เหมชาลาทรงเครื่อง

HAME CHALA SONGKRUENG

คณรัตน์ บัวทอง

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน

ประจำปีงบประมาณ 2565

ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

เหมชาลาทรงเครื่อง

คณรัตน์ บัวทอง

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน
ประจำปีงบประมาณ 2565
ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง เหมชาลาทรงเครื่อง มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง และเพื่อประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ด้วยรูปแบบงานวิจัยเชิงคุณภาพ และงานวิจัยสร้างสรรค์ตามหลักกระบวนการวิจัย ดังนี้

ผลการศึกษา พบว่า ผลงานการสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง มีแรงบันดาลใจมาจากความงามของรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลาที่ประดิษฐาน ณ วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช กระบวนการสร้างสรรค์ประกอบด้วย 7 ขั้นตอน คือ 1. การสร้างแนวคิดของการแสดง เป็นการแสดงท่ารำของเจ้าหญิงเหมชาลาอาบน้ำแต่งตัว ความรื่นเริงปิติยินดี และการสมโภชพระทันตธาตุ 2. การสร้างสรรค์บทร้อง ทำนองเพลง และดนตรี บทร้องประพันธ์คำร้องขึ้นใหม่เป็นประเภทกลอนสุภาพผสมผสานกับภาษาสิงหล ซึ่งเป็นภาษาประจำชาติของประเทศศรีลังกา นำทำนองเพลงต้นนางเยื้องในจังหวะสองชั้น ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของเพลงช้าเรื่องกระเดียดมาผสมผสานกับทำนองเพลงบอกที่ใช้ประกอบการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ กำกับจังหวะหน้าทับด้วยกลองเกตาเบรายา (Geta Bera) และจังหวะฉิ่งธรรมปาฏิ (Thalampata) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) 3. การคัดเลือกผู้แสดง มีการกำหนดคุณสมบัติผู้แสดงที่มีพื้นฐานนาฏศิลป์ไทย 4. การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ใช้ท่ารำในนาฏศิลป์ไทย นาฏยศัพท์ ภาษาท่านาฏศิลป์ และท่ารำโนราผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) แบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 สิงหลยาตรา กล่าวถึงเจ้าหญิงเหมชาลาเข้าสู่ห้องแต่งตัว ช่วงที่ 2 เหมชาลาแต่งองค์ กล่าวถึงการแต่งตัวของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 3 บรรจงอัญเชิญพระธาตุ กล่าวถึงเจ้าหญิงเหมชาลาเดินทางเข้าร่วมพระราชพิธีสมโภชพระทันตธาตุ 5. การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย แต่งกายตามรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลาที่ประดิษฐาน ณ วัดพระมหาธาตุฯ มาผสมผสานกับเครื่องแต่งกายบางส่วนของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) 6. นำเสนอผลงานสร้างสรรค์เพื่อหาคุณภาพ 7. เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน และผลงานการสร้างสรรค์ประเมินคุณภาพโดยผู้ทรงคุณวุฒิมีค่าเฉลี่ย 4.73 หมายถึงเกณฑ์คุณภาพระดับดีเด่น

คำสำคัญ : การรำทรงเครื่อง ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ผลงานสร้างสรรค์

จำนวน 333 หน้า

Abstract

The study of Hame Chala Songkrueng aimed to create a performance and evaluate the creative work titled Hame Chala Songkrueng. This study used a qualitative and creative research design with a methodology as follows.

The results showed that the creation of Hame Chala Songkrueng was inspired by the beauty of the metal statue of Hame Chala Princess at Wat Phra Mahathat Woramahawihan in Nakhon Si Thammarat. The creation consists of seven steps including 1) The concept of bathing and dressing demonstration of Hame Chala Princess, rejoicing, and dental solemnityis created., 2) A song, melody, and music is composed in the form of a Thai octameter poem mixed with the Sinhala language, which is the national language of Sri Lanka. The melody of Ton Nang Yueng in a double rhythm, which is part of Pleng Cha Rueng Kradiad, is mixed with Pleng Bok, which is used to accompany southern folk performances. The rhythm is controlled by Geta Bera and Thalampata, the musical instruments used within Kandyan dance. 3) In terms of performer selection, profiles are defined to have basic skills of Thai drama, 4) The creation of dance moves uses the moves in Thai dance, dance terminology and Nora dance moves mixed with Kandyan dance. The performance is classified into three stages. Stage 1 is Sinhala Yatra, which is about Hame Chala Princess entering the dressing room. Stage 2 is Dressed-up Hame Chala, which is the dressing part of the princess, and Stage 3 is Sacred Installation of Buddha's Relics, which is about Hame Chala Princess participating in dental solemnity. 5) Costume creation following the metal statue of Hame Chala Princess at Wat Phra Mahathat Woramahawihan is partially mixed with dresses from Kandyan dance, while 6) The presentation of the creative work given and evaluated of its quality and 7) The show is performed in public, and the creative work is evaluated by the experts provided a rating of 4.73 which means outstanding.

Keywords : Songkrueng dance Kandyan dance Creative work

333 page

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง เหมชาลาทรงเครื่อง ได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2565 ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณแหล่งทุนดังกล่าวมา ณ โอกาสนี้ งานวิจัยประสบความสำเร็จได้ด้วยดี ด้วยความอนุเคราะห์เป็นอย่างดียิ่งจากบุคคลหลายท่านในการให้คำปรึกษาให้ข้อเสนอแนะทางวิชาการ และให้ความช่วยเหลือในด้านต่าง ๆ อันมีค่าเพื่อให้งานวิจัยนี้สำเร็จลงด้วยดี

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์พัชธรกรณ์ เอื้อจิตรเมศ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา ทัญคะชา และผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพัฒน์ นาคเสน ผู้ทรงคุณวุฒิในการให้คำปรึกษารูปเล่มรายงานวิจัยกรุณาเสียสละเวลาดูแลและแนะนำตรวจแก้ไขข้อบกพร่องพร้อมทั้งประเมินคุณภาพรายงานวิจัยทำให้สำเร็จลุล่วง

ขอกราบขอบพระคุณผู้เชี่ยวชาญให้ข้อมูลสัมภาษณ์ทั้ง 10 ท่าน คือ นางทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงดนตรีไทย-คีตศิลป์ พ.ศ.2555 นางนพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมคาย กลิ่นภักดี ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย นายฐิระพล น้อยนิตย์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นางสาวสุณีย์ ลิมป์ปิยพันธ์ ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องแต่งกาย นางสาวกิตติมา กองมะลิกันแก้ว ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องเพลงไทย ผู้ช่วยศาสตราจาร์สุพัฒน์ นาคเสน ผู้เชี่ยวชาญด้านการประพันธ์บทร้อง ผู้ช่วยศาสตราจาร์ชยพร ไชยสิทธิ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ผู้ช่วยศาสตราจารย์ฉัตรชัย ศุกระกาญจน์ ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของจังหวัดนครศรีธรรมราช และHAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA ผู้มีประสบการณ์การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ตลอดจนผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์ผลงานวิจัยสร้างสรรค์ทั้ง 5 ท่าน คือ รองศาสตราจารย์ดร.สืบพงศ์ ธรรมชาติ ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตเมศ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.กฤติยา ชูสงศ์ และนายศิวพงศ์ กั้งสกุล ที่กรุณาให้ข้อมูลสำคัญที่เป็นประโยชน์ในการทำงานวิจัยเล่มนี้ให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอกราบขอบพระคุณ นายศิวพงศ์ กั้งสกุล ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ตลอดจนครู อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ที่กรุณาให้ความร่วมมือทั้งสถานที่และเป็นกัลยาณมิตรที่ดีตลอดมา ขอขอบใจนักเรียน นักศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ที่เป็นต้นแบบในการรับการถ่ายทอดท่ารำ ทุกคนที่ให้ความร่วมมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลในงานสร้างสรรค์ครั้งนี้สำเร็จด้วยดี

ทั้งนี้ประโยชน์อันพึงมีจากงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยขอมอบเป็นความกตัญญูครูอาจารย์ผู้ร่วมสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้และขอส่งมอบองค์ความรู้นี้ให้ดำรงไว้เป็นคุณประโยชน์ต่อการศึกษาสืบไป

คณรัตน์ บัวทอง

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อไทย ..... (ก)

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... (ข)

กิตติกรรมประกาศ ..... (ค)

สารบัญ ..... (ง)

สารบัญตาราง ..... (ซ)

สารบัญภาพ ..... (ญ)

บทที่

1 บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 คำถามในการวิจัย 4

1.3 วัตถุประสงค์การวิจัย 4

1.4 ขอบเขตของในวิจัย 4

1.5 ขอบเขตด้านผู้ทรงคุณวุฒิ 6

1.6 วิธีดำเนินการวิจัย 7

1.7 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล 8

1.8 นิยามศัพท์เฉพาะ 8

1.9 ประโยชน์คาดว่าที่จะได้รับ 9

1.10 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย 10

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 12

2.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับตำนานวัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช 13

2.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องการรำทรงเครื่อง 18

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
	2.2.1 ความหมายรำทรงเครื่อง	18
	2.2.2 ประเภทของรำทรงเครื่อง	19
	2.2.3 การเคลื่อนไหวบนเวที	37
	2.3 รูปแบบการแสดงโนรา	42
	2.4 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการเต้น กันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	46
	2.4.1 ประวัติการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	46
	2.4.2 ลักษณะการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	48
	2.4.3 เครื่องแต่งกายกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	51
	2.4.4 เครื่องดนตรีกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	54
	2.5 แนวคิดและทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์	56
	2.5.1 ความหมายของความคิดสร้างสรรค์	56
	2.5.2 องค์ประกอบของศิลปะด้านนาฏศิลป์	57
	2.5.3 นาฏยลักษณ์	58
	2.5.4 ขั้นตอนการสร้างสรรค์	60
	2.5.5 ข้อควรระวังในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์	63
	2.6 เครื่องมือการประเมินคุณภาพงานสร้างสรรค์	63
	2.7 งานวิจัยหรืองานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง	67
	2.8 สรุป	69
3	**วิธีดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์**	70
	3.1 วิธีดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์	70
	3.1.1 แนวคิดการสร้างสรรค์	70
	3.1.2 การเก็บรวบรวมข้อมูล	72
	3.1.3 การศึกษาภาคสนาม	75

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
	3.1.4 กระบวนการสร้างสรรค์	90
	3.1.5 การบันทึกกระบวนท่ารำ	144
	3.2 วิธีการดำเนินการประเมินผลงานสร้างสรรค์	144
	3.2.1 การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิ	144
	3.2.2 เครื่องมือที่ใช้ในการตรวจสอบคุณภาพผลงานสร้างสรรค์	145
	3.2.3 เครื่องมือที่ใช้ในการตรวจสอบคุณภาพการเขียนรายงาน	150
	3.3 สรุป	152
4	**ผลงานวิจัยสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง**	153
	4.1 ผลงานวิจัยสร้างสรรค์	153
	4.1.1 แนวคิดการแสดง	154
	4.1.2 บทร้อง ทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง	155
	4.1.3 ผู้แสดง	158
	4.1.4 กระบวนท่ารำ	161
	4.1.5 การแปรแถว	212
	4.1.6 เครื่องแต่งกาย	220
	4.1.7 อุปกรณ์ประกอบการแสดง	222
	4.1.8 การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ	226
	4.1.9 เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน	235
	4.2 อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์	239
	4.3 สรุป	241
5	**บทสรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ**	242
	5.1 บทสรุป	242
	5.2 สรุปคำถามในการวิจัย	248
	5.3 องค์ความรู้ที่ได้จากการสร้างสรรค์ผลงาน	253

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่

5.4 อภิปรายผล..... 257

5.5 ข้อเสนอแนะการวิจัย..... 259

บรรณานุกรม..... 261

บุคลานุกรม..... 268

ภาคผนวก..... 269

ภาคผนวก ก เครื่องมือวิจัย..... 269

ภาคผนวก ข -หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิและผลการประเมินผลงานสร้างสรรค์..... 277

-หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิและผลการประเมินรูปเล่มรายงานวิจัย..... 277

ภาคผนวก ค หนังสือรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์..... 312

ภาคผนวก ฅ แบบตอบรับการตีพิมพ์บทความทางวิชาการ..... 315

ภาคผนวก ฆ โน้ตเพลงการแสดงสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง..... 317

ภาคผนวก ง ประวัติผู้วิจัย..... 333

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	สรุปการรำทรงเครื่องของตัวนาง	36
2	การประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงเชี่ยวชาญ	83
3	ผลสรุปจากข้อเสนอแนะของที่ปรึกษาด้านการสร้างสรรค์ทำนองเพลง	95
4	ท่ารำสื่อความหมายการแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับในนาฏศิลป์ไทย	113
5	ท่ารำสื่อความหมายการแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับการแสดงท่ารำโนรา	117
6	ท่าเต้นที่สื่อความหมายการแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	121
7	ค่าสถิติเบื้องต้น ค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) ค่าร้อยละ (%) วิธีการแปลผล	148
8	รายละเอียดผู้แสดงการแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง	160
9	กระบวนท่ารำหลักนางกำนัลช่วงที่ 1	163
10	กระบวนท่าเชื่อมนางกำนัลช่วงที่ 1	165
11	กระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมายนางกำนัลช่วงที่ 1	166
12	กระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะนางกำนัลช่วงที่ 1	167
13	กระบวนท่ารำหลักนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) เจ้าหญิงเหมชาลาช่วงที่ 1	169
14	กระบวนท่าเชื่อมเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 1	171
15	กระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมายและกระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 1	172
16	กระบวนท่ารำหลักและกระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะนางกำนัลช่วงที่ 2	173
17	กระบวนท่าเชื่อมนางกำนัลช่วงที่ 2	175
18	กระบวนท่ารำหลักนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับกระบวนท่ารำโนราเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2	177

สารบัญตาราง (ต่อ)

ตารางที่		หน้า
19	กระบวนท่ารำหลักนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance).....	179
20	กระบวนท่ารำหลักนาฏศิลป์ไทยกระบวนท่ารำโนราผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แด๊นซ์ (Kandyan Dance) เจ้าหญิงเหมชาลาช่วงที่ 2.....	182
21	กระบวนท่าเชื่อมนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับกระบวนท่ารำโนราเจ้าหญิงเหมชาลาช่วงที่ 2.....	185
22	กระบวนท่ารำสื่อความหมายเจ้าหญิงเหมชาลาช่วงที่ 2.....	188
23	กระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะเจ้าหญิงเหมชาลาช่วงที่ 2.....	194
24	กระบวนรำหลักและกระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะนางกำนัลช่วงที่ 3.....	197
25	กระบวนท่าเชื่อมนางกำนัลช่วงที่ 3.....	205
26	กระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมายนางกำนัลช่วงที่ 3.....	206
27	กระบวนท่ารำหลักและกระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะเจ้าหญิงเหมชาลาช่วงที่ 3.....	207
28	กระบวนท่าเชื่อมเจ้าหญิงเหมชาลาช่วงที่ 3.....	211
29	กระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมายเจ้าหญิงเหมชาลาช่วงที่ 3.....	212
30	สรุปผลการประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง.....	228
31	ข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ.....	229
32	สรุปผลการประเมินคุณภาพรูปเล่มรายงานวิจัย.....	233
33	ข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ.....	235
34	การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง รูปแบบวีดิทัศน์ในสื่อออนไลน์..	238

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1.1	กรอบแนวคิดผลงานสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง	10
2.1	อนุสาวรีย์เจ้าหญิงเหมชาลาและเจ้าชายทันทกุมาร ณ ประเทศศรีลังกา	16
2.2	ภาพวาดจิตรกรรมเจ้าหญิงเหมชาลาและเจ้าชายทันทกุมาร	17
2.3	อนุเสาวรีย์เจ้าหญิงนางเหมชาลา (ด้านซ้าย) และเจ้าชายทนทกุมาร (ด้านขวา)	17
2.4	เครื่องแต่งกายชุด กุสุมาทรงเครื่อง	22
2.5	เครื่องแต่งกายชุด วันทองแต่งตัว	26
2.6	เครื่องแต่งกายชุด สีดาทรงเครื่อง	30
2.7	เครื่องแต่งกายชุด พระธิดาทรงเครื่อง	33
2.8	ตำแหน่งทิศทางการแสดง	39
2.9	การแบ่งเวที	41
2.10	การเต้นเวส (Ves)	47
2.11	การเต้น Kandyan Dance	49
2.12	การเต้น Low-country	50
2.13	การเต้น Sabaragamuwa Dance	51
2.14	เครื่องแต่งกายของการแสดงกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	52
2.15	เครื่องประดับการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	53
2.16	กำไลข้อเท้า ซีรัมบู (Silambu)	53
2.17	กลองเกตา เบรายา (Geta Beraya)	54
2.18	ฉิ่งธรรมปฏิ (Thalampata)	55
3.1	ด้านหน้าพระพักตร์เจ้าหญิงเหมชาลา	71
3.2	ด้านข้างพระพักตร์เจ้าหญิงเหมชาลา	71
3.3	ลักษณะผ้านุ่งรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลาด้านหน้า	72

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
3.4	ลักษณะผ้านุ่งรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลาด้านข้าง	72
3.5	ประชุมออนไลน์การสร้างสรรค์ทำนองเพลง	94
3.6	ปี่	97
3.7	กลองตุ๊ก	98
3.8	ทับ	98
3.9	โหม่ง	99
3.10	ปืด	100
3.11	กังสดาล	100
3.12	กลองเกตา เบรายา (Geta Beraya)	101
3.13	ฉิ่งธรรมปฏิ (Thalampata)	102
3.14	ประชุมออนไลน์ ผ่านทางโปรแกรม Google meet ครั้งที่ 1	128
3.15	การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 2	129
3.16	การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3	130
3.17	การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 4	131
3.18	หุ่นจำลองเครื่องแต่งกายเจ้าหญิงเหมชาลา	133
4.1	นางสาวศิริมาศ ปิ่นสุวรรณ	159
4.2	นางสาวศริญญา ยวนานนท์	160
4.3	นางสาวปรานวาต์ เอี่ยมวงศ์	160
4.4	นางสาวพิมวริน ตลังวิทย์	160
4.5	นางสาวอมลวรรณ กรดนวล	161
4.6	การแบ่งเวที	215
4.7	แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านใน	216

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
4.8	แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านในมีตัวเอกอยู่ตรงกลาง	216
4.9	แถวคู่สับหว่าง	217
4.10	แถวสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน	217
4.11	แถวพู 5 คน	217
4.12	แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมออกด้านนอก	218
4.13	แถวหน้ากระดานแบบเดี่ยว	218
4.14	แถวทะแยงมุมทางซ้าย	218
4.15	แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านใน	219
4.16	เครื่องแต่งกายเจ้าหญิงเหมชาลา	220
4.17	เครื่องแต่งกายนางกำนัล	221
4.18	อุปกรณ์ประกอบฉากประเภทตั้งอยู่กับที่	223
4.19	คันฉ่อง	224
4.20	เวส ทาทูวา (Ves thattauwa)	224
4.21	ผอบพร้อมผ้ารอง	225
4.22	ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	225
4.23	การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์บนเวทีการแสดง	235
4.24	คิวอาร์โคด บันทึกท่ารำผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง	237

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

นาฏศิลป์กับวิถีชีวิตของคนไทยมีบทบาทความสำคัญด้านการแสดงที่ปรากฏในกิจกรรมของวิถีชีวิตในชุมชนและประเพณีวันสำคัญทางศาสนา นาฏศิลป์เป็นมหรสพอย่างหนึ่งเพื่อใช้ในการเฉลิมฉลองผู้เข้ามาร่วมงาน จังหวัดนครศรีธรรมราชเป็นจังหวัดหนึ่งที่มีประเพณีและวัฒนธรรมที่หลากหลาย ซึ่งหากเป็นพิธีทางพระพุทธศาสนาที่เกี่ยวเนื่องด้วยพระบรมธาตุเจดีย์นครศรีธรรมราช มีพุทธศาสนิกชนทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศมาร่วมกิจกรรมกันอย่างต่อเนื่อง นับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ประเพณีที่สำคัญที่ประชาชนทางภาคใต้ได้รับการสืบทอดประเพณีกันมาเป็นระยะเวลาอันยาวนาน คือ ประเพณีลากพระทางบกและลากพระทางน้ำ เป็นประเพณีอัญเชิญพระพุทธรูปปางอุ้มบาตรขึ้นประดิษฐานบนนมพระหรือบุษบกแล้วแห่แหนโดยการลากไปทางบกและทางน้ำ ปรากฏการประกวดกลองยาวรวมทั้งการแสดงของศิลปินพื้นบ้าน มโนราห์ และหนังตะลุง ประเพณีสารทเดือนสิบเป็นประเพณีทำบุญซึ่งเชื่อกันว่าเป็นวันที่พญายมปล่อยตัวผู้ล่วงลับไปแล้วที่เรียกว่า “เปรต” มาจากนรกประชาชนนำอาหารไปทำบุญที่วัดเรียกว่า “หมรับเล็ก” ปรากฏการแสดงกลองยาวและการแสดงบนเวทีของนักเรียนโรงเรียนต่าง ๆ แสดงเพื่อเป็นการสมโภช “หมรับ” ประเพณีแห่ผ้า เป็นประเพณีทำบุญตักบาตรและแห่ผ้าขึ้นธาตุ แห่ผ้าขึ้นธาตุ คือ การนำผืนที่เขียนรูปเล่าเรื่องราวชีวประวัติของพระพุทธเจ้า หรือผ้าสีเหลืองที่มีขนาดกว้างและมีความยาวนำผืนผ้าวางไว้บนเหนือศีรษะโดยเดินแห่รอบองค์พระบรมธาตุเจดีย์ในวันสำคัญทางพระพุทธศาสนา วันนี้มีการจัดกิจกรรมหรือพิธีที่สำคัญ ได้แก่ พิธีกวนข้าวมธุปายาส พิธีสมโภชผ้าพระบฏพระราชทาน ผ้าพระบฏพระราชทานหมายถึง ผ้าพระบฏ ที่ได้รับพระราชทานจากพระบรมวงศานุวงศ์และกิจกรรม “มาฆบูชาแห่ผ้าขึ้นธาตุนานาชาติที่เมืองนคร” เป็นกิจกรรมหนึ่งที่ต้องการยกระดับมาตรฐานของกิจกรรมให้เป็นกิจกรรมระดับนานาชาติ โดยมีพุทธศาสนิกชนจากกว่า 10 ประเทศ ได้แก่ ประเทศอินเดีย ประเทศจีน ประเทศเวียดนาม ประเทศพม่า ประเทศกัมพูชา ประเทศลาว ประเทศมาเลเซีย ประเทศไต้หวัน ประเทศญี่ปุ่น และประเทศศรีลังกา ทั้ง 10 ประเทศนี้ได้เดินทางมาร่วมงานแห่ผ้าขึ้นธาตุนานาชาติกันอย่างต่อเนื่อง (วิมล ดำศรี, 2557, น. 32)

ประเทศศรีลังกาเป็นประเทศหนึ่งที่นำท่าเต้นชุด “Kandyan Uda Rata Nutum” และ “Sabaragamuwa Nutum” เป็นชุดการแสดงเพื่อเฉลิมฉลองในกิจกรรมสมโภชผ้าพระบฏนานาชาติ เป็นชุดการแสดงที่บ่งบอกถึงความเป็นอัตลักษณ์ประจำชาติของประเทศศรีลังกา และยังเป็นชุดการแสดงที่สื่อถึงการบูชาพระบรมธาตุความศรัทธาที่มีต่อพระพุทธศาสนา โดยประเทศศรีลังกาได้นำการแสดงมาร่วมเฉลิมฉลองตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2553 - 2555 ซึ่งจะเห็นได้ว่าความสัมพันธ์ระหว่างจังหวัดนครศรีธรรมราชกับประเทศศรีลังกา มีความสัมพันธ์ด้านวัฒนธรรมกันมาอย่างต่อเนื่อง นับตั้งแต่อดีตพระเจ้าศรีธรรมาโศกราชรับลัทธิทางศาสนาวัฒนธรรมของลังกาวงศ์ และได้บูรณะพระเจดีย์เดิมให้เป็นทรงระฆังคว่ำ (พระบรมธาตุ) แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ที่มาอย่างช้านานจนถึงปัจจุบัน (ฉัตรชัย ศุกระกาญจน์, ผู้ให้สัมภาษณ์, 3 มีนาคม 2564)

พระบรมธาตุประดิษฐานอยู่ ณ วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช ได้ชื่อว่าเป็นศูนย์กลางวัฒนธรรม มีตำนานและที่มากล่าวถึงความเป็นมาการในการสร้างพระบรมธาตุเล่าว่า เจ้าหญิงเหมชาลาและเจ้าชายทนทกุมารเป็นพระราชธิดาและพระราชโอรสของพระเจ้าโคสีหราชเจ้าเมืองทนธบุรีเป็นผู้อัญเชิญพระทันตธาตุของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าไปยังศรีลังกา ได้ทรงอันเชิญมาในมวยผมซึ่งฝังไว้ที่หาดทรายแก้ว (วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช) ต่อมา พระมหาเถรพรหมเทพทราบว่า พระทันตธาตุได้เสด็จมาสู่หาดทรายแก้วแห่งนั้นแล้ว จึงได้เหาะมากราบนมัสการและเมื่อได้พบกับสองพี่น้องเข้าก็ได้ไต่ถามเรื่องราว พระมหาเถรพรหมเทพเจ้ายังทำนายว่า ต่อไปภายภาคหน้าอีกราว ๆ 200 ปี จะมีพระยาองค์หนึ่งทรงพระนามว่า พระยาศรีธรรมโศกราช จะมาสร้างเมืองสร้างเจดีย์สูง 17 วา บรรจุพระบรมสารีริกธาตุ ณ หาดทรายแก้วแห่งนี้ พระมหาเถรพรหมเทพจึงรับปากว่าจะช่วยเหลือให้เดินทางไปศรีลังกาอย่างปลอดภัย ทั้งสองจึงได้แสดงความเคารพต่อพระมหาเถรพรหมเทพแล้วอำลาเดินทางต่อไป เจ้าหญิงเหมชาลาได้นำเอาพระทันตธาตุห่อเกล้าชฎาไว้ เพื่อนำไปถวายกษัตริย์ผู้ครอบครองลังกาทวีปเมื่อทั้งสองเสด็จมาถึงเจ้าเมืองลังกาทราบข่าวว่าทั้งสองเสด็จมาเพื่อจะถวายพระทันตธาตุ จึงตรัสสั่งพราหมณ์ให้จัดหาข้าวตอกดอกบายศรีราชวัตรฉัตรธงออกไปรับเสด็จทั้งสองพระองค์เข้ามาในวังเพื่อจัดงานพิธีสมโภชพระทันตธาตุ (วิมล ดำศรี, 2557, น. 119)

จากเหตุการณ์ความสำคัญนาฏศิลป์กับวิถีชีวิตของคนภาคใต้ ความสัมพันธ์ระหว่างจังหวัดนครศรีธรรมราชกับประเทศศรีลังกา ตำนานพระบรมธาตุ ฯ ความวิจิตรงดงามด้านศิลปกรรมที่ปรากฏบนรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลากับเจ้าชายทนทกุมารที่ประดิษฐาน ณ วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง โดยนำจารีตขนบธรรมเนียมประเพณีและพระราชพิธีในราชสำนักที่กล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัวก่อนที่จะไปเข้าร่วมพระราชพิธีสำคัญ อีกทั้ง ยังพบว่า การแสดงที่ปรากฏในปัจจุบันที่ใช้สำหรับการบูชาพระบรมธาตุ ฯ เช่น ระบำนาฏยบูชาพระธาตุ ระบำนบพระบรมธาตุ ผลงานสร้างสรรค์การแสดงของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช แต่ยังไม่เคยปรากฏการแสดงที่กล่าวถึงความสำคัญของเจ้าหญิงเหมชาลา ด้วยเหตุผลดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะสร้างสรรค์การรำทรงเครื่อง ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เพื่อเป็นการอนุรักษ์และพัฒนาการสร้างสรรค์การแสดงทางด้านนาฏศิลป์ให้อยู่สืบต่อไป

ผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง จักเป็นประโยชน์ต่อนาฏศิลป์ไทยเรื่องแนวทางและองค์ประกอบการสร้างสรรค์ การรำทรงเครื่องในรูปแบบพันทางการสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นพหุวัฒนธรรมระหว่างจังหวัดนครศรีธรรมราชกับประเทศศรีลังกาและยังเป็นการแสดงถึงการยกระดับกิจกรรมในประเพณีและวันสำคัญทางศาสนา เช่น “วันมาฆบูชาแห่ผ้าขึ้นธาตุนานาชาติ” วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช ผลงานการแสดงสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ยังเป็นการแสดงเพื่อระลึกถึงความสำคัญของเจ้าหญิงเหมชาลาซึ่งในปัจจุบันรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลาประดิษฐานอยู่ ณ วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช มีอนุสรณ์สถานสำหรับให้ประชาชนกราบไหว้บูชาและระลึกถึงคุณงามความดีของเจ้าหญิงเหมชาลานำมาเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ และเกิดแรงศรัทธาอันยิ่งใหญ่ และยังช่วยทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาให้คงอยู่ไว้ชั่วลูกชั่วหลานทั้งนี้อีกด้วย ผลการสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่องจะเป็นแหล่งข้อมูลและเกิดองค์ความรู้สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับงานสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์ไทยหรือผลงานด้านศิลปกรรมได้ นอกจากนี้งานสร้างสรรค์ดังกล่าว ยังสามารถนำไปใช้ประกอบการจัดการเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์ไทยเพื่อพัฒนาทักษะการสร้างสรรค์นาฏศิลป์และเรื่องอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องได้ต่อไป

1.2 คำถามในการวิจัย

1.2.1 แนวทางการสร้างสรรค์จากการผสมผสานศิลปะ 3 ลักษณะ คือ กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนรา และท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกามีลักษณะอย่างไร

1.2.2 กระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนรากับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา มีองค์ประกอบอย่างไร

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด “เหมชาลาทรงเครื่อง” ในรูปแบบการรำทรงเครื่องร่วมกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา

2. เพื่อประเมินคุณภาพงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง

1.4 ขอบเขตในการวิจัย

การวิจัยเชิงสร้างสรรค์เชิงคุณภาพเป็นผลงานสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ชุด “เหมชาลาทรงเครื่อง” ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของการวิจัยไว้ ดังนี้

1.4.1 ด้านเนื้อหา ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับตำนานวัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช กระบวนการรำทรงเครื่องของตัวนาง กระบวนท่ารำโนรา และท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา องค์ประกอบการแสดงที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ 7 ขั้นตอน ได้แก่ 1. การสร้างแนวคิดการแสดง 2. การสร้างสรรค์บทร้อง 3. ดนตรี และเพลงประกอบการแสดง 4. การคัดเลือกนักแสดง 5. การออกแบบกระบวนท่ารำ 6. การออกแบบเครื่องแต่งกาย 7. เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชนทั้งในรูปแบบการแสดงบทความและรูปเล่มวิจัยฉบับสมบูรณ์พร้อมวีดิทัศน์การแสดง

1.4.2 ด้านบุคคล แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มผู้ให้ข้อมูลและกลุ่มตัวอย่าง ดังนี้

1.4.2.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูล คือ ข้อมูลเกี่ยวกับตำนานวัดพระบรมธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช จำนวน 1 คน ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดการสร้างสรรค์ท่ารำ จำนวน 2 คน ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดดนตรี จำนวน 2 คน ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดบทร้อง จำนวน 1 คน ข้อมูล

เกี่ยวกับแนวคิดเครื่องแต่งกาย จำนวน 1 คน ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดการสร้างสรรค์ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จำนวน 1 คน รวมทั้งสิ้น จำนวน 10 คน

1.4.2.2 กลุ่มตัวอย่าง ในการทดลองและฝึกปฏิบัติ ได้แก่ นักเรียน นักศึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช จำนวน 5 คน โดยมีเกณฑ์ในการกำหนดคุณสมบัติ ดังนี้

1) นักเรียน นักศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

2) ศึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย

3) มีความรู้พื้นฐานความสามารถด้านนาฏศิลป์ไทย

4) เป็นผู้เสียสละเวลาส่วนตัวเพื่อส่วนร่วมได้

5) รูปร่างสมส่วน หน้าตาดี บุคลิกภาพดี

บทบาทเจ้าหญิงเหมชาลา คัดเลือกจากลุ่มตัวอย่างจำนวน 3 คน นำมาทดลองและฝึกปฏิบัติการรำทรงเครื่องกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จากนั้นคัดเลือกให้เหลือเพียงจำนวน 1 คน เป็นผู้สาธิตการแสดง กลุ่มที่ไม่ได้ถูกคัดเลือกจำนวน 2 คน จะจัดอยู่ในกลุ่มสำรองหากเกิดสถานการณ์ไม่คาดคิด กลุ่มสำรองสามารถนำมาเป็นผู้แสดงสาธิตแทนคนที่ถูกคัดเลือกและบทบาทนางกำนัลคัดเลือกแบบเจาะจงตามเกณฑ์คุณสมบัติที่กำหนดไว้ตรงตามเกณฑ์ที่ตั้งไว้ผู้แสดงจำนวน 4 คน

1.4.3 ด้านพื้นที่ แบ่งได้เป็น 3 ประเด็น ได้แก่

1.4.3.1 พื้นที่ศึกษาข้อมูลตำนานวัดพระบรมธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช

1.4.3.2 พื้นที่ศึกษาข้อมูลการรำทรงเครื่อง วิทยาลัยนาฏศิลป ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม ข้อมูลท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จากการเรียนออนไลน์ระบบ Zoom กับผู้มีความรู้เรื่องท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

1.4.3.3 พื้นที่ดำเนินการสร้างสรรค์ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จังหวัดนครศรีธรรมราช

1.4.4 ด้านเวลา ผลงานสร้างสรรค์ชุด “เหมชาลาทรงเครื่อง” ตั้งแต่วันที่ 1 กุมภาพันธ์ 2564 ถึงวันที่ 31 มีนาคม 2565 โดยผู้วิจัยได้กำหนดการแสดงให้อยู่ในรูปแบบของนาฏศิลป์ไทยผสมผสานท่ารำโนรากับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ใช้นักแสดงเป็นผู้หญิง

จำนวน 1 คน แทนตัวละคร คือ เจ้าหญิงเหมชาลา โดยมีเนื้อหาการแสดงที่สื่อถึงการร่ายรำ เพื่อแต่งกายและสวมใส่เครื่องประดับและแสดงถึงการอัญเชิญพระทันตธาตุเพื่อนำไปถวายแด่พระเจ้าทศคามมุนีกษัตริย์แห่งกรุงลังกาและใช้นักแสดงเป็นผู้หญิงจำนวน 4 คน แทนตัวละครนางกำนัลแสดงถึงการต้อนรับการนำสู่การเข้าร่วมเฉลิมฉลองพระราชพิธีสมโภชพระทันตธาตุ ใช้เวลาในการแสดงประมาณ 8 นาที โดยแบ่งเนื้อหาออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 สิงหลยาตรา กล่าวถึงการเดินทางของเจ้าหญิงเหมชาลามาสู่เข้าห้องแต่งตัว

ช่วงที่ 2 เหมชาลาแต่งองค์ กล่าวถึงขั้นตอนการแต่งตังตัวและการสวมใส่เครื่องประดับของเจ้าหญิงเหมชาลา

ช่วงที่ 3 บรรจงอัญเชิญพระธาตุ กล่าวถึงเจ้าหญิงเหมชาลาออกเดินทางไปเข้าร่วมพระราชพิธีสมโภชพระทันตธาตุ

1.5 ขอบเขตด้านผู้เชี่ยวชาญ

การดำเนินงานวิจัยเพื่อออกแบบผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาข้อมูลเพื่อนำมาสร้างสรรค์ โดยมีหลักเกณฑ์ในการเลือกผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1.5.1 ผู้ทรงคุณวุฒิในการสัมภาษณ์ โดยมีเกณฑ์คัดเลือกผู้เชี่ยวชาญได้จากผู้ที่มีความรู้ด้านตำนานวัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช จำนวน 1 คน ผู้มีความรู้ความชำนาญด้านนาฏศิลป์ไทย จำนวน 2 คน ผู้มีความรู้ด้านดุริยางค์ศิลป์ จำนวน 2 คน ผู้มีความรู้ความชำนาญด้านคีตศิลป์ไทย จำนวน 2 คน ผู้มีความรู้ความชำนาญด้านเครื่องแต่งกาย จำนวน 1 คนผู้มีความรู้ด้านท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จำนวน 1 คน และเป็นผู้มีความรู้ประสบการณ์ไม่น้อยกว่า 30 ปี เช่น ตำแหน่งศิลปินแห่งชาติ ผู้ช่วยศาสตราจารย์และผู้เชี่ยวชาญ รวมทั้งสิ้น จำนวน 10 คน

1.5.2 ผู้ทรงคุณวุฒิในการประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์ โดยมีเกณฑ์คัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิได้จากผู้มีความรู้ด้านประวัติศาสตร์ ตำนานวัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช จำนวน 1 คน ผู้มีความรู้ความชำนาญด้านนาฏศิลป์ไทย จำนวน 2 คน ผู้มีความรู้ด้านดุริยางค์ศิลป์ จำนวน 1 คน ผู้มีความรู้ความชำนาญด้านคีตศิลป์ไทย จำนวน 1 คน ซึ่งดำรง

ตำแหน่งทางวิชาการรองศาตราจาร์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ และผู้มีความเชี่ยวชาญตรงสาขาหรือเกี่ยวข้องกับความรู้ความสามารถที่สอดคล้องกับการสร้างสรรค์มาเป็นผู้ทรงคุณวุฒิในการประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง รวมทั้งสิ้น จำนวน 5 คน

1.6 วิธีดำเนินงานวิจัย

ผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เป็นการวิจัยสร้างสรรค์เชิงคุณภาพที่มีรูปแบบวิจัย ดังนี้

1.6.1 ศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งต่าง ๆ ทางวิชาการ ได้แก่ หอสมุดแห่งชาติ จังหวัดนครศรีธรรมราช หอสมุดมหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช ห้องสมุดวัฒนธรรมจังหวัดนครศรีธรรมราช และห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

1.6.2 ศึกษาและสังเกตการณ์จากการชมวีดิทัศน์การแสดงรำทรงเครื่องรูปแบบต่าง ๆ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และวีดิทัศน์ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา

1.6.3 ศึกษาข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ทั้งที่มีประสบการณ์ด้านการสอนด้านการแสดงนาฏศิลป์ ด้านคีตศิลป์ ด้านดุริยางค์ไทย ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งมีประสบการณ์ไม่น้อยกว่า 30 ปี และผู้มีประสบการณ์ด้านท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกาไม่น้อยกว่า 10 ปี รวมทั้งวิเคราะห์กระบวนท่ารำทรงเครื่องและท่าเต้น กันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ที่ปรากฏในการแสดง

1.6.4 สร้างสรรค์กระบวนท่ารำตามบทประพันธ์ ที่สื่อถึงการแต่งกายของเจ้าหญิงเหมชาลา โดยปฏิบัติตามจารีตการรำทรงเครื่อง ตามขั้นตอนการสร้างสรรค์งาน ประกอบด้วยลำดับขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การสร้างแนวคิดการแสดง

ขั้นตอนที่ 2 การสร้างสรรค์บทร้อง ดนตรี และเพลงประกอบการแสดง

ขั้นตอนที่ 3 การคัดเลือกผู้แสดง

ขั้นตอนที่ 4 การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ

ขั้นตอนที่ 5 การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย

ขั้นตอนที่ 6 การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อตรวจสอบคุณภาพ

ขั้นตอนที่ 7 เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน

1.6.5 ดำเนินการบันทึกกระบวนท่ารำ ดังนี้

1.6.5.1 บันทึกท่ารำเป็นลายลักษณ์อักษรและภาพนิ่ง

1.6.5.2 บันทึกวีดิทัศน์

1.6.6 ตรวจสอบและประเมินคุณภาพการสร้างสรรค์ จัดประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย คีตศิลป์ไทย ดุริยางค์ไทย และนักวิชาการทางประวัติศาสตร์ เพื่อตรวจสอบและประเมินคุณภาพการสร้างสรรค์งาน ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เกณฑ์การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิ คือ เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ในการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทย คีตศิลป์ไทย ดุริยางค์ไทย และนักวิชาการทางประวัติศาสตร์ มีประสบการณ์ไม่น้อยกว่า 15 ปี

1.6.7 นำข้อมูลที่ได้รับมาวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัยเรียบเรียงเป็นข้อมูลเชิงพรรณนา

1.7 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยตนเอง โดยใช้เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

1.7.1 สมุดบันทึกสำหรับจดบันทึกข้อมูลจากการสังเกต การสัมภาษณ์และข้อคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิ

1.7.2 เครื่องบันทึกเสียงสำหรับบันทึกการสัมภาษณ์และข้อคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิ

1.7.3 กล้องถ่ายภาพสำหรับบันทึกภาพนิ่ง

1.7.4 กล้องถ่ายวีดิทัศน์ใช้สำหรับบันทึกภาพเคลื่อนไหวของท่ารำ

1.7.5 แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง โดยใช้แบบสัมภาษณ์หาค่าดัชนีสอดคล้อง (IOC) มีเกณฑ์การให้คะแนนตรวจสอบเครื่องมือ มาจัดทำเป็นแบบสัมภาษณ์แบบปลายเปิดเพื่อใช้ในการเก็บข้อมูลพื้นฐาน

1.7.6 แบบประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์

1.8 นิยามศัพท์เฉพาะ

1.8.1 เหมชาลา หมายถึง พระธิดาของพญาโคสีหราชแห่งกรุงทนทบุรี ผู้ที่อัญเชิญพระทันตธาตุมาฝังไว้ที่หาดทรายแก้ว วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช ในงานวิจัยครั้งนี้หมายถึง ชื่อของตัวละครที่นำเสนอการแสดงในรูปแบบการรำทรงเครื่อง

1.8.2 ทรงเครื่อง หมายถึง การแต่งกายของกษัตริย์หรือผู้มีฐานันดรสูงศักดิ์ด้วยเครื่องต้น เครื่องทรงที่วิจิตรงดงาม

1.8.3 เหมชาลาทรงเครื่อง หมายถึง การแต่งองค์ทรงเครื่องของเจ้าหญิงเหมชาลาด้วยเครื่องแต่งกาย และเครื่องประดับที่วิจิตรงดงาม ก่อนที่จะเข้าร่วมขบวนในพิธีสมโภชพระทันตธาตุในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ด้วยการผสมผสานท่ารำนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนราและท่าเต้น กันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา

1.9 ประโยชน์คาดว่าที่จะได้รับ

ผลงานสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง จะเป็นประโยชน์ต่อวิชาการนาฏศิลป์ไทยและสถาบันการศึกษาตลอดจนองค์กรต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ดังต่อไปนี้

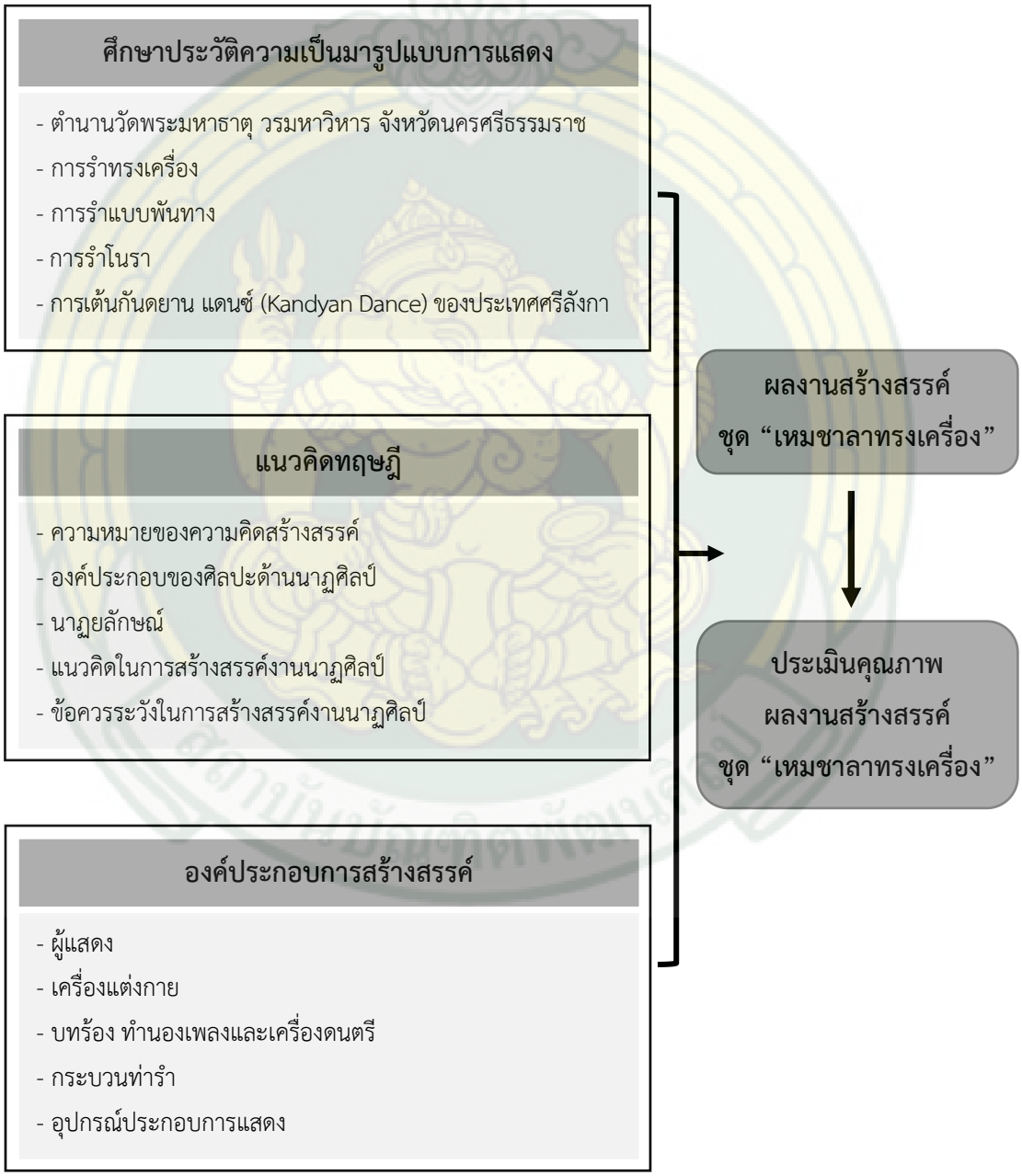
1.9.1 วงการนาฏศิลป์ไทยมีชุดการแสดงรำทรงเครื่องในรูปแบบพันทาง เพิ่มขึ้นอีกหนึ่งชุด คือ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง โดยผ่านการตรวจสอบและรับรองคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์จากผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ ดนตรี และที่เกี่ยวข้องอย่างเป็นทางการ

1.9.2 ผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนราที่ผสมผสานท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ซึ่งนอกจากจะได้สืบทอดความเป็นนาฏศิลป์ไทยยังสร้างความสัมพันธ์ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมระหว่างประเทศแสดงให้เห็นถึงศาสตร์ทุกแขนงสร้างความเชื่อมโยงกันได้อย่างลงตัว

1.9.3. ผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง นอกจากจะเป็นผลงานการแสดงนาฏศิลป์แล้ว มีรูปแบบการรายงานกระบวนการสร้างสรรค์ในรูปแบบเอกสารเชิงวิชาการทำให้ผู้ที่สนใจศึกษาเกิดแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยชุดอื่น ๆ และนำไปพัฒนาเพื่อต่อยอดองค์ความรู้เกี่ยวกับการรำทรงเครื่องรูปแบบพันทาง ตลอดจนการบูรณาการข้ามศาสตร์เพื่อประโยชน์ต่อสังคมเชิงวัฒนธรรมได้อย่างกว้างขวาง

1.10 กรอบแนวคิดการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ในรูปแบบการรำทรงเครื่อง ท่ารำโนราผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา และเพื่อประเมินคุณภาพงานโดยใช้ฐานศาสตร์ความรู้จากประเด็นต่าง ๆ จากตำรา หนังสือ เอกสารทางวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องต่าง ๆ มาใช้เป็นกรอบแนวคิด ดังภาพ



ภาพที่ 1.1 กรอบแนวคิดการวิจัย ผลงานสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง

ที่มา: ผู้วิจัย

ผลงานสร้างสรรค์การแสดง ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์เชิงคุณภาพ ที่สร้างสรรค์ขึ้นจากแนวคิดการประยุกต์จากนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนราผสมผสานท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ดำเนินการตามแนวคิดและหลักทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ การออกแบบท่ารำตามหลักการของการรำทรงเครื่องของตัวนาง การใช้พื้นที่บนเวทีตามทฤษฎีทัศนศิลป์ การออกแบบเครื่องแต่งกาย ดนตรี บทร้อง และอุปกรณ์การแสดง โดยผ่านกระบวนการประเมินคุณภาพผลงานจากผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ คีตศิลป์และดนตรี และเผยแพร่สู่สาธารณชน นำองค์ความรู้ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์ไปใช้ประโยชน์ให้กับวงการนาฏศิลป์ไทยต่อไป

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยสร้างสรรผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่เกิดจากการศึกษาข้อมูลอันเป็นแรงบันดาลใจเกี่ยวกับตำนานพระมหาธาตุฯ และรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลาซึ่งประดิษฐานอยู่ในวัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช รูปแบบการรำนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนรา ผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จากการศึกษาค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ ตำรา งานวิจัยและงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องผู้วิจัยจึงได้กำหนดประเด็นในการศึกษา ดังต่อไปนี้

2.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับตำนานวัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช

2.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการรำทรงเครื่อง

2.2.1 ความหมายรำทรงเครื่อง

2.2.2 ประเภทของรำทรงเครื่อง

2.2.3 การเคลื่อนไหวบนเวที

2.3 รูปแบบการแสดงโนรา

2.4 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

2.4.1 ประวัติการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

2.4.2 ลักษณะการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

2.4.3 เครื่องแต่งกายกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

2.4.4 เครื่องดนตรีกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

2.5 แนวคิดและทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์

2.5.1 ความหมายของความคิดสร้างสรรค์

2.5.2 องค์ประกอบของศิลปะด้านนาฏศิลป์

2.5.3 นาฏยลักษณ์

2.5.4 แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์

2.5.5 ข้อควรระวังในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์

2.6 เครื่องมือการประเมินคุณภาพงานสร้างสรรค์

2.7 งานวิจัยหรืองานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง

2.8 สรุป

2.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับตำนานวัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช

เอกสารที่เกี่ยวข้อง ผู้สร้างสรรค์ได้รวบรวมข้อมูล จากหนังสือ บทความทางวิชาการและเอกสารอ้างอิงจากแหล่งที่มาอื่น ๆ เรื่อง ประวัตินางเหมชาลา โดยสรุปได้ ดังนี้

2.1.1 ตำนานวัดพระมหาธาตุที่กล่าวถึงเจ้าหญิงเหมชาลา

วิมล ดำศรี (2557, น. 119) กล่าวถึงตำนานวัดพระมหาธาตุว่า เจ้าหญิงเหมชาลาและเจ้าชายทนธกุมารทั้งสองพระองค์ได้อัญเชิญพระทันตธาตุหนีมาจากประเทศศรีลังกา สาเหตุเนื่องจากมีศัตรูที่อยู่ทางทิศใต้ชื่อเมืองขันบุรี กษัตริย์ชื่อท้าวอังกุตราชอัครมเหสีชื่อนางจันทเทวี และกษัตริย์ชื่ออังกุตราชร่วมมือกันกับแคว้นข้างเคียงเพื่อจะเข้ามารุกรานแย่งชิงพระทันตธาตุที่เมืองนครบุรีซึ่งมีกษัตริย์ผู้ครองเมืองนครบุรี คือ พระเจ้าโคสีหราชเป็นพระราชบิดาของเจ้าหญิงเหมชาลาและเจ้าชายทนธกุมารพระองค์ทรงมีพระราชกระแสรับสั่งให้ลูกทั้งสองอัญเชิญพระทันตธาตุหลบหนี และให้นำไปถวายแด่พระเจ้าลังกา ณ เมืองลังกาทวีป เจ้าหญิงเหมชาลาจึงอัญเชิญพระทันตธาตุซ่อนไว้บนมวยผม และหลบหนีออกจากเมืองเดินทางโดยเรือสำเภาเพื่อจะไปเมืองลังกาในระหว่างการเดินทางเรือสำเภาได้เกิดพายุพัดเรือขบวนของเจ้าหญิงเหมชาลาและเจ้าชายทนธกุมารอัปปางมาขึ้นยังฝั่งทะเลหาดทรายสีขาว ณ ปัจจุบันคือที่ตั้งของวัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช เมื่อขึ้นฝั่งเจ้าหญิงเหมชาลาได้อัญเชิญพระทันตธาตุออกมาที่ซ่อนและมาฝังไว้ ณ บริเวณหาดทราย จากนั้นทั้งสองพระองค์ได้เข้าไปหลบซ่อนตัวในที่ที่ปลอดภัย ซึ่งเหตุการณ์ต่อมาพระมหาเถรพรหมเทพผู้ซึ่งสำเร็จพระอรหันต์ทรงทราบด้วยญาณว่า พระทันตธาตุของพุทธเจ้าเสด็จมาประทับ ณ หาดทรายแก้วนั้น พระมหาเถรพรหมเทพเหาะลงมากราบนมัสการเจ้าหญิงเหมชาลาและเจ้าชายทนธกุมารซึ่งหลบซ่อนตัวอยู่และคอยสังเกตพระทันตธาตุไว้ไม่ให้ใครเข้ามาลักลอบเอาไปได้ เมื่อทั้งสองพระองค์เห็นพระมหาเถรพรหมเทพจึงเข้าออกมาไตร่ถามพระมหาเถรพรหมเทพว่า ท่านมาจากแห่งใดจึงรู้ได้ว่าพระทันตธาตุมาฝังไว้ ณ ที่แห่งนี้ พระมหาเถรพรหมเทพจึงตอบไปว่าข้ารู้ได้แห่งญาณพระมหาเถรพรหมเทพจึงถามทั้งสองกษัตริย์ว่า ท่านทั้งสองเดินทางมาจากที่แห่งใดถึงมาอาศัยอยู่ ณ ที่แห่งนี้ ทั้งสองพระองค์จึงเล่าเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นทั้งหมดให้พระมหาเถรพรหมเทพฟัง เมื่อได้ฟังพระมหาเถรพรหมเทพจึงทำนายว่าในกาลต่อไปภายหน้านั้น สถานที่แห่งนี้จะมีพญาองค์หนึ่งชื่อพญานครศรีธรรมาโศกราชเป็นผู้ก่อตั้งพระเจดีย์องค์ใหญ่เป็นพระมหาธาตุสูง 17 วา ชื่อเมืองนครศรีธรรมราชมหานคร เมื่อทำนายจบพระมหาเถรพรหมเทพจึงได้ช่วยทั้งสองกษัตริย์เดินทางลงสำเภากลับไปยังกรุงลังกาได้สำเร็จ

กรมศิลปากร (2560, น. 157) กล่าวไว้ในหนังสือ เรื่อง วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร นครศรีธรรมราช มรดกธรรม นำสู่มรดกโลก ภาพลักษณ์จากวรรณกรรมว่า ตำนานพระธาตุเมืองนครศรีธรรมราช มีเจ้าเมืองชื่อท้าวโกสีหราช มีพระมเหสีชื่อนางมหาเทวี มีพระราชบุตรีเจ้าหญิงเหมชาลาผู้ซึ่งเป็นพี่มีพระราชบุตรชื่อเจ้าชายทันตกุมารผู้ซึ่งเป็นน้อง มีเมืองชนทบุรีอยู่ฝั่งทักษิณทิศเจ้าเมืองชื่อว่า ท้าวอังกุศราชและพระมเหสีชื่อว่าจันทเทวีพร้อมด้วยท้าวอังกุศราชมาช่วยกันสู้รบเพื่อแย่งชิงพระทันตธาตุจากท้าวโกสีหราชจนต้องเสียเมืองให้แก่ท้าวอังกุศราช เจ้าหญิงเหมชาลากับเจ้าชายทันตกุมารได้รับพระกระแสรับสั่งจากพระราชบิดาให้นำพระทันตธาตุลงสำเภาไปเมืองลังกา เพื่อนำพระทันตธาตุไปถวายแด่พระเจ้ากรุงลังกาขณะเดินทางเกิดลมพายุพัดสำเภาแตกเจ้าหญิงเหมชาลากับเจ้าชายทันตกุมารก็พากันนำพระทันตธาตุขึ้นฝั่ง ณ หาดทรายแก้ว ทะเลรอบและได้อัญเชิญพระธาตุฝังไว้ที่หาดทราย จากนั้นก็เข้าไปหลบซ่อนอยู่ในที่ลับตา ต่อมามีพระอรหันต์องค์หนึ่งชื่อพระมหาเถรพรหมเทพได้เหาะเหินมาทางอากาศ จึงสังเกตเห็นแสงสว่างโชตช่วง ณ บริเวณหาดทรายนั้น พระมหาเถรพรหมเทพจึงลงนมัสการพระทันตธาตุ เจ้าหญิงเหมชาลากับเจ้าชายทันตกุมารเห็นดังนั้น จึงออกมาจากที่ซ่อนเร้นเข้ามานมัสการพระมหาเถรพรหมเทพและเล่าเรื่องราวทั้งหมดให้กับพระมหาเถรพรหมเทพฟัง เมื่อได้ฟังพระมหาเถรพรหมเทพจึงทำนายว่า ณ หาดทรายทะเลรอบนี้ เบื้องหน้าจะมีพระยาองค์หนึ่งชื่อพระยาศรีธรรมาโศกราชจะเป็นผู้ก่อตั้งเมืองใหญ่แล้วจะก่อพระมหาธาตุสูงได้ 37 วา จากนั้น พระมหาเถรพรหมเทพสั่งเจ้าสองพี่น้องไว้ว่าหากเกิดทุกข์สิ่งใดให้เจ้าทั้งสองนึกถึงเราเราจะมาช่วยเจ้าทั้งสอง จากนั้นพระมหาเถรพรหมเทพช่วยให้ทั้งสองพระองค์อัญเชิญพระทันตธาตุเดินทางกลับไปเมืองลังกาได้สำเร็จ

ฉัตรชัย ศุกระกาญจน์ (2561, น. 12) กล่าวว่า ประวัติเจ้าหญิงเหมชาลา ในหนังสือเรื่อง ตำนานพระธาตุและตำนานเมืองนครศรีธรรมราช กล่าวไว้ว่า ก่อนการสร้างเมืองนครศรีธรรมราช กล่าวถึงพระเจ้าอังกุศราชเจ้าเมืองทนทบุรียกทัพขึ้นเหนือเพื่อรบชิงพระทันตธาตุ จากพระเจ้าโกสีหราชแห่งเมืองทนทบุรี ท้าวโกสีหราชเสียเมืองและสิ้นพระชนม์ก่อนการศึกมีพระราชกระแสรับสั่งให้เจ้าหญิงเหมชาลาผู้เป็นพระราชธิดาและเจ้าทันตกุมารผู้เป็นพระราชโอรส นำพระทันตธาตุหนีออกจากเมืองลงสำเภาหมายว่าจะให้ไปมอบกับเจ้าเมืองลังกา ระหว่างทางเกิดพายุพัดเรือสำเภาอย่างหนักจนเรือสำเภาแตกทั้งสองขึ้นบนฝั่งหาดทรายแก้วและฝังพระทันตธาตุไว้ ส่วนทั้งสองก็แอบซ่อนตัวอยู่ มีพระอรหันต์พรหมเทพเหาะผ่านมามองเห็นรัศมีของพระทันตธาตุ จึงลงมากราบนมัสการกษัตริย์ทั้งสองจึงออกมานมัสการพระอรหันต์พรหมเทพ และเล่าเรื่องความเป็นมาและที่จะเดินทางไปกรุงลังกา พระอรหันต์พรหมเทพได้ทำนายว่า สถานที่ตรงนี้ต่อไปภายหน้าจะมีกษัตริย์ทรงพระนามว่า

“พระยาศรีธรรมาโศกราช” จะก่อตั้งขึ้นเป็นเมืองและพระอรหันต์พรหมเทพได้ช่วยทั้งสองนำพระทันตธาตุลงเรือที่ท่าเรือเมืองตรัง ในที่สุดก็ไปถึงเมืองลังกาได้อย่างปลอดภัย

กิตติ วัฒนะมหาตม์ (2553, น. 2-6) ประวัติเจ้าหญิงเหมชาลา ในหนังสือเรื่องตำนานนางกษัตริย์ไว้ว่า เมืองทนธบุรีเป็นที่ประดิษฐานของพระทันตธาตุก็เป็นสาเหตุให้กษัตริย์เมืองต่าง ๆ ยกทัพมารุกรานเพื่อแย่งชิงพระทันตธาตุ พระเจ้าโคสีหราชผู้ครองเมืองทนธบุรีพระองค์ทรงอาศัยพุทธบารมีปกป้องทรงชนะศึกมาตลอดจนกระทั่งถึงปี พ.ศ. 852 พระเจ้าอังกุศราชแห่งเมืองขันธบุรีที่อยู่ทางทิศใต้ได้ชักชวนกษัตริย์อีก 4 เมือง รวบรวมกำลังยกทัพมาตีเมืองทนธบุรีเพื่อช่วงชิงพระทันตธาตุ พระเจ้าโคสีหราชทรงทราบดีว่าศึกครั้งนี้ใหญ่หลวงนักเกินกว่ากำลังทหารในนครทนธบุรีจะสู้ไหว พระองค์ทรงมีพระทัยแรงกล้าและทรงทำทุกวิถีทางเพื่อไม่ให้พระทันตธาตุตกไปอยู่ในมือของข้าศึก เนื่องจากกษัตริย์ที่ยกกองทัพมานี้เป็นพวกทมิฬนับถือศาสนาอื่นต้องการพระทันตธาตุไปทำลายเพื่อตัดกำลังมิให้ศาสนาพุทธได้เป็นที่ตั้งมั่นของปวงชน จึงทรงมีพระกระแสรับสั่งกับพระราชธิดาและพระราชโอรสว่า “ลูกรักทั้งสองหากเห็นบิดาเสียทีแก่ข้าศึกในสมรภูมิรบขอให้เจ้าทั้งสองหลบหนีและอัญเชิญพระทันตธาตุออกจากเมืองไปด้วย จากนั้นให้นำไปถวายพระเจ้ากรุงลังกาให้จงได้ เพราะพระเจ้ากรุงลังกาได้มาขอแบ่งพระทันตธาตุหลายครั้งแต่พ่อก็มิได้ให้ไป จงอย่าให้พระทันตธาตุตกไปอยู่ในมือของศัตรูเป็นอันขาด” เมื่อเจ้าหญิงเหมชาลาและเจ้าชายทนธกุมารได้รับพระกระแสรับแล้วจึงเตรียมตัวปลอมพระองค์เป็นพ่อค้าและแม่ค้า โดยอัญเชิญพระทันตธาตุซุกซ่อนไว้ในมวยผมอย่างมิดชิด เมื่อพระเจ้าโคสีหราชทรงเสียทีข้าศึกถูกพระเจ้าอังกุศราชฟันพระศอขาดสิ้นพระชนม์อยู่เหนือคอช้าง เจ้าหญิงเหมชาลากับเจ้าชายทนธกุมารรับคำสั่งจากพระบิดานำพระทันตธาตุลงสำเภาไปเมืองลังกาตามรับสั่งของพระเจ้าโคสีหราชราชบิดา ระหว่างขบวนเรือพระที่นั่งจะไปลังกาทวีปเกิดพายุทำให้เรือสำเภาอัปปางลง ได้ซัดพาผู้คนในเรือขึ้นฝั่งจนมาถึงสถานที่ร่มรื่นแห่งหนึ่งบริเวณหาดทรายแก้วได้แวะพักอาศัย และอัญเชิญพระทันตธาตุจากมวยผมมาฝังไว้ชั่วคราว มีพระมหาเถรพรหมเทพได้มานมัสการพระทันตธาตุและได้ช่วยให้ทั้งสองพระองค์เดินทางไปลังกาได้สำเร็จ โดยได้กล่าวว่าหากมีอันตรายใดเกิดขึ้นในระหว่างทางก็ขอให้ระลึกถึงเราเราจะไปช่วยเหลือทันที เมื่อถึงเมืองลังกาพระเจ้าทศคามมุนีเจ้าเมืองลังกาทรงทราบว่า เจ้าหญิงเหมชาลากับเจ้าชายทันตกุมารนำพระทันตธาตุมาถวายตามความรับสั่งพระบิดา จึงทรงพอพระทัยยิ่งนัก ทรงมีพระราชกระแสรับสั่งให้เจ้าหญิงเหมชาลาและเจ้าชายทันตกุมารแห่งทนธบุรีเข้าเฝ้าและจัดพระราชพิธีต้อนรับและสมโภชพระทันตธาตุอย่างยิ่งใหญ่ หลังพระราชพิธีสมโภชผ่านพ้นไปแล้วก็

โปรดฯ ให้สร้างพระบรมธาตุเจดีย์ขึ้นสำหรับเป็นที่ประดิษฐานพระเขี้ยวแก้ว สำหรับเป็นที่สักการะบูชาของพุทธศาสนิกชนชาวลังกาตั้งแต่นั้นจนสืบมาจนปัจจุบัน ส่วนเจ้าหญิงเหมชาลาและเจ้าชายทนธกุมารก็ได้เสด็จประทับในพระราชวังกรุงลังกาอย่างมีความสุข

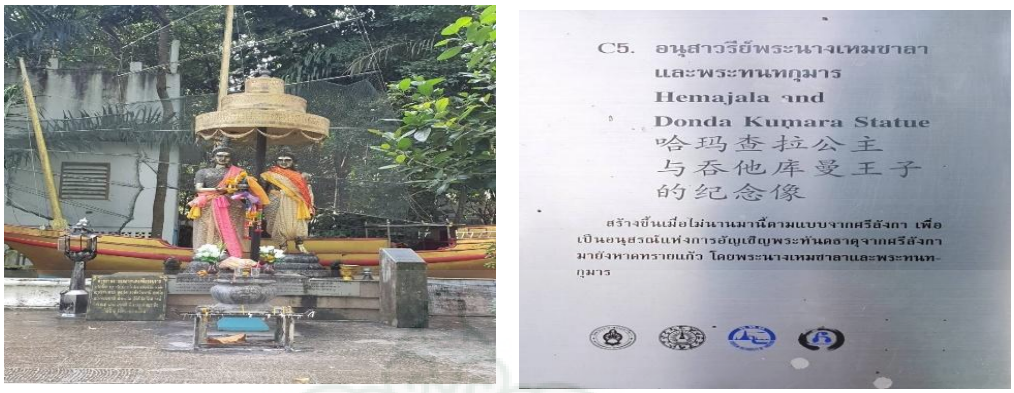
นอกจากเอกสารอ้างอิงที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้สืบค้นข้อมูลที่ปรากฏหลักฐานในรูปแบบอื่น ๆ ที่ไม่เป็นลายลักษณ์อักษร คือ อนุสาวรีย์ จิตรกรรมฝาผนัง และประติมากรรมเจ้าหญิงเหมชาลาและเจ้าชายทันทกุมารที่ปรากฏในประเทศไทยและประเทศศรีลังกา ดังภาพ

ภาพที่ 2.1 อนุสาวรีย์ เจ้าหญิงเหมชาลาและเจ้าชายทันทกุมาร ณ ประเทศศรีลังกา

ที่มา: นครออนไลน์ (2564, ออนไลน์)

ภาพที่ 2.2 ภาพวาดจิตรกรรมเจ้าหญิงเหมชาลาและเจ้าชายทันทกุมาร ณ วัดกัลยาณี ประเทศศรีลังกา วาดโดย Solias Mendis จิตกรชาวลังกา

ที่มา: นครออนไลน์ (2564, ออนไลน์)



ภาพที่ 2.3 อนุเสาวรีย์เจ้าหญิงนางเหมชาลา (ด้านซ้าย) และเจ้าชายทนทกุมาร (ด้านขวา) ณ วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาจากแหล่งข้อมูลเอกสารอ้างอิงข้างต้นผู้วิจัยสรุปได้ว่า ข้อมูลและหลักฐานที่ปรากฏชัดเจนที่ได้จากเอกสารอ้างอิง ภาพจิตรกรรม อนุเสาวรีย์รูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลาและเจ้าชายทนธกุมารและแหล่งอ้างอิงที่ได้จากสื่อออนไลน์อื่น ๆ เรื่อง ตำนานวัดพระมหาธาตุฯ ที่กล่าวถึงเจ้าหญิงเหมชาลาเป็นผู้อัญเชิญพระทันตธาตุหลบซ่อนมาในมวยผมเพื่อหลบหนีข้าศึกที่จะเข้ามาแย่งชิงพระทันตธาตุ เดินทางด้วยเรือสำเภามุ่งหน้าจะเสด็จไปเมืองลังกาเพื่อนำพระทันตธาตุไปถวายแก่ระเจ้าทศคามมุนี ณ เมืองลังกา ระหว่างเดินทางเกิดพายุพัดเรือสำเภาได้อัปปามายังหาดทรายแก้ว (ปัจจุบันคือ วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช) เจ้าหญิงเหมชาลาได้ฝังพระทันตธาตุไว้บนหาดทรายแก้ว จึงมีพระมหาเถรพรหมเทพผู้สำเร็จพระอรหันต์ล่วงรู้ได้จากญาณจึงเหาะลงมากราบนมัสการพระทันตธาตุและได้ช่วยทั้งสองกษัตริย์ให้เดินทางกลับไปยังเมืองลังกาได้สำเร็จ ชื่อตัวละครที่ปรากฏในตำนานประเทศไทยจากที่ปรากฏหลักฐานใช้ชื่อเจ้าหญิงเหมชาลาและเจ้าชายทนธกุมาร ชื่อตัวละครที่ปรากฏในตำนานประเทศศรีลังกาใช้ชื่อเจ้าหญิงเหมาลากับเจ้าชายทันตกุมารซึ่งมีความแตกต่างเล็กน้อย แต่หลักฐานที่ปรากฏชัดเจนและตรงกันที่ว่าทั้งสองพระองค์มีชื่อปรากฏอยู่ในตำนานที่มีอยู่จริงตรงตามจิตรกรรมฝาผนัง ศิลปะประติมากรรม รูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลาเจ้าชายทนธกุมาร หากมีลักษณะงานศิลปะที่แตกต่างกันตามศิลปะอัตลักษณ์ของแต่ละประเทศ ผู้วิจัยได้นำตำนานวัดพระมหาธาตุฯ และศิลปะความงดงามบนรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลามาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานและเหตุการณ์ที่สำคัญส่วนหนึ่ง ตอนที่เจ้าหญิงเหมชาลาได้นำพระทันตธาตุ

มาถวายตามความรับสั่งพระราชบิดาให้แด่พระเจ้าทศคามมุนี ณ เมืองลังกา ผู้วิจัยนำมาใช้ในการแบ่งช่วงการแสดงเพื่อแสดงถึงการอาบน้ำแต่งตัวทรงเครื่องอย่างสวยงามก่อนที่จะเข้าร่วมพิธีสมโภชพระทันตธาตุ นำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจและรูปแบบการแสดงผลงานสร้างสรรค์การแสดงชุดเหมชาลาทรงเครื่อง ดังจะกล่าวถึงการรำทรงเครื่องต่อไปนี้

2.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องการรำทรงเครื่อง

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูล จากงานวิจัย บทความทางวิชาการและเอกสารอ้างอิงจากแหล่งที่มาอื่น ๆ เรื่อง การรำทรงเครื่อง ไว้ ดังนี้

2.2.1 ความหมายของคำว่า การรำทรงเครื่อง

ราชบัณฑิตยสถาน (2542, น. 501) กล่าวว่า “ทรงเครื่อง” หมายถึง การแต่งตัวและการสวมใส่เครื่องประดับ เช่น พระพุทธรูปทรงเครื่อง เป็นพระพุทธรูปแบบหนึ่งที่องค์พระจะฉลองพระองค์ทรงเครื่องลักษณะขัตติยราชแบบกษัตริย์ คือ สวมมงกุฎ กรองศอทับทรวง ฉลองพระบาท หรือการปรุงแต่งที่มีความพิเศษกว่าปกติประดิษฐ์ให้มีความงดงามเป็นพิเศษ

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ (2532, น. 184) ลงสรงทรงเครื่องได้ให้ความหมายไว้ว่า ก่อนการแต่งตัวจะต้องอาบน้ำชำระล้างกาย จากนั้นจึงแสดงท่ารำความงามของเครื่องแต่งตัว การรำลงสรงทรงเครื่องนี้เป็นการแสดงถึงตัวละครก่อนที่จะกระทำการใด เช่น อาบน้ำแต่งตัวก่อนออกเดินทาง อาบน้ำแต่งตัวก่อนออกรบ อาบน้ำแต่งตัวก่อนเข้าพิธีสำคัญ อาบน้ำแต่งตัวก่อนเข้าเฝ้าครั้งสำคัญ อาบน้ำแต่งตัวก่อนเข้าพระเข้านาง ซึ่งเป็นการแสดงรูปแบบรำเดี่ยวของตัวละครประเภทต่าง ๆ

ผุสดี หลิมสกุล (2546, น. 5) ได้กล่าวถึง การรำเดี่ยวตัวนาง เป็นการแสดงประเภทรำเดี่ยวหรือการรำคนเดียว เป็นการแสดงที่ต้องอาศัยทักษะการรำและความสามารถของผู้แสดงได้เป็นอย่างดี ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดกระบวนการร่ายรำ ลีลา และอารมณ์ออกมาอย่างสัมพันธ์กัน ลักษณะการถ่ายทอดการแสดงนั้นจะต้องสื่อสารออกมาได้อย่างงดงาม และสามารถตรึงใจผู้ชมได้ สามารถสร้างความประทับใจให้กับผู้ชมและผู้ชมต้องการติดตามชมการแสดงอย่างต่อเนื่อง ซึ่งความประทับใจที่ได้จากผู้แสดงถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกผ่านการแสดงทางใบหน้าและแววตา สร้างรอยยิ้มให้กับผู้ชมในขณะนั่งชมการแสดงสามารถทำผู้ชมการแสดงเกิดความสนุกสนานเพลิดเพลินและรู้สึกประทับใจเป็นอย่างยิ่ง การรำเดี่ยวชุด ลงสรงทรงเครื่อง หรือเป็นการรำที่แสดงถึงการแต่งตัวอธิบายถึงความงามของเครื่องแต่งกาย

และเครื่องประดับของตัวละคร รวมถึงกระบวนท่ารำสื่อความหมายถึงการอาบน้ำ การทาแป้ง และการใส่น้ำหอมแสดงให้เห็นถึงขนบประเพณีไทยที่ได้รับอิทธิพลมาจากอินเดียและประเทศในแถบภูมิภาคเอเชียว่า การอาบน้ำชำระร่างกายให้สะอาดหมดจดการแต่งกายด้วยเครื่องประดับเป็นการแสดงถึงกับฐานันดรศักดิ์แสดงถึงความยิ่งใหญ่ความมีภูมิฐานและความงดงามของตัวละคร และก่อนที่จะทำกระทำการสำคัญนั่นจะต้องอาบน้ำแต่งตัวก่อน เช่น อาบน้ำก่อนออกไปรบ อาบน้ำแต่งตัวก่อนฆ่าตัวตาย อาบน้ำแต่งตัวก่อนเข้าหานางและอาบน้ำแต่งตัวก่อนเดินทาง เป็นต้น

จากการศึกษาเอกสารอ้างอิง ผู้วิจัยสรุปความหมายทรงเครื่องว่าลักษณะคำว่า “ลงสรงทรงเครื่อง” ความหมาย คือ 1. การอาบน้ำของพระมหากษัตริย์หรือเชื้อพระวงศ์เจ้านายชั้นสูง 2. เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบพิธีเกี่ยวกับการทำความสะอาดด้วยน้ำ 3. ใช้ในการแสดงโขนละครในตอนที่ตัวละครอาบน้ำ คำว่า “ทรงเครื่อง” ความหมาย คือ 1. การแต่งตัวมีเครื่องประดับ 2. ใช้กับอาหารที่มีการปรุงเป็นพิเศษ 3. การประดิษฐ์ประดอยให้งดงามของตัวละครโดยเฉพาะตัวละครที่เป็นกษัตริย์ปรากฏว่ามีการอาบน้ำและแต่งตัวให้งดงามก่อนประกอบพิธีใด ๆ เช่น อาบน้ำแล้วแต่งตัวเพื่อยกทัพไปทำศึกสงคราม อาบน้ำก่อนจะแต่งตัวปลอมตัว หรือ การอาบน้ำแต่งตัวหลังจากไปทำศึกกลับมา การอาบน้ำแต่งตัวก่อนเข้าเฝ้าครั้งสำคัญ การอาบน้ำก่อนแต่งตัวเข้าพระเข้านางและการอาบน้ำแต่งตัวก่อนเข้าพิธีสำคัญ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำความหมายลงสรงทรงเครื่องโดยสื่อให้เห็นถึงลักษณะรูปแบบการแสดงโดยใช้การอาบน้ำแต่งตัวก่อนเข้าพิธีสำคัญโดยใช้กับตัวละครนาง โดยการรำทรงเครื่องแบ่งออกได้หลายประเภท ดังนี้

2.2.2 ประเภทของรำทรงเครื่องของตัวนาง

ประเภทของรำทรงเครื่อง ผู้วิจัยได้ศึกษาและรวบรวมข้อมูลเรื่อง การรำทรงเครื่องที่ได้นำแนวคิดมาจากประเภทของละครรำโดยผู้วิจัยสรุปเป็นลักษณะการยกตัวอย่าง การรำทรงเครื่องของตัวนางที่ปรากฏในละครใน ละครนอก โขน และละครพันทาง ดังนี้

การรำทรงเครื่องของละครนางที่ปรากฏละครใน ผุสดี หลิมสกุล (2546, น. 103-105) กล่าวว่า การแสดงชุดกุสุมาทรงเครื่องจัดอยู่ในประเภทละครในเรื่อง อิเหนา เป็นชุดการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ของรองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล เมื่อ พ.ศ. 2546 โดยนำบทร้องมาจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) เป็นการแสดงที่อยู่ในตอน กุสุมาทูลลานางบุษบากลับไปยังเมืองปักมาหงันกับสังคามาระตา เป็นการรำเดี่ยวของตัวละครที่มีชื่อว่า กุสุมา ตัวละครนี้มีบทบาทที่เป็นตัวละครเอกการแสดงลักษณะการรำเดี่ยวใช้บทร้องที่มีความหมายถึง การแต่งองค์

ทรงเครื่องของนางกุสุมากระบวนท่ารำได้เลียนแบบท่ารำมาจากบทลงสรงทรงเครื่องที่มีแต่เดิม คือ ท่าทรงภูษา ท่าห่มสไบ ท่าทรงมงกุฎ ท่าทองกร และได้สร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่ คือ ท่าเลื่อมสลับท่าปะวะหล่ำ ท่าเพชรประดับ ท่าแสงระยับ นำมาร้อยเรียงเป็นกระบวนท่ารำแบบมาตรฐาน นอกจากนี้ใช้กระบวนท่ารำร่วมกันกับอุปกรณ์การแสดง คือ พัด เพื่อสร้างอัตลักษณ์ของการแสดงให้เกิดความประทับใจมากยิ่งขึ้น กุสุมาทรงเครื่องเป็นการแสดงชุดที่เป็นการรำที่แสดงความสามารถของผู้แสดงประกอบกับการใช้ลีลาและอารมณ์แสดงออกมาได้อย่างสวยงาม

กุสุมาทรงเครื่อง มีองค์ประกอบการแสดงที่ช่วยให้การแสดงนั้นเกิดสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยอาศัยองค์ประกอบของการแสดง คือ เครื่องแต่งกาย ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ฉากที่ใช้ประกอบการแสดง อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง บทร้องและทำนองเพลง ดังที่ กรมศิลปากร (2547, น. 155-206) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบเรื่องเครื่องแต่งกาย แบ่งประเภทออกเป็นศิราภรณ์ พัสตราภรณ์ และถนิมพิมพาภรณ์ การแสดงชุดกุสุมาทรงเครื่อง เครื่องแต่งกาย ดังนี้

ศิราภรณ์ ชุดกุสุมาทรงเครื่อง ประกอบด้วย

1) รัดเกล้ายอด ทัดอุบะดอกไม้ด้านซ้าย หมายถึง เครื่องประดับศีรษะละครนางและสนองเกล้าประกอบเข้าด้วยกัน ปลายยอดทรงแหลมแต่งลวดลายปิดทองประดับด้วยพลอยเพชร

2) จอนหู หรือกรรเจียกจร หมายถึง ทำจากหนังแต่งด้วยลวดลายลงรักปิดทองประดับด้วยพลอย กระจก และเพชร แต่งกุณฑลเป็นดอกไม้เพชรห้อยตุ้งติ้งประดับดอกไม้ไหว

3) รัดท้ายช้อง หมายถึง ทำจากหนังม้วนเป็นทรงกระบอกแต่งด้วยลวดลายลงรักปิดทอง ประดับด้วยพลอย กระจก และเพชร ประดับดอกไม้ไหวใช้สำหรับรัดปลายหางม้า (มัดผมยาวด้านหลัง)

พัสตราภรณ์ ชุดกุสุมาทรงเครื่อง ประกอบด้วย

1) เสื้อในนาง หมายถึง ใช้ผ้าต่วนอย่างดีสีเหลืองตัดเข้ารูปเล็กน้อยคอกลมแขนกุดผ่าหน้าตลอดซับในด้วยผ้าโทเรสีเหลือง

2) ผ้าห่มนาง หมายถึง ผ้าต่วน กว้าง 27 นิ้ว ยาว 63 นิ้ว ปักหนุนลายด้วยดิ้นเงินสีน้ำเงินขลิบแดง

3) ผ้านุ่งนาง หมายถึง ผ้ายกไหมทองเนื้อหนาสีแดง

4) กรองคอหรือนวมนาง หมายถึง ผ้าที่ตัดเป็นรูปทรงกลมขอบวงตัดเป็นลายหยักเขียนลายก้ามปูและลายประจำยาม ตัวกนกหนุนด้วยดิ้นข้อ ดิ้นโปร่ง แซมด้วยพลอยสีแบ่งเส้นลายด้วยดิ้นโปร่ง

ถนิมพิมพาภรณ์ ชุดกุสุมาทรงเครื่อง ประกอบด้วย

1) จี้นาง หมายถึง วัสดุทำด้วยโลหะสามชั้นชุบเงิน ประดับเพชรตรงกลางฝังพลอยสีแดงสายทำด้วยโลหะดอกชุบเงินขนาด 1 เซนติเมตร ตรงกลางฝังเพชรเชื่อมต่อกันด้วยห่วงโลหะชุบเงินร้อยเป็นเส้นยาว 27 นิ้ว

2) เข็มขัดลายประจำยาม หมายถึง หัวเข็มขัดวัสดุทำด้วยโลหะสามชั้นชุบทองประดับเพชรตรงกลางฝังพลอยและประดับ

3) สะอิ้ง หรือสร้อยตัว หมายถึง วัสดุทำด้วยลูกปัดโลหะชุบทองลายเม็ดมะยมร้อยเป็นเส้นยาว 57 นิ้ว

4) บานพับ หมายถึง กำไลต้นแขน

5) กำไลข้อมือหรือกำไลแผง หมายถึง เป็นกำไลแผงทำด้วยโลหะชุบเงินฝังเพชรเทียม 4 แถว 1 คู่

6) ปะวะหล่ำ หมายถึง เป็นกำไลแผงทำด้วยโลหะชุบเงินฝังเพชรเทียม 4 แถว 1 คู่

7) แหวนรอบ หมายถึง โลหะหรือแก้วร้อยเป็นพวงสวมข้อมือ

8) ธำมรงค์ หมายถึง แหวน

9) ต่างหูพลอยสีแดง หมายถึง ต่างหูประดับด้วยพลอยสีแดง

10) กำไลเท้า หมายถึง วัสดุทำด้วยโลหะ หัวบัวชุบทองเงามัน

องค์ประกอบการแสดงชุดกุสุมาทรงเครื่อง เรื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ผุสดี หลิมสกุล (2546, น. 104) ได้กล่าวว่า เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้าประกอบด้วย ปี่ใน ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วย ปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กรับ และโหม่ง วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ประกอบด้วย ปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอก ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็กตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กรับ และโหม่ง

องค์ประกอบการแสดงชุดกุสุมาทรงเครื่อง เรื่องฉากที่ใช้ประกอบการแสดง คือ ห้องแต่งตัวของนางกุสุมา

องค์ประกอบการแสดงชุดกุสุมาทรงเครื่อง เรื่องอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง คือ พัดด้ามจิ้ว 1 เล่ม วัสดุทำมาจากไม้จันทน์หอมเรียกว่า พัดด้ามจิ้ว มีเตียงละครจำนวน 1 ตัว ตั่งตั้งพานพร้อมผ้าปูสำหรับวางเครื่องพระสำอาง และตั่งตั้งพานพร้อมผ้าปูสำหรับวางพัดด้ามจิ้ว ดังภาพ

ภาพที่ 2.4 เครื่องแต่งกายชุด กุสุมาทรงเครื่อง

ที่มา: ผุสดี หลิมสกุล (2564, ออนไลน์)

บทร้องและทำนองเพลงการแสดงชุด กุสุมาทรงเครื่อง

ปี่พาทย์ทำเพลง ต้นเข้าม่าน

ร้องเพลงชมตลาด

ลูบไล้สุคนธ์ปนปรุง หอมฟุ้งรื่นรสนาสา
ผัดพักตร์นวลละอองดั่งทองทา ทรงภูษาพื้นแดงแย่งดอกลอย (รับ)
ห่มสไบสีน้ำเงินงามงด สีสดเลื่อมสลับจับแสงสร้อย
เข็มขัดเพชรประจำยามอร่ามพลอย สะอิ้งห้อยสร้อยสังวาลบานพับ (รับ)
ทองกรปะวะหล่ำธำมรงค์ สอดทรงมงกุฎเก็จเพชรประดับ
ตุ้มหูห้อยพลอยแดงแสงระยับ เสร็จสรรพจับพัดด้ามจิ้วจันทน์ (รับ)

ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว – ลา

(ผุสดี หลิมสกุล, 2546, น. 104)

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์กระบวนท่ารำการแต่งตัว เพื่อให้สื่อเห็นถึงขั้นตอนการแต่งกายของนางกุสุมาว่ามีลำดับขั้นตอนการแต่งตัวอย่างไร พร้อมทั้งให้ความหมายบทร้องชุด กุสุมาทรงเครื่องดังนี้

ร้องเพลงชมตลาด

คำร้อง “ลูบไล้สุคนธ์ปนปรุง” ความหมาย นำน้ำหอมหรือเครื่องหอมมาลูบในส่วนอวัยวะที่ต้องการ เช่น แขน หรือใบหน้า

คำร้อง “หอมฟุ้งรื่นรสนาสา” ความหมาย กลิ่นของน้ำหอมส่งกลิ่นหอมฟุ้งเมื่อได้สูดดมก็ชื่นใจ

คำร้อง “ผัดพักตร์นวลละอองดั่งทองทา” ความหมาย ทาแป้งบนใบหน้าให้ขาวนวลเปรียบเสมือนความผุดผ่องดั่งนำทองมาทาบนใบหน้า

คำร้อง “ทรงภูษาพื้นแดงแย่งดอกลอย” ความหมาย นุ่งผ้าสีแดงสลับกับลายดอกไม้

คำร้อง “ห่มสไบสีน้ำเงินงามงด” ความหมาย ผ้าห่มนางสีน้ำเงินอย่างวิจิตรงดงาม

คำร้อง “สีสดเลื่อมสลับจับแสงสร้อย” ความหมาย สีน้ำเงินสดปักด้วยเลื่อมเมื่อกระทบกับแสงเกิดความแวววาว

คำร้อง “เข็มขัดเพชรประจำยามอร่ามพลอย” ความหมาย ใส่เข็มขัดประดับด้วยเพชรสลับกับพลอย ลวดลายประจำยาม

คำร้อง “สะอิ้งห้อยสร้อยสังวาลบานพับ” ความหมาย ใส่สะอิ้งหรือสร้อยสังวาลที่ประดับอยู่ข้างลำตัวพร้อมด้วยใส่กำไลต้นแขน

คำร้อง “ทองกรปะวะหล่ำธำมรงค์” ความหมาย ใส่กำไลข้อมือและสวมแหวน

คำร้อง “สอดทรงมงกุฎเก็จเพชรประดับ” ความหมาย ใส่รัดเกล้ายอดประดับด้วยเพชร

คำร้อง “ตุ้มหูห้อยพลอยแดงแสงระยับ” ความหมาย ใส่ต่างหูลักษณะแบบห้อยระย้าประดับด้วยพลอยสีแดงส่องแสงระยิบระยับ

คำร้อง “เสร็จสรรพจับพัดด้ามจิ้วจันทน์” ความหมาย เมื่อแต่งกายเสร็จก็หยิบพัดที่ประดิษฐ์ขึ้นมาจากไม้จันทน์หอมมาใช้ในการประกอบท่ารำ

จากประวัติการแสดงและองค์ประกอบการแสดงชุด กุสุมาทรงเครื่อง ผู้วิจัยสรุปได้ว่า การแสดงชุด กุสุมาทรงเครื่อง เป็นการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ของรองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล ซึ่งได้นำจากบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) ตอน กุสุมาทูลลานางบุษบากลับไปยังเมืองปักมาหงันกับสังคามาระตา มาใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงประเภทรำเดี่ยวการแสดงสื่อความหมายถึงการทรงเครื่องของนางกุสุมาอาบน้ำแต่งตัวก่อนออกไปเข้าเฝ้านางบุษบา เครื่องแต่งกายแต่งแบ่งเป็นศิราภรณ์ พัสตราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ แต่งแบบยืนเครื่องนาง เครื่องดนตรีใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ ฉากเป็นการจำลองห้องแต่งตัวของนางกุสุมา อุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ พัดด้ามจิ้ว เตียง ตั้ง เครื่องพระสำอาง บทร้องและความหมายของกระบวนท่ารำ สื่อความหมายถึงแต่งตัวตาม กระบวนท่ารำกล่าวถึงลำดับขั้นตอนการแต่งตัว คือ ใส่น้ำหอม ทาแป้ง นุ่งผ้า ใส่ผ้าห่มนาง คาดเข็มขัด ใส่สะอิ้ง ใส่กำไลต้นแขน ใส่กำไลข้อมือ สวมแหวน และใส่เครื่องประดับศีรษะ ซึ่งพอสรุปได้ว่า การเรียงลำดับขั้นตอนการแต่งกายจะแต่งตามการแต่งกายแบบธรรมชาติ คือ สวมเครื่องแต่งกายก่อนจากนั้น สวมเครื่องประดับและตีบทตามบทร้อง

การรำทรงเครื่องของตัวนางที่ปรากฏละครนอก ผุสดี หลิมสกุล (2546, น. 129-132) กล่าวถึง การแสดงชุด วันทองแต่งตัว เป็นการรำเดี่ยวนำมาจากเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ กล่าวว่า พลายงามหรือจมื่นไวยวรนาถได้รับพระราชบัญชาจากพระพันวษาให้ยกทัพไปปราบทัพมอญใหม่ นางวันทองซึ่งตายไปแล้วกลายเป็นเปรตด้วยความที่กลัวว่าลูกชายจะสู้รบกับพ่อและน้องของตน จึงกลายร่างเป็นสาวงามแต่งตัวและใส่เครื่องประดับอย่างงดงาม คอยดักรอลูกชายเพื่อส่งข่าวว่าทัพมอญใหม่ คือ ขุนแผนผู้เป็นบิดากับน้องชายชื่อพลายชุมพล แต่จมื่นไวยวรนาถไม่รู้ว่านางที่กลายร่างมาเป็นสาวงามคือแม่ของตนจึงเข้าไปเกี้ยวพาราสี นางวันทองจึงคืนร่างเป็นเปรตและได้บอกกล่าวให้พระไวยให้รู้ถึงการศึกในครั้งนี้

การแสดงชุด วันทองแต่งตัว มีองค์ประกอบการแสดงที่ช่วยให้การแสดงนั้นเกิดสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยอาศัยองค์ประกอบของการแสดง ดังที่ ผุสดี หลิมสกุล (2546, น. 130-131) คือ เครื่องแต่งกาย ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ฉากที่ใช้ประกอบการแสดง อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงบทร้องและทำนองเพลงดังที่ได้กล่าวถึง องค์ประกอบเรื่องเครื่องแต่งกายแบ่งประเภทออกเป็น ศิราภรณ์ พัสตราภรณ์ และถนิมพิมพาภรณ์ การแสดงชุด วันทองแต่งตัว ดังนี้

เครื่องแต่งกายชุด วันทองแต่งตัว

ศิราภรณ์ ชุดวันทองแต่งตัว ประกอบด้วย

1) กระบังหน้าเพชร ทัดอุบะดอกไม้ด้านซ้าย หมายถึง ทำด้วยโลหะฉลุลายติดตัวกระจังประดับเพชรมีกรรเจียกจรทัดอุบะดอกไม้ที่จอนหูซ้าย

2) เกี้ยวและปิ่นปักผม หมายถึง เครื่องประดับลักษณะเป็นวงคล้ายพวงมาลัยสำหรับสวมจุกทำด้วยโลหะฉลุลาย มีดอกไม้ไหวล้อมรอบประดับเพชร

3) ปิ่นปักผม หมายถึง เครื่องประดับสำหรับปักผมทำด้วยไม้หรือโลหะด้านบนประดับลายด้านล่างมีปลายแหลม หากทำด้วยไม้ลงรักปิดประดับพลอย ถ้าเป็นโลหะชุบสีเงินประดับเพชร

พัสตราภรณ์ ชุดวันทองแต่งตัว ประกอบด้วย

1) สไบปัก หมายถึง ผ้าตาดพื้นสีทองประดับเชิงด้วยเลื่อมที่มีลักษณะเป็นแถบยาวใช้ห่มพาดไหล่

2) ผ้านุ่งนาง หมายถึง ผ้ายกไหมทองเนื้อหนาสีม่วง

ถนิมพิมพาภรณ์ ชุดวันทองแต่งตัว ประกอบด้วย

1) ต่างหู หมายถึง เครื่องประดับหูประดับด้วยเพชร

2) พาหุรัดหรือกำไลต้นแขน หมายถึง เครื่องประดับแขนที่แต่งรัดต้นแขนบริเวณกล้ามบางครั้งเรียกว่า “ทอต้นแขน”

3) จี้นาง หมายถึง วัสดุทำด้วยโลหะสามชั้นชุบเงินประดับเพชรตรงกลางฝังพลอยสีแดง สายทำด้วยโลหะดอกชุบเงินขนาด 1 เซนติเมตร ตรงกลางฝังเพชรเชื่อมต่อกันด้วยห่วงโลหะชุบเงินร้อยเป็นเส้นยาว 27 นิ้ว

4) สร้อยสังวาล หมายถึง เป็นสายเพชร 6 แถว สายสังวาลถักด้วยด้ายสีดำใส่หนามเตยฝังเพชรเทียมรองด้วยผ้ากำมะหยี่สีดำจำนวน 1 สาย ประกอบติดกับตาบทิศทำด้วยโลหะชุบเงินประดับเพชรตรงกลางฝังพลอยสีแดง

5) เข็มขัดพร้อมหัวเข็มขัด หมายถึง หัวเข็มขัดวัสดุทำด้วยโลหะสามชั้น ชุบทองประดับเพชรตรงกลางฝังพลอยและประดับ

6) กำไลข้อมือหรือกำไลแผง หมายถึง เป็นกำไลแผงทำด้วยโลหะชุบเงินฝังเพชรเทียม 4 แถว 1 คู่

7) ปะวะหล่ำ หมายถึง วัสดุทำด้วยลูกปัดสีแดงและโลหะชุบทองลาย เม็ดมะยม ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 1 เซนติเมตร

8) ธำมรงค์ หมายถึง แหวนมรกตลักษณะเป็นรูปงู

9) กำไลข้อเท้า หมายถึง วัสดุทำด้วยโลหะ หัวบัวชุบทองเงามัน

องค์ประกอบการแสดงชุดวันทองแต่งตัว เรื่อง ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วย ปี่ใน ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วย ปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กรับ และโหม่ง วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วย ปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอก ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็กตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กรับ และโหม่ง

องค์ประกอบการแสดงชุดวันทองแต่งตัว เรื่องฉากที่ใช้ประกอบการแสดง คือ ฉากป่า มีดอกไม้ประดับ อุปกรณ์ประกอบการแสดงไม่มี ดังภาพ

ภาพที่ 2.5 เครื่องแต่งกายชุด วันทองแต่งตัว

ที่มา: กรมศิลปากร (2547, น. 106)

บทร้องและทำนองเพลงการแสดงชุด วันทองแต่งตัว

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว

ร้องเพลงชมตลาด

นวลละอองผ่องศรีฉวีขาว เมื่อแรกรุ่นรูปราวกับนางห้าม
มวยกระหมวดกวดเกล้าเหมือนเจ้าพราหมณ์ ใส่สังวาลประจำยามประดับพลอย
น่าเอ็นดูใส่ต่างหูระย้าเพชร แต่ละเม็ดสุกยิ่งดังหิ่งห้อย
ใส่แหวนงูมรกตชดช้อย สวมสร้อยปะวะหล่ำกำไล
นุ่งสังเวียนพื้นม่วงดวงทอง ห่มตาดลำยองผ่องใส
ใส่กรอบพักตร์วีเชียรเจียระไน ทัดดอกไม้พวงเพชรเม็ดพราย
กำไลเท้าทองปลั่งทั้งคู่ แลดูงามเลิศเฉิดฉาย
เยื้องย่างยุรยาตรนาดกราย ร้องฉุยฉายเสียงเฉื่อยระเรื่อยมา

ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว – ลา

(ผุสดี หลิมสกุล, 2546, น. 130)

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์กระบวนท่ารำการแต่งตัว เพื่อให้สื่อเห็นถึงขั้นตอนการแต่งกายของนางวันทอง ว่ามีลำดับขั้นตอนการแต่งตัวอย่างไร พร้อมทั้งให้ความหมายบทร้องชุด วันทองแต่งตัว ดังนี้

ร้องเพลงชมตลาด

คำร้อง “นวลละอองผ่องศรีฉวีขาว” ความหมาย ชมผิวพรรณที่ขาวผ่อง

คำร้อง “เมื่อแรกรุ่นรูปราวกับนางห้าม” ความหมาย รูปร่างหน้าตาสวยงามเหมือนสาวแรกรุ่น

คำร้อง “มวยกระหมวดกวดเกล้าเหมือนเจ้าพราหมณ์” ความหมาย ขมวดผมเป็นมวยคล้ายนักบวช

คำร้อง “ใส่สังวาลประจำยามประดับพลอย” ความหมาย ใส่สังวาลลายประจำยามประดับด้วยพลอย

คำร้อง “น่าเอ็นดูใส่ต่างหูระย้าเพชร” ความหมาย ใส่ต่างหูลักษณะแบบห้อยระย้าประดับด้วยเพชร

คำร้อง “แต่ละเม็ดสุกยิ่งดังหิ่งห้อย” ความหมาย ความงามของเพชรที่ประดับในต่างหูส่องแสงให้เห็นคล้ายแสงของหิ่งห้อย

คำร้อง “ใส่แหวนงูมรกตชดช้อย” ความหมาย สวมแหวนที่มีลักษณะเป็นรูปงู

คำร้อง “สวมสร้อยปะวะหล่ำกำไล” ความหมาย สวมสร้อยคอ สวมสร้อยข้อมือ สวมกำไลข้อมือ

คำร้อง “นุ่งสังเวียนพื้นม่วงดวงทอง” ความหมาย นุ่งผ้าลายสังเวียนสีม่วง

คำร้อง “ห่มตาดลำยองผ่องใส” ความหมาย ห่มผ้าสไบสีทอง

คำร้อง “ใส่กรอบพักตร์วีเชียรเจียระไน” ความหมาย สวมกระบังหน้าที่มีความวิจิตรงดงาม

คำร้อง “ทัดดอกไม้พวงเพชรเม็ดพราย” ความหมาย ทัดด้วยดอกไม้ประดับเพชร

คำร้อง “กำไลเท้าทองปลั่งทั้งคู่” ความหมาย สวมกำไลข้อเท้าสีทอง

คำร้อง “แลดูงามเลิศเฉิดฉา” ความหมาย ดูแล้วมีความสง่างามยิ่งนัก

คำร้อง “เยื้องย่างยุรยาตรนาดกราย” ความหมาย เตรียมตัวเดินทางที่ออกไปหาจมื่นไวยวรนาถ

คำร้อง “ร้องฉุยฉายเสียงเฉื่อยระเรื่อยมา” ความหมาย ต่อด้วยบทร้องฉุยฉาย

จากประวัติการแสดงและองค์ประกอบการแสดงชุด วันทองแต่งตัว ผู้วิจัยสรุปได้ว่า การแสดงชุดวันทองแต่งตัว เป็นการแสดงที่นำมาจากบทละครเรื่อง ขุนช้างขุนแผน ตอน พระไวยแตกทัพ นางวันทองซึ่งตายไปแล้วกลายเป็นเปรตด้วยความที่กลัวว่าลูกชายจะสู้รบกับพ่อและน้องของตน ทัพมอญใหม่ คือ ขุนแผนผู้เป็นบิดากับน้องชายชื่อพลายชุมพล นางที่กลายร่างเป็นสาวงามและได้บอกกล่าวให้พระไวยให้รู้ถึงการศึกในครั้งนี้ การแสดงประเภทรำเดี่ยวการแสดงสื่อความหมายถึงการแต่งตัวของนางวันทองแปลงกายเพื่อออกไปหาคนสำคัญ เครื่องแต่งกายแต่ง แบ่งเป็นศิราภรณ์ พัสตราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ แต่งแบบละครนอก เครื่องดนตรีใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ ฉากเป็นการจำลองในป่า บทร้องและความหมายของกระบวนท่ารำ สื่อความหมายถึงแต่งตัวตามกระบวนท่ารำกล่าวถึงลำดับขั้นตอนการแต่งตัว คือ ขมวดผม ใส่สังวาล ใส่ต่างหู สวมแหวน สวมสร้อยคอ สวมสร้อยข้อมือ สวมกำไลข้อมือ นุ่งผ้า ห่มผ้าสไบ สวมกระบังหน้า และสวมกำไลข้อเท้า ซึ่งพอสรุปได้ว่า การเรียงลำดับขั้นตอนการแต่งกายจะสวมใส่เครื่องประดับก่อนเครื่องแต่งกาย และตีบทตามบทร้อง

การรำทรงเครื่องของตัวนางที่ปรากฏในการแสดงโขน ผุสดี หลิมสกุล (2546, น. 54-57) อธิบายว่าชุด สีดาทรงเครื่อง กรมศิลปากรสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อใช้เป็นการแสดงประเภทรำเดี่ยว แสดงครั้งแรกเมื่อเดือนธันวาคม 2546 โดยได้นำบทโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน สีดาลุยไฟ แสดงถึงนางสีดาแต่งองค์ทรงเครื่องก่อนที่จะเข้าพิธีลุยไฟเพื่อพิสูจน์สัตยาธิษฐาน ปรากฏบทร้องที่ชมความงามและสื่อความหมายถึง การสวมใส่เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับอย่างวิจิตรบรรจง จากนั้นจึงเสด็จเดินทางพร้อมทั้งพระพี่เลี้ยงและนางกำนัล การแสดงชุดสีดาทรงเครื่องมีองค์ประกอบการแสดงที่ช่วยให้การแสดงนั้นเกิดสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยอาศัยองค์ประกอบของการแสดง ดังที่ ผุสดี หลิมสกุล (2546, น. 57-58) คือ เครื่องแต่งกาย ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ฉากที่ใช้ประกอบการแสดง อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง บทร้องและทำนองเพลง ดังที่ ได้กล่าวถึงองค์ประกอบเรื่องเครื่องแต่งกาย แบ่งประเภทออกเป็นศิราภรณ์ พัสตราภรณ์ และถนิมพิมพาภรณ์ การแสดงชุด สีดาทรงเครื่อง ดังนี้

เครื่องแต่งกายชุด สีดาทรงเครื่อง

ศิราภรณ์ ชุดสีดาทรงเครื่อง ประกอบด้วย มงกุฎทัดอุบะดอกไม้ด้านซ้าย หมายถึง เครื่องประดับศีรษะของตัวนาง

พัสตราภรณ์ ชุดสีดาทรงเครื่อง ประกอบด้วย

1) เสื้อในนาง หมายถึง ใช้ผ้าต่วนอย่างดีสีเหลือง ตัดเข้ารูปเล็กน้อยคอกลม แขนกุดผ่าหน้าตลอด ซับในด้วยผ้าโทเรสีเหลือง

2) ผ้าห่มนาง หมายถึง ผ้าต่วนกว้าง 27 นิ้ว ยาว 63 นิ้ว ปักหนุนลายด้วยดิ้นเงินสีแดงขลิบเขียว

3) ผ้านุ่งนาง หมายถึง ผ้ายกไหมทองเนื้อหนาสีเขียว

4) กรองคอ หรือนวมนาง หมายถึง เป็นผ้าสีเขียวปักดิ้นหรือเลื่อมใช้สวมทับลงบนเสื้อขอบให้เป็นลายหยัก

ถนิมพิมพาภรณ์ ชุดสีดาทรงเครื่อง ประกอบด้วย

1) จี้นาง หมายถึง วัสดุทำด้วยโลหะสามชั้นชุบเงิน ประดับเพชรตรงกลางฝังพลอยสีแดง สายทำด้วยโลหะดอกชุบเงิน ขนาด 1 เซนติเมตร ตรงกลางฝังเพชรเชื่อมต่อกันด้วยห่วงโลหะชุบเงินร้อยเป็นเส้นยาว 27 นิ้ว

2) สะอิ้งหรือสร้อยตัว หมายถึง วัสดุทำด้วยลูกปัดโลหะชุบทองลายเม็ดมะยมร้อยเป็นเส้นยาว 57 นิ้ว

3) หัวเข็มขัดพร้อมสาย หมายถึง หัวเข็มขัดวัสดุทำด้วยโลหะสามชั้นชุบทอง หัวเข็มขัดประดับเพชรฝังพลอยแถวที่ปลายยอดหัวเข็มขัดตรงกลาง สายเข็มขัดทำด้วยโลหะลายดอกประจำยามชุบทองมีที่เกี่ยว

4) กำไลข้อมือหรือกำไลแผง หมายถึง เป็นกำไลแผงทำด้วยโลหะชุบเงินฝังเพชรเทียม 4 แถว 1 คู่

5) ปะวะหล่ำ หมายถึง วัสดุทำด้วยลูกปัดสีแดงและโลหะชุบทองลายเม็ดมะยมขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 1 เซนติเมตร

6) แหวนรอบ หมายถึง โลหะหรือแก้วร้อยเป็นพวงสวมข้อมือ

7) ธำมรงค์ หมายถึง แหวนลงยา

8) กำไลข้อเท้า หมายถึง วัสดุทำด้วยโลหะหัวบัวชุบทองเงามัน

องค์ประกอบการแสดงชุดสีดาทรงเครื่อง เรื่อง ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า ประกอบด้วย ปี่ใน ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง วงปี่พาทย์เครื่องคู่ ประกอบด้วย ปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กรับ และโหม่ง วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบด้วย ปี่ใน ปี่นอก ระนาดเอก ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็กตะโพน กลองทัด ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ กรับ และโหม่ง

องค์ประกอบการแสดงชุดสีดาทรงเครื่อง เรื่องฉากที่ใช้ประกอบการแสดง คือ พระตำหนักในอุทยานของนางสีดา อุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ เตียง พานและผ้ารองสำหรับตั้งเครื่องพระสำอาง ตั่งสำหรับตั้งคันฉ่อง ดังภาพ

ภาพที่ 2.6 เครื่องแต่งกายชุด สีดาทรงเครื่อง
ที่มา: ผุสดี หลิมสกุล (2564, ออนไลน์)

บทร้องและทำนองเพลงการแสดงชุด สีดาทรงเครื่อง

ปีพาทย์ทำเพลงเสมอ

ร้องเพลงชมตลาด

ทรงสุคนธ์ปนทองชมพูนุช ดูผ่องผุดงามเลิศเฉิดฉาย
ทรงภูษาสุวรรณพรรณราย สไบตาดพาดกายนางเทวี
ทองกรช้อนสวมข้อพระหัตถ์ ประดับพลอยเพชรรัตน์จรัสศรี
ธำมรงค์ลงยาราชาวดี เศียรประดับมงกุฎมณีพรายพรรณ

ร้องรื้อร่าย

ตรัสชวนนารีตรีชฎา กัลยาย่างเยื้องผายผัน
พร้อมฝูงสุรางค์นางกำนัล จรจรัลออกจากอุทยาน

ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว – ลา

(ผุสดี หลิมสกุล 2564, น. 57)

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์กระบวนท่ารำการแต่งตัว เพื่อให้สื่อเห็นถึงขั้นตอนการแต่งกายของนางสีดาว่ามีลำดับขั้นตอนการแต่งตัวอย่างไร พร้อมทั้งให้ความหมายบทร้องชุด สีดาทรงเครื่อง ดังนี้

ร้องเพลงชมตลาด

คำร้อง “ทรงสุคนธ์ปนทองชมพูนุช” ความหมาย ใช้ทองคำบริสุทธิ์ปนกับน้ำหอม

คำร้อง “ดูผ่องผุดงามเลิศเฉิดฉาย” ความหมาย ดูแล้วผิวพรรณมีความผ่องใส สวยงาม

คำร้อง “ทรงภูษาสุวรรณพรรณราย” ความหมาย นุ่งผ้าสอดด้วยดิ้นทองลาย สวยงาม

คำร้อง “สไบตาดพาดกายนางเทวี” ความหมาย ผ้าห่มนางพาดไหล่ของนางสีดา

คำร้อง “ทองกรช้อนสวมข้อพระหัตถ์” ความหมาย สวมกำไลข้อมือ

คำร้อง “ประดับพลอยเพชรรัตน์จรัสศรี” ความหมาย ประดับด้วยเพชร

คำร้อง “ธำมรงค์ลงยาราชาวดี” ความหมาย ชมความงามของแหวนที่ลงยาหลากสีเคลือบสีทอง

คำร้อง “เศียรประดับมงกุฎมณีพรายพรรณ” ความหมาย สวมมงกฎนางประดับด้วยเพชรพลอยอย่างสวยงาม

จากประวัติการแสดงและองค์ประกอบการแสดงชุด สีดาทรงเครื่อง ผู้วิจัยสรุปได้ว่าเป็นการแสดงที่นำมาจากบทโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน สีดาลุยไฟ การแสดงสื่อความหมายถึงชมความงามของเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ การแสดงประเภทรำเดี่ยว การแสดงสื่อความหมายถึงการแต่งตัวของนางสีดาแต่งตัวเพื่อออกไปทำพิธีลุยไฟ เครื่องแต่งกายแบ่งเป็นศิราภรณ์ พัสตราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ แต่งแบบยืนเครื่องนาง เครื่องดนตรีใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่และเครื่องใหญ่ ฉากเป็นการจำลองพระตำหนักในอุทยานของนางสีดา บทร้องและความหมายของกระบวนท่ารำ สื่อความหมายถึงแต่งตัวตามกระบวนท่ารำกล่าวถึงลำดับขั้นตอนการแต่งตัว คือ ใส่น้ำหอมนุ่งผ้า ห่มผ้า สวมกำไลข้อมือ สวมแหวน และสวมมงกุฎนาง ซึ่งพอสรุปได้ว่า การเรียงลำดับขั้นตอนการแต่งกายจะสวมใส่เครื่องแต่งกายก่อนเครื่องประดับก่อน และตีบทตามบทร้อง

การรำทรงเครื่องของตัวนางที่ปรากฏในละครพันทาง สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชาศิลปะการแสดง (2563, น. 206-208) กล่าวถึง การแสดงชุดพระราชธิดาทรงเครื่องเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นของอาจารย์พัชรา บัวทอง ประพันธ์บทและบรรจุเพลงโดยอาจารย์กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ แสดงครั้งแรกในโครงการนเรศวรสังคีต ครั้งที่ 28 วันที่ 20 มิถุนายน 2562 ณ โรงละครเฉลิมพระเกียรติ 72 พรรษา พระบรมราชินีนาถ มหาวิทยาลัยนเรศวร เป็นแสดงประเภทรำเดี่ยวโดยได้นำมาจากละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามอาสา เนื้อเรื่องกล่าวถึงพระราชธิดาของพระเจ้ากรุงอังวะ เมื่อทราบว่าต้องเข้าพิธีแต่งงานกับสมิงพระรามจึงเตรียมตัวทรงเครื่องอย่างงดงามก่อนเสด็จออกมาในพิธีพระราชอภิเษกสมรส

พระราชธิดาทรงเครื่องเครื่องมีองค์ประกอบการแสดงที่ช่วยให้การแสดงนั้นเกิดสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยอาศัยองค์ประกอบของการแสดง คือ เครื่องแต่งกาย ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ฉากที่ใช้ประกอบการแสดง อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง บทร้อง และทำนองเพลง ดังที่ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์จากวีดิทัศน์ และสืบค้นข้อมูลการเรียกชื่อเครื่องแต่งกายทางออนไลน์ได้กล่าวถึง องค์ประกอบเรื่องเครื่องแต่งกาย แบ่งประเภทออกเป็นเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับการแสดงชุด พระธิดาทรงเครื่อง ดังนี้

เครื่องแต่งกายชุด พระธิดาทรงเครื่อง (Wikipedia, 2561) ได้อธิบายความหมายเครื่องแต่งกายทีเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายพม่า ดังนี้

1) ผ้าพันรอบอก หมายถึง ผ้าผืนยาวสำหรับพันรอบตัวสีขาว พันตั้งแต่ส่วนบนตั้งแต่ส่วนบนอกถึงสะเอว

2) โลนจี หมายถึง โสร่งยาวถึงข้อเท้าสวมใส่ทั้งผู้หญิงและผู้ชาย รูปแบบลวดลายพื้นเมืองของพม่าที่เรียกว่า “อะเชะ” สีม่วงสอดดิ้นทอง

3) ไทง์มะเตน หมายถึง เสื้อคลุมสีทองที่มีความยาวถึงสะโพกแนบแน่นกระชับ

4) ผ้าคลุมไหล่ หมายถึง ผ้าคล้องคอสีทองใช้สำหรับคลุมไหล่สำหรับพิธีที่เป็นทางการและทางศาสนา

เครื่องประดับชุด พระธิดาทรงเครื่อง ประกอบด้วย

1) ทรงผม เรียกว่า “สะโดง” หมายถึง การเกล้ามวยผมขนาดใหญ่อยู่ตรงกลางศีรษะ ปล่อยผมหางยาวด้านข้าง ทัดดอกไม้ด้านขวา

2) สร้อยพระศอ หมายถึง สร้อยคอมีความยาวถึงสะเอว ประดับด้วยมุข

3) กำไล หมายถึง เครื่องประดับสำหรับสวมข้อมือ มีลักษณะเป็นวงกลม ประดับด้วยเพชรไพลิน

4) ต่างหู หมายถึง ต่างหูประดับด้วยพลอยไพลิน

5) ธำมรงค์ หมายถึง แหวนประดับเพชรพลอย

องค์ประกอบการแสดงชุดพระธิดาทรงเครื่อง เรื่อง ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง คือ วงปี่พาทย์มอญ ได้แก่ ปี่มอญ ระนาดเอก ฆ้องมอญวงใหญ่ ตะโพนมอญ เปิงมาง และโหม่ง 1 ใบ

องค์ประกอบการแสดงชุดพระธิดาทรงเครื่อง เรื่องฉากที่ใช้ประกอบการแสดง คือ ห้องบรรทม อุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ เตียง หมอนอิง พาดอกไม้ประดับ และฉากกั้นห้อง ดังภาพ

ภาพที่ 2.7 เครื่องแต่งกายชุด พระธิดาทรงเครื่อง

ที่มา: จิตติมา นาคีเภท (2564, ออนไลน์)

บทร้องและทำนองเพลงการแสดงชุด พระธิดาทรงเครื่อง

ปี่พาทย์ทำเพลงพม่านิสา

ร้องเพลงพม่านิสา

เมื่อนั้น องค์พระราช ธิดา สง่าศรี
แจ้งข่าว อังวะ ธานี มีชัย ไพรี ที่ทายท้า
ได้เจ้า สมิงพระราม งามขุนพล รณรงค์ กามนี มีสง่า
เสร็จศึก ทรงชัย ได้สัญญา ให้วิวาห์ สมิงพระราม ผู้งามงด

ร้องเพลงพม่าชมเดือน

จัดแจง แต่งองค์ ทรงเครื่อง อร่ามเรือง สุวรรณ อันหมดจด
ทะเมนลาย ลูนติยา สง่ายศ ปั้นเหน่ง อลงกต หมดมลทิน
อินจี ไทง์มะเตน ดูวาววาม ผ้าคล้องไหล่ อร่าม งามเฉิดฉิน
สร้อยพระศอ กำไล เพชรไพลิน ต่างหู มุกนิล พรายตา
มุ่นเกล้า เพราเกศ แลวิไล แซมดอกไม้ หอมรื่น ชื่นนาสา
ธำมรงค์ นิ้วหัตถ์ รัตนา ล้วนแก้ว บุษรา ค่าควรเมือง
ขับเสภามอญงามองค์สมองค์อรชร ดั่งกินนร ผิวเนื้อ ระเรื่อเหลือง
งามพักตร์ สมพักตร์ วิไลเรือง ย่างเยื้อง จากที่ ลีลามา

ปี่พาทย์ทำเพลงพม่า

(กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ, 2562, ออนไลน์)

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์กระบวนท่ารำการแต่งตัว เพื่อให้สื่อเห็นถึงขั้นตอนการแต่งกายของพระธิดาทรงเครื่อง ว่ามีลำดับขั้นตอนการแต่งตัวอย่างไร พร้อมทั้งให้ความหมายบทร้องชุดพระธิดาทรงเครื่อง ดังนี้

ร้องเพลงพม่าชมเดือน

คำร้อง “จัดแจง แต่งองค์ ทรงเครื่อง” ความหมาย เตรียมตัวเพื่อจะแต่งกาย

คำร้อง “อร่ามเรือง สุวรรณ อันหมดจด” ความหมาย เครื่องแต่งกายแวววาวดั่งทอง

คำร้อง “ทะเมนลาย ลูนติยา สง่ายศ” ความหมาย นุ่งผ้าแบบสตรีพม่าอย่างสง่างาม

คำร้อง “ปั้นเหน่ง อลงกต หมดมลทิน” ความหมาย ใส่หัวเข็มขัด

คำร้อง “อินจี ไทง์มะเตน ดูวาววาม” ความหมาย ใส่เสื้อด้วยผ้าสีแวววาว

คำร้อง “ผ้าคล้องไหล่ อร่าม งามเฉิดฉิน” ความหมาย พาดผ้าคล้องไหล่ อย่างสวยงาม

คำร้อง “สร้อยพระศอ กำไล เพชรไพลิน” ความหมาย ใส่สร้อยคอ ใส่กำไลประดับด้วยพลอยไพลิน

คำร้อง “ต่างหู มุกนิล พรายตา” ความหมาย ใส่ต่างหูประดับด้วยไข่มุก

คำร้อง “มุ่นเกล้า เพราเกศ แลวิไล” ความหมาย ขมวดมวยผมแบบ “สะโดง”

คำร้อง “แซมดอกไม้ หอมรื่น ชื่นนาสา” ความหมาย ทัดดอกไม้

คำร้อง “ธำมรงค์ นิ้วหัตถ์ รัตนา” ความหมาย สวมแหวนประดับด้วยเพชรพลอย

คำร้อง “ล้วนแก้ว บุษรา ค่าควรเมือง” ความหมาย พลอยบุษราคัม

คำร้อง “ขับเสภามอญงามองค์สมองค์อรชร” ความหมาย ขับร้องเป็นภาษามอญ

คำร้อง “ดั่งกินนร ผิวเนื้อ ระเรื่อเหลือง” ความหมาย เปรียบเสมือนพระราชธิดาเป็นนางกินรี ผิวพรรณเป็นสีเหลืองนวล

คำร้อง “งามพักตร์ สมพักตร์ วิไลเรือง” ความหมาย ใบหน้าที่มีความงดงาม

คำร้อง “ย่างเยื้อง จากที่ ลีลามา” ความหมาย แต่งตัวเสร็จเสด็จออกมาจากห้องบรรทมอย่างกุลสตรี

จากประวัติการแสดงและองค์ประกอบการแสดงชุด พระธิดาทรงเครื่อง ผู้วิจัยสรุปได้ว่าเป็นการแสดงที่นำมาจากบทละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช ตอน สมิงพระรามอาสา การแสดงสื่อความหมายถึงการแต่งกายและเครื่องประดับ การแสดงประเภทรำเดี่ยวการแสดงสื่อความหมายถึงการแต่งตัวของพระธิดาเพื่อออกไปทำพิธีพระอภิเษกสมรสกับสมิงพระราม เครื่องแต่งกายแบ่งเป็นเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ เครื่องดนตรีใช้วงปี่พาทย์มอญ ฉากเป็นการจำลองห้องบรรทมของพระราชธิดา บทร้องและความหมายของกระบวนท่ารำ สื่อความหมายถึงแต่งตัวตามลำดับขั้นตอนการแต่งตัว คือ นุ่งผ้า ใส่หัวเข็มขัด ใส่เสื้อ พาดผ้าคล้องไหล่ ใส่สร้อยคอ ใส่ต่างหู ขมวดมวยผมแบบ “สะโดง” ทัดดอกไม้ และสวมแหวน ซึ่งพอสรุปได้ว่า การเรียงลำดับขั้นตอน การแต่งกายสลับกันระหว่างเครื่องแต่งกายกับเครื่องประดับ และตีบทตามบทร้อง

ผู้วิจัยได้สรุปองค์ประกอบที่ใช้ในการแสดงและลักษณะการเรียงลำดับขั้นตอนการแต่งตัว ของการรำทรงเครื่องประเภทละครใน ละครนอก โขน และละครพันทาง ตัวอย่างการแสดงดังตาราง

ตารางที่ 1 สรุปการรำทรงเครื่องของตัวนาง

ชื่อชุดการแสดง	ประเภทของการแสดง	เครื่องแต่งกาย	เครื่องดนตรี	อุปกรณ์	ขั้นตอนการแต่งกาย
กุสุมาทรงเครื่อง	รำเดี่ยวประเภทละครใน	แบบละครใน	วงปี่พาทย์เครื่องห้าเครื่องคู่เครื่องใหญ่	ฉากห้องแต่งตัวพัดด้ามจิ้วเตียง ตั่ง พานเครื่องพระสำอาง	สวมเครื่องแต่งกายก่อนสวมเครื่องประดับ
วันทองแต่งตัว	รำเดี่ยวประเภทละครนอก	แบบละครนอก	วงปี่พาทย์เครื่องห้าเครื่องคู่เครื่องใหญ่	ฉากป่าไม่มีอุปกรณ์	สวมใส่เครื่องประดับก่อนเครื่องแต่งกาย
สีดาทรงเครื่อง	รำเดี่ยวประเภทการแสดงโขน	ยืนเครื่องนาง	วงปี่พาทย์เครื่องห้าเครื่องคู่เครื่องใหญ่	ฉากพระตำหนักเตียง ตั่ง พานเครื่องพระสำอาง	สวมเครื่องแต่งกายก่อนเครื่องประดับ
พระธิดาทรงเครื่อง	รำเดี่ยวประเภทละครพันทาง	แต่งตามชนชาติมอญ	วงปี่พาทย์มอญ	ห้องบรรทมเตียง ตั่งวางพานดอกไม้หมอนอิงฉากกั้นห้อง	สวมเครื่องแต่งกายสลับกับเครื่องประดับ

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 1 พบว่า การรำทรงเครื่องของตัวนางดังที่ยกตัวอย่างการแสดง ผู้วิจัยได้ยกตัวอย่าง ละครใน ละนอก การแสดงโขน และละครพันทาง การรำทรงเครื่อง คือ ประเภทการรำเดี่ยว เครื่องแต่งกายประกอบด้วย เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ บทร้องมีลักษณะการประพันธ์เป็นประเภทกลอยสุภาพสื่อความหมายถึงการแต่งกายและสวมใส่เครื่องประดับ ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมีความแตกต่างกันขึ้นอยู่กับประเภทของการแสดง หากแสดงเป็นละครใน ละครนอก และโขนจะนิยมใช้เครื่องดนตรีชนิดเดียวกัน คือ วงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ เครื่องใหญ่ ละครพันทางใช้วงปี่พาทย์ที่มีสำเนียงตามชนชาติ คือ ชนชาติมอญและพม่า ใช้วงปี่พาทย์มอญ อุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงการรำทรงเครื่องนิยมใช้ คือ เตียง ตั่ง พานเครื่องพระสำอาง กระบวนท่ารำถึงการอาบน้ำแต่งตัวก่อนตาม

โอกาส คือ กุสุมาทรงเครื่อง อาบน้ำแต่งตัวเพื่อเข้าเฝ้า วันทองแต่งตัว อาบน้ำแต่งตัวเพื่อไปหาลูกสีดา ทรงเครื่อง อาบน้ำแต่งตัวเพื่อเข้าพิธีลุยไฟ พระธิดาทรงเครื่อง อาบน้ำแต่งตัวเพื่อเข้าพระราชพิธีอภิเษกสมรส การเรียงลำดับขั้นตอนกระบวนท่ารำลักษณะการแต่งกายสามารถแต่งกายก่อนหรือหลังสวมใส่เครื่องประดับก็สามารถปฏิบัติได้

2.2.3 การเคลื่อนไหวบนเวที

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูล จากงานวิจัย หนังสือและแหล่งที่มาอื่น ๆ เรื่อง การเคลื่อนไหวบนเวที มี ดังนี้

สิริมงคล นาฏยกุล (2551, น. 102) ได้กล่าวการเคลื่อนไหวบนเวทีไว้ว่า แนวคิดและทฤษฎีของตะวันตกได้ศึกษาแนวคิดทฤษฎีของตะวันตกโดยใช้หลักการเคลื่อนไหวร่างกายของลาบาน (Labanotation) ซึ่งสรุปในส่วนที่เกี่ยวข้องกับเนื้อหา ดังต่อไปนี้

1. ทิศทางจุดหมายปลายทาง (Direction Destination) การพิจารณาทิศทางของอวัยวะที่เคลื่อนไหวไปนั้นไปในทิศทางใด การวิเคราะห์เช่นนี้จะเน้นที่จุดหมาย ปลายทางสุดท้ายของแต่ละท่าทาง มากกว่าที่กิริยาของอวัยวะที่เคลื่อนไหว ทิศทางที่ใช้ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยจะปรากฏในการแปรแถว ผู้แสดงจะใช้ร่างกายเคลื่อนที่จะจุดที่ยืนอยู่เคลื่อตัวออกไปทิศหรือจุดที่กำหนด

2. จุดกึ่งกลางของน้ำหนักและการทรงตัว (Center of Weight Balance) เป็นการวิเคราะห์หารายละเอียดของการเคลื่อนไหวร่างกายในการทรงตัว ตลอดจนอวัยวะที่รับน้ำหนักและการถ่ายโอนน้ำหนักตัวในแต่ละจังหวะท่วงท่าซึ่งมีลักษณะทั้งที่เรียบง่ายสลับซับซ้อนและรวดเร็ว การแสดงนาฏศิลป์ไทยจะใช้กับการถ่ายน้ำหนักของท่ารำในลักษณะท่ารำที่เน้นอวัยวะส่วนขาที่ต้องรับน้ำหนักของทุกส่วนในขณะยืนก้าวเท้า กระดก ตั้งเข่า โดยจะต้องใช้การถ่ายน้ำหนักและการทรงตัวไปด้านหน้า ด้านหลัง หรือด้านข้าง

องค์ประกอบที่เป็นส่วนสำคัญของการเคลื่อนไหวร่างกาย มี 4 องค์ประกอบสำคัญคือ

1. ร่างกาย (Body Part) หมายถึง การพิจารณาว่าอวัยวะส่วนใดบ้างที่เคลื่อนไหว อวัยวะส่วนเท้าเป็นส่วนสำคัญ ที่จะทำให้ร่างกายเคลื่อนไหวไปทิศทางที่กำหนด

2. พื้นที่ (Space) หมายถึง การพิจารณาว่าอวัยวะที่เคลื่อนไหวนั้นไปในทิศทางใด ระดับสูง-ต่ำเพียงใด เพราะการเคลื่อนไหวของอวัยวะนั้นดำเนินไปในอากาศที่อยู่รอบ ๆ ตัวเราพื้นที่ที่ใช้ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยจะใช้เกือบทุกส่วนของพื้นที่หรือเวทีการแสดง

3. เวลา (Time) หมายถึง การพิจารณาความมากน้อยของจังหวะ หรือเวลาที่อวัยวะนั้น ๆ เคลื่อนที่ไป การมองเห็นความแตกต่างของการเคลื่อนไหวมีลักษณะรวดเร็วกะทันหันค้างนิ่งหรืออย่างต่อเนื่อง และนอกจากนั้นเวลาสามารถเป็นเครื่องมือในการตัดสินของผู้แสดงในการแสดงนาฏศิลป์ไทยเวลาที่จะรู้จักกันก็คือ จังหวะของดนตรีที่กำหนดจังหวะช้า จังหวะปานกลาง หรือจังหวะเร็ว ผู้แสดงต้องคอยฟังจังหวะของเพลงในการเปลี่ยนท่ารำจากท่าที่หนึ่งไปท่าที่สอง หรือจะมีการแปรแถวในจังหวะที่เท่าไหร่

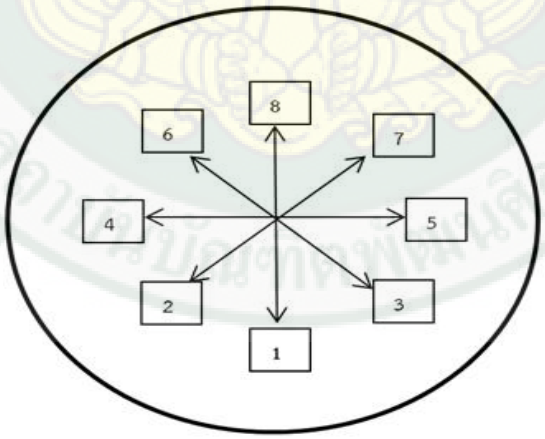
4. รูปแบบ (Style) หมายถึง การพิจารณาลักษณะของการเคลื่อนไหวของอวัยวะว่าเป็นอย่างไร เช่น เชื่องช้า นุ่มนวล คึกคัก หรือฉวัดเฉวียน เป็นต้น หากพิจารณาองค์ประกอบทั้ง 4 องค์ประกอบแล้ว ไม่สามารถแยกออกจากกันมีความเกื้อกูลสัมพันธ์เป็นไปทั้งระบบในการแสดงนาฏศิลป์ไทยรูปแบบ (Style) คือ ลักษณะการเคลื่อนไหวของท่ารำของผู้แสดงที่ต้องคำนึงถึงเวลาหรือจังหวะว่า ช่วงการแสดงนั้นกำกับจังหวะด้วยช้า ปานกลาง หรือเร็ว การกำกับจะหวะจะแสดงให้เห็นถึงกระบวนท่ารำที่สื่อความหมายต่าง ๆ ไว้อย่างชัดเจน

4.1 ด้านทิศทางและจุดหมายปลายทาง (Direction Destination) การเคลื่อนไหวร่างกายของนาฏศิลป์ไทยในเพลงช้าอวัยวะลักษณะการเคลื่อนไหวไปส่วนของร่างกาย (Body Part) พื้นที่ (Space) เวลา (time) และรูปแบบ (Style) เป็นไป ใน 3 ทิศทาง คือ ลักษณะของมือจะอยู่ในระดับบนคือศีรษะ ระดับกลางคือไหล่และระดับล่างคือหน้าท้อง การวิเคราะห์เช่นนี้จะเน้นที่จุดหมายปลายทางสุดท้ายของแต่ละท่าทางมากกว่าที่กิริยาของอวัยวะที่เคลื่อนไหว การแสดงในนาฏศิลป์ไทยทิศทางหรือจุดหมายปลายทาง คือ นาฏยศัพท์ หรือกระบวนท่ารำที่เป็นจุดบอกจุดหมายปลายทาง คือ ตั้งวงบนของละครพระ มือตั้งวงระดับแง่ศีรษะ ตั้งวงบนของละครนาง มือตั้งวงระดับหางคิ้ว

4.2 ด้านจุดกึ่งกลางของน้ำหนักและการทรงตัว (Center of Weight Balance) การเคลื่อนไหวร่างกายในการทรงตัวตลอดจนอวัยวะที่รับน้ำหนัก และการถ่ายโอนน้ำหนักตัวในท่วงท่าที่รำในแต่ละจังหวะท่วงท่า ซึ่งมีลักษณะทั้งที่เรียบง่ายสลับซับซ้อนและรวดเร็ว ท่าทางของขาและเท้ามีความผูกพันธ์กับท่าทางของแขนและมือจะช่วยเพิ่มความสมดุลในการร่ายรำ การแสดงในนาฏศิลป์ไทย คือ ความปฏิบัติท่ารำที่มีความสัมพันธ์กันระหว่า ศีรษะ ลำตัว มือ และเท้า ที่ผู้แสดงจะต้องใช้อวัยวะทุกส่วนให้มีความสัมพันธ์กัน การถ่ายน้ำหนักและการทรงตัวจะเป็นสิ่งที่ช่วยให้ท่ารำเกิดความสมดุลกัน

4.3 ด้านประโยชน์การเคลื่อนไหวร่างกาย (Benefits of body movement) หลักการเคลื่อนไหวตามหลักธรรมชาติการใช้ท่าทางการเคลื่อนไหวทางด้านนาฏศิลป์เป็นการเคลื่อนไหวเพื่อเตรียมความพร้อมให้กับกล้ามเนื้อก่อนการเรียนหรือการแสดง การแสดงในนาฏศิลป์ไทย คือ การดัดตน หรือการฝึกซ้อมกระบวนท่ารำอย่างสม่ำเสมอจะทำให้ร่างกายหรือกล้ามเนื้อถูกกระตุ้นให้แข็งแรง เมื่อผู้แสดงได้แสดงจริงจะไม่เกิดความเมื่อยล้าเนื่องจากฝึกซ้อมมาอย่างคงที่ดีแล้ว

มัทนี รัตนิน (2549, น. 105) ได้กล่าวถึง การกำหนดตำแหน่งและทิศทางของนักแสดงจุดที่ผู้ชมมองเห็นได้และได้ยินเสียงของผู้แสดงที่ชัดเจนมากที่สุด คือ จุดด้านหน้ากลางเวที เมื่อผู้แสดงหันไปทางทิศทางใดจะมีผลต่อความสำคัญของบทบาทของผู้แสดง เช่น ผู้รับบทบาทนางเอกยืนอยู่ตรงกลางเวทีด้านหน้าจะทำให้ผู้ชมเห็นผู้แสดงได้อย่างชัดเจนทุกส่วน ผู้รับบทบาทนางรองยืนอยู่ด้านข้างของเวมีเมื่อแสดงหรือร้องเพลงนางเอกก็จะเป็นที่สะดุดตาให้กับผู้ชมมากกว่านางรอง ฉะนั้นผู้แสดงจะต้องมีความรู้เรื่องเรื่องตำแหน่งของการยืนหรือการแปรแถวว่า จุดที่ยืนแล้วเป็นจุดสนใจมากที่สุดตัวคือส่วนที่อยู่ตรงกลางด้านหน้าเวที แต่ในขณะเดียวกันเมื่อมีผู้แสดงหลายคนความสัมพันธ์ระหว่างตัวละครย่อมมีผลต่อตำแหน่งและทิศทาง หากจะต้องมีการปรับเปลี่ยนไปตามบทบาทและความสำคัญตามความเหมาะสม ตำแหน่งการทิศทางการหันของผู้แสดงมีทิศทาง 8 ระดับดังนี้



ภาพที่ 2.8 ตำแหน่งทิศทางการแสดง

ที่มา: มัทนี รัตนิน (2546, น. 105)

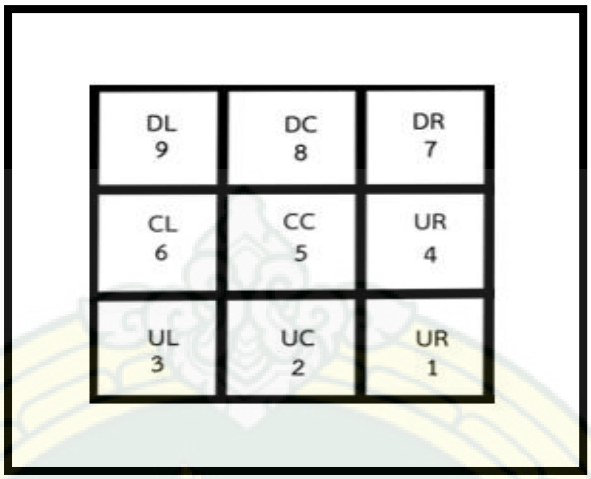
1. ทิศที่ 1 หันหน้าตรงเต็มตัว
2. ทิศที่ 2 หันหน้าเฉียงด้านขวา
3. ทิศที่ 3 หันหน้าเฉียงด้านซ้าย
4. ทิศที่ 4 หันข้างด้านขวา
5. ทิศที่ 5 หันข้างด้านซ้าย
6. ทิศที่ 6 หันหลังเฉียงด้านขวา
7. ทิศที่ 7 หันหลังเฉียงด้านซ้าย
8. ทิศที่ 8 หันหลังเต็มตัว

เทียนชัย ตั้งประเสริฐ (2542, น. 4-6) ได้อธิบายถึง ทฤษฎีทัศนศิลป์การเคลื่อนไหวบนเวทีอันมีผู้แสดงเป็นปัจจัยหลักในการเคลื่อนไหวบนเวที จะมีขอบเขตที่จำกัดเนื่องจากผู้ชมจะสามารถมองเห็นได้เพียงด้านเดียวจากตรงที่นั่งของผู้ที่ชมการแสดง การเคลื่อนไหวสามารถดึงดูดสายตาผู้ชมได้โดยการเคลื่อนไหวอย่างไร้จุดหมายของผู้แสดงบนเวที อาจจะทำให้ผู้ชมหลุดจากการติดตามเรื่องราวในละครได้ ซึ่งการเคลื่อนไหวบนเวทีต้องอาศัยหลักทัศนศิลป์เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงออก เช่น ท่ารำ การแปรแถว การตั้งซุ้มโดยองค์ประกอบทัศนศิลป์สามารถแบ่งออกได้ ดั้งนี้

จุด ถือเป็นหน่วยที่เล็กที่สุดที่ปรากฏบนพื้นผิว จุดที่ใกล้ ๆ กันจะให้ความรู้สึกว่าดึงดูดกันดั่งขั้วแม่เหล็ก หากจุดอยู่ห่างกันความรู้สึกดึงดูดกัน หรือความผูกพันธ์จะลดลงเป็นลำดับ ผู้แสดงนับเป็นจุด ๆ หนึ่งบนเวทีหากผู้แสดงอยู่ห่างกันเกินไปทำให้เกิดความรู้สึกว่าผู้แสดงไม่มีสิ่งหนึ่งสิ่งใดเกี่ยวข้องผูกพันกันทำให้ขาดเอกภาพ

เส้น คือ ทางเดินของจุดที่มีจุดเริ่มต้นและจุดจบ เส้นมีสองชนิด คือ เส้นตรงและเส้นโค้ง เส้นตรงให้ความรู้สึกที่จริงจัง เฉียบขาด แน่วแน่ การใช้เส้นตรงทางด้านนาฏศิลป์นำมาใช้เป็นหลักในการแปรแถวเรียกว่าแถวตอนลึกและแถวหน้ากระดาน ส่วนเส้นโค้งให้ความรู้สึกที่อ่อนไหวไม่แน่นอนทางด้านนาฏศิลป์นำมาใช้เป็นหลักในการแปรแถว เรียกว่าแถวครึ่งวงกลม เส้นฟันปลาให้ความรู้สึกสึกสับสนทางด้านนาฏศิลป์นำมาใช้เป็นหลักในการแปรแถว เรียกว่าแถวสลับฟันปลา เส้นลูกคลื่นให้ความรู้สึกกังวลหลีกเลี่ยงทางด้านนาฏศิลป์นำมาใช้เป็นหลักในการแปรแถว เรียกว่าแถวสับหว่าง เส้นตั้งจะให้ความรู้สึกสูงสง่า เส้นนอนให้ความรู้สึกสงบทางด้านนาฏศิลป์นำมาใช้เป็นหลักในการแปรแถวเรียกว่าแถวตอนลึก เส้นทแยงให้ความรู้สึกน้อมรับและเปลี่ยนแปลงทางด้านนาฏศิลป์นำมาใช้เป็นหลักในการแปรแถวเรียกว่าแถวเฉียง ผู้แสดงที่ยืนนำหน้าย่อมแสดงความสง่าการเป็นต้นแบบมุ่งมั่นซึ่งสามารถเป็นผู้แสดงหลักสามารถทำให้ผู้แสดงคนอื่นตามได้

การจัดภาพบนเวที เรามักแบ่งพื้นที่เวทีออกเป็น 9 ส่วน เพื่อการวางแผนการใช้พื้นที่และเพื่อเป็นแนวทางการใช้พื้นที่ของคณะทำงานทุก ๆ ฝ่ายรวมทั้งนักแสดง ดังนี้



ภาพที่ 2.9 การแบ่งเวที

ที่มา: ภาควิชาศิลปะการละคร (2553, น. 153)

1. เวทีส่วนบนด้านขวา UpStage Right (UR)หมายถึง จุดที่แสดงบทบาทรองของบทตัวเอก

2. เวทีส่วนบนตรงกลางUpStage Center (UC) หมายถึง ถ่ายทอดอารมณ์หลักของตัวเอก

3. เวทีส่วนบนด้านซ้าย UpStage Left (UL) หมายถึง จุดที่แสดงบทบาทรองของบทตัวเอก

4. เวทีส่วนกลางด้านขวา Center Stage Right (CR) หมายถึง เป็นที่ลับตาเหมาะในการแอบซ่อนแอบมองหรือแสดงบทเล็ก ๆ น้อย ๆ

5. เวทีส่วนตรงกลาง Center Stage Center (CC) หมายถึง การอธิบายบทบาทของตัวเด่น

6. เวทีส่วนกลางด้านซ้าย Center Stage Left (CL) หมายถึง แสดงความลี้ลับ คิดกลอุบายเย้ยหยัน

7. เวทีส่วนล่างด้านขวา Down Stage Right (DR) หมายถึง ใช้แสดงความรักความเมตตาปราณี

8. เวทีส่วนล่างตรงกลาง Down Stage Center (DC) หมายถึง จุดเริ่มต้นตอนสำคัญก่อนที่ผู้แสดงจะขยับมาหน้าเวที

9. เวทีส่วนล่างด้านซ้าย Down Stage Left (DL) หมายถึง จุดที่ห่างไกลเหมาะสำหรับการแสดงของภูตผีปีศาจ

จากการศึกษาเอกสารอ้างอิง การเคลื่อนไหวบนเวทีนาฏศิลป์ไทย เป็นข้อมูลพื้นฐานที่นำมาใช้ในการกำหนดเวที การเคลื่อนไหวบนเวทีของผู้แสดงและทิศทางการแสดง ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีการเคลื่อนไหวร่างกายบนเวทีมาใช้ในการกำหนดทิศทางของตัวเอก ตัวรอง ใช้หลักการใช้เส้น จุด การแบ่งเวทีนำมาใช้ในการสร้างสรรค์การแปรแถว พร้อมทั้งศึกษาข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับกระบวนท่ารำโนราที่จะนำมาผสมผสานกับการแสดงจะอธิบายต่อไป

2.3 รูปแบบการแสดงโนรา

จินตนา อนุวัฒน์ (2561, น. 26) อธิบายว่า โนรา เป็นศิลปะการแสดงที่สำคัญของชาวภาคใต้ ถือเป็นศิลปะชั้นสูงและเป็นต้นแบบของการละครไทยด้วยซึ่งมีมานานหลายร้อยปี แต่เดิมนั้นมีผู้แสดงเป็นชายล้วน ต่อมามีผู้หญิงเข้าร่วมแสดงด้วย เรื่องที่แสดงคือ เรื่องมโนห์ราแต่ตัดเอาเฉพาะบางตอนเน้นที่ท่ารำและบทบาทมากกว่าเนื้อเรื่อง ปัจจุบันมีเรื่องอื่นด้วย โนราเป็นการแสดงเพื่อให้ความบันเทิงและแสดงได้ทุกโอกาสโนรามีองค์ประกอบทั้งการรำและการร้อง ดังนี้

ท่ารำและกระบวนรำ ท่ารำและกระบวนรำของโนราไม่ได้กำหนดกระบวนท่ารำอย่างชัดเจนซึ่งไม่เหมือนกับการรำแม่บทใหญ่ แม่บทเล็กในทางนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนรา มีการสืบทอดจากแหล่งที่มาที่หลากหลาย ขึ้นอยู่กับผู้ถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นของคณะโนราแต่ละสายสกุล และผู้รำจะใช้กระบวนท่ารำโนราของตนที่เป็นอัตลักษณะเฉพาะตัว และแสดงออกมาอย่างงดงามที่สุด การแสดงโนรามีองค์ประกอบการแสดง คือ มีบทร้อง เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง และเครื่องแต่งวิธีการร้อง ผู้แสดงโนราจะเป็นผู้ร้องเอง เพราะฉะนั้นกระบวนท่ารำโนราจึงเป็นอิสระตามความสามารถของผู้แสดงโนรา ผู้บรรเลงดนตรีต้องใช้ประสบการณ์และปฏิภาณไหวพริบในการสังเกตกระบวนท่ารำโนราว่าขณะที่ร้องต้องใช้วิธีการบรรเลงดนตรีอย่างไร จึงเป็นที่มาของการไม่ได้กำหนดกระบวนท่ารำโนรา กระบวนการรำโนราแต่ละคณะจึงมีอัตลักษณะเฉพาะตัวอาจมีความแตกต่างกันออกไปส่วนประเภทของการแสดงหลักที่ใช้ในรูปแบบเดียวกัน ดังนี้

ท่ารำ ท่ารำหลักของโนรากล่าวตรงกันว่ามี 12 ท่า เรียกว่า “ท่าสิบสอง” หรือ “สิบสองท่า” ได้แก่ ท่าแม่ลาย ท่าเขาควาย ท่าขี้หนอน ท่าจับระบำ ท่าหงส์ลีลา ท่าฉากน้อย ท่าผาลา ท่าบัวตูม ท่าบัวบาน ท่าบัวคลี่ ท่าบัวแย้ม และท่าแมงมุมชักใย

กระบวนรำ การรำโนรามีหลายชุดหลายกระบวนที่สำคัญ ได้แก่ **รำบทครูสอน** เป็นการรำพื้นฐานสำหรับผู้เริ่มหัดรำ **รำบทสอนรำ** เป็นการรำขั้นพื้นฐาน บทร้องค่อนข้างยาว **รำบทประถม** เป็นการรำขั้นพื้นฐาน มีบทร้องเป็นแม่ท่า **รำประสมท่า** เป็นการรำเพื่ออวดความสามารถในการรำเฉพาะตน โดยประสมท่ารำต่าง ๆ เข้าด้วยกันอย่างต่อเนื่องกลมกลืน ท่ารำที่นำมาประสมได้จากท่าพื้นฐานในท่ารำสิบสองท่า รำบทครูสอน รำบทสอนรำ และบทประถม แต่ละท่ามีความถูกต้องตามแบบฉบับมีความคล่องแคล่วชำนาญที่จะเปลี่ยนลีลาให้เข้ากับจังหวะดนตรีและต้องรำให้สวยงามอ่อนช้อยหรือกระฉับกระเฉงความฉับไวความอ่อนนิ่มของร่างกาย และการรำท่าพลิกแพลงตามแต่กรณีบางคนอาจอวดความสามารถในเชิงรำเฉพาะด้าน เช่น การรำ ตัวอ่อน รำพดด้งหรือพดในถาด การเล่นแขนหรือการกลอกแขน เป็นต้น

รำทำบท เป็นการรำตีท่าประกอบบทร้อง โดยขณะที่ร้องกลอนก็จะตีท่าทุกคำออกมาเป็นท่ารำให้สมจริงพิสดาร (คำ ๆ เดียวตีท่าได้หลายท่า) ฉับไวและกลมกลืนกับจังหวะของดนตรีการรำทำบทมี 2 ทำนอง ได้แก่

ทำนองเพลงกราว หรือเรียกทั่วไปว่า “บทสีโต-ผันหน้า” บทนี้จะขึ้นด้วย “สีโต” เช่น “สีเอยสีโต ทำราโพราพา” จากนั้นจะต่อด้วยบทที่ขึ้นต้นด้วย “ผันหน้า” โดยจะกล่าวชมสิ่งที่ได้เห็น ซึ่งส่วนใหญ่เป็นการชมธรรมชาติ

ทำนองเพลงโทน การทำบททำนองนี้ นิยมร้องต่อจากทำบทเพลงกราว ส่วนใหญ่จะชมธรรมชาติเช่นเดียวกัน

รำเพลงปี่ เป็นการรำอวดลีลาให้เข้ากับเสียงปี่ โดยนายปี่จะเป่าปี่ให้เกิดความรู้สึกเปล่าเปลี่ยววังเวงและโศกสลด ผู้รำจะต้องรำให้เข้ากับอารมณ์เพลงนัยว่าการรำชุดนี้ได้เค้าโครงเรื่องพระอภัยมณีผู้รำเปรียบได้กับนางผีเสื้อสมุทร ส่วนนายปี่เปรียบได้กับพระอภัยมณี

รำเพลงทับ หรือ รำยั่วทับ เป็นการรำยั่วล้อกันระหว่างคนตีทับกับคนรำ โดยผู้รำจะใช้ท่าผาดแผลงเปลี่ยนท่าอย่างฉับพลัน ทำให้คนตีทับหลงใหลและอาจหลงจังหวะการรำเพลงทับจะสนุกสนานมากถ้าคนตีทับและคนรำมีไหวพริบทันกัน

รำขอเทริด เป็นการรำอวดลีลาเว้าวอนงอนและง้อเพื่อขอเทริดจากพราน การรำโนราจะไม่สวมเทริดแต่จะให้พรานถือไว้ผู้รำจะรำโดยแสดงลีลาท่าทางให้พรานเห็นใจยอมมอบเทริดให้ฝ่ายพรานทำเป็นไม่สนใจบางครั้งก็หลอกล้อผู้รำจึงต้องใช้ความสามารถทุกทางเพื่อเอาเทริดคืนมาให้ได้ รำขอเทริดมีลีลาที่สนุกสนานมากชุดหนึ่ง

รำคล้องหงส์ ใช้รำเฉพาะในพิธีผูกผ้าใหญ่ (หรือครอบเทริด) และพิธีเข้าโรงครูโนรา เท่านั้น เชื่อว่าถ้าโนราไม่รำคล้องหงส์พิธีจะไม่สมบูรณ์ในการรำใช้ผู้รำ 8 คน โดยโนราใหญ่เป็น “พญาหงส์” โนราคนอื่น ๆ อีก 6 คน เป็นหงส์และผู้รำเป็นพราน 1 คน วิธีรำสมมติท้องโรงเป็นสระอโนดาตหงส์ทั้ง 7 นางเล่นน้ำกันอย่าสนุกสนาน รำตีท่าหยอกล้อกันตามบทร้องที่ขึ้นต้นด้วยคำว่า “ขี้หนอน...” จากนั้นจะร้องทำนองบทพญาหงส์ตอนที่หงส์กำลังร้องบททำนองพญาหงส์ พรานจะออกมาด้อม ๆ มอง ๆ เพื่อเลือกคล้องพญาหงส์ พอจบบทพรานเข้าจู่โจมไล่คล้องหงส์ดนตรีเชิดหงส์ วิ่งหนีเป็นรูป “ยันต์เต่าเลือน” นายพรานคล้องได้พญาหงส์พญาหงส์ใช้สติปัญญาจนสามารถหลุดออกจากบ่วงเป็นการจบการรำ

รำแทงเข้ ใช้เฉพาะรำในพิธีกรรมเท่านั้น โดยรำหลังจากการรำคล้องหงส์ ผู้รำมี 7 คน โนราใหญ่รำเป็น “นายไกร” (ไกรทอง) ที่เหลืออีก 6 คน เป็นสหายของนายไกร อุปกรณ์มีเข้ (จระเข้) 1 ตัว ทำจากต้นกล้วยต้นโต ๆ ขุดให้ติดเหง้านำมาแกะสลักส่วนเหง้าให้เป็นตัวจระเข้ คนทำจระเข้ต้องทำพิธีสังเวยครูด้วยหมากพลูดอกไม้ธูปเทียนและเหล้าขาว แล้วนำไปวางข้างโรงโนราด้านตะวันตกให้จระเข้หันหัวไปทางทิศหรดี หากหันหัวไปทางทิศอีสานโนราจะไม่แทงบนตัวหัว และหางจระเข้ติดเทียนไว้ตลอดด้านหน้าโรงที่จะไปแทงเข้ การรำแทงเข้จะเริ่มด้วยโนราใหญ่จุดเทียนตรงบายศรีและที่ครูแล้วขึ้นบทเพลงทับเพลงโทน (จับบทไกรทอง) จากนั้นดนตรีทำเพลงเชิดโนราว่าบทสัสดีใหญ่ร่ายรำด้วยท่ารำองอาจสง่างาม แล้วออกจากโรงไปแทงเข้ก่อนออกจากโรงบริกรรมคาถาแทงเข้ จากนั้นโนราออกจากโรงใช้เท้าเหยียบแพหยวกแล้วกล่าวบริกรรมคาถาให้ออกไปอย่าให้มีภัยอันตราย จากนั้นโนราใหญ่ผู้รำเป็นสหายนายไกร ครูหมอโนราก็ร่ายรำไปยังตัวจระเข้แล้วโนราใหญ่กล่าวบริกรรมคาถากำกับว่า “โอมธรณีสาร กูคือผู้ผลาญอุบาทว์ให้ได้แก่เจ้าไพรจังไรให้ได้แก่นางธรณีสิทธิได้แก่ตัวกู” แล้วจึงใช้หอกแทงเข้เอาเท้าถีบให้เข้หงายท้อง โนราคนอื่น ๆ ก็ใช้หอกแทงเข้ต่อจากโนราใหญ่แล้วว่าบทปลงอนิจจัง กรวดน้ำให้ชาละวันจบแล้วว่าคาถาถอนเสนียดจากเข้เป็นอันจบพิธีกรรมโนราแทงเข้

รำเฒี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาว เป็นการรำประกอบพิธีไสยศาสตร์ของโนรา รำเฉพาะโอกาสที่มีการแข่งขันกับโนราคณะอื่นเท่านั้น เป็นทำนองตัดไม้ข่มนามโนราฝ่ายตรงข้ามและเป็นการสร้างขวัญและกำลังใจให้กับคณะของตน ผู้รำเฒี่ยนพรายเหยียบลูกมะนาว คือ โนราใหญ่ดนตรีจะทำเพลงเชิด หมอกบโรงจะถือหม้อน้ำมนต์ไม้หวายเฒี่ยนพรายมะนาว 3 ผล ใบตอง หรือกระดาษเดินนำหน้าโนราใหญ่ออกมากลางโรง นั่งลงบริกรรมคาถาลงอักขระที่ไม้หวาย เขียนชื่อโนรา

ฝ่ายตรงข้ามลงยันต์และผูกด้วยด้ายอย่างตราสังสมมุติเป็นตัวต่างฝ่ายตรงข้าม วางรูปนั้นลงพื้น ขณะนั้นโนราใหญ่จะรำทำนองเพลงโคแล้วเอาปากคาบไม้หวาย แล้วรำเวียนรูปนั้นชี้มือไปที่รูปแล้วเฆี่ยนพร้อมกระทืบเท้ารำเฆี่ยนจนครบ 3 ครั้ง จากนั้นโนราทั้งคณะยืนล้อมรูปปลงอนิจจังเสร็จแล้วหมอไสยศาสตร์ (หมอกบโรง) รับไม้หวายจากโนราใหญ่ แล้วโนราใหญ่จะรำทำนองเพลงโคเพื่อทำพิธีเหยียบลูกมะนาว

การรำเหยียบลูกมะนาว หมอไสยศาสตร์จะภาวนามนต์เรียกหัวใจโนราฝ่ายตรงข้ามให้สิงในมะนาวเอามะนาวทีละลูกหมุนกลางโรงให้โนราเหยียบโนราจะรำไปเรื่อย ๆ พอได้จังหวะก็จะเหยียบกระทืบอย่างแรงจนครบทั้ง 3 ลูก ซึ่งการเหยียบมะนาวนั้นต้องเหยียบให้แตกเพื่อเป็นขวัญกำลังใจแก่คณะโนรา

รำบทนางนกจอก เป็นการรำในพิธีโนราโรงครู

รำบทฝนตกข้างเหนือ เป็นการรำในพิธีโนราโรงครู

รำบทแสงทอง เป็นการรำในพิธีโนราโรงครู

รำบทอนิจจัง เป็นการรำในพิธีโนราโรงครู รำต่อจากบทแสงทอง

รำบทพลายงาม เป็นการรำในพิธีโนราโรงครู

รำพราน หรือ ออกพราน พรานเป็นตัวตลกของคณะโนรา เมื่อออกรำจะสวมหน้ากากที่เรียกว่า “หน้าพราน” ท่ารำของพรานมุ่งจะให้เกิดอารมณ์ขันทุกท่ามีความมั่นคง เข้ากับลีลาจังหวะของดนตรีที่หนักแน่นและกระชับ ลักษณะท่ารำโดยทั่วไป คือ ย่อตัวรำ หลังแอ่น อกยื่น นวยนาดเล่นแขน ยกไหล่และชี้นิ้ว เวลาจะเดินก้าวไปข้างหน้า 2 ก้าว ถอยหลัง 1 ก้าว โยกหน้า เล่นท้อง เช่น ทำให้ท้องป่องท้องแฟบ เคลื่อนไหวเป็นคลื่นการไหว้จะยกมือเหนือหัวสำหรับบทกลอนของพรานจะมุ่งแต่ให้ตลกทั้งสิ้น

การแสดงเรื่อง โนราสมัยก่อนเมื่อแสดงเรื่องต้องตัดตอนเอาตำราหรือนิยายปรัมปราตอนที่สนุกมาเล่นอย่างสั้น ๆ เรียกว่า “จับบท” หรือ “จับบทออกพราน” เช่น จับบทราหูจับจันทร์ ตอนพระราหูจับจันทร์ จับบทนารีผล ตอนวิทยาธรกับต่อสู้ชิงนารีผล จับบทขุนช้างขุนแผน ตอนขุนแผนเรียกผีพรายแล้วไปหานางวันทอง และจับบทสิบสอง การเล่นใช้ตัวละครเพียง 2-3 ตัว ได้แก่ โนราใหญ่ พราน และตัวประกอบหรือนางรำอีก 1 ตัว โดยมากจะให้พรานรับบทเป็นพระเอก การดำเนินเรื่องมีทั้งร้องกลอนและเจรจา

จากการศึกษาเอกสารอ้างอิงเรื่อง รูปแบบการแสดงโนรา พบว่ารูปแบบการแสดงโนรามีลักษณะกระบวนท่ารำที่หลากหลายและวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกัน เมื่อผู้วิจัยศึกษาเรื่องกระบวนการรำปรากฏว่ากระบวนท่ารำในรำบทครูสอนและท่ารำบทประถมมีกระบวนท่ารำที่คล้ายคลึงกันกับท่ารำในนาฏศิลป์ไทยซึ่งหากนำมาผสมผสานกันน่าจะทำให้รูปแบบการแสดงในการสร้างสรรค์มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น อีกทั้งหากนำศิลปะท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกามาผสมผสานกันก็จะทำให้รูปแบบการแสดงเป็นสิ่งที่ไม่เคยมีใครทำมาก่อนเป็นสิ่งที่แปลกใหม่ โดยมีรายละเอียดเรื่อง ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ต่อไปนี้

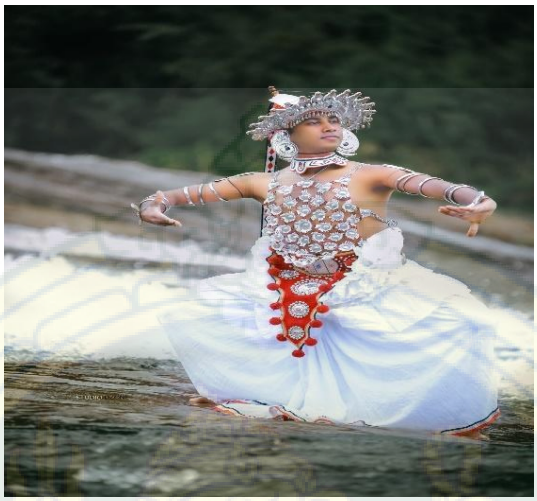
2.4 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

2.4.1 ประวัติการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกาเป็นเรื่องที่ยากต่อการสืบค้นข้อมูลด้านเอกสาร เนื่องจากข้อมูลเป็นภาษาต่างประเทศที่เป็นภาษาประจำท้องถิ่น คือ ภาษาสิงหล ดังนั้น การสืบค้นข้อมูลและการอ้างอิงส่วนใหญ่เป็นแหล่งที่มาจากสื่ออิเล็กทรอนิกส์และจากเว็บไซด์ ผู้วิจัยได้คัดเลือกแหล่งข้อมูลจาก Facebook ที่เชื่อถือได้และเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับข้อมูลเนื้อหา ข้อมูลภาพ ข้อมูลวีดิทัศน์ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกาเท่านั้น โดยใช้หลักการเลือกจากจำนวนสมาชิกตั้งแต่ 10,000 คนขึ้นไป Facebook ที่ผู้วิจัยคัดเลือกมา ได้แก่ Facebook มีชื่อกลุ่มว่า “නැටුම්ගුරුවරයා” จำนวนสมาชิก 11,011 คน และจากการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างทางออนไลน์กับบุคคลที่เป็นนักเต้นชาวศรีลังกาเพื่อตรวจสอบข้อมูลเท็จจริง จากแหล่งอ้างอิงที่หลากหลายจากนั้นผู้วิจัยนำมาใช้เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ท่าเต้น Kandyan Dance ต่อไป ดังนี้

Payaichow (2564) กล่าวถึง ท่าเต้นของประเทศศรีลังกามีชื่อเรียกว่า กันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) เป็นท่าเต้นแบบดั้งเดิม มีทั้งหมด 3 ประเภท ได้แก่ 1. การเต้น The Kandyan Dance 2. การเต้น The Low Country dances (Pahatharata Natum) 3. การเต้น The Sabaragamuwa Dance รูปแบบการเต้นพื้นเมืองในพื้นที่ต่าง ๆ ของประเทศศรีลังกา ครอบคลุมจนถึงพื้นที่ภูเขาภาคกลางของประเทศที่เรียกว่า แคนดี้ (Candy) ระบำแคนดี้ ถือเป็นเอกลักษณ์เด่น เป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมมากที่สุด ลีลาท่วงท่าของระบำสะท้อนให้เห็นถึงจิตวิญญาณของความเป็นศรีลังกา ลักษณะเด่น คือ โลดโผน ว่องไว มีการกระโดด กระทืบเท้า ตีลังกา คล้ายนักกายกรรมซึ่งสร้างความเร้าใจโดยมีนักตีกลองให้จังหวะสลับซับซ้อน จากการตีกลองที่มีลักษณะเรียวเล็กตรงขอบ

กลองทั้ง 2 ด้าน ทำให้เกิดเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะการเต้นกันดยันแดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ประเภทที่ 1 การเต้นที่มีชื่อเรียกว่า “Ves” มีลักษณะการเต้นและเครื่องแต่งกาย ดังภาพ



ภาพที่ 2.10 การเต้นเวส (Ves)

ที่มา: Duleeka Rathnayake (2564, ออนไลน์)

Tomoka Arai (2560) กล่าวถึงการเต้นรำ เวส (Ves) เป็นพิธีกรรมการเต้นรำโบราณที่ทำในพิธีชำระล้างที่เรียกว่า Kohomba Kankariya เฉพาะผู้ชายเท่านั้นที่แสดงการเต้นรำนี้ ตามธรรมเนียมแล้วนักเต้นเวส (Ves) จะต้องสวมเครื่องแต่งกายที่มีเครื่องประดับ 64 ชิ้นซึ่งเชื่อกันว่าเป็นเครื่องแต่งกายแบบจำลองที่เทพที่เกี่ยวข้องสวมใส่เครื่องแต่งกายนี้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการแสดงนาฏศิลป์เวส (Ves) ร่างกายท่อนบนเปลือยยกเว้นมีผ้าที่บอบบาง เช่น ผ้ากันเปื้อนที่ทำจากเปลือกหอยและลูกปัด ผ้าสีขาวจับจีบที่คลุมลำตัวส่วนล่างพาดรอบเอวและเหน็บทำให้ได้ลุคของกางเกงทรงหลวม หมวกคลุมศีรษะสีเงินบ่งบอกลักษณะของนักเต้นเวส (Ves) จากยอดรูปกรวยของผ้าโพกศีรษะแผ่เจ็ดซี่ที่ดูเหมือนรังสีบางครั้งคล้ายกับเปลวไฟและแม้แต่ใบไม้ จากมุมทั้งเจ็ดห้อยเครื่องประดับเล็ก ๆ ที่ส่องแสงผ้าโพกศีรษะเป็นแผ่นหน้าผากสีเงินด้วยเครื่องประดับรูปมะม่วงสำหรับหูและปลอกแขนรูปงูเห่า วงดนตรีจะทำให้การเต้นเสร็จสมบูรณ์และนักเต้นเวส (Ves) ก็พร้อมที่จะหมุนไปตามจังหวะ การเต้นรำเวส (Ves) เป็นศูนย์รวมของการบรรยายการเต้นรำแบบดั้งเดิมของศรีลังกา ในขณะที่เสียงกลอง นักเต้นจะขยับมือเท้าและร่างกายของเขาไปพร้อม ๆ กับ

นักแสดงคนอื่น ๆ จนกระทั่งการแสดงของเขาที่ทุกคนรอคอยด้วยความคาดหวัง การพลิกกลับการแสดงผาดโผนและการกระโดดนั้นมีมนต์สะกด (Pirouettes) ที่มีชื่อเสียง (หมุนเท้าข้างเดียว) เป็นจุดเด่นของการแสดง ในขณะที่นักเต้นเวส (Ves) หมุนวนริบบิ้นเส้นยาวที่ห้อยลงมาจากหมวกคลุมศีรษะที่มีลักษณะคล้ายมงกุฎของเขาทำให้เคลื่อนไหวสะบัดได้อย่างกระฉับกระเฉงที่สุด การเต้นรำเวส (Ves) เป็นมากกว่าพิธีกรรมเป็นการสวดศักดิ์สิทธิ์เพื่อป้องกันเหตุร้าย ดังนั้นเครื่องแต่งกายของนักเต้นเวส (Ves) จึงถือเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ไม่ได้เก็บไว้ที่ใดก็ได้ แต่มักจะถูกเก็บไว้ในห้องศาลเจ้าแยกต่างหากหรือที่วัดในหมู่บ้าน

2.4.2 ลักษณะการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

Kennedy Center (2564) อธิบายลักษณะท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกาได้กล่าว การเต้นกันดยัน สบาราคาบุวะ (Kandyan Sabaragamuwa) และบัลเล่ต์สมัยใหม่ที่สร้างสรรค์ของเขาเองการเต้นรำสมัยใหม่ของเขาที่เขาเรียกว่า“ภาษากาย” นั้นมีพื้นฐานมาจากทริบังกา (Thribanga) ซึ่งแสดงถึงส่วนโค้งทั้งสามของร่างกายของผู้หญิงและเป็นรูปแบบที่ยืดหยุ่นแสดงโดยนักเต้นที่สง่างามของเขาการแสดงของเขายังรวมถึงรูปแบบกลองศรีลังกาดั้งเดิมทุกประเภทด้วยกลองเกตาเบรายา (Geta Beraya) แบบดั้งเดิมของประเทศต่ำและกลองสบาราคาบุวะ จันนา (Sabaragamuwa Channa) เรียนรู้รูปแบบการเต้นรำแบบดั้งเดิมของประเทศศรีลังกากับ ดร.จิตราเสนา นักเต้นในประเทศศรีลังกาที่มีประสบการณ์เต้นตั้งแต่อายุยังน้อย

HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (ผู้ให้สัมภาษณ์, 18 มีนาคม 2564) ให้ข้อมูลในการสัมภาษณ์ว่า การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) มีพื้นฐานท่าเต้นที่ชื่อเรียกว่าโกดา ซารัมบา (Goda Saramba) มีกระบวนท่าเต้นเพื่อใช้เป็นท่าพื้นฐานที่ใช้ในการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ที่ผู้วิจัยได้ฝึกปฏิบัติจำนวน 12 ท่า รวมทั้งลักษณะท่าเต้นที่เป็นภาษากายแสดงออกถึงการแต่งตัวและการใส่เครื่องประดับทั้งนี้ด้วยเพื่อนำมาใช้ในการวิเคราะห์ลักษณะการเต้นและแนวคิดกระบวนท่ารำโดยได้ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างกับ Tomoka Arai (2564, สัมภาษณ์) ให้สัมภาษณ์ว่า การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของปรเทศศรีลังกา มีข้อสรุปตรงกับ HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA

DILINI SENEVIRATNE (2564, น. 18) อธิบายว่า ประวัติการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา คือ การเต้นในพิธีกรรมในตำนานนี้ที่รู้จักกันในชื่อ โคฮัมบะ โกกันริยะ (Kohomba Kankariya) พิธีกรรมที่ซับซ้อนที่จัดขึ้นเพื่อรักษาพระราชาแพนดูวาสเดวา จากโรคของเขาเต็มไปด้วยการเต้นรำ ดนตรี ละคร และตกแต่งด้วยศิลปะและงานฝีมือ กษัตริย์ฟื้นตัว หลังจากพิธีกรรมและจากนั้นไปการเต้นรำก็พัฒนาขึ้นมี 3 สไตล์ การเต้นที่แตกต่างกันที่เห็นใน ศรีลังกา คือ กันดยัน (Kandyan) โลว์ คันทรี (Low-country) และสะบารากามู (Sabaragamu) การเต้น กันดยัน (Kandyan) รับชื่อจากชนบทเนินเขาและอาณาจักรกันดยันโบราณ การเต้นโลว์ คันทรี (Lowcountry) เป็นการเต้นรำในชนบทต่ำ ประเพณีการเต้นรำในชนบทต่ำจากพื้นที่ราบทางตอนใต้ของ ประเทศศรีลังกา การเต้นรำสะบารากามู (Sabaragamu) เป็นการเต้นรำในชนบทกลางซึ่งเป็นสอง สไตล์ที่ผสมผสานกันมากกว่าสองสไตล์ของการเต้นรำในชนบทกลาง ซึ่งเป็นการเต้นรำแบบอินเดแพน เดนท์ (Independent) ประวัติศาสตร์และแนวคิดที่อยู่เบื้องหลังตำนานเป็นเรื่องธรรมดาระหว่าง การเต้นรำ อย่างไรก็ตามความแตกต่างระหว่างประเพณีทั้งสามนั้น สังเกตเห็นได้ง่าย คือ เทคนิค การเต้นและความหลากหลายของกลองที่ใช้ในแต่ละสไตล์การเต้น คือ วิธีที่สามารถแยกความแตกต่าง การเต้นได้ การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ประเภทที่ 2 การเต้น ที่มีชื่อเรียกว่า กันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) มีลักษณะการเต้น และเครื่องแต่งกาย ดังภาพ

ภาพที่ 2.11 การเต้น Kandyan Dance

ที่มา: Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์)

Tomoka Arai (ผู้ให้สัมภาษณ์, 18 พฤษภาคม 2564) อธิบายถึง การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา เป็นการเต้นของผู้หญิงการใช้เครื่องแต่งกายที่เปิดเผยมากขึ้น เป็นอีกวิธีหนึ่งที่ทำให้การเต้นรำของกลายเป็นเรื่องเพศมากขึ้น เครื่องแต่งกายเต้นรำแบบดั้งเดิมของผู้หญิงดัดแปลงเครื่องแต่งกายเวส (Ves) ของผู้ชายมีความสุภาพเรียบร้อย บนร่างกายส่วนบนของผู้หญิงสวมเสื้อท่อนบนคอสูงและบนร่างกายส่วนล่างมีเสื้อผ้าท่อนล่างพาดยาวจนเกือบมิดชิด ลักษณะท่าเต้นคล้ายคลึงกับการเต้นเวส (Ves) มีความแตกต่างที่ท่าเต้นไม่โลดโผนแสดงความนุ่มนวลตามผู้เต้นผู้หญิง

การเต้น โลว์ คันทรี (Low-country) ลักษณะการเต้นและเครื่องแต่งกายการเต้นรำแบบโลว์ คันทรี (Low Country) เป็นการเต้นที่ราบทางตอนใต้ประเทศศรีลังกา ส่วนใหญ่แพร่กระจายไปตามพื้นที่ชายฝั่ง เช่น กอลล์ มาตารา ฮัมบันโทตา (Galle Matara Hambantota) เป็นต้น มีสองประเภท คือ การเต้นรำปีศาจและการเต้นรำเทพ การเต้นรำในประเทศต่ำมีพิธีกรรมสูง การเต้นรำรูปแบบนี้ทำขึ้นเพื่อเอาใจวิญญาณชั่วร้ายซึ่งเป็นสาเหตุของการเจ็บป่วยจึงเรียกว่า “ระบำมาร” นักเต้นสวมหน้ากากที่แสดงถึงตัวละครมากมายในรูปแบบต่าง ๆ ของนก ปีศาจ สัตว์เลื้อยคลาน การเต้นรำของเทพถูกนำมาใช้เพื่อรับความช่วยเหลือจากเทพเจ้าและเทพธิดาที่หลากหลาย เพื่อเอาใจวิญญาณชั่วร้าย มีการร่ายรำที่เกี่ยวข้องกับแบบปหัฏฐราตาที่เรียกว่า ทหา อะตะ สันนิยะ ซึ่งจัดขึ้นเพื่อขับโรค 18 ชนิด ออกจากร่างกายมนุษย์ นอกจากนี้ยังมีตัวละคร โกแลม (Kolam) และตัวละครเดฟ เวิล (Devil) ด้วยเช่นกัน กลองทรงกระบอกที่ใช้สำหรับรำวงต่ำเรียกว่า Yak Brow (ย๊าก เบรา) และตีด้วยมือทั้งสองข้าง ดังภาพ

ภาพที่ 2.12 การเต้น Low-country

ที่มา: WINDYA (2562, ออนไลน์)

การเต้นศบาราคามุวะ แดนซ์ (Sabaragamuwa Dance) มีลักษณะการเต้น และเครื่องแต่งกาย Amaya (2560) กล่าวว่า การเต้นศบาราคามุวะ (Sabaragamuwa) โดยปกติการเต้นรำจะแสดงในรัตนปุระซึ่งเกี่ยวข้องกับการบูชาพระเจ้าสมาน ซึ่งเป็นที่เคารพนับถือของคนในท้องถิ่น และเกี่ยวข้องกับเทพธิดา Pattini Pantheruwa มีการเต้นรำหลัก 32 แบบในสไตล์ศบาราคามุวะ (Sabaragamuwa) รูปแบบการเต้นรำศบาราคามุวะ (Sabaragamuwa) ตามตำแหน่งทางภูมิศาสตร์นั้นมาจากรูปแบบการเต้นรำแบบ โลว์คันทรี (Low-Country) และกันดยัน (Kandyan) ศบาราคมุวะ (Sabaragamu) มีพื้นฐานมาจากพิธีกรรมแห่งแสงไฟปังมาดู (Pung Madu) เครื่องดนตรีทรงกลมที่ทำจากทองเหลืองคล้ายกับแทมบูรีนที่ไม่มีหัวกลอง สถานที่เรียกว่า อัลลูวา (Alluwa) เส้นรอบวงของปานเทรุวา (Pantheruwa) มักจะใช้ 28 นิ้ว ราชาโบราณใช้การเต้นรำนี้เพื่อแสดงชัยชนะในการต่อสู้ ดังภาพ

ภาพที่ 2.13 การเต้นศบาราคามุวะ แดน (Sabaragamuwa Dance)

ที่มา: Amaya (2560, ออนไลน์)

2.4.3 เครื่องแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

จากการสืบค้นข้อมูลทางออนไลน์เรื่อง เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ผู้วิจัยได้ศึกษาเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับและเครื่องดนตรี นำมาใช้ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ โดยการนำเครื่องแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) โดยมีองค์ประกอบที่ใช้ในการแสดง โดยละเอียด ดังนี้

Kandyan Dancers (2560) กล่าวถึง การใช้เครื่องแต่งกายของการเต้น กันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ปัจจุบันมีการแต่งกายเปิดเผยมากขึ้นเป็นอีกวิธีหนึ่งที่ทำให้การเต้นรำของกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) กลายเป็นเรื่องเพศมากขึ้น เครื่องแต่งกายเต้นรำแบบดั้งเดิมของผู้หญิง ดัดแปลงมาจากเครื่องแต่งกายเวส (Ves) ของผู้ชายมีความสุภาพเรียบร้อย บนร่างกายส่วนบนผู้หญิงสวมเสื้อท่อนบน คอสูงและบนร่างกายส่วนล่าง มีเสื้อผ้าท่อนล่างพาดยาวจนเกือบมิดชิด อย่างไรก็ตามแนวโน้มที่เพิ่มขึ้นอย่างเห็นได้ชัด คือ สำหรับนักเต้นหญิงและหญิงที่จะสวมเครื่องแต่งกายที่เปิดเผยมากขึ้นเช่น เสื้อท่อนบน ที่มีขอบเสื้อผู้หญิงตอนหน้าอกส่วนล่างและเสื้อผ้าส่วนล่างที่มีร่องลึกถึงต้นขาส่วนบน ในขณะที่บางคนใช้เครื่องแต่งกายที่เปิดเผยมากขึ้นในช่วงปี 1980 ดังภาพ

ภาพที่ 2.14 เครื่องแต่งกายของการแสดง Kandyan Dance

ที่มา: Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์)

การแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา มีส่วนประกอบ ได้แก่ เสื้อ มีชื่อเรียกว่า ฮันตีตาย่า (Hantitaya) ลักษณะเสื้อเป็นแบบครึ่งตัวแขนสั้น ด้านหลังมีเชือกผูกประดับด้วยดิ้น สวมกางเกงรัดรูปขายาว นุ่งทับด้วยกระโปรงระบาย หรือสาหรี ผ้าคาดเอว สวมเครื่องประดับศีรษะ ต่างหู สร้อยคอ ข้อมือวัสดุที่ทำจากผ้าและสวมกำไลข้อเท้า

เครื่องประดับศีรษะที่ใช้ในการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) เรียกว่า พายอินปาต้า (Payinpata) มีลักษณะหลากหลายรูปแบบ เช่น แบบรัศมี แบบทรงเจดีย์ระฆังคว่ำ วัสดุอาจเลือกใช้จากโลหะ กระดาษ หรือ ผ้าก็ได้ตามความสะดวกของผู้สร้างเครื่องแต่งกาย และสวมใส่ต่างหู เรียกว่า คาราบู (Karabu) ดังภาพ

ภาพที่ 2.15 เครื่องประดับ Kandyan Dance

ที่มา: HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์)

กำไลข้อเท้า ชื่อเรียกว่า ซีรัมบู (Silambu) คือ กำไลข้อเท้าที่ใช้สำหรับใส่ในการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา มีลักษณะเป็นวงรีวัสดุทำด้วยทองเหลือง ด้านในกลวงข้างในบรรจุด้วยลูกเหล็กขนาดเล็กสามารถกลิ้งไปมาตามท่อได้ เมื่อลูกเหล็กกระทบกับทองเหลืองจะทำให้กำไลข้อเท้าเกิดเสียง มีเชือกสำหรับผูกกับนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วกลางเกี่ยวและโยงกับด้านบนที่มีรูไว้สำหรับร้อยเชือก ดังภาพ

ภาพที่ 2.16 กำไลข้อเท้า ซีรัมบู (Silambu)

ที่มา: ผู้วิจัย

2.4.4 เครื่องดนตรีที่ใช้ในการเต้น Kandyan Dance

Lakpura (ม.ป.ป.) กล่าวว่า กลองศรีลังกาแบบดั้งเดิมถูกประดิษฐ์ขึ้นด้วยความใส่ใจ โดยสร้างท่วงทำนองเป็นจังหวะในขณะที่นำเสนอรูปลักษณ์ที่น่าพึงพอใจ หมู่บ้าน Kuragala ในเขต Kandy เป็นที่รู้จักสำหรับการผลิตกลองเหล่านี้ ช่างตีกลองดั้งเดิมสี่ชั่วอายุคนในหมู่บ้านยังคงยึดมั่นในฝีมือของตนอย่างซื่อสัตย์ โดยสร้างสรรค์เป็นกลองเบราหรือกลองเกตาเบรายา (Geta Beraya) หรืออุดาราตา เบรายา (Udarata Beraya) เป็นกลองที่ใช้ในการเต้นกันดยัน (Kandyan) แบบดั้งเดิม ดังนั้นชื่อกลองทั้งสองแบบมีรูปทรงคล้ายลำกล้องและทั้งสองด้านจะแคบ คลุมด้วยหนังสัตว์สองชนิดที่แตกต่างกัน ด้านซ้ายปกคลุมด้วยหนังวัวที่ผ่านกรรมวิธีการทำให้เป็นแผ่นแล้ว และด้านขวาเป็นหนังแพะหรือหนังลิงที่ผ่านกรรมวิธีการทำให้เป็นแผ่นแล้ว ด้านที่หุ้มหนังวัวมีเสียงต่ำหรือ ตีด้านที่หุ้มด้วยหนังแพะหรือลิงจะมีเสียงหรือตีที่สูงกว่า ทำจากไม้ขนุน แถบหนังกวางมักใช้เพื่อยึดด้านข้างของเกตา เบรายา (Geta beraya) ผูกไว้รอบเอวของมือกลอง ลักษณะการตีใช้มือทั้งสองข้างตี มีเสียงคล้ายกับกลองแขกของไทยและมีฉิ่งเป็นเครื่องประกอบจังหวะสามารถใช้ผู้ตีตั้งแต่ 1 คน ขึ้นไป ดังภาพ

ภาพที่ 2.17 กลองเกตาเบรายา (Geta beraya)

ที่มา: Dilshan hela kala mandiraya pannala (2564, ออนไลน์)

ภาพที่ 2.18 ฉิ่งธรรมปาฏิ (Thalampata)

ที่มา: HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์)

จากการสืบค้นข้อมูลทางออนไลน์เรื่อง เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ผู้วิจัยได้นำลักษณะท่าเต้น เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และเครื่องดนตรี นำมาใช้ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ พอสรุปได้ว่า การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา เป็นท่าเต้นของผู้หญิงและผู้ชายสามารถใช้ผู้แสดงหมู่หรือเดี่ยวก็ได้ รูปแบบท่าเต้นเป็นการประกอบแบบมีบทร้อง เครื่องดนตรีหลัก คือ กลองเกตาเบรายา (Gata Beraya) และฉิ่งธรรมปาฏิ (Thalampata) เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ลักษณะท่าเต้นของผู้เต้นนั้นจะต้องมีร่างกายที่แข็งแรง เนื่องจากลักษณะท่าเต้นผู้เต้นต้องใช้การทรงตัว ดึงไหล่ ดันหลัง นอกจากนั้นผู้เต้นต้องมีความสามารถเข้าใจจังหวะหน้าทับของกลอง เนื่องจากลักษณะการตีจังหวะหน้าทับของผู้ตีกลอง จังหวะหรือทำนองผู้ตีจะตีโดยการเปลี่ยนทำนองที่หลากหลายและผู้เต้นต้องมีความสามารถเข้าใจการเคลื่อนไหวร่างกายของทุกส่วนและการเคลื่อนไหวบนเวที ได้แก่ อวัยวะทุกส่วนศีรษะ ลำตัว มือ และเท้า ลักษณะท่าเต้นต้องมีความสัมพันธ์กัน เครื่องแต่งกายมีอัตลักษณ์เฉพาะชนชาติของประเทศศรีลังกา ผู้วิจัยจึงได้รวบรวมข้อมูลเรื่ององค์ประกอบท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ได้แก่ เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี ของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) เพื่อนำมาใช้เป็นแนวคิดองค์ประกอบการออกแบบท่าเต้น ทำนองดนตรี มาใช้ในการผสมผสานการสร้างสรรค์การแสดงข้อมูลพื้นฐานดังกล่าว ผู้วิจัยนำมาใช้ในเรื่องกระบวนการสร้างสรรค์จะอธิบายต่อไป

2.5 แนวคิดและทฤษฎีในการสร้างสรรค์

แนวคิดการสร้างสรรค์ในงานนาฏศิลป์ คือ กระบวนความคิดสิ่งใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน เป็นการเชื่อมโยงตั้งแต่สองสิ่งขึ้นไปและนำมาปรับปรุงจากแนวคิดเดิม แล้วนำมาคิดอย่างเป็นระบบ ดังนี้

2.5.1 ความหมายของความคิดสร้างสรรค์

Guilford 1968 (อ้างถึงใน ฉันทนา เอี่ยมสกุล, 2550, น. 8) กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง ลักษณะความคิดแปลกใหม่เป็นสิ่งที่ยังไม่มีใครคิดมาก่อน นำเอาความรู้และประสบการณ์ที่มีอยู่ของผู้คิดนำมาริเริ่มและต้องใช้หลักความคิดที่ต้องอาศัยทฤษฎีผสมผสานกับจินตนาของผู้คิดควบคู่กันไปด้วย จากนั้นนำมาทดลอง ทดสอบ วิเคราะห์ผลที่ได้จึงดำเนินการสร้างองค์ประกอบที่สำคัญของความคิดสร้างสรรค์จากทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาของกลิฟอร์ด (Guiford , 1968) ได้อธิบายความคิดสร้างสรรค์ว่าเป็นความสามารถทางสมองที่คิดได้กว้างไกลหลายทิศทาง ซึ่งประกอบด้วยความคิดริเริ่ม (Originality) ความคล่องแคล่ว (Fluency) ความยืดหยุ่นในการคิด (Flexibility) ความละเอียดลออ (Flaboration)

Torrance 1969 (อ้างถึงในสวภา เวชสุรักษ์, 2547, น. 14) ได้กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์จะมีลักษณะเป็นผลงาน ดังนี้

1) ผลงานที่ริเริ่มมี 2 แบบ คือ 1. ไม่มีตัวแบบ เปรียบเสมือการสร้างจินตนาการของผิดคิดด้วยตนเอง ใช้ความรู้สึกความชอบแล้วนำมาสร้างสรรค์งาน 2. มีตัวแบบ ผู้คิดต้องอาศัยหุ่นต้นแบบ เช่น การวาดภาพคนของจิตรกรต้องอาศัยคนมานั่งเป็นต้นแบบในการวาด หรือนักแต่งเพลงต้องฟังผลงานเพลงของคนอื่นมาเป็นแรงบันดาลใจของตนเองในการสร้างสรรค์เพลง หรือแต่งบทกลอน

2) ผลงานที่แสดงออกอย่างมีกฎเกณฑ์โดยใช้เทคนิคทางวิทยาศาสตร์และศิลปะมาเป็นตัววัดผลงานสร้างสรรค์

3) ผลงานที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดยอาศัยสิ่งประกอบพื้นฐานที่มีอยู่ทั่วไปแล้วนำมาสร้างสรรค์เป็นชิ้นงานใหม่

4) ผลงานที่นำเอาความคิดของผู้อื่นมาดัดแปลง หรือปรับปรุงและพัฒนาให้ดีขึ้นและสร้างผลงานออกมาให้เห็นความแตกต่างอย่างชัดเจน

5) ผลงานใหม่ที่ยังไม่มีผู้ใดเคยคิด หรือค้นพบมาก่อนซึ่งงานที่สร้างสรรค์ขึ้นเป็นผู้บุกเบิกเป็นคนแรกที่ไม่ลอกเลียนแบบมาจากสิ่งใด เช่น การส่งยานอวกาศ

Wesott and Smith 1963 (อ้างถึงใน สวภา เวชสุรักษ์, 2547, น. 13) อธิบายว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการทางสมองของผู้สร้างสรรค์ เป็นการนำความรู้ด้านการสร้างสรรค์ทั้งหมดออกแสดงให้เห็นถึงศักยภาพของผู้สร้างสรรค์ แล้วนำมาจัดระบบให้นำเสนอออกมาในรูปแบบใหม่ แต่ไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งใหม่ระดับโลกก็ได้

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น. 225) กล่าวถึงความหมาย นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง แนวและวิธีการคิดลักษณะการออกแบบ และกระบวนการสร้างสรรค์ ใช้กลวิธีการคิดการแสดงนาฏศิลป์ชุดใหม่อาจใช้ผู้แสดงคนเดียวหรือผู้แสดงหลายคน รวมถึงการปรับปรุงผลงานการแสดงที่มาจากในอดีตมาใช้เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ซึ่งถือได้ว่าเป็นการทำงานที่ครอบคลุมปรัชญา เนื้อหา ความหมายท่ารำ เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ

จากการศึกษาเอกสารอ้างอิง ความหมายความคิดสร้างสรรค์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นลักษณะความคิดแปลกใหม่ ความสามารถทางสมองที่คิดได้กว้างไกลหลายทิศทางซึ่งประกอบด้วย ความคิดริเริ่ม ความคล่องแคล่ว ความยืดหยุ่นในการคิด ความละเอียดลออ และแสดงออกอย่างมีกฎเกณฑ์ มีลักษณะเฉพาะของผู้สร้างสรรค์นำมาจัดให้อยู่ในรูปใหม่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคนในการทำงานที่ครอบคลุมปรัชญา เนื้อหา ความหมายท่ารำ เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์จากความสอดคล้องและความหมายที่ว่าคิดที่แปลกใหม่ คือ มีลักษณะเฉพาะใช้ผู้แสดงคนเดียว เป็นการสร้างสรรค์โดยนำกระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกามาผสมผสานกันได้จนเกิดแนวคิด และกระบวนท่ารำขึ้นใหม่มาจัดให้เป็นระบบนอกจากนี้ยังมีทฤษฎีเกี่ยวกับองค์ประกอบเพื่อทำให้การสร้างสรรค์มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ซึ่งจะอธิบายองค์ประกอบของการแสดงสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์ ดังต่อไปนี้

2.5.2 องค์ประกอบของการแสดงสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์

เอกสารที่เกี่ยวกับองค์ประกอบด้านนาฏศิลป์ในแต่ละส่วนที่จะแตกต่างกันออกไป นั้นจะขึ้นอยู่กับปัจจัยต่าง ๆ ในการจัดการแสดง มีนักวิชาการหลายท่านได้กำหนดองค์ประกอบไว้ ดังนี้

โมพี ศรีแสนยงค์ (2556, น. 5) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของการแสดงว่า ส่วนประกอบของการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทรำ ซึ่งหมายถึง ประเภทรำเดี่ยว รำคู่ รำหมู่ และรำอาวุธ ความสำคัญของการจำแนกองค์ประกอบจะทำให้ผู้นำแสดงและผู้ชมเข้าใจตรงกัน อันจะนำผลไปสู่การวิเคราะห์วิจารณ์ และการวัดผลประเมินคุณค่าของการแสดงนั้น แต่จุดประสงค์ของการรำอยู่ที่ความสวยงามมิใช่การดำเนินเรื่องอย่างเช่นการแสดงโขนและละคร ดังนั้น เพื่อให้เกิดความรู้

ความเข้าใจตรงกันสามารถจำแนกองค์ประกอบการรำได้ 6 อย่างดังนี้ 1. ที่มาของการแสดง 2. ดนตรีและเพลง 3. ตัวละคร 4. การแต่งกาย 5. ท่ารำ 6. อุปกรณ์การแสดง

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น. 233) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบการแสดงว่า นอกจากรูปแบบของนาฏยศิลป์ ควรมีการกำหนดแนวคิดหรือรูปแบบขององค์ประกอบอื่น ๆ ที่จะใช้ในการแสดง เช่น ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง แสง เสียง การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้น เพราะเป็นสิ่งที่ทำให้ผู้ชมเข้าใจถึงสิ่งที่ผู้แสดงถ่ายทอด

ธัญลักษณ์ มูลสุวรรณ (2532, น. 33) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบนาฏศิลป์ไทยว่า นาฏศิลป์ไทยเป็นศิลปะการแสดงที่มีความงดงามอ่อนช้อย และเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทยที่อยู่คู่ชาติไทยมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน การแสดงนาฏศิลป์ไทยแต่ละประเภทที่มีความงดงามนั้นจะต้องมีองค์ประกอบนาฏศิลป์ที่ช่วยให้การแสดงมีความงดงามและสมบูรณ์ ดังนี้ 1. การฟ้อนรำหรือลีลาการใช้ท่ารำของผู้แสดง 2. จังหวะที่ใช้ประกอบในการแสดง 3. ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง 4. คำร้องหรือเนื้อร้องที่ใช้ประกอบการแสดง 5. เครื่องแต่งกาย วิธีการแต่งหน้า 6. อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง

จากเอกสารอ้างอิงที่เกี่ยวกับองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า องค์ประกอบที่นำมาใช้ในการแสดงนาฏศิลป์หรือนำมาเป็นองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ คือ ที่มาของการแสดง ดนตรีและเพลง ตัวละคร การแต่งกาย ท่ารำ และอุปกรณ์การแสดง ผู้วิจัยได้นำองค์ประกอบดังกล่าวมาใช้เป็นหัวข้อเรื่องการกำหนดองค์ประกอบและการกำหนดนาฏยลักษณ์ในการสร้างสรรค์ 4 ส่วน คือ เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง ดนตรีและท่ารำ โดยผลงานสร้างสรรค์นั้นต้องมีความเป็นนาฏยลักษณ์ตามแนวคิดที่แปลกใหม่แสดง โดยมีนักวิชาการและผู้ให้ความหมายคำว่านาฏยลักษณ์ ดังนี้

2.5.3 นาฏยลักษณ์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น. 286-294) กล่าวว่า นาฏยลักษณ์ หมายถึง ลักษณะของนาฏศิลป์สกุลใดสกุลหนึ่งโดยเฉพาะนาฏยลักษณ์เป็นเครื่องบ่งชี้รูปแบบ โครงสร้าง เนื้อหาและวิธีการที่ทำให้เห็นความแตกต่างของการแสดงชุดต่าง ๆ จึงสามารถแยกแยะและนำเอาลักษณะเฉพาะออกมาให้ปรากฏชัดเจน นาฏยลักษณ์กำหนดได้จากการสดงออกของนาฏยศิลปินใน 4 ส่วนหลัก คือ 1. เครื่องแต่งกาย คือ เครื่องแต่งกายบางชิ้นที่มีลักษณะเฉพาะที่ คนดูสามารถเห็นได้ชัดในทันที เช่น กระโปรงสั้น บานแข็ง ของบัลเล่ต์ ชฎายอดแหลมสูงของเครื่องละครไทย ผ้าห้อยหน้าและห้อยข้างของชุดรำชวา ขนนกยาวคู่ประดับบนศีรษะของงิ้วชุดแม่ทัพ กับชฎารัศมีโดยรอบขนาดใหญ่มากของ

กาถักกลิ 2. อุปกรณ์การแสดง คือ แบ่งออกได้เป็น 5 ประเภท ตามลักษณะการใช้สอย คือ 1. อาวุธ 2. เครื่องมือ 3. เครื่องดนตรี 4. พฤกษชาติ และ 5. เบ็ดเตล็ด 3. ดนตรี เครื่องช่วยแสดงนาฏยลักษณ์ได้ 3 ประการ คือ คุณลักษณะของเสียง วิธีบรรเลง สำเนียงดนตรี 4. การแสดง คือ 1. การแสดงตามองค์ประกอบ 2. การจำแนกตามคุณสมบัติของการแสดง 3. การจำแนกตามหน้าที่ของการแสดง 4. การจำแนกตามเพศและวัยของผู้แสดง

ชมนาด กิจขันธ์ (2547, น. ก-ฏ) กล่าวว่า นาฏยลักษณ์เป็นลักษณะเฉพาะในการแสดงนาฏยศิลป์ เช่น นาฏยศิลป์ของไทยเป็นการร่ายรำที่มีระเบียบแบบแผนสืบทอดมาจากราชสำนักด้วยการเริ่มต้นฝึกหัดรำเพลงช้าเพลงเร็วเป็นเวลานานโดยเฉพาะท่ารำ “ตัวพระ” ซึ่งเป็นบทบาทตัวละครผู้ชายแต่มีการใช้ผู้หญิงแสดงเป็นตัวพระละครแบบหลวง สรุปได้ว่า องค์ประกอบที่สำคัญของนาฏยลักษณ์คือ คุณลักษณะของอวัยวะเชิงกายภาพในด้านลักษณะรูปร่างหน้าตาและการจัดการกับอวัยวะให้แขนอ่อนนิ้วอ่อนทิศทางที่ใช้ในการรำ จำแนกเป็น 3 ระดับได้แก่ ระดับสูงคือระดับศีรษะ ระดับกลางคือระดับไหล่ และระดับต่ำคือระดับหน้าท้อง

ศากุล เมืองสาคร (2557, น. 219-220) กล่าวไว้ว่า เรื่อง นาฏยลักษณ์ การแสดงระบำของนาฏศิลป์สวนสุนันทาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2541 - พ.ศ. 2553 องค์ประกอบและนาฏยลักษณ์การแสดงระบำของนาฏศิลป์สวนสุนันทา แบ่งเป็น 2 รูปแบบ คือ แบบนาฏศิลป์ไทยและแบบผสมผสานกับนาฏศิลป์สกุลอื่น โดยประดิษฐ์ท่ารำจากการเลียนแบบธรรมชาติและการประยุกต์จากท่ารำดั้งเดิม

ฝ่ายวิชาการคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2562, น. 9) กล่าวไว้เรื่องการศึกษานาฏยลักษณ์การรำเดี่ยวเชิดฉิ่งของตัวนาง กรณีศึกษาอาจารย์นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม นาฏยลักษณ์ในการรำเดี่ยวเชิดฉิ่งตัวนาง ลักษณะเฉพาะของอาจารย์นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม เพลงเชิดฉิ่ง คือเพลงหน้าพาทย์ชนิดหนึ่งที่อยู่ในหมวดหมู่ของเพลงเชิด นิยมบรรเลงประกอบการแสดงใช้ประกอบกิริยาการรำที่เป็นเหตุการณ์สำคัญ ๆ ของตัวละคร มุ่งเน้นศิลปะการร่ายรำที่งดงาม เพื่ออวดฝีมือของตัวละคร นาฏยลักษณ์การรำเดี่ยวเชิดฉิ่งตัวนางในรูปแบบของอาจารย์นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม มีโครงสร้างท่ารำประกอบสร้างขึ้นมาจากท่ารำแม่บท และท่ารำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมีขั้นตอนการรำ 3 ขั้นตอน คือ 1. การเกริ่นนำ 2. การรำเพลงเชิดฉิ่ง 3. การรำเพลงเชิดหรือเชิดกลอง โดยในขั้นตอนที่ 2 ปรากฏท่ารำที่เป็นท่ารำหลักในการรำเชิดฉิ่ง 9 ท่า คือ 1. ท่าเยื้องกราย 2. ท่าสอดสร้อยแล้วป้องหน้า 3. ท่าภมรเคล้า 4. ท่านางนอนสลับมือ 5. ท่ากังหันร่อน 6. ท่าแผลงศรสลับจีบยาว 7. ท่าโก่งศิลป์ 8. ท่าฟ้อนใน และ 9. ท่านภาพร ลักษณะสำคัญ

การรำเชิดฉิ่งของอาจารย์นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม ได้แก่ 1. การใช้ร่างกายส่วนขา ตัว แขน และศีรษะให้สัมพันธ์กัน 2. คำนึงถึงบทบาทของตัวละครนั้น ๆ อยู่เสมอ 3. ผู้แสดงต้องคำนึงถึงจังหวะฉิ่งตลอด 4. ผู้แสดงต้องมีกำลังขาที่แข็งแรง

ปรียารัตน์ เชาวลิตประพันธ์ (2558, น. ก-ฏ) ได้กล่าวถึง นาฏยลักษณ์ของโนราเป็นการแสดงพื้นเมืองที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวเด่น แต่งกาย เครื่องดนตรี บทกลอนและทำนองเพลง ตลอดจนรูปแบบการแสดงทั้งการร้องและลีลาท่ารำ ซึ่งนิยมเล่นกันแพร่หลายกันในแถบจังหวัดทางภาคใต้

จากการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวกับนาฏยลักษณ์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า การกำหนดนาฏยลักษณ์ได้กำหนดตามเครื่องแต่งกาย ลักษณะเฉพาะของชนชาติ ได้แก่ เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี บทกลอนและทำนองเพลง ตลอดจนรูปแบบการแสดงทั้งการร้องและลีลาท่ารำ มาใช้ในการสร้างจุดเด่นเครื่องแต่งกายเฉพาะชิ้นและนาฏยลักษณ์ของการแสดง ผู้วิจัยได้นำแนวคิดทฤษฎีดังกล่าวสร้างนาฏยลักษณ์ของตนเองโดยนำลักษณะท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ที่แสดงออกถึงการแต่งตัวและการสวมใส่เครื่องประดับนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ร่วมกับท่ารำนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ ภาษาท่านาฏศิลป์ และการแสดงโนรา เพื่อสร้างนาฏยลักษณ์ด้านท่ารำให้กับผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง จากนั้นผู้วิจัยได้ศึกษาขั้นตอนการสร้างสรรค์เพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ โดยมีเอกสารที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

2.5.4 ขั้นตอนการสร้างสรรค์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น. 225) ให้คำนิยามการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไว้ว่า นาฏยประดิษฐ์กำหนดขั้นตอนไว้ 7 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การคิดให้มีนาฏศิลป์ คือ เหตุผลที่เกิดการสร้างนาฏศิลป์ในโอกาสต่าง ๆ ได้แก่ พิธีกรรมและพิธีการส่งเสริมกิจกรรมเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์หรือพัฒนาอาชีพ

ขั้นตอนที่ 2 การกำหนดความคิดหลัก คือ กำหนดผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์มี 2 ระดับ คือ ระดับเป้าหมาย คือ การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏศิลป์ชุดที่เกิดขึ้นนี้เพื่ออะไรและเพื่อใคร ระดับวัตถุประสงค์ คือ นำเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดขึ้นในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อเป็นแนวทางปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์

ขั้นตอนที่ 3 การประมวลข้อมูล คือ การรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ ข้อมูลมี 2 ลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงความรู้ต่าง ๆ ที่สืบค้นได้ และนำมาพิจารณาเพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปเป็นร่าง และข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจข้อมูลที่กระตุ้นหรือเสริมให้ผู้สร้างสรรค์คิดนาฏศิลป์ชุดนั้นไปในแนวใดแนวหนึ่ง ข้อมูลนี้เป็นงานศิลปะสาขาต่าง ๆ ทั้งนาฏยศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยศิลป์ และวรรณศิลป์

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

ขั้นตอนที่ 5 การกำหนดรูปแบบ มีวิธีกำหนดได้หลายแนวทาง ได้แก่

1) กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต การคิดสร้างสรรค์โดยนำแบบแผนนาฏยศิลป์ที่มีโครงสร้างเดิมมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์

2) กำหนดให้เป็นการผสมผสานหลายนาฏยจารีต เช่น ระหว่างจารีตประเพณีกับการแสดงร่วมสมัย การแสดงนาฏศิลป์ไทยกับบัลเล่ต์ เป็นต้น

3) กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม โดยนำลักษณะเด่น โครงสร้าง ท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลักแล้วผู้สร้างสรรค์พยายามบุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ ๆ มาใช้ออกแบบ

4) กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีตเดิมการค้นคว้ารูปแบบนาฏศิลป์ใหม่ ๆ ที่สะท้อนวิถีชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบัน โดยไม่นำอดีตมาปะปน

ขั้นตอนที่ 6 การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ ได้แก่ ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง รูปแบบแสง รูปแบบเสียง

ขั้นตอนที่ 7 การออกแบบนาฏศิลป์มีลักษณะคล้ายกับการออกแบบทัศนศิลป์ซึ่งสามารถนำทฤษฎีทางทัศนศิลป์ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว

ฉันทนา เอี่ยมสกุล (2550, น. 37-38) ได้กล่าวถึง ความสำคัญของผลงานในการสร้างสรรค์ ดังนี้

1. แรงบันดาลใจ (Inspiration) หมายถึง แรงกระตุ้นหรือแรงผลักดันที่เกิดขึ้นในใจ ทำให้เกิดความคิดหรือการกระทำเพื่อสร้างสรรค์ อาจเป็นได้ทั้งนามธรรมและรูปธรรมสามารถกระตุ้นให้มนุษย์เกิดความคิดและการกระทำขึ้น

2. แนวความคิด (Concept) แนวความคิดหรือความคิดรวบยอดหมายถึง แนวคิด ความเข้าใจหรือความหมายที่บุคคลกำหนดขึ้นเกี่ยวกับสิ่งใดสิ่งหนึ่งอันเกิดจากการสรุปรวบรวมและเชื่อมโยงประสบการณ์ข้อมูลที่เกี่ยวกับสิ่งนั้น ๆ เข้าด้วยกันแล้วสรุปความเข้าใจทั้งหมดของเราออกเป็นความคิดรวบยอด

3. กระบวนการสร้างสรรค์ (Process) การสร้างสรรค์เป็นความสามารถในการใช้สมองระดับสูงสุดของมนุษย์ด้วยการสร้างให้เกิดสิ่งใหม่ ๆ อันมีลักษณะเป็นต้นฉบับมีความริเริ่มไม่ซ้ำกับสิ่งที่เคยมีอยู่เดิม สำหรับกระบวนการสร้างสรรค์ทางศิลปะมีลำดับขั้นนับเป็นจุดเริ่มต้นพัฒนาและสิ้นสุดเป็นกระบวนการที่สอดคล้องต่อเนื่องกัน

4. จินตนาการ (Imaginayion) มีที่มาตามรูปศัพท์ว่า จินตน+อาการ หมายถึง การสร้างสรรค์ขึ้นในจิตใจ จินตนาการก็เป็นกระบวนการก่อรูปขึ้นในสำนึกโดยแรงขับจากจิตใจ ซึ่งรูปลักษณ์ที่สร้างจากจินตนาการนั้นอาจเหมือนแตกต่างหรือพิสดารไปจากสิ่งที่เคยเห็น หรือมีอยู่ตามธรรมชาติก็เป็นได้ แหล่งที่มาของจินตนาการอาจเกิดแรงกระตุ้นของประสบการณ์ภายนอก หรือจากการกระตุ้นของอารมณ์ ซึ่งประสบการณ์ที่สะสมอยู่ภายใน

จินตนา สายทองคำ (2561, น. 108-114) ได้กล่าว กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด สักการะเทวราช มีขั้นตอนวิธีการในการสร้างงาน 7 ขั้นตอน

ขั้นตอนที่ 1 การสร้างแนวคิดของการแสดง

ขั้นตอนที่ 2 สร้างสรรค์ทำนองเพลง ดนตรี ประกอบการแสดง

ขั้นตอนที่ 3 คัดเลือกผู้แสดง

ขั้นตอนที่ 4 การออกแบบกระบวนท่ารำที่ประดิษฐ์

ขั้นตอนที่ 5 การออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ และเครื่องประดับ

ขั้นตอนที่ 6 นำเสนองานสร้างสรรค์ต่อ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ คณาจารย์

ขั้นตอนที่ 7 เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชนทั้ง

จากการศึกษาเอกสารอ้างอิงที่เกี่ยวกับขั้นตอนการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า การกำหนดขั้นตอนการสร้างสรรค์ของผู้วิจัย มี 7 ขั้นตอน จากการศึกษาแนวคิดของ จินตนา สายทองคำ ซึ่งขั้นตอนทั้ง 7 ขั้นตอน ดังกล่าวมีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของผลงานสร้างสรรค์ของผู้วิจัย โดยการสร้างสรรค์ควรมีข้อระวังในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ดังนี้

2.5.5 ข้อควรระวังในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น. 255-256) กล่าวถึง ข้อควรระวังในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ เป็นสิ่งสำคัญที่นักนาฏยประดิษฐ์พึงระวังเพื่อการสร้างสรรค์นั้นมิให้เกิดข้อผิดพลาด และนำไปใช้เป็นแนวทางในการคิดการปฏิบัติ คือ ไม่ทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดซ้ำ ๆ ไม่ทำสิ่งใดที่คนดูคาดเดาได้ว่าจะเกิดอะไรขึ้นไม่ทำสิ่งที่หลากหลายมีสิ่งละอันพันละน้อยปะปนสับสนวุ่นวาย ไม่ทำสิ่งใดที่ทำลายสมาธิอย่างต่อเนื่องของคนดู ไม่ทำสิ่งใดที่เกินความสามารถของผู้แสดง ไม่ทำสิ่งใดที่กีดขวางการเคลื่อนไหวของผู้แสดง ไม่ทำสิ่งใดที่แปลกใหม่ที่คนดูไม่คุ้นเคยหรือไม่สามารถจะเข้าใจได้ด้วยปัญญาแลประสบการณ์ ไม่ทำสิ่งใดที่ขัดต่อศีลธรรม จารีตประเพณีที่คนดูยอมรับนับถือ ไม่ทำสิ่งใดที่ขาดความพร้อม ไม่ทำสิ่งใดที่คนดูเบื่อ

จากเอกสารอ้างอิงและเอกสารที่เกี่ยวกับข้อควรระวังในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์เป็นการสรุปข้อควรระวังการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า แม้จะเป็นศิลปะสร้างสรรค์ที่ต้องการความแปลกใหม่ แต่ก็ยังต้องอาศัยปัจจัยของจารีตนาฏศิลป์ไทยจากอดีตมาเป็นฐาน ผู้วิจัยนำสิ่งที่ได้ศึกษามาใช้ในการออกแบบและหลีกเลี่ยงไม่ออกแบบซ้ำกับผลงานอื่น ๆ ที่มีอยู่แล้วจะทำให้ผลงานสร้างสรรค์สร้างความแปลกใหม่และมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นอย่างแท้จริง ผู้วิจัยประมวลปัจจัยต่าง ๆ ของการแสดงมาสร้างสรรค์เป็นนาฏศิลป์ โดยคำนึงถึงทั้งสองประการนี้ คือ ผลงานสร้างสรรค์มีความแปลกใหม่และโดดเด่นอย่างแท้จริง และเพื่อสร้างความมั่นใจและความเชื่อมั่นให้กับผู้ที่สนใจงานประเภทสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้รูปแบบการสร้างเครื่องมือเพื่อผ่านกระบวนการประเมินจากผู้ทรงคุณวุฒิ นำผลมาปรับปรุงและทราบถึงคุณภาพของผลงาน ดังนี้

2.6 เครื่องมือการประเมินคุณภาพงานสร้างสรรค์

เครื่องมือที่ใช้ในการประเมินคุณภาพงานสร้างสรรค์ ผู้วิจัยนำเครื่องมือที่นิยมใช้ประเมินการวัดด้านทักษะ คือ การประเมินกระบวนการประเมินด้านผลงาน ผู้วิจัยสร้างแบบประเมินคุณภาพงานสร้างสรรค์ตามหลักทฤษฎีของนักวิชาการ โดยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาวิเคราะห์ประเด็นในการประเมิน และสรุปผลคุณภาพผลงานสร้างสรรค์เป็นค่าร้อยละ เพื่อให้ผลงานสร้างสรรค์ที่ได้

จากการหาคุณภาพมีความน่าเชื่อถือที่ได้จากการประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์ ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาจากเอกสารเครื่องมือการประเมินคุณภาพงานสร้างสรรค์ไว้ ดังนี้

2.6.1 การวัดและประเมินผล

การวัดและประเมินผล เป็นกระบวนการที่ใช้ในการประเมินผลงานสร้างสรรค์โดยผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากเอกสารความหมายของการวัดและประเมินผล ไว้ดังนี้

นิโลบล นิ่มกิ่งรัตน์ (2563, น. 24-43) ได้ให้ความหมายว่า การวัดและประเมินผล คือ กระบวนการวัดความสามารถของบุคคลด้านการทำงาน มีกระบวนการวัดตั้งแต่ขั้นเตรียม ขั้นลงมือ และขั้นปฏิบัติทั้งนี้การวัดและประเมินผลขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ในการวัดแต่ละครั้ง

ไพศาล หวังพานิช (2543, น. 23) ให้ความหมายการวัดและประเมินว่าใช้กระบวนการในการตรวจสอบ หรือการพิจารณาตัดสินคุณลักษณะของสิ่งใดหนึ่งสิ่งใดหรือ สิ่งของหรือกิจกรรมใด ๆ เพื่อกำหนดคุณค่า คุณภาพ ความถูกต้อง ความเหมาะสม โดยอาศัยเกณฑ์เป็นเครื่องมือที่ใช้ในการวัดและประเมินผลเป็นหลัก

สมหวัง พิธิยานุวัฒน (2549, น. 33) กล่าวถึง การประเมินว่าเป็นกระบวนการที่ก่อให้เกิดสารสนเทศ ช่วยให้ผู้มีอำนาจตัดสินใจได้ตัดสินใจเลือกทางเลือกอย่างมีประสิทธิภาพสูงสุด

ชวาล แพรัตกุล (2552, น. 140) กล่าวว่า การประเมินผล หมายถึง กระบวนการที่ครูนำประเด็นคำถามที่ต้องการวัดนำไปใช้เป็นเครื่องมือในการประเมิน โดยนำผลต่าง ๆ จากการวัดผลเหล่านั้นมารวมมาชั่งและนำไปวินิจฉัย ตีคุณค่าและชี้ขาดลงเป็นผลสรุปได้ว่า เด็กคนนั้นมีคุณภาพสูงหรือต่ำ หรือวัดเป็นประเภทสอบได้หรือสอบตกเป็นต้น

ปุระชัย เปี่ยมสมบูรณ์ (2560, น. 43) ให้ความหมายแบบประเมินว่า การนำผลลัพธ์ของการเรียนรู้มาเปรียบเทียบกับเป้าหมายที่ต้องการ เพื่อให้ทราบว่ามีความห่างชั้นของระดับความรู้ทักษะและพฤติกรรมที่ต้องการกับระดับที่ผู้เข้าอบรมมีอยู่มากน้อยเพียงใด พร้อมกำหนดแนวทางการแก้ไขปรับปรุงและพัฒนาต่อไป

สุวิมล ว่องวานิช (2564, น. 112) กล่าวถึง การประเมินผลเข้ามามีบทบาทในขั้นตอนการทำวิจัยการออกแบบทุกขั้น ตั้งแต่การพัฒนาความคิดในการออกแบบ การพัฒนาวิธีการแก้ปัญหาเพื่อสร้างเป็นต้นแบบ และนำไปทดลองและตรวจสอบ จากนั้นจะมีขั้นตอนการสะท้อนความคิดโดยมีเป้าหมายเพื่อการปรับความเข้าใจเชิงทฤษฎีเกี่ยวกับความสำเร็จของการใช้ต้นแบบรวมถึงวิธีการที่ทำให้ประสบความสำเร็จและเหตุผลในการอธิบายวิธีการที่ทำให้เกิดความสำเร็จ

2.6.2 เกณฑ์การให้คะแนนการวัดและประเมินผล

เกณฑ์การวัดและประเมินผล เป็นตัวชี้วัดระดับคุณภาพในการประเมินผลงานสร้างสรรค์ โดยใช้ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเกณฑ์การวัดและประเมินผลแบบ Scoring Rubrics จากเอกสาร ดังนี้

ประภาพร ศรีตระกูล (2549, น. 103) ได้กล่าวว่า Scoring Rubrics คือ เกณฑ์การให้คะแนนที่บรรยายคุณภาพคำตอบของแต่ละระดับคะแนนไว้อย่างชัดเจน ช่วยให้การตรวจให้คะแนนมีความเป็นปรนัย แบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ เกณฑ์การให้คะแนนแบบภาพรวม (Holistic Score) กับเกณฑ์การให้คะแนนแบบแยกองค์ประกอบ

โกวิท ประวาลพฤกษ์และสมศักดิ์ สินรุระเวชช์ (2532, น. 106) อธิบายวิธีการแปลผลของค่าร้อยละที่ได้จากการประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์

5	หมายถึง	มีคุณภาพ ดีเด่น	(ร้อยละ 80 ขึ้นไป)
4	หมายถึง	มีคุณภาพ ดีมาก	(ร้อยละ 60-79)
3	หมายถึง	มีคุณภาพ ดี	(ร้อยละ 40-59)
2	หมายถึง	มีคุณภาพ พอใช้	(ร้อยละ 20-39)
1	หมายถึง	มีคุณภาพ ควรปรับปรุง	(ต่ำกว่า ร้อยละ 20)

2.6.3 เครื่องมือการประเมินคุณภาพ

ผู้วิจัยได้สร้างเครื่องมือประเภทแบบประเมิน จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยมีนักวิชาการกล่าวขั้นตอนการสร้างเครื่องมือในการวัดคุณภาพไว้ ดังนี้

นุชวนา เหลืองอังกูร (2536, น. 10-15) ได้เสนอขั้นตอนในการสร้างแบบวัดผลงานการปฏิบัติวิเคราะห์งานและเขียนข้อรายการ ประกอบด้วยขั้นตอนย่อย ดังนี้

1.1 วิเคราะห์งานและเลือกงาน ขั้นตอนนี้เป็นการศึกษาถึงทักษะและความสามารถที่เกี่ยวข้องในกิจกรรมนั้น ถ้าเป็นแบบวักการปฏิบัติที่ใช้ในการฝึกงาน จำเป็นที่ต้องศึกษาจุดมุ่งหมายที่ระบุไว้ในหลักสูตรและศึกษารายละเอียดของงานที่มุ่งให้ผู้เรียนฝึก

1.2 เขียนข้อรายการ ขั้นตอนนี้ระบุรายละเอียดในแต่ละขั้นตอนย่อย เช่น ขั้นเตรียมใช้อุปกรณ์อะไรบ้าง ขั้นปฏิบัติอะไรบ้าง ผลงานพิจารณาอะไรบ้าง และเวลาในการปฏิบัติควรเป็นเท่าไหร่

1.3 ศึกษาตัวแปรที่ส่งผลทำให้การปฏิบัติงานนั้นมีคุณภาพแตกต่างกัน

1.4 จัดรูปแบบเครื่องมือ ทำการเลือกลักษณะของแบบเครื่องมือว่าแต่ละตอนจะมีลักษณะเช่นไร โดยในแต่ละฉบับไม่จำเป็นต้องมีรูปแบบเดียวกันตลอด เช่น ตัวอย่างแบบวัดผลงานการปฏิบัติ เรื่อง การดองไข่เค็ม การเตรียมงาน แบบตรวจสอบรายการ การปฏิบัติแบบมาตราส่วนประมาณค่า ผลงาน แบบตรวจสอบรายการ เวลา แบบตรวจสอบรายการ

1.5 กำหนดเกณฑ์การตัดสิน ภายหลังการเขียนข้อรายการและเลือกลักษณะของแบบวัดแล้วก็ทำการกำหนดเกณฑ์การตรวจสอบพฤติกรรม ในการปฏิบัติหรือคุณภาพของงานในลักษณะที่มองเห็นได้ วัดได้ โดยเกณฑ์ดังกล่าวอาจอยู่ในรูปของ “คำ” หรือ “การบรรยายสั้น ๆ” “คำ” ได้แก่ ใช่ ไม่ใช่ ดีมาก ปานกลาง ต้องรับปรุง

1.6 กำหนดคะแนนหรือให้น้ำหนัก

1.7 กำหนดคะแนนสำหรับแต่ละส่วน

การเตรียมงาน	น้ำหนักคะแนนเป็นร้อยละ 20
การปฏิบัติงาน	น้ำหนักคะแนนเป็นร้อยละ 40
ผลงาน	น้ำหนักคะแนนเป็นร้อยละ 30
เวลา	น้ำหนักคะแนนเป็นร้อยละ 10

1.8 กำหนดน้ำหนักสำหรับแต่ละข้อรายการ โดยให้น้ำหนักของทุก ๆ ข้อในขั้นตอนหนึ่ง ๆ รวมกันเท่ากับสัดส่วนคะแนนในขั้นที่ 1.7 ทั้งนี้โดยคำนึงถึงความยากของงาน และความสำคัญของกิจกรรมที่ต้องปฏิบัติ

1.9 รูปแบบเครื่องมือ เรียบเรียงข้อรายการต่าง ๆ ตามขั้นตอนกำหนดเกณฑ์น้ำหนักหรือคะแนนเข้าเป็นหมวดหมู่ จัดรูปแบบให้สะดวกในการใช้ พร้อมทั้งกำหนดคะแนนและเกณฑ์

สุภรณ์ ลิ้มบริบูรณ์ (2535, น. 10-19) ได้เสนอลำดับขั้นการสร้างเครื่องมือวัดการปฏิบัติดังนี้

1. กำหนดจุดประสงค์การเรียนรู้ คือจุดประสงค์ที่ระบุว่าต้องการให้นักเรียนทำอะไรได้เพื่อประเมินว่านักเรียนมีพฤติกรรมตามที่กำหนดเอง กำหนดทักษะของการประเมินพิจารณาว่าจุดประสงค์การเรียนรู้นั้นต้องการประเมินในลักษณะใดคือ กระบวน หรือผลงาน

2. กำหนดพฤติกรรมจากการพิจารณาในข้อ 2 นำมากำหนดพฤติกรรมที่ต้องการวัด ดังนี้ ถ้าเป็นกระบวนการหรือกระบวนการและผลงาน ให้พิจารณาว่ากระบวนการนั้นควรประกอบด้วยพฤติกรรมหรือลำดับขั้นตอนของการทำงานตั้งแต่ขั้นแรกจนถึงขั้นสุดท้าย

3. สร้างเครื่องมือรวบรวมรายการหรือพฤติกรรมที่กำหนดไว้ในข้อ 3 มาสร้างเครื่องมืออาจจะเป็นแบบสำรวจพฤติกรรม หรือมาตราประเมินค่า

4. กำหนดเกณฑ์การประเมินผล คือ กำหนดว่าผู้เรียนจะต้องทำได้แค่ไหนเพียงใดหรือมีพฤติกรรมใด จึงยอมรับว่านักเรียนมีความสามารถ หรือมีทักษะในเรื่องนั้นเพียงพอแล้ว

วินัย รังสินนท์ (2535, น. 579) กล่าวถึง ขั้นตอนการวัดพฤติกรรมด้านการปฏิบัติมีขั้นตอน 4 ขั้นตอน คือ 1. วิเคราะห์งานเพื่อระบุกิจกรรมที่จะวัด 2. การกำหนดตัวบ่งชี้พฤติกรรมของผู้เรียนด้านทักษะพิสัยที่จะวัด 3. ระบุสภาพการณ์ที่จะใช้การสอบ 4. เตรียมเครื่องมือที่จะวัด

ทิพย์สิริ กาญจนวาสี และศิริชัย กาญจนวาสี (2564, น. 217) ได้สรุปการนำเสนอผลการวิเคราะห์ที่ได้จากการวิจัย แล้วตามด้วยการนำเสนอผลการวิเคราะห์เพื่อตอบวัตถุประสงค์ของการวิจัยข้อมูลการนำเสนอครอบคลุมการบรรยายค่าสถิติพื้นฐานที่เกี่ยวข้อง เพื่อสรุปผลการวิเคราะห์และแปลผลการวิเคราะห์ให้เกิดความเข้าใจโดยทั่วไป

จากการศึกษาเอกสารอ้างอิงและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเรื่อง เครื่องมือการประเมินคุณภาพงานสร้างสรรค์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า เครื่องมือที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์ที่เหมาะสม คือ รูปแบบประเมิน แบบประมาณค่า 5 ระดับ (Rating scale) และแบ่งประเด็นรายการประเมินตามวัตถุประสงค์ผู้วิจัยจำนำรูปแบบการหาคุณภาพโดยใช้แบบประเมินดังกล่าวมาใช้เพื่อหาคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์ต่อไป

2.7 งานวิจัยหรืองานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง

สุนันทา เกตุเหล็ก (2556, น. ก-พ) กล่าวไว้ในบทสรุปของวิทยานิพนธ์เรื่อง แบบแผน ลีลาและกระบวนท่ารำลงสรงทรงเครื่องตัวนางละครในเรื่อง อิเหนา กระบวนท่ารำในการแสดงลงสรงทรงเครื่องของตัวนางละคร พบว่า การรำลงสรงทรงเครื่อง เป็นการรำที่แสดงถึงการอาบน้ำแต่งกายของตัวละคร สะท้อนให้เห็นถึงประเพณีและธรรมเนียมการปฏิบัติในพระราชสำนักและประเพณีของสามัญชนที่มีความเชื่อว่าน้ำเปรียบเสมือนสัญลักษณ์ของความบริสุทธิ์ ความเป็นสิริมงคล จึงมีการอาบน้ำแต่งกายก่อนจะกระทำพิธีสำคัญต่าง ๆ ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยได้มีการนำ

วรรณกรรมที่มีการสอดแทรกขนบธรรมเนียมประเพณีมาถ่ายทอดผ่านกระบวนท่ารำลงสรงทรงเครื่อง เพื่อให้เห็นถึงสุนทรียศาสตร์ด้านการแสดงที่มีความงดงาม โดยเฉพาะอย่างยิ่งการรำลงสรงทรงเครื่องของตัวนางละครในเรื่อง อิเหนา จะทำการลงสรงทรงเครื่องก่อนการเดินทาง ก่อนเข้าเฝ้าบุคคลสำคัญ รวมทั้งการเข้าร่วมหรือประกอบพิธีสำคัญต่าง ๆ แบบแผน ลีลาและกระบวนท่ารำลงสรงทรงเครื่องตัวนางละครในเรื่อง อิเหนา มีแบบแผนของการแสดงที่สำคัญ 3 ประการ ได้แก่ 1. ท่ารำ 2. บทร้องและเพลงที่ใช้ในการแสดง 3. เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับศีรษะ ซึ่งผู้แสดงจะต้องถ่ายทอดท่ารำด้วยลีลาแบบละครในที่มีความละเอียดอ่อน นุ่มนวล สง่างามแฝงไว้ด้วยพลังมีเสน่ห์ชวนให้ติดตาม โดยใช้กระบวนท่ารำตีบทที่มีความหมายสอดคล้องกับการอาบน้ำแต่งกายของตัวละครตามบทร้องในรูปแบบมาตรฐานนาฏยศิลป์ไทย เพื่อเน้นให้เห็นถึงความประณีตของเครื่องแต่งกายและความวิจิตรงดงามของเครื่องประดับที่ตัวละครสวมใส่ การรำลงสรงเครื่องตัวนางละครในเรื่อง อิเหนา จึงเป็นเหมือนเครื่องสะท้อนให้เห็นถึงคุณค่าและความสำคัญของการแสดงนาฏยศิลป์ที่มีความเกี่ยวข้องกับประเพณี ความเชื่อและการแต่งกายของสตรีชั้นสูงในราชสำนักในสมัยโบราณ ซึ่งควรค่าแก่การอนุรักษ์และพัฒนาอย่างยั่งยืนสืบไป

ปรัชญา กลิ่นสุวรรณ และณฐภรณ์ รัตนชัยวงศ์ (2563, น. 223) กล่าวในบทความ เรื่อง การแสดงกามนีแต่งตัว ว่า การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ท่ารำชุดกามนีแต่งตัว โดยใช้การผสมผสานนาฏศิลป์จีนกับนาฏศิลป์ไทย การแสดงของตัวละครพระบู๊ผู้ชายในนาฏศิลป์จีนมีส่วนที่คล้ายคลึงกับลักษณะท่าทางของตัวละครในนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง ผู้วิจัยเลือกนำจุดเด่นของนาฏศิลป์จีนมาออกแบบท่ารำให้กับตัวละครกามนีจากเรื่องราชาธิราช การแสดงแบ่งออกเป็น 4 ช่วง คือช่วงเกริ่นนำความเป็นมาของตัวละคร ช่วงการรำอาบน้ำ ช่วงการรำแต่งตัว และช่วงรำอาวุธ ทำให้ได้กระบวนรำสำหรับการแสดงเดี่ยวของตัวละครพันทางเชื้อชาติจีนซึ่งไม่เคยมีผู้สร้างสรรค์มาก่อน

จินตนา สายทองคำ (2563, น. 44) กล่าวถึง นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง ว่าการดำเนินการสร้างสรรค์ประกอบด้วย 7 ขั้นตอน คือ 1) การสร้างแนวคิดของการแสดงมุ่งเน้นอัตลักษณ์ตัวละคร นางผีเสื้อสมุทร 2) การสร้างสรรค์บทร้องทำนองเพลงดนตรีประกอบการแสดงโดยประพันธ์คำร้องขึ้นใหม่ตามจารีตการรำฉุยฉายใช้ดนตรีปีพาทย์เครื่องห้า 3) กำหนดผู้แสดงที่มีพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยตัวนาง 4) การออกแบบกระบวนท่ารำ ใช้ท่ารำนาฏศิลป์ไทยตัวนางผสมผสานท่ารำที่แสดงถึงชาติกำเนิดเดิมของตัวละคร คือ นางยักษ์ 5) การออกแบบเครื่อง

แต่งกายกำหนดให้แต่งกายยืนเครื่องนางห่มสไบสองชายสีเหลืองขลิบแดง ศิราภรณ์รัดเกล้าเปลว 6) นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญเพื่อให้ข้อเสนอแนะในการสร้างงาน และ 7) เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน

จากการศึกษางานวิจัยหรืองานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้องกับการรำทรงเครื่องรูปแบบพันทาง ผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นกระบวนการสร้างสรรค์ เรื่อง เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี บทร้อง กระบวนท่ารำที่มีการผสมผสานกันระหว่างชนชาตินั้น ๆ สามารถนำมาร้อยเรียงเป็นท่ารำที่เกิดขึ้นใหม่อย่างมีแบบแผนและสวยงามได้แต่ยังคงความหมายถึงการแต่งกายและการสวมใส่เครื่องประดับ ไม่ว่าจะใช้การแต่งตัวเพื่อออกไปรบหรือการแต่งตัวเพื่อไปประกอบพิธีสำคัญ การแต่งตัวต้องมีความวิจิตรงดงามสมกับฐานันดรศักดิ์ของตัวละคร ทั้งนี้ยังค้นพบว่าองค์ความรู้อันมีคุณค่านี้ทำให้งานด้านนาฏศิลป์ไทยที่นำมาใช้เป็นแนวคิดใหม่ ๆ สำหรับผู้วิจัย เพื่อสะท้อนแนวความคิดของผู้วิจัยหรือผู้สร้างสรรค์อย่างมีคุณค่าแสดงออกถึงความสามารถของผู้คิดและผู้แสดง ตลอดจนนำไปมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ประเภทการรำทรงเครื่องรูปแบบพันทาง

2.8 สรุป

จากการศึกษาเอกสารงานวิจัยและจากแหล่งข้อมูลอื่น ๆ เกี่ยวกับผลงานสร้างสรรค์ชุดเหมชาลาทรงเครื่อง ผู้วิจัยนำผลที่ได้จากการศึกษามาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ เรื่อง ตำนานวัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช กล่าวถึงเจ้าหญิงเหมชาลาเป็นตัวละครที่มีความสำคัญ คือ ผู้ที่อัญเชิญพระทันตธาตุมายังหาดทรายแก้ว พระองค์มีชื่อปรากฏอยู่ในตำนานศิลปะประติมากรรมรูปหล่อโลหะ ณ วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราชในปัจจุบัน จนเกิดเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างรูปแบบการแสดงประเภทการรำทรงเครื่อง การแสดงกล่าวถึงการอาบน้ำแต่งตัวทรงเครื่องอย่างสวยงามก่อนที่จะเข้าร่วมพิธีสมโภชพระทันตธาตุ ผู้วิจัยได้นำท่ารำในนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนราผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกาเพื่อสร้างนาฏยลักษณ์ของการแสดงนำหลักทฤษฎีกระบวนการรำทรงเครื่อง องค์ประกอบการแสดงการเคลื่อนไหวบนเวที การแปรแถวและจุดทิศทางของผู้แสดง ทฤษฎีขั้นตอนการสร้างสรรค์ 7 ขั้นตอน โดยคำนึงถึงข้อควรระวังในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ไทย และศึกษาเครื่องมือที่ใช้ในการประเมินเป็นรูปแบบการประเมินค่า 5 ระดับ (Rating scale) เพื่อนำมาหาคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์และดำเนินงานวิจัยต่อไป

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง และเพื่อประเมินคุณภาพงานสร้างสรรค์ ซึ่งในบทที่ 3 นี้ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดและทฤษฎีจากเอกสาร ตำราและแหล่งข้อมูลอื่น ๆ มาวิเคราะห์เพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานตามระเบียบวิธีวิจัย และออกแบบให้มีความเหมาะสมกับงานวิจัย โดยมีวิธีการดำเนินการสร้างสรรค์ ดังนี้

3.1 วิธีการดำเนินการสร้างสรรค์

3.1.1 แนวคิดการสร้างสรรค์

3.1.2 การศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูล

3.1.3 การศึกษาภาคสนาม

3.1.4 กระบวนการสร้างสรรค์

3.1.5 การบันทึกกระบวนท่ารำ

3.2 วิธีการดำเนินการประเมินผลงานสร้างสรรค์

3.2.1 การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิ

3.2.2 เครื่องมือที่ใช้ในการตรวจสอบคุณภาพผลงานสร้างสรรค์

3.2.3 เครื่องมือที่ใช้ในการตรวจสอบคุณภาพการเขียนรายงาน

3.3 สรุป

3.1 วิธีการดำเนินการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาถึงตำนานวัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช รูปแบบ องค์ประกอบ ของการรำทรงเครื่องและการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา รูปแบบการสร้างสรรค์ประเภทรำทรงเครื่องแสดงถึงการอาบน้ำแต่งตัวและการสวมใส่เครื่องประดับของตัวละคร โดยมีขั้นตอนการดำเนินงาน ดังนี้

3.1.1 แนวคิดการสร้างสรรค์

แนวคิดการสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ผู้วิจัยได้นำแรงบันดาลใจจากความงดงามด้านศิลปกรรมรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลาที่ประดิษฐาน ณ วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช ซึ่งมีลักษณะศิลปกรรมเป็นการผสมผสานกันระหว่างศิลปกรรมของประเทศไทยกับศิลปกรรมของประเทศศรีลังกา การสร้างเกิดขึ้นจากจินตนาการของผู้สร้าง

เมื่อปี พ.ศ. 2536 ศิลปกรรมที่ได้รับวัฒนธรรมจากประเทศศรีลังกา คือลักษณะพระพักตร์ของเจ้าหญิงเหมชาลาและเจ้าชายทนธกุมารมีความคล้ายคลึงกับชาวเอเชียในหมู่เกาะมหาสมุทรอินเดียของประเทศศรีลังกา ศิลปกรรมที่รับวัฒนธรรมการแต่งกายของประเทศศรีลังกา คือ เครื่องแต่งกายลักษณะการนุ่งห่มสาหรีแต่ไม่ได้ปล่อยชายผ้าทิ้งลงด้านหลัง สวมเสื้อแขนสั้นสวมเครื่องประดับด้วยลวดลายดอกไม้ ศิลปกรรมที่ได้รับวัฒนธรรมจากประเทศไทย คือ เครื่องประดับศีรษะหรือศิราภรณ์ ได้แก่ กระบังหน้า เครื่องประดับหรือถนิมพิมพาภรณ์ ได้แก่ สุวรรณกระถอบ รัดต้นแขน กำไลข้อมือ กรองคอ สายเข็มขัดพร้อมหัวเข็มขัด จากศิลปกรรมรูปหล่อร่วมสมัยที่มีความวิจิตรงดงามดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้นำมาเป็นแรงบันดาลใจมาใช้เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ชุดการแสดง และแนวคิดการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายของการแสดงสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ดังภาพ

ภาพที่ 3.1 ด้านหน้าพระพักตร์เจ้าหญิงเหมชาลา
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 3.2 ด้านข้างพระพักตร์เจ้าหญิงเหมชาลา
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 3.3 ลักษณะผ้านุ่งด้านหน้า
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 3.4 ลักษณะผ้านุ่งด้านข้าง
ที่มา: ผู้วิจัย

3.1.2 การเก็บรวมรวมข้อมูล ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร ตำรา รวบรวม วิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ เอกสารทางวิชาการ และสื่อออนไลน์จากเว็บไซด์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับตำนานพระบรมธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช ทฤษฎีการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนรา และท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา และการประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์จากแหล่งข้อมูล ได้แก่ หอสมุดแห่งชาติจังหวัดนครศรีธรรมราช ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ หอสมุดมหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช และสำนักงานพระพุทธศาสนาจังหวัดนครศรีธรรมราช ดังนี้

1) เอกสารที่เกี่ยวข้องกับตำนานพระบรมธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช การรำทรงเครื่องท่ารำโนราและท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ดังต่อไปนี้

กรมศิลปากร. (2560). *ตำนานพระธาตุและตำนานเมืองนครศรีธรรมราช* หนังสือที่กล่าวถึง ประวัติเจ้าหญิงเหมชาลาและเรื่องราวของวัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช มรดกธรรมนำสู่มรดกโลก ภาพลักษณ์จากวรรณกรรม

วรรณพินี สุขสม. (2545). *ลงสรงโทน : กระบวนท่ารำในการแสดงละครเรื่องอิเหนา* กล่าวไว้ในงานวิจัยว่า การรำลงสรงในการแสดงนาฏศิลป์ไทยเป็นการแสดงท่าทางเกี่ยวกับการอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครเอกในเรื่องเป็นต้นว่า การกวักน้ำขึ้นมาล้างหน้าลูบแขนขา ซึ่งในครั้งแรกเป็นการรำเพื่อประกอบการบรรเลงดนตรีโดยไม่มีบทร้อง ต่อมาภายหลังมีการนำบทร้องที่บรรยายถึงลักษณะการอาบน้ำและการแต่งตัวเข้ามาใช้ประกอบการรำทำให้มีการเรียกการรำลงสรงนี้ว่า “ลงสรงทรงเครื่อง”

ประภาศรี ศรีประดิษฐ์ (2550). *รำลงสรงที่ปรากฏในการแสดงละครแบบราชสำนักไทย* กล่าวไว้ในบทความวารสารว่า รำลงสรงเป็นการรำที่แสดงท่าทางการอาบน้ำของตัวละครโดยมีบทร้องบรรยายถึงลักษณะการอาบน้ำและเครื่องแต่งกายของตัวละคร ที่ใช้ในการแสดงละครพันทางหรือละครที่ต้องการบอกเชื้อชาติของตัวละคร เช่น รำลงสรงแขกของพระยาแกรกจากการแสดงละครพันทาง เรื่องพระยาแกรก หรือรำลงสรงแขกของอิเหนาในการแต่งกายอย่างชวา การรำลงสรงแขกนำบทพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) นำบทละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน ประสันตาต่อนก บทร้องกล่าวถึงเครื่องแต่งกายเครื่องประดับ และอาวุธประจำกายของอิเหนาที่ปลอมตนเป็นโจรป่าชื่อ มิสารปันหยีที่จะออกรบกับระตูบุศหนา อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ ละครรำ ได้สร้างสรรค์ขึ้น โดยนำกระบวนท่ารำทางนาฏศิลป์แบบอินโดนีเซียมาผสมผสานกับกระบวนท่ารำทางด้านนาฏศิลป์ไทย รำประกอบเพลงไทยสำเนียงชวา เครื่องแต่งกายนำแบบนาฏศิลป์สุราการ์ต้า และแบบนาฏศิลป์ยอกยาการ์ต้ามาเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์

สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชาศิลปะการแสดง. (2563). *ระบำ รำเดี่ยว รำคู่ ในละครพันทาง* กล่าวไว้ในหนังสือว่า ละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามอาสา ชุด พระราชธิดาทรงเครื่อง เป็นการรำเดี่ยวที่ตัดตอนมาจากละครพันทาง ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้แสดงในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามอาสา เนื้อหากล่าวถึงพระราชธิดาพระเจ้ากรุงอังวะ เมื่อทราบว่าต้องเข้าพิธีแต่งงานกับสมิงพระรามจึงจัดแจงแต่งกาย พร้อมทั้งทรงเครื่องประดับอันงดงามแพรวพราวแล้วจึงเสด็จมาในพิธี

พัชรวรรณ ทับเกตุ (2553). *กลวิธีการรำออกภาษาในละครพันทางเรื่องราชาธิราช* กล่าวไว้ในงานวิจัยว่า การรำออกภาษา มี 2 ลักษณะ คือ ลักษณะที่ 1 ใช้หลักนาฏศิลป์ไทยมาเป็นพื้นฐานในการรำและแทรกอัตลักษณ์ของแต่ละชนชาติด้วยการเคลื่อนไหว โดยมากพบอยู่ในการรำตีบท เนื่องจากมีบทร้องกำกับจึงต้องใช้ลีลาการเคลื่อนไหวบ่งบอกเชื้อชาติ กล่าวคือ การหลักนาฏศิลป์ไทยในการรำออกภาษามอญกับพม่าจะคล้ายกันด้านโครงสร้างร่างกาย ได้แก่ การใช้มือ ใช้เท้าการนั่ง ใช้ลำตัว ศีรษะแบบไทยและใช้ท่ารำไทย อาทิ ท่าเฉิดฉิน ผาลา ท่าเศร้า ท่าเกี้ยว และกระบวนท่ารบ (ผ่าหมาก หงส์สองคอ นาคเกี้ยว) มีการแทรกอัตลักษณ์ของแต่ละชนชาติด้วย การเคลื่อนไหวอยู่ในทำรำ ได้แก่ การตีไหล่ กระทายไหล่ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยนำหลักการรำทรงเครื่อง ได้แก่ เป็นการรำเพื่ออธิบายถึงเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับที่ตัวละครสวมใส่อยู่รวมถึงการอาบน้ำ ทาแป้ง และ

ใส่น้ำหอมเตรียมตัวเข้าพิธีสำคัญ เป็นต้น ลักษณะที่ 2 สร้างอัตลักษณ์ของชนชาติขึ้นใหม่ภายใต้กรอบแนวคิดจากการรำต้นแบบของแต่ละชนชาติผสมผสานกับจินตนาการของบรมครูทางนาฏศิลป์ไทย โดยมากพบอยู่ในการรำหน้าพาทย์รำประกอบการใช้อาวุธและรำประกอบทำนองเพลง เนื่องจากส่วนใหญ่มีแต่ทำนองเพลงไม่มีบทร้องกำกับ จึงมีอิสระในการใช้ท่ารำโครงสร้างร่างกายที่แสดงอัตลักษณ์ของมอญเน้นการขยับเลื่อนเท้า วาดมือลง จีบต่อที่ข้อมือ ตั้งมือ ต่อศอก หันหน้าตรง ข้อสังเกตไม่นิยมยกเท้าและกระดกเท้าหลัง ลีลาการเคลื่อนไหวจะเชื่องช้าเบาและนุ่มนวลสอดคล้องกับหน้าทับมอญที่มีจังหวะเสียงยาวลีลาช้าเนิบนาบ ส่วนพม่าเน้นการทรงตัวตรงการโน้มตัวไปข้างหน้า เอนหงายไปข้างหลัง วงกันศอก มือจีบแบบพม่า แหงนหน้ามองสูง เตะเท้ายกปัดเท้าขึ้นสูง วางส้นเท้า การกดไหล่ ลำตัว กันเข่า และย่อเข่ามากกว่าปกติจนเห็นได้ชัดเจน การกระโดดเคลื่อนที่ลีลาการเคลื่อนไหวค่อนข้างแรงกระฉับกระเฉง สอดคล้องกับทำนองเพลงที่มีจังหวะรวดเร็ว ส่วนลีลาท่ารำของจีนจะมีลักษณะโดดเด่นชัดเจนกว่ามอญกับพม่า เนื่องจากได้แบบแผนมาจากการแสดงลักษณะเฉพาะของการใช้โครงสร้างร่างกายของจีนเน้นการทรงตัวตรงการโน้มตัวไปข้างหน้าเอนหงายไปข้างหลัง ส่ายไหล่ ก้าวเท้ากว้าง ยืนแยกเข่า เตะปลายเท้าไปข้างหลัง ยกเท้ากดพื้น เน้นการรำยืดเข่าหรือตึงเข่า การใช้มือแบ มือแบบจีน (ชูสองนิ้ว) ลักษณะการรำคล่องแคล่วกระฉับกระเองสอดคล้องกับจังหวะเพลงที่เสียงดังกังวานเร้าใจ

DILINI SENEVIRATNE. (2564). *Kandyan Dance* หนังสือที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับประวัติการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าเต้นในพิธีกรรมในตำนานนี้ที่รู้จักกันในชื่อโคฮัมบะ กันการิยะ (Kohomba Kankariya) พิธีกรรมที่ซับซ้อนที่จัดขึ้นเพื่อรักษาพระราชาแพนดูวาสเดวาจากโรคของเขาเต็มไปด้วยการเต้นรำ ดนตรี ละคร ตกแต่งด้วยศิลปะและงานฝีมือ กษัตริย์ฟื้นตัวหลังจากเข้าพิธีกรรมจากนั้นไป การเต้นรำก็พัฒนาขึ้นมี 3 สไตล์การเต้นที่แตกต่างกันที่เห็นในศรีลังกา คือ การเต้นกันดยัน (Kandyan) การเต้นโลว์ คันทรี (Low-country) และการเต้นรำสะบารากามู (Sabaragamu) การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) รับชื่อจากชนบทเนินเขาและอาณาจักรกันดยันโบราณ การเต้นโลว์ คันทรี (Low-country) เป็นการเต้นรำในชนบทต่ำ ประเพณีการเต้นรำในชนบทต่ำจากพื้นที่ราบทางตอนใต้ของศรีลังกา การเต้นรำสะบารากามู (Sabaragamu) เป็นการเต้นรำในชนบทกลาง ซึ่งเป็นการเต้นที่ผสมผสานกันมากกว่าสองสไตล์ของการเต้นรำในชนบทกลาง ซึ่งเป็นการเต้นรำแบบอินเดแพนเดนท์ (Independent) ประวัติศาสตร์และแนวคิดที่อยู่เบื้องหลังตำนานเป็นเรื่องธรรมดาระหว่างการเต้นรำ

อย่างไรก็ตามความแตกต่างระหว่างประเพณีทั้งสามนั้นสังเกตเห็นได้ง่าย คือ เทคนิคการเต้นและความหลากหลายของกลองที่ใช้ในแต่ละสไตล์การเต้น คือวิธีที่คุณสามารถแยกความแตกต่างของการเต้นได้

2) เอกสารที่เกี่ยวข้องกับแรงบันดาลใจและข้อมูลพื้นฐานของงานสร้างสรรค์ ประกอบด้วยเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีและการสร้างสรรค์

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. (2554). *ศิลปะการออกแบบท่ารำ* หนังสือที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับแนวคิด ทฤษฎีการสร้างสรรค์ กระบวนการสร้างสรรค์ องค์ประกอบสำคัญของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ สร้างสรรค์ศิลปะการเคลื่อนไหวท่าทางนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์กับนาฏศิลป์เอเชีย

สุรพล วิรุฬหรักษ์ (2547). *หลักการแสดงนาฏศิลป์บริทรรศน์* หนังสือที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับแนวคิดการสร้างสรรค์และหลักการของนาฏยวิจัยนาฏยทฤษฎีนาฏยดนตรี นาฏยวรรณกรรม นาฏยประดิษฐ์ และนาฏยลักษณ์

3) เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์

ชวาล แพรัตกุล. (2552). *เทคนิคการวัดผล* หนังสือที่กล่าวถึง การประเมินผล หมายถึง กระบวนการที่ทราบจากการวัดนำไปใช้โดยนำผลต่าง ๆ จากการวัดผลเหล่านั้นมารวมมาชั่ง มาผสม เพื่อนำไปใช้ในการวินิจฉัยตีคุณค่า และชี้ขาดลงเป็นผลสรุปได้ว่ามีคุณภาพสูงหรือต่ำ ซึ่งต้องใช้เกณฑ์ในการวัดคุณภาพ

ไพศาล หวังพานิช (2543). *แบบประเมิน* ให้ความหมายการประเมินว่าเป็นกระบวนการในการตรวจสอบหรือการพิจารณาตัดสินคุณลักษณะของสิ่งหนึ่งสิ่งใดหรือของกิจกรรมใด ๆ เพื่อกำหนดคุณค่าคุณภาพความถูกต้องเหมาะสมโดยอาศัยเกณฑ์เป็นหลัก

3.1.3 การศึกษาภาคสนาม

1) การสังเกต ศึกษาและสังเกตการณ์จากการชมวีดิทัศน์การแสดงรำทรงเครื่องรูปแบบต่าง ๆ ของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และวีดิทัศน์การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ศึกษาข้อมูลโดยลงพื้นที่ศึกษาในจังหวัดกรุงเทพฯ จังหวัดนครศรีธรรมราช และศึกษาทางออนไลน์ โดยศึกษารูปแบบการแสดงแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม ดังนี้

สังเกตแบบมีส่วนร่วม จากการศึกษากลวิธีและการปฏิบัติการรำทรงเครื่องจาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมคาย กลิ่นภักดี ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย (ละครนาง) เมื่อวันที่ 26 พฤศจิกายน 2564 ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพฯ

สังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยการฝึกปฏิบัติกระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ฝึกปฏิบัติท่าเต้นจากนักเต้นที่มีประสบการการณ์เต้น คือ HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA ดังนี้

ครั้งที่ 1 ในวันที่ 18 มีนาคม 2564 เรื่อง ความรู้พื้นฐานการใช้มือและเท้าในการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

ครั้งที่ 2 ในวันที่ 22 มีนาคม 2564 เรื่อง การฝึกท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ฝึกปฏิบัติท่าพื้นฐานทั้งหมด 12 ท่า ที่เรียกว่า โกดา ซารัมบา (Goda Saramba) ฝึกปฏิบัติท่าที่ 1-3

ท่าที่ 1 อาดีย่า (Adiya)

ท่าที่ 2 เดตีย่า (Dae diya)

ท่าที่ 3 ทุ้น อาดีย่า (Thun adiya)

ครั้งที่ 3 ในวันที่ 29 มีนาคม 2564 ฝึกปฏิบัติ ท่าที่ 4-6

ท่าที่ 4 ศรี อาดีย่า (Siv adiya)

ท่าที่ 5 เอลล่า ซาลามบาย่า(Aela sarambaya)

ท่าที่ 6 เดลล่า ซาลามบาย่า (Daela sarambaya)

ครั้งที่ 4 ในวันที่ 5 เมษายน 2564 ฝึกปฏิบัติท่าที่ 7-9

ท่าที่ 7 อังฮารายา่ (Amgaharaya)

ท่าที่ 8 อัดฮา คุกกา ซาลามบาย่า (Ardha cakra sarambaya)

ท่าที่ 9 เดลตา พาเอกจิม ซาลามบาย่า (Daeta paegime sarambaya)

ครั้งที่ 5 ในวันที่ 12 เมษายน 2564 ฝึกปฏิบัติ ท่าที่ 10-12

ท่าที่ 10 แบมบาร่า ซาลามบาย่า (Bambara sarambaya)

ท่าที่ 11 แพนั่ม ซาลามบาย่า (Paenim sarambaya)

ท่าที่ 12 แคนดี้กา ซาลามบาย่า (Candrika sarambaya)

ครั้งที่ 6 ในวันที่ 21 เมษายน 2564 ทบทวนท่าพื้นฐานตั้งแต่ท่าที่ 1-12

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาภาคสนามจากการลงพื้นจริงที่เพื่อสังเกตลักษณะเครื่องแต่งกายจากรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลา ณ วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช 5 ครั้ง ดังนี้

ครั้งที่ 1 วันที่ 15 กุมภาพันธ์ 2564 บันทึกภาพรูปหล่อเจ้าหญิงเหมชาลา

ครั้งที่ 2 วันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2564 เก็บข้อมูลลักษณะการแต่งกาย

ครั้งที่ 3 วันที่ 22 กุมภาพันธ์ 2564 เก็บข้อมูลลักษณะการแต่งกาย

ครั้งที่ 4 วันที่ 25 กุมภาพันธ์ 2564 เก็บข้อมูลลักษณะการแต่งกาย

ครั้งที่ 5 วันที่ 18 ตุลาคม 2564 ตรวจสอบความถูกต้องและเก็บข้อมูลลักษณะการแต่งกาย

สังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม ผู้วิจัยได้ศึกษารูปแบบการแสดงจากวีดิทัศน์การรำทรงเครื่องและท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1. การบันทึกการแสดงรำลงสรงแขก (2560) โครงการสอบรำเดี่ยวมาตรฐานทางด้านนาฏยศิลป์ นักศึกษาปริญญาชั้นปีที่ 4 สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ประจำปีการศึกษา 2560 ชุดที่ 10 ลงสรงแขก โดย นางสาวพัชราภรณ์ เขียวทอง วันที่ 19 มกราคม 2561 ณ หอแสดงดนตรีอาคารศิลปวัฒนธรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. การบันทึกการแสดงรำพระธิดาทรงเครื่อง (2562) พระราชธิดาทรงเครื่องประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้แสดงในละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามอาสา เนื้อหากล่าวถึงพระราชธิดาพระเจ้ากรุงอังวะ เมื่อทราบว่าต้องเข้าพิธีแต่งงานกับสมิงพระรามจึงจัดแจงแต่งกายพร้อมทั้งทรงเครื่องประดับอันงดงามแพรวพราว แล้วจึงเสด็จมาในพิธีแสดงครั้งแรกในโครงการนเรศวรสังคีต ครั้งที่ 28 วันที่ 20 มิถุนายน 2562 ณ โรงละครเฉลิมพระเกียรติ 72 พรรษา พระบรมราชินีนาถ มหาวิทยาลัยนเรศวร ประดิษฐ์ท่ารำโดย อาจารย์พัชรา บัวทอง ประพันธ์บทและบรรจุเพลงโดย อาจารย์กัญจนปกรณ์ แสดงหาญ แสดงโดย ดร.จิตติมา นาคีเภท

3. การบันทึกการแสดงกามนีแต่งตัว (2562) นาฏยประดิษฐ์ชุดกามนีแต่งตัว เป็นวิทยานิพนธ์ของนายปรัชญา กลิ่นสุวรรณ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา อาจารย์ที่ปรึกษา ดร.ณฐภรณ์ รัตนชัยวงศ์ และที่ปรึกษาร่วมด้านการแสดงอาจารย์ศากุล เมืองสาคร เป็นวิจัยเชิงสร้างสรรค์โดยนำละครพันทาง เรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามรบกามนี มีวัตถุประสงค์เพื่อนำท่ารำนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับท่ารบของการแสดงงิ้ว เป็นชุดการแสดงที่สื่อถึงการอาบน้ำและแต่งตัวเพื่อจะออกไปรบ

4. การบันทึกการแสดงรำมองซูซอแต่งตัว (2563) นาฏยประดิษฐ์จากละครพันทาง เรื่อง มหาราชวงศ์พม่า ตอน รักต้องห้ามงวยบ๊วยเมนตรามี-มองซูซอ จัดแสดงและเผยแพร่ครั้งแรกในงานประชุมวิชาการระดับชาติ ม.อ.ตรัง วิจัย ครั้งที่ 10 (ประชุมออนไลน์)

5. การบันทึกการแสดงรำเตียวเสี้ยนแต่งตัว (2562) เป็นบทนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ละครพันทางเรื่อง สามก๊กตอน เตียวเสี้ยนแต่งตัว นายไชชนะ นวลละม่อม : ประพันธ์บทประดิษฐ์ท่ารำ อาจารย์ชัยยงศ์ สมประสงค์ : ทำบท บรรจุเพลง ประพันธ์ทางขับร้อง อาจารย์ดลมงคล ประพัทธสุรพงศ์ : ชำระสำนวน ออกแบบเครื่องแต่งกาย อาจารย์อุมาภรณ์ กล้าหาญ : เรียบเรียงเสียงและดนตรีประกอบ อาจารย์สราวุฒิ หลักบุญ : แปลและเรียบเรียงบทร้องภาษาจีนแต้จิ๋ว บรรเลงโดย คณาจารย์ ศิษย์เก่า และนักศึกษามหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา บันทึกเสียงโดย บุญสะอาด สตูดิโอ เมื่อวันอาทิตย์ที่ 7 กรกฎาคม พ.ศ. 2562

6. การบันทึกการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) (2562) การแสดงรำมาจากรูปแบบท่าเต้นรำแบบดั้งเดิมของศรีลังกา กันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ในการออกแบบท่าเต้นเพื่อเน้นขอบเขตของความรักและความทุ่มเทในการเต้นสไตล์ของประเทศศรีลังกา การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ออกแบบเครื่องแต่งกายและวางแผนขั้นตอนการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา เทศกาลปีใหม่ ELBCC 2019 ลอนดอน สหราชอาณาจักร

7. การบันทึกการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) (2563) เป็นการเต้นรำแบบดั้งเดิมที่ครอบคลุมการเต้นรำพื้นเมืองของสตรีชาวศรีลังกา

8. การบันทึกการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) (2564) การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) หรือต่างจังหวัดอุดาราตะ นาทุม (udarata natum) เป็นที่รู้จักกันดีว่าเป็นประเพณีนาฏศิลป์คลาสสิกของประเทศศรีลังกา ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกาอาจเป็นการเผยแพร่ทางวัฒนธรรมที่สำคัญที่สุดของประเทศ

2) สัมภาษณ์ ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าวิธีการสัมภาษณ์จาก สุภางค์ จันทวานิช (2559, น. 74) กล่าวว่า การสัมภาษณ์ที่ใช้กันโดยทั่วไปในแขนงวิชาสังคมศาสตร์ เป็นรูปแบบของปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ถามกับผู้ตอบภายใต้กฎเกณฑ์มีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมข้อมูลลักษณะสำคัญของการสัมภาษณ์ คือ มีความยืดหยุ่น ผู้สัมภาษณ์มีโอกาสอธิบายขยายความหรือซักถามคำถามเพิ่มเติมติดต่อกันเพื่อให้ผู้ตอบเข้าใจจุดประสงค์ของผู้สัมภาษณ์ ทั้งยังสามารถวกกลับเมื่อผู้พูดตอบไม่ตรงคำถาม ผู้วิจัยได้ใช้เครื่องมือในการสัมภาษณ์ เป็นแบบสัมภาษณ์ที่สร้างขึ้นจากการศึกษาเอกสาร และ

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องแล้วได้นำข้อมูลจากการศึกษาเอกสารมาวิเคราะห์เนื้อหา จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้มาสังเคราะห์ข้อมูลที่มีความสอดคล้องกันเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ แบ่งประเด็นคำถามจึงมีความเกี่ยวเนื่องกับวิธีการสร้างสรรค์และองค์ประกอบการแสดงประกอบด้วยข้อคำถาม จำนวน 8 ข้อ คือ การสร้างสรรค์รูปแบบการแสดง การออกแบบดนตรีและบทร้อง การออกแบบกระบวนท่ารำ หลักการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบพื้นที่ การออกแบบแสง สี สิ่งสำคัญที่ควรคำนึงถึงในการสร้างสรรค์ มีขั้นตอนในการสร้างเครื่องมือ

ขั้นตอนการสร้างเครื่องมือ

ขั้นตอนการสร้างเครื่องมือผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารต่าง ๆ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การรำทรงเครื่อง เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการกำหนดประเด็นคำถาม จากการศึกษาเอกสารต่าง ๆ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การรำทรงเครื่อง ได้กรอบแนวคิดในเรื่องสุนทรียภาพในนาฏยศิลป์และนาฏยลักษณ์ สรุปได้ว่าการสร้างสรรค์การรำทรงเครื่องควรคำนึงถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์โดยมีรายละเอียด ดังนี้

สุนทรียภาพในนาฏยศิลป์สังเคราะห์จากหนังสือเรื่อง ความงามในนาฏยศิลป์ของพีรพงศ์ เสนไสย (2546, น. 102-108) ตามแนวคิดที่ได้จากการศึกษาเอกสารเกี่ยวกับสุนทรียภาพในนาฏยศิลป์ กล่าวว่า ความงามที่ควรปรากฏในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง คือ ความงามและความสมบูรณ์ของกระบวนท่าการออกแบบจัดสรรให้สรีระถูกวางไว้อย่างลงตัวเหมาะสมกับประเภทหรือรูปแบบของการแสดงนั้น ๆ ความงามในความต่อเนื่องของกระบวนท่าความงามในความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์กับองค์ประกอบศิลปะอื่น ๆ ความงามในความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์กับดนตรี ความงามในความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์กับวรรณกรรม ความงามในความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์กับงานทัศนศิลป์และวิจิตรศิลป์

นาฏยลักษณ์ สังเคราะห์จากหนังสือเรื่อง หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น. 285-299) ตามแนวคิดที่ได้จากการศึกษาเอกสารเกี่ยวกับนาฏยลักษณ์ สรุปได้ว่า นาฏยลักษณ์ เป็นลักษณะของงานนาฏยศิลป์สกุลใดสกุลหนึ่งเป็นเครื่องบ่งชี้รูปแบบโครงสร้างเนื้อหาและวิธีการที่ทำให้เห็นความแตกต่างของการแสดง ประกอบด้วย 4 ส่วนหลัก ดังนี้

1. เครื่องแต่งกาย เป็นสิ่งแรกที่ผู้ชมสามารถสัมผัสได้ก่อนสิ่งอื่น สิ่งที่ควรพิจารณาเกี่ยวกับเครื่องแต่งกาย คือ จุดเด่นเฉพาะชิ้นส่วน ภาพรวมเครื่องแต่งกาย และสีของเครื่องแต่งกาย

2. อุปกรณ์ประกอบการแสดง การแสดงนาฏยศิลป์หลายชนิดผู้แสดงมักจะถือวัสดุสิ่งของที่ใช้เป็นอุปกรณ์การแสดงไว้ตลอดเวลาการแสดง

3. ดนตรี เป็นสิ่งที่ผู้ชมสดับรับฟังซึ่งเกิดความรู้สึกเป็นปฏิกิริยาตอบสนองเช่นเดียวกับเครื่องแต่งกาย สิ่งที่ควรพิจารณาเกี่ยวกับดนตรี คือ คุณลักษณะของเสียง วิธีบรรเลงสำเนียงดนตรี

4. การแสดงละคร คือ การแสดงเป็นเรื่องที่ดำเนินไปตั้งแต่ต้นจนจบมีผู้แสดงสวมบทบาทเป็นตัวละครสำหรับละครรำ เน้นการแสดงละครที่ตัวละครรำไปตามคำร้องหรือเนื้อเรื่อง โดยมีคนร้องขับลำนำและขับร้องให้ตัวละครรำตาม หรือมีดนตรีบรรเลงให้ตัวละครเต้นตามไปตลอดทั้งเรื่อง

จากนั้นนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาประมวลข้อมูลด้วยการเปรียบเทียบและเชื่อมโยงข้อมูลที่มีความสัมพันธ์กันหรือมีลักษณะคล้ายกันของข้อมูล แล้วสร้างข้อสรุปเป็นกรอบแนวคิดย่อย ๆ ขึ้นเพื่อเป็นฐานขั้นแรกของการนำไปสู่การสร้างแบบสัมภาษณ์ ดังนี้

การเขียนข้อคำถามเพื่อรวบรวมเป็นแบบสัมภาษณ์แบบปลายเปิด ซึ่งเป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่าของลิเคอร์ท (Likert) 5 ระดับ (Rating Scale) จำนวน 8 ข้อ ดังนี้

1. การสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงมีหลักและขั้นตอนอย่างไร
2. การออกแบบดนตรี บทร้อง หลักการ และขั้นตอนอย่างไร
3. การออกแบบกระบวนท่ารำควรคำนึงถึงสิ่งใดและมีความสำคัญอย่างไร
4. หลักการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงมีหลักการเป็นอย่างไร
5. การออกแบบเครื่องแต่งกายควรคำนึงถึงสิ่งใดและมีความสำคัญอย่างไร
6. การออกแบบพื้นที่มีหลักและขั้นตอนอย่างไร
7. การออกแบบแสง สี มีหลักและขั้นตอนอย่างไร
8. สิ่งสำคัญที่ควรคำนึงถึงในการสร้างสรรค์การรำทรงเครื่อง ท่ารำโนรากับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา มาสร้างสรรค์ครั้งนี้มีอะไรบ้าง

นำแบบสัมภาษณ์ที่สร้างขึ้นไปให้ที่ปรึกษางานวิจัยตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (content validity) เพื่อคัดเลือกและปรับปรุงข้อความให้สอดคล้องกับงานวิจัยครั้งนี้โดย ข้อความทั้งหมดต้องมีค่าดัชนีสอดคล้อง (Index of Item-Objective Congruence: IOC) ตั้งแต่ 0.5 ขึ้นไป โดยให้ผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่าน ตรวจสอบเครื่องมือใช้สูตรในการหาค่า IOC และเกณฑ์การให้คะแนนดังนี้

สูตรการหาดัชนีความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามกับวัตถุประสงค์ (IOC)

สูตร $IOC = \frac{\sum R}{}$

เมื่อ IOC คือ ค่าความเที่ยงตรง

$\sum R$ คือ ผลรวมคะแนนของผู้เชี่ยวชาญทั้งหมด

คือ จำนวนผู้เชี่ยวชาญทั้งหมด

เกณฑ์การให้ระดับคะแนน

ระดับคะแนน +1 หมายถึง เมื่อแน่ใจว่าข้อคำถามนั้นวัดได้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์

ระดับคะแนน 0 หมายถึง เมื่อไม่แน่ใจว่าข้อคำถามนั้นวัดได้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์

ระดับคะแนน-1 หมายถึง เมื่อแน่ใจว่าข้อคำถามนั้นวัดได้ไม่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์

นำแบบสัมภาษณ์ไปปรับปรุงแก้ไขตามที่ผู้เชี่ยวชาญเสนอแนะที่ผ่านการคัดเลือกและมีค่าดัชนีความสอดคล้องอยู่ระหว่าง 0.60 ถึง 1.00 จำนวน 8 ข้อจัดพิมพ์เพื่อนำไปใช้ในการเก็บข้อมูลการวิจัย

ขั้นตอนการดำเนินการสัมภาษณ์

1) ผู้วิจัยขอยื่นโครงการวิจัยเพื่อขอรับการพิจารณารับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์จากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา เมื่อวันที่ 9 กันยายน 2564

2) ผู้วิจัยนำเอกสารชี้แจงอาสาสมัคร และเอกสารแสดงความยินยอมเข้าร่วมโครงการวิจัยให้ผู้เข้าร่วมโครงการวิจัย เมื่อวันที่ 8 พฤศจิกายน 2564

3) ได้รับการรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์จากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา เมื่อวันที่ 29 กันยายน 2564

4) ผู้วิจัยดำเนินการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิเป็นผู้มีความรู้ด้านตำนานวัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช จำนวน 1 คน ผู้มีความรู้ความชำนาญด้านนาฏศิลป์ไทย จำนวน 2 คน ผู้มีความรู้ด้านดุริยางค์ศิลป์ จำนวน 2 คน ผู้มีความรู้ความชำนาญด้านคีตศิลป์ไทย จำนวน 2 คน ผู้มีความรู้ความชำนาญด้านเครื่องแต่งกาย จำนวน 1 คน ผู้มีความรู้ด้านการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จำนวน 1 คน มีความรู้และประสบการณ์ไม่น้อยกว่า 30 ปี เช่น ตำแหน่งศิลปินแห่งชาติ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ และผู้เชี่ยวชาญรวมทั้งสิ้น จำนวน 10 คน ใช้วิธีการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ (formal interview)

โดยการสัมภาษณ์ซักถามโดยตรง เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้เรียกว่า แบบสัมภาษณ์เป็นแบบมีโครงสร้างมีประเด็นคำถามที่เกี่ยวข้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยในการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ (Formal interview) จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสัมภาษณ์ ดังนี้

1. นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง ผู้เชี่ยวชาญสาขาศิลปะการแสดงดนตรีไทย-คีตศิลป์ พ.ศ. 2555 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2. นางสาวกิตติมา กองมะลิกันแก้ว ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

3. นางนพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม ผู้เชี่ยวชาญการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4. ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมคาย กลิ่นภักดี ผู้เชี่ยวชาญการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

5. นายฐิระพล น้อยนิตย์ ผู้เชี่ยวชาญการสร้างสรรค์ดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

6. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ชยพร ไชยสิทธิ์ ผู้สอนสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

7. นางสาวสุณีย์ ลิมป์ปิยพันธ์ ข้าราชการบำนาญผู้เชี่ยวชาญการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

8. ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพัฒน์ นาคเสน ผู้สอนสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา ผู้มีความรู้ด้านการประพันธ์และบทร้อง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

9. HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA ผู้มีประสบการณ์การเต้นกันดยันแดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา

10. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ฉัตรชัย ศุกระกาญจน์ ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของจังหวัดนครศรีธรรมราช ประธานวัฒนธรรมจังหวัดนครศรีธรรมราช

ตรวจสอบข้อมูล จากการสัมภาษณ์ผู้วิจัยดำเนินการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ จำนวน 10 คน ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ด้านดุริยางคศิลป์ไทย และด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ตามเกณฑ์การคัดเลือกที่กำหนดไว้ทำให้ผู้วิจัยได้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในการสร้างสรรค์ครั้งนี้โดยแต่ละท่านได้กรุณาให้ข้อมูลสำคัญและผู้วิจัยได้ตรวจสอบข้อมูล ดังตาราง

ตารางที่ 2 การประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงเชี่ยวชาญ

ผู้เชี่ยวชาญ	วัน/เดือน/ปีที่สัมภาษณ์	ข้อมูลจากการสัมภาษณ์
1. นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง (ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงดนตรีไทย-คีตศิลป์ 2555 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์)	12 กรกฎาคม 2564	เรื่อง การออกแบบบทร้อง ควรมีหลักคิดเบื้องต้นว่า การสร้างสรรค์ผลงานที่ต้องการสร้างนั้น เป็นรูปแบบการแสดงประเภทใด หากเป็นการรำทรงเครื่องต้องศึกษาประวัติที่มาภูมิหลังของ ตัวละคร บทร้องที่ปรากฏจะบรรยายถึงการอาบน้ำแล้วแต่งตัวตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า แล้วจึงประพันธ์บทร้องตามแนวคิดการแสดง
2. นางสาวกิตติมา กองมะลิกันแก้ว ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องเพลงไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช	12 กรกฎาคม 2564	เรื่อง วิธีการร้อง ศึกษาจากบทร้องที่มีการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่หากพบว่ามีการประพันธ์บทร้องโดยนำภาษาต่างชาติมาใช้ ผู้ขับร้องต้องเปล่งเสียงให้ถูกต้องตามภาษานั้น ๆ

ตารางที่ 2 การประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงเชี่ยวชาญ (ต่อ)

ผู้เชี่ยวชาญ	วัน/เดือน/ปีที่สัมภาษณ์	ข้อมูลจากการสัมภาษณ์
3. นางนพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม ผู้เชี่ยวชาญการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	26 พฤศจิกายน 2564	เรื่อง สิ่งสำคัญที่ควรคำนึงถึงในการสร้างสรรค์การรำทรงเครื่องกับการเต้นของประเทศศรีลังกา ควรวิเคราะห์ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) นำท่าที่สามารถนำมาสร้างสรรค์เมื่อมาผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทย สื่อความหมายได้ชัดเจนและถูกต้องตามหลักภาษาท่านาฏศิลป์ได้ โดยมีหลักการสร้างสรรค์ท่ารำ คิดไม่ผิดกรอบความจารีตของการรำทรงเครื่อง
4. ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมคาย กลิ่นภักดี ผู้เชี่ยวชาญการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	26 พฤศจิกายน 2564	เรื่อง การออกแบบท่ารำ ควรมีหลักคิดเบื้องต้นว่า การสร้างสรรค์ผลงานที่ต้องการสร้างนั้น ศึกษาประวัติที่มาภูมิหลังของตัวละคร ควรศึกษาบทร้องอย่างถ่องแท้ วิธีการสร้างสรรค์ท่ารำต้องแสดงออกและสื่อท่ารำให้ตรงกับสิ่งที่ต้องการสื่อสาร ศึกษาบุคลิกลักษณะของตัวละคร ท่วงท่าและท่าทีจะเป็นลักษณะใด หากเป็นนางตลาดท่าทีไม่เน้นความสวยงาม หากเป็นนางกษัตริย์ก็จะต้องรักษาความสวยงามของท่าทีไว้ ท่ารำที่ใช้ในการรำทรงเครื่องของตัวนางจะแบ่งออกเป็นกระบวนท่ารำในช่วงออกกระบวนการรำ ในช่วงสื่อความหมาย

ตารางที่ 2 การประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงเชี่ยวชาญ (ต่อ)

ผู้เชี่ยวชาญ	วัน/เดือน/ปีที่สัมภาษณ์	ข้อมูลจากการสัมภาษณ์
		การแต่งตัว และกระบวนการรำในช่วงเข้าเพลงที่ใช้ในเพลงทรงเครื่องของตัวนางจะนิยมใช้ทำนองออกเพลงต้นเข้าม่าน ร้องเพลงชมตลาด ทำนองเข้าด้วยเพลงเร็ว การออกแบบแสง สีควรคำนึงถึงเหตุการณ์ที่ตัวละครดำเนินเรื่อง อารมณ์ในการแสดงในขณะนั้น แสง สีเป็นตัวบอกช่วงเวลาในตอนเช้า กลางวันหรือเย็น ผู้วิจัยควรคำนึงและใช้แสงให้สอดคล้อง กับสถานการณ์ การออกแบบพื้นที่ การรำทรงเครื่องเป็นการแสดงรำเดี่ยว เป็นการรำอวดฝีมือของผู้แสดง การใช้ทิศทางบนเวทีจึงมีไม่มาก เหมือนการแสดงในรูปแบบระบำ เน้นทิศทางของเวทีส่วนกลางด้านหลังเพื่อแสดงถึงการอาบน้ำ ส่วนทิศทางกลางเวทีส่วนหน้าใช้เพื่อแสดงเรื่องราวขั้นตอนการแต่งตัว และการสวมใส่เครื่องประดับอาจมีการแสดงถึงท่าทางที่เป็นอัตลักษณ์ของชนชาติ สามารถใช้พื้นที่ส่วนบนด้านซ้ายหรือด้านขวาก็สามารถปฏิบัติได้

ตารางที่ 2 การประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงเชี่ยวชาญ (ต่อ)

ผู้เชี่ยวชาญ	วัน/เดือน/ปีที่สัมภาษณ์	ข้อมูลจากการสัมภาษณ์
5. นายฐิระพล น้อยนิตย์ ผู้เชี่ยวชาญการสร้างสรรค์ดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	4 สิงหาคม 2564	คำนึงถึงสำเนียงของชนชาติที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ หากชนชาติศรีลังกาควรนำเอกลักษณ์สำเนียงของดนตรีมาใช้ผสมผสานกับความเป็นสำเนียงของดนตรีไทย หรือสำเนียงความเป็นพื้นบ้านภาคใต้ก็สามารถทำได้ เมื่อศึกษาจากประวัติที่มาเจ้าหญิงเหมชาลาที่ประวัติกล่าวถึงนครศรีธรรมราช เมื่อผสมผสานกันแล้วทำนองที่ได้มาฟังแล้วมีความโดดเด่นและเป็นอัตลักษณ์ที่ชัดเจนแต่ควรคำนึงถึงจารีตการรำทรงเครื่องของนาฏศิลป์ไทยเป็นหลัก
6. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ชยพร ไชยสิทธิ์ ผู้สอนสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช	4 มีนาคม 2564	เรื่อง การออกแบบเครื่องดนตรีหลักควรศึกษาข้อมูลเรื่องเครื่องดนตรีและวิธีบรรเลงที่ใช้ประกอบการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกาว่ามีเครื่องดนตรีชนิดใด ที่เป็นเครื่องดนตรีหลักและสามารถนำมาประยุกต์ใช้กับเครื่องดนตรีไทยได้บ้าง

ตารางที่ 2 การประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงเชี่ยวชาญ (ต่อ)

ผู้เชี่ยวชาญ	วัน/เดือน/ปีที่สัมภาษณ์	ข้อมูลจากการสัมภาษณ์
7. นางสาวสุณีย์ ลิมป์ปิยพันธ์ ข้าราชบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญด้านเครื่องแต่งกายนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช	21 พฤษภาคม 2564	เรื่อง การออกแบบเครื่องแต่งกาย ศึกษาข้อมูลจากรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลา ที่ประดิษฐาน ณ วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช ว่าศิลปะที่ปรากฏจากรูปหล่อโลหะมีลักษณะเช่นไร เป็นศิลปะสมัยใด หรือใช้จินตนาการของผู้สร้างจากนั้นนำมาเป็นต้นแบบและนำมาสร้างเป็นเครื่องแต่งกายได้อย่างถูกต้องและสมบูรณ์มากที่สุด หรืออาจสร้างสรรค์ได้ตรงความหมายและความสอดคล้องกับบทประพันธ์ที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ เรื่องลักษณะเครื่องแต่งกาย สีเครื่องประดับและอุปกรณ์การแสดง เป็นต้น

ตารางที่ 2 การประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงเชี่ยวชาญ (ต่อ)

ผู้เชี่ยวชาญ	วัน/เดือน/ปีที่สัมภาษณ์	ข้อมูลจากการสัมภาษณ์
8. ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพัฒน์ นาคเสน ผู้สอนสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา ผู้มีความรู้ด้านการประพันธ์และบทร้อง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช	18 เมษายน 2564	เรื่อง การสร้างสรรค์เรื่องบทร้อง เมื่อผู้วิจัยกำหนดประเภทเป็นการรำทรงเครื่องควรศึกษาแนวคิดการสร้างสรรค์การแสดงต้องการนำเสนออย่างไร เมื่อมีหลักแนวคิดจากนั้นสร้างสรรค์บทร้องให้มีคำสัมผัสกันฟังแล้วมีความไพเราะลื่นไหลไม่ติดขัด และประพันธ์ให้ถูกหลักภาษาไทยแบบกลอนบทละคร วิธีการประพันธ์ขึ้นต้นด้วยบทการแนะนำชื่อตัวละคร ตามด้วยบทกลอนที่กล่าวถึงการอาบน้ำทาแป้งหรือปรุงน้ำหอม จากนั้นจึงเข้าสู่บทกลอนแสดงถึงการแต่งกาย
9. HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA ผู้มีประสบการณ์การเต้น กันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	18 มีนาคม 2564	เรื่อง การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ลักษณะท่าเต้นมีท่าทางที่สื่อความหมายถึงการแต่งตัว การสวมใส่เครื่องประดับ โดยท่าทางจะเป็นท่าทางที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะการใส่เสื้อ การนุ่งกระโปรง การติดดอกไม้ สวมใส่กำไล สวมแหวน

ตารางที่ 2 การประมวลข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงเชี่ยวชาญ (ต่อ)

ผู้เชี่ยวชาญ	วัน/เดือน/ปีที่สัมภาษณ์	ข้อมูลจากการสัมภาษณ์
		ใส่สร้อยคอ คาดเข็มขัด โดยเป็นท่าเต้นที่ได้มาจากการเลียนแบบท่าธรรมชาติ ลักษณะการแต่งตัวของผู้หญิงการเต้นต้องมีความแข็งแรงไม่นุ่มนวลเหมือนนาฏศิลป์ไทย
10. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ฉัตรชัย ศุกระกาญจน์ ผู้เชี่ยวชาญด้านประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของจังหวัดนครศรีธรรมราช ประธานวัฒนธรรมจังหวัดนครศรีธรรมราช	3 มีนาคม 2564	เรื่องตำนานพระธาตุ ศึกษาจากแนวคิดการแสดงเหตุการณ์ตามความเหมาะสมหากจะนำมาใช้เป็นการแสดง ควรนำเหตุการณ์การเสด็จไปเข้าร่วมประกอบพระราชพิธีสมโภชพระทันตธาตุ เนื่องจากการรำทรงเครื่องสื่อถึงการแต่งกายของตัวละครอย่างงดงาม หากจะนำเหตุการณ์เจ้าหญิงเหมชาลาต้องปลอมพระองค์ทรงเครื่องอย่างสามัญชน เดินทางมาระยะไกลถูกพายุพัดมาขึ้นที่ฝั่งหาดทรายแก้วแล้วต้องหลบซ่อนตัวในป่าจึงเห็นว่าน่าจะไม่เหมาะสมกับรูปแบบการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

จากข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 10 คน ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ด้านดุริยางคศิลป์ไทย ด้านคีตศิลป์ไทย ด้านประวัติศาสตร์ และผู้มีประสบการณ์การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และวัฒนธรรมจังหวัดนครศรีธรรมราชได้ให้ข้อมูลในประเด็นคำถามต่าง ๆ ที่ผู้วิจัยสัมภาษณ์มีความสอดคล้องกันเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ได้ว่า หลักในการสร้างสรรค์การรำทรงเครื่องที่ผู้สร้างสรรค์ควรคำนึงถึงประกอบด้วย แนวทางการวางโครงเรื่อง รูปแบบประเภทของการแสดง อารมณ์ของตัวละคร การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ หลักทัศนศิลป์และความเหมาะสมของดนตรีและเพลงร้อง จากข้อมูลดังกล่าวนี้ผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ต่อไป

3.1.4 กระบวนการสร้างสรรค์

กระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำเป็นกระบวนการหนึ่งในการวิจัยครั้งนี้ ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากการศึกษาเอกสาร ตำราทางวิชาการในศาสตร์ที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมาปรับใช้ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ เมื่อได้กระบวนท่ารำตามที่คาดหวังแล้วจึงเริ่มการทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ เพื่อหาความเหมาะสมและความพอดีของกระบวนท่ารำกับการแสดง ผู้วิจัยได้ศึกษาเกี่ยวกับการกำหนดขั้นตอนกระบวนการสร้างสรรค์ ประกอบด้วย 7 ขั้นตอน ของจินตนา สายทองคำ ที่ได้กล่าว 7 ขั้นตอนในการสร้างสรรค์การแสดง ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การสร้างแนวคิดการแสดง

ขั้นตอนที่ 2 การสร้างสรรค์บทร้อง ดนตรี และทำนองเพลง

ขั้นตอนที่ 3 การคัดเลือกผู้แสดง

ขั้นตอนที่ 4 การสร้างสรรค์แบบกระบวนท่ารำ

ขั้นตอนที่ 5 การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย

ขั้นตอนที่ 6 การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อตรวจสอบคุณภาพ

ขั้นตอนที่ 7 เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน

ขั้นตอนที่ 1 การสร้างแนวคิดการแสดง

การสร้างแนวคิดการแสดง ผู้วิจัยศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับการกำหนดรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่ที่กล่าวถึง การกำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีตและแนวทางการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ที่กล่าวถึงการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำใหม่ด้วยการนำกระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับท่าทางการแสดงของต่างชาติ สิ่งเหล่านี้จึงเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดงครั้งนี้ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1.ระดับเป้าหมาย เพื่อมีชุดการแสดงทางนาฏศิลป์ไทยเกี่ยวกับการแต่งตัวและการสวมใส่เครื่องประดับเพื่อแสดงถึงอัตลักษณะเฉพาะของชนชาติศรีลังกา สร้างสรรค์เพื่อสำหรับเผยแพร่และถ่ายทอดให้กับนักเรียน นักศึกษา เยาวชน และบุคคลทั่วไป พร้อมทั้งมีผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง มีคุณภาพและเป็นที่ยอมรับจากผู้ทรงคุณวุฒิ

2. ระดับวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนราผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา

3. การประมวลข้อมูล

3.1 ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง เป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์งานในที่นี้เป็นการนำความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายและการสวมใส่เครื่องประดับของตัวละคร เพื่อออกไปประกอบพระราชพิธีสมโภชพระทันตธาตุ มาประมวลความรู้เพื่อให้ได้มาถึงหลักการและขั้นตอนการแต่งตัว ซึ่งเป็นแบบแผนการรำทรงเครื่องที่นำมาเสนอในรูปแบบพันทางมาปรับใช้กับการสร้างสรรค์ผลงาน

3.2 ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ การสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ผู้วิจัยได้นำแรงบันดาลใจมาจากรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลาที่ประดิษฐาน ณ วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช จากนั้นผู้วิจัยได้ศึกษาตำนานวัดพระมหาธาตุฯ จากความประทับใจความงดงามของรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลามีรูปแบบลักษณะเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับที่ได้จากการผสมผสานกันระหว่างศิลปกรรมของประเทศไทยกับประเทศศรีลังกา และเป็นตัวละครที่มีความสำคัญในตำนานพระธาตุฯ ซึ่งมีความสำคัญต่อการสร้างพระบรมธาตุเจดีย์องค์ใหญ่สร้างความประทับใจอย่างยิ่งแก่ผู้วิจัยและผู้ที่มาสักการะบูชา ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำแรงบันดาลใจดังกล่าวมาสร้างสรรค์การแสดงการรำทรงเครื่องของตัวนางชุด เหมชาลาทรงเครื่อง

4. การกำหนดขอบเขต

4.1 ขอบเขตรูปแบบการแสดง ผลงานสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เป็นการวิจัยสร้างสรรค์เชิงคุณภาพ กำหนดรูปแบบการแสดงโดยการผสมผสานหลายนาฏยจารีต ในรูปแบบการรำทรงในนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนรากับการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา

4.2 ขอบเขตเวลา การสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ใช้เวลาในการแสดงโดยประมาณไม่เกิน 8 นาที

4.3 ขอบเขตพื้นที่ การสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่องแบ่งพื้นที่ในการศึกษา ดังนี้

1) พื้นที่ศึกษาข้อมูลตำนานวัดพระบรมธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช

2) พื้นที่ศึกษาข้อมูลการรำทรงเครื่อง วิทยาลัยนาฏศิลป ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม ข้อมูลท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จากการเรียนออนไลน์ระบบ Zoom กับผู้มีความรู้การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

3) พื้นที่ดำเนินการสร้างสรรค์ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จังหวัดนครศรีธรรมราช

4.4 ขอบเขตงบประมาณ งบประมาณเครื่องแต่งกาย 5 ชุด จำนวน 50,000 บาท

4.5 การกำหนดรูปแบบ การสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ได้มีการกำหนดโครงสร้างจากกระบวนการรำทรงเครื่อง ท่ารำโนราร่วมกับการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา

4.6 ประเภทการรำ การสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เป็นการรำทรงเครื่องของตัวนาง เป็นการรำเพื่ออวดฝีมือและความสามารถในระดับสูงผู้แสดงจะต้องถ่ายทอดกระบวนการร่ายรำ ลีลา และอารมณ์ออกมาเพื่อสื่อให้เห็นถึงการแต่งตัว การสวมใส่เครื่องประดับแสดงท่ารำอย่างสวยงาม และที่สำคัญในการรำผู้แสดงจะต้องใช้ทักษะความสามารถในการรำผสมผสานกับการเต้น โดยมีผู้แสดงประกอบเพื่อให้รูปแบบการแสดงสื่อความหมายได้อย่างชัดเจน จากการทดลองกระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทย

ท่ารำโนรากับการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา กระบวนท่ารำสื่อความหมายการอาบน้ำแต่งตัวนำเสนอในรูปแบบใหม่ที่สร้างอัตลักษณ์เฉพาะตัว

ขั้นตอนที่ 2 การสร้างสรรค์บทร้อง ดนตรี และทำนองเพลง

แนวคิดการสร้างสรรค์บทร้อง ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทำนองและบทร้องขึ้นใหม่ บทร้องที่ประพันธ์ขึ้นเป็นประเภทกลอนสุภาพผสมผสานกับภาษาสิงหล ซึ่งเป็นภาษาประจำท้องถิ่นของประเทศศรีลังกา โดยคำกลอนหรือบทร้องสื่อความหมายถึงการแต่งกายและสวมใส่เครื่องประดับ เหตุผลที่นำแนวคิดการนำกลอนสุภาพมาผสมผสานกับภาษาสิงหล เพราะผู้วิจัยต้องการสร้างอัตลักษณ์ของบทร้องคำกลอนที่มีอัตลักษะเฉพาะ และจากการที่นำการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกามาใช้ในการผสมผสานกันกับกระบวนท่ารำ ผู้วิจัยต้องการสร้างความเชื่อมโยงระหว่างบทร้องและกระบวนท่ารำให้มีความสัมพันธ์กัน สื่อให้เห็นถึงศิลปะด้านภาษาไทยและภาษาสิงหล จากนั้นนำบทร้องดังกล่าวตรวจสอบความเหมาะสมระหว่างบทร้องกับการแสดง โดยผู้เชี่ยวชาญด้านประพันธ์บทร้องตรวจสอบ ผู้เชี่ยวชาญที่มีประสบการณ์การประพันธ์บทร้องประกอบการแสดงรำไม่น้อยกว่า 30 ปี คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพัฒน์ นาคเสน ผู้สอนสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา ผู้มีความรู้ด้านการประพันธ์และบทร้อง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

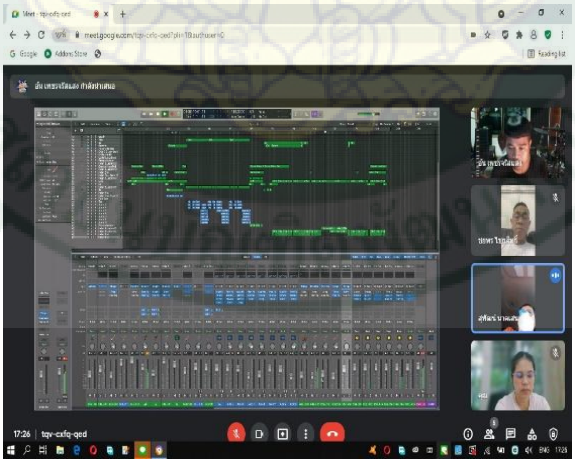
เมื่อตรวจสอบด้านการประพันธ์บทร้องโดยผู้เชี่ยวชาญเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยนำส่งให้ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย พิจารณาตรวจสอบบทร้องเพื่อให้ข้อเสนอแนะกับผู้วิจัย เพื่อดำเนินการปรับปรุงแก้ไขบทร้องต่อไป ผู้เชี่ยวชาญพิจารณาตรวจสอบบทร้องนั้น กำหนดเกณฑ์การคัดเลือกผู้เชี่ยวชาญ คือ เป็นผู้มีความรู้ ความชำนาญทางด้านคีตศิลป์และการประพันธ์เพลงไม่น้อยกว่า 30 ปี คือ 1.นางสาวทัศนีย์ ขุนทองศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงดนตรีไทย - คีตศิลป์ 2555 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ 2. นางสาวกิตติมา กองมะลิกันแก้ว ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องเพลงไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช เมื่อผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทยพิจารณาตรวจสอบบทร้องเพื่อให้ข้อเสนอแนะเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยได้ดำเนินการปรับปรุงแก้ไขบทร้องต่อไป

แนวคิดการสร้างสรรค์ดนตรี ผู้วิจัยนำทฤษฎีการสร้างสรรค์เพลง คือ การทำนองเพลงที่มีอยู่แล้วนั้นนำมาสร้างสรรค์ใหม่ ซึ่งได้นำมาบางส่วนของทำนองเพลงมาต่อกับทำนองเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่จนเกิดทำนองเพลงใหม่เพื่องานนาฏศิลป์โดยเฉพาะ ผู้วิจัยอาศัยความร่วมมือของนักประพันธ์เพลงและนักดนตรีโดยกำหนดแนวคิด รูปแบบ จุดเด่น ให้กับนักดนตรีทราบและเข้าใจถึง

แนวคิดที่ต้องการและรับฟังข้อคิดเห็นจากผู้ประพันธ์เพลง ผู้ประพันธ์ทำนอง หาข้อสรุปโดยคำนึงถึงหลักการสร้างสรรค์ดนตรี ได้แก่ ทำนองหลักเอกภาพ การแปรทำนอง ความกลมกลืน ความขัดแย้ง และความยาว ดังนี้

การทดลองการสร้างทำนองเพลง

การทดลองการสร้างทำนองเพลง เนื่องจากสถานการณ์การแพร่ระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) การประชุมและการฝึกซ้อมค่อนข้างมีข้อจำกัด ผู้วิจัยจึงดำเนินการแก้ปัญหาโดยนำทำนองเพลงมาใช้เสียงของเครื่องดนตรีจากการนำเทคนิคการใช้เสียงจาก Samplers หมายถึง เสียงเครื่องดนตรีจริงที่บันทึกลงไปในคอมพิวเตอร์แล้วใช้โปรแกรมเล่นเพลงผ่านคีย์บอร์ด เสียงที่ได้จะต้องตรงตามความต้องการตามวัตถุประสงค์การสร้างสรรค์ทำนองเพลง ประโยชน์ของการใช้เทคนิคแบบ Samplers คือ มีความสะดวกในการบันทึกเสียงผู้เรียบเรียงทำนองเพลงสามารถทำงานได้อย่างคล่องตัว เสียงที่ได้มีคุณภาพที่ชัดเจนและไม่มีเสียงรบกวน สามารถแก้ไขปรับเปลี่ยนได้ตามความต้องการ จากนั้นผู้วิจัยได้จัดการประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) โดยเชิญที่ปรึกษาด้านดนตรีและที่ปรึกษาทางด้านนาฏศิลป์ไทย (โขน) คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ชยพร ไชยสิทธิ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพัฒน์ นาคเสน เข้ารับฟังและให้ข้อเสนอแนะในการสร้างสรรค์ทำนองเพลงเพื่อปรับปรุงแก้ไขผ่านการประชุมระบบ Google Meet เมื่อวันที่ 4 ธันวาคม 2564 เวลา 17.00 น. - 19.30 น. เมื่อดำเนินการประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) เสร็จสิ้นแล้วจึงได้ข้อสรุปจากผู้เชี่ยวชาญ ผู้วิจัยนำส่งทำนองเพลงที่ได้ให้กับผู้เชี่ยวชาญหลักด้านดนตรีไทย คือ นายฐิระพล น้อยนิต เป็นผู้ตรวจสอบทำนองเพลงอีกครั้ง ดังภาพ



ภาพที่ 3.5 ประชุมออนไลน์การสร้างสรรค์ทำนองเพลง

ที่มา: ผู้วิจัย

ข้อเสนอแนะที่ได้จากการประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) แนวคิดการสร้างสรรค์บทร้องดนตรีและเพลงประกอบการแสดงผ่านระบบ Google Meet ได้ข้อเสนอแนะจากที่ปรึกษาด้านดนตรี ดังตาราง

ตารางที่ 3 ผลสรุปจากข้อเสนอแนะของที่ปรึกษาด้านการสร้างสรรค์ทำนองเพลง

ประเด็นในการแก้ไข	ข้อเสนอแนะ
ช่วงที่ 1 ทำนองออก	ผู้วิจัย : ควรเพิ่มดนตรีประเภทเป่า คือ สังข์ เนื่องจากเสียงของสังข์เป็นเสียงที่เริ่มต้นก่อนการแสดง เพื่อบ่งบอกถึงความเป็นอัตลักษณ์ของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา
ช่วงที่ 2 เหมชาลาทรงเครื่อง -ผู้ขับร้องผู้ชาย -การขับร้องมีคำร้องในการทวนบท มีลูกคู่รับ	ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพัฒน์ นาคเสน : ปรับผู้ขับร้องโดยใช้ผู้ขับร้องผู้หญิง เพื่อแสดงความอ่อนหวานของบทร้อง
ช่วงที่ 2 เหมชาลาทรงเครื่อง -ผู้ขับร้องผู้ชาย -การขับร้องมีคำร้องในการทวนบท มีลูกคู่รับ -ทำนองช่วงหลังต่อจากบทร้องถึงการแต่งตัวมีความยาวจนเกินไป	ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพัฒน์ นาคเสน : ปรับผู้ขับร้องโดยใช้ผู้ขับร้องผู้หญิง เพื่อแสดงความอ่อนหวานของบทร้อง -ควรใช้ทำนองเพลงแทนการร้องทวนบทและตัดลูกคู่ออก -ตัดทำนองช่วงหลังต่อจากบทร้องออก
ช่วงที่ 2 ทำนองแสดงความเป็นอัตลักษณ์ของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	ผู้วิจัย : ช่วงท้ายของทำนองควรมีจังหวะหยุดเพื่อบ่งบอกถึงจบการแสดงความเป็นอัตลักษณ์ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)
ช่วงที่ 3 ทำนองเพลงเข้า	ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพัฒน์ นาคเสน : ตัดทำนองเพลงออก คงเหลือเพียงเสียงของหน้าทับกลองเพื่อให้แสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์ของดนตรีของกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

ตารางที่ 3 ผลสรุปจากข้อเสนอแนะของที่ปรึกษาด้านการสร้างสรรค์ทำนองเพลง (ต่อ)

ประเด็นในการแก้ไข	ข้อเสนอแนะ
ช่วงที่ 3 ทำนองเพลงเข้า	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ชยพร ไชยสิทธิ์ : ช่วงทำนองเพลงเข้าให้ใช้วิธีการทอดเสียง เมื่อฟังแล้วจะบ่งบอกผู้ชมได้ว่าทำเพลงกำลังจะจบ

ที่มา: ผู้วิจัย

ข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี ผู้วิจัยได้สรุปผลและนำข้อมูลที่ได้มาปรับปรุงแก้ไขพร้อมทั้งผู้วิจัยส่งคลิปเสียงที่แก้ไขสมบูรณ์แล้วส่งผ่านช่องทางออนไลน์ให้กับผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีได้ฟังเพื่อขอข้อสรุปอีกครั้ง ดังนี้

ผู้ชวยศาสตราจารย์ชยพร ไชยสิทธิ์ ผู้สอนสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สรุปว่า โครงสร้างบทเพลงมีท่วงทำนองผสมผสานกับเครื่องดนตรีทั้ง 2 รูปแบบเชื่อมสื่อถึงเรื่องราวที่มาของการแสดงได้เหมาะสมกลมกลืนและมีความไพเราะลงตัว

นายฐิระพล น้อยนิตย์ ผู้เชี่ยวชาญการสร้างสรรค์ดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สรุปว่า ดนตรีมีความความสอดคล้องกันเมื่อสร้างสรรค์ขึ้นตรงตามวัตถุประสงค์หรือตรงตามแนวคิดของผู้วิจัยก็สามารถนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ท่ารำได้ต่อไป

ดนตรีที่ใช้ในประกอบการแสดงสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ประกอบด้วยเครื่องดำเนินทำนองและเครื่องประกอบจังหวะ โดยนำเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงพื้นบ้านของภาคใต้มาผสมผสานกับเครื่องดนตรีสากล และเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา โดยมีแนวคิดในการคัดเลือกเครื่องดนตรี ดังนี้

แนวคิดการเลือกเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงพื้นบ้านภาคใต้

ผู้วิจัยต้องการสื่ออารมณ์ของทำนองเพลง แสดงถึงเป็นอัตลักษณ์ของภาคใต้ โดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่ใช้กับการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ตอนบน จากการศึกษาตำนานพระมหาธาตุฯ เป็นสถานที่ที่ปรากฏไว้ในตำนานกล่าวว่า เจ้าหญิงเหมชาลาเสด็จมาฝังพระทันตธาตุไว้ ณ วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช

แนวคิดการเลือกเครื่องดนตรีสากล

ผู้วิจัยต้องการสื่ออารมณ์ของทำนองเพลงซึ่งเครื่องดนตรีสากลมีหน้าที่คอยเติมเต็มความสมบูรณ์ความหนาความมีมิติของทำนองเพลง ช่วยให้ทำนองหลักและจังหวะกลองต่าง ๆ มีความโดดเด่นของเสียงมากยิ่งขึ้น เสียงเครื่องดนตรีสากลจะทำให้ความรู้สึกว่าทำนองดนตรีมีพลังเพิ่มความยิ่งใหญ่ของทำนองเพลงมากขึ้น เมื่อฟังแล้วจะทำให้เกิดจินตนาการและสร้างมิติได้เป็นอย่างดี

แนวคิดการเลือกเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา

ผู้วิจัยต้องการสื่ออารมณ์ของทำนองเพลงแสดงถึงเป็นอัตลักษณ์ของประเทศศรีลังกา โดยเฉพาะเครื่องดนตรีที่ใช้กับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จากการศึกษาตำนานวัดพระมหาธาตุฯ ตัวละครที่ชื่อเจ้าหญิงเหมชาลามีชนชาติของประเทศศรีลังกา และจากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษาจากการฟังเสียงและวิธีการตีของเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จึงเกิดความประทับใจของเสียงเครื่องดนตรีที่สร้างอัตลักษณ์เฉพาะตัวของประเทศศรีลังกาหากนำมาผสมผสานกันกับเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงพื้นบ้านภาคใต้เครื่องดนตรีสากล จะทำเกิดความไพเราะและสร้างอัตลักษณ์เฉพาะของทำนองเพลงได้เป็นอย่างดี แนวคิดเครื่องดนตรีที่ใช้ดำเนินทำนองและประกอบจังหวะในการแสดงสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง โดยผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้

เครื่องดนตรีประกอบการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ คือ ปี่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ปืด และกังสดาล ดังภาพ

ภาพที่ 3.6 ปี่

ที่มา: ศาศวัตรา อินทรทัศน์ (2563, น. 76)

ปี่ คือ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่าลมไม้ ที่ทำจากวัสดุไม้เนื้อแข็ง มีขนาดความยาว 12 นิ้ว เจาะรูไว้ 6 รู เพื่อใช้นิ้วบังคับเสียงตามโน๊ตเพลง ส่วนลิ้นทำมาจากใบตาลแห้ง พับแล้วตัดเป็นรูปพัด มัดมัดติดกับกำพวดด้วยเชือก ใช้ในการแสดง 1 เลา

ภาพที่ 3.7 กลองตุ๊ก

ที่มา: ศาศวัตรา อินทรทัศน์ (2563, น. 77)

กลองตุ๊ก คือ เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี ตัวกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง มีความยาวประมาณ 12 นิ้ว หน้ากลองขึงด้วยหนังวัวทั้งสองด้าน มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 10 นิ้ว มีขากลอง 2 ข้าง ทำมาจากไม้เนื้อแข็งไว้ค้ำยันเพื่อให้ตีสะดวกใช้ไม้ตี 2 อัน นิยมทำด้วยไม้เนื้ออ่อนเพื่อให้สะดวกในการตีมีลักษณะกลมยาวประมาณ 15 นิ้ว เวลาตีจะใช้เป็นคู่

ภาพที่ 3.8 ทับ

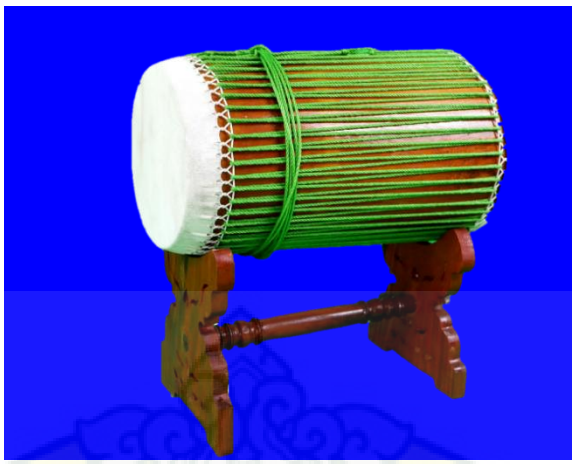
ที่มา: ศาศวัตรา อินทรทัศน์ (2563, น. 77)

ทับ คือ เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี หุ่นทำด้วยไม้เนื้อแข็งเช่น ไม้ขนุน หุ้มด้วยหนังค่าง หนังวัว ปัจจุบันมีการใช้ฟิล์มเอกซเรย์มาหุ้มแทนเพราะประหยัดเวลาในการทำมากขึ้น อีกด้านหนึ่ง ทำเป็นช่องเสียง ทับสำรับหนึ่งมีสองลูกมีเสียงสูงและเสียงต่ำใช้ตีสอดสลับกัน ความยาวของหุ่นทับประมาณ 18 นิ้ว ส่วนกระพุ้งยาวจากหน้าถึงคอประมาณ 8 นิ้ว มีเส้นผ่าจุดศูนย์กลางประมาณ 6 - 7 นิ้ว ส่วนท้ายมีขนาดความยาวประมาณ 10 นิ้ว ส่วนปากลำโพงมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 4 นิ้ว

ภาพที่ 3.9 โหม่ง

ที่มา: ศาศวัตรา อินทรทัศน์ (2563, น. 78)

โหม่ง คือ เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี มีส่วนประกอบสามส่วน คือลูกโหม่ง รางโหม่ง และไม้ตี ลูกโหม่งทำมาจากโลหะมีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 6 นิ้ว นิยมใช้ 2 ลูก ลูกเอกและลูกทุ้ม มักจะใช้เสียงคู่แปดและคู่ห้าขึงด้วยเอ็นหรือเชือกไนล่อน รางโหม่งทำมาจากไม้เนื้อแข็งนิยมใช้ไม้จำปาหรือ ไม้ขนุน นำมาประกอบในกล่องสี่เหลี่ยมผืนผ้ามีความยาวประมาณ 17 นิ้วความกว้างประมาณ 9 นิ้ว ความสูงประมาณ 8 นิ้วมีฝาปิดเจาะรูสองรูให้ตรงกับลูกโหม่งเพื่อให้ส่วนนูนของลูกโหม่งโผล่ขึ้นมา ด้านในจะมีไม้กั้นระหว่างลูกโหม่งทั้งสองลูก ด้านข้างจะเจาะรูหรือฉลุลวดลายต่าง ๆ เพื่อให้เสียงก้องกังวานมากยิ่งขึ้น



ภาพที่ 3.10 ปีด

ที่มา: ผู้วิจัย

ปีด หรือ โพนปีด คือ เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี มีลักษณะคล้ายตะโพนของภาคกลาง มีรูปทรงยาวรีมี 2 หน้า หุ้มด้วยหนังลูกวัวหนังค่างหรือหนังแมว หน้าหนึ่งจะใหญ่กว่ากว่าอีกหน้าหนึ่งเพียงเล็กน้อยร้อยด้วยหนังหุ้มทั้ง 2 หน้า ด้วยสายหนังดิบเชือกไนล่อนหรือด้วยตอกหวาย ตัวกลองทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ตะเคียน หลุมพอ ไม้มะหวด ไม้ขนุน และไม้หยี มีขาตั้งรองเป็นฐานตีด้วยมือทั้งสองข้างมี 3 ขนาด คือ ใหญ่ กลาง เล็ก โดยประมาณขนาดใหญ่เส้นผ่าศูนย์กลางขนาดใหญ่ 12 นิ้ว หน้าเล็ก 11 นิ้ว ขนาดกลาง 10 นิ้ว 30 เซนติเมตร ขนาดเล็ก 9 นิ้ว 30 เซนติเมตร

ภาพที่ 3.11 กังสดาล

ที่มา: ผู้วิจัย

กังสดาล คือ เป็นเครื่องดนตรีประเภทตี สันนิษฐานว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยจากหลักฐานที่ค้นพบกล่าวถึงในหนังสือไตรภูมิพระร่วงตอนหนึ่งว่า ประชาชนรื่นเริงสนุกสนานบรรเลงดนตรีดีดสีตีเป่า “พื้นฆ้องกลองแตรสังข์ระฆังกังสดาลมโหระทึก” โดยทั่วไปกังสดาลเป็นระฆังวงเดือนหล่อจากสำริดหรือทองเหลือง ด้านบนเจาะรูไว้แขวนใช้เป็นเครื่องตีบอกสัญญาณของพระสงฆ์ในสมัยโบราณ เช่น ในเวลาบิณฑบาต และใช้ประกอบการบรรเลงในบางโอกาส

เครื่องดนตรีประกอบการเต้นกันดยัน แดนซ์ (KandyanDance) ของประเทศศรีลังกา คือ กลองเกตา เบรายา (Geta Beraya) และฉิ่งธรรมปฏิ (Thalampata) ดังภาพ

ภาพที่ 3.12 กลองเกตา เบรายา (Geta Beraya)

ที่มา: shutterstock (ม.ป.ป., ออนไลน์)

กลองเกตา เบรายา (Geta Beraya) คือ เครื่องดนตรีประเภทตีทำจากไม้ขนุนด้านซ้ายคลุมด้วยหนังวัวที่ผ่านกรรมวิธีการทำให้เป็นแผ่นแล้วและด้านขวาเป็นหนังแพะหรือหนังลิงที่ผ่านกรรมวิธีการทำให้เป็นแผ่นแล้ว ด้านซ้ายหุ้มหนังวัวมีเสียงต่ำหรือ ตีด้านที่หุ้มด้วยหนังแพะหรือลิงจะมีเสียงหรือตีที่สูง มีแถบหนังกวางยึดด้านข้างของกลองเกตา เบรายา (Geta Beraya) ผูกไว้รอบเอวของผู้ตีกลอง ลักษณะการตีใช้มือทั้งสองข้างตี มีเสียงคล้ายกับกลองแขกของเครื่องดนตรี

ภาพที่ 3.13 ธรรมปฏิ (Thalampata)

ที่มา: HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์)

ธรรมปฏิ (Thalampata) คือ เครื่องดนตรีประเภทตีทำด้วยทองเหลืองหล่อหนา ปากผายแบน 1 ชุดมี 2 ฝา ฉิ่งมี 2 ขนาดที่วัดฝ่านศูนย์กลางจากขอบข้างหนึ่งไปสุดขอบอีกข้างหนึ่ง กว้างประมาณ 6 – 6.5 เซนติเมตร เจาะรูตรงกลางสำหรับร้อยเชือกเพื่อให้จับสะดวกขณะตีมีลักษณะคล้ายฉิ่งของเครื่องกำกับจังหวะในวงดนตรีไทย

เครื่องดนตรีสากลที่ใช้เสียงจากคีบอร์ด คือ Sitar stringensemble cellos Emerald haze pad ผู้ประพันธ์ทำนองเพลงได้ที่คัดเลือกมาโดยใช้หลักทฤษฎีการสื่ออารมณ์ของเพลงและความรู้สึกในการฟัง ดังนี้

เสียง String ประกอบด้วยเสียง Sitar stringensemble cellos Emerald haze pad ซึ่งเป็นเสียงดนตรีสากลที่ทำหน้าที่คอยเติมเต็มความสมบูรณ์ ความหนา ความมีมิติของทำนองดนตรี ช่วยให้ทำนองหลักและจังหวะกลองต่าง ๆ เพื่อเพิ่มความโดดเด่นของเสียงมากยิ่งขึ้น เป็นเสียงที่ให้ความรู้สึกว่ามีพลังทำนองเพลงมีความยิ่งใหญ่มากขึ้น เมื่อฟังแล้วเกิดจินตนาการและสร้างมิติได้เป็นอย่างดี หากแต่การบรรเลงทำนองตามแบบฉบับโบราณ เช่น การเป่าปี่ใต้แบบเดี่ยว ๆ หรือการตีกลองเพียงอย่างเดียวโดยไม่มีเสียงดนตรีสากลเข้ามาผสมผสาน จากประสบการณ์ของผู้ประพันธ์ทำนองเพลงจะทำให้ความรู้สึกของเสียงขาดอรรถรสในการฟัง สื่ออารมณ์ของทำนองให้นักแสดงและผู้ฟังได้อย่างไม่สมบูรณ์ อีกทั้งเป็นการสร้างสรรค์ทำนองเพลงแบบร่วมสมัยผู้ที่รับฟังในยุคปัจจุบันสามารถฟังทำเพลงแล้วสามารถเข้าใจและเข้าถึงได้ง่าย

ขั้นตอนที่ 3 การคัดเลือกผู้แสดง

การคัดเลือกผู้แสดงจำนวน 5 คน โดยมีเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้แสดงที่เป็นเพศหญิง อายุเฉลี่ย 15 ปี ผู้วิจัยได้กำหนดคุณสมบัติในการคัดเลือกผู้แสดง โดยแบ่งตามบทบาทของตัวละคร ออกเป็น 1.บทบาทเจ้าหญิงเหมชาลา จำนวน 1 คน 2. บทบาทนางกำนัล จำนวน 4 คน ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ในการคัดเลือกตามคุณสมบัติของผู้แสดง ดังนี้

บทบาทตัวละคร คือ เจ้าหญิงเหมชาลา และบทบาทนางกำนัล กำหนดคุณสมบัติของผู้แสดง ดังนี้

1. นักเรียนหรือนักศึกษาระดับชั้นปริญญาตรี วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
2. ศึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย
3. มีความรู้พื้นฐานความสามารถด้านนาฏศิลป์
4. เป็นผู้เสียสละเวลาส่วนตัวเพื่อส่วนร่วมได้
5. รูปร่างสมส่วน ใบหน้าสวยงาม บุคลิกภาพดี

ผู้วิจัยได้กำหนดคุณสมบัติการคัดเลือกผู้แสดงแล้ว จากนั้นผู้วิจัยได้ดำเนินการประกาศอาสาสมัครเพื่อเข้าร่วมการแสดง กรณีที่จำนวนอาสาสมัครไม่ครบตามเป้าหมายผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกจากคุณสมบัติเบื้องต้นแบบไม่บังคับ และปรับเปลี่ยนเกณฑ์การคัดเลือกให้เหมาะสมกับบริบทของผู้แสดง กรณีที่มีอาสาสมัครเกินจำนวนตามเป้าหมาย ผู้วิจัยคัดเลือกผู้แสดงที่เหมาะสมที่สุดจากการทดสอบการปฏิบัติท่ารำและท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา โดยจากการสังเกตผู้ที่ปฏิบัติท่ารำและท่าเต้นได้สมบูรณ์ถูกต้อง และมีคุณสมบัติตามเกณฑ์ที่กำหนดที่สุด กลุ่มตัวอย่างนั้นจะได้รับบทบาทเป็นเจ้าหญิงเหมชาลา ส่วนบทบาทของนางกำนัล คือ จะใช้กลุ่มตัวอย่างที่มีคะแนนรองลงมาตามลำดับ จะได้รับบทบาทนางกำนัลจำนวน จำนวน 4 คน ส่วนกลุ่มตัวอย่างที่ไม่ได้รับการคัดเลือกจำนวนทั้งหมด ผู้วิจัยจะจัดให้อยู่ในกลุ่มตัวอย่างสำรอง หากกลุ่มตัวอย่างจริงเกิดสถานการณ์ที่ไม่พึงประสงค์ เช่น ป่วย เกิดอุบัติเหตุ หรือผู้มีสภาพจิตใจไม่พร้อมจะนำเสนอผลงานกลุ่มสำรองจะเป็นผู้ได้รับบทบาทแทนกลุ่มตัวอย่างจริงได้ต่อไป

ขั้นตอนที่ 4 การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ

การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ผู้วิจัยมีแนวคิดในการสร้างสรรค์โดยนำแนวคิดและทฤษฎีในการสร้างสรรค์ คือ ความคิดสร้างสรรค์เป็นลักษณะความคิดแปลกใหม่ความสามารถทางสมองที่คิดได้กว้างไกลหลายทิศทางซึ่งประกอบด้วย ความคิดริเริ่มความคล่องแคล่ว ความยืดหยุ่นในการคิด ความละเอียดลออและแสดงออกอย่างมีกฎเกณฑ์โดยใช้หลักทฤษฎีทัศนศิลป์ ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว มีลักษณะเฉพาะของผู้วิจัยนำมาจัดให้อยู่ในรูปใหม่โครงสร้างเนื้อหา และวิธีการที่ทำให้เห็นความแตกต่างของการแสดงชุดต่าง ๆ จึงสามารถแยกแยะและนำเอาลักษณะเฉพาะออกมาให้ปรากฏชัดเจน การสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง นำกระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทย ประเภทนาฏยศัพท์ ภาษาท่านาฏศิลป์ ท่ารำโนราผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา โดยผู้วิจัยฝึกปฏิบัติท่าเต้นพื้นฐานของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) เรียกว่า โกดา ซารัมบา (Goda Saramba) และนำภาษากายหรือภาษาท่าเต้นมาจากผู้ที่มีประสบการณ์การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา มาใช้ในการฝึกปฏิบัติให้กับผู้แสดง ดังนี้

ท่าเต้นพื้นฐานโกดา ซารัมบา (Goda Saramba) จากการศึกษาภาคสนามแบบมีส่วนร่วม ผู้วิจัยได้ฝึกปฏิบัติท่าเต้นจากการเรียนออนไลน์กับนักเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ท่าเต้นพื้นฐานมีชื่อเรียกว่า โกดา ซารัมบา (Goda Saramb) คือ เป็นท่าเต้นที่ใช้ในการฝึกหัดท่าเต้นเบื้องต้นสำหรับผู้ที่ไม่มีพื้นฐานการเต้น ชื่อเรียกของท่าเต้นและวิธีการปฏิบัติที่มีความแตกต่างกัน กระบวนท่าเต้นมีจำนวนท่าที่ต้องฝึกปฏิบัติจำนานหลายท่าจึงจะนำมาเรียกชื่อท่าเป็น 1 ท่า ซึ่งการฝึกปฏิบัติท่าเต้นแต่ละท่านั้นมีจุดประสงค์เพื่อเตรียมความพร้อมของร่างกายฝึกเพื่อเป็นพื้นฐานความเข้าใจของท่าเต้นเบื้องต้นก่อนไปสู่กระบวนท่าเต้นที่มีความยากในระดับที่สูงขึ้น ฝึกเพื่อให้ท่าเต้นมีความสัมพันธ์กันระหว่างศีรษะ ลำตัว มือ และเท้า วิธีการฝึกจะฝึกจากท่าเต้นที่มีความง่ายไปสู่ท่าเต้นที่มีความยาก ซึ่งเหมาะสำหรับใช้ในการฝึกหัดนักเรียนชั้นระดับประถมศึกษา จังหวะในการฝึกปฏิบัติจะเริ่มต้นด้วยจังหวะช้า จังหวะปานกลาง จนไปถึงจังหวะเร็ว สิ่งสำคัญในการฝึกท่าเต้น คือ ผู้เต้นต้องมีทักษะด้านความจำและจังหวะได้เป็นอย่างดี จำนวนท่าเต้นที่ผู้วิจัยได้ศึกษาภาคสนามจากผู้มีประสบการณ์เต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ฝึกปฏิบัติท่าเต้นพื้นฐานจำนวน 12 ท่า ผู้วิจัยได้เปรียบเทียบกระบวนท่าเต้นพื้นฐานที่เรียกว่า โกดา ซารัมบา (Goda Saramba) กับกระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยก็จะเปรียบเทียบได้กับการฝึกหัดนาฏยศัพท์เบื้องต้น คือ ลักษณะท่าเต้นจะใช้

ส่วนอวัยวะตั้งแต่ศีรษะ มือ ลำตัว และเท้า ลักษณะท่าเต้นที่เป็นลักษณะเฉพาะ คือ การตั้งมือระดับสูงและต่ำ การพลิกมือสลับกัน การย่อเหลี่ยม การก้าวเท้า ถอยเท้าที่มีความซับซ้อน จังหวะที่ใช้ฝึกท่าเต้นมีตั้งแต่จังหวะช้า ปานกลาง และเร็ว และแต่ละนั้นจะไม่มีความหมายไม่ปรากฏชื่อเรียก ไม่ว่าจะเป็นท่านิ่งหรือท่าเคลื่อนไหว ซึ่งจะมีความแตกต่างจากท่ารำในนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ ดังนี้

ท่านมัสการายา คือ ท่าเริ่มต้นก่อนปฏิบัติท่าเต้น เป็นท่าที่แสดงความเคารพหรือการไหว้ก่อนการแสดงท่าไหว้มีด้วยกัน 3 ระดับ คือ การไหว้เหนือระดับศีรษะ หมายถึง การขอให้พระรัตนตรัยคุ้มครอง การไหว้ระหว่างคิ้ว หมายถึง การขอความช่วยเหลือจากพระเจ้าทั้งหมด การไหว้ระดับอก หมายถึง การขอบูชาบิดามารดาด้วยความบริสุทธิ์ วิธีปฏิบัติจะปฏิบัติในท่าเดียวกัน แตกต่างกันที่ระดับของการไหว้ คือ ย่อเข่าทั้งสองลง ยกส้นเท้าขึ้น แยกเข่าทั้งสองออก ก้มตัวลงเล็กน้อยใช้มือทั้งสองยื่นออกแขนตึงออกมาด้านหน้ามือทั้งสองวางที่พื้น โดยให้แขนข้างขวาทับแขนข้างซ้าย กล่าวว่า ธียาท (Theiyath) จากนั้นสลับแขนข้างซ้ายทับแขนข้าวขวา กล่าวว่า ธียาท (Theiyath) แล้วนำมือทั้งสองแตะระดับอก กล่าวว่า ธียาท (Theiyath) วาดมือขึ้นในท่าพนมมือ (3 ระดับ) กล่าวว่า ท่าม (Thaam) การปฏิบัติในท่านมัสการายา เริ่มปฏิบัติตั้งแต่ต้นหากเปลี่ยนระดับของการพนมมือไหว้ ตามวัตถุประสงค์ของผู้แสดงจากนั้นกราบลงกับพื้น 1 ครั้ง แล้วลุกขึ้นยืนพนมมือไหว้พร้อมกับก้มศีรษะลง

ท่าเตรียม คือ หลังจากปฏิบัติท่านมัสการายาแล้ว ท่าแรกก่อนเข้าสู่กระบวนท่าเต้นทั้ง 12 ท่า ผู้เต้นต้องปฏิบัติท่าเตรียมความพร้อมก่อน คือ กางขาทั้งสองข้างออกแล้วย่อเหลี่ยมลง การย่อเหลี่ยมต้องการเข่าให้ได้เหลี่ยมมากที่สุด (คล้ายการย่อเหลี่ยมของการแสดงโขน) มือทั้งสองตั้งมือระดับอกโดยให้หันฝ่ามือออกนอกลำตัวแยกฝ่ามือออกจากกันประมาณ 1 คืบ กันศอกให้ตั้งฉากยื่นแขนออกนอกลำตัวเล็กน้อย ศีรษะตั้งตรง

ท่าเต้นพื้นฐานโกดา ซารัมบา (Goda Saramba) จำนวน 12 ท่า ดังนี้

ท่าที่ 1 อาดียา (Adiya) ทำนองร้องซึ่งร้องตามจังหวะหน้าทับของกลอง Geta Beraya เป็นจังหวะที่ใช้ฝึกท่าเต้นพื้นฐาน คือ “โด๊ะมี คีเทอะ คีเทอะ โดะ” วิธีการปฏิบัติ คือ ท่าเตรียม มือทั้งสองตั้งมือพลิกออกด้านนอกลำตัว มือทั้งสองแยกออกระห่างกันเล็กน้อยระดับอก กันศอก ส่วนเท้า ลักษณะการย่อเหลี่ยม ทำนองร้อง “โด๊ะมี” มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัว เท้าข้างขวาถอยลงหลัง ศีรษะก้มลงเล็กน้อย ทำนองร้อง “คีเทอะ” ก้าวเท้าข้างซ้ายขึ้นด้านหน้า ศีรษะเงย ตั้งมือพลิกออกด้านนอกลำตัว มือข้างขวาตั้งมือสูงระดับศีรษะ มือข้างซ้ายตั้งมือระดับอก ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างขวาวางด้านข้างด้วยส้นเท้า ศีรษะเอียงข้างซ้าย ทำนองร้อง “โด๊ะ”

ยกเท้าข้างขวาวางลงข้างเท้าซ้าย (ท่าเตรียม) หน้าตรง มือทั้งสอง ตั้งมือพลิกออกด้านนอกลำตัว ระยะห่างจากมือเล็กน้อยระดับอกกันศอกปฏิบัติสลับข้างกัน

ท่าที่ 2 เดตีย่า (Daediya) ทำนองร้อง ““โด๊ะมี คีเทอะ คีเทอะ โดะ” ปฏิบัติท่าเตรียมจากนั้นการปฏิบัติ คือ ทำนองร้อง “โด๊ะมี” เท้าข้างขวาย่ำด้านหน้าสองครั้ง มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัว แยกออกจากกันระห่างกันเล็กน้อยระดับอก กันศอก ศีรษะเอียงข้างขวา ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างซ้ายก้าวขึ้นหน้า ย่ำเท้าหนึ่งครั้ง มือทั้งสองพลิกออกด้านนอกลำตัว ศีรษะเอียงข้างซ้าย ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างขวาย่ำด้านหลังสองครั้ง เท้าข้างซ้ายลากเท้ามาชิดเท้าข้างขวา มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัว มือข้าวขวาสูงระดับศีรษะเอียงข้างขวา มือข้างซ้ายสูงระดับอก ทำนองร้อง “โด๊ะ” มือทั้งสองพลิกออกด้านนอกลำตัว ศีรษะตั้งตรงย่อเหลี่ยมลง

ท่าที่ 3 ทุ้น อาดีย่า (Thun adiya) ทำนองร้อง “โด๊ะมี คีเทอะ คีเทอะ โดะ” ปฏิบัติท่าเตรียมจากนั้นการปฏิบัติ คือ ทำนองร้อง “โด๊ะมี” เท้าข้างขวาย่ำเท้าลงหลัง มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัวระดับอก แยกออกจากกันระห่างกันเล็กน้อยระดับอก กันศอก ศีรษะเอียงข้างขวา ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างซ้ายย่ำเท้าก้าวหน้า มือทั้งสองพลิกออกด้านนอกลำตัว มือขวาสูงระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายสูงระดับอก ศีรษะเอียงข้างซ้าย ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างขวาวางเท้าด้านข้างด้วยส้นเท้า ทำนองร้อง “โด๊ะ” ยกเท้าข้างขวาขึ้นแล้ววางเท้าย่อเหลี่ยมเหลี่ยมลง มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าออกนอกลำตัวระดับอก แยกออกจากกันระห่างกันเล็กน้อยระดับอก กันศอก ศีรษะตั้งตรงปฏิบัติสลับข้างกัน

ท่าที่ 4 ศรี อาดีย่า (Siv adiya) ทำนองร้อง คือ “โด๊ะมี คีเทอะ โด๊ะมี คีเทอะ โด๊ะมี คีเทอะ คีเทอะ โดะ” ปฏิบัติท่าเตรียม จากนั้นการปฏิบัติ คือ ทำนองร้อง “โด๊ะมี คีเทอะ” เท้าข้างขวาย่ำเท้าสองครั้ง มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัวแยกออกจากกันระห่างกันเล็กน้อยระดับอก กันศอก ศีรษะเอียงข้างขวา ทำนองร้อง “โด๊ะมี คีเทอะ” เท้าข้างซ้ายย่ำเท้าสองครั้งมือทั้งสองพลิกออกด้านนอกลำตัว มืออยู่ในระดับเดิม ศีรษะเอียงข้างซ้าย ทำนองร้อง “โด๊ะมี คีเทอะ” หันข้างขวาเท้าข้างขวาย่ำเท้าสองครั้ง มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าออกนอกลำตัว ศีรษะเอียงข้างขวา ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างซ้ายลากเท้ามาชิดเท้าข้างขวา มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัว ศีรษะเอียงข้างซ้าย ทำนองร้อง “โด๊ะ” แยกเข่าข้างซ้ายออกและย่อเหลี่ยมลงหันกลับมาด้านหน้า เท้าทั้งสองย่อเหลี่ยมลง มือทั้งสองตั้งมือพลิกออกนอกลำตัวระดับอก แยกออกจากกันระห่างกันเล็กน้อยระดับอก กันศอก ศีรษะตั้งตรง

ท่าที่ 5 เอลล่า ซาลามบาย่า (Aela sarambaya) ปฏิบัติท่าเตรียม จากนั้นการปฏิบัติ คือ ทำนองร้อง “โด๊ะมี” หันข้างขวา เท้าข้างขวาย่ำด้านหน้า มือทั้งสองพลิกออกด้านนอกลำตัว มือขวาตั้งมือสูงระดับแง่ศีรษะ มือข้างซ้ายตั้งมือสูงระดับอก ศีรษะเอียงข้างขวา ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างซ้ายย่ำด้านหน้า มือทั้งสองพลิกออกด้านนอกลำตัว มือซ้ายตั้งมือสูงระดับแง่ศีรษะ มือข้างขวาตั้งมือสูงระดับอก ศีรษะเอียงข้างซ้าย ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างขวายกเท้าแล้วย่อเหลี่ยมลง มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัวระดับอก แยกออกจากกันระห่างกันเล็กน้อยระดับอก กันศอก ศีรษะตั้งตรง ทำนองร้อง “โด๊ะ” หันกลับมาด้านหน้า เท้าขวายกเท้าแล้วย่อเหลี่ยมลง มือทั้งสองตั้งมือพลิกออกนอกลำตัวระดับอก แยกออกจากกันระห่างกันเล็กน้อยระดับอก กันศอก ศีรษะตั้งตรง ปฏิบัติสลับข้างกัน

ท่าที่ 6 เดลล่า ซาลามบาย่า (Daela sarambaya) ปฏิบัติท่าเตรียม จากนั้นการปฏิบัติ คือ ทำนองร้อง “โด๊ะมี” เท้าข้างขวายกเท้าด้านหน้า มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัวระดับอก ศีรษะตั้งตรง ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างขวาวางเท้าลง เท้าข้างซ้ายยกเท้าหมุนไปด้านขวา มือทั้งสองพลิกออกนอกลำตัว ศีรษะตั้งตรงทำนองร้อง “คีเทอะ” แล้วเปลี่ยนมือทั้งสองพลิกเข้าหาลำตัว ลักษณะเท้าคงเดิม ทำนองร้อง “โด๊ะ” เท้าข้างขวายกแล้ววางย่อเหลี่ยมลง มือทั้งสองพลิกออกนอกลำตัว ปฏิบัติสลับข้างกัน

ท่าที่ 7 อังฮาราย่า (Amgaharaya) ปฏิบัติท่าเตรียม จากนั้นการปฏิบัติ คือ ทำนองร้อง “โด๊ะมี” เท้าข้างขวาย่ำด้านหน้า มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัวระดับอก แยกออกจากกันระห่างกันเล็กน้อยระดับอก กันศอก ศีรษะเอียงข้างขวา ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างซ้ายย่ำหมุนตัวไปด้านขวา มือทั้งสองพลิกออกด้านนอกลำตัว ศีรษะเอียงข้างซ้าย ทำนองร้อง “คีเทอะ” ย่อเหลี่ยมลง มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัวระดับอก แยกออกจากกันระห่างกันเล็กน้อยระดับอก กันศอก ศีรษะตั้งตรง ทำนองร้อง “โด๊ะ” เท้าข้างซ้ายวางหลัง มือข้างขวาตั้งมือออกนอกลำตัวระดับศีรษะ มือข้างซ้ายตั้งมือออกนอกลำตัวระดับอก ศีรษะเอียงข้างซ้าย ปฏิบัติสลับข้างกัน

ท่าที่ 8 อัดฮา คุกกา ซาลามบาย่า (Ardha cakra sarambaya) ทำนองร้อง คือ “โด๊ะมี คีเทอะ โด๊ะมี คีเทอะ โด๊ะมี คีเทอะ คีเทอะ โดะ” ปฏิบัติท่าเตรียม จากนั้นการปฏิบัติ คือ ทำนองร้อง “โด๊ะมี” เท้าข้างขวาย่ำมือทั้งสองตั้งมือพลิกออกนอกลำตัว มือข้างซ้ายสูงระดับแง่ศีรษะ มือข้างขวาสูงระดับอกกันศอก ศีรษะเอียงข้างขวา ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างซ้ายย่ำหมุนตัวไปด้านขวา มืออยู่ในท่าเดิมทำนองร้อง “โด๊ะมี” ย้ายมือทั้งสองมาอยู่ข้างขวา มือข้างขวาสูงระดับ

แง่ศีรษะ มือข้างซ้ายสูงระดับอก เท้าข้างขวาย่ำเท้า ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างซ้ายย่ำเท้า ทำนอง “โด๊ะมี” หันมาด้านหน้า มือทั้งสองพลิกออกเข้าหาลำตัว ก้มศีรษะ เท้าข้างขวาย่ำเท้าด้านหน้า ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างซ้ายวางหลัง มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัวระดับอก แยกออกจากกันระห่างกันเล็กน้อยระดับอก กันศอก ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างขวาย่ำเท้าหลัง มืออยู่ในท่าเดิม ทำนองร้อง “โด๊ะ” เท้าข้างซ้ายก้าวหน้า มือทั้งสองพลิกมีอออกนอกลำตัว มือข้างซ้ายสูงระดับศีรษะ มือข้างขวาสูงระดับอก ศีรษะเอียงข้างขวา

ท่าที่ 9 เดลตา พาเอกจิม ซาลามบาย่า (Daeta paegime sarambaya) ทำนองร้อง คือ “โด๊ะมี คีเทอะ โด๊ะมี คีเทอะ โด๊ะมี คีเทอะ คีเทอะ โด๊ะ” วิธีปฏิบัติ ทำนอง “โด๊ะมี คีเทอะ” หันข้างขวา เท้าข้างขวาย่ำเท้าสองครั้ง มือทั้งสองพลิกมีอออกนอกลำตัว มือข้างขวาสูงระดับศีรษะ มือข้างซ้ายสูงระดับอก ศีรษะเอียงข้างขวา ทำนองร้อง “โด๊ะมี คีเทอะ” เท้าข้างซ้ายย่ำเท้าสองครั้ง มือทั้งสองพลิกมีอออกนอกลำตัว มือข้างซ้ายสูงระดับศีรษะ มือข้างขวาสูงระดับอก ศีรษะเอียงข้างซ้าย ทำนองร้อง “โด๊ะมี คีเทอะ” เท้าข้างซ้ายย่ำเท้าลงหลัง มือทั้งสองตั้งมือพลิกหันเข้าหาลำตัวและพลิกออกนอกลำตัว ก้มตัวเล็กน้อย เท้าข้างขวาย่ำเท้าหน้า ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างขวาวางด้านข้างด้วยส้นเท้า หันหน้าตรง มือทั้งสองพลิกมีอออกนอกลำตัว มือข้างขวาสูงระดับแง่ศีรษะ มือข้างซ้ายสูงระดับอก ศีรษะเอียงข้างซ้าย ทำนอง “โด๊ะ” เท้าขวายกขึ้นแล้ววางย่อเหลี่ยมลง มือทั้งสองตั้งมือพลิกออกนอกลำตัวระดับอก แยกออกจากกันระห่างกันเล็กน้อยระดับอก กันศอก ปฏิบัติสลับข้างกัน

ท่าที่ 10 แบมบาร่า ซาลามบาย่า (Bambara sarambaya) ทำนองร้อง คือ “โด๊ะมี คีเทอะ โด๊ะมี คีเทอะ โด๊ะมี คีเทอะ คีเทอะ โด๊ะ” วิธีปฏิบัติ ทำนองร้อง คือ “โด๊ะมี” เท้าข้างขวาย่ำด้านหน้า มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัวระดับอก ก้มหน้าเล็กน้อย ทำนองร้อง “คีเทอะ” ย่ำเท้าข้างซ้ายลงด้านหลัง มือทั้งสองตั้งมือพลิกออกนอกลำตัวระดับอก ทำนองร้อง คือ “โด๊ะมี” ย่ำเท้าข้างขวาขึ้นด้านหน้า มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัวระดับอก ก้มหน้าเล็กน้อย ทำนองร้อง “คีเทอะ” ย่ำเท้าข้างซ้ายลงด้านหลัง มือทั้งสองตั้งมือพลิกออกนอกลำตัวระดับอก ทำนองร้อง คือ “โด๊ะมี” เท้าข้างขวาย่ำลงด้านหลัง มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัวระดับอก ก้มหน้าเล็กน้อย ทำนองร้อง “คีเทอะ” ย่ำเท้าข้างซ้ายลงด้านหน้า มือทั้งสองตั้งมือพลิกออกนอกลำตัวระดับอก ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างขวาย่ำด้านหน้าแล้วยกเท้า ทำนอง “โด๊ะ” หมุนตัวไปทางซ้าย มือทั้งสองตั้งมือพลิกออกนอกลำตัวระดับอก ศีรษะตั้งตรง ปฏิบัติสลับข้างกัน

ท่าที่ 11 แพนั่ม ซาลามบาย่า (Paenim sarambaya) ทำนองร้อง “โด๊ะมี คีเทอะ คีเทอะ โดะ” วิธีปฏิบัติ “โด๊ะมี” เท้าข้างขวาย่ำด้านหน้า มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัวระดับอก ศีรษะเอียงข้างขวา ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างซ้ายย่ำลงหลัง มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัวระดับอก ศีรษะตั้งตรง มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัวระดับอก ศีรษะเอียงข้างซ้าย ทำนองร้อง “คีเทอะ” ยกเท้าข้างขวามาชิดเท้าข้างซ้าย มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัวระดับอก มือทั้งสองตั้งมือพลิกออกนอกลำตัวระดับอก ทำนอง “โด๊ะ” กระโดดแล้วย่อเหลี่ยมลง มือทั้งสองตั้งมือพลิกออกนอกลำตัวระดับอก ศีรษะตั้งตรง

ท่าที่ 12 แคนดี้กา ซาลามบาย่า (Candrika sarambaya) ทำนองร้อง “โด๊ะมี คีเทอะ โด๊ะมี คีเทอะ โด๊ะมี คีเทอะ คีเทอะ โดะ” วิธีปฏิบัติ ทำนอง “โด๊ะมี” เท้าข้างขวาย่ำด้านข้าง มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัวระดับอก ก้มหลังลงเล็กน้อย ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างซ้ายย่ำด้านข้าง มือทั้งสองตั้งมือพลิกออกนอกลำตัวระดับอก ก้มหลังลงเล็กน้อย ทำนอง “โด๊ะมี”เท้าข้างขวาย่ำด้านข้าง มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัวระดับอก ก้มหลังลงเล็กน้อย ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างซ้ายย่ำด้านข้าง มือทั้งสองตั้งมือพลิกออกนอกลำตัวระดับอก ก้มหลังลงเล็กน้อย ทำนอง “โด๊ะมี” หันข้างขวา เท้าข้างขวาย่ำด้านหน้า มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าออกนอกลำตัว มือขวาสูงระดับศีรษะ มือข้างซ้ายสูงระดับอก ศีรษะเอียงขวา ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างซ้ายย่ำด้านหน้า มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าออกนอกลำตัว มือซ้ายสูงระดับศีรษะ มือข้างขวาสูงระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างขวายกเท้าแล้วออกย่อเหลี่ยม มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัวระดับอก ศีรษะตั้งตรง ทำนอง “โด๊ะ” ยกเท้าข้างขวามาด้านหน้าย่อเลี่ยมลง มือทั้งสองตั้งมือพลิกออกนอกลำตัว ศีรษะตั้งตรง ปฏิบัติสลับข้างกัน

ท่าโอเดีย (Odia) คือ ท่าเต้นในส่วนท้ายของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) เป็นการเต้นที่มีจังหวะเร็ว ท่าเต้นไม่มีท่าตายตัวผู้คิดท่าเต้นสามารถสร้างสรรค์ท่าเต้นได้เอง แต่ยังคงโครงสร้างรูปแบบการเต้นโอเดียไว้ วิธีปฏิบัติ คือ หันด้านหน้า เท้าข้างขวาวางด้วยส้นเท้าด้านหน้ากันเข่าเล็กน้อยเท้าข้างซ้ายย่อเข่าลงกันเข่าเล็กน้อย มือที่สองตั้งมือหันฝ่ามือออกนอกลำตัวระดับอก และพลิกมือเข้าหาลำตัว สลับเท้าและมือกันตามจังหวะ มือทั้งสองวาดตั้งมือสูง เท้าซ้ายไขว้เท้าหมุนตัวหันไปด้านหลัง ปฏิบัติในท่าเดิม ยกเท้าข้างขวาก้าวขึ้น มือทั้งสองวาดมือไปด้านข้างขวา มือข้างขวาตั้งมืองอระดับไหล่ มือข้างซ้ายตั้งมือระดับอก แล้วย้ายมือไปข้างซ้ายมือข้างซ้ายตั้งมือ งอระดับไหล่ มือข้างขวาตั้งมือระดับอก ยกเท้าข้างซ้ายก้าวขึ้นแล้ววางหลังนั่งลง แล้วยกเท้า

ข้างขวาก้าวขึ้นหน้า มือทั้งสองวาดมือไปด้านข้างขวา มือข้างขวาตั้งมองอระดับไหล่ มือข้างซ้ายตั้งมือระดับอก หันข้างขวามือทั้งสองอยู่ในท่าเตรียมขยับเท้าข้างขวา ขยับไหล่ข้างขวาและข้างซ้าย หันหน้าตรง มือขวาตั้งฝ่ามือเข้าหาลำตัวสูงระดับเหนือศีรษะ มือข้างซ้ายพลิกฝ่ามือเข้าหาลำตัวระดับอกกันศอก เท้าข้างซ้ายแนบเท้าข้างขวา

ภาษาท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จากการศึกษาภาคสนามแบบมีส่วนร่วม โดยผู้วิจัยได้ฝึกปฏิบัติภาษาท่าเต้นจากการเรียนออนไลน์กับนักเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) สิ่งที่ได้จากการศึกษาภาษาท่าเต้น คือ ภาษาท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกานั้น มีความคล้ายคลึงกับภาษาท่านาฏศิลป์ ซึ่งใช้ท่าทางที่เลียนแบบมาจากธรรมชาติ โดยสร้างสรรค์ท่าเต้นออกมาให้มีความประณีตงดงาม ท่าเต้นที่แสดงออกมาให้เห็นนั้น สามารถสื่อความหมายให้กับผู้ชมได้รับรู้ว่าผู้แสดงกำลังต้องการสื่อความหมายท่าเต้นถึงสิ่งใด เช่น ภาษาท่าเต้นกิริยาการแต่งตัว การใส่เครื่องประดับ วิธีปฏิบัติท่าเต้น “ท่าใส่เสื้อ” ผู้เต้นจะปฏิบัติท่าด้วยการใช้มือทั้งสองข้างกรีดนิ้ว แล้ววาดออกบริเวณระดับที่หน้าท้อง หรือบริเวณเสื้อของผู้แสดงแล้วนำมือทั้งสองอ้อมไปปฏิบัติท่าผูกเชือกที่ด้านหลัง วิธีปฏิบัติท่าเต้น “ท่าใส่เครื่องประดับศีรษะ” ผู้เต้นจะตั้งมือทั้งสองแยกออกจากกันเล็กน้อย อยู่บริเวณด้านหน้าระดับเหนือศีรษะเล็กน้อย โดยผู้วิจัยได้อธิบายลักษณะวิธีการปฏิบัติภาษาท่าเต้น ที่สื่อความหมายถึงการแต่งตัว การใส่เครื่องประดับไว้ใน ตารางที่ 5 ท่าเต้นที่สื่อความหมายการแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ต่อไป

จากการฝึกท่าเต้น ผู้วิจัยได้ทดลองปฏิบัติท่าเต้นโกดา ซารัมบา (Goda Saramba) และภาษากายหรือภาษาท่าเต้นที่สื่อความหมายถึงการแต่งตัว การใส่เครื่องประดับในท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกาจากผู้เชี่ยวชาญ ผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นหลักในการสร้างสรรค์โดยการผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนรา และนำความรู้ที่ได้ศึกษาภาคสนามไปทดลองกับกลุ่มตัวอย่างที่เป็นนักเรียนหรือนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ละคร จำนวน 5 คน และที่ได้จากประสบการณ์ของผู้วิจัยด้านนาฏศิลป์ไทยไม่น้อยกว่า 30 ปี โดยนำแนวคิดและกระบวนท่ารำที่สร้างขึ้นใหม่สื่อความหมายท่ารำถึงการแต่งตัวเพื่อสร้างอัตลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งได้กำหนดขั้นตอนในการออกแบบนาฏศิลป์ไว้ ดังนี้

1) โครงสร้างภาพรวมของท่ารำ

การสร้างสรรค์ท่ารำการแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ผู้วิจัยได้ออกแบบโครงสร้างภาพรวมของท่ารำ ศึกษาจากบทวรรณกรรมและนาฏยจารีตของตัวละคร โดยจัดโครงสร้างท่ารำให้สอดคล้องกับบทร้องและลำดับการรำทรงเครื่อง ได้แก่ 1. ท่ารำประกอบการเดินมาเข้าสู่บริเวณพระราชวัง 2. ท่ารำประกอบการแต่งตัว 3. ท่ารำประกอบเดินทางไปประกอบพระราชพิธีสำคัญ ออกแบบท่ารำในการแสดงประเภทรำ การแสดงพื้นเมืองของภาคใต้ คือ โนรา มาใช้ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ที่สื่อความหมายถึงการแต่งตัว โดยใช้นาฏยศัพท์ ภาษาท่านาฏศิลป์และการรำตีบทผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จนเกิดแนวคิดและกระบวนท่ารำขึ้นใหม่ เพื่อสร้างอัตลักษณ์เฉพาะตัวโดยแบ่ง 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 สิงหลยาตรา กล่าวถึงการเดินทางของเจ้าหญิงเหมชาลามาสู่เข้าห้องแต่งตัว

ช่วงที่ 2 เหมชาลาแต่งองค์ กล่าวถึงการแต่งตังตัวการสวมใส่เครื่องประดับของเจ้าหญิงเหมชาลา

ช่วงที่ 3 บรรจงอัญเชิญพระธาตุ กล่าวถึงเจ้าหญิงเหมชาลาออกเดินทางไปเข้าพิธีสมโภชพระทันตธาตุ

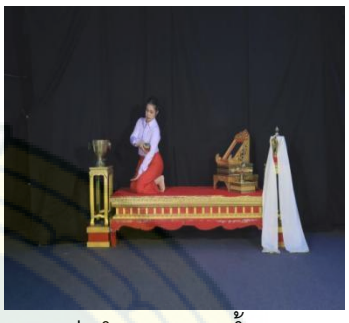
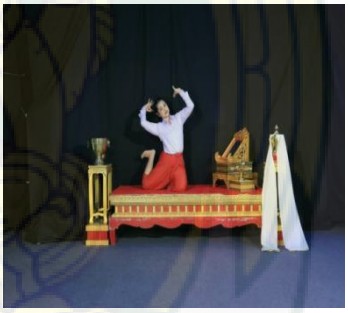
การสร้างสรรค์ท่ารำการแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ผู้วิจัยได้นำโครงสร้างท่ารำในนาฏศิลป์ไทยที่ได้คัดเลือกไว้ คือ ท่ารำที่สื่อความหมายถึงการแต่งตัวและการสวมใส่เครื่องประดับเป็นโครงสร้างท่ารำหลักร่วมกับท่ารำในการแสดงโนราและท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา มาออกแบบท่ารำตามแนวคิดการสร้างสรรค์ท่ารำของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ (ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง ประจำปี 2533) จากองค์ความรู้การแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว (ลงสรงแขก) นำมาใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานจากความประทับใจในการแสดง มาพัฒนาปรับปรุงแต่งลีลาการร่ายรำขึ้นใหม่ ซึ่งสามารถแบ่งขั้นตอนการออกแบบท่ารำได้ ดังนี้

2) แนวคิดการสร้างสรรค์ท่ารำ

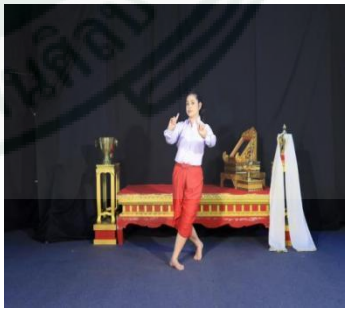
ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำจากองค์ความรู้ การรำทรงเครื่อง แนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำตามแนวทางของ อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ (ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง ประจำปี 2533) จากองค์ความรู้การแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว (ลงสรงแขก) มีวัตถุประสงค์เพื่อหาท่ารำหลักที่จะนำไปใช้ในการออกแบบท่ารำ ในการแสดงประเภทรำเดี่ยว

ผู้วิจัยได้นำท่ารำที่มีอยู่ดั้งเดิมมาผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ทำให้เกิดนาฏยลักษณ์ใหม่บนพื้นฐานท่ารำของนาฏศิลป์ไทย โดยใช้นาฏยศัพท์ ภาษาท่านาฏศิลป์ และการรำตีบทในการรำทรงเครื่อง ใช้ท่ารำที่สื่อถึงการอาบน้ำ การสวมเสื้อใส่ผ้านุ่ง สวมใส่เครื่องประดับและได้ศึกษาท่ารำที่เกี่ยวกับการแต่งตัวด้านนาฏศิลป์ไทยกับผู้ช่วยศาสตราจารย์คมคาย กลิ่นภักดี ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย (ละครนาง) ด้านการแสดงพื้นเมืองของภาคใต้ คือ โนรา ของผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพัฒน์ นาคเสน ผู้สอนสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา และผู้มีความรู้ด้านการประพันธ์ จากงานสร้างสรรค์ ชุด แต่งองค์ทรงพอก ปี พ.ศ. 2563 ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของ HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA นักเต้นที่มีประสบการณ์การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จากนั้นผู้วิจัยได้นำศิลปะการแสดงทั้ง 3 ประเภทมาวิเคราะห์และเลือกท่าที่สามารถนำมาใช้ได้อย่างเหมาะสม มาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ท่ารำ นำไปสู่การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ดังนี้

ตารางที่ 4 ท่ารำสื่อความหมายการแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับในนาฏศิลป์ไทย ท่ารำทรงเครื่องของละครนาง ดังตาราง

การสื่อความหมาย	ท่ารำนาฏศิลป์ไทย
สื่อความหมาย : แสดงถึงการอาบน้ำ **วิธีปฏิบัติ :** ใช้มือขวาหยิบขันน้ำ ตักน้ำจากขันสาคร รดจากหัวไหล่ซ้ายและขวา ลักษณะการรดน้ำให้รดจากหัวไหล่มาจนถึงข้อมือ นั่งคุกเข่าศีรษะเอียงตามแขนที่รดน้ำ	 ท่ารำ การอาบน้ำ **ที่มา:** ผู้วิจัย
สื่อความหมาย : การจัดแต่งทรงผมทัดดอกไม้ **วิธีปฏิบัติ :** มือขวาจีบตะแคงระดับศีรษะ มือซ้ายตั้งวงระดับมวยผมด้านหลัง เท้าขวากระดกเสี้ยวศีรษะเอียงขวา	 ท่าขมวดมวยผม **ที่มา:** ผู้วิจัย
สื่อความหมาย : การสวมใส่เครื่องศีรษะ **วิธีปฏิบัติ :** ตั้งมือทั้งสองโดยให้หันฝ่ามือเข้าหาลำตัวระดับกรอบหน้า นั่งคุกเข่า ลักคอขวาและซ้าย	 ท่าใส่กรอบพักตร์ **ที่มา:** ผู้วิจัย

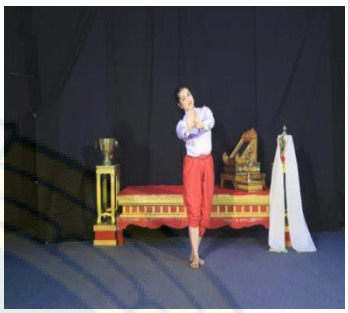
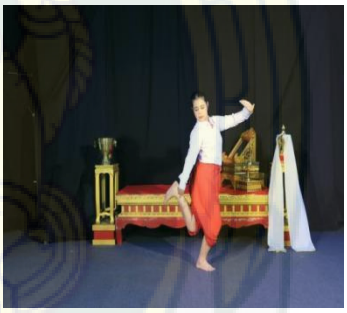
ตารางที่ 4 ท่ารำสื่อความหมายการแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับในนาฏศิลป์ไทย ท่ารำทรงเครื่องของละครนาง (ต่อ)

การสื่อความหมาย	ท่ารำนาฏศิลป์ไทย
สื่อความหมาย : การสวมเสื้อ/ฉลององค์ **วิธีปฏิบัติ :** มือทั้งสองตั้งวงระดับศีรษะแล้ววาดลงมาระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย นุ่งคุกเข่า	 ท่าสวมเสื้อ **ที่มา:** ผู้วิจัย
สื่อความหมาย : การนุ่งผ้า **วิธีปฏิบัติ :** มือซ้ายกรีดนิ้วที่ผ้านุ่ง มือขวาจีบหลัง ก้าวหน้าเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	 ท่านุ่งผ้า **ที่มา :** ผู้วิจัย
สื่อความหมาย : การใส่สร้อยคอ **วิธีปฏิบัติ :** มือทั้งสองชี้นิ้วระดับคอ ลักคอขวาและซ้าย ก้าวหน้าเท้าซ้าย	 ท่าใส่สร้อย **ที่มา:** ผู้วิจัย

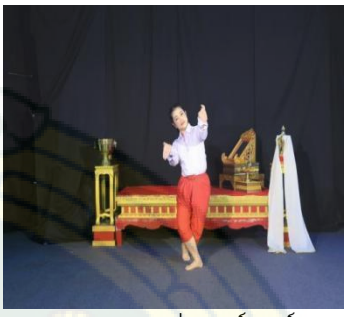
ตารางที่ 4 ท่ารำสื่อความหมายการแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับในนาฏศิลป์ไทย ท่ารำทรงเครื่องของละครนาง (ต่อ)

การสื่อความหมาย	ท่ารำนาฏศิลป์ไทย
สื่อความหมาย : การคาดเข็มขัด **วิธีปฏิบัติ :** มือทั้งสองจีบตะแคงไขว้มือกัน ระดับชายพก ศีรษะตั้งตรง ก้าวหน้าเท้าขวา ยกเท้าซ้าย	 ท่าคาดเข็มขัด **ที่มา:** ผู้วิจัย
สื่อความหมาย : การใส่สังวาล **วิธีปฏิบัติ :** ศีรษะเอียงซ้ายและเปลี่ยนศีรษะเอียงขวา มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจีบตะแคงระดับชายพก และเปลี่ยนมือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบตะแคงระดับชายพก ก้าวหน้าเท้าซ้าย และเปลี่ยนก้าวหน้าเท้าขวา	 ท่าใส่สังวาล **ที่มา:** ผู้วิจัย
สื่อความหมาย : การใส่กำไล **วิธีปฏิบัติ :** มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจีบตะแคงช้อนมือซ้าย ศีรษะเอียงขวา เท้าซ้ายก้าวข้างเท้าขวากระดกเสี้ยว	 ใส่กำไล **ที่มา:** ผู้วิจัย

ตารางที่ 4 ท่ารำสื่อความหมายการแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับในนาฏศิลป์ไทย ท่ารำทรงเครื่องของละครนาง (ต่อ)

การสื่อความหมาย	ท่ารำนาฏศิลป์ไทย
สื่อความหมาย : การสวมแหวน **วิธีปฏิบัติ :** มือขวาตั้งวงระดับหน้า มือซ้ายใช้นิ้วชี้ชี้ลูบที่บริเวณนิ้วทีละนิ้ว และเปลี่ยนข้างยืนเหลื่อมเท้าขวาและเปลี่ยนยื่นเหลื่อมเท้าขวา ศีรษะเอียงขวาและกลับมาเอียงศีรษะซ้าย	 ท่าสวมแหวน **ที่มา:** ผู้วิจัย
สื่อความหมาย : ท่าใส่กำไลข้อเท้า **วิธีปฏิบัติ :** มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาชี้นิ้วบริเวณข้อเท้า ศีรษะเอียงขวา ก้าวหน้าเท้าขวากระดกเท้าซ้าย	 ท่าใส่กำไลข้อเท้า **ที่มา:** ผู้วิจัย
สื่อความหมาย : ท่าไหว้/สักการะบูชา **วิธีปฏิบัติ :** พนมมือระดับกลางอกไหว้ขึ้นระดับศีรษะแล้ววาดลงมาที่เดิม ก้าวหน้าเท้าขวา ศีรษะเอียงซ้ายและกลับมาตั้งตรง	 ท่าไหว้/สักการะบูชา **ที่มา:** ผู้วิจัย

ตารางที่ 4 ท่ารำสื่อความหมายการแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับในนาฏศิลป์ไทย ท่ารำทรงเครื่องของละครนาง (ต่อ)

การสื่อความหมาย	ท่ารำนาฏศิลป์ไทย
สื่อความหมาย : ท่าเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ **วิธีปฏิบัติ :** ก้าวหน้าเท้าขวา มือทั้งสองโกยมือขึ้นระดับอก มือซ้ายสูงระดับหน้า มือขวาสูงระดับอก ศีรษะเอียงขวา	 ท่าเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ **ที่มา:** ผู้วิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

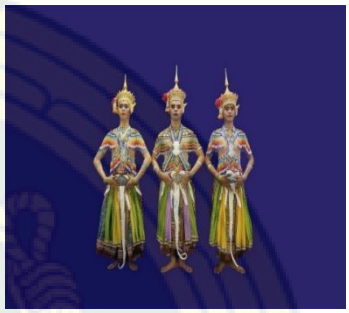
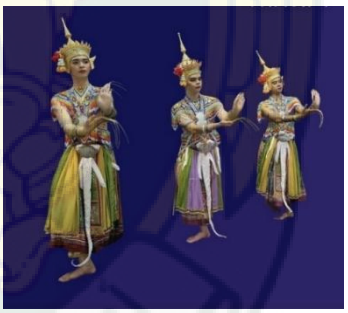
ตารางที่ 5 ท่ารำสื่อความหมายการแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับ การแสดงท่ารำโนรา ในผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก ดังตาราง

การสื่อความหมาย	ท่ารำโนรา
สื่อความหมาย : การอาบน้ำ **วิธีปฏิบัติ : -**	ไม่ปรากฏ
สื่อความหมาย : การทัดดอกไม้ **วิธีปฏิบัติ :** ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าซ้ายก้าวเฉียง 45 องศา เข่าย่อลง มือซ้ายจีบนิ้วเหมือนดอกบัวตูมระดับอก มือขวาแบบมือคว่ำ ใช้ปลายนิ้วแตะที่มือซ้าย ศีรษะเอียงขวาเล็กน้อย สายตามองมือซ้าย	 ท่าบุปผา **ที่มา:** สุพัฒน์ นาคเสน (2563, น. 69)

ตารางที่ 5 ท่ารำสื่อความหมายการแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับ การแสดงท่ารำโนราในผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก (ต่อ)

การสื่อความหมาย	ท่ารำโนรา
สื่อความหมาย : การสวมใส่เครื่องศีรษะ **วิธีปฏิบัติ :** ทิศทางด้านหน้า **ท่ารำ** : ผู้แสดงทั้ง 3 คน ยกเท้าซ้ายวางหลัง เปิดส้นเท้า ทิ้งน้ำหนักไปเท้าซ้าย เท้าซ้ายวางเต็มเท้า ลำตัวเอียงขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามองไปข้างหน้า มือขวาตั้งวงกำมือเหลือเฉพาะนิ้วชี้ ชี้เข้าหาเทริด มือซ้ายจีบหงายส่งหลังแขนตึง	 ท่าสวมเทริด **ที่มา:** สุพัฒน์ นาคเสน (2563)
สื่อความหมาย : การสวมเสื้อ/ฉลององค์	ไม่ปรากฏ
สื่อความหมาย : การนุ่งผ้า **วิธีปฏิบัติ :** ทิศทางด้านหน้า และด้านหลัง **ท่ารำ** : คนที่ 1 ศีรษะตรง เท้าลงฉากหันหลังออกหน้าเวที มือทั้งสองจีบข้างชายพก คนที่ 2 ศีรษะตรง สายตามองมือขวา มือขวาแขนตึงชี้ไปที่ผ้านุ่ง มือซ้ายจีบเข้าหาไหล่ กันแขนออกด้านข้างคนที่ 3 ปฏิบัติในลักษณะตรงข้ามกับคนที่ 2	 ท่าผ้านุ่งยาว **ที่มา:** สุพัฒน์ นาคเสน (2563, น. 105)
สื่อความหมาย : .การใส่สร้อยคอ **วิธีปฏิบัติ :** ทิศทางด้านหน้า **ท่ารำ** : **จังหวะที่ 1 - 2** ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าซ้ายก้าวเฉียง 45 องศาไปข้างซ้าย เท้าขวาวางเต็มเท้า ลำตัวเบี่ยงไปข้างซ้าย มือซ้ายแบบทาบที่ต้นขาซ้าย มือขวาแบบเตะที่สะเอว ศีรษะเอียงขวาเล็กน้อย ตรงกับคำร้องว่า “สร้อยคอมี ทับทรวงเรื่อ” จากนั้นถอนเท้าซ้ายลงหลัง เท้าขวา	 ท่าสร้อยคอ **ที่มา:** สุพัฒน์ นาคเสน (2563, น. 100)

ตารางที่ 5 ท่ารำสื่อความหมายการแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับ การแสดงท่ารำโนราในผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก (ต่อ)

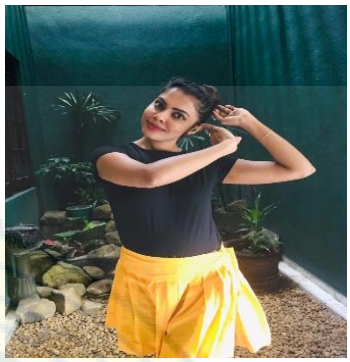
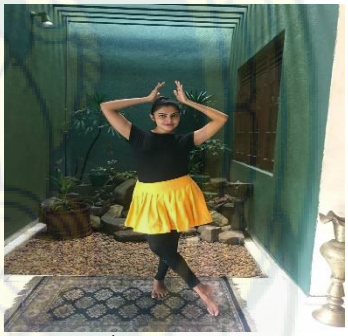
การสื่อความหมาย	**ท่ารำโนรา**
ก้าวเฉียงไปด้านขวา 45 องศา เท้าซ้ายวางเต็มเท้า ลำตัวเบี่ยงไปข้างซ้าย มือทั้งสองข้างแบบให้ปลายนิ้วแตะที่ทับทรวง ศีรษะเอียงซ้ายเล็กน้อย	
สื่อความหมาย : คาดเข็มขัด **วิธีปฏิบัติ :** ทิศทางด้านหน้า **ท่ารำ** : ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าทั้งสองยืนย่อเข่า แบะเหลี่ยมเข่าออกด้านข้าง มือทั้งสองแบมือแตะด้านข้างของปั้นเหน่ง ข้อศอกกันออกด้านข้าง ลำตัวตรง ศีรษะตรง	 ท่าปิดเหน่งหน่วง **ที่มา:** สุพัฒน์ นาคเสน (2563, น. 84)
สื่อความหมาย : สวมกำไล **วิธีปฏิบัติ :** ทิศทางด้านหน้า **ท่ารำ** : จังหวะที่ 1 ผู้แสดงทั้ง 3 คน เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า มือซ้ายตั้งวงส่งฝ่ามือระดับไหล่ มือขวาแบบหงายรองที่กำไลมือศีรษะเอียงขวา สายตามองมือซ้าย	 ท่าทรงกำไล **ที่มา:** สุพัฒน์ นาคเสน (2563, น. 103)
สื่อความหมาย : ใส่สังวาล **วิธีปฏิบัติ :** คนด้านหน้า เท้าขวาก้าวหน้า ย่อเข่า มือทั้งสองจีบจับปิ้งคอ ในลักษณะแขนซ้ายไขว้บนแขนขวา จากนั้นลดมือทั้งสองมาจับสายสังวาลในลักษณะแขนขวาไขว้บนแขนซ้ายระดับสะเอว	 ท่าปิ้งคอ **ที่มา:** สุพัฒน์ นาคเสน (2563, น. 98)

ตารางที่ 5 ท่ารำสื่อความหมายการแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับ การแสดงท่ารำโนราในผลงานสร้างสรรค์ชุด แต่งองค์ทรงพอก (ต่อ)

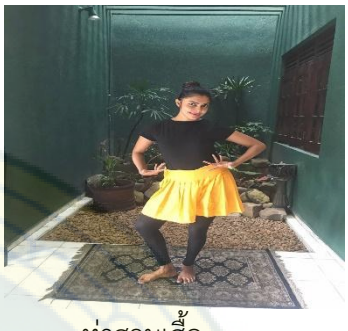
การสื่อความหมาย	ท่ารำโนรา
สื่อความหมาย : การสวมแหวน	ไม่ปรากฏ
สื่อความหมาย : การใส่กำไลข้อเท้า **วิธีปฏิบัติ :** ทิศทาง คนที่ 1 ด้านหน้า คนที่ 2 ทแยงไปข้างขวา คนที่ 3 ทแยงไปข้างซ้าย **ท่ารำ** : คนที่ 1 ปฏิบัติท่าเดิมคนที่ 2 มือขวาชี้นิ้วแขนตึงไปที่สนับเพลาข้างขวาของคนที่ 1 มือซ้ายงอข้อศอกจีบเข้าหาไหล่ระดับไหล่ ศีรษะเฉียงซ้ายเล็กน้อย สายตามองมือขวา	 ท่าใส่กำไลข้อเท้า **ที่มา:** สุพัฒน์ นาคเสน (2563, น. 56)
สื่อความหมาย : ไหว้/สักการะบูชา **วิธีปฏิบัติ :** ทิศทางด้านหน้า **ท่ารำ** : ผู้แสดงทั้ง 3 พนมมือกันศอก เท้าทั้งสองยืนแยกเข่า ส้นเท้าติดกัน ย่อเข่าลง	 ท่าประนมมือ **ที่มา:** สุพัฒน์ นาคเสน (2563, น. 38)
สื่อความหมาย : ท่าเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ **วิธีปฏิบัติ : ทิศทาง** : ด้านหน้า **ท่ารำ** : ศีรษะตรง เท้าซ้ายก้าวหน้ายืนย่อเข่า เท้าขวาวางฝ่าเท้าทาบขาซ้ายด้านในเหนือข้อพับ มือขวาจีบคว่ำหน้าลำตัวระดับอก มือซ้ายตั้งวงพร้อมกับมือขวา แล้วส่งจีบขึ้นหงายมือระดับศีรษะ ข้อศอกตั้งฉาก มือซ้ายหงายฝ่ามือใต้ข้อศอกขวา ข้อศอกกันออก	 ท่าอัญเชิญ **ที่มา:** สุพัฒน์ นาคเสน (2563, น. 40)

ที่มา: ผู้วิจัย

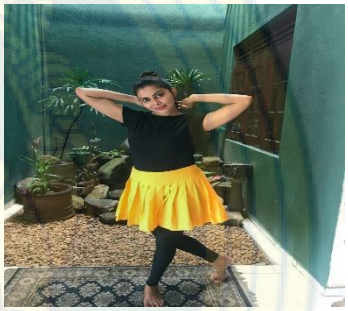
ตารางที่ 6 ท่าเต้นที่สื่อความหมายการแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ดังตาราง

การสื่อความหมาย	**ท่าเต้น Kandyan Dance**
สื่อความหมาย : การจัดแต่งทรงผมทัดดอกไม้ **วิธีปฏิบัติ :** มือทั้งสองกิริยาทัดดอกไม้ที่ระดับข้างหูด้านซ้าย เท้าซ้ายไขว้เท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ศีรษะเอียงซ้าย	 ท่าทัดดอกไม้ **ที่มา:** HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์)
สื่อความหมาย : การสวมใส่เครื่องศีรษะ **วิธีปฏิบัติ :** มือทั้งสองตั้งมือหันฝ่ามือเข้าหากันระดับเหนือศีรษะ ศีรษะตั้งตรง เท้าขวาไขว้เหยียดเท้าตึงปลายเท้าตะแคง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า	 ท่าใสเครื่องประดับศีรษะ **ที่มา :** HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์)

ตารางที่ 6 ท่าเต้นที่สื่อความหมายการแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา (ต่อ)

การสื่อความหมาย	ท่าเต้น Kandyan Dance
สื่อความหมาย : การสวมเสื้อ **วิธีปฏิบัติ :** มือทั้งสองกรีดมือเข้าหากันแล้วแยกมือออกจากกันระดับเหนือสะเอว ศีรษะลอยหน้าไปทางขวาแล้วกลับมาทางซ้าย เท้าขวาแยกเข่าหันปลายเท้าออกด้านข้าง เท้าขวายืนเต็มเท้า	 ท่าสวมเสื้อ **ที่มา:** HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์)
สื่อความหมาย : การนุ่งผ้า **วิธีปฏิบัติ :** มือทั้งสองกิริยาท่าผูกผ้าด้านข้างขวาระดับสะเอว ศีรษะเอียงขวา เท้าซ้ายกันเข่าออกปลายเท้าหันเฉียง เท้าขวายืนเต็มเท้าย่อเข่าเล็กน้อย	 ท่านุ่งผ้า **ที่มา:** HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์)

ตารางที่ 6 ท่าเต้นที่สื่อความหมายการแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา (ต่อ)

การสื่อความหมาย	ท่าเต้น Kandyan Dance
สื่อความหมาย : การใส่สร้อยคอ **วิธีปฏิบัติ : จังหวะที่ 1** มือทั้งสองกิริยาการลูบที่ระดับคอ หันฝ่ามือออกนอก ศีรษะเอียงตามมือ เท้าขวาไขว้เท้า พลิกปลายเท้าเปิดส้นเท้า **จังหวะที่ 2** มือทั้งสองกิริยาการผูกเชือกระดับคอด้านหลัง เท้าซ้ายไขว้เท้า เท้าขวาเปิดส้นเท้าหลัง	 **ท่าที่ 1**  **ท่าที่ 2** ท่าใส่สร้อยคอ **ที่มา:** HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์)
สื่อความหมาย : การคาดเข็มขัด **วิธีปฏิบัติ :** มือทั้งสองกิริยาลูบเอวจากด้านหน้าโดยให้มือเข้าหากันระดับสะเอว แล้วแยกมือออกไปด้านข้าง ศีรษะลอยหน้าจากขวาไปซ้าย เท้าขวาไขว้เท้า ปลายเท้าหันเฉียง เท้าซ้ายเปิดส้นเท้าหลัง	 ท่าคาดสะเอว **ที่มา:** HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์)

ตารางที่ 6 ท่าเต้นที่สื่อความหมายการแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา (ต่อ)

การสื่อความหมาย	**ท่าเต้น Kandyan Dance**
สื่อความหมาย : การใส่สังวาล	ไม่ปรากฏ
สื่อความหมาย : การใส่กำไล **วิธีปฏิบัติ :** มือซ้ายตั้งข้อศอกหันฝ่ามือเข้าหาลำตัวระดับหน้า มือซ้ายกิริยาการจับที่ข้อมือขวา ศีรษะมองที่ระดับข้อมือที่ตั้งศอก เท้าซ้ายกันเข่าหันปลายเท้าเฉียง เท้าขวายืนเต็มเท้า	 ท่าใส่กำไล **ที่มา:** HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์)
สื่อความหมาย : การสวมแหวน **วิธีปฏิบัติ :** เอียงศีรษะมองมือที่สวมแหวน มือขวากิริยาการสวมแหวน มือซ้ายชูนิ้วก้อย เท้าซ้ายแยกเข่า เปิดส้นเท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า กดเอวซ้าย	 ท่าสวมแหวน **ที่มา:** HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์)

ตารางที่ 6 ท่าเต้นที่สื่อความหมายการแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา (ต่อ)

การสื่อความหมาย	ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)
สื่อความหมาย : การใส่กำไลข้อเท้า **วิธีปฏิบัติ :** มือทั้งสองกิริยาผูกเชือก นั่งลงทับส้น ตั้งเข่าซ้าย ก้มศีรษะลง	 ท่าใส่กำไลข้อเท้า **ที่มา:** HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์)
สื่อความหมาย : การไหว้/สักการะบูชา **วิธีปฏิบัติ :** มือทั้งสองพนมมือระดับศีรษะและโน้มตัวลงระดับหน้า เท้าซ้ายกันเข่าปลายเท้าเฉียง เท้าขวาย่อเข่าลง	 ท่าสักการะ **ที่มา:** HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์)
สื่อความหมาย : การเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์ **วิธีปฏิบัติ :** มือทั้งสองงอศอก แบมือระดับหน้าก้มศีรษะและโน้มตัวลง เท้าซ้ายกันเข่าอยู่ด้านหน้า เท้าขวาย่อเข่า	 ท่าอัญเชิญ **ที่มา:** HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์)

ที่มา: ผู้วิจัย

จากองค์ความรู้ที่ได้จากศึกษาแนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำในรูปแบบการรำทรงเครื่องแบบนาฏศิลป์ไทยของผู้ช่วยศาสตราจารย์ คมคาย กลิ่นภักดี การรำทรงเครื่องแบบการแสดงโนราผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพัฒน์ นาคเสน และท่าเต้นการแต่งตัวของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของ HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA นักเต้นที่มีประสบการณ์การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ซึ่งผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ประเภทการรำทรงเครื่องเพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง มีลีลาท่ารำที่ผสมผสานระหว่างนาฏศิลป์ไทย การแสดงท่ารำโนรากับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ผู้วิจัยจึงได้นำข้อมูลที่ศึกษามาจัดกระทำข้อมูลกระบวนการสร้างสรรค์โดยยึดหลักการรำของนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ แนวคิดท่ารำหลัก แนวคิดท่าเชื่อม แนวคิดท่ารำที่ใช้เพื่อสื่อความหมาย และแนวคิดท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะ ดังนี้

แนวคิดการสร้างสรรค์ท่ารำหลัก

การสร้างสรรค์ท่ารำหลัก คือ การนำท่ารำแบบนาฏศิลป์ไทยที่มีพื้นฐานมาจากนาฏยศัพท์ ภาษาท่านาฏศิลป์ การตีบท ผสมผสานกับกระบวนท่ารำโนราและท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา นำมาสร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่จนเกิดเป็นท่ารำหลักที่มีความหมายเดียวกันแต่มีท่ารำที่แปลกใหม่ สามารถนำมาใช้ในการออกแบบท่ารำตามบทร้องในการแสดงได้ เช่น ท่าอาบน้ำ ท่านุ่งผ้า ท่าแต่งทรงผม ท่าใส่ศิราภรณ์ ท่าสวมเสื้อ ท่านุ่งผ้า ท่าสวมสร้อยคอ ท่าใส่เข็มขัด ท่าใส่สังวาล ท่าใส่กำไล ท่าใส่แหวน ท่าใส่กำไลข้อเท้า ท่าไหว้ ท่าสักการะ ท่าเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์

แนวคิดการสร้างสรรค์ท่าเชื่อม

การสร้างสรรค์ท่าเชื่อม คือ การนำท่ารำในท่านาฏศิลป์ไทย และท่ารำโนรานำมาสร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่ เชื่อมท่าจากท่ารำหลักในทำนองรับ หรือทำนองที่ไม่ปรากฏบทร้อง

แนวการสร้างสรรค์ท่ารำเพื่อสื่อความหมาย

การสร้างสรรค์ท่ารำเพื่อสื่อความหมาย คือ การนำท่ารำแบบนาฏศิลป์ไทยที่มีพื้นฐานมาจากนาฏยศัพท์ ภาษาท่านาฏศิลป์ การตีบท ผสมผสานกับกระบวนท่ารำโนราและท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา นำมาสร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่จนเกิดเป็นท่ารำที่สื่อความหมายถึง การอาบน้ำ การแต่งตัว การสวมใส่เครื่องประดับ การแสดงท่าที่เป็นอัตลักษณ์

เฉพาะของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ความปิติยินดี การเดินทาง และการอัญเชิญ

แนวคิดท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะ

การสร้างสรรค์ท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะ คือ นำท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา มาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำขึ้นใหม่สื่อความหมายถึงท่าที่แสดงลักษณ์เฉพาะของการเต้นของประเทศศรีลังกา ซึ่งนำมาใช้ในช่วงที่ 3 บรรจงอัญเชิญพระธาตุเพื่อต้องการแสดงถึงท่ารำที่มีความแปลกใหม่ สร้างจุดเด่นให้กับรูปแบบการแสดง และสร้างอัตลักษณ์เฉพาะของชุดการแสดง

แนวคิดการสร้างสรรค์รูปแบบแถว ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีจากการศึกษาเอกสารอ้างอิง การเคลื่อนไหวบนเวทีนาฏศิลป์ไทย เป็นข้อมูลพื้นฐานที่นำมาใช้ในการกำหนดเวที การเคลื่อนไหวบนเวทีของผู้แสดงและทิศทางการแสดง มาใช้ในการกำหนดทิศทางของตัวเอก ตัวรอง ใช้หลักการใช้เส้น จุด การแบ่งเวทีนำมาใช้ในการสร้างสรรค์การแปรแถว

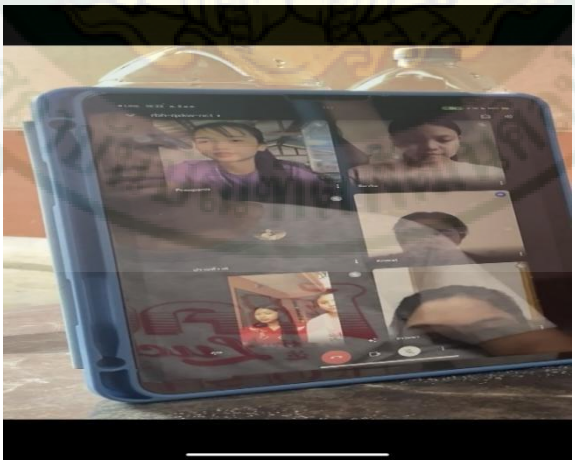
การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำครั้งนี้ เมื่อผู้วิจัยกำหนดแนวคิดหลักในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากศาสตร์ 3 ศาสตร์ คือ ท่ารำจากนาฏศิลป์ไทย ท่ารำในการแสดงโนราขั้นพื้นฐาน และท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกามาใช้เพื่อสื่อความหมาย และการตีบท กระบวนท่ารำที่สื่อความหมายถึงการอาบน้ำแต่งตัว เป็นกระบวนการรำทรงเครื่องการแต่งตัวก่อนที่ตัวละครจะกระทำกิจกรรมการอย่างใดอย่างหนึ่ง เช่น ก่อนออกเดินทาง ก่อนออกรบ ก่อนเข้าพิธีสำคัญ ก่อนเข้าเฝ้าครั้งสำคัญ ก่อนเข้าพระเข้านาง และแสดงถึงอัตลักษณ์เฉพาะของท่ารำ โดยมีการทดลองการปฏิบัติกระบวนท่ารำ เพื่อหาความเหมาะสมและสวยงาม ของกระบวนท่ารำกับบทร้อง ดังนี้

การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 1 เมื่อผู้วิจัยกำหนดองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดง ได้แก่ โครงสร้างของบทร้อง ผู้แสดง ดนตรีและเพลงร้อง แนวคิดของกระบวนท่ารำด้วยสถานการณ์การระบาดของโรคติดเชื้อไวรัสโคโรนา 2019 (COVID-19) ผู้วิจัยจึงดำเนินการจัดประชุมออนไลน์กับผู้แสดงผ่านทางโปรแกรม Google meet เมื่อวันที่ 8 มกราคม 2565 เพื่ออธิบายรายละเอียดเกี่ยวกับแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง แบ่งออกเป็น 3 ช่วงการแสดง ได้แก่

ช่วงที่ 1 สิงหลยาตรา กล่าวถึง การเดินทางของเจ้าหญิงเหมชาลามาสู่เข้าห้องแต่งตัว การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ช่วงที่ 1 เริ่มด้วยตัวละครที่ได้รับบทบาทเป็นนางกำนัลจำนวน 4 คน นำท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา เป็นกระบวนท่ารำเพื่อเปิดตัวละครนำเจ้าหญิงเหมชาลาเดินทางเข้ามาสู่ห้องแต่งตัว กระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา โดยได้นำท่าเต้นพื้นฐาน คือ ท่าสักการะ ท่าตั้งมือ ท่าพลิกมือ ท่ากันศอก ท่ากันเข่า ท่าย่อเหลี่ยม และท่าไหว้

ช่วงที่ 2 เหมชาลาแต่งองค์ กล่าวถึง ขั้นตอนการอาบน้ำแต่งตัวและการสวมใส่เครื่องประดับของเจ้าหญิงเหมชาลา การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ช่วงที่ 2 แสดงบทบาทเจ้าหญิงเหมชาลาแสดงการปฏิบัติท่ารำโดยนำท่าในรำทรงเครื่องในนาฏศิลป์ไทยกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ที่สื่อความหมายถึงการแต่งตัว เป็นท่ารำหลัก และใช้ท่ารำโนราขั้นพื้นฐานเป็นท่าเชื่อมช่วงทวนบทร้อง คือ ท่าชูชาย ท่าสอดสร้อย และต่อเนื่องด้วยท่าที่แสดงถึงอัตลักษณ์เฉพาะของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา โดยกระบวนท่ารำแสดงถึงความสามารถของผู้แสดงทั้งหมด

ช่วงที่ 3 บรรจงอัญเชิญพระธาตุ กล่าวถึงเจ้าหญิงเหมชาลาเดินทางไปเข้าร่วมพระราชพิธีสมโภชพระทันตธาตุ การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ช่วงที่ 3 แสดงบทบาทเจ้าหญิงเหมชาลากำลังอัญเชิญพระทันตธาตุเพื่อเข้าร่วมพระราชพิธีสมโภชพระทันตธาตุ ใช้ท่าในรำทรงเครื่องในนาฏศิลป์ไทย คือ ท่าไหว้ ท่าอัญเชิญ ผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา คือ ท่าโพสในท่านิ่งของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ที่แสดงถึงการอัญเชิญและความสงบดังภาพ



ภาพที่ 3.14 ประชุมออนไลน์ ผ่านทางโปรแกรม Google Meet ครั้งที่ 1

ที่มา: ผู้วิจัย

เมื่อผู้แสดงมีความเข้าใจในประเด็นต่าง ๆ เรื่องแนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ผู้วิจัยจึงมอบหมายให้ผู้แสดงเริ่มต้นทดลองกระบวนท่ารำ ลีลาด้วยวิธีการเคลื่อนไหวร่างกาย และเนื่องจากสถานการณ์โรคระบาดดังกล่าวข้างต้น แนวทางในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องใช้วิธีการแยกกันฝึกซ้อมในบทบาทของแต่ละคน เพื่อให้ผู้แสดงทำความเข้าใจกับบทบาทที่ตนได้รับเสียก่อน โดยแบ่งเป็นตัวละครที่ได้รับบทบาทเจ้าหญิงเหมชาลาและตัวละครที่ได้รับบทบาทเป็นนางกำนัล

การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 2 เมื่อผู้วิจัยสร้างสรรค์กระบวนท่ารำตามบทบาทที่ตนได้รับของแต่ละคนแล้ว ผู้วิจัยจึงนัดหมายผู้แสดงที่ต้องมีบทบาทร่วมกัน เช่น บทบาทแสดงความท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ที่ต้องแสดงร่วมกันระหว่างเจ้าหญิงเหมชาลากับนางกำนัล เพื่อสร้างความเชื่อมโยง สอดคล้องระหว่างกระบวนท่ารำของตัวละครที่ต้องมีปฏิสัมพันธ์กัน เมื่อวันที่ 10 - 21 มกราคม 2565 จากนั้นให้ผู้แสดงส่งคลิปวีดีโอการทบทวนท่ารำมาทางไลน์ให้กับผู้วิจัยเป็นผู้เสนอแนะข้อผิดพลาดเพื่อนำไปแก้ไขต่อไป

ภาพที่ 3.15 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3 จากผลการทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 1 และ 2 ผู้แสดงทุกคนเริ่มมีกระบวนท่ารำตามบทบาทของตนเองทั้งการรำเดี่ยว และกับการรำร่วมกันอย่างมีปฏิสัมพันธ์ด้วย สำหรับการทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3 ผู้วิจัยใช้วิธีการนัดหมายผู้แสดงทั้งหมดมาซ้อมร่วมกันเพื่อให้เห็นถึงความสอดคล้อง กลมกลืนของกระบวนท่ารำของแต่ละคน

โดยเชิญผู้ทรงเชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย 2 ท่าน มาร่วมพิจารณาและให้ข้อเสนอแนะกับผู้วิจัยและผู้แสดงในครั้งนี้ คือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์คมคาย กลิ่นภักดี และนางนพรัตน์ศุภการ หวังในธรรม (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย) เมื่อวันที่ 22 มกราคม 2565 ดังภาพ

ภาพที่ 3.16 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3

ที่มา: ผู้วิจัย

ผลการทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 3 ซึ่งเป็นครั้งที่ผู้แสดงมาฝึกซ้อมการแสดงจริง โดยนำเสนอผ่านทางโปรแกรม Google Meet เพื่อนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย 2 ท่าน ท่านได้ให้ข้อสังเกต ดังนี้

ข้อเสนอแนะจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ คมคาย กลิ่นภักดี

1. กระบวนท่ารำของแต่ละคนมีวงแขนหักเหลี่ยมและความกว้างของขาแต่ละคนมีระดับที่แตกต่างกัน เมื่อมองในภาพรวมแล้วเกิดความไม่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

2. ควรเพิ่มอารมณ์ร่วมในการแสดง

ข้อเสนอแนะจากนางนพรัตน์ศุภการ หวังในธรรม ได้ชื่นชมแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุดเหมชาลาทรงเครื่องว่ามีความแปลกใหม่

จากข้อสังเกตของผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย 2 ท่าน ผู้วิจัยจึงได้ประชุมผู้แสดงเพื่อปรับปรุงแก้ไขกระบวนท่ารำและการสื่ออารมณ์ สำหรับกระบวนท่ารำผู้แสดงที่มีความแตกต่างกันของวงแขนและเหลี่ยมขานั้น ผู้วิจัยดำเนินแก้ไขโดย ให้ผู้แสดงดูจากต้นแบบที่ผู้วิจัยได้ฝึกปฏิบัติพร้อมทั้งอธิบายถึงระยะและความกว้างที่ถูกต้อง จากนั้นให้ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำเข้าหากันเพื่อดูระดับที่ถูกต้องและฝึกปฏิบัติท่ารำอย่างสม่ำเสมอ

การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 4 ในครั้งที่ 4 นี้เป็นการปรับแก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทยทั้ง 2 ท่าน มีการปรับระดับมือและขาให้อยู่ในระดับเดียวกัน สร้างความพร้อมเพรียงและเพิ่มอารมณ์ร่วมในการแสดง เมื่อวันที่ 28 มกราคม 2565 ดังภาพ

ภาพที่ 3.17 การทดลองปฏิบัติกระบวนท่ารำ ครั้งที่ 4

ที่มา : ผู้วิจัย

การแบ่งช่วงอารมณ์ ลักษณะการแบ่งช่วงอารมณ์ในการแสดง ผู้วิจัยได้แบ่งช่วงอารมณ์ตามการแสดงทั้ง 3 ช่วง เพื่อให้ผู้แสดงเข้าใจถึงอารมณ์ในการแสดงและถ่ายทอดออกมาให้ผู้ชมได้เข้าใจความหมายที่ผู้แสดงต้องการสื่อสาร ดังนี้

ช่วงที่ 1 สิงหลยาตรา กล่าวถึงการเดินทางของเจ้าหญิงเหมชาลามาสู่เข้าห้องแต่งตัว

สื่ออารมณ์ในการแสดง คือ เพลงสิงหลยาตราในจังหวะหน้าทับสองชั้นเปิดตัวละครที่ได้รับบทบาทนางกำนัลและตัวละครที่ได้รับบทบาทเจ้าหญิงเหมชาลา บ่งบอกถึงการเดินทางมาอย่างความสง่างาม เดินทางเข้ามาสู่ฉากห้องแต่งตัว

ช่วงที่ 2 เหมชาลาแต่งองค์ กล่าวถึงขั้นตอนการอาบน้ำแต่งตัวของเจ้าหญิงเหมชาลา

สื่ออารมณ์ในการแสดง คือ เพลงเหมชาลาแต่งองค์ เป็นเพลงที่นำแนวคิดมาจากเพลงบอก ซึ่งเป็นเพลงพื้นเมืองของภาคใต้เป็นเพลงมีกลิ่นไอความเป็นภาคใต้ บ่งบอกถึงครั้งอดีตกาล เจ้าหญิงเหมชาลาเคยเสด็จมาประทับ ณ หาดทรายแก้ว (วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช) ผู้วิจัยจึงมีวัตถุประสงค์ที่ใช้เพลงบอกนำมาใช้เป็นการเล่าเรื่องลักษณะเครื่องแต่งกายและลักษณะของเครื่องประดับของเจ้าหญิงเหมชาลา อารมณ์ในการแสดงช่วงที่ 2 ผู้แสดงที่ได้รับบทบาทเจ้าหญิงเหมชาลาต้องแสดงท่ารำที่มีความแม่นยำความถูกต้องของระดับและสื่อสารท่ารำแสดงออกมาให้ตรงตามความหมายของบทร้อง เนื่องจากเป็นการรำตีบทตามบทร้อง ต้องสื่อท่าทางออกมาให้ชัดเจน จากนั้นต่อด้วยเพลงที่ใช้ประกอบท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จังหวะของทับของกลองเป็นจังหวะที่เร็วกระชั้นขึ้นเท่าตัว การรำในจังหวะนี้เป็นจังหวะที่เน้นการขยับเท้าซอยเท้าและมือที่ขยับอย่างต่อเนื่องต้องสัมพันธ์กันอย่างรวดเร็วสื่อถึงอารมณ์ที่แสดงความสนุกสนานเร้าใจ เป็นช่วงการแสดงที่สื่ออัตลักษณ์เฉพาะของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา

ช่วงที่ 3 บรรจงอัญเชิญพระธาตุ กล่าวถึงการออกเดินทางไปเข้าพิธีสมโภชพระทันตธาตุ

สื่ออารมณ์ในการแสดง คือ สื่ออารมณ์ถึงความปลื้มปิติยินดี รื่นเริง ก่อนการตั้งขบวนของเจ้าหญิงเหมชาลาและนางกำนัล ท่ารำที่สื่ออารมณ์ออกมาแสดงถึงตัวละครมีความสง่างามภูมิฐานที่ได้ทำภาระหน้าที่ที่ได้รับผิดชอบสำเร็จลุล่วง และนำขบวนเตรียมตัวเสด็จออกไปเพื่อเข้าร่วมพิธีสำคัญ

แนวคิดการสร้างสรรค์ท่ารำสำหรับการแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เป็นการนำแนวคิดเกี่ยวกับการกำหนดรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่ตามทฤษฎีของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ และแนวทางการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ที่ใช้ในการรำทรงเครื่องท่ารำโนราและท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ที่ได้จากการผสมผสานกันและสื่อความหมายถึง การอาบน้ำแต่งตัว จนเกิดเป็นกระบวนท่ารำขึ้นใหม่สำหรับใช้ในการแสดงประเภทรำทรงเครื่องและผู้แสดงต้องใช้ความสามารถเฉพาะตัว ในการฝึกฝนท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่อย่างมีอัตลักษณ์เฉพาะชนชาติศรีลังกา อีกทั้งความสมบูรณ์ของการแสดงการออกแบบเครื่องแต่งกายเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งที่ผู้วิจัยได้ออกแบบไว้ตามแนวคิด

การประพันธ์บทร้องเพื่อให้มีความสอดคล้องกันระหว่างความหมายของบทร้องกับลักษณะเครื่องแต่งกายที่ออกแบบขึ้นดังจะกล่าวในลำดับต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 5 การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย

การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายโดยกำหนดให้สอดคล้องกับรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลาที่ประดิษฐาน ณ วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช กับเครื่องแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกาแบ่งออกเป็นเครื่องแต่งกายของเจ้าหญิงเหมชาลา และเครื่องแต่งกายของนางกำนัล ดังนี้

แนวคิดเครื่องแต่งกายของเจ้าหญิงเหมชาลา

1) การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายขึ้นใหม่โดยแบ่งเป็น 2 ลักษณะ คือ 1. แต่งตามแบบรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลา ประดิษฐาน ณ วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช แบ่งออกเป็น ศิราภรณ์ ประกอบด้วย กระบังหน้า เกี้ยวกลม ประดับเพชรพลอย พัสตราภรณ์ ประกอบด้วย เสื้อและผ้านุ่งสีครีมประดับด้วยดิ้นสีทอง ถนิมพิมภาภรณ์ ประกอบด้วย สังวาล รัดต้นแขน กำไลข้อมือ ปั้นเหน่ง เข็มขัด ดอกไม้ผ้า ดอกไม้เลื่อม 2. แต่งตามแบบเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ได้แก่ สร้อยคอ ต่างหู กำไลข้อเท้าซีรัมบู (Silambu) จากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยได้นำมาเป็นโครงสร้างหลักในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายเพื่อให้เกิดเป็นรูปแบบใหม่ที่มาจากการผสมผสานนาฏศิลป์ไทยกับเครื่องแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ได้ดำเนินการสร้างหุ่นจำลองเครื่องแต่งกายของเจ้าหญิงเหมชาลา ดังภาพ

ภาพที่ 3.18 หุ่นจำลองเครื่องแต่งกายเจ้าหญิงเหมชาลา ด้านหน้า-ด้านหลัง

ที่มา: ผู้วิจัย

2) การประกอบสร้างเครื่องแต่งกาย การสร้างสรรค์โครงสร้างเครื่องแต่งกายจากหุ่นจำลองเครื่องแต่งกายเจ้าหญิงเหมชาลา ผู้วิจัยได้ดำเนินงานเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงตามขั้นตอนและกระบวนการ ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การกำหนดรูปแบบและวัสดุเครื่องแต่งกาย

ผู้วิจัยได้ศึกษาโครงสร้างเครื่องแต่งกายที่ได้ออกแบบไว้เพื่อนำข้อมูลที่ได้มากำหนดวัสดุที่ใช้ในการประกอบสร้างเครื่องแต่งกายการแสดงชุด “เหมชาลาทรงเครื่อง” โดยยึดหลักตามกรอบแนวคิดจากการผสมผสานนาฏศิลป์ไทยกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จึงเลือกใช้วัสดุที่เป็นองค์ประกอบสำคัญของการแต่งกายแบบนาฏศิลป์ไทยในการประกอบสร้าง เช่น การประกอบสร้างศิราภรณ์และถนิมพิมภาภรณ์ เช่น กระบังหน้า เกี้ยวกลม กำไลต้นแขน กำไลข้อมือ ใช้วัสดุจากกระดาษปะเกน วิธีการประดับลายด้วยการฉลุกระแหนะและลงรักปิดทองคำเปลว ประดับเพชรพลอย เครื่องประดับจากงานโลหะชุบทอง ประดับเพชรและพลอย 9 สี เช่น เข็มขัด ปะวะหล่ำ กำไล สร้อยคอ สังวาล ต่างหู ดอกไม้ประดับศีรษะวัสดุทำจากคริสตัลหลากสี พัสตราภรณ์ ใช้ผ้าไหมอินเดียและผ้าสาหรี ผู้วิจัยคำนึงถึงการเลือกใช้วัสดุในการนำมาประกอบสร้างผลงาน เมื่อนำมาสวมใส่จะต้องไม่เป็นอุปสรรคต่อการแสดง

ขั้นตอนที่ 2 การประกอบสร้างเครื่องแต่งกาย

แนวคิดและวิธีการประกอบสร้างเครื่องแต่งกายในการแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง สามารถแบ่งได้ออกเป็น 3 ส่วน 1. ศิราภรณ์ 2. ถนิมพิมพาภรณ์ 3. พัสตราภรณ์ ดังนี้

1) การประกอบสร้างศิราภรณ์ ผู้วิจัยนำเค้าโครงที่สำคัญของกระบังหน้าที่ประดับศีรษะรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลาที่ประดิษฐาน ณ วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราชมา ผู้วิจัยได้ออกแบบศิราภรณ์วัสดุที่ใช้และวิธีการประดับลวดลายที่ผู้วิจัยได้ออกแบบ คือ กระบังหน้า เกี้ยวกลมพร้อมสายสร้อยห้อย มวยผมทรงสูง ดอกไม้ทัด และดอกไม้เพชรซึ่งมีกระบวนการออกแบบการสร้างศิราภรณ์ ดังนี้

แนวคิดการออกแบบกระบังหน้า ผู้วิจัยได้ศึกษากระบังหน้าที่ปรากฏบนพระเกศาของรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลา กระบังหน้ายังคงยึดรูปทรงเดิมมีรูปร่างคล้ายลักษณะกระบังหน้าที่ปรากฏบนรูปหล่อโลหะแต่ได้นำมาออกแบบขึ้นใหม่ โดยกระบังหน้ามีลักษณะครอบบริเวณกรอบหน้าวัสดุทำจากกระดาษปะเกน ประดับด้วยกระแหนะลายและลงรักปิดรักปิดทองขนาด

กว้าง 5.5 นิ้ว ประดับด้วยพลอยสีขาวและคริสตัล พร้อมทั้งประดับด้วยอุบะทั้งข้างซ้ายและข้างขวา ร้อยด้วยวัสดุคริสตัลสีขาวและลูกปัดสีทองขนาดยาว 3 นิ้ว ข้างละ 10 เส้น

แนวคิดการออกแบบเกี้ยวกลมพร้อมสายสร้อยสังวาล มวยผมทรงสูง ผู้วิจัยได้คัดเลือกซื้อเกี้ยวกลมฉลุลายไทยวัสดุทำจากโลหะชุบสีทองร้อยด้วยสร้อยสังวาลลายดอกไม้จำนวน 3 เส้น ขนาด 3 นิ้ว มีมวยผมทรงสูงประดับไว้ส่วนฐานกลางศีรษะแนวคิดเรื่องมวยผมทรงสูงผู้วิจัยนำมาจากตำนานที่เล่าว่า เจ้าหญิงเหมชาลานำพระทันตธาตุซ่อนไว้ในมวยผมและจากการสังเกตพระเกศารูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลา ซึ่งทรงผมก็จะมีลักษณะถักเป็นเกลียวและรวบไว้สูงระดับกลางพระเกศ ผู้วิจัยได้นำต้นแบบมาจากรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลามาใช้เป็นแนวคิดการออกแบบทรงผมประดับด้วยดอกไม้เพชรและดอกกล้วยไม้ผ้าสีเหลืองแทนสัญลักษณ์ประจำของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) และการเชื่อมโยงความเป็นพระพุทธศาสนามิตรภาพอันดีงามระหว่างนาฏศิลป์ไทยกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา และประดับด้วยดอกไม้เพชรด้านหลังเพื่อเพิ่มความแวววาวและความสวยงาม

2) การประกอบสร้างถนิมพิมพาภรณ์ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดของเครื่องประดับของนาฏศิลป์ไทยและการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา เป็นเค้าโครงในการออกแบบเครื่องประดับนาฏศิลป์ไทย ได้แก่ สังวาล รัดต้นแขน สายเข็มขัดพร้อมหัวเข็มขัด เครื่องประดับการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ได้แก่ สร้อยคอ ต่างหู กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้าซีรัมบู (Silambu) ถนิมพิมพาภรณ์ผู้วิจัยจัดซื้อจากแหล่งจำหน่ายสินค้าเครื่องประดับทั้งของประเทศไทย เครื่องประดับอินเดีย และเครื่องประดับจากประเทศศรีลังกา โดยคัดเลือกมีเกณฑ์การคัดเลือกไว้ ดังนี้

เครื่องประดับที่นำการออบแบบมาจากนาฏศิลป์ไทย คือ สังวาล รัดต้นแขน สายเข็มขัดพร้อมหัวเข็มขัด ดังนี้

แนวคิดการออกแบบสังวาล ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะเครื่องประดับของนาฏศิลป์ไทยโดยเฉพาะของตัวนาง ตามจารีตเครื่องแต่งกายละครนาง ตัวนางที่มีชนชั้นเป็นนางกษัตริย์จะสวมใส่สังวาลจำนวน 3 เส้น โดยใส่สังวาลพาดจากไหล่ซ้ายมาทางไล่ขวา รูปทรงยาวเป็นเส้นมีขนาดความยาวเส้นที่ 1 ยาว 88 นิ้ว เส้นที่ 2 ยาว 80 นิ้ว เส้นที่ 3 ยาว 70 นิ้ว ลวดลายดอกไม้ วัสดุทำมาจากโลหะชุบทองประดับด้วยพลอยพลอยสีจำนวน 9 สี โดยมีแนวคิดในการเลือกสีมาจากบทร้องการแสดงชุด “เหมชาลาทรงเครื่อง” ตรงกับคำว่า “นพรัตน์เข้าช่อสร้อยสังวาล” ได้แก่ เพชรสีขาว

(เพชร) พลอยสีแดงอมชมพู (ทับทิม) พลอยสีเขียวใส (มรกต) พลอยสีเหลือง (บุษราคัม) พลอยสีแดงเข้ม (โกเมน) พลอยสีน้ำเงิน (นิลกาฬ) พลอยสีขาวมุก (มุกดาหาร) พลอยสีแดงสลัว (เพทาย) และพลอยสีเขียวตอง (ไพฑูรย์)

แนวคิดการออกแบบรัดต้นแขน ผู้วิจัยได้เลือกซื้อโดยคำนึงจากลวดลายและวัสดุที่ใช้โดยเลือกลวดลายไม่เจาะจงต้องเป็นลายไทยดั้งเดิม คัดเลือกโดยลวดลายไทยที่ประยุกต์ขึ้นใหม่เป็นลายใบโพธิ์ฉลุลายวัสดุทำมาจากกระดาษปะเกน วิธีการประดับลายด้วยการกระแหนะลายและลงรักปิดทองประดับด้วยกระจกสีและพลอยสี

แนวคิดการออกแบบสายเข็มขัดพร้อมหัวเข็มขัด ผู้วิจัยได้ศึกษาเครื่องประดับของการนาฏศิลป์ไทย เข็มขัดที่ปรากฏบนรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลจะปรากฏเป็นลวดลายดอกไม้และเพื่อให้สอดคล้องกับบทร้องการแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง บทร้อง คำว่า “คาดเข็มขัดดอกไม้ลายถักทอ” ผู้วิจัยจึงได้เลือกซื้อโดยคำนึงถึงรูปแบบสายเข็มขัดที่มีลักษณะถักและหัวเข็มขัดสายเข็มขัดวัสดุสายเข็มขัดทำมาจากโลหะชุบทองสายยาว 45 นิ้ว หัวเข็มขัด วัสดุทำมาจากกระดาษปะเกนฉลุลาย วิธีการประดับลายด้วยการกระแหนะลายและลงรักปิด ประดับด้วยกระจกสีและพลอยสี

เครื่องประดับที่นำการออบแบบมาจากการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา คือ สร้อยคอ ต่างหู กำไลข้อมือ กำไลข้อเท้า ซีรัมบู (Silambu) ดังนี้

แนวคิดการออกแบบสร้อยคอและต่างหู ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะสร้อยคอของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ปรากฏว่า ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) มีความคลึงกับวัฒนธรรมการแต่งกายของประเทศอินเดีย ซึ่งไม่ได้ระบุชัดเจนว่าต้องมีรูปแบบเฉพาะ ผู้วิจัยจึงได้นำต้นแบบสร้อยคอที่ปรากฏบนศิลปะรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลาคัดเลือกแบบสร้อยคอให้มีความคล้ายคลึงมากที่สุดลักษณะสร้อยคอที่ปรากฏเป็นแบบสร้อยระย้าสายสร้อยร้อยกันจำนวนหลายเส้น ผู้วิจัยจึงได้นำมาเป็นแนวความคิดการเลือกซื้อสร้อยคอโดยคัดเลือกรูปแบบที่มีความเป็นระย้า หรูหรา วัสดุทำจากมุกสีขาวประดับเพชรเทียมสีขาว จำนวน 2 เส้น วิธีการใส่ เส้นที่ 1 จะสวมใส่ติดคอ เส้นที่ 2 ใส่ห้อยไล่ระดับลงมาจากเส้นที่ 1 และการคัดเลือกรูปแบบต่างหูผู้วิจัยได้ใช้ต่างหูจัดชุดมาด้วยกันกับสร้อยคอ เพื่อจะได้รูปแบบที่เป็นไปในแนวทางเดียวกัน ต่างหูวัสดุทำจากมุกสีขาวประดับเพชรเทียมสีขาว

แนวคิดการออกแบบกำไลข้อมือ ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะกำไลข้อมือของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ปรากฏว่ามีความคลึงกับวัฒนธรรมการแต่งกายของประเทศอินเดีย คือ สวมใส่กำไลที่มีสีสันสดใสและสวมใส่หลายวง ผู้วิจัยจึงได้นำมาเป็นแนวความคิดการเลือกซื้อกำไลในรูปแบบกำไลของประเทศอินเดีย ซึ่งมีรูปทรงกลมใช้วัสดุทำจากโลหะชุบทองประดับด้วยพลอยสีขาวใส่ที่ข้อมือทั้งสองข้างข้างละ 2 วง และสร้อยข้อมือร้อยด้วยคริสตัลสีแดงใส่ที่ข้อมือทั้งสองข้างข้างละ 2 เส้น แนวคิดการสวมใส่กำไลข้อมือจำนวนหลายวงเนื่องจากต้อการให้เกิดเสียงไพเราะเมื่อกำไลกระทบกันในระหว่างปฏิบัติท่ารำ และชาวอินเดียเชื่อกันว่าการใส่กำไลหลายวงสื่อความหมายถึง ความสุข ความราบรื่นในชีวิต และยังช่วยสร้างความน่าสนใจให้กับเครื่องแต่งกาย โดยวิธีการใส่จะใส่กำไลสลับสร้อยข้อมือสีแดง แนวคิดการเลือกกำไลเพชร คือ เพื่อเพิ่มความหรูหรา ความแวววาว และสร้อยข้อมือคริสตัลสีแดง แนวคิดการเลือกสี คือ ชาวศรีลังกาเชื่อกันว่าสีแดงเป็นสีแห่งความโชคดี

แนวคิดการออกแบบกำไลข้อเท้า ซีรัมบู (Silambu) ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะเครื่องประดับของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จากการศึกษาการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) มีเครื่องประดับที่สำคัญที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์เฉพาะของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ กำไลข้อเท้าซีรัมบู (Silambu) ลักษณะเป็นวงรีวัสดุทำด้วยทองเหลืองด้านในกลวงข้างในบรรจุด้วยลูกเหล็กขนาดเล็กสามารถกลิ้งไปมาตามท่อได้เมื่อลูกเหล็กกระทบกับทองเหลืองจะทำให้กำไลข้อเท้าเกิดเสียง มีเชือกสีดำสำหรับผูกกับนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วกลางเกี่ยวและโยงกับด้านบนที่มีรูไว้สำหรับร้อยเชือก ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดในการจัดซื้อกำไลข้อเท้าซีรัมบู (Silambu) จากประเทศศรีลังกาเพื่อความสมจริง

3) การประกอบสร้างพัสตราภรณ์ ผู้วิจัยการประกอบสร้างพัสตราภรณ์โดยได้นำเค้าโครงจากรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลาและท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกามาออกแบบสร้างสรรค์โดยมีรูปแบบแนวความคิด ดังนี้

แนวคิดการออกแบบเสื้อ ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะเครื่องแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา พบว่า เสื้อที่เรียกว่า โจลี (Choli) ซึ่งเป็นเสื้อที่นิยมใส่ในชีวิตประจำวัน สวมใส่ในประเพณีสำคัญหรือสวมใส่ในการแสดงของผู้หญิงที่อยู่ทั่วในทวีปเอเชียใต้ เช่น ประเทศอินเดีย เนปาล บังกาลาเทศ และศรีลังกา และการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จะสวมใส่เสื้อโจลี (Choli) เป็นเครื่องแต่งกายในการเต้น

ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดจากเสื้อโจลี (Choli) แบบไม่มีแขนเพื่อสะดวกต่อการเคลื่อนไหวท่ารำ และใช้หลักทฤษฎีการใช้สีของเครื่องแต่งกาย โดยผู้วิจัยเลือกใช้สีของเสื้อเป็นสีขาวครีมเพื่อแสดงถึงความรักความบริสุทธิ์แสดงถึงเคารพและการนับถือในพระพุทธศาสนา ความสง่างาม ใช้วัสดุเป็นผ้าไหมอินเดียลักษณะเสื้อแบบครึ่งตัว ตัดเป็นรูปเสื้อสำเร็จรูปมีพื้นผิวเรียบ มันวาว สอดด้วยดิ้นสีทองลวดลายแบบอินเดีย

แนวคิดการออกแบบผ้านุ่ง ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะเครื่องแต่งกายรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลามีลักษณะการนุ่งผ้าคล้ายการนุ่งสาหรี ซึ่งเป็นลักษณะการนุ่งเสื้อที่นิยมใส่ในชีวิตประจำวันสวมใส่ในประเพณีสำคัญหรือสวมใส่ในการแสดงของผู้หญิงที่อยู่ทั่วในทวีปเอเชียใต้ เช่น ประเทศอินเดีย เนปาล บังกาลาเทศ และศรีลังกา ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดวิธีการนุ่งผ้าสาหรีนำมาผสมผสานกับการนุ่งโทรตี้ โดยด้านหน้าจับจีบสองชายแทนการนุ่งสาหรี และด้านหลังลักษณะการนุ่งแบบโทรตี้แบบพรหมณ์ของผู้ชายชนชาติอินเดีย และออกแบบด้านหลังให้มีความคล้อยการนุ่งกระโปรงยาวเพิ่มความอ่อนหวานและความสวยงาม และสะดวกในการเคลื่อนไหวท่าทางมากยิ่งขึ้น ใช้วัสดุเป็นผ้าสาหรีสีขาวครีมซึ่งมีสีเดียวกับสีเสื้อมีความยาว 5 – 9 หลา และกว้าง 2 – 4 ฟุต ประดับเชิงผ้าด้วยดิ้นสีทอง ผืนผ้าทั้งผืนประดับด้วยเม็ดพลาสติกสีทองทรงเหลี่ยมสีทอง

แนวคิดการออกแบบผ้าสไบ ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะเครื่องแต่งกายรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลาปรากฏการห่มสไบโดยพาดจากไหล่ขวามาทางไหล่ซ้าย ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดมาออกแบบผ้าสไบโดยมีวิธีการห่มสไบแบบเดียวกับการห่มสไบของรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลา โดยใช้ผ้าตาข่ายสีทองเพิ่มความพลิ้วไหวในขณะเคลื่อนไหวท่ารำประดับด้วยการปักด้วยเลื่อมและมุกสีทองลายใบไม้ประดับริมชายผ้าด้วยดิ้นสีทอง

แนวคิดการออกแบบรัดสะเอว ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะเครื่องแต่งกายรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลาปรากฏการใส่รัดสะเอว ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดมาออกแบบผ้ารัดสะเอวของรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลาเพื่อเพิ่มความสง่างามความอ่อนหวาน และความกระชับของสะเอว ลดความหนาของผ้านุ่งช่วงสะเอว เพิ่มความชัดเจนของสัดส่วนและความสวยงาม ใช้วัสดุจากผ้าไหมอินเดียสีชมพูความยาว 38 นิ้ว กว้าง 6 นิ้ว และใช้ผ้าสีทองแบบบางทับด้านบนของผ้าไหมอินเดียสีชมพูประดับขอบสะเอวด้วยดิ้นสีทองทั้งด้านบนและด้านล่าง และปักลายด้วยเลื่อมและเพชรเทียมลงไปในลายของผ้า ทฤษฎีการใช้สีตรงข้ามกับสีของเสื้อและผ้านุ่งสีขาวครีม ตัดกับผ้ารัดสะเอวชมพูพื้นผิวมีความพื้นผิวหยาบเพื่อเพิ่มให้ความแข็งแรงของผ้ารัดสะเอว

แนวคิดการออกแบบผ้าห้อยข้าง ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะเครื่องแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา เครื่องแต่งกายส่วนล่างบริเวณส่วนขาของผู้เต้นจะสวมใส่กางเกงรัดรูปนุ่งทับด้วยกระโปรงสั้นและคาดสะเอวด้วยผ้าที่มีลักษณะห้อยด้านข้างทั้งสองข้าง ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดจากผ้าห้อยข้างของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกานำมาออกแบบโดยห้อยข้างเพียงข้างเดียวเพื่อเพิ่มความเป็นอัตลักษณ์โดยห้อยข้างไว้ด้านซ้าย และผู้วิจัยได้ออกแบบสีไว้เป็นสีที่ใช้เป็นตรงกันข้าม คือ สีแดงตรงกันข้ามกับสีขาวครีม ใช้วัสดุจากผ้าชีฟองสีแดงประดับของด้วยดิ้นสีทอง และชาวศรีลังกามีความเชื่อกันว่าสีแดงเป็นสีแห่งความโชคดี

การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยได้ศึกษาจากรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลากับเครื่องแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา สรุปได้ดังนี้ ศิราภรณ์ นำการออกแบบมาจากรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลา คือ กระบังหน้า พัสตราภรณ์ นำการออกแบบมาจากการผสมผสานกันของรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลา กับเครื่องแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ผ้ารัดสะเอว ผ้าห้อยข้าง ผ้าห้อยหน้า ถนิมพิมพาภรณ์ นำการออกแบบมาจากรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลา พัสตราภรณ์ นำการออกแบบมาจากการผสมผสานกันของรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลากับเครื่องแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ รัดต้นแขน กำไลข้อเท้าซีรัมบู (Silambu) สร้อยคอ ต่างหู

แนวคิดเครื่องแต่งกายของนางกำนัล

แนวคิดเครื่องแต่งกายของนางกำนัล ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะเครื่องแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา โดยศึกษาจากการอธิบายจากแหล่งอ้างอิงจากการสัมภาษณ์ และจากวีดิทัศน์ ได้สังเกตว่าเครื่องแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของนักเต้นผู้หญิงมีลักษณะการแต่งกายแบ่งออกเป็นเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ ดังนี้

เครื่องแต่งกาย ประกอบด้วย เสื้อลักษณะเสื้อเป็นแบบครึ่งตัวแขนสั้นด้านหลังมีเชือกผูกประดับด้วยดิ้นสี สวมกางเกงรัดรูปขายาวนุ่งทับด้วยกระโปรงระบาย หรือใช้ผ้าสาหรีมีลักษณะการนุ่งแบบโธตี คล้ายการนุ่งโจงกระเบนด้านหน้าและด้านหลังมีการจับจีบกันหลายทบ ผ้ารัดสะเอวเอวรูปทรงยาวปลายแหลมประดับขอบรอบรัดสะเอวด้วยดิ้นสีทองหรือสีเงิน หรือประดับลูกตุ้มทรงกลมทำด้วยไหมพรม

เครื่องประดับ ผู้วิจัยได้ออกแบบเครื่องประดับ ดังนี้

เครื่องประดับศีรษะ ผู้วิจัยได้นำแนวมาจากเครื่องประดับศีรษะของการเต้น กันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ลักษณะการประดิษฐ์เครื่องประดับศีรษะจะใช้วัสดุทำด้วยโลหะหรือเงินแท้ใช้กรรมวิธีการตีลวดลาย หรือใช้วัสดุทำด้วยกระดาษหรือผ้า ลักษณะการประดิษฐ์จะใช้วิธีการเย็บและปักเลื่อมลักษณะรูปทรงเจดีย์ระฆังคว่ำหรือเป็นรูปแบบรัศมี ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดดังกล่าวมาออกแบบเครื่องประดับศีรษะโดย ใช้วัสดุที่ทำจากกระดาษประเกนฉลุลายลงรักปิดทองติดพลอย ออกแบบลวดลายจากการผสมผสานลายไทยกับลายที่นิยมใช้เป็นลวดลายบนเครื่องประดับของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา เพื่อต้องการแสดงถึงการรับวัฒนธรรมด้านการเต้นของประเทศศรีลังกา

ต่างหูและสร้อยคอผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ว่า ต่างหู สร้อยคอและกำไลข้อมือการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) มีความคลึงกับเครื่องประดับของประเทศอินเดีย ผู้วิจัยจึงได้จัดซื้อตามแหล่งจำหน่ายสิ้นค้าโดยมีแนวคิดในการจัดซื้อสร้อยคอกับต่างหูที่มีความสอดคล้องกัน ลวดลายต้องมีความสวยงามสีของพลอยที่ประดับบนสร้อยคอและต่างหู ต้องเข้ากับเครื่องแต่งกายได้อย่างสวยงาม

กำไลข้อเท้าซีรัมบู (Silambu) ผู้วิจัยได้ศึกษาลักษณะเครื่องประดับของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา เครื่องประดับที่สำคัญที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์เฉพาะของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ กำไลข้อเท้าซีรัมบู (Silambu) ลักษณะเป็นวงรีวัสดุทำด้วยทองเหลืองด้านในกลวง ข้างในบรรจุด้วยลูกเหล็กขนาดเล็กสามารถกลิ้งไปมาตามท่อได้ เมื่อลูกเหล็กกระทบกับทองเหลืองจะทำให้กำไลข้อเท้าเกิดเสียง มีเชือกสีดำสำหรับผูกกับนิ้วหัวแม่มือกับนิ้วกลางเกี่ยวและโยงกับด้านบนมีรูไว้สำหรับร้อยเชือก ผู้วิจัยจึงมีแนวคิดในการจัดซื้อกำไลข้อเท้าซีรัมบู (Silambu) จากประเทศศรีลังกาเพื่อความสมจริง

จากแนวคิดเครื่องแต่งกายของนางกำนัล ผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้เป็นแนวคิดเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ โดยนำสีเครื่องแต่งกายสีน้ำเงินประดับด้วยดิ้นสีทองสีน้ำเงินเป็นสีที่สื่อถึงความสงบความศรัทธาให้มีความสอดคล้องกับรูปแบบการแสดงที่กล่าวถึงพระพุทธศาสนาและเพื่อสร้างความโดดเด่นส่งความชัดเจนให้กับเครื่องแต่งกายของเจ้าหญิงเหมชาลาและประดิษฐ์เครื่องประดับศีรษะขึ้นใหม่โดยการนำมาจากรูปทรงของเครื่องประดับศีรษะการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกาของนักเต้นผู้หญิง ผู้วิจัยได้นำมา

ออกแบบลวดลายที่มีความวิจิตรงดงามตามแบบอย่างเครื่องประดับในนาฏศิลป์ไทย วัสดุทำจากกระดาษปาเกนฉลุลายและลงรักปิดทอง ประดับด้วยกระจกและพลอยสี เหตุผลที่นำแนวคิดเครื่องแต่งกายของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) มาใช้เป็นแนวคิดเครื่องแต่งกายของนางกำนัล เนื่องจากฉากที่ปรากฏในการแสดงบ่งบอกถึงเจ้าหญิงเหมชาลาเสด็จมาจากนครศรีธรรมราชมาสู่ประเทศศรีลังกา หรือเมืองลังกาผู้ที่รับบทบาทนางกำนัลนั้นต้องเป็นผู้คอยดูแลและต้อนรับเจ้าหญิงเหมชาลาเพื่อสื่อเชิงสัญลักษณ์บทบาทของตัวละคร

แนวคิดการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์การแสดงเป็นสิ่งหนึ่งเพื่อสร้างความสมจริงให้กับการแสดงมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยมีแนวคิดในการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงคือ เตียงละคร คันฉ่อง เครื่องพระสำอางและผอบ โดยมีรายละเอียดแนวคิดในการออกแบบ ดังนี้

เตียงละคร เป็นเตียงที่ใช้นั่ง หรือ พระแท่น สำหรับวางอุปกรณ์ที่สำคัญในการแสดงบททรงเครื่อง โดยถือว่าเป็นที่ประทับของตัวเอกที่จะร่ายรำตีบทในการแต่งองค์ทรงเครื่อง โดยปกติเตียงจะถูกจัดวางไว้บริเวณกึ่งกลางเวที เพื่อสร้างความสมดุลในการจัดวาง และเพิ่มความโดดเด่นให้กับบทบาทของตัวละคร ผู้วิจัยเลือกเตียงไม้ขนาด 1 เมตร 30 เซนติเมตร แกะสลักลวดลายทาสีด้วยสีทองตัดด้วยสีแดงปูด้านบนด้วยผ้ากำมะหยี่สีแดง การเลือกลวดลายของเตียงผู้วิจัยเลือกลวดลายที่น้อยที่สุดเพื่อไม่ให้รู้สึกว่าการแสดงสื่อถึงการแสดงในนาฏศิลป์ไทยเพียงอย่างเดียว ขนาดของเตียงมีขนาดใหญ่หรือขนาดที่เหมาะสำหรับนั่งได้ 2 คน เนื่องจากความกว้างของขนาดของเตียงนั้น เมื่อวางอุปกรณ์การแสดงทั้งหมดจะเกิดความสวยงามและสมดุลกัน นอกจากนั้นผู้แสดงมีพื้นที่เพียงพอสำหรับการปฏิบัติท่ารำในการแสดง

ตั่ง เป็นอุปกรณ์สำหรับจัดวางเครื่องราชูปโภค เครื่องพระสำอาง ตลอดจนเป็นที่วางอาวุธในการแสดงละครทางนาฏศิลป์ไทย ตั่งมีอยู่ด้วยกันหลายขนาด แต่ขนาดที่นิยมใช้ในการแสดงละครจะใช้ตั่งที่มีความสูงกว่าเตียงประมาณ 1 ฟุต และนิยมวางไว้บริเวณด้านซ้ายของเตียง ในกรณีที่มีเครื่องราชูปโภคหรืออุปกรณ์ในการแสดงจำนวนมากสามารถวางตั่งไว้ทั้งบริเวณด้านซ้ายและขวาของเตียงได้ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในการออกแบบ โดย ตั่งไม้มีความสูงประมาณ 1 ฟุต แกะสลักลวดลายทาสีด้วยสีทองตัดด้วยสีแดง ลวดลายของตั่งเป็นลวดลายเดียวกันกับเตียงละคร

พานเครื่องพระสำอาง เป็นอุปกรณ์สำคัญในการว่าลงสรงทรงเครื่องของตัวละคร โดยปกติจะประกอบด้วยขวดใส่น้ำหอม และผอบใส่แป้งกระแจะอุปกรณ์ทั้ง 2 ชนิด นิยมทำมาจากทองเหลืองเพื่อเพิ่มความแวววาวและความสวยงาม ผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้เป็นอุปกรณ์การแสดง

กระจก หรือ “คันฉ่อง” เป็นคำราชาศัพท์เรียกว่า “พระฉาย” กระจกถือเป็นอุปกรณ์สำคัญอีกชนิดหนึ่ง เมื่อตัวละครทำการลงสรงทรงเครื่องผัดหน้าทาแป้งจะส่องกระจกเพื่อสำรวจความสวยงามของตนเอง กระจกในการแสดงนาฏศิลป์ไทยนิยมใช้กระจกที่มีกรอบฉลุหรือสลักเป็นลวดลายสวยงามมีขาตั้งด้านหลัง โดยปกติจะจัดวางกระจกไว้บนตั่งด้านซ้ายของเตียงใกล้กับพานเครื่องพระสำอางเป็นอุปกรณ์ที่ใช้ในบทลงสรงทรงเครื่องของตัวนาง ผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้ในการออกแบบโดยออกแบบลวดลายคันฉ่องจากเครื่องประดับศีรษะของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของผู้เต้นฝ่ายชายด้วยเหตุผลเนื่องจากลวดลายบนเครื่องประดับศีรษะของฝ่ายชายนั้นมีความสะดุดตาเป็นอัตลักษณ์เฉพาะที่ชัดเจน โดยมีลักษณะคล้ายหมวกส่วนขอบของหมวกประดับลวดลายคล้ายใบไม้วัสดุทำจากเงิน ผู้วิจัยจึงได้ออกแบบส่วนด้านบนสุดของคันฉ่องจากลวดลายขอบของหมวกและเครื่องประดับส่วนหูของผู้เต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) มีลักษณะคล้ายกับจอนหูคล้ายผลมะม่วงครอบใบหูทั้งหมดคล้ายจอนหูของเครื่องประดับในนาฏศิลป์ไทยวัสดุทำจากเงินผู้วิจัยจึงได้ออกแบบเป็นส่วนของขาตั้งคันฉ่อง

ขันสาคร ใช้เป็นภาชนะสำหรับใส่น้ำสรงของตัวละครที่มีบทลงสรง ขันสาครมีลักษณะเป็นขันขนาดใหญ่นิยมทำจากทองเหลืองหรือเงินขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 10 นิ้วโดยปกติจัดวางไว้บริเวณหน้าเตียงด้านขวา หรือจัดไว้ในห้องลงสรงซึ่งแยกออกจากห้องแต่งตัว ผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้เป็นอุปกรณ์การแสดง

ขัน เป็นอุปกรณ์สำหรับตักน้ำเรียกว่า ขันตักน้ำ นำมาใช้ในการรดลำตัวนิยมวางคู่กับขันสาครเส้นผ่าศูนย์กลาง 4 นิ้ว มีพานขนาดเล็กวางรองรับขันอีกชั้นหนึ่ง ผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้เป็นอุปกรณ์การแสดง ผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้เป็นอุปกรณ์การแสดง

ผอบพร้อมผ้ารอง มีลักษณะเจดีย์ทำด้วยทองคำหรือหินแก้วใสตระกูลควอทซ์อยู่ชั้นในสุดแล้วสวมครอบด้วยภาชนะที่ทำด้วยวัสดุอื่น อาทิ เงิน สำริด หิน เป็นต้น ขนาดลดหลั่นซ้อนกันหลายชั้นพร้อมด้วยเครื่องบูชาเป็นสิ่งของมีค่าโดยนิยมประดิษฐานไว้ในส่วนกลางบริเวณเรือนธาตุ หรือภายในกรุที่สร้างขึ้นมาโดยเฉพาะภาชนะที่ใช้สำหรับบรรจุพระทันตธาตุ หรือสิ่งของที่มีความสำคัญอย่างยิ่ง ผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้เป็นอุปกรณ์การแสดง โดยมีลักษณะเป็น

ทรงกลม ส่วนฐานวัสดุที่ใช้ประกอบด้วยไม้แกะสลักลายลงรักปิดทอง ด้านบนปูด้วยผ้ากำมะหยี่สีแดง มีส่วนครอบบนฐานวัสดุทำจากแก้ว ประดับลายอย่างสวยงาม ผู้วิจัยเพิ่มความจุดเด่นให้กับผอบ คือ เทียนไฟฟ้าทรงกลมขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 3.6 เซนติเมตร สูง 6 เซนติเมตร ตกแต่งด้วยกากเพชรสีทองทั้งหมดสามารถเปิดไฟได้ แสดงถึงแสงแห่งพระธรรมะ ผ้ารองผอบ ผ้าชีฟองสีขาวครีมยาว 2.5 เมตร การเลือกสีเลือกหลักทฤษฎีสีขาว หมายถึง ความบริสุทธิ์ และผ้าที่สีขาวที่ใช้ในพิธีการบูชาครูในการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา

จากแนวคิดการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ทั้งประเภทตั้งอยู่กับที่และประเภทอุปกรณ์ประกอบการแสดงข้างต้น ผู้วิจัยนำมาเป็นต้นแบบในการใช้อุปกรณ์ในการแสดง โดยอุปกรณ์จัดวางในฉากอาบน้ำแต่งตัว ซึ่งเป็นการตั้งเตียงตรงกลางเป็นที่ประทับของเจ้าหญิงเหมชาลา และการจัดวางตั่งประกอบการวางเครื่องพระสำอางและผอบทางด้านซ้ายมือของตัวละครตามจารีตการจัดอุปกรณ์การแสดงของการรำทรงเครื่องที่ใช้สำหรับการแสดงสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง

ขั้นตอนที่ 6 การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อตรวจสอบคุณภาพ

การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิ โดยจัดเวทีการแสดมีผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย คีตศิลป์ไทย ดุริยางค์ไทย และนักวิชาการทางประวัติศาสตร์ ผู้วิจัยได้กำหนดคุณสมบัติโดยเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ในด้านดังกล่าวไม่น้อยกว่า 15 ปี เพื่อตรวจสอบยืนยันความถูกต้องของข้อมูลและประเมินคุณภาพพร้อมให้ข้อเสนอแนะในการสร้างสรรค์

ขั้นตอนที่ 7 เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน

ผู้วิจัยได้การบันทึกท่ารำเป็นลายลักษณ์อักษรพร้อมภาพนิ่ง และการบันทึกเป็นวีดิทัศน์ กำหนดเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์ช่องทางเว็บไซต์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช www .http://cdans.bpi.ac.th/ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ช่องทาง YouTube และช่องทาง Facebook เผยแพร่การแสดง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ตลอดจนนำเสนอการแสดงเวทีการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ของสถาบันอุดมศึกษาต่าง ๆ รวมทั้งเวทีการแสดงในงานอื่น ๆ และเขียนบทความวิชาการนำลงตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารวิชาการ ซึ่งเป็นที่ยอมรับในวงการศึกษาพร้อมทั้งจัดทำรูปเล่มวิจัยฉบับสมบูรณ์

3.1.5 การบันทึกกระบวนท่ารำ

การบันทึกท่ารำแบบลายลักษณ์อักษรและภาพนิ่ง ผู้วิจัยมีวิธีการบันทึกท่ารำที่ได้จากการวิเคราะห์ขั้นตอนการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ท่ารำหลัก ท่าเชื่อม ท่ารำที่ใช้เพื่อสื่อความหมายและท่ารำที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะ โดยวิธีการอธิบายเชิงพรรณนา อธิบายท่ารำ ส่วนศีรษะ ลำตัว มือและเท้า ใต้ภาพนิ่งของท่ารำที่ปรากฏ

การบันทึกท่ารำแบบภาพเคลื่อนไหวแบบวีดิทัศน์ ผู้วิจัยได้จัดทำการบันทึกท่ารำภาพเคลื่อนไหวการแสดงสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ที่ผ่านการวิพากย์ผลงานวิจัยสร้างสรรค์และนำมาปรับปรุงตามข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิเรียบร้อยแล้ว จากนั้นนำมาบันทึกเป็นวีดิทัศน์ที่สมบูรณ์ โดยบันทึกข้อมูลภาพเคลื่อนไหวกระบวนท่ารำลงแผ่นวีซีดี และเครื่องมือในการจัดเก็บข้อมูลที่ทันสมัยผ่านสื่อออนไลน์ เช่น Facebook Youtupe และเว็บไซด์วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

3.2 วิธีการดำเนินการประเมินผลงานสร้างสรรค์

การประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ผู้วิจัยได้มีกระบวนการดำเนินการประเมินผลงานสร้างสรรค์ ดังนี้

3.2.1 การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้วิจัยนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อตรวจสอบคุณภาพของผลงานวิจัยสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง จำนวน 5 คน โดยได้กำหนดเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิ คือ เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ในการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทย คีตศิลป์ไทย ดุริยางค์ไทย และนักวิชาการทางประวัติศาสตร์ มีประสบการณ์ไม่น้อยกว่า 15 ปี ได้แก่

1. รองศาตราจารย์ ดร.สืบพงศ์ ธรรมชาติ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านประวัติศาสตร์)
2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านนาฏศิลป์ไทย)
3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติยา ชูสงค์ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านนาฏศิลป์ไทย)
4. ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตเมศ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านดนตรีไทย)
5. นายศิวพงศ กั้งสกุล (ผู้ทรงคุณวุฒิภายในด้านคีตศิลป์ไทย)

3.2.2 เครื่องมือที่ใช้ในการตรวจสอบคุณภาพผลงานสร้างสรรค์

การตรวจสอบคุณภาพผลงานวิจัยสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ผู้วิจัยใช้แบบประเมินที่สร้างขึ้น โดยศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องแล้วนำข้อมูลจากการศึกษามาวิเคราะห์เนื้อหา จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มากำหนดโครงสร้างของแบบประเมินสำหรับใช้ในการประเมินผลงานสร้างสรรค์โดยแบบประเมินมีลักษณะเป็นแบบประมาณค่า 5 ระดับ (Rating Scale) ดังนี้

ขั้นตอนการสร้างเครื่องมือ ผู้วิจัยได้กำหนดขั้นตอนการสร้างเครื่องมือ ดังนี้

1) ศึกษาเอกสารต่าง ๆ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การรำทรงเครื่องเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการกำหนดประเด็นคำถาม จากการศึกษาเอกสารต่าง ๆ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการรำทรงเครื่อง ได้กรอบแนวคิดในเรื่องสุนทรียภาพในนาฏศิลป์และนาฏยลักษณ์ สรุปได้ว่าการสร้างสรรค์การรำทรงเครื่องควรคำนึงถึงองค์ประกอบต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

สุนทรียภาพในนาฏยศิลป์ สังเคราะห์จากหนังสือเรื่อง ความงามในนาฏยศิลป์ของพีรพงศ์ เสนไสย (2546, น. 102-108) ตามแนวคิดที่ได้จากการศึกษาเอกสารเกี่ยวกับสุนทรียภาพในนาฏยศิลป์ สรุปได้ว่าความงามที่ควรปรากฏในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ และศิลปะการแสดง ประกอบด้วย ความงามและความสมบูรณ์ของกระบวนท่า ความงามในความต่อเนื่องของกระบวนท่า หากกระทำท่านิ่งท่าหนึ่งแล้วเปลี่ยนไปสู่อีกท่าหนึ่ง เพื่อให้เป็นท่าสำเร็จรูป คือ สำเร็จหนึ่งกระบวนท่า ความงามในความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์กับองค์ประกอบศิลปะอื่น ๆ ความงามในความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์กับดนตรีกรรม ความงามในความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์ กับวรรณกรรมความงามในความสัมพันธ์ระหว่างนาฏยศิลป์กับงานทัศนศิลป์และวิจิตรศิลป์

นาฏยลักษณ์ สังเคราะห์จากหนังสือเรื่อง หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547, น. 285-299) ตามแนวคิดที่ได้จากการศึกษาเอกสารเกี่ยวกับนาฏยลักษณ์ สรุปได้ว่านาฏยลักษณ์ เป็นลักษณะของงานนาฏยศิลป์สกุลใดสกุลหนึ่ง เป็นเครื่องบ่งชี้รูปแบบโครงสร้าง เนื้อหาและวิธีการที่ทำให้เห็นความแตกต่างของการแสดง ประกอบด้วย 4 ส่วนหลัก ดังนี้

1. เครื่องแต่งกาย เป็นสิ่งแรกที่ผู้ชมสามารถสัมผัสได้ก่อนสิ่งอื่น สิ่งที่ควรพิจารณาเกี่ยวกับเครื่องแต่งกาย คือ จุดเด่นเฉพาะชิ้นส่วน ภาพรวมเครื่องแต่งกาย และสีของเครื่องแต่งกาย

2. อุปกรณ์ประกอบการแสดง การแสดงนาฏยศิลป์หลายชนิด ผู้แสดงมักจะถือวัสดุสิ่งของที่ใช้เป็นอุปกรณ์การแสดงไว้ตลอดเวลาการแสดง

3. ดนตรีเป็นสิ่งที่ผู้ชมสดับรับฟัง ซึ่งเกิดความรู้สึกเป็นปฏิกิริยาตอบสนองเช่นเดียวกับเครื่องแต่งกาย สิ่งที่ควรพิจารณาเกี่ยวกับดนตรี คือ คุณลักษณะของเสียง วิธีบรรเลง สำเนียงดนตรี

4. การแสดงละคร คือ การแสดงเป็นเรื่องที่ดำเนินไปตั้งแต่ต้นจนจบ มีผู้แสดงสวมบทบาทเป็นตัวละคร สำหรับละครรำเน้นการแสดงละครที่ตัวละครรำไปตามคำร้อง หรือเนื้อเรื่องโดยมีคนร้องขับลำนำและขับร้องให้ตัวละครรำตาม หรือมีดนตรีบรรเลงให้ตัวละครเต้นตามไปตลอดทั้งเรื่อง

2) ประมวลข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสาร ด้วยการเปรียบเทียบข้อมูลและเชื่อมโยงข้อมูลที่มีความสัมพันธ์กันหรือมีลักษณะคล้ายกันของข้อมูล แล้วสร้างข้อสรุปเป็นกรอบแนวคิดย่อย ๆ ขึ้นเพื่อเป็นฐานขั้นแรกของการนำไปสู่การสร้างแบบประเมินผลงานสร้างสรรค์

3) เขียนข้อคำถามเพื่อรวบรวมเป็นแบบประเมินผลงานสร้างสรรค์แบ่งออกเป็นประเด็น 6 ประเด็นละ 5 ข้อ ดังนี้

1. ด้านแนวคิด มีจำนวน 5 ข้อ ประกอบด้วย

1.1 กำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างชัดเจน

1.2 วางแผนออกแบบการสร้างสรรค์อย่างถูกต้อง

1.3 ตั้งเป้าหมายชัดเจนมีความเป็นไปได้ในการพัฒนาและมีประโยชน์

1.4 ผลงานสร้างสรรค์สะท้อนให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ได้อย่างชัดเจน

1.5 องค์รวมด้านแนวคิดมีความชัดเจน

2. ด้านท่ารำ มีจำนวน 5 ข้อ ประกอบด้วย

2.1 ท่ารำมีความสอดคล้องกับแนวความคิดและรูปแบบการแสดงสามารถสื่อให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน

2.2 ท่ารำมีความถูกต้องตามหลักนาฏศิลป์ไทยและการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา

2.3 การเรียงร้อยและลำดับท่ารำการเคลื่อนไหวมีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน

2.4 การใช้พื้นที่มีความสมดุลและเหมาะสมกับท่ารำ

2.5 องค์รวมของท่ารำมีความสวยงามและมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว

3. ด้านดนตรีและบทร้องประกอบการแสดง มีจำนวน 5 ข้อ ประกอบด้วย

3.1 ใช้เพลงและบทร้องสื่ออารมณ์และความหมายเหมาะสมกับการแสดง

3.2 โครงสร้างทำนองเพลงเหมาะสมกับรูปแบบการแสดง

3.3 จังหวะหน้าทับมีความไพเราะเหมาะสมกับท่ารำ

3.4 เสียงที่ใช้ประกอบมีความเหมาะสมกับอารมณ์เพลง

3.5 องค์รวมของเพลงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมีความเหมาะสม

4. ด้านเครื่องแต่งกาย มีจำนวน 5 ข้อ ประกอบด้วย

4.1 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์

4.2 สีของเครื่องแต่งกายมีความสอดคล้องกลมกลืนกับแนวคิดของผลงาน

4.3 เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสมกับการเคลื่อนไหวท่ารำ

4.4 องค์ประกอบเครื่องแต่งกายสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการแสดงอื่น ๆ ในโอกาสต่าง ๆ

4.5 องค์รวมของเครื่องแต่งกายมีความสวยงามและมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว

5. ด้านองค์รวมของผลงาน มีจำนวน 5 ข้อ ประกอบด้วย

5.1 ผู้ชมสามารถสร้างจินตนาการจากการแสดงงานสร้างสรรค์

5.2 ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดท่ารำ แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกให้กับผู้ชมได้อย่างเข้าใจ

5.3 การแสดงออกถูกต้องตามแบบแผน

5.4 องค์ประกอบของการสร้างสรรค์มีความสมบูรณ์

5.5 ท่ารำแสดงถึงลักษณะพิเศษในท่วงท่าลีลา เทคนิคเฉพาะตัว

6. ด้านองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัย มีจำนวน 5 ข้อ ประกอบด้วย

6.1 สามารถนำประโยชน์จากวรรณกรรม แนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาใช้ได้อย่างเหมาะสม

6.2 องค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยช่วยต่อยอดงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์

6.3 องค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยทำให้เกิดแนวคิด ทฤษฎี ที่เป็นประโยชน์แก่วงการนาฏศิลป์

6.4 ผลงานสร้างสรรค์เกิดท่ารำใหม่ที่ได้จากการผสมผสานกับท่าเต้นกันดยันแดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา

6.5 ท่ารำใหม่ที่ผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา มีความวิจิตรสวยงามที่สามารถนำไปใช้กับการรำทรงเครื่องในการแสดงประเภทต่าง ๆ

4) กำหนดเกณฑ์ที่ใช้ในแบบประเมินโดยใช้รูปแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) ของลิเคอร์ท (Likert) 5 ระดับ ในการให้คะแนนความพึงพอใจ ดังนี้

ระดับ ความพึงพอใจมากที่สุด 5 คะแนน
ระดับ ความพึงพอใจมาก 4 คะแนน
ระดับ ความพึงพอใจปานกลาง 3 คะแนน
ระดับ ความพึงพอใจน้อย 2 คะแนน
ระดับ ความพึงพอใจน้อยที่สุด 1 คะแนน

วิธีการแปลค่าระดับความพึงพอใจ ประมวลผลวิเคราะห์ข้อมูลโดยคำนวณค่าสถิติเบื้องต้น ค่าเฉลี่ย $(\bar{X})$ และค่าร้อยละ (%) กำหนดเกณฑ์ ดังนี้

ตารางที่ 7 โกวิท ประวาลพฤกษ์และสมศักดิ์ สินรุระเวชช์ (2532, น. 106) อธิบาย ค่าสถิติเบื้องต้น ค่าเฉลี่ย $(\bar{X})$ และค่าร้อยละ (%) และวิธีการแปลผล ดังนี้

ค่าเฉลี่ย	**แปลค่า**
4.51-5.00	มากที่สุด
3.51-4.50	มาก
2.51-3.50	ปานกลาง
1.51-2.50	น้อย
1.00-1.50	น้อยที่สุด

ค่าร้อยละ ใช้ในการสรุปผลคะแนนการประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์ของผู้ทรงคุณวุฒิ ทั้ง 5 คน ดังนี้

$$P = \frac{F}{N} \times 100$$

เมื่อ P แทน ร้อยละ

F แทน ความถี่ที่ต้องการแปลงให้เป็นร้อยละ

N แทน จำนวนความถี่ทั้งหมด

วิธีการแปลผลของค่าร้อยละที่ได้จากการประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์

5 หมายถึง มีคุณภาพ ดีเด่น (ร้อยละ 80 ขึ้นไป)

4 หมายถึง มีคุณภาพ ดีมาก (ร้อยละ 60-79)

3 หมายถึง มีคุณภาพ ดี (ร้อยละ 40-59)

2 หมายถึง มีคุณภาพ พอใช้ (ร้อยละ 20-39)

1 หมายถึง มีคุณภาพ ควรปรับปรุง (ต่ำกว่า ร้อยละ 20)

5) นำแบบประเมินที่สร้างขึ้นไปให้ที่ปรึกษางานวิจัยตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content validity) เพื่อคัดเลือกและปรับปรุงข้อความให้สอดคล้องกับงานวิจัยครั้งนี้โดยข้อความทั้งหมดต้องมีค่าดัชนีสอดคล้อง (Index of Item-Objective Congruence: IOC) ตั้งแต่ 0.5 ขึ้นไป โดยให้ผู้ทรงคุณวุฒิ 3 คน ตรวจสอบเครื่องมือ มีเกณฑ์การให้คะแนน ดังนี้

ระดับคะแนน +1 หมายถึง เมื่อแน่ใจว่าข้อคำถามนั้นวัดได้สอดคล้องกับการสร้างสรรค์

ระดับคะแนน 0 หมายถึง เมื่อไม่แน่ใจว่าข้อคำถามนั้นวัดได้สอดคล้องกับการสร้างสรรค์

ระดับคะแนน -1 หมายถึง เมื่อไม่แน่ใจว่าข้อคำถามนั้นวัดได้ไม่สอดคล้องกับการสร้างสรรค์

6) นำแบบประเมินไปปรับปรุงแก้ไขตามที่ผู้ทรงคุณวุฒิเสนอแนะ

7) นำแบบประเมินที่ผ่านเกณฑ์การคัดเลือก และมีค่าดัชนีความสอดคล้อง อยู่ระหว่าง 0.60 ถึง 1.00 จำนวน 6 ด้านจัดพิมพ์เพื่อนำไปให้ผู้ทรงคุณวุฒิที่ตรวจสอบคุณภาพผลงานสร้างสรรค์ จำนวน 5 คน ในการประเมินผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง โดยกำหนดเกณฑ์ในการประเมินผลงานครั้งนี้ ใช้เกณฑ์ในการประเมินโดยการใช้เสียงข้างมาก

3.2.3 เครื่องมือที่ใช้ในการตรวจสอบคุณภาพการเขียนรายงานวิจัย

ผู้วิจัยนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อตรวจสอบคุณภาพการเขียนรายงานวิจัยสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง โดยได้กำหนดเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิ คือ เป็นผู้ดำรงตำแหน่งรองศาสตราจารย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ และเป็นผู้มีความรู้ความสามารถสาขานาฏศิลป์ไทยและดนตรีไทย เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มาจากในสถาบันเดียวกันและหลากหลายสถาบัน เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ด้านการทำวิจัยไม่น้อยกว่า 15 ปี จำนวน 3 คน ได้แก่

1. รองศาสตราจารย์พัชธรกรณ์ เอื้อจิตรเมศ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านดนตรีไทย) อาจารย์ผู้สอนสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านนาฏศิลป์ไทย) ประธานสาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

3. ผู้ช่วยศาสตราจาร์สุพัฒน์ นาคเสน ผู้สอนสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

กำหนดเกณฑ์ที่ใช้ในแบบประเมินโดยใช้รูปแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) ของลิเคอร์ท (Likert) 5 ระดับ ในการให้คะแนนความพึงพอใจ ดังนี้

ระดับ ความพึงพอใจมากที่สุด	5	คะแนน
ระดับ ความพึงพอใจมาก	4	คะแนน
ระดับ ความพึงพอใจปานกลาง	3	คะแนน
ระดับ ความพึงพอใจน้อย	2	คะแนน
ระดับ ความพึงพอใจน้อยที่สุด	1	คะแนน

รายการประเมินเพื่อพิจารณาในการเขียนรายงานผลงานสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์ มีประเด็นการ พิจารณา 6 ด้าน คือ

1) การเขียนบทนำ มี 2 ข้อ ประกอบด้วย

(1) นำเสนอให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน

(2) แสดงให้เห็นถึงประโยชน์ในการสร้างสรรค์ผลงาน

2) วรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง มี 3 ข้อ ประกอบด้วย

(1) ความเกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์

(2) ความสามารถในการสังเคราะห์วรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

(3) ความสามารถในการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

3) วิธีดำเนินการงานสร้างสรรค์มี 2 ข้อ ประกอบด้วย

(1) ความเหมาะสมของกระบวนสร้างสรรค์ผลงาน

(2) ความเหมาะสมของเครื่องมือ เทคนิค และวิธีการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน

4) การวิเคราะห์งานสร้างสรรค์มี 3 ข้อ ประกอบด้วย

(1) เป็นไปตามวัตถุประสงค์การสร้างสรรค์

(2) ความเหมาะสมของการนำเสนอผลการวิเคราะห์

(3) ความชัดเจนในการนำเสนอผลการวิเคราะห์

5) การสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ มี 4 ข้อ ประกอบด้วย

(1) ความเหมาะสมของประเด็นที่อภิปราย

(2) การใช้หลักฐานและเหตุผลประกอบการอธิบาย

(3) ความชัดเจนในการอภิปราย

(4) ความเหมาะสมในการเสนอแนะที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้

6) ความถูกต้องในการเขียนและการพิมพ์มี 2 ข้อ ประกอบด้วย

(1) การใช้ภาษา วรรคตอน ย่อหน้า และการสะกดในเนื้อหา

(2) ความถูกต้องของการพิมพ์บรรณานุกรม

3.3 สรุป

วิธีการดำเนินงานวิจัยสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง มีแนวคิดการสร้างสรรค์และทฤษฎีในการสร้างสรรค์ โดยสร้างขึ้นตามขั้นตอนการสร้างสรรค์จากการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลการศึกษาภาคสนามแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วมทั้งทางด้านนาฏศิลป์ไทยและท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา มีขั้นตอนการสร้างสรรค์ 7 ขั้นตอน คือ ขั้นตอนที่ 1 การสร้างแนวคิดการแสดง ขั้นตอนที่ 2 การสร้างสรรค์บทร้อง ดนตรีและทำนองเพลง ขั้นตอนที่ 3 การคัดเลือกผู้แสดง ขั้นตอนที่ 4 การสร้างสรรค์แบบกระบวนท่ารำ ขั้นตอนที่ 5 การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ขั้นตอนที่ 6 การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อตรวจสอบคุณภาพ ขั้นตอนที่ 7 เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน รวมทั้งบันทึกกระบวนท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นมี 2 วิธี คือ วิธีที่ 1 การบันทึกท่ารำแบบลายลักษณ์อักษรและภาพนิ่ง วิธีที่ 2 การบันทึกภาพเคลื่อนไหวแบบวีดิทัศน์ จากนั้นดำเนินการประเมินผลงานสร้างสรรค์ โดยผู้ทรงคุณวุฒิที่ตรงตามเกณฑ์ที่กำหนดเอาไว้เกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิ คือ เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ในการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทย คีตศิลป์ไทย ดุริยางค์ไทย และนักวิชาการทางประวัติศาสตร์ มีประสบการณ์ไม่น้อยกว่า 15 ปี โดยใช้เครื่องมือในการตรวจสอบคุณภาพผลงานสร้างสรรค์แบบประมาณค่า 5 ระดับ (Rating scale) เมื่อผ่านกระบวนการประเมินผลงานสร้างสรรค์แล้วนั้น จึงนำผลงานออกเผยแพร่โดยเป็นวีดิทัศน์ ผ่านช่องทางออนไลน์ต่าง ๆ คือ www.http://cdans.bpi.ac.th/ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ช่องทาง YouTube และช่องทาง Facebook ตลอดจนนำเสนอการแสดงเวทีการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ของสถาบันอุดมศึกษาต่าง ๆ รวมทั้งเวทีการแสดงในงานอื่น ๆ พร้อมทั้งเขียนบทความวิชาการนำลงตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารทางวิชาการ วิธีการดำเนินงานวิจัยสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เป็นการแสดงความคิดสร้างสรรค์ที่เป็นกระบวนการทางสมองดึงประสบการณ์เดิมของผู้วิจัยออกมาแสดงให้เห็นถึงหลักและวิธีการดำเนินการวิจัยผลจากการสร้างสรรค์ได้รวบรวมมาเป็นองค์ความรู้ต่อการสร้างสรรค์การแสดง ซึ่งจะกล่าวไว้ในบทต่อไป

บทที่ 4

ผลงานวิจัยสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง

ผลงานวิจัยสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ผลงานตามวิธีการดำเนินวิจัยในบทที่ 3 จากนั้นนำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ และรายงานผลที่ได้เป็นองค์ความรู้การสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ซึ่งผู้วิจัยแบ่งประเด็นจากผลการสร้างสรรค์ที่ได้ ดังนี้

4.1 ผลงานวิจัยสร้างสรรค์

4.1.1 แนวคิดการแสดง

4.1.2 บทร้อง ทำนองเพลง และดนตรีประกอบการแสดง

4.1.3 ผู้แสดง

4.1.4 กระบวนท่ารำ

4.1.5 การแปรแถว

4.1.6 เครื่องแต่งกาย

4.1.7 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

4.1.8 การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิ

4.1.9 เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน

4.1.10 เผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์รูปแบบเอกสารทางวิชาการ

4.2 อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

4.3 สรุป

4.1 ผลงานวิจัยสร้างสรรค์

ผลการสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เป็นผลที่ได้จากการศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลการศึกษาภาคสนามและการดำเนินตามแนวคิดการสร้างสรรค์ นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์และสร้างเป็นองค์ความรู้โดยแบ่งเป็นประเด็น ดังนี้

4.1.1 แนวคิดการแสดง

ผลงานวิจัยสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง พบว่า แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานมาจากตำนานพระมหาธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช ซึ่งตามตำนานกล่าวว่า เจ้าหญิงเหมชาลาเป็นตัวละครที่สำคัญและเป็นตัวละครที่มีชนชาติศรีลังกา ผู้ซึ่งอัญเชิญพระทันตธาตุไปถวายให้กับพระเจ้ากรุงลังกาตามพระราชกระแสรับสั่งของพระเจ้าโคสีหราช (พระบิดา) ระหว่างเดินทางเกิดพายุพัดเรือสำเภาขบวนเสด็จของเจ้าหญิงเหมชาลามาอัปปางมาขึ้นฝั่งอยู่ ณ หาดทรายแก้ว เจ้าหญิงเหมชาลาจึงนำพระทันตธาตุฝังไว้ ณ ที่แห่งนั้น จนเกิดเป็นตำนานการสร้างพระบรมธาตุเจดีย์ทรงระฆังคว่ำซึ่งเป็นการรับวัฒนธรรมด้านศิลปะของประเทศศรีลังกา ในเวลาต่อมาเจ้าหญิงเหมชาลาเดินทางนำพระทันตธาตุไปถวายแด่เจ้ากรุงลังกาและแต่งกายอย่างสวยงาม เพื่อเข้าร่วมพระราชพิธีสมโภชพระทันตธาตุ ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยนำมาใช้เป็นรูปแบบการสร้างสรรค์การรำทรงเครื่องการแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง โดยนำนาฏจารีตของนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนราผสมผสานกับการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) โดยใช้แนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ (จินตนา สายทองคำ, 2563) มี 7 ขั้นตอน ดังนี้

แนวคิดการแสดง แบ่งออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

1) แนวคิดที่ได้จากจารีตการรำทรงเครื่องในนาฏศิลป์ไทยและการแสดงท่ารำโนรา โดยระบุผู้แสดงเป็นตัวละครเอก คือ เจ้าหญิงเหมชาลา ซึ่งเป็นผู้อัญเชิญพระทันตธาตุไปถวายแด่เจ้ากรุงลังกา ก่อนที่จะเสด็จเข้าร่วมในพระราชพิธีสมโภชพระทันตธาตุ เจ้าหญิงเหมชาลาต้องทำการชำระล้างร่างกายให้สะอาดแต่งตัวให้งดงามสมกับฐานันดรศักดิ์เยี่ยงนางกษัตริย์ ผู้แสดงเป็นตัวละครรอง คือ นางกำนัล ซึ่งเป็นผู้คอยรับเสด็จและนำขบวนเพื่อนำเจ้าหญิงเหมชาลาไปเข้าร่วมพระราชพิธีสมโภชพระทันตธาตุ

2) แนวคิดจากท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา โดยได้รับแรงบันดาลใจจากวัฒนธรรมจังหวัดนครศรีธรรมราชได้เชิญประเทศศรีลังกาเข้ามาร่วมเฉลิมฉลองผ้าพระบฏนานาชาติ วันสำคัญทางพุทธศาสนา คือ วันมาฆบูชาแห่ผ้าขึ้นธาตุนานาชาติ โดยประเทศศรีลังกานำการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) มาแสดงร่วมแสดงในเวลานั้น

ประกอบกับการศึกษาท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) มีลักษณะท่าเต้นมือและเท้า เช่น ท่าตั้งวง ท่าย่อขา ท่าตั้งเข่า และท่าที่สื่อความหมายถึงการแต่งตัวนั้น สามารถนำผสมผสานกับท่ารำในนาฏศิลป์ไทยได้อย่างลงตัว เพื่อเป็นการสร้างอัตลักษณ์เฉพาะของชุดการแสดงโดยแบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 สิงหลยาตรา กล่าวถึงการเดินทางของเจ้าหญิงเหมชาลามาสู่เข้าห้องแต่งตัว

ช่วงที่ 2 เหมชาลาแต่งองค์ กล่าวถึงการแต่งตังตัวการใส่เครื่องประดับของเจ้าหญิงเหมชาลา

ช่วงที่ 3 บรรจงอัญเชิญพระธาตุ กล่าวถึงเจ้าหญิงเหมชาลาเดินทางไปเข้าพิธีสมโภชพระทันตธาตุ

4.1.2 บทร้อง ทำนองเพลง และดนตรีประกอบการแสดง

ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทำนองเพลงและบทร้องขึ้นใหม่โดยมีผลการสร้างสรรค์บทร้อง ทำนองเพลง และดนตรีประกอบการแสดง จากการทดลองด้านบทร้องทำนองเพลงและดนตรีผ่านกระบวนการตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี นำมาใช้เป็นแนวทางสร้างสรรค์ทำนองเพลงและการคัดเลือกดนตรีมาใช้ประกอบการแสดง กำหนดเวลาของเพลงที่ใช้ในการแสดงรวมทั้งสิ้น 7.32 นาที โดยใช้ทำนองเพลงที่ได้จากการผสมผสานกันระหว่างดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนบนกับสำเนียงทำนองเพลงในการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา โดยใช้เครื่องดนตรีสากลเป็นตัวเชื่อมระหว่างดนตรีทั้ง 2 ชาติ เพื่อให้เกิดมีมิติมากยิ่งขึ้น เมื่อผสมผสานกันแล้วมีความลงตัวสอดคล้องกับช่วงของการแสดงโดยแบ่งทำเพลงออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 เพลงสิงหลยาตรา (จำนวนนาที 0.01- 2.10 นาที) ผู้ประพันธ์ทำนองเพลงมีแนวคิดมาจากเพลงต้นนางเยื้องจังหวะสองชั้น (ทางเก่า) สื่ออารมณ์เพลง คือ เป็นการเปิดตัวละครเจ้าหญิงเหมชาลาเดินทางเข้ามาในห้องเพื่อจะแต่งตัว โดยมีแนวคิดในการตั้งชื่อเพลงจากการเสนอแนะของผู้วิจัยร่วมกับคณะที่ปรึกษาด้านดนตรีไทยและผู้ประพันธ์ทำนองเพลงได้ข้อสรุปว่าเพลงต้นนางเยื้องจังหวะสองชั้นเป็นเพลงส่วนหนึ่งในเพลงช้า เรื่อง กระเดียด ที่เคยถูกจดบันทึกเป็นโน้ตสากลฉบับกรมศิลปากรเมื่อราวประมาณปี พ.ศ.2473 - พ.ศ.2484 ซึ่งเป็นเพลงที่มีความไพเราะและเป็นเพลงเก่าซึ่งควรอนุรักษ์และสืบสานไว้ จากนั้นนำเพลงต้นนางเยื้องในจังหวะสองชั้นมาสร้างสรรค์ให้มีสำเนียงพื้นบ้านของภาคใต้โดยใช้เสียงเครื่องดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ที่ใช้ประกอบการแสดงโนรา คือ ปี่ใต้ ใช้เป็นเครื่องดำเนินทำนอง กลองตุ๊ก โหม่ง กังสดาล ปืด และทับใช้เป็นเครื่องประกอบจังหวะและยังนำเสียงเครื่องดนตรีสากล คือ string ensemble cellos

Emerald haze pad มาเป็นเครื่องดนตรีเสริมทำนองเพลงเพื่อสร้างมิติให้ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้เกิดความโดดเด่นและมีความไพเราะมากยิ่งขึ้น ส่วนทำนองเพลงที่สื่อถึงความเป็นอัตลักษณ์ของประเทศศรีลังกาผู้วิจัยได้เสนอให้นำเสียงกลองเกตา เบรายา (Geta Beraya) และนำวิธีการตีจังหวะหน้าทับที่ใช้ประกอบการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังการ่วมบรรเลงกับเสียง Siter เพื่อผสมผสานให้เกิดมิติของเสียงนำมาใช้เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง และใช้เสียงฉิ่งธรรมปฏิ (Thalampata) เป็นเครื่องดนตรีอีกชิ้นหนึ่งที่ใช้ประกอบการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกามาใช้เป็นเครื่องประกอบจังหวะ

ช่วงที่ 2 เพลงเหมชาลาแต่งองค์ (จำนวนนาที 2.10 – 4.20 นาที) ผู้ประพันธ์ทำนองเพลงมีแนวคิดมาจากเพลงบอกสื่ออารมณ์ของเพลง คือ การกล่าวถึงขั้นตอนการแต่งตัวของเจ้าหญิงเหมชาลาโดยผู้วิจัยกับผู้ประพันธ์เพลงร่วมกันสร้างสรรค์แนวในการตั้งชื่อเพลง คือ ต้องการสื่อถึงความเป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้เนื่องจากการศึกษาตามตำนานพระมหาธาตุฯ เจ้าหญิงเหมชาลาถูกพายุพัดเรือสำเภาเข้ามายังชายฝั่งหาดทรายแก้วซึ่งปัจจุบัน คือ วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช ผู้วิจัยจึงเห็นความสำคัญของสถานที่แห่งนี้เพื่อสื่อถึงเรื่องราวความเป็นมาว่าครั้งหนึ่งเจ้าหญิงเหมชาลาเคยเสด็จมาประทับ ณ สถานที่แห่งนี้ ดังนั้น จึงได้นำวิธีการขับร้องแบบเพลงบอกโบราณของภาคใต้ซึ่งทำนองเพลงบอกเป็นเพลงที่มีลักษณะการร้องกล่าวถึงการบอกเล่าร้องเป็นทำนองเพลงนำมาสร้างสรรค์โดยประยุกต์ท่วงทำนองใหม่แต่ยังคงความคล้ายคลึงกับทำนองเพลงบอกเดิมแต่มีความแตกต่างกัน คือ เพลงบอกจะมีลูกคู่รับทำนองเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่นั้นจะใช้ดนตรีรับแทนการร้องรับของลูกคู่ เพื่อเป็นการเชิดชูเพลงบอกโบราณของการแสดงเพลงพื้นบ้านภาคใต้และเป็นการพัฒนาท่วงทำนองใหม่ เมื่อผู้ฟังฟังแล้วจะเกิดจินตนาการความเป็นอัตลักษณ์ของภาคใต้ได้อย่างชัดเจนโดยมีบทร้อง ดังนี้

ทำนองออก

เพลง สิงหลยาตรา

ร้องเพลงเหมชาลาแต่งองค์

เหมชาลาสระสรงมธุรส เมาลีมุ่นขนดคั่นบุปผา
สวมกรอบพักตร์อุบะบุษบา อีกฮันตีตาย่างงามละออ
ภูษาทรงส่าหรีสีเศวต มาเลเย่อย่างเทศรอบพระศอ
คาดเข็มขัดดอกไม้ลายถักทอ นพรัตน์เข้าช่อสร้อยสังวาล
ทองกรธำมรงค์ลงยาสี ซีรัมบูวงรีมีภูมิฐาน
กรประณตน้อมอุทิศจิตสักการ อัญเชิญธาตุพระทศทศญาณดำเนิน

-เข้าเพลงบรรจงอัญเชิญพระธาตุ-

(ผู้ประพันธ์บทร้อง ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพัฒน์ นาคเสน
ผู้ประพันธ์ทำนองเพลง นายพงค์พันธ์ เพชรทอง (สัมภาษณ์, 2564)

การสื่อความหมายบทร้อง กล่าวถึง เจ้าหญิงเหมชาลาทรงอาบน้ำอย่างประณีตงดงาม ขมวดมวยผมไว้ตรงกลางแล้วทัดด้วยดอกไม้ สวมกระบังหน้าประดับด้วยดอกไม้ ใส่เสื้ออย่างสวยงามตามลักษณะเสื้อการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกาชื่อเรียกว่า ฮันตีตาย่า (Hantitaya) นุ่งผ้าคล้ายลักษณะการนุ่งสาหรีสีขาวครีม สวมใส่สร้อยคอตามลักษณะเครื่องแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ชื่อเรียกว่า มาลาเย่ (Malaya) คาดเข็มขัดถักทอด้วยลายดอกไม้ สวมสังวาลประดับด้วยพลอยเก้าสี สวมใส่กำไลและสวมแหวนลงยา สวมใส่กำไลข้อเท้าอย่างสง่างามตามลักษณะกำไลข้อเท้าการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ชื่อเรียกว่า ซีรัมบู (Silambu) และพนมมือไว้ตั้งจิตอธิฐานสักการะบูชาพระทันตธาตุ พร้อมทั้งอัญเชิญพระทันตธาตุเสด็จเดินทางออกไปเพื่อประกอบพระราชพิธีสมโภชพระทันตธาตุ

คำที่นำภาษาสิงหลมาผสมผสานกับการประพันธ์บทร้อง คือ

ฮันตีตาย่า (Hantitaya) หมายถึง เสื้อครึ่งตัวมีแขนหรือไม่มีแขนก็ได้ผูกเชือกด้านหลังเพิ่มความกระชับรัดรูปให้ได้สัดส่วนหรือจะใส่ซิปติดกระดุมแทนก็ได้ มีเชือกผูกบริเวณคอด้านหลัง

มาลาเย่ (Malaya) หมายถึง เครื่องประดับสวมใส่ที่คอที่มีซื้อขายกันทั่วไปและใช้ในการเต้นของประเทศศรีลังกา

ซีรัมบู (Silambu) หมายถึง เครื่องประดับสวมใส่ที่ข้อเท้ามีลักษณะวงรีผูกด้วยเชือกระหว่างนิ้วกลางโยงไปที่รูร้อยเชือกของกำไลข้อเท้า วัสดุทำด้วยทองเหลืองผ่ากลางมีลูกเหล็กขนาดเล็กจำนวนมากกลิ้งอยู่ด้านในทำให้เกิดเสียง

วิธีการขับร้อง ขับร้องโดยใช้ทำนองเพลงบอกใส่สำเนียงภาษาใต้มาผสมผสานกับเสียงปี่ที่ใช้ในวงดนตรีพื้นบ้านของภาคใต้และเพิ่มเสียง Siter เข้ามาผสมผสานเพื่อความไพเราะมากยิ่งขึ้น คือ ผู้ขับร้องจะร้องนำ 1 บท แล้วทวนบทร้องด้วยการเป่าปี่ตามทำนองของบทร้อง โดยมีกลองเกตาเบรายา (Geta Beraya) ฉิ่งธรรมปฏิ (Thalampata) เป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิม (Traditonal) ของประเทศศรีลังกามีชื่อเรียกว่า อุดาราตะ เบรายา (Udarata beraya) ที่จังหวะการตีที่ใช้ในการเดินขบวนแห่ในประเพณีและพิธีสำคัญ โดยการศึกษาวิธีการตีของนายจินตกา บัญดารา อาจารย์อาวุโสด้านศิลปะการแสดง วิทยาเขตศรีปาลี มหาวิทยาลัยโคลัมโบ จากคลิปวีดีโอเรื่อง การเรียนรู้ การตีกลองเกตา เบรายา (Geta Beraya) บทเรียนที่ 15 จากทั้งหมด 16 บทเรียน ผสมผสานกับหน้าทับของกลองเกตาเบรายา (Geta Beraya) ชื่อเพลง วันนำ วันนำ (Wannam Wannam) เป็นเพลงลูกทุ่งที่ใช้ในการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) จากนั้นนำเสียงของกลองตุ๊กและทับที่ใช้ประกอบในท่ารำโนรามาเป็นเครื่องกำกับจังหวะ อารมณ์ของเพลงเพื่อสื่อถึงขั้นตอนการแต่งตัวของเจ้าหญิงเหมชาลา

ช่วงที่ 3 เพลงบรรจงอัญเชิญพระธาตุ (จำนวนนาที 4.21- 7.32 นาที) ผู้ประพันธ์สร้างสรรค์ทำนองเพลงที่สื่อถึงความเป็นอัตลักษณ์ของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา สื่ออารมณ์เพลงถึงการปิติยินดี ความรื่นเริงของเจ้าหญิงเหมชาลาและนางกำนัลก่อนที่จะเข้าไปร่วมพระราชพิธีสมโภชพระทันตธาตุ และจบด้วยทำนองเพลงมีแนวคิดมาจากเพลงต้นนางเยื้องจังหวะสองชั้น (ทางเก่า) สื่ออารมณ์ของเพลง คือ ความมีมนต์ขลัง ความศักดิ์สิทธิ์ความยิ่งใหญ่ และแสดงถึงการกรีดกรายร่ายรำของเจ้าหญิงเหมชาลาและนางกำนัลเคลื่อนที่ไปตั้งขบวน โดยผู้ประพันธ์ทำนองเพลงและดนตรีจังหวะหน้าทับนาดช้าของท่ารำโนรา คือ ทับและนำเสียงกลองเกตา เบรายา (Geta Beraya) ที่ใช้ประกอบการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกามาผสมผสานกันให้เป็นจังหวะที่สามารถเข้าจังหวะกันได้ ทำนองที่สร้างสรรค์เป็นทำนองเดียวกันกับช่วงที่ 1 ซึ่งมีวัตถุประสงค์ คือ จุดเริ่มต้นออกด้วยเพลงต้นนางเยื้องจังหวะสองชั้น (ทางเก่า) และทำนองเข้าด้วยเพลงเดียวกันเพื่อเกิดความเป็นเอกภาพ และเพื่อแสดงให้เห็นถึงคุณค่าของเพลงโบราณ ที่สามารถนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ทางดนตรีพัฒนาต่อยอดและสืบสานเพลงเก่ามิให้สูญหาย

4.1.3 ผู้แสดง ผู้วิจัยกำหนดการคัดเลือกผู้แสดงจากคุณสมบัติกลุ่มผู้แสดง คือ นักเรียนนักศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช กำลังศึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย จำนวน 5 คน มีความรู้พื้นฐานความสามารถด้านนาฏศิลป์ เป็นผู้เสียสละเวลาส่วนตัวเพื่อส่วนร่วมได้ รูปร่างสมส่วนมีใบหน้าสวยงามและบุคลิกภาพดี

ผลจากการคัดเลือกผู้แสดงที่ได้จาการทดลองบทบาทตัวละครเจ้าหญิงเหมชาลา สรุปว่า กลุ่มตัวอย่างที่เป็นอาสาสมัครจำนวน 3 คน นำมาทดลองและฝึกปฏิบัติการรำทรงเครื่องกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา คัดเลือกจากการกำหนดคุณสมบัติการคัดเลือกของผู้แสดง จากกลุ่มตัวอย่างได้จำนวน 3 คน ได้แก่

1. นางสาวธรรมพร ชาโนจุติ นักศึกษา ระดับชั้นปริญญาตรีชั้นปีที่ 4
2. นางสาวเพราพนิต ภิรมย์ นักศึกษา ระดับชั้นปริญญาตรีชั้นปีที่ 4
3. นางสาวศิริมาศ ปิ่นสุวรรณ นักเรียน ระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 1

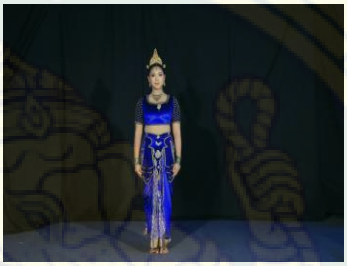
จากการคัดเลือกผู้แสดงจากกลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยได้คัดเลือกจากจำนวน 3 คน คัดเลือกให้เหลือจำนวน 1 คน ซึ่งเป็นไปตามขอบเขตเรื่องประเภทของการแสดงรำทรงเครื่อง ใช้ผู้แสดงคนเดียว ได้แก่ นางสาวศิริมาศ ปิ่นสุวรรณ นักเรียนระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 1 ซึ่งเป็นผู้มีคุณสมบัติเป็นไปตามเกณฑ์ที่กำหนด กลุ่มตัวอย่างที่ไม่ได้รับการคัดเลือกจำนวน 2 คน ผู้วิจัยจัดให้อยู่ในกลุ่มสำรองหากเกิดสถานการณ์ที่ไม่พึงประสงค์ เช่น ป่วย เกิดอุบัติเหตุ หรือผู้มีสภาพจิตใจไม่พร้อมนำเสนอผลงานต่อไป

ผลการทดลองบทบาทตัวละครนางกำนัลสรุปว่า กลุ่มตัวอย่างที่ได้มาจากการคัดเลือกจากอาสาสมัครจำนวน 4 คน นำมาทดลองและฝึกปฏิบัติการรำทรงเครื่องกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จากการคัดเลือกผู้แสดงจากกลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยได้คัดเลือกแบบเจาะจงตามเกณฑ์คุณสมบัติที่กำหนดไว้ ตรงตามเกณฑ์ที่ตั้งไว้ผู้แสดงจำนวน 4 คน ได้แก่

1. นางสาวศริญญา ยวนานนท์ นักเรียน ระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 1
2. นางสาวปรานวาต์ เอี่ยมวงศ์ นักเรียน ระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 1
3. นางสาวพิมวริน ตลึงวิทย์ นักเรียน ระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 1
4. นางสาวอมลวรรณ กรดนวล นักเรียน ระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 1

การคัดเลือกผู้แสดงในการแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ผู้ที่รับบทบาทต่าง ๆ ผู้วิจัยใช้วิธีการที่เรียกว่า ทรายเอ้าท์ (Tryout) คือ การคัดเลือกผู้แสดงโดยคัดเลือกจากศักยภาพและความสามารถ ซึ่งผู้วิจัยได้ทราบถึงศักยภาพ ความสามารถของผู้แสดงที่คัดเลือกมาก่อนแล้ว และพิจารณาผู้แสดงที่มีความเหมาะสมกับบทบาทที่แสดง (ฤตพชรพร ทองถนอม, 2560, น. 124)

ตารางที่ 8 รายละเอียดผู้แสดงการแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง

รายละเอียดผู้แสดง	ภาพนักแสดง	บทบาท
ชื่อ-สกุล นางสาวศิริมาศ ปิ่นสุวรรณ นักเรียนกำลังศึกษาระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 1 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย (ละครพระ) วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช	 **ภาพที่ 4.1** นางสาวศิริมาศ ปิ่นสุวรรณ **ที่มา:** ผู้วิจัย	เจ้าหญิงเหมชาลา
ชื่อ-สกุล นางสาวศริญญา ยวนานนท์นักเรียนกำลังศึกษาระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 1 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย (ละครพระ) วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช	 **ภาพที่ 4.2** นางสาวศริญญา ยวนานนท์ **ที่มา:** ผู้วิจัย	นางกำนัล
ชื่อ-สกุล นางสาวปรานวาต์ เอี่ยมวงศ์นักเรียนกำลังศึกษาระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 1 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย (ละครพระ) วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช	 **ภาพที่ 4.3** นางสาวปรานวาต์ เอี่ยมวงศ์ **ที่มา:** ผู้วิจัย	นางกำนัล
ชื่อ-สกุล นางสาวพิมวริน ตลังวิทย์ นักเรียนกำลังศึกษาระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 1 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย (ละครพระ) วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช	 **ภาพที่ 4.4** นางสาวพิมวริน ตลังวิทย์ **ที่มา:** ผู้วิจัย	นางกำนัล

ตารางที่ 8 รายละเอียดผู้แสดงการแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง (ต่อ)

รายละเอียดผู้แสดง	ภาพนักแสดง	บทบาท
ชื่อ-สกุล นางสาวอมลวรรณ กรดนวลนักเรียนกำลังศึกษาระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ 1 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย (ละครพระ) วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช	 **ภาพที่ 4.5** นางสาวอมลวรรณ กรดนวล **ที่มา:** ผู้วิจัย	นางกำนัล

ที่มา: ผู้วิจัย

4.1.4 กระบวนท่ารำ ผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ใช้ท่ารำนาฏศิลป์ไทยรูปแบบการรำนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนรากับการผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา โดยประพันธ์บทร้องขึ้นใหม่ ผู้วิจัยได้นำหลักการผสมผสานกระบวนท่ารำจาก วรรณพินี สุขสม. (2545) และประภาศรี ศรีประดิษฐ์ (2550) ที่กล่าวถึง กระบวนการรำทรงเครื่อง คือ การอาบน้ำแต่งตัวของตัวละครเอกในเรื่อง เป็นต้นว่าการตักน้ำขึ้นมาล้างหน้าลูบแขนขา ซึ่งในครั้งแรกเป็นการรำเพื่อประกอบการบรรเลงดนตรีโดยไม่มีบทร้อง ต่อมาภายหลังมีการนำบทร้องที่บรรยายถึงลักษณะการอาบน้ำและการแต่งตัว และการแสดงที่ต้องการบอกเชื้อชาติของตัวละคร เช่น ละครพันทางเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามอาสา เนื้อหากล่าวถึงพระราชธิดาพระเจ้ากรุงอังวะ เมื่อทราบว่าต้องเข้าพิธีแต่งงานกับสมิงพระรามจึงจัดแจงแต่งกายพร้อมทั้งทรงเครื่องประดับอันงดงามแพรวพราวแล้วจึงเสด็จมาในพิธีซึ่งสอดแทรกอัตลักษณ์ของแต่ละชนชาติตามหลักของ พัชรวรรณ ทับเกตุ (2553) กล่าวกระบวนการรำทรงเครื่องที่มีรูปแบบพันทางมี 2 ลักษณะ คือ ลักษณะที่ 1 ใช้หลักนาฏศิลป์ไทยมาเป็นพื้นฐานในการรำและแทรกอัตลักษณ์ของแต่ละชนชาติด้วยการเคลื่อนไหว โดยมากพบอยู่ในการรำตีบท เนื่องจากมีบทร้องกำกับจึงต้องใช้ลีลาการเคลื่อนไหวบ่งบอกเชื้อชาติ เป็นการรำเพื่ออธิบายถึงเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับที่ตัวละครสวมใส่อยู่รวมถึงการอาบน้ำ ทาแป้ง และใส่น้ำหอม เตรียมตัวเข้าพิธีสำคัญ ลักษณะที่ 2 สร้างอัตลักษณ์ของชนชาติขึ้นใหม่ภายใต้กรอบแนวคิดจากการรำต้นแบบของแต่ละชนชาติผสมผสานกับจินตนาการของบรมครูทางนาฏศิลป์ไทย จากการศึกษาทฤษฎีดังกล่าว ผู้วิจัยได้นำท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ตามที่ DILINI SENEVIRATNE

(2564) กล่าวถึง ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ เทคนิคการเต้นและความหลากหลายของกลองที่ใช้ในแต่ละสไตล์การเต้น ถือเป็นอัตลักษณ์ของการเต้น และเป็นที่รู้จักซึ่งได้รับความนิยมมากที่สุด ลีลาท่วงท่าของระบำสะท้อนให้เห็นถึงจิตวิญญาณของนักเต้นและความเป็นชนชาติศรีลังกา คือ ท่าเต้นมีความโลดโผน ว่องไว และเข้มแข็ง มีลักษณะการกระโดด การกระทืบเท้า การตีลังกาคล้ายนักกายกรรม ซึ่งสร้างความเร้าใจในการแสดง หากแต่ลักษณะของท่าเต้นนั้นไม่สามารถสื่อความหมายหรืออธิบายความหมายของท่าเต้นได้ กระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) แสดงลักษณะการปฏิบัติจำนวนหลายท่าแล้วรวมเรียกเป็น 1 ท่า การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา มีองค์ประกอบของการเต้น คือ นักตีกลองและนักตีฉิ่ง จำนวน 1 คนหรือ 2 คนขึ้นไป ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของสถานที่และการแสดง วิธีการตีกลองเน้นจังหวะเร็วและจังหวะที่มีความสลับซับซ้อน จากการศึกษาดังกล่าวผู้วิจัยจึงได้นำกระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) มาอธิบายถึงท่าเต้นหลัก คือ ท่าเต้นพื้นฐานของโกดา ซารัมบา (Goda Saramba) จะมีชื่อเรียกท่าที่ชัดเจน ท่าเชื่อม คือ ท่าที่แสดงท่าเคลื่อนไหวของการเต้นซึ่งชื่อท่าผู้วิจัยนำมาเปรียบเทียบกับกระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทยแล้วนำมาใช้เรียกที่เหมือนกัน เช่น ท่าเดินมือเดียวท่าเดินสองมือ ท่าอัตลักษณ์เฉพาะ คือ ท่าเต้นที่ปรากฏในการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ที่ปฏิบัติท่านิ่งอย่างชัดเจนและอย่างที่ได้กล่าวไว้ในบทที่ 3 เรื่อง ชื่อเรียกของท่าเต้นจะไม่ปรากฏการชื่อเรียก พร้อมทั้งท่าเต้นของภาษากายหรือภาษาท่าเต้นที่สื่อความหมายถึงกิริยาการแต่งตัว ผู้วิจัยจึงได้กำหนดชื่อขึ้นใหม่และได้อธิบายชื่อและวิธีปฏิบัติเพื่อให้เข้าใจว่าท่าที่ปรากฏนั้นคือท่าอัตลักษณ์เฉพาะโดยกำหนดเป็นการกำกับด้วยตัวเลขแทนการใช้ชื่อเรียก รวมถึงการอธิบายถึงท่ารำหลักที่ได้จากการผสมผสานกันระหว่างท่ารำในนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนราและท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) โดยปรากฏท่ารำหลัก ท่าเชื่อม ท่าสื่อความหมาย และท่าอัตลักษณ์เฉพาะของการแสดงไว้ 3 ช่วง ดังนี้

กระบวนท่ารำช่วงที่ 1 สิงหลยาตรา สื่อความหมายถึง การเดินทางของเจ้าหญิงเหมชาลามาสู่เข้าห้องแต่งตัวทำนองเพลง “สิงหลยาตรา” กระบวนท่ารำบทบาทนางกำนัลและกระบวนท่ารำบทบาทเจ้าหญิงเหมชาลา ผลที่ได้จากการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำวิเคราะห์ได้ ดังนี้

กระบวนท่ารำบทบาทนางกำนัล

กระบวนท่ารำหลัก ใช้กระบวนท่าเต้นพื้นฐานของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จำนวน 2 ท่า คือ 1. ท่านมัสการายา เป็นท่าที่สื่อถึงการสักการะบูชาพระพุทธเจ้าก่อนปฏิบัติท่าเต้น และท่าพื้นฐาน โกดา ซารัมบา (Goda Saramba) 2. ท่าเตรียม (แบบยืน) เป็นท่าเพื่อเตรียมความพร้อมก่อนปฏิบัติท่าเต้น ดังตาราง

ตารางที่ 9 กระบวนท่ารำหลักของนางกำนัล ช่วงที่ 1

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 ท่านมัสการายา **ที่มา:** DILINI SENEVIRATNE (2564, น. 40) วิธีปฏิบัติท่านมัสการายา คือ จังหวะที่ 1 ย่อเข่าลง มือทั้งสองไขว้แตะที่พื้น แขนข้างขวาทับแขนข้างซ้าย ก้มหน้าลง จากนั้นสลับแขนที่ไขว้อีกข้างหนึ่ง จังหวะที่ 2 นำมือทั้งสองแตะที่ระดับอกกันศอก จังหวะที่ 3 วาดมือทั้งสองขึ้นเหนือศีรษะเป็นท่าพนมมือไหว้แล้วค่อย ๆ ลุกขึ้นยืน	 ท่านมัสการายา **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่านมัสการายามาจากท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

ตารางที่ 9 กระบวนท่ารำหลักของนางกำนัล ช่วงที่ 1 (ต่อ)

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 ท่าเตรียม (แบบยืน) **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์) วิธีปฏิบัติท่าเตรียมแบบยืน คือ ตั้งตัวตรงหรือหันทิศทางไปทางใดทางหนึ่งก็ได้ มือทั้งสองพลิกมือออกนอกลำตัวระดับอก กันศอกตั้งฉากย่อเหลี่ยมลง สามารถปฏิบัติเตรียมในลักษณะท่านั่งก็ได้	 ท่าเตรียม (แบบยืน) ทำนองเพลงช่วงที่ 1 **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่าเตรียม (แบบยืน) มาจากท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

ที่มา: ผู้วิจัย

กระบวนท่าเชื่อม ใช้กระบวนท่าเต้นที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จำนวน 1 ท่า คือ ท่าพนมมือไหว้ ดังตาราง

ตารางที่ 10 กระบวนท่าเชื่อมของนางกำนัล ช่วงที่ 1

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
ท่าไหว้ **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์) วิธีปฏิบัติท่าไหว้ คือ มือทั้งสองพนมมือไหว้ระดับเหนือศีรษะ ไขว้เท้าขวาเอนตัวไปข้างขวา สามารถปฏิบัติได้ทั้งสองข้างหรือหน้าตรง	ท่าไหว้ทำนองเพลงช่วงที่ 1 **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่าไหว้ระดับเหนือศีรษะ มาจากท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทย ประเภทนาฏยศัพท์ คือ ท่ายืนผสมเท้า

ที่มา : ผู้วิจัย

กระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมาย ใช้กระบวนท่าเต้นพื้นฐานของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จำนวน 1 ท่า คือ ท่าไหว้ สื่อถึงการนำเจ้าหญิงเหมชาลาเดินทางเข้ามาในห้องแต่งตัว ดังตาราง

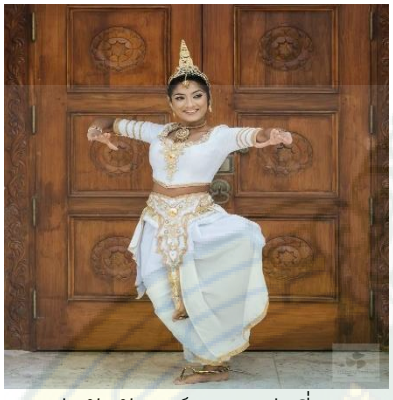
ตารางที่ 11 กระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมายของนางกำนัล ช่วงที่ 1

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 ท่าไหว้ (ท่าซ้ำ) **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์)	 ท่าไหว้ทำนองเพลงช่วงที่ 1 **ที่มา:** ผู้วิจัย สื่อความหมายถึง การเชิญเจ้าหญิงเหมชาลาเข้ามาสู่ห้องแต่งตัว ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่าไหว้ระดับอก กันศอก มาจากท่าไหว้ในท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ คือ ตั้งเข่า

ที่มา: ผู้วิจัย

กระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะ ใช้กระบวนท่าเต้นพื้นฐานของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา คือ ท่าเต้นที่แสดงอัตลักษณ์ จำนวน 3 ท่า ดังตาราง

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะของนางกำนัล ช่วงที่ 1

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 1 **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์) วิธีปฏิบัติ คือ มือทั้งสองพลิกมือออกนอกลำตัวระดับอก กันศอก เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายเดี่ยวเท้า สามารถปฏิบัติได้ทั้งสองข้าง ทิศทางการหันสามารถหันหน้าตรง ด้านซ้ายและด้านขวา ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 2 **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์) วิธีปฏิบัติอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 2 คือ มือซ้ายพลิกมือออกนอกลำตัว ตั้งสูงระดับเหนือศีรษะ มือขวาพลิกมือออกนอกลำตัวระดับอก กันศอก ศีรษะตรง เท้าซ้ายไขว้เท้า สามารถปฏิบัติได้ทั้งข้างซ้ายและข้างขวา	 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะทำนองเพลงช่วงที่ 1 **ที่มา:** ผู้วิจัย

ตารางที่ 12 กระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะของนางกำนัล ช่วงที่ 1 (ต่อ)

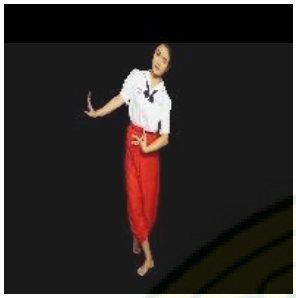
ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 3 **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์) วิธีปฏิบัติอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 3 คือ เอนตัวไปข้างขวา ลักคอซ้าย มือขวาตั้งมือตรงระดับหน้า มือซ้ายตั้งมือตรงระดับอก กันศอกเท้าซ้ายไขว้เท้า สามารถปฏิบัติได้ทั้งข้างซ้ายและข้างขวา	ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ามาจากอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 1-3 ในการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทย ประเภทนาฏยศัพท์ คือ เดี่ยวเท้า ก้าวหน้า ลักคอ

ที่มา: ผู้วิจัย

กระบวนท่ารำบทบาทเจ้าหญิงเหมชาลา

กระบวนท่ารำหลัก กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษาท่านาฏศิลป์ จำนวน 2 ท่า คือ 1. ท่าเดินมือเดียวผสมผสานกับท่าเดินมือเดียวของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา 2. ท่านมัสการายา ดังตาราง

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำหลักนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 1

กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย	ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 ภาษาท่านาฏศิลป์ “ท่าเดินมือเดียว” **ที่มา:** ผู้วิจัย	 ท่าเดินมือเดียว **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์)	 ท่าเดินทำนองออก **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่าเดินมือเดียว มือซ้ายมาจากท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทย ประเภทภาษาท่านาฏศิลป์ คือ มือขวาท่าเดินมือ
	 ท่านมัสการายา (ท่าซ้ำ) **ที่มา:** DILINI SENEVIRATNE (2564, น. 40)	

ตารางที่ 13 กระบวนท่ารำหลักนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 1 (ต่อ)

กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย	ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
		   ท่านมัสการายา **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่านมัสการายา มาจากท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

ที่มา: ผู้วิจัย

กระบวนท่าเชื่อม ใช้กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทย จำนวน 1 ท่า คือ ท่าขึ้นเตียง ดังตาราง

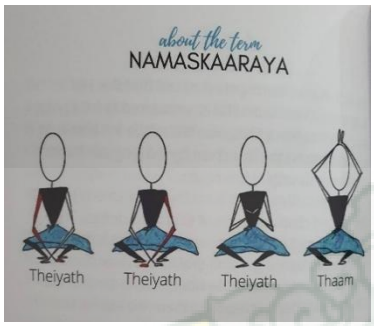
ตารางที่ 14 กระบวนท่าเชื่อมของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 1

ท่านาฏศิลป์ไทย	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 ท่าขึ้นเตียงการแสดงชุด บุษบาทรงเครื่อง **ที่มา:** สุธาวรี อุ๊นพันธ์ (2564, ออนไลน์)	 ท่าขึ้นเตียง **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำขึ้นเตียงมาจากภาษาท่านาฏศิลป์ คือ ท่าขึ้นเตียงของละครนาง

ที่มา: ผู้วิจัย

กระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมาย ผู้วิจัยได้นำเสนอกระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะจำนวน 1 ท่า คือ ท่านมัสการายา สื่อถึงการเคารพด้วยการกราบไหว้สถานที่ ดังตาราง

ตารางที่ 15 กระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมาย และกระบวนท่าอัตลักษณ์เฉพาะของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 1

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 ท่านมัสการายา (ท่าซ้ำ) **ที่มา:** DILINI SENEVIRATNE (2564, น. 40)	 ท่านมัสการายา **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่านมัสการายา มาจากท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

ที่มา : ผู้วิจัย

กระบวนท่ารำช่วงที่ 2 เหมชาลาแต่งองค์ สื่อความหมายถึง การแต่งตังตัวและการสวมใส่เครื่องประดับของเจ้าหญิงเหมชาลา “ร้องเพลงเหมชาลาแต่งองค์” ใช้กระบวนท่ารำการรำทรงเครื่องในนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนราผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา กระบวนท่ารำบทบาทนางกำนัลและกระบวนท่ารำบทบาทเจ้าหญิงเหมชาลาผลที่ได้จากการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ดังนี้

กระบวนท่ารำบทบาทนางกำนัล

กระบวนท่ารำบทบาทนางกำนัลนั้น ผู้วิจัยได้นำเสนอกระบวนท่ารำหลัก กระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะ และกระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมาย สื่อถึงการแสดงบทบาทประกอบกระบวนท่ารำพื้นหลังเพื่อส่งเสริมให้กระบวนท่ารำของเจ้าหญิงเหมชาลามีจุดเด่นมากยิ่งขึ้น โดยยึดกระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกามาผสมผสานท่านาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ คือ การตั้งเข่า การก้าวหน้า และท่าลักคอ ท่าอัตลักษณ์เฉพาะจำนวน 3 ท่า คือ 1. ท่าเต้นอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 1 และท่าที่ 3 2. ท่าเตรียม (แบบนั่ง) ดังตาราง

ตารางที่ 16 กระบวนท่ารำหลักและกระบวนท่าอัตลักษณ์เฉพาะของนางกำนัล ช่วงที่ 2

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	**การสร้างสรรค์ท่ารำ**
 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 3 (ท่าซ้ำ) **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์)	 บทร้อง “เหมชาลา” **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำมาจากท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 3 ในท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ คือ ตั้งเข่า ลักคอ

ตารางที่ 16 กระบวนท่ารำหลักและกระบวนท่าอัตลักษณ์เฉพาะของนางกำนัล ช่วงที่ 2 (ต่อ)

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 ท่าเตรียม (แบบนั่ง) **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์) วิธีปฏิบัติท่าเตรียมแบบนั่ง คือ นั่งตั้งเข่าขวาตั้งตัวตรงหันทางทิศหน้า มือทั้งสองพลิกมือออกนอกลำตัวระดับอก กันศอกตั้งฉาก การปฏิบัติท่าเตรียมทิศทางไปทางใดทางหนึ่งก็ได้	 บทร้อง “สีเศวต” **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำมาจากท่าเตรียม (แบบนั่ง) ในท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ คือ ตั้งเข่า ลักคอ
 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 1 (ท่าซ้ำ) **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์)	 บทร้อง “สร้อยสังวาล” **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำมาจากท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 1 ในท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ คือ ก้าวหน้า ลักคอ

ที่มา: ผู้วิจัย

กระบวนท่าเชื่อม ใช้กระบวนท่าเต้นที่พื้นฐานเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จำนวน 1 ท่า คือ ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 1 ดังตาราง

ตารางที่ 17 กระบวนท่าเชื่อมของนางกำนัล ช่วงที่ 2

ท่าเต้นกันดยัน แด๊นซ์ (Kandyan Dance)	**การสร้างสรรค์ท่ารำ**
 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 1 (ท่าซ้ำ) **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์)	 บทร้อง “คาดเข็มขัด” **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำมาจากท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 1 ในท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทย ประเภทนาฏยศัพท์ คือ ก้าวหน้า ลักคอ

ตารางที่ 17 กระบวนท่าเชื่อมของนางกำนัล ช่วงที่ 2 (ต่อ)

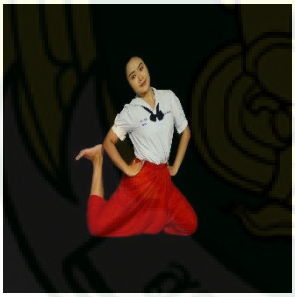
ท่าเต้นกันดยัน แด๊นซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
	 บทร้อง “ดอกไม้” **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำมาจากท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 1 ในท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

ที่มา: ผู้วิจัย

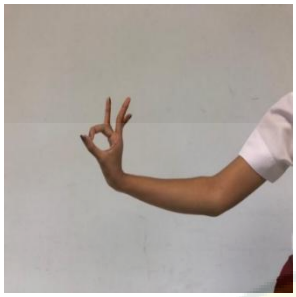
กระบวนท่ารำบทบาทเจ้าหญิงเหมชาลา

กระบวนท่ารำหลัก ใช้กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทย ประเภทภาษาท่านาฏศิลป์ คือ ท่าตัวเรา ประเภทนาฏยศัพท์ คือ การนั่งกระดกเสี้ยว มือล่อแก้ว ผสมผสานกับกระบวนท่ารำโนรา คือ ท่าชูชาย ท่าพวงมาลัย ผสมผสานท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกากับนาฏยศัพท์ คือ นั่งทับส้น จีบคว่ำ ภาษาท่านาฏศิลป์ คือ ท่าชมความงาม ท่าสง่างาม ดังตาราง

ตารางที่ 18 กระบวนท่ารำหลักนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับกระบวนท่ารำโนรา เจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2

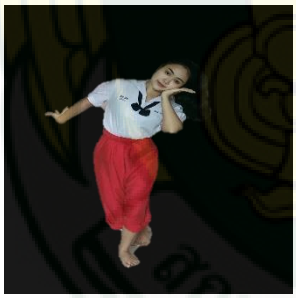
กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย	กระบวนท่ารำโนรา	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 ภาษาท่านาฏศิลป์ “ท่าตัวเรา” **ที่มา:** ผู้วิจัย	 ท่าเขาควาย **ที่มา:** สุพัฒน์ นาคเสน, (2562, น. 106)	 บทร้อง “เหมชาลา” **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำมือซ้ายมาจากภาษาท่านาฏศิลป์ คือ ท่าตัวเราผสมผสานกับท่ารำโนรา มือขวา คือ ท่าเขาควาย
 นาฏยศัพท์ “นั่งกระดกเสี้ยว” **ที่มา:** ผู้วิจัย	 ท่าชูชาย **ที่มา:** จินตนา อนุวัฒน์ (2563, น. 112)	 บทร้อง “เมาลีมุ่นขนด” **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของมือทั้งสอง มาจากท่าโนรา คือ ท่าชูชาย ผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ คือ นั่งกระดกเสี้ยว

ตารางที่ 18 กระบวนท่ารำหลักนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับกระบวนท่ารำโนราของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2 (ต่อ)

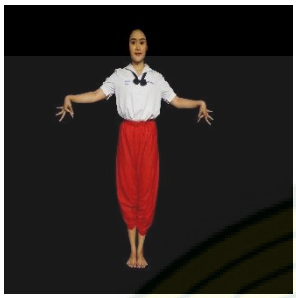
กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย	กระบวนท่ารำโนรา	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 นาฏยศัพท์ “มือล่อแก้ว” **ที่มา:** ผู้วิจัย	 ท่าพวงมาลัย **ที่มา:** สุพัฒน์ นาคเสน (2562, น. 112)	 บทร้อง “นพรัตน์เข้าช่อ” **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือทั้งสอง มาจากท่าโนรา คือ ท่าพวงมาลัย ผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ คือ มือล่อแก้ว ศีรษะเอียงก้าวหน้ากระดกหลัง

ที่มา: ผู้วิจัย

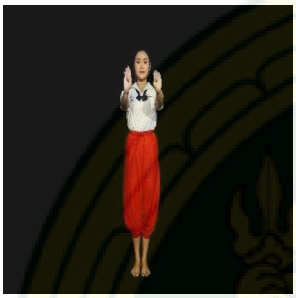
ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำหลักนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย	ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 นาฏยศัพท์ “นั่งทับส้น” **ที่มา:** ผู้วิจัย	 ท่าเต้น “ท่าใส่เครื่องประดับศีรษะ” **ที่มา:** VISHADI RANDEERA (2565, ออนไลน์)	 บทร้อง “สวมกรอบพักตร์” **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของมือทั้งสองมาจากภาษาท่าเต้นของการเต้นกันดยันแดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าใส่เครื่องประดับศีรษะผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์คือนั่งทับส้นเอียงศีรษะ
 ภาษาท่านาฏศิลป์ “ท่าอาย/ท่าชมความงาม” **ที่มา:** ผู้วิจัย	 ท่าเต้น “ท่ากรายมือ” **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์)	 ทวนคำร้อง “งามลออ” **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำมือซ้ายมาจากนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษาท่านาฏศิลป์ท่าชม ก้าวหน้าผสมผสานกับภาษาท่าเต้นของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่ากรายมือ

ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำหลักนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) (ต่อ)

กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย	ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 นาฏยศัพท์ “จีบคว่ำสองมือ” **ที่มา:** ผู้วิจัย	 ท่าใส่กำไลข้อเท้า **ที่มา:** VISHADI RANDEERA (2565, ออนไลน์)	 บทร้อง “ซีรัมบูวงรี” **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของมือทั้งสองมาจากนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ คือ จีบคว่ำสองมือระดับข้อเท้า ผสมผสานกับภาษาท่าเต้นในการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าใส่กำไลข้อเท้า

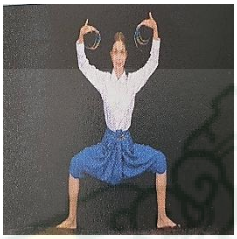
ตารางที่ 19 กระบวนท่ารำหลักนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) (ต่อ)

กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย	ท่าเต้น Kandyan Dance	การสร้างสรรค์ท่ารำ
   นาฏยศัพท์ “ตั้งวงบน” นาฏยศัพท์ “ตั้งวงระดับหน้า” **ที่มา:** ผู้วิจัย	 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 2 **ที่มา:** VISHADI RANDEERA (2565, ออนไลน์)	 บทร้อง “มีภูมิฐาน” **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือทั้งสองมาจากท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 2 ผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทย ประเภทนาฏยศัพท์ คือ ตั้งวงบน วงหน้า นั่งตั้งเข่า

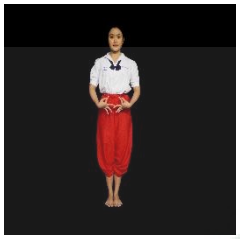
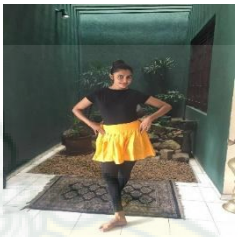
ที่มา: ผู้วิจัย

กระบวนท่ารำหลัก ช่วงที่ 2 ของเจ้าหญิงเหมชาลา ผู้วิจัยได้นำเสนอท่ารำนาฏศิลป์ไทยโดยใช้กระบวนท่ารำในภาษาท่านาฏศิลป์ กระบวนท่ารำโนราผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จำนวน 3 ท่า ดังตาราง

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารำหลักนาฏศิลป์ไทย กระบวนท่ารำโนราผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2

กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย	กระบวนท่ารำโนรา	ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
			
นาฏยศัพท์ “ท่าจีบตะแคงสองมือระดับคอ” **ที่มา:** ผู้วิจัย	ท่าเก็บเท้า **ที่มา:** จินตนา อนุวัฒน์, (2563, น. 106)	ท่าใส่สร้อย **ที่มา:** VISHADI RANDEERA (2565, ออนไลน์)	บทร้อง“รอบพระศอ” สื่อความหมายถึงสวมสร้อย **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือทั้งสองมาจากนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ คือ จีบตะแคงระดับคอ ผสมผสานกับท่ารำโนราของเท้า คือ ท่าเก็บเท้า และการเคลื่อนไหวของมือในภาษาท่าเต้นในการเต้น กันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าใส่สร้อย

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารำหลักนาฏศิลป์ไทย กระบวนท่ารำโนราผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2 (ต่อ)

กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย	กระบวนท่ารำโนรา	ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 นาฏยศัพท์ “จีบตะแคงสองมือระดับชายพก” **ที่มา:** ผู้วิจัย (2565)	 ท่าตั้งวงระดับเอว **ที่มา:** จินตนา อนุวัฒน์ (2563, น. 89)	 ท่าใส่เข็มขัด **ที่มา:** VISHADI RANDEERA (2565, ออนไลน์)	 บทร้อง “คาดเข็มขัด” สื่อความหมายถึงคาดเข็มขัด **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือทั้งสองมาจากนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ คือ จีบตะแคงสองมือระดับชายพก ก้าวหน้าผสมผสานกับท่ารำโนรา คือ ตั้งวงระดับเอว ภาษาท่าเต้นลักษณะการเคลื่อนไหวของมือในการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าใส่เข็มขัด

ตารางที่ 20 กระบวนท่ารำหลักนาฏศิลป์ไทย กระบวนท่ารำโนราผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2 (ต่อ)

กระบวนท่ารำ นาฏศิลป์ไทย	**กระบวนท่ารำโนรา**	**ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)**	**การสร้างสรรค์ท่ารำ**
นาฏยศัพท์ “จีบปรกหน้ามือเดียว” **ที่มา:** ผู้วิจัย	ท่าทรงกำไล **ที่มา:** สุพัฒน์ นาคเสน (2553)	ท่าใส่กำไล **ที่มา:** VISHADI RANDEERA (2565, ออนไลน์)	บทร้อง “ทองกร” สื่อความหมายถึงใส่กำไลข้อมือ **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำมือซ้ายมาจากนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ คือ จีบปรกหน้าผสมผสานกับมือขวาในท่ารำโนราคือท่าทรงกำไล มีลักษณะการเคลื่อนไหวมือมาจากภาษาท่าเต้นกันดยันแดนซ์ (Kandyan Dance) คือท่าใส่กำไล

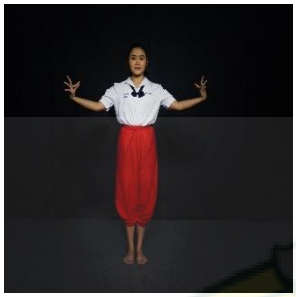
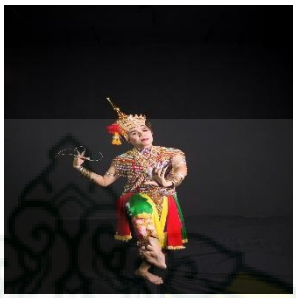
ที่มา: ผู้วิจัย

กระบวนท่าเชื่อม ใช้กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย ประเภทนาฏยศัพท์ คือ จีบคว่ำ จีบหงาย และสอดจีบ ผสมผสานกับท่ารำพื้นฐานโนรา คือ ท่าร้อยมาลัย ท่าเลียบถ้ำ และท่าสอดสร้อย จำนวน 3 ท่า ดังตาราง

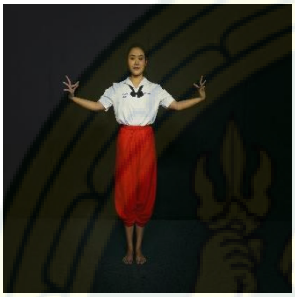
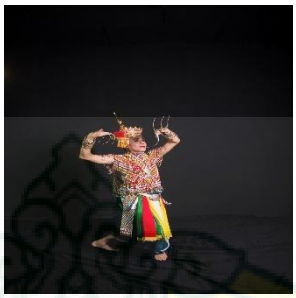
ตารางที่ 21 กระบวนท่าเชื่อมนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับกระบวนท่ารำโนราของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2

กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย	กระบวนท่ารำโนรา	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 นาฏยศัพท์ “จีบคว่ำ” **ที่มา:** ผู้วิจัย (2565)	 ท่าร้อยมาลัย **ที่มา:** สุพัฒน์ นาคเสน (2562, น. 115)	 ทำนองเพลงทวนบท **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำมือซ้ายมาจากนาฏศิลป์ไทย ประเภทนาฏยศัพท์ คือ จีบคว่ำระดับหน้า ตั้งเข่า ลักคอ ผสมผสานกับมือขวามาและลักษณะการเคลื่อไหวของมือมาจากท่าโนรา คือ ท่าร้อยมาลัย

ตารางที่ 21 กระบวนท่าเชื่อมนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับกระบวนท่ารำโนราของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2 (ต่อ)

กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย	กระบวนท่ารำโนรา	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 นาฏยศัพท์ “จีบหงาย” **ที่มา:** ผู้วิจัย	 ท่ากินนรเลียบถ้ำ **ที่มา:** สุพัฒน์ นาคเสน (2562, น. 137)	 ทำนองเพลงทวนบท **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือขวามาจากนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ คือ จีบหงาย ระดับสะเอว ตั้งเข่า ลักคอ ผสมผสานกับมือขวามาจากและลักษณะการเคลื่อนไหวของมือมาจากท่าโนรา คือ ท่าเลียบถ้ำ

ตารางที่ 21 กระบวนท่าเชื่อมนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับกระบวนท่ารำโนราของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2 (ต่อ)

กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย	กระบวนท่ารำโนรา	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 นาฏยศัพท์ “สอดจีบ” **ที่มา:** ผู้วิจัย	 ท่าสอดสร้อย **ที่มา:** สุพัฒน์ นาคเสน (2562, น. 126)	ทำนองเพลงทวนบท **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือขวามาจากนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ คือ จีบหงายระดับสะเอว และจีบคว่ำระดับแง่ศีรษะ เอียงศีรษะผสมผสานกับลักษณะการเคลื่อนไหวของมือและเท้ามาจากท่าโนรา คือ ท่าสอดสร้อย

ที่มา: ผู้วิจัย

กระบวนท่ารำสื่อความหมาย ผู้วิจัยนำกระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยผสมผสานท่ารำโนรากับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) สื่อความหมายถึง การแต่งตัว การสวมใส่เครื่องประดับจำนวน 14 ท่า คือ ท่าตักน้ำ ท่าแนะนำตัวละคร ท่าขมวดมวยผม ท่าทัดดอกไม้ ท่าใส่กระบังหน้า ท่าใส่เสื้อ ท่าสวยงาม ท่านุ่งผ้า ท่าใส่สร้อย ท่าคาดเข็มขัด ท่าใส่สังวาล ท่าใส่กำไลข้อมือ ท่าสวมแหวน และท่าใส่กำไลข้อเท้า ดังตาราง

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำสื่อความหมายของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2

ชื่อกระบวนท่ารำ	การสร้างสรรค์ท่ารำ
การสื่อความหมาย “ท่าตักน้ำ” คือ กระบวนท่ารำภาษาท่านาฏศิลป์ แสดงกิริยาการอาบน้ำของเจ้าหญิงเหมชาลา แสดงท่าทางการตักน้ำมารดที่แขนข้างซ้ายและแขนข้างขวา การวางขันตักน้ำเป็นการแสดงความหมายถึงขั้นตอนการอาบน้ำเสร็จเรียบร้อย	 บทร้อง “สระสรงมธุรส” **ที่มา:** ผู้วิจัย
การสื่อความหมาย “ท่าแนะนำตัวละคร” คือ กระบวนภาษาท่านาฏศิลป์แสดงแทนคำพูดกล่าวถึงชื่อตัวละคร คือ เจ้าหญิงเหมชาลา ซึ่งผสมผสานกระบวนท่ารำท่านาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ คือ การจีบตะแคงระดับอก นั่งทับส้น ลักคอ กับท่าโนรา คือ ท่าตั้งวงเขาควาย	 บทร้อง “เหมชาลา” **ที่มา:** ผู้วิจัย

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำสื่อความหมายของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2 (ต่อ)

ชื่อกระบวนท่ารำ	การสร้างสรรค์ท่ารำ
การสื่อความหมาย “ท่าขมวดมวยผม” คือ กระบวนท่ารำภาษาท่านาฏศิลป์แสดงกิริยาการขมวดผมให้เป็นมวยอยู่ตรงกลางศีรษะ ซึ่งใช้กระบวนท่ารำท่านาฏศิลป์ไทย นาฏยศัพท์ คือ การจีบตะแคงระดับศีรษะ การตั้งวงระดับเหนือศีรษะบริเวณด้านหลัง กระดกเสี้ยว และเอียงศีรษะ	 บทร้อง “เมาลีมุ่นขนด” **ที่มา:** ผู้วิจัย
การสื่อความหมาย “ท่าทัดดอกไม้” คือ กระบวนท่ารำภาษาท่านาฏศิลป์แสดงกิริยาการทัดดอกไม้ด้านซ้าย ซึ่งใช้กระบวนท่ารำท่านาฏศิลป์ไทย นาฏยศัพท์ คือ การจีบตะแคงมือข้างขวาระดับข้างหู และนั่งทับส้น	 บทร้อง “บุษบา” **ที่มา:** ผู้วิจัย
การสื่อความหมาย “ท่าใส่กระบังหน้า” คือ กระบวนท่ารำภาษาท่านาฏศิลป์แสดงกิริยาการใส่เครื่องประดับศีรษะ คือ กระบังหน้า มีลักษณะการแสดงกระบวนท่ารำโดยมือทั้งสองตั้งมือระดับกรอบหน้า บริเวณกระบังหน้า ยกมือทั้งสองขึ้นระดับเหนือศีรษะเล็กน้อย และดึงมือทั้งสองลงมาลักษณะการใส่หรือครอบเครื่องประดับ ซึ่งใช้ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ท่าใส่เครื่องประดับศีรษะ	 บทร้อง “ใส่กรอบพักตร์” **ที่มา:** ผู้วิจัย

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำสื่อความหมายของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2 (ต่อ)

ชื่อกระบวนท่ารำ	การสร้างสรรค์ท่ารำ
การสื่อความหมาย “ท่าใส่เสื้อ” คือ กระบวนท่ารำในนาฏศิป์ไทยประเภทภาษาท่านาฏศิลป์แสดงกิริยาการใส่เสื้อ มีลักษณะการแสดงกระบวนท่ารำโดยการกรีดมือทั้งสองระดับใต้หน้าอก กิริยาการใส่เสื้อจากด้านหน้าอ้อมไปทางด้านหลัง แล้วแสดงกิริยาการผูกเชือก ซึ่งใช้ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกาท่าใส่เสื้อ	 บทร้อง “อีกฮันตีตาย่า” **ที่มา:** ผู้วิจัย
การสื่อความหมาย “ท่าสวยงาม” คือ กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษาท่านาฏศิลป์แสดงกิริยาการบ่งบอกถึงความสวยงามของเจ้าหญิงเหมชาลาซึ่งใช้กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทย คือ มือข้างซ้ายแบมือระดับข้างแก้ม (ท่าอาย/ท่าสวยงาม) นาฏยศัพท์เอียงศีรษะข้างซ้าย เท้าขวาก้าวหน้า ผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา คือ มือขวากรีดมือแขนตึง	 บทร้อง “งามละออ” **ที่มา:** ผู้วิจัย

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำสื่อความหมายของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2 (ต่อ)

ชื่อกระบวนท่ารำ	การสร้างสรรค์ท่ารำ
การสื่อความหมาย “ท่านุ่งผ้า” คือ กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษาท่านาฏศิลป์แสดงกิริยาการนุ่งผ้า และประเภท นาฏยศัพท์ คือ มือข้างขวาจีบตะแคงระดับชายพก มือข้างซ้ายแทงมือไปด้านซ้ายย่อเข่า เอียงศีรษะข้างซ้าย	 บทร้อง “ภูษาทรงสาหรี” **ที่มา:** ผู้วิจัย
การสื่อความหมาย “ท่าใส่สร้อย” คือ กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษาท่านาฏศิลป์แสดงกิริยาการใส่สร้อย และนาฏยศัพท์ คือ จีบตะแคงสองมือระดับคอ ลักคอข้างซ้าย ย่อเข่าผสมผสานกับท่าเต้นกันดยันแดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา คือ ท่าใส่สร้อย	 บทร้อง “มาลาเย่อย่างเทศรอบพระศอ” **ที่มา:** ผู้วิจัย

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำสื่อความหมายของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2 (ต่อ)

ชื่อกระบวนท่ารำ	การสร้างสรรค์ท่ารำ
การสื่อความหมาย “ท่าคาดเข็มขัด” คือ กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษาท่านาฏศิลป์แสดงกิริยาการคาดเข็มขัด และนาฏยศัพท์ คือ จีบตะแคงสองมือระดับชายพกเยื้องตัว เท้าข้างขวาก้าวข้างเท้าข้างซ้ายก้าวหน้าผสมผสานกับท่าโนรา คือ ท่าตั้งวงโนราระดับสะเอว	 บทร้อง “คาดเข็มขัด” **ที่มา:** ผู้วิจัย
การสื่อความหมาย “ท่าใส่สังวาล” คือ กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษาท่านาฏศิลป์แสดงกิริยาการใส่สร้อยสังวาลผสมผสานกับท่ารำโนรา คือ ท่าสอดสร้อย	 บทร้อง “สร้อยสังวาล” **ที่มา:** ผู้วิจัย

ตารางที่ 22 กระบวนท่ารำสื่อความหมายของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2 (ต่อ)

ชื่อกระบวนท่ารำ	การสร้างสรรค์ท่ารำ
การสื่อความหมาย “ท่าใส่กำไลข้อมือ” คือ กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษาท่านาฏศิลป์แสดงกิริยาการใส่กำไลข้อมือ และ นาฏยศัพท์ คือ มือข้างซ้ายจีบปรกหน้าเอียงศีรษะข้างซ้ายผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา คือ ท่าใส่กำไล	 บทร้อง “ทองกร” **ที่มา:** ผู้วิจัย
การสื่อความหมาย “ท่าสวมแหวน” คือ กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษาท่านาฏศิลป์แสดงกิริยาการสวมแหวน ผสมผสานกับกระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา คือ ท่าสวมแหวน	 บทร้อง “ธำมรงค์” **ที่มา:** ผู้วิจัย
การสื่อความหมาย “ท่าใส่กำไลข้อเท้า” คือ กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษาท่านาฏศิลป์แสดงกิริยาการใส่กำไลข้อเท้า และนาฏยศัพท์ คือ ท่าจีบตะแคงสองมือระดับข้อเท้าผสมผสานกับกระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา คือ ท่าใส่กำไลข้อเท้า	 บทร้อง “ซีรัมบูวงรี” **ที่มา:** ผู้วิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

กระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะ ใช้กระบวนภาษากายหรือภาษาท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จำนวน 4 ท่า คือ ท่าใส่เสื้อ ท่าใส่กระบังหน้า ท่าถักทอ และท่าใส่แหวน ดังตาราง

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	**การสร้างสรรค์ท่ารำ**
 ท่าใส่เสื้อ **ที่มา:** HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์) วิธีปฏิบัติ คือ มือทั้งสองกรีดนิ้วระดับสะเอวจากตางกลางระดับหน้าท้องวาดออกไปด้านข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า เท้าขวายืนเต็มเท้าเฉียงปลายเท้าเล็กน้อย ย่อเข่าลง ลักคอซ้าย สามารถปฏิบัติได้ทั้งข้างซ้ายและข้างขวา	 บทร้อง “อีกฮันตีตาย่า” **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมาจากนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ คือ นั่งทับส้น ลักคอ ผสมผสานกับมือทั้งสองและลักษณะการเคลื่อนไหวมาจากภาษาท่าเต้นการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าใส่เสื้อ

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2 (ต่อ)

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 ท่าใส่เครื่องประดับศีรษะ **ที่มา:** HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์) วิธีปฏิบัติ คือ มือทั้งสองตั้งมือเข้าหากัน แยกมือเล็กน้อง ระดับศีรษะ เท้าซ้ายไขว้เท้าหน้าตรง สามารถปฏิบัติการไขว้เท้าได้ทั้งข้างซ้ายและข้างขวา	 บทร้อง “ใส่กรอบพักตร์” **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือทั้งสองมาจากนาฏศิลป์ไทย ประเภทนาฏยศัพท์ คือ ตั้งมือระดับเหนือศีรษะ นั่งทับส้น ลักคอ ผสมผสานกับลักษณะการเคลื่อนไหวของมือมาจากภาษาท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าใส่เครื่องประดับศีรษะ

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2 (ต่อ)

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	**การสร้างสรรค์ท่ารำ**
 ท่าถักทอ **ที่มา:** HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์) วิธีปฏิบัติ คือ มือทั้งสองปฏิบัติกิริยาการผูกผ้าด้านซ้าย เท้าซ้ายไขว้เท้า หน้าตรง ขโยกเท้าสามารถปฏิบัติได้ทั้งข้างซ้ายและข้างขวา ทิศทางการปฏิบัติสามารถหมุนรอบตัวได้	 บทร้อง “ลายถักทอ” **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของมือและเท้าทั้งสองและลักษณะการเคลื่อนไหวของมือมาจากภาษาท่าเต้นการเต้นกันดยันแดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าถักทอ
 ท่าสวมแหวน **ที่มา:** HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์)	 บทร้อง “ธำมรงค์” **ที่มา:** ผู้วิจัย

ตารางที่ 23 กระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2 (ต่อ)

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
วิธีปฏิบัติ คือ ปฏิบัติกิริยาการสวมแหวน มือขวาสวมแหวนที่นิ้วก้อยข้างซ้าย ศีรษะมองตามมือ เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายจดเท้า ย่อเข่าลง สามารถปฏิบัติได้ทั้งข้างซ้ายและข้างขวา	ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือและเท้าทั้งสองและลักษณะการเคลื่อนไหวมาจากภาษาท่าเต้น การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าสวมแหวน

ที่มา: ผู้วิจัย

กระบวนท่ารำช่วงที่ 3 บรรจงอัญเชิญพระธาตุ สื่อความหมายถึง เจ้าหญิงเหมชาลาออกเดินทางไปเข้าร่วมพิธีสมโภชพระทันตธาตุ ทำนองเพลง “บรรจงอัญเชิญพระธาตุ” ใช้กระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ดังนี้

กระบวนท่ารำบทบาทนางกำนัล

กระบวนท่ารำหลัก ผู้วิจัยนำเสนอกระบวนท่ารำหลักร่วมกับกระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะ ซึ่งใช้กระบวนท่าเต้นพื้นฐานของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จำนวน 7 ท่า คือ 1. ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 2 ท่าที่ 4 ท่าที่ 5 และท่าที่ 7 2. ท่าเตียม 3. ท่าทุ้น อาดีย่า (Thun adiya) 4. ท่าตั้งซุ้ม ดังตาราง

ตารางที่ 24 กระบวนรำหลักและกระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะของนางกำนัล ช่วงที่ 3

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 2 (ท่าซ้ำ) **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์)	 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 2 ทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือและเท้าทั้งสองและลักษณะการเคลื่อนไหวมาจากการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 2

ตารางที่ 24 กระบวนรำหลักและกระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะของนางกำนัล ช่วงที่ 3 (ต่อ)

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	**การสร้างสรรค์ท่ารำ**
 ท่าเตรียมแบบยืน (ท่าซ้ำ) **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์)	 ท่าเตรียมทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือและเท้าทั้งสองและลักษณะการเคลื่อนไหวมาจากการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าเตรียมแบบยืน
 ท่าเต้นพื้นฐานโกดา ซารัมบา (Goda Saramba) ท่าทุ้น อาดียา (Thun adiya) **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์)	 ท่าทุ้น อาดียา (Thun adiya) ทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา:** ผู้วิจัย

ตารางที่ 24 กระบวนรำหลักและกระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะของนางกำนัล ช่วงที่ 3 (ต่อ)

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	**การสร้างสรรค์ท่ารำ**
วิธีปฏิบัติ คือ เท้าข้างขวาย่ำเท้าลงหลัง มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าหาลำตัวระดับอก แยกออกจากกันระห่างกันเล็กน้อยระดับอก กันศอก ศีรษะเอียงข้างขวา ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างซ้ายย่ำเท้าก้าวหน้า มือทั้งสองพลิกออกด้านนอกลำตัว มือขวาสูงระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายสูงระดับอก ศีรษะเอียงข้างซ้าย ทำนองร้อง “คีเทอะ” เท้าข้างขวาวางเท้าด้านข้างด้วยส้นเท้า ทำนองร้อง “โด๊ะ” ยกเท้าข้างขวาขึ้นแล้ววางเท้าย่อเหลี่ยมเหลี่ยมลง มือทั้งสองตั้งมือพลิกเข้าออกนอกลำตัวระดับอก แยกออกจากกันระห่างกันเล็กน้อยระดับอก กันศอก ศีรษะตั้งตรง ปฏิบัติสลับข้างกัน	 ท่าทุ้น อาดีย่า (Thun adiya) ทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือและเท้าทั้งสองและลักษณะการเคลื่อนไหวมาจากท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าเต้นพื้นฐานโกดา ซารัมบา (Goda Saramba) ท่าทุ้น อาดีย่า (Thun adiya)

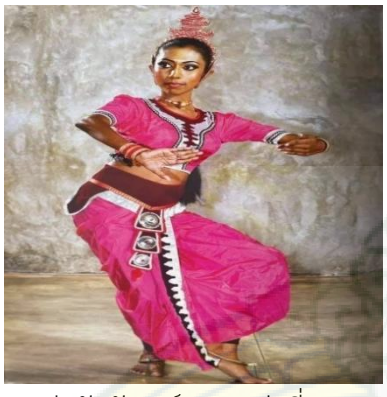
ตารางที่ 24 กระบวนรำหลักและกระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะของนางกำนัล ช่วงที่ 3 (ต่อ)

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 4 **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์) วิธีปฏิบัติ คือ มือขวาตั้งมือเข้าหาลำตัวระดับเหนือศีรษะงอศอก มือซ้ายพลิกมือคว่ำลงระดับสะเอวกันศอก เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้าหลัง สามารถปฏิบัติได้ทั้งข้างซ้ายและข้างขวา	 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 4 ทำนองเพลง ช่วงที่ 3 **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือและเท้าทั้งสองและลักษณะการเคลื่อนไหวมาจากการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 4
 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 5 **ที่มา:** HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์) วิธีปฏิบัติ คือ มือซ้ายพลิกมือเข้าลำตัวระดับเหนือศีรษะงอศอก มือขวาพลิกมือเข้าหาลำตัวระดับอกกันศอก เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายเดี่ยวเท้า สามารถปฏิบัติได้ทั้งข้างซ้ายและข้างขวา	 ทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือและเท้าทั้งสองและลักษณะการเคลื่อนไหวมาจากการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 5

ตารางที่ 24 กระบวนรำหลักและกระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะของนางกำนัล ช่วงที่ 3 (ต่อ)

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 6 **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์) วิธีปฏิบัติ คือ มือทั้งไขว้ข้อมือโดยข้อมือขวาทับข้อมือซ้าย หน้ามองไปทางซ้าย เท้าขวาจดเท้าเท้าซ้ายยืนเต็มเท้า กันเข่าทั้งสอง ย่อเข่าลง	 ทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือและเท้าทั้งสองและลักษณะการเคลื่อนไหวมาจากการเต้นกันดยันแดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 6

ตารางที่ 24 กระบวนรำหลักและกระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะของนางกำนัล ช่วงที่ 3 (ต่อ)

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	**การสร้างสรรค์ท่ารำ**
 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 7 **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์) วิธีปฏิบัติ คือ มือซ้ายพลิกมือเข้าลำตัว มือขวาพลิกมือออกระดับอกระดับบอก กันศอกหน้ามองตามมือที่พลิกออกนอกลำตัว เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายจดเท้ากันเข่า ย่อเข่าทั้งสองลง	 ทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือและเท้าทั้งสองและลักษณะการเคลื่อนไหวมาจากการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 7
 ท่าตั้งซุ้มการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์)	 ท่าตั้งซุ้มทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา:** ผู้วิจัย

ตารางที่ 24 กระบวนรำหลักและกระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะของนางกำนัล ช่วงที่ 3 (ต่อ)

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
วิธีปฏิบัติ คือ ผู้เต้นจุดที่ 1 ท่านั่ง มือทั้งสองวางที่พื้นกันศอกเล็กน้อย หน้ามองออกด้านหน้าเวทีนั่งพับเพียบ โดยเท้าซ้ายยื่นออกไปด้านข้างให้มากที่สุดผู้เต้นจุดที่ 2 ท่ายืนด้านหลังแถวที่ 1 ด้านขวาของผู้นั่ง มือทั้งสองลักษณะคล้ายมือจีบระบำโบราณคดีชุดสุโขทัยตั้งข้อมือ มือขวากางมืองอแขนระดับไหล่ มือซ้ายตั้งมือระดับสะเอวกันศอกหน้าตรง เท้าทั้งสองย่อเหลี่ยม ผู้เต้นจุดที่ 3 ท่ายืนด้านหลังแถวที่ 1 ด้านซ้ายของผู้นั่ง มือทั้งสองกรีดนิ้ว มือขวาตั้งมือระดับอกกันศอก มือซ้ายกางแขนออกนอกลำตัวงอแขนระดับสะเอว หน้าเหลียวมองมือข้างซ้าย เท้าซ้ายไขว้เท้า เท้าขวาเปิดส้นเท้าหลัง ผู้เต้นจุดที่ 4 ท่ายืนด้านหลังแถวที่ 2 ด้านขวา มือซ้ายลักษณะคล้ายมือจีบระบำโบราณคดีชุดสุโขทัยหักข้อมือระดับเหนือศีรษะงอศอก มือขวาหงายมือหักข้อมือลงกรีดนิ้วก้อยระดับไหล่ งอศอก เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้าหลัง ศีรษะเอียงซ้าย ผู้เต้นจุดที่ 5 ท่ายืนด้านหลังแถวที่ 2 ด้านซ้าย มือทั้งสองลักษณะคล้ายมือจีบระบำโบราณคดีชุดสุโขทัย มือซ้ายหักข้อมือเข้าหาระดับเหนือศีรษะ งอศอก มือขวาตั้งมือระดับอก กันศอก เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายเดี่ยวเท้า	ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือและเท้าทั้งสองและลักษณะการเคลื่อนไหวมาจากการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าตั้งซุ้มการเต้นกันดยัน แดนซ์

ที่มา: ผู้วิจัย

กระบวนท่าเชื่อม ใช้กระบวนท่าเต้นที่พื้นฐานเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จำนวน 2 ท่า คือ 1. ท่าเดินมือเดียว 2. ท่าเดินสองมือ ดังตาราง

ตารางที่ 25 กระบวนท่าเชื่อมของนางกำนัล ช่วงที่ 3

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 ท่าเดินมือเดียว **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์) วิธีปฏิบัติ คือ มือขวากรีดมือเหยียดแขนวาดมาด้านหน้า และเคลื่อนออกไปด้านข้างลำตัว มือซ้ายตั้งมือระดับอกกันศอก หน้าเอียงตามมือที่เคลื่อนไหว เท้าซ้ายก้าวหน้าสลับกับเท้าขวา	 ท่าเดินมือเดียวทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือและเท้าทั้งสองและลักษณะการเคลื่อนไหวมาจากการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าเดินมือเดียว

ตารางที่ 25 กระบวนท่าเชื่อมของนางกำนัล ช่วงที่ 3 (ต่อ)

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 ท่าเดินสองมือ **ที่มา:** HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA (2564, ออนไลน์) วิธีปฏิบัติ คือ มือทั้งสองกรีดนิ้ว งอแขนกางออกระดับสะเอวเคลื่อนมือไปทางซ้ายและขวา เท้าซ้ายก้าวหน้า กันเข่าเล็กน้อย สลับกับเท้าซ้าย ใบหน้ามองตามมือที่เคลื่อนไหว	 ท่าเดินสองมือทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือและเท้าทั้งสองและลักษณะการเคลื่อนไหวมาจากการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าเดินสองมือ

ที่มา: ผู้วิจัย

กระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมาย ใช้กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษาท่านาฏศิลป์ผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จำนวน 2 ท่า คือ 1. ท่าอัญเชิญพระทันตธาตุ 2. ท่านำขบวน ดังตาราง

ตารางที่ 26 กระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมายของนางกำนัล ช่วงที่ 3

ชื่อกระบวนท่ารำ	การสร้างสรรค์ท่ารำ
การสื่อความหมาย “ท่าอัญเชิญพระทันตธาตุ” คือ กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษาท่านาฏศิลป์แสดงกิริยาการอัญเชิญพระทันตธาตุ และนาฏยศัพท์ คือ ก้าวหน้าผสมผสานกับกระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา คือ ท่าไหว้	 ทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา:** ผู้วิจัย
การสื่อความหมาย “ท่านำขบวน” คือ กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษาท่านาฏศิลป์แสดงกิริยาการเดินนำขบวน โดยนางกำนัลนำขบวนด้านหน้า และเดินตามด้านหลัง คือ ท่าก้าวเท้าเดิน ย่อ และยืดตัว ผสมผสานกับกระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา คือ ท่าไหว	 ท่านำขบวนทำนองเข้า **ที่มา:** ผู้วิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

กระบวนท่ารำบทบาทเจ้าหญิงเหมชาลา

กระบวนท่ารำหลัก ผู้วิจัยนำเสนอกระบวนท่ารำหลักร่วมกับกระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะ ซึ่งใช้กระบวนท่าเต้นพื้นฐานของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) จำนวน 3 ท่า คือ 1. ท่าอัตลักษณะเฉพาะท่าที่ 2 และท่าที่ 7 3.ท่าโอเดีย (Odia) ดังตาราง

ตารางที่ 27 กระบวนท่ารำหลักและกระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 3

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 2 (ซ้ำท่า) **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์)	 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 2 ทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือและเท้าทั้งสองและลักษณะการเคลื่อนไหวมาจากการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 2
 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 7 (ท่าซ้ำ) **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์)	 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 7 ทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือและเท้าทั้งสองและลักษณะการเคลื่อนไหวมาจากการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 7

ตารางที่ 27 กระบวนท่ารำหลักและกระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 3 (ต่อ)

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	การสร้างสรรค์ท่ารำ
       ท่าโอเดีย (Odia) **ที่มา :** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์)	 ท่าโอเดีย (Odia) ทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา :** ผู้วิจัย

ตารางที่ 27 กระบวนท่ารำหลักและกระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 3 (ต่อ)

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	**การสร้างสรรค์ท่ารำ**
วิธีปฏิบัติท่าโอเดีย (Odia) มีกระบวนท่าเต้นที่มีจำนวนท่าเต้นหลายท่า แต่ผู้วิจัยได้นำท่าเต้นบางส่วนมาใช้โดยนำท่าเต้นหลักมาใช้ประกอบด้วยท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 1 และท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 2 และท่าทุ้น อาดีย่า (Thun adiya)	ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือและเท้าทั้งสองและลักษณะการเคลื่อนไหวมาจากการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าโอเดีย (Odia)
 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 2 (ท่าซ้ำ) **ที่มา:** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์)	 ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 2 ทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา:** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือและเท้าทั้งสองและลักษณะการเคลื่อนไหวมาจากการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย

กระบวนท่าเชื่อม ใช้กระบวนท่าท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จำนวน 1 ท่า คือ ท่าเดินมือเดียว ดังตาราง

ตารางที่ 28 กระบวนท่าเชื่อมของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 3

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)	**การสร้างสรรค์ท่ารำ**
 ท่าเดินมือเดียว (ท่าซ้ำ) **ที่มา :** Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์)	 ท่าเดินมือเดียวทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา :** ผู้วิจัย ผู้วิจัยได้นำกระบวนท่ารำของลักษณะมือและเท้าทั้งสองและลักษณะการเคลื่อนไหวมาจากการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่าเดินมือเดียว

ที่มา: ผู้วิจัย

กระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมาย ใช้กระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา นำมาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่จำนวน 3 ท่า คือ 1. ท่าไหว้ 2. ท่ารับ 3.ท่าอัญเชิญ ดังตาราง

ตารางที่ 29 กระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมายของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 3

ชื่อกระบวนท่ารำ	การสร้างสรรค์ท่ารำ
การสื่อความหมาย “ท่าไหว้” คือ กระบวนท่ารำแสดงกิริยาการไหว้ระดับเหนือผสมผสานกับกระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา คือ ท่าเหนี่ยวเท้า เพื่อบ่งบอกการเคารพความศรัทธาในพระพุทธเจ้าอย่างสูงสุด	 ท่าไหว้ทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา:** ผู้วิจัย
การสื่อความหมาย “ท่ารับ” คือ กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษาท่านาฏศิลป์แสดงกิริยาการรับพระทันตธาตุจากนางกำนัล และนาฏยศัพท์ คือ การเอียงศีรษะผสมผสานกับลักษณะท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา คือ ท่าแนบเท้า	 ท่ารับทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา:** ผู้วิจัย
การสื่อความหมาย “ท่าอัญเชิญ” คือ กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษานาฏศิลป์แสดงกิริยา คือ การอัญเชิญ และนาฏยศัพท์ คือ ก้าวหน้า ลักคอ ผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา คือ ท่าเชิญมีลักษณะการปฏิบัติโดยแบมือทั้งสองแล้วนำมาซ้อนกันให้มือข้างซ้ายทับมือข้างขวา	 ท่าอัญเชิญทำนองเพลงช่วงที่ 3 **ที่มา:** ผู้วิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

4.1.5 การแปรแถวและทิศทางการเคลื่อนไหว

ผลงานสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง มีรูปแบบแถว การใช้พื้นที่ และทิศทางการเคลื่อนไหวของผู้แสดง เรื่อง การแปรแถว ผู้วิจัยสรุปการแปรแถวที่ใช้ในการแสดงได้แบ่งออกเป็น 3 ช่วง ตามการแบ่งรูปแบบการแสดง ดังนี้

ช่วงที่ 1 สิงหลยาตรา การแปรแถวจำนวน 5 แถว ดังนี้

1. แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมออกด้านนอก
2. แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านใน
3. แถวสี่เหลี่ยมจตุรัส
4. แถวสี่เหลี่ยมจตุรัสมีตัวเอกอยู่ตรงกลาง
5. แถวตอนลึกเรียงหนึ่ง

ช่วงที่ 2 เหมชาลาแต่งองค์ การแปรแถวจำนวน 4 แถว ดังนี้

1. แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านใน
2. แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านในมีตัวเอกอยู่ตรงกลาง
3. แถวตอนลึกเรียงหนึ่ง
4. แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมออกด้านนอก

ช่วงที่ 3 บรรจงอัญเชิญพระธาตุ การแปรแถวจำนวน 6 แถว ดังนี้

1. แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมออกด้านนอก
2. แถวหน้ากระดานแบบเดี่ยว
3. แถวทะแยงมุมทางซ้าย
4. แถวคู่สับหว่าง
5. แถวสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน
6. แถวพู 5 คน

การแปรแถว ผู้วิจัยสรุปการแปรแถวที่ซ้ำและไม่ซ้ำกันของการแสดงทั้ง 3 ช่วง สรุปแถวได้ทั้งหมด 11 แถว คือ 1. แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมออกด้านนอก 2. แถวสี่เหลี่ยมจตุรัส 3. แถวสี่เหลี่ยมจตุรัสมีตัวเอกอยู่ตรงกลาง 4. แถวตอนลึกเรียงหนึ่ง 5. แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านใน 6. แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านในมีตัวเอกอยู่ตรงกลาง 7. แถวหน้ากระดานแบบเดี่ยว 8. แถวทะแยงมุมทางซ้าย 9. แถวคู่สับหว่าง 10. แถวสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน 11. แถวพู 5 คน

ทิศทางการเคลื่อนไหวบนเวที ผลสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ปรากฏการเคลื่อนไหวบนเวทีของผู้แสดงเจ้าหญิงเหมชาลา จำนวน 1 คน นางกำนัลจำนาน 4 คน รวมทั้งสิ้นจำนวน 5 คน แบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 สิงหลยาตรา ทิศทางการเคลื่อนไหวบนเวที ดังนี้

1. แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมออกด้านนอก ผู้แสดงนางกำนัลเคลื่อนที่มาจากด้านหลังเวที โดยท่าวิ่งซอยเท้า สวนแถวข้างซ้ายและข้างขวา และเคลื่อนที่มาจากแถวตอนลึกเรียงเดี่ยว โดยเรียงจากเจ้าหญิงเหมชาลาอยู่บนแหลมด้านนอก ข้างซ้ายนางกำนัลคู่ที่ 2 ด้านขวา และคู่ที่ 1 ด้านขวาข้างขวานางกำนัลคู่ที่ 2 ด้านซ้าย และคู่ที่ 1 ด้านซ้าย

2. แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านใน ผู้แสดงทั้งหมดเคลื่อนที่มาจากแถวสามเหลี่ยมมุมแหลมออกด้านนอก โดยท่าวิ่งซอยเท้าแปรแถวสามเหลี่ยมมุมแหลมด้านใน นางกำนัลคู่ที่ 1 ข้างซ้ายและข้างขวาอยู่ด้านหน้า นางกำนัลคู่ที่ 2 อยู่ด้านหลังเป็นมุนแหลมด้านใน

3. แถวสี่เหลี่ยมจตุรัส ผู้แสดงนางกำนัลทั้งหมดเคลื่อนโดยท่าขยับเท้า เพื่อปรับทิศทางซึ่งมาจากแถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านใน

4. แถวสี่เหลี่ยมจตุรัสมีตัวเอกอยู่ตรงกลาง ผู้แสดงนางกำนัลทั้งหมดอยู่ท่านิ่งเจ้าหญิงเหมชาลาท่าเดินเคลื่อนที่เข้ามาอยู่ตรงกลางด้านในแถวสี่เหลี่ยมจตุรัส

5. แถวตอนลึกเรียงหนึ่ง ผู้แสดงทั้งหมดเคลื่อนที่ท่าซอยเท้า เป็นแถวตอนลึกเรียงหนึ่ง โดยเรียงจากนางกำนัลคนที่ 4 คนที่ 3 คนที่ 2 และคนที่ 1 เจ้าหญิงเหมชาลาเป็นคนที่ 5 จากนั้นเคลื่อนที่โดยการเลี้ยวลงไปทางด้านหลังแยกข้างซ้ายและข้างขวา

ช่วงที่ 2 เหมชาลาแต่งองค์ ทิศทางการเคลื่อนไหวบนเวที ดังนี้

1. แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านใน ผู้แสดงทั้งหมดเคลื่อนที่มาจากแถวตอนลึกเรียงหนึ่งโดยท่าซอยเท้าเจ้าหญิงเหมชาลาอยู่มุมแหลมของแถวสามเหลี่ยมมุนด้านใน

2. แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านใน มีตัวเอกอยู่ตรงกลาง ผู้แสดงทั้งหมดเคลื่อนที่มาจากแถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านใน โดยท่าซอยเท้า เจ้าหญิงเหมชาลาเดินมาอยู่ตรงกลาง

3. แถวตอนลึกเรียงหนึ่ง ผู้แสดงทั้งหมดเคลื่อนที่มาจากแถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านใน มีตัวเอกอยู่ตรงกลาง โดยท่าเดินย่ำเท้าแปรแถวเป็นแถวตอนลึกเรียงหนึ่ง โดยเรียงจากนางกำนัลคนที่ 4 คนที่ 3 คนที่ 2 และคนที่ 1เจ้าหญิงเหมชาลาเป็นคนที่ 5 จากนั้นเคลื่อนที่โดยการเลี้ยวลงไปทางด้านหลังแยกข้างซ้ายและข้างขวา

4. แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านนอก ผู้แสดงทั้งหมดเคลื่อนที่มาจากแถวตอนลึกเรียงหนึ่ง โดยท่าขยับเท้า เจ้าหญิงเหมชาลาอยู่มุมแหลมตรงกลางของแถวสามเหลี่ยมมุมด้านนอก

ช่วงที่ 3 บรรจงอัญเชิญพระธาตุ ทิศทางการเคลื่อนไหวบนเวที ดังนี้

1. แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมออกด้านนอก ผู้แสดงนางกำนัลทั้งหมดอยู่ในแถวสามเหลี่ยมมุมแหลมออกด้านนอก โดยท่าวิ่งซอยเท้า เจ้าหญิงเหมชาลาเคลื่อนตัวไปอยู่ด้านหลังเวทีข้างขวา

2. แถวหน้ากระดานแบบเดี่ยว ผู้แสดงนางกำนังทั้งหมดเคลื่อนที่มาจากแถวสามเหลี่ยมมุมแหลมออกด้านนอก โดยท่าเดินออกมาตั้งแถวหน้ากระดาน เจ้าหญิงเหมชาลาเคลื่อนไปอยู่ด้านหลังข้างขวา

3. แถวทะแยงมุมทางซ้าย ผู้แสดงนางกำนัลทั้งหมดเคลื่อนที่มาจากแถวหน้ากระดานแบบเดี่ยว โดยนางกำนัลทั้งหมด โดยท่าวิ่งซอยเท้าแปรเป็นแถวทะแยงมุมซ้าย เจ้าหญิงเหมชาลาเคลื่อนที่มาจากด้านหลังข้างขวาโดยท่าเดิน เคลื่อนที่มาอยู่หน้าแถวทะแยงมุมซ้าย

4. แถวคู่สับหว่าง ผู้แสดงนางกำนัลทั้งหมดเคลื่อนที่มาจากแถวทแยงมุมทางซ้าย โดยนางกำนัลทั้งหมด โดยท่าแตะเท้าเคลื่อนที่แปรแถวคู่สับหว่าง แถวด้านหน้า นางกำนัลคู่ที่ 2 ข้างขวา และคู่ที่ 1 ข้างซ้าย แถวด้านหลัง นางกำนัลคู่ที่ 1 ข้างขวา และคู่ที่ 2 ข้างซ้าย เจ้าหญิงเหมชาลาอยู่ตรงกลางด้านหน้าแถวคู่สับหว่าง

5. แถวสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน ผู้แสดงนางกำนัลทั้งหมดเคลื่อนที่มาจากแถวคู่สับหว่าง นางกำนัลทั้งหมด โดยท่าวิ่งซอยเท้าแปรแถวสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนด้านหลังข้างขวาของเวที นางกำนัลคู่ที่ 1 ข้างขวาอยู่ด้านใน นางกำนัลคู่ที่ 1 ข้างซ้ายอยู่ด้านนอก นางกำนัลคู่ที่ 2 -ข้างขวาอยู่ด้านนอกข้างขวา นางกำนัลคู่ที่ 2 ข้างซ้าย อยู่ด้านนอกข้างซ้าย เจ้าหญิงเหมชาลาอยู่ท่านิ่งตรงกลางเวที

6. แถวพู 5 คน ผู้แสดงนางกำนัลทั้งหมดเคลื่อนที่มาจากแถวสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน โดยการวิ่งซอยเท้ามาด้านหน้าเวที เจ้าหญิงเหมชาลาตรงกลางเวที นางกำนัลคู่ที่ 1 ข้างขวาอยู่ด้านข้างขวาของเจ้าหญิงเหมชาลา นางกำนันคู่ที่ 1 ข้างซ้าย อยู่ด้านข้างซ้ายของเจ้าหญิงเหมชาลา นางกำนัลคู่ที่2 ข้างซ้าย อยู่ด้านหลังนางกำนัลคู่ที่ 1 ข้างขวา นางกำนัลคู่ที่ 2 ข้างขวา อยู่ด้านหลังเจ้าหญิงเหมชาลา

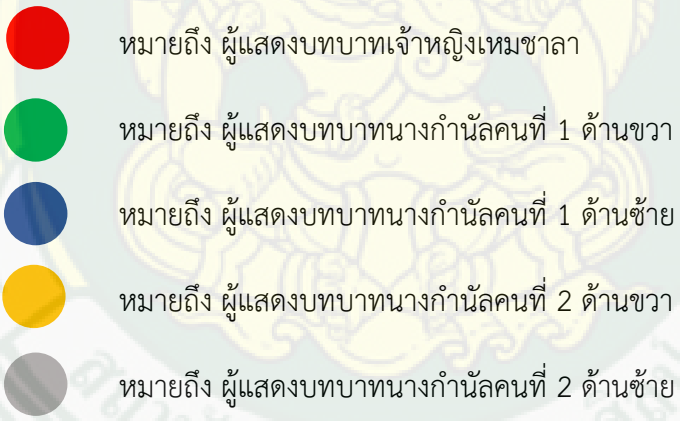
ทิศทางการเคลื่อนไหวบนเวที ผลงานสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง สรุปการใช้พื้นที่บนเวที เส้น จุด ของเทียนชัย ตั้งประเสริฐ (2542, น. 4-6) ที่ว่าด้วยความหมายและการแบ่งเวทีออกเป็น 9 ส่วน ผลงานสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง มีความสอดคล้องกันกับความหมายและการแบ่งเวทีที่ใช้ในการสร้างสรรค์ 9 ส่วน ดังนี้

เวทีส่วนล่างด้านขวา (Down Stage Right)	เวทีส่วนล่างตรงกลาง (Down Stage Center)	เวทีส่วนล่างด้านซ้าย (Down Stage Left)
เวทีส่วนบนด้านขวา (Center Stage Right)	เวทีส่วนตรงกลาง (Center Stage Center)	เวทีส่วนกลางด้านซ้าย (Center Stage Left)
เวทีส่วนบนด้านซ้าย (UpStage Left)	เวทีส่วนบนตรงกลาง (UpStage Center)	เวทีส่วนบนด้านขวา (UpStage Right)

ภาพที่ 4.6 การแบ่งเวที

ที่มา: ผู้วิจัย

สัญลักษณ์ที่ใช้แสดงตำแหน่งผู้แสดงและรูปแบบแถวและการเคลื่อนไหว ปรากฏตามแผนผังต่อไปนี้



หมายถึง ผู้แสดงบทบาทเจ้าหญิงเหมชาลา

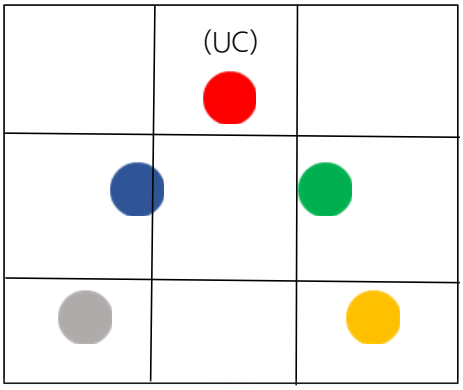
หมายถึง ผู้แสดงบทบาทนางกำนัลคนที่ 1 ด้านขวา

หมายถึง ผู้แสดงบทบาทนางกำนัลคนที่ 1 ด้านซ้าย

หมายถึง ผู้แสดงบทบาทนางกำนัลคนที่ 2 ด้านขวา

หมายถึง ผู้แสดงบทบาทนางกำนัลคนที่ 2 ด้านซ้าย

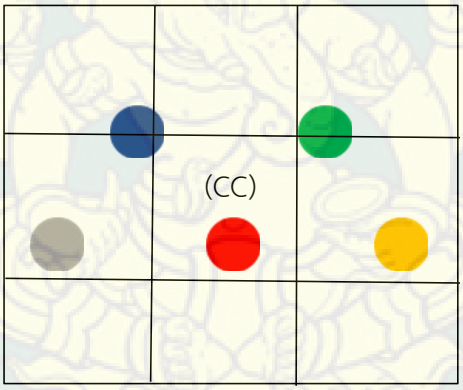
เวทีส่วนบนตรงกลาง (UpStage Center) หมายถึง การถ่ายทอดอารมณ์หลักของตัวเอกปรากฏในช่วงที่ 2 เหมชาลาแต่งองค์ แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านในมีตัวเอกอยู่ตรงกลางและแถวสามเหลี่ยมมุมด้านนอกเจ้าหญิงเหมชาลาอยู่มุมแหลมตรงกลาง ดังภาพ



ภาพที่ 4.7 แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านใน

ที่มา: ผู้วิจัย

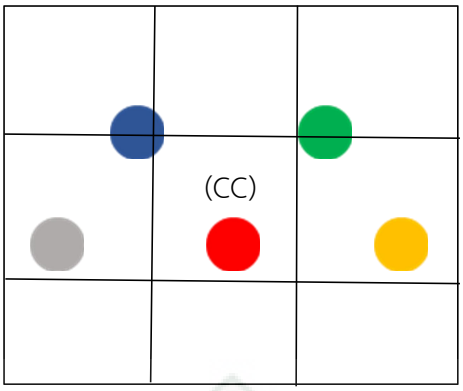
เวทีส่วนตรงกลาง (Center Stage Center) หมายถึง การอธิบายบทบาทของตัวเด่นปรากฏในช่วงที่ 2 เหมชาลาแต่งองค์ แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านในมีตัวเอกอยู่ตรงกลางและแถวสามเหลี่ยมมุมด้านนอก เจ้าหญิงเหมชาลาอยู่มุมแหลมตรงกลาง ดังภาพ



ภาพที่ 4.8 แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านในมีตัวเอกอยู่ตรงกลาง

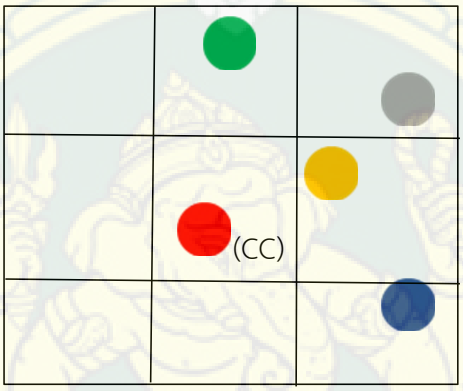
ที่มา: ผู้วิจัย

ปรากฏในช่วงที่ 3 บรรจงอัญเชิญพระธาตุ แถวคู่สับหว่างเจ้าหญิงเหมชาลาอยู่ตรงกลางด้านหน้าแถวคู่สับหว่าง แถวสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน เจ้าหญิงเหมชาลาอยู่ท่านิ่งตรงกลางเวที แถวพู 5 คน เจ้าหญิงเหมชาลาตรงกลางเวที ดังภาพ



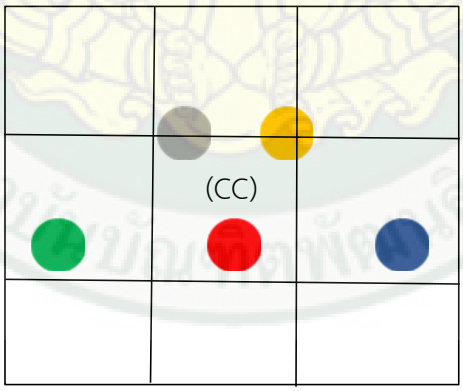
ภาพที่ 4.9 แถวคู่สับหว่าง

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 4.10 แถวสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน

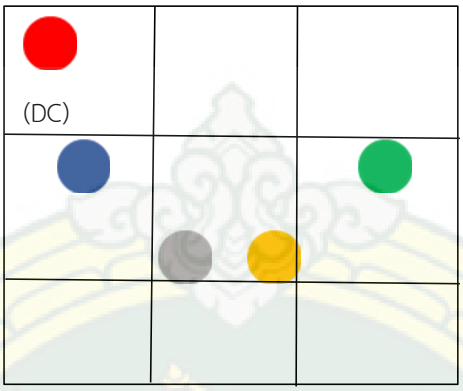
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 4.11 แถวพู 5 คน

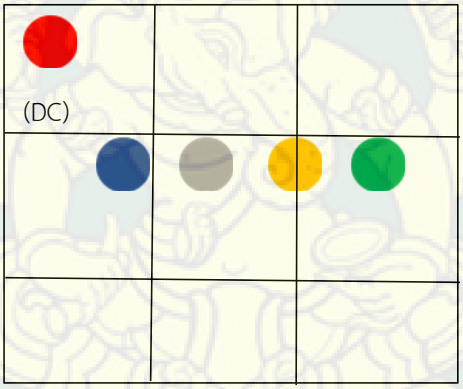
ที่มา: ผู้วิจัย

เวทีส่วนล่างด้านขวา (Down Stage Right) หมายถึง การแสดงความรักความเมตตาปราณี ปรากฏการแสดงในช่วงที่ 3 บรรจงอัญเชิญพระธาตุ แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมออกด้านนอกเจ้าหญิงเหมชาลาเคลื่อนตัวไปอยู่ด้านหลังเวทีข้างขวา แถวหน้ากระดานแบบเดี่ยวเจ้าหญิงเหมชาลาเคลื่อนไปอยู่ด้านหลังข้างขวาและแถวทะแยงมุมทางซ้ายเจ้าหญิงเหมชาลาเคลื่อนที่มาจากด้านหลังข้างขวาโดยท่าเดิน ดังภาพ



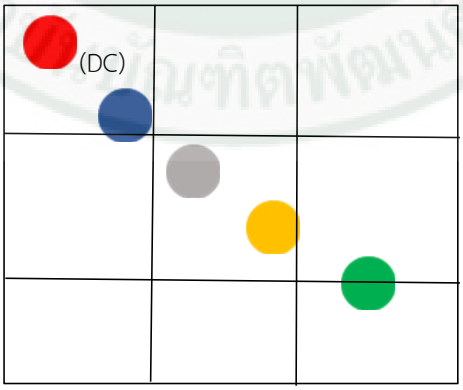
ภาพที่ 4.12 แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมออกด้านนอก

ที่มา : ผู้วิจัย



ภาพที่ 4.13 แถวหน้ากระดานแบบเดี่ยว

ที่มา : ผู้วิจัย

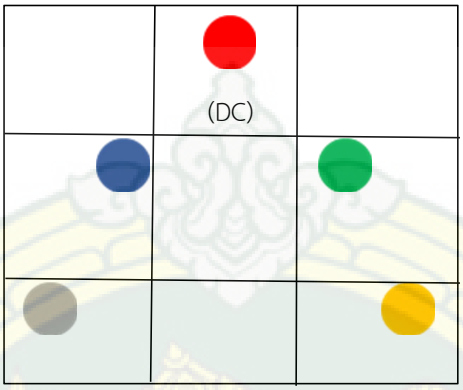


ภาพที่ 4.14 แถวทะแยงมุมทางซ้าย

ที่มา : ผู้วิจัย

เวทีส่วนล่างตรงกลาง (Down Stage Center) หมายถึง จุดเริ่มต้นตอนสำคัญก่อนที่ผู้แสดงจะขยับมาหน้าเวที

ปรากฏในช่วงที่ 2 เหมชาลาแต่งองค์ แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านในเจ้าหญิงเหมชาลาอยู่มุมแหลมของแถวสามเหลี่ยมมุนด้านในตรง แถวตอนลึกเรียงหนึ่ง เจ้าหญิงเหมชาลาอยู่ส่วนเวทีล่างตรงกลาง ดังภาพ



ภาพที่ 4.15 แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านใน

ที่มา: ผู้วิจัย

4.1.6 เครื่องแต่งกาย ผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ได้สร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย แบ่งออกได้เป็น ศิราภรณ์ พัสตราภรณ์และถนิมพิมภาภรณ์ โดยผู้วิจัยกำหนดเครื่องแต่งกายให้สอดคล้องกับรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลาที่ประดิษฐาน ณ วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช ผสมผสานกับเครื่องแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา โดยให้ผู้ที่รับบทบาทเจ้าหญิงเหมชาลาแต่งกายจากแนวคิดการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ผู้รับบทบาทนางกำนัลจากแนวคิดการแต่งกายของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ดังอธิบายรายละเอียดไว้ในบทที่ 3 นำมาสู่เครื่องแต่งกายที่ใช้กับตัวละครในบทบาทต่าง ๆ ดังนี้

เครื่องแต่งกายเจ้าหญิงเหมชาลา

เครื่องแต่งกายเจ้าหญิงเหมชาลา ผู้วิจัยได้แบ่งเครื่องแต่งกายออกเป็น ศิราภรณ์ พัสตราภรณ์ และถนิมพิมภาภรณ์ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายให้มีความสอดคล้องกับศิลปกรรมที่ปรากฏบนรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลาที่ประดิษฐาน ณ วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช มาผสมผสานกับเครื่องแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ดังภาพ

ด้านหน้า ด้านหลัง

ภาพที่ 4.16 เครื่องแต่งกายเจ้าหญิงเหมชาลา ด้านหน้าและด้านหลัง

ที่มา: ผู้วิจัย

เครื่องแต่งกายด้านหน้า

หมายเลข 1 กระบังหน้า หมายเลข 2 ต่างหู

หมายเลข 3 สร้อยคอ หมายเลข 4 สังวาล

หมายเลข 5 กำไลต้นแขน หมายเลข 6 เสื้อ

หมายเลข 7 สายเข็มขัดพร้อมหัวเข็มขัด หมายเลข 8 ผ้าห้อยข้าง

หมายเลข 9 ผ้าห้อยหน้า หมายเลข 10 ผ้านุ่ง

เครื่องแต่งกายด้านหลัง

หมายเลข 1 เกี้ยวกลมพร้อมมวยผมทรงสูง หมายเลข 2 ดอกไม้เพชร

หมายเลข 3 ดอกไม้ผ้า หมายเลข 4 ที่ติดผมเพชร

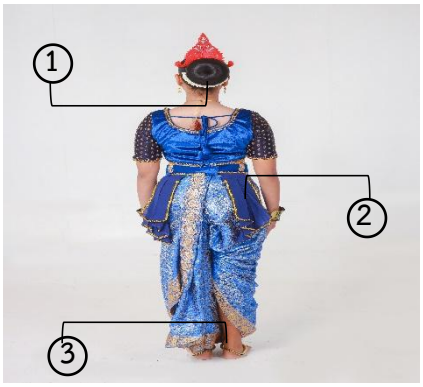
หมายเลข 5 สไบ หมายเลข 6 รัดสะเอว

หมายเลข 7 ผ้าปิดก้น หมายเลข 8 กำไลข้อมือ

หมายเลข 9 กำไลข้อเท้าซีรัมบู (Serumbu)

เครื่องแต่งกายนางกำนัล

เครื่องแต่งกายนางกำนัล ผู้วิจัยได้นำเครื่องแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกาของนักเต้นผู้หญิงโดยแบ่งออกเป็นเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ ดังภาพ



ด้านหน้า ด้านหลัง

ภาพที่ 4.17 เครื่องแต่งกายนางกำนัล ด้านหน้าและด้านหลัง

ที่มา : ผู้วิจัย

เครื่องแต่งกายด้านหน้า

หมายเลข 1 เครื่องประดับศีรษะ หมายเลข 2 ห้อยหน้าผาก

หมายเลข 3 ต่างหู หมายเลข 4 สร้อยคอ

หมายเลข 5 เสื้อ หมายเลข 6 รัดสะเอว

หมายเลข 7 ผ้าห้อยข้าง หมายเลข 8 กำไลข้อมือ

หมายเลข 9 ผ้านุ่ง

เครื่องแต่งกายด้านหลัง

หมายเลข 1 มาลัยดอกไม้ หมายเลข 2 ผ้าห้อยข้าง

หมายเลข 3 กำไลข้อเท้าซีรัมบู (Serumbu)

4.1.7 อุปกรณ์ประกอบการแสดง ผลงานการสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ผู้วิจัยได้กำหนดอุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็น 2 ประเภท ได้แก่ อุปกรณ์ประกอบฉากประเภทตั้งอยู่กับที่คือ เตียงละคร คันฉ่อง เครื่องพระสำอาง ตั่งตั้งขันสาคร ขันตักน้ำพร้อมพานรองตั่งตั้งผอบและอุปกรณ์ประกอบการแสดงประเภทเครื่องบูชา คือ ผอบ เพื่อสร้างความสมจริงให้กับการแสดงมากยิ่งขึ้น ดังนี้

อุปกรณ์ประกอบฉากประเภทตั้งอยู่กับที่

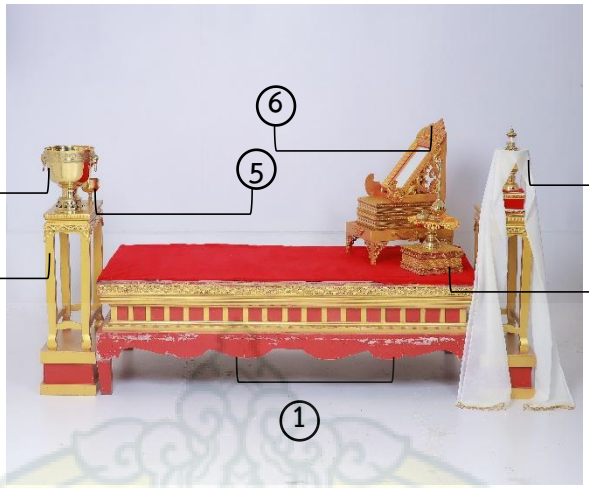
1. เตียงละคร คือ เตียงที่ใช้นั่ง หรือ พระแท่น สำหรับวางอุปกรณ์ที่สำคัญในการแสดงบททรงเครื่อง โดยถือว่าเป็นที่ประทับของตัวเอก ที่จะร่ายรำตีบทในการแต่งองค์ทรงเครื่อง โดยปกติเตียงจะถูกจัดวางไว้บริเวณกึ่งกลางเวทีเพื่อสร้างความสมดุลในการจัดวาง และเพิ่มความโดดเด่นให้กับบทบาทของตัวละคร ผู้วิจัยเลือกเตียงไม้ขนาด 1 เมตร 30 เซนติเมตร แกะสลักลวดลายทาสีด้วยสีทองตัดด้วยสีแดง ปูด้านบนด้วยผ้ากำมะหยี่สีแดง การเลือกลวดลายของเตียงผู้วิจัยเลือกลวดลายที่น้อยที่สุด เพื่อไม่ให้รู้สึกว่าการแสดงสื่อถึงการแสดงในนาฏศิลป์ไทยเพียงอย่างเดียว ขนาดของเตียงมีขนาดใหญ่หรือขนาดที่เหมาะสำหรับนั่งได้ 2 คน เนื่องจากความกว้างของขนาดของเตียงนั้น เมื่อวางอุปกรณ์การแสดงทั้งหมดจะเกิดความสวยงามและสมดุลกัน นอกจากนั้นผู้แสดงมีพื้นที่เพียงพอสำหรับการปฏิบัติท่ารำในการแสดง

2. ตั่ง คือ อุปกรณ์สำหรับจัดวางเครื่องราชูปโภค เครื่องพระสำอาง ตลอดจนเป็นที่วางอาวุธในการแสดงละครทางนาฏศิลป์ไทย ตั่งมีอยู่ด้วยกันหลายขนาดแต่ขนาดที่นิยมใช้ในการแสดงละครจะใช้ตั่งที่มีความสูงกว่าเตียงประมาณ 1 ฟุต และนิยมวางไว้บริเวณด้านซ้ายของเตียง ในกรณีที่มีเครื่องราชูปโภคหรืออุปกรณ์ในการแสดงจำนวนมาก สามารถวางตั่งไว้ทั้งบริเวณด้านซ้ายและขวาของเตียงได้ ผู้วิจัยได้นำนำตั่งด้านขวาสำหรับวางขันสาคร พร้อมขันตักน้ำ ตั่งด้านซ้ายสำหรับวางอุปกรณ์เครื่องบูชา หรือ ผอบ และเครื่องกำยาน การนำเครื่องกำยานมาเป็นอุปกรณ์ในการแสดงชาวศรีลังกาเชื่อกันว่า การจุดเครื่องหอมเป็นการบูชาเทพเจ้าหรือพระพุทธเจ้า เชื่อว่ากลิ่นของเครื่องหอมที่มาจากกำยานจะส่งให้เทพเจ้าได้รับรู้ถึงความศรัทธา ตั่ง ที่ใช้วัสดุจากไม้มีความสูงประมาณ 1 ฟุต แกะสลักลวดลายทาสีด้วยสีทองตัดด้วยสีแดง ลวดลายของตั่งเป็นลวดลายเดียวกันกับเตียงละคร

3. พานเครื่องพระสำอาง คือ อุปกรณ์สำคัญในการรำทรงเครื่องของตัวละคร ผู้วิจัยได้จัดเครื่องพระสำอางค์ประกอบด้วยขวดใส่น้ำหอม และผอบใส่แป้งกระแจะอุปกรณ์ทั้ง 2 ชนิด วัสดุทำมาจากทองเหลืองเพื่อเพิ่มความแวววาวและความสวยงาม

4. ขันสาคร คือ ภาชนะสำหรับใส่น้ำสรงของตัวละครที่มีบทลงสรงขันสาคร มีลักษณะเป็นขันขนาดใหญ่ทำจากทองเหลือง โดยจัดวางไว้บริเวณด้านขวา มีขนาด 10 นิ้ว

5. ขันตักน้ำ คือ อุปกรณ์สำหรับตักน้ำเรียกว่า ขันตักน้ำ นำมาใช้ในการรดลำตัววางคู่กับขันสาคร มีพานขนาดเล็กวางรองรับขันอีกชั้นหนึ่งวัสดุทำจากทองเหลืองขนาด 4 นิ้ว มาใช้เป็นอุปกรณ์การแสดง ดังภาพ



ภาพที่ 4.18 อุปกรณ์ประกอบฉากประเภทตั้งอยู่กับที่

ที่มา: ผู้วิจัย

6. กระจก หรือ คันฉ่อง ผู้วิจัยได้นำแนวคิดในการออกแบบลวดลายจากเครื่องประดับศีรษะการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ของผู้เต้นฝ่ายชายชื่อเรียกว่า เวส ทาทูวา (Ves thattauwa) เหตุผลเนื่องจากลวดลายบนเครื่องประดับศีรษะของฝ่ายชายนั้นมีความสะดุดตาเป็นอัตลักษณ์เฉพาะที่ชัดเจน โดยมีลักษณะคล้ายหมวกส่วนขอบของหมวกประดับลวดลายที่สวยงาม วัสดุทำจากเงินลักษณะเป็นการตอกลาย ผู้วิจัยจึงได้ออกแบบส่วนด้านบนสุดของคันฉ่องจากลวดลายขอบด้านบนของเครื่องประดับศีรษะ ส่วนขาตั้งคันฉ่องผู้วิจัยได้นำส่วนจอนหูของการของผู้เต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของผู้เต้นฝ่ายชาย ซึ่งมีลักษณะคล้ายคลึงกับจอนหูในนาฏศิลป์ไทย รูปทรงมีลักษณะทรงรีมีลวดลายล้อมรอบ ลักษณะการใส่จะครอบใบหูทั้งหมด วัสดุทำจากเงินลวดลายลักษณะเป็นการตอกลายเช่นกัน จากแนวคิดดังกล่าวผู้วิจัยได้ออกแบบซึ่งนำมาเลียนแบบให้มีความคล้ายคลึง โดยวัสดุทำจากไม้และแกะลดลายพ่นด้วยสีทองเพื่อเพิ่มความเงางามและความหรูหราให้กับคันฉ่อง มีขนาดกว้าง 14 นิ้ว สูง 18 นิ้ว ดังภาพ

ภาพที่ 4.19 คันฉ่อง

ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.20 เวส ทาทูวา (Wes thattauwa)

ที่มา : Dancing costumes (2564, ออนไลน์)

อุปกรณ์ประกอบการแสดงประเภทเครื่องบูชา

ผอบ คือ อุปกรณ์ประกอบการแสดงประเภทเครื่องบูชา และเป็นสิ่งของที่มีค่าและสำคัญอย่างยิ่ง โดยนิยมใช้สำหรับบรรจุพระทันตธาตุ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวมาใช้เป็นอุปกรณ์การแสดงมีลักษณะเป็นทรงกลมส่วนฐานวัสดุที่ใช้ประกอบด้วยไม้แกะสลักลายลงรักปิดทองด้านบนปูด้วยผ้ากำมะหยี่สีแดงมีส่วนครอบบนฐานวัสดุทำจากแก้ว ประดับลายอย่างสวยงาม ผู้วิจัยเพิ่มความจุดเด่นให้กับผอบ คือ บรรจุเทียนไฟฟ้าลงไปในผอบ ซึ่งมีลักษณะทรงกลมขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 3.6 เซนติเมตร สูง 6 เซนติเมตร ตกแต่งด้วยกากเพชรสีทองทั้งหมด สามารถเปิดไฟได้แสดงถึงแสงแห่งพระธรรมะ

ผ้ารองผอบ ใช้ผ้าชีฟองสีขาวครีมยาว 2.5 เมตร การเลือกสีขาวครีมเลือกตามหลักทฤษฎีสีขาว หมายถึง ความบริสุทธิ์ และเลือกสีตามพิธีการบูชาครู หรือพิธีไหว้ครูในการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จะนิยมใช้ผ้าสีขาวรองหมากพลูสำหรับให้ลูกศิษย์ถือนำมาไหว้เพื่อแสดงถึงการเคารพและบูชาครูผู้สอนเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ดังภาพ

ภาพที่ 4.21 ผอบพร้อมผ้ารอง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 4.22 ท่าเต้น Kandyan Dance
ที่มา: Kandyan Dancers (2564, ออนไลน์)

4.1.8 การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ

ผู้วิจัยนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิ โดยนำเสนอรูปแบบการแสดงบนเวทีเพื่อตรวจสอบคุณภาพของการแสดง จำนวน 5 คน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิจากหลากหลายสถาบันและเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านต่าง ๆ คือ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย ผู้ทรงคุณวุฒิด้านคีตศิลป์ไทย ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดุริยางค์ไทย และผู้ทรงคุณวุฒิด้านประวัติศาสตร์ไม่น้อยกว่า 15 ปี การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ เมื่อวันที่ 8 กุมภาพันธ์ 2565 ณ โรงแรมเดอะพีคบูติค ได้แก่

1. รองศาตราจารย์ดร. สืบพงศ์ ธรรมชาติ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านประวัติศาสตร์) ผู้อำนวยการสถาบันทักษิณคดีศึกษา

2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านนาฏศิลป์ไทย) ประธานสาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติยา ชูสงค์ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านนาฏศิลป์ไทย) อาจารย์ผู้สอนสาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

4. ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตเมศ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านดนตรีไทย) อาจารย์ผู้สอนสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์. มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

5. นายศิวพงศ กั้งสกุล (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านคีตศิลป์ไทย) ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผลการประเมินคุณภาพ

ผู้วิจัยได้นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 5 คน เพื่อตรวจสอบคุณภาพการแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง โดยมีเกณฑ์การประเมิน ดังนี้

โกวิท ประวาลพฤกษ์และสมศักดิ์ สินรุระเวชช์ (2532, น. 106) อธิบาย ค่าสถิติเบื้องต้น ค่าเฉลี่ย ($\overline{X}$) และค่าร้อยละ (%) และวิธีการแปลผล ดังนี้

5	หมายถึง	มีคุณภาพ ดีเด่น	(ร้อยละ 80 ขึ้นไป)
4	หมายถึง	มีคุณภาพ ดีมาก	(ร้อยละ 60-79)
3	หมายถึง	มีคุณภาพ ดี	(ร้อยละ 40-59)
2	หมายถึง	มีคุณภาพ พอใช้	(ร้อยละ 20-39)
1	หมายถึง	มีคุณภาพ ควรปรับปรุง	(ต่ำกว่า ร้อยละ 20)

ตารางที่ 30 สรุปผลการประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง

รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจ				
	รศ.ดร.สืบพงศ์ ธรรมชาติ	ผศ.ทัศนีย์ยา คัญทะขา	ผศ.ดร.กิตติยา ชูสงค์	ผศ.ภฤตพิพัฒน์ เอื้อจิตเมศ	นายศิวพงศ กังสกุล
1. ด้านแนวคิด	4.2	5	5	5	4.6
2. ด้านท่ารำ	4.2	5	4.6	4.8	4.8
3. ด้านดนตรีและบทร้องประกอบการแสดง	4	5	4.8	5	4.6
4. ด้านเครื่องแต่งกาย	4.4	5	5	5	4.8
5. ด้านองค์รวมของผลงาน	4	5	5	5	4.6
6. ด้านองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัย	4	5	5	5	4.6
คะแนนรวม	24.8	30	29.4	29.8	28
คะแนนเฉลี่ย	4.13	5	4.9	4.96	4.66
คะแนนเฉลี่ยรวม	**4.73**				

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 30 สรุปผลการประเมินผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ประเมินจากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 5 คน โดยมีรายละเอียดค่าเฉลี่ยและคิดเป็นค่าร้อยละ รายข้อของรายการประเมิน ดังนี้

1. ด้านแนวคิด ค่าเฉลี่ย 3.96 ร้อยละ 79.2 ระดับดีมาก
2. ด้านท่ารำ ค่าเฉลี่ย 4.68 ร้อยละ 93.6 ระดับดีเด่น
3. ด้านดนตรีและบทร้องประกอบการแสดง ค่าเฉลี่ย 4.68 ร้อยละ 93.6 ระดับดีเด่น
4. ด้านเครื่องแต่งกาย ค่าเฉลี่ย 4.84 ร้อยละ 96.8 ระดับดีเด่น
5. ด้านองค์รวมของผลงาน ค่าเฉลี่ย 4.72 ร้อยละ 94.4 ระดับดีเด่น
6. ด้านองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัย ค่าเฉลี่ย 4.72 ร้อยละ 94.4 ระดับดีเด่น

รวมผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 5 คน คะแนนเฉลี่ย 4.73 ร้อยละ 94.60 ระดับคุณภาพดีเด่น

ข้อคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 5 คน เพื่อตรวจสอบคุณภาพผลงานสร้างสรรค์ ผู้วิจัยจึงนำข้อเสนอแนะจากการตรวจสอบคุณภาพผลงานสร้างสรรค์นำเสนอ ดังนี้

ตารางที่ 31 ข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ (จำนวน 5 คน)

รายนามผู้ทรงคุณวุฒิ	ข้อคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะ
1. รองศาตราจารย์ดร.สืบพงศ์ ธรรมชาติ (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านประวัติศาสตร์)	**ด้านดนตรีและบทร้องประกอบการแสดง** ทำนองเพลงมีความไพเราะ มีอัตลักษณ์ ความของพื้นบ้านภาคใต้ และมีกลิ่นอายของความเป็นพื้นบ้านภาคใต้และประเทศศรีลังกา ฟังแล้วเกิดความสงบและซึ้งกินใจและมีความสอดคล้องกับท่ารำ **ด้านเครื่องแต่งกาย** มีความงดงาม โดยเฉพาะชุดสีน้ำเงินมีความแปลกใหม่ ลักษณะคล้ายตัวนางในหนังตะลุง มีอัตลักษณ์เฉพาะตัว สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายได้อย่างประทับใจ
2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย)	**ด้านแนวคิด** แนวคิดทางการแสดงชุด เหมชาลา ทรงเครื่องเป็นแนวคิดที่มีการตั้ง เป้าหมายชัดเจน และช่วยส่งเสริมให้เยาวชนรุ่นหลังได้เรียนรู้ตำนานผ่านการชมงานสร้างสรรค์ ทำให้ง่ายกว่าการไปอ่านตำนานความดีของวีรสตรีผู้หนึ่งเกี่ยวกับทางพระพุทธศาสนา **ด้านท่ารำ** มีความชัดเจน สื่อถึงอัตลักษณ์ของตัวละคร นำส่วนท่ารำโนราเข้ามาผสมผสานได้เป็นอย่างดี ผสมผสานกันแบบไม่เกิดความแยกส่วนแสดงให้เห็นถึงการบรรยายการของความเป็นศรีลังกา รวมถึงความเป็นไทยของทางใต้

ตารางที่ 31 ข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ (จำนวน 5 คน) (ต่อ)

รายนามผู้ทรงคุณวุฒิ	ข้อคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะ
	ท่ารำชัดเจนในการสร้างนาฏยลักษณ์ทั้ง 3 สร้างสรรค์ได้กลมกลืนกัน
	ด้านเครื่องแต่งกาย สร้างสรรค์ได้สวยงาม เลือกใช้สีของชุดได้อย่างเหมาะสมสามารถสื่อความหมายอย่างชัดเจน สีน้ำเงิน สีขาวสื่อถึงความสงบ ความศรัทธา สีทอง ความรุ่งโรจน์ของคนที่เข้าถึงพระพุทธศาสนา
3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.กิตติยา ชูสงค์ (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย)	การตั้งแต่ชื่อเรื่อง “เหมชาลาทรงเครื่อง” ฟังครั้งแรกจะนึกถึงการรำแต่งตัวในทางนาฏศิลป์ เช่น ฉุยฉาย ลงทรง ซึ่งทำให้เข้าใจว่าการแสดงสื่อถึงนาฏศิลป์ไทยเพียงอย่างเดียว
4. ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตเมศ (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านดนตรีไทย)	**ด้านดนตรีและบทร้องประกอบการแสดง** ทำนองปี่เด่นชัดเจน มีการเปลี่ยนจังหวะจากช้าไปเร็วทำให้เกิดอารมณ์เพลง มีช่วงโดดเด่นในช่วงเสียงของปืด เครื่องห้าผสมกลองของประเทศศรีลังกา มีความชัดเจนในการผสมผสานระหว่างไทยกับศรีลังกา และการนำเอาเครื่องดนตรีพื้นบ้านมาผสมกับทางต่างประเทศ และเครื่องดนตรีเสียงสังเคราะห์ทำให้เกิดความหลากหลาย สิ่งที่ชอบชื่นชอบคือพื้นหลังของดนตรีในเสียงฆ้องที่คุมให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์กับการช่วยสะท้อนความเป็นพระพุทธศาสนา แสดงออกมาทำให้การแสดงมีความโดดเด่น

ตารางที่ 31 ข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ (จำนวน 5 คน) (ต่อ)

รายนามผู้ทรงคุณวุฒิ	ข้อคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะ
	การสื่ออารมณ์ทำให้เกิดความสวยงามเพิ่มการแปลความหมายของบทร้องและแปลเป็นภาษาอังกฤษเพื่อการเผยแพร่ออกสู่วงกว้าง
5.นายศิวพงศ กั้งสกุล (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านคีตศิลป์ไทย)	**ด้านดนตรีและบทร้องประกอบการแสดง** ทำนองเพลงประกอบในตอนจบ ควรเพิ่มความยาวของทำนองเพลง เพื่อให้ตัวแสดงละครได้แสดงท่าเดินเข้าเวที

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 31 ผู้วิจัยได้สรุปความคิดเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 5 คน การแสดงความคิดเห็นส่วนใหญ่เป็นการแสดงความคิดด้านอื่น ๆ มีความพึงพอใจผลงานการสร้างสรรค์โดยไม่ต้องมีการปรับปรุง ส่วนด้านดนตรีและบทร้องประกอบการแสดงมีข้อเสนอแนะที่ต้องปรับปรุงแก้ไข คือ เรื่อง ทำนองเพลงประกอบในตอนจบ ควรเพิ่มความยาวของทำนองเพลง เพื่อให้ตัวแสดงละคร ได้แสดงท่าเดินเข้าเวที ผู้วิจัยได้นำข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒินำมาปรับปรุง คือ เพิ่มทำนองเข้าสร้างสรรค์ทำนองโดยใช้เป็นจังหวะของกลองเกตา เบรายา (Geta Beraya) จังหวะหน้าทับของทับโนรา เสียงดนตรีสากล String มีจังหวะช้า เพื่อสื่อถึงผู้แสดงกำลังเดินทางอย่างสง่างามในท่าเดินขบวน เพื่อนำเจ้าหญิงเหมชาลาไปสู่การเข้าร่วมพระราชพิธีสมโภชพระทันตธาตุและควรเพิ่มคำแปลความหมายของบทร้องทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ ทั้งนี้ผู้วัจัยได้เพิ่มเติมความหมายของเนื้อร้องและคำแปลภาษาอังกฤษเผยแพร่ไว้ในช่องทาง YouTube https://www.youtube.com/watch?v=nrOH2qp9Ovk (ข้อมูล ณ วันที่ 22 กุมภาพันธ์ 2565)

ผลการประเมินคุณภาพรูปเล่มรายงานวิจัย ผู้วิจัยนำเสนอรูปเล่มรายงานวิจัยต่อผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อตรวจสอบคุณภาพการเขียนรายงานวิจัยสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง โดยได้กำหนดเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิ คือ เป็นผู้ดำรงตำแหน่งรองศาสตราจารย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ และเป็นผู้มีความรู้ความสามารถสาขานาฏศิลป์ไทยและดนตรีไทยเป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มาจากในสถาบันเดียวกันและหลากหลายสถาบัน เป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์ด้านการทำวิจัยไม่น้อยกว่า 15 ปี จำนวน 3 คน ได้แก่

1. รองศาสตราจารย์พัชธรกรณ์ เอื้อจิตรเมศ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านดนตรีไทย) อาจารย์ผู้สอนสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านนาฏศิลป์ไทย) ประธานสาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพัฒน์ นาคเสน ผู้สอนสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

เกณฑ์การตรวจสอบคุณภาพที่ใช้ในการประเมินมี ดังนี้

5	หมายถึง	มีคุณภาพ ดีเด่น	(ร้อยละ 80 ขึ้นไป)
4	หมายถึง	มีคุณภาพ ดีมาก	(ร้อยละ 60-79)
3	หมายถึง	มีคุณภาพ ดี	(ร้อยละ 40-59)
2	หมายถึง	มีคุณภาพ พอใช้	(ร้อยละ 20-39)
1	หมายถึง	มีคุณภาพ ควรปรับปรุง	(ต่ำกว่า ร้อยละ 20)

ตารางที่ 32 สรุปผลการประเมินคุณภาพรูปเล่มรายงานวิจัยจากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 คน ดังตาราง

รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจ		
	รศ.พัชธรกรณ์ เอื้อจิตเมศ	ผศ.ทัศนีย์ยา คัญทะยา	ผศ.สุพัฒน์ นาคเสน
1. การเขียนบทนำ	5	4	5
1.1 นำเสนอให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน			
1.2 แสดงให้เห็นถึงประโยชน์ในการสร้างสรรค์ผลงาน	5	5	4
2. วรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง			
2.1 ความเกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์	5	5	4
2.2 ความสามารถในการสังเคราะห์วรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	5	4	5
2.3 ความสามารถในการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	5	4	5
3. วิธีดำเนินการงานสร้างสรรค์			
3.1 ความเหมาะสมของกระบวนสร้างสรรค์ผลงาน	5	5	5
3.2 ความเหมาะสมของเครื่องมือ เทคนิค และวิธีการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน	5	5	4
4. การวิเคราะห์งานสร้างสรรค์			
4.1 เป็นไปตามวัตถุประสงค์การสร้างสรรค์	5	5	5
4.2 ความเหมาะสมของการนำเสนอผลการวิเคราะห์	5	5	4
4.3 ความชัดเจนในการนำเสนอผลการวิเคราะห์	5	5	4

ตารางที่ 32 สรุปผลการประเมินคุณภาพรูปเล่มรายงานวิจัยจากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 คน ดังตาราง (ต่อ)

รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจ		
	รศ.พัชรกรณ์ เอื้อจิตเมศ	ผศ.ทัศนีย์ า คัญทะชา	ผศ.สัพัน์ธ์ นาคเสน
5 การสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ			
5.1 ความเหมาะสมของประเด็นที่อภิปราย	5	4	4
5.2 การใช้หลักฐานและเหตุผลประกอบการอธิบาย	5	4	5
5.3 ความชัดเจนในการอภิปราย	5	4	4
5.4 ความเหมาะสมในการเสนอแนะที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้	5	4	4
6 ความถูกต้องในการเขียนและการพิมพ์			
6.1 การใช้ภาษา วรรคตอน ย่อหน้า และการสะกดในเนื้อหา	4	5	4
6.2 ความถูกต้องของการพิมพ์บรรณานุกรม	4	5	5
คะแนนรวม	**78**	**73**	**71**
คะแนนเฉลี่ยรวม	**4.87**	**4.56**	**4.43**
คะแนนเฉลี่ย	**4.62**		

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 32 ผู้วิจัยสรุปผลการประเมินคุณภาพรูปเล่มรายงานวิจัยจากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 คน โดยมีรายละเอียดค่าเฉลี่ยและคิดเป็นค่าร้อยละ รายข้อของรายการประเมิน ดังนี้

1. การเขียนบทนำ ค่าเฉลี่ย 4.66 ร้อยละ 87.37
2. วรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ค่าเฉลี่ย 4.66 ร้อยละ 87.37
3. วิธีดำเนินการงานสร้างสรรค์ ค่าเฉลี่ย 4.83 ร้อยละ 90.56
4. การสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ ค่าเฉลี่ย 4.77 ร้อยละ 89.43
5. การสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ ค่าเฉลี่ย 4.41 ร้อยละ 82.68
6. ความถูกต้องในการเขียนและการพิมพ์ ค่าเฉลี่ย 4.49 ร้อยละ 84.18

รวมผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 คน คะแนนเฉลี่ย 4.62 ร้อยละ 86.62 ระดับคุณภาพดีเด่น

ข้อคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยนำเสนอรูปเล่มรายงานวิจันฉบับสมบูรณ์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อตรวจสอบคุณภาพผลงานสร้างสรรค์ ผู้วิจัยจึงนำข้อเสนอแนะจากการตรวจสอบคุณภาพรูปเล่มรายงานวิจัย ดังนี้

ตารางที่ 33 ข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ

ข้อเสนอแนะ	การปรับปรุงแก้ไข
รองศาสตราจารย์พัชธรกรณ์ เอื้อจิตเมศ	ไม่มี
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา ทัญคะชา	ควรเพิ่มเติมในข้อเสนอแนะว่า การนำประวัติศาสตร์สำคัญของจังหวัดนครศรีธรรมราช มาสร้างสรรค์ เป็นการแสดงเป็นการสร้างภูมิใจให้กับผู้ชมที่มีภูมิลำเนาในจังหวัดนครศรีธรรมราช และนอกจากนั้นยังเป็นการเรียนรู้ประวัติบุคคลสำคัญผ่านการแสดงได้อีกด้วย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพัฒน์ นาคเสน	ไม่มี

ที่มา : ผู้วิจัย

จากตารางที่ 33 ผู้วิจัยได้สรุปความคิดเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 3 คน คือ รองศาสตราจารย์พัชธรกรณ์ เอื้อจิตเมศ ไม่มีข้อเสนอแนะ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา ทัญคะชา ได้ให้ข้อเสนอแนะเรื่อง ควรเพิ่มเติมข้อความในข้อเสนอแนะให้เห็นถึงความสำคัญของจังหวัดนครศรีธรรมราช ผู้วิจัยได้ปรับข้อมูลตามที่ผู้ทรงคุณวุฒิแล้วในบทที่ 5 หัวข้อที่ 5.3 ข้อเสนอแนะการวิจัย ข้อที่ 5.3.3 เป็นที่เรียบร้อยแล้ว ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพัฒน์ นาคเสน ไม่มีข้อเสนอแนะ

4.1.9 เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน การเผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน ผู้วิจัยได้จัดประเภทการเผยแพร่แบ่งออกเป็น 5 ประเภท ดังนี้

(1) เผยแพร่โดยนำเสนอผลงานสร้างสรรค์บนเวทีการแสดง งานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในโอกาสต่าง ๆ ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ได้แก่

ครั้งที่ 1 วันที่ 15 กุมภาพันธ์ 2565 ชื่องาน มาฆ มานะ มานคร สถานที่ ณ สวนสาธารณะศรีธรรมโศกราช จังหวัดนครศรีธรรมราช โดยมีสูจิบัตร กำหนดการและภาพการแสดงชุดเหมชาลาทรงเครื่อง ผู้วิจับ ผู้แสดงถ่ายภาพร่วมกับผู้อำนวยการและรองผู้อำนวยการ การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย จังหวัดนครศรีธรรมราช ดังภาพ

ภาพที่ 4.23 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์บนเวทีการแสดง

ที่มา: ผู้วิจัย

(2) เผยแพร่โดยบทความในวารสารทางวิชาการ ตีพิมพ์วารสารวิชาการทีทัศน์วัฒนธรรมปีที่ 21 ฉบับที่ 1 วันที่ 31 มิถุนายน 2565 ของคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

(3) เผยแพร่โดยรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์ การบันทึกท่ารำเป็นลายลักษณ์อักษรพร้อมภาพนิ่ง และการบันทึกเป็นวีดิทัศน์ การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์รูปแบบเอกสารทางวิชาการเป็นการรายงานผลการศึกษาและผลงานสร้างสรรค์งานมาเรียบเรียง เป็นลายลักษณ์อักษรในรูปแบบงานวิจัยเชิงพรรณนาและวิเคราะห์ โดยแบ่งเนื้อหาเป็น 5 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

1.2 คำถามในการวิจัย

1.3 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1.4 ขอบเขตในการวิจัย

1.5 ขอบเขตด้านผู้ทรงคุณวุฒิ

1.6 วิธีดำเนินงานวิจัย

1.7 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

1.8 นิยามศัพท์เฉพาะ

1.9 ประโยชน์คาดว่าที่จะได้รับ

10 กรอบแนวคิด

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับตำนานวัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช

2.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การรำทรงเครื่อง

2.3 รูปแบบการแสดงโนรา

2.4 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

2.5 แนวคิดและทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์

2.6 เครื่องมือการประเมินคุณภาพงานสร้างสรรค์

2.7 งานวิจัยหรืองานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง

2.8 สรุป

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการสร้างสรรค์

3.1 วิธีการดำเนินการสร้างสรรค์

3.2 วิธีการดำเนินการประเมินผลงานสร้างสรรค์

3.3 สรุป

บทที่ 4 ผลงานวิจัยสร้างสรรค์

4.1 ผลงานวิจัยสร้างสรรค์

4.2 อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

4.3 สรุป

บทที่ 5 บทสรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก เครื่องมือวิจัย

ภาคผนวก ข

- หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิและผลการประเมินผลงานสร้างสรรค์
- หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิและผลการประเมินรูปเล่มรายงานวิจัย

ภาคผนวก ค หนังสือรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

ภาคผนวก ฅ แบบตอบรับการตีพิมพ์บทความทางวิชาการ

ภาคผนวก ฆ โน้ตเพลง การแสดงสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง

ภาคผนวก ง ประวัติผู้วิจัย

(4) เผยแพร่โดยผ่านสื่ออิเล็กทรอนิกส์ เผยแพร่ผ่านเว็บไซต์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ดังตาราง

ตารางที่ 34 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง รูปแบบวีดิทัศน์ในสื่อออนไลน์

วัน เดือน ปี	ชื่อผลงาน/ผู้เผยแพร่/ช่องทางเผยแพร่	สแกนคิวอาร์โค๊ด
วันที่ 8 กุมภาพันธ์ 2565	วีดิทัศน์การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง **เผยแพร่โดย** วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช www.http://cdans.bpi.ac.th/ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ช่องทาง YouTube https://www.youtube.com/watch?v=d_td6lAz53I (ข้อมูล ณ วันที่ 8 กุมภาพันธ์ 2565)	
วันที่ 22 กุมภาพันธ์ 2565	วีดิทัศน์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง **เผยแพร่โดย knarat buathong** ช่องทาง YouTube https://www.youtube.com/watch?v=nrOH2qp9Ovk (ข้อมูล ณ วันที่ 22 กุมภาพันธ์ 2565)	

ที่มา: ผู้วิจัย

(5) การบันทึกกระบวนท่ารำ

การบันทึกท่ารำแบบลายลักษณ์อักษรและภาพนิ่ง ผู้วิจัยมีวิธีการบันทึกท่ารำที่ได้จากการวิเคราะห์ขั้นตอนการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ ท่ารำหลัก ท่าเชื่อม ท่ารำที่ใช้เพื่อสื่อความหมายและท่ารำที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะ โดยวิธีการอธิบายเชิงพรรณนา อธิบายท่ารำส่วนศีรษะ ลำตัว มือ เท้า พร้อมภาพนิ่งท่ารำ โดยบันทึกท่ารำชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ในรูปแบบการสแกนคิวอาร์โค๊ด ดังภาพ

ภาพที่ 4.24 คิวอาร์โคด บันทึกท่ารำผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง

ที่มา: ผู้วิจัย

4.2 อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ตามกระบวนการวิจัยสร้างสรรค์นั้น มีอัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์ 2 ประเด็น ดังนี้

ผลงานการสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เป็นการรำทรงเครื่องที่มีตัวละครเอก คือ เจ้าหญิงเหมชาลา เป็นตัวละครผู้หญิงที่มีบทบาทความสำคัญของ เรื่อง ตำนานพระธาตุจากการเล่าเรื่องราวในตำนาน คือ เจ้าหญิงเหมชาลาผู้ซึ่งเป็นบ่อเกิดพระพุทธศาสนาของทางภาคใต้ ความกัตญญูกตเวทีต่อพระราชบิดา ที่มีพระราชกระแสรับสั่งให้อัญเชิญพระทันตธาตุไปถวายแด่พระเจ้ากรุงลังกา ความกล้าหาญที่ต้องหลบหนีเหล่าศัตรูที่จะมาแย่งชิงพระทันตธาตุด้วยความอดทนพยายามต่อการเสี่ยงภัยอันตรายในการเดินทางเพื่อหลบหนีศัตรู และความสวยงามของเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ สื่อผ่านศิลปกรรมรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลาที่ประดิษฐาน ณ วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช พร้อมทั้งแสดงถึงความศรัทธาในพระพุทธศาสนาสื่อผ่านรูปแบบการแสดง ดังนั้น ตำนานพระธาตุฯ ความกัตญญูกตเวที ความกล้าหาญ ความอดทนพยายาม ศิลปกรรมที่วิจิตรงดงามจึงเป็นการแสดงถึงอัตลักษณ์ของผลงานการสร้างสรรค์ในครั้งนี้

การผสมผสานนาฏยจารีต 3 รูปแบบ คือ การนำโครงสร้างกระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยที่เป็นกระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทย ประเภทนาฏยศัพท์ ประเภทภาษาท่านาฏศิลป์และภาษากายหรือภาษาท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) มาผสมผสานกันแสดงความหมายถึงการอาบน้ำแต่งตัวและสวมใส่เครื่องประดับ เช่น ท่าแนะนำตัวละครท่าอาบน้ำ ท่าทัดดอกไม้ ท่าชื่นชมความงาม ท่านุ่งผ้า เชื่อมโยงกับกระบวนท่ารำพื้นฐานในท่ารำโนราในท่าเชื่อม เช่น ท่าสอดสร้อย ท่าชูชาย ท่าร้อยมาลัย และท่าเลียบถ้ำ ผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกานำเอาลักษณะมือและเท้าในภาษาท่าสื่อถึงการแต่งตัวและใส่เครื่องประดับและท่าอัตลักษณ์เฉพาะของท่าต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) สื่อความหมายในบทร้องและทำนองเพลง ท่าอัตลักษณ์เฉพาะของท่าเต้น กันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ผู้เต้นนั้นจะต้องมีร่างกายที่แข็งแรง เนื่องจากลักษณะท่าเต้นต้องใช้การทรงตัว ดึงไหล่ ดันหลัง ที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับนาฏยศัพท์ส่วนลำตัวในนาฏศิลป์ไทย พร้อมทั้งผู้เต้นต้องเคลื่อนไหวร่างกายตลอดทั้งเพลงนอกจากนั้นผู้เต้นต้องมีความสามารถเข้าใจจังหวะหน้าทับของกลอง เนื่องจากลักษณะการตีจังหวะหน้าทับของผู้ตีกลอง จังหวะหรือทำนองผู้ตีจะตีโดยเปลี่ยนทำนองที่มีจังหวะที่สลับซับซ้อน และผู้เต้นต้องมีความสามารถเข้าใจการเคลื่อนไหวร่างกายของทุกส่วน

และการเคลื่อนไหวบนเวที ได้แก่ อวัยวะส่วนศีรษะ ลำตัว มือ และเท้า ลักษณะท่าเต้นต้องมีความสัมพันธ์กัน เนื่องจากลักษณะท่าเต้นส่วนศีรษะเคลื่อนไหวลักษณะหน้าตรง เอียงศีรษะข้างซ้ายและเอียงศีรษะข้างขวา มีลักษณะคล้ายคลึงกับกระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ส่วนศีรษะ ลักษณะท่าเต้นการใช้มือ ลักษณะการตั้งวง หากแต่ไม่ดันปลายนิ้วมือให้งอน มีลักษณะคล้ายคลึงกับกระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ส่วนมือ อีกส่วนหนึ่งของลักษณะการใช้มือคล้ายคลึงกับมือจีบสุโขทัยหรือมือที่ใช้ในการแสดงโบราณคดี ชุด สุโขทัย ลักษณะท่าเต้นการใช้ส่วนเท้ามีลักษณะก้าวหน้า ก้าวไขว้ ตั้งเข่า ย่ำเท้า ย่อเข่า ย่อเหลี่ยม มีลักษณะคล้ายคลึงกับกระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ส่วนเท้า ดังนั้น ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกาที่ผสมผสานกับกระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยและกระบวนท่ารำโนรา สามารถนำมาใช้เป็นแนวคิดท่ารำในการสร้างสรรค์งาน เพื่อให้เกิดกระบวนท่ารำในรูปแบบใหม่ได้อย่างมีเหตุและผลที่สัมพันธ์กันได้ นอกจากนี้ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) มีองค์ประกอบของการแสดงซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการแสดงทำให้เกิดการแสดงที่มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยผู้วิจัยจึงได้รวบรวมข้อมูลเรื่ององค์ประกอบการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ได้แก่ เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี เพื่อนำมาใช้เป็นแนวคิดองค์ประกอบการแสดงในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ได้นำแนวคิดเรื่องลักษณะท่าเต้นโกดา ซารัมบา (Goda Saramba) นำมาใช้เป็นความรู้พื้นฐานของการเคลื่อนไหว โดยนำลักษณะมือและเท้าบางส่วนมาใช้เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำ เรื่องเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยได้นำรูปแบบของเสื้อและเครื่องประดับบางส่วน ได้แก่ เสื้อที่มีลักษณะครึ่งตัว ฮันตีตาย่า(Hantitaya) และกำไลเท้าซีรัมบู (Silambu) นำมาเป็นแนวคิดการแต่งกาย ความสำคัญกำไลเท้าซีรัมบู (Silambu) จากการสัมภาษณ์นักเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ผ่านทาง Whatapp กล่องข้อความของ HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA ได้ให้ข้อมูลในการสัมภาษณ์ว่า การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา เครื่องประดับที่บ่งบอกถึงอัตลักษณ์เฉพาะตัวของการเต้น คือ กำไลเท้าซีรัมบู (Silambu) เป็นสิ่งที่นักเต้นจะต้องให้ความเคารพบูชาก่อนที่จะสวมใส่ ซึ่งมีคล้ายคลึงกันกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย คือ การสวมใส่เครื่องประดับ เช่น ชฎา หรือมงกุฎนางผู้แสดงต้องกราบไหว้บูชา และระลึกถึงพระคุณของครูอาจารย์ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ ทั้งที่ล่วงลับไปแล้วหรือผู้ที่ยังมีชีวิตอยู่เป็นสิ่งที่สวมใส่แล้วผู้ชมเห็นถึงอัตลักษณ์ได้อย่างชัดเจนว่าเป็นการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ส่วนเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับในส่วนอื่น ๆ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดมาจากรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลาที่ประดิษฐาน ณ วัด พระมหาธาตุ วรมหาวิหาร

จังหวัดนครศรีธรรมราช เครื่องดนตรีเป็นการผสมผสานกันระหว่างดนตรีของการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ เครื่องดนตรีที่ใช้ในการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) และเครื่องดนตรีสากล ดังนั้น อัตลักษณ์ของผลงานสร้างสรรค์ คือ กระบวนการสร้างสรรค์องค์ประกอบการแสดงที่มีความแปลกใหม่จากการแสดงที่เคยมีอยู่เดิมมาปรุงแต่งให้มีความสร้างสรรค์และวิจิตรงดงาม

4.3 สรุป

จากการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง มีขั้นตอนดำเนินการทำให้ผลงานตามขั้นตอนทั้ง 7 ขั้นตอน ของ (จินตนา สายทองคำ, 2563) โดยมีแนวคิดมาจากตำนานพระบรมธาตุฯ จังหวัดนครศรีธรรมราช กล่าวว่า เจ้าหญิงเหมชาลาเป็นตัวละครที่สำคัญโดยการนำพระทันตธาตุไปถวายแด่เจ้ากรุงลังกาและเข้าร่วมพระราชพิธีสมโภชพระทันตธาตุ สร้างสรรค์โดยการผสมผสานรูปแบบการแสดงระหว่างจารีตนาฏศิลป์ไทย การแสดงท่ารำโนรากับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา โดยระบุผู้แสดงเป็นตัวละครเอก คือ เจ้าหญิงเหมชาลา แสดงท่ารำการชำระล้างร่างกายให้สะอาด แต่งตัวให้งดงามสมกับฐานันดรศักดิ์เยี่ยงนางกษัตริย์และการนำแนวคิดจากท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกามาผสมผสานกับท่ารำในนาฏศิลป์ไทยได้อย่างลงตัว เพื่อเป็นการสร้างอัตลักษณ์เฉพาะของชุดการแสดงโดยแบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้ ช่วงที่ 1 สิงหลยาตรา กล่าวถึงการเดินทางของเจ้าหญิงเหมชาลามาสู่เข้าห้องแต่งตัว ช่วงที่ 2 เหมชาลาแต่งองค์ กล่าวถึงการแต่งตัวการใส่เครื่องประดับของเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 3 บรรจงอัญเชิญพระธาตุ กล่าวถึงเจ้าหญิงเหมชาลาออกเดินทางไปเข้าพิธีสมโภชพระทันตธาตุ บทร้อง ทำนองเพลง และดนตรีประกอบการแสดง ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทำนองเพลงและบทร้องขึ้นใหม่ ซึ่งมีแนวคิดมาจากเพลงบอกสื่ออารมณ์ของเพลงถึงการกล่าวถึงขั้นตอนการแต่งตัวของเจ้าหญิงเหมชาลา และต่อด้วยทำนองการแสดงอารมณ์เพลงเพื่อสื่อถึงความเป็นอัตลักษณ์ของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา การคัดเลือกผู้แสดงจากกลุ่มตัวอย่างผู้วิจัยได้ผู้แสดงจำนวน 5 คน ผู้ที่ได้รับบทบาทเจ้าหญิงเหมชาลา จำนวน 1 คน ผู้ที่ได้รับบทบาทนางกำนัลจำนวน 4 คน โดยใช้กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทยรูปแบบการรำทรงเครื่อง การแสดงท่ารำโนรากับการผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา โดยนำท่าเต้นที่พื้นฐานโกดา ซารัมบา (Goda Saramba) นำมาใช้เป็นหลักในการสร้างสรรค์ท่ารำและเรียกชื่อกระบวนท่าเต้น จัดหมวดหมู่กระบวนท่ารำเป็น ท่ารำหลัก ท่าเชื่อม ท่ารำที่สื่อความหมาย และท่ารำอัตลักษณ์

เฉพาะมีองค์ประกอบการแสดงโดยนำแนวคิดเครื่องแต่งกายให้สอดคล้องกับรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลาที่ประดิษฐาน ณ วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช ผสมผสานกับเครื่องแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา และอุปกรณ์การแสดงกำหนดอุปกรณ์ประกอบการแสดงเป็น 2 ประเภท ได้แก่ อุปกรณ์ประกอบฉากประเภทตั้งอยู่กับที่ คือ เตียงละคร เครื่องพระสำอาง ตั่งตั้งสำหรับวางขันสาคร และขันตักน้ำพร้อมพานรอง ตั่งตั้งสำหรับวางผอบ และอุปกรณ์ประกอบการแสดงประเภทเครื่องบูชา จากนั้นนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิ โดยนำเสนอรูปแบบการแสดงบนเวทีเพื่อตรวจสอบคุณภาพของการแสดง จำนวน 5 คน โดยมีเกณฑ์การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิมีประสบการณ์ไม่น้อยกว่า 15 ปี และความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย ดนตรีไทย คีตศิลป์ไทย และประวัติศาสตร์ มีผลการประเมิน 4.73 ระดับคุณภาพดีเด่น ผลงานสร้างสรรค์ได้นำออกเผยแพร่สู่สาธารณชนบนเวทีการแสดงและเอกสารทางวิชาการ โดยจะสรุปอภิปรายผลและเสนอแนะต่อไป

บทที่ 5
บทสรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ผลงานวิจัยสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ได้รับแรงบันดาลใจมาจากตำนานและรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลาที่ประดิษฐาน ณ วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช มาสร้างสรรค์เป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทรำทรงเครื่อง โดยศึกษาข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงเกี่ยวกับนาฏยจารีตการรำทรงเครื่อง ท่ารำโนรา และท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา หลักการรำและวิธีการสร้างสรรค์ที่ศึกษาจากเอกสาร การสังเกตการสัมภาษณ์และการทดลองฝึกปฏิบัติจากผู้เชี่ยวชาญและนักเต้นของประเทศศรีลังกา รวมทั้งประสบการณ์ของผู้วิจัยจนสร้างเป็นผลงานด้านนาฏศิลป์ จากนั้นนำผลงานมาประเมินคุณภาพการแสดงโดยมีผลการศึกษาที่เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยซึ่งสามารถอภิปรายผลสรุปและข้อเสนอแนะได้ ดังนี้

5.1 บทสรุป

ผลงานวิจัยสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง พบว่า แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานมาจากตำนานพระมหาธาตุฯ จังหวัดนครศรีธรรมราช ซึ่งตามตำนานกล่าวว่า เจ้าหญิงเหมชาลาเป็นตัวละครที่สำคัญและเป็นตัวละครที่มีชนชาติศรีลังกา ผู้ซึ่งอัญเชิญพระทันตธาตุไปถวายให้กับพระเจ้ากรุงลังกาตามพระราชกระแสรับสั่งของพระเจ้าโคสีหราช (พระบิดา) ระหว่างเดินทางเกิดพายุพัดเรือสำเภาขบวนเสด็จของเจ้าหญิงเหมชาลามาขึ้นฝั่งอยู่ ณ หาดทรายแก้ว เจ้าหญิงเหมชาลาจึงนำพระทันตธาตุฝังไว้ ณ ที่แห่งนั้น จนเกิดเป็นตำนานการสร้างพระบรมธาตุเจดีย์ทรงระฆังคว่ำซึ่งเป็นการรับวัฒนธรรมด้านศิลปะของประเทศศรีลังกา ในเวลาต่อมาเจ้าหญิงเหมชาลาเดินทางนำพระทันตธาตุไปถวายแด่เจ้ากรุงลังกาและแต่งกายอย่างสวยงามเพื่อเข้าร่วมพระราชพิธีสมโภชพระทันตธาตุ ด้วยเหตุผลดังกล่าวผู้วิจัยนำมาใช้เป็นรูปแบบการสร้างสรรค์แบบรำทรงเครื่องการแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง โดยนำนาฏจารีตของนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนราผสมผสานกับการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) มีกระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำตีบทตามบทร้อง และใช้แนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ 7 ขั้นตอน ดังนี้

สรุปผลการสร้างสรรค์

ขั้นตอนที่ 1 การสร้างแนวคิดการแสดง โดยศึกษาข้อมูลจากจารีตการรำทรงเครื่อง ผู้วิจัยกำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์งานระบุผู้รำเป็นตัวละครในตำนานพระบรมธาตุฯ จังหวัดนครศรีธรรมราช คือ เจ้าหญิงเหมชาลาซึ่งเป็นผู้อัญเชิญพระทันตธาตุไปถวายแด่เจ้ากรุงลังกา ก่อนที่จะเสด็จเข้าร่วมในพระราชพิธีสมโภชพระทันตธาตุ เจ้าหญิงเหมชาลาต้องทำการชำระล้างร่างกายให้สะอาดแต่งตัวให้งดงามสมกับฐานันดรศักดิ์เยี่ยงนางกษัตริย์ รูปแบบการแสดงได้นำแนวคิดมาจากการรำทรงเครื่องซึ่งได้จากการผสมผสานระหว่างท่ารำโนรากับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) เพื่อสร้างอัตลักษณ์เฉพาะ โดยแบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 สิงหลยาตรา กล่าวถึงการเดินทางของเจ้าหญิงเหมชาลามาสู่เข้าห้องแต่งตัว

ช่วงที่ 2 เหมชาลาแต่งองค์ กล่าวถึงขั้นตอนการแต่งตัวของเจ้าหญิงเหมชาลา

ช่วงที่ 3 บรรจงอัญเชิญพระธาตุ กล่าวถึงเจ้าหญิงเหมชาลาเดินทางออกไปเข้าร่วมพระราชพิธีสมโภชพระทันตธาตุ

ขั้นตอนที่ 2 การสร้างสรรค์บทร้อง ทำนองเพลง และดนตรีประกอบการแสดง ผู้วิจัย ได้สร้างตามจารีตของการรำทรงเครื่องโดยกำหนดเพลงที่ใช้ในการแสดง จำนวน 3 เพลง คือ 1. เพลงสิงหลยาตรา สื่ออารมณ์เพลงถึงการเปิดตัวละครหรือการเดินทางเข้ามายังที่แต่งตัว โดยผู้วิจัยนำทำนองเพลงต้นนางเยื้องจังหวะ 2 ชั้น (แบบทางเก่า) มาผสมผสานทำนองท่ารำโนรา 2. ร้องเพลงเหมชาลาแต่งองค์ สื่ออารมณ์เพลงถึงขั้นตอนการแต่งตัว โดยนำรูปแบบการขับร้องทำนองเพลงบอกของการแสดงพื้นบ้านภาคใต้มาผสมผสานกับเสียงปี่ที่ใช้ในวงดนตรีท่ารำโนราและเพิ่มเสียงดนตรีสากลที่ทำหน้าที่คอยเติมเต็มความสมบูรณ์ ความหนาและความมีมิติของทำนองเพลง ช่วยให้ทำนองหลักและจังหวะกลองต่าง ๆ มีความโดดเด่นของเสียงเพิ่มมากยิ่งขึ้นวิธีขับร้องผู้ขับร้องจะร้องนำ 1 บท แล้วทวนบทร้องด้วยการเป่าปี่ตามทำนองของบทร้อง โดยมีกลองเกตา เบรายา (Geta Beraya) และฉิ่งธรรมปฏิ (Thalampata) เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) และได้นำ ปี่ กลองตุ๊กทับ โหม่ง กังสดาล และปืด เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดงพื้นบ้านภาคใต้มาใช้เป็นเครื่องดำเนินทำนองและกำกับจังหวะ 3. เพลงบรรจงอัญเชิญพระธาตุ ผู้วิจัยนำทำนองเพลงต้นนางเยื้องจังหวะ 2 ชั้น (ทางเก่า) มาผสมผสานกับเสียงกลองเกตา เบรายา (Geta Beraya) และเสียงฉิ่งธรรมปฏิ (Thalampata) สื่ออารมณ์เพลงถึงความมีมนต์ขลังความศักดิ์สิทธิ์ ความยิ่งใหญ่ และแสดงถึงการกรีดกรายร่ายรำของเจ้าหญิงเหมชาลาที่เคลื่อนที่ไปตั้งขบวน เพื่อไปร่วมพระราชพิธีสมโภชพระทันตธาตุ ทั้ง 3 ช่วงของเพลง ผู้วิจัยนำเทคนิคการใช้เสียงเครื่องดนตรีจริงที่บันทึกลงไปในคอมพิวเตอร์แล้วใช้

โปรแกรมเล่นเพลงผ่านคีย์บอร์ด (Samplers) (สุพัฒน์ นาคเสน และพงค์พันธ์ เพชรทอง, 2564, สัมภาษณ์) โดยมีบทร้อง ดังนี้

เหมชาลาสระสรงมธุรส เมาลีมุ่นขนดคั่นบุปผา
สวมกรอบพักตร์อุบะบุษบา อีกฮันตีตาย่างงามละออ
ภูษาทรงส่าหรีสีเศวต มาเลเย่อย่างเทศรอบพระศอ
คาดเข็มขัดดอกไม้ลายถักทอ นพรัตน์เข้าช่อสร้อยสังวาล
ทองกรธำมรงค์ลงยาสี ซีรัมบูวงรีมีภูมิฐาน
กรประณตน้อมอุทิศจิตสักการ อัญเชิญธาตุพระทศทศญาณดำเนิน

ขั้นตอนที่ 3 การคัดเลือกผู้แสดง ผู้วิจัยกำหนดการคัดเลือกผู้แสดงจากการกำหนดคุณสมบัติกลุ่มผู้แสดง คือ นักเรียน นักศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย จำนวน 5 คน ที่มีความรู้พื้นฐานความสามารถด้านนาฏศิลป์เป็นผู้เสียสละเวลาส่วนตัวเพื่อส่วนร่วมได้รูปร่างสมส่วนมีใบหน้าสวยงามและมีบุคลิกภาพดี

ขั้นตอนที่ 4 การสร้างสรรค์ท่ารำชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ใช้ท่ารำนาฏศิลป์ไทยรูปแบบการรำทรงเครื่องผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกาโดยตีบทตามคำร้องที่ประพันธ์ขึ้นใหม่แบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 สิงหลยาตรา กล่าวถึง การเดินทางของเจ้าหญิงเหมชาลามาสู่เข้าห้องแต่งตัว “เพลงสิงหลยาตรา” กระบวนท่ารำสื่อถึงการเดินทางเข้ามาในห้องเพื่อชำระล้างร่างกาย โดยใช้ลีลาท่ารำกระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) จำนวน 2 ท่ารำ ได้แก่ ท่าเดิน ท่าสักการะบูชา

ช่วงที่ 2 เหมชาลาแต่งองค์ กล่าวถึง ขั้นตอนการแต่งตัวและการสวมใส่เครื่องประดับของเจ้าหญิงเหมชาลา “ร้องเพลงเหมชาลาแต่งองค์” ใช้กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับลักษณะท่ารำของท่ารำโนราและท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา สื่อความหมายถึง ขั้นตอนการแต่งกายและการสวมใส่เครื่องประดับ จำนวน 14 ท่ารำ ได้แก่ ท่าตักน้ำ ท่าแนะนำตัวละคร ท่าขมวดมวยผม ท่าทัดดอกไม้ ท่าใส่กระบังหน้า ท่าใส่เสื้อ ท่าสวยงาม ท่านุ่งผ้า ท่าใส่สร้อย ท่าคาดเข็มขัด ท่าใส่สังวาล ท่าใส่กำไลข้อมือ ท่าสวมแหวน และท่าใส่กำไลข้อเท้า ซึ่งกระบวนท่ารำจะเน้นลีลาการรำที่แสดงความเป็นนางกษัตริย์ที่มีลีลาความสง่างามที่ผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) เพื่อสื่อถึงเอกลักษณ์เฉพาะของประเทศศรีลังกา

ช่วงที่ 3 บรรจงอัญเชิญพระธาตุ กล่าวถึง เจ้าหญิงเหมชาลาเดินทางออกไปเข้าร่วมพิธีสมโภชพระทันตธาตุใช้กระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) จำนวน 3 ท่า คือ ท่าอัตลักษณะเฉพาะท่าที่ 2 และท่าที่ 7 ท่าโอเดีย (Odia) และท่าแคนดี้กา ซาลามบาย่า (Candrika sarambaya)

การแปรแถว ผู้วิจัยสรุปการแปรแถวที่ซ้ำและไม่ซ้ำกันในการแสดงทั้ง 3 ช่วง สรุปการแปรแถวได้ทั้งหมดจำนวน 11 แถว คือ 1. แถวตัวสามเหลี่ยมมุมแหลมออกด้านนอก 2. แถวสี่เหลี่ยมจตุรัส 3. แถวสี่เหลี่ยม จตุรัสมีตัวเอกอยู่ตรงกลาง 4. แถวตอนลึกเรียงหนึ่ง 5. แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านใน 6. แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านในมีตัวเอกอยู่ตรงกลาง 7. แถวหน้ากระดานแบบเดี่ยว 8. แถวทะแยงมุมทางซ้าย 9. แถวคู่สับหว่าง 10. แถวสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน 11. แถวพู 5 คน

ทิศทางการเคลื่อนไหวบนเวทีผลงานสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง สรุปการใช้พื้นที่บนเวที เส้น จุด ของเทียนชัย ตั้งประเสริฐ (2542, นน. 4-6) ที่ว่าด้วยความหมายและการแบ่งเวทีออกเป็น 9 ส่วน ผลงานสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง มีความสอดคล้องกันกับความหมายและการแบ่งเวทีที่ใช้ในการสร้างสรรค์ 4 ส่วน คือ

เวทีส่วนบนตรงกลาง (UpStage Center) หมายถึง การถ่ายทอดอารมณ์หลักของตัวเอกปรากฏในช่วงที่ 2 เหมชาลาแต่งองค์ แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านในมีตัวเอกอยู่ตรงกลางและแถวสามเหลี่ยมมุมด้านนอกเจ้าหญิงเหมชาลาอยู่มุมแหลมตรงกลาง

เวทีส่วนตรงกลาง (Center Stage Center) หมายถึง การอธิบายบทบาทของตัวเด่น

ปรากฏในช่วงที่ 2 เหมชาลาแต่งองค์ แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านในมีตัวเอกอยู่ตรงกลางและแถวสามเหลี่ยมมุมด้านนอกเจ้าหญิงเหมชาลาอยู่มุมแหลมตรงกลาง

ปรากฏในช่วงที่ 3 บรรจงอัญเชิญพระธาตุ แถวคู่สับหว่าง เจ้าหญิงเหมชาลาอยู่ตรงกลางด้านหน้าแถวคู่สับหว่าง แถวสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน เจ้าหญิงเหมชาลาอยู่ท่านิ่งตรงกลางเวที แถวพู 5 คน เจ้าหญิงเหมชาลาตรงกลางเวที

เวทีส่วนล่างด้านขวา (Down Stage Right) หมายถึง การแสดงความรักความเมตตาปราณี

ปรากฏการแสดงในช่วงที่ 3 บรรจงอัญเชิญพระธาตุ แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมออกด้านนอกเจ้าหญิงเหมชาลาเคลื่อนตัวไปอยู่ด้านหลังเวทีข้างขวา แถวหน้ากระดานแบบเดี่ยวเจ้าหญิงเหมชาลาเคลื่อนไปอยู่ด้านหลังข้างขวาและแถวทะแยงมุมทางซ้าย เจ้าหญิงเหมชาลาเคลื่อนที่มาจากด้านหลังข้างขวาโดยท่าเดิน

เวทีส่วนล่างตรงกลาง (Down Stage Center) หมายถึง จุดเริ่มต้นตอนสำคัญก่อนที่ผู้แสดงจะขยับมาหน้าเวที

ปรากฏในช่วงที่ 2 เหมชาลาแต่งองค์ แถวสามเหลี่ยมมุมแหลมเข้าด้านในเจ้าหญิงเหมชาลาอยู่มุมแหลมของแถวสามเหลี่ยมมุนด้านในตรง แถวตอนลึกเรียงหนึ่งเจ้าหญิงเหมชาลาอยู่ส่วนเวทีล่างตรงกลาง

ขั้นตอนที่ 5 การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายการแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ได้แบ่งออกเป็น ศิราภรณ์ พัสตราภรณ์ และถนิมพิมภาภรณ์ บทบาทของเจ้าหญิงเหมชาลาให้มีความสอดคล้องกับศิลปกรรมที่ปรากฏบนรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลาที่ประดิษฐาน ณ วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช มาผสมผสานกับเครื่องแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา ได้แก่ ศิราภรณ์ ประกอบด้วย กระบังหน้า เกี้ยวทรงกลม ดอกกล้วยไม้ผ้าสีเหลือง และดอกไม้เพชรประดับด้วยคริสตัล พัสตราภรณ์ ประกอบด้วย เสื้อแบบไม่มีแขนและผ้านุ่งสีขาวครีม ประดับด้วยดิ้นสีทอง ถนิมพิมภาภรณ์ ประกอบด้วย สร้อยคอ ต่างหู สังวาล กำไล ต้นแขน กำไลข้อมือ และเข็มขัดพร้อมหัวเข็มขัด โดยมีเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับที่สำคัญที่ใช้ประกอบการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ได้แก่ สร้อยคอ ผ้าห้อยหน้า ผ้าห้อยข้าง ผ้าปิดก้น กำไลข้อเท้า (Serumbu) และเครื่องแต่งกายบทบาทนางกำนัล ผู้วิจัยได้นำเครื่องแต่งกายของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกานำมาใช้เป็นแนวคิด ได้แก่ เครื่องประดับศีรษะที่เรียกว่า พายอินปาต้า (Payinpata) ประดับด้วยมาลัยดอกไม้ เครื่องแต่งกาย ประกอบด้วย เสื้อแบบมีแขนและผ้านุ่งสีน้ำเงินแบบโธตี (Dhoti) ประดับด้วยดิ้นสีทอง ผ้ารัดสะเอว ผ้าห้อยข้างด้านหน้าและด้านหลัง เครื่องประดับประกอบด้วย สร้อยคอ ต่างหู และกำไลข้อมือ เครื่องประดับที่ที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะของเครื่องแต่งกายการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกาที่สำคัญอีกย่าง คือ และกำไลข้อเท้าซีรัมบู (Serumbu) และจี้ห้อยหน้าผากจะไม่แต้มสีแดงกลางหน้าผากที่ชาวอินเดียเรียกว่า บินดิ (Bindi) สรุปได้ว่า เครื่องแต่งกายของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา เครื่องแต่งกายที่สื่อให้เห็นชัดและผู้ชมสามารถแยกเครื่องแต่งกายระหว่างประเทศอินเดียและประเทศศรีลังกา คือ กำไลข้อเท้าซีรัมบู (Serumbu) การไม่แต้มจุดสีแดงกลางหน้าผาก บินดิ (Bindi) และเครื่องประดับศีรษะที่เรียกว่า พายอินปาต้า (Payinpata)

ขั้นตอนที่ 6 การนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ต่อผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้วิจัยได้จัดการแสดงบนเวที โดยกำหนดเกณฑ์การคัดเลือกผู้ทรงคุณวุฒิ ด้านนาฏศิลป์ไทย คีตศิลป์ไทย ดุริยางค์ไทย และนักวิชาการทางประวัติศาสตร์ จำนวน 5 คน กำหนดคุณสมบัติเป็นผู้ที่มีประสบการณ์ไม่น้อยกว่า 15 ปี เพื่อตรวจสอบยืนยันความถูกต้องของข้อมูลประเมินคุณภาพ พร้อมให้ข้อเสนอแนะในการสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่

1. รองศาตราจารย์ดร.สืบพงศ์ ธรรมชาติ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านประวัติศาสตร์) ผู้อำนวยการสถาบันทักษิณคดีศึกษา

2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านนาฏศิลป์ไทย) ประธานสาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.กิตติยา ชูสงค์ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านนาฏศิลป์ไทย) อาจารย์ผู้สอนสาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

4. ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตเมศ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านดนตรีไทย) อาจารย์ผู้สอนสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

5. นายศิวพงศ กั้งสกุล (ผู้ทรงคุณวุฒิด้านคีตศิลป์ไทย) ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

คุณภาพงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง พบว่า การประเมินคุณภาพการสร้างสรรค์ผู้วิจัยได้สร้างแบบประเมินในรูปแบบลิเคิร์ทสเกล (Likert Scale) โดยแบ่งเป็น 5 ระดับ และนำมาหาค่าดัชนีสอดคล้อง (IOC) จากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 5 คน โดยมีผลการประเมินคุณภาพของผลงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง สรุปผลคะแนนจากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 5 คน คะแนนเฉลี่ย 4.73 ร้อยละ 94.60 ระดับคุณภาพดีเด่น

การนำเสนอรูปเล่มรายงานวิจัย ผู้วิจัยได้สร้างแบบประเมินในรูปแบบลิเคิร์ทสเกล (Likert Scale) โดยแบ่งเป็น 5 ระดับ ใช้เป็นแบบประเมินรูปเล่มรายวิจัยที่สมบูรณ์ของผู้ทรงคุณวุฒิ โดยกำหนดคุณสมบัติผูทรงคุณวุฒิ คือ ผู้ดำรงตำแหน่งรองศาสตราจารย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ และเป็นผู้มีความรู้ความสามารถสาขานาฏศิลป์ไทยและดนตรีไทย ทั้งผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกและภายในสถาบันเดียวกัน เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการทำวิจัยไม่น้อยกว่า 15 ปี จำนวน 3 คน ได้แก่

1. รองศาสตราจารย์พัชธรกรณ์ เอื้อจิตรเมศ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านดนตรีไทย) อาจารย์ผู้สอนสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกด้านนาฏศิลป์ไทย) ประธานสาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพัฒน์ นาคเสน ผู้สอนสาขาวิชานาฏศิลป์ศึกษา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ผลการประเมินคุณภาพของรูปเล่มรายงานวิจัยการสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง สรุปผลคะแนนจากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 3 คน คะแนนเฉลี่ย 4.62 ร้อยละ 86.62 ระดับคุณภาพดีเด่น

ขั้นตอนที่ 7 เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน โดยการบันทึกท่ารำเป็นลายลักษณ์อักษรพร้อมภาพนิ่งและการบันทึกเป็นวีดิทัศน์ ตลอดจนนำเสนอการแสดงบนเวทีในโอกาสต่าง ๆ นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ของสถาบันอุดมศึกษาต่าง ๆ รวมทั้งเขียนบทความวิชาการนำลงตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารวิชาการซึ่งเป็นที่ยอมรับในวงการศึกษาพร้อมทั้งจัดทำรูปเล่มวิจัยฉบับสมบูรณ์

5.2 สรุปคำถามในการวิจัย

1. แนวทางการสร้างสรรค์จากการผสมผสานศิลปะ 3 ลักษณะ คือ กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนรา และท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกามีลักษณะอย่างไร

สรุปผลจากคำถามในการวิจัยข้อที่ 1 คือ แนวทางการสร้างสรรค์จากการผสมผสานศิลปะ 3 ลักษณะ ผลสรุปจากการสร้างสรรค์ผู้วิจัยได้วิเคราะห์กระบวนท่ารำว่าลักษณะสร้างสรรค์ คือ นำกระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทย ประเภทนาฏยศัพท์ ศีรษะ มือ และเท้า ภาษาท่านาฏศิลป์ที่สื่อความหมายถึงกิริยาการแต่งตัว กระบวนท่ารำโนราเบื้องต้นส่วนมือ และเท้า กระบวนท่ารำโนราสิบสองท่า กระบวนท่ารำโนราท่าครู กระบวนท่ารำโนราบทครูสอน กระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา กระบวนท่ารำหลัก กระบวน ท่าเชื่อม กระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมาย กระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะ ช่วงที่ 1 - 3 ของเจ้าหญิงเหมชาลาและนางกำนัล ดังนี้

กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทย

กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย ประเภทนาฏยศัพท์ส่วนศีรษะ จำนวน 2 ท่า เอียงศีรษะและลักคอ

กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย ประเภทนาฏยศัพท์ส่วนมือ จำนวน 10 ท่า จีบตะแคง 3 ระดับ คือ ระดับชายพก ระดับอก ระดับคอ จีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ จีบปรกหน้า ช้อนจีบ มือล่อแก้ว ตั้งวงระดับเหนือศีรษะ ตั้งวงระดับหน้า

กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย ประเภทนาฏยศัพท์ส่วนเท้า จำนวน 4 ท่า คือ ก้าวหน้า ซอยเท้า กระดกเท้า และนั่งกระดกเสี้ยว

กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทย ประเภทภาษาท่านาฏศิลป์ที่สื่อความหมายถึงกิริยา จำนวน 6 ท่า คือ ท่าเดิน ท่าชมความงาม ท่าทัดดอกไม้ ท่าทัดอุบะ ท่านุ่งผ้า และท่าแสดงลักษณะของสีผ้านุ่ง

กระบวนท่ารำโนรา

กระบวนท่ารำโนราเบื้องต้นส่วนมือ จำนวน 2 ท่า คือ ท่าตั้งวงระดับเอว และท่าตั้งวงระดับศีรษะ (วงเขาควาย)

กระบวนท่ารำโนราเบื้องต้นส่วนเท้า จำนวน 1 ท่า คือ ท่าเก็บเท้า

กระบวนท่ารำโนราสิบสองท่า จำนวน 1 ท่า คือ ท่าชูชาย

กระบวนท่ารำโนราท่าครู จำนวน 4 ท่า คือ ท่าพวงมาลัย ท่าร้อยมาลัย ท่ากินนรเลียบถ้ำ และท่าสอดสร้อย

กระบวนท่ารำโนราบทครูสอน จำนวน 1 ท่า คือ ท่าทรงกำไล

กระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

กระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) จำนวน 8 ท่า คือ ท่านมัสการายา ท่าเตรียม ท่าอาดีย่า (Adiya) และท่าแคนดี้กา ซาลามบาย่า (Candrika sarambaya) ท่าอัตลักษณ์เฉพาะ จำนวน 3 ท่า

กระบวนภาษาท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ที่สื่อความหมายถึงกิริยาการแต่งตัว จำนวน 5 ท่า คือ ท่าใส่เสื้อ ท่าถักทอ ท่าใส่แหวน ท่าเดิน และท่าอัญเชิญพระทันตธาตุ

กระบวนท่ารำเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 1

กระบวนท่ารำหลักในนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษาท่านาฏศิลป์ จำนวน 1 ท่า คือ ท่าเดิน ผสมผสานกับท่าเดินของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) จำนวน 1 ท่า คือ ท่านมัสการายา

กระบวนท่าเชื่อมในนาฏศิลป์ไทย จำนวน 1 ท่า คือ ท่าขึ้นเตียง

กระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมายผสมผสานกับกระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ที่เป็นอัตลักษณ์เฉพาะ จำนวน 1 ท่า คือ ท่านมัสการายา สื่อถึงการเคารพด้วยการกราบไหว้สถานที่

กระบวนท่ารำเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 2

กระบวนท่ารำหลักในนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษาท่านาฏศิลป์จำนวน 1 ท่า คือ ท่าตัวเรา ประเภทนาฏยศัพท์จำนวน 2 ท่า คือ การนั่งกระดกเสี้ยว นั่งทับส้น จีบคว่ำและมือล่อแก้ว ภาษาท่านาฏศิลป์ จำนวน 2 ท่า คือ ท่าชมความงาม ท่าสง่างาม กระบวนท่ารำโนราจำนวน 2 ท่า คือ ท่าชูชาย และท่าพวงมาลัย ผสมผสานท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance)

กระบวนท่าเชื่อมในนาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์จำนวน 3 ท่า คือ จีบคว่ำ จีบหงาย สอดจีบ ผสมผสานกับท่ารำพื้นฐานโนราจำนวน 3 ท่า คือ ท่าร้อยมาลัย ท่าเลียบถ้ำ และท่าสอดสร้อย

กระบวนท่ารำสื่อความหมายในนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษาท่านาฏศิลป์ สื่อความหมายถึงการแต่งตัว การสวมใส่เครื่องประดับจำนวน 14 ท่า คือ ท่าตักน้ำ ท่าแนะนำตัวละคร ท่าขมวดมวยผม ท่าทัดดอกไม้ ท่าใส่กระบังหน้า ท่าใส่เสื้อ ท่าสวยงาม ท่านุ่งผ้า ท่าใส่สร้อย ท่าคาดเข็มขัด ท่าใส่สังวาล ท่าใส่กำไลข้อมือ ท่าสวมแหวน และท่าใส่กำไลข้อเท้า

กระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะในกระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) จำนวน 4 ท่า คือ ท่าใส่เสื้อ ท่าใส่กระบังหน้า ท่าถักทอ และท่าใส่แหวน

กระบวนท่ารำเจ้าหญิงเหมชาลา ช่วงที่ 3

กระบวนท่ารำหลักร่วมกับกระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะจำนวน 2 ท่า ใช้กระบวนท่าเต้นพื้นฐานของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ท่าโอเดีย (Odia) และโครงสร้างท่าเต้นพื้นฐานโกดา ซารัมบา (Goda Saramba) ท่าแคนดิ้กา ซาลามบาย่า (Candrika sarambaya)

กระบวนท่าเชื่อมใช้กระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) จำนวน 1 ท่า คือ ท่าเดินมือเดียว

กระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมายใช้กระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) นำมาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ จำนวน 2 ท่า คือ ท่าไหว้ ท่ารับ และท่าอัญเชิญ

กระบวนท่ารำนางกำนัล ช่วงที่ 1

กระบวนท่ารำหลักใช้กระบวนท่าเต้นพื้นฐานกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) จำนวน 2 ท่า คือ ท่านมัสการายา เป็นท่าที่สื่อถึงการสักการะบูชาพระพุทธเจ้าก่อนปฏิบัติท่าเต้น และที่ปรากฏในท่าพื้นฐาน โกดา ซารัมบา (Goda Saramba) คือ ท่าเตรียม เป็นท่าต่อจากท่านมัสการายา เพื่อเตรียมความพร้อมก่อนปฏิบัติท่าเต้น

กระบวนท่าเชื่อมใช้กระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) จำนวน 1 ท่า คือ ท่าพนมมือไหว้

กระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมายใช้กระบวนท่าเต้นพื้นฐานของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) จำนวน 1 ท่า คือ ท่าไหว้ สื่อถึงการนำเจ้าหญิงเหมชาลาเดินทางเข้ามาในห้องแต่งตัว

กระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) จำนวน 3 ท่า คือ ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 1 ท่าที่ 2 และท่าที่ 3

กระบวนท่ารำนางกำนัล ช่วงที่ 2

กระบวนท่ารำบทบาทนางกำนัล ผู้วิจัยได้นำเสนอกระบวนท่ารำหลัก กระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะ และกระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมาย สื่อถึงการแสดงบทบาทประกอบ กระบวนท่ารำพื้นหลังเพื่อส่งเสริมให้กระบวนท่ารำของเจ้าหญิงเหมชาลามีจุดเด่นมากยิ่งขึ้นโดยยึดกระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกามาผสมผสานท่านาฏศิลป์ไทยประเภทนาฏยศัพท์ คือ การตั้งเข่า การก้าวหน้า และท่าลักคอ ท่าอัตลักษณ์เฉพาะจำนวน 3 ท่า คือ 1. ท่าเต้นอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 1 และท่าที่ 3 2. ท่าเตรียม (แบบนั่ง)

กระบวนท่าเชื่อม ใช้กระบวนท่าเต้นที่พื้นฐานเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จำนวน 1 ท่า คือ ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 1

กระบวนท่ารำนางกำนัล ช่วงที่ 3

กระบวนท่ารำหลักร่วมกับกระบวนท่ารำอัตลักษณ์เฉพาะ ซึ่งใช้กระบวนท่าเต้นพื้นฐานของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา จำนวน 7 ท่า คือ 1. ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 2 ท่าที่ 4 ท่าที่ 5 และท่าที่ 7 2. ท่าเตียม 3. ท่าทุ้น อาดียา (Thun adiya) 4. ท่าตั้งซุ้ม

กระบวนท่าเชื่อมใช้กระบวนท่าเต้นที่พื้นฐานเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) จำนวน 2 ท่า คือ ท่าเดินมือเดียว และท่าเดินสองมือ

กระบวนท่ารำเพื่อสื่อความหมายในนาฏศิลป์ไทยประเภทภาษานาฏศิลป์ผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) จำนวน 2 ท่า คือ ท่าอัญเชิญพระทันตธาตุ และท่านำขบวน

2. กระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนรากับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา มีองค์ประกอบอย่างไร

สรุปผลจากคำถามในการวิจัยข้อที่ 2 คือ องค์ประกอบที่ใช้ในการสร้างสรรค์ท่ารำนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนรากับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ดังนี้

การคัดเลือกผู้แสดง ผู้วิจัยต้องคำกำหนดคุณสมบัติของผู้แสดงที่มีพื้นฐานด้านนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนราและการเต้นเบื้องต้น เช่น การกางขาที่ต้องตั้งฉาก การเหวี่ยงเท้า การใช้เท้าที่มีความซับซ้อนเนื่องด้วยการสร้างสรรค์การแสดงแบบผสมผสานกันระหว่างนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนราและท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ต้องอาศัยพื้นฐานด้านการปฏิบัติทั้ง 3 ส่วน ผู้วิจัยต้องคำนึงถึงการคัดเลือกผู้แสดงเป็นสำคัญ

เครื่องแต่งกายของเจ้าหญิงเหมชาลา ผู้วิจัยต้องสร้างจินตนาการร่วมกับลักษณะรูปลักษณ์ที่เห็นจากรูปหล่อโลหะของเจ้าหญิงเหมชาลาที่ประดิษฐาน ณ วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช เครื่องแต่งกายแต่งตามบทร้องและเครื่องแต่งกายของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan

Dance) ของประเทศศรีลังกา โดยผู้วิจัยนำแนวความคิดทั้ง 4 ส่วนมาผสมผสานกันเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่พร้อมทั้งกระบวนการประดิษฐ์เครื่องแต่งกายจะต้องมีความประณีตและวิจิตรงดงาม อันจะทำให้ผู้ชมเกิดความประทับใจ ดังนี้

เครื่องแต่งกายที่นำมาจากจินตนาการ คือ ลวดลายไทยที่ประดับบนกระบังหน้า การออกแบบทรงผมการเลือกซื้อผ้าที่นำมาใช้ตัดเย็บเครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายที่นำมาจากรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลา คือ รูปทรงกระบังหน้า กำไลต้นแขน กำไลข้อมือ สร้อยคอ สไบ ผ้านุ่ง

เครื่องแต่งกายที่นำมาจากบทร้อง คือ การเลือกสีของเครื่องแต่งกายตามบทร้องคำว่า “สีเศวต” คือ สีขาวครีม และเข็มขัดถักลายพร้อมหัวเข็มขัดลายดอกไม้ ตามบทร้องคำว่า “คาดเข็มขัดดอกไม้ลายถักทอ”

เครื่องแต่งกายที่นำมาจากการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา คือ รัดสะเอว ผ้าห้อยด้านข้าง ผ้าปิดก้น เสื้อแบบไม่มีแขน รูปแบบการนุ่งผสมผสานกับการนุ่งของแบบประยุกต์และกำไลข้อเท้าซีรัมบู (Silambu)

เครื่องแต่งกายของนางกำนัล ผู้วิจัยนำแนวคิดมาจากการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา คือ เสื้อครึ่งตัวแบบมีแขน ผ้านุ่งแบบโดตี (Dhoti) ผ้าห้อยด้านหน้าสองข้าง ผ้าห้อยด้านหลังสองข้าง ผ้ารัดสะเอว พร้อมเครื่องประดับศีรษะที่เรียกว่า พายอินปาต้า (Payinpata) กำไลข้อมือและกำไลข้อเท้าซีรัมบู (Silambu)

บทร้อง เครื่องดนตรี และทำนองเพลง ผู้วิจัยได้นำภาษาประจำชาติของประเทศศรีลังกา คือ ภาษาสิงหล เป็นภาษาหลักของประเทศศรีลังกาที่นิยมใช้กันนำมาผสมผสานกับภาษาไทยประพันธ์ขึ้นเป็นประเภทกลอนแปดเพื่อสร้างความน่าสนใจให้กับบทร้อง ซึ่งในบทร้องปรากฏภาษาสิงหลอยู่ด้วยกัน 3 คำ คือ ฮันตีตาย่า (Hantitaya) หมายถึง เสื้อที่มีลักษณะครึ่งตัวมีแขนหรือไม่มีแขนก็ได้ ร้อยเชือกด้านหลังเพื่อผูกเพิ่มความกระชับรัดรูปให้ได้สัดส่วน หรือจะใส่ซิปติดกระดุมแทนก็ได้ มีเชือกผูกบริเวณคอด้านหลัง มาลาเย่ (Malaya) หมายถึง เครื่องประดับสวมใส่ที่คอที่ซื้อขายกันทั่วไปและใช้ในการเต้นของประเทศศรีลังกา ซีรัมบู (Silambu) หมายถึง เครื่องประดับสวมใส่ที่ข้อเท้ามีลักษณะวงรีผูกด้วยเชือกระหว่างนิ้วกลางโยงไปที่รูร้อยเชือกของกำไลข้อเท้า วัสดุทำด้วยทองเหลืองผ่ากลาง มีลูกเหล็กขนาดเล็กจำนวนมากกลิ้งอยู่ด้านในทำให้เกิดเสียง ร่วมกับนำวิธีการขับร้องด้วยเพลงบอกซึ่งเป็นการร้องที่แสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของภาคใต้นำเสียงเครื่องดนตรีหลักที่ใช้ประกอบการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ กลองเกตา เบรายา (Geta Beraya) และฉิ่งธรรมปฏิ (Thalampata) มาบรรเลง

ร่วมกับดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ได้แก่ ปืด ฆ้องคู่ กังสดาล โหม่ง ทับ และกลองตุ๊ก เพื่อสร้างอรรถรสในการฟังที่สื่อถึงชนชาติศรีลังกากับความเป็นพื้นบ้านของภาคใต้ผสมผสานกันได้อย่างลงตัว

อุปกรณ์ประกอบการแสดง ผู้วิจัยได้ออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่ผสมผสานระหว่างอุปกรณ์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย คือ เตียงละคร ขันสาครพร้อมขันตักน้ำ ตั่งตั้งอุปกรณ์ และออกแบบคันฉ่อง โดยใช้ลวดลายจากเครื่องประดับศีรษะของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของผู้ชายมาใช้ในการออกแบบลวดลาย ผอบที่ใช้สำหรับบรรจุพระทันตธาตุและเครื่องกำยาน

5.3 องค์ความรู้ที่ได้จากการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลงานสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลด้วยวิธีการต่าง ๆ นั้น ผู้วิจัยได้นำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์จนสามารถสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ได้สำเร็จลงได้ การสร้างสรรค์ครั้งนี้ส่งผลให้ผู้วิจัยได้รับองค์ความรู้เพิ่มขึ้นอันเป็นประโยชน์ต่อผู้วิจัยเองและสังคม ดังนี้

การแปรรูปจากตำนาน

ผลงานสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากตำนานและรูปหล่อโลหะเจ้าหญิงเหมชาลาที่ประดิษฐาน ณ วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช ตามตำนานเล่าว่า เจ้าหญิงเหมชาลาเป็นชนชาติศรีลังกาผู้ซึ่งอัญเชิญพระทันตธาตุตามพระราชกระแสรับสั่งของพระเจ้าโคสีหราช (พระบิดา) เพื่อนำไปถวายให้กับพระเจ้ากรุงลังการะหว่างทางเกิดพายุพัดเรือสำเภาขบวนเสด็จของเจ้าหญิงเหมชาลาเรือสำเภาได้มาขึ้นฝั่งอยู่ ณ หาดทรายแก้ว เจ้าหญิงเหมชาลาจึงนำพระทันตธาตุฝังไว้ ณ ที่แห่งนั้น จนเกิดเป็นตำนานการสร้างพระเจดีย์ทรงระฆังคว่ำซึ่งเป็นศิลปะของลังกาวงศ์ ปัจจุบัน คือ วัดพระมหาธาตุ วรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช การแปรรูปตำนานปรับเปลี่ยนมาเป็นการนำเสนอในรูปแบบเอกสารอ้างอิงไปสู่การนำเสนอในอีกรูปแบบการแสดง คือ การแสดงรำทรงเครื่อง โดยยังคงจุดมุ่งหมายของตำนานและแก่นเรื่องไว้ดังเดิม การแปรรูปตามตำนานครั้งนี้ ผู้วิจัยคำนึงถึงรูปแบบหรือแบบแผนของการรำทรงเครื่องเป็นหลัก ถึงแม้ว่าจะไม่ใช่องค์ความรู้ที่แปลกใหม่ ดังปรากฏในตำนานกำเนิดโนราของ อุดม หนูทอง (2536) กล่าวว่า พระยาสายฟ้าฟาดเป็นกษัตริย์ครองเมืองพัทลุงมีลูกสาว 1 คน ชื่อ นางนวลทองสำลี พระนางทรงชื่นชอบการร่ายรำเป็นชีวิตจิตใจจนในคืนหนึ่งนางฝันว่ามีเทพเทวดามาร่ายรำให้ดูการร่ายรำนั้นรำทั้งหมด 12 ท่า เป็นท่ารำที่สวยงาม มีเครื่องประโคมดนตรี คือ กลอง ทับ โหม่ง ฉิ่ง ปี่ และ แตระ การประโคมดนตรีบรรเลงได้ลงกับท่ารำที่ลงตัวและนางก็จำท่ารำเหล่านั้นได้เป็นอย่างดี อยู่มาวันหนึ่งพระนางเกิด

อยากเสวยเกสรดอกบัวในสระหน้าพระราชวัง และเมื่อนางได้เสวยเกสรดอกบัวจนหมดหลังจากนั้น นางก็ได้ตั้งครรภ์โดยที่มีรู้ว่าชายใดเป็นพ่อของลูกในท้องของพระนาง เรื่องรู้ถึงพระกรรณ์ของพระยาสายฟ้าฟาดจึงทำให้พระองค์โกรธหนักมากถึงกับคิดที่จะฆ่าพระนางนวลทองสำลีแต่ทำไม่ได้เพราะนางเป็นลูกจึงสั่งลอยแพพระนางนวลทองสำลี ลมได้พัดแพไปติดที่เกาะกะชังซึ่งเชื่อกันว่าเป็นส่วนหนึ่งของเกาะใหญ่ในทะเลสาบสงขลาในปัจจุบัน พระนางนวลทองสำลีได้อาศัยอยู่ในเกาะศรีกระชังจนคลอดบุตรและได้ตั้งชื่อบุตรว่า เทพสิงขร พระนางนวลทองสำลีจึงได้สอนให้พระโอรสให้ร่ายรำในท่าเดียวกันกับเทพเทวดาที่เคยมาเข้าฝัน เทพสิงขรฝึกการร่ายรำจนเติบโตและมีผู้กล่าวถึงกันมากมายว่า มีท่าร่ายรำที่สวยสดงดงามกว่าใครในแผ่นดินจนกระทั่งทราบไปถึงพระกรรณของพระยาสายฟ้าฟาด จึงได้ส่งคนมารับเพื่อไปรำถวายในพระราชวังและเมื่อพระองค์ได้เห็นการร่ายรำที่สวยสดงดงามและหน้าตาที่มีความคล้ายกับพระธิดา นวลทองสำลี ทำให้พระยาสายฟ้าฟาดรู้ทันที่ว่าเทพสิงขรเป็นพระโอรสของนางนวลทองสำลีที่ถูกลอยแพไปในหลายปีก่อน พระยาสายฟ้าฟาดจึงได้ถอดมงกุฎจากพระเศียรทรงพระราชทานเทริดให้เทพสิงขร และแต่งตั้งให้เป็น “มโนราห์” ในวังหลวงทรงพระราชทานชื่อใหม่เป็น “พ่อขุนศรีศรัทธา” ท่านจึงเป็นองค์ประถมโนรานับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา จากตำนานการกำเนิดโนราวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ได้นำการแปรรูปตำนานจากเอกสารอ้างอิงมาสู่ท่ารำโนราโดยมีการเชื่อมต่อลำดับเหตุการณ์ที่สำคัญใน ต้นกำเนิดของโนรา โดยสร้างสรรค์บทร้องและการแสดงท่ารำโนราประกอบการเล่าเรื่องราวเป็นผลงานสร้างสรรค์ชุด “ผันหลังแลโนรา”

ดังนั้นการแปรรูปจากตำนานพระธาตุฯ จึงเป็นองค์ความรู้อย่างหนึ่งที่ผู้วิจัยได้รับจากการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้ ซึ่งตำนานพระมหาธาตุฯ จังหวัดนครศรีธรรมราช มีเรื่องราวที่ค่อนข้างยาวและหลากหลายเหตุการณ์ ผู้วิจัยได้คัดสรรนำเหตุการณ์ที่เป็นจุดเด่นของตำนานช่วงอัญเชิญพระทันตธาตุซึ่งเป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไปของชาวภาคใต้ที่กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของเจ้าหญิงเหมชาลา มานำเสนอในผลงานสร้างสรรค์นั่นเอง

การผสมผสานเครื่องดนตรี

การผสมผสานเครื่องดนตรีทั้ง 3 ประเภท คือ เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ เครื่องดนตรีสากล และเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา กล่าวคือ เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ได้แก่ ปี่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง ปืด และกังสดาล เสียงจากเครื่องดนตรีสากล ได้แก่ Sitar stringensemble cellos Emerald haze pad เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ได้แก่ กลองเกตา เบรายา

(Geta Beraya) ฉิ่งธรรมปฏิ (Thalampata) องค์ความรู้ที่ได้รับเรื่องการผสมผสานเครื่องดนตรีผู้วิจัยได้แบ่งเป็นประเด็น ดังนี้

ความคล้ายคลึงของรูปแบบกลอง เครื่องดนตรีของไทยที่มีความคล้ายคลึงของรูปแบบกลองเกตา เบรายา (Geta Beraya) คือ กลองแขกซึ่งมีรูปทรงกระบอกใช้ไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ขนุน ไม้ชิงชัน ไม้ประดู่ ขึงด้วยเชือกที่ทำจากหนัง ซึ่งแตกต่างกันกับกลองเกตา เบรายา (Geta Beraya) คือ กลองแขกหุ้มด้วยหุ้มด้วยหนังวัว หรือหนังแพะทั้งสองด้าน ซึ่งกลองเกตา เบรายา (Geta Beraya) ด้านขวาหุ้มด้วยหนังแพะหรือหนังลิงทำให้เกิดเสียงสูง ด้านซ้ายหุ้มด้วยหนังวัวทำให้เกิดเสียงต่ำ จากการวิเคราะห์การหุ้มหนังทั้งสองข้างที่ไม่เหมือนกันเนื่องจากกลองเกตา เบรายา (Geta Beraya) สามารถใช้ผู้ตีคนเดียวหรือมากกว่าสองคนขึ้นไปได้ แต่กลองแขกมีข้อจำกัดคือใช้ผู้ตีจำนวนสองคน

ลักษณะและวิธีการตีกลองแขกผู้ตีจะนั่งตีโดยนำกลองไว้บนตักของผู้ตีเพราะเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้กับวงปี่พาทย์นางหงส์ซึ่งวงปี่พาทย์ไม่ได้มีมีวัตถุในการเคลื่อนย้าย หากแต่กลองเกตา เบรายา (Geta Beraya) ผู้ตีจะต้องยืนตีโดยมีสายเชือกผูกไว้กับเอวหรือสะพายบ่า เนื่องจากกลองเกตา เบรายา (Geta Beraya) เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญใช้ในการตีการประกอบการแสดงที่ส่วนมากจะนิยมยืนตี หรือเพื่อเป็นการเดินตีกลองเพื่อนำขบวนในพิธีสำคัญ

เสียงของกลอง กลองแขกกำหนดไว้จำนวนสองใบที่เรียกว่า กลองแขกตัวผู้จะมีเสียงสูง กลองแขกตัวเมียจะมีเสียงต่ำ ผู้ตีจะสลับกันตีตามจังหวะหน้าทับที่กำหนด หากแต่เสียงของกลองเกตา เบรายา (Geta Beraya) จะมีทั้งเสียงสูงและเสียงต่ำที่ปรากฏในใบเดียวกัน การตีหน้าทับสามารถตีจังหวะหน้าทับได้หลากหลายในคนเดียว

ความคล้ายคลึงของเครื่องกำกับจังหวะ ผู้วิจัยได้องค์ความรู้ว่าเครื่องกำกับจังหวะของการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับฉิ่งที่ใช้ในการกำกับจังหวะในวงดนตรีไทย ซึ่งชื่อเรียกของดนตรีไทย คือ ฉิ่ง ชื่อเรียกของประเทศศรีลังกาเรียกว่า ธรรมปฏิ (Thalampata) รูปแบบฉิ่งของไทยมีลักษณะปากผายกลม ส่วนธรรมปฏิ (Thalampata) มีลักษณะปากผายแบนเจาะรูตรงกลางร้อยเชือกในลักษณะเดียวกัน วัสดุที่ใช้ทำจากทองเหลืองและวิธีการหล่อเช่นเดียวกัน แตกต่างกันเพียงลักษณะของเสียงธรรมปฏิ (Thalampata) จะมีความคล้ายคลึงกับฉาบเล็ก แต่มีลักษณะวิธีการตีเช่นเดียวกัน คือ จังหวะฉิ่ง มือจะปัดหรือเปิดออกไปด้านนอก จังหวะฉับ มือจะปิดเข้ามาด้านใน ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเครื่องกำกับจังหวะของวงดนตรีไทยและการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) มีเครื่องกำกับจังหวะประเภทตีที่ใช้ในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน

จากการกล่าวองค์ความรู้ที่ได้จากเครื่องดนตรีเสียงจังหวะหน้าทับของกลองเกตา เบรายา (Geta Beraya) และฉิ่งธรรมปฏิ (Thalampata) เป็นเครื่องดนตรีที่ช่วยสร้างให้ทำนองเพลงเกิดความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะตัวแต่เมื่อฟังแล้วก็มีความคล้ายคลึงกับเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ เช่น กลองแขก ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงพื้นบ้านภาคใต้เป็นการสร้างสำเนียงที่แยกออกมา เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการแสดงภาคใต้ และนำเครื่องดนตรีสากลเป็นทำนองดนตรี เพื่อเพิ่มความลุ่มลึกถึงอารมณ์เติมเต็มความสมบูรณ์ ความหนา ความมีมิติของทำนองดนตรี เมื่อนำเสียงของเครื่องดนตรีทั้ง 3 ประเภทมารวมกันแล้วช่วยให้ทำนองหลักและจังหวะกลองต่าง ๆ เพื่อเพิ่มความโดดเด่นของเสียงทำให้เกิดความสร้างสรรค์และร่วมสมัยมากยิ่งขึ้น

การผสมผสานนาฏยจารีต

การผสมผสานนาฏยจารีตทั้ง 3 รูปแบบ คือ กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนรา ผสมผสานกับท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา กล่าวคือ โครงสร้างกระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทย ประเภทนาฏยศัพท์ คือ ท่าจีบตะแคงระดับอก ท่าจีบตะแคงระดับชายพก ท่าจีบตะแคงระดับคอ ท่าจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ ท่าจีบปรกหน้า ท่าช้อนจีบ ท่ามือล่อแก้ว ท่าตั้งวงระดับเหนือศีรษะ ท่าตั้งวงระดับหน้า ท่าก้าวหน้า ท่าซอยเท้า ท่ากระดกเท้า และท่านั่งกระดกเสี้ยว ภาษาท่านาฏศิลป์ที่สื่อความหมายถึงกิริยา คือ ท่าเดิน และท่าชมความงาม ภาษาท่านาฏศิลป์ที่สื่อความหมายถึงการแต่งตัว คือ ท่าทัดดอกไม้ ท่าทัดอุบะ ท่านุ่งผ้า และท่าแสดงลักษณะของสีผ้านุ่ง กระบวนท่ารำโนราเบื้องต้น คือ ท่าตั้งวงระดับเอว ท่าตั้งวงระดับศีรษะ (วงเขาควาย) และท่าเก็บเท้า ท่ารำโนราสิบสองท่า คือ ท่าชูชาย ท่ารำโนราท่าครู คือ ท่าพวงมาลัย ท่าร้อยมาลัย ท่ากินนรเลียบถ้ำ และท่าสอดสร้อย ท่ารำโนราบทครูสอน คือ ท่าทรงกำไล กระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา คือ ท่านมัสการายา ท่าเตรียม ท่าที่ปรากฏอยู่ในการฝึกท่าเต้นพื้นฐานโกดา ซารัมบา (Goda Saramba) คือ ท่าอาดีย่า (Adiya) และท่าแคนดี้กา ซาลามบาย่า (Candrika sarambaya) ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) จำนวน 7 ท่า ภาษากายหรือภาษาท่าเต้นที่สื่อความหมายกิริยาท่าทาง จำนวน 14 ท่า คือ ท่าตักน้ำ ท่าแนะนำตัวละคร ท่าขมวดมวยผม ท่าทัดดอกไม้ ท่าใส่กระบังหน้า ท่าใส่เสื้อ ท่าสวยงาม ท่านุ่งผ้า ท่าใส่สร้อย ท่าคาดเข็มขัด ท่าใส่สังวาล ท่าใส่กำไลข้อมือ ท่าสวมแหวน และท่าใส่กำไลข้อเท้า การนำเอานาฏยจารีตทั้ง 3 มาสร้างสรรค์ท่ารำประกอบบทร้องและทำนองเพลงเพื่อสร้างอัตลักษณ์เฉพาะของการแสดงและความหมายของกระบวนท่ารำ ผู้วิจัยได้แบ่งสัดส่วนของการสร้างสรรค์ดังกล่าวนำมาคิดเป็นสัดส่วนที่ได้จากการนำมาผสมผสานกัน คือ กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยคิดเป็นร้อยละ 10 กระบวนท่ารำนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับท่ารำโนรา คิดเป็นร้อยละ 10 กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับ

ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คิดเป็นร้อยละ 60 ท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คิดเป็นร้อยละ 10 กระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทย ท่ารำโนราผสมผสานกับท่าเต้น กันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คิดเป็นร้อยละ 10

5.4 อภิปรายผล

จากการสร้างสรรค์การแสดงและประเมินคุณภาพการแสดง ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง มีผลการศึกษาที่เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยซึ่งสามารถอภิปรายผลได้ ดังนี้

การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำในการแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ใช้แนวคิดการผสมผสานนาฏยจารีต 3 คือ โครงสร้างกระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทย นาฏยศัพท์ คือ จีบตะแคงระดับอก จีบตะแคงระดับชายพก จีบตะแคงระดับคอ จีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ จีบปรกหน้า ช้อนจีบ มือล่อแก้ว ตั้งวงระดับเหนือศีรษะ ตั้งวงระดับหน้า ก้าวหน้า ซอยเท้า กระดกเท้า และนั่งกระดกเสี้ยว ภาษาท่านาฏศิลป์ที่สื่อความหมายถึงกิริยาท่าเดิน ท่าชมความงาม ท่าทัดดอกไม้ ท่าดอกไม้ ท่านุ่งผ้า และท่านุ่งผ้า กระบวนท่ารำโนราเบื้องต้น คือ ท่าตั้งวงระดับเอว ท่าตั้งวงระดับศีรษะ (วงเขาควาย) และท่าเก็บเท้า ท่ารำโนราสิบสองท่า คือ ท่าชูชาย ท่ารำโนราท่าครู คือ ท่าพวงมาลัย ท่าร้อยมาลัย ท่ากินนรเลียบถ้ำและท่าสอดสร้อย ท่ารำโนราบทครูสอน คือ ท่าทรงกำไล กระบวนท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) คือ ท่านมัสการายา และท่าเตรียม ท่าที่ปรากฏอยู่ในการฝึกท่าเต้นพื้นฐานโกดา ซารัมบา (Goda Saramba) คือ ท่าอาดีย่า (Adiya) และท่าแคนดี้กา ซาลามบาย่า (Candrika sarambaya) ภาษาท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) สื่อความหมายถึงการแต่งตัว คือ ท่าใส่เสื้อ ท่าถักทอ ท่าใส่แหวน ท่าเดิน และท่าอัญเชิญพระทันตธาตุ การนำเอานาฏยจารีตทั้ง 3 มาสร้างสรรค์ท่ารำประกอบบทร้องและทำนองเพลงเพื่อสร้างความหมายของกระบวนท่ารำ ซึ่งผลที่ได้จากการสร้างสรรค์เป็นองค์ความรู้ที่มีความสำคัญต่อการพัฒนาต่อยอดองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยทำให้เกิดการสร้างสรรค์ที่เป็นสิ่งแปลกใหม่ ซึ่งสอดคล้องกับ (ฉันทนา เอี่ยมสกุล, 2550) กล่าวว่า การสร้างสรรค์การแสดง คือ ลักษณะความคิดแปลกใหม่ซึ่งแตกต่างจากความคิดปกติ โดยเกิดจากการนำเอาความรู้เดิม และอาจไม่มีใครเคยมีหรือคิดถึงมาก่อน ความคิดริเริ่มจึงจำต้องอาศัยลักษณะความคิดความกล้าทดลอง และเพื่อทดสอบความคิดของตน ความคิดริเริ่ม มักจำเป็นต้องอาศัยความคิดจินตนาการควบคู่กันไปด้วย และยังสอดคล้องกับ (ณัฏฐนันท์ จันนินวงศ์ และผุสดี หลิมสกุล, 2557) ที่มีแนวคิดว่า การแสดงชุด ปันหยีแต่งตัว (ลงสรงแขก) เป็นการแสดงรำเดี่ยวเพื่อรำอวดฝีมือของผู้แสดงมีลีลาท่ารำแบบมาตรฐานมีการผสมผสานระหว่างนาฏศิลป์ไทยกับนาฏศิลป์อินโดนีเซีย (แบบชวา) การแสดงรำเดี่ยวชุด ปันหยีแต่งตัว

ปรับปรุงรูปแบบการแสดงใหม่ปรับปรุงเพลงบทร้องเครื่องแต่งกายใหม่โดยเน้นความสมจริงตามเชื้อชาติให้สวยงามทันยุคทันสมัยปรุงแต่งลีลาการร่ายรำใหม่ให้เกิดความสวยงามและมีความสมจริงตามเชื้อชาติมากขึ้น ซึ่งตรงกับแนวคิดของ (ชมนาด กิจขันธ์, 2547) ที่กล่าวว่า การสร้างสรรค์การแสดงควรสร้างนาฏยลักษณ์ที่เป็นลักษณะเฉพาะในลักษณะใดลักษณะหนึ่งของนาฏยศิลป์ที่ทำให้สามารถจำแนกได้ว่านาฏยศิลป์อย่างหนึ่งแตกต่างกับนาฏยศิลป์อีกอย่างหนึ่ง การสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่องแบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง คือ ช่วงเกริ่นนำความเป็นมาของตัวละคร ช่วงการรำอาบน้ำและแต่งตัว ช่วงการอัญเชิญพระทันตธาตุเพื่อออกเดินทางไปเข้าร่วมในพระราชพิธีที่สำคัญ ซึ่งมีความสอดคล้องอยู่ด้วยกัน 3 ช่วง ตามแนวคิดของ (ปรัชญา กลิ่นสุวรรณ และณฐภรณ์ รัตนชัยวงศ์, 2563) กล่าวว่า แนวคิดการการแสดงชุด กามนีแต่งตัว แบ่งการแสดงออกเป็น 4 ช่วง คือ ช่วงเกริ่นนำความเป็นมาของตัวละคร ช่วงการรำอาบน้ำช่วงการรำแต่งตัว และช่วงรำอาวุธทำให้ได้กระบวนรำสำหรับการแสดงเดี่ยวของตัวละครพันทางเชื้อชาติจีนมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น องค์ประกอบการแสดงถือได้ว่าเป็นสิ่งสำคัญในการสร้างสรรค์การแสดงตรงตามแนวคิดของ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547) กล่าวว่า การสร้างสรรค์การแสดงต้องคำนึงถึงองค์ประกอบการแสดง รูปแบบของนาฏยศิลป์เราควรกำหนดแนวคิดหรือรูปแบบขององค์ประกอบอื่น ๆ ที่จะใช้ในการแสดง เช่น ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง แสง และเสียง การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้น เพราะต้องทำให้ผู้ชมเข้าใจตรงกับแนวคิดของผู้สร้างสรรค์โดยงานสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่องได้กำหนดขั้นตอนการสร้างสรรค์สอดคล้องกับ (จินตนา สายทองคำ, 2563) ซึ่งกำหนดขั้นตอนการสร้างสรรค์การแสดงชุดฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรไว้ 7 ขั้นตอน คือ 1) การสร้างแนวคิดการแสดง 2) การสร้างสรรค์บทร้องทำนองเพลงและดนตรีประกอบการแสดง 3) การคัดเลือกผู้แสดง 4) การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ 5) การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย 6) นำเสนอผลงานสร้างสรรค์ 7) เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน โดยขั้นตอนการสร้างสรรค์ยังสอดคล้องกับ (จินตนา อนุวัฒน์, 2561) ที่ว่าขั้นตอนการสร้างสรรค์ชุดโนรีดัดตนมี 7 ขั้นตอน โดยขั้นตอนที่มีแตกต่าง คือ แสงและสีประกอบการแสดง

ดังนั้น การสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์นำงานที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่มาหาคุณภาพผลงานการสร้างสรรค์การแสดง โดยผ่านวิธีการประเมินคุณภาพจากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 5 คน ดังที่ (สุวิมล ว่องวานิช, 2564) กล่าวถึง การประเมินผลเข้ามามีบทบาทในการทำวิจัยการออกแบบทุกขั้นตอนตั้งแต่การพัฒนาความคิดในการออกแบบวิธีการแก้ปัญหาเพื่อสร้างเป็นต้นแบบและนำไปทดลองตรวจสอบขั้นตอนสะท้อนความคิดโดยมีเป้าหมายของความสำเร็จ คุณภาพของผลงานสร้างสรรค์การแสดง ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง มีผลการประเมินอยู่ในระดับคะแนนร้อยละ 94.60 เฉลี่ย 4.73 ระดับคุณภาพดีเด่น ซึ่งสอดคล้องกับเกณฑ์ของ (ทิพย์สิริ กาญจนวาสี และศิริชัย กาญจนวาสี,

2564) กำหนดเกณฑ์การวัดคุณภาพโดยใช้แบบประเมินความพึงพอใจแบบประมาณค่า 5 ระดับ (Rating Scale) เกณฑ์การตรวจสอบคุณภาพ 5 หมายถึง มีคุณภาพดีเด่น (ร้อยละ 80 ขึ้นไป) 4 หมายถึง มีคุณภาพดีมาก (ร้อยละ60 - 79) 3 หมายถึง มีคุณภาพดี (ร้อยละ 40 - 59) 2 หมายถึง มีคุณภาพพอใช้ (ร้อยละ 20 - 39) 1 หมายถึง มีคุณภาพควรปรับปรุง (ต่ำกว่าร้อยละ 20) และเพื่อนำเสนอผลที่ได้จากการวิเคราะห์และการแปลผลเพื่อสรุประดับคุณภาพตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย ซึ่งสอดคล้องกับ (ทิพย์สิริ กาญจนวาสี และศิริชัย กาญจนวาสี, 2564) ที่กล่าวว่า การนำเสนอผลการวิเคราะห์ที่ได้จากการวิจัยแล้วตามด้วยการนำเสนอผลการวิเคราะห์ เพื่อตอบวัตถุประสงค์ของการวิจัยข้อมูลการนำเสนอครอบคลุมการบรรยายค่าสถิติพื้นฐานที่เกี่ยวข้อง เพื่อสรุปผลการวิเคราะห์และแปลผลการวิเคราะห์ให้เกิดความเข้าใจโดยทั่วไป

วิจัยสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่อง มุ่งหวังเพื่อเผยแพร่การแสดงให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงตำนานพระมหาธาตุฯ ระลึกถึงเจ้าหญิงเหมชาลาที่มีความสำคัญต่อพระพุทธศาสนาเป็นอย่างยิ่งสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นพหุวัฒนธรรมระหว่างจังหวัดนครศรีธรรมราชกับประเทศศรีลังกาที่มีความสัมพันธ์กันในการช่วยทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา และจะเป็นแนวทางการศึกษาในศาสตร์นาฏศิลป์ไทยแก่ผู้ที่สนใจต่อไป

5.5 ข้อเสนอแนะการวิจัย

จากการผลงานสร้างสรรค์การแสดงชุด เหมชาลาทรงเครื่องทำให้ผู้วิจัยได้รับองค์ความรู้และมุมมองในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์มากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงมีข้อเสนอแนะเพื่อความก้าวหน้าของวงการวิชาการนาฏศิลป์ ดังนี้

5.5.1 แนวทางการสร้างสรรค์ด้วยวิธีการผสมผสานหลายนาฏยจารีตเป็นวิธีการหนึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไปต่อยอดโดยนำวิธีการนี้ ออกเผยแพร่ด้วยการจัดอบรม สัมมนา หรือนำไปบรรจุไว้ในการเรียนการสอน ด้วยการอธิบายและสาธิตการสร้างสรรค์ด้วยแนวทางการผสมผสานหลายนาฏยจารีต จากนั้นมอบหมายให้ผู้เข้าอบรมหรือผู้เรียนนำวิธีการเดียวกันนี้ไปสร้างสรรค์กระบวนท่ารำเพื่อศึกษาถึงพัฒนาศักยภาพความคิดการสร้างสรรค์อันเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการนาฏศิลป์ไทย

5.5.2 การเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกา มีรูปแบบการเต้นที่น่าสนใจและควรศึกษาอีกมากมาย อีกทั้งการเต้นที่ลักษณะคล้ายกับระบำพื้นบ้านของการแสดงนาฏศิลป์ไทย เช่น การเต้น สรัสวดีปูชา (Saraswathi Pooja Dance) เป็นการเต้นเพื่อบูชาเทพเจ้าพระแม่สรัสวดีมีอุปกรณ์ในการบูชาผู้เต้นถืออุปกรณ์ คือ ตระกร้าประดับด้วยดอกไม้ มีลีลาการเต้น

ที่บ่งบอกถึงความสวยงามของธรรมชาติและท่าทางที่กล่าวถึงการบูชาเทพเจ้า การเต้นกาลาเกดี (Kala gedi) เป็นการเต้นที่แสดงถึงหญิงสาวพากันไปตักน้ำแสดงท่าทางที่สื่อความหมายถึงการใช้ประโยชน์จากน้ำ เช่น ใช้เพื่ออาบน้ำ สระผม หรือเพื่อดื่มกิน อีกทั้งมีความเชื่อว่าน้ำสามารถขจัดสิ่งชั่วร้าย การเต้นปทุรุ แดนซ์ (Pathuru Dance) เป็นการเต้นระหว่างผู้ชายกับผู้หญิง การแสดงสื่อความหมายถึงการใช้ไม้ถือมือเดียวตบกับมือ เป็นการแสดงที่ใช้ลีลาการเต้นกับอุปกรณ์ตบไม้ตามจังหวะและทำนองเพลง การเต้นโพล กะตู (Pol Katu) เป็นการเต้นระหว่างผู้ชายกับผู้หญิงการแสดงสื่อความหมายถึงการนำศิลปะการเต้นโดยใช้ผ้าพันบนเสา จากนั้นนำใบมะพร้าวนำมาสานเป็นเสื่อหรือหลังคา กะลามะพร้าวที่เหลือจากการเก็บเกี่ยวพืชผลและจากการขายมาใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบการเต้น สื่อถึงความสนุกสนานและแสดงถึงวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของประเทศศรีลังกา หากผู้ที่สนใจศึกษานำเรื่องราวเหล่านี้มาแปรรูปเป็นการแสดงในนาฏศิลป์ไทยประเภทการแสดงระบำพื้นบ้านนับว่าเป็นสิ่งที่น่าสนใจอย่างยิ่ง

5.5.3 แนวคิดการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ใช้นาฏยจารีต 3 รูปแบบมาผสมผสานกัน กล่าวคือ การอาศัยโครงสร้างกระบวนท่ารำในนาฏศิลป์ไทย กระบวนท่ารำโนราและท่าเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance) ของประเทศศรีลังกาและการนำตำนานที่สำคัญของจังหวัดนครศรีธรรมราช มาสร้างสรรค์เป็นการแสดงซึ่งเป็นการสร้างภูมิใจให้กับผู้ชมที่มีภูมิลำเนาในจังหวัดนครศรีธรรมราช และนอกจากนั้นยังเป็นการเรียนรู้ประวัติบุคคลที่สำคัญผ่านการแสดง หากผู้ที่สนใจจะนำกระบวนท่ารำที่มีการผสมผสานนี้ ไปสร้างสรรค์การแสดงอื่น ๆ เพื่อพัฒนาต่อยอดความรู้ในวงวิชาการนาฏศิลป์ให้ก้าวไกลได้ต่อไป

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2547). *เครื่องแต่งกายละคร และการพัฒนา: การแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร.* กรุงเทพฯ: บริษัทรุ่งเรืองการพิมพ์ จำกัด.

กรมศิลปากร. (2560). *ตำนานพระธาตุและตำนานเมืองนครศรีธรรมราช.* กรุงเทพฯ: ห้างหุ้นส่วนจำกัดอรุณการพิมพ์.

กิตติ วัฒนะมหาตม์. (2553). *ตำนานนางกษัตริย์.* กรุงเทพฯ: บริษัทสร้างสรรค์บุ๊คส์.

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

โกวิท ประวาลพฤกษ์และสมศักดิ์ สินรุระเวชช์. (2532). *การประเมินในชั้นเรียน.* กรุงเทพฯ: วัฒนาพานิช.

จินตนา สายทองคำ. (2558). *นาฏศิลป์ไทย รำ ระบำ ละคร โขน.* กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม.

จินตนา สายทองคำ. (2561). กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ชุด สักการะเทวราช. *วารสารวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา*, (1)10, 108-114.

จินตนา สายทองคำ. (2563). นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ : ฉุยฉายนารีผีเสื้อสมุทรจำแลง. *วารสารพัฒนศิลป์วิชาการ,* (4)2, 48.

จินตนา อนุวัฒน์. (2561). *นาฏยประดิษฐ์ชุด โนรีดัดตน*. กรุงเทพฯ: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

จินตนา อนุวัฒน์. (2563). *รำสิบสองท่า : โนราขั้นพื้นฐาน “ท่าชูชาย”*. กรุงเทพฯ: โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

จินตนา อนุวัฒน์. (2563). *รำสิบสองท่า : โนราขั้นพื้นฐาน “ท่าเก็บเท้า”*. กรุงเทพฯ: โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

จินตนา อนุวัฒน์. (2563). *รำสิบสองท่า : โนราขั้นพื้นฐาน “ท่าตั้งวงระดับเอว”*. กรุงเทพฯ: โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

จิตติมา นาคีเภท. (2564). *พระธิดาทรงเครื่อง*. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.youtube.com/watch?v=uLQnfsPjSlQ.

ฉัตรชัย ศุกระกาญจน์. (2561). *ตำนานพระธาตุและตำนานเมืองนครศรีธรรมราช.* นครศรีธรรมราช: โรงพิมพ์อักษรการพิมพ์.

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. (2550). *นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (จินตนาการ).* กรุงเทพฯ: สาขาการละคร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ชมนาด กิจขันธ์. (2547). *นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชวาล แพรัตกุล. (2552). *เทคนิคการวัดผล.* กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ณัฏฐนันท์ จันนินวงศ์ และผุสดี หลิมสกุล. (2557). การออกแบบลีลานาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ.2533. *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, (1)1, 36-37.

ทิพย์สิริ กาญจนวาสี และศิริชัย กาญจนวาสี. (2564). *วิธีวิทยาการวิจัย.* พิมพ์ครั้งที่ 3 กรุงเทพฯ: พิมพ์ทันใจ.

ภาควิชาศิลปะการละคร. (2553). *ปริทัศน์ศิลปการละคร.* กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาควิชาศิลปะการละคร. (2553). *ปริทัศน์ศิลปการละคร ภาพการแบ่งเวที.* กรุงเทพฯ: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ธัญลักษณ์ มูลสุวรรณ. (2532). *ทักษะนาฏยศิลป์ไทย 7.* กรุงเทพฯ: อีคิวพลัส.

นครออนไลน์. (ม.ป.ป.). *ภาพวาดจิตรกรรมเจ้าหญิงเหมชาลาและเจ้าชายทันทกุมาร ณ วัดกัลยาณีประเทศศรีลังกา วาดโดย Solias Mendis จิตกรชาวลังกา.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 เมษายน 2564. จาก https://www.nakhononline.com/2088/Thaprajan.

นครออนไลน์. (ม.ป.ป.). *อนุสาวรีย์เจ้าหญิงเหมชาลาและเจ้าชายทันทกุมาร ณ ประเทศศรีลังกา.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 เมษายน 2565. จาก https://www.nakhononline.com/2088/Thaprajan.

นิโลบล นิ่มกิ่งรัตน์. (2563). การวัดผลภาคปฏิบัติ. *วารสารการวัดผลการศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ*, (37)102, 24-43.

นุชวนา เหลืองอังกูร. (2536). การเขียนข้อสอบวัดภาคปฏิบัติ. *วารสารการวัดผลการศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒน มหาสารคาม, (*4)1, 10-15.

ประภาศรี ศรีประดิษฐ์. (2550). รำลงสรงที่ปรากฏในการแสดงละครแบบราชสำนักไทย. *วารสารมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร,* (4)3, 65.

ประภาพร ศรีตระกูล. (2549). *การวัดและประเมินผลการศึกษา.* ขอนแก่น: คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ปรียารัตน์ เชาวลิตประพันธ์. (2558). *วัฒนธรรมโนรา : การดำรงอยู่และการสืบทอดในบริบทของบ้านปลายระมัย อำเภอเปิ้นดัง รัฐเคดาห์ (ไทรบุรี) ประเทศมาเลซีย.* วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปรัชญา กลิ่นสุวรรณ และณฐภรณ์ รัตนชัยวงศ์. (2563). กามนีแต่งตัว : นาฏยประดิษฐ์ผสานไทยกับจีน. *วารสารไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, (16)1, 223-236.

ปุระชัย เปี่ยมสมบูรณ์. (2560). *การวัดและประเมินผล.* กรุงเทพฯ: ดวงกมลสมัย.

ผุสดี หลิมสกุล. (2546). *รำเดี่ยวแบบมาตรฐาน.* กรุงเทพฯ: บริษัทเนติกุลการพิมพ์.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ผุสดี หลิมสกุล. (2560). *กุสุมาทรงเครื่อง*. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.youtube.com/watch?v=qcpRZZAHa5I.

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

ไพศาล หวังพานิช. (2543). *แบบประเมิน.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ฝ่ายวิชาการ คณะศิลปกรรมศาสตร์ . (2562). การศึกษานาฏยลักษณ์การรำเดี่ยวเชิดฉิ่งของตัวนาง : กรณีศึกษาอาจารย์นพรัตน์ศุภาการ หวังในธรรม. *วารสารศิลปกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*, (6)2, 11.

มัทนี รัตนิน. (2549). *ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับศิลปะการกำกับการแสดงละคอนเวที.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

โมฬี ศรีแสนยงศ์. (2556). *ฉุยฉาย.* มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.

วิมล ดำศรี. (2557). *วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร นครศรีธรรมราช มรดกธรรม นำสู่มรดกโลก ภาพลักษณ์จากวรรณกรรม.* นครศรีธรรมราช: ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). *พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน.* กรุงเทพฯ: นานมีบุ๊คส์พับพลิเคชั่นส์.

วรรณพินี สุขสม. (2545). *ลงสรงโทน : กระบวนท่ารำในการแสดงละครเรื่องอิเหนา.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วินัย รังสินนท์. (2535). *ทฤษฎีและการวัดด้านทักษะพิสัยหน่วยที่ 14.* กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

วรรณพินี สุขสม. (2545). *ลงสรงโทน: กระบวนท่ารำในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา.* กรุงเทพ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศากล เมืองสาคร. (2557). นาฏยลักษณ์การแสดงระบำของนาฏศิลป์สวนสุนันทา ตั้งแต่ปี พ.ศ.2541-พ.ศ.2553. *วารสารศิลปกรรมบูรพา มหาวิทยาลัยบูรพา*, (7)1, 219-220.

สมหวัง พิริยานุวัฒน์. (2549). *วิธีวิทยาการประเมิน.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สวภา เวชสุรักษ์. (2547). *หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี.* กรุงเทพฯ: วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชาศิลปะการแสดง. (2563). *หนังสือประกอบวีดิทัศน์เพื่อการศึกษาโครงการสืบทอดนาฏศิลป์ไทย จากศิลปินแห่งชาติหรือผู้เชี่ยวชาญ ครั้งที่ 13 : ระบำ รำเดี่ยว รำคู่ ในละครพันทาง.* พิษณุโลก: มหาวิทยาลัยนเรศวร.

สุธาวรี อุ๊นพันธ์. (2564). *ท่าขึ้นเตียงการแสดงชุด บุษบาทรงเครื่อง.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 5 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.youtube.com/watch?v=cGyuh0NBP44.

สิริมงคล นาฏยกุล. (2551). *นาฏยศิลป์หลักกายวิภาคและการเคลื่อนไหว.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ โอเดียนสโตร์.

บรรณานุกรม (ต่อ)

สุพัฒน์ นาคเสน. (2563). *แต่งองค์ทรงพอก.* นครศรีธรรมราช: วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช.

สุพัฒน์ นาคเสน. (2562). *โนราท่าครู ท่ารำโนรา "ท่าเขาควาย"*. กรุงเทพฯ: สายส่งดวงแก้ว.

สุพัฒน์ นาคเสน. (2562). *โนราท่าครู ท่ารำโนรา "ท่าพวงมาลัย"*. กรุงเทพฯ: สายส่งดวงแก้ว.

สุพัฒน์ นาคเสน. (2562). *โนราท่าครู ท่ารำโนรา "ท่าร้อยมาลัย"*. กรุงเทพฯ: สายส่งดวงแก้ว.

สุพัฒน์ นาคเสน. (2562). *โนราท่าครู ท่ารำโนรา "ท่าเลียบถ้ำ"*. กรุงเทพฯ: สายส่งดวงแก้ว.

สุพัฒน์ นาคเสน. (2562). *โนราท่าครู ท่ารำโนรา "ท่าสอดสร้อย"*. กรุงเทพฯ: สายส่งดวงแก้ว.

สุพัฒน์ นาคเสน. (2553). *"ท่าทรงกำไล"*. นครศรีธรรมราช: *วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช.*

สุนันทา เกตุเหล็ก. (2556). *แบบแผนลีลาและกระบวนท่ารำลงสรงทรงเครื่องตัวนางละครในเรื่อง อิเหนา*. สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภรณ์ ลิ้มบริบูรณ์. (2535). *การวัดผลการเรียนภาคปฏิบัติสารพัฒนาหลักสูตร.* กรุงเทพ: คุรุสภาลาดพร้าว.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. (2532). *การละครไทย.* กรุงเทพฯ: บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพาณิช จำกัด.

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

สุวิมล ว่องวานิช. (2564). *การวิจัยการออกแบบทางการศึกษา.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุดม หนูทอง. (2536). *โนรา.* สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้.

Amaya. (2560). *Traditional Dance of Sri Lanka.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.amayaresorts.com/blog/2018/08/21/traditional-dances-of-sri- lanka.html.

Amaya. (2560). *การเต้นศบาราคามุวะ แดนซ์ (Sabaragamuwa* Dance). [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.amayaresorts.com/blog/2018/08/21/traditional-dances-of-sri-lanka.html.

DILINI SENEVIRATNE (2564). *Kandyan Dance ท่านมัสการายา.* Las Vagas: Kandyan Dancer.

Dilshan hela kala mandiraya pannala. (2564). *กลองเกตา เบรายา geta beraya.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.facebook.com/Dilshan-hela-kala-mandiraya-pannala-104332055313162.

Duleeka Rathnayake. (2564). *การเต้น Ves.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.facebook.com/vishwa.hansaka.96.

HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA. (2564). *เครื่องประดับKandyan Dance .* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 7เมษายน 2564. จาก WhatsApp Vishu2.

HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA. (2564). *ฉิ่งธรรมปฏิ (Thalampata).* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 7เมษายน 2564. จาก WhatsApp Vishu2.

บรรณานุกรม (ต่อ)

HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA. (2564). *ท่าใส่เครื่องประดับศีรษะ.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 7เมษายน 2564. จาก WhatsApp Vishu2.

HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA. (2564). *ท่าใส่กำไลข้อเท้า.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ วันที่ 7 เมษายน 2564. จาก WhatsApp Vishu2.

HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA. (2564). *ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 2.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 7เมษายน 2564. จาก WhatsApp Vishu2.

HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA. (2564). *ท่าใส่สร้อย.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ วันที่ 7เมษายน 2564. จาก WhatsApp Vishu2.

HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA. (2564). *ท่าใส่เข็มขัด.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ วันที่ 7เมษายน 2564. จาก WhatsApp Vishu2.

HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA. (2564). *ท่าใส่กำไล.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ วันที่ 7เมษายน 2564. จาก WhatsApp Vishu2.

HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA. (2564). *ท่าใสเสื้อ.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ วันที่ 7เมษายน 2564. จาก WhatsApp Vishu2.

HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA. (2564). *ท่าใส่เครื่องประดับศีรษะ.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 7เมษายน 2564. จาก WhatsApp Vishu2.

HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA. (2564). *ท่าใส่ถักทอ.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ วันที่ 7เมษายน 2564. จาก WhatsApp Vishu2.

HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA. (2564). *ท่าใส่สวมแหวน.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ วันที่ 7 เมษายน 2564. จาก WhatsApp Vishu2.

HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA. (2564). *ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 5.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 7 เมษายน 2564. จาก WhatsApp Vishu2.

HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA. (2564). *ท่าเดินสองมือ.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ วันที่7เมษายน 2564. จาก WhatsApp Vishu2.

Kennedy Center (2564). *ประวัติการเต้น Kandyan Dance.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม 2564. จาก https://disco.teak.fi/asia/the-kandyan-dances/

Kandyan Dancers. (2560). *เครื่องแต่งกาย Kandyan Dance.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.facebook.com/ChitrasenaDanceCompany/.

Kandyan Dancers. (2564). *ท่าเตรียม (แบบยืน).* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.facebook.com/ChitrasenaDanceCompany/.

บรรณานุกรม (ต่อ)

Kandyan Dancers. (2564). *ท่าเตรียม (แบบนั่ง).* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.facebook.com/ChitrasenaDanceCompany/.

Kandyan Dancers. (2564). *ท่าไหว้.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.facebook.com/ChitrasenaDanceCompany/.

Kandyan Dancers. (2564). *ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 1.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.facebook.com/ChitrasenaDanceCompany/.

Kandyan Dancers. (2564). *ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 2.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.facebook.com/ChitrasenaDanceCompany/.

Kandyan Dancers. (2564). *ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 3.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.facebook.com/ChitrasenaDanceCompany/.

Kandyan Dancers. (2564). *ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 4.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.facebook.com/ChitrasenaDanceCompany/.

Kandyan Dancers. (2564). *ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 5.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.facebook.com/ChitrasenaDanceCompany/.

Kandyan Dancers. (2564). *ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 6.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.facebook.com/ChitrasenaDanceCompany/.

Kandyan Dancers. (2564). *ท่าอัตลักษณ์เฉพาะท่าที่ 7.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.facebook.com/ChitrasenaDanceCompany/.

Kandyan Dancers. (2564). *ท่าเดินมือเดียว.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.facebook.com/ChitrasenaDanceCompany/.

Kandyan Dancers. (2564). *ท่าเต้น “ท่ากรายมือ”.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.facebook.com/ChitrasenaDanceCompany/.

Kandyan Dancers. (2564). *ท่าเต้นพื้นฐานโกดา ซารัมบา (Goda Saramba) ท่าทุ้น อาดีย่า (Thun adiya).* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.facebook.com/ChitrasenaDanceCompany/.

Kandyan Dancers. (2564). *ท่าตั้งซุ้มการเต้นกันดยัน แดนซ์ (Kandyan Dance).* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จากhttps://www.facebook.com/ChitrasenaDanceCompany/.

Kandyan Dancers. (2564). *ท่าโอเดีย (Odia).* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.facebook.com/ChitrasenaDanceCompany/.

Lakpura (ม.ป.ป.). *Geta beraya.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 2 พฤษภาคม 2564. จาก https://lakpura.com/pages/geta-beraya.

บรรณานุกรม (ต่อ)

Payaichow (2564). *Kandyan Dance*. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 2 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.bloggang.com/m/viewdiary.php?id=payaichow&month=06-2021&date=21&group=10&gblog=1.

WINDYA. (2562). *การเต้น Low-country.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564. จาก https://www.facebook.com/ChitrasenaDanceCompany/.

Wikipediahttps. (ม.ป.ป.). *ประวัติเครื่องแต่งกายพระธิดาทรงเครื่อง.* [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อวันที่ 4 พฤษภาคม 2564.://th.wikipedia.org/wiki/%E0%B8%81%E0%B8%B2%E0%B8%A3%E0%B9%81%E0%B8%95%E0%B9%88%E0%B8%87%E0%B8%81%E0%B8%B2%E0%B8%A2%E0%B8%82%E0%B8%AD%E0%B8%87%E0%B8%9E%E0%B8%A1%E0%B9%88%E0 %B8%B2. จาก

บุคลานุกรม

กิตติมา กองมะลิกันแก้ว. ครูชำนาญการพิเศษด้านคีตศิลป์, สัมภาษณ์โดย คณรัตน์ บัวทอง. เมื่อวันที่ 29 สิงหาคม 2564.

คมคาย กลิ่นภักดี. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย, สัมภาษณ์โดย คณรัตน์ บัวทอง. เมื่อวันที่ 26 พฤศจิกายน 2564.

ฉัตรชัย ศุกระกาญจน์. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประธานวัฒนธรรมจังหวัดนครศรีธรรมราช, สัมภาษณ์โดย คณรัตน์ บัวทอง. เมื่อวันที่ 25 กุมภาพันธ์ 2564.

ชยพร ไชยสิทธิ์. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประธานหลักสูตรดนตรีคีตศิลป์ศึกษา, สัมภาษณ์โดย คณรัตน์ บัวทอง. เมื่อวันที่ 4 ธันวาคม 2564.

ฐิระพล น้อยนิต. ครูเชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย, สัมภาษณ์โดย คณรัตน์ บัวทอง. เมื่อวันที่ 4 ธันวาคม 2564.

ทัศนีย์ ขุนทอง. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรี-คีตศิลป์) พ.ศ.2555, สัมภาษณ์โดย คณรัตน์ บัวทอง. เมื่อวันที่ 28 สิงหาคม 2564.

พงค์พันธ์ เพชรทอง. ดุริยางคศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, สัมภาษณ์โดย คณรัตน์ บัวทอง. เมื่อวันที่ 4 ธันวาคม 2564.

สุณีย์ ลิมป์ปิยพันธ์. ข้าราชการบำนาญ ผู้เชี่ยวชาญด้านการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย, สัมภาษณ์โดย คณรัตน์ บัวทอง. เมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน 2564.

สุพัฒน์ นาคเสน. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประธานหลักสูตรนาฏศิลป์ศึกษา, สัมภาษณ์โดย คณรัตน์ บัวทอง. เมื่อวันที่ 4 ธันวาคม 2564.

HAPU ARACHCHILAGE VISHADI RANDEERA. นักเต้น Kandyan Dance, สัมภาษณ์โดย คณรัตน์ บัวทอง. เมื่อวันที่ 17 มีนาคม 2564.

Tomoka Arai. ผู้ดูแลระบบ facebook Kandyan Dancers, สัมภาษณ์โดย คณรัตน์ บัวทอง เมื่อวันที่ 31 มีนาคม 2564 -18 พฤษภาคม 2564.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก เครื่องมือวิจัย

ภาคผนวก ข -หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิและผลการประเมินผลงานสร้างสรรค์

-หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิและผลการประเมินรูปเล่มรายงานวิจัย

ภาคผนวก ค หนังสือรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

ภาคผนวก ฅ แบบตอบรับการตีพิมพ์บทความทางวิชาการ

ภาคผนวก ฆ โน้ตเพลง การแสดงสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง

ภาคผนวก ง ประวัติผู้วิจัย

ภาคผนวก ก เครื่องมือวิจัย

แบบสัมภาษณ์ผลงานสร้างสรรค์ “เหมชาลาทรงเครื่อง”
หัวหน้าโครงการ นางคณรัตน์ บัวทอง

รายละเอียดโครงการ วิจัยสร้างสรรค์ ชุด “เหมชาลาทรงเครื่อง” มีประเด็นในการสัมภาษณ์ 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์

ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์ .....

วัน เดือน ปีที่สัมภาษณ์ .....

เริ่มการสัมภาษณ์เวลา..... จบการสัมภาษณ์เวลา .....

ตอนที่ 2 ประเด็นคำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์

1. การสร้างสรรค์รูปแบบการแสดง มีหลักและขั้นตอนอย่างไร

   .....

   .....

   .....

   .....

2. การออกแบบดนตรีและบทร้อง มีหลักและขั้นตอนอย่างไร

   .....

   .....

   .....

   .....

3. การออกแบบกระบวนท่ารำควรคำนึงถึงสิ่งใดและมีความสำคัญอย่างไร

   .....

   .....

   .....

   .....

4. หลักการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง มีหลักการเป็นอย่างไร

   .....

   .....

   .....

   .....

5. การออกแบบเครื่องแต่งกาย ควรคำนึงถึงสิ่งใดและมีความสำคัญอย่างไร

.....

.....

.....

.....

6. การออกแบบพื้นที่ มีหลักและขั้นตอนอย่างไร

.....

.....

.....

.....

7. การออกแบบแสง สี มีหลักและขั้นตอนอย่างไร

.....

.....

.....

.....

8. สิ่งสำคัญที่ควรคำนึงถึงในการสร้างสรรค์การรำทรงเครื่องกับการเต้นของประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance) มาสร้างสรรค์ครั้งนี้ มีอะไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

(.....)

วัน.....เดือน.....พ.ศ.....

แบบประเมินผลงานงานสร้างสรรค์

ชื่อผู้วิจัย นางคณรัตน์ บัวทอง

สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อเรื่อง เหมชาลาทรงเครื่อง

วัน ..... **เดือน** ..... **ปี** ..... **สถานที่** .....

.....

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

5 หมายถึง มีคุณภาพ ดีเด่น (ร้อยละ 80 ขึ้นไป)

4 หมายถึง มีคุณภาพ ดีมาก (ร้อยละ 60-79)

3 หมายถึง มีคุณภาพ ดี (ร้อยละ 40-59)

2 หมายถึง มีคุณภาพ พอใช้ (ร้อยละ 20-39)

1 หมายถึง มีคุณภาพ ควรปรับปรุง (ต่ำกว่า ร้อยละ 20)

ข้อพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ				
	5	4	3	2	1
1. ด้านแนวคิด					
1.1 กำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างชัดเจน					
1.2 วางแผนออกแบบการสร้างสรรค์อย่างถูกต้อง					
1.3 ตั้งเป้าหมายชัดเจนมีความเป็นไปได้ในการพัฒนาและมีประโยชน์					
1.4 ผลงานสร้างสรรค์สะท้อนให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ได้อย่างชัดเจน					
1.5 องค์รวมด้านแนวคิดมีความชัดเจน					
2. ด้านท่ารำ					
2.1 ท่ารำมีความสอดคล้องกับแนวความคิดและรูปแบบการแสดง สามารถสื่อให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน					
2.2 ท่ารำมีความถูกต้องตามหลักนาฏศิลป์ไทยและการเต้นของประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance)					
2.3 การเรียงร้อยและลำดับท่ารำการเคลื่อนไหวมีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน					
2.4 การใช้พื้นที่มีความสมดุลและเหมาะสมกับท่ารำ					
2.5 องค์รวมของท่ารำมีความสวยงามและมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว					

ข้อพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ				
	5	4	3	2	1
3. ด้านดนตรีและบทร้องประกอบการแสดง					
3.1 ใช้เพลงและบทร้องสื่ออารมณ์และความหมายเหมาะสมกับการแสดง					
3.2 โครงสร้างทำนองเพลงเหมาะสมกับรูปแบบการแสดง					
3.3 จังหวะหน้าทับมีความไพเราะเหมาะสมกับท่ารำ					
3.4 เสียงที่ใช้ประกอบมีความเหมาะสมกับอารมณ์เพลง					
3.5 องค์รวมของเพลงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมีความเหมาะสม					
4. ด้านเครื่องแต่งกาย					
4.1 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์					
4.2 สีของเครื่องแต่งกายมีความสอดคล้องกลมกลืนกับแนวคิดของผลงาน					
4.3 เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสมกับการเคลื่อนไหวท่ารำ					
4.4 องค์ประกอบเครื่องแต่งกายสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการแสดงอื่น ๆ ในโอกาสต่าง ๆ					
4.5 องค์รวมของเครื่องแต่งกายมีความสวยงามและมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว					
5. ด้านองค์รวมของผลงาน					
5.1 ผู้ชมสามารถสร้างจินตนาการจากการแสดงงานสร้างสรรค์					
5.2 ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดท่ารำ แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกให้กับผู้ชมได้อย่างเข้าใจ					
5.3 การแสดงออกถูกต้องตามแบบแผน					
5.4 องค์ประกอบของการสร้างสรรค์มีความสมบูรณ์					
5.5 ท่ารำแสดงถึงลักษณะพิเศษในท่วงท่าลีลา เทคนิคเฉพาะตัว					

ข้อพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ				
	5	4	3	2	1
6. ด้านองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัย					
6.1 สามารถนำประโยชน์จากวรรณกรรม/แนวคิด/ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาใช้ได้อย่างเหมาะสม					
6.2 องค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยช่วยต่อยอดงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์					
6.3 องค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยทำให้เกิดแนวคิด/ทฤษฎี ที่เป็นประโยชน์แก่วงการนาฏศิลป์					
6.4 ผลงานสร้างสรรค์เกิดท่ารำใหม่ที่ได้จากการผสมผสานกับการเต้นประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance)					
6.5 ท่ารำใหม่ที่ผสมผสานกับการเต้นประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance) มีความวิจิตรสวยงามที่สามารถนำไปใช้กับการรำทรงเครื่องในการแสดงประเภทต่าง ๆ					

หมายเหตุ : ผลจากการประเมินของคณะกรรมการนับเสียงข้างมากเป็นหลัก

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

(.....)

วัน.....เดือน.....พ.ศ.....

แบบประเมินรูปเล่มรายงานวิจัย

ชื่อผู้วิจัย นางคณรัตน์ บัวทอง

สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อเรื่อง เหมชาลาทรงเครื่อง

วัน ..... **เดือน** ..... **ปี** ..... **สถานที่** .....

.....

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

5 หมายถึง มีคุณภาพ ดีเด่น (ร้อยละ 80 ขึ้นไป)

4 หมายถึง มีคุณภาพ ดีมาก (ร้อยละ 60-79)

3 หมายถึง มีคุณภาพ ดี (ร้อยละ 40-59)

2 หมายถึง มีคุณภาพ พอใช้ (ร้อยละ 20-39)

1 หมายถึง มีคุณภาพ ควรปรับปรุง (ต่ำกว่า ร้อยละ 20)

รายการประเมิน	**ระดับความพึงพอใจ**				
	5	**4**	**3**	**2**	**1**
1. การเขียนบทนำ 1.1 นำเสนอให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน					
1.2 แสดงให้เห็นถึงประโยชน์ในการสร้างสรรค์ผลงาน					
2. วรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 2.1 ความเกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์					
2.2 ความสามารถในการสังเคราะห์วรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง					
2.3ความสามารถในการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง					
3. วิธีดำเนินการงานสร้างสรรค์ 3.1 ความเหมาะสมของกระบวนสร้างสรรค์ผลงาน					
3.2 ความเหมาะสมของเครื่องมือ เทคนิค และวิธีการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน					
4. การวิเคราะห์งานสร้างสรรค์ 4.1 เป็นไปตามวัตถุประสงค์การสร้างสรรค์					
4.2 ความเหมาะสมของการนำเสนอผลการวิเคราะห์					
4.3 ความชัดเจนในการนำเสนอผลการวิเคราะห์					

รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจ				
	5	4	3	2	1
5 การสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 5.1 ความเหมาะสมของประเด็นที่อภิปราย					
5.2 การใช้หลักฐานและเหตุผลประกอบการอธิบาย					
5.3 ความชัดเจนในการอภิปราย					
5.4 ความเหมาะสมในการเสนอแนะที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้					
6 ความถูกต้องในการเขียนและการพิมพ์ 6.1 การใช้ภาษา วรรคตอน ย่อหน้า และการสะกดในเนื้อหา					
6.2 ความถูกต้องของการพิมพ์บรรณานุกรม					

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

(.....)

วัน.....เดือน.....พ.ศ.....

ภาคผนวก ข

-หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิและผลการประเมินผลงานสร้างสรรค์

-หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิและผลการประเมินรูปเล่มรายงานวิจัย

หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ฝ่ายบริหาร โทรศัพท์,โทรสาร. ๐-๗๕๔๔-๖๑๕๔

ที่ วธ ๐๘๐๗/ว๒๘ **วันที่** ๘ กันยายน ๒๕๖๔

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เป็นผู้ทรงคุณวุฒิ งานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง

เรียน นายศิวพงศ์ กั้งสกุล

ด้วยนางคณรัตน์ บัวทอง มีความประสงค์ขอรับการพิจารณากำหนดตำแหน่งทางวิชาการ เพื่อขอดำรงตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ จัดทำงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะด้านนาฏศิลป์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง

ในการนี้จึงเห็นสมควรว่า นายศิวพงศ์ กั้งสกุล มีความรู้และความเชี่ยวชาญ ด้านคีตศิลป์ไทย จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อวิพากษ์และประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ของนางคณรัตน์ บัวทอง เพื่อให้งานสร้างสรรค์ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อยสมบูรณ์และมีคุณภาพมากยิ่งขึ้น

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ และโปรดพิจารณา จักเป็นพระคุณยิ่ง

(นายศิวพงศ์ กั้งสกุล)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

"มุ่งมั่นพัฒนา ก้าวหน้าวิชาการ สืบสานงานศิลป์"

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ที่ วธ ๐๘๐๗/

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
๑๓๐ ตำบลท่าเรือ อำเภอเมือง
จังหวัดนครศรีธรรมราช ๘๐๐๐

๗ กันยายน ๒๕๖๔

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา

ด้วยนางคณรัตน์ บัวทอง ตำแหน่งครู วิทยฐานะชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้จัดทำงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะด้านนาฏศิลป์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เพื่อขอรับการพิจารณากำหนดตำแหน่งทางวิชาการ ตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถด้านนาฏศิลป์ไทย จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อวิพากษ์และประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ของนางคณรัตน์ บัวทอง เพื่อให้งานสร้างสรรค์ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย สมบูรณ์และมีคุณภาพในการสร้างสรรค์ได้ต่อไป ทั้งนี้หากท่านมีข้อสงสัยโปรดติดต่อนางคณรัตน์ บัวทอง เบอร์โทรศัพท์ ๐๙๒-๒๘๔๖๕๙๙

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณา จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นายศิวพงศ์ กังสกุล)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ฝ่ายบริหาร วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
โทร, โทรสาร ๐-๗๕๔๔-๖๑๕๔
e-mail : cdans@bpi.mail.go.th

ที่ วธ ๐๘๐๗/๗๖๕

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
๑๓๐ ตำบลท่าเรือ อำเภอเมือง
จังหวัดนครศรีธรรมราช ๘๐๐๐

๗ กันยายน ๒๕๖๕

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตเมศ

ด้วยนางคณรัตน์ บัวทอง ตำแหน่งครู วิทยฐานะชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้จัดทำงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะด้านนาฏศิลป์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เพื่อขอรับการพิจารณากำหนดตำแหน่งทางวิชาการ ตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถด้านดนตรีไทย จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อวิพากษ์และประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ของนางคณรัตน์ บัวทอง เพื่อให้งานสร้างสรรค์ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย สมบูรณ์และมีคุณภาพในการสร้างสรรค์ได้ต่อไป ทั้งนี้หากท่านมีข้อสงสัยโปรดติดต่อนางคณรัตน์ บัวทอง เบอร์โทรศัพท์ ๐๙๒-๒๘๔๖๕๙๙

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณา จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นายศิวพงศ์ กังสกุล)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ฝ่ายบริหาร วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
โทร, โทรสาร ๐-๗๕๔๔-๖๑๕๔
e-mail : cdans@bpi.mail.go.th

ที่ วธ ๐๘๐๗/๗๖๔

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
๑๓๐ ตำบลท่าเรือ อำเภอเมือง
จังหวัดนครศรีธรรมราช ๘๐๐๐

๗ กันยายน ๒๕๖๔

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ

เรียน รองศาสตราจารย์ ดร.สืบพงศ์ ธรรมชาติ

ด้วยนางคณรัตน์ บัวทอง ตำแหน่งครู วิทยฐานะชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้จัดทำงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะด้านนาฏศิลป์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เพื่อขอรับการพิจารณากำหนดตำแหน่งทางวิชาการ ตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถด้านประวัติศาสตร์ตำนานวัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อวิพากษ์และประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ของนางคณรัตน์ บัวทอง เพื่อให้งานสร้างสรรค์ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย สมบูรณ์และมีคุณภาพในการสร้างสรรค์ได้ต่อไป ทั้งนี้หากท่านมีข้อสงสัยโปรดติดต่อ นางคณรัตน์ บัวทอง เบอร์โทรศัพท์ ๐๙๒-๒๘๔๖๕๙๙

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณา จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นายศิวพงศ์ กังสกุล)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ฝ่ายบริหาร วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
โทร, โทรสาร ๐-๗๕๔๔-๖๑๕๔
e-mail : cdans@bpi.mail.go.th

ที่ วธ ๐๘๐๗/๗๖๓

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
๑๓๐ ตำบลท่าเรือ อำเภอเมือง
จังหวัดนครศรีธรรมราช ๘๐๐๐

๗ กันยายน ๒๕๖๔

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กฤติยา ชูสงศ์

ด้วยนางคณรัตน์ บัวทอง ตำแหน่งครู วิทยฐานะชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้จัดทำงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะด้านนาฏศิลป์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เพื่อขอรับการพิจารณากำหนดตำแหน่งทางวิชาการ ตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถด้านนาฏศิลป์ไทย จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อวิพากษ์และประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ของนางคณรัตน์ บัวทอง เพื่อให้ผลงานสร้างสรรค์ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อยสมบูรณ์และมีคุณภาพในการสร้างสรรค์ได้ต่อไป ทั้งนี้หากท่านมีข้อสงสัยโปรดติดต่อนางคณรัตน์ บัวทอง เบอร์โทรศัพท์ ๐๙๒-๒๘๔๖๕๙๙

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณา จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นายศิวพงศ์ กังสกุล)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ฝ่ายบริหาร วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
โทร, โทรสาร ๐-๗๕๔๔-๖๑๕๔
e-mail : cdans@bpi.mail.go.th

ผลการประเมินผลงานสร้างสรรค์ ของ รองศาสตราจารย์สืบพงศ์ ธรรมชาติ

แบบประเมินผลงานงานสร้างสรรค์

ชื่อผู้วิจัย นางคณรัตน์ บัวทอง

สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อเรื่อง เทพชาลาทรงเครื่อง

วัน 8 **เดือน** กุมภาพันธ์ **ปี** 2565 **สถานที่** วิทยาลัยฯ

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

5 หมายถึง มีคุณภาพ ดีเด่น (ร้อยละ 80 ขึ้นไป)
4 หมายถึง มีคุณภาพ ดีมาก (ร้อยละ 60-79)
3 หมายถึง มีคุณภาพ ดี (ร้อยละ 40-59)
2 หมายถึง มีคุณภาพ พอใช้ (ร้อยละ 20-39)
1 หมายถึง มีคุณภาพ ควรปรับปรุง (ต่ำกว่า ร้อยละ 20)

ข้อพิจารณา	ระดับคุณภาพ				
	5	4	3	2	1
1. ด้านแนวคิด					
1.1 กำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างชัดเจน		✓			
1.2 วางแผนออกแบบการสร้างสรรค์อย่างถูกต้อง		✓			
1.3 ตั้งเป้าหมายชัดเจนมีความเป็นไปได้ในการพัฒนาและมีประโยชน์	✓				
1.4 ผลงานสร้างสรรค์สะท้อนให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ได้อย่างชัดเจน		✓			
1.5 องค์รวมด้านแนวคิดมีความชัดเจน		✓			
2. ด้านท่ารำ					
2.1 ท่ารำมีความสอดคล้องกับแนวความคิดและรูปแบบการแสดงสามารถสื่อให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน		✓			
2.2 ท่ารำมีความถูกต้องตามหลักนาฏศิลป์ไทยและการเต้นของประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance)		✓			
2.3 การเรียงร้อยและลำดับท่ารำการเคลื่อนไหวมีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน		✓			
2.4 การใช้พื้นที่มีความสมดุลและเหมาะสมกับท่ารำ		✓			
2.5 องค์รวมของท่ารำมีความสวยงามและมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว	✓				

ข้อพิจารณา	ระดับคุณภาพ				
	5	4	3	2	1
3. ด้านดนตรีและบทร้องประกอบการแสดง					
3.1 ใช้เพลงและบทร้องสื่ออารมณ์และความหมายเหมาะสมกับการแสดง		/			
3.2 โครงสร้างทำนองเพลงเหมาะสมกับรูปแบบการแสดง		/			
3.3 จังหวะหน้าทับมีความไพเราะเหมาะสมกับท่ารำ		/			
3.4 เสียงที่ใช้ประกอบมีความเหมาะสมกับอารมณ์เพลง		/			
3.5 องค์รวมของเพลงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมีความเหมาะสม		/			
4. ด้านเครื่องแต่งกาย					
4.1 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์		/			
4.2 สีของเครื่องแต่งกายมีความสอดคล้องกลมกลืนกับแนวคิดของผลงาน		/			
4.3 เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสมกับการเคลื่อนไหวท่ารำ	/				
4.4 องค์ประกอบเครื่องแต่งกายสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการแสดงอื่น ๆ ในโอกาสต่าง ๆ		/			
4.5 องค์รวมของเครื่องแต่งกายมีความสวยงามและมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว	/				
5. ด้านองค์รวมของผลงาน					
5.1 ผู้ชมสามารถสร้างจินตนาการจากการแสดงงานสร้างสรรค์		/			
5.2 ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดท่ารำ แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกให้กับผู้ชมได้อย่างเข้าใจ		/			
5.3 การแสดงออกถูกต้องตามแบบแผน		/			
5.4 องค์ประกอบของการสร้างสรรค์มีความสมบูรณ์		/			
5.5 ท่ารำแสดงถึงลักษณะพิเศษในท่วงท่าลีลา เทคนิคเฉพาะตัว		/			

ข้อพิจารณา	ระดับคุณภาพ				
	5	4	3	2	1
6. ด้านองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัย					
6.1 สามารถนำประโยชน์จากวรรณกรรม/แนวคิด/ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาใช้ได้อย่างเหมาะสม		✓			
6.2 องค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยช่วยต่อยอดงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์		✓			
6.3 องค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยทำให้เกิดแนวคิด/ทฤษฎี ที่เป็นประโยชน์แก่วงการนาฏศิลป์		✓			
6.4 ผลงานสร้างสรรค์เกิดท่ารำใหม่ที่ได้จากการผสมผสานกับการเต้นประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance)		✓			
6.5 ท่ารำใหม่ที่ผสมผสานกับการเต้นประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance) มีความวิจิตรสวยงามที่สามารถนำไปใช้กับการรำทรงเครื่องในการแสดงประเภทต่าง ๆ		✓			

หมายเหตุ : ผลจากการประเมินของคณะกรรมการนับเสียงข้างมากเป็นหลัก

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

ผู้วิจัยมีความตั้งใจในการวิจัยดีมาก มีความรู้ความเข้าใจในตัวแปรต่าง ๆ ตามหลักการวิจัย และมีระเบียบวิธีวิจัยที่ดี

ลงชื่อ.....

(รศ.ดร.สันทัด ทองนาค)

วัน ๑๙ เดือน กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๖๕

ผลการประเมินผลงานสร้างสรรค์ ของ นายศิวพงศ์ กั้งสกุล

แบบประเมินผลงานงานสร้างสรรค์

ชื่อผู้วิจัย นางคณรัตน์ บัวทอง

สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อเรื่อง เหมชาลาทรงเครื่อง

วัน.....เดือน.....ปี.....สถานที่.....

.....

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย √ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

5 หมายถึง มีคุณภาพ ดีเด่น (ร้อยละ 80 ขึ้นไป)
4 หมายถึง มีคุณภาพ ดีมาก (ร้อยละ 60-79)
3 หมายถึง มีคุณภาพ ดี (ร้อยละ 40-59)
2 หมายถึง มีคุณภาพ พอใช้ (ร้อยละ 20-39)
1 หมายถึง มีคุณภาพ ควรปรับปรุง (ต่ำกว่า ร้อยละ 20)

ข้อพิจารณา	ระดับคุณภาพ				
	5	4	3	2	1
1. ด้านแนวคิด					
1.1 กำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างชัดเจน	✓				
1.2 วางแผนออกแบบการสร้างสรรค์อย่างถูกต้อง	✓				
1.3 ตั้งเป้าหมายชัดเจนมีความเป็นไปได้ในการพัฒนาและมีประโยชน์		✓			
1.4 ผลงานสร้างสรรค์สะท้อนให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ได้อย่างชัดเจน		✓			
1.5 องค์รวมด้านแนวคิดมีความชัดเจน	✓				
2. ด้านท่ารำ					
2.1 ท่ารำมีความสอดคล้องกับแนวความคิดและรูปแบบการแสดงสามารถสื่อให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน	✓				
2.2 ท่ารำมีความถูกต้องตามหลักนาฏศิลป์ไทยและการเต้นของประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance)		✓			
2.3 การเรียงร้อยและลำดับท่ารำการเคลื่อนไหวมีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน	✓				
2.4 การใช้พื้นที่มีความสมดุลและเหมาะสมกับท่ารำ	✓				
2.5 องค์รวมของท่ารำมีความสวยงามและมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว	✓				

ข้อพิจารณา	ระดับคุณภาพ				
	5	4	3	2	1
3. ด้านดนตรีและบทร้องประกอบการแสดง					
3.1 ใช้เพลงและบทร้องสื่ออารมณ์และความหมายเหมาะสมกับการแสดง	✓				
3.2 โครงสร้างทำนองเพลงเหมาะสมกับรูปแบบการแสดง		✓			
3.3 จังหวะหน้าทับมีความไพเราะเหมาะสมกับท่ารำ		✓			
3.4 เสียงที่ใช้ประกอบมีความเหมาะสมกับอารมณ์เพลง	✓				
3.5 องค์รวมของเพลงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมีความเหมาะสม	✓				
4. ด้านเครื่องแต่งกาย					
4.1 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์		✓			
4.2 สีของเครื่องแต่งกายมีความสอดคล้องกลมกลืนกับแนวคิดของผลงาน	✓				
4.3 เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสมกับการเคลื่อนไหวท่ารำ	✓				
4.4 องค์ประกอบเครื่องแต่งกายสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการแสดงอื่น ๆ ในโอกาสต่าง ๆ	✓				
4.5 องค์รวมของเครื่องแต่งกายมีความสวยงามและมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว	✓				
5. ด้านองค์รวมของผลงาน					
5.1 ผู้ชมสามารถสร้างจินตนาการจากการแสดงงานสร้างสรรค์	✓				
5.2 ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดท่ารำ แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกให้กับผู้ชมได้อย่างเข้าใจ		✓			
5.3 การแสดงออกถูกต้องตามแบบแผน	✓				
5.4 องค์ประกอบของการสร้างสรรค์มีความสมบูรณ์		✓			
5.5 ท่ารำแสดงถึงลักษณะพิเศษในท่วงท่าลีลา เทคนิคเฉพาะตัว	✓				

ข้อพิจารณา	ระดับคุณภาพ				
	5	4	3	2	1
6. ด้านองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัย					
6.1 สามารถนำประโยชน์จากวรรณกรรม/แนวคิด/ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาใช้ได้อย่างเหมาะสม	✓				
6.2 องค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยช่วยต่อยอดงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์	✓				
6.3 องค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยทำให้เกิดแนวคิด/ทฤษฎี ที่เป็นประโยชน์แก่วงการนาฏศิลป์	✓				
6.4 ผลงานสร้างสรรค์เกิดท่ารำใหม่ที่ได้จากการผสมผสานกับการเต้นประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance)		✓			
6.5 ท่ารำใหม่ที่ผสมผสานกับการเต้นประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance) มีความวิจิตรสวยงามที่สามารถนำไปใช้กับการรำทรงเครื่องในการแสดงประเภทต่าง ๆ		✓			

หมายเหตุ : ผลจากการประเมินของคณะกรรมการนับเสียงข้างมากเป็นหลัก

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

(นายสิทธิพงศ์ กิ่งสกุล)

วัน 8 เดือน กพ. พ.ศ 2563

ผลการประเมินผลงานสร้างสรรค์ ของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตเมศ

แบบประเมินผลงานงานสร้างสรรค์

ชื่อผู้วิจัย นางคณรัตน์ บัวทอง

สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อเรื่อง เหมชาลาทรงเครื่อง

วัน 8 **เดือน** กุมภาพันธ์ **ปี** 2565 **สถานที่** โรงแรมโฟร์วูดส์

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย √ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

5 หมายถึง มีคุณภาพ ดีเด่น (ร้อยละ 80 ขึ้นไป)
4 หมายถึง มีคุณภาพ ดีมาก (ร้อยละ 60-79)
3 หมายถึง มีคุณภาพ ดี (ร้อยละ 40-59)
2 หมายถึง มีคุณภาพ พอใช้ (ร้อยละ 20-39)
1 หมายถึง มีคุณภาพ ควรปรับปรุง (ต่ำกว่า ร้อยละ 20)

ข้อพิจารณา	ระดับคุณภาพ				
	5	4	3	2	1
1. ด้านแนวคิด					
1.1 กำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างชัดเจน	✓				
1.2 วางแผนออกแบบการสร้างสรรค์อย่างถูกต้อง	✓				
1.3 ตั้งเป้าหมายชัดเจนมีความเป็นไปได้ในการพัฒนาและมีประโยชน์	✓				
1.4 ผลงานสร้างสรรค์สะท้อนให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ได้อย่างชัดเจน	✓				
1.5 องค์รวมด้านแนวคิดมีความชัดเจน	✓				
2. ด้านท่ารำ					
2.1 ท่ารำมีความสอดคล้องกับแนวความคิดและรูปแบบการแสดง สามารถสื่อให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน	✓				
2.2 ท่ารำมีความถูกต้องตามหลักนาฏศิลป์ไทยและการเต้นของประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance)		✓			
2.3 การเรียงร้อยและลำดับท่ารำการเคลื่อนไหวมีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน	✓				
2.4 การใช้พื้นที่มีความสมดุลและเหมาะสมกับท่ารำ	✓				
2.5 องค์รวมของท่ารำมีความสวยงามและมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว	✓				

ข้อพิจารณา	ระดับคุณภาพ				
	5	4	3	2	1
3. ด้านดนตรีและบทร้องประกอบการแสดง					
3.1 ใช้เพลงและบทร้องสื่ออารมณ์และความหมายเหมาะสมกับการแสดง	✓				
3.2 โครงสร้างทำนองเพลงเหมาะสมกับรูปแบบการแสดง	✓				
3.3 จังหวะหน้าทับมีความไพเราะเหมาะสมกับท่ารำ	✓				
3.4 เสียงที่ใช้ประกอบมีความเหมาะสมกับอารมณ์เพลง	✓				
3.5 องค์รวมของเพลงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมีความเหมาะสม	✓				
4. ด้านเครื่องแต่งกาย					
4.1 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์	✓				
4.2 สีของเครื่องแต่งกายมีความสอดคล้องกลมกลืนกับแนวคิดของผลงาน	✓				
4.3 เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสมกับการเคลื่อนไหวท่ารำ	✓				
4.4 องค์ประกอบเครื่องแต่งกายสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการแสดงอื่น ๆ ในโอกาสต่าง ๆ	✓				
4.5 องค์รวมของเครื่องแต่งกายมีความสวยงามและมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว	✓				
5. ด้านองค์รวมของผลงาน					
5.1 ผู้ชมสามารถสร้างจินตนาการจากการแสดงงานสร้างสรรค์	✓				
5.2 ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดท่ารำ แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกให้กับผู้ชมได้อย่างเข้าใจ	✓				
5.3 การแสดงออกถูกต้องตามแบบแผน	✓				
5.4 องค์ประกอบของการสร้างสรรค์มีความสมบูรณ์	✓				
5.5 ท่ารำแสดงถึงลักษณะพิเศษในท่วงท่าลีลา เทคนิคเฉพาะตัว	✓				

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ข้อพิจารณา	ระดับคุณภาพ				
	5	4	3	2	1
6. ด้านองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัย					
6.1 สามารถนำประโยชน์จากวรรณกรรม/แนวคิด/ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาใช้ได้อย่างเหมาะสม	✓				
6.2 องค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยช่วยต่อยอดงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์	✓				
6.3 องค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยทำให้เกิดแนวคิด/ทฤษฎี ที่เป็นประโยชน์แก่วงการนาฏศิลป์	✓				
6.4 ผลงานสร้างสรรค์เกิดท่ารำใหม่ที่ได้จากการผสมผสานกับการเต้นประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance)	✓				
6.5 ท่ารำใหม่ที่ผสมผสานกับการเต้นประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance) มีความวิจิตรสวยงามที่สามารถนำไปใช้กับการรำทรงเครื่องในการแสดงประเภทต่าง ๆ	✓				

หมายเหตุ : ผลจากการประเมินของคณะกรรมการนับเสียงข้างมากเป็นหลัก

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

เรื่องการใช้คำว่าเสียงปี่ → ควรใช้เสียงปี่ในไม่ใช่เสียงดีย์ยงดี
(สัมภาษณ์) ว่าสมบูรณ์มากขึ้น

ลงชื่อ.....
(.....)

วัน 8 เดือน กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2565

ผลการประเมินผลงานสร้างสรรค์ ของ ศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา

แบบประเมินผลงานงานสร้างสรรค์

ชื่อผู้วิจัย นางคณรัตน์ บัวทอง

สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อเรื่อง เหมชาลาทรงเครื่อง

วัน 8 **เดือน** ก.ค. **ปี** 2565 **สถานที่** .....

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย √ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

5 หมายถึง มีคุณภาพ ดีเด่น (ร้อยละ 80 ขึ้นไป)
4 หมายถึง มีคุณภาพ ดีมาก (ร้อยละ 60-79)
3 หมายถึง มีคุณภาพ ดี (ร้อยละ 40-59)
2 หมายถึง มีคุณภาพ พอใช้ (ร้อยละ 20-39)
1 หมายถึง มีคุณภาพ ควรปรับปรุง (ต่ำกว่า ร้อยละ 20)

ข้อพิจารณา	ระดับคุณภาพ				
	5	4	3	2	1
1. ด้านแนวคิด					
1.1 กำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างชัดเจน	✓				
1.2 วางแผนออกแบบการสร้างสรรค์อย่างถูกต้อง	✓				
1.3 ตั้งเป้าหมายชัดเจนมีความเป็นไปได้ในการพัฒนาและมีประโยชน์	✓				
1.4 ผลงานสร้างสรรค์สะท้อนให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ได้อย่างชัดเจน	✓				
1.5 องค์รวมด้านแนวคิดมีความชัดเจน	✓				
2. ด้านท่ารำ	✓				
2.1 ท่ารำมีความสอดคล้องกับแนวความคิดและรูปแบบการแสดง สามารถสื่อให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน	✓				
2.2 ท่ารำมีความถูกต้องตามหลักนาฏศิลป์ไทยและการเต้นของประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance)	✓				
2.3 การเรียงร้อยและลำดับท่ารำการเคลื่อนไหวมีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน	✓				
2.4 การใช้พื้นที่มีความสมดุลและเหมาะสมกับท่ารำ	✓				
2.5 องค์รวมของท่ารำมีความสวยงามและมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว	✓				

ข้อพิจารณา	ระดับคุณภาพ				
	5	4	3	2	1
3. ด้านดนตรีและบทร้องประกอบการแสดง					
3.1 ใช้เพลงและบทร้องสื่ออารมณ์และความหมายเหมาะสมกับการแสดง	✓				
3.2 โครงสร้างทำนองเพลงเหมาะสมกับรูปแบบการแสดง	✓				
3.3 จังหวะหน้าทับมีความไพเราะเหมาะสมกับท่ารำ	✓				
3.4 เสียงที่ใช้ประกอบมีความเหมาะสมกับอารมณ์เพลง	✓				
3.5 องค์รวมของเพลงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมีความเหมาะสม	✓				
4. ด้านเครื่องแต่งกาย					
4.1 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์	✓				
4.2 สีของเครื่องแต่งกายมีความสอดคล้องกลมกลืนกับแนวคิดของผลงาน	✓				
4.3 เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสมกับการเคลื่อนไหวท่ารำ	✓				
4.4 องค์ประกอบเครื่องแต่งกายสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการแสดงอื่น ๆ ในโอกาสต่าง ๆ	✓				
4.5 องค์รวมของเครื่องแต่งกายมีความสวยงามและมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว	✓				
5. ด้านองค์รวมของผลงาน					
5.1 ผู้ชมสามารถสร้างจินตนาการจากการแสดงงานสร้างสรรค์	✓				
5.2 ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดท่ารำ แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกให้กับผู้ชมได้อย่างเข้าใจ	✓				
5.3 การแสดงออกถูกต้องตามแบบแผน	✓				
5.4 องค์ประกอบของการสร้างสรรค์มีความสมบูรณ์	✓				
5.5 ท่ารำแสดงถึงลักษณะพิเศษในท่วงท่าลีลา เทคนิคเฉพาะตัว	✓				

ข้อพิจารณา	ระดับคุณภาพ				
	5	4	3	2	1
6. ด้านองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัย					
6.1 สามารถนำประโยชน์จากวรรณกรรม/แนวคิด/ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาใช้ได้อย่างเหมาะสม	✓				
6.2 องค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยช่วยต่อยอดงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์	/				
6.3 องค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยทำให้เกิดแนวคิด/ทฤษฎี ที่เป็นประโยชน์แก่วงการนาฏศิลป์	/				
6.4 ผลงานสร้างสรรค์เกิดท่ารำใหม่ที่ได้จากการผสมผสานกับการเต้นประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance)	/				
6.5 ท่ารำใหม่ที่ผสมผสานกับการเต้นประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance) มีความวิจิตรสวยงามที่สามารถนำไปใช้กับการรำทรงเครื่องในการแสดงประเภทต่าง ๆ	/				

หมายเหตุ : ผลจากการประเมินของคณะกรรมการนับเสียงข้างมากเป็นหลัก

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

(.....)

วัน.....8.....เดือน.....ก.ค.....พ.ศ.....2565.....

ผลการประเมินผลงานสร้างสรรค์ ของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤติยา ชูสงค์

แบบประเมินผลงานงานสร้างสรรค์

ชื่อผู้วิจัย นางคณรัตน์ บัวทอง

สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อเรื่อง เหมชาลาทรงเครื่อง

วัน 8 **เดือน** กุมภาพันธ์ **ปี** 2565 **สถานที่** .....

.....

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย √ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

5 หมายถึง มีคุณภาพ ดีเด่น (ร้อยละ 80 ขึ้นไป)
4 หมายถึง มีคุณภาพ ดีมาก (ร้อยละ 60-79)
3 หมายถึง มีคุณภาพ ดี (ร้อยละ 40-59)
2 หมายถึง มีคุณภาพ พอใช้ (ร้อยละ 20-39)
1 หมายถึง มีคุณภาพ ควรปรับปรุง (ต่ำกว่า ร้อยละ 20)

ข้อพิจารณา	ระดับคุณภาพ				
	5	4	3	2	1
1. ด้านแนวคิด					
1.1 กำหนดแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างชัดเจน	✓				
1.2 วางแผนออกแบบการสร้างสรรค์อย่างถูกต้อง	✓				
1.3 ตั้งเป้าหมายชัดเจนมีความเป็นไปได้ในการพัฒนาและมีประโยชน์	✓				
1.4 ผลงานสร้างสรรค์สะท้อนให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ได้อย่างชัดเจน	✓				
1.5 องค์รวมด้านแนวคิดมีความชัดเจน	✓				
2. ด้านท่ารำ					
2.1 ท่ารำมีความสอดคล้องกับแนวความคิดและรูปแบบการแสดงสามารถสื่อให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน		✓			
2.2 ท่ารำมีความถูกต้องตามหลักนาฏศิลป์ไทยและการเต้นของประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance)	✓				
2.3 การเรียงร้อยและลำดับท่ารำการเคลื่อนไหวมีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน	✓				
2.4 การใช้พื้นที่มีความสมดุลและเหมาะสมกับท่ารำ	✓				
2.5 องค์รวมของท่ารำมีความสวยงามและมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว		✓			

ข้อพิจารณา	ระดับคุณภาพ				
	5	4	3	2	1
3. ด้านดนตรีและบทร้องประกอบการแสดง					
3.1 ใช้เพลงและบทร้องสื่ออารมณ์และความหมายเหมาะสมกับการแสดง		✓			
3.2 โครงสร้างทำนองเพลงเหมาะสมกับรูปแบบการแสดง	✓				
3.3 จังหวะหน้าทับมีความไพเราะเหมาะสมกับท่ารำ	✓				
3.4 เสียงที่ใช้ประกอบมีความเหมาะสมกับอารมณ์เพลง	✓				
3.5 องค์รวมของเพลงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงมีความเหมาะสม	✓				
4. ด้านเครื่องแต่งกาย					
4.1 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับมีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์	✓				
4.2 สีของเครื่องแต่งกายมีความสอดคล้องกลมกลืนกับแนวคิดของผลงาน	✓				
4.3 เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสมกับการเคลื่อนไหวท่ารำ	✓				
4.4 องค์ประกอบเครื่องแต่งกายสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการแสดงอื่น ๆ ในโอกาสต่าง ๆ	✓				
4.5 องค์รวมของเครื่องแต่งกายมีความสวยงามและมีอัตลักษณ์เฉพาะตัว	✓				
5. ด้านองค์รวมของผลงาน					
5.1 ผู้ชมสามารถสร้างจินตนาการจากการแสดงงานสร้างสรรค์	✓				
5.2 ผู้แสดงสามารถถ่ายทอดท่ารำ แสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกให้กับผู้ชมได้อย่างเข้าใจ	✓				
5.3 การแสดงออกถูกต้องตามแบบแผน	✓				
5.4 องค์ประกอบของการสร้างสรรค์มีความสมบูรณ์	✓				
5.5 ท่ารำแสดงถึงลักษณะพิเศษในท่วงท่าลีลา เทคนิคเฉพาะตัว	✓				

ข้อพิจารณา	ระดับคุณภาพ				
	5	4	3	2	1
6. ด้านองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัย					
6.1 สามารถนำประโยชน์จากวรรณกรรม/แนวคิด/ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาใช้ได้อย่างเหมาะสม	✓				
6.2 องค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยช่วยต่อยอดงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์	✓				
6.3 องค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยทำให้เกิดแนวคิด/ทฤษฎี ที่เป็นประโยชน์แก่วงการนาฏศิลป์	✓				
6.4 ผลงานสร้างสรรค์เกิดท่ารำใหม่ที่ได้จากการผสมผสานกับการเต้นประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance)	✓				
6.5 ท่ารำใหม่ที่ผสมผสานกับการเต้นประเทศศรีลังกา (Kandyan Dance) มีความวิจิตรสวยงามที่สามารถนำไปใช้กับการรำทรงเครื่องในการแสดงประเภทต่าง ๆ	✓				

หมายเหตุ : ผลจากการประเมินของคณะกรรมการนับเสียงข้างมากเป็นหลัก

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

- ชื่อชุดการแสดง "ทรงเครื่อง" ควรจะมีความหมายไปในทางการแสดงนาฏศิลป์ไทย หากเป็นชุดสร้างสรรค์ใหม่ สามารถตั้งชื่อชุดใหม่เสริมให้เหมาะสมกับการแสดงความคิดสร้างสรรค์

ลงชื่อ.....

(ผศ.ดร. กฤติยา ชูสาด)

วัน 4 เดือน กพ. พ.ศ. 66

ผลการประเมินรูปเล่มรายงานวิจัย ของ รองศาสตราจารย์พัชธรกรณ์ เอื้อจิตรเมศ

แบบประเมินรูปเล่มรายงานวิจัย

ชื่อผู้วิจัย นางคณรัตน์ บัวทอง
สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ชื่อเรื่อง เหมชาลาทรงเครื่อง
วัน.....**เดือน**.....**ปี**.....**สถานที่**.....
.....

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย √ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

5 หมายถึง มีคุณภาพ ดีเด่น (ร้อยละ 80 ขึ้นไป)
4 หมายถึง มีคุณภาพ ดีมาก (ร้อยละ 60-79)
3 หมายถึง มีคุณภาพ ดี (ร้อยละ 40-59)
2 หมายถึง มีคุณภาพ พอใช้ (ร้อยละ 20-39)
1 หมายถึง มีคุณภาพ ควรปรับปรุง (ต่ำกว่า ร้อยละ 20)

รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจ				
	5	4	3	2	1
1. การเขียนบทนำ 1.1 นำเสนอให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน	√				
1.2 แสดงให้เห็นถึงประโยชน์ในการสร้างสรรค์ผลงาน	√				
2. วรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 2.1 ความเกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์	√				
2.2 ความสามารถในการสังเคราะห์วรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	√				
2.3ความสามารถในการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	√				
3. วิธีดำเนินการงานสร้างสรรค์ 3.1 ความเหมาะสมของกระบวนสร้างสรรค์ผลงาน	√				
3.2 ความเหมาะสมของเครื่องมือ เทคนิค และวิธีการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน	√				
4. การวิเคราะห์งานสร้างสรรค์ 4.1 เป็นไปตามวัตถุประสงค์การสร้างสรรค์	√				
4.2 ความเหมาะสมของการนำเสนอผลการวิเคราะห์	√				
4.3 ความชัดเจนในการนำเสนอผลการวิเคราะห์	√				

รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจ				
	5	4	3	2	1
5 การสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 5.1 ความเหมาะสมของประเด็นที่อภิปราย	√				
5.2 การใช้หลักฐานและเหตุผลประกอบการอธิบาย	√				
5.3 ความชัดเจนในการอภิปราย	√				
5.4 ความเหมาะสมในการเสนอแนะที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้	√				
6 ความถูกต้องในการเขียนและการพิมพ์ 6.1 การใช้ภาษา วรรคตอน ย่อหน้า และการสะกดในเนื้อหา		√			
6.2 ความถูกต้องของการพิมพ์บรรณานุกรม	√				

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

เป็นผลงานที่ทรงคุณค่า น่าชื่นชม เสริมสร้างแรงบันดาลใจให้กับผู้อ่านสามารถนำไปต่อยอดองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ ดนตรีได้อย่างยอดเยี่ยม

ลงชื่อ.....

(รศ.พัชธรกรณ์ เอื้อจิตรเมศ)

วัน 30 เดือน มีนาคม พ.ศ. 2565

ผลการประเมินรูปเล่มรายงานวิจัย ของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา

แบบประเมินรูปเล่มรายงานวิจัย

ชื่อผู้วิจัย นางคณรัตน์ บัวทอง
สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ชื่อเรื่อง เหมชาลาทรงเครื่อง
วัน.....**เดือน**.....**ปี**.....**สถานที่**.....
.....

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

5 หมายถึง มีคุณภาพ ดีเด่น (ร้อยละ 80 ขึ้นไป)
4 หมายถึง มีคุณภาพ ดีมาก (ร้อยละ 60-79)
3 หมายถึง มีคุณภาพ ดี (ร้อยละ 40-59)
2 หมายถึง มีคุณภาพ พอใช้ (ร้อยละ 20-39)
1 หมายถึง มีคุณภาพ ควรปรับปรุง (ต่ำกว่า ร้อยละ 20)

รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจ				
	5	4	3	2	1
1. การเขียนบทนำ 1.1 นำเสนอให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน		✓			
1.2 แสดงให้เห็นถึงประโยชน์ในการสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
2. วรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 2.1 ความเกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์	✓				
2.2 ความสามารถในการสังเคราะห์วรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง		✓			
2.3ความสามารถในการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง		✓			
3. วิธีดำเนินการงานสร้างสรรค์ 3.1 ความเหมาะสมของกระบวนสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
3.2 ความเหมาะสมของเครื่องมือ เทคนิค และวิธีการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
4. การวิเคราะห์งานสร้างสรรค์ 4.1 เป็นไปตามวัตถุประสงค์การสร้างสรรค์	✓				
4.2 ความเหมาะสมของการนำเสนอผลการวิเคราะห์	✓				
4.3 ความชัดเจนในการนำเสนอผลการวิเคราะห์	✓				

รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจ				
	5	4	3	2	1
5 การสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 5.1 ความเหมาะสมของประเด็นที่อภิปราย		√			
5.2 การใช้หลักฐานและเหตุผลประกอบการอธิบาย		√			
5.3 ความชัดเจนในการอภิปราย		√			
5.4 ความเหมาะสมในการเสนอแนะที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้		√			
6 ความถูกต้องในการเขียนและการพิมพ์ 6.1 การใช้ภาษา วรรคตอน ย่อหน้า และการสะกดในเนื้อหา	√				
6.2 ความถูกต้องของการพิมพ์บรรณานุกรม	√				

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

น่าจะเพิ่มเติมในข้อเสนอแนะว่า การนำประวัติศาสตร์สำคัญของจังหวัดนครศรีธรรมราชมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงเป็นการสร้างภูมิใจให้กับผู้ชมที่มีภูมิลำเนาในจังหวัดนครศรีธรรมราช และนอกจากนั้นยังเป็นการเรียนรู้ประวัติบุคลสำคัญผ่านการแสดงได้อีกด้วย

ลงชื่อ.....

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา)

วัน 29 เดือน มีนาคม พ.ศ. 2565

ผลการประเมินรูปเล่มรายงานวิจัย ของ ผู้ช่วยสุพัฒน์ นาคเสน

แบบประเมินรูปเล่มรายงานวิจัย

ชื่อผู้วิจัย นางคณรัตน์ บัวทอง
สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ชื่อเรื่อง เหมชาลาทรงเครื่อง
วัน 9 **เดือน** สิงหาคม **ปี** 2565 **สถานที่** วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

5	หมายถึง	มีคุณภาพ ดีเด่น	(ร้อยละ 80 ขึ้นไป)
4	หมายถึง	มีคุณภาพ ดีมาก	(ร้อยละ 60-79)
3	หมายถึง	มีคุณภาพ ดี	(ร้อยละ 40-59)
2	หมายถึง	มีคุณภาพ พอใช้	(ร้อยละ 20-39)
1	หมายถึง	มีคุณภาพ ควรปรับปรุง	(ต่ำกว่า ร้อยละ 20)

รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจ				
	5	4	3	2	1
1. การเขียนบทนำ					
1.1 นำเสนอให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
1.2 แสดงให้เห็นถึงประโยชน์ในการสร้างสรรค์ผลงาน		✓			
2. วรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง					
2.1 ความเกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์		✓			
2.2 ความสามารถในการสังเคราะห์วรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	✓				
2.3ความสามารถในการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรม แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	✓				
3. วิธีดำเนินการงานสร้างสรรค์					
3.1 ความเหมาะสมของกระบวนสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
3.2 ความเหมาะสมของเครื่องมือ เทคนิค และวิธีการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน		✓			
4. การวิเคราะห์งานสร้างสรรค์					
4.1 เป็นไปตามวัตถุประสงค์การสร้างสรรค์	✓				
4.2 ความเหมาะสมของการนำเสนอผลการวิเคราะห์		✓			
4.3 ความชัดเจนในการนำเสนอผลการวิเคราะห์		✓			

รายการประเมิน	ระดับความพึงพอใจ				
	5	4	3	2	1
5 การสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 5.1 ความเหมาะสมของประเด็นที่อภิปราย		✓			
5.2 การใช้หลักฐานและเหตุผลประกอบการอธิบาย	✓				
5.3 ความชัดเจนในการอภิปราย		✓			
5.4 ความเหมาะสมในการเสนอแนะที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้		✓			
6 ความถูกต้องในการเขียนและการพิมพ์ 6.1 การใช้ภาษา วรรคตอน ย่อหน้า และการสะกดในเนื้อหา		✓			
6.2 ความถูกต้องของการพิมพ์บรรณานุกรม	✓				

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพัฒน์ นาคเสน)

วัน 29 เดือน มิถุนายน พ.ศ. 2565

หนังสือตอบรับผู้ทรงคุณวุฒิประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์

มหาวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
รับที่ ๒๗๐
วันที่ ๒๐ ก.ย.๖๔
เวลา ๑๐.๐๙

ที่ อว ๘๒๐๖.๐๑/๐๐๑๖

สถาบันทักษิณคดีศึกษา
บ้านอ่าวทราย หมู่ที่ ๑ ตำบลเกาะยอ
อำเภอเมืองสงขลา จังหวัดสงขลา ๙๐๑๐๐

๑๖ กันยายน ๒๕๖๔

เรื่อง รับเชิญเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ

เรียน ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

อ้างถึง หนังสือ ที่ วธ ๐๘๐๗/๗๖๔ ลงวันที่ ๗ กันยายน พ.ศ. ๒๕๖๔

ตามหนังสือที่อ้างถึง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช เชิญ รองศาสตราจารย์ ดร.สืบพงศ์ ธรรมชาติ ตำแหน่ง ผู้อำนวยการสถาบันทักษิณคดีศึกษา เป็นผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อวิพากษ์และประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ของนางคณรัตน์ บัวทอง นั้น

ในการนี้ กระผม รองศาสตราจารย์ ดร.สืบพงศ์ ธรรมชาติ ไม่ขัดข้อง ยินดีรับเป็นผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์และประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ของนางคณรัตน์ บัวทอง

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ

ขอแสดงความนับถือ

(รองศาสตราจารย์ ดร.สืบพงศ์ ธรรมชาติ)
ผู้อำนวยการสถาบันทักษิณคดีศึกษา ปฏิบัติหน้าที่แทน
อธิการบดีมหาวิทยาลัยทักษิณ

สำนักงานสถาบันทักษิณคดีศึกษา
โทร. ๐ ๗๔๕๙ ๑๖๑๑ – ๒, ๐ ๙๓๕๗ ๕๘๘๒๗
โทรสาร ๐ ๗๔๕๙ ๑๖๑๙

20 กย. 64

สาขาวิชาดนตรี
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
๑ หมู่ ๔ ท่างิ้ว อำเภอเมือง
จังหวัดนครศรีธรรมราช ๘๐๒๘๐

๑๕ กันยายน ๒๕๖๔

เรื่อง รับเชิญเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ

เรียน ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

อ้างถึง หนังสือที่ วธ ๐๘๐๗/๗๖๕ ลงวันที่ ๗ กันยายน ๒๕๖๔

ตามหนังสือที่อ้างถึง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช เชิญผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ ตำแหน่งอาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ เป็นผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อวิพากษ์และประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ ชุดเหมชาลาทรงเครื่อง ของนางคณรัตน์ บัวทอง แล้วนั้น

ในการนี้ กระผม ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ ยินดีรับเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ เพื่อวิพากษ์และประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ ชุดเหมชาลาทรงเครื่อง ของนางคณรัตน์ บัวทอง

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์กฤตษิพัฒน์ เอื้อจิตรเมศ)
อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรี
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช

มหาวิทยาลัยนาฏศิลป...
รับที่ 3186
วันที่ 27 ต.ค. 64
เวลา 10.45

ที่ อว ๐๖๓๙.๑๑ /๒๗๙

คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา
๙๐๐๐๐

๒๕ ตุลาคม ๒๕๖๔

เรื่อง รับเชิญเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ

เรียน ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

อ้างถึง หนังสือวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ที่ วธ ๐๗๐๗/๗๖๓ ลงวันที่ ๗ กันยายน ๒๕๖๔

ตามหนังสือที่อ้างถึง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ได้เชิญ**ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กฤติยา ชูสงค์** ตำแหน่ง อาจารย์สาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง เป็นผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อวิพากษ์และประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ของนางคณรัตน์ บัวทอง นั้น

ในการนี้ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กฤติยา ชูสงค์ ไม่ขัดข้อง ยินดีรับเป็นผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์ และประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ของนางคณรัตน์ บัวทอง

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์วีระศักดิ์ อักษรถึง)
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

สำนักงานคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
โทร. ๐ ๗๔๒๖ ๐๒๖๔

ทราบ
- ชูสงค์ ตกลงตามนี้ ปิยกุล
27 ต.ค. 64

เรียน ดร. ยินดี ในตามคุณสมบัติ
เป็นผู้ทรงคุณวุฒิ
27 ต.ค. 64

มหาวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
รับที่ 3323
วันที่ 9 พ.ย. 64
เวลา 10.46

ที่ อว ๐๖๓๙.๑๑ /๒๘๘

คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
อำเภอเมือง จังหวัดสงขลา
๙๐๐๐๐

๒๘ ตุลาคม ๒๕๖๔

เรื่อง รับเชิญเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ

เรียน ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

อ้างถึง หนังสือวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ที่ วธ ๐๘๐๗/๗๖๗ ลงวันที่ ๗ กันยายน ๒๕๖๔

ตามหนังสือที่อ้างถึง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ได้เชิญผู้ช่วยศาสตราจารย์ **ทัศนียา คัญทะชา** ตำแหน่ง ประธานสาขาวิชานาฏศิลป์และการแสดง เป็นผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อวิพากษ์และประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ของนางคณรัตน์ บัวทอง นั้น

ในการนี้ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา และผู้ช่วยศาสตราจารย์ **ทัศนียา คัญทะชา** ไม่ขัดข้อง ยินดีรับเป็นผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์ และประเมินผลงานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง ของนางคณรัตน์ บัวทอง

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์วีระศักดิ์ อักษรถึง)
คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

สำนักงานคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
โทร. ๐ ๗๔๒๖ ๐๒๖๔

หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิประเมินรายงานวิจัย

ที่ วธ ๐๘๐๗/๑๘๗

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
๑๓๐ ตำบลท่าเรือ อำเภอเมือง
จังหวัดนครศรีธรรมราช ๘๐๐๐

๒๓ มีนาคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ

เรียน รองศาตราจารย์พัชราภรณ์ เอื้อจิตเมศ

ด้วยนางคณรัตน์ บัวทอง ตำแหน่งครู วิทยฐานะชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้จัดทำงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะด้านนาฏศิลป์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เพื่อขอรับการพิจารณากำหนดตำแหน่งทางวิชาการ ตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถด้านการวิจัย จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อประเมินรายงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะ เรื่อง เหมชาลาทรงเครื่อง ของนางคณรัตน์ บัวทอง เพื่อให้งานสร้างสรรค์ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย สมบูรณ์ และมีคุณภาพในการสร้างสรรค์ได้ต่อไป ทั้งนี้หากท่านมีข้อสงสัยโปรดติดต่อ นางคณรัตน์ บัวทอง เบอร์โทรศัพท์ ๐๙๒-๒๘๔๖๕๙๙

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณา จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นายศิวพงศ์ กั้งสกุล)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ฝ่ายบริหาร วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
โทร, โทรสาร ๐-๗๕๔๔-๖๑๕๔
e-mail : cdans@bpi.mail.go.th

ที่ วธ ๐๘๐๗/๖๘๘

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
๑๓๐ ตำบลท่าเรือ อำเภอเมือง
จังหวัดนครศรีธรรมราช ๘๐๐๐

๒๓ มีนาคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา

ด้วยนางคณรัตน์ บัวทอง ตำแหน่งครู วิทยฐานะชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้จัดทำงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะด้านนาฏศิลป์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เพื่อขอรับการพิจารณากำหนดตำแหน่งทางวิชาการ ตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถด้านการวิจัย จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อประเมินรายงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะ เรื่อง เหมชาลาทรงเครื่อง ของนางคณรัตน์ บัวทอง เพื่อให้งานสร้างสรรค์ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย สมบูรณ์ และมีคุณภาพในการสร้างสรรค์ได้ต่อไป ทั้งนี้หากท่านมีข้อสงสัยโปรดติดต่อ นางคณรัตน์ บัวทอง เบอร์โทรศัพท์ ๐๙๒-๒๘๔๖๕๙๙

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบและพิจารณา จักเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นายศิวพงศ์ กั้งสกุล)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

ฝ่ายบริหาร วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
โทร, โทรสาร ๐-๗๕๔๔-๖๑๕๔
e-mail : cdans@bpi.mail.go.th

บันทึกข้อความ

ส่วนราชการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ฝ่ายบริหาร โทรศัพท์,โทรสาร. ๐-๗๕๔๔-๖๑๕๔

ที่ วธ ๐๘๐๗/๑๘๖ **วันที่** ๒๓ มีนาคม ๒๕๖๕

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้ทรงคุณวุฒิประเมินรายงานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุพัฒน์ นาคเสน

ด้วยนางคณรัตน์ บัวทอง ตำแหน่งครู วิทยฐานะชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้จัดทำงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะด้านนาฏศิลป์ ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง เพื่อขอรับการพิจารณากำหนดตำแหน่งทางวิชาการ ตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช พิจารณาแล้วเห็นว่าท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถด้านการวิจัย จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อประเมินรายงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะ เรื่อง เหมชาลาทรงเครื่อง ของนางคณรัตน์ บัวทอง เพื่อให้งานสร้างสรรค์ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย สมบูรณ์ และมีคุณภาพในการสร้างสรรค์ได้ต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ และโปรดพิจารณา จักเป็นพระคุณยิ่ง

(นายศิวพงศ์ กั้งสกุล)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

"มุ่งมั่นพัฒนา ก้าวหน้าวิชาการ สืบสานงานศิลป์"

ภาคผนวก ค
หนังสือรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

โครงการวิจัยเรื่อง : เหมชาลาทรงเครื่อง

ผู้รับผิดชอบโครงการวิจัย : นางคณรัตน์ บัวทอง

เอกสารที่พิจารณา :

1. แบบเสนอเพื่อขอรับพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์	ฉบับลงวันที่ 9 เดือนกันยายน พ.ศ. 2564
2. โครงการวิจัยฉบับสมบูรณ์	ฉบับลงวันที่ 9 เดือนกันยายน พ.ศ. 2564
3. แบบคำชี้แจงอาสาสมัคร	ฉบับลงวันที่ 9 เดือนกันยายน พ.ศ. 2564
4. แบบยินยอมอาสาสมัคร	ฉบับลงวันที่ 9 เดือนกันยายน พ.ศ. 2564
5. แบบสอบถาม	ฉบับลงวันที่ 9 เดือนกันยายน พ.ศ. 2564
6. ประวัติผู้วิจัย	
7. ใบผ่านการอบรมจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์	

ได้รับการพิจารณาและผ่านการรับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา โดยยึดหลักเกณฑ์ตามคำประกาศเฮลซิงกิ (Declaration of Helsinki) มีความสอดคล้องกับหลักจริยธรรมสากลตลอดจนกฎหมาย ข้อบังคับและข้อกำหนดภายในประเทศ จึงเห็นสมควรให้ดำเนินการวิจัยตามโครงการวิจัยได้ โดยให้ส่งรายงานความก้าวหน้าของโครงการวิจัยทุก 6 เดือน แจ้งคณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ในกรณีที่แก้ไขเปลี่ยนแปลงโครงการวิจัยหรือหยุดโครงการก่อนกำหนด รายงานเหตุการณ์ที่ไม่พึงประสงค์ที่ร้ายแรงหรือเหตุการณ์ที่ไม่คาดคิด รายงานข้อมูลข่าวสารที่คณะกรรมการพิจารณาจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ ควรได้รับระหว่างดำเนินการวิจัยและส่งรายงานฉบับสมบูรณ์เมื่อเสร็จสิ้นโครงการวิจัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อดิศร เนาวนนท์)
ประธานคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา

เลขที่ใบรับรอง : HE-228-2564

วันที่รับรอง : 29 เดือนกันยายน พ.ศ. 2564
วันที่หมดอายุ : 29 เดือนกันยายน พ.ศ. 2565

สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏนครราชสีมา
เลขที่ 340 ถนนสุรนารายณ์ ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดนครราชสีมา 30000
โทรศัพท์ (044) 009009 ต่อ 9460, อีเมล : ethics@nrru.ac.th

ETHICS IN HUMAN RESEARCH CERTIFICATE
NAKHON RATCHASIMA RAJABHAT UNIVERSITY

PROTOCOL TITLE : HAM CHALA SONGKUENG

PRINCIPLE INVESTIGATOR : MRS. KNARAT BUATHONG

REVIEWED DOCUMENT :

1. SUBMISSION FORM FOR ETHICAL REVIEW 9 SEPTEMBER 2021
2. FULL PROTOCOL 9 SEPTEMBER 2021
3. PARTICIPANT INFORMATION SHEET 9 SEPTEMBER 2021
4. INFORMED CONSENT FORM 9 SEPTEMBER 2021
5. QUESTIONNAIRE 9 SEPTEMBER 2021
6. PRINCIPLE INVESTIGATOR'S CURRICULUM VITAE
7. CERTIFICATE OF ATTENDANCE IN HUMAN SUBJECT PROTECTION TRAINING

ETHICS IN HUMAN RESEARCH COMMITTEE, NAKHON RATCHASIMA RAJABHAT UNIVERSITY HAS REVIEWED AND APPROVED THIS RESEARCH TO BE CARRIED OUT ACCORDING TO THIS RESEARCH IN COMPLIANCE WITH THE DECLARATION OF HELSINKI, ICH-GCP. THE INVESTIGATOR SHALL PROVIDE REPORTS TO THE COMMITTEE CONCERNING THE PROGRESS OF THE RESEARCH EVERY 6 MONTHS AS WELL AS THE AMENDMENT, TERMINATION, AND ALL SERIOUS ADVERSE AND UNANTICIPATED EVENTS. THE INVESTIGATOR SHALL SUBMIT THE FULL PROTOCOL ONCE THE RESEARCH IS DONE.

(ASSISTANT PROFESSOR DR. ADISORN NAOWANONDHA)
CHAIRMAN OF ETHICS IN HUMAN RESEARCH COMMITTEE
NAKHON RATCHASIMA RAJABHAT UNIVERSITY

CERTIFICATE NUMBER : HE-228-2021

APPROVAL DATE : 29 SEPTEMBER 2021
EXPIRY DATE : 29 SEPTEMBER 2022

RESEARCH AND DEVELOPMENT INSTITUTE, NAKHON RATCHASIMA RAJABHAT UNIVERSITY
340 SURANARAI RD., NAI MUANG, MUANG, NAKHON RATCHASIMA 30000
TEL. (044) 009009 EXT. 9460, E-MAIL : ETHICS@NRRU.AC.TH

ภาคผนวก ศ

แบบตอบรับการตีพิมพ์บทความทางวิชาการ

ที่ อว ๐๖๔๓.๐๔/๓๙

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
๑๐๖๑ ถนนอิสรภาพ แขวงหิรัญรูจี
เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ๑๐๖๐๐

๓๐ พฤษภาคม ๒๕๖๕

เรื่อง ตอบรับการตีพิมพ์บทความลงในวารสารทีทัศน์วัฒนธรรม

เรียน คุณคณรัตน์ บัวทอง

ตามที่ คุณคณรัตน์ บัวทอง ได้ส่งบทความเรื่อง เหมชาลาทรงเครื่อง เพื่อพิจารณาตีพิมพ์ในวารสารทีทัศน์วัฒนธรรมของสำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา นั้น

ในการนี้ คณะกรรมการกองบรรณาธิการวารสารทีทัศน์วัฒนธรรม ขอแจ้งให้ท่านทราบว่า กระบวนการพิจารณาบทความดังกล่าวได้เสร็จสิ้นแล้ว บทความของท่านผ่านการพิจารณาให้ตีพิมพ์ในวารสารทีทัศน์วัฒนธรรม ปีที่ ๒๑ ฉบับที่ ๑ (มกราคม - มิถุนายน ๒๕๖๕)

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุ่งลักษณ์ แก้ววิเชียร)
บรรณาธิการวารสารทีทัศน์วัฒนธรรม

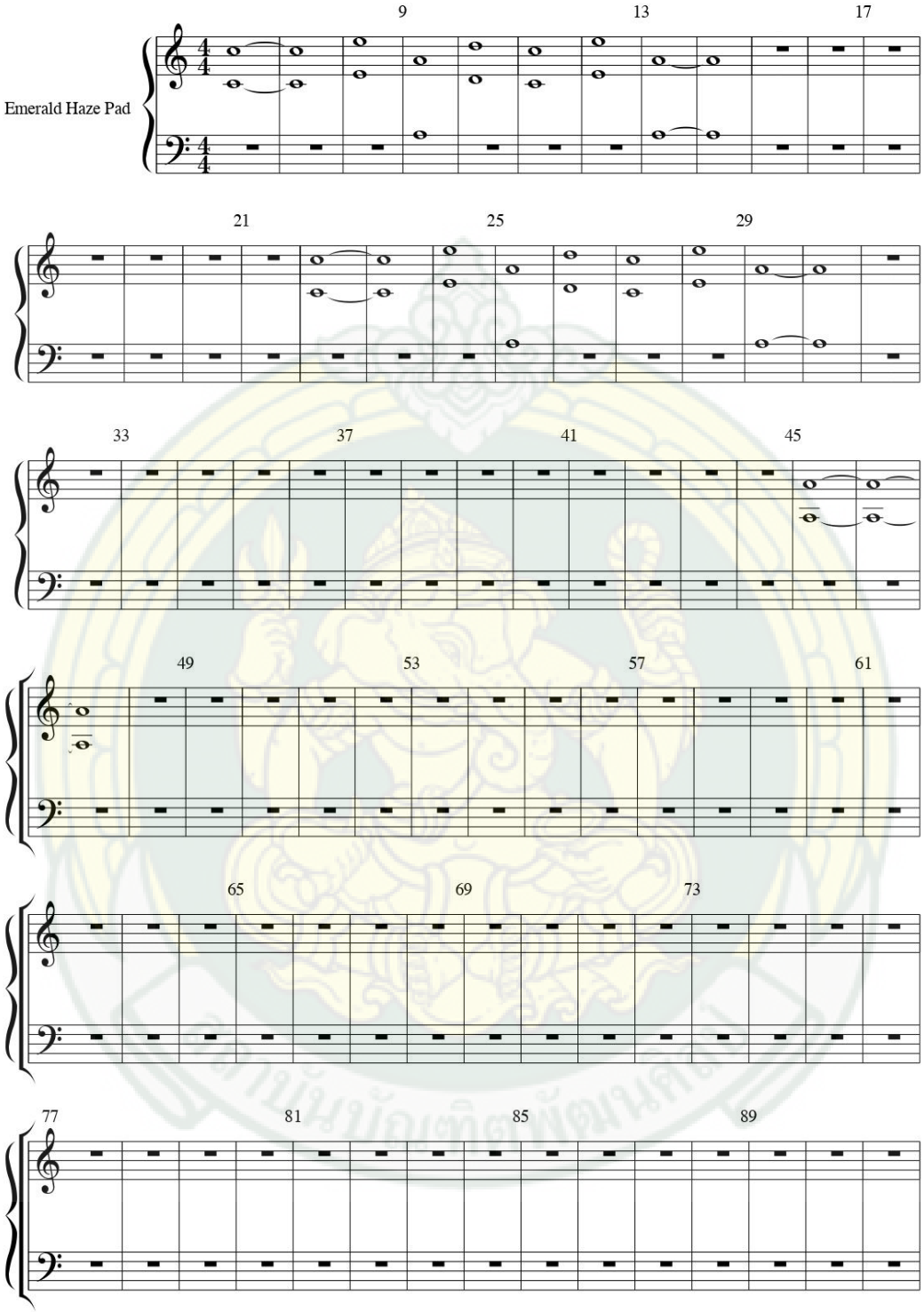
กองบรรณาธิการวารสารทีทัศน์วัฒนธรรม
สำนักศิลปะและวัฒนธรรม
โทรศัพท์ ๐-๒๔๗๓-๗๐๐๐ ต่อ ๑๕๐๐
โทรสาร ๐-๒๔๖๖-๖๖๖๔

ภาคผนวก ฆ

โน้ตเพลงการแสดงสร้างสรรค์ชุด เหมชาลาทรงเครื่อง

1

1

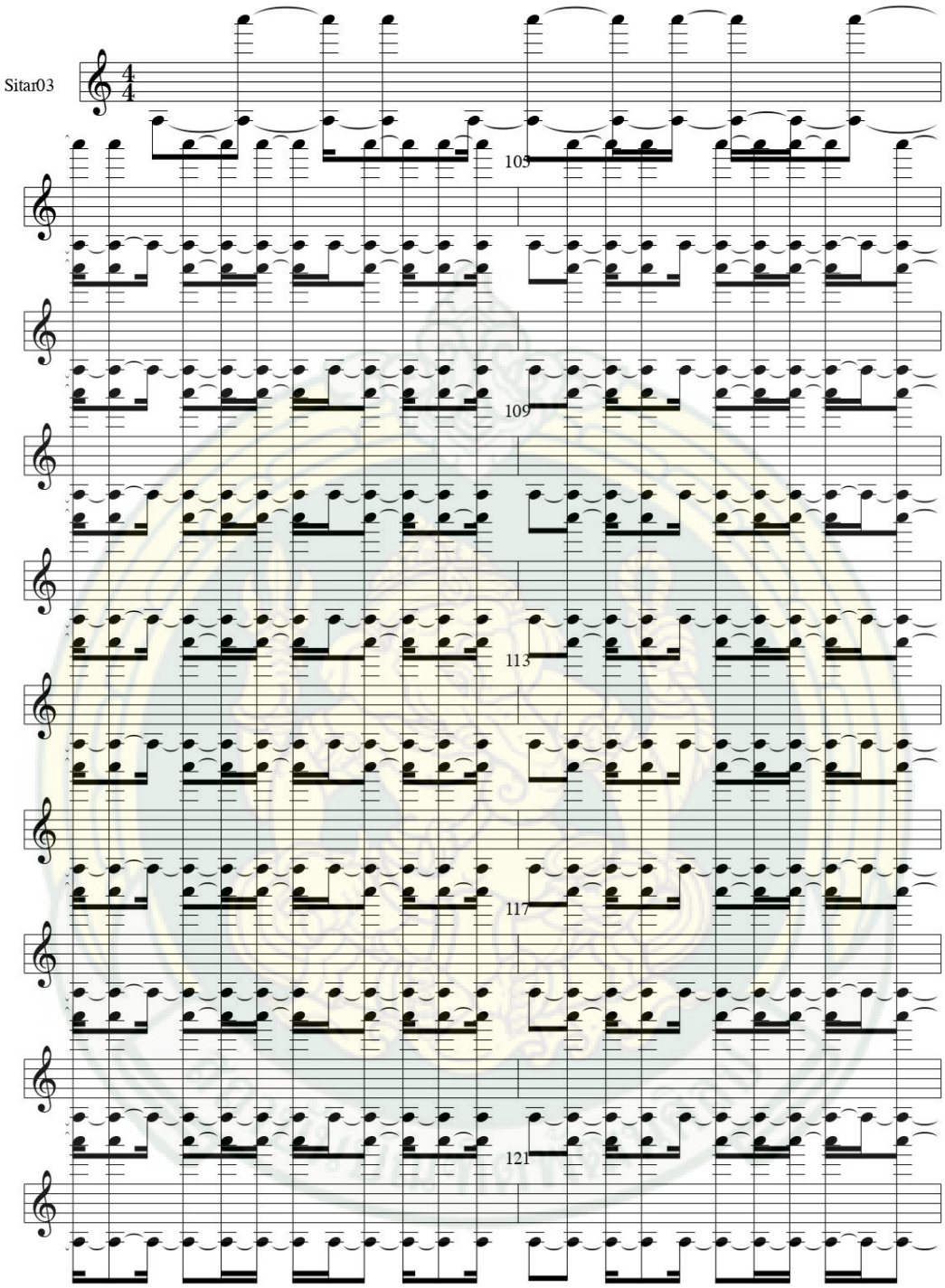

Emerald Haze Pad
9
13
17
21
25
29
33
37
41
45
49
53
57
61
65
69
73
77
81
85
89

1

1

1

1

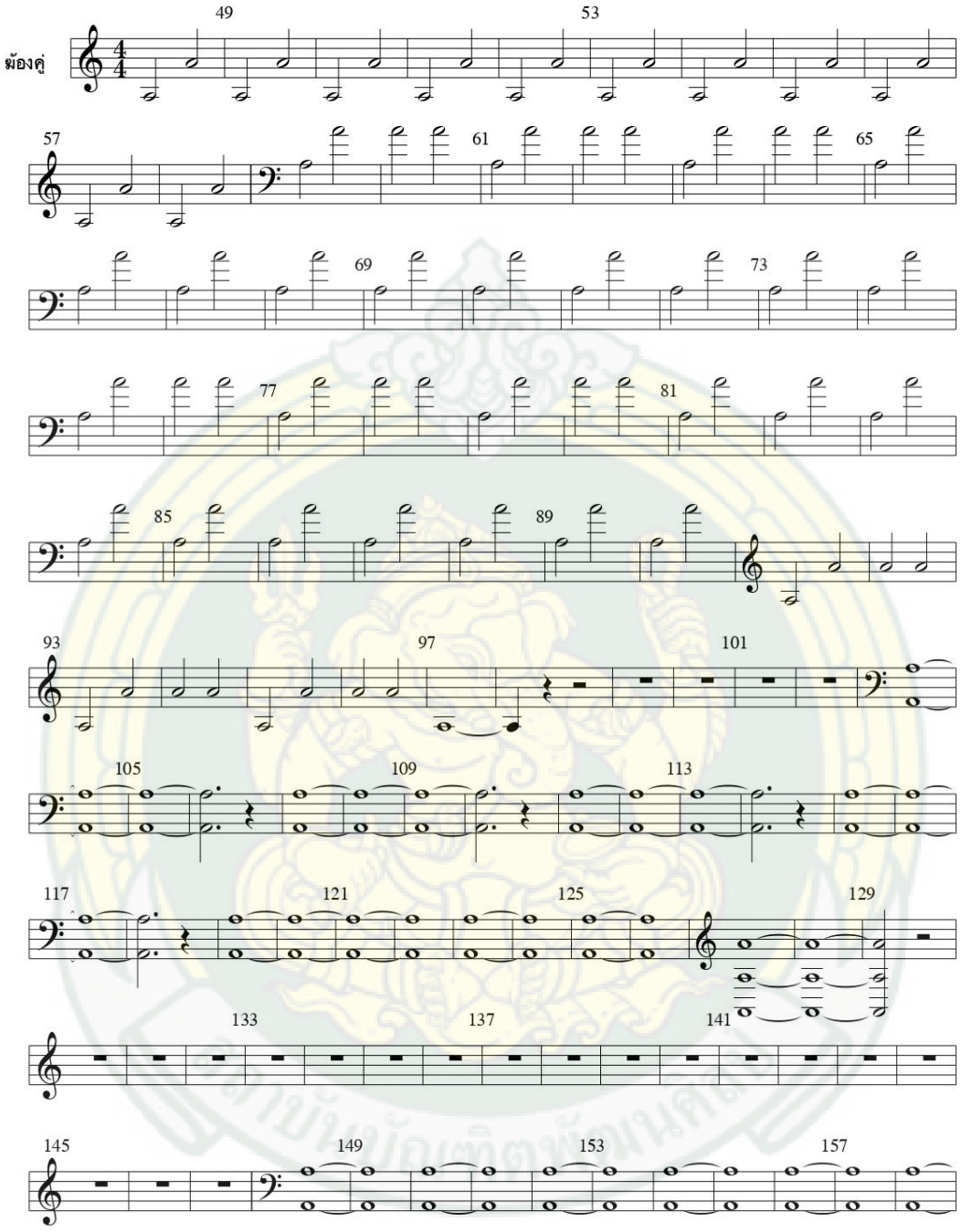

1
Sitar03
105
109
113
117
121

1

1

กังสดาล
37
41
45
3
3
49
53
57
61
65
69
73
77
81
85
89
93
97
101
105
109
113
117
121
125
129
133
137
141
145
149
153
157

1


ฆ้องคู่
49
53
57
61
65
69
73
77
81
85
89
93
97
101
105
109
113
117
121
125
129
133
137
141
145
149
153
157

1

1

1

1

ภาคผนวก ง ประวัติผู้วิจัย

ประวัติผู้วิจัย

ประวัติส่วนตัว

ชื่อ-นามสกุล	นางคณรัตน์ บัวทอง
วัน เดือน ปีเกิด	วันที่ 5 มกราคม พ.ศ. 2521
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี
ที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 541/4 ซอยปรีชาทอง ตำบลร่อนพิบูลย์ อำเภอร่อนพิบูลย์ จังหวัดนครศรีธรรมราช 80130
ตำแหน่ง	ครู วิทยะฐานะชำนาญการวิชานาฏศิลป์ไทย (ละครนาง)
สถานที่ทำงาน	ภาควิชานาฏศิลป์ศึกษา คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ตำบลท่าเรือ อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช 80000 Email : knarat5217@gmail.com โทร. 092-2846599

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2537	ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นกลางปีที่ 3 วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทอง
พ.ศ. 2539	ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูงปีที่ 2 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
พ.ศ. 2542	ระดับปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ) สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
พ.ศ. 2551	ระดับปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม) สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย