รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกน
เพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง
THE STUDY OF NHAE ANE LHO BONG RITE IDENTITY, MORGAN LIFESTYLE,
TO CREATE THE PROJECT THROUGH THE PERFORMANCE ASPECT

กัญชพร ตันทอง
คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

งบประมาณกองทุนส่งเสริมงานวิจัย ทุนสนับสนุนนักสร้างสรรค์รุ่นใหม่
ประจำปีงบประมาณ 2563
สัญญาเลขที่ CRF63D0801

รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกน
เพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง

THE STUDY OF NHAE ANE LHO BONG RITE IDENTITY, MORGAN LIFESTYLE,
TO CREATE THE PROJECT THROUGH THE PERFORMANCE ASPECT

กัญชพร ตันทอง
คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

งบประมาณกองทุนส่งเสริมงานวิจัย ทุนสนับสนุนนักสร้างสรรค์รุ่นใหม่
ประจำปีงบประมาณ 2563
สัญญาเลขที่ CRF63D0801

การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกน เพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง

กัญชพร ตันทอง

คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

พ.ศ. 2563

THE STUDY OF NHAE ANE LHO BONG RITE IDENTITY, MORGAN LIFESTYLE, TO CREATE THE PROJECT THROUGH THE PERFORMANCE ASPECT

KANCHAPORN TUNTHONG

FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS
RAJAMANGALA UNIVERSITY OF TECHNOLOGY THANYABURI
B.E.2020

งานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิต
ของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง
ได้รับทุนอุดหนุนวิจัย ทุนนักสร้างสรรค์รุ่นใหม่
ประจำปีงบประมาณ 2563 สัญญาเลขที่ CRF63D0801
จาก
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ชื่องานวิจัย: การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกน เพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง

ชื่อผู้วิจัย: นางสาวกัญชพร ตันทอง

สาขาวิชา: นาฏศิลป์ศึกษา

ปีงบประมาณ: 2563

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในเทศกาลฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา พบว่า เป็นประเพณีที่สำคัญของชาวมอแกนที่มีความเชื่อของภูตผีและวิญญาณบรรพบุรุษการฉลองพิธีประกอบไปด้วยการเข้าทรง เสี่ยงทาย เช่นไหว้วิญญาณ การเล่นดนตรีและร้องเล่นเต้นระบำ ถือว่าเป็นการลอยความทุกข์และโรคภัยไข้เจ็บให้พ้นจากครอบครัวและชุมชน 2) เพื่อพัฒนารูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ของวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเอนหล่อโบงในจังหวัดพังงา เพื่อเป็นการนำแนวคิดจากองค์ประกอบที่อยู่ในประเพณีเข้ามาวิเคราะห์และตีความหมายให้เห็นถึงคุณค่าโดยผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์โดยผ่านกระบวนการทดลองออกแบบการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานซึ่งมีการพัฒนางานทั้งหมด 5 ครั้ง และ 3) เพื่อสร้างสรรค์อัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในจังหวัดพังงา โดยคำนึงถึงความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อสร้างคุณค่าและมุ่งเน้นถึงความสำคัญให้เห็นถึงอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในด้านความเหมาะสมและความพึงพอใจของผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้รับชมการแสดงก่อนเผยแพร่สู่สังคมเพื่อนำมาปรับปรุงตามข้อเสนอแนะก่อนนำไปเผยแพร่สู่สาธารณชน โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพเก็บรวบรวมข้อมูล เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลประกอบด้วย แบบสัมภาษณ์ แบบประเมิน การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพและเชิงปริมาณรวมทั้งนำเสนอข้อมูลผ่านการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์

คำสำคัญ

อัตลักษณ์, เหน่เอนหล่อโบง, วิถีชีวิต, ชาวมอแกน, สร้างสรรค์

Research Title: The study of Nhae Ane Lho Bong rite identity, Morgan lifestyle, to create the project through the performance aspect
Researcher: Ms.Kanchaporn Tunthong
Program: Performing Arts Education
Budget Year: 2020

ABSTRACT

The research of “The study of Nhae ane lho bong rite identity, Morgan lifestyle, to create the project through the performance aspect” was study for 1) Study the identity and tradition of Nhae ane lho bong in the ancestral spirit pillars ceremony. The Mogan tribe was lives in the Southern Surin Islands, Koh Phra Thong Khuraburi district, Phang Nga province. We found that an important tradition of the Mogan who have beliefs in ancestral spirits. The ceremony was included by playing music, singing, and dancing for drift away suffering and disease from family and their community. 2) Develop show style of the way of life and the identity of the Nhae ane lho bong tradition in Phang Nga province for analyze and define the traditional line of thought elements, then we has analyzed through the process of experimenting, designing, creative performance, which are developed in total 5 times and 3) create traditional identity of Nhae ane lho bong in Phang Nga province by consider to performance concept to create value and to focus on the importance of identity and tradition regarding to proper and satisfaction of the experts who have watched the show before publishing and improve according by their suggestions before released to the public. We used qualitative research methodology to collect data that included interviews, assessments, qualitative and quantitative data analysis, as well as present through creative performance.

Keywords

Identity, Nhae ane lho bong, Way of life, Mogan, Creative

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยสร้างสรรค์ เรื่อง การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง ได้รับทุนอุดหนุนวิจัย ทุนนักสร้างสรรค์รุ่นใหม่ ประจำปีงบประมาณ 2563 จากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี โดยมุ่งเน้นการพัฒนางานสร้างสรรค์ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์

ขอกราบขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านสำหรับคำแนะนำที่เป็นประโยชน์และทำให้งานวิจัยในครั้งนี้มีความสบูรณ์มากยิ่งขึ้น ได้แก่ ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี นายนิพนธ์ วรรณมหินทร์ อาจารย์ ดร.ชวลิต สุนทรานนท์ อาจารย์สุณี ลิมป์ปิยะพันธ์ รองศาสตราจารย์คำรณ สุนทรานนท์ และรองศาสตราจารย์ ดร.รจนา สุนทรานนท์ รวมถึงผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญทุกท่านสำหรับข้อมูลการสัมภาษณ์ที่ท่านได้กรุณา แนะนำ และจุดประกายข้อคิดแก่ผู้วิจัย

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.สมพร ธุรี คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ที่มอบความอนุเคราะห์งบประมาณในการนำเสนอการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏศิลป์ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ มาโนช บุญทองเล็ก ได้มอบขวัญและกำลังใจ ให้คำปรึกษาและคำแนะนำ ชี้แนะแนวทางเพื่อพัฒนาผลงานให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้นซึ่งได้รับการเอาใจใส่เป็นอย่างดีมาโดยตลอด

ขอขอบพระคุณอาจารย์ทุกท่านที่ได้ถ่ายทอดความรู้จนสามารถนำมาพัฒนาตนเองจนเกิดงานวิจัยชิ้นนี้ขึ้นมา ขอขอบพระคุณคณาจารย์ ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี สำหรับกำลังใจที่มอบให้ผู้วิจัย ขอขอบคุณนักศึกษาสาขานาฏศิลป์ไทยศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ที่มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงในครั้งนี้โดยเสียสละเวลาส่วนตัวและทุ่มเทการทำกิจกรรมโดยรวมพลังในการนำเสนอการแสดงผลงานระดับนานาชาติจนสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณครอบครัว “ตันทอง” และ “จิตรสำเริง” ที่ให้กำลังใจ ช่วยเหลือ ห่วงใย และสนับสนุนในทุกช่วงสถานการณ์ของชีวิตทั้งด้านกำลังใจและทุนทรัพย์ และอยู่เคียงข้างส่งพลังให้กับผู้วิจัยมาโดยตลอด

สุดท้ายนี้ ผู้วิจัยขอบกราบขอบพระคุณผู้เขียนเอกสาร ตำรา หนังสือ งานวิจัย และงานวิชาการต่างๆ ที่ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าและนำมาเป็นเอกสารอ้างอิงในครั้งนี้ คุณค่าและประโยชน์ที่เกิดจากงานวิจัยฉบับนี้ ขอมอบให้องค์ความรู้สำหรับผู้ที่สนใจงานวิจัยการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ต่อไป

กัญชพร ตันทอง
หัวหน้าโครงการวิจัย

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	**ก**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	**ข**
กิตติกรรมประกาศ	**ค**
สารบัญ	**ง**
สารบัญภาพ	**ฉ**
สารบัญแผนผัง	**ฎ**
สารบัญตาราง	**ฒ**
บทที่ 1 บทนำ	**1**
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัยสร้างสรรค์	3
1.3 ขอบเขตของการวิจัยสร้างสรรค์	4
1.4 ข้อตกลงเบื้องต้น	5
1.5 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	5
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ	6
1.7 กรอบแนวคิดของการวิจัยสร้างสรรค์	8
1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	9
1.9 การรายงานผลการวิจัย	9
1.10 สรุปผล	9
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	**10**
2.1 อารัมภาบท	10
2.2 เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	10
2.3 ความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยสร้างสรรค์	34
2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	35
2.5 สรุปบท	40

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย	**41**
3.1 อารัมภาบท	41
3.2 รูปแบบวิจัย	41
3.3 ขอบเขตของการวิจัยสร้างสรรค์	43
3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	45
3.5 การเก็บรวบรวมข้อมูล	47
3.6 การวิเคราะห์ข้อมูล	49
3.7 สรุปบท	49
บทที่ 4 กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูล	**50**
4.1 อารัมภาบท	50
4.2 สัญลักษณ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล	50
4.3 การวิเคราะห์ข้อมูล	50
4.4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล	50
4.5 สรุปผล	200
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย	**201**
5.1 อารัมภาบท	201
5.2 สรุปผลการวิจัยสร้างสรรค์	201
5.3 ข้อเสนอแนะ	210
บรรณานุกรม	**211**
ภาคผนวก	**215**
ภาคผนวก ก รายชื่อผู้เชี่ยวชาญ	216
ภาคผนวก ข โน๊ตเพลงการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง	218
ภาคผนวก ค การเผยแพร่การแสดง	302
ภาคผนวก ง แบบประเมินที่ใช้ในการวิจัยสร้างสรรค์	312
ประวัติผู้วิจัยสร้างสรรค์	**315**

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	กรอบแนวคิดของการวิจัยนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง	8
4.1	การทดลองให้นักแสดงเลียนแบบธรรมชาติเป็นต้นไม้	53
4.2	ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ครั้งที่ 1	55
4.3	การทดลองให้นักแสดงเลียนแบบธรรมชาติเป็นต้นไม้	56
4.4	การออกแบบเครื่องแต่งกาย ครั้งที่ 2	58
4.5	ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ครั้งที่ 2	60
4.6	ออกแบบลีลา ครั้งที่ 3	61
4.7	นักแสดงการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง	64
4.8	ออกแบบเครื่องแต่งกาย ครั้งที่ 3	65
4.9	ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ครั้งที่ 3	69
4.10	การออกแบบเครื่องแต่งกาย ครั้งที่ 4	70
4.11	ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ครั้งที่ 4	74
4.12	เครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง	76
4.13	เครื่องแต่งกายนักแสดงชาย	76
4.14	เสา	77
4.15	ไม้	77
4.16	หน้ากาก	78
4.17	ศาล	78
4.18	ผ้า	79
4.19	พวงมาลัย	79
4.20	ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ครั้งที่ 5	84
4.21	นักแสดงการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง	88
4.22	การแต่งกายผู้หญิงด้านหน้า-ด้านหลัง	89
4.23	การแต่งกายผู้ชายด้านหน้า-ด้านหลัง	90
4.24	สัญลักษณ์และหมายเลขที่ใช้สำหรับการแปรขบวน	91
4.25	ทิศทางของการเต้นและการยืนของนักแสดง	92
4.26	แนวของการทรงตัว	93

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

4.27 ท่าที่ 1 94
4.28 ท่าที่ 2 95
4.29 ท่าที่ 3 96
4.30 ท่าที่ 4 97
4.31 ท่าที่ 5 98
4.32 ท่าที่ 6 99
4.33 ท่าที่ 7 100
4.34 ท่าที่ 8 101
4.35 ท่าที่ 9 102
4.36 ท่าที่ 10 103
4.37 ท่าที่ 11 104
4.38 ท่าที่ 12 105
4.39 ท่าที่ 13 106
4.40 ท่าที่ 14 107
4.41 ท่าที่ 15 108
4.42 ท่าที่ 16 109
4.43 ท่าที่ 17 110
4.44 ท่าที่ 18 111
4.45 ท่าที่ 19 112
4.46 ท่าที่ 20 113
4.47 ท่าที่ 21 114
4.48 ท่าที่ 22 115
4.49 ท่าที่ 23 116
4.50 ท่าที่ 24 117
4.51 ท่าที่ 25 118
4.52 ท่าที่ 26 119
4.53 ท่าที่ 27 120
4.54 ท่าที่ 28 121

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

4.55 ท่าที่ 29 122
4.56 ท่าที่ 30 123
4.57 ท่าที่ 31 124
4.58 ท่าที่ 32 125
4.59 ท่าที่ 33 126
4.60 ท่าที่ 34 127
4.61 ท่าที่ 35 128
4.62 ท่าที่ 36 129
4.63 ท่าที่ 37 130
4.64 ท่าที่ 38 131
4.65 ท่าที่ 39 132
4.66 ท่าที่ 40 133
4.67 ท่าที่ 41 134
4.68 ท่าที่ 42 135
4.69 ท่าที่ 43 136
4.70 ท่าที่ 44 137
4.71 ท่าที่ 45 138
4.72 ท่าที่ 46 139
4.73 ท่าที่ 47 140
4.74 ท่าที่ 48 141
4.75 ท่าที่ 49 142
4.76 ท่าที่ 50 143
4.77 ท่าที่ 51 144
4.78 ท่าที่ 52 145
4.79 ท่าที่ 53 146
4.80 ท่าที่ 54 147
4.81 ท่าที่ 55 148
4.82 ท่าที่ 56 149

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
4.83	ท่าที่ 57	150
4.84	ท่าที่ 58	151
4.85	ท่าที่ 59	152
4.86	ท่าที่ 60	153
4.87	ท่าที่ 61	154
4.88	ท่าที่ 62	155
4.89	ท่าที่ 63	156
4.90	ท่าที่ 64	157
4.91	ท่าที่ 65	158
4.92	ท่าที่ 66	159
4.93	ท่าที่ 67	160
4.94	ท่าที่ 68	161
4.95	ท่าที่ 69	162
4.96	ท่าที่ 70	163
4.97	ท่าที่ 71	164
4.98	ท่าที่ 72	165
4.99	ท่าที่ 73	166
4.100	ท่าที่ 74	167
4.101	ท่าที่ 75	168
4.102	ท่าที่ 76	169
4.103	ท่าที่ 77	170
4.104	ท่าที่ 78	171
4.105	ท่าที่ 79	172
4.106	ท่าที่ 80	173
4.107	ท่าที่ 81	174
4.108	ท่าที่ 82	175
4.109	ท่าที่ 83	176
4.110	ท่าที่ 84	177

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
4.111	ท่าที่ 85	178
4.112	ท่าที่ 86	179
4.113	ท่าที่ 87	180
4.114	ท่าที่ 88	181
4.115	ท่าที่ 89	182
4.116	ท่าที่ 90	183
4.117	ท่าที่ 91	184
4.118	ท่าที่ 92	185
4.119	ท่าที่ 93	186
4.120	ท่าที่ 94	187
4.121	ท่าที่ 95	188
4.122	เสา	189
4.123	ไม้	190
4.124	หน้ากาก	190
4.125	ศาล	191
4.126	ผ้า	191
4.127	พวงมาลัย	192
4.128	แสดงผลงานรับการประเมินประสิทธิภาพของการสร้างสรรค์งานโดยผู้ทรงคุณวุฒิ ณ หอประชุมใหญ่ของ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี	193
4.129	The 1st International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2020 ณ คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา	198

สารบัญแผนผัง

แผนผังที่		หน้า
1	แถวที่ 1	94
2	แถวที่ 2	95
3	แถวที่ 3	96
4	แถวที่ 4	97
5	แถวที่ 4	98
6	แถวที่ 4	99
7	แถวที่ 5	100
8	แถวที่ 6	101
9	แถวที่ 6	102
10	แถวที่ 6	103
11	แถวที่ 6	104
12	แถวที่ 6	105
13	แถวที่ 7	106
14	แถวที่ 7	107
15	แถวที่ 7	108
16	แถวที่ 8	109
17	แถวที่ 9	110
18	แถวที่ 9	111
19	แถวที่ 10	112
20	แถวที่ 11	113
21	แถวที่ 11	114
22	แถวที่ 11	115
23	แถวที่ 12	116
24	แถวที่ 13	117
25	แถวที่ 14	118
26	แถวที่ 14	119
27	แถวที่ 15	120
28	แถวที่ 16	121
29	แถวที่ 17	122

สารบัญแผนผัง (ต่อ)

แผนผังที่		หน้า
30	แถวที่ 17	123
31	แถวที่ 17	124
32	แถวที่ 17	125
33	แถวที่ 18	126
34	แถวที่ 19	127
35	แถวที่ 19	128
36	แถวที่ 20	129
37	แถวที่ 20	130
38	แถวที่ 20	131
39	แถวที่ 20	132
40	แถวที่ 21	133
41	แถวที่ 22	134
42	แถวที่ 23	135
43	แถวที่ 23	136
44	แถวที่ 24	137
45	แถวที่ 24	138
46	แถวที่ 25	149
47	แถวที่ 26	140
48	แถวที่ 26	141
49	แถวที่ 26	142
50	แถวที่ 27	143
51	แถวที่ 27	144
52	แถวที่ 27	145
53	แถวที่ 28	146
54	แถวที่ 29	147
55	แถวที่ 30	148
56	แถวที่ 30	149
57	แถวที่ 30	150
58	แถวที่ 30	151

สารบัญแผนผัง (ต่อ)

แผนผังที่		หน้า
59	แถวที่ 31	152
60	แถวที่ 32	153
61	แถวที่ 32	154
62	แถวที่ 32	155
63	แถวที่ 32	156
64	แถวที่ 33	157
65	แถวที่ 34	158
66	แถวที่ 34	159
67	แถวที่ 34	160
68	แถวที่ 34	161
69	แถวที่ 34	162
70	แถวที่ 34	163
71	แถวที่ 34	164
72	แถวที่ 35	165
73	แถวที่ 36	166
74	แถวที่ 37	167
75	แถวที่ 38	168
76	แถวที่ 39	169
77	แถวที่ 40	170
78	แถวที่ 40	171
79	แถวที่ 40	172
80	แถวที่ 40	173
81	แถวที่ 40	174
82	แถวที่ 41	175
83	แถวที่ 41	176
84	แถวที่ 42	177
85	แถวที่ 43	178
86	แถวที่ 44	179
87	แถวที่ 45	180

สารบัญแผนผัง (ต่อ)

แผนผังที่ **หน้า**

88 แถวที่ 45..... 181

89 แถวที่ 46..... 182

90 แถวที่ 47..... 183

91 แถวที่ 48..... 184

92 แถวที่ 49..... 185

93 แถวที่ 50..... 186

94 แถวที่ 51..... 187

95 แถวที่ 52..... 188

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
3.1	แสดงแผนกิจกรรมการดำเนินการวิจัย.....	44
3.2	แสดงการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย.....	48
4.1	สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขปัญหาจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 1.....	54
4.2	สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขปัญหาจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 2.....	59
4.3	สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขปัญหาจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 3.....	67
4.4	สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขปัญหาจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 4.....	71
4.5	การออกแบบแสงประกอบการแสดง.....	80
4.6	สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขปัญหาจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 5.....	82
4.7	การออกแบบแสงประกอบการแสดง.....	192
4.8	ค่าเฉลี่ยและค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน ประสิทธิภาพความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์หลังการใช้กิจกรรมรูปแบบโมเดลซิปปา (CIPPA Model)	194
4.9	ค่าเฉลี่ยและค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน ความคิดเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิที่มีต่อผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์หลังการใช้กิจกรรมรูปแบบโมเดลซิปปา (CIPPA Model)	195

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

สังคมในยุคปัจจุบันนี้ เทคโนโลยีมีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วจึงส่งผลกระทบต่อการดำเนินวิถีชีวิตในสังคมของมนุษย์ ดังที่ แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 12 (พ.ศ. 2560-2564) ยังคงมุ่งส่งเสริมกลไกการพัฒนาให้มีประสิทธิภาพ และสอดคล้องกับสถานการณ์ที่เป็นปัจจุบันมากขึ้น ในขณะเดียวกันได้มีกลไกพลังขับเคลื่อนของเทคโนโลยี นวัตกรรม และความคิดสร้างสรรค์ในการพัฒนาผลงานเพื่อยกระดับศักยภาพของประเทศในทุกๆ ด้าน โดยมุ่งเน้นการนำความคิดสร้างสรรค์ และการพัฒนานวัตกรรม เพื่อทำให้เกิดสิ่งใหม่ที่มีมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจ วิถีชีวิตของผู้คนในสังคมที่มีการเปลี่ยนแปลง พัฒนา ต่อยอด รวมถึงมีการสร้างสรรค์นวัตกรรมขึ้นมาเพื่อช่วยเพิ่มประสิทธิภาพ สร้างคุณค่าและส่งเสริมมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจ และสังคม (สำนักคณะกรรมการการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ, 2559: 6-14)

ประเทศไทยเป็นประเทศที่ประกอบด้วยกลุ่มชาติพันธุ์หลากหลายกลุ่ม แต่ละกลุ่มมีความแตกต่างกันทางเชื้อชาติ ความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม และวัฒนธรรม แต่กลุ่มคนเหล่านั้นคือประชาชนก็สามารถดำรงชีวิตอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข กลุ่มชาติพันธุ์ มีลักษณะเด่นอันแสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะของตนเองของประเทศไทย แต่ละกลุ่มชน คือกลุ่มคนที่สืบทอดสิ่งต่างๆ มาจากบรรพบุรุษทางสายเลือดและการดำรงชีวิตตามความเชื่อ ประเพณี พิธีกรรม และวัฒนธรรม รวมไปถึงการละเล่นของกลุ่มชนนั้นๆ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์เฉพาะของตนเองที่แตกต่างกันไปตามอัตลักษณ์วิถี

ประเทศไทยมีกลุ่มชาติพันธุ์ที่หลากหลาย โดยเฉพาะชนพื้นถิ่นที่ใช้ชีวิตอยู่ใกล้ชิด และพึ่งพาธรรมชาติ มีภูมิปัญญา และความรู้ที่สั่งสมสืบทอดกันต่อมา ทำให้ดำรงชีวิตอยู่ได้ ในขณะเดียวกันการเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อมมีการผันเปลี่ยนแต่กลุ่มชนพื้นถิ่นยังคงรักษาสภาพธรรมชาติไว้เป็นฐานทรัพยากรที่ยั่งยืน แม้ว่าการพัฒนาที่เน้นการเจริญเติบโตจะทำให้ความหลากหลายเหล่านี้ได้ลดความสำคัญลง แต่ปรากฏว่ายังมีชนเผ่าและกลุ่มชาติพันธุ์หลายกลุ่มที่มีวิถีชีวิตที่อพยพโยกย้ายบ่อยๆ เป็นชีวิตแบบที่เรียกได้ว่าชีพจรลงเท้า ซึ่งจะมีทั้งพวกที่อาศัยอยู่บนบก เช่น มลาบรี (มักรู้จักกันในชื่อที่เรียกว่าผีตองเหลือง) และมันนิ (มักจะรู้จักกันในชื่อของซาไกหรือเงาะป่า) และพวกชาวเลที่ยึดท้องทะเลพักพิงตั้งแต่เกิดกระทั่งตาย สิ่งสำคัญต่อการดำรงชีวิตมีแต่เพียงการดำน้ำหาปลาเก็บของป่าเท่านั้นที่จำเป็นต่อการอยู่รอด (พันธุ์ทิพย์ กาญจนะจิตรา สายสุนทร, 2548: 1-4)

ชาวมอแกนเป็นหนึ่งในชาวเล เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ตามเกาะในบริเวณภาคใต้ของประเทศไทย มีรูปแบบของวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรม และความเชื่อ รวมทั้งค่านิยมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะของตนเอง ในอดีตนั้นเร่ร่อนไปตามหมู่เกาะต่างๆ ไม่มีที่ตั้งถิ่นฐานเป็นหลักแหล่ง

ใช้ชีวิตอิสระเดินทางเคลื่อนย้ายถิ่นอพยพทำมาหากินอยู่ในบริเวณเขตทะเลอันดามัน (นฤมล อรุโนทัย, 2549) ชาวเลในประเทศไทยแบ่งเป็นสามกลุ่มใหญ่ๆ คือ กลุ่มอูรักลาโว้ย มอแกลน และมอแกน ชาวเลกลุ่มชนเผ่ามอแกนในประเทศไทยเราจะพบชาวมอแกนได้ที่เกาะสุรินทร์ จังหวัดพังงา เกาะเหลา เกาะพยาม และเกาะสินไห จังหวัดระนอง และที่บ้านราไวย์ จังหวัดภูเก็ต อันที่จริงแล้วยังมีชาวมอแกนอาศัยอยู่ตามเกาะน้อยใหญ่ในหมู่เกาะมะริดของประเทศพม่าอีกจำนวนมาก บางกลุ่มเริ่มตั้งถิ่นฐานอย่างถาวร แต่ยังมีกลุ่มที่ใช้ชีวิตในเรือเดินทางไปมาระหว่างเกาะต่างๆ (นฤมล อรุโนทัย, 2549: 2)

กลุ่มชนเผ่าคืออะไร เมื่อพูดถึงชนเผ่านึกถึงสิ่งใด คนส่วนใหญ่ก็จะนึกถึงกลุ่มคนที่อาศัยอยู่ในป่าล่าสัตว์เป็นอาหาร แต่งตัวด้วยวัสดุธรรมชาติ หรือเปลื้องผ้า และมีภาษาพูดเฉพาะของชนเผ่าที่คนภายนอกไม่สามารถเข้าใจได้ แต่ในความจริงแล้วชนเผ่า หรือกลุ่มชาติพันธุ์มีหลากหลายกลุ่มทั่วโลก และในประเทศไทยและยังคงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ การสื่อสารโดยใช้ภาษาที่เป็นเอกลักษณ์ของชนเผ่าของตน รวมไปถึงมีอัตลักษณ์ที่โดดเด่นในการดำเนินชีวิตหมายรวมถึง การมีประเพณีวัฒนธรรมของชนเผ่าเป็นของตนเองถือเป็นอัตลักษณ์ชุมชนของตนเอง

ทั้งนี้ ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการศึกษาวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับพิธีฉลองเสาวิญญาณของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา เนื่องจากชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ยังคงรักษาอนุรักษ์การดำเนินวิถีชีวิต การสืบทอดวัฒนธรรมประเพณี ความเชื่อรวมถึงมีการสื่อสารกันด้วยภาษาของชาวมอแกน โดยมีวิถีชีวิตที่เรียบง่ายหาอยู่กับธรรมชาติอย่างมีความสุข ซึ่งแต่ละบุคคลในท้องถิ่นเคารพธรรมชาติ บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์และบรรพบุรุษยังคงประกอบพิธีที่สำคัญต่างๆ ประจำปีทุกๆ ปี ต่างจากชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ที่ต่างๆ เริ่มรับวัฒนธรรมของคนในท้องถิ่นนั้นๆ เริ่มมีการปรับเปลี่ยนความเป็นอยู่ พิธีกรรมต่างๆ เริ่มจางหาย ปัจจุบันชนเผ่ามอแกนส่วนใหญ่เริ่มตั้งถิ่นฐานตามหมู่เกาะต่างๆ และมีการปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมดั้งเดิม เพื่อการดำรงชีวิตให้เข้ากับชุมชนความเป็นอยู่ของพื้นที่นั้น รับวัฒนธรรมไทย ภาษาความเป็นอยู่ของคนไทยมากขึ้น จึงทำให้วิถีชีวิตความเป็นอยู่ ประเพณี พิธีกรรม ที่สืบทอดจากบรรพบุรุษมาหลายร้อยปี เริ่มจางหาย แต่ยังมีบางพื้นที่ที่ยังคงความเป็นอัตลักษณ์ของชนเผ่ามอแกน

ชาวมอแกนมีประเพณีประจำปีคือพิธี “เหน่เอนหล่อโบง” หรือที่เรียกอีกอย่างนึงว่าพิธีฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษ จัดขึ้นในเดือนห้าทางจันทรคติ ซึ้งจัดทำขึ้นทุกๆ ปี ปีละหนึ่งครั้ง ชาวมอแกนจะอยู่ทำงาน ไม่ออกเรือทำมาหากินเป็นเวลา 3 วัน 3 คืน เพื่อร่วมงานเฉลิมฉลองในพิธีกรรมสำคัญ โดยจะมีชาวมอแกนหมู่เกาะอื่นๆ มาร่วมพิธีอย่างคึกคัก พิธีกรรมนี้จะดำเนินไปอย่างต่อเนื่องตลอดทั้งวันทั้งคืน และมีการเต้นรำ (นฤมล อรุโณทัย, 2553: 99)

ผู้วิจัยมีความสนใจในการศึกษาวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ ที่เกี่ยวข้องกับพิธีฉลองเสาวิญญาณของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา เนื่องจากชาวมอแกนที่เกาะสุรินทร์ถือเป็นกลุ่มสุดท้ายที่ยังหลงเหลือวิถีชีวิตดั้งเดิมไว้มากที่สุด ยังคงดำเนินวิถีชีวิตสืบทอดวัฒนธรรม ประเพณี ความเชื่อรวมถึงมีการสื่อสารกันด้วยภาษาของชาวมอแกน โดยมีวิถีชีวิตที่

เรียบง่ายอยู่กับธรรมชาติอย่างมีความสุข ซึ่งแต่ละบุคคลในท้องถิ่นเคารพธรรมชาติ บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์และบรรพบุรุษ และยังคงประกอบพิธีที่สำคัญต่างๆ ประจำปีทุกๆ ปี ปัจจุบันชนเผ่ามอแกนส่วนใหญ่เริ่มตั้งถิ่นฐานตามหมู่เกาะต่างๆ มีการปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมดั้งเดิม เพื่อการดำรงชีวิตให้เข้ากับชุมชนความเป็นอยู่ของพื้นถิ่นนั้นๆ และได้รับวัฒนธรรมประเทศไทย ภาษาความเป็นอยู่ของคนประเทศไทยมากขึ้น จึงทำให้วิถีชีวิตความเป็นอยู่ ประเพณี พิธีกรรม ที่สืบทอดจากบรรพบุรุษมาหลายร้อยปี เริ่มจางหายโดยไม่ได้ตระหนักถึงอนาคตหากวัฒนธรรมของชาวมอแกนสูญหายไป ชาวมอแกนรุ่นใหม่จะไม่สามารถคงประเพณีวัฒนธรรมเดิมของชนเผ่าไว้ ถือได้ว่าเป็นภาวะวิกฤตทางวัฒนธรรม อันหมายถึงการสูญหายและสูญเสียทั้งความรู้ความเข้าใจในประเพณีและวัฒนธรรมของตนเอง อันจะนำไปสู่การลดทอนคุณค่าและความภูมิใจในชาติพันธุ์ของตน ซึ่งหมายถึงการสูญเสียอัตลักษณ์ของกลุ่มชนเผ่าของตนอีกด้วย

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยได้เล็งเห็นความสำคัญและคุณค่าในพิธีฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษ (เหน่เอนหล่อโบง) โดยศึกษาวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา เพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ โดยนำการแสดงเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดคุณค่า และรักษามรดกทางวัฒนธรรมที่เป็นรากเหง้าสู่ชาวมอแกนรุ่นหลังและประชาชนภายนอก ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของพิธีกรรมเหน่เอนหล่อโบงเพื่อนำมาสร้างสรรค์รูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงทางนาฏศิลป์ให้เป็นที่รู้จัก สนใจและดึงดูดนักท่องเที่ยว เพื่อทำให้เกิดมูลค่าเพิ่มทางด้านเศรษฐกิจ และยังเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของชาวมอแกนอีกด้วย ร่วมกับแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานตามแนวคิดในการคิดประดิษฐ์การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง “Creative dance performance Nhae Ane Lho Bong” ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของโครงการงานสร้างสรรค์ เรื่อง การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง “The study of Nhae Ane Lho Bong rite identity, Morgan lifestyle, to create the project through the performance aspect” ได้รับทุนสนับสนุนทุนนักสร้างสรรค์รุ่นใหม่ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ประจำปีงบประมาณ 2563

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัยสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้กำหนดวัตถุประสงค์ในการวิจัย คือ

1.2.1 เพื่อศึกษาวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในเทศกาลฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา

1.2.2 เพื่อพัฒนารูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ของวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในจังหวัดพังงา

1.2.3 เพื่อสร้างสรรค์อัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในจังหวัดพังงา

1.3 ขอบเขตของการวิจัยสร้างสรรค์

งานวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการศึกษาไว้ ดังนี้

1.3.1 ขอบเขตของข้อมูล

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าและเก็บข้อมูลของชาวมอแกนที่จังหวัดพังงา จังหวัดระนอง และจังหวัดภูเก็ต จากหนังสือและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1.3.2 ขอบเขตพื้นที่/ประชากร

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่างในงานวิจัย

1.1 ประชากร

กลุ่มชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา จำนวน 375 คน

1.2 กลุ่มตัวอย่าง

ประชากรในกลุ่มชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา ทั้งนี้ได้ใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) โดยมีผู้นำชุมชนชาวมอแกน จำนวน 1 คน คุณครูศูนย์การเรียนรู้ชุมชนชาวไทยมอแกน จำนวน 1 คนและเจ้าหน้าที่สาธารณะสุข จำนวน 1 คน ซึ่งบุคคลส่วนใหญ่ไม่สามารถพูดภาษาไทยได้ เนื่องจากใช้ภาษามอแกนในการสื่อสาร ทั้งนี้จึงเลือกกลุ่มตัวอย่างที่สามารถสื่อสารภาษาไทยได้

1.3 ขอบเขตพื้นที่

หมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา

1.3.3 ขอบเขตการวิเคราะห์และออกแบบ

กำหนดรูปแบบของการแสดงและองค์ประกอบในการสร้างสรรค์การแสดง โดยมีแนวคิดมาจากวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในเทศกาลฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา ซึ่งมีองค์ประกอบสำหรับการสร้างสรรค์การแสดง ซึ่งประกอบด้วย การออกแบบการแสดง การออกแบบลีลา การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบเสียงประกอบการแสดง การออกแบเครื่องแต่งกาย การออกแบบอุปกรณ์การแสดง การออกแบบแสงและการใช้พื้นที่การแสดง

1.3.4 ขอบเขตเวลา

ระยะเวลาที่ใช้ในการสร้างสรรค์ ปีงบประมาณ 2563 ตั้งแต่วันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ. 2562 สิ้นสุด 30 กันยายน พ.ศ. 2563

1.4 ข้อตกลงเบื้องต้น

เพื่อใช้นาฏศิลป์เป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดเทศกาลฉลองเสาวิญญาณประเพณีเหน่เอนหล่อโบงของชนเผ่าชาวมอแกนเพื่อระลึกถึงบรรพบุรุษ ในการสื่อสารให้สังคมรู้จักเทศกาลฉลองเสาวิญญาณของชนเผ่ามอแกน โดยถ่ายทอดมุมมองวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ความเป็นอยู่ของชนเผ่ามอแกน ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา

1.5 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

วิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เลือกเครื่องมือในการวิจัย ดังนี้

1.5.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร

ศึกษาข้อมูลแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องจากหนังสือ ตำราเอกสาร บทความทางวิชาการต่างๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับพิธีฉลองเสาวิญญาณของชนเผ่ามอแกน ทางด้านนาฏศิลป์ร่วมสมัย นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ทฤษฎีการสร้างนาฏศิลป์ และองค์ประกอบทางการแสดงนาฏศิลป์

1.5.2 การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

ผู้ที่วิจัยใช้การสัมภาษณ์กับกลุ่มตัวอย่างเพื่อให้ได้ข้อมูลหลากหลายมุมมอง โดยแบ่งกลุ่มตัวอย่างออกเป็น 2 กลุ่ม คือ

1.5.2.1 กลุ่มชนเผ่ามอแกน ที่อาศัยในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา ที่เกี่ยวข้องกับพิธีฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษ เพื่อนำข้อมูลที่ได้ไปใช้ประกอบการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์

1.5.2.2 ผู้เชี่ยวชาญและผู้มีประสบการณ์ด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ ผู้วิจัยได้ศึกษาองค์ความรู้ในด้านองค์ประกอบของการแสดง จากผู้ที่มีประสบการณ์ เพื่อนำมาเป็นข้อคิดในการวิเคราะห์และหาแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้

1.5.3 สื่อสารสนเทศอื่นๆ

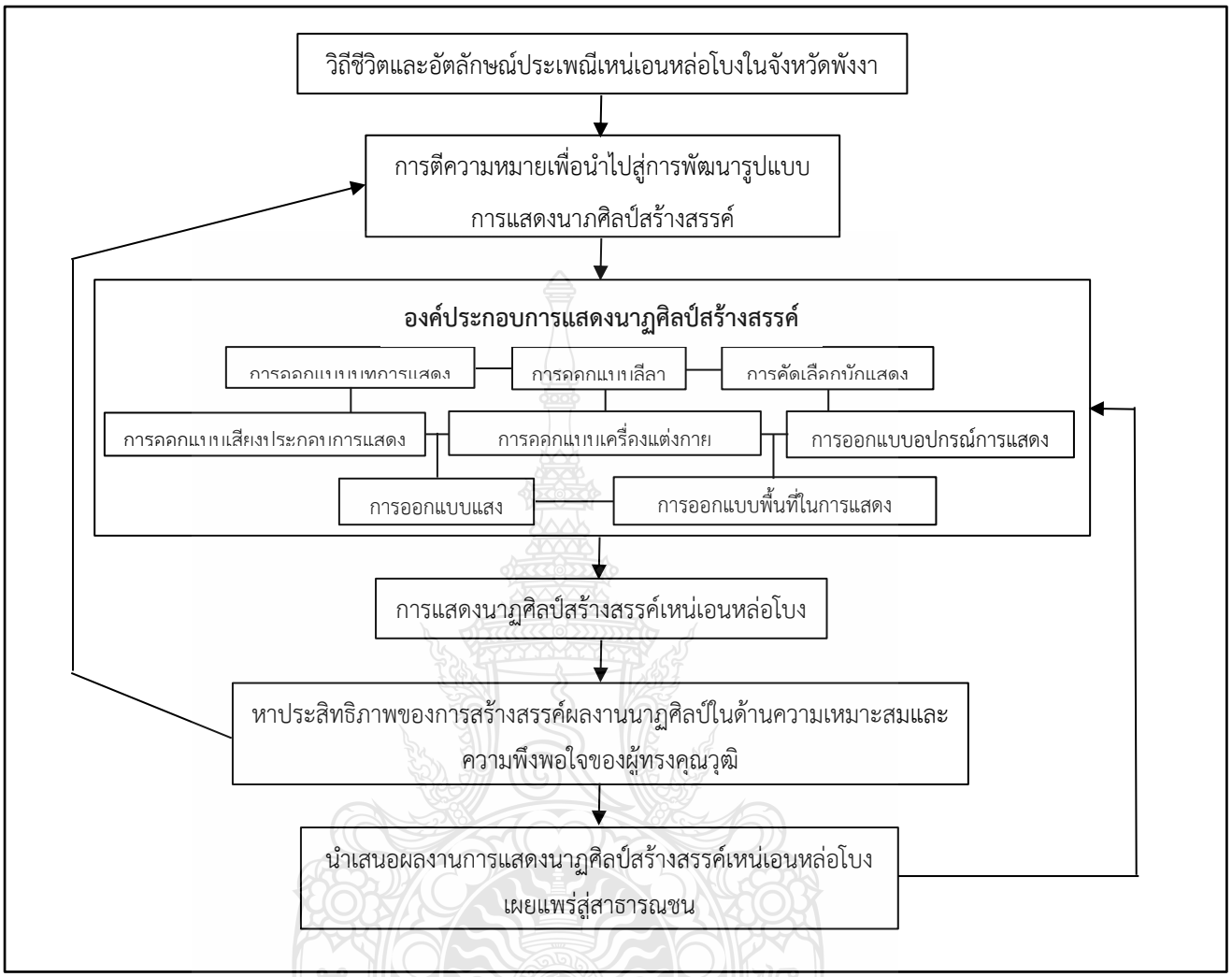
สื่อสารสนเทศต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง อาทิ การแสดงสด และสื่ออินเตอร์เน็ต (youtube) เป็นต้น

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

นาฏศิลป์	**หมายถึง**	ศิลปะการแสดงประกอบดนตรีที่มีเรื่องราว โดยมีท่าทางที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้น โดยการเคลื่อนไหวเลียนแบบธรรมชาติ มีระบบแบบแผนและความประณีต มีความงดงาม ให้ความบันเทิงทำให้ผู้ชมมีอารมณ์ ความรู้สึก และมีจินตนาการคล้อยตาม รวมถึงสอดคล้องและกลมกลืนกับจังหวะเสียงดนตรี
สร้างสรรค์	**หมายถึง**	การริเริ่มจากกระบวนการคิดและการกระทำเพื่อให้เกิดสิ่งแปลกใหม่ ตามความคิด จินตนาการ และประสบการณ์ ทำให้เกิดการจัดสร้าง การออกแบบหรือประดิษฐ์สิ่งใหม่ขึ้นมาเพื่อตองสนองตนเองและสังคม
นาฏศิลป์สร้างสรรค์	**หมายถึง**	ศิลปะการแสดงที่เกิดจากการประดิษฐ์การสร้างขึ้นใหม่ รวมถึงกระบวนการคิด วิธีการใหม่ๆมีสิ่งแปลกใหม่เกิดขึ้นตามนาฏจารีตของตน ตามความคิดและจินตนาการ โดยออกแบบการเคลื่อนไหว ท่าทาง เป็นสิ่งที่แปลกใหม่
นาฏศิลป์ร่วมสมัย	**หมายถึง**	การเต้นที่เกิดจากจินตนาการมีการเคลื่อนไหวของร่างกายอย่างอิสระ ต้องมีการฝึกฝนพัฒนาทักษะทางด้านร่างกายและการแสดงอารมณ์โดยก่อให้เกิดเป็นการเต้นรำที่เป็นธรรมชาติและผ่อนคลาย เป็นนาฏศิลป์ที่มีความอิสระทางความคิด ถูกพัฒนามาจากแนวคิดของนาฏยศิลป์สมัยใหม่ไม่มีลำดับขั้นของการเต้นรำ สามารถแสดงได้ทุกที่ทุกเวลา และควรเกิดจากการทดลองเพื่อให้เกิดสิ่งใหม่ที่สร้างสรรค์ขึ้นในรูปแบบของการเคลื่อนไหว รวมถึงแนวความคิดและองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงาน
วิถีชีวิต	**หมายถึง**	วิธีการและแนวทางอย่างใดอย่างหนึ่งที่กระทำตามเพื่อให้มีความสุขและประสบความสำเร็จในชีวิต โดยกระทำอย่างต่อเนื่องจนติดเป็นนิสัย จนกระทั่งการกระทำนั้นได้กลายมาเป็นส่วนหนึ่งในการดำเนินชีวิต

ความเชื่อ	**หมายถึง**	การนับถือ การยอมรับนับว่าสิ่งนั้นมีจริง ไม่จำเป็นจะต้องตรงกับหลักการหรือพิสูจน์หลักวิทยาศาสตร์ใดๆ ในที่นี้กล่าวถึงความเชื่อของชนเผ่ามอแกนที่มีความเชื่อเกี่ยวกับการเคารพบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกน
ประเพณี	**หมายถึง**	ระเบียบแบบแผนที่กำหนดพฤติกรรมในสถานการณ์ต่างๆ ให้คนในสังคมยึดถือปฏิบัติสืบต่อกันมา โดยมากย่อมมีจุดประสงค์และวิธีการปฏิบัติเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน มีเฉพาะส่วนปลีกย่อยที่เสริมเติมแต่งหรือตัดทอนไปในแต่ละท้องถิ่น
พิธีกรรม	**หมายถึง**	พฤติกรรมที่เป็นรูปธรรม เป็นความเชื่อ ซึ่งปรากฏอยู่ในทุกสังคม สะท้อนถึงความหวัง ความปรารถนา ความหวาดกลัว และความรู้สึกต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับความคิดและอารมณ์ มนุษย์ทุกกลุ่มชาติพันธุ์ ต่างมีพิธีกรรมของกลุ่มเพื่อแสดงออกถึงความเชื่อของตนเองทั้งสิ้น
เอกลักษณ์	**หมายถึง**	ลักษณะเฉพาะตัวที่ไม่เหมือนใคร มีลักษณะโดดเด่นและเป็นที่ประทับใจไม่สามารถเปลี่ยนแปลงได้
อัตลักษณ์	**หมายถึง**	ลักษณะเฉพาะที่บ่งบอกถึงตัวตนเป็นลักษณะของตนเองหรือสิ่งใดสิ่งหนึ่งซึ่งทำให้สิ่งนั้นเป็นที่รู้จักหรือจำได้ มีความเด่นชัด เมื่อใครได้ยินก็จำได้ทันทีสามารถเปลี่ยนแปลงได้
ชนเผ่ามอแกน	**หมายถึง**	กลุ่มชาติพันธุ์หรือชนเผ่าที่มีภาษาและวัฒนธรรมของตนเอง ที่อาศัยอยู่ตามเกาะต่างๆ ตามแนวชายฝั่งทะเล มีวิถีชีวิตเร่ร่อนดำรงชีพด้วยการหาปลาตามเกาะในทะเลและชายฝั่งที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา

1.7 กรอบแนวคิดของการวิจัยสร้างสรรค์



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดของการวิจัยนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง

ที่มา : ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

กรอบแนวคิดสำหรับการวิจัย เรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” นี้ ผู้วิจัยใช้กรอบแนวคิดเกี่ยวกับเทศกาลฉลองเสาวิญญาณประเพณีเหน่เอนหล่อโบง ลักษณะวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา รวมถึงเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทางด้านนาฏศิลป์และแนวคิดที่ได้จากการสัมภาษณ์ตามแนวคิดของผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็นเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ เนื้อหาแนวคิดและพัฒนาสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ทั้งนี้ความรู้ที่ได้จากการศึกษาเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องรวมถึงการสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญ และทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง นำมาสนับสนุนเพื่อสร้างเป็นกรอบแนวคิดในการวิจัยและตอบคำถามงานวิจัยนาฏศิลป์สร้างสรรค์ในครั้งนี้

1.8 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.7.1 สร้างองค์ความรู้ด้านอัตลักษณ์พิธีเหน่เอนหล่อโบงในเทศกาลฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลพระทอง จังหวัดพังงา

1.7.2 นำเสนอ สืบทอด และเผยแพร่การแสดงสร้างสรรค์ที่เป็นสื่อกลางในการนำเสนอวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงของจังหวัดพังงา เพื่อเผยแพร่สู่สาธารณชน

1.9 การรายงานผลการวิจัย

การรายงานผลการวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” ผู้วิจัยได้จำแนกรายละเอียดออกเป็น 5 บท ดังต่อไปนี้

บทที่ 1 บทนำ ประกอบไปด้วย ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา วัตถุประสงค์ของการวิจัยสร้างสรรค์ ขอบเขตของการวิจัยสร้างสรรค์ ข้อตกลงเบื้องต้น เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย นิยามศัพท์เฉพาะ กรอบแนวคิดในการวิจัย ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ การรายงานผลการวิจัย และสรุปบท

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ประกอบไปด้วย อารัมภาบท เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยสร้างสรรค์ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และบทสรุป

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย ประกอบไปด้วย อารัมภาบท รูปแบบงานวิจัย ขอบเขตของการวิจัยสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย การเก็บรวบรวมข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล และสรุปบท

บทที่ 4 กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูล ประกอบไปด้วย อารัมภาบท สัญลักษณ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล ผลการวิเคราะห์ข้อมูล และสรุปผล

บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย ประกอบไปด้วย อารัมภาบท สรุปผลการวิจัยสร้างสรรค์และข้อเสนอแนะเพื่อการศึกษาค้นคว้าและการทำวิจัยต่อไปในอนาคต

1.10 สรุปบท

ในบทที่ 1 นั้น ผู้วิจัยได้กล่าวถึงความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา วัตถุประสงค์ของการวิจัยสร้างสรรค์ ขอบเขตของการวิจัยสร้างสรรค์ ข้อตกลงเบื้องต้น เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย นิยามศัพท์เฉพาะ กรอบแนวคิดในการวิจัย ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ การรายงานผลการวิจัย ซึ่งบทต่อไปนั้นจะเป็นการกล่าวถึงเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งรายละเอียดต่างๆ จะปรากฏในบทถัดไป

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 อารัมภาบท

ในงานวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ในบทที่ 1 ที่ผ่านมาได้กล่าวถึงความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา สำหรับในบทที่ 2 นี้ ผู้วิจัยจะกล่าวถึงเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ซึ่งประกอบด้วย เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในครั้งนี้ ทั้งนี้ได้ศึกษาและนำเสนอข้อมูลตามหัวข้อ ดังนี้ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

2.2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 ทฤษฎีทางวัฒนธรรม

วัฒนธรรมเป็นส่วนสำคัญในการหล่อหลอมพฤติกรรมของประชาชนในประเทศต่างๆ ให้เป็นรูปแบบที่มีบรรทัดฐานเดียวกัน การยึดมั่นในวัฒนธรรมของประชาชนในประเทศต่างๆ มีความแตกต่างกัน เนื่องจากบริบทที่แตกต่างกัน เช่น ศาสนา ขนบธรรมเนียมประเพณี ทัศนคติและพฤติกรรมที่แสดงออก ดังนั้น การติดต่อสื่อสาร ประเด็นทางวัฒนธรรมเป็นเรื่องละเอียดอ่อนเป็นตัวกำหนดคุณค่าต่างๆ ในจิตใจมนุษย์ การได้ศึกษาวัฒนธรรมของชาติอื่นๆ ทำให้ลดปัญหาที่เกิดขึ้นจากความแตกต่าง ทำให้มีความเข้าใจและสามารถปรับตัวเข้ากับวัฒนธรรมของชนชาติต่างๆ ได้

มนุษย์ได้สร้างวัฒนธรรมขึ้นมาเพื่อตอบสนองความต้องการด้านต่าง ๆ เพื่อให้การดำเนิน ชีวิตในสังคมเป็นไปอย่างเหมาะสมและสอดคล้องกับบรรทัดฐานทางสังคมทำให้เกิดการหล่อหลอม ให้สมาชิกในสังคมมีทัศนคติความเชื่อ ความสนใจ ความคิดสร้างสรรค์ไปในทางเดียวกัน ก่อให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน คือการนิยามตัวตนหรือบอกว่าตนเป็นใครตรงกับศัพท์ทางวิชาการด้านมานุษยวิทยาที่ว่า “อัตลักษณ์” คือจิตสำนึกส่วนตัวและจิตสำนึกร่วมในสังคมที่เกิดจากการนิยามตัวเองว่าตัวเอง คือใครมีความเป็นมาอย่างไร แตกต่างจากคนอื่นอย่างไรและจะใช้อะไรเป็นเครื่องหมายของการแสดงออก คำว่า “อัตลักษณ์” นั้น หมายถึงอะไร ซึ่งถ้าพูดกันง่ายๆ ก็คือสิ่งที่แสดงถึงความเป็นตัวตนของคน ซึ่งส่วนหนึ่งก็จะเป็นลักษณะของตัวตนภายนอก เช่น กิริยาท่าทาง ภาษาและการแสดงออกต่อบุคคลอื่นกับลักษณะของตัวตนภายใน ได้แก่ ความรู้สึกนึกคิด นิสัยใจคอ คตินิยม ความเชื่อ (ดำรง ฐานดี, 2546: 73)

Kornblum (1988) อธิบายถึง ปัจจัยวัฒนธรรมว่าเป็นเครื่องผูกพันบุคคลในกลุ่มไว้ด้วยกัน บุคคลจะเรียนรู้วัฒนธรรมของตนเองภายใต้กระบวนการทางสังคม วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่กำหนดความ

ต้องการและพฤติกรรมของบุคคล นอกจากนี้ในแต่ละวัฒนธรรมยังประกอบไปด้วยวัฒนธรรมกลุ่มย่อย หรือขนบธรรมเนียมประเพณีที่เป็นที่ยึดถือปฏิบัติกันในคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งและยังเกี่ยวข้องไปถึงชั้นทางสังคมภายในสังคมนั้นๆ อีกด้วยปัจจัยวัฒนธรรมนั้นสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทดังนี้ 1) วัฒนธรรมพื้นฐาน (Culture) วัฒนธรรมพื้นฐานเป็นสิ่งกำหนดความต้องการและพฤติกรรมของบุคคล บุคคลจะได้รับการถ่ายทอดทางวัฒนธรรมจากสังคมรอบข้างตั้งแต่ยังเป็นเด็กและจะมีส่วนทำให้เกิดค่านิยมต่างๆ ตลอดจนความต้องการในสินค้าต่างๆ แตกต่างกันไปในแต่ละวัฒนธรรม ตัวอย่างเช่น คุณลุงสมเป็นคนไทยต้องการกระเบื้องไปใช้ในการมุงหลังคาบ้านที่สร้างใหม่ ในขณะที่ นายนิเชาเป็นชาวอาฟริกาเห็นกระเบื้องมุงหลังคาแล้วไม่รู้จักว่าจะนำไปใช้ประโยชน์อย่างไร เป็นต้น 2) วัฒนธรรมกลุ่มย่อยหรือขนบธรรมเนียมประเพณี (Subculture) วัฒนธรรม มีรากฐานมาจากเชื้อชาติ (Nationality Groups) เช่น คนไทยเชื้อชาติไทย และคนไทยเชื้อชาติจีน ย่อมมีวัฒนธรรมกลุ่มย่อยที่ต่างศาสนา (Religious Group) เช่น กลุ่มคนไทยเชื้อชาติไทยที่นับถือพุทธศาสนาและนับถือศาสนาคริสต์ต่างก็มีวัฒนธรรมกลุ่มย่อยที่ต่าง สีผิว (Racial Group) เช่น คน อเมริกันผิวขาวและคนอเมริกันผิวดำ และพื้นที่ทางภูมิศาสตร์ที่แตกต่างกัน (Geographical Areas) เช่น คนทางภาคเหนือตอนบนของประเทศไทยอยู่ที่ราบส่วนมากในการลอยกระทงจะลอยตามแม่น้ำต่างๆ ในขณะที่คนในจังหวัดแม่ฮ่องสอนที่อยู่บนเขาจะลอยกระทงโดยปล่อยกระทงโดยปลอยขึ้นบนฟ้า เป็นต้น Kornblum (1988) (อ้างถึงใน กิตติศักดิ์ อินทรสาร, 2557: 8-9)

วัฒนธรรมเป็นเรื่องที่สำคัญอย่างยิ่งในความเป็นชาติดังเช่นคำกล่าวที่ว่าเป็นวัฒนธรรมที่ละเอียดอ่อนมีคุณค่าต่อจิตใจมนุษย์จึงมีส่วนทำให้เกิดค่านิยมของคนในสังคม

2.2.2 วิถีชีวิตของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา

2.2.2.1 วิถีชีวิตของชนเผ่ามอแกน

ชาวมอแกนในจังหวัดพังงาส่วนใหญ่มักจะตั้งถิ่นฐานรวมกันเป็นหมู่บ้านใหม่ชุมชนกระจายตัวกันอาศัยอยู่ตามฝั่งทะเลหรือเกาะต่างๆ กลุ่มชนเผ่ามอแกนยังคงรักษาวิถีชีวิตแบบดั้งเดิมไว้มากที่สุด แต่อาจมีบางพื้นที่ที่มีวิถีชีวิตเปลี่ยนแปลงไปบ้าง เนื่องจากการตั้งแหล่งถาวรทำให้ได้รับวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของคนในพื้นถิ่น และมีปรับตัวให้เข้ากับวัฒนธรรม ความเป็นอยู่ของท้องถิ่นนั้นๆ

นฤมล อรุโนทัยและคณะ (2549: 3) ได้กล่าวถึง วิถีชีวิตของชาวมอแกน ไว้ในหนังสือวิถีชีวิตมอแกน ไว้ว่า มอแกนมีวิถีชีวิตที่สอดคล้องกับฤดูกาลจากอิทธิพลของลมมรสุม กล่าวคือในช่วงมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือ เมื่อทะเลเรียบและอากาศดี ชาวมอแกนจะใช้ชีวิตส่วนใหญ่อยู่ในเรือเดินทางไปไกลๆ เพื่อจับปลาและงมหอย แต่ในช่วงมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ชาวมอแกนจะมารวมกลุ่มกันสร้างกระท่อมชั่วคราว เพื่อเป็นที่พักพิงในระหว่างที่ทะเลคลื่นลมจัด ในปัจจุบันมอแกนส่วนใหญ่ที่เกาะ

สุรินทร์จะตั้งหลักปักฐานอยู่บริเวณชายหาดที่มีอ่าวกำบังคลื่นลม ปลอดภัยในการจอดเรือ และมีแหล่งน้ำจืดสำหรับการบริโภค บ้านของชาวมอแกนมีลักษณะเป็นเรือนไม้ไผ่ใต้ถุนสูง มุงหลังคาและฝาบ้านด้วยใบค้อทะเลเย็บด้วยเส้นหวายซึ่งมีความคงทนนาน 2-3 ปี ภายในของตัวบ้านมีการกั้นแบ่งเป็นห้องนอนอย่างเป็นสัดส่วนแยกจากส่วนครัว และมักจะมีชานหน้าบ้านสำหรับเป็นที่นั่งพักผ่อนและทานข้าวของครอบครัว

พลาเดช ณ ป้อมเพชร (2556: 9) ได้กล่าวถึง วิถีชีวิตของชาวมอแกน ไว้ในหนังสือวิถีชีวิตมอแกน ไว้ว่า ชาวเลมอแกนเป็นกลุ่มที่ยังรักษาชีวิตดั้งเดิมไว้ได้มากที่สุด แม้จะมีการเปลี่ยนแปลงจากการเร่ร่อนไปตามเกาะต่างๆ มาเป็นการตั้งหลักแหล่งอย่างถาวรมากขึ้น ชาวมอแกนยังมีวิถีชีวิตที่สอดคล้องกับฤดูกาลจากอิทธิพลของลมมรสุม กล่าวคือในช่วงมรสุมตะวันออกเฉลียงเหนือ เมื่อทะเลเรียบและอากาศดีชาวมอแกนจะใช้ชีวิตส่วนใหญ่อยู่ในเรือเดินทางไปไกลๆ เพื่อจับปลาและงมหอย ชาวมอแกนมีความรู้เกี่ยวกับป่าและพืชพรรณไม้ที่หลากหลาย

จากข้อมูลข้างต้น ชาวมอแกนมีวิถีชีวิตที่อยู่ภายใต้เงื่อนไขของธรรมชาติ โดยมีทะเลเป็นตัวกำหนดรูปแบบของการดำรงชีวิต รวมถึงการใช้ชีวิตที่ต้องผูกพันกับท้องทะเล ลม ฟ้า และอากาศ ต้องเผชิญหน้ากับสิ่งท้าทาย ซึ่งการใช้ชีวิตกับธรรมชาติเป็นส่วนสำคัญที่สุดของการดำรงชีวิตของชนเผ่าที่ต้องดำรงสืบต่อไป

2.2.2.2 ความเชื่อของชนเผ่ามอแกน

ชนเผ่ามอแกน มีความเชื่อในเรื่องของภูตผีและวิญญาณบรรพบุรุษ โดยในเดือนเมษายนของทุกปี กลุ่มชาวเลที่อยู่กระจัดกระจายตามเกาะต่างๆ ในบริเวณใกล้เคียงและในประเทศพม่าจะมารวมตัวกันที่หมู่เกาะสุรินทร์ เพื่อประกอบพิธี “ลอยเรือ” เพื่อบวงสรวงผีและวิญญาณบรรพบุรุษและเป็นการสะเดาะเคราะห์ให้ปลอดภัยและแคล้วคลาดจากภัยอันตรายทั้งหลายทั้งปวง จึงถือได้ว่าชาวมอแกนเป็นชนเผ่าที่ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมไว้มากที่สุด

นฤมล อรุโนทัยและคณะ (2549: 89) ได้กล่าวถึง ความเชื่อของมอแกน ไว้ในหนังสือวิถีชีวิตมอแกน ไว้ว่า ชาวมอแกนมีความเชื่อที่เกี่ยวกับการสร้างบ้านหลายอย่าง เช่น ก่อนที่จะยกบ้านต้องสำรวจบริเวณที่ปลูกบ้านเป็นอย่างดี ห้ามตั้งบ้านเรือนในบริเวณที่มีทางน้ำไหลมารวมกันเป็นแอ่งน้ำขัง เพราะชาวมอแกนเชื่อว่าสิ่งอัปมงคลจะไหลเข้ามาอยู่ใต้บ้าน ความเชื่อเช่นนี้มีเหตุผล และทำให้บ้านพักอาศัยอยู่ในบริเวณที่ปลอดภัย เพราะความระแวดระวังต่อภัยธรรมชาติ ชาวมอแกนไม่นิยมหันหน้าบ้านลงไปทางทิศใต้ซึ่งก็มีเหตุผลเช่นกัน เพราะทิศใต้และตะวันตกเฉียงใต้เป็นทิศที่นำฝนและลมพายุรุนแรงเข้าสู่บ้าน ส่วนบันไดบ้านก็จะต้องเป็นจำนวนเลขคี่เท่านั้น ถ้าใครยกบ้านมีบันไดเป็นขั้นคู่ จะเรียกว่า บ้านผี และจะทำให้คนในบ้านไม่สบาย หาหอยหาปลาไม่ได้

จากข้อมูลข้างต้น ชาวมอแกนมีความเชื่อที่เชื่อมโยงกับการดำเนินชีวิตและการทำมาหากินอันเป็นส่วนสำคัญทำให้ชาวมอแกนยึดถือปฏิบัติสืบทอดกันมาอย่างเคร่งครัดจากรุ่นสู่รุ่น

2.2.2.3 พิธีกรรมของชนเผ่ามอแกน

อยากที่ทราบกันว่า ชนเผ่ามอแกนมีความเชื่อเรื่องภูตผีและวิญญาณบรรพบุรุษอันเป็นส่วนสำคัญ การประกอบพิธีกรรมจึงเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตชาวมอแกนที่มารวมตัวกันเพื่อประกอบพิธีในแต่ละปี ชาวมอแกนมีพิธีประจำปีที่สำคัญทุกๆ ปี คือ ประเพณีการฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษ (เหน่เอนหล่อโบง) จัดขึ้นในเดือนห้าทางจันทรคติ ซึ่งเป็นช่วงเปลี่ยนฤดูกาล รวมกันเพื่อเซ่นสรวงบูชาวิญญาณให้ปกป้องคุ้มครองพวกตน ในระหว่างพิธีนี้ชาวมอแกนจะหยุดพักการทำมาหากินและการออกทะเล พิธีจะประกอบไปด้วยการเข้าทรงเสี่ยงทายเซ่นไหว้วิญญาณ การเล่นดนตรีและร้องรำทำเพลง บางครั้งมีการลอยก่าบางจำลอง ซึ่งถือเป็นการลอยความทุกข์และโรคภัยไข้เจ็บ (นฤมล อรุโนทัยและคณะ, 2549: 4-5)

พิธีฉลองเสาวิญญาณ ชาวมอแกนจะมารวมกันเพื่อบวงสรวงบูชาวิญญาณให้ปกป้องคุ้มครองพวกตน ในระหว่างนั้นชาวมอแกนจะหยุดพักการทำมาหากิน ในพิธีกรรมจะประกอบด้วยการเข้าทรงเสี่ยงทาย การเล่นดนตรี ร้องรำ ทำเพลง และมีการลอยก่าบางจำลอง ถือว่าเป็นการลอยความทุกข์และโรคภัยไข้เจ็บให้พ้นไปจากครอบครัวจากชุมชน

ชนเผ่ามอแกน เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ตามเกาะในบริเวณภาคใต้ของไทย มีรูปแบบของวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรม ความเชื่อ รวมทั้งค่านิยมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะเป็นของตนเอง ใช้ชีวิตเดินทางเคลื่อนย้ายถิ่น ทำมาหากินอยู่ในบริเวณเขตทะเลอันดามัน

2.2.3 พิธีฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา

พิธีฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษ หรือเรียกกันว่า (เหน่เอนหล่อโบง) เป็นพิธีของชาวมอแกนที่จัดทำขึ้นทุกปี เพื่อระลึกถึงวิญญาณบรรพบุรุษ

มอแกนมีพิธีประจำปีที่สำคัญ คือการฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษ (เหน่เอนหล่อโบง) จัดขึ้นในเดือนห้าทางจันทรคติ ซึ่งเป็นช่วงเปลี่ยนฤดูกาล หยุดพักการทำมาหากินและการออกทะเลไปไกลๆ เพื่อทุกคนจะได้มีส่วนร่วมในงาน ฉลองพิธีประกอบไปด้วยการเข้าทรง เสี่ยงทาย เซ่นไหว้วิญญาณ การเล่นดนตรีและร้องรำทำเพลง บางครั้งมีการลอยก่าบางจำลอง ซึ่งถือว่าเป็นการลอยความทุกข์และโรคภัยไข้เจ็บให้พ้นจากครอบครัวและชุมชน เหล้าขาวเป็นส่วนประกอบที่สำคัญของพิธีเพราะเป็นเครื่องเซ่นไหว้วิญญาณ ชาวมอแกนส่วนใหญ่จะดื่มเหล้าขาวกันอย่างหนักตลอดช่วงเวลาการฉลอง ส่วนในช่วงเวลาปกตินั้นชาวมอแกนนิยมดื่มเหล้าขาวเพื่อที่จะดำน้ำได้ลึกและอึด ชาวมอแกนยังรักษาความเชื่อดั้งเดิม ซึ่งเน้นวิญญาณนิยม คือเชื่อว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งรวมถึงวิญญาณบรรพบุรุษและวิญญาณต่างๆ ในธรรมชาติมีอำนาจในการให้ร้ายให้ดีปกป้องคุ้มครองหรือทำให้เจ็บป่วยได้ ดังนั้นการเจ็บป่วยหนักๆ จะแก้ไขเยียวยาได้โดยการให้โต๊ะหมอ หรือ “ออลางปูตี” มาเข้าทรงและเซ่นไหว้ด้วยวิธีต่างๆ ชาวมอแกนให้ความรู้ทาง

พืชสมุนไพรในการรักษาโรคด้วยแต่ความรู้เหล่านี้ค่อยๆ สูญหายไปกับคนรุ่นเก่าแก่ และมีการสืบทอดความรู้เหล่านี้น้อยลงทุกที (นฤมล อรุโนทัยและคณะ, 2549: 4-5)

เดิมพิธีเหน่เอนหล่อโบงของชาวมอแกน ที่หมู่เกาะสุรินทร์นั้นทำพิธีและเซ่นสรวงด้วยเต่า พิธีไหว้ผีบรรพบุรุษจัดทำขึ้นทุกปี ในวันขึ้น 15 ค่ำเดือน 5 เมื่อเต่าถูกอนุรักษ์ ชาวมอแกนถูกห้ามจับเต่า จึงเปลี่ยนเครื่องเซ่นไหว้จากเต่าเป็นไก่แทน เมื่องานเสร็จสิ้นพิธีบวงสรวงผีต่างๆ เริ่มมีการฉลอง เต้นรำ ตีกลอง บางคนเต้นแสดงอาการต่างๆ บางคนเต้นชักกระตุกวนรอบเสาหล่อโบง เมื่อถึงอีกวันชาวบ้านช่วยกันนำเรือก่าบางลำน้อยที่สร้างขึ้นตั้งแต่สองวันก่อนไปลอยในกลางทะเล (ปรีดา คงแป้น และคณะ, 2555: 126-130)

พิธีฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนนั้นสืบทอดกันมายาวนาน “เสาหล่อโบง” เป็นเสาไม้ที่แสดงตัวแทนวิญญาณปกป้องรักษาชาวมอแกนทุกๆ ปี จะจัดพิธีนี้ขึ้นในช่วงวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 5 ชาวมอแกนจะมีการจัดพิธีบวงสรวงวิญญาณบรรพบุรุษและวิญญาณในธรรมชาติ “เหน่เอนหล่อโบง” โดยมีสัญลักษณ์เป็น “เสาหล่อโบง” และเรือลอยเคราะห์ที่เรียกว่า “ก่าบางชวาย”

2.2.4 รูปแบบและแนวคิดการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์นั้นจำเป็นต้องมีแนวคิด และทฤษฎีต่างๆ เข้ามาเกี่ยวข้องรวมกับแรงบรรดาลใจที่ต้องการสร้างสรรค์งานขึ้น เพื่อให้มีความสามารถในการถ่ายทอด และสร้างสรรค์งานในครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงศึกษาทฤษฎีดังต่อไปนี้

2.2.4.1 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์

นาฏศิลป์สร้างสรรค์คือกระบวนการคิดประดิษฐ์ท่าทางให้สอดคล้องกับจังหวะทำนอง เพลงจากความคิดและความรู้สึก ตามจินตนาการของผู้สร้างงานที่ต้องการบ่งบอกเนื้อหาให้กับผู้ชมได้เล็งเห็นและเกิดภาพตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์

ฉันทนา เอี่ยมสกุล (2554: 38) ได้กล่าวว่า นาฏศิลป์สร้างสรรค์ หมายถึง การคิดประดิษฐ์ ท่ารำ หรือการออกแบบท่ารำ อาจจะเป็นการรำเดี่ยวหรือระบำหมู่ หรืออาจจะเป็นการร่ายรำของตัวละครที่เกิดจากการคิดประดิษฐ์หรือออกแบบท่ารำ การประพันธ์เพลง การแต่งกายขึ้นมาใหม่ โดยอาจจะยังคงโครงสร้างแบบแผนเดิม เช่น ยังคงใช้ลีลาท่ารำของนาฏศิลป์ไทย หรืออาจจะผสมผสานลีลาท่าทางตามสำเนียงเพลงของภาษาอื่นตามความเหมาะสมของชุดการแสดง โดยมีองค์ประกอบของฉาก แสง สี เสียงเพื่อให้การแสดงนั้นสมบูรณ์ตามวัตถุประสงค์นาฏศิลป์สร้างสรรค์นี้

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547: 225) ได้กล่าวว่า การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ว่า นาฏยประดิษฐ์ (Choreographer) หมายถึง การคิด การออกแบบ และสร้างสรรค์แนวคิด รูปแบบกลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยวการแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย สมบูรณ์ที่ตั้งใจไว้

ผู้ออกแบบนาฏศิลป์เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำ คือ นักนาฏยศิลป์ คือผู้สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ต่างๆ ในประเทศไทยมักเรียกรวมกันกับครูนาฏศิลป์ด้วย คือว่าต้องมีฝีมือถึงขั้นครูจึงจะสร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุดใหม่ๆ ได้ แต่ในหลายๆ ประเทศนั้นนาฏศิลป์ประดิษฐ์เป็นอาชีพเฉพาะเหมือนนักออกแบบหรือสถาปนิกบุคคล เหล่านี้อาจเป็นครูนาฏศิลป์ด้วยก็ได้ แต่มีคุณสมบัติพิเศษคือ สามารถคิดสิ่งใหม่ๆ ได้ดี นั้นหมายความว่าบุคคลเหล่านี้ต้องมีพื้นฐานนาฏศิลป์ที่ดีมาก่อน ข้อมูลที่ได้จากนักประดิษฐ์เหล่านี้จึงมักเป็นวิธีคิดสร้างสรรค์ และคุณลักษณะใหม่มากกว่า “นาฏยลักษณ์” หรือกฎเกณฑ์รายละเอียดเดิมๆ

พรีพงศ์ เสนไสย (2546: 20-23) ได้กล่าวถึงความหมายของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไว้ว่า กระบวนการคิดผลงานของแต่ละบุคคลล้วนมีความแตกต่างในส่วนรูปแบบการนำเสนอ ได้ผลิตออกมาหลากหลายรูปแบบ โดยมีขอบเขตต่อการสร้างสรรค์ คือ 1) คิดสร้างให้เป็นของเก่าแก่ ดั้งเดิม หมายถึงการสร้างสรรค์โดยยังยึดหลักและคงโครงสร้างตามแบบแผนโบราณ 2) คิดสร้างให้เป็นการผสมผสานนาฏยศิลป์หลายๆ จารีตเข้าด้วยกัน หมายถึงการนำนาฏยศิลป์ตั้งแต่สองนาฏยจารีตขึ้นไปผสมผสานเป็นงาน 3) คิดสร้างแบบประยุกต์จากแบบดั้งเดิม หมายถึง งานนาฏยประดิษฐ์ที่อาศัยการหยิบเพียงเอกลักษณ์เด่นของนาฏยศิลป์นั้นๆ เช่น ท่าทาง เทคนิคพิเศษบางอย่างนอกจากนั้นผู้ประดิษฐ์ก็จะพยายามแสวงหากระบวนท่าใหม่ๆ ให้ได้ความหมายตรงกับที่ผู้ประดิษฐ์ต้องการ 4) คิดใหม่ ทำใหม่ ไม่เคยพบเห็นมาก่อน อาจพูดได้ว่าเป็นงานสร้างแบบหลุดโลกไปเลย (ระบำตามใจฉัน) ไม่สนในกฎและกรอบใดๆ เพราะฉันเห็นอะไรบางอย่างที่เข้าใจว่าล้าสมัยเพราะฉันเห็นอะไรบางอย่างที่ขัดแย้งกับความเป็นตัวของฉัน ฉันจึงอยากจะสร้างอยากจะประดิษฐ์งานนาฏศิลป์ตามแบบที่ฉันสะสมประสบการณ์มาตลอดชีวิต ถ่ายทอดออกมาตามกระแสของภาวะอารมณ์ ความรู้สึกภายใน มันเป็นปรากฏการณ์ใหม่ที่ไม่มีนาฏยกวีคนใดเคยสร้างสรรค์มาก่อน มันเป็นการเคลื่อนไหวอย่างอิสระเสรี มันไม่จำเป็นที่จะต้องอาศัยองค์ประกอบอื่นใดนอกเสียจากร่างกาย

จุติกา โกศลเหมมณี (2556: 157) ได้อ้างอิงบทความของนราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง “แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย” ว่าเป็นการสร้างสรรค์โดยใช้แนวคิดในการนำเสนอประเด็นใหม่ การนำเสนอเนื้อหาที่ได้รับการปรับปรุงใหม่ให้เหมาะกับยุคสมัยจนเกิดเป็นงานสร้างสรรค์ใหม่ในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย จนเกิดการพัฒนาความคิดของผู้ชมและสร้างอรรถรสที่สำคัญอย่างยิ่งในการแสดงเป็นสิ่งที่ทำให้ศิลปินและงานสร้างสรรค์มีลักษณะเฉพาะตัว แนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นการนำรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ของ นราพงศ์ จรัสศรี จากที่ศึกษาไว้ข้างต้นมาวิเคราะห์โดยใช้ทฤษฎีที่ต่างๆ ร่วมกับการตั้งประเด็นคำถามซึ่งผู้วิจัยพบประเด็นแนวคิดที่สำคัญต่างๆ ดังต่อไปนี้

1) การสร้างสรรค์แนวคิดโดยใช้ประเด็นใหม่

จุติกา โกศลเหมมณี (2556: 157) ได้อ้างถึง บทความของนราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง “การสร้างสรรค์ประเด็นใหม่” จากเดิมที่ผู้คนคุ้นเคยเป็นการนำเสนอเนื้อหาที่ได้รับการ

ปรับให้เหมาะกับยุคสมัยเกิดงานสร้างสรรค์ใหม่ในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเกิดการพัฒนาความคิดของผู้ชมและสร้างสรรค์อรรถรสอย่างสำคัญยิ่งในการแสดงเป็นสิ่งที่ทำให้ศิลปินและงานสร้างสรรค์มีลักษณะเฉพาะตัวซึ่งนราพงศ์ จรัสศรี ได้มีการเสนอประเด็นใหม่ไว้ทุกชิ้นงาน

2) การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ในลักษณะพหุวัฒนธรรม

จุติกา โกศลเหมมณี (2556: 157) ได้อ้างถึง บทความของนราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ในลักษณะพหุวัฒนธรรม (Muticultural) คือการใช้วัฒนธรรมที่หลากหลายทั้งวัฒนธรรมต่างสถานที่หรือวัฒนธรรมที่ต่างช่วงเวลา ส่งเสริมให้เกิดงารสร้างสรรค์ที่มีความรร่วมสมัยและสะท้อนให้เห็นแนวคิดการทำงาน ในการบูรณาการรูปแบบ (Form) และแบบอย่าง (Style) โดยปกตินาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจะมีการผสมผสานรูปแบบและสไตล์เป็นลักษณะสำคัญการวางตำแหน่งและจังหวะที่เหมาะสมของการใช้นาฏศิลป์สากลสื่อในการนำเสนอเรื่องราวแบบไทยและยังคงรักษาไว้ซึ่งความโดดเด่นของลีลานาฏศิลป์ไทย การรักษาเอกลักษณ์ไทยมีการรักษาคุณหลักของรูปแบบทางนาฏศิลป์ที่นำมาบูรณาการด้วยการรักษาความสำคัญของลีลา ขนบนิยมประเพณีความเชื่อ การเลือกสิ่งที่ต้องคงไว้ต้องอาศัยความรู้อย่างถ่องแท้ในศาสตร์ที่นำมาใช้

3) การใช้สัญลักษณ์ในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ร่วมสมัย

จุติกา โกศลเหมมณี (2556: 157) ได้อ้างถึง บทความของนราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง การใช้สัญลักษณ์ในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ร่วมสมัยว่า มีการใช้สัญลักษณ์ผ่านการแสดงจากลีลาการแสดง การใช้เสียง นอกจากนั้นยังมีการใช้สัญลักษณ์ผ่านองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ อุปกรณ์ประกอบการแสดง การแต่งกาย ฉากและแสง การใช้สัญลักษณ์ทให้เกิดงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์ที่น่าสนใจ สื่อสารกับคนรุ่นใหม่ได้มากขึ้นทำให้เกิดการใช้ความคิดเชื่อมโยง ส่งผลให้เกิดการพัฒนาจินตนาการของผู้ชม

4) การสร้างสรรค์โดยใช้แนวคิดทางทฤษฎีศิลปะร่วมกับทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์

จุติกา โกศลเหมมณี (2556: 157) ได้อ้างถึง บทความของนราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง การสร้างสรรค์โดยใช้แนวคิดทางทฤษฎีศิลปะร่วมกับทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ว่า มีการนำเอาทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์มาใช้ทุกส่วนของการแสดงทั้งการออกแบบลีลาและองค์ประกอบการแสดง ทฤษฎีศิลปะเป็นแนวคิดสำคัญในการออกแบบจัดเรียบเรียง (Compose) องค์ประกอบต่างๆ ให้เกิดเป็นภาพที่ต้องการและสามารถสื่อสารได้อย่างมีประสิทธิภาพ การคำนึงถึงเรื่องการสื่อสารกับคนรุ่นใหม่ควรคำนึงถึงการใช้ลีลาที่มีความยากง่ายอย่างเหมาะสมต่อความเข้าใจของผู้ชม แนวคิดนี้เห็นได้จากการใช้รูปแบบ (Form) และแบบอย่าง (Style) ทางนาฏศิลป์จากหลากหลายวัฒนธรรมอย่างไตร่ตรอง การสร้างโครงเรื่อง การวางแผนทางนำเสนอที่เข้าใจง่าย การนำเสนอทั้งลีลาทั่วไป ลีลากลุ่ม ตลอดจนการออกแบบเครื่องแต่งกายรวมถึงงานทัศนศิลป์เพื่อประกอบลีลาและส่งเสริมความเข้าใจเนื้อหา

5) การให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ใหม่

จุติกา โกศลเหมมณี (2556: 157) ได้อ้างถึง บทความของ นราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง การให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ใหม่ว่า มีการดำเนินเรื่องแล้วผูกปมให้ผู้ชมได้ใช้ความคิดมีการปรับเนื้อเรื่องใหม่จากที่เคยเห็นมาหรือเคยแสดงออกมาก่อน มีการเน้นส่วนที่เห็นว่าไม่สำคัญให้เด่นขึ้น นอกจากนี้ยังมีการผูกเรื่องใหม่เพื่อให้เกิดคำถาม ได้แก่ การสร้างสรรค์สิ่งใหม่ในการนำเสนอรูปแบบการแสดงของการแสดงแสง เสียง ประกอบจิตนาภาพคนดีศรีอยุธยาเป็นการนำเสนอในรูปแบบใหม่จากเดิมเป็นรูปแบบการแสดงละครนำมาเสนอเป็นการแสดงประกอบจินตภาพโดยนำศิลปะการแสดงในรูปแบบอื่นเข้ามาบูรณาการ เช่น ลีลานาฏศิลป์ไทยและการแสดงร่วมสมัยในฉากครุฑและนางกากีเพื่อเสริมความเข้าใจ ความงาม ให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องราวที่ต้องการนำเสนอให้มากขึ้น การสร้างความคิดให้เกิดกับผู้ชมเป็นส่วนที่แสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ของศิลปินและผู้สร้างงานศิลปะเป็นอย่างยิ่ง

2.2.4.2 รูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์

ไพโรจน์ ทองคำสุก (2544: 218-219) ได้วิเคราะห์หลักเกณฑ์และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของครูเฉลย ศุขะวณิช ในเรื่องของการกำหนดรูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ คือ การกำหนดรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ ดังนี้

1) กำหนดให้อยู่ในจารีตประเพณีผู้วิจัย โดยทั่วไปนิยมสร้างสรรค์ผลงานแนวนี้ เพราะเป็นที่ทำได้ง่าย มีกฎระเบียบอันเป็นข้อบังคับทางนาฏศิลป์กำหนดให้อย่างเป็นระบบ เช่น การสร้างสรรค์รำอวยพรก็จะมีการแต่งเนื้อร้องมาให้ได้ใจความกับงานนั้นๆ บรรจุเพลงไทยให้เหมาะสม ผู้วิจัยกำหนด ท่ารำไทยตามบทร้องนั้นๆ อาจมีการตั้งซุ้มและแปรแถวตามสมควรพอถึงช่วงจบปี่พาทย์ทำเพลงรัว ซึ่งการแสดงนาฏศิลป์เช่นนี้มีให้พบเห็นอยู่ทั่วไปในงานมงคลต่างๆ แต่โดดเด่นกว่าอาจเป็นเพราะมีการใช้เพลงที่แต่งขึ้นโดยเฉพาะมีเครื่องแต่งกายที่แปลกใหม่

2) กำหนดให้เป็นการผสมระหว่างจารีต ผู้วิจัยกำหนดการแสดงให้มีลักษณะผสมผสานระหว่างจารีต เช่น การผสมรำไทยกับรำญี่ปุ่น รำไทยกับรำเกาหลี รำไทยกับรำมาเลเซียและรำไทยกับรำพม่า เป็นต้น การผสมผสานการรำไทยในลักษณะนี้มักจะเป็นการเชื่อมสัมพันธไมตรีระหว่างประเทศซึ่งเป็นการแสดงถึงความรักใคร่กลมเกลียวเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

3) องค์ประกอบร่วมที่จะใช้ในการแสดง ดังนี้

<u>เวที</u> ฉันทนา เอี่ยมสกุล (2554: 85) ได้กล่าวว่า ขนาดของเวทีก็เป็นส่วนสำคัญ เช่น การแสดงในโรงละครหรือแสดงเวทีกลางแจ้ง หากเวทีการแสดงขนาดใหญ่ควรจะใช้ผู้แสดงจำนวนมากหากเวทีเล็กควรจัดผู้แสดงให้เหมาะสมกับขนาดของเวที นอกจากนั้นการใช้สี แสง และไฟเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งกับการแสดง

การเลือกตัวผู้แสดง ผู้ออกแบบท่ารำนาฏศิลป์สร้างสรรค์จะต้องเป็นผู้ที่ศึกษาความรู้เกี่ยวกับรูปร่างโครงหน้าให้เหมาะสมกับการแสดงแต่ละประเภทให้ใกล้เคียงหลักฐานมากที่สุด ผู้แสดงต้องมีคุณภาพทั้งฝีมือ บุคลิก รูปร่าง น้ำเสียงสามารถสวมบทบาทในตัวละครได้อย่างเหมาะสม โดยเฉพาะชุดที่นำเสนอความเป็นชาติพันธุ์นอกจากนั้นผิวพรรณก็มีความสำคัญ เช่น การแสดงที่บ่งบอกถึงความเป็นท้องถิ่นในชาติพันธุ์ เช่น ภาคเหนือควรจะเลือกผู้แสดงที่มีผิวขาวหรือภาคใต้เลือกผู้แสดงที่มีผิวคล้ำ ใบหน้าคมเข้มเป็นต้น ขนาดรูปร่างควรจะมีสัดส่วนความสูงเสมอกันเพื่อความสวยงามและสะดวกในการแปรแถว

การแสดงหมู่ ประทิน พวงสำลี (2514: 114-115) ได้กล่าวว่าการแสดงหมู่ คือ การแสดงท่ารำเต้นของผู้แสดงตั้งแต่สามคนขึ้นไป แสดงอยู่ในชุด ท่ารำ เพลง และจังหวะเดียวกันด้วยความพร้อมเพรียง ได้แก่ จังหวะการเคลื่อนไหวเท้าและมือ ซึ่งเป็นไปตามกันเป็นหมวดหมู่ ความงามของการแสดงหมู่อยู่ที่ความพร้อมเพรียงและระเบียบแถว ฉะนั้นผู้แสดงทุกคนต้องมีความแม่นยำ มีเวลาซักซ้อมจนเกิดความชำนาญ คล่องแคล่ว สำหรับระเบียบแถวนั้นช่วยเพิ่ม ความงดงามน่าดูเป็นอย่างมาก ผู้แสดงไม่เพียงแต่ระวังให้ท่าพร้อมกันแต่ควรใช้สายตาระมัดระวังตำแหน่งของตนและผู้อื่นด้วย เพื่อให้เป็นไปตามลักษณะแถวที่ต้องการ หรือแปรแถวต่างๆ ควรช่วยกันทำให้ได้รูปสวยเป็นระเบียบการเคลื่อนไหวตัวในขณะรำแต่ละคนนั้นอาจมีระยะการก้าวถี่ห่างต่างกันบ้าง ระเบียบแถวก็อาจมีเหลื่อมล้ำกันไปบ้าง ฉะนั้นผู้แสดงจะต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการวิธีแก้ไขให้ทันไม่ควรปล่อยให้เสียระเบียบแถว

ข้อปฏิบัติในการแสดงหมู่ จำเป็นต้องมีความแม่นยำ มีความพร้อมเพรียง รักษาระเบียบแถวให้สม่ำเสมอตามลักษณะที่ต้องการ หูตาไวเป็นพิเศษ มีปฏิภาณไหวพริบในอันที่จะคล้อยตามกัน มีความสามัคคี และมีสมาธิมั่น

การแสดงเดี่ยว พีรพงศ์ เสนไสย (2546: 28) ได้กล่าวว่า ลักษณะพิเศษของการรำเดี่ยวนั้นถือว่าเป็นการแสดงความสามารถพิเศษของผู้แสดงเป็นอย่างยิ่ง เพราะผู้แสดงจะต้องสำแดงกลเม็ดเด็ดพรายสะกดให้ผู้ชมให้เกิดอารมณ์และพลังคล้อยตามการแสดง

การแปรแถว ลักษณะการแปรแถวในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์นั้นสามารถแปรแถวได้หลายรูปแบบตามที่ผู้วิจัยได้กำหนดขึ้น ซึ่งมีผู้เชี่ยวชาญกล่าวถึงหลักการแปรแถวในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ไว้หลายท่าน ดังนี้ ความเป็นมา แนวคิด และประโยชน์ของการแปรแถวไว้ดังนี้ การแสดงนาฏศิลป์ไทยสมัยโบราณ ไม่นิยมการแปรแถวให้หลากหลาย เหมือนในปัจจุบันนี้มักจะนิยมแถวตรงเรียงเดี่ยวหน้ากระดาน หรือแถวตอนคู่ หรือลักษณะวงกลม แล้วประดิษฐ์ท่ารำให้เหมือนกัน ต่อมาการแสดงนาฏศิลป์ไทยในระยะหลัง ได้รับอิทธิพลการแสดงของ ต่างประเทศในเรื่องของการแปรแถว จึงได้นำการแปรแถวนั้นมาดัดแปลงบรรจุลงในการแสดง นาฏศิลป์ของไทยมากขึ้น เช่น ในท่ารำท่าเดียวเหมือนกันหมด แต่การแปรแถวต่างกัน โดยแบ่งผู้แสดง เป็นแถวเฉียงส่วนหนึ่ง ตั้งซุ้มส่วนหนึ่ง เป็นคู่อยู่อีกทางหนึ่ง หรือในช่วงเวลานั้นผู้แสดงตั้งท่ารำต่างกัน แต่ว่าอยู่ในจังหวะ

ท่วงทำนองเดียวกัน ผู้ประดิษฐ์ท่ารำจะต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์กลมกลืนเป็นหลัก เมื่อเปลี่ยนการแปรแถว ต้องให้ลีลาการเคลื่อนไหวเป็นไปด้วยความ นุ่มนวล ไม่วิ่งตัดหน้ากันและกัน ไม่วิ่งซับซ้อน หรือจะใช้วิธีตั้งท่ารำและเดินตามจังหวะ เปลี่ยนแปรแถวใหม่ก็ควรจะกระทำได้ ผลดีของการแปรแถว ทำให้เปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกของผู้ดู ไม่จำเจ ซ้ำซากจนน่าเบื่อแล้วเปิดโอกาสให้ผู้แสดงได้สับเปลี่ยนผลัดขึ้นมาอยู่หน้าเวทีได้ทั่วทุกคน การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่มีการขับร้อง คำเอื้อนยาวๆ การแปรแถว จะอยู่ในช่วงของตอนรวบคำร้องกับทำนองเอื้อนนั้นให้มาอยู่ในลีลาเดียวกัน จะมีผลให้ท่ารำลงตัวพอดี การคิดประดิษฐ์ท่ารำ ที่มีแต่บรรเลงตลอดเพลง ตั้งแต่ต้นจนจบ การแปรแถวจะต้องลงให้พอดีกับจังหวะใหญ่ของทำนองเพลง เช่น ทำนองเพลงลายนี้มี 8 จังหวะ แล้วซอยออกมา 4 จังหวะ เพราะฉะนั้นจังหวะที่ 1 และที่ 2 นั้นคือลีลาเพื่อไปลงจังหวะที่ 4 หรือจากจังหวะที่ 4 แล้วเว้นช่วงไปลงจังหวะที่ 8 ก็ได้

ไพโรจน์ ได้อ้างถึง ครูจำเรียง พุธประดับ (2547: 230) ได้กล่าวว่า การแปรแถวเป็นจุดสำคัญอย่างหนึ่งของการประดิษฐ์ระบำในนาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์ไทยมีรูปการแปรแถวที่หลากหลาย และชัดเจน ซึ่งสอดคล้องกับกระบวนท่ารำการแปรแถวของนาฏศิลป์ไทย เช่น แถวปากพนัง แถวเฉียง แถวหน้ากระดาน แถวตอนเดี่ยวเฉียง และแถวตอนคู่ เป็นต้น

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2546: 252) ได้กล่าวไว้ว่า การแปรแถวในนาฏยประดิษฐ์ของไทยค่อนข้างจำกัด เป็นการแปรแถวที่ไม่สลับซับซ้อนมากนัก อาจเป็นไปได้ว่านักนาฏยประดิษฐ์ไทยเน้นการประดิษฐ์ท่ารำเดี่ยวมากกว่าการแปรแถว การแปรแถวแบบหลักๆ ในนาฏยประดิษฐ์ของไทย ได้แก่ แถวหน้ากระดานขนาน แถวหน้ากระดานทแยงมุม แถวตอนเดี่ยว แถวตอนคู่ แถวยืนปากผายหรือปากพนัง วงกลมชั้นเดียว วงกลมซ้อน สำหรับการแปรขบวนในแถวนั้น ได้แก่ การเดินหน้าถอยหลัง การเดินตามกัน การเดินสวนกัน การเดินสลับกัน และการเดินเข้าออกศูนย์กลาง

2.2.4.3 นาฏศิลป์สร้างสรรค์

นาฏศิลป์สร้างสรรค์คือกระบวนการคิดประดิษฐ์ท่าให้สอดคล้องกับจังหวะทำนองเพลงจากความคิดและความรู้สึก ตามจินตนาการของผู้สร้างงานที่ต้องการบ่งบอกเนื้อหาให้กับผู้ชมได้เล็งเห็นและเกิดภาพตามจินตนาการของผู้สร้างสรรค์

พีรพงศ์ เสนไสย ได้กล่าวถึง กระบวนการคิดสร้างสรรค์ ในหนังสือนาฏยประดิษฐ์ไว้ว่า กระบวนการคิดผลงานของแต่ละบุคคลล้วนมีความแตกต่างในส่วนรูปแบบการนำเสนอ ได้ผลิตออกมาหลากหลายรูปแบบ โดยมีขอบเขตต่อการสร้างสรรค์ คือ 1) คิดสร้างให้เป็นของเก่าแก่ ดั้งเดิม หมายถึงการสร้างสรรค์โดยยังยึดหลัก และคงโครงสร้างตามแบบแผนโบราณ 2) คิดสร้างให้เป็นการผสมผสานนาฏยศิลป์หลายๆ จารีตเข้าด้วยกัน หมายถึงการนำนาฏยศิลป์ตั้งแต่สองนาฏยจารีตขึ้นไปผสมผสานเป็นงาน 3) คิดสร้างแบบประยุกต์จากแบบดั้งเดิม หมายถึง งานนาฏยประดิษฐ์ที่อาศัยการหยิบเพียงเอกลักษณ์เด่นของนาฏยศิลป์นั้นๆ เช่นท่าทาง เทคนิคพิเศษบางอย่างนอกจากนั้นผู้ประดิษฐ์ก็จะพยายามแสวงหากระบวนท่าใหม่ๆ ให้ได้ความหมายตรงกับที่ผู้ประดิษฐ์ต้องการ 4) คิดใหม่ ทำใหม่

ไม่เคยพบเห็นมาก่อน อาจพูดได้ว่าเป็นงานสร้างแบบหลุดโลกไปเลย (ระบำตามใจฉัน) ไม่สนในกฎและกรอบใดๆ เพราะฉันเห็นอะไรบางอย่างที่เข้าใจว่าล้าสมัยเพราะฉันเห็นอะไรบางอย่างที่ขัดแย้งกับความเป็นตัวของฉัน ฉันจึงอยากจะสร้างอยากจะประดิษฐ์งานนาฏศิลป์ตามแบบที่ฉันสะสมประสบการณ์มาตลอดชีวิต ถ่ายทอดออกมาตามกระแสของภาวะอารมณ์ ความรู้สึกภายใน มันเป็นปรากฏการณ์ใหม่ที่ไม่มีนาฏยกวีคนใดเคยสร้างสรรค์มาก่อน มันเป็นการเคลื่อนไหวอย่างอิสระเสรี มันไม่จำเป็นที่จะต้องอาศัยองค์ประกอบอื่นใดนอกเสียจากร่างกาย (พรีพงศ์ เสนไสย, 2546: 20-23)

ชลูด นิ่มเสมอ ได้กล่าวถึงทัศนคติเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ ไว้ว่า ทัศนคติเกี่ยวกับการสร้างสรรค์เป็นมูลฐานสำคัญที่จะต้องกล่าวถึงก่อนสิ่งอื่น เพราะศิลปะคือการสร้างสรรค์ในแนวทางใดแนวทางหนึ่ง ศิลปะไม่ใช่การลอกเลียนแบบ ไม่ว่าสิ่งที่ลอกเลียนนั้นจะเป็นธรรมชาติ ความคิดหรือตัวอย่างจากผู้อื่น งานศิลปะแบบรูปธรรมหรือแบบเสมือนจริงเป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ขึ้นในโลก โดยอาศัยรูปทรงจากของจริงในธรรมชาติเป็นจุดบันดาลใจ สิ่งใหม่นี้ก็คือ ความคิดหรือจินตนาการ อารมณ์ความรู้สึก งานสร้างสรรค์จึงเป็นงานต้นแบบ ไม่ซ้ำใคร ไม่ซ้ำแบบธรรมชาติ ไม่ซ้ำแม้แต่แบบของตนเอง เป็นงานที่มีลักษณะเฉพาะตัวหรือแสดงบุคลิกภาพของศิลปิน (ชลูด นิ่มเสมอ, 2544: 274)

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ มีส่วนประกอบและขอบเขตในการสร้างสรรค์ ให้มีเอกลักษณ์และมีคุณค่า ซึ่งสามารถถ่ายทอดออกมาผ่านผลงาน ความคิด แต่ก่างกันไปของผู้สร้างสรรค์ที่ต้องการสื่อความหมายให้ตรงตามความต้องการ

1) การใช้ทฤษฎีศิลปะ

ศิลปะแตกต่างกันมากมาย ตามแต่จะให้ความสำคัญจากมุมมองใดเป็นสำคัญ บ้างก็พยายามที่จะอธิบายศิลปะอย่างรวบรัดที่สุดแต่สามารถกินความได้ถึงศิลปะทุกแขนง ศิลปะคือการแสดงออกอันไม่มีจำนวนนับตั้งแต่สิ่งที่ง่ายที่สุด ไปจนถึงสิ่งที่ยากที่สุด ทฤษฎีถึงศิลปะเป็นส่วนทำให้ผู้สร้างสรรค์ได้เข้าใจและสามารถสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณค่า

ชลูด นิ่มเสมอ (2544: 22-25) ได้กล่าวถึง การใช้ทฤษฎีศิลปะ ในหนังสือองค์ประกอบของศิลปะ ไว้ว่า เนื้อหา คือ ความหมายของงานศิลปะที่แสดงออกผ่านศิลปะ เกิดจากการประสานกันอย่างมีเอกภาพของเรื่อง แนวเรื่อง และรูปทรง เนื้อหาอาจแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ เนื้อหาภายใน หรือเนื้อหาทางรูปทรง กับเนื้อหาภายนอก หรือเนื้อหาทางเรื่องราวหรือทางสัญลักษณ์

จังหวะ เป็นคำที่ใช้ในดนตรีและกวีพนธ์มาก่อน เป็นการวัดความช้าเร็วของช่วงเวลามาเรียงและถ้อยคำปรากฏอยู่ในการดู การมองเห็นที่ต้องใช้เวลาเช่นเดียวกัน จังหวะมีอยู่ทั่วไปในธรรมชาติ การเต้นของหัวใจที่เป็นจังหวะในร่างกายของเราการเปลี่ยนแปลง ฤดูกาล การเกิด การเติบโต และการดับไปของชีวิตก็เป็นจังหวะ จังหวะที่รับสัมผัสได้ง่ายที่สุดในจังหวะของดนตรี ธาตุเบื้องต้นของดนตรี คือ ความเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องและขาดหายของเสียง เป็นจังหวะที่จะไม่มีดนตรี เป็นเพียงเสียงที่ดังติดต่อกันไปเท่านั้น

สัญลักษณ์ของการแสดงออก ร่างกายมนุษย์เป็นบ่อเกิดที่สำคัญของสัญลักษณ์ในการแสดงออก เวลาโกรธ ดีใจ หรือเสียใจ ลักษณะท่าทางของคนจะเปลี่ยนไปตามอารมณ์นั้นๆ ทั้งนี้ปรากฏในร่างกายมนุษย์และในสิ่งต่างๆ ในธรรมชาติ ต้นไม้ที่ลู่กิ่งโค้งลง บรรยากาศที่มืดสลัวเป็นสัญลักษณ์ของความเศร้า ดวงตะวันที่กำลังจะพ้นขอบฟ้า เป็นสัญลักษณ์ของความหวัง ที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะลักษณะของสิ่งเหล่านี้มีความใกล้เคียงกับลักษณะและประสบการณ์ของมนุษย์

การออกแบบนาฏศิลป์ คล้ายคลึงกับ การออกแบบทัศนศิลป์เพราะนาฏศิลป์ เปรียบเสมือนประติมากรรมการเคลื่อนที่บนเวที อันมีผู้แสดงเป็นปัจจัยหลัก นักนาฏประดิษฐ์มีหน้าที่ ออกแบบ โดยกำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทาง ทิศทางการเคลื่อนไหว การจับกลุ่ม ฯลฯ ให้เป็นไปตาม การออกแบบทางนาฏประดิษฐ์จำเป็นต้องคำนึงถึงทฤษฎีทางทัศนศิลป์ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว ที่จะนำมาประยุกต์ ในการออกแบบของตนอยู่เสมอ ทฤษฎีทัศนศิลป์องค์ประกอบต่างๆ และวิธีนำองค์ประกอบเหล่านั้นมาบรรจุไว้ในภาพทำให้เกิดความงาม และมีความหมาย นาฏศิลป์ต้องอาศัยหลักทัศนศิลป์เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงออก เช่น ท่ารำ การแปรแถว การตั้งซุ่ม รูปแบบ สีสันของเครื่องแต่งกาย และ แสง สี หาก นักนาฏยประดิษฐ์มีความรู้และความเข้าใจในทฤษฎีทัศนศิลป์ไม่เพียงพอ ผลงานที่สร้างสรรค์ก็อาจด้อยคุณค่าทางศิลปะ

2) การใช้พื้นที่บนเวที

ศิริมงคล นาฏยกุล (2557: 57) กล่าวว่า การเคลื่อนที่บนเวทีการแสดง หรือ Acting area นับเป็นความสำคัญอีกประการหนึ่งที่นักเต้นและนักออกแบบท่าเต้นต้องให้ความสำคัญเป็นประการแรกๆ

ศิริมงคล นาฏยกุล (2557: 57-56) ได้อ้างถึง สาธิต ไกลวรรธนะ กล่าวถึง ความหมายและลักษณะของ Acting area ไว้ว่า Acting area หมายถึง พื้นที่หรือขอบเขตที่ใช้ในการแสดงหรือการเล่นละคร ซึ่ง ณ เวทีใดวิธีหนึ่ง พื้นที่ทั้งหมดเหล่านั้นเราเรียกว่าพื้นที่แสดง เราก็จะสามารถแบ่งพื้นที่แสดง เราก็จะสามารถที่จะแบ่งพื้นที่แสดงบนเวทีทั้งหมดนั้น ออกเป็นพื้นที่แสดงย่อยๆ ได้ตามที่เราต้องการอีกด้วยในการแสดงบางเรื่องบางฉาก การแสดงที่สร้างขึ้นมาอาจเป็น Acting area พื้นที่เดียวตลอดทั้งเรื่อง โดยส่วนใหญ่จะเป็นละครที่มีลักษณะฉากที่เหมือนจริงส่วนในละครบางเรื่องฉากใหญ่ ที่สร้างขึ้นมาอาจจะถูกแบ่งออกเป็น Acting area ย่อยๆ หลายๆ พื้นที่การแบ่งชื่อเรียกบนพื้นที่เวทีที่นิยมเรียกกันตามแบบมาตรฐานสากล เรามักนิยมเรียกชื่อพื้นที่ส่วนต่างๆ เหล่านั้น บนเวทีแบบผู้ชมมองด้านเดียวโดยยึดทิศทางและความเข้าใจของนักแสดงที่ยืนอยู่บนเวทีการแสดงที่หันเข้าหาผู้ชมเป็นหลักซึ่งมีชื่อเรียกพื้นที่ต่างๆ บนเวทีการแสดง ดังนี้

- DSL (Down Stage Left) หมายถึง ตำแหน่งส่วนของเวที บริเวณด้านซ้ายมือของนักแสดง

- DSC (Down Stage Center) หมายถึง ตำแหน่งส่วนหน้าของเวที บริเวณตรงกลาง

- DSR (Down Stage Right) หมายถึง ตำแหน่งส่วนหน้าของเวทีบริเวณด้านขวามือของนักแสดง

- CSL (Center Stage Left) หมายถึง ตำแหน่งส่วนกลางของเวทีบริเวณด้านซ้ายมือของนักแสดง

- CS (Center Stage) หมายถึง กลางเวที

- CSR (Center Stage Right) หมายถึง ตำแหน่งส่วนกลางของเวทีบริเวณด้านขวามือของนักแสดง

- USL (Up Stage Left) หมายถึง ตำแหน่งส่วนในสุดของเวทีด้านซ้ายมือนักแสดง

- USC (Up Stage Center) หมายถึง ตำแหน่งส่วนในสุดของเวทีบริเวณตรงกลาง

- USR (Up Stage Right) หมายถึง ตำแหน่งในสุดของเวทีบริเวณด้านขวามือของนักแสดง

3) การออกแบบแสงเพื่อการจัดการแสดง

การจัดแสงสำหรับการแสดงบนเวทีถือเป็นการใช้แสงในทางสร้างสรรค์เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจและชื่นชมการแสดงอย่างมีความหมายและจุดหมาย อีกทั้งยังเป็นการเสริมสร้างสภาพแวดล้อมของ ตัวละครและเป็นการสร้างบรรยากาศที่มีคุณค่าน่าชื่นชม ทำให้นักแสดงสามารถเข้าถึงบทบาทของตนเองได้อย่างสมเหตุสมผล ในขณะเดียวกันการจัดแสงสว่างสำหรับเวทีต้องช่วยสร้างสภาพแวดล้อมของตัวละครให้เหมาะสมกับเหตุการณ์ของเรื่อง เพื่อจะนำความหมายเต็มและความคิดรวมถึงจิตนาการณ์ของผู้เขียนบทสู่ผู้ชมโดยตรง หน้าที่ของแสงสำหรับการแสดงบทเวที (กฤษรา ซูไรมาน วริศราภูริชา, 2548: 3)

สีของแสงเป็นสื่อสำคัญที่ใช้ในการออกแบบแสง สีแสงสามารถกระตุ้นให้เกิดอารมณ์และความรู้สึกร่วม มีอิทธิพลต่อผู้ชมเป็นอย่างมาก สีและแสงสว่างเป็นของคู่กันหากไม่มีแสงสว่างก็จะไม่เกิดสีให้เรามองเห็นจะมีแต่ความมืดและความว่างเปล่า สีของแสงนั้นเกิดขึ้นเมื่อมีแสงสว่าง การเคลื่อนไหวของแสง ทิศทางของแสง และการกระจายแสง ทั้งหมดนี้เป็นคุณสมบัติของแสงสว่างที่รวมอยู่เป็นหนึ่งเดียว ซึ่งความสว่างสามารถแทนค่าความรู้สึกได้ด้วยสีขาวบริสุทธิ์ และความมืดแทนค่าได้ด้วยสีดำ คือความว่างเปล่า เมื่อสีขาวหรือความสว่างนี้ตกกระทบกับสีผิวพื้นของวัตถุใดก็ตาม สีของแสงที่เป็นสีเดียวกับสีของพื้นผิวของวัตถุนั้นจะสะท้อนออกมา ในขณะที่แสงสีอื่นที่ประกอบเป็นความสว่างจะถูกดูดกลืนไว้หมด แต่อย่างไรก็ตาม อาจจะมีสีของแสงที่มีโทนสีใกล้เคียงกันสะท้อนออกมาได้

บ้าง เช่น สีเหลืองกับสีส้มอ่อนที่ดูกลมกลืนกัน เป็นต้น พลังงานที่ถูกดูดกลืนไว้ที่ผิววัตถุจะกลายสภาพเป็นพลังงานภายใน ทำให้วัตถุนั้นมีอุณหภูมิที่ที่ผิวพื้นด้วยเล็กน้อย หรืออาจมีอุณหภูมิสูงมาก ขึ้นอยู่กับระยะห่าง คือ สีของแสงสว่างที่จะท้อนออกมา เช่น ดอกไม้สีเหลืองบนต้นไม้จะเห็นสีเหลืองของมัน เพราะดอกไม้สะท้อนสีเหลืองและดูดกลืนสีอื่นไว้ได้ทั้งหมด กระดาษสีขาวจะสะท้อนแสงทุกสีในสเปกตรัม ส่วนกระดาษสีดำจะดูดกลืนสีหมดทุกสี ฉะนั้นความมืดหรือความดำจึงสืบเนื่องมาจากการที่ไม่มีแสงสีใดๆ สะท้อนออกมาเลย (กฤษรา ซูไรมาน วริศราภูริชา, 2548: 123)

สีของแสงเกิดขึ้นพร้อมกับการส่องสว่างจากแห่งกำเนิดแสงโดยมีคุณสมบัติที่เกี่ยวข้องกับการกระจายแสงอยู่ 2 ประการ คือ ปรากฏสีของแสงบนพื้นผิวของวัสดุที่แสงส่องตกกระทบ และปรากฏความถูกต้องของสีไม่ผิดเพี้ยน การแบ่งประเภทสีของแสงสามารถวัดค่าแบ่งด้วยค่าของอุณหภูมิสีเทียบเคียงในหน่วยที่เรียกว่า เคลวิน คณะกรรมการระหว่างชาติว่าด้วยแสงสว่างได้แบ่งความแตกต่างของแสงที่ให้โทนสีแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มใหญ่ๆ ตามค่าของอุณหภูมิสีเทียบเคียง ได้แก่ โทนสีอุ่นมีค่าอุณหภูมิสีเทียบเคียงอยู่ที่ 3300K โทนสีระดับกลางมีค่าอุณหภูมิสีเทียบเคียงอยู่ที่ 3300-5300K โทนสีเย็นมีค่าอุณหภูมิสีเทียบเคียงอยู่ที่ 5300K จากค่าของอุณหภูมิสีเทียบเคียงได้มีการแบ่งกลุ่มสีของแสงในงานเวทีเพียง 2 กลุ่ม ดังนี้ (ศิริมงคล นาฏยกุล, 2549: 54-55)

1. สีโทนอุ่น ได้แก่ สีที่มีส่วนประกอบของสีเหลืองเป็นส่วนประกอบหลัก ให้ความรู้สึกอบอุ่น มีความสุข เช่น สีเหลือง สีส้ม และสีแดง เป็นต้น

2. สีโทนเย็น ได้แก่ สีที่มีส่วนประกอบของสีน้ำเงินเป็นส่วนประกอบหลัก ซึ่งจะให้ความรู้สึก สงบและเยือกเย็น เช่น สีน้ำเงิน สีฟ้า สีเขียว เป็นต้น

การจัดแสงสำหรับงานด้านศิลปะการแสดงในแต่ละประเภทนั้นจะมีลักษณะที่แตกต่างกันไป ตามธรรมชาติของรูปแบบการแสดง เพื่อให้ได้รับอรรถรสของการแสดงจากฉากแสง สี และบทบาททางการแสดงของผู้แสดงบนเวที ทั้งนี้ร่วมถึงศิลปะการแสดงด้านนาฏยศิลป์ซึ่งเป็นศิลปะการแสดงอีกแขนงหนึ่งที่ใช้ลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายและการตีบทด้วยท่าทางประกอบคำร้องหรือดนตรี ในทางสื่อสารอารมณ์ทางการแสดงถ่ายทอดสู่ผู้ชม ดังนั้นแสงและสีจึงกลายเป็นส่วนสำคัญอีกส่วนหนึ่งที่จะช่วยถ่ายทอดความงดงามของการเคลื่อนไหวร่างกายทางนาฏยศิลป์ ตลอดจนการดำเนินเรื่องและอารมณ์ของการแสดงให้ปรากฏสู่สายตาของผู้ชมการแสดงได้อย่างดงาม (ศิริมงคล นาฏยกุล, 2549: 127)

4) การเคลื่อนไหวร่างกาย

ในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ควรรู้ถึงองค์ประกอบต่างๆ ในการเคลื่อนไหว เพื่อใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์ท่าทางที่จะทำให้การสื่อสารความรู้สึก สื่อออกมาได้ดี และผู้ชมเข้าใจก่อนอื่นเราต้องรู้จักการเคลื่อนไหวร่างกายเบื้องต้น

ปรวัน แพทยานนท์ ได้กล่าวถึง การเข้าใจในวิธีการในการเคลื่อนไหว ไว้ในวารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม ไว้ว่า นักแสดงหลายท่านมีความเข้าใจที่ผิดต่อการเคลื่อนไหว

(Movement) ในการแสดง หลายคนคิดว่าการใช้ร่างกายที่มากหรือการใช้ร่างกายเคลื่อนไหวเกิน ความเป็นจริง (over acting) นั้นเป็นการแสดงที่ดี แต่ท่านทั้งหลายเหล่านั้นลืมนึกไปว่า การแสดงที่ออกมาจากความจริงใจของตัวละครโดยการคิดแบบตัวละครและทำแบบตัวละครนั้น จะมีการแสดงออกมาอย่างเป็นธรรมชาติมากกว่าการที่พยายามที่จะทำ กิริยาใดๆ ก็ตามโดยไม่ได้มีความรู้สึกจริงๆ ยกตัวอย่างในบทบาทของคนเมาจากประสบการณ์ของผู้เขียน ถ้าทดลองฝึกให้นักแสดงเป็นคนเมา ทุกคนจะพยายามเดินไม่ตรงทาง บ้างแสร้งล้มลงอาเจียน บ้างก็ทำเป็นพูดไม่ชัด ซึ่งในความเป็นจริง ไม่มีคนเมาที่ไหนอยากเดินไม่ตรงทาง ไม่มีคนเมาที่ไหนอยากอาเจียน ไม่มีคนเมาที่ไหน อยากพูดจาอ้อแอ้ แต่ที่เป็นเช่นนั้นเกิดจากการที่คนเมาไม่สามารถบังคับร่างกายให้ทำกิริยาดังเช่นคนปกติได้ด้วยฤทธิ์ของแอลกฮอล์ ดังนั้นการฝึกการแสดงในบทบาทนี้ จึงต้องให้เข้าใจการทำงานของร่างกายเสียก่อนว่าร่างกายของเรานั้นมีส่วนใดที่ บังคับได้บ้าง และมีส่วนใดที่บังคับไม่ได้บ้าง แล้วจึงลองให้เดินไปข้างหน้าโดยที่รู้สึกว่าตัวหนัก แขนและขามีลูกตุ้มเหล็กที่มีน้ำหนักถ่วงอยู่ทำให้เดินไป ด้วยความยากลำบากแต่ต้องพยายามเดินไปให้ตรงที่สุด หลังจากนั้นพยายามที่จะร้องเพลงให้ชัดและดังที่สุดโดยที่ลิ้นไม่ สามารถขยับได้ แบบฝึกหัดนี้เป็นวิธีที่จะทำความเข้าใจกับสภาพของคนเมาที่ไม่สามารถบังคับร่างกายได้อย่างมีประสิทธิภาพ อีกตัวอย่างหนึ่งเป็นการฝึกการเคลื่อนไหวในบทบาทของคนบ้า เมื่อได้รับบทบาทนี้ส่วนใหญ่จะแสดงอาการหัวเราะ ร้องไห้ กรีดร้องเสียงดัง ตบตีกันเอง วิ่งไปวิ่งมา ซึ่งนักเรียนส่วนใหญ่ไม่มีสมาธิ หลุดหัวเราะกันเอง ส่วนพวกที่มีสมาธิก็จะพยายามเป็นคนบ้าจากกิริยาที่กล่าวมาข้างต้น เฉกเช่นเดียวกับคนเมา ไม่มีคนบ้าที่ไหนรับว่าตัวเองบ้า เพียงแต่คนเหล่านั้นเห็นในสิ่งที่เราไม่เห็นและได้ยินในสิ่งที่เราไม่ได้ยินด้วยอาการทางจิต เพราะฉะนั้นถ้าได้รับบทบาทนี้เราจึงต้องคิดและจินตนาการให้ได้เช่นเดียวกับคนบ้า โดยการสร้างจินตนาการ ของเราเอง เช่น ตอนนี้เราอยู่ท่ามกลางชายหาดตอนนี้มีคนกำลังตามฆ่าเราต้องหนี ตอนนี้เรากำลังมีลูกต้องดูแลลูก เป็นต้น ถ้าเราคิดให้ได้เหมือนที่คนบ้าคิด เราก็จะเป็นคนบ้าในบทบาทคนบ้าที่สมบูรณ์ (ปรวัน แพทยานนท์, 2556: 80-81)

ศิริมงคล นาฏยกุล (2551: 17-18) ได้กล่าวถึง การเคลื่อนไหวร่างกายไว้ในหนังสือ นาฏยศิลป์ ไว้ว่า การเคลื่อนไหวร่างกายของมนุษย์สามารถแบ่งออกได้ ดังนี้

1. <u>การเคลื่อนไหวเชิงมุม</u> เป็นการเคลื่อนไหวส่วนของร่างกายส่วนใดส่วนหนึ่งรอบจุดหมุนอันหนึ่ง ในลักษณะเป็นเส้นโค้งรอบแกนที่เป็นจุดศูนย์กลาง เช่น การเหวี่ยงแขน หรือขาจากข้อต่อ บริเวณไหล่หรือสะโพกการเคลื่อนไหวในเชิงมุมจะเกิดอันตราความเร็วและอัตราเร่งในเวลาเดียวกัน ซึ่งเมื่อเราเทียบกิริยาท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายในทางนาฏยศิลป์แล้วก็ปรากฏการเคลื่อนไหวในเชิงมุมหลายครั้ง เช่น การหมุนตัวโดยใช้การเหวี่ยงแขนหรือขารอบจุดหมุนที่ปรากฏในระบำพื้นเมืองตะวันตกหรือเอเชียบางประเภท เป็นต้น

2. การเคลื่อนไหวเชิงเส้น เป็นการเคลื่อนไหวของร่างกายส่วนใดส่วนหนึ่งจากตำแหน่งไปอีกตำแหน่งหนึ่ง โดยแบ่งย่อยออกได้ดังต่อไปนี้

2.1) การเคลื่อนไหวเป็นเส้นตรง การเคลื่อนไหวลักษณะนี้ร่างกายทุกส่วนจะเคลื่อนไหวในระยะเดียวกันและในทิศทางเดียวกัน เช่น การยกถูกตัวลอยและเคลื่อนนำไปบนเวทีเป็นเส้นตรง

2.2) การเคลื่อนไหวเป็นเส้นโค้ง การเคลื่อนไหวในลักษณะนี้วัตถุจะเคลื่อนไหวเปลี่ยนที่ในลักษณะเป็นเส้นโค้ง เช่น การเคลื่อนไหวในกีฬาทุ่มน้ำหนัก เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีการเคลื่อนไหวร่วมระหว่างการเคลื่อนไหวเชิงเส้นและเชิงมุม ซึ่งการเคลื่อนไหวเชิงเส้นจะเกิดขึ้นจากการเคลื่อนไหวเชิงมุมร่วมกับการเสียดทานที่เกิดขึ้น เช่น การเดินหรือการวิ่ง เป็นการเคลื่อนที่จากตำแ หน่งหนึ่งไปสู่อีกตำแหน่งหนึ่งในลักษณะการเคลื่อนไหวเชิงเส้น ที่เกิดจากการเคลื่อนไหวเชิงมุมของข้อต่างๆ ของขาและความเสียดทานที่เกิดขึ้นระหว่างพื้นห้องกับเท้าที่ช่วยทำให้เท้าถีบตัวเองก้าวออกไปได้

2.3) การเคลื่อนไหวกลับไปมา คือ การเคลื่อนไหวของร่างกายส่วนใดส่วนหนึ่งจากตำหนึ่งไปสู่อีกตำแหน่งหนึ่งและทำซ้ำๆ กัน ซึ่งลักษณะเช่นนี้ในทางนาฏยศิลป์จะปฏิบัติเพื่อให้ผู้ชมสามารถจดจำท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายที่เราเจตนาให้ผู้ชมได้จดจำและเพื่อความสมดุลของการเคลื่อนไหวบนเวที

2.4) การเคลื่อนไหวแบบแกว่ง คือ การเคลื่อนไหวเชิงมุมที่ทำซ้ำๆ กัน เช่น การแกว่งแขนไปมาซึ่งในทางนาฏศิลป์ก็ปรากฏการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะแกว่งได้หลายส่วน ในขณะรำหรือเต้นไม่ว่าจะเป็นศีรษะ ขา แขน เป็นต้น

ศิริมงคล นาฏยกุล (2557 : 49 - 52) ได้อ้างว่า จารุณี หงส์จารุ กล่าวถึงบทบาทการเคลื่อนไหวละครไว้ 7 ประการ ดังนี้

1) ช่อยให้เกิดความตื่นตาตื่นใจและให้ความบันเทิง เป็นการเพิ่มการเคลื่อนไหว และสีสันในการแสดงให้ผู้ชมเกิดความพึงพอใจ

2) สร้างบรรยากาศที่เหมาะสม สามารถสร้างลำดับเหตุการณ์เพื่อให้เหมาะสมกับเนื้อหาหรือสิ่งแวดล้อมในเชิงละคร

3) ช่วยให้เห็นลักษณะนิสัยของตัวละคร ลักษณะของการเคลื่อนไหว เช่น สง่างาม อิสระงุ่มง่าม เป็นต้น อาจช่วยเปิดเผยให้เห็นบุคลิกที่สำคัญของตัวละครนั้น

4) ใช้ในการเล่าเรื่อง ช่วยให้เข้าใจเรื่องราวได้ง่ายและสั้นกว่าการใช้รูปแบบการเจรจาที่ยืดยาวได้

5) ช่วยเปลี่ยนเหตุการณ์ที่น่าเบื่อเป็นเรื่องบันเทิง เช่น ฉากงานเลี้ยงรับรอง สามารถใช้การเต้นรำรื่นเริงที่ให้ความหมายเดียวกันแทน

6) ใช้เป็นเครื่องมือสำคัญในละครเพลง เพื่อให้ผู้ชมยอมรับความจริงในระดับต่างๆ การเต้นรำช่วยผู้ชมยอมรับความไม่เป็นจริงในชีวิตประจำวันได้ เนื่องจากในละครเพลงมักจะไม่มีความสมจริงอยู่แล้ว เพราะในชีวิตจริงไม่ใช้การสื่อสารด้วยการร้องเพลง หรือเต้นรำ

7) ใช้สร้างความคิดหลักและสร้างความเด่น ในความหมายด้วยการสร้างบรรยายที่เหมาะสมรวบรัดการกระทำพัฒนาอารมณ์

จากบทบาทการเคลื่อนไหวร่างกายทางการละครทั้ง 7 ข้อข้างต้น อธิบายทฤษฎีที่ว่าด้วยเรื่องการเคลื่อนไหวร่างกายในทางนาฏศิลป์ที่สามารถแบ่งออกได้พอสังเขปดังนี้

การเคลื่อนไหวร่างกายแบบอยู่กับที่ ที่เป็นการใช้ส่วนต่างๆ ของร่างกายในการเคลื่อนไหวไปรอบๆ โดยปราศจากการเคลื่อนที่ออกจากตำแหน่งที่ตั้งเดิม การเคลื่อนไหวในลักษณะนี้จะเคลื่อนไหวร่างกายเฉพาะอวัยวะส่วนใดส่วนหนึ่งเป็นหลัก เช่น แขน ขา และลำตัว โดยแบ่งการเคลื่อนไหวร่างกายแบบอยู่กับที่ได้ ดังนี้

การยืดหรือเหยียดร่างกาย เป็นการยืดกล้ามเนื้อไปในทิศทางต่างๆ ที่สามารถปฏิบัติได้ด้วยการเหยียดแขน ขา ลำตัว หรือคอโดยไม่มีการเคลื่อนที่จากตำแหน่งเดิม

การก้มและเงยตัว เป็นการทำให้ร่างกายท่อนบนโค้งลงมาใกล้กับร่างกายท่อนล่างให้มากที่สุด ขณะที่การเงยตัวจะเป็นการเคลื่อนไหวร่างกายท่อนลำตัวอีกลักษณะหนึ่งในทิศทางตรงข้ามกับการก้มตัว

การบิดหรือหัน เป็นการบิดหรือหันช่วยลำตัว ศีรษะ แขนหรือขาไปในทิศทางด้านข้าง หันออกด้านนอกหรือหันเข้าหาด้านในของลำตัว เป็นการเคลื่อนไหวอวัยวะในส่วนของแขน ขา ลำตัวศีรษะ

การเหวี่ยงหรือการแกว่ง เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายส่วนใดส่วนหนึ่งในลักษณะโยนแรงเหวี่ยงหนีออกจากจุดศูนย์กลางของร่างกาย เช่น การเหวี่ยงแขน ขา หรือศีรษะ เป็นต้น

การเขย่ง เป็นการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะยกส้นเท้าขึ้นสูงจากระดับพื้นปกติเล็กน้อย ซึ่งในทางนาฏศิลป์ตะวันตกการเขย่งเท้าเป็นการปฏิบัติท่าที่ช่วยให้การเต้นรำนั้นแลดูเบาลอย เพราะเมื่อนักเต้นเขย่งส้นเท้าขึ้นสูงจากพื้น ก็จะทำให้น้ำหนักตัวของผู้แสดงนั้นแลดูเบามากขึ้น

การหมุนตัว เป็นลักษณะการเคลื่อนไหวร่างกายที่ต้องการความแข็งแรงในการควบคุมลำตัวให้สามารถปฏิบัติท่าในขณะหมุนตัวให้ครบรอบ ซึ่งการหมุนตัวมีอยู่หลายลักษณะ เช่น การหมุนตัวครึ่งรอบ การหมุนตัวหนึ่งรอบหรือมากกว่า การหมุนตัวเข้าหรือออกจากจุดศูนย์กลางของลำตัว เป็นต้น ในการหมุนตัวหลายรอบติดต่อกันอาจทำให้เราเกิดอาการวิงเวียนศีรษะได้ ดังนั้น นักเต้นต้องได้รับการฝึกฝนเทคนิคการหมุนตัวที่ถูกต้อง เพื่อช่วยลดอาการดังกล่าวในขณะปฏิบัติท่า เทคนิคที่ช่วยลดอาการวิงเวียนศีรษะในขณะหมุนตัวอย่างรวดเร็วเรียกว่า “สปอตติ้ง” (Sporting) เริ่มต้นฝึกด้วยการใช้สายตาเพ่งมองยึดจุดใดจุดหนึ่งเป็นหลักให้นานที่สุดเท่าที่สามารถจะทำได้ในขณะหมุนตัวก่อนที่จะสะบัดศีรษะหันกลับมามองยังจุดที่สายตายึดไว้ในช่วงต้นให้เร็วที่สุด การหมุนตัว สามารถปฏิบัติได้ด้วย

การย่อเข่าแล้วหมุนหรือเขย่งข้อเท้าขึ้นและหมุนตัว นอกจากนั้นการหมุนตัวยังแยกออกเป็นการหมุนตัวอยู่กับที่ การหมุนตัวเคลื่อนที่ไปบนพื้นและการกระโดดหมุนตัวลอยอากาศ เป็นต้น

การจัดวางท่าทาง โดยปกติการเคลื่อนไหวร่างกายของมนุษย์จะแสดงออกทีละสัดส่วน เช่น การเคลื่อนไหวศีรษะ หรือการเคลื่อนไหวแขนเพียงอย่างเดียว ไม่เกี่ยวข้องกับการถ่ายเทน้ำหนักตัวไปส่วนอื่นๆ ของร่างกาย การจัดวางท่าทางของร่างกายในหลายๆ ส่วนที่เกิดขึ้นโดยพร้อมเพรียงกันจะก่อให้เกิดการสื่อความหมายและเรื่องราวที่นักเต้นต้องกานนำเสนอให้ผู้ชมรับทราบ การแสดงท่าใบ้ในศิลปะการเต้นเป็นลักษณะการจัดวางท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายที่ประกอบขึ้นเป็นท่านิ่งแทนความหมายในการสื่อสารอารมณ์การแสดงของตัวละคร หรือบอกกล่าวความคิดเห็นของตัวละครให้ผู้อื่นรับทราบ เช่น การกุมมือ หมายถึง การบูชาหรืออ้อนวอนหรือการของร้อง เป็นต้น

ความนิ่ง การแสดงท่าทางให้อยู่ในสภาวะนิ่ง เป็นการแสดงทีมีเจตนาให้เกิดขึ้นด้วยการควบคุมกล้ามเนื้ออย่างมั่นคง แข็งแรง ให้ร่างกายหยุดนิ่งอยู่ ณ จุดใดจุดหนึ่งชั่วขณะ แต่ยังคงรักษาความรู้สึกของการไหลเวียนอยู่ภายในร่างกายอยู่ตลอดเวลา ความนิ่งจึงมีความหมายแสดงให้เห็นถึงภาวะอารมณ์สูงสุดช่วงใดช่วงหนึ่งของผู้แสดง นอกจากสิ่งที่กล่าวมาข้างต้นถึงคุณสมบัติของความนิ่งที่ใช้ในการแสดงแล้ว ความนิ่งยังสามารถใช้ปฏิบัติเพื่อบ่งบอกความแตกต่างของจังหวะหรือห้วงเวลาในขณะปฏิบัติท่าเต้น กล่าวคือ ผู้ชมสามารถเห็นการเปรียบเทียบระหว่างการเคลื่อนไหวของนักเต้นคนหนึ่งบนเวทีในขณะที่นักเต้นอีกคนหนึ่งหยุดนิ่งอยู่กับที่ ทำให้เกิดความแตกต่างของห้วงเวลา สื่อถึงความหมายของห้วงอารมณ์ทางการละคร ส่งผลให้ผู้ชมเกิดความสนใจในสถานการณ์ที่ปรากฏขึ้นบนเวที

การล้มตัวลงสู่พื้น การล้มตัวลงสู้พื้นนับเป็นการแสดงท่าเต้นที่ สำคัญอีกลักษณะหนึ่งของการเต้นที่นักเต้นต้องได้รับการฝึกฝนเป็นอย่างดี เพื่อให้เกิดความชำนาญและช่วยป้องกันการบาดเจ็บอันเกิดจากการล้มตัวในขณะฝึกซ้อมหรือแสดงได้ การล้มตัวลงสู่พื้นในทางนาฏศิลป์ตะวันตกแบ่งได้ 2 ลักษณะ ประกอบด้วย 1. การล้มตัวลงสู่พื้น ที่เรียกว่า “คอลแลพ” (Collape) คือ การล้มตัวลงสู่พื้นในลักษณะผ่อนปรนกำลังไม่เกร็งลำตัว โดยเก็บอวัยวะในส่วนรยางค์ เช่น ศีรษะ ขา แนบชิดลำตัวในขณะล้มลงสู่พื้น 2. การล้มตัวลงสู่พื้น ที่เรียกว่า “อ๊อฟบาลานซ์” (Off Balance) คือ การล้มตัวลงสู่พื้นโดยจัดน้ำหนักตัวให้หลุดออกจากจุดสมดุลของร่างกายกับจุดศูนย์กลางของแรมโน้มถ่วงของโลกด้วยการเกร็งลำตัวและทำให้ล้มลงสู่พื้นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ทั้งนี้ผู้ปฏิบัติควรเก็บอวัยวะในส่วนรยางค์แนบชิดกับลำตัวเพื่อป้องกันการบาดเจ็บอันเกิดจากการล้มตัว

การเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะเคลื่อน เมื่อเราต้องการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะโยกย้ายตำแหน่งจากตำแหน่งหนึ่งสู่ตำแหน่งหนึ่ง เราสามารถแบ่งการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะเคลื่อนที่ได้ ดังนี้

การเดินและการวิ่ง การเดินเป็นการเคลื่อนที่พื้นฐานแรกโดย การก้าว ทุกครั้งจะมีความสัมพันธ์กับจังหวะการก้าวและการยุบ การยืดของข้อต่างๆ ภายในร่างกาย รวมถึงการรักษาความสมดุลของร่างกายเพื่อให้การก้าวเดินนั้นดูรายเรียบสม่ำเสมอ เราแบ่งลักษณะการเดินที่

ปรากฏในทางนาฏศิลป์ตะวันตกได้ 2 ลักษณะ คือ พาราเรล วอล์ค (Pararell Wal) เป็นลักษณะการเดินที่ปลายเท้าสองข้างชี้ตรงในด้านหน้าในลักษณะก้าวเดินซึ่งพบในการใช้เป็นท่าเชื่อมขณะทำการแสดง และเทิร์นเอ๊าท์ วอล์ค (Turn out walk) เป็นลักษณะการเดินที่ปลายเท้าหันออกด้านข้างของลำตัวในลักษณะเดิน จะเห็นได้จากนาฏลักษณ์การเดินของศิลปะการเต้นบัลเล่ต์ เป็นต้น นอกจากการเคลื่อนที่เป็นพื้นฐานของมนุษย์ที่เกิดขึ้นจากการเดินแล้ว จะมีการแสดงท่าทางอีกลักษณะหนึ่งที่ได้ใช้พละกำลังในการควบคุมการเคลื่อนที่ ให้มีจังหวะที่รวดเร็วขึ้นจากจังหวะการก้าวเท้าในระดับปกตินั่นก็คือ “การวิ่ง” แต่อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าการวิ่งจะมีความจำเป็นในการเหยียดเท้าและขามากยิ่งขึ้นแล้วก็ตาม การวิ่งก็คงอยู่ภายใต้การควบคุมจังหวะในการปฏิบัติท่าวิ่งให้เกิดความราบเรียบในการเคลื่อนที่เช่นเดียวกับการเดิน

การกระโดด การปฏิบัติท่าในลักษณะยกตัวลอยมีความสัมพันธ์กับการยกตัวขึ้นจากพื้นด้วยการกระโดด วิ่งปกติมนุษย์ทุกคนจะมีขั้นตอนของการเคลื่อนไหวร่างกายประกอบอยู่ 3 ลักษณะทำการปฏิบัติท่ากระโดดประกอบด้วย การจัดท่าเตรียมพร้อม การจัดท่าขนานลอยตัวอยู่ในอากาศ และการจัดท่าทางเมื่อกลับลงสู่พื้นห้องในระดับปกติ การกระโดดลอยตัวขึ้นจากพื้นในทางนาฏศิลป์ตะวันตกมีอยู่หลายลักษณะ ประกอบด้วย “ฮอพ (Hop)” คือ การกระโดดลอยตัวขึ้นจากพื้นห้องด้วยเท้าข้างใดข้างหนึ่ง และลงสู่พื้นห้องด้วยเท้าข้างเดิม “ลีฟ (Leap)” คือ การกระโดดลอยตัวขึ้นจากพื้นห้องด้วยเท้าข้างใดข้างหนึ่ง และลงสู่พื้นห้องด้วยเท้าอีกข้างหนึ่ง “จั้ม (Jump)” คือ การกระโดดลอยตัวขึ้นจากพื้นห้องด้วยเท้าทั้งสองข้าง

การคลาน เป็นการคลื่นที่อีกชนิดหนึ่ง ที่ผู้แสดงมีการถ่ายเทน้ำหนักตัวไปยังตำแหน่งต่างๆ ของร่างกาย 4 ส่วนคือ มือ ท่อนแขน ขา และเข่า โดยให้ลำตัวอยู่ในลักษณะราบต่ำอยู่กับพื้นเวที การคลานเป็นการปฏิบัติท่าเคลื่อนไหวที่สื่อความหมายทางการละครและนาฏศิลป์ได้หลากหลายลักษณะ เช่น การแสดงถึงการแบ่งชนชั้นของตัวละคร หรือการสื่อความหมายถึงความลึกลับซ่อนเร้นของตัวละคร เป็นต้น

การกลิ้ง เป็นการเคลื่อนที่ในลักษณะการถ่ายเทน้ำหนักตัวไปบนพื้นที่ราบอย่างต่อเนื่องโดยใช้ช่วงลำตัวเป็นส่วนสำคัญในกรพยุงน้ำหนักตัว การกลิ้ง เป็นการเคลื่อนที่จากตำแหน่งหนึ่งไปสู่อีกตำแหน่งหนึ่งโดยสามารถควบคุมการปฏิบัติท่าในจังหวะที่รวดเร็วหรือเชื่องช้าได้

การพุ่งทะยาน เป็นการเคลื่อนที่ไปในทิศทางต่างๆ อย่างรวดเร็วและรุนแรง การพุ่งทะยานเกิดจากการผลักดันกำลังโดยเน้นไปที่ร่างกายบริเวณส่วนขาเป็นสำคัญซึ่งเป็นอากัปกิริยาอีกลักษณะหนึ่ง ที่ปรากฏควบคู่กับการกระโดดก่อนนักเต้น ในขณะทำการแสดงอยู่บนเวที

สมพร ฟูราจ (2554: 108-112) ได้กล่าวถึงการวิเคราะห์เคลื่อนไหวของลาบาน ไว้ว่าการเคลื่อนไหวเกิดจากความต้องการภายในความเป็นจริง มนุษย์เคลื่อนไหวเพราะ 1) ต้องการอะไรบ้าง 2) คิดอะไรบางอย่าง 3) รู้สึกอะไรบางอย่าง การเคลื่อนไหวทุกอย่างที่เราเห็น จึงเป็นการเคลื่อนไหวที่เกิดจาก สมอง จิตใจ และปฏิกิริยาทางธรรมชาติ ที่เชื่อมโยงกันอย่างแยกออกจาก

กันไม่ได้ นักแสดงก็เช่นกัน จำเป็นต้องรู้ว่าจะไปที่ไหน เพื่ออะไร เพราะอะไร สามารถวิเคราะห์ว่าเราจะไปได้อย่างไร จะใช้ร่างกาย หรือ อวัยวะส่วนไหนนำ เช่น หัวไหล่ ข้อศอก หลัง ลำตัว จะใช้พลังงาน และการเคลื่อนไหวแบบไหน ความพยายามนี้เอง จะเป็นตัวบอกให้เรารู้ว่าจะต้องออกอากัปกิริยาอย่างไร พลังงานงานที่ใช้ในมิติบนย่อมเบา กว่ามิติล่าง การใช้หลักการตรงกันข้าม (law of opposition) สำหรับการเคลื่อนไหวไปด้านข้าง ก็จะถูกนำมาใช้ในตอนนี้ รวมไปถึงการรักษาสมดุล การเปลี่ยนแปลงสมดุล การถ่ายเทน้ำหนัก ฯลฯ ในขณะที่เราเคลื่อนไป เรานำพื้นที่ส่วนตัวของเราไปด้วย พื้นที่ที่มีมิติส่วนตัวของเรา ที่ไม่จำเป็นจะต้องเหมือนกับคนอื่นๆ รวมถึงเส้นทาง และทิศทางของการเคลื่อนไหวอาจจะข้องไม่ติดขัด จากจุดเริ่มต้นไปถึงจุดจบเป็นเส้นเดียว เรียกว่า monolinear หรือเริ่มจากหลายทิศทางพร้อมๆ กัน หรือสลับกันเรียกว่า polylinear หรืออาจจะสะดุด หักเห ชะลอ ลังเล หรือ ถูกแทรกไม่ต่อเนื่อง (broken) แต่ไม่ว่าแบบไหน ในที่สุดก็ต้องมีจบ

การใช้พลังพื้นฐาน 8 อย่าง (8 Basic efforts) ปัจจัยหรือสิ่งที่ทำให้เห็นการเคลื่อนไหวออกมาจากภายในร่างกาย ลาบานแยกการใช้พลังที่นักแสดงใช้ออกเป็น 2 ลักษณะใหญ่ๆ คือ “ramasser-disperser” หรือ “closed-open” หรือ “inward-outward” ซึ่งมีความหมายว่า พลังที่เข้าสู่แกนกลางและพลังที่กระจายออกจากแกนกลาง พลังทั้งสองกลุ่มนี้มีทั้งใช้แรงมากไปถึงน้อย สามารถแยกออกให้ละเอียดได้อีกในแต่ละกลุ่ม กลุ่มหนึ่งได้แก่ กด สะบัด บิด แตะ อีกกลุ่ม ได้แก่ ลอย ลื่น หวด ชก เป็นต้น

1. Press กด (direct-sustained-strong) แสดงความตั้งใจ ไม่ลังเล เมื่อตัดสินใจแล้ว ต้องทำทันที ใช้พลังมากและจำเป็นต้องค้างท่าไว้ในตอนเริ่มต้นทดลองโดยใช้ฝ่ามือสลับข้างกัน ไปข้างหน้าข้างล่าง แนวทแยง แล้วขยายออกไปใช้ทุกๆ ส่วนของร่างกาย หัว คาง หน้า มือ ไหล่ หลัง ลำตัว สามารถกดไปในทิศทางตรงกันข้าม จะเห็นว่ามีการเคลื่อนไหวแบบ inward และ outward ดูคล้ายกับการดันสู้กับอะไรบางอย่างนอกกาย หรือ อาจเป็นความรู้สึกบางอย่างจากข้างในที่ต้องการดันออกมาข้องนอกใช้หลายๆ ส่วนพร้อมกันก็ได้

2. Flicking สะบัด (flexible-sudden-light) เป็นปฏิกิริยาทางธรรมชาติ เราสะบัดเมื่อบางอย่างรบกวน สะบัดใกล้ตัว ไกลตัวรอบๆ ตัว หรือสลับกัน ลองใช้สะโพก เข่า เท้า การสะบัด เหมือนเป็นการใช้แต่พื้นที่รอบๆ ตัว สะบัดหน้า ข้อมือ ข้อศอก หัว สะโพก หรือสะบัดทั้งตัวจนกลายเป็นกระโดดก็ได้ เราสามารถสะบัดเข้าข้างในก็ได้

3. Wringing บิด (flexible-sustained-strong) แสดงความตั้งใจ เราใช้มือบิดผ้า หรือบิดตัวเองไปมาซ้ายขวา แนวทแยง หรือบิดได้ทุกทิศทุกทาง จะยืนหรือนอน หรือบิดส่วนไหนของร่างก็ได้ แขน หัว ลำตัว สะโพก ขา การบิดดูเน้น แข็งแรง แต่ก็ลื่นไหลได้เช่นกัน ในการบิดต้องค้างท่าไว้จนจบ

4. Dabbing แตะเบาๆ (direct-sudden-light) ตั้งใจหรือไม่ตั้งใจก็ได้ ตั้งแต่การแต้มระบาย ไปจนถึงลูบไล้ นอกจากจะใช้นิ้ว มือ ศอก แขน ลำตัว นักแสดงยังสามารถใช้เท้า

การก้าวหรือการถอยการสลับข้าง ฯลฯ การแตะมองเห็นได้ทันที รวดเร็ว แต่เมื่อทำเบาๆ กลับเห็นเป็นความรู้สึกที่ตรงกันข้าม ลังเล ช้าๆ สบายๆ

5. Slashing หวด (sudden-strong-flexible) ฟันหรือบาก จะเห็นชัดในท่าทแยง หรือจากบนลงล่าง จากซ้ายไปขวา เป็นการเคลื่อนไหวแบบทันที ใช้พลังมากอย่างเห็นได้ชัดเจน เวลาทำจะเห็นการเปลี่ยนแปลงจากท่าหนึ่งไปสู่อีกท่าหนึ่ง เห็นท่าการกดไปสู่ท่าลอย นักแสดงสามารถเพิ่มการกระโดด ย่อ เข้าไปด้วยเวลาทำช้าจะกลายเป็นท่าลอยทำให้ความหมายเปลี่ยนไปจากที่เป็นความตั้งใจกลายเป็นล่องลอยอิสระการต้องให้เห็นเป็นรูปธรรมว่าหวดอะไร เป็นท่าที่หยุดในระหว่างทำไม่ได้

6. Gliding ลื่น (sustained-light-direct) เลื่อนลองใช้ฝ่ามือทั้งสองเลื่อนขนานไปกับพื้นในแนวระนาบ หรือแนวตั้ง แนวทแยง เลื่อนฝ่ามือทั้งสองออกจากกันคล้ายเป็นการเปิดตัวเราออก แหวกฟองอากาศที่ห่อหุ้มตัวออกไป ทำช้าหรือเร็วก็ได้ เมื่อทำช้าเป็นท่าทางที่ดูเบา ไม่เห็นการออกแรงแต่ต้องรักษาทิศทาง (flow) ให้มั่นคง ลองหยุดค้างบางครั้งเมื่อต้องการ คนดูสามารถเห็นการเปลี่ยนท่าของนักแสดงอย่างชัดเจน

7. Punching/Thrusting ชก/พุ่ง (direct-sudden-strong) ลองใช้หมัดชกเข้าไปในความว่างเปล่าข้างหน้า หมัดจะดึงแขนลำตัวให้เคลื่อนไปด้วยปล่อยให้ตัวเคลื่อนตามหมัดไป จะทำให้กลายเป็นท่าอื่น ลอยหรือบิด เป็นการเคลื่อนไหวที่ตรง เร็ว แม่นยำ ทันที ไม่ลังเล มีพลัง จะใช้หัว มือ เข่า สะโพก ก็ได้ ถ้าใช้เท้าจะกลายเป็นการกระทืบเท้า เปลี่ยนเป็นนอน ชกลม หรือกลิ้ง

8. Floating ลอย (flexible-sustained-light) การลอยทำให้ต้องออกจากพื้นที่ เพิ่มด้วยการก้าวหรือกระโดด นักแสดงต้องใช้ความยืดหยุ่นของร่างกายสูง ต้องรักษาท่าจากเริ่มต้นไปจนจบ ใช้การเปลี่ยนระดับบนล่าง ซ้ายขวา ฯลฯ ประกอบการหมุนด้วยก็ได้ไม่จำเป็นว่าจะต้องช้าอย่างเดียว เวลาทำเร็วจะเห็นเป็นการเคลื่อนที่แบบกระเด้งหรือกระดอน หรือถูกเขย่าจากข้างในร่างกาย ลองเปลี่ยนระดับการลอย ลอยสูงขึ้น ลงต่ำ เฉียง หรือ slow motion

พลังพื้นฐานทั้งแปดนี้ สามารถนำไปใช้ผสมและสลับกันได้ในการแสดง เพราะในการเคลื่อนไหวทั้งหลายเราจะไม่เห็นการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังเพียงลักษณะเดียว แต่จะเห็นการสลับสับเปลี่ยนกันอยู่ตลอดเวลา ลักษณะของพลังทั้งแปดนี้ ยังสามารถนำไปสร้างเป็นบุคลิกตัวละครได้ นักศึกษาลองทำตามแบบฝึกหัดต่อไปนี้ โดยเริ่มจากง่ายไปสู่ยาก การเข้าใจในวิธีการในการเคลื่อนไหวนักแสดงสามารถนำไปสู่บทบาทของการแสดงได้ นักแสดงนั้นมีความจำเป็นที่จะต้องมีการฝึกฝนการเคลื่อนไหวของร่างกายให้มีความพร้อมอยู่เสมอ การแสดงที่ดีนั้นเราจะต้องเชื่ออย่าง จริงใจ คิดแบบที่ตัวละครคิดและเคลื่อนไหว อย่างที่ตัวละครเป็น การแสดงการกระทำอย่างมีเหตุผลที่นักแสดงจะสามารถถ่ายทอดเรื่องราวออกมาได้อย่างสมบูรณ์นั้นต้องอาศัย การเคลื่อนไหวของร่างกายที่ถูกต้อง

สิ่งที่สำคัญต่อการแสดงอารมณ์นั้นก็คือ จิตนาการ จินตนาการจะมีความรุนแรงเพียงใด ก็สามารถแสดงอารมณ์ที่ตนต้องการแสดงออกมาได้ดีเพียงนั้น ส่งผลปรากฏออกมาทางพฤติกรรมทางกายและเข้าใจได้ด้วยความรู้สึกธรรมดา

2.2.4.4 นาฏศิลป์ร่วมสมัย

นาฏศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) หรือที่ชาวอเมริกันเรียกว่า นาฏศิลป์สมัยใหม่ (Modern Dance) นั้นคงเป็นเพราะว่าในช่วงศตวรรษที่ 19 นั้น เป็นช่วงเวลาที่ศิลปะสมัยใหม่ (Modernism) ได้เข้ามามีบทบาทเพื่อตอบสนองความต้องการของคนในยุคนั้น โดยเริ่มที่ฝรั่งเศสและกระจายไปทั่วยุโรปและอเมริกา ซึ่งลักษณะของโมเดิร์นนั้น จะต้องเป็นสิ่งที่มีความพิเศษที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง โดยไม่ยึดติดอยู่กับรูปแบบงานแบบแผนเดิมๆ เป็นการสร้างสรรค์งานที่ต้องการให้ผลงานที่สะท้อนให้เห็นถึงความรู้สึกภายในมากกว่า ในที่นี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงศิลปินนักเต้นรำและผู้ออกแบบท่าเต้นที่โดดเด่น และมีอิทธิพลศิลปินรุ่นหลัง ดังนี้

อิสดอรา ดันแคน (Isasara Duncan ค.ศ. 1878-1927) เจ้าของทัศนคติ “Free Spirit” ที่ทุกคนยอมรับ เธอเกิดในซานฟรานซิสโก เริ่มชีวิตการเป็นนักเต้นโชว์ในเมืองชิคาโก ในปี ค.ศ. 1900 ภายใต้การอุปถัมภ์ของผู้จัดการโรงละครชื่อ ออกูสติน ดาลี และ เมื่อเธอได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานจากการไปเที่ยวชมพิพิธภัณฑ์แห่งกรุงลอนดอนเธอได้เกิดความประทับใจ และซึมซับเอาศิลปะวัฒนธรรมของกรีกโบราณ มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างผลงานของเธอหลายต่อหลายครั้ง การแสดงของเธอจะมีรูปแบบการเต้นที่ค่อนข้างจะเป็นแบบฉบับของเธอเองมาก และมีความเป็นส่วนตัวมากจนไม่มีใครสามารถสืบทอดศิลปะของเธอได้ อิสดอรา ดันแคน ถูกยกให้เป็นมารดาของการเต้นสมัยใหม่ (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 109-110)

มาธา เกรแฮม (Martha Grahaam ค.ศ. 1894-1991) เป็นผู้มีบทบาทสำคัญต่อการพัฒนาการของโมเดอร์นดานซ์ การสร้างงานของเธอได้รับอิทธิผลจากสิ่งแวดล้อม ครอบครัว งานส่วนใหญ่ของเธอแสดงออกถึงความรู้สึกทุกข์ทรมานจากภายในซึ่งสะท้อนออกมาให้เห็นในการแสดง ความสุขความสนุกสนานและมีชีวิตชีวา ความเกลียดชัง ความรัก ความริษยา เทคนิคการเต้นของเกรแฮมได้มีการคิดค้นขึ้นมาใหม่และเก็บสะสมไปพร้อมกับการสร้างผลงานการแสดง เทคนิคการเต้นของเกรแฮมจะเน้นการหายใจซึ่งถือเป็นการปฏิบัติขั้นพื้นฐานของการเต้นทั้งมวล “ท่าที่มีชื่อเสียงคือท่าเกร็งกล้ามเนื้อที่เรียกว่า คอนเทรกชั่น (Contraction) จะต้องปฏิบัติอย่างรวดเร็วบังคับกล้ามเนื้อท้องให้โค้งตัวดันกระดูกสันหลังให้โค้งและท่าผ่อนคลายที่เรียกว่า รีลีส (Release) (อัลเลน โรเบิร์ทสันและโดนัลด์ ฮูเตอรา, 1988: 66)” ทำให้เกิดลีลากระตุกและสะดุง (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 116-117)

ดอริส ฮัมแฟรย์ (Doris Humphrey ค.ศ. 1895-1958) และชาร์ลส์ ไวด์มัน (Charles Weidman ค.ศ. 1901-1920) เป็นผู้พัฒนาเทคนิคการเต้นที่มีแบบฉบับชัดเจนในเรื่องของการล้มลงสู่พื้น การพยุงตัวลุกขึ้น (Fall & recovery) การหยุดนิ่ง (Motionless) และกฎแรงโน้มถ่วงของโลก (Law of gravity) งานของฮัมเฟรย์จะดูค่อยข้างยากแฝงไปด้วยความแปลกและลึกลับ และมีความสนใจในความเป็นมนุษย์และปัญหาของมนุษย์เองที่ไม่เกี่ยวข้องกับเทคนิคการเต้น ฮัมเฟรย์ เป็นคนคนรูปร่างเล็กแต่แกร่ง ชอว์น เป็นคนสุภาพมีลีลาที่อ่อนช้อยงดงาม (Lyrical) ซึ่งตามหลักความแตกต่างกันนี้มักจะประสานกันได้อย่างดี (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 119-120)

ลอรา ดีน (Laura Dean ค.ศ. 1945) เป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานที่มีลีลาแบบธรรมชาติ ท่าเต้นดูที่ธรรมดาสามัญ แบบเรียบง่ายซ้ำไปซ้ำมา (Repetitive Movement) สร้างและเปลี่ยนแบบรูป (Pattern) การเต้นอย่างค่อยเป็นค่อยไป และนอกจากนี้เธอยังได้ใช้เทคนิคการหมุนตัวอยู่กับที่ ทั้งในเนื้อที่แคบและหมุนวนเป็นวงในที่กว้างใหญ่ นับเป็นการหนุมที่มีเทคนิคที่ต่างออกไปจากการหมุนที่มีแบบแผนเคร่งครัด (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 140)

สตีฟ แพกซ์ตัน (Steve Paxton ค.ศ. 1939) เขาเป็นผู้คิดค้นและได้รับการยกย่องให้เป็นบิดาแห่งคอนแทคอิมโพรไวเซชั่น (Contact improvisation) ซึ่งเป็นการเต้นรำแนวใหม่ที่ใช้น้ำหนักของร่างกายให้มีความสัมพันธ์กับธรรมชาติของแรงโน้มถ่วงของโลก นักเต้นต่างผลัดกันส่งแรงและรับแรงกับคู่ของตน ทั้งนี้ต้องขึ้นอยู่กับกฎแรงโน้มถ่วงของโลกและความสามารถในการเคลื่อนไหวของแต่ละบุคคล (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 139)

จะเห็นได้ว่ารูปแบบของนาฏศิลป์มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลาตามยุคสมัย ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาและนำแนวคิด เทคนิค รูปแบบการนำเสนอของศิลปินที่มีความสอดคล้องกับหัวข้อการสร้างสรรค์งาน “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” ได้แก่

อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) เจ้าของทัศนคติจิตวิญญาณแห่งความอิสระ (free spirit)

มาร์ธา แกรแฮม (Martha Graham) การใช้เทคนิคการเต้น การล้มลงสู่พื้น และการพยุงตัวขึ้น (fall and recovery) การหยุดนิ่ง (motionless) และใช้หลักพื้นฐานด้านธรรมชาติวิทยาเรื่องกฎแรงโน้มถ่วงของโลก (law of gravity)

ผู้วิจัยได้นำแนวคิดเหล่านี้มาใช้เป็นแนวทางในการออกแบบลีลาในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์การวิจัยในครั้งนี้

2.2.4.5 ศิลปินต้นแบบนาฏศิลป์สร้างสรรค์ในต่างประเทศ

อิสดอรา ดันแคน

นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึง อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) ในหนังสือประวัตินาฏศิลป์ตะวันตก ไว้ว่า (อัลเลนโรเบิร์ทสัน และ โดนัลด์ ฮูเตอรา 1988: 60) (นราพงษ์ จรัสศรี, 2554: 109-110)

อิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) (ค.ศ. 1878-1927) ผู้เป้นเจ้าของทัศนคติจิตวิญญาณแห่งความอิสระ หรือฟรีสปิริต (Free Spirit) ที่สตรีผู้นำทางด้านโมเดอร์นดานซ์คนนี้ใช้เป็นเครื่องยึดเหนี่ยวในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่ทุกคนให้การยอมรับมาจนตราบเท่าทุกวันนี้ แม้ในชีวิตจริงเธอก็เป็นผู้หญิงที่ยึดถือในอิสรภาพที่มีบุคลิกภาพของผู้มีจิตใจอ่อนไหว คลั่งไคล้ทุ่มเทชีวิตให้กับความรักและศิลปะ ชีวิตเธอเพียบพร้อมไปด้วยความน่าสนใจด้วยเธอมีภาพพจน์ที่ดุเหมือนเป็นหญิงเสเพล ขี้เหล้า เมายา ที่หมกมุ่นอยู่ในอบายมุขที่สังคมยังรับได้ยากในขณะนั้น แต่ถึงแม้ว่าเธอจะมีภาพพจน์

อย่างไรก็ตาม สิ่งที่สำคัญก็คือเธอเป็นผู้ที่ประสิทธิ์ประสาทวิญญาณของโมเดิอร์นดานซ์ ให้ปรากฏขึ้นซึ่งถ้าไม่นับถือเรื่องเทคนิคการเต้นแล้วถือว่าเธอมีส่วนสำคัญอย่างมากต่อการพัฒนาการวงการโมเดิอร์นดานซ์

การแสดงเป็นไปอย่างไรไม่เป็นระบบและมีท่าที่ซ้ำไปซ้ำมาบ่อยครั้ง งานของเธอมีลักษณะท่าเต้นที่ดุเรียบง่าย (Simplicity) อันเลน โรเบิร์ทสัน และ โดนัลด์ ฮูเตอร่า อธิบายว่า การเต้นของดันแคนมีความเป็นส่วนตัวมากจนไม่มีใครสามารถสืบทอดศิลปะของเธอได้ ในการแสดงของออกโดยได้ใช้ทัศนคติ จิตวิญาณแห่งความอิสระ หรือฟรีสปิริต (Free spirit) ได้ประสบผลสำเร็จจนทำให้เกิดการแสดงมีลักษณะเป็นแบบการเต้นที่ไม่มีการวางแผนมาก่อนเรียกว่า อิมโพรไวเซชัน (Improvisation)

มาธา เกรแฮม

นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึง มารา เกรแฮม (Matha Graham) ในหนังสือประวัตินาฏศิลป์ตะวันตก ไว้ว่า (นราพงษ์ จรัสศรี, 2554: 116-117)

มาธา เกรแฮม (Matha Graham) (ค.ศ. 1894-1991) เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญยิ่งต่อการพัฒนาการของโมเดอร์นดานซ์ แม้ผู้ที่ไม่เคยเห็นการแสดงของเธอก็ยังเคยได้ยินและสามารถจดจำชื่อของเธอได้ เสมือนชื่อเธอเป็นสัญลักษณ์ของโมเดอร์นดานซ์ คณะการแสดงของเธอได้เริ่มเปิดการแสดงครั้งแรกในสภาพที่แทบจะไม่มีคนสนใจชมเลย แต่เธอก็ได้ต่อสู้จนกระทั้งถึงวาระที่การแสดงได้รับความนิยมอย่างสูงสุดในบรรยากาศที่ตั๋วการแสดงของเธอขายหมดแทบทุกรอบ แม้เกรแฮมจะเสียชีวิตไปแล้วคณะการแสดงของเธอยังคงดำเนินต่อมาอีกระยะหนึ่ง และในที่สุดคณะการแสดงของเธอก็ได้ปิดฉากลงกลายเป็นประวัติศาสตร์ไปแล้วคณะมาธา เกรแฮมก็อาจจะฟื้นคืนชีพขึ้นมาอีกก็เป็นได้ อันเนื่องมาจากคำกล่าวขานถึงของนักเต้นนานาชาติ ได้มีการนำเอาผลงานของเธอไปเผยแพร่โดยนักเต้นและผู้ออกแบบท่าเต้นผู้มีพรสวรรค์ และเขาเหล่านั้นก็ยังคงใช้วิธีการสอนของเธอที่เธอได้สร้างสรรค์ขึ้นมาเองต่อมาอีกด้วย เช่น เมอร์ซ คันนิงแฮม (Merce Cunningham) อีริค ฮอว์คินส์ (Erick Hawkins) แอนนา โซโคดลว์ (Anna Sokkolow) และพอล เทย์เลอร์ (Paul Taylor) เป็นต้น

ผลงานชิ้นแรก เฮเรดิก (Heretic) แสดงถึงความพยายามพัฒนาตนเองเพื่อต่อสู้และควบคุมพลังที่มหาศาลกับการที่มนุษย์เราไม่ยอมอดทนหรือการที่มนุษย์เราไม่พยายามเอาชนะใจตนเอง

พรีมีทีฟ มิสเทียรี (Primitive Mysteries) (ค.ศ. 1931) แสดงถึงพิธีกรรมทางศาสนาของอเมริกันอินเดียนทางภาคตะวันตกเฉียงใต้ ผลงานชิ้นนี้เธอได้เริ่มแสดงให้เห็นความสามารถอย่างสูงสุดจนทำให้เธอได้เป็นบุคคลสำคัญของโมเดอร์นดานซ์ในยุคแรก

งานส่วนใหญ่ของเกรแฮมจะแสดงออกถึง ความรู้สึกทุกข์ทรมานจากภายในซึ่งสะท้อนออกมาให้เห็นในการแสดง ความสุข ความสนุกและชีวิตชีวา ความเกลียดชัง ความรัก ความริษยา ความคลั่งไคล้ ความรู้สึกที่ปิดบังอีกต่อไปไม่ได้แล้วอันเนื่องมาจากความรักหรือความเกลียด ส่วนเทคนิคการเต้นของเกรแฮมได้มีการคิดค้นขึ้นใหม่และเก็บสะสมไปพร้อมกับการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เทคนิคการเต้นของเกรแฮมจะเน้นการหายใจซึ่งถือเป็นการปฏิบัติขั้นพื้นฐานของการเคลื่อนไหวของการ

เต้นทั้งมวล “ท่าที่มีชื่อเสียงคือท่าเกร็งกล้ามเนื้อที่เรียกว่า คอนเทรกชั่น (Contraction) จะต้องปฏิบัติอย่างรวดเร็วบังคับกล้ามเนื้อท้องให้โค้งตัวดันกระดูกสันหลังให้โค้งและท่าผ่อนคลายที่เรียกว่า รีลีส (Release) (อัลเลน โรเบิร์ท และ โดนัลด์ ฮูเตอรา 1988:66)” ทำให้เกิดลีลาที่กระตุกและสะดุ้งทำให้คนดูรู้สึกถึงลีลาที่แปลกไปจากการดูบัลเลต์ที่มีแต่ความราบรื่น นิ่ง สง่างาม เหมือนไม่ได้ออกกำลังอะไรเลย

2.3 ความคิดเห็นของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยสร้างสรรค์

ในงานวิจัยฉบับนี้เล็งเห็นถึงความสำคัญของความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการวิจัย “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” ซึ่งมีประเด็นที่น่าสนใจ ดังนี้

ธนกร สรรย์วราภิภู ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการแสดงที่จะสื่อให้เห็นถึงพิธีกรรมเหน่เอนหล่อโบงหรือที่เรียกกันว่าพิธีฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษว่า “การแสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตของชุมชนควรนำเอกลักษณ์ของชุมชนออกมาสื่อให้เห็น โดยใช้เทคโนโลยีเข้าช่วย สร้างความงาม กระตุ้นจินตนาการ ให้เห็นถึงความแปลกใหม่ และไม่ควรตีกรอบงาน” (ธนกร สรรย์วราภิภู, สัมภาษณ์: 29 มกราคม 2562)

นิพนธ์ วรรณมหินทร์ ได้ให้ความคิดเห็นในภาพของการแสดงที่จะสื่อให้เห็นถึงประเพณีเหน่เอนหล่อโบงหรือที่เรียกกันว่าพิธีฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษว่า “เรื่องเล่าของพิธีที่มีดีอยู่แล้วในประเพณีนี้สื่อให้เห็นถึงวิถีชีวิตตัวตนของชนเผ่าได้ชัดเจนแล้ว การแสดงควรจะสื่อให้คนดูได้รู้สึกได้เห็นภาพตาม เสนอเป็นเอกลักษณ์ท่าทางที่บ่งบอก ใช้เสียงและจังหวะที่เข้ากัน ใช้แสงที่ถูกต้อง สื่ออารมณ์ได้จะทำให้การแสดงมีความสนใจ” (นิพนธ์ วรรณมหินทร์, สัมภาษณ์: 28 มกราคม 2562)

ธนากร จันทนะสาโร ได้ให้มุมมองว่า “การกล่าวถึงชนเผ่าหรือพิธีกรรมนั้น มีความสำคัญจากความถนัดหรือความสนใจ จึงใช้แรงบันดาลใจ จากทฤษฎีต่างๆ องค์ความรู้ และการเก็บข้อมูลนำมาสู่การออกแบบงานผ่านท่าทาง รวมถึงการออกแบบเครื่องแต่งกายควรสื่อให้มีความเป็นอัตลักษณ์ของชนเผ่าเพื่อสื่อให้ผู้ชมได้คล้อยตาม” (ธนากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์: 29 มกราคม 2562) นายไข่ กล้าทะเล ผู้นำชุมชนชาวมอแกน ได้ให้ข้อมูลว่า “ชาวมอแกนได้อาศัยในทะเล และมีความผูกพันกับทะเล มีวิถีชีวิตและความเชื่อเกี่ยวกับวิญญาณ การแต่งกายของชนเผ่ามีการแต่งกายด้วยใช้ผ้าของท้องถิ่น พิธีที่สำคัญและยังคงเหลืออยู่คือพิธีเหน่เอนหล่อโบงหรือที่เรียกกันว่าการฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษ” (นายไข่ กล้าทะเล ผู้นำชุมชนชาวมอแกน, สัมภาษณ์: 25 มกราคม 2562)

จากการเก็บข้อมูลในการสัมภาษณ์เบื้องต้น ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลเพื่อนำมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ ช่วยกระตุ้นจินตนาการให้เห็นถึงความแปลกใหม่ มีความน่าสนใจแสดงและสื่อให้คนดูรู้สึกและเกิดอารมณ์คล้อยตาม และไม่ควรตีกรอบของงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ทั้งนี้ผู้วิจัยจะนำแนวคิดและความคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญนำมาสร้างสรรค์งานให้มีความน่าสนใจ

น่าติดตามและเกิดความแปลกใหม่ รวมถึงการแสดงต้องสื่อให้เห็นภาพ อารมณ์ความรู้สึกให้มีความน่าสนใจ

2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ดาริณี ชำนาญหมอ (2557) ศึกษาเรื่องการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อหารูปแบบและแนวคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง ภายใต้มุมมองที่ว่าผู้หญิงมีสิทธิเรียกร้องหรือต่อสู้เพื่อปกป้องตนเองจากความรุนแรง ผู้วิจัยเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย สื่อสารสนเทศ การสำรวจข้อมูลภาคสนาม การสัมมนา เกณฑ์มาตรฐานศิลปินและประสบการณ์ของผู้วิจัย รวมถึงการศึกษาแนวความคิดในการสร้างผลงานนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี จากนั้น จึงทำการวิเคราะห์สังเคราะห์ข้อมูล สรุปผล และนำเสนอเป็นผลงานวิจัย โดยเก็บข้อมูลในช่วง เดือนมกราคม 2556 ถึงเดือนธันวาคม 2557

ผลจากการศึกษาพบว่า ผลงานการแสดงนาฏยศิลป์สร้างสรรค์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง อธิบายตามองค์ประกอบทางด้านนาฏยศิลป์ ดังนี้ บทการแสดง แบ่งตามองค์ประกอบที่สำคัญทางนาฏยศิลป์ คือ ลีลา เครื่องแต่งกาย และเสียงประกอบการแสดง ลีลา ใช้เทคนิคที่โดดเด่นของ อิสดอรา ดันแคน มาร์ธา แกรแฮม ดอริส ฮัมเฟรย์และท่าทางในชีวิตประจำวันมาสร้างสรรค์ใหม่ เครื่องแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบการแสดง เน้นความเรียบง่าย ลดทอนจากความจริงเหลือเพียงโครงสร้างหรือสัญลักษณ์ที่สำคัญเท่านั้น เสียงประกอบการแสดง สร้างสรรค์จากภายในความคิดคำนึงและกิจกรรมในชีวิตประจำวันของผู้หญิง นักแสดงสามารถสื่อสารอารมณ์ของการแสดงสู่ผู้ชมได้ การจัดแสงไม่ใช้สีสันมากจนลดความสำคัญของลีลาการเคลื่อนไหว และการออกแบบพื้นที่ที่จัดแสดงให้เป็นส่วนหนึ่งตามสถานการณ์ที่เกิดในบทการแสดง ส่วนแนวคิดของการสร้างสรรค์นั้น เรียงลำดับตามความสำคัญได้ดังนี้ แนวคิดสตรีนิยม แนวคิดความเสมอภาคทางเพศ แนวคิดด้านสัญญะ การใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏยศิลป์และทัศนศิลป์ การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง การบูรณาการความหลากหลายทางวัฒนธรรม การคำนึงถึงการสื่อสารทางการแสดง การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ และการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อสังคม

ธรากร จันทระสาโร (2554) ศึกษาเรื่องนาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ และเพื่อค้นหาแนวคิดในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ถือเป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีวิทยาการวิจัยแบบสหสาขาวิชาจากแนวคิดพระพุทธศาสนา ปรัชญาวิทยา สัญญาณวิทยา และศิลปกรรมศาสตร์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบเกณฑ์มาตรฐานศิลปิน แบบวิเคราะห์จากเอกสารและตำรา สื่ออิเล็กทรอนิกส์ที่เกี่ยวข้องกับงานนาฏยศิลป์ และการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ โดยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาวิเคราะห์ สังเคราะห์ สร้างสรรค์การแสดง และสรุปผล ตามลำดับ

ผลจากการศึกษาพบว่า ในด้านการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์เป็นการนำเรื่องราวของหลักสัจธรรมไตรลักษณ์ทางพระพุทธศาสนามาสร้างสรรค์เป็นงานพุทธศิลป์ลักษณะหนึ่ง โดยเป็นการแสดงสาระสำคัญของอนิจจตา (การเกิดขึ้น) ทุกขตา (การตั้งอยู่) และอนัตตา (การดับไป) สามารถจำแนกตามองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ได้ 8 ประการคือ 1) บทการแสดง สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ภายใต้ลักษณะและความหมายของไตรลักษณ์ 2) นักแสดง มีความสามารถทางด้านนาฏยศิลป์การสื่อสารอารมณ์และความหมาย 3) ลีลา นำเสนอผ่านรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 4) เสียง ใช้เสียงที่บรรเลงจากเครื่องดนตรีที่สร้างบรรยากาศและความรู้สึกของสมาธิหรือการเข้าฌาน 5) อุปกรณ์การแสดง นำเสนอผ่านแนวคิดมินิมอลลิสม์ (minimalism) ที่เน้นการใช้สัญลักษณ์ความเรียบง่าย ประหยัด และเข้าใจง่าย คือ ดอกบัวและเทียนไข 6) พื้นที่การแสดง ได้สลายรูปแบบการแสดงดั้งเดิมที่ต้องแสดงในโรงละครเท่านั้น โดยจัดแสดงในพื้นที่แบบเปิดในลักษณะอื่น 7) แสง ใช้แนวคิดทฤษฎีของสีมาช่วยในการถ่ายทอดเรื่องราว ความรู้สึก และลำดับเหตุการณ์ต่างๆ และ 8) เครื่องแต่งกาย ใช้การออกแบบบนพื้นฐานแนวคิดมินิมอลลิสม์ (minimalism) ไม่มุ่งเน้นการแบ่งแยกเพศสภาพและมีความเป็นเอกภาพ นอกจากนี้แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ได้ให้ความสำคัญใน 7 ประเด็นคือ 1) การคำนึงถึงปรัชญาทางพระพุทธศาสนา 2) การคำนึงถึงความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ 3) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏยศิลป์ 4) การคำนึงถึงสัญลักษณ์ในการแสดงนาฏยศิลป์ 5) การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ดุริยางคศิลป์และทัศนศิลป์ 6) การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏยศิลป์ และ 7) การคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์เพื่อเยาวชน ดังนั้นผลการวิจัยทั้งหมดนี้จึงมีความสอดคล้องและตรงตามวัตถุประสงค์ทุกประการ ผู้วิจัยได้จัดนิทรรศการผลงานนาฏยศิลป์เพื่อรับฟังความคิดเห็นจากประชาคม มีผู้เข้าชมผลงานทั้งสิ้น 249 คน เป็นนักเรียนระดับมัธยมศึกษา นิสิตและนักศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์ ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ นาฏยศิลปิน อาจารย์สอนนาฏยศิลป์ในระดับมหาวิทยาลัยและโรงเรียนมัธยมศึกษาและผู้สนใจทั่วไป ผลจากการประชาพิจารณ์และจากแบบสอบถามสรุปได้ว่า การนำแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนามาใช้เป็นส่วนหนึ่งของงานนาฏยศิลป์มีความแปลกใหม่และเกิดความท้าทาย ทั้งต่อตัวผู้สร้างงานและผู้ชม และผู้เข้าร่วมชมการแสดงยอมรับรูปแบบและการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ในครั้งนี้ เห็นว่าเป็นองค์ความรู้ที่ควรเผยแพร่และมีคุณค่าต่อพุทธศาสนิกชนทุกระดับ

จุติกา โกศลเหมมณี (2556) รูปแบบและแนวความคิดในการส้รางสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของ นราพงษ์ จรัสศรี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์รูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของ นราพงษ์ จรัสศรี เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่มีการเก็บรวบรวมจากเอกสารต่างๆ สังเกต สัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในเชิงลึก ศึกษาจากสื่อสารสนเทศจากผลงานการแสดงต่างๆ โดยให้ความสำคัญกับงาน 3 ชิ้น ของนราพงษ์ จรัสศรี ได้แก่ 1) นารายณ์อวตาร (พ.ศ.2546) เป็นการแสดงประกอบวรรณคดีจินตภาพ 2) แสง-เสียงประกอบจินตภาพคนดีศรีอยุธยา (พ.ศ.2538) เป็นการแสดงจากเรื่องราวประวัติศาสตร์ ประกอบปูชนียสถานใช้นักแสดง

จำนวนมาก กลุ่มผู้ชมเป็นชาวต่างประเทศและนักท่องเที่ยว 3) ปาร์ฟูม (พ.ศ.2532) เป็นการแสดงที่นำเสนอบทบาทของสตรีในสังคม จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูล และสรุปผล นำเสนอเป็นงานวิจัย

ผลจากากรศึกษาพบว่า การศึกษารูปแบบงานทั้ง 3 ชิ้น ในด้านองค์ประกอบการแสดง ได้แก่ บทการแสดง ลีลาการแสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรี พื้นที่การแสดง แสงฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดง และนักแสดง พบว่ามีรูปแบบของการบูรณาการการแสดงจากความหลากหลายทางวัฒนธรรมคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ไทยให้ความสำคัญกับการสื่อสารกับคนรุ่นใหม่และนำเสนอในระยะเวลา ที่เหมาะสม สำหรับแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี นั้น พบว่าได้ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ใหม่จากความดั้งเดิม ซึ่งอยู่บนพื้นฐานทฤษฎีทางนาฏยศิลป์และทฤษฎีทางศิลปะ คำนึงถึงการนำเสนอประเด็นใหม่ด้วยการผสมผสานรูปแบบการแสดงจากนาฏยศิลป์และวัฒนธรรมที่หลากหลาย ยังคงรักษาเอกลักษณ์ของการแสดงดั้งเดิมไว้ นอกจากนั้นยังคำนึงถึงการสื่อสารกับคนรุ่นใหม่ โดยมีแนวความคิดในการให้ความสำคัญกับสังคมส่วนรวม การอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย คุณธรรมจริยธรรม และการให้ความสำคัญกับสตรี

ปรวัน แพทยานนท์ (2556) ตัวละครและสไตล์การแสดงในบริบทสังคมและวัฒนธรรมไทย: กรณีศึกษาภาพยนตร์ไทยที่ได้รับรางวัลภาพยนตร์สุพรรณหงส์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาลักษณะตัวละครที่พบในภาพยนต์ไทยที่ได้รับรางวัลแห่งชาติสุพรรณหงส์ วิเคราะห์สไตร์การแสดงที่ปรากฏในภาพยนต์ไทยที่ได้รับรางวัลภาพยนต์แห่งชาติสุพรรณหงส์ รวมถึงศึกษาทัศนะของนักวิชาการ นักแสดง ผู้ฝึกนักแสดงและผู้ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงต่อการแสดงภาพยนตร์ไทย

ผลจากการศึกษาพบว่า ตัวละครในภาพยนตร์ไทยพบว่า ลักษณะทางกายภาพ สังคม และจิตวิทยาของตัวละคร มีภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมไทยที่ชัดเจน ทั้งชีวิตความเป็นอยู่และความเชื่อ ส่วนผลการวิเคราะห์สไตล์การแสดงนั้นพบว่า นักแสดงในภาพยนตร์ไทยมีสไตล์การแสดงที่สมจริงและเป็นธรรมชาติที่แบบฉบับของคนไทย แต่อย่างไรก็ตาม สไตล์การแสดงตัวละครในภาพยนต์ไทยที่สมจริงนี้พบว่ายังมีข้อบกพร่องในเรื่องของ การเคลื่อนไหว การใช้เสียง และการแสดงอารมณ์และความรู้สึกอยู่บ้าง โดยการศึกษาครั้งนี้จะเป็นประโยชน์ต่อวงการแสดงไทยในการตรพหนักถึงการแสดงที่ถูกต้องและตระหนักถึงสิ่งที่ได้ปฏิบัติอยู่ เพื่อการพัฒนาการแสดงงต่อไป

ประวิทย์ ฤทธิบูลย์ (2561) ศึกษาเรื่องการศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีแห่หางหงส์ ธงตะขาบสู่การพัฒนาทุนทางวัฒนธรรม: การออกแบบสร้างสรรค์ชุดการแสดงสำหรับการนำเสนอภาพลักษณ์การท่องเที่ยวในจังหวัดปทุมธานี โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ของประเพณีแห่หางหงส์ธงตะขาบในจังหวัดปทุมธานี 2) เพื่อกำหนดรูปแบบ และองค์ประกอบการสร้างสรรค์การแสดงชุด “แห่หางหงส์ ธงตะขาบ” จากการตีความของอัตลักษณ์ รูปแบบ และการเลื่อนไหลทางวัฒนธรรมของประเพณีแห่หางหงส์ ธงตะขาบในจังหวัดปทุมธานี และ 3) เพื่อหาประสิทธิภาพของการสร้างสรรค์การแสดงชุด “แห่หางหงส์ ธงตะขาบ” ในด้านความคิดสร้างสรรค์ ในด้านความเหมาะสม และความพึง

พอใจของผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้รับชมการแสดงก่อนการเผยแพร่สู่สังคม กลุ่มตัวอย่างประชากรที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยใช้วิธีการเจาะจง โดยเลือกจากปราชญ์ชาวบ้าน ตัวแทนจากวัฒนธรรมจังหวัด และชาวบ้านในชุมชนที่สามารถให้ข้อมูลเกี่ยวกับวัฒนธรรมและประเพณีแห่หางหงส์ธงตะขาบ ของจังหวัดปทุมธานี ใช้เทคนิคการสโนว์บอล เขตพื้นที่ชุมชนมอญบางหลวง ตำบลบางหลวง อำเภอเมืองจังหวัดปทุมธานี และเขตพื้นที่ชุมชนมอญสามโคก ตำบลสามโคก อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล ประกอบด้วย แบบสัมภาษณ์ แบบประเมิน การสนทนากลุ่ม และการระดมความคิดเห็น วิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพโดย การวิเคราะห์เนื้อหา และข้อมูลเชิงปริมาณจากแบบประเมิน โดยใช้สถิติพื้นฐานได้แก่ ค่าเฉลี่ย และค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน นำเสนอข้อมูลด้วยการพรรณนาเชิงวิเคราะห์

ผลจากากรศึกษาพบว่า 1. อัตลักษณ์ของประเพณีแห่หางหงส์ ธงตะขาบในจังหวัดปทุมธานี หรือที่เรียกกันอีกชื่อว่า ประเพณีถวายธงตะขาบนี้เป็นประเพณีสำคัญของชาวมอญในช่วงเทศกาลสงกรานต์ คือ การแห่ธงไปถวายเป็นพุทธบูชาที่เสาหงส์ ซึ่งเป็นประเพณีประจำปีจัดกันเพียงปีละครั้ง ถือเป็นเอกลักษณ์ของชาวมอญ เสาหงส์จึงเป็นสัญลักษณ์ของการสร้างวัดมอญในประเทศไทย โดยจะมีธงที่ใช้ประดับเสาหงส์ ในการจัดทำธงสำหรับ“แห่หางหงส์ ธงตะขาบ” เป็นการนำแนวคิด และแรงบันดาลใจมาจากองค์ประกอบที่อยู่ในประเพณีเข้ามาวิเคราะห์ ตีความหมายและค้นหาคุณค่าในคติชน ความเชื่อ และขั้นตอนของประเพณีออกมาเป็นชุดการแสดง โดยแบ่งออกเป็นช่วงที่ 1 “รวมจิตรอาสา” ช่วงที่ 2 “ศรัทธารามัญ” และช่วงที่ 3 “สังสรรค์ประเพณี” ซึ่งดนตรีที่ใช้ในการประกอบการแสดง ชุด “แห่หางหงส์ ธงตะขาบ” นี้จะใช้ปีพาทย์ในลักษณะเครื่องใหญ่โดยจะแบ่งท่วงทำนองออกเป็น 3 ช่วง ซึ่งในแต่ละช่วงจะมีอัตราจังหวะ 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว การแต่งกายได้นำรูปแบบการแต่งกายของชาวมอญมาประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมในการแสดง โดยมีการดัดแปลงวัสดุที่ใช้ และเพิ่มลวดลายเชิงสไบของผู้ชาย และเชิงผ้านุ่งของผู้หญิง โดยนำมาจากลายขนมผิงที่เป็นลายสถาปัตยกรรมที่ฉลุไม้ประดับตกแต่งตามช่องลมเหนือประตู และหน้าต่าง ศูนย์ประวัติศาสตร์เมืองปทุมธานี (ศาลากลางหลังเก่า) ในส่วนของอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบในการแสดงก็จะประกอบไปด้วย เสาหงส์ และธงตะขาบ โดยผู้วิจัยจะยึดรูปแบบดั้งเดิมของเสาหงส์ และธงตะขาบไว้อยู่ แต่จะปรับขนาด น้ำหนัก และวัสดุที่ใช้เพื่อให้เหมาะสมในการแสดง ท่ารำที่ใช้ประกอบในการแสดงชุด “แห่หางหงส์ ธงตะขาบ” จะเป็นรูปแบบของการใช้ภาษาท่าทาง อากับกิริยาตามธรรมชาติ ภาษาท่าทางนาฏศิลป์ไทย และท่ารำแม่บทของการรำมอญเพื่อนำเสนอให้เห็นรูปแบบ และการสื่อความหมายที่เข้าใจได้อย่างชัดเจน 3. ประสิทธิภาพของการสร้างสรรค์การแสดงชุด “แห่หางหงส์ ธงตะขาบ” ในด้านความคิดสร้างสรรค์ ในด้านความเหมาะสม และความพึงพอใจของผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้รับชมการแสดงก่อนการเผยแพร่สู่สังคม จากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 6 ท่าน พบว่า ประสิทธิภาพในด้านความคิดสร้างสรรค์ผลงานการแสดงสร้างสรรค์ ชุด แห่หางหงส์ ธงตะขาบ อยู่ในระดับ มาก โดยมีค่าคะแนนเฉลี่ย เท่ากับ 4.16 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน เท่ากับ 0.46 และความคิดเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิที่มีต่อผลงานสร้างสรรค์ พบว่า ความเหมาะสม และความพึงพอใจ

ของผู้ทรงคุณวุฒิต่อการแสดงสร้างสรรค์ ชุด แห่หางหงส์ธงตะขาบ อยู่ในระดับ มาก โดยมีค่าคะแนนเฉลี่ย เท่ากับ 4.30 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน เท่ากับ 0.50

ประวิทย์ ฤทธิบูลย์ (2560) ศึกษาเรื่องการพัฒนาความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย โดยใช้โมเดลซิปปา โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) เพื่อพัฒนาแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบโมเดลซิปปา (CIPPA Model) 2) เพื่อศึกษาความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ด้วยการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบโมเดลซิปปา (CIPPA Model) 3) เพื่อศึกษาความคิดเห็นของผู้เรียนที่มีต่อการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบโมเดลซิปปา (CIPPA Model) 4) เพื่อศึกษาความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่มีต่อผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ได้แก่ นักศึกษาระดับปริญญาตรีชั้นปีที่ 3 สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ภาคการศึกษาที่ 2 ปีการศึกษา 2558 จำนวน 2 ห้อง จำนวนนักศึกษาทั้งสิ้น 55 คน โดยการเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ประกอบด้วย แผนการจัดการเรียนรู้ จำนวน 4 แผน และแบบประเมิน ใช้สถิติ ค่าเฉลี่ย ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน

ผลจากการศึกษาพบว่า 1) การพัฒนาแผนการจัดการเรียนรู้ เพื่อพัฒนาความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ซึ่งมีเนื้อหาสาระสำคัญประกอบด้วย เรื่อง นาฏทฤษฎี, นาฏลักษณ์, นาฏยศัพท์ (การตีความ, การสื่อสาร), นาฏประดิษฐ์ จำนวน 4 แผนการเรียนรู้ ครั้งละ 4 ชั่วโมง โดยใช้ขั้นตอนการจัดการเรียนรู้ในรูปแบบโมเดลซิปปา ซึ่งมีทั้งหมด 7 ขั้นตอน และจากการพิจารณาค่าความสอดคล้อง (IOC) ของผู้เชี่ยวชาญ สรุปได้ว่าผู้เชี่ยวชาญมีความคิดเห็นว่าแผนการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบโมเดลซิปปา (CIPPA Model) มีความสอดคล้องกัน และมีค่าความเหมาะสมอยู่ในระดับมาก 2) ความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ด้วยการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบโมเดลซิปปา (CIPPA Model) พบว่า การแสดงสร้างสรรค์ทั้งหมดมีจำนวน 5 ชุดการแสดง ซึ่งส่วนใหญ่เป็นรูปแบบการสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏศิลป์ไทยเชิงอนุรักษ์ เพื่อเป็นการรักษาศิลปวัฒนธรรม ภูมิปัญญา และวรรณกรรมของไทย โดยนำเสนอให้อยู่ในรูปแบบศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทยประยุกต์ จากผลการประเมินความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย จากคณะกรรมการผู้เชี่ยวชาญ โดยภาพรวมอยู่ในระดับมาก 3) ความคิดเห็นของผู้เรียนที่มีต่อการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยใช้รูปแบบโมเดลซิปปา (CIPPA Model) โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด 4) ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่มีต่อผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยโดยภาพรวมอยู่ในระดับมาก

2.5 สรุปบท

ในบทที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อศึกษาแนวคิดต่างๆ ซึ่งประกอบไปด้วย ข้อมูลเกี่ยวกับวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในเทศกาลฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกน ที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา รวมถึงเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทางด้านนาฏศิลป์และแนวคิดที่ได้จากการสัมภาษณ์ตามแนวคิดของผู้เชี่ยวชาญร่วมแสดงความคิดเห็นเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ เพื่อหาแนวคิดและนำมาสร้างสรรค์รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษา วิเคราะห์และหาแนวคิด เพื่อนำไปสู่การปฏิบัติในบทถัดไป

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 อารัมภาบท

ในบทที่ 2 ได้กล่าวถึงเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ของงานวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” ประกอบด้วยเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ซึ่งในบทที่ 3 นี้ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงวิธีการดำเนินการวิจัย ได้แก่ รูปแบบการวิจัย ขอบเขตการวิจัยสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย การเก็บรวบรวมข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล โดยมีรายละเอียด ดังนี้

3.2 รูปแบบการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอยหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” มีการศึกษาค้นคว้า หาข้อมูล เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏศิลป์ จึงเป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยมีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

3.2.1 การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research)

วิจัยฉบับนี้นำไปสู่การสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏศิลป์ ผู้วิจัยจึงได้นำแนวทางของการวิจัยเชิงสร้างสรรค์มาเป็นหลักในการสร้างสรรค์การแสดง ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์ (2548: 53-54) ได้อธิบายถึงการวิจัย เชิงสร้างสรรค์ โดยกล่าวว่า การวิจัยเพื่อสร้างสรรค์ซึ่งพบเห็นได้เสมอในปัจจุบันเป็นการศึกษาวิจัยเพื่อนำผลจากการวิจัยไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านศิลปะ เป็นการนำตัวงานศิลปะมาทำการวิเคราะห์หรืออาจเป็นการสร้างงานแล้วนำไปวิเคราะห์ วิจัย เพื่อหาข้อสรุป และก่อให้เกิดความเข้าใจในส่วนนั้นๆ และยังได้กล่าวเกี่ยวกับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์อีกว่า การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research) เป็นการวิจัยเพื่อสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ เช่น องค์ความรู้ วิธีการ ทฤษฎี ผลการประดิษฐ์คิดค้นทางวิทยาศาสตร์และผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปะ จะเห็นได้ว่าการวิจัยเชิงสร้างสรรค์เหมาะสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะ รวมไปถึงด้านนาฏศิลป์ที่มีความเกี่ยวข้องกับจิตนาการณ์ อารมณ์ ความรู้สึก ความคิดที่แปลกใหม่

ซึ่งผู้วิจัยได้นำแนวคิดและแนวทางการวิจัยเชิงสร้างสรรค์มาเป็นหลักในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ชิ้นนี้เพื่อให้มีคุณภาพ

3.2.2 การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะนั้นต้องใช้การวิเคราะห์ในเชิงลึกตามแบบของการวิจัยเชิงคุณภาพเพื่อให้ได้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย ซึ่ง นิสา ชูโต (2545: 23-24) ได้กล่าวถึง การวิจัยเชิงคุณภาพ ไว้ว่า การวิจัยเชิงคุณภาพ หมายถึงวิธีการปฏิบัติกระทำกับข้อมูลที่นับไม่ได้ (หรือไม่เป็นตัวเลข) ซึ่งหมายความว่า การวิเคราะห์ข้อมูลของการวิจัยเชิงคุณภาพ ไม่ได้ใช้การวิเคราะห์ทางสถิติเป็น

ศูนย์กลางในการวิเคราะห์ผลการวิจัยทั้งเรื่อง แต่สามารถใช้สถิติวิเคราะห์ข้อมูลบางส่วนได้ ดังนั้น การวิจัยเชิงคุณภาพ จึงเป็นชื่อร่วมของการวิจัยหลายสาขาวิชาและเป็นวิธีการวิเคราะห์ข้อมูลเกี่ยวกับปรากฏการณ์ทางสังคม (Social Phenomena) การค้นหาและให้ความหมายของผู้มีหรือผ่านประสบการณ์ดังกล่าวซึ่งเป็นความจริงของบุคคลนั้นๆ เป็นเรื่องของ “กระบวนการ” ตลอดจนถึงการสร้างทฤษฎีจากบริบทของผู้เกี่ยวข้องในภาวะทางสังคมนั้นๆ เพื่อแสดงว่า “โลกทางสังคม” ที่เป็นอยู่เป็นไปและสำคัญอย่างไร ขจรศักดิ์ บัวระพันธ์ (2556: 24) ที่ได้อธิบายเกี่ยวกับ การวิจัยเชิงคุณภาพ ไว้ว่า วิจัยเชิงคุณภาพ มีกระบวนทัศน์ คือ ความจริงเป็นอัตวิสัย ถูกรับรู้และสร้างขึ้นภายในจิตใจของมนุษย์แต่ละคน ความจริงมีหลากหลาย มุ่งตีความหมายเพื่อทำความเข้าใจความหมาย ความรู้สึก หรือความคิดที่มนุษย์สร้างขึ้น เกิดในบริบทที่เป็นอยู่โดยธรรมชาติ โดยศึกษาในเชิงลึกเฉพาะกลุ่มที่สนใจที่มาจากการเลือกแบบยึดจุดมุ่งหมายของการศึกษาเป็นหลัก

วิจัยฉบับนี้จึงได้นำแนวทางของการวิจัยเชิงคุณภาพมาใช้ควบคู่กับการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยใช้การเก็บรวบรวมข้อมูลที่ได้นำมาวิเคราะห์ ตีความ และสรุปผล เพื่อเป็นคำตอบของการวิจัย

3.2.3 การวิจัยเชิงปริมาณ (Quantitative Research)

นอกจากการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยเชิงคุณภาพแล้วนั้น การสร้างสรรค์งานทางด้านนาฏศิลป์ที่ต้องการนำงานเป็นสื่อกลางที่จะสื่อสารกับผู้ชม การวิจัยอาจนำไปสู่ตัวเลขที่สามารถยืนยันเพื่อเป็นการทำการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยที่เน้นข้อมูลที่เป็นตัวเลขเพื่อเป็นหลักฐานยืนยันความถูกต้องของข้อสรุปต่างๆ จึงเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพที่มีความแม่นยำ ดังนั้นการวิจัยในลักษณะนี้จะต้องใช้การวัดเชิงปริมาณ โดยมี ยุทธ ไกยวรรณ์ (2545: 28) กล่าวถึง การวิจัยเชิงปริมาณ ไว้ว่า การวิจัยเชิงปริมาณ เป็นการวิจัยที่ค้นหาข้อเท็จจริงในเชิงกว้าง โดยอาศัยข้อมูลเชิงปริมาณ และแสดงผลการวิจัยเป็นตัวเลข ในการวิเคราะห์ข้อมูลจะใช้วิธีการทางสถิติเข้าช่วย งานวิจัยเชิงปริมาณเป็นงานที่มีแบบแผนที่แน่นอน นอกจากนี้ ขจรศักดิ์ บัวระพันธ์ (2556: 24) ยังได้อธิบายเกี่ยวกับ การวิจัยเชิงปริมาณ ไว้ว่า วิจัยเชิงปริมาณ มีกระบวนทัศน์ คือ การมุ่งหาความสัมพันธ์เชิงเหตุและผล เช่นความสัมพันธ์ระหว่างตัวแปรต้นและตัวแปรตาม เกิดในบริบทที่ถูกควบคุมและจัดกระทำ ซึ่งศึกษาในเชิงกว้างกับกลุ่มที่สุ่มแบบอาศัยความน่าจะเป็น ที่แต่ละหน่วยในประชากรมีโอกาสได้รับเลือกเท่ากัน ใช้ข้อมูลเชิงปริมาณเป็นหลัก มุ่งทำนายด้วยการสรุปอ้างอิงจากกลุ่มตัวอย่างไปยังประชากร

ผู้วิจัยได้นำการวิจัยเชิงปริมาณมาใช้ในส่วนของการเก็บข้อมูลด้านทัศนคติ และความพึงพอใจของผู้ชมการแสดง ในรูปแบบของแบบสอบถามหลังการแสดงผลงาน เพื่อให้ได้ข้อมูลครบรอบด้านในทุกมิติของการสร้างสรรค์การแสดง

3.3 ขอบเขตของการวิจัยสร้างสรรค์

งานวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” นี้ ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์จาก เทศกาลฉลองเสาญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา ผู้วิจัยได้ดำเนินการออกแบบงานวิจัยสร้างสรรค์ โดยมีขอบเขตของการวิจัย ดังนี้

3.3.1 ขอบเขตเนื้อหา

1. ศึกษาวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในเทศกาลฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา

2. รูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ของวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในจังหวัดพังงา

3.3.2 ขอบเขตบุลคล

ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยสร้างสรรค์ คือ กลุ่มชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา จำนวน 375 คน

3.3.3 กลุ่มตัวอย่าง

ประชากรในกลุ่มชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา ทั้งนี้ได้ใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) โดยมีผู้นำชุมชนชาวมอแกน จำนวน 1 คน คุณครูศูนย์การเรียนรู้ชุมชนชาวไทยมอแกน จำนวน 1 คนเจ้าหน้าที่สาธารณสุข จำนวน 1 คน ซึ่งบุคคลส่วนใหญ่ไม่สามารถพูดภาษาไทยได้ เนื่องจากใช้ภาษามอแกนในการสื่อสาร จึงเลือกกลุ่มตัวอย่างที่สามารถสื่อสารภาษาไทยได้

3.3.4 ขอบเขตพื้นที่

หมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา

3.3.5 ขอบเขตการวิเคราะห์และออกแบบ

กำหนดรูปแบบของการแสดงและองค์ประกอบในการสร้างสรรค์การแสดง โดยมีแนวคิดมาจากวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในเทศกาลฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา ซึ่งประกอบด้วย การออกแบบการแสดง การออกแบบลีลา การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบเสียงประกอบการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบอุปกรณ์การแสดง การออกแบบแสงและการใช้พื้นที่การแสดง

3.3.6 ขอบเขตเวลา

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเพื่อสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากเทศกาลฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษ ของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา มีขั้นตอนในการวิจัยและระยะเวลา ที่ใช้ในการสร้างสรรค์ ตั้งแต่วันที่ 1 ตุลาคม พ.ศ.2562 สิ้นสุดวันที่ 30 กันยายน พ.ศ. 2563 ดังนี้

กิจกรรมการดำเนินงาน	ระยะเวลา เดือน/ปี											
	พ.ศ. 2562			พ.ศ. 2563								
	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค.	ม.ค.	ก.พ.	มี.ค.	เม.ย.	พ.ค.	มิ.ย.	ก.ค.	ส.ค.	ก.ย.
1. วางแผนการดำเนินงานวิจัยฯ ขั้นศึกษาหาข้อมูลและดำเนินการงานเอกสาร	←	—	→									
2. ขั้นตอนเบื้องต้นในการสร้างสรรค์งาน			←	—	→							
3. ขั้นดำเนินการออกแบบและสร้างสรรค์ท่านาฏยศิลป์				←	—	—	—	→				
4. ขั้นเก็บรวบรวมวิเคราะห์ข้อมูลและสังเคราะห์ข้อมูลและสรุปผลการดำเนินงานและอภิปรายผลรวมถึงจัดทำเอกสารงานวิจัยฯ และการทำการบันทึกภาพ								←	—	—	→	
5. ขั้นจัดทำเอกสารฉบับสมบูรณ์											←	→

ตารางที่ 3.1 แสดงแผนกิจกรรมการดำเนินการวิจัย

1. ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล เอกสารวิชาการ ตำรา บทความ วารสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. สัมภาษณ์ครูอาจารย์ ผู้เชี่ยวชาญที่มีประสบการณ์ด้านการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์

3. ลงพื้นที่เก็บข้อมูลกับชาวมอแกน ที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา

4. วิเคราะห์ข้อมูลเพื่อหาคำตอบของงานวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง”

5. วิเคราะห์ข้อมูลเพื่อศึกษารูปแบบและองค์ประกอบสำหรับการแสดง ได้แก่ การออกแบบการแสดง การออกแบบลีลา การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบเสียงประกอบการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบอุปกรณ์การแสดง การออกแบบแสงและการใช้พื้นที่การแสดง

6. ดำเนินการทดลองออกแบบงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบงจากเทศกาลฉลองเสาวิญญาณของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา

7. ผู้วิจัยนำปัญหาจากการวิจัยทบทวนและวิเคราะห์ เพื่อปรับปรุงและแก้ไขงานวิจัยให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น

8. ให้ผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ตรวจสอบผลงาน รวมถึงให้คำแนะนำข้อเสนอแนะ เพื่อพัฒนาผลงานให้มีคุณภาพ

9. จัดแสดงผลงานวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” สู่สาธารณชนในรูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง

10. พัฒนางานวิจัยเพื่อเตรียมจัดพิมพ์และจัดรูปแบบรายงานวิจัย

11. จัดพิมพ์และจัดทำเอกสารการวิจัยเพื่อเสนอต่อหน่วยงานที่เกี่ยวข้องและทำการเผยแพร่ต่อไป

3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ในงานวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” นี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้เครื่องมือในงานวิจัย เพื่อศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูล ในประเด็นที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

3.4.1 ข้อมูลเชิงเอกสาร

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องจากเอกสารงานวิจัย ตำรา หนังสือ และบทความทางวิชาการต่างๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

3.4.1.1 วิถีชีวิตชาวมอแกน

ผู้วิจัยได้ศึกษาเกี่ยวกับวิถีชีวิตของชนเผ่ามอแกน เป็นฐานข้อมูลเพื่อนำมาเป็นแนวทางการสร้างสรรค์งานวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง”

3.4.1.2 พิธีกรรมของชาวมอแกน

งานวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” นี้ เป็นประเด็นที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษ ซึ่งเป็นพิธีกรรมหนึ่งของชนเผ่ามอแกน จึงจำเป็นต้องศึกษาข้อมูลเพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานในครั้งนี้

3.4.1.3 นาฏศิลป์สร้างสรรค์

การศึกษานาฏศิลป์สร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิด หลักการและตัวอย่าง ศิลปินต้นแบบของการสร้างสรรค์งาน ศึกษาแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานโดยศึกษาจากเอกสารหลากหลายชนิด เพื่อนำไปพัฒนากระบวนการออกแบบและสร้างสรรค์งานในการวิจัยครั้งนี้

3.4.1.4 นาฏศิลป์ร่วมสมัย

ผู้วิจัยได้ศึกษานาฏศิลป์ร่วมสมัยในด้านของแนวคิดการแสดงและเทคนิคการเต้นของศิลปินบุคคลสำคัญในประวัติศาสตร์ การนำเสนอ การเคลื่อนไหวการจัดองค์ประกอบศิลป์ ในภาคปฏิบัติของการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์หน่เอนหล่อโบง

3.4.1.5 ทฤษฎีการสร้างสรรค์และองค์ประกอบทางนาฏศิลป์

เนื่องจากการวิจัยฉบับนี้ เป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ผู้วิจัยจึงต้องศึกษาหลักการออกแบบจากทฤษฎีการสร้างสรรค์และองค์ประกอบทางนาฏศิลป์ เพื่อนำไปสู่การทดลองพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ในภาคปฏิบัติต่อไป

3.4.2 การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้ใช้การสัมภาษณ์กับกลุ่มตัวอย่างเพื่อให้ได้ข้อมูลที่หลากหลาย โดยแบ่งกลุ่มตัวอย่างออกเป็น 2 กลุ่ม

3.4.2.1 การสัมภาษณ์ประชากรในกลุ่มชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา ที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในเทศกาลฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนเพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์

3.4.2.2 การสัมภาษณ์เชิงลึกกับผู้เชี่ยวชาญและผู้มีประสบการณ์ด้านการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ รวมถึงองค์ประกอบอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดงเพื่อนำข้อมูลมาเป็นแนวคิดในการวิเคราะห์ และหาแนวทางการสร้างสรรค์งานในขั้นต่อไป

3.5 การเก็บรวบรวมข้อมูล

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยมีวิธีการเก็บรวมรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการนำแบบสัมภาษณ์รวมในการเก็บข้อมูล ดังนี้

3.5.1 สัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ในข้อมูลของผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ 1 ผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับวิถีชีวิต และอัตลักษณ์ความเป็นอยู่ และเทศกาลฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา เพื่อใช้เป็นข้อมูลประกอบการสร้างสรรค์งาน

1. นายไข่ กล้าทะเล (ผู้นำชุมชนชาวมอแกน)
2. นางสาวปณิดา คงแก้ว (คุณครูศูนย์การเรียนรู้ชุมชนชาวไทยมอแกน)
3. นางกนกวรรณ ซุยยัง (เจ้าหน้าที่สาธารณสุข)

กลุ่มที่ 2 ผู้เชี่ยวชาญและมีประสบการณ์ด้านการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ รวมถึงองค์ประกอบต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการแสดง เพื่อนำข้อมูลมาใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ดังนี้

1. นายนิพนธ์ วรรณมหินทร์ (กรรมการผู้จัดการและนักออกแบบการแสดง บริษัท วาไรตี้ แดนซ์จำกัด)
2. อาจารย์ ดร.ธนกร สรรย์วราภิภู (อาจารย์ประจำวิชานาฏศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา)
3. อาจารย์ ดร.ธรากร จันทนะสาโร อาจารย์ประจำวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
4. อาจารย์ ณัฐพล ดีคำ (อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์สากล ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี)

วันที่สัมภาษณ์	ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์	ประเด็นที่สัมภาษณ์
25 มกราคม 2562	นายไข่ กล้าทะเล (ผู้นำชุมชนชาวมอแกน)	การดำรงชีวิตของชนเผ่ามอแกน การประกอบเทศกาลฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษประเพณีเหน่เอนหล่อโบง
26 มกราคม 2562	นางสาวปณิดา คงแก้ว (คุณครูศูนย์การเรียนรู้ชุมชนชาวไทยมอแกน)	วิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนในชนเผ่ามอแกน
	นางกนกวรรณ ซุยยัง (เจ้าหน้าที่สาธารณสุข)	การดำรงชีวิตของคนในชนเผ่ามอแกน
28 มกราคม 2562	นายนิพนธ์ วรรณมหินทร์ (กรรมการผู้จัดการและนักออกแบบการแสดง บริษัท วาไรตี้ แดนซ์จำกัด)	แนวคิดการออกแบบสร้างสรรค์งานการออกแบบท่าทางที่สื่อความหมายถึงผู้ชม และ แนวคิดการออกแบบอุปกรณ์สำหรับการแสดง
29 มกราคม 2562	อาจารย์ ดร.ธนกร สรรย์วราภิภู (อาจารย์ประจำวิชานาฏศิลป์ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา)	แนวคิดการออกแบบสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ร่วมถึงการใช้เทคโนโลยีและอุปกรณ์ประกอบการแสดงและการใช้เพลงในการสื่ออารมณ์
29 มกราคม 2562	อาจารย์ ดร.ธรากร จันทนะสาโร (อาจารย์ประจำวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ)	แนะนำแนวคิดและทฤษฎีในการสร้างงานและการออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการสร้างสรรค์งาน
21 กุมภาพันธ์ 2562	อาจารย์ ณัฐพล ดีคำ (อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์สากล ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี)	แนวคิดการสร้างเพลงประกอบการแสดง การใช้เสียงสื่อความรู้สึก

ตารางที่ 3.2 แสดงการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

3.5.2 ศึกษาเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจำนวน 39 เล่ม โดยแบ่งออกเป็นหนังสือ 30 เล่ม และ งานวิจัย 9 เล่ม

3.6 การวิเคราะห์ข้อมูล

ข้อมูลเชิงคุณภาพ วิเคราะห์โดยการวิเคราะห์เนื้อหา และข้อมูลเชิงปริมาณจากแบบประเมิน วิเคราะห์โดยใช้สถิติพื้นฐาน ได้แก่ ค่าเฉลี่ย (Mean) และค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard deviation) ในการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้เก็บรวบรวมข้อมูลมาจากการประเมินผลของผู้เชี่ยวชาญที่มีประสบการณ์ด้านการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ โดยใช้โปรแกรมทางสถิติสำเร็จรูปในการวิเคราะห์ข้อมูล โดยหาค่าทางสถิติ ดังนี้

3.6.1 ค่าเฉลี่ย (Mean) โดยใช้สูตร (บุญชม ศรีสะอาด, 2543: 101)

$$\mu = \frac{\sum X}{N}$$

เมื่อ μ แทน ค่าเฉลี่ย

$\sum X$ แทน ผลรวมของคะแนนทั้งหมด

N แทน จำนวนกลุ่มตัวอย่าง

3.6.2 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน (Standard deviation) โดยใช้สูตร (บุญชม ศรีสะอาด, 2543: 101)

$$\sigma = \sqrt{\frac{N\sum X^2 - (\sum X^2}{N\,(N-1)}}$$

เมื่อ σ แทน ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน

N แทน จำนวนกลุ่มตัวอย่าง

$\sum X$ แทน ผลรวมของคะแนนทั้งหมด

$\sum X^2$ แทน ผลรวมของคะแนนแต่ละข้อยกกำลังสอง

$(\sum X)^2$ แทน ผลรวมของคะแนนทั้งหมดยกกำลังสอง

3.7 สรุปบท

วิธีการดำเนินการวิจัย ในการวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” ใช้รูปแบบงานวิจัยในลักษณะการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ในบทที่ 3 ที่ผ่านมานี้ผู้วิจัยได้กล่าวถึง วิธีการดำเนินการวิจัย ประกอบด้วย รูปแบบการวิจัย ขอบเขตของการวิจัย เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย การเก็บรวบรวมข้อมูล และวิเคราะห์ข้อมูลรวมถึงประเด็นในการสัมภาษณ์ของงานวิจัยในครั้งนี้ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ศึกษา วิเคราะห์ และหาแนวคิด เพื่อนำไปทดลองและพัฒนาผลงานสู่การสร้างสรรค์ผลงานการแสดงทางด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง ซึ่งรายละเอียดต่างๆ เกี่ยวกับการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์จะปรากฏในบทถัดไป

บทที่ 4
กระบวนการวิเคราะห์ข้อมูล

4.1 อารัมภาบท

ในบทที่ 3 ได้กล่าวถึงวิธีการดำเนินการวิจัยในหัวข้อ เรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” ซึ่งประกอบไปด้วย รูปแบบการวิจัย การออกแบบงานวิจัยสร้างสรรค์ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย การเก็บรวบรวมข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งในบทที่ 4 นี้ ผู้วิจัยได้กล่าวถึงการบวนการวิเคราะห์ข้อมูล การสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงการทดลองปฏิบัติและพัฒนาผลงานนาฏศิลป์ โดยแสดงรายละเอียด ดังนี้

4.2 สัญลักษณ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

N	แทน	จำนวนผู้เชี่ยวชาญ
$\overline{X}$	แทน	คะแนนเฉลี่ยของกลุ่มตัวอย่าง
SD	แทน	ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานของคะแนน

4.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลและการเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลตามลำดับวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. เพื่อศึกษาวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในเทศกาลฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา
2. เพื่อพัฒนารูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ของวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในจังหวัดพังงา
3. เพื่อสร้างสรรค์อัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในจังหวัดพังงา

4.4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

4.4.1 เพื่อศึกษาวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในเทศกาลฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา ได้พบว่า ชาวมอแกนในจังหวัดพังงาส่วนใหญ่มักจะตั้งถิ่นฐานรวมกันเป็นหมู่บ้านใหม่ ชุมชนกระจายตัวกันอาศัยอยู่ตามฝั่งทะเลหรือเกาะต่างๆ กลุ่มชนเผ่ามอแกนยังคงรักษาวิถีชีวิตแบบดั้งเดิมไว้มากที่สุด แต่อาจมีบางพื้นที่ที่มีวิถีชีวิตเปลี่ยนแปลงไปบ้างเนื่องจากการตั้งแหล่งถาวรทำให้ได้รับวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของคนในพื้นถิ่น และมีปรับตัวให้เข้ากับวัฒนธรรม ความเป็นอยู่ของ

ท้องถิ่นนั้นๆ ชาวมอแกนมีวิถีชีวิตที่อยู่ภายใต้เงื่อนไขของธรรมชาติ โดยมีทะเลเป็นตัวกำหนดรูปแบบของการดำรงชีวิต รวมถึงการใช้ชีวิตที่ต้องผูกพันกับท้องทะเล ลม ฟ้า อากาศ ต้องเผชิญหน้ากับสิ่ง ท้าทาย ซึ่งการใช้ชีวิตกับธรรมชาติเป็นส่วนสำคัญที่สุดของการดำรงชีวิตของชนเผ่าที่ต้องดำรงสืบต่อไป โดยชาวมอแกน ซึ่งมีความเชื่อในเรื่องของภูตผีและวิญญาณบรรพบุรุษ โดยในเดือนเมษายนของทุกปี กลุ่มชาวเลที่อยู่กระจัดกระจายตามเกาะต่างๆ ในบริเวณใกล้เคียงและในประเทศพม่าจะมารวมตัวกันที่หมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา เพื่อประกอบพิธี “ลอยเรือ” เพื่อบวงสรวงผีและวิญญาณบรรพบุรุษ และเป็นการสะเดาะเคราะห์ให้ปลอดภัยและแคล้วคลาดจากภัยอันตรายทั้งหลายทั้งปวง จึงถือได้ว่าชาวมอแกนเป็นชนเผ่าที่ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมไว้มากที่สุด

การฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษ หรือที่เรียกกันอีกอย่างว่า “เหน่เอนหล่อโบง” จัดขึ้นในเดือนห้าทางจันทรคติ ซึ่งเป็นช่วงเปลี่ยนฤดูกาล หยุดพักการทำมาหากินและการออกทะเลไปไกลๆ เพื่อทุกคนจะได้มีส่วนร่วมในงานฉลองพิธีประกอบไปด้วยการเข้าทรง เสี่ยงทาย เช่นไหว้วิญญาณ การเล่นดนตรีและร้องรำทำเพลง บางครั้งมีการลอยก่าบางจำลอง ซึ่งถือว่าเป็นการลอยความทุกข์และโรคภัยไข้เจ็บให้พ้นจากครอบครัวและชุมชน เหล้าขาวเป็นส่วนประกอบที่สำคัญของพิธีเพราะเป็นเครื่องเซ่นไหว้วิญญาณ ชาวมอแกนส่วนใหญ่จะดื่มเหล้าขาวกันอย่างหนักตลอดช่วงเวลาการฉลอง ส่วนในช่วงเวลาปกตินั้นมอแกนนิยมดื่มเหล้าขาวเพื่อที่จะดำน้ำได้ลึกและอึด ชาวมอแกนยังรักษาความเชื่อดั้งเดิม ซึ่งเน้นวิญญาณนิยม คือเชื่อว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งรวมถึงวิญญาณบรรพบุรุษและวิญญาณต่างๆ ในธรรมชาติมีอำนาจในการให้ร้ายให้ดีปกป้องคุ้มครองหรือทำให้เจ็บป่วยได้ดังนั้นการเจ็บป่วยหนักๆ จะแก้ไขเยียวยาได้โดยการให้โต๊ะหมอ หรือ “ออลางปูตี” มาเข้าทรงและเซ่นไหว้ด้วยวิธีต่างๆ ชาวมอแกนให้ความรู้ทางพืชสมุนไพรในการรักษาโรคด้วยแต่ความรู้เหล่านี้ค่อยๆ สูญหายไปกับคนรุ่นเก่าแก่ และมีการสืบทอดความรู้เหล่านี้น้อยลงทุกที (นฤมล อรุโนทัยและคณะ, 2549: 4-5)

พิธีฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนนั้นสืบทอดกันมายาวนาน “เสาหล่อโบง” เป็นเสาไม้ที่แสดงตัวแทนวิญญาณปกป้องรักษาชาวมอแกนทุกๆ ปีจะจัดพิธีนี้ขึ้นในช่วงวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 5 ชาวมอแกนจะมีการจัดพิธีบวงสรวงวิญญาณบรรพบุรุษและวิญญาณในธรรมชาติ “เหน่เอนหล่อโบง” โดยมีสัญลักษณ์เป็น “เสาหล่อโบง” และเรือลอยเคราะห์ที่เรียกว่า “ก่าบางชวาย”

4.4.2 เพื่อพัฒนารูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ของวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในจังหวัดพังงา ได้พบว่า งานวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบง วิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” ผู้วิจัยได้นำประเด็นคำถามของงานวิจัยมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ข้อมูล เพื่อหาคำตอบของรูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยวิเคราะห์จากองค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์และแนวคิดในการสร้างสรรค์ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

4.4.2.1 การวิเคราะห์รูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง

1) การปฏิบัติการผลงานการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง ครั้งที่ 1

1) การออกแบบบทการแสดง ครั้งที่ 1

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ คือ งานที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ตามรูปแบบ และ วิธีการคิด สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้กล่าวในหนังสือนาฏยประดิษฐ์ ไว้ว่า “การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์แนวคิด รูปแบบกลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคนเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ส่วนประกอบต่างๆ ของการแสดงนั้นสำคัญ ทำให้การแสดงสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้” (พีรพงศ์ เสนไสย, 2546: 3) ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการสร้างบทบาทการแสดงดังนี้

1.1) แรงบันดาลใจ ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์เหน่เอนหล่อโบง ผู้วิจัยต้องการที่จะนำเสนอ เทศกาลที่สำคัญของชาวมอแกน ร่วมทั้งความเชื่อ และประเพณีที่ถ่ายทอดออกมาในรูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง

1.2) แนวเรื่อง ในเทศกาลฉลองเสาวิญญาณ เพื่อนำเสนอ รูปแบบประเพณี ความเชื่อ มาเป็นโครงสร้างรวมของการแสดงทั้งหมด

1.3) โครงสร้างบทการแสดง ผู้วิจัยได้สร้างโครงสร้างบทการแสดงขึ้นมาใหม่จากข้อมูลที่ได้จากเอกสาร การสัมภาษณ์และสถานที่ที่เกิดขึ้นจริงในปัจจุบันในซึ่งแบ่งช่วงการแสดงดังนี้

องค์ที่ 1 ปูตี (การเข้าทรง) ในเทศกาลฉลองเสาวิญญาณจะประกอดไปด้วยสามวัน วันแรก ผู้ทำพิธีจะทำการเข้าทรงเพื่อสื่อสารกับวิญญาณบรรพบุรุษในการคัดเลือกต้นไม้ที่จะนำมาแกะสลักเสาหล่อโบง

องค์ที่ 2 ตารี (การเต้นรำ) ในช่วงของวันที่สองของเทศกาลจะมีการเต้นรำของคนในหมู่บ้านเพื่อความสนุกสนาน อีกทั้งชาวบ้านยังเชื่อกันว่า วิญญาณบรรพบุรุษจะมาร่วมเต้นรำกับชาวบ้านอีกด้วย

องค์ที่ 3 ก่าบางชวาย (การลอยเรือ) ในช่วงวันสุดท้ายของเทศกาลชาวบ้านจะนำของใช้ในครัวเรือน เช่น หัวหอมแดง กระเทียม ของใช้ต่างๆ รวมถึงการตัดเล็บตัดผมใส่ลงไปในเรือ ชาวบ้านเชื่อกันว่าในแต่ละปีมีชาวมอแกนที่เสียชีวิตทางทะเลจำนวนหนึ่ง เชื่อว่าวิญญาณของพวกเขาเหล่านั้นไม่สามารถไปไหนได้ จึงสร้างเรือขึ้นเพื่อส่งวิญญาณต่างๆ ไปสู่ภพภูมิที่ดี

2) การออกแบบลีลา ครั้งที่ 1

จากบทการออกแบบการแสดงครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาการออกแบบท่าทางโดยสื่อความหมายผ่านความรู้สึกและความเป็นธรรมชาติของมนุษย์ผสมผสานความเป็นสมัยใหม่โดยการเคลื่อนไหวของสรีระร่างกาย โดยเริ่มทดลองจากองค์ที่ 1 โดยทำท่าทางเลียนแบบธรรมชาติ ให้ผู้แสดงได้สำรวจธรรมชาติจริงๆ นำมาจินตนาการควบคุมตนเองให้ร่างกายเกิดการเคลื่อนไหวเพื่อเลียนแบบ

ไมม์ ได้กล่าวในหนังสือ ศิลปะท่าทางและการเคลื่อนไหว ไว้ว่า การแสดงไม่จำเป็นต้องใช้ฉากและอุปกรณ์ประกอบ ความสนใจของผู้ชมจึงไม่ถูกดึงให้หันเหไปไหน นอกจากที่นักแสดง นักแสดงสามารถทำให้คนดูเกิดจินตนาการ เกิดความรู้สึก เกิดปฏิกิริยา มองเห็นในความคิดได้ (สมพร ฟูราจ, 2552: 76)

ผู้วิจัยได้มีการตีความหมายจากท่าของการแสดง ว่าต้องการที่จะสื่อสารบางอย่างให้คนดู โดยการเลียนแบบลักษณะต่างๆ จากธรรมชาติ โดยการเคลื่อนไหว ลักษณะต่างๆ ของธรรมชาติ เช่น การจำลองการเป็นต้นไม้

ภาพที่ 4.1 การทดลองให้นักแสดงเลียนแบบธรรมชาติเป็นต้นไม้

ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

3) การคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่ 1

การคัดเลือกนักแสดง ผู้วิจัยได้พิจารณาถึงทักษะและความสามารถพื้นฐานของนักแสดงในด้านนาฏศิลป์ เพื่อให้นักแสดงเข้าใจสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการถ่ายทอดในการแสดง เข้าใจรูปแบบการแสดง และให้นักแสดงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก ได้ตรงตามที่ผู้วิจัยต้องการซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงที่เป็นนักศึกษาผู้หญิง สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ที่กำลังศึกษาอยู่ในชั้นปีที่ 1-3 ผู้หญิงจำนวน 4 คน ผู้ชายจำนวน 2 คน รวมมีนักแสดงทั้งสิ้น 6 คน และนำมาทดลองแสดงลีลาการเคลื่อนไหวต่างๆ

จากการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยสามารถสรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขในประเด็นต่างๆ ตามองค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์ ดังนี้

องค์ประกอบทางนาฏศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
1) การออกแบบบทการแสดง	เนื้อหายังไม่ชัดเจนพอ การแสดงไม่ต่อเนื่อง	กำหนดเนื้อหาให้ชัดเจนขึ้น และมีความสอดคล้องกันในแต่ละองค์
2) การออกแบบลีลา	ยังคงเข้าใจได้ยาก สื่อสารไม่ชัดเจน	ทดลองใช้แนวทางอื่นเพื่อความชัดเจนในการแสดงออกของลีลา โดยอธิบายให้ชัดเจนขึ้น
3) การคัดเลือกนักแสดง	จำนวนนักแสดงน้อยเกินไป และนักแสดงยังขาดความเข้าใจในบทบาท	เพิ่มจำนวนนักแสดง อธิบายบทบาท เรื่องราวเพื่อให้เกิดความเข้าใจ และฝึกฝนเพิ่มทักษะให้กับนักแสดงเพิ่มขึ้น

ตารางที่ 4.1 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขปัญหาจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 1

จากการทดลองในครั้งนี้ในด้านของการออกแบบการแสดงควรมีความชัดเจน บทของการแสดงยังสื่อถึงความเชื่อ วิถีชีวิต และพิธีฉลองเสาวิญญาณของชนเผ่ามอแกนได้ไม่ชัดเจน ผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องแบ่งเรื่องราวเพื่อเป็นองค์การแสดงให้มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของงานวิจัย

ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงข้อบกพร่องในเรื่องความไม่ชัดเจนของบท ความไม่ต่อเนื่องของการเล่าเรื่องราวในแต่ละองค์ การสื่อความหมายจากท่าทาง จึงต้องหาแนวทางต่างๆ ในการปรับเปลี่ยนบทการแสดงและการออกแบบลีลาใหม่ในการทดลองสร้างสรรค์ครั้งต่อไป ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ประมวลภาพการทดลองการปฏิบัติการผลงานการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง ครั้งที่ 1 ไว้ดังนี้

ภาพที่ 4.2 ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ครั้งที่ 1
ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

2) การปฏิบัติการผลงานการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง ครั้งที่ 2

จากการทดลองสร้างสรรค์ครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้ปรับแก้โดยนำเสนอตามองค์ประกอบ ดังนี้

1) การออกแบบบทการแสดง ครั้งที่ 2

จากการทดลองสร้างงานครั้งที่ 1 ผู้วิจัยได้นำข้อเสนอแนะมาทบทวนและปรับแก้นำเสนอตามองค์ประกอบทางนาฏศิลป์ ดังนี้

ผู้วิจัยได้มีการปรับบทการแสดงเพื่อทำให้คนดูทำความเข้าใจได้ง่ายขึ้น โดยมีการตัดบทการแสดงบางส่วน และได้เพิ่มลักษณะเฉพาะของชาวมอแกนเข้าไปในแต่ละช่วง ดังนี้

องค์ที่ 1 ปูตี (การเข้าทรง) เพื่อสื่อสารกับวิญญาณ และเสี่ยงทายในการตัดต้นไม้

องค์ที่ 2 ตารี (การเต้นรำ) ร่วมกับวิญญาณบรรพบุรุษ

องค์ที่ 3 ก่าบางชวาย (การลอยเรือ) เพื่อส่งดวงวิญญาณ

2) การออกแบบลีลา ครั้งที่ 2

จากคำสัมภาษณ์ นิพนธ์ วรรณมหินทร์ ได้ให้ความรู้ว่า “การสร้างสรรค์งานต้องมีการลองผิดลองถูกจึงจะเกิดสิ่งใหม่ๆ ขึ้นในการแสดงของเรา” ผู้วิจัยได้ทำความเข้าใจเกี่ยวกับการออกแบบลีลามากยิ่งขึ้น ได้มีการปรับแก้และตัดทอนท่าของการแสดงบางส่วนให้มีความเข้าใจที่ง่ายขึ้น โดยมีการจำลองการเป็นต้นไม้โดยผู้แสดงจะมีการสื่อสารบางอย่างให้คนดูได้รับรู้ถึงสารที่ผู้แสดงกำลังส่งให้ผู้ชม (นิพนธ์ วรรณมหินทร์, สัมภาษณ์: 28 มกราคม 2562)

ภาพที่ 4.3 การทดลองให้นักแสดงเลียนแบบธรรมชาติเป็นต้นไม้
ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

3) การคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่ 2

การคัดเลือกนักแสดงในรอบที่แล้วไม่เพียงพอต่อการแสดง ผู้วิจัยจึงได้พิจารณานักแสดงที่มีความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ มีทักษะและความสามารถพื้นฐาน เข้าใจรูปแบบการแสดง และให้นักแสดงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก ได้ตรงตามที่ผู้วิจัยต้องการ ซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงที่เป็นนักศึกษาผู้ชาย สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี ที่กำลังศึกษาอยู่ในชั้นปีที่ 1-3 จากการทดลองครั้งที่ 1 มีนักแสดงผู้หญิงจำนวน 4 คน ผู้ชายจำนวน 2 คน รวมเป็นจำนวน 6 คน แต่ในการทดลองครั้งที่ 2 นี้ได้เพิ่มนักแสดงผู้หญิงจำนวน 1 คน และนักแสดงผู้ชายจำนวน 2 คน ในการทดลองครั้งที่ 2 นี้รวมมีนักแสดงผู้หญิงจำนวน 5 คน และนักแสดงผู้ชายจำนวน 4 คน รวมมีนักแสดงทั้งสิ้น 9 คน ได้นำมาทดลองแสดงลีลา และการเคลื่อนไหวร่างกายต่างๆ ตามโจทย์ที่ได้รับจากผู้วิจัย

4) การออกแบบเสียงประกอบการแสดง ครั้งที่ 2

การสร้างสรรค์งานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยออกแบบดนตรีในช่วงที่ 1 ของการแสดงให้มีความน่าค้นหา มีความตื่นเต้น ในส่วนองค์ที่ 2 ในจังหวะดนตรีออกไปทางสนุกสนาน รื่นเริง ในส่วนขององค์ที่ 3 ดนตรีจะสื่อถึงความสดใส โดยแต่ละองค์ผู้วิจัยได้มีการใช้เครื่องดนตรีที่ให้เสียงและกลิ่นไอความรู้สึกของภาคใต้ เนื่องจากผู้วิจัยเลือกพื้นที่ในจังหวัดพังงาซึ่งอยู่ในภาคใต้ วิถีชีวิตบางส่วนของชนเผ่ามอแกนได้ปรับเปลี่ยนไปตามท้องถิ่นของพื้นที่ที่อยู่อาศัย เพื่อต้องการสื่อสารให้มีความรู้สึกถึงบรรยากาศแบบท้องถิ่น รวมถึงกลิ่นของธรรมชาติในพื้นที่นั้นๆ และให้ความรู้สึกถึงการเล่าเรื่องของแต่ละองค์อย่างสอดคล้องกัน

จากการศึกษาเพิ่มเติมพบว่า นฤมล อรุโณทัย และคณะ ได้กล่าวในหนังสือร้อยเรื่องชาวเลเกี่ยวกับดนตรีและเพลงของชาวมอแกน สรุปได้ว่า “ชาวมอแกนมีการร้องเพลงที่เกี่ยวกับวิถีชีวิต การทำมาหากิน การเดินทาง เช่นเพลง ลูยู่ หรือ ล่องทะเล ซึ่งมีเครื่องประกอบจังหวะ คือ รำมะนา ฉิ่ง และเครื่องสีที่เรียกว่า กาติ๊ง” (นฤมล อรุโณทัยและคณะ, 2549: 103)

ผู้วิจัยจึงออกแบบเสียงในช่วงการแสดงทั้ง 3 องค์ เน้นให้ความสำคัญกับองค์ประกอบด้านดนตรีเป็นอย่างมากเท่าเทียมกับองค์ประกอบทางด้านอื่นๆ ไม่ว่าจะเป็นด้านการออกแบบการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบเสียงประกอบการแสดงนี้แสดงออกถึงอารมณ์รวมของเพลงคือ ทำให้รู้สึกมีกลิ่นอายของความเป็นชาวเกาะ มีกลิ่นของภาคใต้นิดๆ โดยใส่เครื่องดนตรีประกอบจังหวะฉิ่ง และรำมะนาเข้าไปด้วย เพลงทั้งหมดอารมณ์เป็นดนตรีของภาคกลางแต่ใส่เครื่องดนตรีภาคใต้ผสมบ้าง **ช่วงแรก** จะเป็นอารมณ์ดนตรีแบบขลังๆ มีชาวบ้านมานั่งร่วมกันเพื่อทำพิธีเข้าร่างทรงเพื่อเลือกต้นไม้มาทำเสา โดยเป็นจังหวะที่ช้า และปานกลางสลับกันไป และมีจังหวะที่หนักหน่วง **ช่วงที่สอง** แบ่งเป็นสองช่วง ช่วงแรกจังหวะเร็วปานกลาง แต่ยังควบคุมโทนความขลัง ช่วงที่สองจังหวะเร็วขึ้นเป็นดนตรีที่เน้นความสนุกสนาน ช่วงสุดท้ายเป็นการลอยเรือ ช่วงนี้เป็นอารมณ์ที่ดรอปลงมา เป็นอารมณ์ที่ฟังแล้วรู้สึกสบาย ลอยๆ เครื่องดนตรีเสียงใหญ่ๆ ฟังแล้วขนลุก

5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ครั้งที่ 2

ผู้วิจัยได้ศึกษาองค์ประกอบของเครื่องแต่งกาย ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์การแสดงขึ้น ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่เก็บข้อมูล และสังเกตการณ์แต่งกายของคนในพื้นที่ จากคำสัมภาษณ์ ปณิดา คงแก้ว ได้ให้ความรู้ว่า “การแต่งกายของชนเผ่ามอแกนมีการนำผ้าพื้นเมืองมานุ่งเป็นผ้าถุง และนำผ้ามาผูกมัดกันให้เป็นเสื้อ” (ปณิดา คงแก้ว, สัมภาษณ์: 26 มกราคม 2562) ผู้วิจัยนำข้อมูลมาได้มาทำการออกแบบการแต่งกายโดยการเลียนแบบการแต่งกายของคนในชนเผ่ามอแกน

เนื่องจากคณะผู้วิจัยได้ทดลองออกแบบเครื่องแต่งกายจากข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ จึงได้สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายออกมาในลักษณะ ดังต่อไปนี้

เครื่องแต่งกายผู้หญิง นำผ้าถุงมานุ่งจับจีบเพื่อความสวยงามให้แสดงถึงคลื่นน้ำหรือคลื่นทะเล เสื้อจากข้อมูลจะชาวมอแกนจะนำผ้ามาผูกกันให้เป็นเสื้อจึงออกแบบเสื้อเป็นผ้าที่นำมาผูกที่ไหล่ขวาแล้วมีการจับจีบให้เกิดความสวยงามจากนั้นตัดเย็บรวมกันตัวเสื้อที่มีการดัดแปลงเพื่อให้เกิดความเหมาะสม และการให้นักแสดงใส่กางเกงขายาวเพื่อความสะดวกต่อการแสดงท่าทางจึงออกแบบเครื่องแต่งกายให้เอื้ออำนวยต่อการแสดงด้วย

เครื่องแต่งกายผู้ชาย จากข้อมูลผู้ชายส่วนใหญ่นั้นไม่ค่อยใส่เสื้อแต่มีการนำผ้ามาพันและห่ม จึงออกแบบเครื่องแต่งกายผู้ชายให้มีความคลายคลึงแต่แตกต่างจากความเป็นจริงเพื่อความสวยงามและสะดวกต่อการแสดง

ภาพที่ 4.4 การออกแบบเครื่องแต่งกาย ครั้งที่ 2

ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

จากการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยสามารถสรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขในประเด็นต่างๆ ตามองค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์ ดังนี้

องค์ประกอบทางนาฏศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
1) การออกแบบบทการแสดง	เนื้อหาเรื่องราวยังไม่ชัดเจน	ออกแบบการแสดงให้มีเนื้อเรื่องมากขึ้น มีเนื้อหาในแต่ละองค์เพิ่มขึ้น
2) การออกแบบลีลา	ท่าทางในบางช่วงยังสื่อความรู้สึกได้ไม่ชัดเจน	ปรับกระบวนท่าให้สื่อความหมายได้ชัดเจนขึ้น
3) การคัดเลือกนักแสดง	นักแสดงทั้งหมดเป็นนักศึกษาที่กำลังศึกษา ด้วยเวลาที่ไม่ตรงกันจึงทำให้การซ้อมการแสดงไม่ต่อเนื่อง นักแสดงอาจจะยังขาดประสบการณ์ในการถ่ายทอดอารมณ์ในการแสดงและการเคลื่อนไหวต่างๆ และจำนวนนักแสดงน้อยเกินไปทำให้การแสดงดูไม่สมบูรณ์	เพิ่มการฝึกฝนการปฏิบัติและแนะนำวิธีการถ่ายทอดอารมณ์ของนักแสดงโดยการเล่าเรื่องราวในการแสดงให้นักแสดงเข้าใจมากยิ่งขึ้น เพิ่มจำนวนนักแสดงเพื่อความสมบูรณ์ในการแสดง

องค์ประกอบทางนาฏศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
4) การออกแบบเสียงประกอบการแสดง	ดนตรีบางส่วนยังไม่มีความสมดุลกัน จังหวะของเสียงดนตรียังสื่ออารมณ์ไม่ชัดเจน	เพิ่มดนตรีบางช่วงให้มีทำนองที่ทำให้สื่อถึงอารมณ์ในแต่ละช่วง นำเครื่องดนตรีบางชนิดมาช่วยในมีช่วงทำนองที่ทำให้รู้สึกตามช่วงของการแสดง
5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย	เครื่องแต่งกายที่ออกแบบในครั้งนี้ยังไม่ตรงกับแนวคิดของรูปแบบการแสดง	ปรับเครื่องแต่งกายให้ตรงกับแนวคิดโดยดูตามหลักความเป็นจริงของการแต่งกายของชาวมอแกนในท้องถิ่น

ตารางที่ 4.2 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขปัญหาจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 2

สรุปได้ว่าปัญหาของการทดลองครั้งที่ 2 นั้น ผู้วิจัยผู้วิจัยต้องหาข้อมูลเพิ่มเติมเพื่อกำหนดทิศทางและรายละเอียดด้านการออกแบบลีลา การออกแบบเสียงประกอบการแสดง และการออกแบบเครื่องแต่งกาย ในส่วนของนักแสดงผู้วิจัยได้ทำการเลือกนักแสดงได้ครบถ้วนแล้ว จึงจะต้องทำการฝึกฝนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานในขั้นตอนต่อไป ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ประมวลภาพการทดลอง การปฏิบัติการผลงานการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง ครั้งที่ 2 ไว้ดังนี้

ภาพที่ 4.5 ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ครั้งที่ 2

ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

3) การปฏิบัติการผลงานการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง ครั้งที่ 3

จากการออกแบบครั้งนี้ผู้วิจัยได้หาแนวทางแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นจากการทดลองสร้างสรรค์ผลงานครั้งที่ผ่านมา และพัฒนาองค์ประกอบทางนาฏศิลป์เพิ่มเติม ดังนี้

1) การออกแบบการแสดง ครั้งที่ 3

ในการปฏิบัติสร้างสรรค์การแสดงครั้งนี้ผู้วิจัยได้หาแนวทางการแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้นจากการทดลองผลงาน 2 ครั้งที่ผ่านมา และพัฒนาองค์ประกอบการแสดงเพิ่มเติม ดังนี้

หลังจากการศึกษาทดลององค์ประกอบหลายๆ ด้านแล้วผู้วิจัยได้ปรับบทการแสดงให้มีความเข้าใจได้ง่ายยิ่งขึ้นโดยการเน้นการแสดงทางด้านอารมณ์เป็นหลัก ดังนี้

องค์ที่ 1 ปูตี (การเข้าทรง) ตามความหมายของชาวมอแกน จากการสัมภาษณ์ ทำให้ได้รู้ข้อมูลเพิ่มเกี่ยวกับการเข้าทรงโดยชาวบ้าน จะมีอาการคล้ายผีเข้าแต่จะแสดงออกมาในลักษณะของสัตว์ต่างๆ เช่น นก งู กุ้ง โดยอยู่ในการควบคุมดูแลของผู้ทำพิธี หลังจากการเข้าทรงเสร็จจะมีการเสี่ยงทายในการตัดต้นไม้เพื่อนำมาแกะสลักเป็นเสาวิญญาณ

องค์ที่ 2 ตารี (การเต้นรำ) หลังจากการเข้าทรงและได้ต้นไม้ที่ต้องการ ในหมู่บ้านจะมีการร้องรำทำเพลงด้วยความสนุกสนาน โดยเชื่อกันว่าบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้วจะมาร่วมเต้นรำกับคนในหมู่บ้านโดยชาวบ้านจะมีการเต้นรำร่วมกับเสาวิญญาณ

องค์ที่ 3 ก่าบางชวาย (การลอยเรือ) ในช่วงวันสุดท้ายจะเรียกกันว่า ส่งดวงวิญญาณโดยชาวบ้านจะมีการต่อเรือ ก่าบางชวาย เพื่อใส่ของใช้ต่างๆ ในครัวเรือน เพื่อให้ดวงวิญญาณเร่ร่อนที่ตายในทะเล ได้มีของกิน และเรือก่าบางชวายจะนำดวงได้วิญญาณไปสู่สุขคติ

2) การออกแบบลีลา ครั้งที่ 3

หลังจากการปรับแก้ครั้งที่ 2 ผู้วิจัยได้มีคิดแก้ไขปรับแก้ท่าเต้นของการแสดงโดยคำนึงถึงหลักความเป็นจริงและหลักการแสดงรวมเข้าด้วยกัน โดยการออกแบบท่าเต้นต้องคำนึงถึงการตีความหมายของคนดูให้เข้าใจง่ายมากยิ่งขึ้นว่าผู้แสดงต้องการที่จะสื่อสารอะไรกับคนดู

ภาพที่ 4.6 ออกแบบลีลา ครั้งที่ 3

ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

3) การคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่ 3

ผู้วิจัยได้ใช้นักแสดงกลุ่มเดิมและเนื่องด้วยรูปแบบการแสดงในช่วงที่ 2 ของการแสดงผู้วิจัยต้องการจะนำเสนอการเต้นรำของชาวบ้านที่มีทั้งผู้หญิงและผู้ชาย เพื่อความสมบูรณ์ในการแสดงมากขึ้นและต้องอาศัยนักแสดงจำนวนมากเพื่อความสวยงามในการแสดง จากการทดลองครั้งที่ 2 มีนักแสดงผู้หญิงจำนวน 5 คน นักแสดงผู้ชายจำนวน 4 คน ทั้งนี้ในการทดลองครั้งที่ 3 ผู้วิจัยได้เพิ่มนักแสดงผู้หญิง 1 คน และจำนวนนักแสดงผู้ชายยังคงเดิมไว้ ในการทดลองครั้งที่ 3 นี้มีนักแสดงผู้หญิงจำนวน 6 คน นักแสดงผู้ชายจำนวน 4 คน รวมมีนักแสดงทั้งสิ้น 10 คน

นางสาวจีรวรรณ วิชัย นักศึกษาชั้นปีที่ 3
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทย, นาฏศิลป์ร่วมสมัย และลีลาศ

นางสาวปัณฑิตา ยิ่งยวด นักศึกษาชั้นปีที่ 1
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย

นางสาวสิยากร เขจรรักษ์ นักศึกษาชั้นปีที่ 2
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทย, ลีลาศ และแจ๊สด๊านซ์

นางสาวเบญจมาศ เกตุรัตนัง นักศึกษาชั้นปีที่ 1
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทย, ลีลาศ และนาฏศิลป์ร่วมสมัย

นางสาวปิยธิดา ชำนาญ นักศึกษาชั้นปีที่ 2
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทย, นาฏศิลป์ร่วมสมัย และลีลาศ

นางสาวชลธิชา ยุระชัย นักศึกษาชั้นปีที่ 2
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย

นายพงษ์เพ็ชร ตะถา นักศึกษาชั้นปีที่ 1
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทย, นาฏศิลป์ร่วมสมัย และยิมสนาสติกลีลา

นายประภาน ยมโคตร์ นักศึกษาชั้นปีที่ 1
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทย, นาฏศิลป์ร่วมสมัย และยิมสนาสติกลีลา

นายพลช บัวขาว นักศึกษาชั้นปีที่ 3
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทย, ยิมสนาสติกลีลา และแจ๊สด๊านซ์

นายณัฐวุฒิ ดอนกลาง นักศึกษาชั้นปีที่ 1
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทย, นาฏศิลป์ร่วมสมัยและลีลาศ

ภาพที่ 4.7 นักแสดงการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง
ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

4) การออกแบบเสียงประกอบการแสดง ครั้งที่ 3

จากการออกแบบเสียงครั้งที่ผ่านมาผู้วิจัยได้แก้ไขปรับเสียงประกอบการแสดง โดยช่วงเปิดให้ใส่เสียงปี่เข้าไปเหมือนเดิม ช่วงที่สองทำดนตรีให้ดูยิ่งใหญ่ขึ้นอีกหน่อย มีเสียงโหม่งของภาคใต้เพิ่มเข้ามา ลดช่วงที่รัวกลองท้ายเพลงช่วงที่สองลง ช่วงต่อท่อนเพลงที่สองไปช่วงที่สามฟังแล้วกระชากอารมณ์จนเกินไป จึงอยากให้มีเสียงมาตัดอารมณ์แล้วมีตัวเชื่อม ส่วนช่วงที่สามมีความสมบูรณ์แล้ว

จากนั้นผู้วิจัยได้ปรับเสียงเพิ่มเติมโดยปรับช่วงแรก เปิดเป็นเสียงกลองให้รู้สึกเหมือนเสียงหัวใจเต้น หลังจากเสียงที่เหมือนเสียงหัวใจเต้นได้ใช้เสียงปี่ลากยาวจนลงท่อนลงของปี่ ใช้

เสียงกลองใหญ่เป็นช่วงรอบต่อเป็น โดยใช้เสียงกลองใหญ่เสียงต่ำตีจังหวะใหญ่ นำเสียงฉิ่งออกช่วงที่หยุดนาทีที่ 1:29 จากนั้นใช้เสียงโหม่งต่ำๆ และใช้สเปชกว้างๆ ค่อยๆ ลากยาวๆ โดยที่ไม่ต้องรัวเข้าท่อนต่อไปโดยใช้คีบอร์ดทำเสียงสตริง ลากคอร์ดรองพื้น ใช้เสียงนิ้งหน่องทำเสียงเบาๆ ในช่วงเปิดเข้าช่วงที่สอง แทรกเสียงที่เหมือนเสียงเขย่าเซียมซีให้ตีความหมายเป็นคลื่นทะเล เป็นมอเตอร์เรือ และช่วงที่สามนำเสียงฉิ่งออก เพราะและเพิ่มเสียงของฆ้องเป็นช่วงเสียงกว้างๆ ใช้เครื่องสายเสียงต่ำๆ ให้ความรู้สึกดาวๆ ลงได้ ตามแนวคิดของนายณัฐพล ดีคำ ที่ให้ข้อแนะนำมา (ณัฐพล คำดี, สัมภาษณ์: 20 กุมภาพันธ์ 2562)

5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ครั้งที่ 3

เนื่องจากผู้วิจัยให้ความสำคัญกับองค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกายเป็นองค์ประกอบหนึ่งที่สำคัญในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ จึงได้หาข้อข้อมูลด้านเครื่องแต่งกายที่แสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์ของชนเผ่ามอแกนและความแตกต่างทางเพศที่ต่างกัน ดังนี้

การแต่งกายของชนเผ่ามอแกน ผู้หญิงนุ่งกระโจมอกด้วยผ้าโสร่ง หรือผ้าถุง ไม่สวมเสื้อ ปัจจุบันชาวมอแกนแต่งกายเหมือนคนพื้นเมืองมากขึ้น ซึ่งถ้าหากดูเผินๆ แล้ว ก็ไม่มีอะไรต่างจากคนปกติ หากมองด้วยรูปกายภายนอกสิ่งที่เห็นชัดเจน คือ เรื่องของการแต่งกาย ที่บางคนก็ยังเปลือยท่อนบนที่ดูเหมือนเป็นเรื่องปกติไป ขณะที่พวกเราต่างมีเสื้อผ้าอาภรณ์ห่มกายตามสมัยนิยม

ลักษณะการแต่งกายของผู้ชาย สมัยก่อนผู้ชายนุ่งผ้าเตี่ยว ไม่สวมเสื้อ ปัจจุบันชาวมอแกนหันมานุ่งกางเกง ลักษณะการแต่งกายของผู้หญิง สมัยก่อนผู้หญิงนุ่งกระโจมอกด้วยผ้าโสร่งหรือผ้าถุง ไม่สวมเสื้อ ปัจจุบันผู้หญิงนุ่งผ้าถุง สวมเสื้อ บางคนสวมเครื่องประดับ

ภาพที่ 4.8 ออกแบบเครื่องแต่งกาย ครั้งที่ 3

ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

6) การออกแบบอุปกรณ์การแสดง ครั้งที่ 3

ในองค์ประกอบของการออกแบบอุปกรณ์การแสดงมีการใช้ผ้ามาคลุมตัวเพื่อสื่อถึงวิญญาณ จึงใช้ผ้าที่เป็นผ้าสีขาวขนาดความยาววัดตามตัวของนักแสดงที่ใช้คลองคอแล้วยาวถึงพื้นพอดี โดยให้นักแสดงได้นำไปใช้จริง ขนาดและตัวเนื้อผ้าที่บางเบาทำให้เป็นอุปสรรค์ต่อการแสดง จึงต้องมีการพัฒนาอุปกรณ์การแสดงในครั้งต่อไป

7) การออกแบบแสง ครั้งที่ 3

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับการใช้แสง สีที่ให้ความรู้สึก สื่อถึงอารมณ์ต่างๆ โดยคำนึงถึงสิ่งที่นักแสดงต้องการจะสื่อสารกับผู้ชม คำนึงถึงสีชุดของนักแสดงหากมีชุดกลืนกับสีของแสงจะทำให้มองไม่เห็นนักแสดง ซึ่งจะเป็นขั้นตอนต่อไปในการทดลอง

8) การใช้พื้นที่ในการแสดง ครั้งที่ 3

พื้นที่ที่ใช้ในการแสดงโดยทั่วไปมักจะเป็นลักษณะโรงละคร มีพื้นที่แสดง แยกส่วนคนดูและเวที ซึ่งสถานที่ห้องประชุมสุนทรวาทินของตึกภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์มีพื้นที่ที่มีพื้นที่น้อย ไม่สะดวกต่อการจัดการแสดง และผู้วิจัยต้องการให้ผู้ชมได้รับชมการแสดงได้อย่างชัดเจนเห็นนักแสดง เห็นฉาก เห็นอุปกรณ์ในการแสดง จึงได้เลือกสถานที่คือหอประชุมมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี มีข้อดีคือรูปแบบเวทีค่อนข้างกว้าง และพื้นที่มีเพียงพอสำหรับผู้ชม ข้อเสีย คือสามารถใช้ได้แค่ส่วนเวทีและสถานที่ต้องมีการจัดการบริหารเรื่องเสียงหรือแสงไฟเอง

จากการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 3 ผู้วิจัยสามารถสรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขในประเด็นต่างๆ ตามองค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์ ดังนี้

องค์ประกอบทางนาฏศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
1) การออกแบบบทการแสดง	ไม่พบปัญหาเป็นไปตามวัตถุประสงค์	ไม่มี
2) การออกแบบลีลา	ผู้วิจัยยังไม่มีทิศทางในการสร้างสรรค์ลีลาที่ชัดเจน	ศึกษาข้อมูลเพิ่มเติมทั้งบทการแสดงและโครงเรื่อง
3) การคัดเลือกนักแสดง	การเพิ่มนักแสดงจึงทำให้ต้องเริ่มฝึกฝนถ่ายทอดอีกครั้งและซึ่งนักแสดงแต่ละคนนั้นมีความสามารถที่แตกต่างจึงอาจทำให้การสื่อสารในบางช่วงมีปัญหา ไม่ชัดเจน	ฝึกฝนนักแสดงปรับพื้นฐานและฝึกฝนท่าเทคนิคให้มากยิ่งขึ้นเพื่อการถ่ายทอดอารมณ์และการสื่อสารโดยการเล่าเรื่องราวในการแสดงที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ ให้นักแสดงมีความเข้าใจมากยิ่งขึ้น

องค์ประกอบทางนาฏศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
4) การออกแบบเสียงประกอบการแสดง	เสียงเพลงยังไม่สมบูรณ์ในช่วงที่ 1 และ 2 ในแต่ละช่วงควรมีดนตรีที่สื่อถึงความรู้สึกในช่วงนั้นๆ ให้ชัดเจน	หาเครื่องดนตรีมาแทรกให้เกิดเสียงที่ต้องการในแต่ละช่วง
5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย	เครื่องกายไม่เหมาะต่อการใช้ท่าทางที่เคลื่อนที่อย่างว่องไว	ปรับเครื่องแต่งกายให้มีความเหมาะสมต่อการแสดง
6) การออกแบบอุปกรณ์การแสดง	อุปกรณ์ที่ออกแบบมาเป็นอุปสรรค์ต่อการแสดงเพราะผ้าแข็งเกินไป	หาผ้าที่มีเนื้อผ้าทิ้งน้ำหนักลงพื้นตามการสัมผัสของนักแสดง
7) การออกแบบแสง	ยังไม่ได้ทดลองจริง ผู้วิจัยได้คิดและจินตนาการแสงตามที่ฝึกซ้อม	หาข้อมูลของแสงเพื่อเป็นการประหยัดเวลาในการทำงาน
8) การใช้พื้นที่ในการแสดง	มีสถานที่และเวทีที่กว้างพอสำหรับการแสดงแต่ต้องบริหารจัดการเรื่องของแสงไฟและเสียงเอง	ติดต่อจัดหาฝ่ายทีมงานเครื่องเสียงเพื่อใช้ในการแสดง

ตารางที่ 4.3 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขปัญหาจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 3

สรุปได้ว่าในขั้นตอนนี้ ผู้วิจัยได้ออกแบบการแสดงได้ชัดเจนแล้ว แต่ยังไม่สามารถออกแบบลีลาตามที่ต้องการได้ เสียง อุปกรณ์และแสง ยังต้องมีการพัฒนาเพิ่มเติม และการคัดเลือกนักแสดง ผู้วิจัยพิจารณาถึงความสามารถพื้นฐานของนักแสดงและความสามารถพิเศษของบุคคลมาเป็นอันดับแรก ทำให้เรียนรู้และถ่ายทอดอารมณ์ในการแสดงได้ดี เลือกใช้นักแสดงเป็นผู้หญิง 6 คน ผู้ชาย 4 คน รวมนักแสดงทั้งหมด 10 คน ได้ตามต้องการ ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ประมวลภาพการทดลองการปฏิบัติการผลงานการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง ครั้งที่ 3 ไว้ดังนี้

ภาพที่ 4.9 ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ครั้งที่ 3
ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

4) การปฏิบัติการผลงานการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบงครั้งที่ 4

1) การออกแบบบทการแสดง ครั้งที่ 4

เนื่องจากบทการแสดงที่ได้ เป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัยแล้ว จึงคงไว้ดังที่เป็นอยู่

2) การออกแบบลีลา ครั้งที่ 4

เมื่อได้บทการแสดงแล้วนั้นผู้วิจัยจึงได้ออกแบบลีลา ในองค์ที่ 1 โดยได้ลงรายละเอียดและจัดวางองค์ประกอบจากบทที่ว่างไว้ จัดว่างตำแหน่งของนักแสดงให้มีความสัมพันธ์กับบทบาทตามความหมายและกิจกรรมที่จะดำเนินต่อไปในแต่ละฉาก จากนั้นได้ทดลองให้นักแสดงปฏิบัติตาม เพื่อให้เห็นภาพรวม โดยยังไม่ได้เก็บรายละเอียดลีลาทั้งหมด

3) การคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่ 4

เนื่องจากนักแสดงได้ เป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัยแล้ว จึงคงไว้ดังที่เป็นอยู่

4) การออกแบบเสียงประกอบการแสดง ครั้งที่ 4

หลังจากที่ผู้วิจัยได้เดินทางไปฝึกซ้อมท่าให้ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ดู ผู้วิจัยจึงได้รับข้อเสนอแนะเพิ่มเติมจาก นิพนธ์ วรรณมหินทร์ ได้ให้ข้อเสนอแนะว่า ควรเพิ่มเสียงช่วยในบางช่วงและสื่อความรู้สึก ที่ทำให้เกิดจินตนาการมากยิ่งขึ้น เช่น เมื่อเปิดเพลงขึ้นมาในช่วงแรกให้ใส่เสียงลมเพิ่มไป หรือช่วงที่เป็นเสียงโหม่งให้เปลี่ยนจากเสียงโหม่งให้เป็นเสียงที่ดังและชัดกว่าเสียงโหม่งแต่ไม่ใช่เสียงฉิ่ง จึงจะทำให้มีความรู้สึกมากยิ่งขึ้น

5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ครั้งที่ 4

หลังจากศึกษาข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายที่มีผลกับบทบาทของผู้หญิง แล้วผู้วิจัยได้เริ่มดำเนินการออกแบบเครื่องแต่งกายบางส่วนในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง โดยได้ตัดทอนและปรับเปลี่ยนรูปแบบของเครื่องแต่งกายรายละเอียดบางอย่างของเครื่องประดับทำให้ยังไม่ตรงกับรูปแบบการแสดง ดังนี้

ชุดนักแสดงหญิงมีการปรับเปลี่ยนเครื่องประดับบนศีรษะ พู่ที่ข้อเท้าและเครื่องประดับที่มือเพราะกลัวเกิดอุบัติเหตุกับนักแสดงขณะแสดง

ชุดนักแสดงชาย มีการปรับเปลี่ยนโดยกางเกงที่นักแสดงใส่ยาวปิดข้อเท้าทำให้ไม่เห็นกำไลข้อเท้าจึงนำกำไรข้อเท้าออก ส่วนเสื้อทำให้ไม่ให้เห็นรูปร่าง ต้องการให้เห็นรูปร่างของนักแสดงจึงมีการเปลี่ยนแปลง และแต่เดิมการแต่งกายของชาวมอแกนไม่ใส่เสื้อ

ภาพที่ 4.10 การออกแบบเครื่องแต่งกาย ครั้งที่ 4

ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

6) การออกแบบอุปกรณ์การแสดง ครั้งที่ 4

การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ผู้วิจัยนำอุปกรณ์เข้ามาช่วยสื่อความหมายของการแสดง แสดงถึงอารมณ์ในแต่ละช่วงของการแสดง โดยมีการแสดงให้เห็นภาพจำลองการสร้างเรือ และการลอยเรือในช่วงสุดท้ายเพื่อให้นักแสดงและผู้ชมเกิดความรู้สึกร่วมยิ่งขึ้น ซึ่งอุปกรณ์ประกอบการแสดงทั้งหมดทำจากวัสดุที่หาซื้อได้ง่าย ใช้งานได้หลายรูปแบบ ราคาย่อมเยาและสะดวกต่อการเคลื่อนย้ายอุปกรณ์

7) การออกแบบแสง ครั้งที่ 4

ผู้วิจัยได้ศึกษาเพิ่มเติมในการใช้แสง สี ในการแสดง ได้ดูตัวอย่างในการแสดงต่างๆ ว่าสีของแสงได้ให้ความรู้สึกอย่างไรเพื่อนำมาปรับใช้และทดลองในวันที่ลงไฟได้จริง และพบว่านอกจากสีที่ให้ความรู้สึกในแต่ละฉากแล้วนั้น ยังคงต้องคำนึงถึงสีชุดของนักแสดงที่ผู้วิจัยได้ออกแบบมาหลากหลายสี จึงทำให้มีข้อจำกัดในการออกแบบแสงไฟ เพราะหากเป็นสีที่กลมกลืนกับชุดของผู้แสดงจะทำให้มองเห็นผู้แสดงได้ยาก

8) การใช้พื้นที่ในการแสดง ครั้งที่ 4

ผู้วิจัยเลือกใช้หอประชุมใหญ่ของมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี โดยมีการเพิ่มฉากด้านหลังเป็นพื้นสีดำให้การแสดงดูโดดเด่นขึ้นมา

จากการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 4 ผู้วิจัยสามารถสรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขในประเด็นต่างๆ ตามองค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์ ดังนี้

องค์ประกอบทางนาฏศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
1) การออกแบบบทการแสดง	ไม่พบปัญหาเป็นไปตามวัตถุประสงค์	ไม่มี
2) การออกแบบลีลา	ตำแหน่งของผู้แสดงยังไม่ชัดเจนเนื่องจากผู้แสดงมาไม่ครบในการฝึกซ้อมแต่ละครั้ง	หาคนมายืนตำแหน่งแทน และให้ผู้แสดงจริงมาฝึกซ้อมในครั้งต่อไป
3) การคัดเลือกนักแสดง	ไม่พบปัญหาเป็นไปตามวัตถุประสงค์	ไม่มี
4) การออกแบบเสียงประกอบการแสดง	ในบางช่วงยังเสียงเพลงยังไม่เหมาะสม	มีการปรับลด เพิ่มเสียงดนตรีและเอฟเฟค
5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย	ชุดที่ยาวเกินไปเป็นอุปสรรค์ต่อการแสดงลีลาท่าทางของการเคลื่อนไหวท่าเต้น	ตัดชุดให้มีขนาดสั้นลง
6) การออกแบบอุปกรณ์การแสดง	วัสดุอุปกรณ์ยังไม่พร้อมสำหรับการแสดง	หาวัสดุอุปกรณ์ที่เอื้ออำนวยต่อการแสดง
7) การออกแบบแสง	แสงบางสีไม่สามารถใช้ได้เนื่องจากเครื่องแต่งกายมีความหลากหลายสี	เลือกผสมสีที่ไม่ซ้ำกับสีชุด แล้วสื่ออารมณ์ได้ตามที่ต้องการในแต่ละฉาก
8) การใช้พื้นที่ในการแสดง	พื้นเวทีมีระดับที่ต่ำกว่าขอบเวที และพื้นที่ผู้ชมด้านล่างมีระดับที่ต่ำ	ปรับพื้นที่นั่งผู้ชมโดยมีการเสริมพื้นให้สูงขึ้น ให้เห็นพื้นเวทีจริง

ตารางที่ 4.4 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขปัญหาจากการออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 4

สรุปได้ว่าปัญหาของการทดลองครั้งที่ 4 นั้น ผู้วิจัยได้มีการฝึกซ้อมและออกแบบลีลาตามบทการแสดง อุปกรณ์บางชิ้นไม่สามารถสร้างตามความจริงได้จึงต้องมีการสมมุติขึ้นเพื่อความสะดวกต่อการแสดง การออกแบบการแสดงในครั้งนี้ เมื่อทดลองสวมใส่แล้วเครื่องแต่งกายยังเป็นอุปสรรคต่อการแสดงลีลาท่าทาง จึงต่อทำการปรับเปลี่ยนและพัฒนาในครั้งต่อไป ส่วนของแสงนั้นต้องมี

การออกแบบให้ช่วยในการสื่ออารมณ์ของแต่ละฉากซึ่งต้องมีการผสมสี และใช้สีที่ไม่ซ้ำกับเครื่องแต่งกายของผู้แสดง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ประมวลภาพการทดลองการปฏิบัติการผลงานการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง ครั้งที่ 4 ไว้ดังนี้

ภาพที่ 4.11 ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ครั้งที่ 4

ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

5) การปฏิบัติการผลงานการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง ครั้งที่ 5

1) การออกแบบบทการแสดง ครั้งที่ 5

เนื่องจากบทการแสดงที่ได้เป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัยแล้วจึงคงไว้ดังที่เป็นอยู่

2) การออกแบบลีลา ครั้งที่ 5

นักแสดงได้รับบทบาทในแต่ละฉาก และมีการออกแบบลีลาที่ชัดเจนแล้ว ผู้วิจัยได้ลงรายละเอียดของลีลา และจัดวางองค์ประกอบจากโครงเรื่องที่ว่างไว้ เป็นไปตามวัตถุประสงค์

3) การคัดเลือกนักแสดง ครั้งที่ 5

เนื่องจากนักแสดงที่ได้ เป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัยแล้วจึงคงไว้ดังที่เป็นอยู่

4) การออกแบบเสียงประกอบการแสดง ครั้งที่ 5

จากการฝึกซ้อม ผู้วิจัยได้ให้นักแสดงฟังเสียงเพลงในแต่ละฉากและจินตนาการภาพตามเพื่อให้เกิดความคุ้นชิน จึงทำให้นักแสดงทราบถึงบทบาทในและละฉากของตน และการสื่ออารมณ์ในแต่ละช่วงของนักแสดงสามารถทำได้ดีขึ้นจากเดิม

5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ครั้งที่ 5

เนื่องจากผู้วิจัยได้ทดลองโครงสร้างของชุดมาบางส่วน เพื่อที่จะให้นักแสดงได้ใส่ฝึกซ้อม ในมุมมองของการเลือกเนื้อผ้าในการตัดเย็บสำหรับการแสดงชุดนี้นั้น นิพนธ์ วรรณมหินทร์ ให้แนวคิดว่า “ควรเพิ่มเติมสิ่งที่ทำให้เห็นว่าเป็นเอกลักษณ์ของชาวมอแกน แล้วชุดที่ตัดออกมานั้นยังไม่สื่อว่าเป็นชาวบ้านโดยแท้จริง ควรเพิ่มเติมผ้าที่เป็นเอกลักษณ์ของชาวมอแกนเข้าไปเพื่อเพิ่มอรรถรถในการแสดง (นิพนธ์ วรรณมหินทร์, สัมภาษณ์: 25 มีนาคม 2562)

ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบเครื่องแต่งกายเพิ่มเติมจากเดิมให้มีลักษณะเฉพาะของชาวมอแกน และดัดแปลงเพื่อให้มีความเหมาะสมกับการแสดงให้เกิดความสวยงามและสะดวกต่อการเคลื่อนไหวท่าทางของนักแสดง

ชุดผู้หญิงได้มีการเพิ่มผ้าที่มีลายผ้าพื้นเมืองของชาวภาคใต้ที่เป็นถิ่นฐานที่อยู่อาศัยของชาวมอแกนนำมาดัดแปลงให้เหมาะสมกับชุด เนื่องจากความยาวของกระโปรงเป็นอุปสรรค์ต่อการแสดงท่าทางจึงได้ปรับความยาวของกระโปรงให้สั้นขึ้น และมีการเพิ่มเครื่องประดับสร้อย กำไล และเครื่องประดับติดผมเพื่อให้เกิดความสวยงาม

ชุดผู้ชายยังคงยึดการออกแบบในครั้งที่ 4 แต่ได้ตัดเครื่องประดับกำไลข้อเท้าออกไปเนื่องจากกางเกงที่ยาวคลุมข้อเท้าทำให้ไม่เห็นกำไลข้อเท้า และเกรงว่าพู่ที่ห้อยกับกำไลข้อเท้าจะให้ให้นักแสดงสะดุดล้มและเกิดอุบัติเหตุขณะแสดงได้

ภาพที่ 4.12 เครื่องแต่งกายนักแสดงหญิง

ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

ภาพที่ 4.13 เครื่องแต่งกายนักแสดงชาย

ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

6) การออกแบบอุปกรณ์การแสดง ครั้งที่ 5

ผู้วิจัยได้มีการปรับปรุงแก้ไขอุปกรณ์ที่ใช้อยู่เดิมให้เหมาะสมกับพื้นที่แสดงยิ่งขึ้น และเพิ่มเติมอุปกรณ์การแสดงบางส่วนเพื่อให้มีการสื่อความหมายที่ชัดเจนยิ่งขึ้นของการแสดง ในที่นี้มีอุปกรณ์การแสดง ดังนี้ เสา, ไม้, หน้ากาก, ศาล, ผ้า, และพวงมาลัย

เสา

ผู้วิจัยใช้โฟมขนาดหนา 4 นิ้ว จำนวน 6 แผ่น เพื่อให้สามารถประกอบต่อกันเป็นเสาสูง ขนาด 2 เมตร 20 เซนติเมตร และนำมาใช้ประกอบในการแสดง ช่วยเพิ่มให้การแสดงมีเรื่องราวที่น่าสนใจมากยิ่งขึ้นโดยนำไฟมาติดตั้งในส่วนของดวงตาของเสา ทั้งนี้การออกแบบเสาต้องให้มีความแข็งแรง น้ำหนักเบา และสะดวกต่อการขนย้าย

ภาพที่ 4.14 เสา

ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

ไม้

ผู้วิจัยใช้ไม้ยาวขนาด 1 เมตร จำนวน 2 ต้น ห่อไม้ด้วยผ้าสีขาว เพื่อนำมาประกอบการแสดง ในการสร้างเรือในองค์ที่ 3 ของการแสดง เพื่อช่วยให้การแสดงดูสมจริงมากขึ้น

ภาพที่ 4.15 ไม้

ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

หน้ากาก

ผู้วิจัยใช้หน้ากากสำเร็จ 4 ชิ้น นำมาทาสีเพิ่มเติม เพื่อนำมาประกอบในการแสดงและสื่อความหมายให้กับนักแสดงที่เป็นเสา เพื่อให้แสดงถึงเสาวิญญาณที่ผู้คนบูชาและเชื่อว่ามีวิญญาณบรรพบุรุษสถิตอยู่ในเสานั้นๆ

ภาพที่ 4.16 หน้ากาก

ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

ศาล

ผู้วิจัยใช้ไม้สูง 1 เมตร 44 เซนติเมตร กว้าง 1 เมตร นำมาสร้างศาล เพื่อนำมาประกอบในการแสดงให้ดูมีความขลัง มีความน่ากลัว สมกับการแสดงสื่อความหมายของวิญญาณ

ภาพที่ 4.17 ศาล

ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

ผ้า

ผู้วิจัยใช้ผ้าชีฟองสีขาว กว้าง 60 เซนติเมตร ยาว 2 เมตร 50 เซนติเมตร เพื่อนำมาประกอบในการแสดงและสื่อถึงการเข้าทรงของวิญญาณสัตว์ และนำมาประกอบเป็นเรือในช่วงสุดท้ายของการแสดง

ภาพที่ 4.18 ผ้า

ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

พวงมาลัย

ผู้วิจัยใช้พวงมาลัยดอกดาวเรือง สีเหลืองยาวประมาน 1 เมตร เพื่อนำมาประกอบในการแสดงองค์ที่ 3 สื่อถึงการบูชาบรรพบุรุษเป็นของที่ส่งไปกับเรือแสดงถึงการระลึกถึงบรรพบุรุษที่จากไป

ภาพที่ 4.19 พวงมาลัย

ที่มา : ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

7) การออกแบบแสง ครั้งที่ 5

ผู้วิจัยต้องการใช้แสงเพื่อช่วยในการสื่อสารการแสดงให้ผู้ชมมีความรู้สึกคล้อยตาม ให้บรรยายกาศบ่งบอกถึงอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ที่นักแสดงถ่ายทอดออกมา ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบแสงในการแสดงดังต่อไปนี้

องค์	ฉาก	เวลา	รายละเอียด
องค์ที่ 1	1	00.00-00.12	ไฟดับมืดทั้งเวที
		00.13-01.33	ไฟค่อยๆ เริ่มเปิดฉากสลั่วๆ แล้วค่อยๆ สว่าง ไฟแม่สีน้ำเงินสาดลงที่เวที
		01.34-02.20	ไฟสีแดงกระพริบทั่วเวที
องค์ที่ 2	2	02.21-03.12	ไฟทุกสีสลับกันช้าๆ
		03.43-05.50	ไฟสีฟ้าสลับกับสีชมพูสลับกัน
องค์ที่ 3	3	05.51-08.21	ไฟสีฟ้าลงสู่เวทีในวงกว้าง
		08.22	ไฟสีฟ้าแล้วค่อยๆ ดับมืดลงทั้งเวที

ตารางที่ 4.5 การออกแบบแสงประกอบการแสดง

8) การใช้พื้นที่ในการแสดง ครั้งที่ 5

เนื่องจากพื้นที่จัดแสดงเป็นหอประชุมใหญ่ของมหาลัยจึงมีพื้นที่เวทีที่กว้างและยาว ผู้วิจัยได้ทำความสะอาดและปรับทางเข้าออกได้นำแบ็คดรอปสีดำมากั้นทางเข้าออกเพื่อให้เป็นทางเข้าออกเวที และตรงกลางไม่มีทางเข้าออกจึงต้องนำมากั้นเป็นทางให้นักแสดงสามารถเดินข้างหลังเวทีแล้วออกมาจากตรงกลางเวทีได้

จากการทดลองออกแบบสร้างสรรค์ครั้งที่ 5 ผู้วิจัยสามารถสรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขในประเด็นต่างๆ ตามองค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์ ดังนี้

องค์ประกอบทางนาฏศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
1) การออกแบบบทการแสดง	ไม่พบปัญหาเป็นไปตามวัตถุประสงค์การวิจัย	ไม่มี
2) การออกแบบลีลา	เนื่องจากผู้วิจัยได้ออกแบบท่าทางเพื่อเล่าเรื่องราวตามพิธีฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษเหน่เอนหล่อโบง ให้แสดงท่าทางที่สื่อความรู้สึกในแต่ละ	กำหนดอารมณ์ที่ต้องการจะสื่อในแต่ละองค์ เพื่อให้นักแสดงเข้าใจและสามารถถ่ายทอดแสดงออกในการสื่อความหมายจากท่าทางได้ในแต่ละฉากได้อย่างชัดเจน

องค์ประกอบทางนาฏศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
	องค์นั้นๆ นักแสดงยังสื่ออารมณ์ออกมาไม่ชัดเจน	
3) การคัดเลือกนักแสดง	เนื่องจากผู้วิจัยใช้นักแสดงหลายคนจึงทำให้มีปัญหาเรื่องการจัดสรรเวลา	ฝึกนักแสดงสำรอง ไว้สำหรับกรณีฉุกเฉินเพื่อสามารถทดแทนนักแสดงที่ขาดไปได้
4) การออกแบบเสียงประกอบการแสดง	เนื่องจากแต่ละช่วงของการแสดงมีการสื่อความหมายและเล่าเรื่องที่แต่ต่างกันจึงกำหนดเสียงที่สื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกในแต่ละช่วงเวลานั้นๆ	กำหนดอารณ์ในแต่ละช่วงที่ต้องการสื่อความหมาย จึงหาดนตรีที่มีจังหวะและท่วงทำนองที่ให้ความรู้สึกในอารมณ์นั้นๆ มาสอดแทรกเพื่อให้คนดูมีอารมณ์และความรู้สึกที่คล้อยตามขณะที่ทำการแสดง
5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย	การออกแบบเครื่องแต่งกายได้แนวคิดจากการแต่งกายของชาวมอแกน โดยนำมาปรับแต่งเพิ่มเติมเพื่อให้เกิดความสวยงามและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น	นักแสดงมีขนาดส่วนสูงไม่เท่ากันจึงต้องมีการปรับชุดเข้าให้เสื้อมีขนาดที่พอเหมาะกับนักแสดงของแต่ละคน
6) การออกแบบอุปกรณ์การแสดง	ผ้าที่ใช้คลุมตัวนั้นมีความลื่นประกอบกับนักแสดงยังคงไม่ชินกับการใช้ผ้า	ให้นักแสดงนำผ้าไปฝึกซ้อมและเล่นกับผ้าให้มากยิ่งขึ้นเพื่อให้มีเทคนิคให้การใช้ผ้าให้มากขึ้น
7) การออกแบบแสง	ผู้วิจัยได้มีเวลาในการเตรียมงานด้านแสงน้อยเนื่องจากระยะเวลาในการฝึกซ้อมกับแสงไฟ	ผู้วิจัยเตรียมข้อมูลด้านแสงพร้อมให้ทีมงานออกแบบแสงทดลองแสงและหาคนที่ใส่เสื้อสีที่ตรงกับชุดของนักแสดงขึ้นทดลองแสงเพื่อเป็นการประหยัดเวลาและได้ทำการบล็อคไฟไว้ใช้ในวันแสดงจริง
8) การใช้พื้นที่ในการแสดง	เนื่องจากพื้นที่จัดแสดงเป็นหอประชุมของมหาวิทยาลัย	ปรับพื้นที่ให้มีความหมายเหมาะสมกับจำนวนของผู้แสดงโดยมีพื้นที่ใช้สอยด้านหลังและ

องค์ประกอบทางนาฏศิลป์	ปัญหาที่พบ	แนวทางในการแก้ไข
	เทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรีจึงมีพื้นที่กำจัดให้การใช้สถานที่	ใช้โครงสร้างเดิมของพื้นที่เป็นส่วนของการแสดง

ตารางที่ 4.6 สรุปปัญหาและวิธีการแก้ไขปัญหาจากการออกแบบสร้างสรรค์ ครั้งที่ 5

จากการทดลองครั้งที่ 5 ผู้วิจัยพบปัญหาด้านลีลาของนักแสดงที่ยังไม่สามารถสื่ออารมณ์ได้อย่างชัดเจน จึงยังไม่สามารถให้ผู้ชมรู้สึกคล้อยตามไปกับการแสดงได้ ผู้วิจัยกำหนดอารมณ์ที่จะต้องสื่อให้นักแสดงเข้าใจในแต่ละองค์ นักแสดงจึงจะใช้อารมณ์ในการแสดงสมจริงยิ่งขึ้น นอกจากนี้ได้มีการใช้เสียงของนักแสดงมีการตะโกนกรีดร้องร่วมด้วยเพื่อแสดงถึงความหวาดกลัวและเสริมพลังในตัวนักแสดงให้มีอารมณ์ร่วมและมีสมาธิกับการแสดงมากยิ่งขึ้น ด้านเครื่องแต่งกายขนาดชุดที่ตัดมานั้นได้ดำเนินการวัดก่อนการแสดงหลายอาทิตย์นักแสดงบางคนมีขนาดตัวที่ไม่คงเดิมจึงทำให้มีปัญหาในการสวมใส่ ผู้วิจัยจึงต้องทำการเย็บชุดที่มีขนาดใหญ่กว่าตัวนักแสดงในบางคนและเมื่อใส่จริงต้องมีการเย็บให้เข้ารูปในวันใส่ ด้านอุปกรณ์ไม่มีการปรับวัสดุที่เหมาะสมและสะดวกต่อการใช้งานทำให้ไม่เป็นปัญหาต่อนักแสดงในเวลาต่อมา การใช้พื้นที่ต้องแบ่งสัดส่วนให้เอื้ออำนวยต่อการแสดงรวมถึงการจัดแสงสำหรับการแสดงเพื่อช่วยสร้างอารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามของผู้ชมรวมทั้งได้สื่อความหมายของการแสดงออกมาได้ดียิ่งขึ้น ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้ประมวลภาพการทดลองการปฏิบัติการผลงานการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง ครั้งที่ 5 ไว้ดังนี้

ภาพที่ 4.20 ประมวลภาพการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ครั้งที่ 5
ที่มา : ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

ผู้วิจัยได้เล็งเห็นถึงความสำคัญ คุณค่า วิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในเทศกาลฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา จึงรวบรวมองค์ความรู้ เพื่อฟื้นฟู อนุรักษ์และสืบสานประเพณีและวัฒนธรรมของชนเผ่ามอแกน และเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อถ่ายทอดวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในเทศกาลฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนและรักษามรดกทางวัฒนธรรมที่เป็นรากเหง้าสู่ชาวมอแกนรุ่นหลังและประชาชนภายนอก จึงสื่อออกมาในรูปแบบของการแสดงสร้างสรรค์ โดยผู้วิจัยได้ศึกษาจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง รวมไปถึงการสัมภาษณ์ เพื่อนำข้อมูลมาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน โดยมีกระบวนการออกแบบผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ดังนี้

1. การออกแบบบทการแสดง

ในการสร้างสรรค์ผลงานจากการวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” ผู้วิจัยได้แรงบรรดาลใจมาจากพิธีฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษ (เหน่เอนหล่อโบง) ของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา โดยให้เนื้อเรื่องสอดคล้องกับความเป็นจริงตามพิธีเหน่เอนหล่อโบง ซึ่งนฤมล อรุโนทัย ได้กล่าวถึง พิธีกรรมการฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษ ไว้ว่า ชาวมอแกนมีพิธีประจำปีที่สำคัญ คือการฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษ (เหน่เอนหล่อโบง) จัดขึ้นในเดือนห้าทางจันทรคติ ซึ่งเป็นช่วงเปลี่ยนฤดูกาล หยุดพักการทำมาหากินและการออกทะเลไปไกลๆ เพื่อทุกคนจะได้มีส่วนร่วมในงาน ฉลองพิธีประกอบไปด้วยการเข้าทรง เสี่ยงทาย เช่นไหว้วิญญาณ การเล่นดนตรีและร้องรำทำเพลง บางครั้งมีการลอยก่าบางจำลอง ซึ่งถือว่าเป็นการลอยความทุกข์และโรคภัยไข้เจ็บให้พ้นจากครอบครัวและชุมชน เหล้าขาวเป็นส่วนประกอบที่สำคัญของพิธีเพราะเป็นเครื่องเซ่นไหว้วิญญาณชาวมอแกนส่วนใหญ่จะดื่มเหล้าขาวกันอย่างหนักตลอดช่วงเวลาการฉลอง ส่วนในช่วงเวลาปกตินั้นชาวมอแกนนิยมดื่มเหล้าขาวเพื่อที่จะดำน้ำได้ลึกและอึด (นฤมล อรุโนทัย, 2549: 4-5) ขณะที่ ปรีดา คงแป้น และคณะ ได้กล่าวถึง พิธีกรรมการฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษ ไว้ว่าแต่เดิมนั้นพิธีหล่อโบงของชาวมอแกน เกาะสุรินทร์ นั้นทำพิธีและเซ่นสรวงด้วยเต่า พิธีไหว้ผีบรรพบุรุษจัดทำขึ้นทุกปี ในวันขึ้น 15

ค่ำเดือน 5 เมื่อเต่าถูกอนุรักษ์ ชาวมอแกนถูกห้ามจับเต่า จึงเปลี่ยนเครื่องเซ่นไหว้จากเต่าเป็นไก่แทน เมื่องานเริ่มขึ้นเสร็จสิ้นพิธีบวงสรวงผีต่างๆ เริ่มมีการฉลอง เต้นรำ ตีกลอง บางคนเต้นแสดงอาการต่างๆ บางคนเต้นชักกระตุกวนรอบเสาหล่อโบง เมื่อถึงอีกวันชาวบ้านช่วยกันนำเรือก่าบางลำน้อยที่สร้างขึ้นตั้งแต่สองวันก่อนไปลอยในกลางทะเล (ปรีดา คงแป้น และคณะ, 2555: 126-130) ผู้วิจัยได้นำข้อมูลมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทการแสดง โดยว่างโครงเรื่องไว้ 3 องค์ ดังนี้

องค์ที่ 1 ปูตี (การเข้าทรง) ตามความหมายของชาวมอแกน จากการสัมภาษณ์ ทำให้ได้รู้ข้อมูลเพิ่มเกี่ยวกับการเข้าทรงโดยชาวบ้าน จะมีอาการคล้ายผีเข้าแต่จะแสดงออกมาในลักษณะของสัตว์ต่างๆ เช่น นก งู กุ้ง โดยอยู่ในการควบคุมดูแลของผู้ทำพิธี หลังจากการเข้าทรงเสร็จจะมีการเสี่ยงทายในการตัดต้นไม้เพื่อนำมาแกะสลักเป็นเสาวิญญาณ

องค์ที่ 2 ตารี (การเต้นรำ) หลังจากการเข้าทรงและได้ต้นไม้ที่ต้องการ ในหมู่บ้านจะมีการร้องรำทำเพลงด้วยความสนุกสนาน โดยเชื่อกันว่าบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้วจะมาร่วมเต้นรำกับคนในหมู่บ้านโดยชาวบ้านจะมีการเต้นรำร่วมกับเสาวิญญาณ

องค์ที่ 3 ก่าบางชวาย (การลอยเรือ) ในช่วงวันสุดท้ายจะเรียกกันว่า ส่งดวงวิญญาณ โดยชาวบ้านจะมีการต่อเรือก่าบางชวาย เพื่อใส่ของใช้ต่างๆ ในครัวเรือน เพื่อให้ดวงวิญญาณเร่ร่อนที่ตายในทะเล ได้มีของกิน และเรือก่าบางชวายจะนำดวงได้วิญญาณไปสู่สุขคติ

2. การคัดเลือกนักแสดง

ในช่วงแรกนั้นผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงที่มีประสบการณ์และความสามารถในด้านนาฏศิลป์ เพื่อให้นักแสดงมีทักษะและเข้าสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการถ่ายทอดไปในทิศทางเดียวกัน ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงหญิงมาทั้งหมด 6 คน เมื่อนำนักแสดงมาคัดเลือกตัวแสดงแล้วนั้นจึงทำให้พบปัญหาที่นักแสดงต้องเล่นบทซ้ำหลายคน ผู้วิจัยได้พิจารณาหานักแสดงเพิ่มโดยพิจารณาจากประสบการณ์และความสามารถในด้านนาฏศิลป์เช่นเดิม โดยได้คัดเลือกนักแสดงชายจำนวน 4 คน รวมมีนักแสดงทั้งหมด 10 คน จากนั้นได้ทำการฝึกซ้อม ในขั้นสรุปพบว่านักแสดงมีการฝึกฝนและมีวินัยในการฝึกซ้อมรวมถึงให้ความร่วมมือในการแสดงอย่างดี และที่สำคัญนักแสดงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ โดยผู้วิจัยเป็นผู้พูดโน้มน้าวกับนักแสดงให้เกิดความรู้สึกตามที่ต้องการสื่อได้ โดยมีนักแสดงดังนี้

นางสาวจีรวรรณ วิชัย นักศึกษาชั้นปีที่ 3
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทย, นาฏศิลป์ร่วมสมัย และลีลาศ

นางสาวปัณฑิตา ยิ่งยวด นักศึกษาชั้นปีที่ 1
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย

นางสาวสิยากร เขจรรักษ์ นักศึกษาชั้นปีที่ 2
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทย, ลีลาศ และแจ๊สด๊านซ์

นางสาวเบญจมาศ เกตุรัตนัง นักศึกษาชั้นปีที่ 1
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทย, ลีลาศ และนาฏศิลป์ร่วมสมัย

นางสาวปิยธิดา ชำนาญ นักศึกษาชั้นปีที่ 2
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทย, นาฏศิลป์ร่วมสมัย และลีลาศ

นางสาวชลธิชา ยุระชัย นักศึกษาชั้นปีที่ 2
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ร่วมสมัย

นายพงษ์เพ็ชร ตะถา นักศึกษาชั้นปีที่ 1
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทย, นาฏศิลป์ร่วมสมัย และยิมสนาสติกลีลา

นายประภาน ยมโคตร์ นักศึกษาชั้นปีที่ 1
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทย, นาฏศิลป์ร่วมสมัย และยิมสนาสติกลีลา

นายพลช บัวขาว นักศึกษาชั้นปีที่ 3
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทย, ยิมสนาสติกลีลา และแจ๊สด๊านซ์

นายณัฐวุฒิ ดอนกลาง นักศึกษาชั้นปีที่ 1
วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ทักษะทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่
นาฏศิลป์ไทย, นาฏศิลป์ร่วมสมัย และลีลาศ

ภาพที่ 4.21 นักแสดงการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง
ที่มา : ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

3. การออกแบบเสียงประกอบการแสดง

ในการออกแบบเสียงประกอบการแสดงผู้วิจัยได้ออกแบบเสียงให้ช่วงแรกเป็นจังหวะช้า ช่วงต่อมามีจังหวะเร็วสนุกสนานช่วงสุดท้ายมีจังหวะช้า แต่ช่วงของดนตรียังขาดตอนไม่มีความต่อเนื่องกัน จึงต้องปรับในช่วงรอบต่อของดนตรีให้มีความต่อเนื่องกันด้วยจังหวะดนตรีที่ค่อยๆ เร็วขึ้นและช้าลงตามลำดับ เมื่อผู้วิจัยนำเพลงมาฟังแล้วจินตนาการตามยังไม่มีเสียงดนตรีที่บ่งบอกถึงความรู้สึกในช่วงนั้นๆ ที่บ่งบอกถึงเอกลักษณะของภาคใต้ จึงต้องศึกษาการใช้เครื่องดนตรีที่ให้เสียงเป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้และต้องการให้มีความรู้สึกพลิ้วไหวของน้ำทะเล จึงหาดนตรีเครื่องสายเข้ามาช่วยให้เพิ่มความรู้สึกเหมือนการเคลื่อนไหวการไหลของน้ำ ในการทดลองเพิ่มเติมพบว่า การออกแบบเสียงที่เกิดขึ้นนั้น เป็นการใช้ดนตรีที่บรรเลงได้อย่างสมบูรณ์โดยได้ผสมผสานความเป็นภาคใต้และชาวเลได้อย่างลงตัว ดังรายละเอียดโน๊ตเพลง ในภาคผนวก ข โน๊ตเพลงการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง

4. การออกแบบเครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายผู้วิจัยได้ออกแบบจากการแต่งกายของชาวมอแกน โดยยึดเอกลักษณ์การผูกผ้าและการใช้ผ้าพื้นเมืองภาคใต้ และได้ทำการทดลองใส่ให้มีความเหมาะสมกับผู้แสดงขณะแสดง ในการทดลองเบื่องต้น เครื่องแต่งกายบางส่วนเป็นอุปสรรค์ต่อการแสดงจึงได้มีการปรับเปลี่ยนไปตามความเหมาะสม ทั้งนี้การออกแบบเครื่องแต่งกายได้มีการจิตนาการเพิ่มเติมจากความเป็นจริงเพื่อเพิ่มความสวยงามและยังสะดวกต่อการสวมใส่อีกด้วย เมื่อออกแบบเครื่องแต่งกายเรียบร้อยแล้วจะต้องพิจารณาถึงวัสดุที่ตัดเย็บให้มีความเหมาะสม เช่น เนื้อผ้าที่ถ่ายเทอากาศและมีน้ำหนักที่บางเบาเหมาะกับการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อให้เกิดความคล่องตัว โดยออกแบบไว้ดังนี้

ชุดผู้หญิง ได้มีการเพิ่มผ้าที่มีลายผ้าพื้นเมืองของชาวภาคใต้ที่เป็นถิ่นฐานที่อยู่อาศัยของชาวมอแกนนำมาดัดแปลงให้เหมาะสมกับชุด และเนื่องจากความยาวของกระโปรงเป็นอุปสรรค์ต่อการแสดงท่าทางจึงได้ปรับความยาวของกระโปรงให้สั้นขึ้น และมีการเพิ่มเครื่องประดับสร้อย กำไล และเครื่องประดับติดผมเพื่อให้เกิดความสวยงาม

ชุดผู้ชาย ยังคงยึดการออกแบบในครั้งล่าสุดแต่ได้ตัดเครื่องประดับกำไลข้อเท้าออกไป เนื่องจากกางเกงที่ยาวคลุมข้อเท้าทำให้ไม่เห็นกำไลข้อเท้า และเกรงว่าพู่ที่ห้อยกับกำไลข้อเท้าจะให้ให้นักแสดงสะดุดล้มและเกิดอุบัติเหตุขณะแสดงได้

ภาพที่ 4.22 การแต่งกายผู้หญิงด้านหน้า-ด้านหลัง

ที่มา : ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

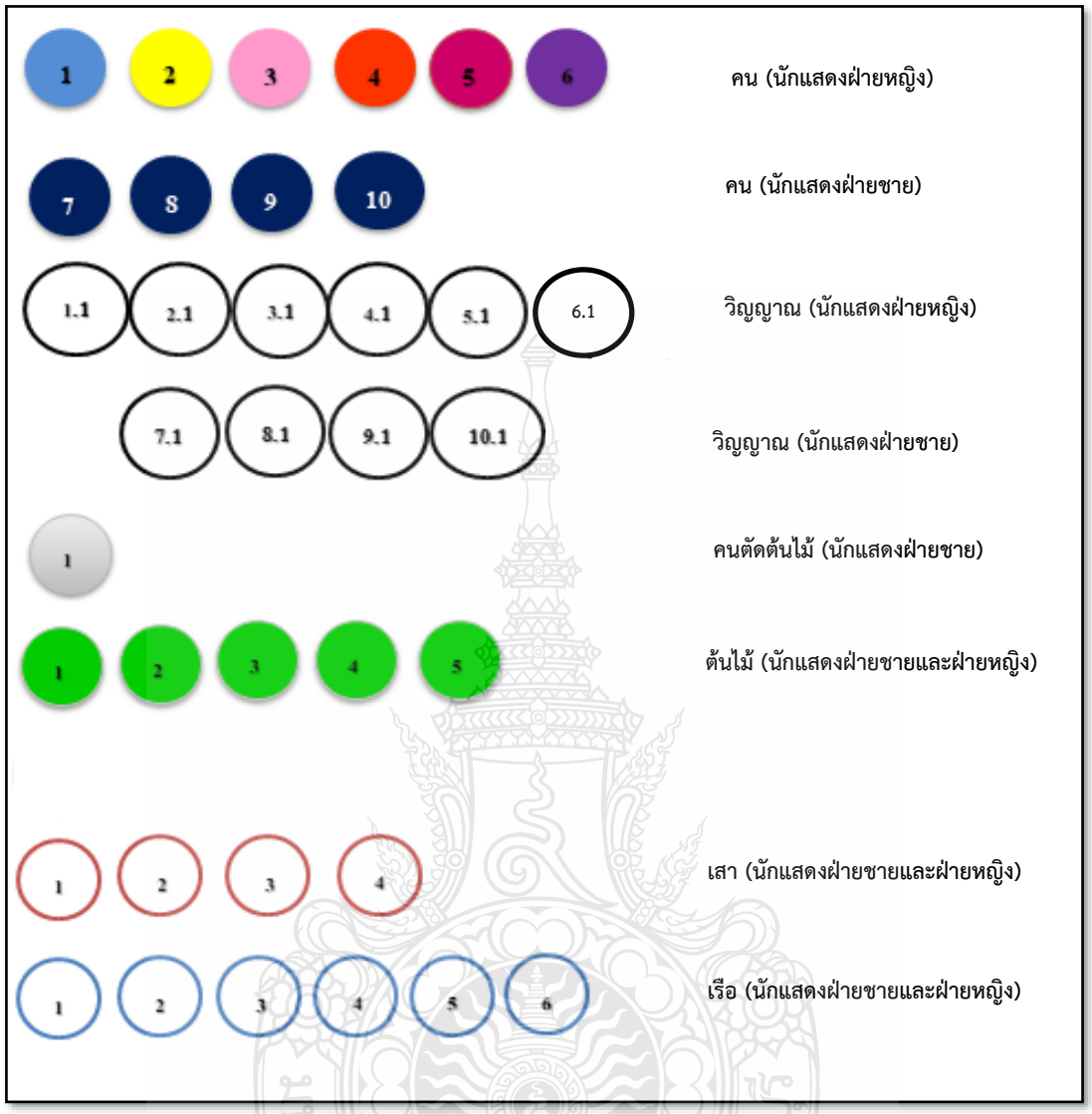
ภาพที่ 4.23 การแต่งกายผู้ชายด้านหน้า-ด้านหลัง

ที่มา : ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

5. การออกแบบลีลา

ผู้วิจัยได้ออกแบบลีลาที่แสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ ความเป็นอยู่ของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา โดยผู้วิจัยได้หยิบยกท่าทางการเต้นของชาวมอแกนขณะทำพิธีเหน่เอนหล่อโบงและนำมาผสมผสานเทคนิคการเต้นของศิลปินชาวตะวันตก โดยใช้เป็นแนวคิดในการออกแบบลีลาท่าทางให้เกิดความสวยงามและเป็นเอกลักษณ์ของการแสดง โดยคำนึงถึงรูปแบบของการแสดงที่แบ่งออกเป็น 3 องค์ คือ องค์ที่ 1 ปูตี (การเข้าทรง) องค์ที่ 2 ตารี (การเต้นรำ) องค์ที่ 3 ก่าบางชวาย (การลอยเรือ)

การอธิบายรูปแบบการแปรแถวในการแสดง ผู้วิจัยได้อธิบายโดยใช้สัญลักษณ์ และหมายเลขที่ใช้สำหรับการแปรขบวน ดังนี้

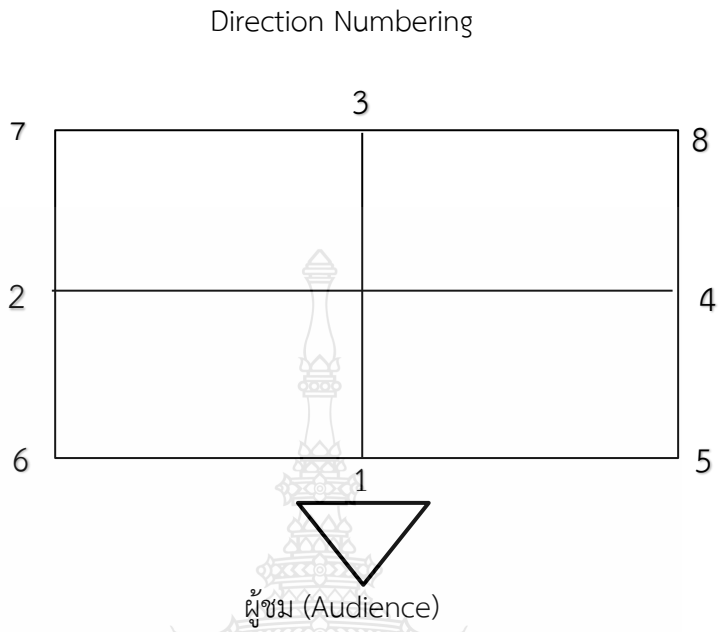


ภาพที่ 4.24 สัญลักษณ์และหมายเลขที่ใช้สำหรับการแปรขบวน

ที่มา : ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

จากภาพที่ 4.24 ได้แสดงสัญลักษณ์และหมายเลขที่ใช้สำหรับการแปรขบวนแถวในขณะทำการแสดงโดยสัญลักษณ์และหมายเลขแทนตำแหน่งของนักแสดง ในการอธิบายการปฏิบัติท่าเต้นของการสร้างสรรค์งานวิจัยนั้น ได้กำหนดหมายเลขแทนนักแสดงแต่ละคนเพื่อให้ผู้วิจัยได้สื่อสารได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ในที่นี้ผู้วิจัยจะระบุหมายเลขของนักแสดงและแทนบทบาทของนักแสดงเช่นกัน โดยจะเขียนในลักษณะดังเช่น นักแสดงคนที่ 1 จะเป็น No.1 (ย่อมาจาก Number) ซึ่งในแต่ละบทบาทหรือการแบ่งแยกฝ่ายชายและฝ่ายหญิงนั้นได้จัดแบ่งตามประเภทสี ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ออกแบบและประดิษฐ์ท่าเต้นขึ้นมา ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ทิศทางในการเต้น



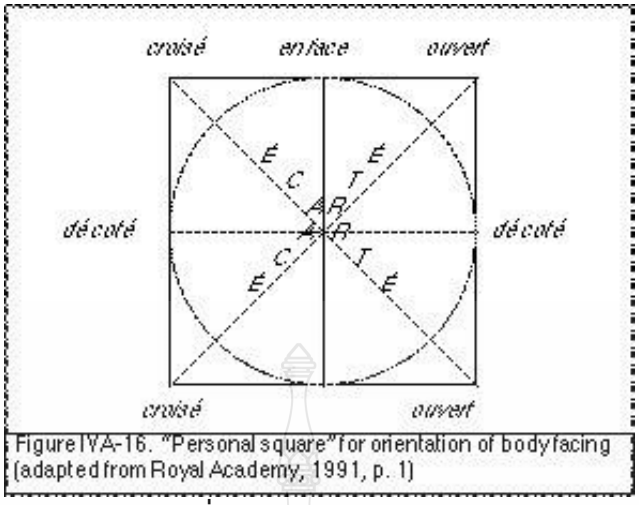
ภาพที่ 4.25 ทิศทางของการเต้นและการยืนของนักแสดง
ที่มา: จริยาวลี ดีภัก (2540)

จากภาพที่ 4.25 ไดเรคชั่น นัมเบอริ่ง (Direction Numbering) หมายถึง ทิศทางของการเต้น (การยืน) ของนักเต้นสามารถใช้ตัวเลขแทนชื่อมุมต่างๆ ได้ โดยให้นักเต้นนึกถึงอยู่เสมอว่ามีช่องสี่เหลี่ยมอยู่ติดกับตัวนักเต้นเสมอไม่ว่าจะยืนอยู่จุดใดของเวทีหรือห้องเรียนก็ตาม

ด้านผู้ชม (Audience) หรือด้านหน้า ซึ่งเป็นจุดกึ่งกลางของนักเต้นโดยจะนับเป็น Number 1 (En face) และต่อจาก Number 1 ก็ตามด้วย Number 2, Number 3 และ Number 4 โดยนับตามเข็มนาฬิกาและมุม Number 6 ส่วน Number 7 และ Number 8 ถือเป็นมุมด้าน Upstage มุม Number 5 และ Number 6 ด้าน Downstage สามารถเป็นมุม Croise และ Ouvert ได้เช่นกัน คำว่า Downstage หมายถึง บริเวณเวทีที่อยู่ใกล้เข้ามาหาผู้ชมหน้าเวที และคำว่า Upstage หมายถึงบริเวณเวทีที่ห่างออกไปจากที่นั่งคนดู

ทั้งนี้ผู้วิจัยจะเรียกทิศทางในการเต้นในการจดบันทึกท่าเต้นเพื่อให้อ่านแล้วมีความเข้าใจง่ายยิ่งขึ้น โดยมีรายละเอียดดังนี้

Number 1 (En face)	เรียกว่า ทิศ 1	Number 2 (De cote)	เรียกว่า ทิศ 2
Number 3 (Derriere)	เรียกว่า ทิศ 3	Number 4 (De cote)	เรียกว่า ทิศ 4
Number 5 (Croise)	เรียกว่า ทิศ 5	Number 6 (Ouvert)	เรียกว่า ทิศ 6
Number 7 (Ouvert)	เรียกว่า ทิศ 7	Number 8 (Croise)	เรียกว่า ทิศ 8



ภาพที่ 4.26 แนวของการทรงตัว

ที่มา: IVA60_ballet_prototypes (laban-analyses.org)

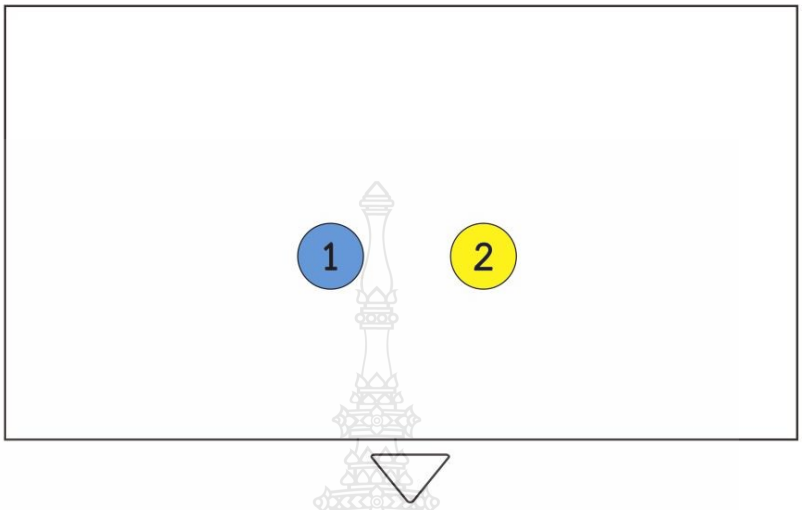
แนวของการทรงตัวตามแผนผังมุมต่างๆ ในรูปแบบทิศทางการเต้นมีรายละเอียดดังนี้

Croise	เท้าตรงข้ามกับมุมเช่นเท้าขวาอยู่หน้ายืนหันหน้าไปทางมุมซ้าย
Ouvert	เท้าเหมือนกับมุมเช่นเท้าซ้ายอยู่หน้ายืนหันหน้าไปทางมุมซ้าย
De Cote	ยืนหันด้านข้าง
Ecarte	แนวทแยงมุม
En face	ยืนหันหน้า
Devant	ข้างหน้า
Derriere	ข้างหลัง
En avant	เดินทางไปข้างหน้า
En arriere	เดินทางไปข้างหลัง

จากภาพที่ 4.26 ได้อธิบายถึงทิศทางการทรงตัวของการเต้นหมายรวมถึงความสามารถในการควบคุมร่างกายให้อยู่ในแนวตั้งตรงและทำให้จุดศูนย์ถ่วงของร่างกายเกิดความสมดุลในการทรงตัว ซึ่งนับว่าเป็นสิ่งจำเป็นต่อการเคลื่อนไหวร่างกาย ในการทรงตัวนั้นต้องอาศัยการประสานความสัมพันธ์ของร่างกายโดยประสานระหว่างสมอง ระบบหูชั้นกลาง การมองเห็น และการรับรู้ของข้อต่อและกล้ามเนื้อ ในการเคลื่อนไหวร่างกายจะเกิดการตอบสนองต่อระบบความรู้สึกของร่างกายรวมถึงการเคลื่อนไหวเปลี่ยนท่วงท่าทิศทางในการเคลื่อนที่ด้วย ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงได้อธิบายแผนผังมุมต่างๆ ในการเคลื่อน ที่เต้นโดยการเคลื่อนไหวร่างกายไปตามมุมต่างๆ โดยสามารถระบุชื่อมุมที่สามารถเต้นเคลื่อนที่เดินทางได้อย่างชัดเจน

อธิบายท่าเต้นนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง

องค์ที่ 1 ปูตี (การเข้าทรง)



แผนผังที่ 1 แถวที่ 1

ภาพที่ 4.27 ท่าที่ 1

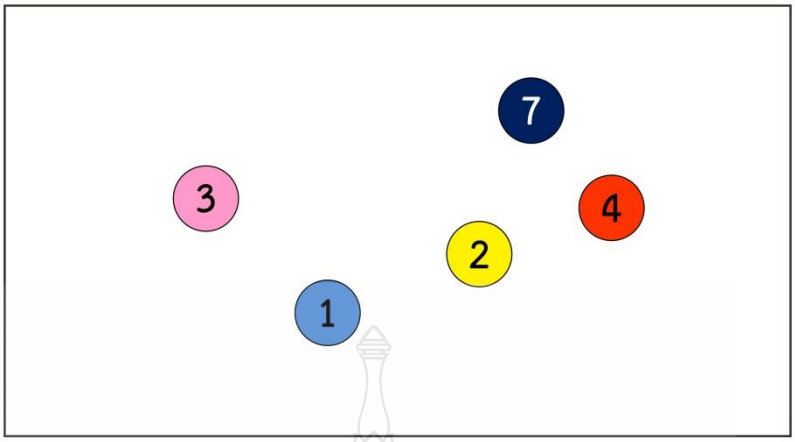
ทิศ : No.1 ยืนทิศ 4, No.2 ยืนทิศ 2

ศีรษะ : No.1 และ No.2 ศีรษะและสายตามองตรงไปข้างหน้า

มือ : No.1 และ No.2 แขนทั้ง 2 ข้าง ทิ้งลงข้างลำตัว

เท้า : No.1 และ No.2 เดินก้าวไปข้างหน้าของตนเอง

วิธีปฏิบัติ : No.1 เดินไปทิศ 4 ค่อยเดินออกมาช้าจากด้านข้างแขนอยู่ข้างลำตัวขณะเดิน No.2 เดินไปทิศ 2 ค่อยเดินออกมาช้าจากด้านข้างแขนอยู่ข้างลำตัวขณะเดิน



แผนผังที่ 2 แถวที่ 2

ภาพที่ 4.28 ท่าที่ 2

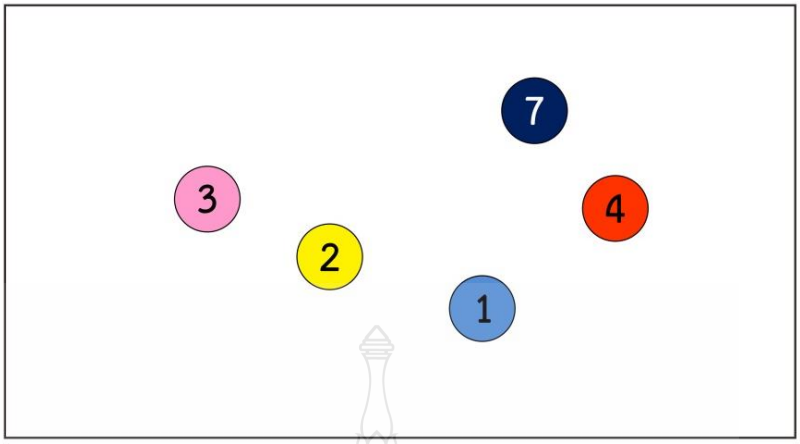
ทิศ : No.1 ยืนหันทิศ 5, No.2 ยืนหันทิศ 7, No.3 ทิศ 4, No.4 ทิศ 2 และ No.7 ทิศ 2

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6 และNo.7 ศีรษะและสายตามองตรงไปข้างหน้า

มือ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6 และNo.7 แขนทั้ง 2 ข้าง ทิ้งลงข้างลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6 และNo.7 เดินก้าวไปข้างหน้าของตนเอง

วิธีปฏิบัติ : No.1 ยืนหันหน้าไปทิศ 5, No.2 ยืนหันหน้าไปทิศ 7, No.3 และ No.7 ค่อยๆ เดินเข้ามาพื้นที่การแสดงพร้อมกับนักแสดงทุกคนมองตรงไปด้านหน้าขณะที่กำลังเดิน



แผนผังที่ 3 แถวที่ 3

ภาพที่ 4.29 ท่าที่ 3

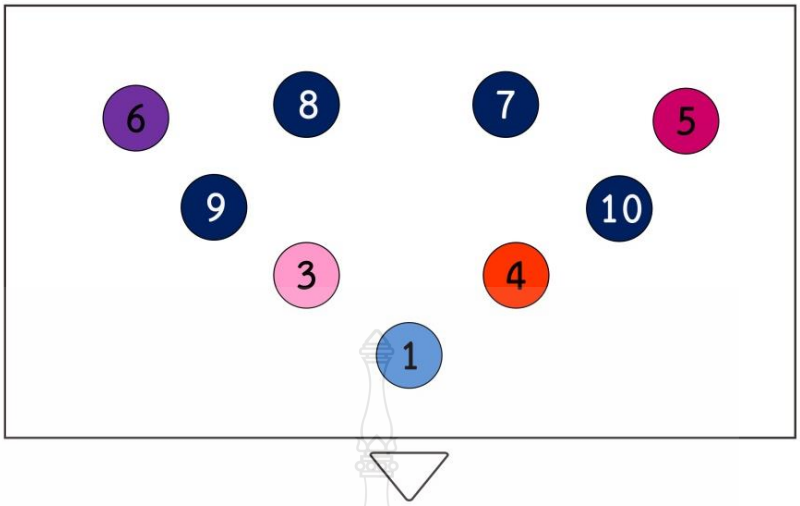
ทิศ : No.1 และ No.2 ยืนหันทิศ 2, No.3 และ No.4 ยืนหันทิศ 2, No.7 ยืนหันทิศ 6

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3, No.4 และ No.7 ศีรษะและสายตามองตรงไปข้างหน้า

มือ : No.1, No.2, No.3, No.4 และ No.7 แขนทั้ง 2 ข้าง ปล่อยทิ้งลงข้างลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.3, No.4 และ No.7 เดินก้าวไปข้างหน้าของตนเอง

วิธีปฏิบัติ : No.1 และ No.2 ยืนหันหน้าไปมุมที่ 2, No.3 และ No.4 ยืนหันหน้าไปมุมที่ 4, No.7 ยืนหันไปที่ทิศ 6 นักแสดงคนอื่นๆ ค่อยๆ เดินเข้ามายังพื้นที่การแสดงโดยนักแสดงมองไปรอบๆ ตัว



แผนผังที่ 4 แถวที่ 4

ภาพที่ 4.30 ท่าที่ 4

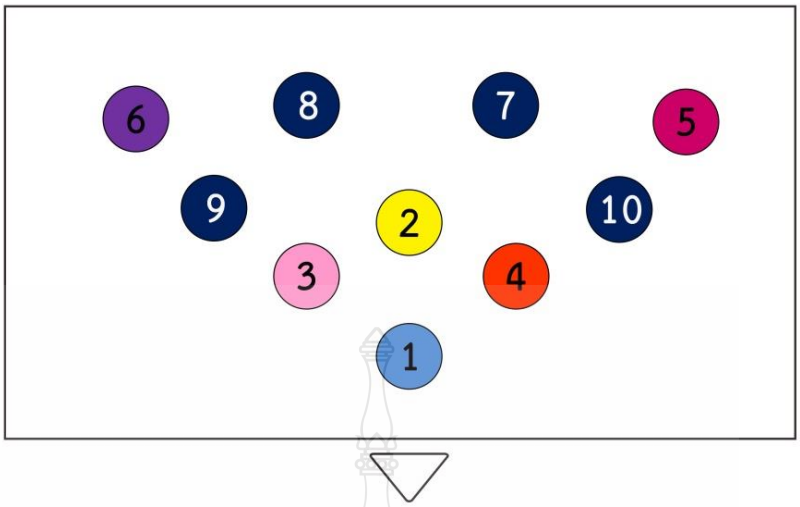
ทิศ : No.1, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 ศีรษะและสายตามองตรงไปข้างหน้า

มือ : No.1, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 แขนทั้ง 2 ข้าง แนบข้างลำตัว

เท้า : No.1, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 ยืนเท้าชิดหยุดอยู่กับที่

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนหยุดนิ่งในตำแหน่งของตนเองพร้อมยืนหน้าตรงในทิศ 1



แผนผังที่ 5 แถวที่ 4

ภาพที่ 4.31 ท่าที่ 5

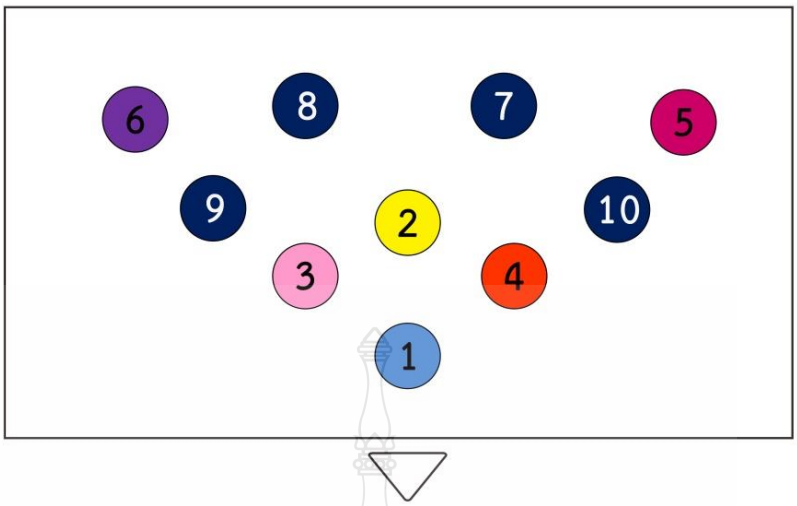
ทิศ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.3 และ No.4 ศีรษะและสายตามองตรง ส่วน No.1, No.2, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 ก้มศีรษะลงสายตามองพื้น

มือ : No.1, No.2, มือทั้ง 2 ข้างปิดปาก No.3, No.4 แขนทั้ง 2 ข้างแนบลำตัว ส่วน No.1, No.2, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 มือทั้ง 2 ข้างปิดหู

เท้า : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 ยืนเท้าชิดกันอยู่กับที่

วิธีปฏิบัติ : No.1 มือปิดปากแล้วค่อยๆ ย่อตัวลง No.2 มือปิดปากแล้วก้มหน้าลง No.5 และ No.6 มือปิดหูแล้วโน้มตัวลง No.4 มือปิดหูแล้วก้มตัวลง No.3 และ No.4 ยืนนิ่งสูดลมหายใจเข้าและออกอย่างช้าๆ



แผนผังที่ 6 แถวที่ 4

ภาพที่ 4.32 ท่าที่ 6

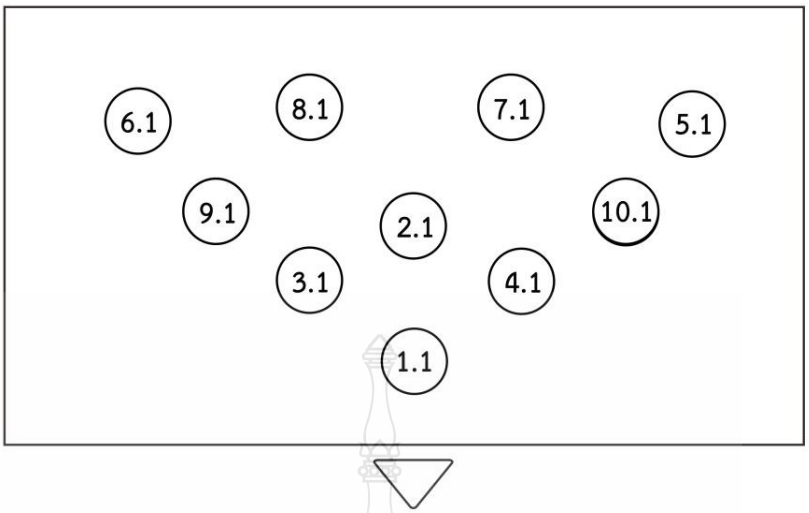
ทิศ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.3 และ No.4 ศีรษะและสายตามองตรง, No.2 ศีรษะและสายตามองทิศ 5 ส่วน No.1, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 ก้มศีรษะลงสายตามองพื้น

มือ : No.1 มือทั้ง 2 ข้างปิดตา No.2 มือทั้ง 2 ข้างปิดหู, No.3, No.4 แขนทั้ง 2 ข้างแนบลำตัว ส่วน No.5, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 มือทั้ง 2 ข้างปิดหู

เท้า : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 ยืนเท้าชิดกันอยู่กับที่

วิธีปฏิบัติ : No.1 มือปิดตาแล้วค่อยๆ ย่อตัวลง, No.2 มือปิดหู, No.5 และ No.6 มือปิดหูแล้วก้มตัวลง, No.4 มือปิดหูแล้วก้มตัวลง, No.3 และ No.4 ยืนนิ่งสูดลมหายใจเข้าและออกอย่างช้าๆ



แผนผังที่ 7 แถวที่ 5

ภาพที่ 4.33 ท่าที่ 7

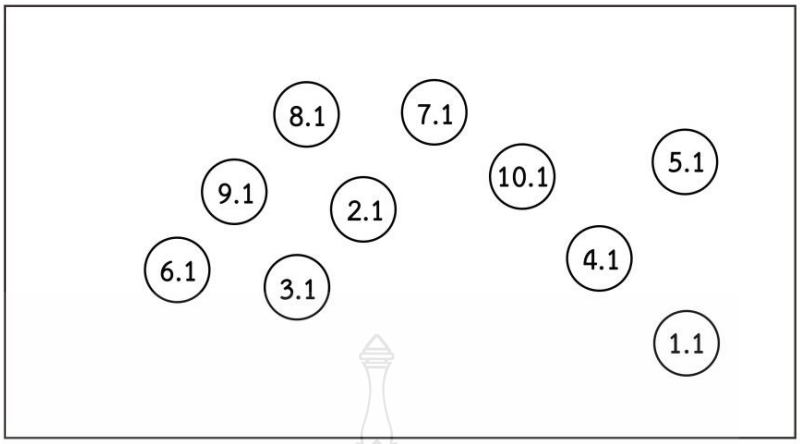
ทิศ : No.1.1, No.2.1, No.3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1.1, No.2.1, No.3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 ศีรษะและสายตามองตรงทะลุผ้า

มือ : No.1.1, No.2.1, No.3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 แขนแนบข้างลำตัวทั้ง 2 ข้าง

เท้า : No.1.1, No.2.1, No.3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 ยืนเท้าชิดอยู่กับที่

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนค่อยๆ คลุมผ้าที่คล้องคอปิดใบหน้าของตนเองอย่างช้า



แผนผังที่ 8 แถวที่ 6

ภาพที่ 4.34 ท่าที่ 8

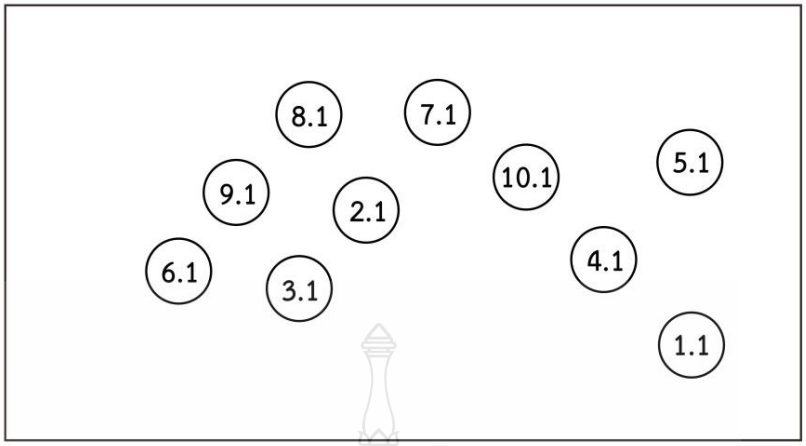
ทิศ : No.1.1 หันทิศ 6, No.2.1 หันทิศ 1, No, 3.1 หันทิศ 4, No.4.1 หันทิศ 5, No.5.1 หันทิศ 6, No.6.1 หันทิศ 8, No.7.1 หันทิศ 2, No.8.1 หันทิศ 1, No.9.1 หันทิศ 6, No.10.1 หันทิศ 1

ศีรษะ : No.1.1, No.2.1, No.3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 ศีรษะและสายตามองตรงทะลุผ้า

มือ : No.1.1, No.3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 แขนทั้ง 2 ข้างพนมมือไหว้ขึ้นเหนือศีรษะพร้อมกัน

เท้า : No.1.1, No.3.1, No.4.1 และ No.9.1 นั่งคุกเข่าบนส้นเท้าทั้ง 2 ข้าง, No.2.1 นั่งบนสะโพกขวาโดยให้ขาซ้ายทับขาขวา ส่วน No.10.1 นั่งคุกเข่าขาซ้ายตั้งฉากกับพื้น และ No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1 ยืนเท้าชิดกันอยู่กับที่

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนพนมมือไหว้เหนือศีรษะแล้วสั่นร่างกายพร้อมส่งเสียงกรีดร้องคล้ายมีวิญญาณมาผ่านร่างของตนเอง



แผนผังที่ 9 แถวที่ 6

ภาพที่ 4.35 ท่าที่ 9

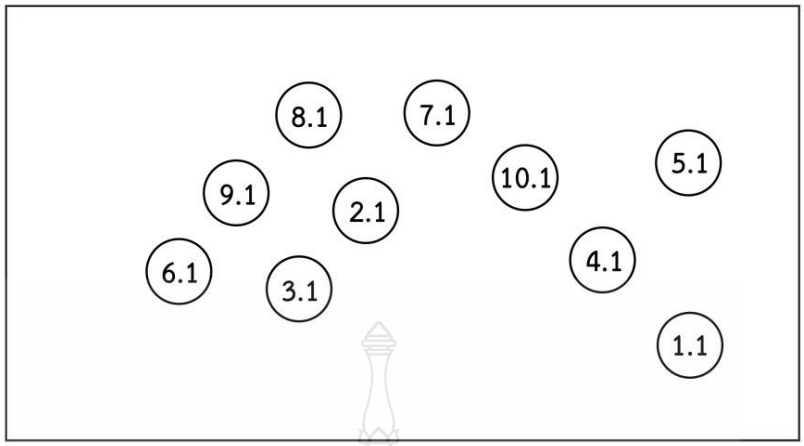
ทิศ : No.1.1 หันทิศ 6, No.2.1 หันทิศ 1, No, 3.1 หันทิศ 4, No.4.1 หันทิศ 5, No.5.1 หันทิศ 6, No.6.1 หันทิศ 8, No.7.1 หันทิศ 2, No.8.1 หันทิศ 1, No.9.1 หันทิศ 6, No.10.1 หันทิศ 1

ศีรษะ : No.1.1, No.2.1, No.3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 ศีรษะและสายตามองตรงทะลุผ้า

มือ : No.1.1, No.2.1, No.3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 แขนทั้ง 2 ข้างตั้งฉากกับพื้นโดยปลายนิ้วทั้ง 2 มือชนกัน

เท้า : No.1.1, No.3.1, No.4.1 และ No.9.1 นั่งคุกเข่าบนส้นเท้าทั้ง 2 ข้าง, No.2.1 นั่งบนสะโพกขวาโดยให้ขาซ้ายทับขาขวา ส่วน No.10.1 นั่งคุกเข่าขาซ้ายตั้งฉากกับพื้น และ No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1 ยืนเท้าชิดกันอยู่กับที่

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปลายนิ้วมือชนกันพร้อมกับข้อศอกตั้งฉากขนานกับพื้นหายใจอย่างแผ่วเบา



แผนผังที่ 10 แถวที่ 6

ภาพที่ 4.36 ท่าที่ 10

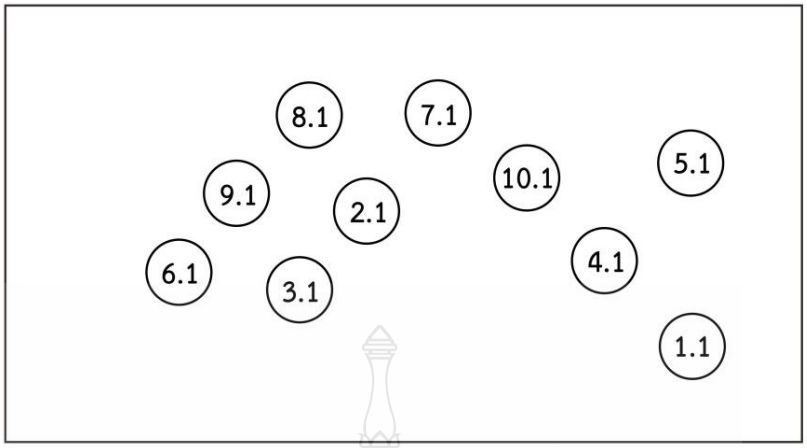
ทิศ : No.1.1 หันทิศ 6, No.2.1 หันทิศ 1, No, 3.1 หันทิศ 4, No.4.1 หันทิศ 5, No.5.1 หันทิศ 6, No.6.1 หันทิศ 8, No.7.1 หันทิศ 2, No.8.1 หันทิศ 1, No.9.1 หันทิศ 6, No.10.1 หันทิศ 1

ศีรษะ : No.1.1, No.2.1, No.3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 ศีรษะและสายตามองตรงทะลุผ้า

มือ : No.1.1, No.2.1, No.3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 แขนซ้ายตั้งฉากกับพื้นโดยมือขวาของนักแสดงชูขึ้นลอยเหนือศีรษะคล้ายควันธูป

เท้า : No.1.1, No.3.1, No.4.1 และ No.9.1 นั่งคุกเข่าบนส้นเท้าทั้ง 2 ข้าง, No.2.1 นั่งบนสะโพกขวาโดยให้ขาซ้ายทับขาขวา ส่วน No.10.1 นั่งคุกเข่าขาซ้ายตั้งฉากกับพื้น และ No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1 ยืนเท้าชิดกันอยู่กับที่

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนโบกปลายนิ้วมือให้พลิ้วไหวอย่างช้าๆ



แผนผังที่ 11 แถวที่ 6

ภาพที่ 4.37 ท่าที่ 11

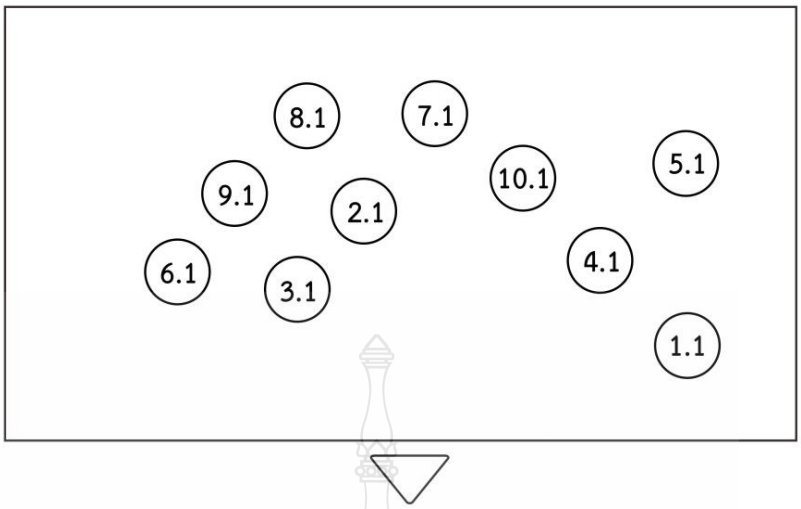
ทิศ : No.1.1 หันทิศ 6, No.2.1 หันทิศ 1, No, 3.1 หันทิศ 4, No.4.1 หันทิศ 5, No.5.1 หันทิศ 6, No.6.1 หันทิศ 8, No.7.1 หันทิศ 2, No.8.1 หันทิศ 1, No.9.1 หันทิศ 6, No.10.1 หันทิศ 1

ศีรษะ : No.1.1, No.2.1, No.3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 ศีรษะและสายตามองตรงทะลุผ้า

มือ : No.1.1, No.2.1, No.3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 แขนซ้ายตั้งฉากกับพื้นโดยมือขวาของนักแสดงชูขึ้นลอยเหนือศีรษะแล้วปัดมือไปมาคล้ายไล่ควันธูป

เท้า : No.1.1, No.3.1, No.4.1 และ No.9.1 นั่งคุกเข่าบนส้นเท้าทั้ง 2 ข้าง, No.2.1 นั่งบนสะโพกขวาโดยให้ขาซ้ายทับขาขวา ส่วน No.10.1 นั่งคุกเข่าขาซ้ายตั้งฉากกับพื้น และ No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1 ยืนเท้าชิดกันอยู่กับที่

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนโบกปลายนิ้วมือให้พลิ้วไหวอย่างช้าๆ พร้อมหักข้อมือ



แผนผังที่ 12 แถวที่ 6

ภาพที่ 4.38 ท่าที่ 12

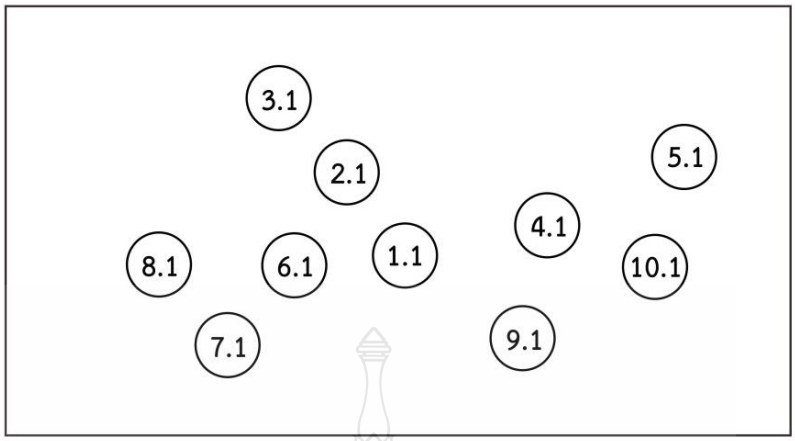
ทิศ : No.1.1 หันทิศ 6, No.2.1 หันทิศ 1, No, 3.1 หันทิศ 4, No.4.1 หันทิศ 5, No.5.1 หันทิศ 6, No.6.1 หันทิศ 8, No.7.1 หันทิศ 2, No.8.1 หันทิศ 1, No.9.1 หันทิศ 6, No.10.1 หันทิศ 1

ศีรษะ : No.1.1, No.2.1, No.3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 ศีรษะและสายตามองตรงทะลุผ้า

มือ : No.1.1, No.2.1, No.3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 แขนซ้ายตั้งฉากกับพื้นโดยมือขวาของนักแสดงชูขึ้นลอยเหนือศีรษะแล้วปัดมือไปมาคล้ายไล่ควันธูป

เท้า : No.1.1, No.3.1, No.4.1 และ No.9.1 นั่งคุกเข่าบนส้นเท้าทั้ง 2 ข้าง, No.2.1 นั่งบนสะโพกขวาโดยให้ขาซ้ายทับขาขวา ส่วน No.10.1 นั่งคุกเข่าขาซ้ายตั้งฉากกับพื้น และ No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1 ยืนเท้าชิดกันอยู่กับที่

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนโบกปลายนิ้วมือให้พลิ้วไหวอย่างช้าๆ พร้อมส่งปลายนิ้วเข้าหาศีรษะ



แผนผังที่ 13 แถวที่ 7

ภาพที่ 4.39 ท่าที่ 13

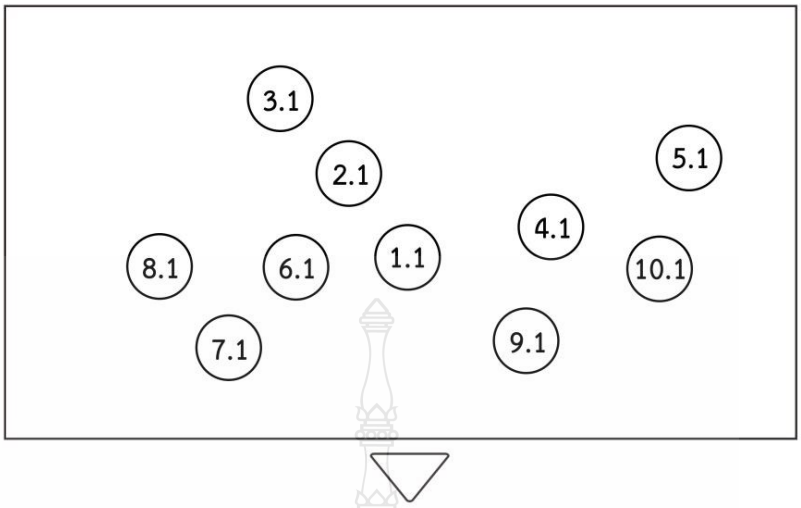
ทิศ : No.1.1, No.2.1, No, 3.1, No.5.1, No.6.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 หันทิศ 1 ส่วน No.4.1 และ No.7.1 หันทิศ 6

ศีรษะ : No.1.1, No.2.1, No, 3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 ศีรษะและสายตามองตรงทะลุผ้า หันทิศ 5, ส่วน No.7.1 หันทิศ 6

มือ : No.1.1, No.2.1, No, 3.1, No.5.1, No.6.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 แขนทั้ง 2 ข้างปล่อยอิสระ ส่วน No.4.1 และ No.7.1 มือประสานกันเหนือศีรษะโดยมือขวาทับมือซ้ายพร้อมแผ่ข้อศอกออกไปด้านข้าง

เท้า : No.1.1, No.2.1, No, 3.1, No.5.1, No.6.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 นั่งขัดสมาธิ, No.4.1 ยืนปลายเท้าชิดกันพร้อมผ่อนเข่าซ้ายเล็กน้อย และ No.7.1 ขาขวาอยู่ด้านหน้าขาซ้ายอยู่ด้านหลัง

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงที่นั่งลงให้สั่นพร้อมกรีดร้อง หันไปมุมที่ 1, No.7.1 ทำท่าคล้ายสัตว์ (งู) และ No.4.1 ทำท่าคล้ายสัตว์ (กุ้ง)



แผนผังที่ 14 แถวที่ 7

ภาพที่ 4.40 ท่าที่ 14

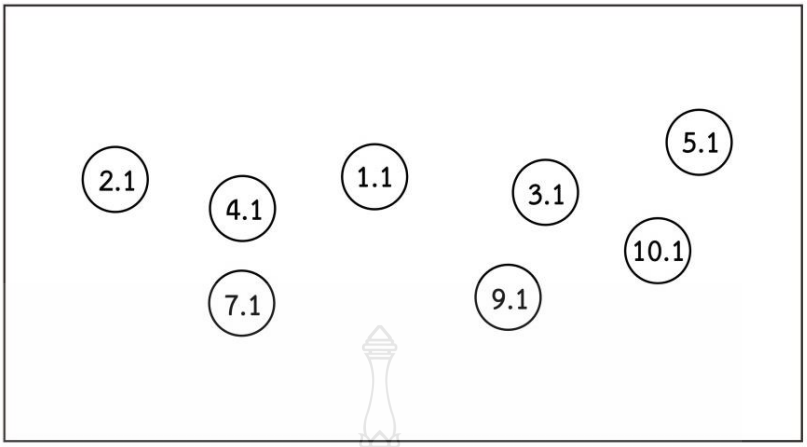
ทิศ : No.1.1, No.2.1, No.5.1, No.6.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 หันทิศ 1, No.3.1 หันทิศ 2 ส่วน No.4.1 และ No.7.1 หันทิศ 6

ศีรษะ : No.1.1, No.2.1, No, 3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 ศีรษะและสายตามองตรง ทะลุผ้า หันทิศ 5, ส่วน No.7.1 หันทิศ 6

มือ : No.1.1, No.2.1, No.5.1, No.6.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 แขนทั้ง 2 ข้างปล่อยอิสระ ส่วน No, 3.1 แขนทั้ง 2 ข้างปล่อยไปข้างหลัง, No.4.1 และ No.7.1 มือประสานกันเหนือศีรษะโดยมือขวาทับมือซ้ายพร้อมแผ่ข้อศอกออกไปด้านข้าง

เท้า : No.1.1, No.2.1, No.5.1, No.6.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 นั่งขัดสมาธิ, No, 3.1 ขาขวาก้าวมาข้างหน้าขาซ้ายอยู่ข้างหลัง, No.4.1 ยืนปลายเท้าชิดกันพร้อมผ่อนเข่าซ้ายเล็กน้อย และ No.7.1 ขาขวาอยู่ด้านหน้าขาซ้ายอยู่ด้านหลัง

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงที่นั่งลงให้สั่นพร้อมกรีดร้อง หันไปมุมที่ 1, No.7.1 ทำท่าคล้ายสัตว์ (งู) และ No.4.1 ทำท่าคล้ายสัตว์ (กุ้ง)



แผนผังที่ 15 แถวที่ 7

ภาพที่ 4.41 ท่าที่ 15

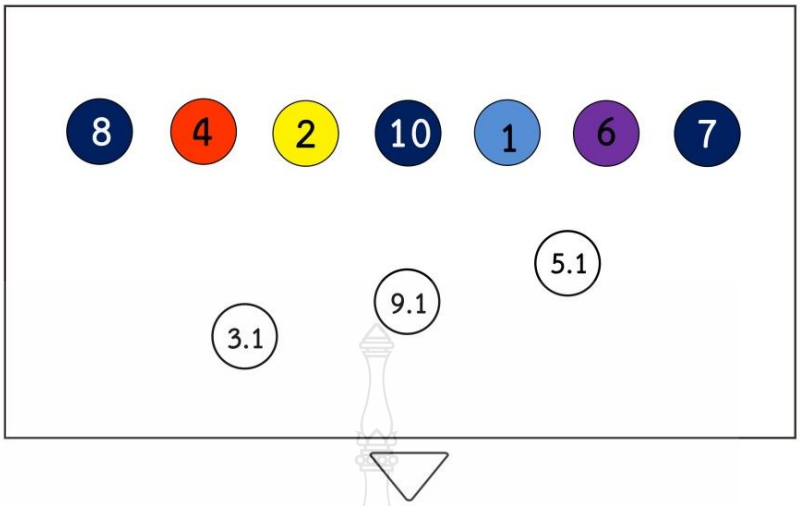
ทิศ : No.1.1, No.2.1, No.3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1.1, No.2.1, No.3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 ศีรษะและสายตามองตรงทะลุผ้าพร้อมเอียงศีรษะไปด้านขวา

มือ : No.1.1, No.2.1, No.3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 แขนแนบข้างลำตัวทั้ง 2 ข้าง

เท้า : No.1.1, No.2.1, No.3.1, No.4.1, No.5.1, No.6.1, No.7.1, No.8.1, No.9.1 และ No.10.1 ยืนเท้าชิดอยู่กับที่

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนยืนเท้าชิดกันพร้อมเอียงคอไปทางด้านขวาให้หูชิดกับหัวไหล่ให้มากที่สุด



แผนผังที่ 16 แถวที่ 8

ภาพที่ 4.42 ท่าที่ 16

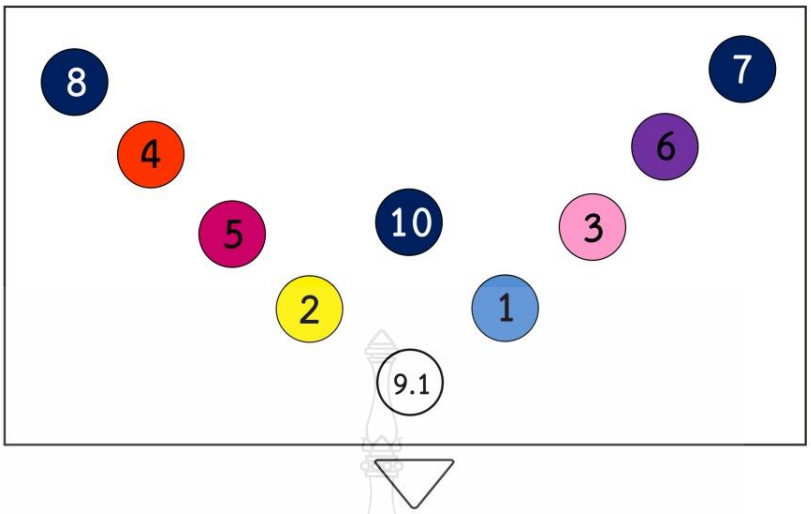
ทิศ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8 และ No.10 (คน) ยืนทิศ 1, No.3.1 หันทิศ 4, No.5.1 หันทิศ 6 และ No.9.1 หันทิศ 2

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8 และ No.10 (คน) ศีรษะมองตรงทิศ 1, No.3.1 และ No.5.1 หลบสายตามองพื้น และ No.9.1 ศีรษะและสายตามองทะลุผ้าทิศ 1

มือ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8 และ No.10 (คน) มือซ้ายยืดยาวมาข้าวหน้าและมือขวายืดมาข้างหน้าปลายนิ้วอยู่ระดับข้อมือของมือซ้าย, No.3.1 ยื่นแขนและมือทั้ง 2 ข้างปล่อยไปข้างหลังทิ้งแขนยาวระดับสะโพก (ปลา), No.5.1 ข้อมือทั้ง 2 ข้างชนกันแล้วมือแยกออกจากกัน (กุ้ง) และ No.9.1 คว่ำมือผสานขึ้นเหนือศีรษะ (งู)

เท้า : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8 และ No.10 (คน) และ No.3.1 (วิญญาณ) ขาซ้ายอยู่ข้างหน้าพร้อม turn out และขาขวาพักครึ่งเท้าอยู่ข้างหลัง, No.5.1 ปลายเท้าทั้ง 2 ข้างชิดกันขาซ้ายพักครึ่งเท้า และ No.9.1 น้ำหนักอยู่ขาซ้าย turn out พร้อม fondu ขาซ้าย ส่วนขาขวายืดตรงไปด้านหลัง

วิธีปฏิบัติ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8 และ No.10 (คน) ยืนเรียงกันด้าน upstage, No.3.1, No.5.1และ No.9.1 ยืนด้าน downstage



แผนผังที่ 17 แถวที่ 9

ภาพที่ 4.43 ท่าที่ 17

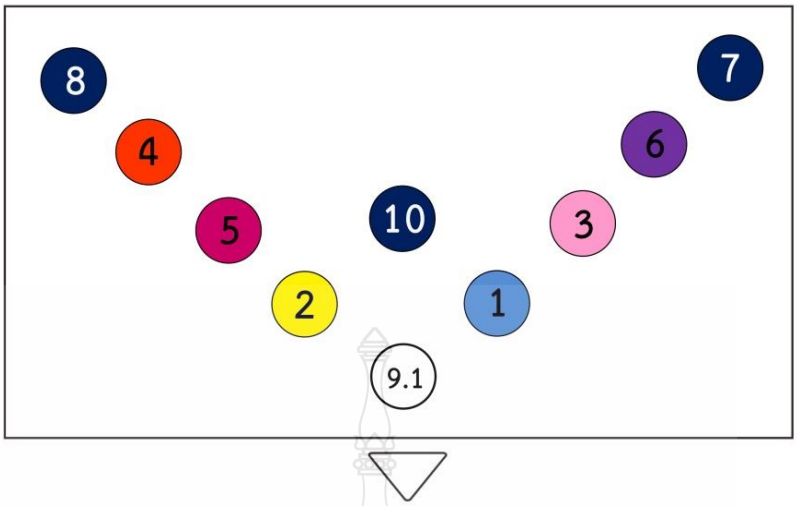
ทิศ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9, No.10 (คน) และ No.11 (วิญญาณ) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9, No.10 (คน) และ No.11 (วิญญาณ) ศีรษะมองตรงทิศ 1

มือ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9, No.10 (คน) และ No.11 (วิญญาณ) ยกแขนขวาขึ้นข้อศอกขนานตั้งฉากกับพื้นหันฝ่ามือเข้าหาระดับหน้าอก ส่วนแขนซ้ายปล่อยลงข้างลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9, No.10 (คน) และ No.11 (วิญญาณ) ยืนเท้าชิดอยู่กับที่

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นเหมือนกัน No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9, No.10 (คน) ผ้าคล้องที่คอ ส่วน No.11 (วิญญาณ) ผ้าคลุมศีรษะ ยืนเป็นแถวสามเหลี่ยม



แผนผังที่ 18 แถวที่ 9

ภาพที่ 4.44 ท่าที่ 18

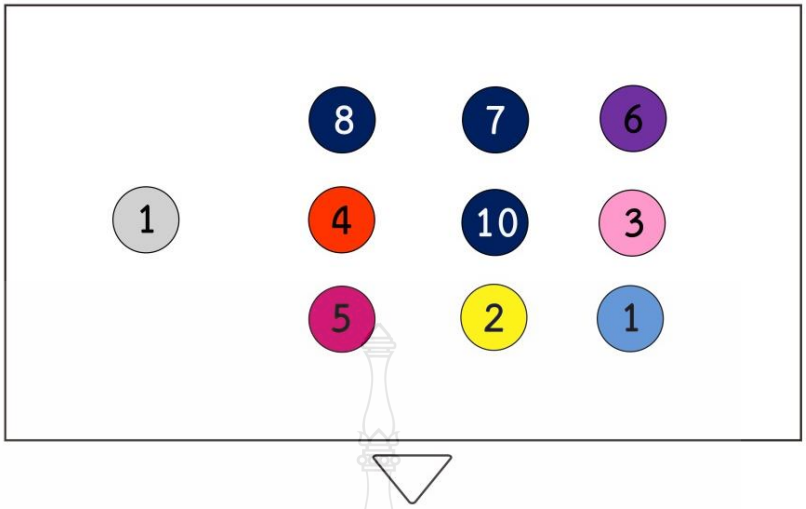
ทิศ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9, No.10 (คน) และ No.11 (วิญญาณ) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9, No.10 (คน) และ No.11 (วิญญาณ) ศีรษะเอียงทางด้านขวาส่วนสายตามองที่ปลายนิ้วซ้าย

มือ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9, No.10 (คน) และ No.11 (วิญญาณ) แขนทั้ง 2 ข้างไว้ข้างลำตัวด้านซ้ายพร้อมตั้งมือทั้ง 2 ข้างมือขวาอยู่ระดับท้องฝั่งด้านซ้าย

เท้า : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9, No.10 (คน) และ No.11 (วิญญาณ) น้ำหนักอยู่บนเท้าซ้าย turn out พร้อม fondu ขาขวาพักครึ่งเท้าอยู่ด้านหลังในท่า curtsey

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นเหมือนกัน No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.9, No.10 (คน) ผ้าคล้องที่คอ ส่วน No.11 (วิญญาณ) ผ้าคลุมศีรษะ ยืนเป็นแถวสามเหลี่ยม



แผนผังที่ 19 แถวที่ 10

ภาพที่ 4.45 ท่าที่ 19

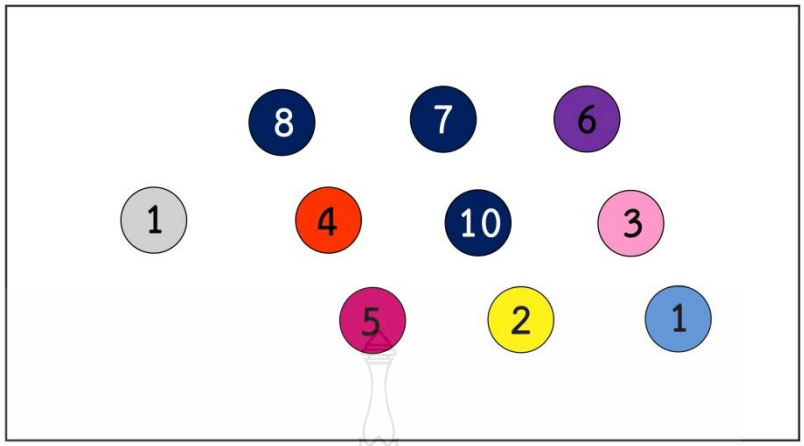
ทิศ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) ยืนทิศ 4 และ No.1 (คนตัดต้นไม้) ยืนทิศ 5

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) มองตรงทิศ 1 หันทางขวา และ No.1 (คนตัดต้นไม้) ศีรษะและสายตามองทิศ 5

มือ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) กำมือขวาและวางไว้ตรงสะโพกด้านขวาส่นมือซ้ายกำมือเช่นกันยื่นมือยาวมาข้างหน้าอยู่ระดับหน้าอก และ No.1 (คนตัดต้นไม้) มือทั้ง 2 ข้างจับผ้าชูขึ้นเหนือศีรษะแล้วเอียงมาทางด้านซ้าย

เท้า : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) เดินย่ำเท้าพร้อมผ่อนหัวเข่าเล็กน้อย และ No.1 (คนตัดต้นไม้) ก้าวขาซ้ายมาด้านหน้าพร้อมผ่อนเข้าส่วนขาขวาอยู่ด้านหลัง

วิธีปฏิบัติ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) ปฏิบัติท่าเหมือนกัน และ No.1 (คนตัดต้นไม้) เป็นผู้ที่สื่อสารกับวิญญาณ



แผนผังที่ 20 แถวที่ 11

ภาพที่ 4.45 ท่าที่ 20

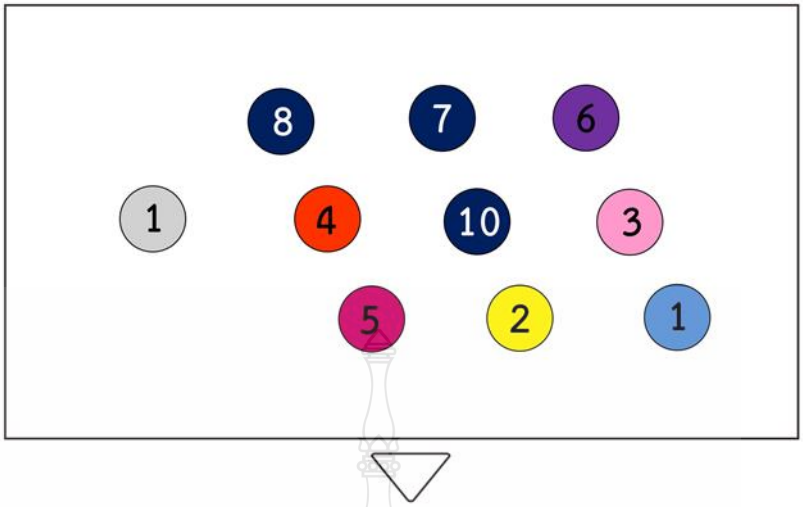
ทิศ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) ยืนทิศ 2 และ No.1 (คนตัดต้นไม้) ยืนทิศ 5

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงไปทิศ 2 และ No.1 (คนตัดต้นไม้) ศีรษะและสายตามองทิศ 5

มือ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างปล่อยทิ้งลงข้างลำตัว และ No.1 (คนตัดต้นไม้) มือซ้ายจับผ้าและวางไว้ที่หัวเข้าซ้ายส่วนมือขวาจับผ้าพาดขึ้นบ่าด้านซ้าย

เท้า : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) เดินถอยหลัง 2 ก้าวเริ่มถอยขาซ้ายก่อน และ No.1 (คนตัดต้นไม้) นั่งตั้งเข้าซ้ายและนั่งทับส้นเท้าที่เท้าขวา

วิธีปฏิบัติ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) ท่าเดินถอยหลัง 2 ก้าวปฏิบัติพร้อมกัน และ No.1 (คนตัดต้นไม้) เป็นร่างทรงผู้สื่อสารกับวิญญาณนั่งคุกเข่าลงและนั่งทับส้นเท้าขวา



แผนผังที่ 21 แถวที่ 11

ภาพที่ 4.47 ท่าที่ 21

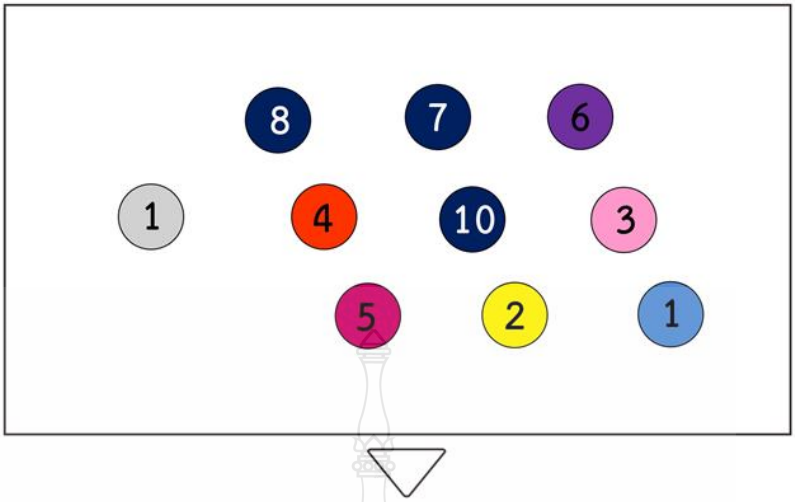
ทิศ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) ยืนทิศ 2 และ No.1 (คนตัดต้นไม้) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) ศีรษะทิศ 2 หลบสายตาลงมองที่พื้น และ No.1 (คนตัดต้นไม้) ศีรษะและสายตามองมองมือซ้าย

มือ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) ปล่อยแขนทั้ง 2 ข้างลงข้างลำตัวอย่างอิสระ และ No.1 (คนตัดต้นไม้) แขนอยู่ในระดับ 4th. position แต่ฝ่ามือทั้ง 2 ข้างหงายออกนอกลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) นั่งตั้งเข่าขวาขึ้นพร้อมกับน้ำหนักนั่งลงที่ส้นเท้าซ้าย และ No.1 (คนตัดต้นไม้) ยืนท่า 1st. arabesque ยกขา ขวา 45 องศา

วิธีปฏิบัติ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) นั่งปฏิบัติท่าเหมือนกันหลังตรง และ No.1 (คนตัดต้นไม้) แสดงท่าเป็นร่างทรงผู้สื่อสารกับวิญญาณ



แผนผังที่ 22 แถวที่ 11

ภาพที่ 4.48 ท่าที่ 22

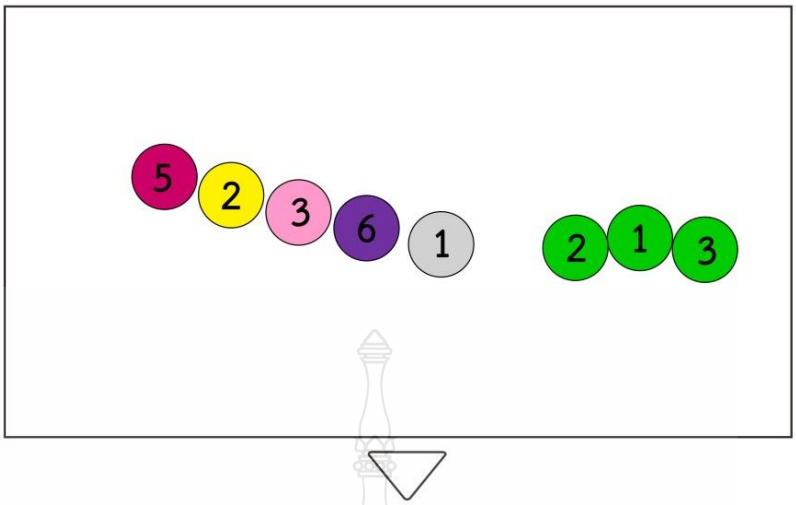
ทิศ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) ยืนทิศ 2 และ No.1 (คนตัดต้นไม้) ยืนทิศ 5

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) ศีรษะและสายตาลงมองที่พื้นทิศ 2 และ No.1 (คนตัดต้นไม้) ศีรษะทิศ 5 พร้อมหลบสายตามองลงที่พื้น

มือ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) และ No.1 (คนตัดต้นไม้) พนมมือไหว้ขึ้นเหนือศีรษะพร้อมกางข้อศอกทั้ง 2 ข้างออกไปด้านข้าง

เท้า : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) น้ำหนักยืนบนขาขวาพร้อม turn out และถอนเท้าซ้ายไปด้านหลังยกส้นเท้าขึ้นในท่า curtsey และ No.1 (คนตัดต้นไม้) น้ำหนักยืนบนขาซ้าย ขาขวายก attitude devant

วิธีปฏิบัติ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5, No.6, No.7, No.8, No.10 (คน) นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเหมือนกัน และ No.1 (คนตัดต้นไม้) แสดงท่าเป็นร่างทรงผู้สื่อสารกับวิญญาณ



แผนผังที่ 23 แถวที่ 12

ภาพที่ 4.49 ท่าที่ 23

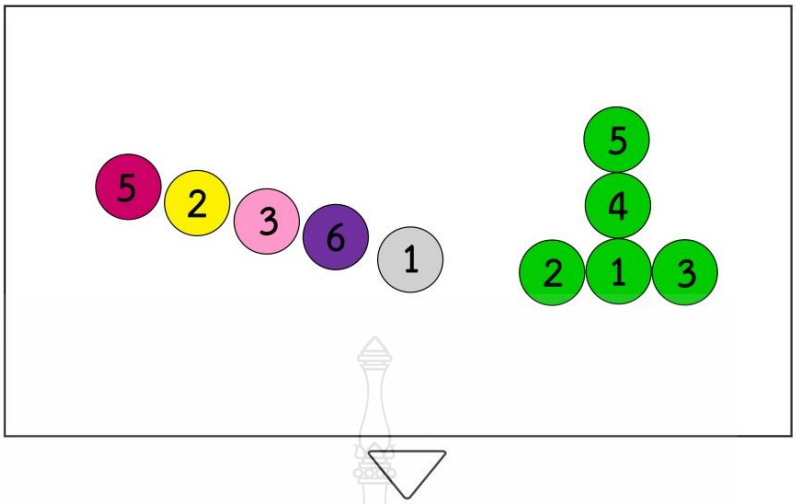
ทิศ : No.1 (คนตัดต้นไม้) ยืนทิศ 4 , No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) ยืนทิศ 5, No.1 (ต้นไม้) ยืนทิศ 1, No.2 (ต้นไม้) ยืนทิศ 4 และ No.3 (ต้นไม้) ยืนทิศ 2

ศีรษะ : No.1 (คนตัดต้นไม้) มองตรงทิศ 4, No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) เอียงศีรษะด้านซ้ายเล็กน้อยพร้อมหันศีรษะมาทางด้านขวาทิศ 1, No.1, No.2, No.3 (ต้นไม้) ก้มศีรษะลงมองพื้น

มือ : No.1 (คนตัดต้นไม้) พนมมือมือชูขึ้นเหนือศีรษะทั้ง 2 ข้างพร้อมเปิดข้อศอกออกด้านข้าง, No.2, No.3, No.5, No.6 (คน), มือขวาจับผ้ายกระดับหัวไหล่ส่วนมือซ้ายจับผ้าที่คล้องกับลำตัวในระดับหน้าอกด้านขวา , No.1, No.2, No.3 (ต้นไม้) มือทั้ง 2 ข้างปล่อยอิสระข้างลำตัว

เท้า : No.1 (คนตัดต้นไม้) น้ำหนักยืนบนขาซ้าย ขาขวายก attitude devant, No.2, No.3, No.5, No.6 (คน), ก้าวขาขวามาด้านหน้าพร้อม turn out และถอนเท้าซ้ายไปด้านหลังยกส้นเท้าขึ้นในท่า curtsey, No.1 (ต้นไม้) ยืนกางขา 2 ข้างขนานกับสะโพก, No.2 (ต้นไม้) ยืนบนขาซ้ายและขาขวาสอดระหว่างขาขวาของ No,1 และ, No.3 (ต้นไม้) ยืนบนขาขวาและขาซ้ายสอดระหว่างขาขวาของ No.1

วิธีปฏิบัติ : No.1 (คนตัดต้นไม้) ยืนสง่างาม, No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) ยืนเป็นแถวแทยงเฉียงลง, No.1, No.2, No.3 (ต้นไม้) ยืนหันหน้าเข้าหากันเป็นครึ่งวงกลมแสดงถึงการรรวมตัวกันของลำตันและต้นไม้



แผนผังที่ 24 แถวที่ 13

ภาพที่ 4.50 ท่าที่ 24

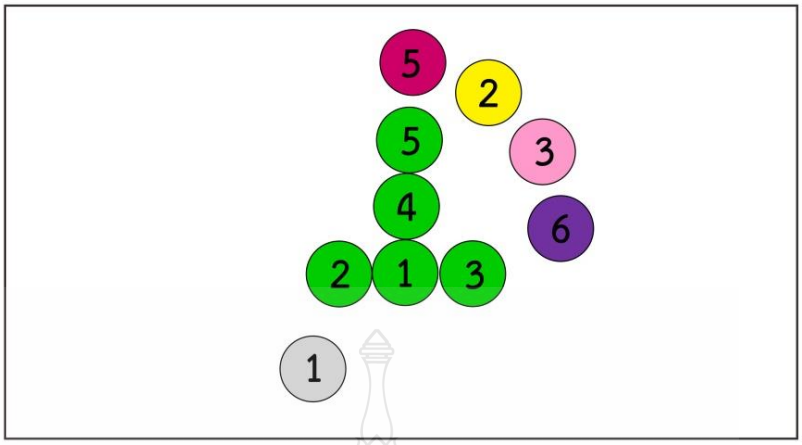
ทิศ : No.1 (คนตัดต้นไม้) ยืนทิศ 4 , No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) ยืนทิศ 5, No.1, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) ยืนทิศ 1, No.2 (ต้นไม้) ยืนทิศ 4 และ No.3 (ต้นไม้) ยืนทิศ 2

ศีรษะ : No.1 (คนตัดต้นไม้) มองตรงทิศ 4, No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) เอียงศีรษะด้านซ้ายเล็กน้อยพร้อมหันศีรษะมาทางด้านขวาทิศ 1, No.1, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) ศีรษะมองตรงทิศ 1, No.2 และ No.3 (ต้นไม้) ศีรษะเอนออกจากกัน

มือ : No.1 (คนตัดต้นไม้) แขนขวาตั้งข้อศอกด้านข้างขนานกับพื้นและฝ่ามือแบบออก, No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) มือซ้ายจับผ้ายกระดับหัวไหล่ด้านซ้ายส่วนมือซ้ายจับผ้าที่คล้องกับลำตัวในระดับหน้าอกด้านขวา, No.1, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) กางแขนออกไปด้านข้างพร้อมงอข้อศอกเล็กน้อย, No.2 (ต้นไม้) แขนซ้ายกอดเอวของ No.1 ส่วนแขนขวาเปิดออกไปด้านข้าง, No.3 (ต้นไม้) แขนขวากอดเอวของ No.1 ส่วนแขนซ้ายเปิดออกไปด้านข้าง

เท้า : No.1 (คนตัดต้นไม้) น้ำหนักยืนบนขาซ้าย ขาขวายก attitude devant, No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) ก้าวขาขวามาด้านหน้าพร้อม turn out และถอนเท้าซ้ายไปด้านหลังยกส้นเท้าขึ้นในท่า curtsey, No.1, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) ยืนกางขา 2 ข้างขนานกับสะโพก, No.2 (ต้นไม้) ยืนบนขาซ้ายและขาขวาสอดระหว่างขาขวาของ No,1 และ, No.3 (ต้นไม้) ยืนบนขาขวาและขาซ้ายสอดระหว่างขาขวาของ No.1

วิธีปฏิบัติ : No.1, No.2, No.3, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) แสดงท่าทางพลิ้วไหวไปมาของต้นไม้



แผนผังที่ 25 แถวที่ 14

ภาพที่ 4.51 ท่าที่ 25

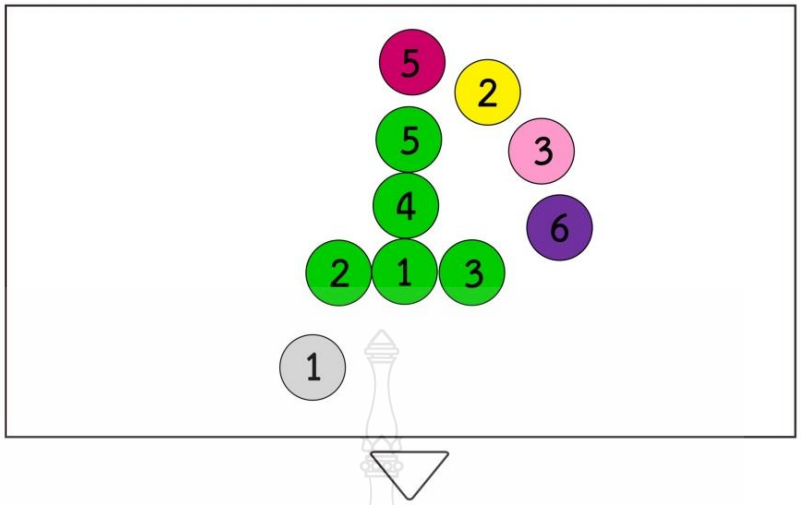
ทิศ : No.1 (คนตัดต้นไม้) ยืนทิศ 5 , No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) ยืนทิศ 6, No.1, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) ยืนทิศ 1, No.2 (ต้นไม้) ยืนทิศ 4 และ No.3 (ต้นไม้) ยืนทิศ 2

ศีรษะ : No.1 (คนตัดต้นไม้) มองตรงทิศ 4, No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) เอียงศีรษะด้านซ้ายเล็กน้อยพร้อมหันศีรษะมาทางด้านขวาทิศ 1, No.1, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) ศีรษะมองตรงทิศ 1, No.2 และ No.3 (ต้นไม้) ศีรษะเอนออกจากกัน

มือ : No.1 (คนตัดต้นไม้) แขนอยู่ระดับ 3rd. arabesque เฉียงไปทางด้านซ้ายแขนซ้ายอยู่สูงพร้อมฝ่ามือหงายขึ้น ขวาตั้งข้อศอกด้านข้างขนานกับพื้นและฝ่ามือแบบออก, No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) มือซ้ายจับผ้ายกระดับหัวไหล่ด้านขวาส่วนมือซ้ายกำมือทั้ง 2 ข้างไว้ที่สะโพก, No.1, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) กางแขนออกไปด้านข้างพร้อมงอข้อศอกเล็กน้อย, No.2 (ต้นไม้) แขนซ้ายกอดเอวของ No.1 ส่วนแขนขวาเปิดออกไปด้านข้าง, No.3 (ต้นไม้) แขนขวากอดเอวของ No.1 ส่วนแขนซ้ายเปิดออกไปด้านข้าง

เท้า : No.1 (คนตัดต้นไม้) น้ำหนักยืนบนขาซ้ายพร้อมย่อ demi-seconde ทั้ง 2 ข้าง, No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) ก้าวขาขวามาด้านหน้าพร้อม turn out และถอนเท้าซ้ายไปด้านหลังยกส้นเท้าขึ้นในท่า curtsey, No.1, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) ยืนกางขา 2 ข้างขนานกับสะโพก, No.2 (ต้นไม้) ยืนบนขาซ้ายและขาขวาสอดระหว่างขาขวาของ No,1 และ, No.3 (ต้นไม้) ยืนบนขาขวาและขาซ้ายสอดระหว่างขาขวาของ No.1

วิธีปฏิบัติ : No.1 (คนตัดต้นไม้) คนตัดต้นไม้เพื่อมาทำเสาฉลองวิญญาณ No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) ได้ล้อมรอบต้นไม้ที่ถูกเลือก, No.1, No.2, No.3, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) แสดงท่าทางพลิ้วไหวไปมาของต้นไม้



แผนผังที่ 26 แถวที่ 14

ภาพที่ 4.52 ท่าที่ 26

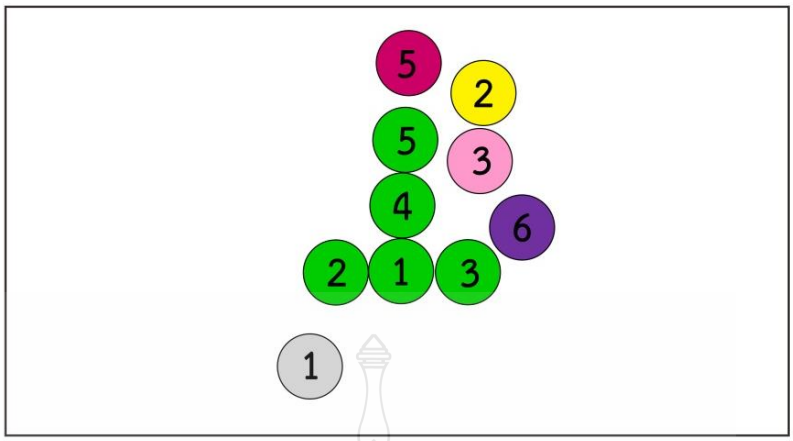
ทิศ : No.1 (คนตัดต้นไม้) ยืนทิศ 8 , No.2 (คน) หันทิศ 6, No.3 (คน) หันทิศ 2, No.5 (คน) หันทิศ 1 และ No.6 (คน) หันทิศ 7, No.1, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) ยืนทิศ 1, No.2 (ต้นไม้) ยืนทิศ 4 และ No.3 (ต้นไม้) ยืนทิศ 2

ศีรษะ : No.1 (คนตัดต้นไม้) มองทิศ 3, No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) มองตามทิศที่ตนเองยืนมองตรงที่ต้นไม้, No.1, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) ศีรษะตรงทิศ 1 แต่หลบสายตามองลงพื้น, No.2 และ No.3 (ต้นไม้) ศีรษะและสายตามองเข้าหากัน

มือ : No.1 (คนตัดต้นไม้) และ No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) มือทั้ง 2 ข้างจับผ้าเพื่อนำคล้องกับต้นไม้, No.1, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) กางแขนออกไปด้านข้างพร้อมงอข้อศอกเล็กน้อย, No.2 (ต้นไม้) แขนซ้ายกอดเอวของ No.1 ส่วนแขนขวาเปิดออกไปด้านข้าง, No.3 (ต้นไม้) แขนขวากอดเอวของ No.1 ส่วนแขนซ้ายเปิดออกไปด้านข้าง

เท้า : No.1 (คนตัดต้นไม้) ก้าวขาซ้ายเข้าไปหา No.1 (ต้นไม้), No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) ก้าวขาขวาเข้ามาหาต้นไม้, No.1, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) ยืนกางขา 2 ข้างขนานกับสะโพก, No.2 (ต้นไม้) ยืนบนขาซ้ายและขาขวาสอดระหว่างขาขวาของ No,1 และ, No.3 (ต้นไม้) ยืนบนขาขวาและขาซ้ายสอดระหว่างขาขวาของ No.1

วิธีปฏิบัติ : No.1 (คนตัดต้นไม้) คนตัดต้นไม้เพื่อมาทำเสาฉลองวิญญาณ No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) ได้ล้อมรอบต้นไม้ที่ถูกเลือก, No.1, No.2, No.3, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) แสดงท่าโดนตัดต้นไม้



แผนผังที่ 27 แถวที่ 15

ภาพที่ 4.53 ท่าที่ 27

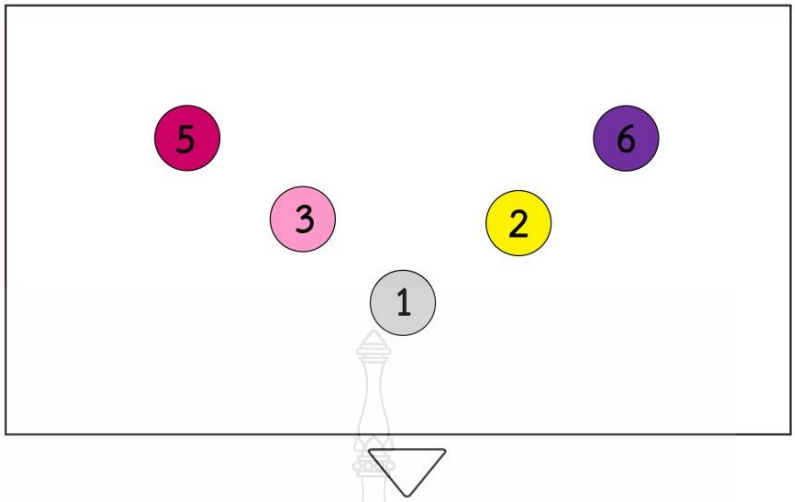
ทิศ : No.1 (คนตัดต้นไม้) ยืนทิศ 4 , No.2 (คน) หันทิศ 6, No.3 (คน) หันทิศ 2, No.5 (คน) หันทิศ 6 และ No.6 (คน) หันทิศ 2, No.1, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) ยืนทิศ 1, No.2 (ต้นไม้) ยืนทิศ 4 และ No.3 (ต้นไม้) ยืนทิศ 2

ศีรษะ : No.1 (คนตัดต้นไม้) มองทิศ 8 พร้อมหลบสายตามองที่ต้นไม้, No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) มองตามทิศที่ตนเองยืนมองตรงที่ต้นไม้, No.1, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) ศีรษะตรงทิศ 1 แต่หลบสายตามองลงพื้น, No.2 และ No.3 (ต้นไม้) ศีรษะและสายตามองเข้าหากัน

มือ : No.1 (คนตัดต้นไม้) กำมือทั้ง 2 ข้างชูขึ้นเหนือศีรษะไปทางด้านขวางอแขนและกางข้อศอกออกไปด้านข้าง และ No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) มือทั้ง 2 ข้างจับผ้าที่คล้องกับต้นไม้, No.1, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) กางแขนออกไปด้านข้างพร้อมงอข้อศอกเล็กน้อย, No.2 (ต้นไม้) แขนซ้ายกอดเอวของ No.1 ส่วนแขนขวาเปิดออกไปด้านข้าง, No.3 (ต้นไม้) แขนขวากอดเอวของ No.1 ส่วนแขนซ้ายเปิดออกไปด้านข้าง

เท้า : No.1 (คนตัดต้นไม้) น้ำหนักยืนบนขาซ้าย turn out พร้อม fondu และยกขาขวาขึ้นระดับ 2nd. Position พร้อมงอเข่า 90 องศาและตั้งปลายเท้าขึ้น, No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) ก้าวขาขวาเข้ามาหาต้นไม้, No.1, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) ยืนกางขา 2 ข้างขนานกับสะโพก, No.2 (ต้นไม้) ยืนบนขาซ้ายและขาขวาสอดระหว่างขาขวาของ No,1 และ, No.3 (ต้นไม้) ยืนบนขาขวาและขาซ้ายสอดระหว่างขาขวาของ No.1

วิธีปฏิบัติ : No.1 (คนตัดต้นไม้) คนตัดต้นไม้เพื่อมาทำเสาฉลองวิญญาณ No.2, No.3, No.5, No.6 (คน) ได้ล้อมรอบต้นไม้ที่ถูกเลือก, No.1, No.2, No.3, No.4 และ No.5 (ต้นไม้) แสดงท่าโดนตัดต้นไม้



แผนผังที่ 28 แถวที่ 16

ภาพที่ 4.54 ท่าที่ 28

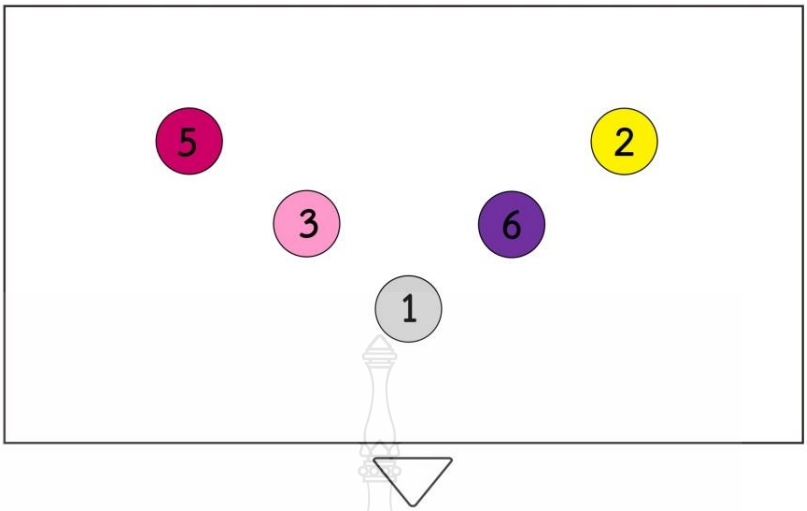
ทิศ : : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1

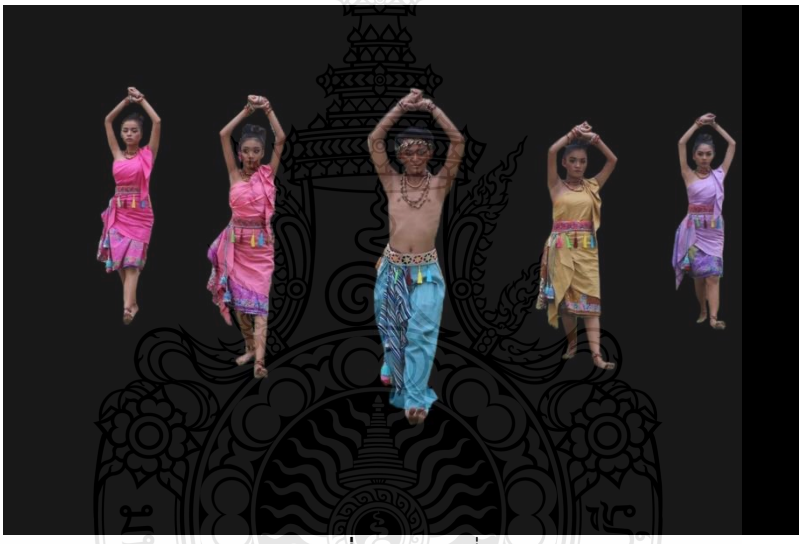
มือ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) กางแขนทั้ง 2 ข้างอยู่ในตำแหน่ง demi-seconde แบบแขนตรงพร้อมหักข้อมือตั้งขึ้นออกไปด้านข้างให้ขนานกับพื้น

เท้า : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ขาซ้ายยืน turn out พร้อมกับ fondu ขาขวายืดมาข้างหน้า degage davant และตั้งปลายเท้าขวาขึ้น

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเหมือนและพร้อมกันทุกคน



แผนผังที่ 29 แถวที่ 17



ภาพที่ 4.55 ท่าที่ 29

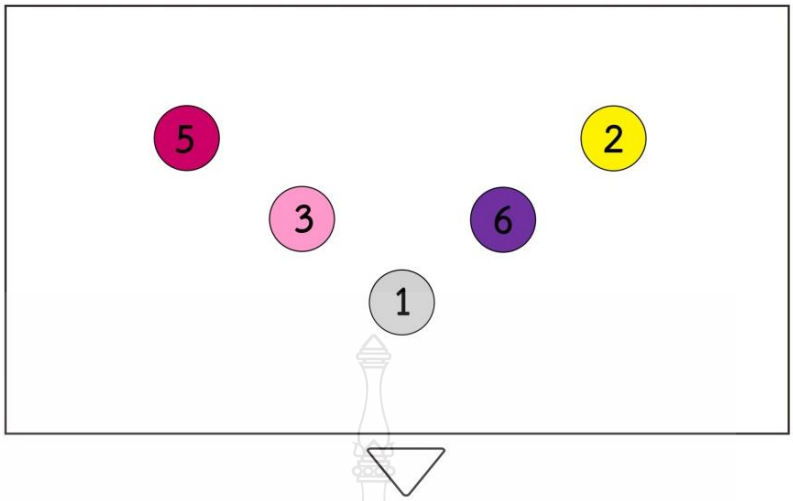
ทิศ : : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1

มือ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) กางแขนทั้ง 2 ข้างชูขึ้นเหนือศีรษะในระดับ 5th. Position พร้อมหงายฝ่ามือขึ้นโดยให้มือทั้ง 2 ข้างประสานกันเหนือศีรษะ

เท้า : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ขาขวายืน turn out พร้อมกับ fondu ขาซ้ายยืดมาข้างหน้า degage davant และตั้งปลายเท้าซ้ายขึ้น

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเหมือนและพร้อมกันทุกคน



แผนผังที่ 30 แถวที่ 17

ภาพที่ 4.56 ท่าที่ 30

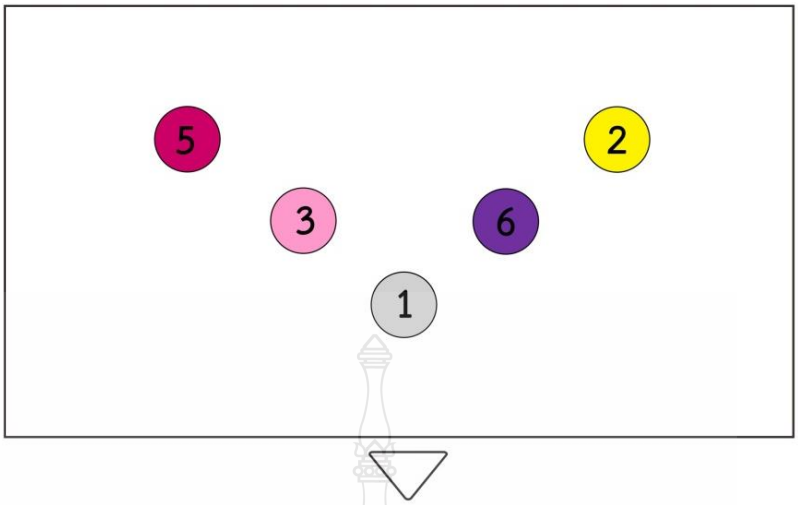
ทิศ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1

มือ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) กางแขนทั้ง 2 ข้างอยู่ระดับ 1st. position พร้อมมือ 2 ข้างประสานกันรวมมือไว้ด้านข้างขวาของลำตัว

เท้า : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ขาซ้ายยืน turn out พร้อมกับ fondu ขาขวายืดมาข้างหน้า degage devant No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) devant และตั้งปลายเท้าขวาขึ้น

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเหมือนและพร้อมกันทุกคน



แผนผังที่ 31 แถวที่ 17

ภาพที่ 4.57 ท่าที่ 31

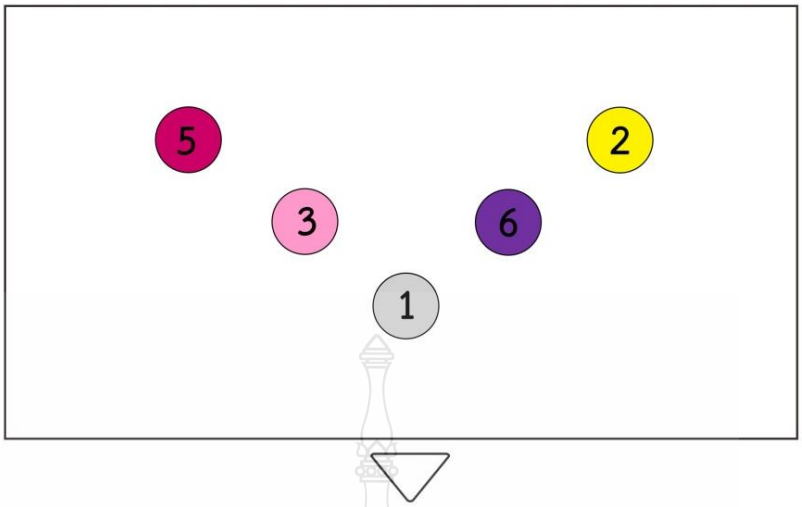
ทิศ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ยืนหันทิศ 6

ศีรษะ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1

มือ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) รวมมือไว้กลางอกพร้อมให้ข้อศอกขนานกับพื้น

เท้า : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ขาขวายืน turn out พร้อมกับ fondu ขาซ้ายงอเข้ามาข้างหน้าพร้อมกดปลายเท้าซ้ายลงพื้นที่ทิศ 6และทิ้งสะโพกไปทางด้านซ้าย

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเหมือนและพร้อมกันทุกคน



แผนผังที่ 32 แถวที่ 17

ภาพที่ 4.58 ท่าที่ 32

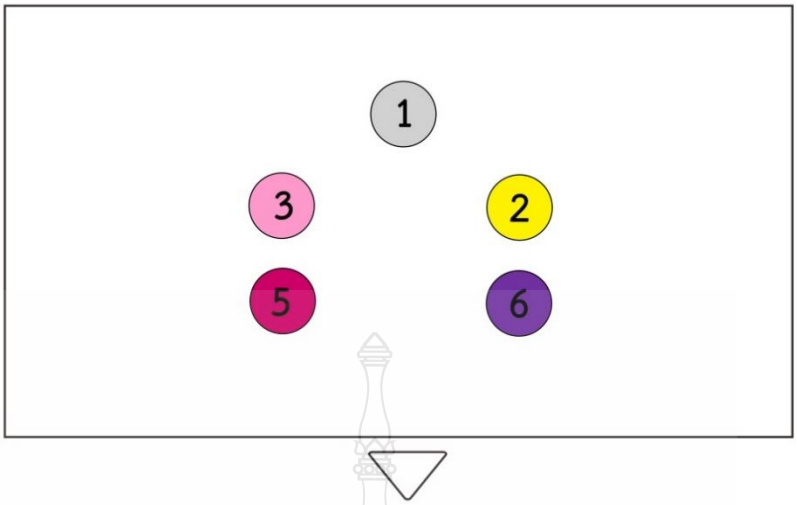
ทิศ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1

มือ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) รวมมือไว้กลางอกพร้อมให้ข้อศอกขนานกับพื้นรวมมือไว้ด้านหน้า

เท้า : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ก้าวเท้าขวามาด้านหน้าและขาซ้ายอยู่ด้านหลังและย่อลงในท่า curtsey พร้อม turn out ขั้ง 2 ข้าง

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเหมือนและพร้อมกันทุกคน แต่ No.1 (คนตัดต้นไม้) ย่อลงให้ลึกที่สุดให้หัวเข้าเกือบสัมผัสกับพื้น และ No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) โน้มลำตัวมาด้านหน้าเล็กน้อย



แผนผังที่ 33 แถวที่ 18

ภาพที่ 4.59 ท่าที่ 33

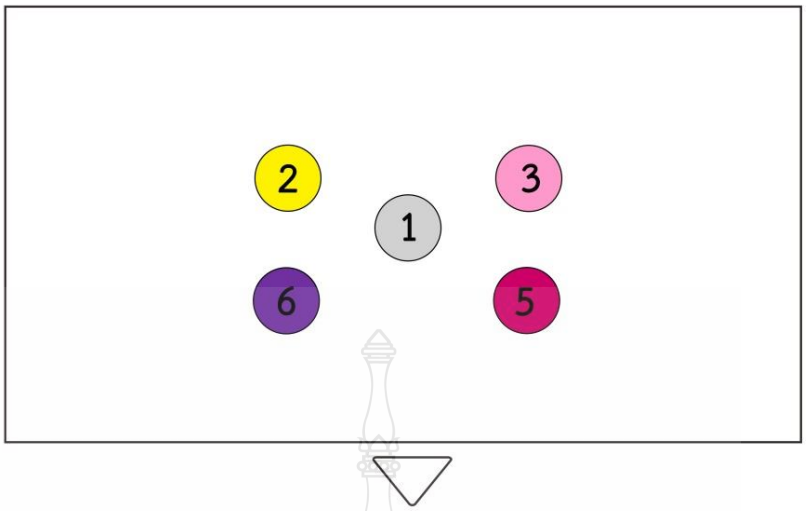
ทิศ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1

มือ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) รวมมือไว้กลางอกพร้อมให้ข้อศอกขนานกับพื้นรวมมือไว้ด้านหน้า

เท้า : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ก้าวเท้าขวามาด้านหน้าและขาซ้ายอยู่ด้านหลังและย่อลงในท่า curtsey พร้อม turn out ขั้ง 2 ข้าง

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเหมือนและพร้อมกันทุกคนพร้อมกับเดินเคลื่อนที่ No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) โน้มลำตัวมาด้านหน้าเล็กน้อย ส่วน No.1 (คนตัดต้นไม้) เคลื่อนไหวพร้อมเปลี่ยนตำแหน่งไป upstage และอยู่ตรงกลาง



แผนผังที่ 34 แถวที่ 19

ภาพที่ 4.60 ท่าที่ 34

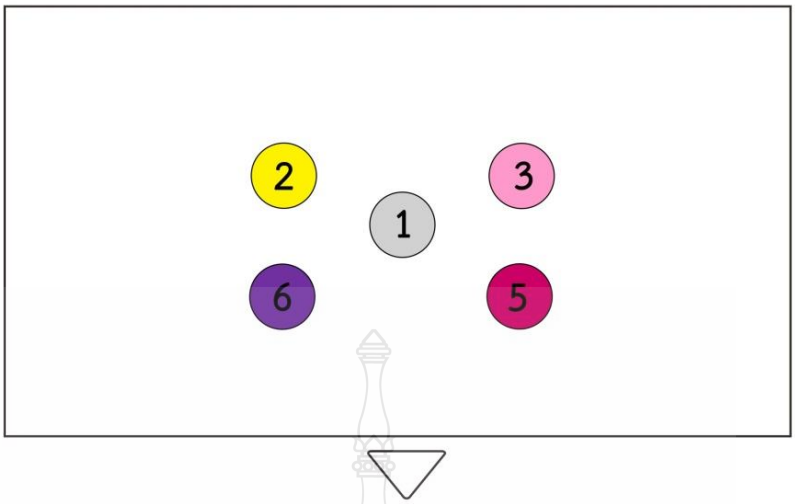
ทิศ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1

มือ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) รวมมือไว้กลางอกพร้อมให้ข้อศอกขนานกับพื้นรวมมือไว้ด้านหน้า

เท้า : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ก้าวเท้าขวามาด้านหน้าและขาซ้ายอยู่ด้านหลังและย่อลงในท่า curtsey พร้อม turn out ขั้ง 2 ข้าง

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเหมือนและพร้อมกันทุกคนพร้อมกับเดินเคลื่อนที่ No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) โน้มลำตัวมาด้านหน้าเล็กน้อย ส่วน No.1 (คนตัดต้นไม้) เคลื่อนไหวพร้อมเปลี่ยนตำแหน่งไป upstage และอยู่ตรงกลางพร้อมเคลื่อนที่มายังตำแหน่งกึ่งกลางอยู่ด้านหลังของ No.5 และ No.6 (คน)



แผนผังที่ 35 แถวที่ 19

ภาพที่ 4.61 ท่าที่ 35

ทิศ : No.1 (คนตัดต้นไม้) หันทิศ 6, No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ยืนทิศ 1

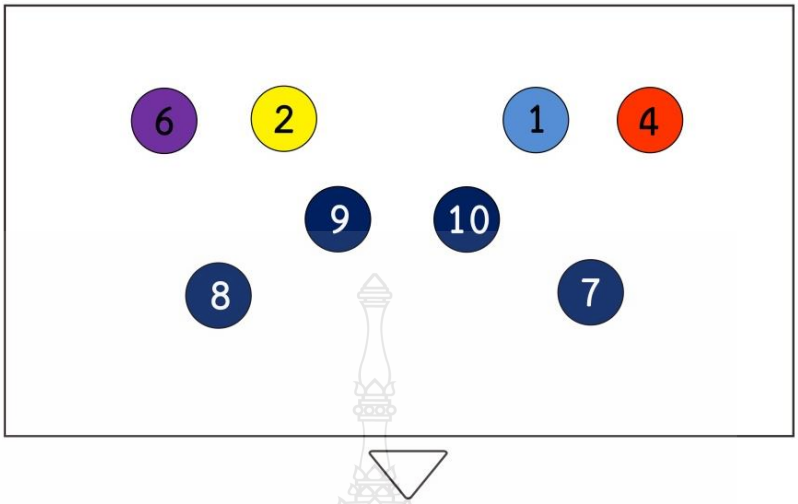
ศีรษะ : No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1

มือ : No.1 (คนตัดต้นไม้) มือทั้ง 2 ข้างไว้กลางอกพร้อมให้ข้อศอกขนานกับพื้นรวมมือไว้ด้านหน้า, No.2 และ No.6 (คน) มือทั้ง 2 ข้างไว้กลางอกพร้อมให้ข้อศอกขนานกับพื้นรวมมือไว้ข้างหน้าด้านซ้ายอยู่บนหัวไหล่ด้านซ้าย ส่วน No.3 และ No.5 (คน) มือทั้ง 2 ข้างไว้กลางอกพร้อมให้ข้อศอกขนานกับพื้นรวมมือไว้ข้างหน้าด้านขวาอยู่บนหัวไหล่ด้านขวา

เท้า : No.1 (คนตัดต้นไม้) ก้าวเท้าขวามาด้านหน้าและขาซ้ายอยู่ด้านหลังและย่อลงในท่า curtsey พร้อม turn out ทั้ง 2 ข้าง ส่วน No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) ยืนขาคู่ปลายเท้าติดกัน

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเหมือนและพร้อมกันทุกคนพร้อมกับเดินเคลื่อนที่ No.1 (คนตัดต้นไม้), No.2, No.3, No.5 และ No.6 (คน) โน้มลำตัวมาด้านหน้าเล็กน้อย ส่วน No.1 (คนตัดต้นไม้) เคลื่อนไหวพร้อมเปลี่ยนตำแหน่งไป upstage และอยู่ตรงกลางพร้อมเคลื่อนที่มายังตำแหน่งกึ่งกลางอยู่ด้านหลังของ No.5 และ No.6 (คน)

องค์ที่ 2 ตารี (การเต้นรำ)



แผนผังที่ 36 แถวที่ 20

ภาพที่ 4.62 ท่าที่ 36

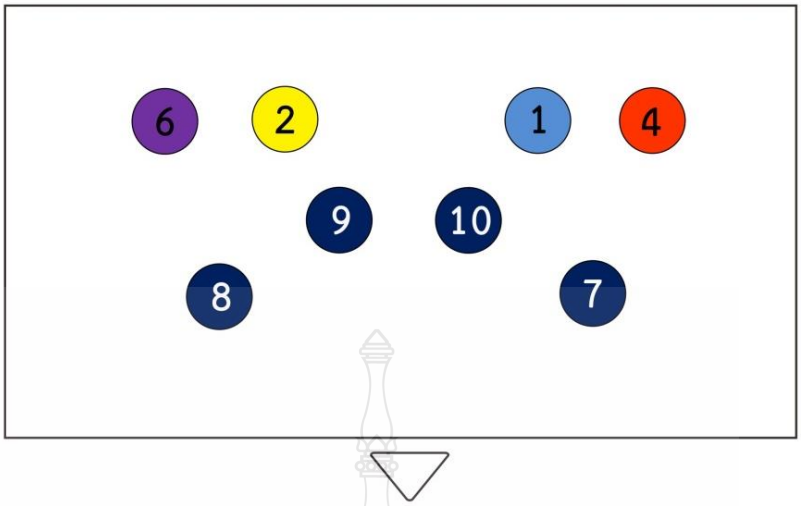
ทิศ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1 โดยให้คางเชิดขึ้น

มือ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) กำมือทั้ง 2 ข้างและวางไว้ที่สะโพกพร้อมกางข้อศอกออกไปด้านข้างของลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) เดินย่ำเท้าอยู่กับที่พร้อมผ่อนเข่าเล็กน้อย

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมกันโดยโน้มลำตัวมาข้างหน้าประมาณ 45 องศา



แผนผังที่ 37 แถวที่ 20

ภาพที่ 4.63 ท่าที่ 37

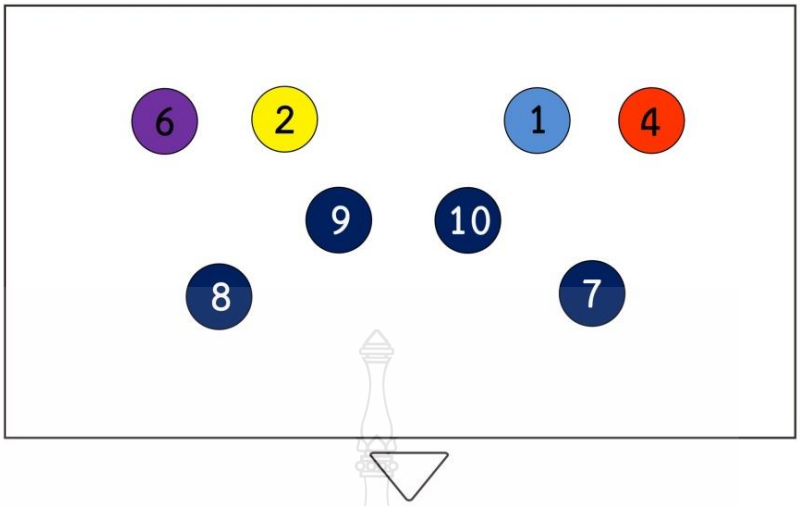
ทิศ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1

มือ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) กำมือทั้ง 2 ข้างและวางไว้ที่สะโพกพร้อมกางข้อศอกออกไปด้านข้างของลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ขาซ้าย turn out เหยียดตรงทำท่า grand battement to 2nd. position ในระดับ 90 องศา

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมกัน



แผนผังที่ 38 แถวที่ 20

ภาพที่ 4.64 ท่าที่ 38

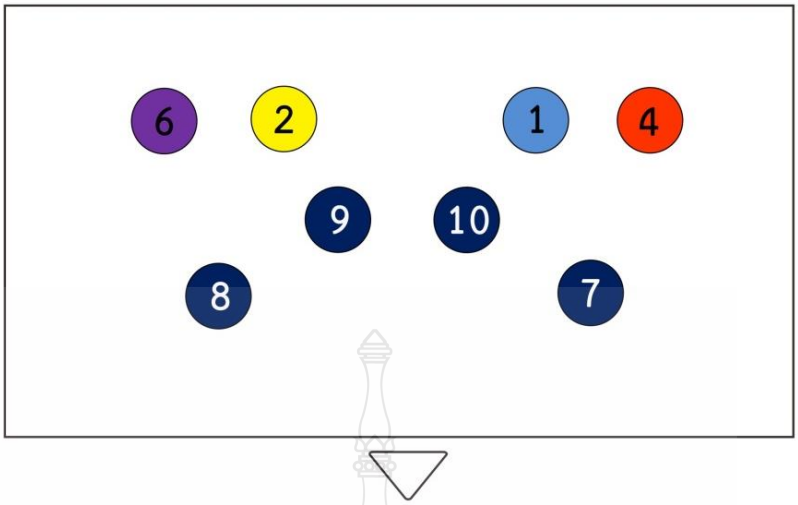
ทิศ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1

มือ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) กำมือทั้ง 2 ข้างและวางไว้ที่สะโพกพร้อมกางข้อศอกออกไปด้านข้างของลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ขาซ้าย turn out เหยียดตรง ทำท่า retire turn out

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมกัน



แผนผังที่ 39 แถวที่ 20

ภาพที่ 4.65 ท่าที่ 39

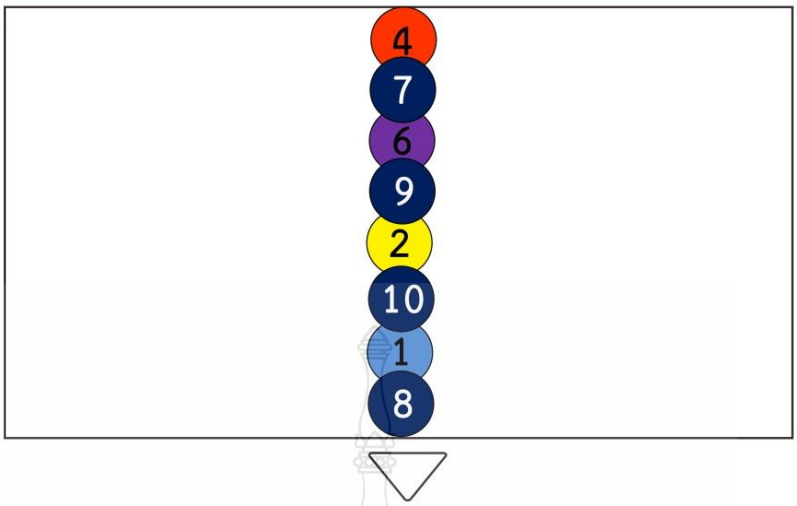
ทิศ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1

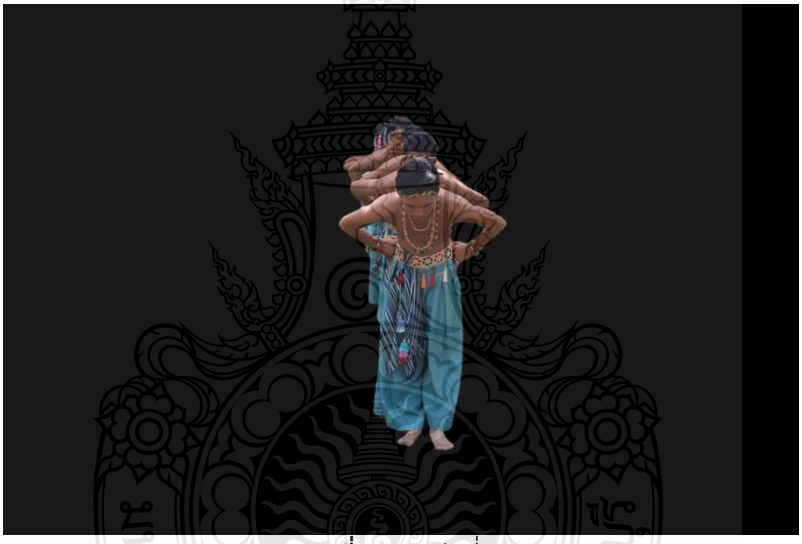
มือ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) กำมือทั้ง 2 ข้างและวางไว้ที่สะโพกพร้อมกางข้อศอกออกไปด้านข้างของลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ขาซ้ายยืน turn out พร้อมกับ fondu และผ่อนเข่าเล็กน้อยส่วนขาขวายืดมาข้างหน้า degage devant และตั้งปลายเท้าขวาขึ้น

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมกัน



แผนผังที่ 40 แถวที่ 21



ภาพที่ 4.66 ท่าที่ 40

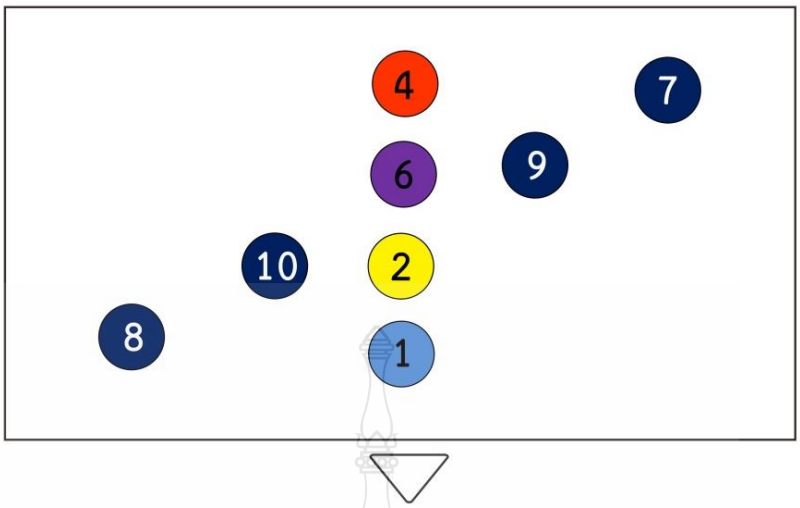
ทิศ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1 โดยให้คางเชิดขึ้น

มือ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) กำมือทั้ง 2 ข้างและวางไว้ที่สะโพกพร้อมกางข้อศอกออกไปด้านข้างของลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ยืนขาคู่เปิดปลายเท้าเล็กน้อย พร้อมเดินย่ำเท้าอยู่กับที่พร้อมผ่อนเข่าเล็กน้อย

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมกัน



แผนผังที่ 41 แถวที่ 22

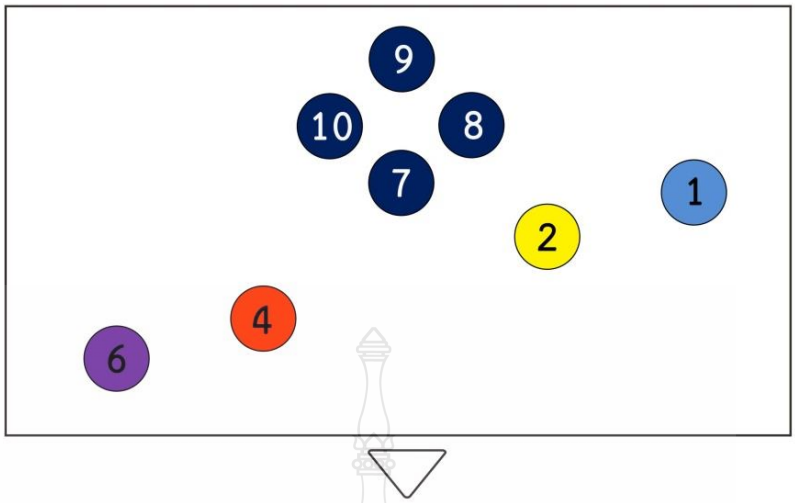
ภาพที่ 4.67 ท่าที่ 41

ทิศ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1 พร้อมโน้มศีรษะมาข้างหน้า

มือ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างขนานกับพื้นพร้อมทำท่าซ้ายตั้งมือเฉียงมือขวาทำท่าปัดเข้าออกจากลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ยืนเท้าชิดกันพร้อมเก้าเดิน**วิธีปฏิบัติ :** นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมกันพร้อมโน้มตัวมาข้างหน้าเล็กน้อย



แผนผังที่ 42 แถวที่ 23

ภาพที่ 4.68 ท่าที่ 42

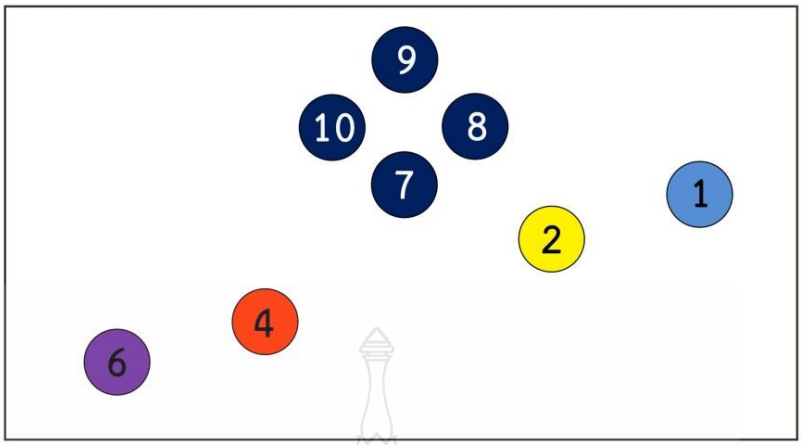
ทิศ : No.1 ยืนทิศ 6, No.2 ยืนทิศ 8, No.4 ยืนทิศ 2, No.6 ยืนทิศ 4, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ศีรษะพร้อมสายตามองตามทิศของตัวเอง

มือ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ทำท่าซ้ายอยู่บนตั้งมือเฉียงมือขวาอยู่ด้านล่างทำท่าปัดเข้าออกจากลำตัว No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างกางข้อศอกออกด้านข้างลำตัวพร้อมทำมือเสมือนตีกลอง

เท้า : No.1, No.2, No.4, No.6 (คน) ก้าวเท้าขวามาด้านหน้าและขาซ้ายอยู่ด้านหลังและย่อลงในท่า curtsey พร้อม turn out ทั้ง 2 ข้าง ส่วน No.7 และ No.8 (คน) นั่งน้ำหนักบนสะโพกลงด้านขวาและขาซ้ายตั้งเข่าขึ้น, No.9 และ No.10 (คน) เข่าขวาคุกเข่ากับพื้นและเท้าซ้ายตั้งฉากกับพื้น

วิธีปฏิบัติ : No.1, No.2, No.4, No.6 (คน) โน้มตัวมาข้างหน้าตามทิศที่ยืนพร้อมทำท่า, No.1 หันหน้าเข้าหา No.2 อยู่ด้านซ้ายด้านล่าง upstage และ No.4 หันหน้าเข้าหา No.6 อยู่ด้านขวาด้านบน downstage ส่วน No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) นั่งตรงกลางเวทีด้านหลังพร้อมทำท่าสื่อถึงการเล่นเครื่องดนตรี



แผนผังที่ 43 แถวที่ 23

ภาพที่ 4.69 ท่าที่ 43

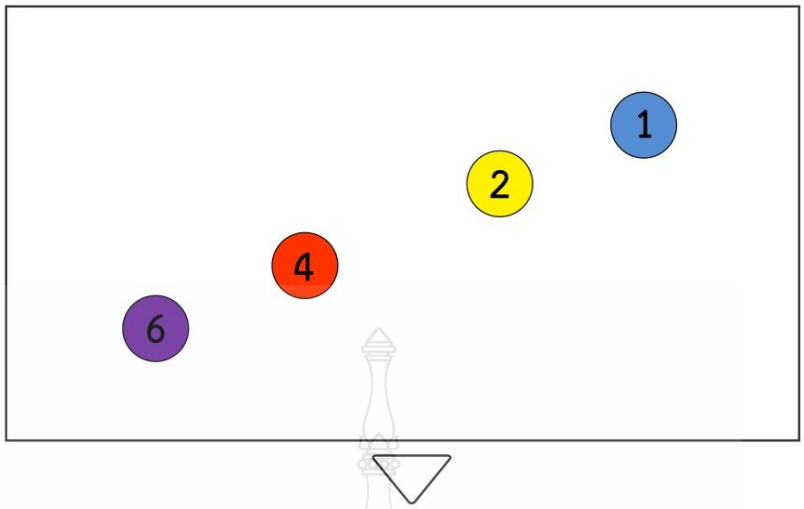
ทิศ : No.1 ยืนทิศ 6, No.2 ยืนทิศ 8, No.4 ยืนทิศ 2, No.6 ยืนทิศ 4, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ศีรษะหันทางด้านขวาและหลบสายตามองลงพื้น, No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1

มือ : No.1, No.2, No.4, No.6 (คน) กำมือทั้ง 2 ข้างให้อยู่ตรงสะโพกโดยให้ข้อศอกกางออกด้านข้างของลำตัว No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) กำมือทั้ง 2 ข้างในระดับ demi-seconde

เท้า : No.1, No.2, No.4, No.6 (คน) ก้าวเท้าขวามาด้านหน้าและขาซ้ายอยู่ด้านหลังและย่อลงในท่า curtsey พร้อม turn out ทั้ง 2 ข้าง ส่วน No.7 และ No.8 (คน) นั่งน้ำหนักบนสะโพกลงด้านขวาและขาซ้ายตั้งเข่าขึ้น, No.9 และ No.10 (คน) เข่าขวาคุกเข่ากับพื้นและเท้าซ้ายตั้งฉากกับพื้น

วิธีปฏิบัติ : No.1, No.2, No.4, No.6 (คน) โน้มตัวมาข้างหน้าตามทิศที่ยืนพร้อมทำท่า, No.1 หันหน้าเข้าหา No.2 อยู่ด้านซ้ายด้านล่าง upstage และ No.4 หันหน้าเข้าหา No.6 อยู่ด้านขวาด้านบน downstage ส่วน No.7, No.8, No.9, และ No.10 (คน) นั่งตรงกลางเวทีด้านหลังพร้อมทำท่าสื่อถึงการเล่นเครื่องดนตรี



แผนผังที่ 44 แถวที่ 24

ภาพที่ 4.70 ท่าที่ 44

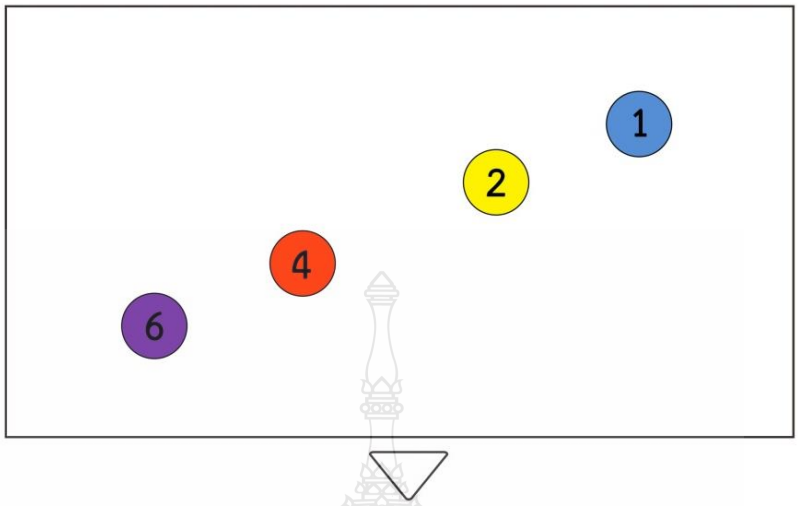
ทิศ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ยืนหันทิศ 4

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1

มือ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) มือขวาจับเอวตรงสะโพกพร้อมให้ข้อศอกกางออกไปด้านข้างของลำตัว ส่วนมือซ้ายยกขึ้นบังระดับกึ่งกลางคิ้วบน

เท้า : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) น้ำหนักยืนบนขาซ้ายปลายเท้าชิดกันแต่เท้าขวาพักครึ่งเท้าโดยผ่อนหัวเข้าทั้ง 2 ข้าง

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นเหมือนกันโดยทำท่าเหลียวมองลำตัวอยู่ทิศ 4 โดยยืนเป็นแนวทแยงพร้อมโน้มลำตัวมาข้างหน้า



แผนผังที่ 45 แถวที่ 24

ภาพที่ 4.71 ท่าที่ 45

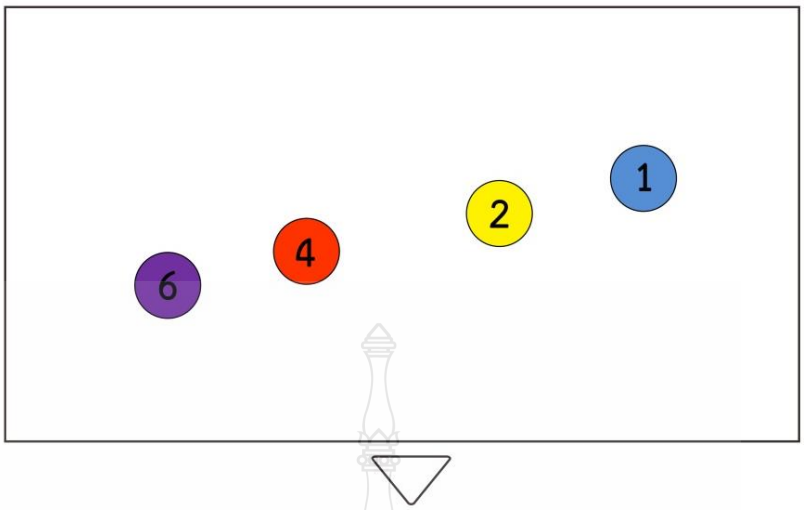
ทิศ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ยืนหันทิศ 2

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1

มือ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) มือซ้ายจับเอวตรงสะโพกพร้อมให้ข้อศอกกางออกไปด้านข้างของลำตัว ส่วนมือขวายกขึ้นบังระดับกึ่งกลางคิ้วบน

เท้า : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) น้ำหนักยืนบนขาขวาปลายเท้าชิดกันแต่เท้าขวาพักครึ่งเท้าโดยผ่อนหัวเข้าทั้ง 2 ข้าง

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นเหมือนกันโดยทำท่าเหลียวมองลำตัวอยู่ทิศ 2 โดยยืนเป็นแนวทแยงพร้อมโน้มลำตัวมาข้างหน้า



แผนผังที่ 46 แถวที่ 25

ภาพที่ 4.72 ท่าที่ 46

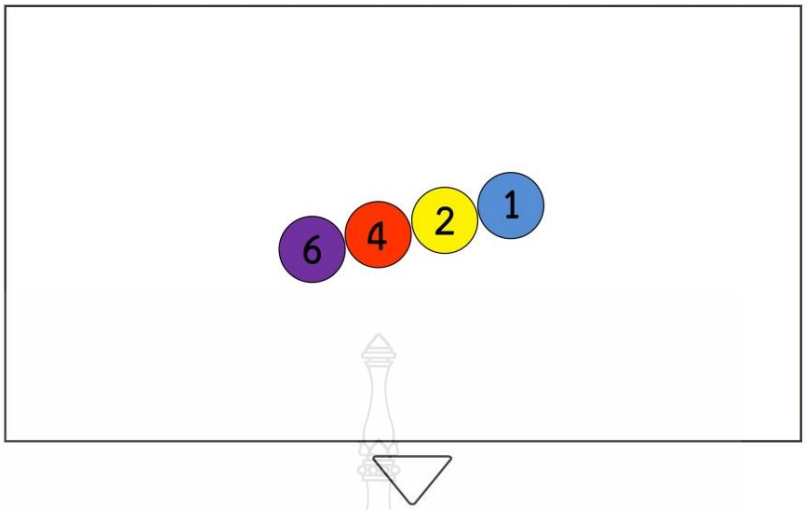
ทิศ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ยืนหันทิศ 2

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1

มือ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) มือทั้ง 2 ข้างจับเอวตรงสะโพกพร้อมให้ข้อศอกกางออกไปด้านข้างของลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) น้ำหนักอยู่บนขาซ้ายพร้อมเปิด turn out และ fondu degage devant พร้อมทิ้งสะโพกไปทางด้านขวาพร้อมกับสลับกับเท้าซ้าย

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมกันโดยลำตัวอยู่ทิศ 2 ทำท่าสลับเล่นเท้าซ้ายและขวา นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นเหมือนกันโดยทำท่าเหลียวมองลำตัวอยู่ทิศ 2 โดยยืนเป็นแนวทแยง



แผนผังที่ 47 แถวที่ 26

ภาพที่ 4.73 ท่าที่ 47

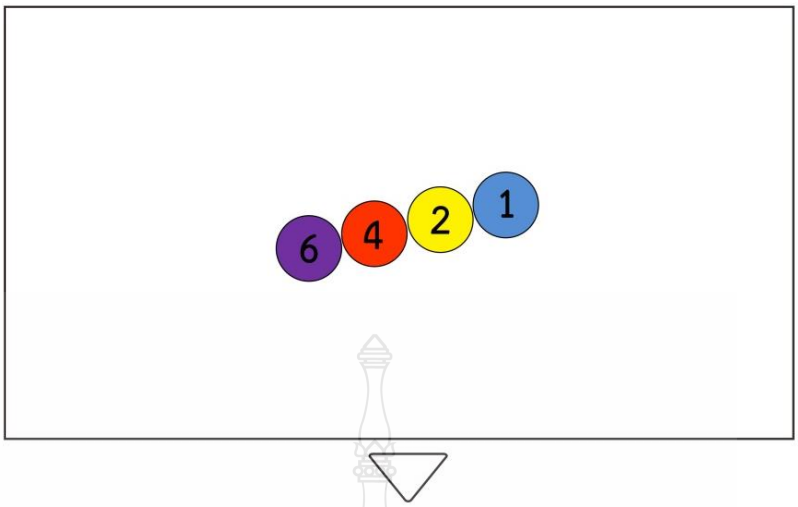
ทิศ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ยืนหันทิศ 3

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) หันทิศ 3

มือ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) กำมือทั้ง 2 ข้างแขนไขว้กันทั้ง 2 ข้างโดย No.1 มือขวาจับเอวตัวเองมือซ้ายคล้องแขนกับ No.2, No.2 มือซ้ายคล้องแขนกับ No.4, No.4 มือซ้ายคล้องแขนกับ No.6 และ No.6 มือซ้ายจับเอวตัวเอง

เท้า : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ยืนเท้า 2 ข้างชิดกันอยู่กับที่

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นเหมือนกันยืนอยู่กลางเวที



แผนผังที่ 48 แถวที่ 26

ภาพที่ 4.74 ท่าที่ 48

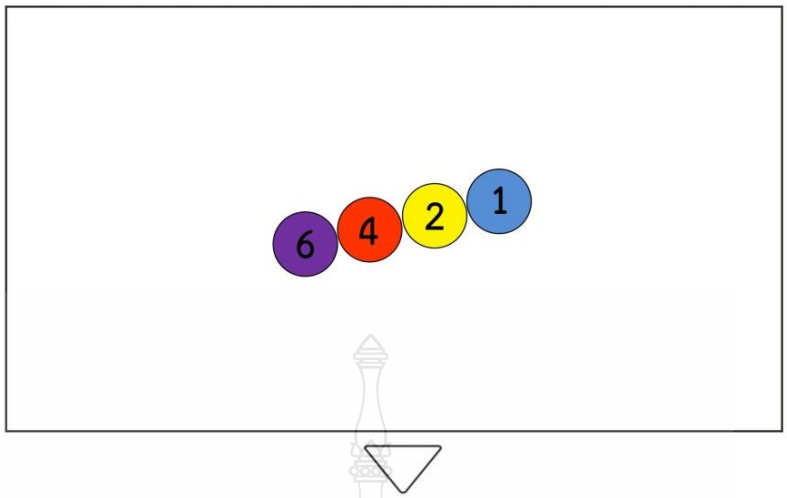
ทิศ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ยืนหันทิศ 3

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) หันทิศ 7 พร้อมสายตามองเชิดขึ้น

มือ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) กำมือทั้ง 2 ข้างแขนไขว้กันทั้ง 2 ข้างโดย No.1 มือขวาจับเอวตัวเองมือซ้ายคล้องแขนกับ No.2, No.2 มือซ้ายคล้องแขนกับ No.4, No.4 มือซ้ายคล้องแขนกับ No.6 และ No.6 มือซ้ายจับเอวตัวเอง

เท้า : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ขาซ้ายก้าวไขว้มาด้านหน้าพร้อม turn out ขาขวามาด้านหลังพร้อมย่อเข้าทั้ง 2 ข้าง

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นเหมือนกันยืนอยู่กลางเวทีเดินทางไปที่ทิศ 2



แผนผังที่ 49 แถวที่ 26

ภาพที่ 4.75 ท่าที่ 49

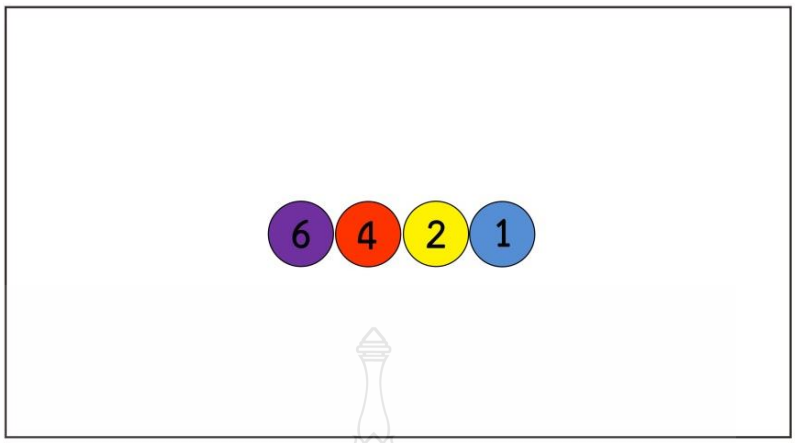
ทิศ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ยืนหันทิศ 3

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) หันทิศ 3

มือ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ปล่อยแขนทั้ง 2 ข้างอย่างอิสระลงข้างลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) กางขา 2 ข้างระดับสะโพกในท่า 2nd. Position turn in

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นเหมือนกันยืนอยู่กลางเวทีพร้อมหันตัวไปทางด้านขวา



แผนผังที่ 50 แถวที่ 27

ภาพที่ 4.76 ท่าที่ 50

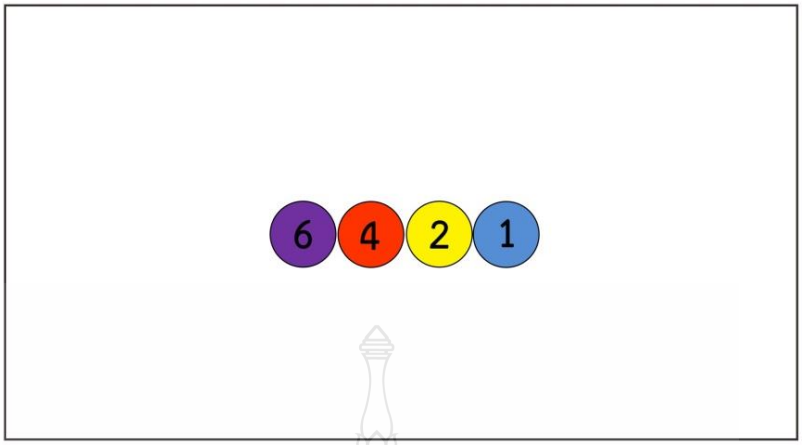
ทิศ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ยืนหันทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) หันทิศ 1

มือ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ปล่อยแขนทั้ง 2 ข้างอย่างอิสระลงข้างลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) กางขา 2 ข้างระดับสะโพกในท่า 2nd. Position turn in

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นเหมือนกันยืนอยู่กลางเวที



แผนผังที่ 51 แถวที่ 27

ภาพที่ 4.77 ท่าที่ 51

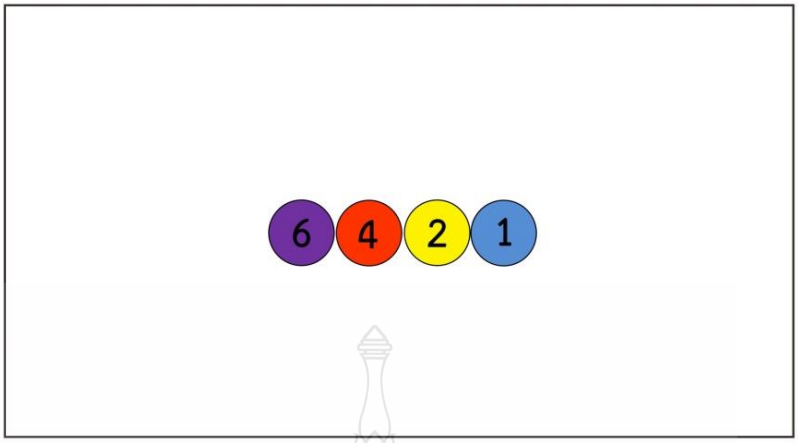
ทิศ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ยืนหันทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) หันทิศ 2 พร้อมสายตาหลบมองต่ำ

มือ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) กำมือทั้ง 2 ข้างแขนไขว้กันทั้ง 2 ข้างโดย No.1 (คน) มือขวาจับเอวตัวเองมือซ้ายคล้องแขนกับ No.2 (คน), No.2 (คน) มือซ้ายคล้องแขนกับ No.4 (คน), No.4 (คน) มือซ้ายคล้องแขนกับ No.6 (คน) และ No.6 (คน) มือซ้ายจับเอวตัวเอง

เท้า : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ขาขวาก้าวไขว้มาด้านหน้าพร้อม turn out ขาซ้ายอยู่ด้านหลังพร้อมย่อเข้าทั้ง 2 ข้าง

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นเหมือนกันยืนอยู่กลางเวทีเดินทางไปที่ทิศ 4



แผนผังที่ 52 แถวที่ 27

ภาพที่ 4.78 ท่าที่ 52

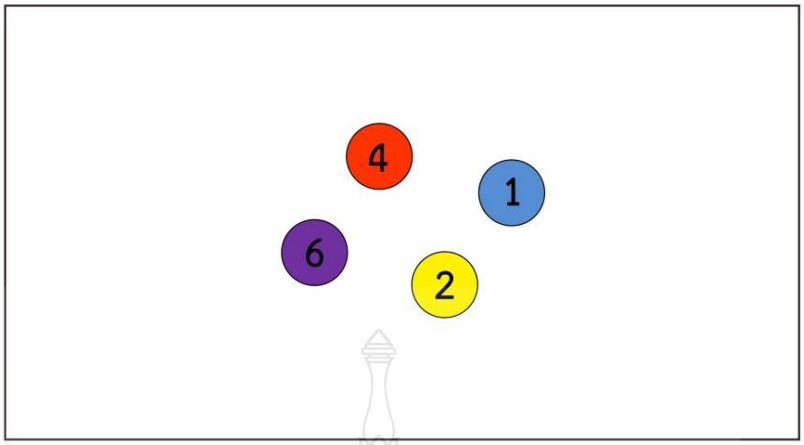
ทิศ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ยืนหันทิศ 4

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) หันทิศ 1

มือ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ยกแขนซ้ายขึ้นมาด้านหน้าระดับหัวไหล่ส่วนมือขวาจับกระโปรงยกขึ้นให้อยู่ระดับสะโพก, No.6 (คน) จับหัวไหล่ด้านซ้ายของ No.4 (คน), No.4 (คน) จับหัวไหล่ด้านซ้ายของ No.2 (คน), No.2 (คน) จับหัวไหล่ด้านซ้ายของ No.1 (คน)

เท้า : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ยืนขาคู่ปลายเท้าชิดกัน

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นเหมือนกันยืนอยู่กลางเวทีเดินทางไปที่ทิศ 4 พร้อมๆ กันพร้อมโน้มลำตัวมาด้านหน้าเล็กน้อยระหว่างเดินจะหมุนสะโพกเป็นเลขแปดสลับไปมา



แผนผังที่ 53 แถวที่ 28

ภาพที่ 4.79 ท่าที่ 53

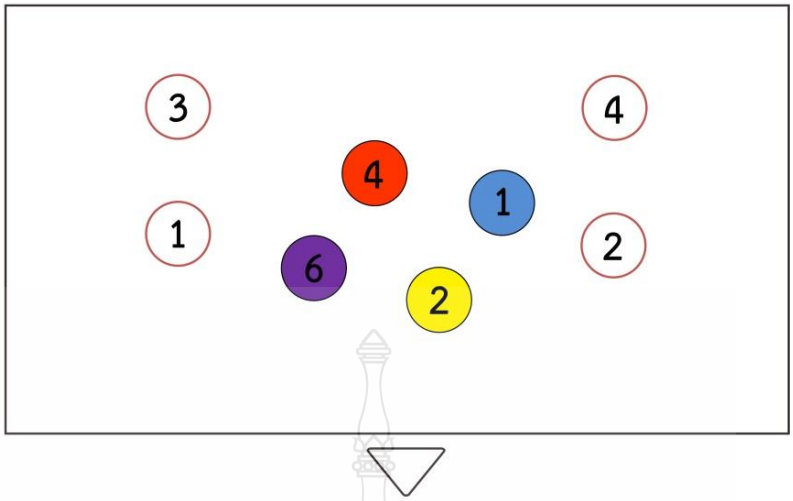
ทิศ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1

มือ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) เปิดมือทั้ง 2 ข้างออกไปด้านข้างมือขวาชูขึ้นสุดแขนเหนือศีรษะส่วนมือซ้ายปล่อยทิ้งลงมาด้านข้างลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) เขย่งเท้า open 4th. position ขาซ้ายอยู่ด้านหน้า

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นเหมือนกันยืนอยู่กลางเวที



แผนผังที่ 54 แถวที่ 29

ภาพที่ 4.80 ท่าที่ 54

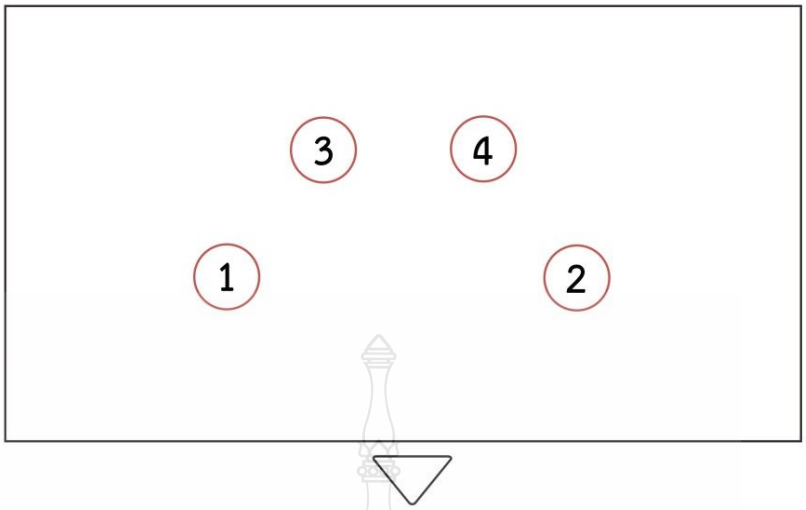
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) และ No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) และ No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1

มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ปล่อยแขนทั้ง 2 ข้างลงข้างลำตัวอย่างอิสระ และ No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ชูแขนทั้ง 2 ข้างขึ้นเหนือศีรษะพร้อมกางข้อศอกออกไปด้านข้างของลำตัว ส่วนมือตั้งพร้อมหันฝ่ามือออกไปด้านข้างอยู่กลางศีรษะ

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนขาคู่ และ No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) น้ำหนักอยู่บนขาซ้าย ส่วนปลายเท้าขาขวากดปลายเท้าลงพื้นโดยผ่อนเข้าทั้ง 2 ข้างเล็กน้อยพร้อมกับสลับเท้าซ้ายและขวา

วิธีปฏิบัติ : No.1, No.2, No.4 และ No.6 (คน) ขณะเดินเคลื่อนไหวทิ้งสะโพกทางขาที่รับน้ำหนัก



แผนผังที่ 55 แถวที่ 30

ภาพที่ 4.81 ท่าที่ 55

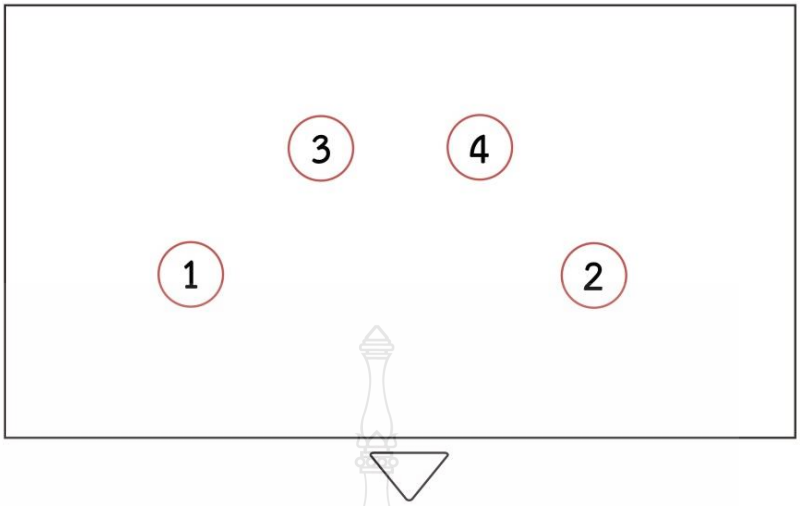
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ก้มหน้าลงสายตามองพื้น

มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) แขนทั้ง 2 ข้างปล่อยอิสระแนบข้างลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนขาคู่ปลายเท้าทั้ง 2 ข้างชิดกันอยู่นิ่งๆ

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นเหมือนกันพร้อมใส่หน้ากาก



แผนผังที่ 56 แถวที่ 30

ภาพที่ 4.82 ท่าที่ 56

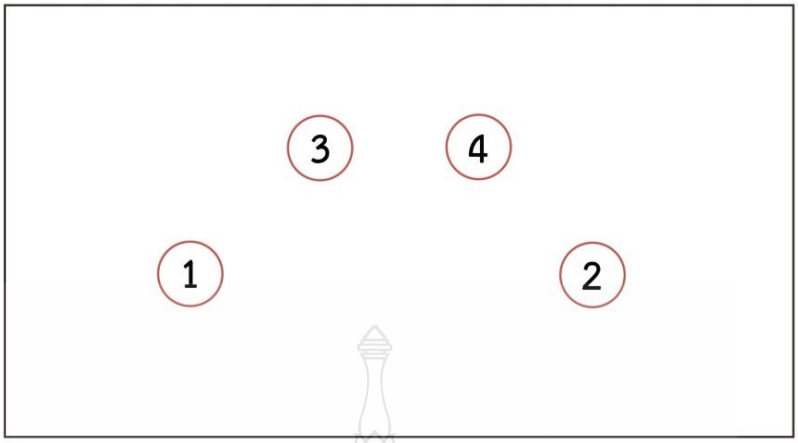
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ศีรษะและสายตามองตรงทะลุหน้ากากทิศ 1

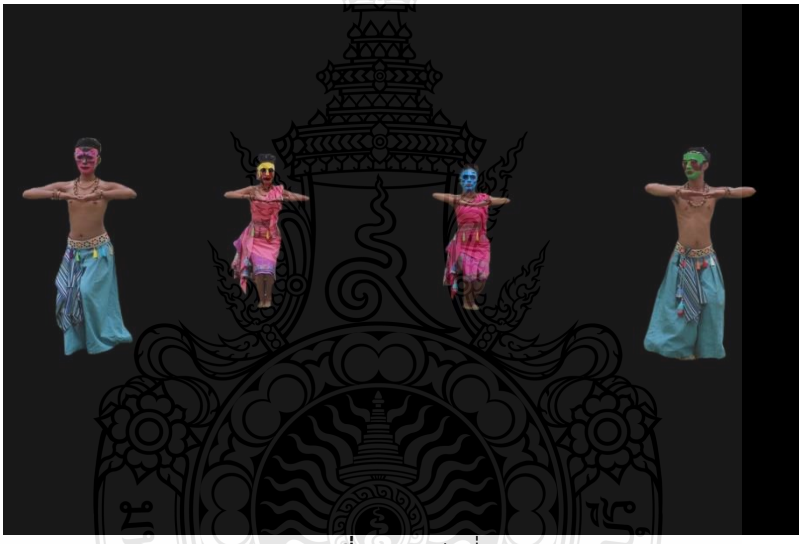
มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) แขนขวายกขึ้นระดับหัวไหล่ฝ่ามือหันเข้าตัวเองโดยให้ตั้งฉากแลพขนานกับพื้นส่วนแขนซ้ายปล่อยอิสระแนบข้างลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) เดินก้าวขาซ้ายมาด้านหน้าอย่างธรรมชาติ

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นเหมือนกันพร้อมใส่หน้ากาก



แผนผังที่ 57 แถวที่ 30



ภาพที่ 4.83 ท่าที่ 57

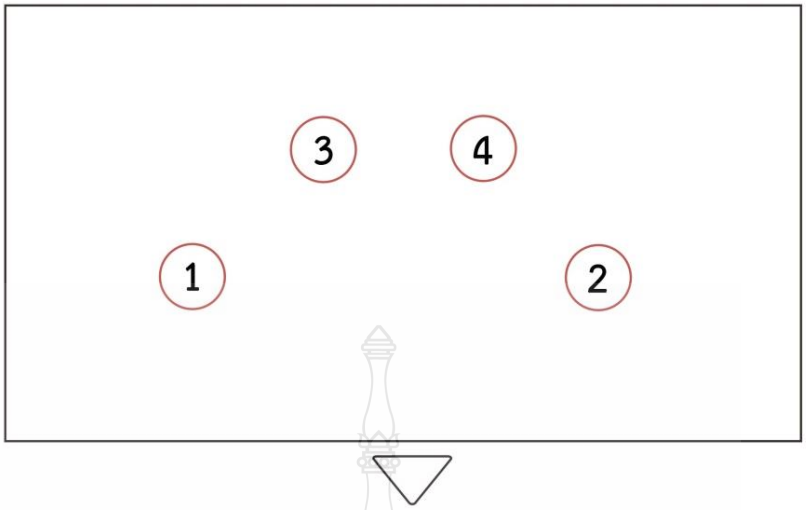
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ศีรษะและสายตามองตรงทะลุหน้ากากทิศ 1

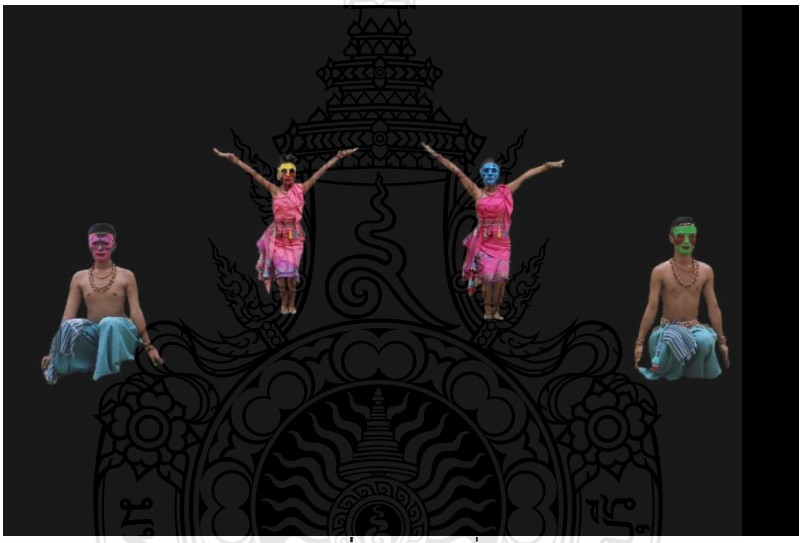
มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) แขนทั้ง 2 ข้างยกขึ้นตั้งฉากขนานกับพื้นโดยให้ปลายนิ้วติดกัน

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนขาคู่ปลายเท้าชิดกันพร้อมย่อเข่าลงเล็กน้อย

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นเหมือนกันพร้อมใส่หน้ากาก



แผนผังที่ 58 แถวที่ 30



ภาพที่ 4.84 ท่าที่ 58

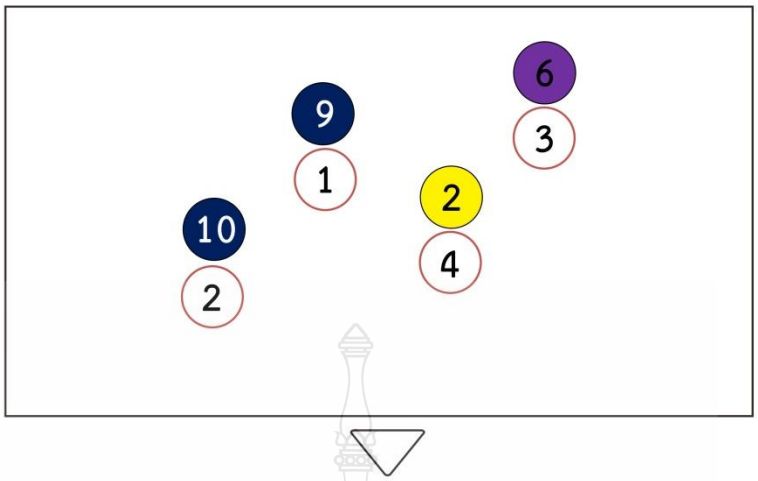
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ศีรษะและสายตามองตรงทะลุหน้ากากทิศ 1

มือ : No.1, No.2 (เสา) แขนทั้ง 2 ข้างปล่อยอิสระข้างลำตัว, No.3 และ No.4 (เสา) ยกแขนทั้ง 2 ข้างขึ้นเหยียดตรงในท่า open 5th.

เท้า : No.1, No.2 (เสา) นั่งยองๆ น้ำหนักลงบนขาทั้ง 2 ข้าง, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนขาคู่ปลายเท้าชิดกันพร้อมย่อเข่าลงเล็กน้อย

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมใส่หน้ากาก



แผนผังที่ 59 แถวที่ 31

ภาพที่ 4.85 ท่าที่ 59

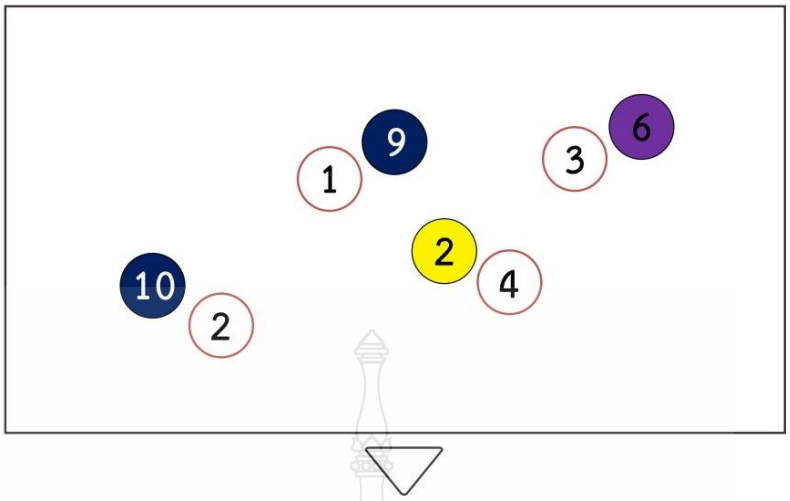
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ศีรษะและสายตามองตรง No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน)

มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) แขนทั้ง 2 ข้างปล่อยอิสระแนบข้างลำตัว, No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน), มือทั้ง 2 ข้างจับหัวไหล่ของคนข้างหน้า No.10 (คน) จับไหล่ No.2 (เสา), No.2 (คน) จับไหล่ No.4 (เสา), No.6 (คน) จับไหล่ No.3 (เสา), No.9 (คน) จับไหล่ No.1 (เสา)

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนขาคู่ปลายเท้าชิดกัน

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมใส่หน้ากาก



แผนผังที่ 60 แถวที่ 32

ภาพที่ 4.86 ท่าที่ 60

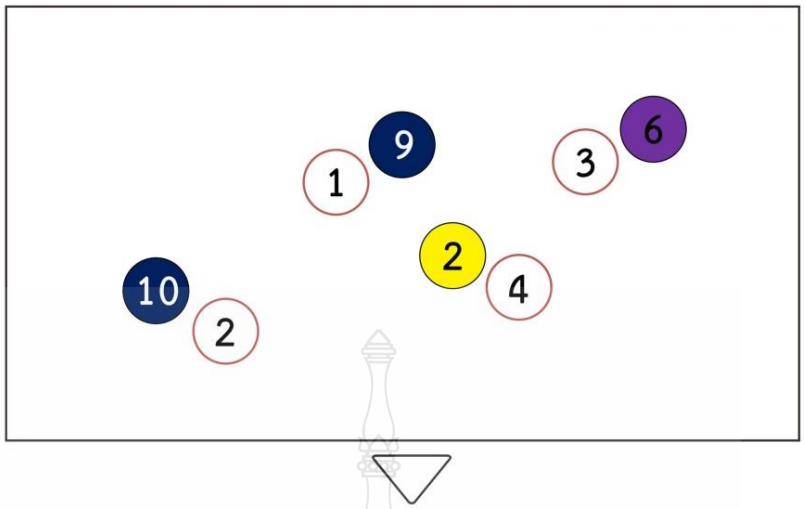
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนทิศ 1, No.2 และ No.10 (คน) หันทิศ 4, No.6 และ No.9 (คน) หันทิศ 2

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ศีรษะและสายตามองทะลุหน้ากากทิศ 1, No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ก้มศีรษะลงมองพื้นในทิศที่ตนเองยืนอยู่

มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) แขนทั้ง 2 ข้างปล่อยอิสระแนบข้างลำตัว, No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างยกขึ้นพนมมือไหว้เหนือศีรษะพร้อมกางข้อศอกออกไปด้านข้างของลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนขาคู่ปลายเท้าชิดกัน No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ก้าวขาขวามาข้างหน้าพร้อมย่อเล็กน้อยขาซ้ายอยู่ด้านหลัง

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมใส่หน้ากากในขณะที่ No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) พนมมือไหว้พร้อมโน้มลำตัวมาด้านหน้าเล็กน้อย



แผนผังที่ 61 แถวที่ 32

ภาพที่ 4.87 ท่าที่ 61

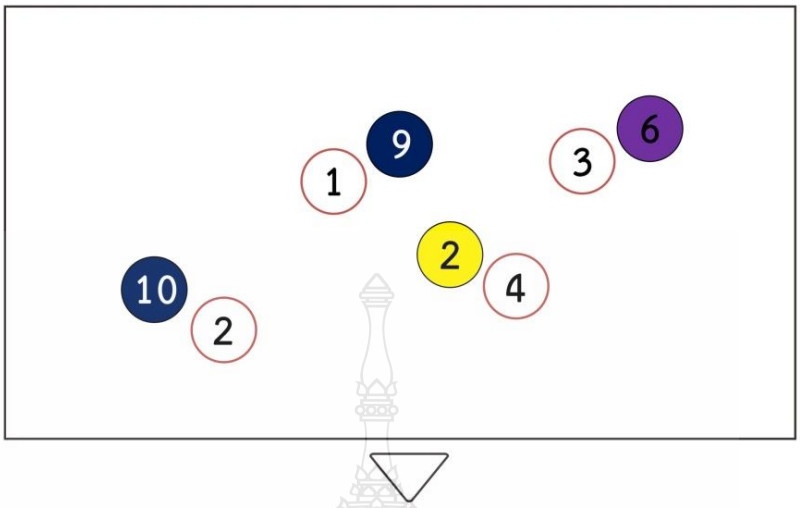
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนทิศ 1, No.2 และ No.10 (คน) หันทิศ 4, No.6 และ No.9 (คน) หันทิศ 2

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ศีรษะและสายตามองทะลุหน้ากากหันทิศ 4, No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ก้มศีรษะลงมองพื้นในทิศที่ตนเองยืนอยู่

มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) แขนทั้ง 2 ข้างปล่อยอิสระแนบข้างลำตัว, No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างกางออกระดับหัวไหล่ให้ขนานกับพื้นพร้อมกางข้อศอกออกไปด้านข้างของลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนขาคู่ปลายเท้าชิดกัน No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ก้าวขาขวามาข้างหน้าพร้อมย่อเล็กน้อยขาซ้ายอยู่ด้านหลัง

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมใส่หน้ากากในขณะที่ No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ทำท่าแบมือตั้งฉากคล้ายท่ากราบพร้อมโน้มลำตัวมาด้านหน้าเล็กน้อย



แผนผังที่ 62 แถวที่ 32

ภาพที่ 4.88 ท่าที่ 62

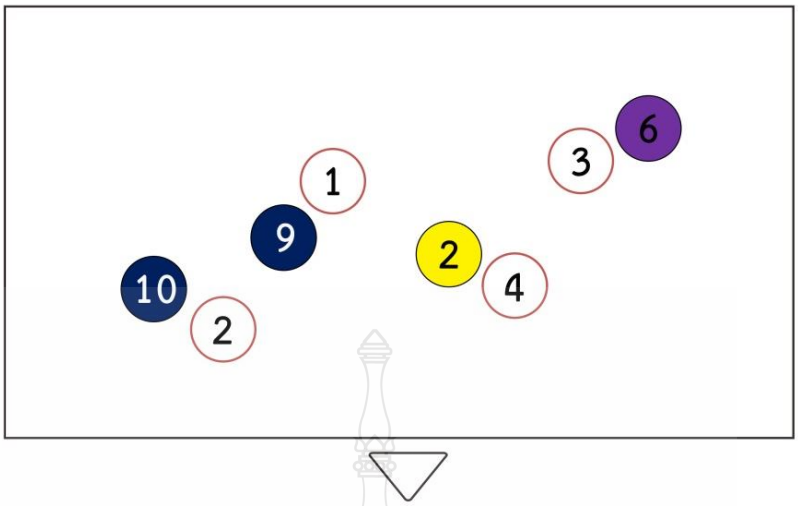
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนทิศ 1, No.2 และ No.10 (คน) หันทิศ 4, No.6 และ No.9 (คน) หันทิศ 2

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ศีรษะและสายตามองทะลุหน้ากากหันทิศ 1, No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ก้มศีรษะลงมองพื้นในทิศที่ตนเองยืนอยู่

มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ชูมือทั้ง 2 ข้างขึ้นเหนือศีรษะปลายนิ้วสัมผัสกับศีรษะพร้อมกางข้อศอกออกไปด้านข้างให้ขนานกับลำตัว, No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างกางออกระดับหัวไหล่ให้ขนานกับพื้นพร้อมกางข้อศอกออกไปด้านข้างของลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนขาคู่ปลายเท้าชิดกัน No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ก้าวขาขวามาข้างหน้าพร้อมย่อเล็กน้อยขาซ้ายอยู่ด้านหลัง

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมใส่หน้ากากในขณะที่ No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ทำท่าแบมือตั้งฉากคล้ายท่ากราบพร้อมโน้มลำตัวมาด้านหน้าเล็กน้อย



แผนผังที่ 63 แถวที่ 32

ภาพที่ 4.89 ท่าที่ 63

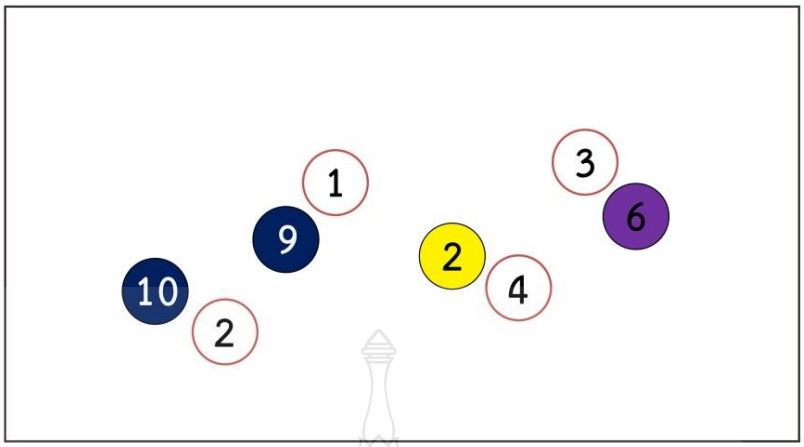
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนทิศ 1, No.2 (คน) หันทิศ 4, No.6 (คน) หันทิศ 2 และ No.9 (คน) หันทิศ 8, No.10 (คน) หันทิศ 3

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ศีรษะและสายตามองทะลุหน้ากากหันทิศ 1, No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ก้มศีรษะลงมองพื้นในทิศที่ตนเองยืนอยู่

มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ชูแขนทั้ง 2 ข้างปล่อยอิสระแนบข้างลำตัว, No.2, No.6 และ No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างกางออกระดับหัวไหล่ให้ขนานกับพื้นพร้อมกางข้อศอกออกไปด้านข้างของลำตัว, No.9 (คน) กางนิ้วมือแสดงท่าผลักและดึง No.1 (เสา)

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนขาคู่ปลายเท้าชิดกัน No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ก้าวขาขวามาข้างหน้าพร้อมย่อเล็กน้อยขาซ้ายอยู่ด้านหลัง, No.9 (คน) ก้าวขาซ้ายไปข้างหน้าหา No.1 (เสา) พร้อมย่อเข่า turn out ทั้ง 2 ข้าง

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมใส่หน้ากากในขณะที่ No.2, No.6 และ No.10 (คน) ทำท่าแบมือตั้งฉากคล้ายท่ากราบพร้อมโน้มลำตัวมาด้านหน้าเล็กน้อย, No.9 (คน) โน้มลำตัวไปหา No.1 (เสา) ทำท่าพลักและดึง



แผนผังที่ 64 แถวที่ 33

ภาพที่ 4.90 ท่าที่ 64

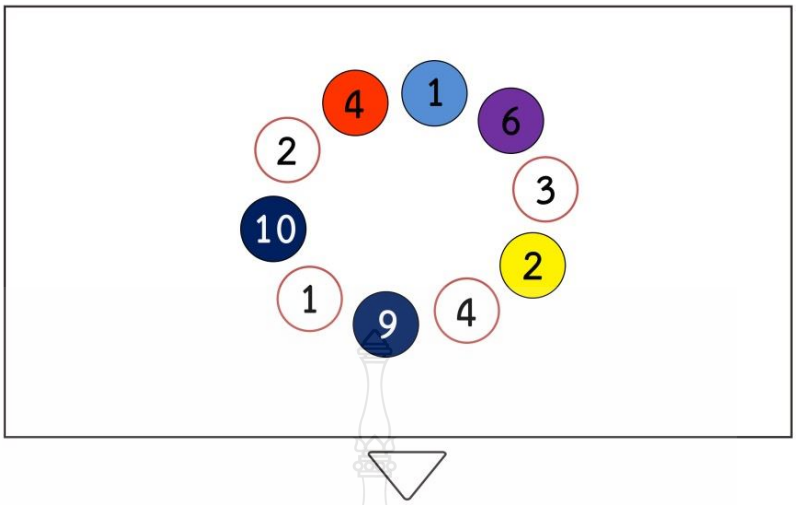
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนทิศ 1, No.2 (คน) หันทิศ 4, No.6 (คน) หันทิศ 7 และ No.9 (คน) หันทิศ 6, No.10 (คน) หันทิศ 3

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ศีรษะและสายตามองทะลุหน้ากากหันทิศ 1, No.2 และ No.10 (คน) ก้มศีรษะลงมองพื้นในทิศที่ตนเองยืนอยู่, No.6 (คน) ศีรษะและสายตามอง No.3 (เสา), No.9 (คน) ศีรษะและสายตามองทิศ 6

มือ : No.1 (เสา) แขนขวาตั้งฉากงอขนานกับพื้นส่วนแขนซ้ายเหยียดตรงไปด้านข้างของลำตัวฝั่งด้านซ้าย, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) แขนทั้ง 2 ข้างปล่อยอิสระแนบข้างลำตัว, No.2, No.6 และ No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างกางออกระดับหัวไหล่ให้ขนานกับพื้นพร้อมกางข้อศอกออกไปด้านข้างของลำตัว, No.9 (คน) แขนซ้ายกางสุดแขนไปทางซ้ายอยู่ระดับหัวไหล่ซ้ายทำท่าผลักออก ส่วนแขนขวาไขว้ตรงกับหัวไหล่ซ้ายมือผลักออกเช่นกัน

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนขาคู่ปลายเท้าชิดกัน No.2, No.9 และ No.10 (คน) ก้าวขาขวามาข้างหน้าพร้อมย่อเล็กน้อยขาซ้ายอยู่ด้านหลัง, No.9 (คน) ก้าวขาขวาไปข้างหน้าทิศ 6 พร้อมย่อเข่า turn out ทั้ง 2 ข้าง, No.6ก้าวขาซ้ายมาข้างหน้า

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมใส่หน้ากากในขณะที่ No.2, No.6 และ No.9 (คน) ทำท่าแบมือตั้งฉากคล้ายท่ากราบพร้อมโน้มลำตัวมาด้านหน้าเล็กน้อย, No.10 (คน) โน้มลำตัวแอ่นหลังแสดงท่าเต้นรำร่วมกับเสา, No.3 (เสา) และ No.6 (คน) คนกับเสาเต้นรำร่วมกัน



แผนผังที่ 65 แถวที่ 34

ภาพที่ 4.91 ท่าที่ 65

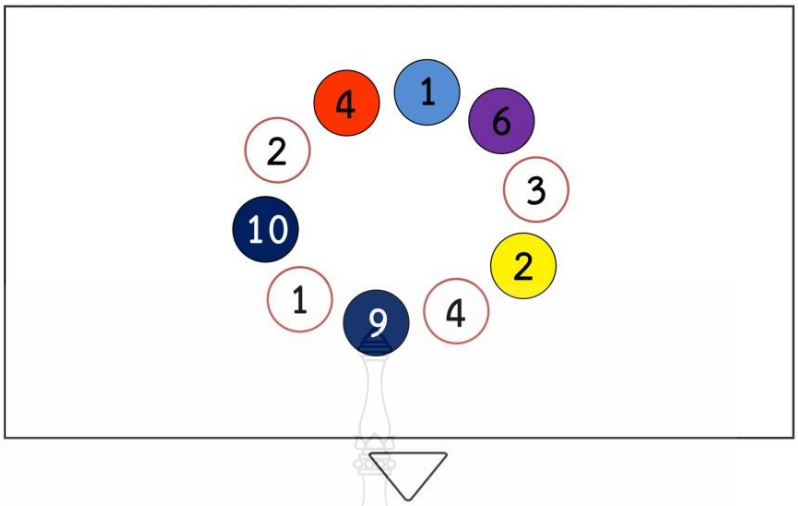
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลม

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลม นักแสดงแต่ละคนมองออกทางไหล่ซ้ายตามทิศที่ตนเองยืน

มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) มือทั้ง 2 ข้างตั้งมือแล้วยืดออกไปไว้ข้างลำตัวด้านซ้าย

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) เดินเคลื่อนที่ไปข้างหน้าเป็นวงกลม

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมใส่หน้ากากและเต้นรำกันเป็นวงกลมร่วมกัน



แผนผังที่ 66 แถวที่ 34

ภาพที่ 4.92 ท่าที่ 66

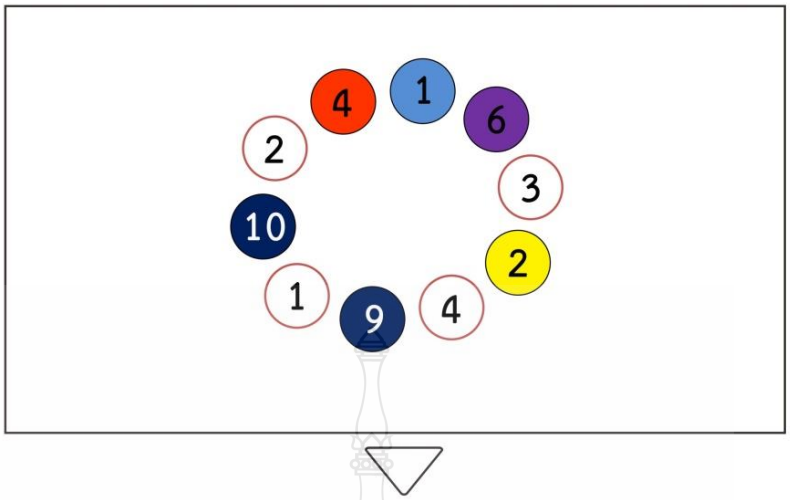
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลม

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลม นักแสดงแต่ละคนมองออกทางไหล่ขวาตามทิศที่ตนเองยืน

มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) มือซ้ายตั้งแขนโค้งไปทางด้านซ้ายส่วนมือขวาจับเอว

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) เดินเคลื่อนที่ไปข้างหน้าเป็นวงกลม

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมใส่หน้ากากและเต้นรำกันเป็นวงกลมร่วมกัน



แผนผังที่ 67 แถวที่ 34

ภาพที่ 4.93 ท่าที่ 67

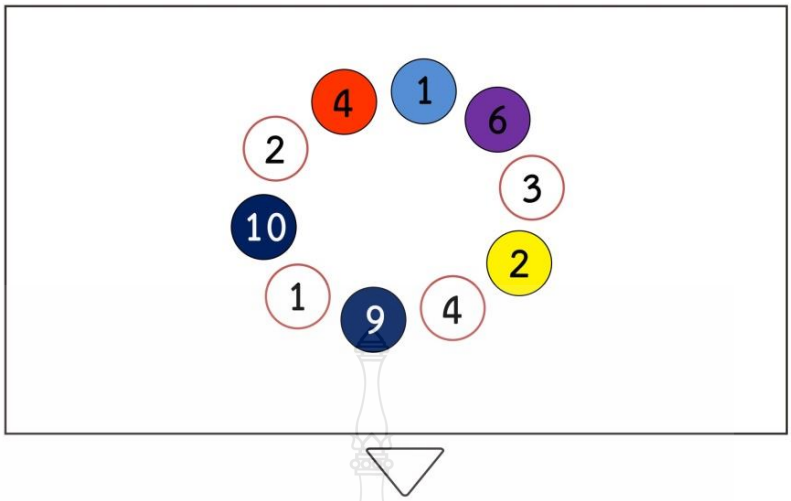
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลม

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลม นักแสดงแต่ละคนมองลงมาด้านหน้าตามทิศที่ตนเองยืน

มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างยื่นมาด้านหน้าระดับสะโพกพร้อมตั้งข้อมือและงอข้อศอกเล็กน้อย

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) เดินเคลื่อนที่ไปข้างหน้าเป็นวงกลมพร้อมผ่อนเข่าทั้ง 2 ข้างเล็กน้อย

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมใส่หน้ากากและเต้นรำกันเป็นวงกลมร่วมกันโดยโน้มตัวมาข้างหลังระหว่างเคลื่อนไหวร่างกาย



แผนผังที่ 68 แถวที่ 34

ภาพที่ 4.94 ท่าที่ 68

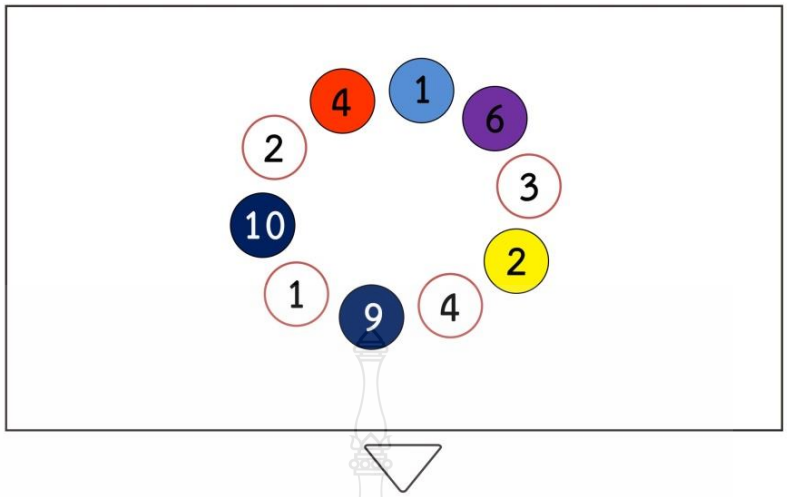
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลม

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลม นักแสดงแต่ละคนมองตรงมาด้านหน้าตามทิศที่ตนเองยืน

มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างยื่นมาด้านหน้าระดับหน้าอกพร้อมตั้งข้อมือและงอข้อศอกเล็กน้อย

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) เดินเคลื่อนที่ไปข้างหน้าเป็นวงกลม

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมใส่หน้ากากและเต้นรำกันเป็นวงกลมร่วมกัน



แผนผังที่ 69 แถวที่ 34

ภาพที่ 4.95 ท่าที่ 69

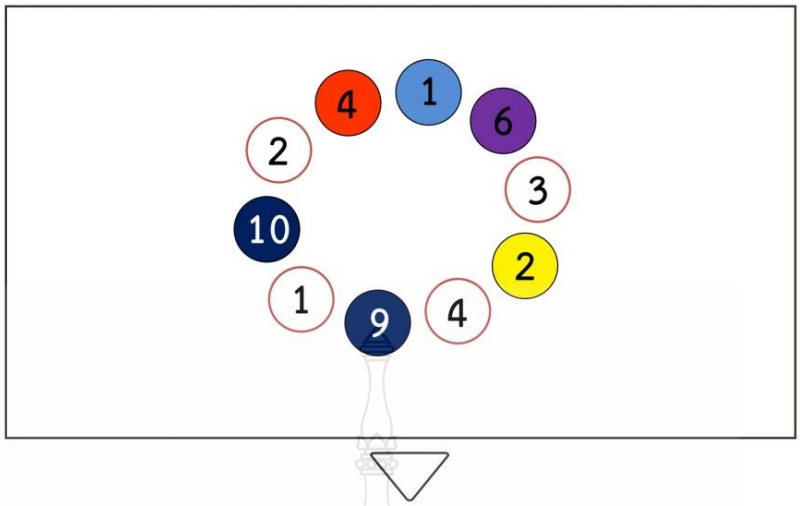
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลม

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลม นักแสดงแต่ละคนมองตามมือด้านหน้าตามทิศที่ตนเองยืน

มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างยื่นมาด้านหน้าระดับหน้าผากพร้อมตั้งข้อมือและงอข้อศอกเล็กน้อย

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) เดินเคลื่อนที่ไปข้างหน้าเป็นวงกลม

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมใส่หน้ากากและเต้นรำกันเป็นวงกลมร่วมกัน



แผนผังที่ 70 แถวที่ 34

ภาพที่ 4.69 ท่าที่ 70

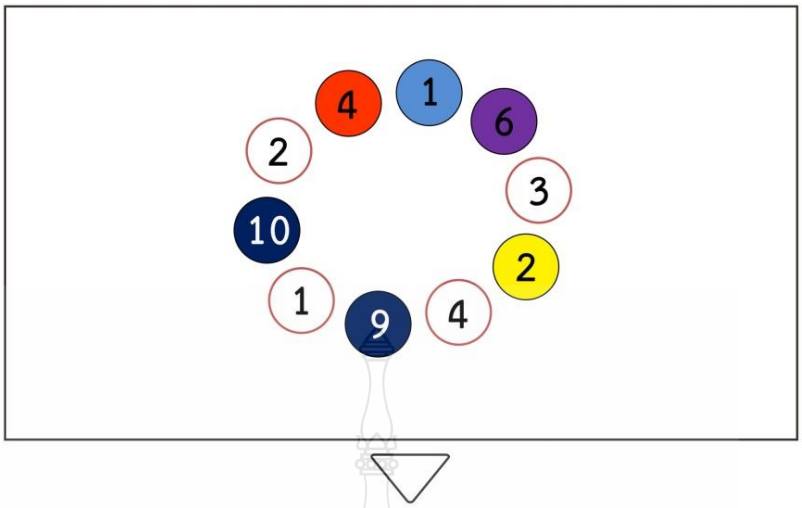
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลม

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลม นักแสดงแต่ละคนมองออกทางไหล่ขวาตามทิศที่ตนเองยืน

มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) มือซ้ายตั้งแขนโค้งไปทางด้านซ้ายส่วนมือขวากางออกไประดับหัวไหล่ด้านขวา

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) เดินเคลื่อนที่ไปข้างหน้าเป็นวงกลม

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมใส่หน้ากากและเต้นรำกันเป็นวงกลมร่วมกัน



แผนผังที่ 71 แถวที่ 34

ภาพที่ 4.97 ท่าที่ 71

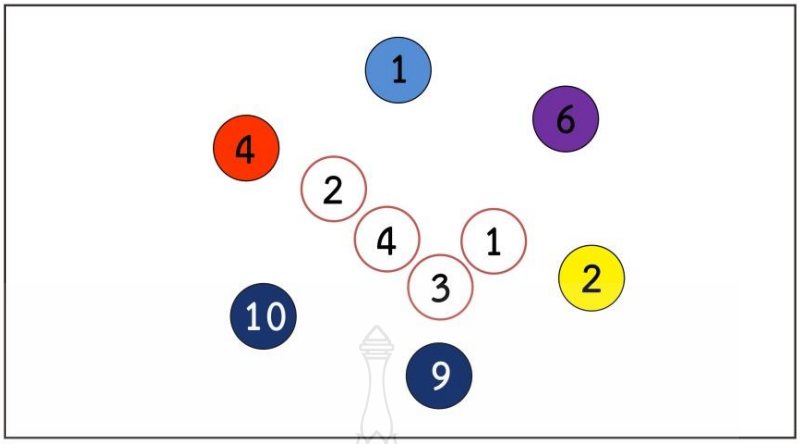
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลม

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลม นักแสดงแต่ละคนมองตามมือบนตามทิศที่ตนเองยืน

มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) มือขวาตั้งขึ้นมาด้านหน้าระดับสายตาส่วนมือซ้ายตั้งขึ้นมาอยู่กลางหน้าอก พร้อมมือทั้งสองตั้งระดับหน้าทำท่าปัดออกพร้อมกัน

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) เดินเคลื่อนที่ไปข้างหน้าเป็นวงกลม

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมใส่หน้ากากและเต้นรำกันเป็นวงกลมร่วมกัน



แผนผังที่ 72 แถวที่ 35

ภาพที่ 4.98 ท่าที่ 72

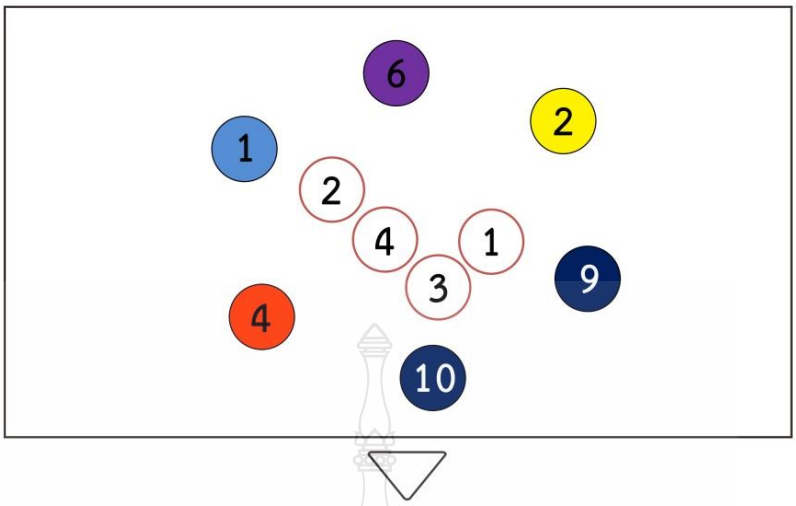
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนทิศ 1, No.1, No.2, No.4, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลมล้อมรอบ (เสา) โดยเสาอยู่กลางเวที

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ศีรษะและสายตามองตรงทะลุหน้ากากทิศ 1, No.1, No.2, No.4, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลมนักแสดงแต่ละคนมองทางขวาตามมือบนตามทิศที่ตนเองยืน

มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างยื่นมาด้านขวาพร้อมตั้งข้อมือและงอข้อศอกเล็กน้อย

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) เดินเคลื่อนที่ไปข้างหน้าเป็นวงกลม

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมใส่หน้ากากและเต้นรำกันเป็นวงกลมร่วมกัน



แผนผังที่ 73 แถวที่ 36

ภาพที่ 4.99 ท่าที่ 73

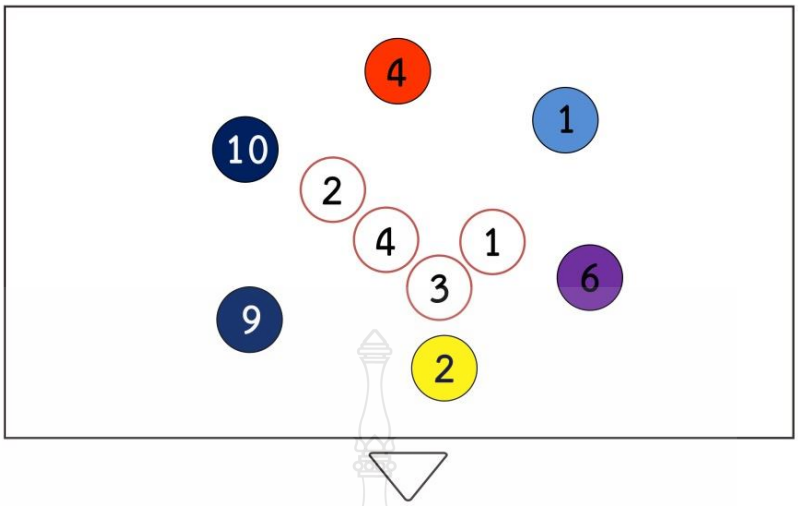
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนทิศ 1, No.1, No.2, No.4, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลมล้อมรอบ (เสา) โดยเสาอยู่กลางเวที

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ศีรษะและสายตามองตรงทะลุหน้ากากทิศ 1, No.1, No.2, No.4, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลมนักแสดงแต่ละคนมองตรงตามทิศที่ตนเองยืนพร้อมเชิดหน้าเล็กน้อย

มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างชูขึ้นเหนือศีรษะออกไปด้านข้างในท่า open 5th. position

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนกางขา turn out ในท่า 2nd. position

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมใส่หน้ากากและเต้นรำกันเป็นวงกลมร่วมกัน



แผนผังที่ 74 แถวที่ 37

ภาพที่ 4.100 ท่าที่ 74

ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนทิศ 1, No.1, No.2, No.4, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลมล้อมรอบ (เสา) โดยเสาอยู่กลางเวที

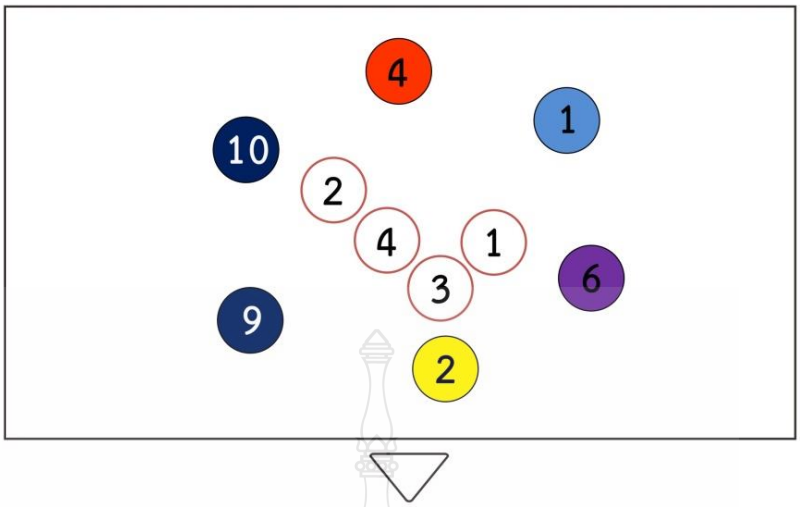
ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ศีรษะและสายตามองตรงทะลุหน้ากากทิศ 1, No.1, No.2, No.4, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนเป็นวงกลมนักแสดงแต่ละคนมองตรงตามทิศที่ตนเองยืนก้มศีรษะและสายตามองพื้น

มือ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างจับเข่า

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา), No.2, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนกางขา turn out ในท่า 2nd. Position

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมใส่หน้ากากและเต้นรำกันเป็นวงกลมร่วมกัน

องค์ที่ 3 ก่าบางชวาย (การลอยเรือ)



แผนผังที่ 75 แถวที่ 38

ภาพที่ 4.101 ท่าที่ 75

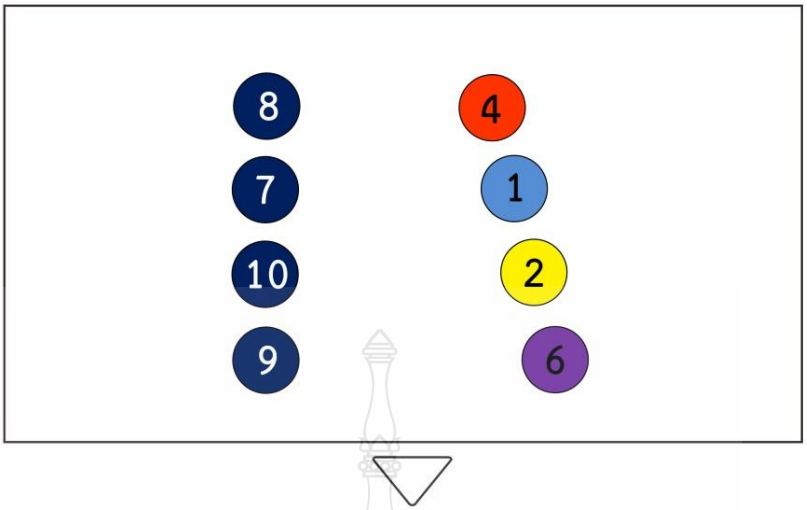
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ยืนทิศ 5, No.1, No.2, No.4, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ศีรษะและสายตามองตรงทะลุหน้ากากทิศ 5, No.1, No.2, No.4, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ศีรษะและสายตามองขึ้นด้านบนในทิศ 1

มือ : No.1 และ No.2 (เสา) ทำท่าถอดหน้ากากมือซ้ายจับตรงหน้าผากส่วนมือขวาจับตรงคาง, No.3 และ No.4 (เสา) ทำท่าถอดหน้ากากมือขวาจับตรงหน้าผากส่วนมือซ้ายจับตรงคาง

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) ก้าวขาซ้ายมาด้านหน้าและขาขวาอยู่ข้างหลังในท่า curtsey ย่อเข่าทั้ง 2 ข้างเล็กน้อย, No.1, No.2, No.4, No.6, No.9 และ No.10 (คน) ก้าวขาขวามาด้านหน้าและขาซ้ายอยู่ข้างหลังในท่า curtsey ย่อเข่าทั้ง 2 ข้างเล็กน้อย

วิธีปฏิบัติ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เสา) แสดงท่าถอดหน้ากากออก, No.1, No.2, No.4, No.6, No.9 และ No.10 (คน) มองไปด้านบนอย่างมีความสุข



แผนผังที่ 76 แถวที่ 39

ภาพที่ 4.101 ท่าที่ 76

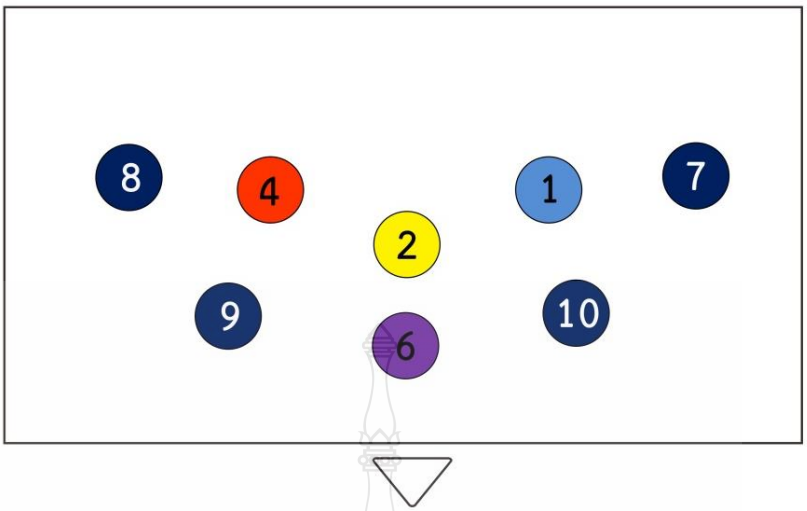
ทิศ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) ศีรษะและสายตามองตรง

มือ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างปล่อยอิสระแนบข้างลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) ยืนขาคู่

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมกันยืนเป็นแถวตรง 2 แถว



แผนผังที่ 77 แถวที่ 40

ภาพที่ 4.103 ท่าที่ 77

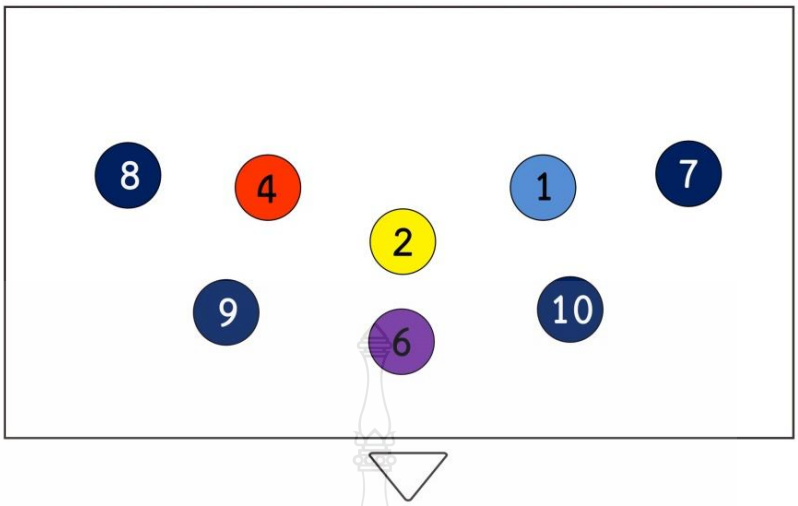
ทิศ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) ศีรษะและสายตามองตรง

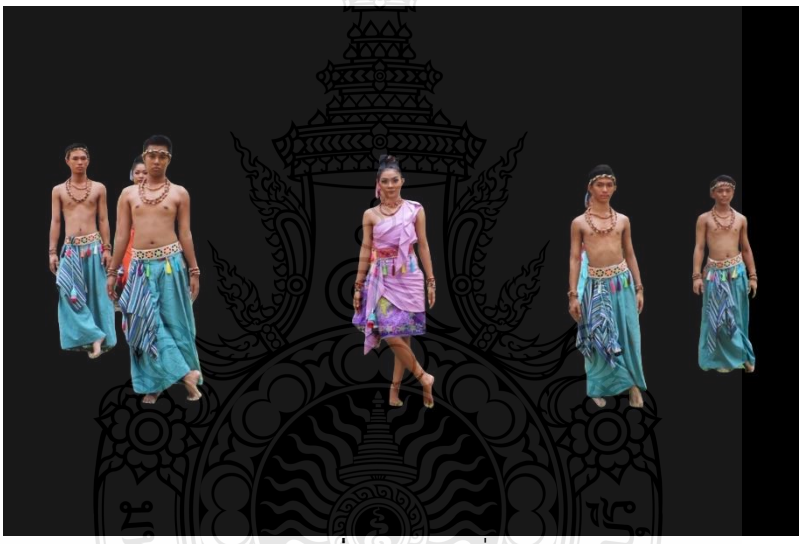
มือ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างปล่อยอิสระแนบข้างลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) ยืนขาคู่

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมกันพร้อมแปรแถว



แผนผังที่ 78 แถวที่ 40



ภาพที่ 4.104 ท่าที่ 78

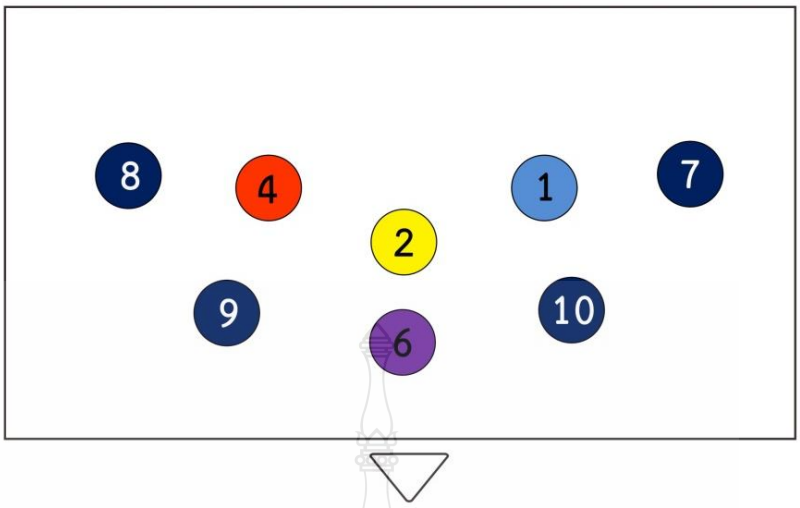
ทิศ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) ศีรษะและสายตามองตรง

มือ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างปล่อยอิสระแนบข้างลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) น้ำหนักยืนบนขาซ้ายส่วนขาขวาพักครึ่งเท้าแล้วไขว่ทับขาซ้ายพร้อมหมุนรอบตัวเองไปทางซ้าย

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมกันพร้อมแปรแถว



แผนผังที่ 79 แถวที่ 40

ภาพที่ 4.105 ท่าที่ 79

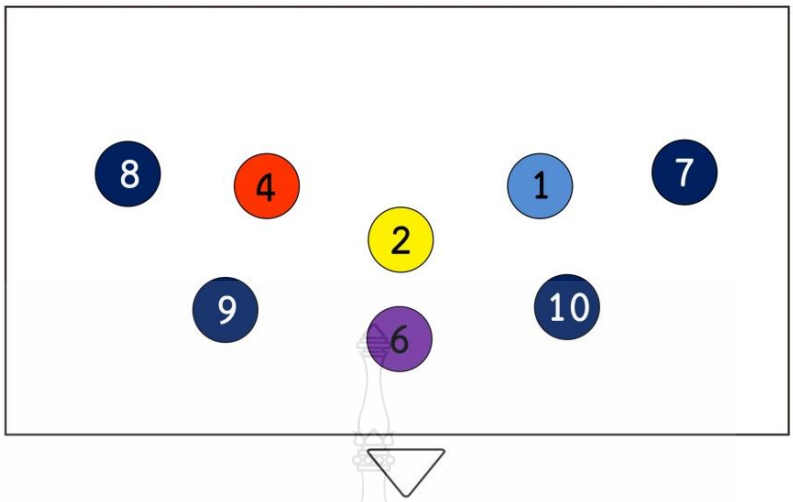
ทิศ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) ศีรษะและสายตามองตรง

มือ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างปล่อยอิสระแนบข้างลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) น้ำหนักยืนบนขาขวาส่วนขาซ้ายยกขึ้นด้านข้างในท่า grand battement to 2nd.

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมกัน



แผนผังที่ 80 แถวที่ 40

ภาพที่ 4.106 ท่าที่ 80

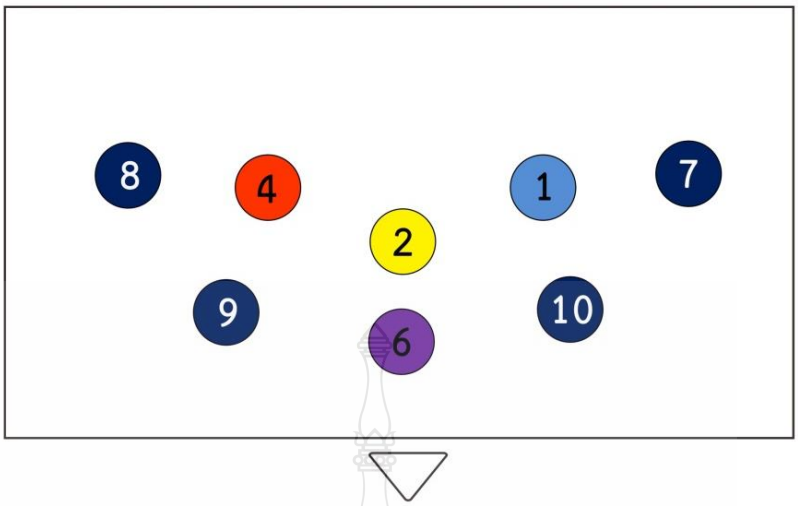
ทิศ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) ศีรษะและสายตามองตรง

มือ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) แขนทั้ง 2 ข้างประสานกันที่หัวเข่าซ้าย

เท้า : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9 และ No.10 (คน) น้ำหนักยืนบนขาซ้ายส่วนขาขวาไขว้ด้านหลัง ก้าวขาขวามาด้านหน้าและขาซ้ายอยู่ข้างหลังในท่า curtsey ย่อเข่าทั้ง 2 ข้างเล็กน้อย

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมกันพร้อมโน้มลำตัวมาข้างหน้า



แผนผังที่ 81 แถวที่ 40

ภาพที่ 4.107 ท่าที่ 81

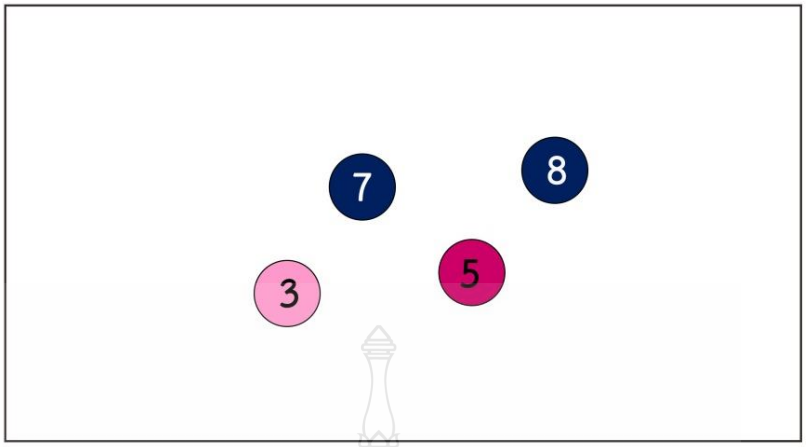
ทิศ : No.1, No.4 และ No.9 ยืนทิศ 6, No.2, No.6, No.7, No.8 และ No.10 ยืนทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, No.10 ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1

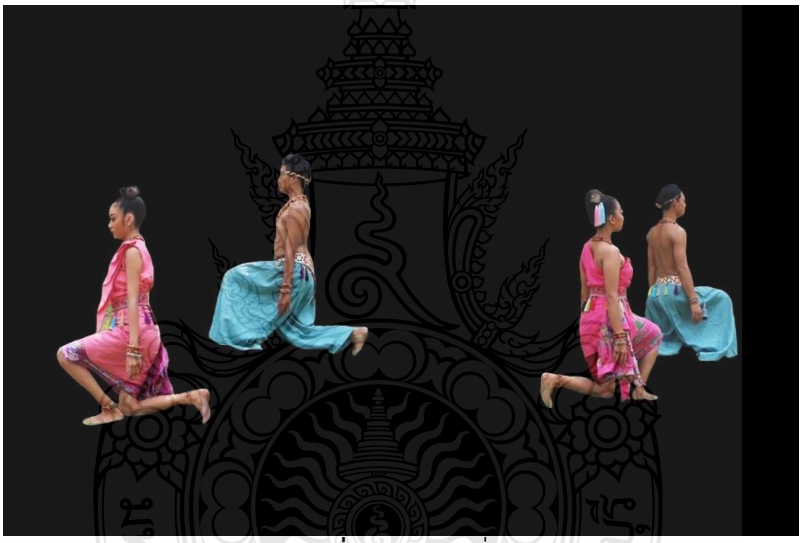
มือ : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, No.10 แสดงท่าด้นสดอย่างอิสระ

เท้า : No.1, No.2, No.4, No.6, No.7, No.8, No.9, No.10 แสดงท่าด้นสดอย่างอิสระ

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงแต่ละคนแสดงท่าทางที่รู้สึกสดชื่นอย่างอิสระโดยที่ไม่มีแบบแผน



แผนผังที่ 82 แถวที่ 41



ภาพที่ 4.108 ท่าที่ 82

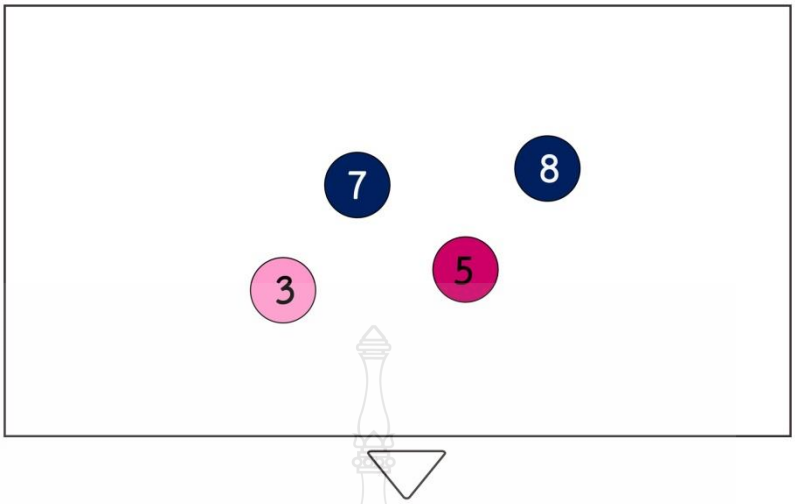
ทิศ : No.3 และ No.7 หันทิศ 2, No.5 และ No.8 หันทิศ 4

ศีรษะ : No.3, No.5, No.7 และ No.8 ศีรษะและสายตามองตรงในทิศที่ตัวเองยืน

มือ : No.3, No.5, No.7 และ No.8 แขนทั้ง 2 ข้างปล่อยอิสระข้างลำตัว

เท้า : No.3 และ No.7 ตั้งเข่าซ้ายให้ขนานกับพื้นส่วนเข่าขวาสัมผัสพื้น, No.5 และ No.8 ตั้งเข่าขวาให้ขนานกับพื้นส่วนเข่าซ้ายสัมผัสพื้น

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมกัน



แผนผังที่ 83 แถวที่ 41

ภาพที่ 4.109 ท่าที่ 83

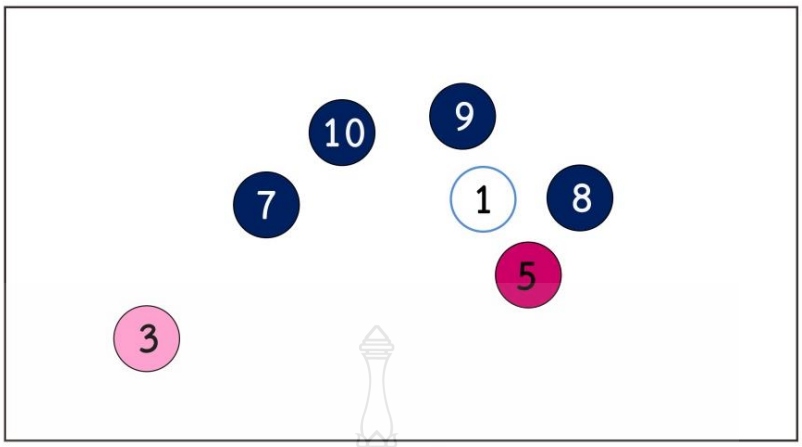
ทิศ : No.3, No.5, No.7 และ No.8 หันทิศ 1

ศีรษะ : No.3, No.5, No.7 และ No.8 ศีรษะและสายตามองตรงในทิศ 1

มือ : No.3 และ No.7 แขนซ้ายวางกับพื้นพร้อมงอข้อศอกเล็กน้อยโดยหันฝ่ามือเข้าหาตัวเองส่วนมือขวาวางที่พื้นตรงระดับสะโพกปลายนิ้วมือ 2 ข้างเข้าหากัน, No.5 และ No.8 แขนขวาวางกับพื้นพร้อมงอข้อศอกเล็กน้อยโดยหันฝ่ามือเข้าหาตัวเองส่วนมือซ้ายวางที่พื้นตรงระดับสะโพกปลายนิ้วมือ 2 ข้างเข้าหากัน

เท้า : No.3 และ No.7 เหยียดขาซ้ายตรงและตั้งเข่าขวาให้ตั้งฉากกับพื้น, No.5 และ No.8 เหยียดขาขวาตรงและตั้งเข่าซ้ายให้ตั้งฉากกับพื้น

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงทุกคนปฏิบัติท่าเต้นพร้อมกันพร้อมโน้มลำตัวมาข้างหน้า



แผนผังที่ 84 แถวที่ 42

ภาพที่ 4.110 ท่าที่ 84

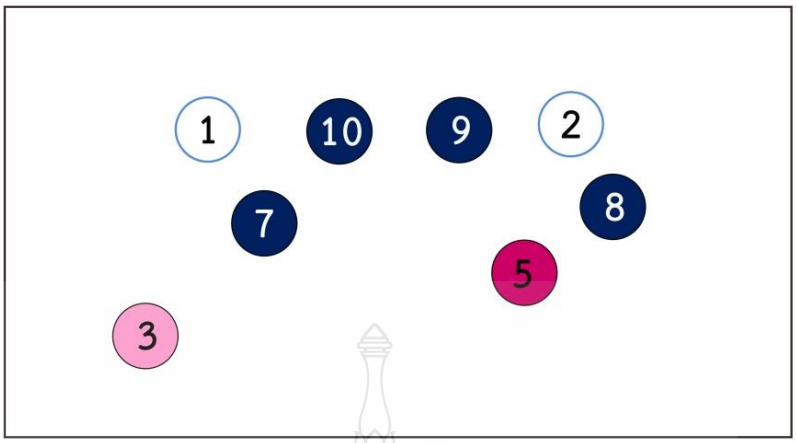
ทิศ : No.1 หันทิศ 4, No.3 หันทิศ 8, No.5 หันทิศ 7, No.7 หันทิศ 5, No.8, No.9 และ No.10 หันทิศ 2

ศีรษะ : No.1, No.3, No.5, No.7, No.8, No.9 และ No.10 ศีรษะและสายตามองตรงตามทิศที่ยืน

มือ : No.3 และ No.5 พนมมือระดับหน้าอก, No.7 พนมมือระดับศีรษะ, No.1 มือ 2 ข้างจับดอกพวงมาลัยเพื่อนำส่งให้ No.8, No.8 รับพวงมาลัย 2 มือถือไว้ระดับสายตา, No.9 และ No.10 เดินแบกเสาไว้ทางหัวไหล่ด้านขวา

เท้า : No.3, No.5 และ No.8 นั่งคุกเข่า, No.7 นั่งยองๆ, No.1 ขาขวายืนส่วนขาซ้ายไขว้หลังในท่า curtsey พร้อมงอเข่าเล็กน้อย, No.9 และ No.10 เดินอย่างอิสระเริ่มจากก้าวขาขวา

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงแต่ละคนกำลังแสดงบทบาทสมมุติในการต่อเรือ



แผนผังที่ 85 แถวที่ 43

ภาพที่ 4.111 ท่าที่ 85

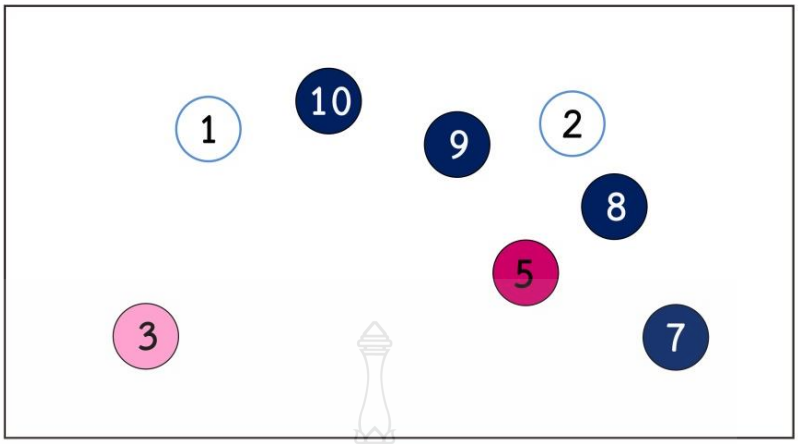
ทิศ : No.1 หันทิศ 6, No.2 และ No.9 หันทิศ 5, No.3 หันทิศ 8, No.5 หันทิศ 7, No.7 หันทิศ 5, No.8 หันทิศ 2 และ No.10 หันทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3, No.5, No.7, No.8, No.9 และ No.10 ศีรษะและสายตามองตรงตามทิศที่ยืน

มือ : No.3 และ No.5 พนมมือระดับหน้าอก, No.7 พนมมือระดับศีรษะ, No.1 มือ 2 ข้างจับผ้ายืดตรงให้เป็นแนวเฉียงโดยเฉียงขึ้นเหนือศีรษะทางด้านขวาส่วนด้านซ้ายต่ำลงระดับเอว, No.2 มือ 2 ข้างจับผ้ายืดตรงให้เป็นแนวเฉียงโดยเฉียงขึ้นเหนือศีรษะทางด้านซ้ายส่วนด้านขวาต่ำลงระดับเอว, No.8 มือ 2 ข้างจับพวงมาลัยในระดับสายตา, No.9 และ No.10 มือซ้ายแสดงท่าจับเสาส่วนมือขวากำมือแสดงท่าตอกตะปู

เท้า : No.3 และ No.5 นั่งคุกเข่า, No.7 นั่งยองๆ, No.1 ขาซ้ายยืนส่วนขาขวาไขว้หลังในท่า curtsey พร้อมงอเข่าเล็กน้อย, No.2 ขาขวายืนส่วนขาซ้ายไขว้หลังในท่า preparation ขาตรงทั้ง 2 ข้าง, No.8 นั่งลงบนส้นเท้าขวาส่วนขาซ้ายตั้งตั้งฉากกับพื้น, No.9 ก้าวขาซ้ายมาด้านหน้าพร้อมงอขาเล็กน้อยในท่า fondu ส่วนขาขวายืดตรงไปด้านหลัง และ No.10 นั่งคุกเข่าโดยนั่งบนส้นเท้าทั้ง 2 ข้าง

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงแต่ละคนกำลังแสดงบทบาทสมมุติการต่อเรือ



แผนผังที่ 86 แถวที่ 44

ภาพที่ 4.112 ท่าที่ 86

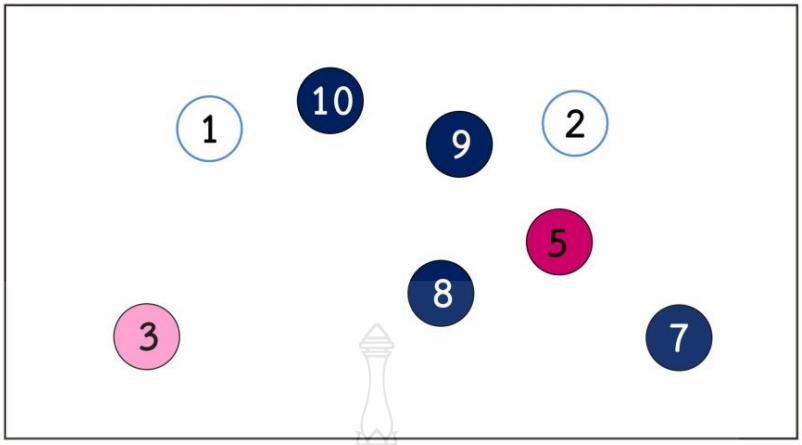
ทิศ : No.1 หันทิศ 6, No.2 และ No.9 หันทิศ 5, No.3 หันทิศ 8, No.5 หันทิศ 7, No.7 หันทิศ 5, No.8 หันทิศ 2 และ No.10 หันทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3, No.5, No.7, No.8, No.9 และ No.10 ศีรษะและสายตามองตรงตามทิศที่ยืน

มือ : No.3 และ No.5 พนมมือระดับหน้าอก, No.1 มือ 2 ข้างจับผ้ายืดตรงให้เป็นแนวเฉียงโดยเฉียงขึ้นเหนือศีรษะทางด้านขวาส่วนด้านซ้ายต่ำลงระดับเอว, No.2 มือ 2 ข้างจับผ้ายืดตรงให้เป็นแนวเฉียงโดยเฉียงขึ้นเหนือศีรษะทางด้านซ้ายส่วนด้านขวาต่ำลงระดับเอว, No.7 มือซ้ายชูขึ้นด้านหน้าเหนือศีรษะพร้อมหักข้อมือออกส่วนแขนขวาปล่อยอิสระข้างลำตัว, No.8 มือ 2 ข้างจับพวงมาลัยในระดับสายตา, No.9 และ No.10 มือซ้ายแสดงท่าจับเสาส่วนมือขวากำมือแสดงท่าตอกตะปู

เท้า : No.3 และ No.5 นั่งคุกเข่า, No.1 ขาซ้ายยืนส่วนขาขวาไขว้หลังในท่า curtsey พร้อมงอเข่าเล็กน้อย, No.2 ขาขวายืนส่วนขาซ้ายไขว้หลังในท่า preparation ขาตรงทั้ง 2 ข้าง, No.7 ยืนขาคู่เท้าชิดกัน, No.8 นั่งลงบนส้นเท้าขวาส่วนขาซ้ายตั้งตั้งฉากกับพื้น, No.9 ก้าวขาซ้ายมาด้านหน้าพร้อมงอขาเล็กน้อยในท่า fondu ส่วนขาขวายืดตรงไปด้านหลัง และ No.10 นั่งคุกเข่าโดยนั่งบนส้นเท้าทั้ง 2 ข้าง

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงแต่ละคนกำลังแสดงบทบาทสมมุติการต่อเรือ No.7 วิ่งทแยงขึ้นมาที่มุม downstage ด้านขวา



แผนผังที่ 87 แถวที่ 45

ภาพที่ 4.113 ท่าที่ 87

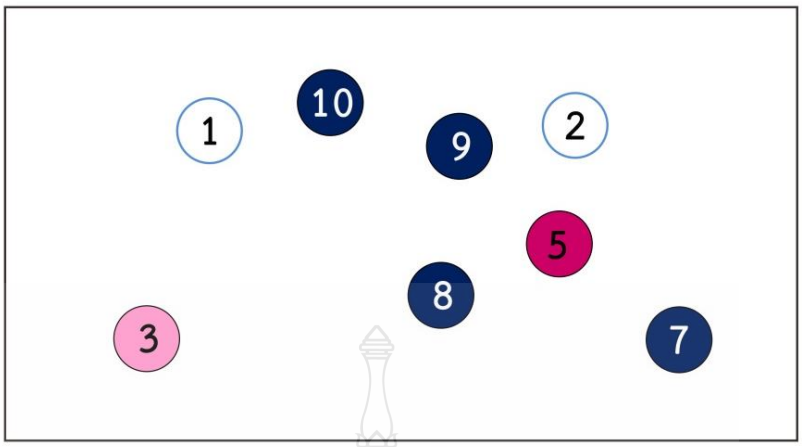
ทิศ : No.1 หันทิศ 6, No.2 และ No.9 หันทิศ 5, No.3 หันทิศ 8, No.5 หันทิศ 7, No.7 หันทิศ 5, No.8 หันทิศ 2 และ No.10 หันทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3, No.5, No.7, No.8, No.9 และ No.10 ศีรษะและสายตามองตรงตามทิศที่ยืน

มือ : No.3 และ No.5 พนมมือระดับหน้าอก, No.1 มือ 2 ข้างจับผ้ายืดตรงให้เป็นแนวเฉียงโดยเฉียงขึ้นเหนือศีรษะทางด้านขวาส่วนด้านซ้ายต่ำลงระดับเอว, No.2 มือ 2 ข้างจับผ้ายืดตรงให้เป็นแนวเฉียงโดยเฉียงขึ้นเหนือศีรษะทางด้านซ้ายส่วนด้านขวาต่ำลงระดับเอว, No.7 มือซ้ายชูขึ้นด้านหน้าเหนือศีรษะพร้อมหักข้อมือออกส่วนแขนขวาปล่อยอิสระข้างลำตัว, No.8 มือซ้ายจับพวงมาลัยระดับสายตาส่วนมือขวาปล่อยอิสระข้างลำตัว No.9 และ No.10 มือซ้ายแสดงท่าจับเสาส่วนมือขวากำมือแสดงท่าตอกตะปู

เท้า : No.3 และ No.5 นั่งคุกเข่า, No.1 ขาซ้ายยืนส่วนขาขวาไขว้หลังในท่า curtsey พร้อมงอเข่าเล็กน้อย, No.2 ขาขวายืนส่วนขาซ้ายไขว้หลังในท่า preparation ขาตรงทั้ง 2 ข้าง, No.7 ยืนขาคู่เท้าชิดกัน, No.8 นั่งลงบนส้นเท้าขวาส่วนขาซ้ายตั้งตั้งฉากกับพื้น, No.9 ก้าวขาซ้ายมาด้านหน้าพร้อมงอขาเล็กน้อยในท่า fondu ส่วนขาขวายืดตรงไปด้านหลัง และ No.10 นั่งคุกเข่าโดยนั่งบนส้นเท้าทั้ง 2 ข้าง

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงแต่ละคนกำลังแสดงบทบาทสมมุติการต่อเรือ



แผนผังที่ 88 แถวที่ 45

ภาพที่ 4.114 ท่าที่ 88

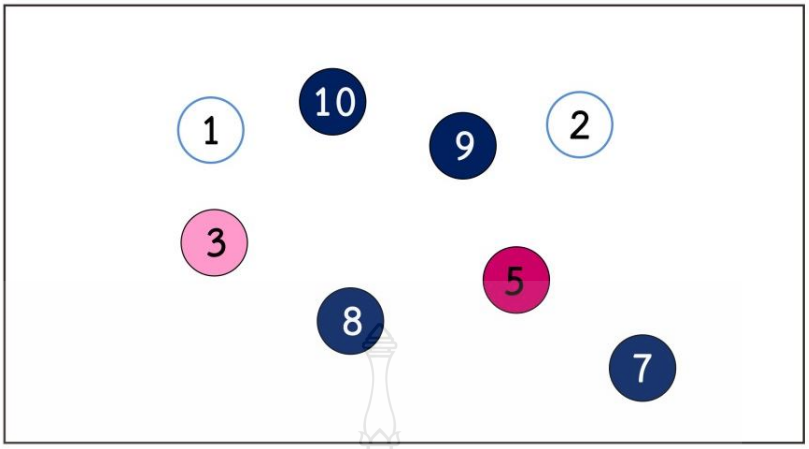
ทิศ : No.1 หันทิศ 6, No.2 และ No.9 หันทิศ 5, No.3 หันทิศ 8, No.5 และ No.7 หันทิศ 5, No.8 หันทิศ 2 และ No.10 หันทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3, No.5, No.7, No.8, No.9 และ No.10 ศีรษะและสายตามองตรงตามทิศที่ยืน

มือ : No.3 และ No.5 พนมมือระดับหน้าอก, No.1 มือ 2 ข้างจับผ้ายืดตรงให้เป็นแนวเฉียงโดยเฉียงขึ้นเหนือศีรษะทางด้านขวาส่วนด้านซ้ายต่ำลงระดับเอว, No.7 มือซ้ายชูขึ้นด้านหน้าเหนือศีรษะพร้อมหักข้อมือออกส่วนแขนขวาปล่อยอิสระข้างลำตัว, No.2 มือ 2 ข้างจับผ้ายืดตรงให้เป็นแนวเฉียงโดยเฉียงขึ้นเหนือศีรษะทางด้านซ้ายส่วนด้านขวาต่ำลงระดับเอว, No.8 มือซ้ายจับพวงมาลัยระดับสายตาส่วนมือขวาปล่อยอิสระข้างลำตัว No.9 และ No.10 มือซ้ายแสดงท่าจับเสาส่วนมือขวากำมือแสดงท่าตอกตะปู

เท้า : No.3 และ No.5 นั่งคุกเข่า, No.1 ขาซ้ายยืนส่วนขาขวาไขว้หลังในท่า curtsey พร้อมงอเข่าเล็กน้อย, No.2 ขาขวายืนส่วนขาซ้ายไขว้หลังในท่า preparation ขาตรงทั้ง 2 ข้าง, No.7 ยืนขาคู่เท้าชิดกัน, No.8 นั่งลงบนส้นเท้าขวาส่วนขาซ้ายตั้งตั้งฉากกับพื้น, No.9 ก้าวขาซ้ายมาด้านหน้าพร้อมงอขาเล็กน้อยในท่า fondu ส่วนขาขวายืดตรงไปด้านหลัง และ No.10 นั่งคุกเข่าโดยนั่งบนส้นเท้าทั้ง 2 ข้าง

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงแต่ละคนกำลังแสดงบทบาทสมมุติการต่อเรือ



แผนผังที่ 89 แถวที่ 46

ภาพที่ 4.115 ท่าที่ 89

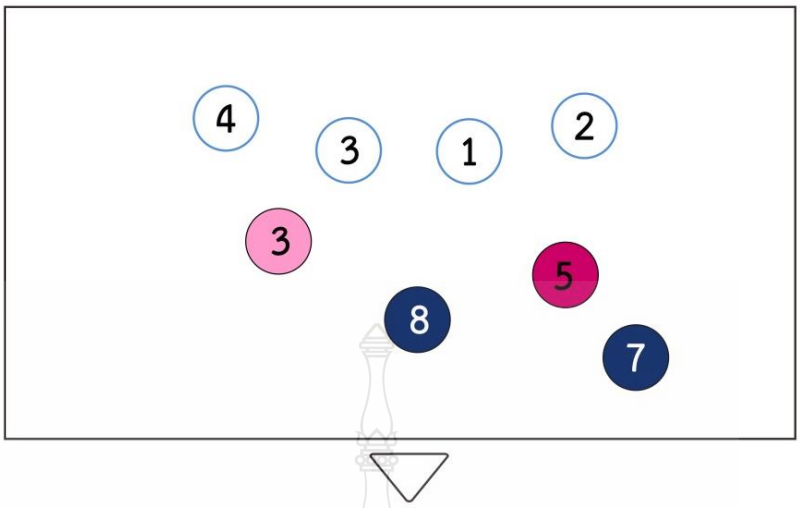
ทิศ : No.1 หันทิศ 6, No.2 และ No.9 หันทิศ 5, No.3 หันทิศ 8, No.5 และ No.7 หันทิศ 5, No.8 หันทิศ 2 และ No.10 หันทิศ 1

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3, No.5, No.7, No.8, No.9 และ No.10 ศีรษะและสายตามองตรงตามทิศที่ยืน

มือ : No.3 และ No.5 พนมมือระดับหน้าอก, No.1 มือ 2 ข้างจับผ้ายืดตรงให้เป็นแนวเฉียงโดยเฉียงขึ้นเหนือศีรษะทางด้านขวาส่วนด้านซ้ายต่ำลงระดับเอว, No.2 มือ 2 ข้างจับผ้ายืดตรงให้เป็นแนวเฉียงโดยเฉียงขึ้นเหนือศีรษะทางด้านซ้ายส่วนด้านขวาต่ำลงระดับเอว, No.7 มือซ้ายชูขึ้นด้านหน้าเหนือศีรษะพร้อมหักข้อมือออกส่วนแขนขวาปล่อยอิสระข้างลำตัว, No.8 มือซ้ายจับพวงมาลัยระดับสายตาส่วนมือขวาปล่อยอิสระข้างลำตัว No.9 และ No.10 มือซ้ายแสดงท่าจับเสาส่วนมือขวากำมือแสดงท่าตอกตะปู

เท้า : No.3, No.5, No.7 และ No.8 ยืนขาคู่เท้าชิดกัน, No.1 ขาซ้ายยืนส่วนขาขวาไขว้หลังในท่า curtsey พร้อมงอเข่าเล็กน้อย, No.2 ขาขวายืนส่วนขาซ้ายไขว้หลังในท่า preparation ขาตรงทั้ง 2 ข้าง, No.9 ก้าวขาซ้ายมาด้านหน้าพร้อมงอขาเล็กน้อยในท่า fondu ส่วนขาขวายืดตรงไปด้านหลัง และ No.10 นั่งคุกเข่าโดยนั่งบนส้นเท้าทั้ง 2 ข้าง

วิธีปฏิบัติ : นักแสดงแต่ละคนกำลังแสดงบทบาทสมมุติการต่อเรือ No.7 วิ่งทแยงขึ้นมาที่มุม downstage ด้านขวา



แผนผังที่ 90 แถวที่ 47

ภาพที่ 4.116 ท่าที่ 90

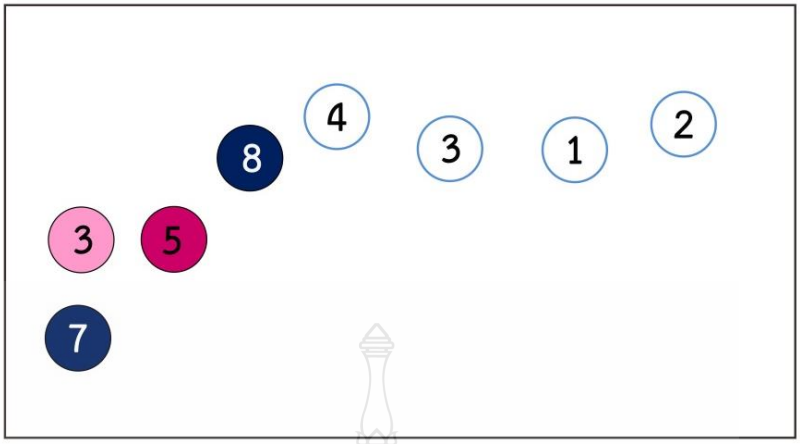
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เรือ) ยืนทิศ 1, No.3, No.5, No.7 และ No.8 (คน) ยืนทิศ 2

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เรือ) ศีรษะและสายตามองทางไหล่ขวาทิศ 2, No.3, No.5, No.7, No.8 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 2

มือ : No.4 (เรือ) มือขวาจับผ้ายกขึ้นสูงสุดแขนเปิดออกไปด้านข้างลำตัวส่วนมือซ้ายจับผ้าโดยกางอกระดับสะโพก, No.3 และ No.1 (เรือ) มือทั้ง 2 ข้างจับผ้าในระดับ demi-seconde และ No.2 (เรือ) มือซ้ายจับผ้ายกขึ้นสูงสุดแขนเปิดออกไปด้านข้างลำตัวส่วนมือขวาจับผ้าโดยกางอกระดับสะโพก, No.3, No.5 และ No.7 (คน) ปล่อยแขน 2 ข้างอิสระแนบลำตัว, No.8 (คน) แขนขวาปล่อยอิสระแนบลำตัวส่วนแขนซ้ายจับพวงมาลัยขึ้นเหนือศีรษะโดยให้ตรงกับหัวไหล่ด้านซ้าย

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เรือ) ก้าวขาซ้ายมาด้านหน้าส่วนขาขวาไขว้อยู่ด้านหลังในท่า curtsey พร้อมงอเข่าทั้ง 2 ข้างเล็กน้อย, No.3, No.5, No.7 และ No.8 (คน) ยืนบนขาขวายกขาซ้ายขึ้นโดยให้เข่าตั้งฉากขนานกับพื้นในระดับ 90 องศา พร้อมทั้งตั้งปลายเท้าขึ้น

วิธีปฏิบัติ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เรือ) กำลังแสดงท่าประกอบเป็นเรือ No.3, No.5, No.7 และ No.8 (คน) แสดงท่าทางการก้าวเดิน



แผนผังที่ 91 แถวที่ 48

ภาพที่ 4.117 ท่าที่ 91

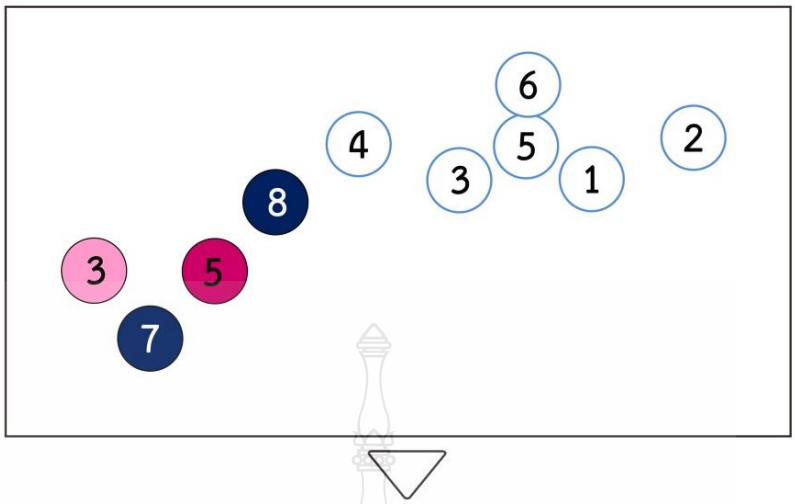
ทิศ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เรือ) ยืนทิศ 1, No.3, No.5, No.7 และ No.8 (คน) ยืนทิศ 4

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เรือ) ศีรษะและสายตามองทางไหล่ขวาทิศ 2, No.3, No.5, No.7, No.8 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 4

มือ : No.4 (เรือ) มือขวาจับผ้ายกขึ้นสูงสุดแขนเปิดออกไปด้านข้างลำตัวส่วนมือซ้ายจับผ้าโดยกางอกระดับสะโพก, No.3 และ No.1 (เรือ) มือทั้ง 2 ข้างจับผ้าในระดับ demi-seconde และ No.2 (เรือ) มือซ้ายจับผ้ายกขึ้นสูงสุดแขนเปิดออกไปด้านข้างลำตัวส่วนมือขวาจับผ้าโดยกางอกระดับสะโพก, No.3, No.5 และ No.7 (คน) ยกแขนทั้ง 2 ข้างขึ้นมาไขว้กันเป็นลักษณะกากบาท, No.8 (คน) แขนขวาปล่อยอิสระแนบลำตัวส่วนแขนซ้ายจับพวงมาลัยขึ้นเหนือศีรษะโดยให้ตรงกับหัวไหล่ด้านซ้าย

เท้า : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เรือ) ก้าวขาซ้ายมาด้านหน้าส่วนขาขวาไขว้อยู่ด้านหลังในท่า curtsey พร้อมงอเข่าทั้ง 2 ข้างเล็กน้อย, No.3, No.5 และ No.8 (คน) ยืนขาคู่, No.7 น้ำหนักนั่งลงบนส้นเท้าซ้ายส่วนขาขวาตั้งขึ้นเหยียบพื้นเต็มเท้า

วิธีปฏิบัติ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เรือ) กำลังแสดงท่าประกอบเป็นเรือ No.3, No.5, No.7 และ No.8 (คน) แสดงท่าทางการไหว้หน้าเรือพร้อมส่งพวงมาลัยไปคล้องที่เรือ



แผนผังที่ 92 แถวที่ 49

ภาพที่ 4.118 ท่าที่ 92

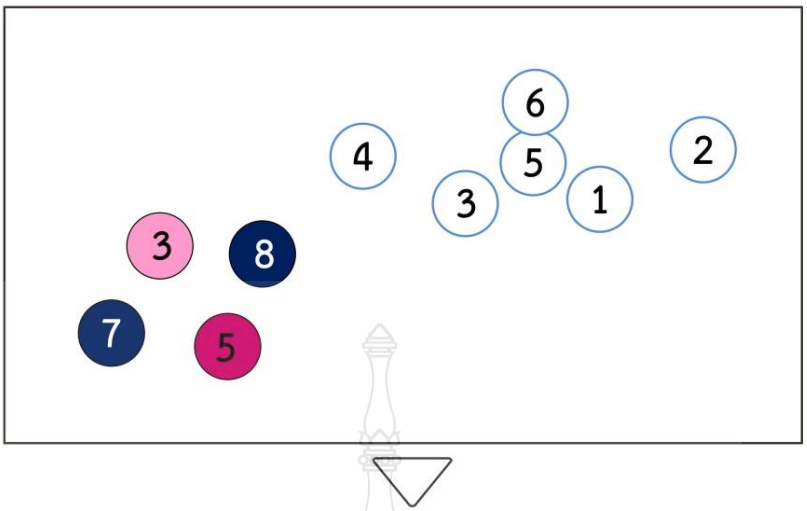
ทิศ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5 และ No.6 (เรือ) ยืนทิศ 1, No.3, No.5, No.7 และ No.8 (คน) ยืนทิศ 4

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เรือ) ศีรษะและสายตามองทางไหล่ขวาทิศ 2, No.5 และ No.6 (เรือ) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1, No.3, No.5, No.7, No.8 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 4

มือ : No.4 (เรือ) มือขวาจับผ้ายกขึ้นสูงสุดแขนเปิดออกไปด้านข้างลำตัวพร้อมถือพวงมาลัยส่วนมือซ้ายจับผ้าโดยกางอกระดับสะโพก, No.3 และ No.1 (เรือ) มือทั้ง 2 ข้างจับผ้าในระดับ demi-seconde และ No.2 (เรือ) มือซ้ายจับผ้ายกขึ้นสูงสุดแขนเปิดออกไปด้านข้างลำตัวส่วนมือขวาจับผ้าโดยกางอกระดับสะโพก, No.5 (เรือ) แขนทั้ง 2 ข้างกางตรงระดับหัวไหล่พร้อมขนานกับพื้น, No.6 (เรือ) แขนทั้ง 2 ข้างจับผ้าชูเหนือศีรษะโดยให้ผ้าชนกันที่กลางศีรษะ, No.3, No.5, No.7 และ No.8 (คน) เปิดแขน 2 ข้างมาด้านหลังในท่า demi-bras พร้อมโน้มลำตัวมาด้านหน้าเล็กน้อย

เท้า : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5 และ No.6 (เรือ) ก้าวขาซ้ายมาด้านหน้าส่วนขาขวาไขว้อยู่ด้านหลังในท่า curtsey พร้อมงอเข่าทั้ง 2 ข้างเล็กน้อย, No.3, No.5, No.7 และ No.8 (คน) ขาขวาอยู่ด้านหน้าส่วนขาซ้ายอยู่ด้านหลังในท่าย่อลงจนหัวเข่าขวาเกือบสัมผัสกับพื้น

วิธีปฏิบัติ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5 และ No.6 (เรือ) กำลังแสดงท่าประกอบเป็นเรือพร้อยลอยสู่กลางทะเล, No.3, No.5, No.7 และ No.8 (คน) แสดงท่าทางเสมือนกวักน้ำออกเพื่อส่งเรือออกสู่ทะเล



แผนผังที่ 93 แถวที่ 50

ภาพที่ 4.119 ท่าที่ 93

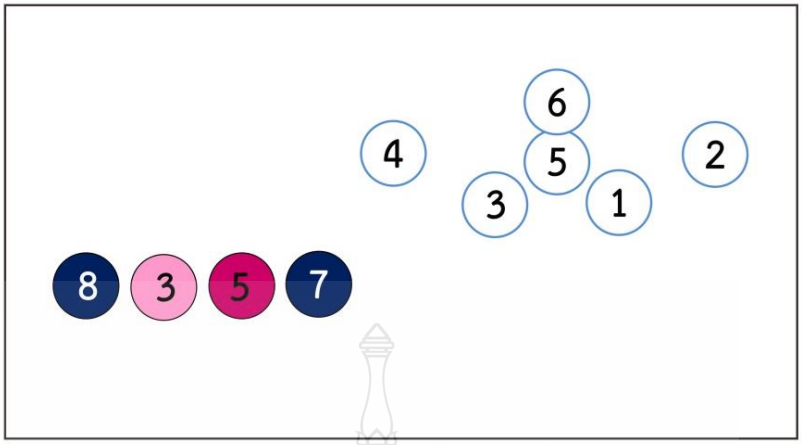
ทิศ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5 และ No.6 (เรือ) ยืนทิศ 6, No.3, No.5, No.7 และ No.8 (คน) ยืนทิศ 4

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เรือ) ศีรษะและสายตามองทางไหล่ขวาทิศ 2, No.5 และ No.6 (เรือ) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1, No.3, No.5, No.7, No.8 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 8

มือ : No.4 (เรือ) มือขวาจับผ้ายกขึ้นสูงสุดแขนเปิดออกไปด้านข้างลำตัวพร้อมถือพวงมาลัยส่วนมือซ้ายจับผ้าโดยกางอกระดับสะโพก, No.3 และ No.1 (เรือ) มือทั้ง 2 ข้างจับผ้าในระดับ demi-seconde และ No.2 (เรือ) มือซ้ายจับผ้ายกขึ้นสูงสุดแขนเปิดออกไปด้านข้างลำตัวส่วนมือขวาจับผ้าโดยกางอกระดับสะโพก, No.5 (เรือ) แขนทั้ง 2 ข้างกางตรงระดับหัวไหล่พร้อมเอนลำตัวขนานกับพื้น, No.6 (เรือ) แขนทั้ง 2 ข้างจับผ้าชูเหนือศีรษะโดยให้ผ้าชนกันที่กลางศีรษะ, No.3 (คน) แขนขวาปล่อยอิสระข้างลำตัวส่วนแขนซ้ายชูขึ้นเหนือศีรษะงอแขนเล็กน้อยพร้อมหักข้อมือออก, No.5 (คน) แขนขวาจับพื้นพร้อมเอนหลังส่วนมือซ้ายบังที่ระดับสายตาส่องมาองทางเรือ, No.7 (คน) มือทั้ง 2 ข้างจับเอว และ No.8 (คน) แขนซ้ายวางที่หัวเข่าซ้ายส่วนแขนขวาปล่อยอิสระที่หน้าขาของขาขวา

เท้า : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5 และ No.6 (เรือ) ก้าวขาซ้ายมาด้านหน้าส่วนขาขวาไขว้อยู่ด้านหลังในท่า curtsey พร้อมงอเข่าทั้ง 2 ข้างเล็กน้อย, No.3 (คน) ก้าวขาซ้ายมาข้างหน้าขาขวาอยู่ข้างหลังพร้อมงอเข่า 2 ข้างเล็กน้อย, No.5 (คน) ตั้งเข่าทั้ง 2 ข้างโดยให้เข่าขวาตั้งสูงกว่าเข่าซ้าย, No.7 (คน) ขาซ้ายยืน turn out และ fondu ส่วนขาขวาเหยียดยาวออกไปด้านหลัง และ No.8 (คน) น้ำหนักนั่งบนส้นเท้าขวาส่วนขาซ้ายตั้งเข่าขึ้นเหยียบพื้นเต็มเท้า

วิธีปฏิบัติ : No.1, No.2, No.3, No.4 No.5 และ No.6 (เรือ) ปล่อยผ้าสีขาวลงเพื่อสื่อถึงเรือที่กำลังลอยอยู่กลางทะเล, No.3, No.5, No.7 และ No.8 (คน) แสดงท่าทางมองส่งเรือออกสู่ทะเล



แผนผังที่ 94 แถวที่ 51

ภาพที่ 4.120 ท่าที่ 94

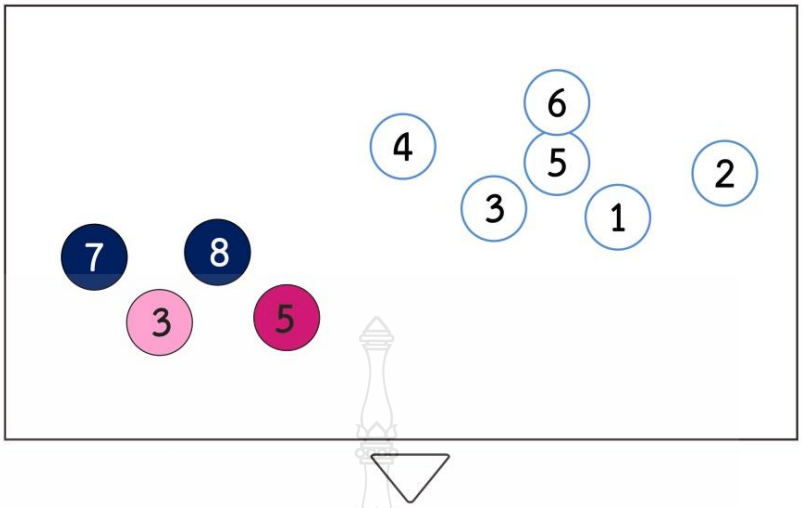
ทิศ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5 และ No.6 (เรือ) ยืนทิศ 6, No.3, No.5, No.7 และ No.8 (คน) ยืนทิศ 4

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เรือ) ศีรษะและสายตามองทางไหล่ขวาทิศ 2, No.5 และ No.6 (เรือ) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1, No.3, No.5, No.7, No.8 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 4

มือ : No.4 (เรือ) มือขวาจับผ้ายกขึ้นสูงสุดแขนเปิดออกไปด้านข้างลำตัวพร้อมถือพวงมาลัยส่วนมือซ้ายจับผ้าโดยกางอกระดับสะโพก, No.3 และ No.1 (เรือ) มือทั้ง 2 ข้างจับผ้าในระดับ demi-seconde และ No.2 (เรือ) มือซ้ายจับผ้ายกขึ้นสูงสุดแขนเปิดออกไปด้านข้างลำตัวส่วนมือขวาจับผ้าโดยกางอกระดับสะโพก, No.5 (เรือ) แขนทั้ง 2 ข้างกางตรงระดับหัวไหล่พร้อมเอนลำตัวขนานกับพื้น, No.6 (เรือ) แขนทั้ง 2 ข้างจับผ้าชูเหนือศีรษะโดยให้ผ้าชนกันที่กลางศีรษะ, No.3, No.5, No.7 และ No.8 (คน) แขนขวาชูขึ้นสุดแขนพร้อมโบกไปมาส่วนแขนซ้ายปล่อยอิสระข้างลำตัว

เท้า : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5 และ No.6 (เรือ) ก้าวขาซ้ายมาด้านหน้าส่วนขาขวาไขว้อยู่ด้านหลังในท่า curtsey พร้อมงอเข่าทั้ง 2 ข้างเล็กน้อย, No.3, No.5, No.7 และ No.8 (คน) ยืนขาคู่ปลายเท้าชิดกัน

วิธีปฏิบัติ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5 และ No.6 (เรือ) ปล่อยผ้าสีขาวลงเพื่อสื่อถึงเรือที่กำลังลอยอยู่กลางทะเล, No.3, No.5, No.7 และ No.8 (คน) แสดงท่าทางโบกมือลาส่งเรือออกสู่ทะเล



แผนผังที่ 95 แถวที่ 52

ภาพที่ 4.121 ท่าที่ 95

ทิศ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5 และ No.6 (เรือ) ยืนทิศ 6, No.3, No.5, No.7 และ No.8 (คน) ยืนทิศ 4

ศีรษะ : No.1, No.2, No.3 และ No.4 (เรือ) ศีรษะและสายตามองทางไหล่ขวาทิศ 2, No.5 และ No.6 (เรือ) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 1, No.3, No.5, No.7, No.8 (คน) ศีรษะและสายตามองตรงทิศ 4

มือ : No.4 (เรือ) มือขวาจับผ้ายกขึ้นสูงสุดแขนเปิดออกไปด้านข้างลำตัวพร้อมถือพวงมาลัยส่วนมือซ้ายจับผ้าโดยกางอกระดับสะโพก, No.3 และ No.1 (เรือ) มือทั้ง 2 ข้างจับผ้าในระดับ demi-seconde และ No.2 (เรือ) มือซ้ายจับผ้ายกขึ้นสูงสุดแขนเปิดออกไปด้านข้างลำตัวส่วนมือขวาจับผ้าโดยกางอกระดับสะโพก, No.5 (เรือ) แขนทั้ง 2 ข้างกางตรงระดับหัวไหล่พร้อมเอนลำตัวขนานกับพื้น, No.6 (เรือ) แขนทั้ง 2 ข้างจับผ้าชูเหนือศีรษะโดยให้ผ้าชนกันที่กลางศีรษะ, No.3 (คน) พนมมือไหว้กลางศีรษะแต่ยื่นแขนออกมาด้านหน้าผ่อนข้อศอกเล็กน้อย, No.5 (คน) มือ 2 ข้างวางประสานกันที่ตัก, No.7 (คน) ชูแขนขวาขึ้นสุดแขนพร้อมโบกมือไปมาส่วนแขนซ้ายปล่อยอิสระข้างลำตัว และ No.8 (คน) มือทั้ง 2 ข้างประสานกันจับกันที่กลางหน้าอกพร้อมกางข้อศอกเล็กน้อย

เท้า : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5 และ No.6 (เรือ) ก้าวขาซ้ายมาด้านหน้าส่วนขาขวาไขว้อยู่ด้านหลังในท่า curtsey พร้อมงอเข่าทั้ง 2 ข้างเล็กน้อย, No.3 (คน) ก้าวขาขวามาด้านหน้าส่วนขาซ้ายไขว้อยู่ด้านหลังในท่า curtsey พร้อมงอเข่าทั้ง 2 ข้างเล็กน้อย, No.5 (คน) นั่งพับเพียบให้ปลายเท้ามาทางด้านขวา, No.7 (คน) ยืนขาคู่ปลายเท้าชิดกันพร้อมเขย่งเท้า 2 ข้าง และ No.8 (คน) ก้าวขาซ้ายมาด้านหน้าส่วนขาขวาอยู่ด้านหลังขาตรงทั้ง 2 ข้าง

วิธีปฏิบัติ : No.1, No.2, No.3, No.4, No.5 และ No.6 (เรือ) ปล่อยผ้าสีขาวลงเพื่อสื่อถึงเรือที่กำลังลอยอยู่กลางทะเล, No.3, No.5, No.7 และ No.8 (คน) แสดงท่าทางโบกมือลาพร้อมส่งเรือออกสู่ทะเล

6. การออกแบบอุปกรณ์การแสดง

การออกแบบอุปกรณ์สำหรับการแสดงในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้อุปกรณ์เพื่อเป็นตัวแทนในการสื่อความหมายแทนสัญลักษณ์เพื่อประกอบและให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมในการจินตนาการอย่างสร้างสรรค์ ในขณะรับชมการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดงในครั้งนี้ประกอบด้วย เสา, ไม้, หน้ากาก, ศาล, ผ้า และพวงมาลัย ทั้งนี้อุปกรณ์ในการแสดงผู้วิจัยได้ทำการเลียนแบบมาจากของจริงบางส่วนและได้ออกแบบตามจินตนาการของผู้วิจัยร่วมไปด้วยในบางส่วน ด้วยขนาดและวัสดุของจริงที่ไม่สามารถหาได้ เนื่องจากเป็นอุปสรรคต่อการขนย้าย ดังนั้นจึงจำเป็นต้องออกแบบให้มีขนาดที่พอเหมาะ สะดวกต่อการใช้งาน เช่น เสาเหน่เอนหล่อโบง เป็นเสาที่ชาวมอแกนใช้เป็นตัวแทนของบรรพบุรุษตามจริงนั้นจะเป็นไม้จริงที่แกะสลัก แต่ด้วยขนาดและน้ำหนักที่ไม่สามารถหาไม้จริงที่มีขนาดใหญ่ได้ประกอบกับทำให้การขนย้ายลำบากจึงต้องนำโฟมมาแทนในการใช้ไม้ และศาลที่ใช้ในการแสดงหากเป็นเพียงศาลจำลองขึ้นเพื่อความสมจริงในการแสดง ออกแบบให้มีความสะดวกต่อการใช้งาน ส่วนผ้าคลุมตัวนักแสดงนั้นเดิมเป็นเพียงผ้าสีขาวที่มีน้ำหนักที่เบา ปลิวง่ายและบังคับทิศทางได้ยาก จึงได้มีการพิจารณาและหาผ้าที่มีเนื้อผ้าที่ทิ้งน้ำหนักลงพื้นและ สะดวกต่อการใช้งานแล้วทำให้ง่ายต่อการแสดงอีกด้วย

เสา

ผู้วิจัยใช้โฟมขนาดหนา 4 นิ้ว จำนวน 6 แผ่น เพื่อให้สามารถประกอบต่อกันเป็นเสาสูงขนาด 2 เมตร 20 เซนติเมตร ในส่วนของดวงตาได้ใช้ไฟเป็นตัวเชื่อมฝังเข้าไปในโฟมและมีปุ่มสวิตซ์เปิดปิกไฟนำมาใช้ประกอบในการแสดง ช่วยเพิ่มให้การแสดงมีเรื่องราวที่น่าสนใจมากยิ่งขึ้น ทั้งนี้การออกแบบเสาต้องให้มีความแข็งแรง น้ำหนักเบา และที่สำคัญต้องสะดวกต่อการขนย้าย

ภาพที่ 4.122 เสา

ที่มา : ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

ไม้

ผู้วิจัยใช้ไม้ยาวขนาด 1 เมตร จำนวน 2 ต้น ห่อไม้ด้วยผ้าสีขาว เพื่อนำมาประกอบการแสดง ในการสร้างเรือในองค์ที่ 3 ของการแสดง เพื่อช่วยให้การแสดงดูสมจริงมากขึ้นในการสร้างเรือขององค์ที่ 3

ภาพที่ 4.123 ไม้

ที่มา : ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

หน้ากาก

ผู้จิวัยใช้หน้ากากสำเร็จ 4 ชิ้น นำมาทาสีเพิ่มเติม เพื่อนำมาประกอบในการแสดงและสื่อความหมายให้คนเป็นเสา เพื่อให้แสดงถึงเสาวิญญาณเสาที่ผู้คนบูชาและเชื่อว่ามีวิญญาณบรรพบุรุษสถิตอยู่

ภาพที่ 4.124 หน้ากาก

ที่มา : ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

ศาล

ผู้วิจัยใช้ไม้สูง 1 เมตร 44 เซนติเมตร กว้าง 1 เมตร เพื่อนำมาประกอบในการแสดงให้ดูมีความขลัง มีความน่ากลัว สมกับการแสดงสื่อความหมายของวิญญาณ

ภาพที่ 4.125 ศาล

ที่มา : ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

ผ้า

ผู้จิวัยใช้ผ้าชีฟอง กว้าง 60 เซนติเมตร ยาว 2 เมตร 50 เซนติเมตร เพื่อนำมาประกอบในการแสดงและสื่อถึงการเข้าทรงของวิญญาณสัตว์ โดยนักแสดงนำผ้ามาคลุมไว้ที่ศีรษะของนักแสดงทุกคน และนำผ้าชีฟองมาประกอบเป็นเรือในช่วงสุดท้ายขององค์ที่ 3

ภาพที่ 4.126 ผ้า

ที่มา : ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

พวงมาลัย

ผู้วิจัยใช้พวงมาลัยดอกไม้ปลอมดอกดาวเรืองสีเหลือง มีความยาวประมาน 1 เมตร เพื่อนำมาประกอบในการแสดงองค์ที่ 3 เพื่อสื่อถึงการบูชาบรรพบุรุษเป็นของที่ส่งไปกับเรือแสดงถึงการระลึกถึงบรรพบุรุษ

ภาพที่ 4.127 พวงมาลัย

ที่มา : ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

7. การออกแบบแสง

ผู้วิจัยใช้การออกแบบแสงเพื่อช่วยในการสื่อความหมายและอารมณ์ของการแสดง มีการใช้ไฟในช่วงแรกเป็นไฟมืดที่ค่อยๆ สว่างขึ้นและมีการเปิดไฟสีแดงกระพริบถี่ให้ความรู้สึกตื่นเต้นและน่ากลัว ในช่วงที่ 2 ใช้ไฟสีฟ้าและสีชมพูสลับกันเพื่อให้เห็นถึงความสนุกสนาน และมีความสุขในช่วงสุดท้าย ผู้วิจัยได้นำหลักการใช้สีที่แสดงถึงความรู้สึก และการจัดการแสงมาช่วยในการสื่อสารการแสดงให้ผู้ชมมีความรู้สึกคล้อยตาม สร้างบรรยากาศบ่งบอกถึงอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ที่นักแสดงถ่ายทอดออกมา ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบแสงในการแสดงดังต่อไปนี้

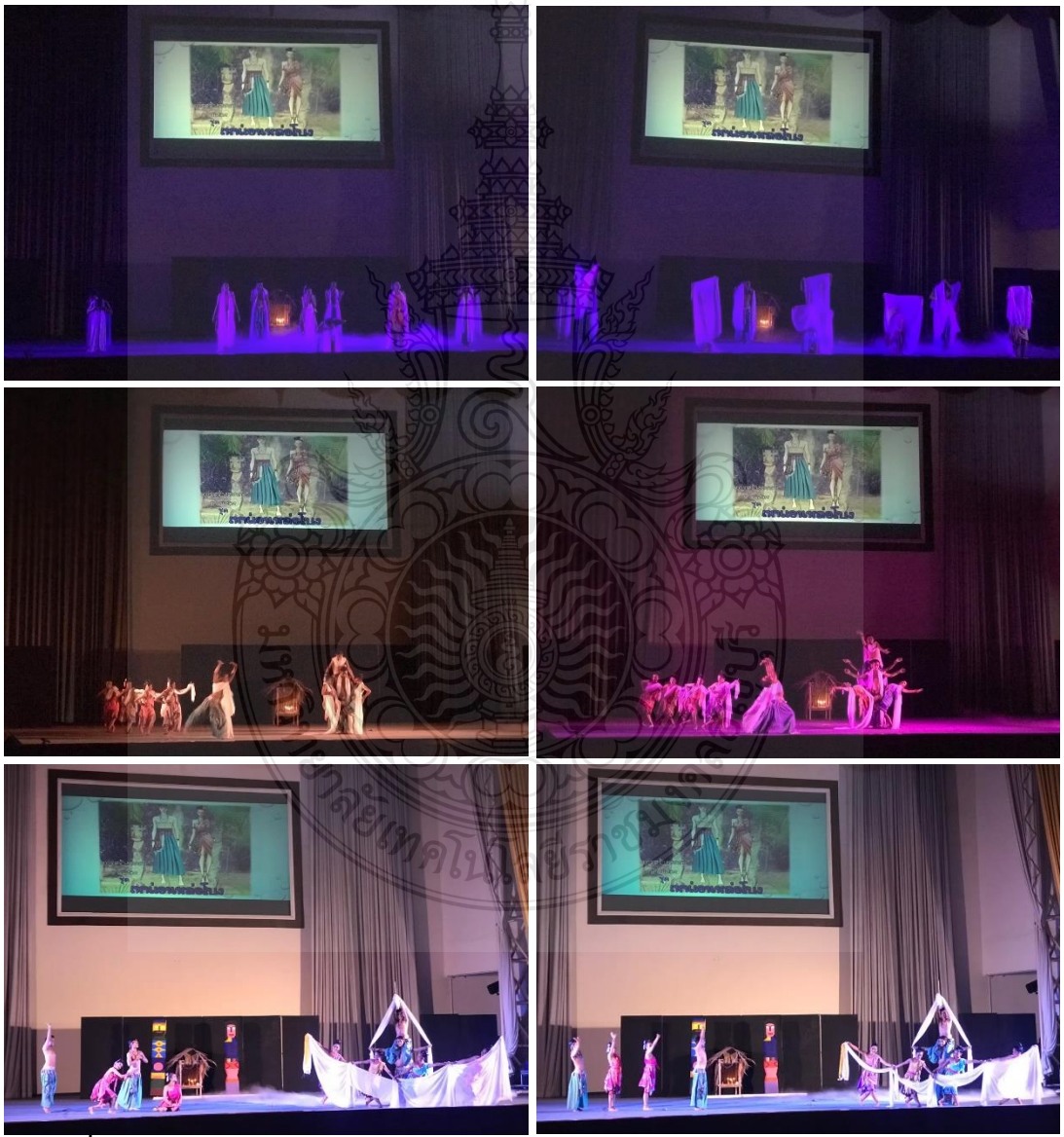
องค์	ฉาก	เวลา	รายละเอียด
องค์ที่ 1	1	00.00-00.12	ไฟดับมืดทั้งเวที
		00.13-01.33	ไฟค่อยๆ เริ่มเปิดฉากสลั่วๆ แล้วค่อยๆ สว่าง ไฟแม่สีน้ำเงินสาดลงที่เวที
		01.34-02.20	ไฟสีแดงกระพริบทั่วเวที
องค์ที่ 2	2	02.21-03.12	ไฟทุกสีสลับกันช้าๆ
		03.43-05.50	ไฟสีฟ้าสลับกับสีชมพูสลับกัน
องค์ที่ 3	3	05.51-08.21	ไฟสีฟ้าลงสู่เวทีในวงกว้าง
		08.22	ไฟสีฟ้าแล้วค่อยๆ ดับมืดลงทั้งเวที

ตารางที่ 4.7 การออกแบบแสงประกอบการแสดง

8. การใช้พื้นที่ในการแสดง

ผู้วิจัยได้เลือกใช้หอประชุมมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมลคลธัญบุรี เป็นพื้นที่ในการแสดง เนื่องจากสะดวกต่อการฝึกซ้อมการแสดง โดยได้ปรับทางเข้าออกของเวที ให้สามารถออกจากตรงกลางได้นำฉากมากันให้มีทางเดินไปหลังเวทีได้ เนื่องจากเป็นห้องประชุมใหญ่มีพื้นที่สำหรับนักแสดงและมีความเพียงพอในการรองรับผู้ชมในการเข้าร่วมชมการแสดง

เมื่อผู้วิจัยได้ออกแบบสร้างสรรค์ตามกระบวนการเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ได้นำชุดการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด เหน่เอนหล่อโบง นำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิเพื่อประเมินคุณภาพทางด้านการแสดงก่อนนำไปเผยแพร่สู่สาธารณชน



ภาพที่ 4.128 แสดงผลงานรับการประเมินประสิทธิภาพของการสร้างสรรค์งานโดยผู้ทรงคุณวุฒิ ณ หอประชุมใหญ่ของมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ที่มา : ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

ประสิทธิภาพของการสร้างสรรค์การแสดงในด้านความคิดสร้างสรรค์ ในด้านความเหมาะสม และความพึงพอใจของผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้รับชมการแสดงก่อนเผยแพร่สู่สังคม

(N = 6)

รายการประเมินความเหมาะสม	$\bar{X}$	**SD**	**ระดับประสิทธิภาพ**
ชื่อชุดการแสดง เหน่เอนหล่อโบง			
1. กรอบแนวคิด/แรงบันดาลใจ/ความสำคัญของการสร้างสรรค์	4.83	0.40	มากที่สุด
2. วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์	4.50	0.54	มาก
3. ขอบเขตของการสร้างสรรค์	4.83	0.40	มากที่สุด
4. วิธีการดำเนินงาน (การวางแผนและขั้นตอนในการดำเนินการสร้างสรรค์)	4.83	0.40	มากที่สุด
5. แหล่งข้อมูล/เอกสาร/งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์	4.66	0.51	มากที่สุด
6. หลักและวิธีการสร้างสรรค์	4.83	0.40	มากที่สุด
7. การกำหนดรูปแบบงานสร้างสรรค์	4.50	0.54	มาก
8. การออกแบบและการสร้างสรรค์	4.83	0.40	มากที่สุด
9. การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ	4.83	0.40	มากที่สุด
10. ประโยชน์ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์	5.00	0.00	มากที่สุด
รวม	**4.76**	**0.33**	**มากที่สุด**

ตารางที่ 4.8 ค่าเฉลี่ยและค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน ประสิทธิภาพความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์หลังการใช้กิจกรรมรูปแบบโมเดลซิปปา (CIPPA Model)

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลตามตารางที่ 4.8 แสดงค่าเฉลี่ยและค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน ประสิทธิภาพในด้านความคิดสร้างสรรค์ผลงาน จากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 6 ท่าน พบว่า ประสิทธิภาพในด้านความคิดสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด เหน่เอนหล่อโบง อยู่ในระดับมากที่สุด โดยมีค่าคะแนนเฉลี่ย เท่ากับ 4.76 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน เท่ากับ 0.33

(N = 6)

รายการประเมินความเหมาะสม	$\bar{X}$	SD	ระดับประสิทธิภาพ
ชื่อชุดการแสดง เหน่เอนหล่อโบง			
1. รูปแบบ และวิธีการแสดงมีความชัดเจนและเหมาะสม ตรงตามวัตถุประสงค์ ประเภทจารีตของการแสดง	4.83	0.40	มากที่สุด
2. การแสดงมีความเหมาะสม สวยงาม และสื่อสารเข้าใจง่าย	4.83	0.40	มากที่สุด
3. การสร้างนาฏลักษณ์ของการแสดงมีความชัดเจนและเหมาะสม	4.66	0.51	มากที่สุด
4. การเลือกผู้แสดงมีความเหมาะสมต่อการแสดง	4.66	0.51	มากที่สุด
5. ความสามารถในการสื่อสารและการแสดงออกทางอารมณ์ร่วมของผู้แสดง	4.83	0.40	มากที่สุด
6. รูปแบบเครื่องแต่งกายเอื้ออำนวยและสนับสนุนต่อผู้แสดงให้ดูโดดเด่น และสวยงาม	4.83	0.40	มากที่สุด
7. เครื่องแต่งกายเอื้ออำนวยและสนับสนุนต่อผู้แสดงให้ดูโดนเด่นและสวยงาม	4.83	0.40	มากที่สุด
8. อุปกรณ์ที่ใช้เอื้ออำนวยและสนับสนุนต่อผู้แสดงให้ดูโดดเด่น และสวยงาม สื่อสารเข้าใจง่าย	4.83	0.40	มากที่สุด
9. ดนตรีที่ใช้ในการแสดงมีความชัดเจนและเหมาะสม ตรงตามวัตถุประสงค์ ประเภท และจารีตของการแสดง	4.83	0.40	มากที่สุด
10. การใช้เทคนิคทางการแสดง แสง สี เสียง มีความหลากหลาย สวยงาม และเหมาะสม	4.83	0.40	มากที่สุด
11. ระยะเวลาที่ใช้มีความเหมาะสมกับการแสดง	4.66	0.51	มากที่สุด
12. การแสดงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์สามารถอนุรักษ์และส่งเสริมทางด้านศิลปวัฒนธรรมไทยได้อย่างเหมาะสม	4.66	0.51	มากที่สุด
13. การแสดงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์มีประโยชน์และคุณค่าทางการแสดง	4.66	0.51	มากที่สุด
14. องค์ประกอบโดยรวมมีความเหมาะสม และสอดคล้องกับผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์	4.83	0.40	มากที่สุด
15. การแสดงสร้างสรรค์ชุด เหน่เอนหล่อโบง สามารถนำออกเผยแพร่สู่สังคมได้	5.00	0.00	มากที่สุด
รวม	**4.78**	**0.35**	**มากที่สุด**

ตารางที่ 4.9 ค่าเฉลี่ยและค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน ความคิดเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิที่มีต่อผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์หลังการใช้กิจกรรมรูปแบบโมเดลซิปปา (CIPPA Model)

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลตามตารางที่ 4.9 ค่าเฉลี่ยและค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน ความคิดเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิที่มีต่อผลงานสร้างสรรค์ จากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 6 ท่าน พบว่า ความเหมาะสมและความพึงพอใจของผู้ทรงคุณวุฒิต่อการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด เหน่เอนหล่อโบง อยู่ในระดับมากที่สุด โดยมีค่าเฉลี่ย เท่ากับ 4.78 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน เท่ากับ 0.35

เมื่อผู้วิจัยได้รับการปรับปรุงตามข้อเสนอแนะเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยจึงนำการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบงออกเผยแพร่สู่สาธารณชนตามวัตถุประสงค์ที่ศึกษาวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในเทศกาลฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา เพื่อสร้างสรรค์และพัฒนารูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ โดยเข้าร่วมโครงการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมศาสตร์ระดับนานาชาติ ครั้งที่ 1 The 1st International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2020 December 15th-16th, 2020 (Boundless Culture) At The Auditorium of Language and Computer Center, Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University, Phra Nakhon Si Ayutthaya, Thailand คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา ในวันพุธที่ 16 ธันวาคม 2563 ณ ห้องประชุมใหญ่ อาคาร 100 ปี ศูนย์ภาษาและคอมพิวเตอร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา ในผลงานการแสดงชุด นาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง “Creative dance performance Nhae Ane Lho Bong” ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ฝึกซ้อมนักแสดงกับเวทีก่อนเริ่มแสดงจริง

The 1st International Symposium
on Creative Fine Arts (ISCFA) 2020
Boundless Culture
16 December 2020

The 1st International Symposium
on Creative Fine Arts (ISCFA) 2020
Boundless Culture

The 1st International Symposiu
on Creative Fine Arts (ISCFA) 202
Boundless Cultu

International Symposium
ve Fine Arts (ISCFA) 2020
Boundless Culture

ภาพที่ 4.129 The 1st International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2020 ณ คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา
ที่มา : ภาพโดยผู้วิจัย กัญชพร ตันทอง

4.4.3 เพื่อสร้างสรรค์อัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในจังหวัดพังงา ได้พบว่า งานวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดง เพื่อสร้างคุณค่าให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของชนเผ่าที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม จึงได้สร้างสรรค์ผลงานโดยมุ่งเน้นถึงความสำคัญทางประเพณีพิธีกรรมของชาวมอแกน ซึ่งใช้องค์ประกอบหลักในการสร้างสรรค์งาน ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การออกแบบลีลา การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบเสียงประกอบการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบอุปกรณ์การแสดง การออกแบบแสงและการออกแบบสถานที่ในการแสดง ซึ่งแต่ละองค์ประกอบจะให้ความสำคัญแต่ละส่วนอย่างชัดเจน โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์แนวคิดของการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากองค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์ โดยมีรูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงาน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การออกแบบบทการแสดง ผู้วิจัยมีกระบวนการในการออกแบบบทการแสดงให้เหมาะสมและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ โดยดำเนินการค้นคว้าข้อมูลจากหนังสือ งานวิจัย เอกสารทางวิชาการ และการสัมภาษณ์ สรุปสาระเป็นกรอบแนวทางตามแรงบันดาลใจ จากนั้นจึงกำหนดเนื้อหาใน

การแสดงให้สอดคล้องกัน โดยทำการแบ่งเป็นองค์การแสดงออกเป็น 3 องค์ ได้แก่ องค์ที่ 1 ปูตี (การเข้าทรง) องค์ที่ 2 ตารี (การเต้นรำ) และองค์ที่ 3 ก่าบางชวาย (การลอยเรือ)

ขั้นตอนที่ 2 การออกแบบลีลา ผู้วิจัยได้ออกแบบจากท่าทางบางท่าที่เป็นการเต้นของชาวมอแกน ขณะทำพิธีเหน่เอนหล่อโบง ผู้วิจัยได้หยิบยกมาบางท่าและได้ปรับเปลี่ยนให้เข้ากับการแสดง โดยผสมผสานเทคนิคการเต้นของศิลปินชาวตะวันตก เพื่อให้เกิดความรื่นเริงและสนุกสนาน และที่สำคัญผู้วิจัยพยายามจะสื่อสารผ่านการเคลื่อนไหวท่าเต้นทางนาฏศิลป์ โดยสื่อความหมายเรื่องราวของแต่ละองค์ให้มีความชัดเจน ประกอบกับให้นักแสดงสื่อสารออกทางอารมณ์ประกอบการแสดงร่วมด้วย

ขั้นตอนที่ 3 การคัดเลือกนักแสดง ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงที่มีประสบการณ์และความสามารถในด้านนาฏศิลป์ มีความรู้ ความเข้าใจ เกี่ยวกับแนวคิดของการแสดงที่ผู้วิจัยได้ถ่ายทอด โดยพิจารณาความเหมาะสมจากความสามารถเฉพาะตน มีความขยันและอดทนในการฝึกซ้อม มีวินัย ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงโดยแบ่งออกเป็น นักแสดงหญิงจำนวน 6 คน และนักแสดงชายจำนวน 4 คน รวมมีนักแสดงทั้งสิ้น 10 คน

ขั้นตอนที่ 4 การออกแบบเสียงประกอบการแสดง ในการออกแบบเสียงประกอบการแสดงเน้นการให้ผู้ชมมีความรู้สึกถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวมอแกน มีกลิ่นของความเป็นภาคใต้ ความเป็นท้องทะเล ผู้วิจัยได้ศึกษาการใช้เครื่องดนตรีที่มีเสียงเป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้และต้องการให้มีความรู้สึกพลิ้วไหวของน้ำทะเลจึงใช้ดนตรีเครื่องสายบรรเลงผสมผสานกับดนตรีสากลและมีดนตรีไทยในการประกอบจังหวะบางช่วง ให้ความแตกต่างในช่วงทำนองเพลงสร้างความเป็นอัตลักษณ์ของเพลงที่ใช้ในการแสดง

ขั้นตอนที่ 5 การออกแบบเครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายผู้วิจัยได้ออกแบบจากการแต่งกายของชาวมอแกน โดยยึดเอาเอกลักษณ์การผูกผ้าและการใช้ผ้าพื้นเมืองภาคใต้ โดยปรับให้มีความเหมาะสมกับผู้แสดงขณะแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายได้มีการจิตนาการเพิ่มเติมจากความเป็นจริงเพื่อเพิ่มความสวยงามแล้วยังสะดวกต่อการสวมใส่อีกด้วย เมื่อออกแบบเครื่องแต่งกายเรียบร้อยจะต้องพิจารณาวัสดุตัดเย็บที่มีความเหมาะสมเนื้อผ้าที่ถ่ายเทอากาศและมีน้ำหนักที่เบาเหมาะกับการเคลื่อนไหวร่างกายประกอบการแสดง

ขั้นตอนที่ 6 การออกแบบอุปกรณ์การแสดง ผู้วิจัยได้นำอุปกรณ์มาประกอบการแสดงโดยทำการเลียนแบบมาจากของจริงบางส่วนและได้ออกแบบตามจินตนาการของผู้วิจัยร่วมด้วย เพื่อเป็นตัวแทนในการสื่อความหมายแทนสัญลักษณ์ เพื่อประกอบให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมในการจินตนาการอย่างสร้างสรรค์ในขณะรับชมการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดงในครั้งนี้ประกอบด้วย เสา, ไม้, หน้ากาก, ศาล, ผ้า และพวงมาลัย

ขั้นตอนที่ 7 การออกแบบแสง ผู้วิจัยใช้การออกแบบแสงร่วมด้วย เพื่อช่วยในการสื่อความหมายและอารมณ์ของการแสดง ในการจัดแสงมาช่วยนั้นเพื่อนช่วยในการสื่อสารการแสดงให้ผู้ชมมีความรู้สึกคล้อยตาม สร้างบรรยากาศบ่งบอกถึงอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ร่วมด้วย

ขั้นตอนที่ 8 การใช้พื้นที่ในการแสดง ผู้วิจัยใช้หอประชุมใหญ่ของมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรีในการแสดง เนื่องจากเป็นหอประชุมที่มีขนาดใหญ่มีพื้นที่สำหรับการแสดงและมีความเพียงพอในการรองรับผู้ชม

ขั้นตอนที่ 9 เมื่อผู้วิจัยได้ออกแบบได้ออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานตามกระบวนการเป็นที่เรียบร้อยแล้ว จึงนำการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง นำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ ได้ประเมินคุณภาพและความเหมาะสมของการแสดง จำนวน 6 ท่าน แล้วนำมาปรับปรุงตามข้อเสนอแนะ ก่อนนำไปเผยแพร่สู่สาธารณชน

ขั้นตอนที่ 10 เมื่อการแสดงได้รับการปรับปรุงตามข้อเสนอแนะเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยได้นำการแสดงออกเผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน เพื่อฟื้นฟู อนุรักษ์และสืบสานประเพณีและวัฒนธรรมของชนเผ่ามอแกน โดยการถ่ายทอดคุณค่าอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงและวิถีชีวิตของชาวมอแกนสู่ประชาชนภายนอกให้เป็นที่รู้จักและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

4.5 สรุปผล

ในบทที่ 4 ผู้วิจัยได้นำเสนอการวิเคราะห์ข้อมูลและการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ จำนวน 5 ครั้ง ได้ผลงานการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง ซึ่งอธิบายตามองค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์ โดยวิเคราะห์ตามประเพณีเหน่เอนหล่อโบง ให้เนื้อเรื่องสอดคล้องกับความเป็นจริง รวมถึงการวิเคราะห์ประสิทธิภาพของการสร้างสรรค์การแสดงในด้านความคิดสร้างสรรค์ในด้านความเหมาะสม และความพึงพอใจของผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้รับชมการแสดงก่อนการเผยแพร่ผลงานการแสดง รวมทั้งแนวคิดในการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย

5.1 อารัมภาบท

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ ในประเพณีเหน่เอนหล่อโบงหรือที่เรียกอีกอย่างนึงว่าพิธีฉลองเสาวิญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา นำมาสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ขึ้น ผู้วิจัยได้ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย รวมถึงศึกษาแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานทางนากศิลป์ จากนั้นจึงทำการ วิเคราะห์ สรุปข้อมูลและนำเสนอเป็นผลงานวิจัย ดังผู้วิจัยจึงสรุปผลการวิจัยที่จำแนกได้ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยดังต่อไปนี้

5.2 สรุปผลการวิจัยสร้างสรรค์

ผู้วิจัยได้สรุปสาระสำคัญของงานวิจัย ซึ่งเป็นผลที่ได้จากการวิจัยเรื่อง การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง ตามวัตถุประสงค์ดังต่อไปนี้

5.2.1 เพื่อศึกษาวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในเทศกาลฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา จากการศึกษาข้อมูลจากเอกสาร ตำรา เอกสารทางวิชาการ และการสัมภาษณ์เกี่ยวกับพิธีฉลองเสาวิญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา ได้พบว่า ชาวมอแกนในจังหวัดพังงาส่วนใหญ่มักจะตั้งถิ่นฐานรวมกันเป็นหมู่บ้านใหม่ ชุมชนกระจายตัวกันอาศัยอยู่ตามฝั่งทะเลหรือเกาะต่างๆ กลุ่มชนเผ่ามอแกนยังคงรักษาวิถีชีวิตแบบดั้งเดิมไว้มากที่สุด แต่อาจมีบางพื้นที่ที่มีวิถีชีวิตเปลี่ยนแปลงไปบ้างเนื่องจากการตั้งแหล่งถาวรทำให้ได้รับวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของคนในพื้นถิ่น และมีปรับตัวให้เข้ากับวัฒนธรรม ความเป็นอยู่ของท้องถิ่นนั้นๆ ชาวมอแกนมีวิถีชีวิตที่อยู่ภายใต้เงื่อนไขของธรรมชาติ โดยมีทะเลเป็นตัวกำหนดรูปแบบของการดำรงชีวิต รวมถึงการใช้ชีวิตที่ต้องผูกพันกับท้องทะเล ลม ฟ้า อากาศ ต้องเผชิญหน้ากับสิ่งท้าทาย ซึ่งการใช้ชีวิตกับธรรมชาติเป็นส่วนสำคัญที่สุดของการดำรงชีวิตของชนเผ่าที่ต้องดำรงสืบต่อไป โดยชาวมอแกนมีความเชื่อในเรื่องของภูตผีและวิญญาณบรรพบุรุษ โดยในเดือนเมษายนของทุกปีกลุ่มชาวเลที่อยู่กระจัดกระจายตามเกาะต่างๆ ในบริเวณใกล้เคียงและในประเทศพม่าจะมารวมตัวกันที่หมู่เกาะสุรินทร์ เพื่อประกอบพิธี “ลอยเรือ” เพื่อบวงสรวงผีและวิญญาณบรรพบุรุษ และเป็นการสะเดาะเคราะห์ให้ปลอดภัยและแคล้วคลาดจากภัยอันตรายทั้งหลายทั้งปวง จึงถือได้ว่าชาวมอแกนเป็นชนเผ่าที่ยังคงรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมไว้มากที่สุด ซึ่งสอดคล้องกับ นฤมล อรุโนทัยและคณะ (2549: 4-5) ที่ได้กล่าวถึง ประกอบพิธี “ลอยเรือ” ไว้ว่า การฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษ หรือที่

เรียกกันอีกอย่างว่า “เหน่เอนหล่อโบง” จัดขึ้นในเดือนห้าทางจันทรคติ ซึ่งเป็นช่วงเปลี่ยนฤดูกาล หยุดพักการทำมาหากินและการออกทะเลไปไกลๆ เพื่อทุกคนจะได้มีส่วนร่วมในงาน ฉลองพิธีประกอบไปด้วยการเข้าทรง เสี่ยงทาย เช่นไหว้วิญญาณ การเล่นดนตรีและร้องรำทำเพลง บางครั้งมีการลอยก่าบางจำลอง ซึ่งถือว่าเป็นการลอยความทุกข์และโรคภัยไข้เจ็บให้พ้นจากครอบครัวและชุมชน เหล้าขาวเป็นส่วนประกอบที่สำคัญของพิธีเพราะเป็นเครื่องเช่นไหว้วิญญาณ ชาวมอแกนส่วนใหญ่จะดื่มเหล้าขาวกันอย่างหนักตลอดช่วงเวลาการฉลอง ส่วนในช่วงเวลาปกตินั้นชาวมอแกนนิยมดื่มเหล้าขาวเพื่อที่จะดำน้ำได้ลึกและอึด ชาวมอแกนยังรักษาความเชื่อดั้งเดิม ซึ่งเน้นวิญญาณนิยม คือเชื่อว่าสิ่งศักดิ์สิทธิ์ซึ่งรวมถึงวิญญาณบรรพบุรุษและวิญญาณต่างๆ ในธรรมชาติมีอำนาจในการให้ร้ายให้ดีปกป้องคุ้มครองหรือทำให้เจ็บป่วยได้ดังนั้นการเจ็บป่วยหนักๆ จะแก้ไขเยียวยาได้โดยการให้โต๊ะหมอ หรือ “ออลางปูตี” มาเข้าทรงและเซ่นไหว้ด้วยวิธีต่างๆ มอแกนให้ความรู้ทางพืชสมุนไพรในการรักษาโรคด้วยแต่ความรู้เหล่านี้ค่อยๆ สูญหายไปกับคนรุ่นเก่าแก่ และมีการสืบทอดความรู้เหล่านี้น้อยลงทุกที โดยพิธีฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนนั้นสืบทอดกันมายาวนาน “เสาหล่อโบง” เป็นเสาไม้ที่แสดงตัวแทนวิญญาณปกป้องรักษาชาวมอแกน ทุกๆปีจะจัดพิธีนี้ขึ้นในช่วงวันขึ้น 15 ค่ำเดือน 5 ชาวมอแกนจะมีการจัดพิธีบวงสรวงวิญญาณบรรพบุรุษและวิญญาณในธรรมชาติ “เหน่เอนหล่อโบง” โดยมีสัญลักษณ์เป็น “เสาหล่อโบง” และเรือลอยเคราะห์ที่เรียกว่า “ก่าบางชวาย”

5.2.2 เพื่อพัฒนารูปแบบการแสดงสร้างสรรค์ของวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในจังหวัดพังงา งานวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” ผู้วิจัยได้วิเคราะห์จากองค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์และแนวคิดในการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง พบว่า ผู้วิจัยได้ทดลองสร้างสรรค์และมีพัฒนาการทั้งหมด 5 ครั้ง โดยผู้วิจัยได้ศึกษาจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ร่วมไปถึงการสัมภาษณ์ เพื่อนำข้อมูลมาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน ซึ่งสอดคล้องกับ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547 : 225) ได้กล่าวว่า การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบและสร้างสรรค์แนวคิด รูปแบบกลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยวการแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีกระบวนการสร้างสรรค์ ดังต่อไปนี้

5.2.2.1 การออกแบบบทการแสดง

ในการสร้างสรรค์ผลงานจากการวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” ผู้วิจัยได้แรงบรรดาลใจมาจากพิธีฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษ (เหน่เอนหล่อโบง) ของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา โดยให้เนื้อเรื่องสอดคล้องกับความเป็นจริงตามประเพณีเหน่เอนหล่อโบง ซึ่งสอดคล้องกับ นฤมล อรุโนทัย (2549: 4-5) ได้กล่าวถึง พิธีกรรมการฉลองเสา

วิญญาณบรรพบุรุษ ไว้ว่า มอแกนมีพิธีประจำปีที่สำคัญ คือการฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษ (เหน่เอน หล่อโบง) จัดขึ้นในเดือนห้าทางจันทรคติ ซึ่งเป็นช่วงเปลี่ยนฤดูกาล หยุดพักการทำมาหากินและการออกทะเลไปไกลๆ เพื่อทุกคนจะได้มีส่วนร่วมในงาน ฉลองพิธีประกอบไปด้วยการเข้าทรง เสี่ยงทาย เซ่นไหว้วิญญาณ การเล่นดนตรีและร้องรำทำเพลง บางครั้งมีการลอยก่าบางจำลอง ซึ่งถือว่าเป็นการลอยความทุกข์และโรคภัยไข้เจ็บให้พ้นจากครอบครัวและชุมชน เหล้าขาวเป็นส่วนประกอบที่สำคัญของพิธีเพราะเป็นเครื่องเซ่นไหว้วิญญาณ ชาวมอแกนส่วนใหญ่จะดื่มเหล้าขาวกันอย่างหนักตลอดช่วงเวลาการฉลอง ส่วนในช่วงเวลาปกตินั้นชาวมอแกนนิยมดื่มเหล้าขาวเพื่อที่จะดำน้ำได้ลึกและอึดขณะที่ ปรีดา คงแป้น และคณะ ได้กล่าวถึง พิธีกรรมการฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษ ไว้ว่าแต่เดิมนั้นพิธีหล่อโบงของชาวมอแกน ที่หมู่เกาะสุรินทร์นั้นทำพิธีและเซ่นสรวงด้วยเต่า พิธีไหว้ผีบรรพบุรุษจัดทำขึ้นทุกปี ในวันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 5 เมื่อเต่าถูกอนุรักษ์ ชาวมอแกนถูกห้ามจับเต่า จึงเปลี่ยนเครื่องเซ่นไหว้จากเต่าเป็นไก่แทน เมื่องานเริ่มขึ้นเสร็จสิ้นพิธีบวงสรวงผีต่างๆ เริ่มมีการฉลอง เต้นรำ ตีกลอง บางคนเต้นแสดงอาการต่างๆ บางคนเต้นชักกระตุกวนรอบเสาหล่อโบง เมื่อถึงอีกวันชาวบ้านช่วยกันนำเรือก่าบางลำน้อยที่สร้างขึ้นตั้งแต่สองวันก่อนไปลอยในกลางทะเล (ปรีดา คงแป้น และคณะ, 2555: 126-130) ผู้วิจัยได้นำข้อมูลมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์บทการแสดง โดยว่างโครงเรื่องไว้ 3 องค์ ดังนี้ **องค์ที่ 1 ปูตี** (การเข้าทรง) ตามความหมายของชาวมอแกน จากการสัมภาษณ์ ทำให้ได้รู้ข้อมูลเพิ่มเกี่ยวกับการเข้าทรงโดยชาวบ้านจะมีอาการคล้ายผีเข้าแต่จะแสดงออกมาในลักษณะของสัตว์ต่างๆ เช่น นก งู กุ้ง โดยอยู่ในการควบคุมดูแลของผู้ทำพิธี หลังจากการเข้าทรงเสร็จจะมีการเสี่ยงทายในการตัดต้นไม้เพื่อนำมาแกะสลักเป็นเสาวิญญาณ **องค์ที่ 2 ตารี** (การเต้นรำ) หลังจากการเข้าทรงและได้ต้นไม้ที่ต้องการ ในหมู่บ้านจะมีการร้องรำทำเพลงด้วยความสนุกสนาน โดยเชื่อกันว่าบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้วจะมาร่วมเต้นรำกับคนในหมู่บ้านโดยชาวบ้านจะมีการเต้นรำร่วมกับเสาวิญญาณ **องค์ที่ 3 ก่าบางชวาย** (การลอยเรือ) ในช่วงวันสุดท้ายจะเรียกกันว่า ส่งดวงวิญญาณโดยชาวบ้านจะมีการต่อเรือก่าบางชวาย เพื่อใส่ของใช้ต่างๆ ในครัวเรือน เพื่อให้ดวงวิญญาณเร่ร่อนที่ตายในทะเล ได้มีของกิน และเรือก่าบางชวายจะนำดวงได้วิญญาณไปสู่สุขคติ

5.2.2.2 การคัดเลือกนักแสดง

ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงที่มีประสบการณ์และความสามารถในด้านนาฏศิลป์ เพื่อให้นักแสดงมีทักษะและเข้าสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการถ่ายทอดไปในทิศทางเดียวกัน ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงหญิงมาทั้งหมด 6 คน และนักแสดงชายจำนวน 4 คน รวมมีนักแสดงทั้งหมด 10 คน จากนั้นได้ทำการฝึกซ้อม ในขั้นสรุปพบว่านักแสดงมีการฝึกฝนและมีวินัยในการฝึกซ้อมรวมถึงให้ความร่วมมือในการแสดงอย่างดี และที่สำคัญนักแสดงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ ซึ่งสอดคล้องกับ ฉันทนา เอี่ยมสกุล (2554: 85) ได้กล่าวว่า การเลือกตัวผู้แสดง ผู้ออกแบบท่ารำนาฏศิลป์สร้างสรรค์จะต้องเป็นผู้ที่ศึกษาความรู้เกี่ยวกับรูปร่างโครงหน้าให้เหมาะสมกับการแสดงแต่ละประเภทให้ใกล้เคียงหลักฐานมากที่สุด ผู้แสดงต้องมีคุณภาพทั้งฝีมือ บุคลิก รูปร่าง น้ำเสียงสามารถสวมบทบาทในตัวละครได้อย่างเหมาะสม

5.2.2.3 การออกแบบเสียงประกอบการแสดง

ในการออกแบบเสียงประกอบการแสดงผู้วิจัยได้ออกแบบเสียงให้ช่วงแรกเป็นจังหวะช้า ช่วงต่อมามีจังหวะเร็วสนุกสนานช่วงสุดท้ายมีจังหวะช้า แต่ช่วงของดนตรียังขาดตอนไม่มีความต่อเนื่องกัน จึงต้องปรับในช่วงรอบต่อของดนตรีให้มีความต่อเนื่องกันด้วยจังหวะดนตรีที่ค่อยๆ เร็วขึ้นและช้าลงตามลำดับ เมื่อผู้วิจัยนำเพลงมาฟังแล้วจินตนาการตามยังไม่มีเสียงดนตรีที่บ่งบอกถึงความรู้สึกในช่วงนั้นๆ ที่บ่งบอกถึงเอกลักษณะของภาคใต้ จึงต้องศึกษาการใช้เครื่องดนตรีที่ให้เสียงเป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้และต้องการให้มีความรู้สึกพลิ้วไหวของน้ำทะเล จึงหาดนตรีเครื่องสายเข้ามาช่วยให้เพิ่มความรู้สึกเหมือนการเคลื่อนไหวการไหลของน้ำ ในการทดลองเพิ่มเติมพบว่า การออกแบบเสียงที่เกิดขึ้นนั้น เป็นการใช้ดนตรีที่บรรเลงได้อย่างสมบูรณ์โยได้ผสมผสานความเป็นภาคใต้และชาวเลได้อย่างลงตัว ซึ่งสอดคล้องกับ ณัฐพล ดีคำ (สัมภาษณ์, 2562) ได้กล่าวถึง การออกแบบเสียง ไว้ว่า การออกแบบเสียงควรคำนึงถึงการความสอดคล้องของอารมณ์ที่ต้องการจะสื่อ ในช่วงการแสดงๆ นั้น ช่วงทำนองและจังหวะของเสียง รวมถึงเสียงดนตรีก่อให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกัน ซึ่งเสียงจะช่วยให้การแสดงมีความสมจริงและผู้ชมอาจมีอารมณ์ร่วมไปกับการแสดงได้มากยิ่งขึ้น

5.2.2.4 การออกแบบเครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายผู้วิจัยได้ออกแบบจากการแต่งกายของชาวมอแกน โดยยึดเอาเอกลักษณ์การผูกผ้าและการใช้ผ้าพื้นเมืองภาคใต้ และได้ทำการทดลองใส่ให้มีความเหมาะสมกับผู้แสดงขณะแสดง ในการทดลองเบื่องต้น เครื่องแต่งกายบางส่วนเป็นอุปสรรค์ต่อการแสดงจึงได้มีการปรับเปลี่ยนไปตามความเหมาะสม ทั้งนี้การออกแบบเครื่องแต่งกายได้มีการจิตนาการเพิ่มเติมจากความเป็นจริงเพื่อเพิ่มความสวยงามและยังสะดวกต่อการสวมใส่อีกด้วย เมื่อออกแบบเครื่องแต่งกายเรียบร้อยแล้วจะต้องพิจารณาถึงวัสดุที่ตัดเย็บให้มีความเหมาะสม เช่น เนื้อผ้าที่ถ่ายเทอากาศและมีน้ำหนักที่บางเบาเหมาะกับการเคลื่อนไหวร่างกายเพื่อให้เกิดความคล่องตัว ซึ่งสอดคล้องกับ นิพนธ์ วรรณมหินทร์ (สัมภาษณ์, 2562) เครื่องแต่งกายสามารถบอกถึงบุคลิกตัวนักแสดง ฐานะ ภูมิหลังของตัวละครได้ การออกแบบเครื่องแต่งกายต้องมาจากการตีความตัวละครอย่างเป็นเหตุเป็นผล เครื่องแต่งกายเป็นสิ่งที่ถ่ายทอดความเป็นตัวตนของตัวละครออกมาผ่านผู้แสดง ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงผู้แสดงที่ต้องทำท่าทาง ลีลาต่างๆ นอกจากการออกแบบเครื่องแต่งกายแต่งหน้าก็จะต้องดูการออกแบบฉาก แสงสี เพื่อให้เป็นการนำเสนอที่ประสานกลมกลืนกันเป็นแนวเดียวกันอีกด้วย

5.2.2.5 การออกแบบลีลา

ผู้วิจัยได้ออกแบบลีลาที่แสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ ความเป็นอยู่ของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา โดยผู้วิจัยได้หยิบยกท่าทางการเต้นของชาวมอแกนขณะประกอบพิธีเหน่เอนหล่อโบงและนำมาผสมผสานเทคนิคการเต้นของศิลปินชาวตะวันตก โดยใช้เป็นแนวคิดในการออกแบบลีลาท่าทางให้เกิดความสวยงามและเป็นเอกลักษณ์ของการแสดง โดยคำนึงถึงรูปแบบของการแสดงที่แบ่งออกเป็น 3 องค์ คือ องค์ที่ 1 ปูตี

(การเข้าทรง) องค์ที่ 2 ตารี (การเต้นรำ) องค์ที่ 3 ก่าบางชวาย (การลอยเรือ) ซึ่งสอดคล้องกับ ฉันทนา เอี่ยมสกุล (2554: 38) ได้กล่าวไว้ว่า นาฏศิลป์สร้างสรรค์ คือ การคิดประดิษฐ์ ท่ารำ หรือการออกแบบท่ารำ อาจจะเป็นการร่ายรำของตัวละครที่เกิดจากการคิดประดิษฐ์หรือออกแบบท่ารำ และยังสอดคล้องกับ พรีพงศ์ เสนไสย (2546: 20-23) ได้กล่าวถึง ความหมายของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ไว้ว่า กระบวนการคิดผลงานของแต่ละบุคคลล้วนมีความแตกต่างในส่วนรูปแบบการนำเสนอ ได้ผลิตออกมาหลากหลายรูปแบบ โดยมีขอบเขตต่อการสร้างสรรค์ คือ 1) คิดสร้างให้เป็นของเก่าแก่ 2) คิดสร้างให้เป็นการผสมผสานนาฏยศิลป์หลายๆ จารีตเข้าด้วยกัน 3) คิดสร้างแบบประยุกต์จากแบบดั้งเดิม หมายถึง งานนาฏยประดิษฐ์ที่อาศัยการหยิบเพียงเอกลักษณ์เด่นของนาฏยศิลป์นั้นๆ เช่น ท่าทาง เทคนิคพิเศษบางอย่างนอกจากนั้นผู้ประดิษฐ์ก็จะพยายามแสวงหากระบวนท่าใหม่ๆ ให้ได้ความหมายตรงกับที่ผู้ประดิษฐ์ต้องการ 4) คิดใหม่ ทำใหม่ ไม่เคยพบเห็นมาก่อน จึงอยากจะสร้างอยากจะประดิษฐ์งานนาฏศิลป์ตามแบบที่อยากถ่ายทอดออกมาตามกระแสของภาวะอารมณ์ ความรู้สึกภายใน มันเป็นปรากฏการณ์ใหม่ที่ไม่มีนาฏยกวีคนใดเคยสร้างสรรค์มาก่อน มันเป็นการเคลื่อนไหวอย่างอิสระเสรี มันไม่จำเป็นที่จะต้องอาศัยองค์ประกอบอื่นใดนอกเสียจากร่างกาย

5.2.2.6 การออกแบบอุปกรณ์การแสดง

การออกแบบอุปกรณ์สำหรับการแสดง พบว่า ผู้วิจัยใช้อุปกรณ์เพื่อเป็นตัวแทนในการสื่อความหมายแทนสัญลักษณ์เพื่อประกอบและให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมในการจินตนาการอย่างสร้างสรรค์ในขณะรับชมการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดงในครั้งนี้ประกอบด้วย เสา, ไม้, หน้ากาก, ศาล, ผ้า และพวงมาลัย ทั้งนี้อุปกรณ์ในการแสดงผู้วิจัยได้ทำการเลียนแบบมาจากของจริงบางส่วนและได้ออกแบบตามจินตนาการของผู้วิจัยร่วมไปด้วยในบางส่วน ด้วยขนาดและวัสดุของจริงที่ไม่สามารถหาได้เนื่องจากเป็นอุปสรรคต่อการขนย้าย ดังนั้นจึงจำเป็นต้องออกแบบให้มีขนาดที่พอเหมาะ สะดวกต่อการใช้งาน เช่น เสาเหน่เอนหล่อโบง เป็นเสาที่ชาวมอแกนใช้เป็นตัวแทนของบรรพบุรุษตามจริงนั้นจะเป็นไม้จริงที่แกะสลัก แต่ด้วยขนาดและน้ำหนักที่ไม่สามารถหาไม้จริงที่มีขนาดใหญ่ได้ประกอบกับทำให้การขนย้ายลำบากจึงต้องนำโฟมมาแทนในการใช้ไม้ และศาลที่ใช้ในการแสดงหากเป็นเพียงศาลจำลองขึ้นเพื่อความสมจริงในการแสดง ออกแบบให้มีความสะดวกต่อการใช้งาน ส่วนผ้าคลุมตัวนักแสดงนั้นเดิมเป็นเพียงผ้าสีขาวที่มีน้ำหนักที่เบา ปลิวง่ายและบังคับทิศทางได้ยาก จึงได้มีการพิจารณาและหาผ้าที่มีเนื้อผ้าที่ทิ้งน้ำหนักลงพื้นและ สะดวกต่อการใช้งานแล้วทำให้ง่ายต่อการแสดงอีกด้วย ซึ่งสอดคล้องกับ ฤทธิรงค์ จิรากานนท์ (2550: 144-145) กล่าวถึง ความหมายของเครื่องประกอบการแสดง ไว้ว่า properties หรือ props หมายถึง เครื่องประกอบการแสดงที่นักแสดงใช้ในละคร เพื่อสร้างความสัมพันธ์ระหว่างฉากและเหตุการณ์ วัสดุต่างๆ ที่ตัวละครเคลื่อนย้ายบนพื้นที่เวทีได้ ล้วนเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างภาพรวมบนเวที เครื่องประกอบการแสดงมีส่วนสำคัญที่จะทำให้โลกของการแสดงนั้นเกิดขึ้นจริง ทำให้ผู้ชมเชื่อในสิ่งที่เก็นบนเวทีและสื่อความหมายให้ข้อมูลเกี่ยวกับการแสดง

5.2.2.7 การออกแบบแสง

ผู้วิจัยใช้การออกแบบแสงเพื่อช่วยในการสื่อความหมายและอารมณ์ของการแสดง โดยออกแบบตามสถานการณ์และบรรยากาศตามท้องเรื่อง มีองค์ที่ 1 ปิดไฟมืดจากนั้นค่อยๆ เปิดไฟสว่างขึ้นและมีการเปิดไฟสีแดงกระพริบถี่ให้ความรู้สึกตื่นเต้นและน่ากลัว เปรียบเสมือนการสื่อถึงวิญญาณ การเข้าทรง ในช่วงที่ 2 ใช้ไฟสีฟ้าและสีชมพูสลับกันเพื่อให้เห็นถึงการเต้นรำ สนุกสนานและมีความสุข ในช่วงสุดท้าย ผู้วิจัยได้นำหลักการใช้สีที่แสดงถึงความรู้สึก และการจัดการแสงมาช่วยในการสื่อสารการแสดงให้ผู้ชมมีความรู้สึกคล้อยตาม ให้บรรยายกาศบ่งบอกถึงอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ที่นักแสดงถ่ายทอดออกมา แสงที่ใช้ในการแสดงช่วยให้การแสดงนั้นดูสวยงามและสร้างบรรยากาศตามที่ต้องการ และการสร้างอารมณ์ แต่ในการใช้แสงนั้นต้องระวังหากใช้แสงผิด สีเสื้อผ้าของผู้แสดงจะเปลี่ยนไปด้วย ซึ่งสอดคล้องกับ จุติกา โกศลเหมมณี (2556: 157) ได้อ้างถึง บทความของ นราพงษ์ จรัสศรี เรื่องการให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์ใหม่ว่า มีการดำเนินเรื่องแล้วผูกปมให้ผู้ชมได้ใช้ความคิดมีการปรับเนื้อเรื่องใหม่จากที่เคยเห็นมาหรือเคยแสดงออกมาก่อน มีการเน้นส่วนที่เห็นว่าไม่สำคัญให้เด่นขึ้น นอกจากนี้ยังมีการผูกเรื่องใหม่เพื่อให้เกิดคำถาม ได้แก่ การสร้างสรรค์สิ่งใหม่ในการนำเสนอรูปแบบการแสดงของการแสดงแสง เสียง ประกอบจิตนาภาพเป็นการนำเสนอในรูปแบบใหม่จากเดิมเป็นรูปแบบการแสดงละครนำมาเสนอเป็นการแสดงประกอบจินตภาพโดยนำศิลปะการแสดงในรูปแบบอื่นเข้ามาบูรณาการ

5.2.2.8 การใช้พื้นที่ในการแสดง

ผู้วิจัยได้เลือกใช้หอประชุมเป็นพื้นที่ในการแสดง เนื่องจากสะดวกต่อการฝึกซ้อมการแสดง โดยได้ปรับทางเข้าออกของเวที ให้สามารถออกจากตรงกลางได้นำฉากมากันให้มีทางเดินไปหลังเวทีได้ เนื่องจากเป็นห้องประชุมใหญ่มีพื้นที่สำหรับนักแสดงและมีความเพียงพอในการรองรับผู้ชมในการเข้าร่วมชมการแสดง ซึ่งสอดคล้องกับ ฉันทนา เอี่ยมสกุล (2554: 85) ได้กล่าวว่า ขนาดของเวทีก็เป็นส่วนสำคัญ เช่น การแสดงในโรงละครหรือแสดงเวทีกลางแจ้ง หากเวทีการแสดงขนาดใหญ่ควรจะใช้ผู้แสดงจำนวนมากหากเวทีเล็กควรจัดผู้แสดงให้เหมาะสมกับขนาดของเวที

เมื่อผู้วิจัยได้ออกแบบสร้างสรรค์ตามกระบวนการเป็นที่เรียนร้อยแล้ว ได้นำชุดการแสดงการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบงนำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิประเมินคุณภาพก่อนนำไปเผยแพร่สู่สาธารณชน

5.2.2.9 ประสิทธิภาพของการสร้างสรรค์การแสดงในด้านความคิดสร้างสรรค์ในด้านความเหมาะสม และความพึงพอใจของผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้รับชมการแสดงก่อนเผยแพร่สู่สังคม

จากการนำเสนอข้อมูลการวิจัยในรูปแบบของการแสดง พบว่า ประสิทธิภาพความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ และความคิดเห็นที่มีต่อผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์หลังการใช้กิจกรรมรูปแบบโมเดลซิปปา (CIPPA Model) ของผู้ทรงคุณวุฒิ มีดังต่อไปนี้

1. ประสิทธิภาพความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์หลังการใช้กิจกรรมรูปแบบโมเดลซิปปา (CIPPA Model) จากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 6 ท่าน พบว่า ประสิทธิภาพในด้านความคิดสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบงอยู่ในระดับมากที่สุด โดยมีค่าคะแนนเฉลี่ย เท่ากับ 4.76 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน เท่ากับ 0.33

2. ความคิดเห็นของผู้ทรงคุณวุฒิที่มีต่อผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์หลังการใช้กิจกรรมรูปแบบโมเดลซิปปา (CIPPA Model) จากผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 6 ท่าน พบว่า ความเหมาะสมและความพึงพอใจของผู้ทรงคุณวุฒิต่อการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง อยู่ในระดับมากที่สุด โดยมีค่าเฉลี่ย เท่ากับ 4.78 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน เท่ากับ 0.35

5.2.3 เพื่อสร้างสรรค์อัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในจังหวัดพังงา ได้พบว่า งานวิจัยเรื่อง “การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงวิถีชีวิตของชาวมอแกนเพื่อสร้างสรรค์ผลงานผ่านมิติการแสดง” ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง เพื่อสร้างคุณค่าให้เห็นถึงอัตลักษณ์ของชนเผ่าที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม จึงได้สร้างสรรค์ผลงานโดยมุ่งเน้นถึงความสำคัญทางประเพณีพิธีกรรมของชาวมอแกน ซึ่งใช้องค์ประกอบหลักในการสร้างสรรค์งาน ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การออกแบบลีลา การคัดเลือกนักแสดง การออกแบบเสียงประกอบการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบอุปกรณ์การแสดง การออกแบบแสงและการออกแบบสถานที่ในการแสดง ซึ่งแต่ละองค์ประกอบจะให้ความสำคัญแต่ละส่วนอย่างชัดเจน โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์แนวคิดของการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากองค์ประกอบทางด้านนาฏศิลป์ โดยมีรูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงาน ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การออกแบบบทการแสดง ผู้วิจัยมีกระบวนการในการออกแบบบทการแสดงให้เหมาะสมและสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ โดยดำเนินการค้นคว้าข้อมูลจากหนังสือ งานวิจัย เอกสารทางวิชาการ และการสัมภาษณ์ สรุปสาระเป็นกรอบแนวทางตามแรงบันดาลใจ จากนั้นจึงกำหนดเนื้อหาในการแสดงให้สอดคล้องกัน โดยทำการแบ่งเป็นองค์การแสดงออกเป็น 3 องค์ ได้แก่ องค์ที่ 1 ปูตี (การเข้าทรง) องค์ที่ 2 ตารี (การเต้นรำ) และองค์ที่ 3 ก่าบางชวาย (การลอยเรือ)

ขั้นตอนที่ 2 การออกแบบลีลา ผู้วิจัยได้ออกแบบจากท่าทางบางท่าที่เป็นการเต้นของชาวมอแกนขณะประกอบพิธีเหน่เอนหล่อโบง ผู้วิจัยได้หยิบยกมาบางท่าและได้ปรับเปลี่ยนให้เข้ากับการแสดง โดยผสมผสานเทคนิคการเต้นของศิลปินชาวตะวันตก เพื่อให้เกิดความรื่นเริงและสนุกสนานและที่สำคัญผู้วิจัยพยายามจะสื่อสารผ่านการเคลื่อนไหวท่าเต้นทางนาฏศิลป์ โดยสื่อความหมายเรื่องราวของแต่ละองค์ให้มีความชัดเจน ประกอบกับให้นักแสดงสื่อสารออกทางอารมณ์ประกอบการแสดงร่วมด้วย ซึ่งสอดคล้องกับ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2547: 225) ได้กล่าวว่า การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ว่า นาฏประดิษฐ์ (Choreographer) หมายถึง การคิด การออกแบบ และสร้างสรรค์แนวคิด รูปแบบกลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม และยัง

สอดคล้องกับ ฉันทนา เอี่ยมสกุล (2554: 38) ได้กล่าวว่า นาฏศิลป์สร้างสรรค์ หมายถึง การคิดประดิษฐ์ท่ารำ หรือการออกแบบท่ารำ อาจจะเป็นการร่ายรำของตัวละครที่เกิดจากการคิดประดิษฐ์หรือออกแบบท่ารำ การประพันธ์เพลง การแต่งกายขึ้นมาใหม่ โดยอาจจะยังคงโครงสร้างแบบแผนเดิม เช่น ยังคงใช้ลีลาท่ารำของนาฏศิลป์ไทย หรืออาจจะผสมผสานลีลาท่าทางตามสำเนียงเพลงของภาษาอื่นตามความเหมาะสมของชุดการแสดง

ขั้นตอนที่ 3 การคัดเลือกนักแสดง ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงที่มีประสบการณ์และความสามารถในด้านนาฏศิลป์ มีความรู้ ความเข้าใจ เกี่ยวกับแนวคิดของการแสดงที่ผู้วิจัยได้ถ่ายทอด โดยพิจารณาความเหมาะสมจากความสามารถเฉพาะตน มีความขยันและอดทนในการฝึกซ้อม มีวินัย ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงโดยแบ่งออกเป็น นักแสดงหญิงจำนวน 6 คน และนักแสดงชายจำนวน 4 คน รวมมีนักแสดงทั้งสิ้น 10 คน ซึ่งสอดคล้องกับ ฉันทนา เอี่ยมสกุล (2554: 85) ได้กล่าวว่า การเลือกตัวผู้แสดง ผู้ออกแบบท่านาฏศิลป์สร้างสรรค์จะต้องเป็นผู้ที่ศึกษาความรู้เกี่ยวกับรูปร่างโครงหน้าให้เหมาะสมกับการแสดงแต่ละประเภทให้ใกล้เคียงหลักฐานมากที่สุด ผู้แสดงต้องมีคุณภาพทั้งฝีมือ บุคลิก รูปร่าง น้ำเสียงสามารถสวมบทบาทในตัวละครได้อย่างเหมาะสม

ขั้นตอนที่ 4 การออกแบบเสียงประกอบการแสดง ในการออกแบบเสียงประกอบการแสดง เน้นการให้ผู้ชมมีความรู้สึกถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชาวมอแกน มีกลิ่นของความเป็นภาคใต้ ความเป็นท้องทะเล ผู้วิจัยได้ศึกษาการใช้เครื่องดนตรีที่มีเสียงเป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้และต้องการให้มีความรู้สึกพลิ้วไหวของน้ำทะเลจึงใช้ดนตรีเครื่องสายบรรเลงผสมผสานกับดนตรีสากลและมีดนตรีไทยในการประกอบจังหวะบางช่วง ให้ความแตกต่างในช่วงทำนองเพลงสร้างความเป็นอัตลักษณ์ของเพลงที่ใช้ในการแสดง ซึ่งสอดคล้องกับ ชลูด นิ่มเสมอ (2544: 22-25) ได้กล่าวถึง จังหวะ ในองค์ประกอบของศิลปะ ไว้ว่า เป็นคำที่ใช้ในดนตรี เป็นการวัดความช้าเร็วของช่วงเวลามาร้อยเรียง จังหวะมีอยู่ทั่วไปในธรรมชาติ การเต้นของหัวใจที่เป็นจังหวะในร่างกายของเรา การเปลี่ยนแปลงปี ฤดูกาล การเกิด การเติบโต และการดับไปของชีวิตก็เป็นจังหวะ จังหวะที่รับสัมผัสได้ง่ายที่สุดในจังหวะของดนตรี ธาตุเบื้องต้นของดนตรี คือ ความเคลื่อนไหวที่ต่อเนื่องและขาดหายของเสียง เป็นจังหวะที่จะไม่มีดนตรี เป็นเพียงเสียงที่ดังติดต่อกันไปเท่านั้น

ขั้นตอนที่ 5 การออกแบบเครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายผู้วิจัยได้ออกแบบจากการแต่งกายของชาวมอแกน โดยยึดเอาเอกลักษณ์การผูกผ้าและการใช้ผ้าพื้นเมืองภาคใต้ โดยปรับให้มีความเหมาะสมกับผู้แสดงขณะแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกายได้มีการจิตนาการเพิ่มเติมจากความเป็นจริงเพื่อเพิ่มความสวยงามแล้วยังสะดวกต่อการสวมใส่อีกด้วย เมื่อออกแบบเครื่องแต่งกายเรียบร้อยจะต้องพิจารณาวัสดุตัดเย็บที่มีความเหมาะสมเนื้อผ้าที่ถ่ายเทอากาศและมีน้ำหนักที่เบาเหมาะกับการเคลื่อนไหวร่างกายประกอบการแสดง ซึ่งสอดคล้องกับ ธรากร จันทนะสาโร (สัมภาษณ์, 2562) ได้กล่าวถึงการออกแบบเครื่องแต่งกาย ไว้ว่า การจะออกแบบเครื่องแต่งกายต้องคำนึงถึงสิ่งที่จะสื่อสารกับ

ผู้ชม ตัวตนของตัวแสดงว่าเราต้องการให้ผู้แสดงเป็นใคร มาจากไหน จึงออกแบบเครื่องกายให้ผู้แสดงที่มีความเหมาะสมกับการแสดง

ขั้นตอนที่ 6 การออกแบบอุปกรณ์การแสดง ผู้วิจัยได้นำอุปกรณ์มาประกอบการแสดงโดยทำการเลียนแบบมาจากของจริงบางส่วนและได้ออกแบบตามจินตนาการของผู้วิจัยร่วมด้วย เพื่อเป็นตัวแทนในการสื่อความหมายแทนสัญลักษณ์ เพื่อประกอบให้ผู้ชมได้มีส่วนร่วมในการจินตนาการอย่างสร้างสรรค์ในขณะรับชมการแสดง อุปกรณ์ประกอบการแสดงในครั้งนี้ประกอบด้วย เสา, ไม้, หน้ากาก, ศาล, ผ้า และพวงมาลัย

ขั้นตอนที่ 7 การออกแบบแสง ผู้วิจัยใช้การออกแบบแสงร่วมด้วย เพื่อช่วยในการสื่อความหมายและอารมณ์ของการแสดง ในการจัดแสงมาช่วยนั้นเพื่อนช่วยในการสื่อสารการแสดงให้ผู้ชมมีความรู้สึกคล้อยตาม สร้างบรรยากาศบ่งบอกถึงอารมณ์ความรู้สึกต่างๆ ร่วมด้วย ซึ่งสอดคล้องกับ กฤษรา ซูไรมาน วริศราภูริชา (2548: 123) ที่กล่าวไว่ว่า สีของแสงเป็นสื่อสำคัญที่ใช้ในการออกแบบแสง สีแสงสามารถกระตุ้นให้เกิดอารมณ์และความรู้สึกร่วม มีอิทธิพลต่อผู้ชมเป็นอย่างมาก การเคลื่อนไหวของแสง ทิศทางของแสง และการกระจายแสง ทั้งหมดนี้เป็นคุณสมบัติของแสงสว่างที่รวมอยู่เป็นหนึ่งเดียว ซึ่งความสว่างสามารถแทนค่าความรู้สึกได้ด้วยสีขาวบริสุทธิ์ และความมืดแทนค่าได้ด้วยสีดำ คือความว่างเปล่า เมื่อสีขาวหรือความสว่างนี้ตกกระทบกับสีผิวพื้นของวัตถุใดก็ตาม สีของแสงที่เป็นสีเดียวกับสีของพื้นผิวของวัตถุนั้นจะสะท้อนออกมา

ขั้นตอนที่ 8 การใช้พื้นที่ในการแสดง ผู้วิจัยใช้หอประชุมใหญ่ของมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรีในการแสดง เนื่องจากเป็นหอประชุมที่มีขนาดใหญ่มีพื้นที่สำหรับการแสดงและมีความเพียงพอในการรองรับผู้ชม ซึ่งสอดคล้องกับ ศิริมงคล นาฏยกุล (2557: 57-56) ได้อ้างถึง สาธิต ไกลวรรธนะ กล่าวถึง พื้นที่หรือขอบเขตที่ใช้ในการแสดงหรือการเล่นละคร เราก็จะสามารถที่จะแบ่งพื้นที่แสดงบนเวทีทั้งหมดออกเป็นพื้นที่แสดงย่อยๆ ส่วนใหญ่จะเป็นละครที่มีลักษณะฉากที่เหมือนจริงส่วนในละครบางเรื่องฉากใหญ่ ที่สร้างขึ้นมาอาจจะถูกแบ่งออกเป็น Acting area ย่อยๆ หลายๆ พื้นที่การแบ่งชื่อเรียกบนพื้นที่เวที บนเวทีแบบผู้ชมมองด้านเดียวโดยยึดทิศทางและความเข้าใจของนักแสดงที่ยืนอยู่บนเวทีการแสดงที่หันเข้าหาผู้ชมเป็นหลักซึ่งมีชื่อเรียกพื้นที่ต่างๆ บนเวทีการแสดง

ขั้นตอนที่ 9 เมื่อผู้วิจัยได้ออกแบบได้ออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานตามกระบวนการเป็นที่เรียบร้อยแล้ว จึงนำการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง นำเสนอต่อผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิได้ประเมินคุณภาพและความเหมาะสมของการแสดงหลังจากการใช้กิจกรรมรูปแบบโมเดลซิปปาจากผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิจำนวน 6 ท่าน พบว่า ประสิทธิภาพในด้านความคิดสร้างสรรค์ผลงานการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบงอยู่ในระดับมากที่สุด โดยมีค่าคะแนนเฉลี่ย เท่ากับ 4.76 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน เท่ากับ 0.33 และความเหมาะสมและความพึงพอใจของผู้ทรงคุณวุฒิต่อการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง อยู่ในระดับมากที่สุด โดยมีค่าเฉลี่ย เท่ากับ 4.78 ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน เท่ากับ 0.35 แล้วนำมาปรับปรุงตามข้อเสนอแนะ ก่อนนำไปเผยแพร่สู่สาธารณชน

ขั้นตอนที่ 10 เมื่อผู้วิจัยได้รับการปรับปรุงตามข้อเสนอแนะเป็นที่เรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยได้นำการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบงออกเผยแพร่การแสดงสู่สาธารณชน ตามวัตถุประสงค์ที่ศึกษาวิถีชีวิตและอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงในเทศกาลฉลองเสาวิญญาณบรรพบุรุษของชนเผ่ามอแกนที่อาศัยอยู่ในหมู่เกาะสุรินทร์ใต้ ตำบลเกาะพระทอง อำเภอคุระบุรี จังหวัดพังงา โดยเข้าร่วมโครงการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมศาสตร์ระดับนานาชาติ ครั้งที่ 1 คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา ในวันพุธที่ 16 ธันวาคม 2563 ณ ห้องประชุมใหญ่ อาคาร 100 ปี ศูนย์ภาษาและคอมพิวเตอร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา ในผลงานการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง “Creative dance performance Nhae Ane Lho Bong” ทั้งนี้เมื่อผู้วิจัยได้นำการแสดงออกเผยแพร่สู่สาธาณชน เพื่อฟื้นฟู อนุรักษ์และสืบสานประเพณีและวัฒนธรรมของชนเผ่ามอแกน โดยการถ่ายทอดคุณค่าอัตลักษณ์ประเพณีเหน่เอนหล่อโบงและวิถีชีวิตของชาวมอแกนสู่ประชาชนภายนอกให้เป็นที่รู้จักและน่าสนใจมากยิ่งขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับ Thailand Medical Tourism Cluster (ปิยวดี มากพา, 2560: 72) จากการศึกษาการประกอบการธุรกิจท่องเที่ยวในประเทศไทย ที่เป็นแนวความคิด ความเชื่อ เป็นนามธรรมล้วนๆ การท่องเที่ยวเมื่อรับวัฒนธรรมเข้ามาได้ถูกพัฒนาขึ้นจนกลายเป็นรูปธรรมที่สามารถพัฒนาให้เป็นจุดสนใจของนักท่องเที่ยวได้ ตัวอย่างวัฒนธรรมที่จะนำมาใช้ประโยชน์ในการท่องเที่ยว ได้แก่ แหล่งท่องเที่ยว ประวัติศาสตร์ โบราณวัตถุ งานศิลปกรรม สถาปัตยกรรม นาฏศิลป์ การละเล่นพื้นบ้าน เทศกาล และงานประเพณี งานศิลปหัตถกรรมที่นำมาพัฒนาให้เป็นสินค้าประจำท้องถิ่น ตลอดจนวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ล้วนแล้วแต่เป็นทรัพยากรการท่องเที่ยวที่สำคัญของประเทศไทย เป็นเสมือนตัวเสริมการท่องเที่ยวให้มีความสมบูรณ์ เป็นจุดเด่นหรือจุดขายของแหล่งท่องเที่ยวนั้นๆ เพื่อความประทับใจให้นักท่องเที่ยวได้มากขึ้น

5.3 ข้อเสนอแนะ

การสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์สำหรับผู้ชมนั้น การสื่อสารผ่านงานศิลปะที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อศิลปะ จะมิได้คำนึงถึงการสื่อสารเพื่อให้ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ทั้งหมด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของผู้ชม ยกตัวอย่างเช่น สำหรับกลุ่มผู้ชมที่อาจจะมีประสบการณ์น้อยในการรับชมการแสดง จะไม่ต้องการการสื่อสารที่มีความชัดเจนหรือตรงไปตรงมามากจนเกินไปจึงส่งผลให้ผลงานนั้นขาดความเป็นศิลปะโดยแท้ไป ดังนั้นศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานไม่ควรนำเสนอการแสดงหรือการออกแบบองค์ประกอบการแสดงทั้ง 8 ประการที่เป็นการชี้นำผู้ชมมากจนเกินไป แต่ควรให้อิสรภาพแก่ผู้ชมในการแสดงความคิดเห็นจากการแสดงนั้น

บรรณานุกรม

กฤษรา ซูไรมาน วริศราภูริชา. (2548). **การจัดแสงสำหรับเวที.** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กิตติศักดิ์ อินทรสาร. (2557). **ปัจจัยสังคม วัฒนธรรม และจิตวิทยาที่ส่งผลต่อความคาดหวังในการบริการของธุรกิจจัดหาคู่ของ ประชาชนในเขตกรุงเทพมหานคร**. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยกรุงเทพ.

ขจรศักดิ์ บัวระพันธ์. (2556). **วิจัยเชิงคุณภาพ ไม่ยากอย่างที่คิด.** (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ: บริษัท คอมม่าดีไซน์แอนด์พริ้นท์ จำกัด.

จริยาวลี ดีภัก. (2540). **เอกสารประกอบการเรียนการสอนภาควิชาทฤษฎีทฤษฎีนาฏศิลป์** สาขานาฏศิลป์สากล วิทยาลัยนาฏศิลป์กรมศิลปากร.

จุติกา โกศลเหมมณี. (2556). **รูปแบบและแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยของนราพงษ์ จรัสศรี.** วิทยานิพนธ์. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฉันทนา เอี่ยมสกุล. (2554). **ศิลปะการออกแบบท่ารำ (นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์)**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์กรุงเทพฯ อ.ก็อปปี้เซ็นเตอร์.

ชลูด นิ่มเสมอ. (2544). **องค์ประกอบของศิลปะ** (พิมพ์ครั้งที่ 6).กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ ไทยวัฒนาพานิช จำกัด.

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. (2548). **การวิจัยทางศิลปะ Research in Arts**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดาริณี ชำนาญหมอ. (2557). **การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง.** วิทยานิพนธ์ (ศป.ด.). กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดำรง ฐานดี. (2544). **มานุษยวิทยาเบื้องต้น.** (พิมพ์ครั้งที่ 7). กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง

ธรากร จันทนะสาโร. (2557). **นาฏยศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา.** วิทยานิพนธ์ (ศป.ด.). กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นราพงษ์ จรัสศรี. (2548). **ประวัตินาฏศิลป์ตะวันตก** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นฤมล อรุโณทัย และคณะ. (2549). **ชีวิตพวกเราชาวอุรักลาโว๊ย เกาะสิเหร่.** กรุงเทพฯ: โครงการนำร่อง อันดามัน สถาบันวิจัยสังคม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บรรณานุกรม (ต่อ)

นฤมล อรุโณทัย. (2552). **“บ้านมอแกน---และหมู่บ้านที่เปลี่ยนไป” ในพลวัตชาติพันธุ์ ภาคใต้: ผู้คนและชุมชนบริเวณ เกาะและชายฝั่งอันดามัน.** กรุงเทพฯ: สถาบันวิจัยสังคม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2553). **ชีวิตพวกเราชาวทะเล ก่ามอย ออลาง มอแกน กามี่ อูรักลาโว้ย We, The sea People.** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: โครงการนำร่องอันดามัน สถาบันวิจัยสังคม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นิศา ชูโต. (2545). **การวิจัยเชิงคุณภาพ Qualitative Inquiry**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: บริษัท แม็ทส์ปอยท์ จำกัด.

บุญชม ศรีสะอาด. (2543). **การวิจัยเบื้องต้น.** กรุงเทพ: สุวีริยาสาส์น.

ประวิทย์ ฤทธิบูลย์. (2561). **การศึกษาอัตลักษณ์ประเพณีแห่หางหงส์ ธงตะขาบ สู่การพัฒนาทุนทางวัฒนธรรม: การออกแบบสร้างสรรค์ชุดการแสดงสำหรับการนำเสนอภาพลักษณ์การท่องเที่ยวในจังหวัดปทุมธานี**. วารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม. ปีที่ 6 ฉบับที่ 1 มกราคม – มิถุนายน: 26-40.

_____. (2560). **การพัฒนาความสามารถ ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยโดยใช้โมเดลซิปปา.** วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ. 2(36): 78-97.

ประทิน พวงสำลี. (2514). **หลักนาฏศิลป์**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ กรุงเทพไทยมิตรการพิมพ์.

ปรวัน แพทยานนท์. (2558). **ตัวละครและสไตล์การแสดงในบริบทสังคมและวัฒนธรรมไทย: กรณีศึกษาภาพยนตร์ไทยที่ได้รับรางวัลภาพยนตร์สุพรรณหงส์.** ปริญญานิพนธ์, กรุงเทพฯ: สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรมวิจัย มหาวิทยาลัยศรีนทรวิโรฒ.

ปรีดา คงแป้น และคณะ. (2555). **วิกฤติวิถีชีวิตชาวเล.** มูลนิธิชุมชนไท.

ปิยวดี มากพา. (2560). **นาฏศิลป์สร้างสรรค์กับการเผยแพร่อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมชาวไทยพวนบ้านบุ่งเข้ ต.หนองแสง อ.ปากพลี จ.นครนายก**. วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 1(37): 72-81.

พลาเดช ณ ป้อมเพชร. (2546). **โลกของชาวมอแกน : มองจากความรู้พื้นบ้านเกี่ยวกับทะเลและพื้นที่ชายฝั่ง.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พันธุ์ทิพย์ กาญจนะจิตรา สายสุนทร. (2548). **การวิจัยและพัฒนาเด็กไร้สัญชาติ.** กรุงเทพ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการเสริมสร้างสุขภาพ.

พีรพงศ์ เสนไสย. (2546). **นาฏยประดิษฐ์**. (พิมพ์ครั้งที่ 1). มหาสารคามฯ: มหาวิทยามหาสารคาม.

บรรณานุกรม (ต่อ)

ไพโรจน์ ทองคำสุก. (2544). **วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ครูเฉลย สุขะวณิช.** กรุงเทพฯ: สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์.

ยุทธ ไกยวรรณ์. (2545). **พื้นฐานการวิจัย ฉบับปรับปรุงใหม่.** (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: สุวีริยาสาสน์ จัดพิมพ์.

เรวดี อึ้งโพธิ์ และนันธิดา จันทรางศุ. (2562). **มอแกนกับการฟื้นฟู: การจัดการเรียนรู้ทางดนตรีเพื่อรักษามรดกทางวัฒนธรรมของชุมชนอย่างยั่งยืน.** รายงานการวิจัยได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ประจำปีงบประมาณ 2559.

ศิริมงคล นาฏยกุล. (2551). **นาฏยศิลป์ หลักกายวิภาคและการเคลื่อนไหว** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์

_____. (2549). การจัดแสง สี ในงานศิลปะการแสดง. มหาสารคาม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน). (2557). **ทักษะวัฒนธรรมชาวเล ร้อยเรียงราวชาวเล.** (นฤมล อรุโณทัย, บ.ก.) กรุงเทพฯ.

สมพร ฟูราจ. (2554). **Mime: ศิลปะท่าทางและการเคลื่อนไหว** (พิมพ์ครั้งที่ 1). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุรพล วิรุฬรักษ์. (2543). **นาฏยศิลป์ปริทรรศน์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์กรุงเทพ ภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____ (2547). **นาฏยศิลป์ ปริทรรศน์**: สำนักพิมพ์กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2546). **หลักการแสดงนาฏศิลป์ปริทรรศ์.** สำนักพิมพ์กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ฤทธิ์รงค์ จิวากานนท์. (2557). **ศิลปะการออกแบบเครื่องต่งกายละครเวทีสมัยใหม่.** กรุงเทพฯ: คณะอักษรศาสตร์. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรรถกร ภาคีรุณ. (2556). **ก่อนจะเหลือเผ่าพันธุ์สุดท้าย มอแกน (SEA - GYPSIES).** สำนักพิมพ์ธารบัวแก้ว.

Kornblum, W. (1998). **Sociology in a changing world (3rd ed.)**. Fort Worth: Harcourt Brace College.

บรรณานุกรม (ต่อ)

แหล่งข้อมูลสัมภาษณ์

ธนกร สรรย์วราภิภู. (2562). สัมภาษณ์โดยผู้วิจัย (กัญชพร ตันทอง) ที่คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา จังหวัดกรุงเทพมหานคร.

นิพนธ์ วรรณมหินทร์. (2562). สัมภาษณ์โดยผู้วิจัย (กัญชพร ตันทอง) ที่บริษัท วาไรตี้ แดนซ์ จำกัด. จังหวัดกรุงเทพมหานคร.

ธรากร จันทนะสาโร. (2562). สัมภาษณ์โดยผู้วิจัย (กัญชพร ตันทอง) ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร. จังหวัดกรุงเทพมหานคร.

ณัฐพล ดีคำ. (2562). สัมภาษณ์โดยผู้วิจัย (กัญชพร ตันทอง) ที่คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี. จังหวัดปทุมธานี.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
รายชื่อผู้เชี่ยวชาญ

รายชื่อผู้เชี่ยวชาญ

รายชื่อผู้เชี่ยวชาญประเมินผลงานการแสดงสร้างสรรค์

ผู้เชี่ยวชาญภายนอก

1. ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี	ผู้เชี่ยวชาญการสร้างสรรค์นาฏศิลป์
2. นายนิพนธ์ วรรณมหินทร์	ผู้เชี่ยวชาญการสร้างสรรค์นาฏศิลป์
3. อาจารย์ ดร.ชวลิต สุนทรานนท์	ผู้เชี่ยวชาญด้านโขน ละคร และดนตรี
4. อาจารย์สุณี ลิมป์ปิยะพันธ์	ผู้เชี่ยวชาญการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย

ผู้เชี่ยวชาญภายใน

1. รองศาสตราจารย์คำรณ สุนทรานนท์	ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย
2. รองศาสตราจารย์ ดร.รจนา สุนทรานนท์	ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

ภาคผนวก ข
โน๊ตเพลงการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง

โน้ตเพลง
การแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์เหน่เอนหล่อโบง

นักประพันธ์ดนตรี จักรกฤษณ์ พันรัตน์

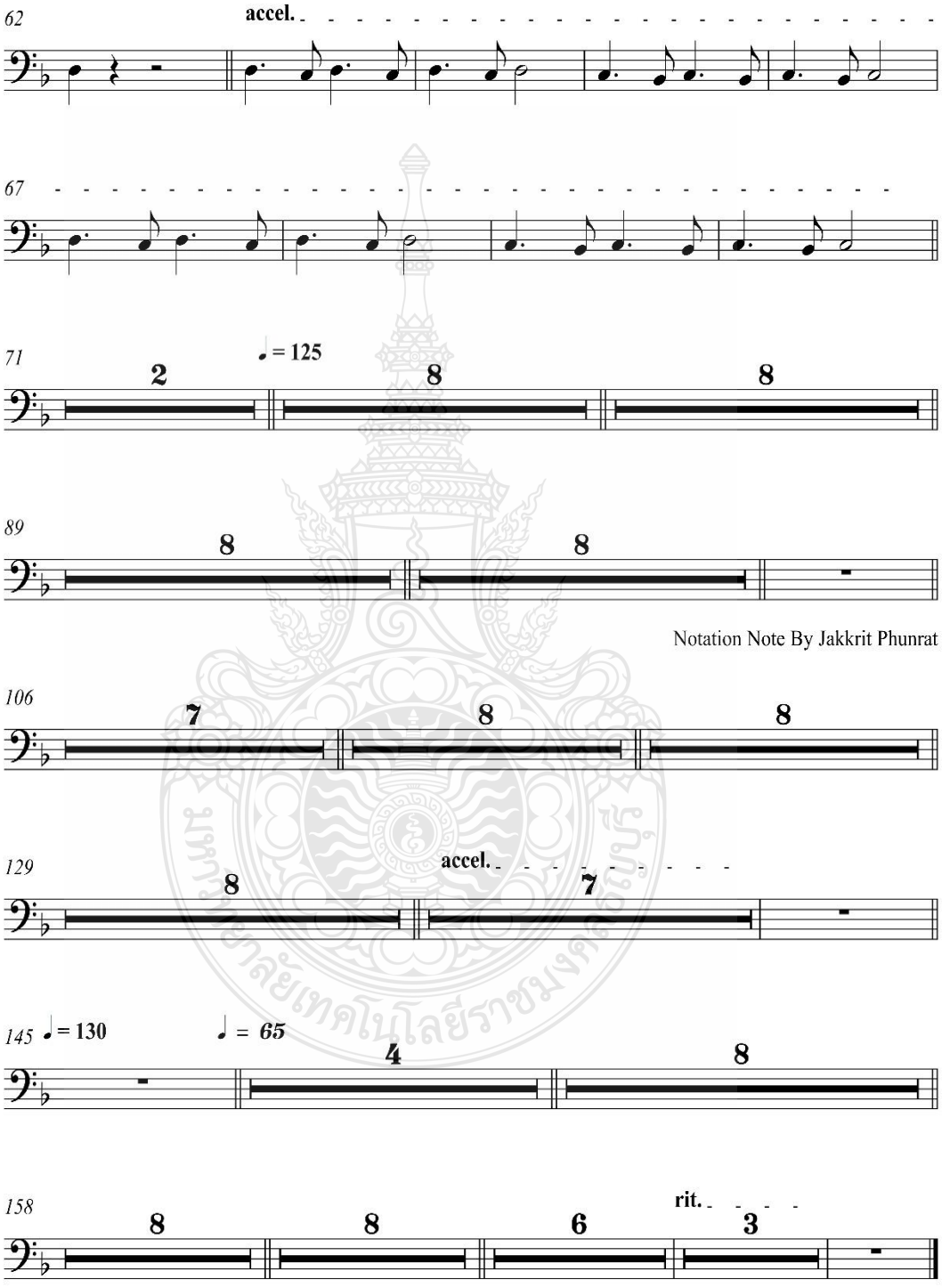
เครื่องสาย 3

เหน่เอนหล่อโบง

Notation Note By Jakkrit Phunrat

V.S.

Notation Note By Jakkrit Phunrat


62
accel.
67
71
♩. = 125
2
8
8
89
8
8
Notation Note By Jakkrit Phunrat
106
7
8
8
129
accel.
8
7
145
♩. = 130
♩ = 65
4
8
158
rit.
8
8
6
3
Notation Note By Jakkrit Phunrat

เครื่องสาย 2

เหน่เอนหล่อโบง

Notation Note By Jakkrit Phunrat

V.S.

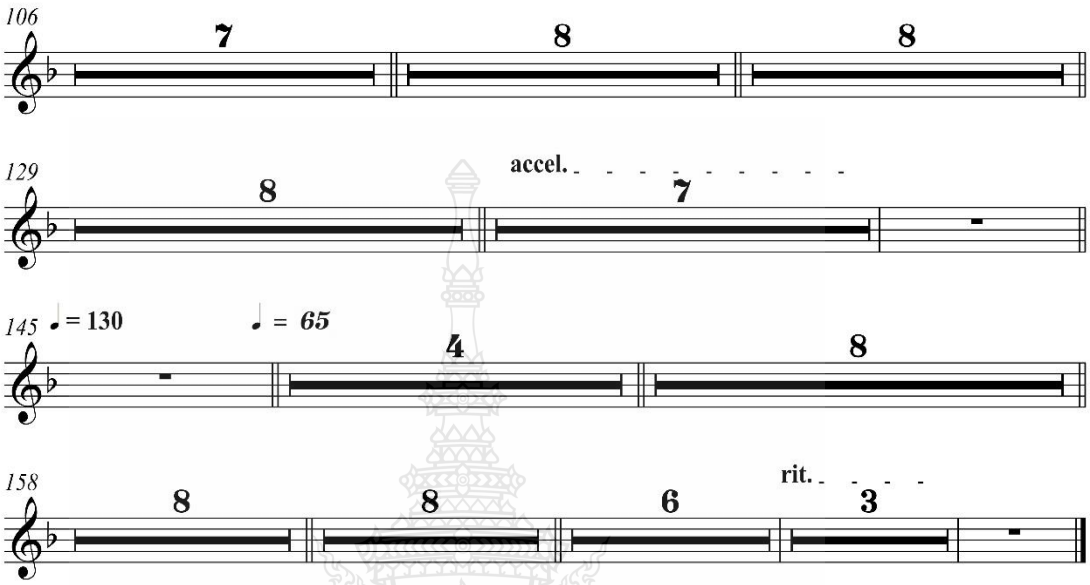
Notation Note By Jakkrit Phunrat

เครื่องสาย 1
2
71
♩ = 125
2
8
8
89
8
8
Notation Note By Jakkrit Phunrat
106
7
8
8
129
accel.
8
7
145
♩ = 130
♩ = 65
150
157
164
171
178
rit.
Notation Note By Jakkrit Phunrat

เหน่เอนหล่อโบง

เครื่องสาย 1

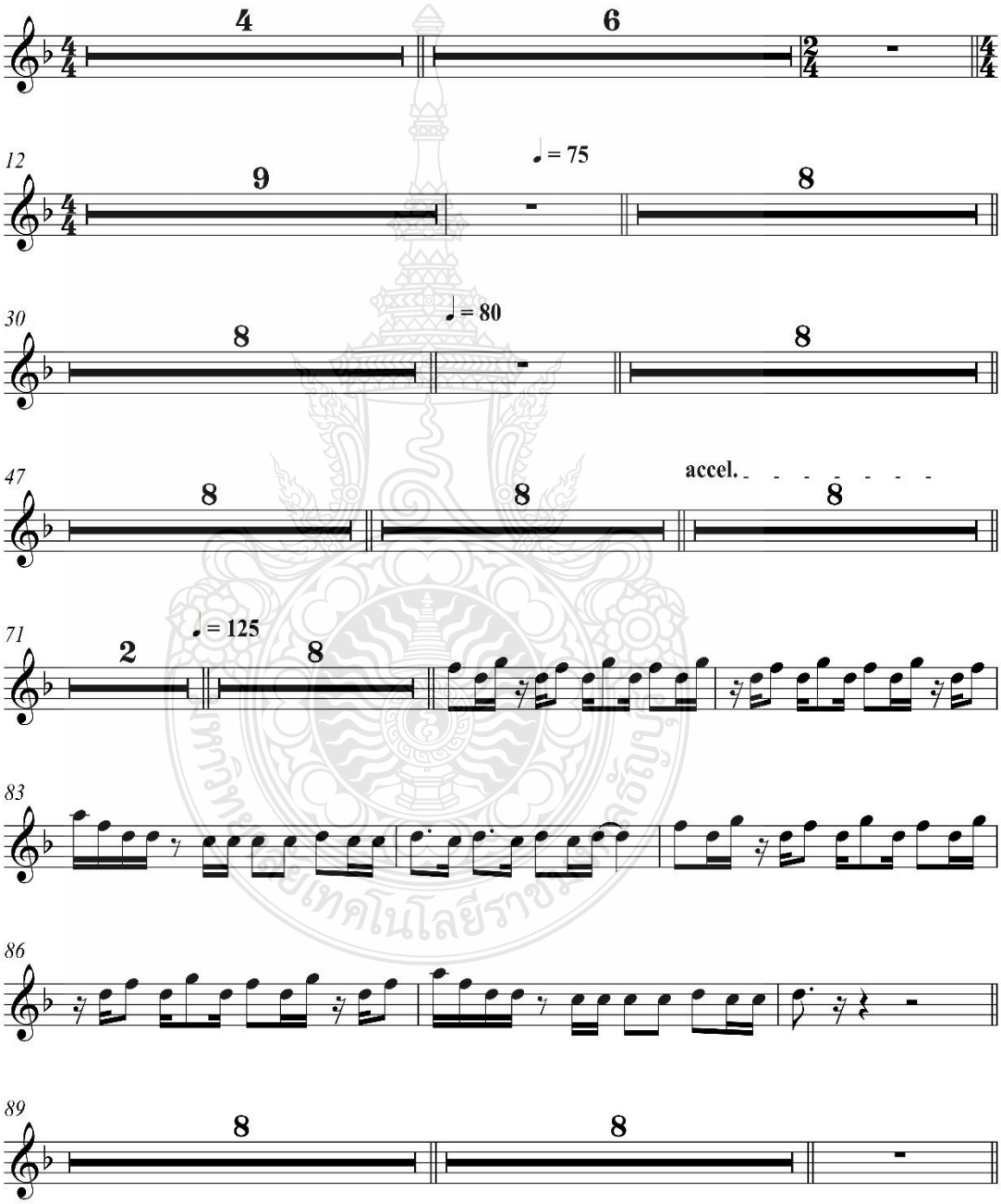
Notation Note By Jakkrit Phunrat


106
7
8
8
129
accel.
8
7
145
♩ = 130
♩ = 65
4
8
158
rit.
8
8
6
3

ขิม

เหน่เอนหล่อโบง

Notation Note By Jakkrit Phunrat



Notation Note By Jakkrit Phunrat

Notation Note By Jakkrit Phunrat

105
7
115
118
121
124
127
129
132
135
137
accel.

ระนาดทุ้ม

เหน่เอนหล่อโบง

Notation Note By Jakkrit Phunrat

V.S.

Notation Note By Jakkrit Phunrat

Notation Note By Jakkrit Phunrat

Notation Note By Jakkrit Phunrat

V.S.

Notation Note By Jakkrit Phunrat

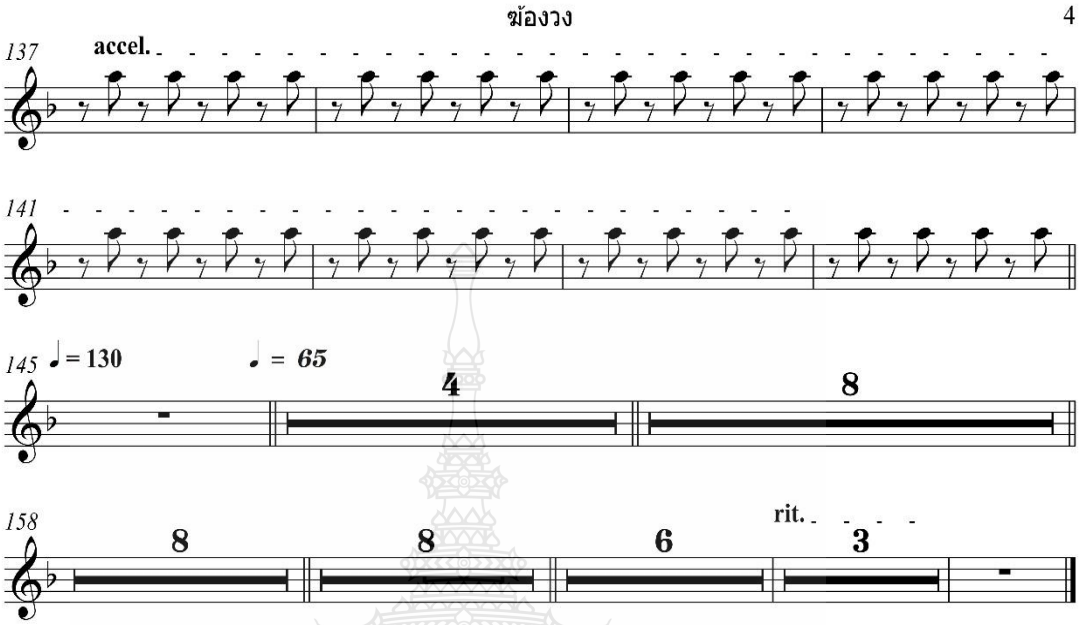
Notation Note By Jakkrit Phunrat

เหน่เอนหล่อโบง

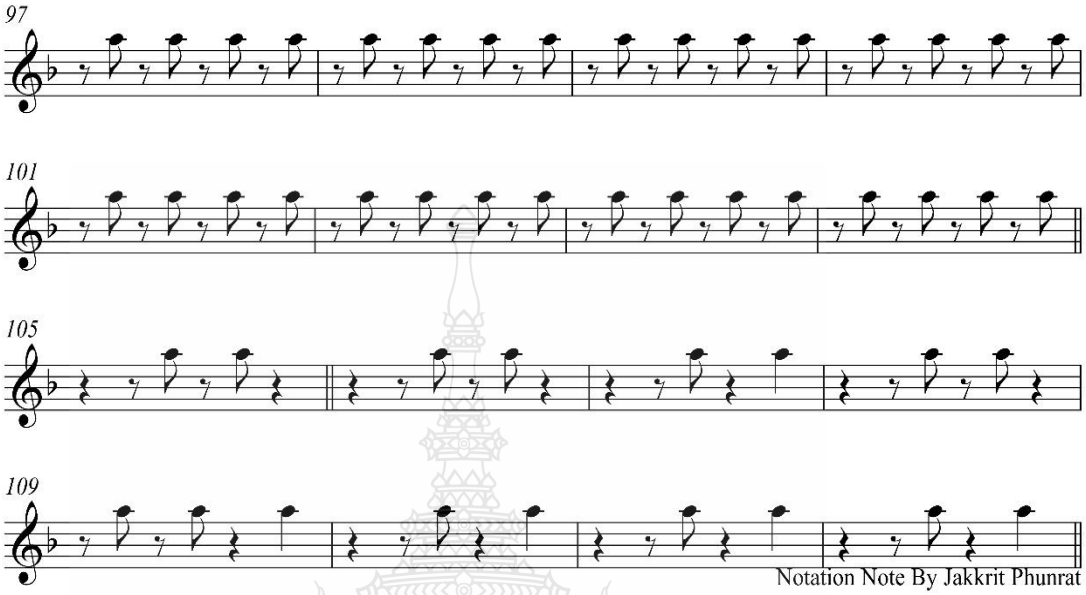
ระนาด

Notation Note By Jakkrit Phunrat

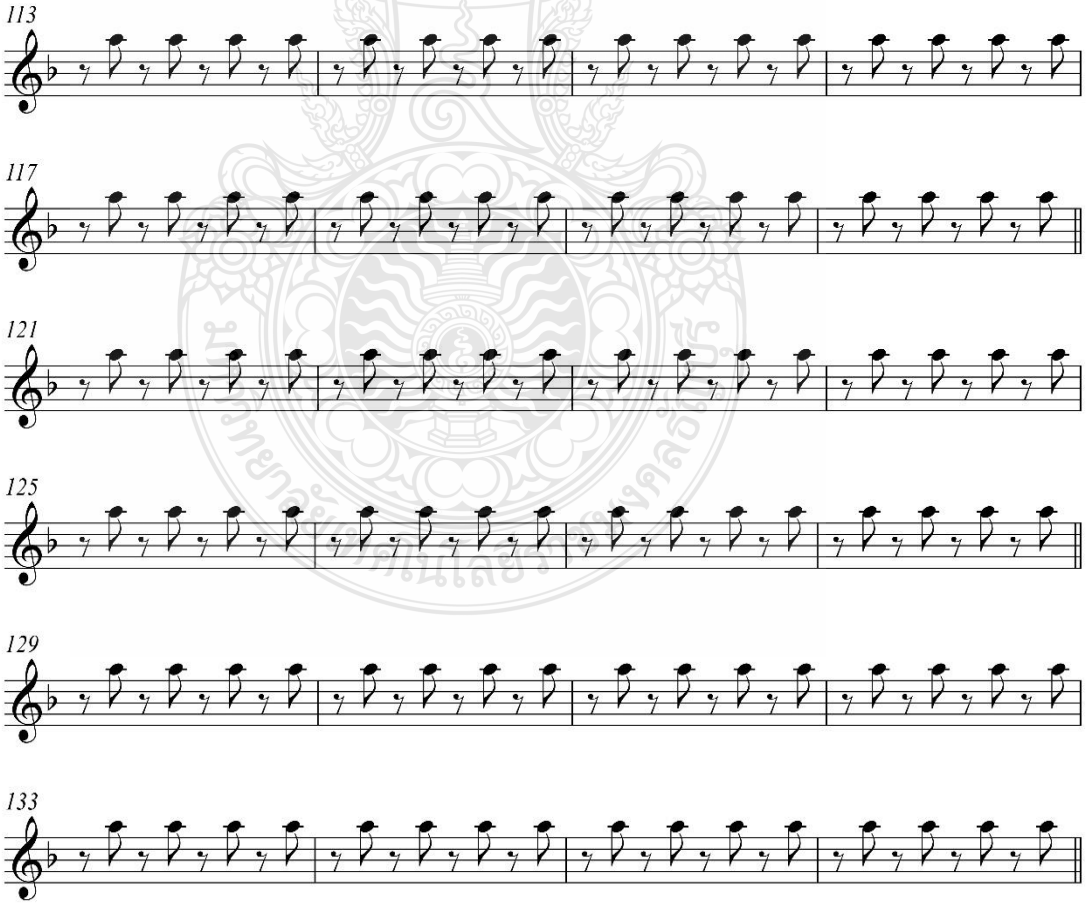
Notation Note By Jakkrit Phunrat



Notation Note By Jakkrit Phunrat



Notation Note By Jakkrit Phunrat



Notation Note By Jakkrit Phunrat

V.S.

Notation Note By Jakkrit Phunrat

เหน่เอนหล่อโบง

ฆ้องวง

Notation Note By Jakkrit Phunrat

Notation Note By Jakkrit Phunrat

V.S.

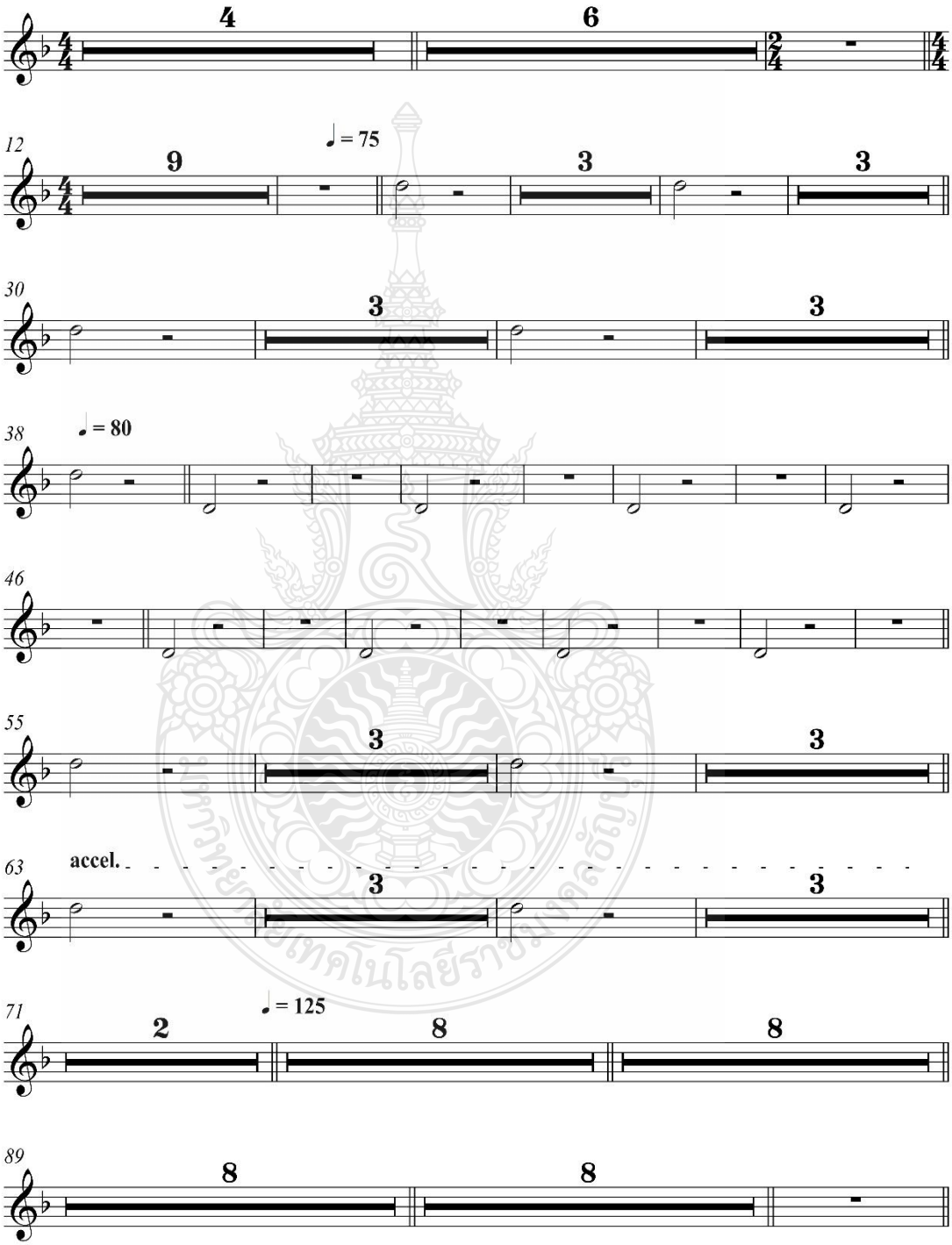
ระฆัง

106
7
117
121
125
129
133
137
accel.
141
145
♩= 130
♩= 65
4
8
158
rit.
8
8
6
3

เหน่เอนหล่อโบง

ระฆัง

Notation Note By Jakkrit Phunrat

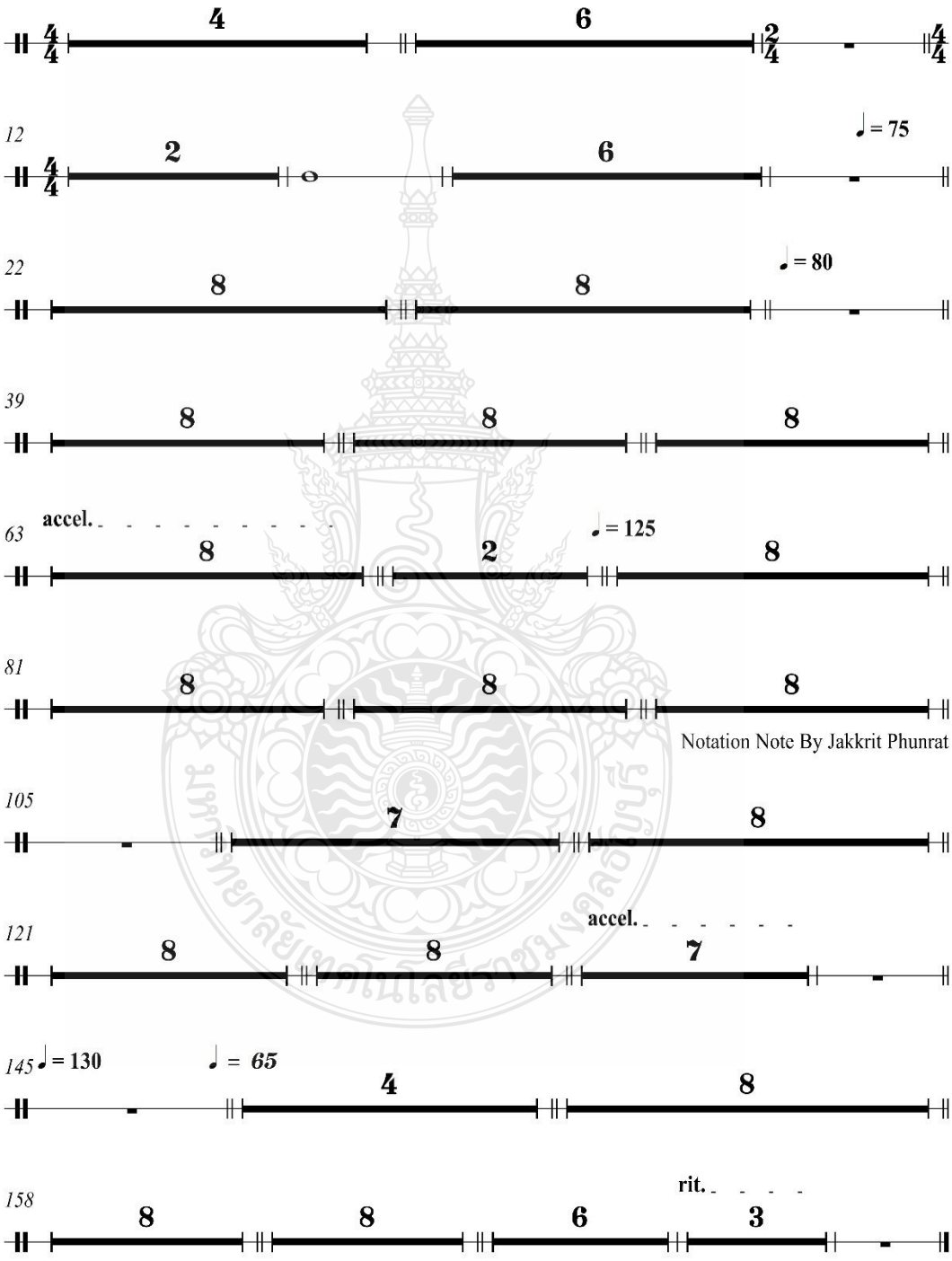


Notation Note By Jakkrit Phunrat

เหน่เอนหล่อโบง

ทัมมาลีน

Notation Note By Jakkrit Phunrat



Notation Note By Jakkrit Phunrat

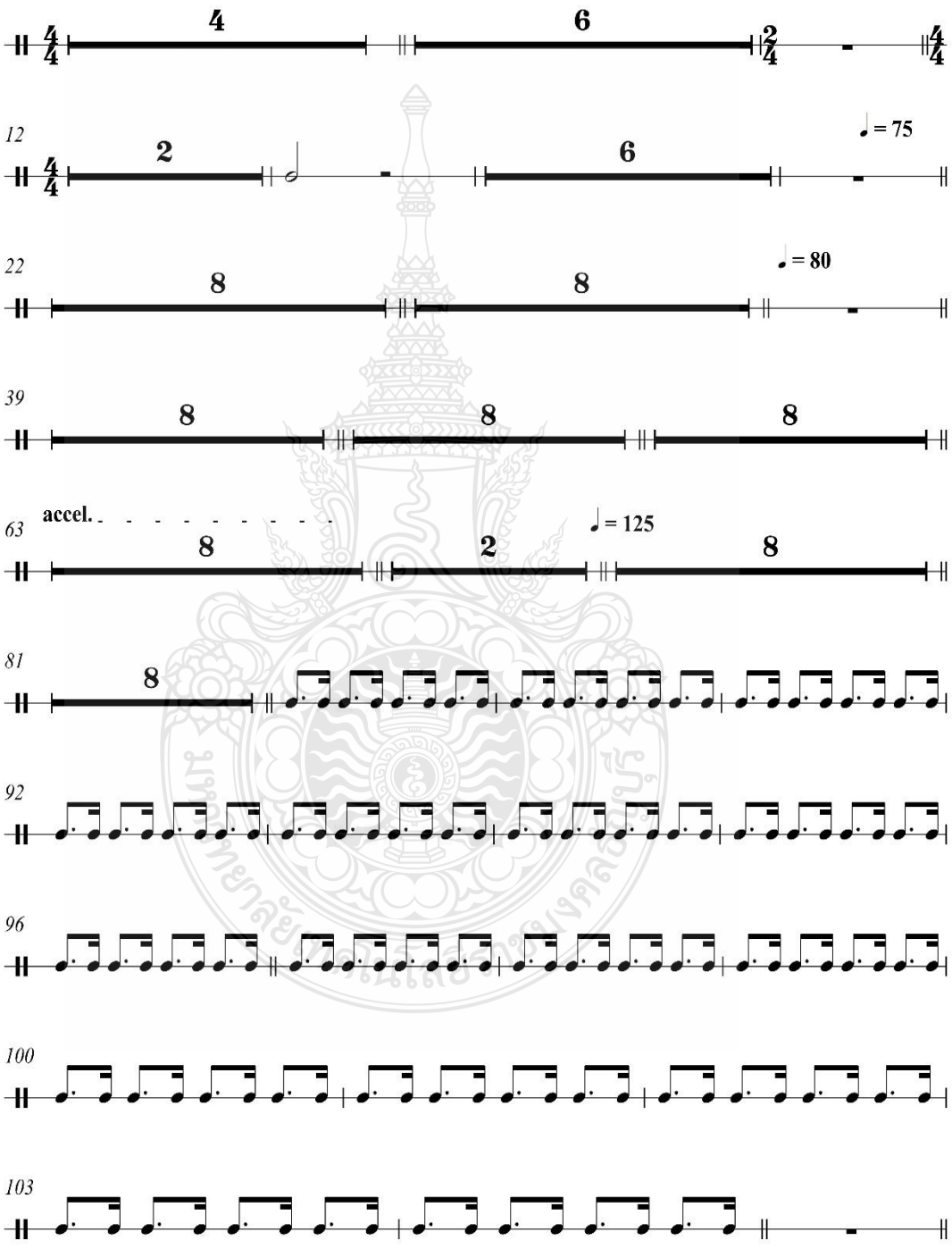
คาบัสซา

106
7
116
120
124
128
132
136
accel.
140
143
♩= 130
♩= 65
146
4
8
8
166
rit.
8
6
3

เหน่เอนหล่อโบง

คาบัสซา

Notation Note By Jakkrit Phunrat

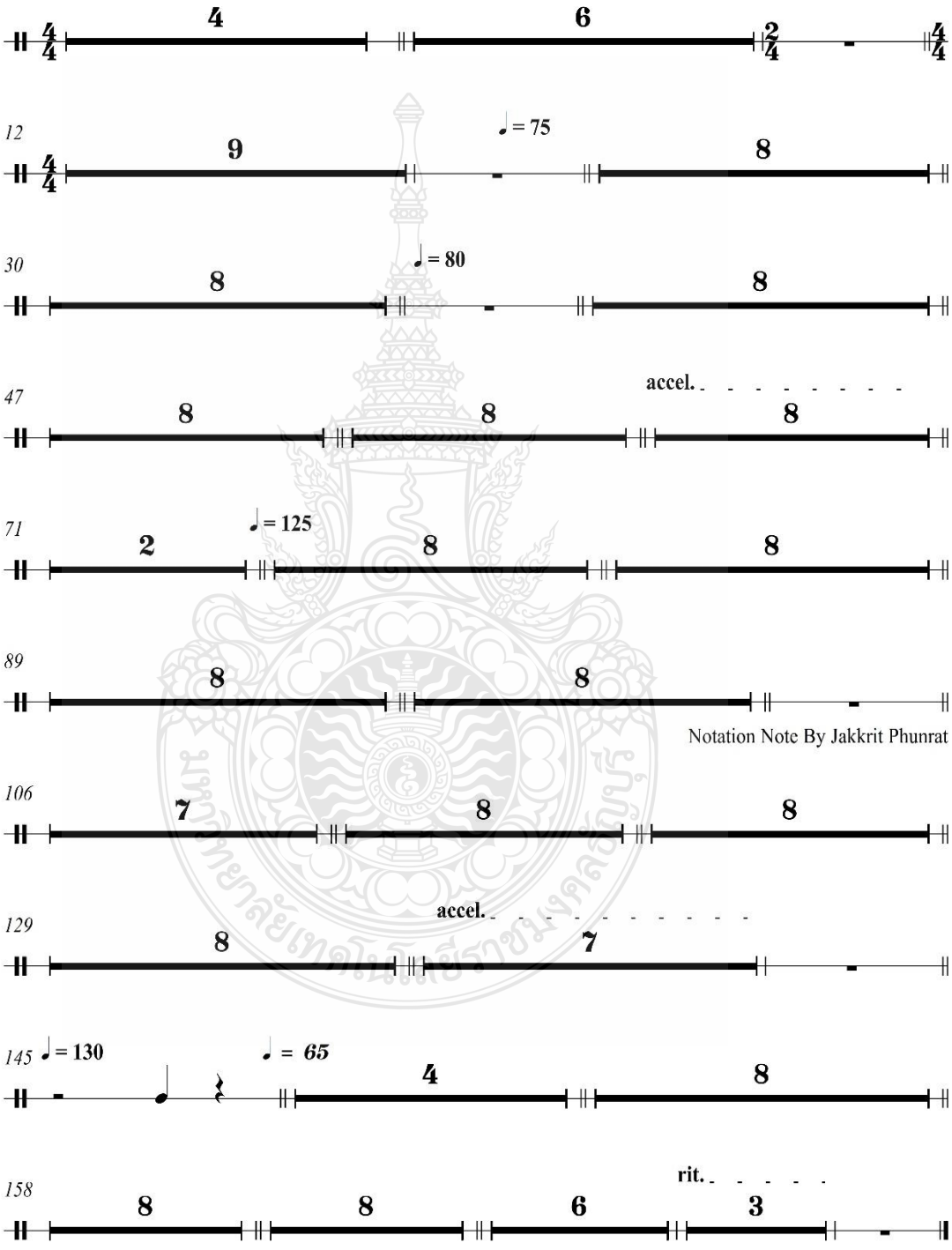


Notation Note By Jakkrit Phunrat

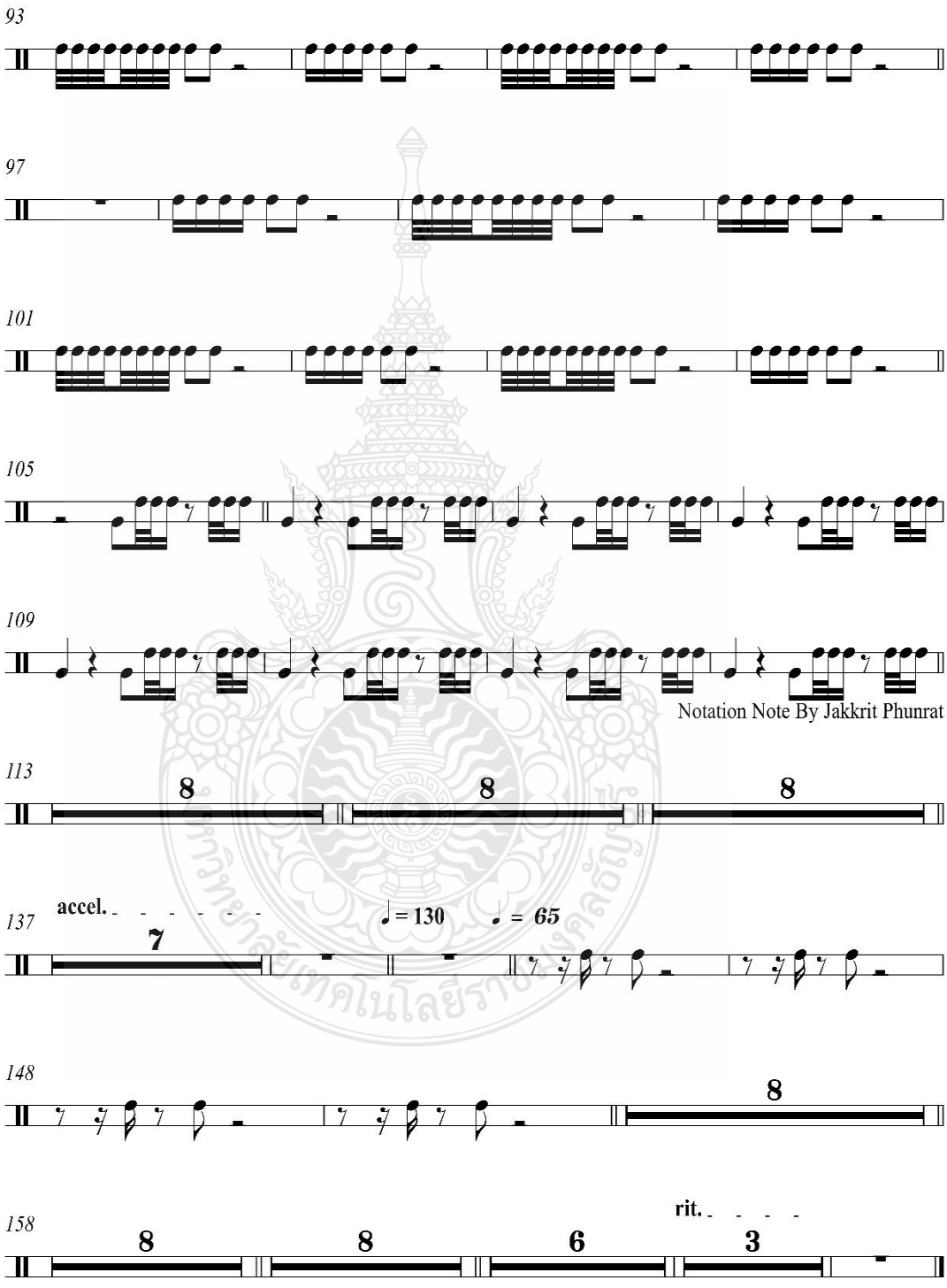
เหน่เอนหล่อโบง

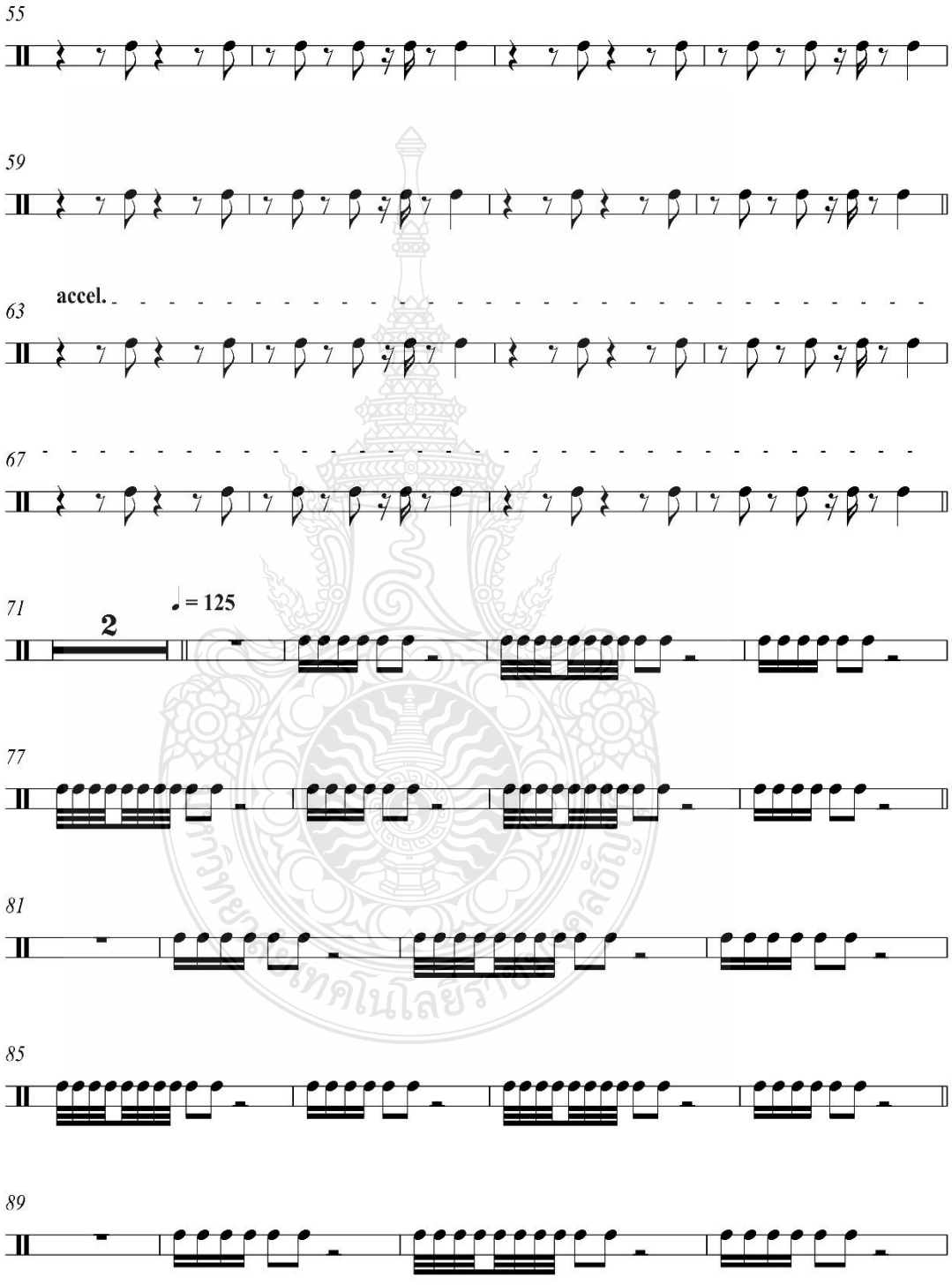
เกราะ

Notation Note By Jakkrit Phunrat



Notation Note By Jakkrit Phunrat


93
97
101
105
109
Notation Note By Jakkrit Phunrat
113
8
8
8
137
accel.
7
♩= 130
♩ = 65
148
8
158
rit.
8
8
6
3

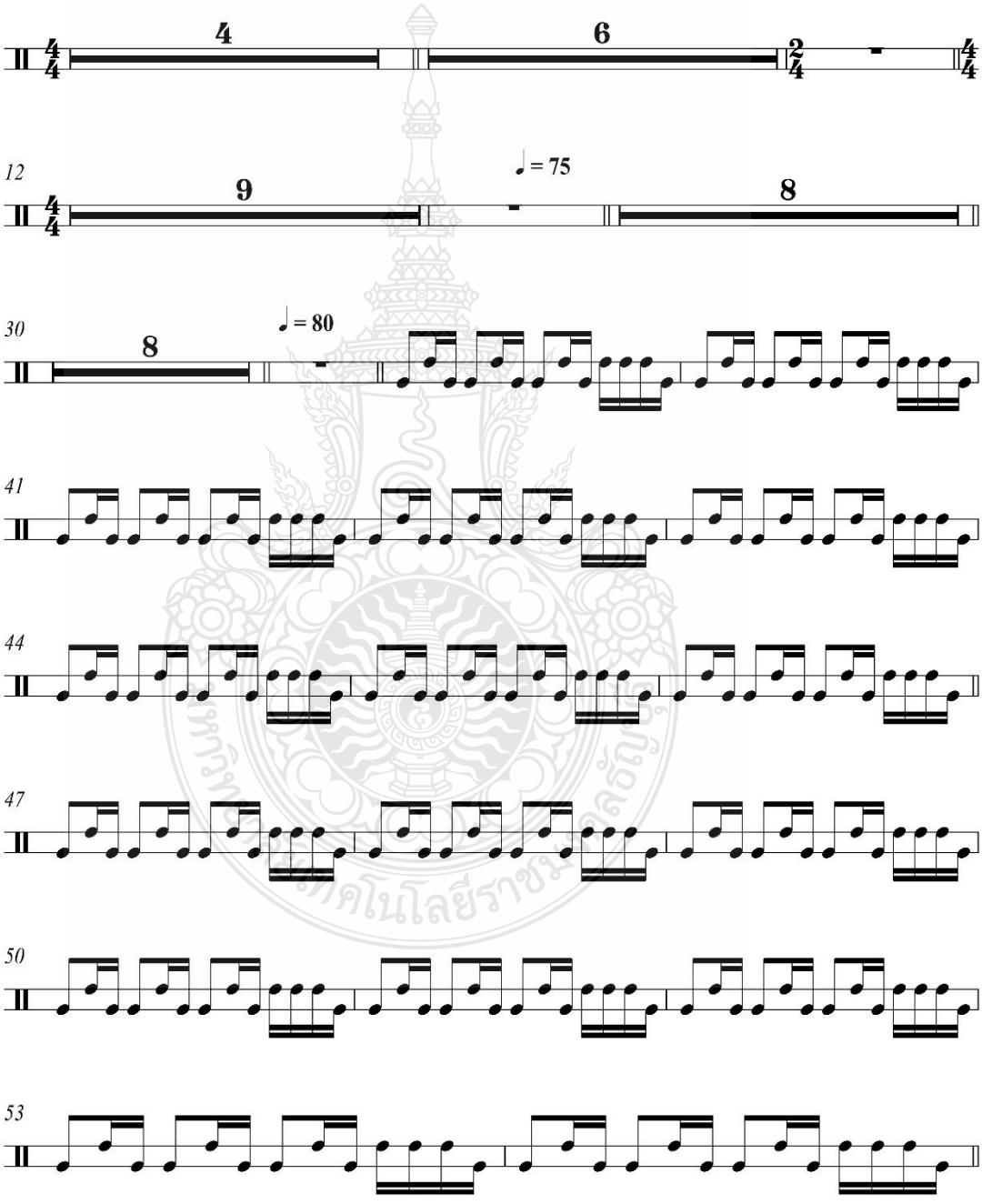


Notation Note By Jakkrit Phunrat

กลองแขก

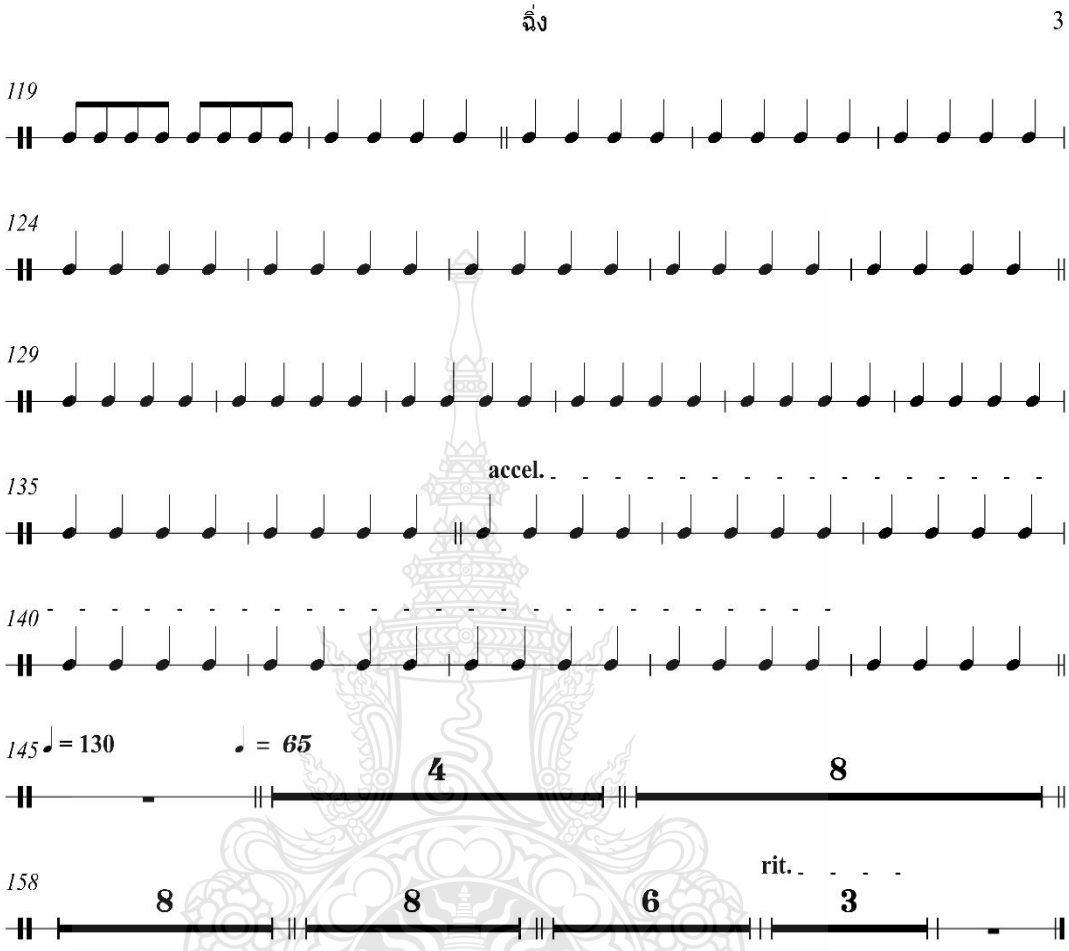
เหน่เอนหล่อโบง

Notation Note By Jakkrit Phunrat

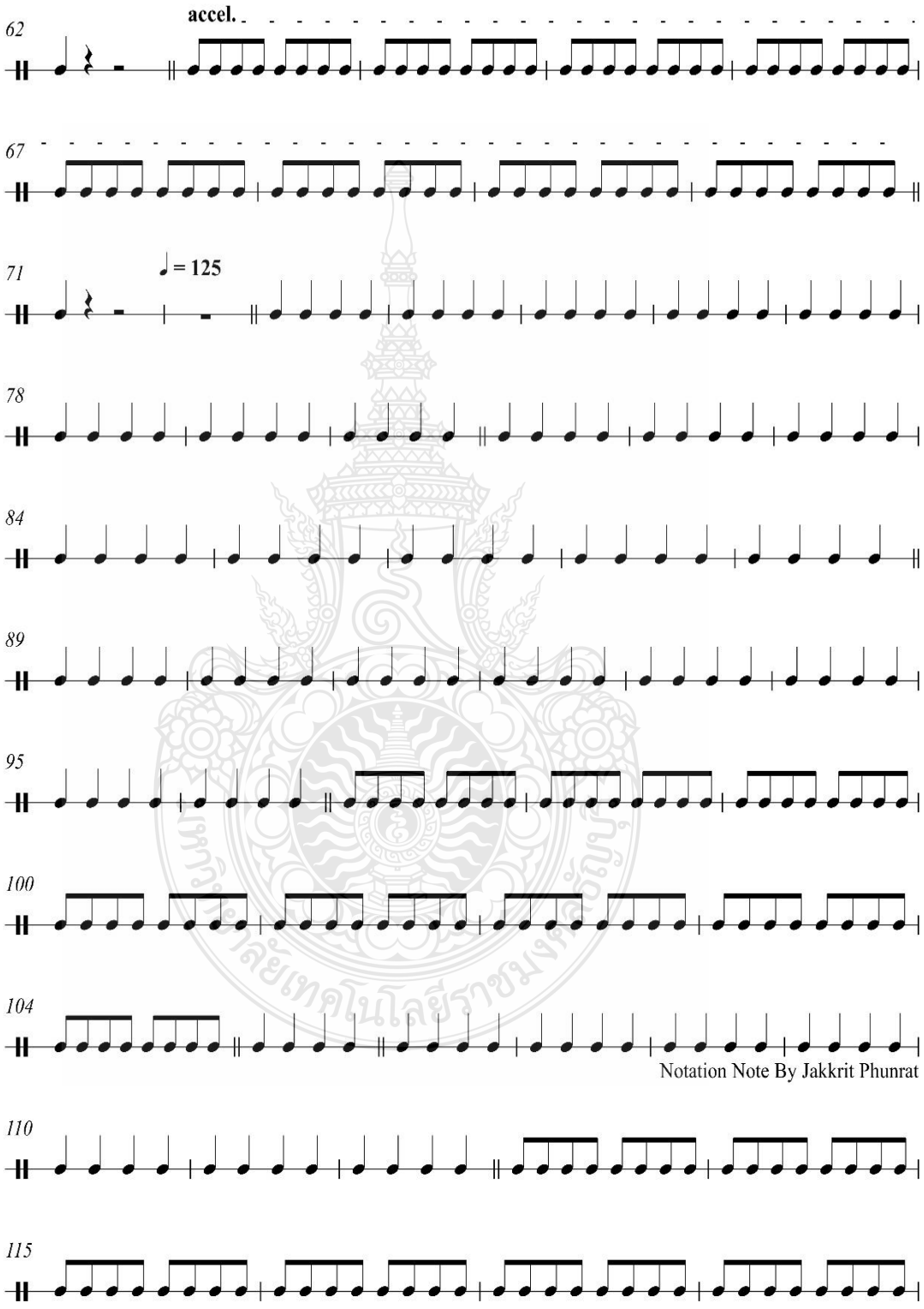


V.S.

Notation Note By Jakkrit Phunrat



Notation Note By Jakkrit Phunrat



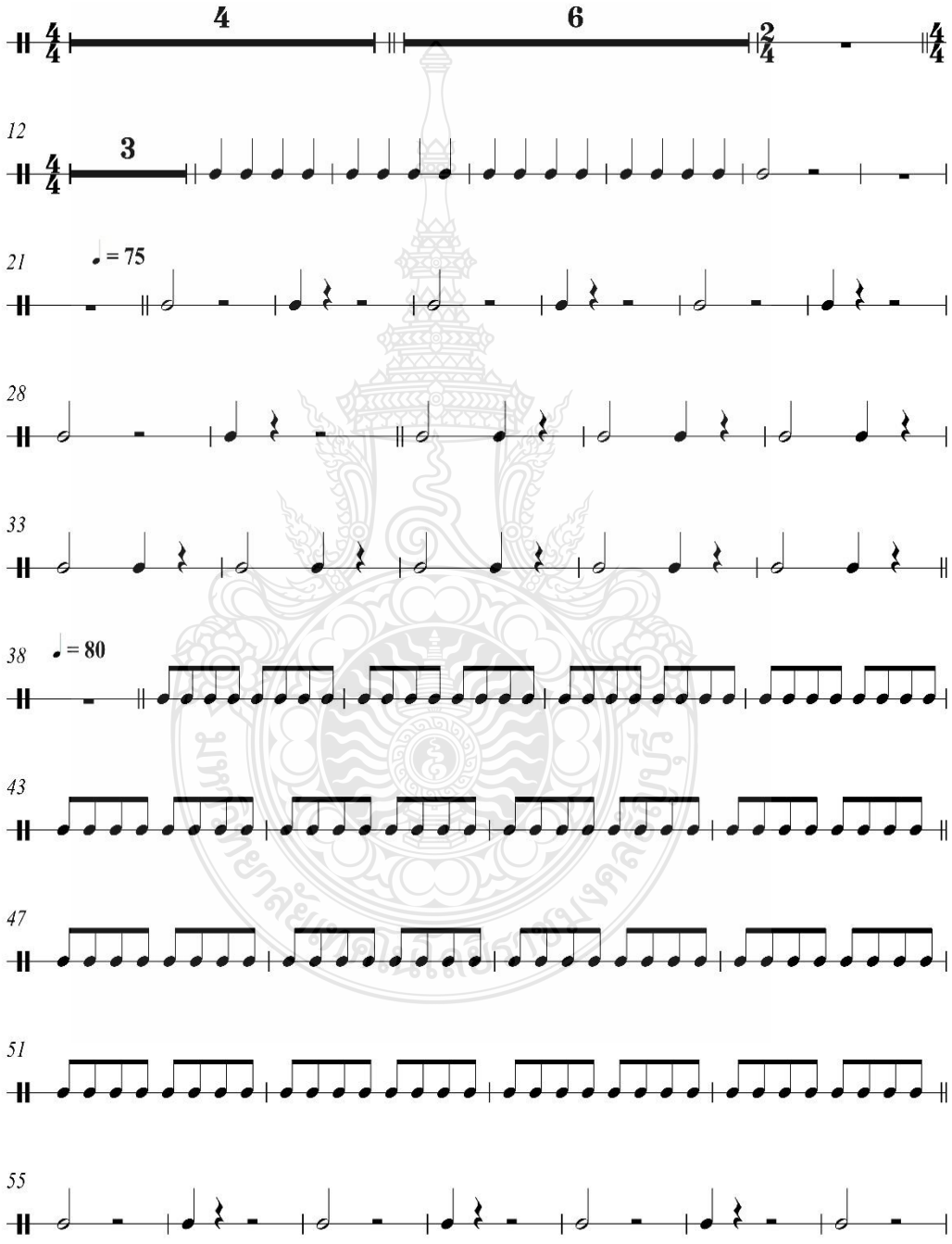
Notation Note By Jakkrit Phunrat

Notation Note By Jakkrit Phunrat

ฉิ่ง

เหน่เอนหล่อโบง

Notation Note By Jakkrit Phunrat



Notation Note By Jakkrit Phunrat

V.S.

Notation Note By Jakkrit Phunrat

113
6
8
129
accel.
8
7
145
♩ = 130
♩ = 65
3
150
153
156
158
161
164

V.S.

Notation Note By Jakkrit Phunrat

Notation Note By Jakkrit Phunrat

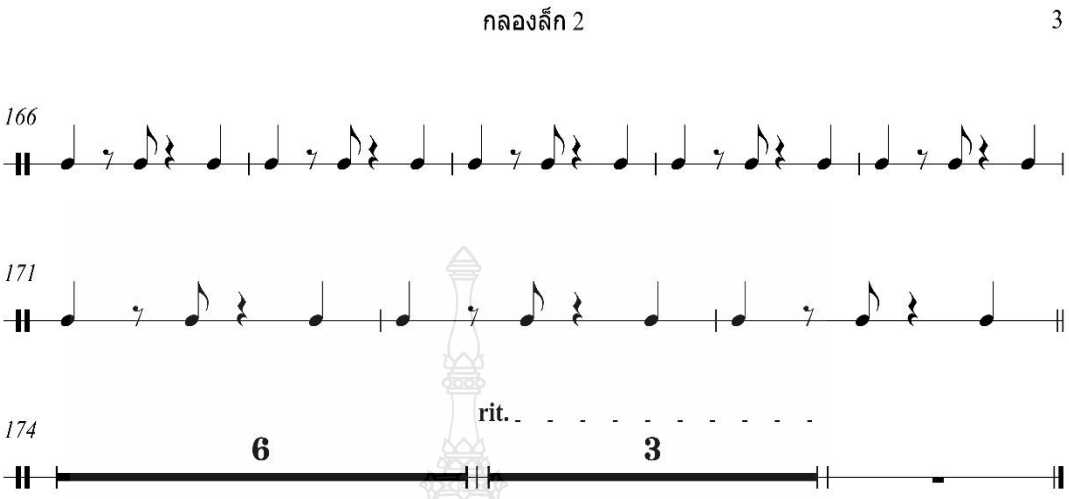
กลองหาง

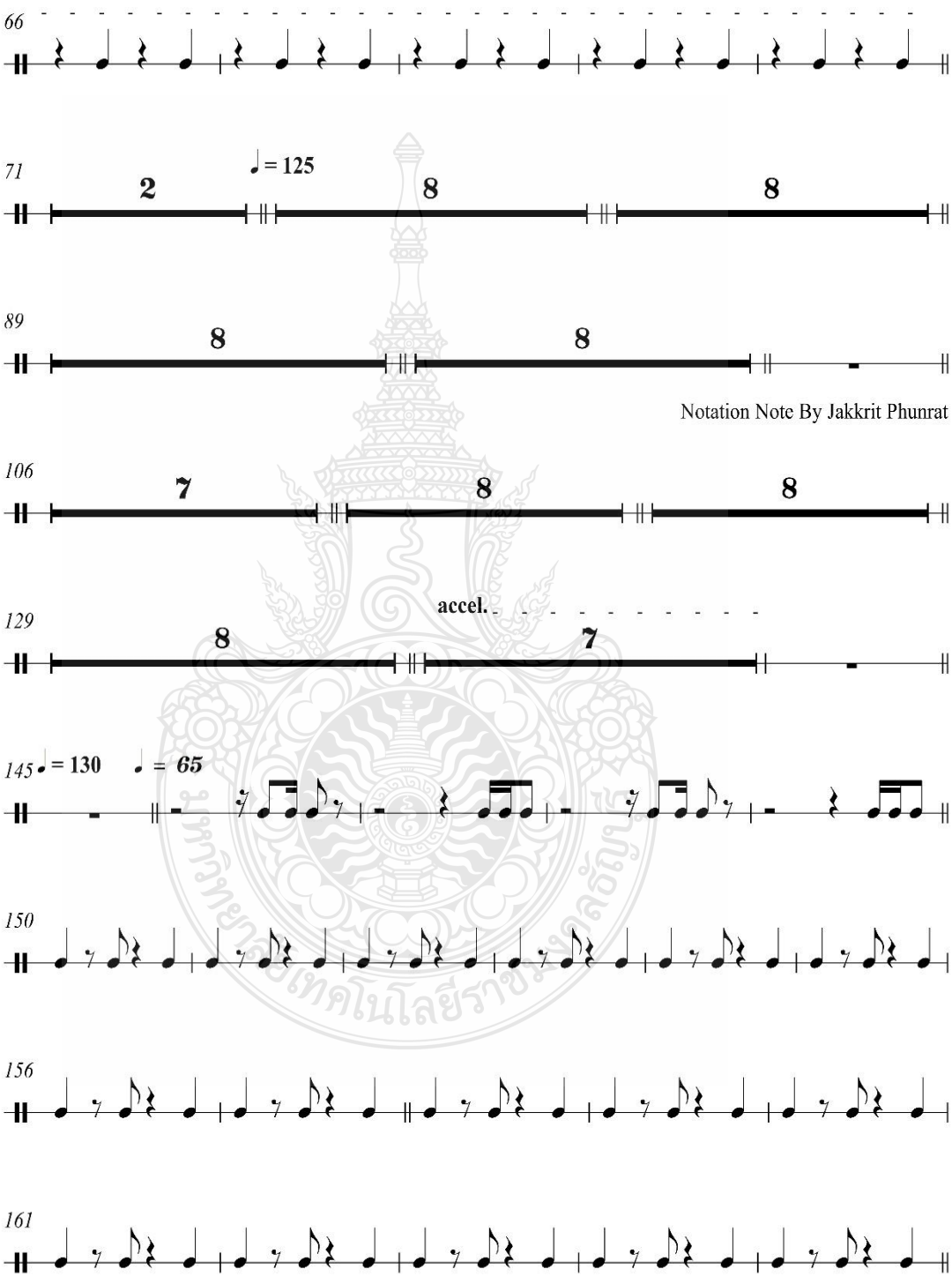
เหน่เอนหล่อโบง

Notation Note By Jakkrit Phunrat

V.S.

Notation Note By Jakkrit Phunrat


กลองล็ก 2
3
166
171
174
rit.
6
3

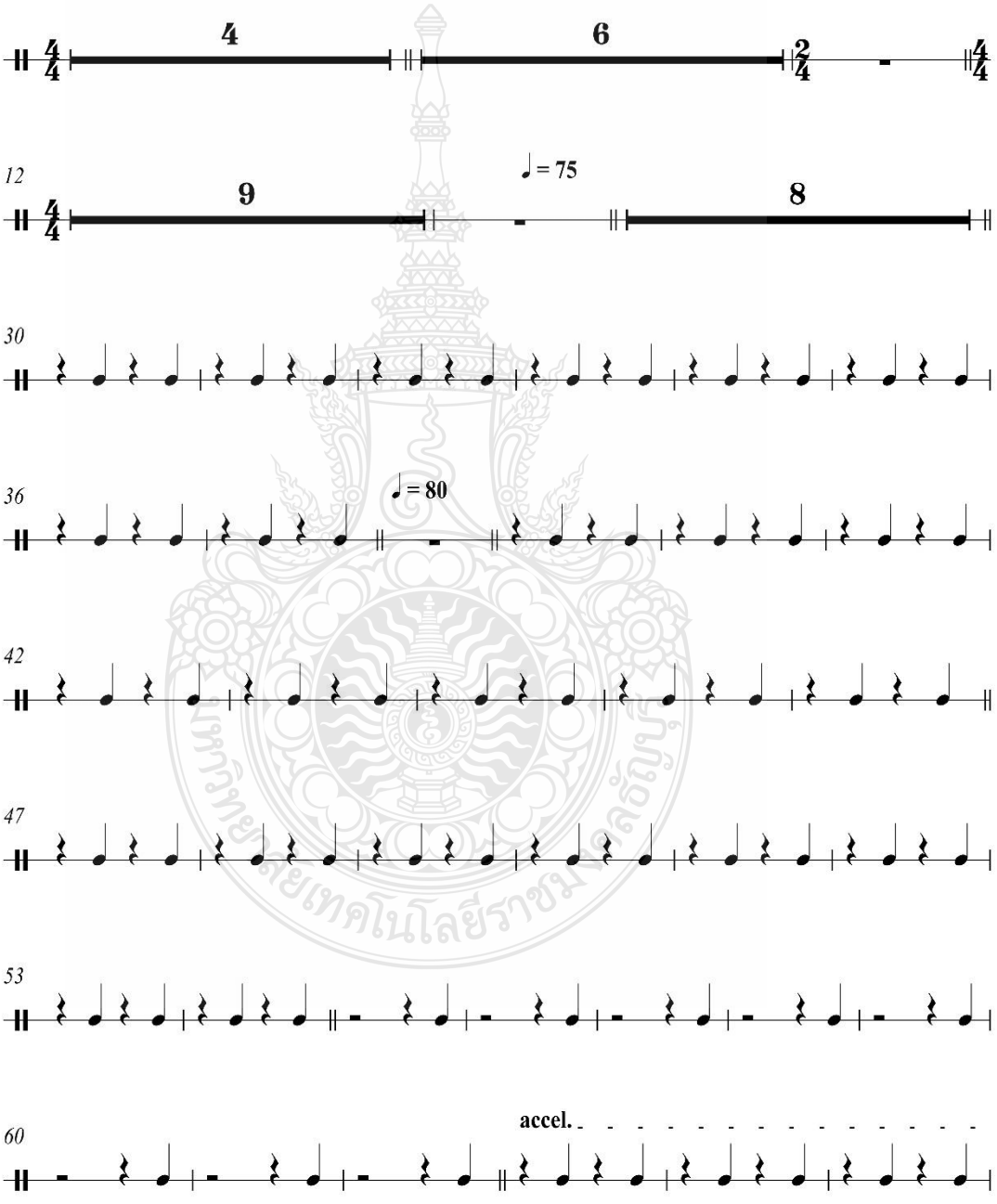


Notation Note By Jakkrit Phunrat

กลองล็ก 2

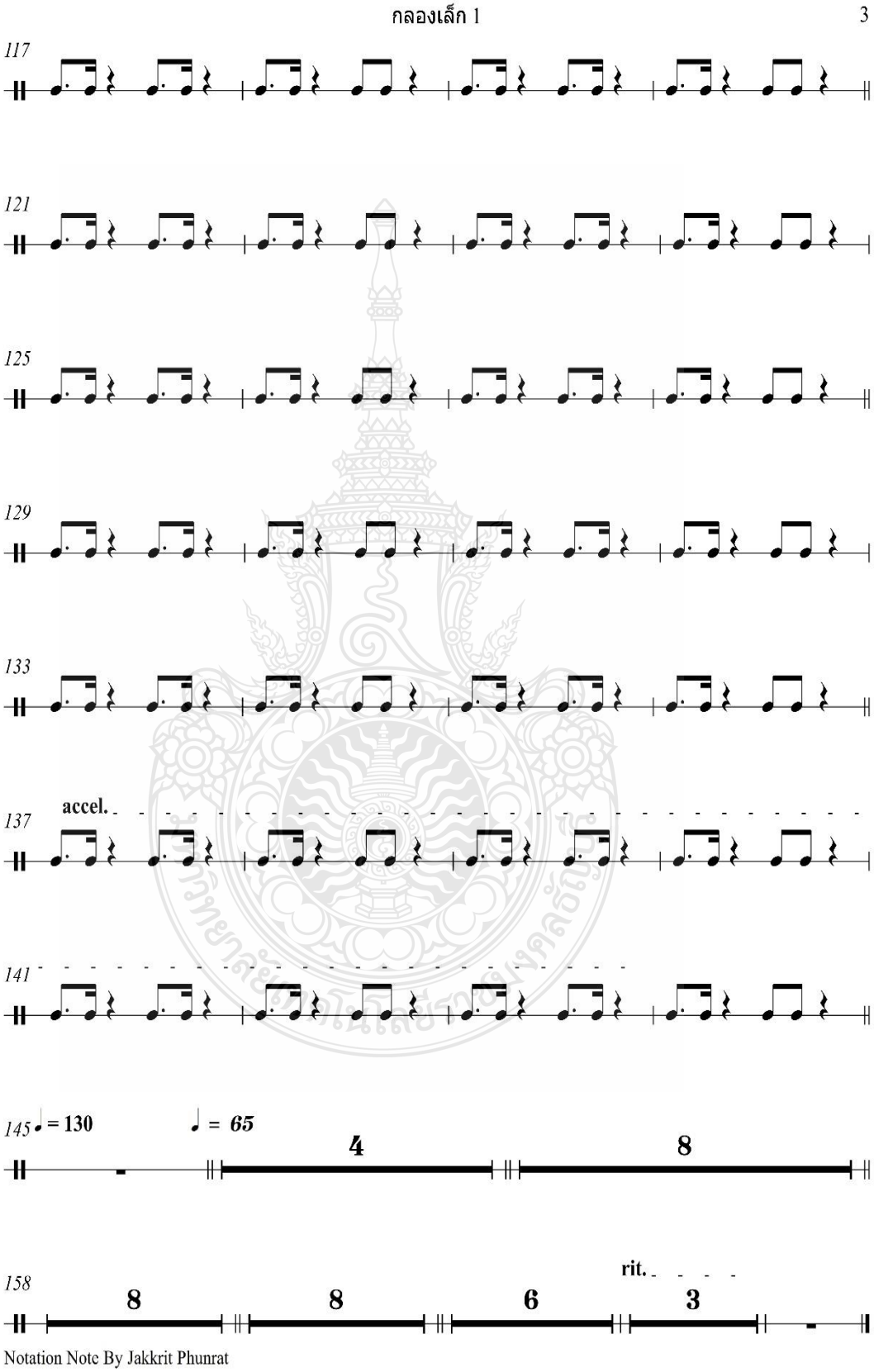
เหน่เอนหล่อโบง

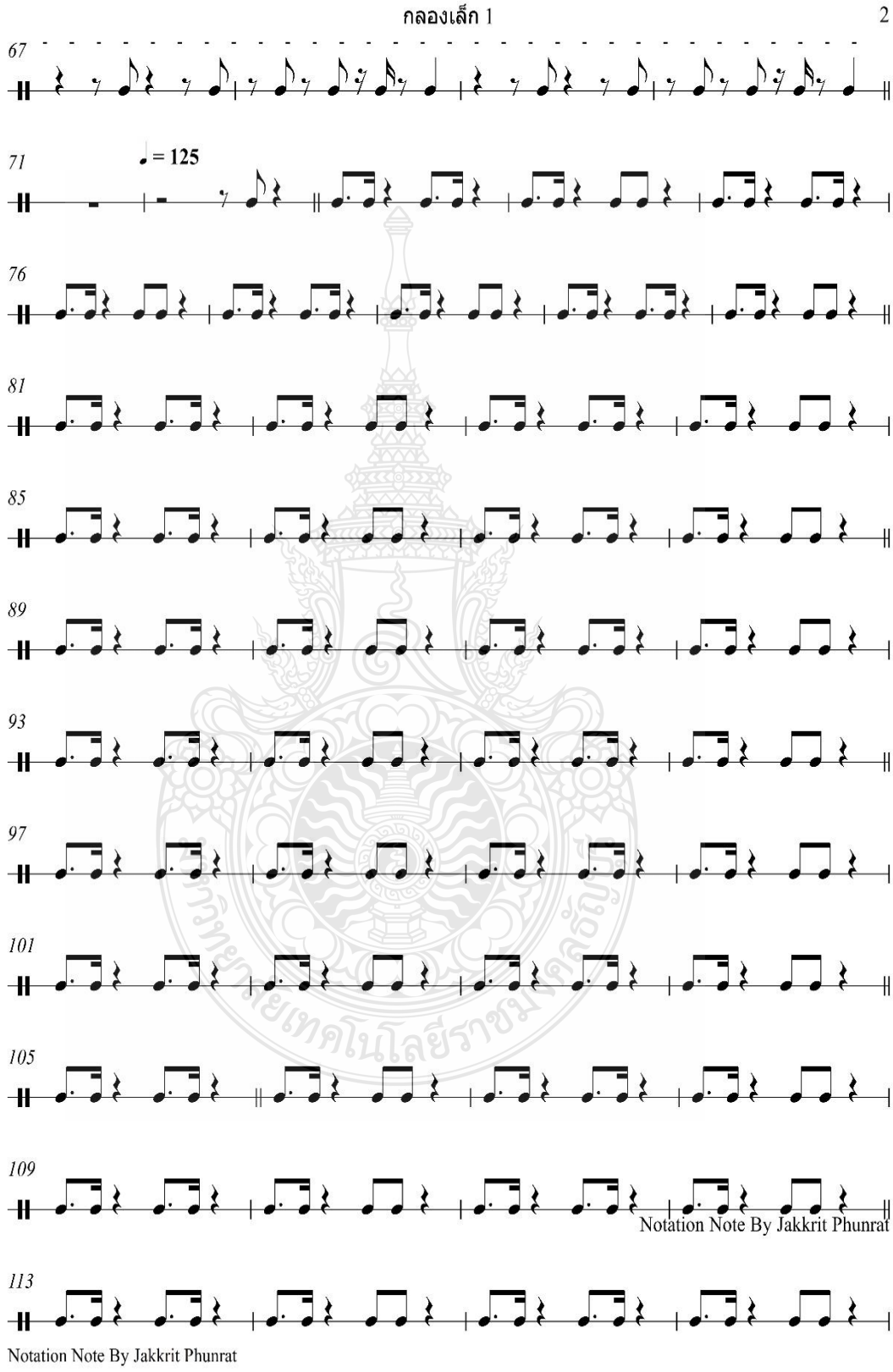
Notation Note By Jakkrit Phunrat



V.S.

Notation Note By Jakkrit Phunrat

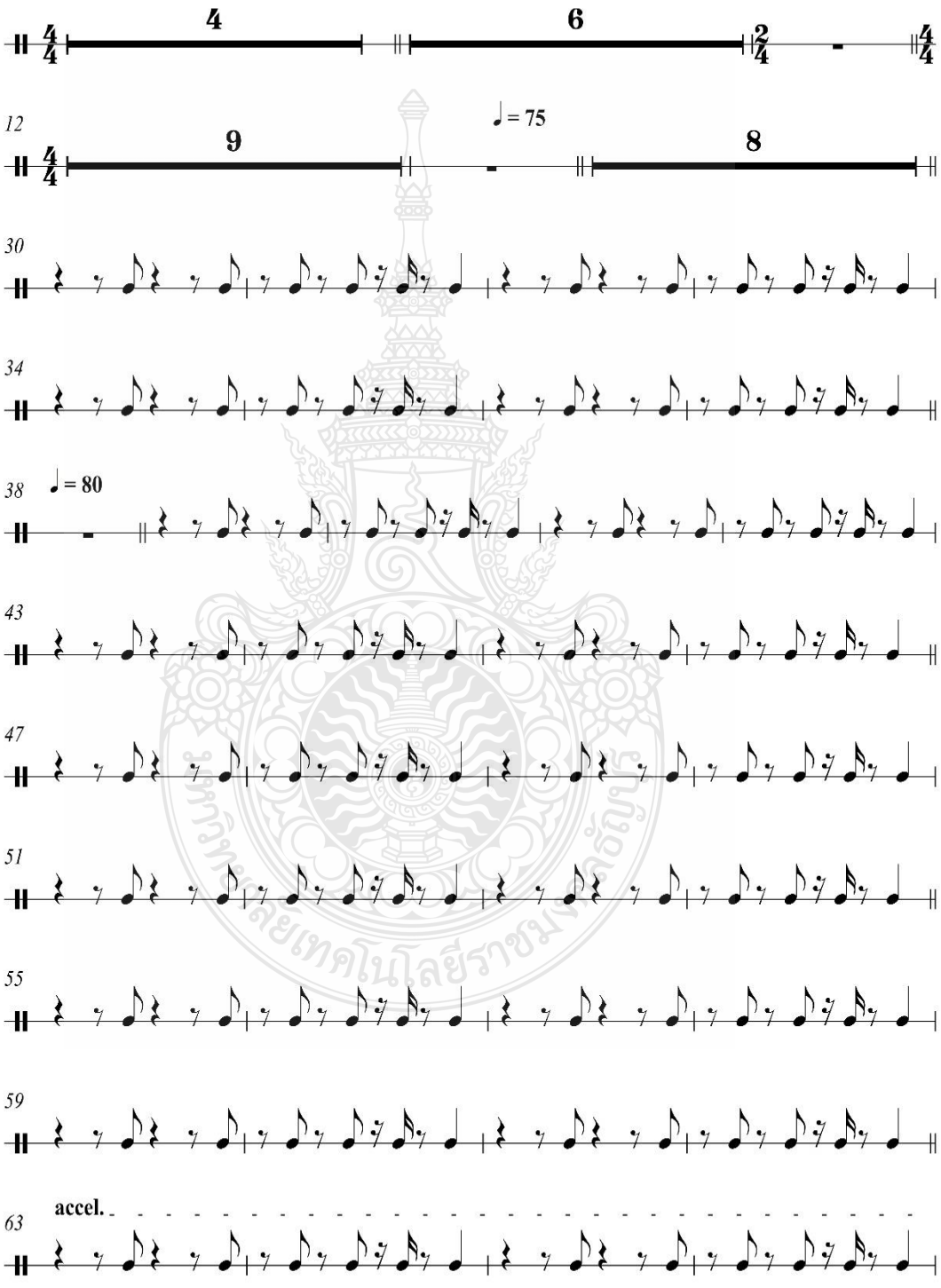

กลองเล็ก 1
3
117
121
125
129
133
accel.
137
141
145
♩= 130
♩ = 65
4
8
158
rit.
8
8
6
3
Notation Note By Jakkrit Phunrat


กลองเล็ก 1
2
67
71
♩ = 125
76
81
85
89
93
97
101
105
109
Notation Note By Jakkrit Phunrat
113
Notation Note By Jakkrit Phunrat

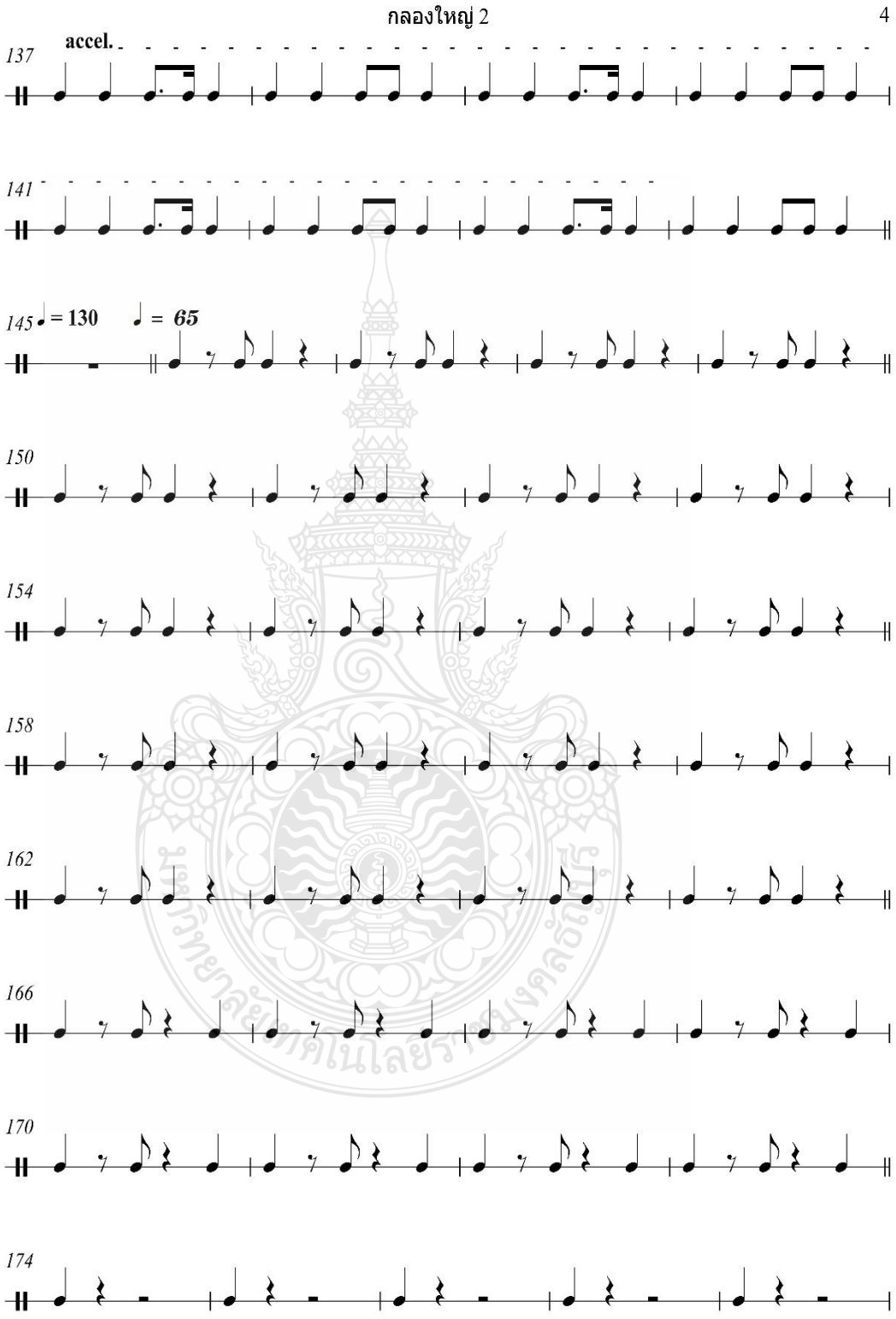
เหน่เอนหล่อโบง

กลองเล็ก 1

Notation Note By Jakkrit Phunrat



มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

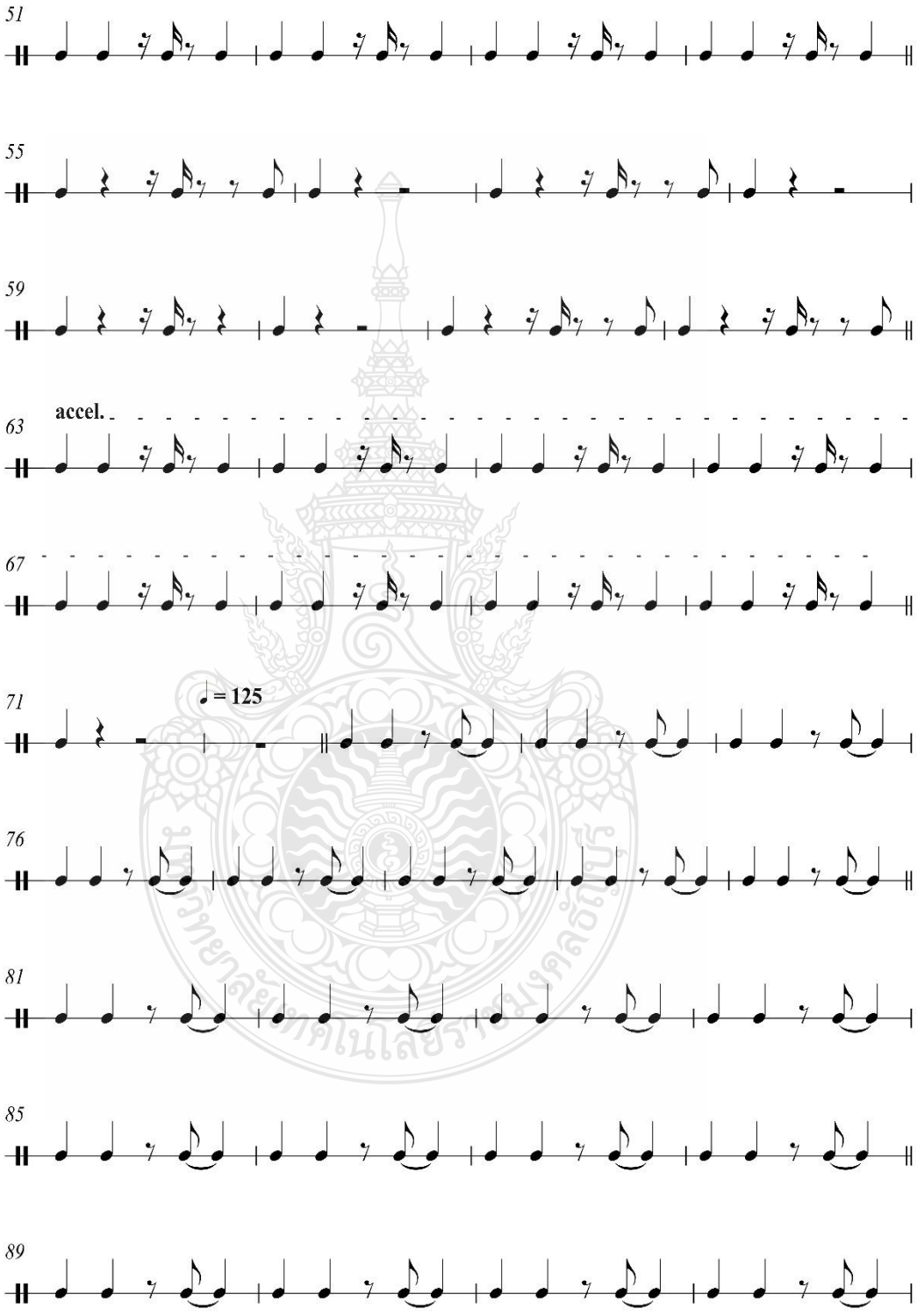


Notation Note By Jakkrit Phunrat

Notation Note By Jakkrit Phunrat

Notation Note By Jakkrit Phunrat

V.S.

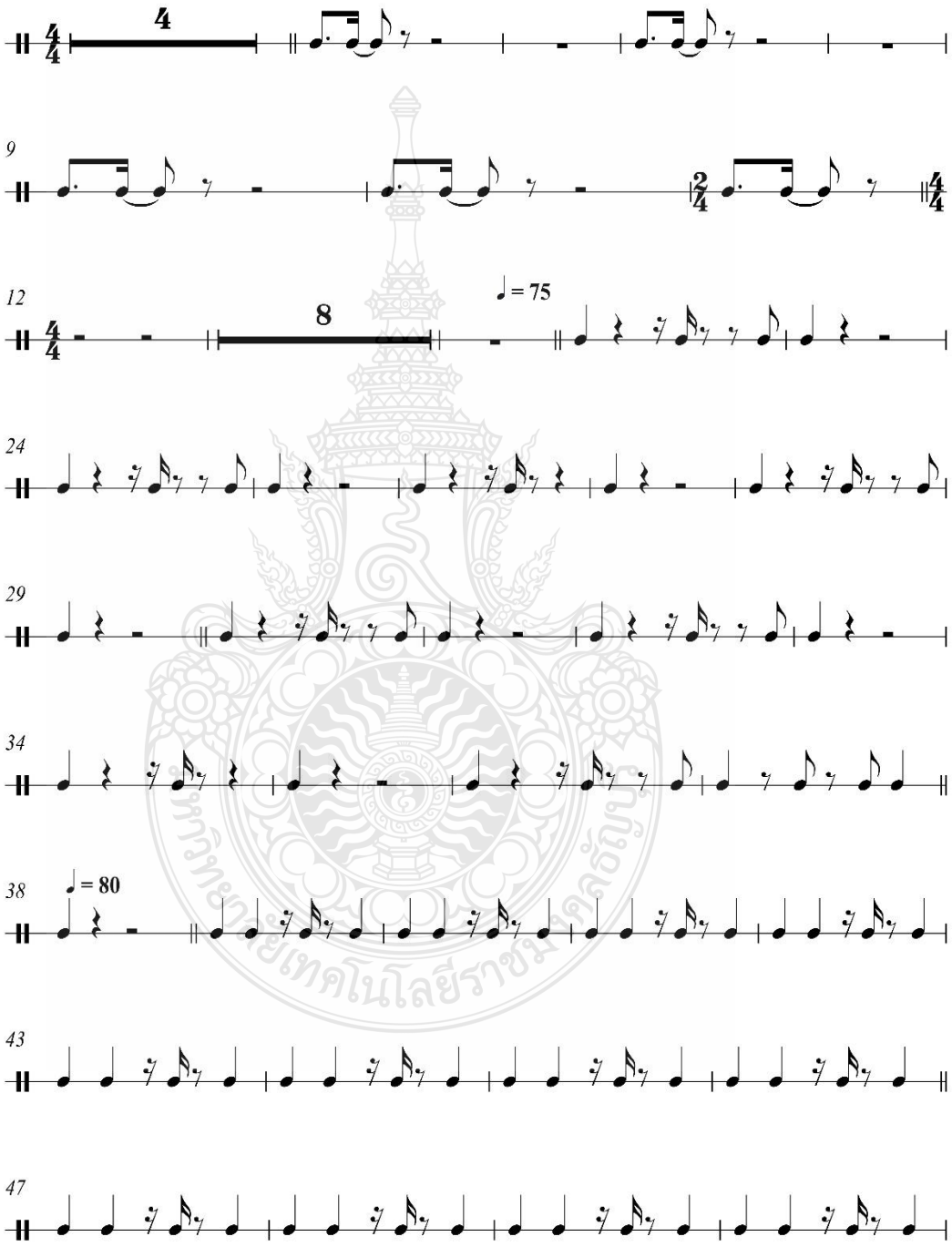


Notation Note By Jakkrit Phunrat

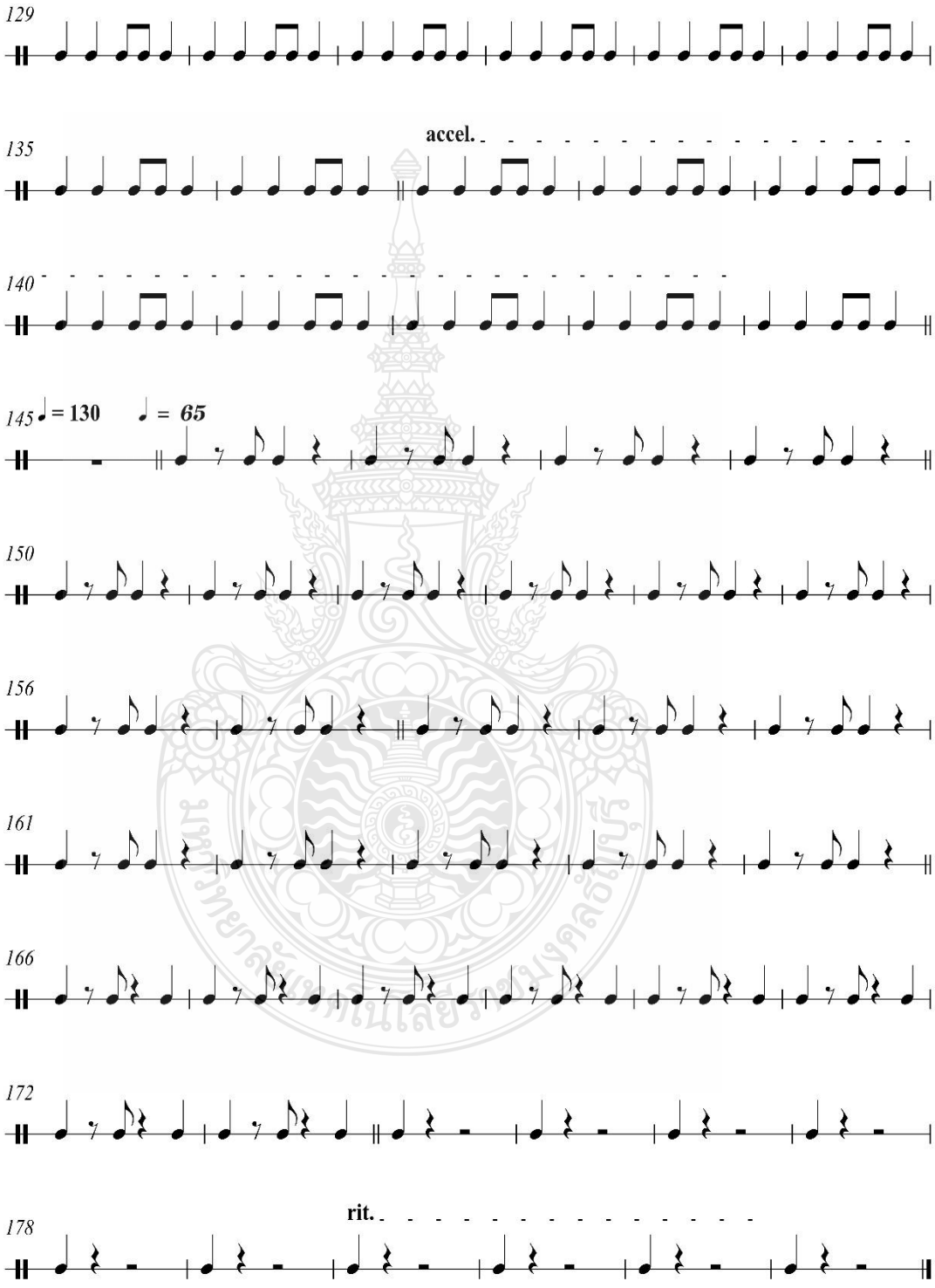
กลองใหญ่ 2

เหน่เอนหล่อโบง

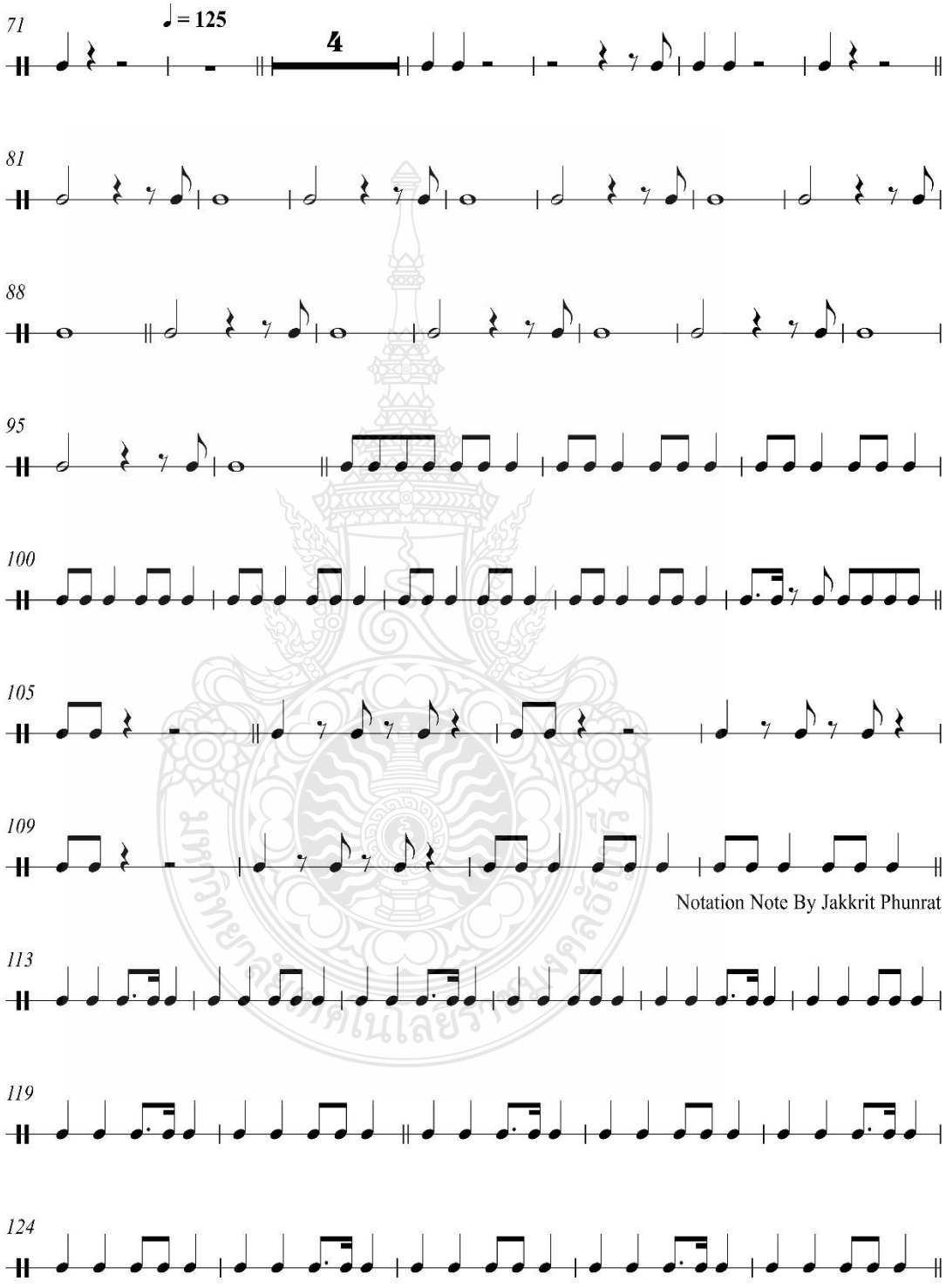
Notation Note By Jakkrit Phunrat



กลองใหญ่ 1 3



Notation Note By Jakkrit Phunrat



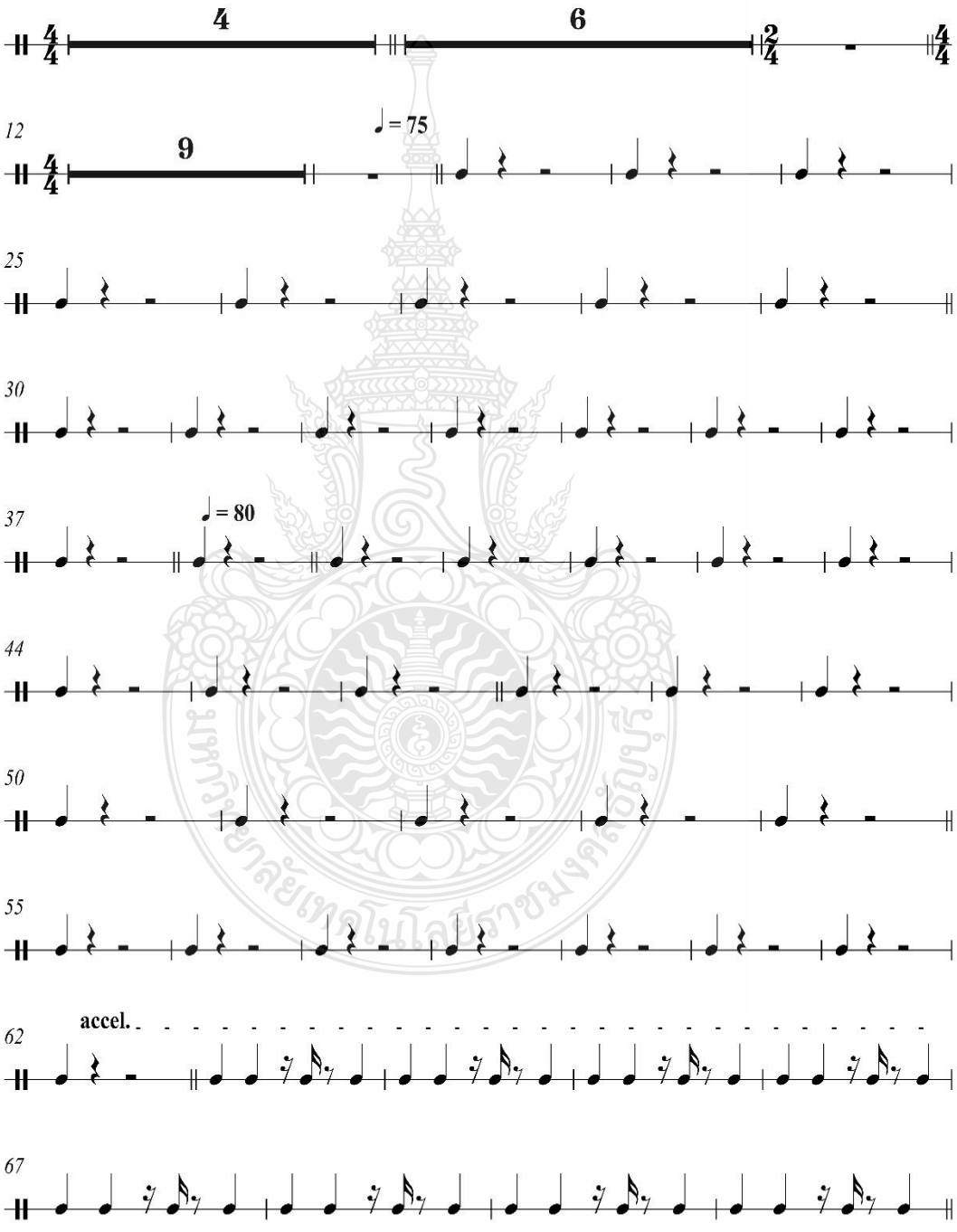
Notation Note By Jakkrit Phunrat

Notation Note By Jakkrit Phunrat

กลองใหญ่ 1

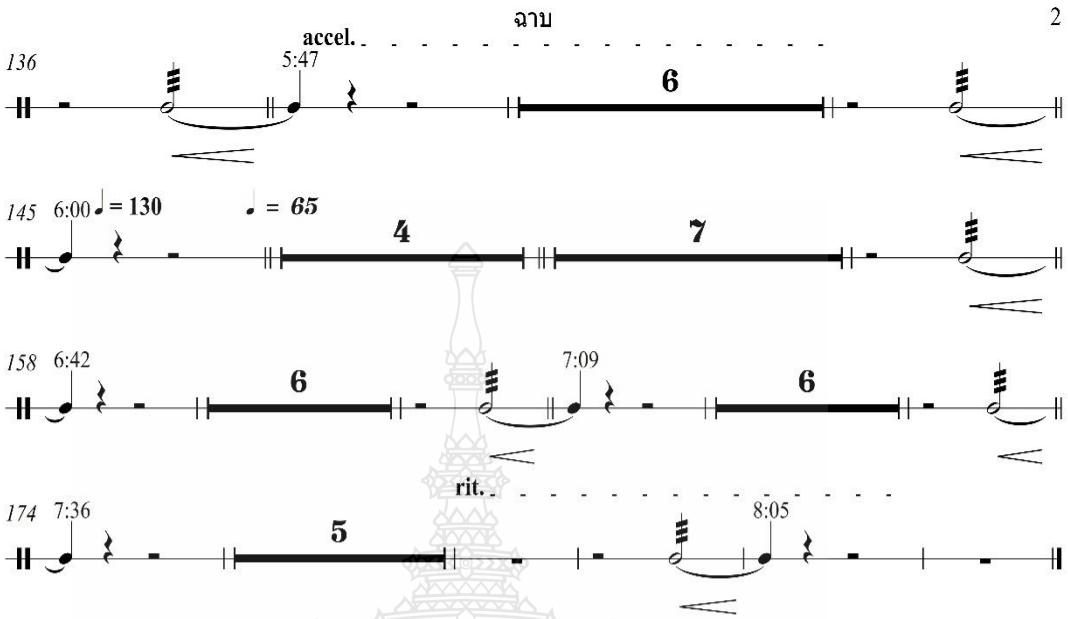
เหน่เอนหล่อโบง

Notation Note By Jakkrit Phunrat



V.S.

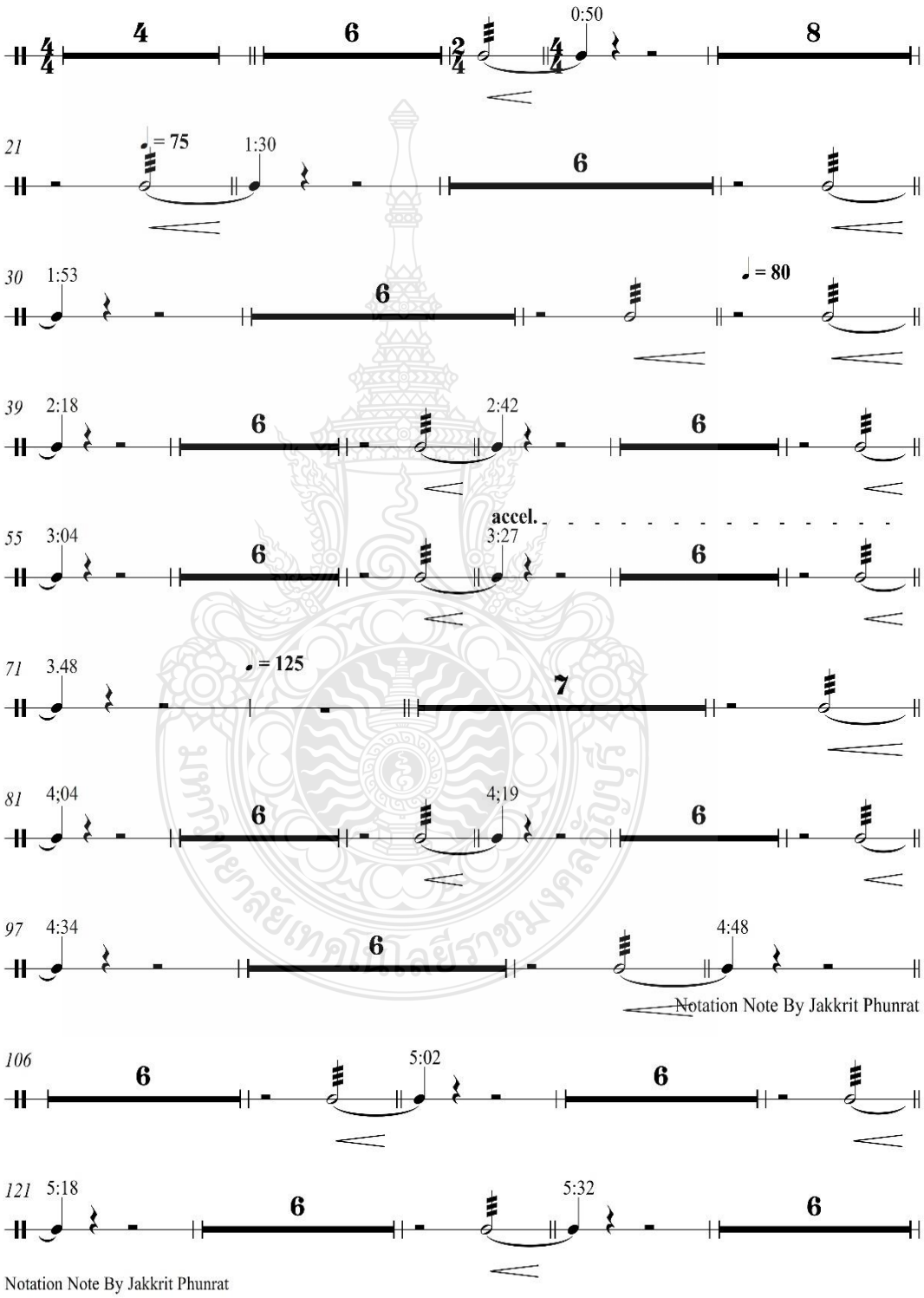
Notation Note By Jakkrit Phunrat


ฉาบ
2
accel.
136
5:47
6
145
6:00
= 130
= 65
4
7
158
6:42
6
7:09
6
rit.
174
7:36
5
8:05

เหน่เอนหล่อโบง

ฉาบ

Notation Note By Jakkrit Phunrat



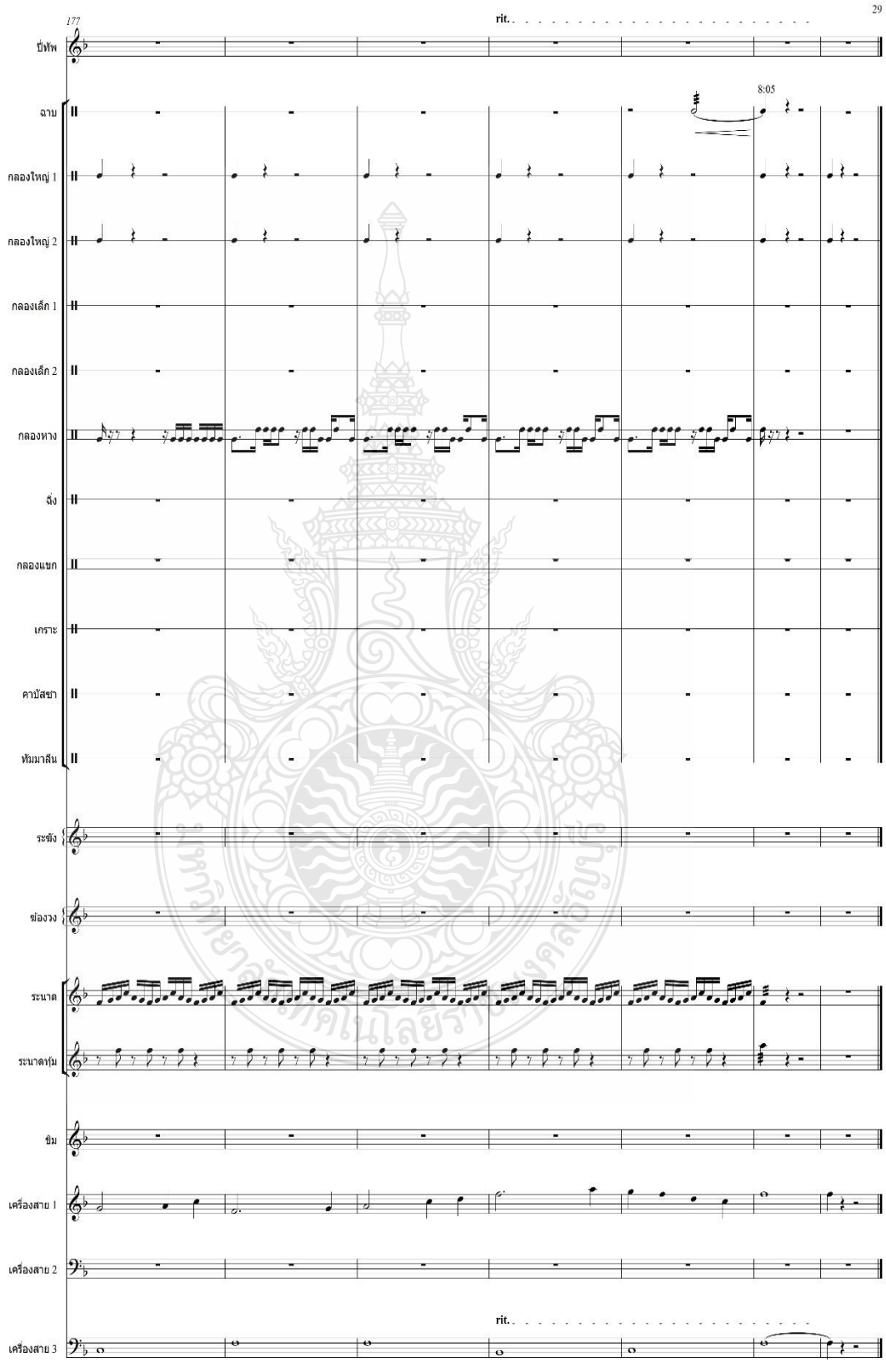
Notation Note By Jakkrit Phunrat

ปี่ทัพ

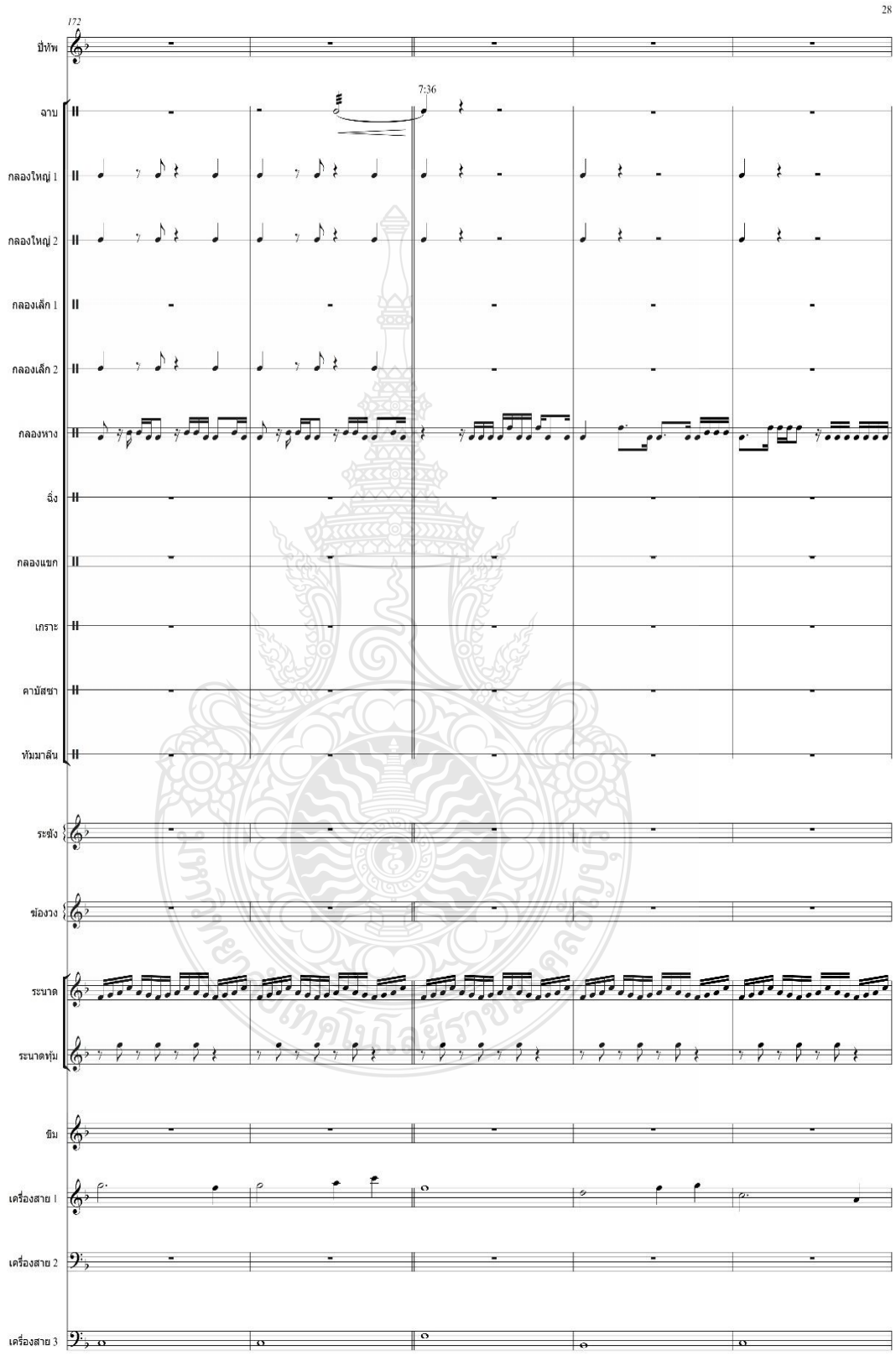
เหน่เอนหล่อโบง

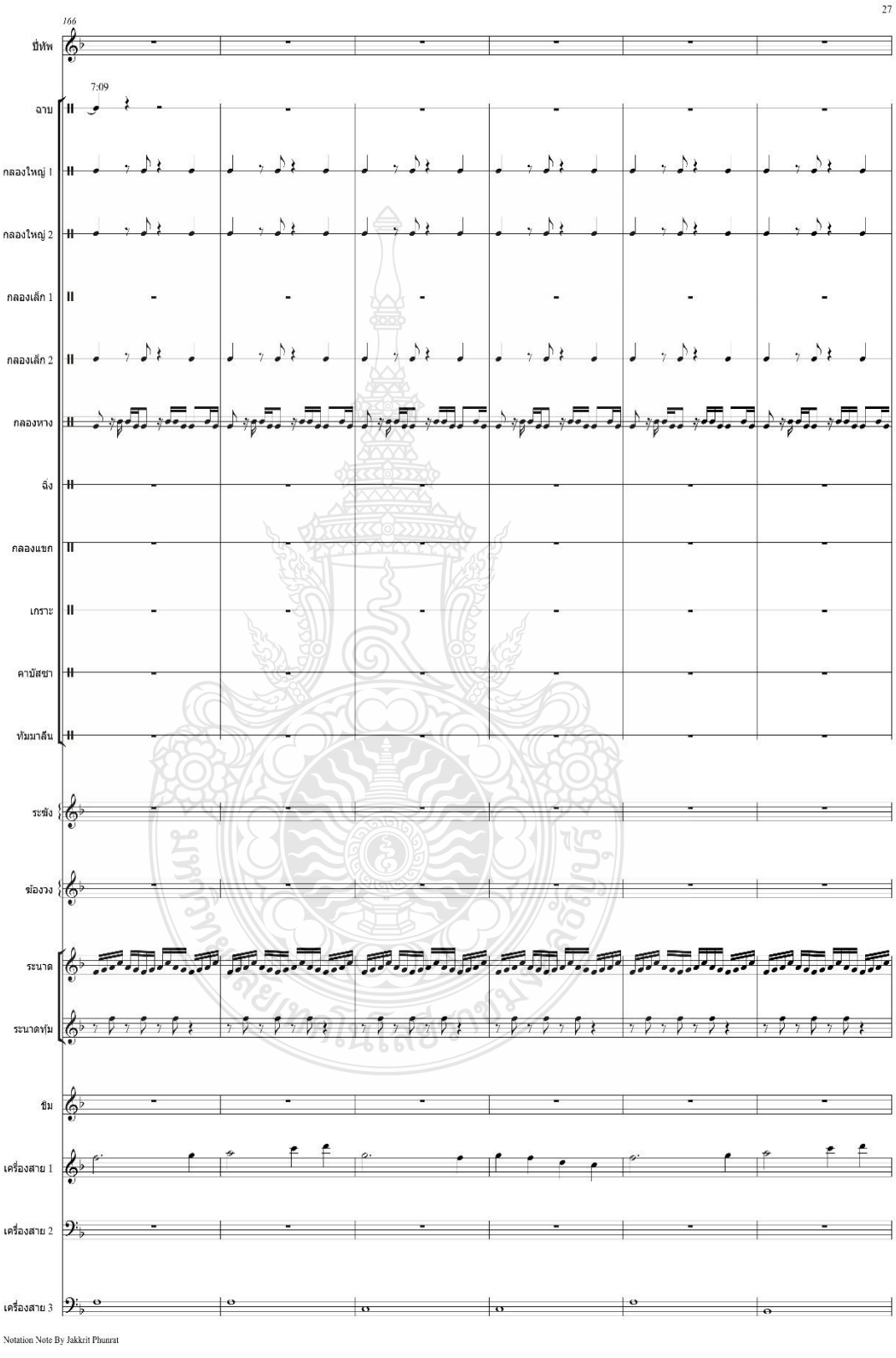
Notation Note By Jakkrit Phunrat

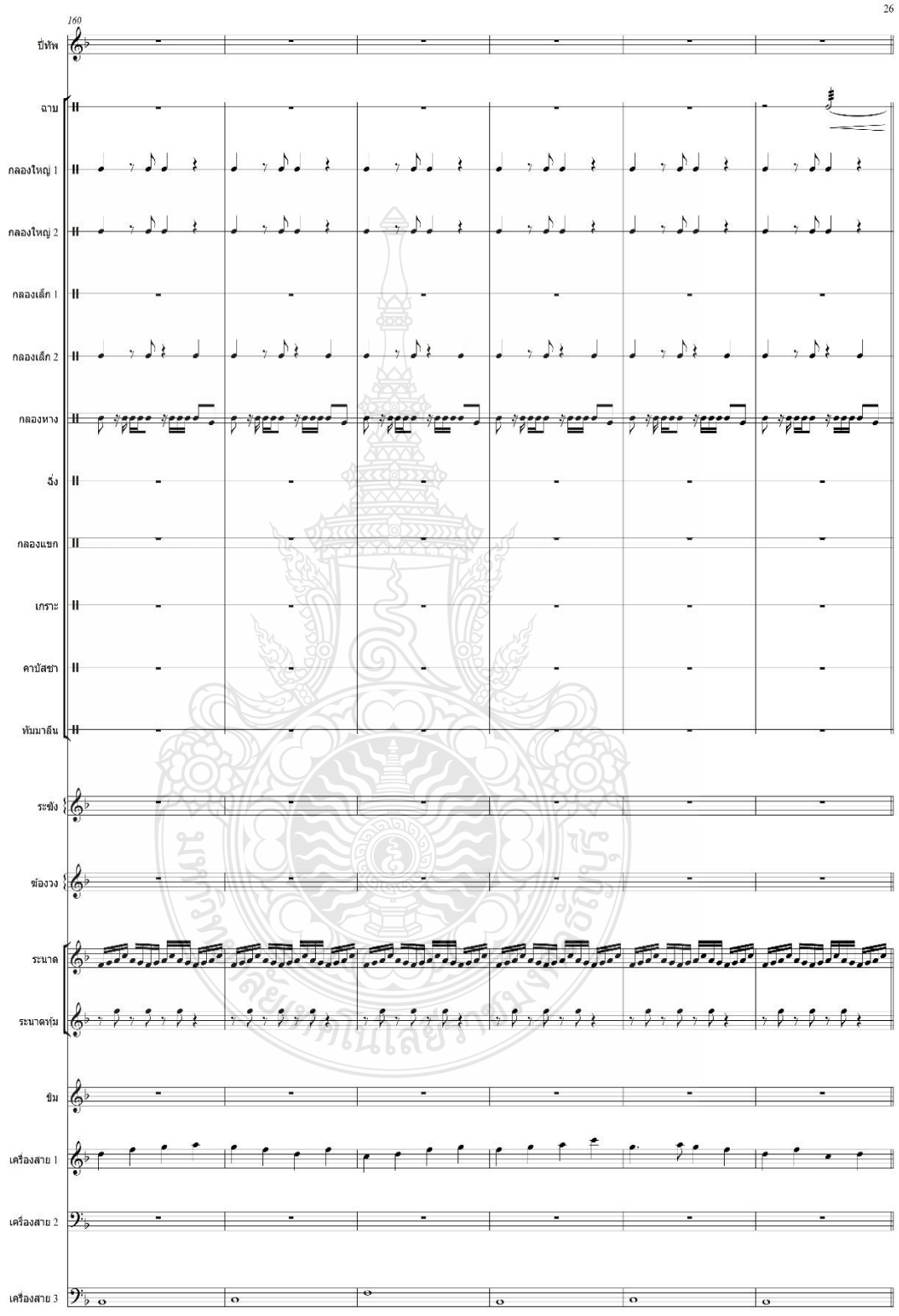
Notation Note By Jakkrit Phunrat

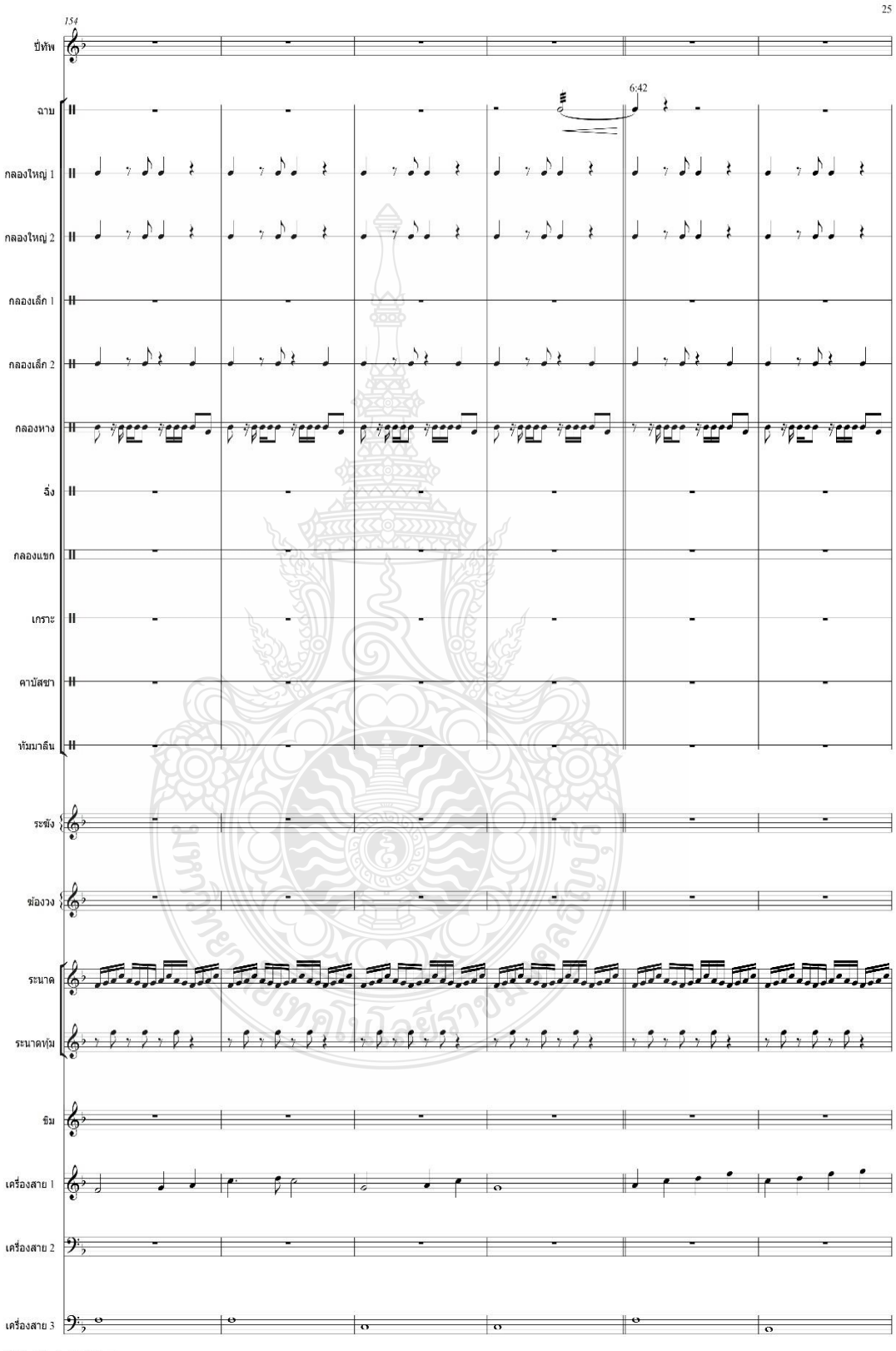


Notation Note By Jakkrit Phumrat

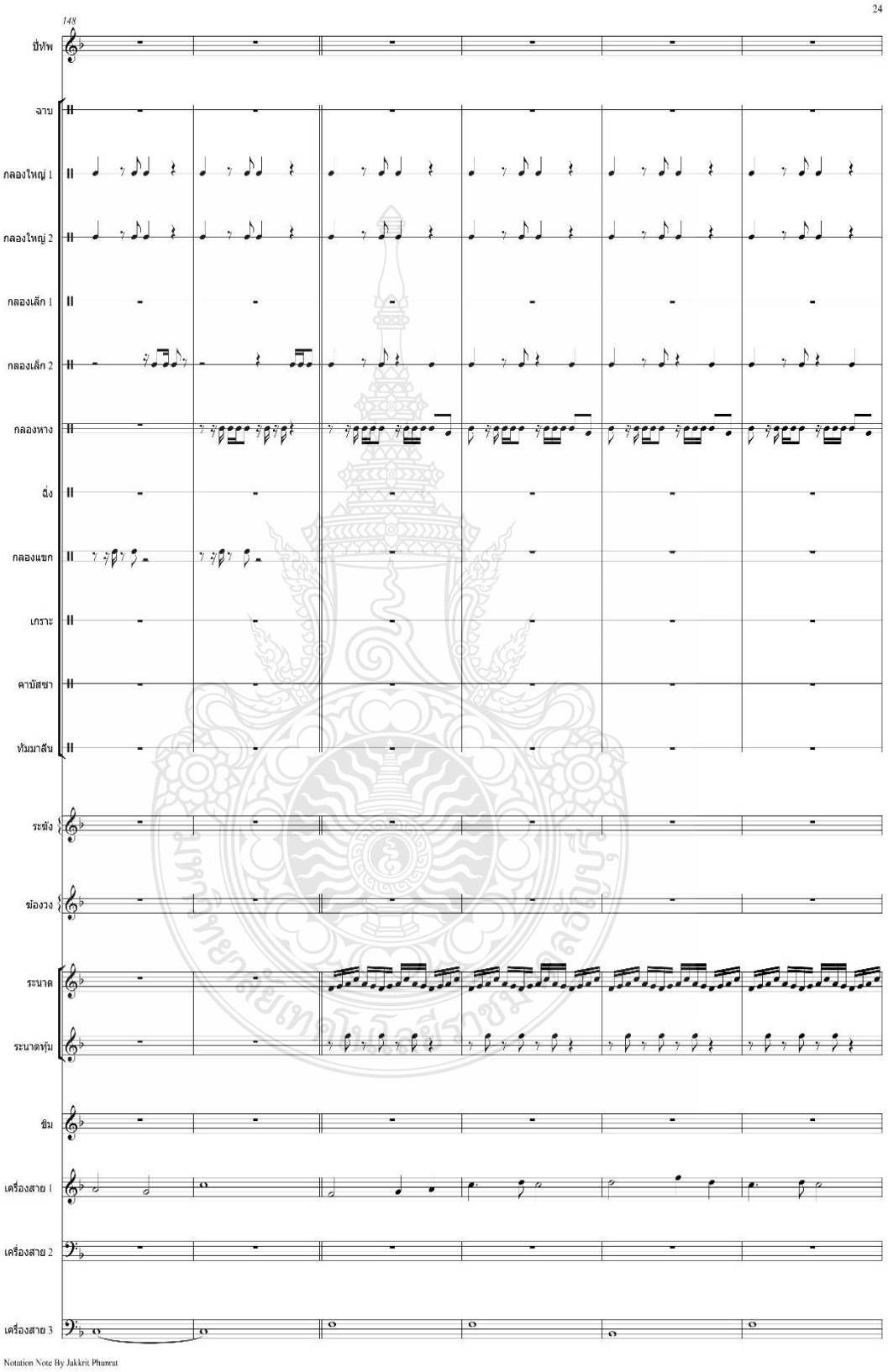

28
172
7:36
ปี่ทัพ
ฉาบ
กลองใหญ่ 1
กลองใหญ่ 2
กลองเล็ก 1
กลองเล็ก 2
กลองหาง
ฉิ่ง
กลองแขก
เกราะ
คาบัสซา
ทัมมาลีน
ระฆัง
ฆ้องวง
ระนาด
ระนาดทุ้ม
ขิม
เครื่องสาย 1
เครื่องสาย 2
เครื่องสาย 3
Notation Note By Jakkrit Phunrat

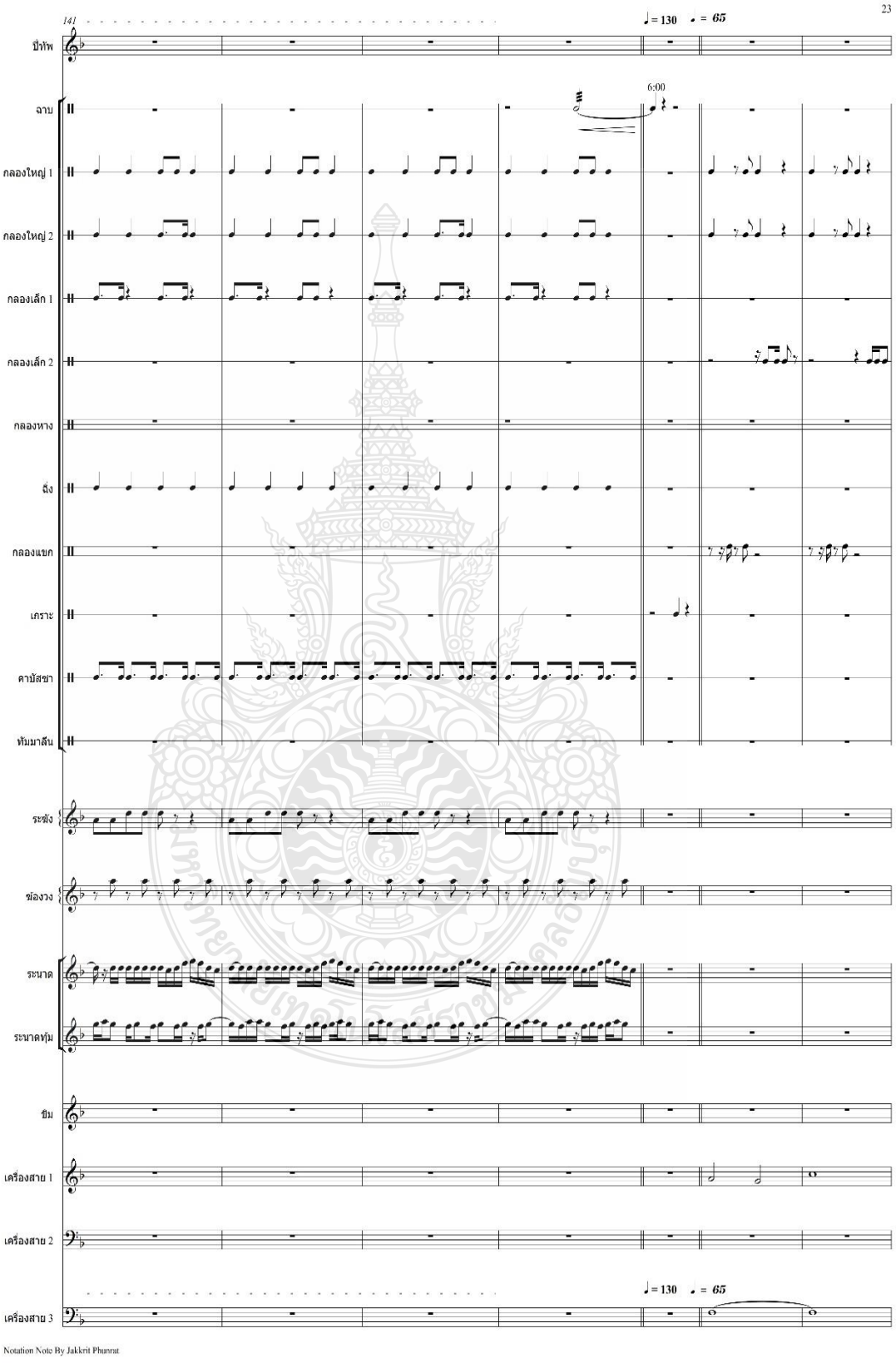

166
7:09
ปี่ทัพ
ฉาบ
กลองใหญ่ 1
กลองใหญ่ 2
กลองเล็ก 1
กลองเล็ก 2
กลองหาง
ฉิ่ง
กลองแขก
เกราะ
คาบัสซา
ทัมมาลิน
ระฆัง
ฆ้องวง
ระนาด
ระนาดทุ้ม
ขิม
เครื่องสาย 1
เครื่องสาย 2
เครื่องสาย 3
Notation Note By Jakkrit Phunrat

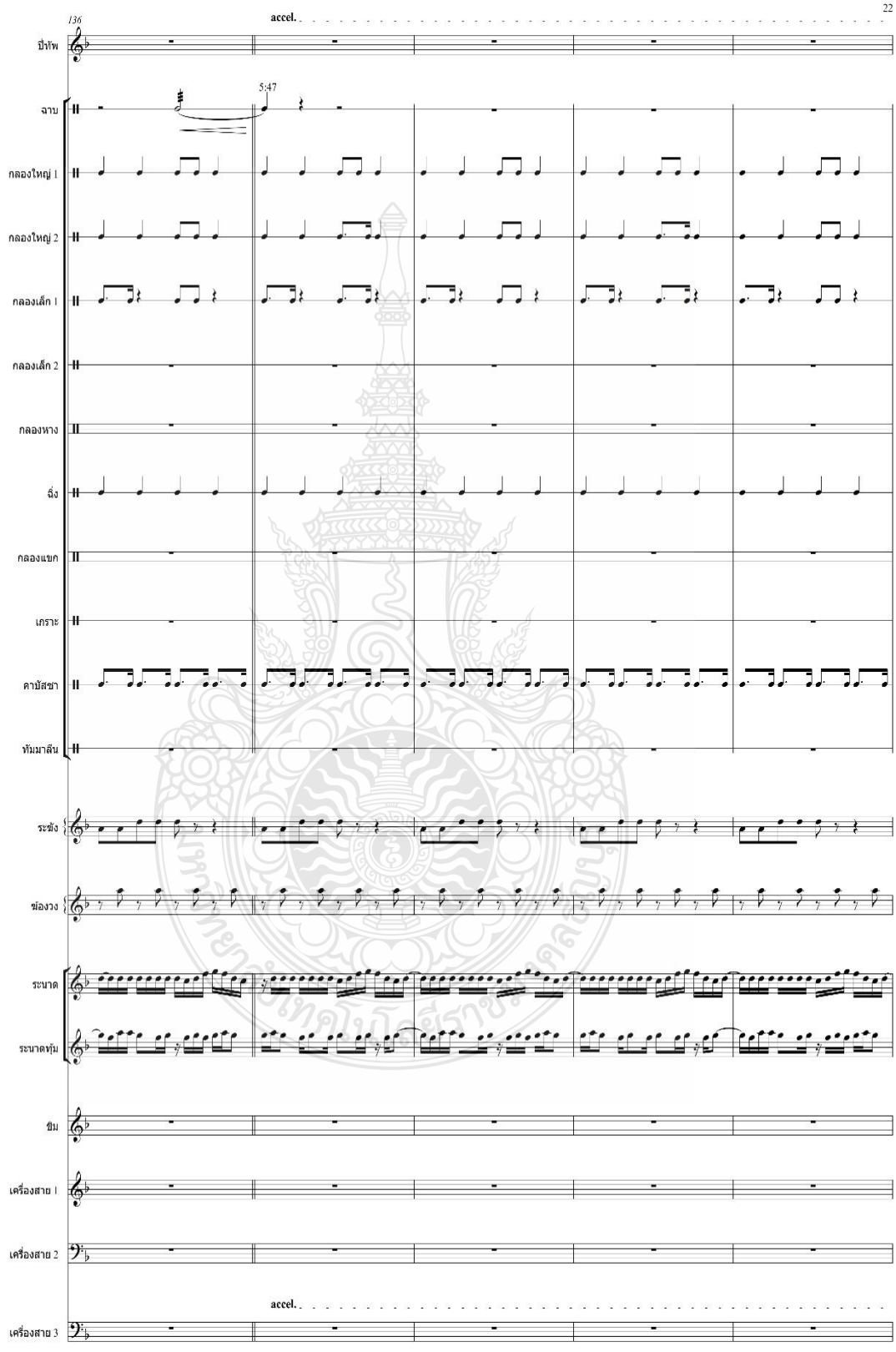

26
160
ปี่ทัพ
ฉาบ
กลองใหญ่ 1
กลองใหญ่ 2
กลองเล็ก 1
กลองเล็ก 2
กลองหาง
ฉิ่ง
กลองแขก
เกราะ
คาบัสซา
ทัมมาลีน
ระนัง
ฆ้องวง
ระนาด
ระนาดทุ้ม
ขิม
เครื่องสาย 1
เครื่องสาย 2
เครื่องสาย 3
Notation Note By Jakkrit Phumrat



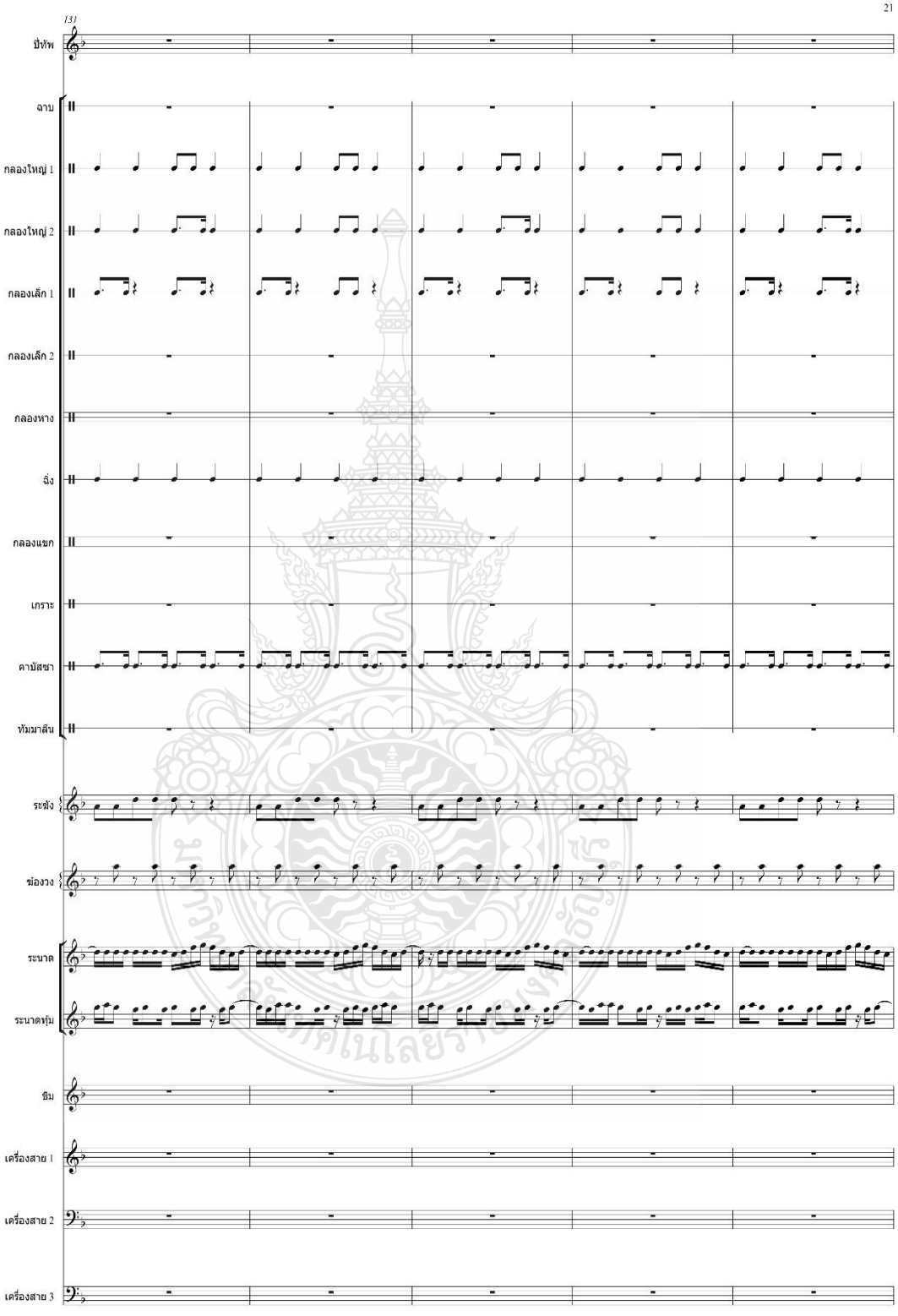
Notation Note By Jakkrit Phunrat

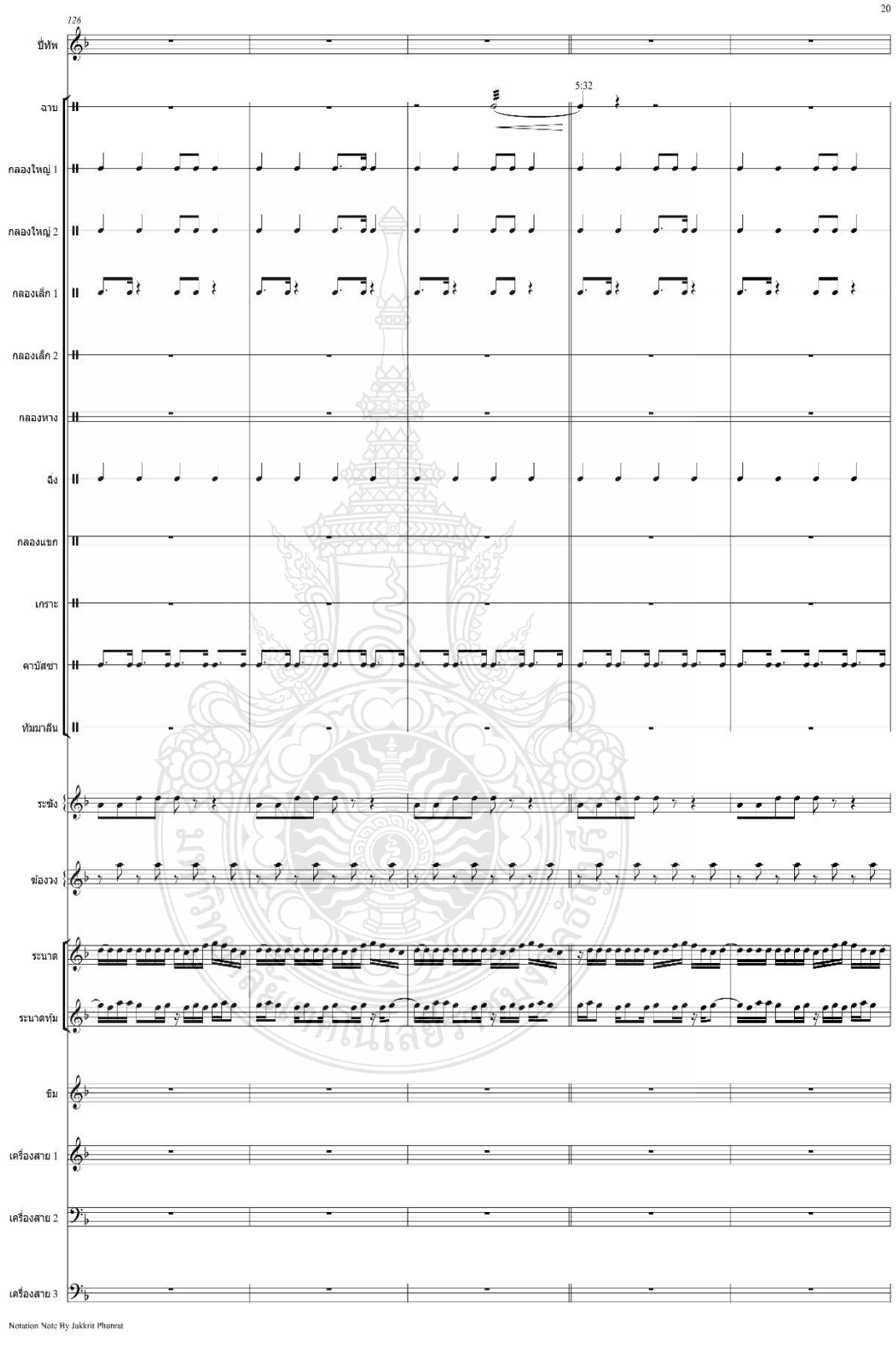

24
148
ปี่ทัพ
ฉาบ
กลองใหญ่ 1
กลองใหญ่ 2
กลองเล็ก 1
กลองเล็ก 2
กลองหาง
ฉิ่ง
กลองแขก
เกราะ
คาบัสซา
ทัมมาลัน
ระฆัง
ฆ้องวง
ระนาด
ระนาดทุ้ม
ขิม
เครื่องสาย 1
เครื่องสาย 2
เครื่องสาย 3
Notation Note By Jakkrit Phumrat

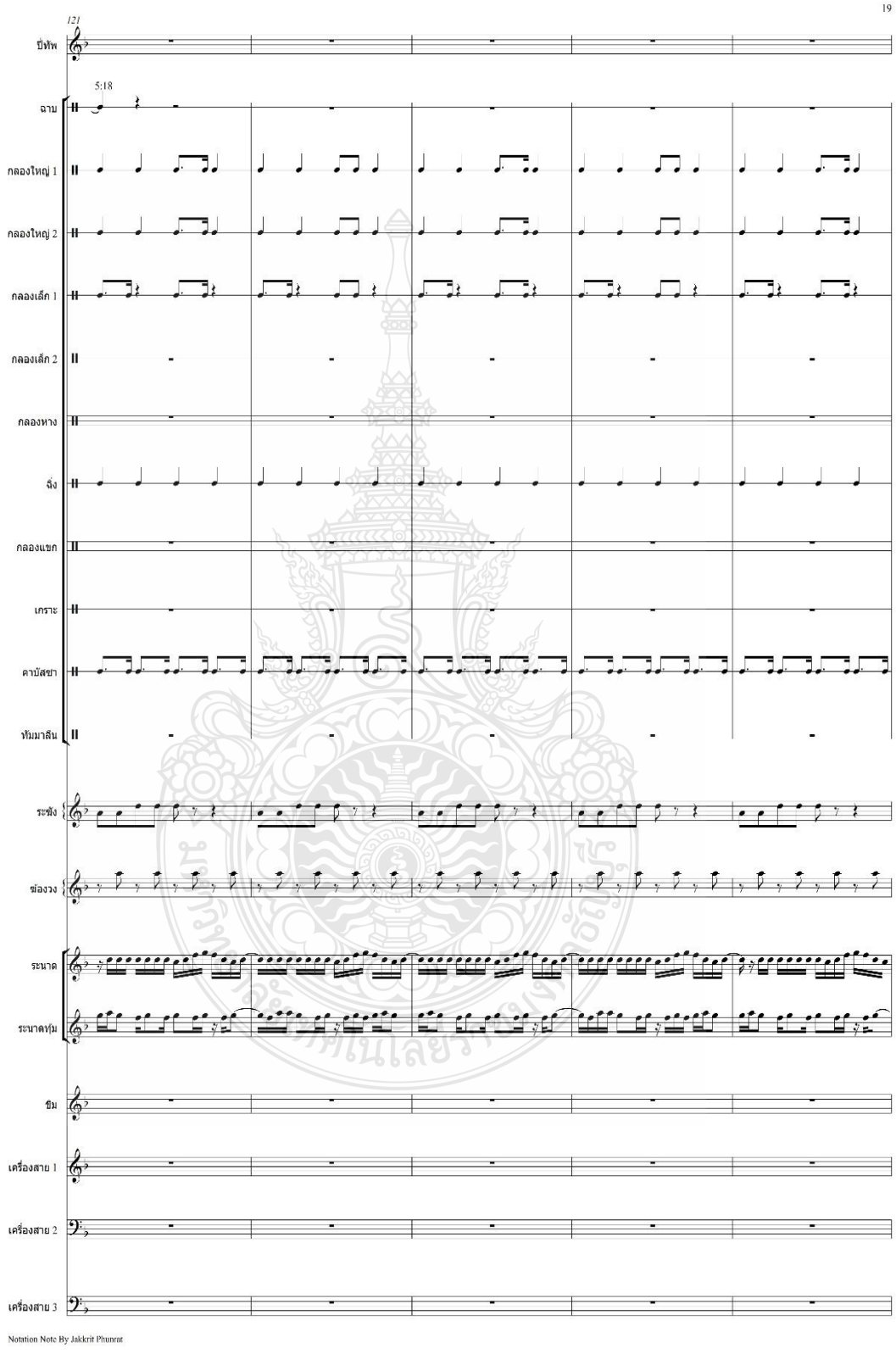

141
♩= 130 ♩. = 65
23
ปีพัฬ
6:00
ฉาบ
กลองใหญ่ 1
กลองใหญ่ 2
กลองเล็ก 1
กลองเล็ก 2
กลองหาง
ฉิ่ง
กลองแขก
เกราะ
คาบัสซา
ทัมมาลัน
ระฆัง
ฆ้องวง
ระนาด
ระนาดทุ้ม
ขิม
เครื่องสาย 1
เครื่องสาย 2
เครื่องสาย 3
♩= 130 ♩. = 65
Notation Note By Jakkrit Phunrat

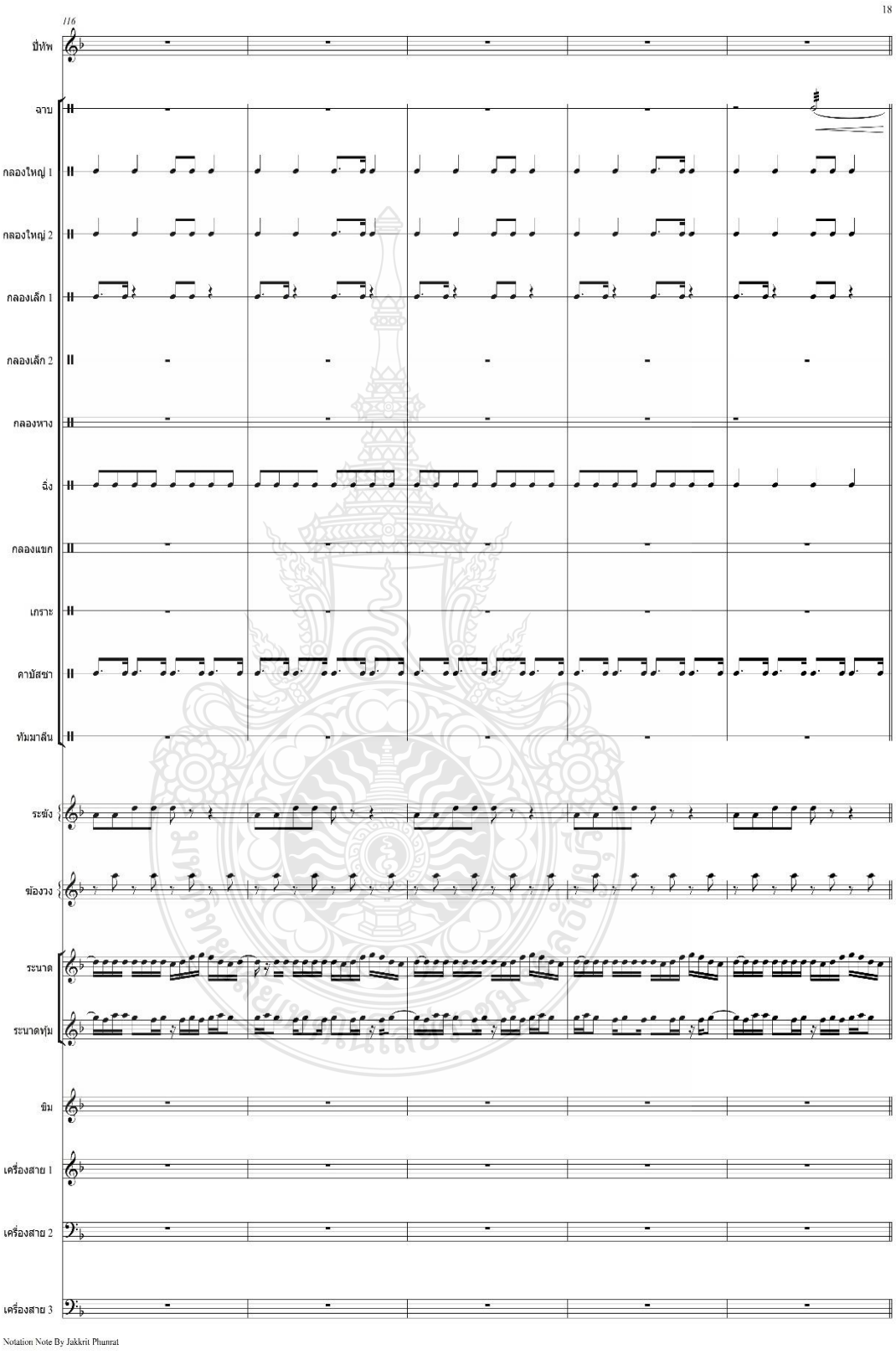


Notation Note By Jakkrit Phunrat

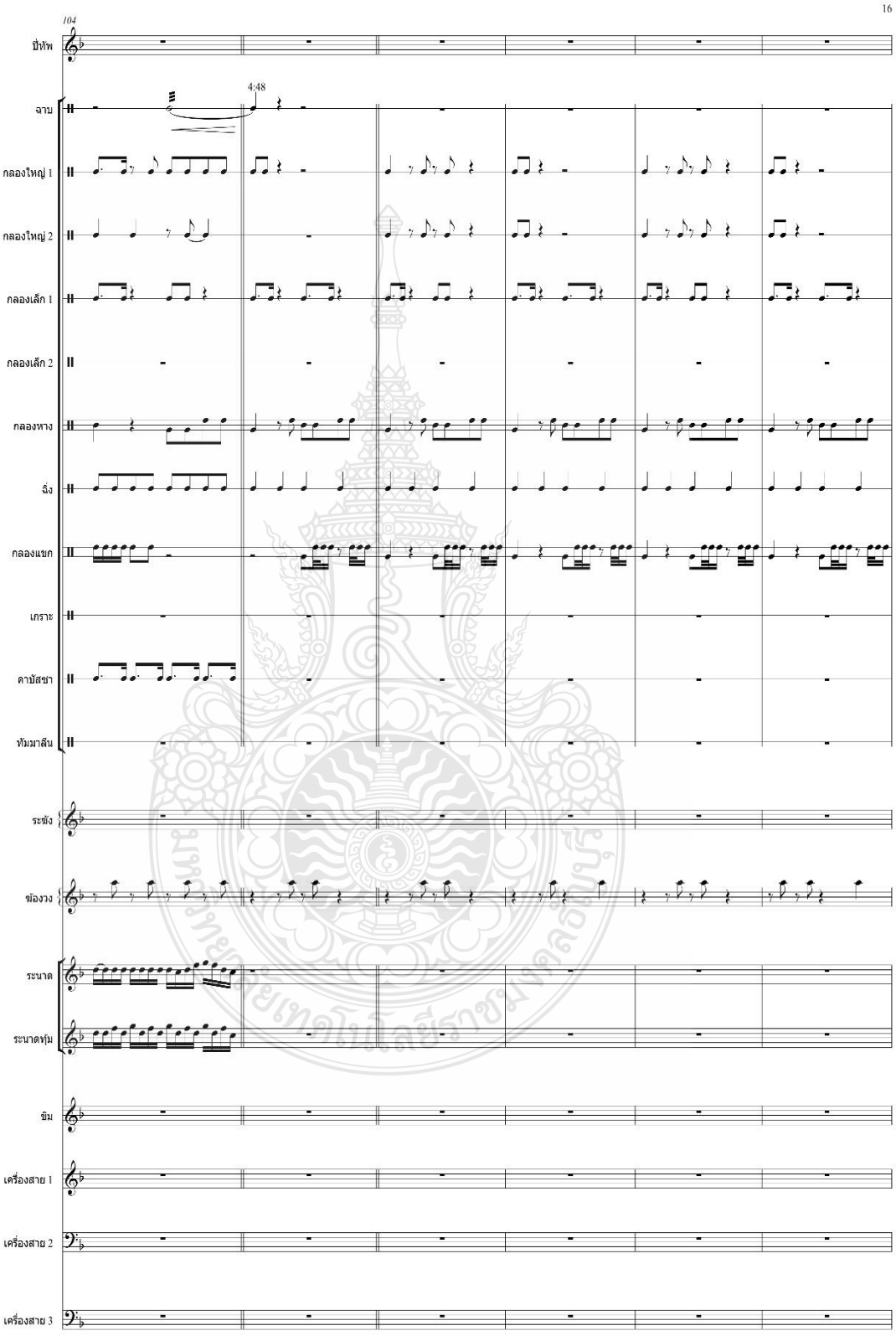

131
21
ปี่ทัพ
ฉาบ
กลองใหญ่ 1
กลองใหญ่ 2
กลองเล็ก 1
กลองเล็ก 2
กลองหาง
ฉิ่ง
กลองแขก
เกราะ
คาบัสซา
ทัมมาลีน
ระนัง
ฆ้องวง
ระนาด
ระนาดทุ้ม
ขิม
เครื่องสาย 1
เครื่องสาย 2
เครื่องสาย 3
Notation Note By Jakkrit Phunrat


20
126
ปี่ทัพ
5:32
ฉาบ
กลองใหญ่ 1
กลองใหญ่ 2
กลองเล็ก 1
กลองเล็ก 2
กลองหาง
ฉิ่ง
กลองแขก
เกราะ
คาบัสซา
ทัมมาลีน
ระนัง
ฆ้องวง
ระนาด
ระนาดทุ้ม
ขิม
เครื่องสาย 1
เครื่องสาย 2
เครื่องสาย 3
Notation Note By Jakkrit Phunrat

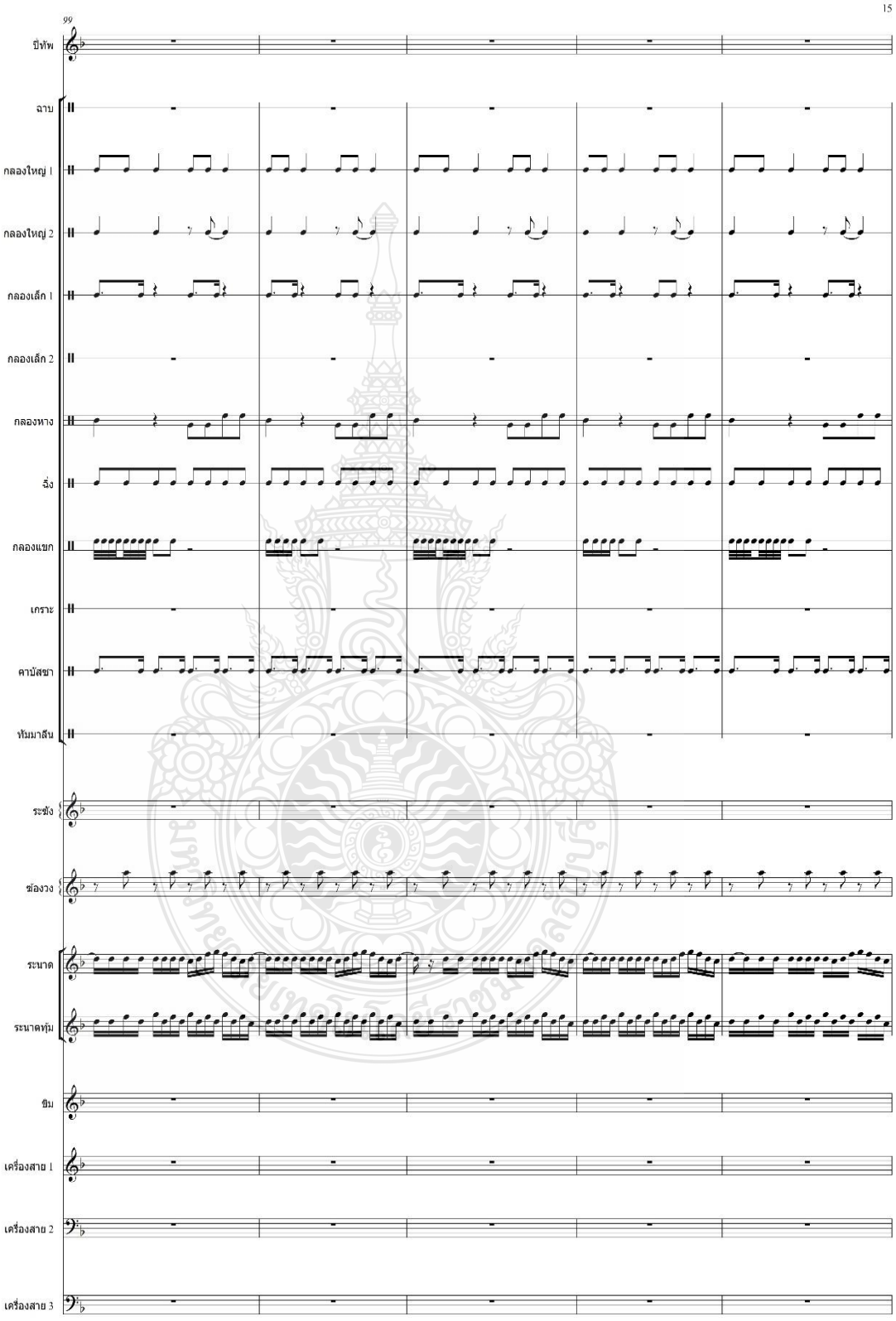

19
121
ปี่ทัพ
5:18
ฉาบ
กลองใหญ่ 1
กลองใหญ่ 2
กลองเล็ก 1
กลองเล็ก 2
กลองหาง
ฉิ่ง
กลองแขก
เกราะ
คาบัสซา
ทัมมาลัน
ระฆัง
ฆ้องวง
ระนาด
ระนาดทุ้ม
ขิม
เครื่องสาย 1
เครื่องสาย 2
เครื่องสาย 3
Notation Note By Jakkrit Phunrat


18
116
ปี่ทัพ
ฉาบ
กลองใหญ่ 1
กลองใหญ่ 2
กลองเล็ก 1
กลองเล็ก 2
กลองหาง
ฉิ่ง
กลองแขก
เกราะ
คาบัสซา
ทัมมาลัน
ระนัง
ฆ้องวง
ระนาด
ระนาดทุ้ม
ขิม
เครื่องสาย 1
เครื่องสาย 2
เครื่องสาย 3
Notation Note By Jakkrit Phumrat

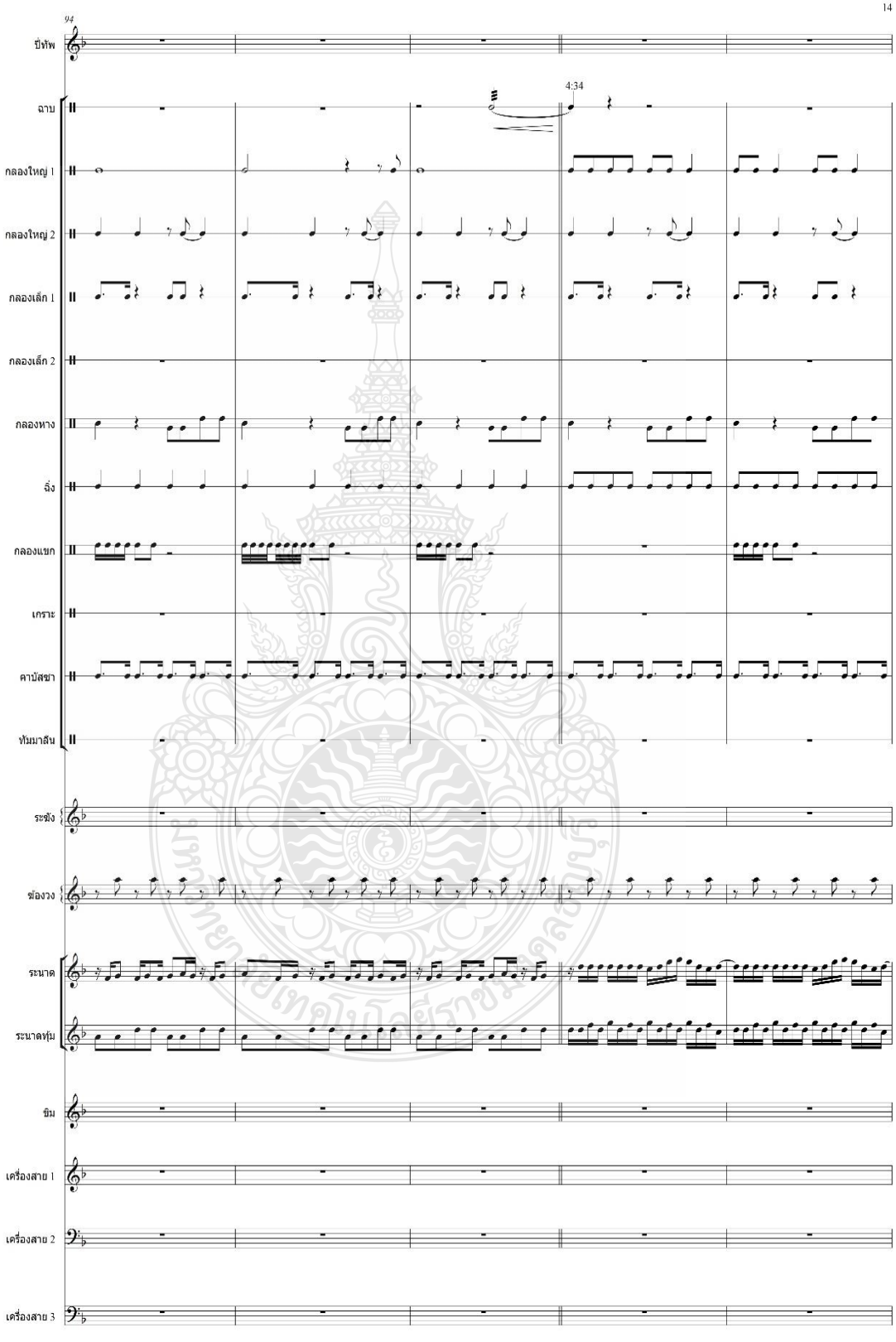
110
5:02
ปีพัพ
ฉาบ
กลองใหญ่ 1
กลองใหญ่ 2
กลองเล็ก 1
กลองเล็ก 2
กลองหาง
ฉิ่ง
กลองแขก
เกราะ
คาบัสซา
ทิมมาลิน
ระฆัง
ฆ้องวง
ระนาด
ระนาดทุ้ม
ซิม
เครื่องสาย 1
เครื่องสาย 2
เครื่องสาย 3



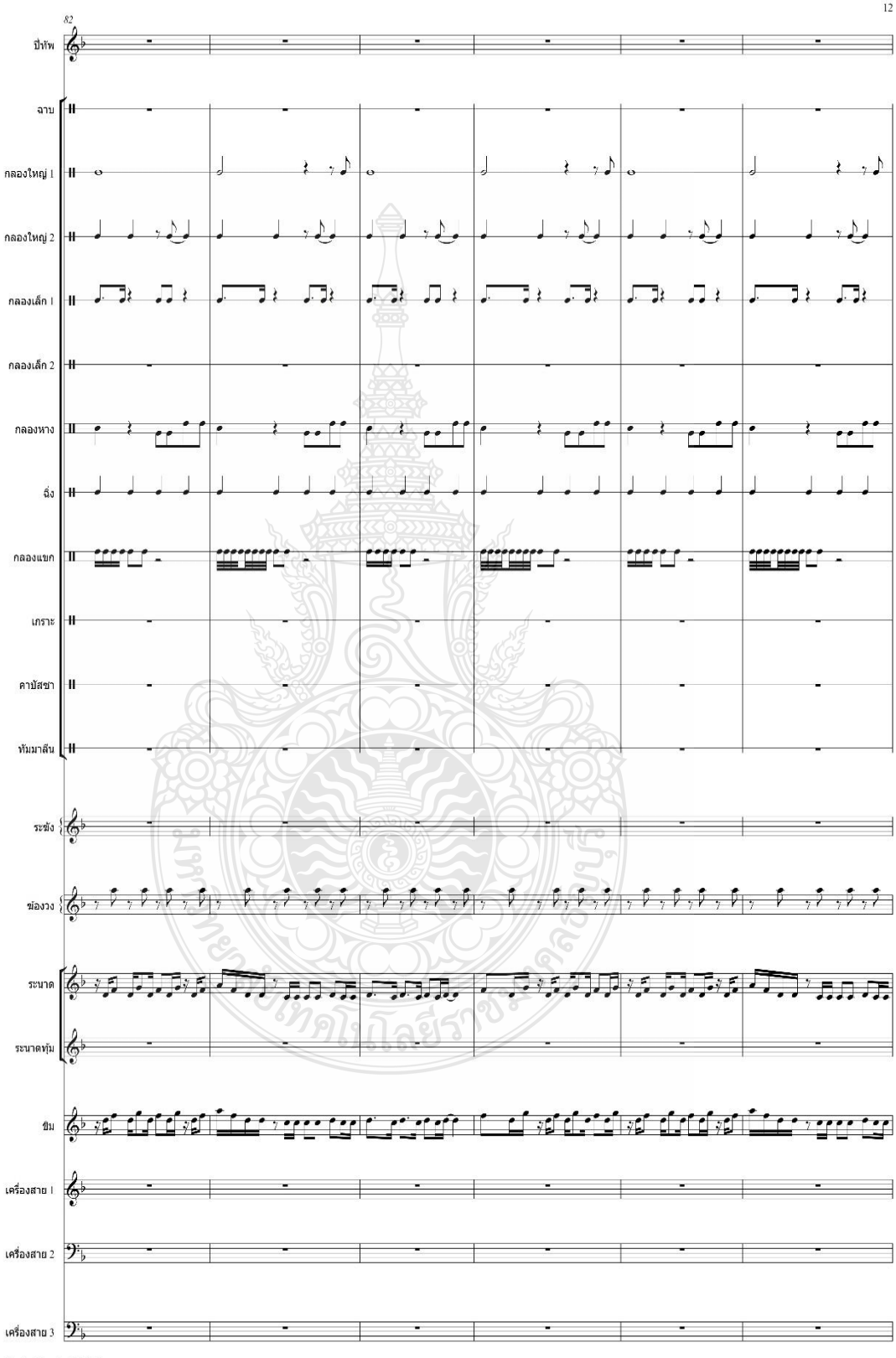
Notation Note By Jakkrit Phumrat



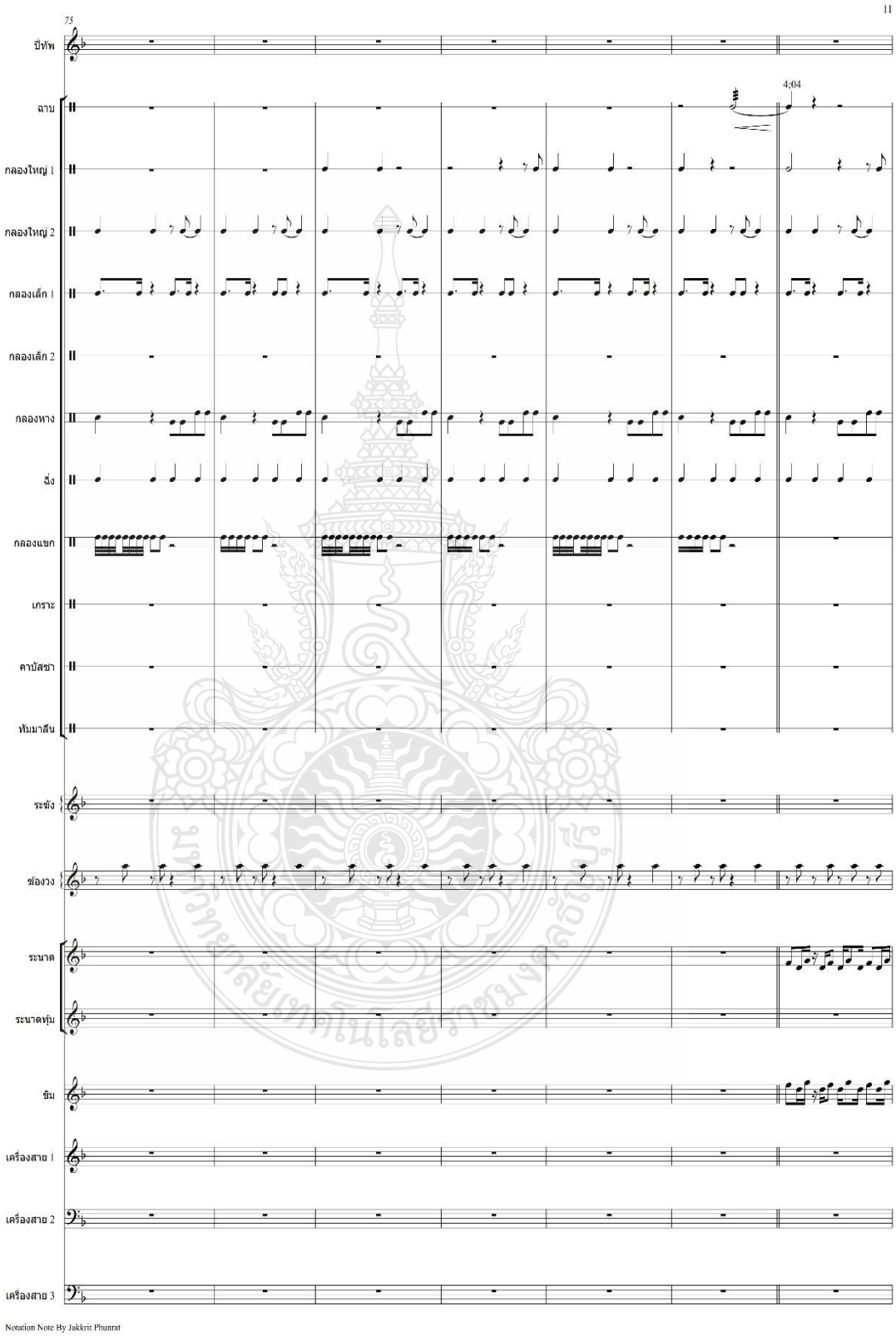
Notation Note By Jakkrit Phunrat

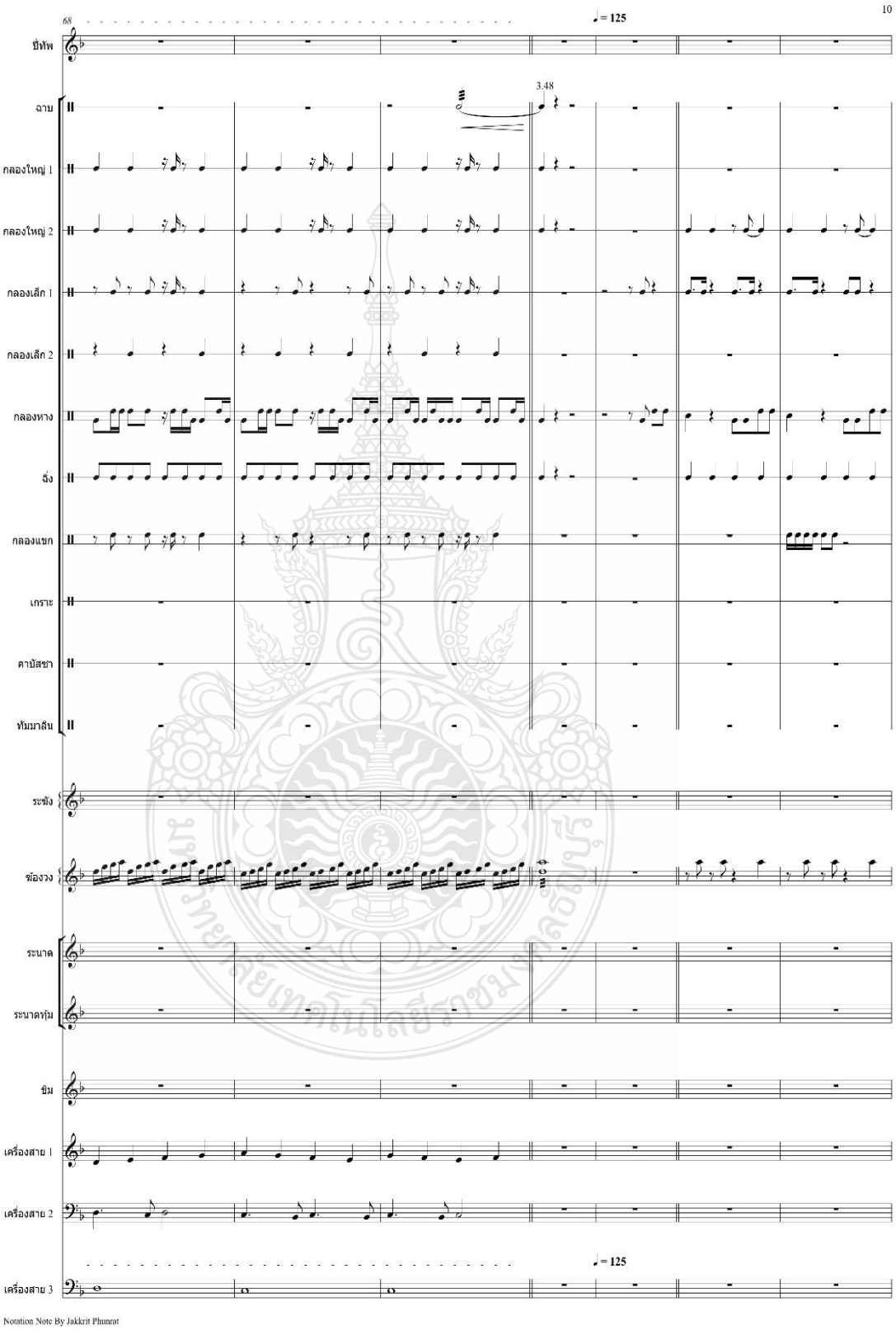

14
94
4:34
ปีทัพ
ฉาบ
กลองใหญ่ 1
กลองใหญ่ 2
กลองเล็ก 1
กลองเล็ก 2
กลองหาง
ฉิ่ง
กลองแขก
เกราะ
คาบัสซา
ทัมมาลีน
ระฆัง
ฆ้องวง
ระนาด
ระนาดทุ้ม
ขิม
เครื่องสาย 1
เครื่องสาย 2
เครื่องสาย 3
Notation Note By Jakkrit Phumrat

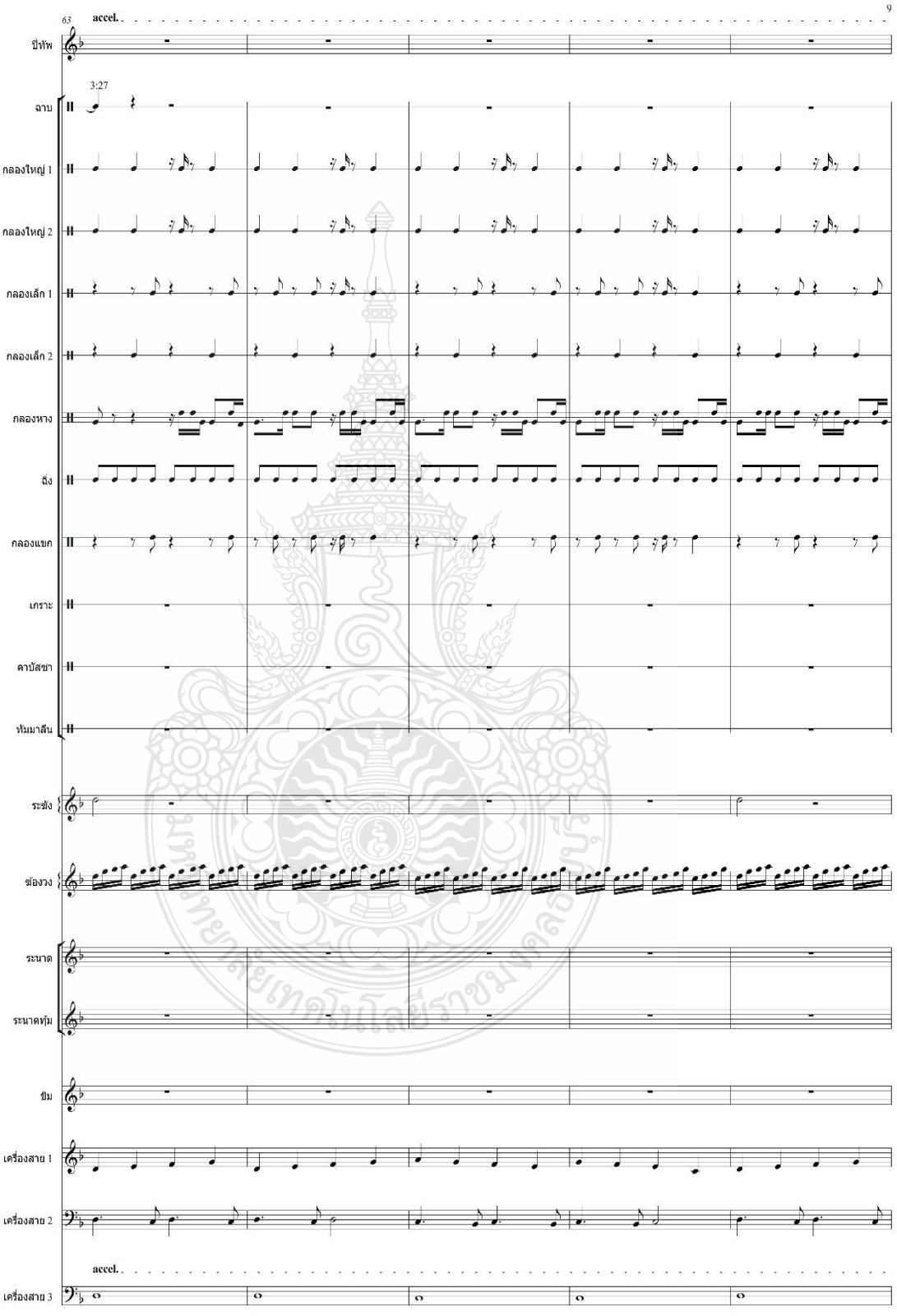
Notation Note By Jakkrit Phunrat



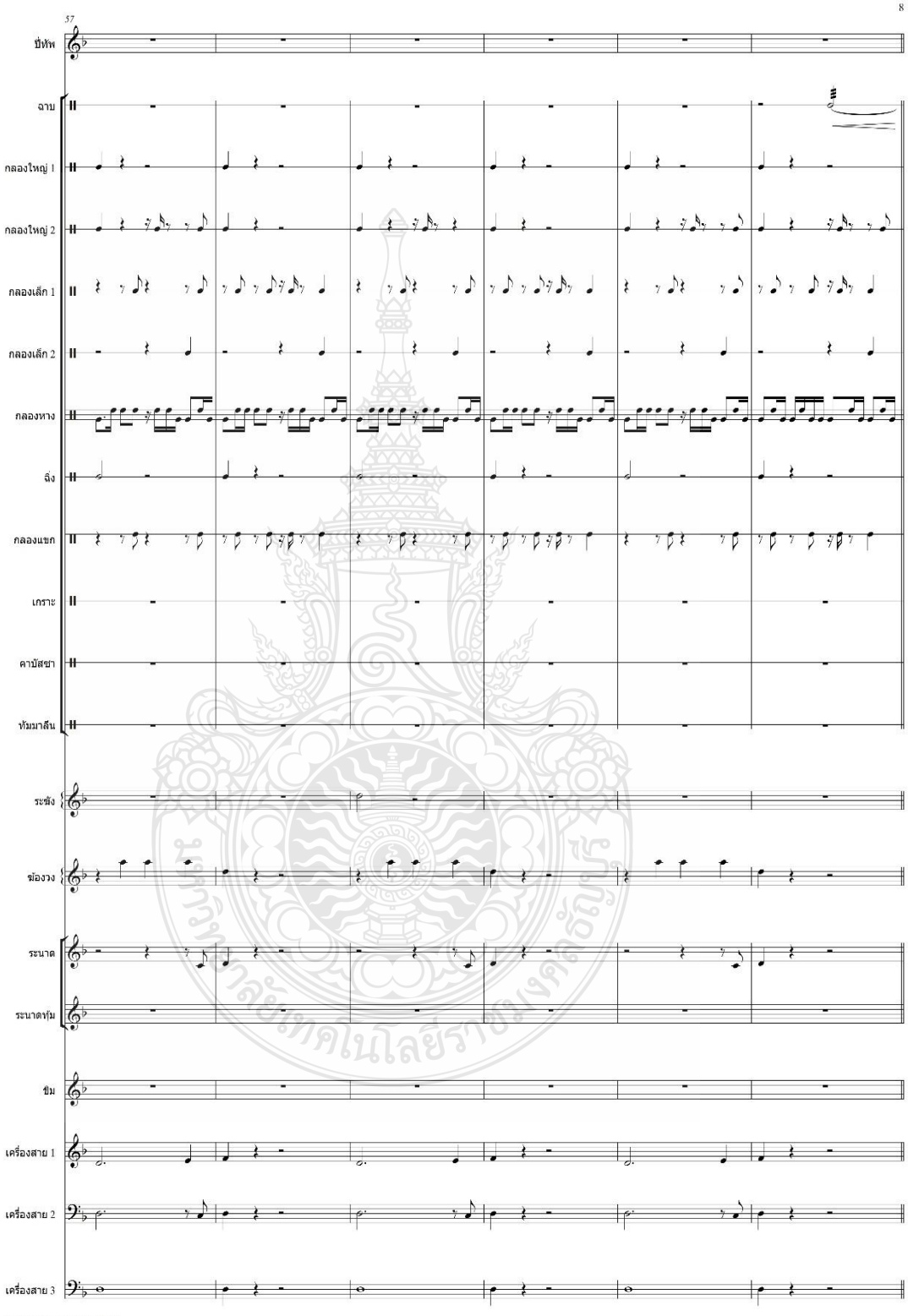
Notation Note By Jakkrit Phunrat


11
73
ปีทัพ
4:04
ฉาบ
กลองใหญ่ 1
กลองใหญ่ 2
กลองเล็ก 1
กลองเล็ก 2
กลองหาง
ฉิ่ง
กลองแขก
เกราะ
คาบัสซา
ทัมมาลีน
ระฆัง
ฆ้องวง
ระนาด
ระนาดทุ้ม
ขิม
เครื่องสาย 1
เครื่องสาย 2
เครื่องสาย 3
Notation Note By Jakkrit Phunrat

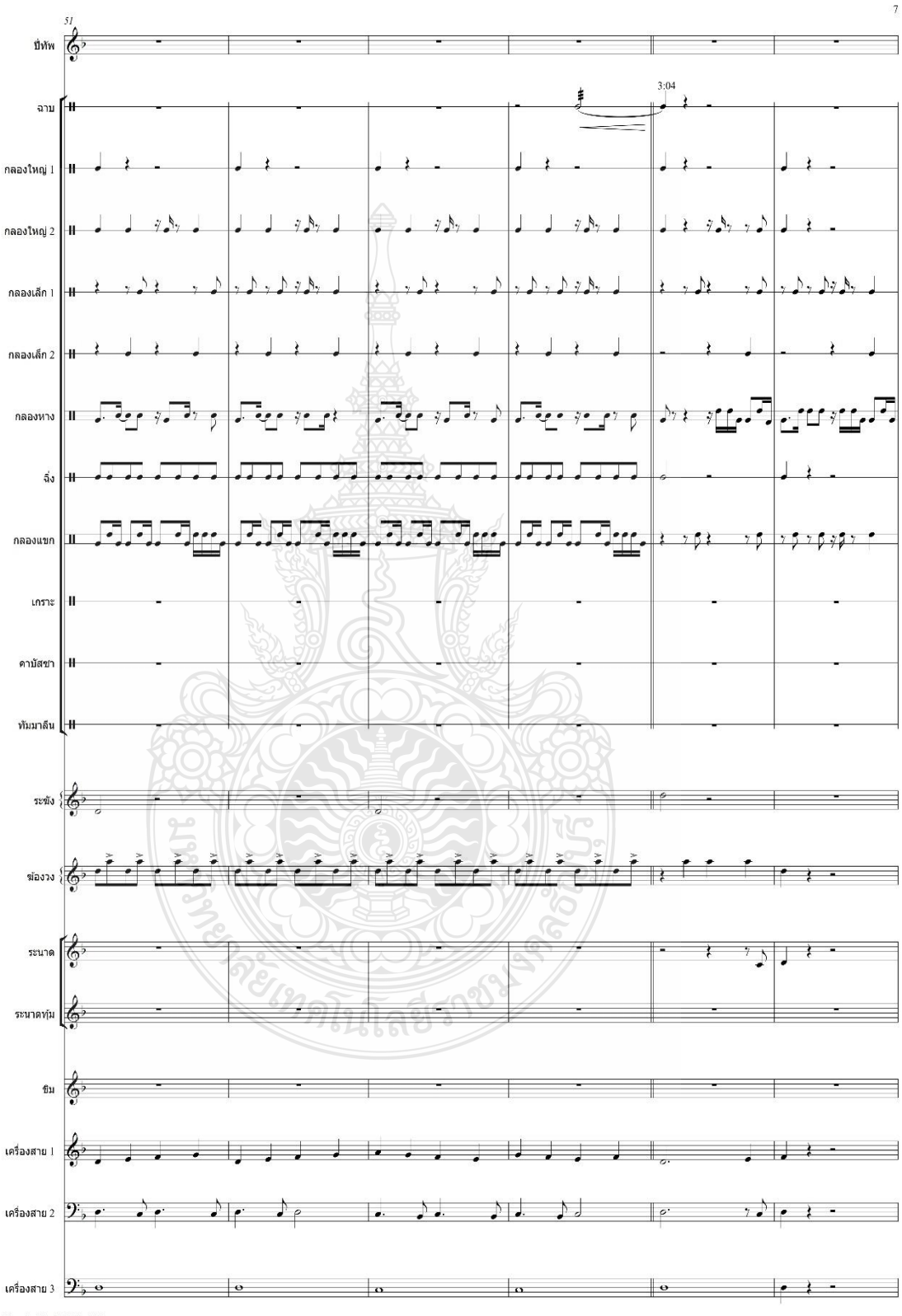

68
♩= 125
10
บีทัพ
3.48
ฉาบ
กลองใหญ่ 1
กลองใหญ่ 2
กลองเล็ก 1
กลองเล็ก 2
กลองหาง
ฉิ่ง
กลองแขก
เกราะ
ดาบัสข่า
ทัมมาลัน
ระฆัง
ฆ้องวง
ระนาด
ระนาดทุ้ม
ปิ่ม
เครื่องสาย 1
เครื่องสาย 2
♩= 125
เครื่องสาย 3
Notation Note By Jakkrit Phunrat

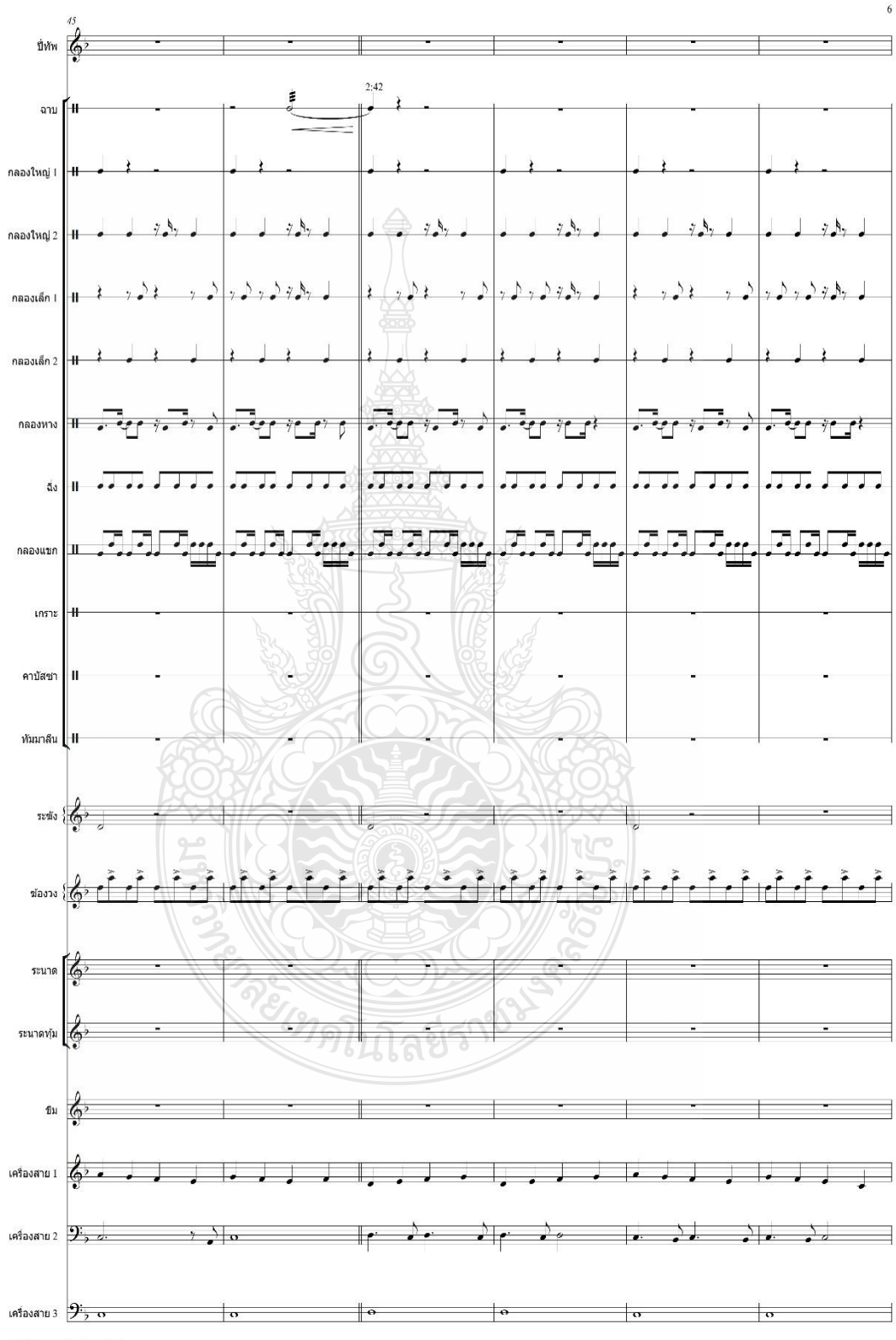


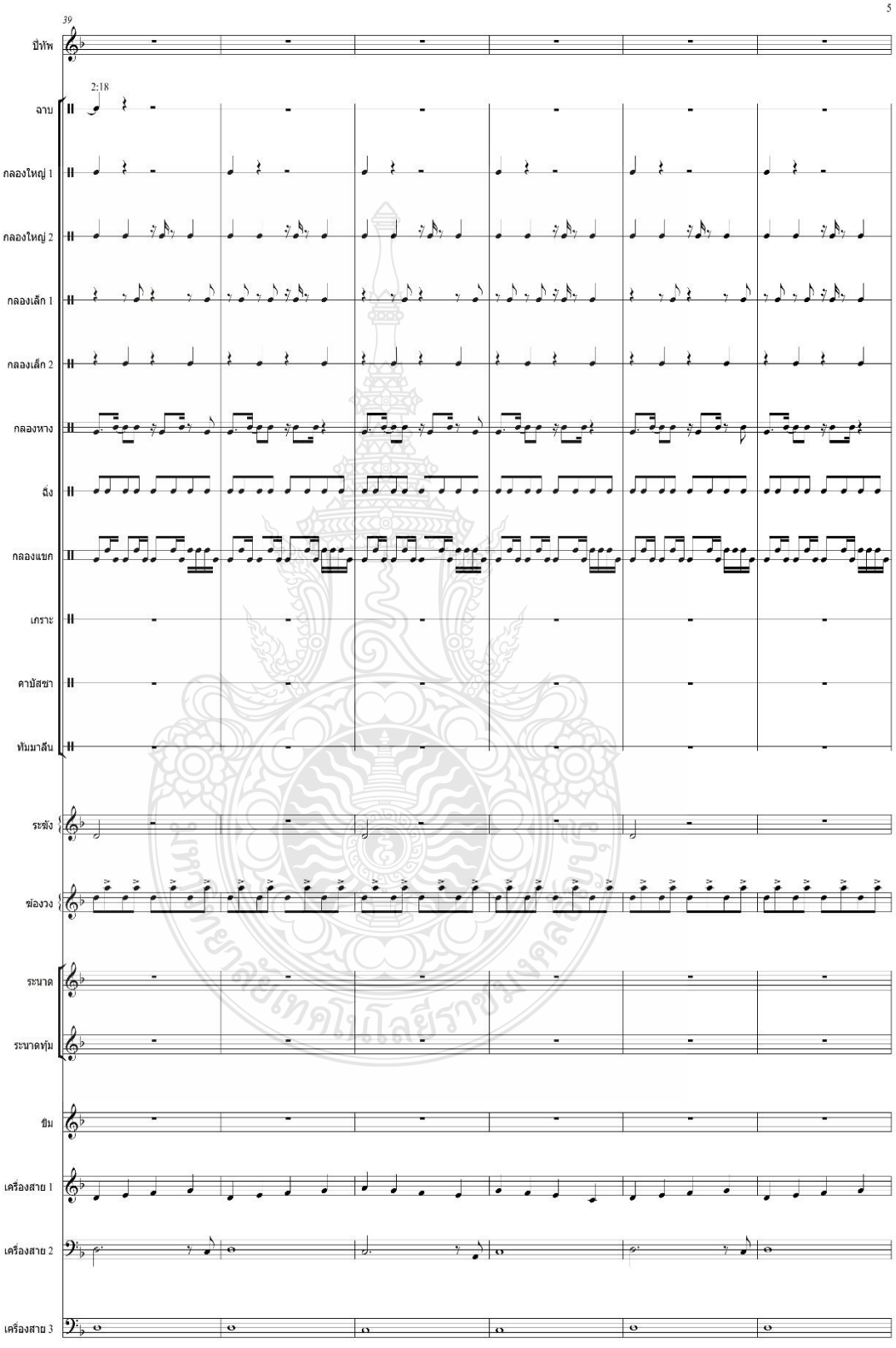
Notation Note By Jakkrit Phunrat

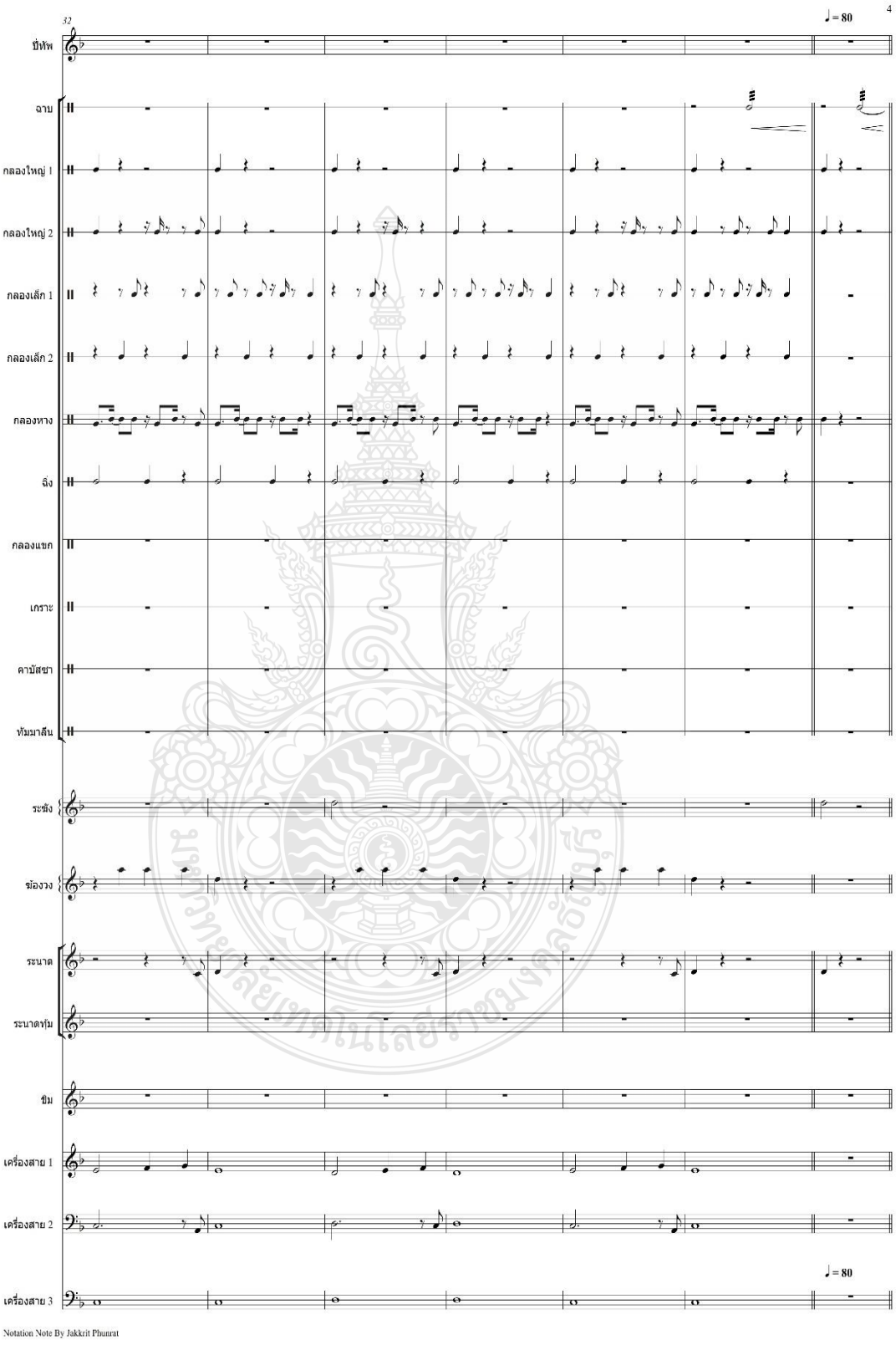


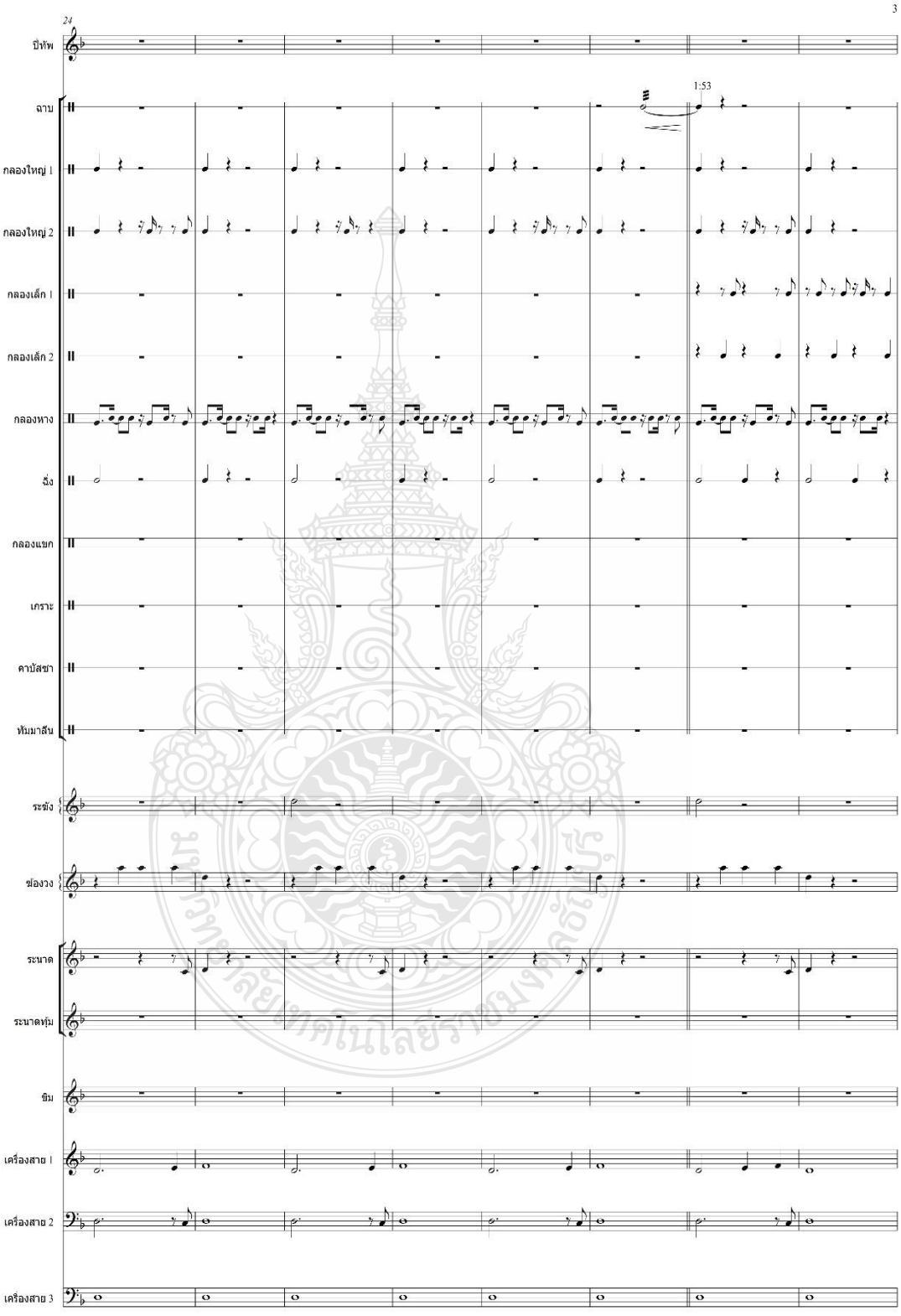
Notation Note By Jakkrit Phunrat


51
7
3:04
บีทัพ
ฉาบ
กลองใหญ่ 1
กลองใหญ่ 2
กลองเล็ก 1
กลองเล็ก 2
กลองหาง
ฉิ่ง
กลองแขก
เกราะ
ดาบัสซ่า
ทัมมาลีน
ระฆัง
ฆ้องวง
ระนาด
ระนาดทุ้ม
ขิม
เครื่องสาย 1
เครื่องสาย 2
เครื่องสาย 3
Notation Note By Jakkrit Phunrat

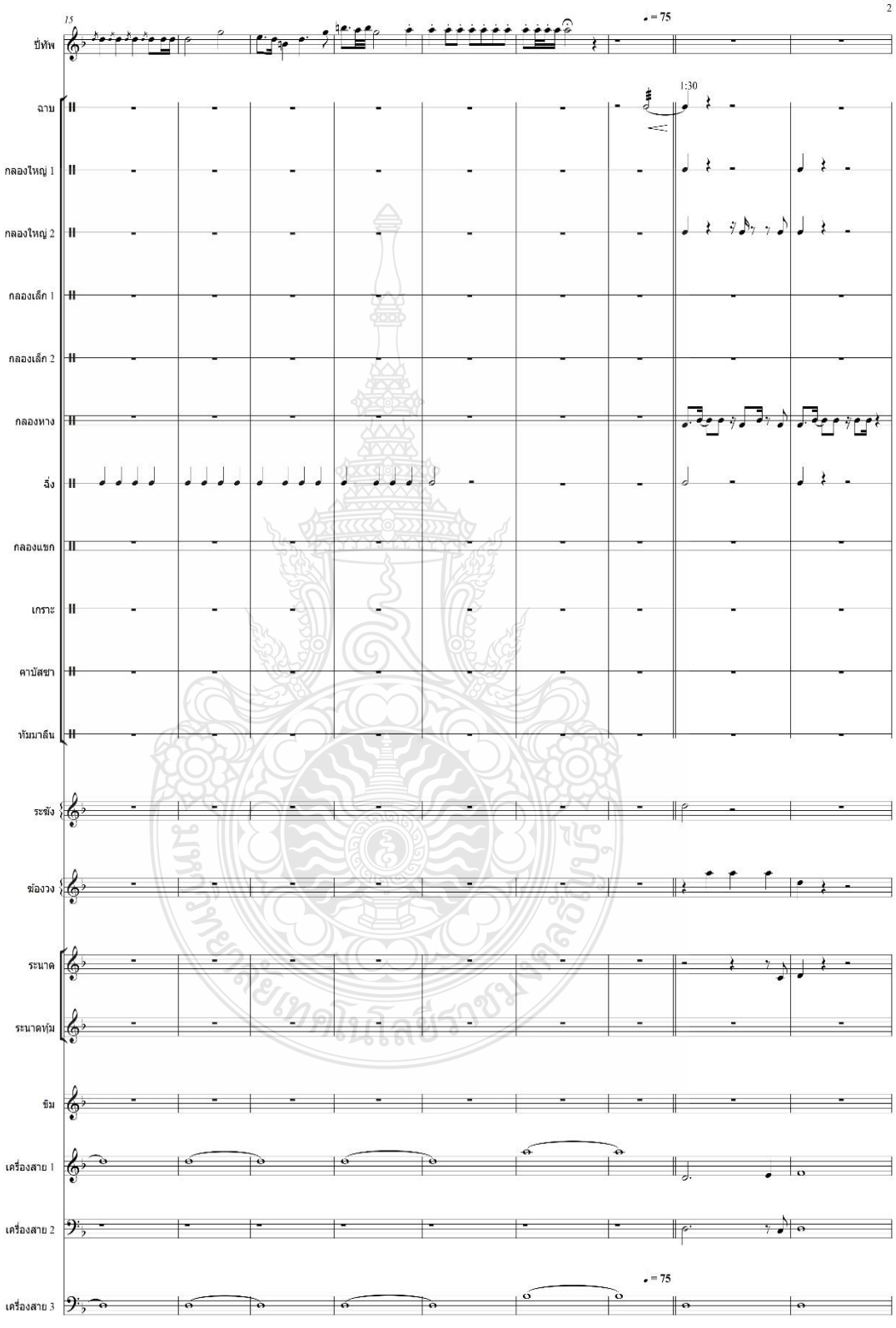

45
6
2:42
ปี่ทัพ
ฉาบ
กลองใหญ่ 1
กลองใหญ่ 2
กลองเล็ก 1
กลองเล็ก 2
กลองหาง
ฉิ่ง
กลองแขก
เกราะ
คาบัสซา
ทัมมาลิน
ระฆัง
ฆ้องวง
ระนาด
ระนาดทุ้ม
ขิม
เครื่องสาย 1
เครื่องสาย 2
เครื่องสาย 3
Notation Note By Jakkrit Phumrat


39
5
ปีพัพ
2:18
ฉาบ
กลองใหญ่ 1
กลองใหญ่ 2
กลองเล็ก 1
กลองเล็ก 2
กลองหาง
ฉิ่ง
กลองแขก
เกราะ
คาบัสซา
ทัมมาลีน
ระฆัง
ฆ้องวง
ระนาด
ระนาดทุ้ม
ขิม
เครื่องสาย 1
เครื่องสาย 2
เครื่องสาย 3
Notation Note By Jakkrit Phunrat


32
4
♩= 80
ปี่พาทย์
ฉาบ
กลองใหญ่ 1
กลองใหญ่ 2
กลองเล็ก 1
กลองเล็ก 2
กลองหาง
ฉิ่ง
กลองแขก
เกราะ
คาบัสซา
ทัมมาลีน
ระนัง
ฆ้องวง
ระนาด
ระนาดทุ้ม
ขิม
เครื่องสาย 1
เครื่องสาย 2
เครื่องสาย 3
♩= 80
Notation Note By Jakkrit Phanrat



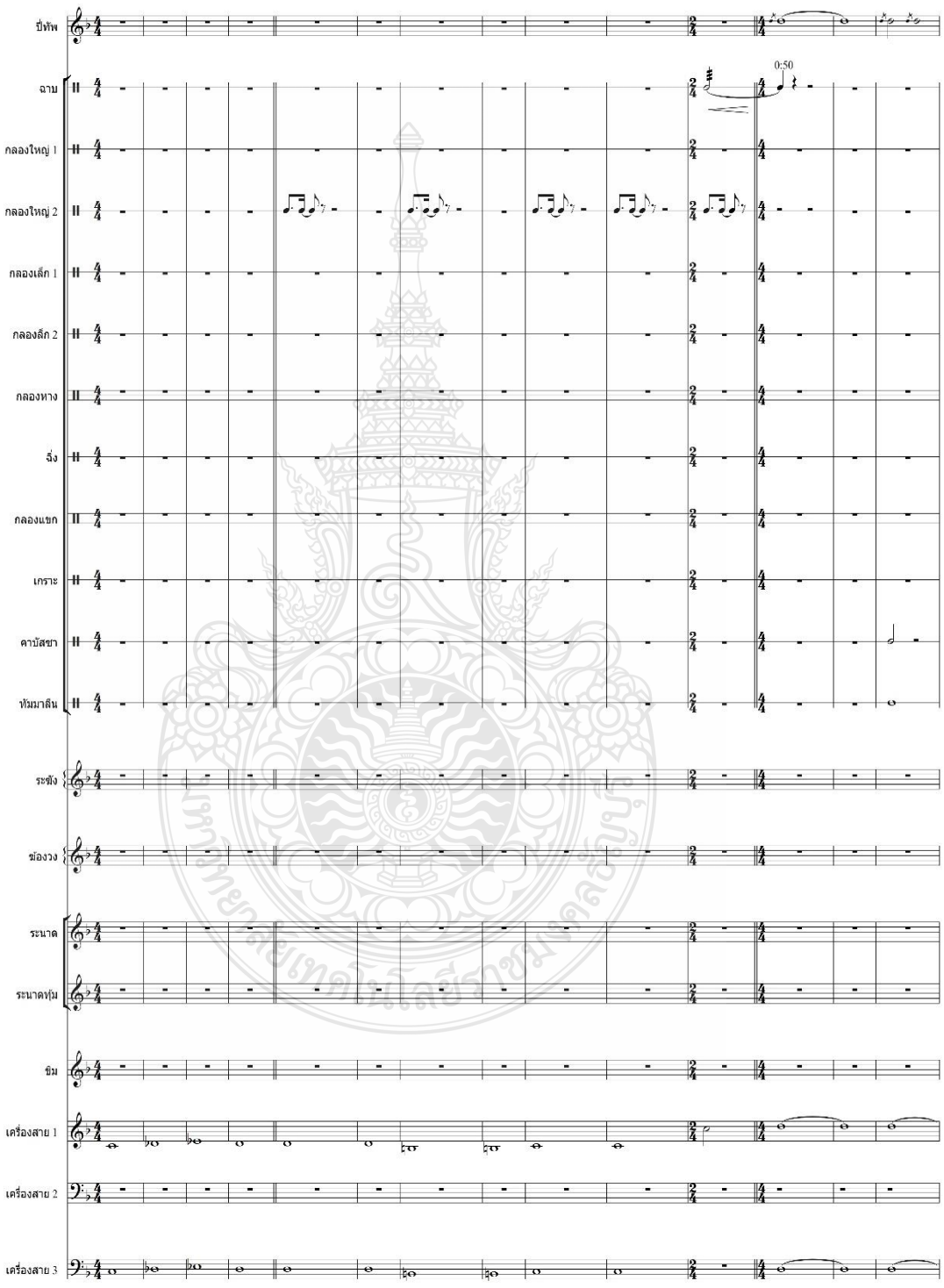
Notation Note By Jakkrit Phunrat



Notation Note By Jakkrit Phunrat

เหน่เอนหล่อโบง

Notation Note By Jakkrit Phunrat



Notation Note By Jakkrit Phunrat

71
♩ = 125
2
8
8
89
8
8
Notation Note By Jakkrit Phunrat
106
7
8
8
129
accel.
8
7
145
♩ = 130
♩ = 65
150
158
166
174
rit.

ภาคผนวก ค

การเผยแพร่การแสดง

โครงการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมศาสตร์ระดับนานาชาติ ครั้งที่ 1

The 1st International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2020

December 15th-16th, 2020 (Boundless Culture)

At The Auditorium of Language and Computer Center

Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University

Phra Nakhon Si Ayutthaya, Thailand

โครงการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมศาสตร์ระดับนานาชาติ ครั้งที่ 1

The 1st International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2020

December 15th-16th, 2020 (Boundless Culture)

At The Auditorium of Language and Computer Center

Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University

Phra Nakhon Si Ayutthaya, Thailand

โครงการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมศาสตร์ระดับนานาชาติ ครั้งที่ 1

The 1st International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2020

December 15th-16th, 2020 (Boundless Culture)

At The Auditorium of Language and Computer Center

Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University

Phra Nakhon Si Ayutthaya, Thailand

โครงการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมศาสตร์ระดับนานาชาติ ครั้งที่ 1

The 1st International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2020

December 15th-16th, 2020 (Boundless Culture)

At The Auditorium of Language and Computer Center

Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University

Phra Nakhon Si Ayutthaya, Thailand

โครงการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมศาสตร์ระดับนานาชาติ ครั้งที่ 1

The 1st International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2020

December 15th-16th, 2020 (Boundless Culture)

At The Auditorium of Language and Computer Center

Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University

Phra Nakhon Si Ayutthaya, Thailand

โครงการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมศาสตร์ระดับนานาชาติ ครั้งที่ 1

The 1st International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2020

December 15th-16th, 2020 (Boundless Culture)

At The Auditorium of Language and Computer Center

Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University

Phra Nakhon Si Ayutthaya, Thailand

โครงการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมศาสตร์ระดับนานาชาติ ครั้งที่ 1

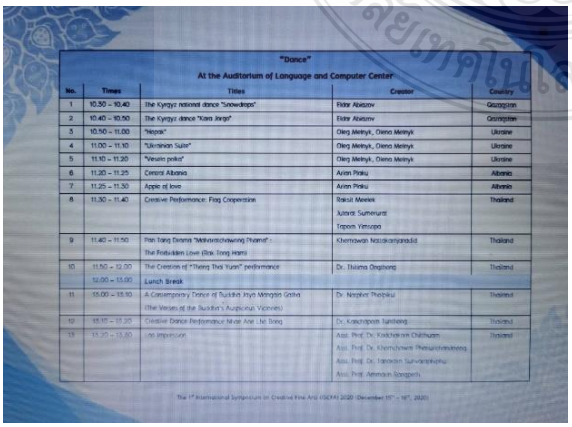
The 1st International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2020

December 15th-16th, 2020 (Boundless Culture)

At The Auditorium of Language and Computer Center

Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University

Phra Nakhon Si Ayutthaya, Thailand



No.	Times	Titles	Creator	Country
1	10.30 – 10.40	The Kyrgyz national dance "Snowdrops"	Eldar Akeisov	Qazaqstan
2	10.40 – 10.50	The Kyrgyz dance "Kara Jorga"	Eldar Akeisov	Qazaqstan
3	10.50 – 11.00	"Hopak"	Oleg Melnyk, Olena Melnyk	Ukraine
4	11.00 – 11.10	"Ukrainian Suite"	Oleg Melnyk, Olena Melnyk	Ukraine
5	11.10 – 11.20	"Vesele polka"	Oleg Melnyk, Olena Melnyk	Ukraine
6	11.20 – 11.25	Cerceri Albania	Arian Piraku	Albania
7	11.25 – 11.30	Apple of love	Arian Piraku	Albania
8	11.30 – 11.40	Creative Performance: Flag Cooperation	Rakkit Meekeb Jutarat Sutheruang Tapana Yatsopa	Thailand
9	11.40 – 11.50	Ram Thang Dharma "Mahavirachawong Thamma" : The Production Love (Rak Thang Hom)	Khemawan Nasakanjanadid	Thailand
10	11.50 – 12.00	The Creation of "Thaeng Thai Yuan" performance	Dr. Thalima Onghong	Thailand
	12.00 – 13.00	Lunch Break		
11	13.00 – 13.10	A Contemporary Dance of Buddha Jaya Mongala Gatha (The Verses of the Buddha's Auspicious Victories)	Dr. Nopphol Thobsuk	Thailand
12	13.10 – 13.20	Creative Dance Performance Nirat Ake Lae Dang	Dr. Kanchanpan Tumtheng	Thailand
13	13.20 – 13.30	Ao Impression	Asst. Prof. Dr. Kridchakorn Chaimuan Asst. Prof. Dr. Khemchawee Phetsirichananong Asst. Prof. Dr. Tanadon Sutwanpitpong Asst. Prof. Amnuay Bangpetch	Thailand

No.	Times	Titles	Creator	Country
14	13.30 – 13.40	The Elegant Dance of Philosopher's Vidyadangkorn Rajabhat University	Dr. Natinporn Promprakdee	Thailand
15	13.40 – 13.50	The Choreography of Nang Monoha Dance Pattern in the episode of Monthok Dhewi Sri Monoha,	Dr. Harunthra Naimake	Thailand
16	13.50 – 14.00	Creation of Ramayana the Musical on the Episode of Sammanaksha Wai Fuse	Asst. Prof. Dr. Chalermchai Piromrak Jirawat Srirope	Thailand
17	14.00 – 14.10	Phaya Dan	Assoc. Prof. Dr. Sirimongkol Natsayakul	Thailand
18	14.10 – 14.20	Creative Dance Project: The Purple Orchid Tree (CHONG-KHO SRISOMDEJ)	Ekkarat Rungsawang	Thailand
19	14.20 – 14.30	The Creation of a Dance From the Ceiling Painting At Wat Pratum Khong Kho (Wat Nok-Kho) Prai Thong Chai, Nakhon Ratchasima	Asst. Prof. Dr. Pattaraluata Kunsikarn	Thailand
20	14.30 – 14.40	The Creative Performance Named Wittrakarn Ngan Peek Mueang Tay	Asst.prof. Thavil Ratabul Sawit Mongkolpraisan Kritsin Longchum	Thailand
21	14.40 – 14.50	Prasum Yuthitavan Rajasuwa Thipwa Awan (Exquisite Progressive Synergy Dance)	Dr. Luckana Soengsatong Nirasingchai Kiawkaew	Thailand
22	14.50 – 15.00	The Creation of Dance "Ho Si Ayutthaya Wang Fah Phra Nakhon Si Ayutthaya Province"	Dr. Narong Cumkeaw Pisan Sirajid	Thailand
23	15.00 – 15.10	The Creation of Contemporary Dance through Transformation Choir	Asst. Prof. Dr. Tanadon Sutwanpitpong	Thailand

โครงการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมศาสตร์ระดับนานาชาติ ครั้งที่ 1

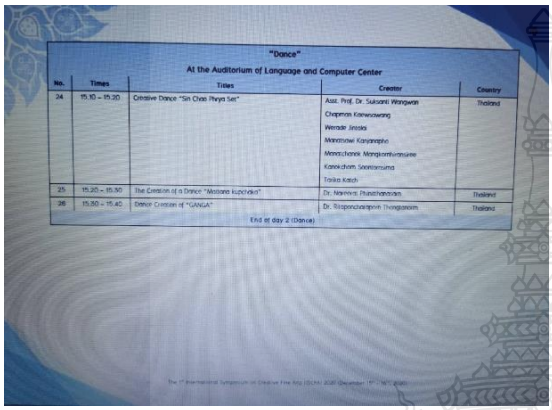
The 1st International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2020

December 15th-16th, 2020 (Boundless Culture)

At The Auditorium of Language and Computer Center

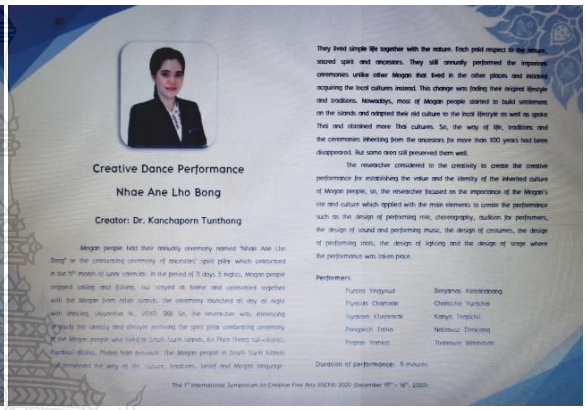
Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University

Phra Nakhon Si Ayutthaya, Thailand


"Dance"
At the Auditorium of Language and Computer Center

No.	Times	Titles	Creator	Country
24	15.10 – 15.20	Creative Dance "Sri Chan Phrya Sai"	Asst. Prof. Dr. Sukrani Wongwan Chapmon Kanwuswang Werade Jinsiss Manatsanai Kanyanapha Manatchanok Mongkonthonsuree Kanokchom Seantanmina Traika Kaich	Thailand
25	15.20 – 15.30	The Creation of a Dance "Mistana Kuchakan"	Dr. Nareevis Thanchanavidan	Thailand
26	15.30 – 15.40	Dance Creation of "GANGA"	Dr. Rissanchaiapoon Thengsomsin	Thailand

End of day 2 (Dance)



โครงการนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ทางศิลปกรรมศาสตร์ระดับนานาชาติ ครั้งที่ 1

The 1st International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2020

December 15th-16th, 2020 (Boundless Culture)

At The Auditorium of Language and Computer Center

Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University

Phra Nakhon Si Ayutthaya, Thailand

FACULTY OF HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES

PHRANAKHON SI AYUTTHAYA RAJABHAT UNIVERSITY

This is to certify that

Dr.Kanchaporn Tunthong

The 1st International Symposium on Creative Fine Arts (ISCFA) 2020

December 16th, 2020 at the Auditorium of Language and Computer Center

Phranakhon Si Ayutthaya Rajabhat University

(Associate Professor Dr.Phakin Chotiwetsin)

Dean of the Faculty of Humanities and Social Sciences

ภาคผนวก ง
แบบประเมินที่ใช้ในการวิจัยสร้างสรรค์

แบบประเมินความสามารถในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ หลังการใช้กิจกรรมรูปแบบโมเดลซิปปา (CIPPA Model)

คำชี้แจง โปรดเขียนเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องระดับการประเมินที่ตรงกับความคิดเห็นของท่าน

ระดับการประเมิน

5 หมายถึง ความสามารถอยู่ในระดับ มากที่สุด
4 หมายถึง ความสามารถอยู่ในระดับ มาก
3 หมายถึง ความสามารถอยู่ในระดับ ปานกลาง
2 หมายถึง ความสามารถอยู่ในระดับ พอใช้
1 หมายถึง ความสามารถอยู่ในระดับ ปรับปรุง

ลำดับ	รายการประเมินความเหมาะสม	ระดับความสามารถ				
		5	4	3	2	1
ชื่อชุดการแสดง เหน่เอนหล่อโบง						
1.	กรอบแนวคิด/แรงบันดาลใจ/ความสำคัญของการสร้างสรรค์					
2.	วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์					
3.	ขอบเขตของการสร้างสรรค์					
4.	วิธีการดำเนินงาน (การวางแผนและขั้นตอนในการดำเนินการสร้างสรรค์)					
5.	แหล่งข้อมูล/เอกสาร/งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์					
6.	หลักและวิธีการสร้างสรรค์					
7.	การกำหนดรูปแบบงานสร้างสรรค์					
8.	การออกแบบและการสร้างสรรค์					
9.	การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ					
10.	ประโยชน์ที่ได้รับจากการสร้างสรรค์					

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

(.....)

ผู้ประเมิน

แบบประเมินความคิดเห็นต่อผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ หลังการใช้กิจกรรมรูปแบบโมเดลซิปปา (CIPPA Model)

คำชี้แจง โปรดเขียนเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องระดับการประเมินที่ตรงกับความคิดเห็นของท่าน

ระดับการประเมิน 5 หมายถึง ความเหมาะสมอยู่ในระดับ มากที่สุด

4 หมายถึง ความเหมาะสมอยู่ในระดับ มาก

3 หมายถึง ความเหมาะสมอยู่ในระดับ ปานกลาง

2 หมายถึง ความเหมาะสมอยู่ในระดับ พอใช้

1 หมายถึง ความเหมาะสมอยู่ในระดับ ปรับปรุง

ลำดับ	รายการประเมินความเหมาะสม	ระดับความเหมาะสม				
		5	4	3	2	1
ชื่อชุดการแสดง เหน่เอนหล่อโบง						
1.	รูปแบบ และวิธีการแสดงมีความชัดเจนและเหมาะสม ตรงตามวัตถุประสงค์ ประเภท จารีตของการแสดง					
2.	การแสดงมีเหมาะสม สวยงาม และการสื่อสารเข้าใจง่าย					
3.	การสร้างนาฏลักษณ์ของการแสดงมีความชัดเจนและเหมาะสม					
4.	การเลือกผู้แสดงมีความเหมาะสมต่อการแสดง					
5.	ความสามารถในการสื่อสารและการแสดงออกทางอารมณ์ร่วมของผู้แสดง					
6.	รูปแบบเครื่องแต่งกายมีความเหมาะสม ชัดเจน ตรงตามวัตถุประสงค์ของการแสดง					
7.	เครื่องแต่งกายเอื้ออำนวยและสนับสนุนต่อผู้แสดงให้ดูโดดเด่น และสวยงาม					
8.	อุปกรณ์ที่ใช้เอื้ออำนวยและสนับสนุนต่อผู้แสดงให้ดูโดดเด่น และสวยงาม สื่อสารเข้าใจง่าย					
9.	ดนตรีที่ใช้ในการแสดงมีความชัดเจนและเหมาะสม ตรงตามวัตถุประสงค์ ประเภท และจารีตของการแสดง					
10.	การใช้เทคนิคทางการแสดง แสง สี มีความหลากหลาย สวยงาม และเหมาะสม					
11.	ระยะเวลาที่ใช้มีความเหมาะสมกับการแสดง					
12.	การแสดงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์สามารถอนุรักษ์และส่งเสริมทางด้านศิลปวัฒนธรรมไทยได้อย่างเหมาะสม					
13.	การแสดงสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์มีประโยชน์และคุณค่าทางการแสดง					
14.	องค์ประกอบโดยรวมมีความเหมาะสม และสอดคล้องกับผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์					
15.	การแสดงสร้างสรรค์ชุด เหน่เอนหล่อโบง สามารถนำออกเผยแพร่สู่สังคมได้					

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

(.....)

ผู้ประเมิน

ประวัติย่อผู้วิจัยสร้างสรรค์

ชื่อ-สกุล นางสาวกัญชพร ตันทอง
MISS KANCHAPORN TUNRHONG

ตำแหน่งทางวิชาการ อาจารย์ ดร.

สังกัดหน่วยงาน ภาควิชานาฏดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

สถานที่ทำงานปัจจุบัน 39 หมู่ 1 ถนนรังสิต-นครนายก ตำบลคลองหก อำเภอธัญบุรี
จังหวัดปทุมธานี 12110

ประวัติการศึกษา

คุณวุฒิ	สาขาวิชาที่จบ	ปีที่จบ	สถาบันการศึกษา
ศป.ด.	นาฏยศิลป์	2558	จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศศ.ม.	การบริหารงานวัฒนธรรม	2554	มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ศษ.บ.	นาฏศิลป์สากล	2549	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี
ประกาศนียบัตรขั้นสูง	Australian Teachers of Dancing : Associate Teaching Certificate	2560	ประเทศออสเตรเลีย