



งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด กริชรายา ศาสตราวุธ
A RESEARCH ON CREATION OF KRISRAYA SATTRAWUT
PERFORMAMCE



ชญาดา รัตนพันธ์

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน
ประจำปีงบประมาณ 2563
ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด กริชรายา ศาสตราวุธ เรื่องนี้ได้รับทุนสนับสนุนจาก สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปีพุทธศักราช 2563 ซึ่งงานวิจัยฉบับนี้ สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยความช่วยเหลืออย่างดียิ่งจากบุคคลหลายท่านในการให้คำปรึกษาแนะนำความรู้ทางวิชาการ ตลอดจนสละเวลาอันมีค่าเพื่อให้งานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง กริชรายา ศาสตรา สำเร็จลงด้วยดี

ขอขอบพระคุณ ดร.พรเทพ บุญจันทร์เพชร ครูชำนาญพิเศษ ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง นายกิตติธเนศ ล้ำเลิศอภิศักดิ์ ครูเชี่ยวชาญ โรงเรียนเทศบาล 1 (สังขวิทย์) จังหวัดตรัง นายสมาน โคซอมิ หัวหน้าพิพิธภัณฑ์เฉลิมราชกุมารี มีความชำนาญด้านศิลปะการแสดงมุสลิม ที่ได้กรุณาให้คำปรึกษาและคำแนะนำอันเป็นประโยชน์ ในการสร้างสรรค์กระบวนการท่ารำ องค์ประกอบในการแสดง ตลอดจนเสนอมุมมองและให้ข้อคิดเห็นอันเป็นประโยชน์ในการแก้ไขปรับปรุงกระบวนการท่ารำ ด้วยความเอาใจใส่ จนทำให้งานวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ขอขอบพระคุณนายเซ็ง อาบู นายสมพงษ์ พรหมมณี ตลอดจนศิลปินพื้นบ้านสละเป็นอย่างดี ที่ให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลและสาธิตการแสดงอันเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาให้มีความถูกต้องสมบูรณ์

ขอขอบพระคุณผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง ผู้ช่วยศาสตราจารย์กิตติชัย รัตนพันธ์ คณะครูบุคลากร และนักศึกษาปริญญาตรีปีที่ 3 ปีการศึกษา 2563 ที่มีส่วนร่วมในการช่วยเหลือ และเป็นกำลังใจในการทำงาน วิจัยสร้างสรรค์ ชุด กริชรายา ศาสตราวุธ ครั้งนี้เป็นอย่างดี

ประโยชน์และคุณค่าจากงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยขอมอบเป็นมรดกสาธารณะแด่บิดามารดา คุณครู อาจารย์ ศิลปินพื้นบ้านผู้สืบสานอนุรักษ์และสืบทอดการแสดงสละให้ดำรงไว้ซึ่งคุณค่า และเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจในศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้สืบไป

ชื่อเรื่อง งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด กริชรายา ศาสตราวุธ
 ผู้วิจัย อาจารย์ชญาดา รัตนพันธ์
 หน่วยงาน วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
 ปีที่วิจัย 2563

บทคัดย่อ

การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมากระบวนการรำสละกริช และเพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุดกริชรายา ศาสตราวุธ โดยวิธีการศึกษาจาก เอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ และการสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม

ผลการวิจัยพบว่า วัฒนธรรมการใช้อาวุธกริช มีความสัมพันธ์กับชาว-มลายู มาก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 14 เชื่อว่ากริชเป็นตัวแทนองค์พระอิศวร มีไว้เพื่อบูชา เป็นเครื่องประกอบพระราชอิสริยยศของกษัตริย์หรือบุคคลชั้นสูง รวมไปถึงเป็นเครื่องประดับที่ทรงเกียรติบ่งบอกถึงฐานะของผู้ครอบครอง ในสังคมชาวไทย กริชเป็นเครื่องรางของขลังมีไว้เป็นที่พึ่งพาทางด้านจิตใจ และปรากฏอยู่ในพิธีกรรมที่สำคัญ เช่น ลิมนต์ พิธีกรรมโนราโรงครู พิธีเข้าสู่หนัด ประเพณีแต่งงาน เพื่อแสดงถึงความกตัญญูต่อผีบรรพบุรุษ ความเป็นมงคลป้องกันเสนียดจัญไร การรำกริชปรากฏในการแสดงเชิงต่อสู้ที่เรียกว่า สละกริช เป็นศิลปะการต่อสู้โดยใช้กริชประกอบการรำรำและอวดลีลากระบวนการต่อสู้ มีลำดับการแสดง 3 ชั้น คือ การเคารพคู่ต่อสู้ด้วยการสละม การรำไหว้ครูเพื่อรำลึกถึงครูบาอาจารย์และเพื่อความเป็นสิริมงคลแก่ตัวเอง การรำรำเพื่อดูชั้นเชิงคู่ต่อสู้เริ่มจากการขึ้นพรหม เป็นการรำ 4 ทิศ และชมขวัญคู่ต่อสู้ เป็นการรำรำสวนทางกับคู่ต่อสู้โดยทำท่าเดินแปลง (อย่างสามชุก) จบด้วยกระบวนการต่อสู้ การสร้างสรรค์ชุดการแสดง กริชรายา ศาสตราวุธ ที่ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ คือ 1 เครื่องแต่งกาย ผู้แสดงสวมชุดบายูมลายูแบบราชสำนักปัตตานี 2 ดนตรีสำหรับดำเนินทำนองใช้ปี่ชวาและกลองมลายูเป็นเครื่องกำกับจังหวะผสมกับดนตรีสากลบรรเลงด้วยทำนองเพลงร่วมสมัย 3 เพลง ทำรำ แบ่งเป็น 3 ขั้นตอน ได้แก่ การแสดงถึงความเคารพบูชากริช การแสดงขั้นตอนการใช้กริชในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การถือกริช การเหินบกริช การชักกริช การเก็บกริช การใช้กริชเป็นเครื่องประดับ และแสดงถึงการรำรำกลวิธีต่อสู้ การแสดงสร้างสรรค์ชุดกริชรายา ศาสตราวุธ ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นโดยใช้การพื้นฐานการรำสละกริช คำนึงความเชื่อเรื่องกริช มาออกแบบโดยใช้หลักโครงสร้างทางนาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ ทำให้ได้การแสดงสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ ที่ไม่ทำให้ของเดิมเสียหาย และยังคงไว้ซึ่งศิลปะการต่อสู้ในรูปแบบการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่สะท้อนถึงความเชื่อ วิถีชีวิตความเป็นปัจจุบันไปด้วย

คำสำคัญ : วิจัยสร้างสรรค์,กริช,รายา,ศาสตราวุธ

Research Title	A Research on Creation of Krisraya Sattrawut Performance
Name	Chayada Ratanaphan
Organization	Phatthalung College of Dramatic Arts Bunditpatanasilpa Institute
Academic Year	2020

Abstract

The objectives of this research were to study the history of kris dance performance and to create Krisraya Sattrawut performance. The study was based on documents, textbooks, related research papers, interviews, and participant observations.

The study results revealed that the culture of using a kris as a weapon was related to Javanese-Malay before the 1400s A.D. It was believed that kris represented Shiva and was possessed as a worshiped item, a supremacy ornament of a king or high ranking persons. It was also treated as an honorable ornament signifying the social status of the owner. In Thai society, a kris was an amulet as well as a spiritual refuge. A kris was used in ritual ceremonies such as Limon (a kind of Southern performance), Nora Rongkru (a kind of Southern dancing ceremony to pay gratitude to the ancestors), circumcision ceremony, and wedding ceremony - to show respect to the ancestors' spirits as well as a prevention of misfortune. Kris dance appeared in a fighting performance called "Sila Kris" which was a fighting art using a kris as a prop in the dance to demonstrate fighting gestures. The performance sequence of orders were as follows- paying respect to the opponent by salaaming, dancing to pay a respect to teachers and ask for self-prosperity, dancing to estimate the opponent's tactics via Kheun Phrom in which the dance gesture was in four directions and there was a threaten to the opponent while walking towards him with Dern Plaeng or Yang Sam Khum (to stalk forcefully), and finally the fighting process. Patani-style kris handle would be crafted in a form of the head of a humber bird which was very popular in the lower southern provinces in Thailand. The research on the creation of Krisraya Sattrawut performance which was newly created by the researcher consisted of 3 aspect: 1) costumes – performers would wear Bayu-Malayu Pattani court costumes, 2) music – using a Javanese oboe and a Malayu drum to control the rhythm of the dance together with the use of western musical instrument in playing contemporary music, 3) dance gestures –these could be

divided into 3 steps: pay respect to and worshipping the kris, demonstrating the procedures in using a kris in various styles such as holding, carrying, pulling it out, keeping it back, using it as an ornament, and demonstrating fighting dance-gestures. It could be concluded that this creation of Krisraya Sattrawut performance which was created by the researcher basing on kris dancing performance, Sila Kris, social value, and beliefs on kris were integratedly designed under the frameworks of Thai and Southern performing arts. The new choreography was, hence, created without destroying the original ones but maintained the Southern fighting arts which reflected beliefs and current way of life.

Keywords : creative research, kris, Raya, weapons



สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ.....	ก
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ข
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	ค
สารบัญ	จ
สารบัญภาพ	ช
สารบัญตาราง.....	ฎ
บทที่ 1 บทนำ	
ความสำคัญของปัญหา	1
วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์	4
นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการสร้างสรรค์	4
กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์	4
ขอบเขตในการสร้างสรรค์	5
ระเบียบวิธีการวิจัย / การสร้างสรรค์	5
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	6
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	
บริบทวัฒนธรรมมลายูในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนใต้	7
ประวัติความเป็นมาและวัฒนธรรมของกริช	12
- ประวัติความเป็นมา	12
- กริขบทบาทในวิถีชาวใต้	16
ลักษณะและองค์ประกอบของกริช	20
การรำกริช	23
หลักการและแนวคิดการสร้างสรรค์	33
- ความหมายของความคิดสร้างสรรค์	33
- องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์	34
- กระบวนการคิดสร้างสรรค์	35
- หลักการและแนวคิดสร้างสรรค์	36
แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย	47
- แนวคิดและทฤษฎีการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์.....	47
- แนวคิดสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดง.....	47
- แนวคิดด้านการออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง.....	49
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	51
บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัยและสร้างสรรค์	
กลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมาย	53
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	54

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
การรวบรวมและการจัดเก็บข้อมูล	56
การวิเคราะห์ข้อมูล	56
การนำเสนอข้อมูล	57
การสร้างสรรค์	57
บทที่ 4 แนวคิดพื้นฐานในการสร้างสรรค์	
แนวคิด	58
การแสดงศิลปะกรีซ	60
- ลำดับขั้นตอนการแสดงศิลปะกรีซ	60
- วิธีการจับอาวุธกรีซ	62
- ดนตรีประกอบการรำศิลปะกรีซ	66
- เครื่องแต่งการประกอบการแสดงศิลปะกรีซ	70
ทำรำพื้นฐานการรำศิลปะกรีซที่นำไปสร้างสรรค์	72
สรุปแนวคิดพื้นฐานในการสร้างสรรค์	79
บทที่ 5 องค์ประกอบการแสดงสร้างสรรค์ ชุด กรีซรายา ศาสตราวุธ	
รูปแบบและลักษณะการแสดง	81
ผู้แสดง	81
เครื่องแต่งกาย	82
ดนตรี และทำนองเพลงประกอบการแสดง	86
- เครื่องดนตรี	86
- ทำนองเพลง	94
- เพลงกรีซรายา ศาสตราวุธ	95
ทำรำและการแปรแถว	158
- สัญลักษณ์	158
- กระบวนทำรำ	159
บทที่ 6 สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ	
สรุปผล	271
- การรำกรีซ	273
- แนวคิดสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์	274
อภิปรายผล	275
- แนวคิด	275
- ผู้แสดง	276
- การออกแบบทำรำที่ใช้ในการแสดง	276

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
- เครื่องดนตรีและทำนองเพลง	276
- เครื่องแต่งกาย	277
- ด้านการออกแบบท่ารำ	277
ข้อเสนอแนะ	277
บรรณานุกรม	278
บุคคลานุกรม	281
ภาคผนวก	283
ประวัติผู้วิจัย	298



สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	การเหินบกรีขมลาญของราชทูต อุปทูตและตรีทูตที่ไปเจริญสัมพันธไมตรีกับ ฝรั่งเศส	14
2	หัวกรีขในกลุ่บพาหลี	21
3	ท่าไหว้ครู	60
4	ท่ารำข่มขวัญคู่ต่อสู้	61
5	ท่าต่อสู้	61
6	ถือกรีขด้านหน้า	62
7	การชูกรีข	63
8	ถือกรีขแบบแทงคู่ต่อสู้	64
9	การเหินบกรีขในการแสดงลีละกรีข	65
10	วงดนตรีประกอบการแสดงลีละกรีข	66
11	ปีชุนา	67
12	กลองทนเล็ก (กือแแน ฮาลู้ส)	68
13	กลองทนใหญ่ (กือแแน ปือซาร์)	69
14	ฆ้อง	70
15	การแต่งกายลีละแบบเลื้อค่อตั้ง	71
16	การแต่งกายลีละแบบเลื้อค่อกลม	72
17	เครื่องแต่งกายผู้แสดง ชุด กรีขรยา าศาสตราวุธ	83
18	ไวโอลิน	87
19	แมนโดลิน	88
20	แอคคอร์ดเดียน	89
21	ฟลูต	90
22	คีย์บอร์ด	91
23	แทมบูรีน	92
24	มาราคัส	93
25	ท่าที่ 1 ท่าออก	159
26	ท่าที่ 2 ท่าแสดงควาแการพ	161
27	ท่าที่ 3 ท่าไหว้ครู	163
28	ท่าที่ 4 ท่าหมุนตัว	165
29	ท่าที่ 5 ท่าไหว้ครู	166
30	ท่าที่ 6 ท่าหมุนตัว	169
31	ท่าที่ 7 ท่าค่านับ	170
32	ท่าที่ 8 ท่าปาตมือ	172

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
33	ท่าที่ 9 ขยับเท้า	175
34	ท่าที่ 10 ท่าเตรียมพร้อม	176
35	ท่าที่ 11 ท่าตบเข้า	177
36	ท่าที่ 12 ท่าตบเข้า	179
37	ท่าที่ 13 ท่าแสดงความเคารพ	181
38	ท่าที่ 14 ท่าก้าวเท้าจับกริขวงเขาควาย	182
39	ท่าที่ 15 ท่าสอดมือจับกริข	184
40	ท่าที่ 16 ท่าสอดมือจับกริข	185
41	ท่าที่ 17 ชูมือป้องคrotch 1	186
42	ท่าที่ 18 ท่าโซว์กริข	188
43	ท่าที่ 19 ท่าสวนโซว์กริข	189
44	ท่าที่ 20 ท่าสวนโซว์กริข	190
45	ท่าที่ 21 ท่าเข้าวงรวมกริข	191
46	ท่าที่ 22 ท่าเข้าวงรวมกริข	192
47	ท่าที่ 23 ท่าโซว์กริข	193
48	ท่าที่ 24 ท่าพักกริข	194
49	ท่าที่ 25 ท่าบัวบานกริข	195
50	ท่าที่ 26 ท่าตั้งวงเขาควายกริข	196
51	ท่าที่ 27 ท่าตั้งวงกริข	197
52	ท่าที่ 28 ท่ากุมกริข	198
53	ท่าที่ 29 ท่าลีลารำโซว์กริข	199
54	ท่าที่ 30 ท่าตั้งกริข	201
55	ท่าที่ 31 ท่าตั้งกริขบัวบาน	202
56	ท่าที่ 32 ท่าโซว์กริข	203
57	ท่าที่ 33 ท่าเดินโซว์กริข	205
58	ท่าที่ 34 ท่าชูกริข	207
59	ท่าที่ 35 ท่าตั้งวงเขาควายเหน็บกริข	208
60	ท่าที่ 36 ท่าเกี่ยวกริข	209
61	ท่าที่ 37 ท่าเหน็บกริข	210
62	ท่าที่ 38 ท่าแทงกริข	211
63	ท่าที่ 39 ท่าลีลาการโซว์กริข	212
64	ท่าที่ 40 ท่าลีลาการแทงกริข	213
65	ท่าที่ 41 ท่าประกบกริข	215

สารบัญ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
66	ท่าที่ 42 ท่าลีลาจับกริช	216
67	ท่าที่ 43 ท่าแทงกริช	218
68	ท่าที่ 44 ท่าไขว่กริช	220
69	ท่าที่ 45 ท่าไขว่กริช	222
70	ท่าที่ 46 ท่าชูกริช	224
71	ท่าที่ 47 ท่าย่อแทงกริชซ้าย	225
72	ท่าที่ 48 ท่าย่อแทงกริชขวา	226
73	ท่าที่ 49 กระบวนท่าลีลากริช	228
74	ท่าที่ 50 ท่ารำกริช	230
75	ท่าที่ 51 กระบวนท่าลีลาแทงกริช	232
76	ท่าที่ 52 ท่าย่อแทงกริช	234
77	ท่าที่ 53 ท่าแทง	236
78	ท่าที่ 54 ท่ามองผู้ต่อสู้	238
79	ท่าที่ 55 ท่ามองผู้ต่อสู้	241
80	ท่าที่ 56 ท่าไขว่กริช	244
81	ท่าที่ 57 ท่าแสดงความเคารพ	246
82	ท่าที่ 58 ท่าชมขวัญคู่ต่อสู้	247
83	ท่าที่ 59 ท่าจูโจม	249
84	ท่าที่ 60 ท่าแทง	251
85	ท่าที่ 61 ท่ารุก	254
86	ท่าที่ 62 ท่ามอง	256
87	ท่าที่ 63 ท่าประลองกำลัง	258
88	ท่าที่ 64 ท่าเขาควาย 1	260
89	ท่าที่ 65 ท่าเขาควาย 2	262
90	ท่าที่ 66 ท่าวาดแขน	264
91	ท่าที่ 67 ท่าวงล่างยกตัว	266
92	ท่าที่ 68 ท่าวงบัวบาน	267
93	ท่าที่ 69 ท่ายืนวงบัวบาน	268
94	ท่าที่ 70 ท่าลีลากริช	269

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	กรอบแนวคิดการวิจัย	4
2	การเปรียบเทียบทำรำสละกริชกับทำรำสร้างสรรค์	73
3	เครื่องแต่งกาย ชุด กริชรายาศาตราวุธ	83
4	อุปกรณ์การแสดง ชุด กริชรายาศาตราวุธ	86
5	เครื่องดนตรี ชุด กริชรายาศาตราวุธ (วงดนตรีสละ)	86



บทที่ 1 บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

วัฒนธรรมของคนพื้นที่ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส มีความสัมพันธ์กับชาติพันธุ์ชาวของประเทศอินโดนีเซียในอดีต นิธิ เอียวศรีวงศ์และคณะ (2542 : 1922) ได้อธิบาย คำว่า “ชาว” ในปัจจุบันมีความหมายที่แน่นอน คือ หมายถึง ภาษาและวิถีชีวิตหนึ่งซึ่งประชาชนในเกาะชวาของประเทศอินโดนีเซีย คนชวามีการปักหลักตั้งมั่นทำให้วัฒนธรรมชาวเข้มแข็ง ส่วนคำว่า “มลายู” โดยทางวัฒนธรรมหมายถึง ภาษาและวิถีชีวิตที่แพร่หลายในหมู่ประชาชนซึ่งอาศัยอยู่ และเป็นชนส่วนใหญ่ของดินแดนทางเหนือและตะวันตกเฉียงเหนือของเกาะกาลิมันตัน (บอร์เนียว) ในบริเวณชายฝั่งทะเลด้านทิศตะวันออกเฉียงใต้ของเกาะสุมาตรา และบนคาบสมุทรมลายูขึ้นมาจนถึงประมาณจังหวัดนราธิวาส ปัตตานี ยะลา และสตูล เป็นกลุ่มชนที่อพยพโยกย้ายถิ่น จึงทำให้ภาษามลายูแพร่หลายอยู่ในคาบสมุทรมลายูตอนใต้

นอกจากนี้ สุริวงค์ พงษ์ไพบูลย์ และคณะ (2542 : 28) ได้อธิบายว่า ชนชาติชวา-มลายู ได้กระจายและฝังรกรากอยู่บริเวณแหลมมลายู นับตั้งแต่มะละกา ยะโฮร์ เคดาห์ ปัตตานี และเขตเชื่อมต่ออย่างเด่นชัด กลุ่มชนเหล่านี้ต่างใช้ภาษามลายูเป็นภาษากลางในการติดต่อสัมพันธ์กัน และต่างก็มีวัฒนธรรมชาวโดดเด่นอยู่ในคติความเชื่อและประเพณีท้องถิ่น ทั้งยังโยงใยสัมพันธ์กับทางเครือญาติอย่างเหนียวแน่น จึงทำให้วัฒนธรรมชาว-มลายู ฝังลึกในบริเวณนี้ ตลอดทั้งรอบอ่าวปัตตานีจนถึงเคดาห์ หรือไทรบุรี ในอีกมิติหนึ่ง วัฒนธรรมของชาว-มลายูที่ปรากฏในภาคใต้จะค่อนข้างสัมพันธ์ใกล้ชิดกับวัฒนธรรมอินเดีย มีทั้งเกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงกันค่อนข้างชัดเจนและสามารถสืบสาวและศึกษาที่มาที่ไปได้ เช่น ความเชื่อเรื่องเขาพระสุเมรุ และยังปรากฏชัดในวัฒนธรรมดนตรี และการแสดงพื้นเมือง เช่นหนังตะลุงแบบชวา พิธีกรรมต่าง ๆ คติความเชื่อเกี่ยวกับการสร้างโลกและจักรวาล เป็นต้น ยังรวมไปถึงวรรณกรรมชวา ภาษามลายูและวัฒนธรรมการใช้กริช มีด

กริช เป็นศาสตราวุธโบราณ ถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีอยู่ทั่วไปในบริเวณคาบสมุทรมลายู และเป็นหนึ่งในเครื่องราชกกุธภัณฑ์ ในการประกอบพิธีกรรมสถาปนาเจ้าเมือง หรือรายอ บ่งบอกถึงฐานะทางสังคมเศรษฐกิจยศถาบรรดาศักดิ์ของผู้เป็นเจ้าของ ทั้งยังมีความหมายที่เกี่ยวพันกับความเชื่อในเรื่องเครื่องรางของศักดิ์สิทธิ์ กริชไม่ใช่อาวุธทั่วไป แต่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ผู้สั่งทำต้องประสานจิตภาวนาเข้าด้วยกัน ฤกษ์ทำ และเสร็จในฤกษ์ยามชัดเจน กริชจะตีหรือไม่ ขึ้นอยู่กับจิตใจเจ้าของ หากจิตใจดีกริชจะตีตาม แต่ถ้าไม่ดีกริชจะไม่ตีตาม

สุริวงค์ พงษ์ไพบูลย์ (2542 : 112) ได้กล่าวถึงที่มาของกริชสรุปได้ว่า กริชเป็นอาวุธประจำตัวที่เคยนิยมใช้กันอย่างแพร่หลายทั้งไทยพุทธและไทยในภาคใต้ตอนล่าง ตั้งแต่ นครศรีธรรมราชลงไปจนถึงมาเลเซีย ชวา และประเทศใกล้เคียง กริชเคยเล่นเอาประจำชาติของมาเลเซียและชวามาก่อน

ใช้เป็นเครื่องบอกถึงความเป็นชายชาติวีรฐานะทางสังคม ฐานะทางเศรษฐกิจ และยศถาบรรดาศักดิ์ของผู้เป็นเจ้าของเมืองหรือตระกูล

ประพนธ์ เรืองณรงค์ (2540 : 312) ได้กล่าวถึงความสำคัญของกรีขและความเชื่อในการใช้กรีขของชาวใต้ตอนล่างไว้อีกตอนหนึ่งว่า ประมาณหนึ่งศตวรรษที่ผ่านมา ชาวบ้านในเมืองตานีตลอดถึงชาวขวามลายูไม่เคยไปไหนโดยไม่เหน็บกรีข แม้กระทั่งเวลาอาบน้ำหรือเข้านอน ผู้ชายบางคนสนใจกรีขยิ่งกว่าภรรยาของตน ถึงกับเสาะแสวงหาและลงทุนเพื่อให้ได้กรีขมาเป็นขวัญชีวิตของตน โดยเฉพาะกรีขที่ตีนนั้นเจ้าของมักหวงนักรหน้า ถึงกับมีภาษีดขวามลายูบทหนึ่งกล่าวว่า เงินซื้อทองคำได้ แต่จะซื้อกรีขที่มีโชคไม่ได้

กรีขมีบทบาทสำคัญในพิธีการและพิธีกรรมเก่าแก่ เช่น ในประเทศมาเลเซีย เมื่อมีพระราชพิธีราชาภิเษกหรือสถาปนาสุลต่านเป็นพระราชอาธิบัติ ต้องมีกรีขในพิธีกรรมนั้นเป็นเครื่องประกอบพระราชอิสริยยศ พิธีกรรมเช่นนี้เคยมีในการสถาปนาเจ้าเมืองใน 7 หัวเมืองมลายูของภาคใต้ด้วย และยังนำกรีขเป็นองค์ประกอบพิธีกรรมให้คำสาบานปฏิญาณตนแสดงถึงความจงรักภักดีต่อกษัตริย์หรือเจ้าเมือง กลุ่มไทยพุทธในภาคใต้ตอนล่างและตอนกลางในอดีตหลายพื้นที่นิยมใช้กรีขเป็นส่วนหนึ่งของเครื่องแต่งกายเจ้าบ่าว และในคืนส่งตัวเจ้าสาวเจ้าบ่าวจะมอบกรีขนั้นแก่เจ้าสาวพอเป็นพิธี ทำนองว่า ได้ฝากความเป็นความตายไว้กับเจ้าสาว แล้วเจ้าสาวก็ส่งคืน อันหมายถึงมอบชีวิตตนฝากไว้กับสามี ปัจจุบันกรีขยังคงนำมาใช้เป็นเครื่องประดับเพื่อประกอบในพิธีสำคัญ เช่น งานมงคลสมรส พิธีโกนผมไฟ เข้าสูหนัด งานแก้บน และงานเฉลิมฉลอง ในโอกาสต่าง ๆ

นอกจากกรีข จะเป็นส่วนหนึ่งของประเพณีสำคัญตามความเชื่อแล้ว กรีขยังเป็นอาวุธประกอบกรร่ายรำ ที่เป็นขั้นตอนหนึ่งหลังจากทำกรีขเสร็จโดยช่างทำกรีข เพื่อจะนำมาทดลองร่ายรำเพื่อทดสอบความคล่องตัวในการใช้กรีข ยังถือเป็นการออกกำลังกายผ่อนคลายความเมื่อยล้าจากการทำกรีข การร่ายกรีขได้ถูกประยุกต์มาจากศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว ด้วยมือเปล่า หรือที่เรียกว่า “สิละ” โดยมีต้นกำเนิด มาจากขวามลายู ซึ่งแบ่งเป็น 3 ลักษณะคือ สิละกายง สิละตารี และสิละยาโต๊ะ สิละกายเป็นสิละ ที่เน้นแสดงการต่อสู้กันด้วยกรีข ประกอบท่ารำ หรือเป็นการอวดลีลา กระบวนกรต่อสู้ ซิละตารีเป็นการแสดงลีลาการร่ายรำ ในการต่อสู้ ส่วนมากใช้แสดงเฉพาะหน้า เจ้าเมืองหรือเจ้านายชนชั้นสูง สิละยาโต๊ะ เป็นการแข่งขันที่มีกฎกติกา มีการตัดสินให้มีการแพ้ ชนะ

จากการที่กรีขมีความสำคัญด้านวัฒนธรรมที่แฝงไปด้วยมปัญญา ความเชื่อ ที่แสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ภายใต้สิ่งแวดล้อมที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของท้องถิ่น ที่มีใช้แค่เป็นอาวุธเพียงอย่างเดียว สังคมในปัจจุบัน กรีข ได้ลดบทบาทลง สาเหตุมาจากความนิยมทางเทคโนโลยีเข้ามามีบทบาทในวิถีชีวิตของมนุษย์ในยุคปัจจุบันมากขึ้น ค่านิยมทางสังคมทางวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมเริ่มที่จะเลือนหายไป เป็นเหตุให้กรีขในวิถีชีวิตของชาวใต้อาจสูญหายไป องค์ความรู้ต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับ กรีขจะสูญหายไป จึงเป็นแรงจูงใจให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษา การร่ายกรีข และศิลปะป้องกันสิละกรีข จากครุภูมิปัญญาที่มี

ความรู้ ความชำนาญ มีชื่อเสียงและมีผลงานเป็นที่ยอมรับในสังคม เพื่อเป็นแนวทางสร้างสรรค์ชุดการแสดงจาก ดังนี้

ครูตีพะลี อะตะบุ เป็นครูภูมิปัญญาด้านศิลปกรรมการทำกริช มีความรอบรู้ เชี่ยวชาญในเรื่องของกริชต่อเนื่องยาวนานกว่า 30 ปี ท่านได้รับการถ่ายทอดการทำกริชและได้รับการสืบทอดกระบวนการร่ำกริชราชมัญ และถ่ายทอดทำร่ำกริชราชมัญให้กับเยาวชนและผู้สนใจร่ำกริช จนได้รับยกย่องว่าเป็นผู้อนุรักษ์การร่ำกริช เป็นผู้ก่อตั้งกลุ่มทำกริชบ้านบาลูกาลูวะ ที่ทำการฝึกหัดการทำกริชและการร่ำกริช อีกทั้งยังเป็นวิทยากรเรื่องภูมิปัญญาท้องถิ่นให้กับโรงเรียน และมหาวิทยาลัยในภาคใต้ จนได้รับรางวัลมากมาย เช่น ครูช่างศิลปหัตถกรรมปี 2555 ประเภทเครื่องโลหะ (กริชราชมัน) ครูภูมิปัญญาไทยรุ่นที่ 4 ด้านศิลปกรรม (การทำกริช) กระทรวงวัฒนธรรมมอบโล่เชิดชูเกียรติ ผู้มีผลงานทางวัฒนธรรมในพื้นที่ 5 จังหวัดชายแดนภาคใต้ สาขาภูมิปัญญาชาวบ้าน และได้รับยกย่องว่าเป็นครูศิลป์ของแผ่นดิน ในปี 2562

คณะน้องใหม่บางปู โดยมีนายนิเซ็ง สาและ ซึ่งเป็นหัวหน้าคณะ ซึ่งมีชื่อเสียงในด้านการแสดงศิลปะกริชแบบดั้งเดิม โดยจัดการแสดงในแถบจังหวัดปัตตานี สตูล สงขลา นราธิวาส และทุกจังหวัดที่มีผู้สนใจติดต่อให้ไปแสดง ได้รับความไว้วางใจเป็นตัวแทนภาคใต้ในการแสดงศิลปะหน้าพระที่นั่ง ณ ตำหนักทักษิณราชนิเวศ จังหวัดนราธิวาส แสดงศิลปะหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานวางศิลาฤกษ์โรงพยาบาลบ้านดี จังหวัดปัตตานี แสดงศิลปะหน้าพระที่นั่งเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา ณ สวนอัมพร กรุงเทพมหานคร ทั้งยังได้รับรางวัลชนะเลิศในการประกวดศิลปะอาเซียน 10 ประเทศ ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทร วิทยาเขตปัตตานี คณะน้องใหม่บางปูยังได้อนุรักษ์รูปแบบการแสดงศิลปะกริชได้อย่างถูกต้องและได้รับความนิยมในการจัดแสดงมาจนถึงปัจจุบันมากกว่า 30 ปี

การแสดงสร้างสรรค์ ในชุด “กริชรายา ศาสดราวุธ” จะเป็นสื่อที่แสดงออกถึงวัฒนธรรมความสำคัญของกริชตามความเชื่อความศรัทธาของชาวดั การนำเอาศิลปะการต่อสู้ ที่เรียกว่า “ศิลปะกริช” เข้ามาผสมผสานกับนาฏศิลป์ให้เกิดท่วงท่าที่เข้มแข็ง เพื่อถึงแสดงพลังกำลังของการใช้กริชในการต่อสู้ ประกอบการใช้กริชอย่างสง่างาม ในลักษณะต่าง ๆ เช่น การเหินบกริช การชักกริช การเก็บกริช แสดงถึงความงามของตัวกริช ดนตรีและทำนองเพลงใช้ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เน้นจังหวะหน้าทับที่กระชับกระฉุนอารมณ์ของผู้แสดง เครื่องแต่งกายเป็นวัฒนธรรมการแต่งกายในราชราชสำนักปัตตานี โดยเริ่มศึกษาจากการลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลพื้นฐาน ของการร่ำกริชราชมันท์ จาก ครูตีพะลี อะตะบุ ผู้สืบทอดทำร่ำกริชในสายของวังรามันท์ และศิลปะป้องกันตัวของศิลปะกริช คณะน้องใหม่บางปู จังหวัดปัตตานี

วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและกระบวนการรำกริช
2. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุดกริชรายา ศาสตราวุธ

นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการสร้างสรรค์

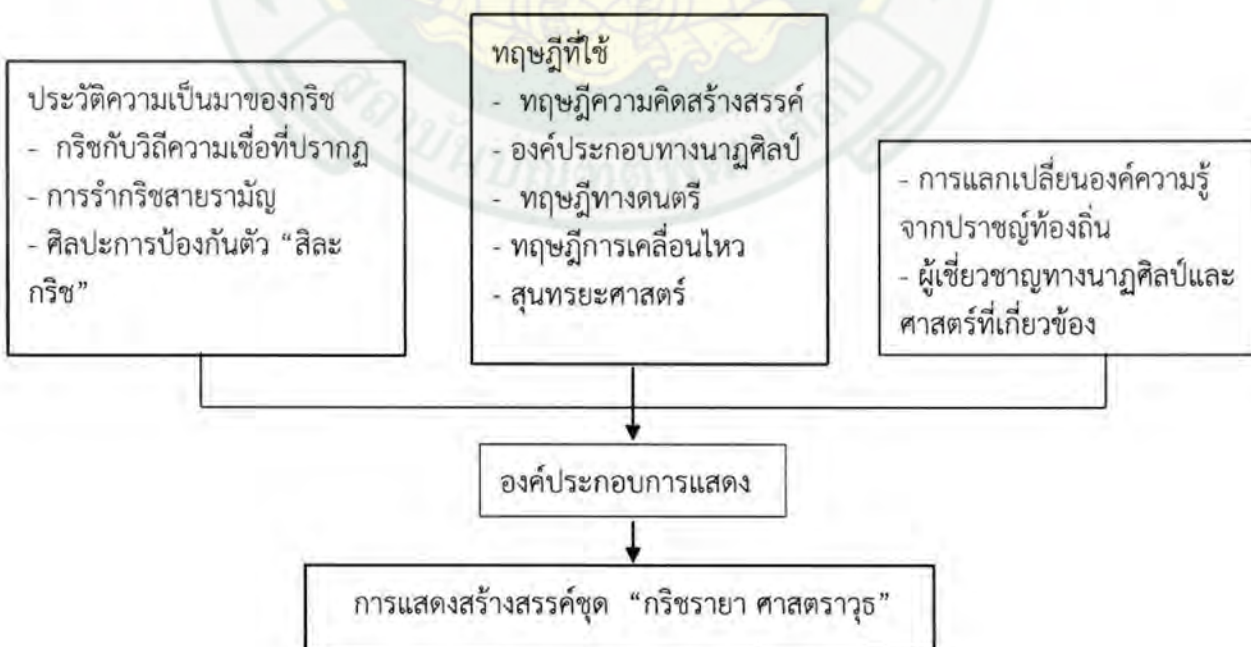
กริชรายา หมายถึง กริชที่ทรงคุณค่าเปรียบเสมือนเป็นตัวแทนเจ้านคร ที่ปกครองบ้านเมือง

ศาสตราวุธ หมายถึง เครื่องมือที่ใช้ในการต่อสู้ ป้องกันตัว

กริชรายา ศาสตราวุธ หมายถึง งานสร้างสรรค์ที่ได้ประดิษฐ์ทำขึ้นใหม่ โดยใช้เป็นกริชสื่อในแสดงออกถึงวัฒนธรรม ความสำคัญของกริชตามความเชื่อความศรัทธาของชาวลัวะ การนำเอาศิลปะการต่อสู้ ที่เรียกว่า “ศิลปะกริช” และลักษณะการถือกริช เช่น การเหน็บกริช การชักกริช การเก็บกริช แสดงถึงความงามของตัวกริช เข้ามาผสมผสานกับนาฏศิลป์ให้เกิดท่วงท่าที่เข้มแข็งสวยงาม

กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์

ผลงานสร้างสรรค์ ชุด กริชรายา ศาสตราวุธ ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลต่าง ๆ เพื่อให้ได้ข้อมูลที่เกี่ยวข้อง ประวัติความเป็นมาของกริช วัฒนธรรมกริชในวิถีชาวลัวะ และข้อมูลทางด้านการออกแบบนาฏศิลป์และดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ แล้วจึงนำข้อมูลเหล่านั้นมาวิเคราะห์เพื่อเป็นพื้นฐานการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ในแต่ละองค์ประกอบการแสดง ซึ่งประกอบไปด้วย แนวคิดการแสดง นักแสดง เครื่องแต่งกาย ทำนองเพลงดนตรี และกระบวนการทำรำ โดยในแต่ละองค์ประกอบนั้นมีความเชื่อมโยงสอดคล้องกัน อันนำไปสู่การสร้างสรรค์การแสดง ดังนี้



แผนภูมิที่ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

ขอบเขตในการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติความเป็นมา ของกริช ที่สะท้อนอยู่ในวิถีชีวิตของชาวไทยภาคใต้ ในเขตพื้นที่จังหวัดยะลา ปัตตานี นราธิวาส ด้านรูปแบบการทำรำกริชจากครุฑีพะสี อะตะบู ผู้สืบทอด ทำรำกริชในสายของวังรามันห์ และศิลปะป้องกันตัวของสืละกริช คณะน้องใหม่บางปู จังหวัดปัตตานี โดยนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ และนำมาใช้ในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด “กริชรายา ศาสตร์อาวุธ”

ระเบียบวิธีวิจัย / การสร้างสรรค์

การวิจัยเรื่อง “กริชรายา ศาสตร์อาวุธ” ผู้วิจัยได้กำหนดระเบียบวิธีวิจัยโดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) โดยมีสาระสำคัญโดยสรุป ดังต่อไปนี้

1. เก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการและข้อมูลจากสื่อเทคโนโลยีสารสนเทศ การสัมภาษณ์ศิลปินและนักวิชาการที่มีความรู้ด้านวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้ และวัฒนธรรมกริชในภาคใต้

2. กำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย จากการประมวลผล กลั่นกรองความรู้จากการศึกษา และรวบรวมข้อมูลทางวิชาการ นำไปสู่การวิเคราะห์แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ และทำการจัดความรู้ให้เป็นระบบ เพื่อกำหนดกรอบแนวคิดพื้นฐานเบื้องต้นสำหรับงานสร้างสรรค์

3. การสร้างเครื่องมือในการวิจัย สำหรับเครื่องมือที่ผู้วิจัยได้นำมาใช้สำหรับกระบวนการวิจัยการวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research) ในครั้งนี้ประกอบด้วย

3.1 การวิจัยเชิงเอกสาร (documentary research) โดยการศึกษาและค้นคว้าจากเอกสารวิชาการ ตำรา ตลอดจนผลงานวิจัยประเภทต่าง ๆ รวมทั้ง ข้อมูลจากการค้นคว้าทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์หรือข้อมูลจากเว็บไซต์ทางอินเทอร์เน็ตเพื่อนำมาใช้ในการบวนการสร้างพื้นฐานขององค์ความรู้ ที่สามารถนำไปในกระบวนการเก็บรวบรวมข้อมูลทางวิชาการที่มีประสิทธิภาพต่อไป

3.2 การสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) โดยมีขั้นตอนดังนี้

- กำหนดประเด็นคำถามเพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการสัมภาษณ์เชิงลึก ตามกรอบแนวคิดในการวิจัย นำมาสร้างเป็นข้อคำถามในแบบสัมภาษณ์ ซึ่งเครื่องมือการวิจัยผ่านการตรวจสอบเชิงเนื้อหา (Content Validity) จากผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความเชี่ยวชาญ จำนวน 3 ท่าน ว่ามีความเที่ยงตรงเชิงเนื้อหา และนำมาปรับปรุงแก้ไขอย่างต่อเนื่อง

- นำแบบสัมภาษณ์ไปสัมภาษณ์กลุ่ม นักวิชาการ ครูภูมิปัญญาพื้นบ้าน ศิลปินพื้นบ้านด้านดนตรี และศิลปินพื้นบ้านด้านการแสดง ตามแนวทางและประเด็นซึ่งกำหนดไว้เพื่อให้ได้ข้อมูลตรงตามวัตถุประสงค์

- การวิเคราะห์ข้อมูล จากการสัมภาษณ์ การบันทึก นำมาวิเคราะห์สรุปเนื้อหา

3.3 การประชุม อภิปรายสัมมนา (Focus group) จากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญในศาสตร์ด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ผู้วิจัยกำหนดรายละเอียดเพื่อใช้ในการสัมมนา เพื่อนำมาปรับปรุงผลงานสร้างสรรค์

4. การรวบรวมและการจัดเก็บข้อมูล มีแนวทางในการเก็บรวบรวมข้อมูลใน 3 ลักษณะ อันได้แก่

4.1 เก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการและข้อมูลจากสื่อ เทคโนโลยีสารสนเทศ เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลในระดับพุทธิภูมิ

4.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึก ข้อมูลการสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการ จากนักวิชาการ ศิลปิน ผู้ทรงคุณวุฒิ และในกระบวนการสัมภาษณ์เชิงลึก ผู้วิจัยได้ดำเนินการบันทึกข้อมูล โดยวิธีการจดบันทึกข้อมูล การบันทึกเสียง ของผู้มีส่วนร่วมในการวิจัย หรือผู้ให้สัมภาษณ์ก่อนทำการบันทึกเสียงหากได้รับอนุญาต

4.3 การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการประชุมอภิปราย สัมมนา (Focus group) ทางผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์ ประเด็นคำถาม ดำเนินการจัดเวทีแสดงผลงานสร้างสรรค์

5. การวิเคราะห์ข้อมูล นำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมจากแหล่งวิทยาการต่าง ๆ มาใช้ในกระบวนการวิเคราะห์และประมวลผลข้อมูล โดยดำเนินการร่วมกับกระบวนการสัมภาษณ์เชิงลึก

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมกริชที่อยู่ในวิถีชีวิตของชาวล้านนา จากการสืบค้นและรวบรวมในลักษณะผลงานวิชาการที่เป็นมาตรฐานสามารถเผยแพร่ให้แก่ผู้ที่สนใจ นิสิต นักศึกษานักวิชาการ นำความรู้ไปใช้ในการอ้างอิงเชิงวิชาการ

2. ได้เป็นผลงานวิจัยสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ ชุด “กริชรายา ศาสตร์ราชู” สามารถนำไปถ่ายทอดให้เกิดความรู้ ความเข้าใจ และการจัดการแสดง เพื่อให้สังคมได้ตระหนักถึงคุณค่าในศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์และส่งเสริมให้มีการอนุรักษ์ เพื่อสืบสานด้านนาฏศิลป์ต่อไปนำไปสู่การอนุรักษ์ที่ยั่งยืน

3. ผลจากการวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้สามารถจัดทำสื่อ วิดีทัศน์ ออกเผยแพร่สู่สถานศึกษาได้ทั่วประเทศ

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง กริขรายา ศาสดาราช ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ คติชนวิทยา วัฒนธรรมกริขในวิถีชีวิตของชาวใต้ โดยเก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้อง ทั้งในรูปแบบของตำนานการบอกเล่าทั่วไป แล้วนำเรื่องราวดังกล่าวมาเทียบเคียงกับการสืบค้นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ภูมิศาสตร์พื้นที่บริเวณภาคใต้เพื่อนำไปสู่เส้นทางวัฒนธรรมการใช้กริข เพื่อเป็นพื้นฐานในการศึกษางานการสร้างสรรค์ โดยแบ่งเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเสนอตามลำดับ ดังนี้

1. บริบทวัฒนธรรมมลายูในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนใต้
2. ประวัติความเป็นมาและวัฒนธรรมของกริข
3. ลักษณะและองค์ประกอบของกริข
4. การรำกริข
5. แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย
6. หลักการและแนวคิดการแสดงสร้างสรรค์
7. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บริบทวัฒนธรรมมลายูในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนใต้

วัฒนธรรมของคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ได้แก่ จังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส จะมีความสัมพันธ์กับชาติพันธุ์ชาวของประเทศอินโดนีเซียในอดีต ดังที่รัตติยา สาและ (2544: 65) ได้กล่าวว่า ดินแดนปัตตานี ยะลา และนราธิวาส เมื่อครั้งเป็นราชอาณาจักร “ปัตตานี” นั้นเคยเจริญรุ่งเรืองทั้งทางด้านเศรษฐกิจ วัฒนธรรม การศึกษา และการศาสนา มีผู้คนหลายเชื้อชาติอาศัยอยู่ร่วมกันเช่น มลายู ชาว อินเดีย จีน อาหรับ จำปา เชื่อกันว่าบรรพบุรุษของผู้คนในดินแดนดังกล่าว นับถือลัทธิขงจื้อ ศาสนาพุทธ (animism) มาก่อน ต่อมามีการเผยแผ่ศาสนาต่าง ๆ เข้ามาในดินแดนแถบนี้ เช่น ศาสนาพราหมณ์ ฮินดู พุทธ และอิสลาม ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของ ครองชัย หัตถา (2552) ถึงประวัติศาสตร์ของคนมุสลิมในสามจังหวัดชายแดนภาคใต้มีพัฒนาการของความเชื่อและศาสนาเริ่มจากยุคก่อนประวัติศาสตร์ลังกาสุกะ ซึ่งดินแดนแถบนี้เป็นที่อยู่ของชนพื้นเมือง หรือ โอริงอัลลี เช่น ชาไกและเซมิง ซึ่งชนเหล่านั้นยังไม่มีศาสนาใด ๆ หลังจากนั้นในยุคเริ่มต้นประวัติศาสตร์ราว 2 พันปีถึง พ.ศ. 700 ปี มีชาวอินเดีย เดินทางมาในแถบนี้นำศาสนาและวัฒนธรรมมาเผยแพร่ด้วย ซึ่งปรากฏรอยศาสนาพราหมณ์และการค้าตามปากน้ำขยายเป็นชุมชนเป็นเมืองท่าที่สำคัญ พอเข้าสู่อาณาจักรโบราณลังกาสุกะหรือ ลังยาซู (Lang Ya Shi) มีปรากฏราว พ.ศ. 700-1400 ปี ช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 11-14 ลังกาสุกะเป็นรัฐอิสระ เป็นยุครุ่งเรืองมีแหล่งโบราณลังกาสุกะที่ทำสาป จังหวัดยะลา

และอำเภอยะรังจังหวัดปัตตานี ได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาพราหมณ์และพุทธศาสนา หลังจากนั้นเป็นยุคทองของอาณาจักรศรีวิชัย มีกองทัพเรืออันเกรียงไกรและเป็นยุครุ่งเรืองของพุทธฝ่ายมหายาน ชาวลังกาสุกะก็นับถือพุทธมหายานด้วย มีศาสนสถานทางพุทธสร้างขึ้นหลายแห่งบนคาบสมุทรมลายู รวมถึงพระนอนองค์ใหญ่ในวัดถ้ำคูหาภิมุข จังหวัดยะลาด้วย หลังจากนั้น ในปี พ.ศ. 1836 เป็นยุคของอาณาจักรมัชปาหิต ซึ่งเป็นอาณาจักรฮินดู ช่วงนี้มีพ่อค้าชาวอาหรับและนักเผยแผร์ศาสนา นำศาสนาอิสลามเข้ามามากขึ้นในแถบนี้ ต่อมาไม่นานอาณาจักรมัชปาหิตก็แผ่อำนาจมาปกครองโดยลังกาสุกะก็อยู่ได้ปกครองด้วย ในปี พ.ศ. 1884-1907 การเผยแผร์ศาสนาอิสลามเข้ามามากขึ้นโดยเฉพาะบริเวณเมืองปาไซและมะละกา และในปี พ.ศ. 1998 กองทัพมะละกาบุกตีเมืองโก ตามหลัмышัยเป็นเมืองหน้าด่านของลังกาสุกะได้และขยายอำนาจปกครองทั่วหัวเมืองแหลมมลายู ทำให้ชาวเมืองหันมานับถือศาสนาอิสลามตามมะละกาเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ และต่อมาในปี พ.ศ. 2000 พญาอินทราราชโอรสของราชาศรีวิงสาแห่งเมืองโกตามหลัмышัยได้สร้างเมืองใหม่ชื่อปัตตานี ตั้งอยู่ริมทะเลบ้าน กรือเซะ บานา และหันมานับถือศาสนาอิสลามเปลี่ยนชื่อเป็น สุลต่าน อิสมาอิล ซาห์ ปกครองเมืองปัตตานี ระหว่างปี พ.ศ. 2043-2073 ทำให้ชาวเมืองเปลี่ยนศาสนาตามนับถือศาสนาอิสลามอย่างสมบูรณ์ การนับถือศาสนาต่างกันในระยะต่อมาส่งผลให้ศาสนิกชนมีการใช้วิถีชีวิตหรือวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน จนทุกวันนี้ประชาชนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคได้ส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม

นอกจากนี้ มะดาโอะ ปูเตะ และคณะ (2554 : 10) ได้อธิบายว่า วัฒนธรรมชาวอันแอ่งแอ่งได้ถ่ายทอดไปสู่ประชาชนในวัฒนธรรมมลายู (เป็นต้นว่า การใช้กรีซ วายัง ผ้าบาติก ฯลฯ) ด้วยประชาชนในวัฒนธรรมมลายูนี้เองได้นำเอาวัฒนธรรมชาว แพร่กระจายไปในวงกว้าง โดยการนำเอามาคละเคล้ากับวัฒนธรรมของตนเอง และเสนอแก่คนต่างวัฒนธรรมในรูปของวัฒนธรรมมลายู ด้วยเหตุนี้จึงเป็นการยากและไม่จำเป็นแก่คนนอก เช่นไทย ที่จะแยกวัฒนธรรมมลายูว่าส่วนใดมีต้นกำเนิดในวัฒนธรรมชาว และส่วนใดเป็นของมลายูแท้ จึงเป็นการสะดวกและไม่มีอันตรายอันใดที่จะเรียกรวม ๆ ว่า วัฒนธรรม “ชาว-มลายู” ซึ่งวัฒนธรรมดังกล่าว มิได้เป็นวัฒนธรรมอันหนึ่งเดียวกัน ภาษาของสองวัฒนธรรมนี้แตกต่างกันชนิดไม่อาจสื่อสารกันได้โดยสิ้นเชิง จึงไม่นับว่าเป็น “ภาษาถิ่น” ของกันและกัน ในแง่ของวิถีชีวิต ประสบการณ์ทางประวัติศาสตร์ วรรณคดี หรือแม้แต่ความเชื่อในศาสนา ยังมีความแตกต่างกันในวัฒนธรรมชาวและมลายูเองด้วย อย่างไรก็ตาม วัฒนธรรมทั้งสองมีความสัมพันธ์อย่างแนบแน่น เนื่องจากมีฐานด้านชาติพันธุ์วิทยาอันเดียวกัน และยังได้แลกเปลี่ยนวัฒนธรรมแก่กันและกันมาตลอดประวัติศาสตร์อีกด้วย

สรุปได้ว่า ในบริเวณ สามจังหวัดชายแดนใต้ ได้แก่ จังหวัดปัตตานี ยะลา นราธิวาส เดิมอยู่ในบริเวณแหลมมลายู เป็นศูนย์กลางการค้า การเดินเรือ ที่เรียกกันว่าอาณาจักร “ปัตตานี” จึงทำให้มีผู้คนหลายเชื้อชาติอาศัยอยู่ร่วมกันเช่น มลายู ชาว อินเดีย จีน อาหรับ เดิมประชาชนจะมีความเชื่อเรื่องภูตผีปีศาจ ต่อมามีการเคารพและนับถือในตัวพระนารายณ์ นับถือศาสนาพราหมณ์ ฮินดู และศาสนาพุทธนิกายมหายาน โดยผ่านพ่อค้าชาวอินเดีย หลังจากนั้นพ่อค้าชาวอาหรับได้นำศาสนาอิสลามเข้ามา

เผยแพร่ในคาบสมุทรมลายู แต่วัฒนธรรมที่เห็นเด่นชัดและมีความเข้มแข็ง วัฒนธรรมชาว-มลายู ซึ่งสองวัฒนธรรมมีความสัมพันธ์กันไม่สามารถแยกออกได้ เช่น ภาษามลายู เป็นภาษาถิ่นที่ใช้สำหรับสื่อสารในชีวิตประจำวัน ศาสนาอิสลามเป็นศาสนาที่นับถือกันเป็นส่วนใหญ่ และมีอิทธิพลต่อความเชื่อและการดำเนินชีวิตของคนในแถบนี้ ฉะนั้น จะเห็นได้ว่า จังหวัดชายแดนใต้ นอกจากจะมีพรมแดนติดต่อกับรัฐต่าง ๆ ทางตอนเหนือของประเทศมาเลเซียแล้ว ยังมีความสัมพันธ์ทางด้านประวัติศาสตร์ที่ใกล้ชิดกัน และมีลักษณะทางเชื้อชาติ ภาษา ศาสนา ขนบธรรมเนียม วัฒนธรรมและวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่คล้ายคลึงกันอีกด้วย

วัฒนธรรมของคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้เป็นวัฒนธรรมอิสลาม ซึ่งอารง สุทธาศาสน์ (2525 : 18) กล่าวว่า “วัฒนธรรมอิสลาม” หมายถึง การดำเนินชีวิต หรือรูปแบบของพฤติกรรม (แนวปฏิบัติ) ของมุสลิมผู้นับถือศาสนาอิสลาม ซึ่งล้วนมีส่วนผูกพันกับข้อปฏิบัติทางศาสนาอิสลามอย่างใกล้ชิด เนื้อหาของวัฒนธรรมอิสลามแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ วัฒนธรรมอิสลามประเภทที่เปลี่ยนแปลงไม่ได้ ซึ่งมีการระบุแน่นอนตายตัวไว้เป็นกฎข้อบังคับ เช่น การนมัสการหรือการละหมาดวันละ 5 เวลา การถือศีลอดในเดือนรอมฎอน การรับประทานอาหารที่ “ฮาลาล” เท่านั้น เป็นต้น และวัฒนธรรมอิสลามประเภทที่เปลี่ยนแปลงได้ ซึ่งมักจะระบุไว้กว้าง ๆ หรือไม่ระบุเลยทั้งจากคัมภีร์อัลกุรอานและวจนะของท่านศาสดา แต่ให้มุสลิมใช้วิจารณญาณเอาเองว่าสิ่งไหนควร และไม่ควรเลือกปฏิบัติ เช่น การเลือกอาชีพ การเลือกกระบบการศึกษา การเลือกสวมอาภรณ์สีส้น ซึ่งสอดคล้องกับรัตติยาสาและ (2544 : 68) ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมมลายูปัจจุบัน ในสามจังหวัดชายแดนใต้ว่า ยังสามารถรักษาความเป็นวัฒนธรรมมลายูของตนที่ยึดโยงอยู่กับหลักคำสอนและแนวคิดตามวัฒนธรรมอิสลามโดดเด่นทั้งนี้เนื่องจากว่า “อิสลาม” นั้นเป็นกุญแจสำคัญในการควบคุมวัฒนธรรมของปัจเจกชนและสังคมไทยสามจังหวัดชายแดนใต้โดยรวม ในความหมายนี้ผู้เป็นมุสลิมทุกคนจะต้องถือปฏิบัติให้ถูกต้องตามหลักการทุกประการ คือ ต้องไม่กระทำในสิ่งที่อิสลามห้าม เช่น ไม่ผิดประเวณี ไม่ดื่มเหล้าและของมึนเมาทุกชนิด ไม่รับประทานอาหารที่ไม่มีฮาลาล

นอกเหนือจากการดำเนินชีวิตตามหลักของศาสนาอิสลามแล้ว ประเพณี วัฒนธรรมอิสลามก็ยังมีอีกหลายอย่าง เช่น การจัดงานเมาลิดหรืองานประสูติท่านรอซูล งานอาสุรอ (กวนข้าว) งานขึ้นบ้านใหม่ งานแต่งงาน งานเข้าสุนัต งานพิธีอาากีกะห์ มีการทำบุญ 7 วัน 20 วัน 40 วัน ให้กับผู้ล่วงลับไปแล้ว เป็นต้น แต่จากการที่แต่เดิมประชาชนมีความเชื่อเรื่องภูตผีปิศาจ ต่อมามีการเคารพนับถือในองค์พระอิศวร นับถือศาสนาพราหมณ์ ฮินดู และศาสนาพุทธนิกายมหายาน โดยผ่านพ่อค้าชาวอินเดีย หลังจากนั้นตามด้วยพ่อค้าชาวอาหรับได้นำศาสนาอิสลามเข้ามาเผยแพร่ในแหลมมลายู รวมไปถึงพื้นที่บริเวณสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทยจึงทำให้มีประเพณีและวัฒนธรรมที่เหมือนคนพุทธ แต่มีการปรับให้เข้ากับบริบทของศาสนาอิสลามและถือปฏิบัติจนทุกวันนี้

ในส่วนของวิถีชีวิตและอาชีพของคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ส่วนใหญ่มีอาชีพเกษตรกรรม เช่น การประมง การทำนา ทำสวน ปลูกยางพารา เงาะ ทุเรียน ลองกอง และค้าขาย

นอกจากนี้ยังมีแรงงานกลุ่มหนึ่งย้ายไปประกอบอาชีพที่ประเทศเพื่อนบ้านมาเลเซียอีกด้วย จะเห็นได้ว่าสำหรับประชาชนที่สร้างบ้านเรือนอาศัยอยู่ติดกับทะเลก็จะมีอาชีพการประมงส่วนคนที่อาศัยอยู่ในที่ราบและที่ราบลุ่มก็จะมีอาชีพทำสวน และทำนา ส่วนประชาชนที่อาศัยอยู่ในที่ราบสูงที่เป็นภูเขา ก็จะมีอาชีพทำสวนผลไม้ ปลูกเงาะ ทุเรียน ลองกอง ยางพารา ในอดีตนั้นก่อนที่จะมีการลงมือทำงานหรือเก็บเกี่ยวผลผลิตทางการเกษตรนั้นจะมีการทำพิธีตามความเชื่อทั้งงานที่เกี่ยวข้องกับการประมง การทำนา ตลอดจนการสู่ขอการแต่งงาน และการขึ้นเรือนหอ ซึ่ง นายมะดาโอะ ปูเตะอ้างถึงใน นิอับดุลราฮิบ บินนิฮาซัน (2554 : 15) ที่ได้บันทึกวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีของชาว “มลายูปัตานี” ว่า มีวัฒนธรรมบางอย่างยังคงปฏิบัติ และบางอย่างก็ได้สูญหายไปตามกาลเวลา ขนบธรรมเนียมประเพณี สรุปได้ดังนี้

การลงแขกเกี่ยวข้าว ในอดีตชาวบ้านในกลุ่มหมู่บ้านตัวอย่าง ทั้งที่มีความเข้มแข็งทางอัตลักษณ์มลายูและที่คลายความเข้มแข็งทางอัตลักษณ์มลายู จะมีประเพณีการร่วมกันลงแขกเกี่ยวข้าว ซึ่งในภาษามลายูกลางเรียกว่าเป็นการ Gotong Royong ส่วนภาษามลายูท้องถิ่นปัตตานีจะเรียกว่า ปากะแต (pakatan) โดยชาวบ้านจะมีการร่วมมือลงแขก ช่วยกันเกี่ยวข้าวเปลือก แต่ด้วยกระแสสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลง ทำให้ประเพณีการลงแขกเกี่ยวข้าวแทบจะไม่มีอีกแล้ว แต่จะเปลี่ยนวิธีการใหม่โดยมีชาวบ้านบางส่วนขอเข้าไปช่วยเกี่ยวข้าว โดยแลกเปลี่ยนสิ่งของตอบแทนจากเจ้าของนาข้าวเป็นการขอรับชะกาดข้าวเปลือก

การเลี้ยงข้าวใหม่ เมื่อมีการเกี่ยวเกี่ยวข้าวแล้ว จะนำข้าวใหม่ที่เกี่ยวมาจัดเลี้ยงเพื่อนบ้าน การเลี้ยงนี้บางแห่งเป็นข้าวสวย อาจแปรูปเป็นขนมจีน การเลี้ยงข้าวใหม่นี้เรียกว่า มาแกบือริะบารู

การขึ้นบ้านใหม่ เมื่อชาวบ้านคนใดมีการสร้างบ้าน ก็จะจัดเลี้ยงขึ้นบ้านใหม่ โดยการละหมาดฮายัต อ่านยาซีน และเลี้ยงอาหารคาว หวาน

การกินน้ำชา หรือชาวบ้านเรียกว่า มาแกแต เป็นการเชิญเพื่อนบ้าน คนรู้จักมาช่วยสมทบทุนเพื่อหารายได้ในวัตถุประสงค์ที่ผู้เชิญต้องการ สำหรับอาหารที่เลี้ยงนั้น อาจแตกต่างกันไป ตามแต่ผู้เชิญจัดเลี้ยง

พิธีการไกวเปลทารก หรือบูไวโน ภาษามลายูกลางเรียกว่า Buaian Bayi ซึ่งเป็นพิธีกรรมของกลุ่มเชื้อเจ้ามลายูเก่าในชุมชนหมู่บ้านที่มีชนชั้นสูงอาศัยอยู่

การเข้าสู่หนัต หรือที่เรียกว่า มาโซะยาวิ เป็นพิธีกรรมอย่างหนึ่งของอิสลามที่มุสลิมทุกคนถือปฏิบัติ คำว่า มาโซะยาวิ เป็นภาษาถิ่นมลายู หมายถึง การขริบหนังหุ้มอวัยวะเพศชาย ในอดีตนิยมทำเมื่อเด็กอายุได้ 20 ปี แต่ปัจจุบันนิยมทำเมื่อเด็กอายุระหว่าง 6-15 ปี วัตถุประสงค์ก็เพื่อความสะอาดในการทำมาศอดอวัยวะเพศ อันมีผลต่อการปฏิบัติศาสนกิจ คือการทำละหมาดในข้อที่ว่าต้องชำระล้างร่างกายให้สะอาดก่อนการละหมาด เป็นสิ่งที่ศาสดาต้องปฏิบัติโดยปฏิบัติในสังคมของชาวไทยมุสลิม และเมื่อมีชายที่เข้ารับเป็นมุสลิมด้วยความศรัทธาไม่ว่าจะมีอายุเท่าไรก็ต้องมีการเข้าสู่หนัต ถือว่าเป็นสิ่งจำเป็นที่จะต้องปฏิบัติ การจัดงานมาโซะยาวิในชนบทถือว่าสำคัญมาก

มีการจัดเตรียมงานล่วงหน้าเชิญแขก และญาติพี่น้องมาร่วมงานมากมาย บางรายมีการรับมหรสพมาแสดง เช่น หนังตะลุง มโนราห์ ลิเกฮูลู เป็นต้นนิยมว่าใครจัดงานได้ใหญ่โตแสดงถึงเป็นผู้มีเพื่อนมาก และเป็นผู้กว้างขวางในสังคม บางทีอาจมีการจัดงานถึง 7 วัน 7 คืน

การแต่งงาน ในพิธีอากัตนิกะนั้นจะปฏิบัติตามหลักศาสนาอิสลาม ส่วนประกอบการแต่งงาน นั้นยังมีนอกเหนือหลักการจากศาสนาอิสลาม เช่น การสืบเสาะ(มีอนินเยา) การผูกดวง(มีอราซี) การสู่ขอ (ลามาร์) การหมั้น (มีอมินัง) จะมีอุปกรณ์ที่ใช้ในพิธี คือ หมากพลู ดอกไม้

ปุยอปาตา หรือ การบูชาชายหาด เป็นพิธีกรรมของชาวมลายู เป็นการทำพิธีบูชาสิ่งเร้นลับ ที่ดูแลรักษาทะเล จะทำในเวลา 2-3 ครั้งต่อปี เมื่อรู้สึกว่สิ่งเร้นลับเริ่มบกรวนการทำมาหากันของ ชาวประมง จะมีหมอผู้ทำหน้าที่ประกอบพิธีสื่อสารกับผีทะเล ใช้เวลาทำพิธีกรรม 3-7 วัน ในระหว่าง ประกอบพิธีชาวประมงจะไม่ออกทะเลไปหาปลา แต่จะจัดการแสดงมหรสพในช่วงกลางวัน เช่น มะโย่ง ดีเกรฮูลู หนังตะลุง มโนราห์ จัดทำแพแล้วนำข้าวเหนียว ไข่ พลุ แบ่ง อาหารแล้วนำไปปล่อย กลางทะเล เชื่อว่าเมื่อการประกอบอาชีพประมงจะดีขึ้น

ขวัญข้าว หรือ สมangatปาดิ เป็นพิธีกรรมที่ชาวมลายูในสังคมเกษตรเชื่อว่าข้าวที่มีอำนาจเร้นลับทำให้เกิดการเจริญเติบโต ในพิธีกรรม หมอจะทำหน้าที่เป็นคนแรกที่ว่านพันธุ์ข้าวลงในแปลงในวันที่กำหนด และนำข้าวที่งอกแล้วลงนา โดยขออำนาจเร้นลับไม่ให้มารบกวนการเจริญเติบโตของข้าว เมื่อข้าวสามารถที่จะเก็บเกี่ยวได้แล้ว หมอก็จะเป็นคนแรกที่เป็นคนเกี่ยวข้าว หมอจะขอพรจากอำนาจเร้นลับที่มีชื่อต่างกันตามความเชื่อ เช่น เรงกือซา ยอแรงยุง และศรีตางอมาลา ในพิธีกรรมนี้จะผสมผสานความเชื่อของศาสนาฮินดูและศาสนาอิสลามเข้าไปด้วย

พิธีปลดปล่อยสิ่งชั่วร้ายออกจากหมู่บ้าน เมื่อประมาณ 50 ปีพิธีนี้มีความเข้มแข็งทางอัตลักษณ์มลายู ปัจจุบันได้สูญหายไป เมื่ออิทธิพลของศาสนาอิสลามเข้ามาทำให้การปฏิบัติที่ขัดกับหลักการศาสนาอิสลาม ประเพณีนี้มีอยู่ 2 ชนิด คือ (1) การแห่นกการเวก ในสมัยโบราณถือว่าเป็นนกที่อยู่ในชั้นฟ้าที่ 7 เป็นนกชั้นสูง การแห่นกจะทำในเดือน 7 ข้างขึ้น ในขบวนแห่ประกอบด้วยดอกฉัตร ทำจากใบพลูเป็นชั้น ขนมวลสีแดง ข้าวตอก ดอกไม้ 7 ชนิด ประกอบกับกลอง ฆ้อง โห่ร้อง เพื่อขับไล่สิ่งชั่วร้ายออกจากหมู่บ้านและขอสิ่งที่เป็นมงคลเข้ามาในหมู่บ้าน เมื่อมาถึงกลางทุ่งนา ผู้อาวุโสในหมู่บ้านจะทำพิธีสาดข้าวสาร และแจกทานแก่เด็ก ๆ ในหมู่บ้าน ส่วนนกการเวกทำจากไม้ทองหลาง (2) การแห่หมาดำ หมาดำทำจากโครงไม้ไผ่และเอารากไม้กระตือรือร้นในน้ำและตะไคร่น้ำมาขึ้นรูปจนเป็นหมาดำ ประเพณีแห่หมาดำจะแห่ในกรณีที่หมู่บ้านเกิดภัยแล้ว และเกิดอาเพศในหมู่บ้าน ในขบวนแห่จะจัดรูปขบวนประกอบด้วย กลองฆ้อง สีละ และให้ผู้ชายแต่งเป็นผู้หญิง และให้ผู้หญิงแต่งเป็นผู้ชาย การแห่ก็จะแห่รอบ ๆ หมู่บ้าน พร้อมมีข้าวเหนียวเหลือง แดง ข้าว กล้วย จะตีถาดทองเหลืองด้วย เพื่อทำพิธีขอฝนกับขจัดภัยแล้งและภัยอื่น ๆ

ประเพณีและวัฒนธรรมการแห่ขันหมากแบบโบราณ การแห่ขันหมากเป็นการแสดงออกถึงฐานะของฝ่ายเจ้าบ่าวในการไปสู่ขอเจ้าสาว ซึ่งในการแห่นั้นจะมีขบวนขันหมากประกอบด้วยผู้ใหญ่ของเจ้าบ่าว และญาติสนิทรวมทั้งเพื่อน ๆ ซึ่งจะนำสิ่งของต่าง ๆ ที่จะไปมอบให้กับฝ่ายเจ้าสาว เช่น ข้าวเหนียวสีแดง สีเหลือง สีขาว และขนมพื้นบ้าน สิ่งของที่จะไปให้ฝ่ายเจ้าสาว

จะเห็นได้ว่าประเพณีของคนในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนภาคใต้ จากเดิมประชาชนจะมีความเชื่อเรื่องภูตผีปิศาจ เช่นประเพณีบูชาหาคด ขวัญข้าว พิธีปลดปล่อยสิ่งชั่วร้าย อันเกี่ยวเนื่องกับวิถีชีวิตหรืออาชีพ ชาวนา หรือชาวประมง และวัฒนธรรมประเพณีที่ถือปฏิบัติอยู่ของชาวมลายูอาจตกทอดมาจากความเชื่อเดิม หรืออาจปรับเปลี่ยนให้เข้ากับศาสนาอิสลามและถือปฏิบัติจนถึงทุกวันนี้ แต่บางอย่างอาจสูญหายไปตามหรืออาจยกเลิกไปเนื่องจากไม่ถูกหลักทางศาสนา อย่างไรก็ตามสามจังหวัดชายแดนใต้ ก็เป็นพื้นที่ที่มีรากวัฒนธรรมที่สะท้อนให้เห็นถึงความเจริญของศาสนาฮินดู ศาสนาพุทธ และศาสนาอิสลาม ที่ปรากฏอยู่ในวิถีชีวิตของคนในสังคมจนทำให้พื้นที่ในสามจังหวัดชายแดนใต้มีเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่มีจุดเด่นแตกต่างไปจากภูมิภาคอื่น ๆ ของไทย กริขเป็นอาวุธที่แสดงถึงเอกลักษณ์ที่สามารถสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อของคนในสังคม เรื่องราวเกี่ยวกับประเพณีวิถีชีวิต และประวัติศาสตร์ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนใต้

ประวัติความเป็นมาและวัฒนธรรมของกริข

กล่าวได้ว่า กริขเป็นศาสตราวุธที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับชาว-มลายูรวมไปถึงชุมชนในภาคใต้โดยเฉพาะสามจังหวัดชายแดนใต้มาแต่แรกเริ่ม เรื่องราวของกริขจึงผูกพันกับวิถีชีวิตของคนในพื้นที่นี้ ทั้งประวัติ ความเป็นมา บทบาทหน้าที่ ความเชื่อที่เกี่ยวข้อง เรื่องราวของกริขจึงปรากฏตามคำบอกเล่า ตำนาน หลักฐานเอกสาร ซึ่งจะนำมากล่าว สภาพโดยทั่วไป ดังนี้

1. ประวัติความเป็นมา

กริข เป็นศาสตราวุธชนิดหนึ่ง มีลักษณะปลายแหลมมีขนาดสั้นบ้าง ยาวบ้าง ความยาวเฉลี่ย 12-16 นิ้ว รูปร่างแต่ปลายเรียวแหลมเล็กก็ม ตรงกลางป่องก็มี เป็นรูปคดไปคดมาอย่างที่เรียกว่าคดกริขก็มี คดแต่ตอนปลายเพียงคดเดียวก็มี มีต้นกำเนิดมาจากศาสนาฮินดูในประเทศอินเดีย แต่ไปแพร่หลายเป็นที่นิยมในประเทศอินโดนีเซีย มาเลเซีย ภาคใต้ของไทยและส่วนหนึ่งของฟิลิปปินส์ จนกลายเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นที่ยอมรับเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งในชีวิตของทุกศาสนา เช่น ภาคใต้ของไทยก็มีทั้งอิสลามและพุทธ ในอินโดนีเซีย มีทั้งอิสลาม ฮินดู และคริสต์

กริข เป็นคำในภาษาชาว-มลายู ส่วนในภาษาถิ่นยะลา เรียกว่า กรือระฮ์ เนื่องจากกริขมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับชาว-มลายู ฉะนั้นประวัติความเป็นมาของกริขยังหาหลักฐานที่แน่ชัดไม่ได้ว่า มีต้นกำเนิดเป็นอย่างไร เพียงแต่มีการสันนิษฐานกันจากลักษณะของอาวุธที่ปรากฏเป็นภาพจำหลักหินในสมัยโบราณบ้าง แต่คาดว่ายังไม่ปรากฏทำกริขเพื่อใช้เป็นอาวุธในขณะนั้น ตามที่นักวิชาการได้กล่าวไว้ดังนี้

พิชัย แก้วขาว และบุญเลิศ จันทระ (2550-98) กล่าวว่า กริชเป็นอาวุธที่เกิดขึ้นและวิวัฒนาการในชวากลางก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 14 โดยมีหลักฐานปรากฏรูปกริชเป็นครั้งแรกที่ผนังโบสถ์ Suku ของชวา ซึ่งแกะสลักเป็นรูปเทพเจ้าชื่อ รัมมะ อันเป็นเทพนักรบของชวากำลังใช้มือเปล่าจับเหล็กกริชอื่น ๆ ที่เป็นรูปใบกริช โดยใช้เขารองต่างทั้งรูปแกะสลักนี้มีอายุราวกลางคริสต์ศตวรรษที่ 14 และยังมีหลักฐานที่ค้นพบภาพสลักบนตำรากริชที่ศาสนสถานบุโรพุทโธ เมืองปาเล็มบัง ซึ่งมีอายุเก่าแก่กว่าหลักฐานข้างต้น เป็นเครื่องยืนยัน และมีตำนานของกริชว่า กษัตริย์วงศ์เทวาที่มีบุญฤทธิ์ว่า ในขณะที่พระประสูติกาลของพระองค์ สวรรค์(พระศิวะ) ได้ประทานกริชชื่อว่า กริช บโสปติ ลงมาให้แก่พระองค์และถือกันว่าเป็นกริชเล่มแรกที่เกิดขึ้นในโลก และสิ่งสำคัญประการหนึ่งคือชื่อของกริช บโสปติ ก็เป็นชื่อที่ไปตรงกับพระนามขององค์พระอิศวร และตำนานของกริชอีกแนวหนึ่ง กล่าวว่า เริ่มมีในสมัยปันหยี คือสมัยอิเหนา ตกอยู่ราว พ.ศ. 1460 แต่บางที่กล่าวว่ากริชเริ่มใช้ในสมัยปันหยี สุริโยมิเสลาวงศ์ เมื่อดังกามูลัง ศักราชชวา 1000 ปีเศษ หรือในราว พ.ศ. 1689

สมบูรณ์ ธนะสุข และพิชัย แก้วขาว (2539 : 140-141) ได้กล่าวว่า ประมาณกลางคริสต์ศตวรรษที่ 14 อาณาจักรมัชปาหิต(Majapahit) เรื่องอำนาจในชวา กริชได้เป็นอาวุธที่ใช้กันแพร่หลาย จนเมื่อชาวอินเดียนับถือศาสนาอิสลามมีอำนาจเหนือชวาได้สถาปนาอาณาจักรมะดาร์รัม (Mataram) ประชาชนยังเชื่ออาณูภาพ ความศักดิ์สิทธิ์ของกริช เชื่อว่ากริชสามารถนำโชคให้แก่ผู้เป็นเจ้าของ นับแต่ปลายศตวรรษที่ 15 ถึงปลายศตวรรษที่ 19 วัฒนธรรมการใช้กริชแพร่หลายทั่วไปในบริเวณคาบสมุทรมลายูและหมู่เกาะ ถึงกับมีคำกล่าวว่า “ชาวที่ปราศจากกริชย่อมไม่ใช่ชาว”

กล่าวโดยสรุปได้ว่ากริชเป็นอาวุธโบราณมีความงามทางศิลปะเป็นที่นิยม และมีความสำคัญในดินแดนวัฒนธรรมชวา-มลายู ในแถบคาบสมุทรมลายู รวมไปถึงหมู่เกาะของอินโดนีเซียตอนใต้ของฟิลิปปินส์ ประเทศมาเลเซียและดินแดนภาคใต้ของไทยตั้งแต่ต้นคริสต์ศตวรรษไป ก่อนคริสต์ศตวรรษที่ 14 มีปรากฏหลักฐานจากภาพแกะสลักหินเป็นรูปเทพเจ้าชื่อ รัมมะ กำลังใช้มือตีเป็นรูปใบกริช และเป็นที่ยอมรับมาจนถึงปลายศตวรรษที่ 19 เนื่องจากเชื่อว่ากริชเป็นตัวแทนองค์พระอิศวรมีไว้เพื่อบูชา มีอาณูภาพและความศักดิ์สิทธิ์ เชื่อว่ากริชสามารถให้โชคแก่ผู้ที่เป็นเจ้าของได้

สำหรับในประเทศไทยนั้น เชื่อกันว่า เริ่มมีการใช้กริชทางภาคใต้ของไทยที่ปัตตานีก่อนสมัยสุโขทัย ด้วยเหตุที่ปัตตานีเป็นศูนย์กลางการค้าสำเภาในภูมิภาคนี้ บรรดาพ่อค้า ชาวจีน มลายู หรือผู้คนในแถบยุโรป เมื่อเดินทางเข้ามาค้าขายก็ต้องแวะจอดเรือที่แหลมปัตตานี และมีการซื้อขายแลกเปลี่ยนสินค้ากัน ซึ่งเมืองปัตตานีนี้นั้นมีประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมในอาณาเขตหัวเมือง ยะลา หนองจิก รามันห์ ระแงะ ยะหริ่ง และสายบุรี ปัจจุบันเมืองเหล่านั้นคือ จังหวัดปัตตานี ยะลาและนราธิวาส โดยเฉพาะหัวเมืองรามันห์ ตีพะลี อะตะบูและทิมูจัยโครงการ (2547 : 10) กล่าวว่า กริชรามันห์ คงสืบสาวได้เมื่อประมาณ 200-300 ปีก่อน ด้วยมีเรื่องเล่าที่ว่า เจ้าเมืองรามันห์ มีพระประสงค์จะให้มีการใช้กริชเป็นอาวุธคู่บ้านคู่เมืองและต้องการมีการใช้ประจำพระองค์ด้วย จึงเชิญช่างกริชผู้ชำนาญมาจากประเทศ อินโดนีเซีย นามว่า บันไดซาระ” มาทำกริชที่เมืองรามันห์ ในรูปแบบปัตตานีและรูปแบบ

รามันท์ ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ กริชรูปแบบนี้ถูกเรียกว่า “กริชรูปแบบบันไดซาระ” ตามชื่อของช่างทำกริชชาวชาวผู้ันั้น นับแต่นั้นการทำกริชเป็นอาชีพหนึ่งของชาวรามันท์และเป็นสินค้าส่งออกของเมืองรามันท์ด้วย

และเมื่อกรุงศรีอยุธยาแผ่ขยายอำนาจลงไปถึงนครศรีธรรมราช ทำให้เมืองมะละกา เมืองมลายูเป็นประเทศราชต้องส่งเครื่องบรรณาการดอกไม้เงินทอง และมีความสัมพันธ์ทางการค้ากับรัฐในคาบสมุทรมลายู ซึ่งชุมชนกลุ่มนี้มีการใช้กริชเป็นอาวุธ สันนิษฐานว่าวัฒนธรรมกริชน่าจะเข้ามาแพร่หลายในกรุงศรีอยุธยานับตั้งแต่สมัยมัชปาหิต

จนมาถึงรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์ มีการใช้งานกริชอย่างแพร่หลายทั้งพระราชวงศ์และขุนนาง มีปรากฏหลักฐานในจดหมายเหตุของลาลูแบร์ชาวฝรั่งเศส ที่เดินทางเข้ามาในเมืองไทย สมัยพระนารายณ์มหาราช ประมาณ พ.ศ. 2236 ดังที่ วิทยุญ บุญยงค์ (2544-20) กล่าวว่า กริชได้เข้าไปสู่ราชสำนักสยามในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ดังที่ลาลูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศสในรัชสมัยพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ได้บันทึกไว้ในจดหมายเหตุว่า “ในแผ่นดินของสมเด็จพระนารายณ์พระองค์ทรงโปรดเกล้าฯ พระราชทานกริชให้แก่ข้าบาท ซึ่งผู้ที่ได้รับพระราชทานจะเหน็บไว้ข้างสะเอด้านซ้าย....” ลาลูแบร์ยังกล่าวถึงการพระราชทานกริชให้หัวหมื่นมหาดเล็กทั้ง 4 คือ จมื่นไวยวรนาถ จมื่นสรรเพชญ์ภักดี จมื่นศรีสรักษ์ และจมื่นเสมอใจราช ซึ่งเป็นผู้ถวายงานใกล้ชิด หลักฐานอีกอย่างคือภาพเขียนของคณะทูตชุดออกพระวิสุทธิสุนทร (ปาน) หรือโกษาปาน ซึ่งไปเจริญสัมพันธไมตรีกับฝรั่งเศส ใน พ.ศ. 2229 พบว่าทั้งราชทูต อุปทูต และตรีทูตต่างก็เหน็บกริชมลายู



ภาพที่ 1 การเหน็บกริชมลายูของราชทูต อุปทูตและตรีทูตที่ไปเจริญสัมพันธไมตรีกับฝรั่งเศส
ที่มา : <http://socialnews.teenee.com>

ในสมัยรัตนโกสินทร์ ยุคที่วรรณคดีของไทยแบ่งบ้านตั้งแต่รัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นต้นมา ได้มีการกล่าวถึงกริชไว้ในวรรณกรรมหลายเรื่อง เช่น ในอิเหนา ตอนองค์อภัยแดหาประทานกริชให้อิเหนา ดังบทกลอนตอนหนึ่งว่า

“มาจะกล่าวบทไป
ถึงองค์อภัยแดหา
ซึ่งเป็นบรมอัยกา
สถิตย์ขึ้นฟ้าสุราลัย
จึงนิมิตกริชแก้วรณานต์
นามพระกรพระหลานจาริกใส่
ครั้นเสด็จเสร็จจากวิมานชัย
เหาะลงมากรุงไกรฤพรบัน
ครั้นถึงจึงวางกริชลง
ข้างองค์พระกุมารหลานขวัญ
อวยชัยให้พรแล้วเทวัญ
กลับคืนกระยาหนั้นขึ้นฟ้า”

บทละครนอกเรื่อง ยูชัน ได้พูดถึงการทรงเครื่องของยูชัน ว่าทรงสนับเพลาที่มีความสวยงาม นุ่งผ้ายกลายเทพนม ฉลององค์ด้วยผ้าสีเหลืองที่มีลายก้านแย่งและลายครุฑยุคนาค ทรงดาบทิศและทับทรวงที่ทำเป็นลายดอก ทรงสังวาลสายมะยมถมด้วยยาแดง มีห้อยเจียรระบาดคาดเข็มขัดสวมปะวะหล่ำสีแดงสลักทองแล้วจึงทรง “ปันจุเหรีจ” ห้อยอุบะดอกไม้และเหน็บกริชก่อนเสด็จออกยังหน้าศาลาลัย ดังความว่า

“เสร็จทรงสนับเพลาธุจี	นุ่งยกอย่างดีเทพนม
ฉลององค์เลื่อมเหลืองเรืองระยับ	แย่งนาคครุฑจับนามสม
ดาบทิศทับทรวงดวงดอกกลม	สายสร้อยมะยมถมยาแดง
ห้อยหน้าผ้าทิพย์เจียรระบาด	เข็มขัดคาดประดับระยับแสง
กำไลสวมประดับเพชรเม็ดแดง	ปะวะหล่ำสลักแดงทองพิศ
แล้วเหน็บกริชเทवासราฤทธิ์	ออกสถิตย์ยังหน้าศาลาใน”

บทละครเรื่องยูชันแต่งขึ้นในสมัยสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้พรรณนาบทเครื่องแต่งกายของตัวละคร อาวุธที่สำคัญ “กริช” สำหรับตัวละครตัวเอกของเรื่อง

กริชในวรรณกรรมขุนช้างขุนแผน ในตอนการแต่งตัวพลายแก้วว่า “เห็นกริชด้านมีศีรษะกา” (น่าจะเป็นกริชหัวนกฟักกะในภาคใต้ของไทย) และการพกฤชของพลายชุมพลว่า “ถือฤชน้อย ค่อยอย่าไม่เหยียบแรง”

กริชในพิธีกรรมแบบหลาในบทธะครเรื่องอิเหนา ตอนที่นางตรสามเหลีของระตูปุสสิหนาแบบหลากลางสนามรบ หลังจากกระตุผู้เป็นสามีถูกอิเหนาสังหารสิ้นชีวิต ในละครโน จะมีทำรำทำท่าทางตัวตายด้วยกริชก่อนจะกระโจนเข้ากองไฟ เป็นการรำกริชเพื่ออวดฝีมือผู้รำ

“ครั้นครบคำรบสามรอบ	นบนอบน้อมมองคลงกราบไหว้
จึงชักเอากริชภูวไนย	มาทูลไว้เหนือเกล้าเมาฬี
กันแสงพลางทางสมาลงธิกรณ	ภูธรได้เคื่องบพศรี
ด้วยกายกรรมแลวจี	ขออย่ามีเวรผูกพัน
ประการหนึ่งซึ่งข้าสุจริต	สู้ตายมิได้คิดบิดผัน
เดชะความสัตย์ของข้านั้น	แม้ทรงธรรมจะตกไปแห่งใด
ขอให้ได้พบสบประสงค์	บำเรอบาทบงสัจได้
ให้ร่วมสุขร่วมทุกข์ร่วมฤทัย	อย่าให้รู้รินราศคลาดคลา
ครั้นเสร็จตั้งจิตอธิษฐาน	เยาวมลายกราบงามสามท่า
เห็นเพลิงพลุ่งรุ่งโรจน์โชตนา	ก็แบหลาโจนเข้าในอัคคี”

ในสมัยกรุงศรีอยุธยากริชถือเป็นอาวุธและเครื่องประดับสำหรับขุนนาง ทั้งยังส่งผลต่อวรรณกรรมของไทยเรา ในเรื่องของเครื่องประดับอาวุธ เป็นอาวุธที่สำคัญที่ใช้ในการต่อสู้ และยังใช้ประกอบในพิธีกรรมแบบหลา กริชปรากฏอยู่ในภาพจิตรกรรมฝาผนังตามวัดต่าง ๆ เป็นเครื่องประดับพระยศในการแต่งกายเต็มยศพระบรมวงศานุวงศ์ในพระราชพิธีโสกันต์มาแต่สมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย ปรากฏการแสดงรำกริชเพื่ออวดฝีมือการรำรำของตัวละคร เช่น กริชสุหรานากง อิเหนาตัดดอกไม้ อิเหนา ฉายกริช ตรสาแบหลา แม้ว่าปัจจุบันจะไม่ได้พกกริช แต่กริชก็ยังอยู่ในวัฒนธรรมความเชื่อความศรัทธา ที่ว่ากริชเป็นสัญลักษณ์แห่งอำนาจที่บ่งบอกถึงฐานันดรศักดิ์ เป็นศาสตราวุธตัวแทนพระอิศวร เป็นอาวุธวิเศษมีความศักดิ์สิทธิ์และมีอำนาจเทพเจ้าแฝงอยู่ มาตลอดจนถึงยุคสมัยรัตนโกสินทร์

2. กริชบทบาทในวิถีชีวิตชาวใต้

ชาวภาคใต้ได้รับอิทธิพลจากกริชผ่านทางวัฒนธรรมฮินดู-ชวา เชื่อว่ากริชเป็นตัวแทนพระศิวเทพ กำเนิดขึ้นจากจิตวิญญาณก่อเกิดวัฒนธรรมความเชื่อเกี่ยวกับกริช จึงทำให้กริชมิใช่ศาสตราวุธที่มีไว้ใช้ป้องกันตัวเพียงอย่างเดียว แต่กริชยังมีอิทธิพลต่อการดำเนินชีวิตของชาวใต้มายาวนาน เช่น ใช้พกพาแสดงถึงความเป็นชายชาติวีร วงศ์ตระกูล เป็นสิ่งบ่งบอกฐานะทางสังคม ยกตำแหน่ง เป็นวัตถุเคารพบูชาเพื่อโชคลาภ ช่วยปัดเป่าขจัดสิ่งชั่วร้ายที่มองไม่เห็น ใช้ประกอบในพิธีกรรมต่าง ๆ อันเกิดจากความเชื่อความศรัทธา ผู้วิจัยได้นำมากล่าวโดยสรุป ดังนี้

2.1 กริช เป็นเครื่องราชกกุธภัณฑ์

กล่าวกันว่ากริชแต่โบราณเป็นเครื่องประกอบพระราชอิสริยยศของกษัตริย์หรือบุคคลชั้นสูงนั้น ชาวมาเลเซียให้กริชเป็นอาวุธประจำชาติ อดีตอาวุธประจำชาติอินโดนีเซียและยังถูกให้เป็นเครื่องราชกกุธภัณฑ์อย่างหนึ่งของกษัตริย์ชาว-มลายูจนปัจจุบัน ทุกวันนี้ เมื่อสุลต่านผู้ครองรัฐในมาเลเซียกล่าวสัตย์ปฏิญาณในพระราชพิธีบรมราชาภิเษกขึ้นเป็นประมุขของประเทศ พระองค์ต้องจุมพิตคัมภีร์กุรอ่านและพระแสงกริชเสียก่อน คล้ายกับวัฒนธรรมของหัวเมืองมลายูในภาคใต้เรา ดังที่ สุธีวงศ์ พงศ์ไพบูลย์และคณะ(2543 : 100) กล่าวว่า ในพิธีกรรมการสถาปนาเจ้าเมืองใน 7 หัวเมืองมลายูของภาคใต้ด้วย ในแต่ละหัวเมืองจะมีกริชประจำบลลังก์ ซึ่งมีความเชื่อด้วยว่าเป็นกริชที่ได้รับพระราชทานจากสวรรค์ เชื่อว่ากริชเป็นศาสตราอาภรณ์ประจำองค์พระศิวเทพ หรือพระอิศวร ซึ่งเป็นผู้พิทักษ์ธรรม และขจัดอธรรม ดังเช่น กริชประจำเจ้าเมืองยะหริ่ง ทายาทยังคงเก็บรักษาสืบทอดมาจนตราบเท่าทุกวันนี้ แต่เดิมใช้ในพิธีราชาภิเษกของเมือง ปัจจุบันยังใช้สำหรับประกอบพิธีสำคัญ เช่น พิธีโกนผมไฟ ขึ้นเปล เข้าสู่หัตถ์ของทายาทในสายตระกูลนี้

2.2 กริช เป็นเครื่องบงบอกฐานะทางสังคม

ปัจจุบันชาวภาคใต้การพกกริชไม่เป็นข้อห้ามของชนชั้นแต่เป็นเรื่องแสดงความเป็นผู้มีเกียรติและบ่งบอกถึงฐานะทางเศรษฐกิจและสังคม โดยเฉพาะการพกพากริชที่มีส่วนประกอบเป็นทองคำ ก็ดูเหมือนจะถูกกำหนดอยู่ในที่ว่า ควรเป็นของกลุ่มคนที่มีฐานะทางเศรษฐกิจเช่นใด ซึ่งสอดคล้องกับคติของชาวภาคใต้ที่มีว่า ชนสามัญไม่ควรแต่งกายใช้เครื่องประดับให้เกินฐานะ และไม่เป็นการทำตนดีตัวเสมอด้วยเจ้านาย หากคนที่มีฐานะไม่เหมาะสมพกพาศาสตราวุธเกินฐานะก็จะถูกนิยามให้เป็นอื่นไป ซึ่งแทนที่จะเป็นมงคลแก่เขากลับเป็นไปตรงกันข้าม (พิชัย แก้วขาวและบุญเลิศ จันทร. 2550 : 101) กริชยังนับได้ว่าเป็นเครื่องประดับอันมีสง่าและทรงเกียรติ เป็นสมบัติที่สำคัญอย่างหนึ่งที่ผู้ชายชาวใต้พึงมี ผู้ชายเกือบทุกคนในยุคที่นิยมกริชนั้น จะพกกริชกันอย่างเปิดเผย ทั้งใบฝักและด้ามของอาวุธเหล่านั้นจะประดับประดากันอย่างสวยงาม ชายไทยภาคใต้สมัยนั้นที่พกกริชจะดูเป็นชายชาติตรีมีสง่าราศี น่าเกรงขาม ยิ่งถ้าด้ามกริชเป็นเงิน ทองหรืองาช้าง ก็จะช่วยเสริมบารมีให้แก่เจ้าของกริช แม้ว่าคนไทยจะเลิกพกกริชมาแล้วนับร้อยปี แต่ก็ยังมีกริชเพื่อสืบทอดหรือกริชประจำตระกูลชั้นเจ้านายมาแต่อดีตที่ส่งต่อมายังลูกหลาน ในวัง 7 หัวเมืองปัตตานี ในปัจจุบัน ทำให้ทราบได้ว่า แต่โบราณนั้น ชุมชนในแถบนี้ได้รับเอาอิทธิพลในเรื่องการแบ่งชั้นวรรณะมาจากอินเดีย ดังได้เห็นจากการใช้เครื่องประดับที่เป็นอาวุธที่ใช้เครื่องประดับกาย ดังนั้นกริชจึงเป็นศาสตราภรณ์ชิ้นสำคัญที่มีไว้เพื่อแสดงความหมายทางวัฒนธรรม และเป็นสัญลักษณ์ของสายสัมพันธ์แห่งตระกูล

2.3. กริช เป็นเครื่องรางของขลังอันศักดิ์สิทธิ์

ผู้คนทางภาคใต้ ทั้งชาวไทยพุทธหรือมุสลิม แม้นับถือศาสนาต่างกัน มีขนบธรรมเนียมประเพณี และคติความเชื่อที่แตกต่างกัน แต่ความเชื่อในกริชนั้นก็กลับมีความคล้ายคลึงกัน คือมีความเชื่อที่ว่า กริชเป็นอาวุธที่มีความศักดิ์สิทธิ์และมีอำนาจเทพเจ้าแฝงอยู่ เปรียบเสมือนเป็นวัตถุมงคล

เครื่องรางของขลังมีไว้เพื่อป้องกันปัดเป่าพลังอำนาจชั่วร้ายที่อยู่เหนือธรรมชาติ ที่มองไม่เห็น กริชแต่ละเล่มที่สร้างขึ้นมาจากช่างตีกริชแต่ละคนนั้นจะให้คุณไปในทางที่แตกต่างกัน ก่อนตีกริชจะต้องถูกขยันและทำพิธีบวงสรวงเทพยดาหรือผู้เป็นเจ้าของด้วยบายศรีและอาหารคาวหวานเสียก่อน กริชบางเล่มเมื่อให้อยู่กับคนหนึ่งก็ให้คุณไปอีกอย่างหนึ่ง แต่เมื่อเปลี่ยนเจ้าของไปอาจให้คุณต่างกัน เพราะโฉลกไม่ตรงกัน กริชบางเล่มให้คุณไปในทางโชคลาภ หรือค้าขาย บางเล่มเป็นกริชเฝ้าทรัพย์ สอดคล้องกับสมบุรณ์ ธนะสุขและพิชัย แก้วขาว (2539 : 147) ได้กล่าวว่า ในสมัยที่นิยม แต่ละบ้านจะมีกริชอยู่ในครอบครองครอบครัวยุคหนึ่ง หลาย ๆ เล่ม แต่ละเล่มจะมีความขลังความศักดิ์สิทธิ์ต่างกัน เมื่อนำไปใช้ในงานแต่ละงานจะเลือกพกพาไปเฉพาะกริชที่เหมาะสม และเป็นคุณแก่งานนั้น ๆ ช่างตีกริชยุคสมัยนั้นมีอยู่ทั่วไปแต่ละเมืองแต่ละแขวง ทั้งที่มีชื่อและไร้ชื่อเสียง ช่างที่มีชื่อเสียงแต่ละคนตีกริชให้คุณหรือความขลังไปแต่ละอย่างตามความถนัดของช่าง เจ้าของกริชต้องการกริชแบบใด ตีด้านใด ก็จะไปว่าจ้าง

กริชเฝ้าทรัพย์ หรือกริชเฝ้าบ้านจะเป็นกริชที่มีไว้ประจำบ้านไม่พกพาไปไหนมาไหน เชื่อกันว่าจะส่งผลให้คนในครอบครัวอยู่เย็นเป็นสุข ป้องกันอัคคีภัยถ้ามีโจรเข้าบ้าน กริชนั้นจะบันดาลให้เจ้าของบ้านรู้ตัว หรือเตรียมตัวป้องกันได้ทันทั่วทั้ง

กริชค้าขาย ใช้พกพาเมื่อไปทำการค้า เชื่อว่าจะทำให้หาสินค้าได้ง่าย ขายคล่องไม่ขาดทุน

กริชบำเหน็จ หรือกริชหาเมีย ถ้าใครพกพาจะมีเสน่ห์ จีบผู้หญิงได้ง่าย

กริชสู้รบ เชื่อว่าเมื่อพกพากริชนี้ออกไปสู้รบจะมีความฮึกเหิม ไม่กลัวใครทั้งสิ้นรบแล้วไม่แพ้ใคร ไม่ตายไม่เลิก ถ้าพกพายามปกติอาจจะเกิดเรื่องตีสรันฟันแทงหรือเกิดการทะเลาะวิวาทขึ้นได้ ถ้าไม่จำเป็นต้องไปสู้รบห้ามพกพาเด็ดขาด

กริชขี่ลิก หรือกริชหัวขโมย เป็นกริชสำหรับขโมย นกย่องเบา ถ้าพกไปตดช่องย่องเบา จะทำการได้ง่ายขึ้น เจ้าของบ้านไม่รู้ตัว

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์และคณะ (2543 : 116-117) ได้กล่าวถึงกริชโดยสรุปว่ากลุ่มชาวไทยในสามจังหวัดชายแดนใต้ในครอบครัวชาวนาจะเก็บกริชและมีดบาดะไว้อย่างชวาว โดยจะวางไว้ที่บนลอมข้าวที่เป็นจอมขวัญข้าว เชื่อว่ากริชเป็นมงคลให้คุณในทางทำไร่ทำนา ใครมีไว้ครอบครองก็จะบันดาลให้การทำนาได้ผลบริบูรณ์ดี

เรื่องราวความเชื่อของกริชมีหลายแบบ ซึ่งในลักษณะดังกล่าวเป็นการบอกกล่าวสืบต่อกันมา ตามความศรัทธาและประสบการณ์ความเชื่อของคนที่ต้องพึ่งพาบางอย่างในการดำรงชีวิตที่ส่งผลต่อวิถีชีวิตของมนุษย์ ทั้งให้คุณประโยชน์และให้โทษ สำหรับบริบทของสังคมไทยในภาคใต้ ก็มีความเชื่อเรื่องกริช และมีธรรมเนียมในการปฏิบัติกับกริชที่แตกต่างกันตามแต่ละท้องถิ่น

2.4 กริช ในพิธีกรรมต่าง ๆ

บทบาทของกริชในพิธีกรรมนั้นจะผสมผสานเข้ากับความเชื่อและวิถีชีวิตเข้าด้วยกัน อันเป็นที่พึงทางจิตใจอย่างหนึ่ง เพื่อให้กิจการงานที่ทำไม่มีอุปสรรค และสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี กริชในพิธีกรรมอาจมีมาช้านานในวัฒนธรรมฮินดู-ชวา และมีการพัฒนาและผสมผสานกับวัฒนธรรมพื้นบ้าน โดยนำกริชไปไว้ใช้ประกอบในพิธีกรรมต่าง ๆ ตามความเชื่อของชาวภาคใต้ ดังนี้

พิชัย แก้วขาวและบุญเลิศ จันทระ(2550 : 101) เรียกผีตายาย ของลิมณฑ์หรือโนราลงครุ กริชจะถูกนำมาวางไว้บนหัวหมอน เป็นธรรมเนียมที่ปฏิบัติสืบต่อกันมา เพราะกริชอยู่ในฐานะตัวแทนของพระศิวะ และป้องกันสิ่งอันเป็นเสนียดจัญไรต่าง ๆ ไม่ให้เข้ามารังควาญพิธีกรรมและผู้คนที่เกี่ยวข้องในพิธีกรรม บางพิธีกรรมจะต้องเตรียมกริชไว้เพื่อให้ตายายที่เข้าทรงแล้วนำกริชไปเหน็บที่สะเอวแล้วสื่อสารกับลูกหลาน และตามขนบนิยมในการปฏิบัติตนกับศาสตร์อาวูร กล่าวคือ หากมีเด็กคนใดคนหนึ่งเดินข้ามศาสตร์อาวูรด้วยความประมาทพลั้งเผลอ ผู้ใหญ่ก็จะนำเด็กคนนั้นมาใกล้ ๆ แล้วนำศัตรารูรดั่งกล่าวมาเคาะที่ศีรษะของเด็กคนนั้นโดยใช้ด้านสันของมัน การกระทำในลักษณะที่มีคำอธิบายว่า เป็นการแก้เคล็ดและแสดงการขอขมาเพื่อไม่ให้เกิดเหตุเภทภัย จะเอาอาวูรดั่งกล่าวมาเคาะที่ศีรษะของเด็กคนนั้นโดยใช้ด้านสันของมัน การกระทำในลักษณะที่มีคำอธิบายว่า เป็นการแก้เคล็ดและแสดงการขอขมาเพื่อไม่ให้เกิดเหตุเภทภัยต่อตัวเด็ก หรืออีกกรณีหนึ่ง หากมีใครผู้ใดนำกริชที่เก็บไว้บนหิ้งมาใช้ชักเล่น เชื่อกันว่าจะเกิดผลไม่ดีต่อคนผู้นั้น เช่นอาจทำให้ต้องปวดท้องโดยไม่รู้สาเหตุ

สมบุญณัฐ ณะสุข และพิชัย แก้วขาว (2550 : 146) ได้กล่าวถึง วิถีชีวิตของชาวไทยมุสลิมที่เกี่ยวข้องกับกริชสรุปว่านับแต่แรกเกิด ชาวไทยมุสลิมสมัยโบราณนิยมวางเด็กแรกคลอดในถาดทองเหลือง ในถาดจะปูด้วยเบาะ ถ้าเป็นเด็กผู้ชายได้เบาะมักวางเครื่องใช้ที่ทำด้วยเหล็ก เช่น กริช เพื่อให้เขาเข้มแข็ง ประเพณีเข้าสู่หนัด หรือมาโชะยวีย (เข้าอิสลาม) ในวันทำพิธีหนัดต้องเตรียมจัดสิ่งของในการทำพิธี คือ ผ้าขาว 1 หลา ไก่ตัวผู้เป็น ๆ 1 ตัว เหยือกบรรจุน้ำใบใหญ่ ต้นกล้วย 1 ต้น เขียนหมาก เงิน 30 บาท และกริช เพื่อความเป็นมงคลป้องกันเสนียดจัญไร ประเพณีแต่งงาน คู่บ่าวสาว เจ้าบ่าวมักเหน็บกริชไว้ด้วยเพื่อเสริมความสง่างามและความมีตะบะ สำหรับชาวพุทธหรือชาวมุสลิม แม้นับถือศาสนาต่างกัน มีขนบธรรมเนียมประเพณี และคติความเชื่อต่างกัน แต่ความเชื่อในกริชแล้วมีความคล้ายคลึงกัน คนทั้งสองกลุ่มมีความเชื่อว่ากริชเป็นศาสตร์อาวูรที่สูงส่ง มีพร้อมทั้งพลังและอำนาจลึกลับ

สุวิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์และคณะ (2543 : 81) ได้กล่าวถึงพิธีกรรมของกริชโดยสรุปว่าการให้คำสาบาน โดยใช้กริชประกอบในพิธีกรรมว่า การตึมน้ำสาบานของชายไทยภาคใต้ทั้งตอนล่างและตอนกลาง นิยมกระทำกันในการณีสถาบันตนเป็น “อ้ายเกลอ” หรือ “เป็นเกลอ” (เป็นเพื่อนร่วมน้ำสาบานแบบตายแทนกันได้) โดยใช้กริชหรืออาวุธประจำตัวของผู้ร่วมสาบานชนิดอื่นก็ได้ เช่น มีดบาดะ (เป็นชื่อมีดพกอีกรูปแบบหนึ่งของตระห่างปัตตานี) มีดหางไก่ หอก ลูกขวาน (ขวานขนาดเล็กใช้สำหรับพกพา)

เป็นต้น ใช้แช่น้ำเพื่อตีรวมกัน บางครั้งมีการกรีดเลือดผู้ร่วมสาบานผสมลงไปด้วย แล้วกล่าวคำสาบานว่าถ้าผิดคำสาบานให้ตายด้วยอาวุธชนิดนั้น ๆ

จากคำบอกเล่าจากหัวหน้าคณะโนรา กล่าวว่ กริชเป็นศาตราวุธศักดิ์สิทธิ์ที่ คณะทุกคนต้องมี โดยจะนำกริชมาวางในพานร่วมกับเครื่องสังเวยตามขนบประเพณี ประกอบอยู่ในพิธีกรรมโนราเหี้ยบเสน อันเป็นการรักษาโรคชนิดหนึ่งแบบโบราณ

จากข้อความสำคัญดังกล่าว พอสรุปได้ว่า บทบาทของกริชในอดีตมีความสัมพันธ์และผูกพันกับวิถีชีวิตของคนภาคใต้มากมายหลายเรื่อง การใช้กริชเป็นวัฒนธรรมที่แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรม อินดู-ชวา กับคนในท้องถิ่นและความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มคนตลอดแหลมมลายูที่มีร่วมกัน ความงามของกริชและวัฒนธรรมการใช้กริชที่มีมายาวนานเป็นภาพสะท้อนให้เห็นว่าอาวุธใช้จะมีประโยชน์เพียงการทำลายล้างหรือทำลายผู้อื่นเท่านั้น ทว่ากริชยังเป็นอาวุธทางปัญญาที่หล่อหลอมให้เกิดวัฒนธรรมในสังคมภาคใต้ตอนล่าง กริชมีความงดงาม มีพลังและพละานุภาพ เปรียบเสมือนเป็นตัวแทนพระศิวเทพ สร้างความภาคภูมิใจให้กลับผู้ครอบครองเป็นสัญลักษณ์ของชุมชนมาแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ลักษณะและองค์ประกอบของกริช

กริช ความเป็นมาของกริชเป็นอย่างไร ไม่เป็นที่แน่ชัด แต่จากเรื่องราวในเทพนิยาย และตำนาน กริชนั้นจะเป็นอาวุธประจำตัว และสืบทอดให้แก่คนในตระกูลสืบไป ทั้งยังมีคุณค่าในเชิงเป็นศิลปวัตถุที่เป็นมงคลและศักดิ์ศรีของผู้พกพา

กริช เป็นคำในภาษาชวา มลายูส่วนในภาษาถิ่นยะลา เรียกว่า กรือเรฮ์ เนื่องจาก กริชมีความเกี่ยวข้องกับชาวชวาในสมัยโบราณที่เชื่อในเทพเจ้า ลักษณะของด้ามกริช มักจะทำเป็น รูปสัตว์ในเทพนิยายของชวา และไม่ขัดกับหลักทางศาสนาอิสลาม เกี่ยวกับการใช้กริชในบริเวณแถบคาบสมุทรมลายู รูปแบบของกริชมีพัฒนาการเป็นไปตามกลุ่มวัฒนธรรมของตน จนมีลักษณะเฉพาะตามความนิยมของแต่ละท้องถิ่น รูปแบบที่แตกต่างกันของด้ามกริช ดากริชและฝักกริช จึงมีความแตกต่างกันไปมากมาย มีผู้จำแนกกริชไว้ด้วยกัน 7 กลุ่ม โดยอาศัยรูปแบบของด้ามเป็นหลักได้แก่

1) กริชแบบกลุ่มบาหลี และมดูรา เป็นกริชของชาวฮินดู ด้ามกริชมักแกะสลักเป็นรูปบุคคลลักษณะเหมือนจริงมากกว่าเป็นนามธรรมและมีอัตลักษณ์ที่เด่นชัด 2 แบบ คือ แกะเป็นรูปยักษ์หรือรูปราชสและแบบเทพยดาที่ทรงเครื่องแบบตัวละครในนาฏศิลป์บาหลี ดากริชกลุ่มนี้เนื้อเหล็กจะเป็นมันแวววาว เรียบไม่มีเส้นในเนื้อ



ภาพที่ 2 : หัวกริชในกลุ่มบาทลี

ที่มา : <http://www.rachandam.com/article/18/42/84>

- 2) กริชแบบสกุลช่างขวา ด้ามกริชแบบชวามองดูคล้ายกับคิวงสิงค์ ปลายด้ามโค้งมนคล้าย เมล็ดมะม่วงหิมพานต์ บางคนมองว่าเป็นสัญลักษณ์ ส่วนของปากฝักทำเป็นรูปคล้ายเรือ
- 3) แบบบูกิส ด้ามแกะสลักอย่างเรียบง่ายคล้ายไม้เท้า พบได้ทั่วไปในมาเลเซีย ภาคใต้ของ ไทยเรียกว่าหัวจิ้งเหลน
- 4) แบบคาบสมุทรตอนเหนือ ด้ามเป็นรูปคล้ายผู้ชายนั่งกอดอก ไหล่ตักข้างหนึ่ง บ้างก็ พรรณนาต่อว่า ชายผู้นี้มีอาการหนาวสั่นสะท้านด้วยพิษไข้ จึงเรียกว่า กริชแบบชราป่วย หรือหัวลูกไก่ ส่วนมากที่ด้ามกริชจะมีปลอกโลหะหุ้ม ปากฝักมีไหล่ว้างเป็นรูปสี่เหลี่ยม
- 5) แบบขุนตัง ด้ามมีรูปร่างคล้ายห้วนก มีการเสริมด้วยโลหะเงินหรือทองให้ดูงดงาม เป็น กริชที่ลักษณะคล้ายดัดแปลงมาจากดาบ ใบกริชคล้ายกระบี่มากกว่ากริช มีส่วนโกร่งปรากฏอย่างเด่นชัด
- 6) แบบสุมาตรา ด้ามกริชมักทำด้วยงาช้างหรือเขาสัตว์เป็นลวดลายพรรณพฤกษชาติ มีการฉลุลูกเป็นบางส่วน ลักษณะของดากริชกลม ยาวเรียวและแคบคล้ายกระบี่ ตรงกลางจะมีสันนูนขึ้นมา
- 7) แบบปัตตานี ด้ามทำด้วยไม้แกะสลักประณีตสวยงาม รูปร่างคล้ายนกฟักกะ แต่ชวามอง ว่าเป็นตัว “ตัวว้ายง”

ส่วนสำคัญของกรีซ ประกอบด้วย

ตัวกรีซ หรือเรียกว่า ตากริซ หรือไซกริซ ส่วนนี้เป็นโลหะที่มีส่วนผสมอย่างพิสดาร ตามความเชื่อของชาว หรือผู้สั่งทำกรีซตกลงกัน ตัวกรีซมีลักษณะโคนกว้าง ส่วนปลายเรียวแหลม มีคมทั้งสองด้าน ตัวกรีซมีโครงสร้าง 2 แบบ คือ

- ตัวกรีซแบบใบเรือ เป็นรูปยาวตรงส่วนปลายเรียวและบาง ซึ่งอาจจะแหลมหรือมนก็ได้ แบบนี้จะคล้ายรูปใบเรือ ปรีอ คือพิฆาตชนิดหนึ่งมีลักษณะใบยาวและเรียว กรีซใบเรือบางเล่มจะมีร่องลึก ยาวขนานไปกับคมกรีซ

- ตัวกรีซแบบคด มีลักษณะคดไปคดมาและค่อย ๆ เรียวยาวลงไปคล้ายกับเปลวเพลิง การทำกรีซให้คดนั้น จุดประสงค์คือ เมื่อแทงจะทำให้บาดเจ็บแผลกว้างจนสามารถแทงผ่านกระดูกได้

หัวกรีซ หรือด้ามกรีซ นิยมทำเป็นหัวคน หัวสัตว์ ต่อมาได้มีการเปลี่ยนเป็นรูปทรงเลขาคณิตที่ไม่ผิดตามหลักศาสนาอิสลาม หัวกรีซจะแกะจากวัสดุต่าง ๆ เช่น ไม้เนื้อแข็ง งาช้าง เขาสัตว์ หรือหล่อด้วยโลหะ

ปลอกสวมกัน เป็นส่วนที่ติดกับหัวกรีซ เพื่อให้หัวกรีซยึดติดกับกันได้อย่างมั่นคงและไม่ให้หัวกรีซแตกร้าวได้ง่าย นิยมทำด้วยโลหะ ทองเหลือง เงินหรือทองคำ และมีการแกะสลักลวดลายที่ประณีต

ฝักกรีซ เป็นที่เก็บคมกรีซเพื่อความสะดวกในการพกพา มักทำด้วยโลหะชนิดเดียวกับโลหะที่ทำปลอกสวมกัน และแกะสลักด้วยความประณีต

กรีซสกุลช่างปัตตานี กรีซรูปแบบนี้เรียกกันในห้องถิ่นกันอยู่หลายชื่อ ในกลุ่มของชาว มุสลิมปัตตานี เรียกกรีซรูปแบบนี้ว่า กรีซตะยง ก็มี เรียกว่า กรีซจ่อเต้ง ก็มีส่วนใหญ่กลุ่มชาวพุทธ จะเรียกอยู่หลายชื่อเช่นกัน เช่น กรีซหัวนก กรีซหัวพังกะกรีซหัวนกพังกะ และกรีซพังกะเพราะ รูปลักษณ์ของด้ามกรีซรูปแบบนี้ มองดูผิวเผินด้ามกรีซจะมีมุกยาวแหลม คล้ายปากของนก กระเด็น รูปลักษณ์ที่แท้จริงคือยักษ์ในตัวย่าง หรือตัวหนังสือของชาวที่เคยเข้ามามีอิทธิพลใน ศิลปกรรมท้องถิ่นของเมืองปัตตานีในอดีต นกกระเด็นนี้ ชาวภาคใต้ในสมัยก่อนจะเรียกว่า “นกพังกะ” ซึ่งเป็นคำที่ชาวภาคใต้ยืมมาจากภาษามลายู คำมลายูกลางเรียกนกกระเด็นว่า บุรงเปกาะ เนื่องจากกรีซรูปแบบนี้ด้ามกรีซและฝักกรีซถือกำเนิดขึ้นในพื้นที่ของเมืองปัตตานี (สามจังหวัด ชายแดนภาคใต้) ก่อน โดยศิลปินช่างท้องถิ่นของเมืองปัตตานี รูปแบบของด้ามกรีซนั้นเกิดจาก อิทธิพลของตัวหนังสือแบบชาว (วาย่งยาวา) ในทางวิชาการจึงเรียกกรีซที่ฝักและด้ามในรูปแบบนี้ว่า “กรีซสกุลช่างปัตตานี กรีซชนิดนี้พบว่ามีใช้กันตั้งแต่พื้นที่ในจังหวัดสงขลาตอนใต้ อันได้แก่ อำเภอจะนะ อำเภอเทพา และอำเภอสบ้าย้อย ตลอดลงไปจนถึงปัตตานี ยะลา นราธิวาส รวมไปถึงรัฐกลันตัน และตรังกานู ของประเทศมาเลเซียแต่จะพบหนาแน่นมากที่สุด ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนใต้

กรีซเมืองรามัน (เป็นหัวเมืองหนึ่งใน 7 หัวเมืองปัตตานี) เป็นกรีซตระกูลสำคัญในประวัติของกรีซ และเป็นที่ขึ้นชื่อมานานมีประวัติว่าเมื่อประมาณ สามร้อยปีที่ผ่านมา ด้วยเรื่องเล่าที่ว่าเจ้าเมืองรามันประสงค์จะให้มีการเป็นอาวุธคู่บ้านคูเมืองและต้องการมีการมีกรีซประจำพระองค์ด้วย หรือในบางคราวจะมี

ไว้ประทานแก่ขุนนางผู้จงรักภักดี หรือผู้ทำความดีแก่บ้านเมือง หรือเป็นของขวัญแก่แขกบ้านแขกเมือง แต่กรีซติ ๆ ในช่วงนั้นหายากมาก เจ้าเมืองรามันจึงได้ให้คนไปเชิญช่างฝีมือดี และแก้กล้ำด้วยยาคุม จากชวามาตั้งเป็นช่างประจำเมือง นามว่า “บันไดชาระ” มาทำกริชที่เมืองรามันทีในรูปแบบปัตตานี และรูปแบบรามันท์ ซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะ จนกริชรูปแบบนี้ถูกเรียกขานในท้องถิ่นว่า “กริชรูปแบบ บันไดชาระ” ตามชื่อของช่างทำกริชชาวผู้นั้น ต่อมาได้ถ่ายทอดการทำกริชแก่ลูกศิษย์เจ็ดคน แต่ละคน ได้ความรู้คนละแบบและเป็นที่รู้จักกันแพร่หลาย คือ กริชจือรีตอ กริชอาเนาะลัง กริชสบูมิส กริชแบคอสบูการ์ กริชปแดนซาระห์ กริชบาหลี กริชแดแบะ หรือกายืออาริส แต่ละแบบมีความแตกต่างกัน ในรูปแบบและรายละเอียดของตัวกริช

กริชนั้นสามารถใช้เป็นอาวุธได้ทุกส่วน เช่น ตรงส่วนที่เป็นปลอกกริชนั้นใช้เป็นกระบองหรือเป็นโล่ได้ ตรงหัวของปลอกจะมีลักษณะเป็นไม้ง่าม เพราะทั้งสองด้านจะมีลักษณะคล้ายใบโกสนแหลม ยื่นออกมาด้านบน เรียกว่า “ปุกรม้งมะ” อยู่ระหว่างหัวกริชหรือ “ปุกรปือกาภา” ใช้ปิดตรงแขนศัตรู ทำให้เอ็นขาดได้ ตรงส่วนปลายของปลอกกริชนั้น ใช้แทงตรงเข้าที่ลิ้นปี่ทำให้ศัตรูหมดสติได้ ส่วนใบมีด ก็ใช้แทงศัตรู แต่ความเชื่อของคนสมัยก่อนจะถือว่าถ้าไม่จำเป็นจะไม่นำใบมีดกริชออกจากปลอก เด็ดขาด เพราะว่ากริชนั้นเป็นอาวุธร้ายแรง คนในสมัยก่อนมีความเชื่อว่าเมื่อใบมีดออกจากปลอก แล้วจะได้กลิ่นคาวเลือดทำให้การดึงกริชออกจากปลอกในแต่ละครั้งจะทำให้เกิดการนองเลือดขึ้น

การรำกริช

นาฏศิลป์ไทยการรำใช้อาวุธนับเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งที่มีในการแสดงละครของไทย การรำใช้อาวุธนอกจากจะรำไปตามแบบแผนที่เน้นความประณีตในท่ารำแล้ว ยังเป็นการอวดฝีมือของผู้รำ การรำกริช เป็นการแสดงออกถึงศิลปะอย่างหนึ่ง การเกิดศิลปะการแสดงท่าลีลารำกริชขึ้นมา คงจะเกิดจากความงามในการต่อสู้ด้วยกริช การรำกริชที่มีปรากฏอยู่ในวรรณกรรมการแสดงของไทย เช่น ละครดึกดำบรรพ์ เรื่องอิเหนา ตอนตัดดอกไม้ถวายกริช เป็นการรำเพื่อทำกิจกรรมต่าง ๆ กริชสุหรานาง เป็นกริชรำเพื่อบวงสรวง ดรสาแบหลา เป็นการรำกริชเพื่อฆ่าตัวตายตามพระสวามี เป็นต้น จะเห็นได้ว่าการรำกริชจะรำได้ทั้งผู้หญิงและผู้ชาย เป็นการแสดงที่กระบวนท่ารำประกอบการใช้กริชในลักษณะต่าง ๆ ตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทย และพิธีกรรมที่เกิดขึ้นจริงในสังคมชาวโบราณ

การต่อสู้วิชากระบี่กระบองบางสำนักของไทยสมัยก่อน ได้จัดให้มีการแสดงรำกริชเพิ่มขึ้นมา ในโอกาสพิเศษนอกเหนือจากการแสดงอาวุธกระบี่กระบองโดยใช้เพลงสระหม่าแขก (ชื่อเพลงสำเนียงชวา ใช้ประกอบการรำกริช) ประกอบการแสดง และในเมื่อ พ.ศ. 2449 ปรากฏหลักฐานว่าได้มีการสอน และฝึกหัดกริชในวิชากระบี่กระบองอย่างเป็นระเบียบแบบแผนที่สามัคยาจารย์สมาคม โดยมีขุนยี่สารสรพยากร (ครูแสดงดาบ) เป็นผู้ทำหน้าที่สอน ในเรื่องท่ารำกริช ซึ่งแต่ละสำนักมีความแตกต่างกัน

รุ่นภา นิมพุด (2540 : 404) ได้กล่าวถึงท่ารำกริชของนาฏศิลป์ไทยไว้ว่า ท่ารำที่ใช้ได้พัฒนา มาจากท่ารำของมิดสั้น ซึ่งเหมือนกับกระบี่ที่พัฒนามาจากท่ารำของมิดสั้นเช่นกัน ดังนั้น ท่ารำกริช จึงเหมือนกับท่ารำกระบี่ โดยมีการกำหนดชื่อไม้รำ ด้วยคำที่จำได้ง่ายและคล้ายกิริยาที่กระทำ ท่ารำ มีทั้งหมด 12 ไม้รำ

1. ลอยชาย
2. ดวงทัดหู
3. เหน็บข้าง
4. ตั้งศอก
5. จ้วงหน้าและจ้วงหลัง
6. ควงป้องหน้า
7. ทำยักษ์
8. ทำสอยดาว
9. ควงแตะ
10. แหวกม่าน
11. ลดล่อ
12. เชิญเทียน

รุ่นภา นิมพุด (2540 : 390-414) ยังกล่าวถึงวิธีการเหินกริชและการจับกริชสรุปได้ว่า การ รำกริชตัวพระในละครใน เรื่องอิเหนา มักนิยมใช้กริชแบบบูกิส และแบบปัตตานี อาจเป็นเพราะ ลักษณะของกริชที่มีด้ามยาวโค้งงอ เหมาะแก่การจับรำได้สะดวก ลักษณะการใช้กริช มี 2 ขั้นตอน คือ

1. การเหินกริช ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา มี 2 วิธี คือ การเหินกริชโดยหันด้าม หายขึ้น และการเหินกริชให้ด้ามคว่ำลง โดยสอดกริชทั้งฝักลงใต้เข็มขัด ตรงบริเวณด้านซ้ายของชายพก ให้ปลายกริชเฉียงลงทางซ้าย

2. การชักกริชและการจับกริชรำ มี 2 วิธี คือ วิธีที่ 1 การชักกริชและการจับกริชรำทั้งฝัก และวิธีที่ 2 การชักกริชและการจับกริชเฉพาะตัวกริชหรือเรียกว่า “กริชเปล่า”

วิธีที่ 1 การชักกริชและการจับกริชรำทั้งฝัก มีวิธีปฏิบัติ 2 วิธี คือ ปฏิบัติตามการ เหินกริชแบบด้ามหงายขึ้น และปฏิบัติตามการเหินกริชแบบด้ามคว่ำลง

- การชักกริชและการจับกริชทั้งฝัก จากการเหินกริชด้ามหงายขึ้น วิธีปฏิบัติ มือขวา คว่ำลงบนด้ามกริช ให้ด้ามกริชอยู่ระหว่างนิ้วชี้กับนิ้วกลาง แยกนิ้วหัวแม่มือรองใต้ปากฝักและจับฝัก กริชไว้ ส่วนนิ้วที่เหลือองลงจับบริเวณปากฝัก สิ่งสำคัญของการชักกริชในลักษณะนี้ คือ ส่วนงอของ ด้ามจะต้องอยู่ทางนิ้วหัวแม่มือ

- การชักกริชและการจับกริชทั้งฝัก จากการเหินกริชด้ามคว่ำลง วิธีปฏิบัติ ปฏิบัติ เช่นเดียวกับการชักกริชทั้งฝักตามแบบแรก แต่ส่วนงอของด้ามกริชจะหันทางนิ้วก้อย

วิธีการจับกริชแบบนี้ใช้ในตอนศึกกระหมังกุหนิง ช่วงก่อนจะรบด้วยกริช ตอนสุหรานาง รำกริชในตอนท้าวดาหาวงสรวง ช่วงเพลงสระหม่า และการรำป็นหยีตรวจพล

วิธีที่ 2 การชักกริชและการจับเฉพาะตัวกริช มีวิธีปฏิบัติ 2 วิธี คือ ปฏิบัติตามการ เหน็บกริชแบบด้ามหงายขึ้น และปฏิบัติตามการเหน็บกริชแบบด้ามคว่ำลง

- การชักกริชและการจับกริชเฉพาะตัวกริช จากการเหน็บกริชด้ามหงายขึ้น วิธีปฏิบัติ คว่ำมือขวากำรอบด้ามกริช ให้ตัวกริชอยู่ทางนิ้วก้อย จากนั้นชักเฉพาะตัวกริชออกจากฝัก โดยใช้มือ ซ้ายช่วยจับกันฝักกริชไว้ไม่ให้หลุดไปกับตัวกริช

- การชักกริชและการจับกริชเฉพาะตัวกริช จากการเหน็บกริชด้ามคว่ำ วิธีปฏิบัติ หงายมือขวา สอดลงใต้ด้ามกริชที่งอกลง แล้วกำรอบด้ามตัวกริชจะอยู่ทางนิ้วก้อย จากนั้นชักออกมา เฉพาะตัวกริช โดยใช้มือซ้ายช่วยจับกันฝักไว้

วิธีการชักกริชและจับกริชเฉพาะตัวกริชทั้งสองวิธี ใช้กับการรำในเหตุการณ์รบ เช่น ศึกกระหมังกุหนิง ศึกป็นหยีรบยาห์รัน ใช้ในตอนหนีหน้าตัดอกไม้ ฉายกริช แต่สิ่งที่ต้องทำทุกครั้งหลังจาก ชักกริชออกมาแล้ว คือถอดผ้าสีแดงที่ผูกกับด้ามกริชออกมาสวมไว้ที่นิ้วกลางของมือซ้าย

สำหรับการใช้กริชประกอบการแสดงในภาคใต้ นั้น พบในแถบจังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้แก่ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส มีปรากฏการรำอยู่ 2 แบบคือ อยู่ในการแสดงที่เรียกกันว่า สิละ และ การรำกริช ของช่างทำกริชรามันห์ ซึ่งทั้งสองแบบมีพื้นฐานมาจากศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวเหมือนกัน

1. สิละ

สิละ เป็นการแสดงอย่างหนึ่งในเชิงการต่อสู้ แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการต่อสู้ด้วยอาวุธต่าง ๆ ในร่างกายลักษณะเดียวกับมวยไทย แต่สิละจะไม่กำหนด การออกท่าเยื้องย่างกิริยาราย การหันตัวกลับ ด้วยท่าทางที่สง่า ทำให้ผู้ได้เห็นการรำสิละมีความเพลิดเพลินเจริญตาและมีความสุขใจ ต่อมามีการบรรจุการรำ หรือการต่อสู้แบบสิละเข้าเป็นกีฬาอย่างหนึ่งในระดับชาติ จึงทำให้การรำสิละ มีความแพร่หลาย ทั้งในสถานศึกษา และวงการกีฬา จึงเชื่อว่าสิละซึ่งเป็นทั้งศิลปะการแสดงและกีฬา อยู่ในวัฒนธรรมไทย และในจิตใจของคนไทย (สืบพงศ์ ธรรมชาติ. (2555 : 67) และประพนธ์ เรืองณรงค์ (2540 : 158) ได้กล่าวว่า สิละเป็นศิลปะการต่อสู้อย่างหนึ่งของชาวไทยมุสลิม ทำนองเดียวกันกับคาราเต้ ยูโด กังฟู หรือมวยไทย ชาวไทยมุสลิมภาคใต้เรียกการต่อสู้แบบสิละอีกอย่างว่า “ดีกา” หรือ “บือดีกา” นอกจากนี้ ปัทมาพร ชเลิศเพชร (2542 : 21-24) ก็ได้กล่าวถึงการแสดงสิละ ว่า สิละเป็นการแสดงรูปแบบหนึ่งของภาคใต้ที่แสดงถึงศิลปะป้องกันตัวแบบชาวมลายูโดยมีกริชเข้ามาประกอบ ที่มีรูปแบบเฉพาะ แตกต่างไปจากศิลปะการละเล่นชนิดอื่นเนื่องจากเน้น การฝึกฝนให้ผู้ เล่นมีพลังกำลังที่แข็งแรงผสมกับศิลปะในการต่อสู้ที่สวยงามนอกเหนือจากความบันเทิง สิละยังมีคุณค่าต่อเยาวชนมากมาย ซึ่งสามารถแบ่งได้ 3 ด้าน คือ คุณค่าที่มีต่อตนเอง ได้แก่ ทำให้ร่างกาย มีสมรรถภาพที่ดี มีความสง่างาม แข็งแรง คล่องแคล่วว่องไว มีความกล้าหาญ มีความเชื่อมั่นในตนเอง สามารถตัดสินใจอย่างเฉียบพลัน มีระเบียบวินัย รักความยุติธรรม ไม่ชมเชยรังแกผู้อื่นทำให้สามารถ

บังคับใจตนเอง มีความสุขุม เยือกเย็น ทำให้มีสัมมาคารวะ สุภาพ อ่อนโยน รู้จักป้องกันตนเองเมื่อเกิดเหตุการณ์คับขัน ฝึกกระบวนการคิดอย่างมีวิจารณญาณ ฝึกการมีน้ำใจเป็นนักกีฬา มีไหวพริบ มีสมาธิ อีกทั้งยังเป็นการออกกำลังกายเพื่อสุขภาพอนามัย และสร้างความสามัคคีในหมู่คณะ คุณค่าต่อสังคม ได้แก่ เป็นการรักษากฎมีปัญญาท้องถิ่นด้านต่าง ๆ คือ ด้านศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นให้คงอยู่และให้เป็นที่รู้จักกว้างขวาง ด้านความเชื่อและพิธีกรรมที่ปรากฏ อันเป็นการแสดงออกถึงความเคารพ กตัญญู ต่อบรรพบุรุษ ชุมชนเกิดความสงบสุข เพราะสละช่วยสร้างให้ผู้ฝึกเป็นผู้มีวินัย และมีความซื่อสัตย์ รักพวกพ้อง และคุณค่าต่อประเทศชาติ ได้แก่ เป็นการปลูกจิตสำนึกให้คนไทยรักและหวงแหน ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเครื่องบ่งบอกถึงความเป็นของชาติ เป็นการแสดงที่สามารถสร้างชื่อเสียงให้กับ ประเทศชาติในการแข่งขันสละในระดับประเทศและระดับโลก

ตำนานสละ

สมัยหนึ่ง สามสหายเชื้อสายสุมาตรา ชื่อบูฮันนุดิน ชัมชุดดิน และฮามินนุดิน เดินทางจามเมืองมิงกาเบา ฝั่งตะวันออกเฉียงเหนือของสุมาตรา สำนักวิทยายุทธนั้นอยู่ใกล้สระน้ำใหญ่ น้ำในสระไหลมาจากหน้าผาสูงชัน ริมสระมีต้นบอมอร์(ต้นอินทนิล) ออกดอกสีม่วงสดกลมกลืนกับสีนกกินปลา ซึ่งถลาร่อนแล่นน้ำเนื่องนิത്യ วันหนึ่งฮามินนุดินไปดักน้ำที่สระแห่งนั้นเขาสังเกตเห็นว่าแรงน้ำตกให้น้ำในสระเป็นระลอกคลื่นหมุนเวียน และที่น้ำทิ้งคือ ดอกบอมอร์ช่อหนึ่งซึ่งหล่นจากต้น ถูกน้ำพัดตกลงกลางสระน้ำ แล้วถอยย้อนกลับไปใกล้ตลิ่ง ลอยไปลอยมาเช่นนี้ประหนึ่งว่ามีชีวิตจิตใจ ฮามินนุดินเพิ่มความพิศวงถึงกับวางกระบองไม้ไผ่ซึ่งบรรจุน้ำแล้วจ้องมองดอกไม้ในสระเป็นเวลานาน จนกระทั่งกระแสนลมและกระแสนพัดพาดอกบอมาร์ออกจากกระแสน้ำวน จากนั้นชายหนุ่มรีบคว้าดอกไม้ช่อนั้นกลับมา เขาได้นำลีลาการลอยของดอกไม้มาประยุกต์สอนการว่ายน้ำให้แก่เพื่อนทั้งสอง และช่วยกันคิดวิธีเคลื่อนไหวอาศัยแขน ขา เพื่อป้องกันฝ่ายปรปักษ์ เมื่อสามสหายเดินทางกลับถิ่นเดิมแล้ว ก็ตั้งสำนักเพื่อถ่ายทอดวิชาที่ได้คิดค้นขึ้นมา ปรากฏว่ามีผู้สนใจสมัครฝึกฝนศิลปะการต่อสู้แบบสละเป็นที่แพร่หลายออกไปตามลำดับ (ประพนธ์ เรืองณรงค์. 2540 : 158-159)

นอกจากนี้ ประพนธ์ เรืองณรงค์ (2540 : 159) ยังกล่าวอีกว่า สาเหตุที่เรียก “สละ” ว่า บางครั้งเขียนหรือพูดเป็น “สละ” หรือ “ซิละ” รากศัพท์มาจากคำว่า “สละ” ในภาษาสันสกฤต เพราะดินแดนชาวมลายูในอดีต เคยเป็นดินแดนของอาณาจักรศรีวิชัย ซึ่งมีวัฒนธรรมอินเดียเป็นแม่บทสำคัญ เพราะฉะนั้น จึงมีคำสันสกฤตปรากฏอยู่มาก ความหมายเดิมของสละ หมายถึงการต่อสู้ด้วยน้ำใจ นักกีฬา ผู้เรียนวิชานี้จึงต้องมีศิลปะ มีวินัยที่จะนำกลยุทธ์ไปใช้ป้องกันตัวไม่ไปทำร้ายผู้อื่นได้รับความเดือดร้อน

เมื่อจะฝึกสละ ผู้ฝึกจะต้องไหว้ครู โดยนำผ้าขาว ผ้าม่วงด้ายขาว และแหวน 1 วง มามอบให้กับครูฝึก ถือว่าเป็นค่าสมัคร ผู้เป็นศิษย์ใหม่จะต้องมีอายุไม่น้อยกว่า 15 ปี ระยะเวลาที่เรียน 3 เดือน 10 วัน (ประมาณ 100 วัน) จึงจะจบหลักสูตร ในรุ่นหนึ่ง ๆ ผู้ที่เก่งที่สุดจะได้รับแหวนจากครู และได้รับเกียรติเป็นหัวหน้าทีมและสอนแทนครูได้ (ประพนธ์ เรืองณรงค์. 2527 : 111-112)

รูปแบบของศิลปะ

ศิลปะมี 2 รูปแบบ คือ (ศูนย์ศิลปวัฒนธรรมสถาบันราชภัฏยะลา. 2538 : 27)

1) ศิลปะมือเปล่า ศิลปะแบบนี้ใช้เฉพาะมือ แขน ขา เคลื่อนไหวปิดป้องและทำร้ายคู่ต่อสู้ ผู้เล่นศิลปะจะไม่กำหมัดแน่นเหมือนมวยไทย เพราะในการเล่นศิลปะมีการตบ จับแขน จับขาคู่ต่อสู้เพื่อเหวี่ยงให้ล้มลง เมื่อเวลาชกต่อยกันบ้างก็จะกำหมัด การใช้เท้าถีบหรือเตะก็ไม่มีลวดลายพลิกแพลง และหนักหน่วงอย่างมวยไทย ศิลปะมือเปล่าในปัจจุบันค่อนข้างไปทางการแสดงทำร้ายรามากกว่าการต่อสู้อย่างจริงจัง

2) ศิลปะกริช ศิลปะแบบนี้คู่ต่อสู้จะถือกริชคนละเล่ม หรือถือไม้ไผ่เหลาแบน ๆ ยาวประมาณ 1 เมตร (ถึงแม้จะถือไม้ไผ่ก็เรียกกันทั่วไปว่า ศิลปะกริช) ศิลปะกริชจะมีท่าทางซิ่งซังเอาจริงเอาจังมากกว่าแบบแรก มีการวางท่าแสดงการแทง การหลบหลีก ถึง รับและการทำลายพลังกล้ำเนื้อคู่ต่อสู้เพื่อให้กริชหลุดจากมือ แต่ศิลปะกริชในปัจจุบันก็แสดงท่าต่าง ๆ เพียงเบา ๆ เป็นการแสดงลีลาการรำรำกริชมากกว่าการใช้กริชต่อสู้กัน

ประเภทของศิลปะ

ในพื้นที่สามจังหวัดชายแดนใต้ของไทย ได้แก่ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส และในพื้นที่บางส่วนของจังหวัดสงขลาได้แก่ อำเภอสะบ้าย้อยและอำเภเทพา มีการแบ่งการเล่นศิลปะออกเป็น 3 ประเภทตามรูปแบบและลักษณะของการแสดง คือ

1) ศิลปะยาโต๊ะ เป็นศิลปะประเภทอาศัยศิลปะการต่อสู้ที่มีการแข่งขันประชันฝีมือและภูมิปัญญา เมื่อฝ่ายหนึ่งรุกอีกฝ่ายหนึ่งต้องรับถั่วรับไม่ได้ก็จะตกไปเลยเรียกว่า ศิลปะยาโต๊ะ (ตก)

2) ศิลปะตารี (รำ) เป็นการแสดงการต่อสู้ประกอบท่ารำที่เน้นการอวดลีลาการรำรำ มีการต่อสู้จริงจึงอะไรากนัก แต่โบราณการรำรำส่วนมากใช้แสดงเฉพาะหน้าเจ้าเมือง หรือเจ้านายชั้นสูง

3) ศิลปะกายอ (กริช) เป็นการแสดงการต่อสู้โดยใช้กริชประกอบการรำรำและอวดลีลาท่ารำคล้ายกับการต่อสู้ด้วยอาวุธดาบ กระบี่กระบอง ไม่ใช่การต่อสู้จริง ๆ แต่อวดลีลากระบวนท่าต่อสู้ส่วนมากมักแสดงในเวลากลางคืน

องค์ประกอบของการเล่นศิลปะ

องค์ประกอบที่สำคัญของการเล่นศิลปะ คือ ผู้เล่น เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี สถานที่แสดง โอกาสที่แสดง ซึ่งจะกล่าวถึงรายละเอียด ดังนี้

1) ผู้เล่น

ปัทมาพร ชเลศเพ็ชร (2542 : 40-41) กล่าวว่า การละเล่นศิลปะ แบ่งจำนวนผู้เล่นได้เป็น 3 ชนิดคือ

- การรำเดี่ยว คือ การโชว์สวดส่ายท่าทางของสละเพียงคนเดียว นิยมรำทำไห้ครูสละ สามารถนำมาแข่งขันเพื่อโชว์ท่าสวยงามได้ สละชนิดนี้ไม่มีท่าทางการต่อสู้ ท่าทางจึงมุ่งไปในการแสดงถึงลีลาการก้าวเท้า ถอนเท้า หมุนลำตัว การตั้งลำแขนและพลังของกล้ามเนื้อ

- การรำสละคู่ คือการต่อสู้กัน 2 คน ลักษณะการรำสละคู่ มี 2 ลักษณะ คือ สละคู่เพื่อการแข่งขัน จัดเป็นกีฬาพื้นบ้าน มีทั้งรุกและรับ มีการตัดสินใจแพ้ชนะและมีการจัดการการแข่งขัน โดยดูจากท่าทางการถูกคู่ต่อสู้ทำให้ล้มลงและหาวิธีแก้อย่างมีชั้นเชิง อีกลักษณะคือสละเพื่อโชว์ความสวยงามของท่าทางต่อสู้ เป็นการแสดงท่าต่อสู้ที่ไม่เอาจริงจัง ใช้ผู้หญิงหรือผู้ชายเล่นก็ได้

- การรำสละหมู่ คือการรำสละทีละหลายคน ตั้งแต่ 4 คนขึ้นไป เพื่อโชว์ความงามและความพร้อมเพรียง ในลักษณะการแสดงพื้นเมือง แสดงกระบวนการต่อสู้ต่าง ๆ ไม่เน้นการแข่งขัน แพ้-ชนะ คล้ายการโชว์แม่ไม้มวยไทย ผู้แสดงมีทั้งชายและหญิงปะปนกัน

สรุปได้ว่า ในการเล่นสละคณะหนึ่ง ๆ ประกอบด้วยผู้เล่น อย่างน้อย 2 คนขึ้นไป เป็นการแสดงคู่กัน ในลักษณะกระบวนการต่อสู้ป้องกันตัว

2) เครื่องแต่งกาย

ประพนธ์ เรืองณรงค์ (2527 : 113) กล่าวว่า การแต่งกายของนักสละ ประกอบด้วย ผ้าโพกศีรษะ เสื้อคอกลมหรือคอตั้ง นุ่งกางเกงขายาวแล้วมีผ้าโสร่งเรียกว่า ผ้าซอกเกิดลายสวดสวยสมทับ พร้อมกับผ้าลือปะคาดเอว หรือมีฉะนั้นก็คาดเข็มขัดคาดทับโสร่งให้กระชับ นอกจากนั้นเหน็บกริชตามฉบับนักสู้ไทยมุสลิม

ปัทมพร ขลิตเพชร (2542 : 42) กล่าวว่า ลักษณะการแต่งกายสละมีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ตามแบบไทยมุสลิมภาคใต้ของไทย สละประเภทการแสดงพื้นเมืองกับประเภทการเล่นกีฬาพื้นเมืองที่มีการแต่งกายคล้ายคลึงกัน การแต่งกายในการเล่นสละจะต้องรัดกุม เรียบง่าย เครื่องแต่งกายประกอบด้วย

- เสื้อ เดิมนิยมสวมเสื้อต่อโละบลาอ มีลักษณะเป็นเสื้อคอกลม อาจมีคอตั้งแบบสั้นหรือไม่มีก็ได้ ผ้าหน้าครึ่งหนึ่งตั้งแต่คอเสื้อลงมา ติดกระดุม 3 เม็ด เสื้อแขนกระบอกยาวจรดข้อมือ ต่อมาสละเป็นกีฬาพื้นเมืองมีการแข่งขันกัน จึงนิยมสวมเสื้อยัดคอกลมหรือปกก็ได้ แขนสั้นหรือเสื้อประจำตัว ประจำสำนักของตนเพื่อบอกชื่อสำนักของนักสละ อาจเป็นผ้าดิบ ปักลายหรือชื่อบนหน้าอก

- กางเกง นุ่งกางเกงขายาว ขาบานเล็กน้อยแบบกางเกงจีน ปัจจุบันการนุ่งกางเกงไม่มีกฎเกณฑ์เฉพาะ อาจนุ่งกางเกงยีนส์หรือกางเกงวอร์มก็ได้

- ผ้าพันเอว นิยมนุ่งผ้าปลีกัด ซึ่งเป็นผ้าจากอินเดีย ลักษณะเป็นผ้าถุงลายขวางหรือตาหมากรุก ใช้วิธีพันเอวทบซ้อนกันด้านหน้าท้อง ขวาทับซ้ายหรือซ้ายทับขวาก็ได้ แล้วจึงม้วนและขมวดไว้ที่เอว แต่เดิมมีการใช้ผ้าอาเจ๊ะ ซึ่งเป็นชื่อผ้าที่ได้มาจากเมืองอาเจ๊ะ ซึ่งเป็นเมืองที่ได้รับศิลปะต่อสู้จากอาหรับ และเป็นเมืองท่าศูนย์กลางการค้า มีผ้ามาขายในเมืองอาเจ๊ะ และมีการส่งผ้าจากเมืองอาเจ๊ะ

ไปขายจนถึงปลายแหลมมลายู สายของผ้าอาเจ้เป็นลายคดแบบลายคดกริชยาวตามแนวนอน หรืออาจเป็นลายมัดหมี่ ปัจจุบันนิยมใช้ผ้าซอกกะ คือผ้าทอยกด้วยดินเงินดินทองหรือผ้าปาเต๊ะ

- ผ้าคาดเอว คือ ผ้าลือปะ ใช้ผูกคาดทับผ้าปลีกดอีกชั้นหนึ่ง บางคนไม่ใช้ก็ได้ แต่ใช้เพื่อป้องกันผ้าหลุด เนื่องจากการเล่นสืละมีท่าโลดโผนมาก อาจทำให้ผ้าปลีกดหลุดได้ บางคนไม่ใช้ผ้าลือปะ แต่จะใช้เข็มขัดคาดทับผ้าปลีกด และขมวดผ้าทับเข็มขัดอีกทีหนึ่ง หากเป็นสืละที่ใช้กริชก็จะนำกริชหนีบไว้กับผ้าลือปะ

- ผ้าโพกศีรษะ คือ ผ้าสตาแงพับเป็นรูปสามเหลี่ยมใช้โพกศีรษะหรือใช้พันรอบศีรษะแทนหมวกสำหรับสืละนักรู้ ส่วนสืละมาแกบูโละจำเป็นต้องเล่นสืละในงานต่าง ๆ บางครั้งเล่นให้ราชอคันตุกะมาเลเชิญชม หรือเล่นในงานโต๊ะอิหม่าม จึงนิยมใส่หมวกซอกกะแทนการโพกศีรษะสตาแงก็ได้

3) เครื่องดนตรี

ปัทมมาพร ชเลิศเพชร (2542 :48-64) ได้กล่าวถึงเพลงและเครื่องดนตรีในการเล่นสืละแบ่งเป็น เครื่องดนตรี ลักษณะการตั้งวงดนตรีและลักษณะการบรรเลงเพลง ดังนี้

- ปี่ชวา มีการเรียกชื่อปี่ชวาแตกต่างกัน เช่น ปี่สุนว ปี่ยาว ปี่ชุนา ปี่ฮ้อ เป็นต้น กาลเล่นสืละในภาคใต้มีการใช้ปี่ประกอบการเล่น 2 ชนิด คือ ปี่ชุนา หรือปี่สุนว นิยมใช้กันในจังหวัดสงขลา พัทลุง สตูลและปี่ยาว หรือปี่ฮ้อ นิยมใช้กันมากในจังหวัดยะลา ปัตตานี สตูล และนราธิวาส

- ข้อง เป็นฆ้องเดี่ยวใบใหญ่ ในภาษามลายู เรียกว่า หง หรือบางคณะเรียกตะเวาะหรือโหม่ง มีขนาดใหญ่มาก ทำมาจากทองเหลืองหล่อ ตรงกลางเป็นปมมนรูปร่างกลม ขอบของฆ้องอาจจะวาดรูปวาดลายต่าง ๆ ส่วนไม้ตีฆ้อง ใช้ไม้เนื้อแข็งเหลาให้มีด้ามถืองทรงกลมยาว ส่วนด้านตีเหลาไม่ให้มนกลมหนาแล้วใช้ยางพาราพันให้เป็นลักษณะกลมมน ขนาดเท่ากำมือ หรือจะใช้ผ้าดิบพันอีกชั้นหนึ่งก็ได้ ในกรณีที่ไม่มีฆ้องใบใหญ่ อาจใช้ฆ้องใบเล็กก็ได้ แต่ไม่จำเป็นต้องแขวนที่ราว ผู้ตีใช้มืออีกข้างถือและมืออีกข้างตีก็ได้

- กลองทน มี 2 ขนาด คือ ลูกใหญ่และลูกเล็ก ลักษณะของกลองทน คือ กลองทนลูกเล็ก เรียกว่า ทนลูก หรือทนตัวผู้ ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลองประมาณ 9-12 นิ้ว ทางหน้าใหญ่ ส่วนทางหน้าเล็กเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 8-11 นิ้ว ความยาวประมาณ 23-27 นิ้ว มีเสียงเล็กตีด้วยมือทั้งสองข้าง กลองทนลูกใหญ่ เรียกว่า ทนแม่ หรือทนตัวเมีย เส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลองด้านใหญ่ 10-13 นิ้ว หน้ากลองด้านเล็กขนาด 9-11 นิ้ว ความยาว 23-27 นิ้ว ด้านใหญ่ตีด้วยไม้ ด้านเล็กตีด้วยมือ มีเสียงทุ้ม

สรุปได้ว่า เครื่องดนตรีประกอบการแสดงสืละ ประกอบด้วย ปี่ชวา 1 เล้า กลองทน 2 ใบ และฆ้อง 1 คู่

ลักษณะการบรรเลงสิละ เป็นการบรรเลงเพลงเดี่ยวแต่มีการสลับจังหวะช้า เร็ว โดยใช้กลองเป็นเครื่องดนตรีเดินจังหวะ คุมจังหวะ และเร่งจังหวะ เครื่องดนตรีในวงจะทำหน้าที่ต่างกันในการบรรเลง ดังนี้

- ปีทำหน้าที่ดำเนินทำนอง เพื่อให้การเล่นสิละดูนุ่มนวลขึ้น และจะเป่านำการบรรเลงเพลงทุกครั้ง
- ฆ้องทำหน้าที่กำกับจังหวะให้การบรรเลงเพลงมีความสม่ำเสมอ
- กลองโทนตัวผู้ ทำหน้าที่เป็นหลักในการบรรเลง เดินจังหวะ ทำให้การเล่นคึกคัก
- กลองโทนตัวเมีย ทำหน้าที่คุมจังหวะและเร่งจังหวะ ต้องมีการออกลดสายของจังหวะ เพื่อยั่วให้ผู้รำให้ต่อสู้กัน และเป็นสัญญาณให้ทราบว่ามีการปรับเปลี่ยนท่าในขณะที่ไหวครูและรำสี่ทิศ

4) สถานที่สำหรับการเล่นสิละ

มี 4 ลักษณะ คือ บริเวณลานกว้างเหมาะกับซึละมาแกบูโละ ส่วนสังเวียนใช้สำหรับการแข่งขันต่อสู้สิละ โรงพิธีใช้สำหรับการทำพิธีเชิญครุฑายายมารักษาไข้ แก๊บน หรือการถ่ายทอดความเป็นนักสิละและสุดท้าย คือ เวทีแสดงสิละเป็นการเล่นสิละเพื่อความสวยงาม (บุษกร บิณฑสันต์. 2554 : 351)

5) วิธีการเล่นสิละ

ประพนธ์ เรืองณรงค์ (2527 : 114) กล่าวว่า ก่อนนักสิละลงมือต่อสู้ ทั้งคู่จะทำความเคารพกันและกัน เรียกว่า “สาละมัต” คือต่างสัมผัสมือแล้วมาแตะที่หน้าผาก หลังจากนั้นจึงเรียกลวดลายร้ายรำตามศิลปะสิละ บางครั้งนักสู้ต่างกระตือรือร้นทำให้เกิดเสียง หรือมีฉะนั้น เอามือตีต้นขาตนเองเพื่อให้เกิดเสียงข่มขวัญปรปักษ์ แล้วรำไปรำมา หรือก้าวไปถอยมา ประหนึ่งว่าเป็นการลองเชิงพอสมควร แล้วต่างก็หาทางพิชิตคู่ต่อสู้ กล่าวคือหาจังหวะใช้มือฟาดหรือใช้เท้าตันท่อนร่างกายฝ่ายตรงข้าม จังหวะการประชิดตัวนั้น ดูเหมือนว่าห้ำหั่นกันชั่วสายฟ้าแลบ ช่วงนั้นดนตรีก็โหมจังหวะกระชั้น พลอยให้คนดูระทึกใจ ฝ่ายใดทำให้คู่ต่อสู้ล้มลง หรืออาศัยการตัดสินใจจากผู้ดูรอบสนามว่าเป็นเสียงปรบมือให้ฝ่ายใดมากกว่า ฝ่ายนั้นเป็นฝ่ายชนะ

พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร (2544 : 79) กล่าวว่า การแสดงจะเริ่มด้วยการไหว้ครูของคณะสิละทั้งคณะ โดยมีครูสิละที่อาวุโสที่สุดเป็นผู้ทำพิธีระลึกถึงครูผู้สอนสิละดั้งเดิม เสร็จแล้วครูสิละที่อาวุโสที่สุดจะทำพิธีมอบกริชให้แก่ นักสิละคู่หนึ่ง ขั้นตอนนี้ปัจจุบันบางคณะก็ไม่ปฏิบัติจากนั้นนักสิละคู่นั้นจะลงสนามประลอง ก่อนลงสนาม คู่ต่อสู้ทั้งสองนั่งเอามือประสานขอพรจากครูสิละอีกครั้งหนึ่ง เรียกว่า “การสาละมัต” จากนั้นนักแสดงเข้าหานักดนตรีคนใด คนนั้นก็หยุดบรรเลงประมาณ 1 วินาที จากนั้นนักแสดงทำความเคารพแล้วนักดนตรีก็จะบรรเลงต่อ (นักสิละจะทำความเคารพนักดนตรีทุกคน) หลังจากทำความเคารพจนครบทุกคนแล้วนักแสดงก็จะลงสนาม ดนตรีเริ่มบรรเลงเรียกความสนใจจากคนดู นักแสดงเริ่มไหว้ครูโดยผลัดกันไหว้ทีละคนลักษณะท่าทางการไหว้ครูของแต่ละคน

จะไม่เหมือนกัน ขณะไหว้ครูนักศิลปะจะว่าคาถาเป็นภาษาอาหรับ ก่อนนักแสดงจะลงมือต่อสู้ ทั้งคู่จะทำความเคารพซึ่งกันและกัน โดยการสัมผัสมือตามประเพณีมุสลิม เรียกว่า “การสาলামัต” คือ สัมผัสมือกันแล้วแตะหน้าผากของตนเองหลังจากนั้นก็ต่อสู้กัน รำแสดงลีลาของตนเองด้วยพร้อม ๆ กับหาจังหวะเจ้าจูโจมคู่ต่อสู้ เพื่อหาทางพิชิตคู่ต่อสู้ให้ล้มลงหรือใช้มือฟาดร่างของปรปักษ์ บางครั้งในจังหวะประชิดอาจจับคู่ต่อสู้ทุ้มลงก็ได้ขณะต่อสู้อาจกระแทบเท้า หรือใช้ฝ่ามือตีที่หน้าขาของตนเพื่อข่มขวัญคู่ต่อสู้

สรุปได้ว่า วิธีการแสดงศิลปะเริ่มด้วยการทักทาย (สาলামัต) จากนั้นก็จะไหว้ครู โดยผู้แสดงจะไหว้ครูทีละคน หลังจากนั้นก็จะเริ่มจะเริ่มจูโจมคู่ต่อสู้ ซึ่งก่อนจูโจมแต่ละฝ่ายก็จะรำแสดงลีลาอันสง่างามของตนพร้อมดุขึ้นเชิงของคู่ต่อสู้เพื่อหาจังหวะจูโจม ถ้าฝ่ายใดทำให้อีกฝ่ายหนึ่งล้มถือว่าผู้นั้นเป็นผู้ชนะ หรือหากไม่มีฝ่ายใดล้ม ก็จะให้ถือว่าฝ่ายที่ได้รับเสียงปรบมือจากผู้ชมมากกว่าเป็นผู้ชนะ

6) ขนบธรรมเนียมและพิธีกรรมศิลปะ

ปัทมพร ชเลิศเพ็ชร ได้กล่าวถึงขนบธรรมเนียมและพิธีกรรมต่าง ๆ ไว้ดังนี้

ขนบธรรมเนียมศิลปะ

- การรับขันหมาก ขันหมากเป็นเครื่องบูชาครูหมอตายาย และใช้เป็นเครื่องแสดงพันธะสัญญาระหว่างศิลปินกับเจ้าภาพเมื่อมีการว่าจ้างเกิดขึ้น โดยทั่วไปคณะศิลปะจะรับขันหมากจากเจ้าภาพ 2 ครั้ง คือ การรับขันหมากขณะที่เจ้าภาพมาติดต่อกับคณะศิลปะเพื่อเล่นในงานต่าง ๆ และการรับขันหมากเมื่อถึงวันขึ้นแสดงศิลปะ

- ขนบนิยมก่อนการเล่น ก่อนคณะศิลปะจะออกจากบ้าน นักดนตรีจะต้องบรรเลงเพลงศิลปะ 3 จบ เพื่อประโคนนัดหมายให้ชาวคณะที่ยังมาไม่ถึงให้รับมาพร้อมกัน เมื่อถึงบ้านเจ้าภาพคณะศิลปะจะรับขันหมากเป็นครั้งที่ 2 แล้วนักดนตรีศิลปะจะต้องบรรเลงเพลงศิลปะ 3 จบ อีกครั้งหนึ่งเพื่อประกาศให้ทราบว่าคุณคณะมาถึงแล้ว เมื่อถึงเวลาแสดง นักดนตรีศิลปะต้องเริ่มโหมโรงอีกครั้งหนึ่งโดยใช้เพลงศิลปะเพลงเดิมบรรเลง 3 จบ จึงเริ่มการรำไหว้ครู

- ขนบนิยมหลังการแสดง เมื่อจบการแสดง นักดนตรีจะบรรเลงเพลงศิลปะอีก 3 จบ จากนั้นก็จะเดินทางออกจากบ้านเจ้าภาพ เมื่อคณะศิลปะเดินทางกลับถึงบ้าน นักดนตรีทุกคนจะร่วมบรรเลงเพลงศิลปะอีก 3 จบ เพื่อประกาศให้ญาติพี่น้องและเพื่อนบ้านได้ทราบว่าคณะศิลปะเดินทางกลับมอย่างปลอดภัยแล้ว

พิธีกรรมศิลปะ

- พิธีกรรมการเล่นศิลปะ เมื่อถึงบ้านเจ้าภาพ เจ้าภาพจะนำขันหมากมาให้คณะศิลปะ หัวหน้าคณะต้องใช้ 2 มือรับขันหมาก จากนั้นหัวหน้าคณะหรือครูศิลปะจะบริกรรมคาถาและนำเทียน 3 เล่ม ปักไว้บนเครื่องดนตรี แล้วจึงโหมโรงเพลงศิลปะ 3 จบ สักศิลปะจะมาในบริเวณที่แข่งขันและสวดคาถาลงบนพื้นที่มีการแข่งขันเพื่อให้ได้รับชัยชนะ จากนั้นนักศิลปะจึงจะเริ่มรำไหว้ครูและเริ่มการแข่งขัน

- สิละครุหมอ เป็นการทำพิธีเพื่อเชิญครุหมอมาแก้บนด้วยการเข้าทรงเชิญ ตายายที่ล่วงลับไปแล้วมาร่วมในโรงพิธี เพื่อให้รับรู้ว่าลูกหลานได้ทำการแก้บนแล้ว และช่วยขจัด โรคภัยไข้เจ็บต่าง ๆ ในการประกอบพิธีนั้นจะต้องกำหนดระยะเวลาในการทำพิธี และจัดเตรียมสถานที่ ให้เหมาะสมแล้วจึงเริ่มทำพิธีตามลำดับ

7) โอกาสที่ใช้เล่น

แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ การเล่นสิละแบบต่อสู้ โดยนำไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ ดังนี้ การแข่งขัน การสืบทอดทายาทนักสิละ และการแก้บน ส่วนการละเล่นประเภทที่ 2 คือ การเล่นสิละ ที่เน้นความสวยงามของท่าต่อสู้

สิละเป็นการแสดงพื้นเมืองชนิดหนึ่งในปัจจุบันยังคงนิยมจัดแสดงในงานพิธีสำคัญ เช่น แสดงถวายหน้าพระที่นั่ง จัดแสดงในงานทั่วไป เช่น งานเข้าสู่ันต์ พิธีแต่งงาน และเป็นส่วนหนึ่งใน พิธีกรรมทางไสยศาสตร์ เพื่อแสดงความกตัญญูต่อผีบรรพบุรุษ แสดงให้เห็นว่าสิละเป็นวัฒนธรรมที่มี คุณค่า สามารถเป็นศูนย์รวมน้ำใจชาวใต้ และยังแฝงไว้ด้วยความเชื่อและเคารพในสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ที่เป็นสิ่ง แสดงถึงความอ่อนน้อมถ่อมตนของลูกหลานที่มีต่อบรรพบุรุษ

2. การรำกริชรามันห์

เป็นการรำรำของช่างตีกริช ถือเป็นขั้นตอนหนึ่งหลังจากทำกริชเสร็จ โดยช่างทำกริช ถือปฏิบัติกันมาว่า เมื่อทำกริชเสร็จจะนำกริชมาทดลองรำรำ เพื่อทดสอบคุณภาพของกริช ลักษณะ รูปทรง ขนาด และน้ำหนักของกริชในขณะถือ มีความคล่องตัวในการถือกริช และเพื่อเป็นการผ่อนคลาย ความเมื่อยล้าหลังจากการทำกริช เสาวนีย์ กลิพันธุ์ (2550 : 28) ได้กล่าวถึงการรำกริชและการทำ กริชสรุปว่า เป็นการสืบทอดการทำกริชตามสายตระกูล ประมาณปี พ.ศ. 2352 โดยเริ่มจากบันได ชาร๊ะ ตระกูลบันไดชาร๊ะ เป็นช่างฝีมือเอกชาวชาวใต้หลบหนีเข้ามาอยู่ที่เมืองรามันห์ ปัจจุบันเป็น อำเภอหนึ่งในจังหวัดยะลา เป็นต้นคิดรูปแบบใบกริชแบบปาแนชาระห์ขึ้น มีผลงานและลูกศิษย์จำนวนมาก ได้ถ่ายทอดการทำกริชให้กับศิษย์สืบทอดกันมาจนถึงลูกศิษย์รุ่นที่ 5 คือ นายต่วนบุญเกิด หลงสารี ได้ ถ่ายทอดการทำกริชและการรำกริชให้กับนายตีพะลี อะตะบู อาชีพทำสวนยาง และมีอาชีพทำกริชและ รำกริชด้วย ปัจจุบัน ครูตีพะลี อะตะบู ได้ทำการถ่ายทอดฝึกหัดทำรำกริชปัตตานีให้กับเยาวชนและผู้ ที่ สนใจรำกริชปัตตานี จนได้รับยกย่องว่าเป็นผู้อนุรักษ์การรำกริชปัตตานี

ครูตีพะลี อะตะบู ได้สัมภาษณ์ไว้ในหนังสือพิมพ์คมชัดลึก ฉบับวันที่ 18 พฤศจิกายน พ.ศ. 2546 ว่าการรำกริชถูกประยุกต์มาจาก วิทยายุทธในการรำรำของช่างตีกริชสมัยโบราณ การรำ กริชพื้นฐานต้องฝึกหัด “กระบวนท่าเจ็ดดาว” คือ ท่ามือเปล่า กริชมือเดียว กริช สองมือ เน้นท่วงท่า การก้าวย่าง และการปรับเปลี่ยน เคลื่อนย้ายวงแขน นิ้วมือซึ่งการรำสวยไม่สวย ดูได้จากการก้าว เหยียบดาว

เสาวนีย์ กสิพันธุ์ (2550 : 146) โครงสร้างของการรำกริษรำนันท์ แบ่งได้ 3 ขั้นตอน คือ

1) การรำด้วยมือเปล่า เป็นการวัดความแข็งแรงของความเป็นชายตาตรี เป็นการแสดงความสามารถข่มขวัญคู่ต่อสู้

2) การรำใช้อาวุธกริช เป็นการแสดงความงามของกริชโดยใช้มือถือกริชมือเดียว เพราะกริชที่ทำมามีความสวยงาม

3) การรำต่อสู้ด้วยกริชเพื่อแสดงการต่อสู้ด้วยกริชกระบวนท่ารำกริชปัตตานี

การแต่งกายประกอบการแสดงนิยมแต่งตามแบบพื้นเมืองมลายู หรือแบบในชีวิตประจำวัน เครื่องดนตรีจะใช้เพียงกลองมลายู 2 ใบ เป็นเครื่องให้จังหวะหรือกำกับการแสดงตลอดการแสดง

การรำลีละกริช และกริษรำนันท์ เป็นการนำเอาศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวประกอบการใช้กริชที่มีพื้นฐานมาจากศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวที่เรียกว่า “ลีละ” ที่ได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมมาจากชาว-มลายู

หลักการและแนวคิดสร้างสรรค์

1. ความหมายของความคิดสร้างสรรค์

นักวิชาการได้กล่าวถึงความหมายของความคิดสร้างสรรค์ สรุปได้ดังนี้

วิสุทธิศักดิ์ หวานพร้อม (2543 : 33) ได้กล่าวถึง ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ ไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการคิดหลายทิศทางคิดในสิ่งที่แปลกใหม่ รวมทั้งความสามารถ ในการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของความรู้และประสบการณ์ต่าง ๆ ที่มีอยู่ในแง่มุมใหม่ เป็นความคิดอเนกนัย ประกอบด้วยลักษณะความคิดริเริ่ม (Originality) ความคิดคล่องตัว (Fluency) ความอดทน ในการคิด (Flexibility) และความคิดละเอียดลออ (Elaboration) ถือเป็นความคิดที่มีคุณค่าและมีประโยชน์ ในทางสร้างสรรค์ของบุคคลส่งผลให้เกิดความคิดใหม่ที่จะนำมาประยุกต์ใช้กับสถานการณ์หรือการ แก้ไขปัญหาต่าง ๆ

ชัศวารี จารุสวัสดิ์ (2546 : 11) ได้กล่าวถึง ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า ความสามารถในการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของสิ่งต่าง ๆ เป็นความคิดที่มีความแปลกใหม่ไม่ซ้ำแบบใคร โดยทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสร้างสรรค์ที่ทำให้เกิดประโยชน์ต่อตนเองและสังคม

วลัญญา ปรีชากุล (2550 : 7) ได้กล่าวถึง ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นความคิดที่มีลักษณะอเนกนัยเป็นกระบวนการทางสมองที่สามารถคิดและแสดงออกทาง พฤติกรรมของมนุษย์ในการประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ ขึ้นมาได้หลายรูปแบบ ซึ่งความคิดที่เกิดขึ้นเป็นความคิด ที่ไม่มีขอบเขตและเป็นเรื่องที่ซับซ้อนยากต่อการที่จะให้นิยามความหมายที่ชัดเจนได้ โดยความคิด สร้างสรรค์นี้ยังสามารถเกิดขึ้น และพัฒนาได้ในคนทุกเพศทุกวัยอีกด้วย

ไพรินทร์ คำคำ (2555 : 43) ได้กล่าวถึง ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการคิดระดับสูงที่บุคคลสามารถจะคิดได้หลายแบบ ไม่ว่าจะเป็นการคิดยืดหยุ่น การคิดริเริ่ม การคิดคล่อง การคิดละเอียดลออ ซึ่งความคิดเหล่านี้จะนำไปสู่การคิดค้น พบสิ่งแปลกใหม่ด้วยการคิดค้นดัดแปลงปรุงแต่งจากความคิดเดิม ผสมผสานกันให้เกิดสิ่งใหม่ซึ่ง รวมทั้งการประดิษฐ์คิดค้นพบสิ่งต่าง ๆ ตลอดจนวิธีการคิด ทฤษฎี หลักการได้สำเร็จ

จากทฤษฎีของนักวิชาการได้กล่าวถึง ความหมายของการคิดสร้างสรรค์ ผู้วิจัยสรุปความหมายของการคิดสร้างสรรค์ได้ดังนี้ เป็นกระบวนการคิดหลายทิศทาง การเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของความรู้และประสบการณ์ที่มีลักษณะอนันต์ เป็นกระบวนการทางสมองที่สามารถคิด และแสดงออกทางพฤติกรรมของมนุษย์ในการประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ ขึ้นมาได้หลายรูปแบบ การคิดค้นพบสิ่งแปลกใหม่โดยการคิดดัดแปลงจากสิ่งเดิม ผสมผสานกันทำให้เกิดสิ่งใหม่ขึ้น เกิดการเปลี่ยนแปลงในทางสร้างสรรค์ซึ่งทำให้เกิดประโยชน์ต่อตนเองและสังคม ความคิดสร้างสรรค์นี้ยังสามารถเกิดขึ้นและพัฒนาได้ในคนทุกเพศทุกวัยอีกด้วย

2. องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์

นักวิชาการได้กล่าวถึงองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ สรุปได้ดังนี้

ภรณ์ คุรุรัตน์ (2535 : 58) ได้กล่าวถึง องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์จะมีอยู่หลายลักษณะ คือ ความคิดคล่องแคล่ว ความคิดริเริ่ม ความคิดยืดหยุ่น ความคิดละเอียดลออ การกระทำที่แสดงถึงการเสี่ยง การสร้างเรื่องราวและ อารมณ์ขัน ซึ่งสัมพันธ์เชื่อมโยงให้เกิดความคิดแปลกใหม่

ปฏิพันธ์ อุทยานกุล (2545 : 10) ได้กล่าวถึง องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์นั้นมีอยู่แล้วในตัวของแต่ละบุคคล คือ ต้องประกอบด้วยความสามารถในด้านการคิด ได้แก่ ความคิดริเริ่ม คิดคล่อง คิดยืดหยุ่น และความคิดที่ละเอียด ซึ่งความสามารถในการคิดอาจเกิดจากแรงกระตุ้นจากอิทธิพลภายนอกอีกส่วนหนึ่งด้วย

วลีญา ปรีชากุล (2550 : 17) ได้กล่าวถึง องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์จะมีในตัวบุคคลมากหรือน้อยนั้นขึ้นอยู่กับสิ่งเร้าต่าง ๆ การใช้ทักษะ และความสามารถในการคิดของบุคคล ถ้าหากได้รับการฝึกฝนอย่างถูกวิธีโดยทั่วไปเด็กปฐมวัยจะมีองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ในด้านความคิดริเริ่ม ความคิดคล่องแคล่ว ความคิดละเอียดลออ ความไวต่อปัญหา อารมณ์ขัน ความมุ่งมั่น แต่ถ้าเด็กได้รับการดูแลอย่างถูกต้องตามพัฒนาการ เด็กจะมีองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์อย่างครบถ้วนมากขึ้น

ไพรินทร์ คำคำ (2555 : 46) ได้กล่าวถึง องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์นั้นแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะ คือ ความคิดคล่องแคล่ว ความคิดยืดหยุ่น ความคิด ริเริ่ม ความคิดละเอียดลออ

จากทัศนะของนักวิชาการได้กล่าวถึงองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ คณะผู้วิจัย สรุปองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ได้ดังนี้ เป็นการคิดที่ต้องประกอบไปด้วย ความสามารถในการคิด ได้แก่ ความคิดริเริ่ม คิดคล่อง คิดยืดหยุ่น และความคิดที่ละเอียดลออ การสร้างเรื่องราวตามอารมณ์ ทำให้เกิดความคิดแปลกใหม่

3. กระบวนการคิดสร้างสรรค์

นักวิชาการได้กล่าวถึงกระบวนการคิดสร้างสรรค์ สรุปได้ดังนี้

เกศราพรรณ พันธุ์ศรีเกตุ (2542 : 11) ได้กล่าวถึง กระบวนการคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า กระบวนการคิดสร้างสรรค์นั้น ส่วนใหญ่จะมีลักษณะเป็นลำดับขั้นและผลผลิตของความคิดสร้างสรรค์ก็มีลักษณะเป็นขั้น ๆ ที่ผลผลิตจะอยู่ในขั้นใดขั้นนั้นขึ้นอยู่กับการใช้ทักษะและความสามารถในการคิดของบุคคล

วิสุทธิศักดิ์ หวานพร้อม (2543 : 35) ได้กล่าวถึง กระบวนการคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการพัฒนาการคิดของบุคคลอย่างเป็นขั้นตอน โดยการคิดหาเหตุผล หรือจินตนาการเหตุการณ์และเรื่องราวที่เกิดขึ้น ประกอบกับสิ่งแวดล้อมที่เป็นอยู่ในขณะนั้น ผสมผสานกับประสบการณ์เดิมของแต่ละบุคคลเพื่อให้เกิดความคิดและสิ่งใหม่ ๆ ซึ่งนำไปสู่การแก้ปัญหาและการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ให้ดียิ่งขึ้นต่อไป

วลัญญา ปรีชากุล (2550 : 12) ได้กล่าวถึง กระบวนการคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า กระบวนการคิดสร้างสรรค์มี 2 แบบคือแบบแรกตามทัศนะของ Wallach แบ่งเป็นขั้นต่าง ๆ ได้แก่ ขั้นเตรียม ตัวการฝึกตัว การรู้แจ้งและการตรวจสอบแบบที่สองตามทัศนะของ Reilly and Lewis ซึ่งแบ่ง ขั้นตอนการคิดสร้างสรรค์ออกเป็นการเห็น ซึ่งปัญหาการขยายปัญหาการประวิง คำตัดสิน การฟุ้งฟัก ผลการเกาะติด กับความคิด การมองเห็น ภาพพจน์ในผลงาน การเลือกข้อสรุปที่ดีที่สุด ความเต็มใจที่จะผลักดันในสิ่งที่ตนตัดสินใจ การยอมรับในความไม่แน่นอน ความยากลำบากในการจัดระบบของสิ่งที่ไม่ม่ระบบ ดังนั้นคำแนะนำที่ดีสำหรับครูที่ต้องใช้เกณฑ์สำหรับความคิดสร้างสรรค์ของเด็ก คือ ไม่มี

กฎเกณฑ์ตายตัวสำหรับความคิดสร้างสรรค์ เพราะความคิดสร้างสรรค์เป็นเรื่องที่ไม่มีการจำกัดขอบเขต เป็นเรื่องของการใช้ความคิดได้อย่างอิสระและไม่มีที่สิ้นสุด

จากทัศนะของนักวิชาการได้กล่าวถึงกระบวนการคิดสร้างสรรค์ คณะผู้วิจัยสรุปกระบวนการคิดสร้างสรรค์ได้ดังนี้ การคิดที่มีลักษณะเป็นลำดับขั้น โดยการใช้ทักษะความสามารถของบุคคล คิดหาเหตุผลหรือจินตนาการเรื่องราวที่เกิดขึ้นประกอบกับสิ่งแวดล้อมที่เป็นอยู่ในขณะนั้นผสมผสานกับประสบการณ์เดิมของแต่ละบุคคล เพื่อให้เกิดความคิดและสิ่งใหม่ ๆ ซึ่งนำไปสู่การแก้ปัญหาและการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ให้ดีขึ้น ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัวสำหรับความคิดสร้างสรรค์ เพราะความคิดสร้างสรรค์เป็นเรื่องที่ไม่มีการจำกัดขอบเขต เป็นเรื่องของการใช้ความคิดได้อย่างอิสระ และไม่มีที่สิ้นสุด

4. หลักการและแนวคิดสร้างสรรค์นาฏศิลป์

นักวิชาการได้กล่าวถึง หลักการและแนวคิดสร้างสรรค์นาฏศิลป์ สรุปได้ดังนี้

ไพโรจน์ ทองคำสุก (2549 : 212 213) ได้กล่าวถึง หลักการและแนวคิดสร้างสรรค์นาฏศิลป์ สรุปได้ว่า การสร้างสรรค์ หมายถึง นาฏยประดิษฐ์ การคิด การออกแบบ และแนวคิดรูปแบบกลวิธีของนาฏศิลป์ ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ทำร้าย ทำเด่น การแปรแถว การตั้งซุ่ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำให้นาฏศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบ นาฏศิลป์เรียกกันโดยทั่วไป ว่าผู้อำนวยกาการฝึกซ้อม หรือผู้ประดิษฐ์ทำร้าย แต่ในที่นี้ขอเสนอคำใหม่ว่า นักนาฏยประดิษฐ์ หลักการสร้างสรรค์นั้นต้องแสดงเอกลักษณ์ ทางวัฒนธรรม ของท้องถิ่น ซึ่งมักสัมพันธ์กับ การท่องเที่ยว ด้วยเหตุนี้ชุมชนซึ่งได้กำหนดเป็นแหล่งท่องเที่ยวก็ได้การกระตุ้นให้ค้นหา หรือสร้างสรรค์นาฏศิลป์ท้องถิ่น ที่แสดงหรือสะท้อนถึงวัฒนธรรมของถิ่นนั้น เพื่อนำมาเป็นเครื่องบันเทิงแก่นักท่องเที่ยว ดังนั้น จึงมีนาฏศิลป์เกิดขึ้น เพื่อการนี้อย่างมากมายด้วยวิธีการ 2 อย่าง

1. นำนาฏศิลป์พื้นบ้านที่มีอยู่เดิม แต่เป็นนาฏศิลป์ที่แสดงโดยชุมชนเพื่อนำมาปรับปรุงเป็นนาฏศิลป์ โดยแสดงบนเวที เช่น ระบำแสงเด่นสาก ซึ่งเป็นการฟ้อนรำประกอบกับการกระทบสากหลายคู่ ซึ่งแต่เดิมเป็นการเต้นเพื่อเชลยศึกฝึบ ย่า ของชุมชนชาวสาก ในอีสาน

2. สร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุดใหม่โดยประยุกต์กิจกรรมในการประกอบอาชีพของท้องถิ่นมาทำเป็นนาฏศิลป์ เช่น ระบำร้อนแร่ แข่งกระตูกก็ ระบำสาวไหม เป็นต้น

จากการที่ได้ศึกษาประวัติและผลงานของ คุณครูเฉลย ศุขะวงนิช ผู้วิจัยสามารถที่จะตั้งหลักเกณฑ์และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของ คุณครูเฉลย ศุขะวงนิช โดยใช้ขั้นตอน การทำงานนาฏยประดิษฐ์ของ ศาสตราจารย์ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์ เป็นแบบอย่างการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยนับเป็นการพัฒนาการแสดงให้มีลักษณะที่หลากหลายแต่จะเห็นได้ว่า การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์นั้น ผู้คิดสร้างสรรค์ควรมีพื้นฐานความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยมากพอที่จะเข้าใจถึงแก่นแท้ของศิลปะแขนงนี้

1. แนวความคิด

บทบาทของนาฏศิลป์ไทยในด้านของการแสดงเป็นปัจจัยเกื้อหนุนต่อสังคม เพราะสังคมมนุษย์มีความต้องการที่จะแสดงออก เพื่อเป็นการระบายและก่อให้เกิดความบันเทิงใจในที่สุด การแสดงออกในรูปแบบของนาฏศิลป์ไทยย่อมมีเหตุผลมากมาย อาจสรุปได้ ดังนี้

1.1 ด้านงานพิธีกรรมและงานพิธีการ การสร้างสรรค์ผลงาน ของคุณครูเฉลย ศุขะวงนิช ในด้านงานพิธีกรรม ซึ่งเป็นโอกาสสำคัญที่จะต้องพิธีพื้พันและให้ความสำคัญยิ่ง เช่น งานพระราชพิธีเฉลิมฉลองเนื่องในวาระพระราชพิธีกาญจนาภิเษก ณ ท้องสนามหลวง คุณครูเฉลย ศุขะวงนิช สร้างสรรค์การรำน้าพาทย์ โปรยข้าวตอก ซึ่งมีความหมายนับเป็นการสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์

ด้วยข้าวตอกดอกไม้ นับเป็นการรำเพลงหน้าพาทย์ที่เกิดขึ้นใหม่ในวงการนาฏศิลป์ไทย ในส่วนของงานพิธีการ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช คิดประดิษฐ์รูปแบบการแสดงให้สอดคล้องกับงานได้ดีเยี่ยม ดังเช่น พิธีเปิดกีฬาสีเกมส์ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช สร้างสรรค์ผลงาน ชุด มิตรไมตรีสีเกมส์ ซึ่งใช้ผู้แสดงกว่าร้อยคน พิธีการเช่นนี้ต้องการผู้แสดงจำนวนมาก เพราะสนามที่แสดงมีบริเวณกว้าง

1.2 ด้านส่งเสริมการแสดง การสร้างสรรค์ผลงานในด้านนี้ เพื่อเพิ่มเติม หรือสร้างสีสันให้กับ การแสดงถือเป็นเครื่องประดับที่มีก็ได้ไม่มีก็ได้ ผลงานสร้างสรรค์ของ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช ในด้านนี้ ก็คือ ชุดลำหับชมพู ซึ่งประดิษฐ์ขึ้นเพื่อให้นางลำหับได้เที่ยวชมป่าพรรณนาความงดงามของดอกไม้ และผีเสื้อ ซึ่งในการแสดงละครเรื่องเงาะป่าบางครั้งก็มีบางครั้งก็ไม่มี

1.3 ด้านส่งเสริมเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม การสร้างสรรค์ผลงานต้องการแสดงเอกลักษณ์ ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น คุณครูเฉลย ศุขะวณิช เข้าใจและส่งเสริมเอกลักษณ์ท้องถิ่น จึงสร้างสรรค์ ผลงานด้านนี้ไว้ เช่น ฟ้อนแคน ใช้อุปกรณ์เครื่องดนตรีพื้นเมืองภาคอีสาน ประกอบการแสดง และ สร้างสรรค์โดยประยุกต์กิจกรรมในการประกอบอาชีพของท้องถิ่นมาทำการแสดงนาฏศิลป์ เช่น แข่งส้มพันธซึ่ง คุณครูเฉลย ศุขะวณิช แสดงให้เห็นถึงวิถีความเป็นอยู่ของชาวไทยภาคอีสาน ซึ่งแสดง ถึงการทำมาหาเลี้ยงชีพด้วยการหาปลาโดยใช้สวิง แล้วจับปลาที่ได้ใส่ตะก้อง หญิงสาวเตรียมอาหาร อันได้แก่ ข้าวเหนียว และปลาแห้งมาให้หนุ่มคนรัก

1.4 ด้านการส่งเสริมทางศิลป์

การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ชุดใหม่ ๆ ขึ้นเพื่อความก้าวหน้าของ วงการนาฏศิลป์ ไทยโดยตรง คุณครูเฉลย ศุขะวณิช สร้างสรรค์ ระบายโบราณคดี 4 ชุด ร่วมกับ คุณครูลมูล ยมะคุปต์ ได้แก่ ระบายทวาราวดี ระบายลพบุรี ระบายศรีวิชัย และระบายเชียงแสน นับว่าเป็น ผลงานการสร้างสรรค ที่มีคุณค่าต่อวงการนาฏศิลป์ไทยมาก

2. การกำหนดความคิด

การกำหนดความคิดหลักเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทย เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลัก มี 2 ประการ คือ

2.1 ระดับเป้าหมาย หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏศิลป์ชุดที่คิดขึ้น ว่าเพื่ออะไร หรือ เพื่อใคร คุณครูเฉลย ศุขะวณิช กำหนดเป้าหมายในการคิดสร้างสรรค์ผลงานก่อนทุกครั้ง ท่านจะศึกษา บทก่อนและสร้างสรรค์โดยประติษฐ์กระบวนการทำให้สอดคล้องกับบท เช่น ระบายเทพชุมนุมเป้าหมาย ในการถวายพระพรเนื่องในมหามงคลวโรกาส พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงมีพระชนมพรรษา เวียนบรรจบครบ 5 รอบ

2.2 ระดับวัตถุประสงค์ เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดขึ้นใน รูปแบบของกิจกรรมต่าง ๆ ที่ชัดเจนเพื่อจะได้นำไปปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ได้ง่าย คุณครู เฉลย ศุขะวณิช นับว่าเป็นศิลปินโดยแท้มีความตั้งใจจะสร้างสรรค์ผลงานให้เป็นที่ชื่นชมทุกครั้งเมื่อได้รับ มอบหมายและทราบว่าเป็นงานอะไรท่านจะสร้างสรรค์งานให้ตรงกับเป้าหมายและวัตถุประสงค์

3. การประมวลข้อมูล

การสร้างสรรค์ผลงานเมื่อได้กำหนดวัตถุประสงค์แล้ว ผู้สร้างสรรค์ต้องทำการรวบรวมข้อมูล เพื่อเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ เพื่อสร้างขบวนการที่นำเอาสิ่งที่มีอยู่มาประยุกต์ หรือ ปรับเปลี่ยน ทั้งที่เป็นนามธรรมและรูปธรรมให้ได้ตามวัตถุประสงค์ ข้อมูลดังกล่าวมี 2 ลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงและข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

3.1 ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงคือ ความรู้ต่าง ๆ ที่สืบค้นได้และนำมาพิจารณา เพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปร่าง คุณครูเฉลย ศุขะวนิช สร้างสรรค์ผลงานชุดระบำศรีขยสิงห์ โดยได้ข้อมูลจาก ศิลปกรรม ภาพจำหลักท่ารำของนางอัปสรในสมัยขอมโบราณ ณ ปราสาทเมืองสิงห์ จะเห็นได้ว่าข้อมูลที่คุณครูเฉลย ศุขะวนิช ได้เป็นข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง

3.2 ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ คือ ข้อมูลที่กระตุ้นหรือเสริมให้สร้างสรรค์ สามารถคิดชุดการแสดงนาฏศิลป์ได้ คุณครูเฉลย ศุขะวนิช สร้างสรรค์ผลงานชุดระบำดอกบัวขาว ขึ้นด้วยความที่ท่านเป็นคนชอบทำบุญมาก จึงเกิดแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์การแสดง เนื่องในวันเทศกาลเข้าพรรษา ของชาวพุทธอันเป็นประเพณีที่จะช่วยเสริมสร้าง กล่อมเกลাজิตใจมนุษย์ให้มีเมตตาธรรม รักใคร่ สามัคคีซึ่งกันและกัน ตลอดทั้งมีความบริสุทธิ์ใจต่อกันประดุจดังดอกบัวขาวที่เป็นพุทธบูชา

4. การกำหนดขอบเขต

การกำหนดขอบเขต หมายถึงการกำหนดว่านาฏศิลป์ชุดนั้นครอบคลุมเนื้อหาสาระอะไรบ้าง และอย่างไรบ้าง คุณครูเฉลย ศุขะวนิช กำหนดเนื้อหาโดยอาศัยประสบการณ์ของการเป็นศิลปิน เช่น การแสดงระบำแต่ละครั้งไม่ควรเกินเวลาประมาณ 12 นาที อย่างมากพื้นที่ของเวที จำเป็นต้องใช้ให้ทั่ว จำนวนผู้แสดงขึ้นอยู่กับพื้นที่ของเวทีและงบประมาณเป็นต้น เมื่อเป็นเช่นนี้ คุณครูเฉลย ศุขะวนิช จะดูจากบทประพันธ์หรือโอกาสที่จะแสดง ดังนั้นการกำหนดขอบเขตจึงถือได้ว่ามีความสำคัญยิ่ง เป็นการช่วยผู้สร้างสรรค์ผลงานมิให้คิดอะไรเกินกว่าที่จะทำได้จริง เพราะฉะนั้นการกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทย ควรคำนึงถึง

- รูปแบบของการแสดง
- จำนวนผู้แสดง
- เวลาที่ใช้ในการแสดง
- ขนาดของพื้นที่ในการแสดง
- งบประมาณในการจัดการแสดง

เมื่อผู้สร้างสรรค์กำหนดขอบเขตก็สามารถสร้างสรรค์ผลงานให้เป็นไปตามเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ได้ผลงานก็จะสำเร็จสมดังที่ต้องการ

5. การกำหนดรูปแบบ

การกำหนดรูปแบบเป็นเรื่องสำคัญของผู้สร้างสรรค์ที่กล่าวมาข้างต้น ว่าด้วยขั้นตอนตั้งแต่ การกำหนดเป้าหมาย จนถึงกำหนดขอบเขตนั้น ผู้สร้างสรรค์อาจเป็นผู้กำหนด หรือเป็นผู้ร่วมกำหนด

หรือเป็นเพียงผู้รับคำสั่งมาก็ได้ โดยปกติผู้สร้างสรรค์มักมีความชำนาญใน รูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเป็นพิเศษ และมักได้รับมอบหมายให้สร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบอย่างที่เคยทำมาก่อน การกำหนดรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่ ผู้สร้างสรรค์สามารถกำหนดได้มากมายอาจ สรุปได้ ดังนี้

5.1 การกำหนดให้อยู่ในจารีตประเพณี ผู้สร้างสรรค์โดยทั่วไปนิยมสร้างสรรค์ผลงานในแนวนี เพราะเป็นแนวที่ทำได้ง่ายมีกฎระเบียบอันเป็นข้อบังคับทางนาฏศิลป์กำหนดให้อย่างเป็นระบบ เช่น การสร้างสรรค์ รำอวยพร ก็จะมีการแต่งเนื้อร้องมาให้ได้ใจความกับงานนั้น บรรจุเพลงไทยที่มีอยู่ และเห็นว่าเหมาะสม แล้วผู้สร้างสรรค์ก็กำหนดทำรำไทยตามบทร้องนั้น ๆ อาจมีการแปรแถว และตั้งซุ่มตามสมควร ครั้นถึงช่วงจบปีพาทย์ทำเพลงร่ำ ผู้รำนำพานดอกไม้ออกมาโปรย เป็นสัญลักษณ์ของการอำนวยการ แล้วเข้าโรงการแสดงนาฏศิลป์เช่นนี้มีให้เห็นอยู่โดยทั่วไปในงานมงคลต่าง ๆ ผลงานในทำนองเดียวกันนี้ แต่โดดเด่นกว่าอาจเป็นเพราะมีการใช้เพลงที่แต่งขึ้นเฉพาะมีเครื่องแต่งกายที่แปลกใหม่ เช่นที่ คุณครูเฉลย สุขะวณิช คิดสร้างสรรค์รำหน้าพาทย์โปรยข้าวตอก โดยใช้ตอนท้ายของการรำถวายพระพรหรืออวยพร เพื่อเป็นความหมายในการสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์และครู-อาจารย์ ด้วยข้าวตอก ดอกไม้ถือเป็นสิริมงคลแก่ผู้ชมด้วย

5.2 การกำหนดให้เป็นการผสมระหว่างจารีต ผู้สร้างสรรค์กำหนดการแสดงให้มีลักษณะผสมผสานระหว่างจารีต เช่น การผสมรำไทยกับญี่ปุ่น รำไทยกับรำเกาหลี รำไทยกับรำฟิลิปปินส์ รำไทยกับมาเลเซีย และ รำไทยกับรำพม่า เป็นต้น การผสมผสานการรำไทยในลักษณะนี้มักจะเป็นการเชื่อมสัมพันธ์ไมตรีระหว่างประเทศ ซึ่งจะแสดงถึงความกลมเกลียวรักใคร่เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน คุณครูเฉลย สุขะวณิช สร้างสรรค์ผลงานในลักษณะนี้ คือ ระบำมิตรไมตรีญี่ปุ่น-ไทย เนื่องในโอกาสครบรอบความสัมพันธ์ 100 ปี ไทย-ญี่ปุ่น โดยมีมุ่งหมายที่จะแสดงให้เห็นลีลาท่ารำของนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับนาฏศิลป์ญี่ปุ่น โดยใช้พัดของแต่ละชาติเป็นอุปกรณ์การรำนับเป็นระบำที่งดงามมาก

6. การกำหนดองค์ประกอบร่วม

นอกจากรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่แล้ว ผู้สร้างสรรค์งานต้องกำหนดแนวคิด หรือรูปแบบขององค์ประกอบร่วมที่จะใช้ในการแสดง ดังนี้

- ผู้แสดง
- รูปแบบเครื่องแต่งกาย
- รูปแบบฉาก
- รูปแบบเพลง
- รูปแบบแสง
- รูปแบบเสียง

การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้น เพราะผู้สร้างสรรค์ต้องทำงานร่วมกับผู้อื่นที่มีความชำนาญเฉพาะทาง ผู้สร้างสรรค์ต้องทำให้คนเหล่านั้นเข้าใจแนวคิด และรูปแบบนาฏศิลป์ชุดที่ตนคิดขึ้นให้ชัดเจนที่สุดเท่าที่จะทำได้ และผู้สร้างสรรค์ก็ต้องรับฟังความคิดเห็น

และข้อเสนอต่าง ๆ เพื่อให้งานเป็นเอกภาพ เพราะเป็นผลงานการสร้างสรรค์ร่วมกันหลายฝ่าย ผู้สร้างสรรค์ควรกำหนดองค์ประกอบร่วม ดังนี้

6.1 ผู้แสดง กำหนดรูปร่างลักษณะ บุคลิก และความสามารถของผู้แสดง คุณครูเฉลย ศุขะวณิช คัดเลือกผู้แสดงเองทุกครั้ง โดยเฉพาะผลงานการสร้างสรรค์ของท่าน เช่น การคัดเลือกผู้แสดงละครเรื่องสาวเครือฟ้า “แม่จะให้ร้องเพลงให้ฟังเพลงอะไรก็ได้ แต่ต้องเป็นเพลงไทยร้องกันอยู่หลายคน นอกจากนี้ก็จะคัดเลือกดูหน้าตาตอนนั้นตื่นเต้นมาก” (สัมภาษณ์, อัญชลี วัจนรัตน์ 7 มิ.ย. 2545) จะเห็นได้ว่า คุณครูเฉลย ศุขะวณิช มิได้ดูแต่รูปร่างหน้าตาเพียงอย่างเดียวท่านดูถึงความสามารถของผู้ที่จะมาแสดงด้วย นอกจากนี้คุณครูเฉลย ศุขะวณิช ได้คัดเลือกผู้แสดงระบำศรีชัยสิงห์ ตัวเอกโดยที่ต้องการผู้แสดงรูปร่าง สูงโปร่ง มีรูปหน้าที่สวยงาม มีบุคลิกสง่างาม “แม่ถ่ายทอดความรู้ให้ทีละท่าแต่ละท่าค่อนข้างยาก ต้องรำแอ่นหน้า ทำท่าแข็ง ๆ ซึ่งคุณแม่ก็พยายามบอกให้” (สัมภาษณ์, กนตวรรณ ดวงมณี 9 พ.ย. 2544)

6.2 รูปแบบเครื่องแต่งกาย กำหนดเครื่องแต่งกายให้ตอบสนอง และส่งเสริมการแสดง เพื่อความสมบูรณ์ของการแสดงนั้น ๆ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช มักจะเป็นผู้กำหนดรูปแบบเครื่องแต่งกาย โดยประชุมร่วมกับคณาจารย์และผู้เกี่ยวข้องกับเครื่องแต่งกายโดยตรง เช่น ระบำเทพอัปสร ที่ท่านสร้างสรรค์ขึ้น โดยอัญเชิญพระราชนิพนธ์บทร้อง เรื่อง มัทนะพาธา ตอน นางอัปสรกล่าวสรรเสริญเกียรติคุณสุเทษณะเทพบุตร ในสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว นอกจากจะประดิษฐ์ท่าใหม่แล้วยังคิดประดิษฐ์เครื่องแต่งกายบรรดานางเทพอัปสรเหล่านั้นด้วย

6.3 รูปแบบฉาก กำหนดฉากให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดง เมื่อคุณครูเฉลย ศุขะวณิช สร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับโบราณสถานต่าง ๆ การกำหนดฉากจึงต้องการโบราณสถานนั้น ๆ มาเป็นฉากโดยสร้างให้มีมิติ เช่น ระบำสร้างสรรค์ ชุดเทพอัปสรพนมรุ้ง กำหนดฉากเป็นปราสาทพนมรุ้ง ผู้แสดงออกมาจากปราสาท

6.4 รูปแบบเพลง กำหนดเพลงให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดง สามารถคัดเลือกเพลงหรือแต่งขึ้นใหม่ โดยมีแนวทางที่ถูกต้อง คุณครูเฉลย ศุขะวณิช สร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบำมอญ จึงจำเป็นต้องใช้ทำนองเพลงสำเนียงมอญ ดังนั้นการแสดงชุดนี้ จึงใช้เพลงกรงทองเป็นเพลงที่หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้แต่งทำนองไว้แต่เดิม

6.5 รูปแบบแสง กำหนดแสงให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดง ควรคำนึงถึงสถานที่และเวลาในการแสดงเพื่อความเหมาะสม คุณครูเฉลย ศุขะวณิช สร้างสรรค์ ชุดลำหับชมพู กำหนดแสงให้สลัวโดยเฉพาะช่วงหลังของผู้แสดงไม่ควรใช้แสงเจิดจ้าเกินไป

6.6 รูปแบบเสียง กำหนดเสียงให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดง โดยคำนึงถึงความเป็นไปได้ ดังเช่น ชุดลำหับชมพู ควรมีเสียงนกเสียงจิ้งจกประกอบอยู่ด้วยเพื่อส่งเสริมให้รู้ว่าอยู่ในป่า

7. การประดิษฐ์นาฏศิลป์ไทย

การสร้างสร้งงานด้านนาฏศิลป์ไทยนับเป็นการออกแบบกระบวนการท่าทิศทางการเคลื่อนไหว การแยกกลุ่ม และการจับกลุ่ม โดยให้เป็นไปตามจินตนาการของผู้ออกแบบ การสร้งสรรค์ของไทยมีจารีตปฏิบัติกันมาเป็นเวลาช้านาน ซึ่งมีลักษณะสำคัญ 3 ประการ คือ

- ท่ารำ
- การแปรแถว
- การตั้งซุ่ม

7.1 ท่ารำ รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย อาจแบ่งท่ารำออกได้เป็น 3 แบบ ดังนี้

ก. ท่าระบำ กระบวนท่ารำที่มีความหมายกว้าง ๆ นับเป็นสัญลักษณ์เฉพาะ ผู้ชมพอเข้าใจความหมายตามบทร้อง คุณครูเฉลย สุขะวณิช สร้งสรรค์รำถวายพระพร โดยให้ผู้แสดงถือกิ่งไม้เงินทองออกมาร่ายรำโดยใช้ท่าระบำที่มีความหมายกว้าง ๆ รำหมู่พร้อมกันหลายคน

ข. ท่าละคร รูปแบบของท่าละคร เป็นท่ารำที่กำหนดให้มีความหมายเฉพาะอาจแบ่งได้เป็น 3 ประเภท คือ

- ท่าแสดงอารมณ์ เช่น โกรธ เศร้า รัก เป็นต้น
- ท่าแสดงกิริยา เช่น ท่าเดินไป - มา ท่ายิงธนู ท่าช่วยเหลือ เป็นต้น
- ท่าแสดงปรากฏการณ์ธรรมชาติ เช่น ท่าลมพัด ท่าดอกไม้บาน ท่าฝนตก เป็นต้น
- ท่าละครนี้หรือที่บรรดานาฏศิลป์เรียกว่าการตีบท ผู้ที่จะปฏิบัติได้งดงาม

ต้องมีประสบการณ์สูงพอสมควร คุณครูเฉลย สุขะวณิช มักเน้นกับศิษย์ว่าการตีบทควรใส่อารมณ์เข้า

ค. ท่าเต้น การแสดงนาฏศิลป์ไทย อาจดูเด่นจากการใช้มือร่ายรำท่าทางต่าง ๆ แต่ในความเป็นจริงนาฏศิลป์ไทยมีท่าเต้นอยู่มากและมีการเคลื่อนไหวของขาและเท้า ซึ่งใช้โดยทั่วไปและกำหนดเป็นท่าเฉพาะในบางครั้ง

7.2 การแปรแถว นาฏศิลป์ไทยมีรูปแบบการแปรแถวที่หลากหลาย และชัดเจน สอดคล้องกับกระบวนท่ารำการแปรแถวของนาฏศิลป์ไทยมีดังนี้ แถวปากพั้ง แถวหน้ากระดาน แถวตอนเดียว แถวตอนคู่ แถวเฉียงวงกลมชั้นเดียว วงกลมสองชั้น นอกจากนี้ยังมีการแปรแถวแบบผสมผสาน เช่น แถวตอนเดียวและแถวเฉียง แถวหน้ากระดานและแถวตอนเดียว เป็นต้น

สำหรับการแปรขบวนเคลื่อนไหวมีลักษณะดังนี้ การสลับเดินหน้าถอยหลัง การเดินตามกัน การเดินสวนกัน การเดินเข้าออก การเดินสลับกัน เป็นต้น

ในการสร้งสร้งงาน คุณครูเฉลย สุขะวณิช มักนำลักษณะการแปรแถวเข้า มาใช้อยู่บ่อย ๆ เช่น ระเบียบศรีชัยสิงห์ รูปแบบของแถวมีอยู่หลายแบบ เช่น แถวหน้ากระดาน 2 แถว วงกลม และแถวเฉียง เป็นต้น

7.3 การตั้งซุ่ม การแสดงนาฏศิลป์ไทยมีการตั้งซุ่มทั้งในระหว่างการแสดง และจบการแสดง นิยมจัดให้ผู้แสดงจับกลุ่มเป็นซุ่มรูปสามเหลี่ยม โดยทำท่าให้สองข้างของแกนกลางเข้าหา

หรือออกจากกัน คุณครูเฉลย ศุขะวณิช มีความชำนาญในการตั้งชื่่มาก จากผลงานต่าง ๆ ของท่านจะเห็นได้ว่าท่านชอบการตั้งดัมและต่อมือต่อเท้ากัน ซึ่งน่าจะเลียนแบบมาจากท่าศุภลักษณ์อัมสม เมื่อคุณครู เฉลย ศุขะวณิช นำมาสร้างสรรค์แสดงเป็นหมู่จึงดูงดงามมากยิ่งขึ้น

ผู้คิดประดิษฐ์สร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทยควรคำนึงถึงหลัก 5 ประการ ดังนี้

1. รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย การแสดงนาฏศิลป์ไทยมีจารีตประเพณีที่ยึดถือปฏิบัติมาเป็นเวลาช้านาน หากต้องการสร้างสรรค์ผลงานควรศึกษารูปแบบการแสดงประเภทต่าง ๆ ของนาฏศิลป์ไทยให้ถ่องแท้ก่อน เช่น หากต้องการสร้างสรรค์งานที่มีตัวละครแบ่งเป็นพระ-นาง ผู้สร้างสรรค์ควรคำนึงถึงตำแหน่งของแต่ละฝ่าย เช่น ตัวพระจะอยู่ด้านซ้ายของตัวนางไม่ควรให้ตัวพระนั่งในขณะที่ตัวนางยืนโดยเฉพาะมีการเหยียบต่อกัน เป็นต้น

2. กระบวนท่ารำและการแปรแถว การประดิษฐ์ชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทยสิ่งที่จะขาดไม่ได้ก็คือ ท่ารำ นอกจากท่ารำหลักแล้วท่ารำอันเป็นท่าเชื่อมก็มีส่วนสำคัญเป็นอย่างมาก ท่ารำแต่ละท่ามีความหมายในตัวเอง ท่ารำบางท่ามีกฎระเบียบเฉพาะ เช่น ท่ายิ้มใช้ได้เฉพาะมือซ้ายเท่านั้น ท่าตัวเราใช้มือซ้ายจับ เข่าอก ถ้าจำเป็นต้องใช้มือขวาให้ใช้นิ้วชี้หรือนิ้วหัวแม่มือชี้แทน เป็นต้น

การแปรแถวเป็นจุดสำคัญอย่างหนึ่งของการประดิษฐ์ระบำ ในลักษณะของนาฏศิลป์ไทยมีรูปแบบการแปรแถวมากมาย เช่น แถวปากพญิง แถวตอน แถวเฉียง และแถวหน้ากระดาน เป็นต้น

3. โอกาสที่แสดง การสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทยควรคำนึงถึงโอกาสที่จะแสดง เช่น หากเป็นงานวันเกิดก็ควรสร้างสรรค์ชุดที่เป็นสิริมงคล ได้แก่ ระบำทับทิมสยาม เพื่อให้เจ้าของวันเกิดร่ำรวย ดุจได้ครอบครองทับทิมสยามอันมีค่า เป็นต้น หากเป็นงานฉาปนกิจศพ ควรสร้างสรรค์ชุดที่เป็นการไว้อาลัยระลึกถึงคุณงามความดีของผู้วายชนม์ อาจตั้งชื่อชุดการแสดงว่าระบำสู่สวรรคาลัย เป็นต้น

4. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง การแต่งกายในการแสดงแต่ละครั้งสามารถบอกลักษณะที่มา ประเภท สัญชาติ เพศ ตำแหน่งและวัย ด้วยเหตุนี้ เมื่อคิดจะสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์จึงควรศึกษาให้เข้าใจก่อน นอกจากนี้อุปกรณ์ประกอบการแสดงก็มีส่วนสำคัญ เช่นเดียวกับเครื่องแต่งกาย ไม่ว่าจะเป็นอาวุธ ดอกไม้ ผ้า พัด หรือ เครื่องดนตรีต่าง ๆ ที่ใช้ควรตรวจสอบให้เหมาะสมกับชุดการแสดง ที่จะสร้างสรรค์ขึ้นใหม่

5. ดนตรีและเพลงประกอบ การสร้างอารมณ์ความรู้สึกนอกจากการได้ดูแล้วการฟังก็เป็นสิ่งสำคัญยิ่ง ดนตรีและเพลงที่ใช้ในด้านการแสดงนาฏศิลป์มีจารีตอันเป็นประเพณีนิยมโดยเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ผู้สร้างสรรค์ผลงานควรระมัดระวังและศึกษาให้เข้าใจการสร้างสรรค์ผลงานเป็นงานที่ครอบคลุมปรัชญาเนื้อหา ความหมายท่ารำ ท่าเต้นการแปร แถวการตั้งชื่ การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี การกำหนดเพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และองค์ประกอบอื่น ๆ อันเป็นส่วนสำคัญในการที่จะทำให้ผลงานนาฏศิลป์ที่สร้างสรรค์สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้

ฉันทนา เอี่ยมสกุล (2550 : 8 - 11) ได้กล่าวถึง หลักการและแนวคิดสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ไว้ว่าองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์โดยทั่วไป เมื่อกล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์มักเข้าใจและ มุ่งเน้นไปที่ความคิดริเริ่ม ซึ่งแท้ที่จริงแล้วความคิดสร้างสรรค์ประกอบด้วยลักษณะความคิดอื่น ๆ ด้วย มิใช่เพียงแต่ความคิดริเริ่มเพียงอย่างเดียวเท่านั้น อย่างไรก็ตามความคิดริเริ่มก็จะเป็นลักษณะสำคัญ ที่ทำให้เกิดการเริ่มต้นขึ้น แต่ความสำเร็จของการสร้างสรรค์ก็จำต้องอาศัยลักษณะความคิดอื่น ๆ ประกอบด้วยจากทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาของกิลฟอร์ด (Guittord : 1968) ได้อธิบายความคิด สร้างสรรค์ว่าเป็นความสามารถทางสมองที่คิดได้กว้างไกลหลายทิศทางซึ่งประกอบด้วย

- ความคิดริเริ่ม (Originality)
- ความคิดคล่องแคล่ว (Fluenc)
- ความยืดหยุ่นในการคิด (Flexiobility)
- ความละเอียดลออ (Flaboration)

ความคิดริเริ่ม หมายถึง ลักษณะความคิดแปลกใหม่ซึ่งแตกต่างจากความคิดปกติ โดยเกิด จากการนำเอาความรู้เดิมมาดัดแปลง และประยุกต์ให้เกิดเป็นสิ่งใหม่ขึ้น ความคิดริเริ่มจึงเป็นลักษณะ ความคิดที่คิดขึ้นครั้งแรกเป็นความคิดที่แปลกแตกต่างจากความคิดเดิม และอาจไม่มีใครเคยมีหรือ คิดถึงมาก่อนความคิดริเริ่มจึงต้องอาศัยลักษณะความคิดกล้าลองเพื่อทดสอบความคิดของตน ความคิด ริเริ่มมักจำเป็นต้องอาศัยความคิดจินตนาการควบคู่กันไปด้วย ความคิดริเริ่มจึงเป็นองค์ประกอบ ที่สำคัญของความคิดสร้างสรรค์

จินตนาการ (Imagination) / จินตนาภาพ (Image)

จินตนาการมีที่มาตามรูปศัพท์ว่า จินต+อาการ หมายถึง การสร้างภาพขึ้นในจิตใจ จินตนาการก็เป็นกระบวนการก่อรูปขึ้นในสำนักโดยแรงขับจากจิตใจ ซึ่งรูปลักษณ์สร้างจาก จินตนาการนั้นอาจเหมือนแตกต่างหรือพิสดารไปจากสิ่งที่เคยเห็นหรือมีอยู่ตามธรรมชาติก็เป็นได้ แหล่งที่มาของจินตนาการ อาจเกิดจากการกระตุ้นของประสบการณ์ภายนอกหรือจากการกระตุ้นของ อารมณ์ซึ่งเป็นประสบการณ์ที่สะสมอยู่ภายใน ชะลูด นิ่มเสมอ ให้ความหมายว่า จินตนาการ คือ การ กระทำหรือพลังอำนาจของจิต ซึ่งสร้างรูปที่มีได้มิให้ปรากฏ มีคำเปรียบว่า จินตนาการเป็นดวงตาที่สาม ของศิลปิน ที่สามารถเห็นภาพที่คนทั่วไปมองไม่เห็น หรือไม่อาจคิดคำนึงไปถึงได้ ภาพที่สร้างจาก จินตนาการก็คือ จิตภาพนั่นเอง

จินตนาภาพ (Image)

จินตภาพ เป็นผลผลิตจากจินตนาการ คือ ภาพที่เกิดจากอำนาจของจิตใจเป็นภาพที่ เห็นไม่ ชัดเจนจับต้องไม่ได้ จนกว่าศิลปินจะได้ถ่ายทอดเป็นจินตนาการโดยผ่านภาพร่าง ทศ* ศิลปะรูปลักษณ์ ต่าง ๆ กันและพัฒนาไปเป็นผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะที่สมบูรณ์ จินตนาการ ประยุกต์ คือ ไม่ใช่การ คิดเพียงอย่างเดียวแต่จำเป็นต้องคิดสร้างและหาทางทำให้เกิดผลงานด้วย

ลักษณะเฉพาะการวิจัยทางศิลปะ

ข้อมูลทางศิลปะทุกสาขาทั้งทัศนศิลป์ ดุริยางค์ศิลป์ นาฏยศิลป์และวรรณศิลป์ต่างก็จัดเป็นข้อมูลที่มีเนื้อหาทางอารมณ์ความรู้สึกที่เกี่ยวข้องกับสุนทรียะ ซึ่งเป็นอรรถนัยโดยพยายามอธิบาย หรือพรรณนาเพื่อให้ผู้อื่นคล้อยตาม

การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ อาจใช้ได้กับทางศิลปกรรมและการประดิษฐ์คิดค้นทางวิทยาศาสตร์ เทคโนโลยีด้วยโดยอาจใช้วิธีการทดลอง นำเสนอในรูปผลงานซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ทางศิลปะกับกระบวนการสร้างสรรค์ ที่ผู้สร้างสามารถพรรณนาได้อย่างมีระบบเป็นที่เข้าใจได้

การวิจัยทางศิลปะมีลักษณะสำคัญ คือ ความมีเสรีภาพในวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล หรือวิธีการทดสอบแบบต่าง ๆ ไม่จำเป็นต้องมีทฤษฎีส่วนหน้าหรือการวางแผนทดลองอย่างแน่นอนเป็นการเน้นเกี่ยวกับการค้นพบสมมุติฐานมากกว่าการพิสูจน์ ดังนั้นข้อมูลทางศิลปะ ซึ่งเป็นที่ก่อให้เกิดสุนทรียะอารมณ์ของมนุษย์ จึงมีฐานะมาจากประสบการณ์เฉพาะบุคคล เช่น แม้การพิจารณาความงามของผลงานศิลปะนั้นจำเป็นต้องใช้เหตุผลในการอธิบายก็ตาม แต่ที่มาของเรื่องความงามก็คือประสบการณ์เฉพาะบุคคลซึ่งอาจจะเป็นสิ่งที่ไม่สามารถพิสูจน์ได้ ดังนั้นการวิจัยทางศิลปะจึงไม่มีกฎเกณฑ์ที่ตายตัว

การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ด้านจิตรศิลป์นั้น มีนักวิชาการศิลปะจำนวนหนึ่งเห็นด้วยว่า สามารถควบคุมได้ และใช้วิธีการทดลองได้เช่นกัน ซึ่งเจตนา นาควิริยะ ได้ยกตัวอย่างเกี่ยวกับศิลปะการแสดงว่าผู้เชี่ยวชาญในเรื่องนาฏยศิลป์นั้น สามารถที่จะสร้างสภาวะการณ์ในห้องฝึกซ้อม ซึ่งเทียบเคียงได้กับห้องปฏิบัติการทางวิทยาศาสตร์ โดยสามารถที่จะกำหนดให้ผู้แสดงทดลองการรำในหลาย ๆ ท่าและหลาย ๆ แบบ โดยการเฝ้าสังเกตว่าวิธีการแบบใดก่อให้เกิดความงาม ซึ่งเป็นมโนทัศน์ ที่นักมนุษยศาสตร์เสี่ยงไม่ได้ และในขณะเดียวกันไม่ขัดกับความสามารถทางกายภาพของมนุษย์ กิจกรรมดังกล่าวอาจจะเรียกว่าเป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ได้ผลของการวิจัยก็คือ กระบวนการรำที่ดี ซึ่งผู้วิจัยจำเป็นต้องพรรณนาให้ผู้อื่นได้เข้าใจได้ด้วย

ในเรื่องของความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงกับผู้ชมเช่นกัน นักวิจัยอาจจะนำการแสดงบางอย่างออกมาให้กลุ่มคนกลุ่มหนึ่งชม ซึ่งกลุ่มคนนั้นอาจจะแยกเป็นภาษาของการวิจัยได้ว่า เป็นกลุ่มควบคุม แล้วนักวิจัยจะต้องเฝ้าสังเกตได้บ่อย และติดต่อกันนานพอสมควร ผู้วิจัยก็อาจจะค้นพบว่าการแสดงออกบางอย่างของผู้แสดง ทำให้เกิดปฏิกิริยาบางอย่างในกลุ่มผู้ชม ถ้าจะขยายกลุ่มผู้ชมออกไปอีกหลายกลุ่ม และวิธีการวิจัยทางสังคมศาสตร์ในเรื่องของการสอบถามความคิดเห็น อย่างมีระบบมาใช้ด้วยก็อาจจะให้นักวิจัยมีความเชื่อมั่นในตนเองมากขึ้น ผลที่ได้รับจากการวิจัย ก็คือวิธีการแสดงที่ดีซึ่งนักวิจัยจะต้องพยายามบรรยายออกมาให้ผู้อื่นเข้าใจได้ด้วย

นักนาฏยประดิษฐ์ คือ ผู้สร้างสรรค์นาฏศิลป์ต่าง ๆ ในประเทศไทยมักเรียกรวมกันกับนาฏศิลป์ด้วย ถือว่าต้องมีฝีมือขั้นสูงจึงจะสร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุดใหม่ ๆ ได้แต่ในหลาย ๆ ประเทศนาฏยศิลป์ประดิษฐ์เป็นอาชีพเฉพาะเหมือนนักออกแบบหรือสถาปนิก บุคคลเหล่านี้อาจเป็นครุนาฏศิลป์

ด้วยก็ได้ แต่มีคุณสมบัติพิเศษสามารถคิดสิ่งใหม่ ๆ ได้ดีนั้น หมายความว่า บุคคลเหล่านี้ต้องมีพื้นฐานนาฏยศิลป์ที่ดีมาก่อน ข้อมูลที่ได้จากนักนาฏยประดิษฐ์เหล่านี้จึงมักเป็นวิธีคิด วิธีสร้างสรรค์การแสวงหารูปลักษณ์และคุณลักษณะใหม่มากกว่านาฏยลักษณ์หรือกฎเกณฑ์รายละเอียดเพิ่มการวิจัยสร้างสรรค์ (Creative Research) เป็นการวิจัยเพื่อสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ซึ่งต้องอาศัยองค์ความรู้ประสบการณ์วิธีการทฤษฎี ผลการประดิษฐ์คิดค้นหา และผลงานสร้างสรรค์ศิลปะผลผลิตจากการวิจัยสรุปได้พอสังเขป ดังนี้

- เป็นการอธิบายเหตุการณ์ต่าง ๆ
- เป็นคำตอบของปัญหา
- เป็นการค้นพบความรู้ใหม่
- เป็นการนำความรู้ที่ใช้ประโยชน์
- เป็นผลงานสร้างสรรค์ทางวิทยาศาสตร์
- เป็นผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะ
- เป็นข้อมูลสำหรับอนาคต

นาฏศิลป์เป็นศิลปะประจำชาติไทยที่มีความสวยงาม และมีความเป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่น โดยเฉพาะการแสดงที่สืบทอดมาจากโบราณ มีความวิจิตรประณีตบรรจงในการสร้างสรรค์ ไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกายตลอดจนลีลาท่ารำ มีกระบวนการประดิษฐ์ที่ซับซ้อน แสดงออกซึ่งภูมิปัญญาของบรมวงศานุวงศ์โบราณ ที่สืบทอดกันมานับตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา มาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ จากโบราณมาจนถึงปัจจุบันได้ผ่านขั้นตอนของการปรับและเปลี่ยนมาโดยตลอด ในการปรับเปลี่ยนและส่วนที่เพิ่มขึ้นนี้ก็อาจเรียกได้ว่าเป็นงานสร้างสรรค์ ตามความคิดของบรมวงศานุวงศ์ในแต่ละยุค แต่ละสมัย ในภาวะสภาพของสังคมที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ดังนั้นการสร้างสรรค์เพื่อการพัฒนาให้นาฏศิลป์ไทยยังคงอยู่คู่กับอนุชนรุ่นหลัง จึงต้องควบคู่กันไปเพื่อให้เกิดการสร้างสรรค์งานจากภูมิปัญญาของคนในยุคปัจจุบันด้วยเช่นกัน

สุมนมัลย์ นิมนต์พันธ์, และคนอื่น ๆ (2551 : 12-16) ได้กล่าวถึงหลักการ และวิธีการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไว้ว่า นาฏศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของศิลปะ สาขาวิจิตรศิลป์ที่คุณค่าในฐานะเป็นแหล่งรวมของศิลปะหลายแขนง ได้แก่ สถาปัตยกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม วรรณกรรม ดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์จึงมีความประณีตและละเอียดอ่อน เป็นการทำงานที่ต้องครอบคลุมแนวคิด กำหนดรูปแบบ คำนึงถึงเอกลักษณ์เฉพาะของการแสดงนาฏศิลป์ไทยแต่ละประเภทเพราะการรำ ระเบียบ รำ ฟ้อน ละคร โขน จะมีรูปแบบและเอกลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างกันสำหรับหลักการและวิธีการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ มีดังนี้

1. การกำหนดวัตถุประสงค์ ในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์วัตถุประสงค์เป็นเรื่องสำคัญที่ผู้สร้างงานจะต้อง ทราบว่าสร้างงานเพื่อเป้าหมายที่สำคัญคืออะไร ตัวอย่างเช่น หากเป็นการสร้างงานขึ้นเพื่อพิธีกรรม ผู้สร้างงานต้องศึกษาพิธีกรรมในชุมชน เช่น การรำแม่ศรี การแสดงเต้นกำรำเคียว

หรือการฟ้อนบายศรีถ้าเป็นการสร้างงานนาฏศิลป์ขึ้น เพื่อความบันเทิง ผู้สร้างงานก็ต้องสร้างงานให้สอดคล้องกับรสนิยมและความต้องการของผู้ชมหรือถ้าเป็นการสร้างงานนาฏศิลป์ขึ้นเพื่อการศึกษา ผู้สร้างต้องสร้างงานโดยคำนึงถึงระดับการศึกษาและวุฒิภาวะของผู้แสดงและผู้ชม เช่น ระเบียบท่า ระเบียบการควมเป็น การแสดงของระดับชั้นประถมศึกษา รำวงมาตรฐาน รำสีนวล ควมเป็น การแสดงของระดับชั้นมัธยมศึกษา เป็นต้น

2. การกำหนดรูปแบบ ผู้สร้างงานนาฏศิลป์ต้องกำหนดรูปแบบการแสดงให้ตรงตามวัตถุประสงค์ และบทบัญญัติของการแสดงประเภทนั้น ๆ ไม่ว่าจะเป็น ระเบียบท่า ระเบียบการควมเป็น การแสดงของระดับชั้นมัธยมศึกษา รำวงมาตรฐาน รำสีนวล ควมเป็น การแสดงของระดับชั้นมัธยมศึกษา เป็นต้น

2.1 การสร้างงานในรูปแบบของระเบียบท่า กำหนดให้มีผู้แสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ผู้แสดงต้องมีรูปร่าง และฝีมือในการรำใกล้เคียงกัน การบรรจเพลงร้อง และบรรเลงจะมีบทหรือไม่มีก็ได้ สำหรับทำรำนำมาจากท่ารำในบทเรียนเพลงช้าเพลงเร็ว และเพลงแม่บทใหญ่ โดยการเลือกท่ารำที่ประณีตงดงามมาร้อยเรียง ตีความหมายตามบทหรือ ทำนองเพลง ท่ารำต้องเคลื่อนไหว ด้วยความพร้อมเพรียง แปรแถวได้งดงามแปลกใหม่ มีความตระการตาด้วยการแต่งกาย และใช้อุปกรณ์ต่าง ๆ ประกอบการแสดง เช่น พัด ร่ม ผ้าคล้องคอ เป็นต้น

2.2 การสร้างงานในรูปแบบการรำ แบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ รำเดี่ยว รำคู่ และรำหมู่ ซึ่งรูปแบบของงานจะมีความแตกต่างกันในรายละเอียดบางประการดังนี้

2.2.1 รำเดี่ยว กำหนดให้มีผู้แสดงเพียงคนเดียว โดยผู้แสดงต้องมีความสามารถในการรำ เพราะต้องอวดฝีมือมีเทคนิคในการรำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ท่ารำต้องวิจิตรพิสดาร มีจุดเด่นเป็นพิเศษ การแต่งกายต้องถูกต้องตามแบบแผน

2.2.2 รำคู่ กำหนดให้มีผู้แสดง 2 คน ผู้สร้างงานต้องกำหนดรูปแบบการรำคู่ให้ชัดเจน เช่น ชาย - หญิง พระ - นาง พระคู่นางคู่ เป็นต้น การประดิษฐ์ท่ารำที่เป็นคู่ท่ารำต้องสัมพันธ์กับคู่

จากทัศนะของนักวิชาการ ได้กล่าวถึงหลักการสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า การสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์หรือนาฏยประดิษฐ์ คือ การคิดออกแบบกลวิธีของนาฏศิลป์รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีตครอบคลุมปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ประกอบด้วยประเภทการแสดงเดี่ยว และประเภทการแสดงหมู่ มีการกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และ ส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำให้นาฏศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ ผู้สร้างสรรค์นาฏศิลป์จึงควรคำนึงถึงเอกลักษณ์ท้องถิ่นที่สะท้อนวัฒนธรรม ประกอบการจัดนาฏศิลป์ให้เห็นเป็นรูปธรรม โดยการกำหนดความคิดหลัก เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ กำหนดวัตถุประสงค์ที่ต้องการรวบรวมข้อมูล เพื่อเป็นองค์ประกอบในการสร้างสรรค์กระบวนการโดยนำเอาสิ่งที่มีอยู่มาประยุกต์ จากข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงสืบค้นได้ และจากข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ จึงต้องกำหนด ขอบเขตว่านาฏศิลป์ที่สร้างสรรค์ได้ครอบคลุมเนื้อหาใด แล้วจึงกำหนดรูปแบบเป็นเรื่องสำคัญให้อยู่ในจารีตประเพณี การกำหนดองค์ประกอบรวม เช่น การกำหนดลักษณะ

บุคลิก รูปร่าง และความสามารถของผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย ฉาก เพลง และแสงประกอบ เพื่อส่งเสริมการแสดงให้มีความสมบูรณ์

แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในงานวิจัย

1. แนวคิดและทฤษฎีการสร้างสรรคผลงานด้านนาฏศิลป์

ปิยะนุช ไวยวรรณ กล่าวไว้ว่า การแสดงพื้นบ้านหรือการละเล่นพื้นเมืองหรือการแสดงพื้นเมืองซึ่งนิยมเล่นกันอยู่เฉพาะในท้องถิ่นนั้น ๆ คือการแสดงถึงอารมณ์ความรู้สึกและความเชื่อถือตามขนบธรรมเนียมประเพณี

นวลรวี จันทรลุน กล่าวไว้ว่า รูปแบบการสร้างสรรคผลงานนาฏศิลป์พื้นบ้าน มีแนวคิดในการสร้างสรรค สามารถแบ่งออกเป็น 3 รูปแบบคือ 1) การสร้างสรรคแบบอนุรักษ์ 2) การสร้างสรรคแบบพัฒนาประยุกต์ 3) การสร้างสรรคแบบนำเสนอเรื่องราวหรือวิธีการโดยสรุปแนวทางการศึกษาเพื่อการสร้างสรรคนาฏศิลป์พื้นบ้านโคราช

ปิยวดี มากพา กล่าวไว้ว่า การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ได้แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ การแสดงพื้นบ้านที่นิยมเล่นของกลุ่มไทยพุทธ ได้แก่ โนรา หนังตะลุง ส่วนอีกกลุ่มหนึ่งคือ การแสดงพื้นบ้านที่นิยมเล่นของกลุ่มไทยมุสลิม ได้แก่ รongเงิง ดาระ ชัมเบิง สิสะ นอกจากนั้นยังมีชาวไทยเชื้อสายจีนที่นำการแสดง ไทยเก๊ก มาเผยแพร่ ปัจจุบันสถานศึกษาได้สนับสนุนส่งเสริมให้มีการสืบทอดศิลปะด้านการแสดงทั้งการแสดงที่เป็นแบบแผน ซึ่งบูรพคณาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ได้ประดิษฐ์ทำรำไว้อย่างงดงามรวมทั้งการแสดงประเภทระบำ รำ ฟ้อน ที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ โดยนำวิถีชีวิตของแต่ละท้องถิ่นมาเป็นแนวคิดในการประดิษฐ์ทำรำเพื่อแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์แต่ละท้องถิ่น เช่น ฟ้อนสาวไหมของภาคเหนือ โปงลางของภาคอีสาน ระบำทำนาของภาคกลาง และระบำบาติกของภาคใต้ เพื่อสนองต่อความต้องการในการแสดงออกของเยาวชนแต่ละระดับในแต่ละภูมิภาค รวมทั้งภาครัฐได้มีการส่งเสริมให้จัดกิจกรรมคั่นการแสดงแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมระหว่างภาค

2. แนวคิดสร้างสรรค์ดนตรีประกอบการแสดง

อวิสดากานต์ ภูมิ (2551 : 3) กล่าวถึงแนวคิดด้านดนตรีประกอบการแสดงไว้ว่า ดนตรีคือ ลักษณะของเสียงที่ได้รับการจัดเรียบเรียงไว้อย่างเป็นระเบียบเรียบร้อย โดยมีแบบแผนและโครงสร้างชัดเจน เป็นสิ่งที่อยู่คู่กับสังคมมนุษย์มาโดยตลอด ดนตรีถูกใช้เป็นช่องทางหนึ่งที่มนุษย์ใช้สื่อสารระหว่างกัน และเป็นสื่อกลางรูปแบบหนึ่งที่มนุษย์ใช้แสดงอารมณ์ความรู้สึกที่อยู่ภายใน ซึ่งดนตรีมีหลักการสร้างสรรค์ ดังนี้

1) การสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีจากประสบการณ์ เป็นการสร้างสรรค์ที่เกิดจากการเรียนรู้ และมีประสบการณ์เกี่ยวกับดนตรีเพิ่มขึ้นมากของผู้สร้างสรรค์เอง โดยอาจได้รับคำแนะนำ หรือรู้หลักการแล้วนำมาประยุกต์ คิดค้น เป็นความคิดของตนเองขึ้นมา เช่น การแต่งเนื้อร้องขึ้นใหม่จากทำนองเพลงที่เคยได้ยินมา การคิดทำทางเคลื่อนไหวประกอบเพลง เป็นต้น

2) การสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีจากหลักการ เป็นการสร้างสรรค์ที่เกิดจากการเรียนรู้ในหลักการหรือความรู้ต่าง ๆ แล้วนำมาใช้เป็นพื้นฐานหรือข้อมูลหลักในการทำผลงานทางดนตรี เช่น การประดิษฐ์เครื่องดนตรีจากวัสดุอื่น โดยนำหลักการกำเนิดเสียงมาใช้ การรู้หลักการเคลื่อนไหวเพื่อบริหารกล้ามเนื้อ แล้วนำมาคิดท่าทางประกอบเพลงในการทำกายบริหาร เป็นต้น

อรวรรณ ขมวัฒนา (2551 : 7) กล่าวถึง แนวคิดการสร้างสรรค์ดนตรี ไว้ว่า ดนตรีเป็นสิ่งที่อยู่คู่กับสังคมมนุษย์มาโดยตลอด ดนตรีถูกใช้เป็นช่องทางหนึ่งที่มนุษย์ใช้สื่อสารระหว่างกัน และเป็นสื่อกลางรูปแบบหนึ่งที่มนุษย์ใช้แสดงอารมณ์ความรู้สึกที่อยู่ภายใน นอกจากนี้ยังเป็นสิ่งที่ช่วยในการสืบสานวัฒนธรรมประเพณีและเป็นสิ่งที่แสดงถึงอัตลักษณ์เฉพาะของแต่ละวัฒนธรรม ซึ่งดนตรีเป็นหนึ่งเดียวกัน แสดงให้เห็นถึงความจำเป็นของดนตรีที่มีต่อสังคมอย่างชัดเจน ปัจจัยสำคัญที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานดนตรี มีดังนี้

- 1) ความเชื่อ เกี่ยวกับวัฒนธรรมประเพณีต่าง ๆ ทำให้พัฒนามาเป็นดนตรี จากนั้นจึงนำดนตรีมาบรรเลงประกอบพิธีกรรมเพื่อสร้างความศักดิ์สิทธิ์ และสร้างบรรยากาศในงาน
- 2) ศาสนา ดนตรีจะมีการสร้างสรรค์บทเพลงที่เกี่ยวข้องกับศาสนาเพื่อเป็นสื่อ นำในการเข้าใจในศาสนาและใช้ประกอบพิธีกรรม
- 3) วิถีชีวิต มนุษย์ใช้ดนตรีในการประกอบพิธีกรรมและใช้บรรเลงเพื่อความบันเทิงทำให้มนุษย์เกิดความผ่อนคลายสบายใจ
- 4) เทคโนโลยี การนำเทคโนโลยีใหม่ ๆ มาสร้างสรรค์ในงานดนตรี ทำให้เกิดเสียงและจังหวะที่หลากหลาย

อุทัย ศาสตรา (2560 : 19) กล่าวถึง แนวคิดการสร้างสรรค์ดนตรี ไว้ว่า การสร้างสรรค์ทางดนตรี เป็นกระบวนการของความคิดที่เกี่ยวข้องกับเสียง จังหวะ ทำนอง โดยมีจุดมุ่งหมายในการสร้างหรือผลิตผลงานประเภทที่เป็นสิ่งใหม่ เป็นกิจกรรมที่ให้นักเรียนมีโอกาสดิษฐ์ทำนอง จังหวะ และรูปแบบดนตรีใหม่ ๆ ที่มีลักษณะเฉพาะ ซึ่งเป็นทั้งการรับสิ่งต่าง ๆ การแสดงออก และกระบวนการภายในของความรู้ที่ได้รับ โดยกิจกรรมที่จะพิจารณาว่าเป็นการสร้างสรรค์ ต้องประกอบด้วย 3 เงื่อนไขหรือสถานการณ์ ได้แก่

- 1) จินตนาการ ซึ่งสามารถปรากฏในพฤติกรรม ดนตรี ได้แก่ การฟัง การเคลื่อนไหว การแสดง หรือการประพันธ์
- 2) ภูมิหลังด้านความรู้ทักษะ และประสบการณ์ต่าง ๆ ทางดนตรี หรือที่เกี่ยวข้อง
- 3) ผลผลิต หรือผลงานของกิจกรรมการสร้างสรรค์

จากทฤษฎีของนักวิชาการได้กล่าวถึง แนวคิดการสร้างสรรค์ดนตรี ผู้วิจัยสรุปได้ว่าการสร้างสรรค์ทางด้านดนตรีเป็นการคิดค้น ต่อเติมหรือประยุกต์ดนตรีขึ้นมาใหม่ ซึ่งเป็นกระบวนการของความคิดที่เกี่ยวข้องกับเสียง จังหวะ ทำนอง โดยได้รับการจัดระเบียบเรียงอย่างเป็นระเบียบเรียบร้อย

และมีโครงสร้างที่ชัดเจน เป็นสิ่งที่อยู่คู่กับมนุษย์มาตลอด อีกทั้งดนตรียังเป็นสื่อกลางอีกรูปแบบหนึ่งที่สามารถแสดงถึงความเป็นอัตลักษณ์เฉพาะของแต่ละวัฒนธรรม

3. แนวคิดด้านการออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

กิตติกร นพอุดมพันธ์ ได้กล่าวถึงแนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายในสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยมืองค์ประกอบเครื่องแต่งกาย มีรูปแบบของโครงสร้างเครื่องแต่งกาย วัสดุ สี สัน โดยคัดแยกประเภทในแต่ละชุด การแสดงตามรูปแบบของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายเพื่อการแสดง แบ่งได้ 3 กลุ่ม คือ แบบประเพณี แบบประยุกต์ และ แบบสร้างสรรค์ ดังนี้

โครงสร้าง

โครงสร้างของเครื่องแต่งกายแบบประเพณี มีลักษณะของการจัดสร้างเครื่องแต่งกายแบบแยกเป็นชิ้นส่วนโดยต้องอาศัยขั้นตอนในการประกอบส่วนต่างเข้ากัน ด้วยเทคนิคการนุ่ง ห่ม เย็บ กด ผูก เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายต่าง ๆ เข้าด้วยกันเวลาแสดง ทำให้เกิดความประณีตงดงามแบบโบราณ แต่อาจเกิดอุปสรรคในการแสดงได้หากการแต่งกายนั้นไม่รัดกุมแน่นหนาพอ

โครงสร้างของเครื่องแต่งกายแบบประยุกต์ นิยมใช้ลักษณะของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายแบบกึ่งสำเร็จรูป คือ มีการตัดเย็บให้รายละเอียดของโครงสร้างเสื้อผ้าที่ซับซ้อนบางส่วนติดกัน เพื่อให้ง่ายกับการสวมใส่ แต่ก็ยังมีเครื่องแต่งกายบางชิ้นที่แยกส่วนเพื่อมาเย็บติด เพื่อเป็นการเพิ่มความสะดวกในการสวมใส่และเกิดความรัดกุมในการแสดง เช่น การโพกผ้าของชาวเขาตัดสำเร็จเป็นหมวกหรือการใช้โจงกระเบนสำเร็จ ผสมผสานกับการนุ่งห่มแบบเดิม เป็นต้น

โครงสร้างของเครื่องแต่งกายแบบสร้างสรรค์ นิยมใช้รูปแบบโครงสร้างเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายแต่ตัดเย็บแบบสำเร็จรูป เป็นการตัดเย็บชิ้นผ้าต่าง ๆ สำเร็จรูป สะดวกในการสวมใส่นักแสดง และมีความอิสระของแบบโครงสร้างของเครื่องแต่งกายในการนุ่งห่ม โดยจะแยกชิ้นของเครื่องแต่งกายออกเป็น 2-3 ชิ้น เช่น ส่วนบนที่เป็นเสื้อกับผ้าสไบต่าง ๆ จะเย็บติดกันสำเร็จรูป ส่วนล่างจะเป็นผ้าถุงหรือกระโปรงเย็บติดกันสำเร็จรูปเช่นกัน เป็นต้น

วัสดุ

วัสดุของเครื่องแต่งกายแบบประเพณี นิยมใช้ผ้าที่มีลวดลายในการสื่อความหมายตามวัฒนธรรมที่ผู้สร้างสรรค์นำเสนอผลงานการแสดง หรือมีการใช้วิธีเลียนแบบวัสดุ และปรับเปลี่ยนวัสดุให้คงทน มีราคาที่เหมาะสม แต่ยังคงภาพรวมใกล้เคียงกับชุดของประเพณีนั้น ๆ มีการประดับตกแต่งเพื่อให้เพิ่มความงดงามด้วยกระปุกเลื่อมตุนลาย แต่งขอบเสื้อ ขอบผ้า ด้วยดิ้นไหมสี เพื่อขับให้องค์ประกอบต่าง ๆ มีความโดดเด่นและชัดเจนขึ้น

วัสดุของเครื่องแต่งกายแบบประยุกต์ พบการใช้ทั้งผ้าที่มีลวดลายหรือเอกลักษณ์ประจำถิ่นและผ้าพื้นเรียบซึ่งมีการประยุกต์ผสมผสาน ด้วยการใช้วัสดุทดแทนหรือวัสดุที่มีเนื้อผ้าหรือลวดลายที่ใกล้เคียง ในขณะที่เดียวกันการเลือกเนื้อผ้าวัสดุนั้น ก็เป็นการเสริมการเคลื่อนไหวนาฏลีลา มากกว่าความสมจริงในแบบประเพณี

วัสดุของเครื่องแต่งกายแบบสร้างสรรค์ นิยมใช้ผ้าพื้นหรือผ้าที่มีพื้นผิวในลักษณะต่าง ๆ ไม่พบการใช้ผ้าลายไทย แต่จะใช้องค์ประกอบของโครงสร้างเสื้อผ้าแบบไทยในการนำเสนอแทน หากเป็นลวดลายก็จะเป็นลายที่ร่วมสมัย หรือเพื่อการสื่อสารลายนั่น ๆ ไปกับเรื่องราวที่นำเสนอในการแสดง มีการปกประดับด้วยเลื่อม และแถบดินเพิ่มเติมใช้เพิ่มรายละเอียดเล็ก ๆ น้อย ๆ ให้กับชุดเครื่องแต่งกายเพื่อการแสดง

สีสันทัน

สีสันทันของเครื่องแต่งกายแบบประเพณี นิยมใช้กลุ่มสีตามวัฒนธรรมดั้งเดิม เช่น ดำ ขาว แดง อีกส่วนหนึ่งเป็นการใช้สีตัดแบบไทย เช่น เหลือง-น้ำเงิน ขาว-ทอง แดง-น้ำเงิน ม่วง-เหลือง เป็นต้น ซึ่งมีการใช้มาแต่โบราณ

สีสันทันของเครื่องแต่งกายแบบประยุกต์ นิยมใช้สีที่ร่วมสมัย ไม่ฉูดฉาด เป็นสีโทนเดียวกัน โดยมักจะใช้กลุ่มสีที่ไปในทิศทางเดียวกัน เช่น สีม่วง-สีครีม-สีดำ สีโอรด-สีชมพู-สีส้ม สีน้ำตาล-สีครีม-สีดำ เป็นต้น และพบการใช้สีกลุ่มสีตัด กันบ้างในการแสดงที่ต้องการนำเสนอความสนุกสนานครื้นเครง เช่น กลุ่มสีม่วง-สีเหลืองสด สีชมพู-สีม่วง-สีทอง เป็นต้น

สีสันทันของเครื่องแต่งกายแบบสร้างสรรค์ นิยมใช้สีเดียว หรือมีคู่สีที่ใช้ไปในทิศทางเดียวกัน เช่น โทนเขียว สีเหลืองทั้งชุด สีชมพูทั้งชุด หรือสีน้ำเงิน-สีเงิน สีขาว-ทอง เป็นต้น ซึ่งการใช้สีสันทันต่าง ๆ ของกลุ่มเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายในแบบสร้างสรรค์นั้นใช้อิงกับสีที่สื่อความหมายกับสิ่งที่เลียนแบบ

เครื่องประดับ

เครื่องประดับของเครื่องแต่งกายแบบประเพณี นิยมเป็นเครื่องประดับโลหะสีทองหรือสีเงินตามแต่วัฒนธรรมของการแสดง ซึ่งจะสัมพันธ์กับรูปแบบและลวดลาย โดยจะนิยมใช้เครื่องประดับตามแบบประเพณี ซึ่งจะสัมพันธ์ไปกับสถานภาพของตัวละคร ซึ่งการเลือกสวมเครื่องประดับในกลุ่มเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายแบบประเพณีให้ความสำคัญกับความสมจริง

เครื่องประดับของเครื่องแต่งกายแบบประยุกต์ มีความหลากหลายด้วยการใช้เครื่องประดับโลหะทอง-เงินและเครื่องประดับประดิษฐ์ การใช้เครื่องประดับนี้ได้คำนึงถึงความถูกต้องตามวัฒนธรรมเหมือนกลุ่มแรก หากแต่เป็นการสวมใส่เพื่อความสวยงามหรือเป็นการสวมใส่เพื่อเพิ่มรายละเอียดของเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายในชุดนั้นเป็นหลัก

เครื่องประดับของเครื่องแต่งกายแบบสร้างสรรค์ นิยมใช้เครื่องประดับที่ประดิษฐ์สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ ด้วยการถักด้วยเชือก การร้อยลูกปัดคริสตัล ลูกปัดทอง ขนนกและใช้การจัดวางจัดองค์ประกอบของเครื่องประดับที่ทำให้สื่อความหมายของลักษณะของสิ่งนั้น

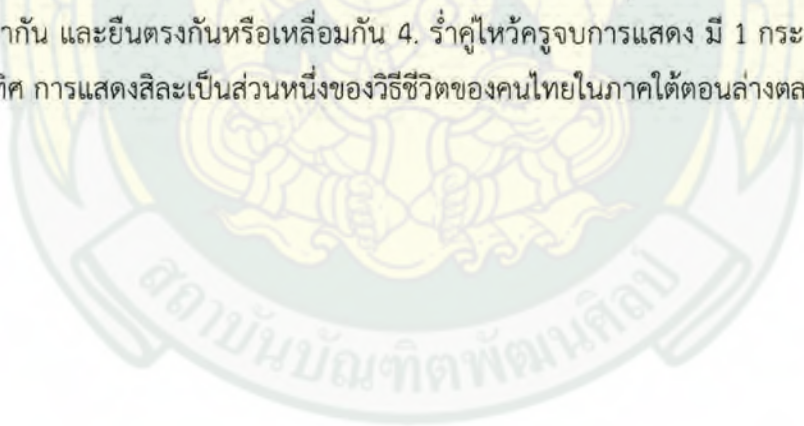
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สุริวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2543) ศึกษาเรื่อง กะเทาะสนิมกริช : แลวิถีชีวิตชาวใต้ตอนล่าง ผลจากการศึกษาวิจัยเชิงปฏิบัติการ เฉพาะส่วนที่เกี่ยวกับรูปลักษณ์และภูมิปัญญาที่เป็นอัตลักษณ์ของกริชสกุลช่างปัตตานี สามารถทะลวงจนพบเทคนิควิธีและศิลปะเชิงช่างด้านการประสานเนื้อเหล็ก เทคนิควิธีการผลิตลายในใบกริช การทำใบกริช ด้ามกริช ฝักกริช และอาวุธชนิดอื่น ๆ และปฏิบัติการทดลองจนได้ผลงานเหมือนอย่างสกุลช่างดังกล่าวทุกขั้นตอนและทุกประการ พร้อมทั้งจะปฏิบัติการเพื่อการส่งเสริม การอนุรักษ์ และประกอบการเชิงพาณิชย์ได้ทันทีเนื่องจากวัฒนธรรมกริชเข้มข้น ทั้งในแนวลึกและแนวกว้างในดลกลชาว-มลายู จากภูมิปัญญาพราหมณ์ที่มุ่งเสริมศรัทธาต่อสถาบันศาสนาของตนมากกว่าสถาบันสังคมของเจ้าถิ่น โดยอาศัยวัฒนธรรมพื้นบ้านเป็นฐานรอง ครั้นเมื่อวิถีและพลังจากวัฒนธรรมกริช ทั้งที่ปรากฏในคติ ความเชื่อ ศิลปวิทยาการ ขนบประเพณีและพิธีกรรมถูกทำลายลงด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์บ้าง จากอุบายของชาวตะวันตกที่พยายามจะนำกฎ ระเบียบ กติกาของตนเพื่อขยายความเป็นตะวันตก ตามลัทธิจักรวรรดินิยมบ้าง และจากศาสนบัญญัติของอิสลามบ้าง บทบาทวัฒนธรรมกริชจึงลดลงเรื่อย ๆ และถ้ามองอย่างผาดๆ คล้ายจะเป็นวัฒนธรรมส่วนเกินที่สนใจกับในวงจำกัดและเป็นจุดอ่อนของชุมชนถิ่นนี้ แต่ถ้ามองพิศจะเห็นว่าเป็นพลังซ่อนเร้นที่มีนัยสำคัญต่อความเป็นท้องถิ่น ความต่างบุคลิก ความเป็นกลุ่มย่อยของศาสนิกในศาสนาเดียวกัน ซึ่งผู้นำศาสนา ผู้นำท้องถิ่น และผู้มีอำนาจกำหนดนโยบายทุกระดับ อาจมองเห็นอัตลักษณ์อันมีความแตกต่างเป็นจุดแข็งเฉกเช่น โครงสร้างและบทบาทด้านอื่น ๆ ของสังคมในแต่ละภูมิภาค

รุ่งนภา ฉิมพูน (2540) ศึกษาเรื่องราวของตัวพระในละครใน เรื่องอิเหนา ผลการวิจัยพบว่า มีตัวเอกที่ร่ำอาวุธจำนวน 12 ตัว ได้แก่ อิเหนา บุคสีหนา ประสันดา กระหมังกุหนิง สังคามาระตา วิทยาสะก้า สุหรานากง อุณากรรณ จะมาหรา กะปาหั่นและมะงาดา มีการร่ำอาวุธทั้งหมด 10 ชุด แต่ได้นำมาศึกษาเฉพาะชุดที่มีกระบวนรำเด่น และมีวัตถุประสงค์ของการรำไม่ซ้ำกันจำนวน 6 ชุด ตามลำดับเหตุการณ์ในท้องเรื่องได้แก่ ประสันดารำกริช การร่ำอาวุธในศึกกระหมังกุหนิง อิเหนาตัดดอกไม้ฉายกริชอิเหนาฉายกริช สุหรานากงรำกริช และปันหยีตรวจพล อาวุธที่ตัวเอกใช้รำ พบว่ามี 5 ชนิดได้แก่ กริช กระบี่ หอกขัดทวน และกันหยั่น แต่อาวุธที่มีกระบวนรำเด่นมี 4 ชนิด ยกเว้นกันหยั่น การร่ำอาวุธแบ่งตามวัตถุประสงค์ได้เป็น 6 ประการคือ 1 รำเยาะเย้ย 2 ตัดดอกไม้ 3 ฉายอาวุธเพื่อเรียกร้องความสนใจ 4 รำบวงสรวง 5 รำตรวจพล 6 รำเพื่อรบ ทำรำกริชมี 2 แบบ คือแบบมลายูกับแบบชวาร์รำเพื่อรมมี 3 ขั้นตอน คือขั้นตอนที่ 1 ดูชั้นเชิงกัน ขั้นตอนที่ 2 ปะทะแบบมีลีลา และขั้นตอนที่ 3 ปะทะรุนแรง การร่ำอาวุธของตัวพระในละครในเรื่อง อิเหนา มีความสัมพันธ์กับการต่อสู้ป้องกันตัวของไทย ร่ำอาวุธจัดเป็นศิลปะชั้นสูง งดงาม มีคุณค่า หาดูได้ยากยิ่งในปัจจุบัน

เจษฎา เนตรพลับ (2549) ศึกษาการแสดงศิลปะคณะพิรุณทอง จังหวัดปัตตานี พบว่า ลีละเป็นการแสดงอย่างหนึ่งของชาวไทยมุสลิม เดิมเป็นศิลปะป้องกันตัว ซึ่งนำท่าทางจากธรรมชาติ 4 ประเภท

ได้แก่ ทำธรรมชาติของมนุษย์ ทำธรรมชาติของสัตว์ ทำใช้อารุพื้นเมือง และทำที่ได้แนวคิดมาจาก ดอกไม้ในอุตมคติ มาดัดแปลงเป็นท่าทางในการต่อสู้ ศิลปะแพร่หลายในอินโดนีเซีย มาเลเซีย ฟิลิปปินส์ บรูไนดารุสสลาม สิงคโปร์ และจังหวัดปัตตานี นราธิวาส ยะลา สตูล และสงขลา ศิลปะเป็นศิลปะป้องกันตัว เป็นศิลปะการแสดง เป็นกีฬาเพื่อนันทนาการ และเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมพื้นบ้าน คณะศิลปะพิภูลทองก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ. 2526 โดยสืบทอดการแสดงมาจากศิลปะของเจ้าเมืองรามัน (ยะลา) ปัจจุบันมีผู้แสดงทั้งชายและหญิงแสดงร่วมกันจำนวน 19 คน มีอายุระหว่าง 14-93 ปี ผู้แสดงส่วนใหญ่ เริ่มฝึกหัดระหว่างอายุ 9-15 ปี และฝึกอยู่ประมาณ 100 วัน การแสดงมีวัตถุประสงค์ 2 ประการ คือ เพื่อความบันเทิงและเพื่อพิธีกรรม เพื่อความบันเทิงมี 3 ขั้นตอน และเพื่อพิธีกรรมมี 6 ขั้นตอน เพื่อพิธีกรรมมี 3 วัตถุประสงค์ คือ เพื่อให้บรรพบุรุษ เพื่อครอบครัวศิลปะ และเพื่อเก็บรักษาใช้ สถานที่แสดงมี 3 แบบ คือ เวทีติดดิน เวทียกพื้น และเวทีในโรงพิธี ซึ่งมีขนาดกว้าง 5 เมตร และรั้วสูง 1 เมตร เครื่องดนตรีประกอบด้วยกลองแขกคู่ ปี่ซุณา และฆ้อง เพลงที่ใช้ในการแสดง คือ เพลงสรหม่าแขก การแสดงศิลปะของคณะพิภูลทองมี 2 แบบ คือ ศิลปะมือเปล่า และศิลปะกริช ประกอบด้วย กระบวนท่ารำเดี่ยว และกระบวนท่ารำคู่ ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 4 ขั้นตอน คือ 1. รำเดี่ยวไหว้ครู มี 2 แบบ คือ รำไหว้ครู 2 ทิศและรำไหว้ครู 4 ทิศ ผู้แสดงผลัดกันรำทีละคน 2. รำดูเชิง มี 2 กระบวนๆ ละ 3 เที้ยว ผู้แสดงรำพร้อมกันเป็นวงกลมเวียนขวา หันหน้าเข้าหากัน และยืนตรงกันหรือเหลื่อมกัน 3. รำต่อสู้ มี 3 กระบวน คือ ท่าแทง ท่าฟัน และท่าจับ กระบวนละ 2 เที้ยว ผู้แสดงรำเป็นวงกลมเวียนขวา หันหน้าเข้าหากัน และยืนตรงกันหรือเหลื่อมกัน 4. รำคู่ไหว้ครูจบการแสดง มี 1 กระบวน ผู้แสดงรำพร้อมกัน 2 ทิศ การแสดงศิลปะเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตของคนไทยในภาคใต้ตอนล่างตลอดมา



บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัยและการสร้างสรรค์

การวิจัยเรื่อง กริชรายา ศาสดราวุธ ได้ศึกษา ประวัติความเป็นมาของกริช กริชในความเชื่อ และศรัทธาในวิถีชีวิตของชาวภาคใต้ รูปแบบลักษณะของกริช และกริชที่อยู่ในการแสดงพื้นบ้านของ ชาวพุทธ-มุสลิม การออกแบบงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ เพื่อการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์พื้นบ้าน ภาคใต้ มีวัตถุประสงค์ เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ที่ได้จาก วัฒนธรรมกริช มาสร้างสรรค์ผลงาน นาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ และนำเสนอผลงาน กริชรายา ศาสดราวุธ สู่สาธารณชน ผู้วิจัยได้กำหนด กระบวนการในการดำเนินการวิจัย ตามระเบียบวิธีวิจัยที่ออกแบบให้เหมาะสมกับงานวิจัยในครั้งนี้ แบ่งสาระสำคัญออกเป็น 6 ส่วน ประกอบด้วย 1) กลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมาย 2) เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 3) การรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล 4) การวิเคราะห์ข้อมูล และ 5) การนำเสนอข้อมูล โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

กลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมาย

การศึกษารวบรวมข้อมูลองค์ความรู้ด้านวัฒนธรรมกริช และการแสดงพื้นบ้านศิลปะที่ใช้กริช ในการแสดงศิลปะป้องกันตัว ผู้วิจัยกำหนดกลุ่มเป้าหมายและการเลือกกลุ่มเป้าหมายเพื่อสัมภาษณ์ ข้อมูลและให้ความคิดเห็น โดยกำหนดเกณฑ์การคัดเลือกและคุณสมบัติของบุคคลผู้ให้ข้อมูลในแต่ละด้าน เช่น เป็นผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการบริหารงานวัฒนธรรม เป็นผู้มีความรู้ ความเชี่ยวชาญ มีทักษะ ประสบการณ์ และเป็นที่ยอมรับของสังคม ตามสาขาของแต่ละบุคคล เป็นต้น โดยมีรายละเอียดดังนี้

1 กลุ่มเป้าหมายที่เป็นบุคคลให้ข้อมูลหลัก

กลุ่มเป้าหมายที่เป็นบุคคลให้ข้อมูลหลัก ซึ่งเป็นผู้รู้ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informants) ในด้านการทำกริช การแสดงศิลปะกริชเพื่อใช้ในการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้แนวสร้างสรรค์ตาม ขอบเขตของงานวิจัย จำนวน 3 กลุ่ม ประกอบด้วย

1) ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นและศิลปินด้านวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้ ดังรายชื่อต่อไปนี้

- 1.1) ครูตีพะลี อะตะบุ ครูภูมิปัญญาผู้สืบทอดการทำกริชรามันและกระบวนการรำกริช
- 1.2) ครูเซ็ง อาบู ครูภูมิปัญญาท้องถิ่นด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ตอนล่าง
- 1.3) นายนิเจ็ง ชาเล็ม หัวหน้าคณะศิลปะน้องใหม่บางปู และผู้สืบทอดทำศิลปะกริช
- 1.4) นายบาการ์ ชู นักแสดงศิลปะกริช คณะน้องใหม่บางปู
- 1.5) นายมะซูลการอมิ วายะโย นักดนตรีศิลปะ คณะน้องใหม่บางปู

2) กลุ่มนักวิชาการด้านวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้

- 2.1) อาจารย์พิชัย แก้วขาว นักวิชาการวัฒนธรรมศาสตราวุธโบราณ
- 2.2) อาจารย์พิทยา บุขรรัตน์ นักวิชาการวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้

- 2.3) อาจารย์กิตติชัย รัตนพันธ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้
 2.3) ดร.พรเทพ บุญจันทร์เพชร ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้
 2.4) อาจารย์สมพงษ์ พรหมมณี ผู้เชี่ยวชาญด้านวัฒนธรรมกริช

2 กลุ่มเป้าหมายในศาสตร์ด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์

กลุ่มเป้าหมายในศาสตร์ด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์ มีส่วนสัมพันธ์กับงานวิจัยที่ต้องศึกษา ผู้วิจัยได้ดำเนินการคัดสรรผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยพื้นบ้านและดนตรีพื้นบ้าน ด้วยการกำหนดคุณสมบัติของผู้เชี่ยวชาญที่ต้องมีความรู้ความเชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย และมีผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่เผยแพร่สู่สาธารณชน เพื่อมาพิจารณาตรวจสอบและแก้ไขผลงานสร้างสรรค์ การแสดงชุด กริชรายา ศาสตราวุธ ดังรายชื่อ

1) อาจารย์กิตติธเนศ ล้าเลิศอภิสิทธิ์ ครูเชี่ยวชาญ โรงเรียนเทศบาล 1 (สังขวิทย์) จังหวัดตรัง เป็นผู้มีความเชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย มีผลงานการออกแบบนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่อง เป็นที่ยอมรับในระดับประเทศ

2) ดร.พรเทพ บุญจันทร์เพชร ครูชำนาญพิเศษ ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นผู้มีความเชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย มีผลงานวิจัยด้านนาฏศิลป์ไทย และผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านเป็นที่ยอมรับ

3) อาจารย์กิตติชัย รัตนพันธ์ ครูชำนาญการพิเศษ ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นผู้มีความเชี่ยวชาญด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีผลงานสร้างสรรค์ด้านดนตรีพื้นบ้าน และผลงานวิจัยด้านดนตรีพื้นบ้านและผลงานสร้างสรรค์ดนตรีบ้านเป็นที่ยอมรับ

4) นายสมาน โดขอมิ หัวหน้าพิพิธภัณฑ์เฉลิมราชกุมารี เป็นผู้มีความรู้ด้านวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้ มีความชำนาญด้านศิลปะการแสดงมุสลิม เช่น การรำกริช ลีละ มะโย่ง โนราแขก

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

สำหรับเครื่องมือที่ผู้วิจัยได้นำมาใช้สำหรับระเบียบวิธีการวิจัย (methodology) ด้วยกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ (qualitative research) ในครั้งนี้ประกอบด้วย

1. การวิจัยเชิงเอกสาร (documentary research) ซึ่งเป็นเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลแนวทางหนึ่ง โดยการศึกษาและค้นคว้าจากเอกสารวิชาการ ตำรา ตลอดจนผลงานวิจัยประเภทต่างๆ รวมทั้ง ข้อมูลจากการค้นคว้าทางสื่ออิเล็กทรอนิกส์หรือข้อมูลจากเว็บไซต์ทางอินเทอร์เน็ตเพื่อนำมาใช้ในการบวนการสร้างพื้นฐานขององค์ความรู้อย่างบูรณาการในทางวิชาการเบื้องต้นก่อนอันเป็นแนวทางประการสำคัญในการนำไปสู่การสร้างเครื่องมือที่สามารถนำไปในกระบวนการเก็บรวบรวมข้อมูลทางวิชาการที่มีประสิทธิภาพต่อไป

2. การสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) โดยมีขั้นตอนดังนี้

- กำหนดประเด็นคำถามเพื่อใช้เป็นเครื่องมือในการสัมภาษณ์เชิงลึก โดยผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการโดยการเตรียมแนวคำถามการสัมภาษณ์ไว้ล่วงหน้า เพราะสามารถยืดหยุ่นและกระทำได้ง่าย ทำให้เกิดความต่อเนื่องของคำถาม สามารถเจาะลึก การตั้งแนวคำถามหลักไว้ก่อนล่วงหน้าแบบกว้าง ๆ เพื่อให้มีจุดยืนและประเด็นที่ต้องสัมภาษณ์ ใช้ลักษณะคำถามแบบปลายเปิด ไม่มีการกำหนดหรือเรียงลำดับหัวข้อคำถาม แต่เป็นการสนทนาแบบธรรมชาติ และไม่สร้างความอึดอัดแก่ผู้ถูกซักถาม เช่น การสัมภาษณ์แบบเปิดกว้างไม่จำกัดคำตอบ เพื่อให้ผู้สัมภาษณ์มีความเป็นอิสระที่จะเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ของตนเอง ประสบการณ์ที่ได้จากวัฒนธรรมกริช การรำสละกริช รวมไปถึง ผู้วิจัยใช้การสังเกตพฤติกรรมของผู้ถูกสัมภาษณ์ควบคู่ไปด้วยทุกครั้ง การสัมภาษณ์แบบเจาะลึกหรือการสัมภาษณ์แบบมีจุดสนใจ โดยเฉพาะเจาะจงในเรื่องที่เป็นจุดสนใจของผู้วิจัย ส่วนใหญ่เป็นเรื่อง ประวัติความเป็นมาของกริช ความเชื่อ ความศรัทธาในวิถีชีวิตต่อกริช การแสดงสละเทคนิควิธีการรำสละกริช

- การจดบันทึก การบันทึกเสียงและบันทึกการแสดงสละกริชของผู้ให้ข้อมูลสำคัญ วิธีการจดบันทึกโดยละเอียดภายหลังที่ได้จากการสนทนา การสัมภาษณ์ การบันทึกการแสดงสละกริช การตั้งสมมติฐานชั่วคราวจากการวิเคราะห์ข้อมูล ภาคสนาม ช่วยให้สามารถเรียบเรียงความคิดในการวางแผนงานต่อไป นอกจากนี้ยังช่วยให้สรุปข้อมูลได้เป็นระยะ ๆ การบันทึกเสียงของผู้ให้ข้อมูล ผู้วิจัยจะทำการขออนุญาตใช้เครื่องบันทึกเสียงเมื่อผู้ให้ข้อมูลไม่ขัดข้อง ผู้วิจัยจะได้บันทึกเสียงไว้ ทำให้สามารถเก็บรายละเอียดของข้อมูลได้มากขึ้น ขั้นตอนในการดำเนินการสัมภาษณ์มี 3 ขั้นตอน คือ

ขั้นตอนที่ 1 การสร้างเครื่องมือ โดยวัฒนธรรม ความเชื่อ ความเป็นมาของกริช มาสร้างเป็นข้อคำถามในแบบสัมภาษณ์ ซึ่งเครื่องมือการวิจัยผ่านการตรวจสอบเชิงเนื้อหา (Content Validity) จากผู้เชี่ยวชาญ

ขั้นตอนที่ 2 สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล ตามแนวทางและประเด็นซึ่งกำหนดไว้เพื่อให้ได้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์

ขั้นตอนที่ 3 การวิเคราะห์ข้อมูล จากการสัมภาษณ์ การบันทึกการแสดงสละกริช นำมาวิเคราะห์สรุปเนื้อหา

3. แบบรายงานการประชุม อภิปรายสัมมนา (Focus group) จากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญในศาสตร์ด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์ โดยผู้วิจัยเป็นผู้กำหนดรายละเอียดเพื่อใช้ในการสัมมนา ชุดการแสดงสร้างสรรค์ ชุด กริชรายา ศาสดราวุธ ในประเด็น แนวคิดรูปแบบการแสดง เครื่องแต่งกาย ท่ารำดนตรี ผู้แสดง เพื่อนำมาปรับปรุงผลงานสร้างสรรค์

การรวบรวมและการจัดเก็บข้อมูล

สำหรับกระบวนการหรือแนวทางในการเก็บรวบรวมข้อมูลที่นำมาใช้ในการวิจัยครั้งนี้ได้กำหนดกระบวนการหรือแนวทางในการเก็บรวบรวมข้อมูลใน 3 ลักษณะ อันได้แก่

- กระบวนการหรือแนวทางในการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการและข้อมูลจากสื่อ เทคโนโลยีสารสนเทศ เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลในระดับทุติยภูมิประเภทต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ บทความ งานวิจัยประเภทต่าง ๆ เพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบหรือสร้างแบบสัมภาษณ์เชิงลึกรวมทั้งนำมาใช้เป็นส่วนประกอบในกระบวนการวิเคราะห์และประมวลผลข้อมูลในการวิจัยในส่วนต่าง ๆ ต่อไป

- การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์เชิงลึก ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางในการเก็บรวบรวมข้อมูลการสัมภาษณ์อย่างเป็นทางการและไม่เป็นทางการ จากนักวิชาการ ศิลปิน ผู้ทรงคุณวุฒิ และในกระบวนการสัมภาษณ์เชิงลึก ผู้วิจัยได้ดำเนินการบันทึกข้อมูล โดยวิธีการจดบันทึกข้อมูล การบันทึกเสียง และการบันทึกการแสดงสีละ ของผู้มีส่วนร่วมในการวิจัยหรือผู้ให้สัมภาษณ์ก่อนทำการบันทึกเสียงหากได้รับอนุญาต เพื่อนำมาใช้ในการกระบวนการตรวจสอบและตรวจทานความถูกต้องย้อนกลับในภายหลังได้

- การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการประชุมอภิปราย สัมมนา(Focus group) ทางผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์ ประเด็นคำถาม ดำเนินการจัดเวทีแสดงผลงานสร้างสรรค์ ชุด กริชรายาศาสตร์าวุธ เพื่อสร้างการมีส่วนร่วม และรวบรวมข้อคิดจากผู้เชี่ยวชาญศาสตร์ด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์นำมาวิเคราะห์สรุปผลที่ได้รับจากการประชุม สัมมนา(Focus group)

การวิเคราะห์ข้อมูล

กระบวนการในการวิเคราะห์ข้อมูลนั้น ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมจากแหล่งวิทยาการต่าง ๆ เช่น จากเอกสารทางวิชาการบทความ งานวิจัย และข้อมูลจากสื่อ เทคโนโลยีสารสนเทศ หลักสำคัญจากแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย มาใช้ในกระบวนการวิเคราะห์และประมวลผล โดยดำเนินการร่วมกับกระบวนการสัมภาษณ์เชิงลึกทั้งหมด ให้ได้องค์ความรู้ในประเด็น ประวัติความเป็นมาของกริช ความเชื่อ ประเพณีพิธีกรรมเกี่ยวกับกริชในวิถีชีวิตชาวใต้ การแสดงสีละกริช แนวคิดและการออกแบบสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ อันเป็นกระบวนการวิเคราะห์โดยเริ่มต้นจากการวิเคราะห์โดยภาพรวมไปสู่การวิเคราะห์ประเด็นย่อยตามแนวทางการวิจัยเชิงคุณภาพทำให้เกิดองค์ความรู้ใหม่สำหรับนำไปใช้เป็นพื้นฐานในการออกแบบผลงานสร้างสรรค์ด้านดนตรีนาฏศิลป์รวมทั้งการออกแบบเครื่องแต่งกาย ในการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุดกริชรายาศาสตร์าวุธ

การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์มาสรุปผลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ตามลำดับ ดังนี้
วัตถุประสงค์/คำถามข้อแรกของการศึกษาวิจัย “เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและกระบวนการรำ
กริช” อธิบายอยู่ในบทที่ 2 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และบทที่ 4 แนวคิดและกระบวนการสร้างสรรค์
การแสดง ชุด กริชรายา ศาสตราวุธ

วัตถุประสงค์/คำถามข้อที่สอง “เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุดกริชรายา ศาสตราวุธ” นำเสนอ
ในบทที่ 5 องค์ประกอบงานสร้างสรรค์ ชุด กริชรายา ศาสตราวุธ

โดยการบรรยาย การวิเคราะห์แบบพรรณนา นำเสนอในรูปแบบของเอกสารทางวิชาการ และ
การจัดนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ ชุด กริชรายา ศาสตราวุธ

การสร้างสรรค์

งานสร้างสรรค์ ชุด กริชรายา ศาสตราวุธ ผลงานวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาวัฒนธรรมกริช
ในบริเวณภาคใต้ มาใช้เป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ รูปแบบการแสดง ประกอบด้วย เครื่องแต่งกาย
ทำนองเพลงดนตรี ทำรำ ตามแนวคิดการออกแบบผลงานสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่ง
ขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงานไว้ทั้งหมด 4 ขั้นตอน ดังต่อไปนี้แบ่งขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงาน
ไว้ทั้งหมด 4 ขั้นตอน ดังต่อไปนี้

1. การสร้างและแสวงหาความรู้ ผู้วิจัยใช้วิธีการศึกษาจากการเก็บรวบรวมข้อมูลจาก
การศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการและข้อมูลจากสื่อ เทคโนโลยีสารสนเทศ การสัมภาษณ์
ศิลปินและนักวิชาการที่มีความรู้ด้านวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้ และวัฒนธรรมกริชในภาคใต้ เพื่อให้
ได้มาซึ่งแนวทางการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ ชุด กริชรายา ศาสตราวุธ

2. การประมวลและกลั่นกรองความรู้ ด้วยวิธีการจดบันทึก สรุป ซึ่งนำไปสู่การวิเคราะห์แนว
ทางการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ และทำการจัดความรู้ให้เป็นระบบ เรื่องการ
ออกแบบ เครื่องแต่งกาย ทำนองเพลงดนตรี และกำหนดขอบเขตการสร้างสรรค์ผลงาน ชุด กริชรายา
ศาสตราวุธ

3. การสร้างสรรค์ผลงานตามแนวคิดและองค์ความรู้ที่จัดทำไว้ แบ่งแนวทางการออกแบบ
สร้างสรรค์ออกเป็น 1) เครื่องแต่งกายนักแสดง 2) ทำนองเพลงดนตรี 3) ทำรำประกอบอาวุธกริช

4. จัดการประชุม สัมมนา (Focus group) เพื่อนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ ชุด กริชรายา
ศาสตราวุธ ให้ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์-ดนตรี ชี้แนะแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อเป็นแนวทาง
และปรับปรุงให้ผลงานดียิ่งขึ้น

บทที่ 4

แนวคิดพื้นฐานในการสร้างสรรค์

การวางแผนคิดการสร้างสรรคผลงานการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทยพื้นบ้าน ผู้วิจัยได้แนวคิดมาจากสภาพทางภูมิศาสตร์ สังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้ที่มีความหลากหลาย กำหนดในหัวข้อ กริช อันเป็นศาสตราวุธที่มีประวัติยาวนาน และมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้านในภาคใต้ โดยเฉพาะในเขตพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ ผู้วิจัยได้กำหนดกระบวนการสร้างสรรค์โดยอาศัยหัวข้อต่อไปนี้ เป็นข้อมูลพื้นฐานหรือต้นแบบในการประดิษฐ์ชุดการแสดงสร้างสรรค์ ชุด กริชรายาศาสตราวุธ ดังนี้

1. แนวคิด
2. การแสดงศิลปะกริช
 - ลำดับขั้นตอนการแสดงศิลปะกริช
 - วิธีการจับอาวุธกริช
 - ดนตรีประกอบการรำศิลปะกริช
 - เครื่องแต่งการประกอบการแสดงศิลปะกริช
3. ทำรำพื้นฐานการรำศิลปะกริชที่นำไปสร้างสรรค์
4. สรุปแนวคิดพื้นฐานในการสร้างสรรค์

แนวคิด

การสร้างสรรคทางนาฏศิลป์หรือนาฏยประดิษฐ์ ผู้วิจัยได้นำเอาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น และภูมิปัญญาท้องถิ่นที่มีความผูกพันกับกริช อันประกอบด้วย เครื่องดนตรี ทำนองเพลง เครื่องแต่งกาย ทำรำ มาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ และนำเอาการแสดงที่มีอยู่เดิม คือ การรำกริช และศิลปะการต่อสู้ศิลปะกริช มาเป็นพื้นฐานในการออกแบบทำรำ นำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ สรุปผลและนำเสนอเป็นงานวิจัยและผลงานสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์ ซึ่งงานวิจัยเรื่อง กริช รายา ศาสตราวุธ จำเป็นต้องศึกษาแนวคิดเพื่อสามารถออกแบบการแสดงและองค์ประกอบการแสดงตามแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านตามกระบวนการสร้างสรรค์ ดังนี้

1. แนวคิดและทฤษฎีการสร้างสรรคผลงานด้านนาฏศิลป์
2. แนวคิดและทฤษฎีทางด้านดนตรีประกอบการแสดง
3. แนวคิดและทฤษฎีด้านการออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

จากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีหัวข้อดังกล่าว ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลที่ได้นำมาสรุปผลและสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้าน เมื่อศึกษาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ จากนั้นจึงออกแบบตามหัวข้อดังนี้

1) การกำหนดขอบเขตงานสร้างสรรค์ จากการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ประวัติและที่มาของกริชที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตความคิด ความเชื่อดั้งเดิมของชาวกูยได้ ศิลปะการต่อสู้สืบทอดกริชที่สะท้อนถึงเอกลักษณ์ และภูมิปัญญา นำเสนอเรื่องราวแบบไทยผูกเป็นเรื่องราวประกอบการจินตนาการให้เห็นเป็นรูปธรรม โดยคำนึงถึงรูปแบบการแสดงให้เห็นอยู่ในจารีตประเพณี ความเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้

2) การสร้างสรรค์งานบนพื้นฐานของความเป็นวัฒนธรรมในภาคใต้ เป็นการสร้างสรรค์งานใหม่ แต่อยู่บนพื้นฐานดั้งเดิมทางวัฒนธรรมภาคใต้ และนาฏศิลป์ไทย เป็นการรักษาคูณค่าความเป็นนาฏศิลป์ไทย ทั้งยังเป็นการอนุรักษ์ความเป็นภูมิปัญญาไทย วัฒนธรรม ประเพณีที่มีคุณค่าความงามอยู่ในตัว แต่ไม่อาจเป็นที่นิยมหรือได้รับความสนใจในยุคสมัยปัจจุบัน เป็นการนำเสนอรูปแบบการแสดงที่ปรับให้เหมาะกับยุคสมัย ดังนั้นจุดประสงค์ในการสร้างสรรค์งานก็เพื่อเกิดการพัฒนาทางความคิดของผู้ชมและได้สื่อสารให้คนในยุคปัจจุบันได้เห็นคุณค่าความเป็นไทย ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์

3) การออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยการสร้างสรรค์จากวัฒนธรรมที่หลากหลายอันปรากฏในดินแดนภาคใต้ตอนล่าง โดยเฉพาะวัฒนธรรมชาวมลายู มีการปรับแต่งจากเครื่องแต่งกายที่มีอยู่เดิมให้มีความวิจิตร เอื้อต่อลีลาการเคลื่อนไหวท่ารำที่ต้องอาศัยการเคลื่อนไหวตลอดเวลา และต้องสื่อให้ผู้ชมได้เห็นถึงวัฒนธรรมชาวมลายู ในแบบเครื่องแต่งกายและเป็นการส่งเสริมภูมิปัญญาโดยการเลือกใช้ผ้าพื้นเมืองที่มีอยู่เดิมมาเป็นส่วนสำคัญในการตัดเย็บ และเลือกใช้สีเสื้อผ้าที่สะท้อนให้เห็นถึงความแข็งแรง มีพลัง นำเกรงขามของชายหนุ่มนักแสดง

4) รูปแบบวงดนตรีและทำนองเพลง คำนึงถึงวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงสืบทอดกริชที่มีอยู่เดิมเป็นหลักพื้นฐาน ประกอบด้วย ปี่ซุณา กลองมลายู ฆ้อง ผสมผสานกับเครื่องดนตรีตะวันตก ได้แก่ ไวโอลิน แอคคอร์ดียน แมนโดลิน และฟลูท ที่เป็นวัฒนธรรมในเขตพื้นที่ศึกษางานวิจัย ทำนองเพลงใช้โครงสร้างเพลงแบบดั้งเดิมร่วมกับเพลงที่เรียบเรียงใหม่ โดยคำนึงถึงการผสมผสานระหว่างท่ารำกับทำนองเพลง โดยแบ่งลำดับการบรรเลงทำนองดนตรี

5) กระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ท่ารำบนพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยที่เป็นนาฏยศัพท์ทางนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับกระบวนการทำในแบบพื้นบ้าน และประยุกต์จากการกระบวนการท่า สืบทอดกริช ที่เป็นลักษณะเด่น เช่น ท่าทางการเดิน การเคลื่อนที่ การใช้มือประกอบการถือกริช มาสร้างสรรค์เป็นกระบวนการท่าใหม่ มีการกำหนดขั้นตอนกระบวนการรำเพื่อให้สอดคล้องต่อการออกแบบ คือ กำหนดโครงสร้างท่ารำหลัก แบ่งช่วงอารมณ์ของท่ารำให้สอดคล้องกับทำนองดนตรี กำหนดตำแหน่งทิศทางการเคลื่อนไหวบนเวทีให้สอดคล้องกับท่ารำและเหมาะสมกับจำนวนนักแสดงแสดงถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้ ในเรื่อง กริช ที่มีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม ตลอดจนการต่อสู้แบบสืบทอดที่ใช้กริชเป็นอาวุธ

การแสดงศิลปะกรีซ

ศิลปะกรีซเป็นกระบวนการต่อสู้ป้องกันตัวของชาวไทยมุสลิมเป็นที่นิยมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย ได้แก่ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส เนื่องจากการแสดงศิลปะมีการออกทำเยี่ยงอย่างกริดกลายด้วยท่วงท่าที่สง่างามอันเป็นเอกลักษณ์ ทำให้นอกจากจะเป็นการต่อสู้หรือกีฬาและเป็นศิลปะการแสดงด้วย สำหรับการศึกษาผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนการทำของกรีซศิลปะ จาก คณະน้องใหม่บางปู โดยมีนายนิเซ็ง สาละ เป็นหัวหน้าคณะ โดยรูปแบบการแสดงดังนี้

1. ขั้นตอนการแสดงศิลปะ

ศิลปะการต่อสู้ “ศิลปะกรีซ” ประกอบด้วยกัน 3 ขั้นตอน คือ

1) การไหว้ครู หรือการทำท่ารวมสมาธิ เป็นการรำเดี่ยว ผู้เล่นฝ่ายใดจะรำก่อนก็ได้เป็นการผลัดกันรำเพื่อไหว้ครู ทำรำเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละคณะ เพื่อเป็นการระลึกถึงพระคุณของครูบาอาจารย์ที่ถ่ายทอดความรู้ศิลปะให้และเพื่อสำรวมพลังจิต มีรูปแบบของท่ารำรำแสดงถึงความเกรงขามด้วยท่าที่พลิ้วไหว การหมุนตัว การก้าวเท้าไขว้การก้าวเท้าย่างไปทางซ้ายและขวา ขยับเดินไปข้างหน้าถอยหลัง และหมุนลำตัว ในลักษณะการเดิน 4 ทิศ เรียกว่า ท่าดวงอาทิตย์ใหญ่ มือจะทำท่าท่าเขาควาย เป็นการชูมือแบระดับศีรษะ และมือแบสอดขึ้นระดับหน้า



ภาพที่ 3 ท่าไหว้ครู

2) การรำเพื่อชมขวัญคู่ต่อสู้หรือรำดูเชิงคู่ต่อสู้ เป็นท่าที่แสดงความพร้อมในการป้องกันตัว จะเริ่มด้วยท่าขึ้นพรม หรือพรมสี่หน้า ท่าแสดงความพร้อมในการป้องกันตัว มีรูปแบบการลงเหลี่ยม ก้าวเท้าไขว้ ขยับเท้าไปด้านหน้า ขยับเท้าไปด้านข้างและขยับเท้าไปด้านหลัง ในลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยม ส่วนมือจะมีท่าตบเข่า การตั้งวงหน้า และท่าชูมือระดับหน้า มือจะถือกรีซแทงไปด้านหน้า แทงไปด้านข้างซ้าย-ขวา ชูกรีซขึ้นด้านบน ถือกรีซตั้งวงหน้า



ภาพที่ 4 ทำรำชมขวัญคู่ต่อสู้

3) การต่อสู้ เป็นการโหดศิลปะป้องกันตัว มีทั้งตั้งรับและรุก มีแม่ท่าในการต่อสู้ เช่น ท่าป้องกัน หรือเรียกว่าการตั้งกาด ท่าแสดงการแทง การหลบหลีกปิดป้อง ถีบ รับ และการทำลายพลัง กล้ามเนื้อคู่ต่อสู้เพื่อให้กริขหลุดจากมือ



ภาพที่ 5 ทำต่อสู้

2. วิธีการจับอาวุธกรีซ

ในการแสดงศิลปะกรีซ จะมีวิธีการถือกรีซ คือ ใช้นิ้วหัวแม่มือดันที่ใบกรีซ นิ้วที่เหลือจะกำที่ด้ามกรีซ ซึ่งมีรูปแบบวิธีการจับด้วยกัน 3 ลักษณะ

1) การจับด้ามกรีซแบบหักข้อมือขึ้น จะเป็นการจับกรีซโดยให้ปลายด้ามหัวกรีซชี้ขึ้นด้านบน ให้ปลายใบกรีซชี้ไปด้านข้างหรือใบกรีซขนานไปกับพื้น วิธีการจับกรีซแบบนี้จะอยู่ในช่วงการรำรำกรีซเพื่อไหว้ครู หรือแสดงถึงท่ารำที่อ่อนช้อยสวยงาม



ภาพที่ 6 ถือกรีซด้านหน้า

2) การจับกรีซซุอาวุธกรีซ เป็นการจับกรีซซุแขนตึงขึ้นด้านบน ให้ปลายด้ามกรีซชี้ด้านบน เป็นลักษณะการถือกรีซแบบข่มขวัญคู่ต่อสู้ หรือแสดงถึงการเตรียมจะเข้าปะทะรบ



ภาพที่ 7 การชูกริช

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3) การจับกริชแบบแทงคู่ต่อสู้ เป็นการจับกริชที่กระชับมือและแน่นที่สุด โดยการจับกริชให้ปลายด้ามหัวกริชจะชี้ลงพื้น ปลายใบกริชหันเข้าหาคู่ต่อสู้ วิธีการถือกริชนี้จะอยู่ในช่วยการต่อสู้เพื่อประลองอาวุธ



ภาพที่ 8 ถือกริชแบบแทงคู่ต่อสู้

3. การเหินบกริช

เนื่องจากกริชเป็นทั้งศาสตราวุธ เครื่องราง และเครื่องประดับ จึงทำให้กริชเปรียบเสมือนสิ่งสำคัญที่อยู่ในสังคม เมื่อชาวไทยเชื้อสายมลายูแต่งตัว เขาจะต้องเหินบกริชเสมอเพราะเป็นเสมือนส่วนหนึ่งของเครื่องประดับกาย การเหินบกริชสามารถเหินบได้ทั้งด้านซ้าย ด้านขวา และด้านหลัง วิธีเหินบกริชนิยมเหินบกริชให้เห็นปลอกกริชและด้ามกริช เพื่อเป็นการโชว์กริชเพื่อให้ผู้อื่นได้ดูถึงความสวยงามของกริช ในการเหินบกริชเพื่อการแสดงแสดงหรือการต่อสู้สละกริชนั้น โดยส่วนใหญ่นิยมจะเหินบกริชที่ด้านซ้ายมือของนักแสดง โดยให้ปลายด้ามจับกริชหันออกข้างนอกลำตัว หมายถึงเตรียมพร้อมที่จะสู้ ถ้าเหินบกริชเพื่อเป็นเครื่องประดับหรือเข้าเฝ้าเจ้าเมือง วิธีการเหินบกริชจะเปลี่ยนเป็นให้ปลายด้ามกริชชี้ลงพื้น



ภาพที่ 9 การเหินบกริชในการแสดงลิละกริช

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4. **เครื่องดนตรีสีละกริช** เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดงสีละกริชถือว่ามีความจำเป็นในการเรียกความสนใจของผู้ดู ทำให้การแสดงเกิดความสนุกสนาน คึกคัก และเป็นการร่ำอารมณ์ของผู้แสดงให้มีจิตใจอีกเต็ม ฉะนั้นในขณะการแสดงตั้งแต่เริ่มไหว้ครูจะต้องมีดนตรีประกอบอยู่ตลอดเวลา จังหวะในการบรรเลงดนตรีจะเปลี่ยนแปลงไปตามลีลาการต่อสู้ ในช่วงไหว้ครูจะใช้ทำนองช้า ๆ ในตอนที่ต่อสู้ที่มีการประชิดตัวก็จะเปลี่ยนเป็นจังหวะเร็ว เครื่องดนตรีสีละ ประกอบด้วย



ภาพที่ 10 วงดนตรีประกอบการแสดงสีละกริช

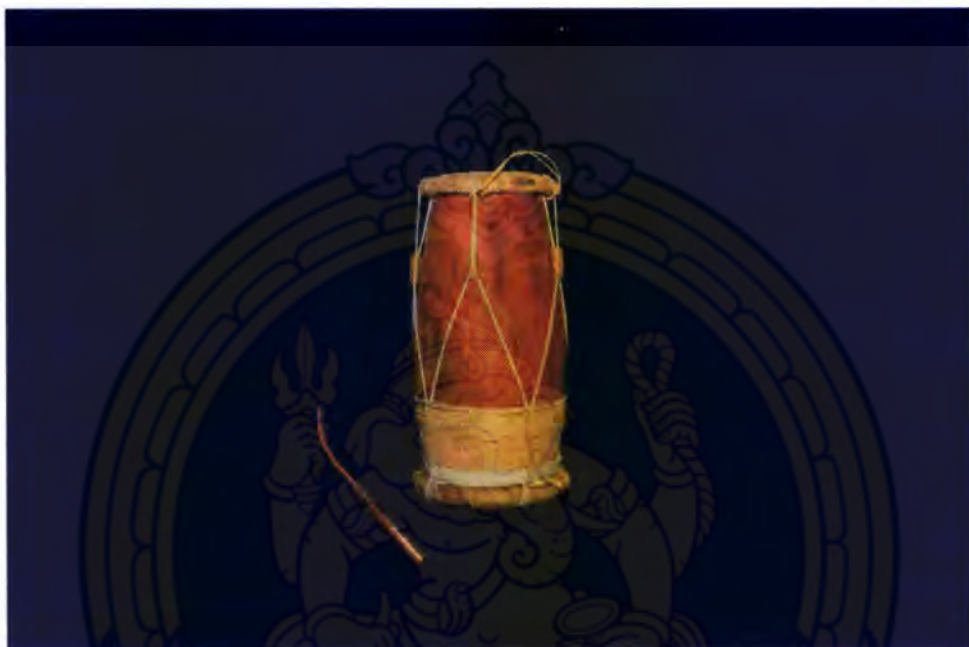
1) ปี่ชุนา มีการเรียกชื่อปี่ ชุนาแตกต่างกัน เช่น ปี่ชวา ปี่สุนว ปี่ยาว ปี่ฮ้อ เป็นเครื่องเป่าชนิดหนึ่ง ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง ปากบานกว้างเรียกว่ารำโพงหรือปากล่อชุนา ส่วนลำปี่ทรงยาวเรียวเล็ก ปลายเรียกว่า เล่าปี่ หรือบาตชุนา มี 6 รู ส่วนปลายปี่เสียบกำพรวด เรียกว่า ยะนารี ส่วนกำพรวดเสียบลั่นปี่ เรียกว่า ปี่เป๊ะ ทำด้วยใบตะโหนด (ใบตาล) หรือโลหะก็ได้



ภาพที่ 11 ปี่ชุนา



2) กลองทนเล็ก (ก๊อแน ฮาลู้ส) เรียกอีกอย่างว่า ทนลูกหรือทนตัวผู้ ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางด้านหน้ากลองประมาณ 9-12 นิ้ว ทางหน้าใหญ่ ส่วนทางหน้าเล็ก มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 8-11 นิ้ว ความยาวประมาณ 23-27 นิ้ว มีเสียงเล็ก ทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ ไม้ขนุน หนึ่งหน้ากลองใช้หนังวัว หนังควายหรือหนังแพะ ขึ้นหนึ่งหน้ากลองด้วยน็อตตรึงแล้วใช้เส้นหวายร้อยโยงหน้ากลองทั้ง 2 ด้าน แบบพื้นปลา ตึงให้หน้ากลองตึงแล้วจึงใช้หวายหรือเชือกในล่อนพันรอบคอกกลองทนแล้วเอาหวายพันซ้ำ ไม้ตีทนทำจากไม้เนื้อแข็ง ขนาดยาว 10-12 นิ้ว ใช้ตีหน้ากลองใหญ่



ภาพที่ 12 กลองทนเล็ก (ก๊อแน ฮาลู้ส)

3) กลองทนใหญ่ (ก๊อแน ปือซาร์) เรียกอีกอย่างว่า ทนแม่ หรือทนตัวเมีย ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางหน้ากลองด้านใหญ่ 10-13 นิ้ว หน้ากลองด้านเล็กขนาด 9-11 นิ้ว ยาว 23-27 นิ้ว ด้านใหญ่ตีด้วยไม้ด้านเล็กตีด้วยมือ มีเสียงทุ้ม ทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ประดู่ ไม้ขนุน หนังหน้ากลองใช้หนังวัว หนังควายหรือหนังแพะ ขึ้นหนังหน้ากลองด้วยนอตตรึงแล้วใช้เส้นหวายร้อยโยงหน้ากลองทั้ง 2 ด้าน แบบฟันปลา ดึงให้หน้ากลองตึงแล้วจึงใช้หวายหรือเชือกในล่อนพันรอบคอกกลองทนแล้วเอาหวายพันซ้ำ ไม้ตีทนทำจากไม้เนื้อแข็ง ขนาดยาว 10-12 นิ้ว ใช้ตีหน้ากลองใหญ่



ภาพที่ 13 กลองทนใหญ่ (ก๊อแน ปือซาร์)

4) **ฆ้อง** เป็นฆ้องเดี่ยวใบใหญ่ ในภาษามลายูเรียกว่า **ฆง** หรือ **โหม่ง** มีขนาดใหญ่มาก ทำมาจากทองเหลืองหล่อ ตรงกลางเป็นปมรูปร่างวงกลม ขอบของฆ้องอาจจะวาดรูปลวดลายต่าง ๆ ส่วนไม้ตีฆ้อง ใช้ไม้เนื้อแข็งเหลาให้มีด้ามถือทรงกลมยาว ส่วนด้านตี เหลาไม้ให้มนกลมหนาแล้วใช้ยางพาราพันให้เป็นลักษณะกลมมน ขนาดเท่ากำมือ หรืออาจจะใช้ผ้าดิบพันอีกชั้นหนึ่งก็ได้



ภาพที่ 14 ฆ้อง

5. เครื่องแต่งกายสืละกรีซ

การแต่งกายสืละจะมุ่งเน้นความสวยงามของการแต่งกายเป็นสำคัญและแสดงถึงวัฒนธรรมของชาวไทยในแถบจังหวัดชายแดนภาคใต้ด้วย ซึ่งประกอบไปด้วย ผ้าโพกศีรษะ สวมเสื้อคอกลมหรือคอตั้ง ส่วนใหญ่จะใช้เสื้อคอตั้ง นุ่งกางเกงขายาว มีผ้าโสร่งลายสดสวยสวมทับพอบิดเข้าเล็กน้อย เรียกว่า “ผ้าซอกเกต” ใช้ผ้าลือปักคาดสะเอว หรือเข็มขัดทับโสร่งให้กระชับ เหน็บกรีซไว้กับผ้าคาด “ลือปัก” เสื้อผ้าที่สวมใส่จะเน้นสีสันที่สวยงามสะดุดตา

การแต่งกายสืละแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ

1) การแต่งกายแบบสวมเสื้อแบบคอตั้ง ประกอบด้วย

- แบบเสื้อคอตั้ง เรียกว่า ตือโละบลาอ (เป็นชื่อเมืองทางเหนือของชาว) ลักษณะเป็นเสื้อคอกลมหรือคอตั้ง ผ้าหน้าครึ่งหนึ่ง ติดกระดุม 3 เม็ด แขนเสื้อกระบอกยาวจรดข้อมือ
- กางเกงขายาว ยาวกรอมเท้า ส่วนใหญ่มุ่งเน้นที่ความสะดกสбайในการแสดงต่างทางต่าง ๆ
- ผ้าโสร่ง เป็นผ้าที่ใช้นุ่งทับกางเกง สั้นเหนือเข้าเล็กน้อย สมัยก่อนนิยมผ้า “ลิกัด” ซึ่งเป็นผ้าที่มาจากอินเดีย

- ผ้าคาดสะเอว เรียกว่า กาเฮง ลือปะ หรือ ผ้าลือปั๊บ ใช้ผูกคาดทับผ้าปาปลักตอีกชั้นหนึ่ง เพื่อป้องกันไม่ให้ผ้าหลุด เนื่องจากการแสดงศิลปะที่มีท่าทางโลดโผนมากอาจทำให้ผ้าหลุดได้ บางครั้งอาจใช้เข็มขัดคาดเอวแทนก็ได้

- ผ้า โปกศิระชะ หรือ ผ้าสตาแง พับเป็นรูปสามเหลี่ยมใช้โปกผ้าหรือใช้พันรอบ ศีรษะแทนหมวก



ภาพที่ 15 การแต่งกายศิลปะแบบเสื้อคอตั้ง

2) การสวมเสื้อยืดคอกลมแขนสั้น ประกอบด้วย

- เสื้อยืดคอกลม เรียกเป็นภาษามลายูท้องถิ่นว่า “บายี” ปานะตือเกาะ (คอ)มูละ (กลม) แขนสั้นเหนือศอก มักเป็นเสื้อที่มีวางขายทั่วไป

- กางเกงขายาว (ชาลูลากากีป็นยัง) ขากว้างคล้ายกางเกงจีน ยาวกรอมเท้า
- ผ้าโสร่ง นุ่งทับกางเกง ยาวเหนือเข่า
- ผ้าคาดสะเอว ใช้ผูกคาดทับผ้าโสร่ง
- ผ้าโปกศิระชะ



ภาพที่ 16 การแต่งกายศิลปะแบบเสื้อคอกลม

ทำรำพื้นฐานการรำศิลปะกรีซที่นำไปสู่สร้างสรรค์

การใช้กรีซประกอบการแสดงในภาคใต้ นั้น พบในแถบจังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้แก่ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส มีอยู่ด้วยกัน 2 แบบ คือ ศิลปะกรีซ คู่ต่อสู้จะถือกรีซคนละเล่ม แสดงท่าทางการแทง การหลบหลีก การรุกรับ และการทำลายพลังกล้ำเนื้อคู่ต่อสู้เพื่อให้กรีซหลุดจากมือ แต่ศิลปะกรีซในปัจจุบันก็แสดงท่าต่าง ๆ เพียงเบา ๆ เป็นการแสดงลีลาการรำรำกรีซมากกว่าการใช้กรีซต่อสู้กัน และ การรำกรีซของช่างทำกรีซรามันห์ ซึ่งทั้งสองแบบมีพื้นฐานมาจากศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวเหมือนกัน

ตารางที่ 2 การเปรียบเทียบท่ารำลิละกริชกับท่ารำสร้างสรรค์

ท่ารำลิละกริช	ท่ารำสร้างสรรค์ใหม่
ท่าจับด้ามกริชแบบหักข้อมือขึ้น 	ท่าโซว์กริช 
อธิบายท่ารำลิละกริช หันทิศขวา เท้าซ้ายก้าวไขว้ เท้าขวาเปิด ส้นเท้า มือซ้ายแบมือลักษณะคล้ายท่า บัวบานงอแขนระดับศีรษะ มือขวาจับ กริชระดับอกโดยให้ปลายใบกริชชี้ไปด้าน ซ้ายมือ ศีรษะตรง	อธิบายท่ารำสร้างสรรค์ หันทิศขวา เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้า มือซ้ายตั้งวงเขาควาง มือขวาจับกริชระดับโดยให้ ปลายใบกริชชี้ไปด้านซ้ายมือ ศีรษะตรง

ตารางที่ 2 การเปรียบเทียบท่ารำลิละกริชกับท่ารำสร้างสรรค์ (ต่อ)

ท่ารำลิละกริช	ท่ารำสร้างสรรค์ใหม่
ท่าจับกริชแบบชูอาวุธกริช 	ท่าฉายกริช 
อธิบายท่ารำลิละกริช เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า ย่อตัวลงเล็กน้อย มือซ้ายกำมือหลวม ๆ ระดับสะเอว มือขวาจับกริชขอแขนเล็กน้อย ระดับศีรษะ โดยให้ปลายกริชชี้ขึ้นด้านบน ศีรษะตรง	อธิบายท่ารำสร้างสรรค์ เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายหักข้อมือขึ้น และกำมือหลวม ๆ ระดับสะเอว มือขวาจับกริชขอแขนเล็กน้อย ระดับศีรษะ โดยให้ปลายกริชชี้ขึ้นด้านบน เฉียงตัวออกเล็กน้อย ศีรษะเอียงขวา

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบท่ารำลือละกริชกับท่ารำสร้างสรรค์ (ต่อ)

ท่ารำลือละกริช	ท่ารำสร้างสรรค์ใหม่
ท่าจับกริชแบบแทงคู่ต่อสู้ 	ท่าแทงกริช 
อธิบายท่ารำลือละกริช ผู้แสดงด้านหลัง ปฏิบัติท่ารำหันหน้าทิศขวา เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือซ้ายตั้งวง ระดับหน้า มือขวาจับกริชระดับสะเอว ศีรษะตรง ผู้แสดงด้านหน้า ปฏิบัติท่ารำหันหน้าทิศซ้าย เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือซ้ายตั้งวง ระดับหน้า มือขวาจับกริชระดับสะเอว ศีรษะตรง	อธิบายท่ารำสร้างสรรค์ ผู้แสดงด้านขวา ปฏิบัติท่ารำหันทิศขวา เท้าขวา ก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือซ้ายตั้งวงระดับอก มือขวาจับกริชระดับสะเอว ศีรษะเอียงขวา ผู้แสดงด้านซ้าย ปฏิบัติท่ารำหันทิศซ้าย เท้าขวา ก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือซ้ายตั้งวงระดับอก มือขวาจับกริชระดับสะเอว ศีรษะเอียงซ้าย

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบท่ารำลือละกริชกับท่ารำสร้างสรรค์ (ต่อ)

ท่ารำลือละกริช	ท่ารำสร้างสรรค์ใหม่
ท่าไหว้ครูหรือท่าดวงอาทิตย์ใหญ่ 	ท่าสักการะครู 
อธิบายท่ารำลือละกริช ผู้แสดงด้านหลัง ปฏิบัติท่ารำหันทิศซ้าย เท้าซ้ายก้าวไขว้ เท้าขวาเปิดส้นเท้าหลัง มือซ้ายตั้งวงระดับหน้า มือขวาจับกริชโดยปลายกริชชูขึ้นบน ศีรษะตรง ผู้แสดงด้านหน้า ปฏิบัติท่ารำหันทิศขวา เท้าซ้ายก้าวไขว้ เท้าขวาเปิดส้นเท้าหลัง มือซ้ายตั้งวงระดับหน้า มือขวาจับกริชโดยปลายกริชชูขึ้นบน ศีรษะตรง	อธิบายท่ารำสร้างสรรค์ ผู้แสดงด้านขวา ปฏิบัติท่ารำหันทิศซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือซ้ายตั้งวงระดับอก มือขวาจับกริชโดยให้ปลายกริชชี้ออกด้านซ้ายมือ ศีรษะเอียงขวา ผู้แสดงด้านซ้าย ปฏิบัติท่ารำหันทิศขวา เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือซ้ายตั้งวงระดับอกมือขวาจับกริชโดยให้ปลายกริชชี้ออกด้านซ้ายมือ ศีรษะเอียงขวา

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบท่ารำลีละกริชกับท่ารำสร้างสรรค์ (ต่อ)

ท่ารำลีละกริช	ท่ารำสร้างสรรค์ใหม่
ท่ารำชมขวัญคู่ต่อสู้ 	ท่ารำชมเหงคู่ต่อสู้ 
อธิบายท่ารำลีละกริช ผู้แสดงด้านหน้า ปฏิบัติท่ารำหันทิศหลัง เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า มือซ้ายแบ มือขวา งอแขน ระดับอก มือขวาอแขน จับ กริชชูขึ้นระดับหน้า ศีรษะตรง ผู้แสดงด้านหลัง ปฏิบัติท่ารำหันทิศหน้า เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า มือซ้ายแบ มือขวา งอแขน ระดับอก มือขวาอแขน จับกริช ชูขึ้นระดับหน้า ศีรษะตรง	อธิบายท่ารำสร้างสรรค์ ผู้แสดงด้านขวา ปฏิบัติท่ารำหันทิศหลัง เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้าหลัง มือ ซ้ายแบมือขวา ขนาดกับข้อศอก ระดับอก มือ ขวาอแขน จับกริชชูขึ้นระดับหน้า ศีรษะเอียง ซ้าย ผู้แสดงด้านซ้าย ปฏิบัติท่ารำหันทิศหน้า เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้าหลัง มือซ้ายแบมือขวา ขนาดกับข้อศอก ระดับอก มือขวาอแขน จับกริชชูขึ้นระดับหน้า ศีรษะ เอียงขวา

ตารางที่ 2 เปรียบเทียบท่ารำลิละกริชกับท่ารำสร้างสรรค์ (ต่อ)

ท่ารำลิละกริช	ท่ารำสร้างสรรค์ใหม่
ท่าต่อสู้ 	ท่ายุทธกริช 
อธิบายท่ารำลิละกริช ผู้แสดงด้านหน้า ปฏิบัติท่ารำหันทิศซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวายืนเต็มเท้า มือซ้ายจับที่ข้อมือของผู้แสดงด้านขวาระดับสะเอว มือขวาจับกริชระดับศีรษะ โดยให้ปลายกริชชูขึ้นด้านบน เอียงซ้าย สายตามองมือซ้าย ผู้แสดงด้านหลัง ปฏิบัติท่ารำหันทิศขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวายืนเต็มเท้า มือขวาจับกริช โดยปลายกริชจะแทงไปฝั่งผู้แสดงด้านซ้าย มือขวาจับข้อมือผู้แสดงด้านซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองมือซ้าย	อธิบายท่ารำสร้างสรรค์ ผู้แสดงด้านขวา ปฏิบัติท่ารำหันทิศซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวายืนเต็มเท้า มือซ้ายจับที่ข้อมือของผู้แสดงด้านขวาระดับสะเอว มือขวาจับกริชระดับศีรษะ โดยให้ปลายกริชชูขึ้นด้านบน เอียงซ้าย สายตามองมือซ้าย ผู้แสดงด้านซ้าย ปฏิบัติท่ารำหันทิศขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวายืนเต็มเท้า มือซ้ายจับกริช โดยปลายกริชจะแทงไปฝั่งผู้แสดงด้านซ้าย มือขวาจับแขนผู้แสดงด้านซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองมือซ้าย

สรุปแนวคิดพื้นฐานในการสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้นำเอาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น และภูมิปัญญาท้องถิ่นที่มีความผูกพันกับกริช อันประกอบด้วย เครื่องดนตรี ทำนองเพลง เครื่องแต่งกาย ท่ารำ มาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ด้วยการรำกริชและศิลปะการต่อสู้ศิลปะกริษมาเป็นพื้นฐานในการออกแบบท่ารำ จำเป็นต้องศึกษาแนวคิดเพื่อสามารถออกแบบการแสดงและองค์ประกอบการแสดงตามแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านตามกระบวนการสร้างสรรค์ดังนี้ แนวคิดและทฤษฎีการสร้างสรรคผลงานด้านนาฏศิลป์ แนวคิดและทฤษฎีทางด้านดนตรีประกอบการแสดง และแนวคิดและทฤษฎีด้านการออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

ศิลปะกริชเป็นกระบวนการต่อสู้ของชาวไทยมุสลิมเป็นที่นิยมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ได้แก่ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส เนื่องจากการแสดงศิลปะกริชยังมีการออกท่าอย่างกริดกลายด้วยท่วงท่าที่สง่างามอันเป็นเอกลักษณ์ โดยผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนการท่าของกริชศิลปะ จากคณะน้องใหม่บางปู โดยมีนายนิเช็ง สาและ เป็นหัวหน้าคณะ โดยจะมีรูปแบบการแสดงดังนี้

ขั้นตอนการแสดงศิลปะ การแสดงศิลปะการต่อสู้ “ศิลปะกริช” ประกอบด้วย 3 ขั้นตอน ได้แก่ ท่าไหว้ครู ท่าช่มชู้คู่ต่อสู้ และท่าต่อสู้

วิธีการจับอาวุธกริช ในการแสดงศิลปะกริช จะมีวิธีการถือกริช คือ ใช้นิ้วหัวแม่มือดันที่ใบกริช นิ้วที่เหลือจะกำที่ด้ามกริช ซึ่งมีรูปแบบวิธีการจับด้วยกัน 3 ลักษณะ ได้แก่ การจับด้ามกริชแบบหักข้อมือขึ้น การจับกริชแบบซุอาวุธกริช และการจับกริชแบบแทงคู่ต่อสู้

การเหินบกริช การเหินบกริชสามารถเหินได้ทั้งด้านซ้าย ด้านขวา และด้านหลัง วิธีการเหินบกริชนิยมเหินบกริชให้เห็นปลอกกริชและด้ามกริช เพื่อเป็นการโชว์กริชให้ได้เห็นถึงความสวยงามของกริช ในการเหินบกริชการแสดงหรือการต่อสู้ศิลปะกริช โดยส่วนใหญ่นิยมเหินบกริชที่ด้านซ้ายมือของนักแสดง โดยให้ปลายด้ามจับกริชหันออกข้างนอกลำตัว หมายถึงเตรียมพร้อมที่จะต่อสู้ ถ้าเหินบกริชเพื่อเป็นเครื่องประดับหรือเข้าเฝ้าเจ้าเมือง วิธีการเหินบกริชจะเปลี่ยนเป็นให้ปลายด้ามกริชชี้ลงพื้น

เครื่องดนตรีศิลปะกริช เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดงศิลปะกริชถือว่ามีความจำเป็นในการเรียกความสนใจของผู้ดู ทำให้การแสดงเกิดความสนุกสนาน และเป็นการร่ำอารมณ์ของผู้แสดงให้มีจิตใจอีกเพิ่ม ฉะนั้นในขณะการแสดงตั้งแต่เริ่มไหว้ครูจะต้องมีดนตรีประกอบอยู่ตลอดเวลา จังหวะในการบรรเลงดนตรีจะเปลี่ยนแปลงไปตามลีลาการซึ่งดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดงจะมีอยู่ด้วย 4 ชนิด คือ ปี่ชุนา กลองทนเล็ก กลองทนใหญ่ และฆ้อง

เครื่องแต่งกายศิลปะกริช การแต่งกายศิลปะกริชสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่

- การแต่งกายแบบสวมเสื้อคอตั้ง มีลักษณะเป็นเสื้อคอกลมหรือคอตั้ง ผ่าหน้าครึ่งหนึ่งติดกระดุม 3 เม็ด แขนเสื้อกระบอกยาวจรดข้อมือ กางเกงขายาว ส่วนใหญ่มุ่งเน้นที่ความสะดวกสบายในการแสดง ผ้าโสร่ง เป็นผ้าที่ใช้ห่มทับกางเกง สั้นเหนือเข่าเล็กน้อย ผ้านาคัดสะเอวใช้ผูกคาคัดทับผ้าปาลิกัดอีกชั้นหนึ่ง เพื่อป้องกันไม่ให้ผ้าหลุด บางครั้งอาจใช้เข็มขัดคาคัดเอวแทนก็ได้ ผ้าโพกศีรษะ หรือผ้าสตาแงพับเป็นรูปสามเหลี่ยมใช้โพกผ้าหรือใช้พันรอบศีรษะแทนหมวก

- การสวมเสื้อยืดอกกลมแขนสั้น เสื้อยืดอกกลมแขนสั้นเหนือศอก มักเป็นเสื้อที่มีวงชายทั่วไป กางเกงขายาวขากว้างคล้ายกางเกงจีนยาวกรอมเท้า ผ้าโสร่งห่มทับกางเกงยาวเหนือเข่า ผ้านาคัดสะเอวใช้ผูกคาคัดทับผ้าโสร่ง และผ้าโพกศีรษะ

ทำรำสร้างสรรค์ศีรษะกริช สามารถแบ่งออกได้ทั้งหมด 6 ท่า

- **ท่าไขว่กริช** หันทิศขวา เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้า มือซ้ายตั้งวงเขาควาง มือขวาจับกริชระดับโดยให้ปลายใบกริชชี้ไปด้านซ้ายมือ ศีรษะตรง

- **ท่าฉายกริช** เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายหักข้อมือขึ้น และกำมือหลวม ๆ ระดับสะเอว มือขวาจับกริชงอแขนเล็กน้อย ระดับศีรษะ โดยให้ปลายกริชชี้ขึ้นด้านบน เอียงตัวออกเล็กน้อย ศีรษะเอียงขวา

- **ท่าแทงกริช** ผู้แสดงด้านขวาปฏิบัติท่ารำหันทิศขวา เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือซ้ายตั้งวงระดับอก มือขวาจับกริชระดับสะเอว ศีรษะเอียงขวา ผู้แสดงด้านซ้าย ปฏิบัติท่ารำหันทิศซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็ม มือซ้ายตั้งวงระดับอก มือขวาจับกริชระดับสะเอว ศีรษะเอียงซ้าย

- **ท่าสัการะกริช** ผู้แสดงด้านขวา ปฏิบัติท่ารำหันทิศซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือซ้ายตั้งวงระดับอก มือขวาจับกริชโดยให้ปลายกริชชี้ออกด้านซ้ายมือ ศีรษะเอียงขวา ผู้แสดงด้านซ้าย ปฏิบัติท่ารำหันทิศขวา เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือซ้ายตั้งวงระดับอก มือขวาจับกริชโดยให้ปลายกริชชี้ออกด้านซ้ายมือ ศีรษะเอียงขวา

- **ท่าข่มเหงคู่ต่อสู้** ผู้แสดงด้านขวา ปฏิบัติท่ารำหันทิศหลัง เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้าหลัง มือซ้ายแบ่มือคว่ำ ขนาดกับข้อศอก ระดับอก มือขวางอแขน จับกริชชูขึ้นระดับหน้า ศีรษะเอียงซ้าย ผู้แสดงด้านซ้าย ปฏิบัติท่ารำหันทิศหน้า เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้าหลัง มือซ้ายแบ่มือ

- **ท่ายุทธกริช** ผู้แสดงด้านขวา ปฏิบัติท่ารำหันทิศซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวายืนเต็มเท้า มือซ้ายจับที่ข้อมือของผู้แสดงด้านขวาระดับสะเอว มือขวาจับกริชระดับศีรษะ โดยให้ปลายกริชชูขึ้นด้านบน เอียงซ้าย สายตามองมือซ้าย ผู้แสดงด้านซ้าย ปฏิบัติท่ารำหันทิศขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวายืนเต็มเท้า มือซ้ายจับกริชโดยปลายกริชจะแทงไปฝั่งผู้แสดงด้านซ้าย มือขวาจับแขนผู้แสดงด้านซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองมือซ้าย

บทที่ 5

องค์ประกอบการแสดงสร้างสรรค์ ชุด กริชรายา ศาสตราวุธ

งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด กริชรายา ศาสตราวุธ เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ ที่ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการศึกษาประวัติความเป็นมา วัฒนธรรมการใช้กริชในสังคมภาคใต้ รูปแบบการแสดงศิลปะที่นำเอาอาวุธ กริชประกอบการต่อสู้ และการศึกษาแนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับหลักการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ซึ่งมีองค์ประกอบการแสดง ดังนี้

1. รูปแบบและลักษณะการแสดง
2. ผู้แสดง
3. เครื่องแต่งกาย
4. ดนตรี และทำนองเพลงประกอบการแสดง
5. ทำรำและการแปรแถว

รูปแบบและลักษณะการแสดง

จากการศึกษาแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ ประวัติและที่มาของกริชที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตความคิด ความเชื่อดั้งเดิมของชาวใต้ ศิลปะการต่อสู้ศิลปะกริช ที่สะท้อนถึงเอกลักษณ์ และภูมิปัญญา ผู้วิจัยได้นำมาสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านโดยคำนึงถึง รูปแบบการแสดงให้อยู่ในจารีตประเพณี ความเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้ ที่ยังคงอนุรักษ์ความเป็นภูมิปัญญาไทย วัฒนธรรม ปรับให้เหมาะสมกับยุคสมัย นำเสนอรูปแบบการแสดงที่สามารถสื่อสารให้คนในยุคปัจจุบันได้เห็นคุณค่าความเป็นไทย ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ จึงได้วางโครงสร้างและรูปแบบการแสดงอย่างมีสัดส่วนและกำหนดเป็นขั้นตอน ความเชื่อ พิธีกรรม เกี่ยวกับการใช้กริชรายา โดยมีลำดับขั้นตอนในการแสดง ได้ 3 องค์ คือ

องค์ที่ 1 การแสดงที่สื่อให้เห็นถึงความเคารพต่อกริชในฐานะเปรียบเสมือนเป็นตัวแทนพระศิวะ ตามความเชื่อที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมขวา

องค์ที่ 2 แสดงถึงความสง่างามของชายชาตรีด้วยการแสดงท่ารำประกอบอาวุธกริช สื่อให้เห็นลีลาการใช้กริชประกอบการรำรำในลักษณะต่าง ๆ บนพื้นฐานการรำในแบบพื้นบ้านภาคใต้

องค์ที่ 3 สื่อถึงการต่อสู้ด้วยกริช ที่ได้แนวคิดท่าหลักจาก การแสดงพื้นบ้าน ศิลปะกริช

ผู้แสดง

จากการศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของกริช ผ่านความเชื่อของชาวใต้ และจากการสัมภาษณ์ปราชญ์ชาวบ้านถึงลักษณะสำคัญของนักแสดงศิลปะ พบว่า ผู้ชายจะมีลักษณะสูงโปร่ง มีบุคลิกที่กระฉับกระเฉง คล่องแคล่ว ปราดเปรียว ว่องไว และต้องมีหน้าตาคมขำแบบหนุ่มชาวใต้ และในการ

แสดง ชุด กริชรายา ศาสตราวุธ นั้น ผู้แสดงถือว่ามีความสำคัญในฐานะเป็นผู้ถ่ายทอดให้ผู้ชมสามารถรับรู้ และมีความรู้สึกคล้อยตามไปกับบทบาทของการแสดง ผู้วิจัยได้คัดเลือกผู้แสดงที่มีความสามารถด้านการแสดงทางนาฏศิลป์โขน และมีประสบการณ์ในการแสดงต่อสู้เป็นหลัก เป็นผู้ชายล้วน จำนวน 8 คน ซึ่งมีลักษณะดังนี้

- 1) รูปร่างหน้าตา จะคัดเลือกจากผู้ที่มีบุคลิกรูปร่างสูงโปร่ง ผิวขาวหรือผิวดำแดง หน้าตาคมสันเข้มเหมือนหนุ่มสาวได้ หลังใหญ่ดูแข็งแรง แขนขาลำตัวได้สัดส่วนเหมาะสม
- 2) ความสามารถ เป็นผู้ชายที่ได้รับการฝึกฝนทำรำพื้นฐานด้านนาฏศิลป์ไทย มีทักษะในการฟังดนตรี จดจำท่ารำได้เป็นอย่างดี และมีทักษะพื้นฐานด้านการต่อสู้
- 3) บุคลิกลักษณะ เป็นผู้ชายที่บุคลิกภาพที่สง่างาม คล่องแคล่วว่องไว กระฉับกระเฉง ปราดเปรียว
- 4) คุณธรรมจริยธรรม ในการฝึกหัดการแสดง ด้านคุณธรรมจริยธรรมมีความสำคัญที่จะนำมาใช้ประกอบการพิจารณาคัดเลือกผู้แสดง กล่าวคือ ผู้แสดงจะต้องเป็นผู้มีความรับผิดชอบ ตรงต่อเวลา มีความขยันหมั่นเพียร มีความอดทน มีความสามัคคีในการปฏิบัติงานร่วมกับผู้อื่น เชื่อฟังคำสั่งสอนและมีความกตัญญูต่อครู อาจารย์

เครื่องแต่งกาย

ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ขึ้นมาจากการแต่งกายของชาวใต้ในวัฒนธรรมมลายู ที่สอดคล้องกับที่มาของกริช ผู้วิจัยเลือกใช้ชุดบายูมลายูแบบราชสำนักปัตตานีมาเป็นพื้นฐานในการออกแบบให้มีความวิจิตร เอื้อต่อลีลาการเคลื่อนไหวท่ารำที่ต้องอาศัยการเคลื่อนไหวตลอดเวลา ต้องการสื่อให้ผู้ชมได้เห็นถึงวัฒนธรรมชาว-มลายู ในแบบเครื่องแต่งกายและเป็นการส่งเสริมภูมิปัญญา โดยการเลือกใช้ผ้า “ซอเก็ด” ซึ่งเป็นผ้าพื้นเมืองที่มีอยู่เดิมมาเป็นส่วนสำคัญในการตัดเย็บ และเลือกใช้โทนสีเสื้อผ้าที่สะท้อนให้เห็นถึงความแข็งแรง มีพลัง นำเกรงขามของชายหนุ่มนักแสดงซึ่งผู้วิจัยเลือกใช้สีดำ-ทอง



ภาพที่ 17 เครื่องแต่งกายผู้แสดง ชุด กริชรายา ศาสตราวุธ

ในการสร้างสรรค์ เครื่องแต่งกาย ชุด กริชรายา ศาสตราวุธ มีรายละเอียดดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 3 เครื่องแต่งกาย ชุด กริชรายาศาตราวุธ

เครื่องแต่งกาย	ภาพประกอบ	อธิบาย
1. หมวก		ใช้ผ้าสำหรับสีดำทอง ด้านหน้าปลายแหลม ซ้อนกัน 2 ชั้น ด้านหน้า ติดเข็มกลัดทองตรง กลางหมวก ปลาย หมวกเป็นลักษณะการ ผูกผ้า ให้สวมศีรษะ ปลายหมวกเฉียงทาง ซ้ายมือ

ตารางที่ 3 เครื่องแต่งกาย ชุด กรีชรายาศาตราวุธ (ต่อ)

เครื่องแต่งกาย	ภาพประกอบ	อธิบาย
2. เสื้อ		เป็นเสื้อทรงหลวมตัวยาวคอตั้งผ่าอก แขนยาวจรดข้อมือ ใช้ผ้ากำมะหยี่สีดำคอตั้งขลิบดินทองหนึ่งเส้น ผ่าหน้าขลิบดินทองสองเส้นจนถึงชายเสื้อ และปลายแขนยาวขลิบดินทองสามเส้น
3. กางเกง		นุ่งกางเกงขายาวทรงหลวม ใช้ผ้ากำมะหยี่สีดำทรงกระบอก เอวยึดยาวกรวบเข้าชายกางเกงติดดินทองสองเส้น
4. ผ้านุ่ง		นุ่งผ้าปาเต๊ะหรือโสร่งหรือผ้าซอแคะที่เรียกว่าสลีแนหรือซั่มปิง เป็นผ้าลายดอกสีทอง ใช้นุ่งทับกางเกง สั้นเหนือเข่าเล็กน้อย พับป้ายผ้าซ้ายทับขวา

ตารางที่ 3 เครื่องแต่งกาย ชุด กริชรายาศาตราวุธ (ต่อ)

เครื่องแต่งกาย	ภาพประกอบ	อธิบาย
5. สร้อยคอ		ทำจากโลหะชุบทอง มีสายสร้อยคอสีทองจี้เป็นรูปปีกกว่าว 3 จี้เรียงกันตามลำดับ
6. หัวเข็มขัดพร้อมสายเข็มขัด		หัวเข็มขัดทำมาจากโลหะชุบทองลักษณะเป็นทรงวงรีฉลุลายลงยา สายเข็มขัดทำมาจากโลหะชุบทองลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมต่อกัน ใช้คาดทับบนผ้ารัดสะเอว

ตารางที่ 4 อุปกรณ์การแสดง ชุด กริขรยาศาตราวุธ

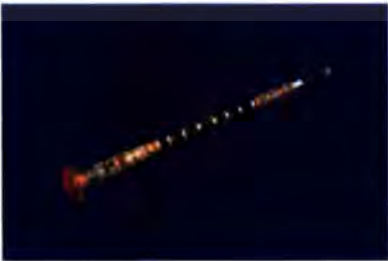
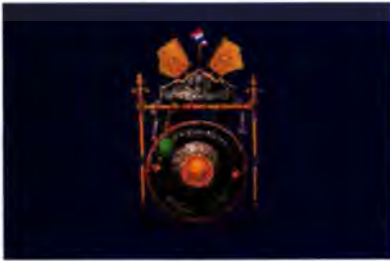
อุปกรณ์	ภาพประกอบ	คำอธิบาย
1.กริข		- ใบมีดทำจากโลหะปลายเรียวแหลม ใบมีดคดไปมาเป็น ลูกคลื่น ส่วนด้ามทำจากไม้แกะสลักเป็นหัวนกฟังกะ ลวดลายที่วิจิตรงดงาม - ปลอกเป็นที่เก็บคมกริขเพื่อความสะดวกในการพกพา ทำจากไม้

ดนตรี และทำนองเพลงประกอบการแสดง

1. เครื่องดนตรี

ดนตรีที่ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงสร้างสรรค์ ชุด กริขรยา ศาสตร์ราวุธ แบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ ผู้วิจัยได้ทำเอาวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงศิลปะกริขที่มีอยู่เดิมเป็นหลักพื้นฐานประกอบด้วย ปี่ชุนา กลองมลายู ฆ้อง ผสมผสานกับเครื่องดนตรีตะวันตก ได้แก่ ไวโอลิน แอคคอร์ดียน แมนโดลิน และฟลูท ที่เป็นวัฒนธรรมในเขตพื้นที่ศึกษางานวิจัย ประกอบด้วย

ตารางที่ 5 เครื่องดนตรี ชุด กริขรยาศาตราวุธ (วงดนตรีลีละ)

ปี่ชุนา	กลองมลายู	โหม่ง
		

1) ไวโอลิน (violin)

ประกอบด้วยแผ่นไม้หลายชิ้นแต่ละชิ้นเลือกมาจากไม้ชนิดต่าง ๆ กันตามความเหมาะสมที่จะนำมาทำเป็นส่วนต่างๆ ของซอหรือตัวไวโอลิน ด้านหน้าของซอใช้ไม้บุรุษ ซึ่งเป็นไม้เนื้ออ่อนลายละเอียด ด้านหลังใช้ไม้เมเปิ้ล ไวโอลินประกอบด้วยสาย ๔ สาย แต่ละสายเทียบเสียงต่างกัน 5 เพอร์เฟกต์ คือ เสียง G-D-A-E สายต่ำสุดเทียบเสียง G ต่ำถัดจาก Middle C สายทั้งสี่มีความยาวเท่ากัน แต่ระดับเสียงแตกต่างกัน ตามขนาดมาตรฐานจะมีความยาวทั้งสิ้น 23.5 นิ้ว คันชักยาว 29 นิ้ว ไวโอลินเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้เล่นท่วงทำนอง (Melodic Instrument มีเสียงแหลมสดใส ถ่ายทอด อารมณ์ได้ดี ถ้าต้องการจะเล่นให้เสียงหวานเศร้าก็ทำได้โดยการใช้เทคนิคการเล่นแบบต่าง ๆ (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2562 : 79)



ภาพที่ 18 ไวโอลิน

2) แมนโดลิน (Mandolin)

เป็นเครื่องดนตรีตระกูลลูท มีสาย 4 คู่ (8 สาย) หรือ 6 คู่ (12 สาย) ตั้งเสียงเท่ากัน เป็นคู่ มีลูกบิดคล้ายกีตาร์ใช้ในการตั้งเสียง และมีนัม (Feat) รองรับสาย เวลาเล่นจะใช้นิ้ว มือซ้ายจับ ตัว แมนโดลินและใช้มือขวาตีด ลักษณะการตีดคล้ายการตีดกีตาร์โดยใช้ปิ๊ก (Pick) เสียงที่เกิดจาก แมนโดลินมีความไพเราะเป็นเสียงที่มีคุณภาพ เราอารมณ์ได้ ดี โดยเฉพาะอารมณ์โศกเศร้าเกี่ยวกับความรัก แมนโดลินมีถิ่นกำเนิดที่ประเทศอิตาลี เป็นเครื่องดนตรีที่ชาวอิตาลีนิยมกับแพร่หลาย ในปี ค.ศ. 1713 ได้มีผู้นำเอาแมนโดลินมาเล่นผสมในวงคอนเสิร์ตในประเทศอังกฤษ (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2562 : 80)



ภาพที่ 19 แมนโดลิน

3) แอคคอร์ดียน (Accordion)

เป็นเครื่องดนตรีประเภทลิ้มนิ้วเช่นเดียวกับบอร์แกนลิน เสียงของ แอคคอร์ดียนเกิดจากการสั่นสะเทือนของลิ้นทองเหลืองเล็ก ๆ ภายในตัวเครื่องอันเนื่องมาจากการเข้า ออกของลม ซึ่งต้องอาศัยผู้เล่นสูบลมเข้าออก โดยผ่านหนังที่พับกันเป็นรอยจีบคอยช่วยสูบลมเข้า-ออก เมื่อกดลิ้มนิ้วให้ลมออกตรงกับลิ้นใดก็จะทำให้เกิดเสียงที่ต้องการนั้นขึ้นได้ มันวจากหีบเพลงชักมีสอง ลักษณะคือเป็นแผ่นยาว ๆ เหมือนของเปียโน อีกลักษณะหนึ่งเป็นปุ่มแบบกระดุม แอคคอร์ดียนมีหลาย ขนาด เช่น ขนาด 25 ลิ้มนิ้ว 12 เบส ขนาด 37 ลิ้มนิ้ว 80- เบส ขนาดใหญ่ที่นิยมเล่นกันทั่วไป คือ ขนาด 41 ลิ้มนิ้ว 120 เบส และยังมีปุ่มปรับเสียงเปลี่ยนระดับเสียงติดอยู่ทางขวาอีกหลายปุ่ม ทางซ้ายอาจจะมีการปรับเสียงความดังค่อย ซึ่งปิดได้อีก 3-4 ช่อง (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2562 : 81)



ภาพที่ 20 แอคคอร์ดียน

4) ฟลูต (Flute)

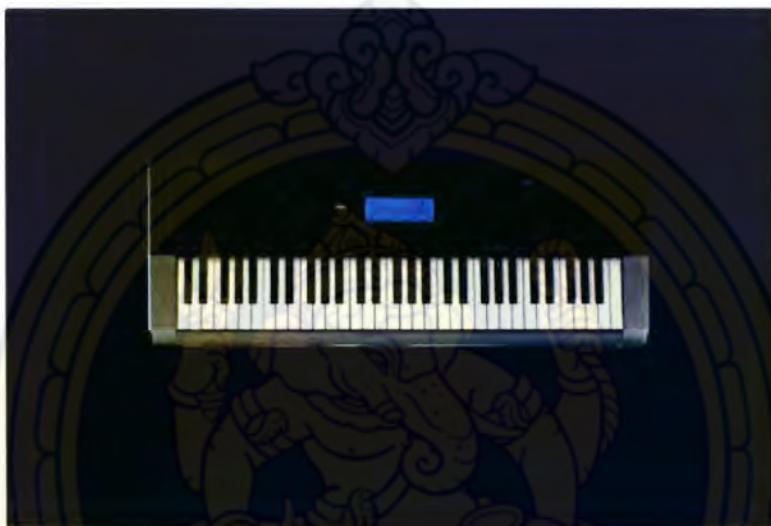
เป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ที่สุดชนิดหนึ่งที่มีพัฒนาการมาจากมนุษย์ก่อนประวัติศาสตร์ ที่คิดใช้กระดูกสัตว์หรือเขาของสัตว์ที่เป็นท่อนกลวงหรือไม่ก็ใช้ปล้องไม้ไผ่มาเจาะรูแล้วเป่าให้เกิดเสียงต่าง ๆ วัตถุชิ้นนี้เป็นต้นกำเนิดของเครื่องดนตรีประเภทขลุ่ย ฟลูตเป็นขลุ่ยเป่าด้านข้างมีความยาว 26 นิ้วมีช่วงเสียงตั้งแต่ C กลางจนถึง C สูงขึ้นไปอีก 3 ออกเทฟ เสียงแจ่มใสจึงเหมาะสำหรับเป็นเครื่องดนตรีประเภทเล่นทำนองใช้เลียนเสียงนกเล็ก ๆ ได้ดี (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2562 : 82)



ภาพที่ 21 ฟลูต

5) คีย์บอร์ด

เป็นเครื่องดนตรีที่ไทยได้รับอิทธิพลมาจากตะวันตก ลักษณะเด่นของ เครื่องดนตรีที่อยู่ในกลุ่มนี้คือ มีลิ่มนิ้วสำหรับกดเพื่อปรับเปลี่ยนระดับเสียงดนตรี เรียกว่า "คีย์ (Key)" เครื่องดนตรีที่ใช้คีย์แต่ละชนิดมีจำนวนคีย์ไม่เท่ากัน โดยปกติสีของคีย์จะเป็นสีขาวดำ คีย์สีดำไล่สูงขึ้นมา มากกว่า คีย์สีขาวลักษณะเป็นเครื่องอิเล็กทรอนิกส์ เกิดเสียงด้วยการใช้ไฟฟ้า มีระดับเสียงตั้งแต่เสียงต่ำไปจนถึงเสียงสูง มีลูกเล่นมากมาย เช่น สามารถทำเลียนเสียงต่าง ๆ ได้ เช่น เสียงที่เกิดขึ้นจากธรรมชาติ และเสียงที่มนุษย์สร้างขึ้น (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2562 : 47)



ภาพที่ 22 คีย์บอร์ด

6) แทมบูรีน (Tamborin)

เป็นเครื่องประกอบจังหวะใช้ตีกระทบจังหวะ ประกอบขึ้นด้วยขอบ กลมเหมือน ขอบกลองขนาดเล็กประมาณ 1 นิ้ว ขอบอาจทำด้วยไม้ พลาสติก หรือโลหะรอบ ๆ ขอบ ติดด้วย แผ่นโลหะประกบกัน 2 แผ่น หรือติดด้วยลูกกระพรวนเป็นระยะ ใช้การตีกระทบกับฝ่ามือหรือ ส้น เขย่าให้เกิดเสียงดังกรูกริ่ง เพื่อประกอบจังหวะให้เกิดความสนุกสนาน (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2562 : 86)



ภาพที่ 23 แทมบูรีน

7) มาราคัส (Maracas)

เรียกชื่ออีกอย่างว่า "โซนาจารย์" มลายูเรียกว่าลูกชัตหรือแซ็ค เป็นเครื่อง ประกอบ จังหวะใช้เขย่ากระทบจังหวะ มาราคัสเกิดในอเมริกาใต้ ลักษณะดั้งเดิมเป็นผลน้ำเต้าแห้ง ข้างใน มี เม็ดน้ำเต้า ตามปกตินิยมเล่นกัน ๒ ใบ เขย่าสลับกัน ในปัจจุบันใช้วัสดุทำจากไม้หรือพลาสติก เลียนแบบคล้ายลูกน้ำเต้า ข้างในใส่สิ่งที่เกิดเสียงคล้ายกับเมล็ดน้ำเต้า เช่น เมล็ดถั่ว กรวด หิน เป็นต้น (กิตติชัย รัตนพันธ์, 2562 : 86)



ภาพที่ 24 มาราคัส

2. ทำนองเพลง

การสร้างสรรค์ดนตรีและทำนองเพลงประกอบการแสดงกรีซายาศาตราวุธ ได้แบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 ใช้ทำนองเพลงในจังหวะช้า สื่อให้เห็นถึงความขลังความศักดิ์สิทธิ์ การแสดงเริ่มจากกระบวนท่าบูชาครู และกรีซ จะใช้ปี่ชุนา เป็นเครื่องดนตรีหลักในการดำเนินทำนอง และเนื่องจากกรีซมีที่มาจากวัฒนธรรมชาว-มลายู จึงได้นำเอาเครื่องดนตรีตะวันตก ได้แก่ ไวโอลิน แอคคอร์ดียน แมนโดลิน และฟลูท

ช่วงที่ 2 ใช้ทำนองในจังหวะปานกลางจนถึงรุดเร็ว เพื่อให้เหมาะสมสอดคล้องกับกระบวนท่ารำที่สง่างามเข้มแข็งของชายชาติตรีประกอบท่าการใช้อาวุธกรีซ

ช่วงที่ 3 ใช้จังหวะเพลงในทำนองเร็ว โดยเน้นใช้กลองมลายู เป็นหลักเพื่อสื่อถึงอารมณ์คึกคัก ฮึกเหิม ผู้แสดงจะแสดงให้เห็นถึง กระบวนการออกทำการต่อสู้ด้วยอาวุธกรีซ



เพลง กรีซรายาศาสตร์ราชูธ

composer : StudioDon

Frenchs Horn Staccato

28

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

Frenchs Horn Staccato

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

Frenchs Horn Staccato

32

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

Frenchs Horn Staccato

36

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Steccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

The musical score is organized into four measures. The first measure contains staccato and sustain markings for all instruments. The second measure contains staccato and sustain markings for all instruments. The third measure contains staccato and sustain markings for all instruments. The fourth measure contains staccato and sustain markings for all instruments. The bottom staff shows a sequence of notes for the Tuba Marcato part, including triplets and sixteenth notes.

Frenchs Horn Staccato

40

40

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

The image shows a musical score for page 40. It consists of 11 staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The staves are labeled on the left as follows: Frenchs Horn Sustain, Frenchs Horn Marcato, Trumpets Staccato, Trumpets Sustain, Trumpets Marcato, Trombones Staccato, Trombones Sustain, Trombones Marcato, Tuba Staccato, Tuba Sustain, and Tuba Marcato. Each staff contains a single horizontal line with a fermata symbol, indicating a sustained or held note. At the bottom of the page, there is a staff with musical notation, including eighth notes, quarter notes, and a final double bar line. A large, faint watermark of a circular emblem is visible in the background of the score.

Frenchs Horn Staccato

44

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

44

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

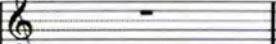
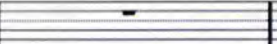
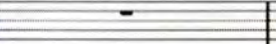
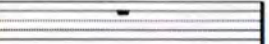
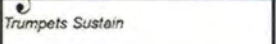
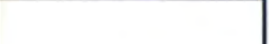
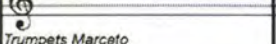
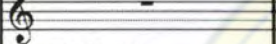
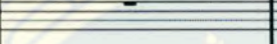
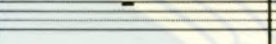
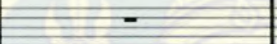
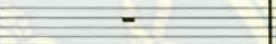
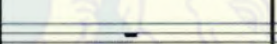
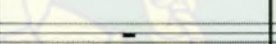
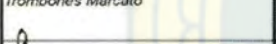
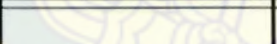
Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

Frenchs Horn Staccato

52

			
Frenchs Horn Sustain			
			
Frenchs Horn Marcato			
			
Trumpets Staccato			
			
Trumpets Sustain			
			
Trumpets Marcato			
			
Trombones Staccato			
			
Trombones Sustain			
			
Trombones Marcato			
			
Tuba Staccato			
			
Tuba Sustain			
			
Tuba Marcato			
			

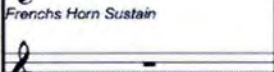
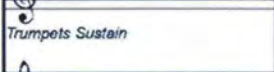
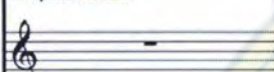
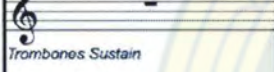
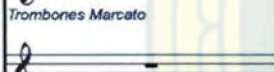
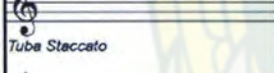
Frenchs Horn Staccato

56

Frenchs Horn Sustain				
Frenchs Horn Marcato				
Trumpets Staccato				
Trumpets Sustain				
Trumpets Marcato				
Trombones Staccato				
Trombones Sustain				
Trombones Marcato				
Tuba Staccato				
Tuba Sustain				
Tuba Marcato				

Frenchs Horn Staccato

60

				
Frenchs Horn Sustain				
				
Frenchs Horn Marcato				
				
Trumpets Staccato				
				
Trumpets Sustain				
				
Trumpets Marcato				
				
Trombones Staccato				
				
Trombones Sustain				
				
Trombones Marcato				
				
Tuba Staccato				
				
Tuba Sustain				
				
Tuba Marcato				
				
				
				
				
				
				

Frenchs Horn Staccato

64				
Frenchs Horn Sustain				
Frenchs Horn Marcato				
Trumpets Staccato				
Trumpets Sustain				
Trumpets Marcato				
Trombones Staccato				
Trombones Sustain				
Trombones Marcato				
Tuba Staccato				
Tuba Sustain				
Tuba Marcato				

Frenchs Horn Staccato

68

Frenchs Horn Sustain				
Frenchs Horn Marcato				
Trumpets Staccato				
Trumpets Sustain				
Trumpets Marcato				
Trombones Steccato				
Trombones Sustain				
Trombones Marcato				
Tuba Staccato				
Tuba Sustain				
Tuba Marcato				

Frenchs Horn Staccato

76

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

The musical score is arranged in a system of 13 staves. The first staff is for French Horns, with measures 76-79. The second staff is for French Horns, with measures 76-79. The third staff is for Trumpets, with measures 76-79. The fourth staff is for Trumpets, with measures 76-79. The fifth staff is for Trombones, with measures 76-79. The sixth staff is for Trombones, with measures 76-79. The seventh staff is for Trombones, with measures 76-79. The eighth staff is for Tuba, with measures 76-79. The ninth staff is for Tuba, with measures 76-79. The tenth staff is for Tuba, with measures 76-79. The eleventh staff is for Tuba, with measures 76-79. The twelfth staff is for Tuba, with measures 76-79. The thirteenth staff is for Tuba, with measures 76-79.

Frenchs Horn Staccato

80				
Frenchs Horn Sustain				
Frenchs Horn Marcato				
Trumpets Staccato				
Trumpets Sustain				
Trumpets Marcato				
Trombones Staccato				
Trombones Sustain				
Trombones Marcato				
Tuba Staccato				
Tuba Sustain				
Tuba Marcato				

Frenchs Horn Staccato

84

Frenchs Horn Staccato				
Frenchs Horn Sustain				
Frenchs Horn Marcato				
Trumpets Staccato				
Trumpets Sustain				
Trumpets Marcato				
Trombones Staccato				
Trombones Sustain				
Trombones Marcato				
Tuba Staccato				
Tuba Sustain				
Tuba Marcato				

Frenchs Horn Staccato

88

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

The musical score is arranged in a system of 13 staves. The first staff is for French Horns, with measures 88-91. The second staff is for French Horns, with measures 88-91. The third staff is for Trumpets, with measures 88-91. The fourth staff is for Trumpets, with measures 88-91. The fifth staff is for Trombones, with measures 88-91. The sixth staff is for Trombones, with measures 88-91. The seventh staff is for Trombones, with measures 88-91. The eighth staff is for Tuba, with measures 88-91. The ninth staff is for Tuba, with measures 88-91. The tenth staff is for Tuba, with measures 88-91. The eleventh staff is for Tuba, with measures 88-91. The twelfth staff is for Tuba, with measures 88-91. The thirteenth staff is for Tuba, with measures 88-91.

Frenchs Horn Staccato

92

92

French Horn Sustain

French Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

Frenchs Horn Staccato

96

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

The musical score is arranged in a system of 12 staves. The first three staves are for French Horns (Staccato, Sustain, Marcato). The next three staves are for Trumpets (Staccato, Sustain, Marcato). The next three staves are for Trombones (Staccato, Sustain, Marcato). The last three staves are for Tubas (Staccato, Sustain, Marcato). The score is divided into four measures. The first measure contains staccato and marcato patterns for the French Horns, Trumpets, and Trombones. The second measure contains sustain patterns for the French Horns, Trumpets, and Trombones. The third measure contains staccato and marcato patterns for the French Horns, Trumpets, and Trombones. The fourth measure contains sustain patterns for the French Horns, Trumpets, and Trombones. The Tuba parts are marked with 'Staccato', 'Sustain', and 'Marcato' dynamics. The score includes a large watermark of a university seal in the background.

Frenchs Horn Staccato

10

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

The musical score is written for four parts: French Horn, Trumpets, Trombones, and Tuba. The French Horn part begins with a staccato figure (measure 1) and then sustains (measure 2). The Trumpets and Trombones parts have staccato, sustain, and marcato figures. The Tuba part has staccato, sustain, and marcato figures. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). A large watermark of the Royal Thai Police emblem is visible in the background.

Frenchs Horn Staccato

104

Frenchs Horn Sustain				
Frenchs Horn Marcato				
Trumpets Staccato				
Trumpets Sustain				
Trumpets Marcato				
Trombones Staccato				
Trombones Sustain				
Trombones Marcato				
Tuba Staccato				
Tuba Sustain				
Tuba Marcato				

Frenchs Horn Staccato

108

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

The musical score is arranged in a system of 13 staves. The first four staves are for French Horns (Staccato, Sustain, Marcato), the next four are for Trumpets (Staccato, Sustain, Marcato), the next four are for Trombones (Staccato, Sustain, Marcato), and the final staff is for Tuba (Staccato, Sustain, Marcato). The score is for measures 108-111. The French Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba parts are all marked with a staccato articulation. The Tuba part has a sustain marking. The score includes a large watermark of a circular emblem with a figure holding a torch and a shield, surrounded by text in Thai script.

Frenchs Horn Staccato

112

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

The musical score for page 115, measures 112-115, is presented in a standard orchestral format. The score includes parts for French Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. Measures 112 and 113 show staccato and sustain patterns for French Horns and Trumpets. Measures 114 and 115 show a tuba solo with a staccato pattern. The score is marked with '112' at the beginning and '115' at the end. A large watermark is visible across the center of the page.

Frenchs Horn Staccato

116

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

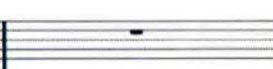
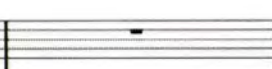
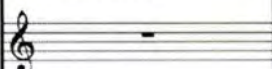
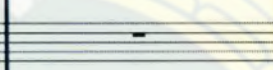
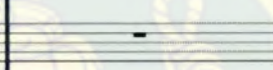
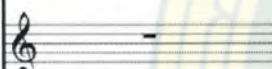
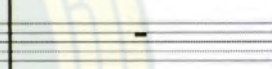
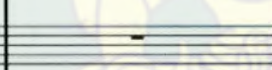
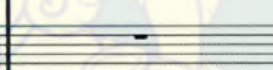
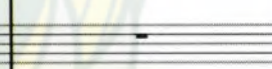
Tuba Sustain

Tuba Marcato

The musical score for page 116 is a page from a music manuscript. It features a large, faint watermark in the center, which is a circular emblem containing a figure holding a torch and a shield, surrounded by text. The score is organized into four measures, separated by vertical bar lines. The instruments listed on the left are: Frenchs Horn Staccato, Frenchs Horn Sustain, Frenchs Horn Marcato, Trumpets Staccato, Trumpets Sustain, Trumpets Marcato, Trombones Staccato, Trombones Sustain, Trombones Marcato, Tuba Staccato, Tuba Sustain, and Tuba Marcato. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The French Horns and Trumpets have a 'Staccato' instruction. The Trombones and Tubas have a 'Sustain' instruction. The French Horns, Trumpets, and Tubas have a 'Marcato' instruction. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Frenchs Horn Staccato

120

			
Frenchs Horn Sustain			
			
Frenchs Horn Marcato			
			
Trumpets Staccato			
			
Trumpets Sustain			
			
Trumpets Marcato			
			
Trombones Staccato			
			
Trombones Sustain			
			
Trombones Marcato			
			
Tuba Staccato			
			
Tuba Sustain			
			
Tuba Marcato			
			

Frenchs Horn Staccato

124

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

The musical score is arranged in 12 staves. The first staff is for French Horns, with measures 124-127. The second staff is for French Horn Sustain, the third for French Horn Marcato, the fourth for Trumpets Staccato, the fifth for Trumpets Sustain, the sixth for Trumpets Marcato, the seventh for Trombones Staccato, the eighth for Trombones Sustain, the ninth for Trombones Marcato, the tenth for Tuba Staccato, the eleventh for Tuba Sustain, and the twelfth for Tuba Marcato. The score includes triplets and sixteenth notes. A large watermark is visible in the background.

Frenchs Horn Staccato

128

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

This musical score page contains staves for French Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The French Horns part (measures 128-131) features a melodic line with staccato, sustain, and marcato articulations, including triplet markings. The Trombones part (measures 128-131) also includes staccato, sustain, and marcato articulations, with a triplet marking in measure 129. The Trumpets and Tuba parts are mostly silent, with some staccato markings. A large, faint watermark of a circular emblem is visible in the background of the score.

Frenchs Horn Staccato

132

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

The musical score is arranged in a system of 13 staves. The first four staves are for French Horns, the next five for Trumpets, the next four for Trombones, and the last four for Tuba. The score is for measures 132-135. The French Horn parts have staccato, sustain, and marcato markings. The Trumpet and Trombone parts have staccato, sustain, and marcato markings. The Tuba part has staccato, sustain, and marcato markings. The music features various rhythmic patterns, including staccato and marcato, and some sustained notes. A large watermark is visible in the background.

Frenchs Horn Staccato

136

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

The musical score is arranged in ten staves. The first staff is for French Horns, with a 'Staccato' instruction above it. The second staff is for French Horns, with a 'Sustain' instruction above it. The third staff is for French Horns, with a 'Marcato' instruction above it. The fourth staff is for Trumpets, with a 'Staccato' instruction above it. The fifth staff is for Trumpets, with a 'Sustain' instruction above it. The sixth staff is for Trumpets, with a 'Marcato' instruction above it. The seventh staff is for Trombones, with a 'Staccato' instruction above it. The eighth staff is for Trombones, with a 'Sustain' instruction above it. The ninth staff is for Trombones, with a 'Marcato' instruction above it. The tenth staff is for Tuba, with a 'Staccato' instruction above it. The eleventh staff is for Tuba, with a 'Sustain' instruction above it. The twelfth staff is for Tuba, with a 'Marcato' instruction above it. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Frenchs Horn Staccato

140

Frenchs Horn Sustain

Frenchs Horn Marcato

Trumpets Staccato

Trumpets Sustain

Trumpets Marcato

Trombones Staccato

Trombones Sustain

Trombones Marcato

Tuba Staccato

Tuba Sustain

Tuba Marcato

This musical score page contains staves for French Horns, Trumpets, Trombones, and Tuba. The French Horns part includes staves for Sustain and Marcato. The Trumpets and Trombones parts include staves for Staccato, Sustain, and Marcato. The Tuba part includes staves for Staccato, Sustain, and Marcato. The score is for measures 140 through 143. A large, faint watermark of a circular emblem is visible in the background of the score.

กลองแขก:

Musical score for page 123, featuring a large circular watermark of a Thai royal seal in the background. The score is for a 4/4 piece and includes parts for Mandolin, Accordion, Melodeon, Melodeon 1, Zurna - พิณ, Violin, Rammene, Tamburine, Maracas, โหม่ง ร้องไห้, ฉิ่ง, and พิณทุ้ม. The Zurna - พิณ part has a melodic line with triplets in measures 3, 4, 5, and 6.

1

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - พิณ

Violin

Rammene

Tamburine

Maracas

โหม่ง ร้องไห้

ฉิ่ง

พิณทุ้ม

กลองไฟ:

5

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - พิณ:

Violin

Rammana

Tamburine

Maracas

โหม่ง ร้องขับ

กลอง

ฆ้องวง

9

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - 9/16

Violin

Remmina

Tamburine

Maracas

โหม่ง ซอหมี่

ซอหมี่

ซอหมี่

ซอหมี่

The musical score is written for a 12-measure piece. The instruments and vocal parts are listed on the left. The score is written in 9/16 time. The key signature is one flat (B-flat). The melody is primarily carried by the Zurna, Violin, and Remmina. The accompaniment includes the Accordion, Melodeon, Tamburine, and Maracas. The vocal parts are written in Thai script. The score is divided into four measures, each containing three measures of music. The first measure starts with a key signature change from one flat to two flats (B-flat to B-double flat). The second measure contains a key signature change from two flats to one flat (B-double flat to B-flat). The third measure contains a key signature change from one flat to two flats (B-flat to B-double flat). The fourth measure contains a key signature change from two flats to one flat (B-double flat to B-flat). The score is written in a standard musical notation with a treble clef and a 9/16 time signature. The instruments are listed on the left side of the score. The vocal parts are written in Thai script. The score is divided into four measures, each containing three measures of music. The first measure starts with a key signature change from one flat to two flats (B-flat to B-double flat). The second measure contains a key signature change from two flats to one flat (B-double flat to B-flat). The third measure contains a key signature change from one flat to two flats (B-flat to B-double flat). The fourth measure contains a key signature change from two flats to one flat (B-double flat to B-flat).

ท่อนที่ ๓:

13

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - พิณ:

Violin

Rammens

Tamburine

Maracas

โขน ร้อง

กลอง

ฆ้องวง

17

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - Զառն

Violin

Ramhana

Tamburine

Marcas

Իմի Ժողով

ՀԱՄ

ՍՈՂՈՒ

ท่อนที่ 25

25

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - บั๊กละ

Violin

Rammana

Tamburine

Maracas

โขน รวดเร็ว

ฉิ่ง

ฆ้องวง

26

27

28

ကလေးများ

29

Mandolin

Accordion

Melodeon ၁

Melodeon ၁

Zurna - ပီနား

Violin

Rammana

Tanburine

Marang

ဂီတသံ

ဒီမို

ဒီမို

ဒီမို

ဒီမို

ဒီမို

ဒီမို

ဒီမို

ဒီမို

ဒီမို

ဒီမို

ဒီမို

ဒီမို

ဒီမို

ဒီမို

การป้องกัน:

33

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - ฆ้องวง

Violin

Rammana

Tamburine

Mareces

โหม่ง ระนาด

ฆ้อง

เครื่องสาย

เครื่องสาย

ท่อนที่ 37

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - พิณ

Violin

Rammene

Tamburine

Maracas

โขนวง ระนาดวง

กลอง

พิณมโหรี

หน้า 41

Mandolin

41

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - พิณ

Violin

Rammana

Tamburine

Maracas

โขน รามวงษ์

โขน

โขน

โขน

ท่อนที่ 45

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - บั๊กละ

Violin

Rammana

Tamburine

Maracas

โหม่ง ร้องนำ

กลอง

ฆ้อง

กลองแขก

49

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - พิณ

Violin

Rammana

Tamburine

Maracas

โหม่ง รฆะวง

กลอง

ฉิ่ง

57

57

Mandolin

Accordion

Meledeon

Meledeon 1

Zurna - Dink

Violin

Rammana

Tamburine

Maraş

İzmir tanzimi

güm

şimşir

61

61

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - Զուռնա

Violin

Sammen

Tamburine

Mara

Իման զօրն

Զօրն

Զօրն

Զօրն

The musical score for page 61 is arranged in a multi-staff format. The instruments and parts are listed on the left side of the page. The score begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The Mandolin part features a series of eighth notes. The Accordion part includes a series of eighth notes and a rest. The Melodeon part features a series of eighth notes and a rest. The Melodeon 1 part features a series of eighth notes and a rest. The Zurna - Զուռնա part features a series of eighth notes and a rest. The Violin part features a series of eighth notes and a rest. The Sammen part features a series of eighth notes and a rest. The Tamburine part features a series of eighth notes and a rest. The Mara part features a series of eighth notes and a rest. The vocal parts (Իման զօրն, Զօրն, Զօրն, Զօրն) feature a series of eighth notes and a rest. The score includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and dynamic markings.

65

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna (Kazani)

Violin

Rammana

Tamburine

Maraş

İsmail Kalkan

Şişli

Şişli

The musical score is arranged in a multi-staff format. The instruments listed on the left are: Mandolin, Accordion, Melodeon, Melodeon 1, Zurna (Kazani), Violin, Rammana, Tamburine, Maraş, İsmail Kalkan, Şişli, and Şişli. The score is written in staff notation with various musical symbols, including notes, rests, and dynamic markings. A large, stylized watermark is visible in the background of the score.

69

69

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - Dflar

Violin

Rammana

Tamburine

Mara

โหม่ง ระฆัง

กลอง

ฆ้องวง

ท่อนที่ ๓:

73

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - พิณ

Violin

Rammana

Tamburine

Maracas

โหม่ง ร่องรี

กรับ

ฆ้องวง

ကလေးများ

77

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon

Zurna

Violin

Remmana

Tamburina

Maraca

ကလေးများ

အသံ

အသံ

กลองแขก

81

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon

Zurna

Violin

Rammana

Tamburine

Maraca

โขน รามเกียรติ์

ฆ้อง

มโหรี

naonlac

85

85

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon

Zurna

Violin

Rammana

Tamburine

Maraca

Isir

Isir

Isir

www.musicalscore.com

เพลงไทย

89

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - พิณ

Violin

Rammana

Tamburine

Maracas

โขน รวงผึ้ง

ขลุ่ย

ฆ้องวง

พิณ

เพลงนี้:

93

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon

Zurna

Viola

Remania

Tamburine

Mara

โหม่ง ร้องวง

ฆ้อง

ฆ้องวง

ฆ้องวง

การป้องกัน:

97

97

This page of the musical score, numbered 97, contains the following parts and staves:

- Mandolin**: Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Accordion**: Treble clef, playing a melodic line with some triplets.
- Melodeon**: Treble clef, playing a melodic line.
- Melodeon**: Treble clef, playing a melodic line.
- Zurna**: Treble clef, playing a melodic line.
- Violin**: Treble clef, playing a melodic line.
- Rammina**: Treble clef, playing a melodic line.
- Tambourine**: Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Mandolin**: Treble clef, playing a rhythmic accompaniment.
- Violoncello**: Bass clef, playing a melodic line.
- Basso**: Bass clef, playing a melodic line.
- Contrabbasso**: Bass clef, playing a melodic line.

The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings. A large, faint watermark of a circular emblem is visible in the background of the page.

ภาคคีธ:

101

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - พิณ:

Violin

Rammana

Tambur

Mareces

โหม่ง ระฆัง

ฉิ่ง

ฆ้องวง

กลองแขก

105

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - พิณ

Violin

Pannana

Tambune

Mara

โขน รอนฉิม

ฉิม

พิณ

การสมัคร

109

109

This page contains the musical score for page 109. It features ten staves for different instruments: Mandolin, Accordion, Melodeon, Melodeon 1, Zurna - Dflar, Violin, Rammana, Tamburino, Maracas, and a Thai instrument (likely a Sarama). The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as treble clefs, notes, rests, and triplets. A large, faint watermark of a Thai elephant is visible in the background.

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - Dflar

Violin

Rammana

Tamburino

Maracas

ขลุ่ย โขงเงิน

ขลุ่ย

ขลุ่ยทอง

การอภิบาล:

113

113

This musical score is for page 113 of the score for "The Legend of Phra Prang". It features ten staves for different instruments and vocals. The instruments are Mandolin, Accordion, Melodeon, Melodeon 1, Zurna - พิณขลุ่ย, Violin, Rammana, Tamburine, Maracas, and Gong. The vocal parts are for the King (พระราชา) and Queen (ราชินี). The music is written in G major and 6/8 time. The score consists of four measures. The Mandolin, Accordion, Melodeon, and Melodeon 1 play a rhythmic pattern of eighth notes. The Zurna - พิณขลุ่ย plays a melodic line with triplets. The Violin, Rammana, and Tamburine play a simple harmonic accompaniment. The Maracas provide a steady rhythm. The Gong provides a low-pitched accompaniment. The King and Queen have vocal lines that follow the melody of the Zurna.

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - พิณขลุ่ย

Violin

Rammana

Tamburine

Maracas

King - พระราชา

Queen - ราชินี

กบองสี:

117

Phra Prang

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - พิณ

Violin

Rammana

Tamburine

Maracas

ฆ้องวง

ฆ้องวง

ฆ้องวง

กลองแขก

121

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - พิณ

Violin

Rammana

Tamburine

Maracas

โหม่ง ระฆัง

กลอง

กลอง

กลองแขก:

125

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - พิณ

Violin

Rammama

Tamburine

Mare

โกลน ร้องวง

กลอง

มโหระทึก

นาถวิเศษ

129

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - พิณ

Violin

Rammana

Tamburine

Maracas

ไทย ร้องขับ

ฆ้อง

กลอง

ทาสีฟ้า

133

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - ดีลิเก

Violin

Remmana

Tamburine

Mara

โขน รวงผึ้ง

กลอง

พิณ

ฆ้องวง

กลองแขก:

137

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - พิณ

Violin

Rammana

Tamburine

Maraca

โกลน ร้องนำ

ฉิ่ง

กลองทุ้ม

ภาคเครื่อง

141

Mandolin

Accordion

Melodeon

Melodeon 1

Zurna - ซึร์นา

Violin

Rammana

Tamburine

Mandolin

โน้ต ร้องรับ

ซึร์นา

เครื่องฟลู

กระบวนการทำการแสดงสร้างสรรค์ ชุด กริชรายาศาสตร์าวุธ

กระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ท่ารำบนพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยที่เป็นนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับกระบวนการท่าในแบบพื้นบ้าน และประยุกต์จากการกระบวนการท่าศิลปะกริช ที่เป็นลักษณะเด่น เช่น ท่าทางการเดิน การเคลื่อนที่ การใช้มือประกอบการถือกริช มาสร้างสรรค์เป็นกระบวนการท่าใหม่ มีการกำหนดขั้นตอนกระบวนการท่าเพื่อให้ง่ายต่อการออกแบบ คือ กำหนดโครงสร้างท่ารำหลัก แบ่งช่วงอารมณ์ของท่ารำให้สอดคล้องกับทำนองดนตรี กำหนดตำแหน่งทิศทางการเคลื่อนไหวบนเวทีให้สอดคล้องกับท่ารำและเหมาะสมกับจำนวนนักแสดง ซึ่งผู้วิจัยเลือกใช้การเคลื่อนไหวประกอบกับท่าทางของนาฏศิลป์พื้นบ้าน แต่จะไม่ยึดติดการนำเสนอตามแบบจารีตประกอบผู้แสดงชาย – หญิง รูปแบบและลักษณะการแสดงชุดนี้ ได้วางโครงสร้างและรูปแบบการแสดงอย่างมีสัดส่วนและกำหนดเป็นขั้นตอน ความเชื่อ พิธีกรรม เกี่ยวกับการใช้กริชรายา ที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์ เผยแพร่ โดยมีลำดับขั้นตอนในการแสดงได้ 3 องค์ คือ

องค์ที่ 1 การแสดงที่สื่อให้เห็นถึงความเคารพต่อกริชในฐานะเปรียบเสมือนเป็นตัวแทนพระศิวะ ตามความเชื่อที่ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมชาว

องค์ที่ 2 แสดงถึงความสง่างามของชายชาตรีด้วยการแสดงท่ารำประกอบอาวุธกริช สื่อให้เห็นลีลาการใช้กริชประกอบการรำรำในลักษณะต่าง ๆ บนพื้นฐานการรำในแบบพื้นบ้านภาคใต้

องค์ที่ 3 สื่อถึงการต่อสู้ด้วยกริช ที่ได้แนวคิดท่าหลักจาก การแสดงพื้นบ้าน ศิลปะกริช

1. สัญลักษณ์ ประกอบคำอธิบาย เพื่อเป็นการง่ายในการศึกษา และเข้าใจตรงกันในการอธิบายท่ารำ ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ประกอบรูปแบบแถว ดังนี้

1 หมายถึง ผู้แสดงฝั่งขวาคนที่ 1

2 หมายถึง ผู้แสดงฝั่งขวาคนที่ 2

3 หมายถึง ผู้แสดงฝั่งขวาคนที่ 3

4 หมายถึง ผู้แสดงฝั่งขวาคนที่ 4

1 หมายถึง ผู้แสดงฝั่งซ้ายคนที่ 1

2 หมายถึง ผู้แสดงฝั่งซ้ายคนที่ 2

3 หมายถึง ผู้แสดงฝั่งซ้ายคนที่ 3

4 หมายถึง ผู้แสดงฝั่งซ้ายคนที่ 4

2. กระบวนท่ารำ การแสดงกริษายา ศาสตร์วรุณ ชุดนี้ มีกระบวนสร้างสรรค์ ประกอบด้วย

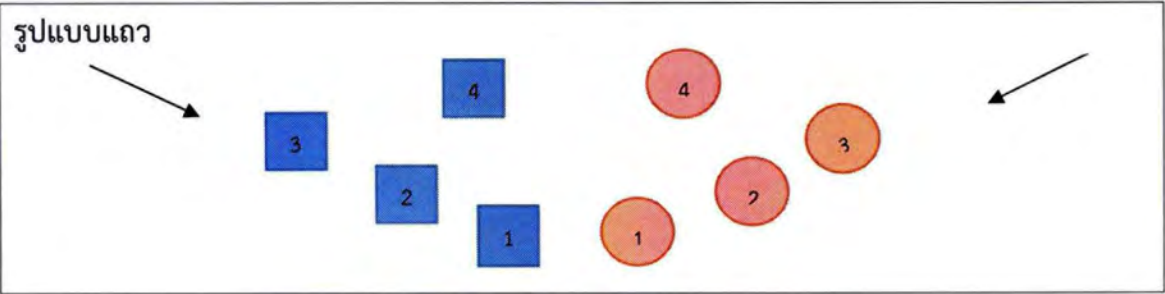


จังหวะที่ 1,2,3และ 4



จังหวะที่ 5,6,7และ 8

ภาพที่ 25 ท่าที่ 1 ท่าออก



ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3และ 4 : ปฏิบัติท่ารำโดยเดินออกจากเวทีฝั่ง ขวา หันหน้าเข้าหาผู้แสดงฝั่งซ้าย จังหวะที่ 1,2,3และ 4 : ผู้แสดงฝั่งขวา คนที่ 1,2,3 และ 4 ปฏิบัติท่ารำโดย เดินออกจาก เวที ฝั่งขวา หันหน้าเข้าหา นักแสดงฝั่งซ้าย จังหวะที่ 5,6,7และ 8 : หมุนตัวมาทางขวามือมาทิศ หน้า แขนขวาทับแขนซ้าย แบ ฝ่ามือแนบชิดลำตัวระดับท้อง พร้อมกลับเ็นขึ้นมาด้านหน้า	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3และ 4 : ปฏิบัติท่ารำโดยเดินออกจากเวทีฝั่ง ซ้าย หันหน้าเข้าหาผู้แสดงฝั่งขวา จังหวะที่ 1,2,3และ 4 : ผู้แสดงฝั่งซ้าย คนที่ 1,2,3, และ 4 ปฏิบัติท่ารำโดยเดิน ออกจากเวที ฝั่งซ้าย หัน หน้าเข้าหานักแสดงฝั่งขวา จังหวะที่ 5,6,7และ 8 : หมุนตัวมาทางซ้ายมือมา ทิศหน้า แขนขวาทับแขน ซ้าย แบฝ่ามือแนบชิด ลำตัว ระดับท้อง เดินขึ้นมาด้านหน้า





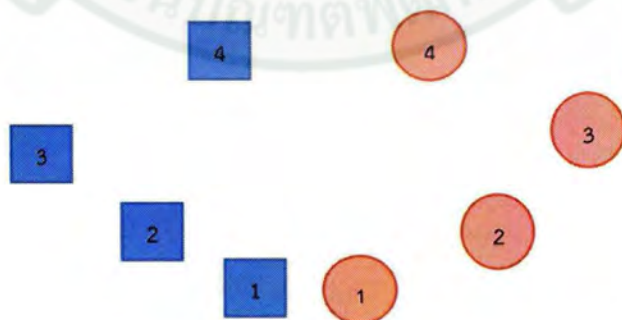
จังหวะที่ 1 และ 2



จังหวะที่ 3,4,5,6,7 และ 8

ภาพที่ 26 ท่าที่ 2 ทำแสดงความเคารพ

รูปแบบแถว



ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ : ผู้แสดงหันทิศหน้าหมุนตัวไปทางทิศตัวเองดังนี้ ผู้แสดงคนที่1และ 2 : หมุนตัวไปทางซ้าย 1 รอบ มาทางทิศหน้า ผู้แสดงคนที่ 3 : หมุนตัวไปทางซ้ายครึ่งรอบ หันหน้าไปทางทิศขวา ผู้แสดงคนที่ 4 : หมุนตัวทางซ้ายครึ่งรอบ หันหน้าทางทิศหลัง	อธิบายท่ารำ : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงทางขวา แตกต่างกันตรงที่ผู้แสดงคนที่ 3 หมุนตัวครึ่งรอบหันหน้าไปทางทิศซ้าย





จังหวะที่ 1 และ 2

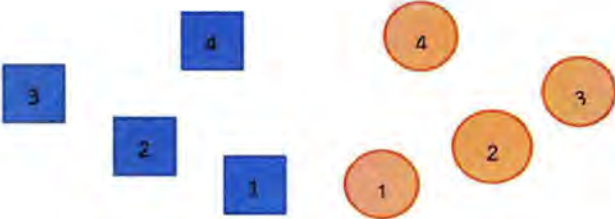


จังหวะที่ 3 และ 4



จังหวะที่ 5, 6, 7 และ 8

ภาพที่ 27 ท่าที่ 3 ท่าไหว้ครู

รูปแบบแถว	
	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ : ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติท่ารำทิศตัวเอง	อธิบายท่ารำ : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงทางขวา
ผู้แสดงคนที่ 1 : หันทางทิศหน้า	
ผู้แสดงคนที่ 2 : หันทางทิศหน้า	
ผู้แสดงคนที่ 3 : หมุนตัวทางทิศซ้ายครึ่งรอบ หันหน้าทางทิศซ้าย	
ผู้แสดงคนที่ 4 : หมุนตัวทางทิศซ้าย หันหน้าทาง ทิศหลัง	
จังหวะที่ 1และ 2 : ถอนเท้าซ้าย เท้าขวาหัก ข้อเท้าลงเท้าขวาแตะที่ ข้อพับขาซ้าย	
จังหวะที่ 3และ 4 : ก้าวเท้าขวาไปข้างลำตัว พร้อมกับสอดมือทางขวา และทางซ้าย ลำตัวตรง	
จังหวะที่ 5,6,7และ 8 : กระโดดเท้าขวา เท้าซ้ายวาง หลังเปิดส้นเท้า มือซ้ายตั้ง วงเขาควย มือขวาแบหงาย ส่งไปด้านหน้า งอแขนเล็กน้อย ศีรษะตรง	



ภาพที่ 28 ท่าที่ 4 ทำหมุนตัว

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ : ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติ หมุนตัวไปทางทิศตัวเอง ดังนี้	อธิบายท่ารำ : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงทางขวา แตกต่างกันตรงที่ ผู้แสดงคนที่ 3 หมุนตัวทางซ้ายครึ่งรอบหันหน้าทางทิศขวา
ผู้แสดงคนที่ 1 และ 2 : หมุนตัวทางซ้ายครึ่งรอบหันหน้าทางทิศหลัง	
ผู้แสดงคนที่ 3 : หมุนตัวทางซ้ายครึ่งรอบหันหน้าทางทิศซ้าย	
ผู้แสดงคนที่ 4 : หมุนตัวทางซ้าย ครึ่งรอบหันหน้าทางทิศหน้า	



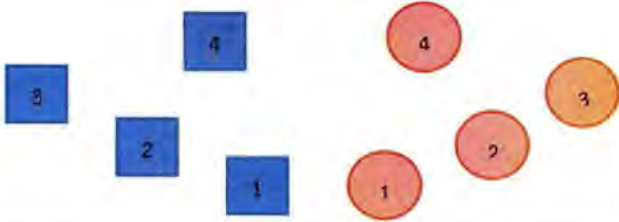
จังหวะที่ 1 และ 2



จังหวะที่ 3 และ 4



จังหวะที่ 5, 6, 7 และ 8

รูปแบบแถว 	
ผู้แสดงทางขวา อธิบายท่ารำ : ปฏิบัติท่ารำทิศเดิม มือปฏิบัติเหมือนเดิม ผู้แสดงคนที่ 1 และ 2 : <u>จังหวะที่ 1 และ 2</u> : ถอนเท้าซ้าย ตวัดเท้าขวา หักข้อเท้าลงโดยใช้หลังเท้าแตะที่ข้อพับขาซ้าย <u>จังหวะที่ 3 และ 4</u> : ก้าวเท้าขวา ไปข้างลำตัว พร้อมกับสอดมือทางขวาและทางซ้าย ลำตัวตรง <u>จังหวะที่ 5 และ 8</u> : กระโดดเท้าขวา เท้าซ้ายวางหลัง เปิดส้นเท้า มือซ้ายตั้งวงเขาควย มือขวาแบหงาย ส่งไปด้านหน้า งอ แขน ศีรษะตรง ผู้แสดงคนที่ 3 : <u>จังหวะที่ 1 และ 2</u> : ถอนเท้าซ้าย ตวัดเท้าขวา หักข้อเท้าลงโดยใช้หลังเท้าแตะที่ข้อพับขาซ้าย <u>จังหวะที่ 3 และ 4</u> : ก้าวเท้าขวา ไปข้างลำตัว พร้อมกับสอดมือทางขวาและทางซ้าย ลำตัวตรง <u>จังหวะที่ 5 และ 8</u> : กระโดดเท้าขวา เท้าซ้ายวางหลัง เปิดส้นเท้า มือซ้ายตั้งวงเขาควย มือขวาแบหงาย ส่งไปด้านหน้า งอ แขน ศีรษะตรง ผู้แสดงคนที่ 4 : <u>จังหวะที่ 1 และ 2</u> : ถอนเท้าซ้าย ตวัดเท้าขวา หักข้อเท้าลงโดยใช้หลังเท้าแตะที่ข้อพับขาซ้าย	ผู้แสดงทางซ้าย อธิบายท่ารำ : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงทางขวา แตกต่างกันตรงที่ ผู้แสดงคนที่ 3 หมุนตัวครึ่งรอบหันหน้าไปทางทิศซ้าย

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
จังหวะที่ 3 และ 4 : ก้าวเท้าขวา ไปข้างลำตัว พร้อมกับสอดมือทางขวา และทางซ้าย ลำตัวตรง จังหวะที่ 5 และ 8 : กระโดดเท้าขวา เท้าซ้าย วางหลัง เปิดส้นเท้า มือซ้ายตั้ง วงเขาควาง มือขวาแบหงาย ส่งไปด้านหน้า งอแขนศรุษะ ตรง	





ภาพที่ 30 ท่าที่ 6 ท่าหมุนตัว

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ : ปฏิบัติท่ารำเหมือนเดิม หมุนตัวไปทางทิศตัวเอง ดังนี้	อธิบายท่ารำ : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงทางขวา แตกต่างกันตรงที่ ผู้แสดงคนที่ 3 หมุนตัวครึ่งรอบหันหน้าไปทางทิศซ้าย
ผู้แสดงคนที่1และ 2 : หันทิศหน้าหมุนตัวทางซ้ายครึ่งรอบ	
ผู้แสดงคนที่ 3 : หันทิศขวาหมุนตัวทางซ้ายครึ่งรอบ	
ผู้แสดงคนที่ 4 : หันทิศหลังหมุนตัวทางซ้ายครึ่งรอบ	



ภาพที่ 31 ท่าที่ 7 ทำคำนับ

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1 และ 2 : หันทิศหน้า ปฏิบัติท่ารำทิศเดิม ถอนเท้าขวาวางหลัง นั่งทับส้น เท้าซ้ายวางหน้า มือทั้งสองแบมือตึงลง แยกมือออกข้างลำตัว ปลายนิ้วแตะพื้น ผู้แสดงคนที่ 3 : หันทิศขวา ปฏิบัติท่ารำทิศเดิม ถอนเท้าขวาวางหลัง นั่งทับส้น เท้าซ้ายวางหน้า มือทั้งสองแบมือตึงลง แยกมือออกข้างลำตัว ปลายนิ้วแตะพื้น	อธิบายท่ารำ : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงทางขวา

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
ผู้แสดงคนที่ 4 : หันทิศหลัง ปฏิบัติทำรำทิศ เดิม ถอนเท้าขวาวางหลัง นั่งทับสัน เท้าซ้ายวางหน้า มือทั้งสองแบมือดิ่งลง แยก มือออกข้างลำตัว ปลายนิ้ว แตะพื้น	





จังหวะที่ 1 และ 2



จังหวะที่ 3 และ 4



จังหวะที่ 5, 6, 7 และ 8

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ : ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำทิศตนเอง ผู้แสดงคนที่ 1 และ 2 : จังหวะที่ 1 และ 2 : หันทิศหน้า ยืนขึ้นก้าวเท้าขวาไปด้านข้าง มือขวาแบ่มือหงาย ปาดเข้าขวา มือซ้ายเท้าสะเอว จังหวะที่ 3 และ 4 : กระโดดเท้าซ้ายเท้าขวาวาง หลังเปิดสันเท้า มือทั้งสองตั้ง วงระดับอกซ้าย มือซ้ายปลาย นิ้วเข้านิ้วเข้าหาลำตัว มือขวา ปลายนิ้วชี้ออกด้านหน้า จังหวะที่ 5 และ 8 : ยึดยุบ วังวนรอบตัวเอทางขวา ปรับเป็นแถวปากพนักคว่ำ ผู้แสดงคนที่ 3 : จังหวะที่ 1 และ 2 : หันทิศขวา ยืนขึ้นก้าวเท้าขวาไปด้านข้าง มือขวาแบ่มือหงาย ปาดเข้าขวา มือซ้ายเท้าสะเอว จังหวะที่ 3 และ 4 : กระโดดเท้าซ้ายเท้าขวาวาง หลังเปิดสันเท้า มือทั้งสองตั้ง วงระดับอกซ้าย มือซ้ายปลาย นิ้วเข้านิ้วเข้าหาลำตัว มือขวา ปลายนิ้วชี้ออกด้านหน้า จังหวะที่ 5 และ 8 : ยึดยุบ วังวนรอบตัวเองทางขวา ปรับเป็นแถวปากพนักคว่ำ ผู้แสดงคนที่ 4 : จังหวะที่ 1 และ 2 : หันทิศ ยืนขึ้นก้าวเท้าขวาไปด้านข้าง มือขวาแบ่มือหงาย ปาดเข้าขวา มือซ้ายเท้าสะเอว จังหวะที่ 3 และ 4 : กระโดดเท้าซ้ายเท้าขวาวาง	อธิบายท่ารำ : ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงฝั่งขวา

ผู้แสดงฝั่งขวา	ผู้แสดงฝั่งซ้าย
หลังเปิดสันเท้า มือทั้งสอง ตั้งวงระดับอกซ้าย มือซ้าย ปลายนิ้วเข้านิ้วเข้าหาลำตัว มือขวาปลายนิ้วชี้ออกด้านหน้า <u>จังหวะที่ 5 และ 8</u> : ยึดยุบ วังวนรอบตัวเอง ทางขวาปรับเป็นแถวปาก พนักคว่ำ	





ภาพที่ 33 ท่าที่ 9 ขยับเท้า

รูปแบบแถว 	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : จังหวะที่ 1,2 และ 3 : ผู้แสดงหันทางทิศหน้า หมุนตัวทางขวา หันหน้าทางทิศหลัง มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาเท้าสะเอว จังหวะที่ 4,5,6,7 และ 8 : สไลด์เท้าไปทางซ้าย หน้ามองมือซ้าย	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงทางขวา แต่ในลักษณะตรงกันข้าม



ภาพที่ 34 ท่าที่ 10 ท่าเตรียมพร้อม

รูปแบบแถว



ผู้แสดงทางขวา

ผู้แสดงทางซ้าย

อธิบายท่ารำ

ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 :

จังหวะที่1,2,3และ 4 : ผู้แสดงหันหน้าทางทิศหลัง
กระโดดเท้าขวา เท้าซ้ายวาง
หลัง เปิดส้นเท้า มือซ้ายแบ
หงายยื่นไปด้านหน้า

จังหวะที่5,6,7และ 8 : งอแขนเล็กน้อยระดับอก มือ
ขวาแบฝ่ามือแตะที่ข้อศอก
แขนซ้าย หนุนตัวทางซ้ายหัน
ทางทิศหน้า

อธิบายท่ารำ

ผู้แสดงคนที่

1,2,3และ 4 : ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้
แสดงฝั่งขวา



จังหวะที่ 1,2,3 และ 4



จังหวะที่ 5,6,7 และ 8

ภาพที่ 35 ท่าที่ 11 ท่าตบเข่า

รูปแบบแถว 4 3 2 1 1 2 3 4	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3และ 4 : จังหวะที่ 1,2,3และ 4 : ผู้แสดงหันทางทิศหน้า ถอนเท้าซ้าย ยกเท้าขวาระดับเข่า มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาแตะเข่าขวา เอียงศีรษะทางซ้าย จังหวะที่ 5,6,7และ 8 : ถอนเท้าขวา ยกเท้าซ้ายระดับเข่า มือขวาดังวงบน มือซ้ายแตะเข่า ซ้ายเอียงศีรษะขวา	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงฝั่งขวา



ภาพที่ 36 ท่าที่ 12 ท่าตบเข้า

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : จังหวะที่ 1,2,3 และ 4 : วางเท้าซ้ายไปด้านหน้า สืบเท้าขวาก้าวเท้าซ้ายอีกครั้ง ถอนเท้าขวาแล้วยกเท้าซ้าย ระดับเข้า มือปฏิบัติเหมือนเดิม จังหวะที่ 5 และ 6 : ก้าวเท้าซ้ายไปด้านข้าง สอดมือซ้าย ขวา ศีรษะเอียงตามมือ	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงฝั่งขวา

ผู้แสดงฝั่งขวา	ผู้แสดงฝั่งซ้าย
จังหวะที่ 7 และ 8 : กระโดดเท้าซ้าย เท้าขวาวาง หลังเปิดสันเท้า มือซ้ายแบฝ่า มือตั้งฉากกับลำตัว มือขวาแบ มือแตะที่ข้อศอกแขนซ้าย หมุนตัวทางซ้ายปรับแถว	

หมายเหตุ : ลูกศรสีฟ้า แปรแถวครั้งที่ 1
 ลูกศรสีดำแปรแถวครั้งที่ 2





ภาพที่ 37 ท่าที่ 13 ทำแสดงความเคารพ

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : จังหวะที่ 1,2,3,4,5,6,7 และ 8 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้าโดย เท้าทั้งสองยืนประสมเท้า มือซ้ายแบฝ่ามือตั้งฉาก กับลำตัว มือขวาแบมือ แตะที่ข้อศอกแขนซ้าย ยืนผสมเท้า ลำตัวตรง	อธิบายท่ารำ : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกัน



จังหวะที่ 1 และ 2



จังหวะที่ 3 และ 4

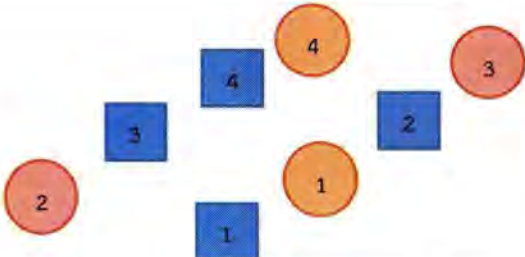


จังหวะที่ 5 และ 6



จังหวะที่ 7 และ 8

ภาพที่ 38 ท่าที่ 14 ท่าก้าวเท้าจับกริขวงเขาควาย

รูปแบบแถว 	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : จังหวะที่ 1และ 2 : ผู้แสดงหันหน้าทางทิศหน้าก้าวเท้าซ้ายไปด้านข้าง มือซ้ายตั้งวงเขาควย มือขวาจับกริช เอียงศีรษะขวามองพื้นตั้งน้ำหนักตัวทางซ้าย จังหวะที่ 3และ 4 : พลิกตัวหันทางทิศหลัง ก้าวเท้าขวาไปด้านข้าง มือขวาดังวงเขาควย มือซ้ายจับกริช เอียงศีรษะทางซ้าย มองพื้นตั้งน้ำหนักตัวทางขวา จังหวะที่ 5และ 6 : กระโดดเท้าขวาเท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้าเฉียงตัวไปทางทิศขวาของเวที มือซ้ายแบฝ่ามือส่งไปด้านหน้า งอแขนเล็กน้อย มือขวาแบมือหงายแตะข้อศอกแขนซ้าย จังหวะที่ 7และ 8 : หมุนตัวมาทางทิศหน้า	อธิบายท่ารำ : ปฏิบัติการทำรำเช่นเดียวกัน



จังหวะที่ 1,2,3 และ 4

ภาพที่ 39 ท่าที่ 15 ทำสอดมือจับกริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 3 และ 4 : จังหวะที่ 1,2,3 และ 4 : ผู้แสดงคนที่ 3 และ 4 ก้าวเท้าซ้ายสอดมือซ้ายขวา กระโดดเท้าขวาเท้าซ้าย วางหลังเปิดสันเท้า มือซ้ายตั้งวงเขาควย มือขวาจับกริชศีรษะเอียงขวามุมหน้าตรง ผู้แสดงคนที่ 1 และ 2 : ปฏิบัติท่าเดิม	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 3 และ 4 : จังหวะที่ 1,2,3 และ 4 : ผู้แสดงคนที่ 3 และ 4 ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงคนที่ 3 และ 4 ผู้แสดงคนที่ 1 และ 2 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงฝั่งขวาคนที่ 1 และ 2



จังหวะที่ 5,6,7 และ 8

ภาพที่ 40 ท่าที่ 16 ทำสอดมือจับกริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1 และ 3 : จังหวะที่ 5,6,7 และ 8 : ผู้แสดงคนที่ 1 และ 3 ก้าวเท้าซ้าย สอดมือซ้ายขวา กระดกเท้าขวา นั่งตั้งเข่าซ้ายชันเข้าขวา มือซ้ายตั้งวงเขาควยมือขวาจับกริชเอียงศีรษะขวาน้ำตรง ผู้แสดงคนที่ 2 และ 4 : จังหวะที่ 5,6,7 และ 8 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดิม	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1 และ 3 : จังหวะที่ 5,6,7 และ 8 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงฝั่งขวาคนที่ 1 และ 3 ผู้แสดงคนที่ 2 และ 4 : จังหวะที่ 5,6,7 และ 8 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงฝั่งขวาคนที่ 2 และ 4

หมายเหตุ : ผู้แสดงหมุนตัวทางซ้ายปรับแถวตั้งซุ่มจบองค์ที่ 1



ภาพที่ 41 ท่าที่ 17 ชุ่มจบองค์ที่ 1

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า ผู้แสดงคนที่ 1 : จังหวะที่ 1,2,3,4,5,6,7 และ 8 : นั่งทับส้นเท้าซ้าย เท้าขวาดั้ง ด้านข้าง มือซ้ายตั้งวงบน มือ ขวาจับกริช เอียงศีรษะซ้าย หน้าตรง ผู้แสดงคนที่ 2 : จังหวะที่ 1,2,3,4,5,6,7 และ 8 : ตั้งเข่าขวาก่อนเข่าซ้ายไปด้านข้าง มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจับกริช เอียงศีรษะซ้ายหน้าตรง	อธิบายท่ารำ : ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำตรงกันข้ามกับ ผู้แสดงฝั่งขวา

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
ผู้แสดงคนที่ 3 : จังหวะที่ 1,2,3,4,5,6,7 และ 8 : ก้าวเท้าขวาไปด้านข้าง มือขวา ตั้งวงบน มือซ้ายจับกริชเอียง ศีรษะขวา หน้าตรง ผู้แสดงคนที่ 4 : จังหวะที่ 1,2,3,4,5,6,7 และ 8 : ยืนตรงเท้าขวายืนเต็มฝ่าเท้า เท้าซ้ายเหยียดตรงไปข้างหน้า แตะด้วยจมูกเท้า มือขวาตั้ง วงบนมือซ้ายจับกริช ศีรษะตรง	





ภาพที่ 42 ท่าที่ 18 ท่าโจว์กริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1 : เท้าซ้ายนั่งทับส้น เท้าขวาเหยียดตั้งด้านข้าง มือซ้ายหงายฝ่ามือระดับอก มือขวาจับกริชให้ปลายกริชแทงไปที่ฝ่ามือซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ผู้แสดงคนที่ 2 : ตั้งเข่าขวา ตั้งเข่าซ้ายไปด้านข้าง มือปฏิบัติเหมือนกับผู้แสดงฝั่งขวาคนที่ 1 ศีรษะเอียงขวา	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1 : เท้าขวานั่งทับส้นเท้าซ้ายเหยียดตั้งด้านข้าง มือซ้ายหงายฝ่ามือระดับอก มือขวาจับกริชให้ปลายกริชแทงไปที่ฝ่ามือซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ผู้แสดงคนที่ 2 : ตั้งเข่าขวา ตั้งเข่าซ้ายไปด้านข้าง มือปฏิบัติเหมือนผู้แสดงฝั่งขวาคนที่ 1 ศีรษะเอียงขวา ผู้แสดงคนที่ 4 : ตั้งเข่าขวา ตั้งเท้าซ้ายไปด้านข้าง ปฏิบัติเหมือนผู้แสดงคนที่ 2 ฝั่งซ้าย ศีรษะเอียงขวา



หมายเหตุ สะดุ้งตัวพร้อมยกไหล่ 5 จังหวะ

ภาพที่ 43 ท่าที่ 19 ทำสวนโข้วกริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาวางหลัง เปิดส้นเท้า มือซ้ายหงายฝ่ามือแทง ปลายนิ้ว มือไปข้างหน้า มือขวาจับ กริชแทงลงไปที่ฝ่ามือ ศีรษะก้มหน้า ลง	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : ผู้แสดงปฏิบัติเช่นเดียวกับ นักแสดงทางขวา



ภาพที่ 44 ท่าที่ 20 ท่าสวนโขว์กรีซ

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ผู้แสดงหมุนตัวด้านซ้ายมาทิศ หลังเท้าซ้ายก้าวหน้าเท้าขวา วางหลังพร้อมเปิดสันเท้า มือ ซ้ายหงายฝ่ามือแขนนิ้วมือไป ข้างหน้า มือขวาจับกริชแทงลง ไปที่ฝ่ามือ ศีรษะก้มหน้าลง	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเหมือนผู้แสดงฝั่ง ขวา

หมายเหตุ เดินลงด้านหลังตามจังหวะ 5 จังหวะ



ภาพที่ 45 ท่าที่ 21 ท่าเข้าวงรวมกริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : หันไปทางขวา เท้าทั้งสองยืนตัว ตรงประสมเท้า มือซ้ายหงายฝ่า มือขวาปลายนิ้วมือไปข้างหน้า มือขวาจับกริชแทงลงไปที่ฝ่ามือ ศีรษะตรง	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติเหมือนผู้แสดงทางขวา



ภาพที่ 46 ท่าที่ 22 ท่าเข้าวงรวมกริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : หันหน้าเข้าหาวงและพร้อมกระโดด เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลัง พร้อมกับเปิดสันเท้ามือซ้ายหงาย ฝ่ามือแทงปลายนิ้วไปข้างหน้า มือขวาจับกริชแทงลงที่ฝ่ามือ ศีรษะตรง	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเหมือนกับผู้แสดง ทางขวา



ภาพที่ 47 ท่าที่ 23 ท่าโซว์กริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : เท้าขวาเท้าทั้งสองยืนประสม เท้า มือขวาจับกริช มือซ้าย หงายฝ่า มือแทงปลายนิ้วมือไป ข้างหน้า มือขวาจับกริชแทงลงไป ที่ฝ่ามือ ศีรษะตรง	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเหมือนกับผู้แสดง ทางขวา



ภาพที่ 48 ท่าที่ 24 ท่าพักกรีซ

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวาง หลังพร้อมเปิดส้นเท้า มือซ้ายตั้ง วงระดับสะเอว มือขวาจับกรีซ ระดับสะเอว ศีรษะเอียงซ้าย	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเหมือนกับผู้แสดง ทางขวา



ภาพที่ 49 ท่าที่ 25 ท่าบัวบานกริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : หันทิศหน้า เท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวาวางหลังเปิดสันเท้า มือซ้ายตั้งวงเขาควย มือขวาจับกริชตรงฐานไหล่ ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : ปฏิบัติเช่นเดียวกับนักแสดง ฝั่งขวา



ภาพที่ 50 ท่าที่ 26 ทำตั้งวงเขาควยกริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : หันทิศหน้า เท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวาเปิดส้นเท้า มือซ้ายตั้ง วงเขาควย มือขวาจับกริช ตรงฐานไหล่ซ้าย ศีรษะเอียง ขวา	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : ปฏิบัติเช่นเดียวกับนักแสดง ทางขวา



ภาพที่ 51 ท่าที่ 27 ท่าตั้งวงกริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : หันทิศหน้าถอนเท้าขวา เท้าซ้ายวางหลังเปิดสันเท้า มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก มือขวาจับกริชชูแขนตึงแล้ว ย่ำเท้าซ้าย เท้าขวาก้าวไหว หมุนตัวพร้อมเก็บกริช	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : ผู้แสดงปฏิบัติเช่นเดียวกับ นักแสดงฝั่งขวา



ภาพที่ 52 ท่าที่ 28 ท่ากุมกริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1 : เท้าซ้ายนั่งทับส้นเท้า เท้าขวาเหยียดตั้งเข่าด้านข้าง มือขวาจับกริชปลายกริชชี้ลงระดับอก มือซ้ายแบ่มือปลายนิ้วชี้ ขึ้นประคบกริชระดับอก ศีรษะเอียงขวา ผู้แสดงคนที่ 2,3 และ 4 : เท้าขวาก้าวข้าง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือและศีรษะปฏิบัติเหมือน	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2 และ 3 : เท้าซ้ายนั่งทับส้น เท้าขวาเหยียดตั้งเข่าด้านข้าง ปฏิบัติท่ารำเหมือนกับผู้แสดงคนที่ 1 ทางขวา ผู้แสดงคนที่ 4 : ปฏิบัติท่ารำเหมือนกับผู้แสดงคนที่ 2, 3 และ 4 ทางขวา



ภาพที่ 53 ท่าที่ 29 ท่าลีลารำโฆว์กริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1 : จังหวะที่ 1 : เท้าซ้ายนั่งทับส้น เท้าขวาเหยียดตั้ง	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2 และ 3 : ปฏิบัติท่ารำเหมือนกับ

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
เข้าด้านข้าง มือขวาจับกริขปลาย กริขชี้ขึ้นขนดิ่งข้างลำตัว มือซ้ายตั้ง วงปลายนิ้วต่อกอกของมือขวา ศิริษะเอียงขวา <u>จังหวะที่ 2</u>: เท้าซ้ายนั่งทับส้น เท้าขวาเหยียดตั้งเข้า ด้านข้าง มือซ้ายตั้งวงปลายนิ้วชี้ ลงขนดิ่งข้างลำตัว มือขวาจับกริข ปลายกริขชี้ลงต่อกอกของมือซ้าย ศิริษะเอียงซ้าย <u>จังหวะที่ 3</u>: เท้าซ้ายนั่งทับส้น เท้าขวาเหยียดตั้ง เข้าด้านข้าง มือซ้ายจับคว้งอแขน ข้างลำตัวมือขวาจับกริข ปลายกริขชี้ ขึ้นอแขนข้างลำตัว ศิริษะเอียงขวา <u>จังหวะที่ 4</u>: เท้าซ้ายนั่งทับส้น เท้าขวาเหยียดตั้ง เข้าด้านข้าง มือซ้ายตั้งวงปลายนิ้วชี้ ลงอแขนข้างลำตัว มือขวาจับกริข ปลายนิ้วชี้ขึ้นอแขนข้างลำตัว ศิริษะเอียงซ้าย <u>ผู้แสดงคนที่</u> 2,3 และ 4 : เท้าขวาก้าวข้าง มือและศิริษะ ปฏิบัติ เหมือนกับผู้แสดง	คนที่ 1 ทางขวา <u>ผู้แสดงคนที่ 4</u> : ปฏิบัติท่ารำเหมือนกับคนที่ 2,3 และ 4 ทางขวา <u>ผู้แสดงคนที่</u> 1,2 และ 3 : ปฏิบัติท่ารำเหมือนกับคนที่ 1 ทางขวา <u>ผู้แสดงคนที่ 4</u> : ปฏิบัติท่ารำเหมือนกับคนที่ 2,3 และ 4 ทางขวา



ภาพที่ 54 ท่าที่ 30 ท่าตั้งกริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำหันทิศหน้า เท้าขวา ก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลัง กระทุ้งเท้ามือขวาจับกริชหัก ข้อมือขึ้น ระดับชายพก มือซ้ายตั้งวงบน ศีรษะเอียงขวา	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดง ทางขวา



ภาพที่ 55 ท่าที่ 31 ท่าตั้งกริชบัวบาน

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำ หันทิศหน้า เท้าซ้ายวางหลังย่อเข้า เท้าขวา วางหน้าด้วยสันเท้า มือขวาจับ กริชหักข้อมือขึ้น มือซ้ายจับคว่ำ ม้วนมือเป็นตั้งวงบัวบาน ศีรษะ เอียงซ้าย	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดง ทางขวา



ภาพที่ 56 ท่าที่ 32 ทำโซว์กริช

รูปแบบแถว



ผู้แสดงทางขวา

ผู้แสดงทางซ้าย

อธิบายท่ารำ

อธิบายท่ารำ

ผู้แสดงคนที่

ผู้แสดงคนที่

1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำหันทิศหน้า
เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้าย
วางหลังเปิดสันเท้า มือขวาจับ
กริชหักข้อมือขึ้น มือซ้าย
จับปรกข้าง

1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดง
ทางขวา

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
ศึระะเอียงขวา พร้อมหมุ่น ตัวไปทางซ้ายแล้วหยุดที่ทิศขวา จากนั้นเท้าซ้ายวางหลัง มือซ้าย ดิ่งลงมาตั้งวง ระดับขायพก มือขวาจับกริชชูขึ้น ระดับหน้าผาก	





ภาพที่ 57 ท่าที่ 33 ท่าเดินโชว์กรีซ

รูปแบบแถว 3 4 4 2 1 2 1 3	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : จังหวะที่ 1 : ผู้แสดงทั้งหมดหันตัวไปทางขวาเท้าขวาถอนหลังเปิดสันเท้าเท้าซ้ายยืนเต็มเท้ามือซ้ายตั้งวงแขนตึงด้านหน้าระดับไหล่	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : จังหวะที่ 1 : ผู้แสดงทั้งหมดปฏิบัติท่ารำเหมือนกันกับผู้แสดงทางขวา จังหวะที่ 2 : ผู้แสดงทั้งหมดปฏิบัติท่ารำเหมือนกันกับผู้แสดงทางขวา

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
มือขวาจับกริชที่ข้างขวาของ ชายพก ศีรษะตรงมองไปข้างหน้า จังหวะที่ 2 : ผู้แสดงทั้งหมดหันตัวไปทางขวา เท้าซ้าย ถอนหลังเปิดส้นเท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า มือขวาจับกริชแขนตึงด้านหน้า ระดับไหล่มือซ้ายตั้งวงแขนลงข้าง ซ้ายระดับสะเอว ศีรษะตรงมอง ไปข้างหน้า	

หมายเหตุ : ผู้แสดงทั้งหมดปฏิบัติท่ารำจังหวะที่ 1, 2 สลับกัน 4 จังหวะแล้วหมุนตัวแปรแถว





ภาพที่ 58 ท่าที่ 34 ท่าชูกริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำหันทิศหน้ามือซ้าย เท้าสะเอว เท้าขวาก้าวข้าง พร้อมชูมือขวาจับกริชแขนตั้ง เท้าซ้าย วางหลังเปิดสันเท้า พร้อมดึงมือขวาลงมาระดับ ชายพก ศีรษะเอียงซ้าย	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดง ทางขวา



ภาพที่ 59 ท่าที่ 35 ทำต้งวงเขาควยเหน็บกริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำหันทิศหน้า เท้าซ้าย ก้าวข้าง เท้าขวาวางหลังเปิด สันเท้า มือซ้ายต้งวงเขาควย มือขวาจับกริชตรงฐานไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดง ทางขวา



ภาพที่ 60 ท่าที่ 36 ท่าเกี่ยวกริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำหันทิศหน้าถอน เท้าขวา เท้าซ้ายวางหลังเปิด สันเท้า มือซ้ายตั้งวงระดับ ชายพก มือขวาจับกริชชูแขนตั้ง แล้วย่ำเท้าซ้ายเท้าขวาก้าวไขว้ หมุนตัวไปทางซ้ายพร้อมเก็บ กริช	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดง ทางขวา



ภาพที่ 61 ท่าที่ 37 ท่าเหินบกฤษ

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำหมุนตัวไปทิศซ้าย ก้าวเท้าซ้าย เท้าขวายกเท้า พร้อมกระแทบลงข้างหน้า มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาแบมือ แล้วตบ หน้าขาพร้อมกระแทบ 1 ครั้ง	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดง ทางขวา



ภาพที่ 62 ท่าที่ 38 ท่าแทงกริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำหันทิศหน้าเท้าขวา ก้าวข้าง มือซ้ายตั้งวงบนมือขวา จับกริชแทงไปทางทิศหน้า พร้อมยิด ยุบตัว	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดง ทางขวา

หมายเหตุ : ยิดยุบตัว 1 ครั้ง



ภาพที่ 63 ท่าที่ 39 ท่าลีลาการ χοว์กริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : จังหวะที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำหมุนตัวมาทิศ หน้าเท้าขวาก้าวหน้า สอดมือ ซ้ายแล้วสอดมือขวา ตีไหล่ไป ซ้ายขวา	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดง ทางขวา
จังหวะที่ 5,6,7 และ 8 : ปฏิบัติท่ารำดึงมือซ้ายขึ้น ระดับหน้า มือขวาดึงลง ระดับสะเอว แล้วดึง มือขวาขึ้นระดับศีรษะ	



ภาพที่ 64 ท่าที่ 40 ทำลีลาการแทงกริช

รูปแบบแถว



ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : จังหวะที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำวนกริสรอบ ศีรษะไปทางซ้ายพร้อม เอนตัวไปด้านหลัง จังหวะที่ 5 และ 6 : สอดมือซ้ายไปทางขวา จังหวะที่ 7 และ 8 : มือขวาแทงกริชไปข้างหน้า มือซ้ายคลายตั้งวง	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้ แสดงทางขวา





ภาพที่ 65 ท่าที่ 41 ทำประกบกกริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเฉียงตัวไปด้านซ้าย พร้อมกับก้าวเท้าขวาเท้าซ้าย วางหลังเปิดสันเท้า มือขวาจับ กริชหักข้อมือเข้าหาลำตัว ระดับคิ้ว มือซ้ายตั้งวงระดับคิ้ว พร้อมประกบกกริช ศีรษะเอียงขวากดลำตัวขวา	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดง ทางขวา

หมายเหตุ : หมุนเป็นวงกลมแล้วแปรแถว



ภาพที่ 66 ท่าที่ 42 ทำลีลาจับกริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : จังหวะที่ 1 : เท้าขวาดั้งเข้าก้าวหน้า มือซ้ายจับ คว้งอแขนข้างลำตัวศีรษะ เอียงขวา	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : จังหวะที่ 1และ 2 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 ผู้ แสดงทางขวา

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
<u>จังหวะที่ 2</u> : เท้าซ้ายตั้งเข่าก้าวหน้า หลังจากนั้น นั่งลงเป็นเท้าซ้าย ตั้งเข่า เท้าขวาวางหลังเปิดสันเท้า ยกกันขึ้น มือซ้ายตั้งวับบาน มือขวาจับกริชคว่ำลงต่อศอก มือซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ผู้แสดงคนที่ 1 และ 2 : <u>จังหวะที่ 3</u> : หมุนตัวไปทิศตรงข้าม เท้าซ้ายนั่ง ทับสัน เท้าขวาเหยียดตั้งด้านข้าง มือขวาจับกริชหักข้อมือลงแทงไป ด้านข้าง มือซ้ายจับคว่ำต่อศอก มือขวา ศีรษะเอียงขวา ผู้แสดงคนที่ 3 และ 4 : <u>จังหวะที่ 3</u> : หมุนตัวไปทิศตรงข้าม เท้าขวาวางตั้งเข่า เท้าซ้ายวางหลังเปิดสันเท้า ยกกันขึ้น มือและศีรษะปฏิบัติ เหมือนกับผู้แสดงคนที่ 1 และ 2	ผู้แสดงคนที่ 1 และ 3 : <u>จังหวะที่ 3</u> : ปฏิบัติท่าราเช่นเดียวกันกับผู้แสดง คนที่ 1 และ 2 ทางขวา ผู้แสดงคนที่ 2 และ 4 : <u>จังหวะที่ 3</u> : ปฏิบัติท่าราเช่นเดียวกันกับผู้แสดง คนที่ 3 และ 4 ทางขวา



ภาพที่ 67 ท่าที่ 43 ท่าแทงกริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงด้านขวา	ผู้แสดงด้านซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1 และ 2 : จังหวะที่ 1 : หันตัวไปทางซ้าย เท้าซ้ายนั่งทับส้นเท้าขวาเหยียดตั้งด้านหน้า มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจับกริชแขนตั้งข้างลำตัวแล้วแทงไปด้านหน้า ศีรษะเอียงซ้าย จังหวะที่ 2 : เท้าซ้ายนั่งทับส้นเท้าขวาเหยียดตั้งด้านข้าง แล้วขยับตัวมาข้างหน้า 1 จังหวะ มือและศีรษะปฏิบัติเหมือนกับผู้แสดงคนที่ 1 และ 2 ในจังหวะที่ 1 ผู้แสดงคนที่ 3 และ 4 :	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1 และ 3 : จังหวะที่ 1 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดงคนที่ 1 และ 2 ทางขวา จังหวะที่ 2 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดงคนที่ 1 และ 2 ทางขวา ผู้แสดงคนที่ 2 และ 4 : จังหวะที่ 1 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดงคนที่ 3 และ 4 ทางขวา จังหวะที่ 2 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงคนที่ 3 และ 4 ทางขวา

จังหวะที่ 1 : นั่งเท้าขวาดั่งเข้าเท้าซ้าย วางหลัง เปิดส้นเท้ายกกันขึ้น มือปฏิบัติ ผู้แสดงด้านขวา	ผู้แสดงด้านซ้าย
เหมือนกับผู้แสดงคนที่ 1 และ 2 จังหวะที่ 2 : นั่งเท้าขวาดั่งเข้าเท้าซ้ายวางหลัง เปิดส้นเท้า ยกกันขึ้น แล้วขยับตัว มาข้างหน้า 1 จังหวะ มือและศีรษะ ปฏิบัติเหมือนผู้แสดงคนที่ 3 และ 4 ใน จังหวะที่ 1	





ภาพที่ 68 ท่าที่ 44 ท่าโซว์กริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1 และ 2 : จังหวะที่ 1 : นั่งเท้าซ้าย เท้าขวาเหยียดตั้ง ด้านหน้า	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1 และ 3 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกัน กับผู้แสดงคนที่ 1 และ 2 ทางขวา

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
ผู้แสดงคนที่ 2 และ 4 : <u>จังหวะที่ 1</u> : นั่งเท้าขวาดั้งเข้า เท้าซ้ายวางหลัง เปิดส้นเท้ายกกันขึ้น มือปฏิบัติ พร้อมในท่าสอดมือซ้ายแล้วสอด มือขวา ดีโหลไปทางซ้ายขวา <u>จังหวะที่</u> <u>5,6,7 และ 8</u> : ดึงมือซ้ายขึ้นหน้า มือขวา ดึงลงระดับสะเอวแล้ว กระชากมือขวาขึ้นระดับ ศีรษะพร้อมวนกริชรอบ ศีรษะไปทางซ้าย มือซ้าย ดึงวงมือขวาแทงกริชไปข้างหน้า	ผู้แสดงคนที่ 3 และ 4 : ปฏิบัติท่าเหมือนกัน กับผู้แสดงคนที่ 2 และ 4 ทางขวา





ภาพที่ 69 ท่าที่ 45 ท่าโซว์กริช

รูปแบบแถว	
2 1 2 4 3 4 3 1	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : จังหวะที่ 1 : หันทิศหน้า เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวา วางหลังเปิดสันเท้า มือ ซ้ายตั้งวงเขาควย มือขวาจับกริช หักข้อมือเข้าหาลำตัวระดับหน้าอก ศีรษะเอียงซ้ายหมุนรอบตัวเอง ด้านขวา 1 รอบ ผู้แสดงทางขวา	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดงทางขวา ผู้แสดงทางซ้าย
ผู้แสดงทั้งหมด : จังหวะที่ 2 : หันทิศหน้า เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาวางหลังเปิดสันเท้า มือซ้าย พลิกเป็นตั้งวงบัวบาน มือขวาจับ กริชหักเข้าหาลำตัวระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย	



ภาพที่ 70 ท่าที่ 46 ท่าชูกริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : วังชอยเท้า มือซ้ายกำมือเท้า สะเอว มือขวาจับกริชชูมือขึ้น แขนตึงปลายกริชชี้ตรงเฉียง 45 องศา ศีรษะเอียงซ้าย	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้ แสดงทางขวา



ภาพที่ 71 ท่าที่ 47 ท่าย่าแกกริชซ้าย

รูปแบบแถว



ผู้แสดงทางขวา

อธิบายท่ารำ

ผู้แสดงทั้งหมด :

จังหวะที่ 1 : หันทางทิศซ้าย ย่ำเท้าซ้ายและขวา
มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจับกริช
แกกริชพลิกมืองตั้งวงหักข้อมือ
ระดับสะเอว ศีรษะเอียงซ้าย

ผู้แสดงทางซ้าย

อธิบายท่ารำ

ผู้แสดงทั้งหมด :

จังหวะที่ 1 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดง
ทางขวา



ภาพที่ 72 ท่าที่ 48 ท่าอย่าแทงกริขชา

รูปแบบแถว	
1 2 3 1 2 4 4 3	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : จังหวะที่ 2 : หันทางทิศขวา ย่ำเท้าซ้ายและขวา	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : จังหวะที่ 2 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดงทางขวา

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
มือซ้ายตั้งวงตะแคงพลิกมือเป็นตั้ง วงระดับสะเอว ศีรษะเอียงขวา มือขวาจับระดับวงบนหักมือเข้า ลำตัว	

หมายเหตุ : ผู้แสดงทั้งหมดปฏิบัติจังหวะที่ 1 และ 2 สลับกันจำนวน 4 ครั้ง จังหวะที่ 4 ผู้แสดงด้านขวาคนที่ 2,3,4 และ ผู้แสดงด้านซ้ายคนที่ 4 นั่งทับส้น ยกเข้าขึ้นเหนือพื้นเล็กน้อย





ภาพที่ 73 ท่าที่ 49 กระบวนท่าลีลากริช

รูปแบบแถว 1 2 3 1 2 4 4 3	
นักแสดงทางขวา	นักแสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : จังหวะที่ 1 : หันทิศหน้า มือซ้ายตั้งวงบัวบานมือขวาจับกริชต่อคอ มือซ้ายหักข้อมือลง ศีรษะเอียงซ้ายแตกต่างกันที่ลักษณะเท้าคนที่ 1 เท้าซ้ายเหลื่อมเท้าขวา คนที่ 2,3 และ 4 นั่งทับส้นยกเข้าเหนือพื้นเล็กน้อย จังหวะที่ 2 : หันทิศหน้า เท้าปฏิบัติอยู่ในลักษณะเดิม มือขวาจับกริชตั้งวงบัวบานหักข้อมือลง มือซ้ายจับคว่ำต่อคอมือขวา ศีรษะเอียงขวา จังหวะที่ 3 : หันทิศหน้า มือซ้ายตั้งวงบนเข้าซ้าย มือขวาจับกริชแทงมือเป็นตั้งวงบน คนที่ 1 เท้าซ้ายยกเท้าเท้าขวายืนเต็มเท้า คนที่ 2,3 และ 4 นั่งทับส้นยกเข้าเหนือพื้นเล็กน้อย จังหวะที่ 4 : หันทิศหน้า มือซ้ายตั้งวงบนเข้าซ้าย มือขวาจับกริชระดับวงบนพร้อมตีไหล่ขวา ศีรษะเอียงซ้ายแตกต่างกัน ที่ลักษณะเท้า คนที่ 1 เท้าซ้ายก้าวข้าง คนที่ 2,3 และ 4 ตั้งเข้าซ้าย	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : จังหวะที่ 1 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดงด้านขวาแตกต่างกันที่ลักษณะเท้าคนที่ 1,2 และ 3 เท้าซ้ายเหลื่อมเท้าขวา คนที่ 4 นั่งทับส้นยกเข้าเหนือพื้นเล็กน้อย จังหวะที่ 2 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดงทางขวา จังหวะที่ 3 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดงด้านขวาแตกต่างกันที่ลักษณะเท้าคนที่ 1,2 และ 3 เท้าซ้ายยกเท้า เท้าขวายืนเต็มเท้า คนที่ 4 นั่งทับส้น ยกเข้าเหนือพื้นเล็กน้อย จังหวะที่ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดงด้านขวาแตกต่างกันที่ลักษณะเท้าคนที่ 1,2 และ 3 เท้าซ้ายก้าวข้าง คนที่4 ตั้งเข้าซ้าย



ภาพที่ 74 ท่าที่ 50 ท่ารำกริช

รูปแบบแถว



ผู้แสดงทางขวา

ผู้แสดงทางซ้าย

อธิบายท่ารำ

ผู้แสดงทั้งหมด :

จังหวะที่ 1 : หันทิศหน้า เท้าซ้ายเหลื่อมเท้าขวา
มือทั้งสองตั้งวงบัวบาน ศีรษะเอียง
ซ้าย

จังหวะที่ 2 : เท้าซ้ายย่อเท้า เท้าขวาวางหลังเปิด

อธิบายท่ารำ

ผู้แสดงทั้งหมด :

จังหวะที่ 1 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดง
ทางขวา

จังหวะที่ 2 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดง
ทางขวา

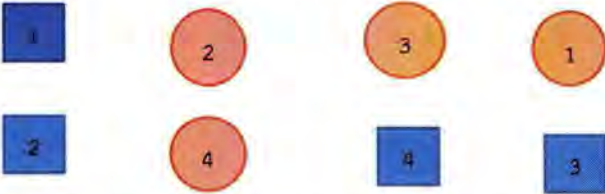
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
สันเท้า มือซ้ายตั้งวงบัวบาน มือขวา จับกริชหักข้อมือเข้าหาลำตัวระดับ หน้าอก ศีรษะเอียงซ้าย	

หมายเหตุ : หมุนตัวด้านขวารอบตัวเอง 1 รอบ





ภาพที่ 75 ท่าที่ 51 กระบวนท่าลีลาแทงกริช

รูปแบบแถว	
	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : <u>จังหวะที่ 1 :</u> หันทิศซ้าย ถอนเท้าขวา มือขวาจับกริชแขนตั้งปลายกริชแทงไปด้านหน้า มือซ้ายตั้งวงปลายนิ้วต่อศอกมือขวาศีรษะหน้าตรง <u>จังหวะที่ 2 :</u> หันทิศหลัง เท้าขวาถอนหลัง มือซ้าย ตั้งวงแทงลงแขนตั้งระดับไหล่ มือขวาจับกริชหักข้อมือระดับชายพก ศีรษะเอียงขวา <u>จังหวะที่ 3 :</u> หันทิศหน้าเท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาจับกริชหงายมือแขนตั้งระดับไหล่ ปลายกริชแทงไปทางด้านข้าง มือซ้ายตั้งวงปลายนิ้วต่อศอกมือขวา ศีรษะเอียงซ้าย <u>จังหวะที่ 4 :</u> หันทิศหน้า เท้าปฏิบัติอยู่ในลักษณะเดิม มือซ้ายตั้งวงต่อศอกขวา มือขวาจับกริชแขนตั้งวาดมือทางด้านหน้า ศีรษะเอียงซ้าย <u>จังหวะที่ 5 :</u> หันทิศหน้า เท้าขวาวางหลังเปิดส้นเท้า มือซ้ายตั้งวงต่อศอกมือขวา มือขวาจับกริชวาดพลิกขึ้นเป็นตั้ง บัวบานศีรษะเอียงขวา	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : <u>จังหวะที่ 1 :</u> ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดงทางขวา <u>จังหวะที่ 2 :</u> ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดงทางขวา <u>จังหวะที่ 3 :</u> ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดงทางขวา <u>จังหวะที่ 4 :</u> ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดงทางขวา <u>จังหวะที่ 5 :</u> ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดงทางขวา



ภาพที่ 76 ท่าที่ 52 ท่าย่อแทงกริช

รูปแบบแถว



ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : จังหวะที่ 1 : หันทางทิศขวา ย่ำเท้าซ้ายและขวา มือซ้ายกำมือเท้าสะเอว มือขวาจับกริษระดับวงบน ลำตัว โน้มไปด้านหน้าเล็กน้อย ศีรษะ เอียงขวา จังหวะที่ 2 : หันทิศซ้าย ย่ำเท้าขวาและซ้าย มือ ซ้ายกำมือระดับวงบน มือขวาจับ กริษหักข้อมือระดับชายพก ลำตัว โน้มด้านหน้าเล็กน้อย ศีรษะเอียงซ้าย	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงทั้งหมด : จังหวะที่ 1 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดง ทางขวา จังหวะที่ 2 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้แสดง ทางขวา

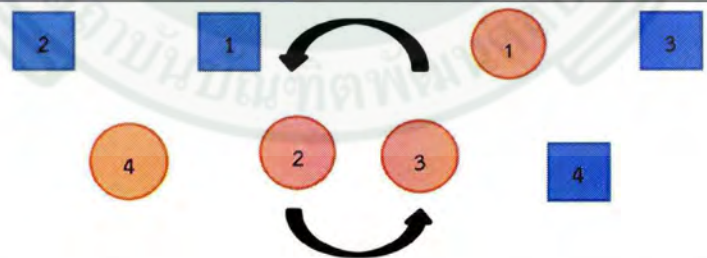
หมายเหตุ : ผู้แสดงปฏิบัติท่ารำจังหวะที่ 1 และ 2 สลับกันจำนวน 4 ครั้ง





ภาพที่ 77 ท่าที่ 53 ท่าแทง

รูปแบบแถว

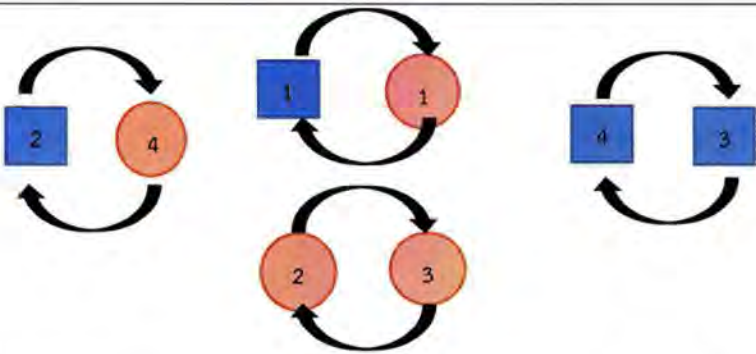


ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า เท้าขวายืน เต็มเท้า เท้าซ้ายยกหน้า มือขวาถือกริชตั้ง วงบัวชูฝักหักข้อมือลง	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า เท้าขวา ยกหน้า มือซ้ายตั้งวงบัวชูฝัก มือขวาถือกริชหัก

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
ปลายกริชชี้ลง มือซ้ายตั้งวงต่อ คอกขวา ลำตัวกดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้ายสายตามองนอก	ข้อมือลงปลายกริชชี้ลง ลำตัวกดสะเอวขวา ศีรษะเอียงขวา
ผู้แสดงคนที่ 2 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า เท้าซ้าย ยืนเต็มเท้า เท้าขวาวางส้นเท้า ย่อเข้าเล็กน้อย มือซ้ายตั้งวง บัวชูฝักด้านหน้า มือขวาถือ กริชต่อคอกหักข้อมือลงปลาย กริชชี้ลงลำตัวกดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้ายสายตา มองลอดมือ	ผู้แสดงคนที่ 2 และ 3 : ปฏิบัติท่ารำหันหน้าเข้า หาคู่เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาวาง หลังเปิดส้นเท้า มือซ้ายตั้งวงบัวชู ฝักมือขวาถือกริชต่อคอกซ้ายหัก ข้อมือลงปลายกริชชี้ลง ลำตัวกด สะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองคู่ต่อสู้ พร้อมเดินตาม วงใน ลักษณะทวนเข็มนาฬิกา 5 จังหวะ จากนั้นหมุนกลับไป ทางด้านซ้ายเป็นเท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า มือขวาถือกริชตั้งวงบัวชูฝักหัก ข้อมือลงปลายกริชชี้ลงมือซ้ายตั้งวง ต่อคอกขวาหักข้อมือลงลำตัวกด สะเอวขวา ศีรษะเอียงขวาสายตา มองคู่ต่อสู้พร้อมกับเดินตามวงใน ลักษณะตามเข็มนาฬิกา 7 จังหวะ
ผู้แสดงคนที่ 4 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า นั่งบนส้น เท้ายกเข้าขึ้นเหนือพื้นเล็กน้อย มือขวาถือกริชตั้งวงบัวชูฝักหัก ข้อมือลงปลายกริชชี้ลง มือซ้าย ตั้งวงต่อคอกขวา ลำตัวกด สะเอวซ้ายศีรษะเอียงซ้าย สายตามองตรง	ผู้แสดงคนที่ 4 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า นั่งบนส้น เท้ายกเข้าขึ้นเหนือพื้นเล็กน้อย มือซ้ายตั้งวงบัวชูฝัก มือขวาถือ กริชต่อคอกซ้ายปลายกริชชี้ลง ลำตัวกดสะเอวซ้าย ศีรษะกด สะเอวซ้าย



ภาพที่ 78 ท่าที่ 54 ท่ามองผู้ต่อสู้

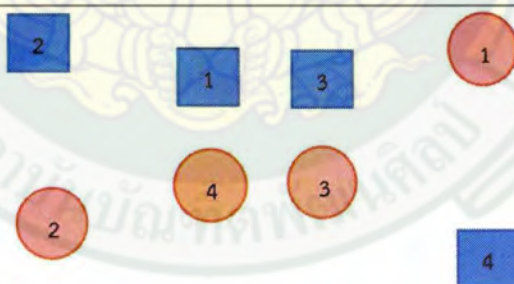
รูปแบบแถว	
	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำทิศหลัง เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า มือขวาถือกริชตั้งวงบัวชูฟักหักข้อมือลงปลายกริชชี้ลง มือซ้ายตั้งวงต่อศอก ลำตัวกดสะเอวขวา ศีรษะเอียงขวามองคู่ต่อสู้ พร้อมกับเดินตามวงในลักษณะทวนเข็มนาฬิกา 4 จังหวะ จากนั้นหมุนตัวกลับทางด้านขวาไปเป็นเท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาวางเปิดส้นเท้า	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า มือมือซ้ายตั้งวงบัวชูฟัก มือขวาถือกริชต่อศอกซ้ายหักข้อมือลงปลายกริชชี้ลง ลำตัวกดสะเอวขวา ศีรษะเอียงขวามองคู่ต่อสู้ พร้อมกับเดินตามวงในลักษณะทวนเข็มนาฬิกา 4 จังหวะ จากนั้นหมุนตัวกลับทางด้านขวาไปเป็นเท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้า

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ มือปฏิบัติท่ามองทางฝั่งซ้าย ลำตัวกดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียง ซ้ายสายตามองคู่ต่อสู้ พร้อม กับเดินตามวงในลักษณะเข้มนานาฬิกา 4 จังหวะ ผู้แสดงคนที่ 3 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า เท้าขวา ก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า มือขวาถือกริชตั้งวงบัวชูฟักหัก ข้อมือลงปลายกริชชี้ลง มือซ้าย ตั้งวงต่อคอ ลำตัวกดสะเอวขวา ศีรษะเอียงขวาสายตามองคู่ต่อสู้ พร้อมกับเดินตามวงในลักษณะ ทวนเข็มนาฬิกา 4 จังหวะ จากนั้น หมุนตัวกลับไปเป็นเท้า ซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาเปิดส้นเท้า มือซ้ายตั้งวงบัวชูฟักด้านหน้า มือ ขวาถือกริชหักข้อมือลงปลายกริช ชี้ลง ลำตัวกดสะเอวซ้าย ศีรษะ เอียงซ้ายสายตามองคู่ต่อสู้ พร้อมกับ เดินตามวงในลักษณะเข้มนานาฬิกา 4 จังหวะ	อธิบายท่ารำ ลำตัวกดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียง ซ้ายหน้านามองคู่ต่อสู้ พร้อมกับ เดินวงในลักษณะเข้มนานาฬิกา 4 จังหวะ ผู้แสดงคนที่ 2 : ปฏิบัติท่ารำทิศหลัง เท้าขวา ก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้น เท้า มือขวาถือกริชตั้งวงบัวชูฟัก หักข้อมือลงปลายกริชชี้ลง มือซ้าย ตั้งวงต่อคอ ลำตัวกดสะเอวขวา ศีรษะเอียงขวาสายตามองคู่ต่อสู้ พร้อมกับเดินตามวงในลักษณะ ทวนเข็มนาฬิกา 4 จังหวะ จากนั้น หมุนตัวกลับทางด้านขวาไปเป็น เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาวางหลัง เปิดส้นเท้า ลำตัวกดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้ายหน้านามองคู่ต่อสู้ พร้อมกับเดินวงในลักษณะเข้มนานาฬิกา 4 จังหวะ



ภาพที่ 79 ท่าที่ 55 ท่ามองผู้ต่อสู้

รูปแบบแถว



ผู้แสดงทางขวา

อธิบายท่ารำ
ผู้แสดงคนที่

1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำหันหน้าเข้าหาคู่
วิ่งซอยเท้ายืดยุบไปเจอคู่โดย
เดินตามวงในลักษณะทวนเข็มนาฬิกา
มือขวาถือกริชตั้งวงบัวชู
ฟักหักข้อมือขึ้นโดยปลายกริชชี้

ผู้แสดงทางซ้าย

อธิบายท่ารำ
ผู้แสดงคนที่

1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดง
ทางขวา

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
ลงมือซ้ายตั้งวงต่อศอกขวา ลำตัวกดสะเอวขวา ศีรษะเอียง ขวา สายตามองลอด มือขวาแล้ว เปลี่ยนเป็นมือซ้าย ตั้งวงบัวชูฝึก มือขวาถือกริชต่อ ศอกซ้ายหักข้อมือลงโดยปลาย กริชชี้ลง ลำตัวกดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองมือ ซ้าย พร้อมกับเดินตามวงใน ลักษณะทวนเข็มนาฬิกา แบบสลับพื้นปลา	ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดง ทางขวา
ผู้แสดงคนที่ 1 <u>จังหวะที่ 1 :</u> วิ่งเข้าในวงไปเจอกับผู้แสดงคนที่ 2 ทางขวา <u>จังหวะที่ 2 :</u> วิ่งออกนอกวงไปเจอกับผู้แสดงคน ที่ 2 ทางซ้าย <u>จังหวะที่ 3 :</u> วิ่งเข้าในวงไปเจอกับผู้แสดงคนที่ 4 ทางขวา <u>จังหวะที่ 4 :</u> วิ่งออกนอกวงไปเจอกับผู้แสดงคน ที่ 1 ทางซ้าย	
ผู้แสดงคนที่ 2 <u>จังหวะที่ 1 :</u> วิ่งออกนอกวงไปเจอกับผู้แสดงคน ที่ 1 ทางขวา <u>จังหวะที่ 2 :</u> วิ่งเข้าในวงไปเจอกับผู้แสดงคนที่ 2 ทางขวา <u>จังหวะที่ 3 :</u> วิ่งออกนอกวงไปเจอกับผู้แสดงคน ที่ 3 ทางซ้าย <u>จังหวะที่ 4 :</u> วิ่งเข้าในวงไปเจอกับผู้แสดงคนที่ 4 ทางซ้าย	
ผู้แสดงคนที่ 3 <u>จังหวะที่ 1 :</u> วิ่งออกนอกวงไปเจอกับผู้แสดงคน ที่ 1 ทางซ้าย <u>จังหวะที่ 2 :</u> วิ่งเข้าในวงไปเจอกับผู้แสดงคนที่ 2 ทางขวา <u>จังหวะที่ 3 :</u> วิ่งออกนอกวงไปเจอกับผู้แสดงคน	

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
ที่ 3 ทางซ้าย <u>จังหวะที่ 4</u> : ร้องเข้าในวงไปเจอกับผู้แสดงคนที่ 4 ทางขวา ผู้แสดงคนที่ 4 <u>จังหวะที่ 1</u> : ร้องเข้าในวงไปเจอกับผู้แสดงคนที่ 3 ทางซ้าย <u>จังหวะที่ 2</u> : ร้องออกนอกวงไปเจอกับผู้แสดงคนที่ 4 ทางซ้าย <u>จังหวะที่ 3</u> : ร้องเข้าในวงไปเจอกับผู้แสดงคนที่ 1 ทางขวา <u>จังหวะที่ 4</u> : ร้องออกนอกวงไปเจอกับผู้แสดงคนที่ 2 ทางขวา ปฏิบัติท่าจนครบ 4 จังหวะ โดยเดินตามวงในลักษณะทวนเข็มนาฬิกา	ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงทางขวา



ภาพที่ 80 ท่าที่ 56 ท่าโจว์กริช

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า นั่งบนส้นเท้าขวาเหยียดเท้าซ้ายเปิดจุมูกเท้า มือขวาถือกริชระดับวงบนหันปลายกริชไปด้านบนหน้าหักข้อมือลง มือซ้ายตั้งวงบนเข้าซ้าย ลำตัวกดสะเอวขวา ศีรษะเอียงขวา ผู้แสดงคนที่ 2 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า นั่งบนส้นเท้าขวาเหยียดเท้าซ้ายเปิดจุมูกเท้า มือขวาถือกริชระดับหน้าหักข้อมือ ปลายกริชชี้ลงด้านล่างมือซ้ายตั้งวงระดับชายพก ลำตัวกดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า ผสมเท้าซ้ายเปิดจุมูกเท้า เท้าขวายืนเต็มเท้าย่อเข้าเล็กน้อย มือขวาถือกริชระดับวงบนหักข้อมือขึ้นมือซ้ายตั้งวงระดับอก ลำตัวกดสะเอวขวา ศีรษะเอียงขวา ผู้แสดงคนที่ 2 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยกหน้า มือขวาถือกริชตั้งวงบัวชูฝึกหักข้อมือลงมือซ้ายตั้งวงระดับชายพกลำตัวกดสะเอวขวา ศีรษะเอียงซ้ายหน้ามองนอก ผู้แสดงคนที่ 3 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า นั่งบนส้น

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 3 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า เท้าซ้าย ยืนเต็มเท้า เท้าขวาวางส้นเท้า ย่อเข่าลงเล็กน้อย มือซ้ายตั้งวง บัวชูฝัก มือขวาถือกริชต่อศอก ซ้ายหักข้อมือลงปลายกริชชี้ลง ด้านล่าง ลำตัวกดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงขวา ผู้แสดงคนที่ 4 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า นั่งบนส้น เท้ายกเข้าขึ้นเหนือพื้นเล็กน้อย มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือกริช หักข้อมือขึ้นระดับชายพก ลำตัวกดสะเอวซ้าย	อธิบายท่ารำ เท้าเหยียดเท้าซ้ายเปิดจุมูก เท้า มือขวาถือกริชตั้งวงบัวชู ฝัก หักข้อมือลง มือซ้ายจับ คว่ำต่อศอกขวาระดับอก ลำตัวกดสะเอวขวา ศีรษะ เอียงขวา ผู้แสดงคนที่ 4 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า ผสมเท้า ขวาเปิดจุมูกเท้าขวา เท้าซ้าย ยืนเต็มเท้าย่อเข่าเล็กน้อย มือ ซ้ายตั้งวงระดับอก มือขวาถือ กริชตั้งวงระดับอกหักข้อมือขึ้น จากนั้นนำกริขมาทาบฝ่ามือ ซ้าย ลำตัวกดสะเอวขวา ลักคอขวา



ภาพที่ 81 ท่าที่ 57 ทำแสดงความเคารพ

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำหันหน้าเข้าหากัน ยืน ผสมเท้า มือทั้งสองประคองระดับ ขายพกจากนั้นผายออกข้างลำตัว พร้อมกับโค้งคำนับ ผู้แสดงคนที่ 2 และ 3 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า ตั้งเข่าขวา แบะ เข่าขวาออก มือซ้ายถือกริชหักข้อมือ ขึ้นระดับขายพก มือขวาประคบบมือ ซ้าย ลำตัวกอดสะเอวขวา ศีรษะเอียงขวา	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า ตั้งเข่าซ้าย แบะเข่าซ้ายออก มือขวาถือกริชหักข้อมือขึ้นระดับขายพก มือซ้ายประคบบมือมือขวา ลำตัวกอดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย



ภาพที่ 82 ท่าที่ 58 ท่าชมขวัญคู่ต่อสู้

รูปแบบแถว	
4 3 3 1 4 1 2 2	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า เท้าซ้าย ก้าวหน้าเท้าขวาวางหลังเปิดสัน เท้ามือปฏิบัติท่าชมขวัญ ลำตัวกด สะเอวขวา ศีรษะเอียงขวาหน้า มองคู่ต่อสู้พร้อมกับการเดินตามวง ในลักษณะทวนเข็มนาฬิกา 4 จังหวะจากนั้นหมุนตัวกลับไป ทางขวาเท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้าย วางหลังเปิดสันเท้า มือปฏิบัติท่า ชมขวัญ ลำตัวกดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเหมือนท่าที่ 57

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
ผู้แสดงคนที่ 2 และ 3 : ปฏิบัติท่ารำเหมือนท่าที่ 57 ผู้แสดงคนที่ 4 : ปฏิบัติท่ารำทิศหลัง เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาวางหลังเปิดสันเท้า มือปฏิบัติท่าชมขวัญ ลำตัวกอดสะเอวขวา ศีรษะเอียงขวา หน้ามองคู่ต่อสู้พร้อมกับเดินตามวงในลักษณะทวนเข็มนาฬิกา 4 จังหวะจากนั้นหมุนตัวกลับไปทางซ้าย เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดสันเท้ามือปฏิบัติท่าชมขวัญ ลำตัวกอดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย	อธิบายท่ารำผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเหมือนท่าที่ 57





ภาพที่ 83 ท่าที่ 59 ทำจูโจม

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 2 และ 3 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 57 ผู้แสดงคนที่ 1 : ปฏิบัติท่ารำหันหน้าเข้าหาคู่เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า เท้าขวาก้าวข้าง มือขวาถือกริชระดับชายพก หักข้อมือขึ้นมือซ้ายตั้งวงระดับอกพร้อมปิดข้อมือของคู่ต่อสู้ในจังหวะที่ 1 กดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองคู่ต่อสู้ ผู้แสดงคนที่ 4 : ปฏิบัติท่ารำหันหน้าเข้าหาคู่เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า เท้าซ้ายก้าว	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 57 จนถึงท่าที่ 63

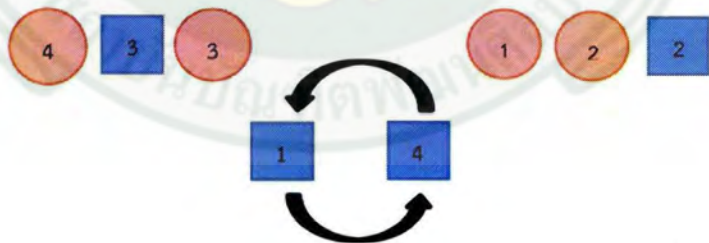
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
ข้าง มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือกริช แทงคู่ต่อสู้แขนตั้งระดับชายพกใน จังหวะที่ 1 กดสะเอวซ้าย ศีรษะ เอียงซ้ายสายตามองผู้ต่อสู้	ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 57 จนถึงท่าที่ 63





ภาพที่ 84 ท่าที่ 60 ท่าแทง

รูปแบบแถว



ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 2 และ 3 : ปฏิบัติท่ารำเหมือนท่าที่ 57 ผู้แสดงคนที่ 1 : ปฏิบัติท่ารำหันหน้าเข้าหากัน เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายก้าว	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 57 จนถึงท่าที่ 63

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
ข้าง มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือ กริชแทงคู่ ต่อสู้แขนตั้งระดับ ขายพกในจังหวะที่ 2 ลำตัวกด สะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองคู่ต่อสู้ ผู้แสดงคนที่ 4 : ปฏิบัติท่ารำหันหน้าเข้าหากัน เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า เท้าขวาก้าว ข้าง มือขวาถือกริชระดับขาย พกหักข้อมือขึ้น มือซ้ายตั้งวง ระดับอกพร้อมจับข้อมือของคู่ ต่อสู้ในจังหวะที่ 2 กดสะเอว ขวา ศีรษะเอียงขวาสายตา มองคู่ต่อสู้ จากนั้นผู้แสดงคนที่ 1 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำ เช่นเดียวกับท่าที่ 59 เป็นอีก 1 จังหวะ นับเป็นจังหวะที่ 3 จากนั้น ผู้แสดงคนที่ 1 เท้าขวา ยืนเต็มเท้า เท้าซ้ายก้าวข้าง มือ ซ้ายตั้งวงระดับขายพก มือขวา ถือกริชหักข้อมือขึ้นแล้ววาด เหนือศีรษะของผู้ต่อสู้ในจังหวะ ที่ 4 ลำตัวกดสะเอว ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ผู้แสดงคนที่ 4 : ปฏิบัติท่าหมอบในจังหวะที่ 4 จากนั้นเท้าขวาเตะกันของผู้ ต่อสู้ในจังหวะที่ 5 แล้ว กระโดดเท้าซ้าย เท้าขวาลงฉาก หันหน้าไปทางทิศหลัง และผู้แสดงคนที่ 1 หมุนตัว ไปด้านหน้าของเวที เท้าขวายืน เต็มเท้าเท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้าย ตั้งวงระดับขายพก มือขวาดังวง แทางลงระดับ	ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 57 จนถึงท่าที่ 63

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
ชายพกธำมัญชฎเศวตชัย ศีระะเอียงซ้ายจากนั้นหมุนรอบ ตัว 1 รอบพร้อมกระโดดเท้าขวา ลงฉากเท้าซ้าย หันหน้าเข้าหาคู่	ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 57 จนถึงท่าที่ 63





ภาพที่ 85 ท่าที่ 61 ทำรุก

รูปแบบแถว	
4 3 3 4 1 1 1 2 2	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 2 และ 3 : ปฏิบัติท่ารำเหมือนท่าที่ 57 ผู้แสดงคนที่ 1 : ปฏิบัติท่ารำหันหน้าไปทางทิศหลัง เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเหยียบบนหน้าขาข้างซ้ายของคู่ต่อสู้พร้อมกับเท้าขวายกเหลี่ยม มือซ้ายจับไหล่ข้างซ้ายของคู่ต่อสู้ มือขวาถือกริชตั้งฉากหันปลายกริชชี้ไปด้านหน้าลำตัวกดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย สายตามองคู่ต่อสู้จังหวะที่ 6 ผู้แสดงคนที่ 4 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า เท้าปฏิบัติท่ากระโดด เท้าซ้ายเท้าขวาลง	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 57 จนถึงท่าที่ 63

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
ฉากมือขวาถือกริชระดับวงบน หักข้อมือขึ้น มือซ้ายจับใต้แขน ซ้ายของคู่ต่อสู้ ลำตัวกดสะเอว ขวา ศีรษะเอียงขวา สายตามอง คู่ต่อสู้	ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 57 จนถึงท่าที่ 63





ภาพที่ 86 ท่าที่ 62 ท่ามอง

รูปแบบแถว	
433122 41	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 2,3 : ปฏิบัติท่ารำเหมือนท่าที่ 57 ผู้แสดงคนที่ 1 : ปฏิบัติท่ารำทิศหลัง ซอยเท้า แล้วเดินตามวงในลักษณะทวน เข็มนาฬิกา มือซ้ายตั้งวงระดับ ขายพก มือขวาถือกริชระดับวง บนหักข้อมือขึ้น ลำตัวกดสะเอว ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองคู่ต่อสู้ จากนั้นเดินตามวงใน ลักษณะทวนเข็มนาฬิกา 2 รอบ แล้วไปแทนที่ฝั่งของคู่ต่อสู้ ผู้แสดงคนที่ 4 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า ซอยเท้า แล้วเดินตามวง มือซ้ายตั้งวง ระดับขายพก มือขวาถือกริช	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 57 จนถึงท่าที่ 63

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
ระดับวงบนหักข้อมือขึ้น ลำตัว กดสะเอวซ้าย ศีรษะ เอียงซ้าย สายตามองคู่ต่อสู้จากนั้นเดินตาม วงในลักษณะทวนเข็มนาฬิกา 2 รอบ แล้วไปแทนที่ฝั่งของคู่ต่อสู้	ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 57 จนถึงท่าที่ 63





ภาพที่ 87 ท่าที่ 63 ทำประลองกำลัง

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 2,3 : ปฏิบัติท่ารำเหมือนท่าที่ 57 ผู้แสดงคนที่ 1 : ปฏิบัติท่ารำหันหน้าเข้าหากัน กระโดดเท้าซ้าย เท้าขวาลงฉาก มือปฏิบัติทำยุทธกริช ลำตัวกด สะเอวขวา ศีรษะเอียงขวาหน้า มองคู่ต่อสู้ จากนั้นเดินถอยหลัง 4 จังหวะ เริ่มต้นด้วยเท้าขวา แล้วเดินขึ้นหน้า 4 จังหวะ เริ่มต้นด้วยเท้าขวา จังหวะที่ 5 พร้อมผลักผู้ต่อสู้ ผู้แสดงคนที่ 4 : ปฏิบัติท่ารำหันหน้าเข้าหากัน กระโดดเท้าซ้าย เท้าขวาลงฉาก มือปฏิบัติทำยุทธกริช ลำตัวกด	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 57 จนถึงท่าที่ 63

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
สะเอวขวา ศีรษะเอียงขวาหน้า มองคู่ต่อสู้ จากนั้นเดินขึ้นหน้า 4 จังหวะเริ่มต้นเท้าขวาแล้วเดิน ถอยหลัง 4 จังหวะ เริ่มต้นด้วย เท้าขวา จังหวะที่ 5 พร้อมผลักคู่ ต่อสู้ออก จากนั้นผู้แสดงคนที่ 1 หันตัวกลับมาทิศหน้า กระโดด เท้าซ้ายลงฉากเท้าขวา มือขวา ถือกริชตั้งวงระดับงบนหักข้อมือ ขึ้น มือซ้ายตั้งวงระดับขายพัก ลำตัวกดสะเอวซ้ายศีรษะหน้า มองคู่ต่อสู้ ผู้แสดงคนที่ 4 : หันตัวกลับมาทิศหน้า กระโดด เท้าซ้ายลงฉากเท้าขวา มือซ้าย ตั้งวงบนมือขวาถือกริชแขนตั้ง ปลายกริชชี้ไปด้านหน้า มือซ้าย ตั้งวงบน ลำตัวกดสะเอวซ้าย ศีรษะหน้ามองคู่ต่อสู้	ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่าเช่นเดียวกับท่าที่ 57 จนถึงท่าที่ 63



ภาพที่ 88 ท่าที่ 64 ท่าเขาควาย 1

รูปแบบแถว	
	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า นั่งคุกเข่า นั่งบนส้นเท้า มือขวาตั้งวงเขาควาย มือซ้ายจับคว่ำระดับเขาด้านข้างม้วนจับออก 1 ครั้ง แล้วตั้งวงเขาควาย พร้อมเทน้ำหนักไปด้านข้างเล็กน้อย แล้วเทน้ำหนักกลับ 1 ครั้ง ลำตัวกด สะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้ายหน้ามองมือจับ	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงทางขวา ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงทางขวา



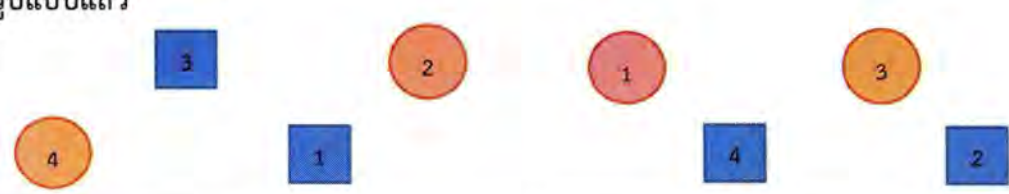
ภาพที่ 89 ท่าที่ 65 ท่าเขาควาย 2

รูปแบบแถว	
	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า นั่งคุกเข่า นั้งบนส้นเท้า มือซ้ายตั้งวงเขาควาย มือขวาจับคว่ำระดับเขาด้านข้างม้วนจับออก 1 ครั้ง แล้วตั้งวงเขาควายพร้อมเท้านักไปด้านข้างเล็กน้อย แล้วเท้านักกลับ 1 ครั้ง ลำตัวกด สะเอวขวา ศีรษะเอียงขวา หน้ามองมือจับ	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงทางขวา ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดงทางขวา



ภาพที่ 90 ท่าที่ 66 ทำวาดแซน

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

รูปแบบแถว	
	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติทำรำนั่งบนส้นเท้าขวา ตั้ง เข้าซ้าย มือซ้ายแทงมืองตั้งวงแขน ตั้ง มือขวาดึงวงต่อคอซ้ายระดับ หน้าอก ลำตัวกดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้ายและเปลี่ยนไป เป็นวาดมือพร้อมกับแทงมือลง ข้างลำตัว ทำสลับ 4 ครั้ง ลำตัวกดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียง ขวา	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดง ทางขวา



ภาพที่ 91 ท่าที่ 67 ท่าวงล่างยกตัว

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติทำรำนั่งบนสนั เท้าขวา ตั้งเข้าซ้าย มือทั้งสองข้าง ตั้งวง ล่างพร้อมเท้าน้ำหนักขวา 1 ครั้ง ลำตัวกดสะเอวขวา ศีรษะเอียง ขวา	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดง ทางขวา



ภาพที่ 92 ท่าที่ 68 ทำวงบัวบาน

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำหมุนตัวไปทาง ด้านซ้าย 1 รอบขาซ้ายตั้งเข้า ขวาพร้อมเปิดจมูกเท่า มือขวาตั้ง วงล่าง มือซ้ายทำบัวชูฝึก กด สะเอวขวา ศีรษะเอียงทางมือ ซ้ายเท้าน้ำหนักไปทางขวา 1 ครั้ง	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดง ทางขวา



ภาพที่ 93 ท่าที่ 69 ทำยืนวงบัวบาน

รูปแบบแถว	
ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำหมุนตัวไปด้านขวา ยกเท้าขวาแล้ว ก้าวขวา เปลี่ยน มือขวาทำบัวชูฝัก มือซ้ายตั้งวง ล่าง ลำตัวกดสะเอวขวา ศีรษะ เอียงขวา	อธิบายท่ารำ ผู้แสดงคนที่ 1,2,3 และ 4 : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้แสดง ทางขวา



ภาพที่ 94 ท่าที่ 70 ท่าลีลากฤษ

รูปแบบแถว



ผู้แสดงทางขวา

อธิบายท่ารำ

ผู้แสดงคนที่ 1 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า นั่งบนสันเท้า ขว้างเข้าซ้าย เปิดมุกเท้าซ้าย แปะเข้าซ้ายออกเล็กน้อย มือขวา ถือกริชระดับวงบน หันปลายกริช ไปด้านหน้าหักข้อมือลง มือซ้ายตั้ง วงบนเข้าซ้าย ลำตัวกดสะเอวขวา ศีรษะเอียงขวา

ผู้แสดงคนที่ 2 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า ยืนก้าวพระ แปะเข้าเล็กน้อย มือขวาถือกริช ระดับหน้าหักข้อมือ ปลายกริชชี้ ลงด้านล่าง มือซ้ายตั้งวงระดับ ขายพก ลำตัวกดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย

ผู้แสดงทางซ้าย

อธิบายท่ารำ

ผู้แสดงคนที่ 1 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า ผสมเท้า ซ้ายเปิดมุกเท้า เท้าขวายืน เต็มเท้าย่อเข้าเล็กน้อย มือขวา ถือกริชระดับวงบนหักข้อมือ ขึ้น มือซ้ายตั้งวงระดับอก ลำตัวกดสะเอวขวา ศีรษะเอียง ขวา

ผู้แสดงคนที่ 2 : ปฏิบัติท่ารำทิศหน้า เท้าขวา ก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิด สันเท้า มือขวาวางหลังเปิด สันเท้า มือขวาวางระดับขาย พก ศีรษะเอียงขวา มือทั้งสองจับกริชหันไปทางขวา

ผู้แสดงทางขวา	ผู้แสดงทางซ้าย
ผู้แสดงคนที่ 3 : ปฏิบัติทำรำทิศหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า เท้าขวาวางส้นเท้าย่อเข้าลงเล็กน้อย มือซ้ายท้าวสะเอว มือขวาดั้ง วงซูกรีซ กดมือลงเล็กน้อย ศีรษะเอียงขวา	ผู้แสดงคนที่ 3 : ปฏิบัติทำรำทิศหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้าซ้ายยกหน้า มือขวาแทงมือตรง มือซ้ายตั้งวงต่อศอกขวา
ผู้แสดงคนที่ 4 : ปฏิบัติทำรำทิศหน้า นั่งบนสันเท้าขวาเหยียดเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาถือกริชหักข้อมือระดับชายพก ลำตัวกดสะเอวซ้าย	ผู้แสดงคนที่ 4 : ปฏิบัติทำรำทิศหน้า นั่งบนสันเท้ายกเข้าขึ้นเหนือพื้นเล็กน้อย มือทั้งสองจับกริชหันไปทางขวา ระดับ สะเอว ศีรษะเอียงขวา



บทที่ 6

สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

สรุปผล

กริช เป็นคำในภาษาชาว-มลายู ส่วนในภาษาถิ่นยะลา เรียกว่า กรือเรย์ เป็นอาวุธโบราณ มีลักษณะปลายแหลมมีขนาดสั้นบ้าง ยาวบ้าง ความยาวเฉลี่ย 12-16 นิ้ว ด้ามตรงแต่ปลายเรียวแหลมเล็ก ด้ามตรงกลางป่อง หรือด้ามคดไปคดมาอย่างที่เราเรียกว่า คดกริช คดแต่ตอนปลายเพียงคดเดี๋ยวก็นี่ เป็นที่นิยมและมีความสำคัญในดินแดนวัฒนธรรมชาว-มลายู ในแถบคาบสมุทรมลายู รวมไปถึงหมู่เกาะของอินโดนีเซียตอนใต้ของฟิลิปปินส์ ประเทศมาเลเซียและดินแดนภาคใต้ของไทยตั้งแต่ นครศรีธรรมราชลงไป และได้รับความนิยมเรื่อยมาจนถึงปลายศตวรรษที่ 19 เนื่องจากเชื่อว่ากริชเป็น ตัวแทนองค์ประอิศวร มีไว้เพื่อบูชา มีอานุภาพและความศักดิ์สิทธิ์ เชื่อว่ากริชสามารถให้โชคแก่ผู้ที่เป็น เจ้าของได้

สำหรับในประเทศไทยนั้นเชื่อกันว่า เริ่มมีการใช้กริชทางภาคใต้ของไทยที่ปัตตานีก่อนสมัย สุโขทัย ด้วยเหตุที่ปัตตานีเป็นศูนย์กลางการค้าสำเภาในภูมิภาคนี้ บรรดาพ่อค้า ชาวชาวมลายู หรือ ผู้คนในแถบยุโรป เมื่อเดินทางเข้ามาค้าขายก็ต้องแวะจอดเรือที่แหลมปัตตานี และมีการซื้อขาย แลกเปลี่ยนสินค้ากัน ซึ่งเมืองปัตตานีนั้นมีประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมในอาณาเขตหัวเมือง ยะลา หนองจิก รามันห์ ระแงะ ยะหริ่ง และสายบุรี ปัจจุบันเมืองเหล่านั้นคือ จังหวัดปัตตานี ยะลาและ นราธิวาส กริชรามันห์ คงสืบสาวได้เมื่อประมาณ 200-300 ปีก่อน ด้วยมีเรื่องเล่าที่ว่า เจ้าเมือง รามันห์ มีพระประสงค์จะให้มกริชเป็นอาวุธคู่บ้านคู่เมืองและต้องการมกริชประจำพระองค์ด้วย จึงเชิญ ช่างกริชผู้ชำนาญมาจากประเทศ อินโดนีเซีย นามว่า บันไดซาระ” มาทำกริชที่เมืองรามันห์ ในรูปแบบ ปัตตานีและรูปแบบรามันห์ ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ กริชรูปแบบนี้ถูกเรียกว่า “กริชรูปแบบบันไดซาระ” ตามชื่อของช่างทำกริชชาวชวาผู้นั้น นับแต่นั้นการทำกริชเป็นอาชีพหนึ่งของชาวรามันห์และเป็นสินค้า ส่งออกของเมืองรามันห์ด้วย

การศึกษาประวัติความเป็นมาของวัฒนธรรมการใช้กริช องค์ความรู้และภูมิปัญญาวัฒนธรรม กริช ในแบบการแสดงพื้นบ้าน ในพื้นที่ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ กริชเป็นอาวุธโบราณมีความงามทาง ศิลปะเป็นที่นิยม และมีความสำคัญในดินแดนวัฒนธรรมชาว-มลายู ในแถบคาบสมุทรมลายู รวมไปถึง หมู่เกาะของอินโดนีเซียตอนใต้ของฟิลิปปินส์ ประเทศมาเลเซียและดินแดนภาคใต้ของไทยตั้งแต่ นครศรีธรรมราชลงไป ชาวภาคใต้ได้รับอิทธิพลจากกริชผ่านทางวัฒนธรรมฮินดู-ชวา เชื่อว่ากริชเป็น ตัวแทนพระศิวเทพ กำเนิดขึ้นจากจิตวิญญาณก่อเกิดวัฒนธรรมความเชื่อเกี่ยวกับกริช จึงทำให้กริช มีใช้ศาสตราวุธที่มีไว้ใช้ป้องกันตัวเพียงอย่างเดียว แต่กริชมียุทธิพลต่อการดำเนินชีวิตของชาวใต้มา ยาวนาน ดังนี้

1) เป็นเครื่องประกอบพระราชอิสริยยศของกษัตริย์หรือบุคคลชั้นสูงนั้น ซึ่งมีความเชื่อว่า เป็นกริชที่ได้รับพระราชทานจากสวรรค์ เป็นศาสตราอาภรณ์ประจำองค์พระศิวเทพ หรือพระอิศวร ซึ่งเป็นผู้พิทักษ์ธรรมและขจัดอธรรม ในแต่ละหัวเมืองจะมีกริชประจำบัลลังก์ มีความเชื่อว่ากริชเป็นอาวุธที่ได้รับพระราชทานจากสวรรค์ เชื่อว่ากริชเป็นศาสตราอาภรณ์ประจำองค์พระศิวเทพ หรือพระอิศวร ซึ่งเป็นผู้พิทักษ์ธรรม และขจัดอธรรม ดังเช่น กริชประจำเจ้าเมืองยะหริ่ง ทายาทยังคงเก็บรักษาสืบทอดมาจนตราบเท่าทุกวันนี้ แต่เดิมใช้ในพิธีราชาภิเษกของเมือง ปัจจุบันยังใช้สำหรับประกอบพิธีสำคัญ เช่น พิธีโกนผมไฟ ขึ้นเปล เข้าสู่หนัดของทายาทในสายตระกูลนี้

2) เป็นเครื่องประดับอันสง่างามและทรงเกียรติ ถือว่าเป็นสมบัติหรือของสำคัญอย่างหนึ่งของผู้ชายที่จำเป็นต้องมี เพื่อแสดงถึงความเป็นชายชาติที่มีสง่าราศี น่าเกรงขาม ยิ่งถ้าใบฝักและด้ามประดับประดาด้วยสิ่งของที่มีค่า เช่น ทำจากเงิน ทองหรืองาช้าง ก็จะช่วยเสริมบารมีให้กับเจ้าของกริช หรือผู้ที่ได้ครอบครอง และบางครอบครัวยังคงมีกริชประจำตระกูลที่เป็นมรดกส่งต่อให้กับลูกหลานสืบทอดก็มี

3) กริชเป็นเครื่องรางของขลังอันศักดิ์สิทธิ์ มีไว้เพื่อป้องกันปัดเป่าพลังอำนาจชั่วร้ายที่อยู่เหนือธรรมชาติที่มองไม่เห็น กริชแต่ละเล่มที่สร้างขึ้นมาจากช่างตีกริชแต่ละคนนั้นจะให้คุณไปในทางที่แตกต่างกัน ก่อนตีกริชจะต้องดูฤกษ์ยามและทำพิธีบวงสรวงเทพยดาหรือผู้เป็นเจ้าของด้วยบายศรีและอาหารคาวหวาน

4) กริชประกอบอยู่ในพิธีกรรมตามความเชื่อและวิถีชีวิต เพื่อเป็นที่พึ่งทางจิตใจอย่างหนึ่ง และให้กิจการงานที่ทำไม่มีอุปสรรค สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี เช่น ในพิธีกรรมเรียกผีตายาย ของลิมนต์หรือโนราลงครุ กริชจะถูกนำมาวางไว้บนหัวหมอน ในพิธีกรรมโนราเหยียบเสน อันเป็นการรักษาโรคชนิดหนึ่งแบบโบราณ จะนำกริชมาวางในพานร่วมกับเครื่องสังเวย เพราะเชื่อว่ากริชเปรียบเสมือนเป็นตัวแทนของพระศิวะ และป้องกันสิ่งอันเป็นเสนียดจัญไรต่าง ๆ ไม่ให้เข้ามารังควานพิธีกรรมและผู้คนที่เกี่ยวข้องในพิธีกรรม

บทบาทของกริชในอดีตมีความสัมพันธ์และผูกพันกับวิถีชีวิตของคนภาคใต้มากมายหลายเรื่อง การใช้กริชเป็นวัฒนธรรมที่สื่อให้เห็นถึงวัฒนธรรมฮินดู-ชวา กับคนในท้องถิ่นและความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มคนตลอดแหลมมลายูที่มีร่วมกัน ความงามของกริชและวัฒนธรรมการใช้กริชที่มีมายาวนานเป็นภาพสะท้อนให้เห็นว่าอาวุธใช้จะมีประโยชน์เพียงการทำลายล้างหรือทำลายผู้อื่นเท่านั้น ทว่ากริชยังเป็นอาวุธทางปัญญาที่หล่อหลอมให้เกิดวัฒนธรรมในสังคมภาคใต้ตอนล่าง กริชมีความงดงาม มีพลังและพละานุภาพ เปรียบเสมือนเป็นตัวแทนพระศิวะเทพ สร้างความภาคภูมิใจให้กับผู้ครอบครองเป็นสัญลักษณ์ของชุมชนมาแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

การรำกริช

การรำใช้อาวุธนับเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งที่มีในการแสดงละครของไทย การรำใช้อาวุธ นอกจากจะรำไปตามแบบแผนที่เน้นความประณีตในท่ารำแล้ว ยังเป็นการอวดฝีมือของผู้รำ การรำกริชเป็นการแสดงออกถึงท่วงท่าลีลาการรำประกอบการใช้อาวุธในวัตถุประสงค์ต่าง ๆ เช่น การรำกริชที่มีปรากฏอยู่ในวรรณกรรมการแสดงของไทยในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องอิเหนา ตอนตัดดอกไม้ถวายกริช เป็นการรำเพื่อทำกิจกรรมต่าง ๆ กริชสุหรานากง เป็นการรำกริชเพื่อบวงสรวง ตรีสาแบหล เป็นการรำกริชเพื่อฆ่าตัวตายตามพระสวามี เป็นต้น จะเห็นได้ว่าการรำกริชจะรำได้ทั้งผู้หญิงและผู้ชาย เป็นการแสดงที่กระบวนท่ารำประกอบการใช้กริชในลักษณะต่าง ๆ ตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทย และพิธีกรรมที่เกิดขึ้นจริงในสังคมชาวโบราณ สำหรับการใช้กริชประกอบการแสดงในภาคใต้ นั้น พบในแถบจังหวัด ชายแดนภาคใต้ ได้แก่ ปัตตานี ยะลา นราธิวาส มีอยู่ด้วยกัน 2 แบบ คือ สิละกริช คู่ต่อสู้จะถือกริชคนละเล่ม แสดงท่าทางการแทง การหลบหลีก การรุกรับและการทำลายพลังกล้ำเนื้อคู่ต่อสู้เพื่อให้กริชหลุดจากมือ ปัจจุบันสิละกริชแสดงท่าต่าง ๆ เพียงเบา ๆ เป็นการแสดงถึงลีลาการรำรำกริชมากกว่า การใช้กริชต่อสู้กัน และการรำกริชของช่างทำกริชรามันห์ ซึ่งทั้งสองแบบมีพื้นฐานมาจากศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวเหมือนกัน

การรำกริชมีรูปแบบการรำ 3 ลักษณะ

1) แบบการรำมือเปล่า เป็นการรำเพื่อเรียกพลังที่อยู่ภายใน จะใช้มือสอดขึ้นระดับหน้าหรือเป็นการยกแขนเหนือศีรษะ เท้ายืนเหลื่อมกว้าง มีลักษณะของการขยับเท้าไปด้านข้าง

2) แบบถือกริชมือเดียว เป็นกระบวนท่าเริ่มจากการเหินกริชไว้ที่เอวแล้วชักกริชออกมา ร่ายรำ โดยใช้นิ้วหัวแม่มือดันปลอกออกจากฝัก เป็นลักษณะของการข่มขู่คู่ต่อสู้ด้วยการชักกริชแล้วแทงลงพื้นดิน

3) แบบถือกริชสองมือเป็นการถือปลอกกริชหรือฝักกริชและด้ามกริชอย่างละข้าง จะใช้ฝักกริชในการป้องกันคมกริชของอีกฝ่าย เป็นลักษณะของการเปรียบพลังซึ่งกันและกัน และกระบวนท่าต่อสู้

ศิลปะการต่อสู้ “สิละกริช” ประกอบด้วยกัน 3 ขั้นตอน คือ

1) การไหว้ครู หรือการทำท่ารวมสมาธิ เป็นการรำเดี่ยว เป็นเอกลักษณ์ของแต่ละคณะ มีรูปแบบของการก้าวเท้าไขว้การก้าวเท้าย่างไปทางซ้ายและขวา ขยับเดินไปข้างหน้าและถอยหลังและการหมุนลำตัว มือจะทำท่าท่าเขาควาย เป็นการชูมือแบระดับศีรษะ และมือแบสอดขึ้นระดับหน้า

2) การรำเพื่อข่มขวัญคู่ต่อสู้หรือรำดูเชิงคู่ต่อสู้ ท่าแสดงความพร้อมในการป้องกันตัว มีรูปแบบการลงเหลี่ยม ก้าวเท้าไขว้ ขยับเท้าไปด้านหน้า ขยับเท้าไปด้านข้างและขยับเท้าไปด้านหลัง ส่วนมือจะมีท่าตบเข่า การตั้งวงหน้า และท่าชูมือระดับหน้า มือจะถือกริชแทงไปด้านหน้า แทงไปด้านข้างซ้าย-ขวา ชูกริชขึ้นด้านบน ถือกริชตั้งวงหน้า

3) การต่อสู้ เป็นการโห่ศิลปะป้องกันตัว มีทั้งตั้งรับและรุก มีแม่ท่าในการต่อสู้ เช่น ท่าป้องกัน หรือเรียกว่าการตั้งกาด ท่าแสดงการแทง การหลบหลีกปิดป้อง ถีบ รับ และการทำลายพลัง กล้ามเนื้อคู่ต่อสู้เพื่อให้กริขหลุดจากมือ

แนวคิดสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์

การสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์หรือนาฏยประดิษฐ์ ผู้วิจัยได้นำเอาเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น และภูมิปัญญาท้องถิ่นที่มีความผูกพันกับกริข อันประกอบด้วย เครื่องดนตรี ทำนองเพลง เครื่องแต่งกาย ท่ารำ มาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ และนำเอาการแสดงที่มีอยู่เดิม คือ การรำกริข และศิลปะการต่อสู้ศิลปะกริข มาเป็นพื้นฐานในการออกแบบท่ารำ นำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ สรุปผลและนำเสนอเป็นงานวิจัยและผลงานสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์ ซึ่งงานวิจัยเรื่อง กริขรายา ศาสตราวุธ จำเป็นต้องศึกษาแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ กระบวนการนาฏยประดิษฐ์ การออกแบบเครื่องแต่งกายและแนวคิดด้านดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ ทำให้ได้หัวข้อในการออกแบบงานสร้างสรรค์ดังนี้

1) การกำหนดขอบเขตงานสร้างสรรค์ จากการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ประวัติและที่มาของกริขที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตความคิดความเชื่อดั้งเดิมของชาวใต้ ศิลปะการต่อสู้ศิลปะกริข ที่สะท้อนถึงเอกลักษณ์ และ ภูมิปัญญา นำเสนอเรื่องราวแบบไทยผูกเป็นเรื่องราวประกอบการจินตนาการให้เห็นเป็นรูปธรรม โดยยึดหลักการแสดงให้อยู่ในจารีตประเพณี ความเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้ โดยกำหนดโครงสร้างการแสดงออกเป็น แสดงถึงความเคารพกริขจะนำเอาท่าไหว้ครูศิลปะกริขมาเป็นพื้นฐานในการออกแบบท่า แสดงถึงความสวยงามชายชาตรีที่ใช้กริขเป็นเครื่องประดับและเป็นอาวุธ ท่ารำสร้างสรรค์จะเน้นการถือกริขในแบบต่าง ๆ และแสดงถึงการใช้กริขเพื่อประกอบการต่อสู้

2) การสร้างสรรค์งานบนพื้นฐานของความเป็นวัฒนธรรมในภาคใต้ เป็นการสร้างสรรค์งานใหม่แต่อยู่บนพื้นฐานดั้งเดิมทางวัฒนธรรมภาคใต้ และนาฏศิลป์ไทย เป็นการรักษาคุณค่าความเป็นนาฏศิลป์ไทย ทั้งยังเป็นการอนุรักษ์ ความเป็นภูมิปัญญาไทย วัฒนธรรมประเพณีมีคุณค่า ความงามอยู่ในตัว แต่ไม่อาจเป็นที่นิยมหรือได้รับความสนใจในยุคสมัยปัจจุบัน เป็นการนำเสนอรูปแบบการแสดงที่ปรับให้เหมาะกับยุคสมัย ดังนั้นจุดประสงค์ในการสร้างสรรค์งานก็เพื่อเกิดการพัฒนาทางความคิดของผู้ชมและได้สื่อสารให้คนในยุคปัจจุบันได้เห็นคุณค่าความเป็นไทยผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์

3) การออกแบบเครื่องแต่งกาย โดยการสร้างสรรค์จากวัฒนธรรมที่หลากหลายอันปรากฏในดินแดนภาคใต้ตอนล่าง โดยเฉพาะวัฒนธรรมขวามลายู มีการปรับแต่งจากเครื่องแต่งกายที่มีอยู่เดิมให้มีความวิจิตร เอื้อต่อลีลาการเคลื่อนไหวท่ารำที่ต้องอาศัยการเคลื่อนไหวตลอดเวลา และต้องสื่อให้ผู้ชมได้เห็นถึงวัฒนธรรมขวามลายู ในแบบเครื่องแต่งกายและเป็นการส่งเสริมภูมิปัญญาโดยการเลือกใช้ผ้าของเขตพื้นที่เมืองที่มีอยู่เดิมมาเป็นส่วนสำคัญในการตัดเย็บ และเลือกใช้โทนสีเสื้อผ้า

ที่สะท้อนให้เห็นถึงความแข็งแรง มีพลัง น่าเกรงขามของชายหนุ่มนักแสดงซึ่งผู้วิจัยเลือกใช้สีดำ-ทอง แบบชุดผู้วิจัยเลือกใช้ชุดบายูมลายูแบบราชสำนักปัตตานีมาเป็นพื้นฐานในการออกแบบ

4) รูปแบบวงดนตรีและทำนองเพลง คำนึงถึงวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงลิเกกริชที่มีอยู่เดิมเป็นหลัก ผสมผสานกับเครื่องดนตรีตะวันตก ได้แก่ ไวโอลิน แอคคอร์ดียน แมนโดลิน และฟลูท ที่เป็นวัฒนธรรมในเขตพื้นที่ศึกษางานวิจัย ทำนองเพลงใช้โครงสร้างเพลงแบบดั้งเดิมร่วมกับเพลงที่เรียบเรียงใหม่ โดยคำนึงถึงการผสมผสานระหว่างทำรำกับทำนองเพลง

5) กระบวนการสร้างสรรค์ทำรำ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ทำรำบนพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยที่เป็นนาฏศิลป์ไทยผสมผสานกับกระบวนการทำในแบบพื้นบ้าน และประยุกต์จากการกระบวนการทำลิเกกริช ที่เป็นลักษณะเด่น เช่น ท่าทางการเดิน การเคลื่อนที่ การใช้มือประกอบการถือกริช มาสร้างสรรค์เป็นกระบวนการทำใหม่ มีการกำหนดขั้นตอนกระบวนการทำเพื่อให้สอดคล้องต่อการออกแบบ คือ กำหนดโครงสร้างทำรำหลัก แบ่งช่วงอารมณ์ของทำรำให้สอดคล้องกับทำนองดนตรี กำหนดตำแหน่งทิศทางการเคลื่อนไหวบนเวทีให้สอดคล้องกับทำรำและเหมาะสมกับจำนวนนักแสดง ซึ่งผู้วิจัยเลือกใช้การเคลื่อนไหวประกอบกับท่าทางของนาฏศิลป์พื้นบ้าน แต่จะไม่ยึดติดการนำเสนอตามแบบจารีต

ผลงานสร้างสรรค์การแสดงชุด กริชรายา ศาสตราวุธ เป็นการออกแบบกลวิธีในแบบนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ คำนึงถึงเอกลักษณ์ท้องถิ่นที่สะท้อนวัฒนธรรมประกอบการจินตนาการให้เห็นเป็นรูปธรรม ที่ปรากฏอยู่ในองค์ประกอบการแสดง คือ เครื่องแต่งกาย ทำนองเพลงดนตรี กระบวนท่ารำสร้างสรรค์ โดยนำเอาสิ่งที่มีอยู่เดิมมาประยุกต์ จากข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงสืบค้นได้ และจากข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ มากำหนดรูปแบบการสร้างสรรค์ให้อยู่ในจารีตประเพณี

อภิปรายผล

การแสดงสร้างสรรค์ ชุด กริชรายา ศาสตราวุธ เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลจาก เอกสาร สัมภาษณ์ การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม การสนทนากลุ่ม การวิพากษ์การแสดง แล้วนำข้อมูลมาวิเคราะห์เชิงเนื้อหา มาสร้างสรรค์เป็นการแสดงในแบบพื้นบ้านภาคใต้ ได้ข้อมูล ดังนี้

1. แนวคิด

แนวคิดหลักเพื่อแสดงถึงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้ ในเรื่อง กริช ที่มีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม ตลอดจนการต่อสู้ป้องกันตัวลิเกนำเสนอในรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ ซึ่งแบ่งลำดับขั้นตอนในการแสดง ได้ 3 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 การแสดงสื่อให้เห็นถึงความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ กริชเปรียบเสมือนเป็นตัวแทนพระคเณศ ตามความเชื่อของวัฒนธรรมชาว

ช่วงที่ 2 แสดงถึงความสง่างามของชายชาตรีด้วยการแสดงท่ารำประกอบอาวุธกริช สื่อให้เห็นลีลาการใช้กริชประกอบการรำรำในลักษณะต่าง ๆ บนพื้นฐานการรำในแบบพื้นบ้านภาคใต้

ช่วงที่ 3 สื่อถึงการต่อสู้ด้วยกริช ที่ได้แนวคิดท่าหลักจากศิลปะการต่อสู้พื้นบ้าน สิละกริช

ในการสร้างสรรค์ผลงานชุด กริชรายา ศาสตร์อาวุธ สอดคล้องกับแนวคิดของปรานี วงศ์เทศ (2525) ที่ว่าการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านจะมีลักษณะเรียบง่าย แสดงความเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น ทั้งนี้เพราะการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านมีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตพื้นบ้าน

2. ผู้แสดง

ผู้วิจัยได้เลือกใช้นักแสดงชาย จำนวน 8 คน โดยจะต้องเป็นผู้ที่มีพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทยและหากเป็นผู้มีทักษะประสบการณ์ในศิลปะการต่อสู้ กระบี่กระบอง จะพิจารณาเป็นพิเศษ เพื่อให้ร่างกายสามารถรองรับกระบวนการท่าการต่อสู้ที่ใช้ในการแสดงท่าทาง

3. การออกแบบท่ารำที่ใช้ในการแสดง

เป็นการนำเอานาฏยศัพท์ทางนาฏศิลป์ไทยที่เป็นแบบแผน เช่น การตั้งวง การจับ การม้วนมือ การทรงตัว การก้าวเท้า เข้ามาผสมผสานกับนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ ท่ารำกริช และสิละกริช เป็นพื้นฐานในการออกแบบกระบวนการท่ารำ มีกระบวนการท่าหลักทั้งหมด 14 ท่า คือ ท่าค้ำบับ ท่าตั้งหลัก ท่าเดินนาฏ ท่าตั้งพลั่ง ท่าส่งพลั่ง ท่าตั้งกริช ท่าดูเชิง ท่าฉายกริช ท่าแทงกริชซ้าย-ขวา ท่าฟันกริชซ้าย-ขวา ท่าสอดมือ ท่าตบเข่า ท่าเดินเจ็ดดาว ท่าตั้งรับ กลวิธีในการรำต้องอาศัยการใช้ลำตัวและศีรษะตั้งตรงเป็นส่วนใหญ่ การแทงกริชจะมีลักษณะเป็นวิถีตรงแล้วโค้งออกทางด้านข้างของลำตัว การฟันกริชจะมีลักษณะการเคลื่อนจากบนลงล่าง และเฉียงจากบนลงล่าง และการเคลื่อนที่ในส่วนเท้าจะมีความพริ้วไหวและบางครั้งดูหนักแน่นแข็งแรง ซึ่งสอดคล้องกับจุติกา โกศลเหมมณี (2556 : 159) ที่ได้กล่าวถึงแนวคิดของนราพงษ์ จรัสศรีว่าการสร้างสรรค์ใหม่จากความดั้งเดิม โดยการนำเสนอรูปแบบเนื้อหาใหม่ บนพื้นฐานทฤษฎีทางนาฏศิลป์และศิลปะ โดยการบูรณาการรูปแบบ(From) และแบบอย่าง(style) ซึ่งยังคงรักษาเอกลักษณ์ของนาฏศิลป์ดั้งเดิมไว้

4. เครื่องดนตรีและทำนองเพลง

เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง จะนำเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบวงสิละ ประกอบด้วย ปี่ชุนา กลองมลายู ฆ้อง ในการแสดงช่วงที่ 1 ใช้ปี่ชุนา เป็นเครื่องดนตรีหลักในการดำเนินทำนอง เพื่อสื่อให้เห็นถึงความขลังความศักดิ์สิทธิ์ ในช่วงที่ 2 ได้นำเอาเครื่องดนตรีตะวันตก ได้แก่ ไวโอลิน แอคคอร์ดียน แมนโดลิน และฟลูท ในจังหวะปานกลาง สื่อให้เห็นถึงกระบวนการท่ารำที่สง่างามเข้มข้นของชายชาติรี ประกอบท่วงท่าการใช้อาวุธกริชและในช่วงที่ 3 จะเป็นท่วงทำนองเร็ว โดยใช้กลองมลายู เป็นหลักเพื่อสื่อถึงอารมณ์คึกคัก อีกทีม สร้างความน่าสนใจ แต่ละช่วงของการแสดงจะมีทำนองเพลงที่สอดคล้องกับการแสดงเพื่อสื่อถึงอารมณ์ของการแสดง ในการออกแบบทำนองเพลงและเลือกใช้เครื่องดนตรีประกอบการแสดงนี้ได้ สอดคล้องกับงานวิจัยของพงศ์พิชญ์ แก้วกุลธร (2551 ; บทคัดย่อ) ว่าดนตรีพื้นบ้านมีรูปแบบของเพลงที่ไม่ซับซ้อน มักมีทำนองหลักอยู่ 2-3 แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น มีท่วงทำนองสั้น ๆ จดจำง่าย บทเพลงหรือดนตรีพื้นบ้านจะมีท่วงทำนองสั้น ๆ จดจำง่าย

5. เครื่องแต่งกาย

ในการออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงชุดนี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้เครื่องแต่งกายที่ชาวมลายูยังคงใช้ คือ ชุดบายูมาลายูแบบราชสำนักปัตตานี มาดัดแปลงให้สวยงามยิ่งขึ้น ประกอบด้วย เสื้อเป็นเสื้อคอตั้ง ผ่าอกหน้าตลอด แขนกระบอก เสื้อทรงหลวมยาวระดับสะโพก กางเกงขายาว สีดำ แต่งด้วยด้นสีทองที่ปลายขา **ผ้าถุง** เรียกว่า “ผ้าซั้มปิง” ใช้ผ้าของเก็ดทอสอดด้นทอง นุ่งทับกางเกงและเสื้อ สั้นเหนือเข่า **ผ้ารัดสะเอว** คาดทับกางเกง เสื้อและผ้าซั้มปิงอีกทีหนึ่ง เรียกว่า ผ้าลือปัส ผ้าโพกศีรษะ ใช้ผ้าของเก็ด จับเป็นดอกหรือรูปทรงต่าง ๆ เรียกว่า “สตางัน”

ในการออกแบบเครื่องแต่งกายได้คำนึงถึงความเป็นพื้นบ้าน บ่งบอกบุคลิกของนักบมลายู แสดงถึงความสวยงามและสามารถเคลื่อนไหวบนเวทีได้สะดวก สอดคล้องกับงานวิจัยของจุติกา โกศลเหมมณี (2556 : 155) ที่ได้กล่าวถึงแนวคิดของนราพงษ์ จรัสศรีว่า การออกแบบเครื่องแต่งกายให้มีความสำคัญกับการเคลื่อนไหวลีลาของนักแสดงและช่วยสื่อให้คนทั่วไปเข้าใจอัตลักษณ์ของการแต่งกายแบบพื้นบ้านบนพื้นฐานการสร้างสรรค

6. ด้านการออกแบบท่ารำ

เป็นการนำเอานาฏยศัพท์ทางนาฏศิลป์ไทยที่เป็นแบบแผน เช่น ตั้งวง จีบ ม้วนมือ ทรงตัว ก้าวเท้า เข้ามาผสมผสานกับนาฏยศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ ท่ารำกริช และสละกริช เป็นพื้นฐานในการออกแบบกระบวนท่ารำ มีกระบวนท่าหลักทั้งหมด 14 ท่า คือ ท่าคำนับ ท่าตั้งหลัก ท่าเดินนาฏ ท่าตั้งพลั่ง ท่าส่งพลั่ง ท่าตั้งกริช ท่าดูเชิง ท่าฉายกริช ท่าแทงกริชซ้าย-ขวา ท่าฟันกริชซ้าย-ขวา ท่าสอดมือ ท่าตบเข่า ท่าเดินเจ็ดดาว ท่าตั้งรับ กลวิธีในการรื้อต่ออาศัยการใช้ลำตัวและศีรษะตั้งตรงเป็นส่วนใหญ่ การแทงกริชจะมีลักษณะเป็นวิถีตรงแล้วโค้งออกทางด้านข้างของลำตัว การฟันกริชจะมีลักษณะการเคลื่อนจากบนลงล่าง และเฉียงจากบนลงล่าง และการเคลื่อนที่ในส่วนเท้าจะมีความพริ้งไหวและบางครั้งดูหนักแน่นแข็งแรง ซึ่งสอดคล้องกับจุติกา โกศลเหมมณี (2556 : 155) ที่ได้กล่าวถึงแนวคิดของนราพงษ์ จรัสศรีว่าการสร้างสรรค์ใหม่จากความดั้งเดิม โดยการนำเสนอรูปแบบเนื้อหาใหม่บนพื้นฐานทฤษฎีทางนาฏศิลป์และศิลปะ โดยการบูรณาการรูปแบบ (From) และแบบอย่าง (style) ซึ่งยังคงรักษาเอกลักษณ์ของนาฏศิลป์ดั้งเดิมไว้

ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยสร้างสรรค์กริชรายา ศาสตราวุธ สร้างสรรค์ขึ้นบนพื้นฐานวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้ ผสมผสานกับวัฒนธรรมชาว-มลายู ที่ส่งเสริมผลงานนาฏศิลป์ในรูปแบบเอกสารวิชาการ งานวิจัยถือเป็นแนวทางหนึ่งในการสืบทอดและเผยแพร่ในด้านวัฒนธรรมและเชิงวิชาการ ให้กับผู้ที่สนใจจะสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ต่อไป

บรรณานุกรม



บรรณานุกรม

- กิตติชัย รัตนพันธ์. ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้. กรุงเทพฯ : โอ เอส พริ้นติ้ง เฮาส์, 2562
- เกศราพรพรรณ พันธุ์ศรีเกตุ. การจัดกิจกรรมตามแนวคิดนีโอฮิวแมนนิสต์เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียน
ชั้นประถมศึกษาปีที่ 6. วิทยานิพนธ์ กศ.ม. เชียงใหม่ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2542.
- จุติกา โกศลเหมมณี. "รูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี." วารสาร
สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ. 15(1), 159, 2556"
- ฉันทนา เอี่ยมสกุล. นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ (จินตนาการ). พิมพ์ครั้งที่ 10. กรุงเทพฯ : ศึกษาภัณฑ์พานิช, 2550.
- ชัชวารี จารุสสวัสดิ์. การวิจัยเชิงปฏิบัติการในชั้นเรียนเพื่อส่งเสริมการเขียนสร้างสรรค์ของนักเรียน
ประถมศึกษาปีที่ 5. วิทยานิพนธ์ กศ.ม. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2546.
- ตีเพสลิ อะตะบุและทิมวิจัย. กริชขามันท์ มหาศาลราภากรณ์หล่อหลอมเอกบุรุษ โครงการอนุรักษ์และ
ส่งเสริมศิลปะการทำกริชขามันท์ ตำบลตะเล็งพะลอ อำเภอรามันท์ จังหวัดยะลา. เชียงใหม่ : สำนักงาน
กองทุนสนับสนุนการวิจัย(สกว.), 2547.
- นิธิ เอียวศรีวงศ์ และคณะ. ขวามลายู : ผู้คนและวัฒนธรรมภาคใต้. ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้
เล่ม 4. กรุงเทพฯ : สยามเพรส แมเนจเม้นท์, 2542.
- ปฎิพันธ์ อุทยานุกุล. การใช้กิจกรรมส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์เพื่อสอนเขียนเรื่องสั้นสำหรับนักศึกษา
วิชาเอกภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. วิทยานิพนธ์ กศ.ม เชียงใหม่ :
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2545.
- ปราณี วงศ์เทศ. พื้นบ้านพื้นเมือง. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2525
- ปัทมาพร ชเลิศเพชร. ชีละ : การละเล่นพื้นเมืองภาคใต้. โครงการจัดตั้งคณะศิลปกรรมศาสตร์ สถาบันราชภัฏ
สงขลา, 2542.
- พงศ์พิชญ์ แก้วกุลธร. พื้นฐานดนตรี กรุงเทพฯ : กรพัฒนายิ่ง จำกัด, 2551
- พิชัย แก้วขาวและบุญเลิศ จันทระ. วัฒนธรรมศาสตร์วราวุธภาคใต้. โครงการผลิตสารสนเทศข้อมูลในพิพิธภัณฑ์คติ
ชนวิทยา. สงขลา : ขวัญใจงานพิมพ์, 2550.
- ไพรินทร์ คำคำ. การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความคิดสร้างสรรค์ทางวิทยาศาสตร์ จากการ
เรียนการสอนผ่านเว็บโดยการใช้สอนแบบสืบเสาะหาความรู้ของนักเรียน ระดับชั้น 2 ที่มีผลสัมฤทธิ์
ทางการเรียนต่างกัน. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร, 2555.
- ไพโรจน์ ทองคำสุก. ครูศิริวัฒน์ ดิษยพันธ์แบบต้นแบบของศิลปินชั้นครูผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์ นาฏศิลป์
ไทย. กรุงเทพฯ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2549.
- ภรณ์ คุรุรัตน์. การละเล่นของเด็ก. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร, 2535.

บรรณานุกรม (ต่อ)

มะอาโอะ ปูเตะ และคณะ. ชาริกต์มาตี วัฒนธรรมการดูและสุขภาพชุมชนมลายูมุสลิมในจังหวัดชายแดน

ภาคใต้ : กรณีศึกษาชุมชนบ้านโคะ อำเภอยี่งอ จังหวัดปัตตานี. กรุงเทพฯ : ศูนย์ทุนการวิจัยจาก
กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม, 2554.

รัตติยา สาและ. การปฏิสัมพันธ์ระหว่างศาสนิกที่ปรากฏในจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส. พิมพ์ครั้งที่ 1
กรุงเทพฯ : แอปป้า พรินติ้ง, 2544.

วลีญา ปรีชากุล. การใช้กิจกรรมศิลปะวาดภาพเพื่อสร้างสรรค์ของนักเรียนชั้นอนุบาล. วิทยานิพนธ์กศ.ม.
เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2550.

วิญญู บุญยงค์ “กริชบ้านตะโละเหลลอ วิถีเก่าแก่ของชาวไทยมุสลิม” วัฒนธรรมไทย ฉบับที่ 36 : 1
ตุลาคม-พฤศจิกายน 2544.

วิวัฒน์ พันธวุฒิยานนท์. “กริชปัตตานี ตำนานมหาศัตราวุธ” สารคดี. ปีที่12(136) : 140-142 มิถุนายน 2539.

วิสุทธิศักดิ์ หวานพร้อม. การวิจัยเชิงปริมาณแบบมีส่วนร่วมเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัย.
วิทยานิพนธ์ กศ.ม. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2543.

สีปพงศ์ ธรรมชาติ. การใช้มิติทางวัฒนธรรมแก้ปัญหาชายแดนภาคใต้. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย, 2555.

สุธีวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. “กริช”. ใน สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคใต้. 1 (2542) : 112

สุธีวงศ์ พงศ์ไพบูลย์และคณะ. กะเทาะสนิมกริช แลวิถีชาวใต้ตอนล่าง. กรุงเทพฯ : ทุนสนับสนุนจากสำนักงาน
กองทุนการวิจัย(สกว), 2543.

สุนนมาลย์ นิเมเนติพันธ์ และคณะ. หนังสือรายวิชาพื้นฐาน ดนตรี - นาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 กลุ่มสาระ
การเรียนรู้ศิลปะตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช 2551. พิมพ์ครั้งที่ 4,
กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์, 2551.

อารง สุทธาศาสน์. “อิทธิพลของศาสนาและวัฒนธรรมต่อปัญหาจังหวัดภาคใต้” วารสารการศึกษาแห่งชาติ
ปีที่ 16Z(3) : 18 กุมภาพันธ์-มีนาคม 2525.

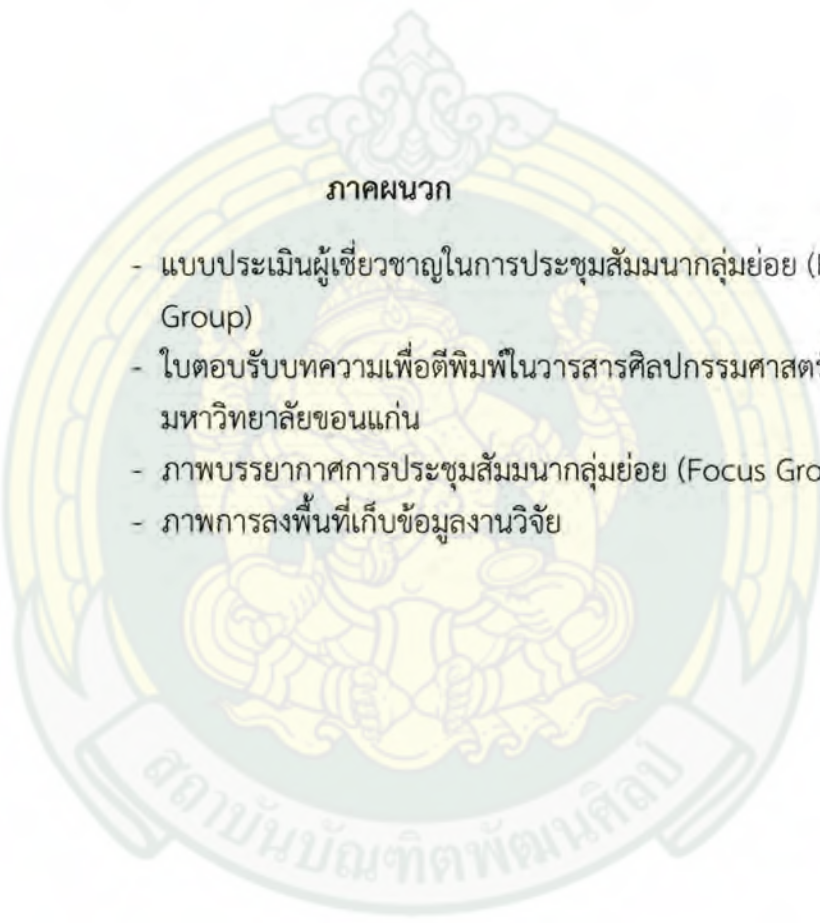
บุคลานุกรม



บุคลากรกรม

กิตติชัย รัตนพันธ์. (19 ธันวาคม 2562). สัมภาษณ์. ครูชำนาญการพิเศษ. วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง
 เช็ง อาบู (17 มกราคม 2563). สัมภาษณ์. ครูภูมิปัญญาดนตรีพื้นบ้านภาคใต้
 พรเทพ บุญจันทร์เพชร. (19 ธันวาคม 2563). สัมภาษณ์. ครูชำนาญการพิเศษ. วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง
 นายชูการอมี วายะโย (21 กุมภาพันธ์ 2563). สัมภาษณ์. นักแสดงคณะน้องใหม่บางปู
 นายสมาน โตขอมิ. (22 กุมภาพันธ์ 2563). สัมภาษณ์. ครูภูมิปัญญาด้านด้านศิลปะการแสดงมุสลิม
 นิเช็ง สาละ. (21 กุมภาพันธ์ 2563). สัมภาษณ์. หัวหน้าคณะน้องใหม่บางปู
 พิทยา บุขรรรัตน์ (19 ธันวาคม 2563). สัมภาษณ์. นักวิชาการด้านวัฒนธรรมพื้นบ้านภาคใต้
 สมพงษ์ พรหมมณี (19 ธันวาคม 2563) สัมภาษณ์. ครูชำนาญการพิเศษ. โรงเรียนเทศบาลบ้านคูหาสวรรค์





ภาคผนวก

- แบบประเมินผู้เชี่ยวชาญในการประชุมสัมมนากลุ่มย่อย (Focus Group)
- ใบตอบรับบทความเพื่อตีพิมพ์ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
- ภาพบรรยากาศการประชุมสัมมนากลุ่มย่อย (Focus Group)
- ภาพการลงพื้นที่เก็บข้อมูลงานวิจัย

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์
ฝ่ายวิจัยและนวัตกรรม สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อผู้วิจัยงานสร้างสรรค์

สังกัด

ชื่อเรื่อง

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

- | | | | | |
|---|---------|---------------|-------------|---------------------|
| ๕ | หมายถึง | มีระดับคุณภาพ | ดีเด่น | (ร้อยละ ๘๐ ขึ้นไป) |
| ๔ | หมายถึง | มีระดับคุณภาพ | ดีมาก | (ร้อยละ ๖๐-๗๙) |
| ๓ | หมายถึง | มีระดับคุณภาพ | ดี | (ร้อยละ ๔๐-๕๙) |
| ๒ | หมายถึง | มีระดับคุณภาพ | พอใช้ | (ร้อยละ ๒๐-๓๙) |
| ๑ | หมายถึง | มีระดับคุณภาพ | ควรปรับปรุง | (ต่ำกว่า ร้อยละ ๒๐) |

รายการประเมิน	ระดับคุณภาพ				
	มากที่สุด ๕	มาก ๔	ปานกลาง ๓	น้อย ๒	น้อยที่สุด ๑
๑. การเขียนบทนำ					
๑) นำเสนอให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
๒) แสดงให้เห็นถึงประโยชน์ของการสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
๒. วรรณกรรม แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง					
๑) ความเกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์	✓				
๒) ความสามารถในการสังเคราะห์วรรณกรรม แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง		✓			
๓) ความสามารถในการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรมแนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง		✓			
๓. วิธีการดำเนินการงานสร้างสรรค์					
๑) ความเหมาะสมของกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
๒) ความเหมาะสมของเครื่องมือ เทคนิค และวิธีการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
๔. การวิเคราะห์งานสร้างสรรค์					
๑) เป็นไปตามวัตถุประสงค์การสร้างสรรค์	✓				
๒) ความเหมาะสมของการนำเสนอผลการวิเคราะห์	✓				
๓) ความชัดเจนในการนำเสนอผลการวิเคราะห์	✓				

รายการประเมิน	ระดับคุณภาพ				
	มากที่สุด ๕	มาก ๔	ปานกลาง ๓	น้อย ๒	น้อยที่สุด ๑
๕. การสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ					
๑) ความเหมาะสมของประเด็นที่อภิปราย	✓				
๒) การใช้หลักฐานและเหตุผลประกอบการอธิบาย	✓				
๓) ความกระชับในการอภิปราย		✓			
๔) ความเหมาะสมในการเสนอแนะที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้	✓				
๖. ความถูกต้องในการเขียนและการพิมพ์					
๑) การใช้ภาษา วรรคตอน ย่อหน้า และการสะกดในเนื้อหา		✓			
๒) ความถูกต้องของการพิมพ์บรรณานุกรม		✓			

ผลสรุปคุณภาพโดยรวมของผลการวิจัย

- ☐ ดีเด่น
- ☒ ดีมาก
- ☐ ดี
- ☐ พอใช้
- ☐ ควรปรับปรุง

ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

(..... รศ.ดร.วิภาดา รัตนกุล)

ผู้ทรงคุณวุฒิ

วันที่..... ๕..... ๖๕

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์

ฝ่ายวิจัยและนวัตกรรม สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อผู้วิจัยงานสร้างสรรค์

สังกัด

ชื่อเรื่อง

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

๕ หมายถึง มีระดับคุณภาพ ดีเด่น (ร้อยละ ๘๐ ขึ้นไป)

๔ หมายถึง มีระดับคุณภาพ ดีมาก (ร้อยละ ๖๐-๗๙)

๓ หมายถึง มีระดับคุณภาพ ดี (ร้อยละ ๔๐-๕๙)

๒ หมายถึง มีระดับคุณภาพ พอใช้ (ร้อยละ ๒๐-๓๙)

๑ หมายถึง มีระดับคุณภาพ ควรปรับปรุง (ต่ำกว่า ร้อยละ ๒๐)

รายการประเมิน	ระดับคุณภาพ				
	มากที่สุด ๕	มาก ๔	ปานกลาง ๓	น้อย ๒	น้อยที่สุด ๑
๑. การเขียนบทนำ					
๑) นำเสนอให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
๒) แสดงให้เห็นถึงประโยชน์ของการสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
๒. วรรณกรรม แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง					
๑) ความเกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์	✓				
๒) ความสามารถในการสังเคราะห์วรรณกรรม แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง		✓			
๓) ความสามารถในการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรมแนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	✓				
๓. วิธีการดำเนินงานสร้างสรรค์					
๑) ความเหมาะสมของกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
๒) ความเหมาะสมของเครื่องมือ เทคนิค และวิธีการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
๔. การวิเคราะห์งานสร้างสรรค์					
๑) เป็นไปตามวัตถุประสงค์การสร้างสรรค์	✓				
๒) ความเหมาะสมของการนำเสนอผลการวิเคราะห์		✓			
๓) ความชัดเจนในการนำเสนอผลการวิเคราะห์	✓				

รายการประเมิน	ระดับคุณภาพ				
	มากที่สุด ๕	มาก ๔	ปานกลาง ๓	น้อย ๒	น้อยที่สุด ๑
๕. การสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ					
๑) ความเหมาะสมของประเด็นที่อภิปราย	✓				
๒) การใช้หลักฐานและเหตุผลประกอบการอธิบาย	✓				
๓) ความกระจ่างในการอภิปราย		✓			
๔) ความเหมาะสมในการเสนอแนะที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้	✓				
๖. ความถูกต้องในการเขียนและการพิมพ์					
๑) การใช้ภาษา วรรคตอน ย่อหน้า และการสะกดในเนื้อหา	✓				
๒) ความถูกต้องของการพิมพ์บรรณานุกรม	✓				

ผลสรุปคุณภาพโดยรวมของผลการวิจัย

- ☐ ดีเด่น
☐ ดีมาก
☐ ดี
☐ พอใช้
☐ ควรปรับปรุง

ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

ข้อที่ 1 มีเอกสารประกอบเนื้อหาไม่ครบถ้วน

ข้อที่ 2 เนื้อหาไม่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัย

ข้อที่ 3 ไม่มีความชัดเจนในการนำเสนอแนะ

ข้อที่ ๔ ภาษาไม่ชัดเจน

ข้อที่ ๕ ไม่มีความเหมาะสม

ลงชื่อ

(นางกิตติธราพร คำกิจอติพิทักษ์)

ผู้ทรงคุณวุฒิ

วันที่ 5 มี.ค. 64

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์
ฝ่ายวิจัยและนวัตกรรม สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อผู้วิจัยงานสร้างสรรค์

สังกัด

ชื่อเรื่อง

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

- | | | | |
|---|---------|---------------------------|---------------------|
| ๕ | หมายถึง | มีระดับคุณภาพ ดีเด่น | (ร้อยละ ๘๐ ขึ้นไป) |
| ๔ | หมายถึง | มีระดับคุณภาพ ดีมาก | (ร้อยละ ๖๐-๗๙) |
| ๓ | หมายถึง | มีระดับคุณภาพ ดี | (ร้อยละ ๔๐-๕๙) |
| ๒ | หมายถึง | มีระดับคุณภาพ พอใช้ | (ร้อยละ ๒๐-๓๙) |
| ๑ | หมายถึง | มีระดับคุณภาพ ควรปรับปรุง | (ต่ำกว่า ร้อยละ ๒๐) |

รายการประเมิน	ระดับคุณภาพ				
	มากที่สุด ๕	มาก ๔	ปานกลาง ๓	น้อย ๒	น้อยที่สุด ๑
๑. การเขียนบทนำ					
๑) นำเสนอให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
๒) แสดงให้เห็นถึงประโยชน์ของการสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
๒. วรรณกรรม แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง					
๑) ความเกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์	✓				
๒) ความสามารถในการสังเคราะห์วรรณกรรม แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	✓				
๓) ความสามารถในการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรมแนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	✓				
๓. วิธีการดำเนินการงานสร้างสรรค์					
๑) ความเหมาะสมของกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน		✓			
๒) ความเหมาะสมของเครื่องมือ เทคนิค และวิธีการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน		✓			
๔. การวิเคราะห์งานสร้างสรรค์					
๑) เป็นไปตามวัตถุประสงค์การสร้างสรรค์	✓				
๒) ความเหมาะสมของการนำเสนอผลการวิเคราะห์		✓			
๓) ความชัดเจนในการนำเสนอผลการวิเคราะห์		✓			

รายการประเมิน	ระดับคุณภาพ				
	มากที่สุด ๕	มาก ๔	ปานกลาง ๓	น้อย ๒	น้อยที่สุด ๑
๕. การสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ					
๑) ความเหมาะสมของประเด็นที่อภิปราย		✓			
๒) การใช้หลักฐานและเหตุผลประกอบการอธิบาย		✓			
๓) ความกระชับในการอภิปราย					
๔) ความเหมาะสมในการเสนอแนะที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้		✓			
๖. ความถูกต้องในการเขียนและการพิมพ์					
๑) การใช้ภาษา วรรคตอน ย่อหน้า และการสะกดในเนื้อหา		✓			
๒) ความถูกต้องของการพิมพ์บรรณานุกรม		✓			

ผลสรุปคุณภาพโดยรวมของผลการวิจัย

- ☐ ดีเด่น
☒ ดีมาก
☐ ดี
☐ พอใช้
☐ ควรปรับปรุง

ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

1) ปรับ องค์ความรู้ และ กรอบแนวคิด

๒) กรอบแนวคิดให้ชัดเจน และ ทฤษฎีให้สอดคล้องตาม

3) บทสรุปให้ชัดเจน มี สรุป , ข้อ

4) ทฤษฎี ควร ให้ความสำคัญ กับ การศึกษา สังคม ศาสนา อื่นๆ

ลงชื่อ



(นายธรรมวิทย์ วัฒน)

ผู้ทรงคุณวุฒิ

วันที่ ๕ มี.ค. ๖๔

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์
ฝ่ายวิจัยและนวัตกรรม สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อผู้วิจัยงานสร้างสรรค์

สังกัด

ชื่อเรื่อง

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

- ๕ หมายถึง มีระดับคุณภาพ ดีเด่น (ร้อยละ ๘๐ ขึ้นไป)
- ๔ หมายถึง มีระดับคุณภาพ ดีมาก (ร้อยละ ๖๐-๗๙)
- ๓ หมายถึง มีระดับคุณภาพ ดี (ร้อยละ ๔๐-๕๙)
- ๒ หมายถึง มีระดับคุณภาพ พอใช้ (ร้อยละ ๒๐-๓๙)
- ๑ หมายถึง มีระดับคุณภาพ ควรปรับปรุง (ต่ำกว่า ร้อยละ ๒๐)

รายการประเมิน	ระดับคุณภาพ				
	มากที่สุด ๕	มาก ๔	ปานกลาง ๓	น้อย ๒	น้อยที่สุด ๑
๑. การเขียนบทนำ					
๑) นำเสนอให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน		/			
๒) แสดงให้เห็นถึงประโยชน์ของการสร้างสรรค์ผลงาน					
๒. วรรณกรรม แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง					
๑) ความเกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์		/			
๒) ความสามารถในการสังเคราะห์วรรณกรรม แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง		/			
๓) ความสามารถในการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรมแนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	/				
๓. วิธีการดำเนินการงานสร้างสรรค์					
๑) ความเหมาะสมของกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน	/				
๒) ความเหมาะสมของเครื่องมือ เทคนิค และวิธีการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน	/				
๔. การวิเคราะห์งานสร้างสรรค์					
๑) เป็นไปตามวัตถุประสงค์การสร้างสรรค์	/				
๒) ความเหมาะสมของการนำเสนอผลการวิเคราะห์	/				
๓) ความชัดเจนในการนำเสนอผลการวิเคราะห์		/			

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์
ฝ่ายวิจัยและนวัตกรรม สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อผู้วิจัยงานสร้างสรรค์

สังกัด

ชื่อเรื่อง

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

- | | | | | |
|---|---------|---------------|-------------|---------------------|
| ๕ | หมายถึง | มีระดับคุณภาพ | ดีเด่น | (ร้อยละ ๘๐ ขึ้นไป) |
| ๔ | หมายถึง | มีระดับคุณภาพ | ดีมาก | (ร้อยละ ๖๐-๗๙) |
| ๓ | หมายถึง | มีระดับคุณภาพ | ดี | (ร้อยละ ๔๐-๕๙) |
| ๒ | หมายถึง | มีระดับคุณภาพ | พอใช้ | (ร้อยละ ๒๐-๓๙) |
| ๑ | หมายถึง | มีระดับคุณภาพ | ควรปรับปรุง | (ต่ำกว่า ร้อยละ ๒๐) |

รายการประเมิน	ระดับคุณภาพ				
	มากที่สุด ๕	มาก ๔	ปานกลาง ๓	น้อย ๒	น้อยที่สุด ๑
๑. การเขียนบทนำ					
๑) นำเสนอให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
๒) แสดงให้เห็นถึงประโยชน์ของการสร้างสรรค์ผลงาน		✓			
๒. วรรณกรรม แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง					
๑) ความเกี่ยวข้องกับงานสร้างสรรค์		✓			
๒) ความสามารถในการสังเคราะห์วรรณกรรม แนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง		✓			
๓) ความสามารถในการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรมแนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	✓				
๓. วิธีการดำเนินการงานสร้างสรรค์					
๑) ความเหมาะสมของกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน	✓				
๒) ความเหมาะสมของเครื่องมือ เทคนิค และวิธีการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน		✓			
๔. การวิเคราะห์งานสร้างสรรค์					
๑) เป็นไปตามวัตถุประสงค์การสร้างสรรค์		✓			
๒) ความเหมาะสมของการนำเสนอผลการวิเคราะห์					
๓) ความชัดเจนในการนำเสนอผลการวิเคราะห์	✓				

รายการประเมิน	ระดับคุณภาพ				
	มากที่สุด ๕	มาก ๔	ปานกลาง ๓	น้อย ๒	น้อยที่สุด ๑
๕. การสรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ					
๑) ความเหมาะสมของประเด็นที่อภิปราย	✓				
๒) การใช้หลักฐานและเหตุผลประกอบการอธิบาย	✓				
๓) ความกระชับในการอภิปราย	✓				
๔) ความเหมาะสมในการเสนอแนะที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้	✓				
๖. ความถูกต้องในการเขียนและการพิมพ์					
๑) การใช้ภาษา วรรคตอน ย่อหน้า และการสะกดในเนื้อหา	✓				
๒) ความถูกต้องของการพิมพ์บรรณานุกรม	✓				

ผลสรุปคุณภาพโดยรวมของผลการวิจัย

- ☐ ดีเด่น
☒ ดีมาก
☐ ดี
☐ พอใช้
☐ ควรปรับปรุง

ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

เป็นงานวิจัยที่ดีมาก แต่ปรับปรุงเรื่อง
การอ้างอิงบรรณานุกรมให้เป็นเอกฉันท์ให้ชัดเจน

ลงชื่อ.....
(นาย.....)

ผู้ทรงคุณวุฒิ

วันที่.....



ที่ อว ๖๖๐๓๐๑.๑๖ / ๖๙๒

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

๑๒๓ ถนนมิตรภาพ

อำเภอเมืองขอนแก่น

จังหวัดขอนแก่น ๔๐๐๐๒

๙ เมษายน ๒๕๖๔

เรื่อง การตอบรับบทความเพื่อตีพิมพ์ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

เรียน นางชญาดา รัตนพันธ์

ตามที่ท่านได้เสนอบทความ เรื่อง งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด กริชรายา ศาสตราวุธ และได้ปรับปรุงแก้ไขตามข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิเรียบร้อยแล้วนั้น กองบรรณาธิการฯ ได้พิจารณาแล้ว เห็นควรให้ตีพิมพ์เผยแพร่ในวารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น ปีที่ ๑๔ ฉบับที่ ๑ เดือนมกราคม - มิถุนายน ๒๕๖๕

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์บุรินทร์ เปล่งดีสกุล)

คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

บรรณาธิการ

กองบริหารงานคณะ

โทรศัพท์/โทรสาร ๐-๔๓๒๐-๒๓๙๖

บรรยากาศการวิพากษ์งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุตกริชรายา ศาสตราวุธ



ประวัติผู้วิจัย



ชื่อ - สกุล

นางชญาดา รัตนพันธ์

วัน เดือน ปี เกิด

20 กันยายน 2517

สถานที่เกิด

อำเภอบัวใหญ่ จังหวัดนครราชสีมา 30120

ที่อยู่ปัจจุบัน

บ้านเลขที่ 150/19 หมู่ 1 ตำบลควนมะพร้าว

อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง 93000

ประวัติการศึกษา

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศล.ม) สาขานาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2558

ปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ) เกียรตินิยม อันดับ 2

สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์

สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล, 2539

ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์

คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กระทรวงวัฒนธรรม, 2558

สถานที่ทำงาน

วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง 150 หมู่ที่ 1 ตำบลควนมะพร้าว

อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง 93000

ตำแหน่งปัจจุบัน

ครู วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง