การสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลา ตามแบบนาฏยพิธีกรรม

The Creation of the Performance: Teppabut Asuri Shingduangmanee Mekkhala (The Divine Asura's pursue of Meghala's Crystal Ball), a Dramatic Ritual Performance.

จุลชาติ อรัณยะนาค

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน
ประจำปีงบประมาณ 2564
ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

The Creation of the Performance: Teppabut Asuri Shingduangmanee Mekkhala (The Divine Asura's pursue of Meghala's Crystal Ball), a Dramatic Ritual Performance.

CHULACHART ARANYANAK

FUDED CREATION BY BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

BUDJET YEAR 2021

COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

ชื่องานวิจัย การสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม
ชื่อผู้วิจัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค
ปีงบประมาณ 2564

งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม ในการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตามรูปแบบนาฏยจารีต โดยมีแนวคิดที่ต้องการแสดงให้เห็นถึงลักษณะความสำคัญ ความสามารถ และบุคลิกของตัวละครผ่านรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์

ผลการวิจัยพบว่า

1. ลักษณะและบทบาทของตัวละครปโรต รามสูร และนางเมขลา ในรามเกียรติ์ มีลักษณะบุคลิกและบทบาทที่แตกต่างกันออกไปตามที่ปรากฏในบทประพันธ์ แสดงถึงการติดตาม ไล่ล่าชิงดวงมณี ของปโรตและรามสูร ที่ต้องการอยากได้มาครอบครอง

2. การสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม มีลักษณะโครงสร้างแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ประกอบด้วยส่วนนำแสดงถึงการเดินทางไล่ล่า ติดตาม ของตัวละครปโรต รามสูร และเมขลา ส่วนเนื้อหาแสดงถึงการติดตาม ไล่ล่า มีบทร้องประกอบท่ารำเนื้อหาเกี่ยวกับการติดตามไล่ล่าของปโรต รามสูรเพื่อแย่งชิงดวงมณีจากนางเมขลา โดยในกระบวนท่ารำนั้นมีการแบ่งใช้ท่ารำ 2 ประเภท คือท่ารำที่เป็นระบำหมู่และท่ารำเฉพาะตัว ที่สำคัญมีการออกแบบทิศทางการเคลื่อนไหวในลักษณะสามเหลี่ยม หรือเรียกอีกอย่างว่า ยันต์ตรีนิสิงเห และส่วนสรุป แสดงถึงอารมณ์ของผู้แสดงในลักษณะดีใจ เยาะเย้ย ของนางเมขลา กระบวนท่าเป็นการบูรณาการเลียนแบบจากท่าต่าง ๆ ที่มีกิริยาการเคลื่อนไหวตามบทประพันธ์ มีลักษณะเด่นแต่ละตัวที่แตกต่างกันออกไป การคัดเลือกผู้แสดง คัดเลือกจากคุณสมบัติพื้นฐานของผู้แสดง คือ ร่างกายต้องแข็งแรง สมบูรณ์เป็นผู้พื้นฐานการรำที่ดี และมีไหวพริบ การสร้างสรรค์เพลงและบทร้อง เพลงที่ใช้เป็นการนำเพลงที่มีเนื้อหาแสดงถึงการเดินทางติดตามไล่ล่า และลักษณะบุคลิกของตัวละคร ได้แก่ เพลงเชิด เพลงเชิดฉิ่ง เพลงเชิดจีนตัว 3 และเพลงกราวรำ การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ มีกระบวนท่ารำที่แปลกใหม่ และลักษณะรูปแบบการแสดงที่มีการติดตามไล่ล่าของตัวละคร 3 ตัว ซึ่งมีผู้พบเห็นน้อย ซึ่งโดยส่วนใหญ่แล้วผู้ชมจะทราบแต่ลักษณะการติดตามไล่ล่าลักษณะตัวละครเพียง 2 ตัว ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำตัวละครดังกล่าวมาบรรจุอยู่ในบทร้อง เพื่อให้เกิดเป็นการแสดงเทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์การแสดง

Research: The Creation of the Performance: Teppabut Asuri Shingduangmanee Mekkhala (The Divine Asura's pursue of Meghala's Crystal Ball), a Dramatic Ritual Performance.
Researcher: Assistant Professor Dr. Chulachart Aranyanak
Budget Year: 2021

The Creation of the Performance: Teppabut Asuri Shingduangmanee Meghala (The Divine Asura's pursue of Meghala's Crystal Ball), a Dramatic Ritual Performance, aims at Creating the Performance: Teppabut Asuri Shingduangmanee Mekkhala, as a Dramatic Ritual Performance in Ramakirati story of Khon performance in traditional manner. The concept is to express special characteristic, ability and personality of performing characters through the form of creative performance.

The research outcome reveals that:

1. Characteristic and performing roles of the charaters; Parota, Ramasura, and the nymph Meghala in Ramakirati, differ in both characteristics and roles according to the literature, which narrates the pursue of Meghala's crystal ball by both Parota and Ramasura, who both wish to obtain the ball.
2. The framework of the Creation of the Performance: Teppabut Asuri Shingduangmanee Mekkhala, a Dramatic Ritual Performance, is consisted of 3 parts; the beginning part demonstrates the travelling, the chase and the pursue amongst Parota, Ramasura and Meghala characters. The part is cooperated with singing verses, which accompanies the dance forms and narrate the content about Parota's and Ramasura's chases to obtain the crystal ball form Meghala. Within the dance suite, there are 2 types of dance forms; group dance and specific individual dance. More importantly, there is movement design in triangle pattern, which is also known as "Tri Nisinghe" spell. The concluded part demonstrates the performer of Meghala character's emotion of joyfulness and teasing. The dance suite is holistically choreographed from various dance forms as designated in accordance of the literature and differed from character to character. The selection of performers is based on the basic qualifications of prospect performers that are; healthy physical condition, decent dancing basic and rapid reaction ability. The composition of songs and singing content are based on those songs that represent travelling, pursuing and chasing, as well as the characters'

characteristics, they are, namely; Sherd, Sherd Shing, Sherd Jeen Tua Sarm and Krao Rum. The choreographic creation included new distinctive dance forms and the performing manner representing the chase of 3 characters, which is scarcely witnessed by audiences whereas in general, they usually observe the chase between two characters. With the above detail, the choreographer cordially brought in these characters into the singing verses which eventually became the creation of the performance: Teppabut Asuri Shingduangmanee Mekkhala, a Dramatic Ritual Performance accordingly.

Key word: the creation of performance

กิตติกรรมประกาศ

งานสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยความอนุเคราะห์ของคุณครูจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย – โขน) และคุณครูบุนนาค ทรรทรานนท์ (นาฏศิลป์ไทย – ละคร) ที่ได้กรุณาเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ในการให้คำปรึกษาเรื่องข้อมูลและความรู้ในกระบวนท่ารำให้แก่ผู้วิจัย อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งแก่ผู้วิจัย ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

นอกจากนี้ขอกราบขอบพระคุณผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยที่ให้ข้อมูลในการสัมภาษณ์ และข้อแนะนำ อันส่งผลให้งานวิจัยมีความสมบูรณ์

กราบขอบพระคุณบรมครูทางด้านนาฏดุริยางคศิลป์ ที่ประสิทธิ์ประสาทความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย ตลอดจนขอบพระคุณผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป ที่ให้ความอนุเคราะห์ร่วมมือในการดำเนินงานวิจัยมาโดยตลอด

สุดท้ายนี้ขอกราบขอบพระคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ที่ให้การสนับสนุนทุนในการวิจัย จนสามารถดำเนินการได้สำเร็จลุล่วง

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	ค
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ง
กิตติกรรมประกาศ	ช
สารบัญ	ฌ
สารบัญตาราง	ฎ
บทที่ 1 บทนำ	1
1. ที่มาของแนวคิดในการสร้างสรรค์	1
2. วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์	1
3. ขอบเขตในการสร้างสรรค์	1
4. กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์	2
5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	3
6. นิยามศัพท์ที่เกี่ยวข้อง	3
บทที่ 2 วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	4
1. การแสดงเบิกโรง	4
2. ความเชื่อเกี่ยวกับยันต์ตรีนิสิงเห	7
3. ลักษณะของการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย	7
4. องค์ประกอบในการสร้างงานสร้างสรรค	11
5. การประดิษฐ์งานนาฏศิลป์ไทย	12
6. ทฤษฎีและเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย	13

สารบัญ(ต่อ)

		หน้า
บทที่ 3	**วิธีการดำเนินการวิจัย**	21
	1. ระยะเวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูล	21
	2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	21
	3. แผนการดำเนินงานตลอดโครงการ	23
	4. การสร้างสรรค์บทระบำ	24
บทที่ 4	**วิธีการดำเนินการวิจัย**	25
	1. ลักษณะโครงสร้างของกระบวนท่า	25
	2. ทิศทางการเคลื่อนไหว	25
	3. กระบวนท่าที่นำมาใช้ในงานสร้างสรรค์	34
	4. การคัดเลือกผู้แสดง	36
	5. เครื่องแต่งกายและศีรษะที่ใช้ในการแสดง	36
	6. การสร้างสรรค์เพลงและบทร้อง	40
	7. การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ	41
บทที่ 5	**สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ**	71
	1. วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์	71
	2. สรุปผล	71
	3. ข้อเสนอแนะ	72
บรรณานุกรม		73
ภาคผนวก		74
ประวัติผู้วิจัย		78

สารบัญตาราง

ตารางที่ **หน้า**

1 อธิบายกระบวนท่ารำ เพลงเชิด..... 41
2 อธิบายกระบวนท่ารำ เพลงเชิดฉิ่ง..... 44
3 อธิบายกระบวนท่ารำ เพลงเชิดจีนตัว 3..... 55
4 อธิบายกระบวนท่ารำ เพลงกราวรำ-เชิด..... 60

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของการสร้างสรรค์

การแสดง ชุดเทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม เป็นการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ตามแบบนาฏยจารีตพิธีกรรม เป็นการแสดงเบิกโรงโดยนำตัวละครในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 ประกอบด้วย ปโรต รามสูร และนางเมขลา ซึ่งทั้งหมดเป็นตัวละครที่มีบทบาทปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ดังบทที่ว่า

เมื่อนั้น โฉมนางมณีเมขลา
เลี้ยวล่อปโรตอสุรา มาพบรามสูรกุมภัณฑ์
หลบเข้ากลีบเมฆแฝงกาย ยิ้มพรายสำรวลสรวลสันต์
เยี่ยมพักตร์โยนแก้วแพรวพรรณ กัลยาล่อเลี้ยวเป็นที ฯ

(บทละครเรื่องรามเกียรติ์ ร.1 เล่ม 1, 2540: 270)

ตามบทพระราชนิพนธ์ตัวละคร ปโรต และรามสูร มีความโกรธแค้น นางมณีเมขลาเนื่องจากอยากได้สิ่งที่ตนต่างต้องการ แต่ไม่สามารถแย่งชิงมาได้ ส่วนนางเมขลาเป็นนางฟ้าที่ยู่บนสวรรค์มีหน้าที่พิทักษ์รักษาสถานที่ และเป็นตัวละครที่มีดวงแก้วหลอกล่อให้รามสูรและปโรต

จากการแสดงรามสูร เมขลา ในปัจจุบันที่เกิดขึ้น ส่วนใหญ่จะพบเป็นการแสดงรามสูร เมขลา ไม่มีการกล่าวถึงตัวละครปโรต ซึ่งเป็นตัวละครที่ปรากฏในวรรณกรรม ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม โดยดำเนินการผสมผสานทั้งเนื้อเรื่องและองค์ประกอบ โดยสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยนำแนวเรื่องมาจากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) รวมถึงรูปแบบการแสดงการไล่ล่าที่มีความแปลกใหม่ในลักษณะการเดินเป็นรูปยันต์สามเหลี่ยม ทั้งนี้เพื่อทำให้เห็นถึงเรื่องราวและบทบาทตัวละครบางตัวที่ไม่ปรากฏในการแสดงชุดเทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม มีความเด่นชัด เป็นที่รู้จักสำหรับผู้ที่มีความสนใจมากยิ่งขึ้น

2. วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม

3. ขอบเขตในการสร้างสรรค์

ในงานสร้างสรรค์นี้ใช้พื้นที่ของวิทยาลัยนาฏศิลป เป็นพื้นที่ในการวิจัย เป็นการศึกษาเฉพาะตัวละครปโรต รามสูร และนางเมขลา ที่ปรากฏในบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ใน

รัชกาลที่ 1 เล่ม 1 โดยนำข้อมูลมาเป็นแนวคิดและรูปแบบในการสร้างสรรค์ โดยใช้ท่ารำตามแบบนาฏยจารีตเป็นพื้นฐานทางความคิด มีระยะเวลาในการวิจัยตั้งแต่เดือนตุลาคม 2563 – กันยายน 2564

4. กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์

ในการวิจัยครั้งนี้ได้กำหนดกรอบแนวคิดของงานวิจัย การสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม

5. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

5.1 แนวทางในการสร้างสรรค์งานภูมิปัญญาทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่มีรูปแบบในการนำศิลปะทางด้านนาฏศิลป์ไทยมาให้แง่คิดเกี่ยวกับเรื่องการเปลี่ยนแปลงทางธรรมชาติ

5.2 เผยแพร่สืบสานและอนุรักษ์วรรณกรรมรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1

5.3 เพื่อเป็นแนวทางในการต่อยอดองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นการเผยแพร่เพื่อเป็นประโยชน์ทางการศึกษาและสืบสานศิลปวัฒนธรรมของชาติสืบต่อไป

6. นิยามศัพท์ที่เกี่ยวข้อง

การสร้างสรรค์การแสดง หมายถึง การนำแนวคิดเพื่อใช้เป็นแนวทางในการกำหนดรูปแบบของการสร้างงาน ได้แก่ ลักษณะและประวัติของตัวละคร รูปแบบของท่ารำ บทเพลง ทิศทางในการเคลื่อนไหว พิธีกรรม โดยนำกระบวนท่ารำดั้งเดิมแบบนาฏยจารีตโขน เช่น การขึ้นลอย การรำใช้บท การใช้อาวุธ และแม่ท่า นำมาเรียบเรียงผสมผสานให้เกิดการแสดง

บทที่ 2
วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

วรรณกรรมและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลา ตามแบบนาฏยพิธีกรรม ผู้วิจัยได้ศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับลักษณะและองค์ประกอบที่มีความสัมพันธ์กับงาน รวมทั้งทฤษฎีและเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย โดยแบ่งหัวข้อออกเป็นประเด็นดังต่อไปนี้

1. การแสดงเบิกโรง
2. ความเชื่อเกี่ยวกับยันต์ตรีนิสิงเห
3. ลักษณะของการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย
4. องค์ประกอบในการสร้างงานสร้างสรรค์
5. การประดิษฐ์งานนาฏศิลป์ไทย
6. ทฤษฎีและเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย
    6.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์
    6.2 ทฤษฎีการเคลื่อนไหว
    6.3 การออกแบบงานนาฏยศิลป์
    6.4 การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของไทย

1. การแสดงเบิกโรง

เบิกโรง ตามความหมายพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน หมายความว่า แสดงก่อนดำเนินเรื่องแสดงออกโรงครั้งแรก (ราชบัณฑิตยสถาน, 2542 : 254) การแสดงเบิกโรงนั้นปรากฏในไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาซึ่งการแสดงเบิกโรงดังกล่าวอาจจะเป็นรำ ระบำ การละเล่น การละคร โขนที่เป็นชุดสั้น ๆ แสดงก่อนการแสดงเรื่องใหญ่หรือการแสดงเรื่องยาวที่จะแสดงในครั้งนั้น ๆ (สุภาวดี โพธิเวชกุล, 2548 : 9)

การแสดงละครเบิกโรง นิยมนำมาจัดแสดงก่อนการแสดงเรื่องใหญ่ซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ปรากฏว่า มีหลายชุดสามารถ แบ่งตามลักษณะและวิธีการแสดงได้ 3 ประเภท คือ (สุภาวดี โพธิเวชกุล, 2548 : 9)

1.1.1 การแสดงละครเบิกโรงด้วยการละเล่น

1.1.2 การแสดงเบิกโรงด้วยการแสดงโขน ละครรำชุดสั้น ๆ

1.1.3 การแสดงละครเบิกโรงด้วยรำหรือระบำ

ภาพที่ 1 ปะเลง

ที่มา: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ภาพที่ 2 ระเบง

ที่มา: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ภาพที่ 3 โมงครุ่ม

ที่มา: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ภาพที่ 4 กุลาตีไม้

ที่มา: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ภาพที่ 5 นารายณ์ปราบนนทุก

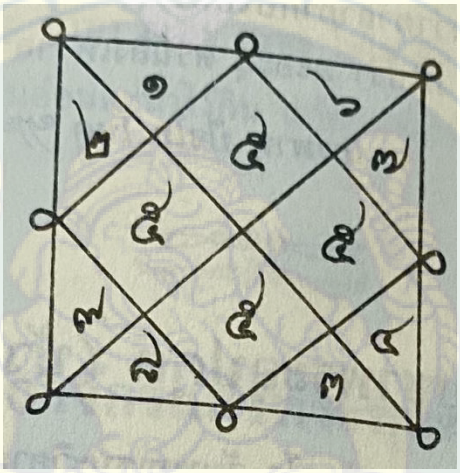
ที่มา: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

ภาพที่ 6 เมขลารามสูร

ที่มา: สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

2. ความเชื่อเกี่ยวกับยันต์ตรีนิสิงเห

แม้ว่าบ้านเรือนใด เกิดมีโรคภัยไข้เจ็บขึ้น หญิงคลอดบุตรก็ดี ป่วยเป็นโรคร้ายระบาด เช่น โรคฝีดาษก็ดี จะปลูกเรือนใหม่ก็ดีให้ลงยันต์นี้ปิดหัวเสา ลงด้วยผ้าก็ได้ ลงด้วยกระดาษว่าวก็ได้ ลงปิดกับสายสิญจน์วงรอบ 8 ทิศ ทิศละยันต์ในห้องคนเจ็บ กันผีร้ายต่าง ๆ จะมารบกวนสำหรับหญิงคลอดบุตรนั้น ให้คลอดเสียก่อนพอคลอดแล้ว จึงเอาสายสิญจน์กับยันต์วงรอบห้องทั้ง 8 ทิศ ทิศละยันต์ แม้ว่าผีจะเข้าสิงถูกกระทำคุณไสย ถูกลมเพลมพัด ให้เขียนยันต์ตรีนิสิงเหลงกระดานชนวนด้วยดินสอพอง แล้วเสกด้วยคาถาพระอรหันต์ 8 ทิศพระพุทธเจ้า 10 ทิศ ลบเอาผงผสมน้ำมนต์ให้อาบกินหายสิ้นแล



ภาพที่ 7 ยันต์ตรีนิสิงเห

ที่มา: พระครูโสภิตวิริยาภรณ์ (สมโภชน์) ภทฺทจาโร, 2554 : 341

3. ลักษณะของการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย

ลักษณะของการสร้างสรรค์ผลงานแต่ละชุดขึ้นนั้นจะต้องมีแนวคิด ต้องอาศัยเกณฑ์และหลักการต่าง ๆ เพื่อเป็นองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ให้ผลงานมีความสมบูรณ์และเหมาะสมมากยิ่งขึ้น ตามหลักเกณฑ์ อาทิ รูปแบบการแสดง กระบวนท่ารำ การแปรแถว โอกาสที่ใช้แสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ในการแสดง รวมถึงดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของเสรี หวังในธรรมได้ให้ความคิดเห็นไว้ว่า

> *“การคิดประดิษฐ์ท่ารำ จะต้องมาจากการที่ได้ศึกษาพื้นฐานเบื้องต้นที่ดี และนำความรู้ขั้นพื้นฐานนั้นมาคิดประดิษฐ์ท่ารำ ให้สามารถสื่อความหมายให้ผู้อื่นดูเข้าใจในภาษาท่านั้น เช่น ท่าไป ท่ามา ท่าเดิน ท่าเรียก ได้ตรงตามความหมายจากผู้แสดงสื่อสารไปถึงผู้ดูให้เข้าใจตรงกัน*

ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำต้องอาศัยท่าพื้นฐานจากบทรำเพลงช้า เพลงเร็วและแม่บท โดยมีความคิดใช้ท่ารำนั้นๆ เป็นสื่อให้ดูเข้าใจเนื้อร้อง และเข้าใจอารมณ์ของการแสดงด้วยแต่ถ้าเป็นการประดิษฐ์ท่ารำที่ไม่มีเนื้อร้อง มีแต่การบรรเลงทำนองเพลง ให้ยึดหลักจากการสังเกตอากัปกิริยาในชุดระบำ รำ ฟ้อน ที่คิดประดิษฐ์ท่ารำตั้งเป้าหมายของการแสดงชุดนั้นๆ ต้องการให้สื่อเกี่ยวกับเรื่องอะไร เกี่ยวกับเทวดา นางฟ้า ลักษณะท่ารำจะหนักไปในทางใช้มือถ้าเป็นระบำเกี่ยวกับสัตว์ต่างๆ อาทิเช่น มฤคระเริง บันเทิงกาสร กุญชรเกษม ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำต้องนำเอาลักษณะสัตว์ต่างๆ เหล่านั้นมาประดิษฐ์เป็นท่ารำ ให้ดูใกล้เคียงกับความเป็นจริงให้มากที่สุด เช่น ระบำช้างจะต้องเอาลักษณะช้างเข้าไปด้วย มีการโค้งตัว มีการชูงวง หรือเป็นระบำที่เกี่ยวกับมนุษย์ต้องมีลีลาการใช้ภาษาท่าให้ถูกต้อง" (พจมาลย์ สมรรคบุตร. 2538 : 55 – 57)

เสรี หวังในธรรม ได้สร้างสรรค์ผลงาน การแสดงต่าง ๆ ซึ่งตรงกับหลักเกณฑ์การทำงานนาฏยประดิษฐ์ของศาสตราจารย์ดร.สุรพล วิรุฬรักษ์ ดังที่ ไพโรจน์ ทองคำสุก ได้เรียบเรียงไว้ ดังนี้

1. แนวความคิด

บทบาทของนาฏศิลป์ไทยในด้านการแสดงเป็นปัจจัยเกื้อหนุนต่อสังคม เพราะสังคมมนุษย์มีความต้องการในการแสดงออก เพื่อเป็นการระบาย และก่อให้เกิดความบันเทิงใจมากที่สุดการแสดงออกในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยย่อมมีเหตุผลมากมาย อาจสรุปได้ดังนี้

1.1 ด้านงานพิธีกรรมและงานพิธีการ

การสร้างสรรค์ผลงานของเสรี หวังในธรรม ในด้านงานพระราชพิธีอันเป็นโอกาสสำคัญที่ต้องพิถีพิถันและให้ความสำคัญเป็นพิเศษ เช่นงานพระราชพิธีพระราชทานเลี้ยงพระกระยาหารค่ำพระราชอาคันตุกะในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระบรมราชินีนาถ เพื่อเชื่อมความสัมพันธไมตรีระหว่าง 2 ประเทศ ณ สนามหน้าพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท เสรี หวังในธรรม ออกแบบรายการ และประพันธ์บท รวมทั้งงานรัฐพิธีซึ่งจัดแสดง ณ ทำเนียบรัฐบาลด้วย

1.2 ด้านส่งเสริมการแสดง

การสร้างสรรค์ผลงานในด้านนี้ เป็นการเพิ่มสีสันให้กับการแสดง เสรี หวังในธรรม สร้างสรรค์การแสดงตลก โดยท่านมีมุกเด็ดและกลเม็ดเด็ดพรายในการแสดงตลกอยู่มากมาย ซึ่งการแสดง

แต่ละครั้งเรียกเสียงฮาได้ทุกครั้ง เช่นบทนางมณฑา ในการแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง หรือบทพระฤษีแห่งเกาะแก้วพิสดารในการแสดงละครเรื่องพระอภัยมณี เป็นต้น

1.3 ด้านส่งเสริมเอกลักษณ์วัฒนธรรม

ผลงานการสร้างสรรค์ที่เป็นลักษณะของการส่งเสริมเอกลักษณ์วัฒนธรรมนี้ เสรีหวังในธรรม มีความถนัด ท่านเป็นศิลปินผู้หนึ่งที่เดินทางไปรับการถ่ายทอดการแสดงพื้นบ้านเกี่ยวข้าว คณะศิลปินกลุ่มนั้นได้นำมาปรับปรุงแล้วใช้ชื่อว่า ชุดเต้นกำรำเคียว เป็นการแสดงที่สนุกสนาน มีการเกี้ยวพาราสีกัน คำร้องและกระบวนท่าทางก็คงรูปแบบของการแสดงพื้นบ้านไว้บางส่วน ปัจจุบันยังคงนำกลับมาแสดงและรับความนิยมตลอดมา

1.4 ด้านการส่งเสริมงานศิลป์

การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยชุดใหม่ๆนับเป็นการสืบสานและพัฒนาการแสดงเพิ่มขึ้นเสรี หวังในธรรม สร้างสรรค์ระบำไว้มากมาย เช่น ระบำรัตนมาลี ระบำนางสงกรานต์ ระบำอสุรพงศ์ และระบำวานรพงศ์ เป็นต้น ระบำต่างๆ ดังที่กล่าวมาเป็นผลงานที่ได้รับความนิยมนำกลับมาจัดแสดงนับครั้งไม่ถ้วน เป็นผลงานที่มีคุณค่ายิ่งต่อวงการนาฏศิลป์ไทย

2. การกำหนดความคิด

การกำหนดความคิดหลักเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับงานด้านการสร้างสรรค์ เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี 2 ประการ คือ

1) ระดับเป้าหมาย

หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏศิลป์ที่คิดขึ้นนี้เพื่ออะไรหรือเพื่อใคร เสรี หวังในธรรม กำหนดเป้าหมายในการคิดสร้างสรรค์ผลงานก่อนทุกครั้งท่านการศึกษาวรรณคดีหรือบทก่อนเว้นวรรคแล้วจึงคิดสร้างสรรค์ให้สอดคล้องกับบท เช่น การแสดงรำตับนางมณีเมขลา ท่านศึกษาที่มาของนางมณีเมขลาในวรรณคดีแต่ละเรื่องแล้วนำผูกเป็นเรื่องราวจนถึงในปัจจุบัน นับว่าเป็นผลงานการสร้างสรรค์ที่ให้ทั้งความบันเทิงและความรู้ไปพร้อมๆกัน

2) ระดับวัตถุประสงค์

เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่มีความประสงค์จะให้เกิดขึ้นในรูปแบบของกิจกรรมต่างๆ อย่างชัดเจนเพื่อนำไปสร้างสรรค์ให้ตรงกับวัตถุประสงค์ เสรี หวังในธรรมสร้างสรรค์ระบำไดโนเสาร์ขึ้น ด้วยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงมีพระราชดำริขึ้นเพื่อให้เยาวชนได้รู้จักไดโนเสาร์ ซึ่งมีต้นกำเนิดอยู่ในภาคอีสานของประเทศไทย เสรี หวังในธรรม นำพระราชดำรินั้นมาปรึกษากับผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย และมีความเห็นว่าไดโนเสาร์มีแหล่งกำเนิดอยู่ในภาคอีสาน ดังนั้นเพลงและกระบวนท่าทาง น่าจะมีลักษณะของท้องถิ่นนั้นๆ เมื่อนำออกแสดงถวายทอดพระเนตร

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงพอพระทัยเป็นอย่างยิ่ง นับว่า เสรี หวังในธรรม สร้างสรรค์ผลงานได้ตรงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ

3. การประมวลข้อมูล

การสร้างสรรค์ผลงานเมื่อได้กำหนดวัตถุประสงค์แล้วผู้สร้างสรรค์ต้องทำการรวบรวมข้อมูลทั้งหมด เพื่อเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ เพื่อสร้างกระบวนการที่นำเอาสิ่งที่มีอยู่มาประยุกต์หรือปรับเปลี่ยนให้เหมาะสม ทั้งที่เป็นนามธรรมและรูปธรรมให้ได้ตามวัตถุประสงค์ ข้อมูลดังกล่าวมี 2 ลักษณะดังนี้

1) ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง

องค์ความรู้ต่าง ๆ ที่สืบค้นได้ และนำมาประมูลพิจารณาเพื่อใช้ประกอบเป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน เสรี หวังในธรรม สร้างสรรค์ผลงานชุดระบำไดโนเสาร์โดยได้ข้อมูลจากแหล่งกำเนิดไดโนเสาร์ในจังหวัดขอนแก่น ซึ่งพบว่า ไดโนเสาร์มีอยู่ด้วยกันหลายสายพันธุ์ซึ่งมีรูปร่างและลักษณะแตกต่างกันออกไป การสร้างสรรค์ระบำชุดนี้ได้รับความร่วมมือจากหลายฝ่าย

2) ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

ข้อมูลที่สามารถกระตุ้นหรือส่งเสริมให้ผู้สร้างสรรค์สามารถคิดชุดการแสดงได้ เสรี หวังในธรรม คิดสร้างสรรค์ผลงานชุดอสุรพงศ์ และระบำวานรพงศ์ ขึ้นจากการที่ท่านมีความรู้เกี่ยวกับบทโขนอย่างถ่องแท้และต้องการจะสื่อให้ผู้ชมได้รู้จักตัวโขนเพิ่มมากขึ้นในเวลาที่จำกัดท่านจึงคิดสร้างสรรค์ระบำทั้งสองชุดขึ้น ตามจินตนาการที่สอดคล้องกับวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์

4. การกำหนดขอบเขต

การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดว่านาฏศิลป์ชุดนั้นครอบคลุมเนื้อหา สาระอย่างไร เสรี หวังในธรรม กำหนดเนื้อหาโดยอาศัยประสบการณ์การเป็นศิลปินที่มีผลงานการแสดงมากกว่า 100 ครั้ง การกำหนดดังกล่าว เช่น การแสดงระบำแต่ละครั้งไม่ควรใช้เวลามากกว่า 12 นาที ควรใช้พื้นที่ของเวทีให้ได้มากที่สุด ควรคำนึงถึงขนาดของเวทีและจำนวนผู้แสดงให้เหมาะสมการ ตลอดจนการกำหนดงบประมาณ เป็นต้น เสรี หวังในธรรมเข้าใจและกำหนดขอบเขตในการสร้างสรรค์ผลงานทุกครั้งจนเป็นที่ยอมรับ

5. การกำหนดรูปแบบ

การกำหนดรูปแบบ ซึ่งผู้สร้างสรรค์สามารถกำหนดรูปแบบได้มากมายแต่อาจสรุปได้ ดังนี้

1) กำหนดให้อยู่ในจารีตประเพณี

ผู้สร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยโดยทั่วไปจะนิยมสร้างสรรค์ผลงานแนวนี้เป็นแนวที่ทำได้ง่าย มีกฎระเบียบอันเป็นข้อบังคับทางด้านนาฏศิลป์ไทยอยู่ เช่น การสร้างสรรค์ชุดรำถวายพระพรและรำอวยพร บทร้องจะเป็นการสรรเสริญเว้นวรรคขอให้มีความสุขเพลงที่ใช้มักใช้เพลงที่แสดงถึงความ

เป็นสิริมงคล เช่น บททศทิศอัญชลิตสมเด็จย่า บทเทพนารีอาศิรวาท บทมหาวชิราลงกรณ์สดุดี บทชมบุญพระเทพรัตน์ และบทสมณัตนกวี เป็นต้น

2) กำหนดให้เป็นการผสมผสานระหว่างจารีต

ผู้สร้างสรรค์กำหนดการแสดงให้มีลักษณะผสมผสานระหว่างจารีต เช่น การผสมรำไทยกลับรำญี่ปุ่น รำไทยกับรำมาเลเซีย และรำไทยกลับรำเกาหลี เป็นต้น

การผสมผสานการแสดงในลักษณะนี้มักจะเป็นการเชื่อมความสัมพันธไมตรีระหว่างประเทศ ซึ่งจะแสดงถึงความสมัครสมานสามัคคี รักใคร่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เสรี หวังในธรรม สร้างสรรค์ผลงานโดยประพันธ์บทระบำมิตรไมตรีเกาหลี-ไทย ซึ่งท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ (กรมศิลปากร. 2548 : 278 - 281)

4. องค์ประกอบในการสร้างงานสร้างสรรค์

การกำหนดแนวคิดและองค์ประกอบเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างสรรค์การแสดง ซึ่งต้องประกอบด้วยผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง รูปแบบแสง และรูปแบบเสียง ดังนี้

1. ผู้แสดง ต้องกำหนดรูปร่างลักษณะ บุคลิกและความสามารถของผู้แสดง อาจารย์เสรี หวังในธรรม คัดเลือกผู้แสดงด้วยตนเองทุกครั้ง โดยเฉพาะผลงานการสร้างสรรค์ของท่าน จะเป็นคนเลือกเอง ซึ่งมีการให้โอกาสกับศิลปิน นอกจากละครเรื่องผู้ชนะสิบทิศแล้วยังมีละครอีกหลายเรื่องที่ท่านส่งเสริมและสนับสนุนศิลปินละครเรื่อง พระมหาชนก ปกรณ์ พรพิสุทธิ์, ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ แสดงเป็นมหาชนก เป็นต้น

2. รูปแบบเครื่องแต่งกาย กำหนดเครื่องแต่งกายให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดง เพื่อความสมบูรณ์ของการแสดง มีการกำหนดรูปแบบเครื่องแต่งกาย โดยประชุมปรึกษากับฝ่ายที่เกี่ยวข้อง เช่น ฝ่ายพัสตราภรณ์ โดยบอกวัตถุประสงค์ของผลงาน เช่น การแสดงละครชาดกเรื่องพระมหาชนก เครื่องแต่งกายกำหนดตามภาพเขียนที่ปรากฏในหนังสือเรื่องพระมหาชนก โดยอาจารย์เสรี หวังในธรรม ได้ตรวจดูความเหมาะสมของตัวละครทุกตัว และการแสดงรำตับนางมณีเมขลา อาจารย์ก็ได้กำหนดเครื่องแต่งกายของนางมณีเมขลาทั้ง 5 ตัว ให้มีสีกายที่แตกต่างกัน ซึ่งแต่ละตัวจะมีความหมายเฉพาะของบทบาทนั้นๆ เป็นต้น

3. รูปแบบฉาก กำหนดฉากให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดงเมื่ออาจารย์เสรี หวังในธรรม สร้างสรรค์ผลงานการแสดงละครพื้นบ้าน เช่น เรื่องตามองล่าย เรื่องผาแดง – นางไอ่ หรือเรื่อง

นางอรพินท์ เป็นต้น โดยจะกำหนดฉากเพื่อให้สัมพันธ์กับบทและการเข้า – ออกของตัวละคร เช่น จากกระท่อมในป่าซึ่งมีลำธารควรจะให้กระท่อมอยู่ด้านซ้ายหรือขวา ซึ่งอาจารย์จะเป็นผู้กำหนด

4. รูปแบบเพลง การกำหนดรูปแบบเพลงให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดง สามารถคัดเลือกเพลงหรือแต่งขึ้นใหม่โดยมีแนวทางที่ถูกต้อง อาจารย์เสรี หวังในธรรม สร้างสรรค์ผลงานการแสดงและบรรจุเพลงเอง เช่น ระบำมิตรไมตรี เกาหลี – ไทย เป็นต้น โดยอาจารย์ได้ถ่ายทอดความรู้เรื่องและให้แนวคิดในการบรรจุเพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์ ไว้ดังนี้

- จะต้องรู้ว่าการแสดงนั้นเป็นการแสดงประเภทใด เช่น โขน ละครนอก ละครใน หุ่นหรือลิเก ก็ตาม เพราะว่าเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงแต่ละประเภทนั้นไม่เท่ากัน
- ต้องมีความรู้เรื่องที่จะแสดงนั้นๆ อย่างถ่องแท้ว่าการแสดงนั้นจะแสดงเรื่องอะไร เรื่องดำเนินเป็นมาอย่างไร ผู้บรรจุเพลงก็จะต้องรู้เรื่องอยางชัดเจนเสียก่อน
- ต้องรู้จักตัวละครในเรื่องที่จะแสดงว่าเป็นตัวละครอะไร มีฐานแค่ไหน เพราะว่าการบรรจุเพลงต่างๆ จะต้องเป็นไปตามฐานันดรศักดิ์ของตัวละครนั้นๆ นอกจากนี้ยังจะต้องให้ตรงกับอุปนิสัยใจคอของตัวละครนั้นด้วย

5. รูปแบบแสง ควรคำนึงถึงสถานที่และเวลาในการแสดงเพื่อความเหมาะสม เช่น ชุดระบำแม่พสก อาจารย์เสรี หวังในธรรม ท่านได้กำหนดแสงให้ดูสว่างสดใส เป็นต้น

การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้น เพราะผู้สร้างสรรค์จะต้องทำงานร่วมกับผู้อื่นที่มีความชำนาญเฉพาะทาง ผู้สร้างสรรค์ต้องทำให้คนเหล่านั้นเข้าใจในแนวคิดและรูปแบบนาฏศิลป์ชุดที่ตนคิดขึ้นให้ชัดเจนที่สุด และผู้สร้างสรรค์ก็ต้องรับฟังความคิดเห็นและข้อเสนอแนะต่าง ๆ เพื่อให้งานเป็นเอกภาพ จึงต้องให้ความสำคัญต่อองค์ประกอบในการสร้างงานสร้างสรรค์อย่างใกล้ชิดและต้องแก้ไขเพิ่มเติมเพื่อให้งานมีความสมบูรณ์มากที่สุด

5. การประดิษฐ์งานนาฏศิลป์ไทย

การสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทย นับเป็นการออกแบบกระบวนท่า ทิศทางการเคลื่อนไหว การแยกและการจับกลุ่มโดยให้เป็นไปตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยมีขนบธรรมเนียมอันเป็นจารีตเป็นเวลาช้านาน ซึ่งมีลักษณะสำคัญ 3 ประการ คือ

1) ท่ารำ รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย อาจแบ่งท่ารำออกเป็น 3 แบบ ดังนี้

- ท่าระบำ กระบวนท่ารำที่มีความหมายกว้างๆ นับเป็นลักษณะเฉพาะ ผู้ชมพอเข้าใจความหมายเฉพาะ

- ท่าละคร รูปแบบของท่าละคร เป็นท่ารำที่กำหนดให้มีความหมายเฉพาะ อาจแบ่งได้เป็น ท่าแสดงอารมณ์ เช่น โกรธ เศร้า ท่าแสดงกิริยา เช่น เดิน และท่าที่แสดงถึงปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ ท่าละครหรือนาฏยศัพท์ ทางนาฏศิลป์เรียกว่าการตีบท ผู้ที่จะปฏิบัติได้งดงามต้องผ่านประสบการณ์มามากพอสมควร ซึ่งอาจารย์เสรี หวังในธรรม ได้เน้นกับศิษย์ในเรื่องการตีบทว่าควรใส่อารมณ์เข้าไปด้วยโดยเฉพาะละครพันทาง เรื่อง ผู้ชนะสิบทิศ

- ท่าเต้น การแสดงนาฏศิลป์ไทย นอกจากการร่ายรำแล้วยังมีการผสมผสานท่าเต้น ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวช่วงเท้าและขาเป็นหลัก โดยเฉพาะในการแสดงโขน

2) การแปรแถว นาฏศิลป์ไทยมีรูปแบบการแปรแถวที่หลากหลายและชัดเจน สอดคล้องกับกระบวนท่ารำการแปรแถวของนาฏศิลป์ไทย คือ มีแถวปากพนัง แถวหน้ากระดาน แถวตอน แถวเฉียง และวงกลม เป็นต้น ในการสร้างสรรค์ผลงานของ อาจารย์เสรี หวังในธรรม จะคอยตรวจดูในระหว่างการซ้อมท่านจะให้ความสำคัญต่อตัวศิลปิน หากเป็นการแสดงระบำ ท่านมักกำหนดว่าไม่ควรยืนบังกัน เพื่อให้ผู้ชมมองเห็นได้ทุกคน

3) การตั้งซุ้ม การแสดงนาฏศิลป์ไทยมีการตั้งซุ้มทั้งในระหว่างแสดงและจบการแสดง นิยมจัดให้ผู้แสดงจากกลุ่มหรือซุ้มรูปสามเหลี่ยมโดยให้ทำท่าเข้าหากัน และมักมีคำแนะนำในการจัดรูปแบบซุ้มในการแสดงระบำต่างๆ (กรมศิลปากร. 2548 : 272 - 284)

6. ทฤษฎีและเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

6.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

ในช่วงคริสตวรรษที่ 18 หรือช่วงราว พ.ศ. 2261 – 2305 บูมการ์เตน (Alexander Boumgarten) เป็นคนแรกที่ใช้คำว่า “ Aesthetic” ซึ่งมีความหมายว่าเห็นได้ เข้าใจได้ (Perception) ในความหมายว่า “สุนทรียศาสตร์” เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยความรู้ที่เกิดจากความรู้สึกซึ่งมีความงามเป็นเป้าหมาย ในภาษาไทยคำว่าสุนทรียศาสตร์มาจากคำว่า “สุนทร” แปลว่า งาม กับคำว่า “ศาสตร์” ในความหมายว่าความรู้ ตรงกับการให้ความหมายของพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายว่าสุนทรียศาสตร์คือวิชาที่ว่าด้วยความนิยมความงาม คือวิชาที่ว่าด้วยความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งที่งามไพเราะหรือรื่นรมย์ ไม่ว่าจะเป็นธรรมชาติหรือศิลปะ (มโน พิสุทธิรัตนานนท์. 2540 : 4) ทฤษฎีแห่งความงาม (Theory of Beauty) เรื่องที่ถกกันมากในทางสุนทรียศาสตร์อีกอย่างหนึ่งก็คือ ตำแหน่งของความงามหรือว่าความงามอยู่ที่ไหน (ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. 2538 : 2 – 3) กล่าวถึงความงามนั้นไม่ว่าจะเป็นจิตวิสัยหรือวัตถุวิสัยก็ยังคงเป็นเรื่องที่ให้เกิดทฤษฎีทางความงามขึ้นหลายทฤษฎี ความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุ ผู้ที่เชื่อในทฤษฎีนี้เชื่อว่าวัตถุต่างๆ ล้วนแล้วแต่มีความงามในตัวของวัตถุเอง เช่น

สวยเพราะสีสัน ทรวดทรง พื้นผิว ไม่ว่าเราจะสนใจวัตถุนั้นหรือไม่ การที่เราเริ่มให้ความสนใจในวัตถุนั้นก็เป็นเพราะความงามของวัตถุนั้นเอง

บุคคลที่ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับทฤษฎีนี้ท่านหนึ่งก็คือ อริสโตเติล (Aristotle. 328 – 322 B.C.) ท่านได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับความงามที่เป็นวัตถุวิสัยนี้ว่า สุนทรียธาตุนั้นมีจริง โดยไม่ขึ้นกับความคิดมนุษย์ สุนทรียธาตุ มีมาตรการตายตัวแน่นอนในตัวเอง ดังนั้นความงามของวัตถุจึงเป็นความสมบูรณ์อันเกิดจากรูปร่าง รูปทรง สีสัน สัดส่วนที่ประกอบกันเข้าอย่างกลมกลืนมีความสมดุลจึงถือว่าความงามที่เป็นวัตถุวิสัยหรือสุนทรียธาตุเป็นความงามที่สมบูรณ์แบบ ในด้านของความงามคือความรู้สึกเพลิดเพลินแนวคิดตามทฤษฎีนี้ คือ การที่เราจะมองเห็นคุณค่าของความงามในสิ่งใด จิตจะเป็นตัวกำหนดความงาม ดังที่ เพลโต (Plato 472 – 374 .B.C) มองว่าจิตเป็นตัวกำหนดให้ร่างกายดำเนินไปตามความต้องการ และแบ่งออกเป็น 3 ภาค คือ ภาคของจิตวิญญาณ ภาคของอารมณ์ และภาคของเหตุผล ซึ่งเพลโต้ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับเรื่องของความงามว่า ความงามที่แท้จริงนั้นอยู่ในโลกจินตนาการ (World of Idea) เชื่อว่าความงามอยู่ที่จิตเป็นตัวกำหนดส่วนความคิดนั้นอยู่ในห้วงแห่งจินตนาการที่อยู่นอกเหนือไปจากโลกนี้ กล่าวคือจิตต้องสร้างต้นแบบแห่งความงามขึ้นสิ่งใดที่มีลักษณะใกล้เคียงกับจินตนาการในต้นแบบมากเพียงใดย่อมถือว่าเป็นความงามเพียงนั้นความชอบความเพลิดเพลินเป็นสิ่งที่แสดงถึงคุณค่าตามมา (ชมนาด กิจขันธ์ และคณะ. 2546 : 3 – 4)

ความงามเป็นสภาวะสัมพันธ์ นักคิดบางคนเชื่อว่าความงาม ไม่ใช่เป็นจิตวิสัยอย่างสิ้นเชิงและก็ไม่ใช่เป็นวัตถุวิสัยอย่างสิ้นเชิงเช่นกัน แต่เป็นสภาวะสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับบุคคล ทัศนะ นี้ก็นับว่ามีส่วนถูกต้องอยู่ที่การยอมรับว่าทั้งบุคคลและวัตถุมีความสำคัญด้วยกันทั้งคู่ ในการตีคุณค่าของสุนทรียะแต่เราก็ต้องยอมรับว่าความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งของสิ่งดังกล่าวมาแล้วนั้นเอง ที่เป็นรากฐานรองรับคุณค่าทางสุนทรียะอย่างแน่นอน เพียงแต่ว่าตัวความสัมพันธ์เองนั้นไม่ใช่เป็นตัวความงามหรือตัวคุณค่าทางสุนทรียะ เพราะฉะนั้นการที่จะอธิบายว่าความงามคือ สภาวะสัมพันธ์ระหว่างบุคคลจึงเป็นคำอธิบายที่ไม่ถูกนัก เป็นสุนทรียรสที่มีผู้ชมได้รับจากความเคลื่อนไหว และจังหวะลีลา (Movement and Rhythm) มีความเชื่อมโยงต่อเนื่อง การปรากฏตัวของนักแสดงที่มีบุคลิกลักษณะและการแต่งตัวที่สง่างามเหมาะสมกับท่าเต้น ท่ารำ อันเป็นนาฏลักษณ์ของการแสดงนั้น ๆ ย่อมมีผลเป็นเบื้องต้นต่อสัมผัสทางการเห็นและการขานรับทางสุนทรียะ เมื่อมีจังหวะลีลาเคลื่อนไหว สอดแทรกด้วยอารมณ์รู้สึกของนักแสดง มีผลให้เกิดความเคลื่อนไหวในอารมณ์รู้สึกของผู้ชมด้วย ความงามรุกเร้า (Sublimity) ที่เกิดจากจังหวะและการเคลื่อนไหวช่วยให้สัมผัสทางการเห็นเด่นชัด มีชีวิตชีวา มีความหมายชวนให้ติดตาม ความงามหรือความเป็นเลิศในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดงจะพิจารณากันที่จังหวะลีลาและการเคลื่อนไหวเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นการให้การรับรู้สุนทรียรสในระดับผัสสะ (Sensation) ส่วนการรับรู้สุนทรียรสในระดับเพ่งพินิจ (Contemplation)

ซึ่งก่อให้เกิดจินตนาการและสติปัญญานั้นเกิดจากการเข้าถึงสุนทรียะซาบซึ้งในภาคส่วนอารมณ์รู้สึกที่นักแสดงต้องการสื่อให้ผู้ชมได้เข้าถึงซึ่งบูรณาการไปกับความหมายและจินตภาพอันงดงาม หรือกระทบอารมณ์รู้สึกตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์และนักแสดงเหล่านั้น (มโน พิสุทธิรัตนนานนท์. 2540 : 98)

สุนทรียศาสตร์นับว่าเป็นศาสตร์อันลึกซึ้ง เป็นศาสตร์ที่พัฒนาจิตใจมนุษย์โดยเฉพาะมนุษย์จำเป็นต้องศึกษาเพื่อปรับปรุงตนเองให้เป็นผู้มีรสนิยมสูง เพื่อประโยชน์ในการแสวงหาความสุขทางใจและเพื่อเข้าถึงศิลปะทุกประเภทอันมนุษย์เราต้องเกี่ยวข้องโดยหลีกเลี่ยงไม่ได้ การเข้าถึงศิลปะนั้น ได้รับประโยชน์หลายประการด้วยกัน ดังนี้ (ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. 2538 : 21 – 23)

1. ได้รับรสนิยมความงดงามอมตะทางศิลปะซึ่งไม่เคยมีหรือเคยเห็นในธรรมชาติมาก่อน เรียกว่า ได้รู้ได้เห็นเหนือกว่าคนธรรมดา

2. ความงามศิลปะจะฝังแน่นโดยความทรงจำ ไม่ลืมเลือนง่าย ๆ

3. ศิลปะทำให้มนุษย์เรามีความเห็นร่วมกัน ทำให้จิตใจผูกพันต่อกัน คนที่มีอารมณ์มีรสนิยมตรงกัน จะมีความเข้าใจ จะรักกันแน่นแฟ้นยิ่งกว่าสิ่งอื่น

วรรณคดีชั้นสูงหรือศิลปะชั้นสูง จะมีจุดโน้มเอียงให้เราเข้าใจถึงคุณงาม ความดีบางอย่างซึ่งศิลปะซ่อนเร้นอยู่แล้ว ก็ยิ่งได้รับรสความลึกซึ้งของศิลปะเพิ่มขึ้นและพลอยปรับปรุงจิตใจให้มีการคล้อยตามไปด้วย การศึกษาทางสุนทรียศาสตร์จึงครอบคลุมวัตถุต่าง ๆ ทั้งศิลปะและความงามตามธรรมชาติ รวมถึงกระบวนการรับรู้หรือประสบการณ์ทางสุนทรียะของมนุษย์ที่มีต่อวัตถุต่าง ๆ โดยมีระเบียบแบบแผนในการศึกษาวิเคราะห์อย่างเป็นขั้นตอน เนื่องด้วยเป็นศาสตร์ที่ศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ที่เริ่มต้นตั้งแต่การคิด การรู้สึกตอบสนอง การถ่ายทอดผ่านสื่อ จนมีผลสำเร็จเป็นผลงานศิลปะ (Works of art) ของกลุ่มชนต่างๆ โดยงานศิลปะจึงเป็นผลผลิตที่ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ ซึ่งผลผลิตนั้นมีลักษณะทางสุนทรียะ และต้องทำขึ้นจากสิ่งมีชีวิตที่มีความรู้สึกมีสำนึก (Sentient Beings)

ดังนั้นทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ที่นำมาศึกษาในงาวิจัยคือการนำเอาทฤษฎีนี้มาศึกษาผู้ชมและผู้แสดงที่รับเอาความงาม ความศิลปะการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ที่มีลักษณะโดดเด่น สวยงาม

6.2 ทฤษฎีการเคลื่อนไหว

ทฤษฎีการเคลื่อนไหวเป็นหลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่างๆ และขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวนั้นมีองค์ประกอบสำคัญอะไรบ้าง และการเคลื่อนไหวเหล่านั้น สื่อความหมายในเชิงความรู้สึก หรืออารมณ์อย่างไรบ้าง หัวข้อสำคัญของทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่ใช้เป็นพื้นฐานในนาฏยประดิษฐ์ คือ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2543 : 229 – 232)

1. การใช้พลัง (Energy) มนุษย์ต้องใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกายต้านกับแรงโน้มถ่วงของโลก การใช้พลังเพื่อการแสดงนาฏยศิลป์ มี 3 ประเภท คือ ความแรงของพลัง การเน้นพลัง และลักษณะของการใช้พลัง

1.1 ความแรงของพลัง ในขณะที่ผู้แสดงเคลื่อนไหว มีการใช้พลังเกิดขึ้น ปริมาณของพลังที่ใช้มีตั้งแต่น้อยจนแทบสัมผัสมิได้ไปจนถึงรุนแรงประหนึ่งเป็นร่างกายจะระเบิด การฟ้อนรำด้วยพลังแรงมากๆ ย่อมทำให้เห็นอาการที่กระปรี้กระเปร่า แข็งแรง รุกร้น ในทางตรงข้าม การเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยย่อมเป็นตัวเปรียบต่างให้การเคลื่อนไหวด้วยพลังมากมีความหมายมากขึ้น ชัดเจนขึ้น และการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยให้ความรู้สึกที่นุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า หนักแน่น เป็นความรู้สึกลึกๆ ที่แฝงเร้นอยู่ภายใน อย่างไรก็ตามมีข้อเตือนใจว่า การเคลื่อนไหวที่ใช้พลังมากไม่จำเป็นต้องใช้เนื้อที่มากไปกว่าการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังน้อยแต่อย่างใด

1.2 การเน้นพลัง หมายถึง การเร่งหรือการลดความแรงของการใช้พลังเพื่อการเคลื่อนไหวในขณะใดขณะหนึ่งอย่างกะทันหัน ซึ่งเป็นการกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งต่างไปจากสิ่งที่กำลังกระทำอยู่ขณะนั้น การเน้นพลังเป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดู การเน้นพลังเป็นวิธีจำแนกให้เห็นรูปลักษณะของการฟ้อนรำอย่างชัดเจน โดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะ การที่ผู้แสดงเน้นด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอ ทำให้เกิดความรู้สึกสมดุล คงที่ และหนักแน่น การเน้นที่ไม่สม่ำเสมอด้วยพลังที่มีความแรงต่างกัน ทำให้เกิดความรู้สึกที่ไม่คงที่ ตื่นเต้น สับสน การเน้นพลังของนาฏยศิลป์ไทย อาจหมายถึง การกระทบจังหวะ การเดาะแขน การข่มเข่า และการย่ำเท้า

1.3 ลักษณะของการใช้พลัง หมายถึง ลักษณะของการใช้พลังในการเคลื่อนไหวซึ่งแบ่งออกเป็น 5 ประเภท คือ การแกว่งไกว การระเบิด การสืบเนื่อง การสั่นพลิ้ว และการลอยตัว

ก. การแกว่างไกว คือ การที่ผู้แสดงใช้พลังแกว่งลำตัว แขน ขาไปมา คล้ายการแกว่งชิงช้า

ข. การระเบิด คือ การที่ผู้แสดงระเบิดพลังออกมาอย่างกะทันหัน เห็นจุดเริ่มต้นและจุดจบชัดเจนคล้ายการตีกลอง

ค. การสืบเนื่อง คือ การที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวต่อเนื่องโดยไม่ปรากฏจุดเริ่มต้นและจุดจบอย่างชัดเจน โดยไม่มีการเน้นพลัง เป็นการเคลื่อนไหวที่ราบเรียบ

ง. การสั่นพลิ้ว คือ การเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องของการระเบิด เมื่อการเคลื่อนไหวแบบระเบิดเกิดซ้ำๆ อย่างรวดเร็ว ก็เกิดเป็นการสั่นพลิ้วเหมือนการรัวกลองนั่นเอง

จ. การลอยตัว เกิดขึ้นเมื่อผู้แสดงกระโดดลอยตัวขึ้นไปในอากาศ โดยอาศัยพลังส่งตัวให้ลอยไปในอากาศ และมีแรงโน้มถ่วงดึงดูดตัวผู้แสดงให้ตกลงมายังพื้น

การใช้พลังทั้ง 5 ประเภทนี้มิได้แยกออกจากกันอย่างเด็ดขาด เพียงแต่ผู้แสดงและนักนาฏยประดิษฐ์ประสงค์จะใช้พลังแบบใด เมื่อใด หรือผสมผสานกันต่อเนื่องเป็นรูปแบบของนาฏศิลป์ขึ้นมาได้

2. การใช้ที่ว่าง (Space) การเคลื่อนไหวใดๆ ต้องอาศัยที่ว่างเป็นปริมาตร คือ มีทั้งความกว้าง ความยาว และความสูง ที่ว่างมีความสำคัญในการกำหนดสิ่งต่างๆ เหล่านี้ คือ

2.1 ตำแหน่ง คือ การจัดให้ผู้แสดงหยุดอยู่บนเวทีในขณะใดขณะหนึ่ง ก่อนที่จะเคลื่อนที่ไห ณ จุดนั้นผู้แสดงอาจทำท่านิ่ง หรือเคลื่อนไหวเป็นท่าทางต่างๆ อย่างต่อเนื่องก็ได้ แต่ไม่เคลื่อนเท้าไปจากจุดเปลี่ยนกระบวนท่า หรือแสดงการจบท่อนหนึ่งของกระบวนฟ้อนรำผู้แสดงหยุดอยู่ ณ จุดนั้นๆ นานเพียงใดขึ้นอยู่กับการออกแบบนาฏยประดิษฐ์

2.2 ขนาด หมายถึง การที่ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายโดยการออกท่าทางให้กว้างหรือแคบ และเคลื่อนที่ไปยังจุดอื่นๆ บนเวทีได้กว้างและไกลเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับที่ว่างที่อำนวยให้ หากมีที่ว่างมากผู้แสดงก็ออกท่าและเคลื่อนที่ไปมาได้มาก แต่เมื่อเพิ่มจำนวนผู้แสดงเข้าไปมาก ที่ว่างต่อผู้แสดงคนหนึ่งก็ย่อมลดลงเพราะผู้อื่นแบ่งไป และหากผู้แสดงอื่นหยุดอยู่กับที่ก็จะทำให้ผู้แสดงที่เคลื่อนไหวไปมาอยู่คนเดียวมีที่ว่างมากขึ้น

2.3 ทิศทาง หมายถึง แนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การแปรแถว ผู้แสดงสามารถเคลื่อนที่ไปบนเวทีได้ใน 8 ทิศ ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู คือ 1. การเข้าหาคนดู 2. การถอยออกจากคนดู 3. การขนานกับคนดู 4. การทแยงมุมกับคนดู 5. การวนเป็นวงหน้าคนดู 6. การฉวัดเฉวียนหรือเลี้ยวไปมาแบบฟันปลา 7. การยกสูง และ 8. การกดต่ำ การเคลื่อนไหวไปในทิศทางดังกล่าวอาจผสมผสานกันให้ดูซับซ้อนขึ้นก็ได้ เช่น การถอยหลังแบบทแยงมุม หรือการวนเป็นวงกลมสลับฟันปลา การเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่างๆ กัน ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันด้วยโดยอาศัยมุมมองคนดูเป็นแกน

ทิศทางที่แตกต่างกันของผู้แสดง ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกัน ดังนี้

- การเดินเข้าหาคนดูเป็นการเรียกร้องความสนใจ การสร้างความน่าเกรงขาม การแสดงความยิ่งใหญ่
- การถอยหนีคนดูเป็นการแสดงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล
- การเคลื่อนที่ขนานคนดู เป็นการเน้นให้คนดูในจุดต่างๆ ได้มีโอกาสเห็นผู้แสดงในระยะเท่าๆ กัน และเป็นการนำสายตาคนดูไปสู่อีกจุดหนึ่ง

- การเคลื่อนที่ทแยงมุม เป็นการแสดงให้เห็นความลึกของการเรียงแถวได้ดีกว่าการซ้อนกันแบบแถวตอน และทำให้เห็นผู้แสดงเป็นสามมิติมากขึ้น ขณะเดียวกันก็ไม่ให้ความรู้สึกแรงเท่าการเดินเข้าหาต่างๆ แบบตั้งฉาก
- การวนเป็นวงเป็นการแสดงความผูกพัน ความอ่อนโยน ความสามัคคี
- การฉวัดเฉวียน แสดงถึงความปราดเปรียว หากเคลื่อนไหวเร็วมากไปในทิศทางต่างกัน จะแสดงความสับสนวุ่นวาย
- การยกสูง แสดงความเบา ความสง่างาม ความยิ่งใหญ่
- การกดต่ำ แสดงความหวาดกลัว ความอ่อนน้อม ความด้อยค่า

6.3 การออกแบบงานนาฏยศิลป์

นักนาฏยศิลป์มีวิธีการทำงานการออกแบบนาฏยศิลป์แตกต่างกันเป็นการเฉพาะของตน แต่ในที่นี้จะได้กำหนดขั้นตอนไว้เพ่อให้สะดวกแก่การออกแบบสำหรับนักนาฏยประดิษฐ์ เมื่อนักนาฏยประดิษฐ์ได้คำนึงถึงหลักการต่างๆ ดังกล่าวมาแต่ต้นแล้ว การออกแบบทางนาฏยศิลป์มีขึ้นตอน และวิธีที่คล้ายคลึงกับศิลปะสาขาอื่น ๆ คือ การกำหนดโครงร่างโดยรวม การแบ่งช่วงอารมณ์ ท่าทาง และทิศทาง และการลงรายละเอียด การทำงานทั้ง 4 ขั้นตอนนี้ กระทำเป็นสองภาค ภาคแรกเป็นการเขียนลงบนกระดาษในลักษณะแบบร่าง เพื่อให้เห็นหน้าตาของการแสดงชุดนั้นคร่าวๆ ภาคหลังเป็นการนำแบบร่างไปปฏิบัติโดยผู้แสดง และตลอดเวลาการทำงาน ก็มีการเขียนแบบร่างเพิ่มเติมเพื่อความเข้าใจร่วมกันในหมู่ผู้ร่วมงานอยู่ตลอดเวลา (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2543 : 232 – 233)

1. การกำหนดโครงร่างรวม ก็คล้ายคลึงกับการวดภาพจิตรกรรมลงบนพื้นผ้าใบ ที่ต้องมีการร่างภาพให้เห็นองค์ประกอบต่างๆ ของภาพตามจินตนาการ แต่ภาพจิตรกรรมเป็นภาพนิ่ง ภาพนาฏยศิลป์เป็นภาพเคลื่อนไหว ภาพจะเปลี่ยนไปเป็นระยะๆ จึงควรเห็นภาพของการแสดงในช่วงสำคัญๆ เป็นระยะๆ
2. การแบ่งช่วงอารมณ์ โดยปกติการแสดงนาฏยศิลป์ จะมีกระบวนท่าแบ่งเป็นช่วงๆ สั้นบ้างยาวบ้าง แต่ละช่วงจะแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกันเพื่อความหลากรส ดังนั้นการออกแบบในแต่ละช่วงอาจใช้จำนวนผู้แสดงและการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกันเพื่อสะท้อนอารมณ์ที่ต้องการในช่วงนั้นๆ เช่น อารมณ์เศร้าแสดงเดี่ยวอยู่นิ่งกับที่ อารมณ์ทุกข์ทรมานใช้ผู้แสดงหมู่เคลื่อนไหวไปมาช้าๆ และอารมณ์รักแดงโดยชายหญิงคู่หนึ่งเคลื่อนไหวโลดแล่นไปมาอย่างร่าเริง ในการเปลี่ยนช่วงอาจทำได้ด้วยการตั้งซุ้มเพื่อแสดงการจบช่วงหรือเข้าโรงไป เพื่อเริ่มออกแสดงในช่วงใหม่ต่อไป
3. ท่าทางและทิศทาง การแสดงนาฏศิลป์ชุดหนึ่งๆ มักมีท่าทางหลักปรากฏอยู่เป็นระยะๆ ตลอดเวลาของการแสดงเพื่อเชื่อมหรือแสดงความเป็นเอกภาพของการแสดงชุดนั้น และมีท่าอื่นๆ

กำหนดให้เป็นเฉพาะในแต่ละช่วง ส่วนทิศทางทั้ง 8 ดังกล่าวแล้ว ก็มักจะนำมาใช้เพื่อกำหนดการเข้าการออก และการเคลื่อนที่ของผู้แสดงในแต่ละช่วงบนเวที เพื่อให้ได้ความหมายตามต้องการ

4. ท่าทางและทิศทาง การแสดงนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งๆ มักมีท่าทางหลักปรากฏอยู่เป็นระยะๆ ตลอดเวลาของการแสดงเพื่อเชื่อมหรือแสดงความเป็นเอกภาพของการแสดงชุดนั้น และมีท่าทางอื่นๆ กำหนดให้เป็นเฉพาะในแต่ละช่วง ส่วนทิศทางทั้ง ๘ ดังกล่าวแล้วก็มักจะนำมาใช้เพื่อกำหนดการเข้าการออก และการเคลื่อนที่ ของผู้แสดงในแต่ละช่วงบนเวที เพื่อให้ได้ความหมายตามต้องการ

5. การลงรายละเอียด เมื่อการฝึกซ้อมเข้ารูปเข้ารอยพอสมควรตามกำหนดแล้ว จึงเริ่มพิถีพิถันกับรายละเอียด ในที่นี้มิได้หมายความว่านักนาฏยประดิษฐ์ละเลยเรื่องรายละเอียดมาตั้งแต่ต้น เพียงแต่ให้การเอาใจใส่เป็นพิเศษในช่วงนี้เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น เช่น การปรับระดับของอวัยวะต่างๆ ของผู้แสดงให้เท่ากัน ปรับทิศทางของใบหน้าและดวงตาที่ต้องสัมพันธ์กับเสียงและแสงเป็นพิเศษ

อนึ่ง ในการออกแบบนาฏยศิลป์ แม้จะดำเนินตามขั้นตอนดังกล่าว แต่บางครั้งความคิดของนักนาฏยประดิษฐ์ ไม่แจ่มใส ไม่โลดแล่น จึงไม่สามารถเรียบเรียงออกมาให้เห็นเป็นภาพได้ ในกรณีเช่นนั้น นักนาฏยประดิษฐ์ต้องขอความร่วมมือจากผู้แสดง และผู้เกี่ยวข้องให้ช่วยทดลองปฏิบัติ เช่น ลองตั้งซุ้ม ลองเกาะเกี่ยวกัน ลองแสดงท่าทางกับอุปกรณ์การแสดง ให้เกิดความแปลกใหม่ เหล่านี้เป็นต้น เมื่อได้ข้อยุติอันพึงพอใจแล้วก็บันทึกเอาไว้จะด้วยความจำ ภาพวาด ภาพถ่ายหรือวีดิทัศน์ก็ได้

6.4 การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของไทย

นาฏยประดิษฐ์ของไทยมีจารีตมาช้านาน และมีลักษณะสำคัญสามประการ คือ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2543 : 233 – 237)

1. ท่ารำ ท่ารำของไทย แบ่งออกได้เป็น ๓ แบบ คือ ท่าระบำ ท่าละคร และท่าเต้น

1.1 ท่าระบำ เป็นการรำท่าทางงามๆ ให้คนดูพอเป็นเค้าความหมายตามคำร้อง ตัวอย่างนาฏยประดิษฐ์ในลักษณะของท่าระบำที่ดีเด่นที่สุดชุดหนึ่ง คือ ระบำดาวดึงส์ ในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง ตอน ตีคลี นักนาฏยประดิษฐ์ คือ หม่อมเข็ม กุญชร หม่อมในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์

1.2 ท่าละคร เป็นท่ารำที่กำหนดไว้ในแต่ละท่ามีความเหมายเฉพาะ แบ่งได้เป็นสามประเภท คือท่าแสดงอารมณ์ เช่น รัก โกรธ เศร้า ท่าแสดงกิริยา เช่น ท่ายิงธนู ท่าเคียงคู่ ท่าช่วยเหลือ และท่าแสดงปรากฏการณ์ธรรมชาติ เช่น ลมพัด ดอกไม้บาน ท่าละคน หรือท่ารำตีบทนี้มีคุณลักษณะเป็นท่าเลียนแบบธรรมชาติ คือทำท่าปกติของมนุษย์ให้มีท่าทีมากขึ้น เช่น ท่ารัก ก็เอามือทั้งสองไขว้กัน แนบอก แต่กรายมือให้เป็นการฟ้อนรำ เป็นต้น ดังนั้นท่าตีบทของนาฏยศิลป์ไทย จึงเข้าใจได้ง่าย

1.3 ท่าเต้น นาฏยศิลป์ไทย อาจดูเด่นในการใช้มือรำท่าทางต่างๆ แต่ในความเป็นจริง นาฏยศิลป์ไทยมีท่าเต้นเป็นจำนวนไม่น้อย และมีวิธีการเคลื่อนไหวของขา และเท้า ทั้งชนิดที่ใช้ได้โดยทั่วไป หรือกำหนดไว้เป็นการเฉพาะ เช่น ท่าเต้นของยักษ์ หรือลิง ท่าเต้นเหล่านี้ก็เช่นเดียวกันกับท่ารำ คือสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในนาฏยประดิษฐ์ของไทยสมัยใหม่ได้ในวงกว้าง

2. การแปรแถว ในนาฏยประดิษฐ์ของไทยค่อนข้างจำกัด เป็นการแปรแถวที่ไม่สลับซับซ้อนมากนัก อาจเป็นไปได้ว่านักนาฏยประดิษฐ์ไทย เน้นการประดิษฐ์ท่ารำเดี่ยวมากกว่าการแปรแถว การแปรแถวแบบหลักๆ ในนาฏยประดิษฐ์ของไทย ได้แก่ แถวหน้ากระดานขนานแถวหน้ากระดานทแยงมุม แถวตอนเดี่ยว แถวตอนคู่ แถวยืนปากผาย หรือปากพนัง วงกลมชั้นเดียว วงกลมซ้อน

สำหรับการแปรขบวนในแถวนั้น ได้แก่ การเดินหน้าถอยหลัง การเดินตามกัน การเดินสวนกัน การเดินสลับกัน และการเดินเข้าออกศูนย์กลาง

3. การตั้งซุ้ม ลักษณะการตั้งซุ้มของนาฏยประดิษฐ์ของไทย นิยมจัดให้ผู้แสดงจับกลุ่มเป็นซุ้มรูปสามเหลี่ยม โดยทำท่าให้สองข้างของแกนกลางเหมือนกันทั้งซ้ายขวา หากมีหลายกลุ่มก็จะจัดกลุ่มกลางให้ใหญ่เป็นกลุ่มหลัก และกลุ่มย่อยสองข้างมีจำนวนเท่ากัน และทำท่าเหมือนกัน

อย่างไรก็ดี การตั้งซ้อมของโขน ที่เรียกว่า “ขึ้นลอย” ซึ่งประกอบด้วย พระ ยักษ์ ลิง ตั้งแต่สองตัวขึ้นไปจนถึงกับจับกลุ่มเป็นซุ้มใหญ่นั้น มีลักษณะสองข้างของแกนลางไม่เหมือนกันแต่ดูสมดุลกัน นับเป็นการตั้งซุ้มในนาฏยประดิษฐ์ของไทยที่งดงาม และมีเอกลักษณ์โดดเด่นและเริ่มมีนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นใหม่ นำความคิดไปพัฒนาเพื่อใช้ในผลงานของตน

เมื่อพิจารณานาฏยประดิษฐ์ของไทยให้ลึกซึ้ง จะพบว่า ท่ารำไทยมีปริมาณมากมายอีกทั้งมีการกำหนดระเบียบกฎเกณฑ์การใช้ท่ารำต่างๆ แต่ละท่าไว้ค่อนข้างตายตัว ทั้งเปิดโอกาสให้ใช้ภูมิปัญญาของนักนาฏยประดิษฐ์คิดออกแบบให้หลากหลายออกไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด เช่น การแปรแถว และการตั้งซุ้ม แม้จะนิยมคิดในแนวมีให้สองข้างเหมือนกัน แต่มิได้มีข้อจำกัดในเรื่องนี้ ดังเช่น การขึ้นลอยในโขนก็เป็นการออกแบบตั้งซุ้มให้สองข้างไม่เหมือนกันได้อย่างงดงาม นาฏยประดิษฐ์ของไทยในอดีตมีความร่ำรวยในจารีต และภูมิปัญญา ซึ่งสามารถอำนวยประโยชน์ให้นักนาฏยประดิษฐ์ของไทยในปัจจุบันสามารถนำไปประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับปัจจุบันสมัยได้อย่างไม่มีข้อจำกัด นับเป็นนาฏยประดิษฐ์ของไทยมีคุณค่าสูงส่งมากชนิดหนึ่งของโลก

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีการดำเนินการวิจัยเชิงพรรณนา โดยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร สิ่งพิมพ์ งานวิจัย หนังสือ ตำรา การสัมภาษณ์ และวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้อง จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาศึกษาวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูล และดำเนินการสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม โดยมีวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. ระยะเวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูล

ระยะที่ 1 เป็นการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์ ด้วยวิธีการศึกษาจากหนังสือ จากเอกสาร ตำรา หนังสือ สิ่งพิมพ์ และงานวิจัย ที่เกี่ยวข้องเพื่อนำข้อมูลที่ได้มากำหนดแนวคิดและรูปแบบในการสร้างสรรค์งานการแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม

ระยะที่ 2 เป็นการศึกษาภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย ที่เกี่ยวข้องและดำรงตำแหน่งเป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงโขน จำนวน 3 ท่าน เกี่ยวกับแนวทางในการสร้างสรรค์ท่ารำ สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิเกี่ยวกับข้อมูลที่เกี่ยวข้อง และนำข้อมูลมาใช้ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ บทเพลง และรูปแบบการแสดง

ระยะที่ 3 ออกแบบสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม ตามแนวคิด รูปแบบและขั้นตอนของการประดิษฐ์บทเพลงและท่ารำ

ระยะที่ 4 การวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม โดยศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิ และอาจารย์ด้านนาฏศิลป์ไทย จัดการประชุมแบบสนทนากลุ่ม (Focus Group Discussion) ในหัวข้อ การตรวจสอบท่ารำ และการวิพากษ์ท่ารำ โดยนำข้อมูลที่ได้มาปรับตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิ และนำเสนอรูปเล่มงานวิจัย

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ดำเนินการสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม นี้ ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องมือในการวิจัยและศึกษาค้นคว้าเพื่อให้เกิดความเที่ยงตรงและป้องกันอคติในการวิจัย ผู้วิจัยได้เลือกใช้เครื่องมือในการวิจัย ดังนี้

2.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร

ศึกษาข้อมูลเอกสารจากหนังสือ ตำราและบทความทางวิชาการต่างๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

1) เอกสารเกี่ยวกับตัวละครปโรต รามสูร และนางเมขลา ในรามเกียรติ์ รวมถึงจินตนาการและแนวคิดในการสร้างสรรค์ บทโขนและเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ ที่มีความเกี่ยวข้องกับตัวละครดังกล่าว

2) เอกสารเกี่ยวกับลักษณะของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ การออกแบบงาน ลักษณะและองค์ประกอบในการสร้างงานสร้างสรรค์ เนื่องจากงานวิจัยฉบับนี้เป็นการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยจึงศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับความรู้และหลักการต่างๆ ที่เกี่ยวข้องเพื่อหาแนวคิดและหลักการที่สำคัญในการปฏิบัติการออกแบบงานนาฏศิลป์ไทย

3) เอกสารจากหอสมุดจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป หอสมุดแห่งชาติ

2.2 การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมีอยู่หลากหลายสาขาทั้งในด้านวิชาการในแต่ละด้าน ผู้ที่เกี่ยวข้องทางด้านศิลปะการแสดง เช่น ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้ที่อยู่เบื้องหลังและเบื้องหน้าทางการแสดง ผู้ชมการแสดง ตลอดจน นิสิต นักศึกษา และนักเรียนที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกิจกรรมทางการแสดง ข้อมูลที่ได้จะมาจากการดำเนินการสัมภาษณ์ทั้งในเชิงลึกแบบเดี่ยว และการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม

2.3 การสัมมนา

ดำเนินการสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้หาข้อมูลด้วยการเข้าร่วมสัมมนาในประเด็นความรู้ที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้ทำหน้าที่ทั้งในบทบาทของผู้ทรงคุณวุฒิในการสัมมนา และการเป็นผู้เข้าร่วมการสัมมนา เนื่องจากการจัดการสัมมนาได้มีการเชิญผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญมาถ่ายทอดความรู้อันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับบทบาท การวิจัย และการสร้างสรรค์ผลงาน ในหัวข้อ การสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม

3. แผนการดำเนินงานตลอดโครงการ ตั้งแต่ 1 ตุลาคม 2563 ถึง 15 กันยายน 2564

เดือน ปี 2563 - 2564 / กิจกรรม/งาน	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.	เม.ย	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.
1. การศึกษาข้อมูลเบื้องต้น	↔											
2. การเขียนโครงร่างการวิจัย		↔										
3. การดำเนินงานวิจัย โดยการจัดทำข้อมูล ดังนี้												
3.1 การศึกษาและรวบรวมเอกสาร		↔	↔									
3.2 การสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ				↔	↔							
3.3 การสร้างสรรค์บทเพลง และกระบวนท่ารำ					↔	↔	↔	↔				
3.4 การประชุมแบบสนทนากลุ่ม									↔			
3.5 การปรับตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ หรือผู้ทรงคุณวุฒิ										↔		
4. การสรุปและจัดพิมพ์เอกสารฉบับสมบูรณ์ และการเสนอรูปเล่มงานวิจัย											↔	↔

ลักษณะโครงสร้างของงานสร้างสรรค์

1) ส่วนนำ

ใช้เพลงเชิด และเพลงเชิดฉิ่ง ซึ่งเป็นเพลงที่แสดงถึงการเดินทางไล่ล่า ติดตามของตัวละครปโรต รามสูร และเมขลา

2) ส่วนเนื้อหา

สร้างสรรค์โดยใช้เพลงเชิดฉิ่ง ซึ่งจะมีทำนองเพลงที่แสดงถึงการติดตาม ไล่ล่า ส่วนบทร้องที่ประกอบท่ารำ มีเนื้อหาเกี่ยวกับ การติดตามไล่ล่าของปโรต รามสูรเพื่อแย่งชิงดวงมณีจากนางเมขลา โดยในกระบวนท่ารำนั้นมีการแบ่งใช้ท่ารำ 2 ประเภท คือท่ารำที่เป็นระบำหมู่และท่ารำเฉพาะตัว ที่สำคัญมีการออกแบบทิศทางการเคลื่อนไหวในลักษณะสามเหลี่ยม หรือเรียกอีกอย่างว่า ยันต์ตรีนิสิงเห

3) ส่วนสรุป

ใช้เพลงกราวรำและเพลงเชิด ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการเดินทาง ติดตาม ทั้งสองเพลงดังกล่าว แสดงอารมณ์ของผู้แสดงในลักษณะดีใจ เยาะเย้ย ของนางเมขลา และเพลงเชิดแสดงถึงการติดตาม ไล่ล่าชิงดวงมณี ของปโรตและรามสูร ที่ต้องการอยากได้มาครอบครอง

4. การสร้างสรรค์บทร้องและทำนองเพลง

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

(รามสูรเข้าไล่คว้านางเมขลาพร้อมกับปโรตแล้วจับไม่ได้ นางเมขลาโยนแก้วใส่หายรำออกข้างเวที)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง –

(นางเมขลารำออกแล้วหลบซ่อนปโรตและรามสูรออกแหวกจนพบ)

- ร้องเพลงเชิดฉิ่ง –

เมื่อนั้น พระสมุทรเทวีเมขลา
เห็นรามสูรไล่มา ทั้งปโรตอสุรากั้นกาง (รับ)
ไม่คิดครั่นคร้ามขามใจ เลี้ยวล่อเวียนไปมิให้ห่าง
กรอกแก้วแววับไปพลาง ทำอย่างจะให้อสุรี (รับ)
ครั้นสองยักษ์ใกล้ชิดก็ซ่อนแก้ว แล้วลอดตลบเลี้ยวหนี

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดจีนตัว 3 –

(นางเมขลารำตามกระบวนท่ารำกับรามสูรและปโรต)

เห็นห่างก็โยนดวงมณี ทำทีเยาะเย้ยอสุรา

- ปี่พาทย์ทำเพลงกราวรำ–เชิด -

บทที่ 4
การสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม เป็นการแสดงที่มีการนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับลักษณะ บุคลิก ของตัวละครปโรต รามสูร และนางเมขลา ซึ่งในการออกแบบกระบวนท่าทางในงานสร้างสรรค์นั้น มีรูปแบบที่สามารถแบ่งส่วนต่าง ๆ ได้อย่างชัดเจน โดยแบ่งออกเป็นส่วนต่าง ๆ ดังนี้

1. ลักษณะโครงสร้างของกระบวนท่า

1) ส่วนนำ

ใช้เพลงเชิด และเพลงเชิดฉิ่ง ซึ่งเป็นเพลงที่แสดงถึงการเดินทางไล่ล่า ติดตาม ของตัวละครปโรต รามสูร และเมขลา

2) ส่วนเนื้อหา

สร้างสรรค์โดยใช้เพลงเชิดฉิ่ง ซึ่งจะมีทำนองเพลงที่แสดงถึงการติดตาม ไล่ล่า ส่วนบทร้องที่ประกอบท่ารำ มีเนื้อหาเกี่ยวกับ การติดตามไล่ล่าของปโรต รามสูรเพื่อแย่งชิงดวงมณีจากนางเมขลา โดยในกระบวนท่ารำนั้นมีการแบ่งใช้ท่ารำ 2 ประเภท คือท่ารำที่เป็นระบำหมู่และท่ารำเฉพาะตัว ที่สำคัญมีการออกแบบทิศทางการเคลื่อนไหวในลักษณะสามเหลี่ยม หรือเรียกอีกอย่างว่า ยันต์สามทิศ

3) ส่วนสรุป

ใช้เพลงกราวรำและเพลงเชิด ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการเดินทาง ติดตาม ทั้งสองเพลงดังกล่าว แสดงอารมณ์ของผู้แสดงในลักษณะดีใจ เยาะเย้ย ของนางเมขลา และเพลงเชิดแสดงถึงการติดตาม ไล่ล่าชิงดวงมณี ของปโรตและรามสูร ที่ต้องการอยากได้มาครอบครอง

2. ทิศทางการเคลื่อนไหว

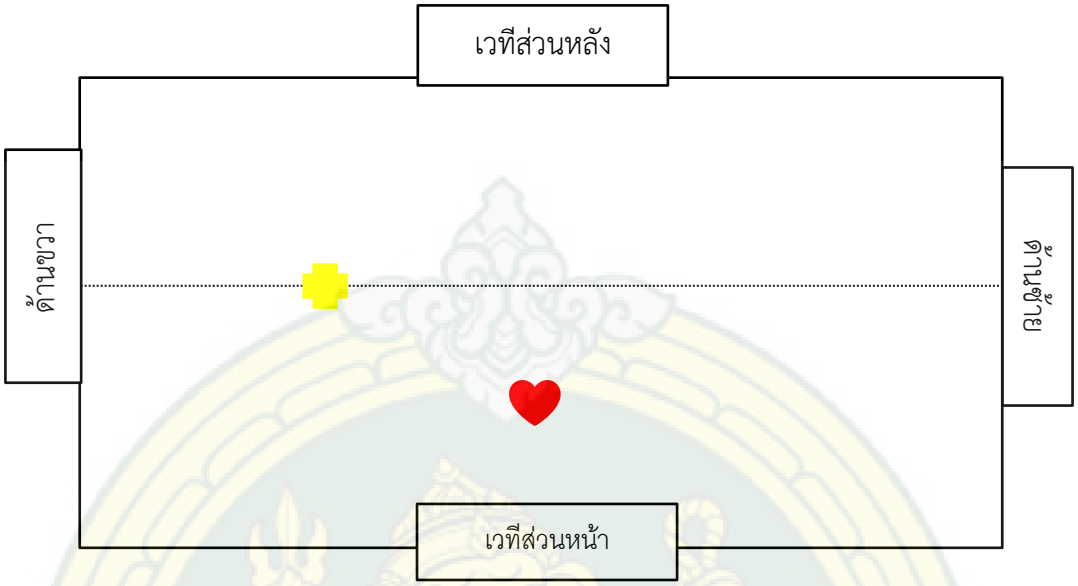
นอกจากกระบวนท่ารำแล้ว สิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งของการแสดง คือ รูปแบบแถวที่มีความหลากหลายสามารถสื่อสารให้ผู้ชมได้เห็นถึงการเคลื่อนไหวของตัวละครได้อย่างครบถ้วน ทุกทิศทาง มีความสวยงามมากยิ่งขึ้น ซึ่งรูปแบบแถวนั้นผู้วิจัยได้กำหนดไว้ดังนี้

หมายถึง ตัวละครปโรต

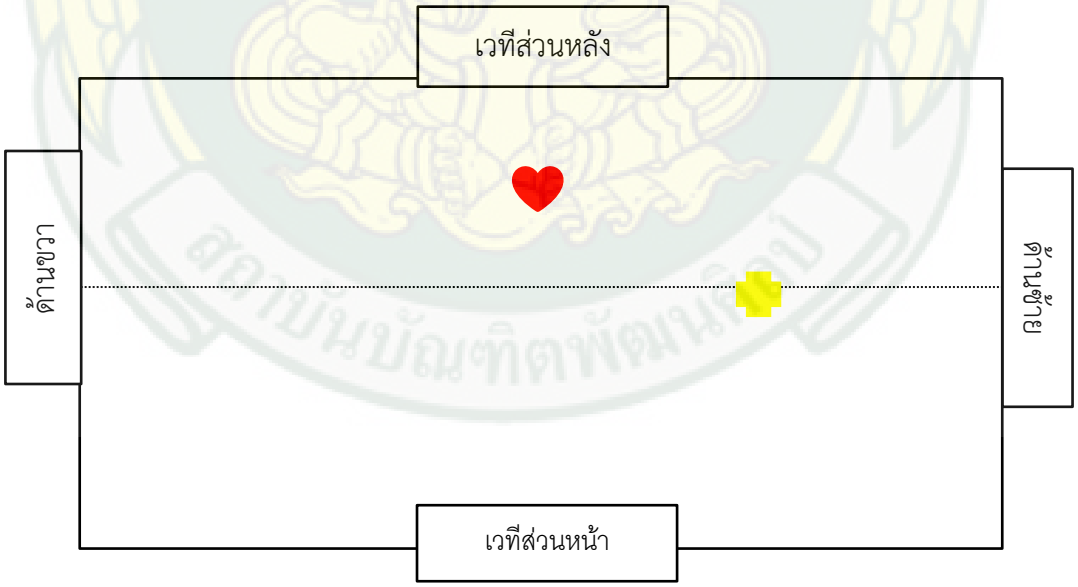
 หมายถึง ตัวละครรามสูร

หมายถึง ตัวละครเมขลา

แผนผังที่ 1 เพลงเชิด (แถวที่ 1)

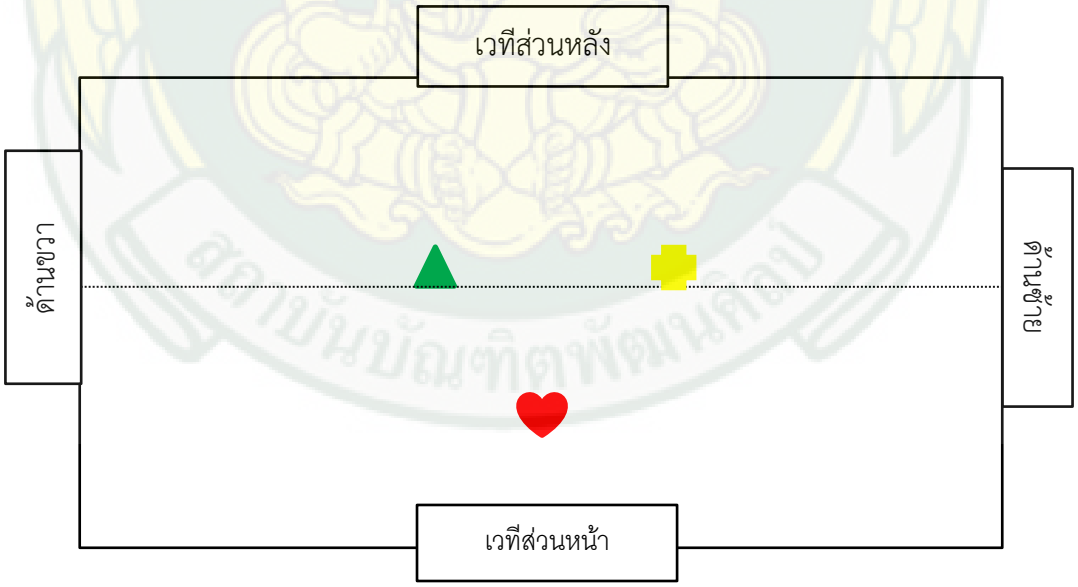


แผนผังที่ 2 เพลงเชิด (แถวที่ 2)



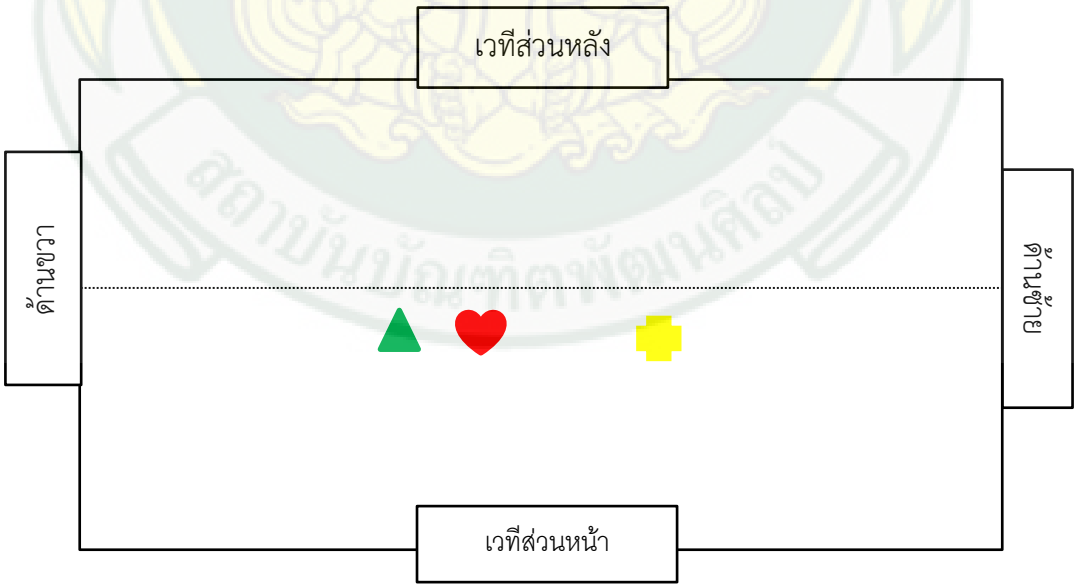
แผนผังที่ 3 เพลงเชิด (แถวที่ 3)

แผนผังที่ 4 เพลงเชิดฉิ่ง (แถวที่ 4)



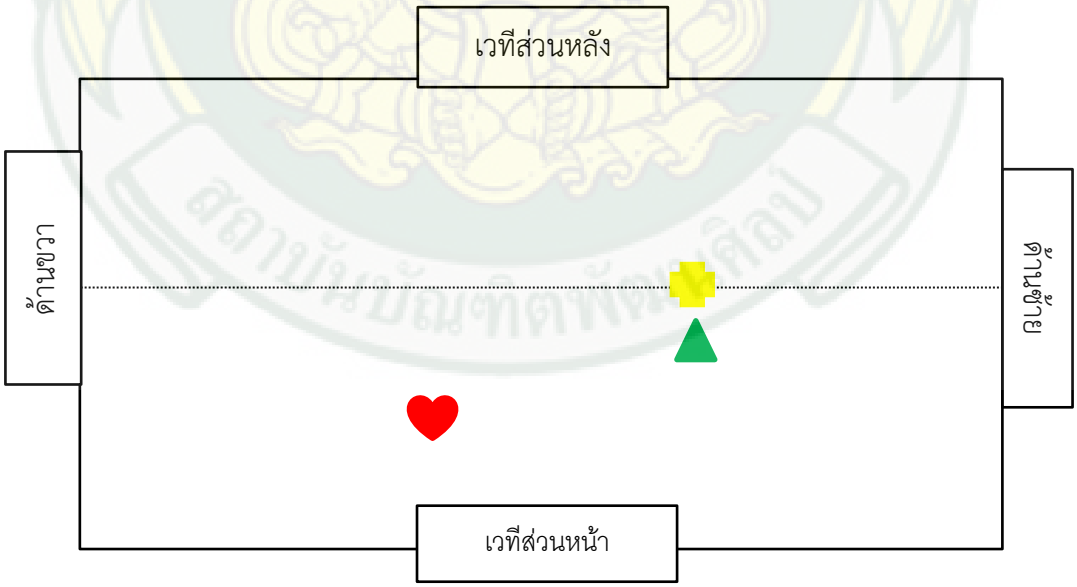
แผนผังที่ 5 เพลงเชิดฉิ่ง (แถวที่ 5)

แผนผังที่ 6 เพลงเชิดฉิ่ง (แถวที่ 6)



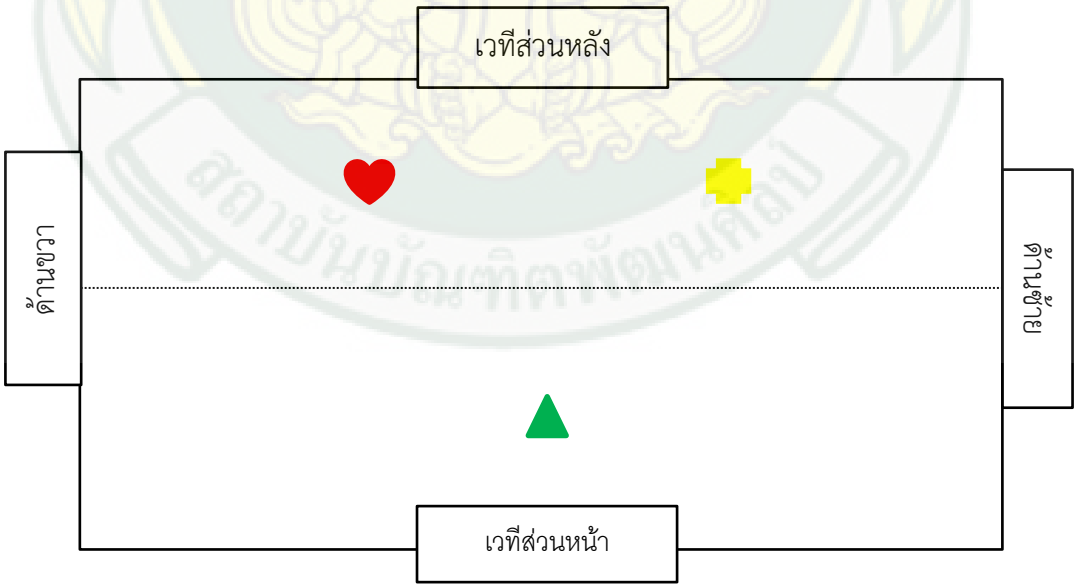
แผนผังที่ 7 เพลงเชิดฉิ่ง (แถวที่ 7)

แผนผังที่ 8 เพลงเชิดฉิ่ง (แถวที่ 8)



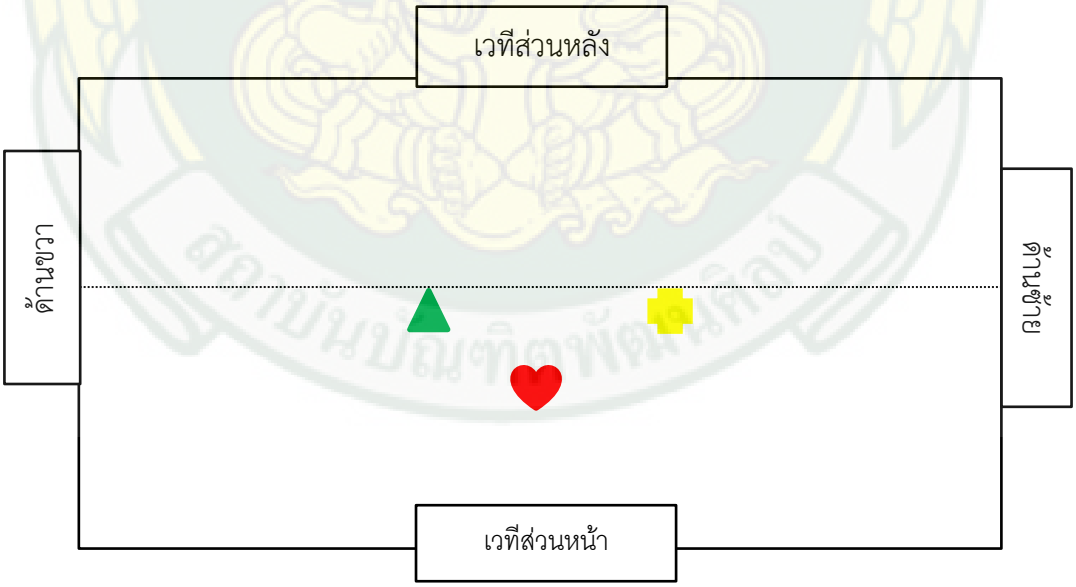
แผนผังที่ 9 เพลงเชิดจีนตัว 3 (แถวที่ 9)

แผนผังที่ 10 เพลงเชิดจีนตัว 3 (แถวที่ 10)



แผนผังที่ 11 เพลงเชิดจีนตัว 3 (แถวที่ 11)

แผนผังที่ 12 เพลงเชิดจีนตัว 3 (แถวที่ 12)

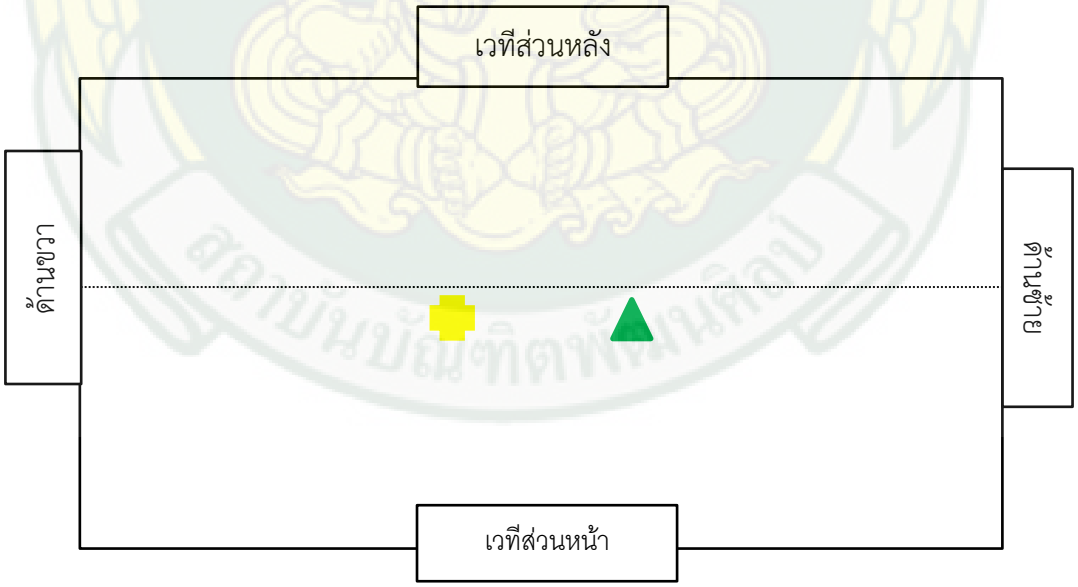


แผนผังที่ 13 เพลงกราวรำ (แถวที่ 13)

แผนผังที่ 14 เพลงเชิด (แถวที่ 14 ขึ้นลอย)

แผนผังที่ 15 เพลงเชิด (แถวที่ 15)

แผนผังที่ 16 เพลงเชิด (แถวที่ 16)



3. กระบวนท่าที่นำมาใช้ในงานสร้างสรรค์

1) ท่าแย่งจับ

ที่มา: ผู้วิจัย

2) ท่าแย่งจับ

ที่มา: ผู้วิจัย

3) ท่ารบ

ที่มา: ผู้วิจัย

4) ท่าขึ้นลอย

ที่มา: ผู้วิจัย

4. การคัดเลือกผู้แสดง

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม เป็นการแสดงประเภทระบำที่มีการนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับลักษณะ บุคลิก ของตัวละครปโรต รามสูร และนางเมขลา การคัดเลือกผู้แสดงจะพิจารณาจากคุณสมบัติ ดังนี้

4.1 คุณสมบัติพื้นฐาน คือ จะต้องเป็นผู้ที่มีร่างกายสมส่วนเพื่อรับกับศีรษะที่สวม มีความแข็งแรงเป็นอย่างมาก

4.2 ความสามารถในการปฏิบัติท่ารำ คือ

- ต้องเป็นผู้มีพื้นฐานการรำที่งดงามและจังหวะที่ดีเนื่องจากเป็นการรำที่ต้องอาศัยความพร้อมเพรียงเป็นหลัก จึงต้องใช้ทักษะหรือความชำนาญในการจดจำทำนองและจังหวะเพลงเป็นสำคัญ

- มีความสามารถในการจดจำที่แม่นยำทั้งบทร้อง ทำนองเพลง และกระบวนท่ารำ เนื่องจากมีรายละเอียดของท่ารำเป็นจำนวนมาก ทั้งการรำเฉพาะตัว ทั้งท่าหลัก ท่าขยาย ท่าเชื่อม ท่ารับ รวมทั้งยังมีบทร้องและทำนองเอื้อนของเพลงที่ยากต่อการจดจำอีกด้วย

- มีความฉลาดและมีปฏิภาณไหวพริบ เนื่องจากในการรำอาจมีเหตุไม่คาดฝันที่อยู่นอกเหนือการควบคุมเกิดขึ้นได้เสมอ เช่น ปัญหาจากเครื่องแต่งกาย เวที เป็นต้น ดังนั้นหากผู้แสดงขาดความฉลาดและปฏิภาณไหวพริบ ย่อมส่งผลต่อความสมบูรณ์ทางการแสดง

- มีความขยันและอดทน เนื่องจากการรำระบำชุดนี้ให้งดงามได้นั้น ต้องมีความสวยงามและพร้อมเพรียงเป็นหลัก จึงต้องใช้การฝึกซ้อมที่ยาวนานและต่อเนื่อง เพื่อให้ร่างกายเกิดความชำนาญ และเสริมสร้างทักษะการรำ

5. เครื่องแต่งกายและศีรษะที่ใช้ในการแสดง

5.1 เครื่องแต่งกาย

การสร้างสรรค์การแสดงชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม ใช้การแต่งกายยืนเครื่องมีลักษณะสีประจำตัวของตัวละคร ดังมีชื่อและรายละเอียดดังนี้

1. ปโรต

ภาพที่ 8 เครื่องแต่งกายปโรต (ด้านหน้า)
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 9 เครื่องแต่งกายปโรต (ด้านหลัง)
ที่มา: ผู้วิจัย

1. กำไลเท้า
2. สนับเพลา
3. ผ้านุ่ง ในวรรณคดี เรียกว่า ภูษา หรือพระภูษา
4. ห้อยข้าง หรือเจียระบาด หรือชายแครง
5. ผ้าปิดก้น หรือห้อยก้น อยู่ข้างหลัง
6. เสื้อ หรือฉลององค์
7. รัดสะเอว หรือรัดองค์ หรือรัดพัสตร์
8. ห้อยหน้า หรือชายไหว
9. เข็มขัด หรือปั้นเหน่ง
10. ทับทรวง
11. กรองคอ
12. สังวาล
13. ตาบทิศ
14. แหวนรอบ
15. ปะวะหล่ำ
16. ทองกร
17. หัวโขน ในภาพนี้เป็นหัวปโรต
18. คันศร

2. รามสูร

ภาพที่ 10 เครื่องแต่งกายรามสูร (ด้านหน้า)
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 11 เครื่องแต่งกายรามสูร (ด้านหลัง)
ที่มา: ผู้วิจัย

1. กำไลเท้า
2. สนับเพลา
3. ผ้านุ่ง ในวรรณคดี เรียกว่า ภูษา หรือพระภูษา
4. ห้อยข้าง หรือเจียระบาด หรือชายแครง
5. ผ้าปิดก้น หรือห้อยก้น อยู่ข้างหลัง
6. เสื้อ หรือฉลององค์
7. รัดสะเอว หรือรัดองค์ หรือรัดพัสตร์
8. ห้อยหน้า หรือชายไหว
9. เข็มขัด หรือปั้นเหน่ง
10. ทับทรวง
11. กรองคอ
12. สังวาล
13. ตาบทิศ
14. แหวนรอบ
15. ปะวะหล่ำ
16. ทองกร
17. หัวโขน ในภาพนี้เป็นรามสูร
18. คันศร

3. เมขลา

ภาพที่ 12 เครื่องแต่งกายเมขลา (ด้านหน้า)
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 13 เครื่องแต่งกายเมขลา (ด้านหลัง)
ที่มา: ผู้วิจัย

1. กำไลเท้า
2. เสื้อในนาง
3. ผ้านุ่ง
4. เข็มขัด
5. ผ้าห่มนาง
6. นวมนาง (กรองคอ)
7. จี้นาง
8. แหวนรอบ
9. ปะวะหล่ำ
10. ทองกร (กำไลสวม)
11. ธำมรงค์
12. มงกุฎ
13. กรรเจียกจร (จอนหู)
14. ดอกไม้ทัด (ซ้าย)
15. อุบะ (ซ้าย)

6. การสร้างสรรค์เพลงและบทร้อง

6.1 บทเพลง

เพลงที่ใช้เป็นการนำเพลงที่มีเนื้อหาสอดคล้องกับแนวคิดโดยเพลงที่ใช้แสดงถึงลักษณะบุคลิกของตัวละคร ดังนี้

ช่วงแรก ใช้เพลงเชิด ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับเดินทาง แสดงถึงการติดตามของตัวละคร

ช่วงที่สอง ใช้เพลงเชิดฉิ่ง เชิดจีน เป็นเพลงที่แสดงถึงการไล่ติดตามเพื่อแย่งชิงดวงแก้วของนางเมขลา

ช่วงที่สาม ใช้เพลงกราวรำ เพลงเชิด เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่แสดงถึงการรู้สึกยินดี

สำหรับวงดนตรีที่ใช้ประกอบเป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้า ซึ่งเป็นไปตามแบบฉบับของการแสดงโขน

6.2 บทร้อง

เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรมได้แต่งบทร้องขึ้นใหม่ซึ่งอ้างอิงมาจากบทบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ 1) ดังนี้

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด –

(รามสูรเข้าไล่คว้านางเมขลาพร้อมกับปโรตแล้วจับไม่ได้ นางเมขลาโยนแก้วใส่หายรำออกข้างเวที)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง –

(นางเมขลารำออกแล้วหลบซ่อนปโรตและรามสูรออกแหวกจนพบ)

- ร้องเพลงเชิดฉิ่ง –

เมื่อนั้น พระสมุทรเทวีเมขลา
เห็นรามสูรไล่มา ทั้งปโรตอสุรากั้นกาง (รับ)
ไม่คิดครั่นคร้ามขามใจ เลี้ยวล่อเวียนไปมิให้ห่าง
กรอกแก้วแววววับไปพลาง ทำอย่างจะให้อสุรี (รับ)
ครั้นสองยักษ์ใกล้ชิดก็ซ่อนแก้ว แล้วลอดตลบเลี้ยวหนี

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดจีนตัว 3 –

(นางเมขลารำตามกระบวนท่ารำกับรามสูรและปโรต)

เห็นห่างก็โยนดวงมณี ทำทีเยาะเย้ยอสุรา

- ปี่พาทย์ทำเพลงกราวรำ–เชิด -

7. การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ

ตารางที่ 1 อธิบายกระบวนท่ารำ เพลงเชิด

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
1	 เพลงเชิด	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยมแล้ววิ่งติดตามเมขลา ลักษณะเลขแปดแนวนอน มือทั้งสองข้างทำท่าชักแป้งผัดหน้าสลับกันระหว่างข้างขวากับข้างซ้าย ศีรษะเอียงข้างเดียวกับมือสูง **เมขลา** : วิ่งซอยเท้าออกมาด้านหน้าจากนั้นวิ่งเป็นเลขแปดแนวนอน มือทั้งสองข้างทำท่าสอดเชิดสลับกันระหว่างข้างขวากับข้างซ้าย ศีรษะเอียงข้างเดียวกับมือที่งอแขน

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
2	 เพลงเชิด	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยม มือทั้งสองตั้งวงล่างยักษ์ ลำตัวหันเฉียงทางขวา ศีรษะมองเมขลา **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยม มือขวาจับศรระดับวงกลาง มือซ้ายตั้งวงบน ลำตัวหันหน้าตรง ศีรษะมองเมขลา **เมขลา** : สะดุดเท้าซ้าย มือทั้งสองประกบกัน ระดับอก เอียงศีรษะข้างขวา

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
3	 เพลงเชิด	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยมขยับเท้าตามจังหวะการคว้า ลำตัวหันทางด้านซ้ายและหันมาด้านหน้าตรง มือซ้ายถือขวานระดับวงล่าง มือขวาทำท่าคว้า จากนั้นมือซ้ายทำท่าคว้า มือขวาถือขวานระดับวงล่าง แล้วกลับมาถือขวานมือซ้าย เอียงศีรษะข้างซ้ายและข้างขวาสลับกันตามจังหวะพร้อมกับมองเมขลา **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยม มือทั้งสองทำท่าขัดศรไว้ด้านหลัง จากนั้นมือซ้ายถือศรระดับวงบน มือขวาชี้นิ้วมาที่เมขลา ลำตัวหันเฉียงด้านขวาและหันกลับมาด้านหน้าตรง ศีรษะมองเมขลา **เมขลา** : ขยับเท้าซ้ายเหลื่อมเท้าขวา แล้วขยับเท้าขวาเหลื่อมเท้าซ้าย ทำสลับกันตามจังหวะ จากนั้นหลบมาด้านหน้าฝั่งขวาของเวที มือซ้ายจีบหงายชายพก มือขวาจีบส่งหลัง แล้วมือซ้ายจีบหงายชายพก มือขวาจีบส่งหลัง ทำสลับกันตามจังหวะ ลำตัวหันเข้าหารามสูรด้านขวา เอียงศีรษะข้างขวาและข้างซ้ายสลับกันตามจังหวะ

ตารางที่ 2 อธิบายกระบวนท่ารำ เพลงเชิดฉิ่ง

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
1	 เมื่อนั้น พระสมุทรเทวีเมขลา	**รามสูร** : ยืนหันลำตัวไปทางด้านซ้าย มือซ้ายตั้งวงล่างยักษ์ มือขวาจับขวานระดับวงล่าง ศีรษะมองเมขลา **ปโรต** : ยืนหันลำตัวหน้าตรง มือซ้ายตั้งวงล่างยักษ์ มือขวาถือขวานระดับวงล่าง ศีรษะมองเมขลา **เมขลา** : ก้าวเท้าซ้าย เปิดส้นเท้าขวา มือซ้ายจีบหงาย มือขวาถือลูกแก้วตั้งมือระดับวงบนเอียงศีรษะข้างซ้าย

ลำดับที่	ท่านองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
2	 เห็นรามสูรไล่มา	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยมลำตัวหันด้านหน้าตรง มือซ้ายตั้งวงล่างยักษ์ มือขวาจับขวานระดับวงล่าง ศีรษะมองเมขลา **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยมลำตัวหันด้านหน้าตรงแล้วหันไปด้านซ้าย มือทั้งสองข้างจับศรอยู่หน้าลำตัวในลักษณะมือซ้ายสูงแล้วตั้งวงล่างยักษ์ มือขวาจับศรระดับวงล่าง ศีรษะมองเมขลา **เมขลา** : ก้าวเท้าขวา เปิดส้นเท้าซ้าย แล้ววิ่งมาทางด้านขวา มือซ้ายจีบหงายชายพก มือขวาจีบส่งหลัง เอียงศีรษะข้างขวาและข้างซ้าย

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
3	 ทั้งปโรตอสุรากั้นกาง	**รามสูร** : ยืนหันเฉียงขวา จากนั้นยืนย่อเหลี่ยมหันไปด้านขวามือ มือขวาจับขวานระดับวงล่างศีรษะมองเมขลา **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยมหันมาด้านหน้าตรง จากนั้นหันทางซ้ายมือ มือซ้ายจีบหงายระดับอกแล้วตั้งวง มือขวาถือศรระดับวงล่างแล้วตั้งศรแขนตึงระดับไหล่ เอียงศีรษะข้างขวาแล้วมองเมขลา **เมขลา** : ก้าวเท้าซ้ายเปิดส้นเท้าขวา จากนั้นหันไปทางด้านขวาแล้ววิ่งไปทางด้านขวาและด้านซ้าย มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาจีบหงายชายพก จากนั้นมือทั้งสองประกบกันระดับอก เอียงศีรษะข้างซ้ายและข้างขวาสลับกันตามจังหวะ

ลำดับที่	ท่านองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
4	 ไม่คิดครั่นคร้ามขามใจ	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยมหันลำตัวไปด้านหลังแล้วหันกลับมาด้านหน้า มือซ้ายตั้งวงล่างยักษ์ มือขวาถือขวานแขนตึงระดับไหล่แล้วลดมือลงมาระดับวงล่าง ศีรษะมองเมขลา **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยมลำตัวหันเฉียงซ้ายเล็กน้อย มือซ้ายตั้งวงล่างยักษ์แล้วชี้นิ้วไปทางเมขลาแขนตึงระดับไหล่ มือขวาจับศรระดับวงล่าง ศีรษะมองเมขลา **เมขลา** : ก้าวเท้าซ้ายเปิดส้นเท้าขวาพร้อมกับขยั่นเท้าทั้งสองข้าง มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือลูกแก้วระดับวงล่าง เอียงศีรษะข้างขวา

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
5	 เลี้ยวล่อเวียนไปมิให้ห่าง...เอื้อน	**รามสูร** : ก้าวเท้าซ้ายหมุนรอบตัวไปทางขวามือแล้วยืนย่อเหลี่ยมจากนั้นเคลื่อนที่พร้อมกับทำท่าเก็บเป็นวงกลม มือซ้ายจีบหงายระดับวงล่างแล้วถือขวานระดับเดียวกัน จากนั้นถือขวานระดับวงบน มือขวาถือขวานระดับวงบนแล้วหงายฝ่ามือแขนตึง จากนั้นคว่ำและหงายมือสลับกันตามจังหวะ เอียงศีรษะข้างซ้ายแล้วมองที่ลูกแก้วเมขลา **ปโรต** : ก้าวเท้าซ้ายหมุนรอบตัวไปทางขวามือแล้วยืนย่อเหลี่ยมจากนั้นเคลื่อนที่พร้อมกับทำท่าเก็บเป็นวงกลม มือซ้ายจีบหงายระดับวงล่างแล้วจับศรระดับเดียวกัน จากนั้นจับศรระดับวงบน มือขวาจับศรระดับวงบนแล้วหงายฝ่ามือแขนตึง จากนั้นคว่ำและหงายมือสลับกันตามจังหวะ เอียงศีรษะข้างซ้ายแล้วมองที่ลูกแก้วเมขลา **เมขลา** : ก้าวเท้าซ้ายหมุนรอบตัวไปทางขวามือแล้วก้าวเท้าขวาเปิดส้นเท้าซ้ายจากนั้นขยั่นเท้าเคลื่อนที่เป็นวงกลม มือซ้ายจีบหงายชายพกแล้วตั้งวงบน มือขวาถือลูกแก้วระดับวงบนแล้วหงายมือแขนตึงระดับไหล่ เอียงศีรษะข้างซ้ายและข้างขวา

ลำดับที่	ท่านองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
6	 กรอกแก้วแววับไปพลาง	**รามสูร** : เท้าทั้งสองทำท่าเก็บพร้อมกับตีไหล่ไปทางด้านขวาและด้านซ้ายจากนั้นกระทืบเท้าขวาแล้วยืน มือทั้งสองตั้งวงล่างยักษ์ จากนั้นมือขวาชี้เมขลา มือซ้ายถือขวานระดับวงล่าง จากนั้นเปลี่ยนมาถือขวานมือขวา ศีรษะมองลูกแก้วและมองเมขลา **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยมลำตัวหันไปทางด้านซ้าย แล้วทำท่าเก็บ มือทั้งสองตั้งวงล่างยักษ์ ศีรษะมองลูกแก้ว **เมขลา** : เท้าทั้งสองซอยเท้าหันไปทางด้านซ้ายและด้านขวา มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาถือลูกแก้วพร้อมกับม้วนมือไปมาระดับหน้า เอียงศีรษะข้างซ้ายและข้างขวาสลับกันตามจังหวะ

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
7	 ทำอย่างจะให้อสุรี	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยมลำตัวหันมาด้านหน้า มือซ้ายถือขวานระดับวงล่าง มือขวาหงายฝ่ามือศีรษะมองลูกแก้ว **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยมลำตัวหันด้านหลัง มือซ้ายจับศรระดับวงล่าง มือขวาหงายฝ่ามือ ศีรษะมองลูกแก้ว **เมขลา** : ก้าวเท้าขวาเปิดส้นเท้าซ้ายลำตัวหันทางซ้าย มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือลูกแก้วหงายมือแขนตึงระดับไหล่ เอียงศีรษะข้างขวา

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
8	 ครั้นสองยักษ์ใกล้ชิดก็ซ่อนแก้ว	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยมลำตัวหันเฉียงทางขวา มือขวาถือขวานพร้อมกับตั้งวงล่างยักษ์ทั้งสองข้างจากนั้นหงายฝ่ามือทั้งสองข้าง ศีรษะมองเมขลา **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยมลำตัวหันเฉียงทางซ้าย มือขวาจับศรพร้อมกับตั้งวงล่างยักษ์ทั้งสองข้างจากนั้นหงายฝ่ามือทั้งสองข้าง ศีรษะมองเมขลา **เมขลา** : ก้าวเท้าขวาเปิดส้นเท้าซ้ายจากนั้นหมุนซ้ายหันไปด้านหลัง มือซ้ายจีบหงายชายพกแล้วหงายฝ่ามืออยู่หน้าลำตัวระดับวงล่าง มือขวาจีบส่งหลังแล้วตั้งมือวางบนมือซ้าย เอียงศีรษะข้างขวาและข้างซ้าย

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
9	 แล้วลอดตลบ	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยม หันลำตัวด้านหน้า จากนั้นหันไปทางขวามือ มือซ้ายตั้งวงล่างยักษ์ มือขวาถือขวานอยู่ระดับวงล่าง จากนั้นมือซ้ายถือขวาน มือขวาคว้าเมขลา แล้วมือซ้ายคว้าเมขลา มือขวาถือขวาน ศีรษะมองเมขลา **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยม หันลำตัวด้านซ้ายมือ จากนั้นหันไปทางด้านหน้าตรง มือซ้ายจับศรระดับวงล่าง แล้วทำท่าคว้าเมขลา จากนั้นตั้งวงล่างยักษ์ มือขวาทำท่าคว้าเมขลาแล้วจับศรระดับวงล่าง จากนั้นนำมือถูขึ้นลงข้างหลังหูขวา แล้วจับศรอยู่ระดับวงล่าง ศีรษะมองเมขลา **เมขลา** : ขยับเท้าซ้ายนำเท้าขวามาเหลื่อม แล้วขยับเท้าขวานำเท้าซ้ายมาเหลื่อม ทำสลับกันตามจังหวะโดยหันลำตัวไปทางด้านขวาและด้านซ้ายมือ มือซ้ายจีบส่งหลังแล้วจีบหงายชายพก มือขวาจีบหงายชายพกแล้วจีบส่งหลัง ทำสลับกันตามจังหวะ เอียงศีรษะข้างขวาและข้างซ้ายสลับกันตามจังหวะ

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
10	 เลี้ยวหนี	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยม หันลำตัวด้านหลัง จากนั้นหันเฉียงไปทางด้านซ้ายมือ มือซ้ายทำท่าคว้าเมขลา มือขวาถือขวานอยู่ระดับวงล่าง ศีรษะมองเมขลา **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยม หันลำตัวด้านหน้าตรง มือซ้ายชี้นิ้วไปทางเมขลาแล้วนำมือไขว่หลังขัดกับศร มือขวาจับศรระดับวงล่าง แล้วไขว่ศรไว้ด้านหลัง ศีรษะมองเมขลา **เมขลา** : เท้าทั้งสองวิ่งหลบไปทางด้านซ้ายมือ มือซ้ายจีบส่งหลังแล้วจีบหงายชายพก มือขวาจีบหงายชายพกแล้วจีบส่งหลัง ทำสลับกันตามจังหวะ เอียงศีรษะข้างขวาและข้างซ้ายสลับกันตามจังหวะ

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
11	 ทำนองเอื้อน	**รามสูร** : ยืนลำตัวหันด้านหน้าตรงแล้วยืนย่อเหลี่ยมพร้อมกับซ้อนหลังปโรตจากนั้นทำท่าเก็บเท้า มือทั้งสองตั้งวงล่างยักษ์ จากนั้นมือซ้ายจับที่ข้อมือซ้ายของปโรต มือขวาจับที่เอวทางด้านขวาของปโรต ศีรษะมองปโรต **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยมแล้วทำท่าเก็บเท้า ลำตัวหันไปทางด้านหน้าตรง มือซ้ายจีบเข้าหาศีรษะ มือขวาจับศรงอแขนระดับวงกลาง ศีรษะมองเมขลาและหันกลับมามองรามสูร **เมขลา** : ก้าวเท้าซ้ายเปิดส้นเท้าขวา ลำตัวหันไปทางด้านหน้าตรง มือทั้งสองตั้งวงอยู่ทางด้านซ้าย เอียงศีรษะข้างซ้าย

ตารางที่ 3 อธิบายกระบวนท่ารำ เพลงเชิดจีนตัว 3

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
1	 เพลงเชิดจีนตัว 3	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยมแล้วเดินย่ำเท้าทั้งสองข้างสลับกันตามจังหวะลำตัวหันเฉียงทางด้านขวาแล้วหันไปด้านซ้าย จากนั้นหันมาด้านหน้าตรงแล้วหันไปด้านขวามือ มือซ้ายตั้งวงล่างยักษ์ แล้วตั้งฉากระดับไหล่ มือขวาถือขวานตั้งฉากระดับไหล่แล้วแขนตึงระดับเดียวกัน เอียงศีรษะข้างขวา **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยมแล้วเดินย่ำเท้าทั้งสองข้างสลับกันตามจังหวะลำตัวหันเฉียงทางด้านซ้ายแล้วหันไปด้านขวา จากนั้นหันมาด้านหลังแล้วหันไปด้านซ้ายมือ มือซ้ายตั้งฉากระดับไหล่ มือขวาจับศรตั้งฉากระดับไหล่แล้วแขนตึงระดับเดียวกัน เอียงศีรษะข้างซ้ายและข้างขวา **เมขลา** : ยืนเท้าขวา กระดกเท้าซ้ายแล้วเดินย่ำเท้าทั้งสองข้างสลับกันตามจังหวะ ลำตัวหันด้านหน้าตรงแล้วหันเฉียงขวา จากนั้นหันด้านหลังแล้วหันกลับมาด้านหน้า มือซ้ายจีบหงายระดับอกแล้วตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงบนแล้วตั้งฉากระดับไหล่ เอียงศีรษะข้างซ้าย

ลำดับที่	ท่านองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
2	 เพลงเชิดจีนตัว 3	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยมแล้วเดินย่ำเท้าทั้งสองข้างสลับกันตามจังหวะลำตัวหันไปด้านหลังแล้วหันเฉียงทางด้านขวา มือซ้ายตั้งฉากระดับไหล่แล้วตั้งวงล่างยักษ์ เอียงศีรษะข้างขวา **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยมแล้วเดินย่ำเท้าทั้งสองข้างสลับกันตามจังหวะลำตัวหันด้านหน้าตรงแล้วหันเฉียงทางด้านซ้ายมือ มือซ้ายตั้งฉากระดับไหล่ มือขวาจับศรแขนตึงระดับไหล่แล้วลดมือลงมาระดับวงล่าง เอียงศีรษะข้างขวาและข้างซ้าย **เมขลา** : เดินย่ำเท้าทั้งสองข้างสลับกันตามจังหวะ แล้วยืนเท้าขวา กระดกเท้าซ้าย ลำตัวหันเฉียงด้านซ้ายมือแล้วหันมาด้านหน้าตรง มือซ้ายตั้งวงบนแล้วตั้งฉากระดับไหล่แล้วจีบหงายระดับอก มือขวาตั้งฉากระดับไหล่แล้วตั้งวงบน เอียงศีรษะข้างซ้าย

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
3	 เพลงเชิดจีนตัว 3	**รามสูร** : ยืนเท้าซ้ายยกเท้าขวาแล้วเดินย่ำเท้าทั้งสองข้างสลับกันตามจังหวะลำตัวหันไปด้านหลังเฉียงขวาเดินขึ้นมาเป็นเส้นเฉียง มือซ้ายตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ มือขวาถือขวานตั้งฉากระดับไหล่ เอียงศีรษะข้างซ้าย **ปโรต** : ยืนเท้าขวายกเท้าซ้ายแล้วเดินย่ำเท้าทั้งสองข้างสลับกันตามจังหวะลำตัวหันไปด้านหลังเฉียงซ้ายเดินขึ้นมาเป็นเส้นเฉียง มือซ้ายตั้งฉากระดับไหล่ มือขวาจับศรตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ เอียงศีรษะข้างขวา **เมขลา** : ก้าวเท้าซ้ายแล้วก้าวเท้าขวา มือซ้ายหงายฝ่ามือระดับชายพก มือขวาจีบล่อแก้วางมือบนฝ่ายมือข้างซ้าย เอียงศีรษะข้างซ้ายและข้างขวา

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
4	 เห็นห่างก็โยนดวงมณี	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยม ลำตัวหันเฉียงทางด้านขวามือ มือซ้ายชี้นิ้วไปทางเมขลา มือขวาถือขวานแขนตึง ศีรษะมองเมขลา **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยมพร้อมกับวางเท้าซ้ายบนขาของปโรต ลำตัวหันเฉียงทางด้านขวามือ มือซ้ายจับแขนขวาของปโรต มือขวาจับศรไขว้ด้านหลัง ศีรษะมองเมขลากับปโรต **เมขลา** : ก้าวเท้าขวาเปิดส้นเท้าซ้าย ลำตัวหันเฉียงทางด้านขวามือ มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาตั้งวงบน ศีรษะมองรามสูรและปโรต

ลำดับที่	ท่านองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
5	 ทำทีเยาะเย้ยอสุรา	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยม ลำตัวหันเฉียงทางด้านขวามือ มือซ้ายตั้งวงระดับไหล่แล้วลดมือลงมาระดับวงล่าง มือขวาถือขวานงอแขนระดับไหล่ศีรษะมองปโรตและเมขลา **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยมพร้อมกับนำเท้าขวาวางเท้าขวาบนขาของปโรต ลำตัวหันด้านหลังจากนั้นหันเฉียงทางด้านขวามือ มือซ้ายตั้งวงแล้วตั้งวงล่างยักษ์ มือขวาตีศรแล้วจับศรแขนตึงระดับไหล่ ศีรษะมองปโรตกับเมขลา **เมขลา** : ก้าวเท้าซ้ายเปิดส้นเท้าขวา ลำตัวหันด้านหน้าตรง จากนั้นวิ่งซอยเท้าลำตัวหันหาปโรตกับรามสูร มือซ้ายจีบหงายชายพก มือขวาตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ จากนั้นมือทั้งสองข้างชี้นิ้วงอแขนระดับหน้า ลักคอข้างขวาแล้วหันไปมองปโรตกับรามสูร

ตารางที่ 4 อธิบายกระบวนท่ารำ เพลงกราวรำ-เชิด

ลำดับที่	ท่านองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
1	 เพลงกราวรำ	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยม ลำตัวหันเฉียงทางด้านขวามือแล้วหันไปด้านหลัง มือซ้ายตั้งวงระดับไหล่แล้วถือขวานระดับวงล่าง มือขวาถือขวานระดับวงบนแล้วชี้นิ้วไปทางเมขลา ศีรษะมองเมขลา **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยม ลำตัวหันเฉียงทางด้านขวามือแล้วหันไปด้านหลัง มือซ้ายตั้งวงระดับไหล่แล้วจับศรระดับวงล่าง มือขวาจับศรระดับวงบนแล้วชี้นิ้วไปทางเมขลา ศีรษะมองเมขลา **เมขลา** : ก้าวเท้าขวาแล้ววิ่งซอยเท้าเข้าไปหารามสูรกับปโรต ลำตัวหันเข้าหาปโรตกับรามสูร มือซ้ายจีบหงายแขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ จากนั้นมือทั้งสองข้างชี้นิ้วงอแขนระดับหน้า ลักคอพร้อมกับหันไปมองปโรตกับรามสูร

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
2	 เพลงเชิด	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยม ลำตัวหันด้านหน้าตรง มือซ้ายทำท่าเรียกแล้วหงายฝ่ามือ จากนั้นชี้นิ้วไปที่ลูกแก้ว มือขวาถือขวานระดับวงล่าง ศีรษะมองเมขลา **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยม ลำตัวหันด้านหน้าตรง มือซ้ายตั้งวงล่างยักษ์แล้วจีบหงายเข้าอก จากนั้นชี้นิ้วไปที่ลูกแก้ว มือขวาจับศรระดับวงล่าง ศีรษะมองเมขลา **เมขลา** : ก้าวเท้าซ้ายเปิดส้นเท้าขวาแล้วยืนเหลื่อมเท้าขวา ลำตัวหันด้านหน้า มือซ้ายจีบส่งหลังแล้วชี้นิ้วที่ลูกแก้ว มือขวาจีบล่อแก้วระดับชายพก แล้วตั้งวงบน เอียงศีรษะข้างซ้ายและข้างขวา

ลำดับที่	ท่านองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
3	 เพลงเชิด	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยม ลำตัวหันด้านหน้าตรง มือซ้ายถือขวานงอแขนอยู่ด้านหน้าแล้วตั้งวง จากนั้นจีบเข้าหาศีรษะ มือขวาปิดตาแล้วถือขวานระดับวงบนจากนั้นเลื่อนมือมาตั้งวงหน้า ศีรษะมองเมขลา **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยม ลำตัวหันด้านหน้าตรง มือซ้ายปิดตาแล้วตั้งวงจากนั้นจีบเข้าหาศีรษะ มือขวาจับศรงอแขนอยู่ด้านหน้าแล้วตั้งวงจากนั้นเลื่อนมือมาตั้งวงหน้า ศีรษะมองเมขลา **เมขลา** : ยืนเท้าซ้ายกระดกเท้าขวา ลำตัวหันด้านหน้า จากนั้นวิ่งซอยเท้าลงไปด้านหลัง มือซ้ายจีบส่งหลัง มือขวาโยนลูกแก้วระดับหน้า จากนั้นมือทั้งสองข้างทำท่าสอดเชิดสลับกันระหว่างข้างขวากับข้างซ้าย เอียงศีรษะข้างซ้ายและข้างขวาสลับกันตามจังหวะ

ลำดับที่	ท่านองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
4	 เพลงเชิด	**รามสูร** : นั่งตั้งเข่าขวา ลำตัวหันด้านหน้าตรง มือซ้ายหักข้อมือลงงอแขนระดับเอว มือขวาถือขวานระดับวงบน เอียงศีรษะข้างซ้าย **ปโรต** : เท้าขวาย่อเหลี่ยม เท้าซ้ายวางส้นเท้าขาตึง ลำตัวหันด้านหน้าตรง มือซ้ายจับขาข้างขวาของเมขลา มือขวาจับศรระดับวงบน เอียงศีรษะข้างขวา **เมขลา** : ยืนเท้าซ้ายกระดกเท้าขวา ลำตัวหันด้านหน้า มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบล่อแก้วระดับอก เอียงศีรษะข้างขวา

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
5	 เพลงเชิด	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยมแล้วนั่งตั้งเข่าขวา ลำตัวหันด้านหลัง มือทั้งสองข้างหงายฝ่ามือแล้วมือซ้ายถือขวานระดับวงล่าง มือขวาถูขึ้นลงข้างหูขวา เอียงศีรษะข้างขวา **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยม ลำตัวหันด้านหน้าตรง มือซ้ายตั้งวงแล้วถูขึ้นลงข้างหูซ้าย มือขวาจับศรระดับวงบนแล้วลดมือลงมาระดับวงล่าง เอียงศีรษะข้างขวาและข้างซ้าย **เมขลา** : ก้าวเท้าซ้ายและเท้าขวา ลำตัวหันด้านหน้าแล้วหันเข้าหาปโรต มือซ้ายจีบส่งหลังแล้วตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ มือขวาจีบหงายชายพกแล้วตั้งวงแขนตึงระดับไหล่ เอียงศีรษะข้างขวาและข้างซ้าย

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
6	 เพลงเชิด	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยม ลำตัวหันด้านซ้ายมือแล้วหันมาด้านหน้าตรง มือซ้ายตั้งวงบนแล้วปิดตา จากนั้นตั้งวงด้านหน้า มือขวาถือขวานลักษณะคว่ำมือลงด้านหน้าลำตัวแล้วลดมือลงมาระดับเอว จากนั้นถือขวานระดับวงบนศีรษะมองเมขลา **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยม ลำตัวหันด้านซ้ายมือแล้วหันมาด้านหน้าตรง มือซ้ายตั้งวงบนแล้วลดมือลงมาระดับวงล่าง จากนั้นตั้งวงด้านหน้า มือขวาจับศรลักษณะคว่ำมือลงด้านหน้าลำตัวแล้วลดมือลงมาระดับวงล่าง จากนั้นจับศรระดับวงบน ศีรษะมองเมขลา **เมขลา** : ก้าวเท้าซ้ายและเท้าขวา จากนั้นแตะเท้าซ้ายแล้ววิ่งหายไป ลำตัวหันด้านหน้า มือซ้ายตั้งวงบนแล้วจีบส่งหลังจากนั้นจีบหงายชายพก มือขวาจีบล่อแก้วหงายแขนตึงระดับไหล่แล้วโยนแก้วระดับหน้า จากนั้นตั้งวงบน เอียงศีรษะข้างขวาและข้างซ้าย

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
7	 เพลงเชิด	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยม จากนั้นยืนเท้าขวาเท้าซ้ายวางบนขาปโรต ลำตัวหันด้านหลังแล้วหันมาด้านหน้าตรง มือซ้ายหักข้อมือลงงอแขนระดับเอวแล้วนำมือไปจับที่ศีรษะของปโรต มือขวาถือขวานระดับวงบนแขนชนกับปโรต แล้วถือขวานแขนตึงระดับไหล่ ศีรษะมองปโรต **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยม จากนั้นถอนเท้าขวานั่งตั้งเข่าซ้าย ลำตัวหันด้านหน้าตรงแล้วหันมาด้านหลัง มือซ้ายตั้งวงแขนตึงระดับไหล่จากนั้นวางใต้รักแร้ของรามสูร มือขวาจับศรระดับวงบนแขนชนกับรามสูร แล้วจับศรแขนตึงระดับไหล่ ศีรษะมองรามสูร

ลำดับที่	ท่านองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
8	 เพลงเชิด	**รามสูร** : นั่งตั้งเข่าขวาลำตัวหันไปด้านหลังแล้วยืนย่อเหลี่ยมลำตัวหันไปด้านซ้ายมือ มือทั้งสองข้างถือขวานระดับศีรษะแล้วมือซ้ายตั้งวงบนมือขวาถือขวานระดับวงบนให้ขวานชนกับศรของปโรต ศีรษะมองปโรต **ปโรต** : ยืนเท้าซ้ายวางเท้าขวาบนขาของรามสูร ลำตัวหันด้านหน้าตรง แล้วยืนย่อเหลี่ยมลำตัวหันด้านขวามือ มือซ้ายจับศรแขนตึงแล้วตั้งวงบน มือขวาจับศีรษะของรามสูรแล้วจับศรระดับวงบนให้ศรชนกับขวานของรามสูร ศีรษะมองรามสูร

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
9	 เพลงเชิด	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยมลำตัวหันไปด้านซ้ายมือ มือซ้ายจีบหงายชายพกแล้วตั้งวงบนทำสลับกันตามจังหวะ มือขวาถือขวานระดับวงบนแล้วลดมือลงระดับเอวหงายข้อมือและคว่ำมือ ศีรษะมองปโรต **ปโรต** : ยืนย่อเหลี่ยมลำตัวหันไปด้านขวามือ มือซ้ายจีบหงายชายพกแล้วตั้งวงบนทำสลับกันตามจังหวะ มือขวาจับศรระดับวงบนแล้วลดมือลงระดับเอวหงายข้อมือและคว่ำมือ ศีรษะมองรามสูร

ลำดับที่	ทำนองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
10	 เพลงเชิด	**รามสูร** : ยืนเท้าขวายกเท้าซ้ายลำตัวหันด้านหน้าตรงแล้วยืนย่อเหลี่ยมลำตัวหันไปด้านหลังจากนั้นหันกลับมาด้านหน้าตรง มือซ้ายจีบหงายชายพกแล้วตั้งวงบนจากนั้นตั้งวงล่างยักษ์ มือขวาถือขวานเหนือศีรษะแล้วลดมือลงมางอแขนระดับไหล่ จากนั้นตั้งวงล่างยักษ์ศีรษะมองปโรต และมองไปทางซ้าย **ปโรต** : ยืนเท้าขวายกเท้าซ้ายลำตัวหันด้านหลังแล้วยืนย่อเหลี่ยมลำตัวหันไปด้านหน้าตรง มือซ้ายจีบหงายชายพกแล้วตั้งวงบนจากนั้นตั้งวงหน้า มือขวาจับศรเหนือศีรษะแล้วลดมือลงมางอแขนระดับไหล่ จากนั้นจับศรระดับวงบนศีรษะมองรามสูร และมองไปทางซ้าย แล้ววิ่งซอยเท้าเข้าหายไป

ลำดับที่	ท่านองเพลง ภาพท่ารำ	วิธีปฏิบัติ
11	 เพลงเชิด	**รามสูร** : ยืนย่อเหลี่ยม แล้วยืนเท้าขวาวางส้นเท้าซ้ายขาตึง จากนั้นยืนเท้าซ้ายยกเท้าขวาแล้ววิ่งเข้าหายไปลำตัวหันด้านซ้ายมือ ด้านหลังและด้านหน้าตรง มือซ้ายตั้งวงบนแล้วตั้งฉากระดับไหล่จากนั้นหักข้อมือลงงอแขนระดับเอวแล้วตั้งวงแขนตึงระดับไหล่จากนั้นตั้งวงด้านหน้า มือขวาถือขวานคว่ำมือลงแล้วลดมือลงมาระดับวงล่างจากนั้นตั้งฉากระดับไหล่แล้วตั้งวงบน ศีรษะมองตรงและมองไปทางซ้าย

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง การสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้า และสร้างงานตามระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ มีวิธีการศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ การฝึกหัดด้วยตนเอง รวมทั้งประสบการณ์จากการสอนและการแสดง โดยมีข้อสรุป และการอภิปรายผล ดังต่อไปนี้

1. วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

เพื่อสร้างสรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม

2. สรุปผล

เป็นการแสดงที่มีการนำเสนอเนื้อหาเกี่ยวกับลักษณะ บุคลิก ของตัวละครปโรต รามสูร และนางเมขลา ในบทพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ในรัชกาลที่ 1 ซึ่งในการออกแบบกระบวนท่าทางในงานสร้างสรรค์นั้น มีรูปแบบที่สามารถแบ่งส่วนต่างๆ ได้อย่างชัดเจน โดยแบ่งออกเป็นส่วนต่างๆ ดังนี้

2.1 ลักษณะโครงสร้างของกระบวนท่า

1) ส่วนนำ ใช้เพลงเชิด และเพลงเชิดฉิ่ง ซึ่งเป็นเพลงที่แสดงถึงการเดินทางไล่ล่า ติดตามของตัวละครปโรต รามสูร และเมขลา

2) ส่วนเนื้อหา สร้างสรรค์โดยใช้เพลงเชิดฉิ่ง ซึ่งจะมีทำนองเพลงที่แสดงถึงการติดตาม ไล่ล่า ส่วนบทร้องที่ประกอบท่ารำ มีเนื้อหาเกี่ยวกับ การติดตามไล่ล่าของปโรต รามสูรเพื่อแย่งชิงดวงมณีจากนางเมขลา โดยในกระบวนท่ารำนั้นมีการแบ่งใช้ท่ารำ ๒ ประเภท คือท่ารำที่เป็นระบำหมู่และท่ารำเฉพาะตัว ที่สำคัญมีการออกแบบทิศทางการเคลื่อนไหวในลักษณะสามเหลี่ยม หรือเรียกอีกอย่างว่ายันต์ตรีนิสิงเห

3) ส่วนสรุป ใช้เพลงกราวรำและเพลงเชิด ซึ่งเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการเดินทาง ติดตามทั้งสองเพลงดังกล่าว แสดงอารมณ์ของผู้แสดงในลักษณะดีใจ เยาะเย้ย ของนางเมขลา และเพลงเชิดแสดงถึงการติดตาม ไล่ล่าชิงดวงมณี ของปโรตและรามสูร ที่ต้องการอยากได้มาครอบครอง

2.2 กระบวนท่าที่นำมาใช้ในงานสร้างสรรค์ ได้แก่ ท่าแย่งจับ ท่ารบ และท่าขึ้นลอย

2.3 การคัดเลือกผู้แสดง คัดเลือกจากคุณสมบัติพื้นฐานของผู้แสดง คือ ร่างกายต้องแข็งแรงสมบูรณ์ เป็นผู้พื้นฐานการรำที่ดี และมีไหวพริบ

2.4 การสร้างสรรค์เพลงและบทร้อง เพลงที่ใช้เป็นการนำเพลงที่มีเนื้อหาสอดคล้องกับแนวคิดโดยเพลงที่ใช้แสดงถึงลักษณะบุคลิกของตัวละคร ได้แก่ เพลงเชิด เพลงเชิดฉิ่ง เชิดจีน เพลงกราวรำ

2.5 การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ จะเห็นได้ว่าการแสดงรามสูร เมขลา ในปัจจุบันที่เกิดขึ้นส่วนใหญ่จะพบเป็นการแสดงรามสูร เมขลา ไม่มีการกล่าวถึงตัวละครปโรต ซึ่งเป็นตัวละครที่ปรากฏใน

วรรณกรรม มีคนส่วนน้อยที่รู้จัก ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำตัวละครในเมืองดังกล่าวมาบรรจุอยู่ในบทร้อง เพื่อให้เกิดเป็นการแสดงเทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม

3. ข้อเสนอแนะ

1. ควรนำการสร้างรรค์การแสดง ชุด เทพบุตรอสุรีชิงดวงมณีเมขลาตามแบบนาฏยพิธีกรรม มาใช้ในการเรียนการสอน โดยเน้นการฝึกหัดเพื่อให้ผู้เรียนสามารถปฏิบัติได้ตามแผน

2. สามารถนำไปต่อยอดการแสดงเกี่ยวกับการการไล่ล่า ติดตามได้

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. 2540. **วรรณกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1**. กรุงเทพฯ : โสภณการพิมพ์.

จินตนา สายทองคำ. 2558. **นาฏศิลป์ไทย รำ ระบำ ละคร โขน.** กรุงเทพฯ : เจปริ้น.

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. 2556. **นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (นาฏยวิจิตร).** กรุงเทพฯ: อ.ก๊อปปี้เซ็นเตอร์.

ชมนาด กิจขันธ์ และคณะ. (2546). **สุนทรียภาพของชีวิต.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพ ฯ : เสมาธรรม.

ทวีเกียรติ ไชยยงยศ. (2538). **สุนทรียะทางทัศนศิลป์.** กรุงเทพฯ : โครงการตำราคณะศิลปกรรมศาสตร์.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2531). **ศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพมหานคร : ชุมชนสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย จำกัด.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2545) **วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ครูเฉลย ศุขวะนิช.** กรุงเทพฯ : สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร.

มโน พิสุทธิรัตนานนท์. (2539). **ศิลปะพื้นบ้าน.** สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. 2554. **นามานุกรมรามเกียรติ์.** กรุงเทพฯ : สถาพรบุ๊คส์.

วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2553). **รำเทพีคู่หาบ.** วิจัยสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์.

เศรษฐมันตร์ กาญจนกุล. (2536). **เส้นสายลายไทย ชุด สัตว์หิมพานต์.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สุภาพใจ.

ส. พลายน้อย. 2531. **สัตวนิยาย.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์บำรุงสาส์น.

สมคิด หงส์สุวรรณ. 2543. **ศิลปไทย ชุด สัตว์หิมพานต์.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์วาดศิลป์ จำกัด.

สมรัตน์ ทองแท้. (2538).**ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. อัดสำเนา.

สุวิทย์ พวงสุวรรณ. (2548). **เล่าเรื่องรามเกียรติ์ภาพรอบพระระเบียงวัดพระแก้ว.** กรุงเทพฯ : มิตรสัมพันธ์ กราฟฟิค จำกัด.

อารี พันธ์มณี. (2557). **ฝึกให้คิดเป็น คิดให้สร้างสรรค์.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

Asborn A.F. (1963). **Applied Imagination**. New York : Scribner.

ภาคผนวก

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จุลชาติ อรัณยะนาค	
วันเดือนปีเกิด	1 กุมภาพันธ์ 2504	
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร	
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	61/813 หมู่บ้านพฤกษา 8 ซอย 8 ตำบลลานตากฟ้า อำเภอนครชัยศรี จังหวัด นครปฐม 73120	
ประวัติการศึกษา	ปีการศึกษา 2526	ศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย โขนยักษ์ วิทยาลัยนาฏศิลป สมทบในคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยี ราชมงคล (มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล)
	ปีการศึกษา 2551	การศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาการอุดมศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
	ปีการศึกษา 2557	ศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ตำแหน่ง	อาจารย์ สาขานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลป	
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม	