



การสร้างสรรค์การแสดง

ชุด มั่นนิ บาเตช

โดย

นายพรเทพ บุญจันทร์เพชร

ตำแหน่งครู วิทยฐานะครูชำนาญการพิเศษ



วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

กระทรวงวัฒนธรรม

ชื่อเรื่อง การสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช
ผู้วิจัย พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร
หน่วยงาน วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ปีที่วิจัย 2563

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์การแสดง ชุดมั่นนิ บาแดช มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา องค์ประกอบ วิธีเล่นดนตรีและกระบวนการทำรำของชาตินัฏมั่นนิบ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล 2) เพื่อศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบ หลักการและแนวทางในสร้างสรรค์ทำรำชนเผ่า 3) เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช ในรูปแบบการแสดงชนเผ่าตามจารีตนาฏศิลป์ไทย โดยศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูลจากตำรา เอกสาร การสัมภาษณ์ สังเกตการณ์ ผู้ที่มีความรู้ตลอดจนบุคคลที่เกี่ยวข้องเพื่อเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์การแสดง จัดการสนทนากลุ่ม เพื่อตรวจสอบความถูกต้องและคุณภาพผลงานเพื่อให้เกิดประโยชน์มากยิ่งขึ้น

ผลการวิจัยพบว่า จากการศึกษาการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ของชนเผ่ามั่นนิในจังหวัดสตูลทำให้เกิดแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด มั่นนิ บาแดช เป็นการเล่นดนตรีและทำรำของชาวมั่นนิ หลังจากกลับมาจากออกปาล่าสัตว์ด้วยความปลอดภัยก็จะมาพบปะสังสรรค์รื่นเริงและเกี่ยวพาราสีกันเป็นที่สนุกสนาน รูปแบบและลักษณะการแสดง เป็นการแสดงหมู่ ประกอบด้วย ผู้แสดงชาย - หญิง 12 คน ผู้วิจัยสร้างสรรค์กระบวนการทำรำขึ้นเพื่อให้เห็นถึงการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ของชนเผ่ามั่นนิหลังจากกลับมาจากปาล่าสัตว์ก็จะมาพบปะสังสรรค์ร่ายรำเกี่ยวพาราสีกัน โดยมี“บาแดช” ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีชนเผ่าทำด้วยไม้ไผ่ตีให้จังหวะและร่ายรำไปตามทำนองเพลง โครงสร้างของทำรำแบ่งเป็น 5 ขั้นตอน ดังนี้ 1.ผู้ชายเดินทางมายังลานหมู่บ้าน 2. ผู้ชายเล่นดนตรีชนเผ่า 3. ผู้หญิงเดินทางมายังลานหมู่บ้าน 4.รำเกี่ยวพาราสี 5.เดินทางกลับทับ (กระท่อม) ซึ่งผู้วิจัยได้นำการเล่นดนตรีที่มีอยู่เดิมและสร้างสรรค์ทำรำขึ้นใหม่ โดยทำรำมีที่มาจากการเลียนแบบทำธรรมชาติและทำที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสื่อความหมายเฉพาะ นอกจากการสร้างสรรค์ทำรำ ผู้วิจัยยังได้สร้างสรรค์องค์ประกอบอื่นๆ อีก ดังนี้ 1. ดนตรี ได้แก่ เครื่องทำจังหวะ เครื่องดนตรีดำเนินทำนอง และเครื่องดนตรีเลียนเสียงนก ไก่ป่า เพลงจำนวน 2 เพลง คือ เพลงมั่นนิ บาแดช, เพลงโอรัง อัสลี 2. เครื่องแต่งกาย สร้างสรรค์การแต่งกายของชนเผ่ามั่นนิดั้งเดิมที่เลิกใช้ไปแล้ว เครื่องแต่งกายผู้ชาย เรียกว่าชุด “เลาะเตี้ยะ” นุ่งผ้าคาบระหว่างขาแล้วกระหวัดรอบเอวห้อยชายผ้าด้านหน้าเรียกว่า “โกพ็อก” ห้อยชายผ้าด้านหลังเรียกว่า “กอเลาะ” สร้างสรรค์รัดสะเอวทำด้วยผ้าขนสัตว์ห้อยไม้ไผ่หาง เครื่องประดับ ปลอกแขนขนนก กำไลมือสร้อยคอ วิกผมหยิก และดอกไม้ทัดสีขาว เครื่องแต่งกายผู้หญิง สร้างสรรค์นุ่งผ้าจีบรอยเชิงยาวคลุมเข่า เรียกว่าชุด “จะวัด” สวมเสื้อเกาะอกแทนการเปลือยตัว รัดสะเอวทำด้วยผ้าขนสัตว์ห้อยผลไม้ป่า เครื่องประดับ ปลอกแขนขนนก กำไลมือ สร้อยคอ ต่างหู วิกผมหยิก และดอกไม้ทัดสีแดง 3. อุปกรณ์การแสดง 3 ชนิด ได้แก่ เกราะพร้อมไม้ตี, บาแดช 2 ง่าม,บาแดช ปาด

คำสำคัญ : การสร้างสรรค์, มั่นนิ, บาแดช

Research Title	CREATIVE DANCE OF MANNI BATAD
Name	Porntep Bunjanpech
Organization	Phatthalung College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute
Academic Year	2020

Abstract

The research “Manni Batad: A Creative Dance” was aimed at 1) studying history, factors, how to play music, and dancing gestures of Manni tribe living at Ban Wangsaithong, Wangsaithong village, Wangsaithong district in Satun province, 2) analyzing factors, principles and methods in creating tribe dancing gestures, 3) creating Manni Batad tribe performance in forms of Thai dramatic arts by collecting data from textbooks, documents, interviews, and observations of informants as well as people concerned to collect data for the performance. Moreover, there were group discussions to check accuracy and quality of the performance in order to obtain most benefits from them.

The study results revealed that from the study of the performances and dramatic arts of Manni tribe, Satun province, the researcher got the ideas for creating Manni Batad performance. They were music performances and dancing gestures of the tribe people when they safely returned from hunting, they had a fun party and during this there was courting among the young men and women. This type of group performance consisted of 12 male and female performers. The performance created by the researcher imitated that of the tribe people. In the performance there was a kind of musical instrument called “Batad” which was made of bamboo struck to give rhythms. The dance would go along with the music and its gestures could be divided into 5 steps : 1) male performers entered the village performance ground, 2) male performers played the musical instruments, 3) female performers entered the performance ground, 4) courting dance, and 5) performers returned to their cottage. In the performance, the researcher used the original music and created new dancing gestures by imitating the nature and also created new gestures to especially convey the meanings. Apart from the dancing gestures, other features were also created: 1) music: musical instruments which were those for rhythms, those for melodies, and also instruments to imitate sounds of birds, wild cocks, and 2) songs – Manni Batad, and Orang Usli, 2) costumes: Manni tribe costumes were created imitating the original costumes which were long deserted. These were male costume called “Lo Tia” in which a piece of long cloth was worn between the legs and the ends were placed around the waist –the end at the front

was called “Kai Pok”, the other end at the back was called “Ko Lo”, a piece of waist tying cloth made from wool and hanging with pieces of bamboo, ornaments: armbands made from bird feather, arm laces, necklace, curl-hair wig, and white flowers hanging over the ears. Female costumes were also created: a piece of knee-length cloth called “Ja Wat”, a strapless blouse was created to replace being naked at the top, a waist tying piece of cloth made from wool and hanging with wild fruits, ornaments: arm bands made from bird feather, arm laces, necklace, ear rings, curl-hair wig, and red flowers hanging over the ears, 3) performance props – a hollow bamboo signal-maker and sticks, fork-end Batad, and straight-end Batad.

Keywords: creation, Manni, Batad



กิตติกรรมประกาศ

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด มั่นนิ บาแดช เรื่องนี้ได้รับทุนสนับสนุนจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ปี พุทธศักราช 2563 ขอกราบขอบพระคุณนางรัจนา พวงประยงค์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และศิลปินแห่งชาติ นายชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ นายสมรัตน์ ทองแท้ นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และนายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ที่ได้กรุณาให้ความอนุเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์กระบวนการทำรำ รูปแบบการแสดง และการให้สัมภาษณ์อันเป็นประโยชน์ต่อการวิจัยในครั้งนี้ รวมทั้งคำแนะนำ ปรัชญา ตลอดจนปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ ด้วยความเอาใจใส่อย่างยิ่ง

ขอกราบขอบพระคุณ นางรัจนา พวงประยงค์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากรและศิลปินแห่งชาติ นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม นายชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ นายสมรัตน์ ทองแท้ นาฏศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ที่ท่านได้ให้ความกรุณาช่วยเหลือ แนะนำ ให้คำปรึกษาชี้แนะ และแก้ไขกระบวนการทำให้มีความสวยงามสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา นายอภิชาติ คัญทะชา ดร.ทักษ์สุรียา หมาดสะ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัยสงขลา นายกิตติชัย รัตนพันธ์ นายธีระศักดิ์ ชายเกตุ บัณฑิตวิทยาลัย

ขอขอบพระคุณผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง นางกัลยาณี ยังสังข์ คณะครูและบุคลากร วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุงทุกท่านที่มีส่วนร่วมในการช่วยเหลือ และเป็นกำลังใจในการทำงานวิจัยสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช ครั้งนี้เป็นอย่างดี

คุณค่าและประโยชน์ประการใดอันเป็นแนวทางกับผู้สนใจศึกษา ค้นคว้าทางนาฏศิลป์ชนเผ่า ผู้วิจัยขอขอบคุณความดีทั้งปวงนั้นเป็นเครื่องสรรเสริญคารวะแด่คณาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย ผู้เชี่ยวชาญ หน่วยงาน และผู้ที่กล่าวถึงข้างต้นตลอดจนเจ้าของเอกสารงานวิจัยที่ใช้ในการอ้างอิงทุกท่าน

นายพรเทพ บุญจันทร์เพชร

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	ก
กิตติกรรมประกาศ	ง
สารบัญ	จ
สารบัญภาพ	ช
บทที่ 1 บทนำ	1
ความสำคัญและความเป็นมาของปัญหา	1
วัตถุประสงค์ของการวิจัย	4
ขอบเขตของการวิจัย	5
กรอบแนวคิดในการวิจัย	5
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	7
บทที่ 2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง	10
บริบททั่วไปของม้านิ	10
2.1.1 ความหมายของม้านิ	11
2.1.2 เชื้อชาติและประชากร	12
2.1.3 รูปร่างลักษณะนิสัยและสติปัญญา	15
2.1.4 ที่อยู่อาศัย	18
2.1.5 ลักษณะบ้านเรือน	23
2.1.6 ลักษณะการแต่งกายและเครื่องประดับ	26
2.1.7 อาหาร	37
2.1.8 อาวุธ	40
2.1.9 ดนตรีและนาฏศิลป์	41
2.1.10 ความเชื่อ	56
2.1.11 ประเพณี	60
2.1.12 ลักษณะครอบครัว	65
2.1.13 ภาษา	67
หลักการและแนวคิดสร้างสรรค์นาฏศิลป์	72
2.2.1 ความหมายของความคิดสร้างสรรค์	72

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
2.2.2 กระบวนการคิดสร้างสรรค์.....	73
2.2.3 องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์.....	74
2.2.4 หลักการและแนวคิดสร้างสรรค์นาฏศิลป์.....	75
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	126
บทที่ 3 วิธีการดำเนินงานวิจัย	130
3.1 ระเบียบวิธีการวิจัย.....	130
3.2 ขั้นตอนการวิจัย.....	130
3.3 ระยะเวลาการสร้างสรรค์.....	132
3.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล.....	132
3.5 กระบวนการสร้างสรรค์การแสดง ชุตมันนี บาแดช.....	136
3.6 การวิเคราะห์ข้อมูล.....	137
3.7 การนำเสนอข้อมูล.....	138
3.8 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย.....	138
บทที่ 4 องค์ประกอบของการสร้างสรรค์การแสดง ชุต มันนี บาแดช	141
4.1 ประวัติความเป็นมา	141
4.2 รูปแบบและลักษณะการแสดง	141
4.3 ผู้แสดง	143
4.4 ดนตรีและทำนองการแสดง	145
4.5 เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงชุด	157
4.6 อุปกรณ์ประกอบการแสดงชุด มันนี บาแดช.....	176
4.7 ฉากประกอบการแสดง ชุด มันนี บาแดช.....	177
4.8 สถานที่ในการแสดงชุด มันนี บาแดช.....	178
4.9 โอกาสที่ใช้ในการแสดงชุด มันนี บาแดช.....	178
4.10 กระบวนทำรำและการแปรแถว	179
บทที่ 5 กระบวนการแสดงสร้างสรรค์การแสดง ชุด มันนี บาแดช	297
5.1 การวิเคราะห์หลักการสร้างสรรค์หรือประดิษฐ์ทำรำชุดมันนี บาแดช.....	298
5.2 โครงสร้างการสร้างสรรค์ การแสดงชุด มันนี บาแดช.....	303
5.3 องค์ประกอบการสร้างสรรค์การแสดง ชุดมันนี บาแดช.....	312

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 6 สรุปผลการวิจัยและข้อเสนอแนะ	321
สรุปผล	321
ข้อเสนอแนะ	336
บรรณานุกรม	337
ประวัติผู้จัดทำ	341



สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	ประชากรชาวมัณนี	14
2	ที่อยู่อาศัยของชาวมัณนี	20
3	ลักษณะการแต่งกายของผู้ชายชาวมัณนีแบบดั้งเดิม	36
4	ลักษณะการแต่งกายของผู้หญิงชาวมัณนีแบบดั้งเดิม	36
5	การใช้อาวุธบอเลาของชาวมัณนี	38
6	กระบอกตุต เป็นอาวุธประจำตัวของผู้ชายชาวมัณนี	40
7	เครื่องดนตรีของชาวมัณนีดั้งเดิม ชนิดที่ 1.....	42
8	เครื่องดนตรีของชาวมัณนีดั้งเดิม ชนิดที่ 2.....	43
9	เครื่องดนตรีของชาวมัณนีดั้งเดิม ชนิดที่ 3.....	44
10	เครื่องดนตรีของชาวมัณนีดั้งเดิม ชนิดที่ 4.....	45
11	เครื่องดนตรีของชาวมัณนีดั้งเดิม ชนิดที่ 5.....	46
12	เครื่องดนตรีของชาวมัณนีดั้งเดิม ชนิดที่ 6.....	47
13	เครื่องดนตรีของชาวมัณนีดั้งเดิม ชนิดที่ 7.....	48
14	เครื่องดนตรีของชาวมัณนีดั้งเดิม ชนิดที่ 8.....	49
15	เครื่องดนตรีของชาวมัณนีดั้งเดิม	50
16	การเล่นดนตรีของชาวมัณนีแบบดั้งเดิม	53
17	การเต้นรำของชาวมัณนีแบบดั้งเดิม	54

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

มันนิ เป็นมนุษยชาติโบราณเผ่าหนึ่ง ที่มีถิ่นฐานอยู่ตามป่าเขาทางภาคใต้ของประเทศไทย นับตั้งแต่จังหวัดสตูล ลงไปจนถึงจังหวัดนราธิวาส

ชนเผ่านี้คนไทยโดยทั่วไปเรียกว่า “เงาะ” ตามหนังสือพระราชนิพนธ์ เรื่องเงาะป่า ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งพระองค์ได้ทรงเอนิทานพื้นบ้านของพวกเขามาทรงรจนารขึ้นเป็นบทละคร และทรงเรียกชื่อพวกนี้ตามภาษาของชาวพัทลุงว่า “เงาะ” นอกจากนี้แล้ว ยังมีชื่อเรียกขานกันอีกหลายชื่อ เช่น แถบจังหวัดสตูล เรียกว่า “มันนิ” นี้ชอบอาศัยอยู่ตามป่าเขา ไม่ชอบอยู่ในที่โล่งเตียน ทางจังหวัดยะลา ปัตตานี และนราธิวาสชาวไทยจะเรียกว่า “ซาไก” แปลว่าแข็งแรง หรือป่าเถื่อน บ้างก็เรียกพวกเขาว่า ซินอย (Senoi) เซมิง (Semong) และนิกริโต (Nigrito) แต่ชาวเงาะป่าจะเรียกตัวเองว่า “มันนิ” และพอใจให้คนอื่น ๆ เรียกเขาตามภาษามลายูพื้นเมืองว่า “โอรัง อัสลี” แปลว่าคนดั้งเดิม มากกว่าชื่อใดทั้งหมด

ชนเผ่ามันนียังดำรงชีวิตอยู่ด้วยการเก็บหาอาหารจากธรรมชาติ ไม่รู้จักการเพาะปลูก อาหารจำพวกเนื้อสัตว์ก็ได้อาจากการล่า ยังไม่รู้จักเพาะเลี้ยง เครื่องมือ เครื่องใช้ก็ล้วนแต่เป็นธรรมชาติ เช่น เอาไม้ไผ่มาทำเครื่องดนตรี หวี และอาวุธ เอากาบหมาก กะลา หรือใบตอง มาทำภาชนะใส่อาหาร ศิลปกรรมต่าง ๆ ไม่มี นอกจากการแกะสลัก เป็นลายเส้นรูปทรงเรขาคณิต ลงบนผิวไม้ไผ่ที่เอามาทำหวี หรืออาวุธ เขารู้จักใช้ไฟในการเผา ต้มอาหารให้สุก ความเจริญทางด้านภาษา ที่ใช้สื่อสารความหมายกัน ก็เพียงแค่ใช้คำพูดไม่มีตัวอักษรใช้ เมื่อพิจารณาจากศิลปะ ของการยังชีพดังกล่าวมานี้ สามารถสรุปได้ว่า ลักษณะสังคมของชนเผ่ามันนียังเป็นสังคมยุคล่าสัตว์ และเก็บหาอาหาร ดังที่สถาบันทางวัฒนธรรมของชาติได้กล่าวถึงดนตรี และนาฏศิลป์ของชนเผ่ามันนิไว้ ดังนี้

ไพบุลย์ ดวงจันทร์ (2541 : 289) ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีของชนเผ่ามันนิ ไว้ว่า เป็นเครื่องดนตรีประเภทให้จังหวะด้วยการตีหรือตี ประดิษฐ์ขึ้นจากไม้ไผ่ ตามแบบที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ ตั้งแต่โบราณ มีทั้งหมด 8 ชนิด ดังนี้ ชนิดที่ 1 ลักษณะเป็นกระบอกกลม ทำจากไม้ไผ่ยาว 1 เมตร เจาะทะลุ

หมดทุกข้อ เว้นแต่ข้อสุดท้ายไม่ต้องทะเลาะ เจาะรูไว้ขนาดเท่าปลายนิ้วก้อยเวลาบรรเลงใช้ใบไม้ขนาดใหญ่ ๆ ตีทางปากกระบอกด้านที่ทะเลาะออกหมด จะมีเสียงทุ้มดัง บึง บึง

ชนิดที่ 2 ลักษณะเป็นกระบอกกลม ทำจากไม้ไผ่ขนาดเล็กกว่าชนิดที่ 1 ยาวประมาณ 2 ฟุต ปลายข้างหนึ่งตัดตรง อีกข้างหนึ่งตัดในลักษณะเฉียงอย่างผานบวบ เจาะทะลุหมดทุกข้อ เวลาบรรเลงใช้ฝ่ามือ หรือใบไม้ขนาดใหญ่ตีทางปากกระบอกด้านที่ตัดตรงจะให้เสียงดัง บึง บึง แล่นกว่าชนิดที่ 1

ชนิดที่ 3 กลองจำปี ทำจากไม้ไผ่ขนาดกลาง 1 ปล้อง ให้มีข้อติดอยู่ทั้ง 2 ด้านไม่ต้องเจาะทะลุข้อจากปลายทั้งสองด้านวัดเข้ามา 1 นิ้ว ใช้มีดฉินผิวออกทั้งตลอดแนวกว้างประมาณ 1 นิ้ว ที่ตรงกลางท่อนไม้ไผ่ที่ฉีกออกทั้งไป เจาะรูให้มีเส้นผ่าศูนย์กลาง 1.5 เซนติเมตร

ชนิดที่ 4 ลักษณะเป็นกระบอกกลม ทำจากไม้ไผ่ 1 ปล้อง ขนาดเดียวกับกลองจำปี ปลายด้านหนึ่งตัดให้ติดข้อ อีกด้านหนึ่งตัดข้อทิ้ง ด้านนี้ฉะที่ผิวไม้ไผ่สอดเอากาบหมากที่ตัดไว้เป็นวงกลม ขนาดพอดีกับวงกลมของปล้องไม้ไผ่ เวลาบรรเลงใช้มือตีบนกาบหมาก

ชนิดที่ 5 ลักษณะเป็นกระบอกกลมขนาดเท่าข้อมือ ยาวประมาณ 1 ฟุต ตัดไม้ไผ่ให้มีข้อติดอยู่ห่างจากปลายด้านหนึ่งเล็กน้อยพอใช้มือถือได้ เลยข้อไปประมาณ 1 นิ้ว เจาะรู 2 รู ให้อยู่รันทันกันห่างจากรูเล็กน้อยก็จะปาดไม้ไผ่ให้เป็นรูปซ่อม 2 ขา เวลาบรรเลงใช้ด้านที่เป็นรูปซ่อมเคาะกับฝ่ามือ

ชนิดที่ 6 กรับ ทำจากไม้ไผ่ 2 อัน ขนาดใหญ่พอจับถือได้ถนัด ยาวประมาณ 1 ฟุต

ชนิดที่ 7 เป็นเครื่องเคาะให้จังหวะ ทำจากกะลา 1 คู่

ชนิดที่ 8 กลองมลายู เป็นกลองที่ได้รับอิทธิพลไปจากกลองสียะของมลายู

เครื่องดนตรีของชาวมัณนี เวลาบรรเลงก็จะตีพร้อม ๆ กัน จะให้จังหวะช้า หรือเร็วขึ้นอยู่กับหัวหน้าวงเป็นผู้สั่ง หรือตามคำขอของผู้ฟังที่เข้ามานั่งร่วมวง

เพลงที่ชาวมัณนีใช้ร้อง เป็นเพลงสั้น ๆ ง่าย ๆ มีไม่กี่เพลง เช่น เพลงนา ตุม จิ เบ มีบทร้องว่า “นา นา นา นา นา ตุมจิ เบ” ร้องซ้ำประมาณ 10 เทียบกับเพลง ด้านนาฏศิลป์ก็ไม่มีลีลาจังหวะที่เป็นแบบแผนแน่นอน โดยมากเป็นการเต้น ให้เข้ากับจังหวะดนตรีอย่างตามใจชอบ การรำรำ ระบำอย่างอื่นไม่มีเลย

สุภาควัย อินทองคง , ไพบุลย์ ดวงจันทร์ และกานดา กาญจนภาส (2542 : 2252) ได้กล่าวถึงดนตรีของมัณนี ไว้ว่า เครื่องบันเทิง หรือสิ่งประดิษฐ์ที่ทำให้เกิดเสียงดนตรี เท่าที่ศึกษาพบมีอยู่ 3 ชนิด แต่ละชนิดไม่มีชื่อเรียก มีลักษณะดังนี้

ชนิดที่ 1 ตัดไม้ไผ่ให้ติดข้อทั้ง 2 ข้าง เอามีตรึงดัดผิวเนื้อไม้ไผ่ออกมาเป็นเส้นเล็ก ๆ แล้วเอาไม้สอดทำเป็นหมอนทั้ง 2 ข้าง ถ้าต้องการเสียงทุ้มก็กรีดให้ถึงข้อทั้ง 2 ข้าง ถ้าต้องการเสียงแหลมก็กรีดให้สั้นเข้ามา โดยใช้หลักการทำแบบเดียวกับระนาดของไทย ใช้ติดเช่นเดียวกับกีตาร์

ชนิดที่ 2 ตัดไม้ไผ่ให้ติดข้อข้างหนึ่ง ฝ่าปลายด้านไม่มีข้อให้เป็นรอยแตก แล้วใช้หวายมัดด้านที่มีข้อดึงสายหวายมามัดทางด้านไม่มีข้อ ใช้ไม้สอดทำเป็นหมอนไว้ทางด้านมีข้อ ถ้าต้องการเสียงทุ้มก็ใช้หมอนบาง ถ้าให้เสียงแหลมใช้หมอนหนาใช้เดียวเช่นเดียวกับกีตาร์

ชนิดที่ 3 ตัดไม้ไผ่ให้ติดข้อข้างหนึ่ง ด้านที่ไม่มีข้อใช้มีดผ่าที่ผิวเนื้อไม้ไผ่แล้วสอดกาบหมากที่ตัดไว้พอดีกับหน้าตัดของไม้ไผ่ ใช้มีดตีบนกาบหมาก คล้ายการตีทับหรือรำมะนา

นอกจากนี้ ยุพร แสงทักษิณ (2529 : 4) ยังได้กล่าวถึงการแต่งกาย และการละเล่นดนตรีของชนเผ่าม้งไว้ สรุปได้ว่า ผู้ชายนุ่งผ้าคางหว่านขา แล้วกระหวัดรอบเอวไว้ชายหน้าหลัง เรียกว่า นุ่งเลาะเตี๊ยะ ชายที่ห้อยด้านหน้าเรียกว่า ไกพ็อก ชายที่ห้อยด้านหลังเรียกว่า กอเลาะ ผู้หญิงนุ่งเตี๊ยะชั้นในเรียกว่า จะวัด คือมีสายรัดบันเอว และผ้าทาบหว่านขา แล้วนุ่งพันรอบเอวข้างนอกก็มี เมื่อไม่มีผ้าก็ใช้ใบไม้แทน เมื่อมีผ้านุ่งทุ้มก็ใช้ผ้าเรียกว่า ฮอลี ปกลงมาเหนือเข่า ผู้หญิงโสด จะใส่ตุ้มหูดอกไม้ จำพวกดอกจำปูน เครื่องประดับ กำไลร้อยด้วยเม็ดมะกล่ำ หวีทำด้วยปล้องไม้ไผ่ขนาดใหญ่ ผ่ากลาง จักเป็นซี่ แล้วแต่งลวดลายด้วยตะกั่ว หรือย้อมสี ทัดผมด้วยดอกไม้สีแดง เครื่องดนตรีของชนเผ่า ม้งนี้มีกลอง เรียกว่า ปะตุง ปีเรียกว่า อีแฉะ ตามภาษามลายู เป็นปีฆาเรียกว่า บักซี จะเข้สองสายทำด้วยไม้ไผ่ผ่าซีก เหล็กสำหรับติดในปาก เรียกว่า จ้องหน่อง และเครื่องเล่นทำด้วยกะลามะพร้าว มีคันชักด้วยเชือก เรียกว่า บองบง เวลาเดิน และรำ จะใช้โกร่งเคาะด้วยไม้กรับ

จากการศึกษาพบว่า ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวม้งเป็นดนตรี และนาฏศิลป์ระดับพื้นฐานของสังคมมนุษย์ที่ยังเป็นชาวป่าล่าสัตว์ เครื่องดนตรีประดิษฐ์จากไม้ไผ่ง่าย ๆ เพียงไม่กี่ชิ้น และเป็นประเภทให้จังหวะทั้งสิ้น ส่วนเครื่องดนตรีประเภทให้ทำนองยังไม่มี เนื้อเพลงที่ใช้ร้องกัน เป็นภาษาม้งสั้น ๆ ง่าย ๆ ส่วนการเต้นรำของชาวม้งเป็นท่าที่ไม่มีแบบแผน เพียงแต่เดินให้เข้ากับจังหวะดนตรีตามใจชอบเท่านั้น จากสถานการณ์ที่ทางราชการ พยายามให้ชาวม้งอยู่เป็นหลักแหล่ง จะอพยพเร่ร่อนไปหาที่อยู่อาศัยตามใจชอบไม่ได้แล้วนั้น ทำให้ดนตรี และนาฏศิลป์ของชาวไทยพุทธ และชาวไทยอิสลาม ซึ่งเป็นชนกลุ่มใหญ่รอบ ๆ ชุมชนม้งเข้าไปมีอิทธิพลต่อดนตรี และนาฏศิลป์ของชาวม้งเป็นอย่างมาก ตลอดทั้งเยาวชนชาวม้งให้ความสนใจในดนตรี และนาฏศิลป์ของชนเผ่าตัวเองน้อยลง เหล่านี้เป็นเหตุทำให้ดนตรี และนาฏศิลป์ของชาวม้งเสี่ยงต่อการสูญหายไปมากที่สุด

จากปัญหาดังกล่าว ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดซ ขึ้น และได้ทำการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับดนตรี และนาฏศิลป์ของชาติพันธุ์ เอกลักษณ์และการละเล่น วิธีการบรรเลงดนตรีของชาติพันธุ์มั่นนิ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นจากไม้ไผ่ และกะลามะพร้าวมีความโดดเด่นสามารถใช้สัดส่วนของร่างกาย ได้แก่ ศีรษะ ฝ่ามือ สันมือ ปลายนิ้วมือ หัวเข่า ตลอดจนอากัปกริยาเคลื่อนไหวลักษณะต่าง ๆ ตีกระทบกันทำให้เกิดเสียงเรียกรวมกันว่า “บาแดซ” ทั้งหมดมี 6 ชนิดลักษณะการบรรเลงจะไล่เสียงจากสูงไปหาต่ำ อันเป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ซึ่งชนเผ่ามั่นนิ เป็นชนกลุ่มน้อยที่อาศัยอยู่ในป่าลึก แถบเทือกเขาบรรทัดบ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูลศึกษาจังหวัด ทำนองเพลง และท่าทางของผู้ตี รวมถึงศึกษาวิถีชีวิตศิลปวัฒนธรรมของชนเผ่ามั่นนิ ที่มีความผูกพันอยู่กับป่า เขาเปรียบเสมือนการเชื่อมต่อวัฒนธรรมระหว่างชาวเมือง กับชาวป่า

ด้วยเหตุผลข้างต้น ส่งผลให้ผู้วิจัยเห็นความสำคัญ จึงมีความสนใจ และแนวคิดที่จะสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดซ โดยที่มาของชื่อชุดการแสดง เกิดจากแนวคิดในการนำลักษณะเสียง ที่เกิดจากการตีไม้ไผ่ และเคาะกะลาพร้อมกัน จนเกิดเสียงเป็นทำนองเพลงมาเรียงร้อย รวมทั้งนำชื่อเรียกเครื่องดนตรีของชนเผ่ามั่นนิ ที่เป็นแหล่งกำเนิดเสียงดังกล่าว นำมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง และเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง ผสมผสานกับชื่อของเครื่องดนตรี ที่ให้กำเนิดเสียงใช้เทคนิคทางภาษา เป็นการเล่นคำพ้องเสียง ที่แสดงถึงเอกลักษณ์ และสื่อความหมายของการแสดงได้อย่างชัดเจน จนเป็นที่มาของชื่อชุดการแสดง มั่นนิ บาแดซ เพื่อเป็นการสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงแนวชนเผ่าอีกชุดหนึ่งของชนเผ่ามั่นนิ ใช้สำหรับเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ของวิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง และบุคคลทั่วไป ที่มีความสนใจในนาฏศิลป์ไทย ตลอดจนเป็นแนวทางการรำชนเผ่า แบบภาคใต้ตามจารีตนาฏศิลป์ไทย รวมทั้งเป็นหลักฐานอ้างอิงทางวิชาการ แก่วงการนาฏศิลป์ไทย หรือผู้ที่สนใจสืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาองค์ประกอบ วิธีการแสดง และกระบวนการทำรำของชาติพันธุ์มั่นนิ บ้านวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบ หลักการ และแนวทางในการประดิษฐ์ทำรำชนเผ่า
3. เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดซ ในรูปแบบการแสดงชนเผ่า โดยศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูลจากตำรา เอกสารทางวิชาการ การสัมภาษณ์ สังเกตการณ์ จากผู้ที่มีความรู้ ตลอดจนบุคคลที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์การแสดง และจัดการสนทนากลุ่ม (Focus Group Discussion) เพื่อตรวจสอบความถูกต้อง และคุณภาพผลงาน เพื่อให้เกิดประโยชน์มากยิ่งขึ้น

ขอบเขตของการวิจัย

3.1 ขอบเขตเนื้อหา

ศึกษาประวัติความเป็นมาและชาติพันธุ์ของม้านิ ด้านรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ และดนตรี ที่ปรากฏในพื้นที่บ้านวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล โดยนำข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ ผู้สร้างสรรค์ได้นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ การแสดงชุด “ม้านิ บาแดซ” เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์แนวชนเผ่า

3.2 ขอบเขตพื้นที่

กลุ่มชาติพันธุ์บ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล

3.3 ขอบเขตด้านเวลา

ระยะเวลา และแผนการดำเนินการสร้างสรรค์ เริ่มตั้งแต่ เดือนมกราคม พ.ศ.2562 ถึง เดือนมีนาคม พ.ศ. 2563

กรอบแนวคิดของการวิจัย





การสร้างสรรค์การแสดง หมายถึง กระบวนการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ชนเผ่าชุด มั่นนิ บาแดช โดยผ่านกระบวนการคิด ซึ่งเป็นการแสดงที่มีทำนองเพลง และดนตรีประกอบทำรำที่สื่อความหมายถึง การเกี่ยวพาราสีของชนเผ่ามั่นนิ ในอำเภอมะนัง จังหวัดสตูล เริ่มจากแนวคิด การออกแบบองค์ประกอบ ของการแสดง รูปแบบการแสดง เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรี และทำนองเพลง การแปรแถว และอุปกรณ์ ที่ใช้ประกอบการแสดง และการออกแบบทำรำโดยประดิษฐ์ ดัดแปลง หรือปรับปรุง ทำรำตามแบบชนเผ่า เข้ากับจารีตนาฏศิลป์ไทย

องค์ประกอบการแสดง หมายถึง ส่วนต่าง ๆ ที่นำมาประกอบสร้างเป็นการแสดงสร้างสรรค์ชุด มัณนิ บาแดช ได้แก่ นักแสดง เครื่องแต่งกาย ทำนองเพลง และเครื่องดนตรี ทำรำ และอุปกรณ์การแสดง เพื่อให้การแสดงชุด มัณนิ บาแดชมีความสมบูรณ์ตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทย

วิธีการแสดง หมายถึง วิธีการนำเสนอการแสดงประเภทการรำชนเผ่า ผสมผสานตามแบบแผน นาฏศิลป์ไทยที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ชุด มัณนิ บาแดช ในรูปแบบการรำชนเผ่า เพื่อแสดงถึงความสามารถของ ผู้แสดง สื่อความหมายถึง การเฉลิมฉลองของชนเผ่ามัณนิ หลังจากที่ออกป่าล่าสัตว์กลับมาได้ด้วยการเล่น ดนตรีประจำชนเผ่าที่เรียกว่า บาแดช

กระบวนการทำรำมัณนิ บาแดช หมายถึง ทำรำต่าง ๆ ที่ร้อยเรียงเข้าด้วยประกอบดนตรี และทำนอง เพลงสื่อความหมายถึง การเฉลิมฉลองของชนเผ่ามัณนิ ที่กลับจากการออกไปในป่าล่าสัตว์มาได้ ด้วยการ บรรเลงเครื่องดนตรีประจำเผ่าของชายหนุ่ม และหญิงสาวชาวมัณนิ ที่อาศัยอยู่ในป่าทางภาคใต้แถบบ้าน วังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล

หลักการ และแนวทางในการประดิษฐ์ทำรำมัณนิ บาแดช หมายถึง หลักการรำแบบชนเผ่า ผสมผสานเข้ากับแบบแผนการแสดงนาฏศิลป์ไทย ประกอบด้วย ทำรำหลัก และทำรำขยายเพื่ออธิบาย ลักษณะเครื่องดนตรีประจำชนเผ่า 3 ชนิด และแนวทางในการคิด การออกแบบประกอบการแสดงที่ สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ชุด มัณนิ บาแดช

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ได้ความรู้เกี่ยวกับกระบวนการ บรรเลงดนตรี และทำนองเพลง ตลอดจนทำรำของชนเผ่า มัณนิในบ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล โดยผู้วิจัยมีการบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์ และบันทึกไว้เป็นภาพนิ่ง
2. เพื่อเป็นหลักฐานอ้างอิงทางวิชาการ และเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์การรำชนเผ่าอื่น ๆ
3. เพื่อพัฒนาทักษะทางด้านนาฏศิลป์ไทยแก่นักเรียนนักศึกษาให้มีคุณภาพทางวิชาชีพเพิ่มขึ้น รวมทั้งบุคคลผู้สนใจนำไปศึกษาค้นคว้าต่อไป

บทที่ 2

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ชนเผ่าม้งหรือเงาะ เป็นชาวป่ากลุ่มหนึ่งที่อาศัยอยู่ในป่าดิบแล้งเทือกเขาบรรทัดทางภาคใต้ของประเทศไทย สามารถอยู่รอดโดยการอาศัยปัจจัยพื้นฐานจากป่า การสร้างสรรค์การแสดงชุด ม้งนินาแดซ ผู้วิจัยได้ศึกษาโดยการเก็บข้อมูลภาคสนามรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับชาวม้งนินา โดยนำเสนอหัวข้อตามลำดับต่อไปนี้

2.1 บริบททั่วไปของม้งนินา

- 2.1.1 ความหมายของม้งนินา
- 2.1.2 เชื้อชาติและประชากร
- 2.1.3 รูปร่างนิสัยและสติปัญญา
- 2.1.4 ที่อยู่อาศัย
- 2.1.5 ลักษณะบ้านเรือน
- 2.1.6 การแต่งกายและเครื่องประดับ
- 2.1.7 อาหาร
- 2.1.8 อาวุธ
- 2.1.9 ดนตรีและนาฏศิลป์
- 2.1.10 ความเชื่อ
- 2.1.11 ประเพณี
- 2.1.12 ลักษณะครอบครัว
- 2.1.13 ภาษา

2.2. หลักการและแนวคิดสร้างสรรค์นาฏศิลป์

- 2.2.1 ความหมายของความคิดสร้างสรรค์
- 2.2.2 องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์
- 2.2.3 กระบวนการคิดสร้างสรรค์
- 2.2.4 หลักการและแนวคิดสร้างสรรค์นาฏศิลป์

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 บริบททั่วไป

มันนี เป็นชนกลุ่มน้อยในภาคใต้ ซึ่งอาศัยอยู่ในฐานะส่วนหนึ่งของป่า สามารถอยู่รอด โดยการอาศัยปัจจัยพื้นฐานจากป่า มีวิถีชีวิตในการใช้วัสดุธรรมชาติ มาประดิษฐ์เครื่องใช้ อาวุธ การหาเก็บของป่า ล่าสัตว์เพื่อยังชีพ และใช้วัสดุธรรมชาติมาเป็นเครื่องปกปิดร่างกาย

2.1.1 ความหมายของมันนี

นักวิชาการได้กล่าวถึงความหมายของมันนีไว้ สรุปได้ดังนี้

จิตร ภูมิศักดิ์ (2535 : 30) ได้กล่าวถึงมันนีไว้ว่า ชาวป่าหรือซาไก ในภาษามลายู แปลว่า ไพร่, เมืองขึ้นหรือชนผู้อยู่ใต้ปกครอง ทั้งนี้เพราะซาไกเป็นชนเผ่าดั้งเดิมในมลายู และเมื่อมลายูได้ครอบครองดินแดนแถบนี้ ซาไกก็ตกเป็นไพร่ได้อำนาจการปกครองนั่นเอง และ “ก้อย” ก็เป็นอีกชื่อหนึ่งที่ใช้เรียกชื่อพวกเงาะหรือมันนี คำว่า “ก้อย” พบว่าปรากฏอยู่ในพระราชนิพนธ์เรื่อง “เงาะป่า” มันนีเรียกตัวเองว่า “มันนี” และพอใจให้คนอื่นเรียกตนเองว่า มันนีหรือโอรังอัสลี แปลว่า คนดั้งเดิม, เจ้าของถิ่นเดิม

สุวัฒน์ ทองหอม (2536 : 3) ได้กล่าวถึงความหมายของมันนีไว้ว่า ชาวมันนีที่อาศัยอยู่ในภาคใต้ทั้ง 3 จังหวัด คือ ในเขตอำเภอมะนัง อำเภอกวนกาหลง อำเภอทุ่งหว้า จังหวัดสตูล ในเขตอำเภอปะเหลียน จังหวัดตรัง และในเขตอำเภอกงหรา อำเภอดงมะดะ อำเภอบาบอน จังหวัดพัทลุง ชนกลุ่มนี้จะเรียกตัวเองว่า “มันนี” คำว่า มันนี เป็นภาษาของชาวเงาะ แปลว่า คน, บ่งบอกถึงความเป็นมนุษย์

สุภาคย์ อินทองคง , ไพบุลย์ ดวงจันทร์ และกานดา กาญจนินาส (2542 : 2245) ได้กล่าวถึงมันนีไว้ว่า มันนีหรือที่ชาวภาคใต้ทั่วไปเรียกกันว่า “เงาะ” เป็นชนกลุ่มน้อยเผ่าหนึ่งในภาคใต้ของประเทศไทย มีความแตกต่างจากคนไทยส่วนใหญ่ทั้งด้านร่างกาย สังคม และวัฒนธรรม อาศัยอยู่ตามป่าเขาโดยอยู่ตามเชิงผาหรือป่าโปร่ง สร้างกระท่อมเล็ก ๆ เป็นที่พักกระเจายอยู่ในเขตจังหวัดต่าง ๆ ของภาคใต้ คือ พัทลุง ตรัง สตูล ยะลา นราธิวาส ตลอดไปจนถึงรัฐเคดาห์ รัฐปาหัง ประเทศมาเลเซีย และบนเกาะสุมาตรา ประเทศอินโดนีเซีย มีผู้เรียกชื่อชนกลุ่มนี้หลายชื่อ เช่น ซาแก เซมัง (Semang) ซินอย (Senoi) โอรัง อัสลี (Orang Asli) ออแก อัสลี นิกรีโต (Negreto) และเงาะ เป็นต้น พวกเขาเรียกตัวเองว่า ก้อย, คะนัง, มันนีหรือมานี

ศูนย์ปฏิบัติการชุมชนเพื่อการศึกษาแบบบูรณาการ (2550 : 73) ได้กล่าวถึงความหมายของม้านิไวว่า คำว่า ม้านิ เป็นคำที่มาจากภาษามอญ-เขมร มีความหมายว่า มนุษย์ ในขณะที่คนทั่วไปในพื้นที่จังหวัดพัทลุง ตรัง และสตูล เรียกชนเผ่านี้ว่า ชาวป่า ซึ่งอาจสืบเนื่องมาจากกรอบความคิดเชิงเปรียบเทียบของสภาพแวดล้อมตัวเองกับสภาพแวดล้อมของชนเผ่านี้เป็นสำคัญ ในขณะที่ประชาชนในจังหวัดยะลา จังหวัดปัตตานี และจังหวัดนราธิวาส ที่เป็นชาวไทยพุทธเรียกม้านิว่า “ซาไก (Sakai)” และชาวไทยอิสลามเรียกม้านิว่า “ซาแก” และคนจำนวนหนึ่งจึงนิยมเรียกชนเผ่านี้ว่าเงาะหรือเงาะป่า

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ความหมายของม้านิได้ว่า ม้านิ เป็นคำที่มาจากภาษามอญ-เขมร แปลว่า มนุษย์ ชาวบ้านทั่วไปในพื้นที่แถบจังหวัดสตูล จังหวัดตรัง และจังหวัดพัทลุง เรียกชนเผ่านี้ว่า ชาวป่า พวกม้านินี้จะพอใจให้คนทั่วไปเรียกตัวเองว่า ม้านิหรือมานิ หรือโอรังฮัสลี แปลว่า คนดั้งเดิม, เจ้าของถิ่นเดิม และ “ก้อย” ก็เป็นอีกชื่อหนึ่งที่ใช้เรียกชื่อเงาะ หรือม้านิ คำว่า ก้อย พบว่า ปรากฏอยู่ในพระราชนิพนธ์เรื่อง “เงาะป่า” แถบจังหวัดพัทลุงเรียกว่า เงาะหรือ เงาะป่า แถบจังหวัดตรัง และจังหวัดสตูลเรียกว่า เงาะป่าหรือชาวป่า ในขณะที่ประชาชนในพื้นที่ จังหวัดยะลา จังหวัดปัตตานี และจังหวัดนราธิวาส ชาวไทยพุทธเรียกม้านิว่า ซาไก ชาวไทยอิสลามเรียกว่า ซาแก คนส่วนใหญ่จะนิยมเรียกชนเผ่านี้ว่า เงาะหรือเงาะป่า

2.1.2 เชื้อชาติและประชากร

นักวิชาการได้กล่าวถึงเชื้อชาติและประชากรของม้านิไว้ สรุปได้ดังนี้

ดร.สุวิไล เปรมศรีรัตน์ (2555 : 36) ได้กล่าวถึงเชื้อชาติ และประชากรของม้านิไว้ว่า ไม่มีหลักฐานชัดเจนว่าสาเหตุใดพวกเงาะป่าภาคใต้ ที่อยู่ในตระกูลนิกริโต ซาไกหรือเขม้งจึงเปลี่ยนชื่อเป็นม้านิ มีการแยกเป็นกลุ่มตามภาษาได้ทั้งหมด 4 กลุ่ม คือ

1. กลุ่มแต้แน้น ใช้ภาษาแต้แน้น มีถิ่นฐานอยู่แถบจังหวัดพัทลุง และสตูล มีประชากรประมาณ 70 คน
2. กลุ่มกันชีว ใช้ภาษากันชีว มีถิ่นฐานอยู่แถบจังหวัดยะลา มีประชากรประมาณ 60 คน
3. กลุ่มตะเตะเต๊ะ ใช้ภาษาตะเตะเต๊ะ มีถิ่นฐานอยู่แถบอำเภอหรือเสาะ และระแงง จังหวัดนราธิวาส มีประชากรประมาณ 40 คน
4. กลุ่มยะฮายย ใช้ภาษายะฮายย มีถิ่นฐานอยู่แถบอำเภอแว้ง จังหวัดนราธิวาส มีประชากรประมาณ 30 คน

สุภาคย์ อินทองคง, ไพบุลย์ ดวงจันทร์ และกานดา กาญจนภาส (2542 : 2245 - 2247) ได้กล่าวถึงเชื้อชาติและประชากรของม้านิไว้ว่า พวกม้านิ เป็นพวกนีกริโต (Negreto) ซึ่งเป็นกลุ่มย่อยของกลุ่มนีโกร เชื้อชาติใหญ่ที่เรียกว่า “นิกรอยด์” (Negroid) นักมานุษยวิทยาบางท่านให้ความเห็นว่า ม้านิ เป็นชนเผ่าเวตดาบนเกาะลังกาวงายเข้ามา ส่วนบางท่านเชื่อว่าเป็นชนเชื้อสายมอญ - เขมรก็มี และว่าเป็นเชื้อสายเดียวกับพวกชาวเขาในมณฑลยูนนานของประเทศจีนก็มี จากคำเรียกชื่อชาวม้านินว่า “โอว์รังฮัสลี” ซึ่งแปลว่า คนเก่าแก่คนดั้งเดิมหรือคนพื้นเมือง และลักษณะของการฝังศพตามประเพณีปฏิบัติของพวกม้านิ คือ ขุดหลุมฝังนอนตะแคง จึงทำให้สันนิษฐานว่าคนกลุ่มนี้ มีประวัติการตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณนี้มาตั้งแต่สมัยหินตอนกลาง และอาจมาตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณนี้ก่อนกลุ่มอื่น ๆ ก็เป็นไปได้ ประชากรม้านิกระจัดกระจายอยู่ทั้งในประเทศไทย และประเทศมาเลเซีย ในประเทศไทยมีประมาณ 500 คน แยกเป็นกลุ่มตามภาษาที่ใช้ได้เป็น 4 กลุ่ม คือ

1. กลุ่มแต้แน้น ใช้ภาษาแต้แน้น มีถิ่นฐานอยู่แถบจังหวัดพัทลุง สตูล มีประชากรประมาณ 70 คน
2. กลุ่มกันชีว ใช้ภาษากันชีว มีถิ่นฐานอยู่แถบอำเภอธารโต จังหวัดยะลา มีประชากรประมาณ 50 คน
3. กลุ่มตะเต๊ะ ใช้ภาษาตะเต๊ะ มีถิ่นฐานอยู่แถบอำเภอหรือเสาะ และระแงะ จังหวัดนราธิวาส
4. กลุ่มยะฮายัย ใช้ภาษายะฮายัย มีถิ่นฐานอยู่แถบอำเภอแว้ง จังหวัดนราธิวาส มีประชากรประมาณ 30 คน

เกี่ยวกับจำนวนประชากรม้านิ ไม่อาจจะกำหนดให้ชัดเจนลงได้ เพราะยากต่อการสำรวจเมื่อประมาณปีพ.ศ. ๒๕๒๖ ชาวอำเภอตะโหมด จังหวัดพัทลุง ผู้หนึ่งให้ข้อมูลว่า เขาพบม้านิบนภูเขาบรรทัดประมาณ 70 คน เมื่อปี พ.ศ. 2523 คณะสำรวจของสถาบันทักษิณคดีศึกษาพบพวกม้านิที่ตำบลลิพัง อำเภอปะเหลียน จังหวัดตรัง มี 20 คน และเมื่อปีพ.ศ. 2528 ชาวตำบลคลองเฉลิม อำเภอกงหรา จังหวัดพัทลุง บอกว่าพบม้านิลงมาอยู่ใกล้หมู่บ้านประมาณ 30 คน

ส่วนม้านิในประเทศมาเลเซียตามรายงานของ Abdul Kadir B. Abdular หัวหน้าศูนย์คนพื้นเมืองแห่งกริด รัฐเปเร เมื่อปีพ.ศ. 2522 ประมาณว่ามีม้านิในประเทศมาเลเซียถึง 70,000 คน แบ่งตามภาษาที่ใช้ประจำกลุ่มเป็น 11 กลุ่มคือ โมด้อย ฮ้องซ้อย อ็อน ประอ่องไต้ย ปะตักไต้ย ฮ้องยาเลาะปะ และละ เนาะสะไมย์ เลาะแตอ่องกัลปะตะ และโมฮอตตอก ม้านิทุกกลุ่มทั้งในภาคใต้ของประเทศไทย และประเทศมาเลเซีย พวกเขาคือว่าเป็นชาวม้านิพวกเดียวกันทั้งสิ้น

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ถึงเชื้อชาติ และประชากรของม้านิได้ว่า ม้านิ เป็นพวก “นีกริโต” ซึ่งเป็นกลุ่มย่อยของกลุ่มเชื้อชาติใหญ่ ที่เรียกว่า “นิกรอยด์” (Negroid) นักมานุษยวิทยาบางท่านให้ความเห็นว่า ม้านิ เป็นชนเผ่าเวตดา บนเกาะลังกา อพยพเข้ามา บางท่านเชื่อว่าเป็นชนเชื้อสายมอญ – เขมร และเป็นเชื้อสายเดียวกับพวกชาวเขาในมณฑลยูนนานของประเทศจีน จากคำเรียกชื่อชาวม้านินว่า “โอรังอัสนี” แปลว่าคนเก่าแก่คนดั้งเดิม สันนิษฐานว่าคนกลุ่มนี้มีประวัติการตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณนี้มาตั้งแต่สมัยหินตอนกลาง และอาจมาตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณนี้ก่อนกลุ่มอื่น ๆ ประชากรม้านิกระจัดกระจาย อยู่ทั้งในประเทศไทย และประเทศมาเลเซีย แยกเป็นกลุ่มตามภาษาที่ใช้ได้เป็น 4 กลุ่มคือ 1. กลุ่มแต้นแอ้น ใช้ภาษาแต้นแอ้น มีถิ่นฐานอยู่แถบจังหวัดพัทลุง สตูล 2. กลุ่มกันซิว ใช้ภาษากันซิว มีถิ่นฐานอยู่แถบจังหวัดยะลา 3. กลุ่มแตะเต๊ะ ใช้ภาษาแตะเต๊ะ มีถิ่นฐานอยู่แถบอำเภอเรือเสาะ และระแงะ จังหวัดนราธิวาส 4. กลุ่มยะฮายัย ใช้ภาษายะฮายัย มีถิ่นฐานอยู่แถบอำเภอแว้ง จังหวัดนราธิวาส ซึ่งจำนวนประชากรม้านิไม่อาจกำหนดให้ชัดเจนลงได้ แบ่งตามภาษาที่ใช้ประจำกลุ่มเป็น 11 กลุ่ม ซึ่งม้านิทุกกลุ่มทั้งในภาคใต้ของประเทศไทย และประเทศมาเลเซีย พวกเขาคือว่าเป็นม้านิด้วยกันทั้งสิ้น



ภาพที่ 1 ประชากรชาวม้านิ

ที่มา : <https://www.pinterest.com/pin/430797520600215779/>

2.1.3 รูปร่างลักษณะ นิสัยและสติปัญญา

นักวิชาการได้กล่าวถึงรูปร่างลักษณะ นิสัยและสติปัญญาของมนันิไว้ สรุปได้ดังนี้ พระอบนะมาตร (2536: 11) ได้กล่าวถึงรูปร่างลักษณะ นิสัยและสติปัญญาของมนันิไว้ว่า เงามะ เป็นคนป่าพวกหนึ่ง รูปร่างเตี้ย ผิวดำ ผมหยิก จมูกแบน เป็นมนุษย์ในตระกูลนิกริโต (NEGRITO) ซึ่งมีอยู่ทั่วไปในแอฟริกากลางและตอนใต้ในเกาะลังกา หมู่เกาะอันดามัน แหลมมลายู หมู่เกาะฟิลิปปินส์และหมู่เกาะต่างๆในทะเลใต้ในแหลมมลายู มีอุปนิสัยชอบสนุก ร่าเริง

สุภาคย์ อินทองคง , ไพบุลย์ ดวงจันทร์ และกานดา กาญจนภาส (2542 : 2251 - 2252) ได้กล่าวถึงรูปร่างลักษณะ นิสัยและสติปัญญาของมนันิไว้ว่า ลักษณะรูปรพรรณสัณฐานของของมนันิ มีส่วนคล้ายคลึงกับกลุ่มชน ซึ่งเป็นกลุ่มเชื้อชาติเดียวกัน คือ พวกนิกริโต ที่อาศัยอยู่ในประเทศแถบแอฟริกา เพียงแต่สูงน้อยกว่า และดำน้อยกว่าเท่านั้นเอง ส่วนสูงของมนันิโดยเฉลี่ย 140 - 150 เซนติเมตร ผู้หญิงต่ำกว่าผู้ชายเล็กน้อย ผิวดำค่อนข้างสีน้ำตาลไหม้ ไม่ได้ด้ามเขียวเหมือนอย่างนิโกร กะโหลกศีรษะกลมมาก ผมหยิกขมวดกลม เป็นกันหอยติดหนังศีรษะ (ไม่อาจใช้หวีซี่ถี่ ๆ ได้ต้องใช้หวีซี่ห่าง ๆ ที่ทำจากไม้ไผ่) คิ้วโตหนา นัยน์ตาสีดำกลมโต ขนตายาวงอน จมูกแบนกว้าง ริมฝีปากหนา ฟันซี่สั้น ๆ แต่ใหญ่ ใบหูเล็ก ท้องป่อง ตะโพกแฟบ นิ้วมือและนิ้วเท้าใหญ่ แข็งแรงลำสัน เดินป่าขึ้นต้นไม้เก่ง นิสัยใจคอโดยปกติ มีนิสัยร่าเริง ยิ้มง่าย อุปนิสัยเยือกเย็น และใจดี พูดน้อย ตรงไปตรงมา ไม่มีเล่ห์เหลี่ยม ไม่ค่อยขยันทำงาน ยอมอดเมื่ออาหารหมดเพียงเพราะเกียจคร้านออกหาอาหาร นับถือผู้ใดแล้วจะเคารพเชื่อฟังอย่างเคร่งครัด แต่ถ้าไม่ชอบใครแล้วก็ยากที่จะเปลี่ยนให้เป็นชอบได้ อดทน กินจุกินเก่ง ถ้ามีอาหารกินก็จะกินตลอดวัน ถ้าไม่มีก็อดได้ เป็นวันสองวัน จิตใจสงบ ไม่ฟุ้งเฟ้อทะเยอทะยาน ไม่มีความคิดที่จะกักตุนอาหารไว้ ไม่สะสมทรัพย์สมบัติ ยินดีอยู่กับป่าเขาชอบหักฝ้ายบ้าน และฉีกผ้าห่มเอามาทำฟืน ก่อไฟเพียงเพราะเกียจคร้าน ที่จะออกไปหาฟืน ผู้หญิงชอบสีแดง ไม่ว่าจะเป็นดอกไม้ เสื้อผ้าหรือขนม ผู้ชายชอบสีขาว เป็นคนช่างสังเกต มนันิกลุ่มที่ได้คลุกคลีกับชาวบ้านจะชอบดื่มสุรา แต่กลุ่มที่ยังอาศัยอยู่ในป่ามีการติดต่อกับชาวบ้านน้อยไม่ดื่มสุรา เช่น กลุ่มที่เขาน้ำเต้า ตำบลลิพัง อำเภอบะเหลียน จังหวัดตรัง ทุกคนไม่ชอบอาบน้ำ และซักเสื้อผ้า เพราะเชื่อว่าทำให้สัตว์ผดุงกลืนล่าสัตว์ได้ยากจึงมักมีเสื้อผ้าเพียงชุดเดียว ถ้าซักผ้าก็จะเปลือยกายจนกว่าผ้าจะแห้ง สติปัญญาของมนันิทั่วไปมีแนวฉลาดหลักแหลม สามารถเรียนรู้สิ่งที่มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของเขาได้เร็ว และมีความจำดี เช่น สามารถเรียนรู้ภาษาของคนกลุ่มอื่นได้อย่างรวดเร็ว โดยเฉพาะคำที่เกี่ยวกับการยังชีพ เด็กมนันิที่ได้เข้าเรียนในโรงเรียน เด็กมนันิทุกคนเรียนหนังสืออยู่ในเกณฑ์ดี ส่วนผู้ใหญ่ที่ไม่ได้รับการศึกษาจะซื่อมากจนดูเหมือนโง่ ไม่รู้อะไรเอาเสียเลย แต่ถ้าได้คุ้นเคย

กับสังคมเมืองบ้าง จะมีความฉลาดไหวพริบทันคน มองเห็นเหตุการณ์ไกลสังเกตได้จากคนที่เห็นหัวหน้ากลุ่มจะเป็นคนฉลาดหลักแหลม มีความคิดก้าวหน้า จึงกล่าวได้ว่าเขาไม่ใช่คนโง่มาแต่กำเนิด หากสภาพแวดล้อม คือ ป่าเขา ทำให้เขาไร้เล่ห์เหลี่ยมมายาจนถูกดูคล้ายกับเป็นคนโง่

บุญเสริม ฤทธาภิรมย์ (2548 : 302-303) ได้กล่าวถึงรูปร่างลักษณะ นิสัยและสติปัญญาของม้านิไว้วว่า ปกติพวกชาวป่าเป็นคนร่าเริงชอบสนุกสนาน โปรดปรานเสียงเพลงและเสียงดนตรี แต่มีนิสัยกลัวผี เพราะมีความเชื่อฝังกันมานาน เป็นคนกินเก่ง กินจุถ้ามีอาหารอยู่ใกล้มือเหลือเฟือก็จะกินทั้งวัน กินไม่เป็นมื้อเป็นคราว แต่ถ้าไม่มีอะไรกินก็ยอมอด มีนิสัยเกียจคร้านไม่ชอบกักตุน และสะสมอาหาร พอใจกับความสุขไปวัน ๆ โอกาสที่คนพวกนี้จะเป็นโรคประสาทจึงมีน้อยมาก เขาไม่มีความเครียดในจิตใจ บางคราวเขายอมหักฟ้านบ้านหุบมันทั้งเฉย ๆ เพื่อเอาทำไม้ฟันก่อไฟ ถอดผ้าห่มกันหนาวโยนเข้ากองเพลิง เพราะเกียจคร้านที่จะออกไปข้างนอกเพื่อเก็บไม้เชื้อไฟ ความเกียจคร้านเป็นอุปสรรคสำคัญในการดำรงชีวิต จึงหมดโอกาสที่จะสร้างสรรค์วัฒนธรรมที่ดงามขึ้นได้ สังคมพวกม้านิไว้วจึงไม่ได้พัฒนาเท่าที่ควร เเงาะป่าผู้ชายจะชอบสีขาวย ผู้หญิงจะชอบสีแดง นุ่งห่มเสื้อผ้าต้องสีแดง ดอกไม้ตัดหุเสียบผมต้องสีแดงเข้าไว้ พวกผู้ชายชอบดื่มเหล้า เรื่องนี้คนเมืองสอนให้ภายหลังเมื่อก่อนเขาไม่รู้จักดื่มสุราของม้านิไว้ว พอดื่มเข้าไปก็ติดใจมีสินค้าอะไรก็มาแลกเหล้า เเงาะป่าไม่ชอบการอาบน้ำหลายวันจึงจะอาบน้ำสักครั้ง เข้าใกล้จึงรู้สึกว่กลิ่นตัวแรง เหตุผลที่พวกเขาไม่อาบน้ำเนื่องจากต้องออกล่าสัตว์เป็นประจำ การอาบน้ำชำระร่างกายทำให้กลิ่นป่าจางไป สัตว์ผิดกลืนจะหลบหนีไป ล่าสัตว์ไม่ได้ผล พวกชาวป่ามีความจำดี ช่างสังเกต ชำนาญในการบุกป่า วิ่งเร็ว เดินหนได้เก่ง เห็นอยู่หลัดๆ หายตัวไปหมดแล้ว

อัมพร ศรประสิทธิ์ และคณะ (2549 : 415- 416) ได้กล่าวถึงลักษณะรูปร่างลักษณะ นิสัยและสติปัญญาของม้านิไว้วว่า ลักษณะโครงสร้างร่างกายของม้านิไว้วบางอย่างคล้ายคลึงกับคนท้องถื่นภาคใต้ ผิวคล้ำ แต่มีลักษณะเฉพาะซึ่งเป็นเอกลักษณ์อย่างชัดเจน คือ หัวกลม หน้าผากแคบ มีผมหยิกขดติดหนังศีรษะ ดวงตากลมโต ขนตายาวอน จมูกแบน ฟันซี่ใหญ่ ใบหูเล็ก และริมฝีปากค่อนข้างหนา มือและเท้าใหญ่ รูปร่างสันทนต์ แข็งแรง ไม่พบผู้มีรูปร่างอ้วนท้วม ความสูงโดยเฉลี่ยของม้านิไว้วอยู่ที่ 150-160 เซนติเมตร ผู้ชายจะสูงกว่าผู้หญิงเล็กน้อย มีความเป็นอยู่เรียบง่าย อุนิสัย มีนิสัยร่าเริง ยิ้มแย้ม พูดน้อย พูดตรงตรงมา หากเป็นผู้หญิงจะเป็นคนขี้อาย มักหลบคนแปลกหน้าเพราะไม่ไว้วางใจผู้มาใหม่โดยเฉพาะผู้หญิงและเด็ก หากพบหรือได้ยินเสียงคนแปลกหน้า มักจะหลบอยู่ในทับ (ที่พักอาศัย) หรือวิ่งหนีเข้าป่า และอาจหลบหนีข้างทางโดยใช้ป่าเป็นที่กำบังตัว จะรอจนกว่าคนแปลกหน้าเหล่านั้นเดินผ่านไป หรือรอจนกว่าจะมั่นใจคนอื่นร้องเรียกหาจึงจะออกจากที่หลบซ่อน ม้านิไว้วจะไม่ชอบการทะเลาะเบาะแว้งไม่ว่าจะ

เป็นหมูนั่นด้วยกันหรือกับบุคคลภายนอก และหากมันมีปัญหาเกี่ยวกับคนภายนอก เช่น ถูกคนภายนอก รบกวนมากเกินไป เขาจะเป็นฝ่ายอพยพโยกย้ายไปอยู่ที่อื่น มันนี้เป็นชนเผ่าที่รักและหวงแหนลูกหลาน มาก โดยจะนำลูกไปด้วยทุกครั้งเมื่อออกหาอาหาร นอกจากนี้ มันยังมีพฤติกรรมบางอย่างที่เป็น ลักษณะเฉพาะของแต่ละคน เช่น ในยามว่างผู้ชายมันยืนสูงอายุมักนั่งสุมใบจาก (ยาเส้น) ส่วนมันผู้หญิง มักอุ้มลูกติดไว้กับตัวสะเอดตัวเองเสมอ

ศูนย์ปฏิบัติการชุมชนเพื่อการศึกษาแบบบูรณาการ (2550 : 75-76) ได้กล่าวถึงรูปร่างลักษณะ นิสัย และสติปัญญาของมันไว้ว่า ชนเผ่ามันมีโครงสร้างของร่างกายค่อนข้างเล็ก แต่สมส่วน มีความสูง ประมาณ 145- 160 เซนติเมตร มัดกล้ามเนื้อของร่างกายทุกส่วนบ่งบอกถึงความแข็งแรง ฝ่ามือและเท้า ค่อนข้างหนา นิ้วเท้าสั้นแข็งแรงช่วยสนับสนุนการเคลื่อนที่ได้รวดเร็วทั้งในป่าทึบและภูเขาสูง สัตว์ ค่อนข้างแดงถึงแดงดำ กะโหลกปกคลุมด้วยผิวหนังที่มีเส้นผมหยิกแนบหนังศีรษะ หากเป็นผู้ชาย ส่วน ผู้หญิงผมจะหยิกฟู ขนาดของกะโหลกกว้างได้สัดส่วนกับคอ และลำตัวซึ่งไม่ใหญ่นัก ใบหน้าค่อนข้างกลม หน้าผากกว้างคางสั้นแหลม ปลายจมูกค่อนข้างบาง ดวงตาสีน้ำตาลอยู่ภายในเบ้าตาที่ไม่ลึก ปากกว้างริมฝีปากหนาเล็กน้อย ฟันแข็งแรงมาก

ราชบัณฑิตยสถาน (2556 : 292) ได้กล่าวถึงรูปร่างลักษณะ นิสัย และนิสัยของมันไว้ว่า เาะ เป็นคนป่าพวกหนึ่ง รูปร่างต่ำเตี้ย ตัวดำ ผมหยิก ในตระกูลนิกริ และตระกูลออสโตรเนเซียน อยู่ในแหลม มลายู เรียกตัวเองว่า ก้อย ได้แก่ พวกเซมิง มันนิหรือมานิ และพวกซาไกหรือเซนอย

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์รูปร่างลักษณะ นิสัยและสติปัญญาของมันได้ว่า รูปร่าง ลักษณะของมันคล้ายคลึงกับพวกนิกริโตที่อาศัยอยู่ในประเทศแอฟริกา แต่มีรูปร่างเตี้ย และผิวดำ น้อยกว่า ส่วนสูงโดยเฉลี่ย 140 - 150 เซนติเมตร ผู้หญิงจะเตี้ยกว่าผู้ชายเล็กน้อย ผิวดำค่อนข้างสี น้ำตาลไหม้ กะโหลกศีรษะกลม ผมหยิกขมวดกลมเป็นกันหอยติดหนังศีรษะ คิ้วหนา นัยน์ตาสีดำ กลม โต ขนตายาวอ่อน จมูกแบนกว้าง ริมฝีปากหนา ฟันซี่สั้น ๆ แต่ใหญ่ ใบหูเล็ก ท้องป่อง ตะโพกแพบ นิ้วมือ นิ้วเท้าใหญ่ แข็งแรง ลำสัน เดินป่าและขึ้นต้นไม้เก่ง มีอุปนิสัยรักสนุก ร่าเริง ยิ้มง่าย เป็นคนช่างสังเกต เยือกเย็น มีความจำดี ฉลาด มีปฏิภาณไหวพริบทันคน มีความคิดก้าวหน้า ใจดี พุดน้อยตรงไปตรงมา ไม่มีเล่ห์เหลี่ยม ไม่ค่อยขยันทำงาน นับถือผู้ใดแล้วจะเคารพเชื่อฟังอย่างเคร่งครัด อดทน กินจุ กินเก่ง จิตใจ สงบ ไม่ฟุ้งเฟ้อ ทะเยอทะยาน ไม่นิยมกักตุนอาหารไว้ ไม่สะสมทรัพย์สินสมบัติ ชอบอยู่กับป่าเขา ผู้หญิง ชอบสีแดง ไม่ว่าจะเป็นดอกไม้ เสื้อผ้า หรือขนม ผู้ชายชอบสีขาว มันนิ กลุ่มที่ได้คลุกคลีกับชาวบ้าน จะ ชอบดื่มสุรา แต่กลุ่มที่ยังอาศัยอยู่ในป่า มีการติดต่อกับชาวบ้านน้อยไม่ดื่มสุรา ส่วนใหญ่ไม่ชอบอาบน้ำ

และชักเสื่อผ้า เพราะเชื่อว่าทำให้สัตว์ผดุงถิ่น ลำสัตว์ได้ยาก มีสติปัญญา ฉลาดหลักแหลม สามารถเรียนรู้ สิ่งที่มีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตได้เร็ว

2.1.4 ที่อยู่อาศัย

นักวิชาการได้กล่าวถึงที่อยู่อาศัยของม้าน้ำไว้ สรุปได้ดังนี้

สุภาศย์ อินทองคง , ไพบุลย์ ดวงจันทร์ และกานดา กาญจนภาส (2542 : 2245 - 2247 - 2249) ได้กล่าวถึงที่อยู่อาศัยของม้าน้ำ ไว้ว่า ม้าน้ำมีพื้นที่อาศัยกระจายอยู่ทางตอนใต้ของประเทศไทย ตลอดไปถึงรัฐเคดาห์และปาหัง ประเทศมาเลเซีย และเกาะสุมาตรา ประเทศอินโดนีเซีย สำหรับในทางภาคใต้ของประเทศไทย สืบย้อนหลังลงไปประมาณ 25 ปี ชนกลุ่มนี้อาศัยอยู่ตามป่าในเขตจังหวัด พัทลุง ตรัง สตูล ยะลา ปัตตานี และนราธิวาส เมื่อปีพ.ศ. 2520 มีผู้พบว่าม้าน้ำ อยู่ในพื้นที่ต่าง ๆ ต่อไปนี้ คือจังหวัดสตูล มีในเขตอำเภอทุ่งหว้า จังหวัดยะลา มีในเขตอำเภอธารโต อำเภอบันนังสตา และอำเภอเบตง บริเวณชายแดนมาเลเซีย จังหวัดนราธิวาส ในเขตอำเภอระแงะและอำเภอแว้งใกล้ชายแดน มาเลเซียเช่นกัน ส่วนในจังหวัดอื่น ๆ มีน้อยเพราะเป็นช่วงที่ทางราชการปราบปราม ผู้ก่อการร้าย พวกเขาจะหลบไปอยู่ในถิ่นอื่น เช่น พวกที่อยู่ใน เขตพัทลุง ตรัง จะอพยพไปอยู่ที่ อำเภอ ทุ่งหว้า จังหวัดสตูล บ้าง ยะลาบ้าง พวกที่อยู่ในเขตจังหวัดนราธิวาส บางกลุ่มก็อพยพไปอยู่ที่จังหวัดยะลาและบางกลุ่มก็หลบหน้า เข้าไปอาศัยอยู่ในเขตประเทศมาเลเซีย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2526 - 2528 พบม้าน้ำอยู่ ในบริเวณภาคใต้ หลายแห่งดังกล่าว แล้วตอนต้นฤดูประเทศที่พวกม้าน้ำเลือก เป็นที่อยู่อาศัยมักจะเป็นเนินสูง ซึ่งอาจจะเรียกว่าเนินเขาสลักภูเขา หรือตามเชิงผา มีป่าสูงใหญ่ปกคลุม โดยทั่วไปเป็นบริเวณที่อยู่ใกล้ลำธารหรือน้ำตกมีสัตว์ให้ล่า เป็นอาหารได้ชุกชุม มีเผือกมันอยู่ในป่าอุดมสมบูรณ์ และเป็น บริเวณที่มีไม้ซางหรือมีอยู่ไม่ไกลนัก เพราะไม้ซางเป็นวัสดุที่สำคัญซึ่งม้าน้ำใช้ทำเป็นอาวุธ คือกระบองคุด พวกม้าน้ำจะรวมกันอยู่เป็นกลุ่ม ๆ กลุ่มละประมาณ 20 - 50 คน จะมีการอพยพโยกย้ายที่อยู่เสมอ ปกติที่แห่งหนึ่งจะอยู่ 3 - 4 วัน หรืออย่างมากไม่เกิน 90 - 15 วัน สาเหตุสำคัญที่ทำให้พวกเขาอพยพ คือ 1) เผือกมันที่อยู่ใกล้ ๆ บริเวณที่อยู่หาได้ยากหรือหมดลง 2) มีคนตายในหมู่บ้านของเขา เพราะเขากลัวผีและกลัวเสือที่จะมาขูดกินศพ 3) เมื่อถ้ำอยู่จนกระทั่งมาถึงบริเวณที่อยู่อาศัย เพราะเขาจะถ้ำอยู่จนกระทั่งใกล้แล้วค่อยขยับเข้าใกล้ที่อยู่เรื่อย ๆ เมื่อมาถึงเมื่อใดก็จะย้ายเมื่อนั้น 4) เมื่อคนภายนอกไปพบและเอ่ยขอลูก เมื่อถึงเวลาอพยพก่อนออกเดินทางเขาจะเอาไข่ได้จากกองไฟมาทาตัวและใบหน้าก่อน เชื่อว่าผีจะจำไม่ได้ตามไป ทำร้ายไม่ถูก สมัยที่ต้องใช้ไม้สีไฟทำไฟเขาจะช่วยกันถูดันไฟติดมือไปด้วยคนละดุน เพื่อความสะดวกในการก่อไฟใหม่ ในการอพยพหัวหน้ากลุ่มจะเป็นผู้เดินนำหน้าและเป็นผู้แบกสัมภาระมากกว่าคนอื่น ๆ เพราะ

ถือว่าหัวหน้าต้องเป็นผู้เสียสละรับภาระมากกว่าคนอื่น การเลือกบริเวณที่อยู่ใหม่ นอกจากจะต้องเป็นบริเวณที่อุดมสมบูรณ์ด้วยอาหาร และน้ำ แล้วจะต้องเป็นบริเวณที่มีผีเจ้าที่ไม่แรงด้วย พวกเขาจะสังเกตจากความรู้สึกสังหรณ์ใจ ใจคอสั่น ขนพอง คือ เมื่อเดินทางผ่านบริเวณใดปรากฏการณ์นี้เกิดขึ้น เขาเชื่อว่าบริเวณนั้นผีเจ้าที่แรงจะเอาเป็นที่อยู่อาศัยไม่ได้ ถ้าผีนั้นจะถูกลงโทษถึงตายแม้จะยังสัตว์ก็ห้ามเด็ดขาด

ในภาคใต้ของประเทศไทยมีเทือกเขาที่ยาวที่สุด คือ เทือกเขานครศรีธรรมราช ที่ทอดผ่านจังหวัดนครศรีธรรมราช สุราษฎร์ธานี ตรัง พัทลุง สตูล และสงขลา โดยส่วนปลายของเทือกเขานี้ไปบรรจบกับเทือกเขาสันกาลาศรีที่ทอดตามแนวพรมแดนไทย-มาเลเซียผ่านจังหวัดยะลา และนราธิวาส บริเวณที่เทือกเขาทอดผ่านประกอบด้วย ป่าดิบชื้น ที่มีความหลากหลายทางชีวภาพสูงมาเป็นเวลานาน จึงเอื้ออำนวยให้ชาวมัณีนีดำรงชีพอยู่ได้ โดยอาศัยทรัพยากรจากป่า ในบริเวณที่อยู่อาศัยซึ่งชาวบ้านตลอดแนวเทือกเขานครศรีธรรมราชนี้ มักจะเรียกเทือกเขานี้ว่าเขาบรรทัดหรือเทือกเขาบรรทัด มีสภาพภูมิประเทศเป็นภูเขาสลับซับซ้อน มีความสูงจากระดับน้ำทะเลระหว่าง 100 - 1,350 เมตร ประกอบด้วยป่าดิบชื้น ป่าดิบเขา มีทุ่งหญ้า และป่าละเมาะกระจายเป็นหย่อมๆ จากระบบนิเวศที่มีความหลากหลายเช่นนี้ จึงเกิดความหลากหลายทางชีวภาพ มีผลให้ชาวมัณนิ (มัณนิ) มีอาหารสำหรับบริโภคตลอดทั้งปี และสามารถดำรงเผ่าพันธุ์ได้ กลุ่มชาติพันธุ์มัณนิ เป็นกลุ่มชนที่ยังดำรงชีวิตด้วยวัฒนธรรมหาของป่าล่าสัตว์ (hunting-gathering Culture) และดำเนินชีวิตอยู่อย่างกลมกลืน กับธรรมชาติ โดยมีป่าเป็นแหล่งวัตถุดิบที่สำคัญ อาหารหลักของมัณนิ ได้แก่ อาหารประเภทแป้ง จากมันป่า หรือกลอยชนิดต่าง ๆ นอกจากนั้นมัณนิยังล่าสัตว์มาเป็นอาหาร เช่น ลิง ค่าง หมูป่า เต่า หมูหริ่ง และกระรอก การปรุงอาหารก็มีเพียงการปิ้ง การย่าง หรือการต้มเท่านั้น แบ่งออกได้ดังนี้

2.1 กลุ่มอพยพเคลื่อนย้ายที่อยู่อาศัยหาของป่าล่าสัตว์แบบดั้งเดิม (mobility forager)

กลุ่มชนมัณนิที่มีวิถีชีวิตวัฒนธรรมแบบนี้ เป็นกลุ่มที่ยังดำรงชีพเหมือนกับที่บรรพบุรุษดำรงมาแต่ครั้งบรรพกาล การสร้างเพิงเล็ก ๆ เป็นที่อยู่อาศัยแบบชั่วคราว ด้วยพืชตระกูลปาล์ม ที่หาได้ในบริเวณนั้น อาหารก็ได้มาจากมันป่า และใช้ลูกดอกอาบยาพิษในการล่าสัตว์ เร่ร่อนหากินไปในเขตป่าที่อุดมสมบูรณ์ มีการติดต่อสัมพันธ์กับกลุ่มชนภายนอกน้อยมาก เช่น กลุ่มเผ่าแฉ่ม บ้านภูผาเพชร อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล กลุ่มเผ่าชาวบ้านราวปลา อำเภอทุ่งหว้า จังหวัดสตูล และกลุ่มเผ่าเปี้ยวบ้านทับทึง อำเภอละอุ่น จังหวัดสตูล



ภาพที่ 2 ที่อยู่อาศัยของชาวมันนิ

ที่มา : <https://www.pinterest.com/pin/430797520600215779/>

2.2 กลุ่มกึ่งสังคมชุมชน (semi-sedentary)

กลุ่มมันนิที่เป็นกลุ่มกึ่งสังคมชุมชน คือ กลุ่มที่ได้มีการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตจากแบบดั้งเดิมบ้าง เนื่องจากถูกบีบคั้นจากสภาพป่า ที่ขาดความอุดมสมบูรณ์ จึงได้มีการติดต่อสัมพันธ์ กับกลุ่มคนภายนอก เพื่อความอยู่รอดของกลุ่ม มันนิกลุ่มนี้จะดำรงชีวิตด้วยการหาของป่ามาขาย เช่น สัตว์ป่าราคาแพง น้ำผึ้ง สะตอ ถั่วลิสง ไม้ป่า หรือสมุนไพร บางชนิดเมื่อชาวมันนินำมาขาย ก็จะนำเงินไปซื้อข้าวสาร เนื้อหมู ขนหมู และมันนิมีการหาหัวมันป่า และล่าสัตว์มากินเอง บ้างมีการตั้งบ้านเรือนที่ถาวรขึ้น มีการเลี้ยงสัตว์ เช่น สุกร แต่ยังไม่มีรู้จักการเกษตร หรือการเพาะปลูกใด ๆ กลุ่มชนที่มีลักษณะวิถีชีวิตแบบดังกล่าวนี้ มีแนวโน้มความเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วมาก โดยปัจจัยที่ส่งผลดังกล่าว คือ สภาพป่าที่ขาดความอุดมสมบูรณ์ กับการที่จำเป็นต้องติดต่อสัมพันธ์ กับกลุ่มชนภายนอก กลุ่มมันนิที่มีลักษณะเป็นกลุ่มกึ่งสังคมเมือง ได้แก่ กลุ่มเผ่าแขวงผาเพชร ตำบลปาล์มพัฒนา อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล และกลุ่มเผ่าไข่มุกบ้านเจ้าพะ ตำบลปะเหลียน อำเภอปะเหลียน จังหวัดตรัง

2.3 กลุ่มตั้งถิ่นฐานถาวร (sedentary)

ชาวมันนิที่เป็นกลุ่มสังคมเมืองเต็มรูปแบบ เป็นกลุ่มที่มีพัฒนาการ มาจนมีวิถีชีวิตไม่ต่างจากชาวบ้านพื้นราบทั่วไป กล่าวคือ คนกลุ่มนี้มีการตั้งบ้านเรือน หรือที่อยู่อาศัยแบบถาวร มีการเลี้ยงไม้จำพวกยางไม้หลุมพอง มาเป็นเสาบ้าน และฝาบ้านใช้สังกะสี หรือกระเบื้องมุงหลังคา

ดำรงชีวิตด้วยการทำสวนยางพาราเป็นหลัก รู้จักการเพาะปลูกข้าวไร่ เลี้ยงไก่ บางคนมีการแต่งกายแบบสมัยใหม่ สวมเสื้อเชิ้ต กางเกงยีนส์ รองเท้าผ้าใบ รู้จักค่าของเงิน และใช้เงินในการแลกเปลี่ยน บางคนชอบดูโทรทัศน์ และขับรถมอเตอร์ไซด์ กลุ่มมันนี่ที่มีลักษณะเช่นนี้ คือ กลุ่มบ้านคลองตง ตำบลปะเหลียน และกลุ่มมันนี่บ้านเขาน้ำเต้า ตำบลลิพัง อำเภอปะเหลียน จังหวัดตรัง และกลุ่มมันนี่บ้านทับท่งรีสอร์ท บ้านทับท่งทอง ตำบลน้ำผุด อำเภอละงู จังหวัดสตูล กลุ่มชาติพันธุ์มันนี่ที่มีวิถีชีวิตทั้ง 3 ลักษณะ ในปัจจุบันอาศัยอยู่ในเขตพื้นที่ 4 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดตรัง สตูล พัทลุง และสงขลา พื้นที่รับผิดชอบของเขตรักษาพันธุ์สัตว์ป่าเทือกเขาบรรทัด และเขตอุทยานแห่งชาติทะเลบัน จังหวัดสตูล และเขตรักษาพันธุ์สัตว์ป่าโดนงาช้าง จังหวัดสงขลา โดยกระจายกันอยู่ในแต่ละพื้นที่ และมีลักษณะวิถีชีวิตที่กำลังเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว โดยมีปัจจัยหลักมาจากความสมบูรณ์ของสภาพพื้นที่ป่าที่ลดน้อยลง จนไม่พอเพียงต่อการดำรงชีวิต

บุญเสริม ฤทธาภิรมย์ (2548: 302-303) ได้กล่าวถึงที่อยู่อาศัยของมันนี่ไว้ว่า มันนี่เป็นชาวป่าเร่ร่อนอยู่ไม่เป็นที่เป็นทาง ไม่ชอบอยู่ที่ไหนนานๆ ที่อยู่ของชาวป่าเรียกว่า “ทับ” จะเลือกทำเลที่สูงอยู่ใกล้แหล่งน้ำ มีอาหารสมบูรณ์ เมื่อเลือกที่ทางได้เหมาะสมแล้ว ก็จะช่วยกันแผ้วถางบริเวณที่อยู่ให้โล่งเตียน ทับที่สร้างขึ้นโดยใช้กิ่งไม้ที่มีง่ามทำเป็นตอหม้อ ยกแคร่ขึ้นมาสูงจากพื้นดินประมาณ 1 คอก ตัวแคร่กว้างประมาณ 1 คอก ค่อนข้างแคบ ถ้าเป็นทับ (กระท่อม) คนโสดก็มีแคร่เดียว ทับผิวเมียก็มี 2 แคร่อยู่ใกล้กันเว้นที่ตรงกลางไว้ หลังคาสร้างแบบเพิงหมาแหงน ใช้เสาไม้ 4 ต้น 2 ต้นข้างหน้าสูงขนาดท่วมหัว และ 2 ต้นข้างหลังสูงจากพื้นดินเล็กน้อย ใช้เชือกผูกโครงหลังคา โดยใช้ใบไม้มามุงแบบสวกๆ ไม่ค่อยมิดชิดนัก กันแดดได้แต่กันฝนไม่ได้ หน้าฝนพวกชาวปามักเข้าไปอาศัยตามในถ้ำ พวกชาวป่าจะสร้างทับ (ที่พัก) เป็นวงกลม โดยปล่อยตรงกลางโล่งไว้ หันหน้าทับทุกหลังเข้าหาตรงกลางแล้วปลูกกระโจมไว้หลังหนึ่งเป็นที่สำหรับนัดชุมนุม ไว้สำหรับนั่งร้องเพลงเพื่อความสุขสนาน ลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งคือ ฝาของทับจะกันเพียงด้านเดียว ด้านหนึ่งเปิดโล่งไว้ เพื่อสะดวกในการลุกหนีเมื่อมีเหตุร้าย ก่อไฟไว้ตลอดเวลา ไฟให้ความอบอุ่น ไว้ย่างเนื้อสัตว์และป้องกันสัตว์ร้ายที่จะมาทำร้ายในเวลากลางคืน ไฟช่วยไล่ผี พวกชาวป่าเชื่อว่าที่มีดทุกแห่งมีผี ประการสำคัญคือ ถ้าไฟดับแล้วจุดขึ้นใหม่ได้ยากจึงต้องรักษาให้ลุกโชนตลอดเวลา ก็นึกคิดเหมือนกันในแถบนี้มีฝนตกชุกคงลำบากสำหรับเขาแน่นอน แคร่นอนพวกชาวปาค่อนข้างคับแคบ พวกเขาชอบนอนตะแคงเพราะสะดวกในการลุกขึ้น ชาวป่าจะไม่นอนหงายเป็นอันขาด กฎของการนอนจะเอาเท้าเข้าข้างใน หันศีรษะออกนอก

เขารักเท่ายิ่งกว่าศีรษะ เท่านั้นแหละที่จะพาเขาไปไหนต่อไหนได้ จึงระมัดระวังไม่ให้เท้าเจ็บ หากเท้าเจ็บขึ้นมาเท่ากับตกที่นั่งลำบาก ถ้าเสือแอบย่องเข้ามาตะปบศีรษะเข้า ยังมีโอกาสสลักหนีทัน หากอาการหนักก็ให้ตายเสียรู้แล้วรู้รอดไป จะได้ไม่ต้องทรมาน กฎอีกข้อหนึ่งของพวกชาวป่า ผัวเมียจะไม่ร่วมประเวณีกันภายในห้าปีเป็นอันตราย เป็นข้อห้ามอย่างหนึ่งผีเรือนจะทำร้ายภายหลัง อีกประการหนึ่งห้าปีก่อนข้างคับแคบนอนได้คนเดียวก็ได้แต่นอนมองดูตากันเท่านั้นจึงอาศัยสุ่มทุมพุ่มไม้ใกล้จอมปลวกที่เร้นลับเป็นที่เสพลูกกัน

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ที่อยู่อาศัยของม้านี้ได้ว่า พวกม้านี้จะอาศัยกระจัดกระจายอยู่ทางตอนใต้ของประเทศไทยตลอดไปถึงรัฐเคดาห์ รัฐปาหัง ประเทศมาเลเซีย และเกาะสุมาตรา ประเทศอินโดนีเซีย สำหรับทางภาคใต้ของประเทศไทยชนกลุ่มนี้อาศัยอยู่ตามป่าในเขตจังหวัดพัทลุง ตรัง สตูล ยะลา ปัตตานี และนราธิวาส ภูมิประเทศที่พวกม้านี้เลือกเป็นที่อยู่อาศัยมักจะเป็นเนินเขาสลับภูเขาหรือตามเชิงผา มีป่าสูงใหญ่ปกคลุม โดยทั่วไปเป็นบริเวณที่อยู่ใกล้ลำธารหรือน้ำตก มีสัตว์ให้ล่าเป็นอาหารได้ชุกชุม มีเผือกมันอุดมสมบูรณ์ และเป็นบริเวณที่มีไม้ซางหรือมีอยู่ไม่ไกลนักเพราะไม้ซางเป็นวัสดุที่สำคัญซึ่งม้านี้ใช้ทำเป็นอาวุธ คือ กระบอกตุ๊ดจะอยู่เป็นกลุ่ม ๆ กลุ่มละประมาณ 20 - 50 คน จะมีการอพยพโยกย้ายที่อยู่เสมอ สาเหตุสำคัญที่ทำให้พวกเขาอพยพ คือ 1) เผือกมันที่อยู่ใกล้ ๆ บริเวณที่อยู่หาได้ยากหรือหมดลง 2) มีคนตายในหมู่บ้าน ของเขา เพราะเขากลัวผีและกลัวเสือที่จะมาขุดกินศพ 3) เมื่อถ้ำอุจจาระมาถึงบริเวณที่อยู่อาศัย เพราะเขาจะถ่ายอุจจาระจากที่ไกลแล้วค่อยขยับเข้าใกล้ที่อยู่เรื่อย ๆ เมื่อมาถึงเมื่อใด ก็ย้ายเมื่อนั้น 4) เมื่อคนภายนอกไปพบและเอ่ยขอลูก เมื่อถึงคราวอพยพก่อนออกเดินทางเขาจะเอาขี้เถ้าออกจากกองไฟท้าวและหน้าก่อน เชื่อว่าผีจะจำไม่ได้ตามไปทำร้ายไม่ถูก สมัยที่ต้องใช้ไม้สไฟทำไฟเขาจะช่วยกันถือดันไฟติดมือไปด้วยคนละดัน เพื่อความสะดวกในการก่อไฟใหม่ ในการอพยพหัวหน้ากลุ่มจะเป็นผู้เดินนำหน้าเป็นผู้แบกสัมภาระ มากกว่าคนอื่น ๆ เพราะถือว่าหัวหน้าต้องเป็นผู้เสียสละรับผิดชอบมากกว่าคนอื่น การเลือกบริเวณที่อยู่ใหม่ นอกจากจะต้องเป็นบริเวณที่อุดมสมบูรณ์ด้วยอาหารและน้ำแล้ว จะต้องเป็นบริเวณที่มีผีเจ้าที่ไม่แรงด้วยพวกเขาจะสังเกตจากความรู้สึกสังหรณ์ใจ ใจคอสัน ขนพอง คือ เมื่อเดินทางผ่านบริเวณใดปรากฏการณ์นี้เกิดขึ้น เขาเชื่อว่าบริเวณนั้นผีเจ้าที่แรงจะเอาเป็นที่อยู่อาศัยไม่ได้ ถ้าฝ่าฝืนจะถูกลงโทษถึงตายแม้จะยิงสัตว์ก็ห้ามเด็ดขาด บริเวณที่เทือกเขาทอดผ่านประกอบด้วยป่าดิบชื้น ที่มีความหลากหลายทางชีวภาพสูงมาเป็นเวลานาน จึงเอื้ออำนวยให้พวกม้านี้ดำรงชีพอยู่ได้ โดย

อาศัยทรัพยากรจากป่า ในบริเวณที่อยู่อาศัยมีสภาพภูมิประเทศเป็นภูเขาสลับซับซ้อน มีความสูงจากระดับน้ำทะเลระหว่าง 100 - 1,350 เมตร ประกอบด้วย ป่าดิบชื้น ป่าดิบเขา มีทุ่งหญ้า และป่าละเมาะกระจายเป็นหย่อม ๆ จากระบบนิเวศที่มีความหลากหลายเช่นนี้จึงเกิดความหลากหลายทางชีวภาพ มีผลให้ชาวมัณีนี้อาหารสำหรับบริโภคตลอดทั้งปีและสามารถดำรงเผ่าพันธุ์อยู่ด้วย กลุ่มชาติพันธุ์มณี เป็นกลุ่มชนที่ยังดำรงชีวิตด้วยวัฒนธรรมหาของป่าล่าสัตว์ และดำเนินชีวิตอยู่อย่างกลมกลืนกับธรรมชาติ อาหารหลักของมณี ได้แก่ อาหารประเภทแป้ง มันป่า หรือกลอยชนิดต่าง ๆ นอกจากนี้มันนียังล่าสัตว์ป่ามาเป็นอาหาร เช่น ลิง ค่าง หมูป่า เต่า หมูหริ่ง และกระรอก การปรุงอาหารก็มีเพียงการปิ้ง การย่าง หรือการต้มเท่านั้น

มณีในภาคใต้ แบ่งออกได้เป็น 3 กลุ่ม คือ

1. กลุ่มอพยพเคลื่อนย้ายที่อยู่อาศัยของปาล่าสัตว์แบบดั้งเดิม ได้แก่ กลุ่มเผ่าแหม่ บ้านภูผาเพชร อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล กลุ่มเผ่าชาบ้านราวปลา อำเภอทุ่งหว้า จังหวัดสตูล และกลุ่มเผ่าเปียว บ้านทับทึง อำเภอละงู จังหวัดสตูล

2. กลุ่มที่มีลักษณะเป็นกลุ่มกึ่งสังคมเมือง เป็นกลุ่มที่ได้มีการเปลี่ยนแปลงวิถีชีวิตจากแบบดั้งเดิมบ้างเนื่องจากถูกบีบคั้นจากสภาพป่าที่ขาดความอุดมสมบูรณ์ จึงได้มีการติดต่อสัมพันธ์กับกลุ่มคนภายนอกเพื่อความอยู่รอด มณีกลุ่มนี้จะดำรงชีวิตด้วยการหาของป่ามาขาย มีการเลี้ยงสัตว์ เช่น สุนัข แต่ยังไม่รู้จักการเกษตรหรือการเพาะปลูกใด ๆ กลุ่มชนเผ่าที่มีลักษณะวิถีชีวิตแบบดังกล่าวนี้นี้ ได้แก่ กลุ่มเผ่าแซกผาเพชร ตำบลปาล์มพัฒนา อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล และกลุ่มเผ่าไช้บ้านเจ้าพะ ตำบลปะเหลียน อำเภอปะเหลียน จังหวัดตรัง

3. กลุ่มตั้งถิ่นฐานถาวร ชาวมณีที่เป็นกลุ่มสังคมเมืองเต็มรูปแบบ เป็นกลุ่มที่มีพัฒนาการมาจนมีวิถีชีวิตไม่ต่างจากชาวบ้านทั่วไป คือ กลุ่มมณีบ้านคลองตง ตำบลปะเหลียน และกลุ่มมณีบ้านเขาน้ำเต่า ตำบลลิพัง อำเภอปะเหลียน จังหวัดตรัง และกลุ่มมณีบ้านทับทึงรีสอร์ท บ้านทับทึงทอง ตำบลน้ำผุด อำเภอละงู จังหวัดสตูล

2.1.5 ลักษณะบ้านเรือน

นักวิชาการได้กล่าวถึงลักษณะบ้านเรือนของมณีไว้ สรุปได้ดังนี้

สุภาศย์ อินทองคง , ไพบูลย์ ดวงจันทร์ และกานดา กาญจนภาส (2542 : 2250) ได้กล่าวถึงลักษณะบ้านเรือนของมณี ไว้ว่า ลักษณะบ้านเรือนที่อยู่อาศัยของพวกมณีเรียกกันโดยทั่วไป

ว่า "ทับ" จะทำเป็นกระโจมหรือเพิงหมาแหงนแบบง่าย ๆ ถ้าเป็นรูปกระโจมก็เอาใบไม้มาสุ่ม ๆ เข้าให้เป็นรูปกระโจม ถ้าเป็นรูปเพิงหมาแหงน จะทำแบบง่าย ๆ คือ ใช้ไม้อะไรก็ได้ โดยมากจะใช้ ไม้ไผ่เพราะหาได้ง่ายและทำเป็นง่ามได้ง่าย นำมายกเป็นเสา 4 เสา เป็นโครงหลังคา ด้านหน้าสูงพอเลยศีรษะ ด้านหลังสูงจากพื้นดินประมาณ 1 คอก หรือไม่ต้องมีก็ได้ กว้างประมาณ 3 คอก หลังคามุงด้วยใบไม้อะไรก็ได้ที่ใบใหญ่ ๆ โดยมากจะใช้ใบกล้วยป่าหรือใบปุด เอาใบไม้เหล่านี้สุ่ม ๆ ลงไปอย่างหยาบ ๆ จึงคุ้มแดดคุ้มฝนไม่ค่อยได้ เวลาฝนตกจะเปียกหมด ตัวเพิงหมาแหงนจะกั้นฝาเพียงด้านเดียวและกั้นเพียงหยาบ ๆ เช่นเดียวกับการมุงหลังคาหรือไม่กั้นก็มี ส่วนอีกด้านหนึ่งจะไม่กั้น แต่จะก่อไฟไว้ตลอดเวลา ไฟจะดับไม่ได้ เพื่อให้ความอบอุ่นและให้แสงสว่างเวลากลางคืน และถ้าดับลงกว่าจะก่อได้ใหม่ก็ต้องลำบากอีก ภายในทับจะยกแคร่ไม้ไผ่สูงจากพื้นดินประมาณ 1 คอก ตัวแคร่กว้างประมาณ 1 คอกครึ่ง กะว่าพอนอนได้คนเดียว ถ้าเป็นทับของคนมีครอบครัวแล้วจะมีแคร่ ๒ แคร่ มีกองไฟอยู่ระหว่างกลางแคร่ทั้งสอง ผัวเมียจะนอนคนละแคร่ไม่ได้นอนด้วยกัน ถ้าไม่ยกทำเป็นแคร่ก็เพียงแต่เอาไม้ไผ่หรือต้นปุดมาเรียงลงกับพื้นดิน การนอนจะนอนหันศีรษะออกนอกทับ เอาเท้าเข้าข้างใน พวกเขาให้เหตุผลว่าเท้าสำคัญกว่าศีรษะ จะไปไหนมาไหนได้ด้วยเท้า หายอาหารได้ด้วยเท้า และหนีภัยได้ด้วยเท้า ถ้าเท้าเป็นอันตรายจะเป็นเรื่องลำบากมาก การนอนเอาศีรษะออกข้างนอกนี้ ถ้าเสือมากัดก็จะได้กัดศีรษะให้ตายเสียเลย ไม่ต้องเป็นคนพิการลำบากอยู่ต่อไป จากสภาพทับที่ไม่แข็งแรงและไม่มิดชิดเช่นนี้ ผัวเมียชาวมัณีนิจึงมีประเพณีปฏิบัติอย่างหนึ่ง คือนอนคนละแคร่ และไม่ร่วมประเวณีกันในทับเด็ดขาด พวกเขาจะชวนกันไปร่วมประเวณีกันในป่า ใช้ธรรมชาติป่าเขาเป็นที่กำบัง โดยใช้สำนวนว่าไป "ขุดมัน" บริเวณที่ผัวเมียร่วมประเวณีกัน เขาจะทำเครื่องหมาย "ปักกำ" ไว้ที่ปากทางเข้า เป็นที่หมายรู้กันว่าทางนี้ห้ามผ่าน หลังขุดมันหรือร่วมประเวณีกันเสร็จแล้ว เขาจะลงเล่นน้ำด้วยกันในลำธารอย่างสนุกสนาน แล้วหาดอกไม้สีแดงทัดหูเดินกลับบ้าน

ศูนย์ปฏิบัติการชุมชนเพื่อการศึกษาแบบบูรณาการ (2550 : 78- 80) ได้กล่าวถึงบ้านเรือนของมัณนิไว้ว่า บ้านเรือนของมัณนิ เรียกว่า "ทับ" เป็นที่พักชั่วคราวที่สร้างขึ้น การสร้างทับเริ่มจากการตัดต้นไม้ขนาดเล็กออกเพื่อให้เป็นลานโล่ง หลังจากนั้นผู้หญิงและเด็กจะช่วยกันกวาดพื้นดินให้สะอาด ส่วนผู้ชายในแต่ละครอบครัวจะไปหาไม้และใบพืชที่มีขนาดใหญ่ ซึ่งได้แก่ ใบกล้วย ใบพืชตระกูลปาล์ม อาทิ ใบชิง ใบหมากพอน ใบหมากเจ หรือใบหวาย เพื่อนำมาใช้สำหรับมุงหลังคา การก่อสร้างเริ่มจากปักเสาไม้ 2 เสาให้มีระยะห่างเหมาะสมกับความจุของสมาชิกภายในครอบครัว หากเป็นทับชายโสดระยะห่างระหว่างเสาประมาณ 140-160 เซนติเมตร สำหรับทับครอบครัวนั้นจะมีระยะห่างระหว่างเสามากกว่าทับชายโสด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับสมาชิกของครอบครัวเป็นสำคัญ หากครอบครัวมีลูกเล็กๆประมาณ 3- 4 คน ขนาด

ความกว้างระหว่างเสาประมาณ 350 เซนติเมตร การปักเสามักจะปักให้เอนไปทางด้านหลังเล็กน้อย เพื่อให้ร่มของเสารองรับกับไม้ที่พาดจากด้านหลังมายึดกับเสาให้แน่น ระหว่างเสามีไม้พาดเสมือนหนึ่งเป็นคานายึดระหว่างเสา เสร็จแล้วจะนำใบพืชที่มีขนาดใหญ่มาพาดบนคานเป็นหลังคา เมื่อทับสร้างเสร็จ มองคล้ายกับเป็นเพิงที่ด้านหน้าเปิดกว้างเป็นทางเข้า ส่วนด้านหลัง หลังคาจรดดิน บริเวณด้านหน้าและทั้งสองข้างโล่ง มองเห็นได้ทั้ง 3 ด้าน การออกแบบการสร้างทับลักษณะนี้จะไม่กั้วลกับละอองน้ำฝนที่สาดเข้ามาทางด้านข้าง เนื่องจากในป่าทึบจะไม่มีการสะสมที่พาดมาทางด้านข้างแต่อย่างใด มีแต่หยาดฝนทางแนวดิ่งเท่านั้น และถึงแม้ฝนจะตกหนักหลังคาทับก็ป้องกันฝนได้ เนื่องจากเหนือหลังคาทับขึ้นไปมีร่มคันใหญ่ของเรือนยอดไม้ยืนต้นหลายคันแผ่ซ้อนกันเป็นชั้นๆ เพื่อบังฝนให้อยู่แล้ว ภายในทับจะสร้างแคร่ไม้พากวางตามแนวลึกของทับ โดยหันหัวออกด้านนอกปลายเท้าวางไว้ด้านใน ไม้ที่ใช้ทำพากสำหรับนอนนั้นเป็นลำต้นด้านนอกของต้นหมากเจ เนื่องจากหมากเจเป็นพืชใบเลี้ยงเดี่ยวที่มีลำต้นตรงผิวเรียบไม่แตกกิ่งเหมือนพืชใบเลี้ยงคู่ ทำให้ไม่เจ็บหลังเมื่อล้มตัวลงนอน ขนาดของแคร่ไม้พาก ถ้าเป็นชายโสดจะมีขนาดเล็ก กว้างประมาณ 65-75 เซนติเมตร ความยาวสอดคล้องกับความสูงของเจ้าของ หากเป็นแคร่ไม้พากของทับที่มีครอบครัว ความกว้างจะสอดคล้องกับสมาชิก ภายในทับจะมีกองไฟขนาดย่อม ไม้ฟืนจะติดไฟอยู่ตลอดเวลาทั้งนี้เพื่อความอบอุ่น ไล่แมลง และใช้ปรุงอาหาร เผา ปิ้ง หรือหุงข้าว ให้เด็กเล็ก การจุดไฟจะใช้เชื้อของต้นเตาร้าง ซึ่งเป็นพืชตระกูลปาล์มชนิดหนึ่งเสียบเข้ากับกิ่งไม้แห้งที่ผ่าซีก นำหวายเส้นขนาดเล็กๆ มาสอดเข้ากับกิ่งไม้ดังกล่าว แล้วใช้เท้าเหยียบให้ติดกับพื้นดิน หลังจากนั้นใช้มือดึงเส้นหวายกลับไปกลับมาอย่างรวดเร็ว ทำให้หวายเสียดสีกับกิ่งไม้ เกิดเป็นความร้อนจนติดไฟ ไฟก็จะติดจะติดเชื้อต้นเตาร้างและติดกิ่งไม้ เส้นหวายก็จะขาดออกจากกัน การจุดไฟก็แล้วเสร็จจึงนำกิ่งไม้ที่ติดไฟไปก่อไฟโดยใช้ไม้ฟืนเป็นเชื้อเพลิง และมีการเติมไม้ฟืนเป็นครั้งคราวเพื่อให้ไฟติดอยู่ตลอดเวลา สิ่งที่น่าสนใจคือ ไม้ฟืนที่ใช้เป็นเชื้อเพลิงจะติดไฟได้ง่ายมาก แม้ว่าจะโดนน้ำฝนเปียกก็สามารถติดไฟได้เหมือนไม้ฟืนแห้ง นอกจากนั้นภายในทับยังเป็นที่เก็บเสื้อผ้า กระสอบใส่ของที่สานด้วยใบเตย เครื่องมือล่าสัตว์ที่ประกอบด้วยกระบอกลูกข่างที่ใช้สำหรับเป่าลูกดอก ที่เรียกว่า “กระบอกลูกข่าง” ซึ่งนิกรโตเรียกว่า บอเลา และกระบอกลูกข่างสำหรับเก็บลูกดอก สิ่งของเหล่านี้ล้วนแขวนไว้ใต้เพิงหลังคาทั้งสิ้น ยกเว้นกระบอกลูกข่างที่ฝังไว้ข้างแคร่ไม้พากข้างตัวเวลานอน

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ลักษณะบ้านเรือนของม้งนิ ได้ว่า ที่อยู่อาศัยของพวกม้งนิเรียกกันว่า “ทับ” ลักษณะเป็นเพิงหมาแหงน ถ้าเป็นรูปกระโจมก็เอาใบไม้มาสม ๆ เข้าให้เป็นรูปกระโจม ถ้าเป็นรูปเพิงหมาแหงนก็ทำแบบง่าย ๆ คือ ใช้ไม้อะไรก็ได้ โดยมากจะใช้ ไม้ไผ่ เพราะหาได้ง่ายและทำ

เป็นง่ามได้ง่าย นำมายกเป็นเสา 4 เสา เป็นโครงหลังคา ด้านหน้าสูงพอเลยศีรษะ ด้านหลังสูงจากพื้นดินประมาณ 1 ศอก หรือไม่ต้องมีก็ได้ กว้างประมาณ 3 ศอก หลังคามุงด้วยใบไม้ใหญ่ ๆ เช่น ใบกล้วยป่า หรือใบปุด เอามาสุ่ม ๆ ลงไปอย่างหยาบ จึงคุ้มแดดคุ้มฝนไม่ค่อยได้ เวลาฝนตกจะเปียกหมด ตัวเพิงหมาแหงนจะกันผาด้านเดียวกับการมุงหลังคาหรือไม่ก็เหมือนกัน ส่วนอีกด้านหนึ่งจะไม่กัน แต่จะก่อไฟไว้ตลอดเวลาดับไม่ได้ เพื่อให้ความอบอุ่นและให้แสงสว่างเวลากลางคืน และถ้าดับลงกว่าจะก่อได้ใหม่ก็ต้องลำบากอีก ภายในกระโจมหรือเพิงหมาแหงนจะยกแคร่ไม้ไผ่สูงจากพื้นดินประมาณ 1 ศอก ตัวแคร่กว้างประมาณ 1 ศอกครึ่ง นอนได้คนเดียว ถ้าเป็นพับของคนมีครอบครัวแล้วจะมีแคร่ 2 แคร่ มีกองไฟอยู่ระหว่างกลางแคร่ทั้งสอง ผัวเมียจะนอนแยกคนละแคร่ไม่นอนด้วยกัน ถ้าไม่ยกเป็นแคร่ก็เพียงแต่เอาไม้ไผ่หรือต้นปุดมาเรียงลงพื้นดิน การนอนจะนอนหันศีรษะ ออกนอกเอาเท้าเข้าไปในพับ โดยให้เหตุผลว่าเท้าสำคัญกว่าศีรษะไป ไหนมาไหนได้ด้วยเท้า หาอาหารได้ด้วยเท้า และหนีภัยได้ด้วยเท้า ถ้าเท้าเป็นอันตรายจะเป็นเรื่องลำบากมาก การนอนเอาศีรษะออกนอกนี้ ถ้าเสือมากัดก็จะได้กัดศีรษะให้ตายเสียเลย ไม่ต้องเป็นคนพิการลำบากอยู่ต่อไป จากสภาพบ้านที่ไม่แข็งแรงและไม่มิดชิดเช่นนี้ ผัวเมียจึงมีประเพณีปฏิบัติอย่างหนึ่ง คือนอนคนละแคร่และไม่ร่วมประเวณีกันในพับเด็ดขาด

2.1.6 การแต่งกายและเครื่องประดับ

นักวิชาการได้กล่าวถึงการแต่งกายและเครื่องประดับของม่านนิไว้ ดังนี้

สุภาคย์ อินทองคง , ไพบูลย์ ดวงจันทร์ และกานดา กาญจนภาส (2542 : 2250 - 2251) ได้กล่าวถึง ลักษณะการแต่งกายและเครื่องประดับของชาวม่านนิไว้ว่า สมัยก่อนพวกม่านนิจะใช้ใบไม้ เปลือกไม้ หรือตะไคร้ น้ำที่เกาะเป็นแผ่นตามก้อนหินใหญ่ ๆ ในป่า (ตะไคร้น้ำชนิดนี้มีเส้นใยสีดำ เอามาผึ่งตากแห้ง) เอามาถักทอเป็นเครื่องนุ่งห่ม การแต่งกายของผู้หญิงนุ่งยาวระดับหัวเข่าหรือครึ่งน่อง ใช้ผ้าคาดอกหรือเปลือยอก ผู้ชายนุ่งสั้นแค่เข่าและเปลือยท่อนบน ส่วนเด็ก ๆ จะไม่นุ่งอะไรเลย ต่อมาเมื่อรู้จักใช้ผ้าก็ไม่รู้จักเอามานุ่งให้เป็นถุงเป็นผืนอย่างชาวบ้าน แต่จะเอามาฉีกออกเป็นชิ้นๆ ขนาดฝ่ามือ ผู้ชายนุ่งผ้าคาดหว่างขาแล้ว กระหวัดขึ้นมาพันไว้ที่บั้นเอว ผู้หญิงนุ่งแบบเดียวกันแต่มีผ้า หรือใบไม้นุ่งทับรอบเอวยาวแค่เข่าหรือครึ่งน่องอีกชิ้นหนึ่ง แล้วมีผ้าคาดอกหรือเปลือยอก เช่น ผู้ชาย ลักษณะการแต่งกาย ดังกล่าวนี้น่าพ้องกับที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพบพวกม่านนิที่จังหวัดพัทลุง และตรึง เมื่อปี ค.ศ.124 (พ.ศ. 2548) และทรงพรรณนาถึงการแต่งกายของพวกเงาะหรือพวกม่านนิ ไว้ในพระราชนิพนธ์เรื่อง เงาะป่า ว่า “ผู้ชายนุ่งผ้าคาดหว่างขา แล้วกระหวัดเอาไว้ทั้งหน้า-หลัง เรียกว่า “นุ่งเลาะเตี๊ยะ” ชายที่ห้อยข้างหน้าเรียกว่า “โก๊พ็อก” ชายที่ห้อยข้างหลังเรียก “กอละอะ” วิธีนุ่งผ้า เช่นนี้เหมือนอย่างเขมร

ครั้งพระนครวัดนุ่ง ซึ่งปรากฏอยู่ในลายจำหลักศิลา ชั่วแต่ผ้ากว้างแคบกว่ากันตามที่มีมากน้อย พวกก็ยอนั้นเห็นจะไม่ได้เปลี่ยนแปลงเลยตั้งแต่ครั้งกระนั้น มาจนถึงเดี๋ยวนี้ ผู้หญิงนุ่งเตี่ยวชั้นในเรียกว่า “จะวัด” คือ มีสายรัดบันเอวและผ้าทาบหว่างขา แล้วนุ่งห่มรอบเอวข้างนอกตามแต่จะมี เมื่อไม่มีผ้าก็ใช้ใบไม้ เมื่อมีผ้าก็ใช้ผ้าเรียกว่า “ฮอลี” กว้าง และแคบก็ตาม มืออย่างแคบก็ปกลงมาเหนือเข่า ผู้หญิงมีผ้าห่มเรียกว่า “สิใบ” นี่เห็นจะเพิ่มขึ้นใหม่เมื่อใกล้ชิดกับชาวบ้านเขา

การแต่งกายของมณีนีในปัจจุบันพบว่า มีลักษณะเป็นแบบชาวบ้านชาวเมืองแล้ว คือมีการสวมเสื้อ นุ่งกางเกง นุ่งผ้าถุง นุ่งกระโปรง และสวมรองเท้า เครื่องแต่งกายเหล่านี้ ส่วนใหญ่ได้มาด้วยการนำของป่าไปแลกหรือแลกด้วยแรงงานที่ชาวบ้านขอร้องให้ช่วย เช่น ถางป่า น้ำข้าว แล้วตอบแทนด้วยเสื้อผ้าเก่า ๆ กล่าวได้ว่า พวกมณีนีได้รับเอาวัฒนธรรมเครื่องแต่งกายของชาวบ้านชาวเมืองเข้าไปใช้แล้ว แต่พวกเขายังไม่อาจรับเอาวิธีการใช้ และการเก็บรักษาเครื่องแต่งกายเหล่านั้น กล่าวคือเขาจะมีแต่เสื้อผ้าเก่า ๆ สกปรกมอมแมมด้วยคราบเหงื่อไคล เสื้อผ้าใหม่ ๆ ถ้ามีบ้างก็ไม่รู้จักใส่ให้เข้าชุดกัน สวมใส่อะไรก็ได้ไม่พิถีพิถันไม่ค่อยซักกันบ่อยนักหรือบางคนก็นุ่งกันจนขาดไม่เคยซักเลย สำหรับเครื่องประดับเพื่อความสวยงามนั้น จากถ้อยคำ ของพวกเขาเองเล่าให้ฟังว่า ในอดีตโดยปกติผู้หญิงมักจะมีเครื่องประดับตกแต่งมากกว่าผู้ชาย เช่น สวามันนีที่ยังไม่แต่งงานจะนิยมใช้ดอกจำปูนทำเป็นตุ้มหู สวมสร้อยคอลูกประคำ ใช้หวีที่ทำจากไม้ไผ่ การใช้หวีเป็นเครื่องหมายแสดงถึงความเป็นหญิงสาวบริสุทธิ์ ส่วนสร้อยคอ แสดงถึงหญิงที่แต่งงานแล้ว แต่ปัจจุบันสิ่งเหล่านี้ได้สูญหายไปสิ้น พวกมณีนีหันมารับเอา วัฒนธรรมของชาวบ้านชาวเมืองเข้าไปแทน ผู้หญิงจะตกแต่งเรือนผมที่ดกดำ และหยิกขมวดติดหนังศีรษะ หรือฟูเป็นกระเชิงของเขาด้วยดอกไม้ใบไม้ โดยจะเอามาเสียบติดกับผม เด็ก ๆ บางคนใช้ก็บีสแดงหรือสีเขียว แต่ยังไม่รู้จักใช้หวีเหมือนชาวบ้านทั่วไป ทั้งนี้อาจเป็นเพราะหวีไม้ไปก็ไม่ได้ เพราะผมของเขาหยิกหยอยมาก เขาจึงทำหวีขึ้นใช้เองโดยทำจากไม้ไผ่ เช่นเดียวกับในอดีตเอามาแกะเป็นซี่ห่าง ๆ และตกแต่งเป็นลวดลายสวยงามบนผิวไม้ไผ่ ส่วนผู้ชายไม่ใช้เครื่องประดับใด ๆ

บุญเสริม ฤทธาภิรมย์ (2548 : 302- 303) ได้กล่าวถึงการแต่งกายและเครื่องประดับของมณีนีไว้ว่า สมัยก่อนชาวป่าหรือเงาะนุ่งห่มใบไม้ เปลือกไม้ นำมาผูกร้อยเข้าด้วยกันนุ่งสั้นแค่เข่า ปกปิดเฉพาะท่อนล่าง ผู้ชายเปลือยท่อนบน ผู้หญิงใช้ใบไม้ปิดหน้าอกหรือบางที่ก็เปลือยอก ส่วนเด็กจะไม่นุ่งห่มอะไรเลย เครื่องแต่งกายของชาวป่าทำจากวัสดุธรรมชาตินำมาร้อย ถัก ทอขึ้นมา ภายหลังได้ติดต่อกับโลกภายนอก ชาวบ้านให้เสื้อผ้า ก็ไม่รู้จักใช้ไม่รู้วิธีห่ม มักเอามาฉีกออกเป็นชิ้นๆ ขนาดฝ่ามือ นำมาผูกร้อยแบบกระโปรงปกปิดท่อนล่าง นอกจากนั้นได้บรรยายลักษณะการแต่งกายของเงาะป่าผู้หญิงไว้ว่า ผู้หญิง

เมื่อยังไม่มีสามีสอดดุ่มหู ใช้ดอกไม้โดยมากเช่น ดอกจำปูนเป็นที่พึงใจกว่าอื่น ผู้ชายชอบสีขาว ผู้หญิงชอบสีแดง เครื่องประดับ นอกจากนั้นมีหวีทำด้วยไม้ไผ่ ปล้องขนาดใหญ่ ผ่ากลางจักเป็นซี่แล้วแต่งลายด้วยเอาตะกั่ว نابและย้อมสีบ้าง กำไลร้อยด้วยเม็ดมะกล่ำ เครื่องแต่งตัวเหล่านี้อาจจะมาฝากแลกของซึ่งต้องการจากชาวบ้านได้ ปัจจุบันจากการที่เงาะมันนิคบหาสมาคมกับชาวบ้านหรือคนเมืองมากเข้าเห็นใช้ชีวิตแบบคนเมืองมากขึ้น เช่น นุ่งกางเกง กระโปรง สวมรองเท้า ผูกนาฬิกาข้อมือ ใช้ลิปสติก แต่นิสัยที่ยังแก้ไขไม่ได้คือ ไม่ชอบอาบน้ำ เสื้อผ้าซักไม่เป็น ใช้เงินขาดเป็นตั่วๆ ความรู้สึกของพวกเขาเวลาแต่งตัวครบเครื่อง คือ มีทั้งเสื้อ กางเกง ผ่าถุงคือจะรู้สึกคันไปหมด ต้องคอยเกาอยู่เรื่อย เกิดความรู้สึกรำคาญในการใช้เครื่องแต่งกาย

อัมพร ศรประสิทธิ์และคณะ (2549 : 418) ได้กล่าวถึงการแต่งกายของมันนิไว้ว่า การแต่งกายของมันนิ แบ่งออกได้ ดังนี้

1. การแต่งกายของมันนิแถบภาคใต้ตอนกลางช่วง พ.ศ. 2438 - 2499

มันนิในอดีต นิยมแต่งกายด้วยการใช้เปลือกไม้ ใบไม้ และตะไคร้น้ำบางชนิดมาถักสานเป็นเครื่องนุ่งห่มเพื่อใช้ปกปิดร่างกาย โดยหากเป็นผู้ชายและผู้หญิงมักเปลือยท่อนบน ส่วนเด็กไม่สวมใส่เสื้อผ้าหรือสิ่งใด ช่วง พ.ศ.2438 ในยุคนั้นมันนิเริ่มนำผ้าชิ้นเล็กๆ ซึ่งได้รับจากชาวบ้าน ใช้นุ่งคาดเป็นผ้าเตี่ยวเพื่อปกปิดอวัยวะเพศ เช่นเดียวกับคำบอกเล่าของชาวบ้านหมู่บ้านปากแกลง หมู่ที่ 3 ตำบลปะเหลียน อำเภอปะเหลียน จังหวัดตรัง ได้เล่าไว้ว่า “ในสมัยที่ตนเด็กๆ ได้เห็นชาวมันนิบางกลุ่มรู้จักนุ่งผ้ากันแล้ว บางคนเอาผ้ามาฉีกเป็นผืนเล็กๆ แล้วนุ่งปล่อยชายพอกปิดท่อนล่างได้ บางคนนุ่งคาบหว่างขา บางคนเอาเปลือกต้นสน มาทำเป็นผ้านุ่ง นอกจากนี้บรรพบุรุษของชาวมันนิ เรื่อง “เงาะป่า” ทรงพรรณนาการแต่งกายของมันนิที่จังหวัดตรังและจังหวัดพัทลุง เมื่อปี พ.ศ.2338 ไว้ว่า “ผู้ชายนุ่งผ้าคาบหว่างขาแล้วกระหวัดเอาทั้งหน้าและหลัง เรียกว่า “นุ่งเลาะเตี้ยะ” ชายที่ห้อยข้างหน้าเรียก “โกพ็อก” ชายที่ห้อยข้างหลังเรียก “กอละ” วิธีนุ่งผ้าเช่นนี้เหมือนอย่างเขมรครั้งพระนครวัดนุ่ง ซึ่งปรากฏอยู่ในลายจำหลักศิลา ชั่วแต่ผ้ากว้างแคบกว่ากันตามที่มีมากนัก พวกก็อยู่นั้นเห็นจะไม่ได้เปลี่ยนแปลงเลยตั้งแต่ครั้งกระนั้นมาจนถึงเดี๋ยวนี้ ผู้หญิงนุ่งเตี้ยขึ้นในเรียกว่า “จะรัต” คือมีสายรัดบันเอวและผ้าทาบหว่างขา แล้วนุ่งหุ้มรอบเอวข้างนอกตามแต่จะมี เมื่อไม่มีผ้าก็ใช้ใบไม้ เมื่อมีผ้าก็ใช้ผ้า สำหรับการสวมเครื่องประดับหรือเครื่องรางสำหรับเด็ก หากเป็นเด็กเล็กๆ ทั้งชายและหญิง พ่อแม่จะแขวนหัวไหล่วัสดุของเด็กรักษาหวัดเป็นพินในตระกูลชิง จัดอยู่ในประเภทพืชสมุนไพรที่มีน้ำมันหอมระเหยที่ช่วยป้องกันและรักษาหวัด เพราะเด็กเล็กๆ จะมีภูมิต้านทานน้อยกว่าผู้ใหญ่ นอกจากนี้พ่อแม่อาจจะร้อยเกล็ดคลื่น (ตัวนึ่ง) เป็น

สร้อยคอหรืออาจใช้เชี้ยวหมูป่าหรือกระดูกค้างแวนคอเพื่อใช้เป็นเครื่องรางของขลังเพราะเชื่อกันว่าสามารถป้องกันภูตผีปีศาจ

นอกจากนี้เด็กๆ ชาวมันนีในป่าบริเวณเทือกเขาบรรทัดนิยมแขวนเครื่องประดับที่หาได้จากในป่า เช่น เมล็ดของต้นไทรหรือลูกหับ ซึ่งมีลักษณะกลม สีดำสนิทนำมาขัดให้เป็นเงาวาว โดยร้อยกับเชือกสวมเป็นสร้อยคอหรืออาจจะตัดเอากระดูกจากเสื่อผ้าเก่าๆ นำมาร้อยกับเชือกสวมเป็นสร้อยคอ นอกจากนี้ หากเป็นการแต่งกายของเด็กผู้ชายวัย 3-4 ขวบ เด็กผู้ชายชาวมันนีส่วนใหญ่มักจะนุ่งกางเกงขาสั้น ไม่สวมเสื้อ แขนสร้อยคอซึ่งทำจากเชือกร้อยด้วยไม้สีเหลืองหรือสีอื่นๆ ไม่สวมรองเท้า เช่น การแต่งกายของเด็กผู้ชายมันนิกุลมเผ่าลวยซึ่งอาศัยในแถบเทือกเขาบรรทัด เมื่อ พ.ศ.2549 สำหรับเด็กโตพบว่า หากเป็นเด็กผู้ชาย นิยมนุ่งผ้าถุงปาเต๊ะ โสร่งหรือผ้าขาวม้ายาวระดับหัวเข่า ไม่สวมเสื้อหรืออาจจะนุ่งกางเกงขาสั้น สีเข้ม ไม่สวมเสื้อ สำหรับทรงผมของมันเป็นวัยเด็ก นิยมไว้ผมสั้นติดหนังศีรษะ และสวมสร้อยคอซึ่งทำจากเถาวัลย์หรือหวาย เพื่อใช้สำหรับเป็นเครื่องรางของขลัง ไม่สวมรองเท้า ตัวอย่างเช่น การแต่งกายของเด็กผู้ชายมันนีในแถบอำเภอตะโหมด จังหวัดพัทลุง ประมาณปี พ.ศ. 2536 ส่วนเด็กผู้หญิง นิยมนุ่งผ้าถุงปาเต๊ะแบบง่ายๆ สวมเสื้อยัดคอกลม แขนสั้น ไว้ผมสั้น และอาจจะติดก๊ีบเหมือนอย่างชาวบ้าน จะแขวนสร้อยคอที่ร้อยด้วยเมล็ดพืชที่มีสีสันฉูดฉาด เช่น สีดำ สีน้ำตาล สีแดง เป็นต้น ไม่สวมรองเท้า

2.การแต่งกายของมันเป็นวัยหนุ่มสาวถึงวัยผู้ใหญ่แถบภาคใต้ตอนกลางช่วง พ.ศ. 2500- 2549

จากการศึกษาข้อมูลพบว่า ช่วง พ.ศ.2520 มันนีผู้ชายวัยหนุ่มจนถึงวัยผู้ใหญ่ในแถบเทือกเขาบรรทัด นิยมนุ่งกางเกงขาสั้น ซึ่งเป็นกางเกงกีฬาหรือกางเกงผ้า ไม่สวมเสื้อ หรือนุ่งผ้าถุงปาเต๊ะ แบบทำชายพกด้านหน้า โดยนุ่งสั้นระดับเข่า ไว้ผมสั้นแต่ไม่เกรียนติดหนังศีรษะ ไม่สวมรองเท้า เช่น การแต่งกายของชายหนุ่มกลุ่มเผ่าลวยในอำเภอตะโหมด จังหวัดพัทลุง สำหรับการแต่งกายของชายมันเป็นวัยผู้ใหญ่ ในแถบเทือกเขาบรรทัด นิยมนุ่งผ้าถุงปาเต๊ะ หรือโสร่งยาวระดับเข่า โดยขมวดชายผ้าไว้ด้านหน้า นุ่งผ้าขาวม้าลวยชาย ไม่สวมเสื้อ หากสวมเสื้อนิยมนวมเสื้อยัดแขนสั้น คอกลมหรือเสื้อเชิ้ตแขนสั้น และไม่สวมรองเท้า นอกจากนี้ หากการแต่งกายของชายหนุ่มจนถึงวัยผู้ใหญ่ มันนีในแถบเทือกเขาบรรทัดที่มีการดำรงชีพคล้ายสังคมเมืองจะนิยมนุ่งโสร่งหรือนุ่งผ้าขาวม้า สวมเสื้อเชิ้ตแขนสั้น และมีการสวมรองเท้า ซึ่งเป็นพฤติกรรมที่แตกต่างจากมันนีที่มีการดำรงชีพแบบดั้งเดิมหรือแบบกึ่งดั้งเดิม เนื่องจากมันนิกุลมนั้นเริ่มมีการตั้งรกรากถิ่นฐานใกล้ชิดกับชุมชนชาวบ้านโดยทั่วไป ในขณะที่มันนีที่อาศัยในป่ายังคงไม่สวมรองเท้า เนื่องจากไม่สะดวกและไม่ถนัดต่อการเดินบนพื้นดิน ก้อนหิน หรือลำธาร เพราะอาจจะลื่น และหกล้มได้ง่าย จากการศึกษาภาพถ่ายในเอกสารพบว่า ปัจจุบันมันนีในแถบเทือกเขาบรรทัดที่มีการดำรงชีพคล้าย

สังคมเมือง เป็นมณีนีที่ซึมซับรับเอาวัฒนธรรมจากภายนอกมาใช้ในการดำรงชีวิต โดยรับอิทธิพลจากสังคมเมืองไปใช้ เช่น การสร้างที่อยู่อาศัย การรู้จักทำการเกษตร การบริโภคอาหาร แม้กระทั่งการแต่งกายที่เห็นได้ชัด เช่น การนุ่งกางเกงยีนส์ สวมเสื้อเชิ้ตแบบมีสีสัน สวมรองเท้า และมีการสวมนาฬิกา ส่วนการแต่งกายของมณีนีผู้หญิงในแถบเทือกเขาบรรทัด ช่วง พ.ศ.2520 พบว่า มณีนีวัยหนุ่มสาวจนถึงวัยผู้ใหญ่จะนิยมนุ่งผ้าถุงกระโจมอกหรือนุ่งผ้าถุงและสวมเสื้ออย่างชาวบ้านทั่วไป ไม่สวมรองเท้า

ช่วง พ.ศ. 2535 ญิบ พันจันทร์ (2535 : 36-37) ได้ระบุไว้ว่า ช่วงนี้มณีนีนิยมแต่งกายเหมือนกับคนในสังคมเมืองมากขึ้น โดยมณีนีผู้หญิงทุกคนนิยมนุ่งผ้าถุง สวมเสื้อเชิ้ตหรือเสื้อยืดคอกลมเหมือนกับชาวบ้านทั่วไป แต่ผู้หญิงยังคงไม่สวมเสื้อชั้นใน และจะสวมชุดซ้ำๆ จนเก่าและขาดจึงจะยอมเปลี่ยนไปสวมชุดใหม่ สำหรับผู้ชายมณีนีอาจจะไม่ซักเสื้อผ้าเพราะเกรงว่าสัตว์จะกัดกลิ่น (ภาษาท้องถิ่นเรียกว่า ผิดสาป) ทำให้ล่าสัตว์ป่า และหาของป่าได้ยากขึ้น สำหรับมณีนีในแถบบริเวณเทือกเขาบรรทัด จะไม่นิยมสวมเครื่องประดับ และไม่นิยมนำดอกไม้มาร้อยเป็นสร้อยคอหรือทัดหูแล้ว

ช่วง พ.ศ. 2536 หญิงสาวจนถึงวัยผู้ใหญ่ นิยมนุ่งผ้าถุงปาเต๊ะแบบป้ายข้างธรรมดาแล้วขมวดชายผ้าที่เอวซ้อนกันเพื่อความกระชับ นิยมสวมเสื้อแขนสั้น เช่น เสื้อยืดหรือเสื้อเชิ้ต ไม่สวมรองเท้า หรืออาจนุ่งกระโจมอก ไม่สวมเสื้อ หากเป็นการแต่งกายในพิธีแต่งงานทั้งผู้ชายและผู้หญิงนิยมสอดชายเสื้อไว้ในผ้าถุง

การแต่งกายของมณีนีวัยสูงอายุแถบภาคใต้ตอนกลาง ช่วง พ.ศ.2500 -2549

จากการศึกษาภาพถ่ายในเอกสาร พบว่า ชายสูงอายุ นิยมนุ่งผ้าปาเต๊ะ ไม่สวมเสื้อ และไม่สวมรองเท้า อย่างเช่น การแต่งกายของชายสูงอายุ เมื่อ พ.ศ.2536 หรืออาจจะนุ่งกางเกงขาสั้น ไม่สวมเสื้อ ไม่สวมรองเท้า สำหรับการแต่งกายของหญิงสูงอายุในแถบเทือกเขาบรรทัดพบว่า นิยมนุ่งผ้าถุงปาเต๊ะยาวเหนือเข่าหรือยาวระดับเข่า สวมเสื้อแขนสั้นหรือเสื้อเชิ้ต ไฝมสันติดหนังศีรษะ ไม่สวมรองเท้า

การแต่งกายของมณีนีแถบภาคใต้ตอนล่าง

มณีนีซึ่งเป็นชนพื้นเมืองหรือชนกลุ่มน้อยในแถบภาคใต้ตอนล่าง นิยมเรียกว่า “เงาะซาไก” สามารถพบได้ที่ป่าละเมาะ จังหวัดนราธิวาส และอำเภอธารโต จังหวัดยะลา ซึ่งอยู่ห่างจากตัวจังหวัดไปตามถนนสายยะลา-เบตง ประมาณ 80 กิโลเมตร ซึ่งหน่วยงานทางราชการได้ปลูกบ้านให้พวกเขาไปอาศัยอยู่รวมกัน ทำให้ปัจจุบันมณีนีในแถบนี้ มีการพบปะกับโลกภายนอกมากขึ้น สำหรับซาไกในจังหวัดชายแดนภาคใต้ เช่น ป่าละเมาะ จังหวัดนราธิวาส ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีการอาศัยอยู่รวมกันเป็นชนกลุ่มน้อย

กว่ามันนิกลุ่มเทือกเขาบรรทัดเพราะป่าฮาลาบาลา เป็นป่าค่อนข้างกว้าง และยังมีสมบูรณ์ทั้งอาหารและ สัตว์ ทำให้นานๆ ครั้งจึงจะไปมาหาสู่กับชาวบ้านในบริเวณใกล้เคียง

1. การแต่งกายของม้านิแถบภาคใต้ตอนล่าง ช่วง พ.ศ. 2449-2499

เกศริน มณีนุ (2549 : สัมภาษณ์) ให้ข้อมูลว่า การแต่งกายของม้านิในแถบชายแดนใต้ใน ปัจจุบัน มีลักษณะการแต่งกายที่แตกต่างไปจากการแต่งกายของม้านิในอดีตแบบสิ้นเชิง แต่เดิมม้านิแถบ ฮาลาบาลาจะนุ่งเพียงใบไม้ โดยใช้ใบกะพ้อหรือมอสที่เกาะกันหนาแน่นเป็นแผ่นตากแดดจนแห้งแล้ว นำมานุ่งปกปิดร่างกาย ส่วนม้านิในแถบอำเภอธารโต จังหวัดยะลา ในอดีตจะใช้เส้นใยที่ได้จากเปลือกไม้ ที่นำมาทุบให้แหลกเป็นเส้นๆ แล้วใช้เชือกที่ทำจากเชือก หวาย หรือเถาวัลย์นำมาร้อยต่อๆ กันและใช้นุ่ง เหมือนกระโปรง

2. การแต่งกายของม้านิแถบภาคใต้ตอนล่างใน ช่วง พ.ศ.2500 – 2549

2.1 การแต่งกายของม้านิวัยเด็กแถบภาคใต้ตอนล่าง ช่วง พ.ศ. 2500 – 2549

สำหรับการแต่งกายของเด็กม้านิในยุคปัจจุบัน หากเป็นเด็กผู้ชายวัย 2-3 ขวบ อาจจะไม่สวม ใส่เสื้อผ้า หรืออาจจะนุ่งกางเกงขาสั้นหรือขากว้าง ไม่ค่อยสวมเสื้อ ไว้ผมสั้น และไม่สวมรองเท้า หากเป็น เด็กผู้หญิงจะนุ่งผ้าถุงหรือนุ่งกระโปรงที่ชาวบ้านบริจาคให้ ไม่ค่อยสวมเสื้อ และไม่สวมรองเท้า

2.2 การแต่งกายของม้านิวัยรุ่นถึงวัยผู้ใหญ่แถบภาคใต้ตอนล่าง ช่วง พ.ศ. 2500 - 2549

เกศริน มณีนุ (2549: สัมภาษณ์) ให้ข้อมูลว่า ชายหนุ่มม้านิจนถึงวัยผู้ใหญ่ในแถบภาคใต้ ตอนล่าง เช่น ป่าฮาลาบาลา จังหวัดนราธิวาส นิยมนุ่งผ้าขาวม้าสีแดงสด ในลักษณะของการนุ่งเดี่ยวโดย ขมวดชายผ้าไปเหนือไว้ด้านหลัง หรือนุ่งกางเกง ไม่สวมรองเท้า ส่วนหญิงสาวจนถึงวัยผู้ใหญ่ นิยมนุ่งผ้าถุง สั้นเลยเข่า เพื่อให้สะดวกต่อการเดินทางและหาของป่า ม้านิผู้หญิงไม่นิยมสวมเสื้อแต่จะใช้เสื้อคาดอก และผูกเป็นชายพกเพื่อไว้สำหรับใส่สิ่งของหรือของป่า ม้านิผู้หญิงในแถบป่าฮาลาบาลา นิยมเจาะหู แล้ว ใช้ดอกไม้ ที่มีสีสันสดใสเสียบที่รูหู เพื่อใช้เป็นต่างหู นิยมเดินเท้าเปล่าไม่ใส่รองเท้า หากเป็นม้านิในอำเภอ ธารโต จังหวัดยะลา จะนุ่งผ้าถุงยาวระดับเข่า โดยการนุ่งขมวดชายพกไว้ด้านหลัง สวมเสื้อยืด โดยอาจจะ สอดชายเสื้อไว้ในผ้าถุง ไม่สวมรองเท้า

2.3 การแต่งกายของม้านิวัยสูงอายุแถบภาคใต้ตอนล่าง ช่วง พ.ศ. 2500 – 2549

เกศริน มณีนุ (2549: สัมภาษณ์) ให้ข้อมูลว่า ชายสูงอายุในแถบภาคใต้ตอนล่างว่า นิยมแต่ง กายเหมือนกับชายสูงอายุที่เป็นชาวบ้านทั่วไป กล่าวคือ นุ่งผ้าขาวม้าแบบลอยชาย ไม่สวมเสื้อและไม่สวม

รองเท้า หรืออาจจะพบชายสูงอายุนุ่งโจงกระเบน แบบขมวดชายพกไว้ด้านหลัง และใช้ผ้าขาวม้าพาดบ่า เหมือนกับชายสูงอายุนุ่งโจงกระเบนไปอย่างเช่น การแต่งกายของชายสูงอายุนั้นที่อาศัยในอำเภอธารโต จังหวัดยะลา หากเป็นหญิงสูงอายุ นิยมนุ่งผ้าถุงปาเต๊ะสีนพอลายเข้ เพื่อสะดวกต่อการเดินทางและหาของป่า มັນนิษฐ์หญิงไม่นิยมสวมเสื้อแต่จะใช้ผ้าคาดอก และนุ่งผ้าผูกเป็นชายพก เพื่อไว้สำหรับใส่สิ่งของ หรือของป่า ต่อมามีการสวมเสื้อเหมือนกับชาวบ้านทั่วไป เช่น สวมเสื้อคอกระเช้า สวมเสื้อเชิ้ตแขนสั้น เป็นต้น

การดูแลรักษาเครื่องแต่งกายของม้านิ

ถึงแม้ว่าในระยะที่ผ่านมาบรรดาม้านิจะรู้จักการใช้เครื่องนุ่งห่ม แต่ยังไม่รู้จักการใช้เสื้อผ้า ซึ่ง ญิบ พันจันทร์ (2535: 91) ได้กล่าวไว้ว่า ม้านิที่อาศัยบริเวณแถบเทือกเขาบรรทัด จังหวัดพัทลุง เมื่อฝนตกมักจะนั่งผิงไฟอยู่ภายในทับ (ที่ปัก) และหากพื้นหมดก็จะถอดเสื้อที่ตนสวมอยู่โยนเข้ากองไฟเพื่อใช้ทำเชื้อเพลิง และยังไม่รู้จักการใช้ผ้าห่มที่ชาวบ้านนำไปให้ โดยมักนำผ้าห่มไปแขวนไว้ตามต้นไม้ต่าง ๆ หรือไม่ก็ทำเป็นเชื้อเพลิง ม้านิยังคงซักผ้าไม่เป็นและแทบจะไม่ได้ทำความสะอาดเสื้อผ้า แต่จะใช้ชุดซ้ำๆ จนขาดใช้การไม่ได้จึงเปลี่ยนใหม่ ซึ่งพฤติกรรมของม้านิแถบนี้แตกต่างกับม้านิในอำเภอธารโต จังหวัดยะลา ซึ่งรู้จักการทำความสะอาดเสื้อผ้าเหมือนกับชาวบ้านทั่วไป ซึ่งชาวม้านิกลุ่มดั้งเดิม จะไม่มีการซักผ้าที่สวมใส่ โดยจะสวมชุดนั้นจนเก่าและขาด จึงจะเปลี่ยนเป็นชุดตัวใหม่ เพราะหากเปลี่ยนชุดที่ใช้สวมใช้สวมบ่อยๆ จะทำให้สัตว์ผดุงกลิ่น และทำให้ล่าสัตว์ได้ยากขึ้น โดยม้านิจะไม่ชอบอาบน้ำ หากเป็นม้านิที่ดำรงชีพแบบกึ่งดั้งเดิม และกลุ่มที่ดำรงชีพคล้ายสังคมเมือง ซึ่งมีการติดต่อพบปะกับชาวบ้านภายนอกจะรู้จักการใช้ผงซักฟอกซักผ้า และการใช้สบู่อาบน้ำ

เครื่องประดับของม้านิ

การสวมใส่เครื่องประดับของม้านินั้นมักพบในเด็กผู้ชายและเด็กผู้หญิง โดยหากเป็นเด็กเล็กๆ พ่อแม่จะแขวนหัวไหลไว้ที่คอของเด็ก เนื่องจากหัวไหลเป็นพืชในตระกูลขิง ที่เป็นสมุนไพรที่มีน้ำมันหอมระเหยที่ช่วยป้องกันและรักษาหวัดเพราะเด็กเล็กๆจะมีภูมิคุ้มกันน้อยกว่าผู้ใหญ่ นอกจากนี้พ่อแม่อาจจะร้อยเกล็ดหิน(ตัวนิ่ม) เป็นสร้อยคอหรืออาจใช้เชือกหูกาหรือกระดูกค้างคาวนำมาแขวนคอเพื่อใช้เป็นเครื่องรางของขลัง เพราะเชื่อกันว่าสามารถป้องกันภูตผีปีศาจ หากเป็นม้านินวัยเด็กในบางท้องถิ่น เช่น ม้านิที่อาศัยในบริเวณเทือกเขาบรรทัดจะแขวน“ลูกหับ” ซึ่งเป็นเมล็ดของผลไม้ป่า มีลักษณะเปลือกแข็ง สีดำ มันวาวโดยนำมาร้อยเป็นสร้อยคอ ม้านิผู้หญิงในแถบป่าฮาลาบาลาจะนิยมเจาะหู ใช้ดอกไม้ที่มีสีสดใสใส่เสียบที่รูหูเพื่อใช้เป็นต่างหู นอกจากนี้พวกม้านินี้ยังรู้จักการใช้หวีซึ่งมีลักษณะเหมือนกับหวีสืบทั่วไป แต่หวี

ของมันจะทำจากไม้ไผ่เป็นซี่ มีการเขียนลวดลายบนหวืออย่างสวยงาม แต่ถ้าเป็นกลุ่มมันนิที่มีการดำรงชีพแบบกึ่งเมืองมักจะตัดจากกระดุมเสื้อที่ได้จากการบริจาคมาร้อยเป็นลูกปัด ส่วนมันนิที่ออกตลาดบ่อยๆ ก็จะซื้อเครื่องประดับจากภายนอกมาใส่บ้าง นอกจากนี้พวกมันนิที่ทำงานแล้วมีเงินก็จะซื้อนาฬิกามาใส่ที่ข้อมือ

จากข้อความข้างต้น กล่าวโดยสรุปพบว่า การแต่งกายของมันนิแบ่งออกได้เป็นมันนิในภาคใต้ แลภาคใต้ตอนกลางและมันนิในภาคใต้ตอนล่าง คือ ในอดีตมันนิในภาคใต้ตอนกลางซึ่งได้แก่ มันนิในบริเวณเทือกเขาบรรทัด ซึ่งมีการตั้งรกรากในจังหวัดสตูล ตรัง และพัทลุง ซึ่งเป็นมันนิที่มีการดำรงชีพแบบดั้งเดิม และมีการดำรงชีพแบบกึ่งดั้งเดิม นิยมแต่งกายด้วยวัสดุที่มีอยู่ในป่าเพื่อใช้ในการนุ่งห่ม เช่น เปลือกไม้ ใบไม้ และตะไคร่น้ำ นำมาถักสานเป็นเครื่องนุ่งห่มเพื่อใช้ปกปิดร่างกายส่วนล่าง จะเปลือยท่อนบนทั้งชายและหญิง ส่วนเด็กๆ จะไม่สวมใส่เสื้อผ้า ต่อมาเริ่มใช้เสื้อผ้าที่รับจากชาวบ้านมาแต่งตัวเพื่อปกปิดร่างกาย สำหรับผู้ชายเรียกว่า “นุ่งเลาะเตี้ยะ” เรียกชายผ้าที่ห้อยด้านหน้าว่า “โก๊พ็อก” และเรียกชายผ้าที่ห้อยด้านหลังว่า “กอเลาะ” สำหรับผู้หญิงนุ่งเดี่ยวชั้นในเรียกว่า “จะวัด” ซึ่งมีสายรัดบันเอว และผ้าทาบระหว่างขา ต่อมาจึงมีการสวมใส่เสื้อผ้า สำหรับปัจจุบัน (พ.ศ.2500–2562) พบว่ามันนิที่อาศัยในแถบเทือกเขาบรรทัด ต่างมีการพัฒนาการในเรื่องการแต่งกาย อันเนื่องมาจากการติดต่อสื่อสารกับโลกภายนอกมากขึ้น โดยเฉพาะมันนิที่มีการดำรงชีพแบบกึ่งดั้งเดิม หากเป็นการแต่งกายของเด็กเล็กๆ ทั้งชายและหญิง ยังคงไม่สวมเสื้อผ้า และเดินเท้าเปล่า ต่อมาจึงเริ่มสวมเสื้อโดยเป็นเสื้อยืดคอกลม แขนสั้น ที่ได้รับบริจาคจากชาวบ้าน หากเป็นเด็กโตจะมีการปกปิดร่างกายท่อนบนและท่อนล่าง

โดยหากเป็นเด็กผู้ชายนิยมนุ่งกางเกงขาสั้น ไม่สวมเสื้อ ส่วนเด็กผู้หญิง นิยมนุ่งผ้าถุงปาเต๊ะ สวมเสื้อยืดคอกลม แขนสั้น ไม่สวมรองเท้า ไผ่ผมสั้นเกือบติดหนังศีรษะ โดยทั้งเด็กผู้ชายและเด็กผู้หญิง นิยมแขวนสร้อยคอร้อยจากหัวไหลเพื่อใช้รักษาหวัด หรือสวมสายเชือกร้อยเกล็ดปลาน้ำจืด (ตัวนม) เขี้ยวหมูป่า หรือกระดูกค่าง นำมาแขวนคอ เพื่อใช้เป็นเครื่องรางของขลัง ป้องกันภูตผีปีศาจ หรือแขวนเป็นสร้อยคอสำหรับเพื่อประดับร่างกาย โดยใช้เถาวัลย์ เส้นเชือกร้อยจำพวกเมล็ดพืช ลูกปัด หรือกระดุม เพื่อความสวยงาม ส่วนการแต่งกายของพวกมันนิวัยหนุ่มสาวจนถึงผู้ใหญ่ในปัจจุบัน นิยมนุ่งผ้าขาวม้าลายขย ไม่สวมเสื้อ หรือสวมเสื้อแขนสั้น เช่น เสื้อยืดหรือเสื้อเชิร์ต และไม่สวมรองเท้า ต่อมามีการนุ่งผ้า ทั้งผ้าขาวม้าหรือนุ่งผ้าถุงปาเต๊ะยาวระดับเข่า แบบทำชายพาด้านหน้า หรือนุ่งกางเกงขาสั้นระดับเข่า ไผ่ผมสั้น ไม่สวมรองเท้า อย่างไรก็ตามอาจจะพบพวกมันนิบางส่วนที่ได้สร้างบ้านอาศัยอยู่ในชุมชน ซึ่งจะมีการรับวัฒนธรรมจากภายนอกเข้ามาใช้ในการดำรงชีวิต เช่น การสร้างที่อยู่อาศัย การรู้จักทำการเกษตร การ

บริโภคอาหาร และการแต่งกายที่เหมือนกับชาวบ้านในชุมชนเมือง เช่น นุ่งกางเกงยีนส์ สวมเสื้อเชิ้ตแบบมีสีส้น สวมรองเท้า และอาจจะสวมนาฬิกาข้อมือ ส่วนการแต่งกายของพวกมันมีผู้หญิงที่มีการดำรงชีพแบบดั้งเดิมหรือแบบกึ่งดั้งเดิม นิยมนุ่งผ้าถุงชาวบ้านแบบทั่วไป หรือนุ่งผ้าถุงปาเตะยาระดับเช่า หรือยาวครึ่งแข้ง สวมเสื้อเชิ้ตหรือเสื้อยืดคอกลมเหมือนกับชาวบ้านทั่วไป แต่มันมีผู้หญิงยังคงไม่สวมเสื้อชั้นใน สำหรับการแต่งกายของมันวัยสูงอายุในปัจจุบัน นิยมนุ่งผ้าปาเตะยาระดับเช่า ไม่สวมเสื้อ ไม่สวมรองเท้า ส่วนผู้หญิงสูงอายุ นิยมนุ่งผ้าถุงปาเตะยาวเหนือเข่า หรือยาวระดับเข่า สวมเสื้อแขนสั้น เช่นเสื้อเชิ้ต ไฝผมสั้นติดหนังศีรษะ ไม่สวมรองเท้า อย่างไรก็ตาม มันมีในภาคใต้ตอนล่าง ซึ่งจัดเป็นมันที่มีมีการดำรงชีพแบบดั้งเดิม และมีการดำรงชีพแบบกึ่งดั้งเดิม นิยมสวมชุดนั้นซ้ำๆ จนเก่าและขาดจึงยอมเปลี่ยนไปสวมชุดใหม่ แต่เชื่อว่ามันแถบนั้นจะไม่รู้จักการซักผ้า แต่เพราะมีผลกระทบต่อการดำรงชีพเนื่องจากมันนั่นนี้ยังต้องพึ่งพาป่าเป็นปัจจัยหลัก เพราะหากซักเสื้อผ้าเกรงว่าสัตว์จะผัดกลืน ทำให้ล่าสัตว์และออกไปหาของป่ายากขึ้น หากเป็นมันในแถบภาคใต้ตอนล่าง นิยมเรียกว่า “เงาะซาโก” สามารถพบได้ที่ป่าสาละบาลา จังหวัดนราธิวาส ซึ่งยังเป็นมันที่มีมีการดำรงชีพแบบดั้งเดิม เนื่องจากอาศัยในป่าที่อุดมสมบูรณ์ ยังสมบูรณ์ทั้งอาหารและสัตว์ นานๆ ครั้งจึงไปมาหาสู่กับชาวบ้านในบริเวณใกล้เคียง และมันในอำเภอธารโต อำเภอเบตง และอำเภอบันนังสตา จังหวัดยะลา ในอดีตมันในแถบภาคใต้ตอนล่าง จะนุ่งเพียงใบไม้ โดยใช้ใบกะพ้อ หรือมอสที่เกาะกันหนาแน่นเป็นแผ่นตากแดดจนแห้งแล้วนำมานุ่งปกปิดร่างกาย หรือใช้เส้นใยที่ได้จากเปลือกไม้ นำมาทอให้แหลกเป็นเส้นๆ แล้วร้อยเชือกจากหวายหรือเถาว์วัลย์ เพื่อใช้สำหรับนุ่ง ซึ่งมีลักษณะเหมือนกระโปรง ปัจจุบันมันในแถบภาคใต้ตอนล่างแถบป่าสาละบาลา จังหวัดนราธิวาส จะแต่งกายไม่ต่างไปจากมันในแถบภาคใต้ตอนล่างที่มีการดำรงชีพแบบดั้งเดิม หรือมีการดำรงชีพแบบกึ่งดั้งเดิมมากนัก กล่าวคือ หากเป็นผู้ชายนิยมนุ่งผ้าขาวม้าสีแดงสดแบบนุ่งเดี่ยว หรือนุ่งกางเกง ไม่สวมเสื้อ ไม่สวมรองเท้า ส่วนหญิงสาวจนถึงวัยผู้ใหญ่ จะนิยมนุ่งผ้าถุงสั้นเลยเข่า เพื่อให้สะดวกต่อการเดินทางและหาของป่า ไม่สวมเสื้อแต่จะใช้ผ้าคาดอกและผูกเป็นชายพก เพื่อไว้สำหรับใส่สิ่งของหรือของป่า และนิยมเจาะหู แล้วใช้ดอกไม้ที่มีสีสันสดใสเสียบที่รูหู เพื่อใช้เป็นต่างหู ส่วนมันในแถบจังหวัดยะลา ซึ่งมีการดำรงชีพคล้ายสังคมเมือง เนื่องจากการสร้างบ้านเรือนที่อยู่อาศัยได้ มันมีในแถบนี้รู้จักปรุงอาหาร เลี้ยงสัตว์ ทำการเกษตร สำหรับในเรื่องการแต่งกาย หากเป็นเด็กผู้ชาย 2-3 ขวบ อาจจะสวมใส่เสื้อผ้า หรือนุ่งกางเกง ซึ่งมีทั้งกางเกงขาสั้นและกางเกงขายาว ไม่ค่อยชอบสวมเสื้อ หรือสวมเสื้อยืด แขนสั้น ไม่สวมรองเท้า หากเป็นมันวัยหนุ่มจนถึงวัยผู้ใหญ่ ผู้ชายนิยมนุ่งกางเกงขาสั้น สวมเสื้อเชิ้ตหรือเสื้อยืด ส่วนผู้หญิงนิยมไฝผมสั้น นุ่งผ้าถุงยาวกลางแข้ง สวมเสื้อยืดหรือเสื้อเชิ้ต มีการสวม

รองเท้า ส่วนการแต่งกายวัยสูงอายุ นิยมแต่งกายเหมือนกับชายสูงอายุที่เป็นชาวบ้านทั่วไป กล่าวคือ นุ่งผ้าขาวม้าแบบลอยชาย หรือนุ่งโจงกระเบน ไม่สวมเสื้อ ใช้ผ้าขาวม้าพาดบ่าเหมือนกับชายสูงอายุชาวไทยทั่วไป หากเป็นหญิงสูงอายุ นิยมนุ่งผ้าถุงสั้นพอยเลยเข่าหรือยาวครึ่งน่อง สวมเสื้อคอกระเช้า สวมเสื้อเชิ้ตแขนสั้นอย่างชาวบ้านทั่วไป อาจจะกล่าวได้ว่า มัณฑนพิธีการดำรงชีพแบบดั้งเดิมหรือมีการดำรงชีพแบบกึ่งดั้งเดิม มีการรับเอาวัฒนธรรมในเรื่องการแต่งกายจากภายนอก เพื่อใช้ในการดำรงชีพในการอาศัยอยู่ในป่าเพื่อความอยู่รอดโดยเฉพาะอาหารและเครื่องนุ่งห่ม ส่วนมัณฑนพิธีที่เป็นชนกลุ่มน้อยหรือชนพื้นเมืองที่มีการดำรงชีพคล้ายสังคมเมืองมีวิถีชีวิตแบบชาวบ้านทั่วไป โดยมีการรับเอาวัฒนธรรมจากภายนอกมาใช้ในการดำเนินชีวิตของมัณฑนพิธีกลุ่มนี้ไม่ต่างจากชาวไทยทั่วไป

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ลักษณะการแต่งกายและเครื่องประดับของชาวมัณฑนพิธีได้ว่า สมัยโบราณชาวมัณฑนพิธี-หญิงจะใช้ใบไม้ เปลือกไม้ หรือตะไคร่น้ำที่เกาะเป็นแผ่นตามก้นหินในป่า นุ่งยาวประมาณหัวเข่าหรือครึ่งน่อง นุ่งผ้าคาบหว่างขา แล้วกระหวัดเอาไว้ทั้งหน้า-หลัง เรียกว่า “นุ่งเหริ่นละเตี้ยะ” โดยใช้ผ้าเพียงผืนเดียวคาบระหว่างขาแล้วกระหวัดขึ้นมาพันไว้ที่บนเอว ทั้งชายผ้าห้อยลงมาข้างหน้าเรียกว่า “โกพัก” และทั้งชายผ้าห้อยไปข้างหลังเรียก “กอละ” เปลือยกายท่อนบน การแต่งกายของผู้หญิง จะเปลือยอกหรือใช้ผ้ารัดอก นุ่งผ้าแบบเดียวกับผู้ชายยาวประมาณเข่าหรือครึ่งน่อง โดยผ้าเตี่ยวชั้นในเรียกว่า “จะวัด” คือมีสายรัดบนเอวและผ้าคาบระหว่างขาห้อยชายหน้าหลังสั้นระดับเข่า หรือหน้าขา จากนั้นจะใช้ผ้าหรือใบไม้อีกชิ้นหนึ่งมานุ่งทับรอบสะเอวด้านหลังจากสะเอวยาวแค่เข่าหรือครึ่งน่อง เครื่องประดับในสมัยโบราณ ผู้หญิงมัณฑนพิธีที่ยังไม่ได้แต่งงานจะนิยมใช้ดอกจำปูนทำเป็นตุ้มหู สวมสร้อยคอลูกประคำ สร้อยคอแสดงถึงหญิงที่แต่งงานแล้ว ใช้หวีทำจากไม้ไผ่ เป็นเครื่องหมายแสดงถึงความเป็นหญิงสาวบริสุทธิ์ แต่ปัจจุบันสิ่งเหล่านี้ได้สูญหายไป ส่วนผู้ชายไม่ใช้เครื่องประดับใด ๆ ปัจจุบันชาวมัณฑนพิธี หันมารับเอาวัฒนธรรมของชาวบ้านชาวเมืองเข้าไปแทน การแต่งกายของชาวมัณฑนพิธีจะแต่งกายแบบสมัยนิยม สวมเสื้อ นุ่งกางเกง นุ่งผ้าถุงหรือนุ่งกระโปรง และสวมรองเท้า



ภาพที่ 4 ลักษณะการแต่งกายของผู้ชายชาวมัณนิแบบดั้งเดิม

ที่มา : <https://www.pinterest.com/pin/430797520600215779/>



ภาพที่ 5 ลักษณะการแต่งกายของผู้หญิงชาวมัณนิแบบดั้งเดิม

ที่มา : <https://www.pinterest.com/pin/430797520600215779/>

2.1.7 อาหาร

นักวิชาการได้กล่าวถึงอาหารของม้านิไว์ สรุปได้ดังนี้

สุภาคย์ อินทองคง, ไพบุลย์ ดวงจันทร์ และกานดา กาญจนโณภส (2542 : 2251 - 2252) ได้กล่าวถึง การยังชีพของม้านิไว์ว่า ม้านิดำรงชีวิตแบบมนุษย์ยุคโบราณที่มีวัฒนธรรมแบบ Hunting culture คือวัฒนธรรมแบบล่าสัตว์ ไม่รู้จักการเพาะปลูก หาดอาหารภายในป่าที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ เช่น หัวมัน เนื้อสัตว์ ม้านิไว์เป็นกลุ่มที่ไม่รู้จักเป็นสะสมและถนอมอาหาร หามาได้เท่าไรก็จะกินหมด ลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงการกินอาหารของม้านิไว์ที่มีอาหารหลัก คือ หัวมัน และเนื้อสัตว์ป่าโดยผู้หญิงและเด็กจะเป็นฝ่ายขุดหาหัวมัน บริเวณใกล้ ๆ ทับที่อาศัย ส่วนพวกผู้ชายจะออกล่าสัตว์ภายในป่าโดยใช้อุปกรณ์ที่เรียกว่า กระบอกตุตหรือ บอเลา ไม่รู้จักการเพาะปลูกและเลี้ยงสัตว์ จึงมีวิถีชีวิตที่เร่ร่อนภายในป่าหาอาหารที่มีอยู่ตามธรรมชาติ อาหารหลัก คือ หัวมันซึ่งมีรากสะสมอาหารอยู่ใต้ดิน การขุดมันของม้านิไว์จะขุดเอาเฉพาะหัวเท่านั้น ทั้งรากไว้เพื่อให้เจริญเติบโตต่อไปเพื่อให้สร้างหัวใหม่ จะได้นำมาเป็นอาหารอีกเมื่ออพยพกลับมา ซึ่งการอพยพย้ายถิ่นขึ้นอยู่กับปริมาณอาหาร ถ้าหาอาหารประเภทหัวมันไม่ได้แล้วก็จะย้ายถิ่นไปที่อื่น นอกจากพืชแล้วม้านิไว์ได้ออกล่าสัตว์ เช่น ชะนี ค่าง หมูป่า เลงู เป็นต้น ในการล่าเมื่อสัตว์ถูกลูกดอกจะไม่ได้ตายทันที ต้องรอให้ยาพิษที่อาบตรงลูกดอกออกฤทธิ์ก่อน ยาพิษที่ใช้เป็นยาพิษที่อันตรายมาก เมื่อได้สัตว์มา ม้านิไว์จะตัดเนื้อส่วนที่โดนลูกดอกทิ้งก่อนนำมารับประทาน การล่าสัตว์ของม้านิไว์ใช้บอเลาหรือกระบอกตุต และลูกดอกอาบยาพิษ ซึ่งการล่าสัตว์กับม้านิไว์มีความผูกพันกันมาก เนื่องจากม้านิไว์จะล่าสัตว์เพื่อมาเป็นอาหารในแต่ละวัน โดยม้านิไว์ผู้ชายทำหน้าที่ในการล่าสัตว์ มีอุปกรณ์ที่สำคัญคือ กระบอกตุต หรือ บอเลา ซึ่งอุปกรณ์กระบอกตุตนั้น ประกอบด้วยส่วน ต่าง ๆ ที่สำคัญ คือ กระบอก จะมีลักษณะเป็นไม้ไผ่ด้ามยาว ๆ ลูกดอกหรือบิลลา และยาพิษ จากการสังเกตผู้วิจัยพบว่า ภายในทับของม้านิไว์ทุกทับ มีกระบอกตุต หรือบอเลาแขวนไว้ โดยจะเสียบไว้ที่หลังคาของทับ สำหรับลูกดอก จะเก็บไว้ในกระบอกแขวนไว้ที่สูง เนื่องจากที่ลูกดอกอาบยาพิษไว้ซึ่งมีความอันตรายมาก เมื่อได้กระบอกตุตหรือบอเลา ที่เป็นอุปกรณ์ที่มีลักษณะยาวเรียวแล้วนั้น ลูกดอกก็เป็นอีกหนึ่งส่วนประกอบที่ต้องใช้งานคู่กัน ซึ่งลักษณะของลูกดอกจะทำจากไม้ไผ่ มีลักษณะสั้น ที่ปลายหัวด้านหนึ่งจะแหลมคม โดยลูกดอกเป็นส่วนสำคัญ ที่จะทำให้สัตว์ที่ล่าตายลง ลูกดอกหรือบิลลาทำจากไม้เท้า เป็นพีชวงศ์ปาล์ม นำมาเหลาให้มีขนาดเล็ก และส่วนปลายจะมีลักษณะแหลม คว้นให้มีรอยคอด ความยาวประมาณ 50 เซนติเมตร จากนั้นนำไปทำให้แห้ง โดยการย่างไฟ จนกลายเป็นสีดำ พร้อมทำจุกก๊อกเสียบปลายอีกด้าน ก่อนที่จะเคลือบยาพิษ

ซึ่งการเคลือบยาพิษ และเคลือบหลาย ๆ ครั้ง จนสามารถได้ความเข้มข้นของยาพิษที่รุนแรง ลูกดอกที่เคลือบยาพิษ แล้วจะเก็บในกระบอกไม้ไผ่ขนาดใหญ่ เรียกว่า “มันนิ” หรือ “ตะมิละ”



ภาพที่ 6 การใช้อาวุธบอเลาของชาวมันนิ

ที่มา : <https://www.pinterest.com/pin/430797520600215779/>

ยาพิษที่ใช้อาบลูกดอกที่ใช้ในการล่าสัตว์ของมันนิ เป็นการนำส่วนประกอบของต้นไม้คือ “อีโป” และ “เปลือกต้นกะแห้ง” ซึ่งอีโปจะมีสารประกอบ ที่มีผลต่อการบีบหัวใจ และเปลือกต้นกะแห้ง มีผลต่อการหดตัวของกล้ามเนื้อ สามารถทำให้สิ่งมีชีวิตเป็นอัมพาต และเสียชีวิตได้ ซึ่งขั้นตอนการทำยาพิษอาบลูกดอก เริ่มจากการนำน้ำยางที่ได้จากเปลือกต้นอีโป ซึ่งน้ำยางจะมีลักษณะสีขาวขุ่น เมื่อได้น้ำยางในปริมาณ ที่ต้องการ จึงนำไปเคี่ยวด้วยไฟเติมน้ำ และเติมเปลือกของต้นกะแห้งผสมลงไป คนไปเรื่อย ๆ จนกระทั่งน้ำยางมีความเหนียว สามารถเคลือบปลายลูกดอก ได้สังเกตได้จากน้ำยางที่เปลี่ยนเป็นสีน้ำตาล น้ำยางอีโป ที่เคี่ยวเสร็จแล้วจะเก็บไว้ในกระบอกไม้ไผ่ เก็บไว้ในที่สูงเพื่อป้องกันอันตราย

บุญเสริม ฤทธาภิรมย์ (2548 : 301) ได้กล่าวถึงอาหารของมันนิไว้ว่า พวกมันนิหรือเงาะป่ากินอาหารตามธรรมชาติ ได้แก่ มัน ผลไม้ป่า รวมทั้งยอดใบไม้ที่กินได้ทุกชนิด อาหารจำพวกเนื้อสัตว์ ได้แก่ เนื้อค้าง กวาง อีเก้ง นก หมูป่า ฯลฯ สัตว์ที่มันนิไม่กินคือ เนื้อช้าง เสือ และงู ชาวป่าเป็นคนกินจุ ถ้า

อาหารมีมาก เขาจะกินกันทั้งวันทั้งคืน ไม่เป็นมือเป็นคราว ว่างๆก็นำหยิบเผือกมันมาทะละเล่น เมื่ออาหารหมดก็จะออกไปหาอาหารกันใหม่ ไม่มีการกักตุนอาหาร ไม่รู้จักการเพาะปลูก เมื่ออาหารหายากก็เร่ร่อนไปอยู่ที่อื่นต่อไป ภายหลังพวกชาวป่าบางกลุ่มมีดอกาสคบหาสมาคมกับคนเมืองหรือชาวบ้านมากขึ้น เรียนรู้วิธีการปรุงอาหาร โดยใช้เครื่องปรุงแต่งรส เช่น ใส่น้ำตาล เกลือ แต่ทำได้ไม่ดีเท่าที่ควร แต่เขาชอบกินอาหารที่ชาวบ้านให้กินแต่นำไปปรุงรสอย่างชาวบ้านไม่ได้เลย

ศูนย์ปฏิบัติการชุมชนเพื่อการศึกษาแบบบูรณาการ (2550 : 80) ได้กล่าวถึงอาหารของชาวมันนิไว้ว่า พวกมันมักจะกินทั้งพืชที่สามารถหาได้จากป่า แต่ไม่กินหมู สำหรับพืชที่เป็นอาหารหลักได้แก่ พืชประเภทมัน มีหลายชนิดด้วยกัน พืชชนิดนี้อยู่ใน มีหลากหลายสปีชีส์ แพร่หลายทั้งในเขตร้อนชื้นและเขตอบอุ่น หัวกินได้ แต่บางชนิดอาจเป็นพิษ ต้องรู้วิธีกำจัดพิษออกก่อนกิน มีส่วนประกอบทางเคมีที่สำคัญได้แก่ กินมันที่นิยมเป็นอาหาร มีหลายชนิด เช่น มันทราย มันแหง มันแฟง แต่จะชอบกินมันทรายมากที่สุดเนื่องจากเนื้อแน่น และมีกลิ่นหอมหลังจากเผาเสร็จแล้ว พืชที่เป็นอาหารเสริม เช่น ผักกูด หน่อไม้ ส่วนผลไม้ ได้แก่ เงาะป่า กล้วยป่า มะไฟ ชีค้อน ลูกหวาย นมแมว นมควาย และมะปริงป่า เนื้อสัตว์ที่พวกมันนิกินเป็นอาหารได้มาจากการล่า ได้แก่ ตะกวด เต่า ตะพาบน้ำ ปลา นกกางัง นกชนหิน นกกะปูด หอยกาบ ลิง ค่าง ชะนี บ่าง กระรอก กระเจิง เลียงผา และกวาง เป็นต้น

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ถึงอาหารของชาวมันนิได้ว่า ชาวมันนินำรังชีวิตเร่ร่อนในป่าแบบมนุษย์ยุคโบราณ ที่มีวัฒนธรรมแบบล่าสัตว์ ไม่รู้จักการเพาะปลูกและเลี้ยงสัตว์ หาอาหารภายในป่าที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ เช่น หัวมัน และเนื้อสัตว์ มันนิเป็นกลุ่มที่ไม่รู้จักเป็นสะสมและถนอมอาหาร โดยผู้หญิง และเด็กจะเป็นฝ่ายจัดหาหัวมันบริเวณใกล้ๆ ทับที่อาศัย ส่วนผู้ชายจะออกล่าสัตว์ เช่น ชะนี ค่าง หมูป่า และงู เป็นต้น เพื่อนำมาเป็นอาหารในชีวิตประจำวัน โดยใช้อุปกรณ์ที่เรียกว่า กระบอกตุต (บอเลา) ประกอบด้วย กระบอกตุต ลักษณะเป็นไม้ไผ่ด้ามยาว ลูกดอกเรียกว่า บิลา ซึ่งเป็นลูกดอกอาบยาพิษ



ภาพที่ 7 กระบอกตุต เป็นอาวุธประจำตัวของผู้ชายม้งนิ

ที่มา : <https://www.pinterest.com/pin/430797520600215779/>

2.1.8 อาวุธ

นักวิชาการได้กล่าวถึงอาวุธของม้งนิไว้ สรุปได้ดังนี้

สุภาภย์ อินทองคง , ไพบุลย์ ดวงจันทร์ และกานดา กาญจน์ภาส (2542 : 2252) ได้กล่าวถึงอาวุธม้งนิของม้งนิไว้ว่า อาวุธของม้งนิบอเลา (กระบอกไม้ซาง) กับบิลลา (ลูกดอก) เป็นอาวุธประจำสังคมของพวกม้งนิ ผู้ชายทุกคนต้องมีติดตัวตลอดเวลาเพราะเป็นอาวุธที่ใช้ในการล่าสัตว์และป้องกันตัว บอเลากับบิลลาทำจากไม้ไผ่ชนิดหนึ่งที่เรียกว่า ไม้ซาง ไม้ไผ่ที่มีปล้องยาวและตรง เขาจะเอาไม้ซางยาวประมาณ 1 วา นำมาทะลุปล้องแล้วตัดให้ตรงเอาไว้ซ่อนในอันหนึ่งเป็นดัวบอเลาจริง ๆ แล้วเอาไม้ซางทะลุปล้องอีกอันนำมาสวมภายนอกอีกชั้นหนึ่ง ชั้นนอกนี้จะแกะสลักลวดลายสวยงาม บอเลาชั้นในกับชั้นนอกนั้นสามารถถอดแยกออกจากกันได้ ทางปลายที่ใช้เป้าจะทำจากไม้กลมๆ เจาะเป็นรูมาสวมไว้ อีกชั้นหนึ่ง เวลาเป้าเขาจะอมไม้กลมนี้ไว้ในปากเพื่อเป็นส่วนช่วยดันกระแสดม ส่วนบิลลาหรือลูกดอกนั้น

ทำจากไม้ไผ่เช่นเดียวกัน โดยเอาไม้ไผ่ยาวประมาณ 7 - 9 นิ้ว นำมาเหลาให้กลมขนาดก้านมะพร้าวเสียมปลายให้แหลมวัดจากปลายแหลมประมาณ 1 นิ้ว เหลาให้คอดกั้วไว้เมื่อยิงไปถูกสัตว์ส่วนปลายนี้จะหักฝังติดอยู่ในเนื้อสัตว์และตรงส่วนที่เสียมแหลมจะอาบยาพิษไว้ ยาพิษทำจากยางไม้ชนิดหนึ่งเรียกเป็นภาษาไทยว่า “ต้นยางน่อง” เรียกเป็นภาษามลายูว่า “ตันอีโป๊ะ” มีพิษร้ายแรงมากเมื่อถูกสัตว์หรือถูกคนยางน่องจะละลายไปกับกระแสเลือดพอพิษเข้าสู่หัวใจก็จะถึงแก่ความตายทันที ส่วนท้ายของบิลาใช้ไม้ระกามาทำเป็นจุกเพื่อให้เป็นส่วนของที่กระแทกกระแสมทำให้บิลาวิ่งไปข้างหน้าได้ไกล ๆ ปัจจุบันมันนิบางกลุ่มได้รับการถ่ายทอดวัฒนธรรมการใช้อาวุธไปจากชาวไทย บางคนรู้จักใช้มีดและปืนซึ่งในสมัยก่อนไม่มีใช้ จึงเป็นเหตุที่ทำให้ความคิดและวิถีชีวิตบางส่วนของเขาเปลี่ยนแปลงไป

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์อาวุธของมันนิได้ว่า บอเลา (กระบอกไม้ซาง) กับ บิลา (ลูกดอก) เป็นอาวุธประจำตัวของพวกมันนิ ผู้ชายทุกคนต้องมีติดตัวตลอดเวลาเพราะเป็นอาวุธที่ใช้ในการล่าสัตว์และป้องกันตัว บอเลากับบิลาทำจากไม้ไผ่ชนิดหนึ่งที่เรียกว่า ไม้ซาง เป็นไม้ไผ่ที่มีปล้องยาวและตรงเขาจะเอาไม้ซางยาวประมาณ 1 วา มาทะเลปล้องแล้วตัดให้ตรงเอาไว้ชิ้นในอันหนึ่งเป็นตัวบอเลาแล้วเอาไม้ซางทะเลปล้องมาสวมภายนอกอีกชิ้นหนึ่ง ชิ้นนอกนี้จะแกะสลักลายสวยงาม ซึ่งบอเลาชิ้นในกับชิ้นนอกสามารถถอดออกจากกันได้ ทางปลายที่ใช้เป่า ทำด้วยไม้กลมเจาะเป็นรูสวมไว้อีกชิ้นหนึ่ง เวลาเป่าจะอมไม้กลมนี้ไว้ในปากเพื่อเป็นส่วนช่วยดันกระแสม ส่วนลูกดอก ทำจากไม้ไผ่เช่นเดียวกันโดยเอาไม้ไผ่ยาวประมาณ 7 - 9 นิ้ว มาเหลาให้กลมขนาดก้านมะพร้าวเสียมปลายให้แหลมวัดจากปลายแหลมประมาณ 1 นิ้ว จะเหลาให้คอดกั้วไว้ เมื่อยิงไปถูกสัตว์ส่วนปลายนี้จะหักฝังติดอยู่ในเนื้อสัตว์และตรงส่วนที่เสียมแหลมนั้นจะอาบยาพิษไว้ โดยยาพิษทำจากยางไม้ชนิดหนึ่งเรียกเป็นภาษาไทยว่า ต้นยางน่องเรียกเป็นภาษามลายูว่า ตันอีโป๊ะ มีพิษร้ายแรงเมื่อถูกสัตว์หรือถูกโดนยางน่องจะละลายไปกับกระแสเลือดพอพิษเข้าสู่หัวใจก็จะถึงแก่ความตายทันที ส่วนท้ายของบิลาจะใช้ไม้ระกามาทำเป็นจุก เพื่อให้เป็นส่วนของที่กระแทกกระแสมทำให้บิลาวิ่งไปข้างหน้าได้ไกล ๆ

2.1.9 ดนตรีและนาฏศิลป์

นักวิชาการได้กล่าวถึงดนตรีและนาฏศิลป์ของมันนิไว้ สรุปได้ดังนี้

2.1.9.1 ประวัติความเป็นมา

ไพบุลย์ ดวงจันทร์ (2541: 287) ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของดนตรีและนาฏศิลป์ของมันนิไว้ว่า ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวมันนิ มีลักษณะของดนตรีและนาฏศิลป์ระดับพื้นฐานอย่างง่าย ๆ เครื่องดนตรีมีเพียงไม่กี่ชิ้น ล้วนแต่ประดิษฐ์ขึ้นด้วยไม้ไผ่ตามแบบที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษตั้งแต่โบราณ และ

เป็นเครื่องดนตรีประเภทให้จังหวะด้วยการตีหรือตีทั้งเส้น ส่วนเครื่องเป่าหรือเครื่องดนตรีที่ให้ทำนองไม่มีเลย เพลงที่ใช้ร้องกันก็มีไม่กี่เพลง และเป็นเพลงสั้นๆง่ายๆ ด้านนาฏศิลป์ก็ไม่มีลีลาจังหวะที่เป็นแบบแผนแน่นอน โดยมากเป็นการเต้นให้เข้ากับจังหวะดนตรีอย่างตามใจชอบ การร่ายรำอย่างอื่นไม่มีเลย

2.1.9.2 เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีของชาวมันนิได้ประดิษฐ์ขึ้นจากไม้ไผ่ ทั้งหมดมีอยู่จำนวน 8 ชนิด เรียกรวมกันว่า “บาแตซ” ปัจจุบันได้รับเอาอิทธิพลของภาษามลายูพื้นเมืองไปใช้เรียกบ้างเช่นเรียกกลองว่า “กือแน” เครื่องดนตรี มีดังนี้

1) บาแตซ ชนิดที่ 1

บาแตซชนิดที่ 1 มีลักษณะเป็นกระบอกกลมทำจากไม้ไผ่ขนาดใหญ่ ยาวประมาณ 1 เมตร เจาะทะลุข้อหมดทุกข้อ เว้นแต่ข้อสุดท้าย ไม่ต้องทะลุแต่เจาะรูไว้ขนาดปลายนิ้วก้อย เครื่องดนตรีชนิดนี้ใช้ใบไม้ใหญ่ๆ ตีทางปากกระบอกด้านที่ทะลุข้อทั้งหมดจะมีเสียงทุ้มดัง บึง-บึง



ภาพที่ 8 เครื่องดนตรีของมณีนีดั้งเดิม ชนิดที่ 1

ที่มา : ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง, 2541 : 288.

2) บาแตซ ชนิดที่ 2

บาแตซ ชนิดที่ 2 มีลักษณะเป็นกระบอกกลม ทำจากไม้ไผ่ขนาดเล็กกว่าชนิดที่ 1 เล็กน้อย ยาวประมาณ 2 ฟุต ปลายข้างหนึ่งตัดตรง ๆ อีกข้างหนึ่งตัดในลักษณะเฉียงอย่างฝานบวบ ทะลุหมดทุกข้อ

เครื่องดนตรีชนิดนี้ใช้ฝ่ามือหรือใบไม้ใหญ่ๆ ตีทางกระบอกด้านที่ติดตรงจะให้เสียงดังบึง บึง แหล่มกว่า
 บาแตชชนิดที่ 1 เล็กน้อย



ภาพที่ 9 เครื่องดนตรีของม้านดั้งเดิม ชนิดที่ 2
 ที่มา : ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง, 2541 : 288.

3) บาแตช ชนิดที่ 3

บาแตชชนิดที่3 ชาวบ้านเรียกว่า กลองจำปี หรือ โทนเงาะ ทำจากไม้ไผ่ขนาดกลาง 1 ปล้อง ตัดไม้ไผ่ให้มีข้อติดอยู่ทั้ง 2 ข้าง ไม่ต้องทะลุข้อ จากปลายทั้ง 2 ข้าง วัดเข้าประมาณ 1 นิ้ว แล้วใช้มีดคมเฉือนผิวไม้ไผ่ออกทั้งตลอดแนวกว้างประมาณ 1 นิ้ว ที่ตรงกลางท่อนไม้ไผ่ระหว่างรอยผิวที่ถูกเฉือนทิ้งไปนี้ เจาะรูให้มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ $\frac{1}{2}$ เซนติเมตร ไว้ตรงกลางท่อนไม้ไผ่ ระหว่างรอยผิวที่ถูกเฉือนทิ้งไปนั้น แล้วใช้ปลายมีดกรีดแฉะเอาผิวไม้ไผ่ให้เป็นเส้นเล็ก ยาวตลอดแนวของรอยผิวไม้ไผ่ที่ถูกเฉือนทิ้งทั้งสองข้างก็จะได้เส้นไม้ไผ่ 2 เส้นขนานกัน ที่ปลายของปล้องไม้ไผ่ทั้งสองข้าง ใช้หวายมัดให้แน่น เพื่อป้องกันไม่ให้เส้นไม้ไผ่ สองเส้นนี้ฉีกขาดออกจากกล้อง แล้วใช้หมอนรองเส้นไม้ไผ่ทางด้านปลายทั้ง 2 ข้าง ต่อจากนั้นก็เอาไม้ไผ่บาง กว้างประมาณ 8 นิ้ว ยาวประมาณ 1.5 นิ้ว ผ่าเล็กน้อยระหว่างกลางตามแนวนอน และเอาไปเสียบไว้ระหว่างเส้นไม้ไผ่ที่อยู่บนรูที่เจาะไว้พอดีบนผิวไม้ไผ่ด้านตรงกันข้ามแบบเดียวกันนี้ เครื่องดนตรีชนิดนี้ใช้ตีตรงแผ่นไม้ไผ่ บาง ๆ ที่อยู่บนรูกลางปล้องไม้ไผ่ จะให้เสียงสูงหรือต่ำ แล้วแต่ความตึงหย่อนและขนาดเล็กใหญ่ของเส้นไม้ไผ่ที่ใช้หมอนรอง



ภาพที่ 10 เครื่องดนตรีของม้งดั้งเดิม ชนิดที่ 3

ที่มา : ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง, 2541 : 288.

4) บาตซ ชนิดที่ 4

เครื่องดนตรีชนิดที่ 4 ทำจากไม้ไผ่ 1 ปล้อง ขนาดเดียวกันกับกลองจำปี ปลายด้านหนึ่งตัดให้ติดข้อ อีกด้านหนึ่งไม่ให้ติดข้อ ด้านนี้ผ่าที่ผิวไม้ไผ่แล้วสอดกาบหมากที่ตัดไว้เป็นวงกลมขนาดพอดีกับวงกลมของปล้องไม้ไผ่ เวลาเล่นใช้มือตีบนกาบหมากนั้น



ภาพที่ 11 เครื่องดนตรีของม้งดั้งเดิม ชนิดที่ 4

ที่มา : ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง, 2541 : 288.

5) บาแตช ชนิดที่ 5

เครื่องดนตรีชนิดที่ 5 ทำจากไม้ไผ่ขนาดเท่าข้อมือยาวประมาณ 1 ฟุต ตัดไม้ไผ่ให้มีข้อติดอยู่ห่างจากปลายด้านหนึ่งเล็กน้อยพอจับถือได้ เลยข้อไปประมาณ 1 นิ้ว เจาะรู 2 รู ให้อยู่ตรงกันข้ามกัน ห่างจากรูนี้เล็กน้อย ก็จะปาดไม้ไผ่ให้เป็นรูปซ่อม 2 ขา ใช้ด้านที่เป็นรูปซ่อมนี้เคาะกับฝ่ามือจะให้เสียงดัง หวัง - หวัง



ภาพที่ 12 เครื่องดนตรีของม้งดั้งเดิม ชนิดที่ 5

ที่มา : ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง, 2541: 288.

6) บาเตซ ชนิดที่ 6

บาเตซ ชนิดที่ 6 เครื่องดนตรีชนิดนี้คือ กรับ ทำจากไม้ไผ่ 2 อัน ขนาดใหญ่พอจับถือได้ถนัดยาวประมาณ 1 ฟุต ใช้ตีให้มีเสียงดัง กรับ-กรับ



ภาพที่ 13 เครื่องดนตรีของม้งดั้งเดิม ชนิดที่ 6

ที่มา : ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง, 2541 : 288.

7) บาตซ์ ชนิดที่ 7

บาตซ์ชนิดที่ 7 เป็นเครื่องเคาะให้จังหวะเช่นเดียวกับไม้กรับ แต่จะทำจากกะลาหรือใช้วัสดุอื่น ๆ ตามแต่สะดวก โดยมากนิยมใช้กะลา เพราะมีเสียงดังก้องดีกว่าวัสดุอย่างอื่น ๆ



ภาพที่ 14 เครื่องดนตรีของม้านั้งเดิม ชนิดที่ 7
ที่มา : ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง, 2541 : 288.

8) บาแตช ชนิดที่ 8

บาแตช ชนิดที่ 8 เรียกว่า กือแน หรือกลองมลายู เป็นเครื่องดนตรีที่ม้านิได้รับอิทธิพลจากกลองประกอบศิลปะการแสดงศิลปะของชาวไทยมุสลิม เวลาเล่นใช้ไม้ตีบนหน้ากลองทั้งสองข้าง



ภาพที่ 15 เครื่องดนตรีของม้านิดั้งเดิม ชนิดที่ 8

ที่มา: ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง, 2541 : 288.



ภาพที่ 16 เครื่องดนตรีของมณีนีดั้งเดิม

ที่มา : ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง, 2541: 289.

สุภาภย์ อินทองคง , ไพบุลย์ ดวงจันทร์ และกานดา กาญจนภาส (2542 : 2252) ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีของมณีนีไว้ว่า เครื่องดนตรีของชาวมณีนี เป็นสิ่งประดิษฐ์ที่เป็นเครื่องบันเทิงสิ่งประดิษฐ์ที่พวกมณีนีทำขึ้นเพื่อความบันเทิงนั้นจะใช้วัสดุที่หาได้ง่ายใกล้ ๆ บริเวณที่พักอาศัย เช่น ไม้ไผ่และกะลามะพร้าว นำมาเป็นเครื่องเคาะจังหวะ เป็นเครื่องบันเทิงหรือสิ่งประดิษฐ์ สำหรับทำให้เกิดเสียง เครื่องดนตรีของพวกมณีนี ที่มีผู้ศึกษาไว้พบมีอยู่ 3 ชนิด แต่ละชนิดไม่มีชื่อเรียกมีลักษณะดังนี้

ชนิดที่ 1 ตัดไม้ไผ่ให้ติดข้อทั้ง 2 ข้างเอามัดกรัดจัดผิวเนื้อไม้ไผ่ออกมาเป็นเส้นเล็ก ๆ แล้วเอาไม้สอตทำเป็นหมอนทั้ง 2 ข้างถ้าต้องการเสียงทุ้มก็กรัดให้ถึงข้อทั้ง 2 ข้างถ้าต้องการเสียงแหลมกรัดให้สั้นเข้ามาโดยใช้หลักการทำแบบเดียวกับบรรณาคของไทยใช้ติดเช่นเดียวกับกีตาร์

ชนิดที่ 2 ตัดไม้ไผ่ให้ติดข้อข้างหนึ่งผ่าปลายด้านไม่มีข้อให้เป็นรอยแตกแล้วใช้หวายมัดด้านที่มีข้อดึงสายหวายมามัดทางด้านไม่มีข้อใช้ไม้สอตทำเป็นหมอนไว้ทางด้านมีข้อถ้าต้องการเสียงทุ้มก็ใช้หมอนบางถ้าให้เสียงแหลมใช้หมอนหนาใช้ติดเช่นเดียวกับกีตาร์

ชนิดที่ 3 ตัดไม้ไผ่ให้ตัดข้อข้างหนึ่งด้านที่ไม่มีข้อใช้มัดผ้าที่ผิวเนื้อไม้ไผ่แล้วสอดกาบหมากที่ตัดไว้พอดีกับหน้าตัดของไม้ไผ่ใช้มือตีบนกาบหมากคล้ายการตีทับหรือรำมะนา

กรมศิลปากร (2544 : 134-135) ได้กล่าวถึงเครื่องดนตรีของชาวมัณนีไว้ว่า เครื่องดนตรีของชาวมัณนีได้ประดิษฐ์ขึ้นมาจากไม้ไผ่อย่างง่าย ๆ ทั้งหมดมีอยู่ 8 ชนิด และเรียกกันว่า “บาแตช” ทั้งหมดรายละเอียดดังนี้

1) บาแตช ชนิดที่ 1

บาแตชชนิดที่ 1 มีลักษณะเป็นกระบอกกลมทำจากไม้ไผ่ขนาดใหญ่ ยาวประมาณ 1 เมตร เจาะทะลุข้อหมดทุกข้อ เว้นแต่ข้อสุดท้าย ไม่ต้องทะลุแต่เจาะรูไว้ขนาดปลายนิ้วก้อย เครื่องดนตรีชนิดนี้ใช้ใบไม้ใหญ่ๆ ตีทางปากกระบอกด้านที่ทะลุข้อทั้งหมดจะมีเสียงทุ้มดัง บึง-บึง

2) บาแตช ชนิดที่ 2

บาแตช ชนิดที่ 2 มีลักษณะเป็นกระบอกกลม ทำจากไม้ไผ่ขนาดเล็กกว่าชนิดที่ 1 เล็กน้อย ยาวประมาณ 2 ฟุต ปลายข้างหนึ่งตัดตรง ๆ อีกข้างหนึ่งตัดในลักษณะเฉียงอย่างผานบวบ ทะลุหมดทุกข้อ เครื่องดนตรีชนิดนี้ใช้ฝ่ามือหรือใบไม้ใหญ่ๆ ตีทางกระบอกด้านที่ตัดตรงจะให้เสียงดังบึง บึง แหลมกว่าบาแตชชนิดที่ 1 เล็กน้อย

3) บาแตช ชนิดที่ 3 บาแตชชนิดที่ 3 ชาวมัณนีเรียกว่า กลองจำปี หรือ โทนเงาะ ทำจากไม้ไผ่ขนาดกลาง 1 ปล้อง ตัดไม้ไผ่ให้มีข้อติดอยู่ทั้ง 2 ข้าง ไม่ต้องทะลุข้อ จากปลายทั้ง 2 ข้าง วัดเข้าประมาณ 1 นิ้ว แล้วใช้มีดคมเฉือนผิวไม้ไผ่ออกทั้งตลอดแนวกว้างประมาณ 1 นิ้ว ที่ตรงกลางท่อนไม้ไผ่ระหว่างรอยผิวที่ถูกเฉือนทิ้งไปนั้น เจาะรูให้มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ $\frac{1}{2}$ เซนติเมตร ไว้ตรงกลางท่อนไม้ไผ่ ระหว่างรอยผิวที่ถูกเฉือนทิ้งไปนั้น แล้วใช้ปลายมีดกรีดแฉะเอาผิวไม้ไผ่ให้เป็นเส้นเล็ก ยาวตลอดแนวของรอยผิวไม้ไผ่ที่ถูกเฉือนทิ้งทั้งสองข้างก็จะได้เส้นไม้ไผ่ 2 เส้นขนานกัน ที่ปลายของปล้องไม้ไผ่ทั้งสองข้าง ใช้หวายมัดให้แน่นเพื่อป้องกันไม่ให้เส้นไม้ไผ่ สองเส้นนี้ฉีกขาดออกจากกล้อง แล้วใช้หมอนรองเส้นไม้ไผ่ทางด้านปลายทั้ง 2 ข้าง ต่อจากนั้นก็เอาไม้ไผ่บาง กว้างประมาณ 8 นิ้ว ยาวประมาณ 1.5 นิ้ว ผ่าเล็กน้อยระหว่างกลางตามแนวนอน และเอาไปเสียบไว้ระหว่างเส้นไม้ไผ่ที่อยู่บนรูที่เจาะไว้พอดีบนผิวไม้ไผ่ด้านตรงกันข้ามแบบเดียวกันนี้ เครื่องดนตรีชนิดนี้ใช้ตีตรงแผ่นไม้ไผ่ บาง ๆ ที่อยู่บนรูกลางปล้องไม้ไผ่ จะให้เสียงสูงหรือต่ำแล้วแต่ความตึงหย่อนและขนาดเล็กใหญ่ของเส้นไม้ไผ่ที่ใช้หมอนรอง

4) บาแตช ชนิดที่ 4

เครื่องดนตรีชนิดที่ 4 ทำจากไม้ไผ่ 1 ปล้อง ขนาดเดียวกันกับกลองจำปี ปลายด้านหนึ่งตัดให้ติดข้อ อีกด้านหนึ่งไม่ให้ติดข้อ ด้านนี้ผ่าที่ผิวไม้ไผ่แล้วสอดกาบหมากที่ตัดไว้เป็นวงกลมขนาดพอดีกับวงกลมของปล้องไม้ไผ่ เวลาเล่นใช้มือตีบนกาบหมากนั้น

5) บาแตช ชนิดที่ 5

เครื่องดนตรีชนิดที่ 5 ทำจากไม้ไผ่ขนาดเท่าข้อมียาวประมาณ 1 ฟุต ตัดไม้ไผ่ให้มีข้อติดอยู่ห่างจากปลายด้านหนึ่งเล็กน้อยพอจับถือได้ เลยข้อไปประมาณ 1 นิ้ว เจาะรู 2 รู ให้อยู่ตรงกันข้ามกัน ห่างจากรูนี้เล็กน้อย ก็จะปาดไม้ไผ่ให้เป็นรูปช่อม 2 ขา ใช้ด้านที่เป็นรูปช่อมนั้นเคาะกับฝ่ามือจะให้เสียงดัง หวัง - หวัง

6) บาแตช ชนิดที่ 6

บาแตช ชนิดที่ 6 เครื่องดนตรีชนิดนี้คือ กรับ ทำจากไม้ไผ่ 2 อัน ขนาดใหญ่พอจับถือได้ถนัดยาวประมาณ 1 ฟุต ใช้ตีให้มีเสียงดัง กรับ-กรับ

7) บาแตช ชนิดที่ 7

บาแตชชนิดที่ 7 เป็นเครื่องเคาะให้จังหวะเช่นเดียวกับไม้กรับ แต่จะทำจากกะลาหรือใช้วัสดุอื่นๆ ตามแต่สะดวก โดยมากนิยมใช้กะลา เพราะมีเสียงดังก้องดีกว่าวัสดุอย่างอื่น ๆ

8) บาแตช ชนิดที่ 8

ชนิดที่ 8 ทำจากไม้ไผ่ 1 ปล้อง ยาวประมาณ 2 ฟุต ตัดให้ติดข้อทั้งสองด้าน เจาะรูขนาดปลายนิ้วก้อยลงบนข้อทั้งสองด้านนั้น แล้วใช้หวายขนาดเล็กมัดขึงตึงตลอดหัวท้าย เวลาเล่นใช้นิ้วดีดหวายให้กระทบกับผิวไม้ไผ่ จะได้เสียงดังแตก-แตก

บุญเสริม ฤทธาภิรมย์ (2548 : 307) ได้กล่าวถึงดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวม่านไว้ว่า ม่าน เป็นชาวป่าที่มีดนตรีอยู่ในหัวใจ ชอบความสนุกสนาน การมีชีวิตอยู่ในป่าได้ยินแต่เสียงสัตว์ จักจั่น เรไร จิตใจไม่มีความกังวล ไม่มีความเครียด มีเวลาพักผ่อนอย่างเหลือเฟือ ถ้ามีอาหารก็นั่งจับเฝ้าคุ้ยกันไปหาไม้ไผ่ กะลามะพร้าว มาทำเป็นเครื่องดนตรีประเภทเคาะให้จังหวะ ดนตรีอย่างอื่นได้แก่ กลอง เรียกว่า ปะดุง ปี เรียกว่า อีแฉะ จะเข้ 2 สายทำด้วยไม้ไผ่ซีก มีเหล็กสำหรับตี เรียกว่า จองนอง และเครื่องเล่นที่ทำด้วยกะลามะพร้าว มีคันชักด้วยเชือก เรียกว่า บองบง เวลาเดินรำจะใช้กรับ ทำด้วยไม้ไผ่สำหรับเคาะจังหวะ

โดยเคาะบนไม้ มีลักษณะเป็นโพรงยาวหรือโกร่ง ขณะเล่นดนตรี ร้องรำทำเพลง พวกเขาจะล้อมวงกัน
ก่อไฟไว้ตรงกลางลานหับ(ที่ปัก) บางคนก็ปรบมือ โยกตัว บ้างลุกขึ้นเต้นตามจังหวะ



ภาพที่ 17 การเล่นดนตรีของชาวมัณีนีแบบดั้งเดิม

ที่มา : <https://www.pinterest.com/pin/430797520600215779/>



ภาพที่ 18 การเต้นรำของม้านิแบบดั้งเดิม

ที่มา : <https://www.pinterest.com/pin/430797520600215779/>

2.1.9.3 วิธีบรรเลงและขนบนิยมในการแสดง

การบรรเลงและขนบนิยมในการแสดงไว้ว่า เมื่อจะเล่นดนตรี นักดนตรีก็จะถือเครื่องดนตรีมานั่งล้อมวงกันที่บริเวณลานกว้างกลางหมู่บ้าน คนอื่นๆก็มานั่งล้อมวงเช่นเดียวกัน กลางวงเขาจะก่อกองไฟไว้กองหนึ่งเพื่อให้แสงสว่างและใช้สำหรับเผาอาหารจำพวกเนื้อสัตว์หรือมันป่าเลี้ยงกันขณะเล่นดนตรี เมื่อมีดนตรีก็ต้องมีนักร้อง นักร้องเพลงชาไทนอกจากจะร้องเพลงแล้วยังมีหน้าที่อีกอย่าง คือ สร้างกระโจมทำด้วยใบไม้ขึ้นกระโจมหนึ่ง ใกล้บริเวณข้างๆ ที่นักดนตรีและคนอื่นๆ นั่งล้อมวงอยู่นั้น เวล่านักร้องจะร้องเพลงเขาจะไม่นั่งร่วมร้องกับคนอื่นๆ แต่จะคลานออกจากวงเข้าไปอยู่ในกระโจมใบไม้ที่สร้างขึ้น แล้วโผล่หน้าออกมาส่งเสียงร้องเพลง เนื้อเพลงที่ร้องกันก็เป็นเพลงสั้นๆ ง่ายๆ เช่น เพลงนา ตุม จิ เบ มีเนื้อร้องว่า “นา นานา นา นานา ตุม จิ เบ” ร้องไปประมาณ 10 เที้ยว เป็นอันจบเพลง พอเพลงจบลง นักร้องก็จะคลานออกมาจากกระโจมใบไม้มานั่งร่วมวงกับคนอื่นต่อไปอีก เครื่องดนตรีของม้านิจัดอยู่ในประเภทเครื่องให้จังหวะทั้งสิ้น ดังนั้นเวลาเล่นก็จะตีพร้อมกัน จะให้จังหวะจังหวะเร็วหรือช้าก็แล้วแต่หัวหน้าวงเป็นผู้สั่งหรือตามคำขอของผู้ฟังที่มานั่งร่วมวง เมื่อดนตรีเริ่มบรรเลงผู้ฟังก็นั่งปรบมือ โยกตัวไปตามจังหวะ และถ้าดนตรีเล่นจังหวะคึกคัก สนุกสนาน เป็นที่สบอารมณ์ในขณะที่ดีมีสุราพอสมควรแล้ว ก็จะลุกขึ้นกระโดดโลดเต้น เล่นล้อไฟไปตามจังหวะดนตรีเป็นที่สนุกสนาน

2.1.9.4 โอกาสที่แสดง

ชาวมัณนีจะมีการแสดงดนตรีและร้องรำทำเพลงในโอกาสที่มีงานรื่นเริง เช่น ในงานแต่งงาน หรือ ดีใจในความสำเร็จจากการล่าสัตว์ใหญ่ๆ มาได้ เช่น เก้ง หมูป่า เป็นต้น หรือดีใจที่ทุกคนกลับมาด้วยความปลอดภัยจากการที่เข้าป่าล่าสัตว์ เป็นต้น ส่วนในพิธีกรรมอย่างอื่น เช่น งานศพ จะไม่มีการเล่นดนตรี เพราะถือเป็นการสูญเสียญาติพี่น้อง จึงไม่ควรแก่การสนุกสนานรื่นเริง

2.1.9.5 ความคลี่คลายเปลี่ยนแปลง

ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวมัณนีส่วนใหญ่ยังอยู่ในรูปแบบเดิม คือ เครื่องดนตรี การร้องรำทำ เพลงส่วนมากยังเป็นแบบดั้งเดิมลักษณะการเปลี่ยนแปลงมีบ้างแต่ไม่มาก เช่น การรับเอากลองมลายู การ รำวง และเนื้อเพลงลูกทุ่งไทยไปใช้ แต่จากสภาพที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน ทำให้สามารถคาดการณ์ได้ว่าดนตรี และนาฏศิลป์ของชาวมัณนีจะสูญหายไปไหนที่สุด ทั้งนี้เพราะสาเหตุใหญ่ๆ 2 ประการคือ

1. ชาวมัณนีเป็นชนกลุ่มน้อย เด็กๆ พยายามใช้ภาษาและการร้องรำทำเพลงตามแบบของ ชาวบ้านที่อยู่ใกล้เคียง และเมื่อชาวมัณนีรุ่นผู้ใหญ่หมดไปก็จะพาให้ดนตรีและนาฏศิลป์สูญหายไปด้วย
2. การกำหนดให้ชาวมัณนีอยู่เป็นหลักแหล่งแน่นอน ปกติชาวมัณนีจะอพยพหนีความเจริญเข้าป่า ไปเรื่อยๆ แต่ปัจจุบันทางราชการได้พยายามให้ชาวมัณนีอยู่เป็นหลักแหล่ง จึงทำให้อิทธิพลทางภาษาและ ดนตรีนาฏศิลป์ของชนส่วนใหญ่มีโอกาเข้าไปแทรกซึมได้มาก ประกอบกับการทำลายป่าทำให้พวกเขาหา ไม่ไผ่ลำโตๆ มาทำเครื่องดนตรีได้ยาก จึงทำให้พวกเขาเล่นดนตรีของเขาเองน้อยลง และจะสูญหายไป ในที่สุด

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ดนตรีและนาฏศิลป์ของมัณนีได้ว่า ดนตรีและนาฏศิลป์ของ มัณนีระดับพื้นฐานของสังคมมนุษย์ที่ยังเป็นชาวป่าล่าสัตว์ เครื่องดนตรีประดิษฐ์จากไม้ไผ่เพียงไม่กี่ชิ้น จัด อยู่ในประเภทให้จังหวะทั้งสิ้น เครื่องดนตรีประเภทให้ทำนองไม่มี เนื้อเพลงที่ใช้ร้องกันจะเป็นเพลงภาษา มัณนีง่ายๆ สั้นๆ ปัจจุบันเขายังรับเอาเนื้อเพลงลูกทุ่งไปจากชาวไทย ส่วนการเต้นรำของชาวมัณนี เป็นการ เต้นรำที่ไม่มีแบบแผน เพียงแต่เดินให้เข้ากับจังหวะเคาะไม้ตามใจชอบเท่านั้น นอกจากนี้จากสถานการณ์ ที่ทางราชการพยายามให้พวกมัณนีอยู่เป็นหลักแหล่ง จะอพยพเร่ร่อนไปหาที่อยู่อาศัยตามใจชอบไม่ได้แล้ว นั้น ทำให้ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวไทยที่อยู่รอบตัวเข้าไปมีอิทธิพลต่อดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวมัณนี มาก ตลอดทั้งจากการที่เด็กมัณนีไปเรียนหนังสือไทยในโรงเรียนรัฐบาลจึงทำให้ความนิยมในดนตรีและ นาฏศิลป์ของตนเองน้อยลง เหล่านี้เป็นเหตุทำให้ดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวมัณนีสูญหายไปไหนที่สุด

2.1.10 ความเชื่อ

นักวิชาการได้กล่าวถึงความเชื่อของมณีนีไว้ สรุปได้ดังนี้

สุภาคย์ อินทองคง , ไพบุลย์ ดวงจันทร์ และกานดา กาญจนโณภาส (2542 : 2252 - 2264) ได้กล่าวถึงของความเชื่อของมณีนีไว้ว่า พวกมณีนีมีความเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติและเกรงกลัวต่อสิ่งที่เกิดขึ้นจากปรากฏการณ์ตามธรรมชาติ เชื่อในไสยศาสตร์เวทมนตร์ และข้อห้ามทางสังคมที่พวกเขาได้กำหนดขึ้น แยกประเภทได้ดังนี้

1. ความเชื่อเรื่องวิญญาณและภูตผี

1. เชื่อว่าคนตายไปแล้วยังมีวิญญาณเหลืออยู่ และอาจจะเที่ยวหลอกหลอนญาติพี่น้องทำอันตรายแก่คนที่วิญญาณไม่ชอบ ดังนั้นเมื่อมีคนตายลงพวกเขาจะย้ายทับ (ที่อยู่) พื้นที่เมื่อฝังศพเสร็จ

2. เชื่อว่าตามต้นไม้ใหญ่ ๆ มีผีสิงอยู่ ความเชื่อที่สืบเนื่องมาจากประเพณีปฏิบัติในพิธีฝังศพของพวกเขาคือเมื่อฝังศพเสร็จหมอผีจะนำเอาวิญญาณให้ไปอยู่ที่ต้นไม้ใหญ่ เชื่อว่าต้นไม้เหล่านั้นจะเป็นที่อยู่ของดวงวิญญาณนั้นต่อไป

3. เชื่อว่า “สัตว์ลาง” หรือสัตว์เดินดินทุกชนิดมีรังความแรง ดังนั้นเมื่อยิงสัตว์เดินดินตายลงจะต้องทำพิธีถอนรังความคล้ายกับว่าทำพิธีขอขมาต่อวิญญาณของสัตว์นั้นหรือส่งวิญญาณของสัตว์ให้ไปเกิด ถ้าไม่ทำเชื่อว่าวิญญาณของสัตว์นั้นจะเข้าสิงในร่างของผู้ยิงแล้วผู้นั้นจะมีกริยาอาการเหมือนสัตว์นั้นจะวิ่งเข้าป่าไป และจะถูกสัตว์ชนิดเดียวกันนั้นทำร้ายถึงแก่ชีวิต

4. เชื่อว่าสัตว์ทุกชนิดเป็นบริวารของผีตนหนึ่งชื่อโตะปาร์ั้งดังนั้นก่อนจะยิงสัตว์ทุกครั้งจะต้องเอ่ยคำขอจากโตะปาร์ั้งเสียก่อน

5. เชื่อว่ามี 4 จำพวกคือก “ญา” เป็นวิญญาณที่ออกจากคนตายล่องลอยไปจนมีที่เกิดใหม่ถ้าไม่มีที่เกิดเข้าครรรค์ผู้หญิงคนใดไม่ได้ก็จะเที่ยวหลอกหลอนและทำอันตรายได้ “โรม” เป็นวิญญาณของคนที่ยังไม่ตายแต่จะออกจากร่างไปเที่ยวในเวลากลางคืน “เซม้งจิด” เป็นผีชนิดหนึ่งจำพวกผีพรายซึ่งผู้มีวิชาคาถาอาคมสามารถเรียกมาใช้ได้เช่นเรียกให้มาสิงอยู่ในน้ำมันเสนห์หรือให้ไปเข้าคนอื่นให้คลั่งหรือให้เป็นบ้า “บาติ” เป็นวิญญาณของสัตว์ที่ตายไปแล้ว ถ้าวิญญาณแรงเมื่อเข้าสิงในใครแล้วเชื่อว่าจะทำเสียกริยาทำทางและวิ่งเข้าป่าเหมือนสัตว์ชนิดนั้น

6. เชื่อว่าผีกลัวหัวโพล ดังนั้นเมื่อเวลาฝังศพหมอผีจะเสกหัวโพลให้เจ้าของศพเคียวฟันลงบนศพก่อนฝัง เชื่อว่าวิญญาณจะไม่มาหลอกหลอน และเมื่อแม่คลอดบุตรจะเอาหัวโพลมาผูกไว้ที่หูของแม่ เชื่อว่าผีจะไม่มารบกวนและทำให้แม่แข็งแรงดี

7. เชื่อว่าผีอยู่ในที่มืด ๆ ทุกแห่ง ดังนั้นเขาจึงกลัวความมืดจึงได้ก่อไฟไว้ในทับตลอดเวลาไฟจะดับไม่ได้

2. ความเชื่อเรื่องโชคลาง

1. เมื่อเดินป่า ถ้าเดินผ่านบริเวณใดแล้วเกิดชนลูกชนพองใจคอสั้น แสดงว่าเจ้าที่แรงห้ามทำร้ายสัตว์หรือตั้งทับในบริเวณนั้น ถ้าทำร้ายสัตว์ชนิดใดเชื่อว่าจะตายด้วยสัตว์ชนิดนั้นหรือผีเจ้าที่ลงโทษถึงตาย

2. เมื่อจะเข้าป่าล่าสัตว์ ถ้าเมื่อเริ่มออกเดินบังเอิญสะดุดหกล้มลงห้ามเดินทางไปทางนั้นต่อไปอีกให้เปลี่ยนทิศทางเดิน ถ้าเดินไปทางเดิมอีกเชื่อว่าจะได้รับอันตราย

3. เมื่อจะเข้าป่าล่าสัตว์ ห้ามพูดว่าจะเดินไปทางใดถ้าเผลอพูดออกไปให้เดินไปทางทิศอื่น ถ้าเดินไปทางทิศที่พูดไว้ เชื่อว่าจะได้รับอันตรายสัตว์หรือภูตผีจะคอยดักทำร้าย

4. เมื่อเข้าป่าล่าสัตว์ให้พูดถึงสัตว์ที่ต้องการเชื่อว่าจะได้ตามที่พูดไว้

5. เมื่อเข้าป่าห้ามพูดถึงสัตว์ร้าย ถ้าพูดเชื่อว่าจะพบกับสัตว์ชนิดนั้น

6. ถ้ามีคนเอ่ยปากขอลูกเชื่อว่าเป็นลางตายกับลูกคนนั้น

3. ความเชื่อเรื่องความฝัน

ชาวมั่นนินเชื่อว่าความฝันเป็นลางบอกเหตุหรือบอกโชคลาง ในวันข้างหน้าว่าจะเกิดเหตุดีเหตุร้ายขึ้นได้ดังปรากฏเป็นคำทำนายฝันบางอย่างเช่น ถ้าหญิงฝันว่ามีคนเอาเล็บเสือเขี้ยวเสื้อมาให้เชื่อว่าจะมีสามี ผู้ชายฝันว่าล่าหมูได้จะได้ภรรยา ถ้าฝันว่ายิงสัตว์ได้มากเชื่อว่าเป็นลางดี ถ้าฝันว่าลูกสัตว์ทำร้ายเชื่อว่าเป็นลางร้าย

4. ความเชื่อในเรื่องสุขภาพ

หญิงแม่ลูกอ่อนห้ามกินหัวเผือก ขนุน กล้วยหิน กล้วยน้ำว้า อาหารที่กินได้คือ กล้วยไข่ ปลาเค็ม และเกลือ

5. ความเชื่อเรื่องเวทมนตร์คาถา

1. เวทมนตร์คาถาที่ใช้รักษาโรคภัย หมอผู้รักษาโรคจะเสกหมากพลูแล้วเตี๋ยพ่นลงตรงอวัยวะส่วนที่เจ็บปวดเรียกว่า “ซาโฮซ”

2. เวทมนตร์กันผีในพิธีศพ เมื่อยกศพลงหลุมก่อนจะกลบหลุมหมอจะเสกหัวโพลให้เจ้าของศพเตี๋ยพ่นลงบนศพเชื่อว่าผีจะไม่มาหลอกหลอนคาถาเสกหัวโพลว่าดังนี้

“ตกตกล้อยชะลีโดยชะลีเวาะมะนาเยาะจะปะชูละเปรัช”

3. เวทมนตร์คาถาที่ทำให้คลอดง่ายเมื่อแม่คลอดยากหมอผู้ทำคลอดจะเสกคาถาลงบนหน้าท้องของแม่เชื่อว่าจะคลอดง่ายและไม่เจ็บปวดคาถาว่าดังนี้ “ตุงตุงฮลิโตสิปิโยตามามันนินิฮิยุตมาติซิม”

4. เวทมนตร์สำหรับเรียกเซม้งจัดให้มาสิงอยู่ในน้ำมันเสนห์

5. เวทมนตร์กันผีหรือสัตว์ร้ายในป่าเมื่อจำเป็นต้องออกจากทับไปค้างคืนในป่า ก่อนนอนเขาจะเสกก่อนหินโยนไปรอบที่นอนทั้ง 4 ทิศ เชื่อว่าภูตผีสัตว์ร้ายจะไม่รังควาน

6. ความเชื่อในรูปสัญลักษณ์

สัญลักษณ์ที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นเรื่องระหว่างเพศหรือความรักระหว่างชาย - หญิง คือเมื่อหนุ่มเกี้ยวสาวหนุ่มก็จะใช้สัญลักษณ์ต่าง ๆ แสดงให้สาวรู้ รูปสัญลักษณ์ส่วนใหญ่เป็นสิ่งที่เขาพบเห็นจากธรรมชาติ เช่น ดอกจำปุนหมายถึงผู้ชาย (ผู้ชายชอบดอกไม้สีขาว) ดอกฮาปอง หมายถึงผู้หญิง (ผู้หญิงชอบดอกไม้สีแดง) และความรัก เล็บมือเสือ หมายถึงความดุร้าย กล้าหาญ - ต่อสู้ ใบไผ่เถื่อนหมายถึงการพาหนี ปีกกาหมายถึงบริเวณห้ามเข้าเพราะบริเวณนั้นจะเป็นที่ที่คู่สามี - ภรรยา กำลังแสดงบทรักกันอยู่ และหวีประดับผม หมายถึงหญิงสาวบริสุทธิ์คือหญิงสาวที่ยังไม่แต่งงานจะมีหวีประดับผม ส่วนหญิงแต่งงานแล้วจะไม่ใช้หวีประดับผม

7. ความเชื่อในเรื่องการรักษาความบริสุทธิ์ของหญิงสาว

ในสังคมชาวมันนิ มีความเชื่อถือในเรื่องการรักษาพรหมจรรย์ของหญิงอย่างเคร่งครัด หญิงสาวจะต้องรักษาความบริสุทธิ์ของตนไว้ให้เพียงชายคนเดียวเท่านั้น และจะไม่ล่วงเกินได้เสียก่อนแต่งงาน ถ้าหากเพียงแต่ชายหนุ่มได้ถูกเนื้อต้องตัวสาวเข้าฝ่ายหญิงจะถือเหมือนว่าชายหนุ่มผู้นั้นคือ สามีของนางแล้ว

8. ข้อห้ามบางประการ

1. ห้ามสามีภรรยาร่วมประเวณีกันในทับ (ที่ปัก) เชื่อว่าผีเจ้าที่จะลงโทษ

2. ข้อห้ามสำหรับลูกสะใภ้กับพ่อสามี

- ห้ามลูกสะใภ้หุงข้าว เฒ่ามันให้พ่อสามีกิน แม้แต่จะพยายามในเวลาเจ็บไข้ก็ได้

- ห้ามสนิทสนมมองหน้าห้ามพูดจากัน

- ห้ามนั่งสนทนาร่วมวงเดียวกัน ถ้าจำเป็นต้องนั่งวงเดียวกันจะนั่งติดกันไม่ได้ จะต้องให้คน

อื่นนั่งคั่นระหว่างกลาง และลูกสะใภ้ต้องนั่งหันหลังให้ตลอดเวลา

อนงค์ เชาวนะกิจ (2550 : 145) ได้กล่าวถึงความเชื่อของม้านิไว้ว่า การดำเนินชีวิตประจำวันของม้านิ ตั้งอยู่บนพื้นฐานของหลักความเชื่อทั้งสิ้น เป็นความเชื่อในสิ่งที่เหนือธรรมชาติและมีความเกรงกลัวต่อสิ่งที่เกิดขึ้นจากปรากฏการณ์ตามธรรมชาติ เชื่อในไสยศาสตร์เวทมนตร์และข้อห้ามทางสังคมที่พวกเขาได้กำหนดขึ้น จากการเฝ้าติดตามและลงพื้นที่เก็บข้อมูล ผู้วิจัยได้แยกความเชื่อในด้านต่าง ๆ ของม้านิ ดังนี้

ประเพณีการแต่งงาน

การแต่งงานของม้านิไม่มีการจัดพิธีใหญ่โตหรูหราเหมือนกับสังคมเมือง การแต่งงานของม้านิ มีวิธีการง่าย ๆ ระหว่างหนุ่มสาวที่มีความพอใจกัน มีการฝากรักโดยการนำดอกไม้ไปมอบให้ ซึ่งดอกไม้ที่นำไปมอบให้จะเป็นดอกจำปูน หมายถึง ผู้ชาย เนื่องจากผู้ชายม้านิชอบดอกไม้สีขาว และดอกฮาปอง หมายถึง ผู้หญิง ซึ่งผู้หญิงม้านิชอบดอกไม้สีแดง จากนั้นให้พ่อแม่ของฝ่ายชายไปสู่ฝ่ายหญิงจากพ่อแม่เมื่อตกลงแต่งงานกัน ฝ่ายชายจะย้ายไปอยู่ที่ทับของฝ่ายหญิง โดยผู้ชายม้านิจะต้องแสดงความสามารถของตนเองให้เป็นที่พอใจของพ่อแม่ฝ่ายหญิงโดยการล่าสัตว์ และหาผลไม้มามอบให้พ่อแม่ฝ่ายหญิง และตัวฝ่ายหญิงด้วย

ประพนธ์ เรืองณรงค์ (2553 : 275) ได้กล่าวถึงความเชื่อของม้านิไว้ว่า ความเชื่อของเงาะม้านิ คือความเชื่อเกี่ยวกับผี ภาษาเงาะม้านิเรียกผีว่า “ซาเราะ” โดยแบ่งออกเป็น 4 พวก คือ 1) ญา หมายถึง วิญญาณออกจากคนตาย 2) โรม หมายถึง เจตภูตออกจากร่างคนขณะหลับ 3) บาติ หมายถึง วิญญาณสัตว์ ซึ่งสามารถเข้าสิงร่างคน เมื่อสิงร่างคนใดแล้วคนนั้นจะมีกิริยาอาการดังสัตว์นั้นๆ 4) เซม้งจัด หมายถึง ผีพราย โดยหมอผีเรียกมาสิงอยู่ในน้ำมันเสน่ห์ที่ทำให้หญิงรัก หญิงใดโดนเซม้งจัดเพียงนิดเดียวจะหลงรักชายผู้นั้นอย่างถอนตัวไม่ขึ้น ถ้าจะแก้ไขได้ก็ต้องเป็นหมอผีนั่นเอง

นอกจากนี้เงาะซาโกเชื่อว่าสัตว์ป่าทุกตัวเป็นบริวารของผีที่ชื่อว่า “โตะปาวัง” ก่อนออกไปล่าสัตว์ทุกครั้งต้องขออนุญาตโตะปาวังเสมอ และเมื่อยิงสัตว์ได้แล้วต้องทำพิธีถอนรังควาน โดยการขอขมาต่อวิญญาณสัตว์ มิฉะนั้นแล้วบาติหรือวิญญาณสัตว์จะเข้าสิงสู่ร่างผู้ล่ามัน เมื่อเงาะซาโกจะสร้างทับ (ที่อยู่) ถ้าพวกเขารู้สึกขนพองก็จะต้องหยุดสร้างทันที เพราะเชื่อว่าผีเจ้าที่ไม่ยินยอมให้สร้าง พวกเขาจะย้ายไปหาสร้างที่อื่นต่อไป

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์วัฒนธรรมด้านความเชื่อของชาวม้านิได้ว่า การดำเนินชีวิตประจำวันของม้านิ ตั้งอยู่บนพื้นฐานของหลักความเชื่อทั้งสิ้น เป็นความเชื่อในสิ่งที่เหนือธรรมชาติและมีความเกรงกลัวต่อสิ่งที่เกิดขึ้นจากปรากฏการณ์ตามธรรมชาติ เชื่อในไสยศาสตร์เวทมนตร์ และข้อห้ามทางสังคมที่พวกเขาได้กำหนดขึ้น ได้แก่ ความเชื่อเรื่องวิญญาณและภูตผี ความเชื่อเรื่องโชคกลาง

ความเชื่อเรื่องความฝัน ความเชื่อในเรื่องสุขภาพ ความเชื่อในรูปสัญลักษณ์ ความเชื่อในเรื่องการรักษา ความบริสุทธิ์ของหญิงสาว และข้อห้ามบางประการ เช่น ห้ามสามี-ภรรยาร่วมประเวณีกันในทับเชื่อว่าผีเจ้าที่จะลงโทษ ข้อห้ามสำหรับลูกสะใภ้กับพ่อสามี เช่น ห้ามลูกสะใภ้หุงข้าว เผมันให้พ่อสามีกิน แม้แต่จะพยาบาลในเวลาเจ็บไข้ก็ไม่ได้ ห้ามสนิทสนมมองเห็นห้ามพูดจากัน ห้ามนั่งสนทนาร่วมวงเดียวกัน ถ้าจำเป็นต้องนั่งวงเดียวกัน จะนั่งติดกันไม่ได้ต้องให้คนอื่นนั่งคั่นระหว่างกลาง และลูกสะใภ้ต้องนั่งหันหลังให้ตลอดเวลา เป็นต้น

2.1.11 ประเพณี

นักวิชาการได้กล่าวถึงประเพณีของมณีนีไว้ สรุปได้ดังนี้

1) ประเพณีการเกิด

สุภาภย์ อินทองคง , ไพบุลย์ ดวงจันทร์ และกานดา กาญจนภาส (2542 : 2264 - 2265) ได้กล่าวถึงประเพณีเกี่ยวกับการเกิดของมณีนีไว้ว่า ในสังคมชาวมณีนีผู้มีบทบาทในการประคับประคองช่วยเหลือผู้เป็นมารดาและทารก คือ หมอตำแย หรือที่พวกเขาเรียกกันว่าโตะตันหรือโตะบีดัน แนวปฏิบัติเกี่ยวกับการเกิด สรุปได้ดังนี้

1. การรักษาพยาบาลแม่ในสังคมมณีนีถือว่าแม่ผู้ที่จะให้กำเนิดทารกนั้นมีความสำคัญมากเพื่อช่วยชีวิตแม่ไม่ให้เกิดความเจ็บปวดมากในขณะที่คลอดพวกเขาได้พยายามคิดค้นเครื่องยาและใช้เวทมนตร์คาถาเพื่อช่วยชีวิตของผู้เป็นแม่อย่างสุดความสามารถในระยะที่แม่เจ็บท้องใกล้จะคลอดนั้น โตะตัน(หมอตำแย) ผู้ทำคลอดจะนำยาชนิดหนึ่งมาทาบริเวณหน้าท้อง มีการนวดท้องเพื่อช่วยให้คลอดง่ายเขามีความเชื่อในยาของเขามากกว่าใช้ได้ผลซึ่งก็ใช้เวลารอไม่นานนักขณะที่รอให้เด็กคลอดออกมา โตะบีดันจะว่าคาถาเสกลงไปบริเวณหน้าท้องของผู้เป็นแม่ด้วยความเชื่อในเรื่องยาและเวทมนตร์คาถาของเขานี้เองทำให้ผู้เป็นแม่มีความรู้สึกที่ไม่เจ็บปวดมากในระหว่างที่คลอดบทคาถาที่ใช้สำหรับคลอดบุตรที่ว่าโดยโตะตันว่าดังนี้ “ดั่งดุงฮูลีโตลีบิโฮตามามันนินอิฮุตมาตีซิม”

2. การพยาบาลทารกเมื่อผู้เป็นแม่คลอดทารกแล้ว โตะบีดันจะเตรียมน้ำอุ่นสำหรับอาบทารกในน้ำอุ่นจะผสมยากับใบเตยลงไปเพื่อให้มีกลิ่นหอมจากนั้นก็อุ้มเด็กลงอาบน้ำให้สะอาดเสร็จแล้วอุ้มเด็กขึ้นจากอ่างน้ำห่อเด็กด้วยผ้าและวางลงบนแคร่ ถ้าเด็กซึกโตะบีดันจะใช้หัวโพลไปปิดที่หูของแม่เชื่อว่าอาการชักของเด็กจะหายไป

3. การตัดสายสะดือเครื่องมือที่ใช้ในการตัดสายสะดือ ทำด้วยไม้ไผ่บาง ๆ การตัดตัดให้สายสะดือเหลือยาวเลยขาของเด็กเล็กน้อย วิธีการนี้เหมือนกับวิธีการของชาวบ้านภาคใต้ทั่วไป

4. การเลี้ยงทารกในกรณีที่แม่อยู่เลี้ยงก็จะเลี้ยงด้วยนมแม่ แต่ถ้าหากแม่ไปทำงานโตะบัตันก็จะเลี้ยงเด็กด้วยผลไม้ เช่น กล้วยหรือเผือกมัน และโดยเหตุที่โตะบัตันมีหน้าที่เลี้ยงเด็กทำให้โตะบัตันเป็นที่รักของเด็ก ๆ ทุกคน การเกิดของเด็กในสังคมมันนั้นถือปฏิบัติเหมือนกันทุกคนคือให้โตะบัตันทำหน้าที่ในการคลอดเพราะเขาเชื่อว่าโตะบัตันเป็นผู้ชำนาญในการทำคลอด การใช้ยาและมีความสามารถในการใช้เวทมนตร์ซึ่งเป็นที่ยอมรับว่าชีวิตของแม่และเด็กจะต้องปลอดภัย

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ประเพณีเกี่ยวกับการเกิดของมันนี้ได้ว่า สังคมชาวมันมีภูมิปัญญาในการประคับประคองช่วยเหลือผู้เป็นมารดาและทารก คือหมอด้าย หรือเรียกกันว่าโตะตันหรือโตะบัตัน แนวปฏิบัติ คือ

1. การรักษาพยาบาลแม่ในสังคมมันถือว่าแม่ผู้ที่จะให้กำเนิดทารกนั้นมีความสำคัญมากเพื่อช่วยชีวิตแม่ไม่ให้ได้รับความเจ็บปวดมากในขณะคลอด พวกเขาได้พยายามคิดค้นเครื่องยาและใช้เวทมนตร์คาถาเพื่อช่วยชีวิตของผู้เป็นแม่อย่างสุดความสามารถ ในระยะที่แม่เจ็บท้องใกล้จะคลอดนั้นโตะตันผู้ทำหน้าที่เป็นหมอด้ายจะนำยาชนิดหนึ่งมาทาบริเวณหน้าท้อง มีการนวดท้องเพื่อช่วยให้คลอดง่าย เขามีความเชื่อในยาของเขาดีกว่าใช้ได้ผล ซึ่งก็ใช้เวลารอไม่นานนักขณะที่รอให้เด็กคลอดออกมา โตะตันจะว่าคาถาเสกลงไปบริเวณหน้าท้องของผู้เป็นแม่ ด้วยความเชื่อในเรื่องยาและเวทมนตร์คาถาของเขานี้เอง ทำให้ผู้เป็นแม่มีความรู้สึกไม่เจ็บปวดมากในระหว่างที่คลอด บทคาถาที่ใช้สำหรับคลอดบุตรที่ว่าโดยโตะตันว่าดังนี้ “ตุงตุงฮูลีโตลีโฮตามันนินิฮุดมาตีซิม”

2. การพยาบาลทารก เมื่อผู้เป็นแม่คลอดทารกแล้วโตะตันจะเตรียมน้ำอุ่นสำหรับอาบทารก ในน้ำอุ่นจะผสมยากับใบเตยลงไปเพื่อให้มีกลิ่นหอมจากนั้นก็อุ้มเด็กลงอาบน้ำให้สะอาดเสร็จแล้วอุ้มเด็กขึ้นจากอ่างน้ำห่อเด็กด้วยผ้าและวางลงบนแคร่ ถ้าเด็กชักโตะตันจะใช้หัวไฟไปปิดที่หูของแม่ เชื่อว่าอาการชักของเด็กจะหายไป

3. การตัดสายสะดือเครื่องมือที่ใช้ในการตัดสายสะดือทำด้วยไม้ไผ่บาง ๆ การตัดตัดให้สายสะดือเหลียวยาวเลยขาของเด็กเล็กน้อยวิธีการนี้เหมือนกับวิธีการของชาวบ้านไทยมุสลิมทั่วไป

4. การเลี้ยงทารกในกรณีที่แม่อยู่เลี้ยงก็จะเลี้ยงด้วยนมแม่ แต่ถ้าหากแม่ไปทำงานโตะตันก็จะเลี้ยงเด็กด้วยผลไม้ เช่น กล้วยหรือมัน และโดยเหตุที่โตะตันมีหน้าที่เลี้ยงเด็กทำให้โตะตันเป็นที่รักของเด็ก ๆ ทุกคน การเกิดของเด็กในสังคมมันนั้นถือปฏิบัติเหมือนกันทุกคน คือให้โตะตันทำหน้าที่ในการคลอดเพราะเขาเชื่อว่าโตะตันเป็นผู้ชำนาญในการทำคลอด การใช้ยาและมีความสามารถในการใช้เวทมนตร์ซึ่งเป็นที่ยอมรับว่าชีวิตของแม่และเด็กจะต้องปลอดภัย

2) ประเพณีแต่งงาน

สุภาคย์ อินทองคง , ไพบูลย์ ดวงจันทร์ และกานดา กาญจนภาส (2542 : 2265) ได้กล่าวถึงประเพณีการแต่งงานของม้านิไว้ว่า การแต่งงานของม้านิพบว่าทำกันง่าย ๆ คือ เมื่อชายหนุ่มหญิงสาวพอออกพอใจกัน ฝ่ายหนุ่มก็ให้พ่อแม่หรือผู้ใหญ่ฝ่ายตนซึ่งอาจจะอยู่ติดกันกับฝ่ายหญิงไปพูดสู่ขอ ถ้าผู้ใหญ่ฝ่ายหญิงตกลงก็ให้มีการกินเลี้ยงกันเป็นการเสร็จพิธี แต่ในการกินเลี้ยงนั้น เป็นหน้าที่ของฝ่ายหนุ่ม ที่จะต้องแสดงความสามารถในการออกไล่สัตว์มาเลี้ยงเพื่อนฝูง และหน้าที่ของฝ่ายหนุ่มอีกอย่างหนึ่งก็คือเป็นผู้สร้างทับที่อยู่อาศัย เมื่อสร้างทับเสร็จ กินเลี้ยงเสร็จแล้ว เจ้าบ่าวก็พาเจ้าสาวไปยังทับของตน และอยู่กินฉันสามีภรรยากันเท่านั้นเอง ในสังคมม้านิในปัจจุบันไม่มีการเรียกสินสอดทองหมั้นแต่ประการใด เว้นเสียแต่ให้แสดงความสามารถเท่านั้นเอง เช่น ให้ชายหนุ่มสร้างทับไว้เป็นเรือนหอหรือให้ไล่สัตว์มาเป็นอาหารสำหรับเลี้ยงในพิธีแต่งงาน

อนงค์ เชาวนะกิจ (2550 : 150) ได้กล่าวถึงประเพณีการแต่งงานของชาวม้านิไว้ว่า การแต่งงานของม้านิ ไม่มีการจัดพิธีใหญ่โตหรูหราเหมือนกับสังคมเมือง การแต่งงานของม้านิมีวิธีการง่าย ๆ ระหว่างหนุ่มสาวที่มีความพอใจกัน มีการฝากรักโดยการนำดอกไม้ไปมอบให้ ซึ่งดอกไม้ที่นำไปมอบให้จะเป็นดอกจำปูน หมายถึง ผู้ชาย เนื่องจากผู้ชายชอบดอกไม้สีขาว และดอกฮาปอง หมายถึง ผู้หญิง ซึ่งผู้หญิงม้านิชอบดอกไม้สีแดง จากนั้นให้พ่อแม่ของฝ่ายชายไปสู่ขอฝ่ายหญิงจากพ่อแม่ เมื่อตกลงแต่งงานกัน ฝ่ายชายจะย้ายไปอยู่ที่ทับของฝ่ายหญิง โดยผู้ชายม้านิจะต้องแสดงความสามารถให้เป็นที่พอใจของพ่อแม่ฝ่ายหญิงโดยการไล่สัตว์ หาผลไม้มามอบให้พ่อแม่ฝ่ายหญิง และตัวผู้หญิงด้วย

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ประเพณีแต่งงานของชาวม้านิได้ว่า การแต่งงานของม้านิจะทำได้ง่าย ๆ เมื่อชายหนุ่มหญิงสาวพอออกพอใจกัน มีการฝากรักโดยการนำดอกไม้ไปมอบให้หญิงสาว ซึ่งดอกไม้ที่นำไปมอบให้จะเป็นดอกจำปูน หมายถึง ผู้ชาย เนื่องจากผู้ชายชอบดอกไม้สีขาว และดอกฮาปอง หมายถึง ผู้หญิง ซึ่งผู้หญิงม้านิชอบดอกไม้สีแดง จากนั้นฝ่ายชายก็ให้พ่อแม่หรือผู้ใหญ่ฝ่ายตนไปพูดสู่ขอ ถ้าผู้ใหญ่ฝ่ายหญิงตกลง ก็ให้มีการแต่งงานกันด้วยการกินเลี้ยงกันเป็นการเสร็จพิธี จะไม่มีการจัดพิธีใหญ่โตหรูหราเหมือนกับสังคมเมือง คือ ในการกินเลี้ยงนั้นเป็นหน้าที่ของฝ่ายชายที่จะต้องแสดงความสามารถในการออกไล่สัตว์มาเลี้ยงเพื่อนฝูง และสร้างทับสำหรับเป็นเรือนหอ เมื่อสร้างทับเสร็จก็จะมีการกินเลี้ยงกัน เสร็จแล้วเจ้าบ่าวก็พาเจ้าสาวไปยังทับของตน และอยู่กินฉันสามีภรรยา ไม่มีการเรียกสินสอดทองหมั้นแต่ประการใด เว้นเสียแต่ให้แสดงความสามารถเท่านั้นเอง เช่น ให้ชายหนุ่มสร้างทับไว้

หรือให้ล่าสัตว์มาเป็นอาหารสำหรับเลี้ยงในพิธีแต่งงาน หากผลไม้มามอบให้พ่อแม่ฝ่ายหญิง และตัวผู้หญิงด้วย ฝ่ายชายจะย้ายไปอยู่บ้านของฝ่ายหญิง

3) ประเพณีการตาย

สุภาภรณ์ อินทองคง , ไพบุลย์ ดวงจันทร์ และกานดา กาญจนภาส (2542 : 2265) ได้กล่าวถึงประเพณีการตายของม้งไว้ว่า ในสังคมชาวม้งนั้นเมื่อมีการตายเกิดขึ้นเขาจะมีความรู้สึกว่าเป็นการสูญเสียญาติของเขาไปคนหนึ่งเพราะเขาอยู่กันน้อยคนและใกล้ชิดกันมากลักษณะประเพณีการตายของ ม้งนี้ สรุปได้ดังนี้

1. ลักษณะของหลุมฝังศพกว้างประมาณ 2 คอก ลึกประมาณ 3 คอก ยาวประมาณ 3 คอก 3 คนขุดหลุมจะต้องเป็นญาติพี่น้องของผู้ตายจะเป็นหญิงหรือชายก็ได้
2. ที่ตั้งของหลุมอยู่บนเนินใกล้ ๆ ลำธาร ห่างจากที่พักประมาณ 900 เมตร
3. การตกแต่งหลุม หลังจากขุดหลุมเรียบร้อยแล้วเขาจะตัดไม้ไผ่รองพื้นด้านล่างการวางลำดับไม้จะวางให้สวยงาม การวางหัวไม้ชั้นแรกจะวางหัวไม้ไปทางทิศตะวันตก และวางเป็นแนวเรียงขนานกันไป ชั้นที่ 2 จะเอาไม้มาเรียงตามขวางกับแนวแรก เมื่อตกแต่งเสร็จเรียบร้อยแล้วผู้เป็นหมอก็จะนำเอาหัวไพลขนาดเท่านี้วก้อยมาปลูกเสกส่งให้ญาติของผู้ตายตำจนละเอียดแล้วพ่นลงในหลุม เชื่อว่าผีผู้ตายจะไม่ขึ้นไปเที่ยวหลอกล่อน
4. การยกศพลงหลุม ญาติของผู้ตายจะยกศพลงหลุมหลังจากที่เสกหัวไพลเรียบร้อยแล้วข้างศพให้หันตัวไปทางทิศตะวันตก หันหน้าไปทางทิศใต้ ศีรษะจะนอนในลักษณะงอศอก เมื่อวางศพเสร็จแล้ว เขาจะเอาไม้ไผ่ผ่าซีกมาวางบนศพอีกครั้งหนึ่ง โดยให้ปลายปักลงดินด้านหนึ่ง และพาดปากหลุมด้านหนึ่ง ไม้ที่ใช้จะตัดจากบริเวณใกล้ ๆ กับหลุมฝังศพ
5. การห่อศพจะใช้ผ้าของผู้ตายทั้งหมดที่มีอยู่ห่อหุ้มให้มิดชิด โดยพับเข้าให้เข้ามามาแล้ววางไว้บนแคร่ของผู้ตายยกแคร่ไปที่หลุมฝังศพด้วย และเมื่อเอาศพลงหลุมแล้วแคร่นั้นก็จะตัดออกให้พอดีกับหลุมแล้ววางพาดบนปากหลุมให้เรียบร้อย และปูใบไม้ในแนวขวางกับแคร่
6. การปิดปากหลุม เมื่อปูใบไม้ตลอดหลุมแล้วก็จะใช้ดินกลบ จากนั้นญาติๆ ของผู้ตายจะขึ้นไปย่ำดินบนปากหลุมให้แน่น และรอบ ๆ ปากหลุมเขาจะสร้างเพิงหมาแหงนเอาไว้ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ว่าได้สร้างบ้านให้กับศพๆ จะได้ไม่เดือดร้อนเพราะมีบ้านอยู่แล้ว พอตกกลางคืนพ่อแม่ต้องไปก่อไฟไว้บนหลุมฝังศพซึ่งถือว่าเป็นการให้ความอบอุ่นแก่ศพ

7. พิธีการสวดศพ หลังจากกลบลมศพเรียบร้อยแล้ว ญาติของผู้ตายพร้อมด้วยเพื่อนบ้าน จะยกขบวนกลับทับ และทำพิธีสวดที่ทับของผู้ตาย เครื่องใช้ในพิธีสวดประกอบด้วย เหล้า รูป เทียน ข้าว เจ้า ข้าวเหนียว ผู้กระทำพิธีสวดต้องเป็นหมอยี่เท่านั้น เมื่อสวดเสร็จก็จะมีการกินเลี้ยงที่ทับของผู้ตาย

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ประเพณีการตายของมณีนีได้ว่า สังคมของชาวมณีนีเมื่อมีการตายเกิดขึ้น เขาจะมีความรู้สึกว่าเป็นการสูญเสียญาติของเขาไปคนหนึ่ง เพราะเขาอยู่กับน้อยคน และใกล้ชิดกันมาก ลักษณะประเพณีการตายของมณีนี คือ

1. ลักษณะของหลุมฝังศพกว้างประมาณ 2 คอกลึกประมาณ 3 คอก ยาวประมาณ 3 คอก คนขุดหลุมจะต้องเป็นญาติพี่น้องของผู้ตายจะเป็นหญิงหรือชายก็ได้

2. ที่ตั้งของหลุมอยู่บนเนินใกล้ ๆ ลำธาร ห่างจากที่พักประมาณ 900 เมตร

3. การตกแต่งหลุมหลังจากขุดหลุมเรียบร้อยแล้วเขาจะตัดไม้ไผ่รองพื้นด้านล่างการวางลำดับไม้จะวางให้สวยงามการวางหัวไม้ชั้นแรกจะวางหัวไม้ไปทางทิศตะวันตกและวางเป็นแนวเรียงขนานกันไป ในชั้นที่ 2 จะเอาไม้มาเรียงตามขวางกับแนวแรกเมื่อตกแต่งเสร็จเรียบร้อยแล้วผู้เป็นหมอยี่ก็จะนำเอาหัวไพลขนาดเท่านิ้วก้อยมาปลูกเสกส่งให้ญาติของศพเดี่ยวจนละเอียดแล้วพ่นลงในหลุมเชื่อว่าผีผู้ตายจะไม่ขึ้นไปเที่ยวหลอกล่อน

4. การยกศพลงหลุม ผู้เป็นญาติของผู้ตายจะยกศพลงหลุมหลังจากที่เสกหัวไพลเรียบร้อยแล้วข้างศพในพื้นทั่วไปทางทิศตะวันตกหันหน้าไปทางทิศใต้ศพจะนอนในลักษณะงออยู่เมื่อวางศพเสร็จแล้วเขาจะเอาไม้ไผ่ผ่าซีกมาวางบนศพอีกครั้งหนึ่งโดยให้ปลายปักลงดินด้านหนึ่งและพาดปากหลุมด้านหนึ่งไม้ที่ใช้จะตัดจากบริเวณใกล้ ๆ กับหลุมฝังศพ

5. การห่อศพจะใช้ผ้าของผู้ตายทั้งหมดที่มีอยู่ห่อหุ้มให้มิดชิดโดยพับเข้าให้คู่เข้ามา แล้ววางไว้บนแคร่ของผู้ตายยกแคร่ไปที่หลุมฝังศพด้วย และเมื่อเอาศพลงหลุมแล้วแค่นั้น ก็จะตัดออก ให้พอดีกับหลุมวางพาดบนปากหลุมให้เรียบร้อย และปูใบไม้ในแนวขวางกับแคร่

6. การปิดปากหลุมเมื่อปูใบไม้ตลอดหลุมแล้วก็ใช้ดินกลบจากนั้นพวกญาติของผู้ตายจะขึ้นไปย่ำดินบนปากหลุมให้แน่นและรอบ ๆ ปากหลุมเขาจะสร้างเพิงหมาแหงนเอาไว้ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ว่าได้สร้างบ้านให้ศพศพจะได้ไม่เดือดร้อนเพราะมีบ้านอยู่แล้วพอตกกลางคืนพ่อแม่ต้องไปก่อไฟไว้บนหลุมฝังศพซึ่งถือว่าเป็นการให้ความอบอุ่น แก่ศพ

7. พิธีการสวดศพ หลังจากกลบหลุมศพเรียบร้อยแล้ว ญาติของผู้ตายพร้อมด้วยเพื่อนบ้านจะ กลับทับและทำพิธีสวดที่ทับของผู้ตาย เครื่องใช้ในพิธีสวดประกอบด้วย เหล้า ฐูป เทียน ข้าวเจ้า ข้าว เหนียว ผู้กระทำพิธีสวดต้องเป็นหมอผีเท่านั้นเมื่อสวดเสร็จก็มีการกินเลี้ยงที่ทับของผู้ตาย

กรมศิลปากร (2544 : 110- 112) ได้กล่าวถึงความเชื่อของมณีนีไว้ สรุปได้ว่า มณีนีมีความเชื่อใน สิ่งเหนือธรรมชาติ จะเกรงกลัวต่อสิ่งที่เกิดขึ้นจากปรากฏการณ์ตามธรรมชาติ เชื่อในไสยศาสตร์เวท มนตร์ และข้อห้ามทางสังคมที่พวกเขาได้กำหนดขึ้น แยกประเภทได้ดังนี้ ความเชื่อเรื่องวิญญาณและภูติผี ความเชื่อในเรื่องโชคลาง ความเชื่อในเรื่องความฝัน ความเชื่อในเรื่องสุขภาพ ความเชื่อในเรื่องเวทมนตร์ คาถา และความเชื่อในเรื่องสัญลักษณ์ ซึ่งสัญลักษณ์ที่แสดงความรักเมื่อหนุ่มเกี่ยวสาว หนุ่มก็ใช้สัญลักษณ์ ต่างๆ แสดงให้สาวรู้ เช่น ดอกจำปูน หมายถึง ผู้ชาย มณีนีผู้ชายชอบดอกไม้สีขาว จะไม่ชอบดอกไม้สีแดง ซึ่งดอกไม้สีแดง หมายถึงผู้หญิง ส่วนดอกฮาบอง หมายถึง ผู้หญิง ฮาบอง คือดอกไม้สีแดง และเล็บเสือ หมายถึง ความดุร้าย กล้าหาญ ต่อสู้

ประพนธ์ เรืองณรงค์ (2553 : 272) ได้กล่าวถึงความเชื่อของพวกมณีนีไว้ว่า ความเชื่อของมณีนี คือ ความเชื่อเกี่ยวกับผี ภาษาเงาะมณีนี เรียกผีว่า “ ซาเราะ ” โดยแบ่งออกเป็น 4 พวก คือ ญา หมายถึง วิญญาณ

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ความเชื่อของมณีนีได้ว่า มณีนีมีความเชื่อในสิ่งเหนือธรรมชาติ จะเกรงกลัวต่อสิ่งที่เกิดขึ้นจากปรากฏการณ์ตามธรรมชาติ เชื่อในไสยศาสตร์เวทมนตร์คาถา เชื่อในข้อ ห้ามทางสังคมที่พวกเขาได้กำหนดขึ้น และความเชื่อในรูปสัญลักษณ์

2.1.12 ลักษณะครอบครัว

สุภาภย์ อินทองคง, ไพบุลย์ ดวงจันทร์ และกานดา กาญจนภาส (2542 : 2265 - 2266) ได้กล่าวถึงลักษณะครอบครัวของมณีนีไว้ว่า ลักษณะครอบครัวของมณีนีครอบครัวหนึ่งๆจะมีพ่อแม่ลูก เท่าที่เห็นไม่มีปู่ย่าตายายอยู่เลย เพราะส่วนใหญ่อายุจะสั้นมักจะตายเสียก่อนยังไม่ทันแก่เฒ่า เมื่อลูกโต แต่งงานแล้วก็แยกครอบครัวไปตั้งครอบครัวใหม่ ลักษณะครอบครัวจึงเป็นครอบครัวแบบจุดเริ่มต้นไม่ใช่ ครอบครัวแบบขยาย ด้วยเหตุนี้ครอบครัวมณีนีจึงไม่มีความสัมพันธ์ลึกซึ้งกับปู่ย่าตายาย สังเกตได้จากไม่มี คำเรียกเครือญาติที่สูงไปกว่าพ่อแม่ ลักษณะผิวเมียมณีนีเป็นแบบผิวเดียวเมียวเดียวไม่มีผู้ชายคนใดที่มีเมีย หลายคนถ้าจะมีเมียใหม่อีกก็ต่อเมื่อเมียเดิมของเขาตายไป และพวกนี้จะไม่มีการผิดลูกผิดเมียของคนอื่น เพราะเขาเชื่อว่าวิญญาณของสัตว์ร้ายจะเข้าสิงในคนที่ผิดลูกผิดเมียคนอื่นซึ่งทำให้เป็นบ้าทำกริยาทำทาง เหมือนกับสัตว์แล้วจะวิ่งเข้าป่าไปในที่สุด

ความสัมพันธ์ระหว่างสามีภรรยา

1. ด้านการปกครองระบบสามีภรรยาในสังคม มัณนิมีลักษณะความเป็นอยู่และการประพฤติปฏิบัติเช่นเดียวกับชาวไทยสมัยก่อนคือ สามีเป็นผู้นำ และภรรยาเป็นฝ่ายตามแต่จะไปในทางให้เกียรติและถนอมน้ำใจกัน ความสัมพันธ์

ระหว่างสามีภรรยาในสังคมมัณนิจึงราบรื่น ทำให้มีความสุขเพราะสามีไม่คิดนอกใจภรรยาและภรรยาไม่คิดนอกใจสามี และด้วยความจริงใจต่อกันนี้จึงทำให้คู่สามีภรรยาเป็นแบบผัวเดียวเมียเดียวดังกล่าวแล้ว

2. การทำงานสามีภรรยามีความเชื่อมั่นซึ่งกันและกันมีความเชื่อมั่นในผลงานว่าไม่ว่าสามีหรือภรรยาจะทำงานสิ่งใดก็ตามย่อมสำเร็จตามความมุ่งหมายเช่นภรรยาไว้นื้อเชื่อใจในการหา และทำที่อยู่อาศัยของสามีการทำที่อยู่อาศัยจึงเป็นหน้าที่ของสามีส่วนการดูแลบ้านและเลี้ยงลูกเป็นหน้าที่ของภรรยา

3. ความสัมพันธ์ทางเพศ มีลักษณะที่เด่นและแปลกคือ การร่วมประเวณีกันของคู่สามีภรรยาเขาจะไม่ทำกันในทับ(ที่พับ) แต่จะชวนกันไปขุดมันในป่า และไม่จำกัดเวลาว่าจะเป็นเวลากลางคืนหรือกลางวัน เกิดขึ้นได้ทุกเวลาตามความพอใจ

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ลักษณะครอบครัวของมัณนิ ได้ว่า ลักษณะครอบครัวมัณนิจะมีพ่อแม่ และลูก ไม่มีปู่ย่าตายายอยู่เลย เพราะพวกนี้อายุสั้นมักจะตายเสียก่อนยังไม่ทันแก่เฒ่าเมื่อลูกโตแต่งงานแล้วก็แยกครอบครัวไปตั้งครอบครัวใหม่ ลักษณะครอบครัวจึงเป็นครอบครัวแบบจุดเริ่มต้นไม่ใช่ครอบครัวแบบขยาย ด้วยเหตุนี้ครอบครัวมัณนิจึงไม่มีความสัมพันธ์ลึกซึ้งกับปู่ย่าตายาย สังเกตได้จากไม่มีคำเรียกเครือญาติที่สูงไปกว่าพ่อแม่ ลักษณะครอบครัวเป็นแบบผัวเดียวเมียเดียว ไม่มีผู้ชายคนใดที่มีเมียหลายคน ถ้าจะมีเมียใหม่อีกก็ต่อเมื่อเมียเดิมของเขาตายไป และสังคมมัณนิจะไม่มีการผิดลูกผิดเมียของคนอื่น เพราะเขาเชื่อว่าวิญญาณของสัตว์ร้ายจะเข้าสิงในคนที่ผิดลูกผิดเมียคนอื่นซึ่งทำให้เป็นบ้า ทำกิริยาทำทางเหมือนกับสัตว์แล้วจะวิ่งเข้าป่าไปในที่สุด

ความสัมพันธ์ระหว่างสามีภรรยา ด้านการปกครองระบบสามีภรรยา ในสังคมมัณนิมีลักษณะความเป็นอยู่และการประพฤติปฏิบัติ คือ สามีเป็นผู้นำและภรรยาเป็นฝ่ายตามแต่จะไปในทางให้เกียรติและถนอมน้ำใจกัน ความสัมพันธ์ระหว่างสามีภรรยาในสังคมมัณนิจึงราบรื่นทำให้เป็นสุขเพราะสามีไม่คิดนอกใจภรรยา และภรรยาไม่คิดนอกใจสามีมีความจริงใจต่อกันนี้เป็นแบบผัวเดียวเมียเดียว การทำงานสามีภรรยามีความเชื่อมั่นซึ่งกันและกัน มีความเชื่อมั่นในผลงานว่าไม่ว่าสามีหรือภรรยาจะทำงานสิ่งใดก็

ตามย่อมสำเร็จตามความมุ่งหมาย เช่น ภรรยาไว้น้ำเชื้อใจในการหาและทำที่อยู่อาศัยของสามี ส่วนการดูแลบ้านและเลี้ยงลูกเป็นหน้าที่ของภรรยา ความสัมพันธ์ทางเพศเป็นลักษณะที่เด่นและแปลก คือ การร่วมประเวณีกันของคู่สามีภรรยาจะไม่กระทำกันในที่ลับ แต่จะชวนกันไปซุกม้นในป่าและไม่จำกัดเวลาว่าจะเป็นเวลากลางคืนหรือกลางวัน เกิดขึ้นได้ทุกเวลาตามความพอใจ

2.1.13 ภาษา

สุภาคย์ อินทองคง, ไพบูลย์ ดวงจันทร์ และกานดา กาญจนภาส (2542 : 2266 - 2267) ได้กล่าวถึงภาษาของชาวมั่นนิไว้ว่า

1. ต้นตระกูลภาษามั่นนิ พระยาอนุมานราชชน สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ และจอห์นเอชแบรนต์ ได้มีความเห็นตรงกันว่าภาษามั่นนิมีต้นตระกูลมาจากภาษามอญ-เขมร ซึ่งบางที่เรียกว่าตระกูลออสโตร-เอเชียติกซึ่งเป็นภาษาชนิดคำโดดบางคำเป็นคำติดต่อยาวบ้างแต่ไม่มาก

2. ลักษณะของคำที่ใช้ คำที่มั่นนิใช้อยู่พบว่าบางคำเป็นคำที่ยืมไปจากภาษามลายูโดยนำไปดัดแปลงเสียงรูปคำและความหมายเสียบ้างคงไว้บ้างเห็นได้ชัด ดังต่อไปนี้

(คำ)	(มั่นนิ)	(มลายู)
ลิง	กรา	กราหรือกือรา หรือกือฮอ
ต้นไทร	เซรายา	เซรายอ (เป็นไม้สาค้านี้เปลี่ยนแปลงความหมาย)
เสือ	ตาโต๊ะ	ตาโก๊ะ (ในภาษามลายูแปลว่ากล้วย)
ลูกดอก	บิลา	บิละห์คือไม้ไผ่เป็นซี่เล็ก ๆ
พระจันทร์	ปะยง	ปะยง (ในภาษามลายูแปลว่าร่มถือน)
ยางน่อง	อิโชะ	อิโป๊ะหรืออิโปร์

ส่วนสาเหตุที่ทำให้ภาษาอื่นเข้าไปมีอิทธิพลต่อภาษามั่นนิเป็นเพราะ

1. จำนวนคำในภาษามั่นนิแท้จริงนั้นมีน้อย คำที่เกิดขึ้นมีเท่าที่จำเป็น และต้องการใช้สื่อความหมายเท่านั้น

2. ชาวมั่นนิได้อยู่คลุกคลีกับกลุ่มชนที่พูดภาษามลายูจึงรับเอาภาษามลายูไปใช้ขณะเดียวกันเมื่อมั่นนิคลุกคลีกับคนไทยก็รับเอาภาษาไทยไปใช้แต่ลักษณะการรับคำของมั่นนิจะรับเอาเฉพาะคำที่เป็นประโยชน์ต่อเขาเท่านั้น

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ภาษามันนิได้ว่า ภาษาของมันนิ มีต้นตระกูลมาจากภาษามอญ-เขมร ซึ่งบางที่เรียกว่า ตระกูลออสโตร-เอเชียติกซึ่งเป็นภาษาชนิดคำโดด บางคำเป็นคำติดต่อยู่บ้างแต่ไม่มาก 2. ลักษณะของคำที่ใช้บางคำเป็นคำที่ยืมไปจากภาษามลายูโดยนำไปดัดแปลงเสียงรูปคำและความหมายเสียงบ้าง ส่วนสาเหตุที่ทำให้ภาษาอื่นเข้าไปมีอิทธิพลต่อภาษามันนินั้นเป็นเพราะ 1. จำนวนคำในภาษามันนินี้น้อยคำที่เกิดขึ้นมีเท่าที่จำเป็น และต้องการใช้สื่อความหมายเท่านั้น 2. ชาวมันนิได้อยู่คลุกคลีกับกลุ่มชนที่พูดภาษามลายูจึงรับเอาภาษามลายูไปใช้ ขณะเดียวกันเมื่อมันนิคลุกคลีกับคนไทยก็รับเอาภาษาไทยไปใช้แต่ลักษณะการรับคำของมันนิจะรับเอาเฉพาะคำที่เป็นประโยชน์ต่อเขาเท่านั้น

1) ลักษณะของภาษามันนิโดยทั่วไป

ผู้ศึกษาได้สัมภาษณ์ชาวมันนิหลายคนสังเกตเห็นคำในภาษามันนินีมีลักษณะของคำดังนี้

คำที่พูดโดยมากจะออกเสียงเลียนเสียงธรรมชาติ เช่น

คำ	การออกเสียงในภาษามันนิ
กิน	จี(เป็นเสียงร้องของนกเล็กๆ)
แมว	เมียว
หมา	เอง
นก	กาเหว่า

คำที่ออกเสียงเลียนเสียงธรรมชาติเหล่านี้ สันนิษฐานว่าคงเลียนมาจากเสียงร้องของสัตว์

1.ลักษณะของเสียงที่ปรากฏในภาษาพูด มักจะเป็นเสียงระเบิดออกจากลำคอ เช่น

คำ	การออกเสียงในภาษามันนิ
งู	อิก๊อบ
พี่	อู๊
พ่อ	เอย์
สวย	เบ็ตเอ็ด
ไม่สวย	บิคลอด

2. คำที่พูดจะมีทั้งพยางค์เดียว และหลายพยางค์ เช่น

ก. คำพยางค์เดียว เช่น

คำ	การออกเสียงในภาษามันนิ
มาก	บะ
กลับ	ยิ
ไป	ยะ
หน้าอก	ยก
ท้อง	เจิง

ข. คำหลายพยางค์ เช่น

คำ	การออกเสียงในภาษามันนิ
เจ็บ	ปาเยส
เช่า	กัลปตง
เอว	ปั้ง
เที่ยว	มาจี
บุหรี	ซือซือริ
คุริก	ตะอีนัน
แสงแดด	เมตเกือเตาะ

4. ลักษณะพิเศษของเสียงท้ายพยางค์จะมีเสียง n, Nn, Y และ H อยู่ท้ายพยางค์ เช่น

ก. เสียงn ท้ายพยางค์

คำ	การออกเสียงในภาษามันนิ
บ้าน	ติตัง
มือ	บาลั้ง
ท้อง	เจิง
นอน	แองง์
มีด	อุเง็ง

ข. เสียง Nn ท้ายพยางค์

คำ	การออกเสียงในภาษามันนิ
หญิงสาว	เต้าอึ้นน์
คู่รัก	ตะอึ้นน์
แต่งงาน	ยอึ้นน์

ค. เสียง Y ท้ายพยางค์

คำ	การออกเสียงในภาษามันนิ
พ่อ	เอย์
หวาย	หะเวย์
ค่าง	ไอย์
ตลาด	กไดย์

ง. เสียง H ท้ายพยางค์

คำ	การออกเสียงในภาษามันนิ
เดิน	ญะฮ์
ต้นไม้	เอฮ์
มา	เอฮ์

จ. เสียง S ท้ายพยางค์

คำ	การออกเสียงในภาษามันนิ
ข้าวสาร	เปอรืส
เล็บ	กัลป์เกาะจัส

ฉ. เสียง Ch ท้ายพยางค์

คำ	การออกเสียงในภาษามันนิ
อรัย	ฮังวิช

5. ลักษณะของคำมีเสียงขึ้นนาสิก เช่น

คำ	การออกเสียงในภาษามันนิ
สายนึ่งรอบเอวหญิง	ฮอลี
นกขนาดเล็กสีขาวหางยาว	ตอเตียล
ชาย	ญูล
เรือนผีทำด้วยไม้ไผ่	นะฮานี
คอ	อางุด
มือ	บาลิง
หก	นัม

6. ลักษณะคำไม่มีเสียงควบกล้ำ เช่น

คำ	การออกเสียงในภาษามันนิ
ผู้หญิง	กอดา
ต้นสะตอ	กอดัน
นกขนาดใหญ่	กาก
ปลวก	จะเวา
ผีพราย	เซม้งัด

7. มีการใช้คำวิเศษณ์ ซึ่งแสดงว่าภาษามันนิมีการเปรียบเทียบขั้นกว่าขั้นสูงสุด เช่น

คำ	การออกเสียงในภาษามันนิ
ใหญ่	ตะเบอะ
ใหญ่กว่า	ตะเบอะบะ
ใหญ่กว่า	ตะเบอะฮะลุ

คำวิเศษณ์ที่นิยมใช้กันทั่วไปในสังคมม้านิ เช่น

คำ	การออกเสียงในภาษาม้านิ
สวย	เบ็ตเอ็ด
หล่อ	เมอเอลิก
คนอ้วน	เบอเจ๊ะ

ม้านิหรือเงาะในภาคใต้ของประเทศไทยได้ชื่อว่าเป็นประชากรส่วนหนึ่งของประเทศแต่พวกเขาส่วนใหญ่ยังไม่มีทะเบียนสำมะโนครัว (ม้านิที่อำเภอธารโตจังหวัดยะลามีบัตรประชาชน) พวกเขาอยู่อย่างสงบเงียบปึกหลักขึ้นชมแต่ธรรมชาติไม่มีพิษภัยใด ๆ อยู่อย่างไม่มีผลได้ในทางเศรษฐกิจให้แก่ประเทศชาติทางราชการจึงเอาใจใส่น้อยปล่อยให้ชีวิตอยู่ตามยถากรรม

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ลักษณะของภาษาม้านิโดยทั่วไปได้ว่า ภาษาม้านินี้มีลักษณะคือ

1. คำที่พูดโดยมากจะออกเสียงเลียนเสียงธรรมชาติ ซึ่งคำที่ออกเสียงเลียนเสียงธรรมชาติเหล่านี้สันนิษฐานว่าคงเลียนมาจากเสียงร้องของสัตว์
2. ลักษณะของเสียงที่ปรากฏในภาษาพูด มักจะเป็นเสียงระเบิดออกจากลำคอ
3. คำที่พูดจะมีทั้งพยางค์เดียว และหลายพยางค์
4. ลักษณะพิเศษของเสียงท้ายพยางค์จะมีเสียง n, Nn, Y และ H อยู่ท้ายพยางค์
5. ลักษณะของคำมีเสียงขึ้นนาสิก
6. ลักษณะคำไม่มีเสียงควบกล้ำ
7. มีการใช้คำวิเศษณ์ ซึ่งแสดงว่าภาษาม้านินี้มีการเปรียบเทียบขั้นกว่าขั้นสูงสุด

2.2 หลักการและแนวคิดการสร้างสรรคงานนาฏศิลป์

หลักการและแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ในการสร้าสรรค์งานด้านนาฏศิลป์จำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้วิจัยจะต้องศึกษาหลักการและแนวคิดการสร้างสรรคนาฏศิลป์จากเอกสาร ตำรา เพื่อเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรคงาน โดยมีนักวิชาการได้กล่าวถึงหลักการและแนวคิดสร้างสรรคไว้ รายละเอียดดังนี้

2.2.1 ความหมายของความคิดสร้างสรรค

นักวิชาการได้กล่าวถึงความหมายของความคิดสร้างสรรคสรุปได้ดังนี้

วิสุทธิศักดิ์ หวานพร้อม (2543 : 33) ได้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการคิดหลายทิศทางคิดในสิ่งที่แปลกใหม่รวมทั้งความสามารถในการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของความรู้และประสบการณ์ต่าง ๆ ที่มีอยู่ในแง่มุมใหม่เป็นความคิดอเนกนัยประกอบด้วย ลักษณะความคิดริเริ่มความคิดคล่องตัวความยืดหยุ่นในการคิดและความละเอียดลออเป็นความคิดที่มีคุณค่าและมีประโยชน์ในทางสร้างสรรค์ของบุคคลส่งผลให้เกิดความคิดใหม่ที่จะนำมาประยุกต์ใช้กับสถานการณ์การแก้ปัญหาต่าง ๆ

ชัชวารี จารุสวัสดิ์ (2546 : 11) ได้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า ความสามารถในการเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของสิ่งต่าง ๆ เป็นความคิดที่มีความแปลกใหม่ไม่ซ้ำแบบใคร โดยทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสร้างสรรค์ที่ทำให้เกิดประโยชน์ต่อตนเองและสังคม

รัชภูมิ แซ่ไข่ (2546 : 8) ความคิดสร้างสรรค์คือกระบวนการคิดที่นำไปสู่ผลงานจินตนาการที่มีความเป็นตัวของตัวเองไม่ซ้ำแบบใครและเป็นเรื่องของความคล่องตัวความยืดหยุ่นและความแปลกใหม่

วิริญา ปรีชากุล (2550 : 7) ได้กล่าวถึงความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการคิดระดับสูงที่บุคคลสามารถจะคิดได้หลายแบบไม่ว่าจะเป็นการคิดยืดหยุ่นการคิดริเริ่มการคิดคล่องตัวการคิดละเอียดลออซึ่งความคิดเหล่านี้จะนำไปสู่การคิดค้นพบสิ่งแปลกใหม่ด้วยการคิดค้นดัดแปลงปรุงแต่งจากความคิดเดิมผสมผสานการให้เกิดสิ่งใหม่ซึ่งรวมทั้งการประดิษฐ์คิดค้นพบสิ่งต่าง ๆ ตลอดจนวิธีการคิดทฤษฎีหลักการได้สำเร็จ

จากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็น ความคิดที่มีลักษณะอเนกนัย เป็นกระบวนการทางสมองที่สามารถคิดและแสดงออกทางพฤติกรรมของมนุษย์ในการประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ ไม่ซ้ำแบบใครสามารถเชื่อมโยงความสัมพันธ์ของสิ่งต่าง ๆ เป็นความคิดอเนกนัยประกอบด้วย ลักษณะความคิดริเริ่ม ความคิดคล่องตัว ความยืดหยุ่นในการคิดและความคิดละเอียดลออถือเป็นความคิดที่มีคุณค่าและมีประโยชน์ในทางสร้างสรรค์ของบุคคลส่งผลให้เกิดความคิดใหม่ที่จะนำมาประยุกต์ใช้กับสถานการณ์หรือการแก้ไขปัญหาต่าง ๆ

2.2.2 กระบวนการคิดสร้างสรรค์

นักวิชาการได้กล่าวถึงกระบวนการคิดสร้างสรรค์ สรุปได้ดังนี้

เกศราพรรณ พันธุ์ศรีเกต (2542 : 11) ได้กล่าวถึงกระบวนการคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า กระบวนการคิดสร้างสรรค์นั้นส่วนใหญ่จะมีลักษณะเป็นลำดับขั้นและผลผลิตของความคิดสร้างสรรค์ต้องมีลักษณะเป็นขั้น ๆ ที่ผลผลิตจะอยู่ในด้านใดนั้นขึ้นอยู่กับการใช้ทักษะและความสามารถในการคิดของบุคคล

วิสุทธิศักดิ์ หวานพร้อม (2543 : 35) ได้กล่าวถึงกระบวนการคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการพัฒนาการคิดของบุคคลอย่างเป็นขั้นตอน โดยการคิดหาเหตุผลและ

จินตนาการเหตุการณ์และเรื่องราวที่เกิดขึ้นประกอบกับสิ่งแวดล้อมที่เป็นอยู่ในขณะนั้นผสมผสานกับประสบการณ์เดิมของแต่ละบุคคล เพื่อให้เกิดความคิดและสิ่งใหม่ ๆ ซึ่งนำไปสู่การแก้ปัญหาและการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ได้ดียิ่งขึ้นต่อไป

มารีนา บรมพิชัยชาติกุล (2543 : 35) ได้กล่าวถึงกระบวนการคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการพัฒนาการคิดของบุคคลอย่างเป็นขั้นตอน โดยการคิดหาเหตุผลหรือจินตนาการเหตุการณ์เรื่องราวที่เกิดขึ้นประกอบกับสิ่งแวดล้อมที่เป็นอยู่ในขณะนั้นผสมผสานกับประสบการณ์เดิมของแต่ละบุคคล

วริญา ปรีชากุล (2550 : 12) ได้กล่าวถึงกระบวนการคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า กระบวนการคิดสร้างสรรค์มี 2 แบบคือ แบบแรกตามทัศนะของ Wallach แบ่งเป็นขั้นตอนต่าง ๆ ได้แก่ ขั้นเตรียมตัวการปรับตัวการรู้แจ้งและการตรวจสอบ แบบที่ 2 ตามทัศนะของ Reilly and Lewis ซึ่งแบ่งขั้นตอนการคิดสร้างสรรค์ออกเป็น การเห็นซึ่งปัญหา การขยายปัญหา การประวิงคำตัดสิน การฟุ้งฟัก ผลการเกาะติดกับความคิด การมองเห็นภาพพจน์ในผลงาน การเลือกข้อสรุปที่ดีที่สุด ความเต็มใจที่จะผลักดันในสิ่งที่ตนตัดสินใจ การยอมรับในความไม่แน่นอน ความยากลำบากในการจัดระบบของสิ่งที่ไม่มีระบบ ดังนั้นคำแนะนำที่ดีสำหรับครูที่ต้องใช้เกณฑ์สำหรับความคิดสร้างสรรค์ของเด็ก คือไม่มีเกณฑ์ตายตัวสำหรับความคิดสร้างสรรค์เพราะความคิดสร้างสรรค์เป็นเรื่องที่ไม่มีการจำกัดขอบเขตเป็นเรื่องของการใช้ความคิดได้อย่างอิสระและไม่มีการสิ้นสุด

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์กระบวนการคิดสร้างสรรค์ได้ว่า กระบวนการคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการพัฒนาการคิดของบุคคลโดยการคิดหาเหตุผลหรือจินตนาการเรื่องราวที่เกิดขึ้นประกอบกับสิ่งแวดล้อมอยู่ในขณะนั้นผสมผสานกับประสบการณ์เดิมของแต่ละบุคคลการคิดสร้างสรรค์แบ่งตามขั้นตอนโดยการมองเห็นภาพพจน์ในผลงานการเลือกหาข้อสรุปที่ดีที่สุดความเต็มใจที่จะผลักดันในสิ่งที่ตนตัดสินใจเพราะการสร้างสรรคไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว เป็นเรื่องที่ไม่มีการจำกัดขอบเขตเป็นเรื่องของการใช้ความคิดจินตนาการของแต่ละบุคคลได้อย่างอิสระ

2.2.3 องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์

นักวิชาการได้กล่าวถึงองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ สรุปได้ดังนี้

ปฏิพันธ์ อุทยานกุล (2545 : 10) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์นั้นมีอยู่แล้วในตัวของแต่ละบุคคล ประกอบด้วยความสามารถในด้านการคิด ได้แก่ ความคิดริเริ่ม ความคิดคล่องแคล่ว ความคิดยืดหยุ่น และความคิดที่ละเอียดลออ ซึ่งความสามารถในการคิดอาจเกิดจากแรงกระตุ้นจากอิทธิพลภายนอกอีกส่วนหนึ่งด้วย

ไพริน คำคำ (2550 : 46) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์นั้นแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะคือ ความคิดคล่องแคล่ว ความคิดยืดหยุ่น ความคิดริเริ่ม ความคิดละเอียดลออ

วริญา ปรีชากุล (2550 : 17) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า ความคิดสร้างสรรค์มีในตัวบุคคลมากหรือน้อยนั้นขึ้นอยู่กับสิ่งเร้าต่าง ๆ การใช้ทักษะและความสามารถในการคิดของบุคคลถ้าหากได้รับการฝึกฝนอย่างถูกวิธีโดยทั่วไปเด็กปฐมวัยจะมีองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ในด้านความคิดริเริ่มความคิดคล่องแคล่วความคิดละเอียดลออความไวต่อปัญหาอารมณ์ขัน ความมุ่งมั่นแต่ถ้าเด็กได้รับการดูแลอย่างถูกต้องตามพัฒนาการเด็กก็จะมีองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์อย่างครบถ้วนมากขึ้น

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ได้ว่า ความคิดที่มีอยู่ในตัวบุคคลซึ่งขึ้นอยู่กับสิ่งเร้าต่าง ๆ และยังอยู่ในความสามารถของการคิดที่ได้รับการฝึกฝนโดยมีองค์ประกอบคือความคิดริเริ่ม ความคิดคล่องแคล่ว ความคิดละเอียดลออ ความไวต่อปัญหาและอารมณ์ขันของความมุ่งมั่น เพื่อให้เกิดความคิดที่แปลกใหม่

2.2.4 หลักการและแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์

นักวิชาการได้กล่าวถึงความหมายของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไว้ ดังนี้

สุรพล วิรุฬักษ์ (2547 : 225) ได้กล่าวถึงความหมายของการสร้างสรรค์ไว้ว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบกลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง โดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต การสร้างสรรค์จึงเป็นงานที่ครอบคลุม ปรชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ่ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี การกำหนดเพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และองค์ประกอบอื่นๆ อันเป็นส่วนสำคัญในงานที่จะทำให้งานนาฏศิลป์ที่สร้างสรรค์สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้

นักวิชาการได้กล่าวถึงหลักการในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไว้ สรุปได้ดังนี้

ไพโรจน์ ทองคำสุก (2544 : 215-222) ได้กล่าวถึงหลักเกณฑ์และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของครูเฉลย คุชะวณิชไว้ว่า การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยนับเป็นการพัฒนาการแสดงให้มีลักษณะที่หลากหลาย แต่จะเห็นได้ว่าการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยนั้น ผู้คิดสร้างสรรค์ควรมีพื้นฐานความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยมากพอที่จะเข้าใจถึงแก่นแท้ของศิลปะแขนงนี้ ผู้คิดประดิษฐ์สร้างสรรค์งานด้านศิลป์ไทยควรคำนึงถึงหลัก 5 ประการดังนี้

1. รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย

การแสดงนาฏศิลป์ไทยมีจารีตประเพณีที่ยึดถือปฏิบัติมาเป็นเวลาช้านาน หากต้องการสร้างสรรค์ผลงานควรศึกษารูปแบบการแสดงประเภทต่างๆ ของนาฏศิลป์ไทยให้ท้องแท้ เช่น ต้องการสร้างสรรค์งานที่มีตัวละครแบ่งเป็นพระ-นาง ผู้สร้างสรรค์ควรคำนึงถึงตำแหน่งของแต่ละฝ่าย เช่น ตัวพระจะอยู่ทางด้านซ้ายของตัวนาง ไม่ควรให้ตัวพระนั่งในขณะที่ตัวนางยืน โดยเฉพาะมีการเหยียบต่อกัน เป็นต้น

2. กระบวนท่ารำและการแปรแถว

การประดิษฐ์ชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทย สิ่งที่จะขาดไม่ได้คือ ท่ารำ นอกจากท่ารำหลักแล้วท่ารำอันเป็นท่าเชื่อมก็มีส่วนสำคัญเป็นอย่างมาก ท่ารำแต่ละท่ามีความหมายในตัวเอง ท่ารำบางท่ามีกฎระเบียบเฉพาะ เช่น ท่ายิ้ม ใช้เฉพาะมือซ้ายเท่านั้น ท่าตัวเราใช้มือซ้ายจับเข้าอก ถ้าจำเป็นจะใช้มือขวาให้ใช้นิ้วชี้หรือนิ้วหัวแม่มือชี้แทน เป็นต้น

การแปรแถวเป็นจุดสำคัญอย่างหนึ่งของการประดิษฐ์ระบำ ในลักษณะของนาฏศิลป์ไทยมีรูปแบบการแปรแถวมากมาย เช่น แถวปากพนัง แถวตอน แถวเฉียง และแถวหน้ากระดาน เป็นต้น

3. โอกาสที่แสดง

การสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทย ควรคำนึงถึงโอกาสที่จะแสดง เช่น หากเป็นงานวันเกิดก็ควรสร้างสรรค์ชุดที่เป็นสิริมงคล ได้แก่ ระบำทับทิมสยาม เพื่อให้เจ้าของวันเกิดร่ำรวย ดุจได้ครอบครองทับทิมสยามอันมีค่า เป็นต้น หากเป็นงานมาปณกิจศพ ควรสร้างสรรค์ชุดที่เป็นการไว้อาลัย ระลึกถึงคุณงามความดีของผู้วายชนม์อาจตั้งชื่อชุดการแสดงว่า ระบำสู่สวรรค์ เป็นต้น

4. เครื่องแต่งกาย

การแต่งกายในการแสดงแต่ละครั้งสามารถบอกลักษณะที่มา ประเภท สัญชาติ เพศ ตำแหน่ง และวัย ด้วยเหตุนี้เมื่อคิดจะสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์จึงควรศึกษาให้เข้าใจก่อน

5. อุปกรณ์ประกอบการแสดง

อุปกรณ์ประกอบการแสดงก็มีส่วนสำคัญเช่นเดียวกับเครื่องแต่งกาย ไม่ว่าจะเป็นอาวุธ ดอกไม้ ผ้า พัด หรือเครื่องดนตรีต่าง ๆ หรือเครื่องราชูปโภคที่ใช้ควรตรวจสอบให้เหมาะสมกับชุดการแสดงที่จะสร้างสรรค์ขึ้นใหม่

6. ดนตรีและเพลงประกอบ

การสร้างอารมณ์ความรู้สึก นอกจากการได้ดูแล้ว การฟังก็เป็นสิ่งสำคัญยิ่ง ดนตรีและเพลงที่ใช้ในการแสดงนาฏศิลป์มีจารีตอันเป็นประเพณีนิยม โดยเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง ผู้สร้างสรรค์ผลงานควรระมัดระวัง และศึกษาให้เข้าใจ

การสร้างสรรค์ผลงานเป็นงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่าท่า ทำเดิน การแปร แฉก การตั้งซุ่ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี การกำหนดเพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และองค์ประกอบอื่นๆ อันเป็นส่วนสำคัญในการที่จะทำให้ผลงานนาฏศิลป์ที่สร้างสรรค์สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้

จากการที่ได้ศึกษาประวัติและผลงานของครูเฉลย ศุขะวนิช ผู้วิจัยสามารถตั้งหลักเกณฑ์และกระบวนการสร้างสรรค์ของครูเฉลย ศุขะวนิช โดยใช้ขั้นตอนการทำงานนาฏยประดิษฐ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547 : 226-256) เป็นแบบอย่างดังนี้

1. แนวความคิด

บทบาทของนาฏศิลป์ไทยในด้านของการแสดงเป็นปัจจัยเกื้อหนุน ต่อสังคม เพราะสังคมมนุษย์มีความต้องการที่แสดงออก เพื่อเป็นการระบาย และก่อให้เกิดความบันเทิงใจในที่สุด การแสดงออกในรูปแบบของนาฏศิลป์ไทยย่อมมีเหตุผลมากมาย อาจสรุปได้ดังนี้

1.1 ด้านงานพิธีกรรมและงานพิธีการ

การสร้างสรรค์ผลงานของครูเฉลย ศุขะวนิช ในด้านงานพิธีกรรม ซึ่งเป็นโอกาสสำคัญที่จะต้องพิถีพิถันและให้ความสำคัญยิ่ง เช่นงานพิธีเฉลิมฉลองเนื่องในวาระพระราชพิธีกาญจนาภิเษก ณ ท้องสนามหลวง คุณครูเฉลย ศุขะวนิช สร้างสรรค์การรำน้าพาทย์โรยข้าวดอก ซึ่งมีความหมายนับเป็นการสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ด้วยข้าวดอกดอกไม้ นับเป็นการรำเพลงหน้าพาทย์ที่เกิดขึ้นใหม่ในวงการนาฏศิลป์ไทย

ในส่วนของงานพิธีการ คุณครูเฉลย ศุขะวนิช คิดประดิษฐ์รูปแบบให้สอดคล้องกับงานได้ดีเยี่ยม เช่น พิธีเปิดกีฬาซีเกมส์ สร้างสรรค์ผลงานชุดมิตรไมตรีซีเกมส์ ซึ่งใช้ผู้แสดงกว่าร้อยคน พิธีการเช่นนี้ต้องการผู้แสดงเป็นจำนวนมาก เพราะสนามที่แสดงมีบริเวณกว้าง

1.2 ด้านส่งเสริมการแสดง

การสร้างสรรค์ผลงานในด้านนี้ เพื่อเพิ่มเติมหรือสร้างสีสันให้การแสดงนั้น ถือเป็นเครื่องประดับที่มีก็ได้หรือไม่มีก็ได้ ผลงานสร้างสรรค์ของคุณครูเฉลย ศุขะวนิช ในด้านนี้ก็คือ ชุดลำหับชมพูา ซึ่งประดิษฐ์ขึ้นเพื่อให้นางลำหับเขียวชมพูา พรรณนาความงดงามของดอกไม้และผีเสื้อ ซึ่งในการแสดงละครเรื่องเงาะป่า บางครั้งก็มีหรือบางครั้งก็ไม่มี

1.3 ด้านส่งเสริมเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม

การสร้างสรรค์ผลงานต้องการแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น คุณครูเฉลย ศุขะวนิช เข้าใจและส่งเสริมเอกลักษณ์ของท้องถิ่น จึงสร้างสรรค์ผลงานด้านนี้ไว้ เช่น ฟ้อนแคน ใช้

อุปกรณ์เครื่องดนตรีพื้นเมืองของภาคอีสานประกอบการแสดง และสร้างสรรค์โดยประยุกต์กิจกรรมในการประกอบอาชีพของท้องถิ่นมาทำการแสดงนาฏศิลป์ เช่น เชื้อสัมพันธ์ ซึ่งคุณครูเจलय ศุขะวนิช แสดงให้เห็นถึงวิถีความเป็นอยู่ของชาวไทยภาคอีสาน ซึ่งแสดงถึงการทำมาหาเลี้ยงชีพด้วยการหาปลาโดยใช้สวิง แล้วจับปลาที่ได้ใส่ตะข้อง หญิงสาวเตรียมอาหารได้แก่ ข้าวเหนียว และปลาแห้ง มาให้หนุ่มคนรัก

1.4 ด้านการส่งเสริมทางศิลป์

การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ชุดใหม่ๆ ขึ้นเพื่อความก้าวหน้าของวงการนาฏศิลป์ไทยโดยตรง เช่น การสร้างสรรค์ระบำโบราณคดี 4 ชุด ร่วมกับคุณครูลมุล ยมะคุปต์ ได้แก่ ระบำทวารวดี ระบำลพบุรี ระบำศรีวิชัย และระบำเชียงแสน ในสมัยอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ นับว่าเป็นผลงานการสร้างสรรคที่มีคุณค่าต่อวงการนาฏศิลป์ไทยมาก การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งในการจบศึกษาระดับปริญญาตรีของสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษา การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่มีการกำหนดหัวข้อใหม่ๆ เช่น งานประกวดผลงานการสร้างสรรคงานนาฏศิลป์ เป็นต้น

1.5 พัฒนาอาชีพ

กิจกรรมที่สร้างสรรค์นาฏศิลป์ใหม่ๆ ขึ้นโดยตรง เพื่อแสดงเป็นอาชีพ กรณีจะพบได้มากในประเทศพัฒนาทางโลกตะวันตก เช่น ยุโรป อเมริกา และในแถบเอเชียจะมีอยู่ตามเมืองท่องเที่ยวที่มีชื่อเสียง เช่น สิงคโปร์ เกาหลี ประเทศอินโดนีเซีย เมืองพัทยา เชียงใหม่ พัทยา ของไทย เมืองเสียมเรียบ ประเทศกัมพูชา เป็นต้น ที่มีคณะนาฏศิลป์หลายคณะหาเลี้ยงชีพด้วยการแสดงนาฏศิลป์สมัยใหม่หรือคอนเทมโพลารี่แดนซ์ ซึ่งมักมีการคิดระบำชุดใหม่เพิ่มขึ้นในโปรแกรมของตนเสมอ และหากนาฏศิลป์ใหม่ๆ ชุดใดดองงาม และคนดูชมชอบก็จะได้รับการสืบทอดโดยคณะนาฏศิลป์คณะอื่นๆ ให้แพร่หลายออกไป

2 การกำหนดความคิดหลัก

การกำหนดความคิดหลัก เป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทย เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี 2 ประการคือ ระดับเป้าหมาย และระดับวัตถุประสงค์

2.1 ระดับเป้าหมาย

หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏศิลป์ชุดที่คิดขึ้นนี้ เพื่ออะไร หรือเพื่อใคร คุณครูเจलय ศุขะวนิช กำหนดเป้าหมายในการคิดสร้างสรรค์ผลงานก่อนทุกครั้ง ท่านจะศึกษาบทก่อนและสร้างสรรค์โดยประดิษฐ์กระบวนท่าทำให้สอดคล้องกับบท เช่น ระบำเทพประชุมพร มีเป้าหมายในการถวายพระพรเนื่องในมหามงคลวโรกาสพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระชนมพรรษาเวียนบรรจบครบ 5 รอบ

2.2 ระดับวัตถุประสงค์

เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์ให้เกิดขึ้นในรูปแบบของกิจกรรมต่างๆ ที่ชัดเจน เพื่อจะได้นำไปปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ได้ง่าย คุณครูเฉลย สุขะวณิช นับว่าเป็นศิลปิน โดยเพิ่มความตั้งใจที่จะสร้างสรรค์ผลงานให้เป็นที่ชื่นชมทุกครั้ง เมื่อได้รับมอบหมายและทราบว่าเป็นงานอะไร ท่านก็จะสร้างสรรค์ผลงานให้ตรงกับเป้าหมายและวัตถุประสงค์

3. การประมวลข้อมูล

การสร้างสรรค์ผลงานเมื่อได้กำหนดวัตถุประสงค์แล้ว ผู้สร้างสรรค์ต้องทำการรวบรวมข้อมูล เพื่อปัจจัยในการสร้างสรรค์ เพื่อสร้างกระบวนการที่นำเอาสิ่งที่มีอยู่มาประยุกต์ หรือปรับเปลี่ยน ทั้งที่เป็นนามธรรม และรูปธรรม ให้ได้ตามวัตถุประสงค์ ข้อมูลดังกล่าวมี 2 ลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง และข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

3.1 ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง

คือความรู้ต่างๆ ที่สืบค้นได้ และนำมาพิจารณา เพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปร่าง ตัวอย่างเช่น คุณครูเฉลย สุขะวณิช สร้างสรรค์ผลงานชุด ระบายศรีขยสิงห์ โดยได้ข้อมูลจากศิลปกรรมภาพจำหลักทำราชของนางอัปสรในสมัยขอมบายน ณ ปราสาทเมืองสิงห์ จังหวัดกาญจนบุรี จะเห็นได้ว่าข้อมูลที่ คุณครูเฉลย สุขะวณิช ได้เป็นข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง

3.2 ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

คือข้อมูลที่กระตุ้น หรือเสริมให้ผู้สร้างสรรค์สามารถคิดชุดการแสดงนาฏศิลป์ชุดนั้นไปในแนวใด แนวหนึ่ง ข้อมูลแรงบันดาลใจ มักเป็นผลงานสาขาต่างๆทั้งนาฏศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยศิลป์ และวรรณศิลป์ ผลงานเหล่านี้เมื่อผู้สร้างสรรค์ได้สัมผัสอย่างจริงจังจึงเกิดแรงบันดาลใจที่สร้างสรรค์ผลงานการแสดง ได้ เช่น การได้อ่านวรรณคดี หรือดูภาพเขียน ข้อมูลแรงบันดาลใจนี้จะช่วยให้ผู้สร้างสรรค์นึกภาพนาฏศิลป์ชุดที่ตนต้องการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในจินตนาการได้ง่าย ตัวอย่างเช่น ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลแรงบันดาลใจจากดนตรีและนาฏศิลป์ของชนเผ่ามณี ชาวป่าพื้นเมืองทางภาคใต้ของไทย และจากนาฏศิลป์ที่แสดงชนเผ่าโบราณที่นักสร้างสรรค์ของจีนได้หวนคิดขึ้นมาใหม่ มาเป็นข้อมูลบันดาลใจเช่นกัน

4. การกำหนดขอบเขต

การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดว่านาฏศิลป์ชุดนั้นครอบคลุมเนื้อหา สารอะไรบ้าง และอย่างไรบ้าง คุณครูเฉลย สุขะวณิช กำหนดเนื้อหาโดยอาศัยประสบการณ์ ของการเป็ศิลปิน เช่นการแสดงระบำแต่ละครั้ง ไม่ควรเกินเวลาประมาณ 12 นาที อย่างมาก พื้นที่ของเวทีจำเป็นต้องใช้ให้ทั่ว จ้านานผู้แสดงขึ้นอยู่กับพื้นที่ของเวที และงบประมาณ เป็นต้น ดังนั้นการกำหนดขอบเขตจึงถือได้ว่ามีความสำคัญยิ่ง เป็นการช่วยผู้สร้างสรรค์ผลงาน มิให้คิดอะไร เกินกว่าที่จะทำได้จริง เพราะฉะนั้น การ

กำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทย ควรคำนึงถึง รูปแบบของการแสดง จำนวนผู้แสดง เวลาที่ใช้ในการแสดง ขนาดของพื้นที่ในการแสดง และงบประมาณในการจัดการแสดง

การกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์ จะช่วยนักสร้างสรรค์สามารถสร้างสรรค์ผลงานให้เป็นไปตามเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ได้ ผลงานก็จะสำเร็จดังที่ต้องการ

5. การกำหนดรูปแบบ

การกำหนดรูปแบบเป็นเรื่องสำคัญของผู้สร้างสรรค์ ที่กล่าวมาข้างต้นว่าด้วยขั้นตอนตั้งแต่การกำหนดเป้าหมาย จนถึงกำหนดขอบเขตนั้น ผู้สร้างสรรค์อาจเป็นผู้กำหนดหรือเป็นผู้ร่วมกำหนด หรือเป็นผู้รับคำสั่งมาก็ได้ โดยปกติ ผู้สร้างสรรค์มักมีความชำนาญในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเป็นพิเศษ และมักได้รับมอบหมายให้สร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบอย่างที่เคยทำมาก่อน

การกำหนดรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่ ผู้สร้างสรรค์สามารถกำหนดได้มากมายหลายแนวทาง อาจสรุปเป็นแนวทางหลักได้ 4 แนว คือ 1) กำหนดให้อยู่ในจารีตประเพณี 2) การกำหนดให้เป็นการผสมระหว่างจารีต 3) กำหนดให้ประยุกต์จากจารีตเดิม 4) กำหนดให้อยู่นอกจารีต ดังนี้

5.1 กำหนดให้อยู่ในจารีตประเพณี

ผู้สร้างสรรค์โดยทั่วไปนิยมสร้างสรรค์ผลงานในแนวนี เพราะเป็นแนวที่ทำได้ง่าย มีกฎระเบียบอันเป็นข้อบังคับทางนาฏศิลป์อย่างเป็นระบบ เช่น การสร้างสรรค์รำอวยพรหรือเปิดงาน ก็จะมีการแต่งเนื้อร้องมาให้ได้ใจความกับงานนั้น บรรจุเพลงไทยที่มีอยู่และเห็นว่าเหมาะสม แล้วผู้สร้างสรรค์ก็กำหนดท่ารำไทยตามบทร้องนั้นๆ บรรจุเพลงที่มีอยู่แล้วตามความเหมาะสม อาจมีการแปรแถวและตั้งซุ่มตามสมควร ครั้นถึงช่วงจบปีพาทย์ทำเพลงรำ ผู้นำพาหนดอกไม้ออกมาโปรย เป็นสัญลักษณ์ของการอวยพร แล้วรำเข้าเวที การประดิษฐ์การแสดงนาฏศิลป์เช่นนี้ มีให้เห็นอยู่ดดยทั่วไปในงานมงคลต่างๆ ผลงานในทำนองเดียวกันนี้แต่มีคุณสมบัติโดดเด่นกว่า อาจเป็นเพราะมีการใช้เพลงที่แต่งขึ้นเฉพาะ มีเครื่องแต่งกายที่แปลกใหม่

5.2 การกำหนดให้เป็นการผสมระหว่างจารีต

ผู้สร้างสรรค์กำหนดการแสดงให้มีลักษณะผสมผสานระหว่างจารีต โดยนำเอาการแสดงแบบจารีตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมผสานกัน เช่น รำไทยกับบัลเลต์ รำไทยกับคอนเทมเปอรารีแดนซ์ การฟ้อนอีสานกับรำภูไท รำไทยกับรำฟิลิปปินส์ รำไทยกับรำมาเลเซีย และรำไทยกับรำพม่า เป็นต้น

การผสมผสานการรำไทยกับบัลเลต์ มีเป็นตัวอย่างที่เด่นชัดคือ บัลเลต์ เรื่องมโนห์รา โดยใช้ท่าบัลเลต์ เป็นนาฏยจารีตแล้วสอดแทรกท่ารำไทยลงไปในที่ๆ เหมาะสม เช่น การตั้งวง การจีบ การกระดกหลัง ผลคือ ประเทศไทยมีบัลเลต์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวเกิดขึ้น เป็นการผสมระหว่างรำไทยกับคอนเทมเปอรารีแดนซ์ เป็นที่นิยมของนักประดิษฐ์มากกว่า เพราะจารีตของคอนเทมเปอรารีแดนซ์ง่ายกว่าบัลเลต์

และมีข้อจำกัดน้อยกว่า อีกทั้งรูปแบบคล้ายคลึงกับท่าพื้นฐานบางอย่างของรำไทย จึงทำให้การผสมผสานกันเป็นไปค่อนข้างจะแนบเนียน

5.3 กำหนดให้ประยุกต์จากจารีตเดิม

การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้ มักอาศัยเพียงเอกลักษณ์หรือลักษณะเด่น เช่น โครงสร้าง ท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก นอกจากนั้นผู้สร้างสรรค์ก็พยายามแสวงหาท่าทางใหม่ๆ มาใช้ในการออกแบบ ตัวอย่างเช่น โมเดิร์นบัลเลต์ ซึ่งผู้ประดิษฐ์จะใช้หลักของบัลเลต์ อาทิ การขึ้นปลายเท้า การเตะสูง การเดินคู่ชายหญิงที่เกาะเกี่ยวกัน และการยกกลอย เป็นต้น นอกจากหลักการดังกล่าว ผู้ประดิษฐ์จะออกแบบท่าที่มีได้อยู่จารีตของบัลเลต์ เพื่อให้ผลงานดูแปลกใหม่ทันสมัย อีกตัวอย่างหนึ่ง การที่ผู้ประดิษฐ์ทำรำนำเอาท่าซัลต์ของอินโดนีเซียมาดัดแปลงเป็นระบำสมัยใหม่หลายชุดในปัจจุบัน โดยนำเอาท่ายืนเปิดเหลี่ยม และท่าปิดป้อง มาเป็นหลัก แล้วเสริมท่าต่างๆ เข้าไปให้แปลกใหม่ไปกว่าเดิม และให้ความหมายใหม่ตามที่ตนต้องการ การออกแบบในลักษณะนี้แม้จะนำท่าใหม่ๆ เข้ามาใช้ แต่ผู้ประดิษฐ์สร้างสรรค์ท่าก็จะปรับให้ดูกลมกลืนกับจารีตเดิม เพื่อความมีเอกภาพ โดยที่ผลงานมีความต่อเนื่องกับอดีต

5.4 กำหนดให้อยู่นอกจารีต

นักสร้างสรรค์ได้พยายามค้นคว้าหารูปแบบนาฏศิลป์ใหม่ๆ ที่จะสะท้อนวิถีชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบัน โดยไม่เอาอดีตมาปะปน เพราะเห็นว่า การนำเอาปัจจัยต่างๆ เช่น ดนตรี และท่ารำนอกจารีตใดก็ตาม ซึ่งเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมของอดีตมาใช้ ผลงานก็อาจไม่สะท้อนความเป็นศิลปะปัจจุบันได้ดีพอ ตัวอย่างเช่น บุดา ซึ่งเป็นนาฏศิลป์สมัยใหม่ของญี่ปุ่นที่แพร่หลายไปในสหรัฐอเมริกาและยุโรปก็เป็นมิติใหม่ทางนาฏศิลป์ ที่นักสร้างสรรค์นาฏศิลป์และนาฏศิลป์ของญี่ปุ่นพยายามคิดค้นขึ้นใหม่ โดยไม่อาศัยรูปแบบนาฏศิลป์ทั้งหลายที่มีอยู่ก่อนหน้านี้เลย

6. การกำหนดองค์ประกอบรวม

นอกจากรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่แล้ว ผู้สร้างสรรค์งานต้องกำหนดแนวคิดหรือรูปแบบขององค์ประกอบรวมที่จะใช้ในการแสดง ได้แก่ ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย ฉาก ดนตรีและเพลง ท่ารำนำ การแปรแถว แสง และเสียง

การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้น เพราะผู้สร้างสรรค์ต้องทำงานร่วมกับผู้อื่นที่มีความชำนาญเฉพาะทาง ผู้สร้างสรรค์ต้องทำให้บุคคลเหล่านั้นเข้าใจแนวคิดและรูปแบบนาฏศิลป์ชุดที่ตนคิดขึ้นให้ชัดเจนที่สุดเท่าที่จะทำได้ และผู้สร้างสรรค์ต้องรับฟังความคิดเห็นและข้อเสนอต่างๆ เพื่อให้งานเป็นเอกภาพเพราะเป็นผลงานการสร้างสรรค์ร่วมกันหลายฝ่าย

ผู้สร้างสรรค์ควรกำหนดองค์ประกอบดังนี้

6.1 ผู้แสดง

กำหนดรูปร่างลักษณะ บุคลิก และความสามารถของผู้แสดง เพื่อเป็นเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสม เพราะการคัดเลือกผู้แสดงได้ถูกต้องทำให้การแสดงสำเร็จไปแล้วครึ่งหนึ่งนักสร้างสรรค์นาฏศิลป์ต้องกำหนดรูปแบบ ชนิด และแนวทางดนตรี เพื่อให้สามารถคัดเลือก หรือแต่งเพลง และทำเสียงต่างให้เหมาะสมกับการใช้นาฏศิลป์ นอกจากนี้นักสร้างสรรค์ต้องกำหนดรูปแบบและแนวทางของฉากและเครื่องแต่งกายให้ตอบสนอง และส่งเสริมการแสดงอย่างเหมาะสม การที่นักสร้างสรรค์ต้องกำหนดรูปแบบและแนวทางขององค์ประกอบเหล่านี้อย่างชัดเจนก็เพื่อให้ผู้ร่วมงานทุกคนเข้าใจและสร้างผลงานสนองความต้องการด้านการแสดงได้ดีมีคุณภาพและเอกภาพ

6.2 รูปแบบเครื่องแต่งกาย

กำหนดเครื่องแต่งกายให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดง เพื่อความสมบูรณ์ของการแสดงนั้นๆ คุณครูเฉลย ศุขะวนิช มักจะเป็นผู้กำหนดรูปแบบเครื่องแต่งกาย โดยประชุมร่วมกับคณาจารย์และผู้เกี่ยวข้องกับเครื่องแต่งกายโดยตรง เช่น ระเบียบเทพอัปสร ที่ท่านสร้างสรรค์ขึ้น โดยอันเชิญพระราชนิพนธ์บทเรื่องมัทนะพาธา ตอน นางอัปสรกล่าวสรรเสริญเกียรติคุณสุเทพธนะเทพบุตร ในสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว นอกจากจะประดิษฐ์ทำใหม่แล้ว ยังคิดประดิษฐ์เครื่องแต่งกายบรรดานางอัปสรเหล่านั้นด้วย

6.3 รูปแบบฉาก

กำหนดฉากให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดง เมื่อคุณครูเฉลย ศุขะวนิช สร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับโบราณสถานต่างๆ การกำหนดฉากจึงต้องการโบราณสถานนั้นๆ มาเป็นฉากโดยสร้างให้มีมิติ เช่น ระเบียบสร้างสรรค์ชุด เทพอัปสรพนมรุ้ง กำหนดฉากเป็นปราสาทพนมรุ้ง ผู้แสดงร่าออกมาจากปราสาท

6.4 รูปแบบเพลง

กำหนดเพลงให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดง สามารถคัดเลือกเพลงหรือแต่งขึ้นใหม่โดยมีแนวทางที่ถูกต้อง คุณครูเฉลย ศุขะวนิช สร้างสรรค์การแสดงชุดระบำมอญ จึงจำเป็นต้องใช้ทำนองเพลงสำเนียงมอญ ดังนั้นการแสดงชุดนี้ จึงใช้เพลงกรงทอง เป็นเพลงที่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้แต่งทำนองไว้แต่เดิม

6.5 รูปแบบแสง

กำหนดแสงให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดง ควรคำนึงถึงสถานที่และเวลาที่ใช้ในการแสดง เพื่อความเหมาะสม คุณครูเฉลย ศุขะวณิช สร้างสรรค์ชุด ลำหับชมพู กำหนดแสงให้สลัว โดยเฉพาะช่วงหลังของผู้แสดงไม่ควรใช้แสงเจิดจ้าเกินไป

6.6 รูปแบบเสียง

กำหนดเสียงให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดง โดยคำนึงถึงความเป็นไปได้ เช่น ชุดการแสดงลำหับชมพู ควรมีเสียงนก เสียงจักจั่น ประกอบด้วยเพื่อส่งเสริมให้รู้ว่าอยู่ในป่า

6.7 การประดิษฐ์นาฏศิลป์ไทย

การสร้างสร้งงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย นับเป็นการออกแบบกระบวนการท่า ทิศทางการเคลื่อนไหว การแยกกลุ่มและการจับกลุ่ม โดยให้เป็นไปตามจินตนาการของผู้ออกแบบ การสร้างสรรค์ของไทย มีจารีตปฏิบัติกันมาช้านาน ซึ่งมีลักษณะสำคัญ 3 ประการคือ 1) ท่ารำ 2) การแปรแถว 3) การตั้งซุ่ม

1.1 ท่ารำ

รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย อาจแบ่งท่ารำออกได้เป็น 3 แบบดังนี้

ก. ท่าระบำ

กระบวนการท่ารำ ที่มีความหมายกว้างๆ นับเป็นสัญลักษณ์เฉพาะ ผู้ชมพอเข้าใจความหมายตามมีบทร้องหรือไม่มีก็ได้ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช สร้างสรรค์รำถวายพระพร โดยให้ผู้แสดงถือกิ่งไม้เงินทอง ออกมาร่ายรำ โดยใช้ท่าระบำที่มีความหมายกว้างๆ รำหมู่พร้อมกันหลายคน

1.2 ท่าละคร

รูปแบบของท่าละคร เป็นท่ารำที่กำหนดให้มีความหมายเฉพาะ อาจแบ่งได้ 3 ประเภท คือ

- ท่าแสดงอารมณ์ เช่น โกรธ เศร้า รัก เป็นต้น
- ท่าแสดงกิริยา เช่น ท่าเดิน ท่ายิงธนู ท่าช่วยเหลือ เป็นต้น
- ท่าแสดงปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ เช่น ท่าลมพัด ท่าดอกไม้บาน ท่าฝนตก เป็นต้น

ท่าละครนี้หรือที่บรรดานาฏศิลป์เรียกว่า การตีบท ผู้ที่จะปฏิบัติได้งดงามต้องเป็นผู้ที่มีประสบการณ์สูงพอสมควร

1.3 ท่าเดิน

การแสดงนาฏศิลป์ไทย อาจดูเด่นจากการใช้มือร่ายรำท่าทางต่างๆ แต่ในความเป็นจริงนาฏศิลป์ไทยมีท่าเดินอยู่มาก และมีการเคลื่อนไหวของขา และเท้า ซึ่งใช้โดยทั่วไป และกำหนดเป็นท่าเฉพาะในบางครั้ง เช่น ท่าเดินของยักษ์ หรือลิง ท่าเดินเหล่านี้สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ของไทยร่วมสมัยได้

2. การแปรแถว

นาฏศิลป์ไทยมีรูปแบบการแปรแถวที่หลากหลาย และชัดเจน สอดคล้องกับกระบวนท่ารำของการแปรแถวของนาฏศิลป์ไทยดังนี้ แถวปากพนัง แถวหน้ากระดาน แถวตอนเดียว แถวตอนคู่ แถวเฉียง วงกลมชั้นเดียว วงกลมสองชั้น นอกจากนี้ยังมีการแปรแถวแบบผสมผสาน เช่น แถวตอนเดียว และแถวเฉียง แถวหน้ากระดานและแถวตอนเดียว เป็นต้น

สำหรับการแปรแถวกระบวนเคลื่อนไหว มีลักษณะดังนี้ การสลับเดินหน้า ถอยหลัง การเดินตามกัน การเดินสวนกัน การเดินเข้าออก การเดินสลับกัน และการเดินเข้าออกศูนย์กลาง เป็นต้น

3. การตั้งซุ่ม

การแสดงนาฏศิลป์ไทยมีการตั้งซุ่มทั้งในระหว่างการแสดง และจบการแสดง นิยมจัดให้ผู้แสดงจัดกลุ่มเป็นซุ่มรูปสามเหลี่ยม โดยทำให้สองข้างของแกนกลางเหมือนกันทั้งซ้ายขวา หากมีหลายกลุ่มก็จัดกลุ่มตรงกลางให้ใหญ่เป็นกลุ่มหลัก และกลุ่มย่อยสองข้างมีจำนวนเท่ากัน และทำให้เท่าเหมือนกัน อย่างไรก็ตามการตั้งซุ่มของโขน ที่เรียกว่า ซันลอย ซึ่งประกอบด้วยพระ ยักษ์ และลิง นับเป็นการตั้งซุ่มของไทยที่สวยงามและมีเอกลักษณ์โดดเด่น และเริ่มมีนักสร้างสรรค์รุ่นใหม่ นำความคิดไปพัฒนาเพื่อใช้ในผลงานของตน

สวภา เวชสุรักษ์ (2546 : 25) ได้กล่าวถึงหลักในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไว้ว่า การสร้างงานจากรากฐานเดิมหรือโครงสร้างที่มีอยู่เดิม โดยการศึกษาข้อมูลแล้วคัดเลือกจึงลงมือปฏิบัติจริงอันนำไปสู่การนำเสนอผลงานต่อสาธารณชนซึ่งผู้สร้างงานอาจจะต้องอาศัยกระบวนการคิดที่ประกอบด้วยข้อมูลและประสบการณ์เดิมของตนเองผนวกกับจินตนาการโดยผสมผสานให้เกิดคุณลักษณะของงานที่มีเอกภาพ การประยุกต์เป็นการประดิษฐ์หรือการสร้างสรรค์งานวิธีหนึ่งในบรรดาการสร้างงานทางด้านนาฏศิลป์ของไทยทั้งหลายการสร้างงานโดยการประยุกต์ทำร่าดังกล่าวมีความแตกต่างจากการสร้างงานโดยวิธีการคิดขั้นใหม่โดยสิ้นเชิง แต่ทั้งนี้ไม่ว่าจะเป็นความคิดสร้างสรรค์ในลักษณะใดก็ตามปัจจัยที่ทำให้บุคคลคิดสร้างสรรค์อาจเกิดจากสาเหตุหลายประการดังนี้

1. เกิดจากแรงบันดาลใจที่จะสร้างด้วยตนเอง
2. ปริมาณงานที่เกิดขึ้นใหม่มีจำนวนมากซึ่งไม่สอดคล้องกับงานเดิมที่มีอยู่ทำให้เกิดงานนาฏศิลป์ขึ้นมากมาย
3. ความซ้ำซากจำเจน่าเบื่อหน่ายในรูปแบบเดิมเป็นแรงผลักดันสร้างงานหันมาสนใจงานใหม่
4. การสร้างเงื่อนไขพิเศษในแง่ธุรกิจเป็นข้อแตกต่างเห็นได้ชัดเมื่อเปรียบเทียบกับเงื่อนไขของภาครัฐ

5. การแข่งขันในกลุ่มคนในระดับท้องถิ่นหรือระดับชาติในรูปแบบธุรกิจหรือเชิงวิชาการโดยคำนึงถึงคุณภาพของงานซึ่งเป็นที่ยอมรับของคนในสังคมด้วยแนวคิดสร้างสรรค์บังเกิดขึ้นเพราะการได้รับมอบหมายจากบุคคลใดบุคคลหนึ่งในหน่วยงานราชการให้มีโอกาสได้สร้างสรรค์งาน

วีระศักดิ์ข้างขุน, ปริญามิตรสุวรรณและคนอื่น ๆ (2547 : 923 - 93) ได้กล่าวถึงหลักในการสร้างสรรค์ไว้ว่า หลักการและแนวคิดสร้างสรรค์นาฏศิลป์ทำได้หลายแบบเช่นการสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านซึ่งนาฏศิลป์พื้นบ้านของไทยเรานั้นในแต่ละท้องถิ่นแต่ละภูมิภาคล้วนมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนทั้งลักษณะและลีลาการร่ายรำที่แสดงออกสามารถบ่งบอกผู้ชมได้ว่าเป็นของกลุ่มชนใดในท้องถิ่นใดแต่อย่างไรก็ตามหากพิจารณาถึงรูปแบบของการแสดงที่แสดงออกสามารถมองเห็นหลักในการนำศิลปะพื้นบ้านมาสร้างสรรค์ขึ้นเป็นทำรำตามรูปแบบ ดังนี้

1. นาฏศิลป์พื้นบ้านที่เน้นความสวยงามหลักการสร้างสรรค์นี้ชาวบ้านจะประดิษฐ์ทำรำรำให้ประณีตสวยงามทั้งกิริยาอาการการเคลื่อนไหว การแต่งกาย อาจนำท่าทางของมนุษย์และสัตว์ในธรรมชาติมาประดิษฐ์ให้สวยงามขึ้น เช่น การพ้อนเล็บของภาคเหนือ หรือการรำโนราของภาคใต้ เป็นต้น

2. นาฏศิลป์พื้นบ้านที่เกิดจากความเชื่อทางพิธีกรรม นาฏศิลป์พื้นบ้านในหลายชุดการแสดงได้รับอิทธิพลทางรูปแบบและลีลาท่ารำมาจากความเชื่อถือในพิธีกรรมของกลุ่มที่ตนนับถืออยู่ทั้งบูชาเทพเจ้า เทวดา เจ้าที่ผีฟ้า โดยมีวัตถุประสงค์ต่าง ๆ เช่น เป็นการพ้อนรำเพื่อความอุดมสมบูรณ์ฝนฟ้าตกต้องตามฤดูกาล เป็นต้น ลักษณะการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านดังกล่าวนี้ได้แก่ การพ้อนผีเม็งเม้งของภาคเหนือ การรำตั้งห้วย พ้อนตึงครก-ตึงสากของภาคอีสาน การรำแม่ศรีของภาคกลาง เป็นต้น

3. นาฏศิลป์พื้นบ้านวิถีชีวิตและอาชีพ การสร้างนาฏศิลป์พื้นบ้านลักษณะนี้เป็นที่นิยมและพบเห็นได้แพร่หลายเพราะเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตและการประกอบอาชีพของกลุ่มชนในท้องถิ่นนั้น ๆ ทั้งการทำไร่ไถนา ทอผ้า จักสาน ปั่นหม้อไห เป็นต้น การแสดงลักษณะดังกล่าวมีหลากหลายเช่น พ้อนสาวไหมของภาคเหนือ ระบายชานาของภาคกลาง เจิ้งเหยงไผ่แดงของภาคอีสาน ระบายอ่อนแร่ของภาคใต้ เป็นต้น

4. นาฏศิลป์พื้นบ้านที่มาจากศิลปะการต่อสู้ คนไทยมีศิลปะการต่อสู้ที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติทั้งความสวยงามของท่าทางความเข้มแข็งและพิชสง สามารถทำให้คู่ต่อสู้หวาดกลัวเป็นที่กล่าวขานกันทั่วไปและด้วยความที่เป็นศิลปะการต่อสู้จึงสามารถนำมาเป็นการแสดงเพื่อให้เห็นทั้งความสวยงามและความตื่นต่อน่าชมไปพร้อมกับการแสดงนาฏศิลป์ต่าง ๆ นี้ได้แก่ พ้อนเจิง พ้อนดาบของภาคเหนือ รำมวยโบราณของภาคอีสาน กระบี่กระบองของภาคกลาง มวยไชยา มวยกาหยง และลีลาของภาคใต้

สุนนมาลย์ นิมเนตพันธ์ และสุนนรติ นิมเนตพันธ์ (2547 : 121) ได้กล่าวถึงหลักในการออกแบบลีลาสร้างสรรค์ไว้ว่า หลักในการออกแบบลีลาสร้างสรรค์ บุคคลที่จะสามารถสร้างสรรค์ผลงานได้จะต้องเป็นผู้ที่สั่งสมประสบการณ์ มีความรู้ ความสามารถบูรณาการความรู้ต่างๆแล้วเชื่อมโยงไปสู่ความรู้ใหม่

อันเป็นกระบวนการในการประดิษฐ์ลีลาท่าเต้น ซึ่งอาจเป็นสิ่งแปลกใหม่หรือเป็นการปรับปรุงเปลี่ยนแปลง ลีลาท่าเต้นนั้นที่มีอยู่เดิมให้แปลกออกไป หลักในการสร้างสรรค์ ประกอบด้วย

1) ความคิดรวบยอด (Concept) หมายถึง สาระสำคัญของเรื่องราวทั้งหมดที่ใช้เป็นตัวกำหนดในการสร้างสรรค์ลีลา เพื่อให้การแสดงมีเอกภาพ (Unity) ในการประดิษฐ์ลีลาท่าเต้นที่ผู้รำหรือผู้เต้นจะต้องมีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เช่น การประดิษฐ์ลีลาท่าเต้นที่เป็นระบำกว้าง ความเป็นเอกภาพคือ การแสดงท่าเลียนแบบกิริยาของกวาง เป็นต้น

2) ดนตรี (Music) เป็นปัจจัยหลักที่ผู้ประดิษฐ์สร้างสรรค์จะต้องคำนึงถึงจังหวะช้า-เร็ว ต้องผสมผสานกับความคิดรวบยอดและลีลาท่าเต้น เช่น การแสดงที่สนุกสนานควรเลือกดนตรีที่มีจังหวะเร็ว กระชับ เร้าใจ แต่ถ้าเลือกเพลงที่มีจังหวะช้า เนิบนาบ จะไม่กลมกลืนกับแนวคิด เป็นต้น

3) ทำเหมือน (Symmetry) ในการประดิษฐ์ท่าสร้างสรรค์ ผู้ประดิษฐ์อาจใช้ทำเหมือน คือ ลักษณะท่าทางที่ผู้รำหรือเต้นในกลุ่มรำหรือเต้นท่าเดียวกันหมด ในจังหวะเดียวกัน

4) ทำไม่เหมือน (Asymmetry) ในการประดิษฐ์ลีลาสร้างสรรค์ ผู้ประดิษฐ์อาจเลือกใช้ทำไม่เหมือนกัน คือ การที่ผู้เต้นท่าต่างกันในจังหวะเดียวกัน เช่น มีผู้เต้น 5 คน ผู้เต้น 3 คน จะทำท่าเหมือนกันกลุ่มหนึ่ง แต่อีก 2 คน จะทำท่าแตกต่างจากกลุ่มแรก เป็นต้น

5) ลำดับท่า (Step in Exercise) หมายถึง การเรียงลำดับท่าเต้นจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่ง จะต้องให้สอดคล้องกันอย่างกลมกลืน ไม่ขัดตา เช่น ในการประดิษฐ์ลีลาสร้างสรรค์ ท่าเต้น ในลำดับที่ 1 เป็นท่าเริ่มต้น ควรเป็นลีลาที่ช้า ลำดับท่าที่ 2 เพิ่มปริมาณการเคลื่อนไหวให้เร็วปานกลาง ลำดับที่ 3 เป็นท่าเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว แต่ถ้ากำลังเคลื่อนไหวร่างกายอย่างรวดเร็ว แล้วกลายเป็นท่าต่อเนื่องด้วยจังหวะช้า ยืดอาด จะทำให้การลำดับท่าไม่ลื่นไหล เป็นต้น

6) การใช้พื้นที่บนเวที (Stage Space) หมายถึง การจัดตำแหน่งผู้รำหรือผู้เต้นบนเวทีหรือพื้นที่ในการแสดง ผู้ประดิษฐ์ลีลาท่ารำหรือการเต้นจะต้องใช้พื้นที่ให้หมดทุกส่วน ทิศทางการเคลื่อนไหว (Movent Direction) เช่น ด้านหน้า ด้านซ้าย ด้านขวา ด้านหลัง และรอบๆ พื้นที่ทั้งหมด การจัดระยะคู่เต้น การกำหนดช่องไฟระหว่างคู่ ระหว่างแถว การตั้งซุ้ม ทำให้การแสดงเกิดความสวยงาม และเหมาะสมกลมกลืนกับพื้นที่ของเวที

7) การแปรแถว (Floor Pattern) คือ การจัดรูปแบบแถวต่างๆ เช่น แถวตอน แถวหน้ากระดาน แถวสลับฟันปลา แถวรูปตัววี หาย แถวรูปตัววีคว่ำ แถวปริมาตร เป็นต้น

ลีลาการสร้างสรรค์ (Creative Performance)

1. ลักษณะของลีลาการสร้างสรรค์

ลีลาสร้างสรรค์ เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายโดยมีจินตนาการในรูปแบบต่างๆโดยความคิดที่สร้างสรรค์ แล้วแสดงออกเป็นท่าทางเคลื่อนไหวเพื่อสื่อความหมาย ได้อย่างมีสุนทรีย์ ลีลาสร้างสรรค์จะเกิดขึ้นได้จากจินตนาการ ความรู้ ประสบการณ์ ซึ่งต้องเป็นคนช่างสังเกต มีความคิดริเริ่มเป็นของตนเอง โดยได้รับแรงกระตุ้นจากเสียงดนตรี บทกวีที่ไพเราะนำมาเป็นแรงจูงใจในการประดิษฐ์ลีลาท่ารำหรือทำเต้น

2.การเคลื่อนไหวเบื้องต้น (Basic Movement)

การเคลื่อนไหวเบื้องต้นเป็นสื่อกลางที่สำคัญในการแสดงออกถึงความคิด ความรู้สึก ท่าทาง อารมณ์ และเน้นการสื่อความหมายในลักษณะต่างๆ โดยใช้ส่วนต่างๆของร่างกาย การเคลื่อนไหวเบื้องต้น มี 2ประเภท คือ

1) การเคลื่อนไหวอยู่กับที่ (Non – Locomotor Movem) เป็นการใช้ส่วนต่างๆของร่างกายเคลื่อนไหวไปรอบๆพื้นที่โดยปราศจากการเคลื่อนที่ของเท้า เป็นการเคลื่อนไหวเฉพาะส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายเท่านั้น ได้แก่ การก้มตัว การยืดตัว การบิด การหมุน การเหวี่ยง ฯลฯ ซึ่งปฏิบัติได้ดังนี้

1.1 การก้มตัว (Bending) คือการก้มหรือการที่ทำให้ร่างกายส่วนใดส่วนหนึ่งมีลักษณะโค้งงอ โดยที่ทำให้ส่วนบนของร่างกายเข้ามาใกล้ส่วนล่างของร่างกายให้มากที่สุด

1.2 การยืดเหยียด (Stretching)คือการเคลื่อนไหวส่วนที่ตรงกันข้ามกับการก้มตัว โดยพยายามยืดเหยียดทุกส่วนของร่างกายให้มากที่สุด

1.3 การบิด(Twisting) คือ การเคลื่อนไหวร่างกายโดยการบิดไปมา ซ้ายและขวา เช่น ลำตัว ท่อนแขน ขา เป็นต้น

1.4 การหมุน (Turning) คือ การหมุนไปรอบๆ ของร่างกาย โดยมีจุดหนึ่งของอวัยวะเป็นจุดหมุน เช่น หมุนแขน หมุนหัวไหล่ เป็นต้น

1.5 การเหวี่ยงหรือการแกว่ง (Swinging) คือ การเคลื่อนไหวส่วนใดส่วนหนึ่งของร่างกายให้มีลักษณะเป็นลูกตุ้ม เช่น การเหวี่ยงแขน เป็นต้น

2) การเคลื่อนไหวที่เคลื่อนที่ (Locomotor Movement) คือ การเคลื่อนที่ที่เคลื่อนไหวร่างกายด้วยการเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การเดิน การวิ่ง การกระโดด การสไลด์ การกระโจน เป็นต้น ซึ่งปฏิบัติได้ดังนี้

2.1 การเดิน (Walking) คือ การเคลื่อนไหวของเท้า โดยการก้าวออกไปในทิศทางต่างๆ เช่น การก้าวเดินไปข้างหน้า ด้านข้าง (ซ้ายและขวา) การก้าวถอยหลัง เป็นต้น

2.2 การวิ่ง (Running) คือ การเคลื่อนไหวของเท้าที่มีจังหวะเร็วขึ้นกว่าการเดิน โดยการก้าวเท้าสลับกันในอากาศ การวิ่งมีหลายลักษณะ เช่น การวิ่งยกเข่าสูง การวิ่งพับเท้าไปด้านหลัง เป็นต้น

2.3 การกระโดด (Jumping) คือ การดันเท้าขึ้นจากพื้นจนลอยตัวสู่อากาศ แล้วลงสู่พื้นด้วยขาข้างเดียวหรือสองข้าง

2.4 การเลื่อนไถล (Sliding) คือ การเคลื่อนที่ไปด้านข้าง โดยการก้าวเท้าข้างใดข้างหนึ่งออกไปทางด้านข้างแล้วลากเท้าอีกข้างไปชิด พร้อมเปลี่ยนน้ำหนักของเท้ามายังเท้าที่ลากมาชิด เพื่อที่จะใช้เท้าอีกข้างถ่ายน้ำหนักแล้วยังเป็นเท้าที่เริ่มต้นก้าวเคลื่อนที่ออกไปอีก

2.5 การกระโจน (leaping) คือ การเคลื่อนที่ด้วยการกระโดดจากพื้นที่ด้วยปลายเท้าข้างหนึ่งไปยังทิศทางด้านหน้า แล้วก้าวเท้าอีกข้างหนึ่งตามชิด

3.การเคลื่อนไหวเบื้องต้นเพื่อลีลาสร้างสรรค์

การเคลื่อนไหวเบื้องต้นเพื่อลีลาสร้างสรรค์จะมีหลายลักษณะ ดังนี้

1) Step Walks หมายถึง การเดินแบบมีจังหวะหยุดผสมผสาน การเคลื่อนไหวในจังหวะที่ 1-2 ปฏิบัติได้โดยก้าวเท้าข้างใดข้างหนึ่งเดินไปข้างหน้า แล้วลากเท้าอีกข้างหนึ่งหยุดชิดติดกัน แต่ปลายเท้าที่ลากมาชิดติดกันนั้นไม่ต้องลงส้นเท้า ปลายเท้าที่แตะพื้นชิดติดกับเท้าที่ยืนพอดี ทำสลับกันเท้าซ้ายและเท้าขวาเป็นจังหวะ 8 ครั้ง

2) Cross Legs หมายถึง การก้าวเท้าในลักษณะที่ผ่านมาจากการไขว้ขา การเคลื่อนไหวในจังหวะที่ 1 ก้าวเท้าข้างใดข้างหนึ่งไขว้ไปทางด้านหน้า จังหวะที่ 2 ลากขาที่อยู่ด้านหลังออกมาแตะด้านข้างในลักษณะที่หัวเข่าตึง ปลายเท้าชี้พื้น (ไม่ลงส้นเท้า) -ขาที่ไขว้ด้านหน้าในลำดับแรกยืนอยู่ในลักษณะงอเข่าเพื่อรองรับน้ำหนัก

3) Square หมายถึง การเดินในลักษณะไขว้เท้าเป็นรูปสี่เหลี่ยม มีจุดในการก้าวเดิน 4 จุด

4) Spot Turn หมายถึง การหมุนตัวกลับโดยที่มีเท้าข้างหนึ่งเป็นจุดหมุน ปฏิบัติได้ดังนี้

5) Kick Step หมายถึง การก้าวแล้วเตะเท้า ปฏิบัติได้ดังนี้

4. องค์ประกอบของลีลาสร้างสรรค์

องค์ประกอบของลีลาสร้างสรรค์มีความสำคัญมากสำหรับการเคลื่อนไหว ทั้งยังเป็นหลักนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ลีลา ซึ่งประกอบด้วยส่วนต่างๆ ดังนี้

1)พื้นที่ (Space) สถานที่ที่ใช้ในการเคลื่อนไหว แบ่งออกเป็น 2 ประเภท ดังนี้

1.1 พื้นที่รอบตัว (Self Space) คือ การเคลื่อนไหวร่างกายในบริเวณหรือพื้นที่ที่ใกล้เคียงกับจุดยืนและสามารถเคลื่อนที่ได้อย่างคล่องแคล่ว ไม่ติดขัด

1.2 พื้นที่ในขอบเขตที่กำหนด (General Space)คือ บริเวณสถานที่ทั่วไปที่กำหนดให้ใช้ในเวลาหนึ่งๆ เช่น ห้องเรียน เวที สนามหญ้า ห้องโถง เป็นต้น

2) ระดับ (Level) คือ ระดับบบบที่ใช้ในการเคลื่อนไหว ซึ่งมีหลายระดับ ดังนี้

2.1 ระดับต่ำ เช่น การนอน การกลิ้งตัว การย่อตัว

2.2 ระดับกลาง เช่น การยืน การเดิน การเหวี่ยงแขน

2.3 ระดับสูง เช่น การกระโดด การกระโจน

3) ทิศทาง (Direction) ได้แก่ ด้านหน้า ด้านข้าง (ด้านขวาและด้านซ้าย) ด้านหลัง ด้านเฉียง (เฉียงด้านหน้าขวา เฉียงด้านหน้าซ้าย เฉียงงงงด้านหลังขวา เฉียงด้านหลังซ้าย)

4) มิติ (Dimension) เป็นการสร้างสรรค์ของท่าทางที่แสดงถึงความกว้างใหญ่ ความแคบ ความสูง และความลึก เป็นต้น

5) แรง (Force) คือ การใช้แรงในการเคลื่อนไหวเกี่ยวข้องกับการบังคับและการคลายกล้ามเนื้อตามส่วนต่างๆ ลักษณะของการใช้แรง คือ ความแข็งแรง เกร็ง เบา ความอ่อน ความตึงตัว เป็นต้น

6) เวลา (Time) คือ จังหวะที่เป็นตัวกำหนดท่าทางในการสร้างสรรค์ลีลา ซึ่งการสร้างสรรค์ลีลาสามารถแบ่งออกตามอัตราจังหวะ เช่น อัตราจังหวะเดียวกัน อัตราจังหวะที่แตกต่างกัน การไล่จังหวะจากช้าไปเร็วหรือจากเร็วแล้วค่อยๆ ช้าลงหรือเปลี่ยนความเร็วในทันที

ฉันทนา เอี่ยมสกุล (2550: 8-11) ได้กล่าวถึงหลักการและแนวคิดสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไว้ว่า การสร้างสรรค์ มักเข้าใจ และมุ่งเน้นไปที่ความคิดริเริ่ม ซึ่งแท้ที่จริงแล้วความคิดสร้างสรรค์ประกอบด้วยลักษณะความคิดอื่น ด้วยมิใช่เพียงความคิดริเริ่มเพียงอย่างเดียวเท่านั้น อย่างไรก็ตามความคิดริเริ่มก็จะเป็นลักษณะสำคัญ ที่ทำให้เกิดการเริ่มต้นขึ้น แต่ความสำเร็จของการสร้างสรรค์ก็จำต้องอาศัยลักษณะความคิดอื่นๆ ประกอบด้วยขึ้นจากทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญาของกิลฟอร์ด (Guilford :1968) ได้อธิบายความคิดสร้างสรรค์ว่า เป็นความสามารถทางสมองที่คิดได้กว้างไกลหลายทิศทางซึ่งประกอบด้วย

- ความคิดริเริ่ม (Initiative)
- ความคิดคล่องแคล่ว(Active thinking)
- ความยืดหยุ่นในความคิด (Flexibility in thought)
- ความละเอียดลออ (Delicacy)

ความคิดริเริ่ม หมายถึง ลักษณะความคิดแปลกใหม่ซึ่งแตกต่างจากความคิดปกติ โดยเกิดจากการนำความรู้เดิมมาดัดแปลง และประยุกต์ให้เกิดเป็นสิ่งใหม่ ความคิดริเริ่มจึงเป็นลักษณะความคิดที่คิดขึ้นครั้งแรกเป็นความคิดที่แปลกแตกต่างจากความคิดเห็น และอาจไม่มีใครเคยมีหรือคิดถึงมาก่อน ความคิดริเริ่มจึงต้องอาศัยลักษณะความคิด กล้าลองเพื่อทดสอบความคิดของตน ความคิดริเริ่มมักจำเป็นต้องอาศัยความคิดจินตนาการควบคู่กันไปด้วย ความคิดริเริ่มจึงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของความคิดสร้างสรรค์

สุจิต ทรพร และคณะ (2550 : 145) ได้กล่าวถึงหลักการ และแนวคิดสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไว้ว่า เป็นการนำความรู้จากการฝึกหัดนาฏศิลป์ไทย เช่น การฝึกหัดนาฏศิลป์ นาฏยศัพท์การใช้ท่าทางเพื่อสื่อความหมายมาใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ ดังนั้นการประดิษฐ์สร้างสรรค์ท่ารำ จึงมีขั้นตอนจากง่ายไปหายาก โดยจะเริ่มจากขั้นตอนต่างๆ ดังนี้

1. การเคลื่อนไหวร่างกาย

การเคลื่อนไหวร่างกายประกอบเพลง เป็นการประดิษฐ์สร้างสรรค์ท่ารำอย่างอิสระโดยให้ฟังเพลง แล้วเคลื่อนไหวร่างกายไปพร้อมกับเสียงเพลง การเคลื่อนไหวร่างกายอย่างอิสระนี้เคลื่อนไหวร่างกายโดยกระทบจังหวะเพียงอย่างเดียวหรือแสดงท่าทางอย่างอิสระตามความคิดของตนเอง เป็นท่าทางที่สื่อความหมายตามเพลงหรือไม่ก็ได้ ในขั้นตอนนี้มุ่งเน้นให้ผู้เรียนได้พัฒนาตนเองในด้านการฝึกทักษะจังหวะ ความคิดสร้างสรรค์ตามจินตนาการเพื่อเลียนแบบธรรมชาติตามจินตนาการของตน

2. การใช้ภาษาท่าทางเพื่อสื่อความหมาย

การใช้ภาษาท่าทางเพื่อสื่อความหมายนับว่าเป็นสิ่งสำคัญมาก เนื่องจากนาฏศิลป์ไทยเป็นสาระที่ว่าด้วยการฟ้อนรำ ดังนั้นการประดิษฐ์ท่ารำต้องคำนึงถึงการฟ้อนรำที่สื่อความหมายตามเนื้อร้อง โดยท่าทางเอง สื่อความหมายแทนคำพูดซึ่งอาจเป็นท่าทางเพื่อเลียนแบบธรรมชาติหรือสัตว์ หรือการใช้ภาษานาฏศิลป์มาแสดงในการบอกความหมายให้แก่ผู้ชมเข้าใจ เช่น ต้องการบ่งบอกความหมายของแสดงความเป็นตัวเรา ใช้มือข้างใดข้างหนึ่งทาปฝ่ามือบนอก หรือกำหลวมๆ มาแนบอก ซึ่งเป็นท่าทางธรรมชาติ แต่ถ้าใช้ภาษานาฏศิลป์จับหงายเข้าหาหน้าอก เพื่อบอกความหมายเป็นตัวเรา หรือหากต้องการแสดงอารมณ์ต่างๆ ก็จะใช้ท่าทางธรรมชาติ และภาษานาฏศิลป์ประกอบกัน เช่น การสั่นข้อมือแล้วสั่นหน้าบ่งบอกการปฏิเสธ หรือการยิ้มแล้วปิดปาก เป็นการบ่งบอกความพอใจชอบใจ เป็นการใช้ท่าทางธรรมชาติ แต่หากเป็นภาษานาฏศิลป์ก็แสดงท่าทางโดยการจับหงายแล้วเคลื่อนมาที่ปาก

3. การใช้ท่าทางแทนคำพูดหรือใช้ภาษานาฏศิลป์ประกอบเพลง

การประดิษฐ์ท่ารำโดยใช้ท่าทางแทนคำพูดหรือใช้ภาษานาฏศิลป์ประกอบเพลง เป็นการใช้ท่าทางบ่งบอกความหมายตามเนื้อเพลงด้วยการร้อยเรียงแต่ละท่ารำมาประกอบเพลง โดยใช้ท่าทางเพื่อสื่อความหมายของเพลงนั้น ๆ ในขั้นตอนนี้จะต้องนำหลักนาฏศิลป์มาใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ กล่าวคือ แทนที่จะให้ผู้เรียนแสดงท่าทางอย่างอิสระและใช้ท่าทางตามแล้ว ยังต้องนำท่าทางเหล่านั้นมาประดิษฐ์ให้สวยงามถูกต้องตามหลักนาฏศิลป์ไทยด้วย ซึ่งการประดิษฐ์ท่ารำประกอบเพลงจำเป็นต้องคำนึงถึงหลักนาฏศิลป์ไทย ดังนี้

3.1 การใช้ท่าทางสื่อความหมายตามหลักนาฏศิลป์ไทย เช่น หากต้องการใช้สื่อสารความหมายว่า สวยงาม จะใช้ท่าเจิดฉิน หรือหากจะประดิษฐ์ท่ารำในท่ารับช่วงทำนองเพลงก็ใช้ท่าสูงแล้วลงมาจนถึงท่าต่ำ เช่น ท่าสอดสูง ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่าซำนางนอน เป็นต้น

3.2 การหลีกเลี่ยงการใช้ท่าซ้ำเพื่อสื่อความหมาย หากเนื้อร้องมีเนื้อร้องที่มีความหมายใกล้เคียง ก็จะไม่ใช้ท่าซ้ำซ้ำ ๆ กันในการสื่อความหมาย แต่จะใช้ท่าอื่นที่บอกความหมายตามเนื้อร้องได้ถูกต้อง เช่น เนื้อร้องที่ว่า “โสมมนัสเปรมปรีดิ์สโมสร” ก็จะใช้ท่ายิ้ม พิสมัยเรียงหมอน และท่าสอดสูง แทนที่จะใช้ท่ายิ้มซ้ำกันในคำร้องที่ว่า “โสมมนัสเปรมปรีดิ์” เป็นต้น

3.3 การใช้ท่าทางสื่อความหมายนั้น จะต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ของผู้แสดงให้มีความสัมพันธ์สอดคล้องสวยงามกลมกลืนกัน ในการประดิษฐ์ท่ารำ ระเบียบ ผู้ประดิษฐ์ต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ของผู้แสดงทุกคนให้มิตำรำที่สัมพันธ์ และสอดคล้องกลมกลืนกัน เช่น การประดิษฐ์ท่าคู่ การสอดสูงเข้าหากัน หรือออกจากกัน หรือการเข้าวงด้วยท่ารำกลมกลืน เป็นต้น

3.4 การประดิษฐ์ท่ารำประกอบเพลงนั้น จะต้องคำนึงถึงวุฒิภาวะของผู้เรียน เนื่องจากผู้เรียนในแต่ละระดับชั้นจะประดิษฐ์ท่ารำยากง่ายแตกต่างกันออกไป เช่น ผู้เรียนระดับประถมศึกษา ก็ควรใช้ท่ารำที่ง่ายไม่ซับซ้อน และเนื้อเพลงจะต้องไม่ยาวมาก ส่วนใหญ่ท่ารำจะเป็นการใช้ท่าทางสื่อความหมายแทนคำพูด และจะใช้ภาษานาฏศิลป์น้อย แต่จะใช้ท่าทางธรรมชาติมาประดิษฐ์ท่ารำมากที่สุด เพราะง่ายแก่การเลียนแบบ และจดจำเหมาะสมกับวัยของผู้เรียน เป็นต้น

สุนนมาลย์ นิมนต์พันธ์ และคณะ (2551: 12-16) ได้กล่าวถึงหลักการและวิธีการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไว้ว่า นาฏศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของศิลปะสาขาจิตรศิลป์ที่คุณค่าในฐานะเป็นแหล่งรวมของศิลปะหลายแขนง ได้แก่ สถาปัตยกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม วรรณกรรม ดุริยางคศิลป์ และนาฏศิลป์ การสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์จึงมีความประณีตและละเอียดอ่อน เป็นการสร้างงานที่ต้องครอบคลุมแนวคิด กำหนดรูปแบบ คำนึงถึงเอกลักษณ์เฉพาะของการแสดงนาฏศิลป์ไทยแต่ละประเภท เพราะระบำ รำ ฟ้อน ละคร และโขน จะมีรูปแบบและเอกลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างกัน สำหรับหลักการและวิธีการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ มีดังนี้

1. การกำหนดวัตถุประสงค์

ในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์วัตถุประสงค์เป็นเรื่องสำคัญที่ผู้สร้างงานจะต้องทราบว่าจะสร้างงานเพื่อเป้าหมายที่สำคัญคืออะไร

2. การกำหนดรูปแบบ

ผู้สร้างงานนาฏศิลป์ต้องกำหนดรูปแบบการแสดงให้ตรงตามวัตถุประสงค์และบทบัญญัติของการแสดงประเภทนั้น ๆ ไม่ว่าจะเป็นระบำ รำ ฟ้อน ละคร โขน โดยในที่นี้จะยกตัวอย่างการสร้างงานในรูปแบบของระบำ รำ ฟ้อน มาอธิบายให้เข้าใจพอสังเขป ดังนี้

2.1 สร้างงานในรูปแบบของระบำ กำหนดให้มีผู้แสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ผู้แสดงต้องมีรูปร่าง และฝีมือในการรำใกล้เคียงกัน การบรรจเพลงร้องและบรรเลงจะต้องมีบทร้องหรือไม่มีก็ได้ สำหรับทำรำนามาจากทำรำในบทเรียนเพลงช้า-เพลงเร็ว รำแม่บท โดยการเลือกทำรำที่ประณีตงดงามร้อยเรียงตีความหมายตามบทร้อง และทำนองเพลง ทำรำต้องเคลื่อนไหวด้วยความพร้อมเพรียง แปรแถวได้งดงามแปลกใหม่มีความตระการตา การแต่งกายและใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงต่างๆ เช่น ร่ม พัด ผ้าคล้องคอ เป็นต้น

2.2 การสร้างงานในรูปแบบการรำ แบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ รำเดี่ยว รำคู่ และรำหมู่ ซึ่งรูปแบบของงานจะมีความแตกต่างกันในรายละเอียดบางประการ ดังนี้

2.2.1 รำเดี่ยว กำหนดให้มีผู้แสดงเพียงคนเดียว โดยผู้แสดงต้องมีความสามารถในการรำ เพราะต้องอวดฝีมือ มีเทคนิคในการรำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ทำรำต้องวิจิตรพิสดาร มีจุดเด่นเป็นพิเศษ การแต่งกายต้องถูกต้องตามแบบแผนการรำไว้ให้ชัดเจน เช่น ชาย-หญิง พระ-นาง พระคู่ นางคู่ เป็นต้น การประดิษฐ์ทำรำที่เป็นคู่ ทำรำต้องสัมพันธ์กับคู่รำ ไม่ควรเป็นทำรำที่ต่างคนต่างรำ ต้องสอดคล้องกลมกลืนกับจังหวะทำนองเพลง และบทร้อง จุดเด่นเป็นพิเศษ การแต่งกายถูกต้องตามแบบแผน

2.2.2 รำคู่ กำหนดให้มีผู้แสดง 2 คน ผู้สร้างงานต้องกำหนดรูปแบบ

2.2.3 รำหมู่ กำหนดให้มีผู้แสดงมากกว่า 2 คนขึ้นไป หลักการสำคัญของการรำหมู่ คือ ต้องคำนึงถึงความพร้อมเพรียงไม่ต้องให้ความสำคัญแก่ทำรำมากนัก ความงามอยู่ที่การแปรแถว และการจัดซุ่มในรูปแบบต่างๆ ทำรำต้องสัมพันธ์กับทำนองเพลง เช่น ทำรำที่มีแต่ทำนองเพลง ต้องยึดอารมณ์เพลงเป็นหลัก ในการประดิษฐ์ทำรำ เช่น เพลงปลุกใจมีทำนองคึกคัก เร้าใจ ทำรำก็ต้องทะมัดทะแมงแสดงอารมณ์คึกคัก กล้าหาญ อึกเขม เป็นต้น

2.3 การสร้างงานในรูปแบบการฟ้อน กำหนดให้มีผู้แสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป การฟ้อนเป็นนาฏศิลป์เฉพาะถิ่นของภาคเหนือ และภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีจุดเน้นตรงที่จังหวะเชิงช้า โดยอาศัยความพร้อมเพียงเป็นหลัก ในการประดิษฐ์ท่าฟ้อนไม่ควรนำท่ารำหรือท่าฟ้อนของแต่ละท้องถิ่นแต่ละภาคมาปะปนกัน เพราะจะทำให้การแสดงนาฏศิลป์ชุดนั้นขาดเอกภาพ เครื่องดนตรีประกอบการแสดงต้องเป็นวงดนตรีพื้นบ้าน การแต่งกายควรถูกต้องตามวัฒนธรรมการแต่งกายของภาคเหนือหรือภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์หลักการและความคิดสร้างสรรค์นาฏศิลป์ได้ว่า การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์เป็นงานที่ครอบคลุมเนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การแสดง

เดี่ยว การแสดงคู่ และการแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี การกำหนดเพลง เครื่องแต่งกาย ฉากและองค์ประกอบอื่นๆ อันเป็นส่วนที่สำคัญในการที่จะทำให้ผลงานนาฏศิลป์ที่สร้างสรรค์สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้คิดประดิษฐ์สร้างสรรค์ผลงานควรคำนึงถึงแนวคิด การกำหนดความคิด การประมวลข้อมูล การกำหนดขอบเขต การกำหนดรูปแบบ การกำหนดองค์ประกอบร่วม และการประดิษฐ์ทำนาฏศิลป์ไทย

2.3 ทฤษฎีในการสร้างสรรค์

นักวิชาการได้กล่าวถึงทฤษฎีในการสร้างสรรค์ไว้ ดังนี้

แนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในวิจัย

1. ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่

ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่ของแรดคลิฟฟ์ บราวด์ (Radcliffe Brow, 1922) อธิบายว่าระบบสังคมโดยส่วนรวมจะดำรงอยู่ได้ต้องศึกษาความแตกต่างความพึงพอใจที่บุคคลต้องการ และสังคมต้องการโดยประเพณีหรือสถาบันในสังคมมีหน้าที่เชื่อมโยง เกื้อหนุนระหว่างกัน นอกจากนี้ก็ยังมี ความจำเป็นในการศึกษาปัจจัยที่ทำให้โครงสร้างทางสังคมคงอยู่ได้ และเห็นว่าหน้าที่ของสังคมก็เหมือนกับระบบธรรมชาติอื่น ๆ ต้องมีกฎหมายควบคุม ซึ่งสามารถสรุปแนวคิดในกรอบทฤษฎีได้ดังนี้ (พิทยวัฒน์ พันธศรี, 2554 : 52) 1) สังคมต้องมีโครงสร้างที่ดีเพื่อการปฏิบัติงานอย่างมีเอกภาพ 2) องค์ประกอบต่าง ๆ ในโครงสร้างต้องเอื้ออำนวยระหว่างกัน ตามวิถีที่ควรจะเป็น เพื่อรักษาระบบดุลยภาพของระบบส่วนรวม 3) ขนบธรรมเนียมประเพณีและสถาบันต่าง ๆ ควรมีหน้าที่ระหว่างกันอย่างต่อเนื่อง 4) ระบบสังคมและวัฒนธรรมควรมีหน้าที่เป็นสื่อกลางให้สมาชิกในสังคมสามารถปรับตัวเข้ากับสภาพแวดล้อมได้ และ 5) สังคมและวัฒนธรรมควรทำหน้าที่เป็นเครื่องมือเชื่อมโยงสมาชิกในสังคมให้เข้ามาร่วมทำงานทำกิจกรรม ทางสังคมอย่างมีประสิทธิภาพ (สมศักดิ์ ศรีสันติสุข, 2544 : 97 – 99) ทฤษฎีนี้ใช้ในการศึกษาโครงสร้าง ความสัมพันธ์ และบทบาทของวัฒนธรรมต่าง ๆ ในพื้นที่ที่ศึกษา

แนวความคิดในการพัฒนาทฤษฎีโครงสร้าง – หน้าที่ เป็นผลมาจากการนำเอาแนวความคิดทางด้านชีววิทยามาใช้ โดยอุปมาว่า โครงสร้างของสังคมเป็นเหมือนร่างกายที่ประกอบไปด้วยเซลล์ต่าง ๆ และมองว่า หน้าที่ของสังคมก็คือ การทำหน้าที่ของอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย โดยแต่ละส่วนจะช่วยเหลือและเกื้อกูลซึ่งกันและกันเพื่อให้ระบบทั้งระบบมีชีวิตดำรงอยู่ได้ (จิตศักดิ์ เวชกามา, 2554)

Robert K. (ค.ศ. 1910 – 2003) ได้จำแนกหน้าที่ทางสังคมดังนี้ คือ หน้าที่หลัก (Manifest) หน้าที่รอง (Latent) หน้าที่ที่ไม่พึงปรารถนา (Dysfunctional) หน้าที่ของ บางโครงสร้างของสังคมอาจมีประโยชน์เลยซึ่งรวมไปถึงอาจจะมีคนบางกลุ่มหรือบางส่วนของสังคมได้รับผลเสียจากการทำงานของโครงสร้างสังคมนั้นก็ได้

Emile Durkheim (ค.ศ. 1858 - 1917) มีแนวความคิดว่า หน้าที่ของสังคม คือ ส่วนที่สนับสนุนให้สังคมสามารถดำรงอยู่ได้ ซึ่งสอดคล้องกับ Alfred Reginald, Radcliffe - Brown (ค.ศ. 1881 - 1951) กับ Bronislaw Malinowski (ค.ศ. 1884 - 1942) ที่มองว่าหน้าที่ทางสังคมเป็นส่วนสนับสนุนให้โครงสร้างสังคมคงอยู่อย่างต่อเนื่อง เพราะสังคมมีกระบวนการทางสังคมที่ทำให้สังคมเกิดความเข้มแข็งอันหนึ่งอันเดียวกัน เช่น บรรทัดฐาน ค่านิยม ความเชื่อ วัฒนธรรม และประเพณี เป็นต้น

Talcott Parsons (ค.ศ. 1902 - 1979) มีแนวความคิดว่า สังคมเป็นระบบหนึ่งที่มีส่วนต่าง ๆ (Part) มีความสัมพันธ์และสนับสนุนซึ่งกันและกัน ความสัมพันธ์ที่คงที่ของแต่ละส่วนจะเป็นปัจจัยทำให้ระบบสังคมเกิดความสมดุล (Equilibrium) ส่วนในด้านการเปลี่ยนแปลงทางสังคมเกิดจากความสมดุลถูกทำลายลง เพราะองค์ประกอบของสังคม คือ บุคลิกภาพ (Personality) อินทรีย์ (Organism) และวัฒนธรรม (Culture) เกิดความแตกร้าง โดยมีสาเหตุมาจากทั้งสาเหตุภายในระบบสังคม เช่น การเกิดสงคราม การแพร่กระจายของวัฒนธรรม เป็นต้น และสาเหตุจากภายในระบบสังคมที่เกิดจากความตึงเครียด (Strain) เพราะความสัมพันธ์ของโครงสร้างบางหน่วย (Unit) หรือหลาย ๆ หน่วย ทำงานไม่ประสานกัน เช่น การเปลี่ยนแปลงทางประชากรการเปลี่ยนแปลงทางเทคโนโลยี เมื่อส่วนใดส่วนหนึ่งมีการเปลี่ยนแปลงจะเป็นสาเหตุทำให้ส่วนอื่น ๆ มีการเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอาจเกิดขึ้นเฉพาะส่วนใดส่วนหนึ่งหรือทั้งระบบก็ได้ Parson เน้นความสำคัญของวัฒนธรรม ซึ่งรวมถึงความเชื่อ บรรทัดฐาน และค่านิยมของสังคม คือ ตัวยึดเหนี่ยวให้สังคมมีการรวมตัวเข้าด้วยกันและเป็นตัวต้านทานต่อการเปลี่ยนแปลงในสังคม

จากข้อความข้างต้น ผู้วิจัยวิเคราะห์แนวความคิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคมของกลุ่มทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่ มีลักษณะดังนี้

1. สังคมทั้งหมดเป็นระบบหนึ่งที่แต่ละส่วนจะมีความสัมพันธ์ระหว่างกัน
2. ความสัมพันธ์ คือ สิ่งที่สนับสนุนซึ่งกันและกันอย่างเป็นเหตุเป็นผล
3. ระบบสังคมเป็นการเคลื่อนไหวเข้าสู่ความสมดุล

การปรับความสมดุลของระบบจะทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงภายในระบบตามไปด้วย ความต่อเนื่องของกระบวนการของข่าวสารจากภายในและภายนอก นอกจากนั้นทฤษฎีระบบยังมองว่าความขัดแย้ง ความตึงเครียด และความไม่สงบสุขภายในสังคมก็เป็นสาเหตุหนึ่งของการเปลี่ยนแปลงทางสังคม แต่อย่างไรก็ตามทฤษฎีระบบมีข้อจำกัดในการศึกษาการเปลี่ยนแปลงทางสังคม

เนื่องจากในการวิเคราะห์ตามทฤษฎีระบบเป็นการศึกษาเฉพาะเรื่อง จึงทำให้ไม่สามารถศึกษาความสัมพันธ์กับระบบอื่นได้อย่างลึกซึ้ง

งามพิศ สัตย์สงวน (2535 : 42-43) ได้กล่าวว่า ทฤษฎีโครงสร้างหน้าที่นิยมเน้นที่การคงอยู่หรือระบบเสถียรภาพของระบบสังคม รวมทั้งภาระหน้าที่ทางสังคมและความมั่นคงไม่เปลี่ยนแปลงเป็นมโนภาพสำคัญ ในการวิเคราะห์พฤติกรรมของมนุษย์ ดังนั้น ส่วนต่าง ๆ ของวัฒนธรรมทำหน้าที่อะไรบางอย่างที่จะทำให้เกิดเสถียรภาพของกลุ่มโดยเฉพาะสังคมที่ไม่ซับซ้อน

เอกวิทย์ ณ ถลาง (2538 : 81-82) ได้สรุปว่าความเจริญทางด้านวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี ทำให้การดำรงชีวิตของมนุษย์ในสังคมมีความสะดวกสบายขึ้น ทั้งในด้านของระบบ การสื่อสาร การเดินทาง การรับรู้ข่าวสาร การติดต่อสัมพันธ์กัน รวมถึงการทำให้ชีวิตมีความอยู่ดีมีความสุข ซึ่งเหล่านี้เกิดขึ้นมาภายใต้ระบบเศรษฐกิจ แบบทุนนิยมหรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่าเป็นบริโภคนิยม ซึ่งเป็นสิ่งที่คนในสังคมปฏิเสธไม่ได้ถึงความสะดวกสบายที่เกิดขึ้น

Parson (1966 : 352) นักสังคมวิทยาชาวอเมริกัน มีบทบาทสำคัญมากเกี่ยวกับทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่ ผลงานที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีดังกล่าวได้ให้ข้อสมมติเกี่ยวกับสังคมว่า การที่มนุษย์เข้าไปอยู่ในสังคมและสังคมมีการจัดระเบียบขึ้นนั้น เนื่องจากสมาชิกในสังคมมีความสมัครใจที่จะเข้าไปทำกิจกรรมต่าง ๆ ในสังคมนั้น บุคคลในสังคมมีคติความสมัครใจ ได้เสนอแนวความคิดว่าการกระทำมีความสำคัญอย่างมากในการอธิบายและศึกษาระบบสังคมการกระทำคือ การกระทำระหว่างกันระหว่างผู้กระทำ สถานการณ์ จุดมุ่งหมายหรือวัตถุประสงค์ วิธีการและแนวคิดของผู้กระทำเมื่อขยายความให้กระจ่าง ผู้กระทำหมายถึง บุคคลที่ประสบการณ์ต่าง ๆ และรู้จักควบคุมสถานการณ์ มีวิธีการต่าง ๆ เพื่อไปสู่จุดมุ่งหมายที่ตั้งไว้ สถานการณ์ไปสู่จุดมุ่งหมาย และแนวคิดของผู้กระทำ หมายถึง ค่านิยมบรรทัดฐานและความคิดที่ผู้กระทำได้รับอิทธิพล ซึ่งเป็นแนวทางที่ผู้กระทำดำเนินการไปสู่จุดมุ่งหมายภายใต้สถานการณ์นั้น ข้อสมมติของทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่สำคัญคือ สังคมต้องมีความมั่นคงไม่ต้องมีความสนใจในเรื่องของการเปลี่ยนแปลงไปด้วย เพื่อให้สังคมนั้นมีความมั่นคงต่อไป และ Parson ได้กล่าวอีกว่ากระบวนการทั้งหมดเกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงบางอย่างแต่อาจจะแตกต่างกับกระบวนการที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงที่มาจากโครงสร้างทางสังคม หมายความว่า การเปลี่ยนแปลงเป็นแบบของกระบวนการเฉพาะซึ่งเกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลง ในโครงสร้างทางสังคมแบบของกระบวนการต่าง ๆ ตามความคิดของ Parson มีอยู่ 4 แบบ คือ

1. สมดุลภาพ เกี่ยวข้องกับกระบวนการภายในระบบ
2. การเปลี่ยนแปลงโครงสร้าง เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงพื้นฐานของโครงสร้าง เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงในระบบแต่ไม่ได้เปลี่ยนแปลงระบบทั้งหมด
3. ความแตกต่างทางโครงสร้าง เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนแปลงในระบบแต่ไม่ได้เปลี่ยนแปลงในระบบทั้งหมด

4. วิวัฒนาการ เป็นกระบวนการที่บรรยายการพัฒนาแบบแผนของสังคมที่ผ่านมาจนถึงปัจจุบัน

Karl (สมศักดิ์ ศรีสันติสุข. 2544 : 54 ; อ้างอิงมาจาก Karl. 1930 : 77) ได้แบ่งโครงสร้างของสังคมออกเป็น 2 ส่วน คือ

1. โครงสร้างส่วนบน ได้แก่ สถาบันทางสังคมต่าง ๆ เช่น กฎหมาย ศาสนา ประชญา เป็นต้น ซึ่งทำหน้าที่อยู่ 2 ประเภท คือ ประเภทแรก สร้างความชอบธรรมในกฎหมายจริยธรรม ซึ่งชนชั้นนำบัญญัติไว้เพื่อผลประโยชน์กลุ่มของตน ประการที่สองเป็นเครื่องมือของชนชั้นผู้ปกครองเพื่อการรักษาสถานภาพที่เหนือกว่า

2. โครงสร้างส่วนล่าง เป็นรากฐานทางเศรษฐกิจ ได้แก่ พลังการผลิตทรัพยากร เทคโนโลยี ซึ่ง คาร์ล เชื่อว่าโครงสร้างส่วนล่างนี้จะเป็นตัวกำหนดโครงสร้างส่วนบน

Mosre (สมศักดิ์ ศรีสันติสุข. 2544 : 71 ; อ้างอิงมาจาก Morse. 1968 : 27) นักสังคมวิทยาชาวอเมริกัน ได้กล่าวถึงทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่ในลักษณะที่ว่าความยืดหยุ่นของทฤษฎีสามารถให้คำอธิบายการเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่ดี กล่าวคือ สังคมสามารถที่จะปรับตัวให้เข้ากับสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติและที่มนุษย์สร้างขึ้นได้สาเหตุหรือพลังที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงมีทั้งภายในระบบและภายนอกระบบสังคม การเปลี่ยนแปลงเป็นระยะยาว ก็มีผลกระทบอย่างมาก เช่น การเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากการเพิ่มประชากร ซึ่งระยะแรกของประชากรที่เพิ่มขึ้นไม่กระทบกระเทือนมากเท่าใด เมื่อประชากรเพิ่มมากขึ้นทรัพยากรมีจำกัด ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในแบบแผนการดำรงชีพและความสัมพันธ์ทางสังคม

จากแนวความคิดของดาวิด อีมิล เดิร์ก (David Emile Durkheim) นักสังคมวิทยาชาวฝรั่งเศสได้แนวคิดเกี่ยวกับสังคมไว้ ดังนี้ (สัญญา สัญญาวิวัฒน์. 2535 : 48)

สังคมมนุษย์เป็นองค์ภาวะ (Entity) โดยตัวของมันเอง สังคมเป็นสิ่งมีชีวิตที่แตกต่างไปจากส่วนผสมต่าง ๆ ที่มารวมกัน เดอร์กไฮม์เห็นว่าสังคมเป็นองค์ภาวะทางสังคม (Social Whole) มีเอกลักษณ์ความต้องการโครงสร้างและชื่อที่ต่างออกไปจากส่วนผสมที่ประกอบขึ้นเป็นสังคม

ส่วนประกอบต่าง ๆ ของระบบ (หมายถึง สังคม) ปฏิบัติหน้าที่สนองความต้องการจำเป็นทั้งหมดจากที่ระบบพึงมีในฐานะเป็นระบบอินทรีย์ระบบหนึ่ง ถ้าระบบ (สังคม) สามารถสนองความต้องการจำเป็นของระบบได้แล้วสังคมก็จะอยู่ในภาวะปกติหากไม่ได้สังคมก็จะป่วย ความสมดุลของระบบด้วยจุดสมดุล (Equilibrium - Points) คือ จุดต่าง ๆ ที่สังคมเกิด ความเป็นปกติอันหนึ่งมาจากการที่ความต้องการได้รับการตอบสนองกับระดับความต้องการเท่าเทียมกัน ความสมดุลจึงเกิดขึ้น

นอกจากนี้ เดอร์คไฮม์ ได้เขียนหนังสือ The Elementary Forms of Religious Life ไว้ว่า วิธีการควบคุมสังคมเป็นอย่างไรระเบียบเรียบร้อย โดยใช้กฎหมายและข้อระเบียบบังคับต่าง ๆ มีบทลงโทษสำหรับผู้ละเมิดอย่างชัดเจนแล้ว ศาสนาจะเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่สามารถควบคุมให้สังคมเป็นไปในแนวทางที่มุ่งหวังได้ เพราะศาสนามีหน้าที่หลักที่ต้องปฏิบัติ 4 ประการ คือ

1. หน้าที่ในการจัดระเบียบและการเตรียม (Discipline and Preparatory) ซึ่งจะเป็นส่วนของพิธีกรรมต่าง ๆ ของศาสนา ซึ่งมีผลทำให้บุคคลมีระเบียบวินัยด้วยตนเอง และเตรียมคนเพื่อการมีชีวิตสังคม

2. หน้าที่ในการยึดเหนี่ยวหรือผนึกเข้ากับสังคม (Cohesive Function) ศาสนาและพิธีกรรมจะทำหน้าที่เพื่อสร้างความหมายของการอยู่ร่วมกันของมนุษย์ โดยมีอารมณ์และความรู้สึกร่วมกันตลอดจนมีการแสดงออกในทางเดียวกันเป็นการสร้างพลังของการรวมกลุ่ม

3. หน้าที่ในการผนวก และรื้อฟื้น (Revitalizing Function) ศาสนาและประเพณีจะทำหน้าที่สร้างศรัทธาและระเบียบในประเพณีในอดีตให้สืบต่อมาถึงปัจจุบัน ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นกลุ่ม

4. หน้าที่ในการสร้างความรู้สึกรักของคุณค่าและความสุขของสิ่งมีชีวิต (Euphoric Function) พิธีกรรมทำให้เกิดความสุขในการมีชีวิตร่วมกัน พร้อมทั้งเป็นการลดความกดดันและความเศร้าโศกในจิตใจ

เดอร์คไฮม์ (Durkheim) ได้กล่าวถึง หน้าที่ต่าง ๆ ของสถาบันศาสนา เช่น การจัดระเบียบพิธีกรรมต่าง ๆ ว่ามีผลต่อการเป็นปึกแผ่นของสังคมอย่างไร ซึ่งถือว่าเป็นกลไกสำหรับการแสดงออกและสร้างจิตใจที่จำเป็นในการหล่อหลอมให้เกิดความเข้มแข็งของชุมชนซึ่งบรรพบุรุษของชุมชนได้รับการเคารพยำเกรงก็ต่อเมื่อได้ผ่านพิธีกรรมทางศาสนา จึงถือว่าการสร้างบรรพบุรุษของชุมชนในชุมชนเป็นสิ่งที่ถูกต้องชอบธรรม เป็นหน้าที่พื้นฐานของศาสนา

2. ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ (Aesthetics Theory)

สุนทรียศาสตร์ เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยการศึกษาเรื่องมาตรฐานของความงาม ตลอดจนการเห็นคุณค่าในความงาม ซึ่งเป็นยากต่อมิติและมุมมอง จึงขึ้นอยู่กับบริบทของปรัชญา ความเชื่อ แนวคิดและศาสนา ดังนั้นการที่จะทำความเข้าใจในเรื่องของความงามจนเกิดความซาบซึ้ง หรือเกิดสุนทรียภาพนั้น สุนทรียศาสตร์และการรับรู้สุนทรียภาพซึ่งจะนำไปสู่ความเข้าใจหรือการมีมุมมองในเรื่องความงาม ตามแนวคิดของชาวตะวันตกแล้ว สุนทรียศาสตร์เป็นส่วนหนึ่งของปรัชญา ปรัชญาเป็นการแสวงหาหรือความรักในภูมิปัญญา (Love of Wisdom) ปรัชญากรีกที่มุ่งแสวงหาความจริง ความดีและความงาม การแสวงหาความจริงที่มีวิวัฒนาการมาสู่วิทยาศาสตร์ ความดีที่เกี่ยวข้องกับจริยศาสตร์

(Ethic) และความงามที่เกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ (Aesthetic) ปรัชญาหรือสุนทรียศาสตร์อาจเป็นเรื่องของความเชื่อ ทัศนคติ เหตุผล ในบริบทความคิดในความคิดหนึ่งในช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง (กรมศิลปากร, 2547 : 11) ซึ่งความหมายพื้นฐานโดยทั่วไปของสุนทรียศาสตร์เป็นดังต่อไปนี้

1. ความหมายสุนทรียะ สุนทรียภาพ และสุนทรียศาสตร์

นักปรัชญาและผู้เชี่ยวชาญทางสุนทรียศาสตร์หลายท่าน ได้กล่าวไว้ว่า สุนทรียศาสตร์เป็นองค์ประกอบของความรู้ที่เป็นระบบ เมื่อพิจารณาเรื่องของการขยายความรู้ด้านศิลปะ วัตถุทางศิลปะและวัตถุทางธรรมชาติพบว่าองค์ประกอบศิลปะ ล้วนต้องอาศัยประสบการณ์การรับรู้ทางความงามเพื่อเข้าสู่ความซาบซึ้งในธรรมชาติและ ความซาบซึ้งในศิลปะทั้งสิ้น (สุชาติ สุทธิ, 2541 : 10) ให้นิยามไว้ว่าเป็นการเรียนรู้ประสบการณ์ของความรู้สึก อันเกิดจากความงามจากธรรมชาติและงานศิลปะ ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าประโยชน์ของสุนทรียศาสตร์มีคุณค่าต่อตนเองและสังคม 3 ด้าน คือ สุนทรียภาพก่อให้เกิดความสุขส่วนตัว สุนทรียภาพก่อให้เกิดสันติสุขในสังคม และก่อให้เกิดการสร้างสรรคทางด้านศิลปกรรม (วีรณ ตั้งเจริญ, 2552 : 48)

2. รูปแบบของศิลปะ (The Term of Arts)

ดังที่ได้กล่าวแล้วว่า สารสำคัญของความเป็นศิลปะ นั้นเป็นส่วนหนึ่งของจักรวาลที่ไหลวนผ่านสายธารของอุดมคติ เป็นวิญญูณอยู่ภายในของแต่ละจุดของปรากฏการณ์ ที่รับรู้ได้จากรูปแบบของศิลปะ นับตั้งแต่ ศิลปะอักษร บทกวี การประพันธ์ ซึ่งมีสาระทางความงาม เช่น การพรรณนาลักษณะความสวยงามของใครสักคนในบทวรรณกรรม ความสวยงามของผู้นั้นจะปรากฏออกมาให้รับรู้และสัมผัสกับความเป็นจริงได้ ในทำนองเดียวกันในศิลปะการแสดงที่เป็นรูปแบบของนาฏกรรม (Dramatic Arts) คละเคล้ากับความไพเราะและความหวานฉ่ำของบทขับและเสียงเพลงที่สื่อความหมายแก่ความสวยงามของผู้นั้น เป็นการเฉพาะจากศิลปะดนตรี (Musical Arts) และหากจะมองหาความสวยงามของผู้นั้นเป็นภาพลักษณะทางการเห็นนั้นหมายถึงทัศนศิลป์ (Visual Arts) ทั้งหมดคือความสวยงามที่หมายถึงใครคนนั้นจากปรากฏการณ์ในแต่ละรูปแบบศิลปะด้วยเกณฑ์ความงามของผู้สร้างสรรค์ศิลปะแต่ละรูปแบบ โดยศิลปินสาขานั้นจะต้องยึดถือเป็นเกณฑ์ของสังขธรรมที่มั่นคงในอุดมคติ ตามวิชาชีพศิลปะของตนเอง จากการคำนวณความเหมือนใครคนนั้นตั้งอยู่บนความสัตย์เพื่อให้ได้ปรากฏการณ์ที่หมายถึงใครคนนั้นได้อย่างแท้จริง ทั้งการพรรณนาจากบทกวีหรือวรรณกรรม ตัวแสดงในนาฏกรรมบทขับหรือเสียงเพลงในศิลปะดนตรีหรือภาพที่รับรู้จากผลงานทัศนศิลป์ ย่อมสื่อคุณค่าทางความงามของใครคนนั้นออกมาให้รับรู้ได้เสมอกัน (สุชาติ สุทธิ, 2541 : 20) ดังนั้นความรู้สึกในความงามภาพทั้งงดงามในจินตนาการ การรับรู้ถึงความงามอาจจะเกิดจากภาพ เสียงตัวอักษร หรือประสาทสัมผัส

อื่น ๆ ซึ่งเรียกว่า “สุนทรียภาพ” โดยสามารถจำแนกสุนทรียภาพได้ดังนี้ (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2552 : 49-100)

3. สุนทรียภาพในทัศนศิลป์

ทัศนศิลป์ (Visual Art) เป็นงานศิลปะที่มองเห็นได้ รับรู้ด้วยตา นอกจาก “ทัศนะ” จะหมายถึงงานศิลปะที่มองเห็นแล้ว ยังหมายถึงการสร้างสรรคจากสื่อจิตใจ (Inspiration) ที่มองเห็นได้ ประจักษ์ได้อย่างเป็นรูปธรรม สื่อจิตใจมิได้เกิดจากสิ่งที่มองไม่เห็น คิดฝันเอาเอง ไสยศาสตร์หรือจินตนาการในเชิงจิตนิยม กุสตาฟ – คูเบท ศิลปินลัทธิสัจนิยม (Realism) เคยกล่าวไว้ว่า “ฉันไม่เคยเห็นเทพธิดา ฉันจึงเขียนเทพธิดาไม่ได้” แล้วคูเบทก็เขียนภาพเฉพาะวัตถุ สิ่งแวดล้อม และเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจริงในขณะนั้น ในอดีตเรามักเรียกศิลปะที่มีความสวยงามประณีตบรรจง ศิลปะที่มุ่งเน้นความงามอันมีค่าต่อจิตใจว่า “วิจิตรศิลป์” (Fine Arts) ต่อมาคำว่า “Fine Arts” ก็หมายถึง “ศิลปกรรมศาสตร์” ด้วย “s” ที่หมายถึง “ศาสตร์ ศาตรา วิชา อาวุธ อาวุธทางปัญญา” ซึ่งหมายถึง ศิลปะ 5แขนง คือ จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม วรรณกรรม การแสดงและดนตรี การแสดงและดนตรีจัดรวมไว้ด้วยกัน เพราะถือว่าส่วนใหญ่แล้วแสดงออกร่วมกัน ต่อมาในช่วงเวลาของศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) รุ่งเรืองขึ้นในสังคมประชาธิปไตย ในสังคมที่มีระบบเศรษฐกิจแบบทุนนิยมสังคมที่เชื่อมั่นในเสรีภาพและปัจเจกภาพ คำว่า “Visual Art” หรือ “ทัศนศิลป์” ก็เข้ามาแทนที่ นอกจากทัศนศิลป์จะสะท้อนสิ่งที่ประจักษ์ดังที่กล่าวมาแล้ว ทัศนศิลป์ยังสะท้อนศิลปะที่เป็นสิ่งธรรมดาสามัญ เนื้อหาสาระเกี่ยวกับความเป็นจริง ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม เป็นเรื่องของสามัญชนและชีวิตประจำวัน ไม่ใช่สิ่งสูงส่งลึกลับเพื่อศรัทธาอันสูงส่งทางศาสนา หรือเพื่อแซ่ซ้องสรรเสริญ สมมติเทพดังเช่นในอดีต

4. สุนทรียภาพทางดนตรี

แม้ศิลปะจะมีใช้ปัจจัยหลักสำหรับการดำรงชีวิต แต่ศิลปะที่อาจเป็นส่วนพิเศษส่วนเสริมหรือส่วนเกินที่สำคัญยิ่งในชีวิต หลายคนบอกว่า ศิลปะเป็นส่วนที่เติมชีวิตให้เต็ม เมื่อกล่าวถึงศิลปะ ซึ่งหมายถึงความประณีตงดงาม ย่อมหมายความว่ารวมถึง ดนตรี ศิลปะการแสดง วรรณกรรม และศิลปะอื่นๆ ทั้งความงามและความไพเราะ ถ้าจะกล่าวเฉพาะ ดนตรี (Music) และบทเพลง (Song) ที่สัมพันธ์กับบทกวี (Poem) และศิลปะการแสดง (Performing Art) ศิลปะแขนงต่าง ๆ เหล่านี้ไม่สามารถแยกออกจากกันได้โดยเด็ดขาด จริงอยู่ ดนตรีบางอย่างไม่ต้องพึ่งพาอาศัยบทกวี ไม่ต้องพึ่งพาอาศัยศิลปะการแสดง ดนตรีก็สามารถไพเราะได้ งดงามได้ด้วยตัวของมันเอง ในทางกลับกันศิลปะการแสดง (Performing Art) หรือนาฏศิลป์ (Dance) ก็งดงามได้ด้วยตัวของมันเองเช่นกัน

5. สุนทรียภาพในศิลปะการแสดง

เมื่อกล่าวถึงสุนทรียภาพในทางศิลปะ ย่อมเกี่ยวข้องกับความปิติในการชื่นชม (Pleasure) เกี่ยวข้องกับจริยธรรม (Ethics) ไม่ว่าศิลปะจะ กระตุ้นให้เกิดจริยธรรม หรือศิลปะในตัวมันเอง คือ “จริยธรรม” ความดีงาม ความประณีต ความอ่อนโยน ไม่ว่าจะเป็นทัศนศิลป์ ดนตรี ศิลปะการแสดง หรือศิลปะอื่นใดก็ตาม ศิลปะการแสดง (Performing Art) หมายความว่านาฏศิลป์ (Dance) และการแสดงอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นโขน ละคร หนังใหญ่ หุ่นกระบอก หนังตะลุง ฯลฯ ทั้ง นาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์สากล การแสดงของไทยและการแสดงสากล ศิลปะการแสดงในสังคมไทย ขณะนี้มีทั้งศิลปะการแสดงสากลและศิลปะการแสดงของไทย ศิลปะการแสดงของไทย ก็มีทั้ง ศิลปะการแสดงซึ่งพัฒนาขึ้นในวัง เมื่อครั้งที่ไทยปกครองในระบอบสมบูรณาญาสิทธิราช เช่น โขน ละคร ใน ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครสังคีต เป็นต้น และศิลปะการแสดงซึ่งพัฒนาขึ้นในชุมชน มี ลักษณะเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้าน เช่น โนรา หนังใหญ่ หนังตะลุง ลิเก เพลงเรือ เพลงฉ่อย ละครนอก เป็นต้น

6. การแสดงออกทางอารมณ์ (The Expression Theory)

E.F. Carritt ได้เสนอแนวคิดไว้ในหนังสือ ทฤษฎีความงาม เมื่อปี ค.ศ. 1914 และ R.G. Collingwood ได้เสนอแนวคิดไว้ในหนังสือ หลักของศิลปะ เมื่อปี ค.ศ. 1938 ว่าการแสดงออกทางอารมณ์เป็นการนำไปสู่การเคลื่อนไหวทางศิลปะ ผลงานด้านศิลปะคือการแสดงออกทางอารมณ์ของศิลปิน เผยแพร่ต่อสาธารณชน โดยเฉพาะเผยแพร่กับผู้ที่มีความต้องการทางด้านศิลปะ

การใช้พลังอารมณ์ของศิลปิน เพื่อปลูกและสื่ออารมณ์แล้วรวบรวมลงในงานศิลปะนั้น เพลโต อริสโตเติล รวมทั้งนักวาดศิลป์ชาวกรีก และชาวโรมันท่านอื่น ได้สังเกตมานานแล้วสิ่งที่อาจเป็นสิ่งใหม่คือ การสร้างทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ขึ้นใหม่ทั้งหมด Leo Tolstoy นักเขียนและนักปรัชญาชาวรัสเซีย ได้เสนอแนวคิดของท่านในหนังสือชื่อ ศิลปะคืออะไร เมื่อปี ค.ศ. 1893 ก่อนสาส์นศิษย์ของโคเรเซ จะนำเอาความคิดนี้ขึ้นมาพิจารณา โดยท่านได้อธิบายเรื่องราวศิลปะที่ทำให้ประสบการณ์สุนทรียะกับมนุษย์ ด้านคุณธรรมและอารมณ์เสรีทางศาสนา ที่ปราศจากกามตัณหา งานศิลปะที่แท้จริงตามทัศนะของท่าน คือ งานที่สามารถทำให้ผู้อื่นคล้อยตามอย่างเต็มที่กับอารมณ์ของศิลปินที่อยู่ในผลงานศิลปะนั้น ๆ (ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง. 2541 : 28)

ในการศึกษาสุนทรียศาสตร์วัฒนธรรมเป็นการศึกษาเกี่ยวกับความงามไม่ว่าจะเป็นจิตวิสัยหรือวัตถุก็ยังเป็นสิ่งที่ให้ความเห็นไม่ตรงกันอยู่นั่นเองและทัศนะที่แตกต่างกันของสุนทรียศาสตร์เหล่านั้นก็ให้เกิดทฤษฎีความงามขึ้นหลายทฤษฎีดังนี้

1) ความงามเป็นคุณสมบัติของวัตถุ ผู้เชื่อในทฤษฎีนี้เชื่อว่าวัตถุต่าง ๆ ล้วนแต่มีความงามในตัวของตัวเอง เช่น สวยเพราะสีสันทรวดทรง พื้นผิว ไม่ว่าเราจะสนใจวัตถุนั้นหรือไม่ การที่เรา

เริ่มให้ความสนใจในวัตถุนั้นก็เป็นเพราะความงามของวัตถุนั้นเอง บุคคลที่ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับทฤษฎีท่านหนึ่งคือ Aristotle ท่านได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับความงามที่เป็นวัตถุนั้นว่า สุนทรียะธาตุนั้นมีจริง โดยไม่ขึ้นกับความคิดของมนุษย์ สุนทรียะธาตุ มีมาตรการตายตัวในตัวเอง ดังนั้นความงามทางวัตถุซึ่งเป็นความสมบูรณ์อันเกิดจากรูปร่าง สี สัน สัดส่วนที่ประกอบกันอย่างกลมกลืน มีความสมดุล ซึ่งถือว่าความงามที่เป็นวัตถุนั้น หรือสุนทรียะธาตุนั้นเป็นความงามที่สมบูรณ์แบบ

2) ความงามคือความรู้สึกเพลิดเพลิน แนวคิดตามทฤษฎีนี้กล่าวคือการที่เราจะมองเห็นคุณค่าของความงามในสิ่งใดจิตจะเป็นตัวกำหนดความงาม Plato ได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับเรื่องของความงามว่า ความงามที่แท้จริงนั้นอยู่ในห้วงจินตนาการที่อยู่นอกเหนือไปจากโลกนี้กล่าวคือต้นแบบแห่งความงามขึ้นอยู่กับสิ่งใดที่มีลักษณะใกล้เคียงกับจินตนาการในต้นแบบมากเพียงใดย่อมถึงว่าเป็นความงามเพียงนั้น ความชอบความเพลิดเพลินเป็นสิ่งที่แสดงถึงคุณค่าตามมา

3) ความงามเป็นสภาวะสัมพันธ์ นักคิดบางคนเชื่อว่าความงามไม่ใช่เป็นจิตวิสัยอย่างสิ้นเชิงและก็ไม่ใช่เป็นวัตถุนิตวิสัยอย่างสิ้นเชิงเช่นกัน แต่เป็นสภาวะสัมพันธ์ระหว่างวัตถุกับบุคคลที่ทัศนะนี้ก็นับว่าเป็นส่วนถูกต้องอยู่ที่การยอมรับว่าทั้งบุคคลและวัตถุมีความสำคัญด้วยกันทั้งคู่ในการตีคุณค่าทางสุนทรียะ แต่เราก็คงต้องยอมรับว่าสัมพันธ์ระหว่างสิ่งของสิ่งดังกล่าวมาแล้ว นั้นเองที่เป็นรากฐานรองรับคุณค่าทางสุนทรียะอย่างแน่นอน เพราะฉะนั้นการที่จะอธิบายว่าความงามสภาวะสัมพันธ์ระหว่างบุคคล (ทวีเกียรติ ไชยงยศ, 2538 : 2-3)

ทฤษฎีย่อยที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ได้แก่

1) ทฤษฎีสุนทรียหรือตนิยม ทฤษฎีนี้คือ ทางปรัชญาจริยะที่ถือเอาความพึงพอใจเฉพาะหน้าที่เป็นจุดหมายของชีวิต คนฉลาดย่อมกอบโกยความพึงพอใจทุกโอกาส (กิริติ บุญเจือ, 2522 : 211) ทฤษฎีนี้มีประวัติยาวนาน ซึ่งเกิดจากวิธีทางปรัชญาธรรมชาติ ความเพลิดเพลินมีคุณค่าทางบวก ในขณะที่ความปวดร้าวหรือความไม่น่าเพลิดเพลินมีค่าทางลบ คุณค่าทางสุนทรียศาสตร์แตกต่างกับคุณค่าอื่น เช่น แตกต่างจากคุณค่าทางจริยศาสตร์ คุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ถือว่าเป็นความเพลิดเพลินภายในซึ่งเป็นความชอบของแต่ละบุคคล คุณค่าทางสุนทรียศาสตร์มีลักษณะตรงไปตรงมา ตรงข้ามกับที่เป็นสื่อหรือคุณค่าทางปฏิบัติจริง ทางสุนทรียศาสตร์เป็นหนทางด้านหาความเพลิดเพลิน และความพอใจ ทฤษฎีนี้มีนักสุนทรียศาสตร์คนสำคัญเช่น George Santayan นักธรรมชาติชาวสเปน ผู้เสนอทฤษฎีสุนทรียของชั้นตายนานา เป็นทฤษฎีที่เริ่มต้นทักและทดลองสอนฯ มหาวิทยาลัยฮาร์วาร์ด งานสอนชิ้นนี้ของท่านได้ปรากฏในหนังสือเรื่อง ความรู้สึกเรื่องความงามบอกเล่าเกี่ยวกับทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ตนิยมและได้แบ่งเนื้อหาเป็น 3 ส่วน ประกอบด้วย ความงามของวัตถุ รูปแบบ และการสำแดงพลังอารมณ์ (ไพฑูรย์พัฒน์ใหญ่ยิ่ง, 2541 : 18-21)

2) ทฤษฎีการแสดงออกทางอารมณ์ การแสดงออกทางอารมณ์เป็นการนำไปสู่การเคลื่อนไหวทางศิลปะ E.F. Carritt ได้เสนอแนวคิดไว้ในหนังสือทฤษฎีความงามเมื่อปี ค.ศ. 1914 และ R.G.Collingwood ได้เสนอแนวคิดไว้ในหนังสือหลักของศิลปะเมื่อปี ค.ศ. 1938 ว่า ผลงานด้านศิลปะ คือ การแสดงออกทางอารมณ์ของศิลปินเผยแพร่ต่อสาธารณชน โดยเฉพาะเผยแพร่กับผู้ที่มีความต้องการทางด้านศิลปะ การใช้พลังอารมณ์ของศิลปิน เพื่อปลุกและสื่ออารมณ์แล้วรวบรวมลงไปในงานศิลปะนั้น เฟลโด อาร์สโตเติล รวมทั้งนักทฤษฎีชาวกรีก แล้วชาวโรมันท่านอื่นได้สังเกตมานานแล้ว สิ่งที่น่าจะเป็นสิ่งใหม่คือ การสร้างทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ขึ้นใหม่ทั้งหมด Leo Tolstoy นักเขียนและนักปรัชญาชาวรัสเซีย ได้เสนอแนวคิดของท่านในหนังสือชื่อ ศิลปะคืออะไร ก่อนสันติสุขของโครเชจจะนำเอาความคิดขึ้นมาพิจารณาโดยท่านได้อธิบายเรื่องราวศิลปะที่ทำให้ประสบการณ์สุนทรียะกับมนุษย์ด้านคุณธรรม และอารมณ์เสรีทางศาสนาที่ปราศจากกามตัณหา งานศิลปะที่แท้จริงตามที่ค้นของท่าน คือ งานที่สามารถทำให้ผู้อื่นคล้อยตามอย่างเต็มที่กับอารมณ์ของศิลปิน ที่อยู่ในผลงานศิลปะนั้น ๆ (ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ยิ่ง, 2541 : 28)

จากทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้นำมาวิเคราะห์แนวทางการประยุกต์ และออกแบบสร้างสรรค์ศิลปะการแสดงของกลุ่มมันนีหรือเงาะป่า ชนเผ่ากลุ่มหนึ่งที่อาศัยอยู่ทางภาคใต้ของประเทศไทยแถบจังหวัดสตูล พัทลุง และตรัง

3. ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion Theory)

หลักของการแพร่กระจายวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ จะแพร่กระจายไปยังแหล่งอื่น ๆ ได้ต้องยึดหลักว่าวัฒนธรรม คือ ความคิดและพฤติกรรม (ผลของความคิด) ที่ติดตัวบุคคล บุคคลไปถึงที่ใด วัฒนธรรมก็จะไปถึงที่นั่น ดังนั้นการแพร่กระจายของวัฒนธรรมจะขึ้นอยู่กับปัจจัยต่อไปนี้

3.1 หลักภูมิศาสตร์ ต้องไม่มีอุปสรรคทางภูมิศาสตร์ขวางกั้น เช่น ไม่มีภูเขาสูง ทะเลกว้าง ทะเลทราย แหล่งหิมะ ป่าทึบ เป็นต้น เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นอุปสรรคต่อการเดินทางของคนที่มีวัฒนธรรมติดตัว

3.2 ปัจจัยทางเศรษฐกิจ การที่ผู้คนต้องเดินทางติดต่อไปมาหาสู่กันส่วนมากเนื่องจากปัญหาทางเศรษฐกิจ บ้างก็ต้องการไปติดต่อค้าขาย หรือแสวงหาโอกาสที่ดีกว่าทางเศรษฐกิจ บ้างก็ต้องการไปเที่ยวเตร่ดูสิ่งแปลกใหม่ แต่ก็ต้องมีเงินทองจึงจะไปเที่ยวยังถิ่นอื่นได้ คนที่มีเศรษฐกิจดีจึงมีโอกาสนำวัฒนธรรมติดตัวไปสังสรรค์กับวัฒนธรรมอื่นได้

3.3 ปัจจัยทางสังคม ได้แก่ การสนใจแลกเปลี่ยนวิธีการ พฤติกรรมใหม่ และความรู้ เป็นต้น การไปศึกษายังถิ่นอื่นจึงเป็นการไปแพร่กระจายโดยตรง การรู้จักรักใคร่และแต่งงานกับคนต่างวัฒนธรรม การไปร่วมปฏิบัติตามพิธีกรรมทางศาสนา และการอพยพโยกย้ายถิ่นเพราะเกิดภัยทางสังคม

เช่น เกิดสงครามและความขัดแย้ง การประสพภัยธรรมชาติ เช่น ข้าวยากหามาแพง แห้งแล้ง และการยึดครองโดยผู้รุกรานเหล่านี้ ล้วนเป็นปัจจัยให้เกิดการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมทั้งสิ้น

3.4 การคมนาคมที่ดี เป็นปัจจัยเอื้อต่อการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เช่น ถนนที่พาหนะสำหรับการโดยสารและการเดินทางในระยะทางไม่ไกลเกินไปนัก ล้วนแล้วแต่เป็นอัตราเร่งการแพร่กระจายที่ดีด้วย วิธีการศึกษาการแพร่กระจายของทางวัฒนธรรมมีดังนี้

3.4.1 ใช้หลักภูมิศาสตร์ คือ เกาะรอยไปตามเขตพื้นที่ วิธีนี้จะต้องดูสถานที่อาณาเขตรอยต่อของวัฒนธรรม ซึ่งคนมีพฤติกรรมแบบผสมผสานกัน ดูภูมิประเทศโดยรอบซึ่งปัจจัยต่างๆ ดังกล่าวจะช่วยในการวิเคราะห์การพัฒนาของวัฒนธรรม

3.4.2 ใช้ประวัติศาสตร์สืบย้อน วิธีนี้สำคัญมากและหลีกเลี่ยงไม่ได้เลยสำหรับการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม เพราะวิธีการทางประวัติศาสตร์นี้จะช่วยให้รู้ความเป็นมาของลักษณะและยุคสมัยของสิ่งที่พบ ซึ่งจะช่วยสนับสนุนการตีความได้อย่างมาก

3.4.3 การขุดค้นทางโบราณคดี วิธีนี้แน่นอนกว่าวิธีการทางประวัติศาสตร์ เพราะได้เห็นสิ่งที่เป็รูปธรรมในแง่ที่ว่ามันเป็นชนิดเดียวกันหรือไม่ การพิสูจน์ชั้นดิน เนื้อดิน วัสดุที่ใช้ทำสิ่งของ ลวดลาย รูปทรง และองค์ประกอบอื่นๆ ชั้นดินและเนื้อวัตถุจะบอกถึงยุคสมัยได้เป็นอย่างดี ส่วนลักษณะภายนอกจะบอกถึงพฤติกรรมของคนผู้สร้างสิ่งของนั้น ๆ ขึ้นมา

3.4.4 ดูวิวัฒนาการของวัฒนธรรม เป็นการศึกษาเพื่อดูว่าวัฒนธรรมเติบโตมาอย่างไร มีขั้นตอนอย่างไร ประกอบด้วยอะไรบ้าง (ปิยพันธ์ แสนทวีสุข, 2544 : 44-45)

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาทฤษฎีการแพร่ทางวัฒนธรรม และนำมาใช้เพื่อทำความเข้าใจปรากฏการณ์การผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมอื่น ๆ กับวัฒนธรรมท้องถิ่นซึ่งเป็นวัฒนธรรมหลักทางด้านความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับชาติพันธุ์มันนิได้แก่ ความหมายของมันนิ เชื้อชาติและประชากร รูปร่างลักษณะและสติปัญญา ที่อยู่อาศัย ลักษณะบ้านเรือน การแต่งกายและเครื่องประดับ อาหาร อาวุธ ดนตรี และนาฏศิลป์ ภาษา ลักษณะครอบครัว และความเชื่อ นั่นคือ การประยุกต์ระหว่างศิลปะการแสดงของไทยกับชาวมันนิ ซึ่งหมายถึงการแสดงนาฏศิลป์ไทยกับมันนิ ทั้งนี้เพื่ออธิบายว่ามีปัจจัยใดหรือมีกระบวนการอย่างไร ที่สามารถทำให้การแสดงนาฏศิลป์มาผสมผสานใช้ในการแสดงของตน รวมถึงการทำความเข้าใจในอัตลักษณ์ร่วมทางวัฒนธรรมของการแสดงอันเกิดจากการปรับตัวและการผสมผสานกับศิลปะการแสดงสมัยใหม่ เพื่อให้เข้ากับกระแสโลกาภิวัตน์ที่กำลังเกิดขึ้น

ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีแพร่กระจาย ได้แก่

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม นักมานุษยวิทยากลุ่มหนึ่งที่สนใจในเรื่องแนวคิดเรื่องการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม จึงได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมไว้ดังนี้

ทฤษฎีนี้เป็นทฤษฎีที่เน้นกระบวนการทางประวัติศาสตร์ที่ใช้อธิบายการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมเรียกว่า “ลักษณะเฉพาะทางประวัติศาสตร์” นักมานุษยวิทยาชาวเยอรมันทำงานในตำแหน่งอาจารย์ในมหาวิทยาลัยโคลัมเบีย ประเทศสหรัฐอเมริกา เน้นว่า “การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นกระบวนการที่มีลักษณะสำคัญของวัฒนธรรมหนึ่งแพร่กระจายไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่งโดยปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมใหม่” นอกจากนั้นยังเป็นผู้สนับสนุนให้เกิดแนวคิดที่เชื่อว่าวัฒนธรรมสามารถวัดได้โดยนำวัฒนธรรมที่แตกต่างกันมาเปรียบเทียบกันและพิจารณาคุณลักษณะที่สูงกว่าหรือด้อยกว่าของแต่ละวัฒนธรรมแต่ยังคงเชื่อว่าวัฒนธรรมนั้นไม่มีวัฒนธรรมใดที่ดีกว่าหรือเลวกว่ากัน ซึ่งสรุปประเด็นได้ดังนี้

- 1) การแพร่กระจายวัฒนธรรมมีลักษณะการแพร่กระจายทุกทิศทางจากจุดศูนย์กลาง
- 2) การแพร่กระจายวัฒนธรรมมีลักษณะมีอิทธิพลจากลักษณะภูมิศาสตร์
- 3) การแพร่กระจายวัฒนธรรมมีลักษณะอาณาเขตวัฒนธรรมจากจุดกำเนิด

Rogers (ภมรรัตน์ สุธรรม. 2546 : 1-13 ; อ้างอิงมาจาก Rogers. 1968 :88) ได้เสนอแนวคิดว่าการแพร่กระจายวัฒนธรรมนั้นเกิดจากปัจจัยที่สำคัญดังนี้

1. ปัจจัยทางเชื้อชาติเป็นจุดเริ่มของศูนย์กลางวัฒนธรรม
2. สภาพแวดล้อมจะเป็นตัวยึดเหนี่ยววัฒนธรรมให้มั่นคง

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นการหาคำตอบในการแพร่กระจายของชาติพันธุ์นั้น จากสังคมหนึ่งไปสู่อีกสังคมหนึ่งในช่วงเวลาหนึ่ง การแพร่กระจายมักจะเกิดขึ้นผ่านช่องทางการสื่อสาร รูปแบบของการเปลี่ยนแปลงจะเกิดขึ้นอยู่ภายในระบบสังคมวัฒนธรรม

4. ทฤษฎีประวัติศาสตร์ (Historical Theory)

เป็นทฤษฎีที่จะนำไปสู่การศึกษามานุษยวิทยาและวัฒนธรรม ทฤษฎีนี้เกิดขึ้นเมื่อกลางศตวรรษที่ 19 และสืบเนื่องมาจนถึงศตวรรษที่ 20 ทฤษฎีนี้ได้กล่าวถึงลักษณะของการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมและการผสมกลมกลืนทางประวัติศาสตร์ ผู้ให้แนวคิดทฤษฎีนี้คือ ฟรานซ์ โบแอส (Franz Boas) และลูกศิษย์ของเขาหลายคน ทฤษฎีนี้ได้มีพัฒนาการในเบื้องต้นโดยการอธิบายถึงการแพร่กระจาย การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและสังคม และยังได้ให้คำอธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมแก่นักปฏิวัติวัฒนธรรม ซึ่งนักปฏิวัติวัฒนธรรมมีความเห็นว่า ผู้คนในสังคมหนึ่ง ๆ มีบทบาทและความคิดเหมือน ๆ กัน การพัฒนาทางวัฒนธรรมและสังคมจะต้องเป็นไปพร้อม ๆ กันทั้งหมดที่มีการ

พัฒนาต่ำก็จะมีแนวคิดความอ่านต่ำกว่าสังคมที่มีการพัฒนาการสูง เมื่อนักปฏิวัติทางสังคมมีความเห็นเช่นนี้จึงเป็นการยากที่จะอธิบายความกระจ่างชัดของขบวนการและอิทธิพลใด ๆ ในการพัฒนาเปลี่ยนแปลงของสังคม ดังนั้นเพื่อความกระจ่างชัดนักทฤษฎีต่าง ๆ จึงแสดงบทบาทต่อการใช่วิธีการทางประวัติศาสตร์เข้ามาศึกษาถึงความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและการพัฒนาสังคมตลอดจนสาเหตุและกระบวนการทั้งหมด สรุปสาระสำคัญของทฤษฎีได้ว่า (ทรงพล จันทจร, 2553: -37)

4.1 วัฒนธรรมแต่ละสังคมได้รับอิทธิพลจากเอกลักษณ์ของประวัติศาสตร์ วัฒนธรรมเฉพาะสังคม จากองค์ประกอบหลายด้านมากมาย รวมทั้งเป็นพื้นฐานเฉพาะวัฒนธรรมนั้น

4.2 วัฒนธรรมมนุษย์ที่คล้ายคลึงกัน เกิดจากการประดิษฐ์คิดค้นอย่างอิสระมากกว่าเกิดจากการแพร่กระจายวัฒนธรรม สำหรับการแพร่กระจายวัฒนธรรมก็คือ การแพร่กระจายองค์ประกอบวัฒนธรรมที่ซับซ้อนจากมนุษย์กลุ่มหนึ่งไปยังอีกกลุ่มหนึ่ง

4.3 อธิบายแนวความคิดเกี่ยวกับเขตวัฒนธรรม (Culture Areas) กล่าวคือพื้นที่ซึ่งวัฒนธรรมของมนุษย์ภายในพื้นที่เดียวกันมีลักษณะคล้ายคลึงกันมากกว่าวัฒนธรรมอื่น ๆ ทฤษฎีนี้ใช้ศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมา และความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมของพื้นที่ที่ทำการศึกษา

เนื่องจากในปัจจุบันสังคมมนุษย์มีความสลับซับซ้อนมากขึ้น แบบแผนวัฒนธรรมที่ได้สะสมนั้น มีทั้งเกิดจากการประดิษฐ์คิดค้น และการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเพราะฉะนั้นการวิเคราะห์ แก่นวัฒนธรรมจึงต้องพิจารณาการศึกษามากกว่าเดิม โดยสรุปแล้ว สจ๊วต เสนอว่าสิ่งที่จำเป็นในการวิเคราะห์วัฒนธรรมแต่ละวัฒนธรรมคือ

1. วัฒนธรรมทั้งหลายที่เกี่ยวกับเทคโนโลยีที่การผลิต หรือแสวงหาประโยชน์จากสภาพแวดล้อมเพื่อการยังชีพ

2. พฤติกรรมของมนุษย์ที่สัมพันธ์กับการใช้เทคโนโลยีเหล่านั้น

3. แบบแผนวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่เป็นผลกระทบจากข้อ 1 และ 2 เช่น แบบแผนการตั้งถิ่นฐาน ระบบเครือญาติ การใช้ที่ดิน

โดยสรุปทรงพล จันทจร (2553 : 37-45) กล่าวไว้ว่า ทฤษฎีวิวัฒนาการมีข้อสมมติว่าการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมจะเป็นไปอย่างช้า ๆ ค่อย ๆ เป็นไป โดยมีการสะสมเพิ่มขึ้น สลับซับซ้อนเพิ่มขึ้นและมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา โดยไม่กระทบกระเทือนความรู้สึก นักคิดของประชาชนต่อมานักสังคมวิทยาและนักมานุษยวิทยาให้ความสนใจต่อความคิดวิวัฒนาการของคาร์วิน ในการนำมาอธิบายการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม วิวัฒนาการมีความหมายว่าจะต้องผ่านขั้นตอนต่าง ๆ ก่อนที่จะถึงขั้นตอนที่อยู่ในปัจจุบัน ซึ่งทฤษฎีวิวัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรมมีอยู่ 2 แนวคิด คือ

1. **วิวัฒนาการเดี่ยว** เป็นการอธิบายการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมจากแบบง่าย ๆ ไปสู่ความเจริญก้าวหน้า ข้อสมมติของวิวัฒนาการสายเดี่ยว คือ สังคมมนุษย์ทุกสังคมจะมีภาวะเช่นเดียวกับสิ่งมีชีวิต คือ เริ่มต้นจากสังคมแบบง่าย ๆ ทยาย ๆ ต่อมาค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงไปสู่ความเป็นสังคมที่ซับซ้อนและทุกสังคมจะต้องผ่านขั้นต่าง ๆ เหมือนกันหมด

2. **วิวัฒนาการหลายสาย** นักสังคมศาสตร์ผู้ซึ่งเป็นผู้ริเริ่มวางเกณฑ์ทางความคิดและวิธีการศึกษาวิวัฒนาการหลายสาย วิวัฒนาการหลายสายว่าเป็นการอธิบายการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในแง่ของวิวัฒนาการ แต่ไม่จำเป็นต้องมาจากสายเดียวกัน วิวัฒนาการทางวัฒนธรรมของแต่ละสังคมนั้นอาจมีการผันผวนได้เพราะปัจจัยต่าง ๆ สังคมภายนอกวัฒนธรรมบางขณะอาจจะมีวิวัฒนาการไปอย่างรวดเร็วได้ โดยมีข้อสมมติคือวิวัฒนาการหลายสายจึงมุ่งเพื่อศึกษาปรากฏการณ์ทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นจริง ๆ มากกว่าที่จะพยายามใช้เหตุผลทางตรรกวิทยาอธิบายแนวความคิดที่สำคัญของ สตีวท์ ก็คือ นิเวศวิทยาวัฒนธรรม หมายถึง วิธีการศึกษาหลักเกณฑ์ทางวัฒนธรรม ซึ่งเป็นผลกระทบมาจากการปรับตัวเข้ากับสิ่งแวดล้อมของมนุษย์แต่ละสังคม สตีวท์เสนอแก่นวัฒนธรรม คือ แบบแผนวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์ใกล้ชิดมากที่สุดกับกิจกรรมการดำรงชีพและการจัดการทางเศรษฐกิจ วิธีการทางนิเวศวิทยาวัฒนธรรมมุ่งวิเคราะห์แต่แบบแผนวัฒนธรรมที่ได้แสดงให้เห็นว่ามีความสัมพันธ์อย่างมากกับการใช้ประโยชน์จากสถานะสิ่งแวดล้อมเพื่อการดำรงชีวิตของมนุษย์

เนื่องจากในปัจจุบันสังคมมนุษย์มีความซับซ้อนมากขึ้น แบบแผนวัฒนธรรมที่สะสมมานั้นมีทั้งเกิดจากการประดิษฐ์คิดค้น และการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเพราะฉะนั้นในการวิเคราะห์แก่นวัฒนธรรม จึงต้องพิจารณาการศึกษามากกว่า โดยสรุปแล้วว่าสตีวท์ เสนอว่า สิ่งที่เป็นในการวิเคราะห์วัฒนธรรมแต่ละวัฒนธรรมคือ

1. วัฒนธรรมทั้งหลายที่เกี่ยวกับเทคโนโลยีที่ใช้เพื่อการผลิตหรือแสวงหาประโยชน์จากสภาพสิ่งแวดล้อมเพื่อการยังชีพ
2. พฤติกรรมของมนุษย์ที่สัมพันธ์กับการใช้เทคโนโลยี
3. แบบแผนพฤติกรรมอื่น ๆ ที่เป็นผลกระทบจากข้อ 1 และ 2 เช่นแบบแผนการตั้งถิ่นฐาน ระบบเครือญาติ และการใช้ที่ดิน เป็นต้น

ทฤษฎีเสริม

1. ทฤษฎีการยอมรับสิ่งใหม่

ทฤษฎีการยอมรับสิ่งใหม่ มีความสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมในด้านที่เป็นตัวการที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้น การที่บุคคลหรือกลุ่มยอมรับสิ่งใหม่ซึ่งนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงนั้น เป็นเรื่องที่มีความสัมพันธ์ในบุคลิกภาพ ความรู้ ความเข้าใจ ทศนคติและ

ค่านิยมของปัจเจกบุคคลหรือกลุ่มบุคคลในสังคม ทฤษฎีนี้จึงเป็นการกล่าวถึงกระบวนการของการยอมรับสิ่งใหม่ซึ่งมีข้อสมมติว่า ปัจเจกบุคคลหรือกลุ่มบุคคลมีความแตกต่างในด้านบุคลิกภาพความรู้ ความเข้าใจทัศนคติ และค่านิยม การจะยอมรับสิ่งใหม่เร็ว หรือช้าขึ้นขึ้นอยู่กับลักษณะเทคโนโลยีและไม่ใช่วัตถุ อันได้แก่ ความรู้สึกนึกคิด ทัศนคติ และอุดมการณ์ในชุมชนหนึ่ง ๆ จะมีสิ่งใหม่ ๆ เกิดขึ้นได้นั้น จะต้องมีความพร้อม 3 ประการ คือ

1. การค้นพบ (Discovery) คือ การที่ชาวบ้านได้ค้นพบทรัพยากรหรือการค้นพบพืชทางการเกษตรสมัยใหม่ทำให้ชาวบ้านได้เปลี่ยนอาชีพ หรือมีรายได้ดีกว่าเดิม เช่น การค้นพบพืชพันธุ์ใหม่ที่ให้ผลผลิตต่อไร่สูง ทำให้ประชาชนได้หันมาทำการเพาะปลูกพืชพันธุ์ใหม่ประชาชนก็มีรายได้สูง
2. การคิดค้นประดิษฐ์ (Invention) คือ การที่มีผู้คิดค้นประดิษฐ์สิ่งใหม่ขึ้น และมีประโยชน์ต่อชุมชน ประชาชนก็จะหันมารับสิ่งใหม่ ๆ นั้นมาใช้กันมากขึ้นเรื่อย ๆ เช่น มีผู้ประดิษฐ์คิดค้นรถยนต์เล็ก ๆ โดยนำเครื่องสูบน้ำมาใช้แทนเครื่องจักร ชาวบ้านได้ใช้ประโยชน์หลายอย่าง
3. การแพร่กระจาย (Diffusion) คือ การยอมรับสิ่งใหม่ จากสังคมหรือสังคมภายนอก เรียกได้ว่าเป็นการแพร่กระจายจากสังคมหนึ่งไปสู่อีกสังคมหนึ่ง เช่น การที่ชาวมันนิได้รับความรู้ในการทำ การเพาะปลูกแทนการล่าสัตว์ และการออกหาของป่าจากทางราชการ

โรเจอร์ (Rogers. 1968 : 8) กล่าวถึงกระบวนการยอมรับสิ่งใหม่ 5 ขั้นตอน คือ

1. ขั้นของการทราบข่าว (Awareness) เป็นขั้นที่สมาชิกได้ทราบว่าสิ่งใหม่ ๆ เกิดขึ้น แหล่งที่ได้ข่าวจะมาจากเจ้าหน้าที่ที่เกี่ยวข้อง พ่อแม่ ญาติพี่น้อง เพื่อน พ่อค้า และสื่อมวลชนต่าง ๆ
2. ขั้นของความสนใจในรายละเอียด (Interest) เป็นขั้นที่ผู้ที่ได้รับสิ่งใหม่ได้สนใจในรายละเอียดอย่างมาก และคิดว่าสิ่งใหม่นี้คงจะเป็นประโยชน์จึงได้เข้าไปศึกษาหาข้อมูลเพิ่มเติมจากเกษตรกรอำเภอ นายอำเภอ และผู้นำต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับสิ่งใหม่นั้น
3. ขั้นของการประเมินผล (Evaluation) เป็นขั้นของการตัดสินใจหรือช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อในการคิดว่าสิ่งใหม่นั้นดีแค่ไหน เพียงใด มีอะไรเป็นผลดีและผลเสียบ้าง
4. ขั้นของการทดลอง (Trial) เป็นขั้นที่สำคัญที่ได้ตัดสินใจลงมือว่าจะพิจารณาทดลอง ถ้าได้ผลดีก็จะนำไปปฏิบัติจริง ๆ ต่อไป
5. ขั้นการยอมรับ (Adoption) เป็นขั้นที่ตัดสินใจว่าจะยอมรับสิ่งใหม่ หรือมีการประเมินผลมาแล้วตกลงใจว่าจะยอมรับหรือไม่ ระยะนี้อาจจะต้องใช้เวลาบ้างในการจะรับสิ่งใหม่ อัตราของการยอมรับสิ่งใหม่ หมายถึง การที่สมาชิกในสังคมจะยอมรับสิ่งใหม่ช้าหรือเร็วตามกระบวนการข้างต้น โดยมีประเด็นที่จะพิจารณาอยู่ 2 ประการใหญ่ ๆ คือ

5.1 ลักษณะของสิ่งใหม่ หมายถึง การที่สิ่งใหม่จะเข้าไปสู่สังคมได้เร็วขึ้น ขึ้นอยู่กับสิ่งใหม่ว่าจะมีลักษณะอย่างไร

5.1.1 ต้นทุน (Cost) หมายถึง ราคาสิ่งใหม่ ๆ มีราคาถูกหรือแพงเพียงใด เหมาะสมกับฐานะความเป็นอยู่อย่างไรบ้าง เพราะฉะนั้นสิ่งใหม่ที่มีราคาไม่สูงนักมักได้รับการยอมรับมากกว่าสิ่งใหม่ที่ราคาสูงกว่า

5.1.2 ความยุ่งยากในการใช้ หมายถึง สิ่งใหม่นั้นมีกรรมวิธีในการใช้อย่างยาก ซับซ้อนเพียงใด สมาชิกในสังคมมักจะเลือกสิ่งใหม่ที่ไม่ยุ่งยากในการใช้นัก ถ้าหากมีความยุ่งยากในการใช้มากจะต้องอาศัยคนที่มีความรู้มากช่วยอธิบาย

5.1.3 ความเข้ากันได้ (Compatibility) หมายถึง สิ่งใหม่นั้นเหมาะสมกับสภาพภูมิประเทศอย่างไร

5.1.4 การมองเห็นประโยชน์ (Relative Advantage or Utility) หมายถึง สิ่งใหม่นั้นประชาชนในสังคมได้เล็งเห็นผลประโยชน์ที่มีความจำเป็นต่อการพัฒนาชนบท เช่น การใช้ปุ๋ยเคมีมีมากขึ้น เนื่องจากชาวบ้านเห็นประโยชน์ที่ทำให้ผลผลิตมากขึ้น

5.1.5 การติดต่อ (Communicability) หมายถึง สิ่งใหม่นั้นมีลักษณะของการที่สามารถติดต่อไปสู่บุคคลอื่นให้ทราบได้มากนักน้อยเพียงใด ในที่นี้คาดว่าราคาไม่แพงโอกาสที่จะติดต่อและยอมรับย่อมจะรวดเร็วได้

5.2 ลักษณะของประชากรในสังคม เป็นลักษณะทางด้านประชากรเป็น บุคลิกภาพและค่านิยมของกลุ่มบุคคลที่แตกต่างกัน สิ่งใหม่ชนิดเดียวกันอาจจะมีผลทำให้บุคคลบางกลุ่ม รับได้อย่างรวดเร็ว ในขณะที่กลุ่มอื่นต้องใช้ระยะเวลานาน

5.2.1 ผู้ที่ยอมรับสิ่งใหม่ (Innovators) บุคลิกภาพของกลุ่มนี้เป็นผู้ชอบเสี่ยง ชอบทดลอง ชอบเดินทางท่องเที่ยว ทำให้รู้จักบุคคลทั่ว ๆ ไป เป็นผู้กว้างขวางรู้จักคนทั่ว ๆ ไปเป็นที่ ยอมรับก่อนบุคคลอื่น ๆ ซึ่งเรียกว่าเป็นคนแรกในการรับของใหม่ของสังคม

5.2.2 ผู้ที่ยอมรับสิ่งใหม่เร็ว (Early Adopters) เป็นบุคคลหรือกลุ่มคนที่เป็น ที่ยอมรับและรู้จักกันในชุมชน และเป็นทีที่เคารพนับถือในชุมชน เป็นผู้ที่รู้จักแหล่งข่าวจากสิ่งใหม่ ๆ เช่น เจ้าหน้าที่ราชการจากหน่วยราชการต่าง ๆ

5.2.3 ผู้ที่ยอมรับสิ่งใหม่ปานกลาง เป็นผู้ที่ใช้เวลาในการติดตามอย่างมาก ยอมรับสิ่งใหม่ด้วยความรอบคอบ

นอกจากบุคคลแต่ละประเภทที่กล่าวมานั้น ยังมีความแตกต่างของสภาพเศรษฐกิจ และ วัฒนธรรมของปัจเจกบุคคลอื่น ๆ ที่สำคัญมีดังต่อไปนี้

1. อายุถ้าหากกลุ่มบุคคลมีอายุระหว่าง 20-50 ปี การยอมรับสิ่งใหม่จะเร็วแต่ถ้าอายุเกิด 50 ปี การยอมรับสิ่งใหม่จะช้า
 2. สถานภาพทางสังคม กลุ่มบุคคลที่ยอมรับสิ่งใหม่มักจะมีสถานภาพทางสังคมสูงกว่ากลุ่มบุคคลที่มีสถานภาพทางสังคมต่ำ เช่น เป็นประธานกลุ่มคณะกรรมการหมู่บ้าน ฯลฯ
 3. สถานภาพทางเศรษฐกิจ ได้แก่ กลุ่มบุคคลที่ยอมรับสิ่งใหม่มักจะมีสถานภาพทางเศรษฐกิจที่ดีกว่ากลุ่มที่ยอมรับสิ่งใหม่ช้า เช่น บุคคลที่มีรายได้สูงกว่า มีที่ดินมากกว่า เป็นต้น
 4. ระดับความรู้และความชำนาญงาน (Specialization) ได้แก่ กลุ่มบุคคลที่ยอมรับสิ่งใหม่มักจะเป็นผู้ที่มีความรู้และความเชี่ยวชาญงานเหนือกว่ากลุ่มบุคคลที่ยอมรับสิ่งใหม่ช้ากว่า
 5. ความเป็นผู้กว้างขวาง (Cosmopolitaness) กลุ่มบุคคลที่ยอมรับสิ่งใหม่เร็วขึ้นนั้น มักจะเป็นผู้ที่มีความกว้างขวาง มีมนุษยสัมพันธ์ที่ดีกับบุคคลทั่ว ๆ ไป
 6. ความคิดสร้างสรรค์ หรือภาวะความเป็นผู้นำ (Leadership) บุคคลที่มีลักษณะเป็นผู้นำในชุมชน มักจะเป็นผู้ที่ยอมรับสิ่งใหม่เร็วกว่าบุคคลอื่นในชุมชน
- ดังนั้น ทฤษฎีการยอมรับสิ่งใหม่แสดงให้เห็นถึงการยอมรับสิ่งใหม่ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม เป็นการพิจารณาถึงลักษณะหรือบุคลิกภาพของปัจเจกบุคคลหรือกลุ่มในชุมชนที่นำไปสู่การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นทั้งในสังคมและวัฒนธรรม

2. ทฤษฎีกระบวนการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ คือ การทำให้เกิดบางสิ่งบางอย่างขึ้นมา ซึ่งบางสิ่งบางอย่างที่ไม่เคยมีมาก่อน ทั้งผลผลิตอันหนึ่งหรือกระบวนการอันหนึ่งหรือความคิด – ไอเดีย อันหนึ่ง อะไรบ้างที่จัดอยู่ในข่ายของการสร้างสรรค์ ประดิษฐ์คิดค้นสิ่งที่ไม่เคยมีอยู่มาก่อนให้มันขึ้นมา การประดิษฐ์สิ่งซึ่งมีอยู่ในที่ใดสักแห่งหนึ่งแต่เราไม่รู้มันอยู่แล้ว การคิดค้นกระบวนการใหม่อันหนึ่งขึ้นมาเพื่อกระทำบางสิ่งบางอย่าง การประยุกต์กระบวนการที่มีอยู่ หรือผลิตภัณฑ์ที่มีอยู่แล้วเข้าสู่ความต้องการอีกครั้ง การพัฒนาวิธีการใหม่อันหนึ่งเกี่ยวกับการมองไปยังบางสิ่งบางอย่าง การนำมาซึ่งไอเดีย หรือความคิดใหม่ทำให้มันดำรงอยู่หรือมีอยู่ขึ้นมาเปลี่ยนแปลงวิธีการมองของใครคนใดคนหนึ่งที่มีมองบางสิ่งบางอย่างไป พวกเราทั้งหลายต่างก็สร้างสรรค์กันทุกวัน เพราะเราเปลี่ยนแปลงไอเดีย หรือความคิดซึ่งเรายึดถือเกี่ยวกับโลกรอบตัวเราต่าง ๆ อยู่เสมอ การสร้างสรรค์ไม่จำเป็นต้องยิ่งใหญ่ถึงขนาดการพัฒนาบางสิ่งบางอย่างขึ้นมาให้กับโลก แต่มันอาจจะเกี่ยวข้องกับการพัฒนาสิ่งบางอย่างให้ใหม่ขึ้นมาเล็กน้อย ๆ เพื่อตัวเราเองเมื่อเราเปลี่ยนแปลงตัวของเราเอง โลกก็จะเปลี่ยนแปลงไปพร้อมกันกับเรา ทั้งการที่โลกได้รับผลกระทบโดยการกระทำที่เป็นการเปลี่ยนแปลงของเรา และในวิถีแห่งการเปลี่ยนแปลงที่เราได้มีประสบการณ์กับโลกความคิดสร้างสรรค์ จึง

มีความหมายที่ค่อนข้างกว้าง และสามารถนำไปใช้ประโยชน์กับการผลิตสินค้าการสร้างสรรค์สิ่งประดิษฐ์ใหม่ ๆ กระบวนการที่คิดที่ดีขึ้น

นิวเวลล์ ชอว์ และซิมป์สัน ได้อธิบายถึงผลผลิตสร้างสรรค์ (Creative Product) ว่า ลักษณะของผลผลิตนั้น โดยเนื้อแท้เป็นโครงสร้างหรือรูปแบบของความคิดที่ได้แสดงกลุ่มความหมายใหม่ ออกมาเป็นอิสระต่อความคิดหรือสิ่งของที่ผลิตขึ้น ซึ่งเป็นไปได้ทั้งรูปธรรมและนามธรรม นิวเวลล์ ชอว์ และซิมป์สัน (Newell, Show and Simpson. 1963) ได้พิจารณาผลผลิตอันใดอันหนึ่งที่จัดเป็นผลผลิตของความคิดสร้างสรรค์ โดยอาศัยหลักเกณฑ์ต่อไปนี้

1. เป็นผลผลิตที่แปลกใหม่และมีค่าต่อผู้คิดสังคมและวัฒนธรรม
2. เป็นผลผลิตที่ไม่เป็นไปตามปรากฏการณ์นิยมในเชิงที่ว่ามีการคิดดัดแปลงหรือยกเลิกผลผลิตหรือความคิดที่เคยยอมรับกันมาก่อน

3. เป็นผลผลิตซึ่งได้รับการกระตุ้นอย่างสูงและมั่นคง ด้วยระยะยาวหรือความพยายามอย่างสูง

4. เป็นผลผลิตที่ได้จากการประมวลปัญหา ซึ่งค่อนข้างจะคลุมเครือและไม่แจ่มชัด

สำหรับเรื่องคุณภาพของผลผลิตสร้างสรรค์นั้น เทเลอร์ (Tayler. 1964) ได้ข้อคิดเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ของคนว่า ไม่จำเป็นต้องเป็นขั้นสูงสุดยอดหรือการค้นคว้าประดิษฐ์ของใหม่ขึ้นมาเสมอไป แต่ผลของความคิดสร้างสรรค์อาจจะอยู่ในขั้นใดขั้นหนึ่งต่อไปนี้ โดยแบ่งผลผลิตสร้างสรรค์ไว้เป็นขั้น ๆ ดังนี้

1. การแสดงออกอย่างอิสระ ในขั้นนี้ไม่จำเป็นต้องอาศัยความคิดริเริ่มและทักษะขั้นสูง แต่อย่างไรเป็นเพียงแต่กล้าแสดงออกอย่างอิสระ

2. ผลงานออกมาโดยที่งานนั้นอาศัยบางประการ แต่ไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งใหม่

3. ขั้นสร้างสรรค์เป็นขั้นที่แสดงถึงความคิดใหม่ของบุคคลไม่ได้ลอกเลียนมาจากใคร แม้ว่าจะงานนั้นอาจจะมีคนอื่นคิดเอาไว้แล้วก็ตาม

4. ขั้นคิดประดิษฐ์อย่างสร้างสรรค์ เป็นที่สามารถคิดประดิษฐ์สิ่งใหม่ขึ้นโดยไม่ซ้ำแบบใคร

5. เป็นขั้นการพัฒนาผลงานในขั้นที่ 4 ให้มีประสิทธิภาพมากขึ้น

6. เป็นขั้นความคิดสร้างสรรค์สูงสุด สามารถคิดสิ่งที่เป็นนามธรรมขั้นสูงสุดได้ เช่น

ชาร์ลส์ ดาร์วิน คิดค้นทฤษฎีวิวัฒนาการ ไอส์ไตน์ คิดทฤษฎีสัมพันธภาพขึ้น เป็นต้น ซึ่งนักศึกษาและนักจิตวิทยา ได้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ ดังนี้

กิลฟอร์ด (Guilford, 1968) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นสมรรถภาพทางสมองที่คิดได้หลายทาง (Divergent Thinking) เป็นความคิดที่หลั่งไหลออกไปหลายทิศทางไม่ซ้ำกันซึ่งประกอบด้วยความคล่องในการคิด (Fluency) ความยืดหยุ่น (Flexibility) และความเป็นตัวของตัวเอง ทอแรนซ์ (Torrance, 1961) ได้กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์จะมีลักษณะเป็นผลงานดังนี้

1. ผลงานที่ริเริ่มโดยไม่มีตัวแบบหรือหุ่นให้ เช่น การวาดภาพของจิตรกร หรือ การแต่งเพลงหรือคำประพันธ์
 2. งานที่แสดงออกอย่างมีกฎเกณฑ์ทั้งทางวิทยาศาสตร์และศิลปะ
 3. งานที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดยอาศัยสิ่งประกอบพื้นฐานที่มีอยู่
 4. งานที่นำเอาความคิดของผู้อื่นมาดัดแปลง หรือปรับปรุงให้ดีขึ้นโดยชี้ให้เห็นความแตกต่างอย่างชัดเจน
 5. งานใหม่ที่ยังไม่มีใครคิดถึงหรือค้นพบมาก่อนเลย เช่น การส่งยานอวกาศ
- จากลักษณะความคิดสร้างสรรค์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ผู้สร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ จัดว่าเป็นบุคคลที่ต้องมีความคิดสร้างสรรค์เหมือนกับนักประดิษฐ์ในสาขาอื่น ๆ ดังนี้
1. มีความคิดอย่างเป็นระบบ
 2. คิดประยุกต์จากงานเดิมได้หลายทาง
 3. มีความคิดริเริ่มสิ่งใหม่ ๆ ให้แปลกไปจากเดิม

5. แนวคิดสัญวิทยาวิทยา

5.1 ความหมายของสัญวิทยาวิทยา (Semiology)

สัญวิทยา (Semiology) ประกอบไปด้วยคำว่า Semio คือ Sign และ Logy คือ Science ดังนั้น Semiology จึงหมายถึง ศาสตร์แห่งสัญยะ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า สัญศาสตร์ (Semiotics) ซึ่งเป็นหลักวิชาการแขนงหนึ่งที่ศึกษากระบวนการสื่อความหมาย โดยพิจารณาธรรมชาติของหน่วยสื่อความหมายและขั้นตอนการทำงานของมัน เพื่อทำความเข้าใจว่าความหมายถูกสื่อความหมายออกมาได้อย่างไร แนวคิดสัญวิทยาและการสร้างความหมาย (Semiology and Signification) สัญวิทยา เป็นศาสตร์ที่ศึกษาเกี่ยวกับระบบของสัญลักษณ์ ที่ปรากฏอยู่ในความคิดของมนุษย์ อันถือเป็นทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่รอบตัวของเรา สัญลักษณ์อาจจะได้แก่ ภาษา รหัส สัญลักษณ์ เครื่องหมาย ฯลฯ

สัญวิทยาเป็นทฤษฎีที่นำมาอธิบายการสื่อสารของมนุษย์ว่า การสื่อสารคือจุดกำเนิดของความหมาย ซึ่งการศึกษาแนวนี้จะไม่สนใจความล้มเหลวของการสื่อสาร และไม่เกี่ยวข้องกับประสิทธิภาพ

และความถูกต้อง แต่เป็นแนวทางการศึกษาเชิงสังคมหรือความแตกต่างของวัฒนธรรมระหว่างผู้ให้และผู้รับสาร ตลอดจนความหลากหลายของความหมายภายในระบบภาษา วัฒนธรรม และความเป็นจริงที่ไม่สามารถแสดงผลเป็นลูกศรหรือเป็นเส้นตรงของกระแสการไหลของข่าวสาร (ทรงพล จันทจร, 2553: 83)

5.2 สัญญะมีความสำคัญในการศึกษา

5.2.1 เพราะมนุษย์มีความหมาย อยู่กับความหมาย และใช้ความหมาย

5.2.2 สิ่งต่าง ๆ รอบตัว ถูกให้ความหมายมากกว่า ความหมายขั้นต้น ความหมายเชิงซ้อน หรือสัญญะ

5.2.3 เพราะมีสัญญะ มนุษย์อยู่กับสัญญะ จึงใช้และถูกใช้สัญญะไปในตัวด้วย

5.2.4 มนุษย์อยู่กับสัญญะเยอะมาก สังคม การตลาด การเมือง บ้านเพิง ข่าวสาร

5.2.5 ใช้สัญญะในกระบวนการผลิตสินค้าและบริการ รวมถึงวัฒนธรรมประเพณีที่อาจวนกลับมาเป็นสินค้าอีก

5.2.6 ถูกใช้สัญญะวิถีชีวิต ความเชื่อ อุดมการณ์ พฤติกรรมการบริโภค (จึงต้องศึกษาเพื่อรู้เท่าทัน)

5.3 นักทฤษฎีเกี่ยวกับ สัญญะ

สัญญวิทยา (Semiology) หรือสัญศาสตร์ (Semiotics) เป็นศาสตร์ที่เพิ่งได้รับการพัฒนาอย่างจริงจังในช่วงต้นศตวรรษที่ 20 โดยมีนักวิชาการหลายท่าน เช่น ชาร์ล เพียร์ส (C. Peirce) ปี 1839 – 1914 นักปรัชญาสังคมชาวอเมริกัน และเฟอว์ ดินันด์ เดอ โซซูร์ (F. de Saussure) ปี 1857 – 1913 นักภาษาศาสตร์ชาวสวิส ซึ่งปัจจุบันทฤษฎีดังกล่าวได้รับความนิยมในการใช้อธิบายปรากฏการณ์ที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสารในรูปแบบต่าง ๆ (ทรงพล จันทจร, 2553: 82)

5.3.1 สัญญะตามแนวคิดของเพียร์ส (C. Peirce) ได้ให้ความสนใจในความสัมพันธ์ระหว่างสัญญะกับวัตถุจริงที่จะมีองค์ประกอบ 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นตัวหมาย (Signifier) และตัวหมายถึง (Signified) โดยจัดแบ่งประเภทของสัญญะ (Sign) ออกเป็น 3 แบบ

(1) ไอคอน (Icon) เป็นสัญญะที่มีรูปร่างหน้าตาคล้ายกับ วัตถุมากที่สุด เช่น ภาพถ่าย รูปปั้น รูปวาด โดยการถอดรหัสของ Icon เพียงแค่เห็นก็สามารถถอดความหมายถึงตัววัตถุได้ง่าย

(2) อินเด็กซ์ (Index) เป็นสัญญะที่มีความเกี่ยวพันแบบเป็น เหตุเป็นผลโดยตรงกับวัตถุที่มีอยู่จริงเช่น คิวไฟเป็น Index ของไฟหรือรอยเท้าสัตว์ก็เชื่อมโยงถึงสัตว์การถอดรหัสของ Index กับ วัตถุจริง

(3) ซิมโบว์ (Symbol) เป็นสัญลักษณ์ที่ไม่มีความเกี่ยวพัน เชื่อมโยงอันใดเลยระหว่างตัวสัญลักษณ์กับวัตถุจริง หากแต่ความหมายเกิดจากการตกลงร่วมกันในหมู่ผู้ใช้สัญลักษณ์เช่น ตัวอักษรหรือโลโก้ต่าง ๆ ที่สร้างขึ้น การถอดรหัสจึงจำเป็นต้องอาศัยการเรียนรู้ร่วมกันของผู้ใช้สัญลักษณ์

5.3.2 สัญลักษณ์ตามแนวคิดของ เดอ โซซูร์ (F. de Saussure) ให้ความสนใจกับความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมาย (Signifier) และตัวหมายถึง (Signified) โดยระบุว่า สัญลักษณ์ทุกอย่างจะมี 2 มิติ มิติหนึ่งคือมิติที่เป็นส่วนร่วมซึ่งเรียกว่า “Language” หรือหลักเกณฑ์ที่ใช้ และมิติที่สองเรียกว่า “Speech” หรือลีลาการใช้ โดยโซซูร์ยังเสนอว่า สัญลักษณ์ย่อยตัวหนึ่งจะยังไม่มี ความหมายในตัวเองจนกว่าจะไปเทียบเคียงกับสัญลักษณ์ย่อยตัวอื่น ๆ ที่อาศัยการเปรียบเทียบแบบคู่ตรงข้าม (Binary Opposition)

เฟอว์ ดินันด์ เดอ โซซูร์ (F. de Saussure) ได้ทำการแยกแยะประเภทและระดับของความหมายที่บรรจุอยู่ในสัญลักษณ์ออกเป็น 2 ประเภท ประเภทแรกคือ ความหมายโดยอรรถ (Denotative Meaning) อันได้แก่ ความหมายที่เข้าใจกันตามตัวอักษรซึ่งเป็นความหมายที่เข้าใจตรงกันโดยส่วนใหญ่ตัวอย่าง เช่น ความหมายที่มีการระบุในพจนานุกรม เช่น แม่คือสตรีผู้ให้กำเนิดลูก หมีเป็นสัตว์สี่เท้า เป็นต้น ส่วนประเภทที่สองคือ ความหมายโดยนัย (Connotative Meaning) ได้แก่ ความหมายทางอ้อมที่เกิดจากข้อตกลงหรือความเข้าใจเฉพาะกลุ่ม หรือเกิดจากประสบการณ์เฉพาะของบุคคล เช่น เวลาพูดถึง “แม่” บางคนอาจนึกถึงความอบอุ่นบางคนอาจนึกถึงความเข้มงวด หรือบางคนอาจนึกไปถึงประสบการณ์อันขมขื่นเนื่องจากโดนแม่ตีในวัยเด็ก

5.3.3 ต่อมา นักสัญลักษณ์วิทยาอย่างโรลันด์ บาร์ตส์ (Roland Barthes) ได้สนใจศึกษาสัญลักษณ์ประเภท ความหมายโดยนัย (Connotative Meaning) เนื่องจากมองว่าเป็นความหมายที่มีความสำคัญอย่างแท้จริงในแง่ของการรับรู้ และความหมายโดยนัยนี้ยังสามารถอธิบายไปได้อีกหลายแนวคิด ซึ่งการความหมายในขั้นนี้จะเป็นการตีความหมายในระดับที่มีปัจจัยทางวัฒนธรรมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยซึ่ง ไม่ได้เกิดจากตัวของสัญลักษณ์เอง เป็นการอธิบายถึงปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นเมื่อสัญลักษณ์กระทบกับความรู้สึกหรืออารมณ์ของผู้ใช้และคุณค่าทางวัฒนธรรมของเขา ซึ่งสัญลักษณ์ในขั้นนี้จะทำหน้าที่ 2 ประการ คือ ถ่ายทอดความหมายโดยนัยแฝง และถ่ายทอดความหมายในลักษณะมายาคติ (Myths) ซึ่ง Barthes เรียกกระบวนการในการเปลี่ยนแปลง ลดทอน ปกปิด บิดเบือน ฐานะการเป็นสัญลักษณ์ของสรรพสิ่งในสังคมให้กลายเป็นเรื่องของธรรมชาติ เป็นสิ่งปกติธรรมดา หรือเป็นสิ่งที่มิพบาท “ความคุ้นชิน”

5.4 การนำทฤษฎีเกี่ยวกับสัญลักษณ์มาใช้ศึกษา

ประโยชน์ในการนำทฤษฎีนี้มาใช้ในการวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง มั่นนิ บาแดช ผู้วิจัยนำทฤษฎีสัมพันธ์สัญลักษณ์ มาใช้เป็นทฤษฎีสำหรับทำการวิจัยในกรณีนี้ วิวิธวิทยาที่เหมาะสมกับทฤษฎี คือ

วิธีวิทยา หรือระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เรื่องความหมายของภาษา เรื่องของการคลุกคลีกับชนเผ่า หรือ คนในองค์กรในเรื่องที่จะไปศึกษา ใช้วิธีสังเกตแบบมีส่วนร่วม พร้อมกับการศึกษาเอกสารอื่นๆ เช่น รูปร่าง ลักษณะชาติพันธุ์ บ้านเรือน การแต่งกาย อาหาร อาวุธ ดนตรี นาฏศิลป์ การละเล่น โครงสร้าง สภาพทางภูมิศาสตร์ นิเวศวิทยาของชนเผ่าม่านนี้ เป็นต้น

6. ทฤษฎีทัศนศิลป์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547 : 235) ได้กล่าวถึงทฤษฎีในการสร้างสรรค์ไว้ว่า การออกแบบนาฏศิลป์ คล้ายคลึงกับการออกแบบทัศนศิลป์เพราะนาฏศิลป์เปรียบเสมือนประติมากรรมเคลื่อนไหวบนเวที โดยกำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทาง ดังนั้นในการออกแบบนาฏศิลป์นั้น นักสร้างสรรค์จำเป็นต้องคำนึงถึงทฤษฎีทางทัศนศิลป์ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว ที่จะนำมาประยุกต์ในการออกแบบของตนเสมอ

องค์ประกอบต่างๆ และวิธีนำองค์ประกอบเหล่านั้นมาบรรจุไว้ในภาพทำให้เกิดความงาม มีความหมาย นาฏศิลป์ต้องอาศัยหลักทัศนศิลป์เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงออก เช่น ท่ารำ การแปรแถว การตั้งซุ่ม รูปแบบการแสดง สีเส้นของเครื่องแต่งกาย และ แสง สี หากผู้สร้างสรรคงานนาฏศิลป์มีความรู้และความเข้าใจในทฤษฎีทัศนศิลป์ไม่เพียงพอ ผลงานที่สร้างสรรค์ก็อาจจะด้อยคุณค่าทางศิลปะได้

6.1 องค์ประกอบทางทัศนศิลป์

6.2 การจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์

6.1 องค์ประกอบทัศนศิลป์ ได้แก่ จุด เส้น รูปทรง สี พื้นผิว

1) จุด คือหน่วยเล็กที่สุดที่ปรากฏบนพื้นผิว จุดที่ใกล้จะให้ความรู้สึกว่าได้ดูกันดังขั้วแม่เหล็ก หากจุดอยู่ห่างกันความรู้สึกดังดูกัน หรือความผูกพันจะลดลงเป็นลำดับ ผู้แสดงนับเป็นจุดๆหนึ่งบนเวที หากผู้แสดงอยู่ห่างกันเกินไปทำให้เกิดความรู้สึกว่าผู้แสดงไม่มีสิ่งหนึ่งสิ่งใดเกี่ยวข้องผูกพันกัน ทำให้ขาดเอกภาพ

2) เส้น คือทางเดินของจุดที่มีจุดเริ่มต้นและจุดจบ เส้นมีสองชนิด คือ เส้นตรง และเส้นโค้ง เส้นตรงให้ความรู้สึกที่จริงจัง เขียวขาด แน่วแน่ ส่วนเส้นโค้งให้ความรู้สึกที่อ่อนไหว ไม่แน่นอน นอกจากนี้ ทั้งเส้นตรงและเส้นโค้ง ยังมีต่อออกไปเป็นเส้นฟันปลา และเส้นลูกคลื่น คือ การต่อเส้นโค้งและเส้นเว้าเข้าเป็นลูกคลื่น เส้นลูกคลื่นให้ความรู้สึกกังวล หลีกเลียง นอกจากนี้ เส้นตั้งจะให้ความรู้สึกสูงสง่า เส้นนอนให้ความรู้สึกสงบ เส้นทแยงให้ความรู้สึกนุ่มรับและเปลี่ยนแปลง ผู้แสดงที่ยืนตรงและชูมือขึ้นสูง ย่อมแสดงความสง่า จริงจัง ร่าเริง เป็นผู้นำ ผู้แสดงที่โน้มตัวลงหรือเอนตัวตามผู้อื่นย่อมแสดงความเป็นผู้ตาม ความอ่อนน้อมถ่อมตน ตลอดจนถึงแสดงความรักใคร่ เส้นฟันปลา หรือเส้นลูกคลื่น คือ ทิศทางที่ผู้แสดงเคลื่อนที่ไปในอารมณ์ต่างๆ บางครั้งสับสน วุ่นวาย หวาดกลัว แตกตื่น บางครั้งร่าเริง บางครั้ง โศกเศร้า แล้วแต่กรณี

3) รูปทรง คืออาณาบริเวณที่เส้นมาบรรจบกัน เกิดเป็นรูปทรงขึ้น รูปทรงมีทั้ง 2 มิติ และ 3 มิติ รูปทรงแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ รูปทรงเรขาคณิต และรูปทรงธรรมชาติ

รูปทรงเรขาคณิต คือรูปทรงที่เกิดจากการประกอบกันของเส้นตรงและเส้นโค้ง อันเป็นส่วนหนึ่งของวงกลม เช่น รูปสามเหลี่ยมต่างๆ รูปกลม รูปรี รูปผสมระหว่างเส้นตรงกับเส้นโค้ง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับ การนำเส้นตรงและเส้นโค้งมาประกอบกัน รูปสามเหลี่ยมด้านเท่า สี่เหลี่ยมจัตุรัส และวงกลม ให้ความรู้สึก หนักแน่น เข้มแข็ง ไม่เปลี่ยนแปลง รูปวงกลมให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว และเข้ากับสภาพแวดล้อมอื่นๆ หรือผสมผสานกับรูปทรงอื่นได้ง่ายกว่าสองรูปแรก รูปทรงเหล่านี้นักใช้ในการออกแบบ การแปรรูปหรือ การตั้งซุ่ม ให้เกิดความงดงาม และความหมายต่างๆดังกล่าว

รูปทรงธรรมชาติ คือ รูปทรงที่เกิดจากการเคลื่อนไหวของเส้นที่เป็นไปตามธรรมชาติทำนองเดียวกันกับเส้นโค้ง เส้นเว้าของชายหาด ทะเลสาบ ลำธาร เป็นต้น การแปรรูป และการตั้งซุ่มโดยอาศัย รูปทรงธรรมชาติ มักใช้กับการออกแบบที่ต้องการความรู้สึกที่ไม่เป็นทางการ ความรู้สึกที่ไม่ต้องการความ มีระเบียบ หรือความรู้สึกเป็นอิสระ

4) สี สีเป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติของวัตถุที่มีสีเฉพาะตัว และเมื่อผสมผสานกันก็จะเกิดเป็น สีใหม่ขึ้น ดังนั้นจำนวนของสีในโลกจึงนับไม่ถ้วน แต่สีทั้งหมดนี้เกิดจากแม่สีเพียง 3 สี คือ สีน้ำเงิน สี เหลือง และสีแดง จากนั้นเมื่อต้องการสีอื่นๆ ก็ผสมสีแม่สีเข้าด้วยกัน เช่น ผสมสีน้ำเงินกับสีเหลืองใน ปริมาณที่เท่ากัน ก็จะเกิดเป็นสีเขียว ผสมสีเหลืองกับสีแดงในปริมาณที่เท่ากัน ก็จะเกิดเป็นสีส้ม หรือผสม สีแดงกับสีน้ำเงินในปริมาณที่เท่ากัน ก็จะเกิดเป็นสีม่วง

การเลือกสี มีวิธีหลักๆ คือ 1. สีเดียว 2. สีตรงข้าม 3. สีข้างเคียง คือ

1. สีเดียว คือ การใช้สีใดสีหนึ่งแล้วกำหนดให้มีความเข้ม และเจือจางต่างกัน เช่น สีแดงเข้มไป จนถึงสีแดงเจือจาง หรือสีชมพูอ่อน หรือการใช้สีเขียวเข้มไปจนถึงสีเขียวอ่อน เป็นต้น

2. สีตรงข้าม คือ การใช้สีที่อยู่ตรงข้ามกันในการผสมสี เช่นสีแดงจะอยู่ตรงข้ามกับสีเขียว สี เหลืองอยู่ตรงข้ามกับสีม่วง สีน้ำเงินอยู่ตรงข้ามกับสีส้ม เป็นต้น

3. สีข้างเคียง คือ การใช้สีที่อยู่ถัดไปในการผสมสี เช่น ใช้ตั้งแต่สีน้ำเงินไปจนถึงสีเขียว หรือสี เขียวไปจนถึงสีเหลือง หรือสีแดงไปจนถึงสีม่วง เป็นต้น

การจัดกลุ่มสีเช่นนี้จะทำให้เกิดระบบที่เป็นระเบียบในการออกแบบ หากใช้สีแตกกลุ่มโดย ปราศจากการพิจารณาพิเคราะห์ สีที่แปลกปลอมก็จะโดดเด่นออกมาทำให้เสียเอกภาพของการจัดกลุ่มสี

ความหมายของสีในทางจิตวิทยา

สีมีคุณสมบัติทางจิตวิทยา เพราะ สีมีผลต่อความรู้สึกของมนุษย์โดยทั่วไป สีที่สด เช่น แดงสด เหลืองสด เขียวสด จะให้ความรู้สึกเร้าใจ สดใส กระปรี้กระเปร่า สีที่ทึบ เช่น น้ำเงินเข้ม น้ำตาลเข้ม สีม่วงเข้ม จะให้ความรู้สึกหนักและขรึม นอกจากนี้สียังได้รับการกำหนด ความหมายเป็นสากลไว้ ดังนี้

สีขาว	หมายถึง	ความบริสุทธิ์
สีเขียว	หมายถึง	ความสดชื่น
สีฟ้า	หมายถึง	ความเปิดเผย
สีแดง	หมายถึง	ความกล้าหาญ
สีดำ	หมายถึง	ความเสียสละ
สีน้ำเงิน	หมายถึง	ความสง่างาม
สีเหลือง	หมายถึง	ความร่าเริง
สีน้ำตาล	หมายถึง	ความสุขุม
สีชมพู	หมายถึง	ความสดใส
สีส้ม	หมายถึง	ความเจิดจ้า

ความหมายของสีในทางวัฒนธรรม

ในสังคมเก่าแก่มักมีการจัดระบบสีแทนสัญลักษณ์บางอย่าง เช่น การกำหนดสีเครื่องแต่งกายให้ใช้บ่งบอกลำดับยศขุนนาง การกำหนดสีเครื่องแต่งกายในงานพิธีการต่างๆ เช่น สีแดงในงานแต่งงาน และสีดำในงานศพ เป็นต้น ดังนั้น การใช้สีจึงต้องพิถีพิถันให้มาก

สีที่กล่าวมาเป็นสีของวัตถุที่จับต้องได้ มีอีกชนิดหนึ่ง คือสีของแสง ซึ่งมีแม่สี 3 สี คือ แดง สีนํ้าเงินและสีเขียว การผสมสีแสง มีหลักการคล้ายที่กล่าวมาแล้วแต่มีข้อควรระวังก็คือ สีของแสงไปกระทบวัตถุที่มีสีเดิมอยู่ สีวัตถุนั้นอาจเปลี่ยนไป เช่น ผ้านวมสีเขียวโดนกับไฟสีแดงจะเป็นสีน้ำตาล เป็นต้น ดังนั้นการออกแบบเครื่องแต่งกาย ฉาก และแสง ควรจะต้องปรึกษารู้อย่างใกล้ชิด และควรระวังเรื่องการเปลี่ยนแปลงของสีไว้ด้วย

พื้นผิว วัตถุทุกชนิดจะมีพื้นผิวยานนอกที่แตกต่างกัน เป็น 2 ประเภทใหญ่ๆ คือ ผิวเรียบและผิวละเอียด และผิวหยาบหรือผิวขรุขระ ผิวเรียบจะให้ความรู้สึก นุ่มนวล น่าสัมผัส เบาสบาย ส่วนผิวขรุขระจะให้ความรู้สึกกระด้าง แข็งกร้าว น่าเกรงขาม คำว่าพื้นผิวในทางนาฏศิลป์ หมายถึง ลักษณะการเคลื่อนไหวของผู้แสดงว่า ราบเรียบ เบา ต่อเนื่อง หรือกระตุก รุกړนโครมคราม ขรุขระเพียงใด และอาจครอบคลุมไปถึงพื้นผิวของวัตถุที่นำมาทำฉาก และเครื่องแต่งกายที่ทำให้เกิดความรู้สึก นุ่มนวล หรือหยาบกระด้าง ตามอารมณ์ของการแสดงนาฏศิลป์ชุดนั้นๆ

6.2 การจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์

การจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ มีหลัก 4 ประการ คือ 1. ความมีเอกภาพ 2. ความสมดุล 3. ความกลมกลืน 4. ความแตกต่าง ซึ่งแต่ละประเภทจะมีเกณฑ์มาตรฐาน มีรายละเอียด ดังนี้

ความมีเอกภาพ

ในการนำองค์ประกอบต่างมารวมกันขึ้นเป็นภาพ ผู้สร้างสรรค์ต้องคำนึงถึงความมีเอกภาพในผลงานทั้งหมด ไม่ว่าองค์ประกอบต่าง ๆ นั้นจะมีความหลากหลายเพียงใด แต่ทุกส่วนต้องเชื่อมโยงกันโดยไม่มีอะไรขาดอะไรเกิน ไม่มีอะไรแปลกปลอม กลวิธีในการสร้างเอกภาพให้แก่ผลงาน ควรจะมีองค์ประกอบที่มีความคล้ายคลึงกันเป็นปริมาณมากพอ เพื่อสร้างพลังของความกลมกลืน ซึ่งเป็นการนำไปสู่เอกภาพ และให้อิสระแก่ส่วนที่เหลือที่จะมีความแปลกแตกต่างไปบ้าง แต่ไม่ควรสร้างผลงานด้วยองค์ประกอบที่แตกต่างกันอย่างมากมาย จนไม่สามารถจะเชื่อมประสานกันไว้ ภาพที่สร้างขึ้นจะแตกเป็นเสี่ยงๆ ขาดเอกภาพโดยสิ้นเชิง ตัวอย่างในทฤษฎีที่จะยกมาขยายความตรงนี้ ได้แก่ การขึ้นปลายเท้าของบัลเลต์ การตั้งจิบ และร้าวของไทย การเดินเข้ากับังจังหวะกลองของการตะนาทุยม เป็นองค์ประกอบสำคัญที่เชื่อมโยงองค์ประกอบอื่นๆ ในนาฏยจาริตของบัลเลต์ หรือ รำไทย หรือการตะนาทุยม เข้าเป็นหนึ่งเดียวกันได้ หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่าเอกลักษณ์บางอย่างอาจเป็นตัวเชื่อมความหลากหลายในนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งให้มีเอกภาพ

ความสมดุล

ความสมดุล เป็นความรู้สึกโดยปกติของมนุษย์ เพราะความรู้สึกที่เห็นอยู่มีความสมดุล ก็จะทำให้เกิดความมั่นใจว่า สิ่งที่เราเห็นอยู่นั้นมีความมั่นคงไม่ล้มสลายเพราะขาดสมดุล ความสมดุลเกิดจากการจัดองค์ประกอบที่อยู่สองข้างของแกนกลางของลำตัว เป็นหลักในการพิจารณาและพิพากษาว่าสิ่งใดสมดุลหรือไม่เพียงใด การสมดุลนี้ใช้เกิดจากการชั่งน้ำหนักวัตถุหนักเท่ากันบนตราชั่ง ซึ่งเป็นเครื่องชั่งน้ำหนักที่มีเข็มอยู่ตรงกลางและถาดรับน้ำหนักอยู่ปลายคานทั้งสองข้าง แต่ความสมดุลนี้เป็นความรู้สึกที่ว่า สองข้างของแกนมีองค์ประกอบต่างๆ จัดวางไว้น้ำหนักที่ดึงดูดความสนใจพอๆ กัน การจัดองค์ประกอบเพื่อความสมดุล มี 2 ชนิด คือ

1. ชนิดสองข้างเหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบทั้งสองข้างของแกนให้เหมือนกันทุกประการแบบเดียวกับร่างกายของมนุษย์ปกติ
2. ชนิดสองข้างไม่เหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบทั้งสองข้างของแกนให้แตกต่างกัน แต่เมื่อดูแล้วมีแรงดึงดูดความสนใจของผู้ดูเท่ากันทั้งสองด้าน

เมื่อนำหลักแห่งความสมดุลมาใช้ในนาฏยศิลป์ ก็จะใช้แนวกลางเวทีเป็นแกนแบ่งสองข้างซ้ายและขวา ผู้แสดงที่อยู่ในตำแหน่งต่างๆ บนเวที จะถูกแบ่งด้วยแกนสมมุติ ดังนั้น การวางตำแหน่งผู้แสดงในแต่ละช่วงควรพิจารณา มิให้ผู้แสดงไปรวมตัวอยู่ข้างใดข้างหนึ่งของเวทีมากเกินไปจนดูไม่สมดุล และใน

ส่วนของการตั้งชู้ม หรือการที่ผู้แสดงมารวมตัวกันเพื่อจัดเป็นกลุ่มในช่วงใดช่วงหนึ่งของระบำ หรือตอนจบของละคร ก็ต้องคำนึงถึงการจัดผู้แสดงทุกคนให้เกิดภาพรวมที่สมดุลโดยนิยมนิยมนำเอาแนวที่ตัวละครตัวเองเป็นแกนหลัก มีตัวละครอื่นๆประกอบเข้ามาเป็นภาพหมู่ที่ดูสมดุล แม้ว่าจะทำแตกต่างกัน

ความกลมกลืน

ในที่นี้ไม่ใช่ความเหมือน แต่เป็นความคล้ายคลึงขององค์ประกอบที่นำมาใช้ เช่นการใช้สีกลุ่มเดียวกัน หรือการใช้รูปทรงคล้ายกัน หรือการใช้เส้นโค้งเป็นหลัก เป็นต้น ความกลมกลืนเช่นนี้จะช่วยให้การสร้างเอกภาพเป็นไปได้โดยง่าย ความกลมกลืนเป็นการสร้างพลังแห่งความน่าสนใจจากการมีเอกลักษณ์ความเป็นกลุ่มเป็นก้อน แต่ความกลมกลืนหากใช้มากเกินไป อาจทำให้ขาดจุดเด่น ตัวอย่างเช่น ผู้แสดงนำอาจถูกกลืนหายไปในกลุ่มผู้แสดงประกอบ แต่หากให้ผู้แสดงนำแตกต่างไปจากกลุ่มมากนัก ผู้แสดงนำนั้นอาจเป็นตัวละครหลงโรง คือ เข้ากับคนอื่นไม่ได้ เครื่องแต่งกายบัลเลต์ เรื่องราวอันเล็ก เป็นตัวอย่างที่ดีในเรื่องความกลมกลืนโดยเฉพาะอย่างยิ่งชุดของหงส์ ซึ่งตัวนางพญาหงส์จะมีรูปแบบที่แตกต่างไปจากฝูงหงส์เพียงเล็กน้อยเท่านั้น และเครื่องแต่งกายชุดนั้นก็กลมกลืนไปกับท่าเต้น ทำให้กระบวนเต้นและท่าเต้นบัลเลต์ดูเป็นนาฏยลีลาของหงส์ทีเดียว

ความกลมกลืนทางนาฏศิลป์อีกตัวอย่างหนึ่ง คือ บัลเลต์จีน ซึ่งเป็นนาฏศิลป์ที่คิดค้นใหม่ ในยุคของเหมาเจ๋อตง จีนได้รับแนวคิดเรื่องนี้จากบัลเลต์คลาสสิกที่จีนรับอิทธิพลมาจากประเทศรัสเซีย จากนั้นจีนได้พัฒนาระบำเรื่องเทียนจิว โดยเลียนแบบบัลเลต์ แต่ใช้ท่าทางของจีนที่ดูคล้ายบัลเลต์ เพียงแต่ไม่ขึ้นปลายเท้า เช่น ท่ากายกรรม ท่ารำจากจิว เป็นต้น จากนั้นก็ออกแบบเสื้อผ้าให้ดูพลิ้วไหว เหมาะกับกระบวนเต้นอย่างบัลเลต์หลายๆ ฉาก แสงและสี ก็ทำเป็นแบบจินตนาการ เช่นเดียวกับบัลเลต์คลาสสิก วงดนตรีก็ใช้เครื่องดนตรีจีนแต่ปรับเสียงให้มีระดับเป็นสากลเทียบเท่าวงซิมโฟนีของดนตรีสากล โดยสร้างเครื่องดนตรีแบบจีนบางชนิดเสริมขึ้นมา เช่น ซออุซุนาโตใหญ่ใช้แทนเสียงเชลโล่และเบส อันเป็นเครื่องดนตรีสากล ซึ่งมีเสียงต่ำ ทุ้ม กังวาน เป็นต้น เพลงเป็นเพลงจีน แต่วิธีบรรเลงก็เป็นแบบสากล ผลของการแสดง คือ การประทับใจในนาฏศิลป์รูปแบบใหม่ที่กลมกลืน สอดคล้องกัน ไม่เคอะเขิน ไม่ถูกพวกอนุรักษนิยมตำหนิว่า เอาศิลปะดั้งเดิมมาทำลาย บัลเลต์จีน คือ ตัวอย่างที่ดีแห่งความกลมกลืน ซึ่งต้องใช้ความวิริยะ อุตสาหะ ความเข้าใจในศิลปะและบาร์มีในการสร้างสรรค์อย่างมากมาย

ความแตกต่าง

มีความหมายตรงข้ามกับความกลมกลืน คือ องค์ประกอบที่นำมาใช้ในที่เดียวกัน มีความแตกต่างกันแต่เป็นที่ทราบกันดีว่าทั้งสองความคล้ายคลึง ความแตกต่างนั้นอยู่ที่ปริมาณของความเหมือนและความไม่เหมือน เจตนาในการนำองค์ประกอบที่แตกต่างกันไปมาประมวลเข้าให้เป็นหนึ่งเดียวกันเพื่อให้

เกิดความหลากหลายอันเป็นมูลเหตุแห่งความตื่นเต้น เร้าใจ ชวนติดตาม ดังนั้นการสร้างความแตกต่างจึงเป็นสิ่งจำเป็นในการสร้างสรรค์งานศิลปะทุกชนิด

หลักในการให้เกิดความแตกต่างก็คือ องค์ประกอบแต่ละหน่วย ย่อมมีลักษณะเฉพาะตัวอยู่ไม่มากนักน้อย ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะพึงใช้ประโยชน์จากความแตกต่างเหล่านี้มาเป่าปัจจัยในการสร้างความหลากหลาย อันนำไปสู่ความหรรษาความตระการตาของผลงาน ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์จะต้องกำหนดว่า เมื่อใดควรจะให้เกิดความแตกต่างขึ้นด้วยองค์ประกอบหน่วยใด เวลาใด มากหรือน้อยเพียงใด การกำหนดนี้มาจากประสบการณ์และวิสัยทัศน์ ซึ่งในที่สุดจะปรากฏเป็นรูปแบบเฉพาะตัวของผู้สร้างสรรค์คนนั้น

เมื่อจะขยายความหลักการนี้ไปในทางนาฏศิลป์ก็เปรียบได้ว่าผู้แสดงเป็นองค์ประกอบหน่วยหนึ่งในการสร้างสรรค์ ผู้แสดงแต่ละคนย่อมมีความสามารถที่แตกต่างแฝงอยู่ในตัว นักนาฏยประดิษฐ์อาจกำหนดให้ทุกคนฟ้อนรำเหมือนกันหมดตั้งแต่ต้นจนจบก็ได้แต่ผลงานจะหรรษาหรือออกลวดลายได้มากขึ้นหากนักนาฏยประดิษฐ์ได้กำหนดให้ผู้แสดง แสดงความแตกต่างกันบ้าง หรือนำความสามารถพิเศษเฉพาะตัว มาใช้เสริมอย่างเหมาะสม เพื่อให้เกิดความแตกต่างกันบ้าง การแสดงก็จะตื่นตาตื่นใจมากขึ้น และชวนดูมากขึ้น

นอกจากการประยุกต์ทฤษฎีทัศนศิลป์ดังกล่าวแล้ว นักสร้างสรรค์ต้องนำหลักการทางทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว มาเป็นหลักสำคัญในการออกแบบนาฏศิลป์ และการลงมือปฏิบัติอีกด้วย

7. ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว (Kenetology)

ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว คือ หลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่างๆ และขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวนั้นมีองค์ประกอบสำคัญอะไรบ้างและการเคลื่อนไหวเหล่านั้น สื่อความหมายในเชิงความรู้สึก หรืออารมณ์อย่างไรได้บ้าง หัวข้อสำคัญของทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่ใช้เป็นฐานนาฏยประดิษฐ์ คือ

7.1.1 การใช้พลัง (Energy)

7.1.2 การใช้ที่ว่าง (Space)

7.1.1 การใช้พลัง มนุษย์ต้องใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกายต้านกับแรงโน้มถ่วงของโลก การใช้พลังเพื่อแสดงนาฏศิลป์มี 3 ประเภท คือ ก. ความแรงของพลัง ข. การเน้นพลัง ค. ลักษณะของการใช้พลัง

ก. ความแรงของพลัง ในขณะที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวมีการใช้พลังเกิดขึ้น ปริมาณของพลังที่ใช้มีตั้งแต่น้อยจนแทบสัมผัสได้ไปจนถึงรุนแรงประหนึ่งเป็นร่างกายจะระเบิด การฟ้อนรำด้วยพลังแรงมากย่อมทำให้เห็นอาการที่กระปรี้กระเปร่า แข็งแรง รุกัน ในทางตรงข้าม การเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อย

ย่อมเป็นตัวเปรียบเทียบให้การเคลื่อนไหวด้วยพลังมากมีความหมายมากขึ้น ชัดเจนขึ้น และการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยให้ความรู้สึกที่ นุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้าหนักแน่น เป็นความรู้สึกลึกๆที่แผ่เร้นอยู่ภายใน อย่างไรก็ตามมีข้อเตือนใจว่า การเคลื่อนไหวที่ใช้พลังมากไม่จำเป็นต้องใช้เนื้อที่มากไปกว่าการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังน้อยแต่อย่างใด

ข. การเน้นพลัง หมายถึง การเร่งหรือการลดความแรงของการใช้พลังเพื่อการเคลื่อนไหว ในขณะที่ขณะหนึ่งอย่างกะทันหัน ซึ่งเป็นการกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งต่างไปจากสิ่งที่กระทำอยู่ขณะนั้น การเน้นพลังเป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดู การเน้นพลังเป็นวิธีจำแนกให้เห็นรูปลักษณะของการฟ้องร้องอย่างชัดเจนโดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะ การที่ผู้แสดงเน้นด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอ ทำให้เกิดความรู้สึกสมดุล คงที่ และหนักแน่น การเน้นที่ไม่สม่ำเสมอ ด้วยพลังที่มีความแรงต่างกันทำให้เกิดความรู้สึกที่ไม่คงที่ ตื่นเต้น สับสน การเน้นพลังของนาฏยศิลป์ไทย อาจหมายถึง การกระทบจังหวะ การเตาะแซน การข่มเข่า และการย่อเท้า

ค. ลักษณะของการใช้พลัง หมายถึง ลักษณะของการใช้พลังในการเคลื่อนไหว ซึ่งแบ่ง
ออกได้ 5 ประเภท คือ 1. การแกว่งไกว 2. การระเบิด 3. การสับเนื่อง 4. การสั่นพลิ้ว 5. การลอยตัว

1. การแกว่งไกว คือ การที่ผู้แสดงใช้พลังแกว่งลำตัว แขนขาไปมา คล้ายการแกว่งชิงช้า

2. การระเบิด คือการที่ผู้แสดงระเบิดพลังออกมากระทบกันเห็นจุดเริ่มต้นและจุดจบชัดเจนคล้าย

3. การสืบเนื่อง คือ การที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวต่อเนื่องโดยไม่ปรากฏจุดเริ่มต้นและจุดจบที่ชัดเจน โดยไม่มีการเน้นพลังเป็นการเคลื่อนไหวที่ราบเรียบ

4. การสั้นปลิว คือ การเคลื่อนไหวย่างต่อเนื่องของการระเบิด เมื่อการเคลื่อนไหวกแบบระเบิดเกิดขึ้นอย่างรวดเร็วก็เกิดเป็นการสั้นปลิวเหมือนการรัวกลองนั่นเอง

5. การลอยตัว คือ เกิดขึ้นเมื่อผู้แสดงกระโดดลอยตัวขึ้นไปในอากาศ โดยอาศัยพลังส่งตัวให้ลอยไปในอากาศ และมีแรงโน้มถ่วงดึงดูดตัวผู้แสดงให้ตกลงมาขึ้น

การใช้พลังทั้ง 5 ประภพนี้มีได้แยกออกจากกันอย่างเด็ดขาดเพียงแต่ผู้แสดง และนักนาฏย
ประดิษฐ์ประสงค์จะใช้พลังแบบใด เมื่อใด หรือผสมผสานกันต่อเนื่องเป็นรูปแบบของนาฏยศิลป์ขึ้นมาได้

7.1.2 การใช้ที่ว่าง การเคลื่อนไหวใดๆต้องอาศัยที่ว่างเป็นปริมาตร คือ มีทั้งความกว้าง ความยาว และความสูง ที่ว่างมีความสำคัญในการกำหนด ได้แก่ 1.ตำแหน่ง 2. ขนาด 3. ทิศทาง รายละเอียด ดังนี้

1) ตำแหน่ง คือ การจัดที่ผู้แสดงหยุดอยู่บนเวทีในขณะที่ใดขณะหนึ่งก่อนที่จะเคลื่อนที่ไป ณ จุดนั้น ผู้แสดงอาจทำท่าหนึ่ง หรือเคลื่อนไหวเป็นท่าทางต่างๆอย่างต่อเนื่องก็ได้ แต่ไม่เคลื่อนเท้าไปจากจุดยืน

ของตน นักนาฏยประดิษฐ์มักออกแบบให้ผู้แสดงหยุด ณ ที่ใดที่หนึ่งเป็นระยะ เพื่อเป็นจุดเปลี่ยนกระบวนท่า หรือแสดงการจบท่อนหนึ่งของกระบวนพ็อนรำ ผู้แสดงหยุดอยู่ ณ จุดนั้นๆนานเพียงใดขึ้นอยู่กับ การออกแบบนาฏยประดิษฐ์

2) ขนาด หมายถึง การที่ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายโดยการออกท่าทางให้กว้างหรือแคบ และเคลื่อนที่ไปยังจุดอื่นๆบนเวทีได้กว้างและไกลเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับที่ว่างที่อำนวยให้ หากมีที่ว่างมากผู้แสดงก็ออกท่าและเคลื่อนที่ไปได้มาก แต่เมื่อเพิ่มจำนวนผู้แสดงเข้าไปมาก ที่ว่างต่อผู้แสดงคนหนึ่งก็ย่อมลดลงเพราะผู้อื่นแบ่งไป และหากผู้แสดงอื่นหยุดอยู่กับที่ก็จะทำให้ผู้แสดงที่เคลื่อนไหวไปมาอยู่คนเดียวมีที่ว่างมากขึ้น

3) ทิศทาง หมายถึง แนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การแปรแถว ผู้แสดงสามารถเคลื่อนที่ไปบนเวทีได้ใน 8 ทิศ ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งคนดู คือ 1) การเข้าหาคนดู 2) การถอยออกจากคนดู 3) การขนานกับคนดู 4) การทแยงมุมกับคนดู 5) การวนเป็นวงหน้าคนดู 6) การฉวัดเฉวียนหรือเลี้ยวไปมาแบบฟันปลา 7) การยกสูง 8) การกดต่ำ การเคลื่อนไหวไปในทิศทางดังกล่าวอาจผสมผสานกันให้ดูซับซ้อนขึ้นก็ได้ เช่น การถอยหลังแบบทแยงมุม หรือการวนเป็นวงกลมสลับฟันปลา การเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่างๆกันย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันด้วย โดยอาศัยมุมมองของคนดูเป็นแกน ทิศทางที่แตกต่างกันของผู้แสดง ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกัน ดังนี้

1. การเดินเข้าหาคนดูเป็นการเรียกร้องความสนใจ การสร้างความน่าเกรงขาม การแสดงความยิ่งใหญ่
2. การถอยหนีคนดู เป็นการแสดงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล
3. การเคลื่อนที่ขนานคนดู เป็นการเน้นให้คนดูในจุดต่างๆ ได้มีโอกาสเห็นผู้แสดงในระยะเท่าๆกัน และเป็นการนำสายตาคนดูไปสู่อีกจุดหนึ่ง
4. การเคลื่อนที่ทแยงมุม เป็นการแสดงให้เห็นความลึกของการเรียงแถวได้ดีกว่าการซ้อนกันแบบแถวตอน และทำให้เห็นผู้แสดงเป็นสามมิติมากขึ้น ขณะเดียวกันก็ไม่ให้ความรู้สึกแรงเท่าการเดินเข้าหาตรงๆ แบบตั้งฉาก
5. การวนเป็นวงเป็นการแสดงความผูกพัน ความอ่อนโยน ความสามัคคี
6. การฉวัดเฉวียน แสดงถึงความปราดเปรียว หากเคลื่อนไหวเร็วมากไปในทิศทางต่างกัน จะแสดงความสับสนวุ่นวาย
7. การยกสูง แสดงความเบา ความสง่างาม ความยิ่งใหญ่
8. การกดต่ำ แสดงความหวาดกลัว ความอ่อนน้อม ความด้อยค่า

7.2 ขั้นตอนในการออกแบบนาฏศิลป์

นักนาฏศิลป์มีวิธีการทำงานการออกแบบนาฏศิลป์แตกต่างกันเป็นการเฉพาะของตน แต่ในที่นี้จะได้กำหนดขั้นตอนไว้เพื่อให้สะดวกแก่การออกแบบสำหรับผู้สร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ เมื่อผู้สร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ได้คำนึงถึงหลักการต่างๆ ดังกล่าวมาแต่ต้นแล้ว ก็ถึงเวลาออกแบบจริงๆ การออกแบบทางนาฏศิลป์มีวิธี และขั้นตอนคล้ายคลึงกันศิลปะสาขาอื่นๆ คือ 1. กำหนดโครงร่างโดยรวม 2. การแบ่งช่วงอารมณ์ 3. ท่าทางและทิศทาง 4. การลงรายละเอียด

การทำงานทั้ง 4 ขั้นตอนนี้ กระทำเป็นสองภาค ภาคแรกเป็นการเขียนลงบนกระดาษในลักษณะแบบร่าง เพื่อให้เห็นหน้าตาของนาฏศิลป์ชุดนั้นคร่าวๆ ภายหลังเป็นการนำแบบร่างไปปฏิบัติโดยผู้แสดง และตลอดเวลาการทำงาน ก็มีการเขียนแบบร่าง เพิ่มเติมเพื่อความเข้าใจร่วมกันในหมู่ผู้ร่วมงานอยู่ตลอดเวลา เอกสารนี้เป็นเครื่องช่วยจำในการทำงานได้เป็นอย่างดี ทำนองเดียวกันกับบทละคร

7.2.1 การกำหนดโครงร่างรวม ก็คล้ายคลึงกับการวาดภาพจิตรกรรมลงบนพื้นผ้าใบ ที่ต้องมีการร่างภาพให้เห็นองค์ประกอบต่างๆ ของภาพตามจินตนาการของนักนาฏยประดิษฐ์ แต่ภาพจิตรกรรมเป็นภาพนิ่ง ภาพนาฏศิลป์เป็นภาพเคลื่อนไหว ภาพจะเปลี่ยนไปเป็นระยะๆ จึงควรเห็นภาพของการแสดงในช่วงสำคัญๆ เป็นระยะๆ

7.2.2 การแบ่งช่วงอารมณ์ โดยปกติการแสดงนาฏศิลป์ จะมีกระบวนท่าเป็นช่วงๆ สั้นบ้างยาวบ้าง แต่ละช่วงจะแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกันเพื่อความหลากหลาย ดังนั้นการออกแบบในแต่ละช่วงอาจใช้จำนวนผู้แสดง และการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกันเพื่อสะท้อนอารมณ์ที่ต้องการในช่วงนั้นๆ เช่น อารมณ์เศร้าแสดงเดี่ยวอยู่หนึ่งที่ อารมณ์ทุกข์ทรมานใช้ผู้แสดงหมู่เคลื่อนไหวไปมาซำๆ และอารมณ์รักแสดงโดยชายหญิงคู่หนึ่งเคลื่อนไหวโลดแล่นไปมาอย่างร่าเริง ในการเปลี่ยนช่วงอาจทำได้ด้วยการตั้งซุ่ม เพื่อแสดงการจบช่วง หรือเข้าโรงไป เพื่อเริ่มออกแสดงในช่วงใหม่ต่อไป

7.2.3 ท่าทางและทิศทาง การแสดงนาฏศิลป์ชุดหนึ่งๆ มักมีท่าทางหลักปรากฏอยู่เป็นระยะๆ ตลอดเวลาของการแสดงเพื่อเชื่อมหรือแสดงความเป็นเอกภาพการแสดงชุดนั้น และมีท่าทางอื่นๆ กำหนดให้เป็นไปเฉพาะในแต่ละช่วง ส่วนทิศทางทั้ง 8 ดังกล่าวแล้ว ก็มักจะนำมาใช้เพื่อกำหนดการเข้าการออก และการเคลื่อนที่ ของผู้แสดงในแต่ละช่วงบนเวที เพื่อให้ได้ความหมายตามต้องการ

7.2.4 การลงรายละเอียด เมื่อการฝึกซ้อมเข้ารูปเข้ารอยพอสมควรตามกำหนดแล้ว นักนาฏยประดิษฐ์จึงเริ่มพิถีพิถันกับรายละเอียด ในที่นี้มีได้หมายความว่านักนาฏยประดิษฐ์ละเอียดเรื่องรายละเอียดมาตั้งแต่ต้น เพียงแต่ให้การเอาใจใส่เป็นพิเศษ ในช่วงนี้เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น เช่นการปรับระดับอวัยวะต่างๆ ของผู้แสดงให้เท่ากัน ปรับทิศทางของใบหน้าและดวงตา ที่ต้องสัมพันธ์กับเสียงและแสงเป็นพิเศษ

อนึ่งในการออกแบบนาฏศิลป์ แม้จะดำเนินตามขั้นตอนดังกล่าว แต่บางครั้งความคิดของนักสร้างสรรค์ไม่แจ่มใส ไม่โลดแล่น จึงไม่สามารถเรียบเรียงออกมาให้เห็นเป็นภาพได้ ในกรณีเช่นนั้นผู้สร้างสรรค์ต้องขอความร่วมมือจากผู้แสดง และผู้เกี่ยวข้องให้ช่วยทดลองปฏิบัติ เช่น ลองตั้งซุ้ม ลองเกาะเกี่ยวกัน ลองแสดงท่าทางกับอุปกรณ์ประกอบการแสดง ให้เกิดความแปลกใหม่เหล่านี้เป็นต้น เมื่อได้ข้อยุติอันพึงพอใจแล้วก็บันทึกเอาไว้ด้วยความจำ ด้วยภาพวาด หรือภาพถ่าย หรือ วิดีทัศน์ก็ได้

3. ทฤษฎีการเคลื่อนที่

พิรพงศ์ เสนุไสย (2546 : 41) ได้กล่าวถึงทฤษฎีการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไว้ว่า ทฤษฎีการเคลื่อนที่ ในชีวิตประจำวันของคนล้วนต้องมีกิจกรรมเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา สรีระทุกส่วนต้องทำงานอย่างสัมพันธ์กัน อย่างไรก็ตามการเคลื่อนไหวร่างกายต้องอาศัยอารมณ์ความรู้สึก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเคลื่อนไหวของนาฏศิลป์ ไม่ว่าจะเป็นการแสดงท่าทางที่เปิดกว้าง แคบ หรือแสดงท่าทางเพียงเล็กน้อย การบิดลำตัว การหมุน เดิน กระโดด วิ่ง การหมอบคลาน การพุ่งลำตัว และอีกหลายกริยาล้วนแต่เป็นศาสตร์เบื้องต้นของการเคลื่อนไหวร่างกาย

ขณะที่กำลังเคลื่อนไหว

ในขณะเดียวกันขณะเคลื่อนไหวเกิดเป็นท่าทางอย่างต่อเนื่อง ก็จะมีการพักท่าหรือท่าทำให้หนึ่ง บางครั้งการกระทำท่าทางขณะที่เคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง ไม่อาจสื่อความหมายที่ชัดเจนได้ ดังนั้นเพื่อเป็นการแสดงสื่อความหมายด้วยการหยุดนิ่งหรือพักท่า

การหยุดท่า

เปรียบเสมือนการที่เราเขียนตัวอักษรในลักษณะตัวเขียน โดยเริ่มจรดปากกาเขียนอักษรภาษาอังกฤษ ไปเรื่อยๆ เมื่อจบประโยคก็ต้องมีจุด เป็นต้น สิ้นสุดประโยคแล้วจบการเขียนด้วยจุดนั่นเอง ดังนั้น จึงหมายรวมถึง การพักท่าของนักเต้นหรือนักแสดง เพื่อบ่งบอกถึงความสมบูรณ์ของท่าทางนั้นๆ หรือแสดงความหมายพิเศษของท่าทาง

3.1 ทฤษฎีความสมดุลและอสมดุล

แท้จริงแล้วร่างกายของคนเราสามารถจัดแยกส่วนตอบสนองได้ ท่าทางของนาฏศิลป์ก็เช่นกัน สามารถออกแบบให้เกิดเป็นท่าที่สมบูรณ์ คือ ทั้งสองข้างทางซ้ายและทางขวาสามารถจัดวางเท่ากัน เปรียบเสมือน มือหนึ่งทำอย่างใดอีกมือหนึ่งเป็นตัวกระจกเงินนั่นเอง ส่วนอสมดุลหมายถึง ข้างใดข้างหนึ่งทำไม่เหมือนกันหรือจัดวางต่างทิศทาง

อาจกล่าวได้ว่า การออกแบบท่าทางทางนาฏศิลป์ที่ดีต้องประกอบด้วย Symmetry & Asymmetry จึงจะเกิดความน่าชม การแบ่งสรีระร่างกายหรือการออกแบบจัดวางท่าทางจำเป็นต้องมีความเข้าใจว่า หลักการออกแบบท่าทาง สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทดังนี้

3.1.1 สัดส่วนที่สมดุล นับเป็นเรื่องปกติสำหรับมุมมองของมนุษย์ทั่วไป ที่เห็นสิ่งที่ปรากฏต่อสายตาเป็นสิ่งสมดุล ดังนั้น สมดุลในความหมายของนาฏศิลป์จึงหมายถึง ความมั่นคง ถ้าเทียบกับสรีระโดยมีลำตัวเป็นแกนกลาง เช่น ความสมดุลของท่ารำแม่บทใหญ่ของนาฏศิลป์ดั้งเดิมของไทย “ท่าพรหมสี่หน้า” ซึ่งเป็นท่าทางทั้งสองแขน สองมือ ท่าท่าเหมือนกัน ระดับเดียวกัน แกนลำตัวตั้งตรง หรือกระโดดขึ้นกลางอากาศ พร้อมทั้งเตะฉีกเท้าทั้งสองข้างออกกว้างกว่า 180 องศา และมือที่ชูยกสูงในระดับเดียวกัน

อสมดุล หมายถึง การจัดวางสรีระที่ไม่เหมือนกันและแตกต่างกัน หากพิจารณาจากแกนกลางของร่างกาย ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความแตกต่างของการจัดวางระดับของแขน ขา ร่างกายส่วนบน และร่างกายส่วนล่าง เป็นต้น

1. ท่าที่ทำตามกัน คือ การจัดวางตำแหน่งที่เหมือนกันหรือไปในทิศทางเดียวกัน
2. ท่าที่ตรงกันข้าม คือ การจัดวางสรีระที่สวนทางกันหรือตรงกันข้ามกัน

สรุป อาจกล่าวได้ว่าการแสดงความสมดุลและอสมดุลนั้นเป็นการประเมินจากท่าหนึ่ง หรือท่าสำเร็จรูปโดยปราศจากการเคลื่อนไหว การแสดงในชุดหนึ่งๆจะต้องประกอบด้วยทฤษฎีข้างต้น โดยที่นาฏยกรจะเป็นผู้เลือกสรรว่าควรจะใช้ความสมดุลหรืออสมดุลเมื่อไร ผลงานสร้างสรรค์ต้องอาศัยทั้งสองส่วนประกอบกันจึงจะทำให้งานเกิดความตื่นตาตื่นใจ และมีความหลากหลาย

3. การเน้นความสำคัญของท่า ขณะที่นักแสดงกำลังเคลื่อนไหวไปตามทำนองเพลงด้วยท่าทางที่เรียบง่าย ราบรื่น ร่าหรือเดินด้วยพละกำลังที่หนักแน่น เข้มแข็ง แต่พอถึงเวลาที่จะต้องแสดงจุดสุดยอดของกระบวนท่าแล้วผู้เต้นจะต้องหยุดกระบวน ด้วยท่าที่แสดงความสามารถพิเศษ หรือท่าที่สามารถสะกดผู้ชมให้เกิดความรู้สึกสะเทือนอารมณ์ ก่อนที่จะแสดงท่าทางอื่นๆต่อไป เช่น กฎของการใช้ขาของบัลเลต์ต้องเตะเท้าสูงหรือยกขาข้างใดข้างหนึ่งไว้ได้นาน หรือแม้แต่การแสดงพลังของกล้ามเนื้อแขนและข้อมือในพื้นที่ว่าง

4. ลักษณะเฉพาะของสรีระแต่ละส่วน ธรรมชาติการเคลื่อนไหวของข้อต่อหรือกระดูก นับมีอิทธิพลต่อการจัดทำทางเป็นอย่างยิ่ง เพราะสามารถทำให้เกิดเป็นโครงสร้างได้หลากหลายท่าที่ชัดเจนทั้งเหยียดตึง โค้งงอ เช่น ขณะที่ร่างกายส่วนล่างทำงาน ส่วนของสะโพก หัวเข่า ขา เท้า ต่างสัมพันธ์และทำงานไปพร้อมๆ กันจนทำให้เกิดเป็นท่าทางที่สมบูรณ์ ดังนั้นนาฏยกรต้องรู้จักธรรมชาติของสรีระอย่างถ่องแท้ อีกทั้งรู้ถึงการเคลื่อนไหวที่จะไม่เป็นอันตราย โดยการฝึกฝนและอบอุ่นร่างกายอยู่เป็นประจำ

5. การถ่ายเทน้ำหนัก สิ่งแรกที่ต้องรู้คือ ความต่างของการทำให้ร่างกายมีน้ำหนัก และปราศจากน้ำหนักโดยมีพื้นฐานการคิดดังนี้

5.1 ต้องพยุงร่างกาย

5.2 สรีระทุกส่วนต้องเป็นอิสระ

5.3 ทุกส่วนของร่างกายต้องรองรับได้

ทุกอวัยวะ ทุกกระบวนท่าต้องสามารถรองรับการจัดวางท่านั้นๆได้ ไม่ว่าจะเป็นท่านั่งหรือท่าทางขณะเคลื่อนไหว ทุกอย่างต้องเป็นไปด้วยความหนักแน่นและมั่นคง

6. ความสัมพันธ์ของสรีระทุกส่วนในร่างกาย

ส่วนที่ 1 ศีรษะ คอ ไหล่

ส่วนที่ 2 สะโพก เอว ลำตัว

ส่วนที่ 3 แขน คอ มือ นิ้วมือ

ส่วนที่ 4 ขา เข่า เท้า นิ้วเท้า

คนโบราณสร้างจังหวะและทำนองด้วยการตบ การตีร่างกายให้เกิดเป็นเสียง เช่น ตบมะผาบ ในฟ้อนภาคเหนือ ท่ามวยโบราณของชายชาวผู้ไทอีสาน การเต้นของชนเผ่าอัฟฟริกัน เป็นต้น ดังนั้นต้องพิจารณาให้ดีว่าร่างกายแต่ละส่วนสามารถสร้างเป็นท่าทางได้ เช่น อาจจะทำด้วยการกระตืบเท้าสลับกันไปมา การใช้เท้าเคาะกับพื้น การปรบมือ หรือตีดนิ้ว เป็นต้น

พลังและการใช้พื้นที่

พลัง ในความหมายของนาฏศิลป์ หมายถึง การขับเคลื่อนสรีระร่างกายโดยการกำหนดความหนัก เบา ช้าและเร็ว เพื่อให้สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกของผู้แสดง

ดังนั้นการแสดงชุดหนึ่งๆ จะต้องประกอบด้วยการเคลื่อนไหวทั้งความแรงของพลังจากร่างกายและการลดผ่อนพลัง เพื่อให้เกิดท่าทางที่สะท้อนอารมณ์ที่แตกต่างไม่ว่าจะเป็น อาการสดชื่น กระปรี้กระเปร่า สนุกสนาน ต้องใช้พลังสรีระของร่างกายอย่างหนัก โหม และรุนแรง หรืออาการโกรธ โมโห อาฆาต เคียดแค้น ซึ่งต้องอาศัยความรุนแรงของพลังในร่างกาย นอกจากนั้นการที่ผู้แสดงรู้จักใช้พลังย่อมหมายถึง การทำให้ร่างกายมีโอกาสได้พักชั่วระยะ ก่อนจะระเบิดพลังออกมาใหม่อีกครั้ง

ลักษณะของการใช้พลัง ในการเคลื่อนไหวของผู้แสดง จากท่าหนึ่งไปยังอีกกระบวนท่าหนึ่งจะมีลักษณะเป็นห่วงโซ่ ซึ่งพลังทั้ง 5 รูปแบบนี้จะต้องเกิดควบคู่กันเสมอ

1. เริ่มจากการขยับเขยื้อนสรีระด้วยความราบเรียบ คือ การเริ่มต้น
2. การปะทุพลังอย่างกะทันหัน
3. การต่อเนื่องหลังจากปะทุ เป็นอาการเคลื่อนไหวอย่างราบเรียบ
4. การระรัวพลังด้วยท่าทางที่รวดเร็ว หรือปะทุพลังอีกครั้งด้วยการกระทำซ้ำ
5. การลอยตัวสูงสู่ระดับบนอากาศ แล้วตกมายังพื้น ที่ทำให้เห็นจุดจบอย่างชัดเจน

ความต่อเนื่องของการใช้พลังจะต้องมีที่มาที่ไป มีจุดเริ่มต้นที่ชัดเจนและมีจุดจบอย่างคมชัด เช่นเดียวกัน

การใช้พลังขณะดำเนินการแสดง มักจะควบคู่ไปกับการใช้พื้นที่เสมอ(Space) ซึ่งมีทั้งความกว้าง ยาว สูง เพราะที่ว่างมีผลต่อการกำหนด ตำแหน่งผู้แสดง ขนาดของกระบวนท่าทาง และทิศทางการ เคลื่อนไหว ดังนี้

1.ตำแหน่ง (Blocking) หมายถึงจุดใดจุดหนึ่งที่ผู้แสดงจะต้องทำการแสดงท่าทาง ก่อนจะ เปลี่ยนไปยังจุดอื่นๆเป็นระยะๆ

2.พื้นที่ร่างกาย (Body Zone) การใช้ความสามารถของสรีระร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดเป็นท่าทางที่ บ่งบอกถึงความแคบหรือกว้าง เป็นการอาศัยความยืดหยุ่นของร่างกาย ที่ผู้แสดงจะสามารถงอ โค้ง ก้ม หรือกวาด วาดแขน ขา ให้ได้มากที่สุดตามความต้องการของนาฏยกรวี

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2549) ได้ทำการศึกษาเรื่อง ระบายชาวเล มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา ประวัติความเป็นมา วิถีชีวิต และลักษณะการประกอบอาชีพของชาวเล แล้วนำเสนอรูปแบบการแสดงชุด สร้างสรรค์จากอาชีพประมงของชาวเล โดยศึกษาค้นคว้าข้อมูลพื้นฐานจากตำราวิชาการและเอกสารต่างๆ แล้วจึงออกแบบการแสดง จากการศึกษาพบว่า ชาวเลหรือชาวทะเล เป็นชื่อเรียกของชนกลุ่มหนึ่งซึ่งอาศัย อยู่บริเวณแถบชายฝั่งทะเล หรือตามเกาะต่างๆ ในจังหวัดสตูล ภูเก็ต กระบี่ ระนองและพังงา ฝั่งอันดามัน ทางภาคใต้ของประเทศไทย บ้างก็เรียก “ชาวน้ำ” แต่คนไทยนิยมเรียกว่า ชาวเล ตามพื้นที่ที่อาศัย โดย ชนกลุ่มนี้จะยึดอาชีพประมงทางทะเลเป็นหลัก คณะผู้วิจัยจึงได้นำเอาวิถีชีวิตของชาวเลมาสร้างสรรค์เป็น ชุดการแสดง โดยมีรูปแบบการแสดงออกถึงกระบวนท่ารำเป็นการประกอบอาชีพประมง

การแสดงแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ฝ่ายชายชักชวนกันออกเรือหาปลา

ขั้นตอนที่ 2 เมื่อกลับเข้าฝั่ง ฝ่ายหญิงจะเลือกปลา และจัดทำปลาแล้วนำออกตาก

เก็บอุปกรณ์ประกอบการหาปลา คลี่แห และฝ่ายชายจะซ่อมแหที่ขาด

ขั้นตอนที่ 3 หลังเสร็จจากงาน ชายและหญิงจะร่วมรำเต้น เกี่ยวพาราสีกันอย่าง

สนุกสนาน

ในการสร้างสรรค์และการประดิษฐ์ท่ารำ ยึดกรอบตามแนวคิด รูปแบบของการแสดงและ ท่วงทำนอง จังหวะของดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ประกอบด้วย

1. ท่ารำที่นำมาจากท่าเต้นประกอบจังหวะหลักของดนตรี คือ จังหวะโยกเกิด ทั้งท่ามือ และท่าเท้า และท่ามือในท่าของจังหวะโยกเกิด คือ การใช้สะโพก การใช้เท้า สไลการใช้ลำแขนและท่ามือ

2. นำท่าทางประกอบการแสดงดิเกร์ฮูลู มาประยุกต์ใช้สื่อความหมายท่ารำ คือ ท่าคลื่น ในทะเล ท่ามองท้องทะเลของฝ่ายชาย

3. ท่าที่เลียนแบบท่าธรรมชาติและวิถีชีวิต คือ

3.1 ท่าหลักเรือ ท่ากระโดดขึ้นเรือ ท่าพายเรือของฝ่ายชาย

3.2 ท่าเลือกปลา ท่าขอตกปลาลากปลา ท่าแล่ปลา ท่าเช็ดเหงือก ท่าตากปลา ท่า

ตากปลาของฝ่ายหญิง

4. ท่าที่สื่อการเกี่ยวพาราสี การสนุกสนานรื่นเริง และท่าที่สัมพันธ์คู่ชาย-หญิง

5. รูปแบบแถว มีการใช้แถวประกอบการแสดงที่หลากหลายและการตั้งซุ่ม เพื่อสื่อแนวคิดรวบยอดของการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ ประโยชน์ที่ได้รับจากงานวิจัยชิ้นนี้ คือ กระบวนท่ารำที่สื่อให้เห็นวิถีชีวิตของชาวเลฝั่งในอันดามัน ประกอบอาชีพทำการประมงเป็นอาชีพหลัก เริ่มตั้งแต่เช้าตรู่ ออกจากบ้านออกเรือไปหาปลา การใช้อุปกรณ์เหมาะประกอบการแสดงเพื่อความสมจริง มีการรำผสมผสานกับท่ารำพื้นเมืองของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้มาร้อยเรียงกันต่อเนื่อง มีจุดมุ่งหมายเพื่อแสดงวิถีชีวิตและขั้นตอนในการออกไปหาปลา เมื่อได้ปลามากมายตามต้องการก็พายเรือกลับเข้าฝั่ง มีการเลียนแบบชีวิต

กิตติชัย รัตนพันธ์และคณะ (2555) ได้ทำการศึกษาเรื่อง ระเบิดทะเล เชเม้ง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา องค์ประกอบ และความเชื่อของชาติพันธุ์เชเม้ง และเพื่อสร้างสรรค์และนำเสนอรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์แนวสร้างสรรค์ชุด ระเบิดทะเล เชเม้ง โดยศึกษาจากเอกสาร ตำรา และสัมภาษณ์ข้อมูลจากผู้ที่มีความรู้เกี่ยวกับชาติพันธุ์เชเม้ง หัวหน้ากลุ่มชาติพันธุ์ และชาวบ้านใกล้เคียง คณะผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้มาสร้างสรรค์ทำนองเพลงและท่ารำ โดยใช้หลักการทางนาฏศิลป์และดุริยางค์เพื่อนำเสนอเป็นผลงานในรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ชุด ระเบิดทะเล เชเม้ง

พบว่า ระเบิดทะเล เชเม้ง เป็นการแสดงสร้างสรรค์ที่อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ได้สร้างสรรค์ขึ้นจากวิถีชีวิตของชนเผ่าเชเม้งที่อาศัยอยู่บริเวณเทือกเขาบรรทัดในจังหวัดพัทลุงของประเทศไทย รูปแบบลักษณะการแสดง เป็นการรำหมู่ ประกอบด้วย ผู้แสดงชาย-หญิง จำนวน 20 คน ท่ารำประดิษฐ์ขึ้นโดยเลียนแบบจากกิริยาท่าทางที่เป็นธรรมชาติตามวิถีชีวิตของชนเผ่าเชเม้งในการออกไปล่าสัตว์ด้วยบอเลา (อาวุธประจำตัวลูกตอกอาบยาพิษ) ประดิษฐ์ท่ารำให้มีความสนุกสนาน หยอกล้อกัน การเกี่ยวพาราสีระหว่างชายหนุ่ม-หญิงสาว ผสมผสานกับการใช้อวัยวะทุกส่วนของร่างกายทั้งมือ แขน ขา สะโพก และจังหวะเท้าที่สัมพันธ์กับจังหวะของใช้บอเลา และสั่นขอตทะเลาะ นอกจากนี้ยังมีการแปรแถวในลักษณะต่างๆ

การรำแบ่งเป็นขั้นตอนต่างๆ ได้ ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ผู้แสดงชายถือบอเลารำออกมาตามทำนองเพลง

ขั้นตอนที่ 2 ทำท่ารำตามกระบวนท่า

ขั้นตอนที่ 3 ผู้แสดงหญิงถือช่อตะเลาะร้อออกมาตามกระบวนท่า

ขั้นตอนที่ 4 ผู้ชายถือบอเลาะและผู้หญิงถือช่อตะเลาะร้อตามกระบวนท่า และตั้งซุ้ม

ขั้นตอนที่ 4 ผู้แสดงชายหญิงร้อเข้าเวทีตามทำนองเพลง

กลุ่มที่ 1 เป็นเครื่องประกอบจังหวะ กลุ่มที่ 2 เป็นเครื่องดำเนินทำนอง ซึ่งนำเอาเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าในวงดนตรีไทย คือ ขลุ่ยหลีบและขลุ่ยเพียงออ และกลุ่มที่ 3 เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเลียนแบบเสียงธรรมชาติได้แก่ ขลุ่ยต๋บนก เครื่องแต่งกาย ผู้แสดงชายประกอบด้วย ผ้าถุง เรียกว่า เลาะเตี้ยะ รัตสะเอว เข็มขัดทำด้วยผลพุทราแห้ง กำไลมือ สร้อยคอเขี้ยวเสือ ดอกไม้ทัด และวิกผมปลอมหยิก ผู้หญิง ประกอบด้วย เสื้อรัดอก ผ้าถุงจับจีบหางไหลโรยเชิง เข็มขัดผลพุทรา กำไลมือ สร้อยคอ ดอกไม้ทัด และวิกผมปลอมหยิก อุปกรณ์ประกอบการแสดง ได้แก่ บอเลาะ และตะเลาะ(ผลไม้แห้ง) ประโยชน์ที่ได้จากงานวิจัยชิ้นนี้ คือ องค์ประกอบการแสดง กระบวนท่าร้อที่ใช้ในการแสดง แสดงให้เห็นลักษณะการแต่งกายชายหญิงที่ผู้แสดงสวมใส่ โดยมีการนำเอาวัสดุส่วนต่างๆของท้องถิ่นเข้ามาผสมผสานกับท่าร้อร้อยเรียงกันต่อเนื่อง มีจุดมุ่งหมายและขั้นตอนการนำเสนอวิถีของชนเผ่าเซม้ง การใช้บอเลาะเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อความสมจริง มีการร้อออกภาษาบางช่วง เช่น การเดิน การวิ่ง การเขยคาง การมอง เป็นต้น แสดงให้เห็นถึงภูมิปัญญา ทักษะ ความรู้ความสามารถของผู้สร้างสรรค์ท่าร้อ นอกจากนี้การแสดงชุด ตะเลาะ เซม้ง ยังสื่อให้เห็นถึงบริบทของสังคมเงาะ ที่มีความเชื่อในเรื่องของอาวุธที่จะไม่วางอาวุธบอเลาะอย่างเด็ดขาด

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2562: 61) เป็นการสร้างสรรค์จินตนาการ และวิถีชีวิต ประเพณีการเล่นของวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัยชุด น้อเจียซอ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและอนุรักษ์เอกลักษณ์ และวัฒนธรรมของชาวเขาที่มีถิ่นฐานอยู่ในอำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย ประกอบด้วย ชนเผ่าม้ง ชนเผ่าเย้า และชนเผ่าปกาเกอะญอ

การร้อแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ชนเผ่าลงมาจากหุบเขาเพื่อร่วมกิจกรรมประเพณีของชนเผ่าม้ง แสดงการเป่าแคน

ลีลาท่าทางโลดโผน เกี้ยวพาราสี และการละเล่นลูกช่วง

ขั้นตอนที่ 2 ชนเผ่าเย้า แสดงถึงความสุข และลีลาท่าร้ออดถึงเครื่องแต่งกายที่สวยงาม

ขั้นตอนที่ 3 ชนเผ่าปกาเกอะญอ ฝ่ายชายแสดงถึงความสามารถและความแข็งแรง ส่วนฝ่าย

หญิงเรีงระบำตามเอกลักษณ์ของเผ่าตนเอง

ขั้นตอนที่ 4 ทั้ง 3 ชนเผ่า เรีงระบำกันอย่างสนุกสนาน แสดงถึงความสามัคคีในการอยู่ร่วมกัน

ประโยชน์ที่ได้จากงานวิจัยชิ้นนี้ คือ กระบวนท่ารำที่สื่อให้เห็นถึงวิถีชีวิต ประเพณี การแต่งกาย ตลอดจนการเล่นของชาวเขา 3เผ่า ได้แก่ ชนเผ่าม้ง ชนเผ่าเมี่ยน และชนเผ่าปกาเกอะญอ ที่อาศัยอยู่ในจังหวัดสุโขทัย

ผลของการศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ทำให้ผู้วิจัยมีความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับเรื่องที่จะสร้างสรรค์หลักและกระบวนการสร้างสรรค์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งผู้วิจัยนำไปใช้ประโยชน์ในการกำหนดขอบเขตด้านพื้นที่ กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์ การจัดทำเค้าโครงในการศึกษาวิจัยสร้างสรรค์ ตลอดจนใช้ประกอบในการเขียนความเป็นมาและความสำคัญของปัญหาของเรื่องที่ทำการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้



บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การสร้างสรรคการแสดงชุด มัณนิ บาแดช เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อนำเสนอผลงานวิจัย ไม่ได้ใช้วิธีวิเคราะห์ทางสถิติวิเคราะห์ทั้งหมดแต่เน้นการสร้างแนวคิด การตีความ เพื่อให้เกิดความเข้าใจ เพื่อเป็นหลักในการวิเคราะห์การรำชนเผ่าผสมผสานรูปแบบนาฏศิลป์ไทย

3.1 ระเบียบวิธีการวิจัย

การสร้างสรรคการแสดงชุด มัณนิ บาแดช เป็นการศึกษาโดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ไม่ได้ใช้วิธีวิเคราะห์ทางสถิติวิเคราะห์ทั้งหมด แต่เน้นการสร้างแนวคิด การตีความ เพื่อให้เกิดความเข้าใจ เพื่อเป็นหลักในการวิเคราะห์หลักการการรำชนเผ่าตามรูปแบบนาฏศิลป์ไทย รวมทั้งศึกษากระบวนการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ องค์ประกอบของการแสดงที่มีความเกี่ยวข้องกับการรำชนเผ่า เพื่อสร้างสรรค์ทำรำ และเกิดองค์ความรู้ที่ถูกต้องเหมาะสม ทั้งนี้ได้ทำการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา คำบอกเล่า บุคคล สื่อนวัตกรรม งานศิลปะ โดยวิธีการค้นคว้าข้อมูลเอกสาร การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม การสังเกตการณ์

3.2 ขั้นตอนของการวิจัย

1. จัดทำโครงร่างงานวิจัย
2. รวบรวมข้อมูล เอกสาร ตำรา หนังสือ บทความต่าง ๆ และศึกษาวิถีทัศน์การเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ชาติพันธุ์มณี
3. รวบรวมข้อมูลบุคคล (ท่านผู้เชี่ยวชาญ)
4. ตรวจสอบข้อมูล
5. วิเคราะห์ข้อมูล
6. การสังเกตการณ์ สัมภาษณ์และการสนทนากลุ่ม
7. ออกแบบทำรำ และองค์ประกอบการแสดง เช่น เพลง ดนตรี กระบวนการทำรำ เป็นต้น
8. บันทึกเสียง ภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหวกระบวนการทำรำ และเครื่องแต่งกาย
9. ปรึกษาผู้เชี่ยวชาญ ปรับปรุงแก้ไขผลงาน
10. วิเคราะห์ผล และอภิปรายผลการศึกษา
11. จัดสนทนากลุ่ม (Focus Group Discussion)

12. ปรับปรุงแก้ไขผลงาน

13. สรุปผลงานวิจัยและข้อเสนอแนะ

14. เผยแพร่ผลงานการสร้างสรรคการแสดงชุด มัณนิ บาแดช

ศึกษาแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ผู้สร้างสรรค์ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับแนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากข้อมูลเอกสารเพื่อใช้กำหนดแนวทางในการวิจัย โดยแบ่งเป็นหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้
ระยะเวลาและแผนการดำเนินงานตลอดโครงการ ตั้งแต่ 1 ตุลาคม 2562 ถึง 15 กันยายน 2563

ตุลาคม 2562	- ขออนุมัติดำเนินการโครงการต่อสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
ธันวาคม 2562	- 10 ธันวาคม 2562 ลงภาคสนาม เก็บข้อมูลชาติพันธุ์มณี บ้านวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล
มกราคม 2563	- นำข้อมูลที่ได้มาสรุป วิเคราะห์ เพื่อหาแนวทางสร้างสรรค์รูปแบบการแสดง - สร้างสรรค์ดนตรี และทำนองเพลงประกอบ
กุมภาพันธ์ 2563	- ออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง - ออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง -ออกแบบวงดนตรีประกอบการแสดง
เมษายน 2563	- สร้างสรรค์กระบวนการทำให้สอดคล้องกับเพลงดนตรี
พฤษภาคม 2563	- นำเสนอการสร้างสรรคการแสดงชุด “มัณนิ บาแดช” ต่อผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยและผู้ทรงคุณวุฒิของกรมศิลปากร และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อรับคำแนะนำปรับปรุงแก้ไขการแสดงให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น
มิถุนายน 2563	- ดำเนินการนำเสนอการแสดงสร้างสรรค์ชุด “มัณนิ บาแดช” ในระดับชาติ ระดับจังหวัด ระดับท้องถิ่น
กรกฎาคม 2563	- นำผลการประเมินของคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิสู่ดำเนินการเพื่อปรับปรุงแก้ไขให้การแสดงมีความสมบูรณ์และเหมาะสม
สิงหาคม 2563	- จัดทำองค์ความรู้ในรูปแบบ งานวิจัย สร้างสรรค์ เป็นรูปเล่ม เพื่อส่งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
กันยายน 2563	- จัดทำองค์ความรู้ในรูปแบบ งานวิจัย สร้างสรรค์ เป็นรูปเล่ม เพื่อส่งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
30 กันยายน 2563	ส่งรูปแบบต่อสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

3.3 ระยะเวลาดำเนินการสร้างสรรค์

ตั้งแต่เดือนตุลาคม พ.ศ. 2562 ถึงเดือนกันยายน พ.ศ. 2563

ขออนุมัติดำเนินการโครงการต่อสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม 10 ตุลาคม พ.ศ. 2562
ลงภาคสนามเก็บข้อมูลการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ของชาติพันธุ์ม่านนิ บ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง
อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล

1. นำข้อมูลที่ได้มาสรุป วิเคราะห์ เพื่อหาแนวทางสร้างสรรค์รูปแบบการแสดง
2. สร้างสรรค์ทำนองดนตรี และเพลงประกอบ
3. สร้างสรรค์กระบวนการทำรำให้สอดคล้องกับเพลงดนตรี
4. ออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง
5. ออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง
6. ออกแบบวงดนตรีประกอบการแสดง
7. นำเสนอรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ชุด “ม่านนิ บาแดซ” ต่อผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยและ
ผู้ทรงคุณวุฒินาฏศิลป์ไทยของกรมศิลปากร และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อรับคำแนะนำปรับปรุงแก้ไข
8. นำผลการประเมินของคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิดำเนินการเพื่อปรับปรุงแก้ไขให้การแสดง
มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น
9. ดำเนินการจัดแสดงเผยแพร่การแสดงสร้างสรรค์การแสดงชุด “ม่านนิ บาแดซ” ในระดับชาติ
ระดับชาติ และระดับท้องถิ่น
10. จัดทำองค์ความรู้ในรูปแบบงานวิจัย สร้างสรรค์ เป็นรูปเล่มเพื่อส่งสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
กระทรวงวัฒนธรรม

3.4 การเก็บรวบรวมข้อมูล

การสืบค้นข้อมูลที่ปรากฏผู้วิจัยแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ 1. รูปเล่มงานวิจัย 2. ชุดการแสดง
โดยเก็บรวบรวมข้อมูลงานวิจัยที่เกี่ยวกับชนเผ่า และการรำชนเผ่าจากเอกสาร ตำรา งานวิจัย บทความ
เอกสารอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ วัตถุทัศน และข้อมูลสำหรับการสร้างสรรค์กระบวนการทำรำ จาก
งานวิจัย วัตถุทัศน การสังเกตการณ์ การทดลองปฏิบัติทำรำ ตลอดจนการบันทึกภาพ

3.4.1 การศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับหลักการและ
แนวคิดในการออกแบบทำรำ/การสร้างสรรค์ชุดการแสดง กระบวนการคิดและกลวิธีการสร้างสรรค์
ผลงานนาฏศิลป์ชนเผ่า ประวัติความเป็นมา ชาติพันธุ์ของชนเผ่าม่านนิ วิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรมด้าน

นาฏศิลป์ และดนตรีชนเผ่าม้ง และองค์ประกอบการแสดงด้านนาฏศิลป์ชนเผ่า จากห้องสมุดต่าง ๆ ดังนี้

1. หอสมุดแห่งชาติ กรุงเทพฯ
2. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรุงเทพฯ
3. สถาบันทักษิณคดีศึกษา จังหวัดสงขลา
4. หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยทักษิณสงขลา จังหวัดสงขลา
5. หอสมุดจอห์น.เอฟ.แคนเนดี้ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี
6. หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยราชภัฏยะลา จังหวัดยะลา
7. หอสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
8. หอสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง

3.4.2 การสัมภาษณ์

ผู้วิจัยใช้รูปแบบวิธีการสัมภาษณ์ทั้งในการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง (Structured Interview) และใช้การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Non Structured Interview) รูปแบบการสัมภาษณ์เป็นการลงพื้นที่ภาคสนาม โดยสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงดนตรีและนาฏศิลป์ของชนเผ่าม้ง เหนือในการคัดเลือกผู้ให้ข้อมูลหลัก ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ หรือบุคลากรด้านนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้ และดนตรีชนเผ่า ตลอดจนบุคคลที่เกี่ยวข้องที่มีทักษะการแสดงหรือประสบการณ์ในการสอนนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์พื้นบ้าน และนาฏศิลป์ชนเผ่า โดยต้องเป็นบุคคลที่เป็นที่ยอมรับในวงการไม่น้อยกว่า 20 ปี ดังนี้

3.4.2.1 วิถีชีวิต และชาติพันธุ์ของชนเผ่าม้ง

1. นายไพบูลย์ ดวงจันทร์
2. นายบุญเลิศ ชัยเกตุ
3. นายบุญเสริม ฤทธาภิรมย์
4. ศูนย์การเรียนรู้วิถีชีวิตชาติพันธุ์ม้ง บ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล

3.4.2.2 เพลง ดนตรี

1. นายกิตติชัย รัตนพันธ์ อาจารย์ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

2. นายอภิชาติ คัญทะชา อาจารย์ประจำภาควิชาวิศวกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัยสงขลา

3.4.2.3 อุปกรณ์ประกอบการแสดง

1. นายกীরติพงษ์ เจียชุม มหาวิทยาลัยเมืองหาดใหญ่ จังหวัดสงขลา

3.4.2.4 เครื่องแต่งกาย

1. ผศ.ดร.กัลญา แก้วประดิษฐ์ อาจารย์ประจำภาควิชาการจัดการทางวัฒนธรรม คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุราษฎร์ธานี

2. ดร.ทักษ์สุรียา หมดสะ อาจารย์วิทยาลัยรัตภูมิ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัยสงขลา

3.4.2.5 กระบวนท่ารำ แบบแผนการรำและการรำชนเผ่า

1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

2. นายสมาน โคขอมิ หัวหน้าศูนย์วัฒนธรรมเฉลิมราชภูมิบ้านกือเม็ง อำเภอรามันห์ จังหวัดยะลา

3. นายรัชชัย ชัยศรี อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง

3.4.3 การสังเกตการณ์

การสังเกตการณ์ โดยการศึกษา รูปแบบ หลักและกลวิธีในการบรรเลงดนตรีของ ชนเผ่าม่านนิ โดยวิธีการพิจารณาด้วยตนเองในการสังเกตการณ์ ทั้งวิธีการมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม ดังนี้

4.3.1. สังเกตแบบมีส่วนร่วม โดยศึกษาวิธีการถ่ายทอดดนตรีชนเผ่าม่านนิแก่นักศึกษาในการเรียนการสอน การเต้นรำชนเผ่าม่านนิ โดยใช้สังเกตการณ์การบรรเลงของนักศึกษาและนักเรียน โดยนายสมาน โคขอมิ เป็นผู้ถ่ายทอดดนตรีและทำนองเพลง

4.3.2. สังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม โดยศึกษา สังเกตรูปแบบ องค์ประกอบการแสดง องค์ประกอบหลักวิธีการรำ ลีลาท่าทางการบรรเลงดนตรี กระบวนท่าเต้นจากการชมวิดิทัศน์การแสดงชนเผ่าม่านนิและ ผลงานของนักศึกษา

3.4.4 การถ่ายทอดการบรรเลง

ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดและฝึกปฏิบัติการบรรเลงดนตรีชนเผ่าม่านนิ ดังนี้

1. นายมานิต ศรีธารโต หัวหน้าชาวซาไก ตำบลบ้านแห อำเภอรือเสาะ จังหวัดยะลา
2. นายสม อานี ชาวม่านนิ ตำบลวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล

3.4.5 การทดลองปฏิบัติทำรำ

จากการเก็บรวบรวมข้อมูลต่างๆทำให้ผู้วิจัยนำความรู้ต่างๆมาดกลึกและสร้างสรรค์องค์ประกอบการแสดง โครงสร้างการแสดง และกระบวนทำรำ ชุด ม่านนิ บาแดซ

3.4.6 การบันทึกภาพ

ผู้วิจัยได้มีเก็บข้อมูลเป็นภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว เพื่อนำมาประกอบการศึกษาการสนทนากลุ่ม (Focus Groups Discussion) การทำรูปเล่มรายงานการวิจัย ตลอดจนบทความวิชาการ เพื่อใช้ในการเผยแพร่ผลงาน โดยได้รับความกรุณาจาก นางรจนา พวงประยงค์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และศิลปินแห่งชาติ และนายชวลิต สุนทรานนท์ เป็นผู้ดูแลกระบวนทำรำ ในการบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว ณ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง

3.4.7 การเก็บรวบรวมข้อมูล

เพื่อใช้ในการศึกษาเชิงลึกด้วยการสนทนากลุ่ม (Focus Groups Discussion) โดยเชิญผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ และบุคลากรด้านนาฏศิลป์ไทย ดนตรีไทย จำนวน 10 ท่าน เข้าร่วมฟังการนำเสนอผลงานวิจัยและระดมความคิด หัวข้อ การตรวจสอบคุณภาพ หรือความถูกต้องของการออกแบบ “การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ม่านนิ บาแดซ” ดังนี้

1. ดร. รจนา พวงประยงค์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และศิลปินแห่งชาติ
2. นายไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
3. นายชวลิต สุนทรานนท์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีและการละครทรงคุณวุฒิ
4. นายสมรัตน์ ทองแท้ นาฏศิลป์อาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

5. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนียา คัญทะชา มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา
6. ดร.ทักษ์สุริยา หมาดสะ วิทยาลัยรัตภูมิ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย
สงขลา
7. นายอภิชาติ คัญทะชา มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัยสงขลา
8. นายชาคริต หวังสา วิทยาลัยรัตภูมิ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัยสงขลา
9. นายกิตติชัย รัตนพันธ์ อาจารย์ภาควิชาดุริยางคศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง
10. นายธวัชชัย ช้ายศรี อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง

3.5 กระบวนการสร้างสรรค์การแสดง ชุด มั่นนิ บาแดช

กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช ประกอบด้วย

1. การวิเคราะห์หลักการสร้างสรรค์ หรือประดิษฐ์ทำรำชุดชนเผ่า
2. การสร้างสรรค์กระบวนการทำรำ ชุด มั่นนิ บาแดช
3. สร้างสรรค์องค์ประกอบการแสดง ชุด มั่นนิ บาแดช
4. การสร้างสรรค์การแสดง ชุด มั่นนิ บาแดช
5. วิเคราะห์โครงสร้างการแสดง การสร้างสรรค์การแสดง ชุด มั่นนิ บาแดช

3.5.1 การวิเคราะห์หลักการสร้างสรรค์หรือประดิษฐ์ทำรำ ชุด มั่นนิบาแดช ประกอบด้วย

1. การศึกษาทำรำชนเผ่ามั่นนิ บาแดช
2. การวิเคราะห์การใช้มือ แขน เท้า ขา ไหล่ และศีรษะในการทำรำ ชุด มั่นนิ บาแดช เพื่อจำแนกทำรำออกเป็นประเภทต่าง ๆ ผู้วิจัยจะนำมาวิเคราะห์ เปรียบเทียบและเป็นหลักในการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช และเป็นแนวทางให้ผู้สนใจจะสร้างสรรค์การแสดงประเภทชุดชนเผ่าต่อไป

3.5.2 การสร้างสรรค์กระบวนการทำรำ ชุด มั่นนิ บาแดช

ผู้วิจัยได้แบ่งหลักการสร้างสรรค์ทำรำออกเป็น 5 ขั้นตอน ได้แก่ ขั้นตอนที่ 1 การสร้างสรรค์ทำรำช่วงการเดินทางมายังลาน ขั้นตอนที่ 2 การสร้างสรรค์ทำรำช่วงการเล่นดนตรีของหนุ่มสาวมั่นนิ ขั้นตอนที่ 3 การสร้างสรรค์ทำรำช่วงการเดินทางมายังลานของสาวชาวมั่นนิ ขั้นตอนที่ 4 การสร้างสรรค์ทำรำการเกี่ยวพาราสีของชายหนุ่มและหญิงสาวชนเผ่ามั่นนิ ขั้นตอนที่ 5 สร้างสรรค์ทำรำการเดินทางกลับทับ (กระท่อม)

3.5.3 สร้างสรรค์องค์ประกอบของการแสดงชุด มั่นนิ บาแดช ประกอบด้วย

1. ทำนองเพลง และเครื่องดนตรีประกอบการแสดง ชุด มั่นนิ บาแดช
2. คุณสมบัติของผู้แสดง ชุด มั่นนิ บาแดช
3. เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ชุด มั่นนิ บาแดช
4. อุปกรณ์ประกอบการแสดง ชุด มั่นนิ บาแดช
5. สถานที่ในการแสดง ชุด มั่นนิ บาแดช
6. โอกาสที่ใช้แสดง ชุด มั่นนิ บาแดช

3.5.4 วิเคราะห์โครงสร้างการแสดง การสร้างสรรค์การแสดง ชุด มั่นนิ บาแดช ประกอบด้วย

1. รูปแบบและลักษณะการแสดง ชุด มั่นนิ บาแดช
2. ลำดับการแสดง ชุด มั่นนิ บาแดช
3. การแสดงสีหน้าและอารมณ์ของผู้แสดงในการแสดง ชุด มั่นนิ บาแดช
4. ความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงฝ่ายชายและฝ่ายหญิงในการแสดงชุด มั่นนิ บาแดช
5. การใช้พื้นที่บนเวที การเคลื่อนที่ และทิศทางในการแสดงชุด มั่นนิ บาแดช
6. ที่มาและประเภทของท่ารำชุด มั่นนิ บาแดช

3.6 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลและนำเสนอผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทยและผู้ทรงคุณวุฒิร่วมกันตรวจสอบ และรับฟังข้อเสนอแนะเพื่อนำมาปรับปรุงแก้ไขจนเป็นที่เห็นชอบร่วมกัน โดยใช้วิธีการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ในการนำเสนอผลงานวิจัยเป็นรูปเล่ม ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

3.6.1 การวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร

ศึกษาเอกสาร ตำราวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จัดเนื้อหา ข้อมูล ประเด็นต่าง ๆ ที่ศึกษาออกเป็นหมวดหมู่ ความหมาย ความสำคัญ ความเป็นมา กรณีศึกษา องค์ประกอบการแสดง โครงสร้างการแสดง ตลอดจนงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อค้นหาหลักการออกแบบท่ารำ แบบแผน สีลानำมาสร้างสรรค์การแสดง ชุด มั่นนิ บาแดช

3.6.2 การวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม

การวิเคราะห์ข้อมูลภาคสนาม มีกระบวนการวิเคราะห์เชิงคุณภาพจากการบันทึกการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ ตามเกณฑ์ต่าง ๆ การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม และไม่มีส่วน

ร่วม โดยรวบรวมข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ทำรำหลักในการแสดงชุด มั่นนิ บาแตช และองค์ประกอบต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดง

3.6.3 การจัดลำดับหมวดหมู่ และการแปลความหมายข้อมูล

การจัดลำดับข้อมูล และการแปลความหมายข้อมูล ใช้วิธีการพรรณนาวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัย ซึ่งลำดับเนื้อหาออกเป็น 6 บท ตามลำดับ

3.7 การนำเสนอข้อมูล

การนำเสนอข้อมูลผลการสร้างสรรค์การแสดงออกเป็น 3 รูปแบบ คือ การจัดสนทนากลุ่ม การนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์การแสดง และการเผยแพร่ผลงานวิจัย ชุด มั่นนิ บาแตช ดังนี้

3.7.1 การนำเสนอข้อมูลสนทนากลุ่ม

เรียบเรียงความคิด และวิเคราะห์ โดยใช้เอกสารอ้างอิง การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญเป็นส่วนประกอบ นำเสนอข้อมูลด้วยวาจาหรือปากเปล่า ประกอบการใช้เทคโนโลยี และวิดิทัศน์การแสดงสร้างสรรค์ชุด มั่นนิ บาแตช

3.7.2 การนำเสนอผลงานการสร้างสรรค์การแสดง ชุด มั่นนิ บาแตช

เรียบเรียงความคิดและวิเคราะห์ โดยใช้เอกสารอ้างอิง การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและการศึกษาเชิงลึกด้วยการสนทนากลุ่ม (Focus group Discussion) นำเสนอข้อมูลเป็นรูปเล่มรายงานวิจัย ภาพนิ่งและวิดิทัศน์การแสดงตลอดทั้งการนำเสนอ

3.7.3 การเผยแพร่งานวิจัย

โดยนำเสนอข้อมูลเอกสารงานวิจัย ในรูปแบบบทความทางวิชาการ และการจัดการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแตช เนื่องในโอกาสต่าง ๆ ตลอดจนจนถึงการเผยแพร่ทางอินเทอร์เน็ตเว็บไซต์ต่าง ๆ

3.8 เครื่องมือที่ใช้ในการสร้างสรรค์

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วย การสัมภาษณ์ การสังเกตการณ์ การถ่ายทอดการเล่นดนตรี และทดลองปฏิบัติการเล่นดนตรีและทำรำ รวมถึงการสนทนากลุ่ม ดังนี้

3.8.1 แบบสัมภาษณ์ (Interview Form)

เป็นเครื่องมือที่ใช้ประกอบการสัมภาษณ์จะเป็นแบบบันทึกคำให้สัมภาษณ์ แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง เป็นแบบสัมภาษณ์ที่ผู้วิจัยได้เตรียมรายการคำถามไว้เป็นแนวทาง โดยสร้างแบบฟอร์มคล้ายกับแบบสอบถาม ส่วนของคำถาม และช่องว่างสำหรับบันทึกคำตอบ ซึ่งผู้วิจัยได้สร้างเครื่องมือขึ้น เพื่ออำนวยความสะดวกในการรวบรวมข้อมูล นอกจากนี้ยังมีเครื่องมือที่ใช้ประกอบการสัมภาษณ์เป็นสื่อประเภทเครื่องบันทึกเสียง ซึ่งใช้อำนวยความสะดวกในการบันทึกรายละเอียดของข้อมูล ช่วยให้ผู้สัมภาษณ์พิจารณา ย้อนทวนข้อมูลได้ และสามารถสรุปข้อมูลได้ถูกต้อง ชัดเจน

3.8.2 แบบสังเกตการณ์

เป็นเครื่องมือที่ใช้ประกอบการสังเกตการณ์ จะเป็นแบบบันทึกการแสดง ชุดมันนิ บาแตช แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง เป็นแบบสังเกตการณ์ที่ผู้วิจัยได้เตรียมรายการไว้เป็นแนวทาง โดยสร้างแบบฟอร์มเป็นช่องสี่เหลี่ยมสำหรับการบันทึกทำรำตึกตาหัวเข็มหมุด และพื้นที่สำหรับการจดทำรำเป็นลายลักษณ์อักษรและเทคนิคที่ใช้ในการแสดง ชุด มันนิ บาแตช

3.8.3 แบบบันทึกทำรำ

เป็นเครื่องมือที่ใช้ประกอบการทดลองปฏิบัติทำรำจะเป็นแบบบันทึกทำรำ ชุด มันนิ บาแตช แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง โดยสร้างแบบฟอร์มคล้ายกับแบบสังเกตการณ์ เป็นแบบบันทึกทำรำที่ผู้วิจัยได้เตรียมรายการไว้เป็นแนวทาง โดยสร้างแบบฟอร์ม เป็นช่องสี่เหลี่ยมสำหรับการบันทึกทำรำตึกตาหัวเข็มหมุด และพื้นที่สำหรับการจดทำรำเป็นลายลักษณ์อักษร

งานวิจัยการสร้างสรรคการแสดง ชุด มันนิ บาแตช เป็นการแสดงสร้างสรรค์ที่ได้แนวคิดจากการเล่นดนตรีระหว่างฝ่ายชายและฝ่ายหญิงของชนเผ่ามันนิ บ้านวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูลมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงขึ้น โดยวิธีการค้นคว้าที่หลากหลาย ได้แก่ วิธีการค้นคว้าข้อมูลเอกสาร การสัมภาษณ์ การสนทนา การสังเกตการณ์ รวมทั้งการลงภาคสนามในแต่ละขั้นตอนของการวิจัยทำให้พบข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยต่าง ๆ เหล่านี้ให้ข้อมูลในเชิงความหมาย ประวัติความเป็นมา องค์ประกอบการแสดง การเล่นดนตรี เพื่อเป็นฐานข้อมูลในการวิเคราะห์วิถีชีวิต ดนตรี นาฏศิลป์ การละเล่นของชนเผ่ามันนิ เพื่อนำมาใช้เป็นหลักและแนวทางในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด มันนิ บาแตช จากการสังเกตการณ์ทั้งผู้วิจัยมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม ทำให้มีความรู้ความเข้าใจหลักและวิธีการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ทั้งในด้านรูปแบบการแสดง เพื่อการศึกษาและการแสดงของชนเผ่าว่า การแสดงสามารถปรับเปลี่ยนแปรเปลี่ยนไปได้ตามองค์ประกอบและข้อจำกัดทางการแสดง สามารถนำไปใช้วิเคราะห์เพื่อค้นหาคำตอบของงานวิจัย และข้อมูลทางการสัมภาษณ์ทั้งบุคคลทางด้านนาฏศิลป์และดนตรี

ชนเผ่าม้งนี้ ทำให้ทราบข้อมูลเกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดง การแต่งกาย เครื่องดนตรีและทำนองเพลง อุปกรณ์ประกอบการแสดง สถานที่ และโอกาสที่ใช้แสดง อีกทั้งได้ข้อมูลเกี่ยวกับหลักการความคิดเห็นส่วนบุคคลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดง ชุต มั่นนิ บาแตช เพื่อสามารถศึกษาวิธีการสร้างสรรค์ กระบวนท่ารำ เชื่อมท่ารำ ตลอดจนลีลาท่าทางในการเล่นดนตรี และผลการศึกษาของผู้วิจัย เพื่อเป็นการเผยแพร่องค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ชนเผ่าต่อไป



บทที่ 4

องค์ประกอบของการสร้างสรรค์การแสดงชุด ม้านิ บาแดช

4.1 ประวัติความเป็นมา

การสร้างสรรค์การแสดงชุด ม้านิ บาแดช ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการศึกษาประวัติความเป็นมา และการเล่นดนตรีของชาวม้านิหรือเงาะ ซึ่งเป็นชาวป่าอาศัยอยู่ในป่าบ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอเม่นัง จังหวัดสตูล ซึ่งเมื่อกลับจากการล่าสัตว์ก็จะมาร่วมพบปะสังสรรค์รื่นเริงกัน ประกอบกับการศึกษาแนวคิดทฤษฎีเกี่ยวกับหลักการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ขึ้นเป็นการแสดงชนเผ่าชุด ม้านิ บาแดช มีองค์ประกอบของการแสดงได้แก่ ผู้แสดง รูปแบบและลักษณะการแสดง เครื่องดนตรีและ ทำนองเพลง เครื่องแต่งกาย การแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง ท่ารำ การแปรแถว การเคลื่อนไหวร่างกาย อารมณ์ความรู้สึก ฉาก แสง สี และเสียง ดังนี้

4.2 รูปแบบและลักษณะการแสดง

จากการศึกษาการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ของผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทย พบว่า การกำหนดรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่ นักนาฏยประดิษฐ์การแสดงในการสร้างสรรค์งานมีแนวทางหลักอยู่ 4 แนว ดังนี้

1) รูปแบบที่กำหนดเป็นรูปแบบที่อยู่ในจารีตประเพณี

การสร้างสรรค์ที่กำหนดรูปแบบอยู่ในจารีตประเพณี เป็นการนำหลักนาฏศิลป์ไทยที่มีอยู่เดิมมาสร้าง ดังนั้นผลงานต้องเป็นไปตามจารีตแบบแผนของนาฏศิลป์ไทยที่มีอยู่เดิม

2) รูปแบบที่กำหนดเป็นรูปแบบที่ผสมผสานระหว่างจารีต

การสร้างสรรค์ที่กำหนดรูปแบบผสมผสานระหว่างจารีต เป็นความคิดที่มีได้ยึดติดจารีตใดจารีตหนึ่งเป็นหลัก แต่อาจมีการผสมผสานระหว่างจารีตหนึ่งกับอีกจารีตหนึ่งหรือจากหลายๆจารีตมาผสมผสานกันเกิดเป็นผลงานชิ้นใหม่

3) รูปแบบที่กำหนดเป็นการประยุกต์จากจารีตเดิม

การสร้างสรรค์ที่กำหนดรูปแบบให้ประยุกต์จากจารีตเดิม เป็นการหยิบยืมจารีตที่มีอยู่เพียงบางส่วนและสร้างสรรค์สิ่งแปลกใหม่เข้าไปจนเกิดความสมบูรณ์

4) รูปแบบที่กำหนดเป็นรูปแบบใหม่ที่ไม่อยู่ในจารีต

การสร้างสรรค์ที่กำหนดรูปแบบใหม่ที่ไม่อยู่ในจารีตนี้ เป็นความคิดขึ้นใหม่โดยไม่มีเค้าของแบบแผนเดิมปะปนอยู่เลย

แนวคิดในการกำหนดรูปแบบการแสดงการสร้างสรรค์ชุด มัณิ บาแดช จัดอยู่ในรูปแบบที่กำหนดเป็นการประยุกต์จากจารีตเดิม การสร้างสรรค์องค์ประกอบการแสดงรวมถึงท่ารำได้นำหลักนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์พื้นบ้านภาคใต้มาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ซึ่งเป็นการประยุกต์จากจารีตเดิม

โครงสร้างของการแสดงกำหนดให้ผู้แสดงแต่ละคนสมมติบทบาทเป็นชนเผ่ามณิ แต่งกายแบบชาวเงาะทาสีผิวน้ำตาลแดงบ่งบอกสีของสีกายที่ปรากฏตามชาติพันธุ์ จัดเป็นการแสดงประเภทชนเผ่าประกอบด้วยผู้แสดงจำนวน 12 คน ผู้ชาย 6 คน ผู้หญิง 6 คน ความหมายของลีลาท่ารำ เป็นการแสดงของชายหนุ่มซึ่งเมื่อกลับมาจากออกป่าล่าสัตว์ด้วยความปลอดภัยก็จะมายังลานหมู่บ้านเพื่อร่วมพบปะสังสรรค์รื่นเริงกันและเกี่ยวพาราสักกับหญิงสาวเป็นที่สนุกสนาน ความสวยงามของการแสดงอยู่ที่กระบวนการท่าที่มีลักษณะของการเล่นดนตรีชนเผ่า การหยอกล้อกันระหว่างผู้ชายและผู้หญิงด้วยท่าทางที่เป็นธรรมชาติที่ดัดแปลงมาจากวิถีชีวิตของชนเผ่ามณิ อาทิ ท่าตีเกราะเคาะไม้ ท่าส่งเสียงเรียกเพื่อนฝูง ท่าตีลังกา ท่ากระโดดโลดเต้น เป็นต้น ซึ่งท่ารำจะสอดคล้องกับท่วงทำนองเพลงที่มีทั้งช้าและเร็ว โดยมีเครื่องดนตรีชนเผ่าทำจากไม้ไผ่ ไม่มีชื่อเรียกปรากฏซึ่งชาวมณิจะเรียกรวมกันทั้งหมดว่า “บาแดช” เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง นอกจากนี้ยังมีการแปรแถวในลักษณะต่างๆ

โดยกำหนดการแสดงแบ่งเป็นขั้นตอนต่าง ๆ ไว้ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การเดินทางไปยังลานหมู่บ้าน ผู้แสดงแสดงสีหน้าอารมณ์สนุกสนาน และเบิกบานใจ เนื่องจากแนวคิดของการสร้างสรรค์มาจากการเฉลิมฉลอง กล่าวถึงผู้ชายจะออกเดินทางไปยังลานที่นัดหมายของชนเผ่ามณิ จึงได้นำเอาเครื่องดนตรีประจำเผ่ามณิไปยังลานในเวลาค่ำคืนเพื่อพบปะสังสรรค์เฉลิมฉลองกัน และจะร่วมบรรเลงดนตรีไปจนถึงรุ่งสางจึงจะเดินทางกลับทับ (ที่พัก) ของตนเอง

ขั้นตอนที่ 2 การเดินทางเข้ามาของสาวมณิ ผู้แสดงชายมีอารมณ์ต่อเนื่องมาจากลำดับที่ 1 แสดงอารมณ์กรุ้มกริ่มที่จะได้พบสาวงามประจำเผ่า และเมื่อสาว ๆ เดินทางมาถึง ผู้แสดงชายแสดงอารมณ์เบิกบานสีหน้ายิ้มแย้มแจ่มใส

ขั้นตอนที่ 3 การเล่นดนตรีชนเผ่า ผู้แสดงมีอารมณ์ต่อเนื่องมาจากลำดับที่ 1 คือ ผู้แสดงชายจะแสดงสีหน้าสนุกสนาน เบิกบานใจเช่นเดิม

ขั้นตอนที่ 4 การเกี่ยวพาราสี ผู้แสดงชายและผู้แสดงหญิงอารมณ์เบิกบานใจ สีหน้าสดชื่น ยิ้มแย้ม เมื่อถึงช่วงการเล่นดนตรีนั้น สีหน้าท่าทางจะต้องแสดงออกถึงความสนุกสนาน ร่าเริง การใช้อารมณ์จึงเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ผู้แสดงและผู้สร้างสรรค์ท่ารำจะต้องคำนึงถึงตลอดเวลา

ขั้นตอนที่ 5 การเดินทางกลับทับ (ที่พัก) ของตนเอง ผู้แสดงชายและผู้แสดงหญิงต่างแยกย้ายกันกลับทับด้วยเป็นเวลารุ่งสาง

4.3 ผู้แสดง

จากการศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและรูปร่างลักษณะของชนเผ่าม่านนิหรือชาวเงาะพบว่า มีการกล่าวถึงชนเผ่าม่านนิไว้มากมาย แต่ลักษณะสำคัญของชาวม่านนิที่กล่าวไว้ตรงกันคือ ชาวม่านนิหรือเงาะ เป็นชาวป่าพวกหนึ่งรูปร่างเตี้ย ผิวดำ ผมหยิก จัดอยู่ในตระกูลนิกริโต ได้แก่ ชนเผ่าเซม้าง และชนเผ่ามานิหรือม่านนิ ทั้งนี้ปรากฏว่าได้มีการนำเรื่องราวของเงาะ ซึ่งเป็นชาวป่าทางภาคใต้มาสร้างสรรค์ขึ้นเป็นการแสดงอยู่ด้วยกัน 5 ชุด ดังนี้

- 1) รำดูยฉายฮเนา
- 2) ระเบ่านางกอย
- 3) ระเบ่ากราวเงาะ
- 4) นางลำหับชมป่า
- 5) ละครเรื่องเงาะป่า

ในการแสดงดังกล่าวผู้แสดงมีความสำคัญในฐานะเป็นผู้ถ่ายทอดให้ผู้ชมสามารถรับรู้ และรู้สึกคล้อยตามไปตามบทบาทการแสดง ผู้ที่เคยรับบทบาทเป็นเงาะป่า ซึ่งถือเป็นผู้แสดงตัวเอก และตัวแสดงหมู่ของระบำเบ็ดเตล็ดในการแสดงทั้ง 4 ชุด พบว่า คัดเลือกจากผู้ที่มีความสามารถในด้านการแสดง นาฏศิลป์ไทยโขนละคร หากแต่มีได้กำหนดเฉพาะเงาะจงว่าผู้ที่จะแสดงชุดดูยฉายฮเนา ระเบ่ากราวเงาะ ต้องเป็นผู้ที่ผ่านการฝึกหัดเป็นตัวละคร ยักษ์ และลิง ส่วนรำนางลำหับชมป่า ระเบ่านางกอย ต้องเป็นผู้ผ่านการฝึกหัดเป็นตัวละคร (ละคร) และตัวนาง แต่คุณสมบัติสำคัญในการคัดเลือก คือ ต้องเป็นผู้มีประสบการณ์ด้านการแสดงโขนละครเป็นอย่างดี แนวทางการคัดเลือกในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ม่านนิ บาแตช จึงได้ดำเนินการตามหลักเกณฑ์การแสดงดังกล่าวข้างต้น ทั้งนี้เพราะในการแสดงสร้างสรรค์ชุด ม่านนิ บาแตช ผู้แสดงฝ่ายชายและฝ่ายหญิงต้องแสดงบทบาทเป็นชาวเงาะชายหญิง การคัดเลือกผู้แสดงทั้ง 12 คน จึงต้องคัดเลือกผู้แสดงที่มีความสามารถในการแสดงนาฏศิลป์ไทยโขนละคร นอกจากนี้สิ่งที่ต้องคำนึงถึงคุณสมบัติต่าง ๆ ประกอบด้วย รูปร่าง หน้าตา ความสามารถ บุคลิกลักษณะ คุณธรรม ดังนั้นจึงสรุปหลักการคัดเลือกผู้แสดงในสร้างสรรค์การแสดงชุด ม่านนิ บาแตช ดังนี้

4.3.1 รูปร่างหน้าตา ในสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแตช รูปร่างหน้าตานับว่ามี ความสำคัญมากซึ่งมีหลักในการคัดเลือก ดังนี้

1) **ผู้ชาย** การคัดเลือกผู้แสดงชายม้านิ จะคัดเลือกจากผู้ที่มีบุคลิกรูปร่างสูง โปรง ใบหน้ารูปไข่ ผิวขาวหรือผิวดำแดง หน้าตาคมสัน เหมาะสมกับชนเผ่าม้านิ ดังนั้นจึงต้องคัดเลือกผู้แสดงที่มีรูปร่างหน้าตาและมีบุคลิกภาพดี หลังไหล่ตรงคูดึงผาย แขนไม่สั้นหรือยาวจนเกินไป มีสัดส่วนที่ เหมาะสมกับลำตัวแขนขา นิ้วทั้งห้า จะต้องเรียวยาวเป็นลำเทียน นิ้วโค้งอ่อนเรียงชิดติดกันได้รูป ขาไม่ โกง ประการสำคัญต้องมีทักษะการรำและการฟ้งดนตรีเป็นอย่างดี กล่าวคือ ต้องเป็นผู้มีฝีมือในการรำ มี ทักษะในเรื่องจังหวะ คล่องแคล่วว่องไว กระฉับกระเฉง และเนื่องจากการสร้างสรรค์การแสดงชุด ม้านิ บาแตช นี้จัดเป็นการแสดงประเภทชนเผ่า ผู้แสดงจึงต้องมีความเข้าใจลักษณะท่ารำที่มีการดัดแปลงมา จากวิถีชีวิตของชาวป่าและรูปแบบของการแสดงแบบธรรมชาติซึ่งเป็นชาติพันธุ์ม้านิได้อย่างถูกต้อง

2) **ผู้หญิง** ผู้แสดงเป็นสาวชาวม้านิ จะใช้ผู้แสดงละครพระหรือนาง รูปร่างเล็ก กะทัดรัดมีความสูงไม่เกิน 160 ซม. (ไม่สูงเกินกว่าผู้ชาย เมื่อแสดงร่วมกันแล้วจะมีความต่างของส่วนสูง ไล่เลี่ยกัน) ใบหน้ากลมหรือรูปไข่ หน้าตาสวยพอสมควร ผิวพรรณดี คมขำแบบสาวได้ บุคลิกคล่องแคล่ว กิริยานุ่มนวลเรียบร้อย

4.3.2 ความสามารถ ในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ม้านิ บาแตช ความสามารถในการแสดงนั้นจัดว่ามีความสำคัญมาก ซึ่งความสามารถเกิดจากการฝึกฝนมาเป็นระยะเวลาอันนานและ สม่ำเสมอ ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1) **ผู้ชาย** ผู้แสดงต้องได้รับการฝึกฝนท่ารำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย เพราะต้องใช้ทักษะ การฝึกฝนท่ารำมาตั้งแต่ระดับพื้นฐานคือ เพลงช้า-เพลงเร็ว รำแม่บท ไปจนถึงระดับ ขั้นสูง คือ การเต้นรำ ไข่ตัว ไข่หน้า มีทักษะทางด้านการฟ้งดนตรีเป็นอย่างดี สามารถใช้ลีลาท่ารำได้ อย่างงดงามตามกระบวนท่าสอดคล้องกับจังหวะเพลง ดนตรี มีความเข้าใจและสามารถแสดงออกซึ่ง อารมณ์ของชาวป่าได้ชัดเจน รวมถึงสามารถแสดงท่าทางแบบชนเผ่าได้อย่างถูกต้อง เพลงที่ใช้ในการ แสดงนี้สำหรับประกอบการแสดงคือ เพลงม้านิ บาแตช และเพลงโอริง อัสลี ที่สำคัญต้องเป็นผู้มีทักษะ ความแม่นยำในการฟ้งจังหวะ ท่วงทำนองเพลงดนตรีที่มีสำเนียงชนเผ่าได้เป็นอย่างดี สามารถแสดงท่ารำ ได้ถูกต้อง อีกทั้งการแสดงสร้างสรรค์ชุด ม้านิ บาแตช จัดเป็นการรำหมู่ ผู้รำจึงต้องมีคุณสมบัติดังกล่าว ครบถ้วน เพื่อความสนุกสนานงดงามอย่างสมบูรณ์ในการแสดงชุด ม้านิ บาแตช

2) **ผู้หญิง** ผู้แสดงต้องได้รับการฝึกฝนทำรำพื้นฐานตัวนางหรือพระก็ได้ แต่นิยมใช้ตัวนางเป็นผู้แสดงมากกว่าเนื่องจากรูปร่างมีขนาดเล็ก กะทัดรัด กิริยานุ่มนวล และต้องมีการฝึกทักษะทำรำมาตั้งแต่ระดับพื้นฐานคือ เพลงช้า เพลงเร็ว รำแม่บท ไปจนถึงรำระดับขั้นสูง เป็นผู้มีทักษะความแม่นยำในการฟังจังหวะ ท่วงทำนองของเพลง สามารถปฏิบัติทำรำจนเผลอเข้ากับทำนองเพลง ดนตรีได้ถูกต้องสวยงาม

4.3.3 บุคลิกลักษณะ การมีบุคลิกลักษณะที่เหมาะสมกับผู้แสดง นับว่าเป็นหลักที่สำคัญอีกหนึ่งประการในการคัดเลือกผู้แสดง ซึ่งการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช ผู้แสดงควรมีบุคลิกลักษณะดังนี้

1) **ผู้ชาย** เป็นบทบาทของหนุ่มชาวมั่นนิ ที่มีบุคลิกสง่างาม ดังนั้นผู้ที่แสดงนอกจากต้องมีรูปร่างสูงโปร่ง ผิวขาวหรือผิวดำแดงออกน้ำตาล หน้าตาคมชัดแบบหนุ่มสาวได้แล้ว ควรมีบุคลิกที่เรียกว่า คล่องแคล่วว่องไว กระฉับกระเฉง ปราดเปรียวตามแบบชาวป่า

2) **ผู้หญิง** เป็นบทบาทของสาวมั่นนิในการแสดงที่มีบุคลิกภาพดี รูปร่างลั่นทัด ผิวขาวหรือผิวดำแดง หน้าตาสวยงามคมชัดแบบสาวได้

4.3.4 คุณธรรมจริยธรรม ในการแสดงทุกชุดคุณธรรม จริยธรรมของผู้แสดง มักจะถูกนำมาใช้พิจารณาคัดเลือกผู้แสดงด้วย ดังนี้

ผู้แสดงที่รับบทบาทชายหนุ่มและหญิงสาวชาวมั่นนิ ควรมีคุณสมบัติในเรื่องของความขยันหมั่นเพียร มีความอดทนในการฝึกซ้อม เสียสละ ความรับผิดชอบ และความสามัคคีในการปฏิบัติงานร่วมกับผู้อื่นที่สำคัญต้องมีความเคารพเชื่อฟังคำสั่งสอนและมีความกตัญญูรู้คุณต่อครูบาอาจารย์

4.4 ดนตรี และทำนองเพลงประกอบการแสดง

4.4.1 เครื่องดนตรี

ดนตรีสำหรับบรรเลงประกอบการแสดงสร้างสรรค์ชุด มั่นนิ บาแดช แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม คือ เครื่องดนตรีของชาวมั่นนิดั้งเดิม เครื่องดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ และเครื่องดนตรีเลียนเสียงธรรมชาติ รายละเอียดดังนี้

1) กลุ่มที่ 1 เป็นเครื่องดนตรีของชาวมั่นนิดั้งเดิม

ดนตรีกลุ่มที่ 1 เป็นกลุ่มเครื่องทำจังหวะ โดยนำเอาเครื่องดนตรีพื้นฐานที่มีเล่นกันในกลุ่มมั่นนิ ที่อาศัยอยู่ในแถบเทือกเขาบรรทัดในบ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอมะนัง และอำเภอทุ่งหว้า

จังหวัดสตูล มาเป็นแนวทางการสร้างสรรค์ขึ้น และเพิ่มเครื่องกระทบเพื่อความสมบูรณ์และหนักแน่นของจังหวะ คือ กลองมลายู กะลามะพร้าว และลูกไม้ป่า **ประกอบด้วย**

1.1 กลองมลายู

กลองมลายู มีรูปร่างเช่นเดียวกับกลองแขก แต่ตัวกลองสั้นและหน้ากลองกว้างกว่า หน้าด้านใหญ่กว้างประมาณ 20 ซม. หน้าด้านเล็กกว้าง 18 ซม. ตัวกลองยาวประมาณ 54 ซม.สายโยงเร่งเสียงทำด้วยหนัง ใช้ตีด้วยไม้ตรงด้านหน้าใหญ่ เพื่อความสะดวกในการตีเนื่องจากจังหวะกลองมลายูนั่นค่อนข้างเร็ว การตีด้วยมือเปล่าอาจทำได้ไม่ถนัดและเสียงจะไม่สม่ำเสมอ ส่วนหน้าเล็กตีด้วยมือ มีทั้งตัวผู้และตัวเมียเช่นเดียวกับกลองแขกด้วย กลองมลายูมีการใช้ที่แตกต่างไปจากกลองแขกโดยนิยมใช้ในพิธีกรรมต่างๆ โดยเฉพาะวงปี่พาทย์นางหงส์และวงปี่बวลอย ซึ่งประโคนเฉพาะงานศพเท่านั้น (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 25550 : 66)



ภาพที่ 4.1 กลองมลายู

ที่มา : ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง, 2541 : 288.

1.2 บาเตซ

บาเตซ เป็นเครื่องดนตรีดั้งเดิมของชนเผ่าม้งนิ ทำจากไม้ไผ่ มีทั้งหมด 7 ชนิด ไม่ปรากฏชื่อเรียก จะเรียกรวมกันทั้งหมดว่า “บาเตซ”



ภาพที่ 4.2 เครื่องดนตรีของชาวม้งนิแบบดั้งเดิม
ที่มา : ลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง, 2541 : 289.

1.3 กะลา

กะลา เป็นส่วนที่หุ้มเนื้อมะพร้าว ฝาซีกที่มีตาเรียกว่า “กะลาตัวผู้” ซีกที่ตันเรียกว่า “กะลาตัวเมีย” (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556 : 98)



ภาพที่ 4.3 กะลา

ที่มา : พรเทพ บุญจันทร์เพชร, 2562.

1.4 ผลไม้ป่า

เป็นผลไม้ป่าแห้ง เป็นพืชพื้นเมืองภาคใต้ที่พบได้ทั่วไปป่าดิบในพื้นที่ที่ชาวมัณนิอาศัยอยู่ เวลาถือ
เขย่าจะเกิดเสียงดัง



ภาพที่ 4.4 ลูกไม้ป่า

ที่มา :พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร, 2562.

2) กลุ่มที่ 2

ในส่วนของคนตรีที่ใช้ประกอบการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแตช สามารถแยกออกได้เป็น 2 กลุ่ม คือ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องประกอบจังหวะ และเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนอง รายละเอียดดังนี้

กลุ่มที่ 2.1 เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีประกอบจังหวะ ได้แก่ ฉาบ ระฆังราว และกลองแขก เป้ รายละเอียดดังนี้

2.1.1 ฉาบ คือเครื่องตีกระทบ มีหลายลักษณะ บางชนิดใช้ตีเป็นคู่ให้เกิดเสียง ผู้ตีสอดมือเข้าไปที่หูร้อยฉาบ ซึ่งทำด้วยสายหนัง แฝ่มือประกบแนบกับฝาฉาบตรงส่วนนูนกลางฉาบ แล้วตีกระทบฝาฉาบด้วยมือทั้งสองข้าง (คมสันต์ วงศ์วรรณ, 2551 : 71)



ภาพที่ 4.5 ฉาบ

ที่มา : คมสันต์ วงศ์วรรณ, 2551 : 69.

2.1.2 ระฆังราว

ระฆังราว เป็นเครื่องดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อเลียนเสียงระฆังจริง ทำด้วยท่อโลหะแขวนเรียงตามลำดับเสียงต่ำไปยังเสียงสูง ท่อโลหะที่มีขนาดสั้นจะเป็นเสียงสูง ส่วนที่ยาวจะเป็นเสียงต่ำ แขวนกับโครงโลหะในแนวดิ่ง ใช้ไม้ตีที่ปลายท่อด้านหัวจะเกิดเสียงเหมือนเสียงระฆัง (คมสันต์ วงศ์วรรณ, 2551 : 68 -69)



ภาพที่ 4.6 ระฆังราว

ที่มา : คมสันต์ วงศ์วรรณ, 2551 : 71.

2.1.3 กลองเซเป่



ภาพที่ 4.7 กลองแซมเป่

ที่มา : www.musicsupport.shop.com, 2562.

กลุ่มที่ 2.2 เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนอง ซึ่งได้นำเอาเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าในวงดนตรีไทยคือ ขลุ่ยหลีบ ขลุ่ยเพียงออ และคีย์บอร์ด เข้ามาทำหน้าที่ในการดำเนินทำนองเพลง

2.2.1 ขลุ่ยหลีบ

ขลุ่ยหลีบ เป็นขลุ่ยที่มีขนาดเล็กกว่าขลุ่ยเพียงออแลพมีระดับเสียงที่สูงกว่าขลุ่ยเพียงออ 3 เสียง ทำหน้าที่บรรเลงดำเนินทำนองหลบหลีก ยัวเฝ้าในระดับเสียงสูง (บุญส่ง วรวัฒน์, 2556 : 46)



ภาพที่ 4.8 ขลุ่ยหลีบ

ที่มา : www.musicsupport.shop.com, 2562.

2.2.2 ขลุ่ยเพียงออ

ขลุ่ยเพียงออ เป็นขลุ่ยขนาดกลางมีหน้าที่บรรเลงดำเนินทำนองโดยสอดแทรกด้วยเสียงโหยหวนบ้าง เก็บตามโอกาสหรือตามความเหมาะสม (บุญส่ง วรรัตน์, 2556 : 47)



ภาพที่ 4.9 ขลุ่ยเพียงออ
ที่มา : [www. Sites.com](http://www.Sites.com), 2562.

2.2.3 คีย์บอร์ด

คีย์บอร์ด เป็นเครื่องดนตรีประเภทลิ้มนิ้ว ลักษณะเด่นของเครื่องดนตรี คือ มีลิ้มนิ้วสำหรับกดเพื่อปรับเปลี่ยนระดับเสียงดนตรี ลิ้มนิ้วสำหรับกดเรียกว่า “คีย์ (Key)” โดยปกติสีของคีย์เป็นสีขาวกับสีดำ ซึ่งคีย์สีดำจะโผล่สูงขึ้นมากกว่าคีย์สีขาว



ภาพที่ 4.10 คีย์บอร์ด

ที่มา : คมสันต์ วงศ์วรรณ, 2551 : 75.

2.3) กลุ่มที่ 3 เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเป็นเสียงธรรมชาติ (เสียงนก เสียงไก่ป่า) ได้แก่ ขลุ่ยที่ใช้ในชุด ขลุ่ยดับนก จุดเด่นของเพลงประกอบการแสดงอยู่ที่จังหวะเคาะไม้ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีมโน คือ ซาวด์เสียงสากล และขลุ่ยนก



ภาพที่ 4.11 ขลุ่ยนก

ที่มา : www.th.m.wikipedia.org, 2562.

4.3.2 เพลงประกอบการแสดงชุด มั่นนิ บาแตช

ทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแตช ประกอบด้วย เพลง 2 เพลง ได้แก่ เพลงมั่นนิ บาแตช และเพลงโอริง อัสลี ซึ่งแบ่งออกเป็น 5 ช่วง ได้แก่

- ช่วงที่ 1 เพลงมั่นนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ
- ช่วงที่ 2 เพลงมั่นนิ บาแตช จังหวะชบาแดง
- ช่วงที่ 3 เพลงมั่นนิ บาแตช จังหวะประจำเผ่า
- ช่วงที่ 4 เพลงมั่นนิ บาแตช จังหวะส่งรัก
- ช่วงที่ 5 เพลงโอริงอัสลี จังหวะกลับทาบ

โดยหลักในการคัดเลือกนำเพลงมาบรรจุนั้นเลือกตามความเหมาะสมและคำนึงถึงความสัมพันธ์กับรูปแบบและลักษณะของการแสดง เป็นเพลงประเภทชนเผ่า

4.5 เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายของผู้ชายและผู้หญิง นอกจากการศึกษารูปแบบเครื่องแต่งกายของชนเผ่าแล้ว ควรศึกษาสีของเครื่องแต่งกายเพื่อให้การสร้างสรรค์แสดงออกมาสวยงาม กลมกลืน และสอดคล้องไปกับประเภทของการแสดง และเป็นการสร้างสรรค์การแสดงให้อยู่ในกรอบจารีตของชนเผ่า โดยหลักการใช้สี เครื่องแต่งกายของผู้แสดง สีเครื่องแต่งกาย ซึ่งสามารถบ่งบอกชาติพันธุ์ แต่งตามบทละครกำหนด และอื่น ๆ

เนื่องจากชาวมั่นนิหรือเงาะ เป็นชนกลุ่มน้อยที่อาศัยอยู่ในป่าทางภาคใต้ของประเทศไทย การนุ่งห่มเสื้อผ้าจะต่างจากคนในเมือง เป็นชาวป่าที่ยังไม่รับวัฒนธรรมภายนอกจะไม่นิยมนุ่งห่มเสื้อผ้า การออกแบบเครื่องแต่งกายจึงเน้นไปที่หลักความสมจริงกลมกลืนกับบรรยากาศและวิถีชีวิตที่เกี่ยวข้องกับป่า วัสดุที่ใช้ส่วนใหญ่ สำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการสร้างสรรค์การแสดง จึงเป็นผ้าที่ยืดหยุ่นได้ดี ผ้าดิบย้อมสี เครื่องประดับทำจากวัสดุธรรมชาติจำพวกไม้ไผ่ เปลือกไม้ ลูกปัด ขนนก และขนสัตว์ แต่ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์มุ่งเน้นออกแบบเครื่องแต่งกายให้ถูกต้อง สวยงามเหมาะสมกับการแสดงบนเวทีด้วย

โดยผู้วิจัยได้สร้างสรรค์การแต่งกายจากการลงภาคสนามศึกษาชาติพันธุ์ชนเผ่ามั่นนิหรือพวกเงาะ ในบ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล และได้รับแรงบันดาลใจส่วนหนึ่งมาจากการแต่งกายจากละครเรื่องเงาะป่า ระเบ้านางกอย และระบำกราวเงาะของกรมศิลปากร และการแต่งกายของผู้แสดงจากละครเรื่อง เงาะป่า ของภัทราวดี มีชูธน

4.5.1 รูปแบบเครื่องแต่งกายของการสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแดซ การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายในการแสดงชุด มัณนิ บาแดซ ครั้งนี้ ประกอบด้วย เครื่องแต่งกายผู้ชาย และเครื่องแต่งกายผู้หญิงของชาวมัณนิ



ภาพที่ 4.12 เครื่องแต่งกายจากละครเรื่อง เงาะป่า ของภัทราวดี มีชูธน
ที่มา : วารสารศิลปากร, 2539 : 98.



ภาพที่ 4.13 เครื่องแต่งกายจากละครเรื่องเงาะป่าของภัทราวดี มีชูธน
ที่มา : วารสารศิลปากร, 2539 : 97.



ภาพที่ 4.14 เครื่องแต่งกายจากละครเรื่องเงาะป่าของภัทราวดี มีชูธน
ที่มา : วารสารศิลปากร, 2539 : 129.



ภาพที่ 4.15 เครื่องแต่งกายจากละครเรื่องเงาะป่าของภัทราวดี มีชูธน
ที่มา : วารสารศิลปากร, 2539 : 96.



ภาพที่ 4.16 เครื่องแต่งกายจากละครเรื่องเงาะป่า ของภัทราวดี มีชูธน
ที่มา : วารสารศิลปากร, 2539 : 96.

1. เครื่องแต่งกายของผู้ชาย ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์จากการแต่งกายโดยเลียนแบบจากชาวมันนิคังเดิม มีลักษณะเป็นแบบชนเผ่ามันนิ สีน้ำตาลแดง

รูปแบบการแต่งกายของผู้ชาย แต่งกายตามสภาพบ่งบอกชาติพันธุ์มันนิ เรียกว่า นุ่งผ้าเลาะเตี้ยะ เป็นการนุ่งผ้าคาะระหว่างขาแล้วกระหวัดสั้นระดับโคนขาทั้งชายไว้ทั้งด้านหน้า และด้านหลัง เปลือยตัวท่อนบน ศีรษะก็จะสวมวิกผมปลอมสีดำหยิก ส่วนสีของเครื่องแต่งกาย นอกจากสามารถแสดงสถานะของผู้แสดงว่าเป็นชาวป่าทางภาคใต้ แล้วยังสามารถบ่งบอกชาติพันธุ์ที่เด่นชัดของผู้แสดงได้อีก เช่น ผู้แสดงนุ่งผ้าสีน้ำตาล สื่อให้เห็นเด่นชัดในเรื่องความอดทน ความกล้าหาญ การต่อสู้ (บุญเลิศ ชายเกตุ, สัมภาษณ์ 18 ตุลาคม 2562) เครื่องประดับประกอบด้วย สร้อยคอ กำไลมือ และปล็อกแขนประดับขนนก ส่วนผม ใช้วิกผมปลอมหยิกสีดำ และทัดดอกไม้สีขาว ซึ่งดอกไม้สีขาวเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชายชนเผ่ามันนิ นอกจากนี้ได้เพิ่มปล็อกแขน และรัดสะเอว ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการแต่งกายเนื่องในโอกาสพิเศษตามชาติพันธุ์ชาวป่า นำมาสร้างสรรค์ปล็อกแขน เป็นเครื่องประดับร่างกายสำหรับประกอบการแสดงสำหรับปล็อกแขนที่ชาวมันนิใช้นั้นเป็นลักษณะเฉพาะวิสัย ในการสร้างสรรค์ส่วนของปล็อกแขน เครื่องประดับประกอบการแสดงโดยใช้ลูกไม้แถบสีน้ำตาลใกล้เคียงเถาวัลย์มาตกแต่งประดับด้วยขนนก และรัดสะเอวในรูปแบบเครื่องประดับร่างกายสำหรับประกอบการแสดง ซึ่งรัดสะเอวที่ชาวมันนิใช้นั้นลักษณะเป็นหนังสัตว์ป่าจริงที่ล่ามาได้ ในการสร้างสรรค์ส่วนของเครื่องแต่งกายจึงได้นำรัดสะเอวเข้ามาประกอบโดยใช้ผ้าขนสัตว์สีน้ำตาลแทนตกแต่งด้วยไม้ไผ่ขางผูกห้อยสลับรอบสะเอวเวลาสวมใส่ขณะแสดงท่อนไม้ไผ่ขางจะกระทบกันทำให้เกิดเป็นเสียงดนตรี



ภาพที่ 4.17 เครื่องแต่งกายของผู้ชายชุด มั่นนิ บาแดช
ที่มา : พรเทพ บุญจันทร์เพชร, 2562.

2. เครื่องแต่งกายของผู้หญิง ผู้วิจัยได้ใช้หลักการ แนวคิดสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายเครื่องประดับ ตลอดทั้งการแต่งหน้าทำผมเลียนแบบมาจากหญิงสาวชาวมัณนิ โดยนำต้นแบบชาวมัณนิ ะบ้านางกอย และจากละครเงาะป่า เช่นเดียวกับการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายของตัวละครที่เป็นผู้ชายเงาะจากละครเรื่องเงาะป่า ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยสวมเสื้อในนางแทนผ้ารัดอก นุ่งผ้าเตี่ยวชั้นในเรียกว่า “จะวัด” คือมีสายรัดบันเอว และผ้าห้อยด้านหน้าสั้นระดับเข่าเรียกว่า “โกพัก” และผ้าห้อยด้านหลังเรียกว่า “กอเลาะ” ตัดเย็บเป็นกระโปรงสำเร็จรูปยาวครึ่งน่องสีน้ำตาล และผ้านุ่งทับรอบสะเอวยาวระดับเข่าอีกชิ้นหนึ่ง เครื่องประดับ ได้แก่ สร้อยคอ ต่างหู ปลอกแขน กำไลมือ เข็มขัด ผู้วิจัยได้เลือกใช้ผ้าสีน้ำตาล และผมใช้วิกผมปลอมหยิกสีดำ ประดับหัวไม้ไผ่ และทัดดอกไม้สีแดงทางด้านซ้าย ซึ่งเลียนแบบมาจากวัฒนธรรมชาติของผู้หญิงชาวมัณนิ ผมจะหยิกติดหนังหัวประดับหัวไม้ไผ่ไว้กลางศีรษะ



ภาพที่ 4.18 สตรีชาวมัณนิในปัจจุบัน
ที่มา : วิวรรณ เตยแก้วและจิระพงษ์ วงศ์วิวัฒน์, 2562.



ภาพที่ 4.19 ผู้ชายชาวมัณนีในปัจจุบัน
ที่มา : จิระพงษ์ วงศ์วิวัฒน์, 2562.



ภาพที่ 4.20 เครื่องแต่งกายผู้แสดงหญิงชุด ม้านนิ บาแดช
ที่มา : พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร, 2562.

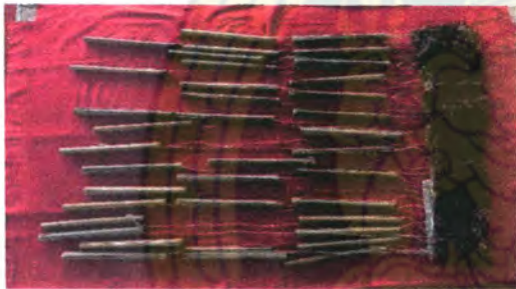
4.4.1 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ โดยผู้วิจัยได้นิยามเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ หมายถึง การตกแต่งร่างกายด้วยเสื้อผ้าและเครื่องประดับทุกอย่างตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายของผู้ชายและผู้หญิงของการสร้างสรรค์การแสดงชุด ม้านนิ บาแดช มีดังนี้

1.ผู้ชาย การแต่งกายของผู้แสดงเป็นสิ่งสำคัญที่จะสื่อให้เห็นถึงวิถีชีวิตชนเผ่าที่ผู้แสดงสวมใส่อยู่ในขณะประกอบการแสดงอย่างชัดเจน โดยแบ่งเครื่องแต่งกายออกตามองค์ประกอบเป็น 3 ส่วน ดังนี้

1.เครื่องนุ่งห่ม 2. เครื่องประดับกาย 3. เครื่องประดับศีรษะ ดังต่อไปนี้

1.1 เครื่องนุ่งห่ม คือ ผ้าและเครื่องนุ่งห่มที่ใช้ประดับตกแต่งร่างกายให้งดงามด้วยการตกแต่ง ลวดลาย สี สัน มีรายละเอียดดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 เสื้อผ้า เครื่องนุ่งห่ม

รูปภาพ	เครื่องแต่งกาย
	1. ผ้านุ่ง เป็นผ้าพื้นเนื้อหนาสีน้ำตาลขนาดมาตรฐาน 36x126 นิ้ว
	2. รัดสะเอา เป็นเครื่องประดับสะเอา ลักษณะเป็นผ้าขนสัตว์สีน้ำตาลประดับตกแต่งด้วยท่อนไม้ไผ่ขางร้อยเชือกยาวจากสะเอาถึงระดับครึ่งแข้ง ใช้สวมคาดรอบสะเอาทับผ้าโจงกระเบน ขณะแสดงไม้ไผ่จะกระทบกันทำให้เกิดเสียงดนตรี

จากตารางสรุปได้ว่า เครื่องแต่งกายของผู้ชาย มีจำนวนทั้งหมด 2 ชิ้น ได้แก่ 1. ผ้านุ่ง
2. รัดสะเอา

2. เครื่องประดับ คือ เครื่องที่ใช้ตกแต่งร่างกาย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556 : 271) เครื่องประดับที่ใช้สำหรับผู้ชายชาวมันนิส่วนใหญ่เป็นเครื่องประดับที่ทำจากไม้และขนสัตว์ มีรายละเอียดดังตาราง ต่อไปนี้ ตารางที่ 2 เครื่องประดับ ผู้ชาย

รูปภาพ	เครื่องแต่งกาย
	1. กำไลข้อมือ ลักษณะเป็นวงใช้สำหรับสวมข้อมือ ทำด้วยลูกหับ ผลไม้ป่าแห้งสีน้ำตาลเม็ดกลมซุบ น้ำมันวานิชนำมาร้อยต่อกันเป็นสร้อยสำหรับสวมข้อมือ 1 คู่
	2. สร้อยคอ เป็นเครื่องประดับคอ ทำด้วยลูกหับ ผลไม้ป่าแห้งสีดำ น้ำตาล และสีขาวทรงกลมซุบ น้ำมันวานิชร้อยสลับสี สร้อยคอเส้นกลางประดับ เขี้ยวเสือ

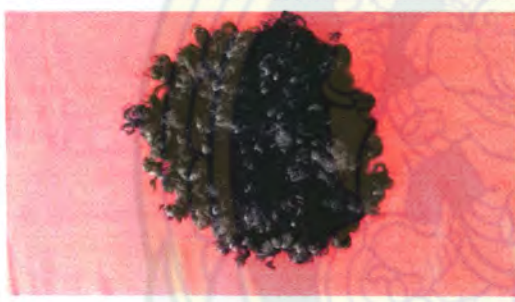
ตารางที่ 3 เครื่องประดับ ผู้แสดงฝ่ายชาย (ต่อ)

รูปภาพ	เครื่องแต่งกาย
	4. ปลอกแขน เป็นเครื่องประดับต้นแขนชายและขวา ทำด้วยเชือกถักและลูกไม้แถบสีน้ำตาลแดง ประดับตกแต่งด้วยขนนกสีดำ สีเหลือง และสีขาว เวลาสวมผูกด้วยเถาว์ลัย
	5. เข็มขัด เป็นเครื่องประดับสะเอว ลักษณะเป็นขนนกร้อยห่างๆด้วยเอ็นห้อยรอบสะเอวตกแต่งด้วยขนนกสีขาว และขนนกสีน้ำตาล

จากตารางสรุปได้ว่า เครื่องประดับต่าง ๆ ของผู้ชาย มีทั้งหมด 4 ชิ้น คือ 1.รัดสะเอว
2. สร้อยคอ 3. กำไลข้อมือ 4.ปลอกแขน

3. เครื่องประดับศีรษะ เป็นเครื่องประดับที่ใช้สำหรับสวมศีรษะของผู้ชายชาวมันนิ มีรายละเอียดดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 4 เครื่องประดับศีรษะของผู้ชาย

รูปภาพ	เครื่องแต่งกาย
	ดอกไม้ เป็นเครื่องประดับหู ดอกไม้ผ้าสีขาว ใช้สำหรับทัดหูทางขวา
	วิกผม ลักษณะเป็นหมวกครอบ ด้านนอกเป็นผมหยิก ทำด้วยไหมวิทยาศาสตร์สีดำ

สรุปได้ว่า เครื่องประดับศีรษะของผู้แสดงชาย มีทั้งหมด 2 ชิ้น คือ 1.ดอกไม้ทัดสีขาว 2.วิกผมหยิกสีดำ

จากเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับแต่ละชิ้นเมื่อนำมาแต่งหรือประดับรวมกันแล้วบนร่างกาย
ของผู้แสดงชายและผู้หญิง จะปรากฏดังนี้ (รอใส่ลูกศรชี้)



ภาพที่ 4.21 เครื่องแต่งกายผู้ชายของการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแตซ
ที่มา : พรเทพ บุญจันทร์เพชร , 2562.

4.4.2 ผู้หญิง เครื่องแต่งกายของผู้หญิงในการสร้างสรรค์การแสดงนั้น สามารถแยกเครื่องแต่งกายออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ เครื่องนุ่งห่มและเครื่องประดับ ซึ่งผู้วิจัยไม่ได้แยกเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับของผู้หญิงออกเป็น 3 หมวด คือ พัสตราภรณ์ ถนิมพิมพาภรณ์ และศิราภรณ์ เนื่องจากผู้แสดงหญิงนั้นเป็นชาวป่าไม่ได้เป็นตัวละครที่มีฐานันดรศักดิ์เป็นพระมหากษัตริย์

1. **เครื่องนุ่งห่ม** คือ ในการแสดง เสื้อผ้า เครื่องนุ่งห่มของของชาวมันนิขของผู้หญิง มีรายละเอียดดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 5 เครื่องนุ่งห่ม ผู้แสดงฝ่ายหญิง

รูปภาพ	เสื้อผ้า เครื่องนุ่งห่ม
	เสื่อ ลักษณะเป็นเสื่อเกะอก ไม่มีแขน แขนบตัว ผ่าหลัง ติดซิป ตัดเย็บด้วยผ้าตัวนสีน้ำตาลแทนการเปลือยตัว
	ผ้านุ่ง ลักษณะเป็นกระโปรงสำเร็จรูปจับจีบรอยเซิง ตัดเย็บด้วยผ้าตัวนสีน้ำตาลไม่มีลวดลายสีน้ำตาลลายวาระดับข้าง
	รัดสะเอว ลักษณะเป็นผ้าขนสัตว์สีน้ำตาลตกแต่งด้วยเม็ดลูกหับสีน้ำตาลและสีขาว ลูกตุ้มทำด้วยดอกไม้สีแดง ร้อยเชือกสับหว่างรอบสะเอวยาว 5 -6 นิ้ว เวลาสวมคาครอบสะโพกทับกระโปรง

จากตารางสรุปได้ว่า เสื้อผ้าและเครื่องนุ่งห่มของผู้หญิงมีจำนวนทั้งหมด 3 ชิ้น คือ 1.เสื่อเกะอก 2. ผ้านุ่ง 3. รัดสะเอว

2. เครื่องประดับ คือ เครื่องประดับตกแต่งร่างกาย ในการแสดงเครื่องประดับตกแต่งร่างกาย ของชาวมั่น
 นิฝ่ายหญิง มีรายละเอียดดังตารางต่อไปนี้
 ตารางที่ 6 เครื่องประดับของผู้หญิง

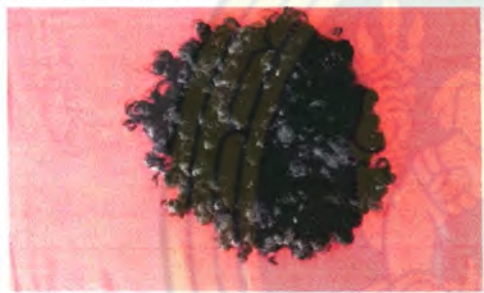
รูปภาพ	เครื่องประดับ
	ปลอกแขน เป็นเครื่องประดับแขน ทำด้วยลูกไม้แถบสี น้ำตาลประดับขนนก ขนาดความยาวต้นแขนของผู้แสดง
	กำไลมือ เป็นเครื่องประดับข้อมือ ลักษณะเป็นเม็ดกลมสี น้ำตาล ชุบน้ำมันวานิช ทำด้วยลูกหับร้อยด้วยยางยืด ความยาวขนาดข้อมือของผู้แสดง
	ต่างหู เป็นเครื่องประดับหู ลักษณะเป็นดอกกุหลาบ ทำ ด้วยผ้าสีแดงติดแป้นหินบุ
	สร้อยคอ เป็นเครื่องประดับคอ ลักษณะเป็นสร้อยสำหรับ สวมคอ ทำด้วยลูกหับ ผลไม้ป่า เม็ดกลมสีน้ำตาลและสีดำ ชุบน้ำมันวานิชเพื่อความสวยงาม

รูปภาพ	เครื่องประดับ
	เชื้มชั๊ด เป็นเครื่องประดับสะเเว ทำด้วยชนนกร้อยด้วยเอ็นชนนกลั้บหว่างห้อยรอบสะเเว

จากตารางสรุปได้ว่า เครื่องประดับร่างกายของผู้หญิง มีจำนวนทั้งหมด 5 ชิ้น คือ 1. ปลอกแขน 2. กำไลมือ 3. สร้อยคอ 4. ต่างหู 5.เชื้มชั๊ด

3. เครื่องประดับศีรษะ คือ เครื่องประดับใช้สำหรับสวมศีรษะของชาวมัณนิฝ่ายหญิง มีรายละเอียดดังตาราง ต่อไปนี้

ตารางที่ 7 เครื่องประดับศีรษะผู้หญิง

รูปภาพ	เครื่องประดับ
	ดอกไม้ ลักษณะเป็นดอกไม้ผ้าสีแดง สำหรับทัดหูทางซ้ายของผู้แสดงหญิง
	วิกผม ลักษณะเป็นวิกผมปลอมหยิกสีดำ ทำด้วยไหม วิทยาศาสตร์แทนผมคนเผ่า
	หวีไม้ไผ่ เป็นของใช้ชนิดหนึ่ง ทำด้วยไม้ไผ่ ลักษณะเป็นซี่ๆ เรียงต่อกันเป็นป็น ใช้สำหรับสางผม

จากตารางสรุปได้ว่า เครื่องประดับศีรษะของผู้หญิง มีจำนวนทั้งหมด 3 ชิ้น คือ 1.ดอกไม้ทัดสีแดง 2. หวีไม้ไผ่ 3. วิกผมปลอมสีดำหยิก



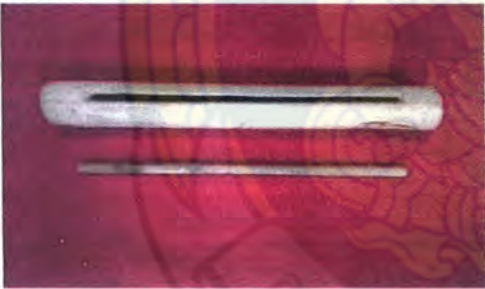
ภาพที่ 4.22 เครื่องแต่งกายผู้หญิงของการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแตซ
ที่มา : พรเทพ บุญจันทร์เพชร, 2562.

4.6 อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง

อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแตช เป็นเครื่องดนตรีชนเผ่าดั้งเดิมที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่จำนวน 3 ชิ้น ได้แก่ 1.บาแตชสองง่าม 2. เกราะพร้อมไม้ตี 3.บาแตชปาด ซึ่ง

เป็นส่วนสำคัญในการแสดงของผู้แสดงให้เกิดความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น มีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 8 อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง

รูปภาพ	อุปกรณ์ประกอบการแสดง
	1.บาแตชสองง่าม ทำจากไม้ไผ่ขนาดเท่าข้อมียาวประมาณ 1 ฟุต ตัดไม้ไผ่ให้มีข้ออยู่ห่างจากปลายด้านหนึ่งเล็กน้อยพอจับถือได้ เลยข้อไปประมาณ 1 นิ้ว เจาะรู 2 รูอยู่คนละข้างห่างจากรูนี้เล็กน้อย ก็จะปาดไม้ไผ่ให้เป็นรูซ่อม 2 ขา ใช้ด้านที่เป็นรูซ่อมนี้เคาะกับฝ่ามือจะให้เกิดเสียงดังหวิ้ง, หวิ้ง
	2.เกราะ ทำจากไม้ไผ่ขนาดกลาง 1 ปล้อง ตัดไม้ไผ่ให้มีข้อติดอยู่ทั้ง 2 ข้าง ไม่ต้องทะลุข้อ จากปลายทั้ง 2 ข้าง วัดเข้ามาประมาณ 1 นิ้ว แล้วใช้มีดคมเฉือนผิวไม้ไผ่ให้ตลอดกว้างประมาณ 1 นิ้ว เจาะรูให้มีเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ ½ เซนติเมตร ไขว้ตรงกลางท่อนไม้ไผ่ระหว่างรอยผิวที่ถูกเฉือนทั้งไปนั้น แล้วใช้ปลายมีดกรีดแฉะเอาผิวไม้ไผ่ให้เป็นเส้นเล็กยาวตลอดแนวของรอยผิวไม้ไผ่
	3.บาแตช ชนิดที่ 2 มีลักษณะเป็นกระบอกกลม ทำจากไม้ไผ่ขนาดเล็กกว่าชนิดที่ 1 เล็กน้อย ยาวประมาณ 2 ฟุต ปลายข้างหนึ่งตัดตรง ๆ อีกข้างหนึ่งตัดในลักษณะเฉียงอย่างผ่านบวบ ทะลุหมดทุกข้อ เครื่องดนตรีชนิดนี้ใช้ฝ่ามือหรือใบไม้ใหญ่ๆ ตีทางกระบอกด้านที่ตัดตรงจะให้เกิดเสียงดังบึง บึง แหลมกว่าบาแตชชนิดที่ 1 เล็กน้อย

จากตารางสรุปได้ว่า อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง มีทั้งหมด 3 ชิ้น ได้แก่ 1. บาแตชสองง่าม 2. เกราะพร้อมไม้ตี 3. บาแตชปาด

4.7 ฉากประกอบการแสดงชุด มั่นนิ บาแดซ

การแสดงละครไทยแบบดั้งเดิมมักไม่มีการสร้างฉาก มีเพียงเวที ม่านสีพื้นใหญ่ กั้นฉาก ผู้ชมจะใช้จินตนาการไปตามที่บรรยายไปตามเนื้อเรื่อง ประกอบการตีความหมายของท่ารำ การแสดงจึงไม่เน้นเรื่องฉาก เฉพาะว่าฉากเป็นส่วนหนึ่ง ที่ทำให้ท่ารำลดความน่าสนใจลง ดังบทความของ เสถียรโกเศศ ที่กล่าวไว้ในสุจิตตรการแสดงละครตึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนาของกรมศิลปากร ความว่า “...เมื่อก่อนนี้การแสดงละครยังไม่มีฉากประกอบ เรื่องที่เล่นเหมือนอย่างในปัจจุบัน คนดูไม่มีอะไรช่วยเพื่อให้คนดูเห็นว่านั่นเป็นปราสาท, เป็นป่า, เป็นถ้ำ ต้องอาศัยแต่การแสดง บทบาท และการร้องรำทำเพลง เท่านั้น แต่ถ้าวาดให้ตึกก็สามารถ ทำให้คนดูนึกเห็นภาพเห็นเรื่องไปได้เอง...” (เสถียรโกเศศ, 2490 : 9-10) สอดคล้องกับคำกล่าวในสุจิตตรการแสดงละครในเรื่อง อิเหนาตอนประสันตาด่อนก ของกรมศิลปากร ดังนี้ “...แต่ก่อนมาการแสดงละครของไทย ทั้งละครใน และละครนอกไม่นิยมแบ่งตอนตัดฉากคงจับตอนดำเนินเรื่องเรื่อยไปตามบท แม้จะตัดตอนกันบ้างก็ตัดแต่บท แต่ดำเนินท้องเรื่องไม่มีการแบ่งฉากจึงไม่มีการสร้างฉากประกอบการแสดง และไม่มีการเปลี่ยนฉากไปตามท้องเรื่อง ทั้งถือกันว่าถ้าสร้างฉากขึ้นประกอบจะข่มความงาม และความเด่นของตัวละคร และศิลปะแห่งการแสดงอื่นให้ด้อยลง เป็นการทำให้เสียรสของศิลปะด้านอื่นไป...” (กรมศิลปากร, 2539 : 12 -13)

จากข้อความความข้างต้น วิเคราะห์ได้ว่า การแสดงละครไทยแต่เดิมนั้นไม่จำเป็นต้องใช้ฉาก หากแต่ใช้จินตนาการและบทบาทฝีมือของผู้แสดงก็สามารถทำให้ผู้ชมเกิดจินตนาการ และรู้สึกคล้อยตามได้เช่นเดียวกับผลงานของผู้วิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดซ ที่ไม่มีกรนำเสนอในเรื่องของฉากที่ใช้ประกอบการแสดง หากแต่มีเพียงอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงเท่านั้น

สำหรับการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดซ ผู้วิจัยได้นำเสนอแนวทางการสร้างสรรค์ฉากประกอบการแสดง ไว้ดังนี้ โดยปกติเป็นการรำในการเล่นดนตรีของชาย-หญิงสาวนิ ซึ่งเมื่อมีงานก็มาพบปะสังสรรค์รื่นเริงเฉลิมฉลองและเกี่ยวพาราสักนเป็นที่สนุกสนาน ณ ลานหมู่บ้าน ซึ่งควรจัดฉากให้มีความสมจริงได้แก่ กระท่อม แคร่ ต้นไม้ เป็นต้น โดยจัดตั้งอุปกรณ์ไว้แต่ในการแสดงบางครั้งไม่สามารถจัดฉากได้ตามความเป็นจริงจึงอาจเป็นการรำหน้าม่านหรือจัดฉากไว้เพียงฉากป่า

4.7.2 การจัดฉากจินตนาการประกอบการแสดงชุด มัณนิ บาแดช เป็นการ จัดฉากตามวิถีชีวิตของชนเผ่าซึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบฉาก และการสร้างฉากได้ตามความเหมาะสม ไม่มีลักษณะตายตัว ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้จัดทำว่ามีจินตนาการ และต้องการสื่อความหมายแบบใดในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอฉากหลังเป็นผืนผ้าใบที่วาดออกมาเป็นรูปต้นไม้ ภูเขา กระท่อม น้ำตก ลำธาร เห็นเป็นภาพโซดหิน น้ำตก ลำธาร เป็นต้น การวาดระบายสีเป็นรูปภูเขาที่มีต้นไม้ใช้ในการแสดงสถานที่ที่มีขนาดใหญ่เป็นการจัดการแสดงภายในตัวอาคาร เช่น โรงละคร หอประชุมองค์การบริหารส่วนจังหวัด เป็นต้น

4.8 สถานที่ในการแสดง ชุด มัณนิ บาแดช

การสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแดช สามารถนำไปจัดการแสดงทั้ง 2 แบบ คือ การจัดการแสดงในพื้นที่ร่มและการจัดแสดงพื้นที่กลางแจ้ง

4.8.1 การจัดแสดงในพื้นที่ร่ม เป็นการจัดการแสดงในอาคาร สถานที่ปิด สถานที่นิยมจัดการแสดง เช่น โรงละคร หอประชุม พื้นที่ภายในตัวอาคาร เป็นต้น โดยลักษณะของโรงละครจะยกพื้นเวทีสูงกว่าที่นั่งของผู้ชม เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า เวทีแสดงยกพื้นสูงนิยมนิยมระดับ 1 ชั้น หรือ 2 ระดับ เวทีบนมีม่าน 1 ชั้น หรือ 2 ชั้นใช้สำหรับเปิดม่าน เมื่อเริ่มและเลิกแสดงชั้นใน ใช้สำหรับการเปลี่ยนฉากในขณะที่เปลี่ยนฉาก มักจะมีการแสดงที่เวทีล่าง ซึ่งอาจเป็นส่วนหนึ่งของเนื้อเรื่องหรือการแสดงสลับฉากก็ได้ บนเวทีจะใช้เทคนิคแสง สี เสียง ช่วยสร้างบรรยากาศให้สมจริง จัดฉากสมจริงสวยงามพิถีพิถัน

4.8.2 การจัดแสดงพื้นที่กลางแจ้ง มักมีพื้นที่สำหรับการแสดงกว้างขวาง เป็นการจัดการแสดงบริเวณลานกว้าง สนามหญ้า พื้นที่นอกตัวอาคาร เช่น สวนสาธารณะ ลานสังคีต ในปัจจุบันจะเห็นได้จากการจัดแสดงของสังคีตศาลาหรือการจัดแสดงบนเวทีของงานสร้างสรรค์ทั่วไปที่สร้างไว้กลางสนามหญ้า เป็นต้น โดยจะจัดพื้นที่สำหรับแสดง ให้ยกพื้นเวทีสูงกว่าที่นั่งของผู้ชม เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ผู้ชมสามารถเห็นผู้กำกับการแสดง ขณะกำกับตัวละครได้ด้วย ไม่มีม่านกันฉาก ที่นั่งสำหรับคนดู นิยมนั่งบนพื้นหรือสนามหญ้า หรือมีการจัดเก้าอี้ไว้สำหรับผู้ชม ในสมัยก่อนนิยมจัดการแสดงประเภทนี้โดยแสดงตามลานวัดหรือปลูกโรงไว้กลางแจ้ง

4.9 โอกาสที่ใช้ในการแสดงชุด มัณนิ บาแดช

การแสดงสร้างสรรค์ชุด มัณนิ บาแดช เป็นการแสดงสร้างสรรค์การแสดงที่นำเอาวิถีชีวิตของชาวมัณนิหรือเงาะ ที่อาศัยอยู่ในป่าบ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล ซึ่งการแสดงชุดนี้สามารถนำมาจัดการแสดงได้หลายลักษณะ ดังนี้

4.9.1 การแสดงเป็นเรื่องราว โดยใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง เงาะป่า ซึ่งการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช จะอยู่ในช่วงต้นของการแสดง คือ ฉากลานตะเคียน เพื่อเฉลิมฉลอง ใช้เวลาแสดงตั้งแต่จบเรื่อง ใช้เวลา ประมาณ 1-2 ชั่วโมง

4.9.2 การแสดงเป็นชุดเป็นตอน การสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช จัดแสดงประกอบอยู่ในตอนแต่งงานในช่วงท้ายของการแสดง เริ่มตั้งแต่พ่อแม่ นางลำหับ ฮเนา และเพื่อนบ้าน 4-8 คน ใช้เวลาแสดงประมาณ 45 นาที

4.9.3 การแสดงวิพิธทัศนา เป็นการแสดงชนเผ่าชุด มั่นนิ บาแดช ผู้แสดงประกอบด้วยผู้แสดงชาย – หญิงจำนวน 12 คน หรือชาย – หญิงจำนวน 6 – 8 คน ก็ได้ ใช้เวลาแสดงประมาณ 6 นาที

สรุปได้ว่า การอภิปรายผลการวิจัยในครั้งนี้ จะศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบเฉพาะโครงสร้างท่ารำของการแสดงคือ เพื่อนำมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์หรือประดิษฐ์ท่ารำการแสดงชนเผ่าชุด มั่นนิ บาแดช นอกจากนี้ผู้วิจัยต้องคำนึงถึงโครงสร้างของท่ารำแล้ว ผู้วิจัยยังต้องคำนึงถึงโครงสร้างการแสดงและองค์ประกอบการแสดงเพื่อให้การแสดงนั้นออกมาสวยงาม ถูกต้องอยู่ภายใต้แบบแผนนาฏศิลป์ไทยอีกด้วย

4.10 กระบวนท่ารำและการแปรแถว

4.10.1 สัญลักษณ์ประกอบคำอธิบาย

เพื่อเป็นการง่ายในการศึกษา และเข้าใจตรงกันในการอธิบายท่ารำ

คณะผู้วิจัยจึงได้กำหนดสัญลักษณ์ประกอบในรูปแบบแถวดังนี้

☐ 1 หมายถึง ผู้แสดงหญิงคนที่ 1

☐ 2 หมายถึง ผู้แสดงหญิงคนที่ 2

☐ 3 หมายถึง ผู้แสดงหญิงคนที่ 3

☐ 4 หมายถึง ผู้แสดงหญิงคนที่ 4

☐ 5 หมายถึง ผู้แสดงหญิงคนที่ 5

☐ 6 หมายถึง ผู้แสดงหญิงคนที่ 6

☐ 1 หมายถึง ผู้แสดงชายคนที่ 1

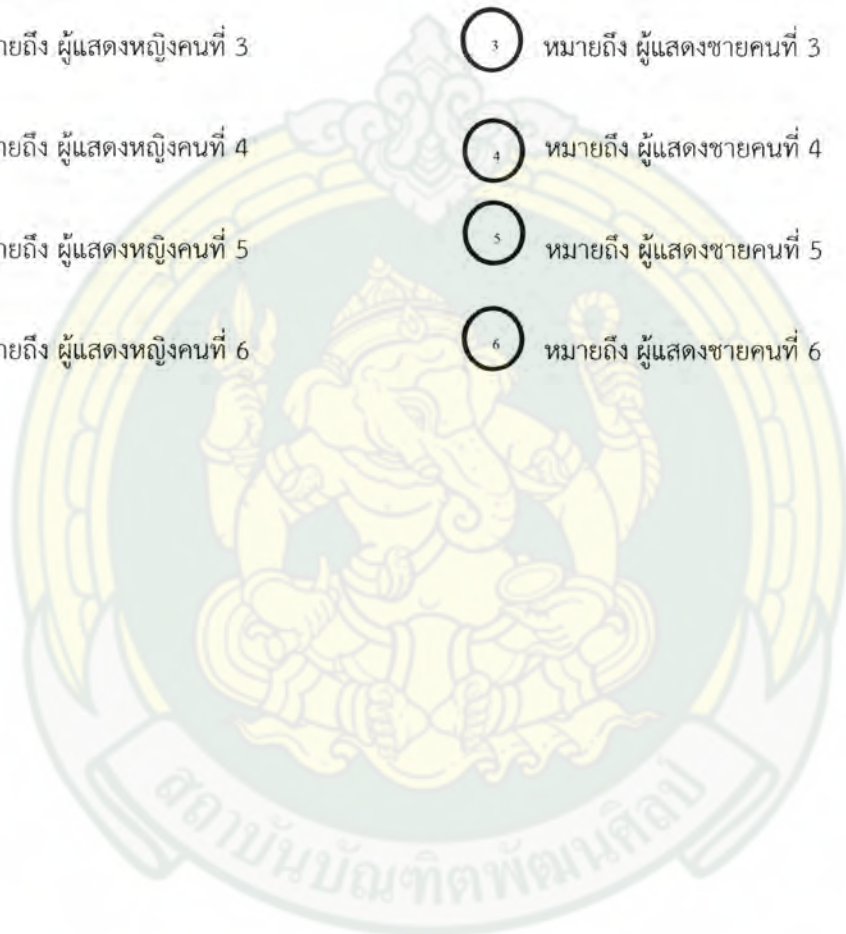
☐ 2 หมายถึง ผู้แสดงชายคนที่ 2

☐ 3 หมายถึง ผู้แสดงชายคนที่ 3

☐ 4 หมายถึง ผู้แสดงชายคนที่ 4

☐ 5 หมายถึง ผู้แสดงชายคนที่ 5

☐ 6 หมายถึง ผู้แสดงชายคนที่ 6



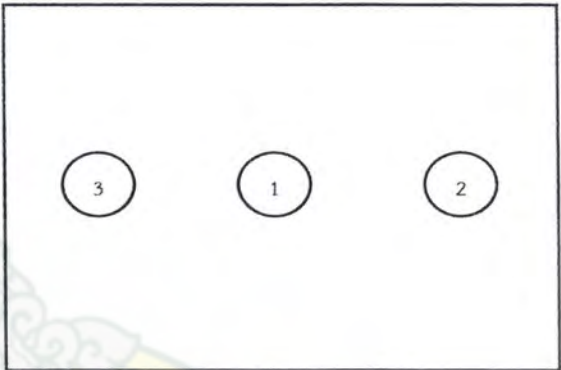
4.10.2 กระบวนท่ารำ

งานวิจัยการสร้างสรรคการแสดงชุด มัณนิ บาเตช เป็นการสร้างสรรค์ท่ารำ ภายใต้กรอบของชนเผ่ามัณนิ เพลง ดนตรี โดยกระบวนท่ารำทั้งหมดในการสร้างสรรคมีดังนี้



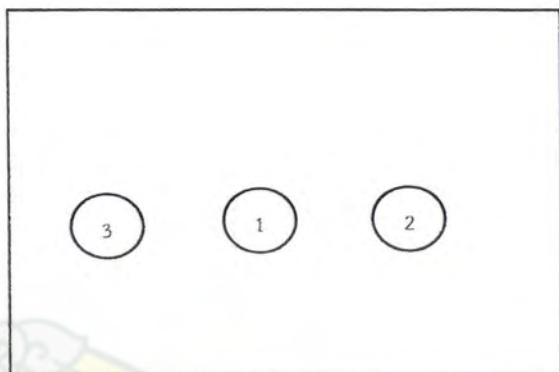
ภาพที่ 4.1 ท่าที่ 1 ท่าออก รัวบาเตชระดับอก

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมัณนิ บาเตช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 1 ท่าออก ผู้ชาย : ซอยเท้าออกมาทางขวาเวที มือขวาถือไม้ตี มือซ้ายถือบาเตชระดับอก ตีบาเตชรัวตาม จังหวะ ต่อจากนั้นเมื่อถึงกลางเวทีหมุนรอบตัวเองทางซ้ายมือ 1 รอบกลับมาหันหน้าตรง



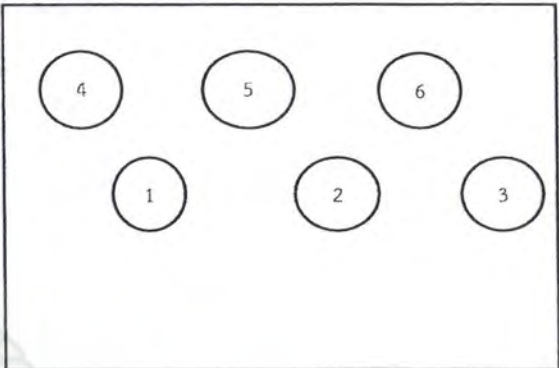
ภาพที่ 4.2 ท่าที่ 2 ท่าตีเกราะส่งสัญญาณ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตซ จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 2 ผู้ชาย : หันหน้าตรง ผู้ชายคนที่ 1 ซอยเท้าอยู่กลางเวที ต่อจากนั้นผู้ชายคนที่ 2 ซอยเท้าออกทางซ้ายเวที และผู้ชายคนที่ 3 ซอยเท้าออกทางขวาเวที มือทั้งสองถือบาแตซตีด้านหน้าระดับอกตามจังหวะ ทั้งหมดปฏิบัติท่ารำต่อเนื่องจัดแถวหน้ากระดาน



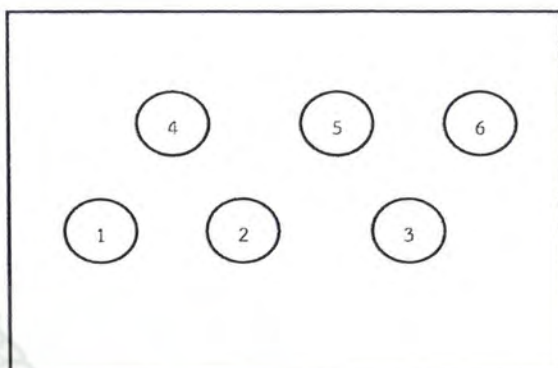
ภาพที่ 4.3 ท่าที่ 3 ทำส่งสัญญาณ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 3 ทำส่งสัญญาณ ผู้ชาย : หันหน้าตรง เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเท้าวางหลังเปิดส้นเท้า มือขวาถือบาแดช และไม้ตั่ง มือระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายใช้ฝ่ามือป้องปาก ศีรษะเอียงซ้าย



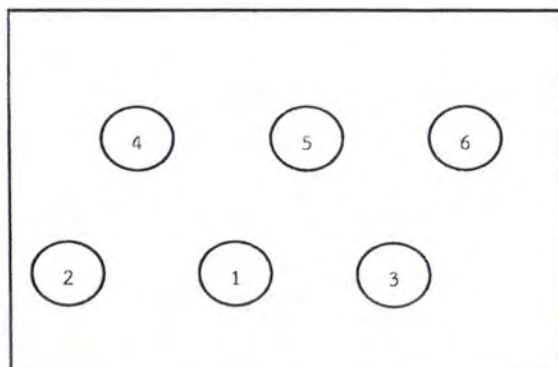
ภาพที่ 4.4 ท่าที่ 4 ทำส่งสัญญาณเรียก

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตซ จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 4 ผู้ชาย : แกวหน้าหมุนตัวทางซ้ายมือหันหลัง ซอยเท้า มือขวาถือบาแตซตั้งมือระดับแง่ศีรษะ มือซ้าย ฝ่ามือป้องปากแล้วตบปากเบาๆ ส่งสัญญาณ ศีรษะตรง แกวหลัง ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแกวหน้า ออกทางซ้ายเวที



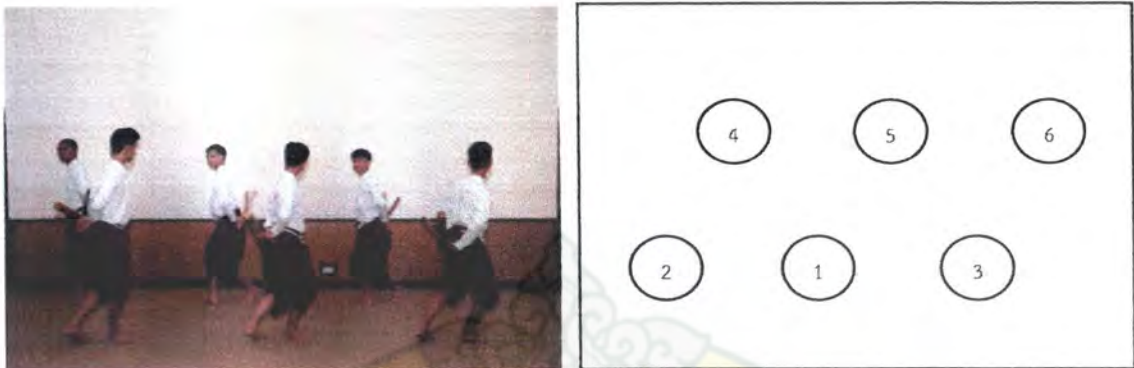
ภาพที่ 4.5 ท่าที่ 5 ท่าถือบาแตซตั้งวงระดับไหล่

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตซ จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 5 ผู้ชาย : แกวหน้า หันหน้าตรง เท้าทั้งสองลงเหลี่ยม มือทั้งสองถือบาแตซตั้งมือระดับไหล่ ลำตัวตรง แกวหลัง ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้ชายแกวหน้า



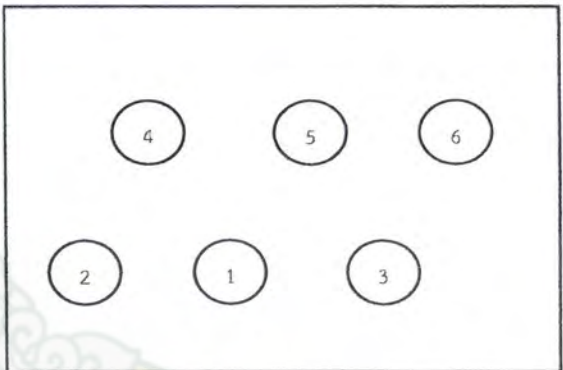
ภาพที่ 4.6 ท่าที่ 6 ทำท่าเดินสวนแถวไป

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดซ จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 6 ผู้ชาย : แล่นหน้า หันทางขวา ย่ำเท้าขวา-ซ้ายตามจังหวะ โดยแล่นหน้าหันทางขวา ย่ำเท้าขวาสลับซ้ายเท้าซ้าย เดินสวนแถวไปทางขวาข้างหลัง มือทั้งสองถือบาแดซไว้หลังพร้อมกระทบกันตามจังหวะ กดสะเอวขวา ศีรษะเอียงซ้าย แถวหลัง ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับแถวหน้า ต่างกันที่หันทางซ้าย



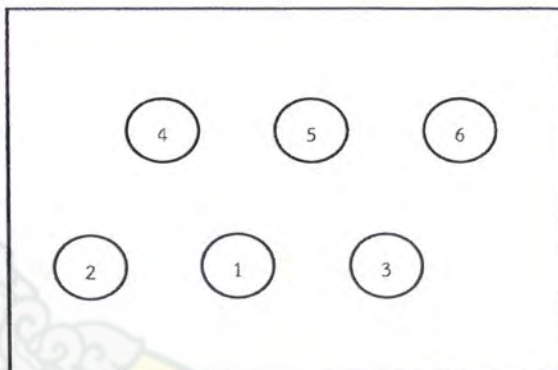
ภาพที่ 4.7 ท่าที่ 7 ทำเดินสวนแถวกลับ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงม้านิ บาแดซ จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 7 ผู้ชาย : แถวหน้า (แถวหลังเดิม) หันทางซ้าย ย่ำเท้าขวา-ซ้ายเดินสวนแถวกลับที่เดิม โดยย่ำเท้าขวา สลับย่ำเท้าซ้ายตะแคงตัวขึ้นด้านบน มือทั้งสองถือบาแดซไขว้หลังพร้อมกระทบกันตามจังหวะ กด สะเอวขวา ศีรษะเอียงขวา แถวหลัง (แถวหน้าเดิม) ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับแถวหลัง ต่างกันที่หันทางขวา



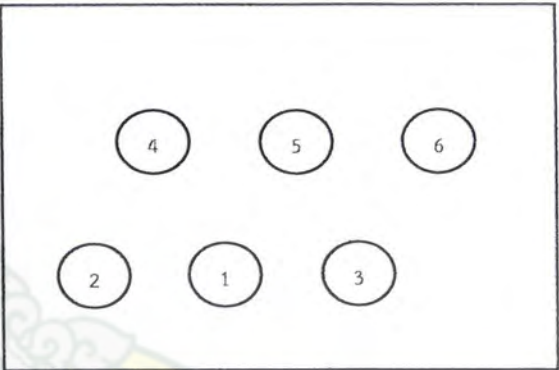
ภาพที่ 4.8 ท่าที่ 8 ท่าถือบาแตชตั้งวงระดับไหล่

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 8 ผู้ชาย : ทำยังหวะเพลง ทั้งหมดหันหน้าตรง โดยเท้าทั้งสองกระโดดพร้อมลงเหลี่ยม ลำตัวตรง มือทั้งสองถือบาแตชระดับไหล่ ศีรษะตรง



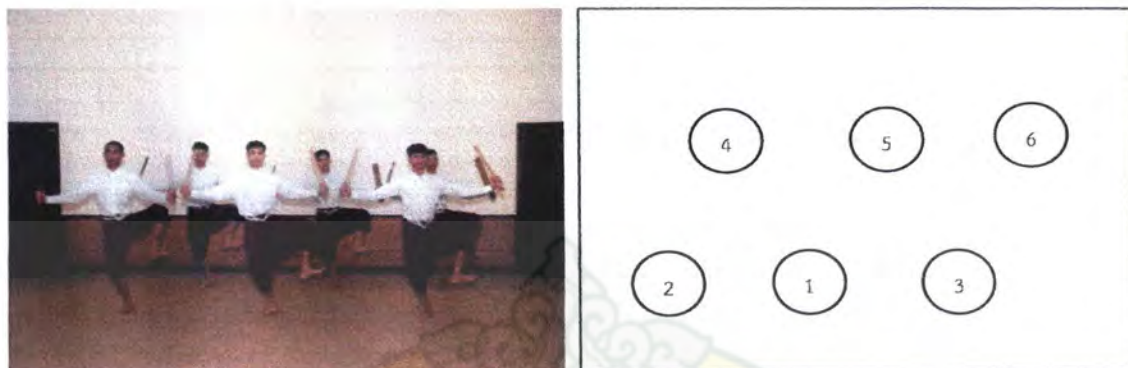
ภาพที่ 4.9 ท่าที่ 9 ทำถือบาแตระดับไหล่ สลับยกเท้า

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 9 ผู้ชาย : หันหน้าตรง เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยกข้าง มือทั้งสองถือบาแตระดับไหล่ ลำตัวตรง ศีรษะตรง



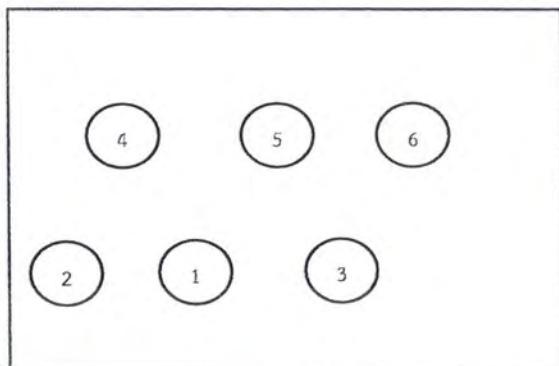
ภาพที่ 4.10 ท่าที่ 10 ท่าถือบาแตงระดับไหล่ สลับกระโดดยกเท้าขวา

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตง จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 10 ผู้ชาย : หันหน้าตรง กระโดดสลับเท้าซ้ายยืนเต็มเท้า เท้าขวายกข้าง มือทั้งสองถือบาแตงตั้งวงระดับไหล่ ศีรษะตรง



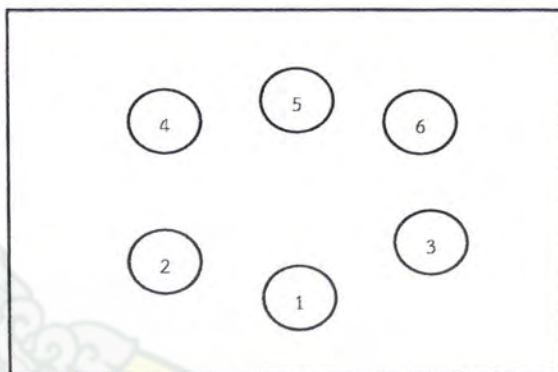
ภาพที่ 4.11 ท่าที่ 11 ทำถือบาแตระดับไหล่ สลับกระโดดยกเท้าซ้าย

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตซ จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 11 ผู้ชาย : หันหน้าตรง กระโดดสลับเท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยกข้าง มือทั้งสองถือบาแตตั้งวงระดับไหล่ ศีรษะตรง



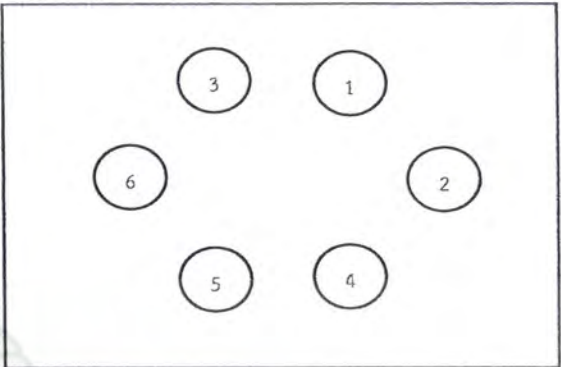
ภาพที่ 4.12 ท่าที่ 12 ท่าตีบาแตชระดับสะเอว

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 12 ผู้ชาย : หันหน้าตรง ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะเอียงขวา



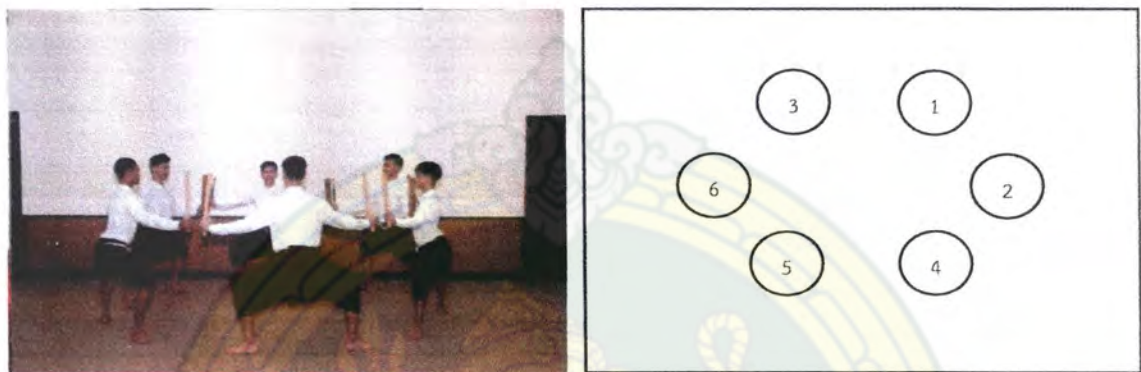
ภาพที่ 4.13 ท่าที่ 13 ท่าตีบาแตชทวนเข็มนาฬิกา

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 13 ผู้ชาย : หมุนตัวทางซ้ายหันทางซ้ายตามวงกลมในลักษณะทวนเข็มนาฬิกา ซอยเท้าเคลื่อน มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะตรง



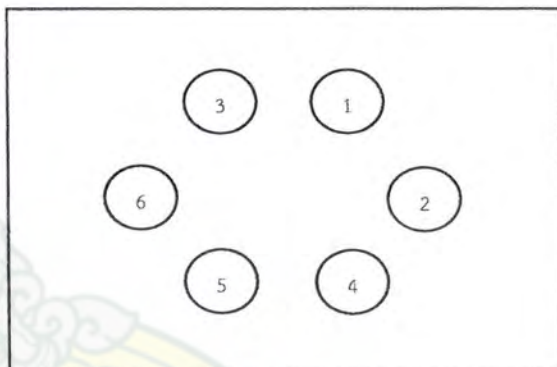
ภาพที่ 4.14 ท่าที่ 14 ท่าตีบาแตชระดับสะเอวหันหน้าเข้าวงกลม

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ ท่าที่14 ผู้ชาย : เป็นท่าต่อเนื่องจากท่าที่ 13 หันหน้าเข้าวงกลม ซอยเท้าอยู่กับที่ มือทั้งสองถือบาแตชตี ด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะตรง



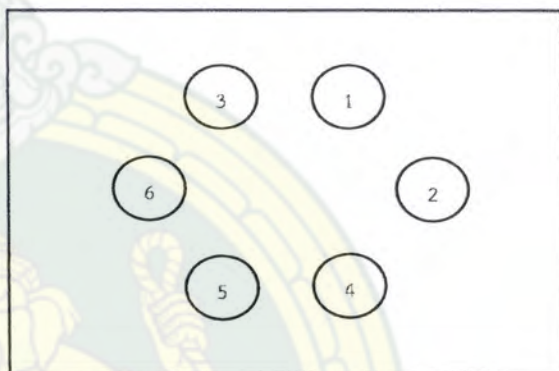
ภาพที่ 4.15 ท่าที่ 15 ท่าตีบาแตซระดับไหล่หันเข้าวงกลม

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงม้านิ บาแตซ จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 15 ผู้ชาย : หันหน้าเข้าวงกลม กระโดดเท้าขวาลงเหลี่ยม ลำตัวตรง มือทั้งสองถือบาแตซตั้งมือระดับไหล่ ศีรษะตรง



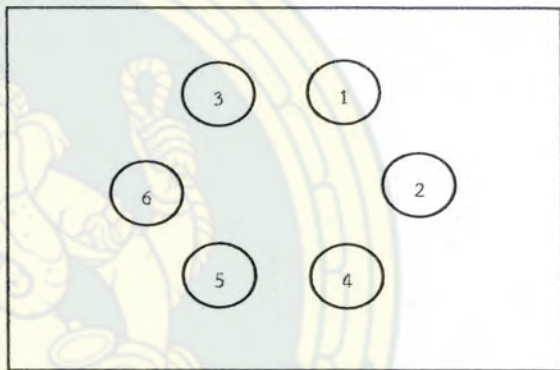
ภาพที่ 4.16 ท่าที่ 16 ท่าตีบาแตระดับไหล่เข้าวงกลม

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 16 ผู้ชาย : หันตัวเข้าวงกลม กระโดดสลับเท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยกข้าง มือทั้งสองถือบาแตตั้งมือ พร้อมตีสลับระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย



ภาพที่ 4.17 ท่าที่ 17 ท่าตีบาแตชระดับไหล่

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 17 ผู้ชาย : เป็นท่าต่อเนื่องจากท่าที่ 16 หันเข้าวงกลม กระโดดสลับเท้าซ้ายยืนเต็มเท้า เท้าขวายกข้าง มือทั้งสองถือบาแตชตั้งมือระดับไหล่พร้อมกับตีกระทบกันตามจังหวะ ศีรษะเอียงขวา



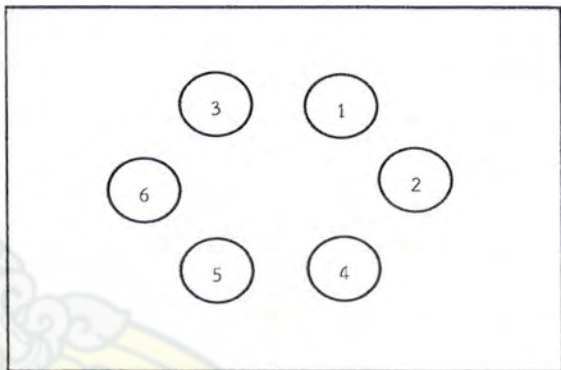
ภาพที่ 4.18 ท่าที่ 18 ท่าตีบาแตระดับสะเอวหันหลังให้วงกลม

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ

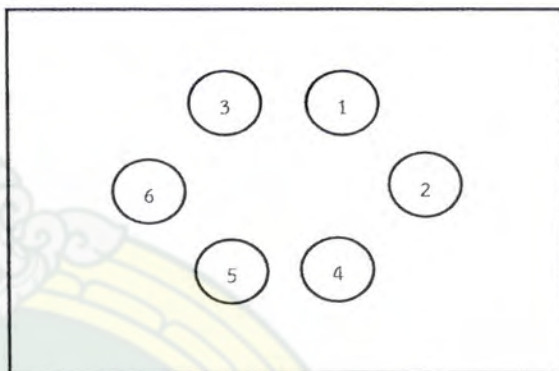
ท่าที่ 18

ผู้ชาย : หมุนตัวหันหน้าออกหันหลังให้วงกลม จากนั้นกระโดดสลับเท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยกข้าง
มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะเอียงขวา



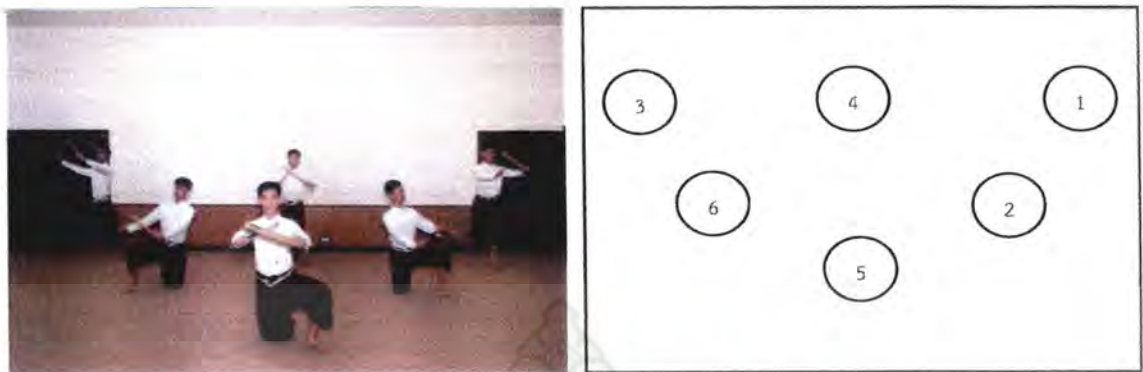
ภาพที่ 4.19 ท่าที่ 19 ท่าถือบาแตซตั้งวงระดับไหล่

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตซ จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 19 ผู้ชาย : หันหน้าออกหันหลังให้วงกลม กระโดดสลับเท้าขวากระทบจังหวะลงเหลี่ยม ลำตัวตรง มือทั้งสองถือบาแตซตั้งวงระดับไหล่ ศีรษะตรง



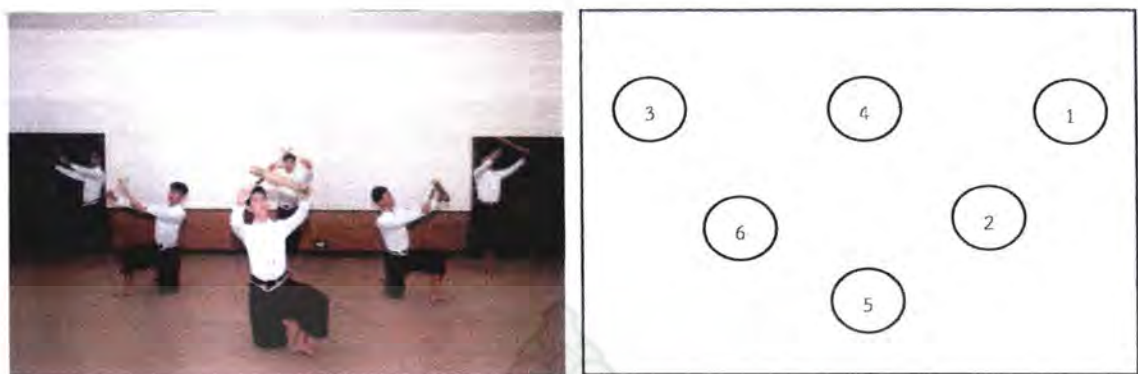
ภาพที่ 4.20 ท่าที่ 20 ท่าเคาะบาแตซระดับสะเอว

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตซ จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 20 ผู้ชาย : ทำยังหวะเพลง ปฏิบัติท่าที่ 13 อีกครั้ง โดยขอยเท้าหันตัวตามวงกลมในลักษณะทวนเข็มนาฬิกาเคลื่อนตัวไป มือทั้งสองถือบาแตซติดด้านหน้าระดับสะเอว ลำตัวตรง ศีรษะตรง



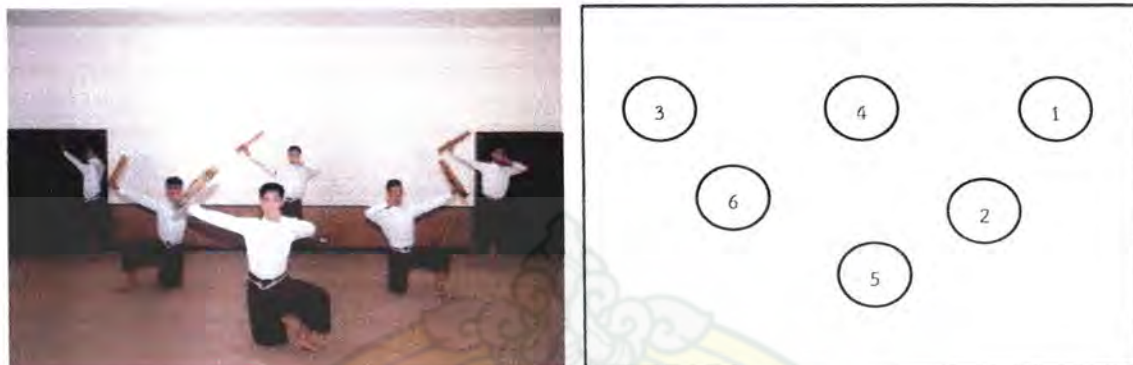
ภาพที่ 4.21 ท่าที่ 21 ท่าตีบาแตชต่างระดับ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 21 ผู้ชาย : เป็นท่าต่อเนื่องจากท่าที่ 20 ผู้แสดงขอยเท้าเคลื่อนที่จัดแถวปากพนักคว่ำโดยมี 1 คนอยู่ตรงกลางหลังเวทิดังแผนผัง ต่อจากนั้นหมุนตัวรอบตัวเองทางซ้ายมือ 1 รอบ หันหน้าตรง ปฏิบัติท่ารำตีบาแตชต่างระดับพร้อมกันตามจังหวะ ดังนี้ 1.แถวกลางหน้า นั่งตั้งเข่าซ้าย มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับอก ศีรษะตรง 2.แถวหลังกลาง เข่าซ้ายก้าวหน้า เข่าขวาวางหลังเปิดสันเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตีระดับอก ศีรษะตรง 3.แถวขวาคนที่ 2 นั่งตั้งเข่าขวา มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะเอียงซ้าย 4.แถวซ้ายคนที่ 2 ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแถวซ้ายคนที่ 2 ต่างกันที่นั่งตั้งเข่าซ้าย 5.แถวขวาหลัง ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแถวกลางหน้า ต่างกันที่เข่าขวาก้าวข้าง เข่าซ้ายวางหลังเปิดสันเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตีสูงเหนือศีรษะ ศีรษะตรง 6. แถวซ้ายหลัง ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้ชายแถวขวาหลัง ต่างกันที่เข่าซ้ายก้าวข้าง เข่าขวาวางหลังเปิดสันเท้า และศีรษะตรง



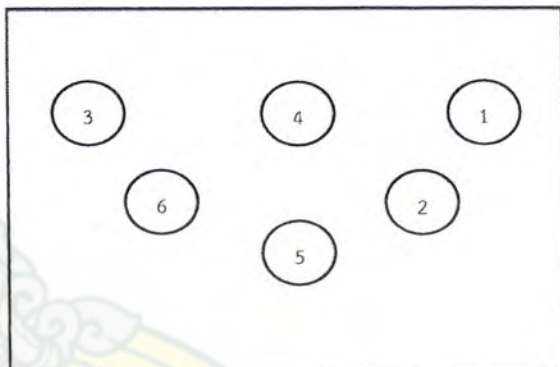
ภาพที่ 4.22 ท่าที่ 22 ทำตั้งซุ่มตีบาแตซเหนือศีรษะ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตซ จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 22 ปฏิบัติท่ารำต่อเนื่องจากท่าที่ 21 ผู้ชาย : แถวกลางคนที่ 1 หันหน้าตรง นั่งทับส้นชันเข้าซ้าย ลำตัวตรง มือทั้งสองตีบาแตซสูงเหนือศีรษะ ศีรษะตรง แถวขวาคนที่ 2 ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับคนที่ 1 นั่งตั้งเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแตซตีสระดับ แ่งศีรษะศีรษะเอียงขวา แถวขวาคนที่ 3 มือปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับคนที่ 1 ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตซตีสระดับแ่งศีรษะ ศีรษะเอียงขวา แถวซ้ายคนที่ 2 ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับคนที่ 2 ต่างกันที่เท้า มือ และศีรษะอยู่ในลักษณะตรงกันข้าม แถวซ้ายคนที่ 3 ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับคนที่ 3 ต่างกันที่เท้า มือ และศีรษะอยู่ในลักษณะตรงกันข้าม แถวกลางหลัง ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับคนที่ 1 ต่างกันที่ก้าวเท้าซ้าย เท้าขวาวางหลังเปิดส้นเท้า



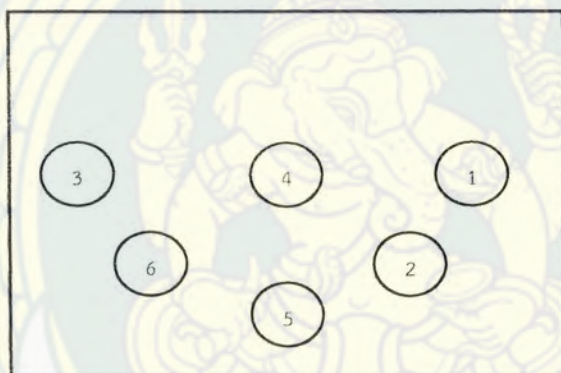
ภาพที่ 4.23 ท่าที่ 23 ทำผิวปากส่งเสียง

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดซ จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 23 ผู้ชาย : แกวกลางหน้า นั่งตั้งเข่าซ้าย มือขวาถือบาแดซตั้งวงระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายป้องปากส่งเสียงผิวปาก ศีรษะเอียงซ้าย แฉวขวาคนที่ 2 ตั้งเข่าขวา ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้ชายแฉวกลางหน้า ต่างกันที่ตั้งเข่าขวา แฉวขวาคนที่3 ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้ชายแฉวกลางหน้า ต่างกันที่ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายวางหลังเปิดสันเท้า แฉวกลางหลัง ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้ชายแฉวกลางหน้า ต่างกันที่เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวาวางหลังเปิดสันเท้า แฉวซ้ายคนที่ 2 นั่งตั้งเข่าซ้าย มือซ้ายถือบาแดซตั้งวงระดับแง่ศีรษะ มือขวาป้องปากส่งเสียงผิวปาก แฉวซ้ายคนที่ 3 ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้ชายแฉวทางขวาคนที่ 3 ต่างกันที่เท้าซ้ายก้าวข้าง เท้าขวาวางหลังเปิดสันเท้า



ภาพที่ 4.24 ท่าที่ 24 ท่าตีบาแตชด้านหน้าระดับสะเอว

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 24 ผู้ชาย : หันหน้าตรง ซอยเท้าอยู่กับที่ มือทั้งสองถือบาแตช ตีด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะตรง



ภาพที่ 4.25 ท่าที่ 25 ท่าตีบาแดช เท้ายกหน้าสลับกระดกหลัง

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะสายน้ำ

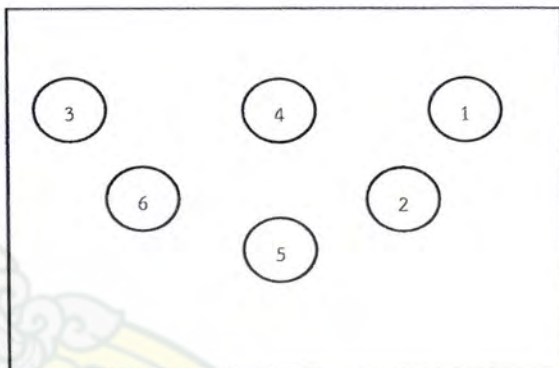
ท่าที่ 23

ผู้ชาย : จังหวะที่ 1 หันเฉียงทางซ้าย กระโดดสลับเท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยกกระดกหลัง มือทั้งสองถือบาแดชตีระดับอก ศีรษะเอียงขวา

จังหวะที่ 2 ปฏิบัติท่ารำหันเฉียงทางขวา กระโดดสลับเท้าซ้ายยืนเต็มเท้า เท้าขวายกหน้า มือทั้งสองถือบาแดชตีระดับอก ศีรษะเอียงขวา

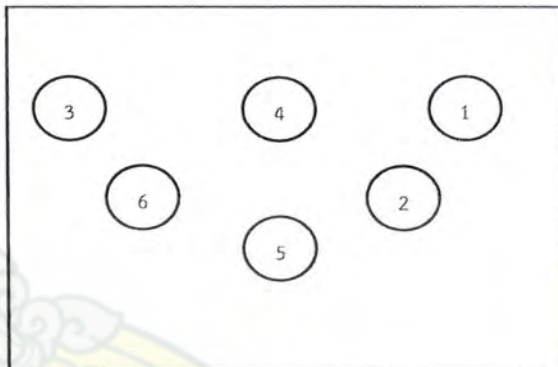
จังหวะที่ 3 ปฏิบัติท่ารำหันเฉียงทางขวา กระโดดสลับเท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยกหน้า มือทั้งสองถือบาแดชตีระดับอก ศีรษะเอียงขวา

จังหวะที่ 4 ปฏิบัติท่ารำหันเฉียงทางขวา กระโดดสลับเท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวากระดกหลัง มือทั้งสองถือบาแดชตีระดับอก ศีรษะเอียงขวา



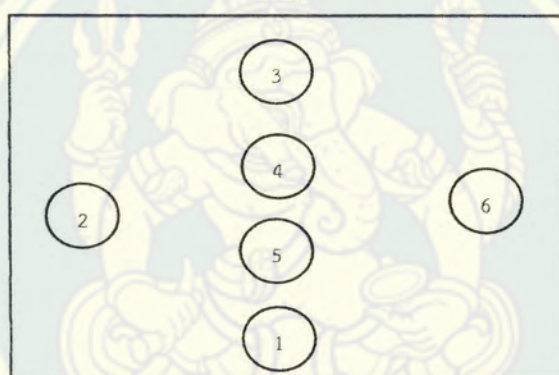
ภาพที่ 4.26 ท่าที่ 26 ท่าตีบาแตชระดับออก

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 26 ผู้ชาย : ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับอกตามจังหวะ ศีรษะเอียงซ้าย



ภาพที่ 4.27 ท่าที่ 27 ท่าตีบาแตซระดับออก

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตซ จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 27 ผู้ชาย : จังหวะที่ 1 หันหน้าตรง กระโดดเท้าขวายกหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือทั้งสองถือบาแตซตี ด้านหน้าระดับอก ศีรษะเอียงขวา จังหวะที่ 2 ปฏิบัติท่ารำสลับกับจังหวะที่ 1 หันหน้าตรง กระโดดเท้าซ้ายยกหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า มือทั้งสองถือบาแตซตีด้านหน้าระดับอก ศีรษะตรง ต่อจากนั้นผู้ชายคนที่ 2 ของแถวขวาและแถวซ้ายเคลื่อนตัวมาจัดแถวตอนกลางเวที,



ภาพที่ 4.28 ท่าที่ 28 ทำบิดเท้าเปลี่ยนสลับข้าง

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

อธิบายท่ารำ

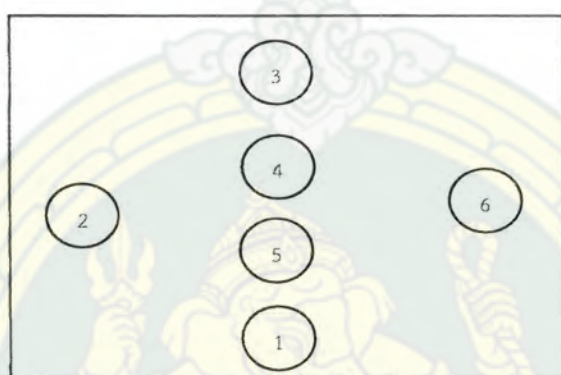
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะสายน้ำ

ท่าที่ 28

ผู้ชาย : จังหวะที่ 1 หันหน้าตรง เท้าทั้งสองลงเหลี่ยม มือทั้งสองถือบาแดชตั้งมีระดับไหล่ ศีรษะตรง
 จังหวะที่ 2 หันหน้าตรง ผู้ชายคนที่ 1, 3, 5 ตั้งเข่าซ้าย เท้าขวาวางหลังเปิดส้นเท้า มือทั้งสอง
 ถือบาแดชตั้งมีระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา และผู้ชายคนที่ 2, 4, 6 หันหน้าตรง ตั้งเข่าขวา เท้าซ้าย
 วางหลังเปิดส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแดชตั้งมีระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย

จังหวะที่ 3 สลับบิดเท้าสลับข้าง หันหน้าตรง ผู้ชายคนที่ 1, 3, 5 ตั้งเข่าขวา เท้าซ้ายวางหลัง
 เปิดส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแดชตั้งมีระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย และผู้ชายคนที่ 2, 4, 6 หันหน้าตรง
 ตั้งเข่าซ้าย มือทั้งสองถือบาแดชตั้งมีระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา

จังหวะที่ 4 ผู้ชายคนที่ 1, 3, 5 หันทางซ้าย ตั้งเข่าซ้าย เท้าขวาวางหลังเปิดส้นเท้า มือทั้งสอง
 ถือบาแดชตีสูงระดับศีรษะ ลำตัวตรง และผู้ชายคนที่ 2, 4, 6 ตั้งเข่าขวา เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า
 มือทั้งสองถือบาแดชตีระดับศีรษะ ลำตัวตรง



ภาพที่ 4.29 ท่าที่ 29 ท่าตีบาแดชสลับ

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะสายน้ำ

ท่าที่ 29

ผู้ชาย : ปฏิบัติท่าที่ 29.1 จังหวะที่ 1 และท่าที่ 29.2 จังหวะที่ 2 สลับกัน ดังนี้

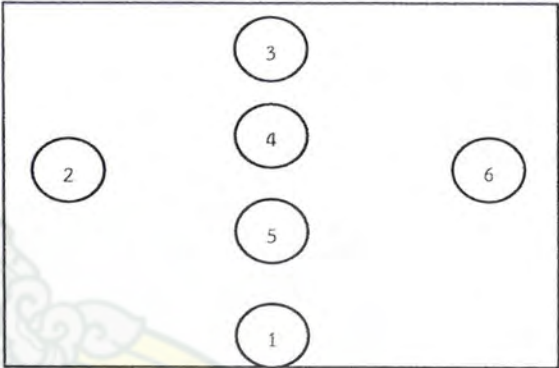
จังหวะที่ 1 ผู้ชายคนที่ 1,3 หันทางซ้าย นั่งทอดเท้า มือทั้งสองถือบาแดชกระทันหันกับพื้นด้านหน้า ศีรษะตรง

ผู้ชายคนที่ 2, 4 หันทางขวา นั่งทอดเท้า มือทั้งสองถือบาแดชกระทันหันกับพื้นด้านหน้า ศีรษะตรง

ผู้ชายคนที่ 5 หันทางซ้าย นั่งทอดเท้า มือทั้งสองถือบาแดชศีรษะระดับสายตา ศีรษะตรง

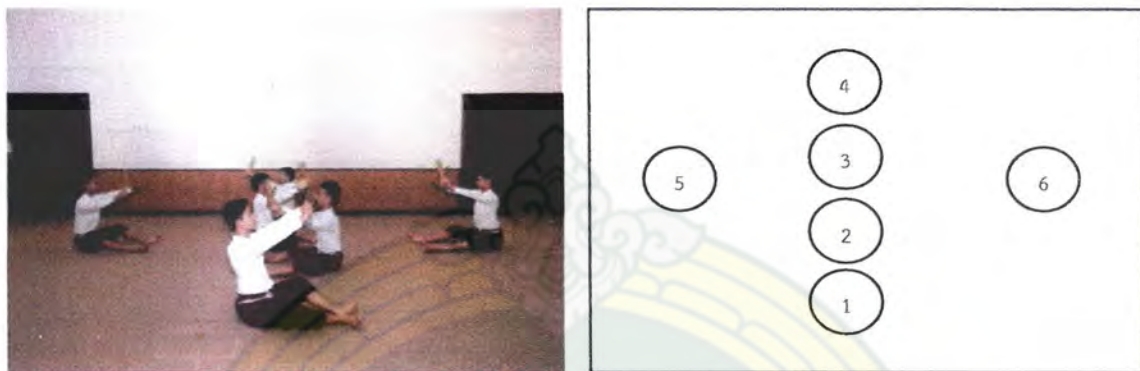
ผู้ชายคนที่ 6 หันทางขวา นั่งทอดเท้า มือทั้งสองถือบาแดชศีรษะระดับสายตา ศีรษะตรง

จังหวะที่ 2 ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับท่าที่ 29.1 จังหวะที่ 1 อยู่ในลักษณะตรงกันข้าม



ภาพที่ 4.30 ท่าที่ 30 ท่ากระทุ้งบาแตกกับพื้น

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตก จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 30 ผู้ชาย : จังหวะสุดท้าย ผู้ชายคนที่ 1, 3, 5 หันทางซ้าย และผู้ชายคนที่ 2, 4, 6 หันทางขวา นั่งทอด เท้าไปข้างหน้า มือทั้งสองถือบาแตกกระทุ้งกับพื้นตามจังหวะ ลำตัวตรง ศีรษะตรง



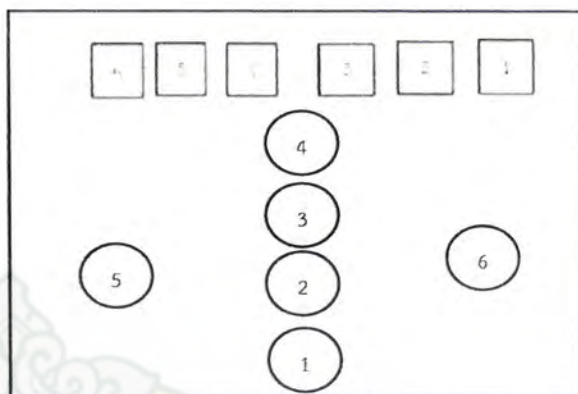
ภาพที่ 4.31 ท่าที่ 31 ท่าตีบาแตซสูงระดับศีรษะ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนี บาแตซ จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 31 ผู้ชาย : ผู้ชายคนที่ 1, 3, 5 หันทางซ้าย และผู้ชายคนที่ 2, 4, 6 หันทางขวา นั่งทอดเท้าไปข้างหน้า มือทั้งสองถือบาแตซสูงระดับศีรษะ ศีรษะตรง



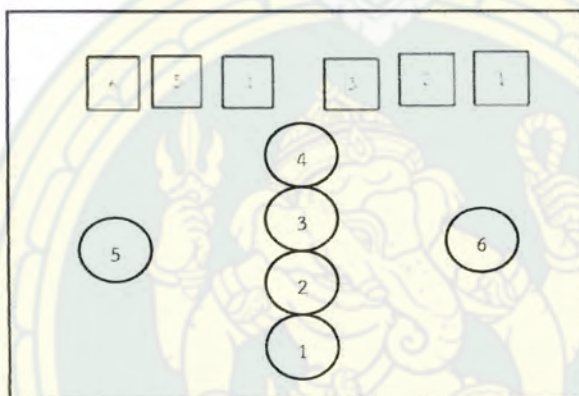
ภาพที่ 4.32 ท่าที่ 32 ท่าตีบาแตชด้านหน้าระดับสะเอว

อธิบายท่ารำ
ดนตรี: เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 32 ผู้ชาย : ผู้ชายคนที่ 1, 3, 5 หันทางซ้าย และผู้ชายคนที่ 2, 4, 6 หันทางขวา นั่งทอดเท้าไปข้างหน้า ลำตัวตรง มือทั้งสองถือบาแตชตีระดับสะเอวตามจังหวะ ศีรษะตรง ผู้หญิง : ทำออก ผู้หญิงคนที่ 1 หันตัวทางซ้าย ยืนประสมเท้าชิด มือทั้งสองถือบาแตชตีระดับแก้ศีรษะ ขวา ศีรษะตรง



ภาพที่ 4.33 ท่าที่ 33 ท่าตีบาแตช

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 33 ผู้ชาย : ผู้ชายคนที่ 1, 3, 5 หันทางซ้าย และผู้ชายคนที่ 2, 4, 6 หันทางขวา นั่งทอดเท้า มือทั้งสองถือ บาแตชตีด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะตรง ผู้หญิง : ผู้หญิงคนที่ 2, 3, 4 หันทางซ้าย ซอยเท้าเคลื่อนตัวตามผู้หญิงคนที่ 1 ออกจากทางขวาเวที มือทั้งสองถือบาแตชตีระดับใบหน้า ศีรษะตรง



ภาพที่ 4.34 ท่าที่ 34 ท่าตีบาแตช

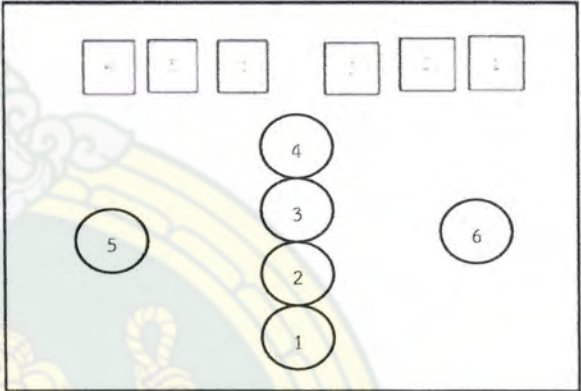
อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ

ท่าที่ 34

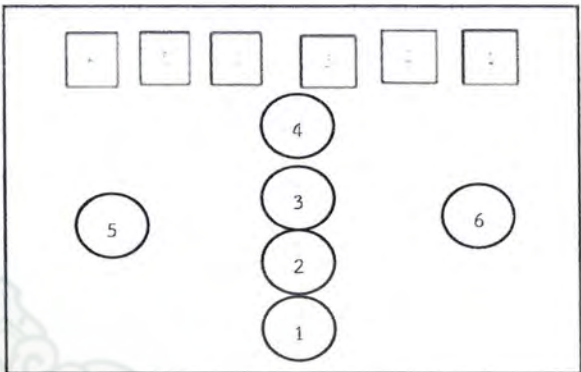
ผู้ชาย : ปฏิบัติท่ารำต่อเนื่องจากท่าที่ 28 ผู้ชายคนที่ 1, 3, 5 หันทางซ้าย และผู้ชายคนที่ 2, 4, 6 หันทางขวา นั่งทอดเท้าส่งไปข้างหน้า มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านระดับสะเอว ศีรษะตรง

ผู้หญิง : หันหน้าตรง ซอยเท้า มือขวาถือบาแตชตั้งมือระดับข้างลำตัว มือซ้ายถือบาแตชไขว้หลัง หมุนรอบตัวทางซ้ายมือ 1 รอบกลับมาหน้าตรง



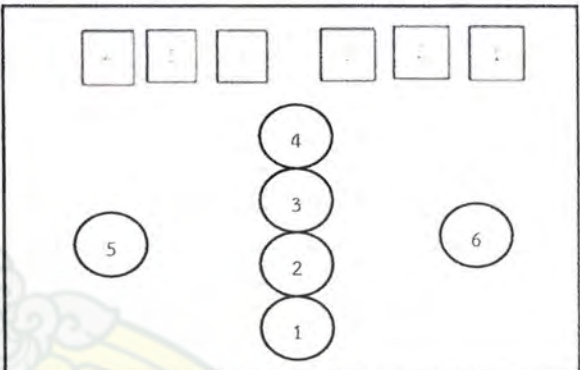
ภาพที่ 4.35 ท่าที่ 35 ทำถือบาแดชตั้งวงระดับไหล่

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 35 ผู้ชาย : ผู้ชายคนที่ 1, 3, 6 หันทางซ้าย และผู้ชายคนที่ 2, 4, 6 หันทางขวา นั่งทอดเท้าไปข้างหน้า ลำตัวตรง มือทั้งสองถือบาแดชติด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะตรง ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าซ้ายยื่นเต็มเท้า เท้าขวาจรดปลายเท้า มือทั้งสองถือบาแดชตั้งมือระดับไหล่ ศีรษะตรง



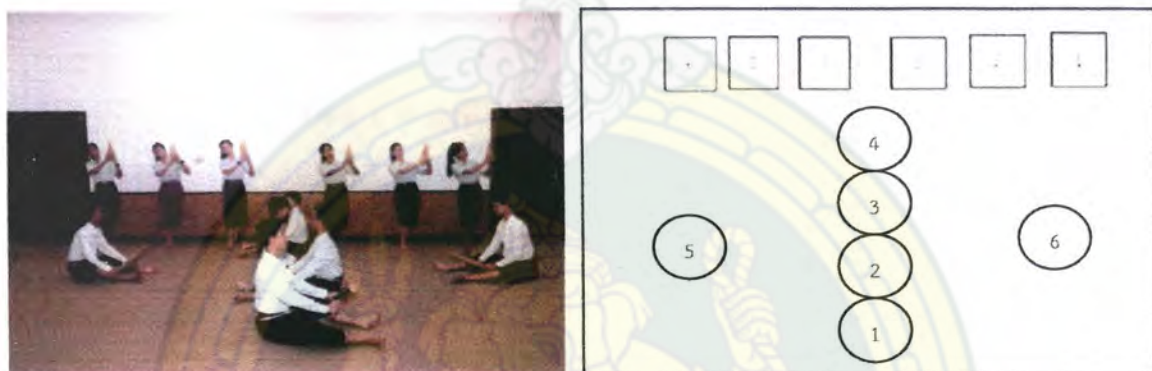
ภาพที่ 4.36 ท่าที่ 36 ท่าตีบาแดชแงศิริระ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 36 ผู้ชาย : คนที่ 1, 3, 5 หันทางซ้าย และคนที่ 2, 4, 6 หันทางขวา นั่งทอดเท้าส่งไปข้างหน้า มือขวาถือ บาแดชตีด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะตรง ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า เท้าขวายืนจรดเท้า มือทั้งสองถือบาแดชตีทางซ้าย ศีรษะเอียงขวา



ภาพที่ 4.37 ท่าที่ 37 ท่าชูบาแตชต่างระดับ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 37 ผู้ชาย : ผู้ชายคนที่ 1, 3, 5 หันทางซ้าย และผู้ชายคนที่ 2, 4, 6 หันทางขวา นั่งทอดเท้าขวาดั้งเข้า มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะตรง ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวาจรดเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาถือบาแตชตั้งวงล่าง มือซ้ายถือบาแตชตั้งวงบน ศีรษะเอียงขวา



ภาพที่ 4.38 ท่าที่ 38 ท่าถือบาตชประกบกัณ

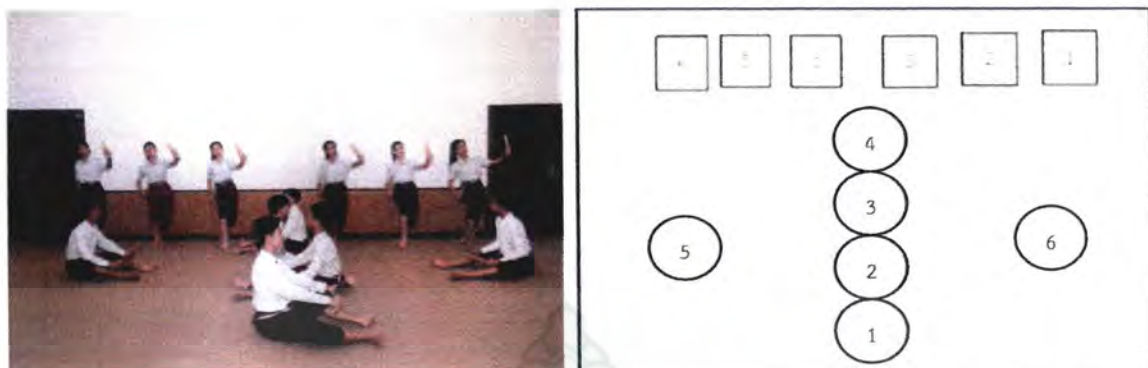
อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาตช จังหวะสายน้ำ

ท่าที่ 38

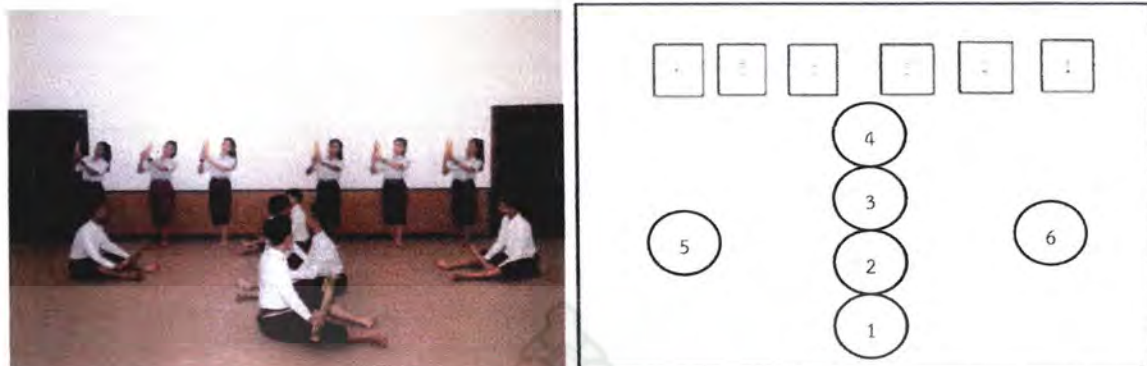
ผู้ชาย : ที่ 1, 3, 5 หันทางซ้าย และคนที่ 2, 4, 6 หันทางขวา นั่งทอดเท้าส่งไปข้างหน้า มือทั้งสองถือบาตชติด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะตรง

ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าซ้ายยื่นเต็มเท้า เท้าขวาจรดปลายเท้า มือทั้งสองถือบาตชที่ระดับแก้มศีรษะซ้าย ศีรษะเอียงขวา



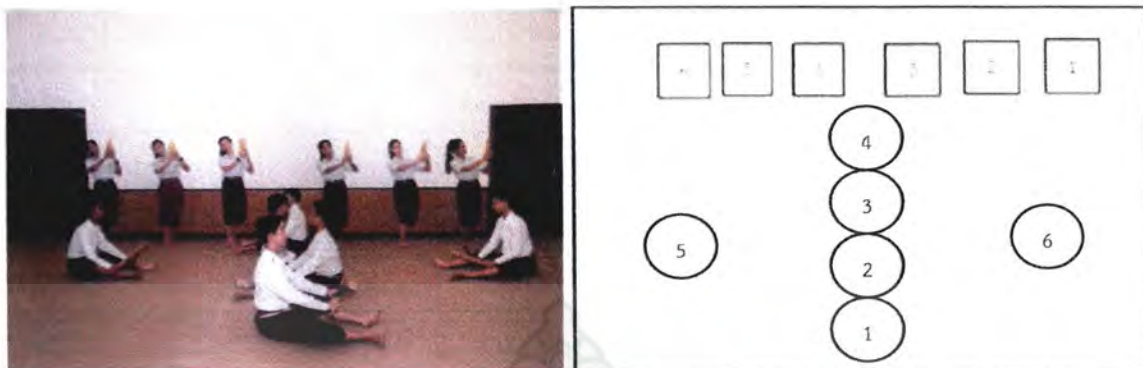
ภาพที่ 4.39 ท่าที่ 39 ทำถือบาแดชต่างระดับ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 39 ผู้ชาย : คนที่ 1, 3, 5 หันทางซ้าย และคนที่ 2, 4, 6 หันทางขวา นั่งทอดเท้าส่งไปข้างหน้า มือทั้งสองถือบาแดชติดด้านหน้าระดับสะเอว หน้าตรง ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวาจรดปลายเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือซ้ายถือบาแดชตั้งวงบน มือขวาถือบาแดชตั้งวงล่าง ศีรษะเอียงขวา



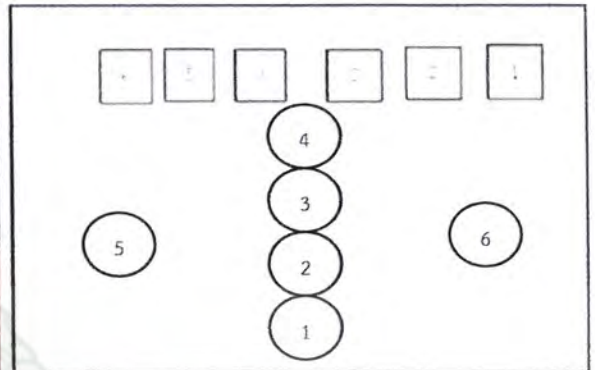
ภาพที่ 4.40 ท่าที่ 40 ทำถือบาแดขระดับแ่งศีระ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดข จังหวะสายน้ำ
ท่าที่ 40
ผู้ชาย : คนที่ 1, 3, 5 หันทางซ้าย และคนที่ 2, 4, 6 หันทางขวา นั่งทอดเท้าไปข้างหน้า มือทั้งสองถือบาแดขตีด้านหน้าระดับสะเอวตามจังหวะ ลำตัวตรง
ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยืนประสมเท้าชิด มือทั้งสองถือบาแดขประกบด้านหน้าระดับแ่งศีระขวา ศีระเอียงซ้าย



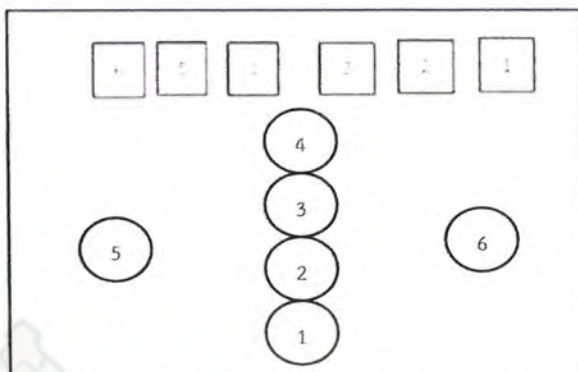
ภาพที่ 4.41 ท่าที่ 41 ท่าถือบาแตชตีแงศิริระ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 41 ผู้ชาย : คนที่ 1, 3, 5 หันทางซ้าย และคนที่ 2, 4, 6 หันทางขวา นั่งทอดเท้าส่งไปข้างหน้า มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับสะเอว ลำตัวตรง ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวาจรดปลายเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือทั้งสองถือบาแตชประกบด้านหน้าระดับแง่ศิริระซ้าย ศิริระเอียงขวา



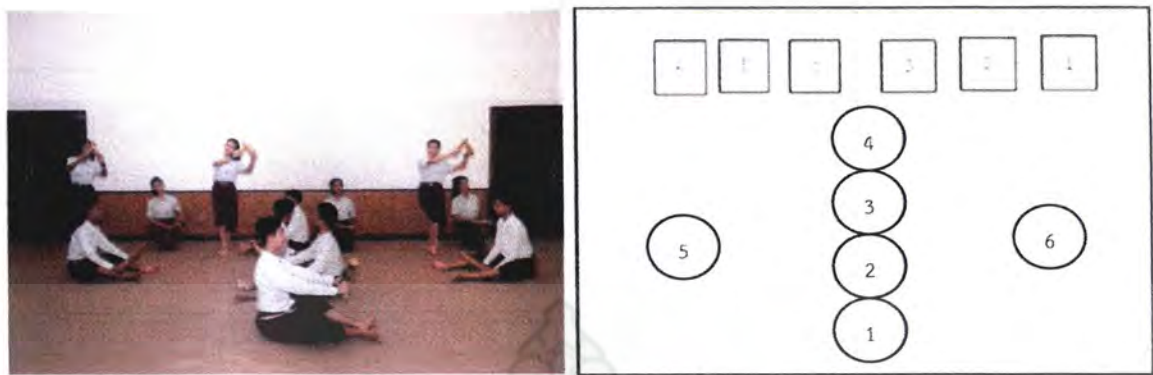
ภาพที่ 4.42 ท่าที่ 42 ท่าตีบาแตชระดับสะเอวขวา

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงม้านิ บาแตช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 42 ผู้ชาย : คนที่ 1,3,5 หันทางซ้าย และคนที่ 2,4,6 หันทางขวา นั่งทอดเท้าไปข้างหน้า มือทั้งสองถือ บาแตชใช้กันกระทุ้งกับพื้นตามจังหวะ หน้าตรง ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายประสมเท้าเหลื่อม มือขวาถือบาแตชตีบาแตชระดับ สะโพกขวา ศีรษะเอียงซ้าย



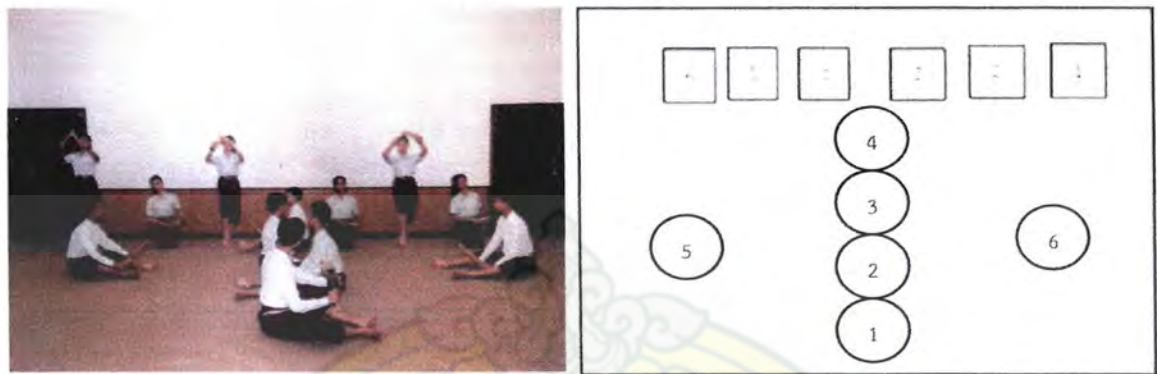
ภาพที่ 4.43 ท่าที่ 43 ท่าตีบาแตระดับสะเอวซ้าย

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 43 ผู้ชาย : คนที่ 1, 3, 5 หันทางซ้าย และคนที่ 2, 4, 6 ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 32 ผู้หญิง : หันหน้าตรง โดยเท้าขวาประสมเท้าชิด เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตีระดับสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงขวา



ภาพที่ 4.44 ท่าที่ 44 ท่าตีบาแตชระดับเหนือศีรษะซ้าย

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 44 ผู้ชาย : คนที่ 1, 3, 5 หันทางซ้าย และคนที่ 2, 4, 6 หันทางขวา ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 32 ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวาจรดปลายเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตีระดับแง่ศีรษะ ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย



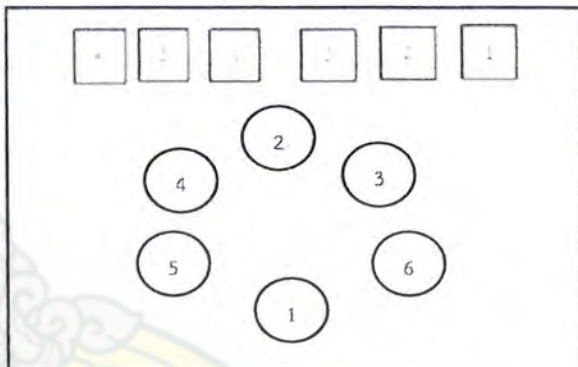
ภาพที่ 4.45 ท่าที่ 45 ท่าตีบาแดชเหนือศีรษะ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 45 ผู้ชาย : คนที่ 1, 3, 5 หันทางซ้าย และคนที่ 2, 4, 6 หันทางขวา ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 32 ผู้หญิง : หันหน้าตรง คนที่ 1, 3, 5 นั่งยองเท้า มือทั้งสองถือบาแดชระดับชายพกซ้าย ศีรษะเอียงขวา และคนที่ 2, 4, 6 เท้าขวาจรดปลายเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือทั้งสองถือบาแดชตีสู่ระดับศีรษะ ศีรษะตรง



ภาพที่ 4.46 ท่าที่ 46 ท่าผู้ชายโชว์การตีบาแดช

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนี บาแดช จังหวะสายน้ำ ท่าที่ 46 ผู้ชาย : ผู้ชายโชว์ 2 คน โดยคนทางขวา หันเฉียงทางซ้าย และคนทางซ้ายหันเฉียงทางขวา มือทั้งสองถือบาแดชตีด้านหน้าระดับสะเอวตามจังหวะ ศีรษะเอียงซ้าย ผู้ชายกลุ่มนั่ง 4 คน หันหน้าเข้าวงกลม นั่งทอดเท้า มือขวาถือบาแดชกระทุ้งกับพื้นระดับหน้าขา ศีรษะตรง ผู้หญิง : หันหน้าตรง ผู้หญิงคนที่ 1, 3, 5 นั่งหย่งเท้า มือทั้งสองถือบาแดชตีด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะเอียงขวา และผู้หญิงคนที่ 2, 4, 6 ยืนเท้าขวาจรดเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือทั้งสองถือบาแดชตีด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะเอียงขวา



ภาพที่ 4.47 ท่าที่ 47 ทำโซว์การเล่นบาแตช

อธิบายท่ารำ

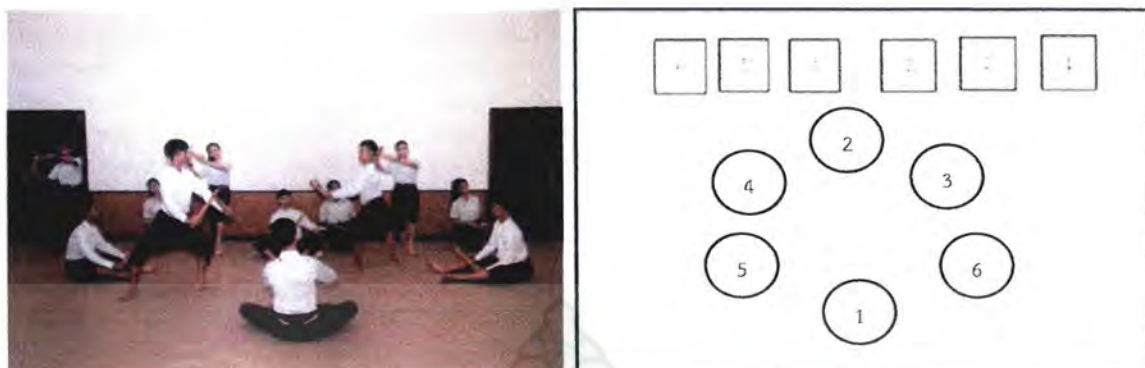
ดนตรี : เพลงมันนี บาแตช จังหวะชบาแดง

ท่าที่ 47

ผู้ชาย : ผู้ชายโซว์ทางขวา หันทางซ้าย และผู้ชายโซว์ทางซ้าย หันทางขวา ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกัน ต่างกันที่หันตัวตรงกันข้าม โดยเท้าซ้ายลงเหลี่ยมพร้อมกับขยับเท้าซ้ายเข้าหากันตามจังหวะ มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับอก ศีรษะเอียงขวา

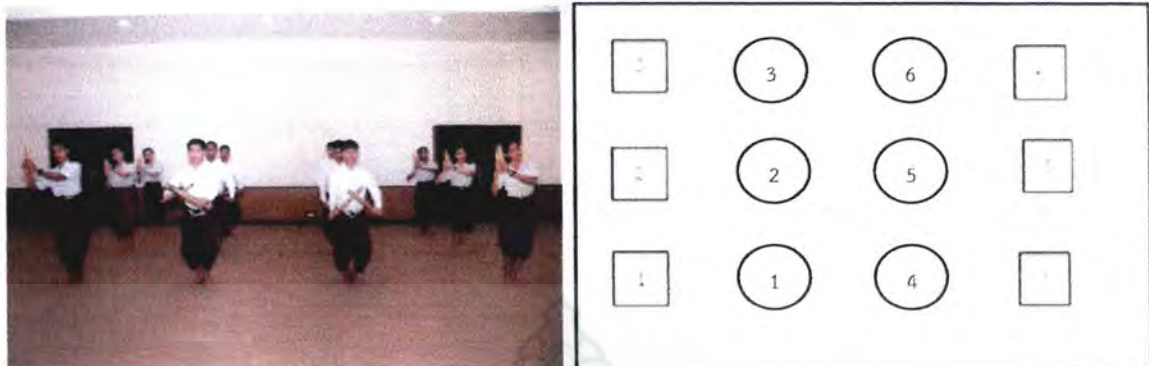
ผู้ชายกลุ่มนั่ง หันหน้าเข้าวงกลม ปฏิบัติท่ารำซ้ำกับท่าที่ 45

ผู้หญิง : ผู้หญิงคนที่ 2, 4, 6 หันหน้าตรง เท้าขวาจรดปลายเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตั้งวงระดับไหล่ ลำตัวตรง และผู้หญิงคนที่ 1, 3, 5 ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับท่าที่ 46



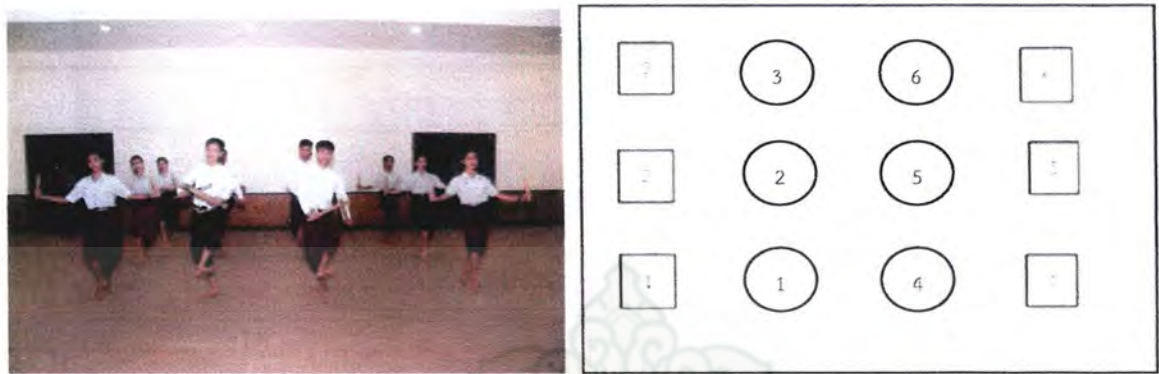
ภาพที่ 4.48 ท่าที่ 48 ท่าโหว้การเล่นดนตรีชนเผ่า

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะชบาแดง ท่าที่ 48 ผู้ชาย : ผู้ชายกลุ่มโหว้คนที่ 1 และผู้ชายคนที่ 3 เท้าซ้ายก้าวลงเหลื่อมพร้อมขยับเท้าเข้าหากัน มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับอก ศีรษะเอียงขวา และผู้ชายกลุ่มนั่ง 4 คน ปฏิบัติท่ารำซ้ำท่าที่ 45 ผู้หญิง : หันหน้าตรง ผู้หญิงคนที่ 1, 3, 5 เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายจรดเท้า กอดสะเอวขวา มือทั้งสองถือบาแตชตีระดับแก้มศีรษะขวา ศีรษะเอียงขวา และผู้หญิงคนที่ 2, 4, 6 ปฏิบัติท่ารำซ้ำท่าที่ 46



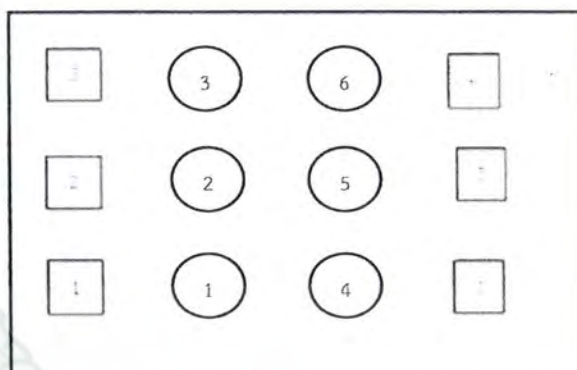
ภาพที่ 4.49 ท่าที่ 49 ท่ารวบแตะ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนี่ บาแตช จังหวะบาแตช ท่าที่ 49 ผู้ชาย : ลุกขึ้นหันหน้าตรง ซอยเท้าเคลื่อนที่จัดแถวตอนเรียงหนึ่ง 2 แถวคู่กับผู้หญิง มือทั้งสองถือ บาแตชตีด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะตรง ผู้หญิง : หันหน้าตรง ซอยเท้าเคลื่อนที่จัดแถวตอน 2 แถวคู่กับผู้ชาย โดยผู้หญิงคนที่ 4, 5, 6 แถวทางขวาและผู้หญิงคนที่ 1, 2, 3 แถวทางซ้าย มือทั้งสองถือบาแตชตีกระทบด้านข้างระดับแก้้ศีรษะขวา ศีรษะเอียงขวา



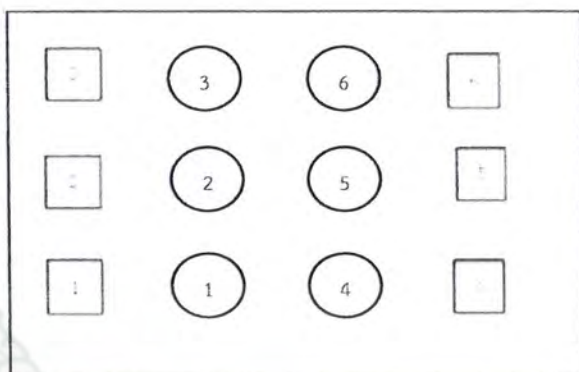
ภาพที่ 4.50 ท่าที่ 50 ท่าตีบาแตระดับสะเเ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะชาแดง ท่าที่ 50 ผู้ชาย : หันหน้าตรง เท้าซ้ายยกหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับสะเเ ซ้าย กดสะเเซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวาจรดเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตั้งวงระดับไหล่ ศีรษะ เอียงขวา



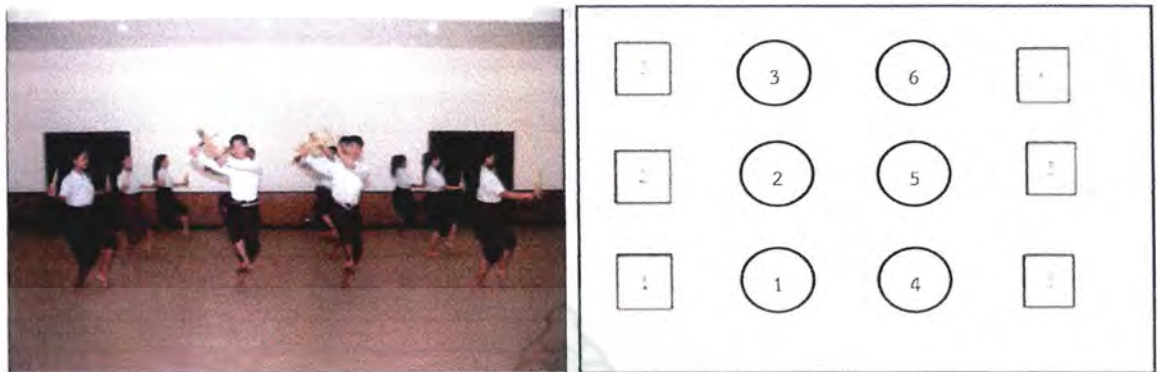
ภาพที่ 4.51 ท่าที่ 51 ท่าตีบาแตชระดับแ่งศิริชะ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะชบาแดง ท่าที่ 51 ผู้ชาย : หันหน้าตรง เปลี่ยนสลับเท้าขวายกหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า กดสะเอวขวา มือทั้งสองถือ บาแตชตีระดับแ่งศิริชะขวา ศิริชะเอียงซ้าย ผู้หญิง : เป็นท่าต่อเนื่องจากท่าที่ 50 หันทางขวา เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายจรดเท้า มือทั้งสองถือ บาแตชตั้งวงระดับไหล่ กดไหล่ซ้าย ลักคอ



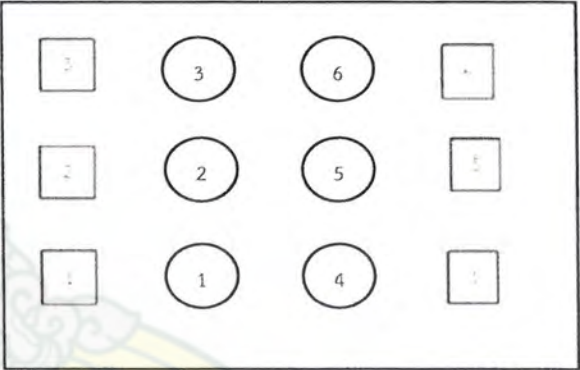
ภาพที่ 4.52 ท่าที่ 52 ท่าตีบาแตซระดับสะเอว

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตซ จังหวะชบาแดง ท่าที่ 52 ผู้ชาย : ปฏิบัติท่ารำท่าที่ 50 หันหน้าตรง เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยกหน้า กดสะเอวซ้าย มือทั้งสองถือบาแตซตีด้านข้างระดับสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ผู้หญิง : เปลี่ยนสลับปฏิบัติท่ารำท่าที่ 50 อีก 1 ครั้งตามจังหวะหมุนตัวหันหลัง



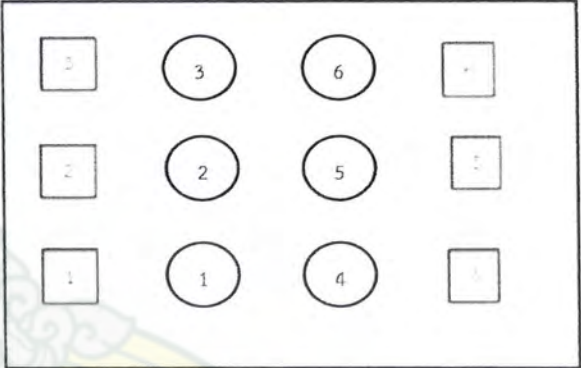
ภาพที่ 4.53 ท่าที่ 53 ท่าเคาะบาแตซ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตซ จังหวะชาแตง ท่าที่ 53 ผู้ชาย : ปฏิบัติท่ารำซ้ำท่าที่ 51 หันหน้าตรง เท้าขวายกหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือทั้งสองถือบาแตซ ศีรษะระดับแง่ศีรษะขวา ศีรษะเอียงขวา ผู้หญิง : ปฏิบัติท่ารำซ้ำท่าที่ 51 หมุนตัวหันทางซ้าย เท้าขวายืนเต็มเท้า จรดเท้าซ้าย มือทั้งสองถือ บาแตซตั้งวงระดับไหล่ ศีรษะตรง



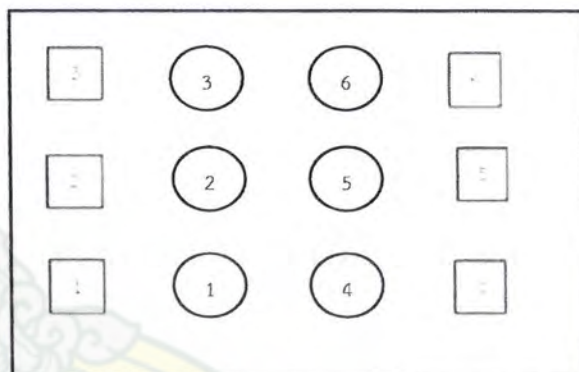
ภาพที่ 4.54 ท่าที่ 54 ท่าตีบาแตชต่างระดับ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะชบาแดง ท่าที่ 54 ผู้ชาย : เปลี่ยนสลับปฏิบัติท่าที่ 50 ผู้หญิง : หมุนตัวหันหน้าตรง เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายจรดปลายเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตี ทางขวาระดับแ่งศีรษะ ศีรษะเอียงขวา



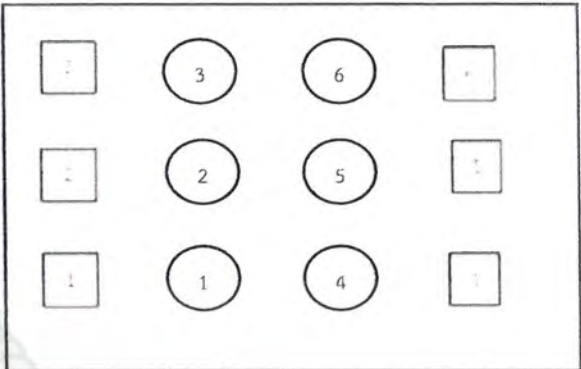
ภาพที่ 4.55 ท่าที่ 55 ท่าตีบาแตระดับแ่งศิริษะ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะบาแตง ท่าที่ 55 ผู้ชาย : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 51 ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวาจรดเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตีระดับแ่งศิริษะ ศิริษะ เอียงซ้าย



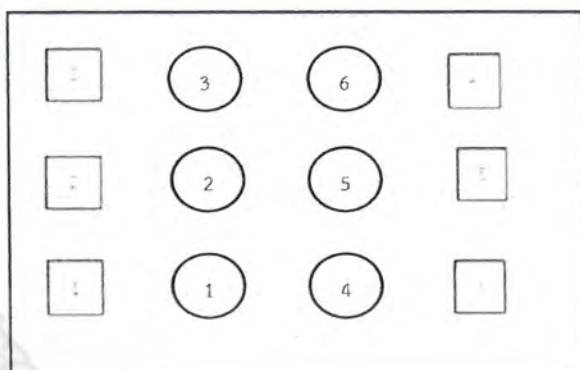
ภาพที่ 4.56 ท่าที่ 56 ท่าตีบาแดระดับสะเอว

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะชบาแดง ท่าที่ 56 ผู้ชาย : ปฏิบัติท่ารำท่าที่ 50 ผู้หญิง : ปฏิบัติท่ารำต่อเนื่องจากท่าที่ 55 หันหน้าตรง สลับเท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายจรดเท้า มือทั้งสองถือบาแดชตีด้านข้างระดับสะเอวขวา ศีรษะเอียงขวา



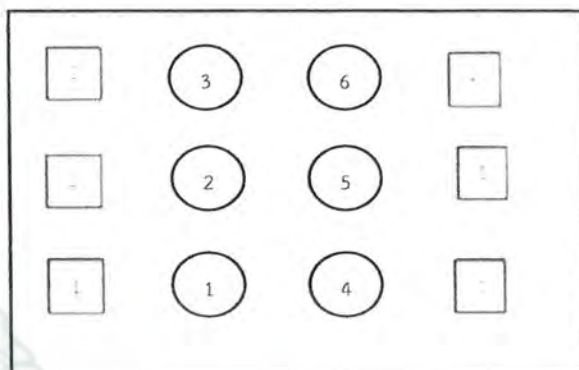
ภาพที่ 4.57 ท่าที่ 57 ท่าตีบาแตชต่างระดับ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะชบาแดง ท่าที่ 57 ผู้ชาย : หันหน้าตรง เท้าขวายกหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตีระดับแง่ศีรษะขวา ศีรษะเอียงซ้าย ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวาจรดเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตีระดับสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย



ภาพที่ 4.58 ท่าที่ 58 ท่ารวบาแดช

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะชาแฉะ ท่าที่ 58 ผู้ชาย : หันหน้าตรง ซอยเท้า มือทั้งสองถือบาแดชตีด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะตรง ผู้หญิง : ปฏิบัติท่ารำต่อเนื่องจากท่าที่ 57 แถวขาคนที่ 1 นั่งคุกเข่า มือทั้งสองถือบาแดชตีด้านข้างสะโพกซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แถวขาคนที่ 2 ถอนเท้าซ้ายวางหลังตั้งเข่าขวา มือทั้งสองถือบาแดชตีด้านข้างระดับสะโพกซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แถวขาคนที่ 3 ยืนประสมเท้าขวาเหลื่อม เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือทั้งสองถือบาแดชตีด้านข้างสะโพกซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย แถวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแถวขวา ต่างกันที่เอียงศีรษะซ้าย



ภาพที่ 4.59 ท่าที่ 59 ทำร๊วบาแดช

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะประจำเผ่า

ท่าที่ 59

ผู้ชาย : แกวขวา หันหน้าตรง ซอยเท้าเคลื่อนที่จัดแถวตอนคู่ 2 แกว มือขวาทั้งสองถือบาแดชตีระดับ สะเอว ศีรษะตรง

แกลวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับผู้ชายแกลวขวา

ผู้หญิง : แกลวขวาคนที่ 1 นั่งตั้งเข่าขวา มือทั้งสองถือบาแดชตั้งมือระดับอก ศีรษะตรง

แกลวขวาคนที่ 2 ยืนประสมเท้าเหลื่อม มือทั้งสองถือบาแดชตั้งมือระดับอก ศีรษะตรง

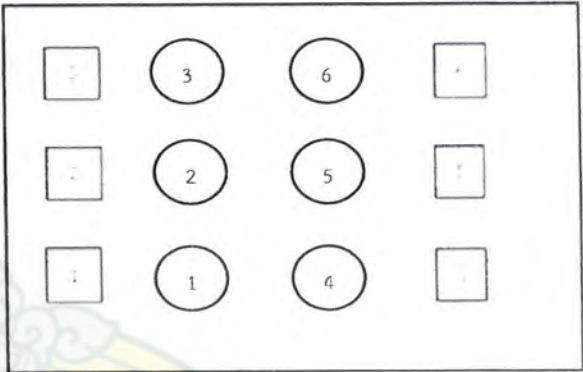
แกลวขวาคนที่ 3 ยืนประสมเท้าชิด มือทั้งสองถือบาแดชตั้งมือระดับอก ศีรษะตรง

แกลวซ้ายคนที่ 1 ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้หญิงแกลวขวาคนที่ 1 ต่างกันที่นั่งตั้งเข่าขวา

แกลวซ้ายคนที่ 2 ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้หญิงแกลวขวาคนที่ 2

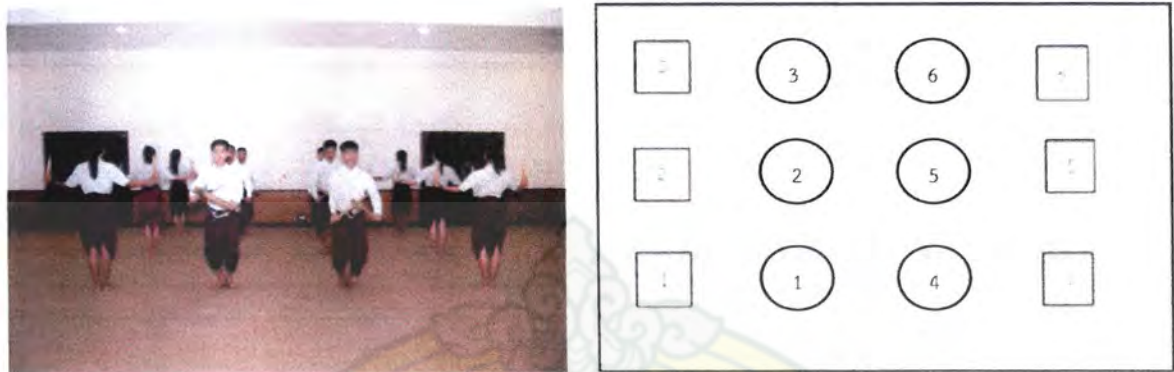
แกลวซ้ายคนที่ 3 ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้หญิงแกลวขวาคนที่ 3

:



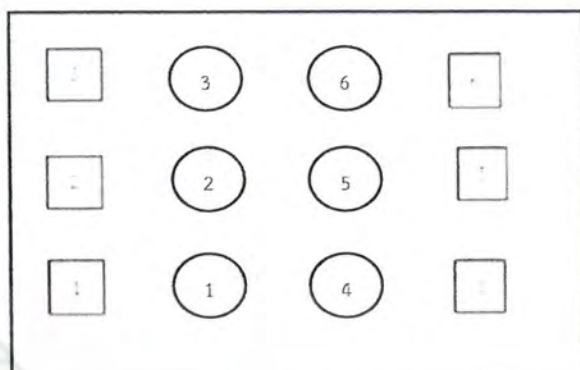
ภาพที่ 4.60 ท่าที่ 60 ท่าถือบาแตงตั้งมือระดับไหล่และท่ารวบาแตง

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตง จังหวะประจำเผ่า ท่าที่ 60 ผู้ชาย : แกวขวา หันหน้าตรง ขอยเท้า มือขวาทั้งสองถือบาแตงตีด้านหน้าระดับสะเอว ลำตัวตรง ศีรษะตรง แกวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแกวขวา ผู้หญิง : แกวขวา หันหน้าตรง ยืนประสมเท้าชิด มือทั้งสองถือบาแตงข้างลำตัวระดับไหล่ ศีรษะตรง แกวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแกวขวา



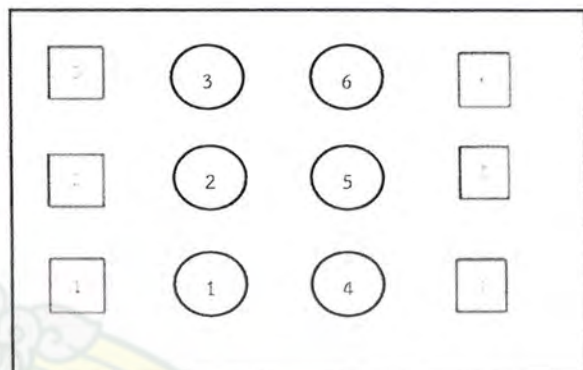
ภาพที่ 4.61 ท่าที่ 61 ท่ารวบแขน

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะประจำเผ่า ท่าที่ 61 เป็นท่าต่อเนื่องจากท่าที่ 60 ผู้ชาย : หันหน้าตรง ซอยเท้าอยู่กับที่ มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะตรง ผู้หญิง : ซอยเท้าหมุนตัวหันหลัง มือทั้งสองถือบาแตชตั้งวงระดับไหล่ ศีรษะตรง



ภาพที่ 4.62 ท่าที่ 62 ท่ารวบแตะสลับ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะประจำเผ่า ท่าที่ 62 ผู้ชาย : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับท่าที่ 60 ซอยเท้าอยู่กับที่ ผู้หญิง : ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายวางหลังเปิดสันเท้า มือขวาทั้งสองถือบาแตชตีประกบระดับแง่ศีรษะ ทางซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย



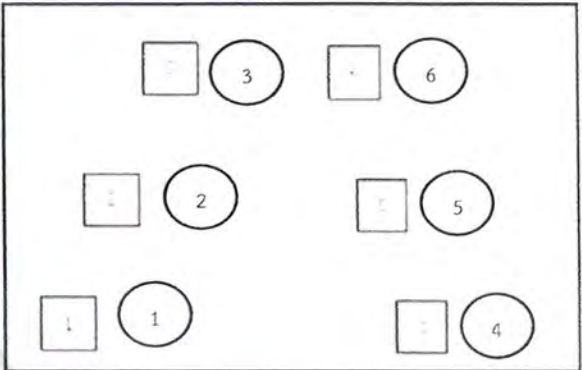
ภาพที่ 4.63 ท่าที่ 63 ท่าขยับบาแตซ

อธิบายท่ารำ

: ดนตรี : เพลงมันนี บาแตซ จังหวะประจำเผ่า
ท่าที่ 63

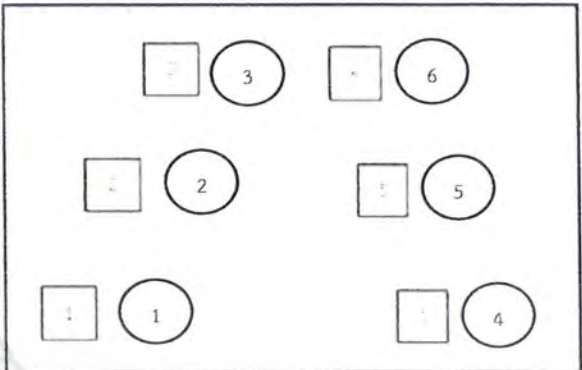
ผู้ชาย : แฉวขา ซอยเท้า มือทั้งสองถือบาแตซตีด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะเอียงซ้าย
แฉวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้ชายแฉวขา ต่างกันที่เท้า มือ และศีรษะอยู่ในลักษณะตรงกัน
ข้าม

ผู้หญิง : แฉวขา ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตซประกบระดับสะเอว
ขวา ศีรษะเอียงซ้าย
แฉวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้หญิงแฉวขา



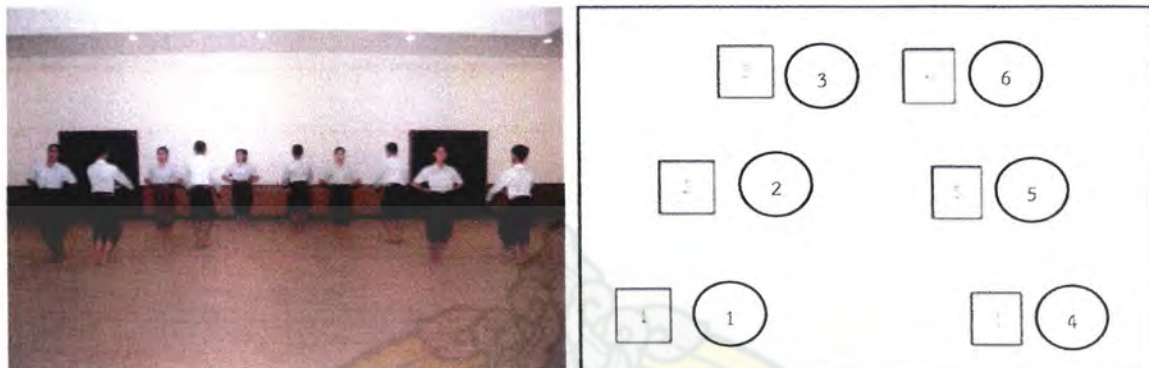
ภาพที่ 4.64 ท่าที่ 64 ทำขยับบาแตชเข้าคู่

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะประจำเผ่า ท่าที่ 64
ผู้ชาย : แกวขวา หันหลังเฉียงทางซ้ายเวที 45 องศา ซอยเท้า มือทั้งสองถือบาแตชดีด้านหน้าระดับ สะเอว ศีรษะตรง
แถวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้ชายแถวขวา ต่างกันที่หันตัวเฉียงทางขวาเวที 45 องศา
ผู้หญิง : แกวขวา หันหน้าตรงเฉียงทางขวา 45 องศา ซอยเท้า มือขวาถือบาแตชพับข้อมือเท้าสะเอว ศีรษะหน้าตรง
แถวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้หญิงแถวขวา ต่างกันที่หันตัวเฉียงทางซ้ายเวที 45 องศา



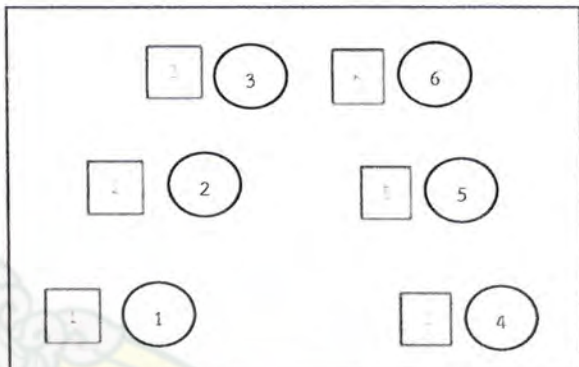
ภาพที่ 4.65 ท่าที่ 65 ท่าชัยบาแดชคู่

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะประจำเผ่า ท่าที่ 65 ปฏิบัติต่อเนื่องจากท่าที่ 64 ผู้ชาย : ซอยเท้าวิ่งวนครึ่งวงกลมสวนแถวกับผู้หญิงแทนที่กันในลักษณะทวนเข็มนาฬิกา มือทั้งสองถือ บาแดชตีด้านหน้าระดับสะเอว กดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ผู้หญิง : ซอยเท้าวิ่งวนครึ่งวงกลมสวนแถวกับผู้ชายแทนที่กันในลักษณะทวนเข็มนาฬิกา มือทั้งสองถือบาแดชไขว้หลังหลัง ศีรษะเอียงซ้าย



ภาพที่ 4.66 ท่าที่ 66 ท่าขยับบาแตงไขว้หลังเข้าคู่

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตง จังหวะประจำเผ่า ท่าที่ 66 เป็นท่าต่อเนื่องจากท่าที่ 65 ผู้ชาย : หันหลัง ซอยเท้า มือทั้งสองถือบาแตงตีรวด์้านหน้าระดับอก กดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ผู้หญิง : หันหน้าตรง ซอยเท้า มือทั้งสองถือบาแตงไขว้หลัง ศีรษะเอียงซ้าย



ภาพที่ 4.67 ท่าที่ 67 ท่าขยับเท้าสวนแถวแทนที่

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะประจำเผ่า

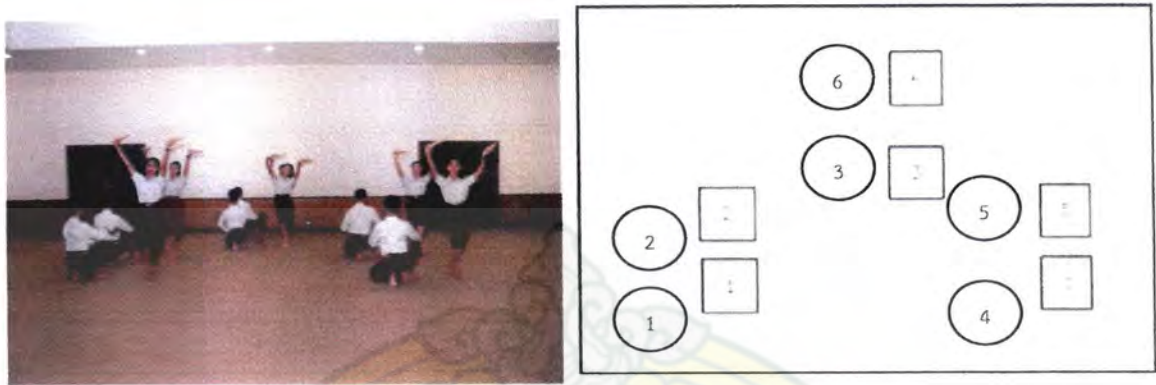
ท่าที่ 67

ผู้ชาย : หันหลัง เท้าซ้ายก้าวข้างพร้อมขยับเท้าตามจังหวะ มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับอก กอดสะเอวขวา ศีรษะเอียงขวา

ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวาก้าวข้างพร้อมขยับเท้าตามจังหวะ มือขวาทั้งสองถือบาแตชไขว้หลัง ศีรษะเอียงขวา

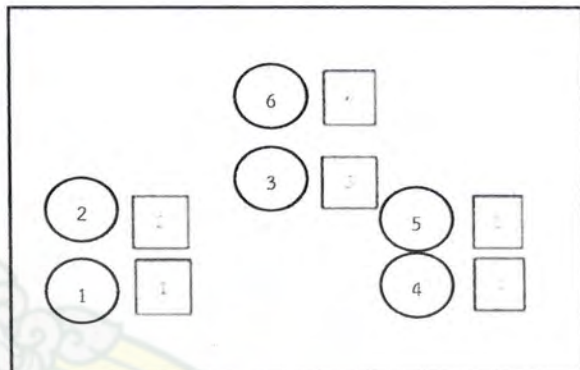
เป็นท่าต่อเนื่อง ผู้ชายและผู้หญิงจะปฏิบัติท่ารำสวนแถวแทนที่กัน จังหวะที่ 1 ผู้ชาย ก้าวเท้าซ้าย-จังหวะที่ 2 ก้าวเท้าขวา กอดไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย หมุนตัวทางซ้ายแทนที่กับผู้หญิงไปทางขวา เวที-จังหวะที่ 3 หันหลัง ถอนเท้าซ้ายลงนั่งทับส้นซ้ายเข้าขวา

ผู้หญิง ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้ชาย จังหวะที่ 1 ก้าวเท้าซ้าย-จังหวะที่ 2 ก้าวเท้าขวา หมุนตัวทางซ้ายแทนที่กับผู้ชายไปทางซ้ายเวที -จังหวะที่ 3 หันหน้าตรง ถอนเท้าซ้ายลงหลังยืนเต็มเท้า เท้าขวาจรดเท้า



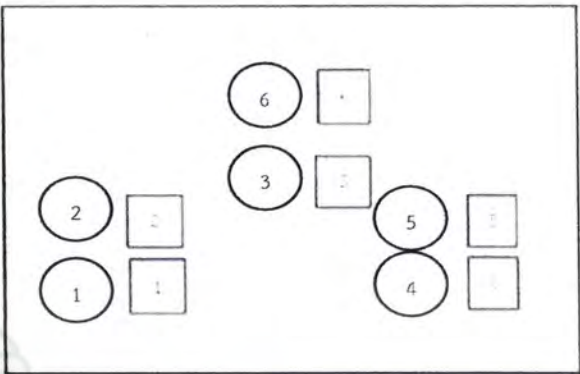
ภาพที่ 4.68 ท่าที่ 68 ท่าชูบาแตระดับเหนือศีรษะทางซ้าย

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะประจำเผ่า ท่าที่ 68 เป็นท่าต่อเนื่องจากท่าที่ 67 ผู้ชาย : หันหน้าหลัง นั่งทับส้นเท้าขึ้นเข่าขวา มือทั้งสองถือบาแตชระดับสะเอว ศีรษะเอียงซ้าย ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวาจรดปลายเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาถือบาแตชตั้งมือสูงเหนือศีรษะ มือซ้ายถือบาแตชหงายมือสูงเหนือศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย



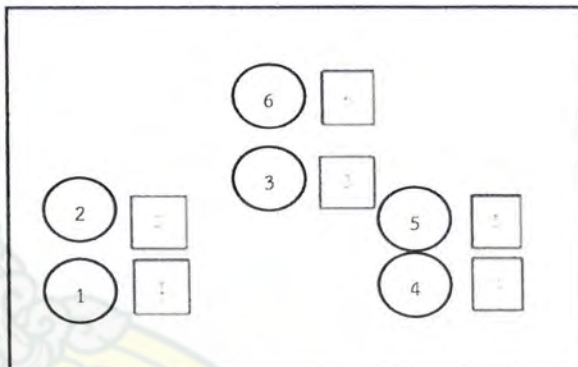
ภาพที่ 4.69 ท่าที่ 69 ท่าบูชาแด่พระดบเหนื่อศีระะทางขวา

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะประจำเผ่า ท่าที่69 ผู้ชาย : ปฏิบัติท่ารำซ้ำท่าที่ 68 ผู้หญิง: เป็นสลับกับท่าที่ 68 หันหน้าตรง เท้าขวาจรดเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ลำตัวตรง มือขวาถือ บาแดชหงายมือสูงเหนื่อศีระะ มือซ้ายถือบาแดชตั้งวงสูงเหนื่อศีระะ ศีระะเอียงขวา



ภาพที่ 4.70 ท่าที่ 70 ท่านั่งเคาะบาแตช และถือบาแตชเหนือศีรษะ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะประจำเผ่า ท่าที่ 70 ผู้ชาย : หันหลัง นั่งทับส้นเท้าชันเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะเอียงซ้าย ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวาจรดเท้า เท้าซ้ายยื่นเต็มเท้า มือขวาถือบาแตชตั้งมือสูงเหนือศีรษะ มือซ้ายถือบาแตชหงายมือสูงเหนือศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย



ภาพที่ 4.71 ท่าที่ 71 ท่าเคาะบาแตชเข้าคู่

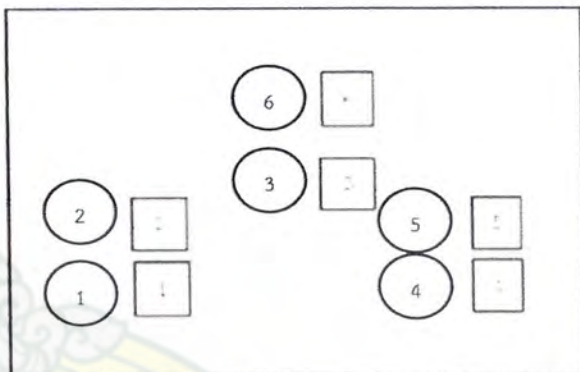
อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะประจำเผ่า

ท่าที่ 71

ผู้ชาย : หันหลัง นั่งทับส้นชันเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแตชส่งมือรับการตีของผู้หญิงระดับไหล่ขวา ศีรษะเอียงซ้าย

ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวาจรดเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตีบนบาแตชของผู้ชาย ข้างลำตัวขวา ศีรษะเอียงซ้าย



ภาพที่ 4.72 ท่าที่ 72 ท่าเคาะบาแตชและถือบาแตชป้องกัน

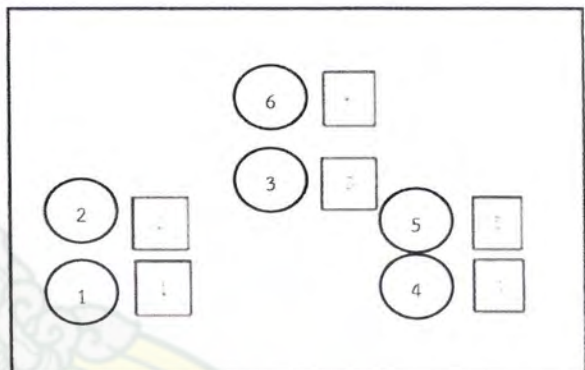
อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงม้านิ บาแตช จังหวะประจำเผ่า

ท่าที่ 72

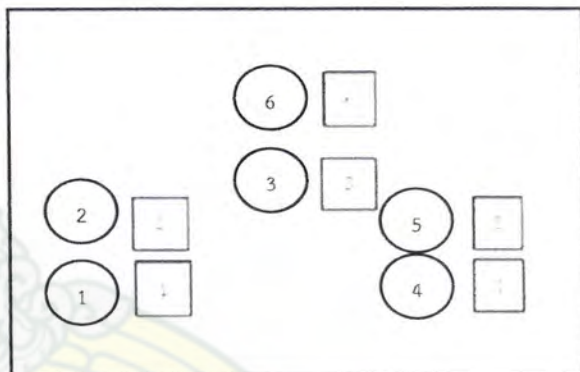
ผู้ชาย : ปฏิบัติท่ารำซ้ำท่าที่ 68

ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวาจรดเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาถือบาแตชหักข้อมือระดับง่ามศีรษะ มือซ้ายถือบาแตชพับข้อมือระดับสะเอว ศีรษะเอียงขวา



ภาพที่ 4.73 ท่าที่ 73 ท่าเคาะบาแตชและถือบาแตชข้างสะเอวขวา

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะประจำเผ่า ท่าที่ 73 ผู้ชาย : ปฏิบัติท่ารำซ้ำท่าที่ 68 ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวาจรดเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาถือบาแตชตั้งวงข้างลำตัว มือซ้ายถือบาแตชพับข้อมือระดับสะเอว ศีรษะเอียงซ้าย



ภาพที่ 4.74 ท่าที่ 74 ทำถือบาแดชป้องกัน

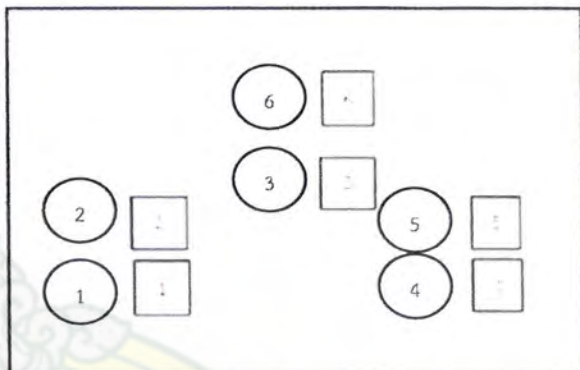
อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะประจำเผ่า

ท่าที่ 74

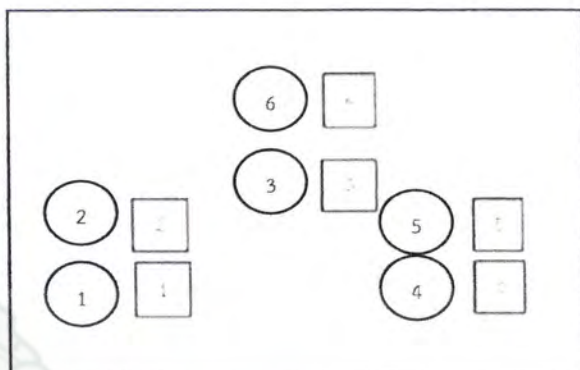
ผู้ชาย : หันหลัง นั่งทับสันเท้าชันเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแดชตีด้านหน้าระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย

ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวาจรดเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาถือบาแดชป้องกันระดับง่ามศีรษะ มือซ้ายถือบาแดชพับข้อมือระดับสะเอว ศีรษะเอียงขวา



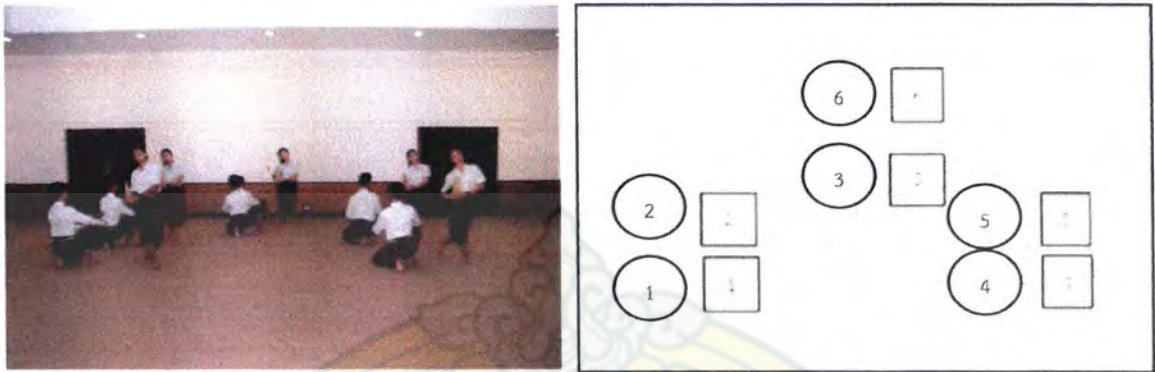
ภาพที่ 4.75 ท่าที่ 75 ท่าเคาะบาแตซและถือบาแตซข้างสะเอวขวา

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตซ จังหวะประจำเผ่า ท่าที่ 75 ผู้ชาย : หันหลัง นั่งทับส้นเท้าชั้นเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแตซติดด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะเอียงซ้าย ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวาจรดเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาถือบาแตซตั้งมือข้างลำตัว มือซ้ายถือบาแตซพับข้อมือระดับสะเอว ศีรษะเอียงซ้าย



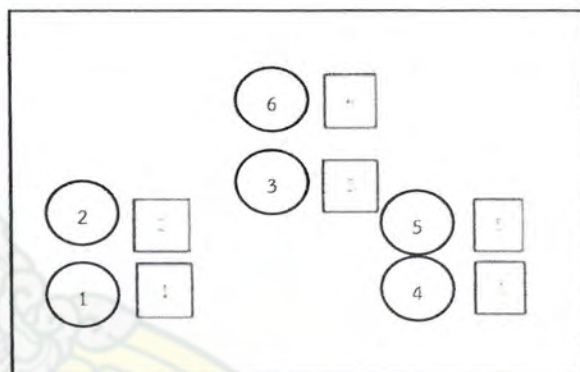
ภาพที่ 4.76 ท่าที่ 76 ท่าเคาะและท่าประกบบาแตช

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนี บาแตช จังหวะประจำเผ่า ท่าที่ 76 ผู้ชาย : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 68 ผู้หญิง : หันหน้าตรง ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายวางหลังเปิดสันเท้า มือทั้งสองขวาทือบาแตชตีประกบระดับ แก้มศีรษะซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย



ภาพที่ 4.77 ท่าที่ 77 ท่าเคาะบาแตระดับสะเวยขวา

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะประจำเผ่า ท่าที่ 77 ผู้ชาย : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 72 ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า กดสะเวยขวา มือทั้งสองข้างถือ บาแตชประกบระดับสะเวยขวา ศีรษะเอียงขวา



ภาพที่ 4.78 ท่าที่ 78 ท่าตีบาแตชสลับเล่นเท้า

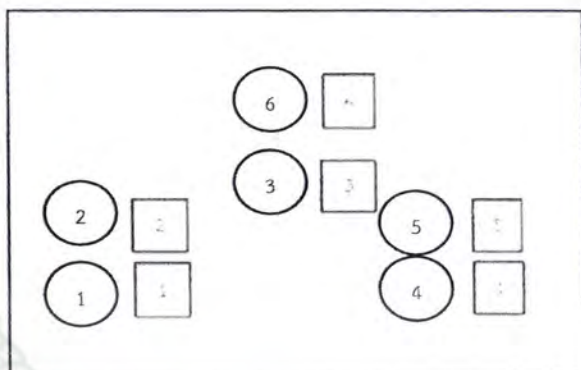
อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะประจำเผ่า

ท่าที่ 78

ผู้ชาย : หันหลัง เท้าขวาวางส้นเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือทั้งสองข้างถือบาแตชตีด้านหน้าระดับ สะเอว ศีรษะเอียงซ้าย

ผู้หญิง : หันหน้าตรง เท้าขวายกหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า มือขวาถือบาแตชตั้งมือส่งไปข้างหลัง มือซ้ายถือบาแตชส่งไปด้านหน้าระดับอก กดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย



ภาพที่ 4.79 ท่าที่ 79 ท่าเคาะบาแตชเข้าคู่

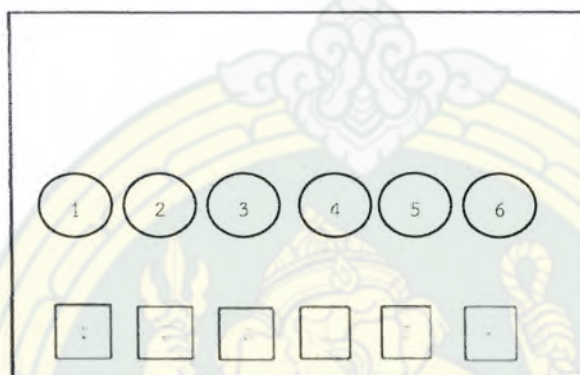
อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสงรัก

ท่าที่ 79 ปฏิบัติสลับท่าที่ 78

ผู้ชาย : หันหลัง ย่ำเท้าขวา-ย่ำเท้าซ้าย-ย่ำเท้าขวา ต่อจากนั้น เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายวางส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะเอียงขวา

ผู้หญิง : หันหน้าตรง ย่ำเท้าขวา-ย่ำเท้าซ้าย-ย่ำเท้าขวา มือทั้งสองถือบาแตชตั้งมือระดับสะเอว ศีรษะตรงต่อจากนั้น เท้าซ้ายยกหน้า เท้าขวายืนเต็มเท้า มือขวาถือบาแตชตั้งมือส่งไปด้านหน้า มือซ้ายถือบาแตชตั้งมือส่งไปด้านหลังระดับสะเอว กดสะเอวขวา ศีรษะเอียงขวา



ภาพที่ 4.80 ท่าที่ 80 ท่าถือบาแดชสลับเล่นเท้า

อธิบายท่ารำ

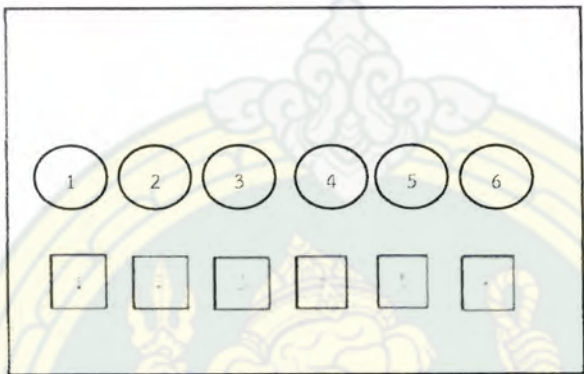
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะสงรัก

ท่าที่ 80 เป็นท่าต่อเนื่องจากท่าที่ 78-79

ผู้ชาย : หันหน้าตรง ย่ำเท้าขวา-ย่ำเท้าซ้าย-ย่ำเท้าขวา ต่อจากนั้น วางส้นเท้าซ้าย เท้าขวายืนเต็มเท้า มือขวาถือบาแดชตั้งมือส่งไปข้างหน้า มือซ้ายถือบาแดชตั้งมือส่งไปด้านหลังระดับสะเอว ศีรษะเอียงขวา

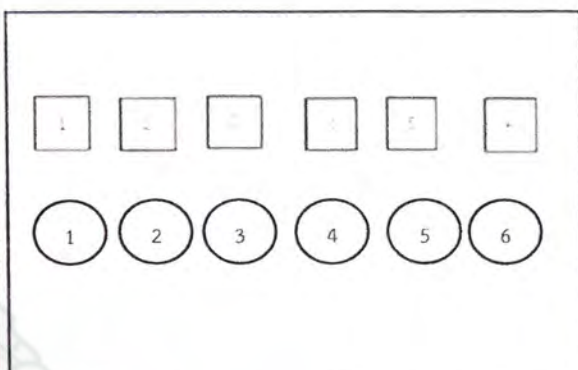
ผู้หญิง : ทำท่าทำนองเพลง ย่ำเท้าขวา-ย่ำเท้าซ้าย- ย่ำเท้าขวา สลับกัน ต่อจากนั้นวางส้นเท้าซ้าย เท้าขวายืนเต็มเท้า มือขวาถือบาแดชตั้งมือส่งไปข้างหน้า มือซ้ายตั้งถือบาแดชตั้งมือส่งไปด้านหลังระดับสะเอว ศีรษะเอียงขวา

ผู้ชายและผู้หญิงปฏิบัติท่าที่ 78 สลับท่าที่ 79 เคลื่อนตัวมาจัดแถวหน้ากระดานสับหว่างชาย-หญิง



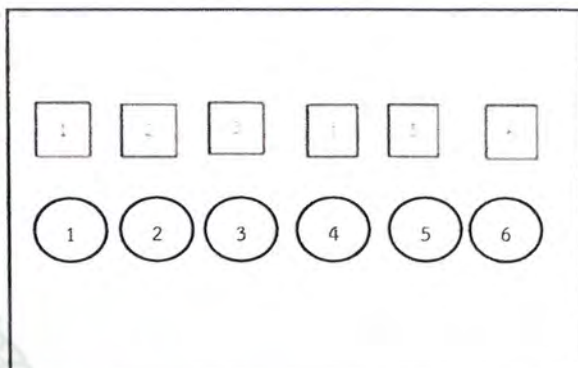
ภาพที่ 4.81 ท่าที่ 81 ทำถือบาแตชตั้งมือระดับสะเอว

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสงรัก ท่าที่ 81 ผู้ชาย : หันหน้าตรง ยืนประสมเท้าชิด มือทั้งสองถือบาแตชตั้งมือระดับสะเอว ศีรษะตรง ผู้หญิง : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้ชาย หันหน้าตรง ยืนสับหว่าง



ภาพที่ 4.82 ท่าที่ 82 ทำนั่งและยืนตีบาแตกเข้าคู่

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตก จังหวะสงรัก ท่าที่ 82 ผู้ชาย : หันทางขวา นั่งทับส้นเท้าขึ้นเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแตกประสานมือระดับไหล่ขวา ศีรษะเอียงซ้าย ผู้หญิง : หันทางซ้าย ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตกตีบนบาแตกของผู้ชายระดับข้างลำตัวขวา ศีรษะเอียงซ้าย



ภาพที่ 4.83 ท่าที่ 83 ท่าถือบาตระดับศีรษะและพับข้อมือระดับสะเอว

อธิบายท่ารำ

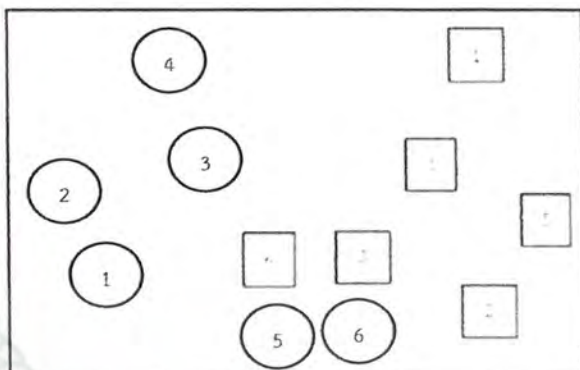
ดนตรี : เพลงม้านิ บาตเตช จังหวะสงรัก

ท่าที่ 83

ผู้ชาย : หันทางขวา ลูกขึ้นซอยเท้าจัดแถวตอนคู่ มือขวาทั้งสองถือบาตเตชด้านหน้าระดับแก้มศีรษะ ศีรษะตรง

ผู้หญิง : หันทางซ้าย ซอยเท้าจัดแถวตอนคู่ มือทั้งสองถือบาตเตชไขว้หลัง ศีรษะตรง

ต่อจากนั้นผู้ชายผู้หญิงซอยเท้าเคลื่อนที่ไปจัดแถว



ภาพที่ 4.84 ท่าที่ 84 ท่าโซว์บาแตชเข้ากลุ่ม

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนี บาแตช จังหวะสงรัก

ท่าที่ 84

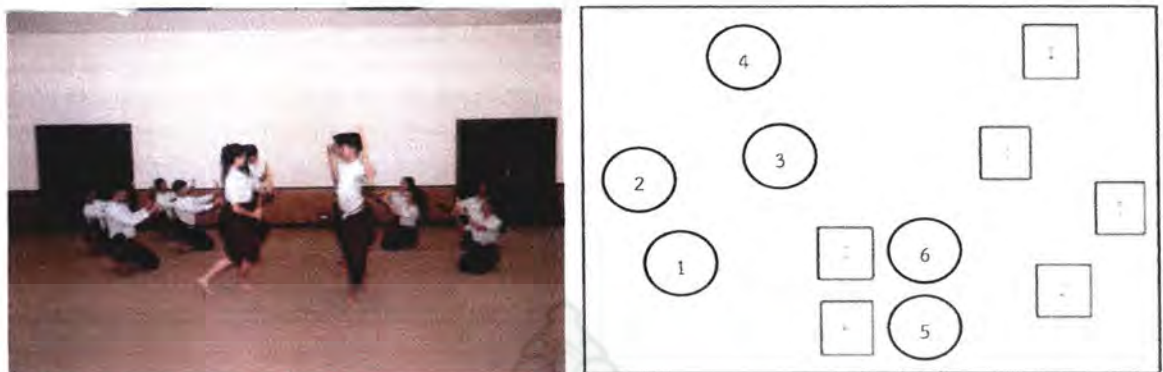
ผู้ชาย : กลุ่มโซว์ ซอยเท้าเคลื่อนตัวหันหน้าเข้าวงพู่กับผู้หญิง มือทั้งสองข้างถือบาแตชระดับสะเอว ศีรษะตรง

กลุ่มนั่ง หันตัวเฉียงทางซ้าย 45 องศา นั่งทับส้นชันเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะเฉียงซ้าย

ผู้หญิง : กลุ่มโซว์ ซอยเท้าเคลื่อนตัวหันหน้าตรงเข้าพู่กับผู้ชาย ลำตัวตรง มือทั้งสองถือบาแตชพับข้อมือระดับสะเอว ศีรษะตรง

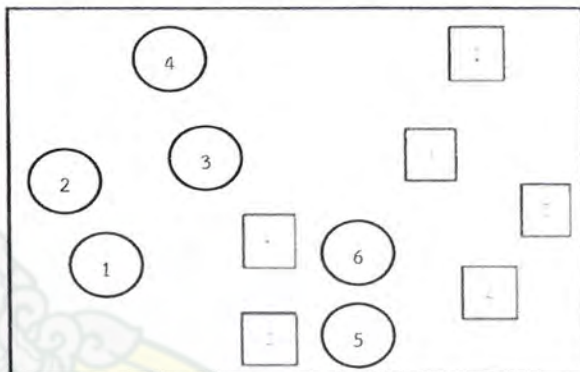
กลุ่มนั่งแถวหน้า หันเฉียงตัวทางขวา 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตีข้างสะเอวซ้าย ศีรษะเฉียงขวา

กลุ่มนั่งแถวหลัง ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับกลุ่มนั่งแถวหน้า



ภาพที่ 4.85 ท่าที่ 85 ท่าเกี่ยวสาว

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะสงรัก ท่าที่ 85 ผู้ชาย : กลุ่มโซว์ หันทางขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาถือบาแดชตั้งมือระดับชายพก มือซ้ายถือบาแดชตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ กดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย กลุ่มนั่งหันเฉียงตัวทางซ้าย 45 องศา นั่งทับส้นเท้าขึ้นเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแดชตีด้านหน้าระดับไหล่ซ้าย ศีรษะเอียงขวา ผู้หญิง : กลุ่มโซว์ หันทางซ้าย ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า มือขวาถือบาแดชตั้งมือระดับชายพก มือซ้ายถือบาแดชตั้งมือระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย กลุ่มนั่งแถวหน้า นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแดชตีระดับไหล่ขวา ศีรษะเอียงซ้าย กลุ่มนั่งแถวหลัง นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแดชหันปลายเข้าหากันระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย :



ภาพที่ 4.86 ท่าที่ 86 ทำถือบาแตระดับเอว

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสงรัก

ท่าที่ 86

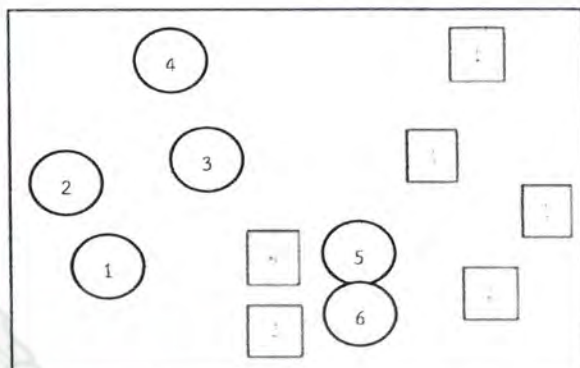
ผู้ชาย : กลุ่มโซว์ หันทางขวา ยืนประสมเท้าชิด ลำตัวตรง มือทั้งสองถือบาแตตั้งมือนำด้านหน้าระดับสะเอว ลำตัวตรง

กลุ่มนั่งหันตัวเฉียงทางซ้ายเวที 45 องศา นั่งทับส้นเท้าขึ้นเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแตขยี้ระดับแก้ศีรษะขวา ศีรษะเอียงซ้าย

ผู้หญิง : กลุ่มโซว์ หันทางซ้าย ยืนประสมเท้าชิด มือทั้งสองถือบาแตตั้งมือระดับสะเอว ลำตัวตรง

กลุ่มนั่งแกว่งหน้า หันตัวเฉียงทางขวาเวที 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตขยี้ระดับแก้ศีรษะทางซ้าย ศีรษะเอียงขวา

นั่งแกว่งหลัง หันเฉียงตัวทางขวาเวที 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตขยี้หันปลายเข้าหากัน ศีรษะตรง



ภาพที่ 4.87 ท่าที่ 87 ท่าเกี่ยวสาว

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสงรัก

ท่าที่ 87

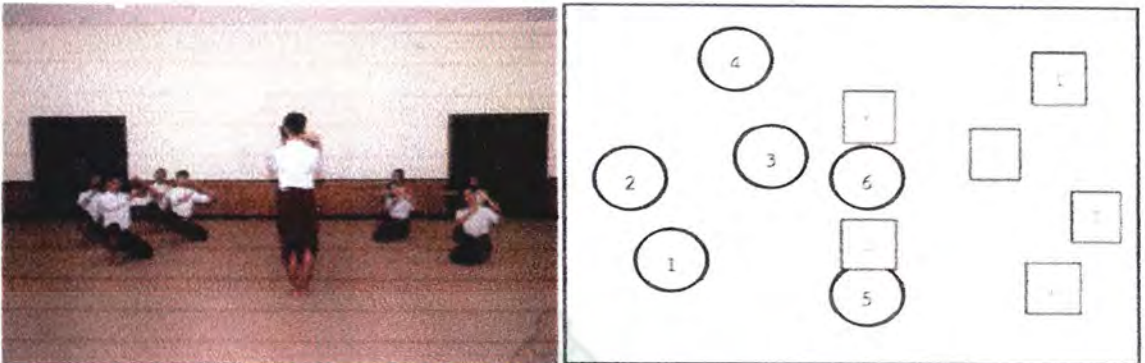
ผู้ชาย : กลุ่มโซว์ หันทางขวา เท้าซ้ายข้าง มือขวาถือบาแตชตั้งมือระดับสะเอว มือซ้ายถือบาแตชตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย

กลุ่มนั่งเฉียงตัวทางซ้ายเวที 45 องศา นั่งทับส้นเท้าขึ้นเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแตชหันกันบาแตชกระทบด้านหน้าระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย

ผู้หญิง : กลุ่มโซว์ หันทางซ้าย เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า มือขวาถือบาแตชตั้งมือระดับสะเอว มือซ้ายถือบาแตชตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ กดสะเอวขวา ศีรษะเอียงขวา

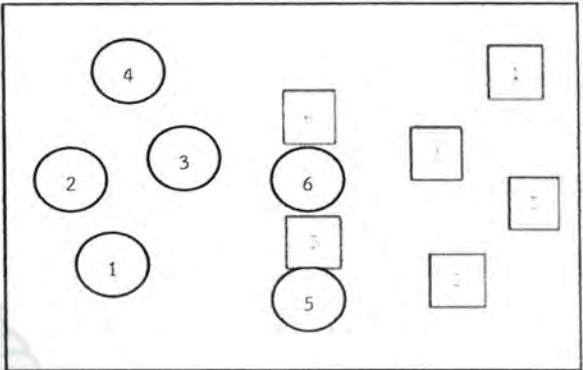
แถวนั่งหน้า หันหน้าเฉียงขวาเวที 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตั้งมือกระทันกับพื้นเวที ก้มศีรษะเล็กน้อย

แถวนั่งหลัง นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตชหันปลายเข้าหากันระดับอก ศีรษะตรง



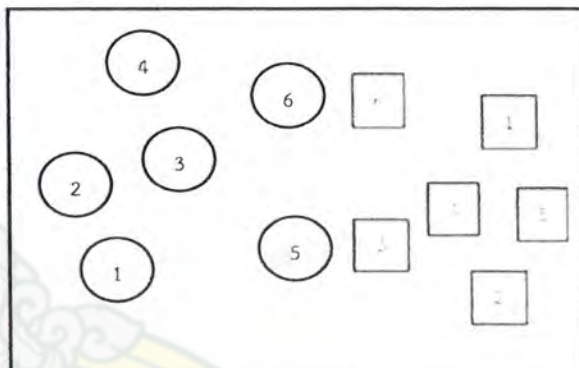
ภาพที่ 4.88 ท่าที่ 88 ท่าเคาะบาแตชสลับสูง-ต่ำ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะส่วงรัก ท่าที่ 88 ผู้ชาย : กลุ่มโซว์ หันหลังเข้าคู่กับผู้หญิง ยืนประสมเท้าชิด มือทั้งสองถือบาแตชระดับอก ศีรษะเอียงตรง และกลุ่มนั่ง หันตัวเฉียงทางขวา 45 องศา นั่งทับสันท้นเข่าขวา มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับสายตา ศีรษะเอียงซ้าย ผู้หญิง : กลุ่มโซว์ หันหน้าตรงเข้าคู่กับผู้ชาย ยืนประสมเท้าชิดเท้า มือทั้งสองข้างถือบาแตชตีกับผู้ชายระดับอก ศีรษะตรง กลุ่มนั่งแถวหน้า หันเฉียงตัวทางขวา 45 องศา นั่งทับสันเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตีระดับแง่ศีรษะซ้าย ศีรษะเอียงขวา กลุ่มนั่งแถวหลัง นั่งทับสันเท้า มือทั้งสองถือบาแตชใช้กันกระทบกันระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย



ภาพที่ 4.89 ท่าที่ 89 ท่าเคาะบาแตชสลับสูง-ต่ำ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสงรัก ท่าที่ 89 ผู้ชาย : กลุ่มโซว์ หันหลัง เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาถือบาแตชตั้งมือแขนตึงระดับไหล่ มือขวาถือบาแตชตั้งมือระดับสะเอว ศีรษะเอียงซ้าย กลุ่มนั่ง หันเฉียงทางซ้าย 45 องศา นั่งทับส้นเท้าขึ้นเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแตชใช้กันกระทบกันระดับอก ศีรษะตรง ผู้หญิง : กลุ่มโซว์ หันหน้าตรง เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า มือขวาถือบาแตชตั้งมือระดับขายพัก มือซ้ายถือบาแตชตั้งวงระดับไหล่ กดสะเอวขวา ศีรษะเอียงขวา กลุ่มนั่งแถวหน้า หันเฉียงทางขวา 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตชกระทุ้งด้านหน้ากับพื้นเวที ก้มศีรษะเล็กน้อย กลุ่มนั่งแถวหลัง หันเฉียงทางขวา 45 องศา นั่งคุกเข่า มือทั้งสองถือบาแตชหันปลายเข้าหากันระดับอก ศีรษะตรง



ภาพที่ 4.90 ท่าที่ 90 ท่าเกี้ยวสาว

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะสงรัก

ท่าที่ 90

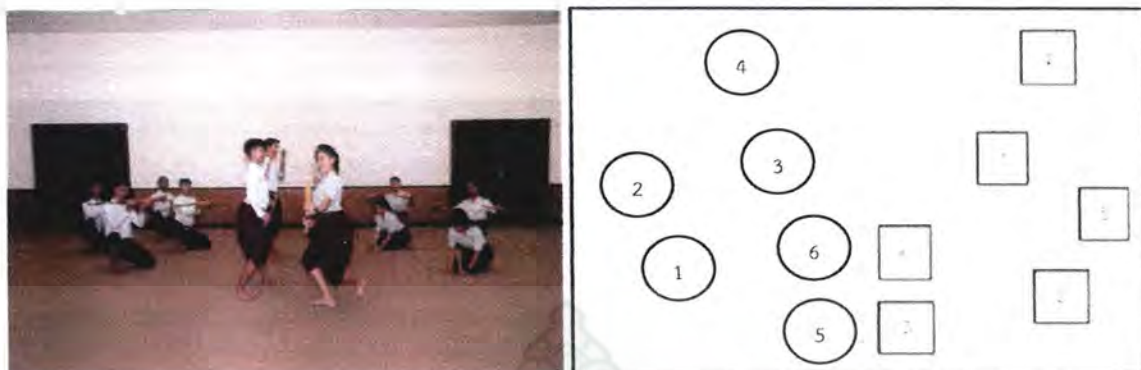
ผู้ชาย : กลุ่มโซว์ หันทางซ้ายเข้าคู่กับผู้หญิง ยืนประสมเท้าชิด มือทั้งสองถือบาแดชประสานกับผู้หญิง
ระดับใบหน้า ศีรษะตรง

กลุ่มนั่ง หันเฉียงทางซ้าย 45 องศา นั่งทับส้นเท้าขึ้นเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแดชตีด้านหน้าระดับ
ใบหน้า ศีรษะเอียงซ้าย

ผู้หญิง : กลุ่มโซว์ หันทางขวาเข้าคู่กับผู้ชาย ยืนประสมเท้าชิด มือทั้งสองถือบาแดชตีบาแดชของผู้ชาย
ระดับหน้า ศีรษะตรง

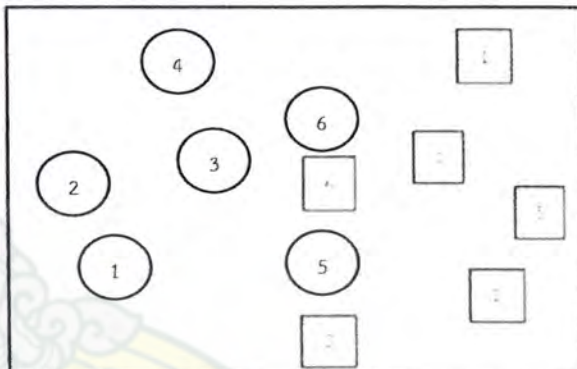
กลุ่มนั่งแถวหน้า หันเฉียงทางขวา 45 องศา นั่งทับส้น มือทั้งสองถือบาแดชตีระดับแก่ศีรษะขวา กด
สะเอวขวา ศีรษะเอียงซ้าย

กลุ่มนั่งแถวหลัง หันเฉียงทางขวา 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแดชใช้กันกระทบกันระดับ
อก ศีรษะตรง



ภาพที่ 4.91 ท่าที่ 91 ท่าถือบาแตสลับข้าง

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสงรัก ท่าที่ 91 ผู้ชาย : กลุ่มโซว์ หันทางซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง มือขวาถือบาแตสดั้งมือระดับสะเอว มือซ้ายถือบาแตสดั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย กลุ่มนั่ง หันตัวเฉียงทางซ้าย 45 องศา นั่งทับส้นเท้าชั้นเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแตชใช้กันกระทบกัน ระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย ผู้หญิง : กลุ่มโซว์ หันทางขวา ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า มือขวาถือบาแตสดั้งมือระดับสะเอว มือซ้ายถือบาแตสดั้งมือระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา กลุ่มนั่งแถวหน้า หันตัวเฉียงทางขวา 45 องศา นั่งคุกเข่า มือทั้งสองถือบาแตชตั้งมือกระแทกกับพื้น เวที ก้มศีรษะเล็กน้อย กลุ่มนั่งแถวหลัง หันตัวเฉียงทางขวา 45 องศา นั่งคุกเข่า มือทั้งสองถือบาแตชหันปลายเข้าหากัน ระดับอก ศีรษะตรง



ภาพที่ 4.92 ท่าที่ 92 ท่าเคาะบาแตระดับศีระ

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสงรัก

ท่าที่ 92

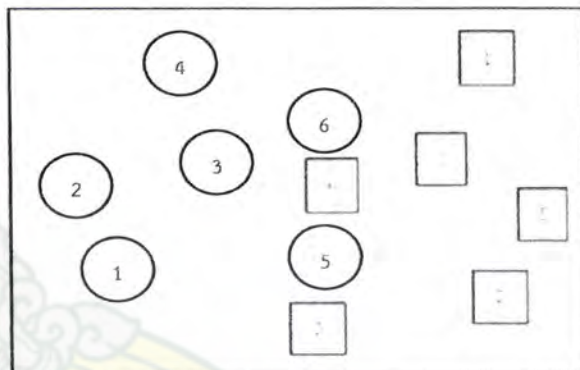
ผู้ชาย : กลุ่มโซว์ หันหน้าตรงเข้าคู่กับผู้หญิง ยืนประสมเท้าชิด ลำตัวตรง มือทั้งสองถือบาแตตั้งมือ ด้านหน้าระดับไบหน้า ศีระตรง

กลุ่มนั่ง หันตัวเฉียงทางซ้าย 45 องศา นั่งทับส้นเท้าชันเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแตตีด้านหน้าระดับ ไบหน้า ศีระเอียงซ้าย

ผู้หญิง : กลุ่มโซว์ หันหลังเข้าคู่กับผู้ชาย ยืนประสมเท้าชิด ลำตัวตรง มือทั้งสองถือบาแตตีประสาน กับผู้ชายระดับไบหน้า ศีระตรง

กลุ่มนั่งแถวหน้า หันตัวเฉียงทางขวา 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตตีระดับแง่ศีระซ้าย ศีระเอียงขวา

กลุ่มนั่งแถวหลัง ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับกลุ่มนั่งแถวหน้า มือทั้งสองถือบาแตใช้กันกระทบกัน ระดับอก ศีระตรง



ภาพที่ 4.93 ท่าที่ 93 ท่าเกี่ยวสาว

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะสงรัก:

ท่าที่ 93

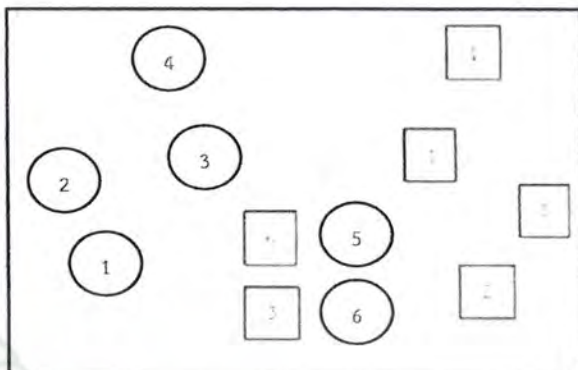
ผู้ชาย : กลุ่มโซว์ หันหน้าตรงเข้าคู่กับผู้หญิง เท้าขวาก้าวข้าง มือขวาถือบาแดชตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ มือซ้ายถือบาแดชตั้งมือระดับสะเอว ศีรษะเอียงซ้าย

กลุ่มนั่ง หันเฉียงตัวทางซ้าย 45 องศา นั่งทับส้นเท้าชันเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแดชใช้กันกระทบกัน ระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย

ผู้หญิง : กลุ่มโซว์ หันหลังเข้าคู่กับผู้ชาย ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า กดสะเอวขวา มือซ้ายถือบาแดชตั้งวงระดับไหล่ มือขวาถือบาแดชตั้งมือระดับสะเอว ศีรษะเอียงขวา

กลุ่มนั่งแถวหน้า หันตัวเฉียงทางขวา 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแดชกระทบทั้งด้านหน้ากับพื้นเวที ก้มศีรษะลงเล็กน้อย

กลุ่มนั่งแถวหลัง หันตัวเฉียงทางขวา 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแดชหันปลายเข้าหากัน ระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย



ภาพที่ 4.94 ท่าที่ 94 ท่าตีบาแตชประกบคู่

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนี บาแตช จังหวะสงรัก:

ท่าที่ 94

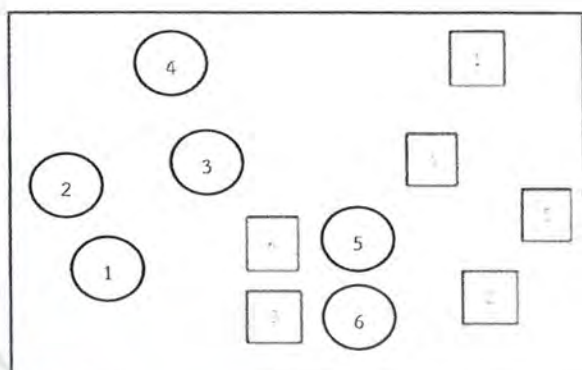
ผู้ชาย : กลุ่มโซ่ว หันทางขวา ยืนประสมเท้าชิด มือทั้งสองถือบาแตชรับการตีของผู้หญิงระดับอก ศีรษะตรง

แฉวนี้้ง หันตัวเฉียงทางซ้าย 45 องศา นั่งทับส้นเท้าขึ้นเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแตชตีประสานระดับ ใบหน้า ศีรษะเฉียงซ้าย

ผู้หญิง : กลุ่มโซ่ว หันทางซ้าย ยืนประสมเท้าชิด ลำตัวตรง มือทั้งสองถือบาแตชตีบาแตชของผู้ชาย ระดับอก ศีรษะเฉียงตรง

กลุ่มนั่งแฉวหน้า หันตัวเฉียงทางขวา 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตีระดับแก้มศีรษะขวา ศีรษะเฉียงซ้าย

กลุ่มนั่งแฉวหลัง หันตัวเฉียงทางขวา 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือขวาทั้งสองถือบาแตชใช้กันกระทบ ด้านหน้าระดับอก ศีรษะตรง



ภาพที่ 4.95 ท่าที่ 95 ท่าเกี่ยวคู่

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะสงรัก

ท่าที่ 95

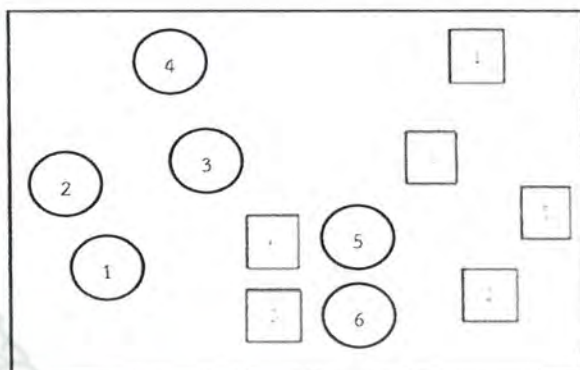
ผู้ชาย : กลุ่มโซว์ หันทางขวา เท้าขวาก้าวข้าง มือขวาถือบาแดชตั้งมือระดับสะเอว มือซ้ายถือบาแดชตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย

กลุ่มนั่ง หันตัวเฉียงทางซ้าย 45 องศา นั่งทับส้นชันเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแดชใช้กันกระทบกัน ด้านหน้าระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย

ผู้หญิง : กลุ่มโซว์ หันทางซ้าย ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายวางหลังยืนเต็มเท้า มือขวาถือบาแดชตั้งมือระดับสะเอว มือซ้ายถือบาแดชตั้งวงระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา

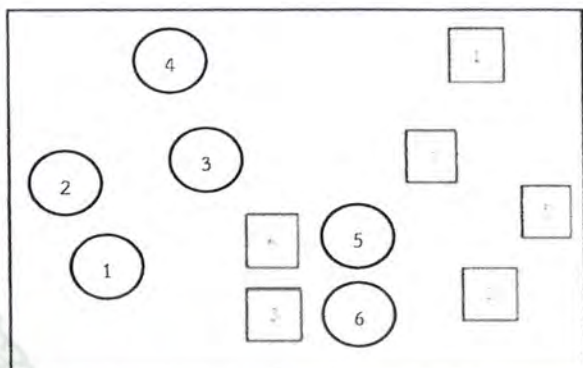
กลุ่มนั่งแถวหน้า หันเฉียงตัวทางขวา 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแดชกระทุ้งกับพื้น เวที ก้มศีรษะเล็กน้อย

กลุ่มนั่งแถวหลัง หันเฉียงตัวทางขวา 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือซ้ายถือบาแดชหันปลายเข้าหากัน ระดับอก ศีรษะตรง



ภาพที่ 4.96 ท่าที่ 96 ท่าเกี่ยวสลั่บคู่

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสงรัก ท่าที่ 96 ผู้ชาย : กลุ่มโซว์ หันทางขวา เท้าขวาก้าวข้าง มือขวาถือบาแตชตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ มือซ้ายถือบาแตชตั้งมือระดับสะเอว ศีรษะเอียงขวา กลุ่มนั่ง หันเฉียงตัวทางซ้าย 45 องศา นั่งทับส้นชันเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแตชหันปลายเข้าหากัน ระดับอก กดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย ผู้หญิง : กลุ่มโซว์ หันทางซ้าย ก้าวเท้าซ้าย เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า มือขวาถือบาแตชตั้งวงระดับไหล่ มือซ้ายถือบาแตชตั้งมือระดับสะเอว กดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย กลุ่มนั่งแถวหน้า หันตัวเฉียงทางขวา 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือขวาถือบาแตชระดับแก้มศีรษะซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย กลุ่มแถวหลัง หันตัวเฉียงทางขวา 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตชหันปลายเข้าหากัน ระดับอก ศีรษะเอียงขวา



ภาพที่ 4.97 ท่าที่ 97 ท่าถือบาแตชลับข้าง

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงม้านิ บาแตช จังหวะสงรัก

ท่าที่ 97

ผู้ชาย : กลุ่มโซว์ หันทางขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาถือบาแตชตั้งมือระดับสะเอว มือซ้ายถือบาแตชตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย

กลุ่มนั่ง หันตัวเฉียงทางซ้าย 45 องศา มือทั้งสองถือบาแตชใช้กันกระทบกันระดับอก กอดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย

ผู้หญิง : กลุ่มโซว์ หันทางซ้าย ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า มือขวาถือบาแตชตั้งมือระดับสะเอว มือซ้ายถือบาแตชตั้งวงระดับไหล่ กอดสะเอวขวา ศีรษะเอียงขวา

กลุ่มนั่งแถวหน้า หันตัวเฉียงทางซ้าย 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตชกระทบกับพื้นเวที ก้มศีรษะเล็กน้อย

กลุ่มนั่งแถวหลัง หันตัวเฉียงทางซ้าย 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือซ้ายถือบาแตชหันปลายเข้าหากัน ระดับอก ศีรษะตรง



ภาพที่ 4.98 ท่าที่ 98 ท่าโซว์เล่นบาแตซ

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตซ จังหวะสงรัก

ท่าที่ 98

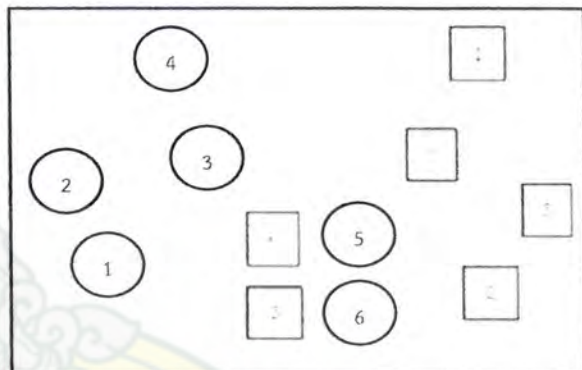
ผู้ชาย : กลุ่มโซว์ หันหน้าตรง เท้าขวาจรดเท้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า พร้อมกับโยกเท้า มือทั้งสองถือบาแตซที่ระดับสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย

กลุ่มนั่ง : หันเฉียงทางซ้าย 45 องศา นั่งทับส้นเท้าชั้นเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแตซที่ด้านหน้าระดับสะเอว กดสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย

ผู้หญิง : กลุ่มโซว์ หันหน้าตรง ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้ชายกลุ่มโซว์

กลุ่มนั่งแถวหน้า : หันตัวเฉียงทางขวา 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตซที่ระดับแก้มศีรษะซ้าย ศีรษะเอียงขวา

กลุ่มนั่งแถวหลัง : หันตัวเฉียงทางขวา 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตซใช้กันกระทบกัน ด้านหน้าระดับอก ศีรษะเอียงขวา



ภาพที่ 4.99 ท่าที่ 99 ท่าเกี่ยวสาว

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสงรัก

ท่าที่ 99

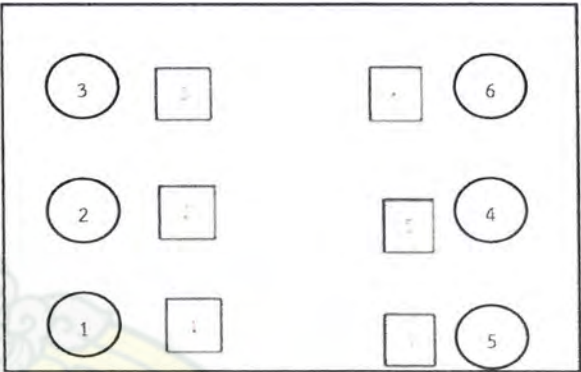
ผู้ชาย : กลุ่มโซว์ หันทางขวา ซอยเท้าเคลื่อนตัวเข้าคู่กับผู้หญิง มือขวาทั้งสองถือบาแตชตั้งมือ ด้านหน้าระดับสะเอว ศีรษะตรง

กลุ่มนั่ง หันตัวเฉียงทางซ้าย 45 องศา นั่งทับส้นเท้าขึ้นเข้าขวา มือทั้งสองถือบาแตชกระทุ้งกับพื้นเวที ด้านหน้าตามจังหวะ ก้มศีรษะเล็กน้อย

ผู้หญิง : กลุ่มโซว์ หันทางซ้าย ซอยเท้า มือทั้งสองถือบาแตชไขว้หลังระดับสะเอว ศีรษะตรง

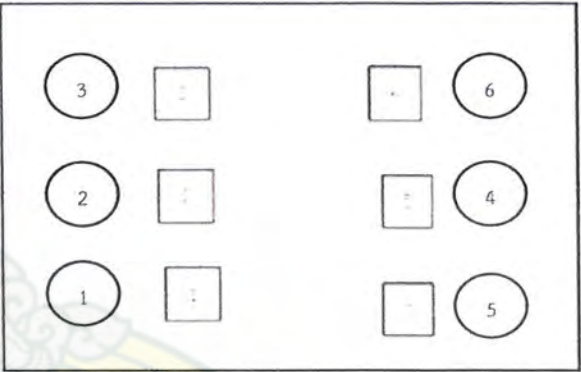
กลุ่มนั่งแถวหน้า หันตัวเฉียงทางขวา 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตชกระทุ้งกับพื้นเวที ก้มศีรษะเล็กน้อย

กลุ่มนั่งแถวหลัง หันตัวเฉียงทางขวา 45 องศา นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองถือบาแตชใช้กันกระทบกัน ด้านหน้าระดับอก ศีรษะตรง



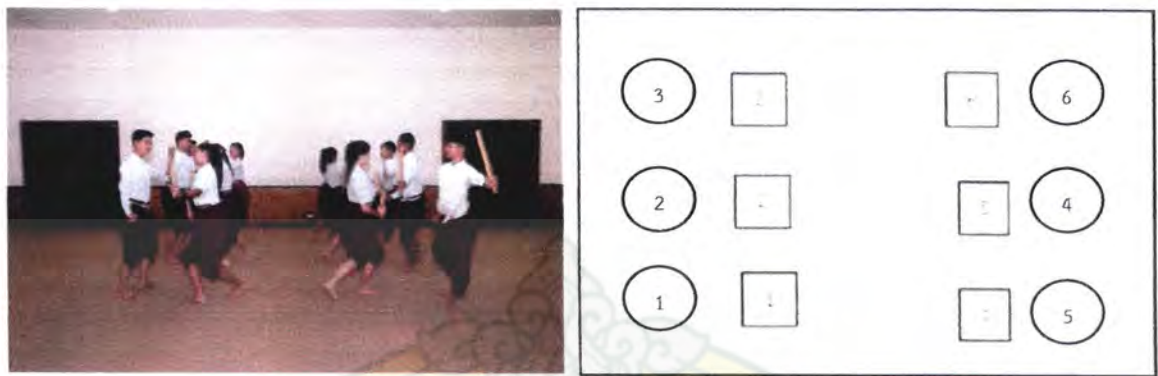
ภาพที่ 4.100 ท่าที่ 100 ท่าเกี่ยวสาวเข้าคู่

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแดช จังหวะสงรัก ท่าที่ 100 ผู้ชาย : แกวขวา หันทางซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาถือบาแดชตั้งมือระดับสะเอว มือซ้ายถือบาแดชตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย แกวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแกวขวา ต่างกันที่หันตัวทางขวา ผู้หญิง : แกวขวา หันทางขวา เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า มือขวาถือบาแดชตั้งมือระดับสะเอว มือซ้ายถือบาแดชตั้งวงระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา แกวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้หญิงแกวขวา ต่างกันที่หันตัวทางซ้าย :



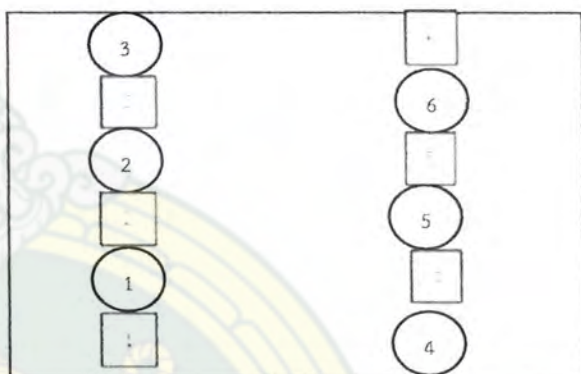
ภาพที่ 4.101 ท่าที่ 101 ท่าถือบาแตซเข้าคู่

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตซ จังหวะสงรัก ท่าที่ 101 ผู้ชาย : แกวขวา หันทางซ้าย ยืนประสมเท้าชิด มือทั้งสองถือบาแตซประสานกันระดับอก ศีรษะตรง แกวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแกวซ้าย ต่างกันที่หันตัวทางขวา ผู้หญิง : แกวขวา หันทางขวา ยืนประสมเท้าชิด มือทั้งสองถือบาแตซตั้งมือระดับสะเอว ศีรษะตรง แกวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้หญิงแกวขวา ต่างกันที่หันตัวทางซ้าย



ภาพที่ 4.102 ท่าที่ 102 ท่าเกี้ยวสาวเข้าคู่

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงมันนิ บาแตช จังหวะสงรัก ท่าที่ 102 ผู้ชาย : แฉวขวา หันทางซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาถือบาแตชตั้งมือระดับสะเอว มือซ้ายถือบาแตชตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย แฉวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแฉวขวา ต่างกันที่หันตัวทางขวา ผู้หญิง : แฉวขวา หันทางขวา เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายเปิดส้นเท้า มือขวาถือบาแตชตั้งมือระดับสะเอว มือซ้ายถือบาแตชตั้งวงระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา แฉวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้หญิงแฉวขวา ต่างกันที่หันตัวทางซ้าย



ภาพที่ 4.103 ท่าที่ 103 ท่าตีบาแตซหันหน้าเข้าคู่

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงโอรังอัสนี จังหวะกลับทับ

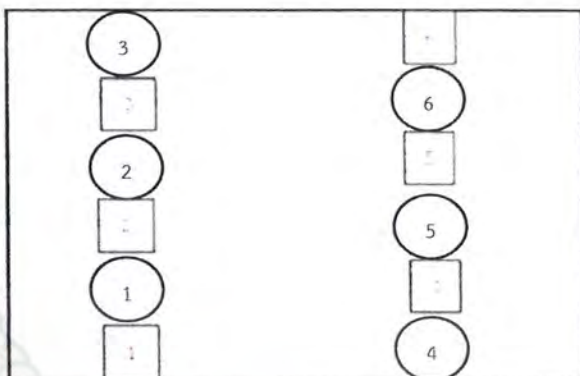
ท่าที่ 103

ผู้ชาย : แกวขวา หันหน้าตรงเข้าคู่กับผู้หญิง ยืนประสมเท้าชิด ลำตัวตรง มือทั้งสองถือบาแตซ ประสานกับผู้หญิงระดับใบหน้า ศีรษะตรง

แฉวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแฉวขวา ต่างกันที่หันหลังเข้าคู่กับผู้หญิง

ผู้หญิง : แกวขวา หันหลังเข้าคู่กับผู้ชาย ยืนประสมเท้าชิด ลำตัวตรง มือทั้งสองถือบาแตซตีบนบาแตซของผู้ชายระดับใบหน้า ศีรษะตรง

แฉวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแฉวขวา ต่างกันที่หันหน้าตรงเข้าคู่กับผู้ชาย



ภาพที่ 4.104 ท่าที่ 104 ท่าเกี่ยวสาว

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงโอรังอัสนี จังหวะกลับทับ

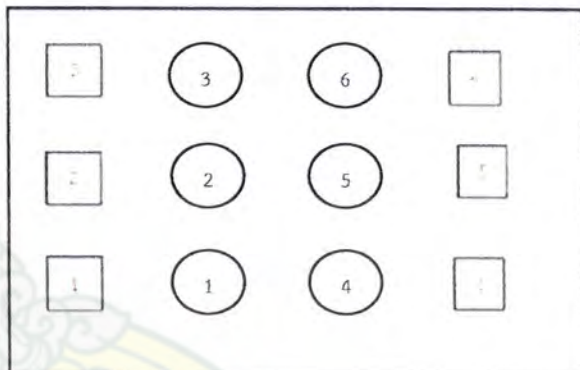
ท่าที่ 104

ผู้ชาย : แกวขวา หันหน้าตรง เท้าซ้ายก้าวข้างแยกออกจากผู้หญิง มือขวาถือบาแตชตั้งมือระดับสะเอว มือซ้ายถือบาแตชตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย

แกวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแกวขวา ต่างกันที่หันหลัง

ผู้หญิง : แกวขวา หันหลัง เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลังเปิดสันเท้าแยกออกจากผู้ชาย มือขวาถือบาแตชตั้งมือระดับสะเอว มือซ้ายถือบาแตชตั้งมือระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา

แกวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแกวขวา ต่างกันที่หันหน้าตรง



ภาพที่ 4.105 ท่าที่ 105 ท่าเกี่ยวสาวเข้าคู่

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงโอรังอัสนี จังหวะกลับทับ

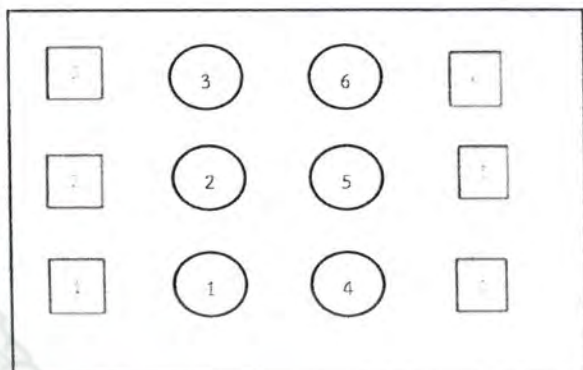
ท่าที่ 105

ผู้ชาย : แฉวขา หันทางขวา ยืนประสมเท้าชิดเต็มเท้า มือทั้งสองถือบาแดชประสานรับบาแดชของผู้หญิงระดับอก ศีรษะตรง

แฉวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแฉวขวา ต่างกันที่หันตัวทางซ้าย

ผู้หญิง : แฉวขา หันทางขวา ยืนประสมเท้าชิด มือทั้งสองถือบาแดชตีบนบาแดชของผู้ชายระดับอก ศีรษะตรง

แฉวซ้าย ปฏิบัติเช่นเดียวกันกับแฉวขวา ต่างกันที่หันตัวทางขวา



ภาพที่ 4.106 ท่าที่ 106 ท่าเกี่ยวสาวเข้าคู่

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงโอรังอัสนี จังหวะกลับทับ

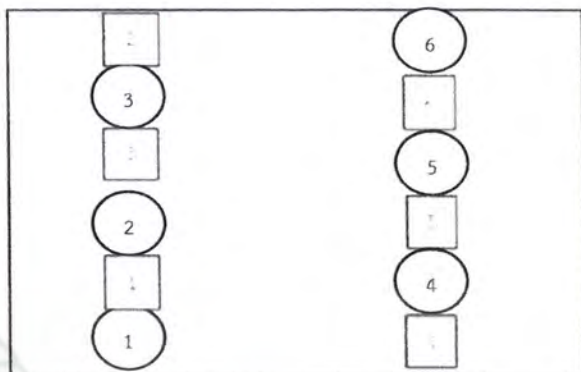
ท่าที่ 106

ผู้ชาย : แกวขวา หมุนตัวสลับแทนที่หันทางขวา เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาถือบาแตชตั้งมือระดับสะเอว มือซ้ายถือบาแตชตั้งมือแขนตึงระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย

แกลวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแกลวขวา ต่างกันที่หมุนตัวสลับแทนที่หันทางซ้าย

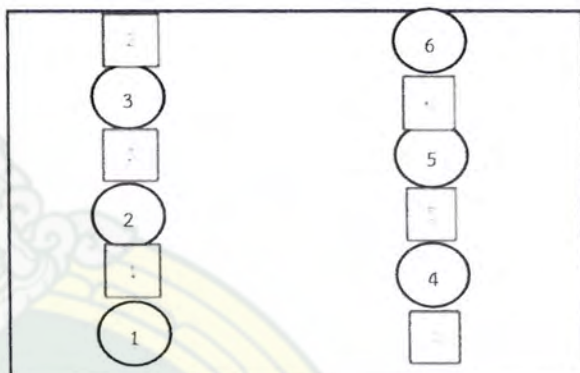
ผู้หญิง : แกวขวา หมุนตัวสลับแทนที่หันทางซ้าย ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า มือขวาถือบาแตชตั้งมือระดับสะเอว มือซ้ายถือบาแตชตั้งมือระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา

แกลวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้หญิงแกลวขวา ต่างกันที่หมุนตัวสลับแทนที่หันทางขวา



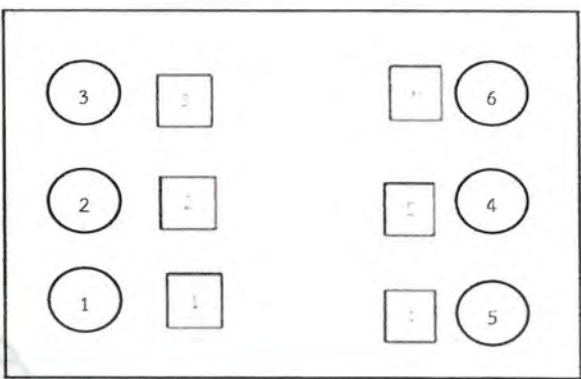
ภาพที่ 4.107 ท่าที่ 107 ท่าเกี่ยวสาวตีบาแตซ

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงโอริงอัสลี จังหวะกลับทับ ท่าที่ 107 ผู้ชาย : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับท่าที่ 103 ต่างกันที่เคลื่อนตัวแทนที่หันหลังเข้าคู่กับผู้หญิง ผู้หญิง : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 103 ต่างกันที่เคลื่อนตัวแทนที่หันหน้าตรงเข้าคู่กับผู้หญิง



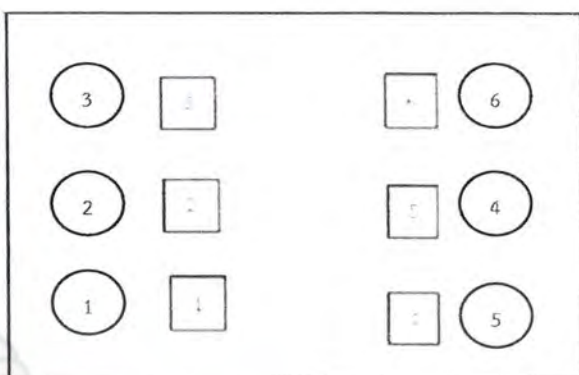
ภาพที่ 4.108 ท่าที่ 108 ท่าเข้าคู่

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงโอรังอัสนี จังหวะกลีบตับ ท่าที่ 108 ผู้ชาย : แฉวขวา ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 104 ต่างกันที่หันหลังเข้าหาผู้หญิง แฉวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแฉวขวา ต่างกันที่หันหน้าตรง ผู้หญิง : แฉวขวา ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับท่าที่ 104 ต่างกันที่หันหน้าตรง แฉวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแฉวขวา ต่างกันที่หันหลัง



ภาพที่ 4.109 ท่าที่ 109 ท่าเคาะบาแตชระดับหน้าอก

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงโอรังอัสนี จังหวะกลับทับ ท่าที่ 109 ผู้ชาย : แแถวขวา หันทางซ้าย ยืนประสมเท้าชิด มือทั้งสองถือบาแตชรับบาแตชของผู้หญิงด้านหน้าระดับอก ศีรษะตรง แถวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแถวขวา ต่างกันที่หันตัวทางขวา ผู้หญิง : แแถวขวา หันทางขวา ยืนประสมเท้าชิด มือทั้งสองถือบาแตชตีบาแตชของผู้ชายด้านหน้าระดับอก ศีรษะตรง แถวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกับแถวขวา ต่างกันที่แถวซ้ายหันทางซ้าย



ภาพที่ 4.110 ท่าที่ 110 ท่าเกี่ยวสาวเข้าคู่

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงโอรังอัสนี จังหวะกลับทับ

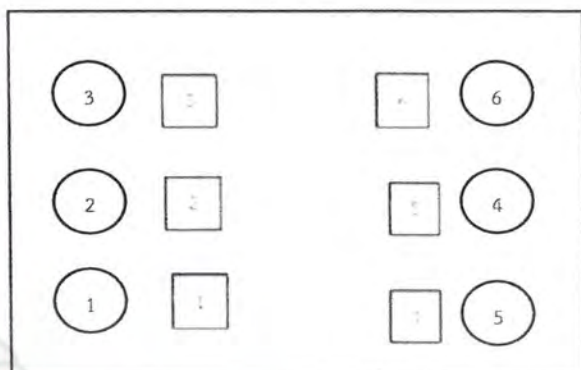
ท่าที่ 110

ผู้ชาย : แลวขวา หันทางซ้าย เท้าซ้ายก้าวข้าง มือขวาถือบาแตซตั้งมือระดับสะเอว มือซ้ายถือบาแตซตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย

แลวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแลวขวา ต่างกันที่หันทางขวา

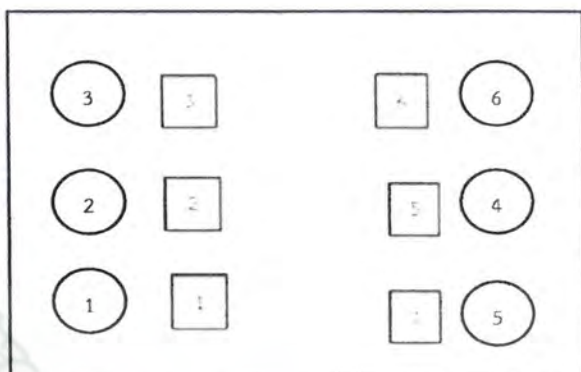
ผู้หญิง : แลวขวา หันทางขวา ก้าวเท้าขวา เท้าซ้ายวางหลังเปิดส้นเท้า มือขวาถือบาแตซตั้งมือระดับสะเอว มือซ้ายถือบาแตซตั้งวงระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา

แลวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแลวขวา ต่างกันที่หันทางซ้าย



ภาพที่ 4.111 ท่าที่ 111 ท่าเกี่ยวสาวเข้าคู่

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงโอรัง อัสลี จังหวะกลับทับ ท่าที่ 111 แถวขวา : หันทางซ้าย ยืนประสมเท้าชิด มือทั้งสองถือบาแตชประสานรับบาแตชของผู้หญิงด้านหน้าระดับอก ศีรษะตรง แถวซ้าย : ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแถวขวา ต่างกันที่หันตัวทางขวา ผู้หญิง : แถวขวา หันทางขวา ยืนประสมเท้าชิด ลำตัวตรง มือทั้งสองถือบาแตชตีบนบาแตชของผู้ชายด้านหน้าระดับอก ศีรษะตรง แถวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแถวขวา ต่างกันที่หันตัวทางซ้าย



ภาพที่ 4.112 ท่าที่ 112 ท่าเกี่ยวสาวเข้าคู่

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงโอรัง อัสลี จังหวะกลับทับ

ท่าที่ 112

ผู้ชาย : แกวขวา หันทางซ้าย เท้าขวาก้าวข้าง มือขวาถือบาแตชตั้งมือแขนตั้งระดับไหล่ มือซ้ายถือบาแตชตั้งมือระดับสะเอว ศีรษะเอียงขวา

แกวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแกวขวา ต่างกันที่หันตัวทางขวา

ผู้หญิง : แกวขวา หันทางขวา ก้าวเท้าซ้าย เท้าขวาวางหลังเปิดส้นเท้า มือขวาถือบาแตชตั้งวงระดับไหล่ มือซ้ายถือบาแตชตั้งมือระดับระดับสะเอว ศีรษะเอียงซ้าย

แกวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแกวซ้าย ต่างกันที่หันตัวทางซ้าย



ภาพที่ 4.113, 4.114 ท่าที่ 113 ท่าเคาะบาแตชอำลา

อธิบายท่ารำ

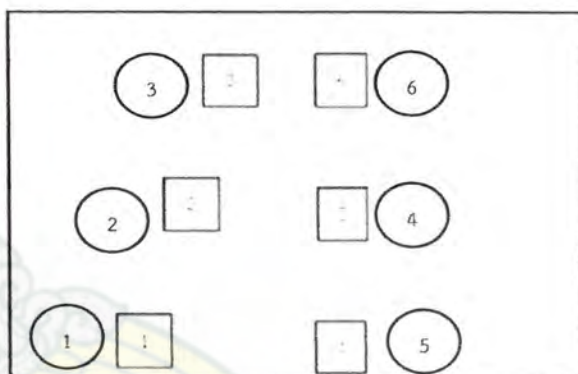
ดนตรี : เพลงโอรัง อัสนี จังหวะกลับทับ

ท่าที่ 113

ผู้ชาย : จังหวะที่ 1 หันหน้าตรง ก้าวเท้าซ้าย พร้อมโยกเท้าขวา มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับสะเอวซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย

จังหวะที่ 2 เปลี่ยนสลับข้าง ก้าวเท้าขวา พร้อมโยกเท้าซ้าย มือทั้งสองถือบาแตชตีด้านหน้าระดับสะเอวขวา ศีรษะเอียงขวา

ผู้หญิง : ปฏิบัติท่ารำจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 สลับกันเช่นเดียวกันกับผู้ชาย



ภาพที่ 4.115 ท่าที่ 114 ทำตั้งซุ้ม

อธิบายท่ารำ

ดนตรี : เพลงโอรัง อัสนี จังหวะกลับทับ

ท่าที่ 114

ผู้ชาย : แกวขวาคนที่ 1 หันหน้าตรง นั่งทับสันชันเข้าซ้าย มือทั้งสองถือบาแตชประสานกับผู้หญิง ศีรษะเอียงขวา

แกวขวาคนที่ 2 ปฏิบัติท่ารำมือ ศีรษะเช่นเดียวกับผู้ชายคนที่ 1 ต่างกันที่ถอนเท้าขวาลงนั่งตั้งเข้าซ้าย ศีรษะเอียงขวา

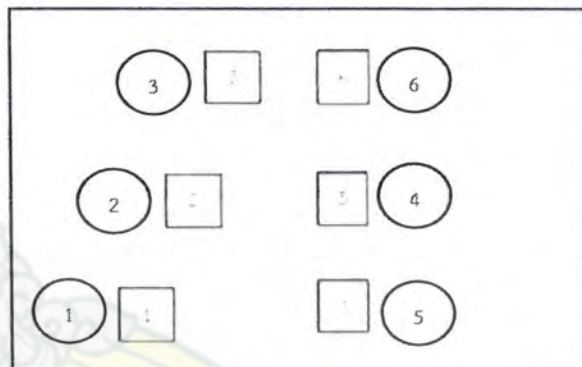
แกวขวาคนที่ 3 ปฏิบัติมือ ศีรษะ เช่นเดียวกับผู้ชายคนที่ 1 ต่างกันที่ถอนเท้าซ้าย เท้าขวายกหน้า เท้าซ้ายยืนเต็มเท้า ศีรษะเอียงขวา

ผู้หญิง : แกวขวาคนที่ 1 นั่งคุกเข่า มือทั้งสองถือบาแตชตีบาแตชของผู้ชายระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย

แกวขวาคนที่ 2 ถอนเท้าขวา นั่งตั้งเข้าซ้าย มือทั้งสองถือบาแตชตีบนบาแตชของผู้ชายระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย

แกวขวาคนที่ 3 ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้หญิงคนที่ 6

แกวซ้ายคนที่ 1, 2, 3 ถอนเท้าซ้ายยืนเต็มเท้า เท้าขวายกหน้า มือทั้งสองถือบาแตชตีบนบาแตชของผู้ชายระดับอก ศีรษะเอียงขวา



ภาพที่ 4.116 ท่าที่ 110 ท่าเข้า

อธิบายท่ารำ
ดนตรี : เพลงโอรังอัสนี จังหวะกลับทับ ท่าที่ 110 ผู้ชาย : แกวขวา หันหน้าเฉียงทางขวา 45 องศา ซอยเท้า มือทั้งสองถือบาแตชตีระดับใบหน้า ศีรษะตรง แถวซ้าย ปฏิบัติท่าเดียวกันกับแถวขวา ต่างกันที่หันเฉียงทางซ้าย 45 องศา ผู้หญิง : แกวขวา ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับผู้ชายแถวขวา ซอยเท้า มือขวาถือบาแตชตีระดับใบหน้า ศีรษะตรง แถวซ้าย ปฏิบัติท่ารำเช่นเดียวกันกับแถวซ้าย ต่างกันที่หันเฉียงตัวทางซ้ายเวที 45 องศา ต่อจากนั้นผู้ชายและผู้หญิงตีบาแตชรัวถี่ๆ พร้อมกันแล้วยกเข้าเป็นคู่ โดยแถวขวาเลี้ยวขวาเข้าทางขวาเวที และแถวทางซ้ายเลี้ยวซ้ายเข้าเวที

บทที่ 5

กระบวนการสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแดช

การสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแดช ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับชาติพันธุ์มัณนิหรือพวกเงาะในภาคใต้ของประเทศไทย แล้วจึงวิเคราะห์หาหลักการในการสร้างสรรค์การแสดงหรือประดิษฐ์ท่ารำประกอบการแสดงชุด มัณนิ บาแดช โดยเลือกศึกษาการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ของชนเผ่ามัณนิหรือเงาะป่าในพื้นที่บ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล เพื่อนำวิถีชีวิตการเล่นดนตรี และนาฏศิลป์ของชนเผ่ามัณนิ มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์กระบวนการทำรำชนเผ่าชุด มัณนิ บาแดช นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้สร้างสรรค์ โครงสร้างการแสดง และองค์ประกอบการแสดง ดังนี้

5.1 การวิเคราะห์หลักการสร้างสรรค์หรือประดิษฐ์ท่ารำชนเผ่าชุด มัณนิ บาแดช

5.1.1 การศึกษาการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวมัณนิ

5.1.2 การสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแดช

5.1.3 การวิเคราะห์การใช้เท้า แขน ขา มือ ไหล่ และศีรษะในการแสดงชุด มัณนิ บาแดช

5.2 โครงสร้างการสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแดช

5.2.1 รูปแบบการแสดงชุด มัณนิ บาแดช

5.2.2 ลำดับรูปแบบและลักษณะการแสดงชุด มัณนิ บาแดช

5.2.3 การแสดงสีหน้าและอารมณ์ของผู้แสดงชุด มัณนิ บาแดช

5.2.4 ความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงชาย-หญิงในการแสดงชุด มัณนิ บาแดช

5.2.5 การใช้พื้นที่บนเวที การเคลื่อนที่ และทิศทางในการแสดงชุด มัณนิ บาแดช

5.2.6 ที่มาและประเภทของท่ารำ

5.3 องค์ประกอบการสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแดช

5.3.1 ทำนองเพลง

5.3.2 เพลง ดนตรีและเครื่องดนตรี

5.3.3 คุณสมบัติของผู้แสดง

5.3.4 เครื่องแต่งกาย

5.3.5 อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง

5.3.6 ฉากประกอบการแสดง

5.3.7 สถานที่ในการแสดง

5.3.8 โอกาสที่ใช้ในการแสดง

5.1.การวิเคราะห์หลักการสร้างสรรค์หรือการประดิษฐ์ทำรำชุด มั่นนิ บาแดช

ก่อนที่ผู้วิจัยจะได้ทำการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช นั้น ผู้วิจัยจำเป็นต้องศึกษาความเป็นมา โครงสร้างของการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ของชนเผ่ามั่นนิหรือเงาะป่าในป่าทางภาคใต้ของประเทศไทยในบ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล เพื่อจำแนกการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์เพื่อนำมาวิเคราะห์ เปรียบเทียบ และเป็นหลักในการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช และเป็นแนวทางให้ผู้สนใจจะสร้างสรรค์รำประเภทชนเผ่าต่อไป

5.1 การศึกษาการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ของชาวมั่นนิ

โดยผู้วิจัยได้แบ่งหลักการสร้างสรรค์ทำรำออกเป็น 5 ช่วง ได้แก่ 1. การสร้างสรรค์ทำรำช่วงการเดินทางมายังสถานที่พบปะสังสรรค์หรือสถานที่นัดหมาย 2. การสร้างสรรค์ทำรำช่วงการเดินทางมายังสถานที่ของหญิงสาวชาวมั่นนิ 3. การสร้างสรรค์ทำรำช่วงผู้ชายเล่นดนตรีชนเผ่า 4. การสร้างสรรค์ทำรำช่วงการเกี่ยวพาราสี 5. การสร้างสรรค์ทำรำที่สื่อถึงการเดินทางกลับทาบ (กระท่อม)

5.1.1 การสร้างสรรค์การแสดงหรือการประดิษฐ์ทำรำ ช่วงการเดินทางมายังสถานที่นัดหมาย ทำรำในช่วงนี้เป็นการเดินทางมายังสถานที่นัดหมายของผู้ชายชนเผ่ามั่นนิ จะมีการบรรจุมทำรำที่มาจากทำนองเสียงเรียกเพื่อนฝูง ทำตีเกราะเคาะไม้ โดยเพลงที่ใช้ในช่วงนี้ คือ เพลงมั่นนิ บาแดช จังหวะสายน้ำ

จะเห็นว่าทำรำในขั้นตอนนี้ สื่อถึงการเดินทางมายังสถานที่นัดหมายเพื่อเฉลิมฉลองและพบปะสังสรรค์กันหลังจากกลับมาจากการล่าสัตว์แล้ว การประดิษฐ์ทำรำสามารถทำได้หลากหลาย แต่ต้องคำนึงถึงเพลง และความหมายของการแสดงเป็นสำคัญ การสร้างสรรค์การแสดงหรือการประดิษฐ์ทำรำ ช่วงการสร้างสรรคทำรำช่วงการเดินทาง มายังสถานที่เฉลิมฉลองของหนุ่มชาวมั่นนิ

5.1.2 การสร้างสรรค์การแสดงหรือการประดิษฐ์ทำรำ ช่วงการเดินทางมายังสถานที่นัดหมายของสาวชาวมั่นนิ

เป็นการบรรจุมทำรำประกอบเพลง ทำรำที่ใช้ในช่วงนี้ ใช้ท่าที่เลียนแบบมาจากทำธรรมชาติ เป็นการเลียนแบบกิริยาอาการของชาวมั่นนิในการเดินทาง เช่น ท่าการเดิน สามารถพบได้ทั้งเดินช้า เดินเร็ว มีการหยุดพักเหนื่อย หรือการใช้มือปาดเหงื่อบริเวณส่วนต่างๆของร่างกาย จะใช้ภาษาท่าทางในการสื่อความหมายเป็นบางช่วง ส่วนเพลงบรรเลงที่ใช้ในช่วงนี้ คือ เพลงมั่นนิ บาแดช จังหวะชบาแดง

จะเห็นว่าทำรำในขั้นตอนนี้ สื่อถึงการเดินทางมายังสถานที่นัดหมายของหญิงสาวชาวมั่นนิเพื่อมาในงานเฉลิมฉลอง

5.1.3 การสร้างสรรค์ หรือการประดิษฐ์ทำรำ ช่วงการสร้างสรรค์ทำรำช่วงการสร้างสรรค์ทำรำช่วงการเล่นดนตรีชนเผ่า

การบรรจุนำรำโดยเพลงที่ใช้ในช่วงนี้ จะทำท่าทางการตีเกราะเคาะไม้ของชนเผ่า นำรำมาจากการเลียนแบบธรรมชาติ โดยเลียนแบบกิริยาอาการในการเล่นดนตรี

5.1.4 การสร้างสรรค์ หรือการประดิษฐ์ทำรำช่วงการเกี่ยวพาราสี

เป็นการบรรจุนำรำอยู่ในเพลงมันนิ บาแดช จังหวะสงรัก การบรรจุนำรำช่วงนี้เป็นการสร้างสรรค์ทำรำหรือประดิษฐ์กระบวนการทำรำที่มีการหยอกล้อระหว่างผู้แสดงชาย-หญิง จะเห็นได้ว่า ทำรำในขั้นตอนนี้ เป็นการรำหยอกล้อกันระหว่างหนุ่ม-สาวชาวมันนิ โดยการเกี่ยวพาราสี นอกจากนี้ยังมีการบรรจุนำรำที่เลียนแบบกิริยาดำรงท่าทางที่เป็นธรรมชาติ อาทิ ท่ากระโดดโลดเต้น ท่าปรบมือ ท่ากวักมือ เป็นต้น หรือการบรรจุนำรำต่างๆ ทั้งที่มีความหมายและไม่มีความหมาย เป็นทำรำที่ใช้เชื่อมทำรำต่างๆให้สัมพันธ์สอดคล้องกันหรือท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสื่อความหมายเฉพาะ มีการแปรแถวในลักษณะต่างๆ

จะเห็นได้ว่า หลักในการสร้างสรรค์การแสดงหรือประดิษฐ์ทำรำในขั้นตอนนี้ จะเป็นการบรรจุนำรำในลักษณะที่เป็นธรรมชาติของการหยอกล้อกัน การเกี่ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาวชาวมันนิ ที่ดัดแปลง ปรับปรุง ทำรำให้สอดคล้องกับท่วงทำนองเพลงที่มีทั้งช้าและเร็ว เป็นการเลือกท่าทางที่สื่อความหมายได้เด่นชัด มีการใช้ทำรำ ซึ่งเป็นท่าที่แสดงคามหมายถึง ความเจ้าชู้รักุมกริม ทำเขินอาย เมื่อนำทำรำมาสวมเข้ากับทำนองเพลงพบว่า มีความหมายตรงกับทำนองเพลงมันนิ บาแดช จังหวะสงรัก

ทำรำในช่วงนี้เป็นการเดินทางกลับที่พักของตนเองด้วยเป็นเวลาดึกหรือใกล้สว่างแล้ว มีการบรรจุนำรำโดยเพลงที่ใช้ในช่วงนี้ คือ เพลงโอรังอัสลี จังหวะกลับทับ

จะเห็นได้ว่า ทำรำในขั้นตอนนี้ เป็นการแยกย้ายเดินทางกลับกระท่อม หลังจากเสร็จจากพบปะสังสรรค์และการเฉลิมฉลอง สำหรับการศึกษาทำรำชนเผ่ามันนิ การแสดงพบว่า มีการสร้างสรรค์หรือการประดิษฐ์ทำรำ ดังนี้

ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า หลักในการสร้างสรรค์หรือการประดิษฐ์ทำรำจะเป็นการบรรจุนำรำในลักษณะการรำที่ดัดแปลง ปรับปรุง ทำรำให้มีความหมายหรือสื่อถึงวิถีชีวิต เป็นการเลือกท่าที่มีความหมายที่เด่นชัด เช่น ท่าหยอกล้อ กระเช้าเข้าเหย้า มีการใช้ทำรำซึ่งเป็นท่าที่แสดงคามหมายถึง ความร่าเริงสนุกสนาน เป็นต้น เมื่อนำทำรำมาสวมเข้ากับทำนองเพลงพบว่า มีความหมายตรงกับทำนองเพลงที่เลือกตีความ

1) ทำรำหลัก

เป็นทำรำที่ประดิษฐ์ขึ้นเฉพาะ เพื่อแสดงความหมายถึงการเล่นดนตรีชิ้นต่าง ๆ โดยใช้เครื่องดนตรี กระทุ้งบนพื้น ตีลงบนฝ่ามือ หน้าขา หัวไหล่ เป็นต้น โดยใช้ส่วนมือ มีการใช้มือจับเครื่องดนตรี มือถือเครื่องดนตรีเคาะหรือถือเครื่องดนตรีตั้งวง ไขว้หลัง การถือเครื่องดนตรีแบบฝ่ามือเท้าสะเอวกับตำแหน่งจริงของอวัยวะส่วนต่างๆของร่างกาย ประกอบด้วยท่าทางต่าง ๆ ตามตารางต่อไปนี้

1.1) มีการบรรจุทำรำหลักประกอบทำนองเพลง โดยแยกเป็นทำรำหลัก ดังนี้
ตารางที่ 9 ทำรำหลัก

ทำรำหลัก	ทำนองเพลง	ลักษณะการใช้มือ	ความหมายของทำรำ
ท่า เ ค าะ บาแตช	เพ ล ง ม ัน นี บาแตช จังหวะ ชบาแดง	มือทั้งสองถือบาแตช กระทบกันด้านข้าง ระดับสะเอว	เป็นการร่วมสนุกสนาน โดยนำบาแตชมาเคาะ จังหวะ ร่วมกับการบรรเลงเครื่องดนตรีชิ้นเผ่า ของชายหนุ่มชาวมันนิ
ท่ายกเท้า	จังหวะสายน้ำ	เท้าขวายืนเต็มเท้า เท้าซ้ายยกเท้าขึ้น	เป็นการยกเท้าเพื่ออย่างลงเดินมายังสถานที่เฉลิม ฉลองของชายหนุ่มชาวมันนิ

จากตารางสรุปได้ว่า กระบวนทำรำในการสร้างสรรค์การแสดงชุด มันนิ บาแตช ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์
กระบวนทำรำ โดยยึดทำจากการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ของชนเผ่ามันนิ เพลง ดนตรี เป็นหลัก ซึ่งสามารถ
แยกกระบวนทำรำหลักของการแสดงชุด มันนิ บาแตช มีทั้งหมดจำนวน 2 ท่า ได้แก่ 1. ท่าเคาะบาแตช 2.
ท่ายกเท้า

2) ท่าเชื่อม หมายถึง ทำรำที่ใช้เชื่อมระหว่างท่าเดินกับท่าเต้น การเลือกลีลาการแสดงออกด้วยภาษา
กายชนเผ่ามันนิมีความต่างจากบุคคลทั่วไป มีความเป็นพื้นถิ่น การใช้ภาษากายด้วยท่ารำแบบการรำตามแบบ
แผนของนาฏศิลป์ไทยจึงเป็นสิ่งแปลกแยก ดังนั้นในการดัดแปลงจึงเป็นการเดินต่อเนื่องไปเรื่อยๆไม่มีการหยุด
นิ่ง โดยท่าเชื่อมนี้จะทำหน้าที่ร้อยเรียงท่าเดินต่างๆเข้าด้วยกันทำให้การแสดงมีความกลมกลืน สั้นไหล
ต่อเนื่องไปอย่างสมบูรณ์ไม่หยุด ท่าเชื่อมจะใช้การร้อยเรียงระหว่างท่ารำหลักกับท่ารำหลัก ท่ารำหลักกับสร้อย
ท่าหรือสร้อยท่ากับสร้อยท่า ซึ่งท่าเชื่อมนั้นเป็นท่ารำที่นำท่วงทีภาษากายที่เป็นโมเดิร์น ดานซ์ มาประยุกต์ใช้
ผสมผสานกับท่าเดิน การเคลื่อนไหว และท่าเต้นระบำกราวเงาะ โดยเน้นลีลาธรรมชาติของมนุษย์ มีความติด
ดิน สามารถสะท้อนภาพความเป็นชาวเงาะได้อย่างชัดเจน (เมธินี จิระวัฒนา, 2539 : 115) ผู้วิจัยขอ
ยกตัวอย่างท่าเชื่อมในการสร้างสรรค์การแสดงชุด มันนิ บาแตช ดังนี้

2.1) ทำการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ชนเผ่า ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างให้เห็นทำร่ำที่ทำหน้าที่เชื่อมทำร่ำต่างๆและเป็นท่าที่แสดงทำร่ำ ส่วนมือที่มีความแตกต่างกัน ขาดตรงนี้จะ

จากตารางที่ 10 พบว่ามีการใช้ท่าเชื่อมในการเชื่อมทำร่ำต่างๆ ระหว่างทำร่ำหลักกับทำร่ำหลัก ทำร่ำหลักกับสร้อยท่า และสร้อยท่ากับสร้อยท่า โดยลักษณะส่วนมือที่พบในตารางมีดังนี้ ดังวง การแบงายฝ่ามือ เท้าสะเอว และตั้งข้อมือ

5.1.2 การสร้างสรรค์หรือประดิษฐ์ทำร่ำชุด มัณนิ บาแดช

1. สร้างสรรค์หรือประดิษฐ์ทำร่ำ ช่วงการเดินทางไป ผู้วิจัยได้บรรจุทำร่ำประกอบทำนองเพลง ในช่วงนี้ มีจำนวนทั้งหมด 46 ท่า
2. สร้างสรรค์หรือประดิษฐ์ทำร่ำ ช่วงการเดินทางเข้ามาของสาวชาวมัณนิ ผู้วิจัยได้บรรจุทำร่ำประกอบทำนองเพลงในช่วงนี้ มีจำนวนทั้งหมด 11 ท่า
3. สร้างสรรค์หรือประดิษฐ์ทำร่ำ ช่วงการบรรเลงดนตรีประจำเผ่า ผู้วิจัยได้บรรจุทำร่ำประกอบทำนองเพลงในช่วงนี้ มีจำนวนทั้งหมด 19 ท่า
4. สร้างสรรค์หรือประดิษฐ์ทำร่ำ ช่วงการเกี่ยวพาราสี ผู้วิจัยได้บรรจุทำร่ำประกอบทำนองเพลง ในช่วงนี้ มีจำนวนทั้งหมด 23 ท่า
5. สร้างสรรค์หรือประดิษฐ์ทำร่ำ ช่วงการการเดินทางกลับทาบ (กระท่อม) ผู้วิจัยได้บรรจุทำร่ำประกอบทำนองเพลงในช่วงนี้ มีจำนวนทั้งหมด 7 ท่า

1.3 การวิเคราะห์การใช้มือ แขน เท้า ขา ไหล่ และศีรษะในการรำชุด มัณนิ บาแดช

กระบวนการทำร่ำในการแสดงชุด มัณนิ บาแดช สามารถแยกให้เห็นลักษณะของการใช้ส่วนต่าง ๆ ในร่างกาย จากการศึกษาผู้วิจัยสังเกตว่า การใช้มือ เท้า ไหล่ และศีรษะ ซึ่งในแต่ละท่ามีลักษณะคล้ายคลึงกัน จึงสรุปหลักการการใช้เท้า ขา ไหล่ และศีรษะ ดังนี้

3.1 การใช้เท้า ลักษณะของเท้า ในการรำชุด มั่นนิ บาแตช สามารถแยกออกเป็น 10 ลักษณะ ดังนี้

- 1) ก้าวหน้า เป็นการก้าวหน้าข้างใดข้างหนึ่งไปข้างหน้า โดยยกเท้าขึ้นวางส้นเท้าลงแล้วจึงเหยียบให้เต็มฝ่าเท้าลงกับพื้น เหยียบปลายเท้าข้างที่ก้าวออกไปด้านข้างกะให้ส้นเท้าที่วางลงนั้นอยู่ตรงกับหัวแม่เท้าที่อยู่ข้างหลัง น้ำหนักตัวอยู่เท้าหน้า เปิดส้นเท้าหลัง
- 2) ก้าวข้าง ก้าวเท้าลักษณะคล้ายก้าวหน้า แตกต่างกันตรงที่ต้องก้าวเท้าเฉียงออกด้านข้างลำตัว ฝ่าเท้าวางเป็นเส้นตรงกับหัวแม่เท้าหลัง ปิดส้นเท้า
- 3) ก้าวไขว้ เป็นการก้าวเท้าข้างใดข้างหนึ่งลง ถ้าก้าวไขว้เท้าซ้ายให้ก้าวเท้าซ้ายไขว้ไปข้างหน้าน้ำหนักตัวจะต้องโน้มหนักไปข้างหน้าย่อเข้าให้ดูพองาม เปิดส้นเท้าหลังเหมือนก้าวหน้า
- 4) ซอยเท้า เป็นกิริยาที่ใช้จุมูกเท้าวางกับพื้น ยกส้นเท้าเล็กน้อยทั้ง 2 ข้างแล้วย่อเท้าซ้ายขวาถี่ ๆ จะอยู่กับที่หรือเคลื่อนที่ก็ได้
- 5) แตะเท้า เป็นการใช้ส่วนของจุมูกเท้าแตะลงพื้น ยกส้นเท้าเล็กน้อยทั้ง 2 ข้างแล้วย่อเท้าซ้ายขวาถี่ ๆ จะอยู่กับที่หรือเคลื่อนที่ก็ได้
- 6) สะดุดเท้า เป็นการวางเท้าทั้งสองข้างลงบนพื้น ย่อเข้าข้างใดข้างหนึ่งใส่จุมูกเท้าไปข้างหน้าพร้อมกับโน้มตัวไปเล็กน้อย แล้วรีบชะงักตัวไว้ขณะโน้มตัวไปข้างหน้า ให้เท้าหลังยกเหนือพื้นเล็กน้อย เมื่อชะงักตัวแล้วรีบกลับมายืนหนักเท้าหลังไว้ ยกเท้าที่สะดุดขึ้นแตะด้วยจุมูกเท้า
- 7) จรดเท้า การใช้จุมูกเท้าแตะพื้น ถ้าจรดเท้าซ้าย ให้ยืนด้วยเท้าขวาย่อเข้าลงใส่จุมูกเท้าซ้ายแตะพื้นเบา ๆ เหยอส้นเท้าขึ้นเล็กน้อย
- 8) ยกเท้าหน้า ใช้เท้ายืนรับน้ำหนักเพียงเท้าเดียว ยกเท้าข้างหนึ่งขึ้นชันเข้าออกส่งลำขาส่วนที่ยกไปข้างหน้า ชักส้นเท้า เชิดปลายเท้าให้ตั้งขึ้นย่อเข้าลง
- 9) ยกเท้าข้าง ใช้เท้ายืนรับน้ำหนักเพียงเท้าเดียว ส่วนอีกเท้าหนึ่งยกเท้าแต่กันเข้าออกไปข้าง ๆ ชักส้นเท้า ดันปลายนิ้วหักข้อเท้าขึ้น ย่อเข้าลง
- 10) กระดกเท้า กระทุ้งเท้าแล้วดันเข้าไปข้างหลังมาก ๆ ให้เข้าทั้งสองข้างแยกห่างจากกันหนีบ่อง หักปลายเท้าลง ย่อเข้าที่ยืน ตัวพระกันเข้าออกเล็กน้อย

3.2 การใช้ไหล่ ลักษณะของไหล่ สามารถแยกออกเป็น 4 ลักษณะ ดังนี้

- 1) การกดไหล่ เป็นการกดไหล่ไปข้างใดข้างหนึ่ง ทำพร้อมกับการเอียงศีรษะ กดเอว กดไหล่ลงพร้อมกัน
- 2) การตีไหล่ เป็นการกดไหล่ แล้วบิดไหล่ข้างที่กดไปข้างหลัง แล้วดันไหล่กลับไปด้านหน้า พร้อมเอียงศีรษะตามไหล่ ปฏิบัติสลับวนไหล่ไปให้สัมพันธ์กันทั้งสองข้าง

3) กล่อมไหล่ เป็นการใช้ไหล่เคลื่อนไหวย่างต่อเนื่อง โดยหมุนไหล่และเอียงศีรษะช้า ๆ เป็นเลข ∞ มีทั้งจากซ้ายไปขวาและจากขวาไปซ้าย

4) กระท่ายไหล่ เป็นการดันไหล่ ข้างใดข้างหนึ่งไปด้านหลังแล้วดึงไหล่กลับคืนมาด้านหน้าโดยเร็ว มีทั้งกระท่ายไหล่ซ้ายและขวา ศีรษะเอียงตรงข้ามกับไหล่ที่กระท่าย

3.3 การใช้ศีรษะ ลักษณะของศีรษะ สามารถแยกออกเป็น 4 ลักษณะ ดังนี้

- 1) ตั้งตรง เป็นลักษณะการตั้งศีรษะการตั้งศีรษะให้ตรงลำตัว
- 2) เอียงขวา เป็นลักษณะการเอียงศีรษะตามลำตัวไปทางขวามือของผู้แสดง
- 3) เอียงซ้าย เป็นลักษณะการเอียงศีรษะตามลำตัวไปทางซ้ายของผู้แสดง
- 4) ลักคอ เป็นลักษณะการเอียงศีรษะที่ตรงข้ามกับการกอดไหล่ ถ้ากอดไหล่ซ้าย ศีรษะจะเอียงกลับมาทางขวา แต่ถ้ากอดไหล่ขวา ศีรษะจะเอียงกลับมาทางซ้าย

นอกจากลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย ไม่ว่าจะเป็นมือ แขน เท้า ขา ไหล่ และศีรษะ ยังต้องคำนึงถึงทิศทางการเคลื่อนไหวและอารมณ์ จะเป็นส่วนที่ทำให้ท่ารำเกิดความงดงามโดยท่ารำหลักในการรำชุด มั่นนิ บาแดช จะมีโครงสร้างของท่ารำส่วนใหญ่เหมือนกัน แต่มีความแตกต่างกันบ้างตามลักษณะของท่ารำ ตามความคิดสร้างสรรค์ หรือตามความสามารถของผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำในการแสดง

5.2 โครงสร้างการแสดง การสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช

การสร้างสรรค์การแสดงหรือประดิษฐ์ท่ารำชุด มั่นนิ บาแดช มีโครงสร้างการแสดง ประกอบด้วยรายละเอียดต่อไปนี้

5.2.1 รูปแบบการแสดงชุด มั่นนิ บาแดช

สำหรับการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช เป็นการแสดงรำหมู่ชายหญิงจำนวน 12 คนในรูปแบบชนเผ่า ประกอบด้วย ผู้ชาย 6 คน และผู้หญิง 6 คน ท่ารำประดิษฐ์ขึ้นโดยเลียนแบบกิริยาท่าทางที่เป็นธรรมชาติของชาวมั่นนิชาย-หญิงหลังจากออกป่าล่าสัตว์มาได้ก็จะมีการเฉลิมฉลองพบปะสังสรรค์กันและร่ายรำเกี้ยวพาราสีกัน ความสวยงามของท่ารำ อยู่ที่กระบวนท่าที่มีลักษณะของการเล่นดนตรีของชนเผ่าม่นนิ การหยอกล้อระหว่างผู้แสดงชายและผู้แสดงฝ่ายหญิงด้วยท่าทางที่เป็นธรรมชาติตามวิถีชีวิตของชาวป่า เช่น ตบขา ทำโยกตัว ท่าฟังเสียงสัตว์ และ ท่ากระโดดโลดเต้น เป็นต้น ซึ่งท่ารำจะสอดคล้องกับท่วงทำนองเพลงที่มีทั้งจังหวะช้าและเร็ว โดยมีเครื่องดนตรีของชาวมั่นนิเรียกว่า “บาแดช” เป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง

การแสดงชุดนี้ผู้แสดงชาย-หญิงจะรำประกอบเพลง 2 เพลง ได้แก่ เพลงม่นนิ บาแดช และ เพลงโอริง อัสลี ใช้เวลาแสดงประมาณ 6 นาที ท่ารำจะแสดงให้เห็นลีลาสนุกสนานในการเฉลิมฉลองของชน

เผ่าม้านิ สื่อถึงกิริยาการเล่นดนตรีชนเผ่าม้านิของผู้แสดงชายหลังจากกลับมาจากล่าสัตว์ นอกจากนี้การ แสดงจะมีลักษณะโดดเด่นด้วยการสอดแทรกทำรำที่แสดงออกถึงชนเผ่าประกอบจังหวะกลอง

5.2.2 ลำดับการแสดงชุดม้านิ บาแดช

จากการศึกษาพบว่า การสร้างสรรค์การแสดงชุด ม้านิ บาแดช สามารถแบ่งออกเป็น 5 ขั้นตอน ดังนี้

- ขั้นตอนที่ 1 การเดินทางมาเป็นการแสดงทำรำเพื่อเดินทางมายังสถานที่ที่นัดหมายในการเฉลิมฉลองและพบปะสังสรรค์กัน ประกอบเพลงม้านิ บาแดช จังหวะสายน้ำ
- ขั้นตอนที่ 2 การเล่นดนตรีชนเผ่า เป็นการแสดงทำรำที่สื่อถึงการเล่นดนตรีชนเผ่า อันมีเนื้อหาสื่อถึงการเล่นดนตรีในอิริยาบถต่างๆ การแสดงขั้นตอนนี้ใช้ผู้แสดงเล่นดนตรีประกอบเพลงม้านิ บาแดช จังหวะชนเผ่า
- ขั้นตอนที่ 3 การเล่นดนตรีเป็นการแสดงทำรำบรรยายถึงความงดงามของเครื่องดนตรีแบบชาวป่า ลักษณะการเล่น และอุปกรณ์ประกอบการแสดงของชนเผ่า การแสดงขั้นตอนนี้ใช้เพลงม้านิ บาแดช จังหวะบาแดช
- ขั้นตอนที่ 4 การเกี้ยวพาราสีระหว่างชายหนุ่ม – หญิงสาว เป็นการแสดงการหยอกล้อกันด้วยที่เป็นธรรมชาติ การแสดงขั้นตอนนี้จะใช้ลู่ดำเนินทำนองเพลงม้านิ บาแดช จังหวะสงรัก
- ขั้นตอนที่ 5 การออกเดินทางกลับทัพ (กระท่อม) เป็นขั้นตอนการเดินทางหลังเสร็จสิ้นการพบปะสังสรรค์ด้วยเป็นเวลาดีกมากหรือใกล้เวลารุ่งสาง เป็นการแสดงอิริยาบถในการเดินทางกลับที่พักของตนเองของผู้แสดงเพื่อกลับไปยังที่พัก(กระท่อม)ของตนเอง การแสดงในขั้นตอนนี้ใช้เพลงโอรัง อัสลี จังหวะกลับทัพ (กระท่อม)

5.2.3 การแสดงสีหน้าและอารมณ์ของผู้แสดงชุด ม้านิ บาแดช

ในแต่ละเพลงผู้แสดงจะมีอารมณ์ที่สัมพันธ์สอดคล้องตามรูปแบบการแสดง ซึ่งเป็นตัวกำหนดบทบาท ได้แก่ ผู้แสดงชาย และหญิง ซึ่งจะได้กล่าวถึงอารมณ์ของผู้แสดงต่าง ๆ ดังนี้

2.3.1 ผู้ชาย ในฐานะเป็นผู้มักจะรู้สึกมีความสุข เบิกบานใจแสดงอารมณ์ที่คงไว้ซึ่งความเจ้าชู้ กรู๋กริ่ม เข้มแข็งและกล้าหาญ การใช้อารมณ์จึงเป็นส่วนสำคัญในการแสดงเป็นอย่างมาก ด้วยการสร้างสรรค์การแสดงชุดนี้ชุดเน้นความสมจริงตามธรรมชาติ ผู้แสดงจึงต้องมีความสามารถในการแสดงสีหน้าท่าทางที่เหมาะสมกับชุดการแสดงเพื่อสื่ออารมณ์ออกมาสู่ผู้ชมอย่างชัดเจน

การสร้างสรรค์การแสดงชุด ม้านิ บาแดช มีความโดดเด่นในการสื่ออารมณ์ความรู้สึกตามทำนองเพลงประกอบการแสดง แบ่งตามลำดับของการแสดงได้ดังนี้

1) การเดินทางมายังลาน ผู้แสดงแสดงสีหน้าอารมณ์สนุกสนาน และเบิกบานใจ เนื่องจากแนวคิดของการสร้างสรรค์การแสดงมาจากการเฉลิมฉลอง กล่าวถึงผู้ชายจะออกเดินทางไปยังลานที่นัดหมายในยามค่ำคืนเพื่อพบปะสังสรรค์เฉลิมฉลองกัน จึงได้นำเอาเครื่องดนตรีประจำเผ่าที่เรียกรวมกันว่า “บาแตซ” ซึ่งเป็นดนตรีพื้นฐานทำด้วยไม้ไผ่ไปด้วยและจะร่วมเล่นดนตรีไปจนถึงรุ่งสางจึงจะเดินทางกลับทับ (กระท่อม) ของตนเอง

2) การเดินทางมายังลานของสาวชาวมันนิ ผู้แสดงหญิงมีอารมณ์เบิกบานแสดงการเดินทาง ส่วนผู้ชายมีอารมณ์ต่อเนื่องมาจากขั้นตอนที่ 1 แสดงอารมณ์กรุ้มกริ่มที่จะได้พบสาวสวยประจำเผ่าและเมื่อสาว ๆ เดินทางมาถึง ผู้แสดงชายแสดงอารมณ์เบิกบานสีหน้าท่าทางกรุ้มกริ่ม ยิ้มแย้มแจ่มใส ผู้หญิงแสดงอาการดีใจที่จะได้พบหนุ่มคนรัก

3) การเล่นดนตรีชนเผ่า ผู้แสดงชายมีอารมณ์ต่อเนื่องมาจากขั้นตอนที่ 2 ผู้หญิงเดินทางมาถึงที่นัดหมาย และผู้ชายเล่นดนตรีประจำเผ่าอวดหญิงสาว จะมีการตีเกราะเคาะไม้ที่เรียกรวมกันว่า “บาแตซ” นั้น คือ ผู้แสดงชาย-หญิงแสดงสีหน้าสนุกสนาน เบิกบานใจเช่นเดิม

4) การเกี่ยวพาราสี ผู้แสดงชาย – หญิงอารมณ์เบิกบานใจ สีหน้าสดชื่น ยิ้มแย้มแจ่มใส มีการหยอกล้อระหว่างผู้แสดงชาย-หญิงด้วยท่าทางที่เป็นธรรมชาติ สีหน้าท่าทางจะแสดงออกถึงความสนุกสนานร่าเริง การใช้อารมณ์จึงเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ผู้แสดงและผู้สร้างสรรค์ทำร่าจะต้องคำนึงถึงตลอดเวลา

5) การเดินทางกลับทับ (กระท่อม) ของตนเอง ผู้แสดงชาย – หญิงแสดงสีหน้าอาลัยอาวรณ์ ไม่อยากจะจากกันไป

5.2.4 ความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดง

การสร้างสรรค์การแสดงชุด มันนิ บาแตซ มีผู้แสดงประกอบด้วย ผู้ชายและผู้หญิง ซึ่งสามารถแยกวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของผู้แสดงชาย-หญิง ดังนี้

2.4.1 ผู้ชาย เริ่มจากผู้ชายออกทางประตูชาวเขาของเวที เมื่อผู้ชายเดินมากลางเวที

2.4.2 ผู้หญิงทำท่าวิ่งขอยเท้าออกทางชาวเวที จากนั้นผู้ชายทำท่าเล่นดนตรี

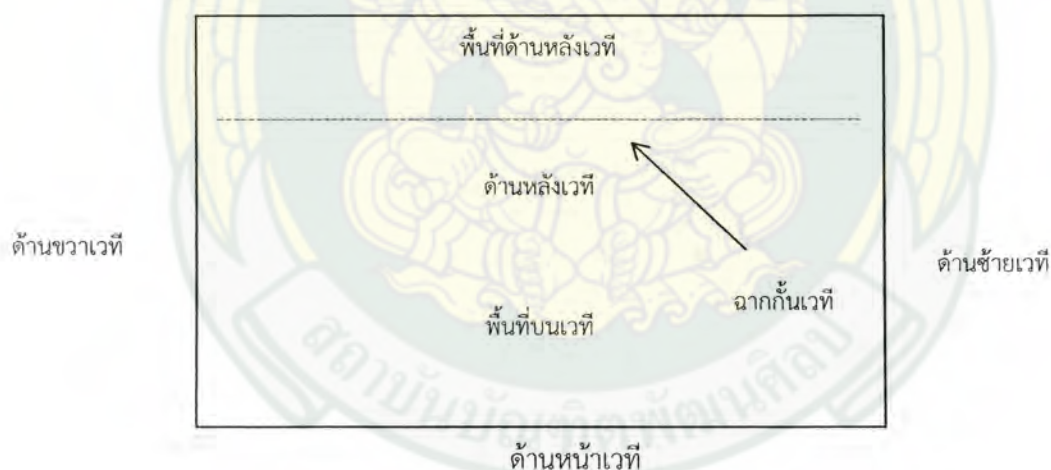
2.4.3 จบด้วยการตั้งซุ่ม และเข้าเวทีเพื่อสื่อถึงการแยกย้ายกันกลับทับ (กระท่อม)

5.2.5 การใช้พื้นที่บนเวที การเคลื่อนที่และทิศทางชุด มัณนิ บาแดช

ในการแสดงจำเป็นต้องจัดตำแหน่งของผู้แสดงบนเวทีหรือพื้นที่ในการแสดงของผู้แสดงต้องเคลื่อนที่ไปยังส่วนต่าง ๆ บนพื้นที่ที่เหมาะสมการใช้พื้นที่เวทีนั้นต้องสอดคล้องกลมกลืนตามวิถีชีวิตชนเผ่าผสมผสานกันตามแบบแผนนาฏศิลป์ไทย

5.2.5.1 การใช้พื้นที่บนเวทีในการรำชุด มัณนิ บาแดช ผู้วิจัยขออธิบายเพิ่มเติม การสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแดช ในส่วนของเวทีและการแบ่งพื้นที่บนเวที ซึ่งจะนำไปใช้ประกอบการใช้พื้นที่ของผู้แสดงในการรำชนเผ่าต่อไป

1) พื้นที่บนเวทีหรือเวที คือ พื้นที่ที่ใช้รำชุด มัณนิ บาแดช เวทีที่ได้รับ ความนิยมผู้ชมสามารถชมได้ทั้ง 3 ด้าน โดยด้านที่ 4 เป็นด้านหลังเวที อาจมีการจัดฉากเป็นสัดส่วน มีการชิง ฉ่าหรือการวาดภาพประกอบกันระหว่างพื้นที่เวทีการแสดงด้านหน้า ส่วนด้านหลังฉากเป็นพื้นที่ว่างสำหรับใช้เป็นทางเดินของผู้แสดงหรือเจ้าหน้าที่ หรืออาจใช้วางอุปกรณ์เล็ก ๆ น้อย ๆ ดังแผนผังต่อไปนี้



ภาพที่ 150 เวที

ที่มา : พรเทพ บุญจันทร์เพชร, 2562.

2) การแบ่งพื้นที่บนเวทีในการรำแสดงชุด มัณนิ บาแตช

ในการสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแตช ครั้งนี้ แบ่งพื้นที่บนเวทีออกเป็น ส่วน ๆ ส่วนละเท่า ๆ กัน ในการแสดงนี้มีการแบ่งพื้นที่ทั้งหมดออกเป็น 6 ส่วน ดังนี้

แผนผังที่ 2 การแบ่งพื้นที่บนเวทีในการสร้างสรรค์การแสดงชุดมัณนิ บาแตช

พื้นที่ส่วนที่ 1	พื้นที่ส่วนที่ 2	พื้นที่ส่วนที่ 3
พื้นที่ส่วนที่ 4	พื้นที่ส่วนที่ 5	พื้นที่ส่วนที่ 6

ภาพที่ 151 พื้นที่เวที
ที่มา : พรเทพ บุญจันทร์เพชร, 2562.

พื้นที่ที่ติดกับด้านหลังเวทีแบ่งเป็น 3 ส่วน ได้แก่ พื้นที่ส่วนที่ 1 อยู่ด้านขวาสุดของเวที และมีพื้นที่สำหรับใช้สำหรับเป็นทางเข้าออก ซึ่งผู้แสดงจะออกทางประตูด้านขวา พื้นที่ส่วนที่ 2 เป็นพื้นที่อยู่กลางเวที หากมีการแสดงที่ต้องใช้เตียงละครหรือแคร่ นิยมวางไว้ในพื้นที่ส่วนนี้ พื้นที่ส่วนที่ 3 อยู่ด้านซ้ายสุดของเวที และมีพื้นที่สำหรับใช้เส้นทางเข้าออก เช่นเดียวกับพื้นที่ ส่วนที่ 1 แต่ผู้แสดงจะนิยมใช้เป็นพื้นที่ในการเข้าหลังจากจบการแสดง

พื้นที่ที่ติดด้านหน้าของเวที เป็นพื้นที่ที่ติดกับผู้ชมแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ พื้นที่ส่วนที่ 4 อยู่ด้านขวาสุดของเวที พื้นที่ส่วนที่ 5 เป็นพื้นที่อยู่กลางเวที นิยมใช้แสดงมากที่สุด และพื้นที่ส่วนที่ 6 อยู่ทางด้านซ้ายสุดของเวที

3) การใช้พื้นที่บนเวทีของผู้แสดงในการสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแตช การแสดงชุด มัณนิ บาแตช ประกอบด้วย ผู้แสดงผู้ชายและผู้หญิง เมื่อแบ่งพื้นที่ออกเป็น ส่วนเท่า ๆ กัน พบว่า มีการใช้พื้นที่ในการแสดงทั้งหมด 4 ส่วนจากทั้งหมด 6 ส่วน ด้วยกัน ได้แก่ พื้นที่ส่วนที่ 1, 2, 3, 5

จุดที่ 1 ขั้นตอนการเดินทางมาและขั้นตอนการเล่นดนตรีของชายหนุ่มมัณนิ เริ่มจากการใช้พื้นที่ของผู้แสดงชาย 1 คน จะใช้เฉพาะพื้นที่ในส่วนที่ 1 เท่านั้นในการรำตั้งแต่ต้นจนจบ โดยผู้หญิงเริ่มรำตามกระบวนท่าอยู่ในพื้นที่ส่วนที่ 1 (รำออกจากเวทีทางขวา) เมื่อเสร็จสิ้นกระบวนท่ารำ

ผู้หญิง เข้าทางขวามือของเวทีทางขวาที่ติดอยู่กับพื้นที่ส่วนที่ 1 ยกเว้นกรณีที่แสดงในที่โล่งแจ้ง ผู้หญิงอาจจะเดินนำผู้ชายออกมาจากประตูด้านขวาของเวทีก่อน และลงนั่ง ส่วนการใช้พื้นที่ของผู้แสดงชายเริ่มจากผู้แสดงรำออกมาทางประตูด้านขวาของเวทีที่ติดอยู่กับพื้นที่ส่วนที่ 1 และผู้แสดงจะหยุดยืนรำตามกระบวนท่าทางการบรรเลงดนตรีอยู่ในพื้นที่ส่วนที่ 1 เช่นเดียวกับผู้หญิง ซึ่งผู้วิจัยได้สมมุติพื้นที่ ส่วนที่ 1 เป็นพื้นที่ของลานที่นัดหมาย

จุดที่ 2 เป็นขั้นตอนการบรรเลงดนตรีชนเผ่ามณี ผู้ชายถือเครื่องดนตรีมายังพื้นที่ส่วนที่ 2 คือ กลางเวทีด้านหลัง ซึ่งผู้วิจัยได้สมมุติพื้นที่ส่วนที่ 2 เป็นพื้นที่ของลานนัดหมาย เพื่อนั่งบรรเลงดนตรีตามกระบวนท่า เพื่อสื่อความหมายถึงการเฉลิมฉลอง

จุดที่ 3 เป็นขั้นตอนการนำดนตรีประจำเผ่าออกมา ผู้ชายรำอยู่ในพื้นที่ส่วนที่ 5 บริเวณด้านหน้ากลางเวที ซึ่งผู้วิจัยได้สมมุติพื้นที่ส่วนที่ 5 เป็นพื้นที่ของแคร่ไต้ต้นไม้ใช้สำหรับเล่นดนตรีที่สื่อความหมายถึงการเฉลิมฉลองพบปะสังสรรค์ระหว่างชนเผ่า เป็นเหตุการณ์หลังจากการบรรเลงดนตรีแล้ว นอกจากนั้นช่วงท้ายเพลงมีการเคลื่อนที่จากพื้นที่ส่วนที่ 5 กลับไปส่วนที่ 2 แล้วกลับมายังพื้นที่ส่วนที่ 5 เช่นเดิมจำนวน 2 ครั้งรำตามกระบวนทำนั่งเล่นดนตรีและเกี่ยวพาราสืบแคร์ และอีกครั้งก่อนการวิ่งไปเล่นดนตรีบริเวณไต้ต้นไม้ด้านซ้ายของเวทีในตอนท้ายของการแสดงชุด มัณนิ บาแดช มีการเคลื่อนที่จากจุดที่ 3 ในพื้นที่ส่วนที่ 5 ไปยังพื้นที่ส่วนที่ 3 หยุดรำในพื้นที่นี้ก่อนแล้วจึงแยกเข้าเวทีทางด้านซ้ายที่อยู่ติดกับพื้นที่ส่วนที่ 3 เป็นการจบการใช้พื้นที่ในการสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแดช

สรุปได้ว่า การใช้พื้นที่บนเวทีสำหรับประกอบการแสดงชุด มัณนิ บาแดช นั้นต้องแยกพื้นที่สำหรับการเล่นดนตรี และพื้นที่สำหรับการเกี่ยวพาราสืบไว้ออกจากกันอย่างชัดเจน และจัดพื้นที่เล่นดนตรีให้อยู่บริเวณกลางของเวที

5.2.5.2 การเคลื่อนที่ เป็นการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งของผู้แสดงจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งพบว่า มีการเคลื่อนที่ในการรำ 5 แบบ คือ เส้นตรงแนวตั้ง เส้นตรงแนวนอน เส้นทแยงมุม เส้นโค้ง และวงกลม ดังนี้

1) **เส้นตรงแนวตั้ง** เป็นการเคลื่อนที่ในลักษณะเส้นตรงที่ตั้งฉากกับพื้นระดับ (พื้นเวที) จากจุดหนึ่งถึงอีกจุดหนึ่ง เป็นการเคลื่อนที่ท่ามุม 90 องศา แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ เส้นตรงแนวตั้งเข้าด้านในและเส้นตรงแนวตั้งเข้าหาผู้ชม

2) **เส้นตรงแนวนอน** เป็นการเคลื่อนที่ขนานไปกับพื้นระดับ (พื้นเวที) จากจุดหนึ่งถึงอีกจุดหนึ่ง เป็นการเคลื่อนที่ท่ามุม 180 องศา

3) **เส้นทแยงมุม** เป็นการเคลื่อนที่แบบเส้นตรงในแนวเอียงจากจุดหนึ่งถึงอีกจุดหนึ่งเป็นการเคลื่อนที่ท่ามุม 45 องศา หรือมากกว่าแต่ไม่ถึง 90 องศา

4) **เส้นโค้ง** คือ การเคลื่อนที่ในลักษณะเส้นที่โค้งเป็นท้องกระทะคล้ายเชือกหย่อน

5) **วงกลมแบบเต็มวง** เป็นการเคลื่อนที่ในลักษณะเส้นโค้งจากจุดหนึ่งถึงอีกจุดหนึ่ง มาบรรจบกันเป็นรูปปิด ไม่มีมุม

การใช้ทิศทางในการสร้างสรรค์การแสดงชุด มัสนิ บาเตซ สามารถจำแนกตามตาราง ดังนี้

พื้นที่ส่วนที่ 1	พื้นที่ส่วนที่ 2	พื้นที่ส่วนที่ 3
พื้นที่ส่วนที่ 4	พื้นที่ส่วนที่ 5	พื้นที่ส่วนที่ 6

จากตารางสรุปได้ว่า การเคลื่อนตัวของนักแสดง แยกตามเพศออกดังนี้ การเคลื่อนที่ของผู้ชายปรากฏทั้งหมด 6 รูปแบบได้แก่ เส้นตรงแนวตั้ง เส้นตรงแนวนอน เส้นทแยงมุม เส้นสลับฟันปลา เส้นโค้งและวงกลมแบบเต็มวง ส่วนการเคลื่อนตัวของผู้หญิงปรากฏทั้งหมดรูปแบบ คือ เส้นทแยงมุม

5.2.5.3 **ทิศทาง** เป็นแนวหรือทางที่มุ่งไป ซึ่งทิศทางในการรำของผู้แสดง จะยึดการหันลำตัวเป็นหลักตามแนวหรือทางต่าง ๆ ที่มุ่งไปบนเวที แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ 1. ทิศตามตำแหน่งของเข็มทิศได้แก่ ทิศเหนือ ทิศใต้ ทิศตะวันออก ทิศตะวันออกเฉียงเหนือ ทิศตะวันออกเฉียงใต้ ทิศตะวันตก ทิศตะวันตกเฉียงเหนือ ทิศตะวันตกเฉียงใต้ 2 ทิศต่อเนื่อง ได้แก่ ครึ่งวงกลม และวงกลมโดยมีรายละเอียดดังนี้

1) **ด้านหลัง** หมายถึง ทิศที่ผู้แสดงหันลำตัวเข้าด้านหลังเวที เมื่อเทียบกับทิศตามเข็มทิศ คือ ทิศเหนือ

2) **ด้านหน้า** หมายถึง ทิศที่ผู้แสดงหันลำตัวออกด้านหน้าเวทีเมื่อเทียบกับทิศตามเข็มทิศ คือ ทิศใต้

3) **ด้านขวา** หมายถึง ทิศที่ผู้แสดงหันลำตัวออกด้านหน้าเวทีไปทางขวาเวที เมื่อเทียบกับทิศตามเข็มทิศ คือ ทิศตะวันออก

4) **เฉียงขวาขึ้น** หมายถึง ทิศที่ผู้แสดงลำตัวออกด้านหน้าเวทีเฉียงขึ้นไปทางขวาเมื่อเทียบกับทิศตามเข็มทิศ คือ ทิศตะวันออกเฉียงใต้

5) **เฉียงขวา** หมายถึง ทิศที่ผู้แสดงหันลำตัวเข้าด้านหลังเวทีเฉียงลงไปทางขวาเมื่อเทียบกับทิศตามเข็มนาฬิกา คือ ทิศตะวันออกเฉียงเหนือ

6) **ด้านซ้าย** หมายถึง ทิศที่ผู้แสดงหันลำตัวออกด้านหน้าเวทีไปทางซ้ายเมื่อเทียบกับทิศตามเข็มนาฬิกา คือ ทิศตะวันตก

7) **เฉียงซ้ายขึ้น** หมายถึง ทิศที่ผู้แสดงหันลำตัวออกด้านหน้าเวทีเฉียงขึ้นไปทางซ้ายเมื่อเทียบกับทิศตามเข็มนาฬิกา คือ ทิศตะวันตกเฉียงใต้

8) **เฉียงซ้ายลง** หมายถึง ทิศที่ผู้แสดงหันลำตัวเข้าด้านหลังเวทีเฉียงลงไปทางซ้ายเมื่อเทียบกับทิศตามเข็มนาฬิกา คือ ทิศตะวันตกเฉียงเหนือ

9) **ครึ่งวงกลมแบบหลังเต่า** ขวาไปซ้าย หมายถึง ผู้แสดงหันลำตัวเข้าด้านหลังเวที หมุนจากด้านขวาไปด้านซ้ายในลักษณะครึ่งวงกลม

10) **ครึ่งวงกลมแบบหลังเต่า** ซ้ายไปขวา หมายถึง ผู้แสดงหันลำตัวเข้าด้านหลังเวที หมุนจากด้านซ้ายไปด้านขวาในลักษณะครึ่งวงกลม

11) **วงกลมแบบไม่เต็มวงตามเข็มนาฬิกา** หมายถึง ผู้แสดงหันลำตัวหมุนเป็นวงกลมเส้นไม่บรรจบเป็นรูปปิด เป็นเส้นจากด้านขวาไปด้านซ้าย

12) **วงกลมแบบไม่เต็มวงทวนเข็มนาฬิกา** หมายถึง ผู้แสดงหันลำตัวหมุนเป็นวงกลมเส้นไม่บรรจบเป็นรูปปิด เป็นเส้นจากด้านซ้ายไปด้านขวา

5.2.6 ที่มาและประเภทของท่ารำ

การคิดประดิษฐ์ดัดแปลงท่ารำต่าง ๆ แต่แรกเริ่มท่ารำมีที่มาจากท่าทางธรรมชาติ ท่ารำบางท่านำมาจากิริยาท่าทางของมนุษย์ เช่น ท่านั่ง ท่ายืน ท่าเดิน ท่าวิ่ง ท่ามอง หรือนำมาจากอารมณ์ความรู้สึกภายในของมนุษย์ เช่น รัก โกรธ ดีใจ เสียใจ เศร้าโศก บ้างก็นำมาจากิริยาท่าทางของสัตว์ เช่น ท่านกบิน ท่าม้าวิ่ง ท่ากระต่ายกระโดด ท่าปลาว่ายน้ำ ในระยะแรกอาจจะไม่งดงามแต่ภายหลังได้มีการปรับปรุงพัฒนาให้สวยงามขึ้นตามลำดับ ต่อมาบรมครูทางนาฏศิลป์ไทยได้ประดิษฐ์ท่าฟ้อนรำจนเกิดเป็นตำราในเพลงแม่บท ตัวอย่างท่ารำในเพลงแม่บท เช่น ท่าลมพัดยอดตอง ท่าบัวชูฝัก ท่าเครือวัลย์พันไม้ ท่าจันทร์ทรงกลด หรือท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นสื่อความหมายเฉพาะในการแสดงนั้น ๆ เช่น ท่ารำระบำดอกบัว ท่ารำอวยพรต่าง ๆ และถ่ายทอดท่ารำของนาฏศิลป์ไทยจนเกิดเป็นอัตลักษณ์ของตนเองที่มีรูปแบบเป็นแบบแผนในการเรียนการสอน การฝึกหัดการแสดงรวมทั้งจารีตขนบธรรมเนียมมาจนถึงปัจจุบันให้วิจิตรงดงาม สอดคล้องกลมกลืนไปกับส่วนประกอบอื่น ๆ เช่น เพลง ดนตรี และบทร้อง

ท่ารำที่ใช้ในการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาเดช มีที่มาของท่าแบ่งออกเป็น 2 แหล่งที่มาใหญ่ ๆ ได้แก่ 1. ท่ารำที่เลียนแบบธรรมชาติ 2. ท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้น

5.2.6.1 ท่าที่เลียนแบบธรรมชาติ หมายถึง ท่ารำที่ปรุงแต่งจากท่าทางธรรมชาติของมนุษย์หรือสิ่งที่เห็นเป็นจริงในธรรมชาติมาปรุงแต่งเพิ่มเติม ดัดแปลง โดยเลียนแบบให้ใกล้เคียงธรรมชาติมากที่สุด ในงานวิจัยนี้สามารถจำแนกประเภทของท่ารำที่เลียนแบบธรรมชาติออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้

1) ท่าแสดงถึงกิริยาและอิริยาบถของคน ในที่นี้หมายถึง ท่ารำที่ใช้สื่อสารถึงกิริยาอาการและอิริยาบถที่เป็นการเคลื่อนไหวของผู้แสดงอย่างชัดเจน และเป็นรูปธรรม เช่น ท่าเดิน ท่านั่ง ท่ายืน ท่านอน ท่ากระโดด เป็นต้น สำหรับงานวิจัยการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช ขอยกตัวอย่างท่าเล่นดนตรีประเภทเครื่องเคาะ ท่าผิวกปากส่งเสียงเรียก เป็นต้น

2) ท่าที่แสดงอารมณ์ภายใน ในที่นี้หมายถึงท่ารำที่ใช้แสดงอารมณ์และความรู้สึกต่าง ๆ ซึ่งมีลักษณะเป็นนามธรรม (ในความเป็นจริงไม่มีกิริยาท่าทางแสดงออกที่ตายตัวเหมือนกิริยาที่เป็นอิริยาบถ) เช่น ท่ายิ้ม ท่ารัก ท่ากระโดดโลดเต้น ท่าดีใจ เป็นต้น สำหรับงานวิจัยการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช ขอยกตัวอย่าง ท่าดมดอกไม้ของผู้หญิง และท่าปิดมือออกของผู้หญิง

3) ท่าที่ปรากฏในเพลงแม่บท หมายถึง ท่ารำที่มาจากสิ่งที่เห็นเป็นจริงในธรรมชาติมาปรุงแต่งเพิ่มเติม ดัดแปลง โดยเลียนแบบให้ใกล้เคียงธรรมชาติ ยกตัวอย่างท่ารำในกลุ่มนี้ เช่น ท่าลมพัดยอดตอง ที่มาจากการสังเกตใบตองที่พลิ้วไหวเมื่อโดนลมพัด โดยมากท่ารำเหล่านี้ ปรากฏอยู่ในตำรารำที่กำหนดเป็นมาตรฐานทั้งเพลงแม่บทใหญ่ และเพลงแม่บทเล็ก

5.2.6.2 ท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสื่อความหมายเฉพาะ เป็นท่ารำที่ใช้สื่อความหมายเฉพาะ ในที่นี้หมายถึงท่ารำที่ใช้แสดงแทนภาพลักษณ์ เช่น ท่าทับ (กระท่อม) และลักษณะต่าง ๆ ที่ไม่เป็นรูปธรรม ท่ารำที่แทนทำนองเพลงที่เป็นคำวิเศษณ์หรือคำขยายต่าง ๆ ได้แก่ ท่ารัก โดยท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นนี้สามารถจำแนกออกเป็น 2 ประเภท ดังนี้

1. ท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสื่อความหมายเฉพาะ ในที่นี้หมายถึงท่ารำที่ใช้แสดงแทนภาพลักษณ์ของชนเผ่า เช่น ท่าชุดหัวมัน และท่ารำแทนทำนองเพลง ที่เป็นคำวิเศษต่าง ๆ คำขยายประเภทต่าง ๆ เช่น ท่าไว้มือ

2. ท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสื่อถึงวิถีชีวิต ในการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช สามารถพบท่ารำที่มีลักษณะเฉพาะที่สื่อถึงชาติพันธุ์ เช่น สื่อถึงชาวป่า การใช้มือเคาะ กระทู้ การใช้มือทั้งสองทำท่าตบฝีปากสื่อถึงท่าเรียก สำหรับงานวิจัยนี้ ท่ารำที่แสดงอัตลักษณ์ของชาวมั่นนิจะปรากฏในทำนองเพลงที่สื่อถึงอากัปภิกิริยาของชาวป่า การแลลั่นปลิ้นตา คือ เพลงมั่นนิ บาแดช เช่น ท่ากระโดดวางส้นเท้า ท่าขยับไหล่ ท่าเดิน ท่าตบพื้นดิน ท่ากระโดดยกเท้าหน้า เป็นต้น

5.3 องค์ประกอบการสร้างสรรค์การแสดงชุดมันนิ บาแดช

องค์ประกอบการสร้างสรรค์การแสดงชุด มันนิ บาแดช เป็นงานวิจัยที่สร้างสรรค์รูปแบบชนเผ่า ภายใต้แบบแผนจารีตนาฏศิลป์ไทย โดยมีองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

5.3.1 ทำนองเพลง

ทำนองเพลงสำหรับการสร้างสรรค์การแสดงชุด มันนิ บาแดช เป็นเพลงที่ผู้วิจัยสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยได้แนวคิดมาจากทำนองเพลงดั้งเดิมของชาวมันนิในบ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอเม่นัง จังหวัดสตูล ซึ่งในปัจจุบันไม่มีปรากฏชาวมันนิเล่นกันได้แล้ว โดยมีองค์ประกอบต่าง ๆ ดังนี้

5.3.1 ลักษณะทำนองเพลงของชุด มันนิ บาแดช เป็นทำนองเพลงในการเฉลิมฉลองของชนเผ่า เป็นคำร้องง่าย ๆ มีลักษณะเป็นเพลงสั้น ๆ จัดอยู่ในมุขปาฐะ เช่นเดียวกับเพลงพื้นบ้านทั่วไป มีวัตถุประสงค์เพื่อนำไปใช้ในการแสดง พบปะสังสรรค์ของชนเผ่าและท่วงทำนองการเคาะไม้ เสียงวรรณยุกต์ท้ายวรรคที่นิยมในเพลงนั้นไม่เคร่งครัดเพราะต้องอาศัยทำนอง เป็นสำคัญ

5.3.2 เพลง ดนตรีและเครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงชุด มันนิ บาแดช

เพลง ดนตรีและเครื่องดนตรี เป็นสิ่งที่สำคัญมีบทบาทต่อการออกแบบท่ารำ นอกจากนี้ยังช่วยเสริมบรรยากาศในการรำ สามารถถ่ายทอดความอารมณ์ความรู้สึกให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามการรำและช่วยให้การรำชนเผ่าชุดนี้ดูสมจริงมากยิ่งขึ้น

5.3.2.1 เพลง ส่วนของเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์เพลงขึ้นใหม่จำนวน 2 เพลง และเรียบเรียงจังหวะขึ้นพร้อมกับตั้งชื่อเพื่อความเหมาะสมสอดคล้องกับขั้นตอนการแสดง คือ เพลงมันนิ บาแดช ประกอบด้วย 4 จังหวะ ได้แก่ จังหวะสายน้ำ, จังหวะชบาแดง, จังหวะชนเผ่า, จังหวะสงรัก และเพลงโอริง อัสลี 1 จังหวะ คือ จังหวะกลับทับ โดยใช้เครื่องดนตรีเฉพาะของชนเผ่า

1) เพลงบรรเลง คือ ทำนองที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นโดยมีส่วนสัด มีจังหวะ วรรคตอนและสัมผัสถูกต้องตามกฎหมายของดุริยางคศิลป์เช่นเดียวกับบทกวีที่แต่งขึ้นโดยใช้ถ้อยคำ เสียง อักษร สระ และวรรณยุกต์ตามกฎหมายแห่งฉันทลักษณ์ เพลงหนึ่งจะมีกี่จังหวะ ก็ท่อน ไม่บังคับ แต่แบบแผนของดนตรีไทยที่มีมาแต่โบราณ ท่อนหนึ่งไม่เคยมีน้อยกว่า 2 จังหวะ (หน้าทับ) เลย สมัยโบราณบางทีกี่เรียกว่า “ลำ”

มนตรี ตราโมท (2531 : 18) ได้อธิบายเพลงบรรเลง หมายถึง เพลงที่มีเสียงดนตรีเป็นตัวกำหนดเนื้อหา และอารมณ์ของเพลง โดยการเรียบเรียงเสียงดนตรี เป็นท่วงทำนองแล้วเลือกเครื่องดนตรี ดีด สี ตี เป่า มาบรรเลงให้เหมาะสมและสื่อความหมายได้ดังประสงค์ ซึ่งเพลงบรรเลงนิยมใช้ในการแสดงที่ต้องการอวดการฟ้อนรำ และใช้เป็นเพลงประกอบการแสดง เพื่อเร้าอารมณ์ของการแสดงในขณะนั้นให้สมบูรณ์ เพลงบรรเลงสำหรับการรำไม่มีคำร้องบังคับ

สำหรับเพลงบรรเลงในการสร้างสรรค์การแสดงชุด มันนิ บาแดช นี้มีจำนวนทั้งหมด 2 เพลง คือ 1. เพลงมันนิ บาแดช 2. เพลงโอริง อัสลี

1.1) เพลงมันนิ บาแตช เป็นเพลงที่ใช้สื่อความหมายในการเล่นดนตรีประจำชนเผ่าของชาวนุ่มชาวมันนิ

1.2) เพลงโอรัง อัสลี เป็นเพลงที่ใช้สื่อความหมายถึงการเดินทางกลับกระท่อมด้วยเป็นเวลาดึกมากแล้ว หลังจากมาเฉลิมฉลองและพบปะสังสรรค์กัน

5.3.2 ดนตรี คือ เสียงที่จัดเรียงอย่างเป็นระเบียบและมีแบบแผนโครงสร้างซึ่งเป็นรูปแบบของกิจกรรมเชิงศิลปะของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับเสียง โดยดนตรีนั้นแสดงออกมาในด้านระดับเสียง (ซึ่งรวมถึงท่วงทำนองและเสียงประสาน) จังหวะและคุณภาพเสียง (ความต่อเนื่องของเสียง พื้นผิวของเสียงความดัง เบา) โดยจังหวะดนตรีเป็นส่วนสำคัญและเป็นตัวกำหนดให้ผู้บรรเลง มีหลักในการบรรเลงเพลง จังหวะของดนตรีไทย แบ่งออกได้เป็น 3 จังหวะ ได้แก่ 1.จังหวะสามัญ 2.จังหวะฉิ่ง 3.จังหวะหน้าทับ (มนตรี ตราโมท, 2531 : 6) ซึ่งจังหวะดนตรีทั้ง 3 จังหวะ ในการสร้างสรรค์การแสดงชุด มันนิ บาแตช มีดังนี้

สรุปได้ว่า จังหวะที่ปรากฏในเพลงของการสร้างสรรค์การแสดงชุด มันนิ บาแตช นั้นสามารถจำแนกได้ 5 จังหวะ ดังนี้ 1. จังหวะสายน้า 2. จังหวะชบาแดง 3. จังหวะชนเผ่า 4. จังหวะส่งรัก 5. จังหวะกลับทับ ซึ่งจังหวะดนตรีทั้ง 5 จังหวะ จัดอยู่ในประเภทจังหวะชนเผ่า เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะของการเคาะจะไม่ใช้หน้าทับ ใช้จังหวะเคาะไม้ ส่วนทำนองเพลง โอรัง อัสลี เป็นเพลงที่ไม่มีอัตราจังหวะ และไม่มีจังหวะหน้าทับ

5.3.2.3 เครื่องดนตรีประกอบการแสดงชุด มันนิ บาแตช

สำหรับการสร้างสรรค์การแสดงชุด มันนิ บาแตช จะใช้วงดนตรีที่เรียกว่า “วงดนตรีเฉพาะ” วงดนตรีวงนี้เกิดการประชุมวงเป็นครั้งแรกในสร้างสรรค์การแสดงชุด มันนิ บาแตช โดยผู้วิจัยเลือกใช่วงดนตรีเฉพาะแยกออกได้เป็น 3 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ 1 เป็นกลุ่มเครื่องทำจังหวะ จะนำเอาเครื่องดนตรีพื้นฐานที่มีเล่นในกลุ่มของชาวมันนิบ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล มาเป็นแนวทางและเพิ่มเครื่องเคาะไม้ และเครื่องประกอบจังหวะเพื่อความสมบูรณ์และหนักแน่นของจังหวะ

กลุ่มที่ 2 เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องดำเนินทำนอง ซึ่งได้นำเอาเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าในวงดนตรีไทย ได้แก่ ขลุ่ยหลีบ และขลุ่ยเพียงออ เข้าทำหน้าที่ในการดำเนินทำนองเพลง

กลุ่มที่ 3 เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเสียงเสียงธรรมชาติ(เสียงนก เสียงไก่ป่า) ได้แก่ ขลุ่ยที่ใช้ในชุดขลุ่ยดับนก จุดเด่นของเพลงประกอบการแสดงอยู่ที่จังหวะเคาะไม้ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของดนตรีชนเผ่ามันนิ (กิตติชัย รัตนพันธ์, สัมภาษณ์ 25 พฤศจิกายน 2562)

5.3.3 คุณสมบัติของผู้แสดงชุด มัณนิ บาแดช

การสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแดช คุณสมบัติของผู้แสดงชายและผู้แสดงหญิงชนเผ่า มัณนิ ควรคำนึงถึงคุณสมบัติต่าง ๆ ประกอบด้วย รูปร่างหน้าตา ความสามารถ บุคลิกลักษณะ คุณธรรม จริยธรรม โดยจำแนกออกดังต่อไปนี้

5.3.3.1 รูปร่างหน้าตา ในการแสดงชุด มัณนิ บาแดช รูปร่างหน้าตา นับว่ามีความสำคัญมากซึ่งมีหลักในการคัดเลือก ดังนี้

1) **ผู้ชาย** การคัดเลือกผู้แสดงชายชาวมัณนิ จะต้องเลือกผู้ที่มีบุคลิกรูปร่างหน้าตาหล่อเหลา ใบหน้ารูปไข่ ผิวดำแดง สูงโปร่ง สง่างาม คมสัน เหมาะสมกับชนเผ่ามัณนิ ดังนั้นจึงต้องคัดเลือกผู้แสดงที่มีรูปร่างหน้าตาและมีบุคลิกภาพดี หลังไหล่ตรงดูผึ่งผาย แขนไม่สั้นหรือยาวจนเกินไป มีสัดส่วนที่เหมาะสมกับลำตัวแขนขา นิ้วทั้งห้า จะต้องเรียวยาวเป็นลำเทียน นิ้วโค้งอ่อนเรียงชิดติดกันได้รูป ขาไม่โก่ง ประการสำคัญ ต้องมีทักษะการรำและการฟ้อนดนตรีเป็นเลิศ กล่าวคือ ต้องเป็นผู้มีฝีมือการรำที่มีทักษะในเรื่องจังหวะ คล่องแคล่วว่องไว กระฉับกระเฉงและเนื่องจากการสร้างสรรค์การแสดง ชุด มัณนิ บาแดช นี่เป็นการแสดงประเภทชนเผ่า ผู้แสดงจึงต้องมีความเข้าใจลักษณะท่ารำที่มีการดัดแปลงมาจากวิถีชีวิตของชาวป่า และรูปแบบของการแสดงแบบธรรมชาติ ซึ่งเป็นชาติพันธุ์ชาวป่าได้อย่างถูกต้อง



ภาพที่ 153 ผู้แสดงชายชาวมัณนิ

ที่มา: พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร, 2562

2) **ผู้หญิง** ผู้แสดงเป็นสาวชาวมัณนิ จะใช้ผู้แสดงตัวพระหรือตัวนาง รูปร่างเล็กกะทัดรัดมีความสูงไม่เกิน 160 ซม. (ไม่สูงเกินกว่าผู้ชาย เมื่อแสดงร่วมกันแล้วจะมีความต่างของส่วนสูงไล่เลี่ยกัน) ใบหน้ากลมหรือรูปไข่ หน้าตาสวยพอสมควร ผิวพรรณดี คมขำ แบบสาวใต้ บุคลิกคล่องแคล่ว กิริยานุ่มนวลเรียบร้อย



ภาพที่ 154 ผู้แสดงหญิงชาวมันนิ
ที่มา: พรเทพ บุญจันทร์เพ็ชร, 2562.

5.3.3.2 ความสามารถ ในการสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแดช ความสามารถในการแสดงนั้นจัดว่ามีความสำคัญมาก ซึ่งความสามารถเกิดจากการฝึกฝนมาเป็นระยะเวลานานและสม่ำเสมอ ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

1) **ผู้ชาย** ผู้แสดงต้องได้รับการฝึกฝนทำรำพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทยเพราะต้องใช้ทักษะการฝึกฝนทำรำมาตั้งแต่ระดับพื้นฐานคือ เพลงช้า-เพลงเร็ว รำแม่บท ไปจนถึงระดับขั้นสูง คือ การเดิน ใช้ตัว ใช้หน้า มีทักษะทางด้านการฟ้งดนตรีเป็นอย่างดี สามารถใช้ลีลาทำรำได้อย่างงดงามตามกระบวนท่าสอดคล้องกับจังหวะเพลง ดนตรี มีความเข้าใจและสามารถแสดงออก ซึ่งอารมณ์ของชาวป่าได้ชัดเจน รวมถึงสามารถแสดงท่าทางแบบชนเผ่าได้อย่างถูกต้อง เพลงที่ใช้ในการแสดงนี้สำหรับประกอบการแสดง คือ เพลงมันนิ บาแดช และเพลงโอริง อัสลี ที่สำคัญต้องเป็นผู้มีทักษะความแม่นยำในการฟ้งจังหวะ ท่วงทำนองเพลง ทำนองเพลงดนตรีที่มีสำเนียงชนเผ่าได้เป็นอย่างดี สามารถแสดงท่าเต้นได้ถูกต้อง อีกทั้งการสร้างสรรค์แสดงชุด มัณนิ บาแดช นั้นถือเป็นการรำหมู่ ผู้รำจึงต้องมีคุณสมบัติดังกล่าวครบถ้วน เพื่อความสนุกสนานงดงามอย่างสมบูรณ์ในการแสดงชุด มัณนิ บาแดช

2) **ผู้หญิง** ผู้แสดงต้องได้รับการฝึกฝนทำรำพื้นฐานตัวนางหรือพระก็ได้ แต่นิยมใช้ตัวนางแสดงมากกว่าเนื่องจากรูปร่างมีขนาดเล็ก กะทัดรัด กิริยานุ่มนวล และต้องมีการฝึกทักษะทำรำมาตั้งแต่ระดับพื้นฐาน คือ เพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท ไปจนถึงระดับขั้นสูง เป็นผู้มีความแม่นยำในการฟ้งจังหวะ ท่วงทำนองของเพลง สามารถปฏิบัติท่าชนเผ่าเข้ากับเพลง ดนตรีได้ถูกต้องสวยงาม

5.3.3.3 บุคลิกลักษณะ การมีบุคลิกลักษณะที่เหมาะสมกับผู้แสดง นับว่าเป็นอีกหลักในการคัดเลือกผู้แสดง ซึ่งการรำมணி บาแตช ผู้แสดงควรมีบุคลิกลักษณะดังนี้

1) ผู้ชาย เป็นบทบาทของหนุ่มมணி ที่มีบุคลิกสง่างาม ดังนั้นผู้ที่แสดงนอกจากต้องมีรูปร่างสูงโปร่ง ผิวพรรณดี หน้าตาคมชัด แบบหนุ่มได้แล้ว ควรมีบุคลิกที่เรียกว่าคล่องแคล่ว ว่องไว กระฉับกระเฉงตามแบบชาวป่า

2) ผู้หญิง เป็นบทบาทของสาวชาวเงาะ ในการแสดงที่มีบุคลิกภาพ เรียบร้อย รูปร่างสันทัด ผิวพรรณดี หน้าตาคมชัด สวยงามแบบชาวใต้

5.3.3.4 คุณธรรมจริยธรรม ในการแสดงทุกชุด คุณธรรม จริยธรรมของผู้แสดง มักจะถูกนำมาใช้พิจารณาคัดเลือกผู้แสดงด้วย ดังนี้

ผู้แสดงที่รับบทบาทชายหนุ่ม และหญิงสาวชาวมணி ควรมีคุณสมบัติในเรื่องของความขยันหมั่นเพียร มีความอดทนในการฝึกซ้อม เสียสละ ความรับผิดชอบ และสามัคคีในการปฏิบัติงานร่วมกับผู้อื่น ที่สำคัญต้องมีความเคารพเชื่อฟังคำสั่งสอน และมีความกตัญญูรู้คุณต่อครูอาจารย์

5.3.4 เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายของผู้ชายและผู้หญิงชาวมணி นอกจากการศึกษารูปแบบเครื่องแต่งกายของชนเผ่ามணிแล้ว ควรศึกษาสีของเครื่องแต่งกายเพื่อให้การแสดงออกมาสวยงาม กลมกลืนและสอดคล้องไปกับประเภทของการแสดง และเป็นการสร้างสรรค์การแสดงชนเผ่าให้อยู่ในกรอบจารีตนาฏศิลป์ไทย โดยหลักการใช้สีเครื่องแต่งกายของผู้แสดง สีเครื่องแต่งกายซึ่งสามารถบ่งบอกชาติพันธุ์ และอื่น ๆ จำแนกได้ดังนี้

เนื่องจากชนเผ่ามணிหรือเงาะ เป็นชนกลุ่มน้อยที่อาศัยอยู่ในป่าทึบทางภาคใต้ของประเทศไทย การนุ่งห่มเสื้อผ้าจะต่างจากคนในเมือง ที่ยังไม่รับวัฒนธรรมจากภายนอกจะไม่นุ่งห่มเสื้อผ้า การออกแบบเครื่องแต่งกายจึงเน้นไปที่หลักความสมจริงกลมกลืนกับบรรยากาศ และเรื่องราวที่เกี่ยวกับป่า วัสดุที่ใช้ส่วนใหญ่สำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกาย สำหรับการแสดงสร้างสรรค์ จึงเป็นผ้าประเภทผ้าดิบ ผ้าป่าน ย้อมสีเครื่องประดับทำจากวัสดุธรรมชาติจำพวกไม้ไผ่ เปลือกไม้ กะลา ขนนก ขนสัตว์ ผลไม้แห้ง เช่น ลูกสน ลูกเดือย ลูกมะกล่ำ เป็นต้น แต่ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์มุ่งเน้นออกแบบเครื่องแต่งกายให้สวยงามเหมาะกับการแสดงบนเวทีด้วย

5.3.4.1 รูปแบบเครื่องแต่งกายของการแสดงชุด มணி บาแตช การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายในการสร้างสรรค์การแสดงชุด มணி บาแตช ครั้งนี้ ประกอบด้วย เครื่องแต่งกายของผู้ชายและเครื่องแต่งกายของผู้หญิงชาวมணி

1) เครื่องแต่งกายผู้ชาย ผู้วิจัยได้รังสรรค์จากการศึกษาชาติพันธุ์ของชนเผ่าม่านนิ และได้รับแรงบันดาลใจจากเครื่องแต่งกายจากละครเรื่องเงาะป่า ระบายราวเงาะของกรมศิลปากร และการแต่งกายของผู้แสดงจากละครร่วมสมัยเรื่องเงาะป่าของภัทราวดี มีชูธน มาใช้ในการสร้างสรรค์

1) รูปแบบการแต่งกายของผู้ชาย มีลักษณะการแต่งกายแบบชนเผ่าสีน้ำตาล มีรัดสะเอวทำด้วยผ้าขนสัตว์ รูปแบบลักษณะการแต่งกายสามารถบ่งบอกชาติพันธุ์ได้แก่ การนุ่งผ้า เป็นการนุ่งผ้าแบบชนเผ่าม่านนิ คือ การนุ่งผ้าผืนเดียวแบบห้อยผาด้านหน้าสั้นและห้อยผาด้านหลังยาว ศีรษะจะสวมวิกผมหยิกทำด้วยไหมวิทยาศาสตร์ ส่วนสีของเครื่องแต่งกาย นอกจากสามารถแสดงสถานะของผู้แสดงว่า เป็นชาติพันธุ์หนึ่งในภาคใต้ แล้วยังสามารถบ่งบอกสถานะที่เด่นชัดของผู้แสดงได้อีก เช่น ผู้แสดงที่สวมใส่ผ้านุ่งน้ำตาล สื่อให้เห็นเด่นชัดในเรื่องความมีอิสระ เสรีภาพ สื่อให้เห็นเด่นชัดในเรื่องสัญลักษณ์ของการต่อสู้ ความอดทน ความกล้าหาญเด็ดเดี่ยวของผู้ชาย (จินา พวงประยงค์, สัมภาษณ์ 18 ธันวาคม 2562) นอกจากนั้นการแต่งกายของผู้ชายมีลักษณะตามชนเผ่าม่านนิดั้งเดิมได้แก่ การนุ่งเลาะเตี้ยะ หมายถึง ผ้าที่สวมใส่ในชีวิตประจำวัน มีการประดับปลอกแขน ส่วนผมทัดด้วยดอกไม้สีขาว สัญลักษณ์ของของผู้ชายชนเผ่าม่านนิคือ จะชอบดอกไม้ป่าสีขาวจึงไม่ได้ตัดดอกไม้สีแดงตามความเข้าใจของคนทั่วไป

2) รูปแบบการแต่งกายของผู้หญิง ผู้วิจัยได้หลักการ แนวคิดสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับตลอดทั้งการแต่งหน้าทำผมมาจากหญิงสาวชาวม่านนิที่อาศัยอยู่ในป่าบ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล โดยนำต้นแบบจากละครเรื่องเงาะป่าของกรมศิลปากร เช่นเดียวกับการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายของระบำนางกอยที่เป็นผู้หญิงชาวเงาะในละครเรื่องเงาะป่า โดยห่มผ้าเกะอกสีน้ำตาล นุ่งผ้าเลาะเตี้ยะด้านหน้าสั้นและด้านหลังสั้นสั้นระดับเข่า รัดสะเอวสีน้ำตาล คาดเข็มขัดผ้าทำด้วยขนนก สวมเครื่องประดับ ได้แก่ สร้อยคอ กำไลต้นแขน กำไลข้อมือ ส่วนผม ผู้วิจัยได้เลือกการสวมวิกผมปลอมหยิกแบบชนเผ่า ติดหัวไม้ไผ่ และทัดดอกขบาสีแดงทางด้านซ้าย

5.3.4.2 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ หมายถึง การตกแต่งร่างกายด้วยเสื้อผ้าและเครื่องประดับทุกอย่างตั้งแต่ศีรษะจรดเท้า ในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ม่านนิ บาแดซ มีดังนี้

1) ผู้ชาย การแต่งกายของผู้ชายเงาะ เป็นสิ่งสำคัญที่ต้องศึกษาให้ถูกต้องตามชนเผ่าและชาติพันธุ์ของชนเผ่าม่านนิ เนื่องจากทำรำในแต่ละท่าแสดงให้เห็นถึงลักษณะการแต่งกาย ตำแหน่งของเครื่องแต่งกาย และคุณสมบัติของเครื่องแต่งกายที่ผู้แสดงสวมใส่อยู่ในขณะประกอบการแสดงอย่างชัดเจน โดยแยกเครื่องแต่งกายออกตามองค์ประกอบ 3 ส่วน ดังนี้ 1.เสื้อผ้า 2.เครื่องประดับ 3.เครื่องประดับศีรษะดังต่อไปนี้

1. เครื่องแต่งกาย คือ ผ้าและเครื่องนุ่งห่มทั้งดงามด้วยการตกแต่งด้วยผ้าขนสัตว์ และไม้ไผ่สีสนตามธรรมชาติ มีจำนวนทั้งหมด 2 ชิ้น ได้แก่ 1. ผ้านุ่ง 2. รัดสะเอวห้อยไม้ไผ่

2. เครื่องประดับ คือ เครื่องประดับต่าง ๆ ที่ใช้ตกแต่งร่างกายส่วนใหญ่เป็นเครื่องประดับที่ทำจากไม้ ไม้ ผลไม้แห้ง และขนสัตว์ เครื่องประดับที่ใช้สำหรับผู้ชายม้านิ มีจำนวนทั้งหมด 6 ชิ้น คือ 1. กำไลข้อเท้า 2. สร้อยคอ 3. กำไลข้อมือ 4. ปลอกแขน 5. เข็มขัด 6. ปลอกแขน

3. เครื่องประดับศีรษะ เป็นเครื่องประดับใช้สำหรับสวมศีรษะของชาวม้านิฝ่ายชายมีจำนวนทั้งหมด 2 ชิ้น ได้แก่ 1. ดอกไม้สีขาว 2. วิกมพลอมหยิกสีดำ

2) ผู้หญิง เครื่องแต่งกายของผู้หญิงในการสร้างสรรค์นั้น สามารถแยกเครื่องแต่งกาย ออกเป็น 2 ส่วน ได้แก่ เครื่องนุ่งห่ม และเครื่องประดับ ผู้วิจัยได้แยกเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับของ ผู้หญิงออกเป็น 3 หมวด คือ เสื้อผ้า เครื่องประดับร่างกาย และเครื่องประดับศีรษะ ดังนี้

1) เสื้อผ้า เครื่องนุ่งห่ม ในการแสดง เสื้อผ้า เครื่องนุ่งห่มของชาวม้านิฝ่ายหญิง มี รายละเอียดดังนี้ จำนวนทั้งหมด 3 ชิ้น คือ 1. เสื้อในนาง 2. ผ้าถุง 3. ผ้ารัดสะเอว

2. เครื่องประดับร่างกาย คือ ในการแสดง เครื่องประดับของชาวม้านิฝ่ายหญิงมีทั้งหมด 4 ชิ้น คือ 1. ปลอกแขน 2. กำไลข้อมือ 3. เข็มขัด 4. สร้อยคอ

3. เครื่องประดับศีรษะ คือ เครื่องประดับใช้สำหรับสวมศีรษะของชาวม้านิฝ่ายหญิง มีจำนวน ทั้งหมด 4 ชิ้น คือ 1. ดอกไม้ทัดสีแดง 2. ต่างหู 3. หวีไม้ไผ่ 4. วิกมพลอมหยิกสีดำ

5.3.5 อุปกรณ์ประกอบการแสดงชุด ม้านิ บาแดช

อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการสร้างสรรค์การแสดงชุด ม้านิ บาแดช ประกอบด้วยบาแดช 3 ชนิด ซึ่งมี ส่วนสำคัญในการแสดงขั้นตอนการเล่นดนตรีชนเผ่าได้แก่ 1. บาแดช 2. บาแดชสองงาม 3. เกราะพร้อมไม้ตี

5.3.6 ฉากประกอบการแสดงชุด ม้านิ บาแดช

การแสดงละครไทยแบบดั้งเดิม มักไม่มีการสร้างฉาก มีเพียงเวที ม่านสีพื้นใหญ่กั้นฉาก ผู้ชมจะใช้จินตนาการไปตามที่บรรยายไปตามเนื้อเรื่องประกอบการตีความหมายของท่ารำ การแสดงจึงไม่ เน้นเรื่องฉาก เพราะว่าฉากเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ท่ารำลดความน่าสนใจลง ดังบทความของเสถียรโกเศศ ที่ กล่าวไว้ในสุจิตร์การละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนาของกรมศิลปากร ความว่า “...เมื่อก่อนนี้การแสดง ละครยังไม่มีฉากประกอบ เรื่องที่เล่นเหมือนอย่างในปัจจุบัน คนดูไม่มีอะไรช่วยเพื่อทำให้นึกเห็นว่ามันเป็น ปราสาท, เป็นป่า, เป็นถ้ำ ต้องอาศัยแต่การแสดงบทบาท และการร้องรำทำเพลงเท่านั้น แต่ถ้าแสดงให้ดีก็ สามารถทำให้คนดูนึกเห็นภาพเห็นเรื่องไปได้เอง...” (เสถียรโกเศศ, 2490 : 9-10) สอดคล้องกับคำกล่าวในสุจิ ตร์การละครแสดงละครในเรื่องอิเหนาตอนประสันตาท่อนแรกของกรมศิลปากร ดังนี้ “...แต่ก่อนมาการแสดง ละครคนรำของไทย ทั้งละครใน และละครนอกไม่นิยมแบ่งตอนตัดฉาก คงจับตอนดำเนินเรื่องเรื่อยไปตามบท แม้จะตัดทอนกันบ้างก็ตัดแต่บท แต่ดำเนินท้องเรื่องไม่มีการแบ่งฉาก จึงไม่มีการสร้างฉากประกอบการแสดง และไม่มีการเปลี่ยนฉากไปตามท้องเรื่อง ทั้งถ้อยกันว่าถ้าสร้างขึ้นประกอบจะชมความงาม และความเด่นของ

ตัวละคร และศิลปะแห่งการแสดงอื่นให้ด้อยลง เป็นการทำให้เสียรสของศิลปะด้านอื่นไป...” (กรมศิลปากร, 2539 : 12-13)

จากบทความข้างต้น จะเห็นได้ว่าการแสดงละครไทย แต่เดิมนั้นไม่จำเป็นต้องใช้ฉาก หากแต่ใช้จินตนาการ และบทบาทฝีมือของผู้แสดงก็สามารถทำให้ผู้ชมเกิดจินตนาการ และรู้สึกคล้อยตามได้ เช่นเดียวกับผลงานของผู้วิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช ที่ไม่มีการนำเสนอในเรื่องของฉากที่ใช้ประกอบการแสดง ด้วยเป็นการแสดงชนเผ่า หากแต่มีเพียงอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบเท่านั้น

สำหรับการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช ผู้วิจัยได้นำเสนอแนวทางการสร้างสรรค์ฉากประกอบการแสดงไว้ดังนี้ โดยปกติเป็นการรำในงานเฉลิมฉลอง ณ ตะเคียน ซึ่งควรจัดฉากให้มีบรรยากาศป่าเขา ลำเนาไพร ลำธาร น้ำตก โขดหิน กระท่อม แต่ในการแสดงบางครั้งไม่สามารถจัดฉากได้ตามความเป็นจริง จึงอาจเป็นการรำหน้าม่านก็ได้

5.3.6.1 การจัดฉากสมมุติประกอบการรำชุด มั่นนิ บาแดช เป็นการจัดฉากยึดถือตามแบบเดิม คือมีเพียงแคร่ไม้ไผ่ สมมุติเป็นลานตะเคียน และมีอุปกรณ์ประกอบฉากเท่าที่จำเป็นต่อการแสดง ได้แก่ แคร่ไม้ไผ่ การจัดฉากแบบสมมุตินี้นิยมใช้ในการแสดงทั่วไป เช่น เวทีลานวัฒนธรรมหรือการแสดงกลางแจ้ง ตามลานกว้าง สนามหญ้าต่าง ๆ หรือห้องประชุม ก็ใช้แคร่ไม้ไผ่ประกอบการแสดง แม้แต่การเรียนการสอนในห้องเรียนก็จะใช้เตียงเป็นอุปกรณ์ในการฝึกปฏิบัติของนักเรียน

5.3.6.2 การจัดฉากจินตนาการประกอบการรำชุด มั่นนิ บาแดช เป็นการจัดฉากตามวิถีชีวิตของชนเผ่า ซึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบฉาก และการสร้างฉากได้ตามความเหมาะสมไม่มีลักษณะตายตัว ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้จัดทำว่ามีจินตนาการและต้องการสื่อความหมายแบบใด ในงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอฉากหลัง เป็นผืนผ้าใบที่วาดออกมาเป็นรูปต้นไม้ ภูเขา กระท่อม น้ำตก ลำธาร เห็นเป็นภาพโขดหิน น้ำตก ลำธาร เป็นต้น การวาด ระบายสี เป็นรูปภูเขา ที่มีต้นไม้ใช้ในการแสดงสถานที่ที่มีขนาดใหญ่เป็นการจัดการแสดงเป็นภายในตัวอาคาร เช่น โรงละคร หอประชุม เป็นต้น

5.3.7 สถานที่ในการแสดงชุด มั่นนิ บาแดช

การสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช สามารถนำไปจัดการแสดงได้ทั้ง 2 แบบคือ การจัดการแสดงในพื้นที่ร่มและการจัดแสดงพื้นที่กลางแจ้ง

5.3.7.1 การจัดแสดงในพื้นที่ในร่ม เป็นการจัดการแสดงในอาคาร สถานที่ปิด สถานที่ที่นิยมจัดการแสดง เช่น โรงละคร หอประชุม พื้นที่ภายในตัวอาคาร เป็นต้น โดยลักษณะของโรงละครจะยกพื้นเวทีสูงกว่าที่นั่งของผู้ชม เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า เวทีแสดงยกพื้นสูงนิยมยกระดับ 1 ชั้น หรือ 2 ระดับ เวทีบนมีม่าน 1 ชั้น หรือ 2 ชั้นใช้สำหรับเปิดม่าน เมื่อเริ่ม และเลิกแสดงชั้นใน ใช้สำหรับการเปลี่ยนฉากในขณะที่เปลี่ยนฉาก มักจะมีการแสดงที่เวทีล่าง ซึ่งอาจเป็นส่วนหนึ่งของเนื้อเรื่อง หรือการแสดงสลับฉากก็ได้ บนเวทีใช้เทคนิคแสง สี เสียง ช่วยสร้างบรรยากาศให้สมจริง จัดฉากสมจริง สวยงามพิถีพิถัน

5.3.7.2 การจัดแสดงพื้นที่กลางแจ้ง มักมีพื้นที่สำหรับการแสดงกว้างขวาง เป็นการจัดการแสดงบริเวณลานกว้าง สนามหญ้า พื้นที่นอกตัวอาคาร เช่น สวนสาธารณะ ลานสังคีต ในปัจจุบันจะเห็นได้จากการจัดแสดงของสังคีตศาลาหรือการจัดแสดงบนเวทีของงานสร้างสรรค์ทั่วไปที่สร้างไว้กลางสนามหญ้า เป็นต้น โดยจะจัดพื้นที่สำหรับแสดง ให้ยกพื้นเวทีสูงกว่าที่นั่งของผู้ชม ลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ผู้ชมสามารถเห็นผู้กำกับการแสดง ขณะกำกับตัวละครได้ด้วย ไม่มีม่านกั้นฉาก และที่นั่งสำหรับคนดู นิยมนั่งบนพื้นหรือสนามหญ้า หรือมีการจัดเก้าอี้ไว้สำหรับผู้ชม ในสมัยก่อนนิยมจัดการแสดงประเภทนี้ โดยแสดงตามลานวัด หรือปลูกโรงไว้กลางแจ้ง

5.3.8 โอกาสที่ใช้ในการแสดงชุด มั่นนิ บาแตช

การแสดงสร้างสรรค์ชุด มั่นนิ บาแตช เป็นการแสดงสร้างสรรค์ที่นำเอาวิถีชีวิตชนเผ่ามั่นนิ ที่อยู่ในบ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอเมะนัง จังหวัดสตูล ซึ่งการแสดงชุดนี้สามารถนำมาจัดการแสดงได้หลายลักษณะดังนี้

5.3.8.1 การแสดงเป็นเรื่องราว โดยใช้ประกอบการแสดงละครเรื่องเงาะป่า ซึ่งการสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแตช สามารถจะนำไปอยู่ในช่วงต้นของการแสดง คือ ฉากลานตะเคียน เพื่อเฉลิมฉลอง ใช้เวลาแสดงตั้งแต่จบเรื่อง ใช้เวลาประมาณ 1 – 2 ชั่วโมง

5.3.8.2 การแสดงเป็นชุดเป็นตอน การสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแตช สามารถนำไปจัดแสดงประกอบอยู่ในฉากที่ 4 ตอนแต่งงานในช่วงท้ายของการแสดง เริ่มตั้งแต่ พ่อ ,แม่, ตองยิบ, ฮอย , เงาะยอ, มาเนาะ, เพื่อนบ่าวสาว และเพื่อนบ้าน ใช้เวลาแสดงประมาณ 45 นาที

5.3.8.3 การแสดงวิพิธทัศนา เป็นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมสำหรับให้ประชาชนชมในรูปแบบของการแสดงเป็นชุดเอกเทศ ผู้แสดงประกอบด้วยผู้แสดงชาย – หญิงจำนวน 12 คน ใช้เวลาแสดงประมาณ 6 นาที

สรุปได้ว่า การอภิปรายผลการวิจัยในครั้งนี้ จะศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบเฉพาะโครงสร้างท่ารำของการแสดง คือ เพื่อนำมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์หรือประดิษฐ์ท่ารำการแสดงชนเผ่าชุด มั่นนิ บาแตช นอกจากนั้นผู้วิจัยต้องคำนึงถึงโครงสร้างของท่ารำแล้ว ผู้วิจัยยังต้องคำนึงถึงโครงสร้างการแสดง และองค์ประกอบการแสดง เพื่อให้การแสดงนั้นออกมาสวยงาม ถูกต้องอยู่ภายใต้แบบแผนนาฏศิลป์ไทยอีกด้วย

บทที่ 6

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปผล

6.1.ประวัติความเป็นมา การเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ของชาติพันธุ์ม้งน ในบ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอเมืง จังหวัดสตูล มีลักษณะของดนตรีและนาฏศิลป์ระดับพื้นฐานง่ายๆ เครื่องดนตรีมีไม่กี่ชิ้นล้วนแต่ประดิษฐ์ขึ้นด้วยไม้ไผ่ตามแบบที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษตั้งแต่โบราณ จัดอยู่ในเครื่องดนตรีประเภทให้จังหวะ ด้วยการตีทั้งสิ้น ส่วนเครื่องเป่าหรือเครื่องดนตรีที่ให้ทำนองไม่มีใช้เลย เพลงที่ร้องเป็นเพลงสั้นๆไม่กี่เพลง เครื่องดนตรีของชาวม้งนที่ปรากฏมีทั้งหมดจำนวน 8 ชนิด โดยประดิษฐ์ขึ้นจากไม้ไผ่ 6 ชนิด แต่ละชนิดไม่มีชื่อปรากฏเรียกๆ รวมกันทั้งหมดว่า “ บาแตช ” และปัจจุบันได้รับเอากลองมลายูของชาวมุสลิมเข้าไปใช้ด้วย ส่วนด้านนาฏศิลป์ก็ไม่มีทำรำที่เป็นแบบแผนแน่นอน โดยมากเป็นการเต้นรำให้เข้ากับจังหวะดนตรีตามใจชอบเท่านั้น และยังได้รับเอาการร่ายอย่างไม่มีแบบแผนไปจากชาวบ้านทั่วไปอีกด้วย

วิธีการบรรเลงและขนบนิยมในการแสดง เมื่อจะเล่นดนตรี นักดนตรีก็จะเอาเครื่องดนตรีมานั่งล้อมวงที่บริเวณลานกว้างกลางหมู่บ้าน คนอื่นๆก็จะออกมานั่งล้อมวงเช่นเดียวกัน กลางวงก็จะก่อไฟไว้กองหนึ่งสำหรับให้แสงสว่างและใช้สำหรับเผาอาหารจำพวกเนื้อสัตว์หรือเผือก มันป่า สำหรับเลี้ยงกันในขณะเล่นดนตรี เวลาเล่นดนตรีก็จะตีดนตรีพร้อมๆ กัน จะให้จังหวะช้าหรือเร็วแล้วแต่หัวหน้าเป็นคนสั่งหรือทำตามคำขอของผู้ฟังที่มานั่งร่วมวง เมื่อดนตรีบรรเลงขึ้นผู้ฟังก็จะปรบมือโยกตัวไปตามจังหวะดนตรี และถ้าดนตรีเล่นจังหวะคึกคักน่าจะเป็นที่สปรบปรบมือในขณะที่ได้มีสุราเมามาพอสสมควรแล้ว ก็จะลุกขึ้นกระโดดโลดเต้น เล่นล้อไฟไปตามจังหวะดนตรีเป็นที่สนุกสนานจนใกล้สว่างหรือสุราอาหารหมดก็จะแยกย้ายกันกลับทับ (กระท่อม) ของตนเอง

โอกาสที่แสดง ชาวม้งนจะมีการเล่นดนตรีและร้องรำทำเพลงเนื่องในโอกาสงานรื่นเริงต่างๆ เช่น งานแต่งงาน หรือดีใจที่ในความสำเร็จจากการออกป่าล่าสัตว์ใหญ่มาได้ หรือดีใจที่ทุกคนกลับมาถึงทับ (กระท่อม) ด้วยความปลอดภัยจากการเข้าป่าล่าสัตว์ เป็นต้น ส่วนในพิธีกรรมอื่น ๆ เช่น งานศพ จะไม่มีการเล่นดนตรีเพราะถือว่าเป็นการสูญเสียญาติพี่น้องจึงไม่ควรแก่การสนุกสนานรื่นเริง

6.2 การวิเคราะห์ หลักการและแนวทางสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช

การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยนับเป็นการพัฒนาการแสดงให้มีลักษณะที่หลากหลาย แต่จะเห็นได้ว่าการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยนั้น ผู้คิดสร้างสรรค์ควรมีพื้นฐานความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยมากพอที่จะเข้าใจถึงแก่นแท้ของศิลปะแขนงนี้ ผู้คิดประดิษฐ์สร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทย ควรคำนึงถึงหลัก 5 ประการ ดังนี้

1. รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย

การแสดงนาฏศิลป์ไทยมีจารีตที่ยึดถือปฏิบัติสืบเนื่องกันมาจนบางครั้งนับถือเป็นกฎเกณฑ์ที่เหล่าศิลปินและนักศึกษาวิชานาฏศิลป์จะปฏิบัติอย่างเคร่งครัด เช่น จารีตในเรื่องตำแหน่งของผู้แสดง ผู้ชนะอยู่ด้านขวา ผู้แพ้หรือฝ่ายอธรรมอยู่ด้านซ้าย และตำแหน่งการนั่งซึ่งตัวนางจะนั่งอยู่ทางด้านขวาของตัวพระ ยักษ์ และลิง ซึ่งอาจเกิดจากความถนัดทั่วไปของมนุษย์ ทำให้เกิดความคล่องตัวในการใช้มือขวามากกว่ามือซ้าย และยังส่งผลในเรื่องของตำแหน่งการเข้าในเฝ้าในฉากท้องพระโรง พลับพลา ตัวเอก สำคัญจะนั่งอยู่ทางขวาของตัวกษัตริย์ที่ออกว่าราชการ เป็นต้น

2. กระบวนท่ารำและการแปรแถว

การรำรำในนาฏศิลป์ไทยทุกประเภทมีลักษณะวิธีการในการเคลื่อนไหววัยวะสำคัญของร่างกายอยู่ 2 ส่วน คือ อวัยวะช่วงบน ซึ่งประกอบด้วย แขน ข้อมือ นิ้ว ลำตัว คอ และใบหน้า โดยเฉพาะส่วนของ แขน ข้อมือ นิ้ว รวมเรียกว่า “วง” ในส่วนของอวัยวะช่วงล่างได้แก่ เข่า ขา และเท้า รวมเรียก “เหลี่ยม” การเคลื่อนไหวมีรายละเอียดต่างๆ ที่จะต้องผสมผสานกลมกลืนกัน ทั้งนี้รวมถึงอารมณ์ของผู้แสดงด้วย จึงจะทำให้เกิดความหมายทำให้ผู้ชมเข้าใจ และคล้อยตามอารมณ์นั้นๆ ซึ่งผู้แสดงเรียกว่า “ภาษาท่า” แต่ในขณะเดียวกัน การเคลื่อนไหวบางอย่างของผู้แสดงเป็นเพียงท่วงที การเคลื่อนไหวเพื่อความงดงาม แต่ไม่มีความหมายเรียกว่า “ท่าเชื่อม” แต่อย่างไรก็ตาม กระบวนท่าทางการเคลื่อนไหวก็เป็นศิลปะทั้งงดงามเป็นเอกลักษณ์ของนาฏศิลป์ไทย

กระบวนท่ารำจึงมีความหมายอย่างยิ่งต่อการคิดประดิษฐ์ชุดการแสดงท่ารำแต่ละท่ามีความหมายในตัวเอง ท่ารำบางท่ามีกฎระเบียบเฉพาะ เช่น ท่ายิ้ม ใช้ได้เฉพาะมือซ้ายเท่านั้น ท่าตัวเราใช้มือซ้ายจับเข้าอก แต่ถ้าจำเป็นต้องใช้มือขวาให้ใช้นิ้วชี้หรือนิ้วหัวแม่มือแทน เป็นต้น

การแปรแถวเป็นจุดสำคัญอย่างหนึ่งของการประดิษฐ์ระบำในนาฏศิลป์ไทย มีรูปแบบการแปรแถวอยู่มากมาย เช่น แถวปากพนัง แถวตอน แถวเฉียง แถวหน้ากระดาน เป็นต้น

3. โอกาสที่แสดง

การสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ไทย ควรคำนึงถึงโอกาสที่แสดง เช่น หากเป็นงานแต่งงาน ก็ควรสร้างสรรค์ชุดการแสดงที่เป็นสิริมงคลกับงาน ได้แก่ ระบำสายสัมพันธ์ เพื่อกระชับความสัมพันธ์อันดีแก่คู่บ่าว – สาวหรืองานวันเกิด ได้แก่ ระบำอัญมณีศรีสยาม เพื่อมอบความมั่งมีศรีสุขแก่เจ้าของวันเกิด เป็นต้น แต่ถ้าหากเป็น

งานสถาปัตยกรรมที่ควรสร้างชุดที่เป็นการไว้อาลัย ระลึกถึงคุณงามความดีของผู้วายชนม์ ได้แก่ ระบายมรณสติ เป็นต้น

5. เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง

การแต่งกายในการแสดงแต่ละครั้งสามารถบอกลักษณะที่มา ประเภท สัญชาติ เพศ ตำแหน่ง และวัยของตัวละคร ด้วยเหตุนี้ เมื่อคิดจะสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์จึงควรศึกษาให้เข้าใจก่อน นอกจากนี้ อุปกรณ์ประกอบการแสดงก็มีส่วนสำคัญเช่นเดียวกับเครื่องแต่งกาย ไม่ว่าจะเป็นอาวุธ ดอกไม้ ผ้า พัด หรือเครื่องราชูปโภค

3. ดนตรีและเพลงประกอบ

การสร้างอารมณ์ความรู้สึก นอกจากการได้ดูแล้ว การฟังก็เป็นสิ่งสำคัญยิ่ง ดนตรีและเพลงที่ใช้ในการแสดงนาฏศิลป์มีจารีตอันเป็นประเพณีนิยม โดยเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงผู้สร้างสรรค์ผลงานควรระมัดระวัง และศึกษาเข้าใจ การสร้างสรรค์ผลงานเป็นงานที่ครอบคลุม ปรัชญาเนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ่ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี การกำหนดเพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก ตลอดจนองค์ประกอบอื่นๆ อันเป็นส่วนสำคัญในการที่จะทำให้ผลงานนาฏศิลป์ที่สร้างสรรค์สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้

จากการที่ได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของชนเผ่าม่านนิ ผู้สร้างสรรค์สามารถตั้งหลักเกณฑ์และกระบวนการสร้างสรรค์การแสดงชุด ม่านนิ บาแตช โดยใช้ขั้นตอนการทำงานนาฏยประดิษฐ์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547 : 225) เป็นแบบอย่าง ดังนี้

6.2.1 แนวความคิด

บทบาทของนาฏศิลป์ไทยในด้านการแสดงเป็นปัจจัยเกื้อหนุนต่อสังคมมนุษย์เพราะสังคมมนุษย์มีความต้องการที่จะแสดงออกเพื่อเป็นการระบาย และก่อให้เกิดความบันเทิงใจในที่สุด การแสดงออกในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยย่อมมีเหตุผลมากมาย อาจสรุปดังนี้

6.2.1.1 ด้านส่งเสริมการแสดง

การสร้างสรรค์ผลงานในด้านนี้เพื่อเพิ่มเติมหรือสร้างสีสันให้กับการแสดงนั้น ถือเป็นเครื่องประดับที่มีก็ได้ ไม่มีก็ได้ ผลงานสร้างสรรค์ของผู้สร้างสรรค์การแสดง ในด้านนี้ก็คือ ชุด ม่านนิ บาแตช ประดิษฐ์ท่ารำขึ้นเพื่อเพิ่มสีสันให้กับละครเรื่องเงาะป่า

6.2.1.2 ด้านส่งเสริมเอกลักษณ์วัฒนธรรม

การสร้างสรรค์ผลงานในด้านนี้ เป็นการส่งเสริมวัฒนธรรมของท้องถิ่น ซึ่งผู้สร้างสรรค์นำความรู้ ประสบการณ์ และความสามารถในการสร้างสรรค์มาใช้ในการเพื่อส่งเสริมเอกลักษณ์ท้องถิ่นสัมพันธ์กับการท่องเที่ยวของจังหวัดสตูลและภาคใต้มีพื้นที่ส่วนหนึ่งติดกับจังหวัดพัทลุงได้สร้างสรรค์การแสดงชุด ม่านนิ บาแตช เพื่อเน้นเอกลักษณ์ของชาวม่านนิหรือเงาะ ซึ่งชาวปาพวกหนึ่งอาศัยอยู่ในตำบลวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล

ซึ่งเมื่อกลับจากป่าล่าสัตว์เดินทางกลับมามีความปลอดภัยก็มักจะมีการเฉลิมฉลองพบปะสังสรรค์กันเมื่อล่าสัตว์มาได้ก็จะสนุกสนานรื่นเริงในกลุ่มชายหนุ่มและหญิงสาว มีการเกี่ยวพาราสีตามประสาชาวป่า

6.2.1.3 ด้านการส่งเสริมทางศิลป์

การสร้างสรรคผลงานด้านนาฏศิลป์ชุดใหม่นั้นเพื่อความก้าวหน้าของวงการนาฏศิลป์ไทยโดยตรง ผู้สร้างสรรคได้สร้างสรรคการแสดงชุด มั่นนิ บาแดช นับเป็นผลงานการสร้างสรรคที่มีคุณค่าอย่างยิ่งต่อวงการนาฏศิลป์ไทย

6.2.2 การกำหนดความคิดหลัก

การกำหนดความคิดหลัก เป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรคผลงานด้านนาฏศิลป์ไทย เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค การกำหนดความคิดหลักมี 2 ประการ คือ

6.2.2.1 ระดับเป้าหมาย

เป็นการกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏศิลป์ชุดที่คิดขึ้นนี้เพื่ออะไร หรือเพื่อใคร ผู้สร้างสรรคกำหนดเป้าหมายในการคิดสร้างสรรคผลงานก่อน โดยจะศึกษาประวัติความเป็นมา ของเรื่องที่จะสร้างสรรคและสร้างสรรคกระบวนการทำทำให้สอดคล้องกับเนื้อหา เช่น การสร้างสรรคการแสดงชุดมั่นนิ บาแดช เป็นเรื่องการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ของชนเผ่ามั่นนิหรือเงาะในบ้านวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล

6.2.2.2 ระดับวัตถุประสงค์

เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดขึ้นในรูปแบบของกิจกรรมต่างๆ ที่ชัดเจนเพื่อจะได้นำไปปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ได้ง่าย ผู้สร้างสรรคมีความตั้งใจที่สร้างสรรคงานให้เป็นที่ชื่นชมเมื่อได้รับมอบหมายหรือเกิดแรงบันดาลใจจะต้องทำความเข้าใจ และสร้างสรรคงานให้ตรงกับเป้าหมาย และวัตถุประสงค์

6.3 การประมวลข้อมูล

การสร้างสรรคผลงาน เมื่อได้กำหนดวัตถุประสงค์ ผู้สร้างสรรคต้องทำการรวบรวมข้อมูล เพื่อนำมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรคผลงานโดยการสร้างกระบวนการที่จะนำสิ่งที่มียู่มาประยุกต์หรือปรับเปลี่ยนทั้งที่เป็นนามธรรม และรูปธรรมให้ได้ตามวัตถุประสงค์ ข้อมูลดังกล่าวมี 2 ลักษณะคือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงและข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

6.3.1 ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง

คือ ความรู้ต่างๆที่สืบค้นได้ และนำมาพิจารณาเพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปร่าง ผู้สร้างสรรคมีความตั้งใจที่จะสร้างสรรคการแสดงผลงาน ชุด มั่นนิ บาแดช โดยตั้งเป้าหมายและวัตถุประสงค์ว่า เป็นการแสดงที่สะท้อนชีวิตวิถีชีวิตของชาวมั่นนิในอดีตและข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง ซึ่งผู้สร้างสรรคใช้เป็นหลักฐานและพื้นฐานในการคิดคือ การเล่นดนตรีของชาวมั่นนิหรือเงาะป่าที่อาศัยอยู่ในบ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอมะนัง

จังหวัดสตูล ซึ่งเป็นความรู้ย่อมนำมาร้อยเรียงให้มีความสัมพันธ์กันจะเห็นได้ว่าข้อมูลที่ได้มาเป็นข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง

6.3.2 ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

ข้อมูลที่เป็นตัวกระตุ้นหรือเสริมให้ผู้สร้างสรรค์เกิดจินตนาการ สามารถคิดประดิษฐ์ชุดการแสดงนาฏศิลป์ชุดนั้นไปในแนวใดแนวหนึ่งได้ ข้อมูลแรงบันดาลใจเมื่อผู้สร้างสรรค์ได้สัมผัสอย่างจริงจังก็เกิดแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช ซึ่งเกิดจากการได้ศึกษาข้อมูลแรงบันดาลใจจากการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ของชนเผ่าม้งหรือพวกเงาะ ซึ่งเป็นชนเผ่าพื้นเมืองซึ่งอาศัยอยู่ในป่าบ้านวังสายทอง ตำบลวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล จังหวัดสตูล แรงบันดาลใจดังกล่าวทำให้ผู้สร้างสรรค์คิดกระบวนการทำรำให้มีทั้งผู้แสดงชายและผู้แสดงหญิง โดยกระบวนการทำรำผู้สร้างสรรค์การแสดงได้คิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่ และทำรำบางส่วนนำมาจากการเล่นดนตรีของชาวม้ง

6.4 การกำหนดขอบเขต

การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดว่านาฏศิลป์ชุดนั้นครอบคลุมเนื้อหาสาระอะไรบ้าง และอย่างไรบ้าง ผู้สร้างสรรค์กำหนดเนื้อหาโดยอาศัยประสบการณ์ของการสอนวิทยาลัยนาฏศิลป์หลุมมาเป็นเวลา 35 ปี เช่น การแสดงระบำแต่ละครั้ง ไม่ควรใช้เวลาเกินประมาณ 12 นาที เป็นอย่างมาก การใช้พื้นที่บนเวทีให้ทั่วบริเวณ จำนวนผู้แสดงขึ้นอยู่กับพื้นที่ของเวที และงบประมาณ เป็นต้น ด้วยเหตุนี้ผู้สร้างสรรค์จึงพิถีพิถันและให้ความสำคัญโดยศึกษาประวัติความเป็นมาของเงาะ บทประพันธ์ บทละคร และโอกาสที่แสดงก่อนทุกครั้ง

การกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์จะช่วยผู้สร้างสรรค์ผลงานมิให้คิดอะไรเกินกว่าที่จะทำได้จริง เพราะการทำงานสร้างสรรค์จะมีข้อจำกัดมากมาย การกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทยควรคำนึงถึงดังนี้

6.4.1 รูปแบบการแสดง

6.4.2 จำนวนผู้แสดง

6.4.3 เวลาที่ใช้ในการแสดง

6.4.4 ขนาดของพื้นที่เวทีการแสดง

6.4.5 งบประมาณในการจัดการแสดง

เมื่อผู้สร้างสรรค์ กำหนดขอบเขต ก็สามารถสร้างสรรค์ผลงานให้เป็นไปตามเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ ผลงานก็จะสำเร็จสมดังที่ต้องการ

6.5 การกำหนดรูปแบบ

การกำหนดรูปแบบเป็นเรื่องสำคัญของผู้สร้างสรรค์ เริ่มต้นด้วยขั้นตอนตั้งแต่การกำหนดเป้าหมาย จนถึง การกำหนดขอบเขตนั้น ผู้สร้างสรรค์อาจเป็นผู้กำหนดหรือผู้ร่วมกำหนดหรือเป็นเพียงผู้รับคำสั่งมาก็ได้ โดยปกติผู้

สร้างสรรค์ก็มีความชำนาญในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเป็นพิเศษ และมักได้รับมอบหมายให้สร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบอย่างที่เคยทำมาก่อน การกำหนดรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่ ผู้สร้างสรรค์มีวิธีกาหนดได้หลายแนวทาง อาจสรุปเป็นแนวทางหลักไว้ได้ 4 แนวดังนี้

6.5.1 การกำหนดให้อยู่ในจารีตประเพณี

ผู้สร้างสรรค์โดยทั่วไปนิยมสร้างสรรค์ผลงานในแนวจารีตประเพณี เพราะเป็นแนวที่ทำได้ง่าย มีกฎระเบียบอันเป็นข้อบังคับทางนาฏศิลป์กำหนดให้ไว้อย่างเป็นระบบ เช่น การสร้างสรรค์รำอวยพรก็จะมีการแต่งเนื้อร้องมาให้ได้ใจความกับงานนั้น ๆ อาจมีการแปรแถว และตั้งซุ่มตามสมควร ครั้นถึงช่วงจบปีพาทย์ทำเพลงร่ำ ผู้นำพาพาดอกไม้ออกมาโปรย เป็นสัญลักษณ์ของการรำอวยพรแล้วรำเข้าโรง การแสดงนาฏศิลป์เช่นนี้มีให้เห็นทั่วไปในงานมงคลต่าง ๆ ผลงานในทำนองเดียวกันนี้แต่อาจมีความโดดเด่นกว่า เพราะมีการใช้เพลงที่แต่งขึ้นมา โดยเฉพาะกระบวนท่ารำและการแปรแถวตลอดจนการแต่งกาย ซึ่งแต่งกายแบบชาย-หญิงชาวป่า

6.5.2 การกำหนดให้เป็นการผสมระหว่างจารีตประเพณีกับการแสดงร่วมสมัย

ผู้สร้างสรรค์กำหนดการแสดงให้มีลักษณะผสมผสานระหว่างจารีตประเพณีกับการแสดงร่วมสมัย เช่น การผสมรำไทยกับการแสดงชนเผ่า เป็นต้น

การผสมผสานการรำไทย ในลักษณะนี้มักเป็นการผสมผสานกับท่าชนเผ่าม่านนิซึ่งเป็นชนกลุ่มน้อยเผ่าหนึ่งซึ่งอาศัยอยู่ทางภาคใต้ของประเทศไทย ซึ่งจะแสดงเอกลักษณ์ของชนเผ่า ผู้สร้างสรรค์ผลงานในลักษณะเช่นนี้คือ การสร้างสรรค์การแสดงชุด ม่านนิ บาแดช โดยมีมุ่งหมายที่จะแสดงลีลาท่ารำของนาฏศิลป์ชนเผ่า

6.6 การกำหนดองค์ประกอบร่วม

นอกจากกำหนดรูปแบบของการแสดงชุดใหม่แล้ว ผู้สร้างสรรค์การแสดงจำเป็นต้องกำหนดองค์ประกอบร่วมที่มีความสัมพันธ์ต่อกันละกันเพื่อความงดงามและความถูกต้องของนาฏศิลป์ไทย ซึ่งมีองค์ประกอบร่วม ประกอบด้วย ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง รูปแบบแสง รูปแบบเสียง การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในขั้นพื้นฐาน เพราะผู้สร้างสรรค์ต้องทำงานร่วมกับผู้อื่นที่มีความชำนาญเฉพาะทาง ผู้สร้างสรรค์ต้องทำความเข้าใจ และถ่ายทอดความต้องการต่างๆ ให้คนเหล่านั้นเข้าใจแนวคิด และรูปแบบการแสดงให้ชัดเจนที่สุดเท่าที่จะทำได้ ผู้สร้างสรรค์จำเป็นต้องรับฟังความคิดเห็น และข้อเสนอแนะต่างๆ เพื่อให้งานเป็นเอกภาพ เนื่องจากเป็นผลงานสร้างสรรค์ร่วมกันหลายฝ่าย รายละเอียดดังนี้

ดังนี้

6.6.1 ผู้แสดง

กำหนดรูปร่าง หน้าตา บุคลิก และความสามารถของผู้แสดงเพื่อเป็นเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสม ผู้สร้างสรรค์คัดเลือกผู้แสดงชาย-หญิงในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ม่านนิ บาแดช จะคัดเลือกจากรูปร่างหน้าตา ผิวพรรณ ท่าทางและความสามารถเป็นสำคัญ

6.6.2 รูปแบบเครื่องแต่งกาย

กำหนดเครื่องแต่งกายให้ตอบสนอง และส่งเสริมการแสดง เพื่อความสมบูรณ์ของการแสดงนั้น ๆ ผู้สร้างสรรค์พิธีพิธีในเรื่องการแต่งกายให้ต้องถูกต้องตามแบบแผนและในการสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแดช จะยึดหลักเรื่องการแต่งกายและสีของเครื่องแต่งกายชนเผ่าม้านันดั้งเดิม

6.6.3 รูปแบบฉาก

กำหนดฉากให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดง เมื่อผู้สร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับการแสดงชุด มัณนิ บาแดช กำหนดฉากหลังให้เป็นสัญลักษณ์ของป่า กระท่อม เพื่อเป็นการส่งเสริมรูปแบบการแสดง

6.6.4 รูปแบบเพลง

การกำหนดเพลงให้ตอบสนอง และส่งเสริมการแสดงสามารถคัดเลือกเพลงให้เข้ากับผลงานที่สร้างสรรค์ได้ ผู้สร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแดช กำหนดใช้เพลง 2 เพลง คือ เพลงมัณนิ บาแดช และเพลง โอริง อัสลี

6.6.5 รูปแบบแสง

กำหนดแสงให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดง ควรกำหนดถึงสถานที่ และเวลาในการแสดงเพื่อความเหมาะสม ผู้สร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแดช กำหนดแสงให้สลัวเพื่อสื่อถึงช่วงเวลาค่ำที่ชาวมัณนิจะออกมาพบปะสังสรรค์กัน

6.6.6 รูปแบบเสียง

กำหนดเสียงให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดง โดยคำนึงถึงความเป็นไปได้ ผู้สร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแดช กำหนดให้ใช้เสียงนก ลิง จักจั่นประกอบการแสดง

6.7 การประดิษฐ์นาฏศิลป์ไทย

การสร้างสร้งงานด้านนาฏศิลป์ไทย นับเป็นการออกแบบกระบวนการทำ ทิศทางการเคลื่อนไหว การแยกกลุ่มและการจับกลุ่ม โดยให้เป็นไปตามจินตนาการของผู้ออกแบบ การสร้างสรรค์ของไทย มีจารีตปฏิบัติกันมาเป็นเวลาช้านาน ซึ่งมีลักษณะสำคัญ 3 ประการ คือ

6.7.1 ท่ารำ

รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย อาจแบ่งท่ารำออกได้เป็น 3 แบบ คือ

ก. ท่าระบำ

ก่อนที่ผู้สร้างสรรค์จะได้ทำการสร้างสรรค์ท่ารำชุด มัณนิ บาแดช นั้น ผู้สร้างสรรค์จำเป็นต้องศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมา โครงสร้างของการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ของชนเผ่าม้านัน เพื่อจำแนกการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ของชนเผ่าม้านัน ออกเป็นประเภทต่างๆ เพื่อนำมาวิเคราะห์ เปรียบเทียบ และเป็นหลักในการสร้างสรรค์ท่ารำชุด มัณนิ บาแดช และเป็นแนวทางให้ผู้สนใจจะสร้างสรรค์การแสดงประเภทชนเผ่าต่อไป ดังนี้

1.1 การศึกษาการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ของชนเผ่าม้านัน

โดยผู้สร้างสรรค์ได้แบ่งหลักการสร้างสรรค์ทำร้าออกเป็น 5 ช่วง ได้แก่ 1. การสร้างสรรค์ทำร้าช่วงการเดินทางมายังลานนัดหมาย 2. การสร้างสรรค์ทำร้าช่วงเล่นดนตรีชนเผ่า 3. การสร้างสรรค์ทำร้าช่วงการเดินทางมายังลานของหญิงสาว 4. การสร้างสรรค์ทำร้าช่วงการเกี่ยวพาราสี 5. การสร้างสรรค์ทำร้าสื่อถึงการเดินทางกลับทับ (กระท่อม)

1.1.1 การสร้างสรรค์หรือการประดิษฐ์ทำร้าช่วงการเดินทางมายังจุดนัดหมาย

ทำร้าในช่วงนี้เป็นการเดินทางมายังจุดนัดหมาย จะมีการบรรจุทำร้าที่มาจากทำร้าธรรมชาติของชาวป่า เช่น ทำร้าเดิน ทำร้านั่ง ทำร้ายืน ทำร้าวิ่ง ทำร้ากระโดด เป็นต้น จะเห็นได้ว่าทำร้าในขั้นตอนนี้ สื่อถึงการเดินทางมายังสถานที่พบปะสังสรรค์กันหลังจากกลับมาจากการล่าสัตว์ในป่าด้วยความปลอดภัยแล้ว การสร้างสรรค์ทำร้าสามารถทำได้หลากหลาย แต่ต้องคำนึงถึงเพลง ดนตรีและความหมายของการแสดงเป็นสำคัญ

1.1.2 การสร้างสรรค์ทำร้า การสร้างสรรค์ทำร้าช่วงการเล่นดนตรีชนเผ่า การบรรจุทำร้าในเพลงมันนิ บาแตช

ทำร้าที่ใช้ในช่วงนี้ เลียนแบบธรรมชาติจากกิริยาท่าทางในการเล่นดนตรีการตีเกราะเคาะไม้ของหนุ่มชนเผ่ามันนิ

1.1.3 การสร้างสรรค์ทำร้า ช่วงการเดินทางมายังสถานที่นัดหมายของสาวชาวมันนิ

เป็นการบรรจุทำร้าประกอบเพลง ทำร้าที่ใช้ในช่วงนี้จะใช้ท่าที่เลียนแบบมาจากทำร้าธรรมชาติ เป็นการเลียนแบบกิริยาอาการของชาวมันนิในการเดินทาง เช่น ท่าทางการเดิน สามารถพบได้ทั้งเดินช้า เดินเร็ว วิ่งมีการหยุดพักเหนื่อย หรือการใช้มือเคาะบริเวณส่วนต่างๆ ของร่างกาย ส่วนเพลงบรรเลงที่ใช้ในช่วงนี้ คือ เพลงมันนิ บาแตช จังหวะบาแตง

1.1.4 การสร้างสรรค์ทำร้าช่วงการเกี่ยวพาราสี

หลักในการสร้างสรรค์ทำร้า จะเป็นการบรรจุทำร้าในลักษณะที่เป็นธรรมชาติของการหยอกล้อกัน การเกี่ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาวชาวมันนิ ที่ดัดแปลง ปรับปรุง ทำร้าให้สอดคล้องกับท่วงทำนองเพลงที่มีทั้งช้าและเร็ว โดยการเลือกทำร้าที่สื่อความหมายได้เด่นชัด มีการใช้ทำร้าซึ่งเป็นท่าที่แสดงความหมายถึงความเจ้าชู้กรู๋กริ่ม ทำร้าเขินอาย เมื่อนำทำร้ามาสวมเข้ากับทำนองเพลง พบว่า สอดคล้องตรงความหมายเข้ากับทำนองเพลงมันนิ บาแตช จังหวะสงรัก

1.1.5 ทำร้าในขั้นตอนสุดท้าย

เป็นการเดินทางกลับที่พักของตนเองด้วยเป็นเวลาตีกลองหรือเวลาใกล้สว่างแล้ว มีการบรรจุทำร้าประกอบเพลงโอรัง อัสลี จังหวะกลับทับ

โดยผู้วิจัยได้อนุมานว่า หลักในการสร้างสรรค์ทำร้าหรือการประดิษฐ์ทำร้า จะเป็นการใช้ทำร้าในลักษณะการนำจากทำร้าธรรมชาติมาดัดแปลงปรับปรุงทำร้าให้มีความหมายและสื่อถึงวิถีชีวิตของชาติพันธุ์มันนิ โดยการเลือกท่าที่มีความหมายเด่นชัด เช่น ท่าหยอกล้อ กระเช้าเย้าแหย่ มีการใช้ทำร้าซึ่งเป็นท่าที่แสดงความ

หมายถึงความร่าเริงสนุกสนานมำร้อยเรียงในการแสดงเข้ากับทำนองเพลงพบว่า ท่าทางที่สื่อมีความหมายตรงกับ ทำนองเพลงชัดเจนที่ใช้ในแต่ละช่วงของการแสดงได้

1) ท่ารำหลัก เป็นท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นเฉพาะเพื่อแสดงความจริงถึงการเล่นดนตรีชิ้นต่าง ๆ เช่นใช้เครื่องดนตรีกระจับปี่ ระนาดทุ้ม ทำตีสองหน้ามือ หน้าขา หัวไหล่ เป็นต้น โดยใช้ส่วนมือจับหรือถือเครื่องดนตรีตี เคาะ หรือตีสอง การแบฝ่ามือ การทำส่ายเอวกับตำแหน่งจริงของอวัยวะส่วนต่างๆของร่างกาย ประกอบด้วยท่าทางต่างๆ ดังนี้

1.1) มีการบรรจุท่ารำหลักประกอบทำนองเพลง โดยแยกเป็นท่ารำหลัก ดังนี้

สรุปได้ว่า กระบวนท่ารำในการสร้างสรรค์การแสดงชนเผ่าม้งนี้ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์กระบวนท่ารำ โดยยึดท่าจากการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ของชนเผ่าม้งนี้ ดนตรีและทำนองเพลงเป็นหลัก ซึ่งสามารถแยกกระบวนท่ารำหลักของการแสดง ชุต ม้งนี้ บาแตช มีทั้งหมดจำนวน 2 รูปแบบ ได้แก่ 1. ท่ารำเลียนแบบการเล่นดนตรี 2. ท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้น

3) ท่าเชื่อม หมายถึง ท่ารำที่ใช้เชื่อมระหว่างท่ารำกับท่ารำ ในการแสดงของชนเผ่าม้งนี้จะเด่นชัดต่อเนื่องไปเรื่อยๆไม่มีการหยุดนิ่ง โดยท่าเชื่อมจะทำหน้าที่ร้อยเรียงท่าต่างๆเข้าด้วยกัน ทำให้การแสดงมีความกลมกลืน สิ้นไหลต่อเนื่องไปอย่างสมบูรณ์ไม่หยุด ท่าเชื่อมจะใช้ร้อยเรียงระหว่างท่ารำหลักกับท่ารำหลัก ท่ารำหลักกับท่าเชื่อม ท่าเชื่อมนั้นเป็นท่าเด่นที่นำท่าส่วนมือที่ปรากฏในการเต้นรำ ผู้วิจัยขอยกตัวอย่างท่าเชื่อมในการแสดงของชนเผ่าม้งนี้ ดังนี้ ถีออุปกรณ์ตั้งวงกลาง การถืออุปกรณ์หงายมือ การถืออุปกรณ์พับเท้าส่ายเอว และตั้งข้อมือ เป็นต้น สอดคล้องกับที่ เมธินี จิระวัฒนาได้กล่าวถึงการออกแบบท่าทางประกอบการแสดงละครร่วมสมัยเรื่องเงาะป่าไว้ว่า การเลือกลีลาการแสดงออกด้วยภาษากาย ชนเผ่าเงาะมีความต่างจากคนทั่วไป ความเป็นพื้นถิ่น การใช้ภาษากายด้วยท่ารำแบบการรำตามแบบแผนของนาฏศิลป์ไทยจึงเป็นสิ่งแปลกแยก ดังนั้นในการดัดแปลงจึงเป็นการเต้นรำต่อเนื่องไปเรื่อยๆไม่มีการหยุดนิ่ง โดยท่าเชื่อมนี้จะทำหน้าที่ร้อยเรียงท่าเด่นรำต่างๆเข้าด้วยกันทำให้การแสดงมีความกลมกลืน สิ้นไหล ต่อเนื่องไปอย่างสมบูรณ์ไม่หยุด ท่าเชื่อมจะใช้ร้อยเรียงระหว่างท่าเด่นหลักกับท่าเด่นหลัก ท่าเด่นหลักกับสร้อยท่า หรือสร้อยท่ากับสร้อยท่า ซึ่งท่าเชื่อมนั้น เป็นท่าเด่นที่นำท่วงท่าภาษากายที่เป็นโมเดิร์น ดานซ์ มาประยุกต์ใช้ผสมผสานกับท่าเต้น การเคลื่อนไหว และท่าเต้นระบำกราวเงาะ โดยเน้นลีลาธรรมชาติของมนุษย์มีความติดดิน สามารถสะท้อนภาพความเป็นชาวเงาะได้อย่างชัดเจน (เมธินี จิระวัฒนา, 2539 : 115)

นอกจากลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกายไม่ว่าจะเป็น มือ แขน เท้า ขา ไหล่ และศีรษะ ยังต้องคำนึงถึงทิศทางการเคลื่อนไหวและอารมณ์ จะเป็นส่วนที่ทำให้ท่ารำเกิดความงดงาม โดยท่ารำหลักในการสร้างสรรค์การแสดงชนเผ่าม้งนี้ จะมีโครงสร้างของส่วนใหญ่เหมือนกันแต่มีความแตกต่างกันบ้าง ในความเป็นพื้นถิ่น การใช้ภาษากายด้วยท่าทางธรรมชาตินำมาประยุกต์ผสมผสานกัน

ตามลักษณะของท่ารำตามความคิดสร้างสรรค์หรือตามความสามารถของผู้สร้างสรรค์ท่าเต้นรำในการแสดง

ข. ท่าละคร

รูปแบบของท่าละคร เป็นท่ารำที่กำหนดให้มีกระบวนท่าเฉพาะ มีความหมายในตัวเอง สัมพันธ์สอดคล้องกันเป็นประโยค อาจแบ่งได้เป็น 3 ประเภท ดังนี้

- ท่าแสดงอารมณ์ เช่น โกรธ เศร้า รัก เป็นต้น
- ท่าแสดงกิริยา เช่น เดิน นั่ง นอน เป็นต้น
- ท่าแสดงปรากฏการณ์ธรรมชาติ เช่น ท่าฝนตก ท่าน้ำไหล (ลำธาร) ท่าลมพัด เป็นต้น

ท่าเหล่านี้บรรดานาฏศิลป์ เรียกว่า การตีบท ผู้ที่สามารถปฏิบัติได้ถูกต้องสวยงาม ต้องมีประสบการณ์มากพอสมควร ผู้สร้างสรรค์เข้าใจและเน้นกับศิษย์เสมอว่า การตีบทให้ได้ดีต้องหมั่นฝึกฝนและจินตนาการตามบทบาทนั้นให้เข้าถึงอารมณ์

ค. ท่าเต้น

การแสดงนาฏศิลป์ไทย นอกจากมีกระบวนท่ารำเป็นสำคัญแล้ว ท่าเต้น เพื่อเคลื่อนไหวก็เป็นส่วนสำคัญอีกประการหนึ่ง การเคลื่อนไหวเท้า ซึ่งกำหนดเป็นท่าเฉพาะ เช่น การเต้น (ซอยเท้า ย่ำเท้า กระโดด) ตามจังหวะเพลง การสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแดช ส่วนใหญ่จะใช้ท่าเต้นตามจังหวะเพลงมัณนิ บาแดช 4 จังหวะ และเพลง โอริง อัสลี 1 จังหวะ

6.7.2 การแปรแถว

นาฏศิลป์ไทยมีรูปแบบการแปรแถวที่หลากหลาย และชัดเจน ซึ่งสอดคล้องกับกระบวนท่ารำ การแปรแถวของนาฏศิลป์ไทย เช่น แถวปากพนัง แถวเฉียง แถวหน้ากระดาน แถวตอนเดียว แถวเฉียง และแถวตอนคู่ เป็นต้น ผู้สร้างสรรค์ผลงานการแสดงไว้ ซึ่งผลงานสร้างสรรค์ชุด มัณนิ บาแดช จะมีการแปรแถวของนาฏศิลป์ไทยรวมอยู่ด้วย เป็นต้น

6.7.3 การตั้งซุ่ม

การแสดงนาฏศิลป์ไทย มีการตั้งซุ่มทั้งในระหว่างการแสดง และในตอนจบการแสดง นิยมจัดให้ผู้แสดงจับกลุ่มเป็นซุ่มรูปครึ่งวงกลม ผู้สร้างสรรค์ผลงานโดยกำหนดให้ชุดการแสดงชุด มัณนิ บาแดช มีการตั้งซุ่มท่าจบการแสดง โดยเลียนแบบมาจากภาพถ่ายการแสดงชนเผ่ามัณนิโบราณที่ชาวต่างประเทศได้บันทึกไว้เป็นหลักฐานปรากฏ

6.3 การสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาแดช

เป็นการรำหมู่ ประเภทการแสดงชนเผ่า ประกอบด้วย ผู้แสดง 12 คน ผู้ชาย 6 คน ผู้หญิง 6 คน ท่ารำประดิษฐ์ขึ้นโดยเลียนแบบกิริยาท่าทางที่เป็นธรรมชาติของชาวมัณนิชาย-หญิงหลังจากออกป่าล่าสัตว์มาได้ก็จะมีการฉลองพบปะสังสรรค์กันและร่ายรำเกี่ยวพาราสีกัน ความสวยงามของท่ารำอยู่ที่

กระบวนการทำที่มีลักษณะของการเล่นดนตรีของชนเผ่าม้งนี้ การหยอกล้อระหว่างผู้แสดงชายและผู้แสดงฝ่ายหญิงด้วยท่าทางที่เป็นธรรมชาติตามวิถีชีวิตของชาวป่า เช่น ตบขา ทำโยกตัว ท่าฟังเสียงสัตว์ และท่ากระโดดโลดเต้น เป็นต้น ซึ่งท่าร่าจะสอดคล้องกับท่วงทำนองเพลงที่มีทั้งจังหวะช้าและเร็ว โดยมีเครื่องดนตรีของชาวม้งนี้เรียกว่า “บาแตซ” เป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง การแสดงชุดนี้ผู้แสดงชาย-หญิงจะรำประกอบเพลง 2 เพลง ได้แก่ เพลงม้งนิ บาแตซ และเพลงโอรัง อัสลี ใช้เวลาแสดงประมาณ 6 นาที ท่าร่าจะสื่อถึงกิริยาการเล่นดนตรีและนาฏศิลป์ของชนเผ่าม้งนี้หลังจากกลับมาจากล่าสัตว์ แสดงให้เห็นถึงสนุกสนานในการพบปะของชนเผ่าม้งนี้ นอกจากนี้การแสดงจะมีลักษณะโดดเด่นด้วยการสอดแทรกท่าร่าที่แสดงออกถึงชนเผ่าประกอบจังหวะจังหวะกลอง

6.3.2 ลำดับการแสดงชุด ม้งนิ บาแตซ สามารถแบ่งออกเป็น 5 ขั้นตอน 1.การเดินทางมาเป็นการแสดงท่าร่าเพื่อเดินทางมายังสถานที่พบปะสังสรรค์ 2. การเล่นดนตรีชนเผ่า เป็นการแสดงท่าร่าที่สื่อถึงดนตรีชนเผ่าอันมีเนื้อหาสื่อถึงการเล่นดนตรีในอิริยาบถต่างๆ ความงดงามของเครื่องดนตรีแบบชาวป่า วิธีการเล่นดนตรีของชนเผ่า 3.การเดินทางมายังจุดนัดหมายของหญิงสาว 4.การเกี่ยวพาราสีระหว่างชายหนุ่ม – หญิงสาว 5. การเดินทางกลับทับ (กระทัม) ของตนเอง เป็นขั้นตอนหลังเสร็จสิ้นการพบปะสังสรรค์ด้วยเป็นเวลาดีมากหรือใกล้เวลารุ่งสาง

6.3.3. การแสดงสีหน้าและอารมณ์ของผู้แสดงชุด ม้งนิ บาแตซ

ในแต่ละเพลงผู้แสดงจะมีอารมณ์ที่สัมพันธ์สอดคล้องตามแนวคิด ซึ่งเป็นตัวกำหนดบทบาท ได้แก่ ผู้แสดงชาย และผู้แสดงหญิง การแสดงในช่วงที่ 1 การเดินทางมายังจุดนัดหมาย ผู้แสดงชายในฐานะเป็นชนเผ่าม้งนี้ ผู้แสดงแสดงอารมณ์ซึ่งคงไว้ซึ่งความภาคภูมิใจ เข้มแข็งและกล้าหาญ ช่วงที่ 2 โชว์ดนตรีชนเผ่า ผู้แสดงอารมณ์สนุกสนานสีหน้ายิ้มแย้มใส เล่นดนตรีด้วยความเบิกบานใจ ช่วงที่ 3 การเดินทางมาของผู้หญิง ผู้แสดงหญิงแสดงอารมณ์ยิ้มแย้มแจ่มใส ผู้ชายจะแสดงอารมณ์รื่นเริง ช่วงที่ 4 เกี่ยวพาราสี ผู้ชายแสดงอารมณ์สนุกสนานเจ้าชู้กรู่มกริม ผู้หญิงแสดงอารมณ์ร่าเริง ท่าร่าสื่อถึงการรักนวลสงวนตัว และเชื่อในในลัทธิผีสาทเทวดาตามแบบชนเผ่าม้งนี้ ไม่ปรากฏท่าร่าของการถูกเนื้อต้องตัวที่ชนเผ่าถือว่าได้เสียตัวเป็นภรรยาให้กับชายหนุ่มแล้วถือเป็นการผิดผี ช่วงสุดท้ายจบด้วยการตั้งข่ม การเดินทางกลับทับของตนเอง ผู้ชายและผู้หญิงจะแสดงอารมณ์ยิ้มแย้มแจ่มใสสนุกสนานร่าเริงเพื่อสื่ออารมณ์ออกมาสู่ผู้ชมอย่างชัดเจน ซึ่งมีความโดดเด่นในการสื่ออารมณ์ความรู้สึกตามดนตรีและอารมณ์เพลงประกอบการแสดง

6.3.4 การใช้พื้นที่บนเวที การเคลื่อนที่ และทิศทาง

ในการแสดงจำเป็นต้องจัดตำแหน่งผู้แสดงบนเวทีหรือพื้นที่ในการแสดงของผู้แสดง ต้องเคลื่อนที่ไปยังส่วนต่างๆบนเวทีให้เหมาะสมการใช้พื้นที่บนเวทีนั้นต้องสอดคล้องกลมกลืนตามแบบชนเผ่าและแบบแผนนาฏศิลป์ไทย

6.3.5 การใช้พื้นที่บนเวที การสร้างสรรค์การแสดงชุด มั่นนิ บาแดช ประกอบด้วย ผู้แสดงชาย-หญิง เมื่อแบ่งพื้นที่ออกเป็นส่วนเท่าๆกัน พบว่า มีการใช้พื้นที่ในการรำทั้งหมด 6 ส่วนจากทั้งหมด 6 ส่วนด้วยกัน ได้แก่ พื้นที่ส่วนที่ 1, 2, 3, 4, 5, 6 คือ ส่วนที่ 1 การใช้พื้นที่ของผู้แสดงเริ่มจากผู้แสดงชาย 6 คนรำออกนอกทางประตูทางด้านขวาของเวที ที่ติดอยู่กับพื้นที่ส่วนที่ 1 และผู้แสดงจะหยุดยืนในพื้นที่ส่วนที่ 4,5,6 เช่นเดียวกับผู้แสดงหญิง 6 คนที่ตามออกมาทางประตูทางด้านขวาของเวที แสดงท่าทางต่างๆในพื้นที่ส่วนที่ 1, 2, 3 พื้นที่ส่วนที่ 5 เป็นพื้นที่ของการโห่การเต้นดนตรีชนเผ่า 1 ครั้ง ในตอนท้ายของการเกี่ยวพาราสี มีการเคลื่อนที่จากจุดที่ 3 ในพื้นที่ส่วนที่ 5 ไปยังพื้นที่ส่วนที่ 3, 6 เป็นแถวตอนคู่ชาย-หญิง 3 คู่ และพื้นที่ส่วนที่ 2,4 เป็นแถวเดี่ยว 3 คู่ ตั้งซุ้มในพื้นที่นี้ก่อน แล้วจึงวิ่งแยกเข้าเวทีทางด้านซ้ายที่ติดอยู่กับพื้นที่ส่วนที่ 3 และทางขวาเวทีที่อยู่ติดกับพื้นที่ส่วนที่ 1 เป็นการจบการใช้พื้นที่ในการแสดงรำชุด มั่นนิ บาแดช

6.3.6 การเคลื่อนที่ เป็นการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งของผู้แสดงจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่งพบว่าการเคลื่อนที่ในการรำ 5 แบบ คือ เส้นตรงแนวตั้ง เส้นตรงแนวนอน เส้นทแยงมุม เส้นโค้ง และวงกลม

6.3.7 ทิศทาง เป็นแนวหรือทางที่มุ่งไป ซึ่งทิศทางในการรำของผู้แสดง จะยึดการหันลำตัวเป็นหลักตามแนวหรือทางต่าง ๆ ที่มุ่งไปบนเวที แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ 1. ทิศตามตำแหน่งของเข็มทิศ ได้แก่ ทิศเหนือ ทิศใต้ ทิศตะวันออก ทิศตะวันออกเฉียงเหนือ ทิศตะวันออกเฉียงใต้ ทิศตะวันตก ทิศตะวันตกเฉียงเหนือ ทิศตะวันตกเฉียงใต้ และ 2. ทิศต่อเนื่อง ได้แก่ ครึ่งวงกลม และวงกลม

6.3.8 ท่ามาและประเภทของท่ารำ แบ่งออกเป็น 2 แหล่งที่มาใหญ่ ๆ ได้แก่ 1. ท่ารำที่เลียนแบบธรรมชาติ สามารถแยกออกเป็นท่าที่แสดงถึงกิริยาและอิริยาบถของคนป่า ท่าที่แสดงอารมณ์ภายใน 2. ท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้น แบ่งออกเป็น ท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสื่อความหมายเฉพาะ และท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสื่อถึงการเต้นดนตรีชนเผ่า

6.3.9.ดนตรี และเพลง ทำนองเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง จะใช้ทำนองเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่จำนวน 2 เพลง คือเพลง มั่นนิ บาแดช และเพลงโอริง อัสลี เน้นจังหวะดีเกราะเคาะไม้ เสียงธรรมชาติของเสียงนก เสียงไก่ เป็นต้น ดัดแปลงให้มีกลิ่นอายของชาวป่า

6.3.10 เครื่องแต่งกาย การออกแบบเครื่องแต่งกาย เนื่องจากชนเผ่าม้านิหรือเงาะ เป็นชนกลุ่มน้อยที่อาศัยอยู่ในป่าทึบทางภาคใต้ การนุ่งห่มเสื้อผ้าต่างจากคนเมือง การออกแบบเครื่องแต่งกายผู้วิจัยจึงเน้นหลักความกลมกลืนกับวิถีชีวิตของชนเผ่าม้านิและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายดั้งเดิมที่ได้เลิกใช้ไปแล้วขึ้นมาใหม่ วัสดุที่ใช้สำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกายจึงเป็นผ้าดิบย้อมสี มีการเลือกใช้สีของเครื่องแต่งกายให้สอดคล้องกับวิถีชีวิต โดยให้ผู้แสดงชายหญิง แต่งกายแบบชนเผ่าม้านิดั้งเดิมสมัยยังไม่รับวัฒนธรรมภายนอก ไม่สวมเสื้อนียมเปลือยกาย ท่อนบนทาสีผิวสีน้ำตาลตามสีกายของชาติพันธุ์ ในส่วนของเครื่องประดับม้านิ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยอาศัยอ้างอิงจากภาพถ่ายสร้างเลียนแบบจากวัสดุธรรมชาติและลูกไม้ป่า ได้แก่ สร้อยคอ ปอดอกแขนประดับขนนก

กำไลมือ รัตตะเอวห้อยไม้ไผ่หาง ผู้แสดงหญิง สวมใส่เกาะอกแทนการเปลือยตัวท่อนบนสร้างสรรค์รัตตะเอวห้อย เล็กไม้ป่า นอกจากนี้ชนเผ่าม้งนี้เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีมหายิกขอดติตหนึ่งศีรษะจึงมีการนำผมปลอมทำจากไหม วิทยาศาสตร์ซึ่งมีคุณสมบัติที่ดีคือ น้ำหนักเบา ผู้แสดงมีความคล่องตัวในการเคลื่อนไหวร่างกายหรือเต้นรำ

อภิปรายผล

จากการสร้างสรรค์การแสดง ชุด มัณนิ บาเตช สามารถอภิปรายผลได้ดังนี้

ประวัติความเป็นมา การสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาเตช นั้น เป็นการสร้างสรรค์การแสดงที่ได้แนวคิดมาจากการเล่นดนตรี และนาฏศิลป์ของชาวมัณนิ บ้านวังสายทอง อำเภอมะนัง จังหวัดสตูล ทำรำ สร้างสรรค์ขึ้นโดยนำรูปแบบการเล่นดนตรีที่เรียกว่า “บาเตช” เป็นเครื่องดนตรีทำจากไม้ไผ่ที่ชนเผ่าเล่นกันมาแต่ ในอดีตโดยไม่มีเครื่องดนตรีอื่นประกอบ นิยมเล่นกันหลายคนเพื่อให้เกิดความสนุกสนานและเสียงดังกังวาน เนื่อง ในงานรื่นเริงต่าง ๆ โดยเฉพาะงานเทศกาลปีใหม่ งานแต่งงาน หรือเพื่อพบปะสังสรรค์หลังกลับมาจากป่าล่าสัตว์มา ได้ ซึ่งสมัยก่อนจะเล่นเพื่อเฉลิมฉลองกันตลอดทั้งคืนเพราะในพื้นที่มีแต่ป่าสิ่งอำนวยความสะดวกยังไม่เข้ามา การ เต้นรำไม่มีรูปแบบตายตัวจึงเป็นความสนุกสนานสร้างความผ่อนคลายให้กับคนในชนเผ่าผสมกับทำรำที่สร้างสรรค์ ขึ้นใหม่ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาวิเคราะห์และสร้างสรรค์โครงสร้างการแสดงและองค์ประกอบการแสดง โดยสรุป พอสังเขปได้ ดังนี้

2. โครงสร้างการแสดง การสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาเตช

โครงสร้างการแสดงของการสร้างสรรค์การแสดงชุด มัณนิ บาเตช ประกอบด้วย รูปแบบการแสดง ลำดับ การแสดง การแสดงสีหน้าและอารมณ์ของตัวผู้แสดง ความสัมพันธ์ของผู้แสดง การใช้พื้นที่บนเวที การเคลื่อนที่ ทิศทาง และที่มาของกระบวนท่ารำ (พิรพงศ์ เสนโสม, 2546 :)

รูปแบบการแสดง เป็นการแสดงในรูปแบบรำหมู่ ประกอบด้วย ผู้แสดงชาย-หญิงจำนวน 12 คน ผู้ชาย 6 คน และผู้หญิง 6 คน ทำรำประดิษฐ์ขึ้นโดยเลียนแบบจากกิริยาท่าทางที่เป็นธรรมชาติของหนุ่มสาวชาวมัณนิ หลังจากกลับมาจากการล่าสัตว์ด้วยความปลอดภัยก็จะมาพบปะสังสรรค์รื่นเริงกันที่ลานหมู่บ้านด้วยการเล่นดนตรี และเกี่ยวพาราสีกัน ความสวยงามของการร่ายอยู่ที่กระบวนท่าที่มีลักษณะของการหยอกล้อระหว่างผู้แสดงฝ่าย ชายและฝ่ายหญิงด้วยท่าทางที่เป็นธรรมชาติ เช่น ท่ากระโดดโลดเต้น ท่าส่งเสียงเรียก ท่าก้มมือ เป็นต้น ซึ่งทำรำ จะสอดคล้องกับทำนองเพลงที่มีทั้งช้าและเร็ว โดยมีการแปรแถวต่างๆ ที่มีความแตกต่างไปจากการเล่นดนตรีของ ชนเผ่าม้งแบบดั้งเดิม

ลำดับการแสดง การแสดงสามารถแบ่งได้เป็น 5 ขั้นตอน ดังนี้ 1. การเดินทางมายังลานของผู้ชายมัณนิ 2. การเดินทางมายังลานของสาวมัณนิ 3. การเล่นดนตรีชนเผ่า 4. การเกี่ยวพาราสี 5. การเดินทางกลับทับ (กระโจม)

การแสดงสีหน้าและอารมณ์ การแสดงของผู้แสดงชายในช่วงเดินทางมายังลานนัดหมาย ผู้ชายแสดงสีหน้าอารมณ์สดชื่นยิ้มแย้มแจ่มใส สนุกสนานเบิกบานใจ ช่วงที่ 2 เมื่อหญิงสาวเดินทางมาถึงผู้ชายแสดงอารมณ์เบิกบานสีหน้ายิ้มแย้มแจ่มใส ช่วงที่ 3 การเล่นดนตรีชนเผ่า ผู้ชายจะแสดงออกถึงความภาคภูมิใจ สง่างามตามแบบชายหนุ่มมณี ส่วนผู้หญิงจะแสดงออกถึงความสนุกสนานร่าเริง ด้วยโอกาสที่เจอชายหนุ่มมีไม่มากนักตามประเพณีของชาวมณีแค่การถูกเนื้อต้องกันก็ถือว่าได้เสียเป็นสามีภรรยาไปแล้ว ช่วงเกี่ยวพาราสั้นผู้ชายจะเล่นดนตรีด้วยสีหน้าท่าทางเจ้าชู้รุ่มร่าม ผู้หญิงจะแสดงท่าทางสนุกสนานรื่นเริง แฝงไว้ซึ่งการไว้วางใจตามประเพณีของชาวมณี และช่วงสุดท้ายการเดินทางกลับทับผู้แสดงชายหญิงแสดงสีหน้าอาลัยอาวรณ์ด้วยจะต้องแยกย้ายกลับที่พักของตนเอง

การใช้พื้นที่บนเวที ในการแสดงจำเป็นต้องจัดตำแหน่งตัวแสดงบนเวทีหรือพื้นที่ในการแสดงของผู้แสดงต้องเคลื่อนที่ไปยังส่วนต่าง ๆ บนพื้นที่ให้เหมาะสมการใช้พื้นที่เวทีนั้นต้องสอดคล้องกลมกลืนตามจารีตและแบบแผนนาฏศิลป์ไทย

การเคลื่อนที่ เป็นการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งของผู้แสดงจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง พบว่ามีการเคลื่อนที่ในการรำ 5 แบบ คือ เส้นตรงแนวตั้ง เส้นตรงแนวนอน เส้นทแยงมุม เส้นโค้ง และวงกลม

ทิศทาง เป็นแนวหรือทางที่มุ่งไป ซึ่งทิศทางในการรำของผู้แสดงจะยึดการหันลำตัวเป็นหลักตามแนวหรือทางต่างๆที่มุ่งไปบนเวที แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ 1. ทิศตามตำแหน่งของเข็มทิศ ได้แก่ ทิศเหนือ ทิศใต้ ทิศตะวันออก ทิศตะวันออกเฉียงเหนือ ทิศตะวันออกเฉียงใต้ ทิศตะวันตกเฉียงเหนือ และทิศตะวันตกเฉียงใต้ 2. ทิศต่อเนื่อง ได้แก่ ครึ่งวงกลม และวงกลม

ที่มาและประเภทของท่ารำ แบ่งออกเป็น 2 แหล่งที่มาใหญ่ๆ ได้แก่ 1. ท่ารำที่เลียนแบบธรรมชาติ สามารถแยกออกเป็น ท่าที่แสดงถึงกิริยาและอริยาบถของคน ท่าที่แสดงอารมณ์ภายใน 2.ท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้น แบ่งออกเป็น ท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสื่อความหมายเฉพาะ และท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้แสดงความหมายของชนเผ่า เมื่อศึกษาที่มาของท่ารำต่างๆ พบว่า ท่ารำประกอบเพลงมณี บาแดช และเพลงโอรัง อัสลี มีที่มาจากท่าที่เลียนแบบธรรมชาติ ประเภทท่าแสดงถึงกิริยาและอริยาบถของคนป่า ประเภทท่าที่แสดงอารมณ์ภายใน นอกจากนั้นที่มาของท่ารำประกอบเป็นท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นทั้ง 2 ประเภท คือ ท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้สื่อความหมายเฉพาะและท่าที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้ในระบำชนเผ่า

3. องค์ประกอบการแสดงของการสร้างสรรค์การแสดงชุด มณี บาแดช

การสร้างสรรค์การแสดงชุด มณี บาแดช ประกอบด้วย เพลงดนตรี เครื่องดนตรี คุณสมบัติของผู้แสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง ฉาก สถานที่ และโอกาสที่แสดง สอดคล้องกับแนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547 :) กล่าวไว้ว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึงการคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่งทีแสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุมปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น

การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงหมู่ การกำหนดเครื่องดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่นๆ สรุปได้ดังนี้

เครื่องดนตรี ที่ใช้ในการแสดงแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่ 1 กลุ่มเครื่องทำจังหวะ ใช้ดนตรีดั้งเดิมของชนเผ่าม่านนิ กลุ่มที่ 2 เครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง นำเอาเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า คือ ขลุ่ยหลีบ และขลุ่ยเพียงออ กลุ่มที่ 3 เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงเสียงธรรมชาติ(เสียงนก เสียงไก่ป่า) ได้แก่ ขลุ่ย ที่ใช้ในชุดขลุ่ยดับนก จุดเด่นของเพลงอยู่ที่การตีหรือเคาะจังหวะไม้ไผ่ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของชนเผ่าม่านนิ

ทำนองเพลง การสร้างสรรค์การแสดงชุด ม่านนิ บาแตช ได้บรรจุเพลงสำหรับประกอบการแสดงจำนวน 2 เพลง ได้แก่ เพลงม่านนิ บาแตช และเพลงโอริง อัสลี ซึ่งเพลงม่านนิ บาแตช จัดอยู่ในประเภทจังหวะดนตรีที่มีอัตราจังหวะการเคาะ 4 จังหวะ คือ 1. จังหวะสายน้ำ 2. จังหวะขาแดง 3. จังหวะชนเผ่า 4. จังหวะส่งรัก ส่วนเพลงโอริง อัสลี เป็นเพลงที่ไม่มีอัตราจังหวะหน้าทับ มี 1 จังหวะ คือ จังหวะกลับทับ (กระท่อม)

คุณสมบัติผู้แสดง ผู้ชาย จะคัดเลือกจากผู้ที่มีรูปร่างสูงโปร่ง หน้าตาคมสัน ใบหน้ารูปไข่ ผิวดำแดง เหมาะสมกับชนเผ่าม่านนิ และมีบุคลิกภาพดี หลังไหล่ตรง ดุฉิ่งผาย ผู้หญิง จะคัดเลือกจากผู้ที่มีรูปร่างเล็ก กะทัดรัดท้วม ใบหน้ากลมหรือรูปไข่ หน้าตาคมขำ ผิวดำแดง บุคลิกคล่องแคล่ว มีความสูงไม่เกินกว่าผู้แสดงชาย เมื่อแสดงร่วมกันแล้วจะมีความต่างของส่วนสูงไล่เลี่ยกับผู้ชาย ประการสำคัญผู้แสดงชายและผู้แสดงผู้หญิงต้องเป็นผู้ที่มีทักษะการรำ ความแม่นยำในการฟังจังหวะดนตรี ท่วงทำนองเพลง สามารถปฏิบัติท่ารำเข้ากับเพลงดนตรีได้ถูกต้อง

เครื่องแต่งกาย แต่งกายเลียนแบบชนเผ่าม่านนิ 1.การแต่งกายของผู้ชาย เปลือยกายท่อนบน นุ่งผ้าสีน้ำตาล กระหัดรอบเอวห้อยทิ้งชายหน้า-หลังเรียกว่า “นุ่งเลาะเตียะ” ซึ่งชายผ้าที่ห้อยข้างหน้า เรียกว่า “โกฟ็อก” ส่วนชายผ้าที่ห้อยทิ้งชายไปข้างหลังเรียกว่า “กอละะ” ในส่วนของเครื่องแต่งกายได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ คือ รัดสะเอว ทำจากผ้าขนสัตว์สีน้ำตาลตกแต่งด้วยท่อนไม้ไผ่ข้างผูกเชือกห้อยสลักกันยาวจากสะเอวถึงครึ่งน่อง ขณะแสดงไม้ไผ่ข้างจะกระทบกันทำให้เกิดเสียงประสมประสานกับเสียงดนตรี สื่อเป็นสัญลักษณ์ถึงการแต่งกายให้สวยงามเพื่อไปทอดเรียกร้องความสนใจบรรดาสาว ๆ และสร้างสรรค์เครื่องประดับ ได้แก่ ปลอกแขนทำจากขนนก กำไลมือทำจากลูกโต๊ สร้อยคอลูกโต๊ประดับเขี้ยวเสือ ศีรษะสวมวิกผมปลอม และทัดดอกไม้สีขาว 2. การแต่งกายของผู้หญิง ได้สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายขึ้นใหม่ คือ สวมเสื้อเกาะอกสีน้ำตาลแทนการเปลือยอก ผ้านุ่งยาวคลุมเข่า ด้านหน้าจับจีบรอยเซ็กตัดเย็บด้วยผ้าตัวนสีน้ำตาล รัดสะเอวทำจากผ้าขนสัตว์สีน้ำตาลห้อยลูกโต๊ สร้างสรรค์เครื่องประดับ ได้แก่ สร้อยคอทำจากลูกโต๊ เข็มขัดขนนก กำไลมือทำด้วยลูกโต๊ ปลอกแขนทำจากขนนก ต่างหูดอกไม้ ศีรษะสวมวิกผมหยิก เหน็บหัวไม้ไผ่ และทัดดอกไม้สีแดง

อุปกรณ์ประกอบการแสดง ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่จำนวน 3 ชิ้น ได้แก่ 1.บาแตชสองงาม 2.เกราะพร้อมไม้ตี 3.บาแตชปาด ประดิษฐ์จากไม้ไผ่ สำหรับผู้แสดงถือประกอบการแสดงโดยทำเลียนแบบมาจากเครื่องดนตรีดั้งเดิม

ของชนเผ่าม้งที่เลิกเล่นไปแล้ว และได้ตกแต่งเพิ่มเติมด้วยทำน้าม้งวานิชเพิ่มความแวววาวเพื่อให้เกิดความสวยงาม

ฉาก จัดฉากหลังเขียนเป็นภูเขา ในกรณีที่ไม่สามารถจัดฉากได้ สามารถรำน้าม้งได้แทนได้ สถานที่ สามารถจัดการแสดงได้ทั้งบนเวที และพื้นที่กลางแจ้ง

โอกาสที่แสดง สามารถจัดการแสดงได้ทั้งในรูปแบบการแสดงเป็นเรื่องราว การแสดงเป็นชุดเป็นตอน และการแสดงวิพิธทัศนา

ข้อเสนอแนะ

3.1 ข้อเสนอแนะเพื่อการนำผลการวิจัยไปใช้งาน

3.1.1 การสร้างสรรค์การแสดงชุด ม้งนิ บาแดช อาจจะมีผู้แสดงชาย-หญิงเพียง 12 คนหรือมากกว่า 12 คนก็ได้ โดยปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสม

3.1.2 การสร้างสรรค์การแสดงชุด ม้งนิ บาแดช สามารถนำไปจัดการแสดงแทรกเข้าไปในเรื่องของการแสดงเป็นตอนปกติ โดยนำไปแทรกเหตุการณ์ก่อนหรือหลัง เช่น แสดงประกอบฉากแต่งงานหรือหลังการแสดงเพื่อการเฉลิมฉลองให้เป็นเรื่องเป็นราวต่อเนื่องกัน เพื่อให้การแสดงนั้นมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

3.2 ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไป

3.2.1 สำหรับผู้ที่สนใจศึกษาการแสดงสร้างสรรค์ชุด ม้งนิ บาแดช ผู้วิจัยเห็นว่าควรมีการศึกษาเปรียบเทียบการแสดงเกี่ยวกับการรำชนเผ่าในประเทศไทยหรือศึกษาเปรียบเทียบการรำชนเผ่าในแต่ละภาคที่มีลักษณะหลากหลาย เพื่อหาแนวทางหรือรูปแบบของการรำชนเผ่าที่ปรากฏในนาฏศิลป์ไทยให้ครบถ้วนสมบูรณ์ต่อไป

3.2.2. ในปัจจุบันการศึกษาข้อมูลการรำประเภทชนเผ่ายังขาดตำรา เอกสาร วิถีทัศน์ที่จะใช้ในการค้นคว้า โดยเฉพาะการศึกษารำชนเผ่าทางภาคใต้ของประเทศไทย ปัจจุบันไม่นิยมนำมาแสดงและมีผู้ที่รำได้นั้นมีอยู่น้อยมากหวั่นเกรงว่าจะสูญหายไป ดังนั้นหน่วยงานด้านการศึกษาควรจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการให้มีความรู้เผยแพร่ทำรำชนเผ่าชุดต่าง ๆ ที่ไม่เคยได้นำมาใช้แสดงให้เป็นที่ยอมรับเพื่อเป็นการอนุรักษ์ สืบทอดและเพิ่มพูนความรู้ ความสามารถแก่ ครู นักเรียนนักศึกษาบุคลากรและผู้สนใจด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

บรรณานุกรม

- เกศราพรรณ พันธุ์ศรีเกตุ.(2542). การจัดกิจกรรมแนวคตินีโอนิวแมนนิสต์เพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2. วิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยเชียงใหม่,
- คมสันต์ วงศ์วรรณ.(2551). **ดนตรีตะวันตก**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- จิตร ภูมิศักดิ์.(2535).ความเป็นมาของคำสยาม ไทย ลาว และขอม และลักษณะทางสังคมของชื่อชนชาติ : ข้อเท็จจริงว่าด้วยชนชาติขอม. กรุงเทพฯ : ศยาม.
- ฉันทนา เอี่ยมสกุล.(2556).**นาฏศิลป์สร้างสรรค์ (นาฏยวิจารณ์)**.กรุงเทพฯ : อ.ก้อปี้เซ็นเตอร์.
- ชัศวารี จารุสวัสดิ์. (2546).การวิจัยเชิงปฏิบัติการในชั้นเรียนเพื่อส่งเสริมการเขียนสร้างสรรค์ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5. วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- บุญส่ง วรวัฒน์.(2556).**วงดนตรีไทย**.กรุงเทพฯ : สกสค. ลาดพร้าว.
- บุญเสริม ฤทธาภิรมย์.(2548). **รวมเรื่องเมืองสตูล**. สตูล : องค์การบริหารส่วนจังหวัดสตูล.
- บุหลัน รันตี.(2561).**มันนิชาโก: คนป่าแห่งเขาบรรทัด**.นนทบุรี : บ้านหนังสือ.
- ปฏิพันธ์ อุทยานกุล. (2550). การใช้กิจกรรมส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางวิทยาศาสตร์จากการเรียนการสอนผ่านเว็บโดยใช้การสอนแบบสืบเสาะหาความรู้ของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนต่างกัน. วิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร.
- ประพนธ์ เรืองณรงค์.(2553). “เงาะป่าซาโก และความเชื่อ” ใน 100 เมืองใต้.กรุงเทพฯ : อมรินทร์.
- ทรงคุณ จันทจร.(2553).**ทฤษฎีวัฒนธรรมและสังคม**. มหาสารคาม : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- ผอบ นมะตร์.(2536).“เงาะ” ใน บทละครเวทีจากวรรณคดีไทย เงาะป่า สิ่งทอกราฟ. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2550). **ปฐมบทดนตรีไทย**.นครปฐม : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- พิรพงศ์ เสนไสย.(2546). **นาฏยประดิษฐ์**. กาฬสินธุ์ : ประสานการพิมพ์.
- ไพบุลย์ ดวงจันทร์. (2523). **ซาโก: เจ้าแห่งขุนเขาและสมุนไพร**. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

บรรณานุกรม(ต่อ)

- _____. (2526). “ดนตรีของชาวซาไก”ใน ดนตรี กีฬา และการละเล่นของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย. กรุงเทพฯ : คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.
- _____. (2541). “ดนตรีและนาฏศิลป์ของชนกลุ่มน้อยชาวซาไก” ในลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
- ไพรีน คำคำ.(2550). การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความคิดสร้างสรรค์ทางวิทยาศาสตร์จากการเรียนการสอนผ่านเว็บโดยใช้การสอนแบบสืบเสาะหาความรู้ของนักเรียนระดับชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ที่มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนต่างกัน. วิทยานิพนธ์ ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร.
- ไพโรจน์ ทองคำสุก.(2544). วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ครูเจलय ศุขะวงษ์. กรุงเทพฯ : สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร.
- มารีนา บรมพิชัยชาติกุล.(2543).กระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะในชั้นเรียนของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยเชียงใหม่. วิทยานิพนธ์ปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- เมธินี จิระวัฒนา.(2539). “ บทละครเงาะป่ากับการดัดแปลงสู่แนวละครร่วมสมัย”ในวารสารศิลปากร. ปีที่ 39 ฉบับที่ 5 กันยายน-ตุลาคม 2559. กรุงเทพฯ : ประชาชน.
- ยุพร แสงทักษิณ.(2529). บทละครเรื่องเงาะป่า พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ : ไทยร่มเกล้า.
- ราชบัณฑิตยสถาน.(2556).พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554.พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน.
- รัชภูมิ แซ่ไซ้. (2546). การวิจัยเชิงปฏิบัติการแบบมีส่วนร่วมเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของนักศึกษาสถาบันราชภัฏเชียงราย. วิทยานิพนธ์ ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- วริญา ปรีชากุล. (2550). การใช้กิจกรรมศิลปะวาดภาพเพื่อสร้างสรรค์ของนักเรียนชั้นอนุบาล. วิทยานิพนธ์ ศิลปนิพนธ์ ปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

บรรณานุกรม(ต่อ)

- วิสุทธิศักดิ์ หวานพร้อม.(2543). การวิจัยเชิงปฏิบัติการมีส่วนร่วมเพื่อพัฒนาความคิด
สร้างสรรค์ของเด็กประถมวัย. วิทยานิพนธ์ ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- วีรศักดิ์ ช่างขุน, ปริญญา มิตรสุวรรณ.(2547). หนังสือเรียนสาระการเรียนรู้พื้นฐานดนตรี
นาฏศิลป์ กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 ตามหลักสูตร
การศึกษาขั้นพื้นฐานพุทธศักราช 2544. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ :
สถาบันพัฒนาคุณภาพวิชาการ (พว).
- ศิลปากร,กรม.(2544). วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์ และภูมิปัญญา
จังหวัดยะลา.กรุงเทพฯ: คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ.
_____. (2547).สุนทรียศาสตร์ทฤษฎีแห่งจิตรแห่งศิลปากร เล่มที่ 2.กรุงเทพฯ :
กรมศิลปากร.
- ศิลปากร,กรม. (2553).สุจิตร์ละครเรื่องเงาะป่า พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระ
จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่. กรุงเทพฯ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร.
- ศูนย์ปฏิบัติการชุมชนเพื่อการศึกษาแบบบูรณาการ. (2550).ห้องเรียนธรรมชาติ. สงขลา : นิโ
พอทย์.
- สวภา เวชสุภกิจ.(2536).มโนห์ราบุชายัญ: การประยุกต์ทำรำจากตราแบบหลา.วิทยานิพนธ์
ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชานาฏศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุภาคย์ อินทองคง,ไพบุลย์ ดวงจันทร์ และกานดา กาญจน์ภาส .(2542). “ชาโก” ใน
สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ เล่ม 5. กรุงเทพฯ : สารานุกรมวัฒนธรรมไทย
ธนาคารไทยพาณิชย์.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์.(2547).หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์. พิมพ์ครั้งที่ 3.กรุงเทพฯ :
สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุมลมาลย์ นิมนต์พันธ์.(2551). หนังสือรายวิชาดนตรีนาฏศิลป์ ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 กลุ่ม
สาระการเรียนรู้ศิลปะ ตามหลักสูตรแกนกลางการศึกษาขั้นพื้นฐาน พุทธศักราช
2551. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์.

สุมนมาลย์ นิมนติพันธ์ และสุมนรติ นิมนติพันธ์.(2547).หนังสือเรียน สารการเขียนพื้นฐาน
กลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ นาฏศิลป์ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4-6. กรุงเทพฯ : อักษรเจริญ
ทัศน์(อจท.).

สุวัฒน์ ทองหอม.(2536). เงาะ : คนผู้อยู่ในป่า. ตีพิมพ์ : ทันเวลา.

เสาวนีย์ พากเพียร .(2532). การศึกษาระบบเสียงภาษาซาไกแต้แนอัน ตำบลปะเหลียน
อำเภอปะเหลียน จังหวัดตรัง. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาจารึก
ภาษาไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อนงค์ เขวณะกิจ.(2551). เงาะป่าซาไก คนเผ่าที่กำลังสูญสลาย. โครงการบริการการศึกษา
ตามอัตลักษณ์ของกลุ่มชาติพันธุ์ซาไก. พัทลุง : โรงพิมพ์พัทลุง.

อัมพร ศรีประสิทธิ์ และคณะ. (2549).โครงการวิจัย ภูมิใจในชุดไทย: ภาคใต้ฝั่งอ่าวไทย.
สงขลา: มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตหาดใหญ่.



ประวัติผู้จัดทำ

ชื่อ - สกุล	: นายพรเทพ บุญจันทร์เพชร
วัน เดือน ปี เกิด	: 14 มิถุนายน 2506
ที่อยู่ปัจจุบัน	: 150/17 หมู่ที่ 1 ตำบลควนมะพร้าว อำเภอเมืองพัทลุง จังหวัดพัทลุง รหัสไปรษณีย์ 93000
สถานที่ทำงาน	: วิทยาลัยนาฏศิลป์พัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
ตำแหน่ง	: ครู วิทยฐานะครูชำนาญการพิเศษ
วุฒิทางการศึกษา	: ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง สาขานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ นครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช ศิลปศาสตรบัณฑิต (ศศ.บ.) สาขาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัย สุโขทัยธรรมาธิราช จังหวัดนนทบุรี ศิลปศาสตรบัณฑิต (ศศ.ม.) สาขาไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ จังหวัดสงขลา ศิลปศาสตรบัณฑิต (ศศ.ม.) สาขาศิลปการแสดง มหาวิทยาลัย ราชภัฏสวนสุนันทา กรุงเทพมหานคร ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) สาขาวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย มหาสารคาม จังหวัดมหาสารคาม
ผลงานวิชาการ	: ดำรงทำรำนาฏกรรมไทย ชุดการแสดงพื้นเมือง ระบำโบราณคดี ประวัตินาฏศิลป์ไทย : ภาคเหนือ ประวัตินาฏศิลป์ไทย : ภาคใต้ ประวัตินาฏศิลป์ไทย : ภาคกลาง ประวัตินาฏศิลป์ไทย : ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ
ผลงานวิจัย	: ศึกษานาฏศิลป์พื้นบ้านของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ มะโย่ง : กรณีศึกษาคณะเจ๊ะแยะน๊ะห์ แสงตะวัน จังหวัดยะลา การพัฒนาเครื่องแต่งกายศิลปะการแสดงพื้นบ้านของชาวไทยมุสลิมใน 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ นาฏยลักษณะการแสดงของวังยะหริ่ง จังหวัดปัตตานี
รางวัลที่ได้รับ	: สานศิลป์ราชมงคลศรีวิชัยอะวอร์ด 2014 ผู้มีผลงานดีเด่น ทางด้านวัฒนธรรม สาขาผู้ทำคุณประโยชน์ทางวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย วิทยาลัยรัตนภูมิ ปี 2557 รางวัลศิษย์เก่าดีเด่น ปี 2563 จากมหาวิทยาลัยมหาสารคาม