กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สักการะเทวราช

THE CREATIVE PROCESS OF THE CONCEPTION OF THAI DRAMATIC ARTS DANCE CREATION SAKKARATEWARAT

โดย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จินตนา สายทองคำ

ประจำปีงบประมาณ พ.ศ.2558

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สักการะเทวราช

โดย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. จินตนา สายทองคำ

ประจำปีงบประมาณ พ.ศ.2558

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

THE CREATIVE PROCESS OF THE CONCEPTION OF THAI DRAMATIC ARTS DANCE CREATION SAKKARATEWARAT

Asst. Prof. Dr. JINTANA SAITONGKUM

Year 2015

Copyright Bunditpatanasilpa Institute
The Ministry of Culture

ชื่องานวิจัย กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สักการะเทวราช

ชื่อผู้วิจัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ

ปีงบประมาณ 2558

การวิจัยเรื่องกระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สักการะเทวราช มีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษากระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สักการะเทวราช บันทึกเป็นองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย ดำเนินการวิจัยโดย การศึกษาจากเอกสาร สัมภาษณ์ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การแสดง ขั้นตอนการสร้างสรรค์งาน บันทึกกระบวนท่ารำและจัดประชุมกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อยืนยันข้อมูล

ผลการศึกษา พบว่า ขั้นตอนการสร้างสรรค์งานมี 7 ขั้นตอนคือ 1) การสร้างแนวคิดของการแสดงโดยดำเนินการค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และการสัมภาษณ์ สรุปสาระเป็นกรอบแนวทางในการสร้างสรรค์งาน 2) สร้างสรรค์ทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง โดยเน้นให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกถึงความศักดิ์สิทธิ์ ความยิ่งใหญ่ เริ่มด้วยทำนอง จังหวะจากช้า และเร่งจังหวะความเร็วปิดจบเพลงทันทีเพื่อให้เกิดความเงียบสงบนิ่ง 3) ออกแบบกระบวนท่ารำ โดยใช้ท่าพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยและเลียนแบบภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยารวมทั้งภาพลายเส้นท่ารำจากตำรารำ รำแม่บทใหญ่ รำเพลงช้า-เพลงเร็ว ที่เป็นลีลาท่ารำต้นแบบผสมผสานการเคลื่อนไหวและการแปรแถวที่หลากหลายรูปแบบ 4) การคัดเลือกผู้แสดง กำหนดผู้แสดงชาย 4 คน มีใบหน้ารูปกรามเหลี่ยมเล็กน้อยตามกรอบพักตร์พระพุทธรูปสมัยอยุธยา ผู้แสดงหญิง 4 คน มีใบหน้ารูปไข่คล้ายภาพนางฟ้าในจิตรกรรม เพื่อให้สวมใส่กระบังหน้าได้สวยงาม โดยผู้แสดงทุกคนต้องมีความรู้ความสามารถด้านนาฏศิลป์ไทย 5) ออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ และเครื่องประดับ โดยเลือกใช้สีและวัสดุเลียนแบบให้มีลักษณะคล้ายเครื่องแต่งกายและศิราภรณ์โบราณ เลียนแบบศิลปะอยุธยาจากหลักฐานประติมากรรมพระพุทธรูป ภาพจิตรกรรมและงานประณีตศิลป์ 6)นำเสนองานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ/ ผู้ทรงคุณวุฒิ / คณาจารย์ โดยกำหนดเสนองาน 3 ระยะ 7) เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชนทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ

ทั้งนี้กระบวนท่ารำสื่อความหมาย 3 ช่วง คือ 1) การเข้าสู่พระราชพิธี 2) การเข้าสู่ความศรัทธาในพระพุทธศาสนา 3) การถวายพระพรแสดงความจงรักภักดี ในด้านการออกแบบแถวในการแสดงมี 5 ลักษณะ คือ แถวขนานกับผู้ชม แถวทแยงมุม แถวแบบสมดุลและไม่สมดุล แถวแบบกลุ่ม และแถวตอนหรือแถวคู่

Title The Creative Process of the Thai Dance New Production *Sakkarathewarat*
Researcher Asst. Prof. Dr. JINTANA SAITHONGKHAM
Year 2558

The objectives of the research "The Creative Process of the Thai Dance New Production *Sakkarathewarat"* are to study the creative process for the Thai dance new production *Sakkarathewarat* and to keep a record of the body of knowledge about Thai dramatic arts. The research was conducted by studying documents and by interviewing various dance masters who contributed to the creation of a Thai dance performance. We also kept a record of the choreography and then, had a focus group with dance experts to validate the collected information.

The results of the study showed that the creative process for this production has 7 steps: 1) the concept of the show came from information found in research papers, texts and interviews. Then, we summarized the selected ideas to define the concept of the performance. 2) The creation of the melody and the rhythm of the musical piece should make the audience have a feeling of greatness and holiness. The final musical piece starts with a slow rhythm gradually increasing the tempo until a contrasted silent at the end to create a peaceful and motionless atmosphere. 3) The creation of the choreography was inspired by the basic movements of Thai dancing and the temple mural painting images as found during the reign of Ayutthaya. Some elements of the choreography come from dance book images and dance positions from the Thai dance basic postures of the *Maebotyai* and the *Pleng Cha Pleng Reo*. The choreography combines different styles of both Thai traditional and new dance movements. 4) The selection of the performers had some criteria. The 4 chosen men had to display a square delicate jaw just like the style of the Buddha images found in the temples during the reign of Ayutthaya. The 4 chosen women needed to have an oval shape face as the angels depicted on the temple's murals so that it looks beautiful when they wear their headdresses. All the performers had to be skilled in Thai dramatic arts. 5) The design of the costume and accessories imitates the colors and the materials that look similar to the costume worn traditionally as seen from the Buddha sculptures and the mural paintings from the era of Ayutthaya. 6) The dance performance creation was presented to the dance experts and masters. 7) The presentation of the dance production *Sakkarathewarat* to the public, both within the country and abroad was explained

through 3 meanings: 1) An introduction to a royal ceremony 2) A link with Buddhist believes 3) A way to express gratitude. There are 5 different blocking alignments on stage: The performers are aligned parallel to the audience, They are all in a diagonal They are consecutively in balanced and unbalanced display, They form one group, They are in pairs forming different alignments.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่องกระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สักการะเทวราช ฉบับนี้หากก่อให้เกิดประโยชน์แก่วงการศึกษาแม้ส่วนใดขอกราบถวายเป็นสักการะบูชาแด่องค์พระคเณศเทพแห่งศิลป์ ปัญญาและความรู้ด้วยจิตเคารพสักการะอย่างสูงยิ่ง

ขอกราบขอบพระคุณผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (ศิลปินแห่งชาติ) อาจารย์สถาพร สนทอง อาจารย์สุรัตน์ จงดา อาจารย์ยุทธนา อัมระรงค์ ตลอดจนขอขอบคุณ นายทรัพย์สถิต ทิมสุกใส ที่ให้ข้อมูลในการสัมภาษณ์ให้ข้อมูลการสร้างงานสร้างสรรค์และข้อแนะนำอันส่งผลให้งานวิจัยมีความสมบูรณ์ ในการสัมมนากลุ่มย่อยขอขอบคุณหัวหน้าภาควิชา คณาจารย์ และนักศึกษาคณะศิลปนาฏดุริยางค์ที่อนุเคราะห์ความร่วมมือในการบันทึกภาพนิ่งและวีดีทัศน์ ตลอดจนเจ้าหน้าที่โรงละครวังหน้าทุกท่านที่กรุณาอำนวยความสะดวกในการใช้สถานที่บันทึกภาพ รวมทั้งนางสาวตรีรัตน์ วิสุทธิพันธ์ ที่อนุเคราะห์ด้านการจัดพิมพ์เอกสาร

สุดท้ายขอกราบขอบพระคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ให้การสนับสนุนทุนในการวิจัยจนสามารถดำเนินการได้สำเร็จลุล่วง

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ข
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ค
กิตติกรรมประกาศ ..... จ
สารบัญ ..... ช
สารบัญภาพ ..... ฌ
สารบัญตาราง ..... ญ

บทที่

1 บทนำ 1
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
วัตถุประสงค์ของการวิจัย 3
ขอบเขตของการวิจัย 4
วิธีดำเนินการวิจัย 4
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 5
นิยามศัพท์เฉพาะ 5

2 วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 7
ตอนที่ 1 แนวคิดทฤษฎีการสร้างงานนาฏศิลป์ 7
1.1 ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ 7
1.2 ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อความคิดสร้างสรรค์ 9
1.3 ความคิดสร้างสรรค์กับกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะ 10
1.4 แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ 11
1.5 ขั้นตอนในการออกแบบงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ 16
ตอนที่ 2 ศิลปวัฒนธรรมสมัยกรุงศรีอยุธยาและลีลาท่ารำต้นแบบ 18
2.1 ศิลปวัฒนธรรมและพระราชพิธีสำคัญแห่งราชธานีกรุงศรีอยุธยา 18
1) ศิลปะแห่งราชธานีกรุงศรีอยุธยา 18
2) นาฏศิลป์ไทยในราชธานีกรุงศรีอยุธยา 24
3) พระราชพิธีอินทราภิเษก 29
2.2 ลีลาท่ารำต้นแบบ 32
1) ตำรารำ 32
2) รำแม่บทใหญ่ 37
3) รำเพลงช้า – เพลงเร็ว 41
ตอนที่ 3 งานวิจัยและงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง 44

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
3	**การสร้างสรรค์งานและองค์ประกอบการแสดงชุดสักการะเทวราช**	49
	การศึกษาค้นคว้าข้อมูล	49
	องค์ประกอบการแสดง	51
	ผู้แสดง	51
	เครื่องแต่งกาย	51
	ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง	54
	แสงสีที่ใช้ในการแสดง	54
4	**กระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำ**	56
	กระบวนท่ารำ	56
	รูปแบบการแปรแถว	89
5	**สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ**	96

บรรณานุกรม 101
ภาคผนวก ก รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิ 104
ภาคผนวก ข แบบบันทึกข้อมูลการประชุมกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ 106
ภาคผนวก ค การประชุมกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ (FOCUS GROUP) 113
ภาคผนวก ง รายชื่อผู้แสดงแบบท่ารำ 117
ประวัติผู้วิจัย 118

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	ประติมากรรมการชักนาคดึกดำบรรพ์	30
2	ท่ากังหันร่อน	34
3	ท่าเทพนม ปฐม พรหมสี่หน้า	35
4	ท่าดอกไม้ตูม	36
5	ท่าสอดสร้อยมาลา	36
6	ท่าเขาควาย	36
7	ภาพจับจากสมุดไทยฉบับหลวง	37
8	ท่าเทพประนม(แบบลายเส้น)	38
9	ท่าปฐม(แบบลายเส้น)	38
10	ท่าเทพประนม	38
11	ท่าปฐม	38
12	ท่ารำตัวนาง เพลงช้า-เพลงเร็ว	43
13	ท่ารำตัวพระ เพลงช้า-เพลงเร็ว	43
14	ศิราภรณ์สำหรับผู้แสดงชาย	52
15	ศิราภรณ์สำหรับผู้แสดงหญิง	52
16	เครื่องแต่งกายผู้แสดงชาย	53
17	เครื่องแต่งกายผู้แสดงหญิง	53

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	ตัวอย่างการฝึกเคลื่อนไหวในเพลงช้า-เพลงเร็ว	43
2	กระบวนท่ารำช่วงที่ 1 การเข้าสู่พิธีแสดงความเคารพและพระบารมีขององค์พระมหากษัตริย์	57
3	กระบวนท่ารำช่วงที่ 2 การเข้าสู่ความศรัทธาที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คน	71
4	กระบวนท่ารำช่วงที่ 3 การถวายพระพรแสดงความจงรักภักดีแด่องค์พระมหากษัตริย์และความยิ่งใหญ่ความเจริญของอาณาจักร	80
5	ลักษณะแถวขนานกับผู้ชม	90
6	ลักษณะแถวแทยงมุม	91
7	ลักษณะแถวแบบสมดุลและไม่สมดุล	92
8	ลักษณะแถวแบบกลุ่ม	94
9	ลักษณะแถวตอน/แถวคู่	95

บทที่ 1
บทนำ

ความสำคัญของเรื่องที่ศึกษา

กรุงศรีอยุธยาแหล่งมรดกโลกทางวัฒนธรรมที่มีความสำคัญแห่งหนึ่งของไทยด้วยภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ในการดำรงความสำคัญอย่างต่อเนื่องกว่า 4 ศตวรรษ ในอดีตกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีมีความรุ่งเรืองในทุกด้าน โดยเฉพาะศิลปกรรมที่ปรากฏในแต่ละช่วงระยะเวลา สะท้อนถึงรากฐานทางวัฒนธรรมความเชื่อมั่นศรัทธาต่อพระมหากษัตริย์และพุทธศาสนา (กรมศิลปากร. 2549 : 1) นอกจากนี้ความเคารพเทิดทูนสูงสุดต่อองค์พระมหากษัตริย์ยังปรากฏในรูปแบบพิธีกรรม อันเป็นพระราชพิธีสำคัญที่สืบต่อกันมายาวนาน

พระราชพิธีอินทราภิเษก หมายถึง พิธีพราหมณ์ เพื่อสร้างความเป็นอมตะแก่เทวราชา (คณะทำงานกลุ่มงานวิจัย. 2546 : 16) ปรากฏในสมัยอยุธยาตอนต้น มีมหรสพฉลองยาวนานราว 1 เดือน นาฏศิลป์ที่มีบทบาทในพระราชพิธีจึงเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการเชิดชูเกียรติของพระมหากษัตริย์ รวมทั้งมหรสพเพื่อความบันเทิงของประชาชน โดยมีการกำหนดสิ่งสำคัญ คือ

1. ตั้งเขาพระสุเมรุขนาดสูงสุดในกลางสนาม เป็นสัญลักษณ์ว่าเหนือขึ้นไปเป็นที่ประทับของพระอินทร์ พร้อมด้วยเขาสัตบริภัณฑ์ทั้งเจ็ดล้อมรอบ
2. ตั้งเขาไกรลาส เป็นสัญลักษณ์ที่ประทับพระอิศวร (พระศิวะ) ขนาดเตี้ยกว่าเขาพระสุเมรุ
3. ที่ตีนเขาพระสุเมรุทำเป็นรูปพระนารายณ์บรรทมสินธุ์
4. เล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ คือ กวนเกษียรสมุทร
5. ตั้งรูปกุมภัณฑ์ ซึ่งเป็นเทวดาจำพวกหนึ่ง มีพุงใหญ่ ตาพองโตสีแดง มีหน้าที่รักษาสถานที่สำคัญต่างๆ ซึ่งท้าวจาตุมหาราชกำหนด เช่น ป่า ภูเขา ต้นไม้ แม่น้ำ ฯลฯ หากผู้ใดล่วงล้ำให้จับผู้นั้นกินได้โดยไม่มีโทษ

กฎหมายตราสามดวง ได้กล่าวถึงบทบาทของนาฏศิลป์และการแสดง การละเล่นที่ปรากฏในพระราชพิธีอินทราภิเษกในสมัยพระรามาธิบดีที่ 1 (พระเจ้าอู่ทอง) ราว พ.ศ. 1893 – 1912 ว่ามีการชักนาคดึกดำบรรพ์ (กวนน้ำอมฤต) ระบำ หนัง โมงครุ่ม กุลาตีไม้

อย่างไรก็ตามในสมัยอยุธยา พระมหากษัตริย์ในฐานะเจ้าชีวิตเจ้าแผ่นดิน ทรงเป็นสมมติเทพตามลัทธิมหายานและลัทธิพราหมณ์ ที่มีความเชื่อว่าพระมหากษัตริย์เป็นพระมหาจักรพรรดิและยกฐานะเสมือนพระอินทร์ผู้เป็นใหญ่ในเทวภูมิ ทั้งนี้ความเชื่อดังกล่าวพิจารณาได้ชัดเจนจากราชบัลลังก์ เสมือนแท่นบัลลังก์ของพระอินทร์ ประดับด้วยรูปสิงห์และครุฑ รวมทั้งพระนามตามชื่อเทพพรหม เช่น พระนารายณ์มหาราช พระรามาธิบดี อีกทั้งยังทรงเป็นองค์เอกอัครศาสนูปถัมภกในพระพุทธศาสนา เป็นพระธรรมราชาผู้มีพระบรมเดชานุภาพ ทรงความเข้มแข็งเด็ดขาดควบคู่กับการบำรุงพระพุทธศาสนา

จากการศึกษาข้อมูลความเชื่อเกี่ยวกับการยกฐานะพระมหากษัตริย์เทียบเท่าพระอินทร์ผู้เป็นใหญ่ในเทวภูมิ เป็นแนวคิดสู่การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ เพื่อแสดงถึงการเทิดทูนสักการะองค์พระมหากษัตริย์และสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชพระมหากษัตริย์ผู้ทรงเป็นมิ่งขวัญของพสกนิกร ซึ่งตลอดระยะเวลาที่ทรงครองราชสมบัติ ทรงดำรงไว้ซึ่งทศพิธราชธรรมทั้ง 10 ประการ ได้แก่ 1) ทาน การสละทรัพย์บำเพ็ญสาธารณประโยชน์ 2) ศีล การสำรวมกาย วาจา สุจริต เป็นตัวอย่างแก่ราษฎร 3) บริจาค การสละความสุขส่วนพระองค์เพื่อประโยชน์สุขของประชาราษฎร์ 4) อาชชวะ ความซื่อตรงปฏิบัติภารกิจสุจริต 5) มัททวะ ความอ่อนโยน 6) ตบะ ความข่มใจไม่หลงใหลในความสุขสำราญ 7) อักโกธะ ไม่ขุ่นเคืองโกรธเกรี้ยว 8) อวิหิงสา ไม่เบียดเบียนประชาชน 9) ขันติ ความอดทนต่องานหนัก 10) อวิโรธนะ ความหนักแน่นในธรรมและขนบธรรมเนียมประเพณี นอกจากนี้ทรงประกอบพระราชกรณียกิจน้อยใหญ่นานัปการเพื่อความผาสุกร่มเย็นของประเทศและอาณาประชาราษฎร์ ผู้อยู่ใต้ร่มพระบรมโพธิสมภารจึงประสบแต่ความสุขสวัสดิ์วัฒนาสืบมาตราบทุกวันนี้ นับเป็นบุญวาสนายิ่งที่ได้เกิดมาบนผืนแผ่นดินไทย ภายใต้เบื้องพระยุคลบาทแห่งพระเจ้าแผ่นดินผู้เปี่ยมด้วยพระมหากรุณาธิคุณอย่างมิมีใครเสมอเหมือน คณะศิลปนาฏดุริยางค์จึงสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ โดยนำแนวคิดจากการศึกษา พระราชพิธี ประติมากรรม จิตรกรรม วรรณกรรม มหรสพการแสดง แนวคิดท่ารำ ตลอดจนองค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ สร้างสรรค์การแสดงชุด สักการะเทวราช พจนานุกรมราชบัณฑิตยสถานให้ความหมายสักการะ ว่า คือการบูชาด้วยสิ่งหรือเครื่องอันพึงบูชา (2542 : 1157) ส่วน เทว หมายถึง เทวดา (2542 : 540) และ ราช หมายถึง พระเจ้าแผ่นดิน (2542 : 949) ดังนั้น การแสดงชุดสักการะเทวราช เป็นการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่สื่อความหมายถึง การบูชาสรรเสริญเทิดทูนองค์พระมหากษัตริย์ผู้เปี่ยมด้วยพระมหากรุณาธิคุณต่อปวงประชาราษฎร์ น้อมสักการะและเทิดทูนพระองค์ไว้เหนือเกล้าเหนือกระหม่อม ด้วยความสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณอย่างหาที่สุดมิได้ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ได้นำเสนอเผยแพร่การแสดงชุด สักการะเทวราช สู่สาธารณชนได้รับความชื่นชม และได้รับเกียรติสูงสุดในการเผยแพร่นาฏศิลป์ไทย ในการตามเสด็จพระราชดำเนินเยือนต่างประเทศของพระบรมวงศานุวงศ์ คือ

1. สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี ในงานเฉลิมฉลอง 260 ปี แห่งการสถาปนาพระพุทธศาสนานิกายสยามวงศ์ ณ ประเทศสาธารณรัฐสังคมนิยมประชาธิปไตยศรีลังกา ระหว่างวันที่ 16 - 21 สิงหาคม 2556 การแสดงชุด สักการะเทวราช ได้จัดอยู่ในการแสดงละคร ชุด “พุทธบารมี อุบาลีมหาเถรโร”

2. สมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี ในงานสานสัมพันธ์สองแผ่นดิน ครั้งที่ 6 ณ กรุงปักกิ่ง หางโจว และเซี่ยงไฮ้ สาธารณรัฐประชาชนจีน ระหว่างวันที่ 14 - 20 ธันวาคม 2556 โดยจัดการแสดง ชุด สักการะเทวราช ในงานดังกล่าว ได้รับความชื่นชมอย่างมาก

นอกจากนี้การแสดงชุด สักการะเทวราช ได้รับการเผยแพร่ในงานสำคัญระดับชาติของคณะรัฐบาล คือ งานการประชุมสุดยอดผู้นำแผนงานความร่วมมือทางเศรษฐกิจในอนุภาคลุ่มแม่น้ำโขง 6 ประเทศ ครั้งที่ 5 (The 5th GMS Summit) ณ โรงแรมแชงกรีลา ในวันที่ 19 ธันวาคม 2557

ในพ.ศ.2558 การแสดงชุด สักการะเทวราช ได้นำมาเผยแพร่สู่สากลในการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมในโครงการพัฒนาความร่วมมือและเชื่อมโยงด้านศิลปวัฒนธรรมกับประเทศอาเซียน ณ กรุงฮานอย ประเทศเวียดนาม ระหว่างวันที่ 27 – 30 มีนาคม 2558 โดยเป็นการประสานความร่วมมือในการจัดงานของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงการต่างประเทศ และมูลนิธิไทย การแสดงชุด สักการะเทวราช ได้รับความชื่นชมจากผู้เข้าร่วมงานเป็นจำนวนมาก สามารถสื่ออารมณ์ผู้ชมให้เกิดความรู้สึกซาบซึ้งในความงดงามของกระบวนท่ารำ เครื่องแต่งกาย การสื่อความหมายความเข้าใจถึงความเทิดทูนสักการะ

ที่สำคัญคือการแสดงชุดสักการะเทวราช ได้เข้าร่วมเสนอผลงานสร้างสรรค์ในงานมหกรรมงานวิจัยแห่งชาติ 2558 (Thailand Research Expo 2015) ณ โรงแรมเซ็นทาราแกรนด์และบางกอกคอนเวนชั่นเซ็นเตอร์ ระหว่างวันที่ 16-18 สิงหาคม 2558 ผลการประกวดนวัตกรรมสายอุดมศึกษาได้รับรางวัล การสร้างสรรค์งานระดับ ดีมาก

จากผลงานการเผยแพร่การแสดงข้างต้น จึงกล่าวได้ว่า การแสดงชุด สักการะเทวราช เป็นการแสดงที่ได้รับการยอมรับในการสร้างสรรค์งานเป็นที่ประจักษ์ทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ ทั้งนี้การสร้างสรรค์และเผยแพร่ในรูปแบบการแสดง ได้รับการยอมรับว่าเป็นงานสร้างสรรค์ที่มีความสวยงามที่แสดงถึงพื้นฐานความเป็นนาฏศิลป์ไทย ที่ควรเป็นแบบอย่างแนวทางในการสร้างงานชุดใหม่ต่อ ๆ ไป การสร้างสรรค์งานให้เป็นที่ประจักษ์ในชุดการแสดงอันงดงามนี้มีกระบวนการขั้นตอนการสืบค้น การสร้างแนวคิด กระบวนท่ารำ แนวเพลง เครื่องแต่งกาย ตลอดจนรูปแบบการแปรแถว การใช้พื้นที่เวทีที่มีความหลากหลาย แต่ยังมิได้มีการบันทึกกระบวนการสร้างงานซึ่งจะเป็นประโยชน์และแนวทางแก่ผู้ที่สนใจรวมทั้งผู้ที่ศึกษาในศาสตร์ศิลปะด้านนาฏศิลป์ ดังนั้นผู้วิจัยจึงตระหนักถึงความจำเป็นและความสำคัญที่ต้องมีการศึกษาบันทึกกระบวนการสร้างงานเพื่อเป็นองค์ความรู้ และแนวทางในการสร้างงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ สักการะเทวราช เพื่อประโยชน์ต่อวงการศึกษานาฏศิลป์ไทย อีกทั้งเป็นแนวทางสู่แนวคิด การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ชุดใหม่ในวงการวิชาการนาฏศิลป์ไทยและเป็นหลักฐานองค์ความรู้สู่การบันทึกสิทธิบัตรทรัพย์สินทางปัญญาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษากระบวนการสร้างงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สักการะเทวราช บันทึกเป็นองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย

ขอบเขตการวิจัย

ศึกษากระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สักการะเทวราชของคณะศิลปนาฏ-ดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษากระบวนการสร้างงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สักการะเทวราช ใช้ระเบียบวิจัยเชิงคุณภาพ มีขั้นตอนวิธีการดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. ศึกษาวิเคราะห์เอกสาร ที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างสรรค์งาน ชุดสักการะเทวราช ประกอบด้วย แนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยกรุงศรีอยุธยาและลีลาท่ารำต้นแบบ ตลอดจนเอกสารงานวิจัยและงานสร้างสรรค์จากแหล่งข้อมูล แหล่งวิทยบริการสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ศูนย์รักษ์ศิลป์ หอสมุดแห่งชาติ หอจดหมายเหตุ ฯลฯ
2. ศึกษากระบวนการสร้างสรรค์การแสดง ชุดสักการะเทวราช ดังนี้

2.1 สัมภาษณ์ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งาน ประกอบด้วย

1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (ศิลปินแห่งชาติ)
2) นางสถาพร สนทอง ผู้เชี่ยวชาญ และอาจารย์พิเศษสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
3) ดร.สุรัตน์ จงดา ครูชำนาญการวิทยาลัยนาฏศิลป
4) นายยุทธนา อัมระรงค์ อาจารย์พิเศษสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
5) นายชัยภัค ภัทรจินดา ผู้สร้างสรรค์เพลงจากบริษัทเวิร์คพอยท์
6) นายทรัพย์สถิต ทิมสุกใส นักศึกษามหาบัณฑิต

2.2 ศึกษาขั้นตอนการสร้างสรรค์งาน ประกอบด้วยลำดับขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การสร้างแนวคิดของการแสดง
ขั้นตอนที่ 2 การสร้างสรรค์ทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง
ขั้นตอนที่ 3 การคัดเลือกผู้แสดง
ขั้นตอนที่ 4 การออกแบบกระบวนท่ารำ
ขั้นตอนที่ 5 การออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ และเครื่องประดับ
ขั้นตอนที่ 6 นำเสนองานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ/ผู้ทรงคุณวุฒิ/คณาจารย์ในคณะศิลปนาฏดุริยางค์
ขั้นตอนที่ 7 เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน

3. ดำเนินการบันทึกกระบวนท่ารำ ดังนี้

3.1 บันทึกท่ารำเป็นลายลักษณ์อักษรและภาพนิ่ง
3.2 บันทึกวีดีทัศน์ชุดสักการะเทวราช

4. จัดประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์ทั้งภายในและภายนอกสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เพื่อตรวจสอบยืนยันข้อมูล โดยกำหนดเกณฑ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ดังนี้

1) เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ด้านนาฏศิลป์ไทยไม่น้อยกว่า 40 ปี จำนวน 6 คน ได้แก่
นางรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ)ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางนฤมัย ไตรทองอยู่ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางรติวรรณ กัลยาณมิตร ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสาวกรรณิการ์ วีโรทัย ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
นางสาวสุรีย์ อัฏฐะวัชระ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2) เป็นผู้ที่มีความรู้และมีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ จำนวน 8 คน ได้แก่

นางสถาพร สนทอง ผู้เชี่ยวชาญและอาจารย์พิเศษคณะศิลปนาฏดุริยางค์
นายองอาด อยู่โพธิ์ ผู้เชี่ยวชาญและอาจารย์พิเศษคณะศิลปนาฏดุริยางค์
นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์
นางสาวขวัญใจ คงถาวร รองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์
นายยุทธนา อัมระรงค์ ผู้บริหารบริษัทคิดบวกสิปป์และอาจารย์พิเศษ
คณะศิลปนาฏดุริยางค์
นายทรัพย์สถิต ทิมสุกใส นักศึกษามหาบัณฑิต คณะศิลปนาฏดุริยางค์
ผู้สร้างสรรค์ผลงาน
นางสาวพิชญา บวรอิทธิกร นักศึกษามหาบัณฑิต คณะศิลปนาฏดุริยางค์
ผู้สร้างสรรค์ผลงาน

5. นำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้า การสัมภาษณ์ การประชุมกลุ่มย่อยมาวิเคราะห์ตีความและสรุปการวิจัยด้วยการพรรณนาความ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ก่อให้เกิดองค์ความรู้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานในวงการศึกษานาฏศิลป์
2. กระบวนการสร้างสรรค์งานจะเป็นแนวทางนำไปใช้ในการจัดเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์

นิยามศัพท์เฉพาะ

กระบวนการสร้างงาน

หมายถึง ขั้นตอนวิธีการในการสร้างสรรค์งานการแสดงชุดสักการะเทวราชประกอบด้วยการศึกษาข้อมูลอันเป็นที่มาของแนวคิดท่ารำ องค์ประกอบการแสดง

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สักการะเทวราช

หมายถึง ผลงานสร้างสรรค์ของคณะศิลปนาฏดุริยางค์ที่มีแนวคิดจากการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์สมัยอยุธยาเกี่ยวกับพระราชพิธีอินทราภิเษก

กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุดสักการะเทวราช

หมายถึง ขั้นตอนวิธีการในการสร้างสรรค์งานชุดสักการะเทวราชของคณะศิลปนาฏ-ดุริยางค์ ประกอบด้วย 7 ขั้นตอน คือ

ขั้นตอนที่ 1 การสร้างแนวคิดของการแสดง

ขั้นตอนที่ 2 สร้างสรรค์ทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง

ขั้นตอนที่ 3 คัดเลือกผู้แสดงที่มีความรู้ความสามารถในการแสดงนาฏศิลป์ไทย

ขั้นตอนที่ 4 ออกแบบกระบวนท่ารำ

ขั้นตอนที่ 5 ออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ และเครื่องประดับ

ขั้นตอนที่ 6 นำเสนองานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ/ผู้ทรงคุณวุฒิ/คณาจารย์

ขั้นตอนที่ 7 เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชนทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ

องค์ประกอบการแสดง

หมายถึง องค์ประกอบในการแสดง ชุดสักการะเทวราช ประกอบด้วย ผู้แสดง เครื่องแต่งกายดนตรีและเพลงประกอบการแสดง กระบวนท่ารำและรูปแบบการแปรแถว

บทที่ 2
เอกสารวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

กระบวนการสร้างงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สักการะเทวราช มีการศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างงาน แบ่งเป็น 3 ตอน คือ

ตอนที่ 1 แนวคิดทฤษฎีการสร้างงานนาฏศิลป์
- 1.1 ความหมายของความคิดสร้างสรรค์
- 1.2 ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อความคิดสร้างสรรค์
- 1.3 ความคิดสร้างสรรค์กับกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะ
- 1.4 แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์
- 1.5 ขั้นตอนในการออกแบบงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์

ตอนที่ 2 ศิลปวัฒนธรรมสมัยกรุงศรีอยุธยาและลีลาท่ารำต้นแบบ
- 2.1 ศิลปวัฒนธรรมและพระราชพิธีสำคัญแห่งราชธานีกรุงศรีอยุธยา
  - 1) ศิลปะแห่งราชธานีกรุงศรีอยุธยา
  - 2) นาฏศิลป์ไทยในราชธานีกรุงศรีอยุธยา
  - 3) พระราชพิธีอินทราภิเษก
- 2.2 ลีลาท่ารำต้นแบบ
  - 1) ตำรารำ
  - 2) รำแม่บทใหญ่
  - 3) รำเพลงช้า เพลงเร็ว

ตอนที่ 3 งานวิจัยและงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง

ตอนที่ 1 แนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย

1.1 ความหมายของความคิดสร้างสรรค์

นักวิชาการ ได้ให้นิยามความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้อย่างกว้างขวาง ซึ่งพอสรุปได้ใน 4 แนวความหมายดังนี้

1) ความหมายในความสามารถที่จะนำมาซึ่งผลผลิตใหม่

ความคิดสร้างสรรค์ เป็นความสามารถของมนุษย์ที่จะนำไปสู่การประดิษฐ์คิดค้นสิ่งแปลกใหม่ เป็นอำนาจจินตนาการของมนุษย์ที่จะสามารถสร้างผลิตผลใหม่ ๆ ซึ่งเป็นความสามารถในการทำงานด้วยความรู้ ความคิดและจินตนาการเฉพาะคน ทำให้ได้ผลงานที่แปลกไม่ซ้ำแบบเดิมหรือซ้ำแบบใคร หรือเป็นความคิดเกี่ยวกับสิ่งใหม่ ๆ ที่ตรงข้ามกับความคิดแบบเดิม หรือเป็นปฏิกิริยาตอบสนองความคิดของผู้อื่น โดยมีบุคคลอื่นเป็นผู้ตีค่าผลผลิตใหม่ที่เกิดขึ้นนั้น ผลงานที่สร้างสรรค์ต้องมีความแปลกใหม่และมีคุณค่า โดยงานที่สร้างสรรค์ต้องยอมรับว่ามีความถูกต้อง คือ สามารถใช้

งานได้ ดีงาม สวยงาม ไพเราะ หรือมีสุนทรียภาพ (Good and Brophy. 1980 อ้างถึงในอุษา สบฤกษ์. 2545 : 17)

2) ความหมายในเชิงความสามารถในการเชื่อมโยง

ความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง ความสามารถ ที่จะรวบรวมสิ่งที่มีความสัมพันธ์กันเข้าเป็นสิ่งใหม่ รูปแบบใหม่ และอาจนำไปใช้ในด้านใดด้านหนึ่ง ความสามารถอันนี้แสดงออกโดยการตอบสนองต่อสิ่งเร้า โดยสิ่งเร้านั้นจะเป็นตัวกระตุ้นให้เกิดความคิดต่อเนื่องสัมพันธ์กันไปจนสิ้นสุดกระบวนการ (เสาวนิตย์ กาญจนรัตน์. 2535 : 27) ความหมายดังกล่าว เป็นความสามารถของบุคคลที่จะคิดแบบเชื่อมโยงสัมพันธ์กัน กล่าวคือ เมื่อระลึกถึงสิ่งหนึ่งได้ก็จะเป็นแนวทางเพื่อช่วยให้ระลึกถึงสิ่งอื่นที่มีความสัมพันธ์กันต่อไป ผลสัมฤทธิ์ที่จะเกิดขึ้นใหม่นี้ อาจใช้ระยะเวลาคิดอันรวดเร็วหรือยาวนาน ก็ขึ้นอยู่กับความซับซ้อนของปัญหานั้น ๆ คนที่มีความคิดสร้างสรรค์สูงสามารถเชื่อมโยงสิ่งที่มีอยู่แล้วตั้งแต่สองสิ่งขึ้นไปให้สัมพันธ์โดยที่ความสัมพันธ์เช่นนั้นไม่เคยมีมาก่อนในขณะที่คนที่มีความคิดสร้างสรรค์ต่ำมองข้ามไป (Westcott. 1964 อ้างถึงในอุษา สบฤกษ์. 2545 : 18)

3) ความหมายในเชิงความสามารถทางสมอง และการใช้ประสบการณ์

ความคิดสร้างสรรค์ เป็นกระบวนการทางสมองที่คิดในลักษณะอเนกนัยอันนำไปสู่การคิดพบสิ่งแปลกใหม่ด้วยการคิดดัดแปลงปรุงแต่งจากความคิดเดิมผสมผสานกันให้เกิดสิ่งใหม่ โดยอาศัยเหตุผลและความคิดจินตนาการเชิงประยุกต์ ลักษณะของความคิดอเนกนัยเป็นความคิดหลายทิศทาง หลายแง่มุม ซึ่งเป็นสมรรถภาพทางสมองที่จะนำไปสู่การคิดค้นพบวิธีการแก้ปัญหาได้สำเร็จและเป็นความสามารถของบุคคลที่จะรวบรวมความรู้จากประสบการณ์เก่ามาใช้สร้างผลผลิตใหม่ การสร้างสรรค์จะเป็นการกระทำที่เลือกมาจากประสบการณ์ทั้งหมดที่ผ่านมาเพื่อสร้างรูปแบบและแนวคิดใหม่ ผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์จะมีความรู้สึกไวต่อปัญหา มองเห็นการณ์ไกลสามารถคิดอย่างลึกซึ้งนอกเหนือไปจากลำดับขั้นของการคิดอย่างปกติเป็นลักษณะความคิดที่ต้องการหาคำตอบหลาย ๆ คำตอบในการตอบสนองต่อสิ่งเร้า ซึ่งลักษณะเช่นนี้มักจะเกิดขึ้นกับบุคคลที่มีอิสระในการตอบสนองจึงสามารถตอบได้มาก(ปุณณรัตน์ พิชญไพบูลย์. 2547 : 23)

4) ความหมายในเชิงจิตวิทยา

Anderson(1964) ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ในเชิงจิตวิทยา ซึ่งกล่าวโดยสรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์ คือ การได้แสดงออกของจิตไร้สำนึก ความคิดสร้างสรรค์จากจิตไร้สำนึกเป็นไปอย่างฉับพลัน ความคิดนี้เกิดขึ้นโดยที่เราไม่ต้องใช้ความพยายามมากมายนัก จะเกิดขึ้นได้โดยแรงบันดาลใจเพียงชั่วขณะของความคิด ขณะที่บุคคลสามารถปฏิเสธทุกสิ่งทุกอย่างที่ไม่มีความหมายสำหรับตัวเอง กฎเกณฑ์ที่บีบคั้นจากสังคม ความตึงเครียดทางวัฒนธรรม ฯลฯ ความคิดสร้างสรรค์จากจิตไร้สำนึกจะมีเอกภาพความกลมกลืน มีความเป็นต้นแบบ เรียกการเกิดความคิดนี้ว่าการหยั่งรู้ (Intuition) ความหมายนี้ใกล้เคียงกับความคิดของ Freud (1938) ที่อธิบายว่าความคิดสร้างสรรค์เริ่มต้นจากความขัดแย้ง ซึ่งถูกขับดันออกมาจากพลังจิตใต้สำนึก ขณะที่มีความขัดแย้ง

เกิดขึ้นนั้น คนที่มีความคิดสร้างสรรค์จะมีความคิดอิสระเกิดขึ้นมากมาย แต่คนที่ไม่มีความคิดสร้างสรรค์จะไม่มีลักษณะดังกล่าว (อุษา สบฤกษ์. 2545 : 19)

จากแนวคิดดังกล่าวสามารถสรุปได้ถึงความหมายและลักษณะของความคิดสร้างสรรค์เป็น 3 ลักษณะ คือ ลักษณะกระบวนการ ลักษณะของบุคคลและลักษณะของผลผลิต โดยจำแนกกระบวนการคิดสร้างสรรค์ออกเป็น 3 ลักษณะ คือ

(1) กระบวนการประดิษฐ์สิ่งใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน

(2) การเชื่อมโยงสัมพันธ์สิ่งที่มีอยู่แล้วตั้งแต่สองชิ้นขึ้นไป

(3) การปรับปรุงผลงานหรือแนวคิดที่มีอยู่เดิม

ลักษณะของบุคคลจำแนกออกเป็น

(1) บุคคลที่มีสามารถสร้างสรรค์ผลงานจากการสั่งสมประสบการณ์

(2) บุคคลที่คุณลักษณะของความคิดสร้างสรรค์โดยการหยั่งรู้

สำหรับลักษณะของผลผลิต สามารถจำแนกเป็น

(1) ผลผลิตที่เป็นสิ่งใหม่ยังไม่เคยมีมาก่อน

(2) ผลผลิตอันเกิดจากการบูรณาการความรู้ต่าง ๆ ที่ได้จากประสบการณ์เดิมแล้วเชื่อมโยงกับสถานการณ์ใหม่โดยผลที่ได้จากความคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้อาจเป็นสิ่งใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อน หรือเป็นการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงสิ่งที่มีอยู่เดิมให้แตกต่างออกไปก็ได้

1.2 ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อความคิดสร้างสรรค์

ความคิดสร้างสรรค์ในแต่ละบุคคลมีความหลากหลายแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับโอกาสของแต่ละคนที่จะได้รับการฝึกฝนมากน้อยเพียงใดซึ่งในการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์นั้นมีปัจจัยที่ส่งผลต่อความคิดสร้างสรรค์ ดังนี้

1) ปัจจัยที่เป็นส่วนของความสามารถ (Abilities)ทักษะการคิด (Skill) ซึ่งเป็นศักยภาพในตัวบุคคล

2) ปัจจัยทางแรงจูงใจ (Motivation) ที่อาจเกิดจากสิ่งกระตุ้นภายนอกอีกส่วนหนึ่งบุคคลที่มีลักษณะความคิดสร้างสรรค์จะต้องมีปัจจัยหลาย ๆ อย่างที่เอื้ออำนวยซึ่งกันและกัน นั้นคือไม่เพียงแต่มีแรงจูงใจ มีทักษะ หรือความสามารถที่จะคิดสร้างสรรค์อย่างใดอย่างหนึ่งเพียงอย่างเดียว แต่จะต้องมีศักยภาพทางการคิด(Cognitive) มีความอดทน ความอยากรู้อยากเห็น กล้าเสี่ยง ซึ่งเป็นคุณลักษณะทางอารมณ์ (Affective) บุคคลที่มีความคิดสร้างสรรค์ คือ บุคคลที่มีความสามารถในการคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ อย่างเป็นรูปธรรม ดังที่ Perkins (1984 อ้างถึงใน อุษา สบฤกษ์. 2545 : 22) กล่าวว่า ผลงานที่บุคคลสร้างขึ้นเป็นสิ่งที่ระบุได้ว่าบุคคลนั้นมีความคิดสร้างสรรค์ ดังนั้นการฝึกฝนเรื่องความคิดสร้างสรรค์จึงไม่ควรเน้นเรื่องกระบวนการคิดเพียงอย่างเดียว แต่ต้องสามารถออกแบบหรือประดิษฐ์ผลงานได้ด้วย โดยเฉพาะความคิดสร้างสรรค์ ที่ก่อให้เกิดผลงานทางศิลปะ ดังนั้นลักษณะของบุคคลก่อให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานจึงไม่คำนึงถึงบุคลิกและลักษณะส่วนบุคคลในด้าน

พรสวรรค์ แต่เน้นที่กระบวนการที่ให้เกิดความคิดสร้างสรรค์และผลผลิตจากความคิดสร้างสรรค์ โดยเป็นผลมาจากการเรียนการสอน และการฝึกหัด

1.3 ความคิดสร้างสรรค์กับกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะ

ส่วนประกอบหรือที่มาของความคิดสร้างสรรค์ มี 3 ประการ ที่ อารี สุทธิพันธ์ (2535) กล่าวไว้ ดังนี้

1) การรับรู้ (Perception) เป็นส่วนประกอบประการแรกของมนุษย์ จะพบว่าผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์ส่วนต่าง ๆ ได้ มักจะเป็นผู้ พบมาก เห็นมาก รับรู้มาก และพยายามสังเกตจากการรับรู้นั้น การรับรู้ของมนุษย์ในแต่ละคน นั้นย่อมแตกต่างกันไป บางคนมีประสาทสัมผัสดี มีความจำดี หรือบางคนเห็นวัสดุอย่างเดียวกัน แต่อยู่คนละมุมก็มองเห็นต่างกัน องค์ประกอบในการรับรู้มีหลายประการ คือ รูปและพื้น แสงและเงา ตำแหน่งและสัดส่วน ความเคลื่อนไหว การสัมผัสลูบคลำ

2) จินตนาการ (Imagination) เป็นผลมาจากการรับรู้ ตา ประสาทสัมผัสต่าง ๆ เก็บสั่งสมไว้ จินตนาการเกิดได้ 2 ทางคือ เกิดจากการรับรู้จากวัตถุจริง ๆ และเกิดจากความคิดทางใจ เมื่อมนุษย์สร้างรูปตามความคิดเขามักจะทำให้แตกต่างไปจากที่ตนเคยเห็น

3) ประสบการณ์ (Experience) เป็นผลจากการปะทะของตัวเรากับสิ่งแวดล้อมและแหล่งสำคัญที่ผลักดันให้สร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะขึ้นใหม่ และสร้างให้เกิดเป็นสิ่งใหม่นี้มีกระบวนการในการสร้างสรรค์ 3 ประการ คือ การสลับให้ต่างไปจากที่เคยเห็น การสร้างความคิดให้สับสน และการปรุงแต่งดัดแปลงใหม่

นอกจากนี้ วิรัตน์ พิชญไพบูลย์ (2536) ได้สรุปกระบวนการสร้างสรรค์ ว่า ศิลปินสร้างสรรค์งานจากความคิด และความรู้สึกผ่านกระบวนการที่ต้องใช้ทักษะและความชำนาญเป็นพิเศษจนได้งานศิลปะที่ตนพึงพอใจ ในการสร้างสรรค์งานแต่ละชิ้น ศิลปินต้องตัดสินใจ ทั้งในด้านความคิด การใช้วัสดุเครื่องมือ เทคนิคสร้างสรรค์ และคำนึงถึงคุณค่าทางศิลปะและความพึงพอใจทางสุนทรียภาพ ได้แก่ การเลือกและจัดองค์ประกอบศิลป์ให้มีความกลมกลืน สัมพันธ์ มีสัดส่วน และช่วงจังหวะที่เหมาะสม

ชะลูด นิ่มเสมอ (2542) อธิบายว่า กระบวนการของการสร้างสรรค์ศิลปะมีจุดเริ่มต้น มีการพัฒนาและมีที่สิ้นสุด เป็นขั้นตอนที่สอดคล้องต่อเนื่องกัน กล่าวโดยสรุปดังนี้

1) เกิดรูปความคิดจากการสัมผัสสิ่งเร้าภายนอกหรือภายใน

2) เกิดแนวความคิดจากการรวมตัวของรูปความคิดหลาย ๆ ด้าน ของสิ่งนั้นจนเป็นจุดหมายของการแสดงออก

3) รูปทรงหรือสัญลักษณ์เบื้องต้น จะปรากฏราง ๆ ในความคิด

4) การเห็นแจ้งผสมกับสัญลักษณ์ทำให้เกิดจินตนาการขึ้น

5) หาวัสดุ หรือวิธีการเพื่อสื่อแสดงจินตภาพและคลี่คลายจินตภาพนั้นจนสมบูรณ์

กระบวนการทั้ง 5 ข้อ นี้ จะดำเนินสอดคล้องเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันไม่มีการแยกจากกัน และอาจเริ่มต้นที่ข้อใดก่อนก็ได้ อาจเริ่มจากแนวความคิด สัญลักษณ์ วัสดุ หรือวิธีการ แล้วจึงคลี่คลายต่อไปตามกระบวนการ อาจกล่าวได้

สรุปได้ว่า ผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์ทางศิลปะจะต้องมีความรู้ในกระบวนการสร้างสรรค์เพื่อนำไปสู่ผลิตผลหรือผลงานที่สวยงามและแปลกใหม่ อย่างไรก็ตาม การสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะจำเป็นต้องมีความรู้เกี่ยวกับหลักการ โครงสร้าง และสุนทรียะของศิลปะประเภทนั้นอย่างดี จึงจะสามารถใช้จินตนาการและประสบการณ์ในกระบวนการสร้างสรรค์ตามที่ต้องการได้

1.4 แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์

จากความหมาย ความสำคัญเกี่ยวกับลักษณะของความคิดสร้างสรรค์ทำให้เกิดแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ต่าง ๆ ดังนี้

1) แนวคิดการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ของคุณครูเฉลย ศุขะวณิช

ครูเฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงและผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ได้กล่าวถึงการคิดสร้างสรรค์ท่ารำทางนาฏศิลป์ไทย ว่า เป็นลักษณะของการตีบทหรือใช้ภาษานาฏศิลป์ในท่ารำของไทยที่เป็นแบบแผนมาตั้งแต่เดิม คือ กลอนตำรารำ และบทรำเพลง เพลงเร็ว โดยใช้กลวิธีที่จะสร้างสรรค์ให้ได้ท่าร่าที่เหมาะสมสวยงาม ผู้สร้างสรรค์ท่ารำต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

(1) จังหวะและทำนองเพลง เชื่องช้า หรือรวดเร็ว มีลักษณะอ่อนหวาน หรือคึกคักสนุกสนาน

(2) จังหวะและทำนองเพลงที่มีสำเนียงต่างชาติ ก็ต้องเอาลีลาท่ารำของชาตินั้น ๆ มาประดิษฐ์ให้กลมกลืนกันเป็นลีลาของนาฏศิลป์ไทย

(3) เมื่อรู้จักทำนองและจังหวะของเพลงจึงกำหนดท่ารำให้เข้ากับลีลาของเพลงโดยยึดหลักความสำคัญของเพลงกับท่า ความสัมพันธ์ระหว่างความหมายของบทร้องกับท่ารำ

(4) ลักษณะเพศชาย (ตัวพระ) เพศหญิง (ตัวนาง) เช่น ตัวพระในพม่ารำขวาน ลีลาท่ารำจะต้องมีลักษณะกระฉับกระเฉงเข้มแข็งตามท่วงทำนองของนักรบ ส่วนตัวนาง ได้แก่ ฟ้อนม่านมงคล ลีลาท่ารำจะต้องมีลักษณะอ่อนโยน นุ่มนวล เป็นต้น

(5) การสร้างสรรค์ระบำพื้นเมือง ต้องศึกษาท่ารำที่เป็นแม่ท่าหลักของท้องถิ่น แล้วนำมาสร้างสรรค์ลีลาเชื่อมท่ารำ ให้ครอบคลุมความหมายของเนื้อหาในระบำชุดนั้น ๆ โดยคัดเลือกแม่ท่าหลักมาใช้ ไม่ควรไปลอกเลียนแบบลีลาท่ารำของภาคอื่น ๆ มาปะปนในผลงานการสร้างสรรค์ท่ารำ เช่น ไปนำเอาลีลาท่ารำของภาคใต้มาบรรจุในภาคเหนือ หรือนำลีลาท่ารำของภาคเหนือมาบรรจุในเชิ้งต่าง ๆ ของภาคอีสาน

(6) การสร้างสรรค์ท่ารำให้คำนึงถึง จุดมุ่งหมายของระบำ รำ ฟ้อน ในชุดนั้นด้วย เช่น ระบำชุดนี้มีจุดมุ่งหมายให้เป็นผู้หญิงล้วน (ตัวนาง) ก็ต้องหลีกเลี่ยงท่ารำที่มีการยกเท้า แบะเหลี่ยมกันเข่า ซึ่งเป็นลีลาท่าทางของตัวพระโดยสิ้นเชิง

(7) การเชื่อมท่ารำ สามารถทำได้หลายวิธี คือ การเล่นเท้าในขณะที่มีบทเอื้อนทำนองยาว ๆ การวิ่งแปรแถว ตั้งซุ้ม ยืนพักท่านิ่ง ใส่ลีลาเชื่อมท่าและยืนตั้งแม่ท่ายืดยุบตามจังหวะอยู่กับที่ (พจน์มาลย์ สมรรคบุตร. 2538)

2) แนวคิดการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ของคุณครูจำเรียง พุธประดับ

หลักเกณฑ์และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ไทยของครูจำเรียง พุธประดับ

(1) มีการกำหนดความคิด มีการกำหนดชัดเจนว่านาฏศิลป์ชุดนี้คิดค้นเพื่ออะไรและเพื่อใคร เช่น งานเกี่ยวกับพระราชพิธีและรัฐพิธี การสร้างสรรค์ชุดระบำแทรกในการแสดงเพื่อเพิ่มสีสันให้กับการแสดงละคร การสร้างสรรค์ชุดการแสดงที่เกี่ยวข้องกับเอกลักษณ์ของชาวเหนือ ชาวใต้ ชาวอีสาน เป็นต้น หรือเป็นการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ชุดใหม่ ๆ ขึ้นเพื่อความก้าวหน้าของวงการนาฏศิลป์โดยตรง

(2) ข้อมูลที่ใช้ในการสร้างสรรค์งาน คือ ความรู้ต่าง ๆ ที่สืบค้นได้และนำมาพิจารณาเพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปเป็นร่าง และข้อมูลที่เป็นตัวกระตุ้นหรือเสริมให้ผู้สร้างสรรค์เกิดจินตนาการ และเกิดแรงบันดาลใจสามารถคิดสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ได้

(3) มีการกำหนดขอบเขต เป็นการกำหนดให้การแสดงครอบคลุมเนื้อหาสาระ และควรคำนึงถึง รูปแบบของการแสดง จำนวนผู้แสดง เวลาที่ใช้ในการแสดง ขนาดของพื้นที่การแสดง งบประมาณในการจัดการแสดง

(4) มีการกำหนดให้อยู่ในรูปแบบจารีตประเพณี และเป็นการผสมระหว่างจารีตประเพณีกับการแสดงร่วมสมัย

(5) มีการกำหนดผู้แสดง เครื่องแต่งกาย ฉาก เพลง แสง เสียง

(6) การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทย

1. ท่ารำ ได้แก่ (1) ท่าระบำเป็นท่าที่มีความหมายกว้าง แสดงเป็นหมู่พร้อมกันหลายคน เพื่อเกิดความพร้อมเพรียง (2) ท่าละคร เป็นท่าแสดงอารมณ์ เช่น โกรธ เศร้า รัก เป็นต้น ท่าแสดงกิริยา เช่น เดิน ยืน นั่ง นอน และท่าที่แสดงปรากฏการณ์ธรรมชาติ เช่น ท่าฝนตก ท่านำไหล และ (3) ท่าเต้นเพื่อเคลื่อนไหวเท้า เป็นต้น

2. การแปรแถว เช่น แถวปากพนัง แถวเฉียง แถวหน้ากระดาน แถวตอนเดี่ยว แถวคู่ เป็นต้น

3. การตั้งซุ้ม ในระหว่างการแสดงและตอนจบการแสดง เช่น ทรงสามเหลี่ยม หรือครึ่งวงกลม เป็นต้น (ไพโรจน์ ทองคำสุก. 2547 : 223-230)

3) แนวคิดการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ของคุณครูสถาพร สนทอง

ครูสถาพร สนทอง ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กล่าวว่าการที่เป็นนักสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่ดีควรจะต้องมีลักษณะดังต่อไปนี้

(1) เป็นผู้ที่มีความรู้ในวิชานาฏศิลป์อย่างลึกซึ้ง

(2) เป็นผู้มีนิสัยเป็นนักคิดสร้างสรรค์อยู่ตลอดเวลา

(3) เป็นผู้คิดค้นและพัฒนาในด้านการแสดงให้มีสิ่งแปลก ๆ ใหม่อยู่เสมอ

(4) ต้องมีความรู้เกี่ยวกับดนตรีและทำนองเพลงต่าง ๆ ได้เป็นอย่างดี

(5) มีความรู้ ความคิด ความสามารถในเรื่องการออกแบบเครื่องแต่งกาย

(6) เป็นผู้มีความรู้เรื่องอารมณ์ต่าง ๆ ของการแสดง

(7) ต้องศึกษาพัฒนาความรู้ให้กว้างขวางทั้งในด้านวรรณคดี ด้านภูมิศาสตร์และด้านประวัติศาสตร์ด้วย

(8) ต้องเป็นผู้มีสุนทรียะ รู้จักเลือกใช้แม่ท่าที่สวยงามไปใช้ในการสร้างสรรค์ท่ารำโดยหลีกเลี่ยง ท่ารำที่ซ้ำ ๆ

(9) ในการสร้างสรรค์ท่ารำ การเชื่อมท่าเป็นการศึกษาขั้นพื้นฐาน จะส่งผลให้ผู้คิดสร้างสรรค์ท่ารำนำประสบการณ์ที่ได้ฝึกปฏิบัติมาใช้ในการสร้างผลงานที่แปลกใหม่ให้มีคุณภาพที่ถูกต้องได้โดยอัตโนมัติ นอกจากนี้แล้วการเชื่อมท่ารำสามารถใช้กับการแสดงทั้งที่เป็นการรำเดี่ยว และการแสดงที่มีลักษณะเป็นหมู่คณะด้วย

(10) การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ สามารถปรับปรุง แก้ไขเปลี่ยนแปลงได้ ไม่ยึดถือเป็นแบบตายตัว งานศิลปะจึงพัฒนาได้ (สถาพร สนทอง. สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2558)

4) แนวคิดการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์

ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร. สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้ให้คำนิยามเกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ไว้ว่า “นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึง การปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และส่วนประกอบ อื่น ๆ ที่สำคัญในการแสดงทำให้นาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ สมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2549 : 225) โดยได้กำหนดขั้นตอนการทำงานของนาฏยประดิษฐ์ ไว้ ดังนี้

1) การคิดให้มีนาฏศิลป์ คือเหตุผลที่เกิดการสร้างนาฏศิลป์ในโอกาสต่าง ๆ ได้แก่

(1.1) พิธีกรรมและพิธีการ

(1.2) ส่งเสริมกิจกรรม

(1.3) เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม

(1.4) ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์

(1.5) พัฒนาอาชีพ

2) การกำหนดความคิดหลัก เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ มี 2 ระดับ คือ

(2.1) ระดับเป้าหมาย หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏศิลป์ชุดที่เกิดขึ้นนี้ เพื่ออะไร และเพื่อใคร

(2.2) ระดับวัตถุประสงค์ การนำเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อเป็นแนวทางปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์

3) การประมวลข้อมูล คือ การรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ข้อมูล มี 2 ลักษณะ คือ

(3.1) ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง คือ ความรู้ต่าง ๆ ที่สืบค้นได้ และนำมาพิจารณาเพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปเป็นร่าง

(3.2) ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ คือ ข้อมูลที่กระตุ้นหรือเสริมให้ผู้สร้างสรรค์คิดนาฏศิลป์ชุดนั้นไปในแนวใดแนวหนึ่ง ข้อมูลนี้มักเป็นงานศิลปะสาขาต่าง ๆ ทั้งนาฏยศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยศิลป์ และวรรณศิลป์

4) การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดให้การแสดงครอบคลุมเนื้อหาสาระอะไรบ้าง อย่างไรบ้าง เช่น รูปแบบของการแสดง จำนวนผู้แสดง เวลาที่ใช้ในการแสดง ขนาดของพื้นที่การแสดง งบประมาณในการจัดการแสดง การกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์ จะช่วยให้ นักนาฏยประดิษฐ์ มิคิดอะไรเกินกว่าที่จะทำได้จริง

5) การกำหนดรูปแบบ มีวิธีกำหนดได้หลายแนวทาง ได้แก่

(5.1) กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต การคิดสร้างสรรค์โดยนำแบบแผนนาฏยศิลป์ที่มีโครงสร้างเดิมมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์

(5.2) กำหนดให้เป็นการผสมผสานหลายนาฏยจารีต เช่น ระหว่างจารีตประเพณีกับการแสดงร่วมสมัย การแสดงนาฏศิลป์ไทยกับบัลเล่ต์ เป็นต้น

(5.3) กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม โดยนำลักษณะเด่น โครงสร้าง ท่าทางหรือเทคนิคบางอย่าง มาเป็นหลัก แล้วผู้สร้างสรรค์พยายามบุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ ๆ มาใช้ในการออกแบบ

(5.4) กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีตเดิม

6) การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ ได้แก่ ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง รูปแบบแสง รูปแบบเสียง เป็นต้น

7) การออกแบบนาฏศิลป์ มีลักษณะคล้ายกับการออกแบบทัศนศิลป์ ซึ่งสามารถนำทฤษฎีทางทัศนศิลป์ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวมาใช้ ดังนี้

(7.1) ทฤษฎีทัศนศิลป์ แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ

(7.1.1) องค์ประกอบทัศนศิลป์ ได้แก่ จุด เส้น รูปทรง สี พื้นผิว

(7.1.2) การจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์ ได้แก่

ก. ความมีเอกภาพ คือการจัดองค์ประกอบต่าง ๆ ที่มีความคล้ายคลึงกันเป็นปริมาณมากพอ ให้มีความเชื่อมโยงกัน เพื่อสร้างพลังของความกลมกลืน

ข. ความสมดุล มี 2 ชนิด คือ

(1) ชนิดสองข้างเหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบทั้ง 2 ข้าง ของแกนให้เหมือนกันทุกประการแบบเดียวกับร่างกายของมนุษย์

(2) ชนิดสองข้างไม่เหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบ 2 ข้าง ของแกนที่แตกต่างกัน แต่เมื่อดูแล้วมีแรงดึงดูดความสนใจของผู้ดู เท่ากันทั้ง 2 ด้าน

ค. ความกลมกลืน เช่น การใช้สีกลุ่มเดียวกัน ใช้รูปทรงคล้ายกัน หรือการใช้เส้นโค้งเป็นหลัก เป็นการช่วยสร้างความน่าสนใจ ให้เกิดเอกภาพ แต่หากใช้มากเกินไป จะทำให้ขาดจุดเด่น

ง. ความแตกต่าง การสร้างความแตกต่างมาประมวลเข้าในงาน ให้เกิดเป็นหนึ่งเดียว เพื่อให้เกิดความหลากหลาย อันเป็นมูลเหตุแห่งความตื่นเต้น เร้าใจ ชวนติดตาม

(7.2) ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว (Kenetology) คือ หลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่าง ๆ และขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวนั้นมีองค์ประกอบที่สำคัญในนาฏย-ประดิษฐ์ คือ

(7.2.1) การใช้พลังงาน (Energy) ในการแสดงนาฏศิลป์มีการใช้พลัง 3 ประเภท คือ

ก. ความแรงของพลัง การฟ้อนรำด้วยพลังแรงมาก ๆ ทำให้เห็นความกระปรี้กระเปร่า แข็งแรง รุกรน ตรงกันข้ามการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อย ทำให้มีความหมายมากขึ้น ชัดเจนขึ้น ให้ความรู้สึกนุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า หนักแน่น เป็นความรู้สึกลึก ๆ ที่แฝงเร้นอยู่ภายในเป็นต้น

ข. การเน้นพลัง หมายถึง การเร่งหรือลดความแรงของการใช้พลังเพื่อการเคลื่อนไหวในขณะใดขณะหนึ่ง อย่างกะทันหันเป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดู

ค. ลักษณะของการใช้พลังแบ่งเป็น 5 ประเภท คือ

(1) การแกว่งไกว

(2) การระเบิด

(3) การสืบเนื่อง

(4) การสั่นพลิ้วและ

(5) การลอยตัว

(7.2.2) การใช้ที่ว่าง (Space) คือ การใช้พื้นที่ ที่มีทั้งความกว้าง ความยาว และความสูง ซึ่งมีความสำคัญในการกำหนด

ก. ตำแหน่ง คือ การจัดที่ให้ผู้แสดงหยุดอยู่บนเวทีในขณะใดขณะหนึ่ง ก่อนที่จะเคลื่อนที่ไป ณ จุดนั้น ๆ ผู้แสดงอาจทำท่านิ่ง หรือเคลื่อนไหวท่าทางต่าง ๆ อย่างต่อเนื่องก็ได้

ข. ขนาด หมายถึง การที่ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายโดยออกท่าทางให้กว้างหรือแคบ และเคลื่อนที่ได้ใกล้ หรือไกลเพียงใด ขึ้นอยู่กับพื้นที่

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

(1) การเข้าหาคนดูเป็นการเรียกร้องความสนใจ น่าเกรงขาม แสดงความยิ่งใหญ่

(2) การถอยออกจากคนดู แสดงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล

(3) การขนานกับคนดู เน้นให้คนดูในจุดต่าง ๆ มองเห็นผู้แสดงได้เท่า ๆ กัน เป็นการนำสายตาคนดูไปสู่อีกจุดหนึ่ง

(4) การทแยงมุมกับคนดู แสดงให้เป็นความลึกของการเรียงแถว เห็นผู้แสดง 3 มิติ ให้ความรู้สึกแรงน้อยกว่าการเดินเข้าหาตรง ๆ แบบตั้งฉาก

(5) การวนเป็นวงหน้าคนดู แสดงความผูกพัน ความอ่อนโยน ความสามัคคี

(6) การฉวัดเฉวียน หรือ เลี้ยวไปมา แบบฟันปลา แสดงความปราดเปรียว หากเคลื่อนที่เร็วมากในทิศทางที่ต่างกัน แสดงความสับสนวุ่นวาย

(7) การยกสูง แสดงความเบา ความสง่างาม ความยิ่งใหญ่

(8) การกดต่ำ แสดงความหวาดกลัว ความอ่อนน้อม ความด้อยค่า เป็นต้น

(7.3) ขั้นตอนในการออกแบบนาฏศิลป์ ประกอบด้วย

(7.3.1) การกำหนดโครงร่าง โดยรวม คือ การร่างภาพให้เห็นองค์ประกอบต่าง ๆ ของภาพตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์โดยรวม

(7.3.2) การแบ่งช่วง การแสดงด้านอารมณ์ กระบวนท่าทางที่แสดง จะเป็นช่วง ๆ สั้นบ้างยาวบ้าง แต่ละช่วงมีอารมณ์ต่างกัน เพื่อความหลากรส

(7.3.3) ท่าทางและทิศทางการเคลื่อนที่ของผู้แสดงบนเวที การนำทิศทางทั้ง 8 ทิศ ข้างต้น มากำหนดการเข้า การออก และการเคลื่อนที่ของผู้แสดงในแต่ละช่วงบนเวทีเพื่อให้ได้ความหมายตามต้องการ

(7.3.4) การลงรายละเอียด ของขั้นตอนต่าง ๆ เช่น ในกระบวนท่ารำ มีการปรับระดับของอวัยวะต่าง ๆ ของผู้แสดงให้เท่ากัน ปรับทิศทางของใบหน้า การแสดงสีหน้า และการแสดงออกทางสายตาที่ต้องสัมพันธ์กันกับองค์ประกอบต่าง ๆ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2547 : 225-251)

1.5 ขั้นตอนในการออกแบบงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547 : 252) กล่าวถึงขั้นตอนในการออกแบบงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ว่ามีวิธีและขั้นตอนคล้ายคลึงกับศิลปะสาขาอื่นๆคือ

1. การกำหนดโครงร่างรวม ก็คล้ายคลึงกับการวาดภาพกิจกรรมลงบนพื้นผ้าใบที่ต้องมีการร่างภาพให้เห็นองค์ประกอบต่างๆของภาพตามจินตนาการของนักนาฏยประดิษฐ์แต่ภาพจิตรกรรมเป็นภาพนิ่งภาพนาฏยศิลป์เป็นภาพเคลื่อนไหวภาพจะเปลี่ยนไปเป็นระยะ ๆ จึงควรเห็นภาพของการแสดงในช่วงสำคัญ ๆ เป็นระยะๆ

2. การแบ่งช่วงอารมณ์ โดยปกติการแสดงนาฏศิลป์จะมีกระบวนท่าแบ่งเป็นช่วงช่วงสั้นบ้างยาวบ้างแต่ละช่วงจะแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกันเพื่อความหลากรส ดังนั้นการออกแบบในแต่ละช่วงอาจใช้จำนวนผู้แสดงและการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกันเพื่อสะท้อนอารมณ์ที่ต้องการในช่วงนั้น เช่น อารมณ์เศร้าแสดงเดี่ยวอยู่นิ่งกับที่อารมณ์ทุกข์ทรมานใช้ผู้แสดงหมู่เคลื่อนไหวไปมาช้า ๆ และอารมณ์รักแสดงโดยชายหญิงคู่หนึ่งเคลื่อนไหวโลดแล่นไปมาอย่างร่าเริง ในการเปลี่ยนช่วงอาจทำได้ด้วยการตั้งซุ้มเพื่อแสดงการจบช่วงหรือเข้าโรงไปเพื่อเริ่มออกแสดงในช่วงใหม่ต่อไป

3. ท่าทางและทิศทาง การแสดงนาฏศิลป์ชุดหนึ่งๆมักมีท่าทางหลักปรากฏอยู่เป็นระยะๆตลอดเวลาของการแสดงเพื่อเชื่อมหรือแสดงความเป็นเอกภาพของการแสดงชุดนั้นและมีท่าทางอื่นๆกำหนดให้เป็นไปเฉพาะในแต่ละช่วงส่วนทิศทางทั้ง 8 ดังกล่าวแล้วก็มักจะนำมาใช้เพื่อกำหนดการเข้าการออกและการเคลื่อนที่ของผู้แสดงในแต่ละช่วงบนเวทีเพื่อให้ได้ความหมายตามต้องการ

4. การลงรายละเอียดเมื่อการฝึกซ้อมเข้ารูปเข้ารอยพอสมควรตามกำหนดแล้วนักนาฏยประดิษฐ์จึงเริ่มพิถีพิถันกับรายละเอียดในที่นี้มิได้หมายความว่านักนาฏยประดิษฐ์ละเลยเรื่องรายละเอียดมาตั้งแต่ต้นเพียงแต่ให้การเอาใจใส่เป็นพิเศษในช่วงนี้เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้นเช่นการปรับระดับของอวัยวะต่างๆของผู้แสดงให้เท่ากันปรับทิศทางของใบหน้าดวงตาที่ต้องสัมพันธ์กับเสียงและแสงเป็นพิเศษ

ทั้งนี้ในการออกแบบงานแม้จะดำเนินตามขั้นตอนดังกล่าวแต่บางครั้งความคิดของผู้สร้างงานไม่แจ่มใสไม่โลดแล่นก็ไม่สามารถเรียบเรียงงานออกมาได้อาจต้องใช้วิธีลองปฏิบัติแสดงท่าทางให้เกิดความแปลกใหม่

นอกจากนี้กล่าวได้ว่าการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์มีลักษณะสำคัญ 3 ประการคือ

1) ท่ารำ ท่ารำของไทยแบ่งออกได้เป็น 3 แบบคือ ท่าระบำท่าละครและท่าเต้น

1.1 ท่าระบำเป็นการรำทำท่างาม ๆ ให้คนดูพอเป็นเค้าของความหมายตามคำร้องตัวอย่างนาฏยประดิษฐ์ในลักษณะของท่าระบำที่ดีเด่นที่สุดชุดหนึ่ง คือระบำดาวดึงส์ในละครดึกดำบรรพ์เรื่องสังข์ทองตอนตีคลีนักนาฏยประดิษฐ์ คือ หม่อมเข็ม กุญชร หม่อมในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์

1.2 ท่าละครเป็นท่ารำที่กำหนดไว้ให้แต่ละท่ามีความหมายเฉพาะแบ่งได้เป็นสามประเภทคือ ท่าแสดงอารมณ์เช่นรักโกรธเศร้า ท่าแสดงกิริยาเช่น ท่ายิงธนู ท่าเคียงคู่ท่าช่วยเหลือและท่าแสดงปรากฏการณ์ธรรมชาติเช่นลมพัดดอกไม้บาน ท่าละครหรือท่ารำตีบทนี้มีคุณลักษณะเป็นท่าเลียนแบบธรรมชาติคือทำท่าปกติของมนุษย์ให้มีท่าทีมากขึ้นเช่นท่ารักก็เอามือทั้งสองไขว้กันแนบอกแต่กรายมือให้เป็นการฟ้อนรำเป็นต้นดังนั้นการตีบทของนาฏยศิลป์ไทยจึงเข้าใจได้ง่าย

1.3 ท่าเต้นนาฏยศิลป์ไทย อาจดูเด่นในการใช้มือรำทำท่าต่าง ๆ แต่ในความเป็นจริงนาฏยศิลป์ไทยมีท่าเต้นเป็นจำนวนไม่น้อย และมีวิธีการเคลื่อนไหวของขาและเท้าทั้งชนิดที่ใช้ได้โดยทั่วไปหรือกำหนดไว้เป็นการเฉพาะ เช่น ท่าเต้นของยักษ์หรือลิงท่าเต้นเหล่านี้ก็เช่นเดียวกันกับท่ารำ คือ สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในนาฏยประดิษฐ์ของไทยสมัยใหม่ได้ในวงกว้าง

2) การแปรแถว

การแปรแถวในนาฏยประดิษฐ์ของไทยค่อนข้างจำกัดเป็นการแปรแถวที่ไม่สลับซับซ้อนมากนักอาจเป็นไปได้ว่านักนาฏยประดิษฐ์ไทยเน้นการประดิษฐ์ท่ารำเดี่ยวมากกว่าการแปรแถว การแปรแถวแบบ หลัก ๆ ในนาฏยประดิษฐ์ของไทย ได้แก่ แถวหน้ากระดาน ขนานแถวหน้ากระดานทแยงมุม แถวตอนเดียวแถวตอนคู่ แถวยืนปากผาย หรือปากพนัง วงกลมชั้นเดียว วงกลมซ้อน

สำหรับการแปรขบวนในแถวนั้นได้แก่การเดินหน้าถอยหลัง การเดินตามกัน เดินสวนกัน การเดินสลับกันและการเดินเข้าออกศูนย์กลาง

3) การตั้งซุ้ม

การตั้งซุ้มของนาฏยประดิษฐ์ของไทยนิยมจัดให้ผู้แสดงจับกลุ่มเป็นซุ้มรูปสามเหลี่ยมโดยทำท่าให้สองข้างของแกนกลางเหมือนกันทั้งซ้ายขวาหากมีหลายกลุ่มก็จะจัดกลุ่มกลางให้ใหญ่เป็นกลุ่มหลักและกลุ่มย่อยสองข้างมีจำนวนเท่ากันและทำท่าเหมือนกัน

เมื่อพิจารณาการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จะพบว่ามีท่ารำไทยที่หลากหลายที่บรมครูได้รังสรรค์ไว้ตลอดจนการกำหนดระเบียบกฎเกณฑ์การใช้ท่ารำ การสื่อความหมายทำให้ผู้สร้างงานสามารถนำไปใช้ในการออกแบบประยุกต์ใช้ให้มีความเหมาะสมสวยงามตามจารีตได้อย่างไม่มีข้อจำกัด นาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุดสักการะเทวราชได้นำกระบวนท่ารำโบราณมาออกแบบ ผสมผสานการแปรแถวและแนวคิดการใช้พื้นที่บนเวทีให้มีความเหมาะสมตลอดจนการศึกษาค้นคว้าเชิงประวัติศาสตร์เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างองค์ประกอบการแสดงให้มีความสมบูรณ์เป็นรูปแบบการสร้างงานนาฏศิลป์ที่งดงาม

ตอนที่ 2 ศิลปวัฒนธรรมสมัยกรุงศรีอยุธยาและลีลาท่ารำต้นแบบ

2.1 ศิลปวัฒนธรรมและพระราชพิธีสำคัญแห่งราชธานีกรุงศรีอยุธยา

1) ศิลปะแห่งราชธานีกรุงศรีอยุธยา

ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 18 รัฐหนึ่งที่ก่อกำเนิดขึ้นในบริเวณภาคกลางของพื้นที่อันเป็นที่ตั้งของประเทศไทยในปัจจุบัน คือ แคว้นอโยธยา ด้วยที่ตั้งซึ่งอยู่ในบริเวณอันเป็นชัยภูมิที่เหมาะสมเอื้อต่อการพัฒนาเป็นนครรัฐในเวลาต่อมา คือการเป็นชุมทางของแม่น้ำสายใหญ่ ได้แก่ แม่น้ำเจ้าพระยา แม่น้ำลพบุรี แม่น้ำป่าสัก และแม่น้ำน้อย ที่มีความสำคัญต่อการคมนาคม ของดินแดนตอนในของแผ่นดิน ตลอดจนดินแดนบริเวณคาบสมุทรตอนใต้ลงมา และดินแดนโพ้นทะเลในภูมิภาคต่าง ๆ ดังปรากฏในพระราชพงศาวดาร กรุงศรีอยุธยา ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์ กล่าวถึงการสร้างพระพุทธไตรรัตนนายก พระพุทธรูปประธานวิหารวัด พนัญเชิงในพุทธศักดิราช 1867 พระพุทธรูปขนาดใหญ่องค์นี้ นับเป็นประจักษ์พยานสำคัญถึงความเจริญทางศิลปกรรมในชุมชน อันมีมาก่อนการก่อตั้งกรุงศรีอยุธยา หลังจากนั้น 26 ปี ในพุทธศักราช 1893 แคว้นอโยธ-ยาได้พัฒนาเป็นกรุงศรีอยุธยา ในเวลาต่อมา

ภายใต้ปัจจัยชัยภูมิที่ตั้งเดิมซึ่งเหมาะสมของแคว้นอโยธยาที่คลี่คลายมาเป็นกรุงศรีอยุธยานั้น อาจกล่าวได้ว่า เส้นทางคมนาคมที่ประกอบด้วยแม่น้ำสายใหญ่ 4 สายดังกล่าวมีส่วนสนับสนุนความมั่นคงและมั่งคั่งของกรุงศรีอยุธยา ด้วยการเป็นพื้นที่ยุทธศาสตร์ภูมิประเทศแบบเกาะเมืองล้อมรอบด้วยแม่น้ำหลายสาย อันเป็นกำแพงธรรมชาติป้องกันการรุกรานจากข้าศึกรอบนอกเกาะเมืองเป็นพื้นที่ราบลุ่มแม่น้ำท่วมถึง ในช่วงฤดูน้ำหลากเป็นอุปสรรคต่อการตั้งทัพของข้าศึกในทางเศรษฐกิจบริเวณที่ตั้งของกรุงศรีอยุธยาเป็นดินดอนสามเหลี่ยมปากแม่น้ำ อันเกิดจากการทับถมของตะกอน ทำให้มีความอุดมสมบูรณ์ เหมาะแก่การเกษตรกรรม ทั้งยังเป็นชุมทางแหล่งรวมของสินค้าของป่าจากเมืองต่าง ๆ ที่อาศัยแม่น้ำทั้ง 4 สายเป็นเส้นทางคมนาคมก่อให้เกิดการค้า การแลกรับวัฒนธรรมกับหัวเมืองภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ภาคใต้ การมีที่ตั้งใกล้กับอ่าวไทย ประตูสำคัญในการควบคุมเส้นทางการค้ากับต่างประเทศนับเป็นส่วนที่ส่งเสริมให้กรุงศรีอยุธยาเจริญก้าวหน้าด้วยการรับวิทยาการต่าง ๆ อาทิ สถาปัตยกรรม วิศวกรรม ศิลปกรรม แพทยศาสตร์ ดาราศาสตร์ การเมือง การทหาร ฯลฯ จากดินแดนภายนอกในโลกตะวันออกและตะวันตก ส่งผลให้กรุงศรีอยุธยาเป็นรัฐที่มีความรุ่งเรืองมั่นคงทั้งทางการเมืองและเศรษฐกิจแห่งหนึ่งในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นับแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ 19 ต่อเนื่องจนถึงพุทธศตวรรษที่ 24

ตลอดระยะเวลาของความรุ่งเรืองแห่งราชธานี 4 ศตวรรษ เช่นกรุงศรีอยุธยา งานศิลปกรรมอันเป็นผลจากการสั่งสมทางภูมิปัญญาของช่างฝีมือจำนวนมากสะท้อนถึงการเป็นแหล่งรวมของช่างฝีมือจำนวนมากสะท้อนถึงการเป็นแหล่งรวมของช่างฝีมือที่เชี่ยวชาญในเชิงศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ ซึ่งเป็นรากฐานต่องานศิลปกรรมในสมัยธนบุรี และสมัยรัตนโกสินทร์ ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 24

<u>การทำเครื่องทองและเครื่องเงิน</u>

จากบันทึกของนิโคลาส์ แชร์แวส (Nicolas Gervaise) บาทหลวงชาวฝรั่งเศสที่เดินทางมาจากกรุงศรีอยุธยา ในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช กล่าวถึงช่างทองช่างเงินของกรุงศรีอยุธยาว่า มีฝีมือไม่แพ้ช่างฝรั่งเศส สามารถทำเครื่องประดับกายได้อย่างสวยงามที่สุดในโลก ทำเครื่องทองเงินรูปพรรณได้หลายพันแบบ ล้วนแต่งาม ๆ ทั้งนั้น การฝังเส้นทองเงินทำได้สะอาดสะอ้านมาก และสอดเส้นได้อย่างวิเศษเขาใช้น้ำประสานทองแต่น้อยและสอดถักได้อย่างชำนาญเหลือเกินจนยากจะมองเห็นว่าตรงไหนเป็นรอยต่อ นอกจากนี้ ซีมง เดอ ลาลูแบร์ (Simon de la Loubere) อัครราชทูตชาวฝรั่งเศสแห่งราชสำนักพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ซึ่งเดินทางมายังราชสำนักอยุธยา เพื่อเจริญสัมพันธไมตรีในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พุทธศักราช 2230) ยังกล่าวถึงความสามารถของช่างทองของกรุงศรีอยุธยาเช่นกันว่า ชาวสยามเป็นช่างกะไหล่ทองชั้นดี และรู้จักวิธีตีแผ่นทอง เป็นแผ่นบางได้ดีพอใช้ ทุกครั้งที่สมเด็จพระเจ้ากรุงสยามจะทรงมีพระราชอักษรสาส์นไปยังกษัตริย์พระองค์อื่น พระองค์จะตรัสให้จารึกข้อความศุภอักษรลงในสุพรรณบัฏ อันบางราวกับแผ่นกระดาษ ตัวอักษรที่จารึกลงนั้นกระทำโดยวิธีกดลากปลายเหล็กจารไปที่อ ๆ เช่นเดียวกับที่เราเขียนคำจารึกในแผ่นศิลานั้น

ทองคำและเงินที่ใช้ในการสร้างสรรค์งานประณีตศิลป์เหล่านี้ สันนิษฐานว่ามีที่มาจากการรวบรวมทองคำและเงินเพื่อกิจการต่าง ๆ ของราชสำนัก อาทิ การส่งส่วย ภาษีอากร การค้าขาย แลกเปลี่ยน การส่งราชบรรณการ ฯลฯ นอกจากนี้ยังมีการพบแหล่งทองคำ เช่น ในรัชสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศราวพุทธศักราช 2291 โปรดฯ ให้ตั้งกองร่อนทองคำ ณ ตำบลบางสะพาน แขวงเมืองกุยบุรี ครั้งนั้นได้เนื้อทองคำถึง 90 ชั่งเศษ ทรงมีพระราชศรัทธาให้ตีทองคำที่ร่อนได้ทั้งหมดเป็นประทากล้อง (แผ่นทองคำเปลวเนื้อบริสุทธิ์ชนิดหนา) เพื่อประดับบนพระมณฑปพระพุทธบาท เมืองสระบุรี

ความนิยมในการใช้ทองคำเพื่องานประณีตศิลป์ครั้งกรุงศรีอยุธยา ปรากฏตั้งแต่ในราชสำนักจนถึงสามัญชนในราชสำนักมีการใช้ทองคำเพื่อทำงานประณีตศิลป์ประเภทต่าง ๆ ได้แก่ เครื่องราชูปโภค รวมถึงสิ่งของเครื่องใช้ เครื่องต้น เครื่องทรง เครื่องราชกุธภัณฑ์ เครื่องประดับ รูปเคารพในศาสนา เครื่องสถาปัตยกรรมและสิ่งของเครื่องใช้ เป็นต้น ส่วนเงินนิยมใช้ทำเป็นเครื่องราชูปโภค เครื่องบูชาทางศาสนา เครื่องบรรณาการ สิ่งของเครื่องใช้ต่าง ๆ ฯลฯ

เครื่องทองที่มีชื่อเสียงของราชสำนักอยุธยาที่มีคุณค่าทางศิลปกรรมและเป็นหลักฐานแห่งความรุ่งเรืองของกรุงศรีอยุธยาในอดีต ได้แก่ เครื่องทองจากกรุพระปรางค์วัดมหาธาตุ อันเป็นพุทธสถานที่สถาปนาขึ้นในรัชสมัยสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 1 (ขุนหลวงพะงั่ว)ราวพุทธศักราช 1917 ภายในกรุพระปรางค์แห่งนี้ บรรจุเครื่องพุทธบูชาทองคำประกอบด้วย พระเจดีย์บรรจุพระบรมสารีริกธาตุ พระพุทธรูป ประติมากรรม เครื่องประดับ ฯลฯ

เครื่องทองจากกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ พุทธสถานแห่งนี้สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 (เจ้าสามพระยา) ทรงสถาปนาขึ้นเมื่อพุทธศักราช 1967 ณ บริเวณที่ถวายพระเพลิงพระบรมศพพระราชบิดา คือ สมเด็จพระนครินทราธิราชและเพื่ออุทิศพระราชกุศลถวายแด่พระเชษฐา คือ เจ้าอ้ายพระยาและเจ้ายี่พระยา ซึ่งถึงแก่พิราลัยจากการกระทำยุทธหัตถี ณ สะพานป่าถ่าน ภายในกรุพระปรางค์ประดิษฐานเครื่องราชูทิศและเครื่องพุทธบูชาทองคำ อาทิ เครื่องราชูปโภค พระพุทธรูป พระเจดีย์บรรจุพระบรมสารีริกธาตุ จารึกลานทองประติมากรรม สถาปัตยกรรมจำลอง เครื่องประดับ เป็นต้น

สำหรับในหมู่สามัญชน การใช้ทองและเงิน นิยมทำเป็นเครื่องประดับ รูปเคารพในศาสนา เครื่องพุทธบูชา สิ่งของเครื่องใช้ต่าง ๆ โดยมีย่านจำหน่ายและผลิตงานฝีมือเครื่องทองและเครื่องเงินที่สำคัญของกรุงศรีอยุธยาซึ่งปรากฏในหนังสือภูมิสถานกรุงศรีอยุธยาที่สันนิษฐานว่า เขียนขึ้นจากความทรงจำของบุคคลที่เกิดในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี และคำให้การขุนหลวงวัดประดู่ทรงธรรม คือ บริเวณในกำแพงพระนครสองฟากถนน ตั้งแต่ถนนมีร้านขายเครื่องเงิน เครื่องทอง เครื่องทองเหลือง ทองแดง ทองสำริด และสังกะสี ทั้งมีย่านป่าทองเป็นแหล่งขายทองคำรูปพรรณ ทองคำเปลว นากเงิน ทั้งยังเป็นแหล่งผลิตเครื่องทอง จึงมีชื่ออีกอย่างหนึ่งว่าตลาดถนนตีทอง ส่วนเครื่องเงินมีแหล่งจำหน่ายและผลิต ได้แก่ ตลาดขันเงินและถนนบ้านช่างเนิน บริเวณระหว่างย่านหน้าศาลพระกาฬที่

ตะแลงแกงกับย่านป่าผ้าเหลือง (ขายเครื่องบวชนาค) ใกล้กับวัดป่าใน นอกจากนี้ถนนย่านบ้านกระชี ยังเป็นแหล่งช่างทำพระพุทธรูปทอง เงิน นาก และหล่อด้วยทองเหลือง ทองสำริด ชื่อ ตลาดทำพระ

การแกะสลักไม้

ในบรรดางานประณีตศิลป์ที่ปรากฏในกรุงศรีอยุธยาการแกะสลักไม้เพื่อสร้างงานศิลปกรรมประเภทต่าง ๆ อาทิ เครื่องประกอบอาคารสถาปัตยกรรม เคหภัณฑ์ สิ่งของเครื่องใช้ ฯลฯ นับเป็นงานศิลปกรรมที่ทรงคุณค่าประเภทหนึ่ง อันมีรากฐานมาจากความมั่นคงทางการเมืองในการควบคุมหัวเมืองประเทศราชที่เป็นแหล่งไม้คุณภาพ อาทิ เชียงใหม่ เชียงแสน แพร่ น่าน ฯลฯ ไม้เหล่านี้มีหลายประเภท ซึ่งสามารถเลือกใช้ไม้ให้สอดคล้องกับลักษณะงานที่ผลิตได้ ฟรังซัวส์ อังรี ตุรแปง (Francoise Henry Turpin) นักสำรวจชาวฝรั่งเศสที่เดินทางเข้ามาในราชสำนักกรุงศรีอยุธยา กล่าวถึงว่า กรุงสยามมีไม้สำหรับต่อบ้านเรือนและทำเครื่องเรือนอย่างอุดมสมบูรณ์มาก เขาใช้ไม้นี้สำหรับต่อเรือและสร้างบ้าน ไม้แดงเป็นไม้ที่ดีที่สุดสำหรับต่อเรือรองลงมาจากไม้สักและเป็นไม้ที่หาง่าย ไม้มะริด เป็นไม้ที่ตะปูหรือสลัก ก็ตอกเข้าไปไม่แตก เป็นไม้ชนิดที่ดีกว่าไม้อื่น ๆ สำหรับทำกระดูกงูโครงเรือ ไม้เหล็ก ที่เรียกว่าไม้เหล็กเพราะแข็งและหนักมาก เป็นไม้ที่ดีที่สุดสำหรับทำรอด แต่ต้องเอาไส้ออกเพราะผุง่าย

ศูนย์กลางของกลุ่มช่างแกะสลักไม้อยู่ในบริเวณตอนใต้ของพระนคร ใกล้บางกะจะซึ่งเป็นแหล่งพำนักของคนต่างชาติ หนังสือภูมิสถานกรุงศรีอยุธยาเรียกบริเวณนี้ว่า ย่านสามม้าแต่เชิงตะพานในไก่ตะวันออกไปถึงหัวสาระภามุมกรุงเทพมหานครจีนทำเครื่องจันอับแลขนม ทำโต๊ะ เตียง ในการสร้างสรรค์งานเครื่องไม้เหล่านี้ การติดต่อค้าขายกับต่างประเทศของราชสำนักกรุงศรีอยุธยานับเป็นปัจจัยหนึ่งที่มีส่วนต่อการพัฒนางานประณีตศิลป์ประเภทนี้ให้มีคุณค่าในเชิงศิลปกรรม กล่าวคือ เกิดการรับวิทยาการเครื่องมือเครื่องใช้ในการผลิตงานเครื่องไม้ เช่น เลื่อย กบ ตะปู บิดหล่า (สว่านเจาะไม้ประเภทหนึ่ง) ซึ่งเป็นเครื่องมือของช่างจีนและช่างตะวันตก

การทำลายรดน้ำ

สิ่งของเครื่องใช้ เครื่องพุทธบูชา ที่ทำด้วยไม้ โลหะ ปูน ดินเผา นอกจากการตกแต่งด้วยการแกะสลักลายแล้ว ช่างในสมัยอยุธยายังนิยมตกแต่งผิวของงานศิลปกรรมนั้นด้วยลายรดน้ำ อันเป็นกรรมวิธีเขียนลวดลายบนพื้นรักสีดำหรือแดง และปิดทองคำเปลวโดยมีกาวยางมะเดื่อเป็นตัวประสานให้ทองคำเปลวติดบนผิวรักและรดน้ำ ลวดลายที่ติดบนผิวรักจะเป็นส่วนตกแต่งสิ่งของเครื่องใช้ เครื่องพุทธบูชานั้น กรรมวิธีดังกล่าว สันนิษฐานว่า รับแบบอย่างมาจากช่างจีน เนื่องจากจีนเป็นชาติแรกที่รู้จักการนำยางรักมาใช้ประโยชน์ในงานศิลปกรรม

การทำลายรดน้ำมีการพัฒนาถึงขีดสุดในช่วงปลายสมัยอยุธยา โดยส่วนใหญ่นิยมตกแต่งลายรดน้ำบนส่วนบานประตูหน้าต่าง อาคารสถาปัตยกรรม ตู้พระธรรม หีบพระธรรม เคหภัณฑ์ ฯลฯ ช่างทำลายรดน้ำที่มีชื่อ คือ กลุ่มช่างวัดเชิงหวาย จังหวัดนนทบุรี

นอกจากการตกแต่งลายรดน้ำแล้ว กรรมวิธีการตกแต่งด้วยลายกำมะลอ อันเป็นศิลปะการเขียนลายบนพื้นรักด้วยสีแดง สีขาวหม่น สีมอคราม หรือสีเขียว ตัดเส้นรัก โรยฝุ่นทอง หรือปิดทอง

รวมทั้งการปิดทองบนพื้นรัก การเขียนลายภาพด้วยสีฝุ่น และปิดทอง นับเป็นกรรมวิธีการตกแต่งผิวงานที่ช่างกรุงศรีอยุธยานิยมใช้ และเป็นแบบอย่างแก่ช่างในสมัยต่อมา

การประดับมุก

เป็นงานประณีตศิลป์ของช่างไทยที่เกิดจากการนำวัสดุตกแต่งประเภทเปลือกหอยมุกทั้งหอยมุกทะเล และหอยมุกน้ำจืด นำมาฉลุเป็นลวดลายชิ้นเล็ก ๆ ประดับบนส่วนประกอบทางสถาปัตยกรรม บานประตู หน้าต่างอาคาร สิ่งของเครื่องใช้ ฯลฯ โดยใช้รักสีดำเป็นวัสดุประสานเปลือกหอยมุกให้เกาะติดบนผิวชิ้นงาน สีขาวแกมชมพูและความแวววาวของเปลือกหอยมุกตัดกับสีดำของรัก ทำให้เกิดความสวยงามแก่วัตถุนั้น

งานประดับมุกที่เป็นงานประณีตศิลป์เก่าที่สุดซึ่งพบหลักฐานในปัจจุบัน คือบานประตูประดับมุกวัดบรมพุทธารามจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ปรากฏหลักฐานกล่าวถึงว่า ในแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ (พุทธศักราช 2295) ได้โปรดฯให้สร้างบานประตูมุกสำหรับพระอุโบสถวัดบรมพุทธารามเพิ่มขึ้น

บานประตูดังกล่าวต่อมาได้กระจัดกระจายไปอยู่ในที่ต่าง ๆ บานหนึ่งอยู่ที่ประตูกลางด้านตะวันตก หอพระมณเฑียรธรรม วัดพระศรีรัตนศาสดาราม มีจารึกอักษรประดับมุกว่า ศุภมัศดุ พระพุทธศักราช 2295 ณ วันเสาขึ้น 4 ค่ำ เดือน 12 ปีมะแมตรีณิศก พระบาทสมเด็จพระบรมนารถบพิตรพระพุทธเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาดำรัสเหนือเกล้ากระหม่อมสั่งให้เขียนลายมุกบานประตูพระอุโบสถวัดบรมพุทธาราม ช่าง 200 คน เริ่ม ณ วันพุธ ขึ้น 9 ค่ำ เดือน 12 ปีมะแมตรีณิศก ลงมือทำมุก 6 เดือน 24 วัน เสร็จ พระราชทานช่างผู้การทำมุกทั้งปวง เสื้อผ้า รูปพรรณเงิน ทอง และเงินตราเป็นอันมาก เลี้ยงวันแล 2 เพลง ค่าเลี้ยงมิได้คิดเข้าในพระราชทานด้วย คิดแต่บำเหน็จประตูหนึ่งเป็นเงินตรา 30 นอกจากนี้ บานประตูประดับวิหารวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพิษณุโลก ซึ่งประดิษฐานพระพุทธชินราชยังเป็นบานประตูประดับมุกอีกคู่หนึ่งที่สร้างขึ้นในรัชสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศเช่นกัน ถือเป็นงานประณีตศิลป์ประเภทหนึ่งของช่างกรุงศรีอยุธยาที่ตกทอดมาถึงปัจจุบัน ซึ่งมีความงดงามอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของช่างในสมัยดังกล่าวด้วยการผูกลายเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ ลายอีแปะในวงเป็นหัวรูปสัตว์หิมพานต์ ลายก้านขดเดินเท่ารักร้อยมีรูปอินทร์พรหม และให้อิทธิพลต่อการผูกลายประดับมุกบานประตูพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกที่ประกอบด้วยลายกระหนกหางกินนรบรรจุในรูปวงกลมซึ่งคล้ายลายอีแปะที่บนประตูพระวิหารวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพิษณุโลก

การสร้างสรรค์ลายบนเครื่องถ้วยเบญจรงค์และเครื่องถ้วยลายน้ำทอง

เครื่องถ้วยเบญจรงค์และเครื่องถ้วยลายน้ำทอง เป็นเครื่องถ้วยประเภทที่ใช้ในราชสำนักกรุงศรีอยุธยา ช่วงพุทธศตวรรษที่ 22 – 24 สันนิษฐานว่าความนิยมในการใช้เครื่องถ้วยประเภทดังกล่าว เกิดจากการที่ชนชั้นสูงในราชสำนักมีการติดต่อค้าขายกับจีนในกรุงศรีอยุธยายังมีย่านจำหน่ายเครื่องถ้วยที่มีชื่อ คือ บริเวณย่านในไก่ อันเป็นชุมชนจีนประจำพระนคร ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวตรงกับรัชสมัยพระเจ้าวั่นลี่ แห่งราชวงศ์หมิง (พุทธศักราช 2116 - 2161) อันเป็นช่วงที่จีน

ผลิตเครื่องถ้วยห้าสี ที่เรียกว่า อู่ไฉ่ โต้วไฉ่ เฝินไฉ่ และฝาหลั่งไฉ่ ต่อเนื่องถึงสมัยราชวงศ์ชิง รัชสมัยพระเจ้าคังซี (พุทธศักราช 2205 - 2266) และพระเจ้าหย่งเจิ้น (พุทธศักราช 2266 - 2275) ซึ่งเป็นช่วงที่จีนมีการผลิตเครื่องถ้วยประเภทลงยาตกแต่งพื้นภาชนะด้วยสีทองจากทองคำ

ความนิยมในเครื่องถ้วยแบบเบญจรงค์ และเครื่องถ้วยลายน้ำทองในราชสำนัก ทำให้เกิดการผูกลายและกำหนดรูปแบบของภาชนะที่เป็นแบบไทย เพื่อส่งไปยังจีนให้ช่างทำตามแบบ อาทิ ลายกระหนก ลายเทพนม ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ลายนรสิงห์ ฯลฯ รวมทั้งกำหนดสีต่าง ๆ ซึ่งใช้ในการเขียนลายบนภาชนะประเภทชาม จาน ถ้วย ชามฝา โถปริก โถฝา หลากหลายขนาด ฯลฯ อันเป็นแบบอย่างต่อมาในการสั่งทำภาชนะสำหรับราชสำนักสมัยกรุงธนบุรี และสมัยรัตนโกสินทร์

<u>ประติมากรรมสมัยอยุธยา</u>

ในสมัยอยุธยานั้นแบ่งออกไปเป็น 3 ยุค คือ ยุคแรกเริ่มตั้งแต่สมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (พระเจ้าอู่ทอง) ทรงสร้างกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีตั้งแต่ พ.ศ. 1893จนถึงสมัยสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ 2 (เจ้าสามพระยา) พ.ศ.1991 ในยุคนี้ประติมากรรมยังนิยมทำตามแบบฝีมือช่างอู่ทองอยู่ ดังจะเห็นได้จากพระพุทธรูปองค์ใหญ่ที่วัดพนัญเชิง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งสร้างก่อนตั้งกรุงศรีอยุธยาถึง 26 ปี ในยุคแรก ๆ ของกรุงศรีอยุธยานี้ยังไม่มีพระพุทธรูปที่มีลักษณะเฉพาะตนส่วนมากจะมีลักษณะผสมเป็นแบบศิลปะอู่ทอง ลพบุรีและสุโขทัย ปะปนกันไป

ประติกรรมยุคที่ 2 เริ่มจากสมัยพระบรมไตรโลกนาถไปจนถึงสมัยพระเจ้าปราสาททอง พ.ศ. 2173 พระพุทธรูปในยุคนี้นิยมทำวงพระพักตร์ พระรัศมีตามแบบอย่างศิลปะสุโขทัยและนิยมทำปางมารวิชัย ปางป่าเลไลยก์ ปางประทานอภัย ไม่นิยมสร้างปางลีลาและปางสมาธิ

ประติมากรรมอยุธยายุคที่ 3 เริ่มตั้งแต่แผ่นดินพระเจ้าปราสาททอง พ.ศ. 2173 มาจนถึงเสียกรุงศรีอยุธยา พ.ศ. 2310 รวมเวลา 157 ปีโดยอาศัยช่วงเวลาที่ยาวนานของกรุงศรีอยุธยาโดยเฉพาะในช่วงหลังจากกรุงศรีอยุธยาได้เจริญสัมพันธไมตรี มีการติดต่อค้าขายกับชาวกัมพูชาและต่างชาติมากขึ้น ทั้งชาวยุโรปและชาวจีนดังนั้น ช่างและศิลปินแขนงต่าง ๆ จึงรับเอาอิทธิพลทางศิลปะและวิทยาการมาจากต่างชาติเหล่านั้น

<u>จิตรกรรมสมัยอยุธยา</u>

สมัยอยุธยาเป็นสมัยที่งานจิตรกรรมแบบประเพณีของไทยได้เริ่มต้นขึ้นอย่างจริงจัง จิตรกรรมอยุธยาได้พัฒนาการมาจากแบบอย่างภาพลายเส้นของสุโขทัย จนเกิดเป็นรูปแบบที่มีลักษณะเฉพาะตนอย่างเด่นชัด ภาพจิตรกรรมในสมัยอยุธยาตอนต้นจะพบที่พระปรางค์ วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดราชบุรี วัดพระรามและวัดมหาธาตุ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งภาพทั้งหมดเขียนเป็นรูปพระพุทธเจ้าเรียงแถวซ้อนกันเป็นชั้น ๆ มีลวดลายซุ้มแบบใหม่ ๆ สีที่ใช้จัดอยู่ในวรรณะเอกรงค์ต่อมาวิทยาการใหม่ ๆ ทางด้านฝีมือช่างและทางด้านศิลปกรรมได้เจริญมากขึ้นเพราะได้มีการติดต่อกับชาวต่างชาติ จึงทำให้ภาพจิตรกรรมสมัยอยุธยาในช่วงต่อมาปรากฏมีวรรณะเป็นพหุรงค์ เนื่องจากได้รับสีจากประเทศต่าง ๆ เช่น สีแดงชาดและสี

เขียวจากจีน สีดินแดงจากอินเดียและเปอร์เซีย สีน้ำเงินจากยุโรป เป็นต้น จึงทำให้งานจิตรกรรมสมัยอยุธยาเริ่มมีสีวรรณะสดใสงดงาม โดยเฉพาะสมัยอยุธยาตอนปลาย(กรมศิลปกร. 2549.)

จากที่กล่าวมาข้างต้นความหลากหลายแห่งงานศิลปกรรมที่รังสรรค์ขึ้นโดยช่างแห่งกรุงศรีอยุธยาล้วนเป็นสิ่งแสดงถึงความลุ่มลึกแห่งภูมิปัญญาซึ่งถึงพร้อมในปัจจัยด้านต่างๆความงดงามของศิลปกรรม และความเจริญรุ่งเรืองของกรุงศรีอยุธยา มิได้เป็นเพียงปรากฏการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่เกิดในช่วงระยะเวลาหนึ่งและเลือนหายไปภายหลังการถูกรุกรานจากพม่า หากแต่ยังเป็นภาพบรรพกษัตริย์ในสมัยต่อมาทรงตั้งพระราชปณิธานในการนำพารัฐนาวาไปสู่ความเจริญรุ่งเรืองเช่นที่เคยปรากฏในกรุงศรีอยุธยา ดังเห็นได้จากคำกล่าวที่ว่าครั้งบ้านเมืองดี หรือครั้งบ้านดีเมืองดี และการที่แบบแผนภูมิสถานของกรุงรัตนโกสินทร์เมื่อแรกก่อตั้งทั้งหมด คือ การสร้างเลียนแบบภูมิสถานแห่งกรุงศรีอยุธยา ซึ่งอาจรวมถึงช่างที่สร้างสรรค์งานศิลปกรรมในเวลานั้น คือช่างที่ตกค้างมาจากกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี นอกจากนี้งานศิลปะที่มีความงดงามเป็นต้นเค้าสืบทอดมาสู่ยุคสมัยต่อมาจนเป็นมรดกสำคัญของชาติอีกประการคือ งานนาฏศิลป์

2) นาฏศิลป์ไทยในราชธานีกรุงศรีอยุธยา

นาฏศิลป์ไทยในสมัยอยุธยา แบ่งเป็น 2 ช่วง คือ ยุคอยุธยาตอนต้นและยุคอยุธยาตอนปลาย ดังนี้

<u>ยุคอยุธยาตอนต้น</u>

จากหลักฐานต่าง ๆ ที่ปรากฏพบว่า มหรสพต่าง ๆ ที่เล่นในสมัยอยุธยามีเพิ่มขึ้นจากสมัยสุโขทัยหลายประเภท กล่าวคือเมื่อมีการย้ายถิ่นอพยพผู้คนหนีโรคระบาดในสมัยพระเจ้าอู่ทองมาอยู่บนเกาะให้ชื่อว่า “กรุงศรีอยุธยา” พร้อมกับสถาปนาพระองค์เป็นสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 มีพระราชโอรสพระนามว่า พระราเมศวร ชื่อเหล่านี้บ่งบอกถึงอิทธิพลของระบบการปกครองแบบเทวราชในศาสนาฮินดู และเพื่อให้ความเป็นเทวราชาศักดิ์สิทธิ์นั้น จึงต้องจัดพระราชพิธีให้ไพร่ฟ้าข้าแผ่นดินเห็นบุญญาบารมีเกิดศรัทธาเชื่อฟังในพระราชโองการโดยปราศจากข้อสงสัย ซึ่งในพระราชพิธีต่าง ๆ มีหลักฐานกล่าวถึงมหรสพด้านนาฏศิลป์ ดังนี้

พระราชพิธีสมโภชช้างเผือก(เปรียบดั่งได้ช้างเอราวัณ พาหนะคู่บารมีของพระอินทร์) ปรากฏข้อความในกฎมณเฑียรบาลว่า มีมหรสพแสดงหนัง และรำ ดังนี้

“จะชักนำให้ทำพิธี ๗ วันแล้วจึงเอาด้ายตีมาศทรงมาศเมื่อคล้องติด <u>หนัง</u> ๘ โรง <u>รำ</u> ๘ โรง สมโพท ๘ วัน เหล้นมหรสพ ๑๕ วัน” (กฎมณเฑียรบาล เล่ม 1 : 12)

พระราชพิธีอินทราภิเศก (สถาปนาพระราชาเป็นหนึ่งเดียวกับพระอินทร์) และ*พระราชพิธีเบญจาพิธ* มีการเล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ ดังปรากฏในพงศาวดารฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติได้กล่าวไว้ว่า

“ศักราช ๘๕๘ มะโรงศก (พ.ศ. ๒๐๓๙) ท่านประพฤติการณ์เบญจาพิธ พระองค์ท่านและให้เล่นการดึกดำบรรพ์” (คุรุสภา. 2504 : 12)

นอกจากนี้ยังมีพระราชพิธีแสดงความศักดิ์สิทธิ์อื่น ๆ อีกหลากหลายพระราชพิธีที่มีการนาฏศิลป์เข้ามามีบทบาทสำคัญ

จากหลักฐานการศึกษาทางประวัติศาสตร์ยังพบว่า สมัยอยุธยาได้รับวัฒนธรรม อันได้แก่ ภาษา ระบอบการปกครอง ขนบประเพณี พิธีกรรม ดนตรี นาฏศิลป์ ของเขมรมาปรับให้เป็นของตนด้วย ปรากฏว่ากองทัพไทยยกไปตีเขมรถึง 3 ครั้ง กล่าวคือ

ครั้งที่ 1 สมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 1 (อู่ทอง)

ครั้งที่ 2 สมัยสมเด็จพระราเมศวร

ครั้งที่ 3 สมัยสมเด็จพระบรมราชาที่ 2 (เจ้าสามพระยา)

ซึ่งครั้งที่ 3 นี้ เป็นการเผด็จศึกเขมรในปี พ.ศ.1934 มีการกวาดต้อนประชาชนมากรุงศรีอยุธยานับแสนคนพร้อมทรัพย์สมบัติอีกมากมาย โดยมีนางในราชสำนักรวมอยู่ด้วย

เมื่อกรุงศรีอยุธยาปราบเขมรซึ่งเป็นมหาอำนาจลงได้ ก็เท่ากับสถาปนาตนเองเป็นมหาอำนาจในภูมิภาคนี้ ทำให้มีอาณาเขตกว้างขวางขึ้น มีประชากรเพิ่มขึ้น และมีเมืองต่าง ๆ เข้ามาสวามิภักดิ์มากขึ้น สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถจึงทรงปรับปรุงการบริหารประเทศเป็นระบบจตุสดมภ์ มี 4 กรม คือ เวียง วัง คลัง นา แบ่งหัวเมืองเป็น เอก โท ตรี และประเทศราช แบ่งประชาชนออกเป็นชนชั้น กษัตริย์ ขุนนาง ไพร่ ทาส พร้อมกำหนดศักดิ์สูงต่ำ เทียบกับจำนวนนาเป็นไร่ เรียกว่า ระบบ ศักดินา ในการปรับปรุงระบบนี้ทำให้ไพร่และทาสเป็นกำลังสำคัญในการดำรงอยู่ของกรุงศรีอยุธยา ต่อมาถึงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ไพร่ คือ ประชาชนพลเมืองทั้งไทยและเทศที่เป็นกลุ่มประชากรส่วนใหญ่ ผู้ปกครองส่วนน้อย คือ มูลนาย ไพร่มี 3 ประเภทใหญ่ ๆ คือ ไพร่หลวง ไพร่สม และไพร่ส่วย ไพร่เหล่านี้ต้องทำงานให้มูลนายโดยไม่มีสิ่งตอบแทนใด ๆ ทั้งสิ้น ที่อยู่ที่กินต้องหาเอง ถึงเวลาต้องมาทำงานให้มูลนายหนึ่งเดือนพักหนึ่งเดือน เรียกว่า เข้าเดือนออกเดือน ไพร่หลวง เป็นประชาชน คนโทษ เชลยศึก ทำงานให้หลวงซึ่งเป็นงานหนัก เช่น เลี้ยงช้าง ขุดคลอง สร้างกำแพงเมือง ฯลฯ ไพร่สม เป็นประชาชนพลเมืองที่มีสังกัดอยู่ในปกครองของเจ้า หรือขุนนาง เข้าเดือนออกเดือนเช่นกัน ส่วนไพร่ส่วยนั้นต้องจ่ายเงินมาเป็นส่วยแทนแรงงานของตน ไพร่เหล่านี้ถูกเกณฑ์ใช้แรงงานตั้งแต่อายุ 18 ปี ไปจนถึงอายุ 70 ปี จึงปลดชราส่วน ทาส มีสามประเภทใหญ่ ๆ คือ ทาสสินไถ่ ทาสในเรือนเบี้ย และทาสเชลย ทาสสินไถ่นั้นขายตัวเองหรือถูกพ่อแม่หรือสามีขายเป็นทาส หากมีค่าตัวมาก็ไถ่ให้พ้นความเป็นทาสได้ หรือไถ่โอนไปอยู่กับนายใหม่ก็ได้ ทาสในเรือนเบี้ยเป็นลูกทาสเกิดในขณะพ่อแม่เป็นทาสตนก็ตกเป็นทาสไปด้วย ส่วนทาสเชลย คือ เชลยศึกที่ถูกกวาดต้อนมาแล้วแบ่งสรรกันไปตามมูลนาย

การจัดประชาชนเป็นหมวดหมู่ในลักษณะเช่นนี้ เป็นการจัดสังคมแบบรัฐทหาร เจ้าหรือขุนนางในบังคับบัญชาขึ้นตรงกับกษัตริย์ ในส่วนพระมหากษัตริย์แบ่งออกเป็นฝ่ายหน้า และฝ่ายใน ซึ่งฝ่ายในคือสตรีในพระบรมมหาราชวัง แบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ 1 กลุ่มเจ้าจอมมารดาที่มีพระเจ้าลูกเธอด้วยกัน

กลุ่มที่ 2 กลุ่มเจ้าจอมอยู่งาน รับผิดชอบงานในพระราชนิเวศน์ เช่น เครื่องทรง เครื่อง

เสวย เครื่องสรง เครื่องเล่น (ดนตรีนาฏศิลป์)

กลุ่มที่ 3 กลุ่มท้าวนาง เป็นกลุ่มลงมือทำงาน เช่น ทำอาหาร ร้อยดอกไม้ ฟ้อน รำ ขับเสภา เล่นดนตรี

กลุ่มที่ 4 กลุ่มโขลนทวารและชาวที่ เป็นกลุ่มใช้แรงงานแบกหาม

ส่วนฝ่ายหน้าแบ่งเป็น 3 กลุ่มคือ

กลุ่มที่ 1 กลุ่มเสนา ข้าราชการทหาร

กลุ่มที่ 2 กลุ่มอำมาตย์ ข้าราชการพลเรือน

กลุ่มที่ 3 กลุ่มมหาดเล็กรับใช้ในพระองค์ และตำรวจเลกรักษาความปลอดภัย

ซึ่งกลุ่มที่ 3 นี้นอกจากรับใช้ทั่วไปแล้ว ยังต้องหัดวิชาการต่อสู้ป้องกันตัว คือ กระบี่กระบอง อาวุธสั้น อาวุธยาว วิชาดนตรี นาฏศิลป์ หนังสือ ตลอดจนระเบียบธรรมเนียมราชสำนักอีกด้วย(จินตนา สายทองคำ. 2550 : 35)

ดังนั้นในพระราชพิธีเมื่อมีการเกณฑ์มหรสพมาสมโภช พวกมหาดเล็ก คือ ผู้รับผิดชอบด้านการมหรสพของหลวง คือ ระเบง โมงครุ่ม กุลาตีไม้ ซึ่งรวมเรียกว่า การละเล่นของหลวงรวมไปถึง หนังชักนาคดึกดำบรรพ์ ตลอดจน สรรพคิลา คือ กีฬาต่าง ๆ เช่น ไต่ลวด นอนหอกนอนดาบ เล่นแพน หกคะเมน เป็นต้น

ส่วน “ละคร” นั้น มีหลักฐานที่เชื่อได้ว่ามีละครเกิดขึ้นแล้วในรัชกาลพระบรมไตรโลกนาถ คือ ทำเนียบศักดินาตำแหน่งหน้าที่ของพวกละครปรากฏในข้อความศักดินาพลเรือนครั้งกรุงเก่า กล่าวว่า นายโรง ยืนเครื่องรอง นางเอก นาคนละ 100 ยืนเครื่องเลว นางเลว นาคนละ 80 จำอวด นาคนละ 50 (ธนิต อยู่โพธิ์. 2515 : 145)

นอกจากบทบาทของการฟ้อนรำในสังคมไทยเพื่อความบันเทิงและประกอบพิธีกรรมแล้ว อีกบทบาทหนึ่งคือ การฝึกหัดอาวุธและการไหว้ครูอาวุธมีการกำหนดให้ชายไทยทุกคนเป็นทหาร

ก่อนเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 1 พบว่า มีนาฏศิลป์ไทย และการละเล่นของไทย เกิดขึ้นหลายชนิด แม้จะไม่พบหลักฐานอธิบายรายละเอียดของการแสดงเหล่านั้น แต่ชื่อและการแสดงเหล่านั้นมีปรากฏต่อมาจนถึงยุครัตนโกสินทร์อย่างต่อเนื่อง ได้แก่ ระบำ หนัง ชักนาคดึกดำบรรพ์ การละเล่นของหลวง หุ่น ละคร เพลง และสรรพกีฬา รวมทั้งการรำอาวุธในยุทธวิธีและในการไหว้ครู แต่ในที่สุดกรุงศรี-อยุธยาก็เสียแก่พม่าเพราะการแตกสามัคคีในปี พ.ศ. 2112 ดังกล่าวไว้ในพงศาวดารกรุงศรีอยุธยาว่า

“ครั้นเถิงศักราช ๙๓๑ มะเส็งศก (พ.ศ. ๒๑๑๒) ณ วันอาทิตย์ แรม ๑๑ ค่ำ เดือน ๙ เพลารุ่งแล้วประมาณ ๓ นาฬิกา ก็เสียกรุงพระนครศรีอยุธยาแก่พระเจ้าหงสา...” (กระทรวงศึกษาธิการ. 2543 : 154) ราชสำนักและประชาชนในกรุงศรีอยุธยาถูกกวาดต้อนนำไปพม่า นาฏศิลป์ การละเล่น และสรรพกีฬาก็หมดไปจากราชธานี

<u>ยุคอยุธยาตอนปลาย</u>

หลังเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 1 พม่ากวาดต้อนผู้คนและทรัพย์สมบัติมหาศาลไปหงสาวดี เหลือคนไทยรักษากรุงประมาณหนึ่งหมื่นคน เป็นระยะที่อาณาจักรประสบปัญหามากมาย เช่น

การสูญเสียกำลังคนจากปัญหาภายในและทำสงครามกับพม่าอย่างต่อเนื่อง การแอบกวาดต้อนผู้คนตามชายแดนโดยพญาละแวกเจ้าเมืองเขมร ปัญหาด้านเศรษฐกิจ ปัญหาความแห้งแล้ง ปัญหาน้ำท่วม มีผลต่อการเพาะปลูกอันเป็นพื้นฐานเศรษฐกิจสำคัญ เมื่อสมเด็จพระนเรศวรประกาศอิสรภาพ พระองค์และพระอนุชา คือ สมเด็จพระเอกาทศรถทรงรบเคียงบ่าเคียงไหล่จนสิ้นรัชกาล กรุงศรี-อยุธยาจึงกลับฟื้นคืนมาอีกครั้ง ตั้งแต่สมเด็จพระเอกาทศรถเสด็จขึ้นครองราชย์ จนถึงเสียกรุงครั้งที่สองในปี พ.ศ. 2310 เป็นเวลาประมาณ 170 ปี ที่กรุงศรีอยุธยาสงบร่มเย็น ปราศจากสงครามภายนอก มีแต่การแย่งชิงอำนาจกันภายในตลอดเวลา อันเป็นสาเหตุที่กัดกร่อนกรุงศรีอยุธยาให้ล่มสลายในที่สุด

สังคมและวัฒนธรรมไทยยุคอยุธยาตอนปลายยังคงสืบทอดจากยุคต้นอย่างต่อเนื่องครบถ้วน นาฏศิลป์ในยุคนี้จึงยังคงสภาพเดิมไม่เปลี่ยนแปลง และพบหลักฐานปรากฏการแสดงนาฏศิลป์ที่เกิดขึ้นในยุคอยุธยาตอนปลาย ดังนี้

1) หลักฐานว่ามี “โขน”เกิดขึ้นแล้วในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช จากจดหมายเหตุของลา ลูแบร์ ที่กล่าวไว้ว่า

“อย่างที่ชาวสยามเรียกว่า โขน (cone) นั้น เป็นการร่ายรำเข้า ๆ ออก ๆ หลายคำรบตามจังหวะซอและเครื่องดนตรีอย่างอื่นอีก ผู้แสดงนั้นสวมหน้ากาก (หัวโขน) และถืออาวุธแสดงบทหนักไปในทางสู้รบกันมากกว่าจะเป็นการร่ายรำ และมาตรว่าการแสดงส่วนใหญ่จะหนักไปในทางโลดเต้นเผ่นโผนโจนทะยาน และวางท่าอย่างเกินสมควรแล้วนาน ๆ ก็จะหยุดเจรจาออกมาสักคำสองคำ หน้ากาก (หัวโขน) ส่วนใหญ่นั้นน่าเกลียดเป็นหน้าสัตว์ที่มีรูปพรรณวิตถาร (ลิง) หรือไม่ก็เป็นหน้าปิศาจ (ยักษ์)” (ลา ลูแบร์ แปลโดย สันต์ ท.โกมลบุตร. 2548 : 157)

2) ในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศมี “ละครใน” เกิดขึ้น

3) วัฒนธรรมต่างชาติเข้ามาเผยแพร่ อาทิ หนังชวา โขนชวา หุ่นลาว หุ่นมอญ หุ่นจีน งิ้ว

ความสงบและความมั่งคั่งของยุคอยุธยาตอนปลาย ทำให้ศิลปวัฒนธรรมของยุคนี้ยิ่งใหญ่และหรูหรามาก ราชสำนักมีบทบาทสำคัญในการพัฒนานาฏศิลป์ไทยในยุคนี้ ทั้งโขน ละคร และระบำ ขณะเดียวกันก็ยังอนุรักษ์การละเล่นของโบราณไว้ในการแสดงตามพระราชประเพณีอย่างครบครัน และคงจะยิ่งใหญ่และหรูหรากว่ายุคต้น เพราะมีทั้งกำลังคน กำลังทรัพย์ และกำลังฝีมือช่างศิลป์ทุกประเภท มีวัดวาอารามที่งดงามประมาณ 400 วัด พระปฏิมานับจำนวนไม่ถ้วน พระราชวังของพระเจ้าแผ่นดินใหญ่โตโอ่อ่าอยู่ริมฝั่งแม่น้ำ ดังจะเห็นได้จากศิลปะที่หลงเหลืออยู่ล้วนงามวิจิตรหาที่เปรียบมิได้

ในยุคอยุธยาตอนปลายเมื่อบ้านเมืองมีเศรษฐกิจดี ผู้มีบรรดาศักดิ์คงเจริญรอยตามแบบราชสำนักแต่ห้ามใช้ผู้หญิงแสดง เพียงแต่ให้ไพร่ของตนหัดโขนละครไว้แสดงประดับเกียรติยศและบำเรอความสุขในบ้าน และในหมู่ผู้ดีด้วยกัน โดยเฉพาะละครซึ่งใช้คนน้อย จัดแสดงได้ง่าย เรื่องราวก็สนุกสนานและหลากหลาย ธรรมเนียมมีโขนละครเป็นเครื่องอุปโภคและประดับเกียรติยศของผู้มีบรรดาศักดิ์ได้สืบทอดมาสู่ยุคธนบุรี และยุครัตนโกสินทร์ ตั้งแต่พระมหากษัตริย์ ลงมาจนถึงไพร่พล ทุกคนต้องฝึกอาวุธ การรำอาวุธ และรำโคมเป็นศิลปศาสตร์อย่างหนึ่งของผู้ปกครองและทหาร การฝึกอาวุธของไทยได้

พัฒนาให้ดนตรีและนาฏศิลป์เข้ามามีส่วนสำคัญในการฝึกหัดกล้ามเนื้อ จังหวะ ท่าทาง ความสมดุล ความคล่องแคล่วว่องไว ปฏิภาณไหวพริบ เพื่อให้การฝึกสมบูรณ์ทั้งร่างกาย จิตใจ และสมอง เมื่อมีพิธีไหว้ครูก่อนฝึก หรือไหว้ครูประจำปีเป็นพิธีใหญ่เพื่อแสดงความปรีชาสามารถ หรือไหว้ครูก่อนออกศึกจริง ๆ ก็ต้องมีการฟ้อนรำเป็นหัวใจของการออกท่าทางต่าง ๆ ประกอบดนตรี นาฏศิลป์กับการฝึกอาวุธจึงเป็นของคู่กันในยุทธวิธีของไทยมาแต่โบราณกาล ดังนั้นการที่มีสงครามเกิดขึ้นในแผ่นดินไทย อาจมองได้ว่านาฏศิลป์ไทยถูกกระทบกระเทือนนั้นจริงในส่วนหนึ่ง แต่ในยามสงครามนั้นเองที่นาฏศิลป์เพื่อการต่อสู้ตามยุทธวิธีไทยกลับรุ่งเรือง ดังนั้น เมื่อถึงคราวที่ไทยทำสงครามกับประเทศข้างเคียง เช่น พม่า มอญ ลาว ยวน ขอม ในตอนปลายของยุคอยุธยาตอนต้น การฝึกหัดการรำอาวุธจึงแพร่หลายและถ่ายทอดกันสืบมา

แม้ว่า ยุคอยุธยาตอนต้นจะมีการถ่ายทอดวัฒนธรรมจากเขมรมาเป็นอันมากก็จริง แต่ทัพกรุงศรีอยุธยาได้ทำศึกชนะและกวาดต้อนครัวมอญเข้ามาก็มากเช่นกัน นอกจากนี้ยังมีญวนและลาวบ้าง อีกทั้งบรรดาเมืองประเทศราชโดยรอบก็มีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกันอยู่บ้าง เพราะอยุธยาเป็น เมืองท่าสำคัญในภูมิภาคนี้ จึงเริ่มมีฝรั่งชาติโปรตุเกสเข้ามาอาสารบ และตั้งรกรากอยู่ในกรุงศรีอยุธยาด้วย กรุงศรีอยุธยาก่อนจะเสียกรุงแก่พม่า จึงเป็นเมืองหลวงและเป็นเมืองท่านานาชาติ หลากภาษา หลายวัฒนธรรม มีอำนาจทางการทหาร การเมือง การปกครอง การเศรษฐกิจ มีการก่อสร้างสถาปัตยกรรมขนาดใหญ่ คือ พระมหาปราสาท พระราชวัง วัดวาอาราม มากมาย

ในปีหนึ่ง ๆ นอกจากพระราชพิธีพิเศษที่จัดขึ้นเป็นครั้งคราว เช่น พระราชพิธีพระเมรุมาศ พระราชพิธีโสกันต์ งานสมโภชพระราชวังและวังเจ้านาย งานเฉลิมฉลองวัดวาอารามที่สร้างขึ้นใหม่ และพระราชพิธีสมโภชช้างเผือกแล้ว ยังมีพระราชพิธีสิบสองเดือน พิธีเนื่องในพระพุทธศาสนา พิธีเกิด แก่ เจ็บ ตาย ตามวิถีชีวิตของราษฎรทั่วไป เป็นต้น พระราชพิธีและพิธีต่าง ๆ เหล่านี้ มีอยู่หลายพิธีที่นิยมมีมหรสพสมโภช จนกลายเป็นประเพณีที่ขาดมิได้ทั้งงานเจ้าและงานไพร่ เช่น งานโกนจุก งานบวช งานสงกรานต์ งานฉลองอายุ งานฉลองวัตถุสร้างเสร็จใหม่ และงานศพ ดังนั้นในรอบปีหนึ่ง ๆ กรุงศรีอยุธยาจึงมีนาฏศิลป์ในการเฉลิมฉลองเกิดขึ้นบ่อยครั้งและมีจำนวนมาก ปัจจัยทั้งสองอย่างแสดงให้เห็นถึงความถี่และจำนวนครั้งในการจัดการแสดง อันมีส่วนทำให้นาฏศิลป์ไปในยุคอยุธยาตอนต้นรุ่งเรืองและพัฒนาไปอย่างมาก(จินตนา สายทองคำ. 2558 : 60)

ความรุ่งเรืองโออ่าหรูหราของยุคอยุธยาตอนปลายถึงกาลอวสานในปี พ.ศ. 2310 เมื่อกรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่า บ้านเมือง ปราสาทราชวัง วัดวาอาราม ย่อยยับ ศิลปวัฒนธรรมสูญสลาย พระมหากษัตริย์ พระราชวงศ์ ราชสำนัก รวมทั้งนาฏศิลป์ ขุนนาง ไพร่ พลเมืองในกรุงศรีอยุธยาถูกกวาดต้อนไปเมืองพม่าจนหมดสิ้น ทรัพย์ศฤงคารอันประมาณค่ามิได้ก็ถูกเก็บกวาดเผาทำลายไปจนเกลี้ยงพระนคร กรุงศรีอยุธยาที่รุ่งเรืองมาถึง ๔๑๗ ปี ก็มีอันสาบสูญไปในพริบตา รวมทั้ง วรรณศิลป์ ดุริยางค์ศิลป์ และนาฏศิลป์

อย่างไรก็ตามนาฏศิลป์เป็นมหรสพสำคัญปรากฏในพระราชพิธีสำหรับพระมหากษัตริย์ในยุคกรุงศรีอยุธยาหลากหลายพระราชพิธี อาทิ

พระราชพิธีอาสยุช หมายถึง พิธีแข่งเรือในเดือน11 เพื่อเสี่ยงทายเรื่องความอุดมสมบูรณ์ของพืชพรรณธัญญาหารและความสุขของราษฎรในปีนั้นๆ

พระราชพิธีสนานใหญ่ หมายถึง กิจการด้านการทหารเรื่องการตรวจพล

พระราชพิธีตรองเปรียง หมายถึง พิธีลอยกระทง เป็นต้น

นอกจากนี้พบว่าพระราชพิธีสำคัญอีกพระราชพิธีหนึ่งที่มีมหรสพและการละเล่นเพื่อสมโภชอย่างหลากหลายทั้ง ชักนาคดึกดำบรรพ์ ระบำ หนัง โขน โมงครุ่ม กุลาตีไม้ ก็คือ พระราชพิธีอินทราภิเษก (คณะทำงานกลุ่มงานวิจัยด้านนาฏศิลป์. 2546 : 21) ก่อให้เกิดเป็นแนวคิดสู่การสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์ในปัจจุบัน

3) พระราชพิธีอินทราภิเษก

อินทราภิเษกแปลว่า การสถาปนาพระมหากษัตริย์ ขึ้นเป็นพระอินทร์ โดยมีกวนเกษียรสมุทรตามคติฮินดูในศาสนาพราหมณ์ เพื่อสถาปนาพระอินทร์ให้กลับคืนอีกครั้งเป็นพระราชาแห่งทวยเทพเหนือจอมเขาพระสุเมรุ ถือเป็นสัญลักษณ์ของพิธีอภิเษกพระจักรพรรดิราชให้ปกครองโลก(คณะกรรมการ-วัฒนธรรมแห่งชาติ. 2542 : 91) แต่การกวนน้ำอมฤตเป็นเพียงการแสดงอย่างหนึ่งในพิธีอินทราภิเษก เป็นพระราชพิธีที่สถาปนาพระมหากษัตริย์ ขึ้นเป็นเทพเจ้าขึ้นเป็นดั่งพระอินทร์

พระราชพิธีอินทราภิเษกเป็นงานใหญ่ของยุคอยุธยา ต้องมีต่อเนื่องแล้วมีมหรสพนานราว 1 เดือน โดยกำหนดสิ่งสำคัญ คือ

1. ตั้งเขาพระสุเมรุขนาดสูงสุดในกลางสนาม เป็นสัญลักษณ์ว่าเหนือขึ้นไปเป็นที่ประทับของพระอินทร์ พร้อมด้วยเขาสัตบริภัณฑ์ทั้งเจ็ดล้อมรอบ
2. ตั้งเขาไกรลาส เป็นสัญลักษณ์ที่ประทับของพระอีศวร (พระศิวะ) ขนาดเตี้ยกว่าเขาพระสุเมรุ
3. ที่ตีนเขาพระสุเมรุ ทำรูปพระนารายณ์บรรทมสินธุ์
4. เล่นชักนาคดึกดำบรรพ์ คือ กวนเกษียรสมุทร
5. ตั้งรูปกุมภัณฑ์ ซึ่งเป็นเทวดาจำพวกหนึ่ง มีพุงใหญ่ ตาพองโตสีแดง มีหน้าที่รักษาสถานที่สำคัญต่าง ๆ ซึ่งท้าวจาตุมหาราชกำหนด เช่น ป่า ภูเขาต้นไม้ แม่น้ำ ฯลฯ หากผู้ใดล่วงล้ำให้จับผู้นั้นกินได้โดยไม่มีโทษ

พระราชพิธีอินทราภิเษก ซึ่งมีกวนเกษียรสมุทรตามคติฮินดูในศาสนาพราหมณ์ เคยมีในราชสำนักอาณาจักรกัมพูชา สืบเนื่องแพร่หลายนานมาแล้วก่อนยุคอยุธยามักพบบ่อย ๆ เป็นภาพสลักหินกวนเกษียรสมุทรและนารายณ์บรรทมสินธุ์บนทับหลังเหนือกรอบประตูปราสาทหินในวัฒนธรรมขอมโดยเฉพาะที่ปราสาทนครวัด สลักภาพกวนเกษียรสมุทรขนาดใหญ่ที่สุด เมื่อราว พ.ศ. 1650

ราชสำนักอยุธยา สืบเนื่องจากราชสำนักอโยธยา - ละโว้ ซึ่งเป็นเครือญาติใกล้ชิดกับราชสำนักกัมพูชาที่นครวัด เมืองพระนครจึงรับแบบแผนกวนเกษียรสมุทรเข้ามา แล้วเรียกด้วยคำว่าดึกดำบรรพ์

“ดึกดำบรรพ์” มาจากคำเขมรว่า “ตึ๊กตะบัล” แปลว่า ตำน้ำ หรือกวนน้ำ (ตึ๊ก แปลว่า น้ำ ตะบัลแปลว่า ตำ) หมายถึงกวนเกษียรสมุทร โดยใช้ลำตัวพญานาคเป็นเชือกชักกวน จึงเรียกอีกว่า ชักนาคดึกดำบรรพ์

ภาพที่ 1 ประติมากรรมการชักนาคดึกดำบรรพ์
ที่มา : โขนอัจฉริยะนาฏกรรมสยาม. กรมศิลปากร. 2556 : 18

การแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์มีกล่าวไว้ในกฎมณเฑียรบาลสมัยกรุงศรีอยุธยา กล่าวถึงพระราชพิธีอินทราภิเษกว่า “ในการพระราชพิธีอินทราภิเษกปลูกเขาพระสุเมรุ (สร้างจากโครงไม้ไผ่ แล้วปิดทับด้วยกระดาษ แล้วจึงทาสีให้แลดูเหมือนภูเขา) สูงเส้นหนึ่งกับ 5 วา ที่กลางสนาม ตั้งภูเขาอิสินธร-ยุคนธร สูงสักหนึ่งและภูเขากรวิกสูง 15 วา ที่เชิงเขาทำเป็นรูปพญานาคเจ็ดเศียรเกี้ยว (รัด)พระสุเมรุ แล้วตำรวจแต่งเป็นรูปอสูร 100 มหาดเล็กแต่งเป็นเทพยดา 100 และแต่งเป็นพาลี สุครีพ มหาชมพู และบริวารวานรรวม 103 ชักนาคดึกดำบรรพ์โดยมีอสูรชักหัว เทพยดาชักหางส่วนวานรอยู่ปลายหาง ครั้นถึงวันที่5 ของพระราชพิธีเป็นวันกำหนดให้ชักนาคดึกดำบรรพ์และวันที่ 6 เป็นวันชุบน้ำสุรามฤต ตั้งน้ำสุรามฤต3 ตุ่ม ตั้งช้าง 3 ศีรษะ ม้าเผือก อศุภราช (โคซึ่งเป็นเทพพาหนะของพระอิศวร) ครุฑธราช นางดาราหน้าฉาน ตั้งเครื่องสรรพยุทธ เครื่องช้างและเชือกบาศ หอกชัย ตั้งโตมรชุบน้ำสุรามฤต เทพยดาผู้เล่นดึกดำบรรพ์ พร้อมด้วยรูปพระอิศวร พระนารายณ์ พระอินทร์ พระวิศวกรรม ถือเครื่องสำรับตามธรรมเนียม เข้ามารำถวายพระพร” (กรมศิลปากร. 2546 : 44)

<u>ความเชื่อเรื่องพระอินทร์ผู้เป็นต้นแบบแห่งกษัตริย์ทั้งมนุษย์และเทวดา</u>

ในยุคเริ่มแรกตามคัมภีร์ฤคเวท พระอินทร์เป็นประมุขแห่งทวยเทพ เป็นเจ้าแห่งสภาพภูมิอากาศและเป็นเจ้าแห่งการสงคราม มีอุปนิสัยชอบช่วยเหลือสรรพสัตว์ สมัยแรกมักเรียกพระอินทร์ ว่า สักกะ (แปลว่า : ผู้องอาจเป็นเลิศ) ซึ่งขณะนั้นมีจำนวนเทวดาทั้งสิ้นสามสิบสามองค์ และพระอินทร์เป็นประมุขของเทวดาเหล่านี้ คัมภีร์ส่วนใหญ่กล่าวถึงวีรกรรมของพระอินทร์ในการปราบอสูรชื่อ วฤตระ และวีรกรรมในการอภิบาลจักรวาลนานัปการต่อมาการนับถือพระอินทร์ทวีเรื่อย ๆ พระอินทร์กลายเป็นต้นแบบแห่งกษัตริย์ทั้งมนุษย์และเทวดาทั้งปวง

ในสมัยอยุธยา พระมหากษัตริย์ในฐานะเจ้าชีวิต - เจ้าแผ่นดิน ทรงเป็นสมมติเทพของคนไทยตามอิทธิพลลัทธิมหายานปนลัทธิพราหมณ์ที่มีความเชื่อว่าพระมหากษัตริย์เป็นพระจักรพรรดิและ

ได้มีการยกฐานะพระมหากษัตริย์เท่ากับพระอินทร์ ผู้เป็นใหญ่ในเทวภูมิ ราชบัลลังก์ของพระมหากษัตริย์เหมือนแท่นบัลลังก์ของพระอินทร์ประดับด้วยรูปสิงห์และครุฑตามความเชื่อในเทพต่าง ๆ เช่น พระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์ พระนามของพระมหากษัตริย์ไทยหลายพระองค์จึงทรงพระนามตามชื่อเทพพรหมเหล่านั้น เช่น พระนารายณ์มหาราช พระรามาธิบดีขณะเดียวกัน "พระมหากษัตริย์"ในสมัยอยุธยาก็ทรงเป็นองค์เอกอัครศาสนูปถัมภกในพระพุทธศาสนา คนไทยเชื่อว่าพระมหากษัตริย์ของตน คือ พระ "ธรรมราชา" เป็นผู้มีพระบรมเดชานุภาพทรงความเข้มแข็งเด็ดขาดควบคู่ไปกับทรงต้องบำรุงพระพุทธศาสนา

<u>ความเชื่อในศาสนาลัทธิเทวราช</u>

ที่มาของคติสมมติเทพหรือเทวราชอีกแหล่งหนึ่ง ก็คือการเทียบฐานะของพระมหากษัตริย์เท่ากับ พระอินทร์ผู้ เป็นเจ้าเป็นใหญ่ในเทวภูมิและมีที่สถิตอยู่ ณ ดาวดึงส์หรือตาวติงสเทวภูมิเหนือยอดสิเนรุบรรพต รากฐานของความเป็นสมมติเทพในรูปของพระอินทร์นี้ดูจะก้ำกึ่งกัน ระหว่างพุทธ-ศาสนากับศาสนาพราหมณ์ เพราะทั้งสองศาสนานับถือว่าพระอินทร์เป็นเทวราชแห่งสวรรค์ด้วยกัน ความมีบุญญาธิการของพระอินทร์มีระบุอยู่ในไตรภูมิทางพุทธศาสนา และในขณะเดียวกันพระอินทร์ทางฝ่ายลัทธิพราหมณ์ก็มิได้มีความด้อยไปกว่ากันนัก ในพระราชพิธีพราหมณ์ในสมัยอยุธยา ได้มีพระราชพิธีอินทราภิเษกควบคู่ไปกับ พระราชพิธีบรมราชาภิเษกด้วยและได้มีการสืบทอดพิธีนี้มาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชได้ทรงสถาปนากรุงเทพพระมหานครและเสด็จขึ้นเสวยราชย์นั้นก็ได้ทรงประกอบพระราชพิธีอินทราภิเษกในพระที่นั่งอินทราภิเษกที่ได้ทรงสร้างขึ้น หลักฐานที่ปรากฏความสำคัญของพระอินทร์ในรัชกาลต่อ ๆ มา ก็คือพระราชพิธีโสกันต์เจ้านายที่ทรงพระเยาว์ ในพระราชพิธีนี้มีพิธีเปิดประตูไกรลาสและกระทำพิธีโสกันต์บนเขาไกรลาส คือบนยอดเขาพระสุเมรุหรือสิเนรุบรรพตนั่นเอง ส่วนหลักฐานอื่นที่ระบุการยกพระมหากษัตริย์ขึ้นสู่ฐานะพระอินทร์ ก็คือการขนานนามพระที่นั่งองค์ต่างๆ นามวัง นามทวาร และสิ่งอื่นๆ อีกมากให้คล้อยตามหรือเหมือนกับสิ่งที่มีในสวรรค์ ดังเช่นพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท สวนจิตรลดา วังสุนันทา วังปารุสกวัน ฯลฯ หรือแม้แต่พระราชบัลลังก์อันเป็นที่ประทับของพระมหากษัตริย์ก็ยังมีการแสดงถึงสัญลักษณ์ของความเป็นเทวราชเหนือเขาไกรลาส เช่น มีการสร้างชั้นฐาน พระราชบัลลังก์ประดับรูปสัตว์ที่อาศัยอยู่ตามเชิงเขาไกรลาสในป่าหิมพานต์ เช่น สิงห์และครุฑ เป็นต้น คติการยกพระมหากษัตริย์ขึ้นเป็นเทวราชของไทยนั้น ดูจะไม่จำกัดเฉพาะพระอินทร์ ซึ่งเป็นผู้ครองสวรรค์เท่านั้นแต่ได้รับการถวายพระเกียรติให้ทรงเป็นเทพเจ้าองค์อื่นๆ ด้วย ดังปรากฏ สร้อยพระนามว่าทรงเป็นทั้งพระอิศวร พระพรหม พระนารายณ์และพระอาทิตย์แม้ว่าไทยจะเน้นความสำคัญเรื่องพระนารายณ์อวตารลงมาปราบยุคเข็ญเป็นพิเศษและนับว่าพระรามซึ่งเป็นกษัตริย์แห่งอโยธยาเป็น สมมติเทพ

องค์พยานซึ่งอาจนำมาสนับสนุนคติเทวราชในแนวความเชื่อนี้ ได้อย่างสำคัญก็คือการตั้งพระนามพระมหากษัตริย์ตามพระนามพระนารายณ์ ดังเช่นพระนามสมเด็จพระนารายณ์มหาราชแห่งกรุงศรีอยุธยา หรือพระนามพระรามอินทราหรือการต่อสร้อยพระนามพระมหากษัตริย์ว่า รามาธิบดี

ดังเช่นในสมัยรัตนโกสินทร์ เป็นต้นแม้แต่นามสถานที่ที่เป็นพระที่นั่ง พระราชวัง ก็ได้มีการขนานนามตามคตินี้เช่นกันเช่น พระที่นั่งพิมานจักรีในวังพญาไท พระนารายณ์ราชนิเวศที่จังหวัดลพบุรีพระที่นั่งสมมุติเทวราชอุปบัติและพระที่นั่งจักรีในพระบรมมหาราชวัง ฯลฯ หรือแม้แต่การตั้งนามเมือง นามราชธานี เช่น อยุธยา เป็นต้น เมื่อพิจารณาเหตุการณ์ที่ไทย ประกาศตนเป็นอิสระจากเขมรในสมัยสุโขทัยนั้นมีข้อที่น่าสังเกตว่าเหตุใด ไทยจึงไม่เลิกรับนับถือลัทธิพราหมณ์อันเป็น ศาสนาของเขมรไปเสียด้วย เพื่อจะได้หมดสิ้นอิทธิพลเขมรและรับนับถือพุทธพระรามอินทราหรือการต่อสร้อยพระนามพระมหากษัตริย์ว่า รามาธิบดีดังเช่นในสมัยรัตนโกสินทร์ เป็นต้น แม้แต่นามสถานที่ที่เป็นพระที่นั่งพระราชวังก็ได้มีการขนานนามตามคตินี้เช่นกัน เช่น พระที่นั่งพิมานจักรีในวังพญาไทพระนารายณ์ราชนิเวศที่จังหวัดลพบุรี พระที่นั่งสมมุติเทวราชอุปบัติและพระที่นั่งจักรีในพระบรมมหาราชวัง

จากแนวคิดการศึกษาศิลปวัฒนธรรมและพระราชพิธีสำคัญแห่งราชธานีกรุงศรีอยุธยา งานนาฏศิลป์ งานศิลปกรรมรวมทั้งความเชื่อในพระราชพิธีอินทราภิเษกเป็นแนวคิดสู่การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ โดยดำเนินการสร้างสรรค์งานตามองค์ความรู้จากบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทยที่สืบทอดกันมาจากรุ่นสู่รุ่น

2.2 ลีลาท่ารำต้นแบบ

การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุดสักการะเทวราชมีการนำแนวทางกระบวนลีลาท่ารำมาจากลีลาท่ารำต้นแบบ ที่บรมครูด้านนาฏศิลป์ไทยได้รังสรรค์สืบทอดเป็นแบบแผนทางการศึกษาด้านนาฏศิลป์มาจวบจนปัจจุบัน ถึงแม้จะมีการรังสรรค์การแสดงชุดต่าง ๆ ก็มักนำท่ารำมาจากท่าต้นแบบเกือบทั้งสิ้น ลีลาท่ารำต้นแบบที่สำคัญมีดังนี้

1) ตำรารำ

การฟ้อนรำเป็นศิลปะสาขาหนึ่งที่เรียกว่านาฏศิลป์ (Drama) ล้วนตกแต่งปรับปรุงขึ้นจากธรรมชาติ เช่นเดียวกับศิลปะสาขาอื่น ๆ โดยเป็นศิลปะของการเคลื่อนไหวอวัยวะต่าง ๆ เช่น แขน ขา เอว ไหล่ หน้าตา ดังนั้น ธรรมชาติที่เป็นมูลฐานของการฟ้อนรำจึงมาจากกิริยาเคลื่อนไหวอวัยวะต่าง ๆ ของสามัญชนทั่วไป ประกอบกับธรรมชาติทางอารมณ์ของมนุษย์ที่แสดงออกหลายลักษณะ เช่น รัก โกรธ โศกเศร้า รื่นเริงบันเทิงใจ ซึ่งนอกจากจะมีความรู้สึกในใจแล้ว มักแสดงให้ปรากฏในกิริยาท่าทางต่าง ๆ ด้วย กิริยาเหล่านี้เป็นแนวทางให้ผู้เห็นงามในทางศิลปะนำมาปรับปรุงบัญญัติสัดส่วนและวิธีการจนกลายเป็นท่าฟ้อนรำ มีการดัดแปลงให้ละเมียดละไมงดงามถึงขั้นศิลปะต่อมาคิดตั้งชื่อประจำท่า จัดระเบียบเรียบเรียงท่าต่าง ๆ ให้ดำเนินไปตามลำดับ และกำหนดท่ารำให้เข้ากับเพลงดนตรี

วิชาความรู้อันเนื่องด้วยการฟ้อนรำ หรือการแสดงละคร ระบำ รำ ฟ้อน เรียกว่า "นาฏย-ศาสตร์" ซึ่งเป็นศิลปวิทยากรของการแสดงแขนงหนึ่ง ประเทศไทยมีภาษา วรรณคดี กวีนิพนธ์ ศิลปะ ขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรม เป็นแบบแผนแสดงเอกลักษณ์ของความเป็นชาติไทยมาแต่โบราณกาล ทำให้ประเทศได้พัฒนาไปสู่ความเจริญรุ่งเรืองทัดเทียมนานาอารยประเทศ เพราะการสั่งสมภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดง รำ ระบำ ฟ้อน ของบรรพบุรุษไทยที่ได้รับอิทธิพลสืบทอด

จากประเทศอินเดีย ซึ่งเป็นประเทศเริ่มแรกในศิลปะการร่ายรำ มีท่ารำที่วิจิตรงดงาม เนื่องจากชาวอินเดียเคารพนับถือเทพเจ้า ทั้งยังมีความเชื่อตามคติโบราณว่า การฟ้อนรำเป็นสิ่งสำคัญที่พระเป็นเจ้ารังสรรค์และประดิษฐ์ท่ารำต่าง ๆ ด้วยความปราณีตวิจิตรให้มนุษย์รู้จักการฟ้อนรำ หรือร่ายรำเพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และเทพเจ้าเป็นสิริมงคลแก่ชีวิต(กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์. 2540 : 7) บรรพชนไทยได้รับอิทธิพลทางด้านนาฏศาสตร์จากอินเดียนำมาประยุกต์สู่การแสดงหลากหลายประเภท อาทิ โขน ละคร ระบำ รำ ฟ้อน อันเป็นตำราที่เป็นแบบแผนของไทย ทั้งนี้ไม่สามารถระบุได้แน่ชัดว่าศิลปะแห่งการรำได้เริ่มต้นในยุคสมัยใด มีเพียงข้อสันนิษฐานว่ามีมาก่อนสมัยกรุงศรีอยุธยา แต่ไม่ปรากฏหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษร นอกจากปรากฏในวรรณกรรมสมัยอยุธยาที่กล่าวถึงมหรสพการร่ายรำ ระบำรำฟ้อน

ต่อมาเมื่อกรุงศรีอยุธยาเสียแก่พม่าครั้งที่ 2 ในปีพ.ศ.2310 บ้านเมืองถูกทำลายได้รับความเสียหายมาก ทั้งโบราณสถาน โบราณวัตถุ สถาปัตยกรรม ตลอดจนศิลปกรรมต่าง ๆ แม้สามารถกอบกู้เอกราชคืนมาได้ แต่ก็ไม่สามารถฟื้นฟูสภาพบ้านเมืองให้ดีดังเดิมได้ ดังนั้นสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชจึงทรงสถาปนาอาณาจักรแห่งใหม่ขึ้น ณ กรุงธนบุรี และสืบต่อมาถึงกรุงรัตนโกสินทร์ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ปฐมกษัตริย์แห่งราชวงศ์จักรี ทรงฟื้นฟูประเทศชาติให้เป็นปึกแผ่น รวมทั้งทรงบูรณปฏิสังขรณ์วัดวาอารามและทรงสร้างเสริมศิลปวัฒนธรรมทางวรรณกรรม ตำรา การละคร ที่มีมาแต่ครั้งกรุงเก่า โดยเฉพาะการรังสรรค์ตำรารำที่ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ช่างเขียนวาดภาพท่ารำแบบต่าง ๆ แสดงถึงการร่ายรำศิลปะของไทย

ตำรารำที่ปรากฏข้อมูลเป็นลายลักษณ์อักษรเริ่มครั้งแรกในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว(รัชกาลที่ 6) คือ ตำราฟ้อนรำพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพซึ่งทรงอธิบายเกี่ยวกับตำนานการฟ้อนรำ ตำราของไทย และเพลงฟ้อนรำพิมพ์เผยแพร่ในงานพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลกกรมขุนเพชร์รบูรณ์อินทราชัย พ.ศ.2466

สำหรับตำราที่นำมาศึกษาลีลาท่ารำต้นแบบในการสร้างสรรค์การแสดงเป็นตำรารำที่จัดทำขึ้นโดยกองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์กรมศิลปากร เป็นการรวบรวมตำราว่าด้วยการรำที่มีมา ตั้งแต่กรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น ประกอบด้วย

1) ตำราภาพรำ เป็นภาพแสดงการร่ายรำในสมุดไทยขาว ฝีมือช่างในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช จำนวน 36 ท่า

ภาพที่ 2 ท่ากังหันร่อน

ที่มา : ตำรารำ. 2540 : 18

2) ตำราฟ้อนรำ เป็นภาพฟ้อนรำท่าต่าง ๆ ตั้งแต่ท่ารำ "เทพพนม" ถึง "กินนรรำ" รวม 61 ท่า ต้นฉบับเดิมของพระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าสุดาสวรรค์ ปรากฏการบรรยายภาพท่ารำในอักขรวิธีและเรียกชื่อท่ารำต่างจากปัจจุบันโดยมีการแก้ไขคำบรรยายภาพให้ถูกต้องตามอักขรวิธีปัจจุบัน เช่น

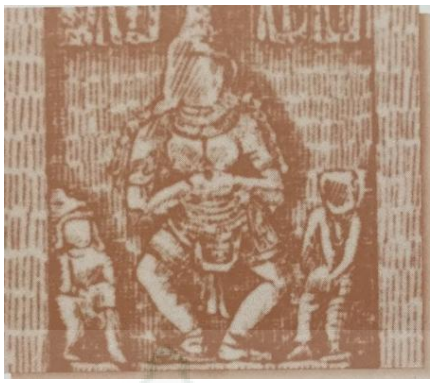
จังหันร่อน	แก้ไขเป็น	กังหันร่อน	
คชรินทร์ประสานงาน	แก้ไขเป็น	ช้างประสานงา	
เยื้องพายกระถิน	แก้ไขเป็น	เยื้อพายกฐิน	
ม้าเลียบค่าย	แก้ไขเป็น	ขี่ม้าเลียบค่าย	
มยุเรศฟ้อนหาง	แก้ไขเป็น	นกยูงฟ้อนหาง	
พลายวาศ	แก้ไขเป็น	ประลัยวาต	
วิไสยแทงตรี	แก้ไขเป็น	วิสัยแทงตรี	เป็นต้น

ภาพที่ 3 เทพนม ปฐม พรหมสี่หน้า

ที่มา : เรื่องเดียวกัน : 48

3) ตำราฟ้อนรำ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดทำขึ้นเพื่อประโยชน์ทางวิชานาฏศาสตร์ พิมพ์เผยแพร่ในงานพระราชทานเพลิงพระศพ สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพ็ชรบูรณ์อินทราชัย พ.ศ. 2466 แบ่งเป็น 3 ตอน คือ

ตอนที่ 1 : อธิบายตำนานการฟ้อนรำ



ภาพที่ 4 ท่าดอกไม้ตูม

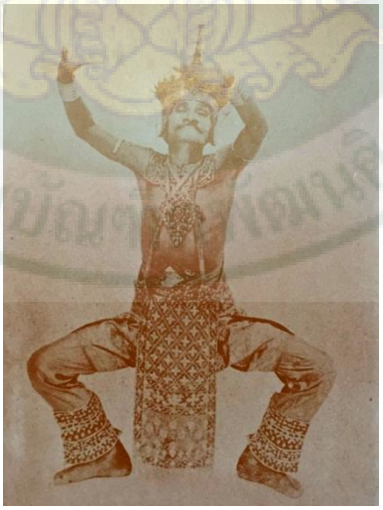
ที่มา : เรื่องเดียวกัน : 86

ตอนที่ 2 : ว่าด้วยตำรารำของไทย

ภาพที่ 5 สอดสร้อยมาลา

ที่มา : เรื่องเดียวกัน : 107

ตอนที่ 3 : ว่าด้วยเพลงฟ้อนรำ



ภาพที่ 6 ท่าเขาควาย

ที่มา : เรื่องเดียวกัน : 144

4) ตำราภาพจับ เป็นภาพในเรื่องรามเกียรติ์ ต้นฉบับจากสมุดไทยฉบับหลวง จำนวน 56 ภาพ ซึ่งเป็นต้นเค้าของการแสดงโขนในปัจจุบัน และตำราภาพจับขาวดำลายเส้น จำนวน 33 ภาพ ซึ่งขุนชำนาญอักษร (อยู่ ทรงพันธุ์) เป็นผู้จำลองแบบฝีมือช่างที่มีชื่อเสียงและคัดไว้ มีนายทอง(เชิด ธรณี) เป็นผู้เขียนอักษร เมื่อวันที่ 12 พฤศจิกายน 2460 ตำราภาพจับดังกล่าวเป็นต้นเค้าของการแสดงท่าโขนสืบทอดมาถึงปัจจุบัน มีการบันทึกเป็นตำรา

ภาพที่ 7 ภาพจับจากสมุดไทยฉบับหลวง
ที่มา : เรื่องเดียวกัน : 256

2) รำแม่บทใหญ่

ท่ารำแม่บทใหญ่ที่สืบทอดเป็นแบบแผนในปัจจุบันนั้นได้รับอิทธิพลมาจากตำรานาฏศาสตร์ เมืองจิทัมพรัม แคว้นมัธทราฐ ตั้งอยู่ทางตอนใต้ของอินเดีย เข้ามาเผยแพร่พร้อมกับศาสนาพราหมณ์ตั้งแต่สมัยสุโขทัย โดยมีการแปรเป็นภาษาไทยและบอกเล่าสั่งสอนกันสืบมา ครั้นต่อมาในสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีมีความเจริญมาแต่อดีตกาลยาวนานถึง 417 ปี พบว่า มีการรำแม่บทแสดงกันอยู่แล้ว เนื่องจากพบหลักฐานปรากฏในตำหนักพุฒาจารย์ วัดพุทไธสวรรค์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นภาพจิตรกรรมลักษณะท่าทางของตัวละครแสดงลีลาท่ารำที่อยู่ในแม่บทใหญ่ทั้งสิ้น หลักฐานสำคัญที่ปรากฏท่ารำแม่บทใหญ่ให้เป็นแบบแผนในการศึกษาท่ารำ คือ หนังสือตำราฟ้อนรำของหอพระสมุดวชิรญาณ ซึ่งพิมพ์เมื่อ พ.ศ. 2466 ต่อมากองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร ได้รวบรวมจัดทำหนังสือตำรารำขึ้นใหม่ ในปี พ.ศ. 2540 ดังกล่าวแล้วในข้างต้น

ภาพที่ 8 ท่าเทพประนม(แบบลายเส้น)

ภาพที่ 9 ท่าปฐม(แบบลายเส้น)

ที่มา : เรื่องเดียวกัน : 106

ต้นเค้าตำราต่าง ๆ ที่ปรากฏมาแต่โบราณ สืบเนื่องมาสู่การศึกษาวิชาการที่เป็นรูปแบบกล่าวคือ เมื่อกรมศิลปากรก่อตั้งโรงเรียนศิลปากร แผนกนาฏดุริยางค์ ได้บรรจุรำแม่บท 18 กลอน ตามที่ปรากฏในกลอนตำรารำไว้ในหลักสูตรวิชานาฏศิลป์ (ละคร) ภาคปฏิบัติ จากคำบอกเล่าของคุณครูลุมล ยมะ-คุปต์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันนาฏดุริ-ยางคศิลป์ กรมศิลปากร ได้กล่าวถึงที่มาของท่ารำแม่บทใหญ่ว่า ท่ารำแม่บทใหญ่นี้ คุณแม่ลมุล, คุณครูหมัน (คุณครูมัลลี คงประภัศร์) และคุณครูศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก (หม่อมครูต่วน) ได้ร่วมกันคิดลีลาเชื่อมท่ารำ และลีลาการเคลื่อนไหวในการร่ายรำตามทำนองเพลงชมตลาด โดยยึดบทกลอนตำรารำจากหนังสือตำราการฟ้อนรำในรัชกาลที่ 6 เป็นหลัก มีบางท่าที่ดัดแปลงแตกต่างไปจากท่ารำของเดิม ทั้งนี้เนื่องจากเป็นการยากที่จะประดิษฐ์ลีลาท่ารำที่มีอยู่เดิมให้สอดคล้องต่อเนื่องกันตามบทกลอนได้ และได้นำท่ารำที่ดัดแปลงให้ท่านเจ้าคุณครู (พระยานัฏกานุรักษ์) ดู ท่านเจ้าคุณครูเห็นชอบด้วย อนุญาตให้นำไปฝึกหัดนักเรียนได้ คุณครูลุมล ยมะคุปต์ จึงได้ฝึกหัดนักเรียน โรงเรียนศิลปากรให้รำประกอบการแสดงเรื่อง สุริยาคุปต์ บทประพันธ์ของ ฯพณฯพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ต่อมาคณะกรรมการจัดทำหลักสูตรของโรงเรียนศิลปากร ได้พิจารณานำการรำแม่บทเป็นบทเรียนฝึกหัดรำแม่ท่า ต่อจากการเรียนแม่ท่าเพลงช้า – เพลงเร็ว เพลงเชิด-เสมอ สืบมาจนถึงปัจจุบันนี้ (วิทยาลัยนาฏศิลป. 2526 : 87)

ภาพที่ 10 ท่าเทพประนม

ภาพที่ 11 ท่าปฐม

ที่มา : ตำรารำ. 2540 : 156

โอกาสในการแสดงรำแม่บทใหญ่ ไม่ปรากฏชัดเจนแพร่หลายในรูปแบบของการแสดงอย่างไรก็ตามเคยปรากฏการนำรำแม่บทซึ่งมีบทร้องสั้นกว่ารำแม่บทใหญ่มาแสดงในชุดเบิกโรง นอกจากนี้จะเป็นการนำท่ารำไปใช้ในการแสดงต่างๆ ดังนั้น โอกาสในการแสดงจึงกล่าวได้ 2 ลักษณะ คือ

ก. โอกาสในการแสดงเบิกโรง

ข. โอกาสในการนำท่ารำไปใช้

ก. โอกาสในการแสดงเบิกโรง

รำแม่บทเป็นการรำที่มีบทร้อง 18 คำกลอน มีความยาวและใช้เวลานานในการรำ ดังนั้นในการแสดงจึงมักไม่นิยมรำแม่บทใหญ่ตามบทร้องในกลอนตำรารำ แต่จะใช้บทร้องฉบับรัชกาลที่ 1 ที่เรียกว่า แม่บทนางนารายณ์ (แสดงในเรื่องรามเกียรติ์ ตอน นารายณ์ปราบนนทุก) อย่างไรก็ตามปรากฏการแสดงรำแม่บทในการแสดงเบิกโรง ในสมัยรัชกาลที่ 6 ดังที่ มล.ปิ่น มาลากุล กล่าวถึง เบิกโรง ในพระราชนิพนธ์บทละครร้องเรื่องของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ว่า

“เบิกโรงเป็นประเพณีของนาฏศิลป์มาแต่โบราณกาล ว่าจะแสดงเรื่องใดก็ต้องเบิกโรงเสียก่อน การเบิกโรงคือการแสดงฉากสั้นๆ มีการไหว้ครูเป็นต้น มิฉะนั้นก็สนทนากันว่าจะแสดงเรื่องอะไรกันต่อไป ถ้าจะแสดงลิเกก็ต้องออกแขกเสียก่อน ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อจะแสดงละครพูดเรื่องใหญ่ 3 หรือ 4 องค์ ก็มักจะมีละครพูดองค์เดียวแสดงนำเสียก่อน รามเกียรติ์ชุดสั้นๆ ที่แสดงก่อนเรื่องใหญ่นั้น เรียกว่า โขนเบิกโรง” (มล.ปิ่น-มาลากุล. 2526 : 1) ในการแสดงเบิกโรง ที่มีการรำแม่บท คือ เบิกโรงเรื่องพระภะรตเบิกโรง มีเนื้อเรื่องย่อ ดังนี้

“พระภะรตมุนี ครูละคร มีความชำนาญในทางนาฏศิลป์หาผู้ใดเสมือนมิได้ท่านเป็นบรมครูของวงการนาฏศิลป์มาแต่โบราณกาล ท่านได้กำหนดท่ารำต่างๆ ไว้เป็นมาตรฐานที่เรียกว่า “รำแม่บท” ท่านมีลูกศิษย์ลูกหามาก

วันหนึ่งท่านดำริจะให้มีการแสดงละคร เพื่อบูชาเทวดาบนสวรรค์ ขณะเดียวกันจะแสดงถวายให้พระเจ้าแผ่นดินทอดพระเนตร เพื่อจะได้ทรงพระเกษมสำราญ ท่านจึงเรียกศิษย์ของท่านออกมาไต่ถาม ซักซ้อมว่ายังจำท่ารำต่างๆได้หรือไม่ ในที่สุดพวกศิษย์ก็ขอให้ท่านรำให้ดูตัวอย่างอีกครั้งหนึ่ง ท่านจึงรำให้ดูตามบทที่เรียกว่า แม่บท ต่อไปนี้

เพลงชมตลาด

เทพประนมปฐมพรหมสี่หน้า สอดสร้อยมาลาเรียงหมอน
เพียงไหล่ผาลาช้านางนอน ภมรเคล้าแขกเต้าเข้ารัง
กระต่ายชมจันทร์จันทร์ทรงกลด พระภะรตทิ้งสารมารกลับหลัง
ชูชายนาฏกรายเข้าสู่วัง มังกรหาแก้วมุจลินท์
กินนรร่อนรำเลียบท่า องค์พระรามาก่งศิลป์
มัจฉาลอยล่องฟ่องวาริน หลงใหลได้สิ้นงามโสภา
สิงโตเล่นหางกวางโยนตัว รำยั่วเอาแป้งผัดหน้า

หงส์ทองล่องลอยในคงคา เหราเล่นน้ำสำราญนัก
กรีดกรายย้ายอย่างกวางเดินดง พระนารายณ์ฤทธิ์รงค์ทรงขว้างจักร
ช้างสารหว่านหญ้าน่ารัก พระลักษณ์แผลงศรจรลี
กินนรฟ้องฝูงยูงฟ้อนหาง ขัดจางนางนางรำสองสี
ลมพัดยอดตองตวัดวี ลีซอสามสายย้ายเพลงรำ
รำกระบี่สี่ท่าจีนสาวไส้ รำชะนีร่ายไม้เฉื่อยฉ่ำ
เมขลาล่อแก้วลำนำ แบบรำตามเยี่ยงอย่างโบราณมาฯ 14 คำ”

(เรื่องเดียวกัน : 2)

รำแม่บทของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้มีความยาว 14 คำกลอน โดยทรงปรับปรุงจากฉบับหอสมุดวชิรญาณ ซึ่งมีความยาว 18 คำกลอน แต่ทั้งนี้บทที่นิยมนำมาใช้แสดง คือ รำแม่บทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่1 ซึ่งมีความยาวเพียง 8 คำกลอน เรียกว่า แม่บทนางนารายณ์ หรือ แม่บทเล็ก

ข. โอกาสในการนำท่ารำไปใช้

ดังกล่าวแล้วว่า รำแม่บทใหญ่เป็นการรำมาตรฐานที่มีความยาวมาก จึงไม่ค่อยปรากฏการรำแม่บทใหญ่ฉบับเต็มรูปแบบ 18 คำกลอน ในการแสดงต่างๆ แต่จะนำท่ารำในรำแม่บทใหญ่ไปคิดประดิษฐ์ชุดการแสดงต่างๆ ให้มีความสวยงามเหมาะสมกับชุดการแสดงที่คิดประดิษฐ์ขึ้น ได้แก่

1) นำท่ารำเฉพาะการปฏิบัติมือ ไปใช้ในการตีบทตามความหมายของบทประพันธ์ที่ใช้แสดง เช่น

ท่าเทพประนม นำไปใช้ในความหมายแสดงความเคารพ นับถือ นอบน้อม
ท่าพรหมสี่หน้า นำไปใช้ในความหมายแสดงความสูงศักดิ์
ท่าฤทธี นำไปใช้ในความหมายแสดงความมียศศักดิ์ อำนาจ
ท่าตระเวนเวหา นำไปใช้ในความหมายแสดงถึงลักษณะการเหาะลอยมา
ท่าภมรเคล้า นำไปใช้ในความหมายแสดงถึงความกลมเกลียว ผสมผสาน

2) นำท่ารำไปปรับสู่การแสดงชุดใหม่ เช่น

ระบำดาวดึงส์
ท่าพรหมสี่หน้า ปรากฏในบทร้อง “ ดาวดึงส์เทวโลก ”
ท่ากลางอัมพร ปรากฏในบทร้อง “ มโหฬาร ”เป็นต้น
ระบำกฤดาภินิหาร
ท่ากลางอัมพร ปรากฏในบทร้อง “ แดนสวรรค์ ”
ท่าผาลาเพียงไหล่ ปรากฏในบทร้อง “ มหัศจรรย์ ”
ท่าภมรเคล้า ปรากฏในบทร้อง “ เกียรติไทยลั่นลือเลื่อง ”เป็นต้น

3) นำท่ารำไปดัดแปลงลีลาท่ารำใหม่ด้วยชุดรำวงมาตรฐาน 10 เพลง คือ

ท่าสอดสร้อยมาลา เป็นท่ารำในเพลงงามแสงเดือน
ท่าชักแป้งผัดหน้า เป็นท่ารำในเพลงชาวไทย
ท่ารำส่าย (ในเพลงเร็ว) เป็นท่ารำในเพลงรำมาสิมารำ
ท่าสอดสร้อยมาลาแปลง เป็นท่ารำในเพลงคืนเดือนหงาย
ท่าแขกเต้าเข้ารังและท่าผาลา เป็นท่ารำในเพลงดวงจันทร์วันเพ็ญ
ท่ารำยั่ว เป็นท่ารำในเพลงขวัญใจดอกไม้ของชาติ
ท่าพรหมสี่หน้าและท่ายูงฟ้อนหาง เป็นท่ารำในเพลงหญิงไทยใจงาม
ท่าช้างประสานงา/ท่าจันทร์ทรงกลด เป็นท่ารำในเพลงดวงจันทร์ขวัญฟ้า
ท่าชะนีร่ายไม้ เป็นท่ารำในเพลงยอดชายใจหาญ
ท่าขัดจางนางและท่าจันทร์ทรงกลด เป็นท่ารำในเพลงบูชานักรบ

ปัจจุบันเมื่อกรมศิลปากรจัดการแสดงในวาระพิเศษ เช่น การรำถวายพระพร การรำอวยพร ท่ารำในแม่บทใหญ่ก็จะปรากฏอยู่ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำเสมอ ดังนั้นจึงปรากฏชัดเจนว่า รำแม่บทเป็นพื้นฐานสู่การพัฒนา วิวัฒนาการของชุดการแสดงต่าง ๆ แม้ว่าโอกาสในการแสดงเต็มรูปแบบอย่างแท้จริงจะมีปรากฏค่อนข้างน้อย แต่การนำท่ารำไปใช้กับการแสดงอื่นและการประดิษฐ์การแสดงใหม่นับเป็นคุณเอนกอนันต์อันเป็นประโยชน์อย่างสูงสุดต่อวงการนาฏศิลป์ไทย

รำแม่บทใหญ่ ประกอบด้วยท่ารำที่เป็นแม่ท่าใช้เป็นท่ารำหลัก 64 ท่ารำ อีกทั้งท่าเชื่อม ท่ารับอีกหลากหลายท่ารำ นอกจากจะใช้เป็นการฝึกหัดเบื้องต้นทางด้านนาฏศิลป์แล้ว ท่ารำต่างๆได้นำไปสู่การใช้ประดิษฐ์ชุดการแสดงต่างๆ โดยใช้ในการตีบทตามความหมายของบทประพันธ์ อีกทั้งปรับสู่การแสดงชุดใหม่เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ศิลปะด้านนาฏศิลป์ไทยให้มีความวิจิตรงดงาม

3) รำเพลงช้า-เพลงเร็ว

แม่ท่าเพลงช้าเพลงเร็ว เป็นกระบวนท่ารำที่มีการจดจำสืบต่อมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาซึ่งบรมครูนาฏศิลป์ไทยในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ได้กำหนดให้เป็นแบบฝึกหัดแม่ท่าเบื้องต้นของนาฏศิลป์โขน-ละคร ฝ่ายตัวพระและตัวนางของละครใน เพื่อฝึกฝนให้ผู้ปฏิบัติมีลีลาท่ารำที่งดงาม ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชการที่4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ นาฏศิลป์ดนตรีความเจริญเฟื่องฟูทั้งละครของหลวงและของราษฎร์ เกิดละครเอกชนขึ้นหลายสำนัก การฝึกหัดรำแม่ท่าได้แพร่หลายออกไปจากละครหลวงตามบรมครูที่แยกย้ายอยู่ตามสำนักต่างๆทำให้ท่ารำแม่ท่าเพลงช้า-เพลงเร็วมีความแตกต่างกัน ตามรูปแบบลีลาท่ารำตามความสามารถของผู้รับการฝึกหัด ต่อมาเมื่อมีสถาบันการศึกษาด้านนาฏศิลป์ดุริยางค์ศาสตร์ ในปีพ.ศ. 2477 ท่ารำแม่ท่าเพลงช้า-เพลงเร็ว จึงใช้เป็นหลักสูตรในการศึกษาด้านนาฏศิลป์ของโรงเรียนนาฏดุริยางค์ศาสตร์ซึ่งต่อมาคือวิทยาลัยนาฏศิลปในปัจจุบันที่มีสถานที่ตั้ง อยู่ในส่วนกลางและส่วนภูมิภาครวม 12 แห่ง ทุกภาคทั่วประเทศ

กระบวนท่ารำเพลงช้า-เพลงเร็วของตัวพระเป็นกระบวนท่ารำที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากพระยานัฏกานุรักษ์ บรมครูนาฏศิลป์ไทยในกรมมหรสพในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 โดยครูลมุล ยะมะคุปต์ เป็นผู้นำมาฝึกหัดนักเรียน ส่วนท่ารำของตัวนางได้รับการถ่ายทอดมาจากหม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์) ภัทรนาวิกนางตัวเอกของละครคณะวังบ้านหม้อหรือคณะละครของเจ้าพระยา-เทเวศร์ วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ซึ่งการถ่ายทอดท่ารำมีมาตั้งแต่เริ่มก่อตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ เมื่อปี พ.ศ.2497

เพลงช้า-เพลงเร็ว เป็นเพลงประเภทหน้าพาทย์ ในพิธีไหว้ครูใช้ในการเชิญครูโขน ละคร พระ-นาง ให้มาร่วมในพิธี เมื่อนำมาใช้สำหรับหลักสูตรบทเรียนนาฏศิลป์โขน-ละคร จัดอยู่ในประเภทเพลงฝึกหัดการรำนาฏศิลป์เบื้องต้นโดยเฉพาะตัวพระและตัวนางต้องผ่านการฝึกหัดเบื้องต้นเพลงช้า-เพลงเร็ว เพื่อให้เกิดทักษะความชำนาญ ซึ่งส่งผลเป็นประโยชน์โดยตรงแก่ผู้ฝึก ดังนี้

1. จัดรูปทรง ส่วนสัด สัณฐาน ให้ได้มาตรฐาน ถึงงดงามตามรูปแบบนาฏศิลป์
2. เรียนรู้ส่วนที่ต้องใช้อวัยวะให้สัมพันธ์กัน โดยเริ่มตั้งแต่ตึงเอว ตึงไหล่ ทรงตัว เมื่อเริ่มหัดใหม่ อาจจะมีความเหน็ดเหนื่อยไม่น้อยกว่ายืดหยุ่น หรือยิมนาสติกในวิชาพละศึกษาหรือวิชาลักษณะนิสัยในชั้นเรียนประถม เป็นต้น
3. ได้ฝึกออกกำลังร่างกายทุกส่วนของอวัยวะ ซึ่งได้ออกกำลังตั้งแต่ศีรษะตลอดศีรษะ จากปลายนิ้วถึงหัวไหล่ จากปลายเท้าฝ่าเท้า ส้นเท้า จนถึงสะโพก จากสะโพกทุกส่วนของลำตัว จนถึงศีรษะ
4. มีความอดทนในการฝึกหัดรำได้เป็นระยะนานไม่เหนื่อยง่าย
5. มีทักษะในการรำอย่างคล่องแคล่วว่องไว
6. เป็นผู้รำได้อย่างงดงาม มีลีลานุ่มนวล สง่าภาคภูมิ
7. สามารถฟังและวิเคราะห์เพลงดนตรี จังหวะหน้าทับได้ถูกต้องแม่นยำ
8. สามารถวิเคราะห์ท่ารำเพื่อนำไปพัฒนาและสร้างสรรค์ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำชุดอื่น ๆ ได้อย่างกว้างขวาง
9. เมื่อยามต้องการความพักผ่อนจากอารมณ์อันหมกมุ่นต่างๆ การรำเพลงช้า-เพลงเร็ว จะช่วยให้คลายความตึงเครียดของอารมณ์ได้
10. รู้และเข้าใจในนาฏยศัพท์เบื้องต้น
11. รู้หลักการฝึกรำเบื้องต้นของนาฏศิลป์ไทย และสามารถประดิษฐ์ท่ารำให้เป็นไปตามขั้นตอนได้(วิทยาลัยนาฏศิลป์. 2526 : 80)

กระบวนการท่ารำในเพลงช้า-เพลงเร็ว เป็นการนำแม่ท่ามาเรียงลำดับ โดยมีลีลาเชื่อมท่ารำต่อเนื่องกันไป ตั้งต้นจากท่านั่งพนมมือไหว้ (ท่าเทพประนม) จากนั้นจีบกลายมือตั้งวงลุกขึ้นยืนรำท่าถัดไปในเพลงช้าจนจบเพลง ต่อจากนั้นจึงเป็นท่ารำในเพลงเร็ว ตัวพระเริ่มด้วยท่ารำกระบี่สี่ท่า ตัวนางเริ่มด้วยท่าผาลาเพียงไหล่ และท่าอื่นๆสุดท้ายจบด้วยเพลงลานั่งลงไหว้ในท่าเทพประนม ท่ารำของตัวพระและตัวนางเรียงลำดับท่าแตกต่างกันไปตามลีลาท่ารำของแต่ละฝ่าย ท่ารำแต่ละท่าเป็น

การวางหลักเกณฑ์ให้ฝึกหัดเรียนรู้ให้เกิดความชำนาญในส่วนต่างๆของร่างกาย ฝึกการเคลื่อนไหวส่วนมือ ส่วนเท้า ส่วนลำตัว ส่วนศีรษะ ในลักษณะลีลาต่างกัน ในบางท่าเป็นการเคลื่อนไหวพร้อมกันหรือลีลาต่อเนื่องดังตัวอย่างแสดงการฝึกการเคลื่อนไหวตามตารางที่ 1

ตารางที่ 1 ตัวอย่างการฝึกเคลื่อนไหวในเพลงช้า-เพลงเร็ว

เพลง/ท่าที่	ตัวพระ	ตัวนาง
เพลงช้า	- ฝึกเรียนรู้เกี่ยวกับการยืน สูดเท้าเข้า-ออกอยู่กับที่ การยืดยุบห่มเข่า การลักคอที่ปฏิบัติต่อเนื่องไปพร้อมกัน	- ฝึกการก้าวเท้า ประเท้า การจรดเท้า ขยั่นเท้า สะดุดเท้า การตีไหล่ซ้าย-ขวา กระทุ้งเท้าอยู่กับที่ การใช้ตัวพร้อมไหล่ขณะกระทุ้งเท้า
เพลงเร็ว	- ฝึกการแตะเท้ายกส้น พร้อมยืดยุบเข่ากระทบจังหวะแขน ส่ายมือเดียว การยั้งตัวลักคอไปพร้อมกัน	- ฝึกความสัมพันธ์ระหว่างส่วนต่างๆของร่างกาย คอ ไหล่ มือ เท้า วิธีสลัดจีบใช้ข้อมือ ใช้ตัว การโหย่งตัวสลับซ้าย-ขวา การทอดเท้า

จากตารางที่ 1 พบว่าการฝึกการเคลื่อนไหวร่างกายในการรำเพลงช้า-เพลงเร็วของตัวพระและตัวนาง เป็นการฝึกการเคลื่อนไหวของร่างกายทุกส่วน ให้สามารถปฏิบัติอย่างสัมพันธ์กันเพื่อให้เกิดทักษะความชำนาญ

ภาพที่ 12 ท่ารำตัวนาง เพลงช้า-เพลงเร็ว ภาพที่ 13 ท่ารำตัวพระ เพลงช้า-เพลงเร็ว

ที่มา : คุณานุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพนางลมุล ยมะคุปต์. 2560 : 39-40

ลีลาท่ารำต้นแบบอันที่มีมาจากตำรารำ สู่การรำแม่บทใหญ่ ตลอดจนกระบวนท่ารำเพลงช้า-เพลงเร็ว ล้วนเป็นองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยที่สืบทอดมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ท่ารำต่าง ๆ เหล่านี้เป็นต้นกำเนิดสู่การสร้างสรรค์รูปแบบกระบวนท่ารำด้านนาฏศิลป์ชุดต่างๆในยุคสมัยต่อ ๆ มา ก่อให้เกิดระบำ รำ ฟ้อนที่งดงามเป็นมรดกศิลปวัฒนธรรมของชาติ อีกทั้งเป็นกระบวนท่ารำที่นำสู่การสร้างสรรค์งานในยุคปัจจุบันที่มีความหลากหลายผู้สร้างสามารถนำท่ารำต้นแบบมาก่อให้เกิด

การแสดงชุดใหม่โดยเพิ่มลีลาการเชื่อมท่า การใช้พื้นที่เวทีรูปแบบต่างๆ ตลอดจนการผสมท่าที่ใช้การเคลื่อนไหวของมือ เท้า ศีรษะ ลำตัวจากท่ารำต้นแบบ แม่บทใหญ่ เพลงช้า-เพลงเร็ว เกิดเป็นท่าใหม่ ดังนั้นลีลาท่ารำต้นแบบจึงเป็นต้นแบบแห่งการนำไปสู่การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่งดงามวิจิตร

ตอนที่ 3 งานวิจัยและงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง

การศึกษากระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุดสักการะเทวราช จากการสืบค้นข้อมูลและการศึกษาเอกสารงานวิจัยต่าง ๆ พบว่า มีงานวิจัยงานสร้างสรรค์ ตลอดจน การจัดการความรู้ที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่สำคัญ ดังนี้

ธรรมรัตน์ โถวสกุล (2543) ศึกษาวิธีการและรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานของนักนาฏย-ประดิษฐ์ที่ได้รับการยอมรับแล้ว มีการศึกษาถึงรูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของนิสิตที่ศึกษาในภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ระหว่าง พ.ศ. 2534 – 2541 จากการศึกษาพบว่ารูปแบบงานสร้างสรรค์ทั้งหมดเป็นลักษณะนาฏศิลป์ไทยประยุกต์คือ มีลักษณะของการนำท่ารำของนาฏศิลป์ไทย มาเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน ทั้งลักษณะท่ารำของการรำแม่บทหรือการนำมาจากนาฏศิลป์ตะวันตกผสมผสานกับท่ารำไทย ทั้งลักษณะการเต้นแบบ Modern Dance หรือ Contemperrary เมื่อสร้างสรรค์แล้วจะเกิดเป็นท่ารำที่ไม่จำกัดรูปร่างและเกิดเป็นนาฏศิลป์รูปแบบต่าง ๆ ขึ้นอยู่กับสัดส่วนของท่ารำและท่าเต้น ลักษณะของการจัดแถว การแปรแถวและการตั้งซุ้มในรูปเรขาคณิตและรูปร่างของเส้นต่าง ๆ ที่นำมาเป็นรูปแบบการจัดแถว ทั้งรูปทรงพื้นฐาน อาทิ วงกลม สี่เหลี่ยม สามเหลี่ยม เส้นตรง แนวตั้งและแนวนอน เส้นเฉียง เส้นโค้ง ทั้งนี้การจัดแถวและการแปรแถวใช้เพื่อสื่อความหมายเชิงปรัชญา มีขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน 9 ขั้นตอน คือ

1. การคิดหัวข้อที่จะสร้างสรรค์ผลงาน

2. การหาข้อมูลการค้นคว้าเพื่อประโยชน์ในการสร้างผลงานการหาข้อเท็จจริงมาเป็นข้อมูลอ้างอิงด้วยการศึกษาเอกสารการสัมภาษณ์การสังเกตเป็นต้น

3. การกำหนดเนื้อหาและรูปแบบการแสดงเพื่อกำหนดรูปแบบงานที่ชัดเจนว่าต้องการสร้างงานออกมาในรูปแบบไหน

4. การหาเพลงและดนตรีประกอบเพลงเป็นสิ่งกำหนดท่ารำการแปรแถวการสื่ออารมณ์ของผลงานดังนั้นการเลือกเพลงจึงต้องสอดคล้องกับแนวคิดและรูปแบบของผลงานส่วนใหญ่เป็นลักษณะการนำเพลงที่มีอยู่แล้วมาตัดต่อใหม่โดยหาเพลงที่มีความใกล้เคียงกับแนวคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์แต่ก็มีบางส่วนที่แต่งเพลงขึ้นใหม่

5. การคัดเลือกนักแสดงต้องคัดเลือกจากคุณสมบัติพื้นฐานที่สอดคล้องกับแนวคิดและรูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

6. การประดิษฐ์ท่ารำ

7. การออกแบบเครื่องแต่งกายต้องคำนึงถึงท่าทางในการแสดงออกเป็นหลักเพื่อไม่ให้เครื่องแต่งกายกลายเป็นอุปสรรคในการแสดงบนเวทีจากนั้นเป็นประเด็นเกี่ยวกับสีสันและความสวยงาม ทั้งนี้งบประมาณมีผลต่อการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายด้วยซึ่งพบว่ามีการสร้างสรรค์จากวัสดุที่มีราคาไม่สูงมากนัก

8. การออกแบบฉากและแสงซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ช่วยการแสดงบนเวทีน่าสนใจทั้งช่วยเสริมให้เครื่องแต่งกายงดงามขึ้นส่วนใหญ่ไม่นิยมสร้างฉากแต่ใช้ม่านบนเวทีและการออกแบบแสงเข้าช่วยให้งานน่าสนใจแทน

9. การซ้อมการแสดงและนำเสนอผลงานต่ออาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อรับคำแนะนำเพิ่มเติมหรือทราบข้อบกพร่องต่าง ๆ ในการแสดง

สายสวรรค์ ขยันยิ่ง (2543) ศึกษางานนาฏยประดิษฐ์ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี : พระ-ราชชายาเจ้าดารารัศมีกับนาฏยศิลป์ล้านนา จากการศึกษา พบว่า พระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงเป็นผู้มีความคิดสร้างสรรค์และทรงกล้าประดิษฐ์ระบำต่าง ๆ ต่อเติมการแสดงละครที่ทรงเห็นว่าราบเรียบ เช่น ทรงโปรดให้ประดิษฐ์ระบำปลา แทรกในละครเรื่องสุวรรณหงส์ ทรงเป็นผู้จัดระเบียบฟ้อนเมืองหรือฟ้อนครัวทานแบบดั้งเดิม มาจัดแถว จัดระเบียบท่าฟ้อน สามารถฟ้อนได้อย่างพร้อมเพรียงสวยงาม โปรดให้ผู้แสดงถือเทียนฟ้อนในเวลากลางคืนก่อให้เกิดบรรยากาศแปลกใหม่สวยงาม เป็นฟ้อนที่ได้รับความนิยมสืบต่อมาในชื่อ ฟ้อนเทียน ทรงดัดแปลงท่ารำพม่า ประดิษฐ์ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตาโดยทรงใช้เพลงช้าเพลงเร็วมาดัดแปลงและสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายใหม่ นอกจากนั้นยังทรงสั่งการให้ครูละครผู้ใกล้ชิดประดิษฐ์ชุดการแสดงขึ้นภายใต้คำแนะนำของพระองค์ ทำให้เกิดการแสดงชุดใหม่หลายชุด อาทิ ฟ้อนม่านแม่เล้ ระบำนางไม้ ละครน้อยใจยา

เหตุปัจจัยในการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์

1. พระอัจฉริยภาพส่วนพระองค์ทางด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทยของพระราชชายาฯ โดยทรงโปรดและทรงส่งเสริมการละครดนตรีมาตั้งแต่ประทับอยู่ในคุ้มเจดีย์กิ่วของเจ้าแก้วนวรัฐ ซึ่งมีคณะละครดนตรีปี่พาทย์แสดงกันอยู่แล้วแม้เมื่อพระองค์ย้ายไปประทับที่พระตำหนักดาราภิรมย์ก็คงฝึกหัดข้าหลวงในพระองค์ให้เล่นดนตรีและฟ้อนรำและจัดการแสดงเมื่อมีงานฉลองสมโภชต่างๆ อยู่เสมอตลอดจนมีความคิดสร้างสรรค์กล้าที่จะทำสิ่งใหม่

2. การถูกหล่อหลอมทางด้านสังคมศิลปวัฒนธรรมประเพณีมาตลอดพระชนม์ชีพของพระองค์ทั้งประเพณีของชาวภาคเหนือและขนบประเพณีของราชสำนักภาคกลางโดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านนาฏศิลป์ดนตรีที่นิยมกันในราชสำนักระหว่างปีพ.ศ.2429 – 2457 อันเป็นช่วงที่พระราชชายาฯทรงถวายตัวรับใช้ใต้เบื้องพระยุคลบาทพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ซึ่งในขณะนั้นละครปรีดาลัยของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์เป็นละครเอกชนที่รุ่งเรืองที่สุดคณะหนึ่งทำให้สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นแรงบันดาลพระทัยตลอดจนได้แนวคิดอันสำคัญที่ทำให้พระราชชายาฯในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ขึ้นอีกหลายชุดในบั้นปลายพระชนม์ชีพ

3. การมีกำลังสำคัญในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์เนื่องจากทรงสนับสนุนให้คนใกล้ชิดได้เรียนรู้ซึ่งหลายคนก็เป็นกำลังสำคัญของพระราชชายาฯในการอนุรักษ์และพัฒนานาฏศิลป์ในภายหลัง

ลักษณะงานสร้างสรรค์ของพระราชชายาฯ

1. ผลงานที่คิดขึ้นใหม่จากการปรับเอาการขับลำพื้นเมืองพื้นบ้านมาใส่ท่ารำหรือการผสมผสานวัฒนธรรม 2 วัฒนธรรมคือรำของพม่ามาปรับปรุงหรือนาฏศิลป์ 2 สกุลมาปรับ เช่น ระบำซอสอดคล้อง

2. ปรับปรุงจากของเดิมโดยจัดให้มีระเบียบแบบแผนหรือเพิ่มเติมให้มีสีสันแปลกตา

3. มอบหมายให้ผู้ที่ได้รับการสนับสนุนให้ศึกษาประดิษฐ์ขึ้นจัดเป็นวิธีการที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานอีกแบบหนึ่ง

4. อนุรักษ์ของเก่าที่กำลังจะสูญหายด้วยการรักษาไว้พร้อมปรับปรุงให้น่าสนใจขึ้น

5. ลักษณะเด่นของฟ้อนพม่าคือการโน้มตัวไปด้านหน้า

6. ลักษณะเด่นของฟ้อนมูเซอ คือ การก้าวเท้ากว้างกว่าปกติทำให้เอนตัวได้มากขึ้นสอดคล้องกับก้าวข้างในเชิดฉิ่งจะกว้างมากกว่าปกติเพื่อกระดกเสี้ยวได้ดีขึ้น ซึ่งเป็นเทคนิคที่สามารถนำไปใช้เพื่อเพิ่มความสมบูรณ์ให้กับการปฏิบัติท่ารำที่ต้องการความยืดหยุ่นมากกว่าปกติได้

7. องค์ประกอบที่ทำให้ระบำซอเป็นชุดการแสดงที่ได้รับความนิยม เพราะความไพเราะของดนตรี บทร้อง ความงามและแปลกตาของท่ารำและเครื่องแต่งกาย

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ และคณะ (2553) สร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุด รับขวัญข้าว ซึ่งนำแนวคิดมาจาก อาชีพการทำนา โดยศึกษาประเพณีวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องและสัมพันธ์กับการทำนาปลูกข้าว พบว่า มีพิธีสำคัญ คือ การทำขวัญข้าว ที่แสดงถึงความกตัญญูกตเวทีรู้คุณต่อผู้มีพระคุณด้วยการเคารพบูชา จากนั้นเป็นการปลูกข้าว ลงแขกเกี่ยวข้าว แสดงถึงความสามัคคีในชุมชน ความมีน้ำใจเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ซึ่งกันและกัน นอกจากนี้หลังจากเสร็จสิ้นการทำนา มีการละเล่นรื่นเริงร้องรำทำเพลงกันอย่างสนุกสนาน จึงนำแนวคิดดังกล่าวสะท้อนให้ปรากฏในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด รับขวัญข้าว แบ่งรูปแบบการแดงเป็น 3 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 สื่อถึงความกตัญญูรู้คุณต่อข้าว การเคารพบูชาแม่โพสพ เทพเจ้าแห่งธัญพืช

ช่วงที่ 2 สื่อถึงกรรมวิธีและขั้นตอนในการทำนาแสดงให้เห็นถึงความสามัคคี ความมีน้ำใจ และการร่วมมือร่วมใจในการทำนา

ช่วงที่ 3 สื่อถึงผลผลิตที่ได้จากการทำนา คือ ข้าวและวิถีชีวิตหลังจากเสร็จสิ้นภารกิจ

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ผสมผสานเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากล แบ่งออกเป็น 3 ท่อนเพลง เริ่มด้วยเดี่ยวขลุ่ยเพลงใกล้รุ่งต่อด้วยท่วงทำนองที่เร่งจังหวะเร็วขึ้น แทรกบทเอื้อนแบบไทย และปิดท้ายด้วยเพลงใกล้รุ่ง ซึ่งเป็นบทเพลงพระราชนิพนธ์เช่นเดิม การแสดงสร้างสรรค์ชุด รับขวัญข้าวได้รับความนิยมเผยแพร่ทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ รวมทั้งได้รับ

รางวัลในการประกวดระดับนานาชาติ ณ ประเทศมาเลเซีย จึงกล่าวได้ว่าเป็นนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่ได้รับการยอมรับและมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักชุดหนึ่ง

วิภาพร ฝ่ายเพีย (2557) ศึกษาการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์ฟ้อนพื้นบ้านอีสาน : กรณีศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบองค์ประกอบ และลักษณะเฉพาะในการสร้างสรรค์ฟ้อนพื้นบ้านอีสาน ที่ได้รับความนิยมและนำออกเผยแพร่อย่างต่อเนื่อง ของวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ จำนวน 6 ชุด ได้แก่ ฟ้อนไทภูเขา ฟ้อนแพรวากาฬสินธุ์ ฟ้อนสาวกาฬสินธุ์ลำเพลิน ฟ้อนเอ้ดอกคูน ฟ้อนแคน และฟ้อนละคร โดยการศึกษาจากเอกสาร การสัมภาษณ์ และการสังเกตการณ์

จากการศึกษาพบว่าวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์เป็นหน่วยงานของรัฐมีหน้าที่จัดการศึกษาอนุรักษ์ ส่งเสริม สร้างสรรค์ และเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของชาติที่มีการสร้างสรรค์การแสดงอย่างต่อเนื่องโดยใช้กระบวนการสร้างสรรค์ 6 ขั้นตอน ได้แก่ แนวคิด รูปแบบการแสดง การแต่งทำนองเพลง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การประดิษฐ์ท่ารำ การคัดเลือกและการฝึกซ้อมผู้แสดง โดยใช้ทำนองเพลงในการแสดงเริ่มด้วยจังหวะช้า ปานกลาง และเร็วในตอนท้าย ที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีพื้นเมืองอีสานที่มีในท้องถิ่น การนำผ้า แพรวากาฬสินธุ์ซึ่งเป็นผ้าท้องถิ่นมาประกอบทุกชุดการแสดงโดยนำมาประยุกต์เป็นการแต่งกายหลายรูปแบบ ประกอบกับอุปกรณ์การอาชีพในวิถีชีวิตของชาวบ้านมาใช้ประกอบการแสดง ลักษณะเฉพาะประกอบด้วยการนำเสนอรูปแบบแถวหน้ากระดานทั้งตอนต้นและก่อนจบการแสดง มีการเปลี่ยนรูปแบบแถวและกระบวนท่ารำเมื่อจบท่อนเพลงเท่านั้น กระบวนท่ารำที่ใช้มาจากการผสมผสานท่าธรรมชาติ ท่านาฏศิลป์ไทย และท่าแม่บทอีสาน นำมาสร้างสรรค์ท่ารำ โดยมีท่าฟ้อนเซิ้ง ที่พบในการสร้างสรรค์ฟ้อนพื้นบ้านอีสานวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์เป็นผู้ประดิษฐ์และมีผู้เอาอย่างในการออกแบบสร้างสรรค์นาฏศิลป์พื้นบ้านอีสานต่อมาจนถึงปัจจุบัน

การสร้างสรรค์ฟ้อนพื้นบ้านอีสาน : กรณีศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์สะท้อนให้เห็นถึงการสร้างสรรค์การแสดงอย่างเป็นระบบที่ตระหนักถึงคุณค่าของการแสดงฟ้อนพื้นบ้านอีสาน นับเป็นการส่งเสริมและพัฒนาศิลปวัฒนธรรมด้านการแสดงฟ้อนพื้นบ้านอีสานวิธีหนึ่งอย่างยั่งยืนสืบไป

ณัฏฐนันท์ จันนินวงศ์ (2557) ศึกษาเรื่อง เรื่องแนวคิดการออกแบบลีลานาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2533 มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์แนวคิดกลวิธีในการออกแบบลีลานาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ (ศิลปินแห่งชาติ) ดำเนินการวิจัยโดยค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ และการสังเกตการแสดงนาฏยประดิษฐ์ชุดสร้างสรรค์ใหม่ของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่าอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ มีแนวคิดในการออกแบบนาฏยศิลป์จากประสบการณ์การแสดงประกอบกับแรงบันดาลใจของท่าน นำมาออกแบบโดยใช้หลักการออกแบบลีลาท่ารำ 4 ประการ ได้แก่ (1) ใช้หลักการจินตนาการ (2) ใช้หลักการตีบทผสมผสานท่าทางตามธรรมชาติ (3) ใช้หลักการนำท่ารำเก่ามาพัฒนาใหม่ (4) ใช้หลักการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำใหม่

ในรูปแบบการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลง กระบวนลีลาท่ารำแบบมาตรฐานมีการนำแม่ท่านาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ต่างชาติมาร้อยเรียงกระบวนลีลาท่ารำใหม่อย่างมีเอกลักษณ์ การวิจัยครั้งนี้ได้ศึกษาแนวคิดการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ที่มีลักษณะและรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกันจำนวน 3 ชุด

การแสดงประเภทระบำชุดระบำรัตนโกสินทร์เป็นการแสดงที่มีรูปแบบการรำตีบทตามคำร้องและทำนองเพลง เป็นท่ารำแบบมาตรฐานที่มีความนุ่มนวลอ่อนช้อยงดงามตามแบบนาฏศิลป์ไทย การแสดงประเภทรำเดี่ยวชุดปันหยีแต่งตัวแบบชวา เป็นการแสดงที่มีรูปแบบการรำผสมผสานระหว่าง 2 วัฒนธรรม คือ นาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์อินโดนีเซีย ซึ่งมีท่ารำสื่อถึงลักษณะการแต่งกายของตัวละครการแสดงประเภทเป็นชุดเป็นตอน ชุดพลายยงตรวจพล เป็นการแสดงแบบละครพันทางที่มีรูปแบบการรำในลักษณะการรำตีท่าเข้ากับทำนองเพลงที่มีสำเนียงลาว มีการผสมผสานลีลาท่ารำที่ใช้อาวุธประกอบการแสดง

ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (2557) ได้จัดทำการสร้างความรู้เรื่อง การจัดการความรู้จากงานวิจัยสร้างสรรค์รูปแบบศิลปนิพนธ์ พบว่ามีผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ตั้งแต่พ.ศ.2545 - 2557 จำนวน 122 ชุด แบ่งลักษณะการสร้างสรรค์เป็น 3 ประเภทคือ ประเภทเรื่องราว ประเภทระบำและประเภทเรื่องราวผสมระบำ

กรอบแนวคิดในการสร้างสรรค์งาน สรุปได้ 6 ประเภท คือ

1. แนวคิดจากวิถีชีวิต จารีต ประเพณี วัฒนธรรมสี่ภาค ศาสนา พิธีกรรม ความเชื่อ
2. แนวคิดจากภาพจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรมโบราณสถาน โบราณคติ หรือโบราณคดี ภาพจำหลักต่างๆ รวมถึงประวัติศาสตร์สำคัญ
3. แนวคิดจากวรรณคดี วรรณกรรมและตำนานที่มีชื่อเสียง
4. แนวคิดจากกลุ่มชาติพันธุ์ เช่น ซาไก บะบ๋า ยะหยา (มลายู) เขมร อินโดนีเซีย
5. แนวคิดจากธรรมชาติและสิ่งมีชีวิตอื่นๆ
6. แนวคิดจากจินตนาการ ความใฝ่ฝัน

จากการศึกษาวิจัยและงานสร้างสรรค์ที่เกี่ยวข้อง พบว่าขั้นตอนกระบวนการสร้างงานนาฏศิลป์ชุด สักการะเทวราช มีความสอดคล้องบางประการกับงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ดังกล่าวข้างต้น อาทิ การนำแนวคิดมาจากเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ การเลือกท่ารำจากท่ารำต้นแบบ อย่างไรก็ตาม พบว่า มีความแตกต่างในการคิดรูปแบบโครงสร้างท่ารำตามภาพจิตรกรรม ทั้งระดับวงแขน การก้าวเท้าต่าง ๆ กระบวนการเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังจุดหนึ่ง ก่อให้เกิดความแปลกใหม่น่าติดตาม รวมทั้งการสร้างองค์ประกอบเครื่องแต่งกายศิราภรณ์ ที่นำผู้ชมย้อนสู่ความรุ่งเรืองในอดีต การสร้างสรรค์เพลงที่แสดงความยิ่งใหญ่ ที่สำคัญคือ พื้นฐานนาฏศิลป์ไทยของผู้แสดงที่ฝึกฝนจนเกิดความพร้อมเพรียงงดงาม

บทที่ 3

การสร้างสรรค์งานและองค์ประกอบการแสดง

การวิจัยเรื่องกระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด สักการะเทวราช เป็นการศึกษากระบวนการสร้างการแสดงชุด สักการะเทวราช ที่นำแนวคิดจากศิลปวัฒนธรรม และพระราชพิธีสำคัญแห่งกรุงศรีอยุธยา สร้างสรรค์ตามกรอบทฤษฎีการสร้างงานนาฏศิลป์บนพื้นฐานวิชาการด้านนาฏศิลป์ไทย มีวิธีดำเนินการศึกษาการสร้างสรรค์งานและองค์ประกอบการแสดง ดังนี้

การศึกษาค้นคว้าข้อมูล

ศึกษาค้นคว้าข้อมูลโดยแบ่งออกเป็น การศึกษาจากเอกสารและการสัมภาษณ์ ดังนี้

1. ศึกษาวิเคราะห์เอกสาร ที่เกี่ยวข้องกับกระบวนการสร้างสรรค์งาน ชุดสักการะเทวราช ประกอบด้วย แนวคิดทฤษฎีการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยกรุงศรีอยุธยา และลีลาท่ารำต้นแบบ ตลอดจนเอกสารงานวิจัยและงานสร้างสรรค์จากแหล่งข้อมูล แหล่งวิทยบริการสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ศูนย์รักษ์ศิลป์ หอสมุดแห่งชาติ หอจดหมายเหตุ ฯลฯ
2. ศึกษากระบวนการสร้างสรรค์การแสดง ชุดสักการะเทวราช ดังนี้

2.1 สัมภาษณ์ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งาน ประกอบด้วย

1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (ศิลปินแห่งชาติ)
2) นางสถาพร สนทอง ผู้เชี่ยวชาญ และอาจารย์พิเศษสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
3) ดร.สุรัตน์ จงดา ครูชำนาญการวิทยาลัยนาฏศิลป
4) นายยุทธนา อัมระรงค์ อาจารย์พิเศษสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
5) นายชัยภัค ภัทรจินดา ผู้สร้างสรรค์เพลง
6) นายทรัพย์สถิต ทิมสุกใส ผู้สร้างสรรค์งาน

2.2 ศึกษาขั้นตอนการสร้างสรรค์งานในการสร้างสรรค์ชุด สักการะเทวราช พบว่า มีขั้นตอนในการดำเนินงาน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 : การสร้างแนวคิดของการแสดงโดยดำเนินการค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และการสัมภาษณ์ สรุปสาระเป็นกรอบแนวทางในการสร้างสรรค์งาน

ขั้นตอนที่ 2 : สร้างสรรค์ทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง โดยเน้นให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกถึงความศักดิ์สิทธิ์ ความยิ่งใหญ่ เริ่มด้วยทำนอง จังหวะจากช้าและเร่งจังหวะความเร็วปิดจบเพลงทันทีเพื่อให้เกิดความเงียบสงบนิ่ง

ขั้นตอนที่ 3 : คัดเลือกผู้แสดงที่มีความรู้ความสามารถในการแสดงนาฏศิลป์ไทย โดยกำหนดผู้แสดงชาย 4 คน และหญิง 4 คน

ขั้นตอนที่ 4 : ออกแบบกระบวนท่ารำ โดยใช้ท่าพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยและเลียนแบบภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยารวมทั้งภาพลายเส้นท่ารำจากตำรารำรำแม่บทใหญ่ รำเพลงช้า-เพลงเร็ว ที่เป็นลีลาท่ารำต้นแบบผสมผสานการเคลื่อนไหวและ การแปรแถวที่หลากหลายรูปแบบ

ขั้นตอนที่ 5 : ออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ และเครื่องประดับ โดยเลือกใช้สีและวัสดุเลียนแบบให้มีลักษณะคล้ายศิราภรณ์โบราณ ใช้รูปทรงศิราภรณ์ในรูปแบบศิลปะอยุธยาจากหลักฐานประติมากรรมพระพุทธรูป ภาพจิตรกรรมและงาน ประณีตศิลป์

ขั้นตอนที่ 6 : นำเสนองานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ / ผู้ทรงคุณวุฒิ / คณาจารย์ โดยกำหนดเสนองาน 3 ระยะ คือ

ระยะที่ 1 เสนอผลงาน

ประกอบด้วยแนวคิด รูปแบบการแสดง แนวคิดเครื่องแต่งกาย แนวเพลงประกอบการแสดง

ข้อเสนอแนะจากการเสนองานระยะที่ 1

ควรปรับปรุงท่วงทำนองดนตรีให้เกิดความรู้สึกถึงยุคอยุธยา โดยเพิ่มเสียงของเครื่องดนตรีไทยบางประเภทที่มีในยุคดังกล่าว สำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกายมีความเหมาะสมสอดคล้องกับรูปแบบการแสดง

ระยะที่ 2 เสนอผลงาน

ประกอบด้วย เครื่องแต่งกายผู้แสดงชายและหญิง พร้อมศิราภรณ์ เครื่องประดับ กระบวนท่ารำ เพลงประกอบการแสดง

ข้อเสนอแนะจากการเสนองานระยะที่ 2

เครื่องแต่งกายมีการใช้สีและรูปแบบที่เหมาะสมสวยงามให้ความรู้สึกถึงยุคสมัยในอดีต พร้อมทั้งแนะนำให้ปรับแก้ไขท่วงทำนองดนตรีบางช่วงของเพลง และลดการแปรแถวในบางรูปแบบ

ระยะที่ 3 เสนอผลงาน

ประกอบด้วย การแสดงรูปแบบสมบูรณ์

ข้อเสนอแนะจากการเสนองานระยะที่ 3

ควรเน้นความพร้อมเพรียงของผู้แสดง และพิถีพิถันในการฝึกซ้อม เพื่อให้เกิดความงามของการแปรแถวและการร่ายรำที่พร้อมเพรียง ระดับของมือ เท้า การใช้ใบหน้าที่สอดคล้องในลักษณะเช่นเดียวกัน

ขั้นตอนที่ 7 : เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชนทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ

3. ดำเนินการบันทึกกระบวนท่ารำ ดังนี้

1) บันทึกท่ารำเป็นลายลักษณ์อักษร พร้อมภาพนิ่ง

2) บันทึกวีดีทัศน์การแสดง ชุด สักการะเทวราช

4. จัดประชุมกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ พิจารณาตรวจสอบยืนยันข้อมูล
5. จัดทำรูปเล่มเอกสารพร้อมวีดีทัศน์การแสดง

องค์ประกอบการแสดง

องค์ประกอบการแสดงชุดสักการะเทวราช ประกอบด้วยองค์ประกอบสำคัญ ดังนี้

ผู้แสดง

เครื่องแต่งกาย

ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง

แสงสีที่ใช้ในการแสดง

กระบวนท่ารำและรูปแบบการแปรแถว

การแสดงชุดต่าง ๆ จะมีความงดงามเพียงใดนั้นขึ้นอยู่กับองค์ประกอบสำคัญที่จะนำไปผสมผสานให้เกิดเป็นรูปแบบการแสดง ในที่นี้จะขอกล่าวถึงองค์ประกอบการแสดงชุดสักการะเทวราช คือ ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง ทั้งนี้ในส่วนของกระบวนท่ารำและรูปแบบการแปรแถวจะนำไปกล่าวไว้ใน บทที่ 4

ผู้แสดง

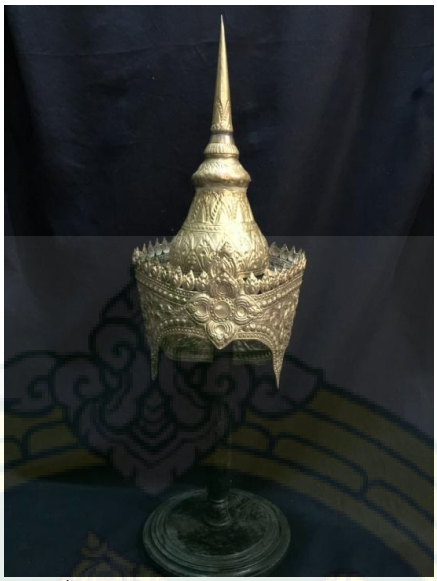
การแสดงชุดสักการะเทวราชกำหนดผู้แสดงทั้งหมด 8 คนโดยแบ่งเป็นผู้แสดงชาย 4 คน ผู้แสดงหญิง 4 คน กำหนดคุณลักษณะดังนี้

1. สำหรับผู้แสดงหญิงพิจารณารูปหน้าให้มีลักษณะรูปไข่รับกับศิราภรณ์ ส่วนผู้แสดงชายเลือกรูปหน้ามีกรามกว้างคล้ายประติมากรรมอยุธยา รูปร่างได้สัดส่วน ระดับส่วนสูงอยู่ในระดับเดียวกัน โดยให้ฝ่ายชายมีส่วนสูงมากกว่าผู้แสดงหญิง
2. เป็นผู้มีความสามารถในการปฏิบัติท่ารำนาฏศิลป์ไทยได้อย่างงดงาม
3. มีความเพียรและอดทนในการฝึกซ้อมที่เข้มงวด
4. มีวินัย ความตรงต่อเวลา มีมนุษย์สัมพันธ์ที่ดี

เครื่องแต่งกาย

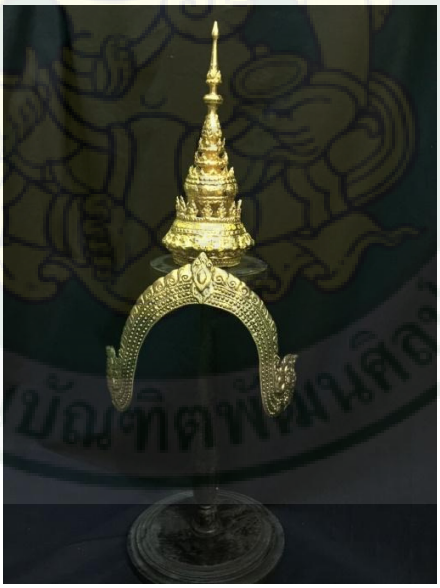
การออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ และเครื่องประดับเลือกใช้วัสดุเลียนแบบ ให้มีลักษณะคล้าย ศิราภรณ์โบราณ ตามรูปแบบสมัยอยุธยา ทั้งนี้ สุรัตน์ จงดา ครูชำนาญพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป ผู้ให้คำปรึกษาแก่ผู้สร้างสรรค์งานได้กล่าวถึงแนวคิดในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ว่า การออกแบบศิราภรณ์ เครื่องประดับศีรษะเลียนแบบเทริดโนห์ราที่ปรากฏในภาพยุคอยุธยาตอนต้นลักษณะเทริดจะเป็นตามรูปแบบขอมมีขนาดใหญ่ แต่ต่อมาในยุคอยุธยาตอนกลางมีการปรับทรวดทรงให้ผอมสูง ในที่สุดปรับสู่ศิราภรณ์ มงกุฎ ชฎา ในระยะต่อมา การสร้างสรรค์ศิราภรณ์ ชุด สักการะเทวราชได้ออกแบบให้ช่างที่จังหวัดเชียงใหม่จัดทำโดยใช้โลหะอ่อนตีลายให้ใกล้เคียงลักษณะตามที่กำหนด อย่างไร

ก็ตามการดำเนินการในระยะเวลาจำกัดและความเข้าใจของช่างมีความคลาดเคลื่อนบ้าง แต่ก็ได้ศิราภรณ์ที่มีรูปแบบย้อนสู่ยุคอยุธยาได้ (สุรัตน์ จงดา. สัมภาษณ์, 10 สิงหาคม 2558.)



ภาพที่ 14 ศิราภรณ์สำหรับผู้แสดงชาย
ที่มา : ผู้วิจัย

ส่วนศิราภรณ์ของผู้แสดงหญิงนั้นมีความคลาดเคลื่อนจากรูปแบบศิราภรณ์ยุคอยุธยา แต่ผู้สร้างสรรค์ตระหนักถึงความสวยงามและให้สอดคล้องเหมาะสมกับผู้แสดงชายจึงใช้ศิราภรณ์เกี้ยวยอด และ กระบังหน้าสำหรับผู้หญิง

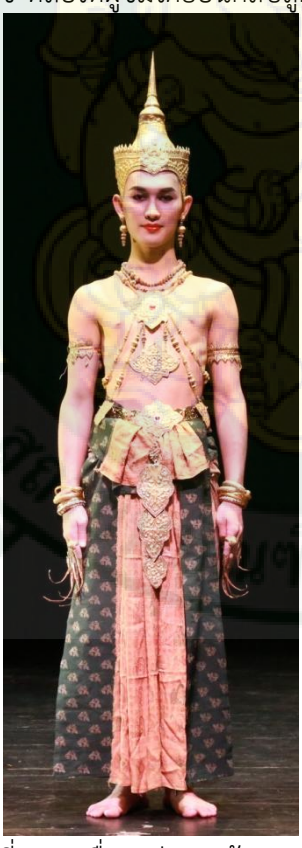


ภาพที่ 15 ศิราภรณ์สำหรับผู้แสดงหญิง
ที่มา : ผู้วิจัย

เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ สำหรับผู้แสดงชายเลียนแบบเทวรูป ทวารบาล จากภาพจิตรกรรมยุคอยุธยาตอนกลางผสมผสานกับเครื่องแต่งกายโนห์ราจากภาพในตำรารำ ใช้ผ้าผูกเอวห้อยสองข้างเปรียบเสมือนห้อยหน้า ห้อยข้างในละครไทย ตัวนางหรือผู้แสดงหญิงคิดวิธีการนุ่งผ้าเลียนแบบ

ภาพจิตรกรรมที่จิตรกรเขียนมีลักษณะชายผ้านุ่งพริ้วไหว ห่มผ้าคล้องไหล่ทิ้งชายยาว เครื่องประดับต่าง ๆ เลียนแบบพระพุทธรูปทรงเครื่องยุคอยุธยา สำหรับสีที่ใช้ในการเลือกผ้าตัดเครื่องแต่งกาย เลือกใช้สีที่เน้นถึงความเก่าและคล้ายคลึงกับสีของอิฐตามกำแพงโบราณจึงเลือกใช้ผ้าลายไทยสีแดงชาดค่อนข้างเคร่งขรึม(การประชุมผู้ทรงคุณวุฒิ. 9 กันยายน 2558) สิ่งสำคัญคือผู้แสดงทุกคนสวมเล็บปลายงอนแหลมสอดคล้องกับการศึกษาจากประวัติศาสตร์ที่ระบุว่า ตัวระบำใส่เล็บในการร่ายรำเพื่อให้เพิ่มความยาวของนิ้ว ดังที่กล่าวไว้ใน จดหมายเหตุ ลา ลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม (ลา ลูแบร์, แปลโดย สันต์ ท.โกมลบุตร. พ.ศ. 2549 : 157) ว่า “ส่วนระบำ(Rabom) นั้นเป็นการฟ้อนรำร่วมกันทั้งชายและหญิงไม่มีบทรบราฆ่าฟันมีแต่เชิงโอ้โลมปฏิโลมกันเท่านั้น และเขาจัดการมหรสพชนิดนี้ให้เราชมพร้อม ๆ กันไปกับชนิดข้างต้นที่ข้าพเจ้าได้กล่าวถึงมาแล้ว นักระบำชายหญิงเหล่านี้สวมเล็บปลอมยาวมาก ทำด้วยทองเหลือง” ดังนั้นผู้สร้างงานจึงทำเล็บจากแผ่นทองเหลืองม้วนให้มีปลายแหลมขนาดความยาวของเล็บสั้นกว่าเล็บที่ใช้ในการฟ้อนของภาคเหนือ ในระยะต่อมาการใช้แผ่นทองเหลือม้วนเป็นเล็บค่อนข้างยาก และเสียหายง่าย จึงใช้เล็บทองเหลืองสำเร็จรูปที่ใช้ในการฟ้อนเล็บของทางภาคเหนือ โดยตัดความยาวของเล็บให้สั้นลง (การประชุมผู้ทรงคุณวุฒิ. 9 กันยายน 2558)

จากแนวคิดการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายที่ผู้สร้างสรรค์งานกำหนดพัฒนาสู่การสร้างเครื่องแต่งกายชุด สักการะเทวราช ที่สื่อให้ผู้ชมได้ย้อนกลับสู่การแสดงในอดีต ดังแสดงภาพเครื่องแต่งกาย ดังนี้



ภาพที่ 16 เครื่องแต่งกายผู้แสดงชาย
ที่มา : ผู้วิจัย

ภาพที่ 17 เครื่องแต่งกายผู้แสดงหญิง
ที่มา : ผู้วิจัย

ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง

ดนตรี ผู้ออกแบบ ได้ใช้จินตนาการของผู้ออกแบบ ว่าการแสดงชุดนี้สื่อให้เกิดอารมณ์อะไรขึ้นบ้าง โดยแบ่งแยกเป็น อารมณ์ของการแสดงได้ดังนี้

1) อารมณ์ของความรู้สึกถึงความเคารพ ศรัทธาในพระมหากษัตริย์ โดยผู้ออกแบบ ได้มีความรู้สึกถึงความยิ่งใหญ่ของกษัตริย์ไทย และพิธีอินทราภิเษก

2) การแสดงท่ารำที่สื่อให้เห็นระบำที่รำถวาย ใช้ท่วงทำนองเพลงที่ให้ความรู้สึกนิ่ง สงบ และดูน่าเชื่อถือ

3) อารมณ์เพลงบ่งบอกถึงความยิ่งใหญ่ของพระราชพิธีอินทราภิเษกและความศรัทธาเคารพในพระมหากษัตริย์ของคนไทย ระดับเสียงดนตรีแสดงถึงการเร้าจิตใจ ให้มุ่งมั่น

จากนั้น ผู้ออกแบบได้นำความรู้สึกอารมณ์ของเพลงทั้งหมด ไปปรึกษา อาจารย์ชัยภัค ภัทร-จินดา นักแต่งเพลง ซึ่งหลังจากที่ท่านได้รายละเอียด ในการทำดนตรีแล้ว ท่านได้มีกระบวนการสร้างดนตรี ในแนวร่วมสมัย ในการใช้เสียงจาก อีเล็คโทรนิค (sound electronic) ค้นหาเสียงให้เข้ากับแรงบันดาลใจของ ท่าน จากนั้นก็ค่อยเข้าสู่การเรียบเรียงเสียงที่เกิด ผสมผสานกับ ดนตรีไทย บางชนิดเช่น ฆ้อง ระนาด ฉิ่ง ขลุ่ย และท่านได้ให้ข้อชี้แนะว่า การทำเพลงเพื่อการแสดงนั้น เราจะต้องนำความเป็นตัวตนในการแต่งเพลง ของเรา ให้สอดคล้องกับช่วงเวลา ที่นักออกแบบการแสดงต้องการให้เกิดขึ้น(ทรัพย์สถิต ทิมสุกใส. สัมภาษณ์, 19 ตุลาคม 2558.)

แนวของดนตรีที่ออกมานั้น จึงมีการผสมผสาน ระหว่างดนตรีไทย และ เสียงจาก อีเล็คโทรนิคไฟฟ้า เพื่อให้เกิด ความแปลกประหลาด เกินจริง แต่ยังคงแฝงความเป็นไทย

แสงสีที่ใช้ในการแสดง

การใช้แสงสีเป็นการเพิ่มอรรถรสความงามของการแสดง ก่อให้เกิดอารมณ์ความคล้อยตามเสมือนผู้ชมอยู่ร่วมในเหตุการณ์ แสงสีที่ใช้ในการแสดงชุด สักการะเทวราช แบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้

ช่วงที่ 1 ผู้แสดงนั่งเรียงแถวหน้ากระดาน ค่อนไปด้านหลังเวที ใช้แสงไฟข้าง 2 ด้านเป็นเส้นแถว 2 เส้น โทนสีของแสงเป็นสีเหลืองส้ม จากนั้นเมื่อผู้แสดงตัวเอก 2 คน เดินออก จึงเปิดแสงสว่างด้านหน้าให้สว่างเพิ่มขึ้นในโทนสีเหลืองส้มเช่นเดิม เพื่อให้อารมณ์การแสดงในลักษณะต้องมนต์ขลัง ย้อนสู่อดีตสื่อถึงความสงบสบาย

ช่วงที่ 2 เป็นช่วงรำถวายการสักการะ แสงไฟสว่างขึ้น เพื่อให้เห็นนักแสดงทั้งเวทีและยังคงโทน สีเหลืองส้ม เพื่อแสดงอารมณ์ของช่วงเวลาสมัยโบราณและเหมือนกับคบไฟในสมัยอยุธยา

ช่วงที่ 3 นักแสดงเข้าจุดแล้วค่อย ๆ หมอบกราบลง แสงไฟจะค่อย ๆ ลดลงและเหลือเพียงไฟทางด้านข้าง 2 ข้างของเวทีส่องเข้ามาหานักแสดง จากนั้นค่อย ๆ ลดความสว่างของไฟลงพร้อมกับท่านิ่งหมอบกราบของนักแสดงกระทั่งแสงไฟมืดลงทั้งเวที

นอกจากนี้นายองอาด อยู่โพธิ์ ได้ให้ข้อสังเกตเพิ่มเติมในการใช้แสงสีว่า ควรเพิ่มแสงสีออกเฉดแดง เพื่อสื่ออารมณ์ความขลัง ลึกลับ และช่วงสุดท้ายของการแสดง ควรคงเหลือแสงไฟจากด้านหลังของเวที เพื่อให้มีมิติของความลึกของพื้นที่แสดง(การประชุมผู้ทรงคุณวุฒิ. 9 กันยายน 2558)

สรุปได้ว่า การศึกษากระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด สักการะเทวราช มีขั้นตอนการสร้างสรรค์งาน 7 ขั้นตอน คือ

ขั้นตอนที่ 1 การสร้างแนวคิดของการแสดง

ขั้นตอนที่ 2 สร้างสรรค์ทำนองเพลงและดนตรีประกอบการแสดง

ขั้นตอนที่ 3 ออกแบบกระบวนท่ารำ

ขั้นตอนที่ 4 คัดเลือกผู้แสดง

ขั้นตอนที่ 5 ออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ และเครื่องประดับ

ขั้นตอนที่ 6 นำเสนองานต่อผู้เชี่ยวชาญ

ขั้นตอนที่ 7 เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน

รูปแบบการแสดงประกอบด้วยองค์ประกอบสำคัญ ดังนี้

1) ผู้แสดงกำหนดผู้แสดง 8 คน แบ่งเป็นผู้ชาย 4 คน ผู้หญิง 4 คน โดยคัดเลือกจากความสามารถ องค์ประกอบของใบหน้าสอดรับกับศิราภรณ์ที่สร้างขึ้น รวมทั้งลักษณะรูปร่าง สมส่วน

2) เครื่องแต่งกาย สร้างเลียนแบบภาพจิตรกรรม ประติมากรรม ใช้โทนสีขรึมสะท้อนถึงความเก่าโบราณ ใช้วัสดุเลียนแบบให้มีลักษณะคล้ายศิราภรณ์ เครื่องประดับตามรูปแบบสมัยอยุธยา

3) ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง ใช้การออกแบบตามจินตนาการให้สื่ออารมณ์ถึงความเคารพศรัทธา ความยิ่งใหญ่ ใช้เสียงอีเล็คโทรนิค เพื่อหาเสียงให้ตรงกับแรงบันดาลใจ ผสมผสานดนตรีไทย ขลุ่ย ระนาด ฆ้อง ฉิ่ง อย่างกลมกลืน

4) แสงสีที่ใช้ในการแสดง แบ่งเป็น 3 ช่วง คือ ช่วงแรกใช้โทนสีของแสงเป็นสีเหลืองส้ม ให้ความรู้สึกต้องมนต์ขลัง ช่วงที่ 2 ไฟสว่างขึ้นในโทนสีเดิม ช่วงสุดท้าย ลดไฟเหลือเพียงไฟข้างเวที 2 ด้าน จากนั้นลดไฟลงจนมืดสนิททั้งเวทีเมื่อจบการแสดง

ในส่วนขององค์ประกอบที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ กระบวนท่ารำ และรูปแบบการแปรแถวที่ต้องสร้างสรรค์ให้สื่อถึงแนวคิดได้อย่างชัดเจน โดยสร้างกระบวนท่ารำบนพื้นฐานของนาฏศิลป์ไทย ดังจะได้กล่าวในบทต่อไป

บทที่ 4
กระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำ

กระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สักการะเทวราช ได้นำท่ารำจากภาพลายเส้นจิตรกรรมฝาผนังและท่ารำในพระราชสำนักในสมัยอยุธยาตอนต้น สืบเนื่องสู่สมัยรัตนโกสินทร์ จากลีลาท่ารำต้นแบบสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยในรูปแบบการร่ายรำที่เป็นเอกลักษณ์ สื่อให้เห็นถึงความศรัทธาที่มีต่อพระมหากษัตริย์ที่ประชาราษฎร์นับถือดั่งพระอินทร์ และได้ออกแบบกระบวนการแปรแถวขึ้นใหม่ โดยใช้หลักทฤษฎีการสร้างงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ เพื่อให้การแสดงมีรูปแบบที่น่าสนใจ

หลักในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด สักการะเทวราช ในด้านกระบวนท่ารำและรูปแบบการแปรแถว มีดังนี้

กระบวนท่ารำ

เป็นท่ารำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นจากภาพลายเส้นท่ารำสมัยอยุธยาตอนต้น ผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทยปัจจุบัน โดยผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ท่ารำดังกล่าว แล้วพบว่า ท่ารำเหล่านั้นมีความหมายเป็นขั้นเป็นตอน เล่าเรื่องราวพิธีอินทราภิเษก และช่วงของการแสดง แต่ละท่วงท่าของการแสดง จะแฝงไปด้วยการสื่อสารความหมายของสิ่งที่ต้องการแสดงออก เกี่ยวกับการสักการะ ความจงรักภักดีและสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณต่อพระมหากษัตริย์ ซึ่งแบ่งกระบวนท่ารำสื่อความหมายในช่วงต่าง ๆ ได้ 3 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 การเข้าสู่พระราชพิธีแสดงความเคารพและพระบารมีขององค์พระมหากษัตริย์

ช่วงที่ 2 การเข้าสู่ความศรัทธาในพระพุทธศาสนาที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คน

ช่วงที่ 3 การถวายพระพรแสดงความจงรักภักดี สำนึกในพระมหากรุณาธิคุณและความยิ่งใหญ่ ของอาณาจักร

ทั้งนี้กระบวนท่ารำในแต่ละช่วงได้แนวคิดการนำท่ารำจากลีลาท่ารำต้นแบบออกแบบผสมผสานการใช้องค์ประกอบของร่างกายส่วนต่าง ๆ ให้เกิดความแปลกใหม่ในท่วงทีลีลาการเคลื่อนไหว ดังนี้ (รายชื่อผู้แสดงแบบท่ารำอยู่ในภาคผนวก ค)

ช่วงที่ 1 การเข้าสู่พิธีแสดงความเคารพและพระบารมีขององค์พระมหากษัตริย์

ตารางที่ 2 : กระบวนท่ารำช่วงที่ 1 การเข้าสู่พิธีแสดงความเคารพและพระบารมีขององค์พระมหากษัตริย์

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 1 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่าเทพประนม	<u>ทิศขวา</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,2,3</u> นั่งทับส้นเท้า วางมือที่หน้าขา ศีรษะตรง <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 4</u> เดินออกมาด้านหน้าตามจังหวะช้า ๆ มือทั้งสองพนมมือระดับอก ศีรษะตรง <u>ทิศซ้าย</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,3</u> นั่งทับส้นเท้า วางมือที่หน้าขา ศีรษะตรง <u>ทิศขวา</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 4</u> เดินออกมาด้านหน้าตามจังหวะช้า ๆ มือทั้งสองพนมมือระดับอก ศีรษะตรง	<u>ที่มา</u> : รำแม่บท ท่าเทพพนม ท่านั่งผสมการเคลื่อนไหวในการก้าวเดินที่สง่างาม <u>ความหมาย</u> : สื่อถึงการเข้าร่วมพิธีอินทราภิเษก

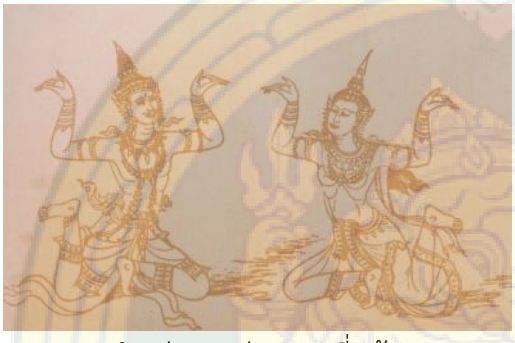
ตารางที่ 2 : กระบวนท่ารำช่วงที่ 1 (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 2 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่าเทพประนม	<u>ทิศขวา</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,2,3</u> นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสอง พนมมือจรดไรผม ศีรษะตั้งตรง <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 4</u> นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสอง พนมมือจรดไรผม ศีรษะตั้งตรง <u>ทิศซ้าย</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,3</u> นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสอง พนมมือจรดไรผม ศีรษะตั้งตรง <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 4</u> นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสอง พนมมือจรดไรผม ศีรษะตั้งตรง	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่าเทพพนมไหว้จากอกจรดหน้าผากลดมือลงระดับอก <u>ความหมาย</u> : การถวายความเคารพต่อองค์พระมหากษัตริย์

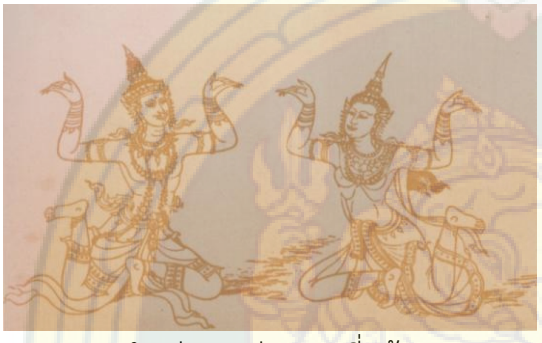
ตารางที่ 2 : กระบวนท่ารำช่วงที่ 1 (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 3 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่าเทพประนม รำแม่บท : ท่าปฐม	<u>ทิศขวา</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,2,3</u> นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสอง พนมมือจรดไรผม ศีรษะตั้งตรง <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 4</u> นั่งทับส้นเท้าซ้าย ตั้งเข่าขววางส้นเท้าขวาเปิดปลายเท้ามือทั้งสองตั้งมือไขว้กันระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศซ้าย</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,3</u> นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสอง พนมมือจรดไรผม ศีรษะตั้งตรง <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 4</u> นั่งทับส้นเท้าขวา ตั้งเข่าซ้ายวางส้นเท้าซ้ายเปิดปลายเท้า มือทั้งสองตั้งมือไขว้กันระดับอกศีรษะเอียงซ้าย	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่าเทพพนมไหว้จากอกจรดหน้าผากลดมือลงระดับอก รำแม่บท ท่าปฐม โดยออกแบบท่านั่งให้มีลีลาตามภาพวาด <u>ความหมาย</u> : การถวายความเคารพต่อองค์-พระมหากษัตริย์

ตารางที่ 2 : กระบวนท่ารำช่วงที่ 1 (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 4 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u>  รำแม่บท : ท่าพรหมสี่หน้า	<u>ทิศขวา</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,2,3</u> นั่งทับส้นเท้าซ้ายตั้งเข่าขวามือทั้งสองตั้งมือ(ปลายนิ้วตกลง)งอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 4</u> นั่งทับส้นเท้าขวาตั้งเข่าซ้าย มือทั้งสองตั้งมือ (ปลายนิ้วตกลง)งอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงขวา <u>ทิศซ้าย</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,3</u> นั่งทับส้นเท้าขวาเท้าซ้ายกระดกเสี้ยวมือทั้งสองตั้งมือ(ปลายนิ้ว ตกลง) งอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 4</u> ทับส้นเท้าซ้ายเท้าขวากระดกเสี้ยวมือทั้งสองตั้งมือ(ปลายนิ้วตกลง) งอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงขวา	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่าพรหมสี่หน้าโดยยกระดับมือให้สูงเกินศีรษะเล็กน้อยและเน้นเหลี่ยมของวงแขนให้ชัดเจน <u>ความหมาย</u> : แสดงถึงพระเกียรติยิ่งใหญ่ขององค์พระมหากษัตริย์

ตารางที่ 2 : กระบวนท่ารำช่วงที่ 1 (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 5 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u>  รำแม่บท : ท่าพรหมสี่หน้า รำแม่บท : ท่าพระรถโยนสาร	<u>ทิศขวา</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,2,3</u> นั่งทับส้นเท้าซ้ายตั้งเข่าขวามือทั้งสองตั้งมือ(ปลายนิ้วตกลง) งอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 4</u> นั่งทับส้นเท้าขวาตั้งเข่าซ้าย มือซ้ายตั้งมือระดับอกมือขวาตั้งมือ(ปลายนิ้วตกลง)งอแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา <u>ทิศซ้าย</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,3</u> นั่งทับส้นเท้าขวาเท้าซ้ายกระดกเสี้ยวมือทั้งสองตั้งมือ(ปลายนิ้วตกลง) งอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 4</u> นั่งทับส้นเท้าขวาตั้งเข่าซ้าย มือซ้ายตั้งมือระดับอกมือขวาตั้งมือ (ปลายนิ้วตกลง)งอแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่าพรหมสี่หน้า ท่าพระรถโยนสาร การก้าวเท้าตั้งเข่าของผู้แสดงตั้งเหลี่ยมเข่าเลียนแบบตำรารำรัชกาลที่ 1 <u>ความหมาย</u> : การแสดงถึงพระเกียรติยิ่งใหญ่ขององค์พระมหากษัตริย์

ตารางที่ 2 : กระบวนท่ารำช่วงที่ 1 (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 6 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่าสอดสร้อยมาลา	<u>ทิศขวา</u> <u>ทิศขวา</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,2,3</u> เท้าทั้งสองลงเหลี่ยม มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 4</u> เท้าทั้งสองลงเหลี่ยม มือซ้ายตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมศีรษะ มือขวาจีบหงายระดับชายพก ศีรษะเอียงขวา <u>ทิศซ้าย</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,3</u> เหลื่อมเท้าขวา มือซ้ายตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาจีบหงายระดับชายพก ศีรษะเอียงขวา <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 4</u> เหลื่อมเท้าขวา มือซ้ายตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาจีบหงายระดับชายพก ศีรษะเอียงขวา	<u>ที่มา</u> : รำแม่บท ท่าสอดสร้อยมาลา โดยระดับวงสูงงอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะตามลักษณะภาพตำรารำในรัชกาลที่ 1 <u>ความหมาย</u> : แสดงถึงพระเกียรติยิ่งใหญ่ขององค์พระมหากษัตริย์

ตารางที่ 2 : กระบวนท่ารำช่วงที่ 1 (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 7 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่ากระต่ายชมจันทร์ รำแม่บท : ท่าจันทร์ทรงกลด	<u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,2,3</u> เท้าทั้งสองลงเหลี่ยม มือทั้งสองตั้งมือ งอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้ายมองไปทางซ้าย <u>ทิศหลัง</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 4</u> เท้าทั้งสองลงเหลี่ยม มือทั้งสองตั้ง มืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงขวามองไปทางขวา <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,3</u> เหลื่อมเท้าซ้ายมือทั้งสองตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้ายมองไปทางซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 4</u> เหลื่อมเท้าซ้าย มือทั้งสองตั้งมือ งอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้ายมองไปทางซ้าย	<u>ที่มา</u> : รำแม่บท ท่ากระต่ายชมจันทร์และท่าจันทร์ทรงกลด ตามลักษณะภาพลายเส้นตำรารำ เน้นการก้าวเท้าที่กันเหลี่ยมเข่าชัดเจน <u>ความหมาย</u> : การแสดงถึงพระเกียรติยิ่งใหญ่ขององค์พระมหากษัตริย์

ตารางที่ 2 : กระบวนท่ารำช่วงที่ 1 (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 8 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่าเยื้องพายกฐิน	<u>ทิศหลัง</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1</u> เท้าทั้งสองลงเหลี่ยมมือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาตั้งมือตึงแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา มองไปทางขวา <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 2,3,4</u> เท้าทั้งสองลงเหลี่ยม มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาตั้งมือตึงแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวามองไปทางขวา <u>ทิศหลัง</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,4</u> เท้าขวาก้าวข้างมือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาตั้งมือตึงแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวามองไปทางขวา <u>ทิศหลัง</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 3</u> เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายจีบหงายระดับชายพก มือขวาตั้งมือตึงแขนระดับไหล่เอียงขวามองไปทางขวา	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่าเยื้องพายกฐินตามลักษณะภาพลายเส้นตำรารำเพิ่มลักษณะการก้าวเท้าของหญิงในลักษณะการก้าวข้างที่กว้างกว่าการรำของตัวนาง <u>ความหมาย</u> : แสดงถึงความยิ่งใหญ่ขององค์พระมหากษัตริย์

ตารางที่ 2 : กระบวนท่ารำช่วงที่ 1 (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 9 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่ามัจฉาชมสาคร	<u>ทิศหลัง</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1</u> เท้าขวายกหน้า มือซ้ายตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาจีบหงายตึงแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา มองไปทางขวา <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 2,3,4</u> เท้าขวายกหน้า มือซ้ายตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาจีบหงายตึงแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวามองไปทางขวา <u>ทิศหลัง</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,4</u> เท้าขวาเดี่ยวเท้า มือซ้ายตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาจีบหงายตึงแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวามองไปทางขวา <u>ทิศหลัง</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 3</u> เท้าขวาเดี่ยวเท้า มือซ้ายตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาจีบหงายตึงแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวามองไปทางขวา	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่ามัจฉาชมสาคร <u>ความหมาย</u> : แสดงความยิ่งใหญ่ของพระมหากษัตริย์

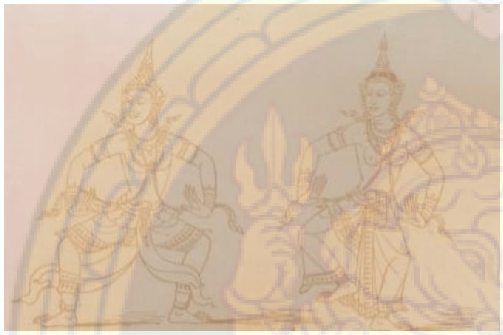
ตารางที่ 2 : กระบวนท่ารำช่วงที่ 1 (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 10 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่ากระต่ายต้องแร้ว	<u>ทิศหน้าเฉียงซ้าย</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,4</u> เท้าซ้ายกระดกหลัง มือทั้งสองตั้งมือ งอแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวามองทางขวา <u>ทิศหน้าเฉียงขวา</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 2,3</u> เท้าขวากระดกหลัง มือทั้งสองตั้งมือ งอแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้ายมองทางซ้าย <u>ทิศหน้าเฉียงซ้าย</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2</u> เท้าซ้ายกระดกหลัง มือทั้งสองตั้งมือ งอแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวามองทางขวา <u>ทิศหน้าเฉียงขวา</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 3,4</u> เท้าขวากระดกหลัง มือทั้งสองตั้งมือ งอแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงซ้ายมองทางซ้าย	<u>ที่มา</u> : รำแม่บท ท่าต้องแร้วปรับจากการก้าวเท้าเป็นการกระดกเท้า โย้ยึดลำตัวเพื่อให้เกิดลายเส้นของร่างกายเป็นความอ่อนช้อย <u>ความหมาย</u> : แสดงถึงความอ่อนช้อย น้อมเคารพ

ตารางที่ 2 : กระบวนท่ารำช่วงที่ 1 (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 11 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : มัจฉาชมสาคร รำแม่บท : ท่านางกล่อมตัว	<u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,4</u> เท้าขวายกหน้า มือซ้ายจีบเข้าหาตัว งอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาจีบหงายตึงแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 2,3</u> เท้าซ้ายยกหน้า มือซ้ายจีบหงายตึงแขนระดับไหล่ มือขวาเข้าหาตัวงอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงขวา <u>ทิศซ้าย</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2</u> เท้าขวาก้าวไขว้มือทั้งสองจีบหงายระดับชายพก ศีรษะเอียงขวามองทางขวา <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 3</u> เท้าซ้ายยกหน้า มือซ้ายจีบหงายตึงแขนระดับไหล่ มือขวาเข้าหาตัวงอแขนเป็นเหลี่ยมระดับ ศีรษะ ศีรษะเอียงขวา <u>ทิศขวา</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 4</u> เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือทั้งสองจีบหงายระดับชายพก ศีรษะเอียงซ้ายมองทางซ้าย	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่ามัจฉาชมสาครและท่ารำนางกล่อมตัวของตัวนาง โดยผู้แสดงชายมีลีลาสง่างาม ผู้แสดงหญิงบิดลำตัวให้เกิดเส้นความอ่อนช้อย <u>ความหมาย</u> : ลีลาการฟ้อนเพื่อเทิดพระเกียรติอันยิ่งใหญ่

ตารางที่ 2 : กระบวนท่ารำช่วงที่ 1 (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 12 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u>  รำแม่บท : ท่านางกล่อมตัว รำแม่บท : ท่ากินนรฟ้อนโอ่	<u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,3</u> เท้าซ้ายก้าวข้าง มือทั้งสองตั้งมือระดับชายพก เอียงขวา <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 2</u> เท้าขวาก้าวข้าง มือทั้งสองตั้งมือระดับชายพก เอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 4</u> เท้าซ้ายกระดกเสี้ยว มือซ้ายตั้งมือตึงแขนระดับไหล่ มือขวาตั้งมือ(ปลายนิ้วตก)งอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ เอียงซ้าย <u>ทิศหน้า เฉียงซ้าย</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,3</u> นั่งทับส้นเท้าซ้ายตั้งเข่าขวา มือทั้งสองตั้งมือ(ปลายนิ้วตกลง)หันข้อมือเข้าหากันด้านหน้าระดับศีรษะ เอียงขวา <u>ทิศหน้าเฉียงขวา</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 2</u> นั่งทับส้นเท้าขวาตั้งเข่าซ้าย มือทั้งสองตั้งมือ(ปลายนิ้วตกลง)หันข้อมือชนเข้าหากันด้านหน้าระดับศีรษะ เอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 4</u> เท้าซ้ายกระดกเสี้ยว มือซ้ายตั้งมือตึงแขนระดับไหล่ มือขวาตั้งมือ(ปลายนิ้วตก)งอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ เอียงซ้าย	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่านางกล่อมตัวและท่ากินนรฟ้อนโอ่ เป็นการผสมผสานท่ารำให้มีความแตกต่างกัน 3 กลุ่ม รวมทั้งการเล่นระดับ ยืน นั่ง ของผู้แสดง <u>ความหมาย</u> : ลีลาการฟ้อนเพื่อเทิดพระเกียรติอันยิ่งใหญ่

ตารางที่ 2 : กระบวนท่ารำช่วงที่ 1 (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 13 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่าจ่อเพลิงกาฬ รำแม่บท : ท่าสอดสร้อยมาลา รำแม่บท : ท่าหนังหน้าไฟ	<u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1</u> เหลื่อมเท้าซ้าย มือซ้ายจีบหงายงอแขนระดับเอว มือขวาตั้งมึงงอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศหลัง</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 2</u> เท้าขวาก้าวหน้า มือซ้ายตั้งมึง(ปลายนิ้วตกลง)งอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงขวามองไปทางขวา <u>ทิศหลัง</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 3</u> เท้าทั้งสองลงเหลี่ยม มือซ้ายตั้งมึงงอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาตั้งมือต่อลงมาจากศอกซ้าย เอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 4</u> เหลื่อมเท้าซ้าย มือซ้ายจีบเข้าตัวงอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาจีบหงายตึงแขนระดับเอว ศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1</u> เท้าขวาก้าวข้าง มือซ้ายตั้งมือระดับชายพก มือขวาจีบหงายระดับชายพก ศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 2</u> เท้าขวาก้าวไขว้ มือซ้ายตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาตั้งมือตึงแขนระดับเอว ศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 3</u> นั่งทับส้นเท้าซ้ายตั้งเข่าขวา มือซ้ายจีบเข้าตัวระดับเอว มือขวาตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ เอียงขวา	<u>ที่มา</u> : รำแม่บท ท่าจ่อเพลิงกาฬ ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าหนังหน้าไฟ ท่าสิงโตเล่นหาง เป็นการผสมผสานท่ารำหลากหลายท่าพร้อมกันโดยผู้แสดงทุกคน ปฏิบัติท่าต่างกันก่อให้เกิดภาพลีลาท่ารำในลักษณะขัดแย้งที่แปลกใหม่ <u>ความหมาย</u> : ลีลาการฟ้อนเพื่อเทิดพระเกียรติอันยิ่งใหญ่

ตารางที่ 2 : กระบวนท่ารำช่วงที่ 1 (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
 รำแม่บท : ท่าสิงโตเล่นหาง	<u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 4</u> เดี่ยวเท้าขวา มือซ้ายตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาจีบหงายตึงแขนระดับเอว ศีรษะเอียงขวา	

ช่วงที่ 2 การเข้าสู่ความศรัทธาในพระพุทธศาสนาที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจผู้คน

ตารางที่ 3 กระบวนท่ารำช่วงที่ 2 การเข้าสู่ความศรัทธาที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คน

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 1 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่าเพียงไหล่	<u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,2,3,4</u> ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งมือ(ปลายนิ้วตกลง)งอแขนระดับเอว มือขวาตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะศีรษะตรง <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,3,4</u> ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งมือ(ปลายนิ้วตกลง)งอแขนระดับเอว มือขวาตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะศีรษะตรง	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทนางนารายณ์หรือแม่บทเล็กตามบทร้อง “...แขกเต้าผาลาเพียงไหล่” ปฏิบัติท่าเพียงไหล่ ผสมลีลาการก้าวเท้าเดินพุ่งแถวตรงขึ้นมาด้านหน้าอย่างช้าๆ <u>ความหมาย</u> : การเดินทางของพุทธศาสนาที่เผยแผ่ไปทั่วอาณาจักรอย่างมั่นคง

ตารางที่ 3 กระบวนท่ารำช่วงที่ 2 การเข้าสู่ความศรัทธาที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คน (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 2 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่ากังหันร่อน	<u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,2,3,4</u> ผสมเท้า มือทั้งสองตั้งมือตึงแขนระดับไหล่ ศีรษะตั้งตรง <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,3,4</u> ผสมเท้า มือทั้งสองตั้งมือตึงแขนระดับไหล่ ศีรษะตั้งตรง	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่ากังหันร่อนโดยปรับให้มือทั้งสองตั้งมือแขนเหยียดตึงแผ่แถวกระจายออกไป <u>ความหมาย</u> : การเผยแผ่ของพระพุทธศาสนาไปทั่วแผ่นดิน

ตารางที่ 3 กระบวนท่ารำช่วงที่ 2 การเข้าสู่ความศรัทธาที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คน (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 3 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่านาคาม้วนหาง	<u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,3</u> ผสมเท้า มือซ้ายตั้งมือระดับชายพก มือขวาจีบคว่ำระดับเหนือศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 2,4</u> ผสมเท้า มือซ้ายจีบคว่ำระดับเหนือศีรษะ มือขวาตั้งมือระดับชายพก ศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,4</u> ผสมเท้า มือซ้ายตั้งมือระดับชายพก มือขวาจีบคว่ำระดับเหนือศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 2,3</u> ผสมเท้า มือซ้ายจีบคว่ำระดับเหนือศีรษะ มือขวาตั้งมือระดับชายพก ศีรษะเอียงซ้าย	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่านาคาม้วนหาง โดยยกระดับจีบสูงเกินศีรษะ เพื่อสื่อถึงความสูงสุด <u>ความหมาย</u> : การเชิดชูพระพุทธศาสนาที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คน

ตารางที่ 3 กระบวนท่ารำช่วงที่ 2 การเข้าสู่ความศรัทธาที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คน (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 4 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่าแขกเต้า	<u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,3</u> ยกเท้าขวา มือซ้ายจีบหักข้อมือเข้าหาศีรษะ มือขวา จีบหักข้อมือต่อศอกแขนซ้าย เอียงขวา <u>ผู้แสดงชายคนที่ 2,4</u> ยกเท้าซ้าย มือซ้ายจีบหักข้อมือต่อศอกแขนขวา มือขวาจีบหักข้อมือเข้าหาศีรษะเอียงซ้าย <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,4</u> เดี่ยวเท้าขวา มือซ้ายจีบหักข้อมือเข้าหาศีรษะ มือขวาจีบหักข้อมือต่อศอกแขนซ้าย เอียงขวา <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 2,3</u> เดี่ยวเท้าซ้าย มือซ้ายจีบหักข้อมือต่อศอกแขนขวา มือขวาจีบหักข้อมือเข้าหาศีรษะ เอียงซ้าย	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่าแขกเต้าเข้ารังโดยปรับลีลาการยกเท้า การต่อจีบที่บริเวณข้อศอก <u>ความหมาย</u> : การเชิดชูพระพุทธศาสนาที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คน

ตารางที่ 3 กระบวนท่ารำช่วงที่ 2 การเข้าสู่ความศรัทธาที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คน (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 5 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่ายูงฟ้อนหาง	<u>ทิศซ้าย</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,3</u> ก้าวเท้าซ้ายกระดกเท้าขวา มือทั้งสองตั้งมือส่งไปทางด้านหลัง ศีรษะตรง <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,4</u> ก้าวเท้าซ้ายกระดกเท้าขวา มือทั้งสองตั้งมือส่งไปทางด้านหลัง ศีรษะตรง <u>ทิศขวา</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 2,4</u> ก้าวเท้าขวากระดกเท้าซ้าย มือทั้งสองตั้งมือส่งไปทางด้านหลัง ศีรษะตรง <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 2,3</u> ก้าวเท้าขวากระดกเท้าซ้าย มือทั้งสองตั้งมือส่งไปทางด้านหลัง ศีรษะตรง	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่ายูงฟ้อนหาง โดยผู้แสดงก้าวเดินพร้อมกระดกเท้าหลัง ในลักษณะการเคลื่อนย้ายแถว <u>ความหมาย</u> : การเดินทางเผยแผ่พุทธศาสนาสู่อาณาจักร

ตารางที่ 3 กระบวนท่ารำช่วงที่ 2 การเข้าสู่ความศรัทธาที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คน (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 6 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บทท่า : ท่าตระเวนเวหา	<u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,2,3,4</u> ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งมือ(ปลายนิ้วตกลง)งอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาตั้งมือแขนตึงระดับไหล่ศีรษะตรง <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,3,4</u> ก้าวหน้าเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งมือ(ปลายนิ้วตกลง)งอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาตั้งมือแขนตึงระดับไหล่ศีรษะตรง	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่าตระเวนเวหา การก้าวเท้าเดินเรียงขึ้นหน้า <u>ความหมาย</u> : การเดินทางเข้าสู่ความศรัทธาแห่งพระพุทธศาสนาที่มีความรุ่งเรือง

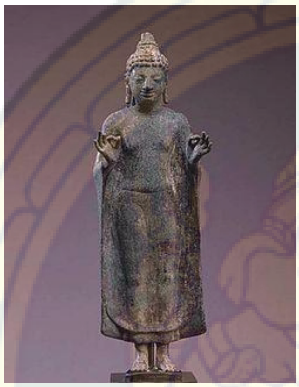
ตารางที่ 3 กระบวนท่ารำช่วงที่ 2 การเข้าสู่ความศรัทธาที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คน (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 7 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่าจีนสาวไส้	<u>ทิศหลัง</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1</u> เท้าทั้งสองลงเหลี่ยม เคลื่อนเท้าไปด้านข้างขวาของเวที มือซ้ายตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาจีบหงายตึงแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวามองไปทางขวา <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 2,3,4</u> เท้าทั้งสองลงเหลี่ยม เคลื่อนเท้าไปด้านข้างขวาของเวที มือซ้ายตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาจีบหงายตึงแขนระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวามองไปทางขวา <u>ทิศหลัง</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,4</u> เหลื่อมเท้าขวา ตบเท้าซ้ายตามจังหวะช้า มือซ้ายจีบหงายระดับหัวเข็มขัด มือขวาตั้งมือระดับอก ศีรษะเอียงขวามองขวา <u>ทิศหลัง</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 3</u> เหลื่อมเท้าขวา ตบเท้าซ้ายตามจังหวะช้า มือซ้ายจีบหงายระดับหัวเข็มขัด มือขวาตั้งมือระดับอก ศีรษะเอียงขวามองไปทางขวา	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่าจีนสาวไส้ <u>ความหมาย</u> : การเดินทางเข้าสู่ความศรัทธาแห่งพระพุทธศาสนาและความมั่นคงในการเผยแผ่พระพุทธศาสนาในอาณาจักร

ตารางที่ 3 กระบวนท่ารำช่วงที่ 2 การเข้าสู่ความศรัทธาที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คน (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 8 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่ากินนรฟ้อนโอ่	<u>ทิศหลัง</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,2,3,4</u> ก้าวไขว้เท้าซ้าย มือซ้ายตั้งมือแขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งมือ(ปลายนิ้วตกลง)งอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะศีรษะเอียงซ้าย <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,3,4</u> ก้าวไขว้เท้าซ้าย มือซ้ายตั้งมือแขนตึงระดับไหล่ มือขวาตั้งมือ(ปลายนิ้วตกลง)งอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะศีรษะเอียงซ้าย	<u>ที่มา</u> : รำแม่บท ท่ากินนรฟ้อนโอ่ ใช้ลักษณะการก้าวเท้าไปข้างหน้า <u>ความหมาย</u> : การเดินทางเข้าสู่ความศรัทธา

ตารางที่ 3 กระบวนท่ารำช่วงที่ 2 การเข้าสู่ความศรัทธาที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คน (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 9 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u>  ลักษณะภาพพระพุทธรูปปางประทานธรรม	<u>ทิศหน้าเฉียงซ้าย</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,2,3,4</u> วิ่งซอยเท้าเข้าที่ตำแหน่ง มือทั้งสองตั้งมือเลียนแบบพระพุทธรูประดับอกศีรษะตรง <u>ทิศหลังเฉียงขวา</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,3,4</u> วิ่งซอยเท้าเข้าที่ตำแหน่ง มือทั้งสองตั้งมือเลียนแบบพระพุทธรูประดับอกศีรษะตรง	<u>ที่มา</u> : ประติมากรรมพระพุทธรูปปางประทานธรรม โดยตั้งมือในระดับอก <u>ความหมาย</u> : การเปิดประตูความศรัทธาในพระพุทธศาสนาแก่ผู้คนในอาณาจักร

ช่วงที่ 3 การถวายพระพรแสดงความยินดี

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำช่วงที่ 3 การถวายพระพรแสดงความจงรักภักดีแด่องค์พระมหากษัตริย์ และความยิ่งใหญ่ความเจริญของอาณาจักร

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 1 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่าหนังหน้าไฟ รำโนรา : ท่าจีบหน้า	<u>ทิศหน้าเฉียงซ้าย</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,2,3,4</u> ยกเท้าซ้าย มือทั้งสองตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงขวา <u>ทิศหน้าเฉียงขวา</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 2,3,4</u> ก้าวข้างเท้าขวา มือซ้ายตั้งมือระดับระดับหัวเข็มขัด มือขวาตั้งมือระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่าหนังหน้าไฟและท่ารำโนราของครูละครโนราจังหวัดนครศรีธรรมราชในท่าจีบหน้า กลุ่มผู้แสดงชายหมุนวนในลักษณะวงกลม <u>ความหมาย</u> : ความเจริญความยิ่งใหญ่ของอาณาจักรอย่างไม่สิ้นสุด

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำช่วงที่ 3 การถวายพระพรแสดงความจงรักภักดีแด่องค์พระมหากษัตริย์และความยิ่งใหญ่ความเจริญของอาณาจักร (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 2 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่าผาลาเพียงไหล่ รำแม่บท : ท่ากินนรฟ้อนโอ่	<u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1</u> นั่งทับส้นเท้าซ้าย ตั้งเข่าเท้าขวาวางส้นเท้าเปิดปลายเท้าขึ้น มือซ้ายตั้งมือ(ปลายนิ้วตกลง)งอแขนระดับเอว มือขวาตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศหลัง</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 2</u> ตั้งเข่าเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาตั้งมือ(ปลายนิ้วตกลง)งอแขนระดับเอว ศีรษะเอียงขวา <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 3</u> เท้าทั้งสองลงเหลี่ยม มือซ้ายตั้งมือ(ปลายนิ้วตกลง)งอแขนระดับเอว มือขวาตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 4</u> กระดกเสี้ยวเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งมือ(ปลายนิ้วตกลง)งอแขนระดับเอว มือขวาตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่าผาลาเพียงไหล่และท่ากินนรฟ้อนโอ่ โดยใช้รูปแบบแถวกลุ่มและเฉียงเล่นระดับการยืนนั่งของผู้แสดง <u>ความหมาย</u> : ความเจริญ ความยิ่งใหญ่ ของอาณาจักร

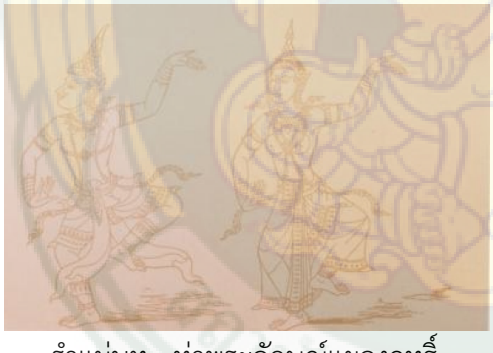
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำช่วงที่ 3 การถวายพระพรแสดงความจงรักภักดีแด่องค์พระมหากษัตริย์และความยิ่งใหญ่ความเจริญของอาณาจักร (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 3 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่าพระรามโก่งศร รำแม่บท : ท่าล่อเพลิงกาฬ	<u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1</u> ยกเท้าขวา มือซ้ายจีบหงายระดับหัวเข็มขัด มือขวาจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 2</u> ก้าวข้างเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งจีบงอแขนระดับศีรษะ มือขวาตั้งจีบงอแขนระดับเอว เอียงขวา <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 3</u> ยกเท้าซ้าย มือซ้ายจีบคว่ำแขนตึงระดับไหล่มือขวาจีบหงายระดับหัวเข็มขัด ศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 4</u> ก้าวข้างเท้าขวา มือซ้ายตั้งจีบงอแขนระดับคอ มือขวาตั้งจีบงอแขนระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1</u> เดี่ยวเท้าขวา มือซ้ายจีบหงายระดับหัวเข็มขัด มือขวาจีบคว่ำแขนตึ.ระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่าพระรามโก่งศรและท่าล่อเพลิงกาฬ โดยจัดรูปแบบท่ารำสลับชายหญิงให้เห็นมิติของท่ารำ <u>ความหมาย</u> : ความเจริญ ความยิ่งใหญ่ ของอาณาจักร

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำช่วงที่ 3 การถวายพระพรแสดงความจงรักภักดีแด่องค์พระมหากษัตริย์และความยิ่งใหญ่ความเจริญของอาณาจักร (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 4 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่านาคาม้วนหาง รำแม่บท : ท่าปฐม	<u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,3</u> นั่งทับส้นเท้าซ้าย ตั้งเข่าเท้าขวาวางส้นเท้าเปิดปลายเท้าขึ้น มือทั้งสองตั้งมือไขว้กันระดับอก ศีรษะเอียงขวา <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 2,4</u> กระดกเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งจีบงอแขนระดับศีรษะ มือขวาจีบหงายส่งไปทางด้านหลัง ศีรษะตรง <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,3</u> กระดกเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งจีบงอแขนระดับศีรษะ มือขวาจีบหงายส่งไปทางด้านหลัง ศีรษะเอียงขวา <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 4</u> นั่งทับส้นเท้าซ้าย ตั้งเข่าเท้าขวา มือทั้งสองตั้งมือไขว้กันระดับอก ศีรษะเอียงขวา	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่านาคม้วนหางโดยปรับจีบหลังให้มีระดับการส่งจีบไปด้านหลังในลักษณะจีบหงายผสมกับท่ารำปฐมนั่งบนส้นเท้า <u>ความหมาย</u> : ความเจริญ ความรุ่งเรืองอย่างไม่สิ้นสุดของอาณาจักร

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำช่วงที่ 3 การถวายพระพรแสดงความจงรักภักดีแด่องค์พระมหากษัตริย์ และความยิ่งใหญ่ความเจริญของอาณาจักร (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 5 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่าเทพประนม  รำแม่บท : ท่าพระลักษณ์แผลงฤทธิ์	<u>ทิศหน้าเฉียงซ้าย</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,3</u> นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองพนมมือ ระดับอก ศีรษะตรง <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 2</u> ก้าวข้างเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งมือระดับชายพก มือขวาตั้งมือ(ปลายนิ้วตกลง) งอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะตรง หน้ามองทางซ้าย <u>ทิศหน้าเฉียงขวา</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 4</u> นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองพนมมือ ระดับอก ศีรษะตรง <u>ทิศหน้าเฉียงขวา</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,3</u> นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองพนมมือ ระดับอก ศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 2</u> ก้าวข้างเท้าขวา มือซ้ายตั้งมือ (ปลายนิ้วตกลง)งอแขนเป็นเหลี่ยม ระดับศีรษะ มือขวาตั้งมือ ระดับชายพก ศีรษะเอียงซ้ายหน้ามองทางขวา <u>ทิศหน้าเฉียงซ้าย</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 4</u> นั่งทับส้นเท้าซ้าย ตั้งเข่าเท้าขวา มือทั้งสองตั้งมือไขว้กันระดับอก ศีรษะเอียงขวา	<u>ที่มา</u> : รำแม่บท ท่าเทพประนม และท่าพระลักษณ์แผลงฤทธิ์ <u>ความหมาย</u> : การถวายพระพรแสดงความจงรักภักดี และการแสดงถึงบารมีอันยิ่งใหญ่ขององค์พระมหากษัตริย์

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำช่วงที่ 3 การถวายพระพรแสดงความจงรักภักดีแด่องค์พระมหากษัตริย์ และความยิ่งใหญ่ความเจริญของอาณาจักร (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 6 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่าจันทร์ทรงกลด	<u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1</u> ตั้งเข่าเท้าขวา มือซ้ายตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 2</u> ก้าวไขว้เท้าขวา มือซ้ายตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 3,4</u> ตั้งเข่าเท้าซ้าย มือซ้ายตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับไหล่ มือขวาตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,4</u> ตั้งเข่าเท้าขวา มือซ้ายตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ มือขวาตั้งมืองอแขนเป็น เหลี่ยมระดับไหล่ ศีรษะเอียงขวา <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 2</u> ก้าวไขว้เท้าซ้าย มือซ้ายตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับไหล่ มือขวาตั้งมืองอแขนเป็นเหลี่ยมระดับศีรษะ ศีรษะเอียงซ้าย	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่าจันทร์ทรงกลด โดยชูวงด้านหนึ่งให้สูงเหนือศีรษะอีกด้านหนึ่งลดระดับวงกลาง วิ่งซอยเท้าจัดปรับแถวเป็นระเบียบ <u>ความหมาย</u> : การแสดงความจงรักภักดีต่อองค์พระมหากษัตริย์

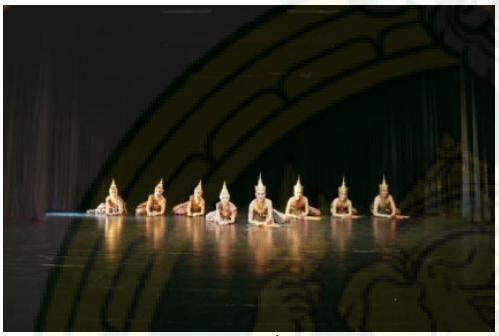
ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำช่วงที่ 3 การถวายพระพรแสดงความจงรักภักดีแด่องค์พระมหากษัตริย์ และความยิ่งใหญ่ความเจริญของอาณาจักร (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 7 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่าเทพประนม	<u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,2,3,4</u> กระดกเท้าซ้าย มือทั้งสองพนมมือระดับอก ศีรษะตรง <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,3,4</u> กระดกเท้าขวา มือทั้งสองพนมมือระดับอก ศีรษะตรง	<u>ที่มา</u> : รำแม่บทท่าเทพประนมโดยยกมือทั้งสองจรดไรผมแล้วลดลงมาระดับอก <u>ความหมาย</u> : แสดงถึงความจงรักภักดี ถวายราชสักการะแด่บูรพกษัตริย์

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำช่วงที่ 3 การถวายพระพรแสดงความจงรักภักดีแด่องค์พระมหากษัตริย์ และความยิ่งใหญ่ความเจริญของอาณาจักร (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u> ท่าที่ 8 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่าเทพประนม	<u>ทิศหลัง</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,2,3,4</u> วิ่งซอยเท้า มือทั้งสองพนมมือระดับอก ศีรษะตรง <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,3,4</u> วิ่งซอยเท้า มือทั้งสองพนมมือระดับอก ศีรษะตรง	<u>ที่มา :</u> รำแม่บท ท่าเทพประนมโดยปฏิบัติมือพนมไหว้ระดับอกใช้การแปรแถวกลับหลัง <u>ความหมาย</u> : ช่วงสุดท้ายของพระราชพิธีของการถวายพระพรการฟ้อนรำของเหล่าข้าราชบริพาร

ตารางที่ 4 กระบวนท่ารำช่วงที่ 3 การถวายพระพรแสดงความจงรักภักดีแด่องค์พระมหากษัตริย์ และความยิ่งใหญ่ความเจริญของอาณาจักร (ต่อ)

ภาพท่ารำ/ลีลาท่ารำต้นแบบ	อธิบายท่ารำ	ที่มา/ความหมาย
<u>ท่ารำ</u>  ท่าที่ 9 <u>ลีลาท่ารำต้นแบบ</u> รำแม่บท : ท่าเทพประนม	<u>ทิศขวา</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,2,3</u> นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองพนมมือระดับอก ศีรษะตรง <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 4</u> นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองพนมมือระดับอก ศีรษะตรง <u>ทิศซ้าย</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,3</u> นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองพนมมือระดับอก ศีรษะตรง <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 4</u> นั่งทับส้นเท้า มือทั้งสองพนมมือระดับอก ศีรษะตรง <u>ทิศหน้า</u> <u>ผู้แสดงชายคนที่ 1,2,3,4</u> นั่งพับเพียบปลายเท้าเฉียงไปทางซ้าย มือทั้งสองคว่ำมือลงประสานกันด้านหน้า ศีรษะเอียงขวาก้มหน้าเล็กน้อย <u>ผู้แสดงหญิงคนที่ 1,2,3,4</u> นั่งพับเพียบปลายเท้าเฉียงไปทางขวา มือทั้งสองคว่ำมือลง ประสานกันด้านหน้า ศีรษะเอียงซ้ายก้มหน้าเล็กน้อย	**ที่มา** : รำแม่บท ท่าเทพประนม ปฏิบัติมือพนมไหว้ระดับอกปรับการแปรแถวเข้าสู่รูปแบบแรกของการแสดง **ความหมาย** : ช่วงสุดท้ายจบด้วยความสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณพร้อมเป็นข้ารองบาทตลอดไป

รูปแบบการแปรแถว

รูปแบบการแปรแถวของการแสดงสร้างสรรค์ ชุด สักการะเทวราช มีการแปรแถวที่หลากหลายและคำนึงถึงการใช้พื้นที่ของเวที โดยแบ่งสัดส่วนของพื้นที่ตามหลักการออกแบบการแสดงสร้างสรรค์รูปแบบการแปรแถวและการเคลื่อนที่ให้มีความน่าสนใจ

รูปแบบการแปรแถวในการแสดงชุดสักการะเทวราช พบว่า ผู้สร้างสรรค์งานคิดรูปแบบไว้อย่างหลากหลาย โดยเน้นให้เกิดความแปลกใหม่ผสมผสานการใช้พื้นที่เวทีตามรูปแบบการแสดงในยุคใหม่ ที่ต่างจากรูปแบบการแปรแถวทางนาฏศิลป์ไทยแบบเดิม ผู้วิจัยวิเคราะห์จัดกลุ่มการสร้างสรรค์การแปรแถวได้เป็น 5 ลักษณะ คือ

1) แถวขนานกับผู้ชม
2) แถวทแยงมุม
3) แถวแบบสมดุลและไม่สมดุล
4) แถวแบบกลุ่ม
5) แถวตอน / แถวคู่

สัญลักษณ์การอธิบายการแปรแถว

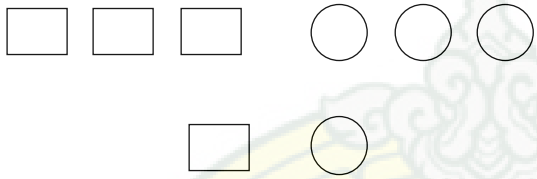
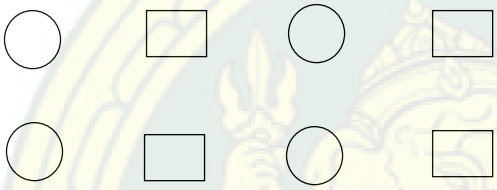
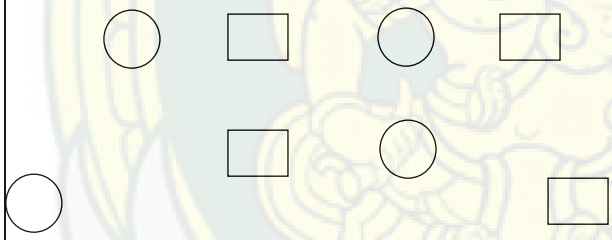
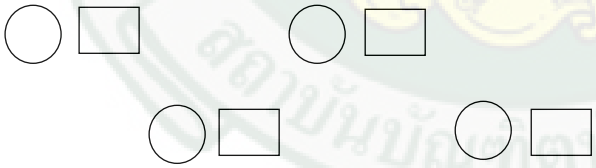
สัญลักษณ์แทนนักแสดงชาย

สัญลักษณ์แทนนักแสดงหญิง

รูปแบบการแปรแถว 5 ลักษณะ แสดงแผนผังลักษณะการแปรแถวได้ดังนี้

1) แถวขนานกับผู้ชม พบว่ามีการใช้รูปแบบแถวขนานกับผู้ชมเพื่อเน้นให้ผู้ชมเห็นผู้แสดงได้เท่าๆกัน โดยออกแบบแถวเรียงหน้าเวทีหลากหลายแบบ อาทิ แถวเรียงขนานชั้นเดียว แถวเรียงขนานชั้นเดียวโดยมีคู่เด่น 1 คู่ แถวเรียงขนาน 2 แถว แถวขนาน 2 ชั้น ลักษณะคู่ ดังตารางที่ 5

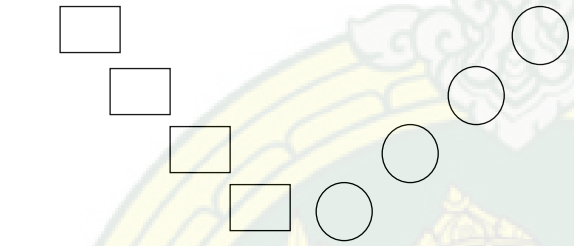
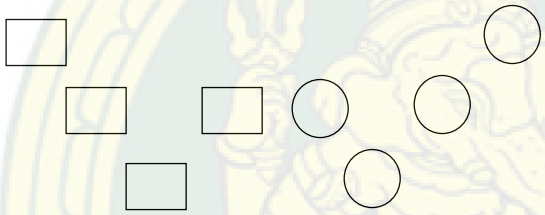
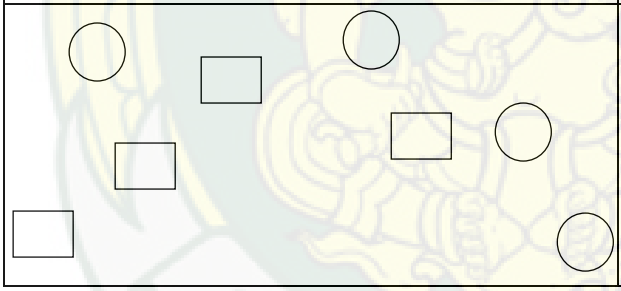
ตารางที่ 5 ลักษณะแถวขนานกับผู้ชม

การแปรแถว	ลักษณะแถว
	การแปรแถวขนานกับผู้ชมในลักษณะการเรียงขนานชั้นเดียว
	การแปรแถวขนานชั้นเดียว โดยมีคู่เด่น 1 คู่
	การแปรแถวขนาน 1 แถว สลับผู้แสดง ชาย - หญิง
	การแปรแถวขนาน 2 แถว โดยปรับให้แถวแรกขยายออกด้านข้าง เปิดให้เห็นผู้แสดงแถวหลังเฉพาะด้านข้าง
	การแปรแถวขนาน 2 ชั้น ในลักษณะคู่ โดยเว้นช่องสลับเพื่อให้เห็นผู้แสดงอย่างทั่วถึงทุกคู่

2) แถวทแยงมุม

การแปรแถวทแยงมุมนี้ พบว่า ผู้สร้างสรรค์งานออกแบบให้ลักษณะการทแยงมุม มีความแตกต่างจากแถวทแยงมุมทั่วไป โดยเพิ่มมิติการแทรกผู้แสดงให้คละหญิงชาย นอกจากนี้มีการนำแถวแบบนาฏศิลป์ไทยที่ปรากฏทั่วไป คือแถวในลักษณะปากพนัง และเพิ่มการออกแบบแถวปากพนังให้มิติความเด่นของผู้แสดงในการแปรแถว ดังตารางที่ 6

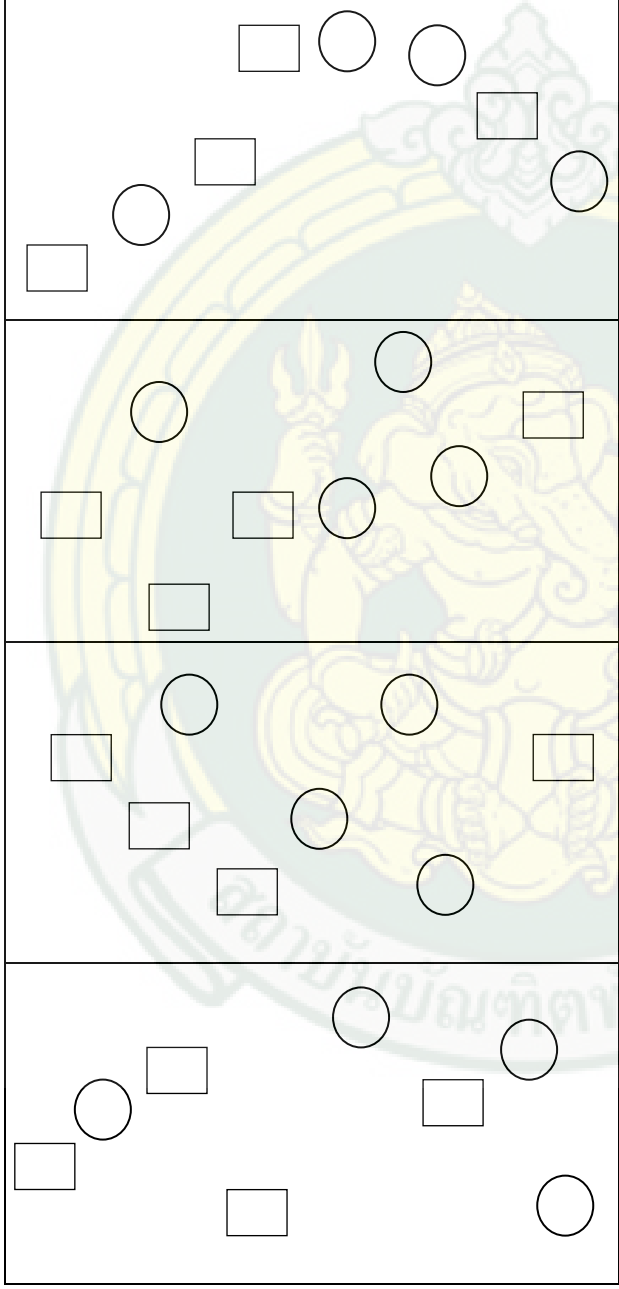
ตารางที่ 6 ลักษณะแถวทแยงมุม

การแปรแถว	**ลักษณะแถว**
	แถวทแยงมุมแสดงความลึกของการเรียงแถวในลักษณะปากพนัง ตามลักษณะแถวนาฏศิลป์ไทยโดยทั่วไป
	แถวทแยงมุมแบบปากพนังโดยเพิ่มมิติแทรกผู้แสดง 1 คู่ ตรงกลางมุมแถวด้านหน้า
	แถวทแยงมุมโดยเปิดหน้าแถวกว้าง แต่ยังคงมีลักษณะเฉียงทแยงมุมแสดงความลึกของการเรียงแถว

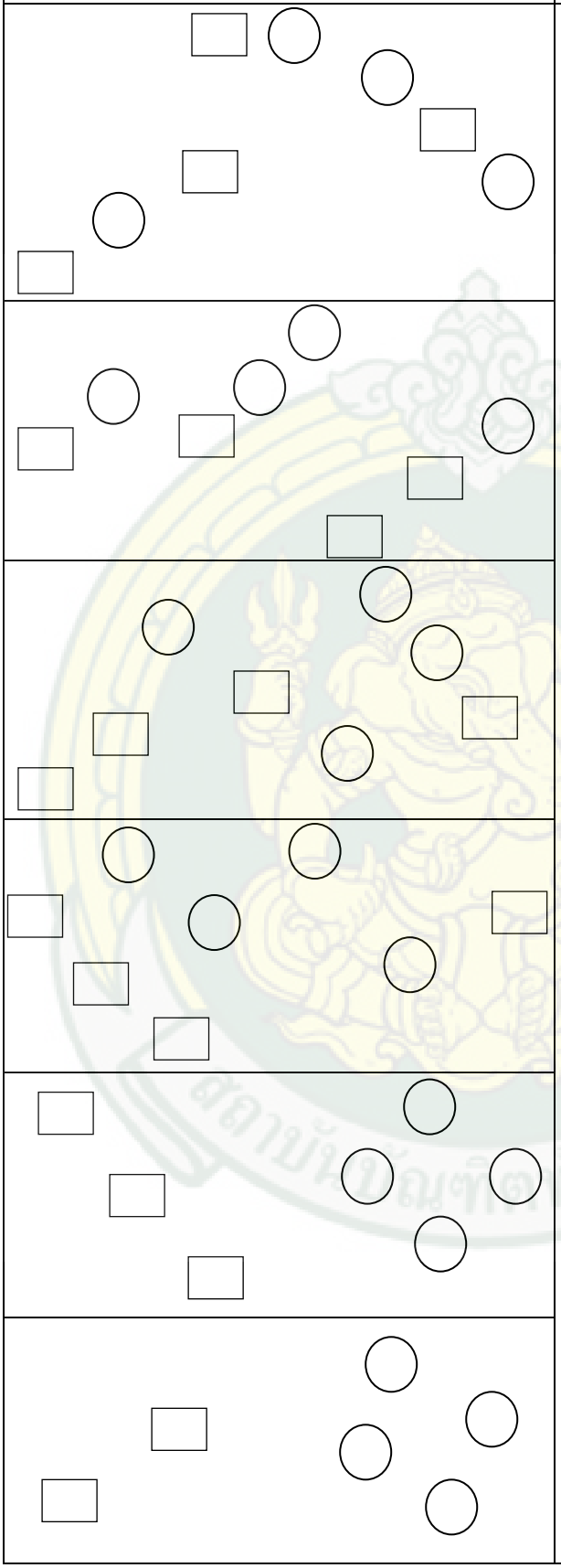
3) แถวแบบสมดุลและไม่สมดุล

การแปรแถวในรูปแบบให้เกิดความสมดุลและไม่สมดุลนี้ เป็นการจัดหน้าประกอบผู้แสดงทั้งสองข้างให้มีลักษณะเหมือนกันและไม่เหมือนกัน แต่จะก่อให้เกิดแรงดึงดูดความสนใจของผู้ชม ดังตารางที่ 7

ตารางที่ 7 ลักษณะแถวแบบสมดุลและไม่สมดุล

การแปรแถว	**ลักษณะแถว**
	การแปรแถวแบบสมดุลโดยจัดองค์ประกอบผู้แสดง 2 ด้าน เท่ากัน ด้านละ 2 คู่ 4 คน อาจจัดแถวในแต่ละด้านต่างกัน แต่น้ำหนักสองด้านมีความสมดุลกัน

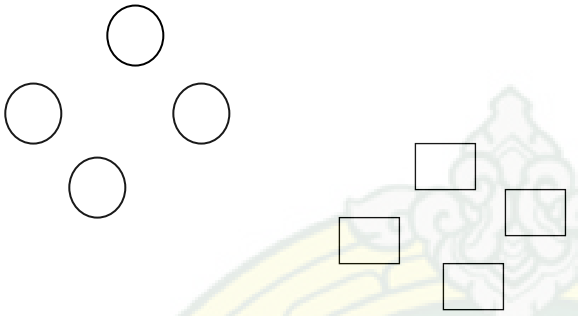
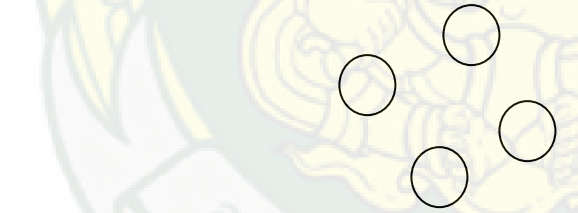
ตารางที่ 7 ลักษณะแถวแบบสมดุลและไม่สมดุล(ต่อ)

การแปรแถว	ลักษณะแถว
	แปรแถวแบบไม่สมดุลโดยจัดองค์ประกอบผู้แสดง 2 ด้านของเวที ต่างกันด้วยจำนวนผู้แสดง และลักษณะของรูปแบบแถวของผู้แสดง 2 กลุ่มที่ต่างกันมีลักษณะผสมของรูปแบบแถวเฉียงกับแถวกลุ่ม แถวปากพนังกับแถวเฉียง แถวเฉียงกับแถวโค้ง เป็นต้น

4) แถวแบบกลุ่ม

การแปรแถวแบบกลุ่มพบได้ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยทั่วไปที่มักจัดให้ผู้แสดงรวมเป็นกลุ่มใหญ่หรือกลุ่มย่อย ดังตารางที่ 8

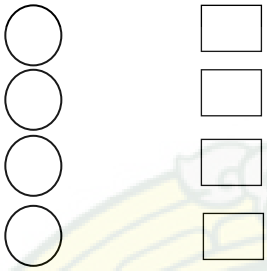
ตารางที่ 8 ลักษณะแถวแบบกลุ่ม

การแปรแถว	**ลักษณะแถว**
	การแปรแถวแบบกลุ่ม โดยแยกกลุ่มผู้แสดง หญิง - ชาย เป็น 2 กลุ่ม จัดกลุ่มเยื้องทแยงมุมเวทีด้านหน้าและมุมเวทีด้านหลัง
	การแปรแถวผู้แสดง 1 กลุ่ม ปรับแถวให้มีสองมิติ คือ กลุ่มแบบแถวตรง และกลุ่มแบบเหลื่อมแถวผู้แสดง
	

5) แถวตอน / แถวคู่

การแปรแถวตอนหรือแถวคู่ ปรากฏในรูปแบบการแสดงโดยทั่วไป ผู้สร้างงานใช้รูปแบบแถวตอนเรียงคู่ตามความลึกของเวที จัดรูปแบบตามนาฏศิลป์ไทยมาตรฐาน ผู้แสดงชายอยู่ทางซ้ายของผู้แสดงหญิง ดังตารางที่ 9

ตารางที่ 9 ลักษณะแถวตอน / แถวคู่

การแปรแถว	ลักษณะแถว
	การแปรแถวแบบแถวตอนเรียงคู่ ชาย - หญิง ตามความลึกของเวที ตามรูปแบบนาฏศิลป์ไทย

สรุปได้ว่ากระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำ ชุดสักการะเทวราช มีแนวคิดในการสร้างสรรค์ท่ารำจากภาพลายเส้น ภาพจิตรกรรมท่ารำจากลีลาท่ารำต้นแบบ โดยเฉพาะภาพท่ารำแม่บทในตำรารำที่สืบทอดจากสมัยกรุงศรีอยุธยาสู่การรวบรวมเป็นตำรารำในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ โดยผู้สร้างสรรค์งานเลือกท่ารำที่สื่อความหมายถึงการสักการะ ความจงรักภักดี ความยิ่งใหญ่ ความยกย่องเทิดทูน ความศรัทธา เรียงร้อยเชื่อมท่าความเคลื่อนไหวเล่าเรื่องราวสู่ผู้ชมเป็น 3 ช่วง คือ

ช่วงที่ 1 การเข้าสู่พระราชพิธีแสดงความเคารพและพระบารมีขององค์พระมหากษัตริย์ จำนวน 13 ท่ารำ

ช่วงที่ 2 การเข้าสู่ความศรัทธาในพระพุทธศาสนาที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คน จำนวน 9 ท่ารำ

ช่วงที่ 3 การถวายพระพรแสดงความจงรักภักดี สำนึกในพระมหากรุณาธิคุณและความยิ่งใหญ่ของอาณาจักร จำนวน 9 ท่า

นอกจากนี้ผู้สร้างสรรค์งานได้ออกแบบการกลมกลืน ความแตกต่าง ความสมดุลและไม่สมดุล ก่อให้เกิดความหลากหลายของรูปแบบการแสดงที่ชวนแปรแถวรูปแบบต่างๆ โดยนำแนวคิดการแปรแถวตามรูปแบบนาฏศิลป์ไทย และรูปแบบการแสดงบนเวที แสดงความให้ติดตาม สรุปการแปรแถวได้เป็น 5 ลักษณะ คือ 1) แถวขนานกับผู้ชม 2) แถวทแยงมุม 3) แถวแบบสมดุลและไม่สมดุล 4) แถวแบบกลุ่ม 5) แถวตอน / แถวคู่

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุดสักการะเทวราช มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการสร้างงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุดสักการะเทวราช บันทึกเป็นองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย ซึ่งได้แนวคิดจากเรื่องราวพระราชพิธีอินทราภิเษกในสมัยอยุธยาที่มีความเชื่อเกี่ยวกับการยกฐานะพระมหากษัตริย์เทียบเท่าพระอินทร์ผู้เป็นใหญ่ในเทวภูมิเป็นแนวคิดสู่การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์เพื่อแสดงถึงการเทิดทูนสักการะองค์พระมหากษัตริย์และสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชพระมหากษัตริย์ผู้ทรงเป็นมิ่งขวัญของพสกนิกร ซึ่งตลอดระยะเวลาที่ทรงครองราชสมบัติทรงดำรงไว้ซึ่งทศพิธราชธรรม ทรงประกอบพระราชกรณียกิจน้อยใหญ่นานัปการเพื่อความผาสุกร่มเย็นของประเทศและอาณาประชาราษฎร์ โดยนำแนวคิดจากการศึกษาพระราชพิธี ประติมากรรม จิตรกรรม วรรณกรรม มหรสพการแสดง ตลอดจนองค์ประกอบการแสดงต่าง ๆ สู่การสร้างสรรค์การแสดง ชุด สักการะเทวราช

จากการศึกษาพบว่า กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุดสักการะเทวราช มีขั้นตอนวิธีการในการสร้างงาน 7 ขั้นตอน คือ

ขั้นตอนที่ 1 : การสร้างแนวคิดของการแสดงโดยดำเนินการค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ตำราและการสัมภาษณ์ สรุปสาระเป็นกรอบแนวทางในการสร้างสรรค์งาน

ขั้นตอนที่ 2 : สร้างสรรค์ทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง โดยเน้นให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกถึงความศักดิ์สิทธิ์ ความยิ่งใหญ่ เริ่มด้วยทำนอง จังหวะจากช้า และเร่งจังหวะความเร็วปิดจบเพลงทันทีเพื่อให้เกิดความเงียบสงบนิ่ง

ขั้นตอนที่ 3 : คัดเลือกผู้แสดงที่มีความรู้ความสามารถในการแสดงนาฏศิลป์ไทย โดยกำหนดผู้แสดงชาย 4 คน และหญิง 4 คน โดยพิจารณารูปใบหน้าให้เหมาะสมกับศิราภรณ์

ขั้นตอนที่ 4 : ออกแบบกระบวนท่ารำ โดยใช้ท่าพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยและเลียนแบบภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยารวมทั้งภาพลายเส้นท่ารำจากตำรารำ รำแม่บทใหญ่ รำเพลงช้า-เพลงเร็ว ที่เป็นลีลาท่ารำต้นแบบผสมผสานการเคลื่อนไหวและการแปรแถวที่หลากหลายรูปแบบ

ขั้นตอนที่ 5 : ออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ และเครื่องประดับ โดยเลือกใช้สีและวัสดุเลียนแบบให้มีลักษณะคล้ายศิราภรณ์โบราณ ใช้รูปทรงศิราภรณ์ในรูปแบบศิลปะอยุธยาจากหลักฐานประติมากรรมพระพุทธรูป ภาพจิตรกรรมและงานประณีตศิลป์

ขั้นตอนที่ 6 : นำเสนองานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ / ผู้ทรงคุณวุฒิ / คณาจารย์ โดยกำหนดเสนองาน 3 ระยะ คือ

ระยะที่ 1 เสนอผลงาน

ประกอบด้วยแนวคิด รูปแบบการแสดง แนวคิดเครื่องแต่งกาย แนวเพลงประกอบการแสดง

ข้อเสนอแนะจากการเสนองานระยะที่ 1

ควรปรับปรุงท่วงทำนองดนตรีให้เกิดความรู้สึกถึงยุคอยุธยา โดยเพิ่มเสียงของเครื่องดนตรีไทยบางประเภทที่มีในยุคดังกล่าว สำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกาย มีความเหมาะสมสอดคล้องกับรูปแบบการแสดง

ระยะที่ 2 เสนอผลงาน

ประกอบด้วย เครื่องแต่งกายผู้แสดงชายและหญิง พร้อมศิราภรณ์ เครื่องประดับ กระบวนท่ารำ เพลงประกอบการแสดง

ข้อเสนอแนะจากการเสนองานระยะที่ 2

เครื่องแต่งกายมีการใช้สีและรูปแบบที่เหมาะสมสวยงามให้ความรู้สึกถึงยุคสมัยในอดีต พร้อมทั้งแนะนำให้ปรับแก้ไขท่วงทำนองดนตรีบางช่วงของเพลงและลดการแปรแถวในบางรูปแบบ

ระยะที่ 3 เสนอผลงาน

ประกอบด้วย การแสดงรูปแบบสมบูรณ์

ข้อเสนอแนะจากการเสนองานระยะที่ 3

ควรเน้นความพร้อมเพรียงของผู้แสดง และพิถีพิถันในการฝึกซ้อม เพื่อให้เกิดความงามของการแปรแถวและการร่ายรำที่พร้อมเพรียง ระดับของมือ เท้า การใช้ใบหน้าที่สอดคล้องในลักษณะเช่นเดียวกัน

ขั้นตอนที่ 7 : เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชนทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ

ทั้งนี้กระบวนท่ารำสำคัญอันเป็นท่ารำหลักในการออกแบบงาน ได้แนวทางกระบวนลีลาท่ารำมาจากลีลาท่ารำต้นแบบที่สำคัญ คือ จากภาพลายเส้นในตำรารำ ที่สร้างขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นรูปเขียนท่ารำระบายสีปิดทอง ท่ารำจากรำแม่บทใหญ่ และเพลงช้าเพลงเร็ว

องค์ประกอบการแสดงประกอบด้วย

1. ผู้แสดง จำนวน 8 คน แบ่งเป็นผู้แสดงชาย 4 คน ผู้แสดงหญิง 4 คน
2. เครื่องแต่งกาย มีการออกแบบตามประติมากรรมสมัยอยุธยา
3. ดนตรีและเพลง ประกอบการแสดง สื่อถึงการเคารพสักการะ ความยิ่งใหญ่
4. แสงสีที่ใช้ เน้นโทนแสงแสดงความขรึมขลัง ออกโทนสีเหลืองส้มสลัวและสว่างในช่วงกลางของการแสดงควรเพิ่มเฉดสีแดง ให้อารมณ์ลึกลับขรึมขลัง ในตอนท้ายของการแสดงลดแสงลง

5. กระบวนท่ารำ นำแนวคิดกระบวนท่ารำจากภาพลายเส้น ท่ารำแม่บทใหญ่และท่ารำในเพลงช้า เพลงเร็ว ผสมผสานท่าเชื่อมให้มีการร้อยเรียงท่ารำอย่างกลมกลืนในบางช่วงแทรกความขัดแย้งของท่ารำ ก่อให้เกิดความแปลกใหม่ในกระบวนท่ารำ

6. กระบวนการแปรแถว นำแนวคิดการใช้พื้นที่เวที ทั้งในรูปแบบความสมดุล และไม่สมดุล ใช้พื้นที่กลางเวที มุมเวที อย่างหลากหลาย ออกแบบแถวในตอนต้นและตอนจบในแถวและท่าเดียวกัน ก่อให้เกิดอารมณ์ความศรัทธาสักการะแก่ผู้ชม

อภิปรายผล

จากการศึกษากระบวนการสร้างงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด สักการะเทวราช อภิปรายผลได้เป็น 2 ตอน ดังนี้

1. กระบวนการสร้างสรรค์งาน จากการวิจัย พบว่า มีแนวคิดในการสร้างสรรค์งาน จากประวัติศาสตร์พระราชพิธีสำคัญในสมัยกรุงศรีอยุธยา คือ พิธีอินทราภิเษก ซึ่งเป็นแนวคิดในการสร้างงานที่พบได้ในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ในปัจจุบันที่เริ่มสร้างจากประวัติศาสตร์ อาทิ การแสดงชุดจินตนครคำ ที่นำแนวคิดของความรุ่งเรืองของยุคทวารวดีมาประยุกต์สู่นครแห่งจินตนาการที่มีความรุ่งเรือง ซึ่งสอดคล้องกับการจัดการความรู้ของคณะศิลปนาฏดุริยางค์ (2557) ที่พบว่า กรอบแนวคิดของการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์เกิดขึ้นตามจุดมุ่งหมายของการแสดง ซึ่งสรุปได้ว่ามีกรอบแนวคิดที่นำมาใช้ 6 ประการ คือ 1) แนวคิดจากวิถีชีวิต 2)แนวคิดจากภาพจิตรกรรม ประติมากรรมรวมทั้งประวัติศาสตร์ 3) แนวคิดจากวรรณคดี วรรณกรรม ตำนาน 4) แนวคิดจากกลุ่มชาติพันธุ์ 5) แนวคิดจากธรรมชาติ 6) แนวคิดจากจินตนาการและความใฝ่ฝัน ซึ่งการแสดงชุดสักการะสอดคล้องกับแนวคิดข้อที่ 2 จากภาพจิตรกรรม ประติมากรรม รวมทั้งประวัติศาสตร์ ทั้งนี้ขั้นตอนในการดำเนินงานประกอบด้วยขั้นตอน 7 ขั้นตอน คือ 1) การสร้างแนวคิด สรุปสาระเป็นกรอบแนวทาง 2) สร้างสรรค์ทำนองเพลงและดนตรีประกอบการแสดง 3) คัดเลือกผู้แสดงที่มีความรู้ความสามารถ 4) ออกแบบกระบวนท่ารำ 5) ออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ และเครื่องประดับ 6) นำเสนองานต่อผู้เชี่ยวชาญ 7) เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน ซึ่งสอดคล้องกับ ธรรมรัตน์ โถวสกุล (2543) ที่ศึกษาวิธีการและรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานของนักนาฏยประดิษฐ์ที่ได้รับการยอมรับแล้ว พบว่า มีขั้นตอนการสสร้างสรรค์งาน คือ การคิดหัวข้อ การหาข้อมูลในการสร้างผลงาน การกำหนดเนื้อหาและรูปแบบการแสดงเพื่อกำหนดรูปแบบงาน การหาเพลงและดนตรีประกอบให้สอดคล้องกับแนวคิดและรูปแบบการแสดง การคัดเลือกนักแสดง การประดิษฐ์ท่ารำ การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบฉากและแสง การฝึกซ้อมและนำเสนอผลงานทั้งนี้ลำดับขั้นตอนต่างกันเล็กน้อย กับการศึกษาของ วิภาพร ฝ่ายเพีย (2557) ที่กล่าวถึงขั้นตอนการสร้างสรรค์ฟ้อนพื้นบ้านอีสาน ว่ามี 6 ขั้นตอน คือ แนวคิด รูปแบบการแสดง การแต่งทำนองเพลง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การประดิษฐ์ท่ารำ การคัดเลือกและการฝึกซ้อม ทั้งนี้ต่างกัน คือ การคัดเลือกผู้แสดงซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญ

2. กระบวนการสร้างสรรค์ท่ารำ จากการวิจัย พบว่า ผู้สร้างสรรค์งานมีการสร้างสรรค์ท่ารำจากภาพลายเส้น ภาพจิตรกรรมท่ารำต้นแบบที่สืบทอดจากสมัยกรุงศรีอยุธยา ผสมผสานลีลาการเคลื่อนไหวในการเชื่อมโยงท่ารำมีการแบ่งช่วงการแสดง สอดคล้องกับแนวคิดการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ของ สุรพล-วิรุฬห์รักษ์(2549) ที่กล่าวถึงการกำหนดให้รูปแบบนาฏศิลป์สร้างสรรค์มีหลายแนวทาง แนวทางหนึ่ง คือ กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิมโดยนำลักษณะเด่น โครงสร้าง ท่าทางหรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก แล้วผู้สร้างสรรค์พยายามบุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ ๆ มาใช้ในการออกแบบ นอกจากนี้เช่นเดียวกับ การคิดสร้างสรรค์นาฏศิลป์สร้างสรรค์ของ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช (อ้างถึงใน พจน์มาลย์ สมรรคบุตร. 2538)ที่กล่าวถึงการคิดสร้างสรรค์ท่ารำทางนาฏศิลป์ไทยว่า ใช้ท่ารำของไทยที่เป็นแบบแผนมาตั้งแต่เดิม คือ กลอนตำรารำ และบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว โดยใช้กลวิธีที่จะสร้างสรรค์ให้ได้ท่ารำที่เหมาะสมสวยงาม ซึ่งต้องคำนึงถึง จังหวะและทำนองเพลง จุดมุ่งหมายของการรำ การเชื่อมท่า การวิ่ง แปรแถวรูปแบบต่าง ๆ เช่นเดียวกับแนวคิดในการออกแบบนาฏยประดิษฐ์ของ อาจารย์สุวรรณี ชลานุ-เคราะห์ ที่กล่าวในการศึกษาของณัฏฐนันท์ จันนินวงศ์ (2557) ว่า อาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์มีแนวคิดในการออกแบบจากประสบการณ์การแสดง ประกอบกับแรงบันดาลใจนำมาออกแบบโดยใช้หลักการออกแบบลีลาท่ารำ 4 ประการ ได้แก่ หลักการจินตนาการ หลักการสืบทอดผสมผสานท่าทางธรรมชาติ หลักการนำท่ารำเก่ามาพัฒนาใหม่ หลักการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำใหม่ในรูปแบบการตีบทตามคำร้องและทำนองเพลง กระบวนท่ารำแบบมาตรฐาน มีการนำแม่ท่านาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ต่างชาติมาร้อยเรียงกระบวนลีลาท่ารำใหม่อย่างมีเอกลักษณ์ ทั้งนี้ สถาพร สนทอง (สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2558) กล่าวสอดคล้องกันว่า ผู้สร้างสรรค์งานต้องรู้จักเลือกใช้แม่ท่าที่สวยงามไปใช้ในการสร้างสรรค์ท่ารำ โดยหลีกเลี่ยงท่ารำที่ซ้ำ ๆ

ในส่วนของการคิดรูปแบบการแปรแถว พบว่า มีรูปแบบการแปรแถว 5 ลักษณะ คือ แถวขนานกับผู้ชม แถวแทยงมุม แถวแบบสมดุลและไม่สมดุล แถวแบบกลุ่มและแถวตอน ซึ่งเป็นไปตามการใช้พื้นที่และทิศทางที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง มีความสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู ตามหลักทฤษฎีการเคลื่อนไหว คือ การเข้าหาคนดูเป็นการเรียกร้องความสนใจ น่าเกรงขาม แสดงความยิ่งใหญ่ การถอยออกจากคนดู แสดงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล การขนานกับคนดูเน้นให้คนดูในจุดต่าง ๆ มองเห็นผู้แสดงได้เท่า ๆ กันเป็นการนำสายตาของคนดูไปสู่อีกจุดหนึ่ง การแทยงมุมกับคนดู แสดงความผูกพัน ความอ่อนโยน ความสามัคคี การฉวัดเฉวียนหรือเลี้ยวไปมาแสดงความปราดเปรียว การยกสูงแสดงความเบา ความสง่างาม ความยิ่งใหญ่ และการกดต่ำแสดงความหวาดกลัว ความอ่อนน้อม ความด้อยค่า เป็นต้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์. 2543)

การคิดรูปแบบการแปรแถวใช้รูปแบบแปรแถวในลักษณะของนาฏศิลป์ไทยทั่วไป ตามที่คุณครูจำเรียง พุธประดับ (อ้างถึงในไพโรจน์ ทองคำสุก. 2547) กล่าวไว้คือ การแปรแถวในรูปแบบแถวปากพนัง แถวเฉียง แถวหน้ากระดาน แถวตอนเดี่ยว แถวคู่ เป็นต้น นอกจากนี้มีการใช้รูปแบบแถวสอดคล้องกับการศึกษาวิธีการและรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานของนักนาฏยประดิษฐ์ที่ได้รับการยอมรับแล้ว มีการศึกษาถึงรูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของนิสิตที่ศึกษาในภาควิชานาฏยศิลป์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ระหว่าง พ.ศ.2534 – 2541 (ธรรมรัตน์ โถวสกุล. 2543) ที่พบว่า รูปแบบงานสร้างสรรค์เป็นลักษณะนาฏศิลป์ไทยประยุกต์ มีลักษณะท่ารำของการรำแม่บท หรือการนำมาจากนาฏศิลป์ตะวันตกผสมผสานกับรำไทย ลักษณะการจัดแถวแปรแถวและการตั้งซุ้มในรูปเรขาคณิตและรูปร่างของเส้นต่าง ๆ ใช้เพื่อสื่อความหมายเชิงปรัชญา

อย่างไรก็ตามความแตกต่างของนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด สักการะเทวราช ที่มีความโดดเด่นจากนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุดอื่น ๆ ที่นำท่ารำมาจากการำแม่บท คือ การนำท่ารำจากภาพลายเส้น ภาพนิ่งจากตำรารำ และเลียนแบบรูปทรงระดับของการตั้งวง การก้าวเท้าที่เหมือนในภาพ ต่างจากท่ารำในปัจจุบันที่ปรากฏทั่วไป รวมทั้งการแปรแถวเคลื่อนที่อย่างหลากหลายใช้เทคนิคการบังคับลมหายใจเข้าออกผสมกับการเคลื่อนไหวตามรูปแบบสากล มีการใช้แถวที่แตกต่างจากนาฏศิลป์ไทยแบบเดิม คือ การจัดแถวแบบไม่สมดุล ก่อให้เกิดความแปลกใหม่น่าสนใจ

การศึกษากระบวนการสร้างงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สักการะเทวราช เพื่อบันทึกเป็นองค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นแนวทางในการนำไปใช้สร้างสรรค์งาน กระบวนการขั้นตอนของการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์นั้นที่สำคัญ คือ จะต้องเป็นผู้มีความรู้ในวิชานาฏศิลป์อย่างลึกซึ้ง รวมทั้งมีความรู้เกี่ยวกับดนตรีและทำนองเพลงต่าง ๆ เป็นอย่างดี มีความรู้ความสามารถในการออกแบบเครื่องแต่งกาย มีความรู้เรื่องอารมณ์ต่าง ๆ ของการแสดง มีสุนทรียะและตระหนักเสมอว่า การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ สามารถปรับปรุง แก้ไขเปลี่ยนแปลงได้ ไม่ยึดถือเป็นแบบตายตัว งานศิลปะจึงพัฒนาได้ กล่าวได้ว่างานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยเป็นงานที่มีความครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง ที่ผู้สร้างสรรค์งานต้องมีวัตถุประสงค์เหตุที่ชัดเจนจึงออกแบบงานได้อย่างสมบูรณ์

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาด้านนาฏศิลป์ไทยสามารถศึกษาค้นคว้าสร้างองค์ความรู้ ทั้งในด้านนาฏศิลป์ไทยแนวอนุรักษ์และนาฏศิลป์ไทยแนวสร้างสรรค์ ทั้งนี้ควรมีการศึกษากระบวนการสร้างงานของนาฏศิลป์สร้างสรรค์ในรูปแบบพื้นบ้าน ที่มีแนวคิดจากวิถีชีวิตของท้องถิ่น เพื่อเป็นองค์ความรู้จากภูมิปัญญาท้องถิ่นที่ควรศึกษาและบันทึกเป็นองค์ความรู้ในวงการศึกษาต่อไป การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ในรูปแบบพื้นบ้านที่มีการเผยแพร่เป็นที่นิยมควรจัดทำเป็นองค์ความรู้ ได้แก่

ภาคเหนือ : ชาวดอย
ภาคกลาง : รับขวัญข้าว
ภาคใต้ : ล่องใต้
ภาคอีสาน : รอยอีสาน

บรรณานุกรม

ก่องแก้ว วีระประจักษ์. **ตู้ลายทอง.** กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2485.

คณะกรรมการทำงานโครงการวัฒนธรรมอาเซียน. **วรรณกรรมสมัยอยุธยา ฉบับถอดความ.** กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2539.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน. **ศิลปะและการแสดงของไทย.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนากรมศาสนา, 2535.

คณะทำงานกลุ่มงานวิจัยด้านนาฏศิลป์. **รายงานการวิจัยเรื่อง การอนุรักษ์ พัฒนา และสืบทอดวัฒนธรรมไทย : มิติของการจัดการศึกษาด้านนาฏศิลป์.** กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2546.

คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. **การจัดการความรู้เรื่องการจัดการความรู้จากงานวิจัยสร้างสรรค์รูปแบบศิลปนิพนธ์**. กรุงเทพฯ : สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2557.

คุรุสภา. **พงศาวดารกรุงศรีอยุธยาฉบับหลวงอักษรนิติ.** พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2504.

จินตนา สายทองคำ. **คู่มือประกอบการสอนวิชานาฏศิลป์ไทยเรื่องแม่บทใหญ่.** กรุงเทพ : วิทยาลัยนาฏศิลป, 2545.

_____. **เอกสารประกอบการสอนรายวิชาประวัติศาสตร์นาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. 2550.

ชะลูด นิ่มเสมอ. **องค์ประกอบของศิลปะ.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2542.

ณัฐนันท์ จันนินวงศ์. **การออกแบบลีลานาฏศิลป์ไทยของอาจารย์สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปีพ.ศ. 2533**. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ปีที่ 1 ฉบับที่ 1 (มีนาคม – สิงหาคม 2557). กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2557**.**

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จกรมพระยา. **ละครฟ้อนรำ.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มติชน, 2546.

เต็มศิริ บุญยสิงห์ และเจือ สตะเวทิน. **วิชานาฏศิลป์.** พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2516.

ทรัพย์สถิต ทิมสุกใส. สัมภาษณ์, 19 ตุลาคม 2558.

ธนิต อยู่โพธิ์. **หนังสืออ่านประกอบคำบรรยายวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย ตอนดนตรีและนาฏศิลป์ไทย : กำเนิดนาฏศิลป์ไทย.** พระนคร : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2515.

ธรรมรัตน์ โถวสกุล. **นาฏยศิลป์ในงานโครงการนาฏยศิลป์ของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

ปิ่น มาลากุล, หม่อมหลวง. **พระราชนิพนธ์บทละครร้อยเรื่องของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว**, กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2526.

พิรยะ ไกรฤกษ์. **ศิลปะสุโขทัยและอยุธยา : ภาพลักษณ์ที่ต้องเปลี่ยนแปลง.** กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับบลิชชิ่ง จำกัด, 2545.

ปุณณรัตน์ พิชญไพบูลย์. **การค้นหาความหมายในบริบทสุนทรียศาสตร์ และจิตวิทยาในศิลปะ.** วารสารครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ฉบับที่ 3 ปีที่ 35, 2550.

พจน์มาลย์ สมรรคบุตร. **แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำเซิ้ง.** อุดรธานี : โครงการพัฒนาเอกสารและตำรา สำนักส่งเสริมวิชาการ. 2538.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. **ครูจำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแบบโบราณ.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ดอกเบี้ย, 2547.

ยุทธนา อัมระรงค์. สัมภาษณ์, 20 ตุลาคม 2558.

ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2542**. กรุงเทพฯ : บริษัทนานมีบุ๊ค, 2546.

รอง ศยามานนท์, สุมนชาติ สวัสดิกุล และแสงโสม เกษมศรี. **ประวัติศาสตร์สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นฉบับร่าง.** พระนคร : กรมศิลปากร, 2500.

ลาลู แบร์. **จดหมายเหตุลาลู แบร์ ราชอาณาจักรสยาม.** แปลโดย สันต์ ท. โกมลบุตร พิมพ์ครั้งที่ 2, นนทบุรี : สำนักพิมพ์ศรีปัญญา, 2548.

วรรณกรรมและประวัติศาสตร์, กอง. **ตำรารำ**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สุวรรณภูมิ, 2540.

วินัย พงศ์ศรีเพียร. **ข้อมูลประวัติศาสตร์ไทยสมัยอยุธยา จากเอกสารไทยและต่างประเทศ.** กรุงเทพฯ : ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2528.

วิรัตน์ พิชญไพบูลย์. **ความเข้าใจศิลปะ.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2536.

วิภาพร ฝ่ายเพีย. **การสร้างสรรค์ฟ้อนพื้นบ้านอีสาน : กรณีศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์.** วารสารวิชาการมหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร, ปีที่ 5 ฉบับที่ 2, 2557.

วิทยาลัยนาฏศิลป. **คุณานุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพ นางลมุล ยมะคุปต์.** กรุงเทพฯ : บริษัทประยูรวงศ์จำกัด, 2526.

ศิลปากร, กรม. **ศิลปะแห่งราชธานีกรุงศรีอยุธยา.** กรุงเทพ : กรมศิลปากร, 2549.

_____. โขนอัจฉริยะนาฏกรรมสยาม. กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2556.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ และคณะ. **รับขวัญข้าว.** กรุงเทพฯ : สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2553.

ศึกษาธิการ, กระทรวง. **ประวัติศาสตร์ไทยจะเรียนจะสอนกันอย่างไร.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา, 2543.

สถาพร สนทอง. สัมภาษณ์, 12 มกราคม 2558.

สายสวรรค์ ขยันยิ่ง. **พระราชชายาเจ้าดารารัศมีกับนาฏยศิลป์ล้านนา.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

เสาวนิตย์ กาญจนรัตน์. **การเปรียบเทียบความไวในการรับรู้เชิงสุนทรีย์ ระหว่างนักศึกษาในวิทยาลัยครูโปรแกรมวิชาศิลป์ศึกษาที่มีระดับความคิดสร้างสรรค์แตกต่างกัน.** วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาอุดมศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **หลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2549.

สุรัตน์ จงดา. สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2558.

สมเกียรติ โล่ห์เพชรัตน์. **พระพุทธรูปศิลปะสมัยอยุธยา.** กรุงเทพฯ : บริษัท ด่านสุทธาการพิมพ์, 2539.

อารี สุทธิพันธ์. **ศิลปะนิยม.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์, 2535.

อุษา สบฤกษ์. **การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอนนาฏยสรรค์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ไทยของผู้เรียนวิชานาฏศิลป์ไทยในสถาบันอุดมศึกษา.** วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาอุดมศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

ภาคผนวก ก

รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิ

ภาคผนวก ข

แบบบันทึกข้อมูลการประชุมกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ

ภาคผนวก ค

การประชุมกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ (FOCUS GROUP)

ภาคผนวก ง

รายชื่อผู้แสดงแบบท่ารำ

รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิ

1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (ศิลปินแห่งชาติ) คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์
2. นางรัตติยะ วิกสิตพงศ์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
3. นายประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
4. นางนฤมัย ไตรทองอยู่ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
5. นางรติวรรร กัลยาณมิตร ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
6. นางสาวกรรณิการ์ วีโรทัย ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
7. นางสาวสุรีย์ อัฏฐะวัชระ ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
8. นางสถาพร สนทอง ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์
9. นายองอาด อยู่โพธิ์ อดีตผู้อำนวยการโรงละครแห่งชาติ
10. นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้ชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
11. นางสาวขวัญใจ คงถาวร รองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์
12. นายยุทธนา อัมระรงค์ ประธานกรรมการบริษัทคิดบวกสิปป์
13. นายทรัพย์สถิต ทิมสุกใส ผู้สร้างสรรค์งาน
14. นางสาวพิชญา บวรอิทธิกร ผู้สร้างสรรค์งาน
15. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ (ผู้วิจัย) รองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์

แบบบันทึกข้อมูลการประชุมสัมมนากลุ่มย่อย (Focus Group)

เรื่อง กระบวนการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด สักการะเทวราช

ตอนที่ 1 ขั้นตอนการสร้างสรรค์งานและองค์ประกอบการแสดง

ข้อมูล	ความคิดเห็น/ข้อเสนอแนะ
<u>ขั้นตอนการสร้างสรรค์งาน</u> การแสดงชุด สักการะเทวราช มีขั้นตอนในการดำเนินงาน ดังนี้ ขั้นตอนที่ 1 : การสร้างแนวคิดของการแสดงโดยดำเนินการค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร ตำรา และการสัมภาษณ์ สรุปสาระเป็นกรอบแนวทางในการสร้างสรรค์งาน ขั้นตอนที่ 2 : สร้างสรรค์ทำนองเพลง ดนตรีประกอบการแสดง โดยเน้นให้เกิดอารมณ์ ความรู้สึกถึงความศักดิ์สิทธิ์ ความยิ่งใหญ่ เริ่มด้วยทำนอง จังหวะจากช้า และ เร่งจังหวะความเร็วปิดจบเพลงทันทีเพื่อให้เกิดความเงียบสงบนิ่ง ขั้นตอนที่ 3 : คัดเลือกผู้แสดงที่มีความรู้ความสามารถในการแสดงนาฏศิลป์ไทย โดยกำหนด ผู้แสดงชาย 4 คน และหญิง 4 คน ทั้งนี้ในการแสดงสามารถเพิ่มหรือลดจำนวนได้ตามความเหมาะสมของสถานที่ ขั้นตอนที่ 4 : ออกแบบกระบวนท่ารำ โดยใช้ท่าพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยและเลียนแบบภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยารวมทั้งภาพลายเส้นท่ารำจากตำรารำ รำแม่บทใหญ่ รำเพลงช้า-เพลงเร็ว ที่เป็นลีลาท่ารำต้นแบบผสมผสานการเคลื่อนไหวและการแปรแถวที่หลากหลายรูปแบบ ขั้นตอนที่ 5 : ออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์ และเครื่องประดับ โดยเลือกใช้สีและวัสดุเลียนแบบให้มีลักษณะคล้ายศิราภรณ์โบราณ ใช้รูปทรงศิราภรณ์ในรูปแบบศิลปะอยุธยาจากหลักฐานประติมากรรมพระพุทธรูป ภาพจิตรกรรมและงานประณีตศิลป์	

ข้อมูล	ความคิดเห็น/ข้อเสนอแนะ
ขั้นตอนที่ 6 : นำเสนองานสร้างสรรค์ต่อผู้เชี่ยวชาญ / ผู้ทรงคุณวุฒิ / คณาจารย์ โดยกำหนด เสนองาน 3 ระยะ คือ <u>ระยะที่ 1</u> เสนอผลงาน ประกอบด้วยแนวคิดรูปแบบการแสดง แนวคิดเครื่องแต่งกาย แนวเพลงประกอบการแสดง <u>ข้อเสนอแนะจากการเสนองานระยะที่ 1</u> ควรปรับปรุงท่วงทำนองดนตรีให้เกิดความรู้สึกถึงยุคอยุธยา โดยเพิ่มเสียงของเครื่องดนตรีไทยบางประเภทที่มีในยุคดังกล่าว สำหรับการออกแบบเครื่องแต่งกายมีความเหมาะสมสอดคล้องกับรูปแบบการแสดง <u>ระยะที่ 2</u> เสนอผลงาน ประกอบด้วย เครื่องแต่งกายผู้แสดงชายและหญิง พร้อมศิราภรณ์ เครื่องประดับ กระบวนท่ารำ เพลงประกอบการแสดง <u>ข้อเสนอแนะจากการเสนองานระยะที่ 2</u> เครื่องแต่งกายมีการใช้สีและรูปแบบที่เหมาะสมสวยงามให้ความรู้สึกถึงยุคสมัย ในอดีต พร้อมทั้งแนะนำให้ปรับแก้ไขท่วงทำนองดนตรีบางช่วงของเพลง และลดการแปรแถวในบางรูปแบบ <u>ระยะที่ 3</u> เสนอผลงาน ประกอบด้วย การแสดงรูปแบบสมบูรณ์ <u>ข้อเสนอแนะจากการเสนองานระยะที่ 3</u> ควรเน้นความพร้อมเพรียงของผู้แสดง และพิถีพิถันในการฝึกซ้อม เพื่อให้เกิดความงามของการแปรแถวและการร่ายรำที่พร้อมเพรียง ระดับของมือ เท้า การใช้ใบหน้าที่สอดคล้องในลักษณะเช่นเดียวกัน ขั้นตอนที่ 7 : เผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชนทั้งภายในประเทศและต่างประเทศ	

ข้อมูล	ความคิดเห็น/ข้อเสนอแนะ
<u>องค์ประกอบการแสดง</u> **ผู้แสดง** การแสดงชุดสักการะเทวราชกำหนดผู้แสดงทั้งหมด 8 คนโดยแบ่งเป็นผู้แสดงชาย 4 คน ผู้แสดงหญิง 4 คน กำหนดคุณลักษณะดังนี้ 1. มีใบหน้า รูปร่างได้สัดส่วน ระดับส่วนสูงอยู่ในระดับเดียวกัน โดยให้ฝ่ายชายมีส่วนสูงมากกว่าผู้แสดงหญิง 2. เป็นผู้มีความสามารถในการปฏิบัติท่ารำนาฏศิลป์ไทยได้อย่างงดงาม 3. มีความเพียรและอดทนในการฝึกซ้อมที่เข้มงวด 4. มีวินัย ความตรงต่อเวลา มีมนุษย์สัมพันธ์ที่ดี ทั้งนี้จำนวนผู้แสดงสามารถเพิ่มหรือลดได้ ตามโอกาสและสถานที่ ที่แสดงโดยสามารถเพิ่มหรือลดจำนวนในลักษณะคู่ **เครื่องแต่งกาย** การออกแบบประดิษฐ์เครื่องแต่งกาย ศิราภรณ์และเครื่องประดับเลือกใช้วัสดุเลียนแบบให้มีลักษณะคล้าย ศิราภรณ์โบราณ ตามรูปแบบสมัยอยุธยา การออกแบบศิราภรณ์ เครื่องประดับศีรษะเลียนแบบเทริดโนห์ราที่ปรากฏในภาพยุคอยุธยาตอนต้นลักษณะเทริดจะเป็นตามรูปแบบขอมมีขนาดใหญ่ แต่ต่อมาในยุคอยุธยาตอนกลางมีการปรับทรวดทรงให้ผอมสูงในที่สุดปรับสู่ศิราภรณ์ มงกุฎ ชฎา ในระยะต่อมา การสร้างสรรค์ศิราภรณ์ ชุด สักการะเทวราชได้ออกแบบให้ช่างที่จังหวัดเชียงใหม่จัดทำโดยใช้โลหะอ่อนตีลายให้ใกล้เคียงลักษณะตามที่กำหนด อย่างไรก็ตามการดำเนินการในระยะเวลาจำกัดและความเข้าใจของช่างมีความคลาดเคลื่อนบ้าง แต่ก็ได้ศิราภรณ์ที่มีรูปแบบย้อนสู่ยุคอยุธยาได้ เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ สำหรับผู้แสดงชายเลียนแบบเทวรูป ทวารบาล จากภาพจิตรกรรมยุคอยุธยาตอนกลางผสมผสานกับเครื่องแต่งกายโนห์ราจากภาพในตำรารำ ใช้ผ้าผูกเอวห้อยสองข้างเปรียบเสมือนห้อยหน้า ห้อยข้างในละครไทย ตัวนางหรือ	

ข้อมูล	ความคิดเห็น/ข้อเสนอแนะ
<u>องค์ประกอบการแสดง</u> **เครื่องแต่งกาย(ต่อ)** ผู้แสดงหญิงคิดวิธีการนุ่งผ้าเลียนแบบภาพจิตรกรรมที่จิตรกรเขียนมีลักษณะชายผ้านุ่งพริ้วไหว ห่มผ้าคล้องไหล่ทิ้งชายยาว เครื่องประดับต่าง ๆ เลียนแบบพระพุทธรูปทรงเครื่องยุคอยุธยา สิ่งสำคัญคือผู้แสดงทุกคนสวมเล็บปลายงอนแหลมสอดคล้องกับการศึกษาจากประวัติศาสตร์ที่ระบุว่าตัวระบำใส่เล็บในการร่ายรำเพื่อให้เพิ่มความยาวของนิ้ว ดังที่กล่าวไว้ใน จดหมายเหตุลา ลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม (ลา ลูแบร์, แปลโดย สันต์ ท.โกมลบุตร. พ.ศ. 2549 : 157) ว่า “ส่วนระบำ (Rabom) นั้นเป็นการฟ้อนรำร่วมกันทั้งชายและหญิงไม่มีบทรบราฆ่าฟันมีแต่เชิงโอ้โลมปฏิโลมกันเท่านั้น และเขาจัดการมหรสพชนิดนี้ให้เราชมพร้อม ๆ กันไปกับชนิดข้างต้นที่ข้าพเจ้าได้กล่าวถึงมาแล้ว นักระบำชายหญิงเหล่านี้สวมเล็บปลอมยาวมาก ทำด้วยทองเหลือง” **ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง** ดนตรี ผู้ออกแบบ ได้ใช้จินตนาการของผู้ออกแบบว่าการแสดงชุดนี้สื่อให้เกิดอารมณ์อะไรขึ้นบ้าง โดยแบ่งแยกเป็น อารมณ์ของการแสดงได้ดังนี้ 1) อารมณ์ของความรู้สึกถึงความเคารพ ศรัทธาในพระมหากษัตริย์ โดยผู้ออกแบบ ได้มีความรู้สึกถึงความยิ่งใหญ่ของกษัตริย์ไทย และพิธีอินทราภิเษก 2) การแสดงท่ารำที่สื่อให้เห็นระบำที่รำถวาย ใช้ท่วงทำนองเพลงที่ให้ความรู้สึกนิ่ง สงบ และดูน่าเชื่อถือ 3) อารมณ์เพลงบ่งบอกถึงความยิ่งใหญ่ของพระราชพิธีอินทราภิเษกและความศรัทธาเคารพในพระมหากษัตริย์ของคนไทย ระดับเสียงดนตรีแสดงถึงการเร้าจิตใจ ให้มุ่งมั่น จากนั้น ผู้ออกแบบได้นำความรู้สึกอารมณ์ของเพลงทั้งหมด ไปปรึกษา อาจารย์ชัยภัค ภัทรจินดา นักแต่งเพลง ซึ่งหลังจากที่ท่านได้รายละเอียด ในการทำดนตรี ท่านได้มีกระบวนการสร้างดนตรี ในแนวร่วมสมัย ในการใช้เสียงจาก อีเล็คโทรนิค sound electronic ค้นหาเสียงให้เข้ากับแรงบันดาลใจของ ท่าน จากนั้นเข้าสู่การเรียบเรียงเสียงที่เกิด ผสมผสานกับ ดนตรีไทย บางชนิด	

ข้อมูล	ความคิดเห็น/ข้อเสนอแนะ
เช่น ฆ้อง ระนาด ฉิ่ง ขลุ่ย แนวของดนตรีที่ออกมานั้น จึงมีการผสมผสานระหว่างดนตรีไทย และ เสียงจาก อีเล็คโทรนิคไฟฟ้า เพื่อให้เกิด ความแปลกประหลาด เกินจริง แต่ยังคงแฝงความเป็นไทย **แสงสีที่ใช้ในการแสดง** การใช้แสงสีเป็นการเพิ่มอรรถรสความงามของการแสดง ก่อให้เกิดอารมณ์ความคล้อยตามเสมือนผู้ชมอยู่ร่วมในเหตุการณ์ แสงสีที่ใช้ในการแสดงชุด สักการะเทวราช แบ่งออกเป็น 3 ช่วง ดังนี้ ช่วงที่ 1 ผู้แสดงนั่งเรียงแถวหน้ากระดาน ค่อนด้านหลังเวที ใช้แสงไฟข้าง 2 ด้านเป็นเส้นแถว 2 เส้น โทนสีของแสงเป็นสีเหลืองส้ม สื่อให้เห็นถึงการนั่งเข้าเฝ้าในพระราชพิธีจากนั้นเมื่อผู้แสดงตัวเอก 2 คน เดินออก จึงเปิดแสงสว่างด้านหน้าให้สว่างเพิ่มขึ้นในโทนสีเหลืองส้มเช่นเดิม เพื่อให้อารมณ์การแสดงในลักษณะต้องมนต์ขลัง ย้อนสู่อดีตสื่อถึงความสงบสบาย ช่วงที่ 2 เป็นช่วงรำถวายการสักการะ แสงไฟสว่างขึ้นเพื่อให้เห็นนักแสดงทั้งเวทีและยังคง โทนสีเหลืองส้ม เพื่อแสดงอารมณ์ของช่วงเวลาสมัยโบราณและเหมือนกับคบไฟในสมัยอยุธยา ช่วงที่ 3 นักแสดงเข้าจุดแล้วค่อย ๆ หมอบกราบลง แสงของไฟจะค่อย ๆ ลดลงและเหลือเพียงไฟทางด้านข้าง 2 ข้างของเวทีส่องเข้ามาหานักแสดง จากนั้นค่อยๆลดลงความสว่างของไฟลงพร้อมกับท่านิ่งหมอบกราบของนักแสดง กระทั่งแสงไฟมืดลงทั้งเวที **กระบวนท่ารำ** เป็นท่ารำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นจากภาพลายเส้นท่ารำสมัยอยุธยาตอนต้น ผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทยปัจจุบัน โดยผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ท่ารำดังกล่าว แล้วพบว่า ท่ารำเหล่านั้นมีความหมายเป็นขั้นเป็นตอน เล่าเรื่องราวพิธีอินทราภิเษก และช่วงของการแสดง แต่ละท่วงท่าของการแสดง จะแฝงไปด้วยการสื่อสารความหมายของสิ่งที่	

ตอนที่ 2 กระบวนท่ารำ และรูปแบบการแปรแถว

ข้อมูล	ความคิดเห็น/ข้อเสนอแนะ
ต้องการแสดงออก เกี่ยวกับการสักการะ ความจงรักภักดีและสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณต่อพระมหากษัตริย์ ซึ่งแบ่งกระบวนท่ารำสื่อความหมายในช่วงต่าง ๆ ได้ 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 การเข้าสู่พระราชพิธีแสดงความเคารพและพระบารมีขององค์พระมหากษัตริย์ ช่วงที่ 2 การเข้าสู่ความศรัทธาในพระพุทธศาสนาที่เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้คน ช่วงที่ 3 การถวายพระพรแสดงความจงรักภักดี สำนึกในพระมหากรุณาธิคุณและความยิ่งใหญ่ ของอาณาจักร ทั้งนี้กระบวนท่ารำในแต่ละช่วงได้แนวคิดการนำท่ารำจากลีลาท่ารำต้นแบบออกแบบผสมผสานการใช้องค์ประกอบของร่างกายส่วนต่าง ๆ ให้เกิดความแปลกใหม่ในท่วงทีลีลาการเคลื่อนไหว **รูปแบบการแปรแถว** รูปแบบการแปรแถวในการแสดงชุดสักการะเทวราช พบว่า ผู้สร้างสรรค์งานคิดรูปแบบไว้อย่างหลากหลาย โดยเน้นให้เกิดความแปลกใหม่ผสมผสานการใช้พื้นที่เวทีตามรูปแบบการแสดงในยุคใหม่ ที่ต่างจากรูปแบบการแปรแถวทางนาฏศิลป์ไทยแบบเดิม ผู้วิจัยวิเคราะห์จัดกลุ่มการสร้างสรรค์การแปรแถวได้เป็น 5 ลักษณะ คือ 1) แถวขนานกับผู้ชม 2) แถวทแยงมุม 3) แถวแบบสมดุลและไม่สมดุล 4) แถวแบบกลุ่ม 5) แถวตอน / แถวคู่	

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (ศิลปินแห่งชาติ)

ประธานการประชุม

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ (ผู้วิจัย)

นำเสนอข้อมูล

ผู้ทรงคุณวุฒิร่วมการประชุม

ผู้ร่วมประชุม

รายชื่อผู้แสดงแบบท่ารำ

ผู้แสดงชาย

1. นายทรัพย์สถิต ทิมสุกใส
2. นายเอกลักษณ์ หนูเงิน
3. นายธัญญะ บุญเกษม
4. นายพัชรพล เหล่าดี

ผู้แสดงหญิง

1. นางสาวโชติกา เกิดสมมาศ
2. นางสาวมาญ่า อาครัม
3. นางสาวหทัยชนก พรรณจิตต์
4. นางสาวกิตติมา ศรีสุพรรณ

ผู้กำกับการบันทึกภาพ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ

ผู้บันทึกภาพ

1. นายธีระโชติ เสรีทวีกุล
2. นายธนวัต เทพหัสดิน ณ อยุธยา

สถานที่ : โรงละครวังหน้า สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์