



นายประติษฐ์ ชุต โนรีดัตตน

จินตนา อนุวัฒน์

ได้รับทุนสนับสนุนงานสร้างสรรค์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ประจำปีงบประมาณ พ.ศ. 2561

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

หอสมุดกลาง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Barcode.....PB041054.....

เลขเรียกหนังสือ.....วิจัย 2561-1.....

หนังสืออ้างอิง ใช้เฉพาะในห้องสมุดเท่านั้น



The choreography of the dance “Noree-Dadton”



FUNDED CREATION BY BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

BUDJET YEAR 2018

COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์การแสดงจากท่าฤๅษีดัดตนเป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทพื้นบ้านภาคใต้ในรูปแบบโนราประยุกต์ ชุด “โนรีดัดตน” โดยศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับกระบวนการรำ หลักการรำและวิธีการสร้างสรรค์ท่ารำโนราจากเอกสาร การสังเกต และการสัมภาษณ์จากศิลปินพื้นบ้าน รวมทั้งประสบการณ์ของผู้วิจัย นอกจากนี้ได้ศึกษาข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ คือ ท่าฤๅษีดัดตน จากตำราโคลงภาพฤๅษีดัดตนที่คัดลอกจากจารึกในสมุดไทยดำและรูปปั้นฤๅษีดัดตนของวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน ดำเนินการตามหลักนาฏยประดิษฐ์ 7 ขั้นตอน ของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ โดยมีองค์ประกอบการแสดง ดังนี้ ผู้แสดง ใช้ผู้หญิงล้วน จำนวน 7 คน การแต่งกายเลียนแบบกษัตริย์ เครื่องดนตรี ได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก ปี่ โหม่ง และฉิ่ง มีการใช้ Sound ประกอบ ใช้หน้าทับ 7 จังหวะ คือ เพลงสวดสร้อย เพลงโค นาดช้า นาดเร็ว นาดสับ จักระบำและเพลงครุ ส่วนทำนองเพลง ใช้เพลงปี่โนราของเก่า เพลงไทยเดิม เพลงลูกทุ่ง และเพลงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยเปลี่ยนไปตามจังหวะหน้าทับ ได้แก่ เพลงหัวปี เพลงสวดสร้อย เพลงพม่าแทงกบ เพลงลาวจ้อย เพลงเตยสาวจันทร์กั้งโกบ เพลงหักคอไอ้เท่ง และเพลงฝรั่งรำเท้า

รูปแบบการแสดง มีลักษณะการเคลื่อนไหวตามแบบ Binary คือ ช่วงแรกเคลื่อนไหวช้า ช่วงหลังเคลื่อนไหวเร็วและแรง การเคลื่อนไหวท่ารำของกลุ่มที่สัมพันธ์กับเวลาตามทฤษฎีของ Jacqueline M. Smith โดยแบ่งอารมณ์การแสดงตามแบบ Ternary มี 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 “ฤๅษีดัดกายา” การรำประสมท่าฤๅษีดัดตนทำนองในจังหวะช้า เป็นการรำในจังหวะหน้าทับเพลงหัวปีและเพลงสวดสร้อย เพลงโค

ช่วงที่ 2 “ซัดทำจักระบำ” การรำประสมท่าฤๅษีดัดตนในทำนองช้า และการเรียงระบำพร้อมกัน สื่อถึงความสวยงามของท่ารำที่กระฉับกระเฉงและความแข็งแรงของผู้หญิง เป็นการรำในจังหวะหน้าทับเพลงนาดช้า เพลงนาดเร็ว เพลงนาดสับ และเพลงจักระบำ

ช่วงที่ 3 “รำลึกถึงคุณครู” เป็นการรำทำนองตามจังหวะของการรำเพลงครุ จบด้วยการตั้งชুম

โครงสร้างท่ารำหลัก ส่วนของลำตัว ขาและเท้าปฏิบัติตามลักษณะท่าทางของฤๅษีดัดตน ส่วนของแขนและมือปฏิบัติตามลักษณะการซัดท่ารำของโนรา กระบวนท่ารำเริ่มด้วยการนั่งรำ ยืนรำและเดินรำ ในอัตราที่เริ่มจากช้าและเร็วขึ้นตามลำดับ ลักษณะท่ารำเริ่มจากท่าต่ำไปหาท่าสูง ตามหลักเกณฑ์ในการปฏิบัติตามรูปแบบการรำโนราแบบโบราณ

คำสำคัญ : นาฏยประดิษฐ์ / โนรีดัดตน / ซัดท่า

Abstract

The purpose of this research was to create the performance from *Ruesidadton* (Thai hermit exercise) to be Thai southern folk dance under the Nora modern style named “*Noee-Dadton*”. This research studied the dance process, dance principle and creative approach of Nora’s movement from document, observation, interview from folk artists and also the experience of researcher. The document that inspired the researcher was *Ruesidadton* from the image hermit exercise text book which is a copy from an inscription in *Samut-Thai-Dam* (Thai palm black leaf manuscripts) and hermit exercise statue in *Wat Phra Chetuphon Vimolmangklaram Rajwaramahaviham*.

The choreography of the dance called “*Noree-Dadton*”. It follows the seven principles of choreography by Surapone Wirulruk. Some elements of the dance including: the performers are seven women; the costume imitate the *Kinnari* dress; the music instruments consist of *Thab*, *Klong Tuk*, *Pi*, *Mong*, and *Ching*; use the sound composition by put the seven rhythmic patterns including *Phleng Sotsoi*, *Phleng Kho*, *Nat-cha*, *Nat-rew*, *Nat-sab*, *Jabrabam*, and *Phleng Khru*. The melody is composed of old Nora songs, traditional Thai songs, folk songs and new melody was created by following the rhythmic patterns of *Phleng Hue-Pee*, *Phleng Sotsoi*, *Phleng Phamatamkob*, *Phleng Lowjoy*, *Phleng Tey Sowjun-Kungkob*, *Phleng Huk-ko-Teng* and *Phleng Farung-ramtao*.

The style of this performance follows the binary motion which the movement was slow at the beginning and later become fast and forceful. The movement was related with time space by Jacqueline M. Smith’s theory and separated the performance emotion by the Ternary’s theory which have 3 range:

First range: “*Ruesi-Dadkaya*” the movement mixed the posture of *Ruesidadton* in sitting position on slow rhythm patterns of *Phleng Hue-Pee*, *Phleng Sotsoi* and *Phleng Kho*.

Second range: “*Sattha-Jabrabam*” the movement mixed the posture of *Ruesidadton* in standing position and also dancing to represent the beautiful movement which is vigorous and powerfulness of women. This movement danced in rhythm patterns of *Phleng Nat-cha*, *Phleng Nat-rew*, *Phleng Nat-sab*, and *Phleng Jabrabam*.

Third range: “*Ramluk thung khunkhru*” the movement follow the rhythm in *Phleng Khru*. movement and at the end showed the structure of main movement. The body, legs and feet shows the gesture of *Ruesidadton* while arms and hand showed the movement of *Nora*. The dance movements started from sitting, standing then walking movement which start slowly and become faster. The movements also start from low to higher position which is the *Nora* primitive pattern compliance rules.

Keywords : The choreography of the dance / *Noree-Dadton* / *Sattha*

กิตติกรรมประกาศ

งานสร้างสรรค์นี้ สำเร็จลุล่วงด้วยความกรุณาจากรองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ ที่ปรึกษา
งานสร้างสรรค์ที่คอยให้คำปรึกษาแนะนำด้วยความเอาใจใส่อย่างดียิ่ง

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์อมรา กล้าเจริญ รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประจักษ์ ไม้เจริญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์พหลยุทธ กนิษฐบุตร นายบุญสืบ เรืองนนท์
ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาผลงานการแสดงที่ให้ข้อคิดเห็น ชี้แนะแนวทางที่ถูกต้องเหมาะสมในด้านท่ารำ เครื่อง
แต่งกายและเพลงประกอบการแสดงให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

กราบขอบพระคุณ ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณารูปเล่มที่ให้ข้อคิดเห็นและคำแนะนำ
เกี่ยวกับการเขียนงานสร้างสรรค์ให้มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

กราบขอบพระคุณโนรายก ชูบัว โนราสวัสดิ์ ช่วยพูลชู โนราสังหวาน (ฉลัด สุขขาว) โนราประจวบ
ประเสริฐศิลป์ ศ.พินพันธุ์ โนราสุพัฒน์ นาคเสน ผู้ถ่ายทอดวิชาโนราทั้งในและนอกระบบการศึกษา อันเป็น
องค์ความรู้ติดตัวให้กับผู้สร้างสรรค์จนมาถึงทุกวันนี้

ขอขอบคุณนายชยพล เขยนิ่ม นายวีรภัทร์ ช่วยกลับ นายสืบพงศ์ ธรรมจันทร์ และนายณัฐนนท์
รักไทย ที่ให้ความรู้ในการสร้างสรรค์เพลงในจังหวะหน้าทับและทำนองเพลงปี่โนรา รวมทั้งนายชาติเชื้อ
เชื้อสมบูรณ์ ที่ดำเนินการเรื่องการบันทึกเสียงและการใช้เสียง (Sound) ประกอบให้เพลงมีความสมบูรณ์
ยิ่งขึ้น

ขอบคุณศิลปินพื้นบ้านและผู้ให้ข้อมูลในทุกๆด้าน รวมทั้งคำแนะนำจากคณาจารย์ และเพื่อน
ร่วมงาน วิทยาลัยนาฏศิลป์ ที่มีมิตรภาพและกำลังใจที่ดี คอยให้ความช่วยเหลือในการทำงานทุกครั้งให้เกิด
ความราบรื่น และขอบคุณกลุ่มนักเรียนที่ให้ความร่วมมือเป็นอย่างดีและอุทิศเวลาให้กับการสร้างสรรค์และ
การฝึกซ้อมการแสดงจนประสบความสำเร็จ

สุดท้ายนี้ ขอขอบคุณบิดา มารดา นายธวัช เดชะ และนางสาวประกายรัตน์ ขุนแขวง ที่คอยให้กำลังใจ
สนับสนุนและคอยช่วยเหลือในทุกๆ ด้าน

ความดีงามทั้งหมดซึ่งเกิดขึ้นจากผลงานสร้างสรรค์นี้ ขออุทิศให้กับ โนรายก ชูบัว (โนรายกทะเลน้อย)
โนราสวัสดิ์ ช่วยพูลชู บรมครูทางด้านโนราและบรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทยทุกท่านที่ได้ประสิทธิ์ประสาท
วิชาจนทำให้ผลการศึกษาก่อเกิดประโยชน์ต่อผู้ที่เกี่ยวข้อง สำหรับข้อบกพร่องต่างๆ ที่เกิดขึ้น ผู้สร้างสรรค์
ขอน้อมรับผิดแต่เพียงผู้เดียว และยินดีรับฟังคำแนะนำจากทุกท่านเพื่อประโยชน์ต่อการพัฒนางานด้าน
นาฏศิลป์ไทยต่อไป

จินตนา อนุวัฒน์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อ (ภาษาไทย).....	ก
บทคัดย่อ (ภาษาอังกฤษ).....	ข
กิตติกรรมประกาศ.....	ค
สารบัญ.....	ง
สารบัญแผนภูมิ.....	ช
สารบัญแผนผัง.....	ซ
สารบัญตาราง.....	ณ
สารบัญภาพ.....	ญ
บทที่	
1 บทนำ.....	1
ความเป็นมาและความสำคัญ.....	1
คำถามในการวิจัย.....	3
วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....	3
ขอบเขตในการวิจัย.....	3
กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย.....	4
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย.....	5
วิธีดำเนินงานสร้างสรรค์.....	5
ระยะเวลาและแผนการดำเนินการตลอดโครงการ.....	8
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	10
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	10
2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง.....	11
โนรา.....	11
ความเป็นมาและพัฒนาและพัฒนาการของโนรา.....	11
รูปแบบการแสดงโนรา.....	16
องค์ประกอบการแสดงโนรา.....	17
ฤๅษีดัดตน.....	28
ความเป็นมาของฤๅษีดัดตน.....	28
ประติมากรรมและโคลงภาพฤๅษีดัดตนวัดโพธิ์.....	29
คุณลักษณะของฤๅษีดัดตน.....	35

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
2	แนวคิด ทฤษฎีเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์..... 38
	แนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์งาน..... 38
	แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการคิดงานของนักรนาฏยประดิษฐ์..... 41
	ขั้นตอนนาฏยประดิษฐ์..... 44
	ข้อควรระวังในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์..... 47
3	วิธีการดำเนินงานนาฏยประดิษฐ์..... 49
	ผลการศึกษาข้อมูลภาคสนาม..... 49
	หลักในการรำโนราและการสร้างสรรค์ทำรำโนรา..... 49
	รูปแบบพิธีดัดตน วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์) 69
	ขั้นตอนนาฏยประดิษฐ์..... 70
	การคิดให้นาฏศิลป์..... 70
	การกำหนดความคิดหลัก..... 70
	การประมวลข้อมูล..... 70
	การกำหนดขอบเขต..... 70
	การกำหนดรูปแบบ..... 70
	การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ..... 70
	ผู้แสดง..... 70
	เครื่องแต่งกาย..... 71
	ดนตรีประกอบการแสดง..... 82
	การออกแบบนาฏศิลป์..... 90
	โครงสร้างรวม..... 90
	การแบ่งช่วงแสดงอารมณ์..... 90
	การกำหนดท่าทาง..... 94
	การกำหนดตำแหน่ง..... 121
	การใช้ที่ว่างและทิศทางตามทฤษฎีการเคลื่อนไหว..... 121
	การลงรายละเอียด 121
	การตรวจสอบความถูกต้อง..... 122
	การปรับปรุงแก้ไข..... 123
	การเผยแพร่ผลงาน..... 124

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4	นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน..... 126
	กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน..... 126
	ลักษณะท่ารำและรูปแบบการเคลื่อนไหว..... 164
	ลักษณะท่ารำ..... 164
	ท่านิ่งหรือท่ารำหลัก..... 164
	ท่าเชื่อม..... 180
	ท่าเคลื่อนไหว..... 180
	การลำดับท่ารำ..... 181
	รูปแบบการเคลื่อนไหวท่ารำ..... 181
	การแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน..... 181
	การแสดงอย่างเป็นลำดับ..... 186
	รูปแบบแถวและทิศทางการเคลื่อนไหว..... 188
	รูปแบบแถว..... 202
	ทิศทางการหันหน้าของผู้แสดง..... 203
	ทิศทางการเคลื่อนไหว..... 203
	คุณลักษณะของท่ารำตามตำราฤๅษีดัดตน..... 203
5	บทสรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ..... 205
	ผลการวิจัย..... 205
	อภิปรายผล..... 214
	ข้อเสนอแนะ..... 215
	รายการอ้างอิง..... 216
	ภาคผนวก..... 219
	ก ขั้นตอนและวิธีการสร้างเครื่องแต่งกายในส่วนต่างๆ..... 220
	ข ประมวลภาพการดำเนินงานสร้างสรรค์..... 232
	ค ผลการพิจารณาผลงานสร้างสรรค์จากผู้ทรงคุณวุฒิ..... 248
	ประวัติผู้สร้างสรรค์..... 261

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่

หน้า

1	กรอบแนวคิดของนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน.....	4
2	โครงสร้างรวมของนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน.....	90



สารบัญแผนผัง

แผนผังที่

หน้า

1	พื้นที่และทิศทางของเวที.....	188
2	ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 1.....	189
3	รูปแบบแถวที่ 1	189
4	ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 2	190
5	รูปแบบแถวที่ 2	190
6	ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 3	191
7	รูปแบบแถวที่ 3	191
8	ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 3	192
9	ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 4	192
10	รูปแบบแถวที่ 4	193
11	ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 4	193
12	ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 5	194
13	รูปแบบแถวที่ 5	194
14	ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 6	195
15	ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 5	195
16	ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 7	196
17	รูปแบบแถวที่ 6	196
18	ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 8	197
19	รูปแบบแถวที่ 7	197
20	ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 7	198
21	ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 8 (1)	198
22	ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 8 (2)	199
23	ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 8 (3)	199
24	ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 8 (4)	200
25	ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 8 (5)	200
26	ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 9	201
27	รูปแบบแถวที่ 9	201
28	ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 10	202

สารบัญตาราง

ตารางที่

หน้า

1	ระยะเวลาและแผนการดำเนินงานของนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน.....	9
2	คุณลักษณะของตำราฤๅษีดัดตน 80 ท่า รักษาโรคได้ 74 อาการ.....	35
3	การนำเสนอหัวข้อทางด้านเวลาของการเคลื่อนไหวท่าเต้น.....	41
4	การออกแบบท่ารำจากท่าฤๅษีดัดตน 80 ท่า.....	94
5	ผลการประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์.....	123
6	การปรับปรุงแก้ไขผลงานสร้างสรรค์ตามข้อคิดเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิ.....	123
7	กระบวนการท่ารำ ชุด โนรีดัดตน.....	127



สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	รูปปั้นและหลักพ่อขุนศรีศรธา.....	14
2	การแสดงโนราผู้ชาย.....	15
3	โนราผู้หญิง.....	15
4	โนราเต็มและวิน วาด.....	16
5	ผู้แสดงโนรา (เมืองตรัง) สมัยรัชกาลที่ 5.....	18
6	ดาเสื้อและหัวจุกโนรา.....	19
7	โรงโนราบ้านเทิงที่มีการเขียนฉาก.....	21
8	เครื่องแต่งกายโนรา (เครื่องต้น) ของหมื่นระบำบ้านเทิงชาตรี.....	21
9	เครื่องแต่งกายโนราใหญ่ (นายโรง) ในพิธีโนราโรงครู.....	23
10	เครื่องแต่งกายโนรา (นางรำ)	23
11	วัดโพธิ์และรูปปั้นฤๅษีดัดตน ภาพถ่ายในสมัยรัชกาลที่ 4.....	30
12	รูปปั้นฤๅษีดัดตน สร้างในสมัยรัชกาลที่ 3.....	31
13	รูปปั้นฤๅษีดัดตนที่หล่อขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 9.....	31
14	รูปปั้นฤๅษีดัดตนที่หล่อขึ้นใหม่ 9 ตน.....	32
15	รูปปั้นฤๅษีดัดตนที่ซ่อมและหล่อขึ้นใหม่ วางทดแทนตอนที่ชำรุดในสมัยรัชกาลที่ 9.....	32
16	โคลงภาพฤๅษีดัดตน สมุดไทยดำ (พ.ศ.2481)	34
17	ตัวอย่างโคลงภาพฤๅษีดัดตน ทำ 12 แก้วเข้า ขาดาย	34
18	การจีบแบบที่ 1	50
19	การจีบแบบที่ 2	50
20	การจีบระดับชายพก.....	50
21	การจีบระดับเอว.....	50
22	การจีบระดับไหล่.....	50
23	การจีบระดับศีรษะ.....	50
24	การจีบหน้า.....	51
25	การจีบไขว้.....	51
26	การจีบหลัง.....	51
27	การตั้งวงระดับศีรษะ หรือเรียกว่า วงเขาควย.....	51
28	การตั้งวงระดับหน้า.....	52
29	การตั้งวงระดับไหล่.....	52
30	การตั้งวงระดับเอว.....	52
31	การตั้งวงระดับชายพก.....	52
32	การหงายมือ หรือ ผาลาเพียงไหล่.....	52
33	การนั่งพนก.....	53

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
34	การนั่งคุกเข่า..... 54
35	การนั่งชันเข่า..... 54
36	การนั่งไขว่เท้า..... 54
37	การนั่งพับเพียบกระดกเท้า..... 54
38	การยืนรวมเท้า (ตรง) 54
39	การยืนรวมเท้า (ย่อเข่า) 54
40	การยกเท้าหน้า..... 55
41	การยกเท้าข้าง..... 55
42	การยกเท้าไขว้หน้า หรือ ยกเข้านั่งพนักร..... 55
43	การยกฉาก..... 56
44	การยกชี้หนอน หรือ เกี้ยวชี้หนอน..... 56
45	การกระดกเท้าหลัง..... 56
46	การกระดกเท้าไขว้..... 56
47	การลงฉากใหญ่..... 56
48	การลงฉากน้อย..... 56
49	การทรงตัวในท่าห้องโรง..... 58
50	การทรงตัวในท่าชี้หนอน..... 58
51	การกรีดนิ้ว..... 58
52	การรวมมือระดับหน้า..... 59
53	การรวมมือระดับอก..... 59
54	การรวมมือระดับชายพก..... 59
55	การเคล้ามือตั้งแต่ระดับไหล่ ระดับอก แล้วลดลงมาระดับชายพก..... 59
56	การสอดมือ..... 60
57	การวาดมือ หรือ ชัดท่า..... 60
58	การวัดเท้า..... 60
59	การหมุนตัว..... 61
60	การวางเท้าในลักษณะที่ 1 62
61	การวางเท้าในลักษณะที่ 2 62
62	การวางเท้าในลักษณะที่ 3 62
63	การก้าวเท้าในจังหวะนาคเข้า..... 63
64	ลักษณะการก้าวเท้าเร็วในจังหวะนาคสับ..... 64
65	การเก็บตีนเตี้ย..... 64
66	การเก็บเท้าทั้งสองข้างในท่ายืน..... 65
67	การเก็บเท้าข้างใดข้างหนึ่งในท่าตั้งเข่า..... 65

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
68	การเก็บเท้าข้างใดข้างหนึ่งในท่านั่งพับเพียบ.....	65
69	ลักษณะวงเขาควยของคนรูปร่างสูงใหญ่ และแขนยาว.....	66
70	ลักษณะวงเขาควยของคนรูปร่างเล็ก และแขนสั้น.....	66
71	การออกแบบเครื่องแต่งกายชุด โนรีดัดตน.....	71
72	เทริดที่ใช้ในนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน.....	72
73	แถบดินทองสำหรับติดรอบมวยผม.....	72
74	เสื้อแขนยาว สีดำ.....	73
75	กางเกงขายาว สีดำ.....	73
76	ผ้าถุง.....	74
77	หน้าผ้า.....	74
78	ผ้าห้อย.....	75
79	หน้าผ้าและผ้าห้อยที่ร้อยเข้าด้วยกัน.....	75
80	กรองคอ.....	76
81	หางหงส์.....	76
82	ทับทรวง.....	77
83	ประจํายาม.....	77
84	ปีกนกอ่อน.....	77
85	ปั้นเหน่ง.....	77
86	สร้อยคอและทับทรวง.....	78
87	สังวาลพร้อมปีกนกอ่อน และประจํายาม.....	78
88	ต้นแขนและข้อเท้า.....	78
89	กำไล.....	79
90	เล็บ.....	79
91	ลักษณะการแต่งกายชุด โนรีดัดตน (แบบสวมเทริด).....	80
92	ลักษณะการแต่งกายชุด โนรีดัดตน (แบบดกล้ำจุก).....	81
93	ปี่.....	82
94	ทับ.....	82
95	กลองตุ๊ก.....	82
96	โหม่งและฉิ่ง.....	82
97	ท่ารำมีลักษณะเป็นเส้นตรง.....	179
98	ท่ารำมีลักษณะเป็นเส้นทแยง.....	179
99	ท่ารำมีลักษณะเป็นเส้นทแยง.....	179
100	ท่ารำมีลักษณะเป็นมุมฉาก.....	179

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
101	ทำรำมีลักษณะเป็นมุมฉาก	179
102	ทำรำมีลักษณะเป็นโค้ง.....	180
103	การขยับเท้าเคลื่อนไปข้างหน้า.....	180
104	การขอยเท้าทำจับผ้าห้อย.....	180
105	การเก็บตีนเตี้ยทำบัวแย้ม.....	181
106	ผู้แสดงรำทำเดียวกันพร้อมกัน.....	182
107	ผู้แสดงรำทำเดียวกันพร้อมกัน.....	182
108	ผู้แสดงเคลื่อนไหวทำรำพร้อมกัน ในทำรำที่แตกต่างกันบางช่วง.....	183
109	ผู้แสดงผู้แสดงเคลื่อนไหวทำรำพร้อมกัน ทำรำกลุ่มวงนอกส่งเสริมให้กลุ่มตรงกลางมีความโดดเด่น.....	184
110	ผู้แสดง 3 คน เคลื่อนไหวทำรำ ผู้แสดง 4 คนเป็นภาพนิ่ง ในทำรำแตกต่างกัน.....	185
111	ผู้แสดงเคลื่อนไหวทำรำพร้อมกัน โดยมีผู้แสดง 2 กลุ่ม คนใช้ทำรำที่แตกต่างกัน.....	185
112	ผู้แสดงปฏิบัติทำรำเดียวกันทีละท่าตามลำดับ โดยแบ่งเป็นกลุ่มนำและกลุ่มตาม.....	186
113	ผู้แสดงปฏิบัติทำรำที่มีความคล้ายกันในบางส่วน แล้วเคลื่อนไหวตามลำดับ.....	187
114	ลักษณะของยอดเทริด.....	220
115	โครงเทริดที่ขึ้นหุ่นด้วยกระดาษสา.....	220
116	แบบหูเทริดทำด้วยไม้แผ่นบางประกบด้วยกระดาษแข็ง.....	221
117	ลักษณะของกนกบน.....	221
118	กนกหลายต่างๆ ใช้สำหรับตกแต่งเทริด.....	221
119	ส่วนประกอบของตัวเทริด.....	222
120	การติดกนกบน ด้วยกาวผสมขี้เลื่อย.....	222
121	การประกอบเทริด ติดกนกบน เข้าหู และยอดเทริด.....	223
122	การทาสี หรือติดติดกนกตกแต่งเทริด.....	223
123	การลงรองพื้นด้วยสีน้ำมัน.....	224
124	การลงสีน้ำมันก่อนการปิดทอง.....	224
125	การปิดทองคำเปลวร้อยเปอร์เซ็นต์.....	225
126	การประดับตกแต่งด้วยเพชรและกระจกสีขาว.....	225
127	เทริดที่ประดับตกแต่งสำเร็จ.....	225
128	กรองคอสำเร็จรูป ร้อยด้วยเชือกเอ็น สำหรับร้อยลูกปัด.....	226
129	ลักษณะลูกปัดที่ร้อยติดกับกรองคอ.....	227
130	กรองคอที่ตกแต่งสำเร็จ.....	227
131	ขั้นตอนการทำหางหงส์.....	228
132	การประดิษฐ์หู.....	229
133	การประกอบหางหงส์.....	229

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
134	ทางหงส์..... 229
135	การออกแบบลายและตัดกะลาตามแบบเป็นเครื่องประดับต่างๆ..... 230
136	การตัดกะลาตามแบบเป็นรูปทับทรวง ประจำยาม ปีกนกแอ่น และปั้นเหน่ง..... 230
137	การขัดเครื่องประดับให้ผิวเรียบเนียน..... 231
138	การลงแลคเกอร์เครื่องประดับให้เกิดความเงางาม..... 231
139	การลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับฤๅษีตัดตนวัดโพธิ์ วันที่ 2 กรกฎาคม 2560..... 232
140	การลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับฤๅษีตัดตนวัดโพธิ์ วันที่ 2 พฤษภาคม 2561..... 232
141	การนำนักเรียนลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับฤๅษีตัดตนวัดโพธิ์ วันที่ 2 กันยายน 2561..... 233
142	การลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลโนราโรงครู จ.พัทลุง วันที่ 26-28 กรกฎาคม 2560..... 234
143	การลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลโนราเกรียงเดชน้อย จ.พัทลุง วันที่ 27 กรกฎาคม 2560..... 234
144	การสัมภาษณ์ข้อมูลโนราจากนางสุวรรณดี มากมณี วันที่ 27 กรกฎาคม 2560..... 234
145	การลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลโนราโรงครูวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช วันที่ 14-16 กุมภาพันธ์ 2561..... 235
146	การสัมภาษณ์ข้อมูลโนราจากโนราสุพัฒน์ นาคเสน วันที่ 14-16 กุมภาพันธ์ 2561... 235
147	การสัมภาษณ์เชิงปฏิบัติการนำเสนอหัวข้อโครงการสร้างสรรค์ วันที่ 14 กันยายน 2560 236
148	การฝึกท่าเบื้องต้นของการรำโนรา..... 236
149	การฝึกปฏิบัติท่าพื้นฐานรำโนรา 12 ท่า..... 237
150	การฝึกปฏิบัติโนราท่าครู 12 ท่า..... 237
151	การฝึกปฏิบัติโนราท่าบท 12 ท่า..... 238
152	การฝึกปฏิบัติโนรารำประสมท่า..... 238
153	การฝึกประสบการณ์การณัแสดงโนราให้กับผู้แสดงชุดโนรีัดตน..... 238
154	การทดลองเลียนแบบท่าฤๅษีตัดตนโดยผู้สร้างสรรค์..... 239
155	การทดลองเลียนแบบท่าฤๅษีตัดตนโดยกลุ่มนักเรียน..... 239
156	การออกแบบท่ารำจากฤๅษีตัดตน..... 240
157	การทดลองปฏิบัติท่ารำ..... 240
158	การบันทึกเสียงเพลงประกอบการแสดง วันที่ 2 กันยายน 2561..... 241
159	การฝึกซ้อมกระบวน์ท่ารำ..... 242
160	การแต่งตัวผู้แสดงเพื่อบันทึกท่ารำภาพนิ่ง..... 243
161	การบันทึกท่ารำภาพนิ่ง..... 244
162	การแต่งตัวผู้แสดงเพื่อบันทึกท่ารำภาพเคลื่อนไหว..... 245
163	การบันทึกท่ารำภาพเคลื่อนไหว..... 245
164	การพิจารณาผลงานสร้างสรรค์โดยผู้ทรงคุณวุฒิ..... 246
165	การบันทึกเสียงเพื่อแก้ไขเพลงประกอบการแสดง วันที่ 22 กันยายน 2561..... 247
166	การปรับปรุงแก้ไขกระบวน์ท่ารำและการบันทึกภาพผลงาน วันที่ 25 กันยายน 2561 247

บทที่ 1

บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญ

วัฒนธรรมคือต้นทุนของการพัฒนาทุกสรรพสิ่ง อีกทั้งยังแสดงความเป็นชาติไทย ทั้งหมดเป็นปัจจัยที่ช่วยให้เรารักษาความเป็นไทยไว้สืบไป ดังพระบรมราโชวาทต่อไปนี้

...งานด้านการศึกษา ศิลปะ และวัฒนธรรมนั้น คือ งานสร้างสรรค์ความเจริญทางปัญญา และทางจิตใจ ซึ่งเป็นทั้งต้นเหตุ ทั้งองค์ประกอบที่ขาดไม่ได้ของความเจริญด้านอื่นๆ ทั้งหมด และเป็นปัจจัยที่ช่วยให้เรารักษาและดำรงความเป็นไทยไว้ได้สืบไป...

(พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช. 2313)

วัฒนธรรมพื้นบ้านหรือวัฒนธรรมท้องถิ่น สามารถครอบคลุมการดำเนินชีวิตในทุกๆ ด้านของคน ที่อาศัยอยู่ในท้องถิ่นแห่งนั้น ทั้งด้านอาหาร เครื่องแต่งกาย ที่อยู่อาศัย ศิลปะ ศาสนา และวิถีชีวิต เชื้อ ยารักษาโรค ประติมากรรม ศิลปหัตถกรรม รวมไปถึงการดำรงชีวิตตามสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ วัฒนธรรมท้องถิ่นทางภาคใต้มีประวัติศาสตร์ความเป็นมายาวนาน เป็นศูนย์รวมของศิลปะ และการละเล่นต่างๆ รวมไปถึงการแสดงศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลาย เช่น เพลงบอก หนังตะลุง โนรา เป็นต้น

โนรา เป็นการละเล่นพื้นเมืองที่นิยมแพร่หลายกันในภาคใต้ของประเทศไทย ภายใต้ระเบียบแบบแผนที่มีการฝึกฝนและสืบทอดกันมายาวนานผ่านศิลปะการแสดงอย่างหนึ่งที่สื่อสะท้อนสภาพชีวิต ความคิด ความรู้ ค่านิยม ตลอดจนความเชื่อของชนชาติได้ไว้อย่างชัดเจน มีวัตถุประสงค์หลักในการแสดง 2 ประการ คือ

1. การแสดงโนราเพื่อพิธีกรรม เป็นการแสดงในพิธีกรรมทางศาสนา ความเชื่อเรื่อง วิญญาณบรรพบุรุษ และเรื่องไสยศาสตร์เข้ามาเกี่ยวข้อง เช่น การรำโนราโรงครู การรำแก้บน แก้ เหมราย เป็นต้น

2. การแสดงโนราเพื่อความบันเทิง เป็นการแสดงเพื่อสร้างความสนุกสนานและผ่อนคลายให้กับผู้ชมในโอกาสต่างๆ เช่น งานเทศกาลประจำปี งานประเพณี และงานมงคลต่างๆ เป็นต้น

รูปแบบของการแสดงโนราบันเทิง ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้ชมได้ชื่นชมกับศิลปะในการร้อง การรำ และการทำบท ในปัจจุบัน มี 3 รูปแบบ คือ

- 1) การแสดงโนราโบราณ มีลำดับขั้นตอนที่เป็นขนบนิยมเต็มรูปแบบ กล่าวคือ การตั้ง เครื่อง การโหมโรง การภาศครู ปลอยตัวนางรำ ออกพรวน ออกตัวนายโรง และการแสดงเรื่อง ในการแสดงเต็มรูปแบบนั้นใช้เวลา ประมาณ 2-3 ชั่วโมง

- 2) การแสดงโนราสมัยนิยม เป็นการแสดงโนราที่มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบและขั้นตอนการแสดงสนองตอบความต้องการของกระแสสังคม เช่น การแสดงในวงดนตรีลูกทุ่ง มีการเพิ่มจำนวน นางรำและตัดขั้นตอนการแสดงส่วนอื่นๆ ออก

- 3) การแสดงโนราประยุกต์ เป็นการนำโนรามาปรับเข้ากับศาสตร์หรือความรู้สาขาอื่นๆ ทั้งนี้ เพื่อปรับใช้ตามวัตถุประสงค์และโอกาสต่างๆ ทั้งนี้ เพื่อการแสดงและเพื่อประโยชน์อย่างอื่น

อาทิ ในการแพทย์ นำท่ารามาปรับเพื่อเป็นท่าในการออกกำลังกาย เรียกว่า โนรกายบริหาร หรือ โนราบิค หรือนำท่าโนราตัวอ่อนประยุกต์กับศิลปะการแสดงกายกรรม เรียกว่า โนรกายกรรม (จุติกา โกลลเหมมณี. 2553 : 33-36)

ฤๅษีคัตตน เป็นศาสตร์วิชาหนึ่งที่ว่าด้วยการบริหารร่างกาย เพื่อรักษาโรคต่างๆ ซึ่งประเทศไทย รัชธิพลจากอินเดียมายาวนาน โดยได้เลือกนำท่าทางการคัตตนขณะบำเพ็ญตบะของฤๅษีมา ประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ เพื่อบำบัดความปวดเมื่อยตามร่างกาย ตลอดจนรักษาโรคอันเกิดจากลม และเส้นเอ็นในร่างกายซึ่งผิดปกติแปรปรวน จนเกิดเป็นตำราวิชาฤๅษีคัตตนขึ้น ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 หลังจากการสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์และปฏิสังขรณ์ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามเพื่อรวบรวมองค์ความรู้ในศาสตร์ต่างๆ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ สร้างรูปปั้นฤๅษีคัตตนขึ้นในปี พ.ศ. 2344 เพื่อให้เป็นแหล่งเรียนรู้การคัตตนและเป็นการผ่อนคลาย ร่างกายจากการเมื่อยล้า รวมทั้งบำบัดโรคภัยไข้เจ็บ ต่อมาเมื่อ พ.ศ.2375 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ทรงโปรดเกล้าฯ ให้บูรณะซ่อมแซมและจัดสร้างขึ้นใหม่มีจำนวน 80 ท่า (82 ตน) ท่าฤๅษีคัตตนทั้ง 80 ท่า รักษาโรคและอาการผิดปกติได้ 74 อาการ วิธีรักษาโรคลมที่เกิดขึ้นในอวัยวะต่างๆ จำนวน 27 ท่า วิธีการรักษาโรคที่เกิดขึ้นแก่อวัยวะต่างๆ จำนวน 53 ท่า คือ การแก้เคล็ด แก้ขัด แก้เส้น แก้จุกเสียดแน่น แก้ตะคริวและเหน็บ แก้กล้ามเนื้อต่างๆ แก้อาการที่เกิดกับอวัยวะส่วนต่างๆ รวมทั้งแก้อาการอื่นๆ ได้แก่ แก้เกียจ แก้เสมหะในลำคอ แก้โรคในอก ดำรงกายอายุยืน แก้ลิ้น กระด้าง เป็นต้น (กรมศิลปากร. 2550 : 3-7)

ฤๅษีคัตตนมีความสำคัญคู่กับศาสตร์การนวดแผนไทยซึ่งถูกบันทึกไว้เป็นส่วนหนึ่งของจารึกวัดโพธิ์ โดยองค์การศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ หรือ ยูเนสโก ประกาศให้จารึกวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นมรดกความทรงจำของโลกในปี พ.ศ. 2551 ทำให้ฤๅษีคัตตนได้เป็นที่รู้จักของชาวไทยและชาวต่างชาติทั่วโลก (พรเทพ จันนาวิวัฒน์. สัมภาษณ์, 10 กันยายน 2560) และในปัจจุบัน มีสถาบันต่างๆ นำองค์ความรู้นี้มาพัฒนาเป็นท่าออกกำลังกาย เช่น สถาบันการแพทย์แผนไทย โรงเรียนแพทย์แผนโบราณวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นต้น โดยการนำท่าฤๅษีคัตตนมา คัดเลือกท่าที่ปลอดภัยเหมาะสม 15 ท่า มาเป็นท่าออกกำลังกาย โดยเป็นการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างช้าๆ ควบคุม กับการหายใจ เข้า-ออก อย่างช้าๆ และมีสติ โดยส่วนใหญ่เน้นเป็นท่าพื้นฐานทั่วไปที่มี ประโยชน์ในการจัดสมดุลของโครงสร้างร่างกายเกือบทุกส่วน ทั้งนี้ ท่าฤๅษีคัตตนในหลายๆ ท่ายังไม่มี การนำออกไปประยุกต์ใช้หรือเผยแพร่ให้เป็นที่รู้จัก อาทิ ท่าที่ 13 แก้ขัดขา ขัดคอ ท่าที่ 22 แก้ลม จันทฆาฏ ท่าที่ 32 แก้ลมอัมพฤกษ์ ท่าที่ 41 แก้เสียดข้าง ท่าที่ 73 แก้ตะโพก ต้นขาขัดหาย เป็นต้น ซึ่งท่าทางเหล่านี้มีการใช้ลำตัวและส่วนขาที่เกินสมดุลของร่างกายและมีความยากในการปฏิบัติด้วย ตนเอง ทั้งนี้ ท่าทางฤๅษีคัตตนและกระบวนการท่าของการรำโนรามีโครงสร้างการใช้ร่างกายที่มีลักษณะ ใกล้เคียงกัน ผู้สร้างสรรค์จึงเกิดแรงบันดาลใจ ในการนำท่าฤๅษีคัตตนมาสร้างสรรค์เป็นการแสดง นาฏศิลป์ไทยประเภทโนรา

อีกประการหนึ่ง การถ่ายทอดศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ประเภทโนรากับเยาวชนในภาค กลาง ซึ่งไม่มีพื้นฐานในการฝึกหัดโนรามาก่อนทำให้ศิลปะการแสดงนี้มีข้อจำกัดในการแสดงแต่ละครั้ง นักเรียนทั่วไปไม่สามารถรำโนราได้อย่างสวยงามสง่าแข็งแรงและรำโนราตัวอ่อนได้เท่ากับผู้ที่ได้รับการ ฝึกฝนมาเป็นเวลาหลายปี ผู้สร้างสรรค์จึงตระหนักถึงความสำคัญของสืบทอดศิลปะการแสดงประเภท นี้ให้กับนักเรียน นักศึกษา และเยาวชนที่สนใจในการฝึกรำโนรา แนวคิดในการสร้างสรรค์เป็นการ ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม กล่าวคือ เป็นการประดิษฐ์ท่ารำขึ้นใหม่จากท่าฤๅษีคัตตนบนพื้นฐานของ

องค์ความรู้ในกรอบของการรำโนราแบบโบราณ ได้แก่ แม่ท่าสิบสอง ท่าครู ท่ารำในบทครูสอน บทสอนรำและบทปฐมน มาเป็นหลักการแสดงโนรารำประสมท่า เข้ากับดนตรีที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยยึดจังหวะหน้าทับแบบเดิมของการแสดงโนราบันเทิง รวมทั้งการออกแบบเครื่องแต่งกายให้เหมาะสมกับการออกท่าทางติดตนให้เข้ากับข้อจำกัดของผู้แสดงที่ไม่มีพื้นฐานการรำโนรา เพื่อเป็นการสืบสานศาสตร์การติดตนและสืบทอดมรดกภูมิปัญญาไทยจากเอกสารต้นฉบับโบราณที่มีอายุมากกว่า 100 ปี ในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองภาคใต้ประเภทโนรา อันเป็นการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ท้องถิ่น อีกทั้งเป็นการประกาศเกียรติคุณแห่งพระอัจฉริยภาพของพระมหาบุรุษภักษัตริย์ไทย ผู้สร้างมรดกอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติไว้ให้คงสืบไป โดยใช้ชื่อนาฏยประดิษฐ์ชุดนี้ว่า “โนรีติดตน”

2. คำถามในการวิจัย

ท่าฤๅษีติดตนสามารถนำมาเลียนแบบและสร้างสรรค์เป็นท่ารำทางนาฏศิลป์ไทยประเภทโนราได้หรือไม่

3. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสร้างสรรค์ชุดการแสดงจากท่าฤๅษีติดตนเป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทพื้นบ้านภาคใต้ในรูปแบบโนราประยุกต์ ชุด โนรีติดตน

4. ขอบเขตในการวิจัย

4.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา

4.1.1 ข้อมูลเกี่ยวกับแม่ท่าและท่ารำโนรา ตามรูปแบบที่ผู้สร้างสรรค์ได้รับถ่ายทอดในระบบการศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช เท่านั้น

4.1.2 ข้อมูลเกี่ยวกับฤๅษีติดตนจากตำราโคลงภาพและรูปปั้นฤๅษีติดตนของวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เท่านั้น

4.2 ขอบเขตด้านบุคคล

4.2.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูล ข้อมูลเกี่ยวกับโนราจากศิลปินพื้นบ้านโนราที่เป็นนายโรงและนางรำ จำนวน 6 คน

4.2.2 กลุ่มประชากร กลุ่มตัวอย่างที่เข้ารับการทดลองและฝึกปฏิบัติ เป็นนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ จำนวน 14 คน

4.3 ขอบเขตด้านพื้นที่

4.3.1 พื้นที่ศึกษาข้อมูลโนรา ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช โนราโรงครูวัดท่าแค ตำบลท่าแค อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง

4.3.2 พื้นที่ศึกษาข้อมูลฤๅษีติดตนวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์)

4.3.3 พื้นที่ดำเนินการสร้างสรรค์ ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์ ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม

4.4 ขอบเขตด้านเวลา

ระยะเวลาการสร้างสรรค์ 1 ปี ตั้งแต่วันที่ 1 ตุลาคม 2560 ถึงวันที่ 15 กันยายน 2561

5. กรอบแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย



แผนภูมิที่ 1 กรอบแนวคิดของนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีัตตน

6. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

- 6.1 แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์
- 6.2 เครื่องบันทึกเสียง
- 6.3 กล้องถ่ายภาพ
- 6.4 กล้องถ่ายวิดีโอ เพื่อบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว

7. วิธีดำเนินงานสร้างสรรค์

นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ศึกษาถึงความเป็นมา พัฒนาการของโนรา รูปแบบ องค์ประกอบการแสดง และคุณค่าของการรำโนรา รวมทั้งศาสตร์แห่งฤๅษีดัดตน เพื่อใช้ในการทำความเข้าใจเกี่ยวกับปัจจัยต่างๆ ที่ทำให้เกิดรูปแบบรำโนรา ประยุกต์แล้วสร้างสรรค์ชุดการแสดงขึ้นใหม่ จากการนำท่าทางของฤๅษีดัดตนมาทดลองด้วยวิธีการแห่งการแสดงศิลปะพื้นบ้านภาคใต้โนรา โดยมุ่งศึกษาจากกรอบแนวคิดที่วางไว้ มีขั้นตอนการดำเนินงาน ดังนี้

7.1 การศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูล

7.1.1 การอ้างอิงเอกสาร ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ได้แก่ หอสมุดแห่งชาติ หอสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สื่อออนไลน์ในเว็บไซต์ต่างๆ ได้แก่

1) เอกสารที่เกี่ยวข้องกับข้อมูลพื้นฐานของนาฏยประดิษฐ์ ประกอบด้วย ข้อมูลเกี่ยวกับโนรา และฤๅษีดัดตน โดยเรียงตามลำดับปีที่เขียนหนังสือ บทความ หรืองานวิจัย ดังต่อไปนี้

เยี่ยมยง สรูกิจบรรหาร และภิญโญ จิตต์ธรรม. (2523). “ความเป็นมาของโนรา”. ใน พุ่มทewa ที่ระลึกงานเชิดชูเกียรติศิลปินภาคใต้ : ขุนอุปถัมภ์นรากร. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (41-51).กล่าวถึงประวัติและต้นกำเนิดโนรา โดยศึกษาจากตำนานโนราที่ปรากฏในบทขับโนรา บทภาคครูหรือบทไหว้ครู และบทขานเอ ซึ่งเป็นบทโนราที่มีมาแต่เดิมจากจังหวัดพัทลุงและสุราษฎร์ธานี รวมทั้งค้นคว้าจากพงศาวดาร หลักฐานทางประวัติศาสตร์ต่างๆ ทำให้เกิดข้อสรุปว่า โนราเกิดขึ้นครั้งแรกที่เมืองพัทลุง เมื่อครั้งตั้งอยู่ที่บางแก้ว และขุนศรีศรธา บ้านท่าแค จังหวัดพัทลุง คือขุนศรีศรธาที่ปรากฏในตำนานโนรา

อุดม หนูทอง (2536) โนรา งานวิจัยที่ให้ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับโนราทั้งในเรื่องความเป็นมา องค์ประกอบการแสดง ธรรมเนียมบางประการของโนรา การแสดงโนราเพื่อความบันเทิง โนราโรงครู กาศครูโนรา ทำรำและกระบวนท่าของโนรา รูปแบบและการร้องกลอนโนรา กำพรัดโนรา โนราทำบท และจับบทออกพราวน

อรรธรณ สันโลหะ (2542) โนราผู้หญิง วิทยานิพนธ์ที่กล่าวถึงการเกิดโนราผู้หญิง กระบวนรำประสมท่าของนายโรงโนราผู้หญิง กลวิธีนำเสนอรูปแบบกระบวนรำ แนวคิดรำประสมท่า

รวีสร่า ศรีชัย (2549) โนราในสถานศึกษาจังหวัดสงขลา วิทยานิพนธ์ที่มีผลการศึกษาว่า โนราในสถานศึกษาเป็นการแสดงของนักเรียน นักศึกษา ซึ่งผ่านการเรียนจากครูโนราที่ได้รับการสนับสนุนจากสถานศึกษา ได้แก่โนราแม่บหมหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา โนราตัวอ่อนโรงเรียนแจ้งวิทยา และพราวนโนราโรงเรียนจุลสมัย

วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช (2554) เถลิ้มพระเกียรติ 84 พรรษา ใหว้ครูโนราเมืองนคร ได้รวบรวมศาสตร์และศิลป์ของโนราเมืองนครไว้ ได้แก่ พระบารมีปกเกล้าของโนราพิธีครอบเทริดผูกผ้าใหญ่ การประดิษฐ์เทริดโนรา ประวัตินายโรงโนราเมืองนคร โนราที่ว่าร้างามงามอย่างไร งามไ่มั่ง และโนรา มห้ศจรรยัแห่งการดัดตน

กรมศิลปากร (2550) สมุดภาพโคลงฤๅษีดัดตน หนังสือที่รวบรวมประวัติความเป็นมาของวิชาฤๅษีดัดตน ประวัติการสร้างรูปฤๅษีดัดตนที่วัดโพธิ์ บทพระราชนิพนธ์และผู้นิพนธ์โคลงฤๅษีดัดตน โปรดให้ลงบันทึกลงในสมุดไทย ชื่อและที่มาของฤๅษีในโคลงภาพฤๅษีดัดตน เป็นต้น ตลอดจนพิมพ์ภาพฤๅษีดัดตนพร้อมทั้งโคลงทั้ง 80 ท้าโดยนำภาพต้นฉบับหนังสือสมุดไทยดำ หมวดตำราภาพ เลขที่ 53 มาจัดพิมพ์ รวมทั้งอภิธานศัพท์ต่างๆ

2) เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับทฤษฎีและนาฏยประดิษฐ์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547) หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์ มีเนื้อหาเกี่ยวกับแนวคิดและหลักการของนาฏยวิจัย นาฏยทฤษฎี นาฏยดนตรี นาฏยวรรณกรรม นาฏยประดิษฐ์ และนาฏยลักษณะ

สวภา เวชสุรกษั (2547) หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแล้ว สนิทวงศ์เสนีวิทยานิพนธ์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับแนวคิด ทฤษฎีและกระบวนการสร้างสรรค์งาน แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างสรรค์รูปแบบนาฏยศิลป์ และแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการคิดงานของนักนาฏยประดิษฐ์

7.1.2 การลงภาคสนาม ศึกษาข้อมูลจากการลงพื้นที่ศึกษา ได้แก่

1) การสัมภาษณ์ สัมภาษณ์ข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นมา รูปแบบและวิธีการรำโนราดนตรี รวมทั้งเครื่องแต่งกายโนรา จากกลุ่มศิลปินพื้นบ้านที่มีประสบการณ์มาไม่น้อยกว่า 15 ปี จำนวน 5 คน ดังนี้

(1) โนราศรชัย จุไรรัตน์ นายโรงโนรา อำเภอกวนขนุน จังหวัดพัทลุง เป็นโนราสายตระกูลซึ่งเป็นผู้ครอบเทริดและผูกผ้าใหญ่ให้กับผู้สร้างสรรค์

(2) โนราสุพัฒน์ นาคเสน นายโรงโนราและผู้สืบทอดโนราในระบบการศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช

(3) โนราฤๅษ บัณฑิตศิลป์ (นายเจษฎา เพ็งจันทร์) นายโรงโนรา อำเภอมั้หลา จังหวัดนครศรีธรรมราช

(4) นางสาวรณดี มากมณี ศิลปินพื้นบ้านโนราโรงครูวัดท่าแค จังหวัดพัทลุง ผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติและตำนานโนรา และงานหัตถศิลป์เครื่องแต่งกายโนราตามภูมิปัญญาชาวบ้าน

(5) นายสืบพงศ์ ธรรมขันธ ศิลปินพื้นบ้านโนรา (ลูกคู่) จังหวัดนครศรีธรรมราช

2) การสังเกต

(1) สังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม ศึกษากลวิธีในการรำซัดท่าของศิลปินพื้นบ้าน โดยร่วมแสดงโนราถวายครูในพิธีโนราโรงครูกับคณะโนราศรชัย จุไรรัตน์ ในวันที่ 26 -28 กรกฎาคม 2560 ณ บ้านปากคลอง ตำบลบางกอกเหนือ อำเภอกวนขนุน จังหวัดพัทลุง

นอกจากนี้ มีการลงพื้นที่เพื่อสังเกตท่าทางจากรูปปั้นฤๅษีดัดตน ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม จำนวน 4 ครั้ง เมื่อวันที่ 2 กรกฎาคม 2560, วันที่ 10 กันยายน 2560, วันที่ 30 เมษายน 2561 และวันที่ 2 กันยายน 2561

(2) สังเกตการณ์แบบไม่มีส่วนร่วม โดยศึกษาหลักการแสดงดังนี้

- ศึกษาวิธีการการรำประสมท่า การรำโนราตัวอ่อน จากโนราเกรียงเดชน้อย วันที่ 27 กรกฎาคม 2560 ณ โรงโนราโรงครู วัดท่าแค ตำบลท่าแค อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง
- ศึกษาจากการรำโนราในพิธีกรรมโนราโรงครู วิทยาลัยนาฏศิลป นครศรีธรรมราช ในวันที่ 14 - 16 กุมภาพันธ์ 2561 ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ตำบลท่าเรือ อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช
- วิดีทัศน์และข้อมูลจากการเผยแพร่ในสื่อมีเดียต่างๆ

3) การทดลอง

- (1) การทดลองเลียนแบบท่าฤๅษีตัดตนจากรูปปั้นและสมุดภาพทั้ง 80 ท่า
- (2) การทดลองปฏิบัติท่าฤๅษีตัดตนเป็นท่ารำโนรา

7.2 การตรวจสอบและวิเคราะห์ข้อมูล

ใช้วิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า ตรวจสอบข้อมูลเกี่ยวกับประวัติ ความเป็นมา พัฒนาการโนรา และองค์ประกอบต่างๆ โดยวิธีการ ดังนี้

7.2.1 วิธีตรวจสอบโดยใช้วิธีการเก็บข้อมูลที่ต่างกันออกไป (methodological triangulation) กล่าวคือ ศึกษาข้อมูลจากเอกสารหลายๆ ฉบับมาประมวลแล้วเลือกใช้ข้อมูลที่ตรงกันเป็นหลัก สืบหาข้อมูลภาคสนามจากประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์ การสังเกตทั้งแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม การสัมภาษณ์ การทดลองปฏิบัติ การบันทึกภาพนิ่งและวิดีโอ

7.2.2 วิธีตรวจสอบโดยใช้แหล่งข้อมูลที่ต่างกัน (data triangulation) ใช้วิธีการโดยเปลี่ยนแปลงแหล่งที่เป็นบุคคล เวลา หรือสถานที่ที่ให้ข้อมูล

เมื่อตรวจสอบข้อมูลแล้วจึงนำข้อมูลมาจัดหมวดหมู่ และประมวลองค์ความรู้ให้ได้มาถึง หลักการแสดงและการพัฒนาเพื่อสร้างสรรค์ผลงานต่อไป

7.3 นาฏยประดิษฐ์

นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีตัดตน มีขั้นตอนการดำเนินงาน คือ

7.3.1 ขั้นตอนนาฏยประดิษฐ์ นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีตัดตน ใช้หลักการสร้างสรรค์ตามหลักนาฏยประดิษฐ์ 7 ขั้นตอน ของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุพล วิรุฬห์รักษ์ (2547 : 225) ดังนี้

- 1) การคิดให้มีนาฏศิลป์
- 2) การกำหนดความคิดหลัก
- 3) การประมวลข้อมูล
- 4) การกำหนดขอบเขต
- 5) การกำหนดรูปแบบ
- 6) การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ
- 7) การออกแบบนาฏศิลป์

7.3.2 ตรวจสอบความถูกต้อง ตรวจสอบคุณภาพของผลงานนาฏยประดิษฐ์ โดยเชิญ ผู้ทรงคุณวุฒิมานานกลุ่มย่อย (Focus Group) เพื่อพิจารณาให้ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะต่อ ผลงานสร้างสรรค์ โดยกำหนดเกณฑ์ของผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ด้านวิชาการ และประสบการณ์ในด้านการแสดงและดนตรี มาไม่น้อยกว่า 25 ปี ดังนี้

1) รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ประจำปี พ.ศ. 2548 ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้มีประสบการณ์ในการแสดงรำโนรามาไม่น้อยกว่า 25 ปี

2) รองศาสตราจารย์อมรา กล้าเจริญ ข้าราชการบำนาญ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์วิชาการด้านนาฏศิลป์ ไม่น้อยกว่า 25 ปี

3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประจักษ์ ไม้เจริญ ประธานสาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์วิชาการด้านนาฏศิลป์และรำโนรา ไม่น้อยกว่า 25 ปี

4) ผู้ช่วยศาสตราจารย์พหลยุทธ กนิษฐบุตร รองคณบดีคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์วิชาการด้านนาฏศิลป์ ไม่น้อยกว่า 25 ปี

5) นายบุญสืบ เรืองนนท์ อาจารย์ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ศิลปินที่มีประสบการณ์ในการบรรเลงเพลงโนรามาไม่น้อยกว่า 25 ปี

นอกจากนี้ยังมีผู้ทรงคุณวุฒิในการพิจารณาการเรียนรายงานผลการสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์ คือ

6) ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และราชบัณฑิต สำนักศิลปกรรม สาขาวิชานาฏกรรมไทย ราชบัณฑิตยสภา ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์วิชาการด้านนาฏศิลป์ ไม่น้อยกว่า 25 ปี

7.3.3 ปรับปรุงแก้ไข นำผลสรุปจากการประชุมปรับปรุงแก้ไขภายใน 2 สัปดาห์

7.3.4 เผยแพร่ผลงาน

1) เผยแพร่ผลงานการแสดงของนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน

2) การนำเสนอและเผยแพร่ผลการวิจัย ในรูปแบบรายงานวิจัยและบทความวิชาการ

8. ระยะเวลาและแผนการดำเนินการตลอดโครงการ

8.1 ระยะเวลาการดำเนินงาน ใช้เวลาการดำเนินงานเป็น 1 ปี ตั้งแต่วันที่ 1 ตุลาคม 2560 ถึงวันที่ 15 กันยายน 2561

8.2 แผนการดำเนินงาน นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน มีแผนการดำเนินงานตลอดโครงการดังต่อไปนี้

9. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

- 9.1 ได้เผยแพร่วิชาชีพตัดต้นซึ่งเป็นศาสตร์ที่มีชื่อเสียงของชาติและประกาศเกียรติคุณของพระมหากษัตริย์ไทยที่มีคุณูปการแก่ศาสตร์และศิลปะต่างๆ
- 9.2 ก่อให้เกิดแนวทางในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์พื้นบ้าน รำโนราห์ขึ้นทั้งรูปแบบโนราประยุกต์
- 9.3 นักเรียน นักศึกษา และเยาวชนที่สนใจสามารถรำโนราได้

10. นิยามศัพท์เฉพาะ

นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การสร้างสรรค์ชุดการแสดงจากท่าฤๅษีตัดต้นเป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทพื้นบ้านภาคใต้ในรูปแบบโนราประยุกต์ ด้วยกระบวนการ 7 ขั้นตอน คือ การคิดให้มีนาฏศิลป์ การกำหนดความคิดหลัก การประมวลข้อมูล การกำหนดขอบเขต การกำหนดรูปแบบ การกำหนดองค์ประกอบต่างๆ และการออกแบบนาฏศิลป์

โนรีตัดต้น เป็นแสดงโดยใช้ผู้หญิงรำโนราประยุกต์ ประเพณีที่อวดลีลาของการตัดต้น ด้วยกระบวนการเคลื่อนไหวและการจัดทำตามรูปแบบการรำประสมท่าของโนรา ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวมาเรียงร้อยเข้ากับจังหวะหน้าทับและทำนองเพลง

บทที่ 2

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัตตน เป็นงานสร้างสรรค์ที่เกิดจากการศึกษาข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง คือ ศิลปะการแสดงโนรา และข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ คือ ศาสตร์ของฤๅษีดัตตน โดยการศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง นำมาประมวลวิเคราะห์ตามประเด็น ดังต่อไปนี้

1. โนรา
 - 1.1 ความเป็นมาและพัฒนาการของโนรา
 - 1.2 รูปแบบการแสดงโนรา
 - 1.3 องค์ประกอบการแสดงโนรา
2. ฤๅษีดัตตน
 - 2.1 ความเป็นมาของฤๅษีดัตตน
 - 2.2 ประติมากรรมและโคลงภาพฤๅษีดัตตนวัดโพธิ์
 - 2.3 คุณลักษณะของฤๅษีดัตตน
3. แนวคิด ทฤษฎีเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์
 - 3.1 แนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์งาน
 - 3.2 แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการคิดงานของนักนาฏยประดิษฐ์
 - 3.3 ขั้นตอนนาฏยประดิษฐ์

โดยมีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

1. โนรา

1.1 ความเป็นมาและพัฒนาการของโนรา

1.1.1 ความหมายของโนรา

คำว่า “โนรา” ตามความหมายของพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542 ได้บัญญัติไว้ว่า โนรา เป็นภาษาปากมาจากคำว่า “มโนห์รา” ซึ่งหมายถึง ศิลปะการแสดงพื้นเมืองอย่างหนึ่งของภาคใต้ มีแม่บททำร่ายอย่างเดียวกับละครชาตรี บางครั้งเรียกว่า “มโนห์รา” ก็มี คำว่า “มโนห์รา” นี้คงใช้ในความหมายเดียวกับคำว่า “มโนหระ” หมายถึง เป็นที่จับใจ, น่ารักใคร่, สวย, งาม (ราชบัณฑิตยสถาน. 2546 : 833)

ในสารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. 2529 ให้ความหมายไว้ว่า “โนรา เป็นการละเล่นพื้นเมืองที่สืบทอดกันมาเป็นเวลานาน และนิยมกันอย่างแพร่หลายในภาคใต้ เป็นการละเล่นที่มีทั้งการร้องและการรำ บางส่วนเล่นเป็นเรื่อง และบางโอกาสมีส่วนแสดงตามคติความเชื่อที่เป็นพิธีกรรม” (สถาบันทักษิณคดี. 2529 : 1805)

นอกจากนี้ ศรชัย จุไรรัตน์ (สัมภาษณ์, 26 ตุลาคม 2560) ได้กล่าวถึงความหมายของโนราไว้ว่า “โนรา เป็นการแสดงพื้นเมืองดั้งเดิมของภาคใต้ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่เด่นชัด ในเรื่องของการแต่งกายและวิธีการแต่งกาย เครื่องดนตรี บทร้องและทำนองเพลง ลีลาทำรำ และรูปแบบการแสดง”

จากข้อสันนิษฐานและการให้ความหมายของโนราข้างต้น อาจกล่าวได้ว่า โนรา เป็นการแสดงพื้นเมืองแบบดั้งเดิมของภาคใต้ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่เด่นชัด ทั้งวิธีการแต่งกาย เครื่องดนตรี บทกลอนและทำนองเพลง ตลอดจนรูปแบบการแสดงทั้งการร้องและลีลาท่ารำ

1.1.2 กำเนิดและความเป็นมาของโนรา โนรา เป็นการละเล่นพื้นเมืองที่นิยมแพร่หลายกันในภาคใต้ของประเทศไทยไปจนถึงชาวสยามในรัฐต่างๆ ทางตอนใต้ของประเทศไทย อาทิ รัฐเคดาห์ (ไทรบุรี) ประเทศมาเลเซีย (ปรียาร์ตัน เซาวลิตประพันธ์. 2558: ง) ภายใต้ระเบียบแบบแผนที่มีการฝึกฝนและสืบทอดกันมายาวนานผ่านศิลปะการแสดง และเป็นพิธีกรรมอย่างหนึ่งที่สื่อสะท้อนสภาพชีวิต ความคิด ความรู้ ค่านิยม ตลอดจนความเชื่อของชนชาวใต้ไว้อย่างชัดเจนที่มีมาแต่โบราณ

เรื่องราวเกี่ยวกับกำเนิดโนราภาคใต้ ได้มีการเล่าขานสืบทอดกันมาหลายตำนานซึ่งมีความแตกต่างกันไปบ้างตามท้องถิ่น ได้แก่ จังหวัดตรัง นครศรีธรรมราช สงขลา และพัทลุง ได้แก่ ตำนานโนราที่ปรากฏในคำบอกเล่าและภาพถ่ายทอดโดยขุนอุปถัมภ์นรากร (พุ่ม เทวา) ตำนานโนราที่เป็นคำภีร์ถ่ายทอดโดยนายซ็อน ศิวายพราหมณ์ ศึกษาธิการจังหวัดสุราษฎร์ธานี (พ.ศ.2508) ตำนานโนราที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงอ้างถึงหลักฐานอันเป็นตำนานที่ได้ไปจากนครศรีธรรมราช ตำนานละครชาตรีของกรมศิลปากร ตำนานที่เล่าโดยโนราต่างๆ เล่าขานแตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น

ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า การแสดงโนรามาจากที่เดียวกันแต่ด้วยโนราเกิดขึ้นมานานแล้ว และไม่มี การบันทึกไว้ เพียงแต่เรื่องมุขปาฐะที่เล่าต่อๆ กันมา เรื่องราวต่างๆ ของโนราจึงผิดเพี้ยนแตกต่างกันไปบ้าง ในเรื่องของชื่อบุคคล สถานที่และบางเหตุการณ์ แต่โดยรวมทุกตำนานยังมีโครงเรื่องที่เหมือนกัน กล่าวถึงกษัตริย์เมืองหนึ่งมีราชธิดาที่โปรดการรำรำซึ่งเป็นของแปลกในสมัยนั้น พระองค์ อับอายจึงรับสั่งให้นำลอยแพ นางไปติดที่เกาะแห่งหนึ่ง กำเนิดบุตรชายด้วยเทพยดาแล้วถ่ายทอดท่า รำให้ วันหนึ่ง คือโนรากำเนิดขึ้นมาจากเทพดลใจ เกิดจากในวังและค่อยๆ แพร่หลายสู่ชาวบ้านนอกวัง โดยมีครูคนแรกคือ ขุนศรีธธา ส่วนสถานที่เกิดโนรานั้นเป็นบริเวณรอบๆ ทะเล (เกาะสีชัง เกาะกังซัง และทะเลสาบสงขลา) สรุปได้ดังนี้

- 1) ตำนานโนราทุกตำนานมีความเชื่อตรงกันว่าครูดั้งเดิมของโนราคือ “ขุนศรีธธา”
- 2) โนราเกิดขึ้นในวัง จากนั้นจึงเผยแพร่ไปสู่ชาวบ้านทั่วไปในภายหลัง
- 3) ต้นกำเนิดของโนราคงอยู่ ณ จุดใดจุดหนึ่งทางด้านตะวันตกของทะเลสาบสงขลา

ในอดีตโนรานั้นเป็นการแสดงที่ครองใจชาวใต้ ผู้ที่มีความสามารถทางด้านโนราถือว่าเป็น ผู้มีเกียรติได้รับการยกย่องและยอมรับจากสังคม ดังบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (2506: 160) เรื่องจดหมายเหตุประพาสเมืองปักษ์ใต้ ร.ศ.128 (พ.ศ.2452) ทรงเล่าไว้ว่า “เจ้าคุณรัชฎาเล่าว่าเมื่อแรกๆ ท่านมาเป็นเจ้าเมืองตรังนี้ เป็นธรรมเนียมลูกชายไปขอลูกสาวฝ่ายบิดา มารดาถามก่อนสองข้อ คือ รำโนราเป็นหรือไม่ กับขโมยควายเป็นหรือไม่ ถ้าไม่เป็นทั้งสองอย่าง ไม่ ยอมยกลูกสาวให้” แสดงให้เห็นว่า การรำโนราเป็นเรื่องสำคัญของผู้ชายสมัยก่อน เพราะถ้ารำโนราได้ ก็เชื่อว่าจะสามารถเลี้ยงครอบครัวให้อยู่สบายได้

ด้านความเป็นมาของศิลปะการแสดงโนราเชื่อกันว่าน่าจะเกิดขึ้นประมาณสมัยศรีวิชัย หรือราว พุทธศตวรรษที่ 19 เป็นอย่างน้อย จากหลักฐานที่ปรากฏในวรรณกรรมท้องถิ่น เรื่องมโนหรานิบาตคำภีร์ ฉบับวัดมณีมาวาส สงขลา จากโครงเรื่องพระบรมศัพสมเด็จพระปฐมบรมมหาชนก (รัชกาลที่ 1) ของกรมหมื่นศรีสุนทร และพระราชหัตถเลขาในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่ทรง พระราชทานถึงพระองค์เจ้าปัทมราช เมื่อ พ.ศ. 2403 กล่าวถึง ละครชาตรี ล้วนเรียกการแสดงโนราว่า

“ชาตรี” (จุติกา โกศลเหมมณี. 2553 : 1-2) และนิยมเล่นเรื่องมโนห์รา จึงเรียกว่า “มโนรชาชาตรี” ทอนออกเป็น “โนรชาชาตรี” และเมื่อโนราเข้าสู่ภาคกลาง เห็นว่าเป็นการแสดงคล้ายละครจึงเรียกว่า “ละครชาตรี” ซึ่งเป็นการเรียกในเมืองหลวงเท่านั้น จากหลักฐานที่บันทึกวิชาการได้ศึกษาไว้ในท้องถิ่นภาคใต้ ไม่พบหลักฐานใดที่ปรากฏเรียก “โนรา” ว่า “ละครชาตรี” เรียกกันทั่วไปว่า “โนรชาชาตรี” หรือ “โนรา” เท่านั้น (เรื่องเดียวกัน : 21-22) แม้ยังไม่มีกรณียืนยันแน่ชัดว่าโนราเกิดขึ้นครั้งแรกที่ใด และเมื่อใด แต่นักวิชาการที่สนใจเรื่องนี้ได้ตั้งข้อสันนิษฐานไว้ใน 3 กระแสความคิดใหญ่ๆ คือ

กระแสที่ 1 เกิดจากวัฒนธรรมภาคกลางที่ขยายมาสู่ภาคใต้ กระแสความคิดนี้ไม่ค่อยกล่าวถึงกันมากนักเป็นการมองว่า ศิลปะการแสดง โนราเกิดในพื้นที่ภาคกลางแล้วค่อย ๆ ขยายมาสู่พื้นที่ภาคใต้ กลุ่มผู้ที่มีความเชื่อเช่นนี้ ได้แก่ สมเด็จพระยาตากษัตริย์ราชานุภาพ (2507 : 4 - 9) ที่กล่าวว่าโนรานั้นเดิมอยู่ในกรุงศรีอยุธยา และสุจิตต์ วงษ์เทศ (2532 : 162 - 164) ที่เชื่อว่า ชาตรีเป็นชื่อเรียก การละเล่นของภาคใต้ที่มีมาก่อนชื่อโนรา ซึ่งชื่อชาตรีเป็นชื่อที่ชาวบางกอก (กรุงเทพฯ - ธนบุรี) สมัยต้นรัตนโกสินทร์หรือก่อนหน้านั้นไม่นานนักเรียกการละเล่นชนิดนี้

กระแสที่ 2 มีพัฒนาการหรือมีความความเกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมอินโดนีเซีย โดยเริ่มพัฒนาการ จากการเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงที่เกิดขึ้นในราชสำนักภาคใต้ กระแสนี้ มีความชัดเจนและเป็นที่ยอมรับกัน ค่อนข้างกว้างขวาง โดยมองว่า โนราพัฒนาการจากการเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงที่เกิดขึ้นในราชสำนักภาคใต้ กลุ่มนักวิชาการกลุ่มนี้ ได้แก่ สุริวงค์ พงศ์ไพบุลย์ (2547 : 151) ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และพรพิไล เลิศวิชา (2541 : 129) เทวสาร (2508 : 1 - 22) และวิเชียร ณ นคร (2523 : 94) มีทัศนะไปในทิศทางเดียวกันว่า โนราเป็นการแสดงของภาคใต้ที่ รับและพัฒนาการมาจากการละเล่นของอินเดีย ผ่านเข้ามาทางแหลมมลายู มีรากเหง้า หรือสายรากเชื่อมโยงกับวัฒนธรรมฮินดู ศาสนาพราหมณ์ ลัทธิไศวนิกาย ที่ผสมผสานกับ คติพุทธ โดยเริ่มก่อตัวในราชสำนักกษัตริย์ของภาคใต้ตั้งแต่โบราณกาล ซึ่งสุริวงค์ พงศ์ไพบุลย์ (2542 : 3871, 3873) อธิบายว่า เดิมทีตั้งแต่อดีตจนถึงสมัยรัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ การละเล่นโนรานั้นเรียกว่า “ชาตรี” ชาวบ้านต่างเรียกกันว่า “มโนรชาชาตรี” บ้างก็เรียก “มโนรชา” ต่อมาก็กลายเป็น “โนรา” สำคัญในตำนานชาตรีและบทไหว้ครูโนราที่ สืบทอดกันมาพอจะเชื่อได้ว่าโนรานั้นเป็นนาฏกรรมของราชสำนักและของท้าวพระยามหากษัตริย์ในภาคใต้มาแล้วตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นอย่างน้อย เห็นได้จากชื่อสถานที่ ชื่อบุคคลที่เอ่ยถึงในตำนาน และบทไหว้ครูต่างๆ เหล่านี้ล้วนบ่งบอกว่า จุดก่อเกิดของโนราอยู่ที่บริเวณเมืองพัทลุงโบราณ บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาและฝั่งตะวันตกซึ่งอยู่ในเขตจังหวัดพัทลุงปัจจุบัน ขณะที่ปรีชา นุ่นสุข (2537 : 2) มีความเห็นว่าน่าจะคาบเกี่ยวถึงพื้นที่จังหวัดนครศรีธรรมราชด้วย

กระแสที่ 3 เกิดจากวัฒนธรรมของคนภาคใต้ดั้งเดิม ข้อสันนิษฐานนี้เชื่อว่า ศิลปะการแสดง โนราเกิดจากวัฒนธรรมของชาวภาคใต้ดั้งเดิมนั้นมองใน 2 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ โนรา เป็นการละเล่นที่พัฒนามาจากพิธีกรรมบวงสรวงของพวกพรานป่าที่ล่าสัตว์ พัฒนาสิ่งของ ที่ใช้ล่าสัตว์มาเป็นเครื่องดนตรี (วิเชียร ณ นคร. 2523 : 96) และ อีกลักษณะหนึ่งเห็นว่าเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงที่เกิดขึ้นในราชสำนักในภาคใต้ โดยนัยนี้ พิทยา บุขรรัตน์ (2539 : 86 - 91) อธิบายว่า โนราเข้ามาช้านาน สืบต่อรับช่วงกันมา จนถึงพวกราชครูหลังจากนั้นประมาณพุทธศตวรรษที่ 19 เมืองสติงพระเริ่มเสื่อมอำนาจลง ฝั่งตะวันตกของทะเลสาบสงขลาเกิดเมืองพัทลุง ที่โคกเมืองบางแก้วอันเป็นศูนย์กลางทุกด้านแทน ทำให้โนราได้กลายเป็นที่ยอมรับของราชสำนักและประชาชนในเมืองพัทลุง จนพัฒนาเป็นศิลปะชั้นสูงแล้วแพร่กระจายไปสู่ชุมชนต่างๆ บริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา แล้วขยายออกสู่พื้นที่อื่นๆ นอกจากนี้ยังมีความเชื่อท้องถิ่น โดยเยียมยง สรูกิจบรรหารและภิญญา จิตต์ธรรม (2523 : 48-

51) ที่ได้ให้ทัศนะไว้จากการประมวลความเป็นมาทั้งจากการบอกเล่าของชนอุปถัมภ์นรากร (โนราพุ่ม เทวา) บรมครูโนราชื่อดังในภาคใต้ และเอกสารอื่นๆ ที่กล่าวว่า โนราน่าจะเกิดขึ้นระหว่างช่วง พ.ศ. 1858 - 2051 ในพื้นที่เมืองพัทลุงเดิม หรืออำเภอบางแก้ว จังหวัดพัทลุง

นอกจากนี้ ยังมีข้อมูลเกี่ยวกับโนราโรงครูวัดท่าแค จังหวัดพัทลุง ที่มีรูปปั้นและหลักพ่อขุนศรีศรียา ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นครุต้นของโนรา ที่ได้ระหกระเหินมาตั้งถิ่นฐานอยู่ที่บ้านท่าแค จังหวัดพัทลุง ซึ่งมีตำนานที่เล่าขานและเชื่อกันว่า โนราเกิดขึ้นที่นี่ (สุวรรณดี มากมณี. สัมภาษณ์, 27 กรกฎาคม 2560) ซึ่งหลักฐานและความเชื่อเหล่านี้สะท้อนให้เห็นว่า โนราเป็นการแสดงที่มีอยู่ในราชสำนักเดิม ด้วยการอ้างอิงถึงตำนานโนราที่เชื่อมโยงกับตำนานเจ้าเมืองพัทลุงในโบราณกาล



ภาพที่ 1 รูปปั้นและหลักพ่อขุนศรีศรียา ซึ่งเชื่อกันว่าเป็นครุต้นของโนรา
ณ วัดท่าแค ตำบลท่าแค อำเภอมือ จังหวัดพัทลุง
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

กระแสความคิดเหล่านี้ถือเป็นมุมมองที่สะท้อนให้เห็นเกี่ยวกับความหมายและความ เป็นมาของศิลปะการแสดงภาคใต้ซึ่งยังไม่มีข้อยุติชัดเจน แม้ว่าจะมีมุมมองต่อศิลปะ การแสดงโนรา หลากหลายมิติ แต่ความเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะการแสดงชนิดนี้มี เป็นพื้นฐานร่วมกันตั้งแต่การ เป็นศิลปะการแสดงที่เน้นการร่ายรำมากกว่าการแสดงเป็น เรื่องโดยเป็นไปใน 2 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ การแสดงร่ายรำเพื่อการประกอบพิธีกรรมที่เรียก ว่า “โนราโรงครู” และการแสดงร่ายรำเพื่อความ บันเทิงที่เรียกว่า “โนรารำ โนราเดินโรง และโนราโรงแข่ง” โดยมีนักวิชาการ อาทิ ชวน เพชรแก้ว (2523 : 45) ภิญญ จิตต์ธรรม (2541 : 202) เชื่อว่า การแสดงเริ่มแรกของศิลปะการแสดงโนรา น่าจะเกิดขึ้นเพื่อประกอบพิธีกรรม ส่วนเพื่อความบันเทิงนั้นเกิดตามมาทีหลัง

พัฒนาการของโนรา การรำนโนรา ตั้งแต่อดีต ก่อน พ.ศ. 2460 เดิมเป็นกิจกรรมเฉพาะกลุ่ม ผู้ชาย มีการถ่ายทอดและฝึกหัดกันเฉพาะในหมู่ลูกหลานโนราที่เป็นผู้ชายและผู้มีเชื้อสายใกล้ชิด เท่านั้น เป็นการแสดงเพื่ออวดความสามารถพิเศษเฉพาะตัวที่กระทำกันในยามว่างจากงานอาชีพหลัก (ทำนาปลูกข้าว) มีวัตถุประสงค์เพื่อสืบทอดศิลปการรำนจากบรรพบุรุษ เพื่อความสนุกสนานต่อการอยู่ ร่วมกันในสังคมและเพื่อเสริมสร้างบารมีให้กับตนเอง

ในระยะต่อมา เมื่อสภาพสังคมและค่านิยมของชุมชนได้เปลี่ยนแปลงไป มีการพัฒนา บ้านเมืองทั้งทางด้านสาธารณูปโภค เทคโนโลยีวิทยาการสมัยใหม่ การคมนาคมเจริญก้าวหน้ามากขึ้น การติดต่อสื่อสารระหว่างชุมชนสะดวกสบายขึ้น โนราได้เปลี่ยนมารำเป็นอาชีพเพื่อหารายได้เลี้ยง

ครอบครั้ว แล้วได้ปรับเปลี่ยนพัฒนารูปแบบการแสดงไปตามกระแสความนิยมของสังคม เพื่อสนองความต้องการของกลุ่มคนดูเป็นสำคัญ การปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงของโนราเกิดขึ้นพร้อมๆ กับการขยายตัวของศิลปินโนรา กล่าวคือ มีการฝึกหัดโนราผู้หญิงขึ้น ประมาณ พ.ศ.2470 โดยแสดงโนราแบบโบราณ

ต่อมาในปี พ.ศ.2482 โนราผู้หญิงได้รับความนิยมมากขึ้น เมื่อบทบาทการแสดงถูกถ่ายทอดมายังกลุ่มโนราของผู้หญิงมากขึ้นพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2500 โนราผู้หญิงก็เริ่มมีลักษณะการแสดงที่เรียกว่า “การแสดงแบบสมัยใหม่” หรือ “แบบสมัยนิยม” โดยนำเอาวงดนตรีลูกทุ่งเข้ามาร่วมการแสดงกับการรำโนรา ซึ่งมีการแบ่งสัดส่วนในการแสดงชัดเจน คือ ช่วงแรก เริ่มตั้งแต่เวลา 20.00-24.00 น. แสดงโนราแบบโบราณ ช่วงที่สอง เริ่มตั้งแต่เวลา 24.00 น. เป็นต้นไป โนราจะเล่นดนตรีและเต้นทางเครื่องโดยได้รับอิทธิพลมาจากการนิยมดนตรีวงลูกทุ่งในสมัยนั้น (อรรธรณ สันโหละ. 2542 : 259)



ภาพที่ 2 การแสดงโนราผู้ชาย

หน้าพลับพลาที่ประทับพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว
ในวันสมโภชพระมหาธาตุ เมืองนครศรีธรรมราช วันที่ 4 กรกฎาคม พ.ศ. 2444
ที่มา : สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2546 : 286



ภาพที่ 3 โนราผู้หญิง ณ วัดนาริประดิษฐ์ ตำบลท่าเรือ อำเภอเมืองนครศรีธรรมราช พ.ศ. 2509
ที่มา : กรมชลประทาน. 2509 : 19.

อนึ่ง ในสมัยรัฐบาลของ จอมพล ป.พิบูลสงคราม มีนโยบายสร้างชาติ ซึ่งถือเป็นยุค *ปฏินวัติวัฒนธรรม* ซึ่งอยู่ในระหว่างปี พ.ศ.2481-2487 มีการควบคุมการแสดงต่างๆ เพื่อให้เป็น “อารยะ” โดยกำหนดระเบียบกรมศิลปากรว่าด้วยระเบียบการเล่นพื้นเมือง พ.ศ.2486 มีผลกระทบทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงการเล่นโนราห์ทั้งด้านการแต่งกาย เครื่องดนตรี และบทแสดง อาทิ การห้ามเรื่องการนุ่งโจงหางหงส์ ทำให้โนราห์หันมาแต่งตัวสากลผู้เนคไท สวมเสื้อนอกออกรำ ซึ่งการแต่งตัวแบบนี้ทำให้โนราห์ออกท่าไม่ได้ จึงเกิดธรรมเนียมใหม่ คือ ให้โนราห์เด็กออกรำแบบเดิมพอเป็นธรรมเนียมและโนราห์ใหญ่ออกมาว่ากำพร้าและมุตโตโดยแต่งกายสากล และเกิดการเปลี่ยนแปลงจากการเล่นจับบพออกพรานมาเป็นเล่นจับเป็นเรื่อง โดยแสดงแนวสมัยใหม่แนวละครประโลมโลก เพิ่มฉาก แสง สี เสียง และมีวงดนตรีลูกทุ่งเพิ่มขึ้นมาอย่างชัดเจน ตั้งแต่นั้นมา นับเป็นช่วงที่การแสดงโนราห์แบบโบราณเสื่อมถอยลงมาก (จุติกา โกศลเหมมณี. 2553 : 24)



ภาพที่ 4 โนราเต็ม และวิน วาด นายโรงโนราห์สวมเสื้อออกรำ สวมถุงเท้าตามระเบียบการเล่นพื้นเมือง สมัยรัฐบาลจอมพล ป. พิบูลสงคราม
ที่มา : www.manoraphoto. สืบค้นวันที่ 16 มีนาคม 2561

จากความเปลี่ยนแปลงของสังคมที่มีผลกระทบต่อการแสดงโนราห์โบราณ จนกระทั่งปี พ.ศ. 2507 จึงเกิดกระแสนุรักษ์โนราห์ขึ้นในสถาบันการศึกษาขึ้นเพื่อเป็นมาตรฐานการฝึกโนราห์แบบดั้งเดิมมาจนถึงปัจจุบัน

จะเห็นได้ว่า การแสดงโนราห์มีความจำเป็นต้องพัฒนาไปตามกระแสการเปลี่ยนแปลงของสังคมที่เรียกว่า *ยุคโลกาภิวัตน์* เพื่อความคงอยู่รอดของโนราห์ที่จัดแสดงเป็นอาชีพ ทำให้เกิดโนราห์ประยุกต์ขึ้นในรูปแบบต่างๆ แต่อย่างไรก็ตาม สถาบันการศึกษาต่างๆ ได้มีการพยายามศึกษาอนุรักษ์และสืบทอดการแสดงโนราห์โบราณไว้ให้คงอยู่มากที่สุด

1.2 รูปแบบการแสดงโนรา

รูปแบบของการแสดงโนราห์มีการรำ การร้อง และการแสดงเป็นเรื่อง ในส่วนของการรำเป็นกลวิธีอย่างหนึ่ง ซึ่งถือกันว่ามีความสำคัญอย่างยิ่งและมีเอกลักษณ์เฉพาะที่โดดเด่น

โนรา มีความผูกพันกับการดำเนินชีวิตของคนในท้องถิ่นได้ มีวัตถุประสงค์หลักในการแสดง 2 ประการ คือ

1.2.1 โนราพิธีกรรม เป็นการแสดงในพิธีกรรมทางศาสนา ความเชื่อเรื่องวิญญาณบรรพบุรุษ และเรื่องไสยศาสตร์เข้ามาเกี่ยวข้อง เช่น การรำโนราโรงครู การรำแก้บน แก้เหมรย เป็นต้น

1.2.2 โนราบันทิง เป็นการแสดงเพื่อสร้างความสนุกสนานและผ่อนคลายให้กับผู้ชมในโอกาสต่างๆ เช่น งานเทศกาลประจำปี งานประเพณี และงานมงคลต่าง เป็นต้น

รูปแบบของการแสดงโนราบันทิง ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้ชมได้ชื่นชมกับศิลปะในการร้อง การรำ และการทำบท ในปัจจุบัน มี 3 รูปแบบ คือ โนราโบราณ โนราสมัยนิยม และโนราประยุกต์

การแสดงโนราโบราณ มีลำดับขั้นตอนที่เป็นขนบนิยมเต็มรูปแบบ กล่าวคือ การตั้งเครื่อง การโหมโรง การภาศครู ปลอยตัวนางรำ ออกพรวน ออกตัวนายโรง และการแสดงเรื่อง ในการแสดงเต็มรูปแบบนั้นใช้เวลา ประมาณ 2-3 ชั่วโมง แต่ในปัจจุบัน การแสดงโนรามีการลดขั้นตอนการแสดงลดลงเพื่อให้เหมาะกับโอกาสและเวลาในการแสดง เช่น ตัดทอนการแสดงเรื่องออกบ้าง ลดช่วงระยะเวลาออกบ้าง เป็นต้น

การแสดงโนราสมัยนิยม เป็นการแสดงโนราที่มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบและขั้นตอนการแสดงให้เหมาะกับโอกาส โดยส่วนใหญ่ยังคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ที่ชัดเจนของโนรา ได้แก่ การแต่งกายและวิธีการแต่งกาย เครื่องดนตรี บทร้องและทำนองเพลง สีสันท่ารำและรูปแบบของการแสดง อาจมีการเพิ่มหรือตัดทอนบางส่วนให้อยู่ในระยะเวลาที่ต้องการ และเหมาะสมกับสถานที่ เช่น การแสดงในวงดนตรีลูกทุ่ง มีการเพิ่มจำนวนนางรำและตัดขั้นตอนการแสดงส่วนอื่นๆ ออก หรือการแสดงบนเวที ศิลปวัฒนธรรมที่ตัดทอนบางส่วนจากโนราโบราณมาแสดง เช่น รำเฉพาะบทปฐม บทครูสอน รำประสมท่า หรือการแสดงในพิธีการต่างๆ เช่น งานเปิดกีฬาซึ่งต้องใช้นางรำเป็นจำนวนมาก เป็นต้น

การแสดงโนราประยุกต์ เป็นการนำโนรามารับเข้ากับศาสตร์หรือความรู้สาขาอื่นๆ ทั้งนี้ เพื่อปรับใช้ตามวัตถุประสงค์และโอกาสต่างๆ ทั้งนี้ เพื่อการแสดงและเพื่อประโยชน์อย่างอื่น อาทิ ในการแพทย์ นำท่ารำมาปรับเพื่อเป็นท่าในการออกกำลังกาย เรียกว่า โนรกายบริหาร หรือ โนราบิด หรือนำท่าโนราตัวอ่อนประยุกต์กับศิลปะการแสดงกายกรรม เรียกว่า โนรกายกรรม (จุติกา โกลลเหมมณี. 2553 : 33-36)

1.3 องค์ประกอบการแสดงโนรา

1.3.1 คณะโนรา โนราคณะหนึ่งๆ มีประมาณ 15 -20 คน ประกอบด้วย

1) หัวหน้าคณะ เรียกว่า “โนราใหญ่” 1 คน แต่เดิมจะมีโนราใหญ่หรือนายโรงเป็นหัวหน้า ทำหน้าที่เป็นผู้บริหารคณะในทุกๆ ด้าน และที่สำคัญ คือ ต้องมีความรู้ ความสามารถในการรำ เพราะคณะโนราจะมีชื่อเสียงโด่งดังได้อยู่ที่ชื่อเสียงของนายโรงหรือโนราใหญ่ ทั้งนี้ชื่อคณะโนราต่างๆ จะตั้งตามชื่อของนายโรง เช่น โนราพุ่มทewa โนราเดิม โนรายกทะเลน้อย เป็นต้น

2) ผู้รำ จำนวน 5-6 คน ผู้รำเหล่านี้เมื่อจะมีการแสดงเรื่อง บางคนอาจแสดงเป็นตัวพรวน บางคนอาจไม่มีความสามารถในการแสดงเรื่องเลย แต่ขอให้มีความสามารถในการรำ ส่วนพรวนบางคนอาจนัดรำพรวนอย่างเดียวก็ได้ ปัจจุบันผู้แสดงโนรามีการเปลี่ยนแปลงไปจากที่กล่าวมาหลายประการ คือ

(1) ผู้แสดงมีจำนวนมากขึ้น เพราะการแสดงโนราในปัจจุบันให้ความสำคัญกับการแสดงเรื่องมากกว่าการรำ เรื่องที่นำมาแสดงนั้นจะใช้ผู้แสดงเรื่องละหลายๆ คน

(2) นายโรงหรือ โнораใหญ่ไม่ต้องรำก็ได้ อาจทำหน้าที่เป็นผู้บริหารคณะเพียงอย่างเดียว

(3) ผู้แสดงโนราบางคนหรือเกือบทั้งหมด ไม่จำเป็นต้องรำโนราเป็น เพียงแต่ทำหน้าที่เป็นทางเครื่อง นักร้อง หรือผู้แสดงเรื่องก็พอ

3) พราน คือ ตัวตลกผู้ชาย จำนวน 1 คน

4) ทาสี คือ ตัวตลกผู้ชาย จำนวน 1 คน

5) หมอไสยศาสตร์ หรือเรียกว่า “หมอเฒ่า” หรือ “หมอกบโรง”¹ 1 คน ซึ่งเป็นผู้เชี่ยวชาญทางไสยศาสตร์ มีหน้าที่ป้องกันคุณไสยแก่คณะโนรา และในกรณีที่มีการใช้เวทมนตร์ทำอันตรายกันในการแสดงประชันโนรา

6) ลูกคู่ หรือ นักดนตรี แต่เดิมการแสดงโนรา จะมีลูกคู่หรือนักดนตรีจำนวน 5-6 คน คือ มือทับ มือปี่ มือกลอง มือโหม่งและฉิ่ง มือแตระ (กรับ) สำหรับมือแตระนั้นอาจมี 2-3 คนก็ได้

นอกจากนี้ผู้ติดตามแบบหามสัณหาระ เรียกว่า ตาเสือ ซึ่งเป็นผู้ชายทุกๆ ไป ที่มีความหลงใหลในฝีมือการรำของโนราเด็กๆหรือเรียกว่า หัวจุกโนรา ถึงกับละทิ้งบ้านเรือนลูกเมียติดตามคณะโนราในช่วงที่โนราเดินทางไปแสดง เพื่อช่วยดูแลทุกข์สุขในการเดินทางไปรำ ในปัจจุบันตาเสือไม่มีแล้ว เพราะการเดินทางมีความสะดวกรวดเร็วขึ้น และโนราเด็กๆ ไม่มีการไว้จุกแบบแต่ก่อน



ภาพที่ 5 ผู้แสดงโนรา (เมืองตรัง) สมัยรัชกาลที่ 5

ประกอบด้วย นายโรง หัวจุกโนรา และพราน

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลป์. ม.ป.ป. : 6



ภาพที่ 6 ตาเสือและหัวจุกโนรา

ตาเสือผู้หลงใหลในการแสดงของหัวจุกโนรา อำเภอปากพนัง จังหวัดนครศรีธรรมราช ปี พ.ศ.2448

ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลป์. ม.ป.ป. : 4

1.3.2 คนตรี ท่วงทำนองและจังหวะในการบรรเลงดนตรีประกอบการรำโนรา ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทตีเป็นส่วนใหญ่ นอกจากเครื่องดนตรีที่ให้ทำนอง คือ ปี่เป็นเครื่องเป่า และบางครั้งอาจมีซอเป็นเครื่องสีให้เกิดเสียง ซึ่งมีเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

1) **ทับ** เป็นคู่ ใช้คนตีเพียงคนเดียว มี 2 ใบ ในเสียงทุ้ม-แหลม หรือที่เรียกกันว่าเสียง “เทิง” กับเสียง “ฉับ” ทั้งสองใบเสียงควรจะ “ชานกัน” หมายถึงเสียงเข้ากันจึงจะฟังไพเราะ วัสดุที่หุ้มหน้าทับควรเป็นหนังสัตว์ที่เหนียวและยืดหยุ่นดีในการสั่นสะเทือนดี เช่น หนังค่าง หนังแมว หนังงู หนังลูกวัว หรือหนังลูกแพะ โดยเฉพาะทับใบเสียง “เทิง” เพราะจะทำให้เสียงทุ้มและก้องจะช่วยให้มีความครึกครื้นเมื่อบรรเลงประกอบการรำและร้องบท ซับบท ส่วนทับใบเสียง “ฉับ” ปัจจุบันอาจหาวัสดุสมัยใหม่ทดแทนหนังสัตว์ได้ อาจใช้ผ้าใบหรือพลาสติกบางชนิด เช่น ฟิล์มเอ็กเซเรย์ (จินฉิมพงษ์.2554 : 66) การตีทับมีเสียงหลัก 4 เสียง คือ เทิง-ทีด-ฉับ-ทึง ทับเป็นเครื่องดนตรีชิ้นหลักที่สำคัญที่สุด เพราะทำหน้าที่คุมจังหวะ และเป็นตัวนำในการเปลี่ยนจังหวะทำนอง (แต่จะต้องเปลี่ยนตามผู้รำ ไม่ใช่ผู้รำ เปลี่ยน จังหวะลีลาตามดนตรี ผู้ทำหน้าที่ตีทับจึงต้องนั่งเฝ้ามอง เห็นผู้รำตลอดเวลา และต้องรู้เชิงของผู้รำ) (สืบทพงศ์ ธรรมจันทร์. สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2561)

2) **กลอง** 1 ใบ เสียงไม่สูง ไม่ต่ำจนเกินไปควรเข้ากับเสียงทับเสียงเทิงและฉับ และมีเสียงหนักแน่น เพราะเสียงของกลองทำหน้าที่ล่อเสียงทับ ช่วยเสริมและเน้นจังหวะให้แน่นกระชับยิ่งขึ้น การจับไม้ตีกลองและการลงน้ำหนักมือถือว่าเป็นสิ่งสำคัญในการกำหนดเสียงกลอง

3) **โหม่ง** คือ **ฆ้องคู่** เสียงทุ้มแหลม 2 ใบ เสียงต่างกันที่เสียงแหลม เรียกว่า “โหม่ง” ที่เสียงทุ้ม เรียกว่า “หม่ง” หรือ บางครั้งอาจจะเรียกว่าลูกเอกและลูกทุ้มซึ่งมีเสียงแตกต่างกันเป็นคู่แปดหรือจะเป็นเสียงกึ่งคู่แปดก็ได้ ที่เสียงดังว่า “โฆ้ง โคงง”

4) ฉิ่ง หล่อด้วยโลหะนารูปฝ่าขีมีรูตรงกลางสำหรับร้อยเชือก สำหรับนึ่งมี 2 อัน เรียกว่า 1 คู่เป็นเครื่องตีเสริมแต่งและเน้นจังหวะ เสียงฉิ่งที่เข้ากับกับโหม่งจะช่วยเสริมให้เครื่องดนตรีไพเราะยิ่งขึ้น ซึ่งการตีจะแตกต่างกับการตีฉิ่งในการกำกับจังหวะของดนตรีไทย

5) แตร หรือ กระ หรือ กรับ มี ทั้งกรับอันเดียวที่ใช้ตีกระทบกับรางโหม่ง หรือ กรับคู่ และมีที่ร้อยเป็นพวงอย่างกรับพวง หรือใช้เรียวยาวไม้หรือลวด เหล็กหลายๆ อันมัดเข้าด้วยกันตีให้ปลายกระทบกัน ซึ่งกรับพวงจะฟังหนักแน่นกว่ากรับคู่

6) ปี่ เป็นเครื่องดนตรีที่มีความสำคัญในการเสริมเสียงสะกดใจผู้ชม ให้เกิดความรู้สึกเคลิบเคลิ้มทำให้ผู้แสดงร่ายรำด้วยลีลาที่ อ่อนช้อย ปี่โนราเป็นปี่ยอดหรือปี่กลาง ตัวปี่ทำด้วยไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้สาวดำ ไม้หลุมพอ หรือใช้แก่นไม้บางชนิดเช่น ไม้กระถิน ไม้มะม่วง ไม้รักป่า หรือไม้มะปริง ส่วนพวดปี่ทำด้วยแผ่นทองแดง และลิ้นปี่ทำด้วยใบตาล ซึ่งใบตาลที่นิยมนำมาใช้เป็นใบของต้นตาลเดียวกลางทุ่ง เพราะเชื่อว่าจะทำให้ปี่มีเสียงไพเราะ (จิณ ฉิมพงษ์.2554: 66)

1.3.3 โรงหรือเวที โรงแสดงโนรา 2 ลักษณะ คือ โรงสำหรับประกอบพิธีกรรมและโรงสำหรับการแสดงทั่วไป

1) โรงแสดงพิธีกรรม หรือที่เรียกว่า “โรงครู” เป็นโรงแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมมีลักษณะคงแบบโบราณไม่มีการเปลี่ยนแปลง จะมีลักษณะเหมือนกันทุกที่ในภาคใต้ นิยมปลูกโรงหรือตั้งโรงทางทิศตะวันออกหรือทิศใต้ของผู้จัดพิธี มีขนาด 9 x 11 คอก มีเสา 8 เสา ปลูกเหมือนโรงแสดงแต่ต่อส่วนของโรงด้านตะวันออกไปอีกราว 3 คอก ทำเป็นเพิงยกสูงสำหรับวางเครื่องเช่นและเครื่องบูชาครู เรียกว่า “ศาล” หรือ “พาไล” ด้านทิศใต้ของโรงต่อเป็นระเบียบสำหรับเป็นที่พักและแต่งตัวโนรา ผูกผ้าคาดพาดนทอโรง โยงสายสัญญาณจากผ้าคาดพาดนให้ปลายข้างหนึ่งห้อยกลางโรง ปลายอีกข้างหนึ่งโยงไปยังหิ้งครุหมอบนเรือน บนหลังคาโรงตรงจั่วจะครอบด้วยกระแฉงหรือใบเตย นัยว่าเพื่อระลึกถึงนางนวลสำลีที่ถูกลอยแพ พื้นโรงปูด้วย “สาตคล้า” วางหมอนผ้าขาวทับเรียกว่า “สาตหมอน” บนหมอนวางไม้แตรติดเทียน เรียกว่า “เทียนภาคครู” (อุดม หนูทอง. 2531 : 94)

2) โรงแสดงโนรา เป็นโรงสำหรับการแสดงเพื่อความบันเทิงทั่วไป แต่เดิมโนราชาวบ้านพื้นดินปูด้วยเสื่อคล้า ก่อน พ.ศ. 2460 ที่ผู้แสดงเป็นชายล้วนการปลูกโรงมี 4 เสาข้าง 6 เสาข้าง 9 เสาข้างและยังคงแสดงบนพื้นดิน หลังคาจั่วมุงจากหรือกระแฉง ด้านข้างเปิดโล่งทั้ง 4 ด้าน ผู้ชมสามารถดูได้รอบ พื้นโรงปูเสื่อ มีที่นั่งรำเยื้องมาทางส่วนหน้าของโรงทำด้วยไม้ไผ่ สูงจากพื้นราว 1 คอก เรียก “นักร” (พนักนั่ง) ไม่มีม่านกัน แดงตัวกันกลางโรง เสร็จแล้วลุกขึ้นรำ

โรงโนราเริ่มมีม่านบางๆ กัน เข้าใจว่าคงมีพร้อมๆ กับที่มีโนราผู้หญิงเกิดขึ้น ประมาณ พ.ศ.2470 เพื่อให้ผู้แสดงแต่งตัวหลังม่าน แต่โรงยังไม่มีม่านยกพื้น

ประมาณปี 2500 มีการพัฒนาปลูกสร้างเป็นโรงโนรา โดยมีเวทียกพื้น สูงประมาณ 1-1.50 เมตร มีหลังคาข้าง ไม่มีหลังคาข้าง ลักษณะเหมือนกับเวทีแสดงทั่วไป (อุดม หนูทอง. 2531 : 94) และต่อมา หลังคาเปลี่ยนมาเป็นแบบเพิงหมาแหงนหรือหลังคาแบบราบ มุงด้วยจากหรือผ้าใบ มีฉากหลังกั้นพื้นที่ออกเป็นสองส่วน คือ ข้างหน้า สำหรับแสดง ดนตรีและลูกคู่ ส่วนข้างหลัง เป็นที่แต่งตัวและที่พักผ่อนของนักแสดง จึงเป็นเหตุให้ธรรมเนียมการแต่งตัวกลางโรง นั่งพักสวมเสื้อและวาทบทย่อยๆ เลื่อนหายไป และเกิดการว่าบทหลังม่านแทน ม่านหลืบที่ใช้ก็ค่อยๆ เปลี่ยนมาเป็นฉากผ้าเขียนสีเป็นภาพทิวทัศน์หรือท้องพระโรง หรือบางคณะพัฒนาฉากโดยเขียนภาพให้เป็นไปตามเรื่องราวที่แสดง และนำเทคโนโลยีต่างๆ มาใช้ให้ดูสมจริงเพื่อดึงดูดความสนใจผู้ชม



ภาพที่ 7 โรงโนราบบนเวทีที่มีการเขียนฉาก ของคณะโนราไสวน้อยดาวรุ่ง เมื่อ พ.ศ. 2547
ที่มา : รวิสร่า ศรีชัย. 2549 : 24

1.3.4 เครื่องแต่งกาย ตามตำนานโนรา กล่าวไว้ว่า เครื่องแต่งตัวโนราเป็นเครื่องต้น ที่พระยา
สายฟ้าฟาดได้ประทานให้ขุนศรีศรัทธาซึ่งเป็นครุต้นของโนรา จากคำบอกเล่าของโนราเก่าๆ ได้ความ
ตรงกันว่า เดิมทีโนราไม่สวมเสื้อ แต่งตัวกันกลางโรง เครื่องแต่งตัวถ้าเป็นโนราใหญ่จะมี เทริด สังกวาล
ปีกนกแอ่น ทับทรวง หางหงส์ ผ้านุ่ง สนับเพลา หน้าผ้า ผ้าห้อย กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน และ
เล็บ ส่วนโนราคนอื่นๆ ไม่สวมเทริด ต่อมาเมื่อมีโนราหญิงจึงสวมเสื้อและเพิ่มเครื่องลูกปัดเข้ามา
ประกอบด้วย พานอก(พานโครง) ปั้งคอและบ่า ทั้งหมดนี้ร้อยด้วยลูกปัดสีต่างๆ โนราหญิงนี้ นอกจาก
จะไม่สวมเทริดแล้วยังไม่สวมกำไลต้นแขน ทับทรวงและปีกนกแอ่น (อุดม หนูทอง. 2531: 94)



ภาพที่ 8 เครื่องแต่งกายโนรา (เครื่องต้น) ของหมื่นระบำบรรเทิงชาตรี
หรือโนราคล้าย (ข้าหนอน) พรหมเมศร์ ครูละครโนรา จังหวัดนครศรีธรรมราช ในสมัยรัชกาลที่ 5
ที่มา : สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2546 : 137

นอกจากนี้ การแต่งตัวของโนรามิต่างออกไป กล่าวคือ ในสมัยรัชกาลที่ 6 โนราใส่อินทรรณู ทับทรวงและปีกนกแอ่น และปัจจุบัน โนราสวมเทริดทุกคนและสวมถุงเท้า โดยจะขอกกล่าวถึงเครื่อง แต่งกายโนราในปัจจุบัน ดังต่อไปนี้

1) เทริด เป็นเครื่องประดับศีรษะของตัวนายโรงหรือนอราใหญ่หรือตัวยี่นเครื่อง ทำเป็นรูปมงกุฎอย่างเตี้ย มีกรอบหน้า มีด้ายมงคลประกอบ

2) เครื่องลูกปิด หรือเครื่องรูปปิด จะร้อยด้วยลูกปิดสีเป็นลายมีดอกดวง ใช้สำหรับ สวมลำตัวท่อนบนแทนเสื้อ ประกอบด้วยชิ้นสำคัญ 5 ชิ้น คือ บ่า สำหรับสวมทับบนบ่าซ้าย-ขวา รวม 2 ชิ้น ปังคอ สำหรับสวมห้อยคอหน้า-หลังคล้ายกรองคอหน้า-หลัง รวม 2 ชิ้น พานอก ร้อยลูกปิดเป็น รูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ใช้พันรอบตัวตรงระดับอก บางถิ่นเรียกว่า “พานโครง” บางถิ่นเรียกว่า “รอบอก”

3) ปีกนกแอ่น หรือ ปีกเหิน่ง มักทำด้วยแผ่นเงินเป็นรูปคล้ายนกนางแอ่นกำลังกาง ปีก ใช้สำหรับโนราใหญ่หรือตัวยี่นเครื่อง สวมติดกับสังวาลอยู่ระดับเหนือสะเอวด้านซ้ายและขวา คล้ายตาบทิศของละคร

4) ทับทรวง สำหรับสวมห้อยไว้ตรงทรวงอก นิยมทำด้วยแผ่นเงินเป็นรูปคล้ายขนม เปียกปูนสลักเป็นลวดลาย และอาจฝังเพชรพลอยเป็นดอกดวงหรืออาจร้อยด้วยลูกปิด นิยมใช้ เฉพาะตัวโนราใหญ่หรือตัวยี่นเครื่อง ตัวนางไม่ใช้ทับทรวง

5) หางหงส์ หรือปีก นิยมทำด้วยเขาคาวยหรือโลหะเป็นรูปคล้ายปีกนก 1 คู่ ซ้าย- ขวาประกบกัน ปลายปีกเชิดงอนขึ้นและผูกรวมกันไว้มีผู้ทำด้วยด้ายสีติดไว้เหนือปลายปีก ใช้ลูกปิด ร้อยห้อยเป็นดอกดวงรายตลอดทั้งข้างซ้ายและขวาให้ดูคล้ายขนของนก ใช้สำหรับสวมคาดทับผ้านุ่ง ตรงระดับสะเอว ปล่อยปลายปีกยื่นไปด้านหลังคล้ายหางกิ้งกือ

6) ผ้านุ่ง เป็นผ้ายาวสี่เหลี่ยมผืนผ้า นุ่งทับชายแล้วรั้งไปเหน็บไว้ข้างหลัง ปล่อย ปลายชายให้ห้อยลงเช่นเดียวกับหางกระเบน เรียกปลายชายที่พับแล้วห้อยลงนี้ว่า “หางหงส์”(แต่ ชาวบ้านส่วนมากเรียกว่า หางหงส์) การนุ่งผ้าของโนราจะรั้งสูงและรัดรูปแน่นกว่านุ่งโจงกระเบน

7) หนับลูเปลา คือ สนับเพลาสำหรับสวมแล้วนุ่งผ้าทับ ปลายขามีเชิง หรืออาจใช้ ลูกปิดร้อยทับหรือร้อยทาบ ทำเป็นลวดลายดอกดวง เช่น ลายกรวยเชิง รักร้อย

8) หน้าผ้า ลักษณะเดียวกับชายไหว ถ้าเป็นของโนราใหญ่หรือนายโรงมักทำด้วยผ้า แล้วร้อยลูกปิดทาบเป็นลวดลาย ที่ทำเป็นผ้า 3 แถบคล้ายชายไหวล้อมด้วยชายแครงก็มี ถ้าเป็นของ นางรำ อาจใช้ผ้าพื้นสีต่างๆ สำหรับคาดห้อยเช่นเดียวกับชายไหว

9) ผ้าห้อย คือ ผ้าสีต่างๆ ที่คาดห้อยคล้ายชายแครงแต่อาจมีมากกว่า โดยปกติจะใช้ ผ้าที่โปร่งผ้าบางสีสด แต่ละผืนจะเหน็บห้อยลงทั้งด้านซ้ายและด้านขวาของหน้าผ้า

10) กำไลต้นแขนและปลายแขน กำไลสวมต้นแขน เพื่อขบรัดกล้ามเนื้อให้ดู ทะมัดทะแมงและเพิ่มให้สง่างามยิ่งขึ้น

11) กำไล กำไลของโนรามักทำด้วยทองเหลือง ทำเป็นวงแหวน ใช้สวมมือและเท้า ข้างละหลายๆ วง เช่น แขนแต่ละข้างอาจสวม 5-10 วงซ้อนกัน เพื่อเวลาปรับเปลี่ยนท่าจะได้มีเสียงดัง เป็นจังหวะเร้าใจยิ่งขึ้น

12) เล็บ เป็นเครื่องสวมนิ้วมือให้โค้งงามคล้ายเล็บกิ้งกือ กิ้งกือ ทำด้วยทองเหลือง หรือเงิน อาจต่อปลายด้วยหวายที่มีลูกปิดร้อยสอดสีไว้พองาม นิยมสวมมือละ 4 นิ้ว (ยกเว้นหัวแม่มือ

13) **หน้าพราน** เป็นหน้ากากสำหรับตัว “พราน” ซึ่งเป็นตัวตลกชาย ใช้ไม้แคะเป็นรูปใบหน้า ไม่มีส่วนที่เป็นคาง ทำมุกยื่นยาว ปลายมุกงุ้มเล็กน้อย เจาะรูตรงส่วนที่เป็นตาทำให้ผู้สวมมองเห็นได้ถนัด ทาสีแดงทั้งหมด เว้นแต่ส่วนที่เป็นฟันทำด้วยโลหะสีขาว หรือทาสีขาว หรืออาจเลี่ยมฟัน (มีเฉพาะฟันบน) ส่วนบนต่อจากหน้าผากใช้ขนเป็ดหรือขนสีขาวติดทาบไว้ต่างผมหงอก

14) **หน้าทาสี** เป็นหน้ากากสำหรับตัวตลกหญิงเรียกว่า “ทาสี” ใช้ไม้แคะเป็นรูปใบหน้า ไม่มีส่วนที่เป็นคางเช่นเดียวกับหน้าพราน ทำเป็นหน้าผู้หญิงมักทาสีขาวหรือสีเนื้อ



ภาพที่ 9 เครื่องแต่งกายโนราใหญ่ (นายโรง)
ในพิธีโนราโรงครู
ที่มา : สุปัทม์ นาคเสน



ภาพที่ 10 เครื่องแต่งกายโนรา (นางรำ)
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

1.3.5 อุปกรณ์เครื่องใช้

- 1) ชุม ใช้สำหรับใส่เทริด
- 2) ไม้หวาย หม้อนำมนต์ ศร ใช้ตอนรำเจียนพราย
- 3) หอก ใช้ตอนรำแทงเข้
- 4) พระขรรค์ ใช้ตอนเล่นจับบทสิบสองในพิธีเข้าโรงครู (สำนักงานคณะกรรมการ

วัฒนธรรมแห่งชาติ, 2531 : 94)

1.3.6 รูปแบบการแสดง โนรา เป็นศิลปะการแสดงที่สำคัญของชาวปักษ์ใต้ ถือเป็นศิลปะ

ชั้นสูงและเป็นต้นแบบของการละครไทยด้วย ซึ่งมีมานานหลายร้อยปี แต่เดิมนั้นมีผู้แสดงเป็นชายล้วน ต่อมาเมื่อผู้หญิงเข้าร่วมแสดงด้วย เรื่องที่แสดงคือเรื่องมโนห์ราเป็นสำคัญ แต่ตัดเอาเฉพาะบางตอนเน้น

ที่ทำรำและบทบาทมากกว่าเนื้อเรื่อง ปัจจุบันมีเรื่องอื่นด้วย โนราเป็นการแสดงเพื่อให้ความบันเทิง และแสดงได้ทุกโอกาส โนรา มีองค์ประกอบทั้งการรำและการร้อง ดังนี้

1) **ทำรำและกระบวนรำ** ทำรำและกระบวนรำของโนรา ไม่มีแบบฉบับตายตัวขึ้นอยู่กับโนราแต่ละสาย และแต่ละคนจะตีทำและกำหนดกระบวนรำให้สวยงามที่สุด แม้จะมีบทร้องแต่โนราจะต้องร้องเองจึงอิสระในการรำ ดนตรีจะบรรเลงอย่างไรต้องดูคนรำ จึงไม่มีบทบาทในการกำหนดอะไรทั้งสิ้น ทำรำและกระบวนรำของโนราแต่ละครั้งอาจผิดแปลกกันออกไป แต่เป็นเพียงส่วนรายละเอียด ส่วนหลักยังคงร่วมกันอยู่ (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2531 : 101)

ทำรำ ทำรำหลักของโนรากล่าวตรงกันว่ามี 12 ท่า เรียกว่า “ท่าสิบสอง” หรือ “สิบสองท่า” ได้แก่ ท่าแม่ลาย ท่าเขาควย ท่าขึ้นนอน ท่าจับระบำ ท่าหงส์ลีลา ท่าฉากน้อย ท่าผาลา ท่าบัวตูม ท่าบัวบาน ท่าบัวคลี่ ท่าบัวแย้ม และท่าแมงมุมชักใย

กระบวนรำ การรำโนรามีหลายชุดหลายกระบวนที่สำคัญ ได้แก่

รำบทครูสอน เป็นการรำพื้นฐานสำหรับผู้เริ่มหัดรำ

รำบทสอนรำ เป็นการรำขั้นพื้นฐาน บทร้องค่อนข้างยาว

รำบทประณม เป็นการรำขั้นพื้นฐาน มีบทร้องเป็นแม่ท่า

รำประสมท่า เป็นการรำเพื่อวัดความสามารถในการรำเฉพาะตน โดยประสมท่ารำต่างๆ เข้าด้วยกันอย่างต่อเนื่องกลมกลืน ท่ารำที่นำมาประสมได้จากท่าพื้นฐานในท่ารำสิบสองท่า รำบทครูสอน รำบทสอนรำ และบทประณม แต่ละท่ามีความถูกต้องตามแบบฉบับ มีความคล่องแคล่วชำนาญที่จะเปลี่ยนลีลาให้เข้ากับจังหวะดนตรีและต้องทำให้สวยงามอ่อนช้อย หรือกระฉับกระเฉง ความฉับไว ความอ่อนนุ่มของร่างกาย และการรำท่าพลิกแพลงตามแต่กรณี บางคนอาจวัดความสามารถในเชิงรำเฉพาะด้าน เช่น การรำตัวอ่อน รำพดด้วงหรือพดในถาด การเล่นแขนหรือการกลอกแขน เป็นต้น

รำทำบท เป็นการรำตีทำประกอบบทร้อง โดยขณะที่ร้องกลอนก็จะตีทำคำทุกคำออกมาเป็นท่าทำให้สมจริง พิศดาร (คำๆ เดียวตีทำได้หลายท่า) ฉับไว และกลมกลืนกับจังหวะของดนตรี การรำทำบทมี 2 ทำนอง ได้แก่

ทำนองเพลงกราว หรือเรียกทั่วไปว่า “บทสี่โต-ผันหน้า” บทนี้จะขึ้นด้วย “สี่โต” เช่น “สี่เอยสี่โต ทำราโพรพา” จากนั้นจะต่อด้วยบทที่ขึ้นต้นด้วย “ผันหน้า” โดยจะกล่าวชมสิ่งที่ได้เห็น ซึ่งส่วนใหญ่เป็นการชมธรรมชาติ

ทำนองเพลงโชน การทำบททำนองนี้ นิยมร้องต่อจากทำบทเพลงกราว ส่วนใหญ่จะชมธรรมชาติเช่นเดียวกัน

รำเพลงปี เป็นการรำอวดลีลาให้เข้ากับเสียงปี โดยนายปีจะเป่าปีให้เกิดความรู้สึกเปล่าเปลี่ยว วังเวงและโศกสลด ผู้รำจะต้องรำให้เข้ากับอารมณ์เพลง นับว่าการรำชุดนี้ได้เค้ามาจากเรื่องพระอภัยมณี ผู้รำเปรียบได้กับนางผีเสื้อสมุทร ส่วนนายปีเปรียบได้กับพระอภัยมณี

รำเพลงทับ หรือ ร่ายยับ เป็นการร่ายล้อกันระหว่างคนตีทับกับคนรำ โดยผู้รำจะใช้ท่าผาดแผลง เปลี่ยนท่าอย่างฉับพลัน ทำให้คนตีทับหลงไหลและอาจหลงจังหวะ การรำเพลงทับจะสนุกสนานมากถ้าคนตีทับและคนรำมีไหวพริบทันกัน

รำขอเทริด เป็นการรำอวดลีลาแว่วอนงอนและจ้อเพื่อขอเทริดจากพราน การรำโนราจะไม่สวมเทริดแต่จะให้พรานถือไว้ ผู้รำจะรำโดยแสดงลีลาท่าทางให้พรานเห็นใจยอมมอบ

เทริดให้ ฝ่ายพรานทำเป็นไม่สนใจ บางครั้งก็หลอก ล้อ ผู้รำจึงต้องใช้ความสามารถทุกทางเพื่อเอาเทริดคืนมาได้ รำขอเทริดมีลีลาที่สนุกสนานมากชุดหนึ่ง

รำคล้องหงส์ ใช้รำเฉพาะในพิธีผูกผ้าใหญ่ (หรือครอบเทริด) และพิธีเข้าโรงครุโนราเท่านั้น เชื่อว่า ถ้าโนราไม่รำคล้องหงส์พิธีจะไม่สมบูรณ์ ในการรำใช้ผู้รำ 8 คน โดยโนราใหญ่เป็น “พญาหงส์” โนราคนอื่นๆ อีก 6 คน เป็นหงส์ และผู้รำเป็นพราน 1 คน วิธีรำสมมติห้องโรงเป็นสระโนดาด หงส์ทั้ง 7 นางเล่นน้ำกันอย่างสนุกสนาน รำตีทำหยอกล้อกันตามบทร้องที่ขึ้นต้นด้วยคำว่า “ซึ้นนอน...” จากนั้นจะร้องทำนองบทพญาหงส์ ตอนที่หงส์กำลังร้องบททำนองพญาหงส์ พรานจะออกมาตอมๆ มองๆ เพื่อเลือกคล้องพญาหงส์ พอจบบทพรานเข้าจุใจมโหรีคล้องหงส์ ดนตรีเชิด หงส์วิ่งหนีเป็นรูป “ยันต์เต่าเลือน” นายพรานคล้องได้พญาหงส์ พญาหงส์ใช้สติปัญญาจนสามารถหลุดออกจากบ่วง เป็นจบการรำ

รำแทงเข้ ใช้เฉพาะรำในพิธีกรรมเท่านั้น โดยรำหลังจากการรำคล้องหงส์ ผู้รำมี 7 คน โนราใหญ่รำเป็น “นายไกร” (ไกรทอง) ที่เหลืออีก 6 คน เป็นสหายของนายไกร อุปกรณ์มี เข้ (จระเข้) 1 ตัว ทำจากต้นกล้วยต้นโตๆ ขุดให้ติดเหง้า นำมาแกะสลักส่วนเหง้าให้เป็นจระเข้ คนทำจระเข้ต้องทำพิธีสังเวยครูด้วยหมากพลู ดอกไม้รูปเทียน และเหล้าขาว แล้วนำไปวางข้างโรงโนราด้านตะวันตก ให้จระเข้หันหัวไปทางทิศเหนือ หากหันหัวไปทางทิศอีสาน โนราจะไม่แทง บนตัว หัว และหางจระเข้ติดเทียนไว้ตลอดด้านหน้าโรงที่จะไปแทงเข้ การรำแทงเข้จะเริ่มด้วยโนราใหญ่จุดเทียนตรงบายศรีและที่ครู แล้วขึ้นบทเพลงทับเพลงโทน (จับบทไกรทอง) จากนั้นดนตรีทำเพลงเชิด โนราว่าบทสัสดิใหญ่ ร่ายรำด้วยท่าร่าองอาจสง่างามแล้วออกจากโรงไปแทงเข้ ก่อนออกจากโรงบริเวณศาลาแทงเข้ จากนั้นโนราออกจากโรงใช้เท้าเหยียบแพหยวกแล้วกล่าวบริเวณศาลาให้ออกไป อย่าให้มีภัยอันตราย จากนั้นโนราใหญ่ ผู้รำเป็นสหายนายไกร ครุหม่อโนราก็ร่ายรำไปยังตัวจระเข้ แล้วโนราใหญ่กล่าวบริเวณศาลากำกับว่า “โอมธรรณีสาร ภูคือผู้ผลาญอุบาทว์ให้ได้แก่เจ้าไพร จังโหรให้ได้แก่นางธรรณิ สิทธิได้แก่ตัวกู” แล้วจึงใช้หอกแทงเข้ เอาเท้าถีบให้เข้หงายท้องโนราคนอื่นๆ ก็ใช้หอกแทงเข้ต่อจากโนราใหญ่แล้วว่าบทปลงอนิจจัง กรวดน้ำให้ชาละวันจบแล้วว่าศาลาถอนเสนียดจากเข้ เป็นอันจบพิธีกรรมโนราแทงเข้

รำเขียนพราย-เหยียบลูกมะนาว เป็นการรำประกอบพิธีไสยศาสตร์ของโนรา รำเฉพาะโอกาสที่มีการแข่งขันกับโนราคณะอื่นเท่านั้น เป็นทำนองตัดไม้ซ่มนามโนราฝ่ายตรงข้ามและเป็นการสร้างขวัญและกำลังใจให้กับคณะของตน ผู้รำเขียนพราย-เหยียบลูกมะนาว คือ โนราใหญ่ ดนตรีจะทำเพลงเชิด หมออบโรงจะถือหมอน้ำมนตร์ ไม้หวายเขียนพราย มะนาว 3 ผล ใบตองหรือกระดาษเดินนำหน้าโนราใหญ่ออกมากลางโรง นั่งลงบริเวณศาลาลงอักขระที่ไม้หวาย เขียนชื่อโนราฝ่ายตรงข้าม ลงยันต์และผูกด้วยด้ายอย่างตราสัง สมมุติเป็นตัวต่างฝ่ายตรงข้าม วางรูปนั้นลงพื้น ขณะนั้นโนราใหญ่จะรำทำนองเพลงโค แล้วเอापากคาบไม้หวาย แล้วรำเวียนรูปนั้น ซี่มือไปที่รูปแล้วเขียนพร้อมกระเทียบเท้า รำเขียนจนครบ 3 ครั้ง จากนั้นโนราทั้งคณะยืนล้อมรูป ปลงอนิจจัง เสร็จแล้วหมอไสยศาสตร์ (หมออบโรง) รับไม้หวายจากโนราใหญ่ แล้วโนราใหญ่จะรำทำนองเพลงโคเพื่อทำพิธีเหยียบลูกมะนาว

การรำเหยียบลูกมะนาว หมอไสยศาสตร์จะภาวนาามนตร์เรียกหัวใจโนราฝ่ายตรงข้ามให้สิงในมะนาว เอามะนาวที่ลูกกลมๆ กลางโรงให้โนราเหยียบ โนราจะรำไปเรื่อยๆ พอได้จังหวะก็จะเหยียบกระเทียบอย่างแรงจนครบทั้ง 3 ลูก ซึ่งการเหยียบมะนาวนั้นต้องเหยียบให้แตก เพื่อเป็นขวัญกำลังใจแก่คณะโนรา

รำบนางนกจอก เป็นการรำในพิธีโนราโรงครู

รำบทฝนตกข้างเหนือ เป็นการรำในพิธีโนราโรงครู

รำบทแสงทอง เป็นการรำในพิธีโนราโรงครู

รำบทอนิจจัง เป็นการรำในพิธีโนราโรงครู รำต่อจากบทแสงทอง

รำบทพลายงาม เป็นการรำในพิธีโนราโรงครู

รำพราน หรือ ออกพราน พรานเป็นตัวตลกของคณะโนรา เมื่อออกรำจะสวมหน้ากากที่เรียกว่า “หน้าพราน” ทำรำของพรานมุ่งจะให้เกิดอารมณ์ขัน ทุกท่ามีความมั่นคงเข้ากับลีลาจังหวะของดนตรีที่หนักแน่นและกระชับ ลักษณะท่ารำโดยทั่วไป คือ ย่อตัวรำ หลังแอ่น ออกย่น นวยนาดเล่นแขน ยกไหล่และขึ้นนิ้ว เวลาจะเดินก้าวไปข้างหน้า 2 ก้าว ถอยหลัง 1 ก้าว โยกหน้า เล่นท้อง เช่น ทำให้ท้องป่อง-แฟบ เคลื่อนไหวเป็นคลื่น การไหว้จะยกมือเหนือหัว สำหรับบทกลอนของพรานจะมุ่งแต่ให้ตลกทั้งสิ้น

การแสดงเรื่อง โนราสมัยก่อนเมื่อแสดงเรื่องต้องตัดตอนเอาตำราหรือนิยายปรัมปราตอนที่สนุกมาเล่นอย่างสั้นๆ เรียกว่า “จับบท” หรือ “จับบทออกพราน” เช่น จับบทราหูจับจันทร์ ตอนพระราหูจับจันทร์ จับบทนาริผล ตอนวิทยารักกับต่อสู้งิงนาริผล จับบทขุนช้างขุนแผน ตอนขุนแผนเรียกผีพรายแล้วไปหานางวันทอง และจับบทสิบสอง* การเล่นใช้ตัวละครเพียง 2-3 ตัว ได้แก่ โนราใหญ่ พราน และตัวประกอบหรือนางรำอีก 1 ตัว โดยมากจะให้พรานรับบทเป็นพระเอก การดำเนินเรื่องมีทั้งร้องกลอน และเจรจา (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2531 : 101-113)

2) **การร้อง** การร้องหรือบทร้องกลอนโนรา มี 2 ลักษณะ คือ บทร้องที่มีทำรำประกอบและบทร้องที่ไม่มีทำรำประกอบ

บทร้องที่มีทำรำประกอบ ได้แก่ บทครูสอน บทสอนรำ บทประณม บทสืโต-ผันหน้า บทเพลงทับเพลงโทน และบทที่ใช้เล่นจับบท ดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น

บทร้องที่ไม่ต้องตีทำรำประกอบ มีดังต่อไปนี้

บทภาสครู คือ บทร้องกลอนเพื่อระลึกถึงครูโนราที่ล่วงลับไปแล้ว และเชิญครูให้มาสถิตในโรงโนรา เพื่อขอให้คุ้มครองป้องกันอันตรายทั้งหลายและช่วยให้ประสบผลสำเร็จในการแสดง บทภาสครูประกอบด้วยบทต่างๆ ดังนี้

- (1) บทขานเอ เป็นการร้องบทที่ไม่ใช้ดนตรีประกอบ มีการร้องและรับ
- (2) บทหน้าแดระ เป็นการร้องบทที่ใช้ดนตรี โดยตีเป็นจังหวะเท็งตุงๆ และร้องรับ
- (3) บทร่ายหน้าแดระ เป็นการร้องบทที่ใช้แดระตีให้จังหวะ และร้องรับ
- (4) บทเพลงโทน มีการร้องและรับ
- (5) บทสรรเสริญครู (ทำนองร่ายแดระ)

บทสรรเสริญคุณมารดา (ทำนองเพลงหน้าแดระ)

*จับบทสิบสอง ส่วนใหญ่ใช้ในพิธีโรงครู เป็นการแสดงเรื่องทั้ง 12 เรื่องอย่างย่อๆ ติดต่อกัน ได้แก่ เรื่องพระสุธน-มโนห์รา พระรถเสน พระลักษณวงศ์ โคบุตร สังข์ทอง ดาราวงค์ พระอภัยมณี จันทโครบ สินธุราช สังข์ศิลป์ชัย มณีพิชัย ไกรทอง

บทเชือกุธมอ ใช้เฉพาะในพิธีเข้าโรงครูเท่านั้น โดยร้องเชือกุธมอมาเข้าทรงบทเชือกุธมอมาก และแตกต่างกันไปตามครูแต่ละองค์ที่ร้องเชือกุธ แต่ก่อนจะร้องเชือกุธเฉพาะเจาะจงว่าเป็นองค์ใด จะร้องเกริ่นนำด้วยบท “ฤกษ์งามยามดี” จากนั้นจะร้องเชือกุธแต่ละองค์

บทกำพริต คือ กลอนที่แต่งไว้ก่อน ใช้ว่าตอนอยู่ในม่านก่อนออกรำ เรียกว่า “กำพริตเกี้ยวมา่น” และใช้ว่าตอนออกรำ แต่ไม่ต้องตีท่าแบบทำบท เพียงแต่ขยับตัวมือไม่อย่างธรรมดา บทกำพริตตอนออกรำมีมากมายมีเนื้อหาต่างกันไป เช่น บทชม บทสอนใจ บทเกี้ยว บทตลก เป็นต้น จะแต่งเป็นกลอนสี่ กลอนหก กลอนแปด หรือกลอนคู่ก็ได้

กลอนมุตโต คือ กลอนสดที่คิดเอาในทันทีทันใด กลอนแบบนี้จะมีเนื้อหาเข้ากับเหตุการณ์และยุคสมัย ผู้ร้องกลอนต้องมีปฏิภาณไหวพริบและโวหารดีจึงจะน่าฟัง ทำนองกลอนที่นิยมว่าเป็นกลอนมุตโต มีทั้ง กลอนสี่ กลอนหก กลอนหนึ่ง* (กลอนแปด) และกลอนคู่หรือกลอนทอย (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2531: 113-121)

จะเห็นได้ว่า โนราเป็นการละเล่นที่ได้รับความนิยมสูงสุดของชาวบ้านภาคใต้ และได้มีการปรับตัวเพื่อความคงอยู่เพราะภายหลังมีความนิยมลดลงเนื่องจากมีสิ่งบันเทิงใหม่ๆ ที่ทันสมัยมากขึ้น โนราจึงคลี่คลายเปลี่ยนแปลงไปในลักษณะทำลายเอกลักษณ์ตัวเองมากกว่าสร้างสรรค์ ดังจะเห็นได้จากการละทิ้งศิลปะการร่ายรำชั้นสูง เช่น รำทำบท รำทำพลิกแพลง เป็นต้น ทำให้ของดีของโนราขาดการสืบทอดไปช่วงหนึ่ง ซึ่งขณะนั้นโนราได้รับเอาสิ่งบันเทิงแบบใหม่เข้ามาประสมกับโนรา โดยเฉพาะเอาวงดนตรีลูกทุ่ง บางคณะเน้นที่ดนตรี โนราเป็นของแถม แต่ยังใช้ชื่อโนรา หรือไม่ก็นำเอาการแสดงแบบละครเวทีมาเล่นตอนแสดงเรื่อง แต่งตัวแบบละคร ดำเนินเรื่องโดยใช้บทสนทนามีกлонโนราแทรกบ้างพอเป็นกระสาย ไม่มีตัวพรวน เหล่านี้ล้วนทำให้โนราสูญเสียเอกลักษณ์ทั้งสิ้น ในปัจจุบันแม้จะมีการสืบทอดและฟื้นฟูโนราแบบโบราณทั้งในระบบการศึกษาและระบบคณะโนราพื้นบ้าน ก็ทำให้การแสดงโนราแบบโบราณลดน้อยลง

อาจกล่าวได้ว่า โนรา เป็นศิลปะการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญอย่างหนึ่งที่เป็นเครื่องสะท้อนให้เห็นความเจริญองงามทางวัฒนธรรมของชาวปักษ์ใต้ได้เป็นอย่างดี โดยศิลปแขนงนี้เป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมอันมีบทบาทสำคัญต่อสังคมมานับการ ซึ่งนอกจากมีมิติทางวัฒนธรรมด้านพิธีกรรม จากฐานความเชื่อเรื่องการเคารพบรรพบุรุษที่เรียกว่า ตายาย และแสดงเพื่อความบันเทิงแล้ว ยังมีคุณค่าในด้านต่างๆ อีก ได้แก่

- 1) **ด้านร่างกาย** ทำให้สรีระแข็งแรง ระบบไหลเวียนโลหิตดี มีรูปร่างดี
- 2) **ด้านจิตใจ** ทำให้มีสมาธิ จิตใจได้ผ่อนคลาย ช่วยยกระดับจิตใจให้สูงขึ้น มีจิตใจละเอียดอ่อนละเมียดละไม กล่อมเกล่าจิตใจได้ทั้งผู้ชมและผู้แสดง
- 3) **ด้านสุนทรียศาสตร์** สัมผัสได้จากท่าร่ายที่สง่างามทรงพลัง แต่งด้วยคติธรรม ความเชื่อ และภูมิปัญญา รวมทั้งเครื่องแต่งกายที่งดงามและดนตรีที่มีท่วงทำนองกระฉับกระเฉง ไร่ใจ
- 4) **ด้านจริยศาสตร์** เป็นการสอนผ่านบทกลอนโนราที่สอดแทรกคุณธรรม จริยธรรม ทำให้ผู้เรียนเกิดความตระหนักและหยั่งรู้ นำไปสู่การยกระดับเพื่อการเป็นมนุษย์ที่สมบูรณ์

* กลอนหนึ่ง คือ กลอนแปดหรือกลอนสุภาพนั่นเอง แต่คำและสัมผัสยืดหยุ่นได้บ้าง เดิมเข้าใจว่ากลอนนี้ใช้ในการเล่นหนังตลกมาก่อน เมื่อโนรารับมาจึงเรียกว่า “กลอนหนึ่ง” แต่ทำนองการว่ากลอนโนราซ้ำกว่าและเน้นจังหวะทับ

5) ด้านทัศนศิลป์ เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับที่มีสีสันฉูดฉาดงดงาม สร้างสรรค์เป็นงานศิลป์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว

6) ด้านวรรณศิลป์ มีบทกลอนที่ใช้ภาษาล้าน เข้าใจง่ายหลากหลายรูปแบบ เช่น กลอนสี่ กลอนหก กลอนแปด กาพย์ยานี 11 เป็นต้น

2. ฤๅษีคัตตน

2.1 ความเป็นมาของฤๅษีคัตตน

ฤๅษีคัตตน เป็นศาสตร์หนึ่งที่ว่าด้วยการบริหารร่างกาย เพื่อรักษาโรคต่างๆ ซึ่งไทยรับอิทธิพลมาจากอินเดียมายาวนาน แต่เลือกรับและนำมาปรับใช้ประโยชน์ต่างจากอินเดีย กล่าวคือการคัตตนนั้นนักบวชผู้บำเพ็ญตบะในศาสนาพราหมณ์หรือฮินดู ซึ่งชาวไทยเรียกว่า ฤๅษี และยังมีคำที่ใช้สำหรับเรียกผู้ถือศีลเหล่านี้ได้อีกหลายอย่าง เช่น นักพรต ดาบส ชฎิล นักสิทธิ และปริพาชก นักบวชหรือดาบสของอินเดียจะใช้ทำทางการคัตตนเป็นการสมาทาน เพื่อบำเพ็ญตบะให้บรรลุโมกษธรรม สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงเล่าอธิบายไว้ในหนังสือนิทานโบราณคดี เรื่อง ฤๅษีคัตตน ความว่า “เมื่อออกมาอยู่ป็นิ่ง มีดาบสชาวอินเดียคนหนึ่งซึ่งขึ้นชื่อลือเลื่องว่าเคร่งครัดนักมาบำเพ็ญตบะ ณ เมืองป็นิ่ง พวกชาวอินเดียที่เลื่อมใสเรียกรักกันชื่อที่สร้างอาศรมให้ดาบสนั้นอยู่แห่งหนึ่ง ฉันไปดูเห็นที่ตรงกลางบริเวณก่อเป็นมณฑปแปดเหลี่ยม หลังคาเป็นซุ้มมียอดแบบอินเดีย มีมุขเด็จข้างหน้าและเฉลียงโดยรอบมณฑปเห็นตัวดาบสขัดสมาธิเหมือนอย่างพระประธานอยู่บนเตียงหน้ามุขเด็จ เผลอญ์ผู้อุปฐากพูดภาษาอังกฤษได้ บอกอธิบายให้รู้ว่าดาบสนั้นสมาทานตบะสองอย่าง คือ เว้นวจีไม่พูดกับใครๆ หมดย่างหนึ่ง กับนั่งสมาธิอยู่กับอาสนะอันเดียว ตั้งแต่เช้าจนค่ำทุกวันเป็นนิจอย่างหนึ่ง ฉันถามว่าในมณฑปเป็นที่สำหรับดาบสนอนหรือ เขาตอบว่ายังไม่เคยมีใครเห็นดาบสตนนั้นนอนเลย โดยปรกติพอกำ ดาบสก็ลุกจากอาสนะที่มุขเด็จเข้าไปในมณฑป แต่ไปทำพิธีอีกชนิดหนึ่งเพื่อแก้เมื่อยขบ เห็นทำท่าต่างๆ บางที (ปลุก) ตัวลอยขึ้นไปก็มี ฉันได้ฟังก็เข้าใจแจ่มแจ้งสันสงสัยได้ความรู้ว่าการคัตตนนั้นเป็นส่วนหนึ่งของการบำเพ็ญตบะนั้นเอง เพราะนั่งหรือยืนอยู่ที่เดียวตลอดวันยังค่ำ ทรมานร่างกายจนเกินวิสัยยอมเกิดอาการเมื่อยขบ จึงคิดวิธีคัตตนระงับทุกขเวทนั้นเกิดแต่การบำเพ็ญตบะ แล้วตั้งเป็นตำราไว้แต่ดึกดำบรรพ์...” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. 2505 : 130 อ้างถึงใน กรมศิลปากร. 2550 : 1)

ในประเทศอินเดียนั้นได้จัดแสดง รูปปั้นฤๅษีคัตตนท่าต่างๆ ไว้ในพิพิธภัณฑสถานเมืองชัยปุระ ซึ่งอาจกล่าวได้ว่า เป็นต้นเค้าและความเป็นมาของวิชาการฤๅษีคัตตนในประเทศไทยด้วย เพราะคนไทยได้เลือกนำท่าทางการคัตตนขณะบำเพ็ญตบะของฤๅษีมาประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์เพื่อบำบัดความปวดเมื่อยตามร่างกาย ตลอดจนรักษาโรคอันเกิดจากลมและเส้นเอ็นในร่างกายซึ่งผิดปกติแปรปรวน จึงเกิดเป็นตำรา วิชาฤๅษีคัตตน ที่ปรากฏหลักฐานเป็นที่รู้จักแก่นุชนรุ่นหลังทั้งไทยและเทศอยู่ ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร เรียกสามัญว่า วัดโพธิ์ มหาวิทยาลัยเปิดแห่งแรกของประเทศไทย สืบเนื่องมาจากฉบับปัจจุบัน (กรมศิลปากร. 2550 : 1)

2.2 ประติมากรรมและโคลงภาพฤๅษีตัดตนวัดโพธิ์

2.2.1 มูลเหตุแห่งประติมากรรมฤๅษีตัดตน ในทางพระพุทธศาสนา การปฏิบัติกัมมัฏฐาน หากนั่งสมาธิเป็นเวลานานๆ ร่างกายจะเมื่อยขบอาจเป็นอันตราย จึงต้องลุกขึ้นเดินกลับไปมาทำ จงกรรม บางครั้งยืนนิ่ง บางครั้งเอนกายนอนในท่าสี่หุสยาสน์ เพื่อเปลี่ยนอิริยาบถไปตามสภาพ ร่างกาย เพื่อให้มีอิริยาบถ 4 ประการ คือ ยืน เดิน นั่ง นอน ที่สมดุลกัน นับเป็นแนวทางมัชฌิมาปฏิบัติ ในหลักการของพุทธศาสนาที่ส่งผลให้การปฏิบัติสมาธิประสบผลดียิ่งขึ้น

ในหลักการทางสุขวิทยา การดัดตัวหรือการปฏิบัติโยคะเป็นวิธีการออกกำลังกายที่ไม่รุนแรง เพื่อสร้างความยืดหยุ่นให้แก่กล้ามเนื้อและเส้นเอ็นร่างกาย ทำให้โลหิตและเลือดลมไหลเวียน ร่างกายโดยสะดวก ยกระดับจิตใจให้แจ่มใส มีสมาธิ ป้องกันโรคภัยไข้เจ็บ บำรุงสุขภาพให้แข็งแรง และสามารถรักษาโรคต่างๆ ได้อย่างเห็นผลจริง บูรพมหากษัตริย์ไทยในราชวงศ์จักรี จึงได้สร้างรูปฤๅษี ตัดตนไว้เป็นวิทยาทานแก่พสกนิกรของพระองค์สืบมา

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (2505 : 195 อ้างถึงใน กรม ศิลปากร. 2550 : 2) ทรงสันนิษฐานว่า น่าจะเกิดแต่สมมุติว่าเป็นครูเดิม ในวิชาการต่างๆ เป็นผู้ให้ สรรพวิทยาการมาแต่โบราณ เป็นบุคคลที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาการแต่ละแขนงให้สืบทอดมาอย่างไม ขาดสาย จึงมักทำให้รูปฤๅษีให้เป็นครูเดิมที่รู้จักตัว อาจเป็นเทวดาหรือมนุษย์ก็ได้ ในพิธีไหว้ครูของ อาชีพต่างๆ ตลอดจนยังเป็นบุคลาธิษฐาน เพื่อให้ลูกศิษย์ทั้งหลายขอพรเพื่อเสริมสร้างกำลังใจและเพื่อ แสดงความกตัญญูสืบมา นอกจากนี้ การสร้างรูปฤๅษีเป็นผู้แสดงแบบท่าทางฤๅษีตัดตนนั้น ยังแสดงให้เห็นถึงความศักดิ์สิทธิ์เข้มขลังของตำราวิชาฤๅษีตัดตนได้เป็นอย่างดีด้วย

รูปฤๅษีตัดตนที่วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นประติมากรรมประเภทรูปลอยตัว มองดู ได้ทุกมิติ จุลทรรณ พยาฆรานนท์ (2532 : 37-38 อ้างถึงใน กรมศิลปากร. 2550 : 2) อธิบายว่า รูป หล่อฤๅษีตัดตนเป็นแบบสมมุติบุคคล คือ ไม่เป็นแบบคนจริงๆ ไม่เน้นให้เห็นกล้ามเนื้อ ผิวของรูปทรง เรียบและเกลี้ยง ดังภาษาของช่างหล่อว่า “ผิวตึง” ใบหน้าแต่ละรูปมีเค้ารอยเป็นรูปแบบเดียวกันอย่าง ที่ช่างปั้นเรียกว่า “เข้าแบบ” ยกเว้นรูปฤๅษีที่มีใบหน้าเป็นเนื้อ (มฤค) หรือสัตว์อื่น จึงปั้นให้ต่างออกไป ท่าทางของฤๅษีที่ประดิษฐ์ให้มีศิลปะผสมกลมกลืนกัน ระหว่างความถูกต้องตามหลักวิชาการตัดตนกับ คุณลักษณะที่เป็นประติมากรรมแบบไทยประเพณีอย่างดียิ่ง

2.2.2 ประวัติการสร้างรูปฤๅษีตัดตน ณ วัดโพธิ์ เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬา โลกมหาราช ปฐมกษัตริย์แห่งราชวงศ์จักรี ทรงปราบดาภิเษกขึ้นเสวยราชสมบัติ และสถาปนากรุง รัตนโกสินทร์แล้ว ทรงสร้างพระบรมหาราชวังขึ้นใหม่ และทรงปฏิสังขรณ์วัดโบราณปากแม่น้ำ เจ้าพระยา ชื่อ วัดโพธาราม ชาวบ้านเรียกกันโดยสามัญว่า วัดโพธิ์ ซึ่งเป็นวัดที่ราษฎรสร้างขึ้นตั้งแต่ สมัยสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี เป็นการใหญ่เพื่อให้สมกับเป็นวัดที่ใกล้ชิดกับพระบรมหาราชวัง เมื่อ พ.ศ.2330 ทรงสละทรัพย์ส่วนพระองค์ เพื่อปฏิสังขรณ์พระอุโบสถ สร้างกำแพงแก้ว สร้างพระ วิหารและยกฐานะขึ้นเป็นอารามหลวงชั้นเอก ให้ชื่อว่า วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาวาส (ต่อมาสมัย รัชกาลที่ 4 ทรงเปลี่ยนชื่อเป็นวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม) ในขณะเดียวกันก็ทรงฟื้นฟูศิลปวิทยา การของชาติเป็นการใหญ่ด้วย โดยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งตำราหลวงและปั้นรูปฤๅษีตัดตนไว้ เป็นทานตามศาลารายริมกำแพงวัดพระเชตุพนฯ แต่ไม่ได้บอกรายละเอียดว่ารูปปั้นนั้นปั้นด้วยดินหรือ ปูน ตามความเข้าใจของ วนิดา พิงสุนทร (2533 : 33 อ้างถึงใน กรมศิลปากร. 2550 : 3) อาจารย์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร สันนิษฐานว่า ปั้นด้วยดินน้ำมัน คือปูนขาวตำผสม

ด้วยน้ำมันดั่งอ้ว ไม่ทราบจำนวนแน่ชัด มีอักษรจารึกไว้บนแผ่นหินติดไว้ใกล้รูปฤๅษีแต่ละท่าเพื่อบอกว่าท่าใดต้นลักษณะนั้นนั้นแก้โรอย่างไร เพื่อสืบทอดความรู้ที่มีมาแล้วแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาไว้ในกรุงรัตนโกสินทร์สืบต่อไป

ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จไปพระราชทานผ้าพระกฐิน ณ วัดพระเชตุพนโดยกระบวนพยุหยาตรา ใน พ.ศ.2374 เมื่อเสร็จพระราชพิธีทรงทอดพระเนตรทั่วพระอาราม เห็นถาวรวัตถุซึ่งสมเด็จพระอัยกาธิราชเจ้าทรงสถาปนาไว้เมื่อ 30 ปีล่วงมาแล้ว ชำรุดทรุดโทรม ประการหักพังเป็นอันมาก จึงทรงโปรดเกล้าฯ ให้บูรณปฏิสังขรณ์ถวายเป็นการกตัญญูต่อสมเด็จพระบูรพการีให้คืนดังเดิม โดยเริ่มตั้งแต่ พ.ศ. 2374 ทรงขยายของเดิมที่มีอยู่ให้กว้างใหญ่และแก้ไขให้งดงามกว่าเดิม ตลอดจนจารึกสรรพศิลปะวิทยาการทั้งปวง พระราชทานแก่ปวงชนชาวไทย เข้าไปศึกษาเรียนรู้ได้ทุกชนชั้น โดยเฉพาะเรื่อง ฤๅษีตัดตน ทรงให้ระดมช่างหล่อรูปฤๅษีตัดตน จำนวน 80 ท่า (รูปฤๅษี 82 ตน เพราะมี 2 ท่า ที่มี 2 ตนช่วยกันตัด) หล่อด้วยสังกะสีผสมดีบุก (จีน) เพื่อให้มีความคงทนกว่าของเดิม และตั้งไว้ทุกศาลารายรอบวัด หลังละ 4-5 รูป เมื่อปี พ.ศ.2379 ทรงประชุมนักปราชญ์ราชบัณฑิตให้ช่วยกันแต่งโคลงสี่สุภาพ พร้อมจารึกอธิบายลักษณะและสรรพคุณของท่าทางฤๅษีตัดตนแต่ละท่า (กรมศิลปากร. 2550 : 3)

ในสมัยรัชกาลที่ 9 เมื่อเดือนมีนาคม พ.ศ.2559 วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ร่วมมือกับกรมพัฒนาการแพทย์แผนไทย การแพทย์ทางเลือก และกรมศิลปากร จัดโครงการสร้างรูปฤๅษีตัดตน หล่อด้วยทองเหลือง ประกอบด้วยทองแดง 60% สังกะสี 20% ดีบุก 10% ตะกั่ว 10% จากรูปปั้นฤๅษีตัดตนที่เขามอที่คงเหลือเพียง 24 ท่า 25 ตน ให้ครบถ้วนจำนวน 80 ท่า (82 ตน) เพื่อถวายเป็นพระราชกุศลแด่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร รัชกาลที่ 9 ซึ่งแล้วเสร็จเมื่อเดือนตุลาคม พ.ศ. 2560 โดยเก็บรักษาไว้ ณ พระอุโบสถ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม แต่ขณะนี้ยังไม่ได้เผยแพร่ให้ประชาชนชม (พรเทพ จันนาวิวัฒน์. สัมภาษณ์, 10 กันยายน 2560)



ภาพที่ 11 วัดโพธิ์และรูปปั้นฤๅษีตัดตน ภาพถ่ายในสมัยรัชกาลที่ 4
จัดแสดง ณ บริเวณศาลารายวัดพระเชตุพลวิมลมังคลาราม
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 12 รูปปั้นฤๅษีตัดตนสร้างสมัยรัชกาลที่ 3 ที่เหลืออยู่ในปัจจุบัน
ที่เขามอ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์



ภาพที่ 13 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
ทรงเจิมฤๅษีตัดตนที่หล่อใหม่ 9 ตน วันที่ 29 ตุลาคม 2559
ที่มา : www.yongcharoenkanchang.com สืบค้นวันที่ 16 มีนาคม 2561



ภาพที่ 14 ฤๅษีตัดตนที่หล่อใหม่ 9 ตน วันที่ 29 ตุลาคม 2559
ที่มา : www.yongcharoenkanchang.com สืบค้นวันที่ 16 มีนาคม 2561



ภาพที่ 15 รูปฤๅษีตัดตนที่ซ่อมและหล่อขึ้นใหม่วางทดแทนตนชำรุด ในสมัยรัชกาลที่ 9
ที่มา : ผู้สร้างสรรค์

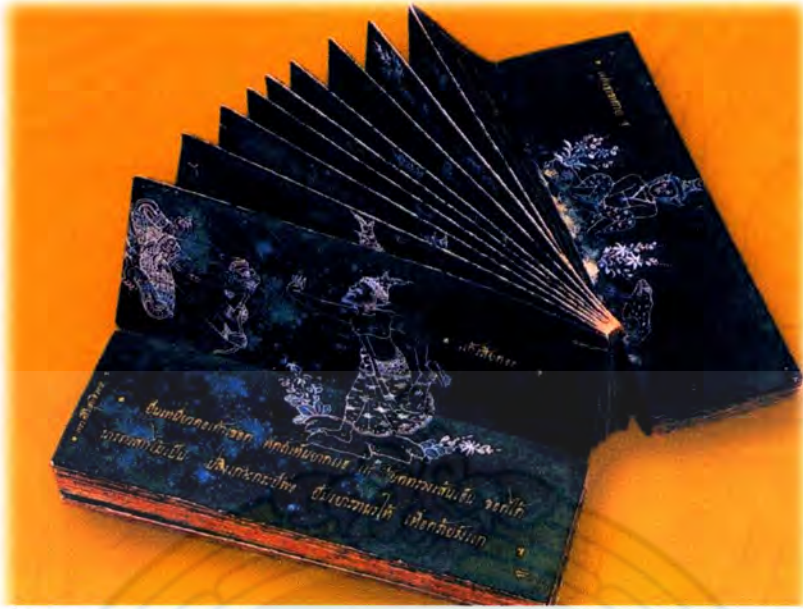
2.2.3 โคลงภาพฤๅษีตัดตน ขณะเมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้กรมหมื่นนครสวรรค์ศักดิพริ้งพระประยูรญาติซึ่งเป็นพระราชโอรสในรัชกาลที่ 1 ระดมนายช่างผู้ชำนาญการหล่อรูปฤๅษีตัดตนขึ้น 80 ท่า เมื่อ พ.ศ.2379 นั้น พระองค์ได้ทรงประชุมนักปราชญ์ราชบัณฑิตทั้งที่เป็นพระบรมวงศานุวงศ์จำนวน 6 พระองค์ ข้าราชการบริพาร 18 คน และพระภิกษุสงฆ์อีก 11 รูป ให้ช่วยกันโดยพระองค์ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชวินิจฉัยโคลงอธิบายลักษณะและสรรพคุณของท่าฤๅษีตัดตนด้วยพระองค์เอง และมีผู้วินิจฉัยร่วมทั้งสิ้น 36 ราย แต่งด้วยโคลงสี่สุภาพรวมทั้งสิ้น 85 บท เริ่มด้วยโคลงนำ 5 บท กล่าวถึงวันเดือนปีที่รัชกาลที่ 3 ทรงมีพระราชโองการโปรดเกล้าฯ ให้พระประยูรญาติเริ่มดำเนินการจนแล้วเสร็จ รวมถึงพระราชปณิธานในพระองค์ที่ทรงสร้างตำราเรื่องนี้ ต่อจากนั้นจึงเป็นโคลงบรรยายลักษณะและสรรพคุณของรูปฤๅษีตัดตนแต่ละท่าที่จบใน 1 บทเท่านั้น จนครบ 80 ท่า ทั้งนี้ขอยกความในโคลงนำเรื่องฤๅษีตัดตนบทที่ 5 ว่า

“เป็นประโยชน์รชาติสิ้น	สบสถาน
เอกเช่นโอสถทาน	ท่านให้
ภูลเพิ่มพุทธสมภาร	สมโพธิ พระนา
ประกาศเกียรติยศไว้	ตราบฟ้าดินสูญ

(กรมศิลปากร. 2550 : 4)

พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชประสงค์ที่จะพระราชทานตำราฤๅษีตัดตนให้เป็นประโยชน์แก่ปวงชนชาวไทยเหมือนที่พระราชทานตำรายาไว้ เพื่อสร้างทานบารมีประกาศเกียรติคุณของพระองค์ไว้ โดยทรงโปรดฯ ให้จารึกไว้ ณ ศาลารายวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม โดยจัดอยู่ในหมวดอนามัย เนื่องจากเข้าใจดีมาแต่โบราณกาลแล้วว่า การตัดตนเป็นการออกกำลังกายแบบกายภาพบำบัด ซึ่งสามารถช่วยรักษาโรคได้หากปฏิบัติให้ถูกวิธีก็จะทำให้ร่างกายแข็งแรงไม่เจ็บป่วยง่าย เดิมมีจำนวน 80 ท่า ต่อมาได้มีการเคลื่อนย้ายภาพฤๅษีตัดตนเหล่านั้นออกมาตั้งประกอบเขามอ ทำให้คำจารึกโคลงแยกออกจากรูปปั้นจนเกิดความสับสน และภาพฤๅษีตัดตนที่แยกออกมาอยู่กลางแจ้งก็ชำรุดเสียหาย นอกจากนั้นยังมีหลักฐานว่ามีการขโมยรูปฤๅษีตัดตนไปขายหลายครั้งหลายคราว ทำให้เมื่อครั้งกรมศิลปากรได้เข้าไปดำเนินการบูรณะประติมากรรมแล้วสำรวจพบว่าคงเหลือภาพฤๅษีตัดตนอยู่เพียง 24 ท่า 25 ตน (กรมศิลปากร. 2551 : 13)

2.2.4 การบันทึกเรื่องฤๅษีตัดตนลงในสมุดไทย หลังจากพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวและนักปราชญ์ราชบัณฑิตร่วมกันนิพนธ์และแต่งโคลงฤๅษีตัดตนเสร็จเมื่อปลายปี พ.ศ. 2379 อีก 2 ปี ต่อมา พระองค์ก็ได้ทรงแสดงพระอัจฉริยภาพและสายพระเนตรอันยาวไกล กล่าวคือ ทรงพิจารณาเห็นว่ารูปฤๅษีตัดตนสมัยรัชกาลที่ 1 ที่สมเด็จพระอัยยิกาธิราชทรงสถาปนาไว้ไม่เพียงก็สืบทอดปรักรักษาพิงเสียหายเป็นอันมาก หากทรงบูรณะซ่อมสร้างแล้วไม่มีการบันทึกไว้ด้วย สืบไปภายภาคหน้าวิชานี้อาจจะสูญหายไปได้ จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้นายจิตรกรรมเขียนภาพฤๅษีตัดตน 80 ท่า และโปรดให้ขุนวิสุทธอักษรเป็นผู้อักษรเขียนเส้นตัวอักษรด้วยเส้นรง พร้อมตรวจทานความถูกต้องลงในหนังสือสมุดไทยดำ จนเสร็จเมื่อ ปี พ.ศ. 2381 (กรมศิลปากร. 2550 : 1-5)



ภาพที่ 16 โคลงภาพฤๅษีตัดตน สมุดไทยดำ (พ.ศ.2481) หมวดตำราภาพ เลขที่ 53
ที่มา : กรมศิลปากร. 2550 : ปกหลัง.

สมุดภาพฤๅษีตัดตนแก้โรคต่างๆ 80 รูป นอกจากใช้เป็นเอกสารต้นฉบับสำหรับอ้างอิงทางวิชาการของประเทศแล้ว ยังบันทึกประวัติศาสตร์และการดำเนินงานอันเกี่ยวเนื่องกับเรื่องฤๅษีตัดตนไว้มากมาย และปัจจุบันหอสมุดแห่งชาติมีต้นฉบับตำราฤๅษีตัดตนทั้งที่เป็นภาพลายเส้นและภาพเขียนสี และมีการคัดลอกจากสมุดภาพที่เป็นต้นฉบับหลวงให้แพร่หลายขึ้นอีกหลายฉบับ จึงกล่าวได้ว่า ฤๅษีตัดตนเป็นมรดกวัฒนธรรมของคนไทยทั้งชาติที่รัชกาลที่ 3 ทรงโปรดเกล้าฯ พระราชทานแก่ประชาชนทั้งประเทศโดยไม่เจาะจงแก่ผู้หนึ่งผู้ใด แสดงให้เห็นถึงพระอัจฉริยภาพอันยาวไกลของพระองค์ในการทำนุบำรุงและสืบทอดความรู้ที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาไว้ในกรุงรัตนโกสินทร์สืบต่อไป



ภาพที่ 17 ตัวอย่างโคลงภาพฤๅษีตัดตน ทำที่ 12 แก้วชาตาย
ที่มา : กรมศิลปากร. 2550 : 32

2.3 คุณลักษณะของฤๅษีคัตตน

การรักษาโรคและอาการผิดปกติของทำฤๅษีคัตตนทั้ง 80 ทำ สามารถรักษาอาการโรคได้ 74 อาการ (กรมศิลปากร. 2550 : 7) ซึ่งการรักษาโรคและอาการผิดปกติของทำฤๅษีคัตตนนั้น ส่วนใหญ่ เป็นวิธีรักษาอาการของโรคที่เกิดในอวัยวะต่างๆ และโรคที่เกิดขึ้นแก่อวัยวะต่างๆ ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์ ได้แบ่งหมวดหมู่ทำฤๅษีคัตตนทั้ง 80 ทำ ตามวิธีการรักษาอาการของโรค ดังนี้

ตารางที่ 2 คุณลักษณะของฤๅษีคัตตน 80 ทำ แบ่งตามวิธีการรักษาอาการของโรค 74 อาการ

ลำดับ	รักษาอาการ/การแก้	ฤๅษีคัตตนทำที่	จำนวน (ทำ)
ทำฤๅษีคัตตนกับวิธีรักษาอาการของโรคที่เกิดในอวัยวะต่างๆ จำนวน 27 ทำ			
1	ทำที่ 3 แก้ลมในอก ในเวย	3	1
2	ทำที่ 9 แก้ลมในแขน	9	1
3	ทำที่ 11 และ 20 แก้ลมท้าวสารพวงค์	11,20	2
4	ทำที่ 19 แก้ลมตะคริว	19	1
5	ทำที่ 22 แก้ลมจันทมาฏ ลมเข้า ลมขา ลมหน้าอก	22	1
6	ทำที่ 25 แก้ลมปะก้ง	25	1
7	ทำที่ 27 แก้ลมชักปากเบี้ยว ลมลิ้นตาย ลมเท้าเห็บ ลมมือเห็บ	27	1
8	ทำที่ 29 แก้ลมในลำสิงค์	29	1
9	ทำที่ 32 แก้ลมอัมพฤกษ์	32	1
10	ทำที่ 33 แก้ลมสันเท้า	33	1
11	ทำที่ 35 แก้ลมในขา	35	1
12	ทำที่ 45 แก้ลมอันทวาท	45	1
13	ทำที่ 48 แก้ลมบาดทะยัก	48	1
14	ทำที่ 50 แก้ลมปัตคาคด ลมในเวย	50	1
15	ทำที่ 51 แก้ลมในเท้า	51	1
16	ทำที่ 52 แก้ลมในคอ	52	1
17	ทำที่ 53 แก้ลมขา	53	1
18	ทำที่ 54 แก้ลมลำสิงค์ ลมอันทอะ	54	1
19	ทำที่ 55 แก้ลมข้อมือ	55	1
20	ทำที่ 56 แก้ลมอก	56	1
21	ทำที่ 61 แก้ลมในเวย	61	1
22	ทำที่ 62 แก้ลมกล่อน	62	1
23	ทำที่ 63 แก้ลมมือ ลมเท้า	63	1
24	ทำที่ 65 แก้ลมริดสีดวง	65	1
25	ทำที่ 68 แก้ลมจุกเสียด	68	1
26	ทำที่ 72 แก้ลมในอก	72	1

ตารางที่ 2 คุณลักษณะของฤษีตัดตน 80 ท่า แบ่งตามวิธีการรักษาอาการของโรค 74 อาการ(ต่อ)

ลำดับ	รักษาอาการ/การแก้	ฤษีตัดตนท่าที่	จำนวน (ท่า)
ท่าฤษีตัดตนกับวิธีการรักษาโรคที่เกิดขึ้นแก้อวัยวะต่างๆ จำนวน 53 ท่า			
แก้เคล็ด ขัด จำนวน 12 ท่า			
27	ท่าที่ 2 แก้อาเจียน ขาขัด	2	1
28	ท่าที่ 4 แก้อาเจียน	4	1
29	ท่าที่ 13 แก้อาเจียน ขัดคอ	13	1
30	ท่าที่ 23 และ 28 แก้อาเจียน	23,28	2
31	ท่าที่ 43 แก้อาเจียน ไหล่ขัด	43	1
32	ท่าที่ 49 และ 78 แก้อาเจียน (แก้อาเจียน)	49,78	2
33	ท่าที่ 58 แก้อาเจียน	58	1
34	ท่าที่ 60 แก้อาเจียน ตะโพกขัด	60	1
35	ท่าที่ 73 แก้อาเจียน ต้นขาขัด	73	1
36	ท่าที่ 79 แก้อาเจียน ขัดขา	79	1
แก้เส้น จำนวน 3 ท่า			
37	ท่าที่ 57 แก้เส้นมหาสมุทร	57	1
38	ท่าที่ 59 แก้เส้นทวาร	59	1
39	ท่าที่ 80 แก้เส้นสลับทรวง	80	1
แก้ปวดและเวียน จำนวน 5 ท่า			
40	ท่าที่ 5 แก้ปวดศีรษะ	5	1
41	ท่าที่ 7 แก้ปวดท้อง แก้อาเจียน	7	1
42	ท่าที่ 15 แก้เวียนศีรษะ	15	1
43	ท่าที่ 36 แก้เวียนศีรษะ	36	1
44	ท่าที่ 47 แก้เวียน	47	1
แก้จุก เสียด แน่น จำนวน 5 ท่า			
45	ท่าที่ 14 และ 66 แก้แน่นหน้าอก	14,66	2
46	ท่าที่ 21 แก้เสียดอก	21	1
47	ท่าที่ 46 แก้เสียดข้าง	46	1
48	ท่าที่ 76 แก้จุก	76	1
แก้กล่อน จำนวน 5 ท่า			
49	ท่าที่ 31และ 42 แก้กล่อน แก้ปวด	31,42	2
50	ท่าที่ 38 แก้กล่อนในทรวง	38	1
51	ท่าที่ 67และ 70 แก้กล่อน	67,70	2
แก้ตะคริวและเหน็บ จำนวน 3 ท่า			
52	ท่าที่ 18 แก้ตะคริวมือ ตะคริวเท้า	18	1
53	ท่าที่ 74 แก้เท้าเหน็บ	74	1
54	ท่าที่ 75 แก้ปวดตะคริว	75	1

ตารางที่ 2 คุณลักษณะของฤๅษีตัดตน 80 ท่า แบ่งตามวิธีการรักษาอาการของโรค 74 อาการ(ต่อ)

ลำดับ	รักษาอาการ/การแก้	ฤๅษีตัดตนท่าที่	จำนวน (ท่า)
แก้อวัยวะต่างๆ จำนวน 14 ท่า			
55	ท่าที่ 6 แก่สันเท้า	6	1
56	ท่าที่ 10 แก่สะบักหน้าจม	10	1
57	ท่าที่ 12 แก่เข้าขาตาย	12	1
58	ท่าที่ 16 แก่เข้า แก่ขา	16	1
59	ท่าที่ 26 แก่ตะโพกสลักเพชร	26	1
60	ท่าที่ 30 แก่มือ แก่เท้า	30	1
61	ท่าที่ 34 แก่เอว	34	1
62	ท่าที่ 39 แก่ไหล่ แก่ตะโพก	39	1
63	ท่าที่ 41 แก่ไหล่ ขา	41	1
64	ท่าที่ 44 แก่คอ แก่ไหล่	44	1
65	ท่าที่ 64 แก่สลักไหล่	64	1
66	ท่าที่ 69 แก่ขา	69	1
67	ท่าที่ 71 แก่ปวดท้อง แก่สะบักจม	71	1
68	ท่าที่ 77 แก่ไหล่ แก่ท้อง แก่อก	77	1
แก่อื่นๆ จำนวน 6 ท่า			
69	ท่าที่ 1 แก่เกียจ	1	1
70	ท่าที่ 8 แก่เสมหะในลำคอ	8	1
71	ท่าที่ 17 แก่โรคในอก	17	1
72	ท่าที่ 24 ดำรงกายอายุยืน	24	1
73	ท่าที่ 37 แก่ลิ้นกระด้าง	37	1
74	ท่าที่ 40 แก่เท้าเย็น ใจสวingsวาย	40	1
รวม			53

จะเห็นได้ว่า ท่าฤๅษีตัดตนข้างต้นนี้ หากพิจารณาในรายละเอียดของท่าฤๅษีตัดตนเพื่อรักษาอาการผิดปกติของร่างกายแล้วสามารถจำแนกประเภทการรักษาอาการได้เป็น 4 กลุ่ม คือ

- 1) กลุ่มท่าที่สามารถรักษาอาการผิดปกติในลักษณะเดียวกันได้หลายอาการ มี 2 ท่า
- 2) กลุ่มท่าที่สามารถรักษาอาการผิดปกติคนละประเภท มี 6 ท่า
- 3) กลุ่มท่าที่สามารถรักษาอาการผิดปกติอย่างเดียวกันแต่ในอวัยวะต่างกัน มี 17 ท่า
- 4) กลุ่มท่าที่สามารถรักษาอาการผิดปกติในอวัยวะแต่ละส่วน จำนวน 53 ท่า

นอกจากนี้ ยังมีท่าที่เป็นประโยชน์ในการบำรุงรักษาร่างกายให้มีอายุยืน 1 ท่า

3. แนวคิด ทฤษฎีเกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์

3.1 แนวคิดเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์งาน

3.1.1 กระบวนการสร้างสรรค์งาน

อารี สุทธิพันธุ์ (2532:178-181อ้างถึงในสวภา เวชสุรกษ์. 2547: 10-12) กล่าวถึงกระบวนการสร้างสรรค์งานไว้ว่า การสร้างให้เกิดเป็นสิ่งใหม่หรือของใหม่นั้น มีหลักการสร้างสรรค์ที่สำคัญ 3 ประการ หรือจะเรียกว่ากระบวนการในการสร้างสรรค์ก็ได้ คือ การสลับให้ต่างไปจากที่เคยเห็น (Misplacing) การสร้างความคิดให้สับสน (Ambiguity) และ การปรุงแต่งดัดแปลงใหม่ (Adjustable)

1) การสลับให้ต่างไปจากที่เคยเห็น (Misplacing) เป็นกระบวนการคิดที่มีข้อปลีกย่อย ดังนี้

(1) การสลับให้ผิดตำแหน่งจากที่เคยเห็นมาก่อน เช่น การเปลี่ยนที่ ย้ายตำแหน่งจากเดิมให้มีความแปลกใหม่

(2) การสลับให้มีรูปร่างหรือรูปทรงต่างไปจากเดิม เช่น ขยายบางส่วนให้โตขึ้น บางส่วนให้กว้างใหญ่ขึ้น และทำบางส่วนให้เล็กลง การสลับขนาดและรูปร่างนี้ถือว่าเป็นกระบวนการสร้างสรรค์อย่างหนึ่ง

(3) การสลับให้มีสีสันแตกต่างไปจากที่เคยเห็นกันมาแล้ว ซึ่งทำให้แปลกตาต่อผู้พบเห็นหรือผู้ที่ไม่เคยเห็นมาก่อนได้ การสลับที่ให้มีสีสันต่างไปนี้ เกี่ยวข้องกับแสงและเงาด้วยเพราะสีมีความสัมพันธ์กับแสง ซึ่งหมายถึงว่า สีก็คือลักษณะความเข้มของแสงที่ปรากฏแก่สายตาเรานั้นเอง สิ่งที่เราเห็นแปลกไปเพราะสีและแสงเงา ศิลปินแต่ละคนอาจดัดแปลงต่างๆ กัน เช่น ให้อุปกรณ์สว่าง ตัดกับเงามืดด้านหลัง หรือสีตัดกับสีเข้มหรือสีแก่ก็ได้

(4) การสลับให้เกิดผลประโยชน์ใช้สอยต่างออกไปจากที่เคยพบเห็น เคยทราบมาก่อน การสลับมีประโยชน์ได้มากมายหลายประการ เป็นความคิดสร้างสรรค์อย่างหนึ่งที่จำเป็นมาก อย่างไรก็ดี การสลับกันทั้ง 4 ประการนี้ เป็นกระบวนการความคิดสร้างสรรค์ที่มักจะทำให้ผู้ชมเขียนหรือภาพขึ้น มักจะน้อยอยู่เสมอเนื่องจากไม่คุ้นเคยหรือไม่เคยคาดคิดมาก่อน

2) การสร้างความคิดให้สับสน (Ambiguity) คือ การพยายามให้ผู้ชมได้ใช้ความคิด และการสังเกตต่อเรื่องราวที่ตนเห็น ซึ่งอาจทำได้ดังนี้

(1) การดำเนินเรื่องแล้วขมวดปมให้คิด ว่าควรเป็นอย่างนั้นหรืออย่างนี้ อาจสอดแทรกความตลกขบขันปนเป็นตอนๆ กลับเนื้อเรื่องใหม่จากที่เคยเห็นมา หรือเคยแสดงมาก่อน ตัวอย่างเช่น เรื่องที่เคยทราบกันว่าเป็นเรื่องเศร้าแต่ผู้แสดงทำให้กลายเป็นเรื่องตลกขบขัน เป็นต้น

(2) การเน้นส่วนที่เห็นว่าไม่สำคัญให้เด่นขึ้น

(3) การผูกเรื่องใหม่ ให้เห็นว่ามันอาจจะเป็นไปได้หรือมันน่าจะเป็นไปได้

การสร้างความคิดให้สับสนเกี่ยวกับเรื่องราวที่เห็นทั้ง 3 ประการนี้ มีส่วนที่แสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ของศิลปิน และผู้สร้างสรรค์ศิลปะเป็นอย่างดี

3) การปรุงแต่งดัดแปลงใหม่ (Adjustable) เป็นกระบวนการอีกอย่างหนึ่งของความคิดสร้างสรรค์ก็คือ การที่รู้จักดัดแปลงของเดิมที่มีอยู่แล้วให้ใหม่ขึ้น แปลกไปจากเดิม ซึ่งมีวิธีการต่างๆ คือ

(1) การทำให้เกิดขึ้นใหม่โดยปรับปรุงของเดิมจากความคิดเดิม การเปลี่ยนแปลงฐานะเดิมให้ดีขึ้น ถือเป็นกระบวนการความคิดสร้างสรรค์เหมือนกัน

(2) การปรับให้เหมาะสมกับเวลาและบริเวณว่าง (Time & Space) ตัวอย่างเช่น ในการแสดงละคร การย่นเวลาให้เร็ว จัดฉากให้เหมาะสมกับเศรษฐกิจ ฯลฯ เหล่านี้ถือเป็นกระบวนการความคิดสร้างสรรค์ทั้งสิ้น

กระบวนการความคิดสร้างสรรค์ทั้ง 3 ประการ ดังกล่าวคือ การสลับที่ การสร้างความคิดสับสน และการปรุงแต่งเป็นเหตุที่สำคัญในวิธีการสร้างศิลปกรรมทุกชนิด ทุกแขนงศิลปกรรมถ้าไม่มีการเปลี่ยนแปลงและไม่มีคนเข้ามามีส่วนร่วมด้วยจะเรียกว่าเป็นศิลปกรรมที่สมบูรณ์ไม่ได้ ดังนั้นการเปลี่ยนแปลงศิลปกรรมทุกอย่าง ทุกระดับ จำต้องยึดถือลักษณะสำคัญ 3 ประการ คือ

- 1) ความกว้างขวางในรูปทรงและเรื่องราว หรือความหลากหลาย
- 2) ความคิดริเริ่มเป็นของตนเอง หรือความเป็นต้นแบบ
- 3) ความเหมาะสมสามารถดัดแปลงแก้ไขให้ได้ดี

ความคิดสร้างสรรค์ดังได้กล่าวมานี้ เกิดจากเหตุที่ผู้ชมศิลปกรรมไม่สามารถเข้าใจร่วมชื่นชมด้วยได้และก็เป็นที่น่าทึ่งว่าถ้าท่านผู้ชมพยายามทำความเข้าใจและขยายความเข้าใจให้กว้าง ขจัดความหลงต่างๆ พิจารณากระบวนการสร้างสรรค์และพยายามคิดทำความเข้าใจให้ดีขึ้นแล้ว การแสดงศิลปกรรมแต่ละแห่งแต่ละครั้ง ก็จะช่วยประเทืองปัญญา เสริมความเข้าใจ เพิ่มความสังเกตและเสริมสร้างสุนทรียภาพให้เกิดแก่ตนเองได้อย่างไม่คิดที่จะประเมินค่าของความรู้สึกต่อสังคมแต่อย่างใด

3.1.2 ประเภทของความคิดสร้างสรรค์

อารี สุทธิพันธุ์ (2532: 108-109 อ้างถึงใน สวภา เวชสุรกช. 2547: 12-13) ได้แบ่งประเภทของความคิดสร้างสรรค์ ไว้ 3 ประเภทใหญ่ๆ คือ ความคิดสร้างสรรค์ทางความคิด (Creative in thinking) ความคิดสร้างสรรค์ทางความงาม (Creative in beauty) ความคิดสร้างสรรค์ทางประโยชน์ใช้สอย (Creative in function) กล่าวคือ

1) **ความคิดสร้างสรรค์ทางความคิด (Creative in thinking)** หมายถึง การที่บุคคลพยายามคิดหาแนวทางต่างๆ ซึ่งเรื่องราวของความคิดที่บางท่านเสนอแนะว่า ความคิดมีลักษณะต่างๆ กัน 3 ประเภท คือ

- (1) ความคิดภายใน (Insight thinking)
- (2) ความคิดตามลำดับ (Sequential thinking)
- (3) ความคิดพลิกแพลง (Strategic thinking)

ความคิดทั้ง 3 ประเภทนี้ เป็นส่วนหนึ่งของความคิดสร้างสรรค์นั่นเอง

2) **ความคิดสร้างสรรค์ทางความงาม (Creative in beauty)** หมายถึง การสร้างความงามใหม่แปลกไปจากเดิม เช่น การสลับสีเสื้อผ้า การออกแบบลวดลายเสื้อผ้า หรือออกแบบตกแต่งเพื่อความงามอื่นๆ รวมถึงการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ด้วย

3) **ความคิดสร้างสรรค์ทางประโยชน์ใช้สอย (Creative in function)** ได้แก่ ความพยายามที่จะใช้สิ่งของที่มีประโยชน์อยู่แล้วทำประโยชน์อื่นๆ นอกเหนือจากที่รู้จักกัน เช่น การนำเอาเครื่องเรือหางยาวมาเป็นเครื่องสูบน้ำ หรือเอาผ้าขาวมาใช้แทนยางในรถจักรยานหรือยางในลูกบอลเล่นกอล์ฟ เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม เรื่องประเภทของความคิดสร้างสรรค์และเนื้อหาของความคิดสร้างสรรค์ในประเด็นที่สำคัญๆ ดังกล่าวมานี้ พอสรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นความคิดที่ช่วยส่งเสริมให้

ความเป็นอยู่ของมนุษย์ดีขึ้น ช่วยให้มีผลิตผลใหม่ๆ ตราบใดที่มนุษย์ใช้ความคิดสร้างสรรค์ ตราบนั้นความก้าวหน้าในชีวิตก็จะดำเนินต่อไปอย่างไม่หยุดยั้ง

3.1.3 ความหมายของความคิดสร้างสรรค์

ปรียาพร วงศ์อนุตรโรจน์ (2546: 170-172 อ้างถึงในสวภา เวชสุรักษ์. 2547: 13) ได้อธิบายความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ในหนังสือจิตวิทยาการศึกษา โดยยกตัวอย่างความหมายที่นักการศึกษาและนักจิตวิทยาได้อธิบายไว้ ดังนี้

“ความคิดสร้างสรรค์ (Creative Thinking) ความก้าวหน้าทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีเกี่ยวกับวิวัฒนาการใหม่ๆ สิ่งประดิษฐ์ใหม่ และการออกแบบสิ่งใหม่นั้น เป็นเรื่องน่าศึกษาถึงวิธีการแก้ปัญหาและได้ความรู้นั้นมาอย่างไร สิ่งที่น่าคิดในการแก้ปัญหาเพื่อจะได้สิ่งประดิษฐ์ใหม่ การค้นพบกฎเกณฑ์ และการแก้ปัญหาแนวใหม่ การออกแบบศิลปะและการดนตรีเหล่านี้ต้องอาศัยกระบวนการความคิดที่เป็นความคิดสร้างสรรค์”

นักการศึกษาและนักจิตวิทยา ได้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ ดังนี้

กิลฟอร์ด (Guilford.1950 อ้างถึงใน สวภา เวชสุรักษ์. 2547: 13) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์ เป็นสมรรถภาพทางสมองที่คิดได้หลายทาง (Divergent Thinking) เป็นความคิดที่หลั่งไหลออกไปหลายทิศทางไม่ซ้ำกัน ซึ่งประกอบด้วยความคล่องในการคิด (Fluency) ความยืดหยุ่น (Flexibility) และความเป็นตัวของตัวเอง (Self-confident)

เวสคอตและสมิท (Wesott and Smith. 1963 อ้างถึงในสวภา เวชสุรักษ์. 2547: 13) อธิบายว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการทางสมอง ที่รวมการดึงประสบการณ์เดิมของแต่ละคนออกมา แล้วนำมาจัดให้อยู่ในรูปใหม่ การจัดรูปใหม่ของความคิดนี้เป็นลักษณะเฉพาะของแต่ละคน ไม่จำเป็นต้องเป็นสิ่งใหม่ระดับโลกก็ได้

ทอแรนซ์ (Torrance. 1969 อ้างถึงในสวภา เวชสุรักษ์. 2547: 14) ได้กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์จะมีลักษณะเป็นผลงาน ดังนี้

1) ผลงานที่ริเริ่มโดยไม่มีตัวแบบหรือหุ่นให้ เช่น การวาดภาพของจิตรกร หรือการแต่งเพลง หรือคำประพันธ์

2) งานที่แสดงออกอย่างมีกฎเกณฑ์ทั้งทางวิทยาศาสตร์และศิลปะ

3) งานที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดยอาศัยสิ่งประกอบพื้นฐานที่มีอยู่

4) งานที่นำเอาความคิดของผู้นำมาดัดแปลง หรือปรับปรุงให้ดีขึ้นโดยให้เห็นความแตกต่างอย่างชัดเจน

5) งานใหม่ที่ยังไม่มีผู้ใดคิดถึงหรือค้นพบมาก่อนเลย เช่น การส่งยานอวกาศ

จากลักษณะความคิดสร้างสรรค์ สรุปได้ว่า นักทฤษฎีประดิษฐ์จัดว่าเป็นบุคคลที่ต้องมีความคิดสร้างสรรค์เหมือนกับนักประดิษฐ์ในสาขาอื่นๆ ดังนี้

1) มีความคิดอย่างเป็นระบบ

2) คิดประยุกต์จากงานเดิมได้หลายทาง

3) มีความคิดริเริ่มสิ่งใหม่ๆ ให้แปลกไปจากเดิม

3.2 แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการคิดงานของนักนาฏยประดิษฐ์

3.2.1 การเคลื่อนไหวท่าเต้นแบบกลุ่มที่สัมพันธ์กับเวลา

Jacqueline M. Smith (สุพรรณิ บุญเพ็ง ผู้แปลและเรียบเรียง. 2541: 22-25 อ้างถึงใน สวภา เวชสุรกัษ. 2547: 15-19) กล่าวถึงการเคลื่อนไหวท่าเต้นของกลุ่มนักแสดงที่สัมพันธ์กับเวลาว่า “เมื่อผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นคิดถึงเรื่องจำนวนนักเต้นและการจัดวางรูปร่างของกลุ่มแล้ว ยังต้องตัดสินใจว่าประสานเนื้อหาการเคลื่อนไหวสำหรับกลุ่มอย่างไร อาจจะให้กลุ่มแสดงแรงบันดาลใจ (Motif) อย่างพร้อมเพรียงกันแล้วอาศัยการแสดงซ้ำและพัฒนาการช่วยให้ความหมายชัดเจนขึ้น

การแสดงเป็นกลุ่ม สามารถใช้การแสดงซ้ำผ่านทางการพัฒนาและการเปลี่ยนแปลงได้เหมือนกับการแสดงเดี่ยว ลักษณะสำคัญของการแสดงคู่ หรือแสดงเป็นกลุ่ม คือ สามารถแสดงพัฒนาการและเปลี่ยนแปลงเนื้อหาการเคลื่อนไหวในเวลาเดียวกันได้ อาทิ ผู้ใดผู้หนึ่งหรือกลุ่มเล็กๆ แสดงโดยใช้ด้านข้างของร่างกายหรือส่วนที่ต่างกันของร่างกาย หรือสมาชิกบางคนเพิ่มการแสดงอย่างอื่น อาทิ หมุนหรือเคลื่อนที่ เข้าไปในแรงบันดาลใจ (Motif) การนำเสนอการประสานการแสดงของกลุ่มที่น่าสนใจ สามารถทำได้ด้วยวิธีดังต่อไปนี้”

ตารางที่ 3 การนำเสนอในหัวข้อทางด้านเวลา

ลำดับ	การแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน(Unison)	การแสดงอย่างเป็นลำดับ(Cannon)
1)	ความพร้อมเพรียงในเวลาเดียวกัน (Simultaneous unison)	แสดงความพร้อมเพรียงอย่างเป็นลำดับ (Successive unison)
2)	แสดงประกอบกันในเวลาเดียวกัน (Simultaneous complementary)	แสดงการประกอบกันอย่างเป็นลำดับ (Successive complementary)
3)	แสดงความขัดแย้งในเวลาเดียวกัน (Simultaneous contrast)	แสดงความขัดแย้งอย่างเป็นลำดับ (Successive contrast)
4)	แสดงภาพด้านหลังและภาพด้านหน้าในเวลาเดียวกัน (Simultaneous background and foreground)	แสดงภาพด้านหลังและภาพด้านหน้าอย่างเป็นลำดับ (Successive background and foreground)

ที่มา : สวภา เวชสุรกัษ. 2547: 16.

1) การแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน (Unison)

In unison หมายความว่า การเคลื่อนไหวของการเต้นรำที่เกิดขึ้นในกลุ่มในเวลาเดียวกัน สามารถนำเสนอการแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน (Unison) ได้ 4 วิธี ได้แก่

(1) ความพร้อมเพรียงในเวลาเดียวกัน (Simultaneous unison) คือ ทุกคนในกลุ่มกระทำการสิ่งเดียวกันในเวลาเดียวกัน เป็นการเสริมแรงบันดาลใจ (Motif) เนื่องจากจำนวนการใช้นักเต้นรำประมาณ 12 คน ย่อมทำให้การสื่อสารมีพลังมากกว่า 2 หรือ 3 คน ความพร้อมเพรียง (Unison) แบบนี้เป็นประโยชน์โดยใช้ในการเริ่มแสดงแรงบันดาลใจ (Motif) แก่ผู้ชม โดยทั่วไปผู้ประดิษฐ์ท่าเต้น อาจจะใช้นักเต้นรำทั้งหมดในการสร้างจุดที่เด่นที่สุด (Climax) ของการแสดง แต่การแสดงความพร้อมเพรียงในเวลาเดียวกัน (Simultaneous unison) โดยให้นักเต้นรำครึ่งหนึ่งของกลุ่มเน้นการแสดงของร่างกายด้านหนึ่ง ในขณะที่นักเต้นรำอีกครั้ง อีกด้านหนึ่งก็สามารถสร้างภาพที่น่าสนใจได้เช่นกัน

(2) แสดงประกอบกันในเวลาเดียวกัน (Simultaneous complementary) คือ การเคลื่อนไหวของกลุ่มที่เกิดขึ้นพร้อมๆ กัน แต่ใช้ส่วนของร่างกายเคลื่อนไหวไม่เหมือนกัน คำว่า To complement หมายความว่า เพิ่มออกไป หรือทำบางสิ่งบางอย่างมากขึ้น ซึ่งทางด้านการเดินรำ หมายความว่า ในขณะที่ส่วนหนึ่งของกลุ่มแสดงแรงบันดาลใจ (Motif) พื้นฐานส่วนอื่นๆ ในกลุ่มก็ใช้พัฒนาการแสดงประกอบเข้าด้วยกัน สามารถทำได้โดยเน้นส่วนต่างๆ กันของร่างกาย แสดงต่างระดับ แสดงต่างทิศทาง การใช้พื้นที่ต่างกัน หรือ โดยการเปลี่ยนองค์ประกอบของแรงบันดาลใจ (Motif) เล็กน้อย ซึ่งจะทำให้เกิดการแสดงซ้ำอย่างพร้อมเพรียงที่น่าพอใจ สร้างภาพการสื่อสารของการใช้วิธี เน้นที่ซ้ำๆ กัน

(3) แสดงความขัดแย้งในเวลาเดียวกัน (Simultaneous contrast) คือ ทุกการเคลื่อนไหวของกลุ่มเกิดขึ้นพร้อมๆ กัน โดยมีกลุ่มเล็กๆ ภายในกลุ่มทั้งหมดแสดงรูปแบบการ เคลื่อนไหวที่ต่างไป อาทิ นักเต้นกลุ่มเล็กๆ แสดงท่าทางของแขนอย่างช้าๆ ในขณะที่ส่วนที่เหลือแสดง รูปแบบใช้เท้าอย่างหนักแน่นรวดเร็ว อาจใช้ในการนำเสนอแรงบันดาลใจ (Motif) ใหม่ที่ขัดแย้งกับ ของเดิมเข้าไปในการแสดง ในขณะที่การแสดงช่วงแรกยังคงปรากฏอยู่ การเคลื่อนไหวที่แตกต่างใน กลุ่มอาจใช้เป็นจุดเด่นสำหรับเนื้อหาในเชิงการละคร ตัวอย่างนี้ใช้ได้ดีในการนำเสนอเนื้อหาที่ขัดแย้ง แต่ไม่สามารถใช้ได้นาน เนื่องเป็นการทำให้ผู้ชมรับสองเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นพร้อมๆ กัน

(4) แสดงภาพด้านหลังและภาพด้านหน้าในเวลาเดียวกัน (Simultaneous background and foreground) ได้แก่ ลักษณะที่ส่วนหนึ่งในกลุ่มแสดงบทหลัก ในขณะที่ส่วนที่เหลือในกลุ่มการ เคลื่อนไหวเสมือนภาพด้านหลัง (Background) ที่คอยสนับสนุนส่วนที่สำคัญหลัก นักเต้นรำที่แสดงอยู่ ส่วนภาพด้านหลังต้องแสดงแรงบันดาลใจ (Motif) บางส่วนซ้ำกันอย่างสม่ำเสมอ และส่วนที่อยู่ ด้านหน้า (Foreground) แสดงแรงบันดาลใจ (Motif) ทั้งหมดหรือส่วนที่แสดงเป็นภาพหลังอาจ เคลื่อนไหวช้ามากๆ เพื่อให้ความรู้สึกเหมือนกับเป็นผืนผ้าด้านหลังที่เคลื่อนไหวได้คอยช่วยเสริมแรง บันดาลใจ (Motif) หลัก

2) การแสดงอย่างเป็นลำดับ (Cannon)

In cannon หมายความว่า ในช่วงเวลาหนึ่ง มีส่วนหนึ่งแสดงตามอีกส่วนหนึ่ง เวลาส่วนที่หนึ่งของกลุ่มใช้นำหน้า อีกส่วนหนึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงได้ อาทิ กลุ่มหนึ่งเริ่มเคลื่อนไหว แล้ว อีกกลุ่มหนึ่งเคลื่อนไหวเหมือนกันหลังจากกลุ่มแรกช่วงเวลาหนึ่ง หรือหลังจากที่กลุ่มแรกแสดง การเคลื่อนไหวนั้นจบแล้ว กลุ่มต่อๆ มาสามารถเข้ามาแสดงในเวลาใดในระหว่างหรือหลังจากการ แสดงช่วงแรกเสร็จสิ้นแล้วก็ได้ลำดับของการแสดงอย่างเป็นลำดับ (Cannon) สามารถเริ่มจากการ แสดงโดยบุคคลเดียวแล้วเพิ่มจำนวนขึ้น หรือเริ่มจากแสดงโดยใช้คนหลายๆ แล้วลดจำนวนลง

การแสดงอย่างเป็นลำดับ (Cannon) อย่างต่อเนื่องทำให้เกิดผลกระทบเป็นลำดับ ซึ่งเป็นลักษณะที่ดีของกลุ่มเต้นรำเมื่อนักเต้นรำนำมาใช้ในการแสดง การใช้การแสดงอย่างเป็นลำดับ เคลื่อนไหวอย่างเดียว ตามด้วยการแสดงอย่างเป็นลำดับของการเคลื่อนไหวเป็นชุดก็สามารถเพิ่มความ น่าสนใจทางด้านการใช้เวลาของการเต้นรำเป็นแบบกลุ่ม มี 4 วิธี ดังนี้

(1) แสดงความพร้อมเพรียงอย่างเป็นลำดับ (Successive unison) คือการที่ กลุ่มแสดงการเคลื่อนไหวเหมือนกันแต่แสดงต่อกันเป็นลำดับ (In cannon) ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นอาจใช้ การกล่าวแรงบันดาลใจ (Motif) ซ้ำกันโดยใช้กลุ่มเล็กๆ ส่วนหนึ่งแสดงซ้ำทันทีหลังจากที่กลุ่มนัก เต้นรำทั้งหมดแสดงจบหรืออาจจะให้แรงบันดาลใจ (Motif) สั้นๆ ซ้ำเป็นวงรอบเหมือนการเดินแพซัน นักเต้นรำแต่ละคนในกลุ่มแสดงเนื้อหาการเคลื่อนไหวเหมือนกัน และหมุนต่อกันเป็นช่วงๆ

(2) แสดงการประกอบกันอย่างเป็นลำดับ (Successive complementary) เป็นลักษณะการแสดงที่การเคลื่อนไหวของกลุ่มเปรียบเสมือนคำถามและคำตอบเมื่อมีส่วนหนึ่งของกลุ่มแสดงบางสิ่งออกมา ก็จะมีส่วนอื่นในกลุ่มแสดงการเคลื่อนไหวที่ประกอบขึ้นเป็นการตอบรับ การตอบรับนี้ควรอยู่ในช่วงเวลาที่เกี่ยวข้อง หรือหลังจากการแสดงของชุดแรก

(3) แสดงความขัดแย้งอย่างเป็นลำดับ (Successive contrast) คือการแสดงที่กลุ่มแสดงการเคลื่อนไหวที่ขัดแย้งกันทีละคนหรือในช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวกัน ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นอาจให้นักเต้นรำสองกลุ่มแสดงทีละกลุ่มและใช้รูปแบบการเคลื่อนไหวที่ต่างกันเพื่อเน้นความแตกต่างของแต่ละกลุ่ม

(4) แสดงภาพด้านหลังและภาพด้านหน้าอย่างเป็นลำดับ (Successive background and foreground) ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นสามารถให้แสดงโดยใช้การแสดงเหมือนภาพด้านหลัง (Background) เปรียบเสมือนการนำด้วยเสียงเบสในดนตรี แล้วทำให้เกิดการแสดงด้านหน้า (foreground) ซึ่งเปรียบเสมือน Melody ในขณะที่ภาพด้านหลัง (Background) กำลังเคลื่อนไหวอยู่ หรือหลังจากที่การแสดงภาพด้านหลัง (Background) สิ้นสุดลงทันที

ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นควรพยายามใช้ความแตกต่างในเรื่องของเวลา (Time aspect) นำมาสัมพันธ์กับแนวความคิด ซึ่งจะเป็นสิ่งที่ช่วยนำเสนอผ่านการพัฒนาหรือเปลี่ยนแปลง ในช่วงเวลาเดียวกันหรือเป็นลำดับขั้นตอนด้วยวิธีที่น่าสนใจ ต้องพิจารณาถึงการออกแบบเวลาทั้งหมดที่ใช้ในการแสดงและจัดแบ่งเวลาสำหรับช่วงต้น ช่วงกลาง และตอนจบ”

3.2.2 รูปแบบของการเต้นรำ

Jacqueline M. Smith (สุพรรณิ บุญเพ็ง ผู้แปลและเรียบเรียง. 2541: 30-35 อ้างถึงใน สวภา เวชสุรกษ. 2547: 19) กล่าวถึงรูปแบบของการเต้นรำไว้ 2 รูปแบบ คือ รูปแบบ Binary และรูปแบบ Ternary

1) รูปแบบ Binary ใช้กันมากในองค์ประกอบของการเต้นรำส่วนใหญ่ ตอนแรก A จะขัดแย้งกับตอนใหม่ B แต่ทั้งคู่เป็นเรื่องราวที่เชื่อมโยงสัมพันธ์กันเหมือนกับพี่ชายและน้องสาว แต่ละตอนอาจมีเรื่องที่แตกต่างกันบ้างแต่มีธรรมชาติเหมือนกัน อาจให้การเคลื่อนไหวในช่วง A ค่อนข้างช้า และช่วง B เร็วและแรง แต่รูปแบบการแสดงและรูปร่างในอากาศเหมือนหรือคล้ายกัน หรือแต่ละตอนอาจมีเฉพาะแนวความคิดของการเต้นรำที่เชื่อมโยงกัน แต่ในกรณีนี้ต้องมีบางสิ่งบางอย่างที่สัมพันธ์กันด้วย อาทิ ท่าทางการเคลื่อนไหว

2) รูปแบบ Ternary แบบ A.B.A. เป็นรูปแบบทั่วไปและเป็นที่ยอมรับเนื่องจากเป็นการกลับไปสู่จุดเริ่มต้น เป็นวิธีที่สะดวกและน่าใช้ สามารถทำให้ความรู้สึกผู้ชม ทราบว่าเกิดอะไรขึ้นต่อไป การกลับไปสู่ตอน A ใหม่ ทำได้โดยเปลี่ยนองค์ประกอบ หรือลำดับขององค์ประกอบเล็กน้อย และต้องมีความคล้ายกับตอน A ในช่วงแรกอย่างมาก (โดยที่ตอน B มีรูปแบบที่ขัดแย้งกัน) เป็นการแสดงซ้ำตอนเริ่มต้น หรือเป็นการเสริมสร้างส่วนนี้ให้เด่นขึ้นมา

3.2.3 องค์ประกอบของการเต้นรำ

Jacqueline M. Smith (สุพรรณิ บุญเพ็ง ผู้แปลและเรียบเรียง. 2541: 38 อ้างถึงใน สวภา เวชสุรกษ. 2547: 20-21) กล่าวถึงส่วนประกอบของการเต้นรำอื่นๆ นอกเหนือจาก แรงบันดาลใจ (Motif) การแสดงซ้ำ (Repetition) ความหลากหลาย (variation) ความแตกต่าง (Contrasts) จุดที่สำคัญที่สุด (Climax) และจุดเด่น (Highlight) แล้ว ยังกล่าวถึงส่วนประกอบของการเต้นรำที่สำคัญอีก ได้แก่ สัดส่วน (Proportion) และความสมดุล (Balance) จุดเชื่อมต่อ (Transition) การพัฒนาด้วยเหตุผล (Logical Development) และความมีเอกภาพ (Unity)

1) สัดส่วน (Proportion) และความสมดุล (Balance) สัดส่วน (Proportion)

หมายถึง ขนาดและความใหญ่โตของแต่ละส่วนเมื่อเทียบกับขนาดทั้งหมด จำนวนนักเต้นรำที่ใช้ในแต่ละส่วนเทียบกับจำนวนนักเต้นรำทั้งหมด และความสมดุล (Balance) หมายถึง ความเท่ากัน หรือน้ำหนักที่เท่ากันขององค์ประกอบ ไม่เอนเอียงไปข้างใดข้างหนึ่ง ความสมดุลของเนื้อหาภายในสัดส่วนเหล่านี้ ความสัมพันธ์ของกันและกันในพื้นที่ สัดส่วนต้องสัมพันธ์และช่วยเสริมแนวความคิดของการเต้นรำ และต้องเปลี่ยนแปลงเพื่อรักษาความน่าสนใจของการแสดง ความสมดุลแบบสมมาตรและไม่สมมาตรเกิดจากการจัดวางและจัดเรียงนักเต้นรำ อุปกรณ์ประกอบในพื้นที่บนเวที นอกจากนี้ ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นยังต้องคำนึงถึงการใช้พื้นที่เวทีให้สมดุลในสิ่งแวดล้อมด้วย

2) จุดเชื่อมต่อ (Transition) ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นต้องใช้จุดเชื่อมต่อ (Transition)

เชื่อมแต่ละส่วนเข้าด้วยกันเพื่อสร้างการแสดงทั้งหมดให้มีประสิทธิภาพ จุดเชื่อมต่อเป็นสิ่งที่สำคัญมากและอาจเป็นหัวข้อที่ยากที่สุดในองค์ประกอบทั้งหมด การเคลื่อนที่ที่เชื่อมต่อกันต้องเป็นเหตุเป็นผล ชัดเจนและแสดงง่าย การเคลื่อนไหวในจุดเชื่อมต่อระหว่างตอนต้องเชื่อมถึงตอนถัดไปและเป็นการแนะนำบทถัดไป

3) การพัฒนาด้วยเหตุผล (Logical Development) การพัฒนาด้วยเหตุผลของ

การเต้นรำต้องช่วยทำให้มั่นใจว่าทุกส่วนเชื่อมต่อกันอย่างเป็นเอกภาพเพื่อแสดงแนวความคิดของผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นผ่านการเคลื่อนไหว ถ้ามีการใช้การสร้างองค์ประกอบของแรงบันดาลใจ (Motif) การพัฒนาความหลากหลาย (variation) ความแตกต่าง (Contrasts) จุดที่สำคัญที่สุด (Climax) หรือจุดเด่น (Highlight) และจุดเชื่อมต่อ (Transition) อย่างประสบความสำเร็จแล้วการเต้นรำก็จะมีการพัฒนาด้วยเหตุผลที่ก่อให้เกิดเอกภาพ

4) ความมีเอกภาพ (Unity) เป็นองค์ประกอบโครงสร้างทั้งหมด เปรียบเทียบ

เหมือนการประกอบภาพจิ๊กซอว์เป็นภาพเดียว เนื้อหาการเคลื่อนไหวที่มีความหมาย ในแต่ละวิธีการสร้างองค์ประกอบเหมือนกับเป็นภาพเล็กๆ ของจิ๊กซอว์ที่มีรูปร่างทั้งหมด หรือรูปแบบของการเต้นรำ (Dance form) อาทิ แบบ Ternary เป็นกรอบถ้ามีเพียงชิ้นใดหายไป ภาพก็จะไม่สมบูรณ์และสูญเสียความมีเอกภาพ (Unity)

3.3 ขั้นตอนนาฏยประดิษฐ์

ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้ให้คำนิยามเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ไว้ว่า “นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึง การปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ่ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบอื่นๆ ที่สำคัญในการแสดงทำให้นาฏศิลป์ชุดหนึ่งๆ สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำ หรือนักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2547 : 225) โดยได้กำหนดขั้นตอนการทำงานของนาฏยประดิษฐ์ ไว้ 7 ขั้นตอน ดังนี้

3.3.1 การคิดให้นาฏศิลป์ คือ เหตุผลที่เกิดการสร้างนาฏศิลป์ในโอกาสต่างๆ ได้แก่

พิธีกรรมและพิธีการ ส่งเสริมกิจกรรม เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ หรือพัฒนาอาชีพ

3.3.2 การกำหนดความคิดหลัก เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ มี 2 ระดับ คือ

1) ระดับเป้าหมาย หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏศิลป์ชุดที่เกิดคิดขึ้นนี้ เพื่ออะไรและเพื่อใคร

2) ระดับวัตถุประสงค์ การนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดขึ้นในรูปแบบต่างๆ เพื่อเป็นแนวทางปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์

3.3.3 การประมวลข้อมูล คือ การรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ ข้อมูลมี 2 ลักษณะ คือ

1) ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง คือ ความรู้ต่างๆ ที่สืบค้นได้ และนำมาพิจารณาเพื่อประกอบความคิดให้เป็นรูปเป็นร่าง

2) ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ คือ ข้อมูลที่กระตุ้นหรือเสริมให้ผู้สร้างสรรค์ คิดนาฏศิลป์ชุดนั้นไปในแนวใดแนวหนึ่ง ข้อมูลนี้มักเป็นงานศิลปะสาขาต่างๆ ทั้ง นาฏศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยศิลป์ และวรรณศิลป์

3.3.4 การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดให้การแสดงครอบคลุมเนื้อหาสาระอะไรบ้าง และอย่างไรบ้าง เช่น รูปแบบของการแสดง จำนวนผู้แสดง เวลาที่ใช้ในการแสดง ขนาดของพื้นที่การแสดง งบประมาณในการจัดการแสดง การกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์จะช่วยให้กนาฏยประดิษฐ์ มีคิดอะไรเกินกว่าที่จะทำได้จริง

3.3.5 การกำหนดรูปแบบ มีวิธีกำหนดได้หลายแนวทาง ได้แก่

1) กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต การคิดสร้างสรรค์โดยนำแบบแผนนาฏยศิลป์ที่มีโครงสร้างเดิมมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์

2) กำหนดให้เป็นการผสมผสานหลายนาฏยจารีต เช่น ระหว่างจารีตประเพณีกับการแสดงร่วมสมัย การแสดงนาฏศิลป์ไทยกับบัลเล่ต์ เป็นต้น

3) กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม โดยนำลักษณะเด่น โครงสร้าง ท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลักแล้วผู้สร้างสรรค์พยายามบุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ๆ มาใช้ในการออกแบบ

4) กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีตเดิม

3.3.6 การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ ได้แก่ ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง รูปแบบแสง รูปแบบเสียง เป็นต้น

3.3.7 การออกแบบนาฏศิลป์ มีลักษณะคล้ายกับการออกแบบทัศนศิลป์ ซึ่งสามารถนำทฤษฎีทางทัศนศิลป์ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวมาใช้ ดังนี้

1) ทฤษฎีทัศนศิลป์ แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ

1.1) องค์ประกอบทัศนศิลป์ ได้แก่

(1) จุด คือ หน่วยที่เล็กที่สุด บนเวที ผู้แสดงนับเป็นจุดๆ หนึ่ง

(2) เส้น คือ ทางเดินของจุดที่มีจุดเริ่มต้นและจุดจบ มีทั้งเส้นตรงและเส้น

โค้ง ซึ่งให้ความรู้สึกต่างกัน

(3) รูปทรง คือ อาณาบริเวณที่เส้นมาบรรจบกัน มีทั้ง 2 มิติ และ 3 มิติ แบ่งเป็น รูปทรงเรขาคณิต และรูปทรงธรรมชาติ

(3) สี เป็นปรากฏการณ์ธรรมชาติของวัตถุธาตุที่มีสีเฉพาะตัวเมื่อผสมผสานกันจะเกิดเป็นสีใหม่ ซึ่งเกิดจากแม่สี 3 สี คือ น้ำเงิน เหลือง แดง

(4) พื้นผิว มี 2 ประเภทใหญ่ๆ คือ ผิวเรียบ (ผิวละเอียด) และผิวหยาบ (ผิวขรุขระ) ในนาฏศิลป์ หมายถึง ลักษณะการเคลื่อนไหวของผู้แสดงว่าร่าเริง เบา ต่อเนื่อง หรือ กระตุก รุกัน โครมคราม หรืออาจครอบคลุมไปถึงฉากและเครื่องแต่งกาย

1.2) การจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์ ได้แก่

ก. ความมีเอกภาพ คือ การจัดองค์ประกอบต่างๆ ที่มีความคล้ายคลึงกัน เป็นปริมาณมากพอ ให้มีความเชื่อมโยงกัน เพื่อสร้างพลังของความกลมกลืน

ข. ความสมดุล มี 2 ชนิด คือ

(1) ชนิดสองข้างเหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบทั้ง 2 ข้างของแกนให้เหมือนกันทุกประการ แบบเดียวกับร่างกายของมนุษย์

(2) ชนิดสองข้างไม่เหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบ 2 ข้างของแกนที่แตกต่างกัน แต่เมื่อดูแล้วมีแรงดึงดูดความสนใจของผู้ดูเท่ากันทั้งสองด้าน

ค. ความกลมกลืน เช่น การใช้สีกลุ่มเดียวกัน ใช้รูปทรงคล้ายกัน หรือการใช้เส้นโค้งเป็นหลัก เป็นการช่วยสร้างความน่าสนใจให้เกิดเอกภาพ แต่หากใช้มากเกินไปจะทำให้ขาดจุดเด่น

ง. ความแตกต่าง การสร้างความแตกต่างมาประมวลเข้าในงานให้เกิดเป็นหนึ่งเดียว เพื่อให้เกิดความหลากหลายอันเป็นมูลเหตุแห่งความตื่นเต้น เร้าใจ ชวนติดตาม

2) ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว (Kenetology) คือ หลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่างๆ และขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวนั้นมียุคประกอบที่สำคัญในนาฏยประดิษฐ์ คือ

2.1) การใช้พลัง (Energy) ในการแสดงนาฏศิลป์มีการใช้พลัง 3 ประเภท คือ

ก. ความแรงของพลัง การฟ้อนรำด้วยพลังแรงมากๆ ทำให้เห็นความกระปรี้กระเปร่า แข็งแรง รุกัน ตรงกันข้ามการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยทำให้มีความหมายมากขึ้น ชัดเจนขึ้น ให้ความรู้สึกนุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า หนักแน่น เป็นความรู้สึกลึกๆ ที่แผ่เร้นอยู่ภายใน เป็นต้น

ข. การเน้นพลัง หมายถึง การเร่งหรือลดความแรงของการใช้พลังเพื่อการเคลื่อนไหวในขณะใดขณะหนึ่งอย่างกะทันหัน เป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดู

ค. ลักษณะของการใช้พลัง แบ่งเป็น 5 ประเภท คือ การแกว่งไกว การระเบิด การสืบเนื่อง การสั่นพลิ้ว และการลอยตัว

2.2) การใช้ที่ว่าง (Space) คือ การใช้พื้นที่ที่มีทั้งความกว้าง ความยาวและความสูง ซึ่งมีความสำคัญในการกำหนด

ก. ตำแหน่ง คือ การจัดให้ผู้แสดงหยุดอยู่บนเวทีในขณะใดขณะหนึ่งก่อนที่จะเคลื่อนที่ไป ณ จุดนั้นๆ ผู้แสดงอาจทำท่าหนึ่ง หรือ เคลื่อนไหวท่าทางต่างๆ อย่างต่อเนื่องก็ได้

ข. ขนาด หมายถึงการที่ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายโดยออกท่าทางให้กว้างหรือแคบ และเคลื่อนที่ได้ใกล้หรือไกลเพียงใด ขึ้นอยู่กับพื้นที่

ค. ทิศทาง หมายถึง แนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การแปรแถว สามารถเคลื่อนที่ได้ใน 8 ทิศ ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู คือ

- (1) การเข้าหาคนดู เป็นการเรียกร้องความสนใจ นำเกรงขาม แสดงความยิ่งใหญ่
- (2) การถอยออกจากคนดู แสดงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล
- (3) การขนานกับคนดู เน้นให้คนดูในจุดต่างๆ มองเห็นผู้แสดงได้เท่าๆ กัน เป็นการนำสายตาคนดูไปสู่อีกจุดหนึ่ง
- (4) การทแยงมุมกับคนดู แสดงให้เห็นความลึกของการเรียงแถวเห็น ผู้แสดงเป็นสามมิติ ให้ความรู้สึกแรงน้อยกว่าการเดินเข้าหาตรงๆแบบตั้งฉาก
- (5) การวนเป็นวงหน้าคนดู แสดงความผูกพัน ความอ่อนโยน ความสามัคคี
- (6) การฉวัดเฉวียน หรือเลี้ยวไปมาแบบฟันปลา แสดงความปราดเปรียว หากเคลื่อนที่เร็วมากในทิศทางที่ต่างกันแสดงความสับสนวุ่นวาย
- (7) การยกสูง แสดงความเบา ความสง่างาม ความยิ่งใหญ่
- (8) การกดต่ำ แสดงความหวาดกลัว ความอ่อนน้อม ความด้อยค่า เป็นต้น

3) ขั้นตอนในการออกแบบนาฏศิลป์ ประกอบด้วย

- 3.1) การกำหนดโครงร่างรวม คือ การร่างภาพให้เห็นองค์ประกอบต่างๆ ของภาพตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์โดยรวม
- 3.2) การแบ่งช่วงการแสดงด้านอารมณ์ กระบวนท่าทางที่แสดงจะแบ่งเป็นช่วงๆ สั้นบ้างยาวบ้าง แต่ละช่วงมีอารมณ์แตกต่างกันเพื่อความหลากหลาย
- 3.3) ท่าทางและทิศทางการเคลื่อนที่ของผู้แสดงบนเวที การนำทิศทางทั้ง 8 ทิศ ข้างต้น มากำหนดการเข้า การออก และการเคลื่อนที่ของผู้แสดงในแต่ละช่วงบนเวที เพื่อให้ได้ความหมายตามต้องการ
- 3.4) การลงรายละเอียด ของขั้นตอนต่างๆ เช่น ในกระบวนท่ารำ มีการปรับระดับของอวัยวะต่างๆ ของผู้แสดงให้เท่ากัน ปรับทิศทางของใบหน้า การแสดงสีหน้า และการแสดงออกทางสายตาที่ต้องสัมพันธ์กันกับองค์ประกอบต่างๆ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2543 : 225-251)

3.4 ข้อควรระวังในการสร้างสรค้งานนาฏศิลป์

- 1) ไม่ทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดซ้ำๆ จนคนดูเจนาตาและไม่เห็นว่ามีสิ่งใดใหม่เกิดขึ้นแม้ว่าสิ่งที่ทำขึ้นนั้น จะทำได้อย่างดีแต่เมื่อทำบ่อยๆ ก็หมดความหมาย
- 2) ไม่ทำสิ่งใดที่คนดูคาดเดาได้ว่าจะเกิดอะไรขึ้น เพราะคนดูจะไม่แปลกใจและจะไม่ชื่นชม เพราะไม่ตื่นตาตื่นใจ
- 3) ไม่ทำสิ่งที่หลากหลาย มีสิ่งละอับพันละน้อยปะปนสับสนวุ่นวาย จนยากที่จะทำให้คนดูเข้าใจและติดตามการแสดงอย่างต่อเนื่อง
- 4) ไม่ทำสิ่งใดที่ทำลายสมาธิอย่างต่อเนื่องของคนดู มิฉะนั้นคนดูจะต้องเริ่มต้นใหม่ต่อการแสดงได้ผ่านไประยะหนึ่งแล้ว และอาจติดตามต่อไปไม่ทันก็เลยหยุดการชื่นชมแต่เพียงเท่านั้น
- 5) ไม่ทำสิ่งใดที่เกินความสามารถของผู้แสดงจะทำได้ดี เพราะจะได้ผลตรงข้าม คือ คนดูจะดูถูกความสามารถของผู้แสดง และมีผลเลยมาถึงการไม่ยอมรับผลงานโดยรวมอีกด้วย

- 6) ไม่ทำสิ่งใดที่กีดขวางการเคลื่อนไหวของผู้แสดง ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกายที่รุ่มร่าม หรือ ฉากที่เกะกะ เพราะจะทำให้สะดุด หลุด ล้ม เสียความงดงามของการแสดงไปได้
- 7) ไม่ทำสิ่งใดที่แปลกใหม่ ที่คนดูไม่คุ้นเคย หรือไม่สามารถจะเข้าใจได้ด้วยปัญญาและ ประสบการณ์
- 8) ทำสิ่งใดที่ขัดต่อศีลธรรม จารีตประเพณีที่คนดูยอมรับนับถือ
- 9) ไม่ทำสิ่งใดที่ขาดความพร้อม
- 10) ไม่ทำสิ่งใดที่คนดูเบื่อ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2547 : 255-256)

จากการการสร้างสรรคงานนาฏศิลป์ เป็นการประมวลปัจจัยต่างๆ ของการแสดงมา สร้างสรรค์เป็นนาฏศิลป์ แม้จะเป็นศิลปะสร้างสรรค์ที่ต้องการความแปลกใหม่แต่ก็ย้งต้องอาศัย ปัจจัยของจารีตนาฏศิลป์ไทยจากอดีตมาเป็นฐาน วัตถุประสงค์ ความคิด วิธีการ การศึกษาเรียนรู้ตัวอย่าง จากอดีตยังมีมากและหลากหลายเพียงใดก็ย่อมทำให้ผู้สร้างสรรค์มีโอกาสสร้างสรรคงานนาฏศิลป์ได้ กว้างไกลเพียงนั้น เพราะผู้สร้างสรรค์สามารถนำสิ่งที่ได้พบได้เห็น มาใช้ในงานออกแบบของตนได้ มากประการหนึ่ง และสามารถหลีกเลี่ยงไม่ออกแบบซ้ำกับผลงานที่มีอยู่แล้วอีกประการหนึ่ง ทั้งสอง ประการนี้จะทำให้ผลงานสร้างสรรค์มีความแปลกใหม่และโดดเด่นอย่างแท้จริง

ผู้สร้างสรรค์ได้เลือกแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ 7 ขั้นตอนของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ มาเป็นหลักใน การสร้างสรรคงาน และแนวคิดของ Jacqueline M. Smith เกี่ยวกับวิธีการสร้างสรรค์ชุดการแสดง ต่างๆ มาใช้ประกอบของนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน ได้แก่

- 1) รูปแบบการแสดงแบบ Ternary เป็นรูปแบบที่นิยมกันทั่วไป ลักษณะมี 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงแรก ช่วงกลาง และช่วงท้าย
- 2) รูปแบบการแสดงแบบ Binary คือ ช่วงแรกเคลื่อนไหวช้า ช่วงหลังเคลื่อนไหวเร็วและแรง
- 3) การนำเรื่องสมมูล จุดเชื่อมต่อและเอกภาพ มาประกอบกระบวนการคิดงานในส่วนการจัด องค์ประกอบท่ารำ
- 4) การเคลื่อนไหวของกลุ่มโดยพร้อมเพรียงกันและขัดแย้งกันในเวลาเดียวกัน หรือเป็นลำดับ

บทที่ 3

วิธีการดำเนินงานนาฏยประดิษฐ์

โนรึดัดตน เป็นนาฏยประดิษฐ์ที่ใช้รูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ศึกษาข้อมูลจากเอกสารตำรา เกี่ยวกับความเป็นมา พัฒนาการของโนรา รูปแบบ องค์ประกอบการแสดง ศาสตร์แห่งฤๅษีดัดตน ตลอดจนข้อมูลเกี่ยวกับทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ และการลงพื้นที่ศึกษาโดยการ สังเกต สัมภาษณ์ และประสบการณ์ตรงของผู้สร้างสรรค์เกี่ยวกับหลักการรำโนรา สุนทรียะและ หลักการสร้างสรรครำโนรา แล้วนำมาทำความเข้าใจเกี่ยวกับปัจจัยต่างๆ แล้วสร้างสรรค์ชุดการแสดงขึ้นใหม่ จากการนำท่าทางของฤๅษีดัดตนมาทดลองด้วยวิธีการแห่งการแสดงศิลปะพื้นบ้านภาคใต้ โนรา โดยมุ่งศึกษาตามกรอบแนวคิดที่วางไว้ ดังนี้

1. ผลการศึกษาข้อมูลภาคสนาม
 - 1.1 หลักการรำและการสร้างสรรค์ท่ารำโนรา
 - 1.2 รูปปั้นฤๅษีดัดตน วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์)
2. ขั้นตอนนาฏยประดิษฐ์
 - 2.1 การคิดให้มีนาฏศิลป์
 - 2.2 การกำหนดความคิดหลัก
 - 2.3 การประมวลข้อมูล
 - 2.4 การกำหนดขอบเขต
 - 2.5 การกำหนดรูปแบบ กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม
 - 2.6 การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ อาทิ ผู้แสดง ดนตรีประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย
 - 2.7 การออกแบบนาฏยศิลป์
3. การตรวจสอบความถูกต้อง
4. การปรับปรุงแก้ไข
5. การเผยแพร่ผลงาน

โดยมีรายละเอียดของผลจากการศึกษาและการดำเนินงานสร้างสรรค์ตามขั้นตอน ดังนี้

1. ผลการศึกษาข้อมูลภาคสนาม

จากการลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลโดยวิธีการสัมภาษณ์และสังเกตทั้งแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม จากการชมการแสดงจริงและวิดีโอที่เผยแพร่ทั้งในรูปแบบแผ่นดีวีดี และตามสื่อออนไลน์ต่างๆ ประกอบกับประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์เอง มาตรวจสอบโดยใช้แหล่งข้อมูลที่ต่างกัน ใช้วิธีการโดยเปลี่ยนแปลงแหล่งที่เป็นบุคคล เวลา หรือสถานที่ที่ให้ข้อมูล แล้วเลือกใช้ข้อมูลที่ตรงกันเป็นหลัก ตามประเด็นที่ศึกษา ดังนี้

1.1 หลักการรำและการสร้างสรรค์ท่ารำโนรา

1.1.1 หลักทั่วไปในการรำโนรา หลักทั่วไปในการรำโนราที่ถือกันว่าสวยงามหรือรำดี ซึ่ง โนรายกทะเลน้อย หรือยก ชูบัว โนราสวัสดิ์ ช่วยพูลชู โนราสังหวาน (ฉลาด) สุขขาว และโนราสุพัฒน์ นาคเสน ครูผู้ถ่ายทอดความรู้และกระบวนการรำโนราให้แก่ผู้สร้างสรรค์ รวมทั้งการสังเกตวิธีการแสดง จากศิลปินพื้นบ้าน สามารถสรุปหลักการปฏิบัติทำพื้นฐานของการรำโนรา ได้ดังนี้

การไหว้ หรือการพนมมือมือของโนรา จะมีความแตกต่างจากท้าวไหรันนาฏศิลป์ไทยอื่น ๆ โดยนำฝ่ามือทั้งสองประกบกันระดับหน้าอก โดยให้วงแขนโค้งเป็นวงกดปลายมือให้นิ้วชี้เข้าหาลำตัวเล็กน้อย ไปพร้อมกับการทรงตัว แอ่นอก

การจีบ เนื่องจากการรำโนราผู้รำต้องสวมเล็บ การจีบและกรีดนิ้วจึงมีลักษณะตามความถนัดของศิลปิน แบบแรก ใช้ปลายนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้มาจรดกัน นิ้วที่เหลือกรีดออก แบบที่สอง ใช้การหักนิ้วชี้เข้าและใช้ส่วนของนิ้วหัวแม่มือไปแตะที่โคนของนิ้วชี้ นิ้วที่เหลือกรีดออกไป



ภาพที่ 18 การจีบแบบที่ 1



ภาพที่ 19 การจีบแบบที่ 2

ระดับของมือจีบ ได้แก่ จีบระดับชายพก จีบระดับเอว จีบระดับไหล่ จีบระดับศีรษะ จีบหน้า จีบไขว้ จีบหลัง



ภาพที่ 20 การจีบระดับชายพก



ภาพที่ 21 การจีบระดับเอว



ภาพที่ 22 การจีบระดับไหล่



ภาพที่ 23 การจีบระดับศีรษะ



ภาพที่ 24 การจับหน้า



ภาพที่ 25 การจับไขว้



ภาพที่ 26 การจับหลัง

การตั้งวง การจัดช่วงแขนให้เป็นวง วงโนราห์มีลักษณะพิเศษในลักษณะเป็นมูม
ฉาก ในระดับต่างๆ ได้แก่ ระดับศีรษะ ระดับหน้า ระดับไหล่ ระดับเอว ระดับขั้วพก



ภาพที่ 27 การตั้งวงระดับศีรษะ หรือเรียกว่า วงเขาควย

“การตั้งวงโนราต้องให้น้ำไหล” หมายถึง เมื่อใช้แขนตั้งวงแล้วหากใช้น้ำหยดจากข้อมือ น้ำก็จะไหลลง
ถึงรักแร้ ดังนั้น ส่วนของไหล่และข้อศอกจึงต้องตั้งฉากกับลำตัว ส่วนของข้อศอกถึงข้อมือยกขึ้นด้านบน
พร้อมหัดข้อมือเข้าหาลำตัวยกมือให้ปลายนิ้วอยู่ระดับแฉ่งศีรษะ โดยให้ปลายนิ้วเข้าหาเทริด

(ศรัชัย จุไรรัตน์. สัมภาษณ์ 26 กรกฎาคม 2561)



ภาพที่ 28 การตั้งวงหน้าระดับหน้า



ภาพที่ 29 การตั้งวงระดับไหล่



ภาพที่ 30 การตั้งวงระดับเอว



ภาพที่ 30 การตั้งวงระดับชายพก

การแบมือ หรือ ผาลา เป็นการหงายท้องแขน ให้ปลายมือที่ตั้งวงหงายออกปลายมือแทงลงในระดับต่างๆ เช่น ท่าพรหมสี่หน้า หงายมือระดับศีรษะ ท่าผาลาเพียงไหล่ หงายมือระดับไหล่ เป็นต้น



ภาพที่ 32 การหงายมือ หรือ ผาลาเพียงไหล่

การนั่ง การนั่งรำ มี 2 ลักษณะ คือ การนั่งพนักระบาย และ การนั่งพื้น

การนั่งพนักระบาย คือการนั่งราบพนักระบาย ซึ่งเป็นที่สำหรับการนั่งรำโนราตามแบบโรงโนราโบราณ ทำด้วยไม้ไผ่กลมยาวพาดคล้ายราว ไว้สำหรับโนรานั่งรำ อีก 2 ท่อนฝังลงดิน เพื่อเป็นเสารับหัวและท้าย สูงประมาณเหนือเข่า พนักในโนราโรงครูจะยาวประมาณ 1 เมตร ตั้งหันหน้าไปทางพาไล ส่วนพนักที่ใช้แสดงความยาวไม่จำกัด ตั้งหันหน้าอัด ปัจจุบันอาจใช้แก้อีกหรือเตียงแทนตามโอกาส

ลักษณะการนั่งพนกของโนราโดยทั่วไป จะนั่งกันตามความถนัดโดยยกขาข้างใดข้างหนึ่งพาดอยู่บนขาอีกข้างที่วางอยู่บนพื้น ตั้งลำตัวตรงหันหน้าออก ส่วนเทคนิคการนั่งพนกให้สวย โนราบางท่าน เช่น โนราพร้อม จำวัง จะยึดเอาขาข้างซ้ายเสมอเป็นข้างที่พาดบนขาอีกข้างหนึ่ง ที่วางกับพื้น โดยจะนั่งสะโพกบนพนกหรือเก้าอี้พอเต็มสะโพกเท่านั้น จะเกินลงไปใต้ต้นขาไม่ได้ เพราะจะทำให้เคลื่อนไหวไม่ถนัด ดังนั้น การนั่งหากวางเท้าขวาอยู่กับพื้น จึงตั้งวางเท้าเฉียงไปทางขวาประมาณ 45 องศา จนเท้าขวาชิดกับเก้าอี้ และยกเท้าซ้ายพาดบนขาขวา ก็ให้เก็บเท้าขวาไปทางซ้าย ขาชิดเก้าอี้หรือพนก เข้าทางซ้ายอยู่กึ่งกลางตัวพอดี บิดตัวให้ออกอยู่แนวเดียวกับเข่า ลำตัวก็จะดันไปด้านซ้ายเต็มตัวพอดี

การรำบนพนก ผู้รำจะต้องเริ่มจากการฝึกหัดบังคับกล้ามเนื้อให้กระดิกปลายเท้า จากนั้นจึงฝึกการกล่อมหน้า และฝึกกระทบจังหวะด้วยสะโพกให้พอมีความรู้สึก (สุพัฒน์ นาคเสน. 15 กุมภาพันธ์ 2561)



ภาพที่ 33 การนั่งพนก

การนั่งพื้น คือการนั่งรำบนพื้น ในลักษณะต่างๆ ดังนี้

นั่งคุกเข่า เป็นการนั่งบนส้นเท้า และแยกออกจากกันเล็กน้อย ลักษณะของเข่าไม่ว่าจะนั่งคุกเข่าสองข้างหรือนั่งกระดกขาข้างใดข้างหนึ่ง ปลายเข่าต้องให้อยู่เสมอกันทุกครั้ง

นั่งชันเข่า เป็นการลักษณะเดียวกับคุกเข่าแต่ยกเข่าทั้งสองข้างให้ลอยขึ้นจากพื้น

นั่งไขว้เท้า เป็นการนั่งขัดสมาธิ โดยขาซ้ายวางไขว้บนขาขวา ปลายเท้าทั้งสองข้างส่งไปด้านข้าง โดยให้ปลายเท้าซ้ายชี้ไปทางด้านขวา ปลายเท้าขวาชี้ไปทางด้านซ้าย ส่วนเข่าทั้งสองข้างซ้อนกันด้านหน้า กดต่ำให้แนบกับพื้น

นั่งพับเพียบกระดกเท้า (ท่าขึ้นนอนน้อย) นั่งพับขาด้วยปลายเท้าซ้ายวางแนบสนิทกับพื้น แยกเข่าออกกว้างจนหมดช่วงขา เท้าขวาวอเข้ากระดกปลายเท้าขึ้นมาให้ขาตั้งตรงเป็นมุมฉากหงายปลายเท้าขึ้น มือขวาจับเกี่ยวสอดรับปลายเท้าไว้ด้านหลังเพื่อไม่ให้เท้าสูง เอียงลำตัวและศีรษะเข้ามาใกล้กับขาที่กระดก แขนซ้ายตั้งวงเขาควายเป็นให้อยู่แนวเดียวกับแขนขวาซึ่งมือจับอยู่ และมือทั้งสองข้างสามารถเปลี่ยนมือจับซ้ายขวาตามจังหวะ



ภาพที่ 34 การนั่งคุกเข่า



ภาพที่ 35 การนั่งชันเข่า



ภาพที่ 36 การนั่งไขว่เท้า



ภาพที่ 37 การนั่งพับเพียบกระดกเท้า

การยืนรวมเท้า การยืนรำเป็นการใช้ฝ่าเท้ารับน้ำหนัก ลักษณะการยืนส้นเท้าชิดกัน เปิดปลายเท้าออกเล็กน้อย จะยืนตรงหรือย่อเข่าลง ก็ได้



ภาพที่ 38 การยืนรวมเท้า (ตรง)



ภาพที่ 39 การยืนรวมเท้า (ย่อเข่า)

การยกเท้า คือ การยืนยกขาข้างใดข้างหนึ่งในลักษณะต่าง ๆ ตามลักษณะเฉพาะของโนรา ได้แก่

ยกหน้า การยืนด้วยขาข้างใดข้างหนึ่ง และขาอีกข้างยกขึ้นข้างหน้า โดยยกขึ้นตรงๆ ปลายเท้าหันตรงไปข้างหน้า ระดับครึ่งหน้าแข้ง ไม่ก้มเข่า

ยกข้าง การยืนด้วยขาข้างใดข้างหนึ่ง และขาอีกข้างยกขึ้นแบะไปข้าง โดยปลายเท้าหันเฉียงออกไปข้างๆ ระดับครึ่งหน้าแข้ง

ยกไขว้หน้า หรือ ยกนั่งพนัศ การยืนด้วยขาข้างใดข้างหนึ่ง และขาอีกข้างยกขึ้นยกไขว้ข้างหน้างอเข่าเป็นมุมฉาก แล้วใช้ข้อเท้าข้างที่ยกพาดไว้เหนือเข่าข้างที่ยืน ย่อเข่าลงเหมือนนั่งพนัศ

ยกฉาก การยืนด้วยขาข้างใดข้างหนึ่ง และขาอีกข้างยกขึ้นข้างๆ เข่างอให้เป็นมุมฉาก โดยให้เข่าด้านในตั้งในลักษณะขนานกับพื้น ปลายเท้าหันเฉียงออกไปข้างๆ ระดับเอว

ยกชี้หนอน หรือ การเกี่ยวชี้หนอน การยืนด้วยขาข้างใดข้างหนึ่ง และขาอีกข้างยกขึ้นข้างๆ เข่างอให้เป็นมุมฉาก โดยให้หน้าเข่าส่วนบนในตั้งในลักษณะขนานกับพื้น ปลายเท้าชี้ขึ้นข้างบน ระดับศีรษะ

กระดกเท้าหลัง การยืนด้วยขาข้างใดข้างหนึ่ง และขาอีกข้างยกขึ้นข้างหลัง ตรงๆ ดันหน้าขาไปข้างหลังและยกเท้าให้สูงที่สุด ปลายเท้าชี้ลงพื้นระดับสะโพก

กระดกเท้าไขว้หลัง การยืนด้วยขาข้างใดข้างหนึ่ง และขาอีกข้างยกขึ้นไขว้ไปข้างหลัง ในลักษณะเดียวกับกระดกหลัง แต่บิดตัวให้เห็นเข่าและเท้าหลัง ปลายเท้าชี้ลงพื้นระดับสะโพก



ภาพที่ 40 การยกเท้าหน้า



ภาพที่ 41 การยกเท้าข้าง



ภาพที่ 42 การยกเท้าไขว้หน้า หรือยกเข้านั่งพนัศ



ภาพที่ 43 การยกฉาก



ภาพที่ 44 การยกชี้หนอน หรือ เกี้ยวชี้หนอน



ภาพที่ 45 การกระดกเท้าหลัง



ภาพที่ 46 การกระดกเท้าไขว้

การลงฉาก หรือการลงเหลี่ยม

ฉากใหญ่ หรือลงฉาก เป็นการทรงตัวทำยืน โดยแยกขาข้างใดข้างหนึ่งออกไปข้าง ให้ปลายเท้าและส้นเท้าเสมอกัน หัวเข่าแบะออกข้างๆ ให้มากที่สุด ให้น้ำหนักอยู่ตรงกลาง และย่อตัวลงให้ได้เหลี่ยมทำมุมฉากในทุกส่วน

ฉากน้อย เป็นการทรงตัวทำนั่ง โดยใช้ขาข้างใดข้างหนึ่งตั้งเข้าขึ้นตั้งฉากปลายเท้าชี้ไปข้างๆ



ภาพที่ 47 การลงฉากใหญ่



ภาพที่ 48 การลงฉากน้อย

การทรงตัว เป็นการจัดวางลำดับของผู้รำในขณะทำท่ารำ ประกอบด้วยส่วนต่างๆ ของร่างกาย คือ ช่วงลำตัว ช่วงหน้า การย่อตัว และส่วนกัน แต่ละส่วนจะมีลักษณะที่ต่างกัน ผู้ที่จะรำโนราได้ถูกต้องและสวยงามนั้น จะต้องมีความรู้พื้นฐานการทรงตัว ดังนี้

ช่วงลำตัว ผู้รำโนราจะต้องอดอก คือท่าที่แสดงของช่วงอก จะต้องตึง แอ่นออกอย่างเต็มที่ให้ไหล่กว้างที่สุด ไม่ให้ไหล่ตก หลังจะต้องแอ่นและลำตัวยื่นไปข้างหน้า ไม่ว่าจะรำท่าไหน หลังจะต้องมีความรู้พื้นฐานการวางตัวแบบนี้เสมอ

การย่อตัว การย่อตัวเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่ง การรำโนรานั้นลำตัวหรือทุกส่วนจะต้องย่อลงเล็กน้อย นอกจากย่อลำตัว แล้วเข่าก็ต้องย่อลงด้วย

ส่วนกัน กันจะต้องงอนเล็กน้อย ช่วงสะเอวจะต้องหัก จึงจะทำให้แลดูแล้วสวยงาม

ช่วงใบหน้า หรือวงหน้า หมายถึง ส่วนลำคอจนถึงศีรษะ จะต้องเชิดหน้าหรือแหงนขึ้นเล็กน้อยในขณะรำ

จากประสบการณ์ตรงของผู้สร้างสรรค์ซึ่งได้รับการถ่ายทอดความรู้และการฝึกฝนจากโนราสุพัฒน์ นาคเสน สามารถสรุปได้ว่า การทรงตัวนี้ ผู้รำจะต้องหาจุดแกนกลางของลำตัว (แนวตั้ง) ที่จะต้องตั้งน้ำหนักลง จากนั้นจึงย่อเข่าลง กดหน้าขาไปข้างหลังอันจะทำให้ก้นงอนขึ้นเอง ตลอดจนส่วนหลังและอกจะแอ่นไปเอง จากนั้นจึงเปิดปลายคางขึ้นเล็กน้อย ซึ่งการกดหน้าขาเป็นการทำให้ทำให้รู้จักการบังคับกล้ามเนื้อจุดหลัก อันมีผลต่อส่วนอื่นที่เกี่ยวข้องกัน

การหาจุดแกนกลาง คือ หาความสมดุลของการใช้ร่างกายแต่ละท่า วิธีสังเกตแกนหลังจากปฏิบัติท่าแล้ว คือ แนวกลางของไหล่ จะเห็นแนวเดียวกันกับข้อพับหลังเท้า ซึ่งไม่ว่าผู้รำนั้นจะมีรูปร่างสูงหรือเตี้ยก็สามารถนำไปปฏิบัติได้ เพราะการทรงตัวนั้นจะไม่โน้มไปข้างหน้า หรือหงายไปข้างหลังจนเกินไป จะขอยกตัวอย่าง การทรงตัวในปฏิบัติท่าห้องโรง และการทรงตัวท่าขึ้นนอน ดังนี้

การทรงตัวในท่าห้องโรง เป็นท่าที่ใช้ในการเคลื่อนที่ของผู้แสดงจากจุดใดไปอีกจุดหนึ่ง การปฏิบัติจะต้องย่อตัวลง กดหน้าขาดันส่วนกันไปข้างหลัง อดอกแอ่นมาข้างหน้าโดยทรงตัวให้แนวกลางของไหล่เป็นแนวเดียวกับข้อพับหลังเท้าให้น้ำหนักตัวสมดุลกัน

ส่วนในการทรงตัวผู้รำที่เป็นหญิง การกดหน้าขาไปข้างหลังควรจะน้อยกว่าผู้รำที่เป็นชาย เนื่องจากธรรมชาติสรีระของผู้หญิงจะมีส่วนสะโพกและอกเกินกว่าผู้ชายอยู่แล้ว หากว่ากดหน้าขาและแอ่นอกมากเกินไปจะทำให้ดูเกินพอดีไม่สวยงาม

การทรงตัวในท่าขึ้นนอน ซึ่งเป็นท่าที่ยืนขาเดียว โดยขาอีกข้างยกสูงขึ้นไประดับศีรษะ การปฏิบัติจะต้องให้ลำตัวส่วนเอวจนถึงศีรษะให้เอนไปทางขาที่ยืนรับน้ำหนักให้มาก ส่วนขาที่ยกจะต้องดันหน้าขาและส่วนของปลายขาขึ้นไปให้สูงที่สุด แล้วดึงลำตัวส่วนบนตั้งแต่รักแร้ ไหล่ และศีรษะกลับมาเอียงข้างเดียวกับขาที่ยกขึ้น จะได้จุดแกนกลางที่สามารถยืนได้อย่างสมดุล



ภาพที่ 49 การทรงตัวในท่าห้องโรง



ภาพที่ 50 การทรงตัวในท่าขึ้นนอน

3) การเคลื่อนไหว นับว่าเป็นสิ่งจำเป็นอีกอย่าง เพราะการรำโนราจะดีได้นั้น ในขณะที่เคลื่อนไหวลำตัว หรือจะเคลื่อนไหวส่วนใดส่วนหนึ่งก็ดี เช่น การเดินรำ ถ้าหากส่วนเท้าเคลื่อนไหว ช่วงลำตัวจะต้องนิ่ง ส่วนบนมือและวงหน้าจะไปตามลีลาท่ารำ

การกรีดนิ้ว เป็นท่าที่แสดงการเคลื่อนไหวของนิ้วแต่ละนิ้วอย่างรวดเร็ว มักเป็นท่าต่อเนื่องจากการจับ โดยผู้รำจะกำมือข้างที่จับไว้อย่างหลวมๆ แล้วค่อยปล่อยทีละนิ้ว (จากนิ้วชี้เรียงไปถึงนิ้วก้อย) ให้เคลื่อนออกไปตั้งมืออย่างรวดเร็ว เมื่อเคลื่อนหมดทั้ง 5 นิ้วแล้วขยับข้อมือ 1 ครั้งตามจังหวะ



ภาพที่ 51 การกรีดนิ้ว

การรวมมือ เป็นท่าเชื่อม โดยการใช้มือทั้งสองจับในระดับเดียวกันก่อนขึ้นทำอื่น เช่น รวมมือโดยการจับหางระดับหน้า ก่อนรำท่าห้องโรง หรือการรวมมือโดยการจับหางระดับอก ก่อนขึ้นขัดท่าเขาควาย รวมมือจับตะแคงเข้าหาตัวระดับอกแล้วม้วนเป็นท่าโคมเวียน เป็นต้น



ภาพที่ 52 การรวมมือระดับหน้า



ภาพที่ 53 การรวมมือระดับอก



ภาพที่ 54 การรวมมือระดับชายพก

การเคล้ามือ หรือเคล้าท่า เป็นท่าเชื่อมระหว่างกระบวนท่ารำใหญ่ๆ เช่น ระหว่าง เพลงโคกกับเพลงครู เป็นต้น ลักษณะการเคล้าโดยทั่วไปโดยการใช้มือข้างใดข้างหนึ่งจับคว่ำแขนตั้ง แล้วมืออีกข้างตั้งวง หรือแตะที่อกแล้วแทงมือโดยใช้ส่วนของหลังมือเคล้ามาข้างบนแขนที่จับพร้อมดึง แขนงอเข้ามาเปลี่ยนมือจับและมือเคล้า สลับไปเรื่อย ๆ

การเคล้ามือนี้ โนราบางท่านก็ใช้การเคล้ามือโดยสอดไปข้างล่างแขนที่จับ หรือ บางท่านจะมีลักษณะผสมกัน คือ การเคล้าท่าจะมีการสอดมือลอดใต้แขน 2 ครั้ง จากนั้นจะเป็นการ แแทงมือบนแขนตลอดจนจบกระบวนท่า ซึ่งการเคล้าท่าจะมี 3 ระดับคือ ระดับไหล่ ระดับอก และ ระดับชายพก



ภาพที่ 55 การเคล้ามือตั้งแต่ ระดับไหล่ ระดับอก แล้วลดลงมาระดับชายพก

การสอดมือ เป็นท่าเชื่อม โดยการใช้มือข้างใดข้างหนึ่งจับคว่ำระดับหน้าผาก แล้ว มืออีกข้างตั้งวงบน วงเพียงไหล่ หรือวงล่าง (ตามตำแหน่งท่าก่อนหน้า) แล้วสอดมือวงเข้าข้างในมือจับ ก่อนขึ้นท่าต่างๆ โดยให้มือที่จับขัดท่าขึ้นไปตั้งวง และมือที่ตั้งวงสอดไปเป็นมือจับเสมอ เช่น ก่อนขึ้น ท่าสอดสร้อยข้างขวา จะเริ่มปฏิบัติการสอดมือโดยใช้มือขวาจับมือซ้ายตั้งวงแล้วสอดผ่านหน้า ขัดมือ ขวาชั้นตั้งวงบน ในขณะที่มือซ้ายไปจับหงายระดับชายพก เป็นต้น ที่สำคัญลักษณะการสอดมือนั้น มือ ที่ตั้งวงจะต้องสอดเข้าข้างในมือจับเสมอ



ภาพที่ 56 การสอดมือ

การรวาดมือ หรือเรียกว่า ชัดท่า ส่วนใหญ่จะใช้ในการเคลื่อนไหวของท่าหนึ่งตามเพื่ออวดลีลาในส่วนแขนตามจังหวะทัก เป็นการเคลื่อนไหวเพื่อเปลี่ยนท่าหรือเปลี่ยนตำแหน่งของส่วนแขนและมืออย่างรวดเร็ว โดยมักเป็นการชัดท่าจากมือที่จับเป็นตั้งวง ยกตัวอย่าง การรวาดแขนการรำในท่าสอดสร้อย เมื่อสอดมือขึ้นท่าสอดสร้อยโดยมือซ้ายจับชายพก มือขวาดังวงบน การเปลี่ยนจังหวะในครั้งแรก ในส่วนของมือขวาที่ตั้งวงบนสลับเป็นจับในระดับ และมือซ้ายที่จับม้วนออกเป็นตั้งวง ในลำดับต่อมาการเปลี่ยนจังหวะนั้นมือซ้ายก็ซ้อนจับในตำแหน่งเดิม ส่วนมือขวานั้นใช้การรวาดมือจับผ่านหน้าแล้วชัดขึ้นตั้งวงบนเช่นเดิมอย่างรวดเร็ว เป็นต้น



ภาพที่ 57 การรวาดมือ หรือ ชัดท่า

การตวัดเท้า อยู่ในท่ายืนไขว้เท้า เป็นการนั่งขัดสมาธิขาซ้ายวางไขว้ขาขวาบนขาซ้าย ปลายเท้าทั้งสองข้างส่งไปด้านหลัง โดยให้ปลายเท้าซ้ายชี้ไปทางด้านขวา ปลายเท้าขวาชี้ไปทางด้านซ้าย ส่วนเข่าทั้งสองข้างซ้อนกันด้านหน้า กดต่ำให้แนบกับพื้น ตวัดเท้าตั้งแต่โคนขาดลอดปลายเท้าทั้งสองข้าง ให้เปลี่ยนเท้าไขว้กันอย่างรวดเร็ว ขณะเปลี่ยนเท้าลำตัวต้องตั้งตรงและนิ่ง ส่วนของมือปรับเปลี่ยนไปตามท่าทาง มักใช้การหมุนข้อมือสลับจับซ้ายขวาตามจังหวะการตวัดเท้า



ภาพที่ 58 การตวัดเท้า

การหมุนตัว เป็นการหมุนตัวเพื่อเปลี่ยนท่า หรือเปลี่ยนช่วงเพลงรำ ในลักษณะ หนึ่งๆ ยกตัวอย่างการหมุนตัวในท่าสอดสร้อย หากจะหมุนทางซ้าย ในส่วนของมือให้ตั้งมือซ้ายจีบระดับ หน้าผาก มือขวาวางเขาควาย ในส่วนของเท้า ให้ขวายู่หน้าเท้าซ้ายวางไขว้ลงข้าหลัง แล้วหมุนตัว ทางซ้ายซ้ายๆ ย่อเข่าลงให้ได้เหลี่ยม การหมุนของโนรานั้นจะไม่ลากเท้าหลังตามไป กล่าวคือ ในขณะที่ หมุนตัวนั้นเท้าทั้งสองข้างจากอยู่ตำแหน่งเดิม ด้วยวิธีการเปิดปลายเท้าขึ้น และให้ส้นเท้าทั้งสองข้าง ปักอยู่กับที่ จนหมุนสุดตัวจะยืนในตำแหน่งเดิม แต่กลับกันเป็นเท้าซ้ายอยู่หน้าแทน (ขณะที่หมุนตัวนั้น มือขวาค่อยๆ สอดขึ้นสลับมือเป็นจีบและมือซ้ายตั้งวงเขาควายแทน) หากหมุนทางขวาก็ปฏิบัติ เช่นเดียวกัน



ภาพที่ 59 การหมุนตัว

การเดิน การเคลื่อนที่ของโนราไปจุดใดจุดหนึ่ง โดยทั่วไปการจะรำโนราได้นั้น ในขณะที่เคลื่อนไหวลำตัวหรือเคลื่อนไหวส่วนใดส่วนหนึ่งก็ตามแต่ อาทิ การเดินรำถ้าหากว่าส่วนล่างซึ่ง หมายถึงเท้าไหว ลำตัวจะต้องนิ่ง ส่วนวงมือและวงหน้าจะเป็นไปตามลีลาท่ารำ หรือหากท่ารำนั่นวง แขนหรือส่วนลำตัวช่วงบนเป็นส่วนใหญ่ ส่วนลำตัวช่วงล่างนั้นจะนิ่ง

การเดินรำ นั้นโนราสุพัฒน์ นาคเสน (15 กุมภาพันธ์ 2560) กล่าวว่า ทุกส่วนของ ร่างกายต้องรับรู้และมีความสมดุล การรำไม่ได้มีส่วนใดส่วนหนึ่งจนเป็นหุ่นกระบอกไป เพราะตาม ธรรมชาตินั้นการเดินต้องมีการเคลื่อนไหวส่วนอื่นๆ ของร่างกายไปพร้อมๆ กันด้วย เช่น ไหล่ ลำตัว วงหน้า เป็นต้น แต่ต้องมีการเคลื่อนไหวโดยดัดแปลงจากธรรมชาติให้คงามขึ้นและมีความสัมพันธ์ กลมกลืนกัน การเดินรำนั้นมีทั้งการเคลื่อนที่อย่างช้าๆ หรืออย่างรวดเร็ว ในวิธีการที่แตกต่างกัน ดังนี้

นาคช้า เป็นท่าที่แสดงการเคลื่อนที่จากที่หนึ่งไปอีกที่หนึ่งโดยการเดิน ในจังหวะ ช้า ส่วนมือรำรำในท่าต่างๆ ตามจังหวะนาคช้า ลักษณะของการรำนาคช้าของโนราโดยทั่วไปจะมี ลักษณะแตกต่างกันไปบ้าง ดังนี้

จังหวะการวางเท้า ส่วนมากจะเน้นที่จังหวะการวางเท้าหน้าลงบนพื้น ซึ่งบางคนก็ จะวางลงในลักษณะเต็มเท้า บางคนก็จะวางปลายเท้าก่อนแล้วค่อยวางส้นกระแทกลงในจังหวะหนัก ซึ่งจังหวะการวางเท้านี้ โนราบางท่านอาจจะไม่เน้นจังหวะที่การวางเท้าหน้า แต่จะเน้นจังหวะการเปิด ส้นเท้าหลัง โดยการวางเท้าหน้าก่อนจังหวะหนักซึ่งจะเหมือนกับจังหวะโดยตลอด (เหมือนกับคร่อม จังหวะ) ซึ่งจะทำให้การวางเท้าและการสะดุ้งตัวขึ้นในจังหวะหนักนั้นดูนุ่ม ไม่หยาบหรือแข็งกระด้าง



ภาพที่ 60 การวางเท้าในลักษณะที่ 1 วางเท้าตรงจังหวะใหญ่



ภาพที่ 61 การวางเท้าในลักษณะที่ 2 จรดเท้าหน้าครึ่งจังหวะแล้ววางเท้าตรงจังหวะใหญ่



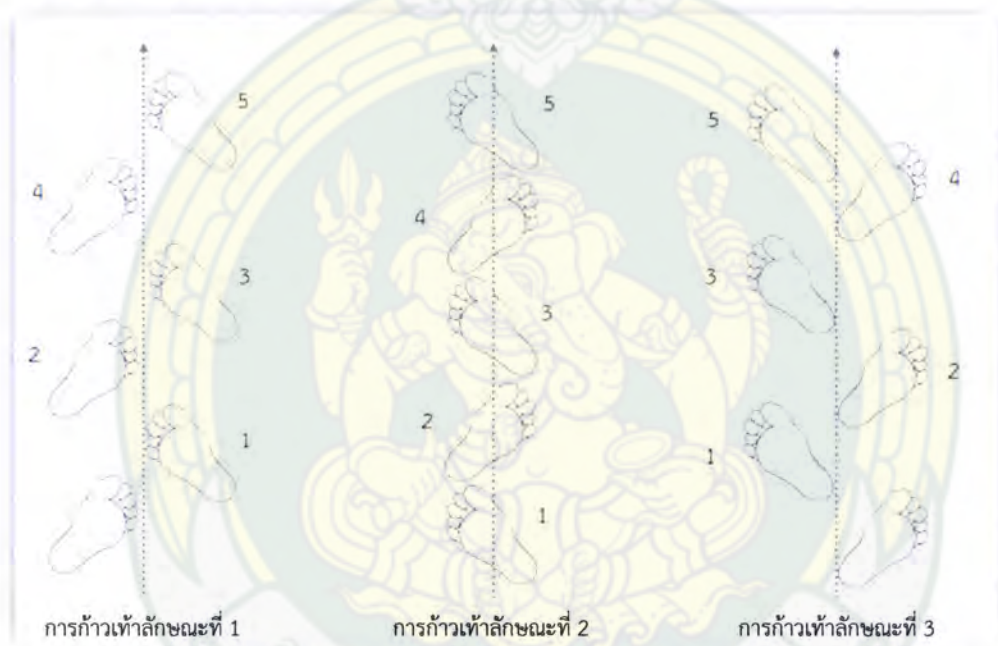
ภาพที่ 62 การวางเท้าในลักษณะที่ 3 จรดเท้าก่อนจังหวะแล้ววางเท้าหน้าตรงครึ่งจังหวะ และเน้นจังหวะการเปิดส้นเท้าของเท้าหลังตรงจังหวะใหญ่

การก้าวเท้า แต่ละคนจะมีลักษณะการก้าวเท้าที่แตกต่างกันออกไป ตามที่ผู้สร้างสรรค์สังเกตเห็นนั้น มี 3 ลักษณะ ได้แก่

ลักษณะที่ 1 การวางเท้าสลับกันในลักษณะที่ขาไขว้กัน โดยย่อเข้าทั้งสองข้างให้เท้าข้างใดข้างหนึ่งยื่นมาข้างหน้า (โดยมากจะเริ่มก้าวเท้าซ้ายก่อน) ยืนวางน้ำหนักเต็มเท้า ส่วนเท้าอีกข้าง ซึ่งอยู่ข้างหลังเปิดส้นเท้าและต้องย่อลงให้เข่าอยู่ระดับกลางน่องของเท้าหน้า กันเข้าทั้ง 2 ข้าง ออกเล็กน้อยให้ได้เหลี่ยม แล้วยกเท้าหลังมาวางข้างหน้า ให้ส้นเท้าเรียงห่างจากหัวแม่เท้าของเท้าเดิม ประมาณ 12 เซนติเมตร

ลักษณะที่ 2 การวางเท้าสลับกันในลักษณะที่เท้าเรียงกันไป โดยปฏิบัติส่วนอื่นเช่นเดียวกัน

ลักษณะที่ 3 การวางเท้าสลับกันในลักษณะที่เท้าเรียงกันไปเป็นเส้นตรง โดยปฏิบัติส่วนอื่นเช่นเดียวกัน แต่คำนึงถึงเหลี่ยมเข่าเป็นสำคัญ



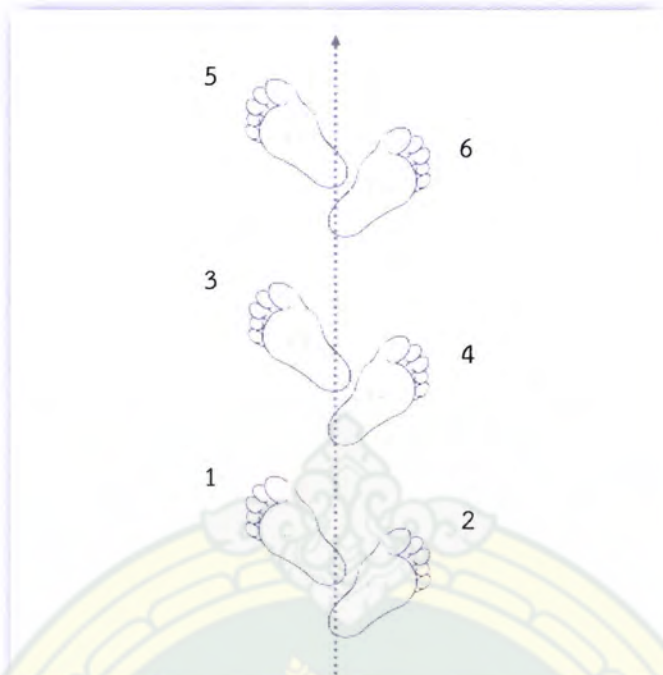
ภาพที่ 63 การก้าวเท้าในจังหวะนาตชา

ลักษณะที่ 1 ไขว้เท้า ลักษณะที่ 2 เรียงปลายเท้าเส้นตรง ลักษณะที่ 3 เรียงส้นเท้าเส้นตรง

ช่วงลำตัวส่วนบน ต้องเอียงลำตัว กดไหล่ไปตรงข้ามกับมือที่ตั้งวง หากก้าวออกด้วยเท้าซ้าย มือขวาดังวงหน้า (ตั้งวงให้ได้มุมฉากปลายมืออยู่ระดับหน้า) เอียงลำตัวไปทางซ้าย พร้อมกดไหล่ซ้ายต่ำลงไปตามมือซ้ายที่จับหลัง

นาตเร็ว เป็นท่าที่แสดงการเคลื่อนที่จากที่หนึ่งไปอีกที่หนึ่งโดยการเดิน ในจังหวะเร็ว ส่วนมือรำรำในท่านาตเร็วตามจังหวะ ลักษณะเท้าของการรำนาตเร็วจะเดินเรียงเท้าเป็นเส้นตรง เช่นเดียวกับการก้าวเท้าของนาตชาในลักษณะที่ 3 ในภาพที่ 64

ส่วนการก้าวเท้าอย่างเร็ว ในจังหวะเพลงนาตสับ ซึ่งเป็นเพลงที่บรรเลงตัวจากนาตเร็ว นั้น การก้าวเท้าจะมีลักษณะแบบเท้าหนึ่งนำเท้าหนึ่งตามมาชิด ส่วนมากจะใช้เท้าซ้ายนำและเท้าขวาตามมาชิด โดยเท้าที่นำมาชิดนั้นจะให้ตรงกลางด้านในของเท้ามาชิดกับส้นเท้าหน้าในลักษณะเหลื่อมกัน ดังภาพ



ภาพที่ 64 การก้าวเท้าในจังหวะนาสับ

เก็บตีนเตี้ย เป็นท่าที่ใช้เท้าเคลื่อนที่จากที่หนึ่งไปยังอีกที่ ซึ่งอาจเคลื่อนที่ไปข้างหน้า หรือเคลื่อนที่ไปรอบๆ เป็นวง ผู้รำจะอยู่ในท่านั่งคุกเข่าให้ก้นอยู่บนส้นเท้า เข่าทั้งสองข้างยกขึ้นไม่ติดพื้น (ขนาดก้นกับพื้น) ปลายเข่าห่างกันเล็กน้อยเพื่อให้สามารถขยับเข่าให้สูงขึ้นที่ละนิดได้ การเคลื่อนที่ที่จะต้องขยับหรือสับปลายเท้าให้ถี่และละเอียดที่สุดเคลื่อนไปข้างหน้าต่อเนื่องกันโดยไม่หยุดหรือขาดระยะ อวัยวะที่อยู่บนส้นเท้าต้องนิ่ง ลำตัวต้องแอ่นอกและโน้มไปข้างหน้า ส่วนมือวางในท่าหรือตำแหน่งต่างๆ ได้อย่างอิสระแต่จะจะเป็นการค้างท่าหนึ่งท่าใดไว้ตามลักษณะของโนรา การเก็บตีนเตี้ยนี้ผู้ที่สามารถทำได้ดีก็จะเห็นการเคลื่อนตัวไปเหมือนกับการลอยตัว (สุพรรณ นาคเสน.สัมภาษณ์, 15 กุมภาพันธ์ 2561)



ภาพที่ 65 การเก็บตีนเตี้ย

การเก็บเท้า เป็นท่าที่แสดงการเคลื่อนที่ของเท้า มี 2 ลักษณะ คือ การเคลื่อนเท้า ทั้ง 2 ข้างพร้อมกัน และการเคลื่อนเท้าข้างใดข้างหนึ่งเพียงข้างเดียว ซึ่งไม่ว่าจะเคลื่อนเท้าในลักษณะใด จะต้องวางเท้าที่เคลื่อนที่เต็มเท้า แล้วขยับปลายนิ้วทั้ง 5 นิ้วคืบไปที่ละนิดให้ถี่และเร็ว สลับกับการขยับส้นเท้าให้สัมพันธ์กันและเคลื่อนที่ไปด้วยกัน ในขณะที่เคลื่อนที่นั้นช่วงขาและเข่าจะต้องแข็งแรง บังคับไม่แกว่งหรือส่ายไปมา



ภาพที่ 66 การเก็บเท้าทั้งสองข้าง ในท่ายืน
ทำลงฉากใหญ่ขยับเท้าทั้งสองข้างไปข้างหน้าหรือไปข้างหลัง



ภาพที่ 67 การเก็บเท้าข้างใดข้างหนึ่ง ในท่าตั้งเข่า



ภาพที่ 68 การเก็บเท้าข้างใดข้างหนึ่ง ในท่านั่งพับเพียบ

ท่ารำและการฝึกท่าพื้นฐานต่างๆ ข้างต้น สามารถนำมาฝึกผู้แสดงที่ใช้ประกอบการสร้างสรรค์ท่ารำในรีดัตตน แสดงท่าโนราในส่วนของลำตัว แขน ขา และท่าเชื่อมท่าโนรา ให้มีความสอดคล้องกัน

1.1.2 หลักในการรำโนราเฉพาะตัว

ครูโนราหลายท่านได้กล่าวไว้ว่า การรำโนราแบบโบราณซึ่งมีเฉพาะผู้ชายเท่านั้นที่รำโดยรวมแล้ว การรำโนราจึงมีท่ารำ ท่าทางที่ออกแนวแข็งแรง เข้มแข็ง สง่าผ่าเผย และมีการแสดงเรื่องเป็นราว เล่นเป็นละครตามวรรณคดี ผู้ที่ได้รับบทเป็นตัวพระจะรำแบบสง่า แข็งแรง ส่วนผู้ที่รับบทเป็นตัวนางนั้นรำแบบอ่อนช้อยนমনวล

ในการรำเฉพาะบุคคล แต่ละคนจะมีสรีระของร่างกายที่แตกต่างกัน บางคนสูงใหญ่ บางคนผอมบาง บางคนอ้วนป้อม ซึ่งแต่ละคนสามารถที่จะรำโนราได้สวยงาม ดังที่โนราจิณ ฉิมพงศ์ กล่าวไว้ว่า โนราจะต้องรู้จักความสวยงามอย่างพอดี ไม่ขาด ไม่เกิน การทรงตัวที่สมดุล โดยการเอาสรีระของตัวเองมาเป็นพื้นฐานในการคำนวณ เช่น ถ้ารูปร่างสูงโปร่งก็ย่อให้มาก ถ้ารูปร่างเล็กหรือเตี้ยก็ไม่ควรย่อมาก หรือแม้กระทั่งการเกี่ยวขี้นอนจะเกี่ยวอย่างไรไม่ให้ล้ม ให้นอนอยู่ได้ อีกประการหนึ่งคือวงแขนของแต่ละคนก็ไม่เท่ากัน แขนสั้นวงเขาควยแบบหนึ่ง แขนยาววงเขาควยก็จะอีกแบบหนึ่ง



ภาพที่ 69

โนราสวัสดิ์ ช่วยพูลชู เป็นผู้ที่มีแขนยาว รูปร่าง
สูงใหญ่ วงจะหักงอตรงคอกเป็นเหลี่ยม



ภาพที่ 70

โนร่าน้อม คงเกลี้ยง เป็นผู้ที่มีแขนสั้น รูปร่าง
เล็ก เตี้ย วงจะโค้งไม่มีการหักคอกให้เป็นเหลี่ยม

ที่มา : เจษฎาพร เพ็งจันทร์ (โนราภุช บัณฑิตศิลป์)

ซึ่งจากตัวอย่างครูโนราทั้งสองท่านข้างต้น ท่านได้ฝึกฝนจนรู้ถึงความเหมาะสมและสมดุลของตนเองอยู่ตรงไหน ระดับไหนถึงจะสวยงาม

สำหรับโนราที่มีรูปร่างใหญ่ และรูปร่างร่างเล็ก ก็จะมีกระบวนรำที่แตกต่างกัน เช่น โนราภุช บัณฑิตศิลป์ มีร่างใหญ่อวบอ้วน บางกระบวนรำก็ไม่เหมาะสมที่จะรำ อาทิ การรำยั่วทับ เพราะต้องใช้ความคล่องแคล่วว่องไวของร่างกาย ซึ่งรูปร่างใหญ่ เหมาะที่จะรำแบบอ่อนช้อย นิมนวล อ่อนหวาน อาจมีท่าทางแบบที่แข็งแรงผสมไปบ้าง แต่อย่าเยอะเพราะทำให้ดูว่าหยาบ ส่วนคนรูปร่างร่างกายเล็ก อาทิ โนราสุพัฒน์ นาคเสน เหมาะสมที่จะรำกระบวนรำที่มีการใช้ความคล่องแคล่วว่องไวของร่างกาย เมื่อโนราสุพัฒน์ ร่ายยั่วทับ ร่ายยั่วปี จะเป็นที่น่าชมเป็นอันมาก

อีกประการหนึ่ง บุคคลที่มีสรีระร่างกายบางส่วนที่สวยงาม เขาก็จะมีการใช้สรีระส่วนนั้นในการรำอวดความชำนาญและความสามารถเฉพาะตน โดยการรำผสมท่าต่างๆ นั้นแล้วเน้นไปที่

สรีระที่สวยงามของตน เช่น มืองาม นิ้วงามก็จะชั่วรวดเร็วการรำที่เน้นมือเน้นการจับการตั้งวงแขนสวยก็จะรวดเร็วลีลาการคลึงแขน สะเอวสวยก็จะรวดเร็วลีลาการรำจับระบำ เท้าสวยจังหวะดี ก็จะรวดเร็วลีลาการเล่นเท้าให้สลับซับซ้อนยิ่งขึ้นให้มีความสวยงามเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง บางคนตัวอ่อนก็รำท่าตัวอ่อนให้มากกว่าการรำอย่างอื่น แต่ในการรำก็ต้องคำนึงถึงความต่อเนื่องกลมกลืน แต่ละท่ามีความถูกต้องตามแบบฉบับ มีความคล่องแคล่วชำนาญที่จะเปลี่ยนลีลาให้เข้ากับจังหวะดนตรี (เจษฎาพร เพ็งจันทร์ (โนราภักษ์บัณฑิตศิลป์). สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2561)

อาจกล่าวได้ว่า การที่จะรำโนราให้ดังงามนั้น ผู้รำต้องหาจุดเด่น จุดด้อย ของตนเอง เพื่อฝึกฝน หรือพัฒนาให้เหมาะสมกับตนเอง มีความสมดุลกลมกลืนทั้งด้าน สรีระร่างกาย บุคลิกและขีดความสามารถของตนเอง

1.1.3 สุนทรียะในการแสดงโนรา

สุนทรียะหรือความงามในการรำโนรา ตามคำสอนและบอกเล่าจากประสบการณ์ของโนราสุพัฒน์ นาคเสน (สัมภาษณ์, 15 กุมภาพันธ์ 2561) ครูผู้ฝึกหัดและถ่ายทอดกระบวนการทำรำโนราให้กับผู้สร้างสรรค์ในด้านต่างๆ ดังนี้

1) **ผู้แสดง** นอกจากจะมีความงามทั้งรูปร่างหน้าตา สรีระแล้ว บุคลิกลักษณะต่างๆ ของผู้รำ และความสามารถเฉพาะตัวหรือข้อจำกัดของผู้รำ เป็นส่วนสำคัญในการรำโนราให้เกิดความงาม ทั้งนี้เกิดขึ้นจากการฝึกฝน การแก้ไขข้อจำกัดในสรีระที่บกพร่องให้มีความเหมาะสมพอดี รวมทั้งการหาจุดเด่นและความสามารถเฉพาะตัวของตนเองให้เกิดเอกลักษณ์ในการแสดง สิ่งเหล่านี้ไม่ได้สำคัญน้อยไปกว่าการแสดงออกทางสีหน้า อารมณ์และแววตาที่มีความสุข ความสนุกสนานที่ออกมาจากความรู้สึกที่แท้จริงของผู้รำเป็นธรรมชาติ ไม่ใช่การเสแสร้งแสดงว่ายิ้ม

2) **ดนตรีและการร้อง** ความไพเราะของเสียงร้อง เสียงพูด บทกลอน ทำนอง จังหวะดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะประกอบกรำ

3) **ท่ารำ** ความงามของกระบวนการทำรำ ประกอบด้วย ท่าเบื้องต้นงามถูกต้องตามแบบฉบับโนราที่มีเอกลักษณ์ตามสายตระกูล การรำให้ถูกต้องตามกระบวนการทำรำตามแบบโบราณที่ครูได้ประดิษฐ์ไว้ ลีลาการเคลื่อนไหวต้องมีความสัมพันธ์กันอย่างเป็นธรรมชาติ กลมกลืน ไม่ขัดมือขัดเท้า ความเป็นเอกภาพไม่ว่าจะรำเดี่ยวหรือรำเป็นหมู่ นอกจากนี้ ท่ารำโนรามีทั้งท่ารำที่นุ่มนวล และท่ารำที่แข็งแรง ต้องเลือกใช้ให้เหมาะสมกับบุคลิกและความสามารถของผู้รำ

1.1.4 หลักการสร้างสรรค์ท่ารำโนรา

ในการสร้างสรรค์กระบวนการทำรำโนรา มีหลักการสำคัญและข้อควรคำนึงในการนำท่ารำโนราไปประยุกต์ใช้ ดังนี้

- การกำหนดท่าทางให้เหมาะสมกับสรีระร่างกายของแต่ละบุคคลในการรำ
- ท่ารำมีความถูกต้องตามแบบฉบับ
- ความต่อเนื่องกลมกลืนของท่ารำ
- ความคล่องแคล่วและความชำนาญของผู้รำ
- ความสอดคล้อง ความเหมาะสม กับท่วงทำนองดนตรี และจังหวะดนตรี
- หลักทฤษฎีทางกายวิภาคศาสตร์

- หลักความเชื่อในทำรำทำต่างๆ หรือความหมายของท่า เช่น ท่าเทพพนม ท่าพรหมสื่อนำ ทำอย่างสามชุก ท่าชูปานทอง เป็นต้น
- ความต้องการของผู้ชม ในการชม ซึ่งแต่ละท้องถิ่นจะชอบไม่เหมือนกัน เช่น ทางพัทลุงต้องรำแบบแข็งแรง จังหวะรุกเร้า สนุกสนาน ทางจังหวัดสงขลา ชอบแบบรำนิ่มนวล อ่อนช้อย อ่อนหวาน เป็นต้น
- โอกาสที่จะนำไปใช้ในงานต่างๆ เช่น งานพระราชพิธี งานเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและพระบรมวงศานุวงศ์ งานบวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ งานมงคล งานอวมงคล เป็นต้น

หลักเกณฑ์ของการรำทำโนรา

การฝึกหัดโนราในสมัยโบราณ ครูผู้สอนจะมีวิธีการถ่ายทอดให้ศิษย์รู้ถึงเทคนิครูปแบบวิธีการต่างๆ ซึ่งโนราสุพัฒน์ นาคเสน ได้ให้หลักเกณฑ์ในการยึดถือปฏิบัติในการรำโนราแก่ผู้สร้างสรรค์ ดังนี้

1) การรำต้องเริ่มจากทำนั่งไปหาทำยืน การรำต้องเริ่มด้วยทำนั่งจากนั้นจึงค่อยเปลี่ยนเป็นทำอื่นในระดับที่ค่อยๆ สูงขึ้น จนเป็นการยืนรำในที่สุด เนื่องจาก โนราใหญ่ในโบราณ เมื่อแต่งตัวเรียบร้อยแล้วจะขึ้นนั่งรำบนพนักในลีลาต่างๆ เรื่อยไปจนจบกระบวนรำ จึงเป็นหลักที่ยึดถือในการรำเสมอ แม้ภายหลังจะเปลี่ยนไปจากเดิมไม่ได้เริ่มด้วยการรำบนพนักแล้ว แต่อาจเริ่มด้วยเพลงโค การรำก็จะใช้การรำนั่งพื้นแทนพนัก อีกประการหนึ่ง คือ หลักพัฒนาการตามธรรมชาติของมนุษย์ตั้งแต่วัยเด็ก ก็จะต้องเริ่มตั้งแต่การนั่ง หลังจากนั้นจึงมีการพัฒนาต่อไปเป็นการยืน เดิน วิ่ง ซึ่งการรำโนราก็มีลักษณะเดียวกัน

2) ทำรำต้องเริ่มจากต่ำไปหาทำสูง เป็นกระบวนการที่เริ่มต้นเรียนรู้รำพื้นฐานของโนรา ในบท “ครูสอน” ซึ่งเป็นการสอนให้รู้จักการตั้งวงแขน เอียงขา เอียงเท้า และรู้จักการแต่งกายแบบโนรา ซึ่งในบทนั้นจะสอดแทรกหลักการรำที่เริ่มต้นด้วยท่าต่ำไปหาทำสูงไว้อย่างชัดเจน การรำในเพลงอื่นที่อาจจะเกิดขึ้นใหม่ ก็ควรเริ่มจากท่าต่ำไปหาทำสูงเช่นกัน อาทิ ท่าแรกเริ่มรำระดับเอว ท่าต่อไปควรเพิ่มเป็นระดับอก ไหล่ จนถึงระดับสูงสุด คือ ระดับเหลี่ยมเทริด เป็นต้น

3) ทำรำต้องไม่ขัดมือขัดเท้า หมายถึง การเลือกสรรท่ารำที่มาเรียงร้อยเป็นกระบวนการรำ ทั้งสำหรับใช้รำเองหรือเรียงร้อยให้ผู้อื่นรำนั้น ท่ารำจะต้องเป็นท่าที่มีความถนัดสามารถรำได้ถูกต้อง สวยงาม เหมาะสมกับแขนขาและสรีระผู้รำ เพราะหากเลือกท่าสวยงามแต่ผู้รำไม่สามารถรำได้แทนที่จะเป็นผลดีกลับกลายเป็นผลเสียได้

4) ทำรำทุกท่าต้องมีความสัมพันธ์กัน หมายถึง การเลือกสรรท่ารำที่นำมาเรียงร้อยเป็นกระบวนการรำเดียวกัน ท่ารำที่นำมาเรียงร้อยต้องมีความสัมพันธ์กัน กล่าวคือ เมื่อเปลี่ยนท่ารำจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่ง ในส่วนของลีลาของการใช้มือใช้แขนต้องเรียงร้อยสัมพันธ์เป็นลูกโซ่ และท่ารำที่ใช้ต้องสัมพันธ์กับขาและเท้า ที่ก้าวหรือยกอย่างมีความถนัด และท่ารำนั้นจะต้องมีความกลมกลืนเป็นระเบียบเรียบร้อย (สุพัฒน์ นาคเสน.สัมภาษณ์, 2 กันยายน 2561)

ดังนั้น หลักการของนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน จะต้องรักษารูปแบบของการฝึกหัดเบื้องต้นท่ารำพื้นฐาน ตามหลักการและหลักเกณฑ์ของการรำโนรา กล่าวคือ

1) ผู้แสดง จำเป็นต้องมีทักษะในท่ารำพื้นฐานในการรำโนราได้อย่างถูกต้องตามหลักการ ดังนั้นการคัดเลือกผู้แสดงสำหรับงานนาฏยประดิษฐ์ชุดนี้ จึงต้องมีการฝึกฝนและฝึกหัดท่าเบื้องต้น การรำโนราพื้นฐาน 12 ท่า โนราท่าบท่า 12 ท่าครู 12 ท่า และการรำประสมท่าต่างๆ เพื่อให้ผู้แสดงสามารถนำความรู้ไปต่อยอดในการปฏิบัติกระบวนท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ได้ ทั้งนี้ในการประดิษฐ์ท่ารำต้องขึ้นอยู่กับขีดจำกัดด้านสรีระและความสามารถเฉพาะตัวของผู้แสดงอีกด้วย

2) ดนตรี เป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่ทำให้การแสดงเกิดความสมบูรณ์ ตามเอกลักษณ์ของการแสดงพื้นเมืองภาคใต้ประเภทโนรา โดยมีจังหวะหน้าทับ และเสียงปี่ เป็นหลักสำคัญ

3) กระบวนท่ารำ ต้องยึดหลักเกณฑ์ในการรำโนรา กล่าวคือ ในส่วนของเท้าและขาต้องเริ่มจากท่าหนึ่งไปหาท่าอื่น ในส่วนของมือนั้นต้องเริ่มจากท่าต่ำไปท่าสูง การเรียงร้อยท่ารำต้องไม่ขัดมือขัดเท้า เหมาะกับสรีระของผู้แสดง มีความสัมพันธ์ และสอดคล้องกับจังหวะและทำนองดนตรี อย่างกลมกลืน

1.2 รูปปั้นฤๅษีดัตต ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์)

จากการลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับฤๅษีดัตต 80 ท่า ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์) จำนวน 4 ครั้ง พบว่า

ครั้งที่ 1 วันที่ 2 กรกฎาคม 2560 เก็บรวบรวมข้อมูลรูปปั้นฤๅษีดัตตที่วางไว้บริเวณเขมอรอบวัด พบว่า เกิดชำรุดเสียหายและสูญหาย คงเหลือรูปปั้นฤๅษีดัตตเพียง 24 ท่า 26 ตน

ครั้งที่ 2 วันที่ 10 กันยายน 2560 สอบถามข้อมูลจากเจ้าหน้าที่เกี่ยวกับการหล่อฤๅษีดัตตขึ้นใหม่ ทราบว่า พระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์) ได้ร่วมกับกรมการแพทย์แผนไทย และการแพทย์ทางเลือก โดยการหล่อรูปฤๅษีดัตตขึ้นใหม่ให้ครบทั้ง 80 ท่า รวม 82 ตน เพื่อเป็นการปฏิสังขรณ์ตามรอยประวัติศาสตร์ไทยในรัชกาลที่ 9 ที่ทรงมีคุณูปการต่อวงการแพทย์ โดยได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเจิมฤๅษีดัตตเมื่อวันที่ 29 ตุลาคม 2559 จำนวน 9 ตนเพื่อถวายเป็นพระราชกุศลแด่สมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร และเพื่อเป็นวิทยาทานในการศึกษาและเผยแพร่วิทยาการแขนงหนึ่งของชาติไทย โดยแล้วเสร็จแล้วทั้ง 80 ท่า 82 ตนตั้งแต่เดือนสิงหาคม 2560 ซึ่งเก็บรักษาไว้ในพระอุโบสถ ยังไม่ได้ออกมาแสดงเผยแพร่ ทั้งนี้ ฤๅษีดัตต ถูกบันทึกไว้เป็นส่วนหนึ่งของจารึกวัดโพธิ์ ซึ่งองค์การศึกษา วิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ หรือ ยูเนสโก ประกาศให้จารึกวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นมรดกความทรงจำของโลกในปี พ.ศ. 2551 ทำให้ฤๅษีดัตตที่ประบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2344 เป็นที่รู้จักของชาวไทยและชาวต่างชาติทั่วโลก (พรเทพ จันนาวิวัฒน์. สัมภาษณ์, 10 กันยายน 2560)

ครั้งที่ 3 วันที่ 30 เมษายน 2561 รูปปั้นฤๅษีดัตตทั้ง 80 ท่า 82 ตน ได้นำออกมาเพื่อเผยแพร่ เมื่อเดือนมกราคม 2561 โดยจัดวางเรียงรายตามเขมอรอบๆ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ผู้สร้างสรรค์ได้ทำการบันทึกภาพฤๅษีดัตตทั้ง 80 ท่ามาศึกษาท่าทางประกอบกับวิธีการตามโคลงภาพ

ครั้งที่ 4 วันที่ 2 กันยายน 2561 ผู้สร้างสรรค์ได้นำนักเรียนที่ได้รับคัดเลือกเป็นผู้แสดงลงพื้นที่ศึกษาเพื่อทำความเข้าใจการใช้สรีระส่วนต่างๆ ดัดตนตามลักษณะของรูปปั้นฤๅษีดัตตแต่ละท่า แล้วไปทดลองเลียนแบบท่าทาง และออกแบบท่ารำจากโครงสร้างของฤๅษีดัตต (ดังภาพประกอบในตารางที่ 4 หน้า 94-107)

2. ขั้นตอนนาฏยประดิษฐ์

นาฏยประดิษฐ์ ชุต โนรีดัตตน ผู้สร้างสรรค์ดำเนินการออกแบบการแสดงตามหลักนาฏยประดิษฐ์ 7 ขั้นตอน ของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุพล วิรุฬห์รักษ์ (2547 : 225-256) ดังต่อไปนี้

2.1 การคิดให้มีนาฏศิลป์ โนรีดัตตน เป็นการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อส่งเสริมเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมไทย คือศาสตร์ของวิชาการดัตตน และศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้มาประยุกต์เข้าด้วยกัน

2.2 การกำหนดความคิดหลัก

2.2.1 ระดับเป้าหมาย เพื่อถ่ายทอดศิลปะการแสดงพื้นบ้านประเภทโนราให้กับนักเรียน นักศึกษา และเยาวชนที่ไม่มีพื้นฐานการฝึกหัดโนรา

2.2.2 ระดับวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุดใหม่ โดยการประยุกต์ทำฤๅษีดัตตน กับศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ในรูปแบบโนราประยุกต์

2.3 การประมวลข้อมูล

2.3.1 ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง ความเป็นมา องค์ประกอบการแสดงโนรา รูปแบบการแสดง และวิธีการรำโนรา การรำประสมท่า

2.3.2 ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ ทำฤๅษีดัตตนวัดโพธิ์ 80 ท่า

2.4 การกำหนดขอบเขต

2.4.1 การแสดงเป็นการรำโนราประยุกต์ในรูปแบบระบำ โดยรำประสมท่าจากท่ารำโนรา และท่าฤๅษีดัตตน และการจัดระบำ จบด้วยการตั้งขุ่มท่าฤๅษีดัตตน

2.4.2 จำนวนผู้แสดงไม่เกิน 7 คน

2.4.3 เวลาที่ใช้แสดง 6 นาที

2.4.4 งบประมาณค่าจัดทำเครื่องแต่งกายต่อ 1 ชุด ไม่เกิน 20,000 บาท

2.5 การกำหนดรูปแบบ กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม

2.5.1 ใช้โครงสร้างการแสดง เป็นการรำประสมท่าฤๅษีดัตตนกับการเคลื่อนไหวโดยการ ชัดท่าของการรำโนราเป็นหลัก

2.5.2 ออกแบบท่าทางใหม่โดยนำท่าฤๅษีดัตตนมาเป็นต้นแบบ

2.6 การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ อาทิ ผู้แสดง ดนตรีประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย

2.6.1 ผู้แสดง

1) กำหนดจำนวนผู้แสดง ใช้ผู้แสดงหญิงล้วน จำนวน 7 คน

2) การคัดเลือกผู้แสดง เนื่องจากการแสดงรูปแบบระบำ ดังนั้นการเลือกผู้แสดง จึงต้องคำนึงถึงส่วนสูงที่มีความแตกต่างกันไม่มากจนเกินไป โดยคัดเลือกผู้แสดงจำนวน 7 คน จากกลุ่มตัวอย่างนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ จำนวน 14 คนที่เข้ารับการทดลองและฝึกปฏิบัติท่าฤๅษีดัตตน โดยคัดเลือกจากผู้ที่มีคุณสมบัติ ดังนี้

(1) เป็นผู้ที่มีพื้นฐานการเรียนนาฏศิลป์ไทยในระดับดี

(2) เป็นผู้ที่มีรูปร่างสมส่วน

(3) เป็นผู้ที่มีร่างกายและสุขภาพแข็งแรง

(4) เป็นผู้ที่มีความสนใจและมีความอดทนในการฝึกฝนท่ารำ

(5) เป็นผู้ที่มีความพร้อมและอุทิศเวลาในการฝึกซ้อม

2.6.2 เครื่องแต่งกาย

1) การออกแบบเครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายเป็นส่วนเสริมในการเคลื่อนไหว ในทางนาฏศิลป์ให้มีความสมบูรณ์ขึ้น สำหรับการแต่งกายของนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน ออกแบบ จากฐานความคิดของเครื่องแต่งกายโนรา โดยเลียนแบบเครื่องแต่งกายโนราแบบโบราณที่ได้รับการ พัฒนามาเป็นรูปแบบตายตัว ทั้งรูปทรง สีส่น และเครื่องประดับต่างๆ มาดัดแปลงวิธีการประดิษฐ์และ องค์ประกอบบางอย่างให้เหมาะกับการแสดงโนราประยุกต์ การแต่งกายเลียนแบบกัณรี ได้แก่ การ สร้างเทริดโนรา การสร้างเครื่องลูกปัด การสร้างเครื่องประดับ กำหนดโทนสี การคัดเลือกผ้าและตัด เย็บ เป็นต้น



ภาพที่ 71 การออกแบบเครื่องแต่งกาย ชุด โนรีดัดตน

2) เครื่องแต่งกาย ชุด โนรีดัดตน ประกอบด้วยส่วนต่างๆ ดังนี้

(1) เทริด เป็นเครื่องประดับศีรษะของโนรา มีลักษณะคล้ายมงกุฎกษัตริย์ ประกอบด้วย ยอดเทริด เพดาน โครงเทริด หูเทริด กนกบน และกนกที่ใช้ตกแต่ง

เทริดโนราของนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน มีความแตกต่างจากเทริดของ โบราณในส่วนของวัสดุที่นำมาใช้ กล่าวคือ โครงเทริด ใช้การขึ้นหุ่นเทริดด้วยกระดาษสาทั้งหมด (แทน โครงเทริดของเดิมที่เพดานเทริดทำด้วยไม้ทองเหลืองและโครงเทริดทำด้วยไม้ไผ่สาน ซึ่งเป็นภูมิปัญญา ท้องถิ่นของศิลปินพื้นบ้าน) แล้วประดับตกแต่งให้งดงาม (รายละเอียดและขั้นตอนการประดิษฐ์ใน ภาคผนวก ข)



ภาพที่ 72 เทริตที่ใช้ในนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัตตน

เนื่องจากการจัดสร้างเทริตมีงบประมาณจำกัด ทำให้มีจำนวนเพียง 1 ยอด เพื่อให้การแสดงมีความสมบูรณ์ในการแต่งกาย จึงกำหนดให้ผู้แสดงมวยผมไว้กลางศีรษะ (เช่นเดียวกับ หัวจุกโนรา หรือโนราเด็ก) โดยมีเครื่องประดับศีรษะคือแถบดินทองซึ่งมีขนาดกว้าง 5 เซนติเมตร ยาว 30 เซนติเมตร พันรอบมวยผมแทรกการสวมเทริต



ภาพที่ 73 แถบดินทองสำหรับติดรอบมวยผมในกรณีไม่สวมเทริต

2) เสื้อ ใช้เป็นเสื้อสำเร็จรูป แขนยาว (Bodysuit) เพื่อความคล่องตัวในการเคลื่อนไหวและการใช้ร่างกายออกท่าทางในการแสดง กำหนดใช้สีดำเพื่อให้เกิดความรู้สึกแข็งแรง หนักแน่น และความเสียสละ ตามความหมายของสีในทางจิตวิทยา (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2547 : 241) นอกจากนี้ สีดำยังเป็นสีที่เน้นขับสิ่งที่อยู่ภายในให้เด่นชัด จึงเลือกใช้เสื้อผ้าชุดสีดำเป็นสีพื้นเพื่อเน้นเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับที่เป็นโทนสีทองให้มีความเด่นชัดขึ้น



ภาพที่ 74 เสื้อแขนยาว (Bodysuit) สีดำ

3) สนับเพลา สำหรับสวมแล้วนุ่งผ้าทับ ใช้เป็นกางเกงสำเร็จรูป คือ กางเกงเลคกิ้งขายาว (Leggings) ซึ่งเนื้อผ้ามีลักษณะยืดหยุ่นได้มาก เพื่อความคล่องตัวในการเคลื่อนไหวและการใช้ร่างกายออกท่าทางในการแสดง เช่น การยกขา การฉีกขา กำหนดใช้สีดำเช่นเดียวกับเสื้อ



ภาพที่ 75 กางเกงขายาว (Leggings) สีดำ

4) **ผ้านุ่ง** เป็นการนุ่งจีบโจงหางหงส์ตามวิธีของศิลปินพื้นบ้าน เพื่อเป็นอนุรักษวิธีการนุ่งผ้าโนราตามแบบภูมิปัญญาของครูโบราณไว้ การนุ่งหางหงส์เป็นขั้นตอนต่อจากการใส่สนับเพลาใช้ผ้าพิมพ์ทองไหมพสต์ ขนาด หน้าผากกว้าง 1 เมตร ยาว 1 เมตร กำหนดสีน้ำตาล-ทอง เพื่อให้สีใกล้เคียงกับเสื้อผ้า และตัดด้วยลายไทยสีทอง ซึ่งเป็นตัวแทนของควมมีคุณค่า ความหรูหรา



ภาพที่ 76 ผ้านุ่ง

5) **หน้าผ้า หรือ ห้อยหน้า** ใช้ผ้าพิมพ์ลายทองสีน้ำตาล-ทองเช่นเดียวกับผ้านุ่ง โดยใช้ผ้าส่วนที่เหลือมาจากผ้านุ่ง (เน้นความประหยัด) ตัดเย็บเป็นห้อยหน้าจำนวน 3 ชิ้น ขนาดหน้าผากกว้าง 13 เซนติเมตร ยาว 48 เซนติเมตร ติดแถบริบบิ้นสีทองช่วงตรงเชิงผ้า และติดชายครุยตรงปลายของชายผ้า ส่วนด้านบนมีรูสำหรับร้อยเชือกเพื่อคาดทับด้านหน้าผ้านุ่งอีกชั้นหนึ่ง



ภาพที่ 77 หน้าผ้า หรือห้อยหน้า

6) ผ้าห้อย หรือห้อยข้าง ใช้ผ้าตาข่ายเล็กสีครีมเหลืองและสีน้ำตาลเหลือง ทองข้างละ 2 ผืน ตัดเย็บขนาดกว้าง 45 เซนติเมตร ยาว 50 เซนติเมตร เย็บติดกันทั้งสองสี ติดชาย ด้านล่างด้วยลูกบิด ด้านบนมีรูสำหรับร้อยเชือกคาดห้อยระหว่างหน้าผ้า ห้อยลงทั้งด้านซ้ายและขวา

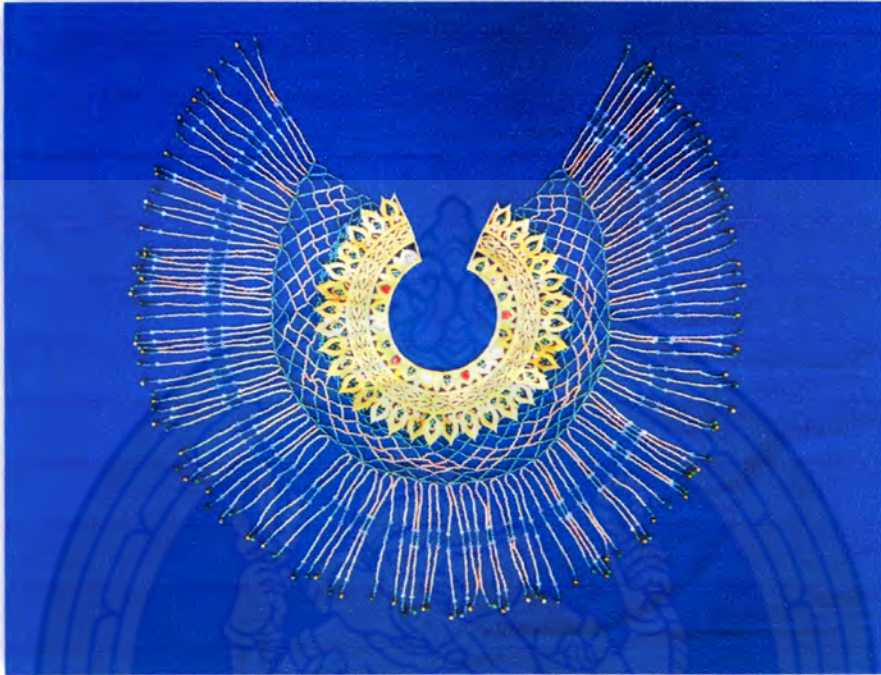


ภาพที่ 78 ผ้าห้อย



ภาพที่ 79 หน้าผ้าและผ้าห้อยที่ร้อยเข้าด้วยกัน

7) กรองคอ ใช้แทนชุดลูกปัดแบบเดิมที่มีทั้งหมด 5 ชั้น คือ รอบอก 1 ชั้น บ่า 2 ชั้น และคอ 2 ชั้น ให้เหลือเพียงชั้นเดียว โดยใช้กรองคอสำเร็จรูปสีดำปักดินทองลายไทย มาร้อยด้วยลูกปัดสีทองสลับสีเขียว ตามวิธีการของลูกปัดโนรา (มีขั้นตอนการทำในภาคผนวก ข) เพื่อคลุมปิดช่วงไหล่และหน้าอก



ภาพที่ 80 กรองคอ

8) หางหงส์ หรือปีก เดิมนี้ทำด้วยเขาควายเป็นหรือโลหะ ในที่นี้ทำด้วยกระดาษแข็ง หรือที่เรียกว่า “ประเก็น” ซึ่งมีคุณสมบัติน้ำหนักเบาและความยืดหยุ่นเพื่อให้เกิดความอ่อนตัวและคืนตัวขณะปฏิบัติท่ารำ ป้องกันไม่ให้ผู้แสดงได้รับบาดเจ็บจากหางในการใช้ร่างกายดัดตนท่าต่างๆ โดยร้อยลูกปัดทั้งชายสีเดียวกับกรองคอ (มีวิธีการและขั้นตอนการประดิษฐ์ในภาคผนวก ข)



ภาพที่ 81 หางหงส์

เครื่องประดับ เดิมเครื่องประดับของโนรานิยมใส่เฉพาะโนราใหญ่ ได้แก่ ทับทรวง ประจายาม ปีกนกแอ่น และปิ่นหนึ่ง ส่วนใหญ่ทำจากแผ่นเงินทำเป็นรูปต่างๆ สลักหรือตีลายให้สวยงาม ในที่นี้ผู้แสดงใส่เสื้อรัดรูปและมีเฉพาะกรองคอที่ปกคลุมร่างกายท่อนบน จึงกำหนดให้ผู้แสดงทุกคนใส่เครื่องประดับเพื่อไม่ให้ดูโล่งเกินไป ซึ่งใช้วัสดุจากธรรมชาติ คือ กะลามะพร้าว ตัดเป็นรูปตามแบบและขนาดเท่าเครื่องประดับเงิน เครื่องประดับที่ประดิษฐ์จากกะลา ประกอบด้วย

9) **ทับทรวง** ทำเป็นรูปขนมเปียกปูนทรงแนวตั้ง ใช้สำหรับผูกติดกับสร้อยคอ สวมห้อยไว้ตรงทรวงอก

10) **ประจายาม** หรือตาบทิศ ทำเป็นรูปประจายามหรือแฉกสี่ทิศ ใช้สำหรับทาบติดกับสายสังวาลที่ไขว่กันตรงกลางหลังให้เกิดความสวยงาม

11) **ปีกนกแอ่น** ทำเป็นรูปคล้ายนกแอ่นกำลังกางปีก ใช้สำหรับสวมรัดติดกับสังวาลที่อยู่ระดับสะโพกด้านซ้ายและขวา

12) **ปิ่นหนึ่ง** หรือหัวเข็มขัดทำเป็นรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนแนวนอน ร้อยด้วยเชือกสีดำเพื่อใช้สำหรับรัดบริเวณสะเอว สอดใต้ผ้าห้อยข้าง แล้วคาดทับหน้าผ้าชั้นกลาง



ภาพที่ 82 ทับทรวง

ภาพที่ 83 ประจายาม



ภาพที่ 84 ปีกนกแอ่น



ภาพที่ 85 ปิ่นหนึ่ง

13) สร้อยคอ ทำด้วยลูกปัดแก้ว สีทองและสีเขียว คั่นด้วยลูกเหล็กมปิดสีรุ้ง ร้อยเป็นสายโดยใช้เชือก 6 เส้น ขนาดความกว้าง 4 เซนติเมตร ยาว 60 เซนติเมตร ผูกติดกับทับทรวง

14) สั้งวาล ทำด้วยลูกปัดแก้วเช่นเดียวกับสร้อยคอ ร้อยเป็นสายโดยใช้เชือก 6 เส้น ขนาดความกว้าง 4 เซนติเมตร ยาวเส้นละ 120 เซนติเมตร ผูกติดกับปีกนกแอ่น ใช้ 2 เส้นพาดเฉียงเป็นสร้อยตัวไขว้กัน แล้วติดตามทิศตรงกลางหลัง



ภาพที่ 86 สร้อยคอและทับทรวง



ภาพที่ 87 สั้งวาล ปีกนกแอ่น และประจายาม

นอกจากนี้ยังมีส่วนที่ทำจากแถบขายผ้าของอินเดีย โดยใช้ด้นสีทอง รองด้วยแถบผ้าสีดำ แล้วนำมาตัดเย็บเป็นแถบใช้แทนเครื่องประดับทอง ประกอบด้วย

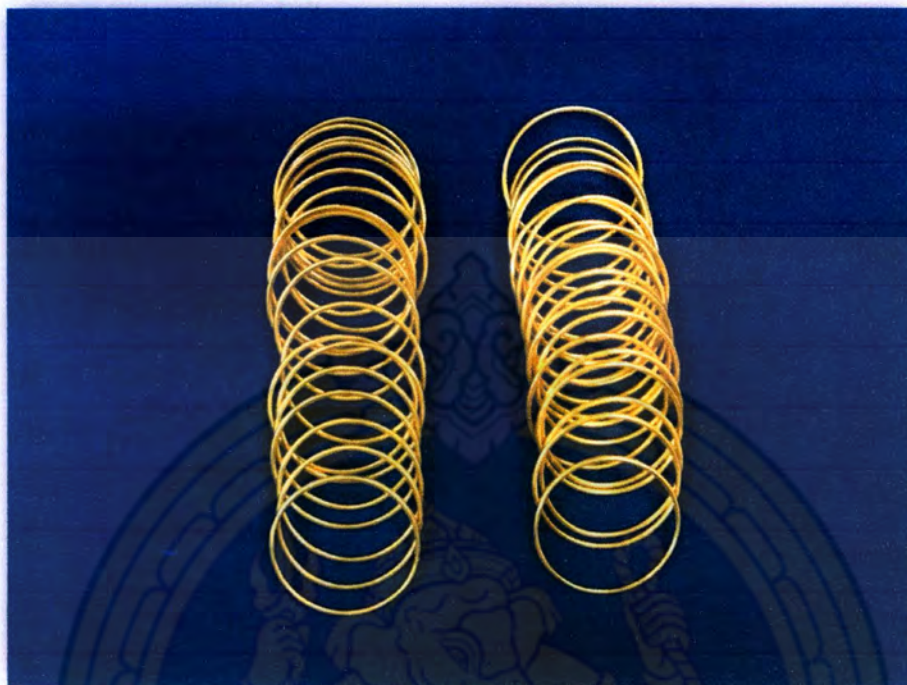
15) รัตตันแขน มีขนาดกว้าง 5 เซนติเมตร ยาว 25 เซนติเมตร ใช้รัตตันแขนแทนกำไล เพื่อขบรัดกล้ามเนื้อให้ดูทะมัดทะแมง เพิ่มความสง่า และดูงดงามยิ่งขึ้น

16) ข้อเท้า มีขนาดกว้าง 5 เซนติเมตร ยาว 30 เซนติเมตร ใช้รัดข้อเท้าแทนกำไล



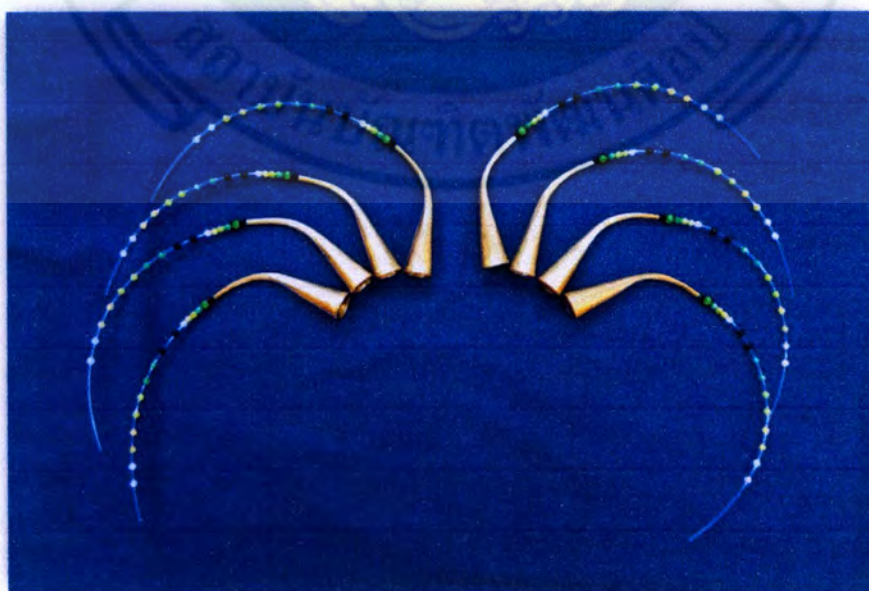
ภาพที่ 88 ตันแขน และข้อเท้า

17) กำไล เครื่องประดับสำคัญที่เป็นเอกลักษณ์ในการรำโนรา คือ กำไล ทำด้วยทองเหลืองเป็นวงแหวน ใช้สวมมือข้างละ 10-20 วง ในขณะที่ปรับเปลี่ยนท่ารำ กำไลจะกระทบกันเป็นเสียงจังหวะเร้าใจยิ่งขึ้น



ภาพที่ 89 กำไล

18) เล็บ เป็นเครื่องสวมนิ้วมือให้โค้งงามคล้ายเล็บกินรี ทำด้วยทองเหลือง ต่อปลายให้ยาวด้วยเอ็นที่มีลูกปัดร้อยสอดเขี้ยว สลับทองไว้พองาม ใช้สวมมือละ 4 นิ้ว (ยกเว้น นิ้วหัวแม่มือ) เวลากรีดกรายรำทำให้งดงามยิ่งขึ้น



ภาพที่ 90 เล็บโนรา

3) ลักษณะการแต่งกาย

การแต่งกายของนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน เป็นการแต่งกายเลียนแบบกิริรี ประกอบด้วย โดยกำหนดให้ผู้แสดงมีศิราภรณ์ 2 แบบ คือ สวมเทริดและการมวยผมแบบหัวจุกโนรา (โนราเด็ก) มีลักษณะการแต่งกาย ดังนี้



ภาพที่ 91 ลักษณะการแต่งกาย ชุด โนรีดัดตน (แบบสวมเทริด)



ภาพที่ 92 ลักษณะการแต่งกาย ชุด โนรีดัตตน (แบบเกล้าจุก)

เครื่องแต่งกาย ชุด โนรีดัตตน ประกอบด้วย

- | | |
|-----------------------|------------------------|
| 1) เครื่องประดับศีรษะ | 2) กรองคอ |
| 3) สร้อยคอและทับทรวง | 4) สังกวาลและปีกนกแอ่น |
| 5) ประจายาม | 6) ปิ่นหมิ่น |
| 7) รัดตันแขน | 8) หางหงส์ |
| 9) กำไล | 10) เล็บ |
| 11) เสื้อ | 12) กางเกง |
| 13) ผ้านุ่ง | 14) หน้าผ้า |
| 15) ผ้าห้อย | 16) ข้อเท้า |

2.6.2 ดนตรีประกอบการแสดง

1) ดนตรีที่ใช้ในการประกอบการแสดงนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัตตน ใช้รูปแบบตามวงดนตรีพื้นเมืองโนรา ประกอบด้วย เครื่องดำเนินทำนอง คือ ปี่ และเครื่องประกอบจังหวะได้แก่ ทับ กลองตุ๊ก โหม่ง (ฆ้องคู่) และฉิ่ง โดยบันทึกเสียงที่มีการใช้ Sound ประกอบเพื่อเพิ่มเสียงให้มีความไพเราะยิ่งขึ้น ซึ่งหากบรรเลงดนตรีสดกำหนดให้ใช้ซอพื้นเมืองเข้ามาประกอบเพื่อให้ทำนองไพเราะอ่อนหวานขึ้น



ภาพที่ 93 ปี่
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลป์



ภาพที่ 94 ทับ
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลป์



ภาพที่ 95 กลองตุ๊ก
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลป์



ภาพที่ 96 โหม่งและฉิ่ง
ที่มา : วิทยาลัยนาฏศิลป์

2) เพลงประกอบการแสดงนาฏยประดิษฐ์ชุด โนรีดัตตน

จังหวะหน้าทับ กำหนดตามรูปแบบการแสดงและกระบวนท่ารำ โดยยึดหลักการออกจำตามรูปแบบโนราเพื่อความบันเทิงที่เน้นความงดงามด้านการรำรำ ซึ่งประกอบด้วยการรำในจังหวะต่างๆ ถึง 7 จังหวะ ด้วยกัน คือ (1) เพลงหัวปี่และเพลงสอดสร้อย (2) เพลงโค (3) เพลงนาถข้า (4) เพลงนาถเร็ว (5) เพลงนาถสับ (6) เพลงจับระบำ และ (7) เพลงครู

ทำนองเพลง ทำนองเพลงเปลี่ยนไปตามจังหวะหน้าทับทั้ง 7 จังหวะ โดยเลือกใช้ทำนองเพลงโนราของเก่าที่ได้รับสืบทอดกันมา และเป็นเพลงที่คิดขึ้นโดยนำมาจากเพลงไทยเดิม และเพลงลูกทุ่ง ในที่นี้ผู้บรรเลงจะคิดทำนองขึ้นเองอย่างอิสระในบางช่วงเพื่อให้เข้ากับจังหวะหน้าทับนั้นๆ (ณัฐนันท์ รักไทย. สัมภาษณ์ 22 กันยายน 2561) ทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับต่างๆ ของโนรีดัตตน มีดังนี้

(1) **จังหวะหน้าทับและทำนองเพลงหัวปีและสอด้ร้อย** เป็นเพลงในทำรำต้นของการออกรำโนราประกอบด้วย

เพลงหัวปี เป็นเพลงเฉพาะของปี ซึ่งคำว่า “หัว” นั้น หมายถึง “ต้น” รวมกันจึงหมายถึง ทำนองเพลงเริ่มต้น สำหรับเพลงนี้ไม่ทราบผู้ประพันธ์ คาดว่าเป็นเพลงที่มีกำเนิดมาพร้อมกับวงดนตรีประเภทนี้ ซึ่งจะมีวิธีการบรรเลงโดยการปีเป่าต้นทำนองไปเรื่อยๆ เพราะมีเพียงปีเครื่องเดียวที่เป็นเครื่องดำเนินทำนอง เพลงหัวปีเป็นเพลงแรกเริ่มก่อนการบรรเลงเพลงอื่น ถือเป็นเพลงนำบอกเหตุการณ์ หรือนำลำดับการแสดงในลำดับต่อไป (สืบพงศ์ ธรรมจันทร์, สัมภาษณ์ 3 กันยายน 2561) จังหวะหน้าทับในเพลงหัวปีในที่นี้ ใช้จังหวะรั้วสามลา (ซัดซาตริ) ก่อนเข้าจังหวะสอด้ร้อย

เพลงสอด้ร้อย ทำรำเบื้องต้นคำว่า “สอด้ร้อย” เป็นชื่อทำรำแม่บทมีชื่อเต็มว่า “สอด้ร้อยมาลา” สำหรับทำสอด้ร้อยที่ปรากฏอยู่ในการแสดงโนราที่รับสืบทอดกันมาจากบรมครูที่สืบมาทุกวันนี้ ปรากฏอยู่ในบทประณม ซึ่งในทางดนตรีเรียกทำนองที่บรรเลงทำสอด้ร้อยนี้ว่า “เพลงสอด้ร้อย” ไปตามชื่อทำรำของโนรา (คชาวุธ พรหมลิ, 2552 : 140) ในที่นี้ใช้จังหวะหน้าทับสอด้ร้อย 2 ช่วง โดยช่วงแรกมีการแทรกจังหวะเพิ่มเติมและช่วงท้ายใช้ตามแบบแผนเดิม

(2) **จังหวะหน้าทับและทำนองเพลงโค** คำว่า “เพลงโค” มีนัยยะแอบแฝงกล่าวคือ วัฒนธรรมการแสดงทั้งโนราและหนังตลุง นั้นมีความเชื่อทั้งศาสนาพุทธ ศาสนาพราหมณ์ และการถือผี ซึ่งคำว่า “โค” คือ เป็นสัญลักษณ์แทนองค์พระอิศวรแห่งศาสนาพราหมณ์ ฉะนั้นโคจึงถือเป็นสัญลักษณ์แห่งความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งนักแสดงหนังตลุงให้ความเคารพนับถือมากหลังจากที่เชิดรูปของพระฤๅษีอันเป็นสัญลักษณ์แห่งธรรมะแล้ว ต่อจากนั้นจึงเชิดหนังพระอิศวรทรงโคเป็นลำดับต่อไป ส่วนในทางโนราได้นำคติความเชื่อนี้มาใช้ด้วย และยังคงเรียกจังหวะนี้ว่าจังหวะเพลงโคตามแบบอย่างหนังตลุง และได้ใช้รำทำนี้เป็นท่าแรก (ซึ่งไม่นับทำสอด้ร้อยเพราะทำสอด้ร้อยใช้เป็นเพียงการเชื่อมท่าต่างๆ เข้าด้วยกัน) จังหวะเพลงโคนี้ทำรำจะมีความสง่างามเช่นเดียวกับเวลาเชิดหนังพระอิศวรทรงโค (สืบพงศ์ ธรรมจันทร์, สัมภาษณ์ 3 กันยายน 2561)

จังหวะเพลงโค เป็นจังหวะที่มีรูปแบบของกระสวนจังหวะที่สง่างามเทียบเท่าอัตราจังหวะของหน้าทับสองไม้สองชั้น ซึ่งมีรูปแบบของการใช้เครื่องกำกับจังหวะ คือ เริ่มจากการบรรเลงจังหวะเชื่อมจากท้ายจังหวะของเพลงสอด้ร้อยและเข้าจังหวะเพลงโค ซึ่งใช้เนื้อหน้าทับจังหวะสอด้ร้อยและจังหวะเพลงโค ดังนี้

สำหรับเพลงปีที่ใช้ในจังหวะเพลงโค ช่วงแรกใช้ทำนองเพลง “พม่าแทงกบ” ซึ่งได้เค้าโครงมาจากเพลงไทยสำเนียงพม่าในอัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนเดียว นิยมใช้บรรเลงออกภาษาพม่าในเพลงชุดออกสืบทองภาษาและใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครพันทางเรื่องที่เกี่ยวข้องกับพม่ามอญ เช่น เรื่องราชาธิราช และในปี พ.ศ. 2497 เป็นยุคที่นิยมการเล่นร่ำวง ครูเกษม ชื่นประดิษฐ์ ได้แต่งเนื้อร้องโดยมีครูสมาน กาญจนผลิน เป็นผู้บรรจเพลง และวิเชียร ภูโชติ เป็นผู้ขับร้อง และยังคงใช้ชื่อเดิมว่า พม่าแทงกบ (คชาวุธ พรหมลิ, 2552 : 151) ซึ่งผู้บรรเลงปีโนรา ได้นำทำนองมาดัดแปลงท่วงทำนองบางช่วงของเพลงพม่าแทงกบที่บรรเลงในเพลงสำเนียงภาษาพม่ามาปรับใช้ (สืบพงศ์ ธรรมจันทร์, สัมภาษณ์ 3 กันยายน 2561)

(3) **จังหวะหน้าทับและทำนองเพลงนาตข้า** เป็นจังหวะที่รำเป็นลำดับที่สองต่อจากจังหวะเพลงโค ซึ่งจังหวะนี้ปรากฏเรียกสองชื่อ คือ จังหวะนาตข้า และจังหวะเดิน ชื่อว่า “นาตข้า” มีความหมายถึง การเดินด้วยกิริยาอาการที่นวยนาดอย่างเข้มข้ม ที่เรียกว่า “นาตข้า” ใช้เรียก

เพื่อคู่กับการรำในลำดับต่อไปที่มีกระสวนจังหวะที่เร็วขึ้น คือ “นาตเร็ว” ส่วนคำว่า “จังหวะเดิน” เพราะเป็นกิริยาการเดินอย่างธรรมดา ส่วนจังหวะในเพลงนาตช้า มีทับและกลองตีในลักษณะทำทับและรับกลอง ในช่วงที่ 4 ห้องแรกมีวิธีการตีโดยการเดินจังหวะอย่างสม่ำเสมอ และ 4 ห้องหลังทับมีการตีในลักษณะการบาก เพื่อเป็นสัญญาณให้ทราบถึงการหมดประโยคของจังหวะหน้าทับ สำหรับจังหวะการตีฉิ่งและโหม่งนั้นจะตีในอัตราจังหวะชั้นเดียว ซึ่งจังหวะเพลงนาตช้าเป็นรูปแบบจังหวะหนึ่งที่มีความเข้มช้อยงดงาม (สืบทพงศ์ ธรรมจันทร์. สัมภาษณ์ 3 กันยายน 2561)

สำหรับเพลงปี่ที่ใช้ในจังหวะเพลงนาตช้า ใช้เพลงไทยเดิม คือ เพลงลาวจ้อย ซึ่งมีท่วงทำนองเรียบๆ กระสวนทำนองและจังหวะสามารถนำมาเรียบเรียงเข้ากับจังหวะเครื่องกำกับจังหวะเพลงนาตช้าได้อย่างลงตัวพอดี (ณัฐนนท์ รักไทย. สัมภาษณ์ 22 กันยายน 2561)

(4) จังหวะหน้าทับและทำนองเพลงนาตเร็ว เป็นจังหวะที่รำต่อจากจังหวะนาตช้าเนื่องจากกระสวนจังหวะของทับและกลองที่เร็วกระชั้นขึ้นเท่าตัว จึงเรียกจังหวะนี้ว่า “นาตเร็ว” และผู้รำโนราจะต้องรำกรีดกรายในจังหวะที่เร็วขึ้น กระชับขึ้น ซึ่งก่อนที่จะเข้าจังหวะนาตเร็วนี้ ทับจะตีบากเสียง ปับ ปับ ปับ เป็นสัญญาณเปลี่ยนจังหวะกระสวนของจังหวะนี้มีลักษณะที่ตัดทอนมาจากจังหวะนาตช้าครึ่งหนึ่งในทำนองเดียวกัน กับตัดทอนหน้าทับสองไม้และเพลงเร็วของภาคกลาง โดยการตีทำทับและรับกลอง เป็นจังหวะ เถิง ตึง ไปเรื่อยๆ จนกว่าจะเปลี่ยนจังหวะในเพลงนาตสับในลำดับต่อไป เพลงปี่ที่ใช้บรรเลงในจังหวะนี้จึงมีลักษณะทำนองรุกเร้าใจ

สำหรับเพลงปี่ที่ใช้ในจังหวะนาตเร็วใช้เพลงเดียวกับเพลงจังหวะนาตช้า คือ เพลงลาวจ้อย (ณัฐนนท์ รักไทย. สัมภาษณ์ 22 กันยายน 2561)

(5) จังหวะหน้าทับและทำนองเพลงนาตสับ เพลงนาตสับ หมายถึง จังหวะที่เน้นการสับเท้า ซอยเท้า ซึ่งกระบวนกรำโนรานั้น เท้าเป็นอวัยวะที่สำคัญยิ่ง เพราะที่ต้องใช้ในการเคลื่อนไหวทั้งในจังหวะทำเดินนาตกราย และจังหวะที่เคลื่อนที่อย่างรวดเร็ว หรือแม้กระทั่งการรำโนราตัวอ่อน เท้าก็เป็นสื่อที่แสดงให้เห็นถึงความงดงาม และความพิศวง ได้เป็นอย่างดี

เครื่องกำกับจังหวะในเพลงนาตสับ มีการเน้นใช้จังหวะยก ซึ่งจะเห็นได้จากการตีทับ ซึ่งใช้เพียงเสียง “ตึก” กับ “ปับ” ในการสร้างกระสวนจังหวะ และลักษณะของการตีกลองที่ลงในจังหวะยกมีทุกๆ ห้อง การใช้กระสวนจังหวะในลักษณะนี้มีจุดประสงค์เพื่อให้ความสอดคล้องกับการใช้เท้าของผู้รำ ส่วนฉิ่งและโหม่งนั้นตียืนอยู่ในอัตราจังหวะชั้นเดียว (สืบทพงศ์ ธรรมจันทร์. สัมภาษณ์ 3 กันยายน 2561)

สำหรับเพลงปี่ที่ใช้ในจังหวะเพลงนาตสับ เป็นเพลงที่ได้เค้าโครงมาจากเพลงลูกทุ่งเรียกว่า เตยสาวจันทร์กั้งโกบ ที่นิยมบรรเลงประกอบการรำโนราด้วยเป็นทำนองที่สั้น มีลีลาของจังหวะและท่วงทำนองที่ไพเราะเร้าใจ (ณัฐนนท์ รักไทย. สัมภาษณ์ 22 กันยายน 2561)

(6) จังหวะหน้าทับและทำนองเพลงจับระบำ จับระบำเป็นอีกจังหวะหนึ่งที่สำคัญ ซึ่งมีความหมายถึง การจับระบำรำฟ้อนด้วยความสนุกสนานร่าเริง

จังหวะจับระบำ เป็นจังหวะที่มีความสนุกสนานเร้าใจมีการใช้กระสวนจังหวะที่ใกล้เคียงกับจังหวะเพลงนาตสับ โดยมีการใช้เสียง “เถิง” ในโครงสร้างจังหวะด้วย ทำให้ลีลาของจังหวะหน้าทับมีความสนุกสนานเร้าใจ และโดยส่วนมากกลองจะตีลงในจังหวะหลัก แต่จังหวะนี้กลองจะตีในส่วนจังหวะยก และทับตีลงในจังหวะหลักแทน ส่วนจังหวะฉิ่งและโหม่งบรรเลงในอัตราจังหวะชั้นเดียว เช่นเดียวกันกับจังหวะเพลงนาตสับ (สืบทพงศ์ ธรรมจันทร์. สัมภาษณ์ 3 กันยายน 2561)

สำหรับเพลงปีที่ใช้บรรเลงในเพลงจับระบำ ใช้เพลงหักคอไอ้เท่ง ซึ่งเป็นเพลงที่รู้จักกันกว้างขวาง ในหมู่ชาวปักษ์ใต้ ซึ่งมีทำนองสนุกสนาน คึกคัก โดยกระสวนทำนองที่มีจังหวะก้าวกระโดด เมื่อบรรเลงเข้ากับเครื่องกำกับจังหวะในจังหวะจับระบำที่จะมีลาที่สนุกสนานเร้าใจ (ณัฐนนท์ รักไทย. สัมภาษณ์ 22 กันยายน 2561)

(7) จังหวะหน้าทับและทำนองเพลงครุ เพลงครุ หรือโนราท่าสิบสอง เป็นกระบวนทำรำหนึ่งในการรำโนราในพิธีโนราโรงครุ หลังจากทีโนราใหญ่รำสิบสองคำพริตแล้ว มีการรำท่าครุซึ่งเป็นหนึ่งในการรำ 12 เพลง ที่มีความหมายเพื่อเป็นการถวายให้กับครุหรือบางที่เรียกว่าท่ากราบครุ ในที่นี้นำมาใช้ตอนท้ายของการแสดงเพื่อระลึกถึงครูบาอาจารย์ที่ประสิทธิ์ประสาทความรู้

จังหวะหน้าทับเพลงครุ เป็นจังหวะเฉพาะที่ใช้ในการรำท่าครุ ที่มีรูปแบบของกระสวนจังหวะที่มีอัตราเป็น 1 เท่าของจังหวะเพลงโค เข้ากับกระบวนทำรำที่มีความนิ่ง สง่าและภาคภูมิเช่นเดียวกับการรำเพลงหน้าพาทย์ทางนาฏศิลป์ไทย (สืบทพงศ์ ธรรมจันทร์. สัมภาษณ์ 4 กันยายน 2561)

เพลงปีที่ใช้บรรเลงในเพลงครุ เป็นทำนองเพลงใหม่ โดยนายณัฐนนท์ รักไทย ผู้บรรเลงเพลงปี ได้นำเค้าโครงมาจากทางเพลงฝรั่งรำเท้า มาดัดทอน ดัดแปลงและตกแต่งให้เกิดสำเนียงขึ้นใหม่ ที่มีความไพเราะเข้ากับเครื่องจังหวะและกระบวนทำรำที่สง่างาม (ณัฐนนท์ รักไทย. สัมภาษณ์, 22 กันยายน 2561)

นอกจากนี้ เพลงปีที่ใช้ในตอนท้ายที่ผู้เข้าแสดงเข้าโรง เป็นการทอดทำนองปีโดยใช้เพลงของเก่าที่ไม่มีชื่อมาทอดจังหวะให้ช้าลง เพื่อเกิดความอ่อนหวาน

การใช้เสียงประกอบ (Sound) มีการนำเสียงสังเคราะห์ หรือ ซินธิไซเซอร์ (synthesizer) มาจำลองเสียงโดยใช้เทคนิคการเพิ่มเสียง ลดเสียง ในช่วงต่างๆ ของเพลง ดังนี้

ช่วงเพลงหัวปี ใช้เสียงสังเคราะห์มาช่วยเพื่อเปิดตัวการแสดงให้มีความน่าสนใจ

ช่วงเพลงสอดสร้อย ใช้เสียงจากเครื่องสายโทนต่ำ ได้แก่ เซลโล่ ดับเบิลเบส

ช่วงเพลงโค ใช้เสียงจากดับเบิลเบส เซลโล่ วิโอล่า ฮาร์ป เล่นประสานกันเพื่อให้ทำนองเพลงโคมีความไพเราะขึ้น

ช่วงเพลงนาดชา นาดเร็ว นาดสับ จับระบำ ใช้เสียงจากแอดคอร์เดียน ไวโอลิน ดับเบิลเบส และมาลากัส เพื่อให้ทำนองเพลงเป็นสำเนียงเพลงใต้ล่าง

ช่วงเพลงครุ ใช้เสียงสังเคราะห์ และเสียงโพนมาช่วยให้ทำนองมีความหนักแน่นมากขึ้น

ช่วงสุดท้ายเพลงปี (ปิดการแสดง) ใช้เสียงจากฮาร์ปเพื่อให้เกิดความอ่อนหวานของสตรี

ทั้งนี้ในการเชื่อมทำนองที่เป็นการร่วกลอง ใช้เสียงฉาบร่วเพิ่มเสียงเพื่อเป็นตัวเชื่อมทุกครั้ง (ชาติเชื้อ เชื้อสมบูรณ์. สัมภาษณ์, 5 กันยายน 2561)

โน้ตเพลงโน้ตตัดตน

ณัฐนันท์ รักไทย/ทำนองเพลง
ธราธิป สิทธิชัย/บันทึกโน้ต

หัวปี

----	----	---ช	-ที้--	-ล-ช	-ทลช	ทลชล-ชม	ชล-ช
-ช-ชช	-ฟ-ม	ลฟมรม	-ร-ร	-ทลช	ทลชทลล	-ล-ล	-ลล-ลล
--ชฟ	-ม-ร	-ร-รร	--รมชล	ทลชล-ทลรล	ทลช-ม-ร	ทลชฟมร	รมชฟม
-ทลช	-ทลช	-ฟ-ม	ร-ม-ร	----ท	ลช-มลช	ทลช-ล	-ล-ล
-ล-ล	-ล-ล	--ลล	----	----	----	----	----

สออดสร้อย

ร-ม-ช-ล	-ร-ด-ท-ล	ร-ม-ช-ล	-ร-ด-ท-ล	ช-ม-ร-ม-ช-ล	ช-ท-ช-ล	ท-ล-ช-ม-ร	-ร-ม-ช-ฟ
ม-ร-ร	--ท-ล	ช-ม-ช-ล	-ร-ด-ท-ล	-ช-ท-ช-ล	ท-ล-ช-ม-ร-ท	-ม-ร	-ร-ร
ร-ร-ร-ร	--ร-ร	-ช-ร-ม	-ล-ช				

พม่าแห่งกบ (จังหวะหน้าทับเพลงโค)

--ร-ม	-ร-ช	-ด-ร-ม	ด-ร-ร	ช-ม-ร-ด	ร-ม-ร-ช	-ด-ร-ม	ด-ร-ร-ร
----	ด-ล-ล-ล	--ด-ร	-ด-ฟ-	--ช-ล	--ร-ฟ	-ด-ร-ม	-ร-ด-ล
-ล-ท	-ล-ร	-ช-ล-ท	ช-ล-ล-ล	-ล-ท	-ล-ร	-ช-ล-ท	ช-ล-ล-ล
----	ช-ล-ด-ร	ฟ-ร-ด-ล	ช-ล-ฟ-ช	----	ช-ล-ด-ร	ฟ-ร-ด-ล	ช-ล-ฟ-ช
ด-ด-ร-ม	-ร-ม-	ร-ด-ร-ฟ	-ช-ร-ฟ	----	ร-ฟ-ช-ล	ด-ร-ด-ล	ช-ฟ--
----	ร-ฟ-ช-ล	ด-ร-ด-ล	-ช-ฟ	-ด-ด-ด	-ร-ม	ร-ม-ช-ม	-ร-ด-ร

ลาวจ้อย (จังหวะหน้าทับขนาดช้า)

---ช	ล-ท-ล	----	-ท-ล	---ช	ล-ท-ร-ล	ท-ล-ช-ล	-ท-ช
---ท-	ร-ม-ช-ร	---ท	ล-ช-ล-ท	--ร-ม	-ช-ล-	-ล-ช-ม	-ร-ม-ช-

ลาวจ้อย (จังหวะหน้าทับขนาดเร็ว)

-ร-ม	ร-ม-ร-ด	ร-ด-ม-ร	ด-ล-ช-ล	-ล-ท	ร-ด-ล-ช	ฟ-ช-ฟ-ร-ฟ	ช-ล-ฟ
-ร-ฟ	-ช-ล	ด-ร-ด-ล	ช-ฟ-ล-ช	-ร-ช	-ร-ม	ร-ด-ร-ม	ช-ฟ-ม-ร
-ร-ช	-ร-ม	ร-ด-ร-ม	ช-ฟ-ม-ร				

เตี้ยสาวจันทรกัโอบ (จังหวัดหน้าทับขนาดสับ)

----	- ร - ม	- ร - ม	- ร - ต	- ร - ต	- ม - ร	- ต - ล	- ช - ล
----	- ร - ม	- ร - ม	- ร - ต	- ร - ต	- ม - ร	- ต - ล	- ช - ล
----	- ล - ล	- ร - ต	- ล - ช	- ฟ - ช	- ร - ม	- ฟ - ล	- ช - ฟ
----	- ร - ฟ	----	- ช - ล	- ต - ร	- ต - ล	- ช - ฟ	- ล - ช
----	- ร - ช	----	- ร - ม	- ร - ต	- ร - ม	- ช - ฟ	- ม - ร
----	- ร - ช	----	- ร - ม	- ร - ต	- ร - ม	- ช - ฟ	- ม - ร

หักคอไอ้เท่ง (จังหวัดหน้าทับเพลงจับระบำ)

----	- ช - ต	- ช - ต	- ช - ต	--- ท	- ต - ร	- ต - ท	- ล - ช
----	- ช - ต	- ช - ต	- ช - ต	--- ท	- ต - ร	- ต - ท	- ล - ช
----	- ต - ต	- ต - ร	- ช - ม	----	- ต - ต	- ม - ร	- ต - ร
----	- ช - ช	- ล - ช	- ฟ - ม	- ช - ฟ	- ม - ร	- ช - ล	- ท - ต

ฝรั่งรำเท้า (จังหวัดหน้าทับเพลงครู)

----	- ช - ต	ร ม ร ต	- ท - ล	----	- ช ม ช	- ม - ช	- ล ช ม
-- ช ม	- ร - ม	- ช - ล	- ช - ท	----	- ช - ท	-- ร ม	-- ร ม
-- ร ม	-- ร ม	ช ม ร ต	- ท - ล	----	- ช - ต	ร ม ร ต	- ท - ล
----	- ช - ต	ร ม ร ต	- ท - ล	----	-- ช ม	ช - ช ม	- ม ช ล

สอดสร้อย

				ร ม ช ล	- ช - ม	ร ต ท ล	ล ล ช ล
ร ต ท ล	- ร - ม	ช ล ท ล	- ช - ท	----	----	----	-- ล ช
- ท ล ช	- - - ฟ	- - - ม	ล ฟ - ม	- ร - ร	----	--- ท	-- ล ช
- ท ล ช	- ล - ล	- ล - ล	- ล - ช	- ฟ - ม	- ร - ม	ช ล ท ล	- ล - ล
ร ต ท ล	- ล - ล	ร ม ช ล	- ช - -	----	--- ท	----	- ล - ช
- ท ล ช	ฟ - - ม	ล - ฟ -	- ม ร ม	- ร - ร	----	--- ท	- ล - ช
- ล - ล	- ร - ม	ช ล ท ล	ล ล ช ล	ร ต ท ล	ร ท ร ม	ช ล ท ล	--- ล
- ช - ฟ	- ม ร ม	- ร - ร	--- ท	ล ช - ล	--- ล	- ล - ล	- ล - ล
-- ล ล	----	----	- ฟ - ม	ล - - ฟ	--- ม	ฟ ม ร ม	----
-- ร ท	- ม ร ท	- ม - ร	--- ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร	- ร - ร
- ร - ร	- - ร ร	----	- ร - ท	- ร - ม	- ร - ม	- ล - ช	----

ปีทอดจบ

--- ม	--- ช	--- ล	--- ล	- ต - ร	ม ร ต ล	- ช - ล	-- ช ม
- ช - ล	- ล - ล	- ช - ม	-- ต ร	ม ช - ร	ม ร ต ท	ล ช ท ล	- ต - ร
ม ช - ร	ม ร ต ม	- ช - ช	- ร ต ท	-- ล ช	--- ล	- ล - ล	ล ล ล ล

2.7 การออกแบบนาฏศิลป์

2.7.1 โครงสร้างรวม ออกแบบการแสดงโดยกำหนดโครงสร้างรวม ประกอบด้วย



แผนภูมิที่ 2 โครงสร้างรวมของนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน

2.7.2 การแบ่งช่วงแสดงอารมณ์ ออกแบบการแสดงตามรูปแบบการแสดงแบบ Ternary

เป็นรูปแบบที่นิยมกันทั่วไป ลักษณะมี 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงแรก ช่วงกลาง และช่วงท้าย และแบบ Binary คือ ช่วงแรกเคลื่อนไหวช้า ช่วงหลังเคลื่อนไหวเร็วและแรง ดังนี้

ช่วงที่ 1 “ฤๅษีตัดกายา” การรำประสมท่าฤๅษีตัดตนทำนองในจังหวะช้า ประกอบด้วย

- เปิดตัวผู้แสดงในจังหวะรวสามลา (ซัดชาตรี) และการรำในจังหวะหน้าทับเพลงหัวปีและเพลงสอศสร้อย เพื่อเปิดตัวการแสดง ถือเป็นเริ่มต้นของเพลงนำบอกเหตุการณ์
- การรำในจังหวะหน้าทับเพลงโค เป็นการรำประสมท่าในจังหวะที่มีรูปแบบของกระสวนจังหวะที่สง่างามเทียบเท่าอัตราจังหวะของหน้าทับสองไม้สองชั้น ลักษณะท่ารำจะมีความสง่างามตามที่มาของชื่อเพลงโค (พระอิศวรทรงโค)
- การรำในจังหวะหน้าทับเพลงนาถข้า เป็นจังหวะที่รำเป็นลำดับที่สองต่อจากจังหวะเพลงโค เป็นรูปแบบจังหวะหนึ่งที่มีความเข้มข้นดังงาม

ช่วงที่ 2 “ซัดท่าจับระบำ” การรำประสมท่าฤๅษีตัดตนในท่ายืนและการเรียงระบำพร้อมกัน สื่อถึงความสวยงามของท่ารำที่อ่อนช้อยและกระฉับกระเฉงและความแข็งแรงของผู้หญิงประกอบด้วย

- การรำในจังหวะหน้าทับเพลงนาถเร็ว เป็นจังหวะที่รำต่อจากจังหวะนาถข้า เนื่องจากกระสวนจังหวะของทับและกลองที่เร็วกระชั้นขึ้นเท่าตัว มีลักษณะทำนองรุกเร้าใจ
- การรำในจังหวะหน้าทับเพลงนาถลับ จังหวะที่เน้นการสับเท้า ซอยเท้า เป็นสื่อที่แสดงให้เห็นถึงความงดงาม และความน่าสนใจ
- การรำในจังหวะจับระบำ มีความหมายถึง การจับระบำรำฟ้อนด้วยความสนุกสนาน มีการใช้กระสวนจังหวะที่ใกล้เคียงกับจังหวะเพลงนาถลับ ทำให้ลีลาของจังหวะหน้าทับมีความสนุกสนานเร้าใจ

ช่วงที่ 3 “รำลึกถึงคุณครู” เป็นการรำทำนึ่งตามจังหวะรำท่าครู ประกอบด้วย

- การรำในจังหวะหน้าทับเพลงครู เป็นจังหวะที่มีความเข้มข้น ส่ง่างาม เช่นเดียวกับการรำหน้าพาทย์ของนาฏศิลป์ไทย
- จบด้วยการรำในจังหวะหน้าทับเพลงสวดสร้อย เป็นการตั้งขุ่ม จบตามรูปแบบการแสดงโนรา ก่อนผู้แสดงเข้าโรง

2.7.3 การกำหนดท่าทาง ใช้ท่าที่สร้างสรรค์จากฤๅษีดัดตนเป็นท่าหลัก ท่าเคลื่อนไหวโดยใช้การขัดท่าของโนรา โดยมีวิธีการออกแบบท่าทาง (ดูภาพประกอบในภาคผนวก ค) ดังต่อไปนี้

- 1) การฝึกท่ารำโนราพื้นฐานให้กับกลุ่มนักเรียนที่คัดเลือก จำนวน 14 คน โดยเน้นการฝึกท่าเบื้องต้น ท่ารำโนรา 12 ท่า ท่าครู 12 ท่า และการรำประสมท่า
- 2) การจัดหมวดหมู่ท่าฤๅษีดัดตนตามคุณลักษณะและวิธีการรักษาอาการของโรค แล้วทดลองเลียนแบบท่าฤๅษีดัดตน
- 3) การทดลองนำท่าฤๅษีดัดตนมาออกแบบท่ารำโนรา
- 4) คัดเลือกท่ารำมาเรียงร้อยตามลำดับเริ่มจากท่าต่ำไปท่าสูง (ตั้งแต่นอนไปถึงยืน)

ตารางที่ 4 การออกแบบท่ารำจากท่าฤๅษีดัดตน 80 ท่า

ท่าที่	ภาพฤๅษีดัดตน	การทดลองท่าฤๅษีดัดตน	การออกแบบท่ารำ
ท่าที่ 1 แก้เกี้ยว			
ท่าที่ 2 แก้เอวขัด ขาขัด			
ท่าที่ 3 แก้ลม ในอก ในเอว			

ตารางที่ 4 การออกแบบท่ารำจากท่าฤๅษีดัดตน 80 ท่า (ต่อ)

ท่าที่	ภาพฤๅษีดัดตน	การทดลองท่าฤๅษีดัดตน	การออกแบบท่ารำ
ท่าที่ 4 แก้มัดเอว			
ท่าที่ 5 แก้มัด ปวดศีรษะ			
ท่าที่ 6 แก้มัดเท้า			
ท่าที่ 7 แก้มัด ปวดท้อง แก้มัดเท้า			
ท่าที่ 8 แก้มัด ในลำคอ			
ท่าที่ 9 แก้มัด ในแขน			

ตารางที่ 4 การออกแบบท่ารำจากท่าฤๅษีดัดตน 80 ท่า (ต่อ)

ท่าที่	ภาพฤๅษีดัดตน	การทดลองท่าฤๅษีดัดตน	การออกแบบท่ารำ
ท่าที่ 10 แก้มะบั๊ก หน้าจม			
ท่าที่ 11 แก้มท้าว สรรพางค์			
ท่าที่ 12 แก้มเข้า ชาตาย			
ท่าที่ 13 แก้มขัดขา ขัดคอก			
ท่าที่ 14 แก้มแน่น หน้าอก			
ท่าที่ 15 แก้ม เวียน ศีรษะ			

ตารางที่ 4 การออกแบบท่ารำจากท่าฤๅษีดัดตน 80 ท่า (ต่อ)

ท่าที่	ภาพฤๅษีดัดตน	การทดลองท่าฤๅษีดัดตน	การออกแบบท่ารำ
ท่าที่ 16 แก้เข่า แก้ขา			
ท่าที่ 17 แก้โรค ในอก			
ท่าที่ 18 แก้ ตะคริวมือ ตะคริวเท้า			
ท่าที่ 19 แก้ลม ตะคริว			
ท่าที่ 20 แก้ลมทั่ว สรรพางค์			
ท่าที่ 21 แก้ เสียดอก			

ตารางที่ 4 การออกแบบท่ารำจากท่าฤๅษีตัดตน 80 ท่า (ต่อ)

ท่าที่	ภาพฤๅษีตัดตน	การทดลองท่าฤๅษีตัดตน	การออกแบบท่ารำ
ท่าที่ 22 แก้ลม จันทมาฏ ลมเข้า ลมขา ลมหน้าอก			
ท่าที่ 23 แก้ เข้าขัด			
ท่าที่ 24 ดำรงกาย อายุยืน			
ท่าที่ 25 แก้ลม ปะกิ้ง			
ท่าที่ 26 แก้ตะโพก สลักเพชร			
ท่าที่ 27 แก้ลมชัก ปากเบี้ยว ลมล้นตาย			

ตารางที่ 4 การออกแบบท่ารำจากท่าฤๅษีดัดตน 80 ท่า (ต่อ)

ท่าที่	ภาพฤๅษีดัดตน	การทดลองท่าฤๅษีดัดตน	การออกแบบท่ารำ
ท่าที่ 28 แก้มเข้าขัด			
ท่าที่ 29 แก้มกลม ในลำสังค			
ท่าที่ 30 แก้มมือ แก้มเท้า			
ท่าที่ 31 แก้มกล่อน แก้มปัตคาค			
ท่าที่ 32 แก้มกลม อัมพฤกษ์			
ท่าที่ 33 แก้มกลม สันเท้า			

ตารางที่ 4 การออกแบบท่ารำจากท่าฤๅษีดัดตน 80 ท่า (ต่อ)

ท่าที่	ภาพฤๅษีดัดตน	การทดลองท่าฤๅษีดัดตน	การออกแบบท่ารำ
ท่าที่ 34 แก้อั่ว			
ท่าที่ 35 แก้ลม ในขา			
ท่าที่ 36 แก้เวียน ศีรษะ			
ท่าที่ 37 แก้ลิ้น กระด้าง			
ท่าที่ 38 แก้กล่อน ในทรวง			
ท่าที่ 39 แก้ไหล่ แก้ตะโพก			

ตารางที่ 4 การออกแบบท่ารำจากท่าฤๅษีดัดตน 80 ท่า (ต่อ)

ท่าที่	ภาพฤๅษีดัดตน	การทดลองท่าฤๅษีดัดตน	การออกแบบท่ารำ
ท่าที่ 40 แก้เท้าเย็น ใจสรวิงวาย			
ท่าที่ 41 แก้ไหล่ ขา			
ท่าที่ 42 แก้กล่อน แก้ปวดคาค			
ท่าที่ 43 แก้คอเคล็ด ไหล่ขัด			
ท่าที่ 44 แก้คอ แก้ไหล่			
ท่าที่ 45 แก้ลม อันทวาร			

ตารางที่ 4 การออกแบบท่ารำจากท่าฤๅษีดัดตน 80 ท่า (ต่อ)

ท่าที่	ภาพฤๅษีดัดตน	การทดลองท่าฤๅษีดัดตน	การออกแบบท่ารำ
ท่าที่ 46 แก้เสียด้าง			
ท่าที่ 47 แก้วิงเวียน			
ท่าที่ 48 แก้ลม มหา บาดทะยัก			
ท่าที่ 49 แก้แขนขัด (แก้ขัดแขน)			
ท่าที่ 50 แก้ลม ปัดคาด ลมในเอว			
ท่าที่ 51 แก้ลม ในเท้า			

ตารางที่ 4 การออกแบบท่ารำจากท่าฤๅษีดัดตน 80 ท่า (ต่อ)

ท่าที่	ภาพฤๅษีดัดตน	การทดลองท่าฤๅษีดัดตน	การออกแบบท่ารำ
ท่าที่ 52 แก้ลม ในคอ			
ท่าที่ 53 แก้ลมขา			
ท่าที่ 54 แก้ลม ลำไส้ ลมอัมตะ			
ท่าที่ 55 แก้ลม ข้อมือ			
ท่าที่ 56 แก้ลมอก			
ท่าที่ 57 แก้เส้น มหาสนุก ระจับ			

ตารางที่ 4 การออกแบบท่ารำจากท่าฤๅษีดัดตน 80 ท่า (ต่อ)

ท่าที่	ภาพฤๅษีดัดตน	การทดลองท่าฤๅษีดัดตน	การออกแบบท่ารำ
ท่าที่ 58 แก้เท้าขัด			
ท่าที่ 59 แก้เส้น ท้าวสรรพางค์			
ท่าที่ 60 แก้ไหล่ขัด ตะโพกขัด			
ท่าที่ 61 แก้ลม ในเอว			
ท่าที่ 62 แก้ลม กล่อน			
ท่าที่ 63 แก้ลมมือ ลมเท้า			

ตารางที่ 4 การออกแบบท่ารำจากท่าฤๅษีดัดตน 80 ท่า (ต่อ)

ท่าที่	ภาพฤๅษีดัดตน	การทดลองท่าฤๅษีดัดตน	การออกแบบท่ารำ
ท่าที่ 64 แก้มลักไหล			
ท่าที่ 65 แก้ม ริดสีดวง			
ท่าที่ 66 แก้มแน่น หน้าอก			
ท่าที่ 67 แก้มกล่อน			
ท่าที่ 68 แก้ม จุกเสียด			
ท่าที่ 69 แก้มขา			

ตารางที่ 4 การออกแบบท่ารำจากท่าฤๅษีดัดตน 80 ท่า (ต่อ)

ท่าที่	ภาพฤๅษีดัดตน	การทดลองท่าฤๅษีดัดตน	การออกแบบท่ารำ
ท่าที่ 70 แก็กลอน			
ท่าที่ 71 แก้ปวดท้อง แก้สะบักจม			
ท่าที่ 72 แก้ลม ในอก			
ท่าที่ 73 แก้ตะโพก ตันขาขัด			
ท่าที่ 74 แก้ เท้าเหน็บ			
ท่าที่ 75 แก้ปวดคาง ตะคริว			

ตารางที่ 4 การออกแบบท่ารำจากท่าฤๅษีดัดตน 80 ท่า (ต่อ)

ท่าที่	ภาพฤๅษีดัดตน	การทดลองท่าฤๅษีดัดตน	การออกแบบท่ารำ
ท่าที่ 76 แก้มจุก			
ท่าที่ 77 แก้มไหล่ แก้มท้อง แก้มอก			
ท่าที่ 78 แก้มแขนขัด (แก้มขัดแขน)			
ท่าที่ 79 แก้มขัดแขน ขัดขา			
ท่าที่ 80 แก้มเส้น สลักทรง			

2.7.4 การกำหนดตำแหน่ง การจัดตำแหน่งผู้แสดงตามทฤษฎีการจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์ ได้แก่ จุด เส้น และรูปทรง ทั้งแบบรูปทรงเรขาคณิต และรูปทรงธรรมชาติ โดยกำหนดตำแหน่งของผู้แสดง และรูปแบบการแปรแถวบนเวที ตามหลักทฤษฎีทัศนศิลป์ คือ

1) ความมีเอกภาพ คือ การจัดองค์ประกอบต่างๆ ที่มีความคล้ายคลึงกันเป็นปริมาณมากพอ ให้มีความเชื่อมโยงกัน เพื่อสร้างพลังของความกลมกลืน

2) ความสมดุล มี 2 ชนิด คือ ชนิดสองข้างเหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบทั้ง 2 ข้างของแกนให้เหมือนกันทุกประการ แบบเดียวกับร่างกายของมนุษย์ และชนิดสองข้างไม่เหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบ 2 ข้างของแกนที่แตกต่างกัน แต่เมื่อดูแล้วมีแรงดึงดูดความสนใจของผู้ดูเท่ากันทั้งสองด้าน

3) ความกลมกลืน ได้แก่ ใช้รูปทรงคล้ายกัน หรือการใช้เส้นโค้งเป็นหลัก เป็นการช่วยสร้างความน่าสนใจให้เกิดเอกภาพ

4) ความแตกต่าง การสร้างความแตกต่างมาประมวลเข้าในงานให้เกิดเป็นหนึ่งเดียว เพื่อให้เกิดความหลากหลายอันเป็นมูลเหตุแห่งความตื่นเต้น เร้าใจ ชวนติดตาม

3.7.5 การใช้ที่ว่าง และทิศทาง ตามทฤษฎีการเคลื่อนไหว

นาฏยประดิษฐ์ ชุต โนรีดัตตน กำหนด การใช้ที่ว่าง (Space) คือ การใช้พื้นที่ที่มีทั้งความกว้าง ความยาวและความสูง ซึ่งมีความสำคัญในการกำหนดทิศทางของการแปรแถว เคลื่อนที่ได้ ใน 8 ทิศ ได้แก่ การเข้าหาคนดู การถอยออกจากคนดู การขนานกับคนดู การทแยงมุมกับคนดู การวนเป็นวงหน้าคนดู การฉวัดเฉวียน การยกสูง การกดต่ำ

2.7.6 การลงรายละเอียด เป็นขั้นตอนของการฝึกซ้อมการแสดง แล้วปรับปรุงในเรื่องของลายเส้น ระดับ ความพร้อมเพรียง รวมทั้งความสัมพันธ์ของกระบวนท่ารำ

1) ลายเส้น การตรวจสอบความสวยงามของท่ารำตามสรีระของผู้แสดงแต่ละคน และปรับปรุงเพื่อให้เกิดความเอกภาพของผู้แสดงทุกคน

2) ระดับ หมายถึง ระดับของการยกแขน การยกมือ และเท้าในลักษณะต่างๆ ของผู้แสดงทั้งหมดให้เท่ากัน รวมทั้งการย่อหรือยืดให้ผู้แสดงที่มีส่วนสูงต่างกัน ปฏิบัติท่ารำในท่าต่างๆ ได้อย่างตรงตามแนวเดียวกัน

3) ความพร้อมเพรียง หมายถึง ลำดับการแสดงของผู้แสดงทั้งหมด โดยใช้ทฤษฎีการเคลื่อนไหวท่าเต้นแบบกลุ่มที่สัมพันธ์กับเวลา (Time aspect) ของ Jacqueline M. Smith ในรูปแบบต่างๆ ดังนี้

3.1) การแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน (Unison) การเคลื่อนไหวของการท่ารำที่เกิดขึ้นในกลุ่มในเวลาเดียวกัน นำเสนอการแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน มีทั้งหมด 4 วิธี ผู้สร้างสรรค์นำมาใช้ 3 วิธี ดังนี้

(1) ความพร้อมเพรียงในเวลาเดียวกัน (Simultaneous unison) คือ ผู้แสดงทุกคนท่าทำเดียวกันในเวลาเดียวกัน

(2) แสดงประกอบกันในเวลาเดียวกัน (Simultaneous complementary) คือ ผู้แสดงทุกคนเคลื่อนไหวท่ารำทั้งหมดพร้อมๆ กัน แต่ใช้ท่ารำแตกต่างกัน

(3) แสดงความขัดแย้งในเวลาเดียวกัน (Simultaneous contrast) คือ ผู้แสดงทุกคนเคลื่อนไหวท่ารำทั้งหมดพร้อมๆ กัน โดยที่ผู้แสดง 1 คน ใช้ท่ารำที่แตกต่างออกไป

3.2) การแสดงอย่างเป็นลำดับ (Cannon) หมายถึง ในช่วงเวลาหนึ่ง มีส่วนหนึ่งแสดงตามอีกส่วนหนึ่ง เวลาส่วนที่หนึ่งของกลุ่มใช้นำหน้า อีกส่วนหนึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงได้ ซึ่งมีอยู่ 4 วิธี ผู้สร้างสรรค์นำมาใช้ 2 วิธี ดังนี้

(1) แสดงความพร้อมเพรียงอย่างเป็นลำดับ (Successive unison) เป็นลักษณะการแบ่งผู้แสดงออกเป็น 2 กลุ่ม โดยกลุ่มที่ 1 เป็นกลุ่มนำ ปฏิบัติท่ารำ และกลุ่มที่ 2 เป็นกลุ่มตาม ปฏิบัติท่ารำเดียวกันทีละทำเป็นลำดับ

(2) แสดงการประกอบกันอย่างเป็นลำดับ (Successive complementary) เป็นลักษณะการปฏิบัติท่ารำที่มีความคล้ายกันในบางส่วน แล้วเคลื่อนไหวประกอบกันในช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวกันตามลำดับ

3. การตรวจสอบความถูกต้อง

ตรวจสอบคุณภาพของผลงานนาฏยประดิษฐ์ โดยเชิญผู้ทรงคุณวุฒิตามสนทนากลุ่มย่อย (Focus Group) ให้ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะผลงานการแสดงสร้างสรรค์ ในวันที่ 11 กันยายน 2561 เวลา 13.00 น. ณ ห้องประชุม 3 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ดังนี้

3.1 ผู้ทรงคุณวุฒิ กำหนดเกณฑ์ของผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ด้านวิชาการและประสบการณ์ในด้านการแสดงและดนตรี มาไม่น้อยกว่า 25 ปี จำนวน 6 คน ดังนี้

3.1.1 รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ประจำปี พ.ศ. 2548 ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์วิชาการด้านนาฏศิลป์ไทยและรำโนรา

3.1.2 รองศาสตราจารย์อมรา กล้าเจริญ ข้าราชการบำนาญ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์วิชาการด้านนาฏศิลป์

3.1.3 ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ประจักษ์ ไม้เจริญ ประธานสาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์วิชาการด้านนาฏศิลป์และรำโนรา

3.1.4 ผู้ช่วยศาสตราจารย์พหลยุทธ กนิษฐบุตร รองคณบดีคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์วิชาการด้านนาฏศิลป์ไทย

3.1.5 นายบุญสืบ เรืองนนท์ อาจารย์ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ศิลปินที่มีประสบการณ์ด้านดนตรีไทยและการบรรเลงเพลงโนรา

นอกจากนี้ยังมีผู้ทรงคุณวุฒิในการพิจารณาการเขียนรายงานผลการสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์ คือ

3.1.6 ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และราชบัณฑิต สำนักศิลปกรรม สาขาวิชานาฏกรรมไทย ราชบัณฑิตยสภา ผู้ทรงคุณวุฒิที่มีประสบการณ์วิชาการด้านนาฏศิลป์ไทย

3.2 ผลการประเมิน

ตารางที่ 5 ผลการประเมินคุณภาพผลงานสร้างสรรค์

ข้อพิจารณา	ระดับความพึงพอใจของผู้ทรงคุณวุฒิ				
	1	2	3	4	5
1. ด้านท่ารำและการเคลื่อนไหว	24	22	29	24	21
2. ด้านเพลงเพลงประกอบการแสดง	20	18	23	25	15
3. ด้านเครื่องแต่งกาย	16	15	17	18	16
4. ด้านองค์ความรู้ที่ได้รับ	20	20	25	23	23
คะแนนรวม	80	75	94	90	75
คะแนนเฉลี่ย	82.8				

3.2.1 ผลการประเมินคุณภาพผลงานการแสดงสร้างสรรค์ จากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 5 ท่าน คิดเป็นคะแนนเฉลี่ยร้อยละ 82.8 คุณภาพระดับดีเด่น

3.2.2 ผลการประเมินคุณภาพของการเขียนรายงานผลงานสร้างสรรค์ จากผู้ทรงคุณวุฒิ คิดเป็นคะแนนเฉลี่ยร้อยละ 96.25 คุณภาพระดับดีเด่น

3.3 ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิ

3.3.1 ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะด้านการแสดงสร้างสรรค์

- 1) ด้านกระบวนการท่ารำ การแสดงมีความยาวเกินไปควรตัดทอนให้สั้นลง และควรปรับท่ารำแต่ละท่าให้เอกลักษณ์ของฤๅษีชัดเจนมีความชัดเจน การเคลื่อนไหวท่ารำให้ช้าลงและการทำซ้ำเพื่อสื่อให้ผู้ชมมีความเข้าใจท่ารำมากยิ่งขึ้น
- 2) ด้านเพลงประกอบการแสดง เมื่อปรับท่ารำก็ต้องปรับเพลงให้เข้ากับกระบวนการท่ารำใหม่ ควรเพิ่มทำนองที่มีการแต่งขึ้นใหม่ในช่วงและลดการใช้เสียงจังหวะประกอบในช่วงลง
- 3) ด้านเครื่องแต่งกาย ควรปรับรายละเอียดของเครื่องประดับที่เป็นอุปสรรคของการเคลื่อนไหวท่ารำให้น้อยที่สุด

3.3.2 ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะด้านการเขียนรายงานผลงานสร้างสรรค์

- 1) ปรับแก้ไขคำผิดเล็กน้อย

4. การปรับปรุงแก้ไข นำผลสรุปจากการสนทนากลุ่มย่อยมาปรับปรุงแก้ไขตามข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิ ดังนี้

ตารางที่ 6 การปรับปรุงแก้ไขงานสร้างสรรค์ตามข้อคิดเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิ

ลำดับ	รายการประเมิน	ข้อคิดเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิ	การปรับปรุงแก้ไข
1	ด้านกระบวนการทำรำ	- ควรตัดทอนให้สั้นลง - ทำรำฤๅษีตัดตนให้มีความชัดเจนขึ้น	- ปรับช่วงเวลาการแสดงจาก 9 นาที เป็นเวลา 5.5 นาที - ใช้จำนวนทำรำน้อยลง - เลือกใช้ท่าฤๅษีตัดตนเฉพาะท่าที่มีความโดดเด่นมาใช้ - เปลี่ยนท่าและเคลื่อนไหวช้าลง
2	ด้านเพลงประกอบการแสดง	- ควรปรับเพลงให้เข้ากับการแสดงที่ปรับเปลี่ยน - ควรมีทำนองเพลงที่แต่งขึ้นใหม่	- ปรับเพลงให้เข้ากับการแสดงที่ปรับเปลี่ยน ให้สั้นลงและจังหวะมีความนิ่งเพื่อความชัดเจนของท่ารำมากขึ้น - เลือกทำใช้ทำนองเพลงของเก่ามีทั้งเพลงที่นำมาจากเพลงไทยเดิม คือ พม่าแหกบ ลาวจ้อย
	ด้านเพลงประกอบการแสดง	- ควรลดเสียงประกอบลง	- เพลงที่นำมาจากเพลงลูกทุ่ง คือ เดี่ยวสาวจันทร์กั๊กโกบ เพลงปี่โนราของเดิม คือ เพลงหัวปี สอดสร้อย หักคอไอ้เท่ง ทำนองเพลงที่แต่งขึ้นใหม่ โดยตัดช่วงเพลงจากเพลงฝรั่งรำเท้า มาดัดแปลงและตกแต่งทำนองใหม่ขึ้นในจังหวะเพลงครุ - ลดเสียงประกอบในบางช่วงเพื่อให้จังหวะหน้าทับชัดเจนขึ้น
3	ด้านเครื่องแต่งกาย	- ควรลดเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับให้น้อยลง	- ลดองค์ประกอบด้านศิราภรณ์เป็นไม้อวมเทริด และใช้การมวยผมผูกแทนเพื่อให้ผู้แสดงเคลื่อนไหวสะดวกมากขึ้น
4	การเขียนรายงานวิจัย	- ปรับแก้ไขคำผิด	- แก้ไขคำผิด - อ้างอิงรูปภาพจากเปลี่ยนจากสมุดภาพซึ่งไม่ปรากฏปีที่พิมพ์ เป็นเอกสารที่ปรากฏปีที่พิมพ์

5. การเผยแพร่ผลงาน

5.1 การเผยแพร่ผลงานการแสดง

5.1.1 เผยแพร่การแสดงชุด โนรีดัดตน เนื่องในงานเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในโอกาสต่างๆ ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ได้แก่

- งานแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมไทย - จีน วันที่ 18 ตุลาคม 2561 ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์
- งานสายน้ำวัฒนธรรม วันที่ 10 พฤศจิกายน 2561 ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
- งานแสดงนาฏศิลป์-ดนตรี วันที่ 24 พฤศจิกายน 2561 ณ สภาอากาศไทย

5.1.2 เผยแพร่การแสดงชุด โนรีดัดตน ในสื่อออนไลน์ YOUTUBE

5.2 เผยแพร่ผลการวิจัย

1.2.1 รายงานวิจัย นำผลการศึกษาและสร้างสรรค์งานมาเรียบเรียงเป็นลายลักษณ์อักษร ในรูปแบบงานวิจัยเชิงพรรณนาและวิเคราะห์ โดยแบ่งเนื้อหาเป็น 5 บท

1.2.2 บทความ นำผลการวิจัยเผยแพร่ในรูปแบบบทความวิจัย เรื่อง “นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน” ตีพิมพ์ในวารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ปีที่ 13 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม-ธันวาคม 2562 ของคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

จากการดำเนินงานนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน สิ่งนี้นักนาฏยประดิษฐ์ต้องคำนึงถึงมีหลาย ประการ คือ

1) ด้านสรีระและศักยภาพของผู้แสดงซึ่งมีความแตกต่างเฉพาะบุคคล ในการสร้างสรรค์กระบวนการท่ารำโนรีดัดตนจึงต้องปรับเปลี่ยนไปตามขีดจำกัดของความสามารถในแต่ละคน และออกแบบท่าทางที่ส่งเสริมความสามารถพิเศษของผู้แสดง

2) ด้านงบประมาณ มีส่วนสำคัญในการออกแบบเครื่องแต่งกาย ทั้งในเรื่องการเลือกใช้วัสดุในการ จัดสร้าง งานเครื่องแต่งกายโนรีดัดตน ได้ออกแบบให้ผู้แสดงสวมเทริด แต่เนื่องด้วยงบประมาณไม่ เพียงพอ และสามารถสร้างเทริดได้เพียงยอดเดียว และเพื่อความเป็นเอกภาพเมื่อออกแสดงสู่สายตาผู้ชม จึงปรับเปลี่ยนให้มวยผมกลางศีรษะ (แบบหัวจุกโนรา) แล้วใช้แถบดินทองพันรอบมวยผม จึงทำให้ เครื่องแต่งกายมีรูปแบบไม่ตรงกับที่กำหนดไว้ แต่เกิดผลดีที่ทำให้ผู้แสดงเคลื่อนไหวท่าทางในการดัดตน ได้คล่องตัวมากขึ้น และเพื่อเป็นการประหยัดค่าใช้จ่าย ผู้สร้างสรรค์ได้จัดสร้างเครื่องลูกบิดโดยร้อยเอง ทั้ง 7 ชุด ซึ่งทำให้ต้องใช้เวลาไปกับการดำเนินงานในส่วนนี้ค่อนข้างยาวนาน การนอกจากนี้ ยังสร้าง เครื่องประดับขึ้นเองโดยใช้วัสดุจากธรรมชาติ คือ กะลามะพร้าว แทนเครื่องประดับทองอันเป็นการ ส่งเสริมภูมิปัญญาชาวบ้านให้มีคุณค่ามากยิ่งขึ้น

3) ด้านเวลา มีความสำคัญในการฝึกซ้อมให้กระบวนการท่ารำเกิดความพร้อมเพรียง และกลมกลืนใน ทุกรายละเอียด การที่มีเวลาฝึกซ้อมน้อยอาจทำให้การแสดงเกิดความผิดพลาด และไม่เรียบร้อยสมบูรณ์

องค์ประกอบที่กล่าวมาข้างต้น มีผลต่อการสร้างสรรค์กระบวนการท่ารำและรูปแบบการแสดงของ นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน ซึ่งจะกล่าวในบทต่อไป

บทที่ 4

นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน

โนรีดัดตน เป็นนาฏยประดิษฐ์เพื่อส่งเสริมเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมไทย กล่าวคือ ศาสตร์การดัดตนและศิลปะการแสดงพื้นบ้านโนรา เป็นการแสดงประเพณีกระบี่ในรูปแบบโนราประยุกต์ที่ดำเนินตามหลักนาฏยประดิษฐ์ 7 ขั้นตอน ของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์และทฤษฎีการเคลื่อนไหวท่ารำแบบกลุ่มที่สัมพันธ์กับเวลาของ Jacqueline M. Smith ซึ่งจะนำเสนอรายละเอียดของนาฏยประดิษฐ์ ดังนี้

1. กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน
2. ลักษณะท่ารำและรูปแบบการเคลื่อนไหว
3. คุณลักษณะของท่ารำตามตำราฤๅษีดัดตน

1. กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน

โนรีดัดตน มีรูปแบบการแสดงแบ่งออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่

ช่วงที่ 1 “ฤๅษีดัดกายา” การรำประสมท่าฤๅษีดัดตนท่าหนึ่งในจังหวะช้า ประกอบด้วย

- กระบวนท่ารำในเพลงหัวปีและหน้าทับเพลงสวดสร้อย เปิดตัวผู้แสดงพร้อมกันในจังหวะหน้าทับรวสามลา ออกมาแสดงภาพนิ่งเป็นขุ่มท่าฤๅษีดัดตน แล้วรำในจังหวะเพลงสวดสร้อย 2 ชุด
- กระบวนท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโค การรำในท่าหนึ่งที่เริ่มจากท่าต่ำไปท่าสูง โดยมีท่ารำที่เป็นท่าหลัก 5 ชุด

ช่วงที่ 2 “ขัดท่าจับระบำ” การรำประสมท่าฤๅษีดัดตนในท่ายืน ท่าเดิน และจับระบำ สื่อถึงความสวยงามของท่ารำที่อ่อนช้อย กระฉับกระเฉง และความแข็งแรงของผู้หญิง ประกอบด้วย

- กระบวนท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงนาถช้า-นาถเร็ว การรำในท่ายืน มีท่ารำที่เป็นท่าหลัก 1 ชุด
- กระบวนท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงนาถสับ ในท่าเดินสับเท้าตามจังหวะ 1 ชุด และการขึ้นท่าใหญ่ 1 ท่า
- กระบวนท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงจับระบำ เป็นการรำจับกลุ่มเป็นวงกลม โดยมีท่ารำที่เป็นท่าคู่ ซึ่งมีท่าหลัก 2 ชุด และขึ้นท่าใหญ่ 1 ท่า

ช่วงที่ 3 “รำลึกถึงคุณครู” การรำประสมท่าฤๅษีดัดตนท่าหนึ่ง เพื่อเป็นการรำถวายครูด้วยความเคารพศรัทธา อวดลีลาการดัดตนและความแข็งแรงของผู้หญิง ก่อนปิดการแสดง ประกอบด้วย

- กระบวนท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงครู การรำในท่าลงฉากใหญ่ตามจังหวะที่มีความเข้มแข็ง สง่างาม โดยมีท่ารำที่เป็นท่าหลัก 5 ท่า
- กระบวนท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงสวดสร้อย เป็นกระบวนท่ารำสุดท้ายที่อวดลีลาการดัดตนและความแข็งแรงของผู้รำ มีท่ารำที่เป็นท่าหลัก 3 ชุด
- จบด้วยการตั้งขุ่ม ซึ่งแสดงท่ายากของฤๅษีดัดตนผสมผสานกับท่ารำโนรา
- ปิดการแสดงด้วยการทอดเสียงปี่เพื่อแสดงความอ่อนหวานของผู้หญิงในการเข้าโรง

โดยมีรายละเอียดของการปฏิบัติกระบวนท่ารำดังตารางที่แสดงภาพ รูปแบบแถวและทิศทางการเคลื่อนไหว ดังต่อไปนี้

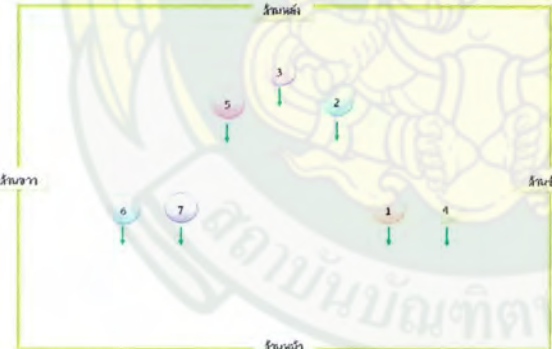
ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
1	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับรัวสามลา (1) : ทำออก  รูปแบบแถวที่ 1 : ผู้แสดงออก  ท่ารำในจังหวะหน้าทับรัวสามลา (1) : ทำออก  รูปแบบแถวที่ 2	เพลง หัวปี่ จังหวะ รัวสามลา (1) ทิศทาง ผู้แสดงเคลื่อนที่ออกมาจากทางขวาโดยทแยงมุมกับคนดู แล้ววนทางซ้ายเข้าที่ตามตำแหน่งรูปแบบแถวที่ 2 หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน ย่อเข่าลง ซอยเท้าออกมา มือทั้งสองจับผ้าแขนตึงระดับเอว

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
2	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับรั้วสามลา (2)  รูปแบบแถวที่ 2 ชุ่มฤๅษีดัดตน (1)	เพลง หัวปี จังหวะ รั้วสามลา (2) ท่ารำ ชุ่มฤๅษีดัดตน (1) ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติท่าต่างกัน - คนที่ 1 หันทางซ้ายนั่งห้อยเท้าบนหลัง - คนที่ 2 ยกขาขวา มือขวาต้งขึ้น มือซ้าย คลึงที่ศอกขวา (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 63) - คนที่ 2 หันทางขวา ยืนเท้าขวายู่หน้า โนม้ตัวลงเท้าแขนทั้งสองที่พื้น ศีรษะก้มลง (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 60) - คนที่ 3 หันทางขวา ยืนยกเท้าขวา ย่อ เข่าและโน้มตัวใช้ มือทั้งสองจับฝ่าเท้า (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 74) - คนที่ 4 ยืนกระดกเท้าขวาไปข้างหลัง มือ ขวาทจับข้อเท้าขวา มือซ้ายดันศีรษะ เหลี้ยว หน้าไปทางขวา (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 75) - คนที่ 5 หันทางซ้าย ยืนเท้าขวาเหยียบ สะโพก มือทั้งสองจับข้อเท้าของคน ที่ 6 - คนที่ 6 ที่หันทางขวานั่งคุกเข่าซ้าย เท้า ขวาทเหยียดไปข้างหลัง มือทั้งสองไหว้ขึ้นที่ หน้าผาก (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 67) - คนที่ 7 หันทางซ้ายนั่งคุกเข่า กระดกเท้า ขวาท มือซ้ายเท้าลงที่เข่า มือขวาหงายค้ำ คาง เข็ดหน้าขึ้น (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 76)

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
3	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับร่ำสามลา (3)  ทิศทางการเคลื่อนไหว 2  รูปแบบแถวที่ 3	เพลง หัวปี จังหวะ ร่ำสามลา (3) ทิศทาง เคลื่อนที่เข้าหาคนดูแล้ววนออกเป็นถอยหลังออกจากคนดูสลับกัน (น้ำพุ) วนเข้าที่ตามตำแหน่ง ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน ย่อเข้า ซอยเท้า มือทั้งสองวาดลงมาตั้งวงรวมมือที่ชายพก แต่ปฏิบัติตามลำดับโดย - คนที่ 1,5 เคลื่อนที่ไปจังหวะที่ 1 - คนที่ 3,4 เคลื่อนที่ไปจังหวะที่ 2 - คนที่ 2,7 เคลื่อนที่ไปจังหวะที่ 3 - คนที่ 6 เคลื่อนที่ไปจังหวะที่ 4
4	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงสวดสร้อยที่ 1.1	เพลง สอดสร้อย จังหวะ เถ้ๆ เถ้ๆ บ๊ยะๆ (1) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน เท้าซ้ายก้าวหน้า มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก มือขวาจับคว่ำแล้วคลายออกหงายมือระดับอก โนม์ตัวและก้มหน้าลงเล็กน้อย

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
5	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงสวดสร้อยที่ 2.1	เพลง สวดสร้อย จังหวะ เท็งๆ เท็งๆ ป๊ับๆ (1) ทิศทาง หันเฉียงทางซ้าย ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายวางหลัง มือทั้งสองปล่อยชายผ้า หายมือระดับเอว ศีรษะเฉียงขวา
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงสวดสร้อยที่ 2.2	เพลง สวดสร้อย จังหวะ เท็งๆ เท็งๆ ป๊ับๆ (2) ทิศทาง หันเฉียงทางซ้าย ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน มือทั้งสองวาดขึ้นไหว้สูงเหนือศีรษะ พร้อมกระดกเท้าซ้าย
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงสวดสร้อยที่ 2.3	เพลง สวดสร้อย จังหวะ ป๊ับๆ เท็ง...(3) ทิศทาง หมุนซ้ายรอบตัวเอง ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน มือทั้งสองลดลงมาพนมระดับอก เท้าขวาวางลงไขว้หลัง ศีรษะเฉียงขวา ย่อเข่าลง แล้วหมุนซ้ายรอบตัวเอง ค่อยๆ นั่งลง
6	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 1.1	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ ป๊ับ ป๊ับ เท็ง เท็ง ดั่ง (1) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติมือเหมือนกัน มือทั้งสองม้วนตั้งแนบชายโครง - คนที่ 1,4 นั่งเหยียดขาซ้ายไปข้างๆ ขาขวาพับไปทางซ้าย - คนที่ 2,5 ขาทั้งสองเหยียดตั้งออกไปข้างๆ - คนที่ 3 นั่งขัดสมาธิสองชั้น - คนที่ 6,7 นั่งเหยียดขาขวาไปทางขวา ขาซ้ายตั้งเข้าไว้บนขาขวา

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัตตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
6 (ต่อ)	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 1.2	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ บ๊ีบ บ๊ีบ เท็ง เท็ง ตุง (2) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนเดิม - คนที่ 1,4 มือขวาจับปลายนิ้วมือซ้ายตัดมือบนเข้าขวา (ฤๅษีดัตตนท่าที่ 57) - คนที่ 2,5 มือทั้งสองเหยียดจับตรงต้นขาด้านใน (ฤๅษีดัตตนท่าที่ 79) - คนที่ 3 มือทั้งสองเท้าแขนที่เข้า กดน้ำหนักลงตรงเข้าขวา เข้าซ้ายยกขึ้นเล็กน้อย เอนตัวและหน้ามองทางขวา (ฤๅษีดัตตนท่าที่ 56) - คนที่ 6,7 มือขวาจับตะแคงคล้องที่เข้าซ้าย มือซ้ายตั้งขึ้นแขนตึงระดับไหล่ หน้าเหลียวมอง ทางซ้าย (ฤๅษีดัตตนท่าที่ 50)
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 1.3	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ บ๊ีบ บ๊ีบ เท็ง เท็ง ตุง (3) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนเดิม - คนที่ 1,4 เอนตัวไปพร้อมมือซ้ายเหยียดไปจับฝ่าเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย - คนที่ 2,5 มือทั้งสองตั้งวงระดับชายพก ศีรษะตรง - คนที่ 3 นั่งขัดสมาธิสองชั้น มือทั้งสองจับหางระดับชายพก ศีรษะตรง (ฤๅษีดัตตนท่าที่ 48) - คนที่ 6,7 มือซ้ายม้วนเป็นตั้งมือแขนตึงระดับไหล่ มือขวาจับระดับชายโครงขวา หน้าเหลียวมองทางขวาและซ้าย

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
6 (ต่อ)	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 1.4	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ ปีบ ปีบ เติ้ง เติ้ง ดั่ง (4) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน โดยที่ขายังคงในท่าเดิม มือทั้งสองรวมระดับอก แล้ววาดออกไปจับคว่ำแขนตั้งระดับไหล่ ศีรษะตรง
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 1.5	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ ปีบ ปีบ เติ้ง เติ้ง ดั่ง (5) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน โดยเปลี่ยนเป็นเหยียดขาไปทางซ้าย เข้าขวา ตั้งขึ้น มือทั้งสองสอดหงายขึ้นผาลาเพียงไหล่ ศีรษะตรง
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 1.6	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ ปีบ ปีบ เติ้ง เติ้ง ดั่ง (6) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน มือขวาดึงมือเหยียดแขนตั้งเฉียงขึ้นทางขวา มือซ้ายดันท้ายทอย ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองไปทางขวา (ฤชิตัดตนท่าที่ 80)
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 1.7	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ ปีบๆ ปีบๆ เติ้ง ดั่ง (7) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน มือซ้ายดึงมือเหยียดแขนตั้งขึ้นทางซ้าย มือขวาดันท้ายทอย ศีรษะเอียงขวา หน้ามองไปทางซ้าย (ฤชิตัดตนท่าที่ 80)

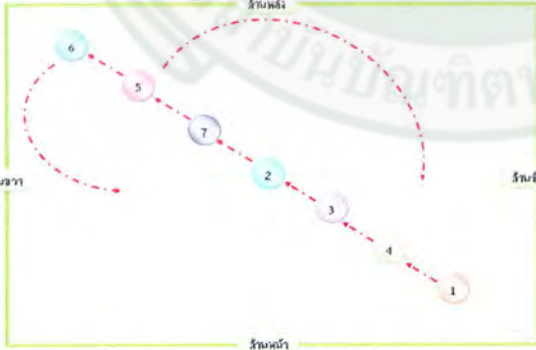
ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
9	 ท่ารำในจังหวะรัวกลองที่ 2.1  ทิศทางการเคลื่อนไหว 3  ท่ารำในจังหวะรัวกลองที่ 2.2  รูปแบบแถวที่ 4	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ รัวกลอง (2) ทิศทาง หมุนตัววนตลบด้านซ้ายเพื่อเปลี่ยนตำแหน่ง แล้วหันหน้าเฉียงทางซ้าย ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน เก็บตีนเตี้ย มือขวาดึงวงเขาควาย มือซ้ายจับหางยระดับไหล่ (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 30)

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
10	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 3.1	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ ปีบ ปีบ เท็ง เท็ง ตุง (1) ทิศทาง หมุนขวา หันเฉียงทางขวาด้านหลัง ท่ารำ ผู้แสดงปฏิบัติตามลำดับ - คนที่ 5,6 ถอนเท้าขวาลงวางไขว้หลัง มือทั้งสองทำท่าโคมเวียนแล้ว นั่งคุกเข่า กระดกเท้าขวา มือทั้งสองไหวขึ้นระดับ หน้าผาก หายหลังและแขนหน้าขึ้นให้ ศีรษะวางบนเท้า (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 37) - คนที่ 1,4,3,2,7 ยังปฏิบัติท่าเดิม
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 3.2	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ ปีบ ดิก ปีบๆ เท็ง ตุง (2) ทิศทาง หมุนขวา หันเฉียงทางขวาด้านหลัง ท่ารำ ผู้แสดงปฏิบัติตามลำดับ - คนที่ 3,7 ถอนเท้าขวาลงวางไขว้หลัง ยกกันขึ้น คนที่ 2 ทำยืน มือทั้งสองทำท่าโคมเวียนแล้วคุกเข่า มือทั้งสองไหวขึ้นระดับ หน้าผาก หายหลังและแขนหน้าขึ้น (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 13) - คนที่ 1,4,5,6 ยังปฏิบัติท่าเดิม
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 3.3	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ ปีบ ดิก ปีบๆ เท็ง ตุง (3) ทิศทาง หมุนขวา หันเฉียงทางขวาด้านหลัง ท่ารำ ผู้แสดงปฏิบัติตามลำดับ - คนที่ 1,4 ถอนเท้าขวาลงวางไขว้หลัง มือทั้งสองทำท่าโคมเวียนแล้วนั่งลงทับส้นเท้า ขวาช้ายเหยียดตึงไปข้างหลัง มือทั้งสองไหวขึ้นระดับหน้าผาก หายหลังและแขนหน้าขึ้น (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 37) - คนที่ 2,3,5,6,7 ยังปฏิบัติท่าเดิม

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
10 (ต่อ)	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 3.4  ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 4	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ ป๊ปปๆ ป๊ปปๆ เท็ง ตั่ง (4) เท็งตั่งๆ ป๊ปปดั่ง ทิศทาง หมุนขวา หันเฉียงทางขวาด้านหลัง ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน ขึ้นท่าโคมเวียน แล้วสลับจิบขวา-ซ้าย ตามจังหวะเร็ว ท้ายจังหวะดิ่งตัวกลับ ขึ้นมา
11	 ท่ารำในจังหวะรำกลองที่ 3.1  ทิศทางการเคลื่อนไหว 4	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ รำกลอง (3) ทิศทาง หมุนตัววนตลบด้านซ้าย 3 คน และตลบขวา 4 คน เข้าที่ตามตำแหน่ง ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติคนละข้างกัน - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 2,5,6) มือซ้ายตั้งวง - ตะแคงระดับอก มือขวาจิบส่งหลัง ศีรษะ - เอียงซ้าย ขอยเท้าวนตลบตามกันไป - ด้านซ้าย เข้าที่ - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,4,3,7) มือขวาตั้งวง - ตะแคงระดับอก มือซ้ายจิบส่งหลัง ศีรษะ - เอียงขวา ขอยเท้าวนตลบตามกันไป - ทางขวา เข้าที่ตามตำแหน่ง

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
11 (ต่อ)	 ท่ารำในจังหวะร่ำกลองที่ 3.2  รูปแบบแถวที่ 5	
12	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 4.1  ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 4.2	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ บ๊ีบ บ๊ีบ เติ้ง เติ้ง ตุง (1) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน (1) เท้าซ้ายเหยียดไปทางซ้ายแตะด้วยปลายเท้า มือซ้ายจับระดับหน้า มือขวาดึงวงระดับชายพก ศีรษะเอียงซ้าย (2) เท้าซ้ายทอดขาไขว้ไปข้างหลังพร้อมสอดมือขวาไปหงายข้างๆ ระดับเอว มือซ้ายดึงวงระดับชายพก ศีรษะเอียงซ้าย หน้าเหลียวไปทางขวา เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ บ๊ีบ บ๊ีบ เติ้ง เติ้ง ตุง (2) ทิศทาง หมุนซ้ายรอบตัวเอง ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติในท่าเดิม หมุนซ้ายรอบตัวเองแล้วนั่งลง 1 จังหวะ

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
12 (ต่อ)	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 4.3  ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 5	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ บ๊ีบ บ๊ีบ เท็ง เท็ง ตุง (3-4) บ๊ีบๆๆ บ๊ีบๆๆ เท็ง ตุง (5) เท็งตุงๆๆ บ๊ีบตุง ทิศทาง หันด้านหน้า และหันเฉียงทางขวา ท่ารำ ผู้แสดงปฏิบัติท่าขัดแย้งกัน 2 กลุ่ม - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 2,3,6) ปฏิบัติท่าเคลื่อนไหว จังหวะที่ 3 คนที่ 2,3 นั่งเท้าขวาพับไปทางซ้าย เท้าซ้ายพาดขึ้นไปบนคอ ปลายเท้าชี้ไปทางขวา คนที่ 6 ปฏิบัติตรงข้ามกัน จังหวะที่ 4 มือซ้ายจับหางยระดับเอว มือขวาดึงมือเหยียดแขนตั้งไปทางขวา แล้วสลับจับมือตามจังหวะ คนที่ 6 ปฏิบัติตรงข้ามกัน (ฤชิตัดตนท่าที่ 62) - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,3,4,7) ปฏิบัติทำนั่ง คนที่ 1 นั่งยกเข้าทั้งสองให้เท้าลอยขึ้น กดปลายเท้าทั้งสองไขว้กัน มือทั้งสองทำท่าบัวแย้มไขว้ข้อศอกดันปลายเข้าทั้งสองข้าง หน้าตรง (ฤชิตัดตนท่าที่ 39) คนที่ 4 นั่งคุกเข่า มือทั้งสองไหวส่งแขนเหยียดข้ามศีรษะพร้อมเอนตัวไปข้างหลัง (ฤชิตัดตนท่าที่ 7) คนที่ 5 นั่งบนส้นเท้าห้อยเข้าทั้งสองขึ้น แบะเข่า มือขวาแตะที่หน้าผาก มือซ้ายแตะท้ายทอย บิดหน้าไปทางขวา (ฤชิตัดตนท่าที่ 77) คนที่ 7 นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองหงายเหยียดแขนตั้ง ปลายนิ้วดันที่หน้าขาทั้งสองข้าง ศีรษะแหงนไปข้างหลัง (ฤชิตัดตนท่าที่ 11)

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
12 (ต่อ)	ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 4.3 ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 5	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ ปีบ ปีบ เติ้ง เติ้ง ดั่ง (3-4) ปีบๆ ปีบๆ เติ้ง ดั่ง (5) เติ้งดั่งๆ ปีบดั่ง ทิศทาง หันด้านหน้า และหันเฉียงทางขวา ท่ารำ ผู้แสดงปฏิบัติท่าขัดแย้งกัน 2 กลุ่ม - กลุ่มที่ 1(คนที่ 2,3,6) ปฏิบัติท่าเคลื่อนไหว จังหวะที่ 3 คนที่ 2,3 นั่งเท้าขวาพับไปทางซ้าย เท้าซ้ายพาดขึ้นไปบนคอ ปลายเท้าชี้ไปทางขวา คนที่ 6 ปฏิบัติตรงข้ามกัน จังหวะที่ 4 มือซ้ายจับหางยระดับเอว มือขวาดึงมือเหยียดแขนตั้งไปทางขวา แล้วสลับจับมือตามจังหวะ คนที่ 6 ปฏิบัติตรงข้ามกัน (ฤชิตัดตนท่าที่ 62) - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,3,4,7) ปฏิบัติทำนั่ง คนที่ 1 นั่งยกเข้าทั้งสองให้เท้าลอยขึ้น กดปลายเท้าทั้งสองไขว้กัน มือทั้งสองทำท่าบัวแย้มไขว้สอดก้นปลายเข้าทั้งสองข้าง หน้าตรง (ฤชิตัดตนท่าที่ 39) คนที่ 4 นั่งคุกเข่า มือทั้งสองไหวส่งแขนเหยียดข้ามศีรษะพร้อมเอนตัวไปข้างหลัง (ฤชิตัดตนท่าที่ 7) คนที่ 5 นั่งบนส้นเท้าหย่งเข้าทั้งสองขึ้น แบะเข้า มือขวาแตะที่หน้าผาก มือซ้ายแตะท้ายทอย บิดหน้าไปทางขวา (ฤชิตัดตนท่าที่ 77) คนที่ 7 นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองหงายเหยียดแขนตั้ง ปลายนิ้วดันที่หน้าขาทั้งสองข้าง ศีรษะแหงนไปข้างหลัง (ฤชิตัดตนท่าที่ 11)

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
13	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 5.1  ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 5	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ บ๊ีบ เติ้ง เติ้ง ดั่ง (1) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติพร้อมกัน - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 2,3,6) ปฏิบัติขาในท่าเดิม โดยมือทั้งสองจับหางระดับเอว (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 46) - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,4,5,7) นั่งคุกเข่า มือทั้งสองวางหน้าขา หน้าตรง (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 31)
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 5.2	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ บ๊ีบ เติ้ง เติ้ง ดั่ง (2) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติพร้อมกัน - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 2,3,6) ปฏิบัติขาในท่าเดิม โดยมือซ้ายตั้งวงเขาควยมือขวาจับหาง ระดับเอว (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 46) - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,4,5,7) กระโดดนั่งยอง โดยแยกเข้าไปข้างๆ เท้าแขนทั้งสองลงกับพื้นให้ปลายมือหันออกไปข้างๆ หน้าตรง เปิดค้างขึ้น (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 38)

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
13 (ต่อ)	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 5.3	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ ปีบ เท็ง เท็ง ตุง (3) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติพร้อมกัน - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 2,3,6) ปฏิบัติขาในท่าเดิม มือทั้งสองตั้งงูเขาคาวาย - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,4,5,7) นั่งยองแยกเข้าไปข้างๆ มือทั้งสองกรีดจีบมาปล่อยตะแคง หันฝ่ามือเข้าหากันอยู่ระดับอก หน้าตรง (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 35)
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 5.4  ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 5	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ ปีบ เท็ง เท็ง ตุง (4) ทิศทาง หันด้านหน้า 3 คน ด้านหลัง 4 คน ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติพร้อมกัน - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 2,3,6) ปฏิบัติขาในท่าเดิม มือทั้งสองจีบคว่ำแขนตั้ง - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,4,5,7) กระโดดหันกลับหลังทางขวา นั่งยองแยกเข้าไปข้างๆ มือทั้งสองแทงออกห่างมือ แขนงอระดับไหล่ หน้าตรง

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
13 (ต่อ)	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโคที่ 5.5  ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 5	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ จังหวะ ป๊ปปๆ ป๊ปปๆ เท้ง ตุง (5) เท้งตุงๆ ป๊ปป ทิศทาง หันด้านหน้า 3 คน ด้านหลัง 4 คน ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติพร้อมกัน - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 2,3,6) ปฏิบัติขาในท่าเดิม คนที่ 2,3 มือซ้ายจับหางยระดับเอว มือขวาดึงมือแขนตึงระดับไหล่ คนที่ 6 ปฏิบัติตรงข้ามกัน - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,4,5,7) หันหลังนั่งยอง แยกเข้าไปข้างๆ สอดมือขวาจับหางยกลางหลัง มือซ้ายดึงมือแขนตึงระดับไหล่ หน้าตรง - แล้วผู้แสดงทุกคนพลิกแขนพร้อมกันตามจังหวะ 4 ครั้ง
16	 ท่ารำในจังหวะร่ำกลอง 4.1  ทิศทางการเคลื่อนไหว 5	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ ร่ำกลอง (4) ทิศทาง เคลื่อนที่วนทางขวาของตนเองเข้าที่ตามตำแหน่ง แล้วหันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน เก็บตีนเตี้ย มือทั้งสองทำท่าบัวแย้มระดับหน้า

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
16 (ต่อ)	 ท่ารำในจังหวะร่ำกลอง 4.2  รูปแบบแถวที่ 6	เพลง โค (พม่าแทงกบ) จังหวะ ร่ำกลอง (4) ทิศทาง เคลื่อนที่วนทางขวาของตนเข้าที่ตามตำแหน่ง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน เก็บตีนเดียว มือทั้งสองทำท่าบัวแย้มระดับหน้า
17	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับนาดซ้ำ 1.1	เพลง นาดซ้ำ (ลาวจ้อย) จังหวะ ปับ เท็งเท็ง ดั่ง เท็งเท็ง เท็งดั่ง (1) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน ยืนยกเท้าขวา พาดบนขาซ้าย กดปลายเท้า มือซ้ายจับที่ปลายเท้า มือขวาเท้าแขน กดลงที่เข้าขวา เอนตัวไปทางขวา เปิดหน้าไปทางขวา (ฤชิตัดตนท่าที่ 33)
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับนาดซ้ำ 1.2	เพลง นาดซ้ำ (ลาวจ้อย) จังหวะ ปับ เท็งเท็ง ดั่ง เท็งเท็ง เท็งดั่ง (2) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน มือทั้งสองไหวขึ้นไปด้านซ้าย ศีรษะเอียงขวา เปิดหน้าไปทางซ้าย (ฤชิตัดตนท่าที่ 23)

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
17 (ต่อ)	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับนาดซ้ำ 1.3	เพลง นาดซ้ำ (ลาวจ้อย) จังหวะ ปีบ เท็งเท็ง ตุง เท็งเท็ง เท็งตุง (3) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติตามลำดับ - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 7,2,3) นำปฏิบัติ สอดมือซ้ายขึ้นตั้งแขนตั้งเฉียงขึ้นไปทางซ้าย มือขวาจับระดับชายโครง ศีรษะเอียงขวา หน้ามองไปทางซ้าย - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 5,1,4,6) นั่งในท่าเดิม
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับนาดซ้ำ 1.4	เพลง นาดซ้ำ (ลาวจ้อย) จังหวะ ปีบ เท็งเท็ง ตุง เท็งเท็ง เท็งตุง (4) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติตามลำดับ - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 7,2,3) นั่งในท่าเดิม - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 5,1,4,6) ปฏิบัติตาม สอดมือซ้ายขึ้นตั้งแขนตั้งเฉียงขึ้นไปทางซ้าย มือขวาจับระดับชายโครง ศีรษะเอียงขวา หน้ามองไปทางซ้าย
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับนาดซ้ำ 1.5	เพลง นาดซ้ำ (ลาวจ้อย) จังหวะ ปีบ ปีบปีบ ปีบปีบ เท็ง ตุง (5) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน สอดมือซ้ายตั้งวงเขาควย มือขวาจับหางยทอดแขนตั้งระดับหน้าขา ศีรษะเอียงขวา หน้ามองไปทางขวา (ฤษีดัดตนท่าที่ 33)

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
18	ท่ารำในจังหวะหน้าทับนาตเร็ว ทิศทางการเคลื่อนไหว 6	เพลง นาดเร็ว (ลาวจ้อย) จังหวะ เท็งตุง เท็งตุง เท็งตุง...(16 จังหวะ) ทิศทาง หมุนทางขวารอบตัวเอง ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน สลับมือจับ-ตั้งวง ตามจังหวะ พร้อมขยับเท้าหมุนตัวไปทางขวามือทิศละ 4 จังหวะ (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 33)
19	ท่ารำในจังหวะหน้าทับนาตเร็ว (ท่ายังหวะ) ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 6	เพลง นาดเร็ว (ลาวจ้อย) จังหวะ เท็ง เท็ง บ๊ีบ บ๊ีบ (ท่ายังหวะ) ทิศทาง ผู้แสดงกลุ่ม 1 หันทางขวา ผู้แสดงกลุ่ม 2 หันทางซ้าย ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติต่างกัน - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 2,3,7) รวมเท้า มือทั้งสองแทงส่งไปข้างหลัง แหงนหน้าขึ้น - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,4,5,6) รวมเท้า มือทั้งสองแทงส่งไปข้างหน้า แหงนหน้าขึ้น (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 14)

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
20	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับนาดสับ 1-3  ทิศทางการเคลื่อนไหว 7	เพลง นาดสับ (สาวจันทร์) จังหวะ ปับ ดักปับ ปับ ดักปับ ปับ ดักปับ เทิง เเทิง ปับปับ (1-3) ทิศทาง ผู้แสดงกลุ่ม 1 หันทางขวา ผู้แสดงกลุ่ม 2 หันทางซ้าย ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติต่างกัน - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 2,3,7) ก้าวเท้าซ้ายนำ ขวาทาม มือทั้งสองนาดแซนสลับกันตาม จังหวะ ย่อเข้าและโน้มตัวลงเล็กน้อย เดินสวนแถวไปทางขวา - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,4,5,6) ก้าวเท้าซ้ายนำ ขวาทาม แหงนหน้าขึ้น มือซ้ายจับหัน ปลายนิ้วออกใช้ข้อมือจรดที่หน้าผาก มือ ขวาทามส่งไปข้างหลัง เดินสวนแถวไป ทางซ้าย ท้ายจังหวะที่ 3 ขึ้นท่าที่ 21
21	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับนาดสับ 4  รูปแบบแถวที่ 7	เพลง นาดสับ (สาวจันทร์) จังหวะ ปับ ดักปับ ปับ ดักปับ ปับ ดักปับ เทิง เเทิง ปับปับ (4) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน ยืนยกเท้าซ้ายใช้ฝ่าเท้าแนบที่ด้านในของ ขาขวา มือซ้ายงอแตะที่ไหล่ซ้าย มือขวา จับที่ข้อศอกขวา แล้วมือทั้งสองม้วนมือจับ พร้อมขยับไหล่ตามจังหวะหน้าทับ ค่อยๆ เบือนหน้าไปทางขวา (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 64) ท้ายจังหวะที่ 4 ขึ้นท่าที่ 22

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
22	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับขนาดสี่ 5  ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 7	เพลง ขนาดสี่ (สาวจันทร์) จังหวะ ปี่ ดึกปี่ ปี่ ดึกปี่ ปี่ ดึกปี่ เทิง เทิง ปี่ปี่ (5) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนทำปฏิบัติเช่นเดิม มือซ้ายจับหงาย มือขวาตั้งวงระดับไหล่ แล้วมือทั้งสองม้วนมือสลับจับพร้อมขยับไหล่ตามจังหวะหน้าทับ (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 64) ท้ายจังหวะที่ 5 ขึ้นท่าที่ 23
23	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับขนาดสี่ 6  ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 7	เพลง ขนาดสี่ (สาวจันทร์) จังหวะ ปี่ ดึกปี่ ปี่ ดึกปี่ ปี่ ดึกปี่ เทิง เทิง ปี่ปี่ (6) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนทำปฏิบัติเช่นเดิม มือขวาวาดขึ้นไปตั้งวงเขาควย มือซ้ายจับหงายระดับชายพก ศีรษะเอียงขวา แล้วมือทั้งสองม้วนมือจับพร้อมขยับไหล่ตามจังหวะหน้าทับ ค่อยๆ กดเอวและเอียงไปทางซ้าย พร้อมเลื่อนมือขวาสูงขึ้นกลางศีรษะ แหงนหน้าขึ้นมองไปตามมือจนหมดจังหวะ (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 64)

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีตัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
24	 ท่ารำในจังหวะรัวกลอง 5  ทิศทางการเคลื่อนไหว 8  รูปแบบแถวที่ 8	เพลง นาดสืบ (สาวจันทร์) จังหวะ รัวกลอง (5) ทิศทาง หันด้านหน้า แล้ววนตลบตามกันไปทางซ้าย ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน เท้าซ้ายก้าวหน้า มือขวาจับหงายบนฝ่ามือ ซ้ายระดับเอว ศีรษะเอียงขวา ยืด-ยุบแล้ว ขอยเท้าวนตามกันไปทางซ้าย

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
25	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับจับระบำ 1.1	เพลง จับระบำ (หักคอไอ้เท่ง) จังหวะ ป๊ป ป๊ป เติ้ง (1) ทิศทาง หันหน้าทางซ้าย (ตามวง) ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวากระทุ้งหลัง มือขวาจีบหงายที่ชายโครงซ้าย มือซ้าย ม้วนตั้งวงระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองไปทางซ้าย (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 61)
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับจับระบำ 1.2	เพลง จับระบำ (หักคอไอ้เท่ง) จังหวะ ป๊ป ป๊ป เติ้ง (2) ทิศทาง หันหน้าทางซ้าย (ตามวง) ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายกระทุ้งหลัง มือซ้ายจีบหงายที่ชายโครงขวา มือขวา ม้วนตั้งวงระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา หน้ามองไปทางขวา (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 61)
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับจับระบำ 1.3	เพลง จับระบำ (หักคอไอ้เท่ง) จังหวะ ป๊ป ป๊ป เติ้ง (3) ทิศทาง หันหน้าทางซ้าย (ตามวง) ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวากระทุ้งหลัง มือขวาจีบหงายที่ชายโครงซ้าย มือซ้าย ม้วนตั้งวงระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย หน้ามองไปทางซ้าย (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 61)
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับจับระบำ 1.4	เพลง จับระบำ (หักคอไอ้เท่ง) จังหวะ เติ้งเต๊ง ป๊ปป๊ป (4) ทิศทาง หันหน้าทางซ้าย (ตามวง) ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายกระทุ้งหลัง มือซ้ายจีบหงายที่ชายโครงขวา มือขวา ม้วนตั้งวงระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา หน้ามองไปทางขวา (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 61)

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
26	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับจับระบำ 2.1	เพลง จับระบำ (หักคอไอ้เท่ง) จังหวะ ปีบ ปีบ เท็ง (1) ทิศทาง หันหน้าทางซ้าย (ตามวง) ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวายกหลัง มือซ้ายแตะที่ท้ายทอย มือขวาจับที่ข้อเท้าขวา ศีรษะเอียงขวา หน้าเหลียวมองไปทางขวา (ฤชิตัดตนท่าที่ 75)
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับจับระบำ 2.2	เพลง จับระบำ (หักคอไอ้เท่ง) จังหวะ ปีบ ปีบ เท็ง (2) ทิศทาง หันหน้าทางซ้าย (ตามวง) ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายยกหลัง มือขวาแตะที่ท้ายทอย มือซ้ายจับที่ข้อเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย หน้าเหลียวมองไปทางซ้าย
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับจับระบำ 2.3	เพลง จับระบำ (หักคอไอ้เท่ง) จังหวะ ปีบ ปีบ เท็ง (3) ทิศทาง หันหน้าทางซ้าย (ตามวง) ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวายกหลัง มือซ้ายแตะที่ท้ายทอย มือขวาจับที่ข้อเท้าขวา ศีรษะเอียงขวา หน้าเหลียวมองไปทางขวา (ฤชิตัดตนท่าที่ 75)
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับจับระบำ 2.4	เพลง จับระบำ (หักคอไอ้เท่ง) จังหวะ ปีบ ปีบ เท็ง (4) ทิศทาง หันหน้าทางซ้าย (ตามวง) ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน เท้าขวาก้าวหน้า เท้าซ้ายยกหลัง มือขวาแตะที่ท้ายทอย มือซ้ายจับที่ข้อเท้าซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย หน้าเหลียวมองไปทางซ้าย (ฤชิตัดตนท่าที่ 75)

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
27	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับจับระบำ 3 (1)  ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 8	เพลง จับระบำ (หักคอไอ้เท่ง) จังหวะ ปีบ ปีบ เท็ง (1) ทิศทาง หันหน้าเข้าในวง ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวากระดก มือซ้ายตั้งมือเหยียดแขนตั้งไปข้างหน้าระดับไหล่ มือขวาจับที่ข้อเท้าขวาแขนตั้ง (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 21)
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับจับระบำ 3 (2-4)	เพลง จับระบำ (หักคอไอ้เท่ง) จังหวะ ปีบ ปีบ เท็ง (2-4) ทิศทาง หันหน้าเข้าในวง ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน ค่อยๆ โนมตัวลงไปข้างหน้าและยกขาขวาสูงขึ้นระดับศีรษะ พร้อมมือซ้ายสับดมือจับตั้งมือเหยียดแขนตั้งไปข้างหน้าตามจังหวะ ค่อยๆ กดปลายมือลง หน้ามองตามมือเปิดกางขึ้น (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 21)
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับจับระบำ 3 (5)	เพลง จับระบำ (หักคอไอ้เท่ง) จังหวะ เท็งเท็ง เท็งเท็ง ปีบปีบ (5) ทิศทาง หันหน้าเข้าในวง ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน เท้าซ้ายก้าวหน้า เท้าขวากระดก โนมตัวไปข้างหน้า ส่งขาหลังระดับศีรษะมือขวาจับที่ข้อเท้าขวาแขนตั้ง มือซ้ายเท้าแขนที่เข่าซ้ายตอนท้ายจังหวะ (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 22)

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัตตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
28	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงครุ 1  ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 9 (1)	เพลง ครุ (ฝรั่งรำเท้า) จังหวะ ป๊อปป๊อป ป๊อปป๊อป เติ้งเต็ง เติ้ง เต็งเต็ง เติ้งเต็ง เติ้งเต็ง ป๊อปเต็ง (1) ทิศทาง หมุนขวา หันหน้าออกนอกวง ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติต่างกัน - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 5,6) คนที่ 5 เข้าไปคุกเข่าตรงกลางวง คนที่ 6 หายหลังเอาตัวพาดลงไปบนเอวของคนที่ 5 - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,2,3,4,7) ยืนด้วยขาซ้าย ยกเท้าขวาหมุนทางขวาแล้ว ลงฉากใหญ่ มือทั้งสองพนมระดับอก แล้วขยับไหล่ทางขวา-ซ้ายสลับกันตามจังหวะ (ฤๅษีตัด ต้นท่าที่ 24)
29	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงครุ 2  ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 9 (2)	เพลง ครุ (ฝรั่งรำเท้า) จังหวะ ป๊อปป๊อป ป๊อปป๊อป เติ้งเต็ง เติ้ง เต็งเต็ง เติ้งเต็ง เติ้งเต็ง ป๊อปเต็ง (2) ทิศทาง หมุนซ้าย หันหน้าไปตามวง ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติต่างกัน - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 5,6) ปฏิบัติเช่นเดิม - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,2,3,4,7) ยืนด้วยขาขวายกเท้าซ้ายหมุนทางซ้ายแล้ว ลงฉากใหญ่ มือทั้งสองเท้าแขนที่หน้าขา แล้วสลับมือจับซ้าย-ขวา พร้อมขยับไหล่ทางขวา-ซ้ายสลับกันตามจังหวะ (ฤๅษีตัดต้นท่าที่ 18)

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
30	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงครุ 3  ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 9 (3)	เพลง ครุ (ฝรั่งรำเท้า) จังหวะ ปีบปีบ ปีบปีบ เท็งเท็ง เท็ง เท็งเท็ง เท็งเท็ง เท็งเท็ง ปีบเท็ง (3) ทิศทาง หมุนขวา หันหน้าเข้าในวง ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติต่างกัน - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 5,6) คนที่ 6 ใช้มือจับปลายเท้าทั้งสองข้างพันตัวรอบเอวของคน ที่ 5 - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,2,3,4,7) ยืนด้วยขาซ้าย ยกเท้าขวาหมุนทางขวาแล้ว ลงฉากใหญ่ มือทั้งสองขึ้นทำพรหมสี่หน้า แล้วขยับไหล่ทางขวา-ซ้ายสลับกันตามจังหวะ (ฤๅษีตัด ตนท่าที่ 24)
31	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงครุ 4  ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 9 (4)	เพลง ครุ (ฝรั่งรำเท้า) จังหวะ ปีบปีบ ปีบปีบ เท็งเท็ง เท็ง เท็งเท็ง เท็งเท็ง เท็งเท็ง ปีบเท็ง (4) ทิศทาง หมุนซ้าย หันหน้าไปตามวง ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติต่างกัน - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 5,6) คนที่ 5 ตั้งเข่าขวาขึ้น คนที่ 6 ปฏิบัติเช่นเดิม - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,2,3,4,7) ยืนด้วยขาขวา ยกเท้าซ้ายหมุนทางซ้ายแล้ว ลงฉากใหญ่ มือทั้งสองกางออกมาแนบที่ซ้ายโครง แล้วสลับมือจับซ้าย-ขวา ระวังอก พร้อม ขยับไหล่ทางขวา-ซ้ายสลับกันตามจังหวะ (ฤๅษีตัดตนท่าที่ 43)

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
32	ท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงครุ 5 ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 9 (5)	เพลง ครุ (ฝรั่งรำเท้า) จังหวะ ป๊อปป๊อป ป๊อปป๊อป เท็งเท็ง เท็ง เท็งเท็ง เท็งเท็ง เท็งเท็ง ป๊อปเท็ง (5) ทิศทาง หมุนขวา หันหน้าออกนอกวง ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติต่างกัน - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 5,6) คนที่ 5 ยืนขึ้นหันด้านหน้า ยกขาซ้ายลงฉากใหญ่อยู่ตรงกลางวง คนที่ 6 ปฏิบัติเช่นเดิม - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,2,3,4,7) ยืนด้วยขาซ้าย ยกเท้าขวาหมุนทางขวาแล้วลงฉากใหญ่ มือทั้งสองแทงออกผาลาเพียงไหล่ แล้วขยับไหล่ทางขวา-ซ้ายสลับกันตามจังหวะ (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 24)
33	ท่ารำในจังหวะหน้าทับสวดสร้อย 1.1 ท่ารำในจังหวะหน้าทับสวดสร้อย 1.2	เพลง สอดสร้อย จังหวะ เท็งเท็ง เท็งเท็ง ป๊อปป๊อป (1) ทิศทาง หันหน้าออกนอกวง ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติเหมือนกัน เท้าปฏิบัติในท่าเดิม มือทั้งสองม้วนจับ ทำท่าโคมเวียน พร้อมกับโน้มตัวและก้มหน้าลงเล็กน้อย เพลง สอดสร้อย จังหวะ เท็งเท็ง เท็งเท็ง ป๊อปป๊อป (2) ทิศทาง หันหน้าออกนอกวง ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติเหมือนกัน เท้าปฏิบัติในท่าเดิม มือทั้งสองแทงออก หายแขนตั้งให้ปลายนิ้วจรดหน้าขาทั้งสองข้าง พร้อมเปิดตัวและแหงนหน้าขึ้น

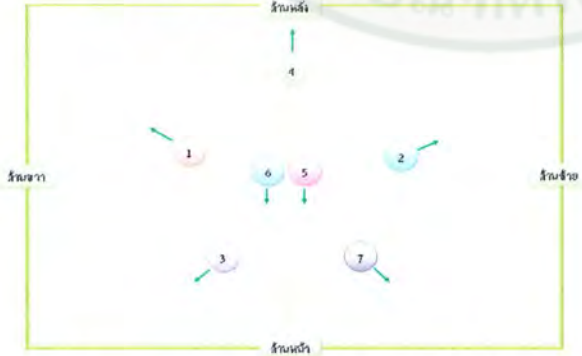
ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
33 (ต่อ)	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับสวดสร้อย 1.3	เพลง สอดสร้อย จังหวะ เติ้งเต็ง เติ้งเต็ง ป๊ပ်ป๊ပ် (3) ทิศทาง หันหน้าออกนอกวง ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติเหมือนกัน เท้าปฏิบัติในท่าเดิม มือทั้งสองแทงขึ้นตั้งวงให้ปลายนิ้วจรดที่ไหล่ หน้าตรง
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับสวดสร้อย 1.4	เพลง สอดสร้อย จังหวะ เติ้งเต็ง เติ้งเต็ง ป๊ပ်ป๊ပ် (4) ทิศทาง หันหน้าออกนอกวง ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติต่างกัน - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 5,6) คนที่ 6 ปฏิบัติเหมือนเดิม คนที่ 5 ปฏิบัติเท้าเหมือนเดิม มือทั้งสองดันขึ้นท่าเขาควาย หน้าตรง - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,2,3,4,7) กระโดดลงนั่งยอง ส้นเท้าชิด แบะเข่าทั้งสองออกเป็นเส้นตรง พร้อมกับมือทั้งสองดันขึ้นท่าเขาควาย หน้าตรง
	  ท่ารำในจังหวะหน้าทับสวดสร้อย 1.5	เพลง สอดสร้อย จังหวะ ป๊ပ်ป๊ပ် เติ้ง เติ้ง เติ้ง...(5) ทิศทาง หันหน้าออกนอกวง ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติต่างกัน - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 5,6) คนที่ 6 ปฏิบัติเช่นเดิม คนที่ 5 ขยับเท้าเลื่อนขึ้นมาข้างหน้า (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 24) - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,2,3,4,7) เท้าปฏิบัติเช่นเดิม พลิกมือหงายขึ้นท่าพรหมสี่หน้า แล้วลดลงมาพนมมือ

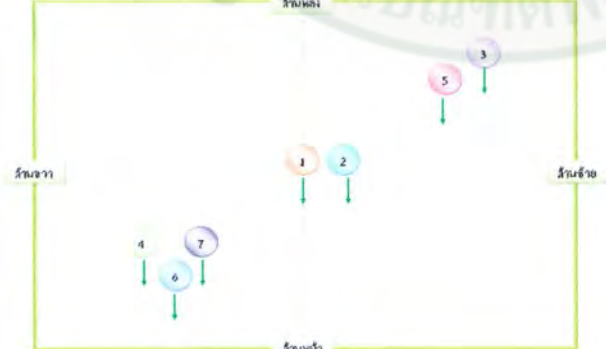
ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
33 (ต่อ)	ท่ารำในจังหวะหน้าทับสวดสร้อย 1.5 ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 9 (6)	เพลง สอดสร้อย จังหวะ เท็ง เท็ง เท็ง...(5) ทิศทาง หันหน้าออกนอกวง ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติต่างกัน - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 5,6) ปฏิบัติเช่นเดิม - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,2,3,4,7) ทำปฏิบัติเช่นเดิม มือทั้งสองที่พนมเหยียดออกไปทางซ้ายจนแขนตึงแล้วเดินมือมาเบี่ยงทางขวา จนสุดแล้วกลับมาพนมระดับออก

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
34	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับสวดสร้อย 2.1	เพลง สอดสร้อย จังหวะ เติ้งเต็ง เติ้งเต็ง ป๊ပ်ป๊ပ် (1) ทิศทาง หันออกนอกวง ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่มปฏิบัติต่างกัน - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 5,6)คนที่ 5 เหยียดคนที่ 6 ลงมาทางขวา ยืนหันหลัง - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,2,3,4,7) กระโดดขึ้นยืนย่อเข้า มือทั้งสองแทงออกผาลาเพียงไหล่
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับสวดสร้อย 2.2	เพลง สอดสร้อย จังหวะ เติ้งเต็ง เติ้งเต็ง ป๊ပ်ป๊ပ် (2) ทิศทาง หันออกนอกวง (คนที่ 5,6 หันหน้า) ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน ยัดเข้าตึง พร้อมส่งมือไหว้ขึ้นเหนือศีรษะ หน้ามองตามมือ
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับสวดสร้อย 2.3  ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 9 (6)	เพลง สอดสร้อย จังหวะ เติ้งเต็ง เติ้งเต็ง ป๊ပ်ป๊ပ် (3) ทิศทาง หันออกนอกวง (คนที่ 5,6 หันหน้า) ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน ย่อเข้าลงพร้อมพลิกมือให้ปลายนิ้วชี้ลงมา ที่กลางศีรษะ (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 17)

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
34	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับสอดสร้อย 2.4  ทิศทางการเคลื่อนไหว 11  ท่ารำในจังหวะหน้าทับสอดสร้อย 2.4  รูปแบบแถวที่ 10	เพลง สอดสร้อย จังหวะ ปับปับ เท็ง เท็ง เท็ง...(5) ทิศทาง ผู้แสดงทุกคนหันขวาตามวง วังวนตามกันเข้าที่ตามตำแหน่ง แล้วหันหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน หันขวา ซอยเท้าวังวนตามกันไปเข้าที่ตามตำแหน่งในรูปแบบแถวที่ 10

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
35	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับสอสร้อย 3.1	เพลง สอสร้อย จังหวะ เถิงเถิง เถิงเถิง ป๊อปป๊อป (1) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน ยืนส้นเท้าชิด มือทั้งสองวาดลงมาแตะที่หน้าขา พร้อมโน้มตัวลง ก้มหน้าเล็กน้อย
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับสอสร้อย 3.2	เพลง สอสร้อย จังหวะ เถิงเถิง เถิงเถิง ป๊อปป๊อป (2) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน เท้าขวากระดกไขว้หลัง มือทั้งสองทำท่าบัวบานระดับหน้า ศีรษะเอียงซ้าย
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับสอสร้อย 3.3	เพลง สอสร้อย จังหวะ เถิงเถิง เถิงเถิง ป๊อปป๊อป (3) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ เท้าขวากระดกไขว้หลัง มือทั้งสองบิดบัวบานระดับหน้า ศีรษะเอียงซ้าย
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับสอสร้อย 3.4	เพลง สอสร้อย จังหวะ ป๊อปป๊อป ป๊อป ป๊อป เถิง เถิง (4) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ เท้าขวากระดกไขว้หลัง มือซ้ายวาดออกไปตั้งวงเขาควย มือขวาดังวงระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้าย
	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับสอสร้อย 3.5	เพลง สอสร้อย จังหวะ ป๊อปป๊อป เถิง เถิง เถิง... (5) ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ มือขวาจับคว่ำระดับหน้า มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก วางเท้าซ้ายลง ศีรษะเอียงซ้าย แล้วค่อยๆ กดตัวลง หมุนพร้อมสอ่มือทั้งสองเข้าหากัน

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
36	 ท่ารำในจังหวะหน้าทับสอดสร้อย 4 ซุ่มฤๅษีดัดตน 92)  รูปแบบแถวที่ 10	เพลง สอดสร้อย จังหวะ เถิงเถิง เถิงเถิง.....ป๊ปป ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงตั้งซุ่มฤๅษีดัดตน (2) กลุ่มที่ 1 (คนที่ 4,6,7) - คนที่ 6 นอนลงเอาขาทั้งสองพาดคอ แล้วพุงตัวให้ตั้งขึ้นและพิงเข้าคนที่ 4 และ 7 ไว้ มือทั้งสองเท้าแขนกับพื้นหันปลายนิ้วเข้าหากัน (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 73) - คนที่ 4 นั่งคุกเข่าขวา เข่าซ้ายตั้งขึ้นดันหลังคนที่ 6 มือซ้ายจับหางย มือขวาดังวงระดับไหล่ หน้าตรง - คนที่ 7 นั่งตั้งเข่าขวาขึ้นดันหลังคนที่ 6 มือขวาจับระดับไหล่ มือซ้ายตั้งวงเขาควย หน้าตรง กลุ่มที่ 2 (คนที่ 1,2) - คนที่ 1 ยื่นยกเท้าซ้ายเหยียบกลางหลังมือขวาจับที่ข้อเท้าขวาให้ยกขึ้น มือซ้ายจับที่ข้อมือขวาของคนี 2 หน้ามองไปทางซ้าย (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 19) - คนที่ 2 คุกเข่าซ้ายพร้อมทั้งกระดกเท้าซ้ายขึ้น เท้าขวาเหยียดตั้ง มือซ้ายเท้าแขนบิดตัวมาทางขวามือขวาส่งไปจับคว่ำแขนตั้ง หน้าเหลียวมองมาทางขวา กลุ่มที่ 3 (คนที่ 3,5) - คนที่ 3 ขึ้นลอย โดยเท้าซ้ายเหยียบที่ต้นขาซ้าย เท้าขวาเหยียดตั้งไปทางขวา ให้คนที่ 5 จับข้อเท้าดันขึ้นจนขาขนานกับพื้น มือซ้ายจับระดับศีรษะ มือขวาดังแขนตั้งระดับไหล่ หน้ามองไปทางขวา (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 2) - คนที่ 5 ลงฉากใหญ่ มือซ้ายเท้าแขนที่หน้าขา มือขวาจับข้อเท้าของขวาคนที่ 3 ดันขึ้นระดับศีรษะ หน้าตรง (ฤๅษีดัดตนท่าที่ 24)

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุด โนรีดัดตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
37	 ท่ารำในเพลงปี่ทอฉาบ 1	เพลง ปี่ทอฉาบ ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่ม ปฏิบัติพร้อมกัน พนมมือระดับอก แล้วโน้มตัวลงไหว้ โดย - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 1,3,5) ปฏิบัติในทำยืน - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 3,4,6,7) คนที่ 3,4 นั่งคุกเข่า คนที่ 6 นั่งพับเพียบ คนที่ 7 ตั้งเข่าขวา
38	 ท่ารำในเพลงปี่ทอฉาบ 2.1	เพลง ปี่ทอฉาบ ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่ม ปฏิบัติตามลำดับ -กลุ่มที่ 1 (คนที่ 1,3,5) ทำซ้ายก้าวหน้า มือขวาจับศอกว่าระดับหน้าผาก มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก ศีรษะเอียงขวา แล้วสอดมือซ้ายขึ้นไปแนบศีรษะ มือขวาดังมือแขนตั้งกดปลายมือลงระดับเอว พร้อมกับเท้าซ้ายก้าวหน้า เอนตัวไปทางซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 3,4,6,7) ปฏิบัติทำเดิมแต่ค่อยๆ เปิดหน้าขึ้น
	 ท่ารำในเพลงปี่ทอฉาบ 2.2	เพลง ปี่ทอฉาบ ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดง 2 กลุ่ม ปฏิบัติตามลำดับ - กลุ่มที่ 1 (คนที่ 1,3,5) ปฏิบัตินิ่งในท่าเดิม - กลุ่มที่ 2 (คนที่ 3,4,6,7) มือขวาจับศอกว่าระดับหน้าผาก มือซ้ายตั้งวงระดับชายพก ศีรษะเอียงขวา แล้วสอดมือซ้ายขึ้นไปแนบศีรษะ มือขวาดังมือแขนตั้งกดปลายมือลงระดับเอว ตั้งเข่าขวาขึ้น กดเอวพร้อมเอนตัวไปทางซ้าย ศีรษะเอียงซ้าย
39		เพลง ปี่ทอฉาบ ทิศทาง หันด้านหน้า ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน โดย - มือซ้ายจับศอกว่าระดับหน้าผาก มือขวาดังวงระดับชายพก ศีรษะเอียงขวา

ตารางที่ 7 กระบวนท่ารำ ชุต โนรีดัตตน (ต่อ)

ลำดับ	ภาพท่ารำ/ทิศทางการเคลื่อนไหวและรูปแบบแถว	วิธีปฏิบัติ
	 ท่ารำในเพลงปี่ทอจวบ 3.1  ท่ารำในเพลงปี่ทอจวบ 3.2  รูปแบบแถวและทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 11	เพลง ปี่ทอจวบ ทิศทาง หันด้านหน้า แล้ววนตามกันเข้าทางด้านซ้าย ท่ารำ ผู้แสดงทุกคนปฏิบัติพร้อมกัน โดย - แล้วสอดมือซ้ายไปตั้งวงตะแคงระดับอก มือขวาจับผ้าห้อยให้กางออกแขนตึงกดปลายมือลงระดับเอว ยืนขึ้นก้าวเท้าซ้ายไปข้างหน้า กดเอว ศีรษะเอียงซ้าย - ยืด-ยุบ เปลี่ยนเป็นเอียงขวา ซอยเท้าตลบวนซ้ายตามกันแนวทแยงมุมกับคนดูเข้าเวที

2. ลักษณะท่ารำและรูปแบบการเคลื่อนไหว

จากกระบวนท่ารำในช่วงต่างๆ ข้างต้น จะเห็นได้ว่านาฏยประดิษฐ์ ชุต โนรีดัตตน มีลักษณะท่ารำและรูปแบบการเคลื่อนไหวที่สำคัญ ดังนี้

2.1 ลักษณะท่ารำ นาฏยประดิษฐ์ ชุต โนรีดัตตน มีโครงสร้างการแสดง และเทคนิคของรำโนราเป็นหลัก และออกแบบท่าทางใหม่โดยนำท่าฤๅษีดัตตนมาเป็นต้นแบบ ดังนี้

2.1.1 ท่านิ่งหรือท่ารำหลัก เป็นท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อนำเสนอกระบวนท่าฤๅษีดัตตนในรูปแบบท่ารำมีส่วนประกอบสำคัญ ซึ่งทำที่นำมาเรียงร้อยเป็นกระบวนท่ารำนั้นมีโครงสร้างที่ใช้อยู่ของร่างกายที่สามารถรักษาอาการต่างๆ ตามคุณลักษณะของฤๅษีดัตตน ดังต่อไปนี้

ตารางที่ 8 โครงสร้างท่ารำโนรีัตตตนและการรักษาท่ารำลักษณะของฤษีัตตตน

ลำดับ	รูปปั้นฤษีัตตตน	ท่าเลียนแบบฤษีัตตตน	ท่าประยุกต์	วิธีปฏิบัติและคุณลักษณะของท่าฤษีัตตตน
1				ท่าที่ 76 แก่จุก ๑ พระภรรตดาบสโพ้น ตำหรับปรอทเรียน โรคลมจุกเสียดเบียน นั่งคุกเข่าคู้ พากเพียร นึกนอ รอบรู้ บำบัติ องค์เอย หัตถ์ค้ำคางหาย (พระมหาช้างเปรียญ) (กรมศิลปากร.2551 : 96)
2				ท่าที่ 67 แก่กลอน ๑ วาสุเทพทอดอกขวาน นักลีลธิ์สุพรหมทัพบ เหยียบยันตะโพกจับ วาสุเทพวานแก่ ลงกับ อาสนเอย ไหลแล้ ตื่นเหนียว นาพ้อ กลอนร้ายเร็วหาย (พระยาบำเรอบริรักษ์) (กรมศิลปากร.2551 : 87)
3				ท่าที่ 75 แก่ปัดดาต ตะคริว ๑ ดาบสเทวปฐินัน ตักสงสรงศิวญาณ กายปมพายพิการ ยืนดัดเศียรเออเท้า นังงาน น้านา อยู่เกล้า ปัดดาต ตะคริวเฮย ท่านแก่กลมอ พระองค์เจ้าทินกร (กรมศิลปากร.2551 : 95)

ตารางที่ 8 โครงสร้างทำรำโนรีัตตตนและการรำรักษาการตามคุณลักษณะของฤษีัตตตน (ต่อ)

ลำดับ	รูปปั้นฤษีัตตตน	ท่าเลียนแบบฤษีัตตตน	ท่าประกอบ	วิธีปฏิบัติและคุณลักษณะของทำฤษีัตตตน
4				ท่าที่ 74 แก่เท้าเหินบ ๑เห็นทุกซเหินบเท้าโทษ คือพระมาษะนักรธรม มียุดผ้าท่ายัน เท้าเหินบเหินบย้งน้ำ พระยาธิเบศรบติ (กรมศิลปากร.2551 : 94)
5				ท่าที่ 60 แก่ไหลัด ตะโพกขัด ๑พระอัสกัปะกะเบ้อง รู้ฤษีษบมมตัพิน เศียรทกหัตถ์จรตดิน แก่ไหลัดะโพกเกลียวข้าง เจ้าแซ่งจหาย จำจิตรนกุล (กรมศิลปากร.2551 : 80)
6				ท่าที่ 63 แก่ลมมือ ลมเท้า ๑สิทธาห้อยเท้าม้ง ซ้อพยธิประไลย ชูหัตถ์หัตถ์หนึ่งไคล ดัดไล่ลมกลัดเกล้า เมื่อยเท้ามือคลาย พระมุนีนายก (กรมศิลปากร.2551 : 83)

ตารางที่ 8 โครงสร้างทำรำโนรีติดตนและการรักษาการตามคุณลักษณะของฤๅษีติดตน (ต่อ)

ลำดับ	รูปปั้นฤๅษีติดตน	ท่าเลียนแบบฤๅษีติดตน	ท่าประยุกต์	วิธีปฏิบัติและคุณลักษณะของทำฤๅษีติดตน
7				ท่าที่ 48 แก้มมหาบาทะยก ๑ดาบสปรเมศร์แก่ เรียกลมมหาบาทะยก นั่งสมาธิหัตถ์สองซีก อกแอ่นอึดอี้ย้าย พระอริยวงศมนี (กรมศิลปากร.2551 : 68)
8				ท่าที่ 56 แก้มอก ๑ลัจฉินนักสิทธิผู้ ลมเสียดทรวงอกอึด ประจงสองพระหัตถ์ติด นรชาติใคร่ได้เชื้อ สถิตย์ลัจ- พันช้อย โรคเรื้อ ต้นเข้า สองนา นวดเท้าอธิษฐาน ขุนธนสิทธิ์ (กรมศิลปากร.2551 : 76)
9				ท่าที่ 79 แก้มขัดแข้ง ขัดขา ๑ปริพาชกนั้ชื่อ น้ำพึ่งตกแต่นฉัน อยู่ยั้งเฝ้าเวยระต้น นั่งตัดถ่างเท้า โยฮัน แลเฮย เช่นเข้า หนิงอุฐ ครอบนา ขัดแข้งขาย พระองค์เจ้าทินกร (กรมศิลปากร.2551 : 99)

ตารางที่ 8 โครงสร้างท่ารำโนรีรัตนและการรักษากายตามคุณลักษณะของฤๅษีรัตน (ต่อ)

ลำดับ	รูปปั้นฤๅษีรัตน	ท่าเลียนแบบฤๅษีรัตน	ท่าประยุกต์	วิธีปฏิบัติและคุณลักษณะของท่าฤๅษีรัตน
10				ท่าที่ 50 แก้มเปิดคาด ลมในเอว ๑ จุลพรหมสี่พักตร์นี้ แผลงฤทธิ์ ยกเข้าเหยียดแขนอิลิต เสือกเท้า แผนแพยัพม์โหนดพิศ- ดารบอก ไร่นา แก้มเปิดคาดขึ้นร่า ออกบนเอวหาย พระยาศรีสหเทพ (กรมศิลปากร.2551 : 70)
11				ท่าที่ 57 แก้มเส้นมหาสมุทรจับ ๑ กามินทรมีอยู่เต้า เหยียดหยัด มือหนึ่งเท้าเข้าขัด สมาริตู้ เข้าฉานช่วยแรงดัด ทุกคำ คีนนา ระงับราคายากจะสู้ โรคภัยภายใน พระมหามนตรี (กรมศิลปากร.2551 : 77)
12				ท่าที่ 80 แก้มเส้นสลักทรวง ๑ ผู้ผนวชจินแจ้งซื่อ หลีแจ้ง อยู่เขตเขาเช่าเหล้ง ตั้งสิ่ว ลัทธิท่านเคร่งขมึง เมืองท่าน ถ้อยขอ มือเหวี่ยงผวาทำงัว ระงับเส้นสลักทรวง ออกฤๅษีภูริราชเศรษฐี (กรมศิลปากร.2551 : 100)

ตารางที่ 8 โครงสร้างท่ารำโนรีัตัตตนและการรักษาการตามคุณลักษณะของฤๅษีัตตน (ต่อ)

ลำดับ	รูปปั้นฤๅษีัตตน	ท่าเลียนแบบฤๅษีัตตน	ท่าประยุกต์	วิธีปฏิบัติและคุณลักษณะของท่าฤๅษีัตตน
13				ท่าที่ 51 แก้มในเฝ้า ๑อัติศันนังแอนเอี้ยว ทับแข้งขาหนึ่งเเฉ กรขวากคอกเ แก้เจ็บบาทบักม องค์ปร เฉียดลัม เอียงเหยียด ช้ายเอย พัคตรพริ้วแพลงหงาย พระญาณปริยัติ (กรมศิลปากร.2551 : 71)
14				ท่าที่ 5 แก้มลงปวดศีรษะ ๑พระมโนชสำนัณิดาว ดงยุง ยางแฮ จิตรพรั้นหวั่นหวาดฝูง มฤคร้าย กำเร็บโรคขบสูง สังเวช องค์เอย นั่งดัดหัตถ์ถั่วซ้าย นบเกล้าบรึกำ พระบาทสมเด็จพะรณังเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรมศิลปากร.2551 : 25)
15				ท่าที่ 30 แก้มือ แก้เฝ้า ๑พระสุทัศน์สถิตถำ เถื่อนระหง ครองเครื่องนักสิทธ์ทรง ห่อเกล้า ลมคั้งข้อหัตถ์ซงม หัตถ์ช่วยัตตแฮ นั่งกระหยดยุดเฝ้า หัตถ์ช้อยเช่นรำ พระยยาธิเบศบดี (กรมศิลปากร.2551 : 50)

ตารางที่ 8 โครงสร้างทำรำโนรีัตัตตนและการรักษาการตามคุณลักษณะของฤษีัตัตตน (ต่อ)

ลำดับ	รูปปั้นฤษีัตัตตน	ทำเลียนแบบฤษีัตัตตน	ทำประยุกต์	วิธีปฏิบัติและคุณลักษณะของทำฤษีัตัตตน
16				ท่าที่ 13 แก้วชิตา ชัดคอ ๑.คุกเข่าสั่นตืดเข้า เข่าขยาย มือประทับกับเพลาหมาย มุ่งฟ้า ชัตตาชัตคอหาย ห่างเมื่อย ลงแฮ โรมสิ่งศีลธิศักดิ์กล้า กล่าวนี้นามขนาน พระพุทธรูปอาจารย์ (กรมศิลปากร.2551 : 33)
17				ท่าที่ 62 แก้วกลมกล่อน ๑.สิทธิกรรมนั่งห่วงเท้า ไชวค่อ หลังขดคู้ตัวอ งูบง่า ตึงตลอดสอดมือพอ ไชลงเข้า ไว้แฮ แก้วกล่อนแห่งกล่อนน้ำ แก้วกล่อนกระษัย พระยาราชมนตรีบริรักษ์ (กรมศิลปากร.2551 : 82)
18				ท่าที่ 39 แก้วเหล แก้วตะโพก ๑.พระชนกนักสิทธินี้ ชนมาร ไตรเพทไตรพิธญาณ ย่อมแจ้ง ยกโหลยอกตะโพกปาน ปีนปีกอยู่นอ คู่เข้าศอกกดแข็ง หัตถ์เคล้นโคลทรวง พระรัตนโมณี (กรมศิลปากร.2551 : 59)

ตารางที่ 8 โครงสร้างทำรำโนรีติดตนและการรักษาการตามคุณลักษณะของภาษิตตน (ต่อ)

ลำดับ	รูปปั้นภาษิตตน	ทำเลียนแบบภาษิตตน	ท่าประกอบ	วิธีปฏิบัติและคุณลักษณะของทำภาษิตตน
19				ท่าที่ 11 แก้มทัวสรพวงค์ ๑.แสดงกามนามวิสุทธีกรัง ไตรภพ องค์แอ่นแขนงนพักตรชบ เขม่นฟ้า กลับแขนงกดาทาบ เน่นนิง อยู่นา ลมเสียดสารพวงค์ ดับด้วยดัดเอง พระมุนีนายก (กรมศิลปากร.2551 : 31)
20				ท่าที่ 7 แก้มทัวสรพวงค์ ๑.ภาษิตสี่ข้อให้ อันคนกว้อกษร พวงษ์มเหติดถวัตร แก้มทัวสรพวงค์ นามนคร รามเอย อะดั่ง สองแปล หลั่งนา ป่วยท้องบรรเทา กรมหมื่นนุชิตชิโนรส (กรมศิลปากร.2551 : 27)
21				ท่าที่ 77 แก้มทัวสรพวงค์ ๑.นักสิทธีสมบัตสร่าง กาละกรักรักระบือเดช กตผากกตท่ายเกศ ระงับโรคลมแปลท้อง สร้างกลเส เพรียกพ้อง บาทพิต คุกแฮ อูระด้วยดั่งแผน กรมหมื่นนุชิตชิโนรส (กรมศิลปากร.2551 : 59)

ตารางที่ 8 โครงสร้างท่ารำโนรีัตตนและการรักษาการตามคุณลักษณะของฤษีัตตน (ต่อ)

ลำดับ	รูปปั้นฤษีัตตน	ท่าเลียนแบบฤษีัตตน	ท่าประยุกต์	วิธีปฏิบัติและคุณลักษณะของท่าฤษีัตตน
22				ท่าที่ 46 แก้วเสียดช้าง ๑ พระองค์อมรมศรีแก้ว กายโก่ง ลมเสียดเสียวสลักโครง ปวดอุ สันเสียดเกี่ยวไหลชะโลง ลมแบ่ง เบาเฮย มือหนึ่งเหนียวขาคู่ ขยาดท่าระอาท่า พระอรียางศมฺณี (กรมศิลปากร.2551 : 66)
23				ท่าที่ 31 แก้วล่อน แก้วปัดคาด ๑ แยกขยับเข้าตั้ง ตนตรง แขนหนึ่งสืบสะเอววงศ์ แน่นแน่น ควาวินทร์ ฐ ดำรง กายัดด นัฏ แก้วล่อนปัดคาดแมน แพทย์แก้วมัยม พระศรีวิสุทธิวงศ์ (กรมศิลปากร.2551 : 51)
24				ท่าที่ 38 แก้วล่อนในพรวง ๑ พระวัชคินิสน์ เชิญนารายณ์ มานอ มล้างเหล้าอสุรหลาย เลียนหล้า แยกเข้าแยยอกาย สองหัตถ์ ท้าวแฮ แก้วร่อนร่อนอุระกล้า เกื่อนสิ้นเสียมสุญ พระรัตนมณี (กรมศิลปากร.2551 : 58)

ตารางที่ 8 โครงสร้างทำรำโนรีัตตนและการรักษาการตามคุณลักษณะของฤษัตตน (ต่อ)

ลำดับ	รูปปั้นฤษัตตน	ทำเลียนแบบฤษัตตน	ท่าประยุกต์	วิธีปฏิบัติและคุณลักษณะของทำฤษัตตน
25				ท่าที่ 35 แกลมโนชา ๑รูปมนุษย์หน้าประหนึ่งเนื้อ นามกระไลย โกฏุแฮ บุตรอิชีสิงห์ไสย ระบอบระบิลไตร- นึ่งหย่องสองหัตถ์คู่ กรรมเป็นไกรสรวิจิต (กรมศิลปากร.2551 : 55)
26				ท่าที่ 33 แกลมสันเท้า ๑นาไลโยไกรกริฟ้า หมู่แพทยพิงนันทาม บาทารีกะทกตาม กตเข้าเหนียวแจ้งให้ พระศรีวิสุทธิวงศ์ (กรมศิลปากร.2551 : 53)
27				ท่าที่ 23 แกล้เข้าขัด ๑ขมูลาบสเบื้อง ยืนยกขาขวาทับ ประนมหัตถ์ถัดกายกลับ เบือนบิด ตนแฮ ลมขัดข้อเข้าร้าย สมเด็จพระสังฆราช (กรมศิลปากร.2551 : 42)

ตารางที่ 8 โครงสร้างท่ารำโนรีัตตนและการรักษาการตามคุณลักษณะของฤษีัตตน (ต่อ)

ลำดับ	รูปปั้นฤษีัตตน	ท่าเลียนแบบฤษีัตตน	ท่าประยุกต์	วิธีปฏิบัติและคุณลักษณะของท่าฤษีัตตน
28				ท่าที่ 66 แก่แน่นหน้าอก ๑ฤษีสำฤทธิ์แมน ยืนหยดยกเท้าอ สองมือตัดคางคอ แก่นั่นหน้าออกได้ พระยาไชยวิชิต (กรมศิลปากร.2551 : 86)
29				ท่าที่ 14 แก่แน่นท้อง แน่นหน้าอก ๑โคดมมหาราชินี นกกกระจากทำรังราว แหงนหน้าท่าเรอหา แก่นั่นนาภีได้ พระสมุหจัน (กรมศิลปากร.2551 : 34)
30				ท่าที่ 64 แก่สลักไหล่ ๑เพ็ชฌ์เื่องการยอเท้า เท้าหนึ่งยกยันขา หัตถ์หนึ่งเหนี่ยวอัส กรหนึ่งกุมศอกเคล้น เปื่องขวา ยืนแอ กตเส้น นิ้วรีด เส้นแอ ไหล่เท้าลมเออย พระสมบัตินิบาล (กรมศิลปากร.2551 : 84)

ตารางที่ 8 โครงสร้างทำรำโนรีัตตันและการรักษารักษาคณลักษณ์ของฤษีัตตัน (ต่อ)

ลำดับ	รูปปั้นฤษีัตตัน	ท่าเลียนแบบฤษีัตตัน	ท่าประยุกต์	วิธีปฏิบัติและคุณลักษณะของทำฤษีัตตัน
31				ท่าที่ 61 แก้มเอาว ๑พระไชยาศิเชื้อ ลมเสียดเส้นสะเอาวองค์ นังสมาธิวัตวง เหยียดหัตถ์ดัดตนนั้นอม เหนียวแก็กสกรักษ์กาย ออกญาไชยักราชเศรษฐี (กรมศิลปากร.2551 : 81)
32				ท่าที่ 21 แก็กเสียดอกลั่นชอด ๑ยืนเหนียวคอเท้าเชิด หัตถ์เห็น ยากแเฮ แก็กเสียดทรวงเส้นเอ็น ชอดได้ นารณเสกไม้เป็น ปลิงเกาะ กระบี่พ้อ ยืมเยาะวานรให้ เพื่อตรัยรังแก พระศรีวิสุทธิวงศ์ (กรมศิลปากร.2551 : 41)
33				ท่าที่ 22 แก็กลมจันทมาญ ลมเข้า ลมขา ลมหน้าอก ๑พระนารอทวายูเ้า ทรวงรัน ทำนา ขัดเข้าขาและจันท- มาญร้าย ฉวยเท้าทำยื่นหัน เหินเยิง เพาะแฮ มือหนึ่งคั้นเข้าซ้าย เสียมลั่นสืลอม สมเด็จพระสังฆราช (กรมศิลปากร.2551 : 42)

ตารางที่ 8 โครงสร้างท่ารำโนรีัตตนและการรำรักษาการตามคุณลักษณะของฤษีัตตน (ต่อ)

ลำดับ	รูปปั้นฤษีัตตน	ท่าเลียนแบบฤษีัตตน	ท่าประยุกต์	วิธีปฏิบัติและคุณลักษณะของท่าฤษีัตตน
37				ท่าที่ 24 ดำรงกายอายุน ๑ทิศไยโพ้นนวนวซ้าง ทิวพนัสชายณิน ประณิปัตตัตตองค้จเรัญ กุมกถารกรค้ำ เขาเงิน ทำน้า ชนมชีพ พระนา พ่างพั่นยั่น กรมหมื่นไกรสรวิชิต (กรมศิลปากร.2551 : 44)
38				ท่าที่ 36 แก้วเวียนศิริชนะ ๑แบะขาคู้เข้าเข้า บิตไหล่หงายแขนเผยอ เวียนเศียรจิตรใจเปลอ พระสุธามันต์ได้ สันเสมอ ยี้ได้ พลันเลื่อม ตัดแล้วอย่างน พระพุทโธเษจารีย์ (กรมศิลปากร.2551 : 56)
39				ท่าที่ 17 แก้วโรคนอก ๑วรเชษฐ์แปลงเปลี่ยนข้อ พระธรเื่องโบราณ ไสยสน์หยียดเศียรยดปาน แก้วโรค้ออกแก้ง ลิจิตสาร บอกแก้ง อุดชัก ไวแฮ เหือตให้เห็นคุณ พระเพ็ชฎา (กรมศิลปากร.2551 : 36)

ตารางที่ 8 โครงสร้างทำรำโนรีัตตตนและการรักษาการตามคุณลักษณะของฤษีัตตตน (ต่อ)

ลำดับ	รูปปั้นฤษีัตตตน	ท่าเลียนแบบฤษีัตตตน	ท่าประยุกต์	วิธีปฏิบัติและคุณลักษณะของทำฤษีัตตตน
40				ท่าที่ 73 แก้วตะโพก ต้นขาชิดหาย ๑ พระสมุทรทำถ้ำตัด ขาแยกยกเฉียงตึงใครเห็นจิกหัดอีกแต่ท่านเดียววัดแก้ว พระสมุทรทำถ้ำตัด ขาแยกยกเฉียงตึงใครเห็นจิกหัดอีกแต่ท่านเดียววัดแก้ว กรมหมื่นนุชิตชิโนรส (กรมศิลปากร.2551 : 93)
41				ท่าที่ 19 แก้วลมตะคริว ๑ สวามีตักเข้าแล้ว วลีหิเทียมยันสลักกรขาจับบาทชักโรคตะคริวกล่อนเส้น เหลียวพัทตร์ ผินแฮ เพชรเคล้น ฉวยฉุด แซนแฮ หยอนได้หลายเดือน พระญาณปริยัติ (กรมศิลปากร.2551 : 39)
42				ท่าที่ 2 แก้วเอวชิด ขาชิด ๑ ขมิถัตตตนนั้นนำ ชี้อสังบตีเหจะ ถัดเท้าทำมวยเตะ แก้วเอวชิดค้อม นึกเอะ ใจชอบ ห่มม้งม ตึงม้อย หาฮา เข้าดูโยยกเหยง พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (กรมศิลปากร.2551 : 22)

จากตารางข้างต้นจะเห็นได้ว่า นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตนมีลักษณะท่ารำ ดังนี้

1) โครงสร้างท่ารำ มีท่ารำหลักจำนวน 42 ท่า ประกอบด้วย

- (1) ท่ารำที่เลียนแบบท่าฤๅษีดัดตน จำนวน 16 ท่า
- (2) ท่ารำที่ประยุกต์โดยใช้สรีระในส่วนของลำตัวและขาตามท่าทางของฤๅษีดัดตน ใช้ส่วนของมือและแขนตามท่ารำโนราและท่ารำนาคศิลป์ไทย จำนวน 18 ท่า
- (3) ท่ารำที่นำฤๅษีดัดตนมาใช้ซ้ำกันทั้งการเลียนแบบท่าจริงและการประยุกต์ จำนวน 8 ท่า

2) ลายเส้น ลักษณะท่ารำ ชุด โนรีดัดตน มีการใช้ลายเส้น ทั้ง 2 ชนิด คือ เส้นตรงและเส้นโค้ง ดังนี้

- (1) ลักษณะท่ารำเป็นเส้นตรง เส้นทแยง และมุมฉาก เป็นการใช้ท่าทางต่างๆ ในการปฏิบัติท่ารำตามหลักการรำโนรา จึงมีลักษณะลายเส้นเป็นเส้นตรงและมุมฉากเป็นหลัก
- (2) ลักษณะท่ารำเป็นเส้นโค้ง สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อให้เข้ากับท่าทางของฤๅษีดัดตน



ภาพที่ 97 ท่ารำมีลักษณะเป็นเส้นตรง



ภาพที่ 98 ท่ารำมีลักษณะเป็นเส้นทแยง

ภาพที่ 99 ท่ารำมีลักษณะเป็นเส้นทแยง



ภาพที่ 100 ท่ารำมีลักษณะเป็นมุมฉาก



ภาพที่ 101 ท่ารำมีลักษณะเป็นมุมฉาก



ภาพที่ 102 ทำรำมีลักษณะเป็นเส้นโค้ง

3) ระดับ

(1) ระดับของลำตัว ขาและเท้าที่ใช้ในท่ารำ มีตั้งแต่ ทำนั่งฉีกขา ทำนั่งพับเพียบ ทำนั่งขัดสมาธิ นั่งไขว่ขา นั่งทับสันเท้า นั่งคุกเข่า นั่งตั้งเข่า ทำยืนย่อเข่า (ตีนเตี้ย) ทำยืนเหลื่อมลงฉาก ยกขาไปข้างหน้าระดับเอว ทำยืนขาเดียวกระดกเท้าระดับสะโพก ระดับเอวและระดับศีรษะ

(2) ระดับของแขนและมือ ที่ใช้ในท่ารำ มีตั้งแต่ระดับต่ำกว่าเข่า ระดับเอว ระดับอก ระดับไหล่ ระดับท่ายทอย ระดับหน้า ระดับหน้าผาก ระดับศีรษะ และระดับสูงกว่าศีรษะ

2.1.2 ท่าเชื่อม (ขัดท่า) เป็นการเคลื่อนไหวของทำนั่งเพื่ออวดลีลา จะใช้การสอดมือ การรวดมือ การแทงมือ การม้วนมือ เพื่อเปลี่ยนท่าหรือเป็นตำแหน่งอย่างรวดเร็ว ซึ่งใช้ทั้งส่วนแขนและข้อมือนั้นไปตามจังหวะ โดยยึดหลักการรำขัดท่าของโนราที่เปลี่ยนไปตามจังหวะหน้าทับ

2.1.3 ท่าเคลื่อนไหว เป็นท่ารำในลักษณะการเคลื่อนที่ ใช้เปลี่ยนตำแหน่งของผู้แสดงในการแปรแถว โดยใช้มือในระดับต่างๆ และใช้ขาและเท้าในลักษณะการขยับเท้า การชอยเท้าและการเก็บตีนเตี้ย เป็นหลัก อาทิ



ภาพที่ 103 ขยับเท้าเคลื่อนไปข้างหน้า



ภาพที่ 104 การชอยเท้าทำจับผ้าห้อย



ภาพที่ 105 การเก็บตีนเตี้ยทำบัวแย้ม

2.2 การลำดับท่ารำ

การเรียงร้อยท่ารำของนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน ได้ยึดหลักเกณฑ์ในการปฏิบัติตามหลักเกณฑ์การรำโนราแบบโบราณ กล่าวคือ

2.2.1 รูปแบบการรำ จะเริ่มด้วย การนั่งรำ ยืนรำ เดินรำ ซึ่งมีอัตราที่เริ่มจากช้าและเร็วขึ้นตามลำดับ

2.2.2 ท่ารำเริ่มจากการปฏิบัติตั้งแต่ทำนั่งไปหาทำยืน ซึ่งได้จัดหมวดหมู่ท่าฤๅษีดัดตนที่มีลักษณะใกล้เคียงของการปฏิบัติไว้ในกลุ่มเดียวกัน แล้วจัดลำดับจากท่านั่งที่เป็นท่าต่ำสุดไปหาทำยืนที่เป็นท่ายกขาสูงสุด กระบวนท่ารำหลักของโนรีดัดตน จึงเป็นการรำตั้งแต่ท่านั่งแล้วเปลี่ยนท่าในระดับที่ค่อยๆ สูงขึ้น จนเป็นการยืนรำในที่สุด

2.2.3 ท่ารำเริ่มจากต่ำไปหาทำสูง เป็นการจัดกระบวนท่ารำ ที่เริ่มจากท่าต่ำไปหาทำสูง อาทิ ท่าแรกเริ่มรำระดับเอว ทำต่อไปเพิ่มเป็นระดับอก ไหล่ จนถึงระดับสูงสุดคือระดับศีรษะ เป็นต้น ทั้งนี้ การปฏิบัติท่าโนราจะสูงสุดแค่เหลี่ยมเทริด แต่ในนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตนนั้น ระดับของมือที่ต่ำสุด คือ ระดับหน้าแข้ง และระดับสูงสุดคือปลายมืออยู่ระดับกลางศีรษะ

2.3 รูปแบบการเคลื่อนไหวท่ารำ

การเคลื่อนไหวท่าเต้นแบบกลุ่มที่สัมพันธ์กับเวลา (Time aspect)

2.3.1 การแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน (Unison) การเคลื่อนไหวของการท่ารำที่เกิดขึ้นในกลุ่มในเวลาเดียวกัน นำเสนอการแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน ดังนี้

1) ความพร้อมเพรียงในเวลาเดียวกัน (Simultaneous unison) คือ ผู้แสดงทุกคนรำ
ทำเดียวกันในเวลาเดียวกัน อาทิ



ภาพที่ 106 ผู้แสดงรำทำเดียวกันพร้อมกัน



ภาพที่ 107 ผู้แสดงรำทำเดียวกันพร้อมกัน

2) แสดงประกอบกันในเวลาเดียวกัน (Simultaneous complementary) คือ
ผู้แสดงทุกคนเคลื่อนไหวทำรำทั้งหมดพร้อมๆ กัน แต่ใช้ท่ารำแตกต่างกันในบางช่วงและใช้ท่ารำ
เดียวกันในบางช่วง



ภาพที่ 108 ผู้แสดงเคลื่อนไหวทำท่าพร้อมกัน ในท่าที่แตกต่างกันบางช่วง



ภาพที่ 109 ผู้แสดงเคลื่อนไหวทำท่าพร้อมกัน ทำท่ากลุ่มวงกลมรอบนอก
ส่งเสริมให้กลุ่มตรงกลางมีความโดดเด่น

3) แสดงความขัดแย้งในเวลาเดียวกัน (Simultaneous contrast) คือ มีทั้งรูปแบบที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวเพียง 1 กลุ่ม ส่วนอีก 1 กลุ่มทำต่างกันเป็นภาพนิ่ง และรูปแบบที่ผู้แสดงทุกคนเคลื่อนไหวทำท่าทั้งหมดพร้อมๆ กัน โดยที่ผู้แสดง 2 กลุ่ม ใช้ท่ารำแตกต่างกัน



ภาพที่ 110 ผู้แสดง 3 คนเคลื่อนไหวท่ารำ ผู้แสดง 4 คนเป็นภาพนิ่งท่ารำที่แตกต่างกัน



ภาพที่ 111 ผู้แสดงทั้งหมดเคลื่อนไหวท่ารำพร้อมกันโดยผู้แสดง 2 กลุ่มใช้ท่ารำที่แตกต่างกัน

2.3.2 การแสดงอย่างเป็นลำดับ (Cannon) หมายถึง ในช่วงเวลาหนึ่ง มีส่วนหนึ่งแสดงตามอีกส่วนหนึ่ง เวลาส่วนที่หนึ่งของกลุ่มใช้นำหน้า อีกส่วนหนึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงได้ เช่น

1) แสดงความพร้อมเพรียงอย่างเป็นลำดับ (Successive unison) เป็นลักษณะการแบ่งผู้แสดงออกเป็น 2 กลุ่ม โดยกลุ่มที่ 1 เป็นกลุ่มนำปฏิบัติท่ารำ และกลุ่มที่ 2 เป็นกลุ่มตามปฏิบัติท่ารำเดียวกันทีละท่าเป็นลำดับ



ภาพที่ 112 ปฏิบัติท่ารำเดียวกันทีละท่าเป็นลำดับกลุ่มที่ 1 เป็นกลุ่มนำปฏิบัติท่ารำในจังหวะที่ 2 และ 3 กลุ่มที่ 2 ปฏิบัติท่ารำตามกลุ่มที่ 1 ในจังหวะที่ 3 และ 4 (จังหวะที่ 1 จังหวะที่ 5 ปฏิบัติพร้อมกัน)

2) แสดงการประกอบกันอย่างเป็นลำดับ (Successive complementary) เป็นลักษณะการปฏิบัติท่ารำที่มีความคล้ายกันในบางส่วน แล้วเคลื่อนไหวประกอบกันในช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวกันตามลำดับ



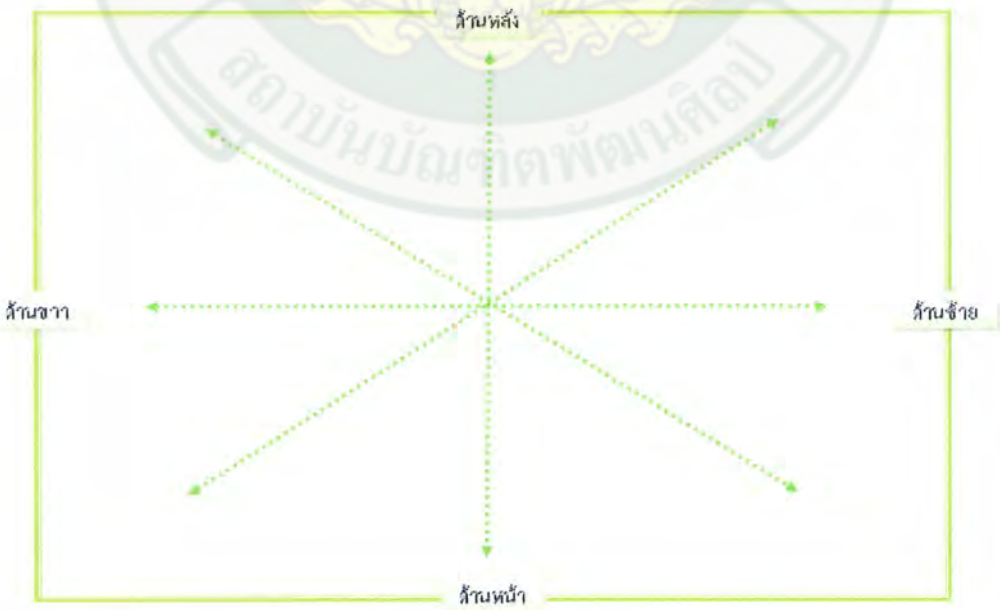
ภาพที่ 113 ปฏิบัติท่ารำที่มีความคล้ายกันในบางส่วน แล้วเคลื่อนไหวตามลำดับ
ผู้แสดงคนที่ 1-2 ปฏิบัติท่ารำในจังหวะที่ 1 ผู้แสดงคนที่ 3-5 ปฏิบัติท่ารำในจังหวะที่ 2
ผู้แสดงคนที่ 6-7 ปฏิบัติท่ารำในจังหวะที่ 3

2.4 รูปแบบแถวและทิศทางการเคลื่อนไหว

นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน มีรูปแบบแถว การใช้พื้นที่ และทิศทางการเคลื่อนไหวของผู้แสดง ปรากฏตามแผนผังต่อไปนี้

สัญลักษณ์ที่ใช้ในรูปแบบแถวและการเคลื่อนไหว

- 1 หมายถึง ผู้แสดงคนที่ 1
- 2 หมายถึง ผู้แสดงคนที่ 2
- 3 หมายถึง ผู้แสดงคนที่ 3
- 4 หมายถึง ผู้แสดงคนที่ 4
- 5 หมายถึง ผู้แสดงคนที่ 5
- 6 หมายถึง ผู้แสดงคนที่ 6
- 7 หมายถึง ผู้แสดงคนที่ 7
- หมายถึง ทิศทางการหันหน้าของผู้แสดงในตำแหน่งต่างๆ
- - - - -> หมายถึง ทิศทางและลักษณะการเคลื่อนที่ของผู้แสดงไปในตำแหน่งต่างๆ

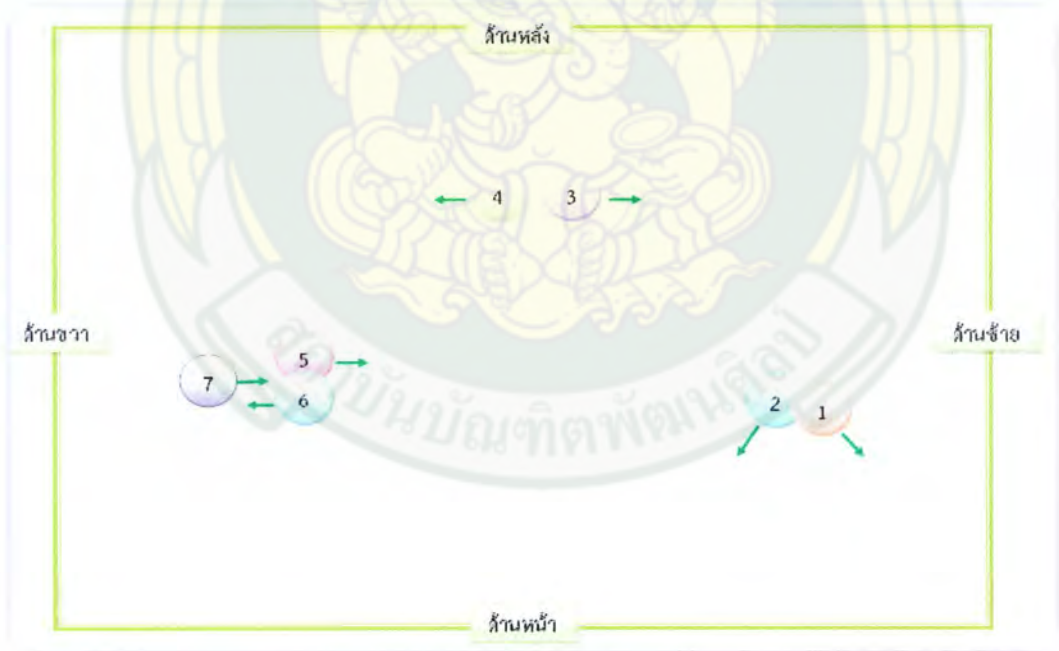


แผนผังที่ 1 พื้นที่และทิศทางของเวที



แผนผังที่ 2 ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 1

ตำแหน่ง - ผู้แสดงออกพร้อมกันเป็นเส้นทแยงจากมุมขวาด้านหลังของเวที
การเคลื่อนไหว 1 - เคลื่อนที่ทแยงมุมกับคนดู แล้วหลบวนซ้ายตามกัน

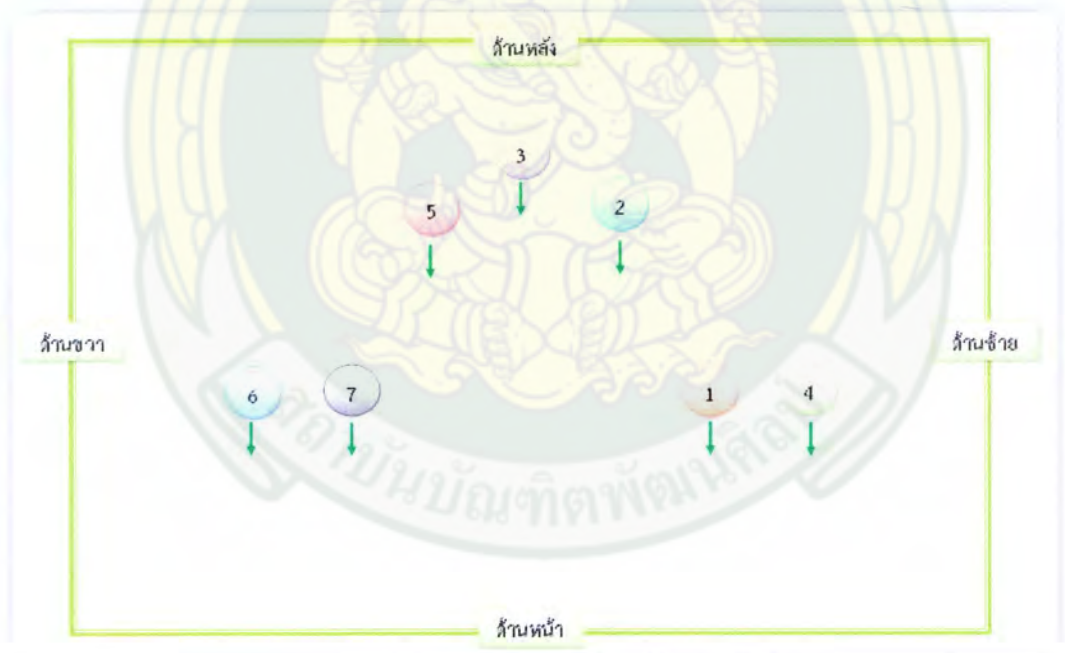


แผนผังที่ 3 รูปแบบแถวที่ 1

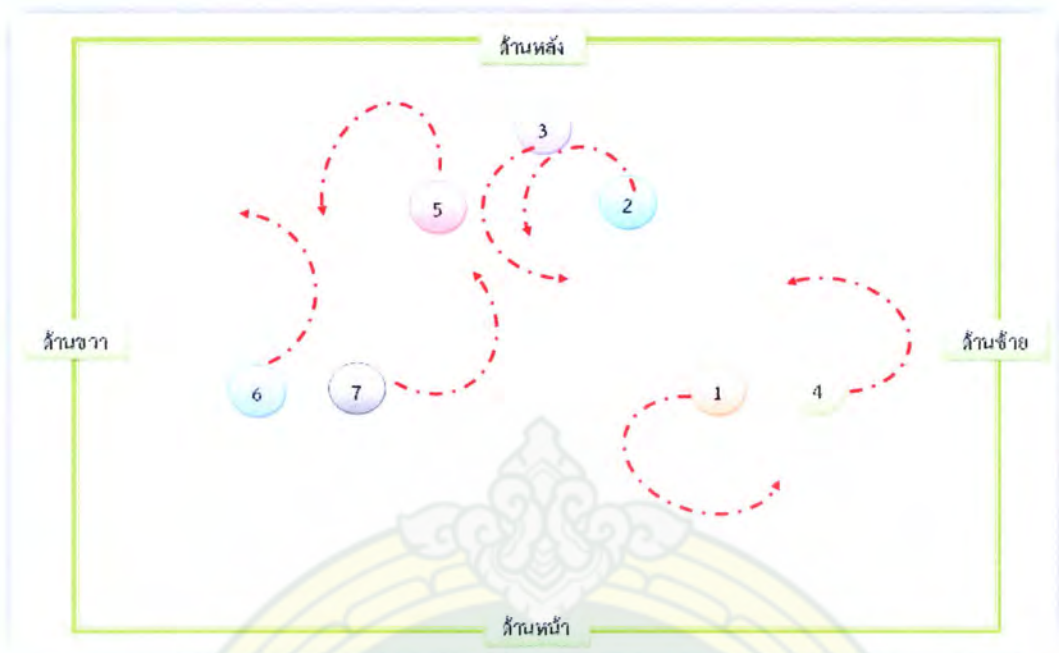
ตำแหน่ง - ผู้แสดงออกมาตั้งซุ้ม (ภาพนิ่ง) ตามจุด 3 ตำแหน่ง
ทิศทาง - ผู้แสดง 2 คนด้านซ้ายหันเฉียงออกจากกัน ผู้แสดง 3 คนทางขวา หันหน้าเจอกัน
ผู้แสดง 2 คนตรงกลางหันหลังชนกัน



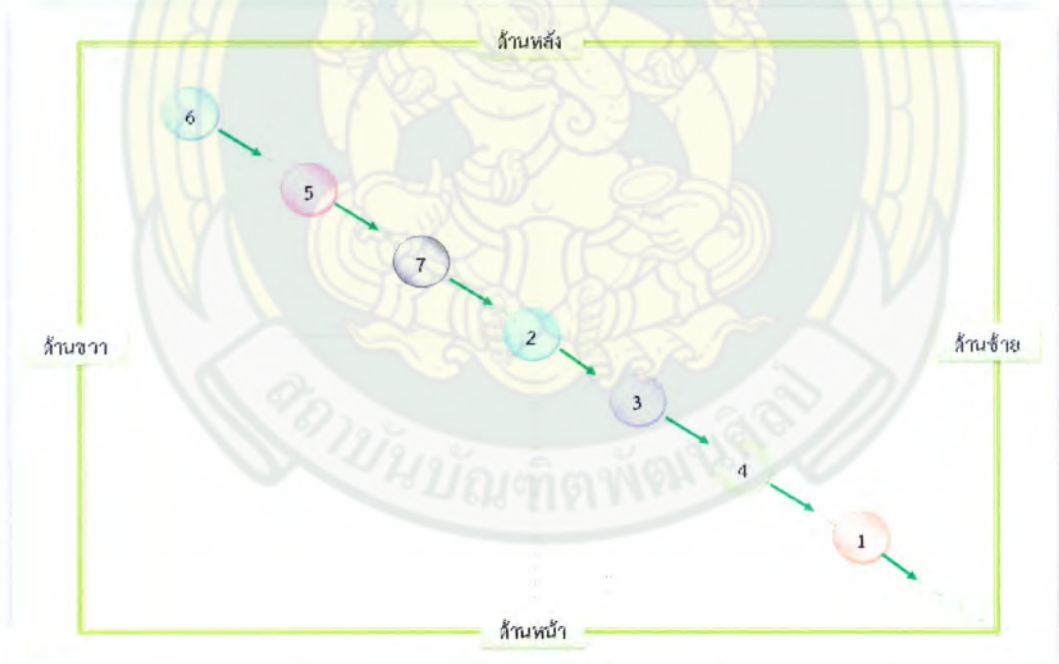
แผนผังที่ 4 ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 2
เคลื่อนที่ขึ้นหน้าหาคนดูแล้ววนน้ำพุ (ซ้าย-ขวา) ถอยหลังออกจากคนดูตามลำดับ



แผนผังที่ 5 รูปแบบแถวที่ 2
ตำแหน่ง – ผู้แสดง 2 ฝั่งกลุ่มละ 2 คน และผู้แสดงตรงกลางหลัง 3 คน
ทิศทาง – หันหน้าเข้าหาคนดู



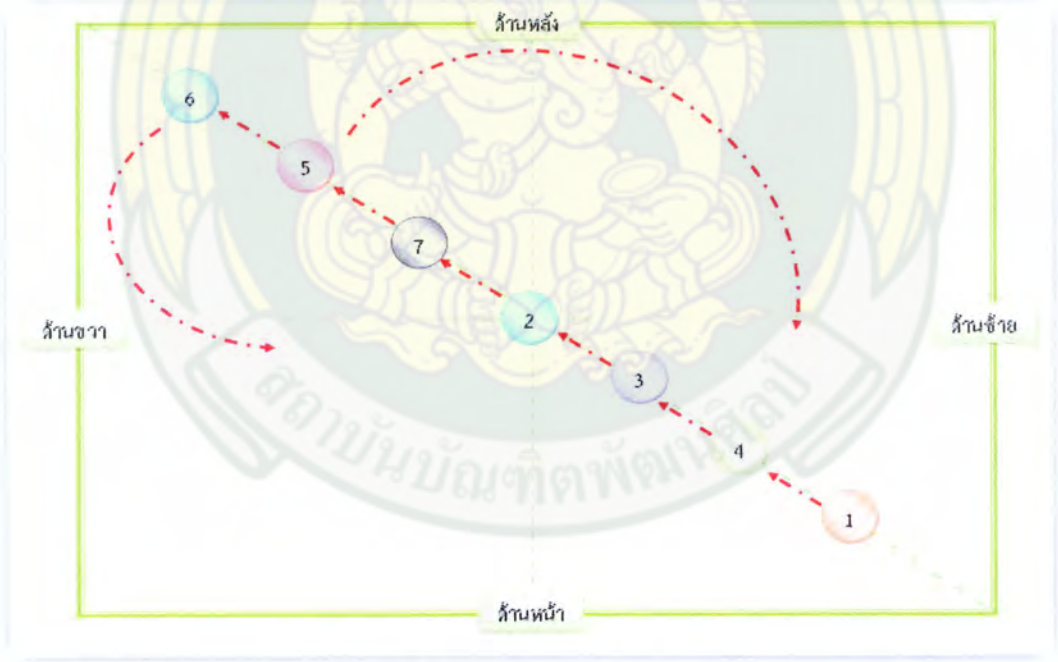
แผนผังที่ 6 ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 3
ผู้แสดงหันซ้ายวนตลบตามกัน



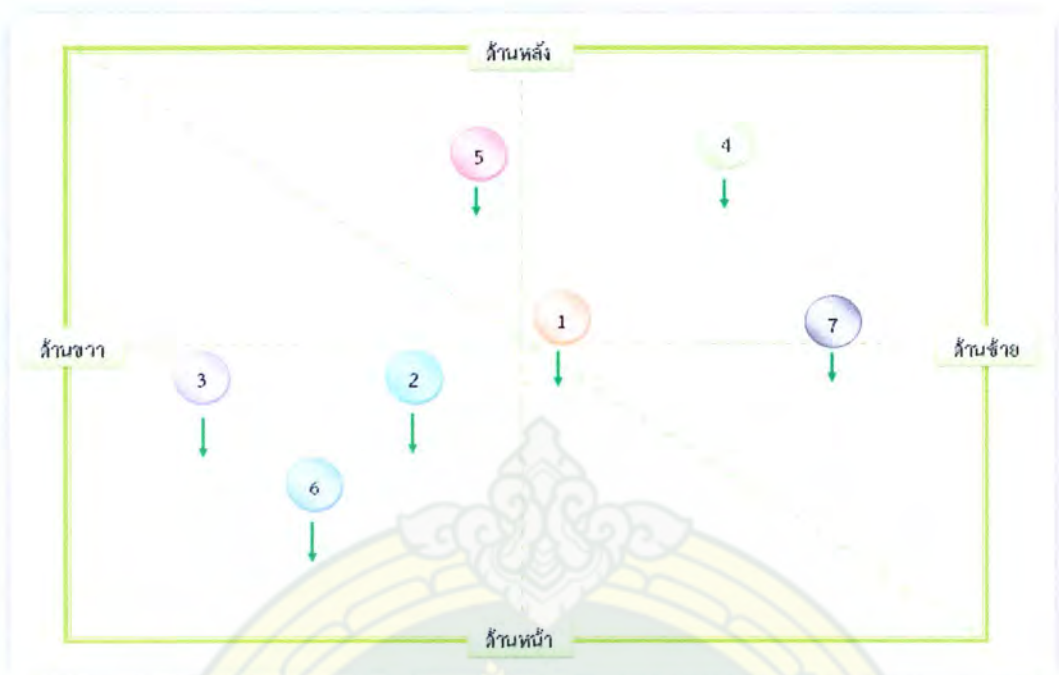
แผนผังที่ 7 รูปแบบแถวที่ 3
ตำแหน่ง - ผู้แสดงตั้งแถวเป็นเส้นทแยงมุมทางซ้าย
ทิศทาง - หันเฉียงตามกันไปทางด้านซ้าย



แผนผังที่ 8 ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 3
หันหน้าเฉียงไปทางมุมขวาล่างของเวที

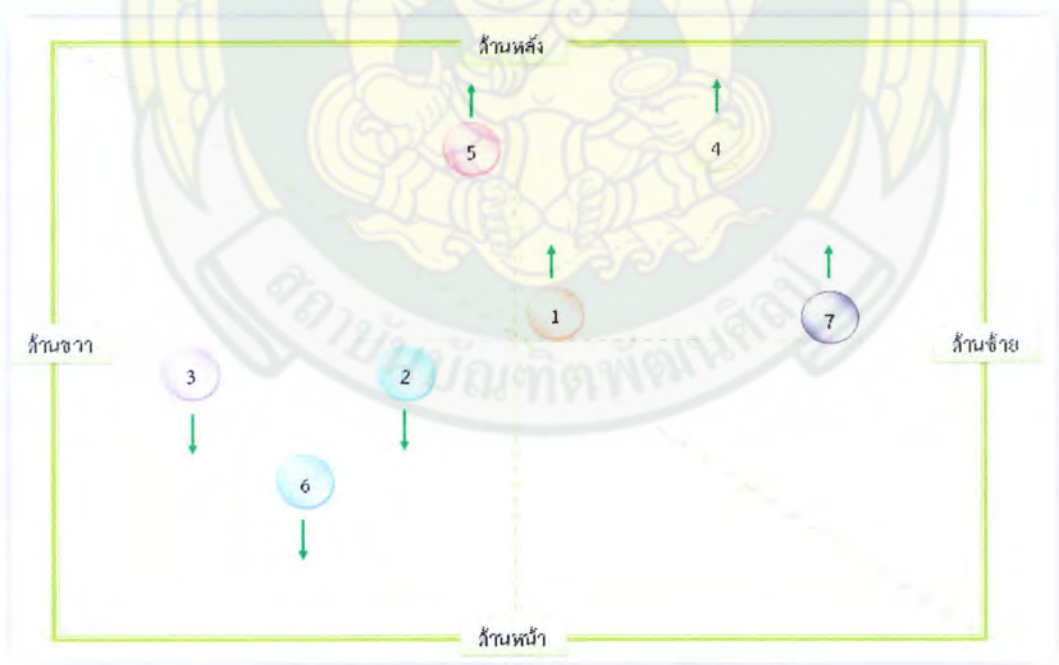


แผนผังที่ 9 ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 4
ผู้แสดง 3 คนวนตลบตามกันไปทางซ้าย ผู้แสดง 4 คน วนตลบตามกันไปทางขวา



แผนผังที่ 10 รูปแบบแถวที่ 4

ตำแหน่ง - ผู้แสดง 3 คน ตั้งเป็นรูปสามเหลี่ยม ตรงมุมขวาด้านหน้า
ผู้แสดง 4 คน เป็นรูปสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด ตรงมุมซ้ายด้านหลัง (2 รูปแบบในแถวเดียวกัน)
ทิศทาง - หันหน้าหาคนดู

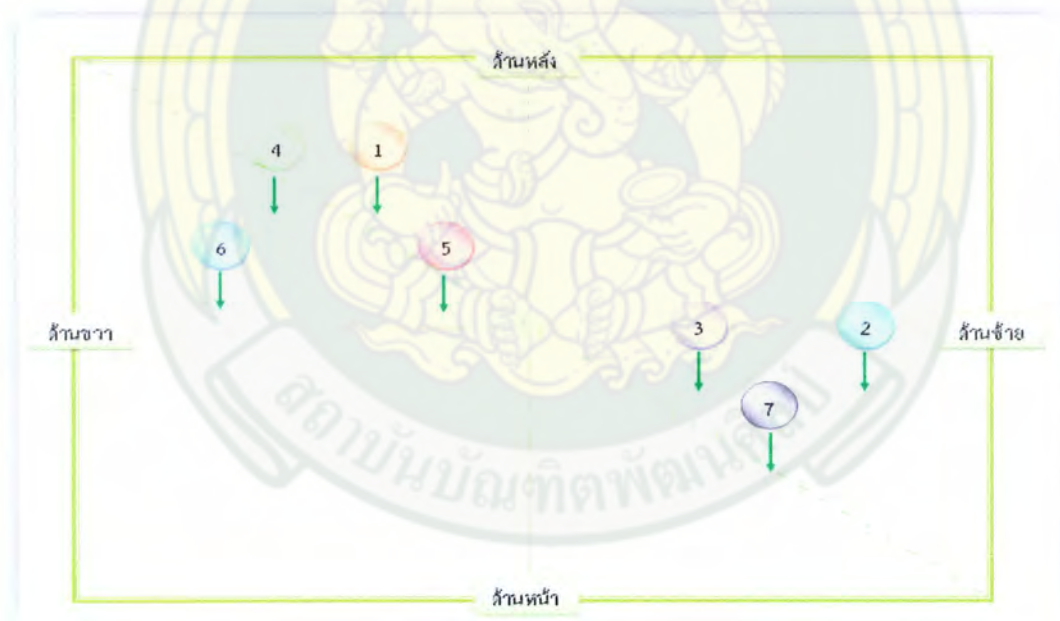


แผนผังที่ 11 ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 4
ผู้แสดง 3 คน หันหน้าหาคนดู ผู้แสดง 4 คน หันหลังให้คนดู



แผนผังที่ 12 ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 5

ผู้แสดงทั้งหมดหมุนขวารอบตัวเอง แล้วเคลื่อนที่ไปข้างหน้ามุมซ้าย 3 คน ข้างหลังมุมขวา 4 คน

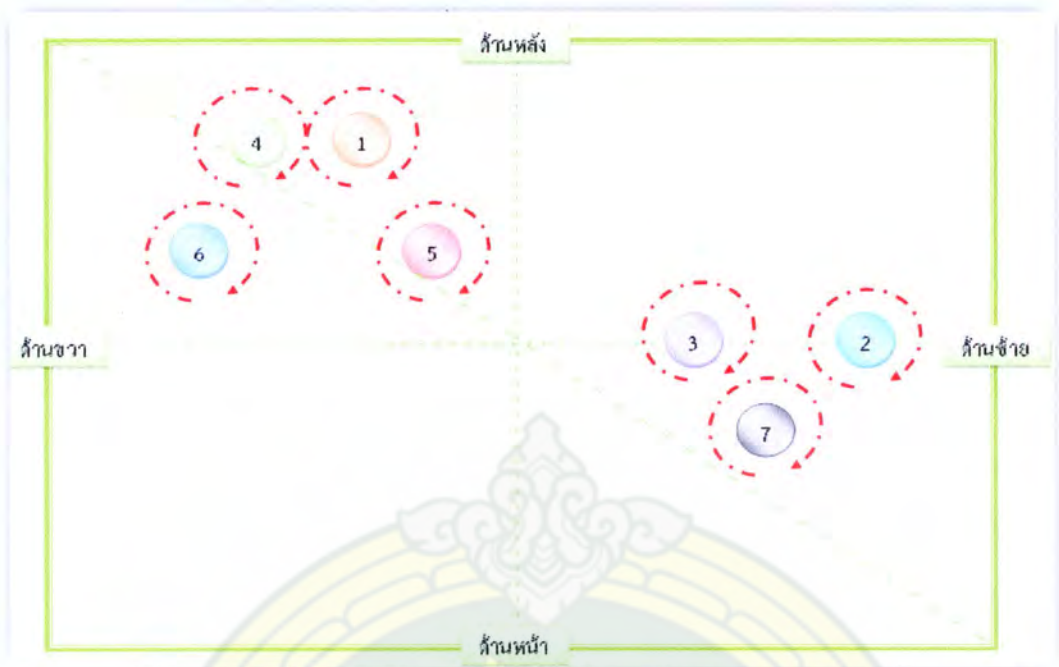


แผนผังที่ 13 รูปแบบแถวที่ 5

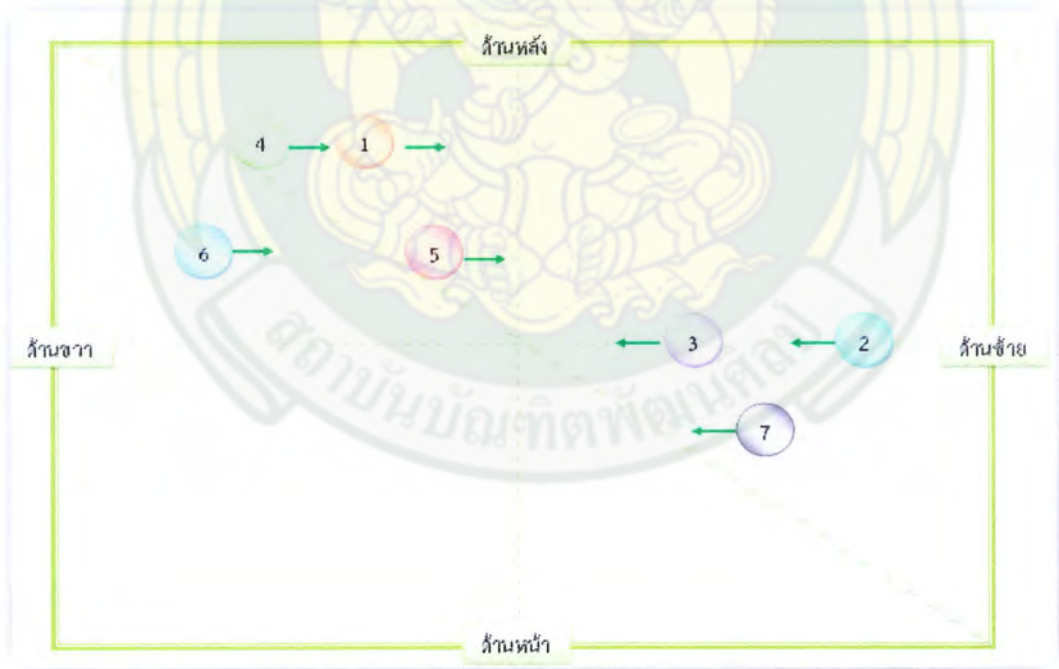
ตำแหน่ง - แสดง 3 คน ตั้งเป็นรูปสามเหลี่ยม ตรงมุมซ้ายด้านหน้า

ผู้แสดง 4 คน ตั้งเป็นรูปสี่เหลี่ยมคางหมู ตรงมุมขวาด้านหลัง (2 รูปแบบในแถวเดียวกัน)

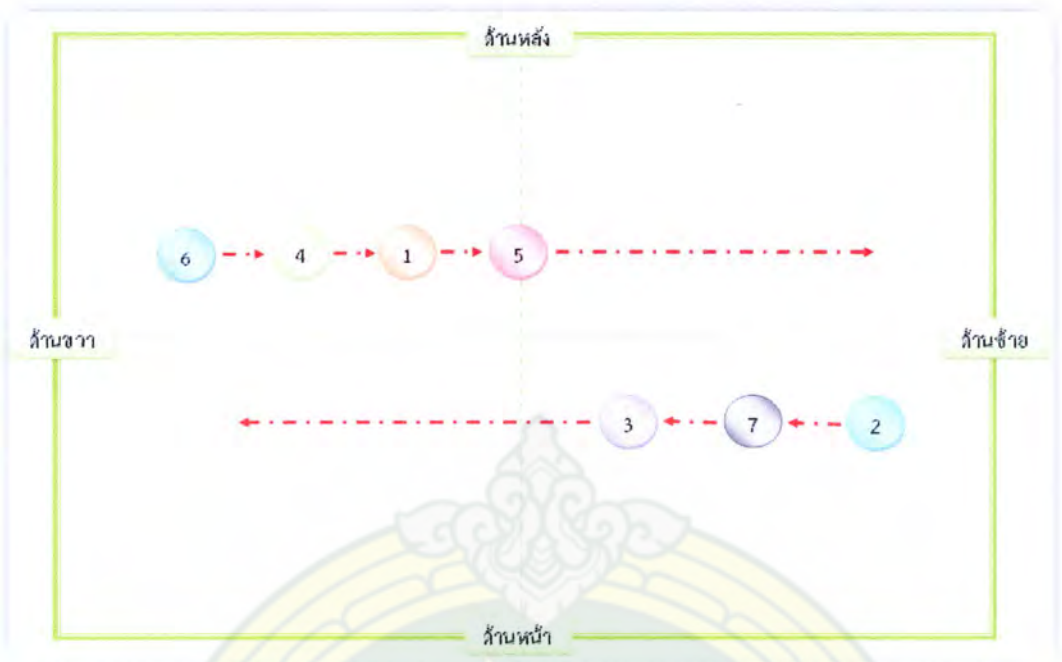
ทิศทาง - หันหน้าเข้าหาคนดู



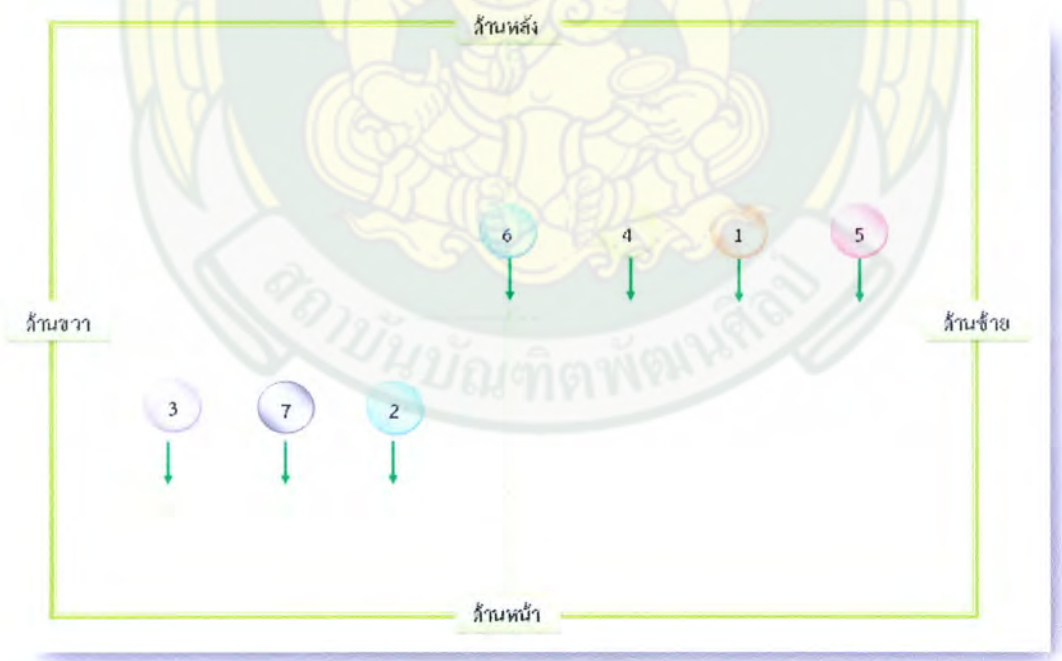
แผนผังที่ 14 ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 6
ผู้แสดงทั้งหมดคหฺนขวรอบตัวเอง



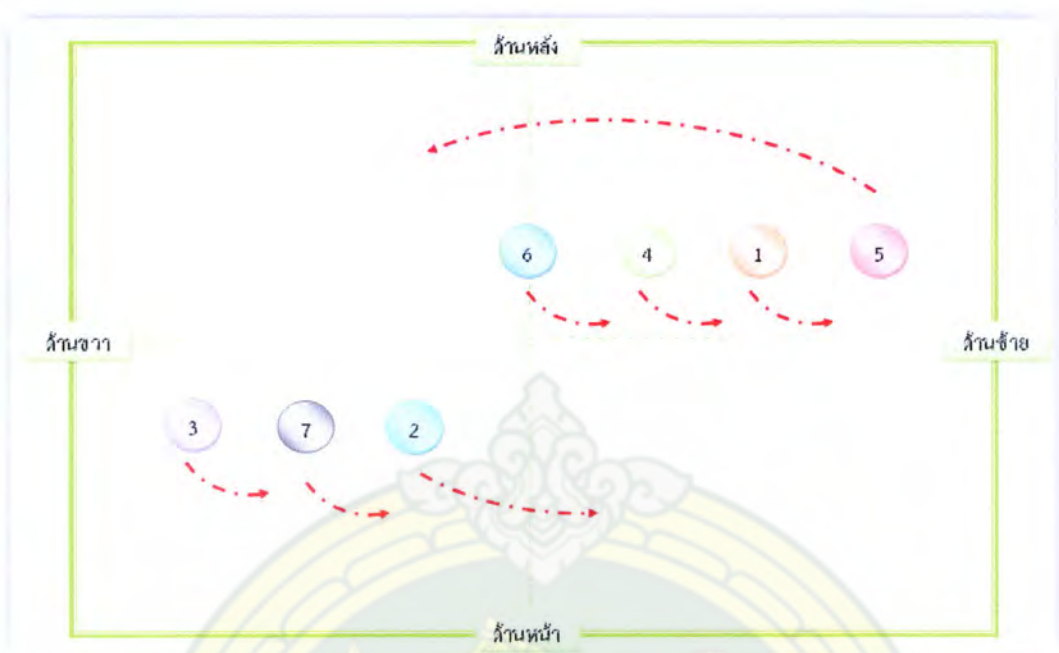
แผนผังที่ 15 ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 5
ผู้แสดง 3 คน หันหน้าไปทางขวา ผู้แสดง 4 คน หันหน้าไปทางซ้าย



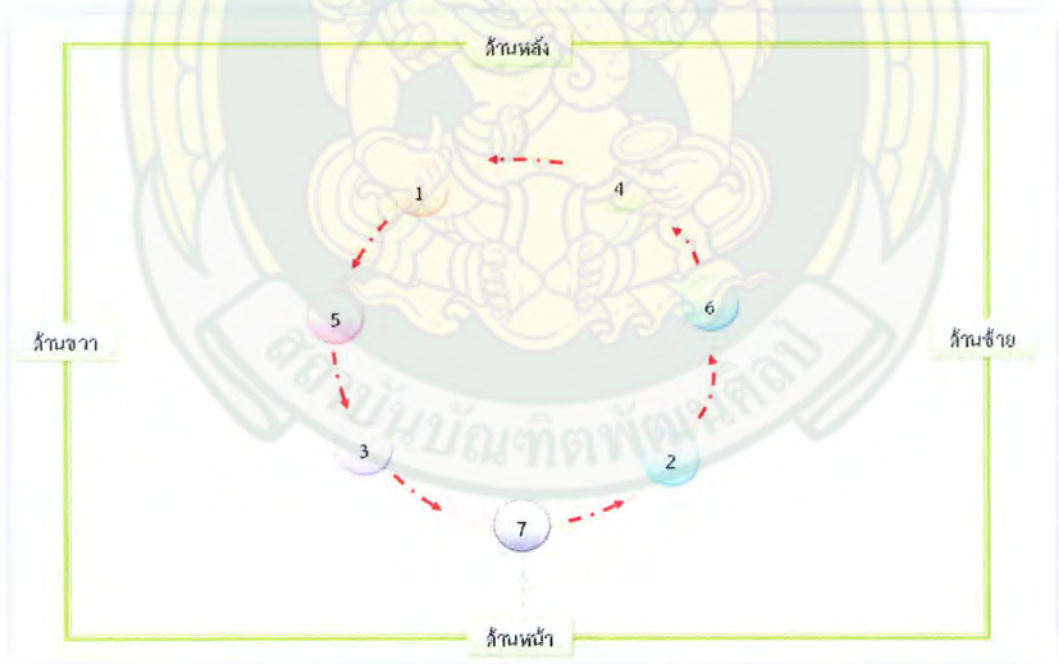
แผนผังที่ 16 ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 7
สวนแถวกัน โดย ผู้แสดง 3 คน เคลื่อนที่เป็นเส้นตรงตามกันไปทางขวา
ผู้แสดง 4 คน เคลื่อนที่เป็นเส้นตรงตามกันไปทางซ้าย



แผนผังที่ 17 รูปแบบแถวที่ 6
ตำแหน่ง – ผู้แสดง 3 คน ตั้งแถวหน้ากระดาน ตรงมุมขวาด้านหน้า
ผู้แสดง 4 คนตั้งแถวหน้ากระดาน ตรงมุมซ้ายด้านหลัง
ทิศทาง – หันหน้าเข้าหาคนดู



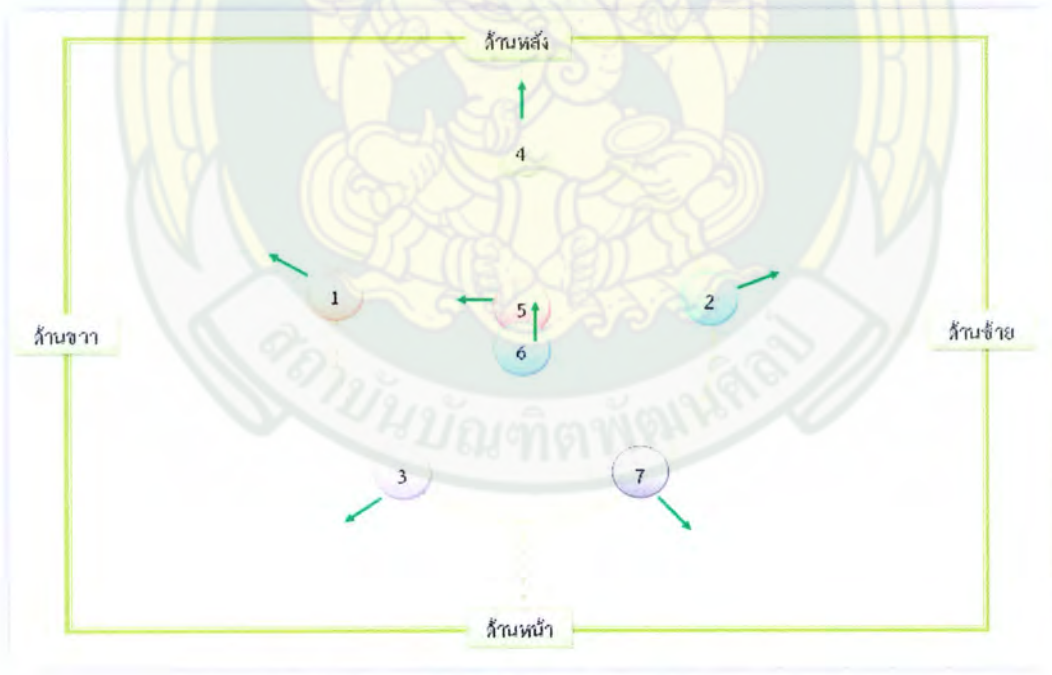
แผนผังที่ 18 ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 8
เคลื่อนที่โดยตลบวนซ้ายตามกันไป



แผนผังที่ 19 รูปแบบแถวที่ 7
ตำแหน่ง - ผู้แสดงทั้งหมด ตั้งเป็นรูปวงกลม ตรงกลางเวที
ทิศทาง - หันหน้าไปตามวง โดยหันไหล่ซ้ายเข้าในวง
การเคลื่อนไหว - เคลื่อนที่วนทางซ้ายไปตามวง

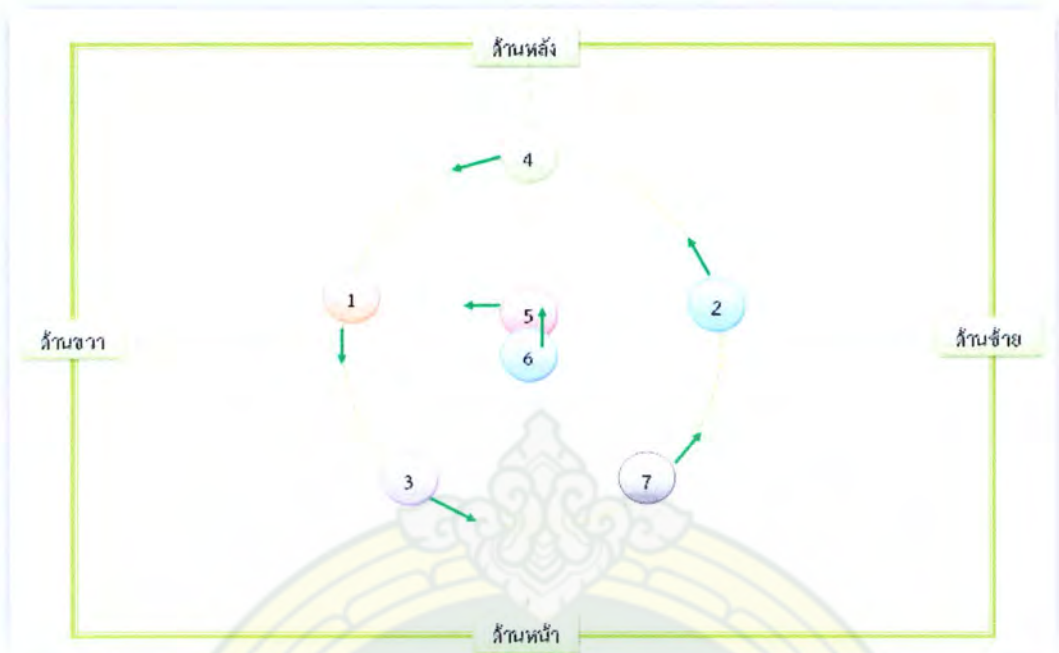


แผนผังที่ 20 ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 7
หันหน้าเข้าในวง

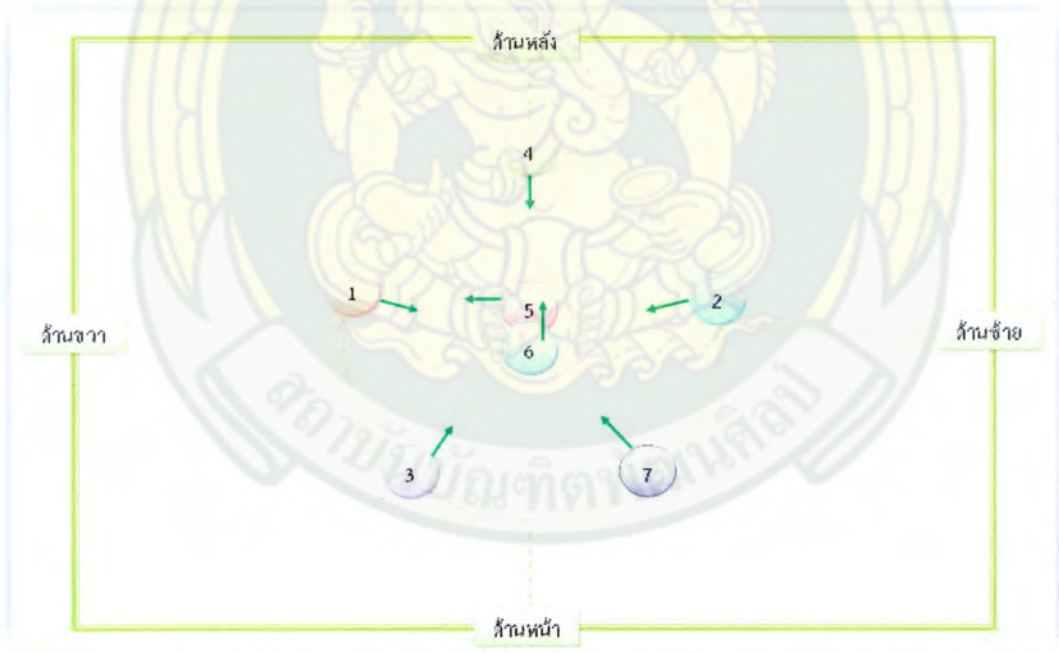


แผนผังที่ 21 ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 8 (1)

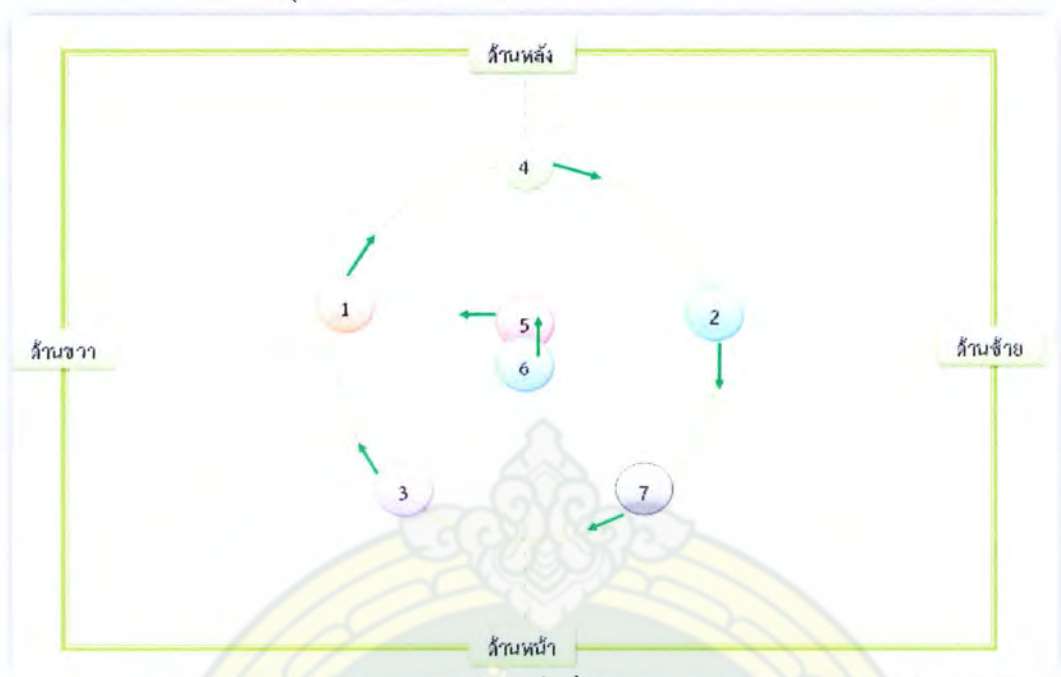
ตำแหน่ง – ผู้แสดง 2 คน อยู่ตรงกลางวง ผู้แสดง 5 คนเป็นวงกลมล้อมรอบ
ทิศทาง – หันหน้าออกนอกวง



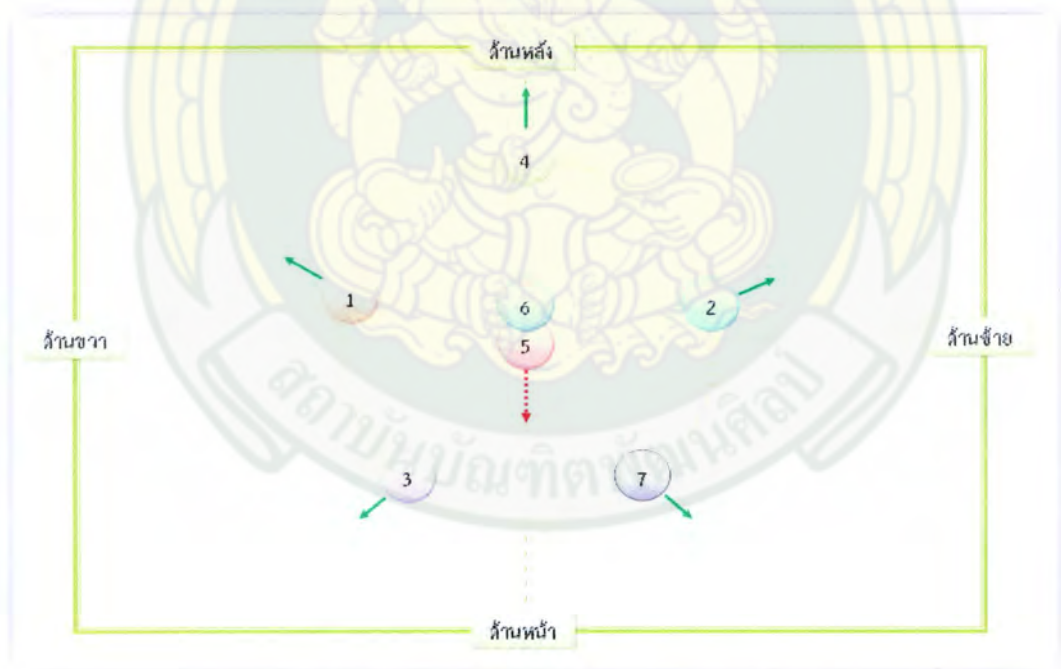
แผนผังที่ 22 ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 8 (2)
หันหน้าทางซ้ายตามวง (ไหลซ้ายเข้าวง)



แผนผังที่ 23 ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 8 (3)
หันหน้าเข้าในวง



แผนผังที่ 24 ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 8 (4)
หันหน้าทางขวาตามวง (ไหลขวาเข้าวง)

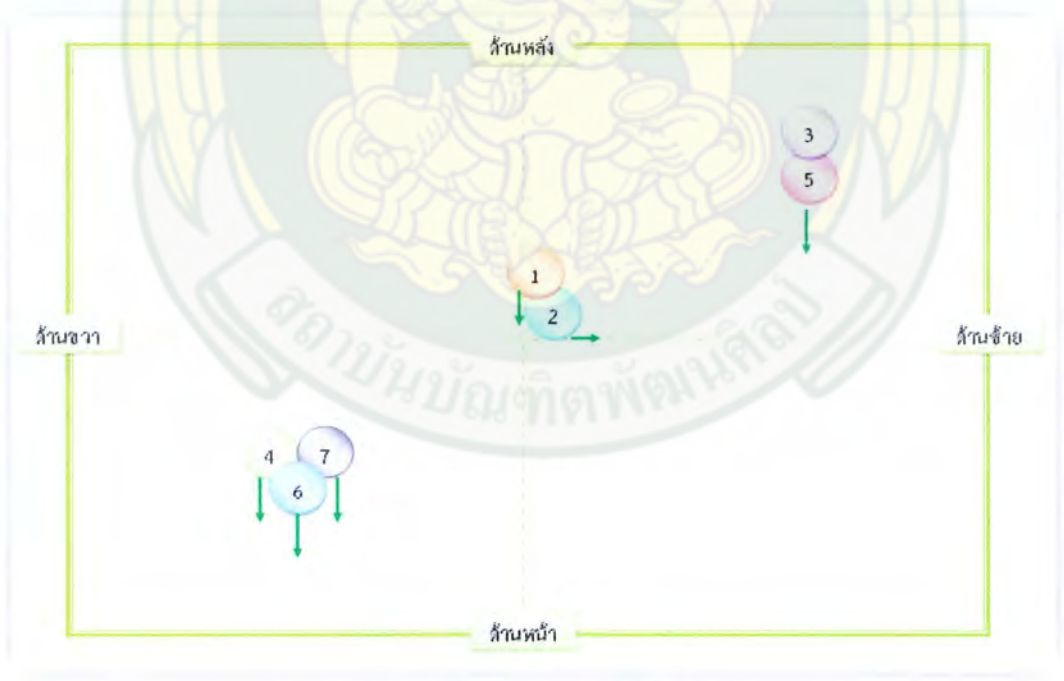


แผนผังที่ 25 ทิศทางการหันหน้าในรูปแบบแถวที่ 8 (5)
หันหน้าออกนอกวง

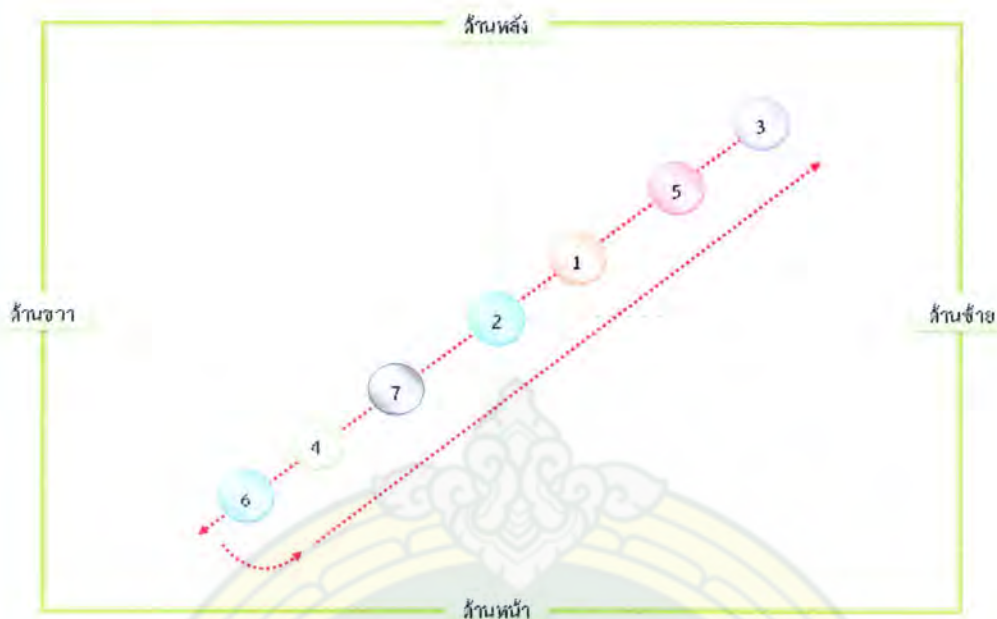
การเคลื่อนไหว – ผู้แสดงวงนอกกดต่ำ เพื่อให้ผู้แสดงในวงมีความโดดเด่น
โดยผู้แสดงในวงเคลื่อนไหวที่มาข้างหน้า



แผนผังที่ 26 ทิศทางการเคลื่อนไหว 9
ทิศทาง - หันหน้าตามวง
การเคลื่อนไหว - การยืนขึ้นยกสูง แล้วหันขวาวอย่างรวดเร็ววนตลบตามกัน



แผนผังที่ 26 รูปแบบแถวที่ 9
ตำแหน่ง - ตั้งข้อมจับ 3 จุด ตั้งแถวแนวทแยงมุมทางขวา โดยกลุ่มแรก (3 คน) อยู่ตรงมุมขวาด้านหน้า
กลุ่ม 2 (2 คน) อยู่จุดกึ่งกลาง และกลุ่ม 3 (2 คน) อยู่ตรงมุมซ้ายด้านหลัง
ทิศทาง - หันหน้าเข้าหาคนดู



แผนผังที่ 28 ทิศทางการเคลื่อนไหวที่ 10

ตำแหน่ง - ผู้แสดงทั้งหมด ตั้งแถวเฉียงโดยทแยงมุมทางด้านขวา

ทิศทาง - หันหน้าเข้าหาคนดู

การเคลื่อนไหว - เคลื่อนที่วนซ้ายตามกันเข้าทางซ้ายของเวที

จะเห็นได้ว่า นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน มีการกำหนดตำแหน่งของผู้แสดงตามรูปแบบการแปรแถว และการใช้ที่ว่างตามทฤษฎีการเคลื่อนไหว ดังนี้

2.4.1 รูปแบบแถว จำนวน 9 รูปแบบ ในลักษณะต่างๆ ดังนี้

- (1) ลักษณะเป็นขั้ว มี 3 ตำแหน่ง (จุดเพราะฉะนั้น) โดยจัดความสมดุล ชนิด 2 ข้างไม่เหมือนกัน
- (2) ลักษณะเป็นหลายรูปแบบในแถวเดียวกัน โดยมีจุดกระจาย 2 ฝั่งกลุ่มละ 2 คน และมีตรงกลางหลัง 3 คน โดยมีความสมดุล ชนิด 2 ข้างเหมือนกัน
- (3) ลักษณะแถวเป็นเส้นทแยงมุม มีทั้งด้านซ้ายและขวา มีความสมดุล ชนิด 2 ข้างเหมือนกัน
- (4) ลักษณะแถวเป็นหลายรูปแบบในแถวเดียวกัน เป็นรูปสามเหลี่ยม และรูปสี่เหลี่ยม ข้าวหลามตัด มีความสมดุล ชนิด 2 ข้างแตกต่างกัน
- (5) ลักษณะแถวเป็นหลายรูปแบบในแถวเดียวกัน เป็นรูปสามเหลี่ยมและรูปสี่เหลี่ยม คางหมู มีความสมดุล ชนิด 2 ข้างแตกต่างกัน
- (6) ลักษณะแถวหน้ากระดาน 2 แถว มีความสมดุลชนิด 2 ข้างเหมือนกัน
- (7) ลักษณะแถวเป็นรูปวงกลม มีความสมดุล ชนิด 2 ข้างเหมือนกัน
- (8) ลักษณะแถวเป็นรูปวงกลม โดยมีจุดกึ่งกลางในวง มีความสมดุล ชนิด 2 ข้างเหมือนกัน
- (9) ลักษณะแถวเป็นขั้ว หลายรูปแบบในแถวเดียวกันแนวทแยงมุมทางขวา มี 3 จุด 1 ตำแหน่ง และ 2 จุด 2 ตำแหน่ง มีความสมดุล ชนิด 2 ข้างแตกต่างกัน

2.4.2 ทิศทางการหันหน้าของผู้แสดง ประกอบด้วยการหันทั้ง 8 ทิศ ได้แก่ การหันด้านหน้า หรือหันหน้าเข้าหาคนดู การหันด้านขวา การหันด้านซ้าย การหันด้านหลังหรือหันหลังให้คนดู การหันด้านหน้าเฉียงทางขวา การหันด้านหน้าเฉียงทางซ้าย การหันด้านหลังเฉียงทางขวา และการหันด้านหลังเฉียงทางซ้าย

2.4.3 ทิศทางการเคลื่อนไหว เป็นลักษณะการเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปจุดหนึ่งในการแปรแถว

- (1) การเคลื่อนที่เข้าหาคนดู หรือการเดินหน้าเป็นการสร้างความน่าสนใจในส่วนข้างหน้า
- (2) การเคลื่อนที่ถอยออกจากคนดู หรือการถอยหลังเป็นการสร้างความน่าสนใจในส่วนหลัง
- (3) การเคลื่อนที่ที่แยงมุมกับคนดู แสดงให้เห็นความลึกของการเรียงแถว และให้ความรู้สึกเบาสบาย
- (4) การเคลื่อนที่ขนานกับคนดู แสดงความพร้อมเพรียงในระยะเท่าๆ กัน
- (5) การวนเป็นวง หรือการเดินตามกัน แสดงความผูกพัน ความสามัคคี
- (6) การสวนกัน แสดงความปราดเปรียว
- (7) การกดต่ำ เพื่อให้กลุ่มที่ยืนมีความโดดเด่น
- (8) การยกสูงอย่างรวดเร็ว เพื่อให้เกิดความน่าสนใจ

3. คุณลักษณะของท่ารำตามตำราฤๅษีตัดตน

กระบวนท่ารำ ชุด โนรีตัดตน มีทั้งที่นำท่าฤๅษีตัดตนมาเลียนแบบ และการประยุกต์ใช้โครงสร้างส่วนของขาและลำตัวมาผสมผสานกับการเคลื่อนไหวท่ารำตามหลักการของโนรา มีวิธีการปฏิบัติตามโคลงภาพที่ปรากฏในตารางที่ 8 (หน้า 165-177) ทั้ง 42 ท่า จะเห็นได้ว่าสามารถรักษาอาการของโรคได้ 41 อาการ โดยแยกตามวิธีรักษาอาการของโรคและอาการผิดปกติของร่างกาย ดังนี้

3.1 ท่าที่รักษาอาการของโรคลมที่เกิดในอวัยวะต่างๆ 12 อาการ จำนวน 12 ท่า ได้แก่ ท่าที่ 11 แก้มท้าวสารพวงค์ ท่าที่ 19 แก้มตะคริว ท่าที่ 22 แก้มจันทพญา-ลมเข้า-ลมขา-ลมหน้าอก ท่าที่ 33 แก้มสันเท้า ท่าที่ 35 แก้มในขา ท่าที่ 48 แก้มบาททะยัก ท่าที่ 50 แก้มปัดคาคด-ลมในเอว ท่าที่ 51 แก้มในเท้า ท่าที่ 56 แก้มอก ท่าที่ 61 แก้มในเอว ท่าที่ 62 แก้มกล่อน และท่าที่ 63 แก้มมือ-ลมเท้า

3.2 ท่าที่รักษาอาการของโรคที่เกิดขึ้นแก่อวัยวะต่างๆ 30 อาการ จำนวน 31 ท่า ดังนี้

3.2.1 แก้มเค็ล็ด แก้มขัด 7 อาการ จำนวน 7 ท่า ได้แก่ ท่าที่ 2 แก้มเอวขัด-ขาขัด ท่าที่ 13 แก้มขัดขา-ขัดคอ ท่าที่ 23 แก้มเข้าขัด ท่าที่ 43 แก้มคอเค็ล็ด-ไหล่ขัด ท่าที่ 60 แก้มไหล่ขัด-ตะโพกขัด ท่าที่ 73 แก้มตะโพก-ต้นขาขัด และท่าที่ 79 แก้มขัดแข้ง-ขัดขา

3.2.2 แก้มเส้นต่างๆ 2 อาการ จำนวน 2 ท่า ได้แก่ ท่าที่ 57 แก้มเส้นมหาสนุกระงับ และท่าที่ 80 แก้มเส้นสลักทรง

3.2.3 แก้มปวดและวิ่งเวียน 3 อาการ จำนวน 3 ท่า ได้แก่ ท่าที่ 5 แก้มปวดศีรษะ ท่าที่ 7 แก้มปวดท้อง-แก้มข้อเท้า และท่าที่ 36 แก้มเวียนศีรษะ

3.2.4 แก้มจุกเสียดแน่น 4 อาการ จำนวน 5 ท่า ได้แก่ ท่าที่ 14 และ 66 แก้มแน่นหน้าอก ท่าที่ 21 แก้มเสียดอก ท่าที่ 46 แก้มเสียดข้าง และท่าที่ 76 แก้มจุก

3.2.5 แก้ก้อนต่างๆ 3 อาการ จำนวน 3 ท่า ได้แก่ ท่าที่ 31 แก้ก้อน-แก้ปัดคาค ท่าที่ 38 แก้ก้อนในทรวง และท่าที่ 67 แก้ก้อน

3.2.6 แก้กะคริวและเหน็บ 3 อาการ จำนวน 3 ท่า ได้แก่ ท่าที่ 18 แก้กะคริวมือ-ตะคริวเท้า ท่าที่ 74 แก้กะเหน็บ และท่าที่ 75 แก้ปัดคาค-ตะคริว

3.2.7 แก้อาการของโรคที่เกิดกับอวัยวะต่างๆ 5 อาการ จำนวน 5 ท่า ได้แก่ ท่าที่ 26 แก้กะโปกสลักเพชร ท่าที่ 30 แก้มือ-แก้เท้า ท่าที่ 39 แก้ไหล่-แก้ตะโปก ท่าที่ 64 แก้กะไหล่ และท่าที่ 77 แก้ไหล่-แก้ท้อง-แก้อก

3.2.8 แก้อื่นๆ 2 อาการ จำนวน 2 ท่า ได้แก่ ท่าที่ 17 แก้กะโรคในอก และท่าที่ 24 ดำรงกายอายุยืน

สรุปได้ว่า นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน มีลักษณะกระบวนการท่ารำ โครงสร้างท่ารำหลัก ที่ใช้สรีระในส่วนของลำตัวและขา ตามท่าทางของฤๅษีดัดตน ใช้ส่วนของมือและแขนตามท่ารำโนราและท่ารำทางนาฏศิลป์ เป็นลายเส้นในลักษณะเส้นตรงและเส้นโค้ง ระดับของลำตัว ขาและเท้า ทำนั่งพับเพียบ นั่งไขว่ขา นั่งทับสันเท้า นั่งคุกเข่า นั่งตั้งเข่า ทำยืน ทำยกเท้าระดับเอวจนถึงระดับศีรษะ ระดับของแขนและมือ มีตั้งแต่ระดับต่ำกว่าเข่า ระดับเอว ระดับอก ระดับไหล่ ระดับท้ายทอย ระดับหน้า ระดับหน้าผาก ระดับศีรษะ และระดับสูงกว่าศีรษะ ส่วนท่าเชื่อม มีการสอดมือ วาดมือ แหว่งมือ การม้วนมือเพื่อเปลี่ยนท่าหรือเป็นตำแหน่งอย่างรวดเร็ว เป็นการขัดท่าที่เคลื่อนไหวเพื่ออวดลีลาของท่าหนึ่ง ท่าเคลื่อนไหว เป็นท่ารำในลักษณะการเคลื่อนที่ ใช้เปลี่ยนตำแหน่งของผู้แสดงในการแปรแถว โดยใช้มือในระดับต่างๆ และใช้ขาและเท้าในลักษณะการขยับเท้า การขอยเท้าและการเก็บตีนเตี้ย เป็นหลัก มีการลำดับท่ารำโดยปฏิบัติตามหลักเกณฑ์ของการรำโนราแบบโบราณ ซึ่งเริ่มด้วยการนั่งรำ ยืนรำ เดินรำ มีอัตราการทำที่เริ่มจากช้าและเร็วขึ้นตามลำดับ ลักษณะท่ารำเริ่มจากท่าต่ำไปหาท่าสูง รูปแบบการเคลื่อนไหวท่ารำแบบกลุ่มที่สัมพันธ์กับเวลา (Time aspect) ของ Jacqueline M. Smith มีทั้งการแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน (Unison) และการแสดงอย่างเป็นลำดับ (Cannon) ใช้พื้นที่ในการจัดรูปแบบแถว เป็นเส้นตรง เส้นทแยง รูปสามเหลี่ยม สี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด สี่เหลี่ยมคางหมู วงกลม โดยมีทั้งรูปแบบเดียวและหลายรูปแบบในแถวเดียวกัน ผู้แสดงหน้าทั้ง 8 ทิศทาง ได้แก่ ด้านหน้า ด้านขวา ด้านซ้าย ด้านหลัง ด้านหน้าเฉียงทางขวา ด้านหน้าเฉียงทางซ้าย ด้านหลังเฉียงทางขวา ด้านหลังเฉียงทางซ้าย และมีลักษณะการเคลื่อนไหวและการเคลื่อนที่ในการแปรแถว มี 8 ลักษณะ คือ การเคลื่อนที่เข้าหาคนดู การเคลื่อนที่ถอยออกจากคนดู การเคลื่อนที่ทแยงมุมกับคนดู การเคลื่อนที่ขนานกับคนดู การวนเป็นวง การยกสูงและการกดต่ำ เพื่อดึงดูดความสนใจผู้ชม

ทั้งนี้ กระบวนท่ารำที่เลียนแบบและประยุกต์ใช้จากท่าฤๅษีดัดตน จำนวน 42 ท่า สามารถแก้อาการของโรคตามคุณลักษณะของฤๅษีดัดตน 41 อาการ ได้แก่ ท่ารำ 12 ท่าสามารถรักษาอาการของโรคที่เกิดในอวัยวะต่างๆ 12 อาการ ได้แก่ แก้กมลทั่วสารพวงค์ แก้กมลตะคริว แก้กมลจันทราฎ แก้กมลปัดคาค แก้กมลบาดทะยัก แก้กมลก้อน แก้กมลหน้าอก แก้กมลในเอว แก้กมลในขา แก้กมลในเข่า แก้กมลมือ-กมลเท้า และแก้กมลสันเท้า และท่ารำ 31 ท่าสามารถรักษาอาการของโรคที่เกิดขึ้นแก่อวัยวะต่างๆ 30 อาการ ได้แก่ แก้กะเค็ด แก้กะขัด แก้กะเส้นต่างๆ แก้กะปวดและวิงเวียน แก้กะจุกเสียดแน่น แก้กะก้อนต่างๆ แก้กะตะคริวและเหน็บ แก้อาการของโรคที่เกิดกับอวัยวะต่างๆ (หน้าอก ไหล่ ท้อง ตะโพก มือและเท้า) และสามารถแก้อื่นๆ คือ แก้กะโรคในอกและดำรงกายอายุยืน ซึ่งท่ารำเหล่านี้มีคุณประโยชน์ต่อผู้ปฏิบัติในการบริหารร่างกายและรักษาอาการต่างๆ ของร่างกายได้เป็นอย่างดี

บทที่ 5

บทสรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

นาฏยประดิษฐ์ ชุต โนรีดัตตน ได้รับแรงบันดาลใจมาจากศาสตร์ฤๅษีดัตตนมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทพื้นบ้านภาคใต้ในรูปแบบโนราประยุกต์ โดยศึกษาข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงเกี่ยวกับแม่ท่า กระบวนการรำ หลักการรำและวิธีการสร้างสรรค์ท่ารำโนราจากเอกสาร การสังเกต และการสัมภาษณ์จากศิลปินพื้นบ้านและนายโรงโนรา รวมทั้งประสบการณ์ของผู้วิจัยที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนการท่ารำโนรามาทั้งในระบบการศึกษาและจากศิลปินคณะโนราตามสายตระกูล และข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ คือ ฤๅษีดัตตน จากตำราโคลงภาพฤๅษีดัตตนจากจารึกในสมุดไทยดำ พ.ศ. 2381 ในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 และรูปปั้นฤๅษีดัตตนของวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์) ผลการศึกษาพบว่า

โนรา เป็นการแสดงพื้นเมืองแบบดั้งเดิมของภาคใต้ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่เด่นชัด ทั้งวิธีการแต่งกาย เครื่องดนตรี บทกลอนและทำนองเพลง ตลอดจนรูปแบบการแสดงทั้งการร้องและลีลาท่ารำที่นิยมแพร่หลายกันในภาคใต้ของประเทศไทย ที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน มีตำนานการเล่าขานมาหลายกระแส เรื่องราวของโนราจึงผิดเพี้ยนแตกต่างกันไปบ้างในเรื่องของชื่อบุคคล สถานที่และบางเหตุการณ์ แต่โดยรวมทุกตำนานยังมีโครงเรื่องที่เหมือนกัน คือ โนรากำเนิดขึ้นมาจากเทพดลใจ เกิดจากในวังและค่อยๆ แพร่หลายสู่ชาวบ้านนอกวัง โดยมีครูคนแรกคือ ขุนศรีทรา ต้นกำเนิดของโนราคงอยู่ ณ จุดใดจุดหนึ่งทางด้านตะวันตกของทะเลสาบสงขลา

การแสดงโนราดำรงอยู่ภายใต้ระเบียบแบบแผนการที่มีการฝึกฝนและสืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน เป็นศิลปะการแสดงอย่างหนึ่งที่สืบทอดสภาพชีวิต ความคิด ความรู้ ค่านิยม ตลอดจนความเชื่อของชนชาติได้ไว้อย่างชัดเจน มีวัตถุประสงค์หลักในการแสดง 2 ประการ คือ โนราเพื่อพิธีกรรม เป็นการแสดงในพิธีกรรมทางศาสนา ความเชื่อเรื่องวิญญาณบรรพบุรุษ และเรื่องไสยศาสตร์เข้ามาเกี่ยวข้อง เช่น การรำโนราโรงครู การรำแก้บน แก้เหมรย เป็นต้น และโนราเพื่อความบันเทิง เป็นการแสดงเพื่อสร้างความสนุกสนานและผ่อนคลายให้กับผู้ชมในโอกาสต่างๆ

พัฒนาการของโนรา ตั้งแต่อดีต ก่อน พ.ศ. 2460 เดิมเป็นกิจกรรมเฉพาะกลุ่มผู้ชาย เป็นการแสดงเพื่ออวดความสามารถพิเศษเฉพาะตัวที่กระทำกันในยามว่างจากงานอาชีพหลักคือทำนาปลูกข้าว มีวัตถุประสงค์เพื่อสืบทอดศิลปะการรำจากบรรพบุรุษ เพื่อความสนุกสนานต่อการอยู่ร่วมกันในสังคมและเพื่อเสริมสร้างบารมีให้กับตนเอง เมื่อสภาพสังคมและค่านิยมของชุมชนได้เปลี่ยนแปลงไป โนราได้เปลี่ยนมารำเป็นอาชีพเพื่อหารายได้เลี้ยงครอบครัว แล้วได้ปรับเปลี่ยนพัฒนารูปแบบการแสดงไปตามกระแสนิยมของสังคม เพื่อสนองความต้องการของกลุ่มคนดูเป็นสำคัญ การปรับเปลี่ยนรูปแบบการแสดงเกิดขึ้นพร้อมๆ กับการขยายตัวของศิลปินโนราที่มีการฝึกหัดโนราผู้หญิงขึ้นประมาณ พ.ศ. 2470 โดยแสดงโนราแบบโบราณ ต่อมาในปี พ.ศ. 2482 โนราผู้หญิงได้รับความนิยมมากขึ้นพร้อมกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2500 โนราผู้หญิงก็เริ่มมีลักษณะการแสดง “แบบสมัยใหม่” หรือ “แบบสมัยนิยม” โดยนำเอาวงดนตรีลูกทุ่งเข้ามาร่วมการแสดงกับการรำโนรา อีกทั้งในสมัยรัฐบาลของ จอมพล ป.พิบูลสงคราม มีนโยบายสร้างชาติ ซึ่งถือเป็นยุค *ปฏิวัติวัฒนธรรม* ซึ่งอยู่ในระหว่างปี พ.ศ. 2481-2487 มีการควบคุมการแสดงต่างๆ เพื่อให้เป็น “อารยะ” โดยกำหนดระเบียบกรมศิลปากรว่าด้วยระเบียบการเล่นพื้นเมือง พ.ศ. 2486 มีผลกระทบทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงการเล่นโนราทั้งด้านการแต่งกาย เครื่องดนตรี และบทแสดง อาทิ การห้ามเรื่องการนุ่ง

โจงหางหงส์ ทำให้โนราหันมาแต่งตัวสากลผู้เฒ่าโท สวมเสื้อนอกออกกรำ และเกิดการเปลี่ยนแปลงจากการเล่นจับบทยอกพรานมาเป็นเล่นจับเป็นเรื่องสมัยใหม่แนวละครประโลมโลก เพิ่มฉาก แสง สี เสียง และมีวงดนตรีลูกทุ่งเพิ่มขึ้นมาอย่างชัดเจนตั้งแต่นั้นมา ความเปลี่ยนแปลงของสังคมมีผลกระทบต่อการแสดงโนราโบราณจนกระทั่งปี พ.ศ.2507 จึงเกิดกระแสอนุรักษ์โนราขึ้นในสถาบันการศึกษาขึ้น เพื่อเป็นมาตรฐานการฝึกโนราแบบดั้งเดิมมาจนถึงปัจจุบัน

รูปแบบของการแสดงโนราบันเทิง ที่มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ผู้ชมได้ชื่นชมกับศิลปะในการร้อง การรำและการทำบท ในปัจจุบัน มี 3 รูปแบบ คือ การแสดงโนราโบราณ มีลำดับขั้นตอนที่เป็นขนบนิยมเต็มรูปแบบ กล่าวคือ การตั้งเครื่อง การโหมโรง การกาศครู ปลอยตัวนางรำ ออกพราน ออกตัวนายโรง และการแสดงเรื่อง ในการแสดงเต็มรูปแบบนั้นใช้เวลา ประมาณ 2-3 ชั่วโมง การแสดงโนราสมัยนิยม เป็นการแสดงโนราที่มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบและขั้นตอนการแสดงสนองตอบความต้องการของกระแสสังคม เช่น การแสดงในวงดนตรีลูกทุ่ง มีการเพิ่มจำนวนนางรำและตัดขั้นตอนการแสดงส่วนอื่นๆ ออก และการแสดงโนราประยุกต์ เป็นการนำโนรามาปรับเข้ากับศาสตร์หรือความรู้สาขาอื่นๆ ทั้งนี้ เพื่อปรับใช้ตามวัตถุประสงค์และโอกาสต่างๆ ทั้งนี้ เพื่อการแสดงและเพื่อประโยชน์อย่างอื่น อาทิ ในการแพทย์ นำท่ารำมาปรับเพื่อเป็นท่าในการออกกำลังกาย เรียกว่า โนรกายบริหาร หรือ โนราบิก หรือนำท่าโนราตัวอ่อนประยุกต์กับศิลปะการแสดงกายกรรม เรียกว่า โนรา

องค์ประกอบการแสดงโนรา

1. คณะโนรา มีประมาณ 15 -20 คน ประกอบด้วยโนราใหญ่ (หัวหน้าคณะ) 1 คน ผู้รำ 5-6 คน (ปัจจุบันมีจำนวนมากขึ้น) พราน (ตัวตลกผู้ชาย) 1 คน ทาสี (ตัวตลกผู้ชาย) 1 คน หมอไสยศาสตร์ (หมอเฒ่า หรือ หมอกบโรง) 1 คน และลูกคู่ (นักดนตรี) 5-6 คน

2. ดนตรี ประกอบด้วย ทับ กลอง ฉิ่งคู่ ฉิ่ง แตร และปี่

3. โรงหรือเวที มี 2 ลักษณะ คือ โรงสำหรับพิธีกรรมและโรงสำหรับการแสดงทั่วไป

4. เครื่องแต่งกายโนราเป็นเครื่องต้น เดิมทีไม่สวมเสื้อ ต่อมาเมื่อมีโนราหญิงจึงสวมเสื้อและเพิ่มเครื่องลูกปิดเข้ามา ในสมัยรัชกาลที่ 6 โนราใส่อินทธรณู ทับทรวงและปีกนกแอ่น ปัจจุบันโนราสวมเทริดทุกคนและสวมถุงเท้า เครื่องแต่งกายประกอบด้วย เทริด เครื่องลูกปิด 5 ชิ้น (บ่า 2 ชิ้น ปิงคอ 2 ชิ้น พานอก 1 ชิ้น) มีเครื่องประดับ คือ ปีกนกแอ่น ทับทรวง ประจายาม หางหงส์ ผ้านุ่ง สนับเพล หน้าผ้า ผ้าห้อย กำไลต้นแขนและปลายแขน กำไลข้อมือ เล็บ

ในด้านวิธีการแสดงของโนรานั้น มีองค์ประกอบทั้งการรำและการร้อง ดังนี้

1) ท่ารำและกระบวนรำ ท่ารำหลักของโนรา มี 12 ท่า ได้แก่ ท่าแม่ลาย ท่าเขาคว้ย ท่าขึ้นนอน ท่าจับระบำ ท่าหงส์ลีลา ท่าฉากน้อย ท่าผาลา ท่าบัวตูม ท่าบัวบาน ท่าบัวคลี่ ท่าบัวแย้ม และท่าแมงมุมชักใย ส่วนกระบวนรำโนรา มีหลายชุดหลายกระบวนที่สำคัญ ได้แก่ รำบทครูสอน รำบทสอนรำ รำบทประหม รำประสมท่า รำทำบท รำเพลงหรือรำปี รำเพลงทับหรือรำยั่วทับ รำขอเทริด รำคล้องหงส์ รำแทงเข้ รำเขียนพราย-เหยียบลูกมะนาว รำบทนางนกจอก รำบทฝนตกข้างเหนือ รำบทแสงทอง รำบทอนิจจัง รำบทพलयาม รำพราน หรือออกพราน และการแสดงเรื่อง

2) การร้องหรือบทร้องกลอนโนรา มี 2 ลักษณะ คือ บทร้องที่มีท่ารำประกอบ (บทรำต่างๆ) และบทร้องที่ไม่มีท่ารำประกอบ ได้แก่ บทกาศครู (บทขานเอ บทร่ายหน้าแตรระ บทเพลงโทน บทสรรเสริญครู) บทสรรเสริญคุณมารดา บทเชื้อครูหมอ บทกำพรัด กลอนมุตโต (กลอนสี่ กลอนหก กลอนหนึ่งหรือกลอนแปด และกลอนคู่หรือกลอนทอย)

ในการรำโนรา ผู้รำจะต้องเตรียมความพร้อมของร่างกาย ผีกดัดและผีกฝนเป็นอย่างดี การรำโนราจะมีลักษณะโครงสร้างท่ารำเป็นเหลี่ยมหรือมุมฉากที่แสดงถึงความแข็งแรง การเคลื่อนไหวที่ใช้พลังทั้งอ่อนหวานและความกระฉับกระเฉง แข็งแรง จากการขัดท่าต่างๆ ผู้ที่จะรำโนราได้ถูกต้องและสวยงามนั้น จะต้องมีความรู้พื้นฐานการทรงตัวผู้รำในขณะที่ทำท่ารำ ประกอบด้วยส่วนต่างๆ ของร่างกาย ได้แก่ ช่วงลำตัว ผู้รำโนราจะต้องอวดอก ช่วงอกจะต้องตึง แอ่นอกไม่ให้ไหลตก แอ่นหลังและยื่นลำตัวไปข้างหน้า ทุกส่วนจะต้องย่อลงเล็กน้อยและย่อเข่าลงเสมอ ส่วนกันจะต้องงอนเล็กน้อย ช่วงสะเอวจะต้องหัก จึงจะทำให้แลดูแล้วสวยงาม และช่วงวงหน้า (ส่วนลำคอจนถึงศีรษะ) จะต้องเชิดหรือแหงนขึ้นเล็กน้อยในขณะที่รำ การทรงตัวนี้ ผู้รำจะต้องหายึดแกนกลางของลำตัว (แนวตั้ง) ที่จะต้องทั้งน้ำหนักลง หมายถึงการหาความสมดุลของการใช้ร่างกายแต่ละท่า

หลักการรำโนราเฉพาะตน แต่บุคคลแต่ละจะมีสรีระร่างกายที่แตกต่างกัน โนราจะต้องรู้จักความสวยงามอย่างพอดี ไม่ขาด ไม่เกิน และสมดุลโดยการเอาสรีระของตัวเองมาเป็นพื้นฐานในการคำนวณ เช่น รูปร่าง ความสูง วงแขน เป็นต้น บุคคลที่มีสรีระร่างกายบางส่วนที่สวยงาม จะมีเน้นใช้สรีระส่วนนั้นรำประสมท่าต่างๆ ในการรำอวดความชำนาญและความสามารถเฉพาะตน โดยต้องคำนึงถึงความต่อเนื่องกลมกลืน แต่ละท่ามีความถูกต้องตามแบบฉบับ มีความคล่องแคล่วชำนาญที่จะเปลี่ยนลีลาให้เข้ากับจังหวะดนตรี

หลักเกณฑ์ของการรำท่าโนรา มีรูปแบบวิธีการต่างๆ ในการยึดถือปฏิบัติ ดังนี้

- 1) การรำต้องเริ่มจากทำนั่งไปหาทำยืน ต้องเริ่มด้วยทำนั่งจากนั้นจึงค่อยเปลี่ยนเป็นทำอื่นในระดับที่ค่อยๆ สูงขึ้น จนเป็นการยืนรำในที่สุด
- 2) ท่ารำต้องเริ่มจากต่ำไปหาทำสูง เป็นกระบวนการของตั้งวงแขน เอียงขา เอียงเท้า ที่เริ่มต้นด้วยท่าต่ำไปหาทำสูง
- 3) ท่ารำต้องไม่ขัดมือขัดเท้า การเรียงร้อยกระบวนการรำจะต้องเป็นท่าที่มีความฉับสามารถเคลื่อนไหวท่ารำได้อย่างสิ้นไหล ถูกต้อง สวยงาม เหมาะสมกับแขนขาและสรีระผู้รำ
- 4) ท่ารำทุกท่าต้องมีความสัมพันธ์กัน การเลือกสรรท่ารำที่นำมาเรียงร้อยเป็นกระบวนการรำเดียวกัน เมื่อเปลี่ยนท่ารำจากท่าหนึ่งไปอีกท่าหนึ่ง ในส่วนของลีลาของการใช้มือใช้แขนต้องเรียงร้อยสัมพันธ์เป็นลูกโซ่ และท่ารำที่ใช้ต้องสัมพันธ์กับขาและเท้า ที่ก้าวหรือยกอย่างมีความฉับ และทำรำนั้นจะต้องมีความกลมกลืน เป็นระเบียบเรียบร้อย

หลักการสร้างสรรค์ท่ารำโนรา ต้องคำนึงถึง การกำหนดท่าทางให้เหมาะสมกับสรีระร่างกายของแต่ละบุคคลในการรำ ท่ารำมีความถูกต้องตามแบบฉบับ ความต่อเนื่องกลมกลืนของท่ารำ ความคล่องแคล่วและความชำนาญของผู้รำ ความสอดคล้อง ความเหมาะสมกับท่วงทำนองและจังหวะดนตรี คำนึงถึงหลักทฤษฎีทางกายวิภาคศาสตร์ บนพื้นฐานของความเชื่อในท่ารำท่าต่างๆ ซึ่งอาจมีข้อจำกัดต่างๆ ขึ้นอยู่กับโอกาสและความต้องการของผู้ชม

ฤๅษีดัดตน เป็นศาสตร์วิชาหนึ่งที่ว่าด้วยการบริหารร่างกาย เพื่อรักษาโรคต่างๆ ซึ่งประเทศไทยรับอิทธิพลจากอินเดียมายาวนาน โดยได้เลือกนำท่าทางการดัดตนขณะบำเพ็ญตบะของฤๅษีมาประยุกต์ใช้ให้เกิดประโยชน์ เพื่อบำบัดความปวดเมื่อยตามร่างกาย ตลอดจนรักษาโรคอันเกิดจากลมและเส้นเอ็นในร่างกายซึ่งผิดปกติแปรปรวน จึงเกิดเป็นตำราวิชาฤๅษีดัดตน ซึ่งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งตำราหลวงและปั้นรูปฤๅษีดัดตนไว้เป็นทานตามศาลารายริมกำแพงวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เมื่อ พ.ศ.2344 ซึ่งเป็นประติมากรรมประเภทรูปลอยตัว สามารถมองดูได้ทุกมิติ เป็นแบบสมมติบุคคล สันนิษฐานว่า ปั้นด้วย

ดินน้ำมัน คือปูนขาวตำผสมด้วยน้ำมันตังอิ้ว ไม่ทราบจำนวนแน่ชัด มีอักษรจารึกไว้บนแผ่นหินติดไว้ใกล้รูปฤๅษีแต่ละท่าบอกว่าทำดัดตนลักษณะนั้นนั้นแก้โรคอย่างไร เพื่อสืบทอดความรู้ที่มีมาแล้วแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาไว้ในกรุงรัตนโกสินทร์สืบต่อไป

ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดเกล้าฯ ให้บูรณะวัดและทรงให้ระดมช่างหล่อรูปฤๅษีดัดตน จำนวน 80 ท่า (รูปฤๅษี 82 ตน เพราะมี 2 ท่า ที่มี 2 ตนช่วยกันดัด) หล่อด้วยสังกะสีผสมดีบุก (ชิน) เพื่อให้มีความคงทนกว่าของเดิม และตั้งไว้ทุกศาลารายรอบวัดหลังละ 4-5 รูป เมื่อปี พ.ศ.2379 ทรงประชุมนักปราชญ์ราชบัณฑิตให้ช่วยกันแต่งโคลงสี่สุภาพ พร้อมจารึกอธิบายลักษณะและสรรพคุณของท่าทางฤๅษีดัดตนแต่ละท่า และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้บันทึกลงในหนังสือสมุดไทยดำ จนเสร็จเมื่อ ปี พ.ศ. 2381

ในสมัยรัชกาลที่ 9 เมื่อเดือนมีนาคม พ.ศ.2559 ได้มีการจัดโครงการสร้างรูปฤๅษีดัดตน หล่อด้วยทองเหลือง ประกอบด้วยทองแดง 60% สังกะสี 20% ดีบุก 10% ตะกั่ว 10% จากรูปปั้นฤๅษีดัดตน (ในสมัยรัชกาลที่ 3) ที่จัดวางเรียงราย ณ เขามอซึ่งคงเหลือเพียง 24 ท่า 25 ตน ให้ครบถ้วนจำนวน 80 ท่า (82 ตน) เพื่อถวายเป็นพระราชกุศลแด่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ซึ่งแล้วเสร็จเมื่อเดือนตุลาคม พ.ศ. 2560 และจัดวางเรียงรายตามเขามอรอบๆ วัด เพื่อเผยแพร่ศาสตร์ความรู้เมื่อเดือนมกราคม 2561

คุณลักษณะของฤๅษีดัดตน ท่าฤๅษีดัดตนทั้ง 80 ท่า รักษาโรคและอาการผิดปกติได้ 74 อาการ วิธีรักษาโรคที่เกิดในอวัยวะต่างๆ จำนวน 27 ท่า วิธีการรักษาโรคที่เกิดขึ้นแก่อวัยวะต่างๆ จำนวน 53 ท่า คือ การแก้เคล็ด แก้ขัด แก้เส้น แก้จุกเสียดแน่น แก้กล่อนต่างๆ แก้ตะคริวและเหน็บ แก้อาการที่เกิดกับอวัยวะต่างๆ และแก้อาการอื่นๆ ได้แก่ แก้เกียจคร้าน แก้เสมหะในลำคอ แก้โรคในอก ดำรงกายอายุยืน แก้ล้มกระด้าง เป็นต้น

ขั้นตอนนาฏยประดิษฐ์ นาฏยประดิษฐ์ ชุต โนรีดัดตน ดำเนินการออกแบบการแสดงตามหลักนาฏยประดิษฐ์ 7 ขั้นตอน ของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ดังต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 การคิดให้มีนาฏศิลป์ โนรีดัดตน เป็นงานสร้างสรรค์เพื่อส่งเสริมเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมไทย คือศาสตร์ของวิชาการดัดตนและศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ในรูปแบบโนรามาประยุกต์

ขั้นตอนที่ 2 การกำหนดความคิดหลัก เป้าหมาย เพื่อเป็นถ่ายทอดศิลปะการแสดงพื้นบ้านประเภทโนราให้กับนักเรียนและเยาวชนที่ไม่มีพื้นฐานการฝึกหัดโนรา โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อสร้างสรรค์การแสดงชุดใหม่ โดยการผสมผสานท่าฤๅษีดัดตนกับศิลปะการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ในรูปแบบโนราประยุกต์

ขั้นตอนที่ 3 การประมวลข้อมูล ด้านข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง ศึกษาความรู้ของศาสตร์โนราเรื่ององค์ประกอบการแสดง รูปแบบการแสดง กระบวนท่ารำ หลักและวิธีการรำโนรา หลักการสร้างสรรค์ท่ารำโนรา ด้านข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ รูปปั้นฤๅษีดัดตนวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม 80 ท่า

ขั้นตอนที่ 4 การกำหนดขอบเขต การแสดงเป็นการรำโนราประยุกต์ในรูปแบบระบำ โดยรำประสมท่าจากท่ารำโนราและท่าฤๅษีดัดตน และการจัดระบำ จบด้วยการตั้งชুমท่าฤๅษีดัดตน ใช้ผู้แสดงจำนวนไม่เกิน 7 คน เวลาที่ใช้แสดงไม่เกิน 6 นาที

ขั้นตอนที่ 5 การกำหนดรูปแบบ กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจาริตเดิม ใช้โครงสร้างการแสดง และเทคนิคของรำโนราเป็นหลัก ทำสิบสอง ท่าครู บทครูสอน บทสอนรำ บทประณม และออกแบบ ท่าทางใหม่โดยนำท่าฤๅษีตัดตนมาเป็นต้นแบบ

ขั้นตอนที่ 6 การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ ได้แก่

- ผู้แสดง ใช้ผู้แสดงจำนวน 7 คน โดยคัดเลือกจากกลุ่มตัวอย่างจากนักเรียนวิทยาลัยนาฏศิลป์ จำนวน 14 คน ผู้ที่มีคุณสมบัติเหมาะสม อันได้แก่ เป็นผู้ที่มีพื้นฐานการเรียนนาฏศิลป์ไทยในระดับดี มีรูปร่างสมส่วน ร่างกายและสุขภาพแข็งแรง มีความสนใจและมีความอดทนมีความพร้อมและอุทิศเวลา ในการฝึกฝน โดยเริ่มตั้งแต่การฝึกหัดท่าเบื้องต้น รำท่าพื้นฐานสิบสองท่า รำบทสิบสอง รำท่าครู และรำประสมท่า จากนั้นจึงฝึกปฏิบัติท่าฤๅษีตัดตนแล้วจึงคัดเลือกผู้แสดงที่มีความสามารถตาม คุณสมบัติดังกล่าวจำนวน 7 คน

- เครื่องแต่งกาย การออกแบบโดยใช้ฐานความคิดมาจากเครื่องแต่งกายโนราโบราณ มาดัดแปลง วิธีการประดิษฐ์และองค์ประกอบบางอย่างให้เหมาะกับการแสดงโนราประยุกต์ โดยกำหนดให้มีทั้ง แบบที่ผู้แสดงสวมเทริดและแบบมวยผม (หัวจุกโนรา) เครื่องแต่งกาย ประกอบด้วยส่วนต่างๆ ดังนี้

(1) เทริด มีความแตกต่างจากเทริดของโบราณในส่วนของวัสดุที่นำมาใช้ วิธีการประดิษฐ์โดนใช้ การขึ้นหุ่นเทริดด้วยกระดาษสาแทนไม้ การทาสีพื้นแล้วลงทองร้อยเปอร์เซ็นต์ ก่อนประดับด้วย กระจุกและเพชรสีขาวทั้งหมด เป็นต้น

(2) เสื้อ ใช้เป็นเสื้อสำเร็จรูป แขนยาว (Bodysuit) ที่มีลักษณะยืดหยุ่นเพื่อความคล่องตัวในการ เคลื่อนไหวและการใช้ร่างกายออกท่าทางในการแสดง กำหนดใช้สีดำเพื่อให้เกิดความรู้สึกแข็งแรง หนักแน่น และเป็นสีพื้นเพื่อนำมาขึ้นขี้ผึ้ง ลูกบิดและเครื่องประดับที่เป็นสีทองให้เด่นชัด

(3) สนับเพล่า ใช้เป็นกางเกงสำเร็จรูปขายาว (Leggings) ที่เนื้อผ้ามีลักษณะยืดหยุ่นเพื่อความ คล่องตัวในการเคลื่อนไหวและการใช้ร่างกายออกท่าทางในการแสดง โดยใช้สีดำเช่นเดียวกับเสื้อ

(4) ผ้านุ่ง เป็นการนุ่งจีบโจงหางหงส์เพื่อเป็นอนุรักษ์วิธีการนุ่งผ้าตามแบบภูมิปัญญาของครู โบราณไว้ โดยใช้ผ้าพิมพ์ทองไหมพสต์ สีน้ำตาล-ทอง เพื่อให้สีใกล้เคียงกับเสื้อผ้าและตัดด้วยลายไทยสี ทอง ซึ่งเป็นตัวแทนของความมีคุณค่า ความหรูหรา

(5) หน้าผ้าหรือห้อยหน้า ใช้ผ้าพิมพ์ลายทองสีน้ำตาล-ทองเช่นเดียวกับผ้านุ่ง จำนวน 3 ชิ้น ติด แถบริบบิ้นสีทองตรงเชิงผ้า และติดชายครุยที่ชายผ้า ด้านบนมีรูสำหรับร้อยเชือกเพื่อคาดทับด้านหน้า ผ้านุ่งอีกชิ้นหนึ่ง

(6) ผ้าห้อยหรือห้อยข้าง ใช้ผ้าตาข่ายเล็กสีครีมเหลืองทองและสีน้ำตาลเหลืองทอง เย็บติดกัน ทั้งสองสี ติดชายด้านล่างด้วยชายครุยกลม ด้านบนมีรูสำหรับร้อยเชือกคาดห้อยระหว่างหน้าผ้า ห้อย ลงทั้งด้านซ้ายและขวา

(7) กรองคอ ใช้แทนชุดลูกปิดแบบเดิม (ซึ่งมีทั้งหมด 5 ชิ้น คือ รอบอก 1 ชิ้น บ่า 2 ชิ้น และคอ 2 ชิ้น) ให้เหลือเพียงชิ้นเดียว โดยใช้กรองคอสำเร็จรูปมาร้อยชายตามวิธีการของลูกปิดโนรา

(8) หางหงส์หรือปีก ทำด้วยกระดาษปะเก็น ซึ่งมีคุณสมบัติน้ำหนักเบาและความยืดหยุ่น เพื่อให้เกิดความอ่อนตัวและคืบตัวขณะปฏิบัติท่ารำ ป้องกันไม่ให้ผู้แสดงได้รับบาดเจ็บจากการใช้ ร่างกายตัดตนท่าต่างๆ ร้อยลูกปิดห้อยสีเดียวกับกรองคอ ติดพู่สีเขียวไว้ตรงปลายปีกหรือหางหงส์

(9) เครื่องประดับ ทำจากวัสดุธรรมชาติ คือ กะลามะพร้าว ตัดเป็นรูปต่างๆ แล้วขัดและเคลือบ เงาม ประกอบด้วย ทับทรวง ประจายามหรือตาบทิศ ปีกนกแอ่น และบันหน่ง

(10) สร้อยคอ ทำด้วยลูกปิดแก้วสีทองและสีเขียว ร้อยเป็นสายผูกติดกับทับทรวง

(11) สังวาล ทำด้วยลูกปัดแก้วเช่นเดียวกับสร้อยคอ ร้อยเป็นสาย ผูกติดกับปีกนกแอ่น ใช้ 2 เส้นพาดเฉียงเป็นสร้อยตัวไขว้กัน แล้วติดตาบทิศตรงกลางหลัง

(12) กำไล ทำด้วยทองเหลืองเป็นวงแหวน ใช้สวมมือข้างละ 10 วง

(13) เล็บ เป็นเครื่องสวมนิ้วมือให้โค้งงามคล้ายเล็บกินรี ทำด้วยทองเหลือง ต่อปลายให้ยาว ด้วยเอ็นที่มีลูกปัดร้อยสอดสีเขียวสลับทองไว้พองาม ใช้สวมมือละ 4 นิ้ว

นอกจากนี้ยังมีส่วนที่ทำจากแถบชายผ้าของอินเดีย โดยใช้ด้นสีทอง ร่องด้วยแถบผ้าสีดำ แล้วนำมาดัดเย็บเป็นแถบใช้แทนเครื่องประดับทอง ประกอบด้วย รัตตันแขน ข้อเท้า และเครื่องประดับ ศีรษะในมวยผมจุกแทนการสวมเทริด

- **ดนตรีประกอบการแสดง** ใช้รูปแบบตามวงดนตรีพื้นเมืองโนรา ประกอบด้วย ปี่ ทับ กลองตุ้ม โหม่งและฉิ่ง โดยมีการใช้ Sound ประกอบเพื่อเพิ่มเสียงให้มีความแปลกใหม่อิ่งขึ้น ประกอบด้วย

1) จังหวะหน้าทับ กำหนดตามรูปแบบการแสดงโนราเพื่อความบันเทิงที่เน้นความงดงามด้านการรำ ซึ่งประกอบด้วยการรำในจังหวะต่างๆ ถึง 6 จังหวะ ด้วยกัน คือ จังหวะหน้าทับเพลงสวดสร้อย เพลงโค เพลงนาตช้า เพลงนาตเร็ว เพลงนาตสับ เพลงจับระบำ และเพลงครู

2) ทำนองเพลง ทำนองเพลงเปลี่ยนไปตามจังหวะหน้าทับ ดังนี้

(1) เพลงหัวปีและเพลงสวดสร้อย เป็นทำนองของโนราโบราณ ใช้ในจังหวะร่ำสามลาตอน เปิดการแสดง และในหน้าทับสวดสร้อย

(2) เพลงพม่าแทงกบ เป็นทำนองเพลงเพลงที่ได้เค้าโครงมาจากเพลงไทยเดิม ใช้ในจังหวะหน้าทับเพลงโค

(3) เพลงลาวจ้อย เป็นทำนองเพลงไทยเดิม ใช้ในจังหวะหน้าทับนาตช้าและนาตเร็ว

(4) เพลงเตยสาวจันทร์กั้งโกบ เป็นทำนองเพลงลูกทุ่งของเก่า ใช้ในจังหวะนาตสับ

(5) เพลงหักคอไอ้เท่ง เป็นทำนองเพลงโนราของเก่า ใช้ในจังหวะหน้าทับจับระบำ

(6) เพลงฝรั่งรำเท้า เป็นทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยนำเค้าโครงจากเพลงฝรั่งรำเท้า มาดัดทอน ดัดแปลงและตกแต่งให้เกิดสำเนียงขึ้นใหม่ ใช้ในจังหวะหน้าทับเพลงครู

(7) ตอนท้ายเป็นการเป่าทอดทำนองปี่โนราของเก่าโดยยัดอัตราให้ช้าลงเพื่อแสดงความอ่อนหวานตอนจบการแสดง

3) เสียงประกอบ (Sound) มีการนำเสียงสังเคราะห์หรือซินธิไซเซอร์ (synthesizer) มาเพิ่มและลดเสียงในช่วงต่างๆ ของทำนองเพลง ได้แก่ เสียงเซลโล่ ดับเบิลเบส ไวโอล่า ฮาร์ป แอคคอร์ดियอน ไวโอลิน และมาลากัส ในส่วนของจังหวะใช้ เสียงโพนและเสียงฉาบ

ขั้นตอนที่ 7 การออกแบบนาฏศิลป์ ดำเนินงานตามหลักการ ดังต่อไปนี้

1) โครงร่างรวม ประกอบด้วย การรำในจังหวะหน้าทับเพลงสวดสร้อย เพลงโค นาตช้า นาตเร็ว นาตสับ จับระบำ เพลงครู แล้วจบด้วยหน้าทับเพลงสวดสร้อย

2) การแบ่งช่วงแสดงอารมณ์ ออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงแรก ช่วงกลาง และช่วงท้าย และโดยช่วงแรกเคลื่อนไหวช้า ช่วงหลังเคลื่อนไหวเร็วและแรง ดังนี้

ช่วงที่ 1 “ฤๅษีตัดกายา” การรำประสมท่าฤๅษีตัดตนทำนองในจังหวะช้า ประกอบด้วยกระบวนท่ารำในเพลงหัวปีและหน้าทับเพลงสวดสร้อย เปิดตัวผู้แสดงพร้อมกันในจังหวะหน้าทับร่ำสามลา ออกมาแสดงภาพนิ่งเป็นขุ่มท่าฤๅษีตัดตน แล้วรำในจังหวะเพลงสวดสร้อย 2 ชุด ต่อด้วยกระบวนท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงโค การรำในทำนองที่เริ่มจากท่าต่ำไปท่าสูง

ช่วงที่ 2 “ซัดท่าจับระบำ” การรำประสมท่าฤๅษีตัดตนในท่ายืน ท่าเดิน และจับระบำ สื่อถึงความสวยงามของท่ารำที่อ่อนช้อย กระฉับกระเฉง และความแข็งแรงของผู้หญิง ประกอบด้วย กระบวนท่ารำในจังหวะหน้าทับเพลงนาตช้า-นาตเร็ว-นาตสับ และจับระบำ

ช่วงที่ 3 “รำลึกถึงคุณครู” การรำประสมท่าฤๅษีตัดตนทำนอง เพื่อเป็นการรำถวายครูด้วยความเคารพศรัทธา อวดลีลาการตัดตนและความแข็งแรงของผู้หญิง ในจังหวะหน้าทับเพลงครู ต่อด้วยการรำในจังหวะหน้าทับเพลงสวดสร้อย เป็นกระบวนท่ารำสุดท้ายที่อวดลีลาการตัดตนและความแข็งแรงของผู้รำ จบด้วยการตั้งซุ่ม ซึ่งแสดงท่ายากของฤๅษีตัดตนผสมผสานกับท่ารำโนรา

3) การกำหนดท่าทาง ใช้ท่าที่สร้างสรรค์จากฤๅษีตัดตนเป็นท่าหลัก ท่าเคลื่อนไหวโดยใช้การซัดท่าของโนรา โดยมีวิธีการออกแบบท่าทาง โดยเริ่มตั้งแต่การฝึกท่ารำโนราพื้นฐานให้กับกลุ่มนักเรียนที่คัดเลือก การทดลองเลียนแบบท่าฤๅษีตัดตน การทดลองนำท่าฤๅษีตัดตนมาออกแบบท่ารำ การคัดเลือกท่าแล้วนำมาการจัดหมวดหมู่เริ่มจากท่าต่ำไปท่าสูง

4) การกำหนดตำแหน่ง การจัดตำแหน่งผู้แสดงตามทฤษฎีการจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์ ได้แก่ จุด เส้น และรูปทรง ทั้งแบบรูปทรงเรขาคณิต และรูปทรงธรรมชาติ โดยกำหนดตำแหน่งของผู้แสดงและรูปแบบแถว ตามหลักทฤษฎีทัศนศิลป์ คือ ความมีเอกภาพ ความสมดุล ความกลมกลืน และการสร้างความแตกต่าง

5) การใช้ที่ว่างและทิศทางตามทฤษฎีการเคลื่อนไหว การใช้พื้นที่มีทั้งความกว้าง ความยาวและความสูง ซึ่งมีความสำคัญในการกำหนดทิศทางของการแปรแถว

6) การลงรายละเอียด เป็นขั้นตอนของการฝึกซ้อมการแสดงแล้วปรับปรุงในเรื่องของลายเส้นระดับ ความพร้อมเพรียง รวมทั้งความสัมพันธ์ของกระบวนท่ารำของการแสดงเป็นหมู่

กระบวนท่ารำของนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีตัดตน

1. ลักษณะกระบวนท่ารำ นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีตัดตน มีโครงสร้างการแสดง และเทคนิคของท่ารำโนราเป็นหลัก และออกแบบท่าทางใหม่โดยนำท่าฤๅษีตัดตนมาเป็นต้นแบบ ดังนี้

1) ทำนองหรือท่ารำหลัก เป็นท่ารำที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อนำเสนอกระบวนท่าฤๅษีตัดตนในรูปแบบท่ารำ มีส่วนประกอบสำคัญ ดังนี้

(1) โครงสร้างท่ารำ เป็นการใช้สรีระในส่วนต่างๆ ของร่างกายผสมผสานระหว่างท่าฤๅษีตัดตน ท่ารำโนรา และท่ารำทางนาฏศิลป์ไทย มีท่ารำหลักจำนวน 42 ท่า ประกอบด้วย ท่ารำที่เลียนแบบท่าฤๅษีตัดตน จำนวน 16 ท่า ท่ารำที่ประยุกต์โดยใช้สรีระในส่วนของลำตัวและขาตามท่าทางของฤๅษีตัดตน ใช้ส่วนของมือและแขนตามท่ารำโนราและท่ารำนาฏศิลป์ไทย จำนวน 18 ท่า และท่ารำที่นำท่าฤๅษีตัดตนมาใช้ซ้ำกันทั้งการเลียนแบบท่าจริงและการประยุกต์ จำนวน 8 ท่า

(2) ลายเส้น มีการใช้ลายเส้น ทั้ง 2 ชนิด คือ ลักษณะท่ารำเป็นเส้นตรง และมุมฉาก เป็นการใช่ว่าทางต่างๆ ในการปฏิบัติท่ารำตามหลักการรำโนรา จึงมีลักษณะลายเส้นเป็นเส้นตรงและมุมฉากเป็นหลัก ท่ารำเป็นเส้นโค้ง สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อให้เข้ากับท่าทางของฤๅษีตัดตน

(3) ระดับของท่ารำ ลำตัว ขาและเท้าที่ใช้ในท่ารำ มีตั้งแต่ทำนองฉีกขา ทำนองพับเหยียบ ทำนองซัดสมาธิ นั่งไขว้ขา นั่งทับสันเท้า นั่งคุกเข่า นั่งชันเข่า ท่ายืนย่อเข่า (ตีนเตี้ย) ท่ายืนลงเหลี่ยมลงฉาก ท่ายกขาไปข้างหน้าระดับเอว ท่ายืนกระดกเท้าระดับสะโพก ระดับเอวและระดับศีรษะ ส่วนระดับของแขนและมือที่ใช้ในท่ารำ มีตั้งแต่ระดับเข่า ระดับเอว ระดับอก ระดับไหล่ ระดับท่ายทอย ระดับหน้า ระดับหน้าผาก ระดับศีรษะและระดับสูงกว่าศีรษะ

2) ทำเชื้อม เป็นการเคลื่อนไหวของทำนึ่งเพื่ออวดลีลา จะใช้การสอดมือ การวาดมือ การแทงมือ การม้วนมือ เพื่อเปลี่ยนท่าหรือเป็นตำแหน่งอย่างรวดเร็ว ซึ่งใช้ทั้งส่วนแขนและข้อมือนั้นไปตามจังหวะ โดยยึดหลักการลำดับท่าของโนราที่เปลี่ยนไปตามจังหวะหน้าทับ

3) ทำเคลื่อนไหว เป็นท่ารำในลักษณะการเคลื่อนที่ ใช้เปลี่ยนตำแหน่งของผู้แสดงในการแปรแถว โดยใช้มือในระดับต่างๆ และใช้ขาและเท้าในลักษณะการขยับเท้า การขอยเท้าและการเก็บตีนเตี้ย เป็นหลัก

2. การลำดับท่ารำ เรียงร้อยท่ารำโดยยึดหลักเกณฑ์การรำโนราแบบโบราณ กล่าวคือ

1) รูปแบบการรำจะเริ่มด้วยการนั่งรำ ยืนรำ เดินรำ ในอัตราที่เริ่มจากช้าและเร็วขึ้นตามลำดับ

2) ท่ารำเริ่มจากการปฏิบัติตั้งแต่ทำนึ่งไปหาทำยืน โดยลำดับจากทำนึ่งฉีกขาที่เป็นท่าต่ำสุด แล้วเปลี่ยนท่าในระดับที่ค่อยๆ สูงขึ้น จนเป็นการยืนรำที่เป็นท่ายกขาในระดับศีรษะซึ่งเป็นท่าสูงที่สุดของกระบวนท่ารำ

3) ท่ารำเริ่มจากต่ำไปหาทำสูง อาทิ ท่าแรกเริ่มรำระดับเอว ทำต่อไปเพิ่มเป็นระดับอก ไหล่ จนถึงระดับสูงสุดคือระดับศีรษะ เป็นต้น ซึ่งในการปฏิบัติทำโนรามีระดับมือจะสูงสุดแค่เหลี่ยมเทริด แต่กระบวนท่ารำโนรัดัดตนนั้น ระดับของมือที่ต่ำสุด คือ ระดับเข่าและระดับสูงสุดคือปลายมืออยู่ระดับกลางศีรษะ

3. รูปแบบการเคลื่อนไหวท่ารำของกลุ่มที่สัมพันธ์กับเวลา

1) การแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน ประกอบด้วย

(1) ความพร้อมเพรียงในเวลาเดียวกัน คือ ผู้แสดงทุกคนรำท่าเดียวกันในเวลาเดียวกัน

(2) แสดงประกอบกันในเวลาเดียวกัน คือ ผู้แสดงทุกคนเคลื่อนไหวท่ารำทั้งหมดพร้อมๆ กัน แต่ใช้ท่ารำแตกต่างกัน

(3) แสดงความขัดแย้งในเวลาเดียวกัน มีทั้งรูปแบบที่ผู้แสดง 1 กลุ่มเคลื่อนไหว ส่วนอีก 1 กลุ่ม ตั้งท่าต่างกันเป็นภาพนิ่ง และรูปแบบที่ผู้แสดงทุกคนเคลื่อนไหวท่ารำทั้งหมดพร้อมกันโดยที่ผู้แสดง 2 กลุ่มใช้ท่ารำที่แตกต่างกัน

2) การแสดงอย่างเป็นลำดับ (Cannon) ประกอบด้วย

(1) แสดงความพร้อมเพรียงอย่างเป็นลำดับ เป็นลักษณะการแบ่งผู้แสดงออกเป็น 2 กลุ่ม โดยกลุ่มที่ 1 นำปฏิบัติท่ารำ และกลุ่มที่ 2 ปฏิบัติตาม ในท่ารำเดียวกันที่ละท่าเป็นลำดับ

(2) แสดงการประกอบกันอย่างเป็นลำดับ เป็นลักษณะการปฏิบัติท่ารำที่มีความคล้ายกัน แล้วเคลื่อนไหวประกอบกันในช่วงเวลาที่คาบเกี่ยวกันตามลำดับ

4. รูปแบบแถวและทิศทางเคลื่อนไหว กำหนดตำแหน่งของผู้แสดงตามรูปแบบการแปรแถว และการใช้ที่ว่างตามทฤษฎีการเคลื่อนไหว ดังนี้

รูปแบบแถว จำนวน 9 รูปแบบ ในลักษณะต่างๆ ดังนี้

(1) ลักษณะเป็นซุ้ม รูปแบบธรรมชาติ 3 ตำแหน่ง ความสมดุลชนิด 2 ข้างไม่เหมือนกัน

(2) ลักษณะเป็นหลายรูปแบบในแถวเดียวกัน โดยมีจุดกระจาย 2 ฝั่งกลุ่มละ 2 คน และมีตรงกลางหลัง 3 คน ความสมดุลชนิด 2 ข้างเหมือนกัน

(3) ลักษณะแถวเป็นเส้นทแยงมุม มีทั้งด้านซ้ายและขวา ความสมดุลชนิด 2 ข้างเหมือนกัน

(4) ลักษณะแถวเป็นหลายรูปแบบในแถวเดียวกัน เป็นรูปสามเหลี่ยมและรูปสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด ความสมดุลชนิด 2 ข้างแตกต่างกัน

(5) ลักษณะแถวเป็นหลายรูปแบบในแถวเดียวกัน เป็นรูปสามเหลี่ยมและรูปสี่เหลี่ยมคางหมู ความสมดุลชนิด 2 ข้างแตกต่างกัน

- (6) ลักษณะแฉกหน้ากระดาน 2 แฉก ความสมดุลชนิด 2 ข้างเหมือนกัน
- (7) ลักษณะแฉกเป็นรูปวงกลม ความสมดุล ชนิด 2 ข้างเหมือนกัน
- (8) ลักษณะแฉกเป็นรูปวงกลม มีจุดกึ่งกลางในวง ความสมดุล ชนิด 2 ข้างเหมือนกัน
- (9) ลักษณะแฉกเป็นซุ้ม หลายรูปแบบในแฉกเดียวกันแนวทแยงมุมทางขวา ความสมดุล ชนิด 2 ข้างแตกต่างกัน

ทิศทางการหันหน้าของผู้แสดง ประกอบด้วยการหันทั้ง 8 ทิศ ได้แก่ การหันด้านหน้าหรือหันหน้าเข้าหาคนดู หันด้านขวา หันด้านซ้าย หันด้านหลังหรือหันหลังให้คนดู หันด้านหน้าเฉียงทางขวา หันด้านหน้าเฉียงทางซ้าย หันด้านหลังเฉียงทางขวา และหันด้านหลังเฉียงทางซ้าย

ทิศทางการเคลื่อนไหว เป็นลักษณะการเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปจุดหนึ่งในการแปรแถว

- (1) การเคลื่อนที่เข้าหาคนดู หรือการเดินหน้าเป็นการสร้างความน่าสนใจในส่วนข้างหน้า
- (2) การเคลื่อนที่ถอยออกจากคนดู หรือการถอยหลังเป็นการสร้างความน่าสนใจในส่วนหลัง
- (3) การเคลื่อนที่ทแยงมุมกับคนดู แสดงให้เห็นความลึกของการเรียงแถว และให้ความรู้สึกเบาสบาย
- (4) การเคลื่อนที่ขนานกับคนดู แสดงความพร้อมเพรียงในระยะเท่าๆ กัน
- (5) การวนเป็นวง หรือการเดินตามกัน แสดงความผูกพัน ความสามัคคี
- (6) การสวนกัน แสดงความปรารถนา
- (7) การกดต่ำ เพื่อให้กลุ่มที่ยืนมีความโดดเด่น
- (8) การยกสูงอย่างรวดเร็ว เพื่อให้เกิดความน่าสนใจ

คุณลักษณะของท่ารำตามตำราฤๅษีตัดตน กระบวนท่ารำที่เลียนแบบและประยุกต์ใช้จากท่าฤๅษีตัดตน จำนวน 42 ท่า (จากท่าฤๅษีตัดตน 80 ท่า) ซึ่งสามารถแก้อาการของโรคตามคุณลักษณะของฤๅษีตัดตน 41 อาการ ได้แก่

1) ท่ารำ 11 ท่า รักษาอาการของโรคลมที่เกิดในอวัยวะต่างๆ ได้แก่ แก้มท้าวสารพวงค์ แก้มตะคริว แก้มจันทราฎ แก้มปัดคาค (ลมในเส้นต่างๆ) แก้มบาททะยัก แก้มกล่อน แก้มหน้าอก แก้มในเอว แก้มในขา แก้มในเข่า แก้มมือ-ลมเท้า และแก้มสันเท้า

2) ท่ารำ 31 ท่า รักษาอาการของโรคที่เกิดขึ้นแก่อวัยวะต่างๆ 30 อาการ ดังนี้

- (1) แก้มเคล็ด ได้แก่ แก้มคอเคล็ด-คอขัด แก้มไหล่ขัด แก้มเอวขัด แก้มตะโพก-ต้นขาขัด แก้มเข่าขัด แก้มขัดแข้ง-ขัดขา และแก้มข้อเท้า
- (2) แก้มเส้นต่างๆ ได้แก่ แก้มปัดคาค (เอ็น) แก้มเส้นมหาสมุทรกระจับ (จุดระจับกามอารมณ์) และแก้มเส้นสลักทรวง
- (3) แก้มปวดและวิงเวียน ได้แก่ แก้มปวดศีรษะ แก้มเวียนศีรษะ และแก้มปวดท้อง
- (4) แก้มจุกเสียดแน่น ได้แก่ แก้มแน่นหน้าอก-เสียดอก แก้มเสียดข้างและแก้มจุก
- (5) แก้มกล่อนต่างๆ ได้แก่ แก้มกล่อนปัดคาค(กล้ามเนื้อและเส้นเลือด) และกล่อนในทรวง
- (6) แก้มตะคริวและเหน็บ ได้แก่ แก้มตะคริวมือ-เท้า แก้มเท้าเหน็บ แก้มปัดคาค(เส้น)
- (7) แก้มอาการของโรคที่เกิดกับอวัยวะต่างๆ ได้แก่ แก้มอก แก้มไหล่ แก้มท้อง แก้มตะโพก แก้มมือและเท้า
- (8) แก้มอื่นๆ 2 อาการ ได้แก่ แก้มโรคในอก และดำรงกายอายุยืน(ท่าออกกำลังกาย)

อภิปรายผล

โนรีดัดตน เป็นการแสดงการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทพื้นบ้านภาคใต้ในรูปแบบโนราประยุกต์ โดยเลียนแบบและออกแบบท่ารำตามโครงสร้างของท่าฤๅษีดัดตน จากตำราโคลงภาพฤๅษีดัดตนที่คัดลอกจากจารึกในสมุดไทยดำ และรูปปั้นฤๅษีดัดตนของวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม โดยดำเนินการตามหลักนาฏยประดิษฐ์ 7 ขั้นตอน ของศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547 : 225) ประกอบด้วย 1) การคิดให้มีนาฏศิลป์ 2) การกำหนดความคิดหลัก 3) การประมวลข้อมูล 4) การกำหนดขอบเขต 5) การกำหนดรูปแบบ 6) การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ และ 7) การออกแบบนาฏศิลป์

รูปแบบการแสดง มีลักษณะการเคลื่อนไหวตามแบบ Binary คือ ช่วงแรกเคลื่อนไหวช้า ช่วงหลังเคลื่อนไหวเร็วและแรง และแบ่งอารมณ์การแสดงตามแบบ Ternary ทฤษฎีของ Jacqueline M. Smith (สวภา เวชสุรกี : 2547) ซึ่งมี 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 เป็นการรำในจังหวะช้า สง่างาม ช่วงที่ 2 เป็นการรำในจังหวะที่มีอัตราเร็วขึ้น และช่วงที่ 3 เป็นการรำในจังหวะนิ่งตามจังหวะของการรำท่าครู จบด้วยการตั้งซุ่ม ตามหลักการของการรำโนรา

โครงสร้างท่ารำหลัก ใช้ทั้งการเลียนแบบท่าฤๅษีดัดตน และการประยุกต์ใช้ท่าในส่วนของลำตัวขาและเท้าตามลักษณะท่าทางของฤๅษีดัดตน ส่วนของแขนและมือตามลักษณะท่ารำโนรา ลำดับท่ารำเริ่มด้วยการนั่งรำ ยืนรำและเดินรำ ตามอัตราที่เริ่มจากช้าและเร็วขึ้นตามลำดับ ลักษณะท่ารำเริ่มจากท่าต่ำไปหาท่าสูง ตามหลักเกณฑ์ในการปฏิบัติตามรูปแบบการรำโนราแบบโบราณ ซึ่งสอดคล้องกับ สุพัฒน์ นาคเสน (2561) ที่กล่าวไว้ คือ 1) การรำต้องเริ่มจากท่านั่งไปหาท่านยืน การรำต้องเริ่มด้วยท่านั่งจากนั้นจึงค่อยเปลี่ยนเป็นท่าอื่นในระดับที่ค่อยๆ สูงขึ้น จนเป็นการยืนรำในที่สุด 2) ท่ารำต้องเริ่มจากต่ำไปหาท่าสูง อาทิ ท่าแรกเริ่มรำระดับเอว ท่าต่อไปควรเพิ่มเป็นระดับอก ไหล่ จนถึงระดับสูงสุดคือ ระดับเหลี่ยมเทริด เป็นต้น 3) ท่ารำต้องไม่ขัดมือขัดเท้า หมายถึง การเลือกสรรท่ารำที่มาเรียงร้อยเป็นกระบวนการรำ จะต้องเป็นท่าที่มีความฉลวย สามารถรำได้ถูกต้อง สวยงาม เหมาะสมกับแขนขาและสรีระผู้รำ และ 4) ท่ารำทุกท่าต้องมีความสัมพันธ์กัน หมายถึง การเลือกสรรท่ารำที่นำมาเรียงร้อยเป็นกระบวนการรำเดียวกัน ท่ารำที่นำมาเรียงร้อยต้องมีความสัมพันธ์กัน

ส่วนรูปแบบการเคลื่อนไหวท่ารำ การเคลื่อนไหวท่าเต้นแบบกลุ่มที่สัมพันธ์กับเวลา (Time aspect) ตามทฤษฎีของ Jacqueline M. Smith Ternary (สวภา เวชสุรกี : 2547) คือ การแสดงอย่างพร้อมเพรียงกัน (Unison) และการแสดงอย่างเป็นลำดับ (Cannon) เป็นการสร้างความแตกต่างมาประมวลเข้าในงานให้เกิดเป็นหนึ่งเดียว เพื่อให้เกิดความหลากหลายอันเป็นมูลเหตุให้การแสดงเป็นหมู่ประเพณีพระบำมีความตื่นเต้น เร้าใจ มีความน่าสนใจและชวนติดตามมากขึ้น

คุณลักษณะของท่ารำโนราตามตำราฤๅษีดัดตนทั้ง 42 ท่า สามารถรักษาโรคต่างๆ ได้แก่ รักษาอาการของโรคลมที่เกิดในอวัยวะต่างๆ อาทิ แก้มท้าวสารพวงค์ แก้มตะคริว แก้มจันทพญา แก้มปัตคาด แก้มบาดทะยัก แก้มกล่อน แก้มหน้าอก แก้มในเอว แก้มในขา แก้มในเข่า แก้มมือ-ลมเท้า และแก้มสันเท้า และรักษาอาการของโรคที่เกิดขึ้นแก่อวัยวะต่างๆ ได้แก่ แก้วเคล็ด แก้วขัด แก้วเส้นต่างๆ แก้วปวดและวิงเวียน แก้วจุกเสียดแน่น แก้วกล่อนต่างๆ แก้วตะคริวและเหน็บ แก้วอาการของโรคที่เกิดกับอวัยวะต่างๆ (หน้าอก ไหล่ ท้อง ตะโพก มือและเท้า) รวมทั้งแก้วโรคในอกและดำรงกายอายุยืนได้อย่างเห็นผลจริง

อาจกล่าวได้ว่า การรำโนรีดัตตนเป็นการบริหารร่างกายให้มีความยืดหยุ่น ซึ่งนำไปสู่ความสมดุลขององค์กายหรืออินทรีย์ภาพในตนเอง อันได้แก่ ความสมดุลของระบบกล้ามเนื้อ กระดูกและเส้นเอ็นในร่างกาย ความสมดุลของอวัยวะส่วนต่างๆ ภายในร่างกาย ทั้งระบบประสาท ระบบโลหิต และเลือดลมที่ไหลเวียนในร่างกายได้สะดวก ความสมดุลของอารมณ์ สามารถยกระดับจิตใจให้แจ่มใส ความสมดุลของสติและการมีสมาธิที่ดี ซึ่งนอกจากการแสดง ชุด โนรีดัตตน จะเป็นศิลปวัฒนธรรมสำคัญที่ช่วยสร้างความรื่นเริงบันเทิงใจให้เกิดแก่ผู้ชมได้เป็นอย่างมากแล้ว ยังเป็นวิถีแห่งสุขภาพที่สร้างความผ่อนคลายแก่ร่างกายของผู้ฝึกซึ่งถือเป็นกายบริหาร ด้วยหลักการตามตำราฤๅษีดัตตน เป็นวัฒนธรรมแห่งสุขภาพอันทรงคุณค่าอย่างแท้จริง นี่คือการศึกษภาพที่ซ่อนเร้นของภูมิปัญญาไทยที่ควรค่าแก่การนำมาพัฒนาองค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ไทยให้คงอยู่ควบคู่ไปกับบริบท (context) สังคมไทย

ข้อเสนอแนะ

1. งานนาฏยประดิษฐ์ที่ตื้นตันมีองค์ประกอบหลายประการที่เป็นตัวกำหนดรูปแบบของการแสดงให้มีความสมบูรณ์ สิ่งที่น่าสนใจนาฏยประดิษฐ์ควรคำนึง คือ เรื่องของเวลาและขีดความสามารถของผู้แสดง ซึ่งมีความสำคัญอย่างยิ่งในออกแบบท่ารำ ในที่นี้ เป็นการให้ผู้แสดงที่ไม่มีพื้นฐานการรำโนรามาก่อน ประกอบกับการฝึกฝนร่างกายในการดัตตนซึ่งจำเป็นต้องใช้ในการฝึกซ้อมเวลาค่อนข้างยาวนานจึงสามารถปฏิบัติท่ารำในท่าที่มีความยากได้ การคำนึงถึงเรื่องระยะเวลาจะทำให้การแสดงมีความพร้อมเพรียงมากที่สุด นอกจากนี้งบประมาณสนับสนุนมีส่วนสำคัญในการกำหนดรูปแบบเครื่องแต่งกายและองค์ประกอบการแสดงอื่นๆ ให้มีความเหมาะสม

2. นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัตตน เป็นงานสร้างสรรค์ที่สามารถใช้ประโยชน์ในเรื่องการบริหารร่างกายตามหลักการในตำราฤๅษีดัตตน ควรศึกษาและขยายผลในเรื่องหลักกายวิภาคหรือหลักการตามแพทยศาสตร์เพื่อให้เกิดคุณประโยชน์ในเชิงสุขภาพต่อไป

3. ตำราฤๅษีดัตตน อันเป็นศาสตร์วิชาที่สืบทอดมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาโดยบูรพมหากษัตริย์ไทยในราชวงศ์จักรีได้จัดสร้างเป็นอนุสรณ์ที่เป็นทรัพย์สินทางปัญญาของชาติไว้ในแผ่นดิน ซึ่งควรอนุรักษ์ เผยแพร่ให้เป็นที่ประจักษ์และเป็นประโยชน์ต่อสาธารณชนด้วยนาฏยประดิษฐ์ในรูปแบบอื่นๆ ตามโอกาสต่อไป

รายการอ้างอิง

- คชาวุธ พรหมลี. (2552). กลวิธีบรรเลงเพลงปี่โนราของครูอำนาจ นุ่นเอียด. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- จิณ ฉิมพงษ์. (2554). “โนราที่ว่ารำงาม งามอย่างไร งามไหม้ง” ใน เฉลิมพระเกียรติ 84 พรรษา ให้อุครูโนราเมืองนคร. นครศรีธรรมราช : วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (63-68)
- จุติกา โกศลเหมมณี. (2553). พัฒนาการแสดงโนราสายขุนปลั่งภักธกร (พุ่ม เทวา). วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เจษฎาพร เพ็งจันทร์ (โนราภักธบัณฑิตศิลป์) ครู คศ.1 โรงเรียน อบจ.สาธิตร่วมพัฒนา. สัมภาษณ์, 13 มีนาคม 2561.
- ฉัตรทิพย์ นาถสุภา และพรพิไล เลิศวิชา (2541). วัฒนธรรมหมู่บ้านไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สร้างสรรค์.
- ชลประทาน, กรม. (2509). หนังสือที่ระลึกในการถวายผ้าพระกฐินพระราชทาน ณ วัดพระมหาธาตุวรมหาวิหาร จังหวัดนครศรีธรรมราช. วันเสาร์ที่ 19 พฤศจิกายน 2509. นครศรีธรรมราช. กรมชลประทาน.
- ชวน เพชรแก้ว. (2523). “ขนบนิยมการแสดงโนราในอดีต”. ใน พุ่มเทวา ที่ระลึกงานเชิดชูเกียรติศิลปินภาคใต้ : ขุนอุปถัมภ์นรากร. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (53-62).
- ชาติเชื้อ เชื้อสมบูรณ์. (2561). นักศึกษาชั้นปีที่ 3 คณะดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. สัมภาษณ์, 5 กันยายน.
- ณัฐนันท์ รักไทย.(2561). นักศึกษาชั้นปีที่ 5 คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. สัมภาษณ์, 22 กันยายน.
- ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2507) ตำนานละครอิเหนา. พระนคร : คลังวิทยา.
- ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2546) ละครพ็อนรำ : ประชุมเรื่องละครพ็อนรำกับระบำรำเต้น, ตำราพ็อนรำ ตำนานละครเรื่องอิเหนา ตำนานละครตีกตาบรพ. กรุงเทพมหานคร : มติชน.
- ทักษิณคดีศึกษา, สถาบัน. (2529) “โนรา” ใน สารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. 2529. เล่ม 5. สงขลา : สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒสงขลา.
- เทพสาโร (นามแฝง). (2508). เทพสารบรรพ 2. พัทลุง : สกุลไทย.
- นาฏศิลป์,วิทยาลัย. (2550). สมุดภาพการแสดงโนรา. หนังสืออุเทศ (791.1) 21 พฤศจิกายน 2557 ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม.
- ปรีชา นุ่นสุข. (2537). โนรา. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

รายการอ้างอิง (ต่อ)

- ปรียารัตน์ เขาวลิตประพันธ์. (2558). วัฒนธรรมโนรา : การดำรงอยู่และการสืบทอดในบริบทของบ้านปลายระมัย อำเภอบ้านดง รัฐเคดาห์ (ไทรบุรี) ประเทศมาเลเซีย. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาภาษาไทย ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- พรเทพ จันนาวิวัฒน์. (2560) พนักงานวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม. สัมภาษณ์, วันที่ 10 กันยายน.
- พิทยา บุขรรัตน์. (2539). ตำนานโนรา : ความสัมพันธ์ทางสังคมและวัฒนธรรมบริเวณรอบลุ่มทะเลสาบสงขลา. สงขลา : สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยทักษิณ.
- ภิญโญ จิตต์ธรรม. (2541). “นาฏศิลป์ที่นิยมกันอย่างแพร่หลาย” ในลักษณะไทย เล่ม 3 ศิลปะการแสดง. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช. (202-219).
- มงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ.(2506). จดหมายเหตุประพาสหัวเมืองปักษ์ใต้ ร.ศ.128 ของพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล พระอัฐมรามาธิบดินทร. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา.
- ยงค์เจริญการช่าง. (2561) การหล่อรูปปั้นฤๅษีดัดตน. 16 มีนาคม 2561
Website : <http://www.yongcharoenkanchang.com/>
- เยี่ยมมย สรูกิจบรรหาร และภิญโญ จิตต์ธรรม. (2523). “ความเป็นมาของโนรา”. ใน พุ่มทิวที่ระลึกงานเชิดชูเกียรติศิลปินภาคใต้ : ขุนอุปถัมภ์นรากร. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (41-51).
- วิสรสา ศรีชัย. (2549). โนราในสถานศึกษาจังหวัดสงขลา. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2546) . พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542. กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.
- วิเชียร ณ นคร. (2523). “ตำนานและความเป็นมาของโนรา”ใน พุ่มทิวที่ระลึกงานเชิดชูเกียรติศิลปินภาคใต้ : ขุนอุปถัมภ์นรากร. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (73-84).
- ศรชัย จุไรรัตน์. (2560). นายโรงโนรา อำเภอลำทะเมนชัย จังหวัดนครราชสีมา. สัมภาษณ์, 27 กรกฎาคม.
- ศาสตร์แห่งครุฑมอโนรา (2561). “โนราวัน โนราวัด บุตรโนราวัน เมืองนครศรีธรรมราช” ใน ศิลปินโนราได้ NORA PHOTO 16 มีนาคม 2561 Website : http://manoraphoto.blogspot.com/2013/07/blog-post_30.html
- ศิลปากร, กรม. (2550). สมุดภาพโคลงกล่าวดัดตน. คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุ ในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติ จัดพิมพ์เนื่องในมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 80 พรรษา 5 ธันวาคม 2550. กรุงเทพฯ : อัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

รายการอ้างอิง (ต่อ)

- สวภา เวชสุรักษ์. (2547). หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแล้ว สนิทวงศ์เสนี. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สืบทอง ธรรมจันทร์. (2561). ศิลปินพื้นบ้านโนรา (ลูกคู่) จังหวัดนครศรีธรรมราช. สัมภาษณ์, 3 กันยายน.
- สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2532). ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม. กรุงเทพฯ : มติชน.
- สุธวิงศ์ พงศ์ไพบูลย์ และชวน เพชรแก้ว. (2547). วรรณกรรมทักษิณ : วรรณกรรมพินิจ. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- สุธวิงศ์ พงศ์ไพบูลย์. (2542). “ดนตรีและนาฏศิลป์ภาคใต้” ใน ลักษณะไทย. เล่ม 3. ศิลปะการแสดง. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.
- สุพัฒน์ นาคเสน. (2561) นายโรงโนรา และครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช. สัมภาษณ์ 15 กุมภาพันธ์, 2 กันยายน.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์. (2547). หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศน์. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุวรรณดี มากมณี. (2560). ศิลปินพื้นบ้านและผู้ดูแลหลักพ่อขุนศรีธำรง ของโนราโรงครูวัดท่าแค ตำบลท่าแค อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง. สัมภาษณ์, 27 กรกฎาคม.
- อรรพรรณ สันโลหะ. (2542). โนราผู้หญิง. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- อารยา. Araya. (2552). “ความตอนหนึ่ง ในพระบรมราโชวาทของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพล-อดุลยเดช ในพิธีพระราชทานปริญญาบัตรของมหาวิทยาลัยศิลปากร ณ วัดท่าพระ วันที่ 12 ตุลาคม 2513” ใน พระบรมราโชวาท พระราชดำรัส เกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรม. 12 กรกฎาคม 2560. Website : www.thaihealth.or.th/Content/21624.
- อุดม หนูทอง. (2531). “โนรา”ใน เชิดชูเกียรติศิลปินแห่งชาติ (จังหวัดสงขลา)ของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- อุดม หนูทอง. (2536). โนรา. รายงานการวิจัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้. สงขลา : โครงการการผลิตตำราทางวัฒนธรรมเรื่องโนรา.

ภาคผนวก



ภาคผนวก ก

ขั้นตอนและวิธีการสร้างเครื่องแต่งกายในส่วนต่างๆ



ขั้นตอนและวิธีการสร้างเครื่องแต่งกายในส่วนต่างๆ

ขั้นตอนและวิธีการประดิษฐ์เทริด

เทริดโนราของนาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน มีความแตกต่างจากเทริดของโบราณในส่วนของวัสดุที่นำมาใช้ วิธีการการประดิษฐ์และรายละเอียดบางประการ ตามขั้นตอนการประดิษฐ์ของร้านศักดิ์สืบศิลป์ (อัยเรศ ยังเขียวสด. สัมภาษณ์, 10-24 ธันวาคม 2560) ดังต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 การเตรียมส่วนประกอบของเทริด ได้แก่ ยอดเทริด หุ่นเทริด หูเทริด กนกบน และกนกหรือลายที่ใช้ตกแต่ง

(1) ยอดเทริด ทำด้วยไม้สนป่า ซึ่งเป็นไม้เนื้อแข็ง กลึงเป็นรูปทรงกลมเรียวขึ้นปลายยอดแหลม ความสูงของยอดวัดจากกลิ้งยึดโครงเทริดประมาณ 33 เซนติเมตร ยอดเทริดประกอบด้วย 3 ส่วน คือ ปลายยอด กลางยอด และโคนยอด ตรงฐานยอดมีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 10 เซนติเมตร และมีเดือยสำหรับต่อยอดกับตัวเทริด ซึ่งยอดเทริดนี้ สามารถถอดออกได้เพื่อความสะดวกในการจัดเก็บ



ภาพที่ 114 ลักษณะยอดเทริด
ที่มา : อัยเรศ ยังเขียวสด

(2) โครงเทริด ใช้การขึ้นหุ่นเทริดด้วยกระดาษสาทั้งหมด (แทนโครงเทริดของเดิมที่เพดานเทริดทำด้วยไม้ทองหลางและโครงเทริดทำด้วยไม้ไผ่สาน ซึ่งเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นของศิลปินพื้นบ้าน) หุ่นเทริดเทริดประกอบด้วย

เพดานเทริด มีลักษณะเป็นทรงกลม ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 25 เซนติเมตร เพดานด้านในคือส่วนที่สำหรับสวมศีรษะ เพดานด้านนอกหรือด้านบนคือส่วนที่ใช้ติดกนก มีชั้นสำหรับติดกนก 3 ชั้น แต่ละชั้นห่างกัน 2-3 เซนติเมตร ตรงกลางเพดานจะเจาะรูไว้สำหรับยึดยอดเทริด ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 5 เซนติเมตร ความกว้างตามขนาดของเดือยยอดเทริด

หน้าเทริด เป็นส่วนเว้าที่ตัดบริเวณหน้าของโครงเทริดให้เป็นรูปโค้งขึ้นตามกรอบหน้ากว้าง 14 เซนติเมตร สูง 10 เซนติเมตร

ท้ายเทริด เป็นส่วนโค้งบริเวณด้านหลังของโครงเทริด ตรงท้ายทอยเป็นรูปโค้ง กว้าง 30 เซนติเมตร สูง 12 เซนติเมตร



ภาพที่ 115 โครงเทริดที่ขึ้นหุ่นด้วยกระดาษสา
ที่มา : อัยเรศ ยังเขียวสด

(3) หูเทริด ทำโครงด้วยไม้แผ่นบางๆ ประมาณ 0.5 เซนติเมตร เหลาด้านหนึ่งโค้งเป็นรูปทรงสามเหลี่ยมเหมือนชายธง ส่วนบนของหูกว้าง 5 เซนติเมตร ส่วนล่างของหูกว้าง 1.5 เซนติเมตร ริมด้านในยาว 9 เซนติเมตร ริมด้านนอกมีความยาว 12 เซนติเมตร แล้วประกบด้านหน้า-หลัง ด้วยกระดาษแข็งตาม รูปแบบและขนาดเดียวกันอีก 1 ชั้น



(4) กนกบน ทำด้วยกระดาษประเก็น ตัดให้มีลักษณะตัว กระจิงเรียงติดต่อกัน และมีฐานสำหรับต่อกนกกับเพดานเทริด แล้วเย็บด้วยลวดตามลายใช้ติดเพดานด้านบนซึ่งมีอยู่ 3 ชั้น ดังนี้

ภาพที่ 116 แบบหูเทริดทำด้วย
ที่มา : อัยเรศ ยังเขียวสด

กนกบนชั้นที่ 1 (ชั้นนอก) ใช้ลายกระจิงหู แต่ละตัวมีความกว้าง 3 เซนติเมตร สูง 4 เซนติเมตร กนกชั้นนี้ มีความยาววัดตามเส้นรอบวงของเทริดชั้นนอก 70 เซนติเมตร

กนกบนชั้นที่ 2 (ชั้นกลาง) ใช้ลายกระจิงตาอ้อย แต่ละตัวมีความกว้าง 2 เซนติเมตร สูง 2 เซนติเมตร กนกชั้นนี้ มีความยาว 57 เซนติเมตร

กนกบนชั้นที่ 3 (ชั้นใน) ใช้ลายกระจิงตาอ้อย แต่ละตัวมีความกว้าง 2 เซนติเมตร สูง 2 เซนติเมตร กนกชั้นนี้ มีความยาว 44 เซนติเมตร



ภาพที่ 117 ลักษณะของกนกบน
ที่มา : อัยเรศ ยังเขียวสด

(5) กนกที่ใช้ตกแต่ง ทำมาจากกระดาษชำระ (tissue paper) ผสมน้ำ แป้งข้าวเจ้า น้ำมันพืช นำมาเคี่ยวให้เข้ากัน จากนั้นนำมานวดกับปูนและแคลเซียม เมื่อได้ส่วนผสมแล้ว จึงกดพิมพ์ลายตามแบบ มีลักษณะเป็นรูปต่างๆ ได้แก่ กนกเข็มห้อย ประจายาม (แฉกสี่ทิศ) พุ่มทรงข้าวบิณฑ์ กระจิงหู กระจิงรวน เพื่อใช้ตกแต่งเทริดในส่วนต่างๆ ให้เกิดความสวยงาม



ภาพที่ 118 กนกหลายต่างๆ ใช้สำหรับตกแต่งเทริด
ที่มา : อัยเรศ ยังเขียวสด

ขั้นตอนที่ 2 การประกอบเทริด หรือเรียกว่า การเข้าตัวเทริด ขั้นตอนนี้เป็นการประดิษฐ์ที่ลดขั้นตอนภูมิปัญญาชาวบ้านลง กล่าวคือ แต่เดิมตัวเทริดประกอบด้วยเพดานที่ทำด้วยไม้เข้ากับโครงที่สานด้วยไม้ไผ่สานเป็นทรงกระบอกแล้วตัดกรอบหน้า ตัดท้ายเป็นรูปทรงที่ต้องการ แต่ในที่นี้ใช้การขึ้นหุ่นเทริดด้วยกระดาษสาแทน การเข้าตัวเทริดจึงประกอบด้วย ส่วนของการติดกนกบน และการเข้าหู และการต่อยอดเทริด ดังนี้



ภาพ 119 ส่วนประกอบของตัวเทริด

ที่มา : อัยเรศ ยังเขียวสด

(1) **การติดกนกบน** นำกนกที่เตรียมไว้มาติดเพดานด้านบนโดยรอบ ติดด้วยใช้กาวผสมซีลี้อย เพื่อให้แน่นหนา โดยเริ่มติดกนกจากชั้นในออกมาชั้นนอกเพื่อความสะดวกและป้องกันไม่ให้มือไปโดนกนกที่ติดไว้แล้ว

(2) **การเข้าหู** นำหูที่เตรียมไว้มาทาบกับแนวโครงเทริดด้านข้าง ติดด้วยกาวแล้วใช้กระดาษปะทับเพื่อยึดหูกับตัวเทริดให้แน่นหนาอีกครั้ง

(3) **การต่อยอดเทริด** นำยอดที่เตรียมไว้ซึ่งมีเดือยสำหรับยึดยอดเทริดกับเพดานเทริด มาประกอบบนเพดานเทริด



ภาพที่ 120 การติดกนกบนด้วยกาวผสมซีลี้อย

ที่มา : อัยเรศ ยังเขียวสด



ภาพที่ 121 การประกอบเทริด ติดกนกบน เข้าหูและต่อยอดเทริด
ที่มา : อัยเรศ ยังเขียวสด

ขั้นตอนที่ 3 การประดับตกแต่งเทริด ในการตกแต่งตัวเทริดเมื่อประกอบเสร็จแล้วจะเริ่มด้วยการติดกนกหรือติลายตามจุดต่างๆ การลงสีรองพื้น การลงสีและปิดทอง จนถึงการประดับเพชรและกระจก ดังนี้

(1) **การติลาย** เป็นการนำกนกหลายอย่าง ตามพิมพ์ มาประดับบนในส่วนต่างๆ โดยเริ่มติดจากตัวบนก่อน ได้แก่ ยอดเทริด กนกบนในแต่ละชั้น ใบหู กรอบหน้าและกรอบหลัง และท้ายเทริด แล้วทึงไว้ให้แห้ง

(2) **การลงสีรองพื้น** เมื่อลายแห้งดีแล้ว เป็นขั้นตอนการลงสีรองพื้นสีน้ำมัน 2 ชั้น โดยใช้สีขาว รองพื้นในชั้นแรก ทึงไว้ให้แห้งแล้วจึงรองพื้นอีกชั้นด้วยสีเหลือง



ภาพ 122 การติลาย หรือติดกนกตกแต่งเทริด
ที่มา : อัยเรศ ยังเขียวสด



ภาพที่ 123 การลงรองพื้นด้วยสีน้ำมัน
ที่มา : อัยเรศ ยังเขียวสด

(3) การลงสีและปิดทอง เป็นขั้นตอนการใช้สีเฟลกซ์ (Flex) เป็นสีน้ำมันสำเร็จรูปสีเหลืองเคลือบเงา สำหรับปิดทอง ลงให้ทั่ว ทิ้งไว้ให้พอหมาดๆ แล้วจึงปิดทอง โดยใช้ทองคำเปลวร้อยเปอร์เซ็นต์ จำนวน 700 แผ่น ทั้งนี้กำหนดให้ปิดทองทุกส่วนทั้งส่วนของยอดเทริดและโครงเทริด รวมทั้งเพดานเทริด (ซึ่งเดิมนั้นเพดานเทริดด้านบนและด้านหลังของกนกบนจะลงสีแดงสด)



ภาพที่ 124 การลงสีน้ำมันปิดทองและการปิดทอง
ที่มา : อัยเรศ ยังเขียวสด



ภาพที่ 125 การปิดทองคำเปลวร้อยเปอร์เซ็นต์
ที่มา : อัยเรศ ยังเขียวสด

(4) การประดับเพชรและกระจก เป็นการติดเพชรตามลาย และการติดกระจกตัดเป็นรูป
ข้าวหลามตัดติดลงบนขอบฐานเทริดรอบๆ ใช้เพชรและกระจกสีขาว ไม่มีสีฉูดฉาด เพื่อให้ดูเรียบหรู



ภาพที่ 126 การประดับตกแต่งด้วยเพชรและกระจกสีขาว
ที่มา : อัยเรศ ยังเขียวสด

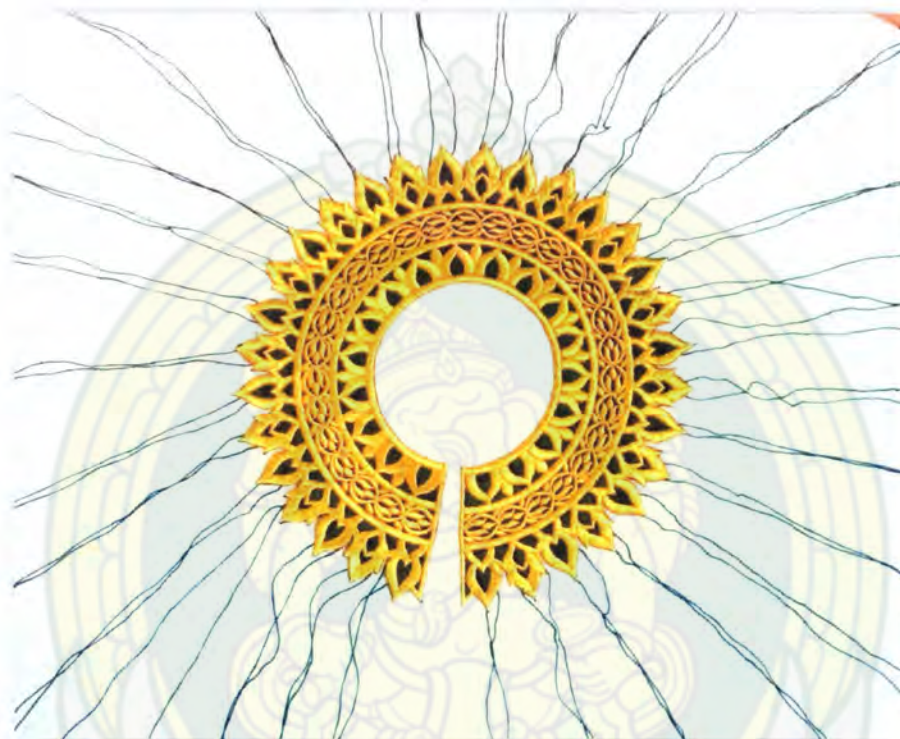


ภาพที่ 127 เทริดที่ประดับตกแต่งสำเร็จ
ที่มา : อัยเรศ ยังเขียวสด

ขั้นตอนและวิธีการทำกรองคอ

กรองคอ ใช้แทนชุดลูกปัดแบบเดิมที่มีทั้งหมด 5 ชั้น คือ รอบอก 1 ชั้น บ่า 2 ชั้น และคอ 2 ชั้น ให้เหลือเพียงชั้นเดียว โดยใช้กรองคอสำเร็จรูปมาร้อยด้วยลูกปัดตามวิธีการของลูกปัดโนรา มีขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 นำกรองคอสำเร็จรูป ซึ่งเลือกเป็นผ้าสีพื้นสีดำปักดินทองลายไทย นำมาเป็นฐาน แล้วนำเชือกเอ็นนิ่มสีดำร้อยกับกรองคอตามลายกระจัง จำนวน 62 เส้น ยาวเส้นละ 60 เซนติเมตร



ภาพที่ 128 กรองคอสำเร็จรูป ร้อยด้วยเชือกเอ็นนิ่มสีดำ สำหรับร้อยลูกปัด

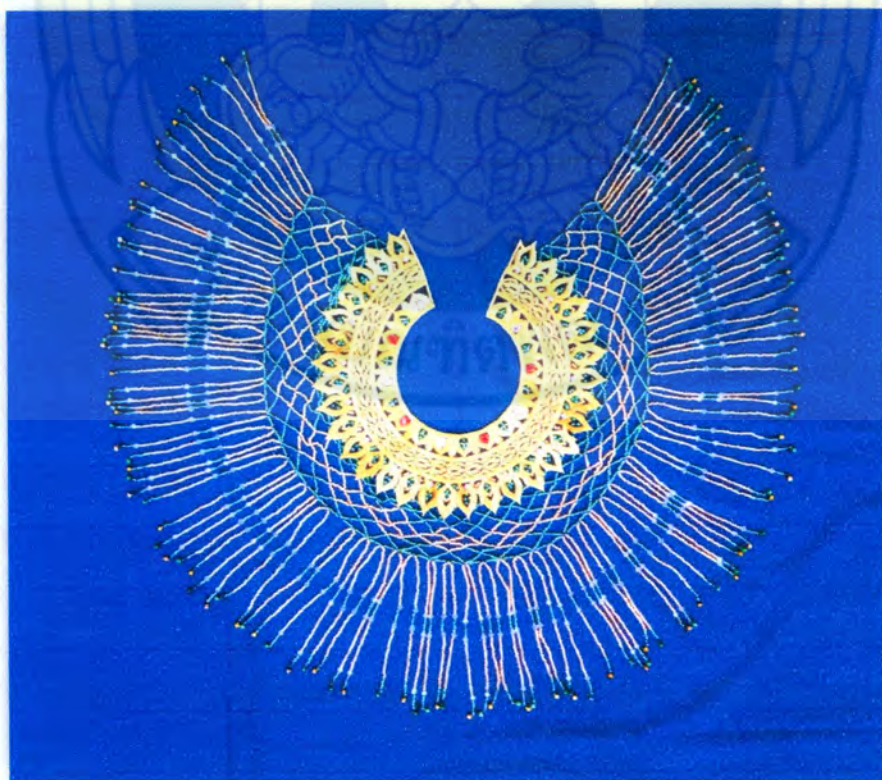
ขั้นตอนที่ 2 นำลูกปัดแก้ว สีเขียว และสีทองร้อยสลับกันเป็นตาข่าย จำนวน 10 ชั้น ความกว้างประมาณ 10 เซนติเมตร เพื่อคลุมปิดช่วงไหล่และหน้าอก แล้วร้อยลูกปัดสีทอง สลับสีเขียวทั้งชาย จำนวน 62 เส้น ยาวเส้นละ 15 เซนติเมตร

ขั้นตอนที่ 3 นำกระดิ่งขนาดเล็ก สีทอง และสีเขียว ร้อยต่อจากลูกปัดทั้ง 62 เส้น แล้วผูกปมแล้วตัดเอ็นส่วนที่เหลือออก

ขั้นตอนที่ 4 ตกแต่งด้วยลูกปัดแก้วและเพชรซีกโดยเย็บติดกับผ้ากรองคอเพื่อให้เกิดสีสันสวยงาม



ภาพที่ 129 ลักษณะลูกปัดที่ร้อยติดกับกรองคอ



ภาพที่ 130 กรองคอที่ตกแต่งสำเร็จ

ขั้นตอนและวิธีการประดิษฐ์ทางหงส์

ทางหงส์ หรือปีก เดิมนี้ทำด้วยเชาควายหรือโลหะ ในที่นี้ทำด้วยกระดาษแข็งหรือที่เรียกว่า “ประเก็น” ซึ่งมีคุณสมบัติน้ำหนักเบาและมีความยืดหยุ่นเพื่อให้เกิดความอ่อนตัวและคืนตัวขณะปฏิบัติท่ารำ ป้องกันไม่ให้ผู้แสดงได้รับบาดเจ็บจากทางในการใช้ร่างกายดัดตนท่าต่าง ๆ มีวิธีการดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ตัดประเก็นทำเป็นรูปคล้ายปีกนกปลายเรียวแหลม ปลายปีกเชิดงอนขึ้นขนาดความยาวประมาณ 35 เซนติเมตร จำนวนทางละ 2 ชิ้น

ขั้นตอนที่ 2 เจาะรูและตอกท่วงสีทองเพื่อใช้ในการร้อยและเย็บประเก็นในส่วนต่างๆ ได้แก่ ตรงฐานของทาง สำหรับเย็บผ้าคาดเอว จำนวน 5 รู ริมขอบล่างสำหรับร้อยลูกปัด จำนวน 11 รู ตรงปลายปีกสำหรับผูกปลายทางทั้งสองชิ้นติดกันจำนวน 3 รู

ขั้นตอนที่ 3 พ่นสี นำประเก็นพ่นด้วยสเปรย์สีดำ แล้วตากแดดให้แห้ง

ขั้นตอนที่ 4 ใช้เอ็นนิ่มสีดำร้อยจากรูที่เจาะไว้ริมของล่าง จำนวน 22 เส้น ยาวเส้นละ 30 เซนติเมตร

ขั้นตอนที่ 5 ร้อยลูกปัดสีทอง สลับสีเขียว เป็นตาข่าย จำนวน 6 ชั้น ขนาดกว้างประมาณ 4 เซนติเมตร และร้อยทั้งชายจำนวน 22 เส้น ยาวเส้นละ 10 เซนติเมตร

ขั้นตอนที่ 6 นำกระดิ่งขนาดเล็ก สีทอง และสีเขียว ร้อยต่อจากลูกปัดทั้ง 62 เส้น แล้วผูกปมแล้วตัดเอ็นส่วนที่เหลือออก

ขั้นตอนที่ 7 นำปีกทั้ง 2 ข้าง ซ้ายและขวามาประกบกัน โดยเย็บติดตรงปลายปีก

ขั้นตอนที่ 8 นำสายรัดเอวขนาด กว้าง 5 เซนติเมตร ยาว 150 เซนติเมตร มาเย็บติดกันทางหงส์ส่วนฐาน โดยเว้นระหว่างฐานทั้งสองข้าง ประมาณ 24 เซนติเมตร เพื่อให้ทางกางออก สำหรับสวมคาดเอวทับผ้านุ่งด้านหลัง



ภาพที่ 131 ขั้นตอนการทำทางหงส์

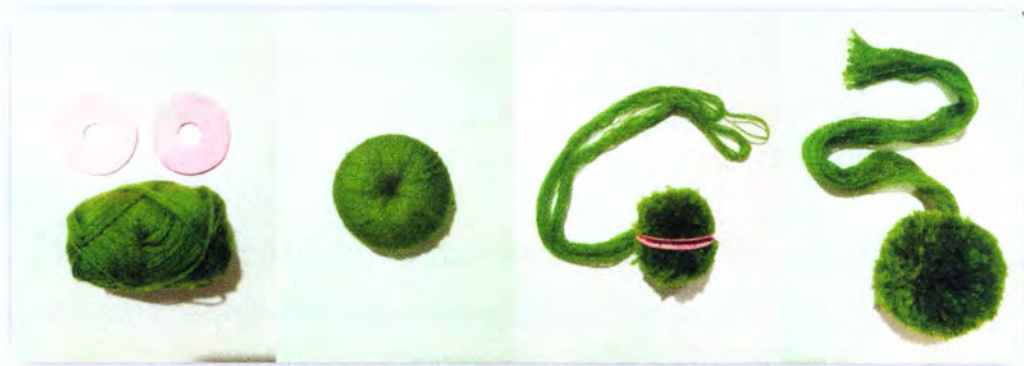
ขั้นตอนที่ 9 ตัดฟู่ไว้ตรงปลายปีกหรือทางหงส์ ซึ่งมีวิธีการประดิษฐ์ดังนี้

(1) นำกระดาษแข็งตัดเป็นวงกลม ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง 8 เซนติเมตร เจาะรูตรงกลางขนาด 2.5 เซนติเมตร จำนวน 2 ชิ้น

(2) นำกระดาษวงกลมทั้งสองมาประกบกัน แล้วใช้ไหมพรมสีเขียวมาพันกับกระดาษจนปิดรูตรงกลาง

(3) ใช้มีดผ่าไหมพรมระหว่างกระดาษทั้งสองชั้น แล้วใช้ด้ายหรือไหมพรมสีเขียวกันผูกตรงกลาง พร้อมต่อสายไหมพรม จำนวน 10 เส้น สำหรับใช้ติดฟู่กับทางหงส์

(4) นำกระดาษออกจากไหมพรม และใช้หวีแปรงให้ฟู แล้วตกแต่งฟู่ให้เรียบร้อย



ภาพที่ 132 การประดิษฐ์ฟู่



ภาพที่ 133 การประกอบหางหงส์

ขั้นตอนที่ 10 ตกแต่งหางหงส์โดยนำประเก็นมาตัดเป็นลักษณะรูปโค้งตามแนวทางหงส์
พันด้วยสเปรย์สีทอง แล้วมาติดลงบนปีกทั้งสองข้าง



ภาพที่ 134 หางหงส์

ขั้นตอนและวิธีการประดิษฐ์เครื่องประดับ

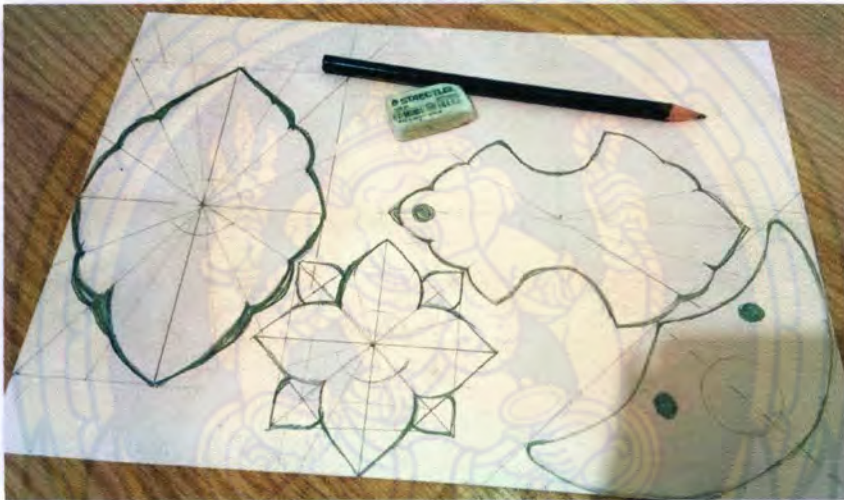
เครื่องประดับของโนรานิยมใส่เฉพาะโนราใหญ่ ได้แก่ ทับทรวง ประจายาม ปีกนกแอ่น และ ปั้นเหน่ง ส่วนใหญ่ทำจากแผ่นเงินทำเป็นรูปต่างๆ สลักหรือตีลายให้สวยงาม ในที่นี้ใช้วัสดุจาก ธรรมชาติ คือ กะลามะพร้าว ตัดเป็นรูปตามแบบและขนาดเท่าเครื่องประดับเงิน มีขั้นตอนการ ประดิษฐ์ ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 ออกแบบเครื่องประดับในส่วนต่างๆ ได้แก่ ทับทรวง ประจายาม ปีกนกแอ่น และ ปั้นเหน่ง โดยการวาดลงบนกระดาษและตัดตามรูปเพื่อใช้เป็นแบบร่าง

ขั้นตอนที่ 2 ตัดกะลาที่เตรียมไว้ตามแบบและเจาะรูเพื่อร้อยกับสายสร้อย สักวาล และเข็มขัด

ขั้นตอนที่ 3 นำแบบร่างเครื่องประดับแต่ละชิ้นมาขัดด้วยกระดาษทรายให้เกิดความเรียบเนียน

ขั้นตอนที่ 4 ลงสีและเคลือบเงาด้วยแลคเกอร์ และนำไปตากให้แห้งเพื่อให้เครื่องประดับเกิด ความเงางาม



ภาพที่ 135 การออกแบบลายเครื่องประดับ เป็นรูปทับทรวง ประจายาม ปีกนกแอ่น และปั้นเหน่ง



ภาพที่ 136 การตัดกะลาตามแบบ เป็นรูปทับทรวง ประจายาม ปีกนกแอ่น และปั้นเหน่ง และเจาะรูผู้ร้อยกับสร้อยในส่วนต่างๆ



ภาพที่ 137 การขัดเครื่องประดับให้ผิวเรียบเนียน
และการลงแลคเกอร์เครื่องประดับให้เกิดความเงางาม



ภาพที่ 138 การลงแลคเกอร์เครื่องประดับให้เกิดความเงางาม

ภาคผนวก ข
ประมวลภาพการดำเนินงานสร้างสรรค์



ประมวลภาพการดำเนินงานสร้างสรรค์

1. การลงพื้นที่ศึกษาข้อมูล ด้วยวิธีการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิและศิลปินพื้นบ้าน รวมทั้งการสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วมในพื้นที่ต่างๆ ดังนี้



ภาพที่ 139 การลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับทำฤๅษีตัดตนที่มีมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งคงเหลืออยู่เพียง 24 ท่า
วันที่ 2 กรกฎาคม 2560 ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์)



ภาพที่ 140 การลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับฤๅษีตัดตนที่จัดสร้างขึ้นใหม่ ครบ 80 ท่า
วันที่ 2 พฤษภาคม 2561 ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์)



ภาพที่ 141 การนำนักเรียนลงพื้นที่เพื่อสังเกตโครงสร้างของฤๅษีดัดตนนำไปปฏิบัติทำรำ
วันที่ 2 กันยายน 2561 ณ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์)



ภาพที่ 142 การลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลด้วยวิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วม
โดยการเข้าร่วมพิธีกรรมและร่วมแสดงโนราถวายุครูในพิธีโนราโรงครู (รำคำครู) กับศิลปินพื้นบ้าน
คณะโนราศรัย จุไรรัตน์ ในวันที่ 26-28 กรกฎาคม 2560
ณ บ้านปากคลอง ตำบลบางกอกเหนือ อำเภอกวนขนุน จังหวัดพัทลุง



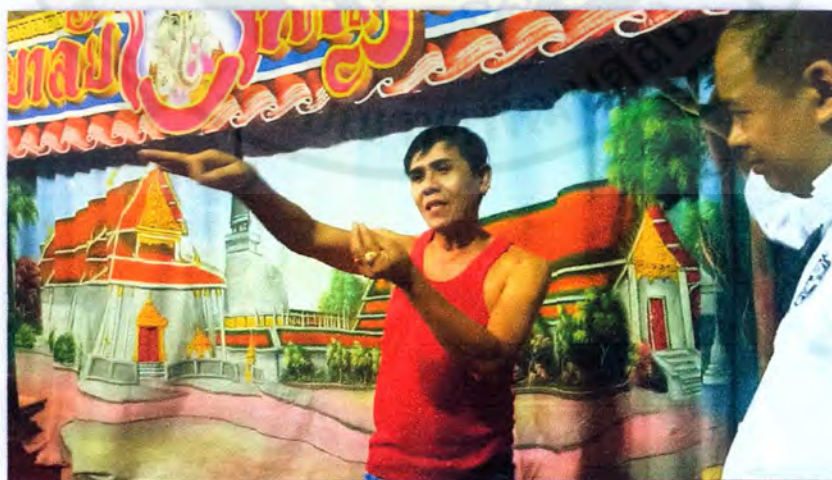
ภาพที่ 143 การลงพื้นที่ศึกษาข้อมูล
ด้วยวิธีการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม
ในการรำประสมท่าของโนราเกรียงเดชน้อย
วันที่ 27 กรกฎาคม 2560 ณ โนราโรงครูวัดท่าแค อำเภอเมือง จังหวัดพัทลุง



ภาพที่ 144 การลงพื้นที่เพื่อสัมภาษณ์ข้อมูล
เกี่ยวกับตำนานโนราและภูมิปัญญาการจัดทำ
เครื่องแต่งกายโนราจากนางสุวรรณดี มากมณี



ภาพที่ 145 การลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลด้วยวิธีการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมจากนายโรงและศิลปินพื้นบ้าน
ในการรำโนราฟิธีกรรม “โนราโรงครู” วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช วันที่ 14-16 กุมภาพันธ์
2561 ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ตำบลท่าเรือ อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช



ภาพที่ 146 การลงพื้นที่ศึกษาข้อมูลด้วยวิธีการสัมภาษณ์จากโนราสุพัฒน์ นาคเสน
วันที่ 15 กุมภาพันธ์ 2561 ณ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
ตำบลท่าเรือ อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช

2. การนำเสนอหัวข้อโครงการสร้างสรรค์



ภาพที่ 147 การสัมมนาเชิงปฏิบัติการนำเสนอหัวข้อโครงการสร้างสรรค์เพื่อขอรับทุน
ประจำปีงบประมาณ พ.ศ.2561 โดย รศ. สุภาวดี โพธิเวชกุล
วันที่ 14 กันยายน 2560 ณ ห้องประชุม 3 สำนักอธิการบดี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3. นาฏยประดิษฐ์

ขั้นตอนที่ 1 การฝึกทำรำโนราพื้นฐานให้กับกลุ่มนักเรียนที่คัดเลือก



ภาพที่ 148 การฝึกปฏิบัติทำเบื้องต้นของการรำโนรา



ภาพที่ 149 การฝึกปฏิบัติท่ารำพื้นฐานโนรา 12 ท่า



ภาพที่ 150 การฝึกปฏิบัติโนราท่าครู 12 ท่า



ภาพที่ 151 การฝึกปฏิบัติโนราท่าบทย 12 ท่า



ภาพที่ 152 การฝึกปฏิบัติโนรารำประสมท่า



ภาพที่ 153 การฝึกประสบการณ์โดยนำผู้แสดงกลุ่มที่คัดเลือก โนราประสมท่า ออกแสดงเผยแพร่
ในงานแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมไทย-จีน ณ โรงละครอักษรา

ขั้นตอนที่ 2 การทดลองเลียนแบบท่าฤๅษีดัดตน

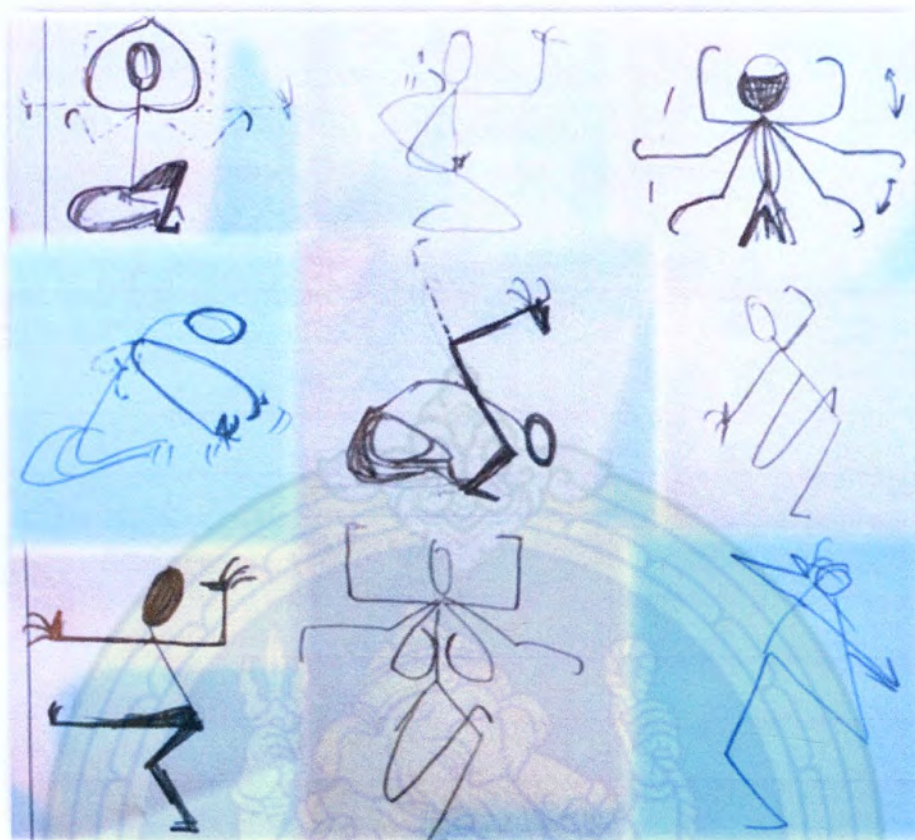


ภาพที่ 154 การทดลองเลียนแบบท่าฤๅษีดัดตน



ภาพที่ 155 การทดลองเลียนแบบท่าฤๅษีดัดตนด้วยกลุ่มนักเรียน

ขั้นตอนที่ 3 การออกแบบและการทดลองปฏิบัติท่ารำ



ภาพที่ 156 การออกแบบท่ารำโนราจากท่าฤๅษีดัดตน



ภาพที่ 157 การทดลองปฏิบัติท่ารำ

4. การสร้างสรรค์เพลงและบันทึกเสียง



ภาพที่ 158 การบันทึกเสียงเพลงประกอบการแสดง วันที่ 2 กันยายน 2561

5. การฝึกซ้อมกระบวนท่ารำ



ภาพที่ 159 การฝึกซ้อมกระบวนท่ารำ

6. การบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหว



ภาพที่ 160 การแต่งตัวผู้แสดงเพื่อบันทึกทำรำภาพนิ่ง



ภาพที่ 161 การบันทึกทำรำภาพนิ่ง



ภาพที่ 162 การแต่งตัวผู้แสดงเพื่อบันทึกทำรำภาพเคลื่อนไหว



ภาพที่ 163 การบันทึกทำรำภาพเคลื่อนไหว

7. การตรวจสอบคุณภาพโดยสนทนากลุ่มย่อย



ภาพที่ 164 การพิจารณาผลงานสร้างสรรค์โดยผู้ทรงคุณวุฒิ
วันที่ 11 กันยายน 2561 เวลา 13.00 น. ณ ห้องประชุม 3 สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

8. การปรับปรุงแก้ไข



ภาพที่ 165 การบันทึกเสียงเพื่อแก้ไขเพลงประกอบการแสดง วันที่ 22 กันยายน 2561



ภาพที่ 166 การปรับปรุงแก้ไขกระบวนท่ารำ และการบันทึกภาพผลงาน
วันที่ 25 กันยายน 2561

ภาคผนวก ค

ผลการพิจารณาผลงานสร้างสรรค์จากผู้ทรงคุณวุฒิ
ด้านรูปแบบการแสดงและรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์
และแบบตอบรับการเผยแพร่บทความวิจัย



แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์

ชื่อผู้สร้างสรรค์ นางสาวจินตนา อนุวัฒน์
สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ชื่อเรื่อง นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดคน
วันที่ 11 กันยายน 2561 ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

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

ข้อพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ					หมายเหตุ
	5	4	3	2	1	
1. ด้านทำรำ						
1.1 ทำรำมีความสอดคล้องกับแนวคิด และรูปแบบการแสดง สามารถสื่อให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน		✓				ข้อใจผู้ประเมิน ทำรำ-ท่า ในข้อ ๑-๕ ทำรำ-ท่า ทำรำ-ท่า
1.2 ทำรำมีความเหมาะสม ถูกต้องตามหลักนาฏศิลป์ไทยและหลักการรำโนรา		✓				
1.3 การเรียงร้อยและลำดับท่ารำ และการเคลื่อนไหว มีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน		✓				
1.4 การใช้พื้นที่และรูปแบบแถวมีความหลากหลาย มีความสมดุล และเหมาะสมกับท่ารำ		✓				
1.5 ทิศทางการเคลื่อนไหว มีความสอดคล้องกับรูปแบบแถว		✓				
1.6 องค์รวมของท่ารำมีความสวยงาม ความกลมกลืน และมีเอกภาพ		✓				
2. ด้านเพลงเพลงประกอบการแสดง						
2.1 ใช้เพลงเหมาะสมกับอารมณ์ ความหมายของการแสดง		✓				มีเพลงให้ใช้กับ ท่ารำ ให้ใช้ + ดนตรี สัก ๑-๒
2.2 โครงสร้างทำนองเพลง เหมาะสมกับรูปแบบการแสดง		✓				
2.3 จังหวะหน้าทับและทำนองเพลงมีความไพเราะเหมาะสมกับท่ารำ		✓				
2.4 เสียงที่ใช้ประกอบมีความเหมาะสมกับอารมณ์เพลง		✓				
2.5 องค์รวมของเพลงและดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสม		✓				

ข้อพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ					หมายเหตุ
	5	4	3	2	1	
3. ด้านเครื่องแต่งกาย						
3.1 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์		✓				
3.2 สีสันทของเครื่องแต่งกาย มีความสอดคล้องกลมกลืนกับแนวคิดของงาน		✓				
3.3 เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสมกับการเคลื่อนไหวท่ารำ		✓				
3.4 องค์ประกอบเครื่องแต่งกายแต่ละส่วนสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการแสดงอื่นๆ ในโอกาสต่อไปได้		✓				
4. ด้านองค์ความรู้ที่ได้รับ						
4.1 ผลงานสร้างสรรค์สะท้อนให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ได้อย่างชัดเจน		✓				
4.2 ผลงานสร้างสรรค์สามารถตอบวัตถุประสงค์อย่างชัดเจน		✓				
4.3 มีความสามารถในการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรม/แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องอย่างเหมาะสม		✓				
4.4 ความเหมาะสมขององค์ประกอบรวมในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์		✓				
4.5 ผลงานสร้างสรรค์สามารถนำไปใช้ประโยชน์ทางด้านนาฏศิลป์ได้เป็นอย่างดี		✓				

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

= 80% =

ลงชื่อ อลกษิ
(รช.อมก คำศรี)
วันที่

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์

ชื่อผู้สร้างสรรค์ นางสาวจินตนา อนุวัฒน์
สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ชื่อเรื่อง นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน
วันที่ 11 กันยายน 2561 ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

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

ข้อพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ					หมายเหตุ
	5	4	3	2	1	
1. ด้านท่ารำ						
1.1 ท่ารำมีความสอดคล้องกับแนวคิด และรูปแบบการแสดง สามารถสื่อให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน		✓				
1.2 ท่ารำมีความเหมาะสม ถูกต้องตามหลักนาฏศิลป์ไทยและหลักการรำโนรา		✓				
1.3 การเรียงร้อยและลำดับท่ารำ และการเคลื่อนไหว มีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน			✓			
1.4 การใช้พื้นที่และรูปแบบแถวมีความหลากหลาย มีความสมดุล และเหมาะสมกับท่ารำ		✓				
1.5 ทิศทางการเคลื่อนไหว มีความสอดคล้องกับรูปแบบแถว		✓				
1.6 องค์รวมของท่ารำมีความสวยงาม ความกลมกลืน และมีเอกภาพ			✓			
2. ด้านเพลงเพลงประกอบการแสดง						
2.1 ใช้เพลงเหมาะสมกับอารมณ์ ความหมายของการแสดง			✓			
2.2 โครงสร้างทำนองเพลง เหมาะสมกับรูปแบบการแสดง			✓			
2.3 จังหวะหน้าทับและทำนองเพลงมีความไพเราะเหมาะสมกับท่ารำ		✓				
2.4 เสียงที่ใช้ประกอบมีความเหมาะสมกับอารมณ์เพลง		✓				
2.5 องค์รวมของเพลงและดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสม		✓				

ข้อพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ					หมายเหตุ
	5	4	3	2	1	
3. ด้านเครื่องแต่งกาย						
3.1 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์		✓				
3.2 สีสันทของเครื่องแต่งกาย มีความสอดคล้องกลมกลืนกับแนวคิดของงาน		✓				
3.3 เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสมกับการเคลื่อนไหวท่ารำ		✓				
3.4 องค์ประกอบเครื่องแต่งกายแต่ละส่วนสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการแสดงอื่นๆ ในโอกาสต่อไปได้			✓			
4. ด้านองค์ความรู้ที่ได้รับ						
4.1 ผลงานสร้างสรรค์สะท้อนให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ได้อย่างชัดเจน		✓				
4.2 ผลงานสร้างสรรค์สามารถตอบวัตถุประสงค์อย่างชัดเจน		✓				
4.3 มีความสามารถในการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรม/แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องอย่างเหมาะสม		✓				
4.4 ความเหมาะสมขององค์ประกอบรวมในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์		✓				
4.5 ผลงานสร้างสรรค์สามารถนำไปใช้ประโยชน์ทางด้านนาฏศิลป์ได้เป็นอย่างดี		✓				

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

ผู้ประเมินผล: นางสาวกมลทิพย์ นามะ

รองผู้อำนวยการฯ นางสาวกมลทิพย์ นามะ

ลงชื่อ.....

(นางสาวกมลทิพย์ นามะ)

วันที่.....

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์

ชื่อผู้สร้างสรรค์ นางสาวจินตนา อนุวัฒน์
สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ชื่อเรื่อง นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีตัดตน
วันที่ 11 กันยายน 2561 ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

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

ข้อพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ					หมายเหตุ
	5	4	3	2	1	
1. ด้านทำรำ						
1.1 ทำรำมีความสอดคล้องกับแนวคิด และรูปแบบการแสดง สามารถสื่อให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน	✓					
1.2 ทำรำมีความเหมาะสม ถูกต้องตามหลักนาฏศิลป์ไทยและหลักการรำโนรา		✓				
1.3 การเรียงร้อยและลำดับท่ารำ และการเคลื่อนไหว มีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน	✓					
1.4 การใช้พื้นที่และรูปแบบแถวมีความหลากหลาย มีความสมดุล และเหมาะสมกับท่ารำ	✓					
1.5 ทิศทางการเคลื่อนไหว มีความสอดคล้องกับรูปแบบแถว	✓					
1.6 องค์รวมของท่ารำมีความสวยงาม ความกลมกลืน และมีเอกภาพ	✓					
2. ด้านเพลงเพลงประกอบการแสดง						
2.1 ใช้เพลงเหมาะสมกับอารมณ์ ความหมายของการแสดง	✓					
2.2 โครงสร้างทำนองเพลง เหมาะสมกับรูปแบบการแสดง		✓				
2.3 จังหวะหน้าทับและทำนองเพลงมีความไพเราะเหมาะสมกับท่ารำ	✓					
2.4 เสียงที่ใช้ประกอบมีความเหมาะสมกับอารมณ์เพลง		✓				
2.5 องค์รวมของเพลงและดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสม	✓					

ข้อพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ					หมายเหตุ
	5	4	3	2	1	
3. ด้านเครื่องแต่งกาย						
3.1 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์		✓				
3.2 สีสันทของเครื่องแต่งกาย มีความสอดคล้องกลมกลืนกับแนวคิดของงาน	✓					
3.3 เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสมกับการเคลื่อนไหวท่ารำ		✓				
3.4 องค์ประกอบเครื่องแต่งกายแต่ละส่วนสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการแสดงอื่นๆ ในโอกาสต่อไปได้		✓				
4. ด้านองค์ความรู้ที่ได้รับ						
4.1 ผลงานสร้างสรรค์สะท้อนให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ได้อย่างชัดเจน	✓					
4.2 ผลงานสร้างสรรค์สามารถตอบวัตถุประสงค์อย่างชัดเจน	✓					
4.3 มีความสามารถในการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรม/แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องอย่างเหมาะสม	✓					
4.4 ความเหมาะสมขององค์ประกอบรวมในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์	✓					
4.5 ผลงานสร้างสรรค์สามารถนำไปใช้ประโยชน์ทางด้านนาฏศิลป์ได้เป็นอย่างดี	✓					

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

โรงเรียนพรหมพิราม ได้จัดทำในโอกาสพิเศษทุกปี ซึ่งตน
คิดว่า มีใช้ และ จัดทำขึ้น เพื่อให้นักเรียนได้มีโอกาส
ออกแสดง และ ร้องรำทำเพลง ร้องเพลง

ลงชื่อ.....

(นางสาว พิชิตินันท์ วัฒน)

วันที่.....

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์

ชื่อผู้สร้างสรรค์ นางสาวจินตนา อนุวัฒน์
สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ชื่อเรื่อง นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน
วันที่ 11 กันยายน 2561 ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

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

ข้อพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ					หมายเหตุ
	5	4	3	2	1	
1. ด้านท่ารำ						
1.1 ท่ารำมีความสอดคล้องกับแนวคิด และรูปแบบการแสดง สามารถสื่อให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน		✓				
1.2 ท่ารำมีความเหมาะสม ถูกต้องตามหลักนาฏศิลป์ไทยและหลักการรำโนรา	✓					
1.3 การเรียงร้อยและลำดับท่ารำ และการเคลื่อนไหว มีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน	✓					
1.4 การใช้พื้นที่และรูปแบบแถวมีความหลากหลาย มีความสมดุล และเหมาะสมกับท่ารำ	✓					
1.5 ทิศทางการเคลื่อนไหว มีความสอดคล้องกับรูปแบบแถว	✓					
1.6 องค์รวมของท่ารำมีความสวยงาม ความกลมกลืน และมีเอกภาพ		✓				
2. ด้านเพลงเพลงประกอบการแสดง						
2.1 ใช้เพลงเหมาะสมกับอารมณ์ ความหมายของการแสดง	✓					
2.2 โครงสร้างทำนองเพลง เหมาะสมกับรูปแบบการแสดง	✓					
2.3 จังหวะหน้าทับและทำนองเพลงมีความไพเราะเหมาะสมกับท่ารำ	✓					
2.4 เสียงที่ใช้ประกอบมีความเหมาะสมกับอารมณ์เพลง	✓					
2.5 องค์รวมของเพลงและดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสม	✓					

ข้อพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ					หมายเหตุ
	5	4	3	2	1	
3. ด้านเครื่องแต่งกาย						
3.1 เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์		/				
3.2 สีสันทของเครื่องแต่งกาย มีความสอดคล้องกลมกลืนกับแนวคิดของงาน	/					
3.3 เครื่องแต่งกายมีความเหมาะสมกับการเคลื่อนไหวท่ารำ		/				
3.4 องค์ประกอบเครื่องแต่งกายแต่ละส่วนสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับการแสดงอื่นๆ ในโอกาสต่อไปได้	/					
4. ด้านองค์ความรู้ที่ได้รับ						
4.1 ผลงานสร้างสรรค์สะท้อนให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ได้อย่างชัดเจน		/				
4.2 ผลงานสร้างสรรค์สามารถตอบวัตถุประสงค์อย่างชัดเจน		/				
4.3 มีความสามารถในการใช้ประโยชน์จากวรรณกรรม/แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องอย่างเหมาะสม	/					
4.4 ความเหมาะสมขององค์ประกอบรวมในการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์	/					
4.5 ผลงานสร้างสรรค์สามารถนำไปใช้ประโยชน์ทางด้านนาฏศิลป์ได้เป็นอย่างดี	/					

ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

- ฟอร์มเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับใช้สีของอุปกรณ์ทอผ้าให้เข้ากันได้
- นพอ.ทอผ้าใช้สีของเครื่องประดับที่ทอผ้าเพื่อให้เห็นสีของเครื่องแต่งกาย
ทอผ้าให้เข้ากันได้
- ทอผ้าให้เข้ากันได้ หรือสีให้เข้ากันได้ (ทอผ้า) หรือ สีของเครื่องแต่งกาย
ทอผ้าให้เข้ากันได้ หรือ สีของเครื่องแต่งกาย

ลงชื่อ พ.อ.ทอผ้า
(พ.อ.ทอผ้า พิชญะ)
วันที่ 11 7 61

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์

ชื่อผู้สร้างสรรค์ นางสาวจินตนา อนุวัฒน์
สังกัด วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ชื่อเรื่อง นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัตตน
วันที่ 11 กันยายน 2561 ณ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

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

ข้อพิจารณา	ระดับความพึงพอใจ					หมายเหตุ
	5	4	3	2	1	
1. ด้านทำรำ						
1.1 ทำรำมีความสอดคล้องกับแนวคิด และรูปแบบการแสดง สามารถสื่อให้เห็นถึงแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งาน			✓			
1.2 ทำรำมีความเหมาะสม ถูกต้องตามหลักนาฏศิลป์ไทยและหลักการรำโนรา		✓				
1.3 การเรียงร้อยและลำดับทำรำ และการเคลื่อนไหว มีความสัมพันธ์กันอย่างกลมกลืน			✓			
1.4 การใช้พื้นที่และรูปแบบแถวมีความหลากหลาย มีความสมดุล และเหมาะสมกับทำรำ		✓				
1.5 ทิศทางการเคลื่อนไหว มีความสอดคล้องกับรูปแบบแถว		✓				
1.6 องค์รวมของทำรำมีความสวยงาม ความกลมกลืน และมีเอกภาพ			✓			
2. ด้านเพลงเพลงประกอบการแสดง						
2.1 ใช้เพลงเหมาะสมกับอารมณ์ ความหมายของการแสดง			✓			
2.2 โครงสร้างทำนองเพลง เหมาะสมกับรูปแบบการแสดง						
2.3 จังหวะหน้าทับและทำนองเพลงมีความไพเราะเหมาะสมกับทำรำ			✓			
2.4 เสียงที่ใช้ประกอบมีความเหมาะสมกับอารมณ์เพลง				✓		
2.5 องค์รวมของเพลงและดนตรีประกอบการแสดงมีความเหมาะสม			✓			

แบบประเมินผลงานสร้างสรรค์ฉบับสมบูรณ์
ฝ่ายวิจัยและนวัตกรรม สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ชื่อผู้วิจัยงานสร้างสรรค์.....จินดา อนุรัตน์.....
สังกัด.....สถาบันวิจัยและนวัตกรรม.....
ชื่อเรื่อง.....ทฤษฎีประติมากรรม ใน ๕ ข้อ.....

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ในช่องระดับคุณภาพ โดยพิจารณาตามเกณฑ์ ดังนี้

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

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

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

ผลสรุปคุณภาพโดยรวมของผลการวิจัย

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

ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

ปรับแก้ในข้อ ๕ ข้อ ๖

ลงชื่อ.....
(ดร.ไพโรจน์ ทองคำสุก.)
ผู้ทรงคุณวุฒิ
วันที่.....

ที่ ศธ ๐๕๖๔.๐๗/๗ ๕๕



มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
๑๐๖๑ ซอยอิสรภาพ ๑๕ แขวงหิรัญรูจี
เขตธนบุรี กรุงเทพฯ ๑๐๖๐๐

๑๗ สิงหาคม ๒๕๖๑

เรื่อง ตอบรับการตีพิมพ์บทความทางวิชาการ

เรียน นางสาวจินตนา อนุวัฒน์

อ้างถึง บทความเรื่อง นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน

ตามที่ท่านเสนอบทความเรื่อง “นาฏยประดิษฐ์ ชุด โนรีดัดตน” เพื่อลงตีพิมพ์ในวารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ของคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยานั้น

ในการนี้ กองบรรณาธิการ ได้ดำเนินการพิจารณาเรียบร้อยแล้ว เห็นสมควรให้ตีพิมพ์บทความของท่านในวารสารปีที่ ๑๓ ฉบับที่ ๒ กรกฎาคม - ธันวาคม ๒๕๖๒ และจะนำวารสารดังกล่าวส่งไปประชาสัมพันธ์เผยแพร่เพื่อให้เกิดประโยชน์ในเชิงวิชาการต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อทราบ และขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อัครวิทย์ เรืองรอง)

บรรณาธิการวารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
ปฏิบัติราชการแทนคณบดีคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

ติดต่อประสานงาน

นางสาวศิริขวัญ ปิ่นเพชรสวรรค์

โทรศัพท์ ๐-๒๔๗๓-๗๐๐๐ ต่อ ๒๐๑๐

มือถือ ๐๘๑ - ๖๕๗-๔๐๒๓



ชื่อ - สกุล นางสาวจินตนา อนุวัฒน์

วัน เดือน ปีเกิด 1 พฤษภาคม 2526

ที่อยู่ปัจจุบัน 618/630 ถนนบรมราชชนนี แขวงบางบำหรุ เขตบางพลัด กรุงเทพฯ 10700

ตำแหน่งปัจจุบัน ครู วิทยฐานะ ครูชำนาญการ

ประวัติการศึกษา

- พ.ศ.2549 ศิลปบัณฑิต (ศ.บ.) สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย
ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- พ.ศ. 2552 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม.) สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย
ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
หัวข้อวิทยานิพนธ์ รำเชิดฉิ่งเมขลา

ผลงานวิชาการ

- พ.ศ. 2553 งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด รับขวัญข้าว
คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
- พ.ศ. 2554 งานวิจัยสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์ ชุด รำเทพีคู่หาบ
วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
- พ.ศ. 2554 บทความ โนรา: มหัศจรรย์แห่งการตัดตน
ในหนังสือเฉลิมพระเกียรติ 84 พรรษา ไขว์ครุโนราเมืองนครฯ
วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
- พ.ศ. 2555 “วานรพงศ์ - พงศ์วานร” ในหนังสือครุกรี วระศรีน
ร่วมกับนายวิโรจน์ อยู่สวัสดิ์ และนายวิรัช ก่อสันติมุขัง
สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ สำนักนายกรัฐมนตรี
- พ.ศ. 2558 งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด ลักษณะวานร
วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม
- พ.ศ. 2559 งานวิจัยสร้างสรรค์ ชุด เทพเทวี
วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม