวิธีการจักสานกุบแมงดา และแสดงให้เห็นถึงประโยชน์ของกุบแมงดาจากแนวคิด ๒ ประเภท ดังนี้

๗.๑ แนวคิดหลัก คือ การนำเสนอให้เห็นขั้นตอนการประดิษฐ์กุบแมงดา จากไม้ไผ่ สู่การแปรรูปเป็นเส้นตอก การสานขึ้นรูปเป็นโครงและกุบแมงดาที่สมบูรณ์ วิธีการใช้งานและคุณสมบัติของกุบแมงดา

ประโยชน์ที่ได้ทั้งทางตรงและทางอ้อม สามารถนำไปแสดงเผยแพร่เพื่อส่งเสริมและสนับสนุนหัตถกรรมพื้นถิ่น และขยายเครือข่าย ส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดงของภูมิปัญญาท้องถิ่น

๗.๒ แนวคิดรอง คือ การสอดแทรกวิถีวัฒนธรรมของผู้คนในจังหวัดสุพรรณบุรี ชุมชนบ้านแหลม อำเภอบางปลาม้า จังหวัดสุพรรณบุรี ที่เป็นชุมชนคนไทยพื้นถิ่นผ่านเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ

๘. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

๘.๑ รูปแบบของผลงาน

รูปแบบการแสดงของ กุบแมงดา ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้เป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย รูปแบบการแสดงเป็นอิสระ มีการผสมผสานนาฏศิลป์หลายจารีต ถึงการสื่อสารกับผู้ชมด้วยท่าทาง การเคลื่อนไหว และทำนองเพลง โดยกำหนดการแสดง ๓ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ กอไผ่ เป็นหัตถกรรมที่สร้างมาจากธรรมชาติ คือ ไม้ไผ่ ทางผู้สร้างสรรค์คิดออกแบบโดยเลียนแบบท่าทางจากธรรมชาติของก่อไผ่ที่สามารถเข้าใจได้ง่าย เช่น ท่าทางแนวตรงของต้นไผ่ การอ่อนไหวของลำต้นไผ่เวลาลมพัด ลักษณะการอยู่รวมกันเป็นก่อของไผ่

ช่วงที่ ๒ ตัดตอกสานตอก ลักษณะของการตัดไม้ไผ่จากกอไผ่สู่การนำมาแปรรูปไผ่ให้มีลักษณะเป็นท่อน หลังจากการผ่าแล้ว จะนำไปเหลาเป็นตอก นำมาสานกันเป็นรูปทรง โดยผู้ออกแบบใช้ท่าทางในการตัด การเหลาไผ่ รวมถึงการผ่าไม้ไผ่ ต่อจากนั้นเป็นกระบวนการสานตอกมาทำการจักสานขึ้นรูปให้เป็นลักษณะของตัวโครงกุบแมงดา และกุบแมงดาที่สมบูรณ์

ช่วงที่ ๓ นำไปใช้ประโยชน์ เป็นการนำกุบแมงดา มาแสดงให้เห็นถึงประโยชน์และคุณค่า โดยคิดท่าทางเน้นวิธีการลักษณะของการใช้ วิธีการสวมใส่ โดยเน้นการแสดงอุปกรณ์ร่วมกับท่าพื้นฐานของนาฏศิลป์ไทย และท่าธรรมชาติ

๘.๒ บทร้องและดนตรี

การสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดง ชุด “กุบแมงดา” มีแนวทางด้วยการร่วมมือศึกษา เสนอแนวคิด และหาแนวทางการสร้างสรรค์ลักษณะของดนตรี ซึ่งได้ระบุให้มีองค์ประกอบและเป้าหมายของทำนองที่สร้างสรรค์ออกมา ใช้เครื่องดนตรีที่เป็นวัสดุเดียวกันกับกุบแมงดา คือ ไผ่ แล้วกำหนดให้ใช้ลักษณะดนตรีที่เป็นจังหวะชัดเจน เนื่องจากไม่มีฉิ่งเป็นเครื่องประกอบจังหวะ และเน้นให้มีท่วงทำนองที่แสดงให้เห็นถึงธรรมชาติ โดยผู้สร้างสรรค์ดนตรีทำความเข้าใจเรื่องรูปแบบการแสดง สามารถสร้างสรรค์ออกแบบได้ดังนี้

ช่วงที่ ๑ กอไผ่และตัดไผ่

ทำนองในช่วงนี้มีลักษณะเป็นการแทนการร่องรอยของใบไผ่ที่กำลังปลิวลงจากต้นไผ่ โดยธรรมชาติลักษณะของใบไผ่เมื่อต้องลมปลิวหลุดลงมาจากกิ่ง ลักษณะเป็นการปลิวและร่อนไปตามจังหวะทำนองในช่วงนี้ จึงมีการเคลื่อนไหวของตัวโน้ตที่นำมาจากการปฏิบัติของใบไผ่ที่กำลังร่อนลงตามสายลม ให้เห็นบรรยากาศถึงยามเช้า และป่าไผ่ที่เป็นศูนย์รวมของบรรยากาศอันร่มรื่น และเป็นที่พักบินของบรรดานกต่าง ๆ ผู้สร้างสรรค์ด้านดนตรีได้นำขลุ่ยนกมาร่วมสร้างสรรค์ เพื่อประกอบเป็นบรรยากาศของป่าไผ่ตามธรรมชาติ มีเสียงการใช้เครื่องดนตรีที่ทำมาจากไผ่ คือ โกร่ง โดยนำมาตีใกล้จังหวะคล้ายกับเสียงไม้ไผ่ที่กำลังลั่นและรับฟังได้จากป่าไผ่ตามธรรมชาติที่มีอยู่จริง

ช่วงที่ ๒ ตัดตอกสานตอก

ในช่วงนี้เป็นการบรรยายถึงกลุ่มชาวบ้านที่ได้ออกมาเดินทางมาเพื่อคัดเลือกไผ่แล้วทำการตัดไผ่เพื่อนำไปฝานเป็นตอกสำหรับเตรียมการสานกุบแมงดา ดนตรีมีลักษณะเป็นการเล่นกับกลุ่มเครื่องดนตรีประเภทกลองและจังหวะแทนการสับไม้หรือว่าผ่าไผ่ตัดไผ่ เพื่อนำไปใช้ในการสานกุบแมงดา การแสดงเป็นส่วนหนึ่งของการบรรเลงดนตรี คือ การแสดงจะเป็นการกระทุ้งไผ่เป็นจังหวะ ทางดนตรีจะมีการตีโกร่งเป็นจังหวะไว้ให้อย่างสม่ำเสมอ เพื่อเป็นการเน้นและสร้างความสนใจต่อการแสดง จึงได้ออกแบบให้ผู้แสดงเป็นส่วนหนึ่งของการกระทุ้งไผ่ แล้วเมื่อจักไผ่เป็นตอกได้แล้ว จึงเข้าสู่ทำนองเพลงหลัก เพื่อบรรยายให้เห็นถึงลักษณะและคุณสมบัติของตอก และยังแสดงถึงการสานตอกขึ้นโครงกุบแมงดาต่อไป

ช่วงที่ ๓ นำไปใช้ประโยชน์

สำหรับช่วงนี้จะเป็นการแสดงลักษณะของกุบแมงดาเมื่อสานเสร็จแล้ว วิธีการใช้กุบแมงดา ดนตรีมีลักษณะเป็นทำนองเล่นกับจังหวะ เพื่อให้สอดคล้องกับทางการแสดงที่มีการออกแบบท่า เพื่อแสดงคุณลักษณะและประโยชน์ของกุบแมงดา โดยให้ทำนองช่วงหนึ่งเป็นการบรรเลงรวมกันและอีกช่วงหนึ่งฆ้องวงใหญ่ดำเนินทำนองเป็นลักษณะเดียววนไปเรื่อย ๆ โดยมีการแยกย่อยอีก ๓ ช่วง คือ ระนาดทุ้มบรรเลงในช่วงที่ ๑ และเข้าสู่ช่วงที่ ๒ คือ ช่วงของซออู้ขลุ่ยอู้และขลุ่ยเพียงออที่จะบรรเลงเป็นทำนอง อีกทำนองหนึ่งซ้อนทำนองของฆ้องวงใหญ่ ทำเช่นนี้แล้วจึงเว้นอีก ๑ จังหวะเพื่อเข้าสู่ช่วงที่ ๓ คือ การบรรเลงรวมกันระหว่างระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ซออู้ ขลุ่ยอู้ และขลุ่ยเพียงออ ที่จะบรรเลงในทำนองเดียวกันนี้ ให้ความรู้สึกถึงการสร้างจุดสนใจให้แก่การแสดงคือมีจังหวะที่สม่ำเสมอ มีทำนองที่ไม่โดดเด่นหรือเรียบจนไม่น่าสนใจ อีกทั้งยังมีเสียงกลองที่คอยบรรเลงเป็นจังหวะอย่างสม่ำเสมอเพื่อสนับสนุนการแสดง เมื่อแสดงถึงคุณสมบัติของกุบแมงดา จากนั้นดนตรีจะเข้าสู่ทำนองหลักอีกครั้งหนึ่งเพื่อเข้าสู่ช่วงสุดท้ายและเป็นทำนองของการจบการแสดง

เครื่องดนตรีที่นำมารวมวง และสร้างสรรค์เพลง ชุด “กุบแมงดา” มีรายการดังนี้

๑) ระนาดตัด (ระนาดเอก)	๘) กลองชัย
๒) ระนาดทุ้ม	๙) ฆ้องชัย
๓) ฆ้องวงใหญ่	๑๐) แฉ - ระฆังราว
๔) ขลุ่ยเพียงออ	๑๑) โกร่ง
๕) ขลุ่ยอู้	๑๒) ฉาบเล็ก
๖) ขลุ่ยนก - กบไม้	๑๓) อังกะลุง
๗) กลองแขก	๑๔) ซออู้ - ซอด้วง

๘.๓ ผู้แสดง

คณะผู้สร้างสรรค์ออกแบบให้มีผู้แสดงเป็นชายและหญิง จำนวน ๑๙ คน โดยเป็นผู้ชาย จำนวน ๘ คน และผู้หญิง จำนวน ๑๑ คน ทั้งนี้ผู้แสดงต้องมีคุณสมบัติ ดังนี้

๑) ผู้แสดงชายต้องมีรูปร่างสูงโปร่ง สมส่วนและดูแข็งแรง มีความปราดเปรียวในท่วงท่า

๒) ผู้แสดงหญิงมีรูปร่างสมส่วน และมีลักษณะคล่องแคล่วว่องไว

๓) ผู้แสดงมีความสามารถในการเต้นรำแบบคอนเทมโพรารี่แด๊นซ์ได้เล็กน้อย รวมถึงเป็นผู้มีความจำ ความเข้าใจ ความเชื่อ รวมถึงความมีวินัยและตั้งใจในการแสดง เนื่องจากต้องใช้การเคลื่อนไหวที่รวดเร็ว พร้อมเพรียง และเป็นธรรมชาติ

๘.๔ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

๘.๔.๑ เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายแบ่งออกเป็นเครื่องแต่งกายผู้แสดงชายและหญิง ดังนี้

๑) ผู้แสดงชาย สวมเสื้อแขนยาวปกเชิ้ต สวมลักษณะเปิดอก ตัดเย็บด้วยผ้าฝ้ายและตกแต่งด้วยผ้าขาวซึ่งเป็นผ้าพื้นเมืองของจังหวัดสุพรณบุรี นุ่งกางเกงขายาว พับขากางเกงครึ่งน่อง ใช้สีน้ำตาลให้ลักษณะสีใกล้เคียงกับเครื่องจักสาน มีผ้าผูกเอวเป็นผ้าที่มีลักษณะทิ้งตัวเพื่อเสริมให้การเคลื่อนไหวร่างกายให้พริ้วไหว ส่วนการแต่งหน้าและทรงผมตกแต่งในลักษณะธรรมชาติ

ภาพที่ ๑ เครื่องแต่งกายผู้แสดงชายหน้า-หลัง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๒ การแต่งหน้าและทรงผมผู้แสดงชาย
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๒) ผู้แสดงหญิง สวมเสื้อแขนยาว ผ่าหน้า คอตั้งเล็กน้อย นุ่งผ้าโจงกระเบน ตัวเสื้อใช้ผ้าฝ้ายพื้นเมืองของจังหวัดสุพรรณบุรีสีสันสดใส สวมเครื่องประดับประเภทหวายหรือไม้ เป็นสร้อยคอ ต่างหู เข็มขัด ส่วนการแต่งหน้าแบบสวยงาม ทรงผมรวบมวยสูงให้เรียบร้อยเพื่อสามารถสวมกุบแมงดาได้อย่างแน่นหนา ไม่หลุดร่วงขณะแสดง

ภาพที่ ๓ เครื่องแต่งกายผู้แสดงหญิงหน้า-หลัง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๔ การแต่งหน้าและทรงผมผู้แสดงหญิง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๔.๒ อุปกรณ์ประกอบการแสดง

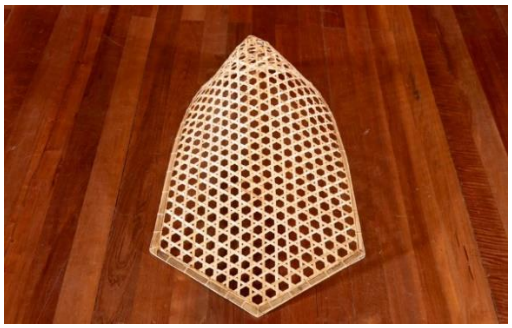
๑) ไม้ไผ่ผ่าซีก ยาวประมาณ ๑ เมตร ใช้สำหรับการแสดงให้เห็นถึงวิธีการตัดไผ่ ผ่าลำไผ่ และเหลาเป็นเส้นตอก

ภาพที่ ๕ ไม้ไผ่ผ่าซีก
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๒) มีดสำหรับตัดไผ่ มีลักษณะเป็นมีดอีโต้ ใบมีดมีรูปร่างคล้ายน้ำเต้าผ่าเสี้ยว หัวโต สันหนา โคนมีดแคบ ใช้สำหรับผ่าไม้ไผ่

ภาพที่ ๖ มีดสำหรับตัดไผ่
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๓) กุบแมงดา เป็นลักษณะโครง สานด้วยตอกไม้ไผ่เป็นรูปแบบตากะเหลว คือ การสานไม้ไผ่ลักษณะหักขัดกันเป็นมุม ตั้งแต่สามมุมขึ้นไป ของเดิมไม่มีรังงอบ คณะผู้สร้างสรรค์ออกแบบเพิ่มติมให้มีรังงอบเพื่อความสะดวกในการสวมใส่สำหรับการแสดง ส่วนกุบแมงดาที่สานสมบูรณ์แบบประดิษฐ์ให้มีสีสันที่สวยงามเหมาะสมกับการแสดง



ภาพที่ ๗ โครงกุบแมงดา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๘ เครื่องจักสานกุบแมงดา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕ ท่ารำ

คณะผู้สร้างสรรค์นำนาฏยศัพท์จากนาฏศิลป์ไทย ภาษาท่า การเคลื่อนไหวร่างกาย คือ การเต้นรำ การกระโดด การนั่ง การยืน ก้ม เงย เอียงตัว แกว่งแขน ขา และลักษณะการเลียนแบบท่าทางจากธรรมชาติ มาสร้างสรรค์ โดยแบ่งเป็นท่าหลัก คือ ท่าที่แสดงถึงกิริยาอาการในการสื่อความหมายที่ชัดเจนของแต่ละช่วงการแสดง ท่าเชื่อม คือท่าการเคลื่อนไหวเข้า-ออก หรือ แปรแถวการแสดง รายละเอียดดังนี้

ช่วงที่ ๑ กอไผ่และตัดไผ่

กอไผ่ แสดงให้เห็นถึงลักษณะของกอไผ่ที่มีการเคลื่อนไหวตามธรรมชาติ ให้ผู้แสดงหญิงทั้งหมดวิ่งซอยเท้าออกมา แขนและมือทั้งสองข้างเหยียดตรง เหมือนสายลมกำลังพัดผ่าน แล้วเข้ารวมตัวจัดรูปแถวเป็นกลุ่มเหมือนกอไผ่ ท่าทางการเคลื่อนไหวและจัดระเบียบร่างกายเลียนแบบการโอนไหว การล้มของกอไผ่

ภาพที่ ๙ ท่าออกหญิง (แสดงถึงสายลม)
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๐ ท่าการโอนไหวของกอไผ่
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๑ ท่าการล้มของกอไผ่
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ตัดไผ่ ผู้แสดงชายทั้งหมดวิ่งออกมาพร้อมอุปกรณ์ คือไม้ไผ่ผ่าซึกและมีด จัดรูปแบบแถว มือขวาถือมีด มือซ้ายจับลำต้นไม้ไผ่ ใช้ท่าย่อเหลี่ยมและแสดงท่าตัดไม้ไผ่

ภาพที่ ๑๒ ท่าเตรียมตัดไม้ไผ่
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๓ ท่าการตัดไม้ไผ่
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ช่วงที่ ๒ ตัดตอกสานตอก

ตัดตอก ลักษณะของการตัดไม้ไผ่จากกอไผ่สู่การนำมาแปรรูปไผ่ให้มีลักษณะเป็นท่อน และไปเหลาเป็นตอก นำมาสานกันเป็นรูปทรง โดยใช้ท่าทางในการเหลาไผ่รวมถึงการจักตอกเพื่อทำให้เป็นเส้นตามที่ต้องการ นำการเคลื่อนไหวร่างกายการกระโดด การเดิน วิ่ง และท่าเลียนแบบธรรมชาติเพื่อใช้อุปกรณ์

ภาพที่ ๑๔ ท่าเตรียมไม้ไผ่
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๕ ท่าการผ่าไม้ไผ่
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๖ ท่าเหลาไม้ไผ่
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๗ ท่าการจักตอก
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

สานตอก กระบวนการสานตอกมาทำการจักสานขึ้นรูปให้เป็นลักษณะของตัวโครงกุบแมงดา และกุบแมงดาที่สมบูรณ์ โดยผู้แสดงหญิงเป็นผู้จักสาน ใช้นาฏยศัพท์มือจีบสลับกับขึ้นลง และท่าตั้งมือสอดจีบแสดงถึงการสานตอก

ภาพที่ ๑๘ ท่าการสานตอก ๑
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๙ ท่าการสานตอก ๒
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ช่วงที่ ๓ นำไปใช้ประโยชน์ เป็นการนำจักสานกุบแมงดา มาแสดงให้เห็นถึงประโยชน์และคุณค่า ท่าทางเน้นวิธีการลักษณะของการใช้ อาทิ การสวมใส่ การแสดงอุปกรณ์ร่วมกับท่าพื้นฐานของนาฏศิลป์ไทย และท่าทางธรรมชาติ

ภาพที่ ๒๐ ท่าวิธีการสวมกุบแมงดา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๒๑ ใช้ประโยชน์ในการบังแสงแดดขณะทำนา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๒๒ ใช้ประโยชน์ในการบังฝน
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๒๓ ใช้ประโยชน์ในปกป้องจากสัตว์
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๒๔ แสดงให้เห็นถึงความคงทนแข็งแรงของเตรื่องจักสานกุบแมงดา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๒๕ แสดงการใช้ประโยชน์ประดับตกแต่งและแสดงความสวยงามของเครื่องจักสาน

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๖ อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด “กุบแมงดา” ปรากฏอัตลักษณ์ของการแสดง ดังนี้

๘.๖.๑ อัตลักษณ์รูปแบบการแสดง เป็นการนำภูมิปัญญาท้องถิ่น คือการผลิตเครื่องจักสานกุบแมงดาของชาวบ้านบางปลาม้า จังหวัดสุพรรณบุรี มาเป็นการแสดงประเภทนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบร่วมสมัย คือ มีการเคลื่อนไหวร่างกายและสื่อความหมายด้วยการใช้ท่าทางตามธรรมชาติ ท่านาฏยศัพท์ และการเคลื่อนไหวอย่างอิสระ

๘.๖.๒ อัตลักษณ์การสร้างสรรค์เพลงประกอบการแสดง เป็นการสร้างสรรค์เพลงให้สอดคล้องกับอารมณ์ ความรู้สึก บริบท และการเคลื่อนไหวร่างกาย มีการเลือกใช้เครื่องดนตรีที่สร้างสรรค์เสียงต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ เช่น เสียงลม เสียงไผ่ เสียงการตัดไม้ การตอกไผ่

๘.๖.๓ อัตลักษณ์ของการออกแบบเครื่องแต่งกาย มีการนำผ้าที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดสุพรรณบุรี คือ ผ้าฝ้ายและผ้าขาวม้า บ้านไผ่แปลกแม่ อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี มาเป็นเครื่องแต่งกายของการแสดงชุดนี้และมีการออกแบบในรูปแบบร่วมสมัย ให้เหมาะสมกับการเคลื่อนไหวร่างกายที่กระฉับกระเฉง

๘.๖.๔ อัตลักษณ์ของอุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นการนำเครื่องจักสานกุบแมงดามาแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาในการออกแบบลวดลาย การสานและการนำมาใช้ประโยชน์ ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบให้กุบแมงดา เป็น ๒ ลักษณะ คือ โครงจักสาน และกุบแมงดาในสภาพสมบูรณ์

๙. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด “กุบแมงดา” เป็นการสร้างสรรค์งานจากภูมิปัญญาของชาวบ้านบางปลาม้า จังหวัดสุพรรณบุรี ที่มีความรู้ในการจักสานและสามารถผลิตเครื่องจักสานกุบแมงดา กระบวนการสร้างสรรค์ในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยก่อให้เกิดหลักการวิธีการที่สามารถนำมาพัฒนาการแสดงได้อย่างเป็นระบบ ดังนี้

๙.๑ ได้รับความรู้ในการจักสานกุบแมงดา ซึ่งนำไปสู่การสร้างสรรค์ การใช้ท่ารำ ชุด “กุบแมงดา” และเป็นการฟื้นฟูศิลปะการจักสานของท้องถิ่น

๙.๒ ได้หลักการสร้างสรรค์ท่ารำ ในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยรูปแบบศิลปาชีพหรือการประกอบอาชีพให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

๑๐. บทสรุป

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด “กุบแมงดา” มีแรงบันดาลใจมาจากการนำหัตถกรรมพื้นถิ่นมาผสมผสานกับหัตถศิลป์ขั้นสูง มีการสืบทอดเพื่ออนุรักษ์และสืบสานจักสานกุบแมงดา จากภาพถ่ายในอดีตและนำมาประดิษฐ์ขึ้นให้สอดคล้องกับการใช้งานได้ในปัจจุบัน ปัจจุบันกุบแมงดารวมถึงเครื่องจักสานประเภทอื่น ๆ จากกลุ่มจักสานไม้ไผ่หวายหัตถกรบ้านแหลม บางปลาม้า สุพรรณบุรี เป็นผู้ผลิตและได้รับความนิยม มีผู้สนใจและสั่งซื้อเพื่อนำไปใช้ประโยชน์ในหลายด้าน มีการติดต่อจัดจำหน่ายไปทั่วประเทศ แนวคิดในการแสดง คือการนำเสนอให้เห็นวิธีการใช้งานและคุณสมบัติของกุบแมงดาประโยชน์ที่ได้ทั้งทางตรงและทางอ้อมในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย สอดแทรกวิถีวัฒนธรรมของผู้คนในจังหวัดสุพรรณบุรีผ่านเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ

จากการศึกษาข้อมูล เพื่อมาสร้างสรรค์การแสดง คณะผู้สร้างสรรค์มีกระบวนการสร้างสรรค์ตามขั้นตอนตั้งแต่การสืบค้นข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูล สังเคราะห์ข้อมูล ตรวจสอบข้อมูลแล้วนำมาสร้างสรรค์การแสดง และประเมินคุณภาพของการแสดง องค์ประกอบในการแสดง โดยผู้แสดงเป็นผู้หญิงจำนวน ๑๑ คน ผู้ชาย ๘ คน อุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ ไม้ไผ่ผ่าซีกและมีด โครงเครื่องจักสานกุบแมงดา เครื่องจักสานกุบแมงดาที่สมบูรณ์ มีการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ให้สอดคล้องกับเนื้อหาในการนำเสนอ ๓ ช่วง ได้แก่ กอไผ่ แสดงให้เห็นถึง กอไผ่ ต้นไผ่ ที่นำไปแปรรูปเพื่อผลิตเป็นกุบแมงดา ตัดตอกสานตอก เป็นการแสดงท่าทางการเคลื่อนไหวในการตัดไม้ไผ่เพื่อเหลาให้เป็นเส้นตอกเพื่อนำมาสานเป็นเครื่องจักสานกุบแมงดา และสุดท้ายการนำไปใช้ประโยชน์ในลักษณะหมวกและป้องกันสัตว์ร้าย ด้วยรูปร่างกุบแมงดาเป็นหมวกประเภทยาวถึงกลางหลัง ท่ารำที่แสดงออกมา แบ่งออกเป็นท่าหลัก คือท่าที่สื่อความหมายโดยตรงตามกิริยาอาการหรือเรื่องราว และท่าเสริม คือ การเคลื่อนไหวของผู้แสดงและรูปแบบการแปรแถวต่าง ๆ อัตลักษณ์ที่ปรากฏอย่างชัดเจนสำหรับการแสดงชุดนี้ คือ รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย การออกแบบเสียงต่าง ๆ จากเครื่องดนตรีให้มีเสียงใกล้เคียงกับธรรมชาติ การแต่งกายและอุปกรณ์จากภูมิปัญญาท้องถิ่นของจังหวัดสุพรรณบุรี องค์ความรู้ที่เกิดขึ้นเป็นการแสดงให้เห็นถึงความรู้ในศิลปะการจักสาน หลักการสร้างสรรค์ท่ารำในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยรูปแบบศิลปาชีพ ถือเป็นผลผลิตที่มีคุณค่าทางศิลปะและวัฒนธรรม

๑๑. รายการอ้างอิง

ณรงค์ชัย ปิฎกรัตน์. (๒๕๖๒). “ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์”. **วารสารวิชาการ คณะมนุษยศาสร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์,** ๖, ๒: ๒๓๔-๒๔๘.

นรินทร รักนุย (๒๕๔๙). **เครื่องจักสานจังหวัดสุพรรณบุรี : กรณีศึกษากลุมบ้านโพธิ์ศรี ตำบลบางปลามา อำเภอบางปลามา จังหวัดสุพรรณบุรี.** วิทยานิพนธ์ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พิมพ์เพ็ญ พรเฉลิมพงศ์ และนิธิยา รัตปานนท์. (๒๕๖๖). **Giant water bug / แมลงดานา.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ ๑๙ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๖. เข้าถึงจาก https://www.foodnetworksolution.com/wiki/word/๖๑๙๑/giant-water-bug-

ราชบัณฑิตยสถาน. (๒๕๕๔). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ปี ๒๕๕๔.** กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

วิบูลย์ ลี้สุวรรรณ. (๒๕๕๓). **นามานุกรมเครื่องจักสาน.** กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

วิไลวรรณ ไชยลังการ (๒๕๖๖). “นาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุดมนต์เสน่ห์หัตถศิลป์ ของดีบ้านบางเค็ม”. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการวิจัยและงานสร้างสรรค์,** ๑๐, ๒: ๑๘๘-๒๐๕.

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. (๒๕๖๕). **ฐานข้อมูลเครื่องมือเครื่องใช้พื้นบ้าน.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ ๑๙ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๖. เข้าถึงจาก https://traditional-objects.sac.or.th/th/equipment-detail.php?ob_id=๒๙๙

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (๒๕๔๗). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

แก้วการเวก

คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา

ผู้สร้างสรรค์: สุพจน์ ใหม่กันทะ*

๑. บทนำ

ดินแดนภาคเหนือของประเทศไทยหรือดินแดนล้านนา ประกอบด้วย จังหวัดน่าน ลำปาง ลำพูน เชียงใหม่ พะเยา เชียงราย แม่ฮ่องสอนโดยมีจังหวัดเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางของอาณาจักร ในอดีตราวพุทธศตวรรษที่ ๑๙-๒๒ เป็นดินแดนที่มีความเจริญรุ่งเรือง และมีความเจริญสูงสุดในสมัยพระเจ้าติโลกราช หลังจากนั้นค่อยเสื่อมทรุดลงจนตกเป็นเมืองขึ้นของพม่าในปี พ.ศ. ๒๑๐๑ ติดต่อกันมาเป็นเวลากว่า ๒๐๐ ปี จนเมื่อกองทัพของชาวล้านนาได้ร่วมกับกองทัพสยามสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี อาณาจักรล้านนาจึงเข้ามารวมกับสยามตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๓๑๗ เป็นต้นมา (นวรัตน์ เลขะกุล, ๒๕๕๕, น. ๑-๒)

จากประวัติศาสตร์ของดินแดนล้านนาที่ตกเคยเป็นเมืองขึ้นของพม่าจึงทำให้รับอิทธิพลศิลปวัฒนธรรมมาผสมผสานกับศิลปะล้านนาอย่างกลมกลืนลงตัว เช่น ความเชื่อเรื่องนกการเวก ที่เป็นนกมงคล หากได้พบเห็นจะเกิดความเป็นสิริมงคล ปรากฏในป่าหิมพานต์ เรียกกันอีกชื่อหนึ่งในวรรณคดีเรื่อง ไตรภูมิพระร่วงว่า นกกรวิก อธิบายว่า บินได้สูงเหนือเมฆ มีเสียงไพเราะยิ่งนัก สัตว์ทุกชนิดเมื่อได้ยินแล้วจะต้องหยุดฟัง นอกจากนี้ยังปรากฏในพระบาลีว่า เสียงของพระพุทธเจ้านั้นเหมือนเสียงพรหม แจ่มใสชัดเจน อ่อนหวาน สำเนียงเสนาะ ไม่แตก ลึกซึ้ง มีกังวานไพเราะและเหมือนเสียงนกการเวก ส่วนอาหารของนกการเวกนั้นมีกล่าวไว้ในคัมภีร์ปัญจสุทนีว่า นกการเวก กินน้ำมะม่วงสุกเป็นอาหาร แต่โดยที่นกชนิดนี้หายากหลงเข้าใจกันแต่ว่าอยู่บนท้องฟ้ากินลมเป็นอาหาร ตามวรรณคดีไตรภูมิพระร่วงนั้น กล่าวว่าขนนกการเวกนั้นเป็นที่ต้องการเพราะกลายเป็นทองคำได้ (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี, ๒๕๖๖, น. ๑)

แก้วการเวก เป็นการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ สื่อให้เห็นถึงท่วงท่า ลีลา แต่ละอริยาบท ของนกการเวกในป่าหิมพานต์เมืองสวรรค์ การแต่งกาย โทนสีวรรณะเย็น นุ่มนวล มุ่งเน้นถึงความหมาย คุณค่าของจินตนาการแห่งความงามความศรัทธาที่บูรพาจารย์ได้รจนาไว้ ก่อเกิดความสวยงามของศาสตร์และศิลป์ที่รวมความศรัทธา ความอ่อนหวาน คีตศิลป์แห่งดนตรีประกอบเพลงดอกไม้ทิพย์เมืองสวรรค์ของอาจารย์ขวัญชัย พิพัฒน์พงษ์ ทำให้การแสดงมีความร่วมสมัยเหมาะกับ สภาวะการชมศิลปะการแสดงร่วมสมัยในปัจจุบัน

๒. จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดงร่วมสมัย ชุด “แก้วการเวก ”

---

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาการออกแบบ คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา

๓. นิยามศัพท์

๓.๑ นกการเวก หรือปักษาวายุภักษ์ แปลว่านกกินลม ปรากฏในป่าหิมพานต์ มีเสียงไพเราะแจ่มใส ชัดเจน อ่อนหวานสำเนียงไพเราะ ขนนกการเวกเป็นที่ต้องการเพราะจะกลายเป็นทองคำ

๓.๒ การแสดงร่วมสมัย หมายถึง การแสดงรูปแบบหนึ่ง ที่นำแนวคิดมาจากวรรณคดีของไทย โดยการแต่งกาย และสร้างสรรค์ ลีลาท่าทาง ทำนองเพลง เป็นเรื่องราวสั้น ๆ ถ่ายทอดให้ผู้ชมเกิดความบันเทิง ให้ความรู้สึกประทับใจเมื่อได้พบ

๓.๓ กระโจมหัว หมายถึง ชฎา หรือมงกุฎ เป็นคำเรียกชื่อเครื่องประดับศีรษะของทางภาคเหนือ มีปรากฏต้นแบบ ที่พิพิธภัณฑ์วัดพระธาตุศรีจอมทอง อำเภอจอมทอง จังหวัดเชียงใหม่

๔. ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

ศึกษาความเป็นมาของนกการเวก จากวรรณกรรม เอกสาร ตำรา ศึกษากระบวนท่ารำที่สื่อถึงอากัปกิริยาของนก ท่วงท่าทางนาฏศิลป์ และศึกษาบทเพลงประกอบการ แสดงเพลงดอกไม้ทิพย์เมืองสวรรค์ ทฤษฎีด้านการแสดงร่วมสมัย นำมาสู่การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “แก้วการเวก ”

๔.๒ ขอบเขตด้านสถานที่

ดำเนินการสร้างสรรค์ผลงาน ณ คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา เพื่อแสดงในวาระโอกาสพิเศษ ของงานแสดงมหกรรมศิลปวัฒนธรรมทั่วทิศแผ่นดินไทย นาฏการ สานแผ่นดิน บัณฑิตพัฒนศิลป์ สู่เวียงพิงค์

๔.๓ ขอบเขตด้านบุคคล

การแสดง ชุด “แก้วการเวก ” ได้กำหนดบุคคลที่มีความเชี่ยวชาญด้านคุณวุฒิในการให้ข้อมูลเกี่ยวกับนาฏศิลป์ ประกอบด้วย

๔.๓.๑ ด้านนาฏศิลป์ โดยมีเกณฑ์คัดเลือก คือเป็นผู้มีประสบการณ์ด้านนาฏศิลป์ไม่น้อยกว่า ๒๐ ปี เพื่อให้การสร้างสรรค์มีความสวยงามและ สื่อความหมาย จำนวน ๑ ท่าน คือ แม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (การแสดงพื้นบ้าน-ช่างฟ้อน) พุทธศักราช ๒๕๕๙

๔.๓.๒ ด้านดนตรีประกอบการแสดง โดยมีเกณฑ์คัดเลือก คือเป็นผู้มีประสบการณ์ด้านดนตรีไม่น้อยกว่า ๒๐ ปี เพื่อให้การสร้างสรรค์มีความสวยงามและสื่อความหมาย จำนวน ๑ ท่าน คือ อาจารย์ขวัญชัย พิพัฒน์พงษ์ ศิลปินผู้สร้างสรรค์บทเพลง ดนตรีประกอบการแสดงสร้างสรรค์

๔.๓.๓ ด้านเครื่องแต่งกาย ถนิมพิมพาภรณ์ โดยมีเกณฑ์คัดเลือก คือเป็นผู้มีประสบการณ์ด้านการแต่งกาย ไม่น้อยกว่า ๒๐ ปี จำนวน ๑ ท่าน คือ นายปริญญา งานดี ศิลปินอิสระ ผู้สร้างสรรค์การแต่งกายล้านนาประยุกต์

๔.๓.๔ ด้านเครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ โดยมีเกณฑ์คัดเลือก คือเป็นผู้มีประสบการณ์ด้านเครื่องประดับไม่น้อยกว่า ๒๐ ปี เพื่อให้การสร้างสรรค์มีความสวยงามและสื่อความหมาย จำนวน ๑ ท่าน คือ พ่อครูดิเรก สิทธิการ ศิลปินแห่งชาติสาขาสลักดุนเครื่องเงิน และโลหะ พุทธศักราช ๒๕๖๕ ผู้สร้างสรรค์ศิราภรณ์ ชฎานกการเวก หรือกระโจมหัวนกการเวก

๕. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “แก้วการเวก ” มีขั้นตอนการสร้างสรรค์ ดังนี้

๕.๑ ศึกษาเอกสาร ตำรา งานวิจัย ที่เกี่ยวข้องกับนกการเวก และศิลปะการแสดง เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์

๕.๒ ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ จากผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์และดนตรี

๕.๓ วิเคราะห์ข้อมูล จากเอกสาร และบทสัมภาษณ์ เพื่อนำมาเป็นแนวคิดในการออกแบบและสร้างสรรค์การแสดง ชุด “แก้วการเวก ”

๕.๔ ดำเนินการออกแบบ องค์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย การออกแบบท่าทาง ดนตรีประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และอุปกรณ์การแสดง

๕.๕ นำเสนอศิลปะการแสดง ทั้งภายในและภายนอกสถาบัน เพื่อเผยแพร่และจัดเก็บองค์ความรู้

๕.๖ บันทึกกระบวนท่ารำ เพื่อก็บเป็นองค์ความรู้

๕.๗ จัดทำเอกสารวิชาการ

๖. การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

๖.๑ การศึกษาวรรณกรรม

ผู้สร้างสรรค์ศึกษาความเป็นมาของนกการเวกหรือนกปักษาสวรรค์ ข้อมูลของสถาบันวิจัยวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีแห่งประเทศไทย (๒๕๕๖, น. ๑) ระบุว่า นกการเวก นกการวิก หรือนกกรวิก หมายถึง นก ๒ ประเภท ประเภทแรก เป็นนกในนิยาย เชื่อว่าเป็นนกชนิดเดียวกับนกวายุภักษ์ในป่าหิมพานต์ อาศัยอยู่เป็นจำนวนมากบนเขาชื่อเขากรวิก ซึ่งล้อมรอบเขาพระสุเมรุชั้นที่ ๓ บินได้สูงเหนือเมฆ และมีเสียงร้องที่ไพเราะจับใจ สัตว์หรือมนุษย์ที่ได้ยินเสียงจะเกิดอาการงงงวยลืมกิจกรรมที่กำลังทำอยู่จนหมด ประเทศไทยใช้ตรานกวายุภักษ์เป็นตราประจำกระทรวงการคลัง ประเภทที่สอง เป็นนกชนิดที่มีตัวตนจริง ๆ มีชื่อเรียกว่า ปักษาสวรรค์ (Birds of paradise) จัดอยู่ในวงศ์ Paradisaeidae มีจำนวนทั้งหมด ๔๓ ชนิด ลักษณะลำตัวค่อนข้างอ้วนป้อม มีขนาดเท่านกเอี้ยงจนถึงอีกา ความยาวลำตัวรวมทั้งหางประมาณ ๑๒.๕-๑๐๐ เซนติเมตร ชอบอาศัยอยู่ในป่าชื้นเขตร้อนในที่ราบต่ำจนถึงยอดเขา พบมีจำนวนชนิดมากที่สุดบนเกาะนิวกินี และอีกไม่กี่ชนิดในหมู่เกาะโมลุกกัส และบริเวณทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศออสเตรเลีย ยังมีข้อมูลเรื่องนกการเวกจากวิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี (๒๕๖๖, น. ๑) ว่า นกการเวก หรือปักษาวายุภักษ์ แปลว่า นกกินลม เป็นนกในเทพปกรณัมของตะวันออก ปรากฏในป่าหิมพานต์ เรียกกันอีกชื่อหนึ่งในวรรณคดีเรื่องไตรภูมิพระร่วงว่า นกกรวิก อธิบายว่า บินได้สูงเหนือเมฆ มีเสียงไพเราะยิ่งนัก สัตว์ทุกชนิดเมื่อได้ยินแล้วจะต้องหยุดฟัง นอกจากนี้ ยังปรากฏมีมาในพระบาลีว่า เสียงของพระพุทธเจ้านั้นเหมือนเสียงพรหม แจ่มใส ชัดเจน อ่อนหวาน สำเนียงเสนาะ ไม่แตก ลึกซึ้ง มีกังวานไพเราะและเหมือนเสียงนกการเวก

๖.๒ แนวคิดและทฤษฎี

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “แก้วการเวก ” ได้นำแนวคิดของระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่หรือระบำเบ็ดเตล็ด เป็นระบำที่ปรับปรุงจากระบำมาตรฐานหรือประดิษฐ์ขึ้นใหม่ เพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับเหตุการณ์หรือโอกาสที่นำไปแสดง หรือเพื่อให้เหมาะสมกับเนื้อเรื่องที่แสดงประกอบ ในลักษณะของระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นจากการเลียนแบบท่าทางของสัตว์ การเดิน การกระโดด การวิ่ง การบิน ฯลฯ เช่น ระบำไก่

ระบำปลา ระบำเงือก ระบำครุฑ ระบำนกเขามะราปี ระบำนกสามหมู่ ระบำมยุราภิรมย์ ระบำเริงอรุณ ระบำมฤคระเริง ระบำอัศวลีลา ระบำบันเทิงกาสร ระบำกุญชรเกษม (กรมศิลปากร, ๒๕๔๙, น. ๔๑)

๖.๓ ผลงานสร้างสรรค์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สำหรับงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ประกอบด้วย ศิริพร สุรินทร์ศิริรัฐ และประทีป นักปี่ (๒๕๖๐, น. ๑๒) ได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงฟ้อนนกกิงกะหร่าของชาวไทใหญ่ รวมถึงการแสดง ของครูส่างคำ จางยอด เพื่อศึกษาบริบท บทบาทหน้าที่ของการฟ้อนนกกับวิถีชีวิตของชาวไทใหญ่ ผลการวิจัยพบว่า การแสดงฟ้อนนกกิงกะหร่าเป็นการแสดงที่มาจากการบอกเล่าสืบต่อกันมา การแสดงเป็นการเลียนแบบอากัปกิริยาของนกในป่าหิมพานต์ คือ กินนรีที่ออกมาฟ้อนรำเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาในวันที่พระพุทธเจ้าเสด็จกลับจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ โดยรูปแบบการแสดงฟ้อนนกกิงกะหร่าของครู ส่างคำ จางยอด เป็นการแสดงประกอบดนตรีจากกลองก้นยาว ฉาบ ฆ้องราว บรรเลงอัตราจังหวะที่มีความเร็วตายตัว สม่ำเสมอท่าฟ้อนมีทั้งหมด ๑๐ ท่า นิยมแสดงในงานมงคลต่าง ๆ ของชาวไทใหญ่ โดยเฉพาะเกี่ยวกับศาสนา และชุมพล ชะนะมา (๒๕๖๕, น. ๒๐๓) ได้สร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ ชุด “ฮูปไก่แก้ว” มีโครงเรื่องที่ถอดความมาจากนิทานพื้นบ้าน เรื่องกำพร้าไก่แก้ว ตอนที่นางสีดาแปลงกายเป็นไก่แก้วขึ้นมายังโลกมนุษย์ เป็นการแสดงถึงความสง่างามของไก่แก้วผสมผสานกับความซุกซนตามสัญชาตญาณของไก่ ได้การแสดงแบ่งออกเป็น ๓ ช่วง ประกอบด้วย ช่วงที่ ๑ ต้นเรื่อง เป็นตอนเปิดตัวละครไก่แก้ว ดำเนินเรื่องด้วยการกล่าวถึงที่มาของตัวละคร ช่วงที่ ๒ กลางเรื่อง เป็นช่วงที่บรรยายถึงความงาม รูปลักษณะทั้งทางกายภาพของไก่แก้ว และลักษณะอุปนิสัยอันซุกซนของไก่ ช่วงที่ ๓ ท้ายเรื่อง เป็นช่วงที่กล่าวถึงสถานการณ์ต่อไปที่จะเกิดขึ้นกับตัวละครไก่แก้ว ว่ามีจุดมุ่งหมายหรือกำลังจะดำเนินเรื่องราวต่อไปในทิศทางใด ใช้การออกแบบการใช้ดนตรีและบรรจุทำนองแบบละครรำแบบนาฏศิลป์ไทยมาตรฐาน ที่เรียกว่า เพลงสำเนียงภาษา หรือเพลงภาษา เป็นงานสร้างสรรค์ที่ยึดถือจารีตของการแสดงแบบนาฏศิลป์ไทยมาตรฐานเข้ามาผสมผสานกับวัฒนธรรมท้องถิ่นโคราช และเอกลักษณ์ของไก่ มีหลักในการประดิษฐ์ลีลาท่ารำใน ๓ หลักการ คือ ๑) การออกแบบตามจารีตของการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทรำเดี่ยว ๒) ท่าทางที่ปรากฏในนาฏศิลป์พื้นบ้านโคราช ๓) การแสดงลีลาเลียนแบบท่าทางของไก่

๗. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ฟ้อนแก้วการเวก มีภูมิหลังจากการที่จะนำเสนอความสวยงามของนกการเวก มีความสำคัญต่อศาสนา ศิลปะและวัฒนธรรมของชาวล้านนา โดยนำอัตลักลักษณ์ของศิลปะการสลักดุนโลหะมานำเสนอผ่านศิราภรณ์เครื่องประดับศีรษะ และถนิมพิมพาภรณ์เครื่องประดับตัว มีการผสมผสานทั้งศาสตร์และศิลป์สื่อถึงพลังแห่งศรัทธา ความเป็นสิริมงคลกับท่วงท่าลีลาผสมกับการฟ้อนขันดอก

๘. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

๘.๑ รูปแบบของผลงาน

รูปแบบการแสดงร่วมสมัย ชุด “แก้วการเวก ” เป็นการรำเดี่ยว มีการคิดประดิษฐ์ท่ารำ ผสมผสานอากัปกิริยาของนก ในจินตนาการ ให้ปรากฏเป็นรูปธรรม นำมาบูรณาการกับท่ารำฟ้อนนกกิงกะหร่าและระบำไก่ กระบวนท่าฟ้อนสาวไหมต้นฉบับ เพื่อให้เห็นภาพชัดเจนของกระบวนท่ารำ ที่สื่อความหมายถึงความศรัทธาเป็นสิริมงคล โดยกำหนดการแสดง ๓ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ ท่าน้อมวันทาไหว้สาครูสี่ทิศ เป็นการนำกระบวนการไหว้ครู ผ่านท่ายกขันดอกหรือยอขันดอกของชาวล้านนา มาประยุกต์กับท่า บิดบัวบาน เพื่อสื่อถึงการบูชาคุณครูบาอาจารย์ทุกพระองค์ ทั้งสิบหกชั้นฟ้า สิบห้าชั้นดิน อินทร์พรม พระแม่ธรณี

ช่วงที่ ๒ เนรมิตโปรยดอกไม้มงคล สื่อถึง การนำความสุขความเป็นสิริมงคล มาให้แก่ผู้ที่ได้รับชมผ่านขันดอกที่มีดอกกุหลาบสีแดง สื่อถึงคุณของครูบาอาจารย์ ดอกเบญจมาศ สีขาว สื่อถึงลูกศิษย์ที่มีใจบริสุทธิ์

ช่วงที่ ๓ ยลลีลานกการเวกแก้ว แสดงถึงอากัปกิริยาของนกที่ถวายความศรัทธาด้วยขันดอกไม้ทิพย์ ท่าบินร่อน ท่าสลัดปีก ท่าลงเล่นน้ำ สื่อพลังแห่งศรัทธา และความสวยงามเป็นสิริมงคล

๘.๒ บทร้องและดนตรี

การสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดง ชุด “แก้วการเวก ” ผู้สร้างสรรค์ใช้ดนตรีประกอบเป็นเพลงบรรเลงล้านนาร่วมสมัย ประกอบกับดนตรีพื้นเมืองเดิม คือ สะล้อ ซอ ซึงผสมกับวงดนตรีสากล เพื่อให้เห็นถึงการผสมผสานเป็นดนตรีร่วมสมัยที่กลมกลืนกัน

๘.๓ ผู้แสดง

การแสดง ชุด “แก้วการเวก ” เป็นการแสดงเดี่ยว ผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดบทบาทของตัวละครนกการเวก ผู้แสดงต้องสื่อถึงจินตนาการ สามารถที่จะสื่ออารมณ์ตามท่าทางของนกการเวก เช่น การบิน การเคารพ การอยู่อาศัย ได้อย่างชัดเจนผ่านอารมณ์ สีหน้าและลีลาการรำ

๘.๔ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

๘.๔.๑ เครื่องแต่งกาย

กำหนดการแต่งกาย ให้มีลักษณะการผสมผสานระหว่างศิลปะล้านนาโบราณ และล้านนาในปัจจุบัน ใช้ผ้าไหมยกดอกแก้วสีขาวของจังหวัดลำพูน ในการตัดเสื้อ ผ้านุ่งเป็นผ้าเยียระบับอินเดียยกทองสไบสีเงิน สื่อถึงความเป็นทิพย์ สไบสีส้มและสีทอง สื่อถึงความเจริญรุ่งเรือง พร้อมทั้งสวมปีกและหางเป็นสัญลักษณ์ของนกการเวก

ภาพที่ ๑ เครื่องแต่งกาย ชุด “แก้วการเวก ”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๘.๔.๒ อุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์ ประกอบด้วยขันดอกไม้สีแดงหรือพานสีแดง ทรงขันแบบพื้นเมืองภาคเหนือ ใส่ดอกไม้สีขาวและสีแดง สื่อถึงความเป็นมงคลของลูกศิษย์ กับครูบาอาจารย์

ภาพที่ ๒ ขันดอกไม้สีแดงหรือพานสีแดง
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๘.๕ ท่ารำ

การออกแบบท่ารำ ชุด “แก้วการเวก ” ใช้การเคลื่อนไหวร่างกาย เพื่อสื่อถึงจินตนาการของนก ที่สื่อถึงความศรัทธา ความรัก ความเป็นมงคลเมื่อได้พบเห็นนกชนิดนี้

ช่วงที่ ๑ น้อมวันทาไหว้สาครูสี่ทิศ ท่าทางเป็นการยกขันดอกไม้ สื่ออารมณ์แห่งศรัทธา พร้อมทั้งผายมือจรดหน้าผากขึ้นลงทั้งสี่ด้าน หรือสี่ทิศถวายความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ภาพที่ ๓ ท่าน้อมวันทาไหว้สาครูสี่ทิศ
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ช่วงที ๒ ท่าโปรยดอกไม้ทิพย์ แนวคิดท่ารำเป็นการร้อยเรียงท่ารำ ที่นำมาจากฟ้อนสาวไหม โดยท่ารำเป็นการก้าวเท้าไปด้านหน้าแล้วจีบเข้าหาตัว จากนั้นโยกตัวไปด้านหน้าแล้วปล่อยจีบ สลับกับโยกมาด้านหลังแล้วจีบ เรียกว่าท่าสาวไหมรอบตัว ประกอบกับท่ารำระบำไก่ ช่วงเนื้อร้อง สร้อยแสงแดง พระพรายขนเขียวลาย ระยับ เป็นการจีบกลางหน้าอก และจีบตั้งวง สลับและปล่อยจีบทั้งสองข้าง นำมาดัดแปลงท่ารำ ให้ถือขันดอก พร้อมกับการปล่อยจีบอีกข้างหนึ่ง ในการโปรยดอกไม้ทิพย์ และได้นำท่าฟ้อนนกกิ่งกะหร่า ชื่อว่าท่าแม่หมอนนอนเครือ กระบวนท่าเป็นการจีบเข้าหาตัว แล้วปล่อยจีบหมุนข้อมือเป็นวงกลม กระบวนท่ารำที่นำมาผสมผสานนี้เพื่อสื่อให้เห็นถึงความสุขที่โปรยปราย ประดุจดังดอกไม้จากสรวงสรรค์

ภาพที่ ๔ ท่าเนรมิตโปรยดอกไม้มงคล
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ช่วงที่ ๓ ท่ายลลีลาการเวก แก้ว เมื่อไหว้ครูบาอาจารย์ พร้อมโปรยดอกไม้แล้วจึงแสดงถึงลีลาท่าบิน การร่อน การลงเล่นน้ำ แสดงความปีติยินดี เป็นมิ่งมหามงคลต่อผู้พบเห็นสื่อถึงความเป็นทิพย์ ณ ป่าหิมพานต์ตามจินตนาการ กล่าวคือ มีกระบวนท่าทางที่ผสมกลมกลืนกับดนตรีในอารมณ์ดีใจแห่งพลังศรัทธา

ภาพที่ ๕ ท่ายลลีลานกการเวกแก้ว
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๘.๖ อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด “แก้วการเวก ” มีอัตลักษณ์ของผลงาน คือ การบูรณาการนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงพื้นบ้านล้านนา มาผสมผสานกับจินตนาการของบรรพบุรุษที่กล่าวถึงนกการเวก ประกอบกับเครื่องแต่งกายกระโจมหัวหรือมงกุฎ ที่เป็นการสลักดุนโลหะแบบล้านนาจากพ่อครูดิเรก สิทธิการ การผสมผสานท่าฟ้อนสาวไหมจากแม่ครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ เครื่องประดับจากนายปริญญา งานดี และศูนย์วัฒนธรรมศึกษา ดนตรีเพลงดอกไม้ทิพย์เมืองสวรรค์ จากอาจารย์ขวัญชัย พิพัฒพงษ์ สร้างสรรค์ผสมร้อยเรียงเป็นศิลปะการแสดงที่ร่วมสมัยอย่างลงตัว เป็นเอกลักษณ์ที่ผสมผสานศิลปะการรำ เครื่องแต่งกาย บทเพลง ที่มีความพิเศษบ่งบอกถึงความสวยงามของนกการเวกในจินตนาการของบรรพบุรุษ

๙. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์

๙.๑ ได้องค์ความรู้ในการบูรณาการ นำมาซึ่งการออกแบบชุดการแสดง “แก้วการเวก ”

๙.๒ การบูรณาการกระบวนท่ารำ ที่สื่อถึงจินตนาการจากบรรพบุรุษ ที่เป็นนามธรรมให้เป็นรูปธรรม เสริมสร้างการเรียนรู้ผ่านงานศิลปะ นาฏศิลป์ที่สื่อความหมายของการ แสดงความรัก ความเชื่อ ความศรัทธา เป็นสิริมงคลผ่านศิลปะการแสดงที่ผสมผสานทั้งท่ารำและดนตรีอย่ากลมกลืนกัน

๑๐. บทสรุป

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “แก้วการเวก ” เป็นการสร้างสรรค์ที่มีแนวความคิดจากตำนานนกการเวก จากจินตนาการ นำมาออกแบบท่ารำโดยการปรึกษา สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญสรุปท่าการแสดงรูปแบบการแสดงร่วมสมัย ชุด “แก้วการเวก ” เป็นการรำเดี่ยว มีการคิดประดิษฐ์ท่ารำ ผสมผสานอากัปกิริยาของนก ในจินตนาการ ให้ปรากฏเป็นรูปธรรม นำมาบูรณาการกับท่ารำฟ้อนนกกิงกะหร่า และระบำไก่ กระบวนท่าฟ้อนสาวไหมต้นฉบับ เพื่อให้เห็นภาพชัดเจนของกระบวนท่ารำ ที่สื่อความหมายถึงความศรัทธาเป็นสิริมงคล ใช้ดนตรีประกอบเป็นเพลงบรรเลงล้านนาร่วมสมัย ประกอบกับดนตรีพื้นเมืองเดิม คือ สะล้อ ซอ ซึง ผสมกับวงดนตรีสากล เพื่อให้เห็นถึงการผสมผสานเป็นดนตรีร่วมสมัย กำหนดการแต่งกายให้มีลักษณะการผสมผสานระหว่างศิลปะล้านนาโบราณ และล้านนาในปัจจุบัน อุปกรณ์ ประกอบด้วยขันดอกไม้สีแดงหรือพานสีแดง โดยกำหนดการแสดง ๓ ช่วง คือ ช่วงที่ ๑ น้อมวันทาไหว้สาครูสี่ทิศ ท่าทางเป็นการยกขันดอกไม้ สื่ออารมณ์แห่งศรัทธา พร้อมทั้งผายมือจรดหน้าผากขึ้นลงทั้งสี่ด้าน หรือสี่ทิศถวายความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ช่วงที่ ๒ ท่าโปรยดอกไม้ แนวคิดท่ารำเป็นการร้อยเรียงท่ารำ ฟ้อนสาวไหม ฟ้อนนกกิงกะหร่า และระบำไก่มาผสมผสาน เพื่อสื่อถึง ความสุขที่โปรยปราย กับดอกไม้สองสีคือสีแดงสื่อถึงครู สีขาวหมายถึงลูกศิษย์ ช่วงที่ ๓ ท่ายลลีลาการเวก แก้ว เมื่อไหว้ครูบาอาจารย์ พร้อมโปรยดอกไม้แล้วจึงแสดงถึงลีลาท่าบินการร่อน การลงเล่นน้ำ แสดงความปิติยินดี เป็นมิ่งมหามงคลต่อผู้พบเห็นสื่อถึงความเป็นทิพย์ ณ ป่าหิมพานต์ตามจินตนาการ กล่าวคือ มีกระบวนท่าทางที่ผสมกลมกลืนกับดนตรีในอารมณ์ดีใจแห่งพลังศรัทธา

อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์ เหมาะกับการแสดงเดี่ยว ด้วยผู้แสดงต้องสื่ออารมณ์ถึงอากัปกิริยาต่าง ๆ ของนก ผสมกับสีหน้า เช่น อารมณ์รัก อารมณ์ศรัทธา อารมณ์รื่นเริงดีใจจินตนาการจากบรรพบุรุษที่เป็นนามธรรมให้เป็นรูปธรรม เสริมสร้างการเรียนรู้ผ่านผลงานนาฏศิลป์ เป็นอีกหนึ่งการแสดง

ที่สื่อความหมายของการแสดงความรัก ความเชื่อ ความศรัทธาเป็นสิริมงคลผ่านศิลปะการแสดงที่ผสมผสานทั้งท่ารำและดนตรีอย่ากลมกลืนกัน

๑๑. รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร. (๒๕๔๙). **ทะเบียนข้อมูล: วิพิธทัศนา ชุด ระบำ รำ ฟ้อน.** กรุงเทพฯ: ไทภูมิ พับลิชชิ่ง.

ชุมพล ชะนะมา. (๒๕๖๕). **ฮูปไก่แก้ว.** ใน ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น (บ.ก.), รวมใจบัณฑิตพัฒนศิลป์ ณ ถิ่นอ่างทอง. การประชุมวิชาการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ (น. ๑๙๕-๒๐๔). วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

นวรัตน์ เลขะกุล. (๒๕๕๕). **เงินตราล้านนาและผ้าไท.** เชียงใหม่: ธนาคารแห่งประเทศไทย สาขาภาคเหนือ.

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. (๒๕๖๖). **นกการเวก (เทพปกรณัม).** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ ๑๐ มกราคม ๒๕๖๗. เข้าถึงจาก https://th:Wikipedia.org/wiki/นกการเวก

ศิริพร สุรินทร์ศิริรัฐ และประทีป นักปี่. (๒๕๖๐). **ฟ้อนนกกิงกะหร่าครูส่างคำ จางยอด.** กำแพงเพชร: สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏกำเพงเพชร.

สถาบันวิจัยวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีแห่งประเทศไทย. (๒๕๕๖). **นกการเวก.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ ๑๐ มกราคม ๒๕๖๗. เข้าถึงจาก https://www.tistr.or.th/t/publication/page_area_show_bc.asp?i๑=๔๐&i๒=๙

ขอลอ เกราะอีสาน

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: กิตติยา ทาธิสา*

อังศุมาลิน ทาธิสา*

ณัธพล ยะปะตัง**

รัฐสินธุ์ ชมสูง**

อิศรฉัตร พันธ์ไชย**

อิสรีย์ ฉายแผ้ว**

คมจรัส ทองจรัส**

๑. บทนำ

ผลงานสร้างสรรค์การแสดง ชุด ขอลอ เกราะอีสาน เป็นผลงานที่ได้รับทุนสร้างสรรค์ ตามโครงการส่งเสริมอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์ เพื่อเพิ่มศักยภาพในการแข่งขัน ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๖ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ และนำทฤษฎีการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ในการสร้างสรรค์ผลงาน คณะผู้สร้างสรรค์ผลงานได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับ วงดนตรีพื้นบ้านอีสานประเภทวงโปงลาง มี ขอลอ เกราะ เป็นเครื่องดนตรีประกอบจังหวะเช่นเดียวกับวงดนตรีพื้นเมืองของอีสาน ขอลอ มีขนาดใหญ่กว่าเกราะ ทำจากไม้ไผ่โดยบากส่วนปล้องให้เป็นรูแนวยาวเหมือนกับเกราะ เพื่อให้เกิดเสียงทุ้มกังวาน ในการบรรเลงนั้นจะใช้ไม้เคาะเช่นเดียวกับเกราะเพื่อให้เกิดจังหวะ เกราะเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะในวงดนตรีพื้นเมืองของอีสาน แต่เดิมนั้นใช้เป็นเครื่องตีสัญญาณ มักทำจากไม้เนื้อแข็งหรือไม้ไผ่ นำมาเจาะรูร้อยเชือกสำหรับแขวน โดยบากส่วนปล้องไม้ไผ่ให้เป็นรูในแนวยาว เพื่อเกิดเสียงแหลมกังวาน ในการบรรเลงนั้นจะใช้ไม้แนชิ้นเล็ก ๆ เคาะเพื่อให้เกิดจังหวะ หรือสัญญาณที่ต้องการ คณะผู้สร้างสรรค์ได้เล็งเห็นความสำคัญ ในการนำเครื่องประกอบจังหวะในวงดนตรีพื้นบ้านอีสานจากภูมิปัญญาท้องถิ่นนำมาต่อยอดจากรูปแบบการบรรเลง เกราะ ขอลอ แบบดั้งเดิมที่อยู่ในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ออกแบบและพัฒนาเป็นรูปแบบการแสดงเพื่อให้เกิดความสนุกสนานและเพลินเพลิน ประกอบการแสดงโดยนักแสดงชายใช้อุปกรณ์ ขอลอ และนักแสดงหญิงใช้อุปกรณ์คือ เกราะ นำมาเคาะประกอบจังหวะและสอดคล้องกับท่ารำให้เกิดความงดงามสนุกสนานตามความนิยมในปัจจุบัน

คณะผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะนำเครื่องประกอบจังหวะในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน คือ ขอลอ และเกราะ นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน ผ่านขั้นตอนกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง โดยการนำผลการศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร และการลงพื้นที่ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม นำมาวิเคราะห์ข้อมูล และอธิบายในรูปแบบพรรณนาเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อให้ได้ข้อมูล

---

* อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

** อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ที่ถูกต้อง ให้เห็นถึงความสำคัญของเครื่องประกอบจังหวะในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ขอลอ และเกราะ นำมาเสนอผ่านกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ด้านการแสดงพื้นบ้านอีสานสร้างสรรค์ ชุด ขอลอ เกราะอีสาน เพื่อให้ปรากฏต่อสาธารณชนในการอนุรักษ์ สืบสาน ส่งเสริม และพัฒนาสิ่งที่มาจากภูมิปัญญาท้องถิ่นอีสาน ให้เกิดความสนุกสนานและงดงามในวัฒนธรรมพื้นถิ่นต่อไป

๒. จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด ขอลอ เกราะอีสาน

๓. นิยามศัพท์

ขอลอ หมายถึง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ทำจากไม้ไผ่ เคาะแล้วเกิดเสียงทุ้ม

เกราะ หมายถึง เครื่องดนตรีประกอบจังหวะในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ทำจากไม้ไผ่ เคาะแล้วเกิดเสียงแหลม

๔. ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

การสร้างสรรค์ผลงาน “ขอลอ เกราะอีสาน” มีขอบเขตด้านเนื้อหาที่ครอบคลุมการศึกษาประวัติความเป็นมาของขอลอ เกราะ เครื่องดนตรีประกอบจังหวะในวงดนตรีพื้นบ้าน ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัย แหล่งสืบค้นข้อมูลสำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยมหาสารคาม จากสำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยขอนแก่น

๔.๒ ขอบเขตด้านสถานที่

สร้างสรรค์การแสดง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์

๕. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

๕.๑ ศึกษาเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง กับวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน และเครื่องประกอบจังหวะขอลอ เกราะ เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์

๕.๒ ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง เกี่ยวกับองค์ประกอบศิลป์และแนวทางการสร้างงานจากคณาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์และดนตรี

๕.๓ วิเคราะห์ข้อมูล จากเอกสารและการสัมภาษณ์เป็นแนวคิดในการออกแบบและการสร้างสรรค์งาน

๕.๔ ดำเนินการออกแบบองค์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย การคัดเลือกผู้แสดง เพลงและดนตรีประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง

๕.๕ ดำเนินการออกแบบและสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ลีลาการแสดง ตลอดจนการออกแบบการใช้พื้นที่เวทีของการแสดง

๕.๖ นำเสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิภายในของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในระยะการพัฒนางานระดับหัวข้องานระดับร้อยละ ๓๐ ระดับ ร้อยละ ๕๐ ตามลำดับ

๕.๗ นำเสนอผลงานฉบับสมบูรณ์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิภายในและภายนอกสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อรับฟังข้อเสนอแนะสู่การปรับปรุงผลงานก่อนนำเสนอสู่สาธารณชน โดยสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ดำเนินการกำหนดเกณฑ์คุณสมบัติผู้ทรงคุณวุฒิ ประกอบไปด้วยผู้ทรงคุณวุฒิภายในและภายนอก

๕.๘ นำเสนอผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ขอลอ เกราะอีสาน ในงานมหกรรมการแสดงนาฏศิลป์ระดับชาติ

๕.๙ บันทึกวีดิทัศน์กระบวนท่ารำและลีลาการแสดง ชุด ขอลอ เกราะอีสาน เพื่อนำสู่การเผยแพร่และจัดเก็บองค์ความรู้

๕.๑๐ จัดทำเอกสารวิชาการผลงานสร้างสรรค์ ชุด ขอลอ เกราะอีสาน พร้อมจัดทำบทความวิชาการตีพิมพ์เผยแพร่เอกสาร

๖. การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

๖.๑ การศึกษาวรรณกรรม

วัฒนธรรมจังหวัดกาฬสินธุ์ ได้กล่าวไว้ว่า โปงลางหรือเรียกว่า หมากกลิ้งกล่อม หมากเตอะเดิน เป็นเครื่องดนตรีที่พัฒนามาจาก “เกราะลอ” หรือ “ขอลอ” คำว่า โปงลางนี้ใช้เรียกดนตรีชนิดหนึ่งที่มีการละเล่นแพร่หลายทางภาคอีสานตอนกลางและตอนเหนือบางส่วน โดยเฉพาะจังหวัดกาฬสินธุ์ มีการเล่นแพร่หลายมาก เพราะเป็นกำเนิดโปงลาง ความหมายของโปงลางนั้นมี ๒ คำ คือ คำว่า “โปง” และ “ลาง” โปง เป็นสิ่งที่ใช้ตีบอกเหตุ เช่น ตีในยามวิกาลแสดงว่ามีเหตุร้าย ตีตอนเช้าก่อนพระบิณฑบาต ให้ญาติโยมเตรียมตัวทำบุญตักบาตร และตีเวลาเย็นเพื่อประโยชน์ให้คนหลงป่ากลับมาถูก เพราะเสียงโปงลางจะดังกังวานไปไกล (สมัยก่อนใช้ตีในวัด) ส่วนคำว่า ลาง นั้นหมายถึง ลางดี ลางร้าย โปงลาง หรือ เกราะลอ มีประวัติโดยย่อ คือ ท้าวพรหมโคตร ซึ่งเคยอยู่ประเทศลาวมาก่อนเป็นผู้ที่คิดทำเกราะลอขึ้น โดยเลียนแบบ “เกราะ” ที่ใช้ตีตามหมู่บ้าน ในสมัยนั้น เกราะลอทำด้วยไม้หลากเลื่อม (ไม้เนื้ออ่อน สีขาว มีเสียงกังวาน) ใช้เถาวัลย์มัดร้อยเรียงกัน ใช้ตีไล่ฝูงนก กา ที่มีกินข้าวในไร่ ในนา ต่อมาท้าวพรหมโคตรได้ย้ายมาอยู่ที่บ้านกลางเมืองจังหวัดกาฬสินธุ์และได้ถ่ายทอดการตีเกราะลอให้แก่นายปาน คือ เสียง โด เร มี ซอล และลา เมื่อนายปานเสียชีวิต นายขานน้องชายนายปานได้รับการถ่ายทอดการตีเกราะลอ ให้แก่ศิลปินแห่งชาติผู้พัฒนาโปงลางให้เป็นที่รู้จัก คือนายเปลื้อง ฉายรัศมี (ปฏิพงษ์ ภูงามทอง, ๒๕๕๕, น. ๔) วงโปงลางเป็นดนตรีพื้นบ้านที่นำเอาดนตรีที่มีอยู่ในท้องถิ่นภาคอีสานมาเล่นรวมกันเป็นการริเริ่มพัฒนาการแสดงดนตรีพื้นบ้าน โดยนายเปลื้อง ฉายรัศมี ได้คิดนำเอาโปงลางมาบรรเลงร่วมกับพิณ แคน กลอง โหวด ไหซอง ฉิ่ง ฉาบ กั๊บแก๊บ จึงได้เกิดวงดนตรีพื้นบ้านเรียกว่า “วงโปงลาง” (บัวรอง พลศักดิ์, ๒๕๔๒, น. ๕๓) วงโปงลางได้รับการถ่ายทอดต่อกันมา มีการเรียนการสอนเพื่อการสืบทอดในมหาวิทยาลัยในภาคอีสานครูเปลื้อง ฉายรัศมี เป็นผู้หนึ่งที่มีความสนใจที่จะศึกษาและพัฒนาการตีเกราะลอหรือขอลอ รวมถึงการทำเกราะหรือขอลอได้ดีที่สุด ใน พ.ศ. ๒๔๙๙ ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ได้เพิ่มลูกเกราะลอหรือขอลอ จากเดิม ๖ ลูก เป็น ๙ ลูก (มี ๕ เสียง) โด เร มี ซอล ลา ปี พ.ศ. ๒๕๐๐ ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ได้ทำการเปลี่ยนการทำเกราะลอหรือขอลอ จากไม้หมากเลื่อมมาเป็นไม้มะหาด (ไม้หมากหาด) และเพิ่มลูกโปงลางจาก ๙ ลูกเป็น ๑๒ ลูก (มี ๕ เสียงเช่นเดิม) และในปี พ.ศ. ๒๕๐๕ ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ได้เปลี่ยนชื่อเรียกเกราะลอหรือขอลอ มาเป็นโปงลาง ต่อมาในปีพ.ศ. ๒๕๑๖ ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ได้เพิ่มลูกของโปงลาง จาก ๑๒ ลูกเป็น ๑๓ ลูก โดยได้เพิ่มเสียง ฟา ขึ้นมาอีกเสียงหนึ่งเป็น ๖ เสียง โด เร มี ฟา ซอล ลา จนได้รับความนิยมจากชาวบ้านอีสาน ไปจนถึงประชาชนโดยทั่วไป (วัชระ เมธาศุภสวัสดิ์, ๒๕๕๖, น. ๘๗-๙๒)

จากการศึกษาพบว่า เครื่องดนตรีโปงลางมีวิวัฒนาการมาจาก เกราะลอหรือขอลอ ซึ่งมีความนิยมแพร่หลายในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีการริเริ่มพัฒนาจากเกราะลอคือ ครูเปลื้อง ฉายรัศมี ศิลปินแห่งชาติ สาขาดนตรีพื้นบ้านอีสาน มาเป็นเครื่องดนตรีโปงลางให้เป็นที่รู้จัก และได้มีการถ่ายทอดการเล่นดนตรีโปงลางให้แก่เยาวชนและบุคคลที่สนใจจนถึงปัจจุบัน

๖.๒ แนวคิดหรือทฤษฎี

๖.๒.๑ ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์

พีรพงศ์ เสนไสย (๒๕๕๗, น. ๑๐) ได้กล่าวไว้ว่า “นาฏยประดิษฐ์” อาศัยกระบวนการทางความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งความคิดสร้างสรรค์เป็นลักษณะของความคิดที่ประกอบด้วย อารมณ์ ความรู้สึก และการรับรู้เข้าใจเชิงเหตุผล จึงเกี่ยวข้องกันทั้งทางศิลปะและวิทยาศาสตร์ในเชิงรูปธรรม จะเน้นถึงการรู้การเข้าใจ บนพื้นฐานของข้อเท็จจริงตามปรากฏการณ์ที่เป็นไปโดยธรรมชาติในเชิงนามธรรม จะเน้นตอบสนองความรู้สึก อารมณ์ ความพอใจ ประสบการณ์ หรือความสามารถเฉพาะตัวของผู้คิด โดยไม่คำนึงถึงข้อเท็จจริงเพื่อการอธิบายเป็นสำคัญ เน้นผลผลิตที่ปรากฏในการตอบสนองทางอารมณ์และความรู้สึกร่วมกันมากกว่ากระบวนการของการสร้างสรรค์นั้น

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๗, น. ๒๒๕) ได้กล่าวไว้ว่า ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ไว้ว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบและการสร้างสรรค์ แนวคิดรูปแบบกลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์ จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉากและส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำ นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์เรียกกันทั่วไปว่าผู้ฝึกซ้อม หรือ ผู้ประดิษฐ์ท่ารำแต่ในที่นี้ขอเสนอคำใหม่ว่า นักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษ ว่า Choreographer นาฏยประดิษฐ์มีการทำงานเป็นขั้นตอนดังนี้ คือ ๑) การคิดให้มีนาฏยศิลป์ ๒) การกำหนดความคิดหลัก ๓) การประมวลข้อมูล ๔) การกำหนดขอบเขต ๕) การกำหนดรูปแบบ ๖) การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ และ ๗) การออกแบบนาฏยศิลป์

๖.๒.๒ ทฤษฎีการเคลื่อนไหว

สุรพล วิรุฬรักษ์ (๒๕๔๓, น. ๒๒๙-๒๓๐) ได้กล่าวไว้ว่า หลักทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว ๒ ประเภท คือ การใช้พลัง และการใช้ที่ว่าง

๑) การใช้พลัง การใช้พลังในนาฏศิลป์มี ๓ ประเภทคือ ความแรงของพลัง การเน้นพลังและลักษณะของการใช้พลัง ความแรงของพลังเป็นการที่ใช้ปริมาณการเคลื่อนไหวในด้านพลังมาก น้อย แตกต่างกันและให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันไปด้วย เช่น การเคลื่อนไหวที่รวดเร็ว และรุนแรง จะให้ความรู้สึกรีบเร่ง ทรงพลัง ดุดัน ในขณะที่ปริมาณของพลังน้อย ให้ความรู้สึกแตกต่างกันคือ อ่อนโยน ละเมียดละไม เป็นมิตร การเน้นพลังเป็นการใช้พลังอย่างเจาะจง ปัจจุบันทันด่วน เป็นจุดเน้นให้เกิด ความสนใจ เช่น การกระแทกส้นเท้าให้จังหวะที่ไม่แน่นอน ทำให้ผู้ชมหันมามอง ลักษณะการใช้พลัง เป็นการใช้พลังที่ให้อารมณ์ความรู้สึกต่างกันขณะเคลื่อนที่

๒) การใช้ที่ว่าง เป็นการเคลื่อนไหวในลักษณะ ความกว้าง ความยาว และความสูง โดยมีการกำหนดได้ ๓ ลักษณะคือ ตำแหน่ง ขนาดและทิศทางตำแหน่งมีลักษณะการจัดให้ผู้แสดงอยู่ตำแหน่งใดบนเวที หรืออาจเรียกว่า กำหนดจุดบนเวทีทั้งในการกำหนดตำแหน่งในลักษณะของท่าทาง และกำหนดตำแหน่งของการเคลื่อนที่เป็นช่วง ๆ ขนาดมีลักษณะการที่ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวไปจุดหนึ่งจุดใดบนเวทีกว้างหรือแคบ โดยมีปริมาณผู้แสดงเป็นกำหนดขนาดในการใช้บนเวที ทิศทาง มีลักษณะการเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง ในการแปรแถว บนเวทีได้ ๘ ทิศซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดูคือ การเข้าหาคนดู

การถอยออกจากคนดู การขนานกับคนดู การทแยงมุมกับคนดู การวนเป็นวงหน้าคนดู การฉวัดเฉวียนหรือเลี้ยวไปมาแบบฟันปลา การยกสูงและการกดต่ำ ซึ่งมีอิทธิพลความรู้สึกของคนดูเป็นสำคัญ

จากการศึกษาพบว่า นาฏยประดิษฐ์เป็นกระบวนการคิดสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบและเป็นขั้นตอน ซึ่งเป็นการนำเอาข้อมูลที่ได้มาจากเรื่องที่สนใจ นำมาแยกแยะและจัดระบบ มีการตรวจสอบและการประเมินผลงานเพื่อความถูกต้องในการสร้างงานให้ออกมาสมบูรณ์ที่สุด นอกจากนั้นยังมีการใช้หลักในการเคลื่อนไหวร่างกายในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกในการแสดง ให้การสร้างสรรค์งานเป็นไปอย่างมีคุณภาพและเกิดประโยชน์ในการสร้างสรรค์ผลงาน

๖.๓ ผลงานสร้างสรรค์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

วรางคณา วุฒิช่วย และคณะ (๒๕๖๖, น. ๑๑๐๑-๑๑๐๒) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง เบิ่งฟ้อนฆ้องทรายมูล: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากภูมิปัญญาการผลิตฆ้อง ชุมชนท่องเที่ยว OTOP นวัตวิถีบ้านทรายมูล จังหวัดอุบลราชธานี ผลจากการศึกษาพบว่า นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ชุด “เบิ่งฟ้อนฆ้องทรายมูล” ได้นำภูมิปัญญาท้องถิ่นขั้นตอนการผลิตฆ้องบ้านทรายมูล ซึ่งเป็นเครื่องตีประกอบจังหวะ ละเป็นผลิตภัณฑ์ชุมชนเป็นสินค้าโครงการหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ (One Tambon One Product : OTOP) มาใช้ในการออกแบบการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านตามหลักการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ๕ ประการ คือ ๑) รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์แบ่งการแสดงเป็น ๓ ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ ๑ เกริ่นลำทำนองอุบลประกอบเสียงแคน ช่วงที่ ๒ ฟ้อนรำตีบทตามเนื้อร้องและจังหวะเพลง และ ช่วงที่ ๓ ฟ้อนรำตามจังหวะกลองยาวและนำเสนอการตีฆ้องทรายมูลประกอบการแสดง ๒) กระบวนท่ารำและการแปรแถว ท่ารำออกแบบจากท่าฟ้อนรำพื้นบ้านและท่ารำนาฏศิลป์ไทยพร้อมทั้งแปรแถวแบบขบวนฟ้อนกลองยาวพื้นบ้าน ๓) ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง ใช้ดนตรีพื้นบ้านประกอบทำนองเพลงอีสาน ลำเซิ้ง ลำเพลิน และกลองยาว เนื้อร้องประพันธ์จากคำขวัญและเอกลักษณ์ของชุมชน ๔) เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง ใช้ผ้าพื้นเมืองและผ้าถุงมัดหมี่พร้อมทั้งออกแบบเครื่องประดับที่สื่อถึงเอกลักษณ์ของชุมชน และ ๕) โอกาสที่ใช้ในการแสดง ใช้แสดงต้อนรับนักท่องเที่ยวหรือคณะบุคคลที่มาเยี่ยมเยือน ตลอดจนงานบุญรื่นเริงในหมู่บ้าน

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ (๒๕๕๗, น. ๒๐) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง ฟ้อนออนซอนเสียงโปง เป็นการนำโปงที่เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นนำมาประกอบการแสดง สื่อถึงเสียงการเขย่าโปงตามจังหวะ รูปแบบการแสดงแบ่งออกเป็น ๓ ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ ๑ สื่อถึงวิถีชีวิตของชาวอีสาน ช่วงที่ ๒ การเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาวชาวอีสาน ช่วงที่ ๓ การเคาะโปงรูปแบบต่าง ๆ ให้เกิดเสียง กระบวนท่ารำได้โครงสร้างท่ารำมาจากท่าที่เกิดจากธรรมชาติ ท่าที่มาจากนาฏศิลป์ไทยและท่ารำที่มาจากแม่บทอีสาน และการแปรแถวเป็นการแปรแถวที่เป็นกลุ่มก้อน การแปรแถวปากพนัง แถวตอน ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ วงโปงลาง เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงเป็นผ้าพื้นเมืองและผ้าถุงไหมมัดหมี่ โดยมีการห่มผ้าแพรวาที่เป็นอัตลักษณ์ของจังหวัดกาฬสินธุ์ โอกาสที่ใช้แสดงใช้แสดงในงานเทศกาลต่าง ๆ

๗. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์พื้นบ้านอีสาน ชุด ขอลอ เกราะอีสาน เป็นการสร้างงานสร้างสรรค์ที่อาศัยรูปแบบการบรรเลง เกราะ-ขอลอ แบบดั้งเดิมที่อยู่ในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน ประเภทวงโปงลาง

มาออกแบบและพัฒนาในรูปแบบการแสดงเพื่อให้เกิดความสนุกสนานและเพลิดเพลินประกอบกับการสร้างสรรค์ดนตรีขึ้นใหม่ โดยใช้ผู้แสดงชายและหญิง จำนวน ๑๖ คน โดยผู้แสดงหญิงมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงคือ เกราะ ผู้แสดงชายมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงคือ ขอลอ นำมาเคาะประกอบจังหวะและท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ให้เกิดความสวยงามและสอดคล้องกับความนิยมในปัจจุบัน

๘. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

๘.๑ รูปแบบของผลงาน

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด “ขอลอ เกราะอีสาน” แบ่งช่วงการแสดงเป็น ๓ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ บ่าวสาวเลาะบ้าน

รูปแบบการแสดง ช่วงที่ ๑ บ่าวสาวเลาะบ้านสื่อถึง วิถีชีวิตหนุ่มสาวชาวอีสาน ที่พากันออกมาเลือกไม้ไผ่ที่จะนำไปทำ ขอลอ และเกราะ

ช่วงที่ ๒ เสียงกังวานขอลอ-เกราะ

รูปแบบการแสดง ช่วงที่ ๒ สื่อถึง การทำขอลอ และเกราะเสร็จเรียบร้อยแล้ว เป็นการทดสอบเสียงของขอลอ และเกราะ

ช่วงที่ ๓ เสนาะเสียงม่วนซื่นอีสาน

รูปแบบการแสดง ช่วงที่ ๓ สื่อถึง การนำขอลอ เกราะ มาตีประกอบจังหวะในวงโปงลางเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน

๘.๒ บทร้องและดนตรี

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด “ขอลอ เกราะอีสาน” คณะผู้สร้างสรรค์ออกแบบการแสดงประกอบดนตรีไม่มีบทร้อง ซึ่งดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงสร้างสรรค์ชุด ขอลอ เกราะอีสาน ใช้วงดนตรีพื้นบ้านอีสานวงหมากกระโหล่งโปงลางประกอบไปด้วย โปงลาง โปงลางเหล็ก หมากกระโหล่ง พิณ เบส แคน โหวด กลองหาง กลองรำมะนา ขอลอ

ภาพที่ ๑ วงดนตรีพื้นบ้านอีสาน
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๓ ผู้แสดง

ผู้แสดง ประกอบไปด้วย ผู้แสดงชาย-หญิง จำนวน ๑๖ คน โดยคัดเลือกจากผู้แสดงที่มีคุณสมบัติมีรูปร่างสมส่วน หน้าตาและบุคลิกลักษณะดี ร่างกายที่แข็งแรง และมีพื้นฐานการแสดงพื้นบ้านอีสานเป็นอย่างดี

ภาพที่ ๒ ผู้แสดงชาย-หญิง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๔ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

จากการศึกษาการแต่งกายของกลุ่มชาติพันธุ์ในจังหวัดกาฬสินธุ์ ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกใช้ผ้าพื้นเมืองในจังหวัดกาฬสินธุ์ในการตัดเย็บและออกแบบเครื่องแต่งกาย เพื่อเป็นการส่งเสริมกลุ่มสิ่งทอพื้นบ้านเพื่อเพิ่มช่องทางในการสร้างรายได้ให้แก่ชุมชน ดังนี้

๘.๔.๑ เครื่องแต่งกาย

๑) เครื่องแต่งกายผู้แสดงหญิง

เสื้อตัดเย็บด้วยผ้าฝ้ายย้อมคราม แถบผู้ไทยประดับตกแต่ง ผ้านุ่งผ้าถุงไหมมัดหมี่ เครื่องประดับสวมสร้อยคอเม็ดสีเงิน เข็มขัดสีเงิน ต่างหู กำไลข้อมือ ศีรษะประดับดอกไม้

๒) เครื่องแต่งกายผู้แสดงชาย

เสื้อตัดเย็บด้วยผ้าฝ้ายย้อมคราม แถบผู้ไทยประดับตกแต่ง ผ้านุ่งกางเกงขาก๊วยสีคราม เครื่องประดับสวมสร้อยคอเม็ดสีเงิน เข็มขัดสีเงิน กำไลข้อมือ ผ้าคาดเอวสีแดง

ภาพที่ ๓ เครื่องแต่งกายผู้แสดง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๔.๒ อุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์ประกอบการแสดง ชุด “ขอลอ เกราะอีสาน” ประกอบด้วย “ขอลอ” เป็นอุปกรณ์ของผู้แสดงชาย และ “เกราะ” เป็นอุปกรณ์ของผู้แสดงหญิง

ภาพที่ ๔ ขอลอ อุปกรณ์ผู้แสดงชาย
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๕ เกราะ อุปกรณ์ผู้แสดงหญิง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕ ท่ารำ

การออกแบบท่ารำ คือ ท่ารำที่มาจากโครงสร้างท่ารำแม่บทอีสาน ท่ารำที่มาจากโครงสร้างนาฏศิลป์ไทย และเพิ่มท่าเคาะประกอบจังหวะดนตรี ให้มีความทันสมัย ยกตัวอย่างท่ารำประกอบการแสดง ชุด “ขอลอ เกราะอีสาน”ดังนี้

ตารางที่ ๑ ตัวอย่างท่ารำประกอบการแสดงชุด “ขอลอ เกราะอีสาน”

การช่วงการแสดง	ท่ารำ	รูปท่ารำ
ช่วงที่ ๑ บ่าวสาวเลาะบ้าน	ท่าสาวน้อยลงทุ่ง	
	ท่ากาตากปีก	
	ท่าลมพัดพร้าว	

ตารางที่ ๑ ตัวอย่างท่ารำประกอบการแสดงชุด “ขอลอ เกราะอีสาน”(ต่อ)

การช่วงการแสดง	ท่ารำ	รูปท่ารำ
ช่วงที่ ๒ เสียงกังวานขอลอ-เกราะ	ท่าการเคาะขอลอ เกราะด้านล่าง	
	ท่าการเคาะขอลอ เกราะด้านข้าง	
	ท่าการเคาะขอลอ ด้านหน้า	
ช่วงที่ ๓ เสนาะเสียงม่วนชื่น	ท่าเคาะประกอบจังหวะให้มีความหลากหลาย ๑	
	ท่าเคาะประกอบจังหวะให้มีความหลากหลาย ๒	
	ท่าเคาะประกอบจังหวะให้มีความหลากหลาย ๓	

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

จากตารางดังกล่าวได้ยกตัวอย่างท่ารำที่ปรากฏในช่วงการแสดง ช่วงที่ ๑ บ่าวสาวเลาะบ้าน ท่ารำได้มาจากโครงสร้างท่ารำที่มาจากแม่บทอีสาน และเป็นท่ารำหลักที่ปรากฏในช่วงการแสดงช่วงที่ ๑ ท่ารำที่ปรากฏในช่วงที่ ๒ เสียงกังวานขอลอ-เกราะ เป็นการเพิ่มท่าการเคาะในจังหวะต่าง ๆ ให้เกิดเสียง ท่ารำที่ปรากฏในช่วงที่ ๓ เสนาะเสียงม่วนซื่น เป็นการเพิ่มท่าทางการเคาะขอลอ เกราะท่าเคาะประกอบจังหวะให้มีความหลากหลายขึ้น

๘.๖ อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

ผลงานสร้างสรรค์ ชุด “ขอลอ เกราะอีสาน” เป็นการออกแบบผลงานที่ต้องการแสดงให้เห็นถึงเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน คือ ขอลอ เกราะ ถือเป็นต้นกำเนิดของโปงลาง ที่มาจากภูมิปัญญาท้องถิ่น ที่แสดงให้เห็นถึงมรดกอันมีคุณค่าที่ควรอนุรักษ์และนำมาต่อยอดให้เกิดความหลากหลาย นอกจากนี้ในการสร้างสรรค์ผลงานก็ได้รับการประเมินตามขั้นตอนจากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ ดนตรี คีตศิลป์ เพื่อให้ผลงานสร้างสรรค์มีคุณภาพสามารถนำออกเผยแพร่ด้านศิลปวัฒนธรรมต่อสาธารณชนได้อย่างเหมาะสม

๙. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์

การอนุรักษ์และส่งเสริมวัฒนธรรมไทย การนำเครื่องดนตรีที่ถือเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นมาบูรณาการกับศิลปะและการแสดงเพื่อสื่อสารผลงานสร้างสรรค์นี้ เป็นตัวอย่างของวิธีการสื่อสารที่นำเสนอเรื่องราวของการสร้างเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะในวงดนตรีพื้นบ้านอีสาน คือ ขอลอ เกราะ ซึ่งถือเป็นต้นกำเนิดของโปงลางที่มาจากภูมิปัญญาท้องถิ่น นำเสนอผ่านศิลปะการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน และเผยแพร่ให้เกิดคุณค่าและเป็นประโยชน์ต่อสังคม

๑๐. บทสรุป

ผลงานสร้างสรรค์ ชุด “ขอลอ เกราะอีสาน” นี้ ได้สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของนาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน โดยการนำเอาภูมิปัญญาท้องถิ่นที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม ผ่านขั้นตอนและกระบวนการวิเคราะห์ สืบค้นข้อมูล และถ่ายทอดผ่านผลงานสร้างสรรค์การแสดง โดยใช้รูปแบบการแสดงพื้นบ้านอีสาน แบ่งเป็น ๓ ช่วงการแสดง คือ ช่วงที่ ๑ บ่าวสาวเลาะบ้าน สื่อถึง วิถีชีวิตหนุ่มสาวชาวอีสาน ที่พากันออกมาเลือกไม้ไผ่ที่จะนำไปทำ ขอลอ และเกราะ ช่วงที่ ๒ เสียงกังวานขอลอ-เกราะ สื่อถึง การทำขอลอ และเกราะเสร็จเรียบร้อยแล้ว เป็นการทดสอบเสียงของขอลอ และเกราะ และช่วงที่ ๓ เสนาะเสียงม่วนซื่นอีสาน สื่อถึงการนำขอลอ เกราะ มาตีประกอบจังหวะในวงโปงลาง เพื่อให้เกิดความสนุกสนาน เป็นการแสดงประกอบดนตรีไม่มีบทร้อง โดยใช้วงดนตรีพื้นบ้านอีสาน วงหมากกระโหล่งโปงลาง ใช้ผู้แสดงชาย-หญิง จำนวน ๑๖ คน แต่งกายโดยใช้ผ้าพื้นเมืองจังหวัดกาฬสินธุ์ ใช้ “ขอลอ” เป็นอุปกรณ์ของผู้แสดงชาย และ “เกราะ” เป็นอุปกรณ์ของผู้แสดงหญิง ออกแบบท่ารำจากท่ารำที่มาจากโครงสร้างท่ารำแม่บทอีสาน ท่ารำที่มาจากโครงสร้างนาฏศิลป์ไทย และเพิ่มท่าเคาะประกอบจังหวะดนตรี ให้มีความทันสมัย นอกจากนี้ในการสร้างสรรค์ผลงานก็ได้รับการประเมินตามขั้นตอนจากคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ ดนตรี คีตศิลป์ เพื่อให้ผลงานสร้างสรรค์มีคุณภาพสามารถเผยแพร่ให้เกิดคุณค่าและเป็นประโยชน์ต่อสังคมต่อไป

๑๑. รายการอ้างอิง

บัวรอง พลศักดิ์. (๒๕๔๒). **กระบวนการสืบสานดนตรีโปงลางในจังหวัดกาฬสินธุ์.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล.

ปฏิพงษ์ ภูงามทอง. (๒๕๕๕). **โปงลาง พิพิธภัณฑ์ของดีเมืองกาฬสินธุ์ อำเภอเมืองกาฬสินธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ ๑๕ พฤศจิกายน ๒๕๖๖. เข้าถึงจาก http://www.m-culture.in.th/album/view/๑๒๗๑๔๔/

พีรพงศ์ เสนไสย. (๒๕๕๗). **นาฏยประดิษฐ์อีสานโครงการหนึ่งคณะหนึ่งศิลปะวัฒนธรรม.** มหาสารคาม: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

วัชระ เมธาศุภสวัสดิ์. (๒๕๕๖). **ประวัติ พัฒนาการ และรูปแบบการแสดงของวงโปงลางวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์**. สารนิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวิทยาการดนตรีและนาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยนเรศวร.

วรางคณา วุฒิช่วย และคณะ (๒๕๖๖). “เบิ่งฟ้อนฆ้องทรายมูล: นาฏยศิลป์สร้างสรรค์จากภูมิปัญญาการผลิตฆ้องชุมชนท่องเที่ยว OTOP นวัตวิถีบ้านทรายมูล จังหวัดอุบลราชธานี”. **วารสารสันติศึกษาปริทรรศน์ มจร,** ๑๑, ๓: ๑๐๙๗-๑๑๐๘.

วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์. (๒๕๕๗). **ออนซอนเสียงโปง.** กาฬสินธุ์: วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (๒๕๔๓). **วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เชิงชายลายกระเบื้อง

วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: สมภพ เขียวมณี*

ผไทพันธุ์ พึ่งบุญ ณ อยุธยา*

ชัยทัต โสพระขรรค์*

นพภาภรณ์ คำสระน้อย**

ธิติมา อ่องทอง**

๑. บทนำ

“กระเบื้องเชิงชาย” หรือที่เรียกว่า “กระเบื้องหน้าอุด” เป็นกระเบื้องแผ่นปลายสุดของชายคาที่ใช้มุงไว้ริมล่างสุดของผืนหลังคาแต่ละตับ มีความสำคัญในเครื่องมุงหลังคาสถาปัตยกรรมโบราณ ลักษณะกระเบื้องทำเป็นทรงต่าง ๆ ตามความเหมาะสมของแต่ละอาคาร และมีการประดับลวดลายที่สื่อถึงคติความเชื่อ (ประทีป เพ็งตะโก, ๒๕๔๐, น. ๒๑)

ในสมัยอยุธยา กระเบื้องเชิงชายถูกสร้างขึ้นเพื่อปิดช่องที่เกิดจากการมุงหลังคากระเบื้องลอน ซึ่งช่วยป้องกันน้ำหรือสัตว์เข้าไปในหลังคา กระเบื้องเชิงชายนี้มักใช้กับอาคารฐานันดรเท่านั้น ไม่ใช้กับอาคารสามัญชน แสดงให้เห็นถึงความสำคัญและฐานะของผู้ใช้อาคาร ลวดลายบนกระเบื้องเชิงชายมีความหมายทางประติมานวิทยา แต่ละลายเป็นสัญลักษณ์ของวิมานที่สถิตของเทวดา อาทิ รูปดอกบัวมีความหมายถึงการกำเนิดที่บริสุทธิ์ รูปเทพนมหมายถึงเทวดาที่มีอยู่มากมายในจักรวาล รูปครุฑอันเป็นตัวแทนพาหนะของพระนารายณ์ หรือรูปหน้ากาลผู้ทำหน้าที่ปกป้องรักษา (ประทีป เพ็งตะโก, ๒๕๔๐, น. ๒๖-๓๐) โดยกระเบื้องเชิงชายที่พบในสมัยอยุธยาสามารถจำแนกลักษณะของลวดลายประดับตามวิวัฒนาการตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น สมัยอยุธยาตอนกลาง และสมัยอยุธยาตอนปลาย ได้ ๗ ประเภท ได้แก่ ๑) ประเภทลายดอกบัว ๒) ประเภทลายเทพนม ๓) ประเภทลายหน้ากาล ๔) ประเภทลายพันธุ์พฤกษา ๕) ประเภทลายครุฑยุดนาค ๖) ประเภทลายวงโค้งประกอบกันเป็นรูปสามเหลี่ยม และ ๗) ประเภททรงกระจัง (ประทีป เพ็งตะโก, ๒๕๔๐, น. ๓๙)

(๑) (๒) (๓) (๔) (๕) (๖) (๗)

ภาพที่ ๑ ตัวอย่างลายเส้นกระเบื้องเชิงชายที่พบในแหล่งโบราณคดีทั้ง ๗ ประเภท
ที่มา: ประทีป เพ็งตะโก (๒๕๔๐, น. ๕๙-๑๑๐)

---

*อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

**อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

จากแรงบันดาลใจในเรื่อง “กระเบื้องเชิงชาย” ในสถาปัตยกรรมไทย มีรายละเอียดทางสถาปัตยกรรมที่สำคัญในโบราณสถานที่มีลวดลายและรูปทรงเฉพาะ เช่น รูปบัว รูปเทพนม หรือรูปทรงเรขาคณิตต่าง ๆ ที่สะท้อนถึงความเชื่อและความงามของสถาปัตยกรรมไทย การนำลวดลายเหล่านี้เข้าไปผนวกกับการออกแบบท่ารำ การออกแบบเครื่องแต่งกาย การประพันธ์บทร้องและเพลงดนตรี ไม่เพียงแต่เป็นการนำเสนอความงามทางศิลปะ แต่ยังเป็นการเล่าเรื่องราว ความเชื่อ และประวัติศาสตร์ผ่านการแสดง

การสร้างสรรค์ผลงานที่ได้รับแรงบันดาลใจจากงานสถาปัตยกรรมมีความสำคัญหลายด้าน อันดับแรก คือ การเชื่อมโยงระหว่างศิลปะการแสดงและสถาปัตยกรรม ซึ่งเป็นการสื่อสารเรื่องราว ประวัติศาสตร์ และความเชื่อผ่านการเคลื่อนไหว การร่ายรำที่แสดงออกมาไม่เพียงแต่สะท้อนถึงความงดงามของสถาปัตยกรรม แต่ยังเป็นการแสดงความเคารพและศรัทธาต่อศิลปะและภูมิปัญญาไทย นอกจากนี้ ผลงานการสร้างสรรค์จากแนวคิดผสานศิลปะสถาปัตยกรรมยังช่วยในการอนุรักษ์และส่งเสริมเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมด้านโบราณสถานและโบราณวัตถุ ทำให้คนรุ่นใหม่และชาวต่างชาติมีโอกาสเข้าใจและชื่นชมความงามของสถาปัตยกรรมและศิลปะไทยผ่านการแสดงที่สามารถเข้าถึงได้ง่าย

จากความสำคัญและความงดงามของกระเบื้องเชิงชายนี้ คณะผู้สร้างสรรค์จึงได้เลือกนำมาเป็นแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด “เชิงชายลายกระเบื้อง” โดยเน้นการนำเสนอลวดลายของกระเบื้องเชิงชายที่พบในสมัยอยุธยาผ่านลีลาการร่ายรำ การแสดงนี้มีจุดประสงค์เพื่อสะท้อนถึงความสำคัญของกระเบื้องเชิงชายในอดีต และความรู้เชิงศิลปะของโบราณสถานในสมัยอยุธยา

๒. จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏดุริยางคศิลป์ที่สามารถนำเสนอลวดลายของกระเบื้องเชิงชายที่ปรากฏในสมัยอยุธยาผ่านลีลาการร่ายรำและการประพันธ์ทำนองและบทร้อง สะท้อนความงดงามและความสำคัญของกระเบื้องเชิงชายในสถาปัตยกรรมโบราณ

๓. นิยามศัพท์

พจนานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๖๒ ให้นิยามศัพท์ต่าง ๆ ไว้ดังนี้

เชิงชาย หมายถึง ตัวไม้หน้าสี่เหลี่ยมแบนยาวติดปลายจันทันตลอดชายคาเรือนหลังคาทรงปั้นหยาหรือหลังคาทรงมนิลา

ลาย หมายถึง รูปแบบทางทัศนศิลป์ประเภทหนึ่ง ประกอบขึ้นด้วยเส้นเป็นสำคัญ ลักษณะเป็นแบบซ้ำ ๆ หรือต่อเนื่องกันไปก็มี มีทั้งลายแบบธรรมชาติและลายแบบประดิษฐ์ ใช้เขียน ปั้น หรือแกะสลัก

กระเบื้อง หมายถึง วัสดุใช้มุงหลังคา ทำผนังหรือปูพื้น เป็นต้น ทำด้วยดินเผาหรือซีเมนต์หรือวัสดุอื่น ๆ มักทำเป็นแผ่นสี่เหลี่ยม มีขนาดต่าง ๆ อาจมีสีหรือลวดลายก็ได้

นอกจากนี้ ประทีป เพ็งตะโก (๒๕๔๐, น. ๒๑) ได้มีการอธิบายศัพท์เกี่ยวกับ “กระเบื้องเชิงชาย” ไว้ว่า กระเบื้องเชิงชายหรือที่เรียกว่ากระเบื้องหน้าอุด คำว่า “เชิงชาย” เป็นศัพท์ช่างหมายถึงแผ่นไม้ปิดชายคาคือปลายจันทัน และสำหรับรับชายคาที่ไม่มีกลอน ตามนัยความหมายนี้มิได้มีความหมายเกี่ยวข้องกับกระเบื้องมุงหลังดาที่อยู่ริมล่างสุดของผืนหลังคาแต่ละตับ ซึ่งมีชื่อเรียกเป็นการเฉพาะว่า “กระเบื้องเชิงชายคา” แต่ดูเหมือนว่าคำนี้จะไม่พบที่ใช้กันมากนักทั้งภาษาพูดและกาษาเขียน จะพบแต่เพียงว่า “กระเบื้องเชิงชาย”

ดังนั้น **“เชิงชายลายกระเบื้อง”** จึงหมายถึง การแสดงสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์ที่มีแนวคิดและแรงบันดาลใจมาจากลวดลายกระเบื้องเชิงชายที่พบในสมัยอยุธยา จำนวน ๗ ลวดลาย ได้แก่ ลายดอกบัว ลายเทพนม ลายหน้ากาล ลายพันธุ์พฤกษา ลายครุฑยุดนาค ลายวงโค้งประกอบกันเป็นรูปสามเหลี่ยม และลายกระจัง โดยนำเสนอด้วยกระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย ท่ารำและพื้นฐานจากท่วงท่าของการแสดงโขน และท่าทางการต่อตัวตั้งซุ้มในการแสดงนาฏศิลป์ไทย

๔. ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

การสร้างสรรค์ผลงาน “เชิงชายลายกระเบื้อง” มีขอบเขตด้านเนื้อหาที่ครอบคลุมการศึกษาลวดลายกระเบื้องเชิงชายที่คนพบในแหล่งโบราณคดีในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นจนถึงสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยอ้างอิงจากรายงานวิจัยแม่แบบของประทีป เพ็งตะโก เป็นแนวทางในการศึกษาร่วมกับวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องทางด้านศิลปวัฒนธรรมด้านการแต่งกายและวัฒนธรรมด้านความบันเทิงที่ร่วมสมัยเดียวกัน

๔.๒ ขอบเขตด้านสถานที่

การสร้างสรรค์ผลงาน “เชิงชายลายกระเบื้อง” ในด้านสถานที่มุ่งเน้นไปที่การเลือกสถานที่ที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม คือ อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา ซึ่งอยู่ในความดูแลของสำนักศิลปากรที่ ๓ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ได้แก่ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเจ้าสามพระยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และแหล่งศาสนสถานใกล้เคียง ได้แก่ วัดป่าโมกวรวิหาร จังหวัดอ่างทอง

๔.๓ ขอบเขตด้านบุคคล

การสร้างสรรค์ผลงาน “เชิงชายลายกระเบื้อง” ในด้านบุคคลมุ่งเน้นไปที่การรวมกลุ่มของบุคคลที่มีทักษะและความเชี่ยวชาญในหลาย ๆ ด้าน เพื่อสร้างผลงานที่มีความสมบูรณ์และเข้าถึงผู้ชมได้หลากหลาย ดังนี้

๔.๓.๑ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏดุริยางคศิลป์ มีบทบาทสำคัญในการให้คำปรึกษาด้านจารีตนาฏศิลป์ และหลักทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ และช่วยตรวจสอบกรอบแนวคิดและความถูกต้องของการผลิตผลงานสร้างสรรค์ในทุกขั้นตอน ประกอบด้วย ศิลปินแห่งชาติ และผู้ทรงคุณวุฒิผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีคีตศิลป์ไทย จากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

๔.๓.๒ บุคลากรและเจ้าหน้าที่ประจำสำนักศิลปากรที่ ๓ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ให้คำปรึกษาและข้อมูลสัมภาษณ์ในระหว่างการเก็บข้อมูลภาคสนาม

๕. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงาน “เชิงชายลายกระเบื้อง” ประกอบด้วยขั้นตอนที่ครอบคลุมหลายด้าน เพื่อให้ผลงานออกมามีความสมบูรณ์และงดงาม มีขั้นตอนดังต่อไปนี้

๕.๑ การตั้งคณะทำงาน งานวิจัยพัฒนาและสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมได้ประชุมคณะดำเนินงานเพื่อวางแผนแบ่งการปฏิบัติหน้าที่ ตลอดจนกำหนดกรอบการทำงาน และติดตามการดำเนินงานตามกำหนด โดยได้ดำเนินการแต่งตั้งคณะดำเนินงาน เพื่อปฏิบัติหน้าที่สร้างสรรค์ผลงานการแสดง

๕.๒ การเก็บรวบรวมข้อมูล โดยเริ่มจากการศึกษางานวิจัยและเอกสารที่เกี่ยวกับกระเบื้องเชิงชาย รวมถึงการศึกษาประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และความหมายที่ซ่อนอยู่ภายในลวดลาย

๕.๓ การสำรวจพื้นที่ภาคสนาม โดยทำการสำรวจสถาปัตยกรรมที่ปรากฏกระเบื้องเชิงชายในจังหวัดพระนครศรีอยุธยา โดยได้ประสานความอนุเคราะห์ไปยังสำนักศิลปากรที่ ๓ พระนครศรีอยุธยา เพื่อขอข้อมูลสัมภาษณ์และสำรวจสถานที่จริง

๕.๔ การออกแบบกรอบแนวคิด ซึ่งมีการนำเสนอลวดลายของกระเบื้องเชิงชายผ่านท่ารำและการขับร้องบรรเลงดนตรี

๕.๕ การประพันธ์คำร้องและดนตรี โดยนำกรอบแนวคิดในการนำเสนอมาสู่การประพันธ์บทร้องและทำนองดนตรีที่ผ่านการพิจารณากลั่นกรองโดยผู้เชี่ยวชาญ และพิจารณาเลือกวงดนตรีและนักดนตรีที่เหมาะสมกับการแสดงสำหรับขั้นตอนการบันทึกเพลงต้นฉบับสำหรับผู้แสดงนาฏศิลป์

๕.๖ การคัดเลือกและฝึกสอนผู้แสดง คัดเลือกผู้แสดงที่มีทักษะการแสดงและการร่ายรำเหมาะสม พร้อมทั้งการฝึกซ้อมเพื่อให้สามารถถ่ายทอดความหมายและอารมณ์ผ่านท่ารำ

๕.๗ การออกแบบเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ จากกรอบแนวคิดและทฤษฎีในการสร้างผลงาน โดยผลิตภาพร่างและคัดเลือกวัสดุอุปกรณ์ที่ใช้สำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับให้เหมาะสมกับการแสดง โดยคำนึงถึงความคุ้มค่าและความคงทนต่อการใช้งาน

๕.๘ การเตรียมการแสดงและซักซ้อม ในขั้นตอนนี้จะมีการซักซ้อมอย่างต่อเนื่อง เพื่อให้แน่ใจว่าทุก ๆ ช่วงการแสดงสามารถทำงานร่วมกันได้อย่างลงตัว

๕.๙ การนำเสนอผลงานต่อผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยและดุริยางค์ไทย เพื่อปรับแต่งและเตรียมการสำหรับการแสดงในแต่ละรอบ ตั้งแต่รอบ ๕๐% และ ๘๐% โดยปรับปรุงพัฒนางานตามมติและข้อคิดเห็นเชิงสร้างสรรค์ของคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิในแต่ละรอบจนถึงขั้นสุดท้ายก่อนการแสดงจริง เพื่อให้ทุกองค์ประกอบเข้ากันอย่างลงตัว

๕.๑๐ การบันทึกภาพ เสียง และวีดิทัศน์ สำหรับการเตรียมการเผยแพร่ โดยคัดเลือกสถานที่ที่เหมาะสมในการบันทึกภาพผู้แสดง กระบวนท่ารำ เพลงประกอบการแสดง และวีดิทัศน์สำหรับจัดทำสื่อวัสดุฉบับสมบูรณ์ ณ วัดกุฎีดาว จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

๕.๑๑ จัดทำรายงานผลงานสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์ เพื่อจัดพิมพ์เผยแพร่ผ่านช่องทางห้องสมุดและช่องทางออนไลน์

๕.๑๒ นำผลงานเผยแพร่สู่สาธารณชน ผ่านช่องทางการประชาสัมพันธ์และการแสดงตามวาระต่าง ๆ ที่เหมาะสม

๕.๑๓ การจดแจ้งลิขสิทธิ์ผลงานสร้างสรรค์ เพื่อนำไปใช้ประโยชน์ในการต่อยอดสร้างมูลค่าของผลงานในเชิงเศรษฐกิจสร้างสรรค์ต่อไป

๖. การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

๖.๑ การศึกษาวรรณกรรม

จากการวิเคราะห์เอกสารที่เกี่ยวข้องกับผลงานสร้างสรรค์ “เชิงชายลายกระเบื้อง” พบว่ามีการศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับผลงานในหลายด้าน ดังนี้

๖.๑.๑ ประวัติความเป็นมาของกระเบื้องเชิงชาย สถาปัตยกรรมไทยในยุคอยุธยาได้รับอิทธิพลจากศิลปะหลายชาติ ทั้งขอม มอญ ศรีวิชัย และยุโรป ในช่วงต้นของยุคอยุธยา สถาปัตยกรรมไทยมีลักษณะเป็นทรงกลมและมีฐานกว้าง โดยมีการประดับลวดลายที่ซับซ้อนและประณีต ต่อมาในยุคกลางสถาปัตยกรรมไทยได้รับอิทธิพลจากศิลปะศรีวิชัย ทำให้มีเจดีย์หรือปรางค์ที่สูงและแหลมคม โดยมักจะมีการตกแต่งด้วยรูปปั้นและลวดลายที่มีรายละเอียด ในช่วงปลายของยุคอยุธยา สถาปัตยกรรมไทยเริ่มมีการผสมผสานรูปแบบจากยุโรปเข้ากับรูปแบบดั้งเดิม ตัวอย่างเช่น การใช้กระเบื้องสีและกระจกตกแต่งซุ้มประตูและหน้าต่าง การตกแต่งสถาปัตยกรรมสมัยอยุธยาแสดงให้เห็นถึงการผสานรวมของศิลปะ ความเชื่อ และวัฒนธรรมที่เกิดจากการพบปะและแลกเปลี่ยนกับวัฒนธรรมอื่น ๆ ทั่วโลก ลักษณะการตกแต่งที่ซับซ้อนและหลากหลายนี้ไม่เพียงแต่เป็นการสะท้อนถึงความร่ำรวยและอำนาจของอาณาจักรในสมัยนั้น แต่ยังเป็นการเก็บรักษาความเชื่อ ความคิด และคุณค่าทางวัฒนธรรมที่สำคัญของชาติไว้ได้อย่างงดงามและลึกซึ้ง จากการศึกษาเอกสารของประทีป เพ็งตะโก เรื่องกระเบื้องเชิงชายสมัยอยุธยา และเอกสารอื่น ๆ พบว่า กระเบื้องเชิงชายในสมัยอยุธยาถูกใช้ในหลายประเภทของสิ่งก่อสร้าง โดยเฉพาะในสถาปัตยกรรมที่มีความสำคัญทางศาสนาและราชการ รวมถึงสถาปัตยกรรมที่สะท้อนถึงความร่ำรวยและอำนาจ ตัวอย่างเช่น

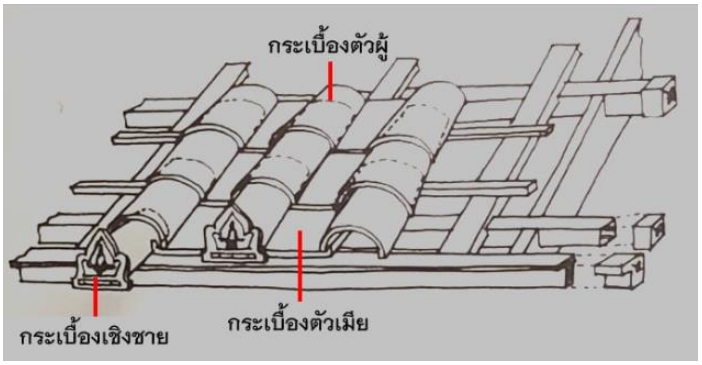
๑) วัดและศาสนสถาน วัดในสมัยอยุธยามักใช้กระเบื้องเชิงชายในการก่อสร้างพระอุโบสถ พระวิหาร กุฏิ หอไตร โดยมีการตกแต่งอย่างประณีต เพื่อสะท้อนถึงความศักดิ์สิทธิ์และความเชื่อทางศาสนา

๒) พระราชวังและพระที่นั่ง พระราชวังและอาคารสำคัญในราชสำนักมักใช้กระเบื้องเชิงชายเพื่อแสดงออกถึงความยิ่งใหญ่และอำนาจของราชวงศ์ ตัวอย่างเช่น ห้องทรงงานหรือพระที่นั่ง

๓) บ้านเรือนและอาคารส่วนตัว ในสมัยอยุธยา บ้านเรือนของขุนนางและผู้มีอำนาจบางครั้งก็ใช้กระเบื้องเชิงชายในการก่อสร้าง เพื่อสะท้อนถึงความมั่งคั่งและสถานะทางสังคม

๔) ซุ้มประตูกำแพงเมืองและป้อมปราการ กำแพงเมืองและป้อมปราการในสมัยอยุธยาบางส่วนมีการใช้กระเบื้องเชิงชาย เพื่อเพิ่มความแข็งแรงและความสวยงาม

๕) ศาลพระภูมิและศาลเจ้า ศาลพระภูมิหรือศาลเจ้าในสมัยอยุธยาบางแห่งก็อาจใช้กระเบื้องเชิงชายเพื่อการก่อสร้าง โดยมีความเชื่อเกี่ยวกับความศักดิ์สิทธิ์และความเป็นมงคล



ภาพที่ ๒ การประดับกระเบื้องเชิงชายสมัยอยุธยา
ที่มา : ประทีป เพ็งตะโก (๒๕๔๐, น. ๒๓)

๖.๑.๒ ความหมาย และลวดลายประดับบนกระเบื้องเชิงชายสมัยอยุธยา

กระเบื้องเชิงชายสมัยอยุธยาไม่เพียงแต่เป็นวัสดุก่อสร้างที่มีความทนทานและสวยงามเท่านั้น แต่ลวดลายประดับบนกระเบื้องเหล่านี้ยังเต็มไปด้วยความหมายและสะท้อนถึงความเชื่อ วัฒนธรรม และศิลปะในยุคนั้น โดยสามารถสรุปลวดลายและความหมายของลายประดับบนกระเบื้องเชิงชายสมัยอยุธยาทั้ง ๗ ประเภทที่ค้นพบได้ดังตาราง

ตารางที่ ๑ สรุปประเภทและความหมาย ลวดลายประดับบนกระเบื้องเชิงชายสมัยอยุธยา

ประเภทลาย	ลักษณะลาย	ความหมายของลวดลาย
ลายดอกบัว	เป็นดอกบัวตูม ดอกบัวบาน และดอกบัวปลี บางครั้งอาจพบดอกบัวที่มีกลีบซ้อนกันหลายชั้น หรือดอกบัวที่มีกลีบซ้อนกันเพียงชั้นเดียว	- สื่อถึงพุทธธรรมและปัญญาอันบริสุทธิ์ - เป็นการเสริมสร้างพุทธบารมีและปัญญา - เป็นการแสดงออกถึงความงดงามและอ่อนช้อยของธรรมชาติ
ลายเทพนม	เป็นรูปเทวดา มือทั้งสองประนมไหว้ยืนอยู่บนดอกบัว บางครั้งอาจพบเทพนมที่มีปีก	- สื่อถึงพลังอำนาจและความศักดิ์สิทธิ์ - เป็นการปกปักรักษาสถานที่อันเป็นมงคล - เป็นการคุ้มครองและปกป้องศาสนสถานจากสิ่งชั่วร้าย
ลายหน้ากาล	รูปร่างคล้ายมนุษย์ มีเขี้ยวและเล็บแหลมคม บางครั้งอาจพบหน้ากาลที่มีปีก หน้ากาลมักถูกแสดงออกในท่าทางที่ดุร้าย	- สื่อถึงพลังอำนาจและความศักดิ์สิทธิ์ - เป็นการคุ้มครองและปกป้องศาสนสถานจากสิ่งชั่วร้าย
ลายพันธุ์พฤกษา	ลายดอกไม้ ใบไม้ และพรรณไม้ต่าง ๆ เช่น ลายดอกบัว ลายดอกพิกุล ลายใบไม้ ลายกิ่งก้าน	- เป็นการสื่อถึงธรรมชาติและความสวยงาม - เสริมสร้างความสวยงามและอุดมสมบูรณ์ให้กับศาสนสถานและแสดงออกถึงความเจริญรุ่งเรือง
ลายครุฑยุดนาค	เป็นครุฑที่เหยียบอยู่บนหลังนาค บางครั้งอาจพบครุฑที่มีปีก	- สื่อถึงความยิ่งใหญ่และอำนาจ - เป็นการคุ้มครองและปกป้องศาสนสถานจากสิ่งชั่วร้าย
ลายวงโค้งประกอบกันเป็นรูปสามเหลี่ยม	ประกอบไปด้วยวงโค้งหลายวงเรียงต่อกันเป็นรูปสามเหลี่ยม บางครั้งอาจพบลวดลายที่ประกอบไปด้วยวงโค้งเพียงสองวง เรียงต่อกันเป็นรูปสามเหลี่ยม	- สื่อถึงการเคลื่อนไหวและพลัง - เป็นการเสริมสร้างพลังและความมีชีวิตชีวา - เป็นการแสดงออกถึงความสวยงามและอ่อนช้อยของธรรมชาติ
ลายกระจัง	ประกอบไปด้วยเส้นตรงและเส้นโค้งที่ตัดกันเป็นมุมฉาก บางครั้งอาจพบลวดลายที่ประกอบไปด้วยรูปทรงต่าง ๆ เช่น รูปสี่เหลี่ยม รูปวงกลม รูปสามเหลี่ยม	- สื่อถึงความมั่นคงและความแข็งแรง - เป็นการแสดงออกถึงความสงบและความเรียบง่าย - เป็นการแสดงออกถึงศิลปะและวัฒนธรรมของไทย

ที่มา : ประทีป เพ็งตะโก (๒๕๔๐, น. ๕๙-๑๑๐)

๖.๒ แนวคิดหรือทฤษฎี

จากการวิเคราะห์เอกสารที่เกี่ยวข้องกับผลงานสร้างสรรค์ “เชิงชายลายกระเบื้อง” สามารถสรุปแนวคิดหรือทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับผลงานสร้างสรรค์ได้ดังนี้

๖.๒.๑ การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบกระบวนท่ารำที่ปรากฏในการแสดง โดยอิงจากข้อมูลที่ได้รวบรวมศึกษา และสามารถนำไปสู่การออกแบบกระบวนท่ารำที่สอดคล้องกับแนวคิดในการแสดง เช่น การขึ้นลอยและรับลอยในการแสดงโขน

๖.๒.๒ การสร้างสรรค์ทำนองเพลงและดนตรี การศึกษาและการสร้างสรรค์ทำนองเพลงและดนตรีที่ประกอบการแสดง ซึ่งสะท้อนถึงการรวมกลุ่มของความเชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยและดุริยางค์ไทยโดยยึดแนวทางในการออกแบบเพลงระบำตามวิธีของโบราณาจารย์ทางนาฏดุริยางคศิลป์ไทย

๖.๒.๓ การออกแบบเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง การศึกษาและการออกแบบเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง ที่สะท้อนถึงความเชื่อมโยงระหว่างศิลปะการแสดงกับวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ไทยสมัยอยุธยา

๖.๒.๔ ทฤษฎีสัญญะ (Semiotics) ทฤษฎีสัญญะเป็นทฤษฎีที่ศึกษาเกี่ยวกับสัญลักษณ์และความหมาย ซึ่งมีความเกี่ยวข้องอย่างมากกับการสร้างสรรค์ผลงาน “เชิงชายลายกระเบื้อง” ที่นำเสนอความหมายทางวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ผ่านศิลปะการแสดง ทฤษฎีนี้ช่วยให้ผู้สร้างสรรค์เข้าใจว่าการใช้ลวดลายกระเบื้องเชิงชาย ท่ารำ และดนตรี สามารถถ่ายทอดความหมายและเรื่องราวได้อย่างไร การใช้สัญลักษณ์เหล่านี้ในการแสดงสามารถสื่อความรู้สึก ความคิด และความเชื่อที่ซ่อนอยู่ในวัฒนธรรมไทยให้ผู้ชมสัมผัสได้ถึงความลึกของศิลปะและประวัติศาสตร์ที่ถูกนำเสนอ

๖.๓ ผลงานสร้างสรรค์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยโดย มานิต เทพปฏิมาพร (๒๕๖๓, บทคัดย่อ) มุ่งเน้นการถ่ายทอดความงามและประวัติศาสตร์ของปราสาทเขาน้อยสีชมพู จังหวัดสระแก้ว โดยใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ ผ่านการศึกษาเอกสารทางวิชาการ การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ และลงพื้นที่เก็บข้อมูล ผลงานนี้สะท้อนถึงความเชื่อและความศรัทธาในศาสนาฮินดู โดยเฉพาะการสรรเสริญพระวิษณุ การแสดงประกอบด้วยท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่จากภาพนูนต่ำและโบราณวัตถุ เพื่อสื่อความหมายทางสัญลักษณ์ผ่านนาฏศิลป์ไทยที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของปราสาทเขาน้อยสีชมพู และเครื่องแต่งกายที่ออกแบบให้สอดคล้องกับท่ารำสะท้อนถึงวิธีการสร้างสรรค์ที่ผสมผสานศิลปะการแสดงกับโบราณคดีอย่างลึกซึ้ง

การวิจัยสร้างสรรค์ของ สุรัตน์ จงดา (๒๕๖๕, บทคัดย่อ) มุ่งศึกษานาฏยลักษณ์ในสมัยกรุงศรีอยุธยาเพื่อสร้างสรรค์การแสดง “ระบำศรีอโยธยา” โดยอาศัยทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์และการคิดสร้างให้เป็นของเก่าแก่ การศึกษานี้อ้างอิงจากจิตรกรรม หุ่นหลวง สมุดข่อย และตำรารำในรัชกาลที่ ๑ ที่รวบรวมท่ารำสมัยกรุงศรีอยุธยา ผลการวิจัยเน้นการสร้างสรรค์การแสดงด้วยท่ารำ “รำวงแคบ แอ่นตัว เหลี่ยมขากว้าง” ใช้ผู้แสดงหญิง ๔ คน พร้อมเครื่องแต่งกายที่ออกแบบตามภาพจิตรกรรม แสดงประกอบดนตรีปี่พาทย์เครื่องห้า การแสดงมี ๓ ช่วง

นพพล จำเริญทอง (๒๕๖๕, บทคัดย่อ) วิจัยเพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทย “ระบำศรีพโล” จากประวัติศาสตร์เมืองศรีพโล โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาจากเอกสาร การสัมภาษณ์ และการวิจัยภาคสนาม เมืองศรีพโลมีอิทธิพลทางโบราณคดีตั้งแต่สมัยทวารวดีจนถึงอยุธยาตอนปลาย การแสดงมี ๔ ช่วง โดยใช้ภูมิศาสตร์ โบราณสถาน และโบราณวัตถุเป็นหลัก ค้นพบท่ารำใหม่ ๓ ท่า และออกแบบเครื่องแต่งกายตามศิลปะ

สุโขทัย ดนตรีประกอบการแสดงใช้ทำนองเพลงใหม่โดยอ้างอิงเพลงชุดระบำโบราณคดีกรมศิลปากร ผลงานนี้เป็นการต่อยอดความรู้ทางนาฏศิลป์ไทย โดยนำประวัติศาสตร์และโบราณคดีมาผสานกับการสร้างสรรค์ทางศิลปะ

๗. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ภาพที่ ๓ กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด “เชิงชายลายกระเบื้อง”
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

๘.๑ รูปแบบของผลงาน

รูปแบบของผลงานสร้างสรรค์ “เชิงชายลายกระเบื้อง” เป็นการผสมผสานระหว่างศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทยและลวดลายของกระเบื้องเชิงชายจากสถาปัตยกรรมไทยสมัยอยุธยา ที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรม ท่ารำถูกออกแบบให้สอดคล้องกับลวดลายของกระเบื้องเชิงชาย โดยมีการผสมผสานท่ารำที่แข็งแรงและอ่อนช้อยเข้าด้วยกัน การแสดงแบ่งออกเป็นสองช่วง โดยช่วงแรก

นำเสนอภาพนิ่งและกระบวนท่ารำที่สื่อถึงลวดลายกระเบื้องเชิงชาย และช่วงที่สองนำเสนอลวดลายประดับตามวิวัฒนาการที่แตกต่างกัน ทั้งหมดนี้ทำให้ผลงานมีความเป็นเอกลักษณ์ และสะท้อนถึงความลึกซึ้งของวัฒนธรรมและศิลปะไทย

๘.๒ บทร้องและดนตรี

ดนตรีประกอบผลงานสร้างสรรค์ “เชิงชายลายกระเบื้อง” เป็นองค์ประกอบหลักที่ช่วยเสริมสร้างอารมณ์และบรรยากาศของการแสดง โดยมีลักษณะดังนี้

๘.๒.๑ บทร้อง คำร้องถูกออกแบบมาอย่างมีรายละเอียดเน้นการใช้สัมผัสคล้องจองตามแบบฉันทลักษณ์กลอนสุภาพและกาพย์ฉบัง ๑๖ ซึ่งสื่อถึงความงามและรายละเอียดของลวดลายกระเบื้องเชิงชาย มีการใช้ภาษาที่เป็นทั้งศาสตร์และศิลป์สะท้อนความสง่างามของสถาปัตยกรรมไทย

คำร้องประกอบการแสดง

<u>(กลอนสุภาพ)</u>

ประติมากรรมงามประเสริฐเลิศคุณค่า คือศิลปะอยุธยานานฉนำ
ทุกสิ่งล้วนมีที่มาควรจดจำ เป็นแบบจำยิ่งยงคงนิรันดร์ฯ

<u>(กาพย์ฉบัง ๑๖)</u>

เชิงชายลายกระเบื้องงามอนันต์ บัวปฐมคมสันต์
งามลายเทพนมเข้มขลังฯ
ลายรูปหน้ากาลงานอลังก์ ลายพฤกษาทั้ง
ลายครุฑยุดนาควาสุกรีฯ
ลายรูปวงโค้งวงรี ลายกระจังเสริมศรี
ล้วนเรียงรายเชิงชายงามฯ

๘.๒.๒ ดนตรี การประพันธ์ดนตรีสร้างสรรค์ที่เข้ากับบทร้อง โดยใช้เครื่องดนตรีไทยหลากหลาย อาทิ เครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ปี่ใน ตะโพน กลองทัด กลองแขก ฉิ่ง กรับ ฉาบเล็ก และเครื่องดนตรีเสริมแต่งเพื่อสร้างบรรยากาศของโบราณสถานและวัดวาอาราม ได้แก่ ระฆัง กังสดาล บัณเฑาะว์ ดนตรีเหล่านี้ช่วยสร้างเสียงลักษณะเฉพาะที่แสดงถึงความไพเราะและความเข้มขลัง สอดคล้องกับอารมณ์ในลวดลายต่าง ๆ ของกระเบื้องเชิงชาย

ภาพที่ ๔ ระฆัง กังสดาล และบัณเฑาะว์
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ในการแสดงผลงาน "เชิงชายลายกระเบื้อง" เริ่มต้นด้วยการตีระฆัง กังสดาล บัณเฑาะว์ ดำเนินเสียงลอยจังหวะคลอเสียงร้องในบทกลอนสุภาพ ต่อด้วยบรรเลงเครื่องดนตรีไทยและการขับร้องที่สื่อถึงลวดลายของกระเบื้องเชิงชายทั้ง ๗ ลาย การบรรเลงดนตรีในช่วงที่ ๒ ทำนองเพลงจะสอดคล้องกับลักษณะลีลาและอารมณ์ของลวดลายกระเบื้อง ทั้งนี้ การบรรเลงดนตรีประกอบด้วยวงดนตรีไทยประเภทวงปี่พาทย์เครื่องห้า

ภาพที่ ๕ วงปี่พาทย์เครื่องห้า
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

การผสมผสานของบทร้องและดนตรีในผลงานนี้จึงไม่เพียงแต่เป็นการนำเสนอศิลปะการแสดงทางดุริยางคศิลป์ประกอบการแสดง แต่ยังเป็นการสื่อสารความลึกของวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ไทยผ่านภาษาศิลปะที่สวยงามและมีความหมาย

๘.๓ ผู้แสดง

คณะผู้แสดงในการแสดงสร้างสรรค์ ชุด “เชิงชายลายกระเบื้อง” ถูกคัดเลือกและฝึกฝนอย่างละเอียด เพื่อให้สามารถถ่ายทอดความลึกของวัฒนธรรมและศิลปะที่ซ่อนอยู่ในลวดลายกระเบื้องเชิงชายได้อย่างเต็มที่ ผู้แสดงเหล่านี้มีคุณสมบัติที่สำคัญ ได้แก่ เป็นเพศชาย มีความสูงเฉลี่ยที่ ๑๖๕ เซนติเมตรขึ้นไป หน้าตาดี บุคลิกลักษณะดี มีสุขภาพร่างกายที่แข็งแรง มีพื้นฐานในการฝึกหัดด้านนาฏศิลป์โขนและละคร มีความจำและความเข้าใจที่ดีในลำดับของการแสดง รวมถึงความสามารถในการรับลอยและขึ้นลอยตามลักษณะของการแสดงโขน และสามารถแสดงอารมณ์ในทางสีหน้าและท่าทางประกอบการแสดงได้อย่างถูกต้องและเหมาะสม ความสามารถและคุณสมบัติเหล่านี้เป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้การแสดงมีความสวยงามและสมบูรณ์ และสามารถถ่ายทอดกระบวนท่ารำจากแนวคิดของผู้สร้างสรรค์งานได้อย่างเต็มที่

๘.๔ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

คณะผู้สร้างสรรค์นำเสนอรูปแบบเชิงชายลายกระเบื้องในสมัยอยุธยา เครื่องแต่งกายจึงนำเสนอในรูปแบบเครื่องแต่งกายสมัยอยุธยา โดยศึกษาลักษณะการแต่งกายจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง สมุดข่อย เป็นต้น และนำลายของของเชิงชายมาใช้ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ

การออกแบบเครื่องประดับ นำโครงสร้างรูปทรงเรขาคณิตของกระเบื้องเชิงชาย มาออกแบบเป็นเครื่องประดับ ได้แก่ กรอบหน้า กรองคอ สังวาล ปั้นเหน่ง พาหุรัด กำไลข้อมือ โดยโทนสีที่นำมาใช้เป็นกลุ่มโทนสีไทย (สีกระเบื้อง) โดยเครื่องแต่งกายผู้แสดงมีรายละเอียด ดังนี้

ตารางที่ ๒ องค์ประกอบของเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ชุด “เชิงชายลายกระเบื้อง”

ลำดับที่	รายการ	รายละเอียด
๑.	เสื้อ	ใช้ผ้ามีลายในตัว สีส้มอิฐ ตัดเป็นเสื้อป้ายแบบอยุธยาตอนต้น แขนยาว ชายผ้าเดินขอบทอง
๒.	สนับเพลา	ใช้ผ้าลายริ้วโทนสีเข้ม ตัดเป็นกางเกงเอวกว้าง ชายกางเกงใช้ผ้าลายกรวยเชิงตัดเป็นชายกางเกง
๓.	โจงกระเบน	ใช้ผ้าพิมพ์ลายไทย ความยาวประมาณ ๓.๕๐ เมตร หรือ ๔ หลา ความกว้าง ๔๕-๖๐ นิ้ว
๔.	ผ้าคาดเอว	ผ้าคาดเอว ใช้ผ้าย่นโทนสีเขียว ความยาวประมาณ ๒.๕๐ เมตร
๕.	รัดสะเอว	ลายเกราะ
๖.	เครื่องประดับ	- กรอบหน้า ประเก็นกระแหนะลายสีทองโบราณ - กรองคอ ประเก็นกระแหนะลายสีทองโบราณ บุด้วยผ้าสักหลาดสีแดงเข้ม - ทับทรวง ประเก็นกระแหนะลายสีทองโบราณ - พาหุรัดหรือรัดต้นแขน ประเก็นกระแหนะลายสีทองโบราณ - กำไลข้อมือ ประเก็นกระแหนะลายสีทองโบราณ - สายเข็มขัด โลหะชุบทอง - หัวเข็มขัด ประเก็นกระแหนะลายสีทองโบราณ - กำไลข้อเท้า โลหะชุบทอง

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๖ ด้านหน้าและด้านหลังเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ชุด “เชิงชายลายกระเบื้อง”
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕ ท่ารำ

คณะผู้สร้างสรรค์ได้แบ่งหัวข้อในการวิเคราะห์ที่จะปรากฏกระบวนท่ารำในลักษณะต่าง ๆ มุ่งเน้นให้เห็นถึงการตีความหมายและการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำอย่างมีขอบเขต สามารถจำแนกได้ดังต่อไปนี้

๘.๕.๑ การแสดงช่วงที่ ๑ นำเสนอภาพนิ่งและกระบวนท่ารำที่สื่อถึงลวดลายกระเบื้องเชิงชายที่ปรากฏในสมัยอยุธยาทั้ง ๗ รูปแบบ ประกอบการขับร้องที่บรรยายถึงความสำคัญของสถาปัตยกรรมสมัยอยุธยาที่มีการประดับกระเบื้องเชิงชาย และลวดลายกระเบื้องเชิงชาย โดยสามารถสรุปประเด็นสำคัญได้ดังนี้

๑) กระบวนท่ารำสำหรับการเคลื่อนที่ การแสดงใช้การวิ่งออกจากเวทีในช่วงแรกประกอบคำร้องกลอนสุภาพ โดยผู้แสดงแสดงลักษณะท่าทางที่สะท้อนความงามและเอกลักษณ์ของลายกระเบื้องเชิงชายซึ่งมีการใช้พื้นที่บนเวทีอย่างมีประสิทธิภาพ พร้อมทั้งการเคลื่อนไหวที่เรียบร้อยและมีทักษะ

๒) การตั้งซุ้มและการนำเสนอลวดลายกระเบื้อง ภาพนิ่งของการตั้งซุ้มที่รวบรวมลายกระเบื้องทั้ง ๗ รูปแบบถูกนำเสนอ ซึ่งสร้างการเชื่อมโยงระหว่างท่ารำกับลวดลายกระเบื้อง ท่ารำถูกออกแบบมาเพื่อเลียนแบบลวดลายเหล่านั้น โดยนำนาฏยศิลป์ไทยมาผสมผสานกับการเคลื่อนไหว

๓) ท่ารำที่นำเสนอลายกระเบื้องประกอบบทร้อง การแสดงช่วงแรกมีการใช้กาพย์ฉบังในการประพันธ์คำร้อง ท่ารำที่ใช้สำหรับบทร้องนี้คือ “ท่าบัวชูฝัก” ซึ่งสื่อถึงความงดงามและคุณค่าของลายกระเบื้องในสถาปัตยกรรมทางศาสนา ท่ารำนี้มีความแข็งแรงและสอดคล้องกับการขับร้องที่มีอัตราจังหวะชั้นเดียว

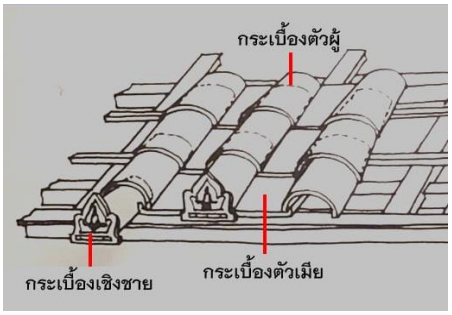
ภาพที่ ๗ การออกแบบกระบวนท่ารำที่ใช้สำหรับการเคลื่อนที
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๘ การออกแบบซุ้มช่วงเกริ่นการแสดง ประกอบคำร้องกลอนสุภาพ
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๙ กระบวนท่ารำในบทร้องเชิงชายลายกระเบื้อง “ท่าบัวชูฝัก”
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

นอกจากนี้ การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำในผลงาน “เชิงชายลายกระเบื้อง” ได้รับแรงบันดาลใจจากลวดลายและโครงสร้างของกระเบื้องลอนสมัยอยุธยาที่เรียกว่า “กาบู” ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการสร้างความสวยงามของแนวชายคาและป้องกันปัญหาทางสถาปัตยกรรม เช่น การป้องกันน้ำฝนและสัตว์ไม่ให้เข้าไปในโครงสร้างของอาคาร คณะผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาโครงสร้างและลักษณะของกระเบื้องลอน เพื่อออกแบบท่ารำที่สะท้อนความงามและโครงสร้างของกระเบื้องเหล่านี้ ผู้แสดงจัดเรียงเป็นแถวยาว โดยใช้แขนและมือในการสื่อสารลักษณะพิเศษของกระเบื้องเชิงชาย ท่ารำนี้เน้นความสมดุลและความละเอียดอ่อน ทำให้เกิดมิติในการแสดงที่สะท้อนถึงความยาวและความต่อเนื่องของลายกระเบื้อง ท่าทางของผู้แสดงเหล่านี้ไม่เพียงแต่สร้างความสวยงามในการแสดง แต่ยังสะท้อนถึงความรู้และความเข้าใจที่ลึกซึ้งในโครงสร้างและความหมายของกระเบื้องเชิงชายในวัฒนธรรมไทย

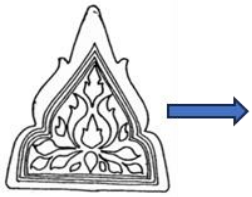
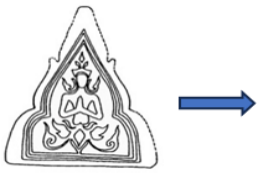
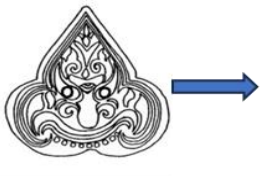
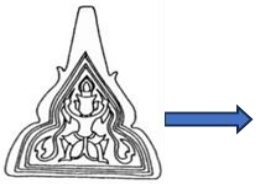
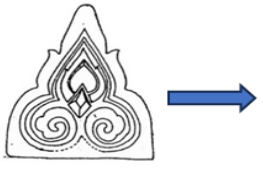
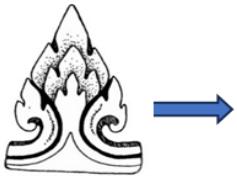
ตารางที่ ๓ การเลียนแบบกระเบื้อง “กาบู” สู่การออกแบบท่ารำ

การเลียนแบบกระเบื้อง “กาบู” สู่การออกแบบท่ารำ	
ภาพตัวอย่างจากสถาปัตยกรรม	**ตัวอย่างลักษณะท่ารำ**
	

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕.๒ การแสดงช่วงที่ ๒ นำเสนอลวดลายประดับกระเบื้องเชิงชายตามวิวัฒนาการตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น ตอนกลาง และตอนปลาย ได้แก่ ๑) ลายดอกบัว ๒) ลายเทพนม ๓) ลายหน้ากาล ๔) ลายพันธุ์พฤกษา ๕) ลายครุฑยุดนาค ๖) ลายวงโค้งประกอบกันเป็นรูปสามเหลี่ยม และ ๗) ลายทรงกระจัง และจบด้วยการร่ายรำที่มีลีลาเข้มแข็งและพร้อมเพรียงกัน ด้วยกระบวนท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ให้งดงามตามแนวทางและหลักการสร้างงานด้านนาฏศิลป์ไทย ดังนี้

ตารางที่ ๔ การออกท่าตั้งซุ้มและกระบวนท่าเลียนแบบกระเบื้องเชิงชาย

ลวดลายประดับกระเบื้องเชิงชาย	การออกท่าตั้งซุ้ม	กระบวนท่าเลียนแบบกระเบื้องเชิงชาย
		
ลายบัว	ซุ้มลายบัว	กระบวนท่ารำรูปดอกบัว
		
ลายเทพนม	ซุ้มลายเทพนม	กระบวนท่ารำรูปเทพนม
		
ลายหน้ากาล	ซุ้มลายหน้ากาล	กระบวนท่ารำรูปหน้ากาล
ลายพรรณพฤกษา	ซุ้มลายพรรณพฤกษา	กระบวนท่ารำรูปพรรณพฤกษา
		
ลายครุฑยุดนาค	ซุ้มลายครุฑยุดนาค	กระบวนท่ารำรูปครุฑยุดนาค
		
ลายวงโค้งประกอบกันเป็นรูปสามเหลี่ยม	ซุ้มลายลายวงโค้งประกอบกันเป็นรูปสามเหลี่ยม	กระบวนท่ารำรูปลายวงโค้งฯ
		
ลายกระจัง	ซุ้มลายกระจัง	กระบวนท่ารำรูปกระจัง

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

กระบวนท่ารำประกอบทำนองเพลงที่เน้นความสวยงามและความพร้อมเพรียง เมื่อผู้แสดงปฏิบัติท่ารำครบทั้งลวดลายกระเบื้องทั้ง ๗ ลาย คณะผู้สร้างสรรค์ต้องการให้ในช่วงนี้มีกระบวนท่ารำที่ปฏิบัติอย่างพร้อมเพรียงกัน อาศัยการออกแบบจากทำนองเพลงรวมกระเบื้อง มุ่งเน้นให้เกิดความรู้สึกผ่านกระบวนท่าที่มีความงดงาม อ่อนหวานตามท่าทางความสง่างามของตัวพระโดยอิงมาจากประติมากรรมกระเบื้องเชิงชายที่ปรากฏทั้ง ๗ ลาย ที่มีเอกลักษณ์ผสมผสานการถ่ายเทน้ำหผู้แสดงถึงความหนักแน่นจากท่วงท่า ลีลาของตัวยักษ์และการสื่ออารมณ์ทางใบหน้าจะไม่มีการเคลื่อนที่แต่อย่างใด เพียงแต่ให้ผู้แสดงเข้าประจำจุดที่ออกแบบไว้ลักษณะเหมือนการไล่ระดับของหลังคาชั้นลด กระบวนท่ารำใช้กระบวนท่ารำคู่ผู้แสดงจะปฏิบัติเหมือนกันโดยแบ่งฝั่งและปฏิบัติสลับข้างกัน

ภาพที่ ๑๐ กระบวนท่ารำที่เน้นความสวยงามและความพร้อมเพรียง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

การตั้งซุ้มจบเพื่อสื่อถึงลวดลายกระเบื้องทั้ง ๗ ลาย คณะผู้สร้างสรรค์นำเสนอภาพนิ่งของการตั้งซุ้มที่รวบรวมลายกระเบื้องทั้ง ๗ รูปแบบ เพื่อสื่อให้เห็นถึงความคงอยู่ของลวดลายต่าง ๆ ที่ถูกค้นพบจากอดีตสู่ปัจจุบัน ตระหนักถึงคุณค่าทางศิลปะประติมากรรมที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์และศึกษา จึงได้นำการตั้งซุ้มมาใช้เพื่อจบการแสดงดังแสดงแล้วตามภาพที่ ๖

ภาพที่ ๑๑ การตั้งซุ้มจบเพื่อสื่อถึงลวดลายกระเบื้องทั้ง ๗ ลาย
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

สำหรับการออกแบบแผนผังการแปรแถว ชุด “เชิงชายลายกระเบื้อง” คณะผู้สร้างได้ออกแบบการแปรแถวในรูปแบบที่หลายหลาก มีการสอดแทรกลักษณะที่ปรากฏลวดลายบนกระเบื้องเชิงชาย

สู่จินตนาการในการสร้างสรรค์เพื่อนำเสนอการเคลื่อนที่บนเวที สร้างมิติและความน่าสนใจอีกด้วย ในการแสดงชุดนี้ ปรากฏรูปแบบแถว จำนวน ๒๕ รูปแบบ

๘.๖ อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์ “เชิงชายลายกระเบื้อง” สามารถวิเคราะห์ได้จากหลายประเด็น ดังต่อไปนี้

๘.๖.๑ การผสานวัฒนธรรมและศิลปะ ผลงานสร้างสรรค์นี้เป็นตัวอย่างที่โดดเด่นของการผสมผสานองค์ประกอบทางวัฒนธรรมอย่างกระเบื้องเชิงชาย ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในสถาปัตยกรรมไทย กับศิลปะการแสดงร่ายรำแบบดั้งเดิม ทำให้เกิดการสื่อสารวัฒนธรรมไทยผ่านภาษาศิลปะที่มีความลึกซึ้ง

๘.๖.๒ ความสมบูรณ์แบบของการแสดง การนำเสนอศิลปะการแสดงในผลงานนี้ไม่ได้จำกัดเพียงแค่ท่ารำ แต่ยังรวมถึงบทร้อง บทเพลง เครื่องแต่งกาย และเครื่องประดับที่ออกแบบมาอย่างประณีต และเข้ากันได้อย่างลงตัว สร้างความประทับใจทั้งในด้านความสวยงามและการสื่อความหมาย

๘.๖.๓ การสื่อสารทางวัฒนธรรม ผลงานนี้เป็นตัวอย่างของวิธีการสื่อสารที่นำเสนอเรื่องราวประวัติศาสตร์ และความหมายทางวัฒนธรรมไทยอย่างลึกซึ้งผ่านศิลปะการแสดง ช่วยให้ผู้ชมได้เข้าใจและเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมไทยได้ในมิติที่ลึกซึ้งยิ่งขึ้น

๘.๖.๔ การส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์และแหล่งท่องเที่ยวทางประวัติศาสตร์ นอกจากการเผยแพร่วัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ไทยแล้ว ผลงานสร้างสรรค์ “เชิงชายลายกระเบื้อง” ยังมีบทบาทสำคัญในการส่งเสริมเศรษฐกิจสร้างสรรค์ โดยการนำเสนอผลงานนี้ในแหล่งท่องเที่ยวประวัติศาสตร์ เช่น วัด โบราณสถาน พิพิธภัณฑ์ หรือพระราชวัง ทำให้สถานที่เหล่านี้ไม่เพียงแต่เป็นที่ระลึกทางประวัติศาสตร์ แต่ยังเป็นศูนย์กลางของการสร้างสรรค์ศิลปะและวัฒนธรรมที่มีชีวิตชีวา ดึงดูดผู้ชมและนักท่องเที่ยวมายังสถานที่เหล่านี้ ส่งเสริมการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมและเศรษฐกิจท้องถิ่น นอกจากนี้ ยังช่วยในการสร้างงานและสร้างรายได้ในชุมชน เช่น การผลิตเครื่องแต่งกาย การทำของที่ระลึก และบริการท่องเที่ยว ซึ่งเป็นการเสริมสร้างเศรษฐกิจสร้างสรรค์อย่างยั่งยืน

๙. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์

จากเอกสารและบริบททั้งหมดที่เกี่ยวข้องกับผลงานสร้างสรรค์ “เชิงชายลายกระเบื้อง” สามารถสรุปองค์ความรู้ที่ได้รับจากผลงานนี้ได้ดังนี้

๙.๑ องค์ความรู้ด้านศิลปะสถาปัตยกรรมไทย ผลงาน “เชิงชายลายกระเบื้อง” ไม่เพียงแต่เป็นการแสดงนาฏศิลป์ที่สวยงาม แต่ยังเป็นการนำเสนอความรู้ทางด้านสถาปัตยกรรมไทยผ่านศิลปะการแสดง โดยเฉพาะลวดลายของกระเบื้องเชิงชายที่มีความสำคัญในสถาปัตยกรรมโบราณของไทย การแสดงชุดนี้ช่วยให้ผู้ชมได้เห็นความงามและความลึกลับของลวดลายเหล่านี้ และทำให้เข้าใจถึงความหมายและบริบททางวัฒนธรรมที่ซ่อนอยู่ อีกทั้งยังเป็นการสะท้อนถึงความเชี่ยวชาญและภูมิปัญญาของช่างศิลปะไทยในอดีต ซึ่งมีความสำคัญต่อการอนุรักษ์และสืบทอดศิลปะสถาปัตยกรรมไทยไปยังรุ่นต่อไป

๙.๒ การอนุรักษ์และส่งเสริมวัฒนธรรมไทย ผลงานนี้เป็นการรวมกลุ่มของหลายสาขาศิลปะและความเชี่ยวชาญ ซึ่งเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับระดมความคิดเพื่อสนับสนุนการอนุรักษ์และส่งเสริมวัฒนธรรมในยุคปัจจุบัน

๙.๓ การผสมผสานศิลปะและการแสดง เพื่อสื่อสารผลงานสร้างสรรค์นี้เป็นตัวอย่างของวิธีการสื่อสารที่นำเสนอเรื่องราว ประวัติศาสตร์ และความหมายทางวัฒนธรรมไทยอย่างลึกซึ้งผ่านศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทย

๙.๔ การสร้างสรรค์และการพัฒนาองค์ความรู้ทางนาฏดุริยางคศิลป์ ผลงานนี้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏดุริยางคศิลป์ เชิงอนุรักษ์ที่เกี่ยวข้องกับงานสถาปัตยกรรม ซึ่งไม่เพียงแต่เป็นการสร้างสรรค์ศิลปะที่มีความสวยงาม แต่ยังเป็นการสร้างสรรค์ที่มีความหมายและการเชื่อมต่อกับวัฒนธรรมไทยอย่างลึกซึ้ง

๑๐. บทสรุป

การออกแบบและกระบวนท่ารำในงานสร้างสรรค์ “เชิงชายลายกระเบื้อง” มีความสอดคล้องกับทฤษฎีงานวิจัยที่เกี่ยวข้องอย่างชัดเจนในหลายด้าน ดังนี้

๑) การผสมผสานวัฒนธรรมและศิลปะไทย งานสร้างสรรค์นี้ได้รับแรงบันดาลใจจากกระเบื้องเชิงชายในสถาปัตยกรรมไทยสมัยอยุธยา โดยนำลวดลายและรูปทรงมาผสมผสานเข้ากับท่ารำและเครื่องแต่งกาย ซึ่งสะท้อนถึงความลึกของวัฒนธรรมและศิลปะไทย

๒) การใช้ทฤษฎีสัญญะ การแสดงสื่อถึงความหมายทางวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ผ่านศิลปะการแสดง โดยใช้ทฤษฎีสัญญะเพื่อให้เข้าใจถึงการใช้สัญลักษณ์ทางศิลปะว่าสามารถแทนค่าของลวดลายที่ปรากฏบนกระเบื้องเชิงชายผ่านการถ่ายทอดความหมายด้วยนาฏยศัพท์ได้อย่างไร

๓) การสร้างสรรค์ตามหลักการและแนวทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ไทย งานมุ่งเน้นการสร้างสรรค์ท่ารำที่มีความแข็งแรงและอ่อนช้อย สะท้อนถึงความงามและโครงสร้างที่สำคัญของกระเบื้องเชิงชาย และเป็นการถ่ายทอดความรู้ทางด้านสถาปัตยกรรมและศิลปะในสมัยอยุธยาผ่านการประพันธ์เพลงและบทร้องเพลงไทยโดยผ่านการถ่ายทอดเสียงผ่านวงดนตรีปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดง

โดยรวมแล้ว “เชิงชายลายกระเบื้อง” เป็นมากกว่าผลงานสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมการแสดงที่สวยงามเท่านั้น แต่ยังเป็นการสะท้อนและถ่ายทอดความรู้สึกและความเข้าใจที่ลึกซึ้งในวัฒนธรรมไทย ซึ่งมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการอนุรักษ์และส่งเสริมวัฒนธรรมไทยในยุคปัจจุบัน ผลงานนี้ไม่เพียงแต่เป็นการสร้างสรรค์ที่มีความหมายและเชื่อมต่อกับวัฒนธรรมไทยอย่างลึกซึ้ง แต่ยังเป็นตัวอย่างที่โดดเด่นของการรวมกลุ่มของหลายสาขาศิลปะและความเชี่ยวชาญ จึงไม่ควรละเลยที่จะกิตติกรรมประกาศต่อมรดกภูมิปัญญาและความเมตตาของคณะศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิเชี่ยวชาญ ตลอดจนความร่วมมือของบุคลากรงานวิจัยพัฒนาและสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง ซึ่งเป็นผู้อยู่เบื้องหลังการสร้างสรรค์ผลงานชิ้นนี้ให้สำเร็จลุล่วง การทุ่มเทความพยายาม การสร้างแรงบันดาลใจ ความคิดสร้างสรรค์และแสดงความเชี่ยวชาญในศาสตร์ ไม่เพียงแต่เป็นการประกาศความสำเร็จขององค์กร แต่ยังเป็นการสืบสาน

รักษาและต่อยอดความรู้และภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมไปสู่รุ่นต่อไป นับเป็นผลงานสร้างสรรค์ที่มีคุณค่าและความหมายต่อการดำเนินพันธกิจภายใต้นโยบายเศรษฐกิจสร้างสรรค์ของกระทรวงวัฒนธรรมอย่างแท้จริง

๑๑. รายการอ้างอิง

นพพล จำเริญทอง. (๒๕๖๕). **การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อมูลประวัติศาสตร์ เมืองศรีพโล.** ชลบุรี: คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา.

ประทีป เพ็งตะโก. (๒๕๔๐). **กระเบื้องเชิงชายสมัยอยุธยา.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

มานิต เทพปฏิมาพร (๒๕๖๓). **การสร้างสรรค์ระบำโบราณคดีจากโบราณสถาน ปราสาทเขาน้อยสีชมพู.** ชลบุรี: คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา.

ราชบัณฑิตยสถาน. (๒๕๖๒). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๖๒.** กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์ พับลิเคชั่นส์.

สุรัตน์ จงดา. (๒๕๖๕). “นาฏยลักษณ์สมัยกรุงศรีอยุธยาสู่การสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำศรีอโยธยา”. **วารสารมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร,** ๑๙, ๓: ๑-๑๒.

โต-กน-ญิง

วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: หิรัญคุณาณัฏฐ์ ศรีรันดา*

ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์**

๑. บทนำ

ความเชื่อของชาวไทใหญ่ คือ การแสดงความศรัทธาต่อพุทธศาสนาผ่านประเพณีการแสดง มีตำนานเล่าขานว่า สมัยพุทธกาล พระพุทธเจ้าจะเสด็จไปแสดงธรรมเทศนาโปรดพระพุทธมารดา และทรงจำพรรษาอยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เมื่อครบพรรษาจึงเสด็จกลับสู่โลกมนุษย์ในวันเทโวโรหณะ ซึ่งเหล่าสัตว์ทั้งหลายในป่าหิมพานต์จะพากันออกมาเฝ้ารับเสด็จอย่างเนืองแน่น ด้วยอากัปกิริยาที่สุขเกษม เปรมปรีดา และหนึ่งในสัตว์ป่าหิมพานต์เหล่านั้น คือ ตัวโต ออกมารำแพน หรือฟ้อนรำเพื่อถวายพระพุทธเจ้า เมื่อมนุษย์ไปเห็นเข้าก็จดจำมาจำลองเป็นการแสดง มีการฟ้อนกิงกะหร่าและเต้นโต เป็นต้น (อริสรา คงประเสริฐ, ๒๕๖๕, น. ๑๗)

การเต้นโต เป็นการแสดงของชาวไทใหญ่ ลักษณะการแสดง คือ ผู้แสดงสวมหุ่นรูปสัตว์แล้วเต้นหรือย่างย้ายตามจังหวะกลอง พร้อมทำอาการเลียนแบบสัตว์นั้น คล้ายการเชิดสิงโต รูปร่างของโตเป็นสัตว์สี่เท้า บางตัวมีขนยาวปุกปุย บางตัวไม่มีขน ส่วนหัวบางแห่งมีลักษณะคล้ายเลียงผา บางตัวมีหัวคล้ายมังกร โดยเฉพาะที่ปากมีการออกแบบให้ขยับและคาบสิ่งของได้ ตามความเชื่อของชาวไทใหญ่ มีลักษณะของสัตว์มงคล ๙ ชนิด ดังนี้ (อริสรา คงประเสริฐ, ๒๕๖๕,น ๑๗)

เขา	ลักษณะคล้าย	กวาง
หู	ลักษณะคล้าย	วัว
หัว	ลักษณะคล้าย	กระต่าย
หงอน	ลักษณะคล้าย	ไก่
คาง	ลักษณะคล้าย	แพะ
ตา	ลักษณะคล้าย	มังกร
ท่าทาง	ลักษณะคล้าย	ม้า
หลัง	ลักษณะคล้าย	อูฐ

คณะผู้สร้างสรรค์จึงเล็งเห็นความสำคัญและคุณค่าที่คู่ควรแก่การอนุรักษ์ของสัตว์ในป่าหิมพานต์ ในเรื่องของกระบวนท่ารำ และอากัปกิริยาของการก้าโต จึงเกิดแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์

* อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

** อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กระบวนท่ารำ โดยการนำท่ารำนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับลีลาการก้าโตแบบดั้งเดิม ถ่ายทอดเป็นงานสร้างสรรค์ ชุด “โต-กน-ญิง”

๒. จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด “โต-กน-ญิง”

๓. นิยามศัพท์

๓.๑ โต หมายถึง สัตว์ในตำนาน เป็นความเชื่อของชาวไทใหญ่ เล่าขานสืบต่อกันมานานว่า เมื่อสมัยพุทธกาลพระพุทธเจ้าเสด็จไปแสดงธรรมเทศนา หลังจากเสด็จไปโปรดพระพุทธมารดา ทรงจำพรรษาอยู่บนสรวงสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และได้เสด็จกลับสู่โลกมนุษย์ในวันเทโวโรหณะ ขณะนั้นเหล่าสัตว์ทั้งหลายในป่าหิมพานต์ต่างก็พากันออกมาเฝ้ารับเสด็จอย่างเนืองแน่น และหนึ่งในสัตว์ป่าหิมพานต์เหล่านั้นคือ ตัวโต

๓.๒ กน หมายถึง “คน” ในภาษาไทใหญ่

๓.๓ ญิง หมายถึง “ผู้หญิง” ในภาษาไทใหญ่

๓.๔ โต-กน-ญิง หมายถึง ผู้แสดงหรือคนแสดงที่เป็นผู้หญิงล้วน เลียนแบบท่าทางของการก้าโตและการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่มีความอ่อนช้อยสวยงาม น่ารัก และทะมัดทะแมง โดยการแสดงอากัปกิริยาแบ่งออกเป็นการแสดงในส่วนของศีรษะ ลำตัว มือ และเท้า เป็นลักษณะเฉพาะตัวโต-กน-ญิง ในการแสดงสร้างสรรค์ ชุด “โต-กน-ญิง” ของวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

๓.๕ ดนตรีร่วมสมัย หมายถึง ดนตรีพื้นเมือง กลุ่มดนตรีวงสะล้อ ซึง บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก โดยใช้กลองปู่เจ่ซึ่งเป็นสัญลักษณ์กลองประกอบการแสดงดนตรีของชาวไทใหญ่ และเพิ่มกลองไชยมงคลเข้าไปเพื่อเพิ่มความยิ่งใหญ่ของเสียงดนตรี เพื่อสร้างดนตรีสร้างสรรค์สื่อถึงอากัปกิริยาการก้าโต-กน-ญิง แสดงท่าทางการรำที่มีความสนุกสนาน น่ารัก ผสมกับความอ่อนช้อยสวยงาม และแฝงไปด้วยความทะมัดทะแมง ตามความเชื่อของสัตว์หิมปานหรือป่าหิมพานต์ของชาวไทใหญ่

๔. ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

ขอบเขตของเนื้อหา ศึกษาลักษณะของตัวโตและท่าทางของตัวโตโดยแบ่งเป็น ๓ ช่วง ได้แก่

๔.๑.๑ ก้าโตออกท่า คือการแสดงเกี่ยวกับการก้าโต ตามลักษณะเสียง และจังหวะของกลองปู่เจ่หรือกลองก้นยาวที่มีลักษณะเฉพาะของเสียง การตีของลูกกลองปู่เจ่ ที่ประกอบการแสดงการก้าโตหรือการเชิดโตแบบสองคน โดยใช้ผู้ชายเป็นผู้แสดงตามแบบดั้งเดิม

๔.๑.๒ สิเน่หาลีลา คือ การสร้างสรรค์ท่าโตที่ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน เลียนแบบท่าทางของการก้าโตและการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่มีความอ่อนช้อยสวยงาม น่ารัก และทะมัดทะแมง โดยการแสดงอากัปกิริยาแบ่งออกเป็นการแสดงในส่วนของศีรษะ ลำตัว มือ และเท้า เป็นลักษณะเฉพาะของตัวโต-กน-ญิง

๔.๑.๓ โต-กน-ญิง คือ สื่อถึงอากัปกิริยาการก้าโต-กน-ญิง แสดงท่าทางการรำที่มีความสนุกสนาน น่ารัก ผสมกับความอ่อนช้อยสวยงาม และแฝงไปด้วยความทะมัดทะแมง ตามความเชื่อของสัตว์หิมปานหรือป่าหิมพานต์ของชาวไทใหญ่

๔.๒ ขอบเขตด้านสถานที่

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “โต-กน-ญิง” คณะผู้สร้างสรรค์กำหนดขอบเขตการศึกษาในพื้นที่การสร้างสรรค์ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

๔.๓ ขอบเขตด้านบุคคล

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “โต-กน-ญิง” ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์นายส่างคำ จางยอด และผู้รู้ในเรื่องของการเต้นโตและดนตรีของชาวไทใหญ่ สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิหรือผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นเมือง รวมถึงผู้ทรงคุณวุฒิหรือผู้เชี่ยวชาญทางด้านเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และผู้ทรงคุณวุฒิหรือผู้เชี่ยวชาญทางด้านบทเพลง การขับซอ (ขับร้องพื้นเมืองภาคเหนือ) ดนตรีและการบรรเลงเพลงพื้นเมืองภาคเหนือ และสากล

๕. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

คณะผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการเก็บข้อมูล ลงพื้นที่ศึกษาทั้งเอกสาร งานวิชาการ หลักการ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงทฤษฎีต่าง ๆ เพื่อการสร้างสรรค์การแสดง ชุด “โต-กน-ญิง” โดยมีการวางแผนเพื่อออกแบบการสร้างสรรค์ ดังนี้

ประการแรก ด้านดนตรี คณะผู้สร้างสรรค์ได้รับแรงบันดาลใจจากวิถีชีวิตทางธรรมชาติ ความเชื่อความศรัทธา เอกลักษณ์ของชนเผ่าไทใหญ่ ซึ่งส่วนหนึ่งได้รับความอนุเคราะห์จากอาจารย์รักเกียรติ ปัญญายศ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นเมืองวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ที่นำแนวคิดต่าง ๆ มาต่อยอดเพื่อการสร้างสรรค์ โดยเห็นว่าความงดงามที่เกิดขึ้น โดยจะใช้วงดนตรีพื้นเมืองสะล้อ ซึ่งผสมผสานเครื่องดนตรีตะวันตกเพื่อการอธิบายจินตภาพทางเสียงดนตรีให้เข้ากับยุคสมัย โดยได้แบ่งช่วงการบรรเลงเพื่อสร้างการแสดง ๓ ช่วง คือ ๑) ก้าโตออกท่า ๒) สิเน่หาลีลา ๓) โต- กน- ญิง

ประการที่สอง ด้านเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง หลังจากสร้างสรรค์ช่วงการแสดงแล้ว คณะผู้สร้างสรรค์จึงได้ออกแบบเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง โดยแนวคิดเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายแบ่งเป็น ๒ แบบ คือ แบบที่ ๑ ชุดโตแบบการก้าโตแบบดั้งเดิม การแต่งกายของผู้แสดงแบบดั้งเดิมสวมชุดจากวัสดุฟาง ใช้การคลุมตัวของผู้แสดงทั้ง ๒ คนหัวและท้าย แบบที่ ๒ โต-กน-ญิง การแต่งกายแบบสร้างสรรค์ชุดสตรี คณะผู้สร้างสรรค์ได้ลงพื้นเก็บข้อมูลค้นหาจากเอกสาร ตำรา โดยที่ว่าการจำลองภาพของสัตว์ป่าหิมพานต์ของชาวไทใหญ่ที่มีลักษณะวิเศษ ขาว ขนปุกปุย จึงได้มีมติใช้ผ้าวัสดุเลียนแบบขนสัตว์ที่มีสีขาวมาใช้ในการตัดเย็บเป็นชุดของผู้แสดง และการจำลองเขาของตัวโตมาเป็นสัญลักษณ์ตัวโตที่เป็นจุดสนใจบนศีรษะของผู้แสดง ในการประดิษฐ์กรองคอรูปแบบพัฒนาสีจากต้นฉบับที่มักนิยมใช้สีแดง สีเหลือง เพียง ๒ สี คณะผู้สร้างสรรค์จึงใช้หลักการคุมโทนของสี และการแนะนำจากท่านผู้เชี่ยวชาญให้ใช้สีเหลืองทองแทนเพื่อไม่ให้สีมีความโดดเด่นมากจนเกินไป

ประการที่สาม ด้านการสร้างสรรค์การแสดง ชุด “ โต-กน-ญิง” คณะผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบท่าฟ้อนให้เป็นท่าทางต่าง ๆ ตลอดทั้งการแปรแถวการแสดงตามหลักการทางนาฏศิลป์ไทยพื้นบ้านภาคเหนือและศิลปะการแสดงของชนเผ่าไทใหญ่ มาสร้างสรรค์แบบแนวอนุรักษ์ ทั้งนี้จะใช้ผู้แสดงชาย จำนวน ๔ คน ผู้แสดงหญิง จำนวน ๑๒ คน รวมทั้งหมด ๑๖ คน

๖. การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

๖.๑ การศึกษาวรรณกรรม

การแสดงในช่วงเทศกาลออกหว่าหรือออกพรรษาของชาวไทใหญ่ นอกจากการฟ้อนนกกิงกะหร่าแล้ว ยังมีการแสดงที่ควบคู่กันคือ การฟ้อนโตหรือเต้นโต เป็นการแสดงที่อิงมาจากท่าทางของสัตว์ในป่าหิมพานต์ ตามตำราทางพระพุทธศาสนาได้กล่าวว่า พระพุทธเจ้าได้เสด็จกลับจากการโปรดพระมารดา ณ สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ มายังบนโลกมนุษย์ในวันเทโวโรหณะ บรรดาสัตว์ทั้งหลายจึงมาร่วมกันเฝ้าพระองค์และต่างแสดงกิริยาดีใจตามธรรมชาติของตน โดยเฉพาะนกกิงกะหร่าและโต ในการแสดงฟ้อนโตหรือที่เรียกว่าเต้นโตนั้น ผู้แสดงจะออกท่าทางตามภูมิปัญญาของผู้ถ่ายทอดหรือบรรพชน การแต่งกายมีลักษณะแตกต่างกันออกไป บางแห่งมีลักษณะการแต่งหน้าคล้ายเลียงผา ลำตัวสั้น แต่บางแห่งมีลักษณะเหมือนกิเลน ลำตัวยาว มักใช้ผู้แสดง ๒ คน การเต้นโตคล้ายการเชิดสิงโตของชาวจีน คนหนึ่งเชิดส่วนหัว อีกคนเชิดส่วนหาง ผู้แสดงต้องซ้อมและนัดหมายจังหวะกันอย่างดี เพื่อให้การแสดงเป็นธรรมชาติและสร้างความสนุกสนานแก่ผู้ชม เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงนั้น มีวงกลองก้นยาวของชาวไทใหญ่ (กลองปู่เจ่) ๑ ลูกกว้าง มีความยาว ๒ เมตรขึ้นไป ฉาบใหญ่หรือกลาง ๑ คู่ และฆ้อง ๓ ลูกขึ้นไป โดยใช้ผู้ตีลูกละ ๑ คน ส่วนวงกลองมองเชิงประกอบไปด้วยกลองหน้าตัด ๒ ด้าน (ลักษณะคล้ายกลองตะโพนของภาคกลาง) ๑ ลูก ฉาบใหญ่หรือกลาง ๑ คู่ และฆ้องไล่ระดับเสียงกัน ๑ ชุด โดยเน้นเสียงฆ้องเป็นหลัก ทำให้เกิดความไพเราะเมื่อบรรเลงร่วมกัน ปัจจุบันการฟ้อนกิงกะหร่าและการฟ้อนโตไม่ได้แสดงแค่ช่วงเทศกาลวันออกพรรษา แต่ยังแสดงในงานมงคลทั่วไป สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมของชาวไทใหญ่ (อริสรา คงประเสริฐ, ๒๕๖๕, น. ๑๘)

๖.๒ แนวคิดหรือทฤษฎี

ทฤษฎีการสร้างสรรค์ คือ ปรากฏการณ์ที่บุคคลหรือกลุ่มคนสร้างสรรค์ความคิดใหม่ ๆ แนวทางใหม่ ๆ ทัศนคติใหม่ ๆ ความเข้าใจและการมองปัญหาในรูปแบบใหม่ ความคิดสร้างสรรค์ที่ชัดเจน คือ ดนตรีการแสดง วรรณกรรม ละคร สิ่งประดิษฐ์ นวัตกรรมทางเทคนิค แต่บางครั้งความคิดสร้างสรรค์ก็มองไม่เห็นชัดเจนการสร้างสรรค์จึงเป็นการเปลี่ยนแปลงจากสิ่งเดิมไปสู่สิ่งใหม่ที่ดีกว่าซึ่งจะได้ผลลัพธ์ที่ต่างไป โดยสิ้นเชิงหรือที่เรียกว่า “นวัตกรรม” (Innovation) นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิดและรูปแบบกลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุมปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรีเพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ จึงเรียกผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ นักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer นาฏยประดิษฐ์มีการทำงานทั้งหมด ๗ ขั้นตอน ซึ่งแต่ละขั้นตอนมีลักษณะของการทำงาน ดังต่อไปนี้ ๑) ขั้นการคิดให้มีนาฏยศิลป์ ๒) ขั้นการกำหนดความคิดหลัก ๓) ขั้นการประมวลข้อมูล ๔) ขั้นการกำหนดขอบเขต ๕) ขั้นการกำหนดรูปแบบ ๖) ขั้นการกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ และ ๗) ขั้นการออกแบบนาฏยศิลป์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ๒๕๔๗, น. ๒๒๕-๒๔๓)

๖.๓ ผลงานสร้างสรรค์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ทัตพล เมธา (๒๕๖๔, น. ๘๒) ศิลปนิพนธ์ศึกษาหัวข้อเรื่อง “ลีลาความสนุกสนานของการเต้นโต” เป็นการสร้างสรรค์ผลงาน ประติมากรรมลอยตัว ที่มีแนวคิดเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวศิลปะการแสดงลีลาท่าทางของการฟ้อนโตที่มีความงดงามทางวัฒนธรรม ควรค่าแก่การอนุรักษ์ และรักษาวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวไทใหญ่ผ่านการศึกษา ทดลองวิเคราะห์ และศึกษาผลงานที่ผ่านมา การแสดงออกถึงการถ่ายทอด

ผ่านรูปทรง เรื่องราวในท่าทางที่มีชีวิตชีวาผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ในรูปแบบของประติมากรรมหล่อไฟเบอร์กลาสจนสำเร็จตามวัตถุประสงค์ และเพื่อเป็นการศึกษาเทคนิควิธีการทางศิลปะเพื่อให้เกิดความชำนาญ สามารถประยุกต์องค์ความรู้ที่ได้รับนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งต่อไป

ศิริพร สุรินทร์ศิริรัฐ และประทีป นักปี่ (๒๕๖๐, น. ๑๕๒) งานวิจัยเรื่อง ฟ้อนนกกิงกะหร่า ครูส่างคำ จางยอด มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของการแสดงฟ้อนนกกิงกะหร่าของชาวไทใหญ่ รวมทั้งศึกษารูปแบบการแสดงฟ้อนนกกิงกะหร่าของครูส่างคำ จางยอด และเพื่อศึกษาบทบาทหน้าที่ของการฟ้อนนกกิงกะหร่าในวิถีชีวิตของชาวไทใหญ่ ผลการวิจัยพบว่า การแสดงฟ้อนนกกิงกะหร่าเป็นการแสดงที่มาจากการบอกเล่าสืบต่อกันมา การแสดงนี้เป็นการเลียนแบบอากัปกิริยาของสัตว์ในป่าหิมพานต์ คือ กินรี ที่ออกมาฟ้อนรำเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา ในวันที่พระพุทธเจ้าเสด็จกลับมาหลังจากพระองค์เสด็จไปจำพรรษาจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ โดยรูปการณ์แสดงฟ้อนนกกิงกะหร่า ของครูส่างคำ จางยอด ที่ผู้วิจัยได้ศึกษานั้น เป็นการแสดงประกอบดนตรีจากกลองก้นยาว ฆ้องราว และฉาบ บรรเลงอัตราจังหวะที่มีความเร็วตายตัว สม่ำเสมอ ท่าฟ้อน มีทั้งหมด จำนวน ๑๐ ท่าจำแนกเป็นท่าหลัก จำนวน ๘ ท่า ได้แก่ ๑) ทำแม่ปอดแหวน ๒) ท่าไหว้ครู ๓) ท่าแม่แพด ๔) ท่าแม่ฮอมมือ ๕) ท่าแม่ยุ่งตา ๖) ท่าแม่หมอกนอนเครือ ๗) ท่าแม่สอดสอยข้าง และ ๘) ท่าแม่สอดสอยฟ้า ท่าเชื่อมจำนวน ๑ ท่า คือ ท่าตั้งตัว และท่าจบจำนวน ๑ ท่า คือ ท่าจบ การแต่งกาย ประกอบด้วยชุดแต่งกาย ๒ ส่วน คือ ส่วนตัวนก และส่วนหัวนก นิยมแสดงในงานมงคลต่าง ๆ ของชาวไทใหญ่ โดยเฉพาะที่เกี่ยวข้องด้านศาสนา

๗. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

จากการที่คณะผู้สร้างสรรค์ได้เก็บข้อมูล ลงพื้นที่ศึกษาทั้งเอกสาร งานวิชาการ หลักการงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงทฤษฎีต่าง ๆ เพื่อการสร้างสรรค์งานศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะที่เกี่ยวกับดนตรีนาฏศิลป์ ถือได้ว่า คือ พันธกิจหลักของสถานศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ที่มีย่อมต้องมีการสืบสาน รักษา สืบสาน และต่อยอด ทางด้านนี้โดยตรง ซึ่งจากการศึกษาดังกล่าว ทำให้เกิดแนวคิดผสมผสานกับรากฐานทางศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีนาฏศิลป์เป็นสำคัญ ดังนั้นในการสร้างสรรค์การแสดง จึงเป็นการสร้างสรรค์บนพื้นฐานหลักการ ข้อมูลทั้งเอกสาร งานวิจัยและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องเพื่อการต่อยอดสร้างสรรค์การแสดง ชุด “โต-กน-ญิง” ขึ้นในปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๖

อนึ่ง หากกล่าวถึงแนวคิดเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงสร้างสรรค์ ชุด “โต-กน-ญิง” ก่อนการสร้างสรรค์ท่ารำนั้น คณะผู้สร้างสรรค์ได้จินตนาการเพื่อจัดลำดับความสำคัญของลักษณะตัวโตที่ผสมผสานลักษณะของสัตว์ ๙ ชนิด ได้แก่ กวาง วัว กระต่าย ไก่ แพะ มังกร ม้า อูฐ และโต ในตำนานพระเจ้าเลียบโลกของชาวล้านนาตามแบบฉบับวัดกู่คำของจังหวัดเชียงใหม่ เพื่อใช้ในการประกอบเป็นเครื่องแต่งกายในการแสดง ให้เกิดความประทับใจในการรับชมการแสดง ความสวยงามเหมาะกับหลักการด้านนาฏศิลป์ไทย ศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคเหนือ เข้ากับบรรยากาศขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคเหนือ ที่เกิดขึ้นในเมืองเชียงใหม่ในอดีต และเป็นภาพประทับใจแก่ผู้คนต่างถิ่นที่เข้ามาสัมผัสความเป็นเมืองเชียงใหม่

๘. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

๘.๑ รูปแบบของผลงาน

คณะผู้สร้างสรรค์จึงเล็งเห็นความสำคัญและคุณค่าที่คู่ควรแก่การอนุรักษ์ของสัตว์ในป่าหิมพานต์ ในเรื่องของกระบวนท่ารำ และอากัปกิริยาของการก้าโต จึงเกิดแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ซึ่งสร้างสรรค์กระบวนท่ารำโดยการนำท่ารำนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับลีลาการก้าโต ถ่ายทอดเป็นงานสร้างสรรค์ ชุด “โต-กน ญิง” ซึ่งคณะผู้สร้างสรรค์สามารถแบ่งช่วงการแสดงสร้างสรรค์ เป็น ๓ ช่วง ดังนี้

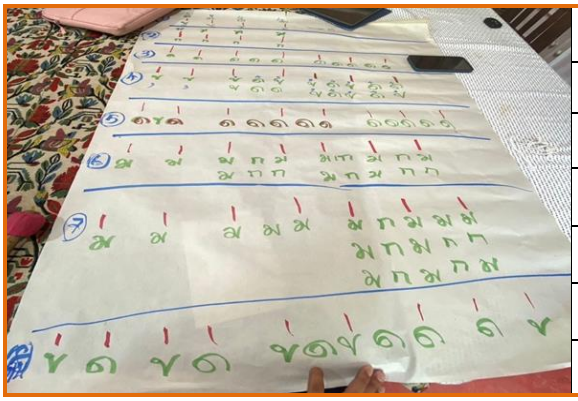
ช่วงที่ ๑ ก้าโตออกท่า ช่วงแรกเริ่มการแสดงเกี่ยวกับการก้าโตที่เป็นรูปแบบดั้งเดิม เพื่อให้เห็นถึงลักษะของตัวโตที่มีการแสดงแบบการเชิด หรือการก้าโตของผู้แสดงผู้ชาย จำนวน ๔ คน ตามลักษณะเสียงและจังหวะของกลองปู่เจ่หรือกลองก้นยาว ที่มีลักษณะเฉพาะของเสียงการตีของลูกกลองปู่เจ่ แสดงตามแบบดั้งเดิม มีการสร้างสรรค์เพียงรูปแบบของแถว

ช่วงที่ ๒ สิเน่หาลีลา มีการเชื่อมเพลงด้วยจังหวะดนตรีพื้นเมือง สู่ทำนองเจิงปู่เจ่ แสดงให้เห็นการสร้างสรรค์ท่าโตที่ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน จำนวน ๑๒ คน เลียนแบบท่าทางของการก้าโตและการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่มีความอ่อนช้อยสวยงาม น่ารัก และทะมัดทะแมง โดยการแสดงอากัปกิริยา แบ่งออกเป็นการแสดงในส่วนของศีรษะ ลำตัว มือ และเท้า เป็นลักษณะเฉพาะของตัว “โต-กน-ญิง”

ช่วงที่ ๓ โต-กน-ญิง การแสดงช่วงโต-กน-ญิง นี้จะใช้ท่วงทำนอง เพลงลีลาโต-กน-ญิง แสดงออกถึงสื่อถึงอากัปกิริยาการก้าโตแบบดั้งเดิม ซึ่งเป็นท่วงทำนองที่มีความสนุกสนานรื่นเริง แสดงท่าทางการรำที่มีความสนุกสนาน น่ารัก ผสมกับความอ่อนช้อยสวยงาม และแฝงไปด้วยความทะมัดทะแมงของอัตราเพลงที่เร็ว เพื่อให้การสร้างสรรค์ท่ารำเป็นรูปแบบเฉพาะ เช่น การกลิ้ง การกระโดด การตบมือแทนการตบเท้าของตัวโต ตามความเชื่อของสัตว์หิมปานหรือป่าหิมพานต์ของชาวไทใหญ่

๘.๒ บทร้องและดนตรี

ครูส่างคำ จางยอด (การสื่อสารส่วนบุคคล, ๑ มกราคม ๒๕๖๖) ได้กล่าวถึง เครื่องดนตรีที่ใช้ในการเต้นโตของชาวไทใหญ่ ได้แก่ กลองปู่เจ่ ฆ้องราว ฉาบ เมื่อสอนกลอง จะมีการใช้ชื่อแทนเสียงต่าง ๆ ดังนี้



สากล	โน้ต	ไทย	ภาษาไทใหญ่	สัญลักษณ์
๑	ม	เม็ด	ปุ๊บ	.
๒	ก	กลาง	-	_
๓	ข	ขาด	-	|
๔	ด	ดัง	เป็ง	↑
๕	ท	ทุบ	-	●
๖	ซ	ซ้อน	ปะเทิง	↑. |

ภาพที่ ๑ โน้ตเบื้องต้นในการสอนกลองปู่เจ่
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

จากข้อมูลการสัมภาษณ์จึงได้ปรึกษากับอาจารย์หิรัญคุณาณัฏฐ์ ศรีรันดา (การสื่อสารส่วนบุคคล, ๑๐ มกราคม ๒๕๖๖) ในเรื่องการตั้งชื่อชุดการแสดงสร้างสรรค์และได้ชื่อชุดการแสดงว่า โต-กน-ญิง

ที่แปลว่าโตผู้หญิง เพลงประกอบการแสดงสร้างสรรค์ ชุด “โต-กน-ญิง” เป็นการเรียบเรียงสร้างสรรค์เพลงขึ้นใหม่ เพื่อใช้ประกอบการแสดง โดยได้รับคำปรึกษาจากครูรักเกียรติ ปัญญายศ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการประพันธ์ทำนองเพลงพื้นเมืองภาคเหนือ และอาจารย์ธีรวัฒน์ หมื่นทา ในการเรียบเรียงเพลง จากการสัมภาษณ์ ลักษณะของเพลงประกอบไปด้วย ๓ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ ก้าโตออกท่า ในช่วงแรกเป็นการร้องเกริ่นสื่อให้เห็นลักษณะของตัวโต ในทำนองเพลง “เสเลเมา” เป็นเพลงพื้นบ้านล้านนาดั้งเดิมไม่ปรากฏนามผู้แต่งมาจากการขับ เฮ็ตความของชาวไทใหญ่ที่ชื่อว่า เสเลเมา (ศตวรรษ พงษ์เจริญ, ๒๕๓๕, น. ๑๑) เนื้อเพลงกล่าวถึงสัตว์ทั้ง ๙ ชนิด ที่อยู่ในตัวโต ดั้งเดิมของชาวไทใหญ่ เครื่องดนตรีที่ใช้สื่อถึงบรรยากาศของป่าโดยเลียนแบบเสียงธรรมชาติ เริ่มจากการสั่นกระดิ่งต่อด้วยการเป่าเครื่องนกน้อยใหญ่สลับกัน ส่งให้ฉาบตี ๓ ครั้ง “แฉ่งแฉ่งแฉ่ง” ตามด้วยสำเนียงไทยใหญ่คำว่า “เฮ่กว๊ะ ๆ” แล้วจึงร้องเกริ่น เมื่อจบเกริ่นให้ทั้งวงรับด้วยคำว่า แต้เล้า... ต่ะ ล่าล่า.....จากนั้นตามด้วยการตีกลองปู่เจ่ ที่ได้รับถ่ายทอดจากครูส่างคำ จางยอด โดยการนำกลองปู่เจ่ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของชาวไทใหญ่มาตี ๑๘ จังหวะ ในทำนองเจิงปู่เจ่ เพื่อให้ผู้แสดงแสดงการเชิดโตแบบดั้งเดิมให้ชมโดยมีการวางลำดับการบรรเลงเพื่อประกอบการแสดง ช่วงที่ ๑ ก้าโตออกท่า ดังนี้

- เสียงธรรมชาติ พร้อมกับเสียงฉาบ ตัวโตออกด้วยความระแวดระวัง -

- แฉ่ง แฉ่ง แฉ่ง

- ร้องเกริ่น ทำนองขับเสเลเมา ท่อน ๑ -
เฮ่ กว๊ะๆ เขาเป๋นกว๋าง กางเป๋นแพะ
หงอนมันนั้นแหละ เป๋นไก่ ก่อเป๋นไก่ขาวผอม
หลังเป็นอูฐ หูงัว หัวกระต่าย ต๋ามกร
ฮูปฮ่างราชสีห์ ลีลาอัศดร
ตัวโตงามงอน แต้เล้า... ต่ะ ล่าล่า.....
- ขึ้นกลองแม่ปู่เจ่ -
(จำนวน ๑๘ จังหวะ)

- - - โยง	- - - โยง	- - - โยง	- - - โยง	- - - โยง	- - - โยง	- - - โยง	- - - โยง
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - - โยง	- - - โยง	- - - โยง	- - - โยง	- - - โยง	- - - โยง	- - - โยง	- - - โยง
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ช่วงที่ ๒ สิเน่หาลีลา เป็นการบรรเลงให้เห็นถึงลีลาการเดินการเคลื่อนไหวของตัวโตผู้หญิง มีการสร้างสรรค์ท่าทางของโต ที่ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน เลียนแบบท่าทางของการก้าโตและการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่มีความอ่อนช้อยสวยงาม น่ารัก และทะมัดทะแมง โดยการแสดงอากัปกิริยา แบ่งออกเป็นการแสดงในส่วนของศีรษะ ลำตัว มือ และเท้า เป็นลักษณะเฉพาะของตัวโต-กน-ญิง

ดนตรีที่ใช้จะมีความทะเล้น น่ารัก เพื่อส่งอารมณ์ให้แก่ตัวโตผู้หญิง ซึ่งลักษณะเพลงเป็นการเลียนแบบเสียงของกลองปู่เจ่ที่ครูส่างคำ ตีให้ฟัง “ขาด ขาด ขาดดังดัง ขาดดังขาด ดังขาดดังดัง” “ป๊ะปะเทิง ป๊ปะเทิง ป๊ะปะเทิง ป๊ปะเทิง” นำมาเป็นตัวโน้ตในท่อนที่ ๑ บรรเลงท่อน ๑ จำนวน ๒ รอบ และส่งให้ท่อน ๒ ซึ่งใช้นักร้องและนักดนตรีร้องแทนเสียงการตีกลองปู่เจ่ ด้วยคำว่า - - - ป๊ะ / - เปิ่น – เปิง และมีการบรรเลงเครื่องนกลำลองไปพร้อมการร้อง ในห้องที่ ๑-๖ และห้องที่ ๗-๘ ให้รับด้วยกลองปู่เจ่ ฆ้องราว และกระดิ่ง จะทำการร้องและบรรเลงกลองปู่เจ่รับในท่อน ๒ จำนวน ๔ รอบ ดังนี้

- - - ป๊ะ	- เปิ่น - เปิง	- - - ป๊ะ	- เปิ่น - เปิง	- - - ป๊ะ	- เปิ่น - เปิง	- -อุเป่ง	- -อุเป่ง

ท่อน ๓ เป็นเพลงเชื่อมทำนองอารมณ์ บรรทัดแรกและบรรทัดที่ ๒ จะบรรเลงช้าบรรทัดที่ ๓ จะบรรเลงเร็วจำนวน ๔ ห้องเพลง และกลับต้นบรรเลงเหมือนเดิมอีกครั้งเพื่อส่งให้ผู้แสดงแปรแถวเป็นมังกร โดยมีการวางลำดับการบรรเลงเพื่อประกอบการแสดง ช่วงที่ ๒ สิเน่หาลีลา ดังนี้

ท่อน ๑

ด ด ด ซ	- ด - -	ด ด ด ซ	- ด - -	ฟ ซ ล ล	ซ ฟ ม ร	ดรม ด ท	ล ซ - -
ด ด ด ซ	- ด - -	ด ด ด ซ	- ด - -	ฟ ซ ล ล	ซ ฟ ม ร	ดมร ด ท	ด ร ม ร
- - ด ท	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ด ร - -	ซซซ ร -	ซซซ ร -	รมร ด ท	ด ร ม ร
ด ท ด ร	ด ฟ ม ร	ด ท ด ร	ดมร ร ร	ซซซ ร -	ซซซ ร -	รมร ด ร	ด ซ - ด

(กลับต้น)

ท่อน ๒ (ร้องเพลงลูกกลองปู่เจ่)

- - - ป๊ะ	- เปิ่น - เปิง	- - - ป๊ะ	- เปิ่น - เปิง	- - - ป๊ะ	- เปิ่น - เปิง	- -อุเป่ง	- -อุเป่ง
- - - ป๊ะ	- เปิ่น - เปิง	- - - ป๊ะ	- เปิ่น - เปิง	- - - ป๊ะ	- เปิ่น - เปิง	- -อุเป่ง	- -อุเป่ง
- - - ป๊ะ	- เปิ่น - เปิง	- - - ป๊ะ	- เปิ่น - เปิง	- - - ป๊ะ	- เปิ่น - เปิง	- -อุเป่ง	- -อุเป่ง
- - - ป๊ะ	- เปิ่น - เปิง	- - - ป๊ะ	- เปิ่น - เปิง	- - - ป๊ะ	- เปิ่น - เปิง	- -อุเป่ง	- -อุเป่ง

ท่อน ๓

- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- ท - ฟ	- - - -	- - - ม	- - - ฟ	- ซ - ด
- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- ท - ฟ	- - - -	- - - ม	- - - ฟ	- ซ - ด
ซ ฟ ซ ด	ซ ฟ ซ ด	ซ ฟ ซ ด	ซ ฟ ซ ด				

(กลับต้น)

ช่วงที่ ๓ โต-กน-ญิง สื่อถึงอากัปกิริยาการก้าโต-กน-ญิง แสดงท่าทางการรำที่มีความรวดเร็ว สนุกสนาน น่ารัก ผสมกับความอ่อนช้อยสวยงาม และแฝงไปด้วยความทะมัดทะแมง ตามความเชื่อของสัตว์หิมปานหรือป่าหิมพานต์ของชาวไทใหญ่ ได้สร้างสรรค์ดนตรีให้มีความสอดคล้องกับตัวผู้แสดงในการเดินแบบรวดเร็วนั้นคือคิดสร้างสรรค์จังหวะพิเศษขึ้นมาในช่วงหนึ่ง ให้มีความตื่นเต้นเร้าใจคล้ายกับการเชิดสิงโตหรือการเชิดโตของชาวไทใหญ่ มีเอกลักษณ์ของท่วงทำนอง คือความหนักแน่นของการตีกลองโดยนำกลองไชยมงคลและกลองปู่เจ่มาตีผสมกัน ให้เกิดเสียง ที่มีความ อึกกะทึก ผสมกับการเคาะเครื่องไม้ให้เกิดการกระสวนจังหวะ หรือการล้อขัดกับการบรรเลงดนตรี และเข้าจังหวะปกติในท่อนที่ ๒ เมื่อบรรเลงจะต้องมีการสะบัดตัวโน้ตและมีเทคนิคพิเศษในระหว่างการบรรเลงประกอบการแสดง เพื่อให้เหมาะกับสำเนียงเพลง และบุคลิกลักษณะของตัวโต มีความรวดเร็วขึ้นเพื่อสื่อถึงความคล่องแคล่วว่องไวของตัวโต รวมถึงการกลิ้งตัวของตัวโตตามลักษณะธรรมชาติ โดยมีการวางลำดับการบรรเลงเพื่อประกอบการแสดง ช่วงที่ ๓ โต-กน-ญิง ดังนี้

ท่อน ๑ (จังหวะพิเศษ)

- ซ* - ฟ	- ซ - ด	- ซ - ท	ฟ - - ม	- ซ - ฟ	- ซ - ท	ด - - ฟ	- ซ - ด
- ซ - ท	ฟ - - ม	- ซ - ฟ	- ซ - ท	ด - - ฟ	- ซ - ด	- ซ - ท	ฟ - - ม
- ซ - ฟ	- ซ - ท	ด - - -					

ท่อน ๒ (จังหวะปกติ)

(- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - ร ท	- - ร ท	- - ร ท	- - รท	ด ร -ด)
(- - - ด	- - - ด	- - - ด	- - ร ท	- - ร ท	- - ร ท	- - รท	ด ร -ด)
(- - ซ ซ	- - มรด	- - ซ ซ	- - มรด	- - ซ ซ	- - มรด	- - รท	ด ร -ด)
(- - ซ ซ	- - มรด	- - ซ ซ	- - มรด	- - ซ ซ	- - มรด	- - รท	ด ร -ด)

(กลับต้น)

วงดนตรีที่ใช้ในการประกอบแสดง ชุด “โต-กน-ญิง” เป็นรูปแบบการบรรเลงดนตรีล้านนาผสมเครื่องดนตรีด้วยกัน ๓ กลุ่ม คือ ๑) เครื่องดนตรีพื้นบ้านสะล้อซึง ๒) เครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวไทใหญ่ และ ๓) เครื่องนกและเครื่องเคาะที่ทำให้เกิดเสียงธรรมชาติ เหตุผลในการผสมวงเพื่อตั้งใจสื่อถึงความความเป็นดนตรีเพื่อประกอบอากัปกิริยาของตัวโต เริ่มตั้งแต่ธรรมชาติของสัตว์ ลักษณะท่าทางการเยื้องย่างและการเคลื่อนไหวร่างกายให้เร็วขึ้น

รายละเอียดวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงสร้างสรรค์ ชุด “โต-กน-ญิง” วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม มีแนวคิดเกี่ยวกับการบรรเลงดนตรีจากการเลียนแบบเสียงกลองปู่เจ่ด้วยการร้องและการบรรเลง ทำนองเพลงที่ได้นำมาสร้างสรรค์และเรียบเรียงขึ้นใหม่โดยอาจารย์ธีรวัฒน์ หมื่นทา เป็นที่ปรึกษาและช่วยขัดเกลาให้สมบูรณ์มากขึ้น ประกอบกับการสร้างสรรค์ทำนอง ได้แนวคิดมาจากครูรักเกียรติ ปัญญายศและครูส่างคำ จางยอด ที่ได้ให้ข้อเสนอแนะเรื่องราวในการอธิบายความเป็นธรรมชาติ ความงดงามตามวิถีชีวิตของตัวโต ความเชื่อ ความศรัทธาของชาวไทใหญ่ให้แฝงไปด้วยความจริงก่อนสร้างสรรค์ดนตรีออกมา คณะผู้สร้างสรรค์ จึงได้กำหนดเครื่องดนตรี โดยนำเครื่องดนตรีไทย ๓ กลุ่ม ดังกล่าวไว้ข้างต้น ให้มีวัฒนธรรมที่ผสมผสานสอดคล้องกับตัวโตที่ใช้ผู้หญิงรำ ดังนี้

๑. สะล้อหลวง
๒. สะล้อกลาง
๓. สะล้อเล็ก
๔. ซึงหลวง
๕. ซึงกลาง
๖. ซึงเล็ก
๗. ขลุ่ย
๘. กระดิ่งราว
๙. ฉาบกลาง
๑๐. ฆ้องราว
๑๑. กลองไชยมงคล
๑๒. กลองปู่เจ่
๑๓. กระดิ่ง
๑๔. กังสดาล
๑๕. เครื่องนก

ภาพที่ ๒ วงดนตรีล้านนาร่วมสมัย
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๓ ผู้แสดง

คณะผู้สร้างสรรค์คัดเลือกผู้แสดงผู้ชาย จำนวน ๔ คน แสดงเป็นตัวโต หรือการก้าโตที่เป็นรูปแบบดั้งเดิม ซึ่งจะต้องมีความแข็งแรง เพื่อให้เห็นถึงลักษะของตัวโตที่มีการแสดงแบบการเชิด และผู้แสดงหญิง จำนวน ๑๒ คน แสดงเป็นตัวโต-กน-ญิง เลียนแบบท่าทางของก้าโต และการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่มีความอ่อนช้อยสวยงาม น่ารัก และทะมัดทะแมง

ภาพที่ ๓ ผู้แสดงการก้าโต และโต-กน-ญิง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๔ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

คณะผู้สร้างสรรค์ได้จินตนาการเพื่อจัดลำดับความสำคัญของลักษณะตัวโต ที่ผสมผสานลักษณะของสัตว์ ๙ ชนิด ได้แก่ กวาง วัว กระต่าย ไก่ แพะ มังกร ม้า อูฐ และโต ในตำนานพระเจ้าเลียบโลกของชาวล้านนาตามแบบฉบับวัดกู่คำของจังหวัดเชียงใหม่ เพื่อใช้ในการประกอบเป็นเครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายจะแบ่งผู้แสดงออกเป็น ๒ ประเภท คือ ตัวก้าโต สวมชุดโตแบบดั้งเดิม และตัวโต-กน-ญิง แต่งกายในรูปแบบของการแสดงสร้างที่เป็นการจำลองและประดิษฐ์ขึ้นจากการจินตนาการภาพวาด

ภาพที่ ๔ การออกแบบเครื่องแต่งกายจากภาพเขียนสู่การสร้างสรรค์
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๕ ตัวก้าโต
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕ ท่ารำ

กระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำการแสดงสร้างสรรค์ ชุด “โต-กน-ญิง” ในการออกแบบสร้างสรรค์คณะผู้สร้างสรรค์ได้ประดิษฐ์ท่ารำให้สอดคล้องกับช่วงการแสดง ใน ๓ ช่วงการแสดง รวมทั้งหมด ๒๑ แม่ท่า ดังนี้

ช่วงที่ ๑ ก้าโตออกท่า
- ท่ารำที่ ๑ ก้าโตฮวมฮัก
- ท่ารำที่ ๒ กำเนิดฮักตัวโต

ช่วงที่ ๒ สิเน่หาลีลา
- ท่ารำที่ ๓ ตัวโตยอบนั่ง
- ท่ารำที่ ๔ โต-กน-ญิงวันทา
- ท่ารำที่ ๕ โต-กน-ญิงวาดขา
- ท่ารำที่ ๖ ป๊ะเปิ่นเปิ้ง
- ท่ารำที่ ๗ โต-กน-ญิงโหย่งขา
- ท่ารำที่ ๘ ออกท่าวาดแขน
- ท่ารำที่ ๙ มองฟ้าฟังสกุณี
- ท่ารำที่ ๑๐ ม้วนท่ามะกอน
- ท่ารำที่ ๑๑ โต-กน-ญิงแลมอง

ช่วงที่ ๓ โต-กน-ญิง
- ท่ารำที่ ๑๒ โต-กน-ญิงลีลา
- ท่ารำที่ ๑๓ โต-กน-ญิงเริงร่า
- ท่ารำที่ ๑๔ ลีลาสะบัดหาง
- ท่ารำที่ ๑๕ โต-กน-ญิงเริงร่าออกท่ามะกอน
- ท่ารำที่ ๑๖ ย่องขากันฑะ
- ท่ารำที่ ๑๗ ลีลาม้ากัณฑะ
- ท่ารำที่ ๑๘ เก้าแมงมงคล
- ท่ารำที่ ๑๙ โต-กน-ญิงวาดวง
- ท่ารำที่ ๒๐ ลงย้ำต่ามขา
- ท่ารำที่ ๒๑ โต-กน-ญิงเฮิงปอย

๘.๖ อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

จากการที่คณะผู้สร้างสรรค์ได้เก็บข้อมูล ลงพื้นที่ศึกษาทั้งเอกสาร งานวิชาการ หลักการ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมถึงทฤษฎีต่าง ๆ เพื่อการสร้างสรรค์งานศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะที่เกี่ยวกับดนตรีนาฏศิลป์ ถือได้ว่า คือ พันธกิจหลักของสถานศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ สถานบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ที่มีย่อมต้องมีการสืบสาน รักษา สืบสาน และต่อยอด ทางด้านนี้โดยตรง ซึ่งจากการศึกษาดังกล่าวทำให้เกิดแนวคิดผสมผสานกับรากฐานทางศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีนาฏศิลป์เป็นสำคัญ ดังนั้นในการสร้างสรรค์การแสดง จึงเป็นการสร้างสรรค์บนพื้นฐานหลักการ ข้อมูลทั้งเอกสาร งานวิจัยและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องเพื่อการต่อยอดสร้างสรรค์การแสดง ชุด “โต-กน-ญิง” โดยจะมีลักษณะท่าในทั้ง ๓ ช่วงการแสดงที่เป็นลักษณะเด่น ดังนี้

ช่วงการแสดงที่ ๑

ภาพที่ ๖ ก้าโตฮวมฮัก
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๗ กำเนิดฮักตัวโต
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

คำอธิบาย : ตัวโตที่เป็นลักษณะของการก้าโตออกมาแสดงลักษณะแม่ท่าของการก้าโต้แบบดั้งเดิม หลังจากนั้นเกิดความรักจึงได้ได้แสดงความรักกันและทำให้เกิดตัวโต-กน-ญิง

ช่วงการแสดงที่ ๒

ภาพที่ ๘ ป๊ะเปิ่นเปิ้ง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

คำอธิบาย : ตัวโต-กน-ญิงออกมาร่ายรำและทำลักษณะท่าและเท้าประกอบคำร้องเลียนเสียงของกลอง “ ป๊ะเปิ่นเปิ้ง” จรดเท้าและแตะสลับกันไปมา ซึ่งเป็นการผสมผสานท่าท่างแบบดั้งเดิมและสร้างสรรค์ของ ชุด “โต-กน-ญิง”

ช่วงการแสดงที่ ๓

ภาพที่ ๙ เก้าแมงมงคล
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

คำอธิบาย : ตัวโต-กน-ญิงออกมาร่ายรำและทำลักษณะท่าต่าง ๆ และเท้า มือ การเอียงศีรษะของผู้แสดงตามลักษณะของสัตว์มงคลทั้ง ๙ ชนิด ของการแสดง ชุด “โต-กน-ญิง”

๙. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์

ความสำคัญและคุณค่าที่คู่ควรแก่การอนุรักษ์ของการเต้นโต ซึ่งเป็นการแสดงของชาวไทใหญ่ที่มีลักษณะการแสดง คือ ผู้แสดงสวมหุ่นรูปสัตว์แล้วเต้นหรือย่างย้ายตามจังหวะกลอง พร้อมทำอาการเลียนแบบสัตว์นั้น คล้ายการเชิดสิงโต เป็นสัตว์ในป่าหิมพานต์ มีกระบวนท่ารำ และอากัปกิริยาของการก้าโต จึงเกิดแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ พร้อมกับได้ทราบถึงกระบวนของ

การตีกลองปู่เจ่ในรูปแบบประกอบการแสดงนกกลิ้งกิงกะล่าและตัวโต ในรูปแบบจังหวะเฉพาะของครูส่างคำ จางยอด ที่ไม่ค่อยปรากฏแสดงเป็นที่แพร่หลายมากนัก จึงนับได้ว่าเป็นองค์ความรู้ใหม่หลังจากการได้สัมภาษณ์และเก็บข้อมูลเชิงลึกในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด “โต-กน-ญิง”

๑๐. บทสรุป

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด “โต-กน-ญิง” มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการต่อยอดการก้าโตของชาวไทใหญ่ และเพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด “โต-กน-ญิง” เป็นกระบวนการสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์ ดำเนินการวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร (Document) เก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม (Field Study) ซึ่งคณะผู้สร้างสรรค์สามารถสรุปแบ่งช่วงการแสดงสร้างสรรค์เป็น ๓ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ ก้าโตออกท่า ช่วงแรกเริ่มการแสดงเกี่ยวกับการก้าโตที่เป็นรูปแบบดั้งเดิม เพื่อให้เห็นถึงลักษะของตัวโตที่มีการแสดงแบบการเชิด หรือการก้าโตของผู้แสดงผู้ชาย จำนวน ๔ คน ตามลักษณะเสียงและจังหวะของกลองปู่เจ่หรือกลองก้นยาว ที่มีลักษณะเฉพาะของเสียง การตีของลูกกลองปู่เจ่ ที่ประกอบกันแสดงตามแบบดั้งเดิม มีการสร้างสรรค์เพียงรูปแบบของแถว

ช่วงที่ ๒ สิเน่หาลีลา มีการเชื่อมเพลงด้วยจังหวะดนตรีพื้นเมือง สู่ทำนองเจิงปู่เจ่ แสดงให้เห็นการสร้างสรรค์ท่าโตที่ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน จำนวน ๑๒ คน เลียนแบบท่าทางของการก้าโต และการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่มีความอ่อนช้อยสวยงาม น่ารัก และทะมัดทะแมง โดยการแสดงอากัปกิริยาแบ่งออกเป็นการแสดงในส่วนของศีรษะ ลำตัว มือ และเท้า เป็นลักษณะเฉพาะของตัว “โต-กน-ญิง”

ช่วงที่ ๓ โต-กน-ญิง การแสดงช่วงโต-กน-ญิง นี้จะใช้ท่วงทำนอง เพลงลีลาโต-กน-ญิง แสดงออกถึงสื่อถึงอากัปกิริยาการก้าโตแบบดั้งเดิม ซึ่งเป็นท่วงทำนองที่มีความสนุกสนานรื่นเริง แสดงท่าทางการรำที่มีความสนุกสนาน น่ารัก ผสมกับความอ่อนช้อยสวยงาม และแฝงไปด้วยความทะมัดทะแมงของอัตราเพลงที่เร็ว เพื่อให้การสร้างสรรค์ท่ารำเป็นรูปแบบเฉพาะ เช่น การกลิ้ง การกระโดด การตบมือแทนการตบเท้าของตัวโตตามความเชื่อของสัตว์หิมปานหรือป่าหิมพานต์ของชาวไทใหญ่

ปี พ.ศ. ๒๕๖๖ วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ได้รับจัดสรรงบประมาณของปี ๒๕๖๖ เพื่อดำเนินการจัดทำผลงานสร้างสรรค์จากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ภายใต้การนำของ ดร.กษมา ประสงค์เจริญ ผู้อำนวยการสถานศึกษาเชี่ยวชาญที่ได้มอบหมายให้คณะผู้สร้างสรรค์ชุดการแสดงขึ้นเพื่อสื่อถึงวัฒนธรรมประเพณีอันสำคัญของชาวไทใหญ่ โดยเฉพาะความเคารพ ความศรัทธาความเชื่อเรื่องสัตว์ป่าหิมพานต์ที่ต่างก็พากันออกมาเฝ้ารับเสด็จองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าที่ทรงไปโปรดพุทธมารดาบนสรวงสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และได้เสด็จกลับสู่โลกมนุษย์ในวันเทโวโรหณะ และสัตว์ต่าง ๆ ก็ออกมารอรับพระพุทธองค์ และหนึ่งในสัตว์ป่าหิมพานต์เหล่านั้นคือ ตัวโต ดังนั้น ความงดงามทางศิลปวัฒนธรรมอันเกิดจากหลักการแนวคิด ทฤษฎี ที่เกิดขึ้นผสมผสานกับประสบการณ์ของคณะผู้สร้างสรรค์ ที่ถือว่าเป็นโอกาสการสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับศิลปวัฒนธรรม และสร้างสรรค์ชุดการแสดงชุดนี้ เพื่อให้ศิลปะทางดนตรีนาฏศิลป์จะสามารถดำรงอยู่ในสังคมได้อย่างยั่งยืน และทรงคุณค่าจากอดีตสู่ปัจจุบันและอนาคต

๑๑. รายการอ้างอิง

ทัตพล เมธา. (๒๕๖๔). **ลีลาความสนุกสนานของการเต้นโต.** ศิลปศึกษานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

ศตวรรษ พงษ์เจริญ. (๒๕๓๕). **โน้ตดนตรีพื้นเมืองล้านนา.** เชียงใหม่: ม.ป.พ.

ศิริพร สุรินทร์ศิริรัฐ และประทีป นักปี่. (๒๕๖๐). **ฟ้อนนกกิงกะหร่าครูส่างคำ จางยอด.** กำแพงเพชร: สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏกำเพงเพชร.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (๒๕๔๗). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อริสรา คงประเสริฐ. (๒๕๖๕). **การฟ้อนโตหรือการเต้นโต.** [Online]. ค้นเมื่อ ๑๔ ตุลาคม ๒๕๖๖. เข้าถึงจาก https://www.finearts.go.th/chiangmaiarchives/view/๓๔๖๒๑-ฟ้อนโตหรือเต้นโต

เทพทองสุโขทัย

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้สร้างสรรค์: ฉัตรดา ยิ้มแย้ม*
เกสร เอมโอด*
ภุมรินทร์ มณีวงษ์*
นิติ เอมโอด**

๑. บทนำ

จากความโดดเด่นในเรื่องของวิถีชีวิต และงานศิลปะพื้นเมืองที่มีอัตลักษณ์เฉพาะของจังหวัดสุโขทัย จากอดีตถึงปัจจุบันได้จึงรับการยอมรับจากองค์การสากลระดับนานาชาติ คือ องค์การเพื่อการศึกษา วิทยาศาสตร์ และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ (United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization) หรือ ยูเนสโก (UNESCO) ว่าเป็นเมืองสำคัญของโลก และเข้ามามีส่วนร่วมในการพัฒนาเมืองสุโขทัย คือ เมืองมรดกโลก (อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัยและเมืองบริวาร, มรดกแห่งความทรงจำโลก ศิลาจารึกพ่อขุนรามคำแหง), สมาชิกเครือข่ายเมืองสร้างสรรค์ (The Creative Cities) สาขาหัตถกรรมและศิลปะพื้นบ้าน (Crafts and Folk Arts) และสมาชิกเมืองแห่งการเรียนรู้ (Learning City) สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ก่อให้เกิดการออกแบบกิจกรรมสร้างสรรค์ในรูปแบบต่าง ๆ ภายในจังหวัดสุโขทัย

เพลงเทพทองเป็นเพลงที่ใช้ประกอบเนื้อร้องในระบำทำนา เป็นทำนองเพลงเทพทอง ซึ่งเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองเร็วทำให้เกิดมีชีวิตชีวา เพลงเทพทองนี้ ไม่ปรากฏมีผู้แต่งแน่ชัด แต่สันนิษฐานว่าเป็นเพลงสมัยกรุงสุโขทัยจึงเรียกกันอีกชื่อหนึ่งว่า “เพลงสุโขทัย” ใช้ในการแสดงพื้นเมืองเช่นเดียวกับเพลงฉ่อย มาตั้งแต่สมัยสุโขทัย ต่อมาได้วิวัฒนาการมาเป็นเพลงละครมีปี่พาทย์รับขึ้นเรียกว่า “เพลงเทพทอง” (มนตรี ตราโมท, ๒๕๔๐, น. ๑๖๓) ในจังหวัดสุโขทัย เพลงเทพทอง เป็นเพลงที่จดจำสืบทอดกันมาแบบปากเปล่า ใช้ร้องเล่นเพื่อความสนุกสนานรื่นเริง เนื้อร้องใช้คำง่าย ๆ ใช้การปรบมือหรือใช้เครื่องประกอบจังหวะง่าย ๆ เคยได้รับความนิยมและมีการแสดงพื้นบ้านชนิดนี้ในงานประจำปีของจังหวัดสุโขทัย ต่อมานายประทีป สุขโสภา ได้พัฒนาการแสดงเทพทองขึ้น ในราวปีพุทธศักราช ๒๔๙๗ มีลักษณะเป็นกลอนหัวเดียว สื่อถึงการเกี้ยวพาราสีและเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับเหตุการณ์ปัจจุบัน สื่อสารให้ผู้ชมเข้าใจได้ง่าย สามารถตัดทอนให้สั้นหรือยาวได้ แต่ในปัจจุบันระบบการสื่อสารมีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว ระบบดิจิทัลเข้ามามีบทบาทในชีวิตประจำวันมากขึ้น มีสื่อและการแสดงรูปแบบใหม่ต่าง ๆ ที่สามารถเข้าถึงได้ง่ายกว่า ทำให้ความนิยมการแสดงเพลงพื้นบ้านจางหายลงไป (ประทีป สุขโสภา, การสื่อสารส่วนบุคคล, ๒๘ มีนาคม ๒๕๖๖)

---

* อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย เล็งเห็นถึงความสำคัญของศิลปะพื้นบ้านสุโขทัยที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ รวมถึงคุณค่าของการได้รับการคัดเลือกเป็นสมาชิกเครือข่ายเมืองสร้างสรรค์และสมาชิกเมืองแห่งการเรียนรู้ จึงเหมาะสมอย่างยิ่งที่จะใช้เพลงเทพทองเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอด เผยแพร่ให้แก่เยาวชน ประชาชน ทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ อีกทั้งยังเป็นการให้ความร่วมมือกับจังหวัดสุโขทัยในการส่งเสริมและสร้างสรรค์งานศิลปะพื้นบ้านสุโขทัยในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยพื้นบ้านอีกด้วย

๒. จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยพื้นบ้าน ชุด “เทพทองสุโขทัย”

๓. นิยามศัพท์

๓.๑ เทพทองสุโขทัย หมายถึง ผลงานการแสดงสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ปี พ.ศ. ๒๕๖๖ ในรูปแบบการแสดงพื้นบ้าน โดยยึดจากเค้าโครงของเพลงเทพทองในจังหวัดสุโขทัย

๓.๒ เพลงพื้นบ้าน หมายถึง นาฏศิลป์ ดนตรี พื้นบ้านของจังหวัดสุโขทัย

๓.๓ นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง ท่ารำหรือท่าเชื่อมที่ผู้สร้างสรรค์ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่โดยยึดหลักท่ารำตามหลักนาฏศิลป์ไทย ท่ารำเลียนแบบธรรมชาติ และท่ารำพื้นบ้าน

๔. ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

ศึกษาข้อมูลการแสดงพื้นบ้านของจังหวัดสุโขทัย ได้แก่ เพลงเทพทอง ท่ารำมังคละ ท่ารำรำวงแบบบท ท่ารำกลองยาวสุโขทัย

ศึกษาแนวคิดด้านดนตรี และท่วงทำนองเพลง การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “เทพทองสุโขทัย”

ศึกษาแนวคิดในการประดิษฐ์กระบวนท่ารำ การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “เทพทองสุโขทัย”

๔.๒ ขอบเขตด้านสถานที่

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “เทพทองสุโขทัย” คณะผู้สร้างสรรค์กำหนดขอบเขตการศึกษาในพื้นที่การสร้างสรรค์ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

๔.๓ ขอบเขตด้านบุคคล

๔.๓.๑ นายประทีป สุขโสภา ผู้เชี่ยวชาญด้านเพลงเทพทอง

๔.๓.๒ นายรับเสด็จ สิงหชงค์ ผู้เชี่ยวชาญด้านการแต่งกายพื้นบ้านสุโขทัย

๔.๓.๓ นางรัดใจ ศิริพงศ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านท่ารำพื้นบ้านสุโขทัย

๕. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย มีวิธีการสร้างสรรค์การแสดง ชุด “เทพทองสุโขทัย” โดยแบ่งการสร้างสรรค์เป็น ๓ ส่วน คือ การสร้างสรรค์ท่ารำ ลีลาและการแปรแถว การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย และการสร้างสรรค์ทำนองดนตรี โดยการสร้างสรรค์ท่ารำ ลีลา การแปรแถว และเครื่องแต่งกาย สร้างสรรค์ขึ้นโดยคณะครู

อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ไทย ส่วนการสร้างสรรค์ทำนองดนตรีสร้างสรรค์ขึ้นโดยผู้ช่วยศาสตราจารย์นิติ เอมโอด อาจารย์ภาควิชาดุริยางคศิลป์ โดยเริ่มจากการประชุม วางแผนการทำงาน และดำเนินงาน ดังนี้

ขั้นที่ ๑ ประชุม ปรึกษา แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานสร้างสรรค์ประจำปีงบประมาณ ๒๕๖๖ ในวันที่ ๓ มีนาคม พ.ศ.๒๕๖๖

ขั้นที่ ๒ ศึกษาและรวบรวมข้อมูล เอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง นำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ เกี่ยวกับการแสดงพื้นบ้าน พื้นเมือง

ขั้นที่ ๓ เก็บข้อมูลภาคสนาม ณ อำเภอสวรรคโลก จังหวัดสุโขทัย โดยมีนายประทีป สุขโสภา ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้าน) พ.ศ. ๒๕๖๓ เป็นผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงเทพทองสุโขทัย ในวันที่ ๒๘ มีนาคม พ.ศ.๒๕๖๖

ขั้นที่ ๔ นำข้อมูลที่ได้มาสร้างสรรค์ โดยยึดหลักรูปแบบเพลงเทพทองสุโขทัยเป็นหลัก และนำท่าทางของการแสดงพื้นบ้านสุโขทัยมาผสมผสาน เช่น ท่ารำมังคละ กลองยาวสุโขทัย รำวงแบบบท

ขั้นที่ ๕ รายงานความก้าวหน้าร้อยละ ๕๐ ต่อผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ ดนตรี และคณะกรรมการจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ รูปแบบ online ในวันที่ ๒๔ เมษายน พ.ศ.๒๕๖๖

ขั้นที่ ๖ นำข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ ดนตรี และคณะกรรมการจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มาทำการปรับปรุงแก้ไข

ขั้นที่ ๗ รายงานความก้าวหน้าร้อยละ ๘๐ ต่อผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ ดนตรี และคณะกรรมการจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในรูปแบบ onsite ณ โรงแรมอเวนิว กรุงเทพมหานคร ในวันที่ ๑๑ กันยายน ๒๕๖๖

ขั้นที่ ๘ นำข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ ดนตรี มาทำการปรับปรุง แก้ไข เป็นรอบสุดท้าย

๖. การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

๖.๑ การศึกษาวรรณกรรม

แนวคิดเรื่องการอนุรักษ์ข้อมูลทางคติชนวิทยา

คติชนวิทยา (folkloristics) เป็นสาขาหนึ่งที่ศึกษาข้อมูลทางวัฒนธรรมของมนุษย์ที่มีการถ่ายทอดสืบต่อกันมา ทั้งในสังคมชนบทและในสังคมเมือง ไม่ว่าจะเป็นตำนาน นิทาน นิยายประจำถิ่น เพลง ปริศนาคำทาย สำนวนภาษิต คำพังเพย การละเล่น การแสดง เครื่องมือเครื่องใช้ อาหารการกิน ยาพื้นบ้าน ความเชื่อ ประเพณีและพิธีกรรม คำว่าคติชนวิทยา มีผู้ให้ความหมายไว้มากมายหลากหลาย แต่สามารถสรุปได้เป็น ๒ กลุ่มความคิดใหญ่ ๆ คือ คติชนวิทยาในความหมายระยะแรก หมายถึง การศึกษาข้อมูลทางวัฒนธรรมในวิถีชีวิตแบบชาวบ้านชาวชนบท ไม่ว่าจะเป็นตำนานพื้นบ้าน นิทานพื้นบ้าน เพลงพื้นบ้าน ภาษิตคำพังเพย ปริศนาคำทาย การละเล่นและการแสดงพื้นบ้าน รวมทั้งขนบธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อและพิธีกรรมในสังคมระดับชาวบ้าน ชาวนา หรือชาวชนบทที่มีวิถีชีวิตแบบเก่าแก่ดั้งเดิม คติชนวิทยาในความหมายระยะหลัง หมายถึง ศาสตร์สาขาวิชาหนึ่งที่สนใจศึกษาเรื่องราวข้อมูลทางวัฒนธรรมของกลุ่มชนใดกลุ่มชนหนึ่งที่มีเอกลักษณ์ร่วมกัน ไม่ว่าจะเป็นสังคมชาวนาชาวไร่ สังคมเมือง สังคมเกษตรกรรม สังคมอุตสาหกรรม สังคมแบบเก่า สังคมสมัยใหม่ (วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี, ๒๕๖๖, น. ๑)

๖.๒ แนวคิดหรือทฤษฎี

ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๗, น. ๒๒๕-๒๔๓)

การสร้างสรรค์ผลงาน ชุด “เทพทองสุโขทัย” ให้ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ มาเป็นหลักในการออกแบบและสร้างสรรค์ ตามองค์ประกอบ ดังนี้

๖.๒.๑ การคิดบนหลักนาฏยศิลป์ การนำเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมด้านภูมิปัญญา ผนวกกับการนำแรงบันดาลใจจากสิ่งที่พบเห็นมาสร้างสรรค์เพื่อความหรูหรา เพื่อความก้าวหน้าของศิลปะและพัฒนาเป็นผลงานใหม่ที่ยั่งยืน ตอบโจทย์ชุมชนและสังคม

๖.๒.๒ การกำหนดความคิดหลักและแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามวัตถุประสงค์ของคณะผู้สร้างสรรค์ ตามระดับเป้าหมายที่กำหนดไว้ตามวัตถุประสงค์

๖.๒.๓ ประมวลข้อมูลจากวัตถุประสงค์แล้วรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์เพื่อก่อให้เกิดกระบวนการทางความคิด ให้ได้ผลลัพธ์ตามวัตถุประสงค์

๖.๒.๔ การกำหนดขอบเขตของผลงานที่สร้างสรรค์ให้ครอบคลุมเนื้อหาของการสร้างสรรค์

๖.๒.๕ การกำหนดรูปแบบ คือ ขั้นตอน เป้าหมาย ขอบเขต

๖.๒.๖ การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรีประกอบการแสดง แสง และเสียง เพื่อให้การสร้างสรรค์ผลงานมีคุณภาพ

๖.๒.๗ การออกแบบนาฏยศิลป์ คือการออกแบบท่าทาง ทิศทางการเคลื่อนไหว ให้เป็นไปตามแบบของคณะผู้สร้างสรรค์ ตามหลักรูปแบบทางทัศนศิลป์ และการเคลื่อนไหว

๖.๓ ผลงานสร้างสรรค์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เพลงพื้นบ้านตำบลวังลึก อำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย เป็นเพลงที่มีทำนองเสียงหลัก และทำนองเสียงประดับ ทำนองเสียงหลักมีความเรียบง่ายไม่ซับซ้อน เป็นลักษณะเฉพาะของท้องถิ่น เป็นเพลงท่อนเดียวหรือเพลงทำนองเดียว ส่วนทำนองเสียงประดับเป็นการขับร้อง ซึ่งผู้ขับร้องสามารถตกแต่งให้ไพเราะขึ้นโดยไม่ทิ้งทำนองเสียงหลัก ส่วนวิธีการขับร้องมีการซ้ำคำ ซ้ำวรรค ซ้ำท่อน มีร้องสร้อย มีลูกคู่ และมีการร้องที่ไม่มีลูกคู่ช่วย ผลการวิเคราะห์ด้านภาพสะท้อนทางสังคมและวัฒนธรรมพบว่า ตำบลวังลึกเป็นสังคมเกษตรกรรม สิ่งแวดล้อมยังมีความเป็นธรรมชาติอยู่มาก ชีวิตต้องดิ้นรนต่อสู้เพื่อปากท้อง ทางด้านวัฒนธรรมของชาวตำบลวังลึกนั้นพบว่ามีความเชื่อทางศาสนาพุทธเป็นหลัก มีค่านิยมในการรักนวลสงวนตัว มีประเพณีการแต่งงานที่ฝ่ายชายต้องสู่ขอฝ่ายหญิง และยังคงมีลักษณะนิสัยของคนไทยที่รักสนุกสนาน มีน้ำใจเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ บทบาทของเพลงพื้นบ้านในปัจจุบันเปลี่ยนแปลงไปจากที่เคยรับใช้สังคม ให้ความบันเทิงสนุกสนาน และเป็นเครื่องมือควบคุมสังคมในการรวมกลุ่มกัน กลายมาเป็นเพียงนำมาแสดงเพื่อการอนุรักษ์โดยเล่นเฉพาะในโอกาสที่ได้รับเชิญไปแสดงในงานของจังหวัด แนวโน้มในอนาคตเพลงพื้นบ้านตำบลวังลึก อำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย คงเป็นเพียงศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านที่อนุรักษ์ไว้เพียงเป็นสัญลักษณ์ของชาวตำบลวังลึกเท่านั้น (ศศิธร นักปี่, ๒๕๔๔, น. ๑)

๗. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “เทพทองสุโขทัย” มีแนวคิดจากการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยพื้นบ้านเพื่อความสอดคล้องกับผลการคัดเลือกเป็นเครือข่ายเมืองสร้างสรรค์ สาขาหัตถกรรมและศิลปะพื้นบ้าน

(Crafts and Folk Art) และเมืองแห่งการเรียนรู้ (Learning City) โดยยึดหลักการร้องเพลงเทพทอง และการแสดงพื้นบ้านสุโขทัย

๘. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

๘.๑ รูปแบบของผลงาน

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด “เทพทองสุโขทัย” คณะผู้สร้างสรรค์แบ่งลีลาการแสดงออกเป็น ๒ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ ลีลาการร้องเพลงเทพทองสุโขทัย เป็นการร้องโต้ตอบระหว่างพ่อเพลง และแม่เพลง ในลักษณะการเกี้ยวพาราสี

ช่วงที่ ๒ ลีลาสนุกสนานในรูปแบบเพลงพื้นบ้านสุโขทัย สื่อให้เห็นถึงความสุข การหยอกล้อ ระหว่างลูกคู่กับลูกคู่ และ ลูกคู่กับพ่อเพลง-แม่เพลง

๘.๒ บทร้องและดนตรี

การแสดง ชุด “เทพทองสุโขทัย” สร้างสรรค์บทร้องขึ้นใหม่โดยใช้วิธีการเล่าเรื่องเกี่ยวกับประเพณีที่ขึ้นชื่อของสุโขทัย คือ ประเพณีลอยกระทง นอกจากนั้นยังแฝงการเกี้ยวพาราสีตามอัตลักษณ์ของเพลงพื้นบ้าน และให้ข้อคิดเรื่องการครองตนของสตรีตามวัฒนธรรมไทย โดยมีบทร้องดังนี้

ชาย

เดินทางมา (ฮาไฮ้) เหนื่อยนัก พักเสียก่อน เหลือบเห็นหล่อน เดินมา ท่าสดใส (ฮาไฮ้)
แม่เนื้ออุ่น (ฮาไฮ้) บุญตา ได้มาพบ อย่าเลี่ยงหลบ หลีกลี้ พี่ขานไข (ฮาไฮ้)
อยากรู้จัก (ฮาไฮ้) ทักน้อง ลองเจรจา พออุรา รื่นสนุก สนานใจ (ฮาไฮ้)
ที่แห่งนี้ (ฮาไฮ้) เขาว่า แหล่งโบราณ ช่วยเล่าขาน ตำนานเมือง สุโขทัย (ฮาไฮ้)

หญิง

เอ้า คุณพี่ (ฮาไฮ้) ดูซิ มาวิงวอน ขอถามก่อน เรารู้จัก กันหรือไม่ (ฮาไฮ้)
น้องเป็นหญิง (ฮาไฮ้) จะตอบความ ตามสมควร ให้นิ่มนวล กระบิด กระบวนไป (ฮาไฮ้)
พระร่วงเจ้า (ฮาไฮ้) ออกนาม รามคำแหง ล้วนรู้แจ้ง อาณาจักร สุโขทัย (ฮาไฮ้)
ประเพณี (ฮาไฮ้) ดั้งเดิม เราเสริมส่ง ลอยกระทง เผาเทียน และเล่นไฟ (ฮาไฮ้)

ชาย

โดดเดี่ยว (ฮาไฮ้) เดียวดาย มาหลายปี จะขอฝาก ชีวีพี่ นี้ได้ไหม (ฮาไฮ้)
ถ้าแม้น้อง (ฮาไฮ้) เมตตา พี่สักนิด ขอสะกิด เป็นเขย สุโขทัย (ฮาไฮ้)

หญิง

ถ้ารักจริง (ฮาไฮ้) ให้ผู้ใหญ่ ไปสู่ขอ น้องจะรอ ตามประเพ-ณีไทย (ฮาไฮ้)
จะสมรัก (ฮาไฮ้) หรือสมรส ไม่ขัดข้อง ก็นวลน้อง แอบตกลง ปลงฤทัย (ฮาไฮ้)

ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง เทพทองสุโขทัย ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการแสดง ประกอบด้วย ขลุ่ย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ซออู้ ตะโพน และ ฉิ่ง

ภาพที่ ๑ วงดนตรีที่ใช้บรรเลงในการแสดง ชุด “เทพทองสุโขทัย”
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๓ ผู้แสดง

คณะผู้สร้างสรรค์ได้แบ่งออกเป็น ๒ กลุ่ม คือ กลุ่ม พ่อเพลง จำนวน ๑ คน แม่เพลง จำนวน ๑ คน และ กลุ่มลูกคู่ จำนวน ๑๒ คน แบ่งเป็น ชาย ๖ คน หญิง ๖ คน โดยกลุ่มที่ ๑ (พ่อเพลง แม่เพลง) จะต้องเป็นผู้ที่มีกระแสเสียงดี กล้าแสดงออก มีความสามารถด้านการแสดงได้บ้าง กลุ่มที่ ๒ (ลูกคู่) ลูกคู่ชาย รูปร่างสูงโปร่ง บุคลิกคล่องแคล่วว่องไว และลูกคู่หญิง รูปร่างสมส่วน บุคลิกคล่องแคล่ว

๘.๔ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

สร้างสรรค์ขึ้นโดยการศึกษาข้อมูลจากการแสดงพื้นบ้านเทพทอง ของ นายประทีป สุขโสภา ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (เพลงพื้นบ้าน) พ.ศ. ๒๕๖๓ มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ คือ การใช้เสื้อลายดอก นุ่งผ้าโจงกระเบน และมีผ้าพาดบ่า ดังนั้นจึงสร้างสรรค์การแต่งกาย ดังนี้

๘.๔.๑ เครื่องแต่งกายผู้แสดงหญิง สวมเสื้อทรงไทยแขนกระบอก คอจีน กระดุมผ่าหน้าเอวด้านหน้าเว้า เป็นผ้าไหมอินเดียสีเหลือง ลายผ้าเป็นลายดอก นุ่งโจงกระเบนสีน้ำตาลทอง มีผ้าคล้องไหล่ตัดเย็บสำเร็จรูปแล้วนำไปคล้องบ่าทั้งสองข้าง ให้มีผ้าห้อยโค้งด้านหน้า เป็นผ้าชีฟองสีเขียวฝรั่ง เครื่องประดับทอง ประกอบด้วย สร้อยติดคอ หรือ ทับทรวง ต่างหู สังวาล ข้อมือ สายเข็มขัด หัวเข็มขัด และดอกจำปีประดิษฐ์สำหรับทัดหู ๑ ช่อ ๆ ละ ๒ ดอก

๘.๔.๒ เครื่องแต่งกายผู้แสดงชาย สวมเสื้อคอจีนแขนสั้น ผ้าไหมอิตาลีสีเหลือง เสื้อตัวยาวนุ่งโจงกระเบน สีน้ำตาลทอง มีผ้าชีฟองคล้องไหล่ ตัดเย็บสำเร็จรูป สีเขียว แล้วนำไปคล้องบ่าทั้งสองข้าง ให้มีผ้าห้อยโค้งด้านหน้า ผ้ามัดสะเอวสีน้ำตาล

๘.๔.๓ เครื่องแต่งกายนักดนตรี สวมเสื้อคอจีน ผ่าหน้า แขนสั้น ผ้าไหมอิตาลีสีม่วง เสื้อตัวยาวนุ่งโจงกระเบนสีน้ำตาลทอง ผ้าชีฟองคล้องไหล่ สีน้ำตาล ตัดเย็บสำเร็จรูปแล้วนำไปคล้องบ่าทั้งสองข้าง ให้มีผ้าห้อยโค้งด้านหน้า ผ้ามัดสะเอวสีน้ำตาล

ภาพที่ ๒ เครื่องแต่งกายการแสดงชุด “เทพทองสุโขทัย”
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕ ท่ารำ

๘.๕.๑ กระบวนท่ารำ การออกแบบและสร้างสรรค์ท่ารำ ชุด “เทพทองสุโขทัย” คณะผู้สร้างสรรค์ออกแบบท่ารำตามหลักการแสดงนาฏศิลป์ไทย มีทั้งหมด ๔๓ ท่า (รวมท่าเชื่อม) ประกอบด้วย ท่ารำมาตรฐาน จำนวน ๕ ท่า ท่ารำนาฏยประดิษฐ์ จำนวน ๘ ท่า ท่ารำพื้นบ้าน จำนวน ๗ ท่า และท่าเชื่อม ๒๓ ท่า ดังนี้

๑) ท่ารำมาตรฐาน จำนวน ๕ ท่า ประกอบด้วย ท่ารำส่าย ท่าจ่อเพลิงกาฬ ท่าผาลา ท่าช้านางนอน และท่าแขกเต้าเข้ารัง

๒) ท่ารำนาฏยประดิษฐ์ จำนวน ๘ ท่า ประกอบด้วย

ท่าที่ ๑ จีบสะบัดมือ ๒ ข้าง ย่ำเท้าตามจังหวะ

ท่าที่ ๒ หญิงทำท่ากวักมือเรียก ชายทำท่าเจ้าชู้

ท่าที่ ๓ หญิงทำท่าผลัก ชายทำท่ากระแซะไหล่

ท่าที่ ๔ หญิงทำท่าอาย ชายทำท่ามอง

ท่าที่ ๕ หญิงทำท่าชี้ ชายทำท่าชวนเดิน

ท่าที่ ๖ (หญิง) กระโดดไสเท้าขวาขึ้นมาจรดด้านหน้า มือซ้ายจีบคว่ำด้านหน้าระดับหัวเข็มขัด มือขวาปล่อยหงายข้างลำตัว งอข้อศอก ลักคอกดไหล่ขวา

ท่าที่ ๗ (หญิง) ยืนด้วยเท้าซ้าย จรดเท้าขวา มือซ้ายจีบหงายที่ไหล่ขวา มือขวาตั้งวงข้างลำตัวระดับสะโพก ลักคอกดไหล่ขวา แล้วหมุนรอบตัวเองทางซ้าย

ท่าที่ ๘ (หญิง) ยืนด้วยเท้าซ้าย เท้าขวาแตะด้วยปลายเท้า ตึงเข่า มือซ้ายเท้าเอว มือขวาหงายวงแขนตึงชูขึ้นเหนือศีรษะ หน้ามองมือขวา

๓) ท่ารำพื้นบ้าน จำนวน ๗ ท่า ประกอบด้วย ท่าแม่หม้ายทิ้งแป้ง ท่ารับแป้ง ท่ากวางเหลียวหลัง ท่ากาสาวไส้ ท่าลิงอุ้มแตง ท่าลิงขย่มตอ ท่าโยนมือ

๘.๕.๒ กระบวนการแปรแถว การออกแบบแถว นำแนวคิดการใช้พื้นที่บนเวทีทั้งในรูปแบบความสมดุลและไม่สมดุล การเคลื่อนที่ในรูปแบบต่าง ๆ ของผู้แสดง เพื่อให้เกิดอารมณ์และอรรถรสในการชมการแสดงเพิ่มขึ้น จำนวน ๓ แถว และการตั้งซุ้ม จำนวน ๑ ซุ้ม ดังนี้

๑) การแปรแถว

แถวที่ ๑ กระจายเป็นกลุ่ม โดยแบ่งเป็น กลุ่มชาย และกลุ่มหญิงอย่างชัดเจน

แถวที่ ๒ แถวปากพนังคู่

แถวที่ ๓ แถวลดหลั่น โดยให้พ่อเพลง แม่เพลงไปอยู่ด้านหลังมุมซ้ายของเวที และลูกคู่นั่ง - ยืน ลดหลั่นกันเป็นระดับ

๒) การตั้งซุ้ม นั่งลงกับพื้น จำนวน ๒ คู่ นั่งตั้งเข่าด้านข้าง จำนวน ๒ คู่ ยืนด้านหลัง จำนวน ๒ คู่ และพ่อเพลง แม่เพลง ยืนกลางซุ้ม

ภาพที่ ๓ การตั้งซุ้ม
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๖ อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “เทพทองสุโขทัย” เป็นการแสดงที่บูรณาการรูปแบบการแสดงพื้นบ้านผสมผสานกับกระบวนท่ารำที่มีแบบแผนในเนื้อร้องและทำนองเพลงเทพทอง วิธีการแสดงเริ่มต้นด้วยการร้องเพลงเทพทอง อันมีเนื้อหาเชิงสร้างสรรค์ และ มีกระบวนท่ารำพื้นบ้านสุโขทัยที่มีความสนุกสนานในช่วงท้าย สามารถใช้เป็นเครื่องมือสื่อสารและตอบสนองกิจกรรมของเมืองสร้างสรรค์และเมืองแห่งการเรียนรู้ของยูเนสโกได้เป็นอย่างดี

๙. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์

แต่เดิมการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านเพลงเทพทองของจังหวัดสุโขทัย นิยมแสดงในงานประจำปีของจังหวัดสุโขทัย เช่น งานประเพณีลอยกระทง งานกาชาด งานวัดหนองโว้ง ภายหลังปีพุทธศักราช ๒๔๙๗

นายประทีป สุขโสภา นำมาพัฒนารูปแบบ โดยฝึกฝนเยาวชนที่มีใจรักและกล้าแสดงออก จากนั้นจึงนำออกแสดงในโอกาสต่าง ๆ รูปแบบการแสดงยังคงยึดหลักการแสดงพื้นบ้าน คือ มีพ่อเพลง แม่เพลง และลูกคู่ การแสดงเน้นความสนุกสนาน เนื้อร้องมักเป็นการเกี้ยวพาราสี หรือเล่าเรื่องราวเหตุการณ์ปัจจุบัน การแต่งกายนิยมใส่เสื้อลายดอก นุ่งผ้าโจงกระเบน มีผ้าผูกสะเอว แต่ในปัจจุบันการแสดงชนิดนี้ลดความนิยมลง อีกทั้งยังไม่มีผู้ใดสืบทอด ทำให้เพลงเทพทองเริ่มจะหายไปจากจังหวัดสุโขทัย

การแสดง ชุด “เทพทองสุโขทัย” วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัยสร้างสรรค์ขึ้นตามหลักการและทฤษฎีของนาฏศิลป์ไทย จึงมีความงามตามหลักนาฏศิลป์ไทย ทั้งด้านลีลาท่ารำ การแปรแถว ทำนองเพลงและดนตรี รวมถึงเครื่องแต่งกายที่พัฒนาให้เหมาะสมกับยุคปัจจุบัน นอกจากจะนำไปใช้ในเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในโอกาสต่าง ๆ ได้แล้ว ยังสามารถนำไปใช้เป็นเครื่องมือในการทำกิจกรรมการเรียนรู้ในสถานการณ์ต่าง ๆ ได้อีกด้วย

๑๐. บทสรุป

กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยพื้นบ้าน ชุด “เทพทองสุโขทัย” สร้างสรรค์งานตามแนวทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ โดยเริ่มต้นตั้งแต่การคิดเพื่อการออกแบบและการสร้างสรรค์เพื่อให้ได้ผลงานชุดใหม่ โดยคิดบนหลักนาฏยศิลป์มีการนำเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมด้านภูมิปัญญา ผนวกกับการนำแรงบันดาลใจจากสิ่งที่พบเห็นมาสร้างสรรค์เพื่อสร้างความก้าวหน้าของศิลปะและพัฒนาเป็นผลงานใหม่ที่ยั่งยืนสอนรับนโยบายจังหวัดสุโขทัยและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ทั้งนี้วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัยได้ดำเนินการแต่งตั้งคณะกรรมการเพื่อสร้างสรรค์งานขึ้น จากนั้นดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลทางเอกสาร และข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์ นายประทีป สุขโสภา ผู้ซึ่งอนุรักษ์เพลงเทพทองของจังหวัดสุโขทัยไว้ก่อนที่จะลดความนิยมลง จากนั้น คณะทำงานนำข้อมูลมาวิเคราะห์สังเคราะห์ เพื่อสร้างสรรค์ เพลง ดนตรี เนื้อร้อง ทำนอง การแต่งกาย และกระบวนท่ารำ ทำการนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญตามลำดับขั้นตอนของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์กำหนด แล้วทำการปรับปรุงแก้ไขจนสมบูรณ์ มีรูปแบบลีลาการแสดง ๒ ช่วง คือ ช่วงที่ ๑ ลีลาการร้องเพลงเทพทองสุโขทัย เป็นการร้องโต้ตอบระหว่างพ่อเพลง และแม่เพลง ในลักษณะการเกี้ยวพาราสี ช่วงที่ ๒ ลีลาสนุกสนานในรูปแบบเพลงพื้นบ้านสุโขทัย สื่อให้เห็นถึงความสุข การหยอกล้อระหว่างลูกคู่กับลูกคู่ และ ลูกคู่กับพ่อเพลง-แม่เพลง โดยมีผู้แสดงเป็นพ่อเพลง จำนวน ๑ คน แม่เพลง จำนวน ๑ คน และ กลุ่มลูกคู่ จำนวน ๑๒ คน แบ่งเป็น ชาย ๖ คน หญิง ๖ คน ออกแบบท่ารำตามหลักการแสดงนาฏศิลป์ไทย มีทั้งหมด ๔๓ ท่า (รวมท่าเชื่อม) ประกอบด้วย ท่ารำมาตรฐาน จำนวน ๕ ท่า ท่ารำนาฏยประดิษฐ์ จำนวน ๘ ท่า และท่ารำพื้นบ้าน จำนวน ๗ ท่า ประกอบการแปรแถวและการตั้งซุ้ม บูรณาการรูปแบบการแสดงพื้นบ้านผสมผสานกับกระบวนท่ารำที่มีแบบแผนในเนื้อร้องและทำนองเพลงเทพทอง วิธีการแสดงเริ่มต้นด้วยการร้องเพลงเทพทอง อันมีเนื้อหาเชิงสร้างสรรค์ และ มีกระบวนท่ารำพื้นบ้านสุโขทัยที่มีความสนุกสนานในช่วงท้าย สามารถใช้เป็นสื่อในการเผยแพร่การแสดงศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ ดนตรีในโอกาสต่าง ๆ

๑๑. รายการอ้างอิง

วิกิพีเดีย สารานุกรมเสรี. (๒๕๖๖). **คติชนวิทยา.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ ๒๓ เมษายน ๒๕๖๖. เข้าถึงจาก https://th.wikipedia.org/wiki/คติชนวิทยา

_____. (๒๕๖๔). **เพลงพื้นเมือง.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ ๒๓ เมษายน ๒๕๖๖. เข้าถึงจาก https://th.wikipedia.org/wiki/เพลงพื้นเมือง

ศศิธร นักปี่. (๒๕๔๔). **เพลงพื้นบ้านตำบลวังลึก อำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย**. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยมหิดล.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (๒๕๔๗). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นายจิงโจ้

คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ผู้สร้างสรรค์: บวรนรรฏ อัญญะโพธิ์*
วีรกร ศุขศาสตร์*
พหลยุทธ กนิษฐบุตร*
ศิริลักษณ์ ฉลองธรรม**
สุชาดา โสวัตร**

๑. บทนำ

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ เป็นยุคที่มีพัฒนาการทางด้านการทหารที่ได้รับอิทธิพลมาจากชาติตะวันตก มีการจัดระเบียบแบบแผนทางการทหารที่มีความชัดเจน นอกจากมีการฝึกหัดทหารแบบชายแล้วนั้น ทรงมีพระดำริให้มีการหัดโขลน คือ สตรีที่ทำหน้าที่คล้ายตำรวจคอยดูแลความสะดวกในพระบรมหาราชวังไปเป็นทหาร เดิมเรียกว่า “ทหารหญิง” เมื่อพระองค์เสด็จพระราชดำเนินแปรพระราชฐาน จะโปรดเกล้าให้เจ้าจอมคนโปรดตามเสด็จด้วย ต่อมาจึงโปรดให้เรียกว่า “นางนายทหารรักษาพระองค์” แต่งกายด้วยอาภรณ์สีแดง กางเกงขายาวสีแดง นุ่งกระโปรงลายสก็อต ชายเสื้อยาวถึงเข่า สวมหมวกกีบทรงสูง และมีกระเป๋าหน้าท้องด้านหน้า ต่อมาในสมัยรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ พระองค์ได้รับสั่งเรียกทหารหญิงเหล่านี้ว่า “จิงโจ้” ด้วยเห็นจะเป็นเพราะอาการกิริยาและการตกแต่งรุงรัง พระองค์จึงรับสั่งเรียกแบบนั้น จึงเป็นที่มาของนามที่เรียกทหารหญิงพวกนี้ต่อมาว่าจิงโจ้และได้เรียกต่อมาเรื่อย ๆ (ส. พลายน้อย, ๒๕๔๑, น. ๑๒๘)

จากความสำคัญดังกล่าวข้างต้น คณะศิลปศึกษาจึงมีแนวคิดในการจัดทำการแสดงสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับนางนายทหารรักษาพระองค์หรือทหารจิงโจ้ เพื่อสื่อให้เห็นความสำคัญและความเข้มแข็งของกำลังพลสตรีเหล่านี้ที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ชาติไทยมิให้หายสาบสูญไป โดยใช้ชื่อการแสดงว่า “นายจิงโจ้” การออกแบบงานสร้างสรรค์โดยใช้หลักการทางนาฏศิลป์ไทยมาตรฐานและนาฏศิลป์เชิงสร้างสรรค์ตามโครงการส่งเสริมอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์เพื่อเพิ่มศักยภาพ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๖ แนวคิดดังกล่าวนำไปสู่ขั้นตอนการศึกษาค้นคว้าในเชิงลึก เพื่อกำหนดกรอบและรูปแบบการแสดง การประพันธ์เพลง การออกแบบท่ารำ และออกแบบเครื่องแต่งกายของผู้แสดง โดยดำเนินการศึกษาค้นคว้า เก็บรวบรวมข้อมูล วิเคราะห์ ออกแบบ ตรวจสอบ ปรับปรุงแก้ไข และจัดประชุมวิพากษ์ผลงาน เพื่อให้สร้างสรรค์การแสดง ชุด “นายจิงโจ้” มีความสมบูรณ์และสามารถสืบค้นกระบวนการออกแบบได้ทุกขั้นตอน อันจะเป็นประโยชน์ในการเก็บรวบรวมองค์ความรู้เพื่อการค้นคว้าทั้งในเชิงเอกสารและผลงานการแสดงต่อไป

---

* อาจารย์ประจำภาควิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

** อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

๒. จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด “นายจิงโจ้”

๓. นิยามศัพท์

นายจิงโจ้ หมายถึง ชุดการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงอัตลักษณ์ความเปลี่ยนแปลงของสตรีเพศที่ถูกฝึกให้เป็นทหารตามเสด็จ มีเครื่องแบบเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่ได้รับอิทธิพลจากทหารสก็อต สร้างสรรค์การแสดงในรูปแบบของนาฏศิลป์ไทยที่เน้นกระบวนการใช้อาวุธ การจัดระเบียบกองทัพ โดยอาศัยความเข้มแข็งและท่าทางของทหารมาประกอบการสร้างสรรค์ แต่ยังคงกิริยาความอ่อนหวานงดงามของสตรี

๔. ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

ศึกษาข้อมูล ประวัติความเป็นมาของทหารจิงโจ้ การแต่งกาย กระบวนการใช้อาวุธ การจัดระเบียบกองทัพ ความเข้มแข็งและท่าทางของทหารมาประกอบการสร้างสรรค์

๔.๒ ขอบเขตด้านสถานที่

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “นายจิงโจ้” คณะผู้สร้างสรรค์กำหนดขอบเขตการศึกษาในพื้นที่การสร้างสรรค์ ณ คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

๕. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงาน ชุด “นายจิงโจ้” มีวิธีการดำเนินการที่ได้กำหนดขั้นตอนสำหรับการสร้างสรรค์ไว้ ๓ ขั้นตอน ดังนี้

๕.๑ การเก็บรวบรวมข้อมูล

ศึกษา ค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ เอกสารทางวิชาการ ตำรา บทความ งานวิจัย และงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ

๕.๒ การเก็บข้อมูลภาคสนาม

๕.๒.๑ ศึกษาและสังเกตจากวีดิทัศน์เกี่ยวกับการฝึกทหาร การเดินขบวน การสวนสนามรูปแบบต่าง ๆ

๕.๒.๒ ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์

๕.๒.๓ จัดอบรมฝึกหัดทักษะการใช้อาวุธ การฝึกปฏิบัติในรูปแบบของทหารเบื้องต้นให้แก่ผู้แสดง

๕.๓ การวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อได้ข้อมูลแล้ว ผู้สร้างสรรค์ได้นำความรู้ที่ได้มาวิเคราะห์สรุปผล ประกอบด้วยการศึกษาอย่างต่อเนื่องเป็น ๓ ระยะ คือ

ระยะที่ ๑ ศึกษารูปแบบการใช้อาวุธ การฝึกแบบทหาร การจัดขบวน การแปรขบวน การใช้ร่างกายส่วนต่าง ๆ นำมาเลือกท่าที่สัมพันธ์สอดคล้องกับการแสดง

ระยะที่ ๒ ออกแบบสร้างสรรค์การแสดงตามแนวคิดและตามหลักในการสร้างสรรค์

ระยะที่ ๓ ผู้เชี่ยวชาญวิพากษ์ผลงานการสร้างสรรค์เพื่อนำข้อเสนอแนะมาปรับแก้ไข

๖. การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

๖.๑ การศึกษาวรรณกรรม

ปรามินทร์ เครือทอง (๒๕๔๗, น. ๑๔๑) กล่าวว่า ทหารจิงโจ้ หรือเรียกโดยย่อว่า จิงโจ้ เป็นชื่อเรียกทหารหญิงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว อยู่ในสังกัดกรมโขลน เมื่อใดที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวจะเสด็จพระราชดำเนินแปรพระราชฐาน จะโปรดเกล้าให้เจ้าจอมตัวโปรดตามเสด็จด้วย เรียกว่า “นางนายทหารรักษาพระองค์” รัชกาลที่ ๔ ทรงให้มีการหัดโขลนซึ่งคือสตรีที่ทำหน้าที่คล้ายตำรวจคอยดูแลความสะดวกในพระบรมมหาราชวังไปเป็นทหาร เดิมเรียกว่า “ทหารหญิง” แต่งกายด้วยอาภรณ์สีแดง กางเกงขายาวสีแดง นุ่งกระโปรงลายสก็อต ชายเสื้อยาวถึงเข่า สวมหมวกแก๊ปทรงสูง และมีกระเป๋าหน้าท้องด้านหน้า

ส. พลายน้อย (๒๕๔๑, น. ๑๒๘) กล่าวว่า เครื่องแต่งกายของทหารจิงโจ้ที่ที่ดูรุงรัง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ ทรงเรียกทหารหญิงเหล่านี้ว่า “จิงโจ้” ทหารจิงโจ้นี้กำเนิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อพระองค์ได้โปรดฯ ให้ตั้งคุณพนักงานชาวโขลน เป็นทหารหญิง โดยให้ทหารหญิงเหล่านี้แต่งกายด้วยเสื้อแดง กางเกงแดง เสื้อมีชายยาวถึงเข่า หมวกแก๊ปสูง ต่อมาถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ก็รับสั่งเรียกทหารหญิงเหล่านี้ว่า “จิงโจ้” ด้วยเห็นจะเป็นเพราะอาการกิริยาและการตกแต่งรุงรัง พระองค์จึงรับสั่งเรียกแบบนั้น และนี้จึงเป็นนามที่เรียกทหารหญิงพวกนี้ต่อมาว่าจิงโจ้ และได้เรียกต่อมาอีกนาน คำสั่งที่ใช้ บอกทหารพวกนี้ ก็แปลกกว่าทหารอื่น ๆ คือแทนที่จะใช้ว่า วันทยาวุธ ก็บอกว่า “จิงโจ้กัด” และแทนที่จะใช้ คำว่า บ่าอาวุธ ก็ใช้ว่า “จิงโจ้หยุด” และแทนที่จะบอกว่า เรียบอาวุธ ก็สั่งว่า “จิงโจ้นอน” ดังนี้เป็นต้น

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (๒๔๖๕, น. ๓) พระราชนิพนธ์โคลงดั้นเรื่องโสกันต์ เมื่อ พ.ศ. ๒๔๑๕ กล่าวถึงทหารจิงโจ้ไว้ ความว่า

จิงโจ้ยืนเรียบร้อย ริมถนน
เสื้อจีบชายกระจาย สุกจ้า
ถือปืนทั่วทุกคน พล่องแพล่ง
นายดาบเดินด้อมถ้า ถ่องถนน
ขบวนเดินเป็นระเบียบคล้อย คลาไป
พิณพาทย์ทุกวงตี สนั่นก้อง
จิงโจ้เมื่อถึงใคร คำนับ
เสียงจิงโจ้กัดร้อง เร่าเร้ารุมระงม

๖.๒ แนวคิดหรือทฤษฎี

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๗, น. ๒๒๕) ได้ให้ความหมายของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ว่า นาฏยประดิษฐ์ (Choreographer) หมายถึง การคิดการออกแบบ และการสร้างสรรค์แนวคิด รูปแบบกลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งที่รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรีเพลง เครื่องแต่งกาย สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ โดยยังกล่าวว่านาฏยประดิษฐ์มีขั้นตอน คือ การคิดให้มีนาฏยประดิษฐ์ การกำหนดความคิดหลัก การประมวลข้อมูล การกำหนดขอบเขต การกำหนดรูปแบบ การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ การออกแบบนาฏยศิลป์ โดยมีลักษณะสำคัญ ๓ ประการ คือ ๑) วิธีรำ ซึ่งแบ่งเป็นวิธีรำแบบระบำ วิธีรำแบบละคร และวิธีรำแบบเต้น ๒) การแปรแถว ๓) การตั้งซุ้ม ในเรื่องของการเคลื่อนไหว ท่านยังได้กล่าวเกี่ยวกับทฤษฎีที่เกี่ยวกับ

การเคลื่อนไหว ในเรื่องของการใช้ที่ว่างในส่วนของทิศทาง ดังนี้ คือ การเดินเข้าหาคนดูเป็นการเรียกร้องความสนใจ การสร้างความน่าเกรงขาม การแสดงความยิ่งใหญ่ การถอยหนีคนดู เป็นการแสดงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล การเคลื่อนขนานคนดู เป็นการเน้นให้คนดูในจุดต่าง ๆ ได้มีโอกาสเห็นผู้แสดงในระยะเท่ากัน และเป็นการนำสายตาคนดูไปสู่อีกจุดหนึ่ง การเคลื่อนที่ทแยงมุม เป็นการแสดงเป็นสามมิติมากขึ้น ขณะเดียวกันก็ไม่ให้ความรู้สึกแรงเท่าการเดินเข้าหาตรง ๆ แบบตั้งฉาก การวนเป็นวง เป็นการแสดงความผูกพัน ความอ่อนโยน ความสามัคคี การฉวัดเฉวียน แสดงถึงความปราดเปรียว หากเคลื่อนไหวเร็วมากไปในทิศทางต่างกัน จะแสดงความสับสนวุ่นวาย การยกสูงแสดงความเบา ความสง่างาม ความยิ่งใหญ่ การกดต่ำแสดงความหวาดกลัว ความอ่อนน้อม ความต้อยต่ำ

๗. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในช่วงสมัยรัชกาลที่ ๔ ปรากฏหลักฐานว่ามีกลุ่มสตรีที่ได้รับการฝึกหัดทหารแบบชายให้มีหน้าที่ตามเสด็จพระราชดำเนินเมื่อพระมหากษัตริย์แปรพระราชฐาน เรียกสตรีกลุ่มนี้ว่า “นางนาย” โดยโปรดเกล้าให้เจ้าจอมคนโปรดและเหล่านางนายตามเสด็จด้วย สตรีเหล่านี้มีการแต่งกายที่ได้รับอิทธิพลมาจากทหารสก็อต ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๕ ได้รับสั่งเรียกทหารหญิงเหล่านี้ว่า “ทหารจิงโจ้” คณะศิลปศึกษาจึงได้นำแนวคิดดังกล่าวของนางนายทหารรักษาพระองค์หรือจิงโจ้ มาสร้างสรรค์การแสดงที่สื่อให้เห็นความสำคัญและความเข้มแข็งของกำลังพลสตรีเหล่านี้ที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ชาติไทยมิให้หายสาบสูญไป โดยใช้ชื่อชุดว่า “นายจิงโจ้”

๘. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

๘.๑ รูปแบบของผลงาน

รูปแบบการแสดง ชุด “นายจิงโจ้” แสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ความเปลี่ยนแปลงของสตรีเพศที่ถูกฝึกให้เป็นทหารตามเสด็จ มีเครื่องแบบเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่ได้รับอิทธิพลจากทหารสก็อต มีความเข้มแข็งอย่างชายในเพศสตรีที่ถูกฝึกให้เป็นทหารรักษาพระองค์ ฝึกการต่อสู้ การใช้อาวุธ การจัดระเบียบกองทัพเพื่อคอยตามเสด็จ การสร้างสรรค์การแสดงเป็นรูปแบบของนาฏศิลป์ไทยที่เน้นกระบวนการใช้อาวุธ การจัดระเบียบกองทัพ โดยอาศัยความเข้มแข็งและท่าทางของทหารมาประกอบการสร้างสรรค์ แต่ยังคงกิริยาความอ่อนหวานงดงามของสตรีไว้ด้วย รวมถึงการใช้อิทธิพลของการเต้นแบบตะวันตกเข้ามาผสมผสานเพื่อให้สอดคล้องกับอิทธิพลในยุคสมัยนั้นที่ได้รับวัฒนธรรมของต่างชาติเข้ามาในวิถีชีวิตของคนไทย แบ่งการแสดงได้เป็น ๔ ช่วง ดังนี้

การแสดงช่วงที่ ๑ นำเสนอให้เห็นอัตลักษณ์ของเครื่องแต่งกายที่มีรูปแบบเฉพาะ ประกอบด้วย เสื้อ กระโปรง หมวก กระเป๋าหน้าท้อง อาวุธกระบี่ และปืน โดยแสดงออกให้เห็นความเข้มแข็งของสตรีเพศที่ถูกฝึกให้เป็นทหาร แต่ยังคงมีจริตกิริยาที่อ่อนหวาน นุ่มนวล

การแสดงช่วงที่ ๒ แสดงถึงความเป็นระเบียบของกำลังพลที่มีความพร้อมเพรียง การแปรแถวแบบทหาร การเดินขบวนสวนสนาม การแสดงสัญลักษณ์ทางทหารประกอบการใช้อาวุธกระบี่ และอาวุธปืนที่แสดงออกถึงความเข้มแข็งของตามรูปแบบการฝึกอย่างทหาร

การแสดงช่วงที่ ๓ แสดงถึงความรื่นเริงของสตรีเพศภายหลังจากการฝึกทหารและในยามว่าง แต่ในขณะเดียวกันยังมีการเตรียมพร้อมสำหรับการฝึกฝนอยู่เสมอ โดยใช้อิทธิพลท่าทางการเต้นแบบตะวันตกมาประกอบ

การแสดงช่วงที่ ๔ แสดงถึงการจัดขบวน แปรขบวน และ เคลื่อนขบวนในการตามเสด็จพระราชดำเนิน โดยการจำลองภาพตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ นำเสนอในรูปแบบตาโบล์วิวังค์ (Tableau Vivant)

๘.๒ บทร้องและดนตรี

งานสร้างสรรค์ ชุด “นายจิงโจ้” ผู้ออกแบบเพลงคือ นายปวรินทร์ พิเกณฑ์ ศิษย์เก่า สาขาดนตรีคีตศิลป์ไทย คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยแบ่งเป็นเพลงประกอบการแสดงแต่ละช่วง ดังนี้

การแสดงช่วงที่ ๑ ใช้เพลงแตรทหาร เป็นสัญลักษณ์การใช้แตรเพื่อนำเสนอการเตรียมความพร้อมในการจัดระเบียบกำลังพลของเหล่านางนายรักษาพระองค์ การเตรียมความพร้อมในการปฏิบัติตามคำสั่ง การฝึกระเบียบแถว

การแสดงช่วงที่ ๒ ใช้เพลงทำนองมาร์ชแต่งขึ้นมาใหม่ ให้ความรู้สึกฮึกเหิมเพื่อใช้แสดงถึงการฝึกความพร้อมในการปฏิบัติตามคำสั่ง การฝึกระเบียบการจัดแถว แสดงถึงความพร้อมเพรียงในการฝึกอาวุธ โดยออกลีลาท่าทางในรูปแบบของทหาร ทั้งการใช้กระบี่ และปืนยาว

การแสดงช่วงที่ ๓ ใช้เพลงทำนองไทยร่วมสมัย ให้ผู้แสดงได้แสดงถึงความอ่อนหวานในกิริยาของสตรี

การแสดงช่วงที่ ๔ ใช้การอ่านทำนองเสนาะโคลงสี่สุภาพ แสดงให้เห็นภาพของการเคลื่อนขบวนแถวในการตามเสด็จ โดยแสดงเป็นภาพนิ่ง และการเคลื่อนไหวในขบวนที่สง่างาม

๘.๓ ผู้แสดง

การแสดง ชุด “นายจิงโจ้” ผู้สร้างสรรค์ได้ดำเนินการการคัดเลือกผู้แสดง ประกอบด้วยผู้แสดงเพศหญิง จำนวน ๑๖ คน ที่มีคุณสมบัติพื้นฐาน คือ ต้องเป็นผู้หญิงรูปร่างสูงโปร่ง บุคลิกสง่างาม มือ แขน ขา สมส่วน มีความสามารถในการปฏิบัติท่ารำสร้างสรรค์ มีความสามารถในการจดจำท่ารำ กระบวนการแสดงในบทบาทของตน มีลักษณะแคล่วคล่องว่องไว กล้าแสดงออก ขยัน อดทน ในการฝึกซ้อม เนื่องจากเป็นการสร้างสรรค์ที่ต้องอาศัยความพร้อมเพรียง ความสามัคคี และความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงด้วยกันเอง จึงต้องอาศัยความเสียสละเพราะเป็นการฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอเพื่อให้การแสดงสมบูรณ์

๘.๔ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

๘.๔.๑ รูปแบบเครื่องแต่งกายในการสร้างสรรค์ ชุด “นายจิงโจ้” ครั้งนี้ จำลองมาจากชุดทหารสก็อต ซึ่งมีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ว่านางนายทหารรักษาพระองค์ในสมัยรัชกาลที่ ๔-๕ ตลอดจนเจ้าจอมมารดาในพระองค์นั้นสวมเพื่อตามเสด็จไปในที่ต่าง ๆ โดยมีหลักฐานภาพถ่ายปรากฏอยู่มีลักษณะคือ สวมเสื้อแขนยาวผ่าอกแบบทหารตะวันตก กระโปรงมีลายยาวคลุมเข่า สวมถุงเท้ายาวถึงเข่า สวมรองเท้าคัทชู มีกระเป๋าหน้าท้อง สวมหมวกประดับศีรษะ

ภาพที่ ๑ รูปแบบการแต่งกายของทหารรักษาพระองค์ในสมัยรัชกาลที่ ๔
ที่มา : เอนก นาวิกมูล (๒๕๖๓, น. ๙๑)

ภาพที่ ๒ รูปแบบการแต่งกายของทหารรักษาพระองค์ในสมัยรัชกาลที่ ๔
ที่มา : เอนก นาวิกมูล (๒๕๖๓, น. ๙๒)

จากการศึกษาจากหลักฐานการแต่งกายทางประวัติศาสตร์ ผู้วิจัยนำมาสู่การออกแบบเครื่องแต่งกายที่ใช้แสดงใน ชุด “นายจิงโจ้” ตามภาพดังนี้

ภาพที่ ๓ ลักษณะเครื่องแต่งกาย ชุด “นายจิงโจ้”
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๔.๒ อุปกรณ์การแสดง ประกอบด้วย ปืนยาว และกระบี่ทหาร

ภาพที่ ๔ ปืนยาวและกระบี่ทหาร
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕ ท่ารำ

ท่ารำในแต่ละช่วงของการแสดง ผู้สร้างสรรค์ได้คิดท่ารำในลักษณะที่ผสมผสานกันไปตามโครงสร้างท่าหลักของนาฏศิลป์ไทย โดยนำกระบวนการของการใช้อาวุธ การฝึกความเข้มแข็งในรูปแบบของทหาร การใช้รูปแบบการเดินขบวน การแปรขบวน มาเป็นพื้นฐานในการออกแบบท่ารำโดยกระบวนท่าต่าง ๆ จะสอดคล้องกับเพลงในแต่ละช่วงการแสดง ประกอบด้วยการวิเคราะห์การใช้แนวคิดท่ารำ ดังนี้

๘.๕.๑ กระบวนท่าของผู้แสดง ท่าทางการเคลื่อนที่ด้วยการเดินแบบทหาร และการย่ำเท้าแบบทหาร

ภาพที่ ๕ การย่ำเท้าแบบทหาร
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕.๒ ท่าทางการทำความเคารพ ด้วยการถอนสายบัวแบบสตรีเพศ

ภาพที่ ๖ การถอนสายบัวทำความเคารพ
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕.๓ ท่าทางลักษณะของการโชว์การแต่งกาย เช่น การสวมเสื้อ การสวมกระโปรง การสวมหมวก

ภาพที่ ๗ ท่าทางการสวมหมวก
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕.๔ ท่าทางการใช้อาวุธ แบ่งออกเป็น ๒ ส่วน คือ การใช้อาวุธแบบท่าทางทางนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ ท่าทางของการรำกระบี่ และการใช้อาวุธแบบท่าทางของทหาร ได้แก่ การถือปืน การควงปืน การโยนปืน การแบกปืน

ภาพที่ ๘ ท่าทางการใช้อาวุธรำกระบี่แบบทางนาฏศิลป์ไทย
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๙ ท่าทางการใช้อาวุธทั้งสองประเภท
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕.๕ ท่าทางการผสมผสานท่าทางนาฏศิลป์ไทยร่วมกับการเต้นแบบร่วมสมัย

ภาพที่ ๑๐ ท่าทางการผสมผสานการใช้ลีลานาฏศิลป์ร่วมสมัย
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๖ อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

การแสดง ชุด “นายจิงโจ้” โดยคณะศิลปศึกษา เป็นการจินตนาการภาพของทหารหญิงตามเสด็จพระราชดำเนินแปรพระราชฐานสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ถ่ายทอดออกมาเป็นชุดการแสดงสร้างสรรค์ที่แสดงอัตลักษณ์เฉพาะของการแต่งกายที่ได้รับอิทธิพลมาจากทหารสก็อต รูปแบบท่ารำลีลาแฝงความเข้มแข็งผสานความอ่อนหวานของสตรีเพศ ที่ถ่ายทอดออกมาผ่านกระบวนท่ารำโดยใช้วิธีการของการทหารและท่าทางทางนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัยเข้าไว้ด้วยกัน

๙. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์

การแสดง ชุด “นายจิงโจ้” โดยคณะศิลปศึกษา สามารถสื่อให้เห็นความสำคัญและความเข้มแข็งของกำลังพลสตรีเหล่านี้ที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ชาติไทยมิให้หายสาบสูญ

๑๐. บทสรุป

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “นายจิงโจ้” มีวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างสรรค์การแสดง โดยศึกษา ค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากหนังสือเอกสารทางวิชาการ ตำรา บทความ งานวิจัย และงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ศึกษาและสังเกตจากการชมวีดิทัศน์เกี่ยวกับการฝึกในรูปแบบทหาร การแปรขบวน การเคลื่อนขบวน ตลอดจนการใช้อาวุธประกอบการแสดง รวมถึงสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับการฝึกใช้อาวุธในรูปแบบทหาร นำความรู้ที่ได้มาวิเคราะห์สรุปผล โดยแบ่งเป็น ๓ ระยะ คือ ๑) การศึกษาความสำคัญที่มาในการแสดง รูปแบบการการฝึกทหาร รูปแบบการใช้อาวุธ นำมาสู่การกำหนดแนวคิดเพื่อสร้างสรรค์การแสดง ๒) ออกแบบสร้างสรรค์การแสดงตามแนวคิดและตามหลักในการสร้างสรรค์ ๓) ผู้เชี่ยวชาญวิพากษ์ผลงานการสร้างสรรค์เพื่อนำข้อเสนอแนะมาปรับแก้ไข

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด “นายจิงโจ้” เป็นการนำแนวคิดเกี่ยวข้องกับนางนายทหารรักษาพระองค์หรือทหารจิงโจ้ เพื่อสื่อให้เห็นความสำคัญและความเข้มแข็งของกำลังพลสตรีเหล่านี้ที่ปรากฏในประวัติศาสตร์ชาติไทยมิให้หายสาบสูญไป การสร้างสรรค์ได้กำหนดกรอบแนวคิดของการสร้างสรรค์งาน โดยพิจารณาจากประเภทของ

การแสดง ที่จะนำเสนอในแนวการแสดงร่วมสมัยที่ยังยึดหลักการและจารีตของการแสดงแบบมาตรฐานนาฏศิลป์ไทย สำหรับกระบวนท่าของผู้แสดง นำเสนอด้วยท่าทางตามหลักของการแสดงนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ ท่านาฏยศัพท์ ท่านาฏศิลป์ไทยในรูปแบบมาตรฐานและรูปแบบร่วมสมัย ท่าทางการใช้อาวุธ ท่าทางของการใช้ลีลาแบบทหาร ท่าทางการเคลื่อนที่ของผู้แสดง และอารมณ์ภายในที่แสดงถึงความอ่อนหวานอย่างสตรีเพศที่แฝงไปด้วยเข้มแข็ง รูปแบบการแสดงเป็นเป็น ๔ ช่วง คือ ช่วงที่ ๑ นำเสนอให้เห็นอัตลักษณ์ของเครื่องแต่งกายที่มีรูปแบบเฉพาะ ประกอบด้วยเสื้อ กระโปรง หมวก และอาวุธกระบี่ และปืน โดยแสดงออกให้เห็นความเข้มแข็งของสตรีเพศที่ถูกฝึกให้เป็นทหาร แต่ยังคงมีจริตกิริยาที่อ่อนหวาน นุ่มนวล ช่วงที่ ๒ แสดงถึงความเป็นระเบียบของกำลังพลที่มีความพร้อมเพรียง การแปรแถวแบบทหาร การเดินสวนสนาม การแสดงสัญลักษณ์ทางทหารประกอบการใช้อาวุธกระบี่ และอาวุธปืน ที่แสดงออกถึงความเข้มแข็งของตามรูปแบบการฝึกทหาร ช่วงที่ ๓ แสดงถึงความรื่นเริงของสตรีเพศภายหลังจากการฝึกทหารและในยามว่าง แต่ในขณะเดียวกันยังมีการเตรียมพร้อมสำหรับการฝึกฝนอยู่เสมอ โดยใช้อิทธิพลท่าทางการเต้นแบบตะวันตกมาประกอบ ช่วงที่ ๔ แสดงถึงการจัดขบวน แปรขบวน และเคลื่อนขบวนในการตามเสด็จพระราชดำเนิน โดยการจำลองภาพตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ นำเสนอในรูปแบบตาโบล์ว์วิวังค์ (Tableau Vivant) ซึ่งแนวคิดการสร้างสรรค์และการประดิษฐ์ท่ารำชุด “นายจิงโจ้” นี้ สอดคล้องกับแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๗, น. ๒๒๕) คือการใช้ผู้แสดงจำนวนมากเพื่อสร้างความน่าสนใจ มีการใช้ท่ารำ ท่าเต้นแบบผสมผสาน ใช้การแปรแถวที่หลากหลาย มีการตั้งซุ้ม มีการกำหนดดนตรีและเพลงที่มีลักษณะตามช่วงของการแสดงโดยใช้เพลงแตรทหารเป็นสัญลักษณ์ การใช้แตรเพื่อนำเสนอการเตรียมความพร้อมในการจัดระเบียบกำลังพลของเหล่านางนายรักษาพระองค์ ใช้ทำนองเพลงมาร์ชแต่งขึ้นมาใหม่ ให้ความรู้สึกฮึกเหิมเพื่อใช้แสดงถึงการฝึกความพร้อมในการปฏิบัติตามคำสั่ง ใช้เพลงทำนองไทยร่วมสมัย มีการออกแบบเครื่องแต่งกายโดยคำนึงกรอบแนวคิดในการที่สมมติผู้แสดงเป็นทหารหญิงรักษาพระองค์ในสมัยรัชกาลที่ ๔ ที่จำลองมาจากชุดทหารสก็อตได้สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ โดยการดำเนินการมีขั้นตอนการออกแบบ คือ การคิด การกำหนดความคิด การประมวลข้อมูล การกำหนดขอบเขต การกำหนดรูปแบบ การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ นำสู่การออกแบบ การเคลื่อนไหวที่น่าสนใจโดยผสมสานการใช้ท่าทางจากนาฏศิลป์ไทย และรูปแบบของการฝึกทหารเพื่อให้ผู้แสดงได้แสดงถึงความเข้มแข็งและอ่อนหวานในกิริยาของสตรีเพศ ที่สร้างความสนใจให้แก่ผู้ชมอย่างยิ่ง

๑๑. รายการอ้างอิง

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (๒๔๖๕). **โคลงดั้นเรื่องโสกันต์.** พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร.

ปรามินทร์ เครือทอง. พระจอมเกล้า พระเจ้ากรุงสยาม. (๒๕๔๗). **เปิดกรุภาพเก่ากรุงสยามสมัยรัชกาลที่ ๔.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

ส. พลายน้อย. (๒๕๔๑). **ร้อยแปดเรื่องไทย.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สารคดี.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (๒๕๔๗). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เอนก นาวิกมูล. (๒๕๖๓). **ภาพเก่าเล่าตำนาน ฉบับปรับปรุง.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แสงดาว.

ผู้กล้าเอ็งกอ

วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: สมเกียรติ ภูมิภักดิ์ *

พงศธร สุธรรม*

วุฒิเดช คีรีแลง*

เจษฎากรณ์ เอี่ยมอุไร**

ทรัพย์สถิต ทิมสุกใส**

อัชฌายง ตรีสมุทร**

๑. บทนำ

จังหวัดชลบุรีเป็นจังหวัดหนึ่งในภาคตะวันออก ซึ่งเป็นดินแดนที่มีความเจริญรุ่งเรืองตั้งแต่สมัยทวารวดี ขอม และสุโขทัย เป็นสถานที่ตั้งของชุมชนน้อยใหญ่ที่มุ่งเน้นเกษตรกรรมเป็นหลัก ด้วยพื้นที่ของจังหวัดชลบุรีมีพื้นที่ทั้งสิ้น ๒,๗๒๖,๘๗๕ ไร่ หรือราว ๔,๓๖๓ ตารางกิโลเมตร และมีอาณาเขตเชื่อมต่อทะเลและปากแม่น้ำ จึงทำเกิดการติดต่อค้าขายกับชาวจีน โดยการล่องเรือสำเภาเข้ามาค้าขาย ทำให้จังหวัดชลบุรีมีกลุ่มชนชาวจีนอาศัยอยู่เป็นจำนวนมาก จึงทำให้จังหวัดชลบุรีปรากฏสถาปัตยกรรม จิตรกรรม ประเพณีและศิลปวัฒนธรรม รวมถึงนาฏกรรม การแสดงในรูปแบบของชาวจีนที่หลากหลาย ซึ่งในอำเภอพนัสนิคม เป็นพื้นที่ที่ปรากฏศิลปะการแสดงของชาวจีนที่ได้การสืบทอดจากรุ่นสู่รุ่น อันเป็นอัตลักษณ์เฉพาะชุมชน คือ การแสดงเอ็งกอ ดังที่ พันธ์ธีรา สุริยโชตสหชัย (๒๕๕๔, น. ๔) กล่าวไว้ว่า เมืองพนัสนิคม อำเภอพนัสนิคม เดิมชื่อเมืองพระรถ ซึ่งเป็นแหล่งที่มีทรัพยากรอุดมสมบูรณ์ เป็นเมืองเก่าแก่กว่าพันปี บรรพบุรุษของชาวพนัสนิคมนั้นมีประวัติศาสตร์การรวมอารยธรรมที่ยาวนาน มีชุมชนหลายเชื้อชาติมาอยู่ร่วมกัน ทั้งชาวไทย ลาว จีน ทำให้ชุมชนที่มีวัฒนธรรมและประเพณีอันเก่าแก่ที่หลากหลายผสมผสาน และทรงคุณค่าอยู่มากมาย ได้แก่ ประเพณีบุญกลางบ้าน ประเพณีไหว้พระจันทร์ ประเพณีสงกรานต์ ประเพณีลอยกระทง การละเล่นเอ็งกอ

การแสดงเอ็งกอ เป็นศิลปะการแสดงของชาวจีน ที่ได้เข้ามาเผยแพร่ในอำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี มีรูปแบบการแสดงเป็นขบวนแห่รอบเมืองหรือสถานที่ต่าง ๆ เพื่อเป็นการบูชาเทพเจ้า สิ่งศักดิ์สิทธิ์ และระลึกถึงนักรบ ๑๐๘ ผู้กล้าแห่งเขาเหลียงซานตามความเชื่อของชนชาวจีน จัดแสดงขึ้นในเทศกาล หรือประเพณีต่าง ๆ เช่น เทศกาลวันไหว้พระจันทร์ เทศกาลตรุษจีน ซึ่งการแสดงเอ็งกอ มีลักษณะเด่น หรือเอกลักษณ์เฉพาะ คือ การวาดลวดลายบนใบหน้าเพื่อพรางตัวเลียนแบบนักรบ ๑๐๘ ผู้กล้าแห่งเขาเหลียงซาน (เกรียงศักดิ์ กาญจนปกรณ์ชัย, ๒๕๕๘, น. ๑๒) รวมถึงกระบวนท่าทางการตีไม้หรือเคาะไม้ในลักษณะต่าง ๆ สมภพ ทองหยอด หัวหน้าคณะเอ็งกอบู๊เมืองชลบุรี กล่าวว่า ปัจจุบันการแสดงเอ็งกอของชาวพนัสนิคม

---

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

** อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

หาชมได้ยาก เพราะจะแสดงในงานสำคัญ ๆ เท่านั้น ส่วนหนึ่งเพราะราคาค่าจ้างนั้นค่อนข้างสูง เนื่องจากถ้าเป็นคณะใหญ่แสดงครบชุดต้องใช้ผู้แสดงเป็นร้อยคน จึงทำให้การแสดงนี้ จัดขึ้นเพียงปีละ ๑-๒ ครั้งเท่านั้น และประการที่ ๒ ปัจจุบันเกิดการเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยทำให้ผู้แสดงเอ็งกอ ลดน้อยลง ซึ่งแต่เดิมผู้แสดงเป็นชายตั้งแต่อายุ ๑๖ ปีขึ้นไปทั้งหมด ภายหลังมีการปรับเปลี่ยนให้ผู้หญิงสามารถแสดงได้และไม่จำกัดอายุ ละเว้นแต่บทบาทสำคัญที่ยังคงใช้ผู้ชายแสดง คือ หนวดดำ หนวดแดง และบู๋ซ้ง เป็นต้น (สมภพ ทองหยอด, การสื่อสารส่วนบุคคล, ๓๐ สิงหาคม ๒๕๖๖)

จากประเด็นความสำคัญดังกล่าว คณะผู้สร้างสรรค์สนใจที่จะศึกษาภูมิหลังและรูปแบบศิลปะการแสดง เอ็งกอ ที่นิยมแสดงในอำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี มาสร้างสรรค์เป็นชุดการแสดง “ผู้กล้าเอ็งกอ” โดยลงพื้นที่ศึกษา การแสดงเอ็งกอของคณะเอ็งกอบู๊เมืองชลบุรี เนื่องจากเป็นคณะที่มีความนิยมในจังหวัดชลบุรี มีการก่อตั้งคณะมามากกว่า ๕๐ ปี รวมถึงมีกระบวนท่าที่น่าสนใจครบถ้วน และยังคงอัตลักษณ์ของการแสดงเอ็งกอแบบดั้งเดิมไว้ เพื่อเป็นการอนุรักษ์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม และเผยแพร่ศิลปะการแสดงเอ็งกอ ของอำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรีให้เป็นที่รู้จักในวงกว้างต่อไป

๒. จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด “ผู้กล้าเอ็งกอ”

๓. นิยามศัพท์

๓.๑ ผู้กล้า หมายถึง นักรบเขาเหลียงซาน ตามตำนานคณะเอ็งกอบู๊เมืองชลบุรี อำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี

๓.๒ เอ็งกอ หมายถึง การแสดงเอ็งกอในรูปแบบของคณะเอ็งกอบู๊เมืองชลบุรีที่มีความเชื่อเกี่ยวกับตำนานและพิธีกรรม ที่เกี่ยวข้องกับ ๑๐๘ นักรบผู้กล้าแห่งเขาเหลียงซาน

๓.๓ การแสดง ชุด “ผู้กล้าเอ็งกอ” หมายถึง นักรบหรือผู้กล้าในการแสดงเอ็งกออันแสดงถึงตำนาน ความเชื่อพิธีกรรม ที่เกี่ยวข้องกับ๑๐๘ นักรบผู้กล้าแห่งเขาเหลียงซานและรูปแบบการแสดงเอ็งกอของคณะเอ็งกอบู๊เมืองชลบุรี

๔. ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

ศึกษาประวัติความเป็นมา องค์ประกอบและรูปแบบการแสดงเอ็งกอ ในอำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี (คณะเอ็งกอบู๊เมืองชลบุรี) และสร้างสรรค์การแสดง ชุด “ผู้กล้าเอ็งกอ”

๔.๒ ขอบเขตด้านสถานที่

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “ผู้กล้าเอ็งกอ” คณะผู้สร้างสรรค์กำหนดขอบเขตการศึกษาในพื้นที่คณะเอ็งกอบู๊เมืองชลบุรี อำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี

๔.๓ ขอบเขตด้านบุคคล

ผู้ทรงคุณวุฒิด้านการแสดงเอ็งกอ ของคณะเอ็งกอบู๊เมืองชลบุรี อำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี

๕. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

๕.๑ ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา องค์ประกอบและรูปแบบการแสดงเอ็งกอ ในอำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี เพื่อนำมาสร้างสรรค์เป็นการแสดง คณะผู้สร้างสรรค์มีวิธีการศึกษาค้นคว้าดังนี้

๕.๑.๑ ข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมา องค์ประกอบและรูปแบบการแสดงเอ็งกอ ตลอดจนเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมทั้งงานสร้างสรรค์จากแหล่งข้อมูล แหล่งวิทยบริการของสถาบันการศึกษาต่าง ๆ

๕.๑.๒ ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิเกี่ยวกับการแสดงเอ็งกอ คณะเอ็งกอปู๊เมืองชลบุรี อำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรีที่มีประสบการณ์อย่างน้อย ๒๐ ปี ประกอบด้วย

๑) นายสมภพ ทองหยอด หัวหน้าคณะเอ็งกอปู๊เมืองชลบุรี

๒) นายสุรัตน์ ดวงแสงจันทร์ ช่างแต่งหน้าคณะเอ็งกอปู๊เมืองชลบุรี

๓) นายสถิต หัสดี นักดนตรีคณะเอ็งกอปู๊เมืองชลบุรี

๔) นายอรรถกร ยนตรประเสริฐ ผู้แสดงคณะเอ็งกอปู๊เมืองชลบุรี

๕.๒ วิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารและการสัมภาษณ์ เรียบเรียงเป็นเอกสารงานวิจัยเชิงคุณภาพและนำสารัตถะข้อมูลมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดง

๕.๓ สร้างสรรค์การแสดง

๕.๓.๑ ออกแบบรูปแบบการแสดง

๕.๓.๒ คัดเลือกผู้แสดง เป็นชาย มีพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย

๕.๓.๓ สร้างสรรค์บทเพลงและทำนองเพลงประกอบการแสดง

๕.๓.๔ สร้างสรรค์ท่ารำ การแปรแถว การใช้พื้นที่เวที

๕.๓.๕ สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

๕.๔ นำเสนอการแสดงสร้างสรรค์ ให้คณะกรรมการเพื่อตรวจสอบคุณภาพและความถูกต้องเหมาะสมในการแสดง เพื่อนำคำแนะนำมาเป็นแนวทางในการแก้ไขและพัฒนา

๕.๕ ปรับปรุงการแสดงสร้างสรรค์ ตามข้อแนะนำของคณะกรรมการให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

๕.๖ เผยแพร่การแสดงสร้างสรรค์ ในรูปแบบเอกสารเชิงวิชาการและการแสดง

๖. การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

๖.๑ การศึกษาวรรณกรรม

การศึกษาเรื่อง การแสดงสร้างสรรค์ ชุด “ผู้กล้าเอ็งกอ” คณะผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาเอกสาร ตำรา หนังสือ สื่อสิ่งพิมพ์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยแบ่งประเด็นการในการศึกษา ดังนี้

๖.๑.๑ ภูมิหลังการแสดงเอ็งกอ

๑) ประวัติความเป็นมาการแสดงอ็งกอ

๒) ตำนานที่เกี่ยวข้องกับการแสดงเอ็งกอ

๖.๑.๒ การแสดงเอ็งกอในอำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี

๑) ประวัติคณะเอ็งกอบู๊เมืองชลบุรี

๒) พิธีกรรมและความเชื่อ

๓) ลักษณะการสืบทอดจารีตประเพณี

๔) รูปแบบการแสดง

๕) ลักษณะและรูปแบบการแสดง

๖) องค์ประกอบการแสดง

๖.๑) เครื่องดนตรีประกอบการแสดง

๖.๒) ผู้แสดงและตัวละครประกอบการแสดงเอ็งกอ

๖.๓) กระบวนท่าทาง และลักษณะการแปรแถวประกอบการแสดงเอ็งกอ

๖.๔) ลักษณะเครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดงเอ็งกอ

๖.๒ แนวคิดหรือทฤษฎี

แนวคิด ทฤษฎีที่ใช้ในการสร้างสรรค์การแสดง

๖.๒.๑ แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำ

๖.๒.๒ แนวคิดกระบวนท่ากังฟู

๖.๒.๓ แนวคิดการใช้แสงและสีประกอบการแสดง

๖.๒.๔ ทฤษฎีเครื่องแต่งกาย

๖.๓ ผลงานสร้างสรรค์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๖.๓.๑ จิรวัฒน์ พิระสันต์ (๒๕๕๓, น. ๑๗๘) ที่ศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะการแสดงเอ็งกอกับความหลากหลายทางชาติพันธุ์ จังหวัดนครสวรรค์ พบว่า แนวคิดการแสดงเอ็งกอมาจากตำนาน ๑๐๘ ผู้กล้าแห่งเขาเหลียงซาน ที่มีการแต่งหน้าเพื่อพรางตัวก่อนจะไปสู้รบกับกบฏ

๖.๓.๒ ปาลิดา แป้นไม้ (๒๕๕๗, น. ๑๒๕) ที่ศึกษาเรื่องเอ็งกอ องค์ประกอบของการแสดงเอ็งกอ คณะเอ็งกอ เจ้าพ่อเจ้าแม่ปากน้ำโพ อำเภอเมือง จังหวัดนครสวรรค์ พบว่า การแสดงเอ็งกอเป็นส่วนหนึ่งในขบวนแห่เจ้าแม่และเปรียบผู้แสดงเอ็งกอเป็น ๑๐๘ เซียนแห่งเขาเหลียงซาน

๖.๓.๓ ยุพาวรรณ แซ่เตียว (๒๕๕๙, น. ๗๘) ที่ศึกษาเรื่องกระบวนการแสดงสร้างสรรค์จากวัฒนธรรมท้องถิ่นจังหวัดชลบุรี : การแสดงชุดเอ็งกอยุทธนารี พบว่า ความเชื่อว่าก่อนที่จะเริ่มการแสดงเอ็งกอจะต้องมีการทำพิธีบูชาต้นข้าวเพื่อรำลึกถึงบรรพบุรุษ

๗. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงจากตำนาน พิธีกรรม ความเชื่อ และลายหน้าของเอ็งกอ รวมถึงกระบวนท่าในการแสดงเอ็งกอของคณะเอ็งกอบู๊เมืองชลบุรี เพื่อนำมาสร้างสรรค์การแสดงรูปแบบนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ตามแนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์ และมีรูปแบบการแสดงในลักษณะการแสดงเป็นชุดการแสดง ซึ่งมีความแตกต่างจากรูปแบบการแสดงเอ็งกอแบบดั้งเดิมที่มีลักษณะเป็นรูปแบบการแสดงในรูปขบวนแห่ โดยอาศัยกระบวนท่าเคาะและตีไม้พลองเป็นหลัก

๘. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

๘.๑ รูปแบบของผลงาน

การแสดง ชุด “ผู้กล้าเอ็งกอ” แบ่งการแสดงออกเป็น ๓ ช่วง คือ

ช่วงที่ ๑ คารวะเทวา เป็นการนำเสนอถึงการบูชาบรรพบุรุษและเซียน (เทพหรือเทวดา) เพื่อรำลึกถึงพระคุณและความเป็นสิริมงคล

ช่วงที่ ๒ รอยตวัดหัตถานึก เป็นการนำเสนอถึงการวาดลวดลายลงบนใบหน้าเพื่อใช้ในการพรางตัว

ช่วงที่ ๓ ก้องกึกศึกเหลียงซาน เป็นการฝึกซ้อมอาวุธไม้บู๊ และจัดทัพขบวนเพื่อเตรียมออกศึก

๘.๒ บทร้องและดนตรี

คณะผู้สร้างสรรค์มีแนวคิดในการสร้างสรรค์ทำนองมาจากการแสดงเอ็งกอ โดยการนำเอาเรื่องราวจากตำนานผู้กล้าเขาเหลียงซาน มาสร้างสรรค์เป็นเนื้อร้องและทำนอง เพื่อสื่อให้เห็นถึงความหมายเพลง รวมไปถึงการสื่ออารมณ์จากจินตนาการของผู้ประพันธ์ ซึ่งมีการนำเอาดนตรีจากการแสดงเอ็งกอและวัฒนธรรมทางดนตรีของจีนเข้ามาเป็นแนวทางในการประพันธ์ทำนอง โดยการใช้วงดนตรีร่วมสมัยผสมผสานระหว่างดนตรีจีน ดนตรีไทย และดนตรีตะวันตกเข้าด้วยกัน จนเกิดเป็นทำนองที่ร่วมสมัยและสื่อถึงสำเนียงจีน อันสอดคล้องกันกับอารมณ์ที่ผู้ประพันธ์ต้องการถ่ายทอดผ่านเรื่องราวและพิธีกรรมของตำนานผู้กล้าเขาเหลียงซาน ซึ่งแสดงอารมณ์ถึงความเข้มแข็งจากบทเพลง ที่มีท่วงทำนองและจังหวะกลองที่มีความกระชับฉับไวและฮึกเหิม

ช่วงที่ ๑ กล่าวถึงตำนานเรื่องราวของเหล่าผู้กล้าเขาเหลียงซานทั้ง ๑๐๘ คน และมูลบทแห่งการกอบกู้ชาติ มีรูปแบบวิธีการร้องประสานเสียงเพื่อสื่อถึงความสามัคคี คู่ไปกับการดำเนินทำนองเอ้อหู

ช่วงที่ ๒ กล่าวถึงการรวมพล รวมตัวกันของเหล่าชาวบ้านเพื่อกอบกู้บ้านเมืองจากการก่อกบฏกันตามตำนานผู้กล้าเขาเหลียงซาน มีรูปแบบวิธีดำเนินทำนองสื่อถึงอารมณ์สำเนียงจีนทำนองเพลงมีความชัดเจน หนักแน่น ใช้ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดำเนินทำนองหลัก

ช่วงที่ ๓ กล่าวถึงการได้รับชัยชนะของชาวบ้านที่รวมพลกันไปสู้รบ รูปแบบเพลงสื่อถึงอารมณ์ฮึกเหิม การเฉลิมฉลองและความสุขสำราญ

เนื้อเพลง

ฝ่าบาทซ่งฮุ่ยจง	กำลังมีเภทภัย
แผ่นดินลุกเป็นไฟ	ชาวยุทธเราต้องช่วยกัน
ซ่งเจียงเป็นผู้นำ	ร้อยแปดคนบุกเข้าไป
กู้แผ่นดินคิดการใหญ่	เอ็งกอเหลียงซานอู่ซื่ออู่

ประพันธ์โดย วุฒิเดช คีรีแลง

๘.๓ ผู้แสดง

คณะผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดผู้แสดง ชุด “ผู้กล้าเอ็งกอ” เป็นผู้แสดงชายจำนวน ๑๒ คน โดยจำแนกแนวคิดออกเป็น ๒ ประเด็น คือ

๘.๓.๑ ตำนานนักรบเขาเหลียงซานและผู้แสดงเอ็งกอแต่เดิมเป็นผู้ชายทั้งหมด

๘.๓.๒ จากการศึกษาการแต่งหน้าประกอบการแสดง พบว่า สีที่ใช้ในการแต่งหน้าของการแสดงเอ็งกอมีทั้งหมด ๑๒ สี จึงนำมาเป็นหลักกำหนดจำนวนของผู้แสดง

๘.๔ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

๘.๔.๑ เครื่องแต่งกาย

คณะผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบเครื่องแต่งกายของผู้แสดงเอ็งกอที่มาจากแบบดั้งเดิม และเพิ่มเติม ลดทอนให้เหมาะสมกับการเคลื่อนไหวในการเครื่องไหวและสอดคล้องกับรูปแบบการแสดง โดยได้ออกแบบให้ผู้แสดงแต่งกายในชุดที่รัดกุมเน้นไปทางหมวดสีทั้ง ๑๒ หมวดสี ประกอบด้วย สีเขียว สีเหลือง สีแดง สีม่วง สีฟ้า สีชมพู สีน้ำเงิน สีส้ม สีดำ สีขาว สีน้ำตาล และสีเทา โดยใช้แนวคิดจากสีและลวดลายของใบหน้าของผู้แสดงเอ็งกอ

ภาพที่ ๑ เครื่องแต่งกายเอ็งกอดั้งเดิม ของคณะเอ็งกอบู๊เมืองชลบุรี ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๒ แต่งกายที่สร้างสรรค์ในการแสดง ชุด “ผู้กล้าเอ็งกอ” ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๔.๒ อุปกรณ์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย

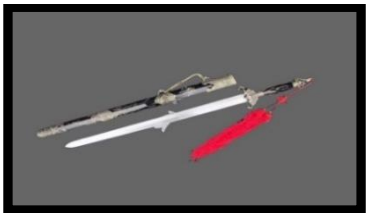
๑) ไม้พลองตี (เป็นคู่) พลองตี ใช้สำหรับตีเพื่อประกอบจังหวะ

๒) งูปลอม ใช้สำหรับการบอกสัญญาณให้กับผู้แสดง

๓) กระบี่และทวน ใช้เป็นอาวุธของนักรบผู้กล้าแห่งเขาเหลียงซาน

ภาพที่ ๓ ไม้พลองตี ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๔ งูปลอม ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๕ กระบี่ ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๖ ทวน ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕ ท่ารำ

ช่วงที่ ๑ คารวะเทวา

คณะผู้สร้างสรรค์ ได้ออกแบบกระบวนการนำเสนอการแสดงถึงการบูชาบรรพบุรุษและเซียน (เทพเจ้า) เพื่อความเป็นสิริมงคลโดยใช้การตีความจากแนวความคิดเกี่ยวกับพิธีกรรมการบูชาต้นข้าว เพื่อสื่อความหมายถึงบรรพบุรุษ โดยนิยามเกี่ยวกับต้นข้าว คือ ผู้แสดงเอ็งกอส่วนใหญ่ประกอบอาชีพชาวนา การบูชาต้นข้าวจึงเป็นการรำลึกถึงบรรพบุรุษ โดยคณะผู้สร้างสรรค์จินตนาการขึ้นโดยสื่อความหมายถึงการบูชาต้นข้าวด้วยการยกขึ้นเหนือศีรษะ เพื่อแสดงถึงการเคารพบูชา และระลึกถึงเทพเจ้า

ภาพที่ ๗ ท่าบูชาต้นข้าว
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๘ ท่าบูชาเทพเจ้า
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

ช่วงที่ ๒ รอยตวัดหัตถานึก

เป็นการนำเสนอการวาดลวดลายลงบนใบหน้า ที่ใช้ในการพรางตัวเพื่อไปต่อสู้กับกบฏ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เด่นของการแสดงเอ็งกอ คณะผู้สร้างสรรค์จินตนาการท่ารำที่สื่อให้เห็นถึงขั้นตอนการวาดลวดลายบนใบหน้า และขั้นตอนการวาดคิ้ว

ภาพที่ ๙ ท่าการวาดคิ้ว
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๐ ท่าการวาดใบหน้า
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

ช่วงที่ ๓ ก้องกึกศึกเหลียงซาน

เป็นการฝึกซ้อมอาวุธไม้บู๊เพื่อจะไปต่อสู้กับกบฏ โดยมีอาวุธ ๓ ชนิด คือ กระบี่ และทวน จากนั้นเป็นการจัดขบวนทัพเพื่อเตรียมพร้อมในการต่อสู้

ภาพที่ ๑๑ ท่าการใช้กระบี่
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๒ ท่าการใช้พลอง
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

ในการแสดงช่วงที่ ๓ นี้ คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำกระบวนท่ารำและรูปแบบการแปรแถวของคณะเอ็งกอบู๊เมืองชลบุรี ซึ่งท่าฮวยลิ่ว หมายถึง การจัดขบวนทัพ และท่าอิคคิวซัง หมายถึง การสอดส่องกองทัพศัตรู

ภาพที่ ๑๓ ท่าฮวยลิ่วท่าที่ ๑
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๔ ท่าฮวยลิ่วท่าที่ ๒
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๕ ท่าอิคคิว ท่าที่ ๑
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๖ ท่าอิคคิว ท่าที่ ๒
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๖ อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด “ผู้กล้าเอ็งกอ” เป็นการแสดงที่ผสมผสานศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทยและรูปแบบการแสดงเอ็งกอ ซึ่งได้รับอิทธิพลและการการสืบทอดมาจากกลุ่มชนชาวจีน ในอำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี ซึ่งทำให้อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ มีรูปแบบผสมผสานเกิดเป็นการแสดงอันแสดงถึงพหุทางวัฒนธรรม ซึ่งคณะผู้สร้างสรรค์ได้สร้างสรรค์การแสดง โดยปรับปรุงการแสดงจากรูปแบบการเดิม (ขบวนแห่) เป็นรูปแบบการแสดงบนเวที ที่ถ่ายทอดความเชื่อ พิธีกรรม เรื่องราว และกระบวนการเคลื่อนไหวตามรูปแบบการแสดงเอ็งกอดั้งเดิม ร้อยเรียงเกิดเป็นช่วงการแสดงที่น่าสนใจ เพื่อเป็นการอนุรักษ์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม และเผยแพร่ศิลปะการแสดงเอ็งกอ ของอำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี

๙. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์

การแสดง “ผู้กล้าเอ็งกอ” วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรีสร้างสรรค์ขึ้นจากตำนาน พิธีกรรม ความเชื่อ และลายหน้าของเอ็งกอ รวมถึงกระบวนท่าในการแสดงเอ็งกอของคณะเอ็งกอบู๊เมืองชลบุรี โดยสร้างสรรค์การแสดงรูปแบบนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ตามแนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์ และมีรูปแบบการแสดงในลักษณะการแสดงเป็นชุดการแสดงซึ่งมีความแตกต่างจากรูปแบบการแสดงเอ็งกอแบบดั้งเดิม แต่ยังคงไว้ซึ่งองค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปะการแสดงเอ็งกอ ของอำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี เพื่อเป็นการอนุรักษ์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมและเผยแพร่ศิลปะการแสดงเอ็งกอ ของอำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี

๑๐. บทสรุป

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด “ผู้กล้าเอ็งกอ” มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดง โดยผ่านกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพแนวสร้างสรรค์ และแสดงสารัตถะสำคัญของการแสดงเอ็งกอ ในอำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี โดยมีวิธีดำเนินงานวิจัย จากการศึกษาเอกสาร ตำรา สื่อสิ่งพิมพ์ แนวคิดทฤษฎี และงานวิจัยเกี่ยวข้อง โดยการเก็บรวบรวมข้อมูล และวิธีการสัมภาษณ์ และกระบวนการถ่ายทอดท่ารำ โดยนำข้อมูลมาสรุปวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลและนำมาสร้างสรรค์ผลงาน

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด “ผู้กล้าเอ็งกอ” เป็นการแสดงสร้างสรรค์ที่ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่ โดยนำแนวคิด การแสดงเอ็งกอของอำเภอพนัสนิคมจังหวัดชลบุรี และกระบวนท่าประกอบการแสดงเอ็งกอมาสร้างสรรค์ นำจุดเด่นในการวาดลายหน้าที่เป็นเอกลักษณ์มานำเสนอผ่านการแสดงสร้างสรรค์ โดยมีองค์ประกอบต่าง ๆ ทั้งตำนาน พิธีกรรม ความเชื่อ มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ชุดนี้ โดยได้นำแนวคิดทฤษฎีที่นำมาเป็นหลักเกณฑ์ในการวิเคราะห์และสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่ ทฤษฎีแนวคิดกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ผลงานของ ธนกร สรรย์วราภิภู (๒๕๕๘) แนวคิดกระบวนท่ากังฟูผลงานของ เจษฎา เนตรโพธิ์แก้ว (๒๕๖๒) แนวคิดการใช้แสงและสีประกอบ การแสดงผลงานของ พนมพร ชินชนะ (๒๕๕๘) นำมาเป็นหลักการในการสร้างสรรค์การแสดง โดยนำเสนอการสร้างสรรค์การแสดง ชุด “ผู้กล้าเอ็งกอ” เป็นแนวนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ที่มีลีลาท่ารำเป็นกระบวนท่าของการแสดงเอ็งกอและศิลปะในการต่อสู้ นำเสนอเป็นรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ อีกทั้งมีแนวคิดการสร้างสรรค์ลายหน้าของนักรบเอ็งกอแบบดั้งเดิมที่แต่งหน้าเพื่อใช้ในการพรางตัว โดยคณะผู้สร้างสรรค์ได้เลือกลายหน้าที่ใช้ประกอบการแสดงรวม ๑๒ สี และออกแบบเครื่องแต่งกายของนักรบเอ็งกอที่มาจากแบบดั้งเดิมและเพิ่มเติมลดทอนให้เหมาะสมกับการเคลื่อนไหวในการกระโดด คณะผู้สร้างสรรค์ได้เลือกให้ผู้แสดงแต่งกายในชุดที่รัดกุมเน้นไปทางหมวดสีทั้ง ๑๒ สี คือ สีเขียว สีเหลือง สีแดง สีม่วง สีฟ้า สีชมพู สีน้ำเงิน สีส้ม สีดำ สีขาว สีน้ำตาล และสีเทา คัดเลือกผู้แสดงและการกำหนดผู้แสดงเป็นผู้ชายล้วน จำนวน ๑๒ คน โดยมีการคัดเลือก ผู้แสดงที่มีรูปร่างสมส่วน มีความสูงใกล้เคียงกัน เนื่องจากต้องการสื่อให้เห็นถึงนักรบที่มีความแข็งแกร่งและสง่างาม รวมถึงต้องเป็นผู้ที่มีพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ โดยคณะผู้สร้างสรรค์แบ่งการสร้างสรรค์การแสดง ชุด “ผู้กล้าเอ็งกอ” แบ่งออกเป็น ๓ ช่วง ประกอบด้วย ช่วงที่ ๑ คารวะเทวา ช่วงที่ ๒ รอยตวัดหัตถานึก ช่วงที่ ๓ ก้องกึกศึกเหลียงซาน สร้างสรรค์ทำนองเพลงจากการแสดงเอ็งกอ โดยการนำเอาเรื่องราวจากตำนานผู้กล้าเขาเหลียงซาน

มาสร้างสรรค์เป็นเนื้อร้องและทำนองเพื่อสื่อให้เห็นถึงความหมายเพลง รวมไปถึงการสื่ออารมณ์จากจินตนาการของผู้ประพันธ์ ซึ่งมีการนำเอาดนตรีจากการแสดงเอ็งกอและวัฒนธรรมทางดนตรีของจีนเข้ามาเป็นแนวทางในการประพันธ์ทำนอง โดยการใช้วงดนตรีร่วมสมัย ผสมผสานระหว่างดนตรีจีน ดนตรีไทย และดนตรีตะวันตกเข้าด้วยกัน จนเกิดเป็นทำนองที่ร่วมสมัยและสื่อถึงสำเนียงจีน อันสอดคล้องกันกับอารมณ์ที่ผู้ประพันธ์ต้องการถ่ายทอดผ่านเรื่องราวของตำนานผู้กล้าเขาเหลียงซาน ซึ่งแสดงอารมณ์ถึงความเข้มแข็งจากบทเพลงที่มีท่วงทำนองและจังหวะกลองที่มีความกระชับฉับไวและฮึกเหิม มีรูปแบบวิธีการร้องประสานเสียงเพื่อสื่อถึง ความสามัคคี คู่ไปกับการดำเนินทำนองเอ้อหู และดำเนินทำนองสื่อถึงอารมณ์สำเนียงจีนทำนองเพลงมีความชัดเจนหนักแน่น ใช้ฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดำเนินทำนองหลัก ในส่วนของท่ารำ ช่วงที่ ๑ คารวะเทวา เป็นการสื่อความหมายถึงการบูชาต้นข้าวด้วยการยกขึ้นเหนือศีรษะ เพื่อแสดงถึงการเคารพบูชา และระลึกถึงเทพเจ้า ช่วงที่ ๒ รอยตวัดหัตถานึก ใช้ท่ารำที่สื่อให้เห็นถึงขั้นตอนการวาดลวดลายบนใบหน้า และขั้นตอนการวาดคิ้ว ช่วงที่ ๓ ก้องกึกศึกเหลียงซาน มีการผสมผสานท่ากังฟูและกระบวนท่าการใช้อาวุธ ประกอบด้วย ท่าการใช้กระบี่ ท่าการใช้พลอง จากนั้นเป็นการจัดขบวนทัพเพื่อเตรียมพร้อมในการต่อสู้ในท่าฮวยลิ่ว (การจัดขบวนทัพ) และท่าอิคคิวซัง (การสอดส่องกองทัพศัตรู) ที่นำมาจากกระบวนท่ารำ และรูปแบบการแปรแถวของคณะเอ็งกอบู๊เมืองชลบุรี

๑๑. รายการอ้างอิง

เกรียงศักดิ์ กาญจนปกรณ์ชัย. (๒๕๕๘). **บันทึก เมืองพนัส ฯ**. ม.ป.พ.

จิรวัฒน์ พิระสันต์. (๒๕๕๓). **ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะการแสดงเอ็งกอกับความหลากหลายทางชาติพันธุ์จังหวัดนครสวรรค์**. พิษณุโลก: มหาวิทยาลัยนเรศวร.

เจษฎา เนตรโพธิ์แก้ว. (๒๕๖๒). **ประวัติความเป็นมาของวัดเส้าหลินและศิลปะการต่อสู้กังฟู (ค.ศ. ๔๙๕ - ปัจจุบัน).** นครปฐม: คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ธนกร สรรย์วราภิภู. (๒๕๕๘). “กระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย”. **วารสารมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา,** ๙, ๒: ๑๗-๓๐.

ปาลิดา แป้นไม้. (๒๕๕๗). **องค์ประกอบของการแสดงเอ็งกอ คณะเอ็งกอเจ้าพ่อ เจ้าแม่ ปากน้ำโพ อำเภอเมือง จังหวัดนครสวรรค์.** วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิทยาการดนตรีและนาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยนเรศวร.

พนมพร ชินชนะ. (๒๕๕๘). **เอกสารประกอบการเรียน เรื่อง เทคนิคการจัดการแสดง**. ม.ป.พ.

พันธ์ธีรา สุริยโชตสหชัย. (๒๕๕๔). **กลยุทธ์กาบริหารจัดการการท่องเที่ยวโดยชุมชน : ศึกษากรณีพื้นที่เทศบาลเมืองพนัสนิคม อำเภอพนัสนิคม จังหวัดชลบุรี**. การค้นคว้าแบบอิสระหลักสูตรรัฐประศาสนศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ยุพาวรรณ แซ่เตียว. (๒๕๕๙). **การแสดงสร้างสรรค์จากวัฒนธรรมท้องถิ่น จังหวัดชลบุรี ชุด เอ็งกอยุทธนารี.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต คณะดนตรีและการแสดง มหาวิทยาลัยบูรพา.

ภูษาจูวาตานี

วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: กิตติชัย รัตนพันธ์*

พีรพงศ์ วงษ์ชื่น*

นิลยา สัตตบงกช**

ชญาดา รัตนพันธ์**

ธัชกร นันทรัตนชัย**

อภิชาติ แก้วกระจ่าง**

๑. บทนำ

วัฒนธรรมของคนพื้นที่ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส ในอดีตเป็นดินแดนที่อยู่ในตำแหน่งเส้นทางการค้าทางทะเลที่สำคัญ เพื่อจอดขนถ่ายสินค้า ซ่อมเรือ และจัดเตรียมเสบียงอาหาร อีกทั้งบริเวณภาคใต้มีความอุดมสมบูรณ์ไปด้วยเครื่องเทศนานาชนิด เป็นที่ต้องการของพ่อค้าชาวตะวันตกจนได้รับขนานนามว่า “เส้นทางค้าเครื่องเทศ” เป็นผลให้ภาคใต้ของไทยได้มีการติดต่อค้าขายและแลกเปลี่ยนสินค้าจากชาติตะวันออก ได้แก่ อินเดีย จีน และญี่ปุ่น ชาติตะวันตก ได้แก่ โปรตุเกส สเปน ฮอลันดา อังกฤษ ฝรั่งเศส และเปอร์เซีย ชนชาติเหล่านี้ยังได้เข้ามาตั้งถิ่นฐาน เพื่อทำการค้าตามเมืองต่าง ๆ ส่งผลให้ภาคใต้ของไทยมีกลุ่มชนหลายกลุ่มอาศัยอยู่ ทำให้เกิดลักษณะร่วมทางวัฒนธรรมทั้งในแง่แบบแผนพฤติกรรม ความคิด ทัศนคติ ค่านิยมและความเชื่อต่าง ๆ (สถาพร ศรีสัจจัง, ๒๕๓๓, น. ๒๓) โดยเฉพาะวัฒนธรรมและภูมิปัญญาในด้านการถักทอการใช้ผ้าจากดินแดนภายนอก ซึ่งได้มีการประยุกต์เทคนิคการผลิตจากต่างแดนเข้ากับเทคนิคการผลิตผ้าทอในท้องถิ่นจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของผ้าทอใน ๓ จังหวัดชายแดนใต้ เช่น ซอแก๊ะ การะดูวอ การะตีมอ ผ้าจวนตานี (ลีมา)

ผ้าจวนตานี หรือ ผ้าล่องจวน เป็นผ้าทอดั้งเดิมมีศูนย์กลางคือเมืองปัตตานี ลวดลายบนผืนผ้าจวนตานีส่วนใหญ่เกิดจากการนำเส้นเรขาคณิตมาจัดเรียงทำให้เกิดลวดลายหลากหลายรูปแบบ และยังนำดอกไม้ในท้องถิ่นมาจัดเรียงกลายเป็นลวดลายที่สวยงาม ตลอดจนสิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบตัวเรา เช่น ลายตาข่ายแสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตในอาชีพประมงที่ใช้แหในการจับปลา ลายตาหมากรุกเกิดจากการสานตอก สานเสื่อเพื่อใช้ในครัวเรือนเกิดเป็นลวดลายการะดูวอ การะตีฆอและการะปิ๊ะห์ ลายตะเกียงทองเกิดจากการใช้ตะเกียงทองเหลืองเพื่อให้แสงสว่างในเวลากลางคืน ลายดวงดาวเป็นลวดลายที่เกิดจากชาวประมงสังเกตดาวบนท้องฟ้าเพื่อมองหาทิศทาง การรังสรรค์ลวดลายเหล่านี้นอกจากก่อให้เกิดสุนทรียภาพบนผืนผ้าจวนตานี (ลีมา) โดยผ่านเส้นไหม สีสันและลวดลายแล้วผืนผ้ายังบ่งบอกถึงวิถีชีวิตและความเชื่อบรรพชนชายไทยมุสลิมที่ผูกพันอยู่กับขนบธรรมเนียมประเพณีที่มีมาแต่โบราณ (จุรีรัตน์ บัวแก้ว, ๒๕๕๘, น. ๗๗)

---

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

** อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ความสำคัญของผ้าจวนตานีนั้น ในอดีตถูกนำไปใช้ในชีวิตประจำวัน เพื่อเป็นเครื่องนุ่งห่มรวมไปถึงใช้ผ้าเป็นส่วนหนึ่งในพิธีกรรมและความเชื่อ นิยมใช้เป็นผ้าของเจ้านายหรือชนชั้นปกครองและผู้ที่มีฐานะ เนื่องด้วยเป็นผ้าที่ถักทอมาจากเส้นไหมคุณภาพดีที่นำเข้าจากต่างประเทศ จึงมีราคาสูง นอกจากนี้กษัตริย์ยังนิยมมอบผ้าจวนตานีเป็นเครื่องราชบรรณาการ และพระราชทานแก่ขุนนาง ข้าราชการตามหัวเมืองต่าง ๆ ของปัตตานี ในส่วนของพิธีกรรมและความเชื่อ พบว่า ผ้าจวนตานีได้มีความสำคัญในการนำไปใช้ในการคัดท้อง ประกอบพิธีกรรมเสริมสร้างกำลังใจในการออกรบกับศัตรู พิธีแห่นก พิธีรับช้าง พิธีบวชนาค พิธีแต่งงาน พิธีรับแขกบ้านแขกเมือง พิธีฮารีรายอ หรือแม้กระทั่งพิธีศพ (จุรีรัตน์ บัวแก้ว, ๒๕๕๒, น. ๖๐) อันจะเห็นได้ว่าผ้าจวนตานีมีความสัมพันธ์กับทุก ๆ ช่วงวิถีชีวิตของชาวปัตตานี

ผลงานสร้างสรรค์ ชุด ภูษาจูวาตานี คณะผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากประวัติความเป็นมาของผ้าจวนตานี ลวดลายและการทอผ้า วัฒนธรรมการใช้ผ้าในวิถีชีวิตชาวใต้ นำข้อมูลมาวิเคราะห์ เพื่อเป็นพื้นฐานในการออกแบบ โดยจะสื่อให้เห็นถึงความสำคัญ ความสวยงาม และคุณค่าของผ้าจวนตานี ให้เป็นที่รู้จัก โดยการนำลวดลายของผ้าจวนตานี และการใช้ผ้าจวนตานีในวิถีชีวิต ที่ได้ศึกษามาประดิษฐ์สร้างสรรค์กระบวนท่ารำผสมผสานกับกระบวนท่ารำพื้นฐานโนราห์ พื้นฐานท่าเต้นรองเง็ง ยอเก็ต นาฏยศัพท์ ภาษาท่านาฏศิลป์ไทยมาประดิษฐ์ใหม่ แสดงถึงการถ่ายทอดเรื่องราวของผ้าจวนตานี ลวดลายผ้า ความหมายของผ้าที่สอดคล้องกับวิถีชีวิต และการใช้ประโยชน์จากผ้าในการนุ่งห่ม ในความเป็นวัฒนธรรมใต้ ผ่านรูปแบบกระบวนท่ารำ เครื่องแต่งกายนักแสดง ดนตรี บทร้องและทำนองเพลง ที่เป็นเอกลักษณ์ของพื้นบ้านภาคใต้

๒. จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด “ภูษาจูวาตานี”

๓. นิยามศัพท์

ภูษาจูวาตานี หมายถึง งานสร้างสรรค์ที่ได้ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่ โดยมีแนวคิดจากผ้าทอจวนตานี ลวดลายของการทอผ้า ที่มีต้นกำเนิดจากอาณาจักรปาตานีโบราณ ซึ่งเป็นเมืองท่าที่สำคัญในการติดต่อค้าขายและแลกเปลี่ยนสินค้าจากชาติตะวันออก ทำให้เกิดวัฒนธรรมที่หลากหลายซึ่งสื่อออกมาในรูปแบบนาฏยศิลป์ เครื่องแต่งกาย ดนตรีและทำนองเพลง

๔. ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

ศึกษาประวัติศาสตร์ของอาณาจักรปัตตานี รวมถึงวัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิต ประวัติความเป็นมาของผ้าทอจวนตานี สีสัน รูปแบบ ลวดลาย และกรรมวิธีการถักทอ การใช้ผ้าในลักษณะต่าง ๆ ตลอดจนความสัมพันธ์ระหว่างผ้าทอกับวิถีชีวิตของชาวปัตตานี ประวัติศาสตร์และรูปแบบของศิลปะการแสดง เพลง ดนตรี ในวัฒนธรรมภาคใต้ตอนล่างและสร้างสรรค์การแสดง ชุด “ภูษาจูวาตานี”

๔.๒ ขอบเขตด้านสถานที่

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “ภูษาจูวาตานี” คณะผู้สร้างสรรค์กำหนดขอบเขตการศึกษาในเขตพื้นที่จังหวัดปัตตานี

๔.๓ ขอบเขตด้านบุคคล

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “ภูษาจูวาตานี” ได้กำหนดบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ ประกอบด้วย นักวิชาการ ศิลปิน หรือบุคคลที่มีประสบการณ์และความเชี่ยวชาญไม่น้อยกว่า ๑๐ ปี ดังนี้

๔.๓.๑ ด้านศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ หรือมีความเชี่ยวชาญด้านการสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ หรือมีประสบการณ์ในการสอนนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ จำนวน ๕ คน

๔.๓.๒ ด้านการบรรเลงดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ หรือมีความเชี่ยวชาญด้านการประพันธ์เพลงพื้นบ้านภาคใต้ หรือมีประสบการณ์ในการสอนดนตรีไทย ดนตรีสากล และดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ จำนวน ๕ คน

๔.๓.๓ ด้านเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ หรือมีความเชี่ยวชาญด้านการออกแบบสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ จำนวน ๕ คน

๔.๓.๔ ด้านกรรมวิธีการทอผ้าจวนตานี หรือเป็นผู้ที่มีผลงานการศึกษาวิจัยเกี่ยวกับผ้าจวนตานี หรือผ้าทอพื้นเมืองภาคใต้ โดยมีประสบการณ์เกี่ยวข้องกับการทอผ้าจวนตานี จำนวน ๑๕ คน

๕. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

คณะผู้วิจัยดำเนินการศึกษาแนวคิดและวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง จากนั้นกำหนดแนวทางในการวิจัย โดยแบ่งเป็นขั้นตอนต่าง ๆ ดังนี้

๕.๑ จัดทำโครงร่างการวิจัย

๕.๒ รวบรวมข้อมูลเอกสาร หนังสือ ตำรา บทความ งานวิจัย รวมทั้งศึกษาวีดิทัศน์ รายการโทรทัศน์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับผ้าจวนตานี และศิลปะการแสดงในพื้นที่จังหวัดชายแดนใต้

๕.๓ ลงพื้นที่ศึกษาแหล่งข้อมูล ในจังหวัดปัตตานี ได้แก่

๕.๓.๑ พิพิธภัณฑ์เครื่องจักสานย่านลิเภาและเครื่องถมทอง โรงแรมซีเอส ปัตตานี

๕.๓.๒ สถาบันวัฒนธรรมศึกษากัลยาณิวัฒนา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี

๕.๓.๓ กลุ่มสตรีทอผ้าบ้านตรัง อำเภอมายอ จังหวัดปัตตานี

๕.๔ สัมภาษณ์บุคคล ผู้มีประสบการณ์และความเชี่ยวชาญด้านต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

๕.๕ จัดระเบียบข้อมูล นำข้อมูลมาจัดกระทำและตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล

๕.๖ วิเคราะห์ข้อมูล เพื่อกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์

๕.๗ ออกแบบสร้างสรรค์รูปแบบการแสดง ลีลาท่ารำ และองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น ดนตรี เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นต้น

๕.๘ บันทึกวีดิทัศน์ เสียงดนตรี รวมทั้งบันทึกท่ารำในรูปแบบภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว

๕.๙ นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ ต่อผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดง เพื่อขอคำปรึกษาและข้อเสนอแนะในการปรับปรุงแก้ไขผลงาน

๕.๑๐ ดำเนินการปรับปรุงแก้ไขผลงาน ตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ

๕.๑๑ จัดทำและนำเสนอผลงาน ในรูปแบบเอกสารวิชาการ

๕.๑๒ เผยแพร่ผลงานการแสดงสร้างสรรค์ ชุด ภูษาจูวาตานี

๖. การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

๖.๑ การศึกษาวรรณกรรม

จุรีรัตน์ บัวแก้ว (๒๕๕๘, น. ๕๙) ได้ศึกษาเกี่ยวกับ ผืนผ้าโบราณของจังหวัดชายแดนภาคใต้ ในสมัยอยุธยาจังหวัดชายแดนภาคใต้ของประเทศไทยเป็นเมืองท่าค้าขายที่สำคัญ กับต่างประเทศ ความสัมพันธ์ทางการค้ากับประเทศต่าง ๆ เช่น อินเดีย จีน อินโดนีเซีย เขมร และมลายู ทำให้เกิดการผสมผสานทางวัฒนธรรมระหว่างชาวต่างชาติที่เข้ามาใหม่กับคนพื้นเมือง ดังจะเห็นได้จากการผสมผสานทางวัฒนธรรมการทอผ้าของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งส่งผลให้ผ้าทอพื้นบ้านมีรูปแบบลวดลาย เทคนิคและสีสัน คล้ายคลึงกับผ้าของชาวอินเดีย จีน อินโดนีเซีย เขมร และมลายู จากการศึกษาข้อมูลพบว่า ผ้าที่ใช้ในชีวิตประจำวัน และใช้ในพิธีกรรมต่าง ๆ ของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ มีมากมายหลายชนิด ได้แก่ ผ้าการะดูวอ ผ้าการะตีฆอ ผ้าการะปิ๊ะห์ ผ้าปลางิง ผ้าสะมารินดา ผ้าซอแก๊ะ ผ้าจวนตานี (ผ้าลีมา) ผ้าแอแจ๊ะ ผ้าเหล่านี้มีความสวยงามและมีเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น นอกจากนี้ลวดลายและสีสันบนผืนผ้า ยังบ่งบอกกลุ่มชาติพันธุ์ สถานภาพของผู้สวมใส่และวิถีชีวิตของผู้คน

๖.๒ แนวคิดหรือทฤษฎี

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๗, ๒๒๕-๒๒๖) นาฏยประดิษฐ์เป็นการคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์แนวคิดและรูปแบบกลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียว หรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีตนาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การตั้งซุ้มการแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนด ดนตรีเพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์สรุปได้เป็นเหตุผลใหญ่ ๕ ประการ ดังนี้

๑) พิธีกรรม และพิธีการ กิจกรรมนั้นต้องมีนาฏศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมและพิธีการ หรือปรับปรุงนาฏยศิลป์ชุดเดิมที่เคยใช้มาก่อนให้เหมาะสมกับโอกาสนั้น การปรับปรุงชุดเดิมให้เหมาะสมมักเกิดขึ้นกับพิธีกรรม การแสดงเหล่านี้ได้รับการปรับปรุงใหม่ให้เหมาะสมกับข้อกำหนดต่าง ๆ ที่เหมาะสมกับโอกาสนั้นด้วย

๒) ส่งเสริมกิจกรรม ๆ นั้น ต้องการให้มีนาฏยศิลป์ เป็นส่วนประกอบเพื่อนสร้างความหรูหรา หรือสีสันให้แก่กิจกรรมหลัก เรื่องของนาฏยศิลป์ในฐานะเป็นสิ่งประดับที่ไม่มีก็ไม่ได้ มีก็ดี ตัวอย่างเช่น หลวงวิจิตรวาทการ คิดให้มีระบำสลับฉาก เพื่อปลุกใจในเรื่องชาตินิยมและเพื่อความเพลิดเพลินของคนดู ระหว่างการเปลี่ยนฉาก กรมศิลปากรในสมัยอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดีได้สร้างสรรค์ระบำในละครเรื่องต่าง ๆ ขึ้นหลายชุดเพื่อเพิ่มความสนุกสนานให้แก่ละครในฉากที่เหมาะสม

๓) เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม กิจกรรมนั้นต้องการแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น ซึ่งมักสัมพันธ์กับการท่องเที่ยวด้วยเหตุนี้ชุมชนที่ได้กำหนดเป็นแหล่งท่องเที่ยวก็ได้รับการกระตุ้นให้ค้นหาหรือสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ท้องถิ่นที่แสดงหรือสะท้อนเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของถิ่นนั้นเพื่อนำมาเป็นเครื่องบันเทิงให้แก่นักท่องเที่ยว ดังนั้นจึงมีนาฏยศิลป์เกิดขึ้นเพื่อการนี้อย่างมากมายด้วยวิธีการสองอย่าง คือ

๓.๑) นำนาฏยศิลป์พื้นบ้านที่มีอยู่เดิม แต่เป็นนาฏยศิลป์ที่แสดงในชุมชนโดยคนชุมชนมาปรับเป็นนาฏยศิลป์โดยนาฏยศิลปินอาชีพบนเวทีเพื่อนักท่องเที่ยว

๓.๒) สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดใหม่โดยประยุกต์กิจกรรมในการประกอบอาชีพของท้องถิ่นมาทำเป็นการแสดงที่สะท้อนถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ และการทำมาหากิน

๔) ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ กิจกรรมที่คิดให้มีนาฏยศิลป์ชุดใหม่ ๆ ขึ้นเพื่อความก้าวหน้าของศิลปะสาขานี้โดยตรง เช่น การสร้างสรรค์ โบราณคดีทั้ง ๕ ชุด โดยข้าราชการกรมศิลปากร ในสมัยอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดีการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งของการจบการศึกษาปริญญาตรี

ทางนาฏยศิลป์ของสถาบันศึกษานาฏยศิลป์ระดับอุดมศึกษา การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อร่วมในงานมหกรรมนาฏยศิลป์ระดับนานาชาติที่มีการกำหนดหัวข้อใหม่ ๆ เช่น งานมหกรรมนาฏยศิลป์อาเซียน

๕) พัฒนาอาชีพ กิจกรรมที่สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ใหม่ ๆ ขึ้นโดยตรงเพื่อแสดงเป็นอาชีพ กรณีนี้จะพบได้มากในประเทศพัฒนาทางโลกตะวันตก เช่น ยุโรปและอเมริกาที่มีคณะนาฏยศิลป์หลายคณะหาเลี้ยงชีพด้วยการแสดงนาฏยศิลป์สมัยใหม่ หรือคอนเทมเพอรารีด๊านซ์ ซึ่งมักมีการคิดระบำชุดใหม่เพิ่มขึ้นในโปรแกรมของคณะของตนอยู่เสมอ และหากนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ ชุดใดงดงามและคนดูนิยมชมชอบก็จะได้รับการสืบทอดโดยนาฏยศิลป์คณะอื่น ๆ ให้แพร่หลายออกไป

๖.๓ ผลงานสร้างสรรค์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี (๒๕๖๓, น. ๒๐) ได้สร้างสรรค์การแสดง ชุด “ร้อยฝ้ายลายทอ” เป็นการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงกรรมวิธีในการผลิตผ้าฝ้ายทอมือ รวมถึงความสวยงามของลวดลายผ้าทอมือของบ้านหันทราย ตำบลหันทราย อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว ซึ่งได้รับการถ่ายทอดฝึกฝนมาจากบรรพบุรุษมาเป็นระยะเวลายาวนาน โดยมีลวดลายของผ้าที่คิดค้นขึ้นมาแต่โบราณจึงมีเอกลักษณ์ที่เป็นของตนเอง ซึ่งมีชื่อเรียก ลายผ้าตามภาษาท้องถิ่นที่ได้รับการสืบทอดมาแต่โบราณ จำนวน ๑๖ ลาย เป็นลายที่ได้รับความนิยม มีความเป็นเอกลักษณ์ เป็นอัตลักษณ์ของผ้าฝ้ายตำบลหันทราย เพื่อส่งเสริมหัตถกรรมพื้นบ้านในจังหวัดสระแก้ว ให้เป็นที่รู้จัก และยอมรับแก่ประชาชนในจังหวัดต่าง ๆ ผ่านการแสดงนาฏศิลป์ไทย เป็นการประชาสัมพันธ์ผ้าทอใน ตำบลหันทราย ให้เป็นที่รู้จักมากยิ่งขึ้นและรักษาภูมิปัญญาท้องถิ่นดังกล่าวสืบไป การแสดงชุดนี้ เป็นการนำเอาวัสดุอุปกรณ์ในการทอผ้า กรรมวิธีการทอผ้าและลายผ้า มาคิดท่ารำสร้างสรรค์ผสมผสานกับท่ารำนาฏศิลป์ และเพื่อให้การแสดง ชุด “ร้อยฝ้ายลายทอ” มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น จึงได้นำลายผ้า มาใช้ในการแสดงรวม ๑๖ ลาย คือ ลายหมี่ซ้ายหมี่ขวา นกสองตีน นาคน้อย นาคขวด ขอโซ่เยื่อควาย (๑๓ ลำแอว) ขอกระโจม เคี่ยวห้า คมห้าโซ่ ขอดอกแก้ว ขอมะเฟือง ตาสับปะรด ขันบักเบ่ง ดางแหผีเสื้อ และขอน้อยหัวใจว่าง และแบ่งการแสดงเป็น ๒ ช่วง คือ ช่วงที่ ๑ (กรรมวิธีการทอผ้า) นำเสนอเกี่ยวกับอุปกรณ์และขั้นตอนต่าง ๆ ในการทอผ้า ช่วงที่ ๒ (อัตลักษณ์ของลายผ้า) นำเสนอเกี่ยวกับชื่อของลายผ้าทั้ง ๑๖ ลาย ความงดงามของผ้า ลักษณะการนุ่งผ้าหรือพันผ้าในรูปแบบต่าง ๆ แนวคิดการประพันธ์เพลง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมเกียรติ ภูมิภักดิ์ นำหลักการแนวคิดและจินตนาการมาจากเสียงที่เกิดจากกระบวนการถักทอลายผ้าต่าง ๆ มากำหนดเป็นจังหวะประกอบทำนองเพลง

๗. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงานสร้างสรรค์ ชุด “ภูษาจูวาตานี” คณะผู้วิจัยจึงได้นำลวดลายเด่นของผ้าจวนตานีจำนวน ๕ ชนิด ได้แก่ ลายตะเกียง ลายหมากรุก ลายดวงดาว ลายตาข่ายก้านแย่ง และลายดอกไม้ และการใช้ผ้าจวนตานีในวิถีชีวิต ที่ได้ศึกษามาประดิษฐ์สร้างสรรค์กระบวนท่ารำโดยใช้ท่ารำพื้นฐานโนราห์ พื้นฐานท่าเต้นรองเง็งยอเก็ต นาฏยศัพท์ ภาษาท่านาฏศิลป์ไทยมาประดิษฐ์ใหม่ ที่ถ่ายทอดถึงเรื่องราวของผ้าจวนตานี ลวดลายผ้าความหมายของผ้าที่สอดคล้องกับวิถีชีวิต และการใช้ประโยชน์จากผ้าในการนุ่งห่ม ในความเป็นวัฒนธรรมใต้ อีกทั้งคณะผู้วิจัยได้สรุปถึงลวดลายผ้าตามบทร้องทำนองเพลงพื้นบ้าน

๘. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

๘.๑ รูปแบบของผลงาน

นำเสนอในรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ ซึ่งแบ่งลำดับขั้นตอนในการแสดง ได้ ๓ ช่วง คือ

ช่วงที่ ๑ สื่อให้เห็นถึงเรื่องราวอารยธรรมจีน ชวา อินเดียที่เข้ามาค้าขายที่เมืองท่าปัตตานี ผู้แสดงจะแสดงท่าทางวัฒนธรรมการพบปะ ทักทาย ตามเชื้อชาติ และมีลักษณะนำเส้นไหมมาย้อมและทอลาย ท้ายช่วงที่ ๑ จะสรุปถึงลวดลายของผ้าในบทร้อง

ผ้าจวนแดงเชิงชาย ร่องริ้วลายไหมมัดหมี่
ขิดจกยกตานี สอดดิ้นสีทองเงินงาม

ช่วงที่ ๒ เป็นการโชว์ลวดลายของผ้าเป็นผืน ผ่านกระบวนการรำที่มีผืนผ้าเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง และอีกส่วนเป็นการร่ายรำที่สื่อถึงลวดลายของผ้า ความหมายของผ้าแต่ละชนิด ซึ่งลวดลายที่โดดเด่นของผ้าจวนตานี ๕ ลาย ประกอบด้วย ลายตะเกียง ลายหมากรุก ลายดวงดาว ลายตาข่าย ก้านแย่ง และลายดอกไม้

ช่วงที่ ๓ สื่อถึงผ้าจวนตานีที่สวมใส่ ทั้งชายหญิง และการนำผืนผ้ามาสวมใส่ทับประดับเป็นอาภรณ์เสริมความสวยงามในแต่ละแบบ และช่วงท้ายสรุปถึงชื่อลวดลายผ้าจวนตานีที่มีความโดดเด่นในบทร้อง

วิถีสื่อบนลาย ทั้งตาข่ายตะเกียงวาม
หมากรุกประจำยาม ห้าสดสีลีมาร์มัด

๘.๒ บทร้องและดนตรี

๘.๒.๑ ทำนองเพลงและบทร้อง

ทำนองเพลงที่บรรเลงประกอบการแสดงสร้างสรรค์ชุด “ภูษาจูวาตานี” แบ่งออกเป็น ๓ ช่วง ตามอัตราความเร็วของจังหวะกลองที่ใช้ประกอบ และเพื่อให้เข้ากับการสื่อความหมายของการแสดงสร้างสรรค์ช่วง โดยมีรายละเอียดดังนี้

ช่วงที่ ๑ (จังหวะอัสลี) บทเพลงช่วงที่ ๑ ประพันธ์ขึ้นในคีย์ D minor แบ่งออกเป็นช่วงเกริ่นนำและช่วงทำนองเพลงหลัก โดยช่วงเกริ่นนำ มีลักษณะทำนองการไล่บันไดเสียง (scale) D harmonic minor ปล่อยจังหวะอิสระ เพื่อให้เข้ากับการเปิดตัวการแสดง และช่วงต่อมา เป็นเพลงอัตราจังหวะช้า ใช้จังหวะอัสลีรูปแบบสังคีตลักษณ์ในการประพันธ์ แบ่งออกเป็น ๒ ท่อน คือ ท่อน A และท่อน B การบรรเลงจะมีรูปแบบคือ AA BB AA BB ก่อนจบการบรรเลงในท่อน ๑ จะค่อย ๆ ทอดจังหวะลง เพื่อส่งต่อให้กับช่วงการว่าบทกลอน

โน้ตเพลงช่วงเกริ่นนำ

	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
	- - ล ท	ร ด ม ร	ฟ ม ซ ฟ	ล ซ ท ล	ด ท ร ด	ม ร ฟ ม	ล ซ ท ล	ร ด - ร
	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ด ร ล	ท ซ ล ฟ	ซ ม ฟ ด	ร ล ท ซ
	ล ฟ ซ ม	ฟ ซ ม ฟ	ซ ม ฟ ซ	- ฟ - ม	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -

โน้ตเพลง ท่อน A

	- - - -	- - - -	- ล̣ - ร	- ม - ฟ	- - - -	- ม - ฟ	- ล - ซ	- ฟ - ม
	- - - -	- - - -	- ล̣ - ด	- ร - ม	- - - -	- ซ - ฟ	- ม - ร	- ด - ร

โน้ตเพลง ท่อน B

	- - - -	- - - -	- ร - ซ	- ล - ท	- - - -	- ล - ท	- ร̣ - ด̣	- ท - ล
	- - - -	- - - -	- ร̣ - ม̣	- ฟ - ซ̣	- - - -	- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ฟ	- ม̣ - ร̣

จังหวะอัสลี

รำมะนาใหญ่	- - จ๊ะโดง	- - จ๊ะโดง	- - จ๊ะโดง	- - จ๊ะโดง	-ก๊ะ-ก๊ะ	- - ดังดัง	- ดัง - -	จ๊ะ-ดังดัง
รำมะนาเล็ก	- จั๊กก๊ะจั๊ก	- จั๊กก๊ะจั๊ก	- จั๊กก๊ะจั๊ก	- จั๊กก๊ะจั๊ก	- จั๊กก๊ะจั๊ก	- จั๊กก๊ะจั๊ก	- จั๊กก๊ะจั๊ก	- จั๊กก๊ะจั๊ก
ฆ้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฆ้ง	- ฆ้ง - -	- - - ฆ้ง

บทร้อง

ผ้าจวนแดงเชิงชาย ร่องริ้วลายไหมมัดหมี่
ขิดจกยกตานี สอดดิ้นสีทองเงินงาม

ช่วงที่ ๒ (จังหวะอินัง) บทเพลงทช่วงที่ ๒ ประพันธ์ขึ้นในคีย์ F Major ลักษณะของทำนองในบันไดเสียงนี้ จะมีเสียงที่สดใสและความพลิ้วไหว เพื่อสื่อถึงการแสดงในช่วงนี้ ที่ได้นำผ้าจวนตานีมาโบกสะบัดประกอบกับจังหวะอินัง ซึ่งเป็นจังหวะที่มีอัตราความเร็วปานกลาง รูปแบบสังคีตลักษณ์ในการประพันธ์ แบ่งออกเป็น ๒ ท่อน คือ ท่อน A และท่อน B การบรรเลงจะมีรูปแบบคือ AA BB AA BB เมื่อบรรเลงจบแล้วก็จะเปลี่ยนจังหวะเพื่อเข้าสู่ท่อน ๓

โน้ตเพลงช่วงที่ ๒

โน้ตเพลง ท่อน A

- - - -	ฟ - ฟ ฟ	ม - ฟ ซ	- - ทฺ -	- - - -	ม - ม ม	ร - ม ฟ	ม - ร -
ด - ลฺ -	ลฺ - ด ร	ด - ทฺ ลฺ	- - ซฺ -	- - - -	ฟฺ มฺ ฟฺ ซฺ	ฟฺ - มฺ ฟฺ	- - - -

โน้ตเพลง ท่อน B

- - - -	ล - ล ล	ซ - ฟ ซ	- - ท -	- - - -	ซ - ซ ซ	ฟ - ม ฟ	- - ล -
- - - -	ล - ล ล	ซ - ฟ ซ	- - ท -	- - - -	ฟ ม ฟ ซ	ฟ - ม ฟ	- - - -

จังหวะอินัง

รำมะนาใหญ่	- - จ๊ะ -	ดังดัง-โดง	- - จ๊ะ -	ดังดัง-โดง	- - จ๊ะ -	ดังดัง-โดง	- - จ๊ะ -	ดังดัง-โดง
รำมะนาเล็ก	- จั๊ก - -	- จั๊ก - -	- จั๊ก - -	- จั๊ก - -	- จั๊ก - -	- จั๊ก - -	- จั๊ก - -	- จั๊ก - -
ฆ้อง	- - - -	- - - ฆ้ง	- - - -	- - - ฆ้ง	- - - -	- - - ฆ้ง	- - - -	- - - ฆ้ง

ช่วงที่ ๓ (จังหวะโยเก็ต) บทเพลงช่วงที่ ๓ ประพันธ์ขึ้นในคีย์ D minor เช่นเดียวกับท่อน ๑ ลักษณะของทำนองสื่อไปในทางสนุกสนาน เป็นเพลงอัตราจังหวะเร็ว ใช้จังหวะโยเก็ต รูปแบบสังคีตลักษณ์ในการประพันธ์ แบ่งออกเป็น ๒ ท่อน คือ ท่อน A และท่อน B การบรรเลงจะมีรูปแบบคือ AA BB AA BB และ cadenza ก่อนจบเพลงจะมีการเร่งความเร็วในท่อน cadenza และมีการไล่บันไดเสียง D minor เพื่อจบการแสดง

ตารางที่ ๓ โน้ตเพลงช่วงที่ ๓

โน้ตเพลง ท่อน A

- - - -	- - - ร	- - ล ล	- ล - ล	- - ล ซ	- ล - ท	- - รำ ท	- ซ - ล
- - - -	- - - ร	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- - ซ ฟ	- ซ - ล	- - ซ ฟ	- ม - ร

โน้ตเพลง ท่อน B

- - - -	- - - รำ	- - ดำ -	- ท - ล	- - ซ -	- ล - ท	- - ล -	- ซ - ล
- - - -	- - - รำ	- - ดำ -	- ท - ล	- - ซ -	- ล - ท	- - ท -	- ดำ - รำ

โน้ตเพลง ท่อน Cadenza

- - - -	- ซ ฟ ม	- - ฟ -	- ซ - ฟ	- - ม -	- ร - ม	- - ร -	- ด - ร
- - - -	- ซ ฟ ม	- - ฟ -	- ซ - ฟ	- - ม -	- ร - ม	- - ร -	- ด - ร
- ฟ - -	- ซ - ฟ	- ม - -	- ด - ร	- ฟ - -	- ซ - ฟ	- ม - -	- ด - ร
- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร
- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ร	- - - ซ	- ฟ - -	- ซ - ฟ	- ม - ร

จังหวะโยเก็ต

รำมะนาใหญ่	-จ๊ะ-ดัง	-ดัง-โดง	-จ๊ะ-ดัง	-ดัง-โดง	-จ๊ะ-ดัง	-ดัง-โดง	-จ๊ะ-ดัง	-ดัง-โดง
รำมะนาเล็ก	- จั๊ก - -	- จั๊ก - -	- จั๊ก - -	- จั๊ก - -	- จั๊ก - -	- จั๊ก - -	- จั๊ก - -	- จั๊ก - -
ฆ้อง	- - - -	- - - ฆ้ง	- - - -	- - - ฆ้ง	- - - -	- - - ฆ้ง	- - - -	- - - ฆ้ง

บทร้อง

วิถีสื่อบนลาย ทั้งตาข่ายตะเกียงวาม
หมากรุกประจำยาม ห้าสดสีลีมาร์มัด

๘.๒.๒ วงดนตรี

รูปแบบการประสมวงดนตรีประกอบการแสดงชุด“ภูษาจูวาตานี” กำหนดใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ประกอบด้วย ประเภทเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์เดี้ยน เครื่องดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ ได้แก่ รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก เครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฆ้อง แทมบูรีน และมาราคัส

ภาพที่ ๑ วงดนตรีประกอบการแสดง ชุด “ภูษาจูวาตานี”
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๓ ผู้แสดง

คณะผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดผู้แสดง ชุด “ภูษาจูวาตานี” ใช้จำนวนผู้แสดงทั้งหมด ๒๐ คน เป็นนักแสดงหญิงจำนวน ๑๕ คน นักแสดงชายจำนวน ๕ คน ที่มีทักษะด้านการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ มีความแม่นยำในจังหวะเพลง จดจำท่ารำได้เป็นอย่างดี สามารถสื่ออารมณ์ทางสีหน้าและท่าทางประกอบการแสดงได้อย่างเหมาะสม

๘.๔ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

๘.๔.๑ เครื่องแต่งกาย

การแต่งกาย ชุด “ภูษาจูวาตานี” แบ่งออกเป็น ๒ แบบ คือ การแต่งกายของนักแสดงหญิง จำนวน ๑๕ ชุด และนักแสดงชาย จำนวน ๕ ชุด ซึ่งมีแนวคิดและรายละเอียดดังนี้

เครื่องแต่งกายหญิง ประกอบด้วย

๑) เครื่องประดับศีรษะ เป็นแผงครึ่งวงกลมทำด้วยดอกไม้โลหะ มีปิ่นระย้าห้อยเป็นดอกไม้สีทอง
๒) ต่างหู มีลักษณะเป็นดอกไม้ทำด้วยโลหะดุนลายสีทองประดับพลอยสีแดง
๓) สร้อยคอ เป็นจี้ ๓ ชั้น ทำด้วยโลหะดุนลายสีทองประดับพลอย ตัวสร้อยเป็นลูกปัดหลากสี
๔) ต้นแขน ตีลายโลหะสีทอง

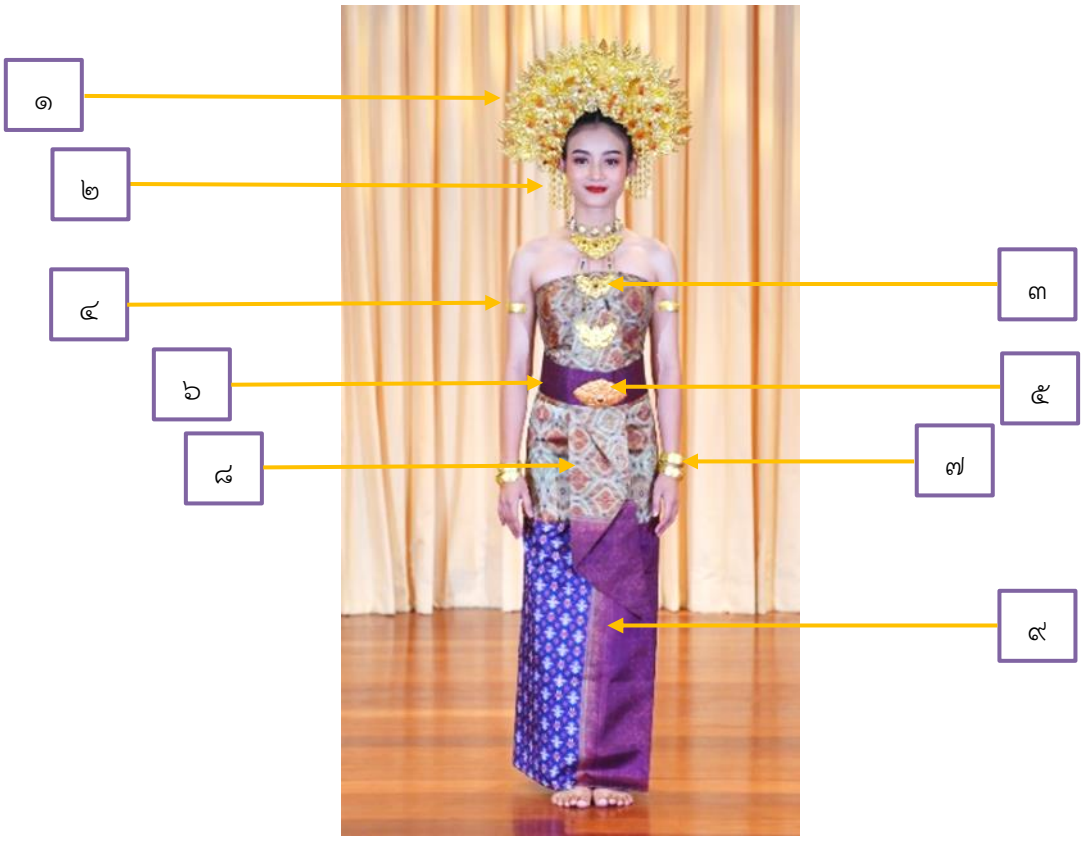
๕) หัวเข็มขัด มีลักษณะเป็นทรงเรียวแบบโบราณสีทองประดับพลอย

๖) สายเข็มขัด ตัดเย็บด้วยผ้าสีแดงกล่ำคาดเพื่อเน้นส่วนเอวให้เกิดรูปทรงมากขึ้น

๗) กำไล ตีลายโลหะสีทอง

๘) ผ้าเคียนอก สีเขียวลายตะเกียงตัดเย็บสำเร็จจับจีบหางไหลด้านหน้า

๙) ผ้านุ่ง สีม่วงตัดสำเร็จป้ายข้างลายดวงดาว



ภาพที่ ๒ เครื่องแต่งกายหญิง
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

เครื่องแต่งกายชาย ประกอบด้วย

๑) หมวก ทำจากผ้าสีม่วงใช้ผ้าซอแกะ ประดับจี้โลหะสีทองประดับพลอย

๒) กรองคอ ตัดเย็บด้วยผ้าไหมยกดอกปักดิ้นสีโรสโกลด์ ปักดอกไม้โลหะสีทอง

๓) สร้อยคอ เป็นจี้ ๓ ชั้น ทำด้วยโลหะดุนลายสีทองประดับพลอย ตัวสร้อยเป็นลูกปัดหลากสี

๔) ต้นแขน ตีลายโลหะสีทอง

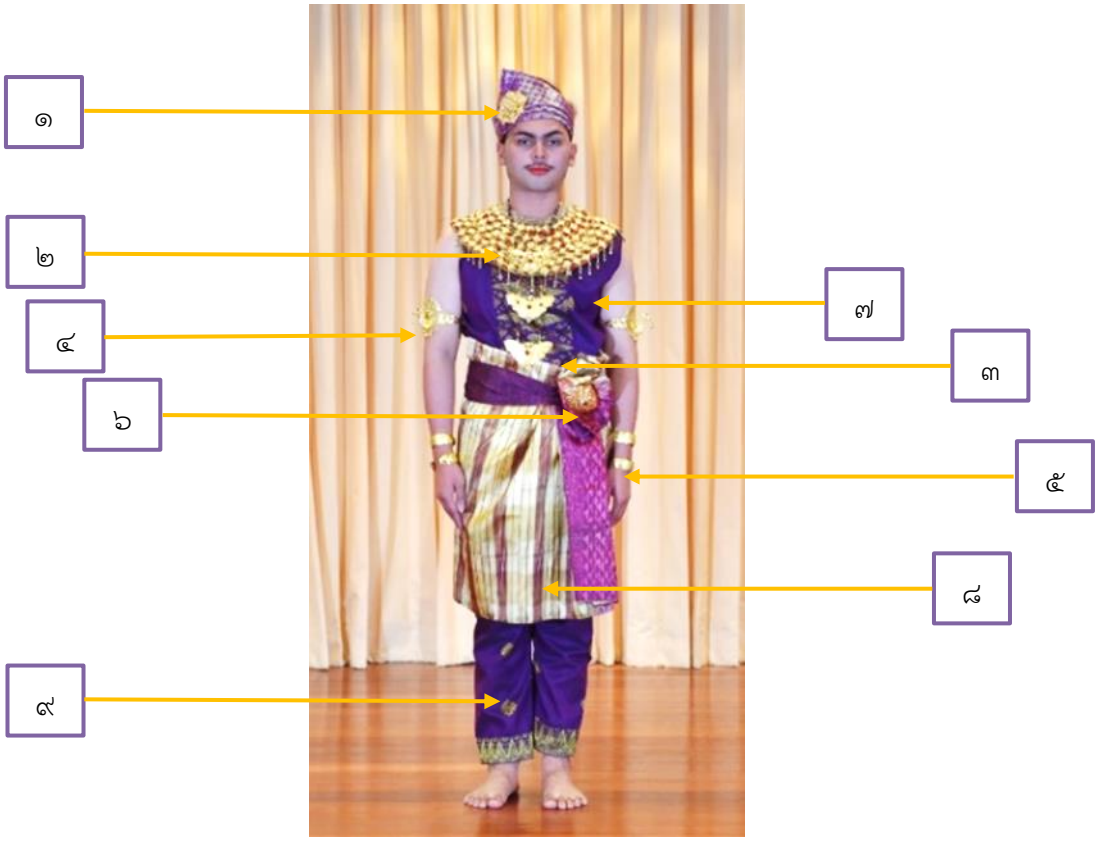
๕) กำไล ลายโลหะสีทอง

๖) หัวเข็มขัด มีลักษณะเป็นทรงเรียวแบบโบราณสีทองประดับพลอยและสายเข็มขัดทำจากผ้าสีม่วง

๗) เสื้อ ตัดเย็บด้วยผ้าซอแกะสีม่วงคอกลมไม่มีแขน

๘) โสร่ง สีเหลืองลายหมากรุก

๙) กางเกงขายาวคลุมเข่า



ภาพที่ ๓ เครื่องแต่งกายชาย
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

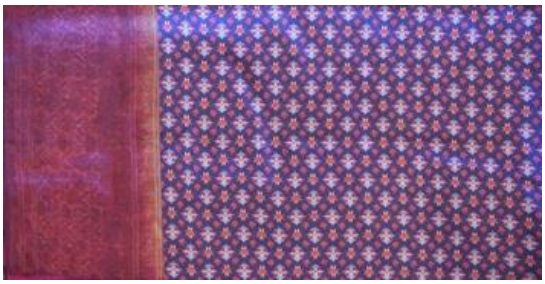
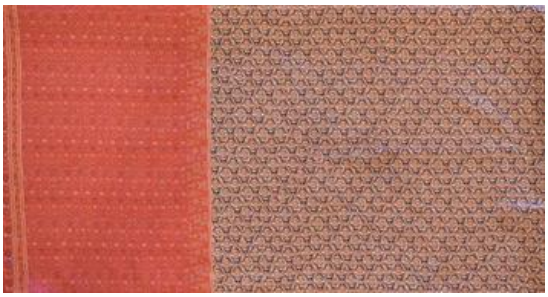
๘.๔.๒ อุปกรณ์การแสดง

อุปกรณ์การแสดงชุด “ภูษาจูวาตานี” คือ ผืนผ้าลายที่เป็นเอกลักษณ์ของผ้าจวนตานี ประกอบด้วย ลายตะเกียง ลายหมากรุก ลายดวงดาว ลายตาข่ายก้านแย่ง ลายดอกไม้

ตารางที่ ๑ อุปกรณ์ประกอบการแสดง

ลำดับที่	ผืนผ้าจวนตานี	รายละเอียดของผ้า	ภาพประกอบ
๑	ผืนผ้าลายตะเกียง	ทำจากผ้าสาตินพิมพ์ลาย ขนาดผ้า กว้าง ๑ เมตร ยาว ๑.๕ เมตร	
๒	ผืนผ้าลายหมากรุก	ทำจากผ้าสาตินพิมพ์ลาย ขนาดผ้า กว้าง ๑ เมตร ยาว ๑.๕ เมตร	

ตารางที่ ๑ อุปกรณ์ประกอบการแสดง (ต่อ)

ลำดับที่	ผืนผ้าจวนตานี	รายละเอียดของผ้า	ภาพประกอบ
๓	ผืนผ้าลายดวงดาว	ทำจากผ้าสาตินพิมพ์ลาย ขนาดผ้า กว้าง ๑ เมตร ยาว ๑.๕ เมตร	
๔	ผืนผ้าลายตาข่ายก้านแย่ง	ทำจากผ้าสาตินพิมพ์ลาย ขนาดผ้า กว้าง ๑ เมตร ยาว ๑.๕ เมตร	
๕	ผืนผ้าลายดอกไม้	ทำจากผ้าสาตินพิมพ์ลาย ขนาดผ้า กว้าง ๑ เมตร ยาว ๑.๕ เมตร	

ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕ ท่ารำ

การประดิษฐ์การะบวนท่ารำ โดยนำท่ารำโนราห์ ท่าเต้นรองเง็ง ยอเก็ต ท่านาฏศิลป์ไทยมาประดิษฐ์ใหม่ แสดงถึงเรื่องราวของผ้าจวนตานี ลวดลายผ้า วิถีชีวิต และการใช้ประโยชน์จากผ้า

๘.๕.๑ ท่าแสดงอากัปกิริยา ทักทาย

ภาพที่ ๔ ท่าทักทาย
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕.๒ ท่ารำพื้นฐานโนราห์ หญิงใช้ท่าเขาควายหรือท่าราหูจับจันทร์ ชายแปลงมาจากท่าผาลาเทียมพก

ภาพที่ ๕ ท่ารำจากพื้นฐานโนราห์
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕.๓ ท่ารำตามความหมายของผ้า

๑) ท่ารำที่ใช้ช่วงแขนแสดงถึงลักษณะของตะเกียง ประกอบการเล่นเท้าตามแบบการเต้นรองเง็ง

ภาพที่ ๖ ท่ารำลายตะเกียง
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

๒) ท่ารำที่สื่อถึงดวงดาวที่อยู่บนท้องฟ้าส่องประกายระยิบระยับ แปลงมาจากท่าโนราห์ “บัวคลี่ บัวแย้ม”

ภาพที่ ๗ ท่ารำลายดวงดาว
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

๓) ลายตาข่ายก้านแย่ง เป็นลายที่ทอขึ้นจากจินตนาการในวิถีชีวิตของชาวพื้นเมืองที่ผูกพันกับอาชีพประมง ท่ารำจึงสื่อถึงความเข้มแข็งของชายในการหว่านแหจับปลา

ภาพที่ ๘ ท่ารำลายตาข่ายก้านแย่ง
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

๔) ท่ารำที่ใช้ช่วงแขนแสดงถึงลักษณะของดอกไม้ที่กำลังชูช่อ และความอ่อนไหวของก้านดอกไม้

ภาพที่ ๙ ท่ารำลายดอกไม้
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕.๔ ท่ารำประกอบอุปกรณ์ ในการโชว์ผ้า

๑) ท่ารำโชว์ผ้าของนักแสดงหญิง

ภาพที่ ๑๐ ท่ารำโชว์ผ้าของนักแสดงหญิง
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

๒) ท่ารำโชว์ผ้าของนักแสดงชาย

ภาพที่ ๑๑ ท่ารำโชว์ผ้าของนักแสดงชาย
ที่มา: คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๖ อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์การแสดง ชุด “ภูษาจูวาตานี” คือ ผ้าโบราณจวนตานี เป็นผ้าไหมมัดหมี่ชนิดหนึ่งที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวคือในผ้าจวนตานีทุกผืนจะต้องมีร่องจวนปรากฏตามชายผ้าหรือหัวผ้าที่มีความโดดเด่นอยู่ในลายผ้าและการให้สีสันของผ้าในอดีตถูกนำไปใช้ในชีวิตประจำวัน เพื่อเป็นเครื่องนุ่งห่ม รวมไปถึงใช้ผ้าเป็นส่วนหนึ่งในพิธีกรรม ความเชื่อ ในอดีตผ้าจวนตานีเป็นเครื่องราชบรรณาการและพระราชทานแก่ขุนนาง ข้าราชการตามหัวเมืองต่าง ๆ ของปัตตานี สมเด็จพระพันปีหลวงได้ส่งเสริมสนับสนุนให้มีการรวมกลุ่มฟื้นฟูวิธีการทอผ้าจวนตานี ซึ่งการแสดงสร้างสรรค์นี้สื่อให้เห็นถึงความสำคัญ ความสวยงาม และคุณค่าของผ้าจวนตานี ให้เป็นที่รู้จัก

๙. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์

๙.๑ ได้องค์ความรู้ที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมผ้าที่อยู่ในวิถีชีวิตของชาวใต้ จากการสืบค้นและรวบรวมในลักษณะผลงานวิชาการที่เป็นมาตรฐานสามารถเผยแพร่ให้แก่ผู้ที่สนใจ นิสิต นักศึกษา นักวิชาการ นำความรู้ไปใช้ในการอ้างอิงเชิงวิชาการ

๙.๒ ได้เป็นผลงานวิจัยสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ ชุด “ภูษาจูวาตานี” สามารถนำไปถ่ายทอด ให้เกิดความรู้ ความเข้าใจ และการจัดการแสดง เพื่อให้สังคมได้ตระหนักถึงคุณค่าในศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์และส่งเสริมให้มีการอนุรักษ์ เพื่อสืบสานด้านนาฏศิลป์ต่อไปนำไปสู่การอนุรักษ์ที่ยั่งยืน

๑๐. บทสรุป

ภูษาจูวาตานี เป็นผลงานสร้างสรรค์ประเภท การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ที่มีลักษณะองค์ประกอบด้านท่ารำ ดนตรี เพลง ที่เป็นอัตลักษณ์ของพื้นบ้านภาคใต้ นำเสนอความเป็นมาของผ้าจวนตานี (ลีมา) หรือผ้ายกตานี เป็นผ้าพื้นเมืองดั้งเดิมแบบหนึ่งของปัตตานีและจังหวัดภาคใต้ตอนล่าง เดิมนิยมใช้ในชนชั้นสูงและมีราคาแพง ลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ คือ มีล่องหรือลวดลายตามชายผ้าหรือที่ริมผ้า การให้สีสันในผืนผ้า คณะผู้สร้างสรรค์จึงได้นำลวดลายของผ้าจวนตานี และการใช้ผ้าจวนตานีในวิถีชีวิตที่ได้ศึกษามาประดิษฐ์สร้างสรรค์กระบวนท่ารำโดยใช้ ท่ารำพื้นฐานโนราห์ พื้นฐานท่าเต้นรองเง็ง ยอเก็ต นาฏยศัพท์

ภาษาท่านาฏศิลป์ไทยมาประดิษฐ์ใหม่ ที่ถ่ายทอดถึงเรื่องราวของผ้าจวนตานี ลวดลายผ้า ความหมายของผ้าที่สอดคล้องกับวิถีชีวิต และการใช้ประโยชน์จากผ้าในการนุ่งห่ม ในความเป็นวัฒนธรรมใต้

กระบวนการสร้างสรรค์ ชุด “ภูษาจูวาตานี” แบ่งการแสดงออกเป็น ๓ ช่วง คือ ช่วงที่ ๑ สื่อให้เห็นถึงเรื่องราวอารยธรรมจีน ชวา อินเดียที่เข้ามาค้าขายที่เมืองท่าปัตตานี ช่วงที่ ๒ เป็นการโชว์ลวดลายของผ้าเป็นผืน ซึ่งลวดลายที่โดดเด่นของผ้าจวนตานี ๕ ลาย ประกอบด้วย ลายตะเกียง ลายหมากรุก ลายดวงดาว ลายตาข่ายก้านแย่ง และลายดอกไม้ และช่วงที่ ๓ สื่อถึงผ้าจวนตานีที่สวมใส่ โดยใช้ผู้แสดงหญิง จำนวน ๑๕ คน และผู้แสดงชาย จำนวน ๕ คน นำเอาผ้าลักษณะผ้าจวนตานีมาสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง ประกอบกับเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ไวโอลิน แมนโดลิน แอคคอร์เดี้ยน เครื่องดนตรีประเภทเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ ได้แก่ รำมะนาใหญ่ รำมะนาเล็ก และเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฆ้อง แทมบูรีน และมาราคัส ใช้จังหวะอัสลี จังหวะอินัง จังหวะโยเก็ต อุปกรณ์การแสดงคือ ผืนผ้าลายตะเกียง ผืนผ้าลายหมากรุก ผืนผ้าลายดวงดาว ผืนผ้าลาย ตาข่ายก้านแย่ง ผืนผ้าลายดอกไม้ ซึ่งการแสดงสร้างสรรค์นี้สื่อให้เห็นถึงความสำคัญ ความสวยงาม และคุณค่าของผ้าจวนตานี ให้เป็นที่รู้จัก เพื่อสืบสานด้านนาฏศิลป์ต่อไปนำไปสู่การอนุรักษ์ที่ยั่งยืนต่อไป

๑๑. รายการอ้างอิง

จุรีรัตน์ บัวแก้ว. (๒๕๕๒). “ผ้าลีมา (ผ้าจวนตานี) ของจังหวัดชายแดนภาคใต้”. **วารสารศิลปศาสตร์**, ๑, ๑: ๔๑-๖๐.

_____. (๒๕๕๘). “ผืนผ้าโบราณของจังหวัดชายแดนภาคใต้”. **วารสารสารอาศรมวัฒนธรรมวลัยลักษณ์ มหาวิทยาลัยวลัยลักษณ์,** ๑๕, ๑: ๕๙.

วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี. (๒๕๖๓). **การแสดงชุด ร้อยฝ้ายลายทอ**. จันทบุรี: วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี.

สถาพร ศรีสัจจัง. (๒๕๓๓). **การประสมประสานทางสังคม-วัฒนธรรมไทยพุทธและไทยมุสลิมที่ปรากฏในการเล่นหล้อแหง็งของอำเภอกันตัง จังหวัดตรัง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (๒๕๔๗). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์

คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ผู้สร้างสรรค์: ณัฏฐ์พัฒน์ ผลพิกุล*

๑. บทนำ

การทอผ้าซิ่นตีนจกในจังหวัดเชียงใหม่เป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่ามาตั้งแต่อดีตจนถึงในปัจจุบัน สะท้อนให้เห็นถึงเรื่องราวความหมายของลวดลายต่าง ๆ ผ่านผืนผ้า นับได้ว่าเป็นเอกลักษณ์อันงดงามที่ควรแก่การอนุรักษ์และสืบทอดให้คงอยู่ต่อไป ในจังหวัดเชียงใหม่มีการทอผ้าซิ่นตีนจกที่มีความสำคัญกันอยู่หลายพื้นที่ เช่น ผ้าซิ่นตีนจกของอำเภอแม่แจ่ม ผ้าซิ่นตีนจกของอำเภอสันกำแพง ผ้าซิ่นตีนจกของอำเภอจอมทอง และผ้าซิ่นตีนจกของอำเภอสันป่าตอง ผ้าซิ่นตีนจกนิยมสวมใส่ในงานสำคัญทางศาสนา เช่น งานประเพณี งานบุญ งานเทศกาลต่าง ๆ จนทำให้เกิดเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นและมีชื่อเสียงอย่างแพร่หลาย ซึ่งที่เห็นให้ได้อย่างชัดเจน คือ ผ้าซิ่นตีนจกของอำเภอแม่แจ่ม ผ้าซิ่นตีนจกของอำเภอแม่แจ่มมีลายผ้าโบราณที่ได้รับการขึ้นทะเบียนเป็นสิ่งบ่งชี้ทางภูมิศาสตร์ ทั้งสิ้น ๑๖ ลาย ในสมัยโบราณผ้าซิ่นตีนจกที่มีอายุกว่า ๑๐๐ ปี จะมีการย้อมด้วยสีธรรมชาติ ตัวซิ่นนอกจากจะเป็นลายขวางโทนสีเหลืองหรือเทาแล้วยังพบว่ามีเส้นยืนและเส้นพุ่งสลับกันเป็นลายตารางโปร่งย้อมสีคราม ส่วนผ้าซิ่นตีนจกยุคกลางที่มีอายุในช่วง ๖๐-๗๐ ปี นิยมใช้เส้นไหมสังเคราะห์และไหมพรมจากต่างประเทศมาสอดแทรกในการทักทอ (อัครเดช นาคบัลลังก์, ๒๕๖๒, น. ๕๘)

ลักษณะของผ้าซิ่นตีนจกในจังหวัดเชียงใหม่ แบ่งออกเป็น ๓ ส่วน คือ ส่วนหัวซิ่น ส่วนตัวซิ่น และส่วนเชิงซิ่นหรือตีนซิ่น ซึ่งเมื่อกล่าวถึงผ้าซิ่นตีนจกส่วนที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์นั่นก็คือส่วนของ “ตีนจก” ซึ่งจะมีการจกที่นับว่าเป็นเทคนิคในการทำลวดลายบนผืนผ้าที่สำคัญ ด้วยวิธีการเพิ่มด้ายพุ่งพิเศษเข้าไปเป็นช่วง ๆ ไม่ติดต่อกัน โดยจะใช้นิ้วมือ ไม้ หรือขนเม่น ยกหรือจกเส้นด้ายขึ้นแล้วสอดด้ายเส้นพุ่งพิเศษเข้าไปในลวดลายในลักษณะของการปักผสมกับการทอผ้า ผ้าซิ่นตีนจก การทอในส่วนของผ้าซิ่นจะเป็นการทอโดยใช้เทคนิคการคว่ำลายหน้ากับกี่ทอผ้า และจกทางด้านหลังของลายผ้าทำให้ผูกเงื่อนได้แน่น มักนิยมทอตัวซิ่นเป็นสีเหลืองสลับสีเป็นริ้วแนวขวางกับลำตัว และในส่วนของตีนจกจะเป็นสีดำ แดง และเหลือง เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งสีส่วนใหญ่นั้นเป็นสีจากวัตถุดิบที่มาจากธรรมชาติ เช่น สีเหลืองจากแก่นขนุนหรือหัวของขมิ้น (วิสมัย มโนมัยพิบูลย์ และเพยาว์ อุ่นศิริ, ๒๕๔๐, น. ๒๔-๒๕)

ปัจจุบันการทอผ้าซิ่นตีนจกมีการสืบสานอยู่ในบางพื้นที่ เช่น อำเภอสันกำแพงที่ยังคงอนุรักษ์การทอผ้าซิ่นตีนจกและได้มีการคิดค้นลวดลายขึ้นมาใหม่เรียกว่าลายนาคนครพิงค์ โดย นางนุสรา เตียงเกตุ ปราชญ์ด้านผ้าของวัฒนธรรมล้านนา ซึ่งเห็นได้ว่าความเปลี่ยนแปลงยังคงพัฒนาไปตามยุคสมัยแต่การอนุรักษ์สืบสานการทอผ้าซิ่นตีนจกแบบดั้งเดิมนั้นยังคงปรากฏให้เห็นอยู่โดยการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นเพื่อคงไว้ต่อการรักษามรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่าต่อไปโดยควบคู่ไปกับการพัฒนา สืบสาน รักษา และต่อยอด

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง ภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ภาพที่ ๑ ผ้าซิ่นตีนจก
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

การเปลี่ยนแปลงในบริบทต่าง ๆ ทำให้มรดกทางวัฒนธรรมผ้าซิ่นตีนจกในจังหวัดเชียงใหม่นั้นเริ่มที่จะสามารถนำมาพัฒนาต่อยอดเป็นผลิตภัณฑ์ที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น ซึ่งมีต้นแบบจากผ้าซิ่นตีนจกเป็นองค์ประกอบสำคัญในการออกแบบสร้างสรรค์ทั้งในรูปแบบผ้าซิ่นที่ถูกพัฒนาให้มีความสร้างสรรค์มากยิ่งขึ้น เครื่องแต่งกาย วัสดุสิ่งทอสำหรับงานพื้นผิว ตลอดจนการนำมาเป็นแนวคิดผ่านการสร้างสรรค์งานทางด้านศิลปะการแสดงร่วมสมัย ซึ่งจากที่กล่าวมาข้างต้นผู้สร้างสรรค์เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ทางด้านศิลปะการแสดงร่วมสมัยจึงได้มีความสนใจที่จะนำองค์ความรู้จากการศึกษาข้อมูลเรื่องผ้าซิ่นตีนจกมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านศิลปะการแสดงในรูปแบบของนาฏศิลป์ร่วมสมัย โดยนำเสนอถึงเรื่องของวัตถุดิบ วิธีการทอผ้าซิ่นตีนจก ตลอดจนการสวมใส่ผ้าซิ่นตีนจกผ่านการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย

จากความสำคัญข้างต้นผู้สร้างสรรค์จึงได้นำแนวคิดดังกล่าวมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” ซึ่งเป็นการบูรณาการองค์ความรู้ทางด้านวัฒนธรรมการทอผ้าซิ่นตีนจกในจังหวัดเชียงใหม่กับศาสตร์ด้านศิลปะการแสดง โดยนำเสนอการแสดงในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัยและการใช้สัญลักษณ์พื้นถิ่นมานำเสนอในรูปแบบใหม่ ซึ่งเป็นการสร้างองค์ความรู้ใหม่ในรูปแบบของศิลปะการแสดง เพื่อให้ผู้ที่สนใจสามารถนำไปศึกษาหรือพัฒนาต่อได้ในอนาคต ตลอดจนเป็นการส่งเสริมงานหัตกรรมสิ่งทอผ้าซิ่นตีนจกที่เป็นเอกลักษณ์ให้ปรากฏในมุมมองที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น สอดคล้องกับนโยบายอำนาจละมุน (Soft Power) ที่ภาครัฐบาลกำลังให้การส่งเสริมอยู่ในขณะนี้ อีกทั้งเพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ทางด้านศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ กับมรดกภูมิปัญญาการผ้าทอผ้าซิ่นตีกจกสู่งานล้านนาสร้างสรรค์และผ้าซิ่นตีนจกในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ผ่านรูปแบบงานด้านศิลปะการแสดง

ทั้งนี้ นาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” มีจุดมุ่งหมายในการนำเสนอวัตถุดิบหลักที่ใช้ในการทอผ้า การจกผ้า และการสวมใส่ผ้าซิ่นตีนจก ผ่านการนำเสนอในรูปแบบของนาฏศิลป์ร่วมสมัยและการใช้อุปกรณ์เชิงสัญลักษณ์ สอดคล้องกับแผนยุทธศาสตร์คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ในการส่งเสริมความเป็นเลิศด้านล้านนาสร้างสรรค์และศิลปะร่วมสมัย ตลอดจนการพัฒนาองค์ความรู้ใหม่นวัตกรรม ผลงานสร้างสรรค์ขององค์ความรู้ใหม่ที่เกิดประโยชน์ในเชิงเศรษฐกิจและสังคม หรือมีการเผยแพร่องค์ความรู้ใหม่สู่สังคมโดยทั่วไป

๒. จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์”

๓. นิยามศัพท์

ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์ หมายถึง ศิลปะการแสดงสร้างสรรค์ที่มีรูปแบบและแนวคิดมาจากการทอผ้าซิ่นตีนจกของจังหวัดเชียงใหม่ โดยนำเสนอผ่านลีลาและการเคลื่อนไหวร่างกายในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย

๔. ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” มีขอบเขตด้านเนื้อหา ดังนี้

๔.๑.๑ ผ้าซิ่นตีนจก การสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ศึกษาข้อมูลเรื่องผ้าซิ่นตีนจกของจังหวัดเชียงใหม่ในส่วนของวัตถุดิบที่ใช้ในการทอผ้าซิ่นตีนจก กระบวนการในการจกผ้า และการสวมใส่ผ้าซิ่นตีนจกจากเอกสาร ตำรา บทความ และเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้อง

๔.๑.๒ ศิลปวัฒนธรรม ศึกษาข้อมูลเรื่องวัฒนธรรมการทอผ้าซิ่นตีนจกในจังหวัดเชียงใหม่

๔.๑.๓ นาฏศิลป์ร่วมสมัย ผู้สร้างสรรค์ศึกษาแนวคิดหลักของการใช้ลีลานาฏศิลป์ร่วมสมัยเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายของผู้แสดง

๔.๒ ขอบเขตด้านสถานที่

ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้พื้นที่ในรูปแบบแนวคิดของศิลปะเฉพาะพื้นที่ (Site-Specific Art) โดยเลือกใช้ในบริเวณของพิพิธภัณฑ์โบราณล้านนา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เป็นที่จัดแสดงนำเสนอผลงาน เนื่องจากเป็นสถานที่ที่บ่งบอกถึงวัฒนธรรมเรื่องที่อยู่อาศัยของชาวล้านนามีความสอดคล้องกับผลงานการแสดงในครั้งนี้ที่นำเสนอถึงวิถีชีวิตและการทอผ้าซิ่นตีนจก

๔.๓ ขอบเขตด้านบุคคล

ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” มีขอบเขตด้านบุคคล ดังนี้

๔.๓.๑ บุคคลหลักที่ให้ข้อมูลในเรื่องผ้าซิ่นตีนจกในจังหวัดเชียงใหม่ ประกอบด้วย นางนุสรา เตียงเกตุ และนายดำรงศักดิ์ มีสัตย์ ผู้เชี่ยวชาญด้านผ้าซิ่นตีนจก รองศาสตราจารย์มาณพ มานะแซม ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดงล้านนาร่วมสมัย ตลอดจนเป็นผู้ที่ให้คำปรึกษาด้านข้อมูล ที่เกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้

๔.๓.๒ ผู้แสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย บุคคลที่มีทักษะด้านนาฏศิลป์ร่วมสมัยและมีองค์ความรู้เกี่ยวกับผ้าซิ่นตีนจก โดยการศึกษาข้อมูลในครั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ได้จัดทำโครงการเพื่อนำผู้แสดงเข้ารับฟังการบรรยายและรับชมการสาธิตทอผ้าซิ่นตีนจกก่อนเริ่มการทดลองออกแบบการแสดง

๕. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” มีขั้นตอนการวางแผนการดำเนินงานเพื่อออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ดังนี้

๕.๑ ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัย บทความตลอดจนเอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวของผ้าซิ่นตีนจกในจังหวัดเชียงใหม่

๕.๒ การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน เช่น เรื่ององค์ประกอบนาฏศิลป์ แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง เพื่อนำมาเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์ผลงาน

๕.๓ วิเคราะห์ข้อมูล เพื่อให้ได้ซึ่งข้อสรุปในการกำหนดรูปแบบของการแสดง

๕.๔ กำหนดรูปแบบของการแสดง ผู้สร้างสรรค์ทำการทดลองการออกแบบการแสดงโดยการฝึกซ้อมกับผู้แสดง ตลอดจนการปรับปรุงและแก้ไขรูปแบบการแสดงให้เป็นไปตามบทของการแสดงที่ได้กำหนดไว้

๕.๕ การนำเสนอผลงาน นาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” ต่อผู้ทรงคุณวุฒิและคณะกรรมผู้เชียวชาญทางด้านนาฏศิลป์ร่วมสมัย

๕.๖ เผยแพร่ผลงาน นาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” ต่อสาธารณชนในรูปแบบของการนำเสนอผลงานทางวิชาการ

๕.๗ สรุปการดำเนินงาน การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” และจัดทำเล่มรายงานผลฉบับสมบูรณ์

๖. การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

๖.๑ การศึกษาวรรณกรรม

๖.๑.๑ ข้อมูลเรื่องผ้าซิ่นตีนจก โดยศึกษาเรื่องวัตถุดิบในการทอผ้าซิ่นตีนจก วิธีการจกลายผ้าซิ่นตีนจก และลักษณะของผ้าซิ่นตีนจกในจังหวัดเชียงใหม่ เพื่อนำมาเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ผลงาน

๖.๑.๒ หลักการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัย การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ มุ่งศึกษาในเรื่องของลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะต่าง ๆ ที่เป็นปัจจัยที่สำคัญของนาฏศิลป์ร่วมสมัยเพื่อนำมาเป็นแนวคิดหลักในการออกแบบการแสดงในครั้งนี้

๖.๒ แนวคิดหรือทฤษฎี

การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” มีแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องดังนี้

๖.๒.๑ แนวคิดนาฏศิลป์ร่วมสมัย แนวคิดในเรื่องของรูปแบบลีลาที่แสดงถึงทักษะการเคลื่อนไหวของร่างกาย เช่น การยืดหดกล้ามเนื้อ การแสดงออกด้วยจิตวิญญาณจากภายใน การด้นสด

๖.๒.๒ แนวคิดการสร้างสรรค์งานทางศิลปกรรมศาสตร์ การศึกษาเรื่องการออกแบบลีลาทางนาฏศิลป์ การออกแบบดนตรีการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง และการใช้แนวคิดเรื่องศิลปะเฉพาะพื้นที่ (Site-Specific Art) มาบูรณาการให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ภายใต้แนวคิดเรื่องผ้าซิ่นตีนจกผ่านการออกแบบผลงานทางด้านศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์”

๖.๒.๓ แนวคิดเรื่ององค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์ การศึกษาการออกแบบบทการแสดง การคัดเลือกผู้แสดง การออกแบบลีลาประกอบการแสดง การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบพื้นที่สำหรับการแสดง การออกแบบดนตรีและเสียงประกอบการแสดง

๖.๒.๔ ทฤษฎีสัญศาสตร์ (Semiotics) การศึกษาการให้ความหมายของการใช้สัญลักษณ์ทั้งทางตรงและทางอ้อม ผ่านการออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัยและการใช้อุปกรณ์เชิงสัญลักษณ์ประกอบการแสดงในแต่ละช่วง โดยกล่าวถึง “สัญศาสตร์” ที่เป็นการศึกษาถึงกระบวนการที่ทำให้เราเข้าใจความหมายของสิ่งใด ๆ หรือกระบวนการที่ทำให้เราให้ความความหมายของสิ่งใด ๆ หากพิจารณาสัญศาสตร์อย่างสัมพันธ์กับภาพและวัตถุ สัญศาสตร์ หมายถึง การศึกษาเกี่ยวกับระบบของสัญลักษณ์ (Symbolism) (เถกิง พัฒโนภาษ, ๒๕๕๑, น. ๓๗)

๗. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ภาพที่ ๒ กรอบแนวคิดในการการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์”
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๘. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

๘.๑ รูปแบบของผลงาน

รูปแบบในการการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” เป็นการบูรณาการองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาข้อมูลเรื่องผ้าซิ่นตีนจกในจังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งผู้สร้างสรรค์ได้นำข้อมูลเรื่องของการทอผ้าซิ่นตีนจกในจังหวัดเชียงใหม่มาเป็นแนวคิดหลักในการออกแบบการแสดง

โดยนำเสนอผ่านรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ออกแบบลีลาท่าทางและการเคลื่อนไหวร่างกาย และการนำเสนออุปกรณ์การแสดงเชิงสัญลักษณ์เพื่อสื่อความหมาย โดยแบ่งการแสดงออกเป็น ๓ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ สีขาว ผู้สร้างสรรค์แทนความหมายถึงความว่างเปล่า ซึ่งกล่าวถึงสีของ “ฝ้าย” วัตถุดิบหลักจากธรรมชาติที่ใช้ในการทอผ้า นำเสนอกระบวนการทำฝ้าย เช่น การเก็บฝ้าย การปั่นฝ้าย การย้อมฝ้าย นำเสนอลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายกับเส้นสายต่าง ๆ ของฝ้าย ร่วมกับการใช้อุปกรณ์เชิงสัญลักษณ์ผสมผสานกับการใช้ลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายแบบนาฏศิลป์สมัยใหม่ (Modern Dance)

ช่วงที่ ๒ ตีนจก การนำเสนอลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อนำเสนอถึงการทอผ้าและลีลาการจกผ้าที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดเชียงใหม่ ผ่านการนำเสนอในรูปแบบฟ้อนผสมและการเคลื่อนไหวร่างกาย ในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance)

ช่วงที่ ๓ การนำเสนอการสวมใส่ผ้าซิ่นตีนจกผ่านการฟ้อนในรูปแบบพื้นเมืองร่วมสมัย ประกอบกับการใช้อุปกรณ์ที่เป็นเอกลักษณ์ต่าง ๆ ของชาวล้านนา เช่น ร่มล้านนา ผางประทีป โคม เพื่อนำเสนอเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมอันงดงามของชาวล้านนา

๘.๒ บทร้องและดนตรี

ดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง ผู้สร้างสรรค์เลือกใช้เป็นลักษณะของดนตรีบรรเลงที่มีการผสมผสานระหว่างดนตรีพื้นเมืองและดนตรีสากล เพื่อให้เกิดเป็นรูปแบบของดนตรีแนวร่วมสมัย

๘.๓ ผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดงในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” ผู้สร้างสรรค์ดำเนินการคัดเลือก ดังนี้

๘.๓.๑ การคัดเลือกผู้แสดงสำหรับการแสดง ช่วงที่ ๑ และช่วงที่ ๒ ของการแสดงผู้สร้างสรรค์คัดเลือกผู้แสดงจากผู้ที่มีทักษะและประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์สากล จำนวน ๙ คน ประกอบด้วย ผู้แสดงผู้ชาย ๕ คน และผู้แสดงผู้หญิงจำนวน ๔ คน

๘.๓.๒ การคัดเลือกผู้แสดงสำหรับการแสดง ช่วงที่ ๓ ผู้สร้างสรรค์คัดเลือกผู้แสดงผู้หญิงที่มีทักษะและประสบการณ์ทางด้านการฟ้อนแบบล้านนาและนาฏศิลป์ร่วมสมัย จำนวน ๑๑ คน เพื่อนำเสนอการสวมใส่ผ้าซิ่นตีนจก

๘.๔ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

๘.๔.๑ เครื่องแต่งกาย

ผู้สร้างสรรค์ออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” โดยแบ่งออกเป็น ๒ รูปแบบ มีรายละเอียดดังนี้

๑) เครื่องแต่งกายรูปแบบที่ ๑ เป็นการแต่งกายแบบในชีวิตประจำวัน โดยการสวมเสื้อและกางเกงผ้าฝ้ายสีขาว ออกแบบให้มีความสร้างสรรค์ให้สอดคล้องกับการแสดงประกอบกับการใช้เครื่องประดับที่ให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์แทนความหมายของวัตถุดิบต่าง ๆ ที่ใช้ในกระบวนการทอผ้าซ่นตีนจก

๒) เครื่องแต่งกายรูปแบบที่ ๒ ผู้สร้างสรรค์ออกแบบเครื่องแต่งกายในลักษณะของชุดพื้นเมือง โดยสวมเสื้อ ห่มสไบ และนุ่งซิ่นตีนจกของจังหวัดเชียงใหม่ สวมใส่เครื่องประดับสร้อยคอ สร้อยข้อมือ ต่างหู และการปักปิ่นติดดอกไม้สด

ภาพที่ ๓ เครื่องแต่งกายรูปแบบที่หนึ่ง ผ้าฝ้ายพื้นเมือง
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๔ เครื่องแต่งกายรูปแบบที่สอง ผ้าซิ่นตีนจก
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๘.๔.๒ อุปกรณ์การแสดง

ผู้สร้างสรรค์ออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” โดยมีรายละเอียดดังนี้

๑) อุปกรณ์ที่ให้ความหมายเชิงสัญลักษณ์ในการปั่นฝ้าย หรือที่เรียกว่า “เผียน” ซึ่งในการแสดงครั้งนี้ ผู้สร้างสรรค์ได้สร้างสรรค์อุปกรณ์ขึ้นมานำเสนอในรูปแบบใหม่ โดยการใช้โครงร่มล้านนาขนาด ๕๐ นิ้ว มาเป็นสัญลักษณ์แทนความหมายของเครื่องปั่นฝ้าย ซึ่งร่มนั้นมีลักษณะเป็นโครงสร้างที่ทำมาจากไม้ อีกทั้งมีลักษณะเป็นวงกลมความคล้ายคลึงกับเครื่องปั่นฝ้าย และต้องการนำเสนอรูปแบบของอุปกรณ์ให้มีขนาดที่ใหญ่ จึงเลือกนำโครงร่มมาเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อใช้แทนความหมายตามทฤษฎีสัญศาสตร์ (Semiotics)

๒) อุปกรณ์ที่ให้ความหมายถึงสัญลักษณ์ความเป็นพื้นถิ่นล้านนา เช่น ผางประทีป ร่มล้านนา โคม ซึ่งเป็นอุปกรณ์ที่พบเห็นได้ทั่วไปในจังหวัดเชียงใหม่ผ่านประเพณี พิธีกรรมต่าง ๆ ผู้สร้างสรรค์จึงได้เลือกนำมาใช้ในการนำเสนอผ่านการแสดงในครั้งนี้เพื่อให้เกิดเชิงภาพสัญลักษณ์ที่โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์

ภาพที่ ๕ โครงร่ม (อุปกรณ์ประกอบการแสดงเชิงสัญลักษณ์)
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๘.๕ ท่ารำ

การออกแบบลีลาการเคลื่อนไหวร่างกาย ผู้สร้างสรรค์นำเสนอถึงลีลานาฏศิลป์สมัยใหม่ โดยใช้เทคนิคการเคลื่อนไหวร่างกายแบบนาฏศิลป์สากล เช่น การย่อยืดหดของกล้ามเนื้อ การกระโดด การใช้ความรู้สึกของจิตวิญญาณภายในและเทคนิคการด้นสดมาเป็นแนวคิดในการออกแบบลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกาย เพื่อนำเสนอความเป็นสัญลักษณ์ผ่านลีลาทางทางให้สอดคล้องกับหัวข้อของรูปแบบของการแสดงที่เป็นการนำเสนอถึงขั้นตอนของการเตรียมวัตถุดิบ การทอผ้า ตลอดจนการสวมใส่ นอกจากนั้นผู้สร้างสรรค์เลือกใช้ลีลานาฏศิลป์ร่วมสมัยและท่ารำในรูปแบบฟ้อนพื้นเมืองมาผสมผสานเข้าด้วยกัน เพื่อให้เกิดความเป็นสัญลักษณ์ของล้านนาสร้างสรรค์ผ่านลีลานาฏศิลป์ ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” โดยมีรายละเอียดดังนี้

ภาพที่ ๖ ลีลาท่าทางการเก็บดอกฝ้ายและการนำมา “อีด” เพื่อนำเมล็ดฝ้ายออก
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๗ ลีลาท่าทางการดีดฝ้าย
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๘ ลีลาท่าทางการม้วนฝ้าย
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๙ ลีลาท่าทางการปั่นฝ้ายผ่านการใช้อุปกรณ์เชิงสัญลักษณ์
และลีลาท่าทางของการเปียฝ้าย
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๐ ลีลาท่าทางการทอผ้าและการจกลายผ้าซิ่นตีนจกด้วยการใช้ขนเม่น
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๑ ลีลาท่าทางการทอผ้าโดยใช้ลีลาทางทางการฟ้อนในรูปแบบพื้นเมือง
ผสมผสานกับลีลาท่าทางของนาฏศิลป์สากลเพื่อให้เกิดเป็นรูปแบบของนาฏศิลป์ร่วมสมัย
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๒ การนำเสนอถึงการสวมใส่ผ้าซิ่นตีนจก
ผ่านการนำเสนอลีลาในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

๘.๖ อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

ผู้สร้างสรรค์ได้วิเคราะห์รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” ซึ่งพบว่า อัตลักษณ์ของผลงานการแสดงในหลากหลายประเด็น ดังนี้

๘.๖.๑ การนำเสนอวัฒนธรรมพื้นถิ่นผ่านนาฏศิลป์ร่วมสมัย ผลงานการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” ผู้สร้างสรรค์ได้นำองค์ความรู้เรื่องการทอผ้าซิ่นตีนจก โดยนำเอาวัตถุดิบที่ใช้ในการทอผ้ามาเป็นการกำหนดรูปแบบในการออกแบบลีลา ตลอดจนนำเสนออุปกรณ์เชิงสัญลักษณ์ที่สร้างสรรค์ขึ้นจากอุปกรณ์ที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวล้านนามานำเสนอในมุมมองใหม่ ภายใต้แนวคิดและรูปแบบของนาฏศิลป์ร่วมสมัยจากเรื่องราวของผ้าซิ่นตีนจกในจังหวัดเชียงใหม่

๘.๖.๒ การบูรณาการข้ามศาสตร์ การสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ได้ใช้แนวคิดทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ คือ นาฏศิลป์ในการออกแบบลีลา ดุริยางคศิลป์ในการออกแบบดนตรี นฤมิตศิลป์การออกแบบเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ และทัศนศิลป์ในเรื่องของแนวคิดศิลปะเฉพาะพื้นที่ (Site-Specific) อีกทั้งเป็นการนำองค์ความรู้ทางด้านมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมเรื่องการทอผ้าซิ่นตีนจกมาบูรณาการสร้างสรรค์เพื่อออกแบบการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย ในมิติมุมมองที่มีความหลากหลายและความแตกต่างในด้านของการนำเสนอ

๘.๖.๓ การส่งเสริมหัตถกรรมพื้นถิ่นด้านการทอผ้าผ่านศิลปะการแสดง การทอผ้าซิ่นตีนจกในจังหวัดเชียงใหม่นั้น ได้รับการขึ้นบัญชีเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ ประจำปีพุทธศักราช ๒๕๕๒ นอกจากนั้นผ้าซีนตีนจกยังเป็นสิ่งที่อยู่ใกล้ตัวของผู้คนชาวล้านนามาอย่างช้านาน ประกอบกับในปัจจุบันเยาวชนคนรุ่นใหม่เริ่มที่จะนำเอาผ้าทอหรือผ้าซิ่นต่าง ๆ มาประยุกต์ใช้ในรูปแบบต่าง ๆ ที่หลากหลายมากขึ้น ผู้สร้างสรรค์จึงมีความสนใจที่จะนำเสนอผ้าซิ่นตีกจกในรูปแบบของศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัยที่ผู้สร้างสรรค์นั้นมีประสบการณ์ เพื่อเป็นการแสดงออกถึงการอนุรักษ์ สืบสาน รักษา และที่สำคัญคือการต่อยอดมรดกภูมิปัญญาผ้าซิ่นตีนจกที่สำคัญของจังหวัดเชียงใหม่ให้แพร่หลายมากยิ่งขึ้น รวมไปถึงเป็นการโฆษณา ประชาสัมพันธ์ผ้าซิ่นตีนจกของจังหวัดเชียงใหม่ผ่านศิลปะการแสดงในรูปแบบของนาฏศิลป์ร่วมสมัยให้กลุ่มคนทั้งในระดับชาติและนานาชาติได้รับรู้เป็นที่แพร่หลายมากยิ่งขึ้น

๙. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” ในครั้งนี้ได้ทราบถึงองค์ความรู้ในด้านต่าง ๆ ที่หลากหลาย โดยมีรายละเอียดดังนี้

๙.๑ องค์ความรู้เรื่องผ้าซิ่นตีนจกในจังหวัดเชียงใหม่ ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” ได้ศึกษาถึงประวัติความเป็นมา กระบวนการการทอผ้าซิ่นตีนจก เพื่อนำมาเป็นแนวคิดหลักในการออกแบบการแสดง ดังนั้นเมื่อผู้ชมหรือผู้ที่สนใจได้รับชมการแสดงชุดนี้ก็จะสามารถรับรู้ได้ถึงข้อมูลและองค์ความรู้ต่าง ๆ ผ่านการแสดงชุดนี้ในหลากหลายด้าน เช่น วิธีและการบวนการทอผ้าซิ่นตีนจก วัตถุดิบและอุปกรณ์ที่ใช้ในการทอผ้า รวมถึงรูปแบบของผ้าซิ่นตีนจกของจังหวัดเชียงใหม่ สอดแทรกอยู่ในการนำเสนอของการแสดงในครั้งนี้

๙.๒ การสร้างสรรค์และการพัฒนาองค์ความรู้ด้านศิลปะการแสดง ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” เป็นการสร้างสรรค์การแสดงในมิติใหม่ โดยการทดลองนำลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายของนาฏศิลป์สากลมานำเสนอผ่านดนตรีพื้นเมืองร่วมสมัย และการเล่าเรื่องราวผ่านลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายและการใช้อุปกรณ์เชิงสัญลักษณ์ ผู้สร้างสรรค์จึงได้ออกแบบการแสดงให้มีมิติที่แปลกใหม่แต่ยังคงไว้ซึ่งความงามในเชิงสุนทรียะทางนาฏศิลป์

๑๐. บทสรุป

นาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ยลลายไหม ฝ้ายสืบศิลป์” นำเสนอรูปแบบการแสดงที่สะท้อนถึงอัตลักษณ์ที่โดดเด่นของการทอผ้าซิ่นตีนจกในจังหวัดเชียงใหม่ คือ การทอแบบกลับด้าน ผ้าซิ่นตีนจกในจังหวัดเชียงใหม่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่ามาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน แสดงให้เห็นถึงเรื่องราวการสื่อสารความหมายเชิงสัญลักษณ์ของวัสดุและอุปกรณ์ที่ใช้ในการทอผ้าซิ่นตีนจกที่มีความสำคัญ ตลอดจนการนำเสนอลวดลายต่าง ๆ ที่เป็นเอกลักษณ์ผ่านลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายแบบนาฏศิลป์สมัยใหม่ เป็นการบูรณาการองค์ความรู้ทางด้านวัฒนธรรมการทอผ้าซิ่นตีนจกในจังหวัดเชียงใหม่กับศาสตร์ด้านศิลปะการแสดง โดยนำเสนอในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัยและการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงเชิงสัญลักษณ์ โดยแบ่งการแสดงออกเป็น ๓ ช่วง ประกอบด้วย ช่วงที่ ๑ สีขาว นำเสนอกระบวนการทำฝ้าย เช่น การเก็บฝ้าย การปั่นฝ้าย การย้อมฝ้าย นำเสนอลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายกับเส้นสายต่าง ๆ ของฝ้าย ร่วมกับการใช้อุปกรณ์เชิงสัญลักษณ์ผสมผสานกับการใช้ลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายแบบนาฏศิลป์สมัยใหม่ (Modern Dance) ช่วงที่ ๒ ตีนจก นำเสนอลีลาการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อนำเสนอถึงการทอผ้าและลีลาการจกผ้าที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดเชียงใหม่ผ่านการนำเสนอในรูปแบบฟ้อนผสมและการเคลื่อนไหวร่างกาย ในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) และช่วงที่ ๓ นำเสนอการสวมใส่ผ้าซิ่นตีนจกผ่านการฟ้อนในรูปแบบพื้นเมืองร่วมสมัย ประกอบกับการใช้อุปกรณ์ที่เป็นเอกลักษณ์ต่าง ๆ ของชาวล้านนา เช่น ร่มล้านนา ผางประทีป โคม เพื่อนำเสนอเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมอันงดงามของชาวล้านนา นอกจากนั้นผู้สร้างสรรค์มีเป้าหมายในการนำเสนอเรื่องราวของผ้าซิ่นตีนจกในจังหวัดเชียงใหม่ผ่านศิลปะการแสดง เพื่อส่งเสริมและต่อยอดมรดกภูมิปัญญาทางด้านวัฒนธรรมของจังหวัดเชียงใหม่ให้เป็นที่รู้จักแพร่หลายในระดับชาติและนานาชาติต่อไป

๑๑. รายการอ้างอิง

เถกิง พัฒโนภาษ. (๒๕๕๑). “สัญศาสตร์กับภาพแทนความหมาย”. **วารสารวิชาการ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,** ๑, ๑: ๓๕-๕๐.

วิสมัย มโนมัยพิบูลย์ และเพยาว์ อุ่นศิริ. (๒๕๔๐). “ผ้าซิ่นทอมือ วัฒนธรรมสิ่งทอที่ควรอนุรักษ์ของไทย”. **วารสารมนุษศาสตร์วิชาการ,** ๕, ๑: ๒๐-๓๔.

อัครเดช นาคบัลลังก์. (๒๕๖๒). **มหัศจรรย์แห่งผ้าไท-ยวน.** เชียงใหม่: ห้างหุ้นส่วนจำกัดสแกนเนอร์.

ระบำจุลจอมอาภรณ์พัฒน์

วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: กิตติ อัตถาผล และคณะ*

๑. บทนำ

ประเทศไทย มีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนามาโดยตลอด สามารถรักษาเสถียรภาพทางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม เพื่อบรรลุเป้าหมายในการสร้างชาติให้มีความมั่นคง แข็งแรง ต่อการพัฒนาประเทศ เพิ่มและกระจายสิ่งที่สนองความต้องการขั้นพื้นฐานของมนุษย์ เช่น อาหาร ยารักษาโรค ที่อยู่อาศัย และเครื่องนุ่งห่ม เพื่อยกระดับความเป็นอยู่ ภาพลักษณ์ของประชาชนในชาติ นำสู่ขีดความสามารถในความทัดเทียมอารยะประเทศด้วยการสร้างค่านิยมให้เป็นที่ยอมรับทั้งในระดับประเทศและนานาประเทศ การพัฒนาของเครื่องนุ่งห่มของสตรีในประเทศไทย เป็นอีกหนึ่งอย่างที่ได้รับการพัฒนาอย่างเด่นชัดและต่อเนื่อง โดยในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ เนื่องด้วยประเทศไทยในสมัยนั้นมีการติดต่อกับชาติตะวันตก การแต่งกายของสตรีในราชสำนัก และสตรีชั้นสูงได้นำเอารูปแบบการแต่งกาย แบบตะวันตกมาปรับใช้กันอย่างแพร่หลาย เพื่อให้เหมาะสมกับสตรีในประเทศไทยในสมัยนั้น และตอบสนองต่อการพัฒนาประเทศให้ได้รับการยอมรับและมีอารยะทัดเทียมอย่างชาติที่พัฒนาแล้ว

การพัฒนาเครื่องแต่งกายสตรีในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ (พ.ศ. ๒๔๑๑ - ๒๔๕๓) ถือเป็นยุคแห่งการเปลี่ยนแปลงการแต่งกายของคนไทยอย่างแท้จริง เนื่องจากพระองค์ทรงเสด็จประพาสยุโรป และมีการนำแบบอย่างการแต่งกายของชาวยุโรปกลับมาประยุกต์ใช้ในประเทศไทย โดยบุคคลชั้นสูงแต่งนำก่อนแล้วจึงมีผู้แต่งตามในสมัยรัชกาลดังกล่าว การพัฒนาแบ่งออกเป็น ๓ ช่วง ได้แก่ ช่วงต้นรัชกาล (พ.ศ. ๒๔๑๑ - ๒๔๒๙) ซึ่งสมเด็จฯ กรมพระยาสุดารัตนราชประยูร (พระราชธิดาในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓) ผู้สำเร็จราชการในพระบรมมหาราชวังฝ่ายในโปรดให้เจ้านายฝ่ายใน เปลี่ยนจากนุ่งโจง มานุ่งจีบ ห่มแพรสไบเฉียงตัวเปล่า ต่อมาช่วงกลางรัชกาล (พ.ศ.๒๔๓๐ - ๒๔๔๐) นุ่งโจงสวมเสื้อแขนกระบอก แล้วห่มผ้าสไบเฉียง ทับตัวเสื้อ และให้สวมรองเท้ากับถุงเท้าหุ้มให้ตลอดน่อง สำหรับเสื้อแขนกระบอกในสมัยนี้ มีการดัดแปลงเป็นแบบต่าง ๆ แล้วแต่ความพอใจของแต่ละบุคคล เชื่อว่าเมื่อเลิกนุ่งจีบห่มสไบตัวเปล่า จึงนำเครื่องประดับแบบที่เหมาะกับการแต่งกายดังกล่าว เครื่องประดับ เช่น สร้อยสังวาลย์ กำไลต้นแขน จี้ขนาดใหญ่ นำออกไป แล้วหันไปประดับเครื่องประดับอื่นแทน เช่น เข็มกลัดติดผ้าสไบ ทำรูปแบบอย่างเข็มกลัดติดเสื้อของสตรีตะวันตก ต่อมาได้มีการดัดแปลงการห่มสไบมาเป็นสะพายแพรแทน โดยการนำแพรที่จีบตามขวางเอว มาจีบตามยาวอีกครั้ง จนเหลือเป็นผ้าสะพาย

---

* อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา และสาขานาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
คณะผู้สร้างสรรค์ ประกอบด้วย ธนกร สุวรรณอำภา, นฤมล ณ นคร, ฤดีชนก คชเสนี, จินตนา อนุวัฒน์, พิมพิกา มหามาตย์, พิชญา บวรอิทธิกร, เสฏฐวุฒิ ชาวห้วยหมาก, ชนะชัย กอผจญ, วรารัตน์ สีชมนิ่ม, ปรัชญา เข็มนาค, อธิพัชร์ สุวรรณวัฒนะ, สุรเดช สารอินทร์, อรอนงค์ จตุรภัทรพร, ศันสนีย์ อ่อนสี, วราพรรณ แสงทิพย์ และภาพันธ์ ตันประเสริฐ

บนบ่าซ้ายรวบชายไว้ที่เอวด้านขวา อาจเป็นเพราะว่าแพรสะพายไม่ปิดบังความงามของเสื้อเช่นการห่มสไบ เพราะตัวเสื้อไม่มีการประดับประดามาก และช่วงปลายรัชกาล (พ.ศ. ๒๔๔๐ - ๒๔๕๓) ผู้หญิงจะนุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อแพรไหม ลูกไม้ ตัดแบบตะวันตก แขนยาว พองฟู เอวเสื้อเข้ารูป มีการคาดเข็มขัดหรือสายห้อยนาฬิกา มีสายสะพายผ้าแพร สวมถุงเท้ามีลวดลายและรองเท้าส้นสูง ให้ไว้ผมทรงดอกกระทุ่ม และมักนิยมเครื่องประดับมุกสายสร้อยหลายชั้น ดังนั้นการพัฒนาการแต่งกายของสตรีไทยในยุคสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ ที่ได้รับการพัฒนาอิทธิพลจากชาติตะวันตก โดยมีนัยยะแฝงต่อการพัฒนาประเทศในด้านการติดต่อกับชาวต่างชาติ อันมีผลต่อการพัฒนาเศรษฐกิจ ความมั่นคงของชาติ ด้วยพระปรีชาสามารถของพระองค์ ที่สะท้อนถึงพระอัจฉริยภาพ พระวิริยะอุตสาหะต่อการพัฒนาประเทศไทยให้เป็นชาติที่มีอารยะทัดเทียมนานาชาติ (บรรณฑรวรรณ ทองคำพงษ์, ๒๕๖๐, น. ๙-๑๐)

ดังนั้นคณะผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในลักษณะนาฏศิลป์ไทยรูปแบบระบำ ชุด “จุลจอมอาภรณ์พัฒน์” โดยนำข้อมูลการพัฒนาเครื่องแต่งกายของสตรีไทยในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ มาเป็นฐานในการค้นคว้า นำมาสู่การพัฒนาผลงานการแสดงสร้างสรรค์ อันสะท้อนภาพการพัฒนาการของเครื่องแต่งกายที่มีความวิจิตรงดงาม ผสมผสานกันอย่างลงตัว เป็นแบบอย่างการแต่งกายของสตรีไทยที่งดงาม มาจนถึงยุคปัจจุบัน และเป็นการน้อมรำลึกในพระอัจฉริยภาพของพระองค์อันเป็นมิ่งขวัญของปวงชนชาวไทย โดยสำนึกในการปรีชาสามารถของพระองค์

๒. จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์การแสดงระบำ ชุด “ระบำจุลจอมอาภรณ์พัฒน์”

๓. นิยามศัพท์

๓.๑ การสร้างสรรค์ หมายถึง กระบวนการหลักของการแสดง การออกแบบภาพและนำเสนอต่อผู้ชม เป็นรากฐานของกระบวนการ กำหนด สื่อสารแนวคิด ความคิด อย่างมีประสิทธิภาพ ในลักษณะนาฏศิลป์ไทยรูปแบบ “ระบำ” โดยการพัฒนาวิเคราะห์องค์ประกอบที่เชื่อมต่อถึงกัน เช่น ความสัมพันธ์ จังหวะ และโครงสร้างศิลปะการแสดงระบำแบบนาฏศิลป์ไทย การนำไปใช้ กระบวนการ การพัฒนาการ

๓.๒ จุลจอม หมายถึง สื่อถึงช่วงที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๕) ทรงครองราชสมบัติ ซึ่งเป็นช่วงที่ได้รับการพัฒนาหลายด้าน เนื่องจากพระองค์ท่านทรงมีแนวคิดเป็นผู้นำในการนำวัฒนธรรมชาติตะวันตก เข้ามาผสมผสาน เกิดเป็นอารยธรรมที่ฝังรากลึกอยู่ในแผ่นดินสยาม นอกจากนี้ยังเป็นการเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณต่อปวงชนชาวสยาม ในการนำวัฒนธรรมการแต่งกายของชาวตะวันตกเข้ามาสู่ประเทศไทย

๓.๓ อาภรณ์พัฒน์ หมายถึง พัฒนาการของอาภรณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๕) มีความวิจิตรงดงาม แบ่งออกเป็นการแต่งกาย ช่วงต้น ช่วงกลาง และช่วงปลายของรัชสมัย เป็นการผสมผสานวัฒนธรรมต่างชาติและวัฒนธรรมการแต่งกายของไทยอย่างลงตัว

๔. ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

พัฒนาการด้านเครื่องแต่งกายสตรีในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ (พ.ศ. ๒๔๑๑ - ๒๔๕๓)

๔.๒ ขอบเขตด้านสถานที่

สร้างสรรค์การแสดง ณ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

๔.๓ ขอบเขตด้านเวลา

คณะผู้สร้างสรรค์กำหนดเวลาในการสร้างสรรค์การแสดงการแสดงระบำ “จุลจอมอาภรณ์พัฒน์” รวมระยะเวลา ๑๒ เดือน โดยกำหนดระยะเวลาในการแสดงประมาณ ๘ นาที

๕. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

๕.๑ การเก็บรวบรวมข้อมูล

๕.๑.๑ ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากหนังสือ เอกสาร บทความ และลงพื้นที่ ที่เกี่ยวข้องจากแหล่งที่มาข้อมูลต่าง ๆ

๕.๑.๒ ศึกษารวบรวมข้อมูล ประเภทเอกสาร หนังสือ งานวิจัย บทความ และสิ่งตีพิมพ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาเครื่องแต่งสตรีในสมัยรัชกาลที่ ๕ และการสร้างสรรค์การแสดง ดังนี้

๑) ข้อมูลด้านการพัฒนาเครื่องแต่งกายสตรีในสมัยรัชกาลที่ ๕

๒) ข้อมูลด้านแนวทางการสร้างสรรค์ผลงาน ลักษณะนาฏศิลป์ไทย รูปแบบ ระบำ

๕.๑.๓ การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ

๕.๒ กระบวนการออกแบบองค์ประกอบการแสดง

๕.๒.๑ การออกแบบดนตรีและเนื้อร้องประกอบการแสดง

๕.๒.๒ การคัดเลือกผู้แสดง

๕.๒.๓ การออกแบบท่าทางประกอบการแสดง

๕.๒.๔ การออกแบบเครื่องแต่งกาย

๕.๓ การนำเสนอเพื่อรายงานความก้าวหน้า และตรวจสอบคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์ ต่อผู้ทรงคุณวุฒิ ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จำนวน ๓ ครั้ง

๕.๔ การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ ชุด “ระบำจุลจอมอาภรณ์พัฒน์” ต่อสาธารณะ

๕.๕ ดำเนินงานสรุปเป็นรูปแบบนำเสนอรูปเล่มเอกสาร และบทความ

๖. การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

๖.๑ การศึกษาวรรณกรรม

พัฒนาการเครื่องแต่งกายสตรีในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ราชพัสตราภรณ์รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สมัยรัชกาลที่ ๕ มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง เพราะได้รับอิทธิพลจากชาติตะวันตก ทั้งนี้ผู้วิจัยได้แบ่งตามช่วงเวลาการครองสิริราชสมบัติเป็น ๓ ช่วง คือ ช่วงต้นรัชกาล ช่วงกลางรัชกาล และช่วงปลายรัชกาล รายละเอียดดังนี้

๖.๑.๑ ราชพัสตราภรณ์รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ช่วงต้นรัชกาล (พ.ศ. ๒๔๑๑ - ๒๔๓๐) การนุ่งการห่มของสตรีในรุ่นก่อนยังคงใช้เป็นแบบดั้งเดิม คือ นุ่งจีบและนุ่งโจงด้วยผ้าลาย ผ้าลายอย่าง ผ้าพื้น หรือผ้ายก ตลอดจนสวมเสื้อคอปิดแขนยาวทรงกระบอก บ้างเป็นเสื้อแพรหรือเสื้อไหมยกดอก ห่มผ้าสไบแพรจีบเฉวียงบ่าซ้ายและกรองทับด้วยผ้าทรงสะพักกรองทองในโอกาสสำคัญต่าง ๆ ความงดงามจะอยู่ที่เนื้อผ้าที่มีการตกแต่งอย่างละเอียด ประณีต เครื่องตกแต่งบางชนิดเริ่มมีการนำรูปแบบเครื่องแต่งกายของตะวันตกมาใช้ และได้ตัดทอนรายละเอียดในบางส่วนออกไป เช่น แต่เดิมในพระราชพิธีสำคัญสตรีในราชสำนักชั้นสูงจะสวมกำไลข้อพระบาทเป็นชุดเรียงกัน ได้แก่ กำไลวง แหวนรอบ ดอกผักบุ้ง และใบไม้ปลายมือ ในสมัยนี้ได้ปรับเป็นการสวมถุงพระบาทยาวสีขาว และสวมฉลองพระบาทหนังหุ้มข้อส้นสูงแบบตะวันตก มีการแตกแต่งลวดลายบนฉลองพระบาทอย่างงดงาม ยุคนี้สตรีในราชสำนักรุ่นใหม่เริ่มทำกิจกรรมแบบสตรีชาวตะวันตก รูปแบบการแต่งกายของสตรีในราชสำนักจึงมีความกระชับและรัดกุมขึ้น มีการสวมเสื้อคู่กับการนุ่งโจง ซึ่งเสื้อที่สวมจะเป็นเสื้อแบบสตรีชาวตะวันตก มีคอปกลูกไม้ด้านในและบริเวณชายแขนเสื้อ ปักตกแต่งลวดลายเดินเส้นอย่างงดงามที่บริเวณแขนเสื้อ แต่กระนั้นก็ตามก็ยังห่มทับด้วยผ้าสไบแพรจีบอยู่ ในยุคแรกนั้นการห่มผ้าสไบแพรจีบยังเป็นแบบดั้งเดิม คือ เฉวียงไหล่ซ้ายและทิ้งชายยาว ซึ่งการห่มผ้าสไบทับแบบนี้จะมีวิวัฒนาการห่มอย่างน่าสนใจในสมัยต่อมา นอกจากนี้ แพรที่ใช้ห่มของสตรีในราชสำนักนั้นจะมีการร่ำและอบมาแล้วเป็นอย่างดีด้วยเครื่องหอมต่าง ๆ สำหรับเครื่องประดับนั้น มักตกแต่งด้วยสร้อยคอสั้น (chocker) ประดับด้วยจี้อัญมณีตรงกลาง สวมสร้อยพระศอยาว และพระธำมรงค์หลายวงที่นิ้วพระหัตถ์ ที่น่าสังเกตคือ สตรีในราชสำนักรัตนโกสินทร์โดยเฉพาะพระบรมวงศานุวงศ์แห่งราชจักรีวงศ์จะไม่สวมกุณฑลมาแต่ครั้งโบราณแล้ว ทรงผมของสตรียุคนี้ หากเป็นสตรีในรุ่นก่อนจะไว้ผมปีกตามแบบเดิม แต่ทรงผมของสตรีรุ่นใหม่เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมอย่างชัดเจนคือ จากผมปีกมาเป็นผมทัด การไว้จอนสองข้างใบหูเริ่มหายไป และนิยมถือพัดหรือพระวิชนี (สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ, ๒๕๔๘, น. ๑๐๖)

๖.๑.๒ ราชพัสตราภรณ์รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ช่วงกลางรัชกาล (พ.ศ. ๒๔๓๐ - ๒๔๔๐) ในช่วงกลางรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การแต่งกายของสตรีในราชสำนักเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงมากขึ้น ด้วยการนำรูปแบบการแต่งกายของสุภาพสตรีชั้นสูงชาวตะวันตกเข้ามาปรับประยุกต์ให้ต้องกับรสนิยมของตนเอง อิทธิพลการแต่งกายแบบ สุภาพสตรีชั้นสูงชาวตะวันตกนี้สะท้อนให้เห็นในรูปแบบของเสื้อ ถุงเท้า รองเท้า หมวก ตลอดจนสร้อยไข่มุก ลูกปัด การประดับลูกไม้และแถบริบบิ้นสีตามแฟชั่นในเวลานั้น สตรีในราชสำนักจะสวมเสื้อแขนหมูแฮมร่วมกับการนุ่งโจงหรือนุ่งจีบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในงานพระราชพิธี ผ้านุ่งที่ใช้นุ่งนั้นจะเป็นผ้ายกทองหรือผ้าลาย อย่างที่มีลวดลาย งดงามถูกต้องตามแบบแผนกระบวนลายครั้งโบราณ นอกจากผ้าทรงสะพัก บางโอกาสมีการตกแต่งด้วยการสะพายแพรเฉวียงบ่าซ้าย เป็นแพรจีบที่มีการจับจีบด้านยาวและด้านขวางของผ้า ผูกเป็นโบว์ทิ้งชายยาวให้กระชับพระองค์กลัดทับด้วยเข็มกลัดอัญมณีอย่างงดงาม ซึ่งแพรสะพายนี้มีวิวัฒนาการมาจากผ้าสไบแบบเก่าแต่ปรับการห่มให้รัดกุม เนื่องจากจะต้องประกอบกิจกรรมที่ต้องเคลื่อนไหวมากขึ้น และจะแต่งคู่กับการนุ่งโจงในการทรงฉลองพระองค์เต็มยศตามแบบขัตติยนารีโบราณราชประเพณีนิยม เครื่องประดับงดงามต่าง ๆ ได้แก่ สร้อยพระศอ สร้อยข้อพระหัตถ์ พระธำมรงค์หลายวง สวมถุงพระบาท ฉลองพระบาทส้นสูงแบบตะวันตกปักลวดลายประณีต สำหรับทรงผมได้มีการเปลี่ยนแปลงจากผมทัดมาเป็น “ผมทรงดอกกระทุ่ม” คือ ตัดผมด้านท้ายทอยให้สั้นขึ้นและหวีเสยด้านหน้าให้ตั้งสูง จับด้วยน้ำมันตานีหอมให้ผมเป็นทรงอยู่ตัว (สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ, ๒๕๔๘, น. ๑๖๘ - ๑๗๓)

๖.๑.๓ ราชพัสตราภรณ์รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ช่วงปลายรัชกาล (พ.ศ. ๒๔๔๐ - ๒๔๕๓) ราชพัสตราภรณ์ของสตรีในราชสำนักสยามในช่วงปลายแผ่นดินรัชสมัย

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น งดงาม หรูหรา ทั้งพัสตราภรณ์ และเครื่องประดับนานาชนิดที่นำเข้ามาจากต่างประเทศ รูปแบบการแต่งกาย ทรงผม ตลอดจนเครื่องประดับของสตรีในราชสำนักสยามในยุคนี้ ได้รับอิทธิพลจากต่างชาติอย่างมาก นับตั้งแต่ทรงผม ซึ่งแต่เดิมไว้ผมทรงดอกกระทุ่ม มานิยมไว้ยาวถึงกลางหลัง และหวีเสยด้านหน้าให้ตั้งสูง สอดใส่ช้องผมไว้ภายในตามแบบสตรีญี่ปุ่น และมีการตกแต่ง ประดับด้วยแถบผ้า แถบลูกไม้ โบว์ ริบบิ้น หรือลูกปัดอย่างงดงาม ฉลองพระองค์หรือเสื้อจะตัดเย็บจากผ้าลูกไม้หรือผ้าเนื้อดีบางเบาจากต่างประเทศ รูปแบบของเสื้อแขนหมูแฮมได้มีการเปลี่ยนแปลงไป คอเสื้อจะกว้างมากขึ้น ลำตัวเสื้อ จะปล่อยหลวม ตกแต่งด้วยผ้าหรือลูกไม้ แถบริบบิ้น ลูกปัด และไข่มุก แขนเสื้อพอง ทิ้งตัวและยาวเลยข้อศอก สะพายทับด้วยแพรอย่างหลวม ๆ เฉวียงไหล่ซ้าย กลัดทับด้วยเข็มกลัดอัญมณีอย่างงดงาม ในยุคนี้นิยมใช้เครื่องประดับ อาทิ โชคเกอร์ (chocker) หรือเครื่องประดับพระศอ เข็มกลัด จี้ สร้อยคอ มีความงดงามหรูหราตามแบบตะวันตก (สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ, ๒๕๔๘, น. ๒๓๗ - ๒๔๖)

จากราชพัสตราภรณ์รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ช่วงต้น ช่วงกลาง และปลายรัชกาล คณะผู้วิจัยได้นำรูปแบบการแต่งกายจากภาพที่ยกตัวอย่างข้างต้นไปใช้ในการออกแบบเครื่องแต่งกายของนักแสดง และกำหนดรูปแบบการแสดงโดยยึดถือช่วงเวลาทั้ง ๓ ช่วง

๖.๒ แนวคิดหรือทฤษฎี

นาฏศิลป์ เป็นศิลปะผสมที่บูรณาการศิลปกรรมหลายแขนงเข้าด้วยกัน ได้แก่ วรรณศิลป์ นาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์และทัศนศิลป์ ซึ่งนับเป็นโสตทัศนศิลป์ในการสื่อสารความหมายต่าง ๆ ของการแสดงให้มีความสมบูรณ์ ในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้จึงได้ศึกษาแนวทางจากแนวคิดการสร้างสรรค์ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

๖.๒.๑ องค์ประกอบของศิลปะด้านนาฏศิลป์ไทย หมายถึง การนำมูลฐานศิลปะมาประกอบด้วยกันอย่างเหมาะสม เพื่อให้เกิดคุณค่าทางศิลปะ กล่าวคือ ความงามของศิลปะจะต้องเป็นเอกภาพจึงก่อให้เกิดความงามหรือสุนทรียะ มูลฐานของศิลปะเบื้องต้น ได้แก่ บริเวณว่าง สีและน้ำหนัก รูปแบบ รูปร่างหรือรูปทรง ความเป็นเอกภาพและคุณค่าแห่งศิลป์ องค์ประกอบของศิลปะด้านนาฏศิลป์ไทย ประกอบด้วย พื้นที่ว่างของนาฏศิลป์ไทย (Space) สีและน้ำหนักของนาฏศิลป์ไทย (Color and Value) รูปแบบของนาฏศิลป์ไทย (Form and Shape) และความเป็นเอกภาพและคุณค่าแห่งศิลป์ด้านนาฏศิลป์ไทย (Unity) (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ๒๕๔๗, น. ๒๒๕)

๖.๒.๒ สุนทรียทางนาฏศิลป์ไทย หมายถึง ความงดงามของการร่ายรำที่มีความสัมพันธ์กับองค์ประกอบของนาฏศิลป์ได้อย่างกลมกลืน ซึ่งประกอบด้วย ๑) ความถูกต้องของแบบแผนการรำ เช่น แม่ท่า ท่านิ่ง ลีลาท่าเชื่อม ๒) ความสามารถในการรำ เช่น รำดี รำงาม มีความอ่อนช้อย สง่างามภาคภูมิ คล่องแคล่ว ๓) ลักษณะพิเศษในท่วงทีลีลาเฉพาะตัวของผู้รำ เช่น ท่าเดิน การใช้ตัว การเล่นเท้า การกล่อมหน้า ๔) ความแตกฉานในท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้น ทั้งการตีบทและท่าสร้างสรรค์ ความงามหรือสุนทรียะของการแสดงแต่ละประเภทมีความดีเด่นหรือจุดเน้นที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งสุนทรียะของการแสดงประเภทรำและ ประกอบด้วย บทร้องและทำนองเพลง การประดิษฐ์ท่ารำ ความงดงามของผู้แสดง และองค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดงมีความเหมาะสม กลมกลืนกับบทร้อง ท่ารำและผู้แสดง (อุษา สบฤกษ์, ๒๕๔๕, น. ๒๓)

๖.๒.๓ ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว (Kenetology) คือ หลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่าง ๆ และขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวนั้นมีองค์ประกอบที่สำคัญในนาฏยประดิษฐ์ ประกอบด้วย

๑) การใช้พลัง (Energy) ในการแสดงนาฏศิลป์มีการใช้พลัง ๓ ประเภท คือ

๑.๑) ความแรงของพลัง การฟ้อนรำด้วยพลังแรงมากทำให้เห็นความกระปรี้กระเปร่า แข็งแรง รุกรน ตรงกันข้ามการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยทำให้มีความหมายมากขึ้น ชัดเจนขึ้น ให้ความรู้สึกนุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า หนักแน่น เป็นความรู้สึกลึก ๆ ที่แฝงเร้นอยู่ภายใน

๑.๒) การเน้นพลัง หมายถึง การเร่งหรือลดความแรงของการใช้พลังเพื่อการเคลื่อนไหวในขณะใดขณะหนึ่งอย่างกะทันหัน เป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดู

๑.๓) ลักษณะของการใช้พลัง แบ่งเป็น ๕ ประเภท คือ การแกว่งไกว การระเบิด การสืบเนื่อง การสั่นพลิ้วและการลอยตัว

๒) การใช้ที่ว่าง (Space) คือการใช้พื้นที่ที่มีทั้งความกว้าง ความยาวและความสูง ซึ่งมีความสำคัญในการกำหนด

๒.๑) ตำแหน่ง คือ การจัดที่ให้ผู้แสดงหยุดอยู่บนเวทีในขณะใดขณะหนึ่งก่อนเคลื่อนที่ไป ณ จุดนั้น ๆ ผู้แสดงอาจทำท่านิ่ง หรือ เคลื่อนไหวท่าทางต่าง ๆ อย่างต่อเนื่องก็ได้

๒.๒) ขนาด หมายถึงการที่ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายโดยออกท่าทางให้กว้างหรือแคบและเคลื่อนที่ได้ใกล้หรือไกลเพียงใด ขึ้นอยู่กับพื้นที่

๒.๓) ทิศทาง หมายถึง แนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การแปรแถว สามารถเคลื่อนที่ได้ใน ๘ ทิศ ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู ได้แก่ การเข้าหาคนดู การถอยออกจากคนดู การขนานกับคนดู การทแยงมุมกับคนดู การวนเป็นวงหน้าคนดู การฉวัดเฉวียนหรือเลี้ยวไปมาแบบฟันปลา การยกสูง และการกดต่ำ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ๒๕๔๗, น. ๒๒๕ - ๒๕๑)

ดังนั้น ในการสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ จะได้นำแนวคิดและทฤษฎีของนาฏยศิลป์ข้างต้นมาเป็นแนวทางในการออกแบบผลงานทั้งด้านรูปแบบการแสดง ลีลาท่ารำ กระบวนการแปรแถว ทิศทางเข้าออกของตัวละครให้มีความสมบูรณ์ต่อไป

๖.๓ ผลงานสร้างสรรค์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๖.๓.๑ ระบำชุดไทยพระราชนิยม เป็นผลงานสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ที่ได้คิดประดิษฐ์ระบำชุดนี้ขึ้นมาใหม่ โดยมีจุดประสงค์ในการนำเสนอชุดไทยในแบบต่าง ๆ ในยุครัตนโกสินทร์ตามแนวพระราชดำริในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ที่ทรงให้นำชุดไทยแบบต่าง ๆ มาเป็นเครื่องแต่งกายสำหรับสตรีไทย อันควรค่าแก่การอนุรักษ์และเผยแพร่ รวม ๘ ชุด ได้แก่ ชุดไทยเรือนต้น ชุดไทยจิตรลดา ชุดไทยอัมรินทร์ ชุดไทยบรมพิมาน ชุดไทยจักรี ชุดไทยดุสิต ชุดไทยจักรพรรดิ และชุดไทยศิวาลัย จัดแสดงครั้งแรกเนื่องในงานศิลปวัฒนธรรมของสถานศึกษาในสังกัดกรมศิลปากร เมื่อวันที่ ๑๖ สิงหาคม ๒๕๓๖ โดยมี ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ แต่งทำนองเพลง ครูเฉลิม ม่วงแพรศรี ครูรัตรวี ยลปราโมทย์ และครูวารี ไตรเพิ่ม ประพันธ์บท ครูปราณี สำราญวงศ์ และ ม.ร.ว.อรฉัตร ซองทอง แก้ไขปรับปรุงบท ครูเรวดี สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ประดิษฐ์ท่ารำ (เรวดี สายาคม, การสื่อสารส่วนบุคคล, ๑๑ ธันวาคม ๒๕๖๕)

๖.๓.๒ ระบำรัตนโกสินทร์ เป็นระบำที่แสดงถึงการแต่งกายของสตรีไทย ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตั้งแต่รัชกาลที่ ๑ จนถึงรัชกาลปัจจุบัน ระบำรัตนโกสินทร์ แสดงครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๕ เนื่องในงานเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ ๒๐๐ ปี โดย ม.ร.ว.อรฉัตร ซองทอง เป็นผู้ประพันธ์บท ครูมนตรี ตราโมท

บรรจุเพลง ครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ประดิษฐ์ท่ารำ ครูสมสมร สืบนุสนธ์ ออกแบบเครื่องแต่งกาย (เกศสุริยง, ๒๕๕๔, น. ๑)

๗. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

คณะผู้สร้างสรรค์มีแนวคิดจากการพัฒนาเครื่องแต่งกายสตรีไทยในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ โดยระบำจุลจอมอาภรณ์พัฒน์ จะแสดงถึงความงดงามของเครื่องแต่งกายของสตรีที่รับอิทธิพลของวัฒนธรรมการแต่งกายแบบสากล เข้ามาผสมผสานกับรูปแบบการแต่งกายของสตรีไทยดั้งเดิม เกิดเป็นความผสมผสานของการแต่งกาย ซึ่งมีความวิจิตรงดงาม แบ่งออกเป็นการแต่งกายช่วงต้น ช่วงกลาง และช่วงปลายของรัชสมัย นอกจากนี้ยังเป็นการเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ทรงมีพระมหากรุณาธิคุณต่อปวงชนชาวไทย ในการนำวัฒนธรรมการแต่งกายของชาวตะวันตกเข้ามาสู่ประเทศไทย โดยนำเสนอในลักษณะนาฏศิลป์ไทยจารีต รูปแบบ “ระบำ” เป็นฐานในการสร้างสรรค์ เพื่อส่งเสริมเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมในด้านการพัฒนาเครื่องแต่งกายของสตรีไทยในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ อันสะท้อนภูมิปัญญาประดิษฐ์ในด้านการพัฒนาเครื่องแต่งกายสตรีไทย สู่การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “ระบำจุลจอมอาภรณ์พัฒน์”

๘. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

๘.๑ รูปแบบของผลงาน

“ระบำจุลจอมอาภรณ์พัฒน์” นำเสนอในนาฏศิลป์ไทยจารีต ในรูปแบบ “ระบำ” ประกอบ “การรำใช้บทประกอบคำประพันธ์” คือการใช้ภาษาท่านาฏศิลป์ไทยแบบแผนดั้งเดิมและการแปรแถวที่หลากหลายโดยคำนึงถึงหลักความสมดุล ความพร้อมเพรียง ตามแนวคิด ของครูเฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง และการเคลื่อนไหวของผู้แสดงท่าทางที่สัมพันธ์กับเวลา (The Time Aspect) ของ Jacqueline M.Smith ระยะเวลาในการแสดง ๘ นาที การแสดงแบ่งออกเป็น ๓ ช่วงได้แก่

ช่วงที่ ๑ ปกเกล้าชาวสยาม แสดงถึง สำนึกในพระมหากรุณาธิคุณ ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ ประกอบบทร้องเทิดพระเกียรติ เกี่ยวกับการแต่งกายที่มีการผสมผสานธรรมเนียมการแต่งกายดั้งเดิมให้เข้ากับค่านิยม การแต่งกายของชาติตะวันตก สะท้อนให้เห็น ถึงความพยายามเปลี่ยนแปลง ปรับตัวของชนชั้นนำไทย ให้มีความทัดเทียมกับนานาอารยประเทศ

ช่วงที่ ๒ อาภรณ์งามพัฒนา แสดงถึง พัฒนาการด้านการแต่งกายที่ได้รับอิทธิพลมาจากชาติตะวันตก ซึ่งแบ่งออกเป็นเครื่องแต่งกายทั้งหมด ๖ ชุด แบ่งออกเป็น ช่วงต้น ช่วงกลาง และช่วงปลายรัชกาล ที่มีรูปแบบและความงดงามแตกต่างกัน ใช้ท่ารำนาฏศิลป์ไทยมาตรฐาน และท่าทางธรรมชาติประกอบการใช้แบบนาฏศิลป์แบบแผน

ช่วงที่ ๓ วิจิตราสตรีไทย แสดงถึง สตรีไทยได้มีการปรับตัวให้เข้ากับสังคมนิยมอย่างมีอารยะและได้ยอมรับจากสังคมโลก อย่างมีนัยยะต่อการปรับปรนเครื่องแต่งกายโดยไม่ทิ้งเอกลักษณ์เครื่องแต่งกายอย่างสตรีสยามในอดีต ผ่านการนำเสนอนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ในรูปแบบ “ระบำ” โดยมีเอกลักษณ์สำคัญในการเคลื่อนไหวของผู้แสดง อย่างพร้อมเพรียงกัน ความงดงามของการแปรแถว เข้ากับจังหวะและท่วงทำนองของเพลงประกอบการแสดง

๘.๒ บทร้องและดนตรี

คณะผู้สร้างสรรค์ได้วางแนวคิดการสร้างสรรค์เพลงให้มีความเรียบง่าย ไพเราะ ผู้ชมสามารถเรียนรู้พัฒนาการของเครื่องแต่งกายในสมัยรัชกาลที่ ๕ ได้ชัดเจน กำหนดใช้ ฉันทลักษณ์กลอนสุภาพประกอบบทร้องในการแสดง จำนวน ๔ บท ดังนี้

เพลงเวสสุกรรม ทางฝรั่ง

ข้าแต่พระมหากษัตริย์เจ้า พระผ่านเผ้าสมหวังดังประสงค์
นาฏศิลป์ดนตรีศรีธำรง เครื่องแต่งกายงามระหงอลงกา

เพลงจุลจอมอาภรณ์พัฒน์

เครื่องแต่งกายสตรีที่รื่นรมย์ จีบหน้านางสไบห่มผสมผสาน
ยุคสมัยช่วงต้นรัชกาล โฉมสะคราญสดสวยด้วยอาภรณ์
ช่วงกลางรัชกาลอันวิจิตร พระจุลจอมบพิตรอดิศร
นุ่งโจงเสื้อลูกไม้อรชร แลอร่ามงามงอนตระการตา
อาภรณ์พัฒน์นุ่งโจงลายลูกไม้ รังสรรค์ให้แขนเรืองรามงามสง่า
ช่วงปลายรัชกาลตระการตา เครื่องแต่งกายพัฒนาด้วยอาภรณ์

เพลงและดนตรี คณะผู้สร้างสรรค์ได้แบ่งช่วงของเพลง ออกเป็น ๓ ช่วง ตามช่วงของการแสดง ใช้เพลงทั้งหมด ๓ เพลง ได้แก่ ๑) เพลงเวสสุกรรม ทางฝรั่ง ๒) เพลงจุลจอมอาภรณ์พัฒน์ และ ๓) เพลงเร็ว โดยใช้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ผสมระฆังราวบรรเลงประกอบการแสดง

๘.๓ ผู้แสดง

คณะผู้สร้างสรรค์ออกแบบการแสดงโดยใช้ผู้แสดงหญิงล้วน จำนวน ๑๑ คน แบ่งเป็นผู้แสดง ๒ กลุ่ม โดยกลุ่มที่ ๑ คือ กลุ่มผู้แสดงหลัก จำนวน ๖ คน และ กลุ่มที่ ๒ คือกลุ่มผู้แสดงรอง จำนวน ๕ คน ซึ่งคัดเลือกจากผู้ที่มีบุคลิกภาพดี มีความสามารถในด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทย รูปแบบระบำ

ภาพที่ ๑ กลุ่มผู้แสดงหลัก (แถวหลัง) และกลุ่มผู้แสดงรอง (แถวหน้า)
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๔ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

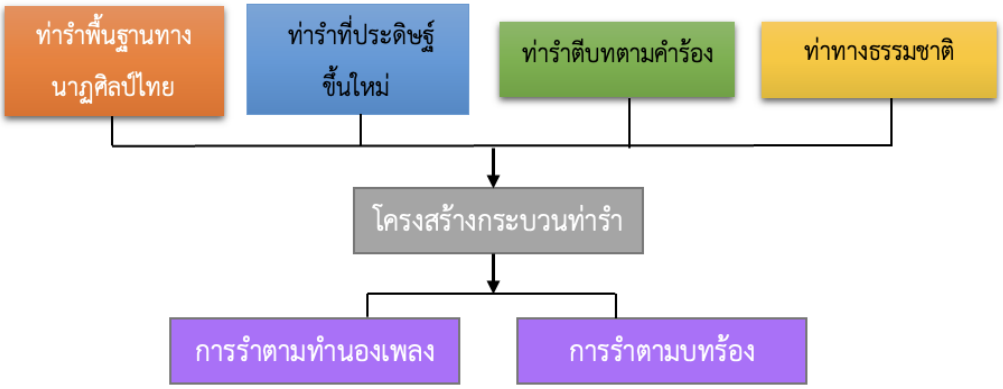
เครื่องแต่งกาย มีแนวคิดการแต่งกายจากรูปแบบการแต่งกายของสตรีในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๕) ใช้สีคู่ตรงข้าม (Complementary Colors) มาประยุกต์ใช้ โดยแบ่ง

การแต่งกายออกเป็น ๒ กลุ่มตามกลุ่มผู้แสดง กลุ่มที่ ๑ แต่งกายตามยุคสมัย ใช้สำหรับออกงานพระราชพิธีต่าง ๆ ในราชสำนักซึ่งในสมัยรัชกาลที่ ๕ และกลุ่มที่ ๒ แต่งกายชุดไทยแบบลำลอง

ภาพที่ ๒ เครื่องแต่งกายกลุ่มผู้แสดงหลัก (เรียงจากซ้ายลำดับที่ ๑-๖) แต่งกายตามยุคสมัย เครื่องแต่งกายกลุ่มผู้แสดงรอง (เรียงจากซ้ายลำดับที่ ๗) แต่งกายชุดไทยแบบลำลอง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕ ท่ารำ

๘.๕.๑ กระบวนท่ารำ มีโครงสร้างหลัก ๔ ลักษณะ ได้แก่ ท่ารำพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย ท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ท่ารำตีบทตามคำร้อง และท่าทางธรรมชาติ



ภาพที่ ๓ โครงสร้างกระบวนท่ารำ “ระบำจุลจอมอาภรณ์พัฒน์”
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕.๒ การใช้พื้นที่และรูปแบบแถว เลือกใช้พื้นที่แสดงที่สอดคล้องกับบริบทของการแสดงนาฏศิลป์ไทย ซึ่งส่วนใหญ่เป็นการจัดการแสดงบนเวทีแบบโรงละครที่ชมการแสดงจากด้านเดียว กำหนดตำแหน่ง ใช้องค์ประกอบทัศนศิลป์ ได้แก่ จุด เส้น และรูปทรง ทั้งแบบรูปทรงเรขาคณิตและรูปทรงอิสระมาจัดตำแหน่งของผู้แสดงและรูปแบบแถวตามหลักทฤษฎีทัศนศิลป์ การใช้ที่ว่างและทิศทางตามทฤษฎีการเคลื่อนไหว ใช้การเคลื่อนที่ใน ๘ ทิศ ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู ได้แก่ การเคลื่อนที่เข้าหาคนดู การเคลื่อนที่ถอยออกจากคนดู การเคลื่อนที่ทแยงมุมกับคนดู การเคลื่อนที่ขนานกับคนดู การวนเป็นวง การสวนสลับฟันปลา การยกสูงและการกดต่ำ การเคลื่อนไหวท่าระบำที่สัมพันธ์กับเวลา (The Time Aspect)

ของ Jacqueline M.Smith (สวภา เวชสุรักษ์, ๒๕๔๗, น. ๑๕-๑๙) ประกอบด้วย การแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน (Unison) และการแสดงอย่างเป็นลำดับ (Cannon) นอกจากนี้คณะผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดรูปแบบระบำเป็นแบบเทอร์นารี (Ternary) หรือเรียกว่า แบบ A.B.A.

๘.๖ อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

“ระบำจุลจอมอาภรณ์พัฒน์” เป็นนาฏศิลป์สร้างสรรค์ตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทยจารีตคงไว้ซึ่งอัตลักษณ์ของวิทยาลัยนาฏศิลป ในรูปแบบนาฏศิลป์ในราชสำนัก โดยบูรณาการกระบวนท่ารำ ๔ ลักษณะจนเกิดเป็นชุดการแสดงใหม่ โครงสร้างกระบวนท่ารำที่ใช้เป็นท่ารำพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย ที่มาจากรำแม่บทและเพลงช้าเพลงเร็ว มีการประกอบสร้างท่ารำขึ้นใหม่โดยใช้นาฏยศัพท์ต่าง ๆ และภาษาท่า ตลอดจนท่าทางธรรมชาติเพื่อสื่อความหมายตามบทร้อง

๙. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์

“ระบำจุลจอมอาภรณ์พัฒน์” เป็นการแสดงสร้างสรรค์ที่คณะผู้วิจัยดำเนินการผ่านกระบวนการสร้างสรรค์อย่างลึกซึ้ง จากการศึกษาวิเคราะห์เอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ ประสบการณ์ของคณะผู้สร้างสรรค์ ตลอดจนข้อเสนอแนะต่าง ๆ จากผู้ทรงคุณวุฒิ คณะผู้สร้างสรรค์ดำเนินการปรับปรุงพัฒนางานด้วยความละเอียดมาโดยตลอดเพื่อให้เกิดข้อบกพร่องน้อยที่สุด ตลอดระยะเวลาในการสร้างสรรค์การแสดงรวม ๑ ปี ได้พบองค์ความรู้จากการสร้างสรรค์งาน แบ่งรายละเอียดได้ดังต่อไปนี้

๙.๑ องค์ความรู้ด้านการแต่งกายของสตรีไทยในสมัยรัชกาลที่ ๕

รูปแบบการแต่งกายของสตรีไทยในสมัยรัชกาลที่ ๕ แบ่งออกเป็น ๓ ช่วงโดยแบ่งตามช่วงสมัยที่พระบาทสมเด็จพระจุลจองเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงครองราชย์สมบัติ

ช่วงต้น การแต่งกายของสตรีในราชสำนักยังมีความคล้ายคลึงกับการแต่งกายของสตรีในราชสำนักรัชสมัยรัชกาลที่ ๔ มีการนำเอาอารยธรรมรูปแบบการแต่งกาย การใช้เครื่องหอม เครื่องประทินแบบตะวันตกมาใช้อย่างแพร่หลายในยุคนี้ ซึ่งการนุ่งห่มนั้น ได้รับอิทธิพลรูปแบบจากสุภาพสตรีชั้นสูงชาวตะวันตกแล้วนำมาปรับใช้ให้ต้องกับรสนิยมและสภาพแวดล้อมของตน รูปแบบการแต่งกายของสตรีในราชสำนักจึงมีความกระชับและรัดกุมขึ้น มีการสวมเสื้อคู่กับการนุ่งโจง ซึ่งเสื้อที่สวมจะเป็นเสื้อแบบสตรีชาวตะวันตก แต่กระนั้นก็ตามก็ยังห่มทับด้วยผ้าสไบแพรจีบอยู่ ในยุคแรกนั้นการห่มผ้าสไบแพรจีบยังเป็นแบบดั้งเดิม คือ เฉวียงไหล่ซ้ายและทิ้งชายยาว สำหรับเครื่องประดับนั้น มักตกแต่งด้วยสร้อยคอสั้น (chocker) ประดับด้วยจี้อัญมณีตรงกลาง สวมสร้อยพระศอยาว จากผมปีกมาเป็นผมทัด การไว้จอนสองข้างใบหูเริ่มหายไป และนิยมถือพัดหรือพระวิชนี

ช่วงกลาง การแต่งกายเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงมากขึ้น ด้วยการนำรูปแบบการแต่งกายของสุภาพสตรีชั้นสูงชาวตะวันตกเข้ามาปรับประยุกต์ให้ต้องกับรสนิยมของตนเอง อิทธิพลการแต่งกายแบบสุภาพสตรีชั้นสูงชาวตะวันตกนี้สะท้อนให้เห็นในรูปแบบของเสื้อ ถุงเท้า รองเท้า หมวก ตลอดจนสร้อยไข่มุก ลูกปัด การประดับลูกไม้และแถบริบบิ้นสีตามแฟชั่นในเวลานั้น สตรีในราชสำนักจะสวมเสื้อแขนหมูแฮมร่วมกับการนุ่งโจงหรือนุ่งจีบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในงานพระราชพิธี ผ้านุ่งที่ใช้นุ่งนั้นจะเป็น

ผ้ายกทองหรือผ้าลาย อย่างที่มีลวดลาย งดงามถูกต้องตามแบบแผนกระบวนลายครั้งโบราณ นิยมสวมเครื่องประดับงดงามต่าง ๆ ได้แก่ สร้อยพระศอ สร้อยข้อพระหัตถ์ พระธำมรงค์หลายวง สวมถุงพระบาท ฉลองพระบาทส้นสูงแบบตะวันตกปักลวดลายประณีต ทำผมทรงดอกกระทุ่ม คือ ตัดผมด้านท้ายทอยให้สั้นขึ้น และหวีเสยด้านหน้าให้ตั้งสูง จับด้วยน้ำมันตานีหอมให้ผมเป็นทรงอยู่ตัว

ช่วงปลาย การแต่งกายงดงาม หรูหรา ทั้งพัสตราภรณ์ และเครื่องประดับนานาชนิดที่นำเข้ามาจากต่างประเทศ รูปแบบการแต่งกาย ทรงผม ตลอดจนเครื่องประดับของสตรีในราชสำนักสยามในยุคนี้ได้รับอิทธิพลจากต่างชาติอย่างมาก ฉลองพระองค์หรือเสื้อจะตัดเย็บจากผ้าลูกไม้หรือผ้าเนื้อดีบางเบาจากต่างประเทศ รูปแบบของเสื้อแขนหมูแฮมได้มีการเปลี่ยนแปลงไป คอเสื้อจะกว้างมากขึ้น ลำตัวเสื้อจะปล่อยหลวม ตกแต่งด้วยผ้าหรือลูกไม้ แถบริบบิ้น ลูกปัด และไข่มุก แขนเสื้อพอง ทิ้งตัวและยาวเลยข้อศอก สะพายทับด้วยแพรอย่างหลวม ๆ เฉวียงไหล่ซ้าย กลัดทับด้วยเข็มกลัดอัญมณีอย่างงดงาม ในยุคนี้นิยมใช้เครื่องประดับ อาทิ โชคเกอร์ (chocker) หรือเครื่องประดับพระศอ เข็มกลัด จี้ สร้อยคอ มีความงดงามหรูหราตามแบบตะวันตก ผ้านุ่งจะเป็นผ้าโจง

๙.๒ องค์ความรู้ด้านการบูรณาการกระบวนท่ารำที่หลากหลายให้ผสานอยู่ในชุดการแสดง

“ระบำจุลจอมอาภรณ์พัฒน์” มีโครงสร้างท่ารำ ๔ ลักษณะ ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำนี้ คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำแนวคิดเรื่ององค์ประกอบของนาฏศิลป์ไทยมาใช้ เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำทุกท่าจะต้องประกอบด้วย ท่านิ่ง หรือ ท่าหลัก และมีท่าเชื่อม สำหรับการเชื่อมต่อแต่ละท่าให้มีความสวยงามสอดคล้องต่อเนื่องกัน นอกจากนั้นการแบ่งระยะของผู้แสดง รวมทั้งการแปรแถวต่าง ๆ ยังมีส่วนเสริมทำให้กระบวนท่ารำนั้นมีความสมบูรณ์เกิดเป็นเอกภาพของชุดการแสดง ในการบูรณาการกระบวนท่ารำจะต้องคำนึงถึงเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ความเหมาะสมลงตัว ตลอดจนความงามที่จะสื่อสารออกมาให้ผู้ชมได้รับชม สิ่งสำคัญที่ต้องคำนึงถึง คือการใช้กระบวนท่ารำที่สามารถสื่อสารความหมายได้ถูกต้องตามจารีตของนาฏศิลป์ไทย ซึ่งหลักในการตีบทตามคำร้องจะต้องใช้ผู้ที่มีความเชี่ยวชาญและประสบการณ์ในการสร้างสรรค์ประดิษฐ์กระบวนท่ารำ จึงจะเกิดความเหมาะสม

๙.๓ องค์ความรู้ด้านกระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ให้อยู่ในขนบธรรมเนียมจารีตนาฏศิลป์ไทย

ในกระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ชุด “ระบำจุลจอมอาภรณ์พัฒน์” คณะผู้สร้างสรรค์ได้รับองค์ความรู้ที่สำคัญที่ส่งผลให้เกิดชุดการแสดงตามจารีตนาฏศิลป์ไทยที่สมบูรณ์ คือ ๑) ในการสร้างสรรค์จำเป็นต้องศึกษาข้อมูลด้านแนวคิดให้มีความลึกซึ้ง เข้าใจถึงรายละเอียดที่ถ่องแท้ เพื่อการแสดงจะสามารถสื่อแนวคิดออกมาได้อย่างชัดเจน ๒) ในการออกแบบองค์ประกอบต่าง ๆ จำเป็นต้องศึกษาข้อมูลที่มาจากภูมิรู้ของผู้เชี่ยวชาญที่มีประสบการณ์อย่างแท้จริง เช่น ด้านการออกแบบสร้างสรรค์กระบวนท่ารำและดนตรีประกอบการแสดง จะต้องมีผู้มีประสบการณ์ด้านต่าง ๆ ให้คำปรึกษาอยู่ตลอดระยะเวลาในการดำเนินการสร้างสรรค์ เพื่อให้รูปแบบของการแสดงไม่หลุดกรอบขนบธรรมเรียมจารีตนาฏศิลป์ไทย จากนั้นสามารถนำรูปแบบการสร้างสรรค์แบบใหม่ ๆ มาประยุกต์ใช้ ผนวกให้เกิดการผสมผสานแปลกตาได้ ๓) การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำของผู้แสดง ๒ กลุ่ม ที่อยู่ในชุดเดียวกัน จะต้องคำนึงถึงความโดดเด่น ความพร้อมเพรียง และการแปลกตาอยู่เสมอ

๑๐. บทสรุป

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด “ระบำจุลจอมอาภรณ์พัฒน์” มีแนวคิดจากการพัฒนาเครื่องแต่งกายสตรีไทยในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มุ่งศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับความงดงามเครื่องแต่งกายของสตรีที่รับอิทธิพลของวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามาผสมผสานกับการแต่งกายของสตรีไทย เกิดเป็นความหลากหลายในรูปแบบการแต่งกายซึ่งมีความวิจิตรงดงาม และเป็นการเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว นำเสนอในรูปแบบ “ระบำ” ประกอบ “การรำใช้บทประกอบคำประพันธ์” คำนึงถึงหลักความสมดุล ความพร้อมเพรียง ใช้ระยะเวลาในการแสดง ๘ นาที แบ่งออกเป็น ๓ ช่วง ๑) ปกเกล้าชาวสยาม ๒) อาภรณ์งามพัฒนา และ ๓) วิจิตราสตรีไทย ใช้ผู้แสดง ๑๑ คน ผู้แสดงหลัก ๖ คน และผู้แสดงรอง ๕ คน ประพันธ์และเรียบเรียงทำนองเพลงใหม่ ใช้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ผสมเครื่องดนตรีสากลบรรเลงประกอบการแสดง

เครื่องแต่งกายมีแนวคิดจากรูปแบบการแต่งกายของสตรีในสมัยรัชกาลที่ ๕ ใช้สีคู่ตรงข้ามมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบ มีโครงสร้างท่ารำหลัก ๔ ลักษณะ ได้แก่ ๑) ท่ารำพื้นฐานทางนาฏศิลป์ไทย ๒) ท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ๓) ท่ารำตีบทตามคำร้อง และ ๔) ท่าทางธรรมชาติ ใช้พื้นที่แสดงตามทฤษฎีการเคลื่อนไหว ๘ ทิศ ที่สัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู ซึ่งสอดคล้องกับ ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว ที่กล่าวโดย สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๗, น. ๒๒๕ - ๒๕๑) ที่กล่าวว่า การเคลื่อนไหวในการแสดงสามารถเคลื่อนที่ได้ใน ๘ ทิศ ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู ได้แก่ การเข้าหาคนดู การถอยออกจากคนดู การขนานกับคนดู การทแยงมุมกับคนดู การวนเป็นวงหน้าคนดู การฉวัดเฉวียนหรือเลี้ยวไปมาแบบฟันปลา การยกสูง และการกดต่ำ โดยแต่ละการเคลื่อนไหวมักสะท้อนหรือให้อารมณ์ที่แตกต่างกันออกไป กระบวนการสร้างสรรค์ครั้งนี้ เกิดเป็นองค์ความรู้ทางด้านการบริหารจัดการแสดง และกระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่ผสมผสานนาฏศิลป์ราชสำนักกับท่าทางธรรมชาติให้มีความเหมาะสมลงตัวเกิดเป็นความสุนทรียะในทุกองค์ประกอบของการแสดง สอดคล้องกับแนวคิดความงามหรือสุนทรียะของการแสดง ของอุษา สบฤกษ์ (๒๕๔๕, น. ๒๓) ที่กล่าวว่าการแสดงแต่ละประเภท มักมีความดีเด่นหรือจุดเน้นที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งสุนทรียะของการแสดงประเภทระบำ มักขึ้นอยู่กับบทร้อง ทำนองเพลง การประดิษฐ์ท่ารำ ความงดงามของผู้แสดง รวมทั้งองค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดงที่มีความเอกภาพ

องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์ แบ่งออกเป็น ๓ ประเด็น ได้แก่ ๑) องค์ความรู้ด้านการแต่งกายของสตรีไทยในสมัยรัชกาลที่ ๕ ๒) องค์ความรู้ด้านการบูรณาการกระบวนท่ารำที่หลากหลายให้ผสานอยู่ในชุดการแสดง และ ๓) องค์ความรู้ด้านกระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ให้อยู่ในขนบธรรมเนียมจารีตนาฏศิลป์ไทย

๑๑. รายการอ้างอิง

เกศสุริยง. (๒๕๕๔). **ระบำรัตนโกสินทร์.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ ๙ เมษายน ๒๕๖๖. เข้าถึงจาก www.bloggang.com/viewdiary.php?id=rouenrarai&month=๐๕๒๐๑๑&date=๒๕&group=๑๕&gblog=๙

บรรณฑรวรรณ ทองคำพงษ์. (๒๕๖๐). **การออกแบบหนังสือเชิงภาพ เรื่องวิวัฒนาการวัฒนธรรมการแต่งกายของสตรีไทยตั้งแต่ยุครัตนโกสินทร์ถึงปัจจุบัน.** ศิลปนิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาการออกแบบสื่อนวัตกรรม มหาวิทยาลัยนเรศวร.

สวภา เวชสุรักษ์. (๒๕๔๗). **หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (๒๕๔๗**). หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ. (๒๕๔๘). **ราชพัสตราภรณ์.** กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนพับลิชชิ่ง.

อุษา สบฤกษ์. (๒๕๔๕). **การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนนาฏยสรรค์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ของผู้เรียนวิชานาฏศิลป์ไทยในสถาบันอุดมศึกษา.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ลอยแพ แลมอญ

วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: สมศักดิ์ บัวบุตร*

สิทธิชัย ตั้งจิตพัฒนกุล**

กนกวรรณ แคว้นคอนฉิม**

จิราภรณ์ วัฒนศิลป์ศิริ**

อัครเดช แดนงูเหลือม***

๑. บทนำ

ผลงานสร้างสรรค์การแสดง ชุด “ลอยแพ แลมอญ” เป็นผลงานที่ได้รับทุนสร้างสรรค์ ตามโครงการส่งเสริมอุตสาหกรรมวัฒนธรรมสร้างสรรค์ เพื่อเพิ่มศักยภาพในการแข่งขัน ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. ๒๕๖๖ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัย เชิงคุณภาพผสมผสานกับกระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ โดยคณะผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประเพณีลอยกระทง ของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ บ้านพระเพลิง มีปรากฏการอนุรักษ์ของวัฒนธรรมประเพณีดั้งเดิมได้อย่างงดงาม และสามารถนำมาสร้างสรรค์การแสดงนาฏยประดิษฐ์ได้อย่างเป็นรูปธรรม ผ่านมุมมองวิชาการทางด้านศิลปะการแสดงเชื่อมโยงปรากฏการณ์และมิติทางสังคมวัฒนธรรม คณะผู้สร้างสรรค์ได้เล็งเห็นประเด็นความสำคัญกับสังคม ประเพณีในท้องถิ่น จากประเพณีลอยกระทงที่เกิดขึ้นจากการสืบทอดทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาของชุมชน ซึ่งเป็นแนวทางในการนำภูมิปัญญาในการทำกระทงต่อยอดพัฒนาให้ทันสมัย เพื่อแสดงให้เห็นถึงการสืบทอดวัฒนธรรมและความศรัทธาของคนในชุมชนมอญ บ้านพระเพลิง ในจังหวัดนครราชสีมา

ประเพณีลอยกระทงของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ บ้านพระเพลิง ในจังหวัดนครราชสีมา เกิดขึ้นจากการสืบทอดทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาของชุมชน แสดงให้เห็นถึงการอนุรักษ์วัฒนธรรมและความศรัทธาของคนในชุมชน ประเพณีลอยกระทงของชุมชนมอญบ้านพระเพลิง ประกอบไปด้วยการทำกระทงจากกะลามะพร้าวและการเกี้ยวพาราสี จากนั้นนำไปลอยที่ท่าแพริมแม่น้ำ เพื่อลอยความทุกข์ ความโศกเศร้า และเคราะห์กรรมทิ้งไปกับแม่น้ำ อีกทั้งเป็นการขอขมาพระแม่คงคา ซึ่งกลุ่มชาติพันธุ์มอญดังกล่าว เรียกประเพณีนี้ว่า “ลอยแพ”

คณะผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะนำประเพณีลอยกระทง นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์พื้นเมืองร่วมสมัย ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ แนวคิดทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ โดยนำผลการศึกษาค้นคว้าทั้ง เอกสาร ตำรา และการลงพื้นที่เก็บข้อมูลภาคสนาม ผ่านกระบวนการวิเคราะห์ข้อมูล องค์ความรู้ มาอธิบายด้วยรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์ เพื่อความถูกต้องของข้อมูล สื่อถึงความงามของการสืบทอดในการอนุรักษ์ประเพณีลอยกระทงของชุมชนมอญ บ้านพระเพลิง ที่ประกอบไปด้วยการทำกระทง

* ครูประจำกลุ่มสาระการเรียนรู้การแสดงพื้นบ้าน วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

** อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

*** อาจารย์ประจำสาขาวิชาสาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

จากกะลามะพร้าว และการเกี้ยวพาราสี มานำเสนอผ่านกระบวนการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ทางด้านศิลปะการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองร่วมสมัย ชุด “ลอยแพ แลมอญ” เพื่อให้ปรากฏสู่สาธารณชนด้วยความภาคภูมิใจในมรดกวัฒนธรรมอันล้ำค่า

๒. จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองร่วมสมัย ชุด “ลอยแพ แลมอญ”

๓. นิยามศัพท์

๓.๑ ลอยแพ หมายถึง การที่ชาวไทยเชื้อสายมอญที่อาศัยอยู่ในจังหวัดนครราชสีมา ได้นำกระทงไปลอยที่สะพานท่าแพ เป็นสะพานที่คนมอญในอดีตได้สร้างขึ้นในวันประเพณีลอยกระทง คนในชุมชนจึงเรียกกันว่า “ลอยแพ”

๓.๒ แลมอญ หมายถึง ประเพณีลอยกระทงของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ตำบลนกออก อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา

๓.๓ ลอยแพ แลมอญ หมายถึง ประเพณีลอยกระทงของชาวไทยเชื้อสายมอญที่อาศัยในจังหวัดนครราชสีมา โดยมีอัตลักษณ์คือ กระทงจากกะลามะพร้าว ซึ่งนิยมนำกระทงไปลอยที่สะพานท่าแพของบ้านพระเพลิง ตำบลนกออก อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา

๔. ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

ผลงานนาฏศิลป์พื้นเมืองร่วมสมัย ชุด “ลอยแพ แลมอญ” มีขอบเขตด้านเนื้อหา คือ ประเพณีลอยกระทงของชาวไทยเชื้อสายมอญที่อาศัยอยู่ในจังหวัดนครราชสีมา

๔.๒ ขอบเขตด้านสถานที่

ผลงานนาฏศิลป์ร่วมสมัย ชุด “ลอยแพ แลมอญ” ผู้สร้างสรรค์ศึกษาข้อมูลของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ณ บ้านพระเพลิง ในจังหวัดนครราชสีมา

๕. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงานนาฏศิลป์พื้นเมืองร่วมสมัย ชุด “ลอยแพ แลมอญ” มีขั้นตอนการวางแผนการดำเนินงานเพื่อออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ดังนี้

๕.๑ ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัย บทความตลอดจนเอกสารต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับประเพณีลอยกระทงของชาวไทยเชื้อสายมอญที่อาศัยอยู่ในจังหวัดนครราชสีมา โดยศึกษาข้อมูลเอกสาร งานวิจัย วารสารทางวิชาการ จากสำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา และสำนักวิทยบริการมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

๕.๒ สร้างเครื่องมือที่ใช้ และเก็บรวบรวมข้อมูล จากการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อนำมาเป็นเครื่องมือในการสร้างสรรค์ผลงาน

๕.๓ วิเคราะห์ข้อมูล เพื่อให้ได้ซึ่งข้อสรุปในการกำหนดรูปแบบของการแสดง

๕.๔ กำหนดรูปแบบของการแสดง ผู้สร้างสรรค์ทำการทดลองการออกแบบการแสดง โดยการฝึกซ้อมกับนักแสดง ตลอดจนการปรับปรุงและแก้ไขรูปแบบการแสดงให้เป็นไปตามบทของการแสดง ที่ได้กำหนดไว้

๕.๕ การนำเสนอผลงาน ผลงานนาฏศิลป์พื้นเมืองร่วมสมัย ชุด “ลอยแพ แลมอญ” ต่อผู้ทรงคุณวุฒิ และคณะกรรมการผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ร่วมสมัย

๕.๖ เผยแพร่ผลงาน ผลงานนาฏศิลป์พื้นเมืองร่วมสมัย ชุด “ลอยแพ แลมอญ” ต่อสาธารณชน ในรูปแบบของการนำเสนอผลงานทางวิชาการ

๕.๗ สรุปการดำเนินงาน การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์พื้นเมืองร่วมสมัย ชุด “ลอยแพ แลมอญ” และจัดทำเล่มรายงานผลฉบับสมบูรณ์

๖. การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

๖.๑ การศึกษาวรรณกรรม

๖.๑.๑ ประวัติความเป็นมาของชาวมอญบ้านพระเพลิง อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา

หนังสือบูรพาจริยานุสรณ์ วัดพระเพลิง ได้กล่าวว่า ชาวมอญที่บ้านพระเพลิงอพยพเข้ามาในสมัยรัชกาลที่ ๓ หลังศึกเจ้าอนุวงศ์เวียงจันทน์ และสืบเชื้อสายมอญมาจากสมิงสอดเบา (พระยารัตนจักร) เมื่อเกิดกบฏเจ้าอนุวงศ์แห่งเมืองเวียงจันทน์ขึ้นใน พ.ศ. ๒๓๖๙ พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ให้เจ้าพระยามหาโยธา (ทอเรียะ) คุมกองมอญมาสมทบกับทัพของกรมพระราชวังบวรมหาศักดิพลเสพย์ ที่เมืองนครราชสีมา ทหารไทย (โคราช) และทหารมอญได้รวมตัวกันออกลาดตระเวนภายในรัศมี ๓๐ กิโลเมตร ถึงเมืองปักธงชัยอันเป็นเมืองหน้าด่านทิศใต้ของนครราชสีมา เมื่อเสร็จศึกแล้วขากลับกองทหารมอญ กลับทางปักธงชัย ค่ายสะแกราช (ช่องเรือแตก) กบินทร์บุรี (ด่านหนุมาน) นครนายก เพราะเป็นเส้นทางใกล้ หาเสบียงสะดวกกว่าทางเมืองจันทึก (ปากช่อง) ดงพญาไฟ ซึ่งเป็นเส้นทางที่กองทัพหน้าของเวียงจันทน์ เดินไปกลับ และกองทัพของกรมพระราชวังบวรฯใช้ในการยกทัพมาเมืองนครราชสีมา เมื่อชาวมอญได้เห็น ลักษณะภูมิประเทศของเมืองปักธงชัยแล้ว เกิดความพอใจ จึงย้อนกลับมาจับจองที่ดินทำมาหากิน โดยได้รับความช่วยเหลือจากเพื่อนทหารไทยในเมืองปักธงชัย การอพยพเข้ามาในนครราชสีมาของ กลุ่มชาติพันธุ์มอญ สันนิษฐานว่า มีอยู่ ๒ ครั้ง ครั้งแรกสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรีที่พระราชทานครัวมอญ เป็นรางวัลแก่พระยานครราชสีมา เมื่อคราวศึกอะแซหวุ่นกี้ โดยให้พระศรีราชรามัญหัวหน้ากองส่วยทอง เป็นหัวหน้าควบคุมครัวมอญเดินทางมานครราชสีมาโดยใช้เส้นทางปราจีนบุรี ครัวมอญพวกหนึ่งตั้งบ้านเรือน อยู่บ้านพลับพลา อำเภอโชคชัย ส่วนพระศรีราชรามัญและเครือญาติตั้งถิ่นฐานในเมืองนครราชสีมา ซึ่งต่อมาเรียกว่า “บ้านมอญ” (วัดพระเพลิง, ๒๕๔๐, น. ๒๘) ในปัจจุบันมีกลุ่มชนที่สืบเชื้อสายมอญในครั้งนั้น ที่อยู่ในนครราชสีมา ยังรักษาวัฒนธรรมประเพณีมอญไว้ได้เป็นบางส่วน เช่น ภาษา การไหว้ผีมอญ การเล่นสะบ้า คือ ที่บ้านท่าโพธิ์ บ้านพระเพลิง ตำบลนกออก อำเภอปักธงชัย (คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, ๒๕๔๓, น. ๖๑-๖๒)

ภาพที่ ๑ รูปชาวมอญกลุ่มแรกที่อพยพเข้ามาที่อำเภอปักธงชัย
ที่มา : วัดพระเพลิง (๒๕๔๐)

๖.๑.๒ บทบาทของวงปี่พาทย์ในนครราชสีมา

ในอดีตนั้น จังหวัดนครราชสีมาเป็นเมืองที่มีความสำคัญมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีฐานะเป็นเมืองเจ้าพระยามหานครจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ประกอบด้วยผู้คนหลากหลายเชื้อชาติอยู่ร่วมกันจนเกิดอัตลักษณ์เฉพาะถิ่น มีศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลาย ทั้งนี้ วัฒนธรรมอันเกี่ยวเนื่องด้วยพิธีกรรมทางศาสนาโดยเฉพาะพระพุทธศาสนาของชาวนครราชสีมานั้น มักมีดนตรีเข้าไปเกี่ยวข้องอยู่ด้วยเสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง วงปี่พาทย์ ซึ่งในอดีตนั้นวงปี่พาทย์ในจังหวัดนครราชสีมามีอยู่แทบทุกวัด โดยถือว่าเป็นดนตรีของชุมชน เมื่อก่อตั้งชุมชนและสร้างวัดขึ้น จะรวบรวมปัจจัยไปซื้อเครื่องปี่พาทย์หรือจ้างช่างทำเครื่องดนตรี จากนั้นจึงไปหาครูมาสอนปี่พาทย์ให้แก่คนในชุมชน โดยอาจให้ค่าจ้างเป็นข้าวเปลือก ทั้งนี้การเรียนการสอนกินเวลา ๑-๒ ปี หรือนานกว่านั้น จนกว่าจะสามารถบรรเลงรับงานต่าง ๆ ได้ ราวปีพุทธศักราช ๒๔๙๓ แม่เสงี่ยมเจ้าของวิกลิเกได้เข้ามาตั้งถิ่นฐาน เปิดวิกลิเกในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา ซึ่งนับได้ว่าเป็นมหรสพอย่างใหม่ของคนโคราชและเป็นที่นิยมอย่างมาก และยิ่งไปกว่านั้นเมื่อครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ ได้เข้ามาแสดงลิเก และได้ถ่ายทอดวิชา ทั้งด้านการแสดงลิเกและปี่พาทย์ให้แก่ลูกศิษย์ ส่งผลให้รูปแบบการบรรเลงของวงปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมาเปลี่ยนไปจากการบรรเลงเพื่อพิธีกรรมแบบชาวบ้านที่คล้ายคลึงกับวงปี่พาทย์ในประเทศเพื่อนบ้านเป็นการบรรเลงทั้งพิธีกรรมประกอบการแสดงและเพื่อฟังอย่างวงปี่พาทย์แบบขนบอย่างภาคกลาง จากความนิยมรับชมลิเกอย่างมากของชาวนครราชสีมา ทำให้นักดนตรีในวงปี่พาทย์มีเศรษฐกิจที่ดีขึ้น ส่งผลให้นักดนตรีปี่พาทย์ในจังหวัดอื่นขึ้นมาประกอบอาชีพปี่พาทย์ในอำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมามากขึ้น มีการตั้งคณะปี่พาทย์รับงานอย่างแพร่หลาย (อานันท์ นาคคง, ๒๕๔๑, น. ๒๓๖-๒๕๕)

๖.๑.๓ ประเพณีลอยกระทง

ประเพณีลอยกระทงเป็นประเพณีเก่าแก่ของประเทศตะวันออก เป็นที่นิยมในจีน ญี่ปุ่น ไทย ลาว และอินเดียเป็นหลัก การลอยกระทงเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา ในประเทศจีน และญี่ปุ่น การลอยกระทงส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับวันสำคัญในพุทธศาสนา และได้หลอมรวมวัฒนธรรมศาสนาเต๋า และลัทธิขงจื๊อด้วย ในวันอุลลัมพนะ หรือวันสารทจีนตามศาสนาเต๋า การลอยกระทงเป็นพิธีสำคัญในการไว้อาลัยบรรพบุรุษ หรือญาติพี่น้องที่เสียชีวิตไป ซึ่งประเทศในแถบอาเซียนรวมถึงประเทศไทยยังสืบทอดประเพณีลอยกระทงอยู่อย่างต่อเนื่อง ซึ่งประเพณีลอยกระทงนี้มีความผูกพันกับวิถีชีวิตของชาวไทยมาตั้งแต่อดีตจวบจนกระทั่งถึงปัจจุบัน ทุกวันเพ็ญ ขึ้น ๑๕ ค่ำเดือน ๑๒ อันเป็นช่วงเวลาที่พระจันทร์เต็มดวง ทอแสงนวลอยู่เหนือลำน้ำ และขณะเดียวกัน ณ ริมฝั่งน้ำเราจะได้เห็นภาพของประชาชนต่างพากันตั้งจิตอธิษฐานเพื่อขอสิ่งที่มุ่งหวังและขอขมาแม่น้ำที่หล่อเลี้ยงชีวิตมาตลอดทั้งปี ไปกับกระทงที่ประดิษฐ์ขึ้นด้วยความงดงาม สำหรับประเพณีลอยกระทงของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ บ้านพระเพลิง ในจังหวัดนครราชสีมา ประเพณี ลอยกระทงเกิดขึ้น

จากการสืบทอดทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาของชุมชน แสดงให้เห็นถึงการอนุรักษ์วัฒนธรรมและความศรัทธาของคนในชุมชน ประเพณีลอยกระทงของชุมชนมอญบ้านพระเพลิง ที่ประกอบไปด้วยการทำกระทงจากกะลามะพร้าว และการเกี้ยวพาราสี จากนั้นนำไปลอยที่ท่าแพริมแม่น้ำ เพื่อลอยความทุกข์ความโศกเศร้า และเคราะห์กรรมทิ้งไปกับแม่น้ำ อีกทั้งเป็นการขอขมาพระแม่คงคา ทั้งนี้กลุ่มชาติพันธุ์มอญดังกล่าว เรียกประเพณีนี้ว่า “ลอยแพ” (กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, ๒๕๕๗, น. ๘-๙)

๖.๒ แนวคิดหรือทฤษฎี

๖.๒.๑ แนวคิดเกี่ยวกับการอนุรักษ์วัฒนธรรม

นิวัติ เรืองพานิช (๒๕๓๓, น. ๒๓๓) กล่าวว่า การอนุรักษ์และใช้ทรัพยากรอย่างชาญฉลาดให้เป็นประโยชน์ต่อประชาชนในพื้นที่ให้มากที่สุด และสามารถใช้ได้เป็นเวลานานมากที่สุดต้องสูญเสียประโยชน์น้อยที่สุด จะต้องกระจายการใช้ประโยชน์โดยทั่วถึงให้มากที่สุด ดังนั้นจะต้องเข้าใจว่าการอนุรักษ์ไม่ได้หมายถึงการเก็บรักษาทรัพยากรไว้เฉย ๆ ตามกาลเทศะ (Time and space) และพยายามให้เกิดผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมน้อยที่สุด

๖.๒.๒ แนวคิดเกี่ยวกับเรื่องวัฒนธรรมกับการพัฒนา

เอกชัย เครืออินต๊ะ (๒๕๔๐, น. ๘๘) กล่าวว่า มนุษย์สร้างวัฒนธรรมขึ้นเพราะมนุษย์มีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากสัตว์ และสร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นกลไกในการปรับตัว รวมทั้งเพื่อเป็นการตอบสนองความต้องการที่จำเป็น ๓ ระดับ คือ ความต้องการเบื้องต้นหรือความต้องการปัจจัยเพื่อความอยู่รอด ความต้องการที่เกิดตามมาหรือความต้องการเพิ่มเติม เพื่อให้มนุษย์สามารถอยู่ในสังคมได้ เช่น ความต้องการทางด้านการสื่อสารจึงทำให้เกิดระบบภาษาและสัญญาณขึ้น ซึ่งทำให้เกิดวัฒนธรรมที่ใช้ในการควบคุมสังคมขึ้น

๖.๒.๓ แนวคิดการสร้างสรรค์

กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ หรือผลงานซึ่งเป็นสิ่งประดิษฐ์ใหม่ ส่วนใหญ่จะต้องผ่านขั้นตอนหลายขั้นตอน เพื่อให้ได้ผลงานที่มีคุณภาพและสามารถตอบสนองวัตถุประสงค์ได้อย่างเหมาะสม โดยการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ หรือผลงานซึ่งเป็นสิ่งประดิษฐ์ใหม่ จะต้องมีกระบวนการที่ชัดเจนและประสบความสำเร็จมาก่อน โดยเริ่มต้นจากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานที่จะสร้างสรรค์ ซึ่งจะช่วยให้เรามีมุมมองที่กว้างขึ้น และสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์งานได้ นาฏยประดิษฐ์ การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบกลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุมปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้ง ซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญ ในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ แต่ละขั้นตอนมีลักษณะของการทำงาน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ๒๕๔๗, น. ๒๒๕-๒๒๗)

๖.๓ ผลงานสร้างสรรค์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ดุสิตธร งามยิ่ง (๒๕๕๗, น. ๒๑๓) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง รำมอญ : การสร้างมาตรฐานการรำเพื่อสืบสานศิลปะการแสดงของชาวไทยรามัญ ผลการศึกษาพบว่า สภาพปัญหาปัจจุบันของการรำมอญในด้านกระบวนการรำทำนองเพลง ดนตรี การแต่งกาย พิธีกรรม จารีต มีความคล้ายคลึงกันและแตกต่างกันขึ้นอยู่กับสภาพแวดล้อมและสังคมความเป็นอยู่ของแต่ละพื้นที่ ด้านความต้องการในการสร้างมาตรฐานการรำ

พบว่า มีความต้องการที่คล้ายคลึงกัน ควรจะมีแบบแผนดั้งเดิมไม่ควรเปลี่ยนแปลง เพื่อแสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ของการรำมอญ จึงได้กำหนดคะแนนในเกณฑ์การปฏิบัติ ทำนองเพลง ดนตรี การแต่งกาย สำหรับเกณฑ์การประเมินจะต้องได้ร้อยละ ๘๐ จึงจะผ่านเกณฑ์การประเมิน

รินรดา พันธุ์น้อย (๒๕๕๒, น. ๕๕) ได้ศึกษาเรื่องการศึกษาวัฒนธรรมไทยอีสานและชาวไทยเชื้อสายเวียดนามชุมชนกระแทว ผลการวิจัยพบว่า บ่งบอกถึงวิถีชีวิตของกลุ่มชนที่มีความแตกต่างทางเชื้อชาติ ศาสนาและมรดกทางวัฒนธรรม การใช้ชีวิตอยู่ร่วมกันด้วยปัจจัยหลาย ๆ ด้าน ก่อให้เกิดการเรียนรู้แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน ทำให้มีการผสมผสานทางวัฒนธรรมบนพื้นฐานความเป็นอยู่แบบสังคมพหุวัฒนธรรม

๗. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

คณะผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแรงบันดาลใจจากประเพณีและพิธีกรรมการ “ลอยแพ” ของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ เรื่องวัฒนธรรมประเพณีลอยกระทงของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ที่อาศัยอยู่หมู่บ้านพระเพลิง ตำบลนกออก อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา ที่มีความน่าสนใจ ซึ่งมีการนำเอาเครื่องบูชา (กระทงที่ทำจากกะลามะพร้าว) ไปลอยที่แพริมแม่น้ำ เพื่อลอยความทุกข์ความโศกเศร้า และเคราะห์กรรมทิ้งไปกับแม่น้ำ อีกทั้งเป็นการขอขมาพระแม่คงคา

๘. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

๘.๑ รูปแบบของผลงาน

ผลงานนาฏศิลป์พื้นเมืองร่วมสมัย ชุด “ลอยแพ แลมอญ” แบ่งช่วงการแสดงเป็น ๓ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ เข้าวัด

รูปแบบการแสดงช่วงนี้เป็นการแสดงถึงวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ในการเข้าวัดทำบุญ และร่วมกันขนดินขนกะลาเข้ามาในวัด เพื่อนำมาทำกระทงจากกะลา (กะโหลก) มะพร้าว โดยนำดิน ดอกไม้ และธูปเทียน มาประดิษฐ์ประดับเป็นกระทงเพื่อนำไปลอยแพ

ช่วงที่ ๒ ขอขมา

รูปแบบการแสดงในช่วงนี้เป็นการแสดงถึงการขอสมาลาโทษแก่พระแม่คงคา และแม่น้ำที่ตัวเองได้ใช้อีกทั้งขอให้ความทุกข์ความโศกออกจากชีวิต รูปแบบการแสดงในช่วงนี้จะเป็นรูปแบบของพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ คือการเวียนกระทง

ช่วงที่ ๓ ลอยแพ

รูปแบบการแสดงในช่วงนี้ เป็นการนำเอากระทงที่ทำจากกะลามะพร้าวประดับดอกไม้ ธูปเทียน ของหนุ่มสาวกลุ่มชาติพันธุ์มอญไปลอยที่แพริมแม่น้ำด้วยความสุข มีการเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาว

๘.๒ บทร้องและดนตรี

ดนตรีในกลุ่มวัฒนธรรมมอญปักธงชัยนั้น ไม่ปรากฏหลักฐานด้านเครื่องดนตรี ผู้สร้างสรรค์ใช้วิธีการเทียบเคียงกับกลุ่มวัฒนธรรมมอญอื่นที่ปรากฏเครื่องดนตรี ทำให้ทราบว่า เครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติพันธุ์มอญนั้น มีหลายชิ้น อาทิ ปี่มอญ ฆ้องมอญ ตะโพนมอญ เปิงมาง ด้านดนตรีในกลุ่มวัฒนธรรมโคราชนั้น ดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ของคนโคราชจะมี ๒ กลุ่มใหญ่ ๆ คือ กลุ่มดนตรีปี่พาทย์ และกลุ่มมโหรีโคราช กลุ่มเครื่องดนตรีปี่พาทย์ของโคราชนั้น นิยมบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์เครื่องคู่แต่เพิ่มระนาดเอกเหล็กเข้าไป ด้านกลุ่มมโหรีโคราช วงมโหรีโคราชจะมีลักษณะการประสมวงด้วยเครื่องดนตรีที่ประกอบด้วย ปี่ต้น ซออู้

ซออี้ กลองทั่ง ตะโพน ฉิ่ง ฉาบ ในการดำเนินงานครั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ได้นำเครื่องดนตรีที่เป็นอัตลักษณ์ทั้งของมอญและโคราชมาผสมเข้าด้วยกัน โดยใช้วิธีการบรรเลงแบบสับหว่าง ซึ่งเป็นวิธีการบรรเลงแบบใหม่ในระบบดนตรีไทย นอกจากนี้ ยังมีการรื้อฟื้นเครื่องดนตรีโบราณอย่าง “ฆ้องราง” ซึ่งเคยพบการบรรเลงอยู่ในชุมชนของคนโคราชในสมัยโบราณ ก่อนที่จะหายไปจากหน้าประวัติศาสตร์ดนตรีโคราช

ภาพที่ ๒ เครื่องดนตรีประกอบการแสดงสร้างสรรค์ ชุด “ลอยแพ แลมอญ”
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๓ ผู้แสดง

คณะผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบและคัดเลือกผู้แสดง โดยแบ่งเป็น ๒ กลุ่ม คือ กลุ่มผู้แสดงชาย-หญิง จำนวน ๑๖ คน และกลุ่มผู้ขับร้องและบรรเลงดนตรี จำนวน ๑๒ คน รวมจำนวนผู้แสดงทั้งหมด จำนวน ๒๘ คน ดังนี้

๘.๓.๑ ผู้แสดงชาย-หญิง จำนวน ๑๖ คน

ภาพที่ ๓ ผู้แสดงชาย-หญิง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๓.๒ ผู้ขับร้องและบรรเลงดนตรี จำนวน ๑๒ คน

ภาพที่ ๔ ผู้บรรเลงดนตรี
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๔ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

๘.๔.๑ เครื่องแต่งกาย

จากการศึกษาการแต่งกายของชาวมอญพระเพลิง อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา การออกแบบสร้างสรรค์การแต่งกาย เป็นการเพิ่มมูลค่าและสร้างคุณค่าเพิ่มให้กับภูมิปัญญาท้องถิ่นของเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงสร้างสรรค์ ชุด “ลอยแพ แลมอญ” โดยผู้สร้างสรรค์ได้นำการนุ่งผ้าลอยชายแบบโคราชของกลุ่มชาติพันธุ์มอญมาใช้และใช้การนุ่งผ้าหางกระจอก ซึ่งเป็นผ้าพื้นเมืองของชาวโคราชในสมัยโบราณ

๑) เครื่องแต่งกายนักแสดงชาย

๑.๑) เสื้อ นักแสดงชายสวมเสื้อแขนยาวคอตั้งสีขาว ลักษณะทรงกระบอกแขนยาว

๑.๒) ผ้านุ่ง นักแสดงชายนุ่งผ้านุ่งลอยชายแบบโคราช ของกลุ่มชาติพันธุ์มอญใช้ผ้าหางกระรอกซึ่งเป็นผ้าพื้นเมืองของชาวโคราชในสมัยโบราณ

๑.๓) ผ้าขาวม้า ใช้ผ้าลายตารางลักษณะคล้ายผ้าขาวม้า

๒) เครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง

๑.๑) เสื้อ นักแสดงหญิงสวมเสื้อแขนยาวสามส่วน คอกลม สะเอวสูง

๑.๒) ผ้านุ่ง นักแสดงหญิงนุ่งผ้าถุงมัดหมี่ยาวกรอมเท้า

๑.๓) ผ้าคล้องคอ เป็นผ้าชีฟองสีขาว

๑.๔) เครื่องประดับ สวมสร้อยคอและประดับดอกไม้ที่ศีรษะ

ภาพที่ ๕ เครื่องแต่งกายผู้แสดงชาย-หญิง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๔.๒ อุปกรณ์การแสดง

อุปกรณ์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย กระทง ที่ทำจากกะลามะพร้าว ใส่ดินในกะลาและประดับด้วยดอกไม้ ปักธูปเทียน ใส่เงินเหรียญลงในกะลา กระบุงไม้ไผ่ และสาแหรกหาบ

ภาพที่ ๖ อุปกรณ์ประกอบการแสดงสร้างสรรค์ ชุด “ลอยแพ แลมอญ”
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕ ท่ารำ

๘.๕.๑ การออกแบบท่ารำใหม่ คือ ท่ารำที่มาจากพื้นฐานท่ารำแม่บทอีสาน โดยออกแบบด้วยวิธีใหม่ คือ การออกแบบจากท่ารำดั้งเดิมด้วยการเพิ่มระดับแขน การงอข้อศอก การจัดวางลักษณะของมือและแขนใหม่ โดยการออกแบบท่ารำที่เป็นนาฏยลักษณ์แบบใหม่ ดังนี้

ภาพที่ ๗ ท่ารำที่เป็นนาฏยลักษณ์แบบใหม่
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๘ ท่ารำที่เป็นนาฏยลักษณ์แบบใหม่
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕.๒ การออกแบบท่ารำหลัก คือ การออกแบบลีลาท่าทางในการถือกระทงและท่าลอยกระทง ในการนำท่ารำแบบดั้งเดิมที่และท่ารำเพลงรำโทนที่ผ่านกระบวนการผสมผสานนาฏยลักษณ์ และการสร้างสรรค์นาฏยลักษณ์ใหม่จนกลายเป็นท่ารำหลักที่มีความหลายหลาย สามารถนามาใช้ในการออกแบบตามเนื้อหาของการแสดงได้ เช่น ท่าสอดสร้อยมาลา ท่ายักไหล่ (ท่ารำพื้นฐานประกอบ การเล่นรำโทน)

ภาพที่ ๙ ท่ารำหลัก
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๐ ท่ารำหลัก
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕.๓ การออกแบบท่ารำชุด หมายถึง การนำท่ารำหลาย ๆ ท่ามาร้อยเรียงกันให้เป็นกระบวนท่ารำที่มาจากท่ารำหลักและท่ารำเชื่อมโดยใช้จังหวะ ๘ หรือ ๑๖ จังหวะให้นับเป็น ๑ กระบวนท่ารำชุด

ภาพที่ ๑๑ ท่ารำชุด
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๒ ท่ารำชุด
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕.๔ การออกแบบท่ารำสื่อความหมาย คือ การเลือกท่ารำเชิงสัญลักษณ์และท่ารำตีบทที่ได้มาจากท่ารำในแม่บท ที่ให้ความหมายตามเนื้อหาการแสดง ซึ่งในการสื่อความหมาย คณะผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบท่ารำที่ให้ความหมาย คือ ความรู้สึกกิริยาท่าทาง และความหมายเชิงสัญลักษณ์ ดังนี้

๑) ท่าเข้าวัด โดยนักแสดงชายได้ขนดิน ขนทราย ดอกไม้ โดยใส่ในกระบุงไม้ไผ่ และสาแหรกหาบ

ภาพที่ ๑๓ ท่าเข้าวัด
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๒) ทำกระทง โดยนักแสดงหญิงและนักแสดงชายช่วยกันทำกระทงจากกะลามะพร้าว ตกแต่งดอกไม้ ธูปเทียน ให้สวยงาม

ภาพที่ ๑๔ ท่าทำกระทง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๓) ท่าลอยแพ โดยนักแสดงหญิงและนักแสดงชาย นำกระทงไปลอยที่ท่าแพ โดยใช้ท่าอิสระ

ภาพที่ ๑๕ ท่าลอยแพ
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๖ อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

ผลงานสร้างสรรค์ ชุด “ลอยแพ แลมอญ” เป็นการออกแบบผลงานที่ต้องการแสดงออกถึงประเพณีวัฒนธรรมลอยกระทงจากกะลามะพร้าวที่ยังคงสืบทอดจนปัจจุบัน แต่ละพื้นที่มีความแตกต่างในด้านอัตลักษณ์ความเป็นอยู่และด้านวัฒนธรรมกันออกไป ในการลอยกระทงของกลุ่มชาติพันธุ์มอญนั้นหากมองในมุมพุทธศาสนาและความเชื่อ คนกลุ่มนี้ยังมีความเชื่อที่ยังคงมีการทำตามบรรพบุรุษ เช่น การขอพรสิ่งที่ตนนับถือ เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ อีกทั้งการทำกระทงจากกะลามะพร้าวนั้นยังเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นและมรดกวัฒนธรรมแสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญาของชาวมอญในโคราชที่ยังคงอนุรักษ์และสร้างคุณค่าให้แก่สังคมสามารถนำมาต่อยอดได้หลายศาสตร์ เช่น ในการสร้างสรรค์ผลงานรูปแบบนาฏยศิลป์พื้นเมืองร่วมสมัย

๙. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ทางด้านศิลปะการแสดงในประเพณีลอยกระทงของกลุ่มชาติพันธุ์มอญในจังหวัดนครราชสีมา โดยผลงานนี้ได้สร้างขึ้นในรูปแบบของนาฏศิลป์พื้นบ้านร่วมสมัย จากการนำทุนทางวัฒนธรรมเดิมของชุมชนที่มีคุณค่าในด้านการสืบทอดวัฒนธรรม มาผ่านการสร้างสรรค์โดยนำเสนอภูมิปัญญาท้องถิ่นมรดกวัฒนธรรมที่ถูกสืบทอดมานาน ผ่านกระบวนการคิดวิเคราะห์และการตีความข้อมูล โดยนำทุนวัฒนธรรมที่เป็นทรัพย์สินทางปัญญาของชุมชนมาถ่ายทอดผ่านผลงานศิลปะการแสดง ชุด “ลอยแพ แลมอญ” สะท้อนความเป็นตัวตนของชาวไทยเชื้อสายมอญได้อย่างลงตัว

๑๐. บทสรุป

ความเป็นมาประเพณีลอยกระทงของกลุ่มชาติพันธุ์มอญบ้านพระเพลิงในจังหวัดนครราชสีมาเป็นการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานร่วมสมัย ที่นำประเพณีลอยกระทงที่ทำจากกะลามะพร้าวอันเป็นอัตลักษณ์ของชาวไทยเชื้อสายมอญในจังหวัดนครราชสีมา เป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์พื้นเมืองร่วมสมัย ชุด “ลอยแพ แลมอญ” โดยมีกระบวนการสร้างสรรค์นาฏกรรมร่วมสมัยที่จะต้องอาศัยการประกอบสร้างจากศิลปะหลากหลายแขนง โดยอาศัยทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ กระบวนการและขั้นตอนการประเมินผลในรูปแบบของการนำเสนอนาฏกรรมร่วมสมัย ๙ ขั้นตอน ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๗, น. ๒๒๕-๒๒๗) ที่กล่าวว่า นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องกำหนดแนวคิด หรือรูปแบบขององค์ประกอบอื่น ๆ ที่จะใช้ในการแสดง เช่น ผู้แสดง รูปแบบ เครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง แสงเสียง ฯลฯ การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้น แนวคิดและรูปแบบนาฏยศิลป์ชุดนี้ให้ชัดเจนที่สุด และในการนำเสนองานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์พื้นเมืองร่วมสมัย เป็นผลผลิตจากกระบวนการวางแผนในการสร้างสรรค์นาฏกรรม ด้วยการนำเสนอการแสดงให้ผู้ทรงคุณวุฒิร่วมกันวิพากษ์วิจารณ์แล้ว นำผลมาปรับปรุงแก้ไขผลงาน ตามคำแนะนำ สู่การเผยแพร่สาธารณะได้รับชม นาฏยศิลปินมีความต้องถ่ายทอดวิธีการคิด การออกแบบ สร้างสรรค์ นำเสนอ ผ่านกระบวนการวางแผนการทำงานอย่างเป็นระบบ มีขั้นตอนการทำงานที่ชัดเจน รูปแบบวัฒนธรรมบันเทิงแบบใหม่แก่สังคม หากเป็นที่ยอมรับอย่างสูง มีการถ่ายทอดและเผยแพร่ มีการเลียนแบบ ย่อมหมายถึงความสำเร็จของกระบวนการคิด การออกแบบและสร้างสรรค์ของศิลปิน

ผลงานนาฏศิลป์พื้นเมืองร่วมสมัย ชุด “ลอยแพ แลมอญ” แบ่งช่วงการแสดงเป็น ๓ ช่วง ประกอบด้วย ช่วงที่ ๑ เข้าวัด เป็นการแสดงถึงวิถีชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ ในการเข้าวัดทำบุญ และร่วมกันขนดินขนกะลาเข้ามาในวัด เพื่อนำมาทำกระทงจากกะลา (กะโหลก) มะพร้าว โดยนำดิน ดอกไม้ และธูปเทียนมาประดิษฐ์ประดับเป็นกระทงเพื่อนำไปลอยแพ ช่วงที่ ๒ ขอขมา เป็นการแสดงถึงการขอสมาลาโทษแก่พระแม่คงคา และแม่น้ำที่ตัวเองได้ใช้อีกทั้งขอให้ความทุกข์ความโศกออกจากชีวิต รูปแบบการแสดงในช่วงนี้จะเป็นรูปแบบของพิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์มอญ คือการเวียนกระทง และช่วงที่ ๓ ลอยแพ เป็นการนำเอากระทงที่ทำจากกะลามะพร้าวประดับดอกไม้ ธูปเทียน ของหนุ่มสาวกลุ่มชาติพันธุ์มอญไปลอยที่แพริมแม่น้ำด้วยความสุข มีการเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาว ในส่วนของดนตรีได้นำดนตรีที่เป็นอัตลักษณ์ทั้งของมอญและโคราชมาผสมเข้าด้วยกัน โดยใช้วิธีการบรรเลงแบบสับหว่าง ซึ่งเป็นวิธีการบรรเลงแบบใหม่ ใช้ผู้แสดง ๒ กลุ่ม คือ กลุ่มผู้แสดงชาย-หญิง จำนวน ๑๖ คน และกลุ่มผู้ขับร้องและบรรเลงดนตรี จำนวน ๑๒ คน รวมจำนวนผู้แสดงทั้งหมด จำนวน ๒๘ คน การแต่งกายนำการนุ่งผ้าลอยชายแบบโคราช ของกลุ่มชาติพันธุ์มอญมาใช้และใช้การนุ่งผ้าหางกระจอก อุปกรณ์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย กระทง ที่ทำจากกะลามะพร้าว ใส่ดินในกะลา และประดับด้วยดอกไม้ ปักธูปเทียน ใส่เงินเหรียญลงในกะลา กระบุงไม้ไผ่ และสาแหรกหาบ ออกแบบท่ารำใหม่ ท่ารำหลัก ท่ารำชุด และท่ารำสื่อความหมาย ที่ให้ความหมายตามเนื้อหาการแสดง ซึ่งผลงานนี้ได้สร้างขึ้นในรูปแบบของนาฏศิลป์พื้นบ้านร่วมสมัย โดยการนำทุนทางวัฒนธรรมเดิมของชุมชนในด้านการสืบทอดวัฒนธรรม ภูมิปัญญาท้องถิ่น มาสร้างสรรค์และนำเสนอผลงานศิลปะการแสดง ชุด “ลอยแพ แลมอญ” สะท้อนตัวตนของชาวไทยเชื้อสายมอญได้อย่างลงตัว

๑๑. รายการอ้างอิง

กรมส่งเสริมวัฒนธรรม. (๒๕๕๗). **ลอยกระทง.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์องค์การสงเคราะห์ทหารผ่านศึก

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. (๒๕๔๓). **วัฒนธรรมพัฒนาการทางประวัติศาสตร์เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดนครราชสีมาแห่งชาติ.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ดุสิตธร งามยิ่ง. (๒๕๕๗). **รำมอญ: การสร้างมาตรฐานการรำเพื่อสืบสานศิลปะการแสดงของชาวไทยรามัญ.** วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

นิวัติ เรืองพานิช. (๒๕๓๓). **การอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม.** กรุงเทพฯ: อักษรการพิมพ์.

รินรดา พันธ์น้อย. (๒๕๕๒). **การดำรงอยู่และการปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ของประชาชนในสังคมพหุวัฒนธรรมในชุมชนบุ่งกะแทว จังหวัดอุบลราชธานี.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาสังคมศาสตร์เพื่อการพัฒนา มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี.

วัดพระเพลิง. (๒๕๔๐). **หนังสือบูรพาจริยานุสรณ์ วัดพระเพลิง ตำบลนกออก อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา.** นครราชสีมา: ม.ป.พ.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (๒๕๔๗). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อานันท์ นาคคง. (๒๕๔๑). **ชมดงลิเก เสน่ห์แห่งมหรสพโคราช.** กรุงเทพมหานคร: พิฆเณศพริ้นท์ติ้งเซ็นเตอร์.

เอกชัย เครืออินต๊ะ. (๒๕๔๐). **วัฒนธรรมชุมชนในการอนุรักษ์ทรัพยากรป่าไม้ของชาวเผ่ากระเหรี่ยง.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาสิ่งแวดล้อมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

วาดฟ้อนหมอลำกลอน

วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: ชัยนาทร์ มาเพ็ชร*

ชัยณรงค์ ต้นสุข*

พุฒธิพงษ์ พาหา**

อภิรักษ์ ภูสง่า**

นัฐพงษ์ กุมผัน**

จิดาภา วิปราชญ์***

๑. บทนำ

หมอลำ เป็นมหรสพพื้นบ้านที่มีความสำคัญของชาวอีสาน คำว่า “ลำ” หมายความว่า “ขับร้อง” มาจากคำเดิมว่า “ขับลำนำ” ถือได้ว่าเป็นวัฒนธรรมกลุ่มหมอลำหมอแคนที่นิยมแพร่หลายในอีสาน หมอลำกลอน คือ ศิลปะการแสดงอีกแขนงหนึ่งของภาคอีสานที่สืบทอดต่อกันมายาวนานจากรุ่นสู่รุ่น หมอลำกลอนมีผู้แสดงเพียงแค่ ๒ คน คือ ชาย ๑ คน หญิง ๑ คน และมีหมอแคนเป่าแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบการลำเพียงชิ้นเดียว แต่สามารถดึงดูดผู้ชมผู้ฟังให้เฝ้าชมการแสดงอย่างครื้นเครงได้ตั้งแต่หัวค่ำจนถึงสว่าง เหตุการณ์เช่นนี้ไม่เคยปรากฏในซีกโลกตะวันตกมาก่อนถือเป็นความมหัศจรรย์ที่เกิดขึ้นในแผ่นดินอีสาน (ฐปนี ภูมิพันธ์, ๒๕๖๖, น. ๖๑๒)

การฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอนมักจะฟ้อนสลับกับการลำเพื่อไม่ให้เกิดความน่าเบื่อหน่าย อาจจะมีการฟ้อนเกี้ยวกันระหว่างหญิงชาย หรือฟ้อนประกอบกลอนลำที่เรียกว่า “กลอนฟ้อน” หมอลำแต่ละคนจะมี “วาดฟ้อน” (Style) ที่แตกต่างกัน มีท่าทางสวยงาม มุ่งเน้นให้เกิดความตลกขบขัน ไปด้วยคำว่า “วาด” มีความหมายอยู่ ๒ ประการ คือ ๑) ท่าในทางการลำ คือ สำเนียงหรือทำนองการลำที่เป็นอัตลักษณ์ของแต่ละท้องถิ่น ๒) ท่าทางการฟ้อน คือ ลักษณะเฉพาะของลีลาท่าทางการฟ้อนตามจังหวะของการลำและลายแคน แต่ละวาดมีขนบทำนองการลำเหมือนกัน คือ ลำทางสั้น ลำทางยาว และลำเต้ย แตกต่างกันที่จังหวะและสำเนียงในการลำ ซึ่งขึ้นอยู่กับสำเนียงการพูดของคนในท้องถิ่น วาดฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอน มี ๒ แบบ คือ การฟ้อนอิสระและฟ้อนเกี้ยว แสดงออกถึงเจตนารมณ์ของหมอลำฝ่ายชายที่ต้องการจะเข้าถึงตัวฝ่ายหญิงและฉวยโอกาสจับต้องตามแต่จะทำได้ ซึ่งหมอลำฝ่ายหญิงก็จะหลีกเลี่ยงและป้องกันตัวเองให้รอดพ้นจากการรุกล้ำดังกล่าว ท่าฟ้อนส่วนใหญ่เป็นการเลียนแบบกิริยาท่าทางของมนุษย์ (จีรพล เพชรสม และฉวีวรรณ ดำเนิน, ๒๕๓๒, น. ๘๑-๘๒)

* ครูประจำสาขาวิชาศิลปะดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

**อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

***อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์พื้นบ้าน วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

การสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ ชุด “วาดฟ้อนหมอลำกลอน” เป็นการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ศิลปะการฟ้อนประกอบลายแคนและการขับร้องของผู้ขับร้องหญิงชาย ผ่านกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ เพื่อให้กระบวนท่าฟ้อนมีความอ่อนช้อยงดงามตามแบบการฟ้อนของหมอลำกลอน อนุรักษ์ ส่งเสริม ทำนุบำรุงศิลปะการฟ้อนหมอลำกลอน ซึ่งมีการสืบทอดต่อกันมายาวนานจากรุ่นสู่รุ่น ของสังคมอีสานให้คงอยู่สืบไป

๒. จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด “วาดฟ้อนหมอลำกลอน”

๓. นิยามศัพท์

๓.๑ หมอลำกลอน หมายถึง การขับร้องหมอลำของนักร้องหญิงชาย บทร้องประพันธ์ขึ้นใหม่ในบทเกริ่นลำ ทำนองลำทางสั้น ทำนองลำญ่าว

๓.๒ วาดฟ้อนหมอลำกลอน หมายถึง นาฏยประดิษฐ์สร้างสรรค์ ที่มีกระบวนท่าฟ้อนอ่อนช้อยงดงามสื่อให้เห็นถึงรูปแบบการฟ้อนเกี้ยวพาราสีของหมอลำหญิงชาย มีองค์ประกอบการแสดง คือ ใช้เครื่องดนตรีประเภทวงโปงลาง ทำนองลายเพลง บทขับร้อง เครื่องแต่งกายของผู้แสดง ผู้ขับร้องและบรรเลงดนตรี ใช้โทนสีม่วงเพื่อเทิดพระเกียรติสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ

๔. ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

ผลงานสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด “วาดฟ้อนหมอลำกลอน” มีขอบเขตด้านเนื้อหาประวัติความเป็นมาของหมอลำกลอน การฟ้อนของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี

๔.๒ ขอบเขตด้านสถานที่

ผลงานสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด “วาดฟ้อนหมอลำกลอน” คณะผู้สร้างสรรค์ศึกษาข้อมูลของหมอลำกลอน ณ จังหวัดร้อยเอ็ด จังหวัดอุบลราชธานี จังหวัดขอนแก่น

๔.๓ ขอบเขตด้านบุคคล

ผลงานสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด “วาดฟ้อนหมอลำกลอน” คณะผู้สร้างสรรค์ศึกษาข้อมูลประวัติความเป็นมาของหมอลำกลอน กลุ่มผู้รู้ (Key Informant) บุคคลที่มีความรู้ประสบการณ์เรื่อง หมอลำกลอน ผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) เป็นผู้ให้ข้อมูลเชิงลึก เรื่อง หมอลำกลอน กลุ่มบุคคลทั่วไป (General Informants) คือผู้ให้ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับการฟ้อนของหมอลำกลอน

๕. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

๕.๑ ศึกษาเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์

๕.๒ เก็บข้อมูลการสัมภาษณ์ แบบไม่มีโครงสร้าง จากผู้รู้เกี่ยวกับหมอลำกลอน

๕.๓ วิเคราะห์ข้อมูล จากเอกสารและการสัมภาษณ์เพื่อเป็นแนวคิดในการออกแบบผลงาน

๕.๔ ออกแบบองค์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย การคัดเลือกผู้แสดง ลายเพลง บทขับร้อง เครื่องแต่งกาย กระบวนท่าฟ้อน รูปแบบการแสดง

๕.๕ นำเสนอผลงานต่อผู้ทรงคุณวุฒิ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในระยะการพัฒนางานระดับร้อยละ ๓๐ และระดับร้อยละ ๕๐ ตามลำดับ

๕.๖ ปรับปรุงผลงานก่อนนำเสนอต่อสาธารณชน นำเสนอผลงานต่อผู้ทรงคุณวุฒิภายในและภายนอก สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อรับการพิจารณาปรับปรุงผลงานก่อนนำเสนอต่อสาธารณชน

๕.๗ นำเสนอผลงานนาฏยประดิษฐ์ ชุด “วาดฟ้อนหมอลำกลอน” เนื่องในงาน มหกรรมศิลปวัฒนธรรมทั่วทิศแผ่นดินไทย ณ เวียงพิงค์ และการแสดงสร้างสรรค์ระดับชาติและนานาชาติ ณ อุทยานหลวงราชพฤกษ์ จังหวัดเชียงใหม่

๕.๘ บันทึกวีดิทัศน์กระบวนท่ารำ เพื่อจัดเก็บองค์ความรู้ และเผยแพร่ต่อผลงานสู่สาธารณชน

๕.๙ จัดทำเอกสาร บทความเพื่อตีพิมพ์เผยแพร่วารสารผลงานทางวิชาการ

๖. การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

๖.๑ การศึกษาวรรณกรรม

ชัลวาลย์ วงษ์ประเสริฐ, (๒๕๓๒, น. ๕๘-๕๙) กล่าวว่า การสร้างผลงานการแสดงด้านนาฏศิลป์ต้องคำนึงถึงสภาวะแวดล้อมและสภาพสังคมด้วย นอกจากนั้น การประดิษฐ์ท่าฟ้อนรำที่ดีและมีมาตรฐานนั้น ผู้สร้างต้องคำนึงถึงหลักเกณฑ์ในการประดิษฐ์ท่ารำ ด้านการนำเสนอเนื้อหาตามความมุ่งหมายในชุดการแสดง เช่น ทางด้านการละเล่น ด้านอาชีพ ด้านสังคม ด้านพิธีกรรมความเชื่อ ด้านโบราณคดีและความสวยงาม ตลอดทั้งความกระชับของการแสดงด้วย ซึ่งเป็นแนวคิดประดิษฐ์การฟ้อนรำพื้นบ้านอีสาน

ฉวีวรรณ พันธุ (ดำเนิน) ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (หมอลำ) ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน กรมศิลปากร กล่าวถึง วิธีการคิดประดิษฐ์ท่ารำพื้นเมืองอีสาน ว่าจะยึดท่าฟ้อนรำ ในคำกลอนแม่บท ๓๒ ท่า มาเป็นแนวในการประดิษฐ์ท่ารำอย่างหนึ่ง และจะประดิษฐ์ท่าฟ้อนรำเลียนแบบท่าทางของสัตว์ อีกประการหนึ่ง แต่เดิมผู้แต่งคำกลอนฟ้อนแม่บท ๓๒ ท่า คือ สมัย อ่อนวงศ์ และหมอลำนำไปร้องกันและทำให้ผู้แสดงหมอลำนั้นออกท่าทางร่ายรำ ประกอบการแสดงลำกลอนไปด้วย การออกท่าฟ้อนนั้นผู้แสดงหมอลำสามารถฟ้อนได้ตามถนัด เพราะไม่มีการกำหนดท่ามาตรฐานไว้ เพียงออกท่าฟ้อนให้ตรงกับความหมาย ของคำกลอนเท่านั้น วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด ได้นำเอาคำกลอนแม่บท ๓๒ ท่า มาประยุกต์ใช้ในการคิดประดิษฐ์ท่าฟ้อนนาฏศิลป์พื้นเมือง คือ การปรับปรุงแต่งท่าฟ้อนรำ แบบดั้งเดิมให้ดูสวยงามมากขึ้น (พีรพงศ์ เสนไสย, ๒๕๔๗, น. ๒๕๓-๒๖๒)

๖.๒ แนวคิดหรือทฤษฎี

๖.๒.๑ แนวคิดของครูเฉลย ศุขะวณิช (พจน์มาลย์ สมรรคบุตร, ๒๕๓๘, น. ๘๐)

เฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติสาขา ศิลปะการแสดง และผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยได้กล่าวถึงการประดิษฐ์ท่ารำพอสรุปได้ว่า เป็นลักษณะของการตีบท หรือการใช้ภาษานาฏศิลป์ในท่ารำของไทยที่เป็นแบบแผนมาตั้งแต่ดั้งเดิมคือ ตำรารำ และบทรำเพลงช้า เพลงเร็วจะมีท่าบังคับและท่าตายโดยใช้กลวิธีที่ประดิษฐ์ให้ได้ท่ารำที่เหมาะสมสวยงาม ผู้ประดิษฐ์ท่ารำต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

๑) จังหวะและทำนองเพลง

๒) จังหวะและทำนองเพลงที่มีสำเนียงต่างชาติ ต้องเอาลีลาของชาตินั้นมาประดิษฐ์

๓) เมื่อรู้ทำนองและจังหวะเพลงจึงกำหนดท่ารำให้เข้ากับลีลาของชาตินั้น ๆ

๔) ลักษณะเพศชาย (ตัวพระ) หรือเพศหญิง (ตัวนาง) จะต้องมีลักษณะอ่อนโยน

๕) การประดิษฐ์ระบำพื้นเมือง ต้องศึกษาท่ารำที่เป็นแม่ท่าหลักของท้องถิ่น แล้วมาประดิษฐ์ลีลาท่ารำให้ครอบคลุมความหมายของเนื้อหาในระบำชุดนั้น ๆ

๖) ไม่ควรไปลอกเลียนแบบลีลาท่ารำของภาคอื่น ๆ มาปะปนในผลงานการประดิษฐ์ท่ารำ

๗) การคิดประดิษฐ์ท่ารำให้คำนึงถึง จุดมุ่งหมายของระบำ

๖.๒.๒ ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สุนทรียภาพเป็นศาสตร์อันลึกซึ้งเกี่ยวกับการพัฒนาจิตใจของมนุษย์ เรารับรสของสุนทรียะในศิลปะที่จะทำให้จิตใจเบิกบานด้วยการฟังเพลงไพเราะ อ่านวรรณกรรมสูง ๆ ดูภาพเขียน รูปปั้น ตลอดจนสถาปัตยกรรมอันสวยงาม คือ ความสูงของสุนทรียภาพ อารมณ์ในสุนทรียะของอารยชนจะต้องปรับปรุงอยู่เสมอ ดังที่ กระแสร์ มาลยาภรณ์, (๒๕๒๒, น. ๕๖) ได้กล่าวถึงสุนทรียะว่า สุนทรียะนั้นว่าด้วยการรับรู้เชิงศิลปะ มีทั้งความงาม ความน่าพึงพิศวง และความสวยสดชวนเพลิน “สุนทรียะเชิงประพันธ์” จึงหมายเอาสิ่งทั้งสามในทางวรรณกรรมโดยเฉพาะ รวมไปถึงสิ่งที่เขาเรียกว่า “ประสบการณ์เชิงสุนทรียะ” คือความงาม รสนิยม พฤติกรรมตอบสนองความคิด อุดมคติ ปรากฏการณ์และแม้ความไม่มีเหตุผลถือเอารูปและเนื้อหาเป็นส่วนรวม แบ่งออกเป็น ๕ ประเภท คือ ภาษา สาร รส อารมณ์ และ การประดิษฐ์

๖.๓ ผลงานสร้างสรรค์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ธราดล ชัยเดชโกสินทร์, (๒๕๕๐, น. ๓๕-๕๔) ได้ศึกษาการพัฒนารูปแบบการประดิษฐ์ชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลป พบว่า ประวัติชุดการแสดงทั้ง ๕ หมวด ได้แก่ วิถีชีวิตการแสดงชุด ฟ้อนไทภูเขา พิธีกรรมดึงครก-ดึงสาก ชาติพันธุ์ ฟ้อนภูไทกาฬสินธุ์ วรรณกรรมการแสดงชุด ฟ้อนมโนราห์เล่นน้ำ และมรดกอีสานการแสดง ชุด ฟ้อนสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน โดยได้ยึดหลักในการประดิษฐ์ชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลป จากการศึกษาสภาพชีวิตความเป็นอยู่ของชาวอีสานไม่ว่าจะเป็นความเชื่อ พิธีกรรม วรรณกรรม และสิ่งที่เป็นมรดกของชาวอีสานมานำเสนอเป็นศิลปะการแสดง ซึ่งมีหลักในการประดิษฐ์ชุดการแสดงพื้นบ้านอีสาน คือ ๑) หลักในการคิดประดิษฐ์ชุดการแสดง ๒) เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง ๓) เครื่องดนตรี ทำนองลายเพลง บทร้อง และ ๔) ท่ารำ

๗. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

หมอลำกลอนเป็นศูนย์รวมศิลปะหลากหลายแขนงทั้งคีตศิลป์ วรรณศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และอีกแขนงหนึ่งคือ นาฏยศิลป์ การฟ้อนจึงเป็นศิลปะอีกแขนงหนึ่งที่แฝงอยู่ในหมอลำกลอน กระบวนท่าฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอนมีการสืบทอดต่อกันมายาวนานจากรุ่นสู่รุ่น จึงเป็นหนึ่งปรากฏการณ์ของสังคมอีสานที่สามารถสะท้อนอัตลักษณ์ด้านวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียม จารีตประเพณี และวัฒนธรรมของชาวอีสานได้อย่างชัดเจน การฟ้อนของหมอลำกลอนจึงแสดงให้เห็นถึงความสามารถ ปฏิภาณไหวพริบ ท่วงทีลีลาของหมอลำฝ่ายชายและหมอลำฝ่ายหญิง ที่มีลักษณะเฉพาะบุคคล คณะผู้สร้างสรรค์ผลงานจึงเกิดแนวคิดที่จะนำวาดฟ้อนของหมอลำกลอนมาสร้างสรรค์ผลงาน ผ่านกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ เพื่อให้กระบวนท่าฟ้อนมีความอ่อนช้อยงดงามตามแบบการฟ้อนของหมอลำกลอน อนุรักษ์ ส่งเสริม ทำนุบำรุงศิลปะการฟ้อนหมอลำกลอน

อันจะเป็นประโยชน์ต่อวงการศึกษาและวงการหมอลำกลอน สอดคล้องกับนโยบายของทางรัฐบาลในการส่งเสริมวัฒนธรรมของไทยได้เป็นที่รู้จักทั่วโลก หรือ “Soft Power” และสอดคล้องกับนโยบายของจังหวัดร้อยเอ็ดในการขับเคลื่อนหมอลำให้ขึ้นทะเบียนมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้ของยูเนสโก (Intangible Culture Heritage) จึงนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด “วาดฟ้อนหมอลำกลอน”

๘. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

๘.๑ รูปแบบของผลงาน

นาฏยประดิษฐ์ ชุด “วาดฟ้อนหมอลำกลอน” แบ่งช่วงการแสดงเป็น ๓ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ วาดท่าลีลาหมอลำกลอน แสดงให้เห็นถึงขนบการแสดงหมอลำกลอน ในท่าฟ้อนอิสระ

ช่วงที่ ๒ ฟ้อนเกี้ยวคู่ แสดงให้เห็นถึงช่วงของการฟ้อนเกี้ยวคู่หญิงชาย ในท่าทางปัดป้อง หลบหลีก

ช่วงที่ ๓ ฟ้อนลำเต้ย ท่วงท่าลีลาการฟ้อนประกอบทำนองจังหวะเต้ย

๘.๒ บทร้องและดนตรี

๘.๒.๑ บทร้อง

คณะผู้สร้างสรรค์ได้ทำการศึกษาทำนองการลำของหมอลำกลอนที่ใช้ในการขับลำ ดังนี้

๑) ลำทางสั้น มีลักษณะของทำนองลำแบบเนื้อเต็ม ไม่มีเอื้อน ยกเว้นส่วนที่ขึ้นต้นว่า “โอละนอ” เดินกลอนอย่างรวดเร็ว กระชับ นิยมใช้สำหรับบรรยายเนื้อความที่ต้องการความรวดเร็วเป็นสำคัญ มุ่งที่เนื้อหาสาระ ลำทางสั้นมักแสดงออกในทางความสุข สบายใจ นอกจากนี้ยังมีทำนองลำที่หมอลำกลอนวาดขอนแก่นและวาดพุทไธสง ใช้ขับลำหลังจากจบการลำทางสั้น เรียกว่า “ลำญ่าว”

๒) ลำทางเต้ย มีทำนองย่อย เช่น ลำเต้ยโขง ลำเต้ยพม่า ลำเต้ยธรรมดา ทำนองของลำเต้ยใช้จังหวะรวดเร็ว กระฉับกระเฉง นิยมใช้ลำโต้ตอบระหว่างหมอลำหญิงชาย มุ่งการเย้าหยอก เกี้ยวพาราสี

<u>บทกลอนลำ</u>

<u>บทผญา</u>

พี่น้องเอ๋ย เชิญม่วนชื่นกับเสียงลำเสียงร้อง เป็นทำนองพื้นบ้านอีสานเฮาหม่วน ๆ
เบิ่งกระบวนท่าฟ้อนสะออนเด้จั่งแม่นงาม ยกเอาตามฮีตเค้าของเก่าแต่โบราณ
ซ่อยสืบสานงานศิลป์ให้อยู่ยงดำรงไว้ ให้เถิงใจทุก ๆ ท่านสุขสำราญเด้อพ่อแม่
ฟ้อนเข้าคู่งามแท้ๆ ขอเชิญท่านรับชม พี่น้องเอย

<u>ทำนองลำทางสั้น</u>

(กาพย์โอ่) โอ โอ่ล่ะนอ ลำเอ๋ยลำวาดเกี้ยวยกข้อยอแขน แสนสนุกสุขใจ
ฟ้อนหญิงชายเชิญชมดู ให้ได้ฮู้วาดท่าลีลาฟ้อน
(กาพย์โอ่) โอ่ล่ะนอ ฟ้อนอ่อนอ่อนออนซอนเด้

<u>ลำทางสั้น</u>

หละแหม่นว่านอนาย
ฟังเสียงร้องทำนองหม่วน ๆ เบิ่งกระบวนท่าฟ้อนสะออนเด้แหม่นงาม
ยกเอาตามฮีตเค้าของเก่าแต่โบราณ ซ่อยสืบสานหมอลำให้อยู่ยงคงไว้
ให้เถิงใจนอหละแหม่นเถื่อนี้หมอลำดีเด้อแม่ ฟ้อนเข้าคู่งามแท้เห็นแล้วหม่วนหลาย
หม่วนหลายเห็นแล้วหม่วนหลาย

ทำนองลำญ่าว

เอาห่านี้ สวัสดีพี่น้อง พี่น้องทุกท่านทั้งหลาย พร้อมหญิงชายทั้งมวลม่วนกันวันนี้
ประเพณีเฮานั้นชาวอีสานมีมาแต่เก่า แต่เก่าแต่เก่าเด้อลุงป้าเอ้ย
ฮีตสิบสองคองสิบสี่นี่ละแม่นแต่เค้า แต่เค้าเฮานั้นรักษา
วัฒนธรรมเฮานั้นนาสืบต่อกันมา ถ้ามีบุญมีงานม่วนกันวันนี้
มีหมอลำหมอร้องฉลองกันม่วนซื่น ม่วนซื่นม่วนซื่นเด้น้อลุงเอ้ย
ให้สนุกเด้อละแม่นครึกครื้น ๆ เริงรื่นชื่นใจ

๘.๒.๒ ดนตรี

การแสดงใช้วงดนตรีในรูปแบบวงดนตรีพื้นเมืองอีสานโปงลาง โดยมี เครื่องดนตรีพื้นเมืองอีสาน คือ แคน พิณ โหวด โปงลาง กลองตึ้ง กลองหาง ซออีสานและเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ เกราะ

ภาพที่ ๑ เครื่องดนตรีประกอบการแสดง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

แนวคิดและรูปแบบของดนตรี การแสดง ชุด “วาดฟ้อนหมอลำกลอน” คณะผู้สร้างสรรค์ได้ต่อยอดจากลายแคนดั้งเดิมที่ใช้เป่าประกอบการแสดงหมอลำกลอน เช่น ลายสุดสะแนน ลายลำญ่าว และลายลำเต้ย ผสมผสานกับจินตนาการของผู้ประพันธ์ที่ได้สร้างสรรค์ลายดนตรีขึ้นใหม่ โดยแบ่งออกเป็น ๓ ช่วง ดังนี้

การบรรเลงช่วงที่ ๑ สื่อถึงบรรยากาศของการแสดงหมอลำกลอนในอดีต เพื่อให้เห็นถึงบรรยากาศของการชมหมอลำกลอนที่มีเพียงแค่แคนอย่างเดียว ลักษณะทำนองเพลงบรรเลงลายสุดสะแนน และใช้แคนเป่าประกอบการขับลำทำนองทางสั้น

การบรรเลงช่วงที่ ๒ สื่อถึงการฟ้อนเกี้ยวพาราสีระหว่างหมอลำชายและหมอลำหญิง รวมถึงการถ่ายทอดอารมณ์ของคู่ฟ้อนที่ดูสมจริงสมจัง สร้างความรื่นเริงบันเทิงใจความสุขความพอใจให้แก่ผู้รับชมรับฟัง ลักษณะทำนองเพลงบรรเลงประกอบการลำญ่าว เรียกว่า “ลายน้อย” โดยใช้รูปแบบของวงโปงลาง

การบรรเลงช่วงที่ ๓ สื่อถึงกลิ่นอายของมหรสพชาวอีสาน ที่สร้างความม่วนซื่นโฮแซว และความสนุกสนาน ในการเสพงันงานบุญประเพณีต่าง ๆ เปรียบได้ว่า เสียงลำและเสียงแคนคือชีวิตและจิตใจ และเป็นหนึ่งในวิญญาณห้าของชาวอีสานที่แยกจากกันไม่ได้ ลักษณะทำนองเพลงบรรเลงทำนองลำเต้ย โดยใช้รูปแบบวงโปงลางผสมผสานกับดนตรีแบบหมอลำกลอนประยุกต์

๘.๓ ผู้แสดง

คณะผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบและคัดเลือกผู้แสดง โดยแบ่งเป็น ๒ กลุ่ม คือ กลุ่มผู้แสดงชาย-หญิง จำนวน ๑๖ คน และกลุ่มผู้ขับร้องและบรรเลงดนตรี จำนวน ๑๔ คน รวมจำนวนผู้แสดงทั้งหมด จำนวน ๓๐ คน

๘.๓.๑ กลุ่มผู้แสดงชาย-หญิง จำนวน ๑๖ คน แบ่งเป็น ผู้แสดงชาย ๘ คน และผู้แสดงหญิง ๘ คน

ภาพที่ ๒ กลุ่มผู้แสดงชาย-หญิง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๓.๒ กลุ่มผู้ขับร้องและบรรเลงดนตรี จำนวน ๑๔ คน แบ่งเป็น ผู้ผู้ขับร้อง ๑ คน และผู้บรรเลงดนตรี ๑๓ คน

ภาพที่ ๓ กลุ่มผู้ขับร้องและบรรเลงดนตรี
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๔ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

จากการศึกษารูปแบบการแต่งกายศิลปินหมอลำกลอนชั้นครู คือ หมอลำเคน ดาเหลา ศิลปินแห่งชาติ และหมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ พบว่า ในอดีตหมอลำกลอนฝ่ายหญิงนิยมนุ่งผ้าถุงมัดหมี่หรือขิด เสื้อแขนกระบอก ไว้ผมมวยทัดดอกไม้ สวมรองเท้ามีส้นสูงประมาณ ๒-๓ นิ้ว หมอลำกลอนฝ่ายชาย นิยมนุ่งโสร่งไหม เสื้อม่อฮ่อม และผูกเอวด้วยผ้าขาวม้า สวมรองเท้า คณะผู้สร้างสรรค์จึงได้ออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยยึดรูปแบบของการแต่งกายตามแบบดั้งเดิม เพื่อเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมการแต่งกายอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ

ของหมอลำกลอนทั้งฝ่ายชายและฝ่ายหญิงมาเป็นโครงสร้างหลัก และมีการสร้างสรรค์เพิ่มเติมจากการแต่งกายแบบดั้งเดิมเพื่อให้เกิดสุนทรียะต่อชุดการแสดงตามรูปแบบสมัยนิยมและเพื่อให้ได้กลิ่นอายของความเป็นอีสาน คณะผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดสีเครื่องแต่งกายของผู้แสดงเป็นโทนสีม่วง เพื่อเทิดพระเกียรติสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้ากรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ โดยนำผ้าไหมลายสาเกตซึ่งเป็นผ้าไหมประจำจังหวัดร้อยเอ็ดมาใช้เป็นผ้าซิ่นให้กับผู้แสดงหญิง เพื่อส่งเสริมเศรษฐกิจของชุมชนให้เป็นที่รู้จักเพื่อสอดคล้องกับนโยบายสรรค์สร้างเศรษฐกิจไทย หรือ “Soft Power” ผู้แสดงหญิงสวมเสื้อผ้าไหมแขนกระบอกคอจีนสีม่วง ห่มผ้าสไบขิดไหมสีขาว นุ่งผ้าถุงหมี่คั่นลายสาเกตต่อชายผ้าถุงตีนตวย สวมเครื่องประดับเพชร ผู้แสดงชาย สวมเสื้อผ้าไหมคอจีนแขนสั้นสีม่วงเข้ม นุ่งผ้าโสร่งไหม ผูกเอวด้วยผ้าขิดไหมสีชมพู สวมสร้อยปะเกือมสีเงิน ดังภาพต่อไปนี้

ภาพที่ ๔ การแต่งกายของผู้แสดงชาย
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๕ การแต่งกายของผู้แสดงหญิง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕ ท่ารำ

คณะผู้สร้างสรรค์ได้กำหนดกระบวนท่าฟ้อนและการแปรแถว ดังนี้

๘.๕.๑ การนำกระบวนท่าฟ้อนมาจากกระบวนท่าฟ้อนดั้งเดิมของหมอลำกลอน และท่าฟ้อนแม่บท ๓๒ ท่า นำมาจัดระเบียบ และสร้างสรรค์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่ให้มีความงดงาม ดังนี้

๑) ท่าฟ้อนของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของศิลปินแห่งชาติ คือ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน หมอลำ ป.ฉลาดน้อย ส่งเสริม มีลักษณะกระบวนท่าฟ้อนมีแบบแผนชัดเจน ท่วงท่าช้า เรียบร้อยนุ่มนวลสวยงาม ไม่มีมีกิริยาอาการที่ผาดโผน เน้นสุนทรียภาพ ดังนี้

ตารางที่ ๑ ท่าฟ้อนของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของศิลปินแห่งชาติ ที่นำมาจัดระเบียบและสร้างสรรค์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่

ลำดับที่	ชื่อท่าฟ้อน	ภาพประกอบ
๑	ท่าจก และท่าปัดป้อง	
๒	ท่าเข้าคู่	
๓	ท่าสาละวันเตี้ยลง	

ตารางที่ ๑ ท่าฟ้อนของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี กระบวนท่าฟ้อนเกี้ยวของศิลปินแห่งชาติ ที่นำมาจัดระเบียบและสร้างสรรค์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่ (ต่อ)

ลำดับที่	ชื่อท่าฟ้อน	ภาพประกอบ
๔	ท่าเกี้ยวเตี้ยต่ำ	

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๒) ท่าฟ้อนของหมอลำกลอนวาดขอนแก่น หมอลำกฤษณา บุญแสน เป็นครูภูมิปัญญาไทย รุ่นที่ ๔ หมอลำจำนงค์ ลือชา ศิลปินมรดกอีสาน มีลักษณะกระบวนท่าฟ้อนที่รวดเร็ว ลูกเล่น หยอกเย้าหมอลำฝ่ายหญิง เพื่อสร้างความสนุกสนานเร้าใจ หมอลำฝ่ายหญิงจะฟ้อนด้วยความว่องไวเพื่อปกป้องตนเองจากคู่ลำ มีกระบวนท่า ดังนี้

ตารางที่ ๒ ท่าฟ้อนของหมอลำกลอนวาดขอนแก่น ที่นำมาจัดระเบียบ และสร้างสรรค์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่

ลำดับที่	ชื่อท่าฟ้อน	ภาพประกอบ
๑	ท่าจก และท่าปัดป้อง	
๒	ท่าเข้าคู่	

ตารางที่ ๒ ท่าฟ้อนของหมอลำกลอนวาดขอนแก่น ที่นำมาจัดระเบียบ และสร้างสรรค์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่ (ต่อ)

ลำดับที่	ชื่อท่าฟ้อน	ภาพประกอบ
๓	ท่าปลากะเดิดลอดขอน	
๔	ท่านาคเกี้ยวเกล้า	

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๓) ท่าฟ้อนแม่บท ๓๒ ท่า เป็นท่าฟ้อนที่หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ได้เก็บรวบรวมจากศิลปินหมอลำกลอนที่มีชื่อเสียงของจังหวัดอุบลราชธานี ฟ้อนแม่บทอีสานถือได้ว่าเป็นหัวใจสำคัญในการสร้างสรรค์ท่าฟ้อนของอีสาน และเป็นแบบอย่างนาฏยลักษณ์พื้นฐานของการฟ้อนอีสานที่สะท้อนความงามตามแบบเฉพาะของท้องถิ่น และสามารถแสดงตัวตนของการฟ้อนอีสานได้อย่างชัดเจน คณะผู้สร้างสรรค์จึงได้นำมาเป็นแบบอย่างในการออกแบบท่าฟ้อน ดังนี้

ตารางที่ ๓ ท่าฟ้อนแม่บท ๓๒ ท่า ที่นำมาจัดระเบียบ และสร้างสรรค์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่

ลำดับที่	ชื่อท่าฟ้อน	ภาพประกอบ
๑	ท่าพระนารายณ์ออกพรหมสี่หน้า	

ตารางที่ ๓ ท่าฟ้อนแม่บท ๓๒ ท่า ที่นำมาจัดระเบียบ และสร้างสรรค์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่ (ต่อ)

ลำดับที่	ชื่อท่าฟ้อน	ภาพประกอบ
๒	ท่าหลีกแม่เมีย	
๓	ท่าเกี้ยวชู้	

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕.๒ การสร้างสรรค์กระบวนท่าฟ้อนขึ้นใหม่ และการผสมผสานกับนาฏศิลป์สกุลอื่น ๆ ดังนี้

๑) ท่ารำจากแม่บทของนาฏศิลป์ไทย ได้แก่

ตารางที่ ๔ ท่ารำจากแม่บทของนาฏศิลป์ไทย

ลำดับที่	ชื่อท่าฟ้อน	ภาพประกอบ
๑	ท่าบัวชูฝัก	

ตารางที่ ๔ ท่ารำจากแม่บทของนาฏศิลป์ไทย (ต่อ)

ลำดับที่	ชื่อท่าฟ้อน	ภาพประกอบ
๒	ท่าพิสมัยเรียงหมอน	

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๒) ท่ารำจากจินตนาการของคณะผู้สร้างสรรค์ จากการศึกษาวิถีชีวิตและฮีตคองของชาวอีสาน เช่น การลงข่วงเข็นฝ้าย การเป่าแคนเกี้ยวสาว รวมทั้งลีลาท่าทางหรือศิลป์แสดงของหมอลำกลอน การเคลื่อนไหวร่างกายขณะการลำในยกประกาศศรัทธา การฟ้อนอิสระ การฟ้อนประกอบทำนองลำเต้ย

ตารางที่ ๕ ท่ารำจากจินตนาการของคณะผู้สร้างสรรค์

ลำดับที่	ชื่อท่าฟ้อน	ภาพประกอบ
๑	ท่าฟ้อนที่สื่อถึงเสียงแคน	
๒	ท่าฟ้อนที่สื่อถึงบ่าวหยอกสาวในการลงข่วงเข็นฝ้าย	

ตารางที่ ๕ ท่ารำจากจินตนาการของคณะผู้สร้างสรรค์ (ต่อ)

ลำดับที่	ชื่อท่าฟ้อน	ภาพประกอบ
๓	ท่าฟ้อนที่สื่อถึงการลำประกาศศรัทธา ยกย่อง ขอบคุณเจ้าภาพหรือผู้ว่าจ้าง	
๔	ท่าฟ้อนที่สื่อถึงท่วงท่าอิสระของหมอลำกลอน	
๕	ท่าฟ้อนที่สื่อถึงการฟ้อนประกอบการลำเต้ย	

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕.๓ รูปแบบแถวที่ใช้ในการแสดงนั้นส่วนใหญ่จะเป็นแถวที่มองแล้วเกิดมิติบนเวทีและเป็นแถวที่เรียบง่าย เนื่องจากคณะผู้สร้างสรรค์เน้นความเป็นธรรมชาติของการแสดงหมอลำกลอนเป็นหลัก โดยแบ่งประเภทของแถวได้ดังนี้

๑) ลักษณะการแปรแถวแบบกลุ่ม เป็นการรวมตัวของผู้แสดงเป็นกลุ่มเพื่อให้เกิดความเป็นธรรมชาติของบรรยากาศของผู้ชมที่กำลังรับชมรับฟังการแสดงหมอลำกลอน

๒) ลักษณะการแปรแถวแบบกลุ่มสามเหลี่ยม “รูปทรงเรขาคณิต”

๓) ลักษณะการแปรแถวแบบ “แถวคู่หรือแถวหน้ากระดาน” ให้อารมณ์ถึงการประชันขันแข่งวาดฟ้อน ระหว่างหมอลำชายและหมอลำหญิง

๔) ลักษณะการแปรแถวแบบ “สองกลุ่ม” แสดงถึงกลุ่มที่ ๑ กลุ่มหมอลำฝ่ายชาย และกลุ่มที่ ๒ กลุ่มหมอลำฝ่ายหญิง

๘.๖ อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

ผลงานสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด “วาดฟ้อนหมอลำกลอน” มาจากแนวคิดในการนำวาดฟ้อนของหมอลำกลอนมาสร้างสรรค์ผลงาน ผ่านกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ ด้วยกระบวนท่าฟ้อนมีความอ่อนช้อยงดงามตามแบบการฟ้อนของหมอลำกลอน เพื่ออนุรักษ์ ส่งเสริม ทำนุบำรุงศิลปะการฟ้อนหมอลำกลอน อันจะเป็นประโยชน์ต่อวงการการศึกษาและวงการหมอลำกลอน โดยคงอัตลักษณ์ของหมอลำกลอนที่เปรียบเสมือนศูนย์รวมศิลปะหลากหลายแขนงทั้งคีตศิลป์ วรรณศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และนาฏยศิลป์ อีกทั้งกระบวนท่าฟ้อนในการแสดงหมอลำกลอนมีการสืบทอดต่อกันมายาวนานจากรุ่นสู่รุ่นของสังคมอีสาน สะท้อนอัตลักษณ์ด้านวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียม จารีตประเพณี และวัฒนธรรมของชาวอีสานได้อย่างชัดเจน

๙. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์

การแสดง ชุด “วาดฟ้อนหมอลำกลอน” หมายถึง ศิลปะการฟ้อนของหมอลำกลอน ประกอบด้วย การฟ้อนประกอบลายแคน ทำนองลายเพลงทางสั้น ทำนองเพลงลายน้อย และทำนองเพลงลายเต้ย ประกอบการขับร้องของผู้ขับร้องหญิงชาย จุดสำคัญในการแสดงสื่อถึงลักษณะการฟ้อนเกี้ยวพาราสีของหญิง-ชายได้อย่างชัดเจน มีท่วงทีลีลา การเดิน การฟ้อนในท่านั่ง ฟ้อนในท่ายืน ได้อย่างงดงาม จึงต้องฝึกทักษะกริยาและบังคับร่างกายให้พร้อมเพรียงกัน จึงจะสื่อให้ผู้ชมได้เห็นถึงความเป็นลีลาท่าฟ้อนของหมอลำกลอนได้งดงามได้ และขณะเกี้ยวพาราสีต้องมีการรักนวลสงวนตัวของฝ่ายหญิงไม่ให้ถูกต้องร่างกายกัน มีการอาย และหลบหลีกด้วย

๑๐. บทสรุป

ผลงานสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ ชุด “วาดฟ้อนหมอลำกลอน” มาจากแนวคิดในการนำวาดฟ้อนของหมอลำกลอนมาสร้างสรรค์ผลงาน ผ่านกระบวนการนาฏยประดิษฐ์ แบ่งช่วงการแสดงเป็น ๓ ช่วง ประกอบด้วย ช่วงที่ ๑ วาดท่าลีลาหมอลำกลอน แสดงให้เห็นถึงขนบการแสดงหมอลำกลอน ในท่าฟ้อนอิสระ ช่วงที่ ๒ ฟ้อนเกี้ยวคู่ แสดงให้เห็นถึงช่วงของการฟ้อนเกี้ยวคู่หญิงชาย ในท่าทางปัดป้อง หลบหลีก และช่วงที่ ๓ ฟ้อนลำเต้ย ท่วงท่าลีลาการฟ้อนประกอบทำนองจังหวะเต้ย รูปแบบของดนตรีได้ต่อยอดจากลายแคนดั้งเดิมที่ใช้เป่าประกอบการแสดงหมอลำกลอน เช่น ลายสุดสะแนน ลายลำญ่าว และลายลำเต้ย ผสมผสานกับจินตนาการของผู้ประพันธ์ที่ได้สร้างสรรค์ลายดนตรีขึ้นใหม่ โดยการบรรเลงช่วงที่ ๑ สื่อถึงบรรยากาศของการแสดงหมอลำกลอนในอดีต เพื่อให้เห็นถึงบรรยากาศของการชมหมอลำกลอนที่มีเพียงแค่แคนอย่างเดียว ลักษณะทำนองเพลงบรรเลงลายสุดสะแนน และใช้แคนเป่าประกอบการขับลำทำนองทางสั้น การบรรเลงช่วงที่ ๒ สื่อถึงการฟ้อนเกี้ยวพาราสีระหว่างหมอลำชายและหมอลำหญิง รวมถึงการถ่ายทอดอารมณ์ของคู่ฟ้อนที่ดูสมจริงสมจัง สร้างความรื่นเริงบันเทิงใจความสุขความพอใจให้แก่ผู้รับชมรับฟัง ลักษณะทำนองเพลงบรรเลงประกอบการลำญ่าว เรียกว่า “ลายน้อย” โดยใช้รูปแบบของวงโปงลาง และการบรรเลงช่วงที่ ๓ สื่อถึงกลิ่นอายของมหรสพชาวอีสาน ที่สร้างความม่วนซื่นโฮแซวและความสนุกสนาน

ในการเสพงันงานบุญประเพณีต่าง ๆ เปรียบได้ว่า เสียงลำและเสียงแคนคือชีวิตและจิตใจและเป็นหนึ่งในวิญญาณห้าของชาวอีสานที่แยกจากกันไม่ได้ ลักษณะทำนองเพลงบรรเลงทำนองลำเต้ย โดยใช้รูปแบบวงโปงลางผสมผสานกับดนตรีแบบหมอลำกลอนประยุกต์ ใช้ผู้แสดงจำนวน ๓๐ คน ประกอบด้วย ผู้แสดงชาย-หญิง จำนวน ๑๖ คน และผู้ขับร้องและบรรเลงดนตรี จำนวน ๑๔ คน ออกแบบเครื่องแต่งกายมีการสร้างสรรค์เพิ่มเติมจากการแต่งกายแบบดั้งเดิมเพื่อให้เกิดสุนทรียะต่อชุดการแสดงตามรูปแบบสมัยนิยมและเพื่อให้ได้กลิ่นอายของความเป็นอีสาน โดยนำผ้าไหมลายสาเกต ซึ่งเป็นผ้าไหมประจำจังหวัดร้อยเอ็ดมาใช้เป็นผ้าซิ่นให้กับผู้แสดงหญิง เพื่อส่งเสริมเศรษฐกิจของชุมชนให้เป็นที่รู้จักเพื่อสอดคล้องกับนโยบายสรรค์สร้างเศรษฐกิจไทย หรือ “Soft Power” ผู้แสดงหญิงสวมเสื้อผ้าไหมแขนกระบอก คอจีนสีม่วง ห่มผ้าสไบขิดไหมสีขาว นุ่งผ้าถุงหมี่คั่นลายสาเกตต่อชายผ้าถุงตีนตวย สวมเครื่องประดับเพชร ผู้แสดงชายสวมเสื้อผ้าไหมคอจีนแขนสั้นสีม่วงเข้ม นุ่งผ้าโสร่งไหมผูกเอวด้วยผ้าขิดไหมสีชมพู สวมสร้อยปะเกือมสีเงิน นำกระบวนท่าฟ้อนมาจากกระบวนท่าฟ้อนดั้งเดิมของหมอลำกลอน และท่าฟ้อนแม่บท ๓๒ ท่า นำมาจัดระเบียบ และสร้างสรรค์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่ รวมถึงสร้างสรรค์กระบวนท่าฟ้อนขึ้นใหม่ และการผสมผสานกับนาฏศิลป์สกุลอื่น ๆ ท่ารำจากจินตนาการของคณะผู้สร้างสรรค์ ซึ่งจากการดำเนินการสร้างสรรค์ไม่พบปัญหาในกระบวนการสร้างสรรค์ แต่ปัญหาที่พบเกิดจากการแสดงของผู้แสดงที่ต้องมีการแก้ไขและฝึกหัด คือ กระบวนการฟ้อนต้องสามารถสื่อออกมาให้เห็นอย่างชัดเจน เวลาแสดงจึงทำให้ผู้ชมได้รับอรรถรสอย่างมาก และกระบวนการฝึกหัดต้องกำหนดการใช้ร่างกาย เช่น แขน ขา ลำตัว การก้าวเท้า การใช้สะโพก ให้เข้ากับจังหวะและพลิ้วไหวไปด้วยกัน จึงทำให้การฝึกหัดใช้เวลานาน ดังนั้นการแสดงชุดนี้จึงต้องใช้ทุกส่วนของร่างกายให้สอดคล้องกับเพลง การแสดงออกทางใบหน้าอารมณ์ที่สอดประสาน จึงทำให้การแสดงชุดนี้เมื่อออกสู่สายตาผู้ชมได้รับความนิยมและเป็นที่ชื่นชมได้อีก

๑๑. รายการอ้างอิง

กระแสร์ มาลยาภรณ์. (๒๕๒๒). **วรรณคดีวิเคราะห์ : หลักบางประการ.** กรุงเทพฯ: โรงเรียนเนติศึกษา.

จีรพล เพชรสม และฉวีวรรณ ดำเนิน. (๒๕๓๒). **วาดฟ้อนอีสาน วาดลำอุบลราชธานี.** อุบลราชธานี: ม.ป.ท.

ชัลวาลย์ วงษ์ประเสริฐ. (๒๕๓๒). **ศิลปะการฟ้อนภาคอีสาน.** มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

ฐปนี ภูมิพันธ์. (๒๕๖๖). “ฟ้อนเกี้ยว : นาฏยลักษณ์และกลวิธีในการแสดงหมอลำกลอน”. **วารสารพุทธปรัชญาวิวัฒน์,** ๗, ๑: ๖๑๐-๖๒๔.

ธราดล ชัยเดชโกสินทร์. (๒๕๕๐) **การพัฒนารูปแบบการประดิษฐ์ชุดการแสดงพื้นบ้านอีสานของวิทยาลัยนาฏศิลป.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พจน์มาลย์ สมรรคบุตร. (๒๕๓๘). **แนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำเซิ้ง.** อุดรธานี: สำนักส่งเสริมวิชาการ สถาบันราชภัฏอุดรธานี.

พีรพงศ์ เสนไสย. (๒๕๔๗). **สายธารแห่งฟ้อนอีสาน.** ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา.

สานศิลป์อาเซียน

คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: จินตนา สายทองคำ และคณะ*

๑. บทนำ

ดินแดนอุษาคเนย์ หรือเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เป็นดินแดนใต้สายลมที่หลอมรวมมิตรประเทศในภูมิภาครวมใจเป็นหนึ่งในนาม “อาเซียน” โดยมีจุดมุ่งหมายในการเสริมความร่วมมือ ส่งเสริมสันติภาพและเสถียรภาพ ภายใต้ ๓ เสาหลัก คือ การร่วมเป็นประชาคมเศรษฐกิจ การเมืองความมั่นคง สังคมและวัฒนธรรม โดยประชาชนเป็นศูนย์กลาง มีความรู้สึกเป็นอันหนึ่งอันเดียว เปรียบเสมือนครอบครัวเดียวกัน เป็นสังคมเอื้ออาทรแบ่งปัน มีความเป็นเอกภาพ มีการใช้ทรัพยากรอย่างยั่งยืน มีความแข็งแกร่งและภูมิต้านทานที่ดี ภายใต้คำขวัญ “หนึ่งวิสัยทัศน์ (One Vision) หนึ่งเอกลักษณ์ (One Identity) หนึ่งประชาคม (One Community)”

อาเซียน (ASEAN) คือ สมาคมประชาชาติแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (Association of South East Asian Nations) ประกอบด้วยประเทศสมาชิก ๑๐ ประเทศ บรูไน กัมพูชา อินโดนีเซีย ลาว มาเลเซีย เมียนมา ฟิลิปปินส์ สิงคโปร์ ไทย และเวียดนาม ที่มุ่งความร่วมมือด้านต่าง ๆ บนพื้นฐานความเท่าเทียมและผลประโยชน์ร่วมกัน โดยมีอัตลักษณ์ของแต่ละประเทศที่น่าสนใจ โดยเฉพาะด้านศิลปวัฒนธรรม สื่อถึงความรุ่งเรืองความมีอารยธรรมมาอย่างยาวนานของดินแดนแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

สานศิลป์อาเซียน จึงเป็นการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ที่สื่อถึงอัตลักษณ์ความเป็นหนึ่งของแต่ละชาติในอาเซียน สู่ความร่วมมือ ร่วมใจ มุ่งพัฒนาให้เกิดความงอกงามของศาสตร์แห่งศิลป์ ที่รวมเป็นหนึ่งเพื่อมิตรภาพ ความก้าวหน้า ความเจริญรุ่งเรือง ด้วยสันติภาพและความมั่นคงอย่างยั่งยืน

๒. จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ ชุด “สานศิลป์อาเซียน”

๓. นิยามศัพท์

๓.๑ สานศิลป์ หมายถึง การผสมผสานร้อยเรียงศิลปะการแสดงอันเป็นอัตลักษณ์ของประเทศต่าง ๆ ในกลุ่มอาเซียน บูรณาการสู่ความเป็นหนึ่งเดียว

๓.๒ พหุศาสตร์ หมายถึง การนำความรู้เกี่ยวกับนาฏศิลป์แต่ละประเทศอาเซียนมาประยุกต์ผสมผสานเป็นการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุดใหม่

---

* อาจารย์ประจำคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

คณะผู้สร้างสรรค์ ประกอบด้วย ขวัญใจ คงถาวร, ฤทธิเทพ เถาว์หิรัญ, นพคุณ สุดประเสริฐ, คัทรียา ประกอบผล, นิติพงษ์ ทับทิมหิน, กรกนก ทับจีน, เอกลักษณ์ หนูเงิน, ณรงค์ฤทธิ์ เชาว์กรรม, ตรีรัตน์ วิสุทธิพันธ์, ญาณวุฒิ ไตรสุวรรณ, พรเทพ เลี้ยงสอน, บุญเสก บรรจงจัด, นิตยา รู้สมัย, สุวรรณี ชูเสน, วิทยา ศรีผ่อง, ฐิตินนท์ ผุลละศิริ

๓.๓ อาเซียน หมายถึง สมาชิกประเทศในสมาคมประชาชาติแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (ASEAN) รวม ๑๐ ประเทศ ประกอบด้วย บรูไน กัมพูชา อินโดนีเซีย ลาว มาเลเซีย เมียนมา ฟิลิปปินส์ สิงคโปร์ ไทย และเวียดนาม

๔. ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

ศึกษาความเป็นมา รูปแบบศิลปะการแสดงของกลุ่มประเทศอาเซียน หรือ สมาคมประชาชาติแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (ASEAN : The Association of South East Asian Nations) ประกอบด้วย บรูไน กัมพูชา อินโดนีเซีย ลาว มาเลเซีย เมียนมา ฟิลิปปินส์ สิงคโปร์ ไทย และเวียดนาม ประกอบการศึกษาแนวคิด ทฤษฎีทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ไทย นำสู่การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “สานศิลป์อาเซียน”

๔.๒ ขอบเขตด้านสถานที่

สร้างสรรค์การแสดง ณ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

๔.๓ ขอบเขตด้านบุคคล

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “สานศิลป์อาเซียน” ได้กำหนดบุคคลที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ผลงานดังนี้

๔.๓.๑ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิในการให้ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ประกอบด้วย

๑) ด้านนาฏศิลป์ไทย โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือก คือ เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านนาฏศิลป์ไทย ไม่น้อยกว่า ๒๐ ปี

๑.๑) นางรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ. ๒๕๖๐

๑.๒) นางนฤมัย ไตรทองอยู่ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย

๑.๓) นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) พ.ศ. ๒๕๕๔

๑.๔) รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พ.ศ. ๒๕๔๘

๒) ด้านคีตศิลป์และดุริยางคศิลป์ไทย โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือก คือ เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านคีตศิลป์และดุริยางคศิลป์ไทย ไม่น้อยกว่า ๒๐ ปี

๒.๑) นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย-คีตศิลป์) พ.ศ. ๒๕๕๕

๒.๒) นายไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

๒.๓) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ รองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

๓) ด้านเครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือก คือ เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านเครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ ไม่น้อยกว่า ๒๐ ปี

๓.๑) ดร.สุรัตน์ จงดา ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

๓.๒) นายภวัฒน์ จันดารักษ์ ผู้เชี่ยวชาญการแต่งกาย

๔.๓.๒ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิในการประชุมกลุ่มย่อยเพื่อยืนยันและให้ข้อเสนอแนะในการพัฒนางาน ประกอบด้วย

๑) ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พ.ศ. ๒๕๕๗

๒) นางรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พ.ศ. ๒๕๖๐

๓) นางนฤมัย ไตรทองอยู่ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

๔) นางรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) พ.ศ. ๒๕๕๔

๕) นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย -คีตศิลป์) พ.ศ. ๒๕๕๕

๖) นางวัฒนา โกศินานนท์ ผู้เชี่ยวชาญคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

๗) นายสมศักดิ์ ทัดติ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

๘) นายประเมษฐ์ บุญยะชัย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ - โขน) พ.ศ. ๒๕๖๓

๙) รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ พ.ศ. ๒๕๔๘

๑๐) นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

๑๑) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดุษฎี มีป้อม ผู้เชี่ยวชาญดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

๕. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

๕.๑ ศึกษาเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง กับกลุ่มประเทศอาเซียน เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์

๕.๒ ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง เกี่ยวกับองค์ประกอบศิลป์และแนวทางการสร้างงานจากคณาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ดนตรี

๕.๓ วิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารและการสัมภาษณ์ เป็นแนวคิดในการออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานบนพื้นฐานความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์นานชาติ

๕.๔ ดำเนินการออกแบบองค์ประกอบการแสดง ประกอบด้วย การคัดเลือกผู้แสดง เพลงและดนตรีประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ เครื่องประดับ และอุปกรณ์การแสดง ตลอดจนออกแบบและสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ลีลาการแสดง และการใช้พื้นที่เวทีที่หลากหลาย

๕.๕ นำเสนอต่อผู้ทรงคุณวุฒิภายในและภายนอกของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในระยะการพัฒนางานและสุดท้ายผลงานครบสมบูรณ์ นำเสนอบนเวทีระดับชาติ

๕.๖ บันทึกวีดิทัศน์ กระบวนท่ารำและลีลาการแสดง ณ โรงละครศิลปนาฏดุริยางค์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อนำสู่การเผยแพร่และจัดเก็บองค์ความรู้

๕.๗ นำเสนอผลงาน ในการแสดงศิลปวัฒนธรรม มหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทย “นาฏการสานแผ่นดิน บัณฑิตพัฒนศิลป์ สู่เวียงพิงค์” วันที่ ๔ - ๘ มกราคม พ.ศ. ๒๕๖๗ ณ อุทยานหลวงราชพฤกษ์ จังหวัดเชียงใหม่

๕.๘ จัดทำเอกสารวิชาการผลงาน พร้อมจัดทำบทความวิชาการตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสาร

๖. การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

๖.๑ การศึกษาวรรณกรรม

๖.๑.๑ อาเซียน ศึกษาความเป็นมา รูปแบบศิลปะการแสดงของกลุ่มประเทศอาเซียน หรือสมาคมประชาชาติแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (ASEAN : The Association of South East Asian Nations) ประกอบด้วย บรูไน กัมพูชา อินโดนีเซีย ลาว มาเลเซีย เมียนมา ฟิลิปปินส์ สิงคโปร์ ไทย และเวียดนาม

๖.๑.๒ สังคมพหุวัฒนธรรม (Multicultural Society) ศึกษาเกี่ยวกับ สังคมที่มีความหลากหลาย ความแตกต่าง ทางด้านวัฒนธรรมและสังคม ประกอบด้วย ศาสนา ภาษา การแต่งกาย การเป็นอยู่ วิถีชีวิต รวมทั้งความแตกต่างด้านความเชื่อ ความศรัทธาของแต่ละสังคม พร้อมด้วยความเป็นอยู่ของคนในสังคมนั้น ๆ

๖.๒ แนวคิดหรือทฤษฎี

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ชุด “สานศิลป์อาเซียน” ได้กำหนดแนวคิดและทฤษฎีตามขอบเขตในการสร้างสรรค์ด้วยการศึกษาเกี่ยวกับทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ และการประพันธ์เพลงไทย เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทเพลงประกอบการแสดง และศึกษาเกี่ยวกับหลักการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ตามทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ เพื่อศึกษาการกำหนดรูปแบบ การสร้างแนวคิด และการออกแบบองค์ประกอบการแสดง พร้อมทั้งการศึกษาการใช้สัญญะในการแสดงนาฏศิลป์เพื่อสื่อความหมายร่วมกับการแสดงด้านนาฏศิลป์ของแต่ละประเทศอาเซียน โดยมีรายละเอียดดังนี้

๖.๒.๑ ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย เป็นทฤษฎีเกี่ยวกับกระบวนการประพันธ์เพลงไทยที่ผู้ประพันธ์ต้องมีความรู้และความเข้าใจเกี่ยวกับหลักการและวิธีการประพันธ์เพลงไทยรูปแบบต่าง ๆ อันประกอบด้วย การประพันธ์ทำนอง การประพันธ์คำร้อง และการเลือกใช้จังหวะหน้าทับ

๖.๒.๒ ทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์

ทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ เป็นทฤษฎีเกี่ยวกับศาสตร์ทางดุริยางคศิลป์ องค์ประกอบแต่ละส่วนล้วนมีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์งานทางดุริยางคศิลป์ องค์ประกอบที่สำคัญ อาทิ เสียง (sound) จังหวะ (Rhythm) ทำนอง (Melody) การประสานเสียง (Harmony)

๖.๒.๓ ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ให้ความหมาย นาฏยประดิษฐ์ (Choreography) หมายถึง หลักการและวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อการฟ้อนรำ การหาข้อมูล แรงบันดาลใจ นวัตกรรมการออกแบบและประกอบสร้าง การกำหนดแนวคิดของเนื้อหาและรูปแบบ การพัฒนาการออกแบบท่าทาง การเคลื่อนไหว แนวทาง และการวิเคราะห์ดนตรี ความสัมพันธ์ของการแสดงกับฉาก เครื่องแต่งกาย แสงสีเสียง อุปกรณ์การแสดง การคัดเลือกผู้แสดง การฝึกซ้อม (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, ๒๕๔๗, น. ๒๒๕-๒๓๔)

๖.๒.๔ ทฤษฎีสัญศาสตร์ (Semiotic)

กาญจนา แก้วเทพ (๒๕๔๒, น. ๘๕) กล่าวว่า สัญวิทยา (Semiology) หรือสัญศาสตร์ (Semiotics) เป็นศาสตร์ที่เพิ่งได้รับการพัฒนาอย่างจริงจังในช่วงต้นศตวรรษที่ ๒๐ โดยมีนักวิชาการหลายท่านใช้อธิบายปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสารในรูปแบบต่าง ๆ เช่น เฟอร์ ดินันด์ เดอ โซซูร์ นักภาษาศาสตร์ชาวสวิส ได้ทำการแยกประเภทและระดับของความหมายที่บรรจุอยู่ในสัญญะออกเป็น ๒ ประเภท คือ

๑) ความหมายโดยอรรถ (Denotative Meaning) คือ ความหมายที่เข้าใจกันตามตัวอักษร ซึ่งเป็นความหมายที่เข้าใจตรงกันโดยส่วนใหญ่ ตัวอย่างเช่น ความหมายที่มีการระบุในพจนานุกรม เช่น แม่ คือ สตรีผู้ให้กำเนิดลูก หมีเป็นสัตว์สี่เท้า เป็นต้น

๒) ความหมายโดยนัย (Connotative Mean) ได้แก่ ความหมายทางอ้อมที่เกิดจากข้อตกลงหรือความเข้าใจเฉพาะกลุ่ม หรือเกิดจากประสบการณ์เฉพาะของบุคคล เช่น เวลาพูดถึง “แม่” บางคนอาจนึกถึง

ความอบอุ่น แต่บางคนอาจนึกถึงความเข้มงวด หรือบางคนอาจนึกไปถึงประสบการณ์อันขมขื่น เนื่องจากโดนแม่ทิ้งในวัยเด็ก

๖.๓ ผลงานสร้างสรรค์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๖.๓.๑ การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญศิลป์ ของ นิตยา รู้สมัย (๒๕๖๖, น. ๒๙๙-๓๐๑) การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์ เป็นการบรรเลงเดี่ยวที่สร้างสรรค์ทำนองเพลงขึ้นใหม่โดยใช้วิธีการประพันธ์แบบอัตโนมัติ มี ๓ อัตราจังหวะ เป็นเพลงท่อนเดียว มี ๔ จังหวะหน้าทับปรบไก่ ช่วงอัตราสามชั้น มีลักษณะทำนองเป็นทางเดี่ยว ๕ สำเนียงภาษา ได้แก่ สำเนียงไทย สำเนียงจีน สำเนียงฝรั่ง สำเนียงลาว และสำเนียงแขก ส่วนอัตราสองชั้นและชั้นเดียว มีลักษณะทำนองเป็นทางเดี่ยวสำเนียงไทย

๖.๓.๒ นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สยามภารตะ ของ จินตนา สายทองคำ และคณะ (๒๕๖๔, น. ๑๒๙-๑๓๐) เป็นการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากแนวคิดความสัมพันธ์ด้านความเชื่อ ความศรัทธา ความงาม ผสมผสานนาฏศิลป์อินเดียและนาฏศิลป์ไทย สร้างสรรค์ทำนองเพลง ดนตรี ที่เน้นเสียงจังหวะสื่อสัญลักษณ์ของทั้งสองวัฒนธรรม คัดเลือกผู้แสดง ประกอบด้วย ผู้แสดงชาย ๑๐ คน ผู้แสดงหญิง ๑๐ คน ที่ผ่านการปรับพื้นฐาน ละลายพฤติกรรม การเรียนรู้ต่อกระบวนท่ารำและทำความเข้าใจ ออกแบบกระบวนท่ารำด้วยการเคลื่อนไหวแบบนาฏศิลป์อินเดีย ภารตะนาฏยัม และนาฏศิลป์ไทย ประกอบด้วย รูปแบบการแสดงโขน ละคร และท่ารำพื้นบ้าน รวมถึงการใช้พื้นที่บนเวทีที่หลากหลาย ออกแบบเครื่องแต่งกายผสมผสานการใช้กางเกงแบบภารตะนาฏยัม การใช้สไบแบบนาฏศิลป์ไทย โดยเน้นศิราภรณ์และเครื่องประดับ สีทองประดับเพชรเทียม ลูกปัดและคริสตัล นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏดุริยางคศิลป์ เผยแพร่สู่สาธารณชน ณ งานมหกรรมการแสดงนาฏศิลป์ระดับ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์

๖.๒.๓ การแสดงนาฏยภารตะ ชุด รามายณะ รามเกียรติ์ ของ เอกลักษณ์ หนูเงิน (๒๕๖๖, น. ๒๒) เป็นการสร้างสรรค์งานจากแนวคิดในด้านวรรณกรรมรามายณะของประเทศอินเดียที่ได้รับความนิยมแพร่หลายในหลายประเทศเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ อีกทั้งยังได้กลายเป็นวรรณคดีที่มีการดัดแปลงเป็นรามเกียรติ์วรรณคดีสำคัญเรื่องหนึ่งของไทย สร้างสรรค์ทำนองเพลงของประเทศอินเดียและไทย แบ่งการแสดงออกเป็น ๙ ช่วง ใช้ผู้แสดง ๙ คน ประกอบด้วยนักแสดงฝ่ายนาฏศิลป์อินเดีย ๓ คน คือ พระราม พระลักษมณ์ และนางสีดา นักแสดงฝ่ายไทย ๒ คน คือ ทศกัณฐ์ และหนุมาน และนักแสดงสมทบตัวระบำ ๔ คน ออกแบบเครื่องแต่งกายที่มีแนวคิดมาจากภาพวาดในตำรา จิตรกรรมฝาผนัง นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏดุริยางคศิลป์ เผยแพร่สู่สาธารณชน ณ งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ระดับชาติ ณ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ จังหวัดนครปฐม

๗. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ความสำคัญของการรวมตัวของประเทศต่าง ๆ แถบภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ในนามอาเซียน มุ่งหมายความร่วมมือบนพื้นฐานความเท่าเทียม ความเป็นอันหนึ่งอันเดียว มีความแข็งแกร่ง เอื้ออาทร แบ่งปัน โดยมีอัตลักษณ์ด้านศิลปวัฒนธรรมที่สื่อความมีอารยธรรมอย่างยาวนาน สู่การร่วมมือร่วมใจมุ่งมั่นพัฒนาให้เกิดความงอกงามของศาสตร์แห่งศิลป์ นำสู่การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “สานศิลป์อาเซียน”

๘. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

๘.๑ รูปแบบของผลงาน

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “สานศิลป์อาเซียน” เป็นการแสดงประเภทระบำหมู่ ที่มีการปฏิบัติท่ารำทั้งในรูปแบบพร้อมเพรียงด้วยท่าทางเดียวกัน ท่าเดี่ยว ท่าคู่ โดยกระบวนท่ารำที่นำมาใช้เป็นท่ารำที่มีการผสมผสานร้อยเรียงศิลปะการแสดงอันเป็นอัตลักษณ์ของประเทศต่าง ๆ ในกลุ่มอาเซียน บูรณาการสู่ความเป็นหนึ่งเดียว แบ่งช่วงการแสดงเป็น ๓ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ อัตลักษณ์ศิลป์ แสดงถึงการรวมของกลุ่มประเทศอาเซียน เริ่มด้วยไทย ต่อด้วยอินโดนีเซีย มาเลเซีย ฟิลิปปิน สิงคโปร์ จากนั้นต่อด้วย ๕ ประเทศ บรูไน เวียดนาม ลาว เมียนมา และสุดท้าย คือ กัมพูชา

ช่วงที่ ๒ ถิ่นภาษา แสดงถึงอัตลักษณ์ของประเทศต่าง ๆ ผ่านกระบวนท่ารำและสำเนียงเพลง

ช่วงที่ ๓ อาเซียนงดงาม แสดงถึง ความมั่นคง ความกล้าหาญ ความก้าวหน้าในทุก ๆ ด้าน และความเจริญรุ่งเรืองของสมาคมประชาชาติแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

๘.๒ บทร้องและดนตรี

เครื่องดนตรีประกอบด้วย เครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ขลุ่ย ซอด้วง ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ ได้แก่ ตะโพนไทย กลองแขก เครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง กรับ ฉาบเล็ก แทมโบลีน แฉ ระฆังราว และเครื่องเสียงสังเคราะห์

๘.๓ ผู้แสดง

คัดเลือกผู้แสดงจำนวน ๒๐ คน ประกอบด้วย ชาย ๑๐ คน หญิง ๑๐ คน โดยคุณสมบัติของผู้แสดง คือ มีรูปลักษณ์สัมพันธ์กับชาตินั้น ๆ มีทักษะนาฏศิลป์ไทย และผ่านการศึกษาทักษะนาฏศิลป์นานาชาติ

๘.๔ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

กำหนดเครื่องแต่งกายให้มีสีและลักษณะการแต่งกายให้มีเอกภาพเดียวกัน โดยให้ผู้แสดงชายสวมเสื้อแขนกุด และผู้แสดงหญิงสวมเสื้อแขนยาว สวมกางเกงเหมือนกัน ต่างกันที่การใช้ผ้าประจำชาติพันตกแต่งรอบเอวและเครื่องประดับที่เป็นสื่อสัญลักษณ์ของชาตินั้น ๆ

ภาพที่ ๑ เครื่องแต่งกายเมียนมา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๒ เครื่องแต่งกายมาเลเซีย
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๓ เครื่องแต่งกายสิงคโปร์
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

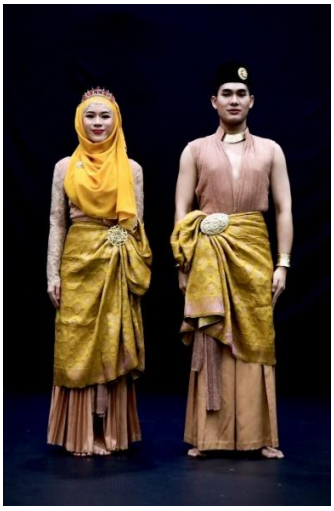
ภาพที่ ๔ เครื่องแต่งกายกัมพูชา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๕ เครื่องแต่งกายเวียดนาม
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๖ เครื่องแต่งกายลาว
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๗ เครื่องแต่งกายฟิลิปปินส์
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๘ เครื่องแต่งกายไทย
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ ๙ เครื่องแต่งกายบรูไน
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๐ เครื่องแต่งกายอินโดนีเซีย
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕ ท่ารำ

การออกแบบท่ารำ และรูปแบบแถวการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “สานศิลป์อาเซียน” ใช้การเคลื่อนไหวร่างกายโดยใช้นาฏศิลป์ประจำชาติของทั้ง ๑๐ ประเทศอาเซียนเพื่อแสดงออกถึงอัตลักษณ์ของการแสดงประจำชาติของตน และเมื่อต้องการสื่อสารเรื่องราวที่นำเสนอในการแสดงจึงจะปรับท่ารำทั้งสิบประเทศนั้น ๆ ให้มีความคล้ายคลึงและสมดุลเหมาะสมกับการแสดงในช่วงนั้นได้อย่างลงตัว แถวที่ใช้มีการใช้แถวลักษณะที่หลากหลาย แต่ด้วยนักแสดงที่มีความแตกต่างทั้งด้านเสื้อผ้าและท่าทาง จึงได้คำนึงถึงความสวยงามสบายตา และช่วยเสริมความหมายในแต่ละช่วง โดยแบ่งออกเป็นช่วง ๆ ดังนี้

ช่วงที่ ๑ เป็นการรวมกลุ่มของประเทศอาเซียน โดยเริ่มจากประเทศไทย และกลุ่มประเทศบริเวณตอนล่างของอาเซียน คือ อินโดนีเซีย มาเลเซีย บรูไน และฟิลิปปินส์ จากนั้นต่อด้วยสี่ประเทศ คือ เมียนมา ลาว สิงคโปร์ เวียดนาม และประเทศสุดท้ายคือประเทศกัมพูชา ท่าทางที่ใช้ในช่วงแรกนี้จึงเป็นท่าสื่อสารความหมายถึงการเดินทางเพื่อรวมกลุ่มด้วยอารมณ์ความรู้สึกเบิกบานและยินดี ลักษณะแถวที่ใช้เป็นการไล่เรียงการร่วมก่อตั้งมาใช้ในการเดินแถวตามลำดับ

ภาพที่ ๑๑ การเดินทางของกลุ่มประเทศอาเซียน
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๒ การเดินทางของกลุ่มประเทศอาเซียน
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๓ การรวมกลุ่มของประเทศอาเซียน
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๔ การรวมกลุ่มของประเทศอาเซียน
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๕ การรวมแปรแถวแบบกลุ่ม
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๖ การรวมแปรแถวแบบกระจายเต็มพื้นที่
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ช่วงที่ ๒ อัตลักษณ์ของแต่ละประเทศ แนวคิดท่ารำในช่วงนี้ต้องการให้แต่ละประเทศได้แสดงตัวตนได้อย่างมากที่สุด จึงได้เลือกใช้ท่ารำจากประเทศนั้น ๆ มาร้อยเรียงให้ยังคงเป็นเอกภาพเดียวกันอยู่ การแปรแถวได้จัดให้ตั้งแ ถวที่มีลักษณะสมดุลกันทั้งสองฝั่ง แต่ให้คู่รำจากประเทศเดียวกันนั้นแยกกันอยู่คนละด้าน จัดกลุ่มออกเป็น ๓ กลุ่มคือ กลุ่ม ไทย ลาว เมียนมา เป็นกลุ่มวัฒนธรรมสุวรรณภูมิ ประเทศกัมพูชา จากนั้นเป็นกลุ่มประเทศวัฒนธรรมจีนคือเวียดนาม และสิงคโปร์ กลุ่มสุดท้ายคือ ประเทศแถบคาบสมุทร คือ ประเทศมาเลเซีย บรูไน อินโดนีเซีย และฟิลิปปินส์

ภาพที่ ๑๗ การแสดงอัตลักษณ์ของกลุ่มประเทศอาเซียน
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๘ การแสดงอัตลักษณ์ของกลุ่มประเทศอาเซียน
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๑๙ การแปรแถวแบบสมดุล
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๒๐ การแปรแถวแบบสมดุล
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๒๑ การแปรแถวแบบสมดุล
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๒๒ การแปรแถวแบบสมดุล
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ช่วงที่ ๓ เมื่อการรวมกลุ่มด้วยปณิธานที่มุ่งมั่นพัฒนาศักยภาพการเติบโตของสมาคมอาเซียน จึงได้นำจุดประสงค์ของสมาคมมาสร้างสรรค์เป็นท่ารำและแถวที่แสดงออกถึงความร่วมมือร่วมใจ สามัคคี พร้อมใจกันพัฒนา และในตอนท้ายได้สร้างท่าทางที่อ่อนหวาน นุ่มนวล แต่ในขณะเดียวกันก็สะท้อนความเข้มแข็ง แถวในช่วงสุดท้ายจึงนำเอาเครื่องหมายสัญลักษณ์ประจำสมาคมมาใช้เป็นแรงบัลดาลใจ กล่าวคือ มีรวงข้างสีทองอยู่ตรงกลางเป็นกลุ่มนักแสดงหญิง นักแสดงชายเป็นของวงกลมให้ความหมายเอกภาพความเป็นสมาคมประชาชาติแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (ASEAN)

ภาพที่ ๒๓ การรวมกลุ่มด้วยปณิธานที่มุ่งมั่นพัฒนา
ศักยภาพการเติมโตของสมาคมอาเซียน
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๒๔ การรวมกลุ่มด้วยปณิธานที่มุ่งมั่นพัฒนา
ศักยภาพการเติมโตของสมาคมอาเซียน
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๒๕ ท่ารำและการแปรแถวที่แสดงออกถึงความร่วมมือร่วมใจ สามัคคี พร้อมใจกันพัฒนา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ภาพที่ ๒๖ ท่ารำและการแปรแถวที่แสดงออกถึงความร่วมมือร่วมใจ สามัคคี พร้อมใจกันพัฒนา
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๖ อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “สานศิลป์อาเซียน” มีอัตลักษณ์ของผลงาน คือ การบูรณาการนาฏศิลป์อาเซียนในรูปแบบของนาฏศิลป์ไทย ทั้งนี้มีการสร้างสรรค์ได้ผสมผสานและร้อยเรียงศิลปะการแสดงอันเป็นอัตลักษณ์ของประเทศต่าง ๆ ในกลุ่มอาเซียน บูรณาการสู่ความเป็นหนึ่งเดียว

๙. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ ชุด “สานศิลป์อาเซียน” ด้วยการผสมผสานพหุศาสตร์ ทั้งนาฏดุริยางคศิลป์และดุริยางคศิลป์ของกลุ่มประเทศสมาคมประชาชาติแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (ASEAN) เกิดเป็นองค์ความรู้ที่มีต่อวงวิชาชีพด้านการบูรณาการนาฏดุริยางคศิลป์แบบพหุศาสตร์ และการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่สื่อถึงอัตลักษณ์ มิตรภาพ สันติภาพ ความเจริญรุ่งเรืองอย่างมั่งคั่งยั่งยืนของกลุ่มประเทศสมาคมประชาชาติแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (ASEAN) พร้อมทั้งการเสริมสร้างศักยภาพความเข้มแข็งทางการเรียนรู้ศิลปะการแสดงของกลุ่มประเทศสมาคมประชาชาติแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (ASEAN) ที่มีต่อสังคม

๑๐. บทสรุป

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด “สานศิลป์อาเซียน” เป็นการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่มีแนวคิดมาจากสมาชิกประเทศในสมาคมประชาชาติแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (ASEAN) รวม ๑๐ ประเทศ ประกอบด้วย บรูไน กัมพูชา อินโดนีเซีย ลาว มาเลเซีย เมียนมา ฟิลิปปินส์ สิงคโปร์ ไทย และเวียดนาม โดยมีจุดมุ่งหมายที่สื่อถึงอัตลักษณ์ความเป็นหนึ่งของแต่ละชาติในอาเซียน สู่ความร่วมมือ ร่วมใจ มุ่งพัฒนาให้เกิดความงอกงามของศาสตร์แห่งศิลป์ ที่รวมเป็นหนึ่งเพื่อมิตรภาพ ความก้าวหน้า ความเจริญรุ่งเรือง ด้วยสันติภาพและความมั่นคงอย่างยั่งยืน การแสดงเป็นรูปแบบระบำหมู่ โดยแบ่งออกเป็น ๓ ช่วง คือ ช่วงที่ ๑ อัตลักษณ์ศิลป์ แสดงถึงการรวมของกลุ่มประเทศอาเซียน เริ่มด้วยไทย ต่อด้วยอินโดนีเซียมาเลเซีย ฟิลิปปินส์ สิงคโปร์ จากนั้นต่อด้วย ๕ ประเทศ บรูไน เวียดนาม ลาว เมียนมา และสุดท้าย คือ กัมพูชา ช่วงที่ ๒ ถิ่นภาษา แสดงถึงอัตลักษณ์ ของประเทศต่าง ๆ ผ่านกระบวนท่ารำและสำเนียงเพลง และช่วงที่ ๓ อาเซียนงดงาม แสดงถึงความมั่นคง ความกล้าหาญความก้าวหน้าในทุก ๆ ด้าน และเจริญรุ่งเรืองของสมาคมประชาชาติแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

องค์ประกอบการแสดง คือ ดนตรีบรรเลงด้วยเครื่องดำเนินทำนอง ได้แก่ ขลุ่ย ซอด้วง ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับ ได้แก่ ตะโพนไทย กลองแขก เครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉิ่ง กรับ ฉาบเล็ก แทมโบลีน แฉ ระฆังราว เครื่องเสียงสังเคราะห์ คัดเลือกผู้แสดงจากผู้ที่มีรูปลักษณ์สัมพันธ์กับชาตินั้น ๆ มีทักษะนาฏศิลป์ไทย และผ่านการศึกษาทักษะนาฏศิลป์นานาชาติ จำนวน ๒๐ คน ประกอบด้วย ชาย ๑๐ คน หญิง ๑๐ คน ออกแบบท่ารำและรูปแบบการแรปแถว โดยใช้ท่ารำพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยและการเคลื่อนไหวร่างกายโดยใช้นาฏศิลป์ประจำชาติของทั้ง ๑๐ ประเทศอาเซียน เพื่อแสดงออกถึงอัตลักษณ์ของการแสดงประจำชาติของตน แปรแถวด้วยรูปแบบที่หลากหลาย ทั้งรูปแบบสมดุลและไม่สมดุล การแปรแถวแบบกลุ่มและกระจายเต็มพื้นที่ รูปแบบเครื่องแต่งกาย ผู้แสดงชายสวมเสื้อแขนกุดและผู้แสดงหญิงสวมเสื้อแขนยาว สวมกางเกงเหมือนกัน ต่างกันที่การใช้ผ้าประจำชาติพันตกแต่งรอบเอวและเครื่องประดับที่เป็นสื่อสัญลักษณ์ของชาตินั้น ๆ อัตลักษณ์ของผลงานคือ การบูรณาการนาฏดุริยางคศิลป์แบบพหุศาสตร์ และการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่สื่อถึงอัตลักษณ์ มิตรภาพ สันติภาพ ความเจริญรุ่งเรืองอย่างมั่งคั่งยั่งยืนของกลุ่มประเทศสมาคมประชาชาติแห่งเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ (ASEAN)

๑๑. รายการอ้างอิง

กาญจนา แก้วเทพ. (๒๕๔๒). **การวิเคราะห์สื่อ: แนวคิดและเทคนิค** (พิมพ์ครั้งที่ ๒)**.** กรุงเทพฯ: เอดิสัน เพรส โพรดักส์.

จินตนา สายทองคำ และคณะ. (๒๕๖๔). **นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สยามภารตะ.** ใน ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น (บ.ก.), การประชุมวิชาการนำเสนอผลงานวิจัยสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ (น. ๑๒๖-๑๓๐). วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

นิตยา รู้สมัย. (๒๕๖๖). **การเดี่ยวระนาดเอก ชุด ประสานเสียงสำเนียงเบญจศิลป์.** วิทยานิพนธ์ศิลปดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (๒๕๔๗). **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เอกลักษณ์ หนูเงิน. (๒๕๖๖). **รามายณะ รามเกียรติ์.** ใน จินตนา สายทองคำ (บ.ก.), การประชุมวิชาการนำเสนอผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ระดับชาติ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ ๗ (น. ๒๒). คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

สู่ขวัญข้าว เจ้าแม่ธรณี

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา

ผู้สร้างสรรค์: ธนัชพร ไทโท*

ภูดิท ศิริวัฒนกุล**

ธนันยวรรณ ศรีทรัพโยทัย **

๑. บทนำ

ชนบทไทยส่วนใหญ่เป็นสังคมเกษตรกรรม การทำมาหากินอันเกี่ยวข้องกับธรรมชาติเป็นสิ่งสำคัญที่สุด ชาวไร่ ชาวนา ต้องพึ่งพาผลผลิตจากธรรมชาติ ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติจึงเป็นวิถีชีวิตสำคัญของพวกเขา ดังนั้นจึงต้องประกอบพิธีกรรมเพื่อเอาอกเอาใจหรืออ้อนวอนสิ่งเหนือธรรมชาติเพื่อดลบันดาลให้มีน้ำเพียงพอแก่การเพาะปลูกและให้มีผลผลิตอุดมสมบูรณ์ จึงมีพิธีกรรมเกี่ยวกับการทำนาและทำขวัญข้าวในช่วงเวลาต่าง ๆ ของการทำนา (มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๖๕, น. ๒๒)

ชาวล้านนาให้ความสำคัญกับพิธีสู่ขวัญ หรือพิธีบายศรีสู่ขวัญ เป็นประเพณีที่สำคัญอย่างหนึ่งที่กระทำสืบต่อกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษ และเป็นประเพณีที่มีความเกี่ยวพันกับวิถีการดำรงชีวิต “การสู่ขวัญ” เป็นพิธีกรรมสำคัญที่ผูกพันอย่างแนบแน่นกับการดำเนินชีวิตของมนุษย์และเป็นพิธีกรรมหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อในพลังอำนาจอันลึกลับที่มีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตมนุษย์ ทั้งนี้เพราะคนในกลุ่มชาติพันธุ์ไทมีความเชื่อเกี่ยวกับองค์ประกอบของความเป็นมนุษย์ว่า มนุษย์ทุกคนมีส่วนประกอบสำคัญ ๒ ส่วนได้แก่ส่วนที่มีตัวตนคือร่างกาย และส่วนที่ไม่มีตัวตนคือ ขวัญ (รุจินาถ อรรถสิษฐ, ๒๕๔๘, น. ๓) พิธีสู่ขวัญข้าว หรือเอาขวัญข้าวของบ้านจุนหลวง ตำบลจุน อำเภอจุน จังหวัดพะเยา เป็นการอัญเชิญขวัญข้าวมาสู่ยุ้งฉาง จะทำหลังการเก็บเกี่ยวเสร็จเรียบร้อย ถือเป็นการเรียกขวัญข้าวที่ตกหล่นในขณะนวดข้าว พิธีสู่ขวัญข้าวจะทำในลานนวดข้าว หรือบางแห่งก็จะทำในสถานที่หน้ายุ้งฉาง โดยใช้กระบุงใส่ข้าวที่ตกหล่นและใส่เครื่องสังเวย แล้วนำไปใส่ในยุ้งฉางโดยให้ผู้เชี่ยวชาญทางพิธีกรรมของหมู่บ้านเป็นผู้ทำพิธี

จากความสำคัญข้างต้น คณะผู้สร้างสรรค์จึงมีความสนใจที่จะศึกษาพิธีสู่ขวัญข้าว และเลือกพื้นที่ตำบลจุน อำเภอจุน จังหวัดพะเยา เป็นพื้นที่ในการศึกษา เนื่องจากปัจจุบันพิธีกรรมในพื้นที่แห่งนี้ได้สูญหายไป คณะผู้สร้างสรรค์จึงนำเรื่องราวมาสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวความสำคัญของพิธีสู่ขวัญข้าว ออกมาเป็นผลงานสร้างสรรค์ชุดสู่ขวัญข้าว เจ้าแม่ธรณี โดยนำแรงบันดาลใจจากความเชื่อของชาวนาบ้านจุนหลวง ตำบลจุน อำเภอจุน จังหวัดพะเยา ที่เชื่อว่าพิธีสู่ขวัญข้าวที่ทำขึ้นนี้เป็นการขอบคุณเจ้าแม่ธรณีและเชื่อว่าจะทำให้ชาวนาได้ผลผลิตข้าวที่อุดมสมบูรณ์ในปีต่อไป สื่อให้เห็นถึงความเชื่อของชาวนาที่มีต่อเจ้าแม่ธรณีกับพิธีสู่ขวัญข้าว และต้องการให้เห็นถึงวิถีการทำนา ความมีน้ำใจและความสามัคคีกันในสังคมของชาวนาที่ช่วยกันเก็บเกี่ยวข้าวใส่ในยุ้งฉางเพื่อจะใช้ในการทำพิธีสู่ขวัญข้าว

---

* นิสิต สาขาวิชาดนตรีและนาฏศิลป์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา

** อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีและนาฏศิลป์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา

๒. จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์ผลงานการแสดง ชุด “สู่ขวัญข้าว เจ้าแม่ธรณี”

๓. นิยามศัพท์

๓.๑ พิธีสู่ขวัญข้าว หมายถึง การอัญเชิญขวัญข้าวมาสู่ยุ้งฉาง จะทำหลังการเก็บเกี่ยวเสร็จเรียบร้อย ถือเป็นการเรียกขวัญข้าวที่ตกหล่นในขณะนวดข้าว

๓.๒ เจ้าแม่ธรณี หมายถึง เทพแห่งพื้นแผ่นดินมีปรากฏในตำนานโดยเชื่อว่าแผ่นดินเป็นจุดก่อเกิดสรรพสิ่งทั้งปวงในโลกจึงเปรียบเสมือนมารดาผู้หล่อเลี้ยงโลก

๔. ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

ผลงานสร้างสรรค์ ชุด “สู่ขวัญข้าว เจ้าแม่ธรณี” เป็นการศึกษาถึงพิธีสู่ขวัญข้าวในพื้นที่ ตำบลจุน อำเภอจุน จังหวัดพะเยา ผลงานชิ้นนี้เป็นการนำเสนอศิลปะการแสดงนิพนธ์ และเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา

๔.๒ ขอบเขตด้านสถานที่

ผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ทำการศึกษาข้อมูลในพื้นที่ ตำบลจุน อำเภอจุน จังหวัดพะเยา

๔.๓ ขอบเขตด้านบุคคล

ผลงานสร้างสรรค์ชุดนี้ทำการสัมภาษณ์ผู้สืบทอดพิธีสู่ขวัญข้าวในพื้นที่ ตำบลจุน อำเภอจุน จังหวัดพะเยา

๕. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

ในการสร้างสรรค์ผลงานชุดสู่ขวัญข้าว เจ้าแม่ธรณี คณะผู้สร้างสรรค์มีขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานดังรายละเอียดต่อไปนี้

๕.๑ ศึกษาหัวข้อที่สนใจ คือ พิธีสู่ขวัญข้าว โดยเลือกพื้นที่ในตำบลจุน อำเภอจุน จังหวัดพะเยา และศึกษาประวัติความเป็นมาของพิธีสู่ขวัญข้าวอย่างละเอียด เหตุผลที่คณะผู้สร้างสรรค์เลือกพิธีสู่ขวัญข้าวในตำบลจุน อำเภอจุน จังหวัดพะเยา เพราะพิธีกรรมของบ้านจุนหลวงกำลังจะสูญหายไป และต้องการถ่ายทอดองค์ความรู้เหล่านี้ผ่านรูปแบบการแสดง โดยสร้างสรรค์ผ่านการแสดงล้านนาสร้างสรรค์

๕.๒ นำเสนอหัวข้อศิลปะการแสดงนิพนธ์ แก่คณะกรรมการภายใน

๕.๓ ศึกษาข้อมูลเพิ่มเติม ในเรื่องของพิธีสู่ขวัญข้าว

๕.๔ ออกแบบเพลงประกอบการแสดง และองค์ประกอบการแสดง

๕.๕ ทำการฝึกซ้อมนักแสดง พัฒนา ปรับปรุง แก้ไขงาน หลังจากที่ได้นำเสนอกับคณะกรรมการภายใน และได้ปรับปรุงแก้ไขงานตามที่คณะกรรมการภายในแนะนำ

๕.๖ นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ แก่คณะกรรมการภายนอก ประกอบด้วย

๕.๖.๑ อาจารย์สันติ คิริคชพันธุ์ ประธานกรรมการ

๕.๖.๒ อาจารย์กฤษณา กาญจนะสุระกิจ กรรมการ

๕.๖.๓ อาจารย์อริน พูลเกษม กรรมการ

๕.๖.๔ อาจารย์คงอมร เหมรัตน์รักษ์ กรรมการ

๕.๖.๕ อาจารย์อธิพงศ์ สัทธรรมนุวงศ์ กรรมการ

๕.๖.๖ นางสาวณัฐญาณี ธนาฤทธิ์ กรรมการ

๕.๗ จัดทำรูปเล่ม และได้ปรับปรุงแก้ไขรูปเล่มตามคำแนะนำของอาจารย์ที่ปรึกษา

๖. การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

๖.๑ การศึกษาวรรณกรรม

๖.๑.๑ เจ้าแม่ธรณี เป็นเทพีแห่งพื้นแผ่นดิน ปรากฏในตำนานของศาสนาฮินดูและศาสนาพุทธ สันนิษฐานว่าแนวคิดพระแม่ธรณีมีวิวัฒนาการมาจากแนวคิดเทพเจ้าและพระแม่แห่งพื้นดิน พระแม่ปฤถวี ในศาสนาฮินดูยุคพระเวท และต่อมาได้วิวัฒนาการเป็นแนวคิดพระภูเทวี ในฐานะพระชายาของพระวิษณุ พระภูเทวี มีพระนามต่าง ๆ ที่เรียกอย่างหลากหลาย หนึ่งในนั้นคือพระนามพระศรีวสุนธรา หรือพระพสุธา หรือที่เรียกขานกันในนาม เจ้าแม่ธรณี เป็นที่เคารพนับถือว่าเป็นเทพแห่งพื้นแผ่นดิน มีปรากฏในตำนาน โดยเชื่อว่า แผ่นดินเป็นจุดก่อเกิดสรรพสิ่งทั้งปวงในโลก จึงเปรียบเสมือนมารดาผู้หล่อเลี้ยงโลก และยกย่องเป็นเทพีผู้ค้ำจุนโลก และสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์ (อรุณศักดิ์ กิ่งมณี, ๒๕๖๐, น. ๒๒๖-๒๓๐)

๖.๑.๒ พิธีสู่ขวัญ คนในกลุ่มชาติพันธุ์ไทยยังมีความเชื่อว่าสิ่งใดก็ตามที่มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับชีวิตมนุษย์สิ่งนั้นจะมีขวัญอยู่ด้วย ดังเช่น สังคมไทยซึ่งเป็นสังคมเกษตรกรรม คนในสังคมมีอาชีพหลักคือทำนา เนื่องจากการทำนา จะต้องใช้ควายเป็นแรงงานสำคัญ ดังนั้น หลังจากที่ชาวนาได้ปลูกข้าวกล้าเรียบร้อยแล้ว ชาวนาจะเลือกเอาวันดีที่เป็นมงคลเป็นวันประกอบพิธีสู่ขวัญควาย อันเป็นการแสดงถึงความกตัญญูรู้คุณต่อควาย กับทั้งเป็นการขอขมาต่อควายที่ได้กระทำรุนแรงและทำในสิ่งที่ไม่เหมาะไม่ควรในระหว่างการใช้แรงงานควายเพื่อการทำนา (ทวี เขื่อนแก้ว, ๒๕๔๑, น. ๑๘๑) เมื่อข้าวงอกงามดี ถึงเวลาที่เก็บเกี่ยวและนวดข้าว ชาวนาจะเกี่ยวข้าวและตระเตรียมการนวดข้าว ก่อนการนวดข้าวชาวนาต้องทำพิธีบอกผีนา ผีข้าวแฮก และแม่พระธรณี จากนั้นก็มีการสู่ขวัญข้าว อันเป็นการขอบคุณเทวดา แม่พระธรณี แม่โพสพ และผีนานาชนิดซึ่งพิธีกรรมการสู่ขวัญดังกล่าวนั้น ต่างแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์และความผูกพันระหว่างบุคคลกับครอบครัว บุคคลกับสิ่งรอบข้าง และบุคคลกับสังคม ที่มุ่งให้เกิดสิ่งที่ดีงาม ความเป็นสิริมงคล ตลอดจนเป็นกำลังใจให้แก่เจ้าของขวัญทั้งสิ้น อย่างไรก็ตามความเชื่อเรื่องขวัญได้มีอย่างแพร่หลายในทุกชนชาติ ทั้งชาวไทในสิบสองจุไท ชาวจ้วงที่มณฑลกวางสี กลุ่มชนชาวอินเดีย จีน พม่า ฯลฯ หรือแม้แต่ชนกลุ่มน้อยที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย ซึ่งรวมถึงชาวไทลื้อ อันเป็นชนกลุ่มน้อยที่มีอยู่เป็นจำนวนมากในประเทศไทยด้วย

๖.๑.๓ พิธีสู่ขวัญข้าว โดยทั่วไปมีความเชื่อเรื่องพิธีสู่ขวัญข้าวตั้งแต่สมัยบรรพบุรุษสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบันดังนี้ เริ่มตั้งแต่ตอนเก็บเกี่ยวข้าวให้เก็บเกี่ยวข้าวทั้งรวงมา ๑ กำมือ เพื่อที่จะนำไปประกอบพิธี ส่วนข้าวที่เหลือก็เก็บเกี่ยวตามปกติ ซึ่งเมื่อชาวนาเก็บเกี่ยวข้าวแล้ว นำมาสู่ลานข้าวเพื่อจะนวดให้เมล็ดข้าวหลุดจากรวงข้าว การกระทำนี้เป็นการกระทำที่กระทบกับแม่โพสพและแม่พระธรณี (พื้นดินที่เป็นลานข้าว) ดังนั้นก่อนจะนวดข้าว จึงทำพิธีย้ายพระแม่ธรณีออกจากลานเสียก่อน และบอกกล่าวพระแม่โพสพ การสู่ขวัญข้าวเป็นพิธีกรรมที่จัดขึ้นหลังจากที่เอาข้าวขึ้นยุ้งแล้วก็ไปปรึกษาพ่ออาจารย์เรื่องฤกษ์ ฤกษ์ก็จะอยู่ในช่วงแรม ๓ ค่ำ เดือน ๓ หรือเดือนพฤศจิกายน เมื่อใกล้ถึงฤกษ์ ตอนเช้าก็จะไปซื้อของที่ใช้ในพิธีแล้วจัดเตรียมของ เวลาต่อมาก็จัดเตรียมสถานที่ตรงหน้ายุ้งข้าว เมื่อถึงวันงานตอนเช้าก็จะมีการเอาของมาไว้ในพิธีแล้วให้เจ้าของงาน

ใส่ชุดสีขาวแล้วนำกระบุงที่มีดอกไม้และเทียนอย่างละ ๕ คู่ เดินไปยังทุ่งนา แล้วเอากระบุงไปวางไว้ตรงกลางนา แล้วพูดเชิญพระแม่โพสพให้ไปที่บ้าน เพื่อที่จะทำพิธีขอขมาและขอบคุณพระแม่โพสพ แล้วจึงเดินกลับไปที่บ้าน นำกระบุงไปไว้ในยุ้งข้าว เมื่อเสร็จก็ให้เจ้าของงานไปรับพ่ออาจารย์มาทำพิธี เริ่มพิธีโดยจุดธูป ๓ ดอก เทียน ๒ เล่ม และจะต่อด้วยคาถาขอขมาพระแม่โพสพ พิธีจะใช้เวลาประมาณ ๒๐-๓๐ นาที พอเสร็จก็เปิดยุ้งข้าวไว้ ๓ วันแล้วจึงนำไปขายหรือหุงกิน (วิภาวี ปังธิกุล, ๒๕๕๗, น. ๑๕-๑๖) พิธีสู่ขวัญข้าวของชาวบ้านจุนหลวง ตำบลจุน อำเภอจุน จังหวัดพะเยา เป็นการอัญเชิญขวัญข้าวมาสู่ยุ้งฉาง จะทำหลังการเก็บเกี่ยวเสร็จเรียบร้อย ถือเป็นการเรียกขวัญข้าวที่ตกหล่นในขณะนวดข้าว พิธีสู่ขวัญข้าวจะทำในลานนวดข้าว หรือบางแห่งก็จะทำในสถานที่หน้ายุ้งฉาง โดยใช้กระบุงใส่ข้าวที่ตกหล่นใส่เครื่องสังเวย เช่น ของหวาน ไข่ไก่ต้ม ๑ ฟอง ข้าว ๑ ปั้น กล้วย ๑ หน่วย (ลูก) ธูป ๑ ดอก เทียน ๒ เล่ม แล้วนำไปใส่ในยุ้งฉาง โดยให้ผู้เชี่ยวชาญทางพิธีกรรม (อาจารย์ของหมู่บ้าน) มาทำพิธี

๖.๒ แนวคิดหรือทฤษฎี

๖.๒.๑ ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๗, น. ๒๒๕ - ๒๕๗) ได้กล่าวถึงทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ไว้ว่า นาฏยประดิษฐ์ คือ การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียว หรือหลายคน ทั้งนี้รวมไปถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง ฉาก เครื่องแต่งกาย และส่วนประกอบอื่นที่สำคัญในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำ แต่ในที่นี้ขอเสนอคำว่า นักนาฏยประดิษฐ์ ขั้นตอนการทำงานของนาฏยประดิษฐ์ มีดังต่อไปนี้ ๑) การคิดให้มีนาฏศิลป์ ๒) การกำหนดความคิดหลัก ๓) การประมวลข้อมูล ๔) การกำหนดขอบเขต ๕) การกำหนดรูปแบบ ๖) การกำหนดองค์ประกอบเป็นอื่น และ ๗) การออกแบบนาฏศิลป์

๖.๒.๒ ทฤษฎีสี : COLOR ของสมเกียรติ ตั้งมโน (๒๕๕๒, น. ๗๓) กล่าวว่า สี ถือว่าเป็นทัศนธาตุที่สำคัญอย่างยิ่งในทุก ๆ สื่อ และในทุก ๆ สาขาของงานทางจิตรกรรม ไม่ว่าจะเป็นทางด้านวิจิตรศิลป์ พาณิชย์ศิลป์ และอุตสาหกรรมศิลป์ สีแต่ละสีนั้นมีความหมายพิเศษของตัวมันเอง สีส่วนใหญ่แล้วมักมีความหมายหลายอย่าง แต่ความหมายของสีที่นำมาให้พิจารณาต่อไปนี้เป็นความหมายเกี่ยวเนื่องกัน ตัวอย่างเช่น สีฟ้า มีความหมายเกี่ยวกับ ท้องฟ้า สวรรค์ และน้ำ สีเขียว อาจหมายถึงน้ำได้ด้วย แต่ทว่าโดยทั่วไปมันหมายถึงความหวัง หรือเป็นสีของฤดูใบไม้ผลิ การเริ่มต้นชีวิตใหม่ อาหารสำหรับสัตว์เลี้ยง สีแสด เป็นสี่ที่สดใส เป็นสีที่แสดงถึงเกียรติยศอันสูงส่งและตำแหน่งที่สูงศักดิ์ สีเทา หมายถึง ไม่มีสี ทั้งในเชิงรูปธรรมและนามธรรม สีทองหรือสีเหลือง หมายถึง ดวงอาทิตย์ ความมั่นคง ความอุดมสมบูรณ์ แต่อย่างไรก็ตามสีเหลืองยังเป็นตัวแทนแห่งความอิจฉาริษยา การทรยศหักหลัง การไร้สัจจะ และความขี้ขลาดอีกด้วย ซึ่งจะเห็นได้ว่าความหมายสีนั้นมิได้มีความหมายเดียวอย่างตายตัว แต่จะมีความหมาย หลาย ๆ ด้านแฝงอยู่ในสีเดียว คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำทฤษฎีของสีมาใช้ในการออกแบบแสงประกอบการแสดงชุด สู่ขวัญข้าว เจ้าแม่ธรณี โดยออกแบบไฟให้มีสีแดงเป็นหลัก ซึ่งเป็นสีแห่งพลังอำนาจเนื่องจากต้องการย้ำอารมณ์ของการแสดง เพิ่มและลดระดับแสงตามช่วงของการแสดง ให้แตกต่างกันออกไป เพื่อสื่อถึงอารมณ์ของการแสดงแต่ละช่วง

๖.๓ ผลงานสร้างสรรค์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๖.๓.๑ ผลงานสร้างสรรค์ เรื่องขวัญข้าว : นาฏกรรมสร้างสรรค์จากวัฒนธรรมข้าวชุมชนเขมรถิ่นไทย ของพงศธร ยอดดำเนิน (๒๕๖๕, น. ๓๗-๕๒) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประเพณีและความเชื่อในวัฒนธรรมข้าว ของชุมชนเขมรถิ่นไทย และเพื่อสร้างสรรค์นาฏกรรมจากวัฒนธรรมข้าวของชุมชนเขมรถิ่นไทย ชุด ขวัญข้าว ดำเนินงานด้วยวิธีภาคสนามและกระบวนการสร้างสรรค์จากฐานวัฒนธรรมชุมชนเขมรถิ่นไทย หมู่บ้านขาม และหมู่บ้านเป็นสุข ตำบลเป็นสุข อำเภอจอมพระ จังหวัดสุรินทร์ ภายใต้โครงการ Art for All ศิลป์ มข. สร้างสรรค์ชุมชนต้นแบบ ผลการดำเนินงานพบว่า วัฒนธรรมข้าวเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของสังคม เกษตรกรรมที่มีการปลูกข้าวเป็นอาชีพหลัก ชุมชนเขมรถิ่นไทยมีประเพณี พิธีกรรม และความเชื่อเกี่ยวกับ การปลูกข้าว ฤกษ์ยามในแต่ละขั้นตอนของการปลูกข้าวและการรับขวัญข้าว การสร้างสรรค์นาฏกรรม จากวัฒนธรรมข้าว รูปแบบการแสดงเพื่อนำเสนอถึงความเชื่อ ความสัมพันธ์ระหว่างคนกับธรรมชาติ และอำนาจเหนือธรรมชาติบนความหวัง เพื่อความอุดมสมบูรณ์ของผลิตผลจากการปลูกข้าวในแต่ละปี องค์ประกอบการแสดงด้านดนตรีและเพลงใช้วงกันตรึมพื้นบ้านในการบรรเลงประกอบ ด้านเครื่องแต่งกาย ใช้เครื่องนุ่งห่มและเครื่องประดับเงินตามแบบวัฒนธรรมการแต่งกายชาวเขมรถิ่นไทย ด้านอุปกรณ์ ประกอบการแสดงใช้ดอกข้าวที่ทำจากไม้ไผ่และบายศรีตามแบบอย่างการประกอบพิธีกรรม และด้านกระบวนท่าทาง การแสดงแบ่งเป็น ๓ ช่วงคือ ฤกษ์ยาม รับขวัญ และฉลองข้าว การสร้างสรรค์บนฐานวัฒนธรรมชุมชน ด้วยวิธีบูรณาการเรียนรู้ชุมชนและมหาวิทยาลัย สร้างประสบการณ์เรียนรู้ให้กับนักศึกษาและเยาวชนในชุมชน ให้ตระหนักรัก สืบสาน และเผยแพร่มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาวเขมรถิ่นไทย

๖.๓.๒ การแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด หัตถศิลป์ถิ่นปทุมธานี โดย ศิรดา พานิชอำนวย (๒๕๖๒, น. ก.) เป็นการแสดงที่เกิดแรงบันดาลใจจากการศึกษา อารยธรรมชุมชนมอญในจังหวัดปทุมธานี พบว่าชุมชนมอญจังหวัดปทุมธานีมีหลักฐานทางประวัติศาสตร์มายาวนาน โดยพบหลักฐานว่า จังหวัดปทุมธานี ในอดีตเป็นแหล่งผลิตเครื่องปั้นดินเผาและพบเตาเผาโบราณที่มีอายุประมาณ ๒๕๒ ปี และเป็นแหล่งผลิต โอ่งดินเผาที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยม ซึ่งคนไทยเรียกขานว่า “ตุ่มอีเลิ้ง” ในอดีต “ตุ่ม” มีความจำเป็น สำหรับเก็บน้ำเพื่ออุปโภคบริโภค แต่ด้วยความเจริญทางสังคมทำให้บริบทในการใช้ประโยชน์ของตุ่ม เปลี่ยนแปลงไป กลุ่มวิสาหกิจชุมชนกลุ่มเครื่องปั้นดินเผาพระอุดม จึงได้พัฒนาตุ่มให้เป็นงานศิลป์เพื่ออนุรักษ์ และสืบสาน ให้เห็นถึงความสำคัญของตุ่มที่มีในอดีต โดยนำเสนอการแสดงในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยผสมผสาน รูปแบบการร่ายรำท่วงท่าของ “มอญรำ” อันเป็นแบบฉบับของชาวไทยเชื้อสายมอญ ที่ยังคงมีการสืบสาน จากรุ่นสู่รุ่น โดยทำการประพันธ์เพลงเล่าผ่านเรื่องราวที่เรียบเรียง ตั้งแต่กรรมวิธีการปั้นตุ่ม และนำสู่การสร้าง งานหัตถศิลป์ของกลุ่มวิสาหกิจชุมชน สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายให้เกิดความวิจิตร สวยงามตามรูปแบบ ของชาวมอญจังหวัดปทุมธานี ที่มีความลงตัวอย่างงดงาม การออกแบบเครื่องแต่งกายและทรงผม นำหลักการแต่งกายตามแบบวัฒนธรรมของชาวมอญจังหวัดปทุมธานี นำมาออกแบบเพิ่มเติมเพื่อให้เกิด สุนทรียะความงดงามในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย

๗. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยประดิษฐ์ ชุด “สู่ขวัญข้าว เจ้าแม่ธรณี” คณะผู้สร้างสรรค์ได้แรงบันดาลใจ มาจากความเชื่อของชาวนาบ้านจุนหลวง อำเภอจุน ตำบลจุน จังหวัดพะเยา ที่เชื่อกันว่าพิธีสู่ขวัญข้าวที่ทำขึ้นนี้ เป็นการขอบคุณเจ้าแม่ธรณี และเชื่อว่าจะทำให้ชาวนาได้ผลผลิตข้าวอุดมสมบูรณ์ในปีต่อไป คณะผู้สร้างสรรค์ ต้องการสื่อให้เห็นถึงความเชื่อของชาวนาที่มีต่อเจ้าแม่ธรณีกับพิธีสู่ขวัญข้าว และต้องการให้เห็นถึง

วิถีการทำนาและความมีน้ำใจ ความสามัคคีการช่วยเหลือกันในสังคมของชาวนาที่ช่วยกันเก็บเกี่ยวข้าวใส่ในยุ้งฉาง เพื่อจะใช้ในการทำพิธีสู่ขวัญข้าว ทำให้คณะผู้สร้างสรรค์นำแนวคิดนี้มาพัฒนาเป็นแนวความคิดของการแสดงสร้างสรรค์

๘. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

๘.๑ รูปแบบของผลงาน

คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำเสนอการแสดงในรูปแบบนาฏศิลป์ล้านนาสร้างสรรค์ ชุด “สู่ขวัญข้าว เจ้าแม่ธรณี” โดยแบ่งการแสดงออกเป็น ๒ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ ธรณีกับวิถีชาวนา การแสดงช่วงนี้สื่อถึงความเชื่อระหว่างวิถีชีวิตชาวนากับดิน

ช่วงที่ ๒ ไหว้สาเจ้าแม่ธรณี การแสดงช่วงนี้สื่อถึงการบูชาเจ้าแม่ธรณีและการทำพิธีสู่ขวัญข้าวของชาวนาบ้านจุนหลวง

๘.๒ บทร้องและดนตรี

ดนตรีประกอบการแสดง ชุด “สู่ขวัญข้าว” เจ้าแม่ธรณี คณะผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบเพลงประกอบการแสดงขึ้นมาใหม่ โดยให้แนวเพลงเป็นรูปแบบล้านนาร่วมสมัย โดยมีความยาวของเพลง ๖.๒๕ นาที ใช้ชื่อเพลงว่า สู่ขวัญข้าว เจ้าแม่ธรณี เพลงแบ่งช่วงการแสดงออกเป็น ๒ ช่วง โดยออกแบบเพลงตามช่วงเวลาที่ปรากฏดังนี้

ช่วงที่ ๑ ของการแสดง นาทีที่ ๐๐.๐๐-๐๓.๕๐ นาที คณะผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบให้ดนตรีมีจังหวะเปิดด้วยเสียงธรรรมชาติ อาทิ เสียงนก เสียงน้ำไหล แล้วแทรกเสียงเพลงแนววิถีชีวิตเข้าไป เพื่อสื่อถึงวิถีชีวิตการทำนา

ช่วงที่ ๒ ของการแสดง นาทีที่ ๐๓.๕๐-๐๖.๒๕ นาที คณะผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบให้ดนตรีมีจังหวะที่ช้าเพื่อสื่อถึงความศรัทธา

๘.๓ ผู้แสดง

การคัดเลือกนักแสดง คณะผู้สร้างสรรค์ได้คัดเลือกนักแสดงที่สัดส่วนและลักษณะที่แตกต่างกัน โดยใช้ผู้แสดงทั้งหมด ๑๕ คน แบ่งเป็นผู้แสดงเป็นเจ้าแม่ธรณี ๑ คน ผู้แสดงเป็นชาวนา ประกอบชาย ๖ คน และผู้แสดงประกอบหญิง ๘ คน

๘.๔ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

๘.๔.๑ เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ชุด “สู่ขวัญข้าว เจ้าแม่ธรณี” คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำทฤษฎีสีมาเป็นส่วนในการออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยใช้สีในกลุ่มสีโทนกลาง หรือสีเอิร์ธโทน เป็นสีหลักของเครื่องแต่งกายนักแสดง เนื่องจากการแสดงของผู้สร้างสรรค์มีช่วงอารมณ์ที่แตกต่างกัน จึงทำให้คณะผู้สร้างสรรค์เลือกโทนสีที่สามารถเข้าได้กับทุกช่วงของการแสดง ซึ่งสีกลุ่มนี้จะให้ความรู้สึกที่อบอุ่นและเรียบง่ายสบายตา ซึ่งเหมาะสมกับการแสดง โดยการออกแบบเครื่องแต่งกายมีแรงบันดาลใจมาจากการแต่งกายในวิถีชีวิตประจำวันของชาวบ้านในอดีตและปรับให้เข้ากับปัจจุบันเพื่อให้เหมาะสม และใช้ผ้าชิ่นต๋ำแหลมเพื่อแสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตของชาวบ้านล้านนา

ภาพที่ ๑ เครื่องแต่งกายผู้แสดง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๔.๒ อุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์ประกอบการแสดงชุด สู่ขวัญข้าว เจ้าแม่ธรณี ในการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง คณะผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบอุปกรณ์ให้สอดคล้องกับแนวคิด โดยใช้เสื่อเป็นอุปกรณ์ประกอบการสร้างภาพในการแสดง และใช้กระบุงแทนการขนข้าวไปทำพิธี โดยอุปกรณ์ประกอบการแสดงทั้งหมดจะจัดเรียงไว้ด้านข้างเวที

ภาพที่ ๒ กระบุง
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕ ท่ารำ

การออกแบบกระบวนท่ารำผลงานสร้างสรรค์ชุด สู่ขวัญข้าว เจ้าแม่ธรณี คณะผู้สร้างสรรค์ได้ออกแบบกระบวนท่ารำในรูปแบบนาฏศิลป์ล้านนาสร้างสรรค์ โดยใช้โครงสร้างท่ารำนาฏศิลป์ไทย และโครงสร้างท่ารำนาฏศิลป์ล้านนา มาบูรณาการกันเกิดเป็นกระบวนท่าที่มีความผสมผสาน ที่สื่อความหมาย และสื่ออารมณ์ในการแสดง โดยใช้การออกแบบนาฏยศิลป์ในส่วนของทฤษฎีทัศนศิลป์ ใช้องค์ประกอบทัศนศิลป์ เรื่องของเส้นและรูปทรง มาเป็นแนวทางในการแปรแถว และการจัดองค์ประกอบในการแสดง การใช้พื้นที่และตำแหน่ง การยืนของนักแสดงในการแสดงเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ทำให้การแสดงมีความน่าสนใจ ทั้งยังสื่อให้เห็นถึงการแสดงในรูปแบบที่มีความหลากหลายมิติ ส่งผลให้การแสดงมีความสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น

ภาพที่ ๓ ท่ารำที่สื่อถึงเจ้าแม่ธรณี
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๖ อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

๘.๖.๑ การผสมผสานศิลปะการแสดงกับประเพณีความเชื่อ

ผลงานการสร้างสรรค์ชุด สู่ขวัญข้าว เจ้าแม่ธรณี เป็นการนำประเพณีและบทบาทของพิธีสู่ขวัญข้าวของชาวล้านนาในอำเภอจุน จังหวัดพะเยา และประเพณี ความเชื่อต่อเจ้าแม่ธรณีมาเป็นแนวคิดและแรงบันดาลใจในการแสดง เพื่อกำหนดความคิดหลักและนำมาสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ที่สะท้อนวิถีการดำเนินชีวิตและวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่นในสังคมปัจจุบัน ผ่านกระบวนการทางด้านนาฏยประดิษฐ์ออกมาในรูปแบบนาฏศิลป์ล้านนาร่วมสมัย

๘.๖.๒ การสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบการบูรณาการ

คณะผู้สร้างสรรค์ได้สร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบการบูรณาการ โดยออกแบบกระบวนท่ารำในรูปแบบนาฏศิลป์ล้านนาสร้างสรรค์ โดยใช้โครงสร้างท่ารำนาฏศิลป์ไทย และโครงสร้างท่ารำนาฏศิลป์ล้านนามาบูรณาการเกิดเป็นกระบวนท่าที่มีความผสมผสานทั้งทางนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ล้านนา และบูรณาการใช้ทฤษฎีทัศนศิลป์ เรื่ององค์ประกอบทัศนศิลป์เรื่องของเส้น แสง สี และรูปทรง มาเป็นแนวทางในการแปรแถวและการจัดองค์ประกอบในการแสดง

๙. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง แนวคิด และทฤษฎี สามารถสรุปองค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์ดังนี้

๙.๑ องค์ความรู้เกี่ยวกับพิธีสู่ขวัญข้าว

ผลงานสร้างสรรค์ ชุด “สู่ขวัญข้าว เจ้าแม่ธรณี” ได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของพิธีสู่ขวัญข้าว โดยเลือกพื้นที่การศึกษาในตำบลจุน อำเภอจุน จังหวัดพะเยา การศึกษา ที่เชื่อว่าพิธีสู่ขวัญข้าวที่ทำขึ้นนี้

เป็นการขอบคุณเจ้าแม่ธรณี และเชื่อว่าจะทำให้ชาวนาได้ผลผลิตข้าวที่อุดมสมบูรณ์ในปีต่อไป เนื่องจากปัจจุบันพิธีกรรมในพื้นที่แห่งนี้ได้สูญหายไป คณะผู้สร้างสรรค์จึงนำเรื่องราววิถีการทำนา ความมีน้ำใจและความสามัคคีกันในสังคมของชาวนาที่ช่วยกันเก็บเกี่ยวข้าวใส่ในยุ้งฉางเพื่อจะใช้ในการทำพิธีสู่ขวัญข้าวมาสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวความสำคัญของพิธีสู่ขวัญข้าวไม่ให้สูญหายไป

๙.๒ องค์ความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์

ผลงานสร้างสรรค์ ชุด “สู่ขวัญข้าว เจ้าแม่ธรณี” ได้นำหลักการออกแบบของทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งคณะผู้สร้างสรรค์ได้นำทฤษฎีทางนาฏยประดิษฐ์นี้มาใช้ในการออกแบบการแสดงให้ดูแปลกใหม่ ไม่ซ้ำเดิม และเพิ่มความน่าสนใจให้การแสดงดูน่าสนใจและน่าติดตามตลอดการแสดง รวมถึงกำหนดรูปแบบ ชนิด แนวทางของดนตรี ฉาก และเครื่องแต่งกายเพื่อให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดงได้อย่างเหมาะสม

๑๐. บทสรุป

ผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏยประดิษฐ์ ชุด “สู่ขวัญข้าว เจ้าแม่ธรณี” เป็นการสร้างสรรค์งานในรูปแบบนาฏศิลป์ล้านนาสร้างสรรค์ ที่คณะผู้สร้างสรรค์ผลงานได้แรงบันดาลใจมาจากความเชื่อของชาวนาบ้านจุนหลวง ตำบลจุน อำเภอจุน จังหวัดพะเยา ที่เชื่อกันว่าพิธีสู่ขวัญข้าวที่ทำขึ้นนี้เป็นการขอบคุณเจ้าแม่ธรณี และเชื่อว่าจะทำให้ชาวนาได้ผลผลิตข้าวอุดมสมบูรณ์ในปีต่อไป ผู้สร้างสรรค์ผลงานต้องการสื่อให้เห็นถึงความเชื่อของชาวนาที่มีต่อเจ้าแม่ธรณีกับพิธีสู่ขวัญข้าว และต้องการให้เห็นถึงวิถีการทำนาและความมีน้ำใจ ความสามัคคีการช่วยเหลือกันในสังคมของชาวนาที่ช่วยกันเก็บเกี่ยวข้าวใส่ในยุ้งฉางเพื่อจะใช้ในการทำพิธีสู่ขวัญข้าว คณะผู้สร้างสรรค์นำแนวคิดที่ได้นี้มาพัฒนาเป็นแนวความคิดของการแสดงสร้างสรรค์โดยนำเสนอการแสดงออกมาในรูปแบบนาฏศิลป์ล้านนาสร้างสรรค์ แบ่งการแสดงออกเป็น ๒ ช่วง คือ ช่วงที่ ๑ ธรณีกับวิถีชาวนา การแสดงช่วงนี้สื่อถึงความเชื่อระหว่างวิถีชีวิตชาวนากับดิน ช่วงที่ ๒ ไหว้สาเจ้าแม่ธรณี การแสดงช่วงนี้สื่อถึงการบูชาเจ้าแม่ธรณีและการทำพิธีสู่ขวัญข้าวของชาวนาบ้านจุนหลวง คณะผู้สร้างสรรค์ได้นำหลักการออกแบบของทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยแบ่งองค์ประกอบด้านการแสดงออกเป็น ดนตรีประกอบการแสดง เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง การคัดเลือกนักแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบแสงประกอบการแสดง การใช้พื้นที่ในการแสดง และการออกแบบกระบวนท่ารำ

๑๑. รายการอ้างอิง

ทวี เขื่อนแก้ว. (๒๕๔๑). **ประเพณีเดิม** (พิมพ์ครั้งที่ ๑๗)**.** กรุงเทพฯ: เลี่ยงเชียง.

พงศธร ยอดดำเนิน. (๒๕๖๕). “ขวัญข้าว : นาฏกรรมสร้างสรรค์จากวัฒนธรรมข้าวชุมชนเขมรถิ่นไทย”. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัย และงานสร้างสรรค์**, ๙, ๒: ๓๗-๕๒.

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. (๒๕๖๕). **เทศกาลและพิธีกรรมพระพุทธศาสนา.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

รุจินาถ อรรถสิษฐ. (๒๕๔๘). **ขวัญชีวิตของคนไทย.** นนทบุรี: กรมพัฒนาการแพทย์แผนไทยและการแพทย์ทางเลือก กระทรวงสาธารณสุข.

วิภาวี ปังธิกุล. (๒๕๕๗). **พิธีทำขวัญข้าว : พิธีกรรมคูผืนนาดอนประดู.** สงขลา: สถาบันปฏิบัติการชุมชนเพื่อการศึกษาแบบบูรณาการ มหาวิทยาลัยทักษิณ.

ศิรดา พานิชอำนวย. (๒๕๖๒). **การแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด หัตถศิลป์ถิ่นปทุมธานี.** ปทุมธานี: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชมงคลธัญบุรี.

สมเกียรติ ตั้งนโม. (๒๕๕๒). **ทฤษฎีสี.** กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (๒๕๔๗**). หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรุณศักดิ์ กิ่งมณี. (๒๕๖๐). **ทิพยประติมา: ที่มา ความหมาย ๑๔ ทิพยเทพแห่งโชคลาภ-อุดมสมบูรณ์ของไทยและเอเชีย.** นนทบุรี: มิวเซียมเพรส.

สำรับหวานสราญรมย์

วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้สร้างสรรค์: ชานนท์ อนันต์สลุง*

รักษิต มีเหล็ก**

พลณศักดิ์ ทรัพย์บางยาง***

๑. บทนำ

จังหวัดลพบุรีจัดให้มีงานเฉลิมฉลองประจำปีขึ้นภายในพระนารายณ์ราชนิเวศน์ สถานที่ประวัติศาสตร์สำคัญคู่บ้านคู่เมืองลพบุรี โดยกำหนดให้มีขึ้นในช่วงต้นฤดูหนาวหลังฤดูเก็บเกี่ยว ชาวบ้านได้ใช้เวลาเพื่อการพักผ่อนเที่ยวชมมหรสพในวังนารายณ์ จัดขึ้นครั้งแรก ในปี พ.ศ. ๒๕๐๑ ภายใต้ชื่อ “งานในวัง” มาในปี พ.ศ. ๒๕๐๙ ได้เปลี่ยนชื่องานเป็น “นารายณ์รำลึก” และต่อมาในปี พ.ศ. ๒๕๒๒ ได้มีการเปลี่ยนแปลงชื่องานอีกเป็นครั้งที่ ๓ โดยใช้ชื่อ “งานแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์” ซึ่งเป็นชื่อที่ใช้เรียกขานกันมาจวบจนปัจจุบัน (วสุนธรา ยืนยง, ๒๕๖๖, น. ๑)

วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรีเป็นหน่วยงานหนึ่งที่มีบทบาทในการร่วมจัดการแสดงจินตนาการประกอบแสงเสียง ซึ่งเป็นอีกหนึ่งมหรสพที่มีความโดดเด่นในงานแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช การดำเนินเรื่องเป็นการร้อยเรียงเรื่องราวของประวัติศาสตร์ รัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งมีความหลากหลายและน่าศึกษา เล่าผ่านตัวละครที่มีชื่อปรากฏในรัชสมัยของพระองค์ที่เป็นทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศที่เข้ามามีบทบาทอยู่ในกรุงศรีอยุธยาและเมืองลพบุรี การแสดงได้กล่าวให้เห็นถึงพระปรีชาสามารถของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช รวมไปถึงความรุ่งเรืองของเมืองลพบุรีในฐานะเป็นราชธานีแห่งที่ ๒ คุณท้าวทองกีบม้าเชื้อชาติญี่ปุ่น สัญชาติโปรตุเกส ซึ่งเป็นภรรยาของเจ้าพระยาวิชาเยนทร์ หรือคอนสแตนติน ฟอลคอน ฝรั่งชาติกรีกได้เข้ารับราชการในพระราชวัง ตำแหน่งหัวหน้าห้องเครื่องต้น และได้สอนการทำขนมหวานจำพวก ทองหยอด ทองหยิบ ฝอยทอง ให้แก่ผู้ทำงานอยู่กับท้าวทองกีบม้า และสาว ๆ เหล่านั้นได้นำมาถ่ายทอดต่อมายังแต่ละครอบครัวกระจายไปในหมู่คนไทยมาจนปัจจุบันนี้ และหลักฐานทางประวัติศาสตร์ คือ จดหมายเหตุของลาลูแบร์ พบว่า สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ถือได้ว่าเป็นยุคทองของการทำขนมไทยและเจริญรุ่งเรืองอย่างมาก

จากที่กล่าวมาจึงเป็นแรงบันดาลใจให้คิดสร้างสรรค์การแสดง ชุด “สำรับหวานสราญรมย์” ขึ้น เพื่อเป็นการสืบสาน สร้างสรรค์ และอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ดนตรี ให้คงอยู่สืบต่อไป

*หัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

**อาจารย์ประจำสาขานาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

***ครู ภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

๒. จุดมุ่งหมายของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด “สำรับหวานสราญรมย์”

๓. นิยามศัพท์

สำรับหวานสราญรมย์ หมายถึง การแสดงสร้างสรรค์ที่จะนำเสนอให้เห็นถึงบุคคลที่มีความสำคัญในการทำขนมที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมโปรตุเกสจนเป็นขนมไทยนับจากอดีตมาถึงปัจจุบัน คือ ท้าวทองกีบม้า ซึ่งเป็นสตรีต่างชาติมีสัญชาติญี่ปุ่นและโปรตุเกส และจัดรูปแบบการแสดงที่นำเสนอชื่อขนมชนิดต่าง ๆ ตลอดจนความสัมพันธ์ของมิตรประเทศระหว่างชาวไทยและชาวโปรตุเกส

๔. ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

ศึกษาประวัติความเป็นมา ท้าวทองกีบม้า เจ้าตำรับขนมไทย ความสัมพันธ์ระหว่างไทยและโปรตุเกส โดยจินตนาการถึงเรื่องราวในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พระมหากษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยาที่มีความเจริญรุ่งเรืองในทุกด้าน กล่าวถึงเรื่องราวของท้าวทองกีบม้า (มารี เดอ กีมาร์) สตรีสายเลือดโปรตุเกสในราชสำนักผู้มีชื่อเสียงทางด้านการทำขนมไทย ในบทร้องบรรยายถึงต้นตำรับขนมไทยประเภทต่าง ๆ และความสัมพันธ์ด้านศิลปวัฒนธรรมระหว่างชาติสยามกับชาติโปรตุเกสที่มีมานานผ่านมาหลายชั่วคนจากอดีตถึงปัจจุบัน นำมาเป็นหลักฐานข้อมูลในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด “สำรับหวานสราญรมย์”

๔.๒ ขอบเขตด้านสถานที่

ผลงานสร้างสรรค์การแสดง ชุด “สำรับหวานสราญรมย์” คณะผู้สร้างสรรค์ศึกษาและสร้างสรรค์การแสดง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

๔.๓ ขอบเขตด้านบุคคล

การสร้างสรรค์ผลงาน ในด้านบุคคลมุ่งเน้นไปที่การรวมกลุ่มของบุคคลที่มีทักษะและความเชี่ยวชาญด้านต่าง ๆ เพื่อสร้างผลงานที่มีความสมบูรณ์ ดังนี้

๔.๓.๑ อาจารย์ ดร. วิชชุลดา ตันประเสริฐ ประธานสาขาศิลปะการแสดง คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา ผู้เชี่ยวชาญในด้านนาฏศิลป์

๔.๓.๒ ดร. สมชาย ฟ้อนรำดี ตำแหน่งครู วิทยฐานะครูเชี่ยวชาญ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ผู้เชี่ยวชาญในด้านนาฏศิลป์ไทย (โขนลิง)

๔.๓.๓ นายพลณศักดิ์ ทรัพย์บางยาง ตำแหน่งครู วิทยฐานะครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ผู้เชี่ยวชาญในด้านดุริยางคศิลป์ไทย

๔.๓.๔ นายณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น ตำแหน่งครู วิทยฐานะครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี ผู้เชี่ยวชาญในด้านดุริยางคศิลป์ไทย

๕. ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “สำรับหวานสราญรมย์” มีขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน ดังนี้

๕.๑ ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง แนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ไทย กระบวนการสร้างสรรค์การแสดง ชุด “สำรับหวานสราญรมย์”

๕.๒ สร้างสรรค์การแสดง ชุด “สำรับหวานสราญรมย์”

๕.๒.๑ การสร้างแนวคิดการแสดง

๕.๒.๒ การสร้างสรรค์ทำนองเพลง และดนตรีประกอบการแสดง

๕.๒.๓ การคัดเลือกผู้แสดง

๕.๒.๔ การออกแบบเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

๕.๒.๕ การออกแบบกระบวนท่ารำ

๕.๓ นำเสนอผลงานต่อผู้ทรงคุณวุฒิ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ในระยะการพัฒนางานระดับร้อยละ ๓๐ ระดับร้อยละ ๕๐ ตามลำดับ

๕.๔ ปรับปรุงผลงานก่อนนำเสนอต่อสาธารณชน นำเสนอผลงานต่อผู้ทรงคุณวุฒิภายในและภายนอก สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อรับการพิจารณาปรับปรุงผลงานก่อนนำเสนอต่อสาธารณชน

๕.๕ นำเสนอผลงานนาฏยประดิษฐ์ ชุด “สำรับหวานสราญรมย์” เนื่องในงาน มหกรรมศิลปวัฒนธรรมทั่วทิศแผ่นดินไทย ณ เวียงพิงค์ และการแสดงสร้างสรรค์ระดับชาติและนานาชาติ ณ อุทยานหลวงราชพฤกษ์ จังหวัดเชียงใหม่

๕.๖ บันทึกวีดิทัศน์กระบวนท่ารำ เพื่อจัดเก็บองค์ความรู้ และเผยแพร่ต่อผลงานสู่สาธารณชน

๕.๗ จัดทำเอกสาร นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้า นำข้อคิดเห็นจากคณะกรรมการพิจารณาผลงานสร้างสรรค์มาวิเคราะห์ ตีความ และสรุปข้อมูลเชิงพรรณนา

๖. การศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้อง

๖.๑ การศึกษาวรรณกรรม

ท้าวทองกีบม้า มีชื่อตัวว่า มารีอา กียูมาร์ ดึ ปีญา (โปรตุเกส: Maria Guyomar de Pinha) แต่มักเป็นที่รู้จักในชื่อ มารี กีมาร์ (Marie Guimar) พ.ศ. ๒๒๐๑ หรือ (พ.ศ. ๒๒๐๒-๒๒๖๕) เป็นภริยาของเจ้าพระยาวิชาเยนทร์ หรือ คอนสแตนติน ฟอลคอน (Constantine Phaulkon) ขุนนางกรีกที่รับราชการในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เธอมีชื่อเสียงจากการปฏิบัติหน้าที่หัวหน้าห้องเครื่องต้นวิเสทในราชสำนัก ตำแหน่ง “ท้าวทองกีบม้า” ว่ากันว่านางได้ประดิษฐ์ขนมไทยที่ได้รับอิทธิพลจากอาหารโปรตุเกส มีทองหยิบ ทองหยอด ฝอยทอง ทองม้วน และหม้อแกง จนได้สมญาว่าเป็น “ราชินีแห่งขนมไทย” แต่ก็มีกระแสคัดค้านโดยให้เหตุผลว่า ขนมโปรตุเกสเหล่านี้ แพร่หลายมาพร้อมกับกลุ่มชนเชื้อสายโปรตุเกสที่เข้ามาพำนักในกรุงศรีอยุธยามากว่า ๑๕๐ ปีก่อนที่นางจะเกิดเสียอีก เรื่องที่นางดัดแปลงขนมไทยจากตำรับโปรตุเกสเป็นคนแรกเห็นจะผิดไป (คึกเดช กันตามระ, ๒๕๔๕, น. ๓๖-๔๐)

การเข้ามาของชาวโปรตุเกสในประเทศไทย เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป ทั้งจากการค้นคว้าเอกสารและงานด้านวิชาการต่าง ๆ ทั้งจากฝ่ายไทยและฝ่ายโปรตุเกสว่า ประเทศโปรตุเกสเป็นฝรั่งชาติแรกที่เข้ามาติดต่อความสัมพันธ์กับประเทศไทย และอาจกล่าวได้ด้วยว่า พร้อม ๆ กับการเข้ามาของชาวโปรตุเกส คริสต์ศาสนาก็ได้เข้ามาในประเทศไทยด้วย ทั้งนี้เป็นเพราะว่าในการออกสำรวจดินแดนใหม่เพื่อประโยชน์ทางการค้าและการล่าอาณานิคมของโปรตุเกสนั้น โปรตุเกสได้รับอภิสิทธิ์อุปถัมภ์ศาสนา หรือที่เรียกกันว่า

Padroado มีหน้าที่ในการทะนุบำรุงศาสนา และประกาศพระศาสนาไปยังดินแดนใหม่ที่ค้นพบ (จรัญญา ศรีไพร, ๒๕๖๖, น. ๑-๒)

๖.๒ แนวคิดหรือทฤษฎี

๖.๒.๑ ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ หลักการตัดสินความงาม สุนทรียศาสตร์ เป็นการศึกษาเรื่องความงามของศิลปะและความงามของสิ่งต่าง ๆ ในธรรมชาติ ปัญหาที่สุนทรียศาสตร์ต้องค้นหาคำตอบคือ อะไรคือสิ่งสวยงาม เราจะตัดสินได้อย่างไรว่าอะไรงาม เราใช้อะไรเป็นมาตรฐานในการตัดสินว่าอะไรงามไม่งาม โดยมุ่งตอบด้านทฤษฎี หรือพูดง่าย ๆ คือ สาระสำคัญสุนทรียศาสตร์ ก็คือ ความคิดเรื่องความงาม หรือปรัชญาศิลปะ (ความงาม) นั่นเอง (ณัฐชยา จิตภักดี และพระครูภาวนาโพธิคุณ, ๒๕๖๓, น. ๖๐-๖๕) ประกอบด้วย

๑) ทฤษฎีการเลียนแบบธรรมชาติ (Theory of imitation) เสนอแนวคิดว่า ศิลปะ คือ การเลียนแบบ การลอกแบบวัตถุธรรมชาติได้อย่างสมบูรณ์ครบถ้วน จัดว่าเป็นสิ่งสวยงามที่สุด (แนวคิดกรีกโบราณ) แนวคิดนี้ ได้รับอิทธิพลจากเปลโต้ และแผ่อิทธิพลยาวนาว จนถึงศตวรรษที่ ๑๘ มีแนวคิดว่าศิลปะ คือ การลอกเลียน/คัดลอกสิ่งต่าง ๆ ในธรรมชาติ (ศิลปิน ทำหน้าที่ลอกเลียนแบบสิ่งต่าง ๆ ตามธรรมชาติรอบตัว) (ปิ่นเกศ วัชรปาณ, ๒๕๕๙, น. ๒๖)

๒) ทฤษฎีการแสดงออก (Theory of Expression) ปิ่นเกศ วัชรปาณ (๒๕๕๙, น. ๓๐) เสนอแนวคิดว่า ศิลปะ คือ การแสดงออกมาจากภายในตัวศิลปิน สะท้อนถึงบุคลิกภาพภายในมนุษย์ หรือการถ่ายทอดความรู้สึกภายใน หรือระบายความในใจออกมา วัตถุประสงค์ของศิลปะ คือ ต้องการแสดงอารมณ์ภายในของมนุษย์ออกมาให้ปรากฏ ดังนี้

๒.๑) การแสดงอารมณ์ที่เป็นศิลปะนั้น ต้องแสดงออกอย่างมีเจตนา

๒.๒) การแสดงอารมณ์ที่เป็นศิลปะ ต้องมีจุดประสงค์/คุณค่าในตัว

๒.๓) การแสดงอารมณ์ที่เป็นศิลปะ ไม่ใช่แบบวัตถุวิสัย/รูปธรรม (วิทยาศาสตร์) แต่เป็นเรื่องของความรู้สึกต่อวัตถุนั้น ๆ

๒.๔) ให้ความสำคัญแก่สื่อที่ใช้ถ่ายทอดอารมณ์

๒.๕) ให้ความสำคัญกับความเป็นเอกภาพของอารมณ์/ความรู้สึก

๒.๖) เป็นการแสดงอารมณ์/ความรู้สึกของมนุษย์ทั่วไป ไม่ใช่ส่วนบุคคล

๖.๒.๒ หลักเกณฑ์และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทย ศิลปะแห่งการฟ้อนรำนั้นมีมาตั้งแต่ดึกดำบรรพ์อยู่คู่กับมนุษยชาติสืบมาและมีอยู่ในทุกชนชาติทุกภาษา จะแตกต่างกันที่แบบอย่างทางศิลปะและความละเอียดประณีตตามความนิยมของชนชาตินั้น ๆ ทั้งนี้ การฟ้อนรำของมนุษย์เกิดขึ้นเมื่อมนุษย์มีความเจริญทางอารมณ์และจินตนาการ ความสร้างสรรค์ โดยมีประเพณีและวัฒนธรรมของแต่ละท้องถิ่นเป็นตัวกำหนดและได้เกิดการพัฒนารูปแบบขึ้นมาตามลำดับ แบ่งได้เป็น ๓ ประเภท คือ ระบำ รำ ฟ้อน ส่วนหลักเกณฑ์และกระบวนการสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์ไทยนั้น นับเป็นการพัฒนาการแสดงให้มีลักษณะที่มีความหลากหลาย แต่จะเห็นได้ว่าการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยนั้น ผู้คิดสร้างสรรค์ควรมีพื้นฐานความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยมากพอที่จะเข้าใจถึงแก่นแท้ของศิลปะแขนงนี้ การสร้างสรรค์ผลงานเป็นงานที่ครอบคลุมปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี การกำหนดเพลง ฉาก เครื่องแต่งกายและองค์ประกอบอื่น ๆ อันเป็นส่วนสำคัญ

ในการทำให้ผลงานนาฏศิลป์ที่สร้างสรรค์สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ดังนั้น ผู้คิดประดิษฐ์สร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทย ควรคำนึงถึงหลัก ๕ ประการ คือ (ไพโรจน์ ทองคำสุก, ๒๕๔๙, น. ๒๑๕-๒๑๖)

๑) รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย

๒) กระบวนท่ารำและการแปรแถว

๓) โอกาสที่แสดง

๔) เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

๕) ดนตรีและเพลงประกอบ

๖.๓ ผลงานสร้างสรรค์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

นิศารัตน์ สิงห์บุราณ, กาญนารัศมิ์ แจ่มฟ้า และศริยา หงส์ยี่สิบเอ็ด (๒๕๖๐, น. ๒๙๙-๓๑๐) ได้ทำการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ตามยุคสมัย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาของรูปแบบการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ตามยุคสมัยผู้วิจัยใช้ระบบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์จากการสังเกตและการสัมภาษณ์ รวมถึงการศึกษาข้อมูลเอกสารที่เกี่ยวข้อง พบว่า การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์มีหลายรูปแบบ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์โดยมุ่งไปที่การมีส่วนร่วมของหน่วยงาน ซึ่งผู้วิจัยสามารถแบ่งยุคการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ได้ ๓ ยุคดังนี้ ๑) ยุคแรกเป็นยุคที่มีหน่วยงานเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้อง ๒) ยุคที่การแสดงเกี่ยวกับวิถีชีวิตของชาวบ้าน ๓) ยุคร่วมสมัย ทั้ง ๓ ยุคนี้จะเห็นได้ชัดว่ามีความเกี่ยวข้องของระบบหน่วยงานทั้งสิ้น เพราะเมื่อมีหน่วยงานเข้ามาเกี่ยวข้องการแสดงจะเป็นที่ยอมรับโดยทั่วไป การแสดงของแต่ละยุคนั้นก็จะมีความแตกต่างกันออกไปไม่ว่าจะเป็นแนวการสร้างสรรค์ รูปแบบการแสดงลักษณะการแต่งกายหรือแม้แต่ดนตรีที่ใช้ในการแสดง

นพพล จำเริญทอง (๒๕๖๕, น. ๖๕) ได้ทำวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อมูลประวัติศาสตร์เมืองศรีพโล การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยรูปแบบระบำจากแหล่งประวัติศาสตร์ภาคตะวันออก เมืองศรีพโล โดยการใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพและการสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลและเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและผลงานทางวิชาการ การสัมภาษณ์และการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการวิจัยภาคสนามแหล่งโบราณคดี โบราณวัตถุ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติปราจีนบุรี และพิพิธภัณฑ์ชุมชน วัดศรีพโลทัย จังหวัดชลบุรีแล้วนำผลการศึกษาประวัติศาสตร์โบราณคดีเมืองศรีพโล เป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์ระบำ ผลการวิจัยพบว่า เมืองศรีพโลในอดีตเป็นเมืองท่าเล็ก ๆ ติดชายฝั่งทะเล มีประวัติทางโบราณคดีที่ได้รับอิทธิพลตั้งแต่สมัยทวารวดี ขอม สุโขทัย จนกระทั่งสมัยอยุธยาตอนปลาย ผู้วิจัยกำหนดจินตภาพของการแสดงให้ตัวละครหรือผู้แสดงนั้นเป็นผู้หญิง ซึ่งเป็นสัญลักษณ์จากตุ๊กตาเสียกบาล โดยกำหนดโครงสร้างของระบำไว้ ๔ ช่วง ได้แก่ ช่วงก่อร่างสร้างเมืองช่วยการเผยแผ่พุทธศาสนา ช่วงความเชื่อในเทพเจ้า และช่วงรุ่งเรืองการค้าขายโดยใช้ลักษณะทางภูมิศาสตร์ โบราณสถานโบราณวัตถุ พระพุทธรูป เทวรูปและท่ารำจากระบำชาติพันธุ์ตามขนบ ผู้วิจัยค้นพบท่ารำใหม่จำนวน ๓ ท่า คือ จีบละโว้ จีบอู่ทอง และท่ารำพระคเณศชูงวง เครื่องแต่งกายได้แรงบันดาลใจตามศิลปะแบบสุโขทัย โดยเลือกใช้ทรงผมแบบมวยสูง ผ้ารัดอก ผ้านุ่งชั้นในยาวกรอมเท้าสีเขียวไข่กาตามสีเครื่องเคลือบดินเผา เครื่องประดับได้รับแรงบันดาลใจจากสำริดที่ขุดพบสมัยอยุธยา ดนตรีประกอบการแสดงเป็นทำนองเพลง

ที่ประพันธ์ใหม่โดยอ้างอิงแนวคิดการประพันธ์เพลงจากเพลง ชุด ระบำโบราณคดีของกรมศิลปากร บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวมตามข้อมูลทางประวัติศาสตร์และวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้

๗. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

จังหวัดลพบุรีเป็นเมืองหนึ่งที่มีประวัติศาสตร์ความเป็นมายาวนาน เป็นเมืองสำคัญเมืองหนึ่งของราชอาณาจักรไทย มีการพัฒนามาตั้งแต่สมัยอยุธยาเมื่อชาติไทยตั้งอาณาจักรอยุธยา เมื่อปี พ.ศ. ๑๘๙๓ ลพบุรีเป็นเมืองสำคัญเมืองหนึ่งของอาณาจักรนี้ สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พระองค์ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่ทรงพระปรีชาสามารถ และทรงนำความเจริญรุ่งเรืองมาสู่กรุงศรีอยุธยาเป็นอย่างมาก ทรงมีพระบรมเดชานุภาพที่ยิ่งใหญ่ ทำสงครามกับอาณาจักรต่าง ๆ ได้รับชัยชนะหลายครั้ง มีการเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศต่าง ๆ อย่างกว้างขวาง เช่น จีน ญี่ปุ่น อินเดียโมกุล ฮอลันดา โปรตุเกส รวมทั้งเปอร์เซีย มีหลักฐานพบว่าในโปรตุเกส ขนมที่ชื่อ ตรูซูช ดาช กัลดัช (Trouxos das caldas) คือ ต้นตำรับของขนมทองหยิบ และขนม Fios de Ovos คือ ขนมฝอยทอง ส่วนขนม เกลชาดาซ เดอ กรูอิงบรา (Queijadas de Coimbra) ตำรับขนมบ้าบิ่นของไทย ซึ่งใช้เนยแข็ง แต่ในบ้านเราใช้มะพร้าวแทน ทั้งนี้ อเล็กซานเดอร์ แฮมิลตัน ชาวตะวันตกอีกผู้หนึ่งที่บันทึกการเดินทางเรื่องของท้าวทองกีบม้าว่า

> *“ข้าพเจ้าได้เห็นท่านผู้หญิงของฟอลคอนในปี พ.ศ. ๒๒๖๒ เวลานี้ท่านได้รับเกียรติเป็นต้นห้องเครื่องหวานของพระเจ้าแผ่นดิน ท่านเกิดในกรุงสยามในตระกูลอันมีเกียรติ และในเวลานั้นท่านเป็นที่ยกย่องนับถือแก่คนทั่วไป... ท่านท้าวทองกีบม้าผู้นี้ เป็นต้น การสั่งสอนให้ชาวสยามทำของหวาน คือ ขนมทองหยิบ ทองหยอด ฝอยทอง ขนมทองโปร่ง ทองพลุ ขนมผิง ขนมฝรั่ง ขนมไข่เต่า ขนมทองม้วน ขนมสัมปันนี ขนมหม้อแกง เป็นต้น เหตุเดิมที่ท้าวทองกีบม้าทำและสอนให้ชาวสยาม นี่เป็นหนึ่งในสาเหตุที่มีการยอมรับวัฒนธรรมขนมหวานจากชาวโปรตุเกส ซึ่งมักนิยมนำมาจัดเลี้ยงในงานพิธีมงคลต่าง ๆ ตั้งแต่สมัยอยุธยาในครั้งกระนั้นสืบทอดมาถึงยุคปัจจุบันในทุกวันนี้”*
>
> (ภานุพงศ์ คำมูล, ๒๕๖๖, น. ๑)

จากข้อมูลดังกล่าวจึงเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ ระบำสำรับหวานสราญรมย์ ที่จะนำเสนอให้เห็นถึงบุคคลที่มีความสำคัญในการทำขนมที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมโปรตุเกสจนเป็นขนมไทยนับจากอดีตมาถึงปัจจุบัน คือ ท้าวทองกีบม้า ซึ่งเป็นสตรีต่างชาติมีสัญชาติญี่ปุ่นและโปรตุเกส และจัดรูปแบบการแสดงที่นำเสนอชื่อขนมชนิดต่าง ๆ ตลอดจนความสัมพันธ์ของมิตรประเทศอันได้แก่ โปรตุเกส มาประพันธ์ขึ้นเป็นบทร้อง แล้วบรรจุทำนองเพลงที่มีสำเนียงแบบไทย และสำเนียงฝรั่งที่คิดประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ มีการแปรแถวหลายรูปแบบ เพื่อให้เหมาะสมกับแนวทางการสร้างสรรค์และเป็นไปตามหลักการแสดงระบำ ผู้แสดงใช้ผู้หญิงและผู้ชาย รวมไปถึงออกแบบเครื่องแต่งกายให้มีความสวยงามเหมาะสมกับการแสดงและเหมาะสมกับเชื้อชาติ

๘. กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

๘.๑ รูปแบบของผลงาน

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “สำรับหวานสราญรมย์” แบ่งเป็นช่วงของการแสดง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ สำรับหวาน แสดงถึงการนำเสนอให้เห็นถึงบุคคลที่มีความสำคัญในการทำขนมที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมโปรตุเกสจนเป็นขนมไทยนับจากอดีตมาถึงปัจจุบัน คือ ท้าวทองกีบม้า ซึ่งเป็นสตรีต่างชาติมีสัญชาติญี่ปุ่นและโปรตุเกส และจัดรูปแบบการแสดงที่นำเสนอชื่อขนมชนิดต่าง ๆ

ช่วงที่ ๒ รื่นเริงสราญสานสัมพันธ์ แสดงถึงความความสัมพันธ์ของมิตรประเทศอันได้แก่โปรตุเกส การรื่นเริงของผู้หญิงและผู้ชายชาวไทยและชาวโปรตุเกส ที่แสดงถึงความสนุกสนานตื่นเต้น ผ่านการเต้นระบำแบบชาวโปรตุเกสที่ผสมผสานการสร้างสรรค์ท่าทางอย่างนาฏศิลป์ไทย

๘.๒ บทร้องและดนตรี

๘.๒.๑ บทร้อง

การสร้างสรรค์เพลงและดนตรีและบทประพันธ์ประกอบการแสดง ระบำสำรับหวานสราญรมย์ โดย ดร.สมชาย ฟ้อนรำดี ประพันธ์บทขับร้อง นายณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น และนายพลณศักดิ์ ทรัพย์บางยาง ประพันธ์ทำนองเพลง โดยแบ่งโครงสร้างออกมาได้ดังนี้

ช่วงที่ ๑ ใช้ลูกนำเพื่อขึ้นต้น เป็นทำนองรัวยาว สำเนียงฝรั่ง เพื่อให้ผู้แสดงได้ออกมาเปิดตัวนำเสนอ

ช่วงที่ ๒ ประพันธ์ทำนองเพลงขึ้นใหม่ตามรูปแบบใช้บทประพันธ์เพื่อการขับร้องสอดรับกับทำนองเพลง ใช้ตะโพนบรรเลงเป็นเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับสองไม้ โดยจินตนาการถึงเรื่องราวในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พระมหากษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยา ที่มีความเจริญรุ่งเรืองในทุกด้าน กล่าวถึงเรื่องราวของท้าวทองกีบม้า (มารี เดอ กีมาร์) สตรีสายเลือดโปรตุเกส ในราชสำนักผู้มีชื่อเสียงทางด้านการทำขนมไทย ในบทร้องบรรยายถึงต้นตำรับขนมไทยประเภทต่าง ๆ และความสัมพันธ์ด้านศิลปวัฒนธรรมระหว่างชาติสยามกับชาติโปรตุเกสที่มีมานานผ่านมาหลายชั่วคน จากอดีตถึงปัจจุบัน

<u>บทประพันธ์เพลงสำรับหวานสราญรมย์</u>

แผ่นดินพระ นารายณ์ นาถา ท้าวทอง กีบม้า นารีศรี
ต้นตำรับ ทำขนม กลมกล่อมดี หลากหลายมี พารื่นรมย์ ขนมไทย
หนึ่งทองหยอด รสหวาน ปานปรุงทิพย์ หนึ่งทองหยิบ หวานจริง ด้วยใจใส่
หนึ่งฝอยทอง เอี่ยมอ่อง ผ่องฤทัย เม็ดขนุน ละมุนใจ ให้อบอวล
ทั้งทองพับ ทองม้วน ทองเอกเพริศ ขนมผิง รสเลิศ ล้ำหอมหวน
ชาวไทยเทศ ลองลิ้ม ชิมเชิญชวน สำรับล้วน ขนมหวาน พาชื่นใจ
สยามมิตร โปรตุเกส ผูกสัมพันธ์ กระซับมั่น ไมตรี ที่ยิ่งใหญ่
รังสรรค์ศิลป์ ผ่านเรื่องราว ขนมไทย จากสมัย อยุธยา โอฬาร์เรือง

ช่วงที่ ๓ ประพันธ์ทำนองเที่ยวเปลี่ยน จากทำนองเพลงในช่วงที่ ๒ ให้เป็นทำนองสำเนียงฝรั่งจังหวะมาร์ช โดยยึดเสียงตกเดิม แล้วทอดลงจบด้วยการนำทำนองเพลง ๒ บรรทัดสุดท้ายของช่วงที่ ๒ มาเชื่อมกับทำนองสำเนียงฝรั่ง

๘.๒.๒ ดนตรี

วงดนตรีที่ใช้บรรเลงกับการแสดงชุดนี้ ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม ผสมกับเครื่องกระทบของดนตรีสากล (Percussion Instrument) ได้แก่ กลองเล็ก (Snare Drum) กลองใหญ่ (Bass Drum) ฉาบ (Cymbal) แทมบูริน (Tambourine) นำมาบรรเลงรวมกับวงปี่พาทย์ไม้นวม เพื่อสื่อถึงทำนองเพลงในช่วงสำเนียงฝรั่ง

ภาพที่ ๑ วงดนตรีประกอบการแสดง ชุด สำรับหวานสราญรมย์
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๓ ผู้แสดง

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “สำรับหวานสราญรมย์” แบ่งผู้แสดงออกเป็น ท้าวทองกีบม้า จำนวน ๑ คน ผู้แสดงสำรับหวาน ผู้หญิง จำนวน ๕ คน ผู้แสดงชาวไทย ชายและหญิง จำนวน ๓ คู่ (๖ คน) ผู้แสดงชาวโปรตุเกส ชายและหญิง จำนวน ๓ คู่ (๖ คน) ทั้งนี้ รวมทั้งสิ้น จำนวน ๑๘ คน ทั้งนี้ สามารถเพิ่มหรือลดจำนวนผู้แสดงได้ตามความเหมาะสมและสถานที่แสดง

๘.๔ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง

จากการศึกษาการแต่งกายสมัยอยุธยาและชาวโปรตุเกสที่เข้ามาอาศัยอยู่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา พบว่า ผู้ชายมักไว้ผมสั้น หรือผมทรงมหาดไทย สวมเสื้อ นุ่งโจงกระเบน และมีผ้าพาดบ่าหรือคาดเอว ผู้หญิงมักไว้ผมปีกมีจอนผม แล้วปล่อยผมยาวประบ่า เกล้าผม หรือมวยผม สวมเสื้อห่มสไบ หรือใช้สไบคาดอก หรือพาดบ่าทั้งสองข้าง นุ่งผ้าถุงหรือนุ่งโจงกระเบน ส่วนชาวโปรตุเกสนั้น เป็นชาติตะวันตกชาติแรกที่เดินทางเข้ามาติดต่อค้าขายกับกรุงศรีอยุธยา โดยนำเอาศาสนาคริสต์เข้ามาเผยแผ่ ชาวต่างชาติส่วนใหญ่ที่อาศัยอยู่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาจะแต่งกายตามชาติของตนเอง สำหรับชาวโปรตุเกสที่เข้ามาตั้งแต่สมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ (ก่อนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเกือบ ๒๐๐ ปี) นั้นถือว่ามาอาศัยอยู่นานมาก บางคนอาจมีการแต่งงานกับชาวไทยก็อาจมีการหันมาแต่งกายแบบไทยได้ เนื่องจากเป็นการปรับตัวให้เข้ากับสภาพภูมิอากาศ และสภาพสังคม (อภิโชค แซ่โค้ว, ๒๕๔๑, น. ๒๒) โดยการออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงดังนี้

ตารางที่ ๑ การออกแบบเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดงของผู้แสดง

ลำดับที่	ผู้แสดง	เครื่องแต่งกาย	ภาพประกอบ
๑	ท้าวทองกีบม้า	ประกอบด้วย เสื้อในนาง ห่มสไบพลีทและสไบลายไทย ผ้านุ่งจีบหน้านาง เครื่องประดับ สร้อยคอ ต้นแขน ต่างหู สร้อยตัว สร้อยข้อมือ เข็มขัด ประดับผมด้วยเกี้ยวซีก ประดับมวยผมด้วยดอกไม้เพชร	
๒	สำรับหวาน	ประกอบด้วย เสื้อในนาง สไบพลีท ผ้านุ่งจีบหน้านาง เครื่องประดับ สร้อยคอ ต้นแขน ต่างหู สร้อยตัว สร้อยข้อมือ เข็มขัด อุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ พานสำรับหวาน	
๓	หญิงสาวชาวไทย	ประกอบด้วย เสื้อแขนสั้น สไบพลีท ผ้านุ่งจีบหน้านาง เครื่องประดับ สร้อยคอ ต้นแขน ต่างหู สร้อยตัว สร้อยข้อมือ เข็มขัด ผมทรงปีก ปล่อยผมด้านหลัง	
๔	ชายชาวไทย	ประกอบด้วย เสื้อป้ายแขนยาว ผ้าคาดเอว โจงกระเบน เครื่องประดับ เข็มขัด กำไลข้อเท้า ผมทรงมหาดไทย	

ตารางที่ ๑ การออกแบบเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดงของผู้แสดง (ต่อ)

ลำดับที่	ผู้แสดง	เครื่องแต่งกาย	ภาพประกอบ
๕	หญิงสาวชาวโปรตุเกส	ประกอบด้วย เสื้อสีขาวแขนยาว เสื้อกั๊ก ผ้าคลุมผม กระโปรงทรงสุ่ม ผ้ากันเปื้อน ถุงเท้าสีขาว รองเท้าคัตชูหนังสีดำ	
๖	ชายชาวโปรตุเกส	ประกอบด้วย เสื้อแขนยาว กางเกง หมวกปีกกว้าง ถุงเท้าสีขาว รองเท้าหนังสีน้ำตาล เข็มขัดหนังสีน้ำตาล	

ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๕ ท่ารำ

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “สำรับหวานสราญรมย์” แสดงถึงการนำเสนอให้เห็นถึงบุคคลที่มีความสำคัญในการทำขนมที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมโปรตุเกสจนเป็นขนมไทยนับจากอดีตมาถึงปัจจุบัน คือ ท้าวทองกีบม้า ซึ่งเป็นสตรีต่างชาติมีสัญชาติญี่ปุ่นและโปรตุเกส และจัดรูปแบบการแสดงที่นำเสนอชื่อขนมชนิดต่าง ๆ และความความสัมพันธ์ของมิตรประเทศ อันได้แก่ โปรตุเกส แสดงถึงการรื่นเริงของผู้หญิงและผู้ชาย ชาวไทยและชาวโปรตุเกส ผ่านการเต้นระบำแบบชาวโปรตุเกสที่ผสมผสานการสร้างสรรค์ท่าทางอย่างนาฏศิลป์ไทย ซึ่งรูปแบบการแสดงแบ่งออกเป็น ๒ ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ ๑ สำรับหวาน แสดงถึงการนำเสนอให้เห็นถึงบุคคลที่มีความสำคัญในการทำขนมที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมโปรตุเกสจนเป็นขนมไทยนับจากอดีตมาถึงปัจจุบัน คือ ท้าวทองกีบม้า ซึ่งเป็นสตรีต่างชาติมีสัญชาติญี่ปุ่นและโปรตุเกส และจัดรูปแบบการแสดงนำเสนอชื่อขนมต่าง ๆ

ภาพที่ ๒ การแสดงช่วงที่ ๑ สำรับหวาน
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

ช่วงที่ ๒ รื่นเริงสราญสานสัมพันธ์ แสดงถึงความความสัมพันธ์ของมิตรประเทศอันได้แก่โปรตุเกส การรื่นเริงของผู้หญิงและผู้ชายชาวไทยและชาวโปรตุเกส ที่แสดงถึงความสนุกสนานตื่นเต้น ผ่านการเต้นระบำแบบชาวโปรตุเกสที่ผสมผสานการสร้างสรรค์ท่าทางอย่างนาฏศิลป์ไทย

ภาพที่ ๓ การแสดงช่วงที่ ๒ รื่นเริงสราญสานสัมพันธ์
ที่มา : คณะผู้สร้างสรรค์

๘.๖ อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ชุด “สำรับหวานสราญรมย์” ได้สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ โดยศึกษากระบวนท่ารำตามแบบแผนท่ารำนาฏศิลป์ไทย เช่น เพลงแม่บท เพลงช้า เพลงเร็ว ภาษาท่า การตีบท ใช้บท ซึ่งเป็นท่ารำนาฏศิลป์ไทยแบบมาตรฐานที่มีท่าหลักและท่าเชื่อมอย่างมีแบบแผนเกิดเป็นลีลาที่กลมกลืน นำมาใช้เป็นหลักในการสร้างสรรค์ จากนั้นออกแบบสร้างสรรค์โดยนำลักษณะท่าทางของนาฏศิลป์ไทย

และนาฏศิลป์สากลมาผสานกับจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ เรียบเรียงกระบวนท่ารำประกอบจังหวะและทำนองเพลง ออกแบบการแปรแถวในลักษณะต่าง ๆ จนจบการแสดง จากนั้นจึงถ่ายทอดให้แก่ผู้แสดง ฝึกซ้อมท่ารำ อารมณ์ การแต่งกายและการแต่งหน้า ทดลองแสดงให้เกิดความชำนาญ เพื่อให้เกิดความกลมกลืนทั้งกระบวนท่ารำและทำนองเพลงสื่อความหมายในการแสดงสร้างสรรค์ ชุด “สำรับหวานราญรมย์”

๙. องค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “สำรับหวานสราญรมย์” เป็นการแสดงถึงการนำเสนอให้เห็นถึงบุคคลที่มีความสำคัญในการทำขนมที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมโปรตุเกส จนเป็นขนมไทยนับจากอดีตมาถึงปัจจุบัน คือ ท้าวทองกีบม้า ซึ่งเป็นสตรีต่างชาติมีสัญชาติญี่ปุ่นและโปรตุเกส และจัดรูปแบบการแสดงที่นำเสนอชื่อขนมชนิดต่าง ๆ และความความสัมพันธ์ของมิตรประเทศอันได้แก่ โปรตุเกส แสดงถึงการรื่นเริงของผู้หญิงและผู้ชาย ชาวไทยและชาวโปรตุเกส ผ่านการเต้นระบำแบบชาวโปรตุเกสที่ผสมผสานการสร้างสรรค์ท่าทางนาฏศิลป์ไทย

๑๐. บทสรุป

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด “สำรับหวานสราญรมย์” นำเสนอให้เห็นถึงบุคคลที่มีความสำคัญในการทำขนมที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมโปรตุเกสจนเป็นขนมไทยนับจากอดีตมาถึงปัจจุบัน คือ ท้าวทองกีบม้า ซึ่งเป็นสตรีต่างชาติมีสัญชาติญี่ปุ่นและโปรตุเกส และจัดรูปแบบการแสดงที่นำเสนอชื่อขนมชนิดต่าง ๆ ตลอดจนความสัมพันธ์ของมิตรประเทศอันได้แก่ โปรตุเกส มาประพันธ์ขึ้นเป็นบทร้อง แล้วบรรจุทำนองเพลงที่มีสำเนียงแบบไทย สำเนียงฝรั่งที่คิดประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่ มีการแปรแถวหลายรูปแบบเพื่อให้เหมาะสมกับแนวทางการสร้างสรรค์และเป็นไปตามหลักการจัดการแสดงระบำ ผู้แสดงใช้ผู้หญิงและผู้ชาย รวมไปถึงออกแบบเครื่องแต่งกายให้มีความสวยงามเหมาะสมกับการแสดงและเหมาะสมกับเชื้อชาติ

วงดนตรีที่ใช้บรรเลงกับการแสดงชุดนี้ ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม ผสมกับเครื่องกระทบของดนตรีสากล (Percussion Instrument) ได้แก่ กลองเล็ก (Snare Drum) กลองใหญ่ (Bass Drum) ฉาบ (Cymbal) แทมบูริน (Tambourine) นำมาบรรเลงรวมกับวงปี่พาทย์ไม้นวม เพื่อสื่อถึงทำนองเพลงในช่วงสำเนียงฝรั่ง การสร้างสรรค์เพลงและดนตรีประกอบการแสดง ระบำสำรับหวานสราญรมย์ โดย ดร.สมชาย ฟ้อนรำดี ประพันธ์บทขับร้อง นายณรงค์ฤทธิ์ คงปิ่น และนายพลณศักดิ์ ทรัพย์บางยาง ประพันธ์ทำนองเพลง โดยแบ่งโครงสร้างออกมา ได้แก่ ช่วงที่ ๑ ใช้ลูกนำเพื่อขึ้นต้น เป็นทำนองรัวยาว สำเนียงฝรั่ง เพื่อให้ผู้แสดงได้ออกมาเปิดตัวนำเสนอ ช่วงที่ ๒ ประพันธ์ทำนองเพลงขึ้นใหม่ตามรูปแบบใช้บทประพันธ์เพื่อการขับร้องสอดรับกับทำนองเพลง ใช้ตะโพนบรรเลงเป็นเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับสองไม้ โดยจินตนาการถึงเรื่องราวในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พระมหากษัตริย์แห่งกรุงศรีอยุธยา ที่มีความเจริญรุ่งเรืองในทุกด้าน กล่าวถึงเรื่องราวของท้าวทองกีบม้า (มารี เดอ กีมาร์) สตรีสายเลือดโปรตุเกส ในราชสำนักผู้มีชื่อเสียงทางด้านการทำขนมไทย ในบทร้องบรรยายถึงต้นตำรับขนมไทยประเภทต่าง ๆ และความสัมพันธ์ด้านศิลปวัฒนธรรมระหว่างชาติสยามกับชาติโปรตุเกสที่มีมานานผ่านมาหลายชั่วคน จากอดีตถึงปัจจุบัน ช่วงที่ ๓ ประพันธ์ทำนองเที่ยวเปลี่ยน จากทำนองเพลงในช่วงที่ ๒ ให้เป็นทำนองสำเนียงฝรั่ง จังหวะมาร์ช

โดยยึดเสียงตกเดิม แล้วทอดลงจบด้วยการนำทำนองเพลง ๒ บรรทัดสุดท้ายของช่วงที่ ๒ มาเชื่อมกับทำนองสำเนียงฝรั่ง

การออกแบบเครื่องแต่งกาย ได้นำรูปแบบการแต่งกายสมัยอยุธยาและชาวโปรตุเกสที่เข้ามาอาศัยอยู่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา พบว่า ผู้ชายมักจะไว้ผมสั้น หรือผมทรงมหาดไทย สวมเสื้อ นุ่งโจงกระเบน และมีผ้าพาดบ่าหรือคาดเอว ผู้หญิงมักจะไว้ผมปีกมีจอนผม แล้วปล่อยผมยาวประบ่า เกล้าผม หรือมวยผม สวมเสื้อห่มสไบ หรือใช้สไบคาดอกหรือพาดบ่าทั้งสองข้าง นุ่งผ้าถุงหรือนุ่งโจงกระเบน ส่วนชาวโปรตุเกสนั้นเป็นชาติตะวันตกชาติแรกที่เดินทางเข้ามาติดต่อค้าขายกับกรุงศรีอยุธยา โดยนำเอาศาสนาคริสต์เข้ามาเผยแผ่ ต่อมาในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ความสัมพันธ์ระหว่างสยามกับต่างประเทศได้เจริญสูงสุด มีการเจริญสัมพันธไมตรีกับพระเจ้าหลุยส์ที่ ๑๔ แห่งฝรั่งเศส ชาวต่างชาติส่วนใหญ่ที่อาศัยอยู่ในสมัยกรุงศรีอยุธยาจะแต่งกายตามชาติของตนเอง สำหรับชาวโปรตุเกสที่เข้ามาตั้งแต่สมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ (ก่อนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเกือบ ๒๐๐ ปี) นั้นถือว่ามาอาศัยอยู่นานมาก บางคนอาจมีการแต่งงานกับชาวไทยก็อาจมีการหันมาแต่งกายแบบไทยได้ เนื่องจากเป็นการปรับตัวให้เข้ากับสภาพภูมิอากาศและสภาพสังคม

การคัดเลือกผู้แสดงชุดนี้ มีจำนวนผู้แสดงรวมทั้งสิ้น จำนวน ๑๘ คน ประกอบด้วย ท้าวทองกีบม้า จำนวน ๑ คน ผู้แสดงสำรับหวาน ผู้หญิง จำนวน ๕ คน ผู้แสดงชาวไทย ชายและหญิง จำนวน ๓ คู่ (๖ คน) ผู้แสดงชาวโปรตุเกส ชายและหญิง จำนวน ๓ คู่ (๖ คน) ทั้งนี้ สามารถเพิ่มหรือลดจำนวนผู้แสดงได้ตามความเหมาะสมและสถานที่แสดง

การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ได้สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ โดยศึกษากระบวนท่ารำตามแบบแผนท่ารำนาฏศิลป์ไทย เช่น เพลงแม่บท เพลงช้า เพลงเร็ว ภาษาท่า การตีบท ใช้บท ซึ่งเป็นท่ารำนาฏศิลป์ไทยแบบมาตรฐานที่มีท่าหลักและท่าเชื่อมอย่างมีแบบแผนเกิดเป็นลีลาที่กลมกลืน นำมาใช้เป็นหลักในการสร้างสรรค์ จากนั้นออกแบบสร้างสรรค์โดยนำลักษณะท่าทางของนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์สากลมาผสานกับจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ เรียบเรียงกระบวนท่ารำประกอบจังหวะและทำนองเพลง ออกแบบการแปรแถวในลักษณะต่าง ๆ จนจบการแสดง จากนั้นจึงถ่ายทอดให้แก่ผู้แสดง ฝึกซ้อมท่ารำ อารมณ์ การแต่งกายและการแต่งหน้า ทดลองแสดงให้เกิดความชำนาญ เพื่อให้เกิดความกลมกลืนทั้งกระบวนท่ารำและทำนองเพลงสื่อความหมายในการแสดงสร้างสรรค์ รูปแบบการแสดงแบ่งออกเป็น ๒ ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ ๑ สำรับหวาน แสดงถึงการนำเสนอให้เห็นถึงบุคคลที่มีความสำคัญในการทำขนมที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมโปรตุเกสจนเป็นขนมไทยนับจากอดีตมาถึงปัจจุบัน คือ ท้าวทองกีบม้า ซึ่งเป็นสตรีต่างชาติมีสัญชาติญี่ปุ่นและโปรตุเกส และจัดรูปแบบการแสดงที่นำเสนอชื่อขนมชนิดต่าง ๆ ช่วงที่ ๒ รื่นเริงสราญสานสัมพันธ์ แสดงถึงความความสัมพันธ์ของมิตรประเทศอันได้แก่โปรตุเกส การรื่นเริงของผู้หญิงและผู้ชายชาวไทยและชาวโปรตุเกส ที่แสดงถึงความสนุกสนานตื่นเต้น ผ่านการเต้นระบำแบบชาวโปรตุเกสที่ผสมผสานการสร้างสรรค์ท่าทางนาฏศิลป์ไทย

๑๑. รายการอ้างอิง

คึกเดช กันตามระ. (๒๕๔๕). **ท้าวทองกีบม้า.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จรัญญา ศรีไพร. (๒๕๖๖). **๕๐๐ ปี ความสัมพันธ์ไทย-โปรตุเกส.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ ๑๒ กันยายน ๒๕๖๖. เข้าถึงจาก https://www.ayutthaya.go.th /๑๒๕๔-๕๐๐%๒๐ปี%๒๐ความสัมพันธ์ไทย-โปรตุเกส

ณัฐชยา จิตภักดี และพระครูภาวนาโพธิคุณ. (๒๕๖๓). “การแสวงหาคำตอบศิลปะและความงาม : สุนทรียศาสตร์ตะวันตก”. **วารสารบัณฑิตศึกษามหาจุฬาขอนแก่น,** ๗, ๔: ๕๘-๖๗.

นพพล จำเริญทอง. (๒๕๖๕). “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อมูลประวัติศาสตร์ เมืองศรีพโล”. **วารสารศิลปกรรมบูรพา,** ๒๕, ๑: ๖๕-๘๓.

นิศารัตน์ สิงห์บุราณ, กาญนารัศมิ์ แจ่มฟ้า และศริยา หงส์ยี่สิบเอ็ด. (๒๕๖๐). **การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ตามยุคสมัย.** เชียงใหม่: สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ปิ่นเกศ วัชรปาณ. (๒๕๕๙). **การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์.** อุดรธานี: สาขานาฏศิลป์ไทย คณะครุศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. (๒๕๔๙). **ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันท์ ศิลปินแห่งชาติ ต้นแบบของศิลปินชั้นครู ผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร.

ภานุพงศ์ คำมูล. (๒๕๖๖). **ประวัติของขนมหวาน.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ ๖ กันยายน ๒๕๖๖. เข้าถึงจาก https://maneryto.wordpress.com /๒๐๑๐/๑๑/๓๐/อาหารกินที่ตายยาก

วสุนธรา ยืนยง. (๒๕๖๖). **วังนารายณ์คู่บ้าน.** [ออนไลน์]. ค้นเมื่อ ๑๕ สิงหาคม ๒๕๖๖. เข้าถึงจาก https://www.finearts.go.th/somdetphranaraimuseum/view/๓๙๖๙๔

อภิโชค แซ่โค้ว. (๒๕๔๑). **การแต่งกายไทย.** กรุงเทพฯ: เอส.ที.พี.เวิลด์ มีเดีย.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

รายชื่อคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ

ประเมินผลงานการแสดงสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ

รายชื่อคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ

ประเมินผลงานการแสดงสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ

๑. รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ปีพุทธศักราช ๒๕๔๘
๒. นางรัจนา พวงประยงค์	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย - ละคร) ปีพุทธศักราช ๒๕๕๔
๓. นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์) ปีพุทธศักราช ๒๕๕๕
๔. นายประเมษฐ์ บุณยะชัย	ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ - โขน) ปีพุทธศักราช ๒๕๖๓
๕. นางนฤมัย ไตรทองอยู่	ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (ละคร) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
๖. นายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์	ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย (โขน) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
๗. นายจีรพล เพชรสม	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
๘. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ภาคผนวก ข

ผลการนำเสนอผลงานการแสดงสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ
ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทย ประจำปี ๒๕๖๗
“นาฏการสานแผ่นดิน บัณฑิตพัฒนศิลป์ สู่เวียงพิงค์”

ผลการนำเสนอผลงานการแสดงสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ
ในงานมหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทย ประจำปี ๒๕๖๗ ของหน่วยงานภายในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
“นาฏการสานแผ่นดิน บัณฑิตพัฒนศิลป์ สู่เวียงพิงค์”
วันที่ ๖ - ๗ มกราคม พ.ศ. ๒๕๖๗ ณ อุทยานหลวงราชพฤกษ์ จังหวัดเชียงใหม่

ลำดับที่	หน่วยงาน	ชื่อชุดการแสดง	คะแนนรวม (๔๐๐ คะแนน)
๑	วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช	กรีดกราย	๓๘๖
๒	วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี	กุบแมงดา	๓๔๕
๓	วิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์	ขอลอ เกราะอีสาน	๓๗๗
๔	วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง	เชิงชายลายกระเบื้อง	๓๕๙
๕	วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่	โตกนญิง	๓๖๕
๖	คณะศิลปศึกษา	นายจิงโจ้	๓๘๑
๗	วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี	ผู้กล้าเอ็งกอ	๓๘๔
๘	วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง	ภูษาจูวาตานี	๓๕๐
๙	วิทยาลัยนาฏศิลป	ระบำจุลจอมอาภรณ์พัฒน์	๓๕๓
๑๐	วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย	เทพทองสุโขทัย	๓๓๒
๑๑	วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา	ลอยแพ แลมอญ	๓๓๓
๑๒	วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด	วาดฟ้อนหมอลำกลอน	๓๕๓
๑๓	คณะศิลปนาฏดุริยางค์	สานศิลป์อาเซียน	๓๗๒
๑๔	วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี	สำรับหวานสราญรมย์	๓๕๖

ภาคผนวก ค

คำสั่งแต่งตั้งคณะกรรมการจัดทำรายงานสืบเนื่อง
จากการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์
นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ ประจำปี ๒๕๖๗

คำสั่งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ที่ ๗๑๐ / ๒๕๖๖

เรื่อง แต่งตั้งคณะกรรมการจัดทำรายงานสืบเนื่องจากการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ ระดับชาติ ประจำปี ๒๕๖๗

ตามพระราชบัญญัติสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ มาตรา ๘ กำหนดให้สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นสถานศึกษาที่มีวัตถุประสงค์หลักในการให้การศึกษาและส่งเสริมวิชาการ ตั้งแต่ระดับพื้นฐานวิชาชีพถึงวิชาชีพชั้นสูงด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ คีตศิลป์ ช่างศิลป์ทั้งไทยและสากล รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมระดับท้องถิ่นและระดับชาติ ทำการสอน การแสดง การวิจัย และให้บริการทางวิชาการ ตลอดจนส่งเสริม สืบสาน สร้างสรรค์ ทำนุบำรุง เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ นั้น

ในการนี้ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์จัดทำรายงานสืบเนื่องจากการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ ระดับชาติ ประจำปี ๒๕๖๗ ในงานการบรรเลงและการแสดงนาฏดุริยางคศิลป์มหกรรมศิลปวัฒนธรรมไทย “นาฏการสานแผ่นดิน บัณฑิตพัฒนศิลป์ สู่เวียงพิงค์” ระหว่างวันที่ ๖ - ๗ มกราคม พ.ศ. ๒๕๖๗ ณ อุทยานหลวงราชพฤกษ์ จังหวัดเชียงใหม่ เพื่อเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ด้านศิลปวัฒนธรรมของหน่วยงานในสังกัดและเครือข่ายสถาบันอุดมศึกษา ทั้งนี้ เพื่อให้การดำเนินการดังกล่าวสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี จึงแต่งตั้งคณะกรรมการจัดทำรายงานสืบเนื่องจากการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์นาฏดุริยางคศิลป์ระดับชาติ ประจำปี ๒๕๖๗ โดยมีองค์ประกอบหน้าที่ ดังต่อไปนี้

ที่ปรึกษา

๑. อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

๒. รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

หน้าที่ ให้คำปรึกษา สนับสนุน และอำนวยความสะดวกในการจัดทำรายงานฯ ให้ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อยและมีประสิทธิภาพ บรรลุวัตถุประสงค์ตามที่กำหนด

บรรณาธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

/กองบรรณาธิการ...

กองบรรณาธิการ

๑. รองศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์	ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
๒. รองศาสตราจารย์ ดร. สุภาวดี โพธิเวชกุล	ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
๓. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ยุพา ประเสริฐยิ่ง	ที่ปรึกษาฝ่ายวิชาการสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
๔. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พหลยุทธ กนิษฐบุตร	รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
๕. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สุรัตน์ จงดา	ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
๖. รองศาสตราจารย์ ดร. จินตนา สายทองคำ	คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์
๗. ดร. ศิริลักษณ์ ฉลองธรรม	คณบดีคณะศิลปศึกษา
๘. ดร. กษมา ประสงค์เจริญ	ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่
๙. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จุติณัฏฐ์ วงศ์ชวลิต	รองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่
๑๐. นางนฤมล ดวงติ๊บ	รองผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่

หน้าที่ ให้ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะในการจัดทำรายงานฯ ให้มีคุณภาพ รับผิดชอบในการจัดทำรายงาน รวบรวม ตรวจแก้ คัดเลือกหรือควบคุมเนื้อหาและภาพรวมทั้งหมดของต้นฉบับที่จะตีพิมพ์ ตีพิมพ์เผยแพร่ ส่งเสริม และสนับสนุนให้การดำเนินงานการจัดทำรายงานฯ ให้สำเร็จลุล่วง

คณะกรรมการจัดทำรายงาน

๑. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ยุพา ประเสริฐยิ่ง	ที่ปรึกษา
๒. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประวีนา เอี่ยมยี่สุ่น	ประธานกรรมการ
๓. นางละออ แก้วสุวรรณ	กรรมการ
๔. นางสาวคชาภรณ์ ศิริรัตน์	กรรมการ
๕. นางสาวณัฏฐพัชร คุ้มบัว	กรรมการ
๖. นางสาวชัญญาภัค แก้วไทรท้วม	กรรมการ
๗. ว่าที่ร้อยตรีนิกร สังขศิริ	กรรมการ
๘. นายธีระโชติ เสรีทวีกุล	กรรมการ
๙. นายกฤตนัย ขุนหาญ	กรรมการ
๑๐. นายณัฐวุฒิ ทองกร	กรรมการ
๑๑. นายอรรถพล ผลประเสริฐ	กรรมการและเลขานุการ

/หน้าที่...

หน้าที่

๑. ประสานงานผู้เขียนบทความ ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความ ผู้จัดงาน และกองบรรณาธิการ รวบรวม และประเมินความถูกต้องเหมาะสมของบทความ

๒. เรียบเรียง จัดทำต้นฉบับ และพิสูจน์ตัวอักษรต้นฉบับ

๓. ออกแบบปกและรูปแบบงานศิลป์ของต้นฉบับ

๔. จัดประชุมกองบรรณาธิการ

๕. ดำเนินการจัดพิมพ์ และเผยแพร่

๖. เบิกจ่ายค่าใช้จ่ายตามระเบียบที่ราชการกำหนด

๗. ปฏิบัติหน้าที่อื่น ๆ ตามที่ได้รับมอบหมาย

ทั้งนี้ ตั้งแต่บัดนี้เป็นต้นไป

สั่ง ณ วันที่ ๑๕ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๖๖

(นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์)
อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สามารถดาวโหลดเอกสารเผยแพร่ในรูปแบบออนไลน์อิเล็กทรอนิกส์

โดยสแกนคิวอารโคด (QR Code) จากภาพด้านล่าง

หรือเข้าเว็บไซต์

https://www.bpi.ac.th/research/journals