สำนักวิทยบริการฯ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม วิทยานิพนธ์ งานวิจัย

M 115457

ว216845

รายงานการวิจัย

เรื่อง

นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง

The Choreography of Chuichai Panthuratjumlang Dance

รองศาสตราจารย์โมพี ศรีแสนยงค์
ศศ.ม.ไทยคดีศึกษา (เน้นมนุษยศาสตร์)
กศ.บ. นาฏศิลป์และการละคร

สำนักวิทยบริการฯ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
วันรับ.....
วันลงทะเบียน.....-9 มิ.ย. 2560.....
เลขทะเบียน.....วจ. 250867.....
เลขหมู่หนังสือ.....793.31 ม8935 2558
ฉ.3

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
2558

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม

(งานวิจัยฉบับนี้ได้รับทุนอุดหนุนจากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคามปีงบประมาณ 2558)

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จลุล่วงด้วยดีก็เพราะได้รับความช่วยเหลือสนับสนุนจากหน่วยงานและบุคลากร ที่เกี่ยวข้องดังต่อไปนี้

ขอขอบคุณสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏที่สนับสนุนทุนวิจัยในครั้งนี้

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์สมชาย วงษ์เกษม อธิการบดี มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เนตรชนก จันทร์สว่าง รองอธิการบดีฝ่ายวิชาการ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมสงวน ปักษาโก ผู้อำนวยการสถาบันวิจัยและพัฒนา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรทิพย์ วรกุล คณบดีคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ อาจารย์ณิชภา ยษุตมธาดา รองคณบดีฝ่ายวิชาการ อาจารย์พิษณุ เข็มพิลา ประธานหลักสูตรสาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร รองศาสตราจารย์โสภิดา ยงยอด รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ฤทธิ โสภา ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กัลยา กุลสุวรรณ จากมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคามและ รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู จากมหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ขอกราบขอบพระคุณท่านรองศาสตราจารย์นงเยาว์ อำรุงพงษ์พัฒนา จากมหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา รองศาสตราจารย์สังคม พรหมศิริ จากมหาวิทยาลัยราชภัฏเลย รองศาสตราจารย์พจน์มาลย์ สมรรคบุตร จากมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี ผู้ช่วยศาสตราจารย์จิราพร วุฒิพันธ์ จากมหาวิทยาลัยขอนแก่น ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อุรารมย์ จันทมาลา จากมหาวิทยาลัยมหาสารคาม ดร.นพรัตน์ หวังในธรรม จากสถาบันพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร ดร.ศิริเพ็ญ อัตไพบูลย์ จากมหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี อาจารย์อัมพร ยะวรรณ อาจารย์ชุลี เมธาศุภสวัสดิ์ อาจารย์ชวลิษ ทองคำ อาจารย์สุคนทา จันโทมุข จากสถาบันพัฒนศิลป์วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ และอาจารย์บรรจง จันทร จากมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี นอกจากนี้ยังมีนักศึกษาสาขาวิชาเอกนาฏศิลป์และการละครของมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม และบุคคลฝ่ายอื่นๆอีกหลายท่านซึ่งไม่อาจจะนำมากล่าวไว้ในที่นี้ได้ทั้งหมด ที่ช่วยเหลือส่งเสริมสนับสนุนจนทำให้ผลงานสำเร็จสมบูรณ์ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณมา ณ ที่นี้ด้วย

นอกจากนี้ประโยชน์หรือคุณความดีอันจะเกิดขึ้นจากเอกสารฉบับนี้ ผู้วิจัยขอน้อมบูชาคุณพระรัตนตรัย คุณบิดามารดา ครู อาจารย์ผู้อบรมสั่งสอนมา จงประสบแต่ความสุข ความเจริญด้วยเทอญ

รองศาสตราจารย์โมพี ศรีแสนยงค์

พ.ศ. 2558

หัวข้อวิจัย นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง
ชื่อผู้วิจัย นายโมฬี ศรีแสนยงค์
คณะ มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
สถาบัน มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
ปีการศึกษา 2558

บทคัดย่อ

การวิจัย เรื่อง นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง มีจุดประสงค์เพื่อประดิษฐ์การแสดงรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง และประเมินความคิดสร้างสรรค์ด้านความถูกต้องเหมาะสม วิธีการศึกษาคือ เมื่อวิเคราะห์วรรณคดีไทยเรื่องสังข์ทอง แล้วจึงประพันธ์บทร้องรำฉุยฉายขึ้น และนำไปบันทึกเสียงแล้วเสนอผู้เชี่ยวชาญฟังและประเมินนำมาแก้ไขปรับปรุงและบรรจุท่ารำ โดยนำไปทดลองใช้กับผู้ศึกษาร่วม จำนวน 1 คน เมื่อรำชำนาญแล้วจึงให้แต่งกายจริงและแสดงแบบเพื่อบันทึกภาพวีดีทัศน์จนสมบูรณ์ แล้วจึงนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์และการละครชม จำนวน 10 คน พร้อมตอบแบบสอบถามด้านความคิดสร้างสรรค์ จำนวน 10 ข้อ โดยวิธีการสุ่มตัวอย่างแบบเจาะจง สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ความถี่ร้อยละ ค่าเฉลี่ย และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

ผลการวิจัยพบว่า

1. การสร้างนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง มีที่มาของการแสดง จากการวิเคราะห์วรรณคดีไทยเรื่องสังข์ทอง ตอนนางยักษ์พันธุรัต แปลงกายเป็นนางมนุษย์ผู้สวยงาม ลงมารับกุมารสังข์ที่พระยากำพลนาคราชส่งมาให้เป็นบุตรบุญธรรม ดนตรีที่ใช้คือวงปี่พาทย์เครื่องห้า ประยุกต์บรรเลงประกอบเพลงประพันธ์คำร้องขึ้นใหม่แต่ขับร้องด้วยทำนองเพลงฉุยฉาย และเพลงแม่ศรี ใช้ผู้แสดงเป็นตัวนางรำเดี่ยว แต่งกายแบบยืนเครื่องตัวนาง ท่ารำ ใช้หลักการรำตีบทในบทร้อง ส่วนเพลงหน้าพาทย์ ยังคงยึดขนบแบบดั้งเดิม

2. การประเมินผล นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง ด้านความคิดสร้างสรรค์ อยู่ในระดับมากที่สุด ($\overline{X}$ = 4.62)

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

Title: The Choreography of Chuichai Panthuratjumlang Dance
Researcher: Molee Srisanyong
Faculty: Humanities and Social Sciences
Institution: Rajabhat Maha Sarakham University
Academic Year: 2015

Abstract

The research entitled the Choreography of Chuichai panthuratjumlang Dance aimed to invent the Chuichai panthuratjumlang dance, and to evaluate the creative thinking on the aspect of correctness and appropriateness. The method of study: when an analysis of Sungthong, a Thai literature, had been finished, a lyric poem of Chuichai dance was invented, recorded, and presented to experts for them to listen and evaluate. Improvements were made according to the experts' suggestions. Then dance postures were accompanied on the lyric poem by a co-researcher. When the dancer had become deft she was fully dressed up and she performed the dance. A complete video recording was made to obtain a demo version to be viewed by 10 experts who were purposively sampled. The experts then answered a questionnaire containing 10 questions on creative thinking. The statistics employed in the analysis of data comprised frequency, percentage, mean, and standard deviation.

The results are as follows:

1. The construction of the Choreography of the Chuichai panthuratjumlang dance underwent the following activities: the background of the dance began with an analysis of the Thai literature Sungthong, on the episode depicting Panthurat disguising as a beautiful human female to receive Little Sung who had been sent by Phraya Kampolnagaraj to be her adopted son. The music was played by a Thai orchestra of five groups of wood and percussion instruments. The lyrics were newly written but sung in the melody of Chuichai Song and Maesri Song. The heroine was played by one female dressed in a female royal costume. The dance postures came from

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

interpretation of the lyrics. Meanwhile, the music incorporating the character's action remained traditional.

2. The evaluation revealed that the creative thinking of the musical artifact of the Chuichai panthuratjumlang dance was in the highest level ($\overline{X}$ = 4.62).

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
กิตติกรรมประกาศ	ก
บทคัดย่อ	ข
ABSTRACT	ค
สารบัญ	จ
สารบัญภาพ	ช
สารบัญแผนผัง	ฌ
บทที่ 1 บทนำ	1
1.1 ที่มาและความสำคัญของปัญหา	1
1.2 สมมติฐานของการวิจัย	4
1.3 จุดมุ่งหมายของการวิจัย	4
1.4 ขอบเขตของการวิจัย	4
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	5
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ	5
1.7 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	6
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	7
2.1 ความรู้เกี่ยวกับการรำฉุยฉาย	7
2.2 การวิเคราะห์บทละครนอกเรื่อง สังข์ทอง	28
2.3 แนวคิดเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์	57
2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	72
2.5 กรอบแนวคิดในการวิจัย	75
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย	77
3.1 การกำหนดกลุ่มประชากร	77
3.2 การกำหนดตัวแปร	78
3.3 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	78
3.4 การศึกษาเอกสาร	78
3.5 การวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร	78
3.6 การสร้างนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง	78
3.7 การดำเนินการประเมินผลการสร้างนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง	79
3.8 กลุ่มผู้ประเมินผลงาน	80
3.9 สถิติที่ใช้ในการประเมินผล	80

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
MAHASARAKHAM UNIVERSITY

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
บทที่ 4 ผลการวิจัย	82
4.1 ผลการสร้างนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง	82
4.2 ผลการประเมินด้านความคิดสร้างสรรค์โดยผู้เชี่ยวชาญด้านสาขานาฏศิลป์และการละคร	130
บทที่ 5 สรุป อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ	132
5.1 สรุปผลการวิจัย	132
5.2 อภิปรายผลการวิจัย	132
5.3 ข้อเสนอแนะ	135
5.4 องค์ความรู้และประโยชน์ที่ได้จากการทำวิจัย	135
บรรณานุกรม	137
ภาคผนวก	146
ก. แบบสอบถามการประเมินด้านความคิดสร้างสรรค์โดยผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์และการละคร	147
ข. รายชื่อบุคคลผู้เกี่ยวข้อง	150
ประวัติผู้วิจัย	157

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ภาพที่	หน้า
ภาพที่ 4.58 ท่ารับแม่ศรี (ครั้งที่ 3) (ท่าบัวชูฝัก)	115
ภาพที่ 4.59 ท่าท้ายรับแม่ศรี (ครั้งที่ 3)	116
ภาพที่ 4.60 ท่าครั้นพระสังข์จากไป	116
ภาพที่ 4.61 ท่าให้ซ้ำวิญญาน์	117
ภาพที่ 4.62 ท่ายักษ์แม่เลี้ยงสิเน่หา (ท่ารัก)	117
ภาพที่ 4.63 ท่าตราบชีวาสิ้นเอย (ท่าตาย)	118
ภาพที่ 4.64 ท่ารับแม่ศรี (ครั้งที่ 4) (ท่านางนอนจีบหงาย)	118
ภาพที่ 4.65 ท่าจบเลียนร้องรับแม่ศรี (ครั้งที่ 4) (ท่านางนอนจีบหงายและสอดสร้อยมาลา)	119
ภาพที่ 4.66 ท่ารับทำนองสุดท้ายเพลงแม่ศรี (ครั้งที่ 4)	119
ภาพที่ 4.67 ท่าฉายเท้าและมือลงของเพลงเร็ว	120
ภาพที่ 4.68 ท่าเริ่มเพลเร็ว (ครั้งที่ 1 - 2)	120
ภาพที่ 4.69 ท่าเริ่มเพลงเร็ว (ครั้งที่ 3 - 4)	121
ภาพที่ 4.70 ท่ารำส่ายเดินขึ้น	121
ภาพที่ 4.71 ท่ารำส่ายเดินลง	122
ภาพที่ 4.72 ท่านภาพรกระตุกแขนเดินขึ้น	122
ภาพที่ 4.73 ท่าวงกลางจีบหลังเดินลง	123
ภาพที่ 4.74 ท่านภาพรกระตุกแขนเดินขึ้น	123
ภาพที่ 4.75 ท่าวงกลางจีบหลังเดินลง	124
ภาพที่ 4.76 ท่ารำส่าย (หน้าตรง)	124
ภาพที่ 4.77 ท่าลงท้ายเพลงเร็ว (ครั้งที่ 1)	125
ภาพที่ 4.78 ท่าลงท้ายเพลงเร็ว (ครั้งที่ 2)	125
ภาพที่ 4.79 ท่าเพลงลา (ครั้งที่ 1) (ท่าบัวชูฝัก)	126
ภาพที่ 4.80 ท่าเพลงลา (ครั้งที่ 2) (ท่าบัวชูฝัก)	126
ภาพที่ 4.81 ท่าเพลงลา (ครั้งที่ 3) (ท่านางนอน) (หันทางขวา)	127
ภาพที่ 4.82 ท่าเพลงลา (ครั้งที่ 4)	127
ภาพที่ 4.83 ท่าเพลงลา (ครั้งที่ 5)	128
ภาพที่ 4.84 ท่าเพลงลา (ครั้งที่ 6)	128
ภาพที่ 4.85 ท่าลงท้ายเพลงลา (ครั้งที่ 1)	129
ภาพที่ 4.86 ท่าลงท้ายเพลงลา (ครั้งที่ 2)	129

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

สารบัญแผนผัง

แผนผังที่	หน้า
2.1 ลักษณะคำกลอนฉุยฉาย (จากบทฉุยฉายอินทรชิต)	26
2.2 ลักษณะคำกลอนแม่ศรี (จากบทฉุยฉายอินทรชิต)	27
2.3 กรอบแนวคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง	76

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

สารบัญตาราง

ตารางที่ หน้า

4.1 ผลการประเมินโดยผู้เชี่ยวชาญสาขานาฏศิลป์และการละคร ต่อนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง ในด้านความคิดสร้างสรรค์ 130

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

บทที่ 1
บทนำ

ที่มาและความสำคัญของปัญหา

วรรณคดีไทยเป็นขุมคลังแห่งภูมิปัญญาที่กวีในอดีตได้นิพนธ์ขึ้นจากโครงเรื่องธรรมดาสามัญ ที่อ่านหรือฟัง เพื่อความบันเทิงเป็นเบื้องต้น แต่เมื่อกวีได้คัดเลือกสรรถ้อยคำ ผูกเป็นเรื่องราวให้สลับซับซ้อน กำหนดบทบาท กิริยาท่าทาง อารมณ์และพฤติกรรมของตัวละคร พรรณนาออกมา เป็นภาพ จึงก่อให้เกิดอารมณ์สะเทือนใจ แก่ ผู้อ่าน ผู้ฟังและผู้ชม คุณค่าของวรรณคดีที่ดีนั้นมักจะแฝงปรัชญาแง่คิด อันเป็นคติสอนใจไว้ในเนื้อเรื่อง ที่จะต้องตั้งใจพินิจให้ดีจึงจะเห็นคุณค่ามหาศาล วรรณคดีจัดเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะประเภทวิจิตรศิลป์ ซึ่งประกอบด้วย จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม และ นาฏกรรม เป็นต้น ซ้ำยังก่อให้เกิดงานอาชีพ (ธุรกิจ) เข้ามาเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของคนในสังคมด้วย ดังนั้น นักศิลปะแขนงต่าง ๆ จึงมีส่วนเข้ามาร่วมกันสร้างสรรค์ผลงานออกมาอย่างสมบูรณ์ มักปรากฏอยู่ในรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทโขนและละครรำ (พาณี สีสวย. 2528 : 2) ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ระหว่างวรรณคดีกับนาฏศิลป์จึงไม่สามารถแยกออกจากกันได้

บทละครถือเป็นหัวใจสำคัญของการละคร ถ้าหากไม่มีบทละครการแสดงแทบทุกชนิดจะเกิดขึ้นไม่ได้ เพราะไร้จุดหมาย ทั้งยังขาดสาระ การแสดงละครจะมีการเริ่มต้น มีรายละเอียดปลีกย่อยที่สัมพันธ์กัน และนำไปสู่การจบเรื่องทั้งสิ้น บทละครเพิ่งเกิดขึ้นในยุคสมัยที่มนุษย์รู้จักตัวหนังสือ หรือสร้างตัวหนังสือขึ้นใช้บันทึกสรรพความรู้เอาไว้ให้อนุชนรุ่นหลังรู้ หรือป้องกันการหลงลืม แต่ในสมัยโบราณจะไม่มีการทำบทแสดงเอาไว้ จะอาศัยการบอกเล่าและจำกันมา ยิ่งในปัจจุบันความเจริญทางเทคโนโลยีมีมาก การแสดงได้มีการพัฒนาตนเองให้ทันสมัย จึงเกิดมีการแสดงละครหลายชนิด ตลอดจนอิทธิพลของต่างชาติเข้ามามีบทบาท จึงทำให้มีลักษณะเหมือนและแตกต่างกันออกไปดังเช่นในบทละครไทย จะแบ่งบทละครตามชนิดของละครซึ่งมีดังนี้ คือ บทละครรำ บทละครร้อง บทละครพูด หรือ บทละครเวที บทละครวิทยุ บทละครโทรทัศน์ และภาพยนตร์ โดยเฉพาะละครรำมักจะถือเป็นละครแบบไทยแท้ จากการชำระตรวจสอบของวรรณคดีสโมสร ในสมัยรัชการที่ 6 นั้น ได้รวบรวบรวมนักปราชญ์ราชบัณฑิต ผู้รู้ทั้งหลายร่วมกันชำระวรรณกรรมเก่าแก่ของไทยโบราณตั้งแต่สมัยสุโขทัย อยุธยา ธนบุรี และรัตนโกสินทร์ตอนต้น จะเห็นว่าบทละครไทยส่วนใหญ่มักจะถูกเรียกชื่อว่า วรรณคดีบทละคร ซึ่งมีหลายเรื่อง เช่น เรื่องรามเกียรติ์ อิเหนา อุณรุท (บทละครใน) เรื่อง คาวี มณีพิชัย ไชยเชษฐ์ สังข์ทอง ไกรทอง และ สังข์ศิลป์ชัย (บทละครนอก) เป็นต้น เพราะถ้อยคำสำนวน

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ภาษาที่ไพเราะสละสลวย นำมาขับร้องก็ไพเราะ อันก่อให้เกิดสุนทรียะแก่ผู้ชม ผู้ฟัง ดังนั้นบทละครจึงเป็นวรรณกรรมหรือวรรณคดีที่มีผลต่อการแสดงละคร ฉะนั้นการแสดงละครที่ดีจะต้องมีบท (ประทิน พวงสำลี. 2513 : 101) ผลประโยชน์จากการมีบทละครจึงมีความสำคัญต่อบุคคลหลายฝ่าย เช่น ผู้แสดงไม่ต้องคิดเอง ทำให้เสียเวลาหรือ แสดงนอกบท ผู้ประพันธ์มีเวลาทบทวนตรวจทานผลงานขัดเกลาถ้อยคำสำนวนให้ประณีตยิ่งขึ้น ผู้ชมได้รับสิ่งที่ดีมีคุณค่า ส่งเสริมสติปัญญาในการที่จะนำไปปรับใช้ให้เป็นประโยชน์ต่อตนเอง และคุ้มค่ากว่าการชมเพื่อความบันเทิงเพียงด้านเดียว

วรรณคดีไทยเรื่องสังข์ทอง เป็นนิทานอิงชาดกแต่โบราณ ซึ่งพระภิกษุชาวเชียงใหม่เป็นผู้นำเข้ามาแต่งเป็นคนแรก เพื่อสวดแทรกคติธรรมทางพุทธศาสนาเพื่อใช้เป็นคติสอนใจพุทธศาสนิกชน ให้เข้าใจหลักธรรมะ นิทานพื้นบ้านที่ถูกนำมาแต่งอิงชาดกเช่นนี้จะเรียกว่า “ปัญญาสชาดก” หรือชาดกนอกนิบาต จะไม่มีปรากฏในพุทธประวัติหรือพระชาติต่าง ๆ ของพระพุทธเจ้าเลย เช่น เรื่อง พระเจ้าห้าร้อยชาติ พระเจ้าห้าสิบชาติ และ พระเจ้าสิบชาติ เป็นต้น นิทานชาดกเหล่านี้เชื่อว่าเกิดจาก พุทธวัจนะ หรือ พระวาจาของพระพุทธองค์ทรงใช้แสดงธรรมเทศนาแก่พุทธสาวก และมหาสัตว์ ผู้จะบรรลุโสดาบัน จะเรียกว่า “นิบาตชาดก” (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย. 2503 :คำนำ) คุณค่าของวรรณคดีไทยเรื่องสังข์ทองนี้แสดงให้เห็นการมองคน มิใช่ดูและตัดสินเพียงรูป ลักษณ์ภายนอก แต่คนจะดีหรือชั่วนั้นดูที่ภายใน ก็คือพฤติกรรมการกระทำหรือแม้แต่ความคิดก็จะคิดดี ดังเช่นพระสังข์ซึ่งเป็นตัวละครที่เป็นตัวพระเอกและตัวสำคัญของเรื่อง (นันทิยา ลำดวน. 2531 : 64) จะเห็นได้ว่าพฤติกรรมของพระสังข์ตั้งแต่จะเริ่มคลอดก็ไม่ยอมคลอดออกมาให้เห็นเป็นเด็กมนุษย์ธรรมดา ก่อนจะออกจากหอยสังข์มาช่วยงานมารดา ก็เพราะเห็นว่าแม่ไม่มีใครช่วยงาน เมื่อนางจันทร์เทวีพระมารดาต่อยสังข์ ก็ยังพูดว่า แม่ทำลายสังข์แล้วจะนำความทุกข์ยากลำบากมาให้แม่กับลูกอีก เมื่อจะจากนางพันธุรัตก็ยังยกย่องคุณความดีของนาง จนนางยักษ์อกแตกตาย เมื่อมาเป็น ลูกเขยของท้าวสามลก็ไม่โกรธไม่น้อยใจที่ตนเองไม่ได้รับความยุติธรรม ถูกดูถูกก็ยังยินดีเผชิญความทุกข์ยากลำบากกับนางรจนาที่กระท่อมปลายนา และเมื่อวันเสด็จเลียบพระนคร เห็นนางจันทร์เทวีกับท้าวยศวิมลที่ปลอมตัวเป็นชาวบ้านชะเง้อดูตน จะถูกเสนาลงโทษ ก็ห้ามไว้ เมื่อนางจันทร์เทวีเข้ามาเฝ้าถึงห้องเสวยพอรู้ความจริงก็ดีใจ ร้องไห้จนสลบไป เป็นต้น (รัตนา มณีสิน. ม.ป.ป. : 44)

จากคุณค่าคติสอนใจที่มีในเรื่องสังข์ทองนั้นจึงถูกนำมาทำเป็นบทละครนอก ซึ่งนำออกแสดง ตอนอะไร แสดงที่ไหน เมื่อไร ก็ได้รับความสนุกทุกครั้ง จากรูปแบบการแสดงตามแบบชาวบ้าน ซึ่ง ตัวละครที่สูงศักดิ์จะลงมาเล่นตลกกับตัวเสนาอำมาตย์ นางกำนัล ก็ยังมีบทที่ใช้อวดฝีมือ การร่ายรำที่ประณีตอ่อนช้อย ดังเช่น ระบำดาวดึงส์ (สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ นำมาแทรกใน ละครดึกดำบรรพ์ช่วงสมัยรัชกาลที่ 5) และรำเงาะ-รจนาเสี่ยง

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

พวงมาลัย ก็ได้รับการยกย่องว่า บทรำ เจ้าเงาะนั้นจะมีลีลาท่าทางผสมของตัวละครถึง 4 ชนิด อันประกอบด้วยลีลาของ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และ ตัวลิง ซึ่งถือว่าจะรำให้สวยงามและเก่ยากมาก ผู้ที่ได้รับการยกย่องว่ารำได้สวยงามที่สุดสมัยที่ตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากรนั้นก็คือ คุณครูมัลลี คงประภัศร์ (ย่าหมัน) ซึ่งเคยนำไปแสดงเป็นทูตทางวัฒนธรรม ณ ประเทศญี่ปุ่น เป็นต้น ปัจจุบันละครแบบไทยแท้กำลังจะหมดไปจากสังคมไทย เพราะความเจริญของชาติตะวันตกได้แพร่เข้าสู่สังคมไทย ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 และละครของไทยที่พบเห็นในสื่อมวลชนเป็นส่วนใหญ่นั้น จึงเป็นละครที่ได้รับอิทธิพลจาก ละครตะวันตก การที่ผู้ชมละครไทยมองเห็นว่า ช้าซาก จำเจ เดินเรื่องช้าไม่ทันใจ จึงหันไปนิยมละครแบบสมัยใหม่นั้น จึงทำให้ละครแบบประณีตศิลป์เสื่อมลงจนคณะละครคงอยู่ไม่ได้ จึงค่อย ๆ สูญหายไป จะมีแสดงน้อยครั้งและหมดไปในที่สุด ซึ่งการจัดแสดงละครแบบนี้จะมีก็เพียง ณ โรงละครแห่งชาติ โดยกรมศิลปากร และสถาบันการศึกษาที่มีบุคลากรที่มีความรู้ความสามารถ และงบประมาณสนับสนุนเพียงพอเท่านั้น จึงจะจัดแสดงให้ชมได้

การรำฉุยฉาย เป็นศิลปะรำไทยชั้นสูงประเภทหนึ่งที่มีมาแต่โบราณ เดิมเพลงฉุยฉายจัดเป็น เพลงหน้าพาทย์ ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนละครของไทย ในตอนที่ตัวละครแปลงกาย หรือ แต่งตัวได้สวยงาม ในบทละครรำและบทการแสดงโขน โบราณจะไม่มีคำร้อง จะบอกเฉพาะชื่อเพลงหน้าพาทย์ฉุยฉายเอาไว้ ต่อมาภายหลังได้มีผู้แต่งคำร้องขึ้นประกอบรำแบบตีบทสมเด็จเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ ได้นำเพลงแม่ศรีมาบรรเลงต่อเนื่องกับเพลงฉุยฉายแล้วจึงแต่งคำร้องแม่ศรีขึ้นในลักษณะเพลงฉุยฉาย เป็นเพลงช้า ส่วนเพลงแม่ศรีเป็นเพลงเร็ว แล้วจึงนำเพลงหน้าพาทย์ เพลงเร็ว และลา มาบรรเลงส่งตัวละครเข้า ต่อมาภายหลัง ดร. มนตรี ตราโมท ได้ยึดแนวทางมาประพันธ์บทร้องประกอบรำฉุยฉายในการแสดงโขน ละคร อีกหลายบท และยังมีผู้นำไปประพันธ์ประกอบการแสดงในโอกาสอื่นๆอีก ที่ไม่ใช่ประกอบการแสดงโขนละคร หรือไม่เป็นประเภทรำเดี่ยว อีกต่อไป (ปัญญา นิตยสุวรรณ. 2542 : 5587 - 5589) กล่าวไว้ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทย

ปัจจุบันความนิยมการรำฉุยฉายเสื่อมลง เพราะวัฒนธรรมต่างชาติแพร่เข้าสู่สังคมไทย ประกอบด้วยกาลเวลา การเมือง เศรษฐกิจ สังคม ที่มีการแข่งขันสูง การใช้ชีวิตแบบเร่งรีบ เพราะความเปลี่ยนแปลงสังคมเข้าสู่ยุคโลกาภิวัต จึงมีสิ่งใหม่เกิดขึ้นและเข้ามาแทนที่สิ่งเก่า ๆ นาฏศิลป์ไทย ก็เช่นเดียวกัน ก็ได้รับผลกระทบเช่นกัน ถึงแม้ว่าจะมีการแสดงอยู่บ้างในวงการศึกษาและตามสถาบัน การศึกษาต่าง ๆ ก็จะมีการแสดงที่มีผิดเพี้ยนไปจากขนบธรรมเนียมเดิม จนบางครั้งเยาวชน ผู้ที่ไม่รู้ ด้อยประสบการณ์ ไม่สามารถจะแยกได้ว่าสิ่งใดถูก สิ่งใดผิด จึงกลายเป็นว่าต่างคนต่างคิด ต่างทำให้เป็นที่ถูกใจคนหมู่มาก ซึ่งขาดความรู้ความเข้าใจที่ถูกต้อง จึงเป็นเหตุผลประการหนึ่งที่ทำให้นาฏศิลปินรุ่นเก่าท้อ หมดกำลังใจ จึงเลิกราไป แต่เนื่องจาก

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ผู้วิจัยเป็นครูผู้สอนนาฏศิลป์และการละครมานาน เมื่อวิเคราะห์บทละครไทยเรื่องสังข์ทองอันเป็นสำนวนในรัชกาลที่ 2 นั้น พบว่า พฤติกรรมของตัวละครตัวเอกของเรื่อง คือ พระสังข์นั้น มีคุณธรรมและจริยธรรมที่ดีงามและควรเป็นแบบอย่างให้แก่เยาวชน และนอกจากนี้ยังเป็นการรื้อฟื้นศิลปะการรำฉุยฉายขึ้นมาใหม่ตลอดทั้งยังเป็นการสร้างสรรค์ผลงานและเป็นการอนุรักษ์ศิลปะการรำฉุยฉายขึ้นมาตลอดทั้งยังเป็นการสร้างสรรค์ผลงานและเป็นการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ไทยเป็นสมบัติของชาติเอาไว้ จึงประสงค์สร้างสรรค์ผลงานที่เห็นว่าแปลกใหม่ และไม่เคยมีปรากฏมาก่อนในบทละครนอก เรื่องสังข์ทอง ผลการวิเคราะห์วรรณคดีไทยเรื่องสังข์ทอง พบว่า ยังไม่มีบทรำฉุยฉายมาก่อนและเห็นว่ามีเหตุการณ์ที่เหมาะสมเข้ากับขนบของการรำฉุยฉาย ก็คือ เหตุการณ์ตอนที่นางยักษ์พันธุรัตจะลงไปรับพระสังข์กุมารที่เรือสำเภาทอง มาเลี้ยงเป็นบุตรบุญธรรม จึงแปลงกายเป็นนางมนุษย์ เพราะเกรงว่าพระสังข์จะกลัวถ้ารู้ว่าตนเอง เป็นยักษ์ จากความรู้และประสบการณ์ที่เคยศึกษาวิเคราะห์บทเพลงฉุยฉาย-แม่ศรี มาก่อน จึงได้ประพันธ์คำร้องขึ้นใหม่ และให้ชื่อว่า รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง เมื่อนำไปปรึกษาผู้รู้ด้านสาขา นาฏศิลป์และการละครแล้ว เห็นว่าถูกต้องเหมาะสม จึงได้คัดเลือกผู้มีความสันทัดด้านการรำฉุยฉายมาแสดงเป็นต้นแบบ พร้อมบันทึกภาพวีดีทัศน์ แล้วจึงนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญสาขานาฏศิลป์และการละคร ชม และตอบแบบสอบถามการประเมินความคิดเห็นด้านความคิดสร้างสรรค์ ผลของการประเมินผู้วิจัยคาดว่าจะอยู่ในระดับที่ดีมาก และสามารถนำไปใช้แสดงในเรื่องสังข์ทอง หรือในโอกาสอื่น ๆ ได้ ซึ่งถือว่าเป็นการเผยแพร่วรรณคดีไทยโดยใช้การแสดงเป็นสื่อ

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

สมมติฐานของการวิจัย

นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง มีประสิทธิภาพในด้านความคิดสร้างสรรค์ถูกต้องสวยงามอยู่ในเกณฑ์สูง และสามารถนำไปใช้ประกอบการเรียนการสอน และใช้แสดงในโอกาสต่าง ๆ ได้

จุดประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อสร้างชุดการแสดงรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง
2. เพื่อศึกษาประสิทธิภาพของนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง ในด้านความคิดสร้างสรรค์

ขอบเขตของการวิจัย

1. แบบของการวิจัย เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพและปริมาณ โดยการประเมินค่าการสร้างนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง เพื่อจะนำไปใช้แสดงในโอกาสทั่วไป

2. กลุ่มผู้ศึกษาร่วม คือ นิสิต นักศึกษา สาขาวิชาเอกนาฏศิลป์ ชั้นปีที่ 3 จาก มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม จำนวน 1 คน (ตัวนาง)

3. ระยะเวลาที่ทำการวิจัย ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2558

4. เนื้อหา ได้แก่ นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง

5. ตัวแปรที่ใช้ในการวิจัย

5.1 ตัวแปรต้น ได้แก่ นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง

5.2 ตัวแปรตาม ได้แก่ ประสิทธิภาพของการรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง ในด้านความคิดสร้างสรรค์ โดยผู้เชี่ยวชาญสาขานาฏศิลป์และการละคร

6. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสอบถามด้านความคิดสร้างสรรค์ การรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง สำหรับผู้เชี่ยวชาญสาขานาฏศิลป์และการละคร

ข้อตกลงเบื้องต้น

การวิจัยครั้งนี้มีข้อจำกัด ดังนี้

1. จะศึกษาวิเคราะห์เหตุการณ์เฉพาะตอนนางพันธุรัตรับพระสังข์มาเลี้ยงเป็นบุตรบุญธรรม จากวรรณคดีไทยเรื่องพระสังข์ (ฉบับบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2) มาสร้างเป็นนาฏยประดิษฐ์ รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง เมื่อบันทึกเสียงเพลงจะนำไปสอนให้กลุ่มผู้ศึกษาร่วมแล้วจึงบันทึกภาพวีดีทัศน์

2. นำผลการสร้างวีดีทัศน์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง ไปให้ผู้เชี่ยวชาญสาขานาฏศิลป์และการละคร ชม และตอบแบบสอบถามการประเมินผลการแสดงรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง จึงนำมาแก้ไขปรับปรุง และวิเคราะห์เพื่อประเมินผล นำเสนอรายงานผลการวิจัยแบบพรรณนา (Descriptive Research)

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

นิยามศัพท์เฉพาะ

นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง ผลงานการแสดงทางนาฏศิลป์ที่ประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ ซึ่งแต่เดิมเคยมีการแสดงเช่นนี้มาก่อนอาจถูกดัดแปลงส่วนใดส่วนหนึ่งจากสิ่งเดิม หรือ สร้างขึ้นใหม่รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลงจึงเป็นนาฏยประดิษฐ์ที่สร้างขึ้นใหม่โดยยึดขนบหรือแบบแผนดั้งเดิมที่มีมาก่อนแต่ในบทละครเรื่องสังข์ทองนี้ ยังไม่มีมาก่อน การแสดงรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลงจึงเรียกการแสดงที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่นี้ว่า “นาฏยประดิษฐ์”

การสร้างสรรค์ หมายถึง วิธีการขั้นตอนของการประดิษฐ์ผลงานสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ขึ้นมาใหม่ อาจจะคิดค้นโดยแบบไม่มีตัวอย่างให้ผู้ประดิษฐ์รู้หรือเห็น กับแบบมีตัวอย่างหรือ ขนบแบบแผนดั้งเดิมมาก่อน ในที่นี้ได้แก่ การรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง ซึ่งเป็นงานสร้างสรรค์ที่มีแบบอย่างขนบการแสดงในนาฏศิลป์ไทยมาก่อน จึงมีความแตกต่างด้านเนื้อหาท่ารำที่มีลีลาอ่อนช้อยสวยงามเข้ากับบทเพลง หรือเทคนิควิธีที่จะนำมาเสนออื่น ๆ ที่จะให้แปลกแตกต่างจากเดิม

นางพันธุรัตจำแลง หมายถึง ตัวละครสำคัญตัวหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตพระสังข์ในวรรณคดีไทยเรื่องสังข์ทองโดยตัดตอนเหตุการณ์ที่ นางทราบว่า พระยากำพลนาคราชส่งกุมารมนุษย์มาให้เป็นบุตรบุญธรรมนางเกรงว่า กุมารจะกลัวที่ตนเป็นยักษ์จึงได้แปลงกายเป็นนางมนุษย์ที่สวยงาม ดังนั้นรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลงจึงเป็นการรำชมความงามของนางยักษ์พันธุรัตที่แปลงการเป็นนางมนุษย์ผู้สวยงาม

โครงสร้างของการรำ หมายถึง องค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดง ระบำ รำ ฟ้อน และเชิ้งในการแสดงนาฏศิลป์ไทย ซึ่งจะประกอบด้วย ที่มาของการแสดง ดนตรี เพลง ผู้แสดง ลักษณะการแต่งกาย ท่ารำ การแปรแถว และอุปกรณ์การแสดง ซึ่งบางชุดอาจมีองค์ประกอบไม่ครบตามที่กล่าวมา ประโยชน์ก็คือจะเห็นถึงความแตกต่างและความเหมือนเพื่อใช้ในการวิเคราะห์วิจารณ์และประเมินผลงาน ดังนั้นจึงนำโครงสร้างนี้มาใช้เป็นกรอบ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลการวิจัยคาดว่าจะได้รับประโยชน์ ดังนี้

1. ได้ชุดการแสดงรำฉุยฉายขึ้นใหม่อีก 1 ชุดการแสดง
2. ได้เครื่องมือประเภทสื่อนวัตกรรม (ประเภทการแสดง) เพื่อใช้เผยแพร่วรรณคดีไทย เรื่องสังข์ทอง ให้ผู้ชมได้ตระหนักถึงคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมอันดีงามของชาติไทย
3. สามารถนำไปใช้แสดงในละครเรื่องสังข์ทอง และใช้แสดงในโอกาสต่างๆได้
4. เป็นการสร้างสรรค์องค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ที่สามารถนำไปใช้ประกอบการเรียนการสอนนาฏศิลป์ได้
5. เป็นการรักษาและสร้างสรรค์ ผลงานด้านนาฏศิลป์ไทย ให้คงอยู่เป็นสมบัติของชาติเอาไว้

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลงนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารเป็นความรู้พื้นฐาน และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อใช้เป็นแนวทางในการวิจัย มีดังนี้

1. ความรู้เกี่ยวกับการรำฉุยฉาย
2. การวิเคราะห์บทละครนอก เรื่อง สังข์ทอง
3. แนวคิดเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์
4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
5. กรอบแนวคิดในการวิจัย

ความรู้เกี่ยวกับการรำฉุยฉาย

การรำฉุยฉาย ถือเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทยชนิดหนึ่งที่ได้รับการยกย่องจากนาฏศิลปินโบราณว่า เป็นเลิศในเชิงศิลปะ ปัจจุบันการแสดงรำฉุยฉายประดิษฐ์ขึ้นอีกมากมาย เพื่อให้เกิดความเข้าใจในการแสดง จึงจะนำเสนอความรู้เกี่ยวกับการรำฉุยฉาย ดังนี้

1. ความหมายของ คำว่า “รำ”
2. ประเภทของการรำไทย
3. ความหมายของ คำว่า “ฉุยฉาย”
4. ประวัติความเป็นมาของการรำฉุยฉาย
5. จุดมุ่งหมายของการรำฉุยฉาย
6. ประเภทของการรำฉุยฉาย
7. องค์ประกอบของการรำฉุยฉาย
8. แนวการเขียนบทเพลงฉุยฉาย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

1. ความหมายของ คำว่า “รำ”

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 (2538 : 702) อธิบายคำว่า “รำ” ไว้ว่า หมายถึง การแสดงท่าเคลื่อนไหวคนเดียวหรือหลายคน โดยมีลีลาและแบบท่าของการเคลื่อนไหว และมีจังหวะลีลาเข้ากับเสียงที่ทำจังหวะเพลงร้อง หรือเพลงดนตรี

วิมลศรี อุปรมัย (2524 : 60) อธิบายไว้ว่า การรำหมายถึงการแสดงท่าทาง ลีลาของผู้รำ โดยใช้มือและแขนเป็นหลัก

อาภรณ์ มนตรีศาสตร์ และจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ (2525 : 74) กล่าวว่า รำ หมายถึง ศิลปะแห่งการรำเดี่ยว รำคู่ จะประกอบเพลงรำอาวุธ รำทำบท หรือรำใช้บท ที่หนักไปทางเต้นก็มี เช่น รำโคม รำในความหมายต่อมาคือรำละคร

เรณู โกศินานนท์ (2545 : 114) อธิบายว่า รำหมายถึง การแสดงที่มุ่งความงามของ การร่ายรำ มักเป็นรำเดี่ยว บางชุดอนุโลมให้รำ 2 คน เช่น รำอาวุธ การรำนี้จะมีเนื้อร้องหรือไม่มีก็ได้ ที่สำคัญคือเน้นฝีมือในการร่ายรำ เนื้อร้องอาจเป็นบทสั้น ๆ จะแต่งขึ้นใหม่ หรือจะคัดจากบทละครตอนใดก็ได้ เช่น รำฉุยฉายพราหมณ์ คัดจากบทเบิกโรงตอนพระคเณศร์เสียงาฯลฯ หรือ รำสีนวล รำวงมาตรฐาน และรำอวยพร เป็นต้น

อมรา กล่ำเจริญ (2531 : 89) อธิบายความหมายของ คำว่า “รำ” ไว้ว่า หมายถึง ศิลปะของการรำเดี่ยว รำคู่ รำอาวุธ รำตีบทหรือใช้บท (ในความหมายต่อมา คือ “ละคร” เป็นละครที่รำใช้บทแต่จะเรียก “รำ” ว่า “ละคร” นั้นก็ไม่ได้ เพราะถ้าเป็นละครต้องดำเนินเรื่อง) และรำที่ตัดตอนมาจากบทละคร

สรุปได้ว่า รำ หมายถึง การแสดงชนิดหนึ่งที่ ต้องการจะอวดฝีมือของการร่ายรำว่ามีลีลาสวยงามเพียงใด การรำมีหลายลักษณะ เช่น รำเดี่ยว รำคู่ รำหมู่ และรำอาวุธ การรำนั้นจะให้ความสำคัญอยู่ที่มือและแขน

2. ประเภทของการรำไทย

สุมิตร เทพวงษ์ (2541 : 88-92) ได้แบ่งประเภทของการรำเป็น 2 ประเภท ดังนี้

2.1 แบ่งตามลักษณะของการแสดงโขนละคร ได้แก่

2.1.1 การรำหน้าพาทย์

2.1.2 การรำบท

2.2 แบ่งตามลักษณะของการรำ ได้แก่

2.2.1 การรำเดี่ยว

2.2.2 การรำคู่

2.2.3 การรำหมู่

ในที่นี้จะขอกล่าวไว้เพื่อเป็นพื้นฐานสำหรับผู้ศึกษานาฏศิลป์และการละครไทยพอสังเขป ดังนี้

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

2.1 ลักษณะการรำแต่ละประเภท

ประเภทของการรำที่แบ่งตามลักษณะของการแสดงโขนละคร

2.1.1 การรำหน้าพาทย์

รำหน้าพาทย์ หมายถึง การร่ายรำตามทำนองเพลงที่ดนตรีปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร และอื่น ๆ ผู้แสดงจะเต้นหรือรำไปตามจังหวะ และทำนองเพลง ที่บัญญัติไว้โดยเฉพาะ หรือถือเอาหลักการบรรเลงเป็นสำคัญ การรำชนิดนี้ส่วนใหญ่จะบ่งบอกถึงกิริยาอาการและอารมณ์ของตัวละคร ปรมาจารย์ได้บัญญัติความหมายและวิธีใช้ เป็น 7 ลักษณะ ดังนี้

2.1.1.1 ใช้สำหรับกิริยาเดินทางไป – มา (ใกล้ – ไกล) เช่น

เสมอ - ไป – มาระยะใกล้ ๆ ของตัวละครทั่วไป

เสมอสามลา - ไป – มา ของพระยายักษ์ เช่น ทศกัณฐ์ หัสเดชะ และมูลพลัม แสดงถึงความโอ่อ่า สง่าภาคภูมิ ในระยะทางใกล้ ๆ

เสมอมาร - ใช้สำหรับพญายักษ์

เสมอเถร - ใช้สำหรับฤาษี และนักพรต

เสมอตีนนก (บาทสกุณี) - ใช้สำหรับท้าวพระยามหากษัตริย์ไปมาด้วยความสง่างาม เช่น พระราม พระลักษมณ์ และอิเหนา เป็นต้น

เสมอเข้าที่ - ใช้สำหรับเชิญฤาษี ครูอาจารย์ (ใช้ในพิธีไหว้ครู) เพื่อเข้าประทับ

เสมอผี - ใช้สำหรับพระยม (มัจจุราช) ภูตผีปีศาจ (ในพิธีไหว้ครู)

เสมอตามสัญชาติของตัวละคร (ละครพันทางประดิษฐ์ขึ้นภายหลัง) เช่น ชาติมอญ ลาว แขกและพม่า ใช้สำหรับประกอบกิริยาไป – มา ของตัวละครที่เป็นชาตินั้น เช่นเสมอมอญ เสมอลาว เสมอแขก และเสมอพม่า เป็นต้น

เชิด - ใช้สำหรับตัวละครทั่วไป ไป – มา ระยะทางไกล ๆ และรีบด่วน

เชิดฉาน - ใช้ติดตามจับสัตว์ เช่น พระรามตามกวาง ทุษยันต์ ตามกวาง

เชิดฉิ่ง - ใช้ติดตามจับสัตว์ปีกขนาดเล็ก เช่น พระลอตามไก่ ย่าหรันตามนกยูง

เหาะ - ใช้สำหรับเทวดา – นางฟ้า ไป–มา ด้วยกิริยารวดเร็วจะเป็นหมู่หรือเดี่ยวก็ได้

โคมเวียน - ใช้สำหรับเทวดา – นางฟ้า ไป-มา เป็นหมวดหมู่อย่างมีระเบียบ

กลองโยน - ใช้เหมือนกับโคมเวียน หรือการเดินขบวนกองทัพของพระมหากษัตริย์

พญาเดิน - ใช้สำหรับการไป–มาของตัวเอก กษัตริย์ หรือผู้สูงศักดิ์

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

กลม - ใช้สำหรับการไป – มา ของพระนารายณ์ พระอินทร์ และเงาะ (ในเรื่องสังข์ทอง)

เข้าม่าน - ใช้สำหรับการเข้า – ออก ของตัวละครสูงศักดิ์ ถ้าออกแสดงบนเวที จะใช้เพลงปลายเข้าม่านแต่ถ้าจบบทบาทเดินเข้าโรง จะใช้เพลงต้นเข้าม่าน

ชุบ- ใช้สำหรับการเดินทางระยะใกล้ของนางกำนัลหรือคนใช้

โล้- ใช้สำหรับการเดินทางไปทางน้ำ

แผละ - ใช้สำหรับการโบยบินของพญานก เช่น ครุฑ และนกอินทรี (ในเรื่องคาวี)

2.1.1.2 ใช้สำหรับการรื่นเริงสนุกสนาน มีดังนี้

กราวรำ - ใช้สำหรับดีใจเยาะเย้ย เมื่อรบชนะหรือกระทำกิจการสำเร็จ

สีนวล - ใช้สำหรับการแสดงความดีใจแบบสตรี

เพลงช้า-เพลงเร็ว - ใช้สำหรับการดีใจอย่างสุภาพ งดงามแช่มช้อย เมื่อถึงที่หมายแล้วจะลงด้วยเพลงลา เช่น ตอนขึ้นเฝ้า

2.1.1.3 ใช้สำหรับการจัดทัพหรือ ตรวจพล มีดังนี้

กราวนอก - ใช้สำหรับการเดินทัพของมนุษย์และลิง

กราวใน - ใช้สำหรับการเดินทัพของยักษ์

กราวกลาง - ใช้สำหรับมนุษย์หรือการยกทัพทั่วไป

ปฐม - ใช้สำหรับการจัดทัพของแม่ทัพนายกองฝ่ายพระราม เช่น สุครีพตรวจพล หรือฝ่ายลงกา มโหทรตรวจพล

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

2.1.1.4 ใช้สำหรับการต่อสู้ติดตาม มีดังนี้

เชิดกลอง - ใช้สำหรับการต่อสู้ทั่วไป

เชิดฉิ่ง - ใช้สำหรับค้นหา ไล่จับ การเหาะลอยไปในอากาศ และการใช้อาวุธ เช่น ธนูหรือลูกศร เป็นต้น

2.1.1.5 ใช้สำหรับการนอน การอาบน้ำ และกิน เช่น

ตระนอน - ใช้สำหรับการนอนของตัวละครทั่วไป

ตระบรรทมไพร - ใช้สำหรับกษัตริย์บรรทมกลางป่า

ตระบรรทมสินธุ์ - ใช้สำหรับพระราม – พระลักษมณ์ และนางสีดา บรรทม (พระนารายณ์)

ลงสรง - ใช้สำหรับการอาบน้ำแต่งตัว

เซ่นเหล้า - ใช้สำหรับการดื่มสุรา และกินอาหาร

นั่งกิน - ใช้สำหรับกินอาหาร

2.1.1.6 ใช้ในการเล้าโลมแสดงความรัก และเสียใจ มีดังนี้

โลม - ใช้สำหรับการเกี้ยวพาราสี (เข้าพระ – เข้านาง)

ทะยอย - ใช้สำหรับการแสดงความเศร้าโศกเสียใจต่อจากการร้องไห้ (โอด)

โอด - ใช้สำหรับการร้องไห้ทั่วไปและเสียใจจนร้องไห้

โอดเอม - ใช้สำหรับการร้องไห้แบบดีใจ (พลัดพรากจากกันไปนาน จนนึกว่าตายจากกันไปแล้วกลับมาพบกันอีก จะใช้เพลงโอดเอม)

2.1.1.7 ใช้สำหรับการแสดงอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ มีดังนี้

ตระนิมิตร - ใช้สำหรับแปลงกายหรือ ชุบคนตายให้ฟื้น

ชำนาญ - ใช้สำหรับเนรมิต ประสิทธิ์ประสาทพรหรือแปลงตัว (ใช้ได้ทั้งพระนางและยักษ์)

ตระบองกัน - ใช้สำหรับเนรมิต หรือประสิทธิ์ประสาทพร (ยกเว้นลิง)

ตระสันนิบาต - ใช้เชิญมาพิธีชุมนุม ประชุมพิธีสำคัญ ๆ

คุกพาทย์และรัวสามลา - ใช้สำหรับการแผลงอิทธิฤทธิ์สำแดงเดช หรือแสดงอารมณ์ ดุดันน่าเกรงขามมาก

2.2 การรำบท

การรำบทหรือรำใช้บท หมายถึง การแสดงท่าทางแทนคำพูดให้มีความหมายต่าง ๆ รวมไปจนถึงการแสดงอารมณ์ (การแสดงท่าทางไปตามบทโดยไม่ใช้เสียงประกอบการพูด) การแสดงท่าทางตีบทในนาฏศิลป์ไทย มีดังนี้

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

หลักสำคัญของการตีบท

มีข้อควรคำนึง ดังนี้

1. ตัดท่าย่อยออก แสดงเฉพาะท่าสำคัญ ๆ ในวรรค
2. คำนึงถึงความสวยงาม และสื่อความหมายได้เด่นชัด
3. อย่าใช้ท่ารำเหลื่อมกับคำพูด เพราะจะทำให้ความหมายคลาดเคลื่อน
4. วรรคติดกัน แต่มีความหมายคล้ายกัน ต้องให้ท่าที่ไม่ซ้ำกัน
5. อย่าใช้มือข้างเดียวรำออกท่าบ่อย ๆ ควรเปลี่ยนเป็นซ้าย – ขวาสลับกันไป
6. การเลือกท่ารำต้องให้เหมาะสมกับบุคลิกและฐานันดรศักดิ์ของตัวละคร
7. ถ้าเพลงจังหวะเร็วอย่าเอียงศีรษะบ่อย
8. รู้จักดัดแปลงท่าออกเป็นท่าเก๋หรืองดงามแปลกตา แหล่งที่นั่ง – ยืน หรือทิศที่หัน เช่น ซ้าย–ขวาของเวที นั่งคู่บนเตียงอยู่ในอาการอารมณ์อะไร เช่น เข้าพระ-เข้านาง บทรำพึง ชมโฉม หรือชมธรรมชาติ และการแปรแถวที่กลมกลืนกัน

ประเภทของการรำตีบท

วิธีการรำตีบทจะยึดกิริยาท่ารำโดยใช้มือเป็นหลัก แบ่งออกได้ 3 ลักษณะ ดังนี้

1. กิริยามือแบบ
2. กิริยามือจีบ
3. กิริยามือชี้

กิริยามือประกอบการตีบทแต่ละประเภท

กิริยามือที่ใช้ตีบท แต่ละประเภทจะสื่อความหมายตามหลักนาฏศิลป์ไทย ดังนี้

1. กิริยามือแบ มีดังนี้

1.1 ฝ่ามือแตะที่อก หมายถึงการแนะนำตนเอง รู้เข้าใจ ถ้าเสริมสีหน้าท่าทางอื่นเข้าไปความหมายจะเปลี่ยนไป เช่น แสดงสีหน้าเศร้ากังวล แปลว่า กังวล แค้นใจ แต่ถ้าเลื่อนฝ่ามือต่ำลง แปลว่า คลายใจ หายโกรธ แต่ถ้าสะดุ้งตัวขึ้น แปลว่า สะดุ้งตกใจ ฉุกคิด

1.2 ประสานมือทาบที่ฐานไหล่ หมายถึง ความรัก ชื่นชม หรือห่มผ้า

1.3 ประกบฝ่ามือรวมกันไว้ระดับอกกรีดนิ้วที่เหลือออก หมายถึง รักยวนใจ คิดถึงใฝ่ฝัน เอ็นดู (เสริมสีหน้าเข้าไป แปลว่า ตกใจ กลัว)

1.4 ใช้มือทั้งสองถูกัน บิดตัว ส่ายตัวไปมา พร้อมทิ้งมือลง แปลว่า เก้อเขิน เอียงอาย (อาจกัดหัวแม่มือ หรือจับชายผ้านุ่ง ชายแครง โยกตัวไป – มา ประกอบด้วย)

1.5 มือทั้งสองถูระดับท้อง พร้อมกับกระชากมือออกไปข้างหน้า แปลว่า โกรธ จะทำให้พินาศ ย่อยยับ เป็นผุยผง

1.6 ฝ่ามือซ้าย แตะที่หน้าผาก ลดลงมาใช้ปลายนิ้ว ซับน้ำตาข้างขวา – ซ้าย (ท่าโอด) แปลว่า เสียใจ ร้องไห้ แล้วเช็ดน้ำตา

1.7 ฝ่ามือตะแคงป้องไว้ที่มุมปาก (ขวา–ซ้ายก็ได้) แปลว่า พูด กระซิบไม่ให้ใครได้ยิน หรืออาจจะใช้กู่ร้องให้มาหา

1.8 ฝ่ามือแตะที่ข้างหู แก้ม และคางด้วยมือซ้าย แปลว่า อาย (ชม้ายตาหลบด้วย)

1.9 ฝ่ามือแตะที่ข้างหู แก้ม และคางถูไป – มา แล้วกระชากลงพร้อมกับสะบัดหน้าไม่พอใจ แปลว่า โกรธ หรือโกรธจัด โมโห ขัดใจ

1.10 ใช้มือปาดเข้ามาหาตัวกรีดนิ้วแล้วปล่อยออก แปลว่า เรียกเข้ามาหาใกล้ ๆ หรือจะพูดด้วย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

1.11 ยกฝ่ามือสูงตะแคงได้ระดับหน้า ถ้าเป็นบุคคลบุรุษที่ 2 แปลว่า ท่าน หรือสูงระดับศีรษะ แปลว่า ท่านผู้อาวุโส ผู้มีพระคุณที่ต้องยกย่อง และนอกจากนี้ยังแปลได้ว่า สิ่งที่ดีงาม ความเป็นมิ่งมงคล ศิริสวัสดิ์ เป็นต้น

1.12 คว่ำฝ่ามือ ข้างเดียวหรือ 2 ข้างระดับหน้าท้องแล้วลูบออกไปข้าง ๆ แปลว่า ทำลาย ปราบปรามให้ราบคาบ

1.13 ปาด 2 มือ เข้ามาสูงระดับหน้า แล้วกรีดนิ้วออก แปลว่า ค่ำมืด มืดมัว สลัวลาง หรือแปลว่า หอมตลบอบอวล

1.14 ปาดมือทั้ง 2 มาประกบทับซ้อน (ขวาทับซ้าย) ระดับหน้าท้อง แปลว่า พบกัน รวมกัน พรั่งพร้อมกัน มาประชุมกัน อยู่ด้วยกัน ปกปิด ความลับ เรียบร้อยแล้ว

1.15 แบมือตั้งมือนิ้วขึ้น ยื่นไปข้างหน้าระดับอก สั่นปลายนิ้วไป – มา แปลว่า ปฏิเสธ หรือ ไม่ได้ ไม่มี ไม่ต้อง

1.16 หงายฝ่ามือเดียวซ้อนขึ้นสูงระดับหน้า แปลว่า ให้ช่วยเหลือ เอื้อเฟื้อ และอวยพร ถ้าโกยขึ้นทั้ง 2 มือ แปลว่า ยกพล ก่อสร้าง และอวยพร

1.17 หงายฝ่ามือเดียวระดับอก แปลว่า ชมเชย ยอมรับ เชื้อเชิญ หรือ ขอต้อนรับ

1.18 หงายฝ่ามือระดับหน้าท้องเร่ไปข้าง ๆ แปลว่า เที่ยวไป ค้นหา ที่ใด แห่งใด เร่ไป เลือกเอา หรือหลายอย่าง

1.19 หงายฝ่ามือทั้ง 2 ข้างระดับหน้าท้องเร่ไปข้าง ๆ ตามกัน แปลว่า เร่ไป ย้ายไป ล่องลอยไป

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

1.20 ประสานลำแขนส่วนล่าง ขวาทับซ้ายไว้ที่สะโพก แปลว่า ทุกข์โศก ไม่สบายใจ

1.21 หงายฝ่ามือ สูงระดับข้างศีรษะ แปลว่า เทิดทูน ค้ำจุนไว้

1.22 ฝ่ามือตบลงที่หน้าขา แปลว่า แน่นอน ใช่แล้ว จริง ๆ นะ กระนั้น หรือ ช่างเหลือเกิน หนักหนาจริง ๆ

1.23 มือข้างหนึ่งตั้งวงบัวบานอีกตั้งวงหน้า (ท่าเฉิดฉิน) แปลว่า สวยงาม เป็นใหญ่ มีศักดิ์ และ มีฤทธิ์

1.24 มือหนึ่งตั้งวงสูง (บน) อีกข้างตั้งวงล่างวางไว้หน้าขา แปลว่า กล้าหาญ กล้าดี ทดลอง หมายสู้กัน

1.25 ฝ่ามือป้องที่หู แปลว่า กำลังฟัง

1.26 ฝ่ามือป้องที่ระดับตา แปลว่า กำลังมอง

1.27 แบมือข้างใดข้างหนึ่งพร้อมกระดกขึ้น แปลว่า ระหกระเหินลำบาก

2. กิริยามือจีบ มีดังนี้

2.1 จีบหงายอยู่ระดับหน้าลดลงม้วนจีบออกเป็นวง แปลว่า พวงดอกไม้ ประณีต

2.2 ม้วนจีบทอดแขนออกไปข้างหน้า แปลว่า ออกไป พูดไป คิดไป

2.3 ม้วนจีบ ทอดแขนวนเข้ามาใกล้ตัวระดับหน้าท้อง แปลว่า หลงใหล เสน่ห์เล่ห์กล มารยา เสแสร้ง ไม่เป็นความจริง พูดปด เล่ห์ลิ้น พลิกพลิ้ว

2.4 กรีดจีบเข้าหามุมปาก หรือระดับปาก แปลว่า ยิ้ม ยินดี ดม หอม และกินอาหาร เป็นต้น

2.5 คลายจีบระดับหน้าท้องค่อนไปข้าง แปลว่า แก้ไข คลี่คลาย บรรเทา บ่ายเบี่ยง

2.6 คลายจีบ 2 มือ แบฝ่ามือขึ้นบน แปลว่า ตาย หมดสิ้นไป ไม่มี ฉิบหาย มลายสิ้น เปล่าประโยชน์ ไม่เหลืออะไรเลย

2.7 จีบปรกหน้าม้วนจีบลดลำแขนลงแปลว่า ห้อยระย้า

2.8 จีบปรกข้างสูงเหนือศีรษะ ม้วนจีบลงต่ำ แปลว่า ร้องไห้ (น้ำตาไหล)

2.9 จีบปรกหน้าสูงเหนือศีรษะ แปลว่า ปกเกล้า เกศา คุ้มกัน ร่มเย็น อุ่นเกศา เป็นต้น

2.10 จีบคว่ำจากข้างล่าง แทงขึ้นคลายจีบออกหงายฝ่ามือ สูงระดับหน้าหรือศีรษะ แปลว่า ค้ำจุน ยั่งยืน

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

2.11 จีบคว่ำ 2 มือ คลายจีบจากล่างไปสูง หรือตั้งเป็นวง แปลว่า ผุดผ่อง สว่างไสว เปิดเผย รุ่งเรือง ร่ำลือทั่วไป

2.12 จีบหงายต่ำ จีบคว่ำสูง ทำสลับกัน แปลว่า เย็บปักถักร้อย

2.13 จีบตะแคงต่ำงอศอก แล้วเสือกปลายนิ้วไปข้างหน้า แปลว่า เสียดสี ยุแยง หรือเกี้ยวพาน (พระ – นาง)

3. กิริยามือชี้ มีดังนี้

3.1 มือชี้แสดงแหล่งที่ หรือสถานที่ หรือบุคคลที่กล่าวถึง ลักษณะการชี้นี้จะแบ่งเป็นระยะใกล้ – ไกล อาศัยส่วนของข้อศอกแสดงระยะนั้น ๆ เช่น ถ้าชี้แหล่งใกล้ก็งอข้อศอกให้มาก ถ้าไกลก็ยื่นออกไป จนกระทั่งแขนตึง ซึ่งเป็นความหมายที่ไกลที่สุด ลักษณะที่แปลความหมายว่า ไกล – โพ้น มักจะชี้ระดับหน้า ลำแขนตึง (ปลายนิ้วสูงกว่าระดับไหล่) ชี้แสดงแหล่งที่นี้แบ่งออกได้เป็นชี้ข้างหน้า ชี้ข้าง ชี้เฉียง ๆ (ระหว่างข้างกับหน้า)

3.2 มือชี้แสดงความหมายต่าง ๆ มีดังนี้

3.2.1 ฟาดนิ้ว แปลว่า ชั่ว ดุร้าย ฉกรรจ์ บังคับ ขู่เข็ญ ไม่น่าดู

3.2.2 ชี้บุคคลใช้กับบุคคลที่มีฐานะต่ำกว่า

3.2.3 ชี้ม้วนลงต่ำ แล้วช้อนขึ้นไปข้างหน้า แปลว่า เดินไปไกล วนเวียน หนทางไกล

3.2.4 ชี้ตะแคงหงาย แทงปลายนิ้วไปข้าง แล้วตะแคงมือคว่ำช้อนปลายนิ้วกลับ แปลว่า ลดเลี้ยว (ระยะทาง) ลดเลี้ยว ยอกย้อน (ความประพฤติ)

3.2.5 ชี้มือแขนตึงข้างหน้า ตวัดปลายนิ้วเข้าหาตัว แปลว่าโกรธ

3.2.6 ชี้มือข้างหู แปลว่า ได้ยิน ได้ฟัง ไพเราะ

3.2.7 ชี้มือที่ปาก แปลว่า ได้พูด ได้กิน

3.2.8 ชี้มือที่ตา แปลว่า ได้ดู ได้เห็น

3.2.9 ชี้มือทั้ง 2 ตั้งวงสูงระดับศีรษะ แปลว่า พระจันทร์ เขากวาง

3.2.10 มือชี้ทั้ง 2 มือ ระดับสะโพก วนปลายนิ้วไปข้าง ๆ อ้อมเป็นวงมาข้างหน้า บรรจบกัน แปลว่า ล้อมวง หรือเขตขัณฑ์

3.2.11 มือชี้มือเดียว หันปลายนิ้วข้างหลังอยู่นิ่ง ๆ แปลว่า แต่ก่อน หรืออดีตที่ผ่านมา หนหลัง

3.2.12 ชี้มือตั้งวงสูงมือเดียว หันปลายนิ้วไปหลัง แล้วค่อยฟาดนิ้วลงมา แปลว่า ลงโทษ หรือโบยตี เฆี่ยนตี

จากที่นำมากล่าวไว้นี้เป็นเพียงส่วนหนึ่งสำหรับผู้ศึกษาจะได้นำไปพิจารณาใช้ประกอบการรำตีบท ในบทรำฉุยฉาย หรือการแสดงระบำ รำ ฟ้อน หรือโขน ละครในนาฏศิลป์ไทยได้

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

2.2 การแบ่งประเภทตามลักษณะการรำ

แบ่งได้ 3 ชนิด ดังนี้

1. **รำเดี่ยว** หมายถึงการแสดงการรำที่ใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียว ได้แก่ รำฉุยฉายชนิดต่าง ๆ เช่น ฉุยฉายวันทอง ฉุยฉายเบญจกาย ฉุยฉายพราหมณ์ และรำกริช (รำอาวุธ) เป็นต้น

2. **รำคู่** หมายถึง การแสดงที่นิยมใช้รำเบิกโรง อาจจะเกี่ยวข้องหรือไม่เกี่ยวข้องกับการแสดงก็ได้ เช่น รำประเลง (หางนกยูง) รำแม่บท รำอวยพร หรือรำคู่ที่ตัดตอนมาจากการแสดงเรื่องใหญ่ เช่น พระลอตามไก่ จากเรื่องพระลอ พระรามตามกวาง จากเรื่องรามเกียรติ์ และรจนาเสี่ยงพวงมาลัย จากเรื่องสังข์ทอง เป็นต้น

3. **รำหมู่** หมายถึง การรำที่ใช้ผู้แสดงมากกว่า 2 คนขึ้นไป มุ่งเน้นที่ความงามของท่ารำ และความพร้อมเพรียงของผู้แสดง เช่น รำวงมาตรฐาน รำโคม รำพัด และรำสีนวล เป็นต้น

นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉาย เป็นงานวิจัยที่สร้างขึ้นในรูปแบบของการรำฉุยฉาย เพื่อความชัดเจนในการสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยจะนำเสนอความรู้เพิ่มเติม ดังนี้

เครือวัลย์ เรืองศรี (2542 : 8–20) ได้กล่าวถึงประเภทของการรำเดี่ยว ไว้ว่า รำเดี่ยว มีหลายประเภท มักมีอยู่ในการแสดงโขน ละครที่คนส่วนใหญ่รู้จักกันดี การรำเดี่ยวจะนิยมแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ

1. รำประกอบดนตรี จะไม่มีการขับร้องแต่จะบรรเลงเฉพาะดนตรีล้วน ๆ เช่น การรำตรวจพลของพระราม (พลวานร) ก่อนยกทัพ เพลงที่บรรเลงประกอบรำจะเป็นเพลงเฉพาะเรียกว่า “เพลงหน้าพาทย์” เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้รำเดี่ยวเช่นนี้มี ดังนี้

1.1 เพลงกราว เป็นเพลงหน้าพาทย์ประเภท 2 ชั้น ใช้ประกอบการรำตรวจพล และยกกองทัพของโขนละคร ที่มีท่วงทำนองและลีลาให้ความสนุกสนานคึกคัก เร้าใจมีจังหวะกระฉับกระเฉง การรำเพลงกราวโดยมากมักจะแสดงหมู่ในโขน ละคร ถ้ารำเดี่ยวจะเป็นการแสดงเฉพาะบทของตัวละครสำคัญที่เป็นแม่ทัพในการตรวจพลเพื่อดูความเรียบร้อย และเพื่อให้กำลังใจแก่ทหารที่จะออกไปรบ เพลงกราวมีหลายอย่าง จะใช้แตกต่างกันตามโอกาส ในที่นี้ จะกล่าวเฉพาะเพลงกราวของตัวเอก (สำคัญ) เท่านั้น

1.1.1 กราวนอก ใช้ในการตรวจพลของมนุษย์และวานร เช่น พระรามตรวจพล เป็นต้น

1.1.2 กราวกลาง ใช้ในการตรวจพลของมนุษย์ เช่น พระสุธนตรวจพล (ใช้แสดงในละครเรื่องมโนห์รา)

1.1.3 กราวใน ใช้ในการตรวจพลของยักษ์ เช่น ทศกัณฐ์ ตรวจพล

1.1.4 กราวรำ ใช้หลังจากประสบความสำเร็จในการประกอบกิจต่าง ๆ มีความสุข สดชื่นรื่นเริง เช่น ตอนพระรามแผลงศร ตัดเศียร ตัดกรทศกัณฐ์ แต่ทศกัณฐ์แก้ไขได้ ก็จะรำด้วยเพลงกราวรำ

1.2 เพลงเชิดฉิ่ง – ศรทะนง เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบกิริยาการแผลงศรของตัวละคร (พระรามแผลงศรประหารทศกัณฐ์)

1.3 รำมโนห์ราบูชายัญ เป็นการรำเดี่ยวที่ตัดตอนเหตุการณ์ที่นางมโนห์ราขอปีกหางจากพระมารดาของพระสุธนได้แล้ว ซึ่งก่อนหน้านี้จะมีบทร้อง ทำนองกินนรรำ และบรรเลงต่อท้ายด้วยเพลงเร็วแขก ต่อมาการรำประกอบเพลงเร็วแขก ถูกนำมาแสดงเป็นเอกเทศจึงเรียกว่า “รำมโนห์ราบูชายัญ”

1.4 รำกริช กริชเป็นอาวุธของชาวชวา (อินโดนีเซีย-มาเลเซีย) มีลักษณะคล้ายมีดสั้น นิยมใช้เป็นอาวุธประจำกายของผู้ชาย ดังปรากฏในบทละครเรื่องอิเหนา การรำกริช ที่ปรากฏมีอยู่ 3 ลักษณะ ดังนี้

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

1.4.1 รำกริชเพื่อบวงสรวงเทพเจ้า เช่น ตอนท้าวดาหาใช้บน จึงให้บรรดากษัตริย์ที่เป็นวงศ์อสัญแดหวา รำกริชบูชาองค์ปะตาระกาหลา

1.4.2 รำกริชในเชิงต่อสู้ เป็นการอวดฝีมือชั้นเชิงการใช้อาวุธเข้าต่อสู้กับศัตรู เช่น อิเหนาสู้กับท้าวกะหมังกุหนิง เป็นต้น

1.4.3 รำกริชเดี่ยว หมายถึง การรำคนเดียว เพื่อแสดงลีลาการใช้กริชอย่างแคล่วคล่องว่องไว เช่น อิเหนาตัดดอกไม้ฉายกริช

การรำกริชนี้ จะต้องใช้เพลงสะระหม่า (เพลงสำหรับปี่ชวา) มาบรรเลงประกอบรำเป็นเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว มีลีลารุกเร้า รวดเร็ว

2. รำประกอบบทเพลง การแสดงโขนละคร มีบทร้องประกอบการร่ายรำตามคำร้องที่พรรณนาถึงการอาบน้ำ การแต่งตัว และการชมสวน มีดังนี้

2.1 ลงสรง เป็นเพลงหน้าพาทย์มาก่อนและใช้ประกอบพิธีเกี่ยวกับการทำความสะอาดด้วยน้ำ เช่น การสรงน้ำพระพุทธรูป เทวรูปในโขนละคร จะเป็นตอนที่ตัวละครอาบน้ำแต่งตัวก่อนออกว่าราชการ ดังเช่น ตอนท้าวดาหาลงสรง (ในเรื่องอิเหนา)

2.2 รำพลายชุมพล ในเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพระไวยแตกทัพ (พลายชุมพลปลอมตัวเป็นมอญใหม่รบกับพระไวย) จะกล่าวถึงการแต่งกายก่อนออกศึก ขับร้องด้วยเพลง มอญดูดาว

2.3 รำพระลอชมสวน ในเรื่องพระลอ ตอนพระลอปลอมเป็นพราหมณ์ศรีเกษเข้าสู่อุทยานเมืองสรอง จะเป็นการชมสวนหรือดอกไม้ในอุทยานก่อนเข้าห้องพระเพื่อน-พระแพง ขับร้องด้วยเพลงลาวชมดง

2.4 รำฉุยฉาย เป็นการรำชมความงามของตัวละครที่แปลงกายหรือแต่งตัวได้สวยงามแล้วชมความงามของตนเอง ขับร้องด้วยเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรี ซึ่งรายละเอียดจะกล่าวต่อไปนี้

3. ความหมายของ คำว่า “ฉุยฉาย”

การรำฉุยฉาย จัดเป็นประเภทการรำเดี่ยว มักจะนำเอาเนื้อความเหตุการณ์บางตอนจากวรรณคดีมาประพันธ์คำร้องขึ้นใหม่ แล้วบรรจุท่ารำ (ตีบท) ลงไป ศิลปะการรำฉุยฉายจะมุ่งเน้นให้เห็นความงามของท่ารำ การแต่งกาย คำร้องและดนตรี ตลอดจนการแสดงความรู้สึก สีหน้า ท่าทางการเคลื่อนไหวทุกส่วนของตัวละคร

คำว่า ฉุยฉาย มีผู้ให้ความหมายไว้ ดังนี้

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525 (2538 หน้า, 249) ได้อธิบายความหมายไว้ว่า ฉุยฉาย เป็นคำนาม หมายถึง เพลงร้องและท่ารำชนิดหนึ่ง ถ้าเป็นคำวิเศษณ์หมายถึง กรีดกราย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ธนิต อยู่โพธิ์ (2494 : 88) กล่าวถึง การรำฉุยฉายว่า เป็นการแสดงภาษานาฏศิลป์ไทยที่มีคุณค่าทางศิลปะเป็นอย่างเลิศ นิยมกันว่าตัวละครสามารถแสดงอารมณ์ภาคภูมิใจออกมาทางท่ารำได้ดีกว่าที่จะพูดออกทางปาก จะใช้รำในตอนที่ตัวละครแสดงความภาคภูมิใจในเมื่อเห็นว่า แต่งตัวได้อย่างสวยงาม หรือใช้แสดงในเมื่อสมมุติว่า ตัวละครแปลงกายที่ไม่สวยให้สะสวย และเมื่อเห็นว่าตนแปลงกายให้สวยงามเป็นที่พอใจแล้วก็รำฉุยฉายแสดงความรู้สึกออกมา

วิมลศรี อุปรมัย (2524 : 62) อธิบายว่า ฉุยฉายคือ ประเภทการแสดงนาฏศิลป์ไทยอย่างหนึ่งที่มีลีลาเยื้องกราย มักใช้ในการร่ายรำ แสดงถึงอุปนิสัยของตัวละคร โดยเน้นลักษณะบุคลิกภาพเฉพาะอย่างและบทขับร้อง ในการแสดงประเภทฉุยฉาย จะพรรณนาถึงหน้าตาท่าทางและการแต่งองค์ทรงเครื่องที่ประณีตงดงาม

สุมิตร เทพวงษ์ (2534 : 2) ได้อธิบายว่า ฉุยฉาย หมายถึง การร่ายรำ เมื่อตัวละคร เกิดความภาคภูมิใจที่สามารถแปลงกายหรือแต่งตัวได้สวยสดงดงาม

เครือวัลย์ เรืองศรี (2542 : 22) ได้นิยามว่า ฉุยฉายคือ การแสดงที่ใช้ภาษาท่า และลีลาท่าทางนาฏศิลป์ประกอบเข้ากับการร่ายรำ ที่แสดงออกด้วยฝีมือ และอวดโฉมอันงดงามของตัวละครที่ร่ายรำด้วยความภาคภูมิใจที่สามารถแปลงกาย หรือแต่งกายได้สวยงามละเมียดละไม มีท่วงทีจริตกิริยากรีดกรายในลักษณะต่าง ๆ เช่น เดินลอยชาย เจ้าชู้กรุ้มกริ่มตามบทขับร้อง โดยมีปี่ในเป่าเลียนเสียงขับร้อง การรำฉุยฉายมีได้ทั้งในการแสดงโขนและละคร ทั้งยังใช้ประกอบการแสดงบทบาทของตัวละครได้ทุกประเภท คือ พระ นาง ยักษ์ ลิง พราหมณ์ เช่น ฉุยฉายพราหมณ์ ฉุยฉายเบญจกาย ฉุยฉายศูรปนขา ฉุยฉายมานพ ฉุยฉายทศกัณฐ์ และฉุยฉายฮเนา เป็นต้น

จากที่กล่าวมา พอสรุปได้ว่า การรำฉุยฉาย หมายถึง การรำประเภทรำเดี่ยวชนิดหนึ่ง ที่ตัดตอนเหตุการณ์จากวรรณคดี ตอนที่ตัวละครแปลงกายหรือแต่งตัวได้สวยงาม การร่ายรำจะมุ่งเน้น ที่ฝีมือ ลีลากรีดกรายที่สวยงาม ซึ่งแสดงถึงการชมโฉมของตัวเองตลอดทั้งสีหน้าท่าทาง ที่ผู้แสดงตีบทตามคำร้อง และมีเสียงปี่ในเป่าเลียนเสียงขับร้อง การรำฉุยฉายมีทั้งในการแสดงโขนละคร และอื่น ๆ ที่ชมถึงการแต่งกายหรือกิริยาที่สวยงาม ใช้รำประกอบบทบาทของตัวละครได้ ทั้งตัวพระ นาง ยักษ์ ลิง และตัวอื่น ๆ เป็นต้น

4. ประวัติความเป็นมาของการรำฉุยฉาย

ปัญญา นิตยสุวรรณ (2542 : 5587-5589) กล่าวไว้ในสารานุกรมวัฒนธรรมไทย พอสรุปได้ ดังนี้ รำฉุยฉาย เป็นการรำอยู่ในการแสดงโขนและละครในตอนที่ตัวละครในเรื่องแปลงกายหรือแต่งตัวได้สวยงาม ในสมัยโบราณการรำฉุยฉายยังไม่มีบทร้อง ตัวละครร่ายรำไปตามทำนองเพลงฉุยฉาย ดังหลักฐานที่พบในบทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เมื่อดำเนินเรื่องถึงตอนที่ตัวละครแปลงกายจะมีหน้าพาทย์ฉุยฉายกำหนดไว้ให้รำโดยไม่มีบทร้อง

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

เพลงฉุยฉายเป็นเพลงไทยอัตราจังหวะ 2 ชั้น มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ใช้บรรเลงให้ตัวละครรำในตอนแปลงกายหรือแต่งตัวได้สวยงาม ต่อมามีผู้แต่งบทร้อง สำหรับร้องเพลงฉุยฉาย ซึ่งยังไม่มีเพลงแม่ศรีต่อท้าย สมเด็จพระเจ้าพระบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ ทรงอธิบายว่า การร้องเพลงฉุยฉายคือ ร้องเพลงช้า ส่วนร้องแม่ศรี คือ ร้องเพลงเร็ว แทนปี่พาทย์ จากหลักฐานพบว่ามีบทร้องฉุยฉาย ในการแสดงโขน อยู่ 3 บท คือ ฉุยฉายทศกัณฑ์ลงสวน ฉุยฉายหนุมานแปลงเป็นทศกัณฐ์ และฉุยฉายหนุมานแปลงเป็นมานพ จะมีเฉพาะบทร้องฉุยฉาย อาจารย์ ดร. มนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นผู้แต่งบทร้องเพลงแม่ศรีเพิ่มจนสมบูรณ์ และใช้ขับร้องประกอบ การแสดงโขนสืบมาจนถึงปัจจุบันนี้

การแต่งเพลงแม่ศรีประกอบตอนท้ายเพลงฉุยฉายนั้น เข้าใจว่า เกิดขึ้นในสมัยรัชกาล ที่ 5 โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ได้แต่งบทร้องขึ้นเป็นคนแรก แล้วจะต่อด้วยการรำหน้าพาทย์เพลงเร็ว และจบด้วยเพลงลา แล้วจึงมีผู้นำมาใช้เป็นหลัก ในการแต่งเพลงประกอบรำฉุยฉาย ชนิดต่าง ๆ ขึ้นอีกมากมาย ซึ่งถือได้ว่าเป็นการพัฒนาการ รำฉุยฉายอีกขั้นหนึ่ง

สรุปได้ว่า เพลงฉุยฉายมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เดิมเป็นเพลงหน้าพาทย์ อัตราจังหวะ 2 ชั้น ใช้ประกอบรำตอนที่ตัวละครแปลงกายและแต่งตัวได้สวยงาม ผู้แต่งคำร้องประกอบเป็นคนแรกคือ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ และอาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้สืบทอดมาในภายหลัง

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

5. จุดมุ่งหมายของการรำฉุยฉาย

เครือวัลย์ เรืองศรี (2542 : 24-25) ได้กล่าวถึงจุดมุ่งหมายของการรำฉุยฉายไว้ว่า เนื่องจากการรำฉุยฉาย มีที่มาจากวรรณคดีอันหลากหลาย จึงเป็นเหตุให้มีการรำฉุยฉายหลายประเภท โดยมีจุดมุ่งหมาย ดังนี้

1. เพื่อแสดงความสามารถในการใช้ศิลปะการร่ายรำชั้นสูงของผู้แสดง
2. เพื่อพรรณนาถึงความงดงามของตัวละครที่แปลงกายได้สวยงามตามจินตนาการและตามแบบแผนของตัวละคร เช่น นางเบญจกาย แปลงกายเป็นนางสีดา เป็นต้น
3. เพื่อพรรณนาความงดงามของตัวละครที่แต่งกายได้สวยงามตามแบบแผนของ ตัวละครในการแสดงโขนและละคร เช่น ทศกัณฐ์แต่งกายจะไปหานางสีดา
4. เพื่อแสดงถึงความสามารถของผู้ขับร้องเพลงฉุยฉายในการสอดแทรกอารมณ์และความรู้สึกตามบทกลอนที่เรียกว่า “กลอนฉุยฉาย”
5. เพื่อแสดงความสามารถของนักดนตรีผู้เป่าปี่ในเลียนเสียงของผู้ขับร้อง
6. เพื่อดำรงไว้ซึ่งศิลปะของชาติ
7. เพื่ออนุรักษ์แบบแผนการรำฉุยฉายไว้มิให้เสื่อมสูญไป

6. ประเภทของการรำฉุยฉาย

สุมิตร เทพวงษ์ (2534 : 5-6) ได้แบ่งประเภทของการรำฉุยฉาย ออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้

1. การรำฉุยฉาย ที่ตัดตอนมาจากการแสดงโขน ได้แก่
   1.1 ฉุยฉายเบญจกายแปลง
   1.2 ฉุยฉายศูรปนขาแปลง
   1.3 ฉุยฉายหนุมานแปลง (เป็นทศกัณฐ์)
   1.4 ฉุยฉายหนุมานทรงเครื่อง
   1.5 ฉุยฉายมานพ (หนุมานแปลงเป็นเทพบุตร)
   1.6 ฉุยฉายอินทรชิตแปลง (เป็นพระอินทร์)
   1.7 ฉุยฉายสุขาจาร (แปลงเป็นนางสีดา)
   1.8 ฉุยฉายทศกัณฐ์ลงสวน
2. การรำฉุยฉายที่ตัดตอนมาจากการแสดงละครเรื่องต่าง ๆ ได้แก่
   2.1 ฉุยฉายพราหมณ์ในละครชุดเบิกโรงพระคเณศร์เสียงา
   2.2 ฉุยฉายยอพระกลิ่นในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง มณีพิชัย
   2.3 ฉุยฉายวันทองในละครเสภา เรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผน
   2.4 ฉุยฉายนางแมวในละครนอก เรื่อง ไชยเชษฐ์ (เป็นการร่ายรำของนางวิฬาร์หรือนางแมว)
   2.5 ฉุยฉายวิมาลา ในละครนอก เรื่อง ไกรทอง
   2.6 ฉุยฉายพราหมณ์ (เล็ก – พราหมณ์โต) ในละครนอก เรื่อง สุวรรณหงส์ (สุมิตร เทพวงศ์, 2534 : 37-38)
   2.7 ฉุยฉายมณีรัตนา ในละครนอก เรื่อง แก้วหน้าม้า (สุมิตร เทพวงษ์, 2534 : 37-38)
   2.8 ฉุยฉายมานพ (พญาครุฑแปลง) ในละครเรื่องกากี
   2.9 ฉุยฉายฮเนา ในละครพันทาง เรื่อง เงาะป่า
3. การรำฉุยฉายที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ เพื่อใช้ประกอบการแสดงอื่น ๆ หรือใช้แสดงในโอกาสต่าง ๆ ได้แก่
   3.1 ฉุยฉายกิ่งไม้เงิน-ทอง
   3.2 ฉุยฉายแม่บท
   3.3 ฉุยฉายเงาะ
   3.4 ฉุยฉายอวยพร

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

สำนักวิทยบริการฯ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม วิทยาเขตพนัส งานวิจัย

3.5 อวยพรชุมนุมฉุยฉาย

3.6 ฉุยฉายศรีอยุธยา

3.7 ฉุยฉายสุนันทา

3.8 ชุมนุมฉุยฉาย

3.9 ฉุยฉายนาฏศิลป์

3.10 ฉุยฉายละครใน

3.11 ฉุยฉายเพลงปี่

3.12 ฉุยฉายราชภัฏฯ

ฉุยฉาย 2 ประเภท จัดเป็นการรำเดี่ยว ส่วนประเภทที่ 3 จะแสดงได้ทั้งรำเดี่ยว รำคู่ หรือรำหมู่ จะมีทั้งที่เป็นบทร้องฉุยฉายที่มีมานานแล้ว และที่แต่งขึ้นมาใหม่

7. องค์ประกอบของการรำฉุยฉาย

การรำฉุยฉายแต่เดิมจัดเป็นการรำประเภทรำเดี่ยวมาก่อน จุดประสงค์ก็คือ ต้องการจะหน่วงเรื่องไม่ให้การแสดงดำเนินเรื่องไปอย่างรวดเร็วจนเกินไป ก็เพราะว่าการแสดงละครรำแบบดั้งเดิม (สมัยโบราณ) จะดำเนินเรื่องช้า และจุดประสงค์รองลงมาก็คือ ต้องการอวดศิลปะของการร่ายรำ หรือฝีมือการรำของตัวละครที่รำตีบทตามคำร้องและเสียงปี่ในที่เป่าเลียนเสียง ขับร้องได้อย่างไพเราะมากน้อยเพียงใด ดังนั้นเพื่อให้เห็นความชัดเจนของการรำฉุยฉาย ผู้วิจัย จะจำแนกองค์ประกอบของการรำฉุยฉายออกเป็นข้อ ๆ ดังนี้

7.1 ที่มาของเนื้อหา

7.2 เพลงและดนตรี

7.3 ผู้แสดง

7.4 การแต่งกาย

7.5 ท่ารำ

7.6 อุปกรณ์การแสดง

7.1 ที่มาของเนื้อหา

จากการศึกษาบทเพลงร้องฉุยฉายแบบดั้งเดิม (โบราณ) นั้นจะพบว่าหลังชื่อชุด การรำ และทำนองเพลง (ฉุยฉาย) จะเป็นชื่อตัวละครต่าง ๆ ที่นำมาจากวรรณคดีไทยเสมอ แต่ปัจจุบันการรำฉุยฉายได้พัฒนาขึ้นเพื่อใช้แสดงในโอกาสอื่น ๆ อีกมากมายจึงมีผู้ประดิษฐ์รำฉุยฉายชนิดอื่น มามาก (แต่จะไม่กล่าวไว้ในที่นี้) ดังนั้นการสร้างสรรค์ผลงานการรำฉุยฉาย จะต้องศึกษาเนื้อหาจากวรรณกรรม (ไทยและท้องถิ่น) เสียก่อน เพื่อจะได้โครงเรื่องเนื้อหาหรือเหตุการณ์โดยย่อ แต่

250867

จะต้องเป็นตอนที่มีเหตุการณ์กล่าวถึงการแปลงกายหรือแต่งกายของตัวละครในเรื่องให้สวยงามเท่านั้น

7.2 เพลงและดนตรี

เพลงและดนตรีจัดเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของการแสดงนาฏศิลป์ไทย จะมีระเบียบวิธีการใช้เพลงขับร้องและการบรรเลง ประกอบการแสดงซึ่งมีขนบเฉพาะ ดังนั้น จึงจำเป็นจะต้องศึกษาให้เข้าใจเสียก่อน

เครือวัลย์ เรืองศรี (2542 : 39-43) กล่าวเอาไว้พอสรุปได้ ดังนี้

1. ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการรำฉุยฉาย จะนิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า เพราะมีเครื่องดนตรีครบตามหลักการผสมวงและมีจำนวนไม่มาก สามารถบรรเลงได้ชัดเจนดี และสามารถใช้ปี่ในเป่าเลียนเสียงขับร้องได้ วงปี่พาทย์เครื่องห้าประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

1.1 ปี่ใน

1.2 ระนาดเอก

1.3 ฆ้องวงใหญ่

1.4 ตะโพน

1.5 กลองทัด

1.6 ฉิ่ง

2. เพลงหรือบทเพลงจะเรียกว่า “กลอนฉุยฉาย” เพลงที่ใช้ประกอบการรำฉุยฉาย จะประกอบด้วยเพลงหน้าพาทย์ และเพลงขับร้อง ซึ่งประกอบด้วยเพลง ดังต่อไปนี้

2.1 เพลงรัว เป็นเพลงหน้าพาทย์เบื้องต้นใช้สำหรับการแสดงฤทธิ์เดช หรือการแสดงปรากฏการณ์ฉับพลัน ดังนั้น จึงนิยมนำมาใช้ตอนที่ส่งตัวละครออก (ในการรำฉุยฉาย)

2.2 เพลงฉุยฉาย เป็นเพลงขับร้อง มีทำนองเฉพาะและค่อนข้างช้าเนื่องจากมีคำขึ้นต้นของเพลงร้องว่า “ฉุยฉายเอย” ดังนั้นจึงถูกเรียกชื่อตามคำร้องว่า “เพลงฉุยฉาย” ต่อมาจึงมีการเปลี่ยนคำขึ้นต้นในวรรคแรกเสียใหม่แต่ก็ยังเรียกชื่อเช่นเดิม เพราะฉุยฉายจะนิยมใช้แสดง ประกอบกิริยาความภาคภูมิใจในความงามหรือการแต่งกายของตัวละคร

2.3 เพลงแม่ศรี เป็นเพลงขับร้อง แต่มีจังหวะกระชับกว่าเล็กน้อย คำร้องในวรรคแรกจะร้องว่า “แม่ศรีเอย” เช่นเดียวกันจึงถูกเรียกชื่อว่า “เพลงแม่ศรี” ลักษณะวิธีการใช้ก็จะเป็นแบบเดียวกับเพลงฉุยฉาย (แต่เดิม 2 เพลงนี้จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์) ดังนั้นการร้องหรือรำเพลงฉุยฉายจะนิยมร้องเพลง 2 ทำนองนี้ ต่อเนื่องกันไม่ว่าจะเป็นแบบเต็มหรือแบบตัด (มาตรฐานก็คือร้องฉุยฉาย 2 ครั้ง คนละเนื้อร้องและร้องแม่ศรี 2 ครั้งคนละเนื้อร้อง ถ้าร้องแบบตัดจะร้องเพียงครั้งเดียว) ยกเว้น บทร้องฉุยฉายฮเนา และฉุยฉายยอพระกลิ่น

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

2.4 เพลงเร็ว เป็นเพลงหน้าพาทย์ ใช้ประกอบกิริยาการเดินอย่างนวยนาด เบิกบานใจ เช่น ใช้เดินชมสวน ดังนั้น การรำฉุยฉายจึงนิยมนำมาใช้เพราะเป็นการรำชมความสวยงามหรือเบิกบานใจ เมื่อแต่งกายได้สวยงาม

2.5 เพลงลา เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่นิยมนำมาบรรเลงต่อท้ายเพลงเร็ว เมื่อจะจบ การรำชุดใดชุดหนึ่งเสมอ ดังนั้นการรำฉุยฉายจึงนิยมนำเอาเพลงลามาใช้ส่งตัวละคร เพื่อเข้าโรง หรือขึ้นเฝ้า เป็นต้น

7.3 ผู้แสดง

ผู้แสดง หมายถึง ผู้ถูกสมมุติบทบาทเป็นตัวละครนั้น ๆ ในเรื่องซึ่งจะต้องแสดงท่าทาง สีหน้า อารมณ์ (ตีบท) ไปตามบทร้องว่ารำได้ถูกต้องสวยงามตามหลักนาฏศิลป์ไทยเพียงใด

จากการศึกษาพอสรุปได้ว่าผู้แสดงหรือตัวละครที่รำฉุยฉายจะไม่จำกัดเพศและฐานันดรศักดิ์ของตัวละครตัวใดตัวหนึ่ง ซึ่งสามารถแบ่งตามบุคลิกและเพศ ดังนี้

1. ตัวพระ เช่น ฉุยฉายมานพ
2. ตัวนาง เช่น ฉุยฉายเบญจกาย
3. ตัวยักษ์ เช่น ฉุยฉายทศกัณฐ์ลงสวน
4. ตัวลิง เช่น ฉุยฉายหนุมานทรงเครื่อง
5. ตัวละครอื่น ๆ เช่น ฉุยฉายพราหมณ์เล็ก-พราหมณ์โต และฉุยฉายฮเนา เป็นต้น

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

7.4 การแต่งกาย

จัดเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งของการแสดงนาฏศิลป์ เพราะการแสดงต้องการจะอวดความสวยงามและความสมจริง จากการศึกษาพบว่าวิธีการแต่งกายรำฉุยฉายจะต้องคำนึงถึงหลักดังนี้คือ เพศของตัวละคร ฐานะของตัวละคร ชนิดของวรรณคดีที่เคยแสดงละครแบบใดมาก่อน และโอกาสที่ใช้แสดงเข้าร่วมด้วย และนอกจากนี้จะต้องยึดขนบธรรมเนียมที่เคยมีมา เช่น สีเสื้อผ้า สไบ ศิราภรณ์ เครื่องประดับ อุปกรณ์การแสดง เช่น

1. การแต่งกายตามเพศ คือ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง และตัวเบ็ดเตล็ด
2. การแต่งกายตามฐานันดรศักดิ์ เช่น ตัวกษัตริย์ นางกษัตรีย์ เสนาอำมาตย์ นายทหาร สาวชาวบ้าน นางกำนัล
3. การแต่งกายตามชนิดละคร เช่น ละครรำแบบมาตรฐาน ละครรำแบบปรับปรุง
4. การแต่งกายตามชนิดของวรรณคดีที่เคยแสดงละครแบบใดมาก่อน เช่น รามเกียรติ์ (โขน ละครใน หนังใหญ่) อิเหนา (ละครใน) ขุนช้าง – ขุนแผน (เสภา)

5. การแต่งกายตามโอกาสที่ใช้แสดง หมายถึง ชุดรำฉุยฉายที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่เพื่อใช้ในโอกาสต่าง ๆ ตามจุดประสงค์ของงาน เช่น ฉุยฉายเพลงปี่ และฉุยฉายราชภัฏ เป็นต้น

7.5 ท่ารำ

การรำฉุยฉายส่วนใหญ่นิยมนำมาแสดงเป็นเอกเทศเฉพาะงานที่เหมาะสม ตามลักษณะงาน จึงมิได้มุ่งนำไปแสดงเป็นเรื่องราวแบบโขนและละคร ดังนั้นจึงมีปรากฏให้ชมในงานทั่วไปที่ใช้เวลาเพียงเล็กน้อย เพื่อเปิดงาน สลับรายการ และงานศพ เป็นต้น จึงพบว่า ผู้แสดง (รำ) บางคนก็เป็นผู้ที่มีฝีมือดี แต่บางคนก็พอทำได้ แต่เจตนาก็เพื่อเป็นเกียรติแก่ผู้เป็นเจ้าของงาน ดังนั้นความประณีตสวยงามจึงแตกต่างกันด้วยการนำไปใช้ และทักษะของผู้แสดงเอง

จากการตั้งข้อสังเกตจะพบหลักการบรรจุท่ารำอยู่ 2 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ ท่ารำที่เป็นแบบมาตรฐาน (ทั้งรำหน้าพาทย์และรำตีบท) ส่วนลักษณะที่ 2 คือ เป็นท่ารำประยุกต์หรือถูกดัดแปลงตามบุคลิกตัวละครในเรื่อง โดยเฉพาะท่ารำเพลงลาจะมีทั้งแบบลาปกติ ตัวพระ ตัวนาง แต่จะมีลาแปลงมาร่วมด้วย เช่น ลานารายณ์ (ฉุยฉายพราหมณ์) เป็นต้น

ส่วนการรำในคำร้องเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรีนั้นจะบรรจุท่ารำจะใช้วิธีการรำ ใช้บท หรือตีบททั้งสิ้น ความวิจิตรงดงามขึ้นอยู่กับการบรรจุท่ารำผู้รำจะเลือกสรรท่ารำลีลาอันประกอบด้วย ท่านิ่ง และท่าเชื่อม ท่าทาง การวางแขน ขา การใช้เท้า ตลอดจนการวางสีหน้าอารมณ์ ให้ถูกต้อง ตามหลักของนาฏศิลป์ไทยด้วย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

7.6 อุปกรณ์การแสดง

การใช้อุปกรณ์การแสดงประกอบการรำฉุยฉายนั้นมีน้อยชุดมาก เท่าที่ปรากฏ เช่น รำฉุยฉายทศกัณฐ์ลงสวนจะถือพัดญี่ปุ่นด้วย และรำฉุยฉายกิ่งไม้เงิน-ทอง จะถือกิ่งไม้เงิน-ทอง ประกอบรำ การใช้อุปกรณ์การแสดงผู้แสดงหรือผู้กำกับการแสดง และการแต่งกาย จะต้องจัดไว้ให้พร้อม เช่น ขณะฝึกซ้อมจะต้องใช้ให้ชำนาญเพื่อจะได้ไม่หลงลืมหรือใช้ไม่คล่อง ไม่ถนัด ทำให้แลดูเก้งก้าง ขัดตา ดูไม่สวยงาม

สรุปได้ว่า การศึกษาความรู้เบื้องต้นของการรำฉุยฉาย จำเป็นต้องรู้ความหมายการรำไทย ประเภทของการรำและการรำฉุยฉาย ความหมายของ คำว่า “ฉุยฉาย” ที่มาของการรำฉุยฉาย จุดประสงค์ของการรำ ประเภทของการรำฉุยฉาย และองค์ประกอบของการรำฉุยฉาย ซึ่งผู้วิจัยจะยึดเป็นแนวทางในการประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตรัตจำแลงต่อไป

8. แนวทางการเขียนบทเพลงฉุยฉาย

แต่เดิมเพลงฉุยฉายจัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ จะใช้ในตอนที่ตัวละครแปลงกายหรือแต่งตัวสวยงาม แล้วชมความงามของตนเองด้วยการรำ ซึ่งในสมัยโบราณไม่มีบทร้องมาก่อน เข้าใจว่าเพิ่งเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์เป็นผู้ประพันธ์ขึ้นก่อน ต่อมาภายหลัง ดร.มนตรี ตราโมท ได้นำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์บทร้องฉุยฉายและแม่ศรีกับตัวละครตัวอื่น ที่มีทั้งในการแสดงโขน และละครรำของไทย จากการศึกษาค้นคว้าในตำราว่าด้วยฉันทลักษณ์ของไทยไม่มีปรากฏคำกลอนฉุยฉาย และแม่ศรีเลย ผู้วิจัยจึงทำการศึกษาวิเคราะห์จากบทเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรี ดังนี้

ตัวอย่างบทกลอนเพลงฉุยฉายอินทรชิต

-ปี่พาทย์ทำเพลงรัว-

ร้องเพลงฉุยฉาย

ฉุยฉายเอย ช่างเบือนบิดนิมิตกาย
เยื้องยาตรนาดกรกราย งามเฉิดฉายเป็นหนักหนา
เหมือนราวกับรูปที่ช่างแกะ งามจริงเทียวแหละเหมือนเจ้าเทวา (รับ)
ฉุยฉายเอย ช่างบิดเบือนได้เหมือนหมาย
โฉมเฉิดเลิศโฉมชาย รูปยักษ์หายไปจนหมด
อรชรอ้อนแอ้นเอวกลม ดูช่างน่าชมสมเกียรติยศ (รับ)

ร้องเพลงแม่ศรี

ยักษีเอย ยักษีจำแลง
รูปร่างกล้องแกล้ง ดูขำดูคม
ใครเห็นถูกจิต ต้องติดอารมณ์
งวยงงหลงงม ชมยักษีเอย (รับ)
ยักษีเอย ยักษีแสนสวย
เอวอ่อนระทวย สำรวยทั่วตน
ช่างเหมือนอมรินทร์ ปิ่นฟ้าเวหน
ชะช่างทำกล จริงยักษีเอย (รับ)

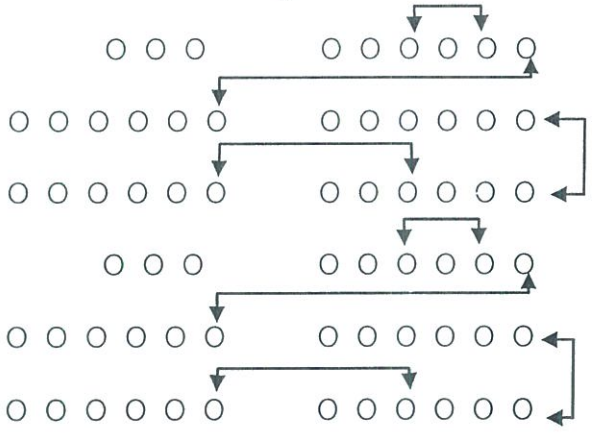
ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว – ลา

สุมิตร เทพวงษ์ (2534 : 21)

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ลักษณะแผนผังคำกลอนสุภาพ

จากการวิเคราะห์บทร้องฉุยฉายอินทรชิต จะมีลักษณะโครงสร้างการสัมผัส ดังนี้



แผนผังที่ 2.1 ลักษณะคำกลอนฉุยฉาย (จากบทฉุยฉายอินทรชิต)

คำอธิบาย

1. บทหนึ่งมี 3 บาท หรือ และมี 6 วรรค

2. วรรคแรกมี 3 คำ หรือพยางค์ แต่จะนิยมขึ้นต้นด้วยคำว่า “ฉุยฉายเอย” หรือคำอื่นแต่ต้องลงท้ายด้วยคำว่าเอย และไม่ต้องส่งสัมผัสกับวรรคที่ 2 หรือวรรคต่อไป

3. วรรคที่ 2 จะมีจำนวนคำตั้งแต่ 5 – 9 คำ หรือพยางค์เพื่อความไพเราะในวรรคนี้จะนิยมสัมผัสในก่อน เพราะการแบ่งวรรคอ่านของกลอนฉุยฉายมักจะแบ่งเป็น 2 ครั้ง (ห้องเพลง) เวลาขับร้องเช่น 3/3 หรือ 4/4 คำหรือพยางค์

4. คำสุดท้ายของวรรคที่ 2 จะส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 จะส่งสัมผัสไปยังคำที่ 3 หรือ 4 ของวรรคที่ 4

5. คำสุดท้ายของวรรคที่ 4 นิยมส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรคที่ 6 แต่ถ้ามีต่ออีกบทจะไม่สัมผัสระหว่างบท

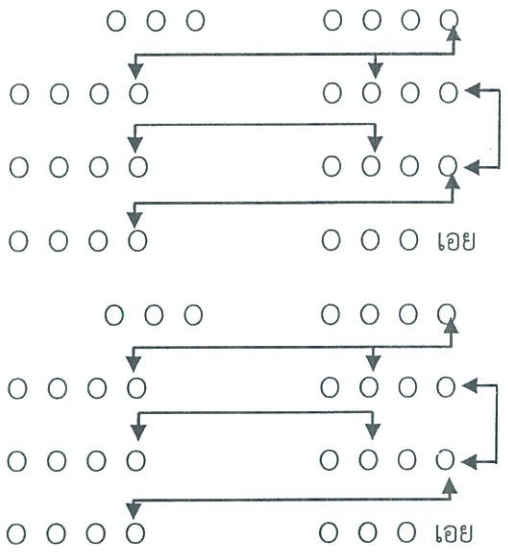
6. คำสุดท้ายของวรรคที่ 5 จะส่งสัมผัสไปยังคำที่ 3-4 ของวรรคที่ 6

หมายเหตุ กลอนฉุยฉายส่วนใหญ่จะมี 2 บท จะเรียกว่า “ฉุยฉายเต็ม” ถ้ามีบทเดียวจะเรียกว่า “ฉุยฉายตัด” ยกเว้น ฉุยฉายฮเนา และฉุยฉายยอพระกลิ่น

ลักษณะแผนผังคำกลอนแม่ศรี

จากการวิเคราะห์บทเพลงแม่ศรี (ฉุยฉายอินทรชิต) จะมีลักษณะโครงสร้างการสัมผัส ดังนี้

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



แผนผังที่ 2.2 ลักษณะคำกลอนแม่ศรี (จากบทฉุยฉายอินทรชิต)

คำอธิบาย

บทกลอนแม่ศรี มีลักษณะเป็นกลอน 4 และ 1 บท จะมี 4 บาท หรือ 8 วรรค คล้ายกลอนดอกสร้อย และกลอนสักวา แต่จำนวนคำน้อยกว่า ซึ่งมีรายละเอียด ดังนี้

1. วรรคแรกมี 3 คำ (พยางค์) นิยมขึ้นต้นด้วยคำว่า “แม่ศรีเอย” หรือคำอื่นที่เห็นสมควร
2. จากวรรคที่ 2 ไปจนถึงวรรคที่ 8 แต่ละวรรคจะมี 4 คำ หรือมากกว่าได้เล็กน้อย
3. คำสุดท้ายของวรรคที่ 2 จะส่งสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 จะส่งไปสัมผัสกับคำที่ 2 ของวรรคที่ 4
4. คำสุดท้ายของวรรคที่ 4 จะส่งสัมผัสคำสุดท้ายของวรรคที่ 6
5. คำสุดท้ายของวรรคที่ 5 จะส่งสัมผัสกับคำที่ 2 ของวรรคที่ 6
6. คำสุดท้ายของวรรคที่ 6 จะสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 7
7. คำสุดท้ายของวรรคที่ 8 จะนิยมจบด้วยคำว่า “เอย”

หมายเหตุ บทร้องแม่ศรี 1 บทมี 8 วรรค วรรคแรกมี 3 คำ (ขึ้นต้นด้วยคำว่าแม่ศรีเอย) วรรคที่ 2 – 8 จะมี 4 คำ เน้นสัมผัสนอก วรรคที่ 8 นิยมจบด้วยคำว่า เอย บทร้องแม่ศรีจะมีจำนวนรับเท่ากันกับบทร้องเพลงฉุยฉาย เช่น ถ้าร้องฉุยฉาย 2 บท ก็จะร้องแม่ศรี 2 บท (เป็นฉุยฉายเต็ม) ถ้าร้องบทฉุยฉาย 1 บท ก็จะร้องเพลงแม่ศรี 1 บท (เป็นฉุยฉายตัด)

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ผลจากการวิเคราะห์ฉันทลักษณ์คำกลอนฉุยฉาย และกลอนแม่ศรีผู้วิจัยจะนำไปแต่งเป็นบทร้องประกอบรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง หรือสร้างเป็นนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลงต่อไป

การวิเคราะห์บทละครนอกเรื่อง สังข์ทอง

ผลการวิเคราะห์ พอสรุปได้ดังนี้

1. ที่มาของเรื่อง

ที่มาของเรื่องกล่าวไว้ในหนังสือบทละครนอก รวม 6 เรื่อง ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย) (ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ ในความนำหน้า ข) กล่าวว่า เรื่อง สังข์ทอง เป็นนิทานในปัญญาสชาดกเรียกว่า สุวัณณสังข ชาดก ชาวเมืองเหนืออ้างว่า เมืองทุ่งยั้งเป็นเมืองท้าวสามล ยังมีลานศิลาแลงแห่งหนึ่งว่าสนามคลี ของพระสังข์อยู่ไม่ห่างวัดมหาธาตุ และในวิหารหลวงก็มีภาพเขียนเรื่อง สังข์ทอง อันเป็นฝีมือช่างในสมัยกรุงศรีอยุธยา

การกล่าวถึงที่มาของเรื่อง ก็เพราะว่าวรรณกรรมเหล่านี้บางทีพัฒนามาจากนิทานพื้นบ้านมาก่อน และบางครั้งมีหลายสำนวน

2. เรื่องย่อ

เรื่องย่อสังข์ทองที่นำมาใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์ในที่นี้ ได้รวบรวมเรียบเรียงจากเอกสารประกอบการเรียนการสอนนาฏวรรณกรรม (รัตนา มณีสิน, ม.ป.ป. : 35-41) ดังนี้

ท้าวยศวิมล ทำพิธีบวงสรวงของบุตร แล้วทรงพระสุบินว่า พระอาทิตย์และดาวตกลงมาท้าวเธอรับไว้ได้ แต่พระอาทิตย์หายไปเสีย โหรทำนายว่า พระมเหสีจะได้พระโอรสมีบุญญาธิการ แต่จะต้องพลัดพรากไป พระสนมจะมีพระราชบุตรี

ต่อมานางจันทร์เทวี และนางจันทา มีครรภ์ นางจันทาอยากจะเป็นใหญ่แต่ผู้เดียว จึงติดสินบนโหรให้คอยใส่ร้ายนางจันทร์เทวีมเหสีเอก

นางจันทร์เทวีประสูติเป็นหอยสังข์ โหรทำนายว่าหากเป็นพระโอรสก็จะมีบุญญาธิการมาก แต่นี่กรรมบันดาลให้กลายเป็นหอยสังข์ไปเช่นนี้จึงเป็นกาลกิณี ถ้าเอาไว้ในเมืองจะเกิดทุกข์ภัยใหญ่หลวง ท้าวยศวิมลจึงให้ขับไล่นางไปจากเมือง นางจันทร์เทวีพาหอยสังข์ ไปอาศัยยายตาอยู่ในป่า และช่วยทำงานไร่นาตายาย ต่อมากุมารสังข์เห็นนางจันทร์เทวีลำบาก จึงออกจากหอยสังข์มาช่วยหุงหาอาหารและทำงานต่าง ๆ นางจันทร์เทวีกลับมาเห็นกุมารแต่ไกล ไม่รู้ว่าเป็นลูกเที่ยวหาก็ไม่พบ รุ่งขึ้นจึงแกล้งทำเป็นไปไร่ตามเคยแต่แอบดูอยู่ ครั้นเห็นพระกุมาร ออกจากสังข์มาช่วยทำงาน ก็รู้ว่าเป็นลูก นางจึงรีบไปต่อยสังข์แตก จึงได้พระกุมารเลี้ยงดูอยู่กับตัวต่อมา

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

นางจันทา คลอดลูกเป็นราชบุตรี ให้นามว่า จันที แต่ท้าวศวิมลก็ยังไม่ยกย่องให้เป็นใหญ่ นางจึงไปหายายเฒ่าสุเมธามาทำเสน่ห์ให้ท้าวศวิมลหลงใหล ครั้นนางจันทารู้ข่าวว่าลูกของนางจันทร์เทวีออกจากสังข์มาเป็นคน จึงทูลใส่ความว่า นางจันทร์เทวีไปอยู่ป่ามีลูกคนหนึ่งใคร ๆ ลือว่าเป็นโอรสของท้าวศวิมล ต่อไปอาจเป็นขบถได้ ท้าวศวิมลหลงเสน่ห์จึงเชื่อ และให้เสนาไปจับพระสังข์มาแล้วสั่งให้ฆ่าเสีย แต่พระกุมารมีบุญญาธิการทำอย่างไร ๆ ก็ไม่ตาย ท้าวศวิมลจึงคิดว่าพระกุมารอาจจะเป็นพระโอรสที่โหรทำนายว่าเป็นผู้มีบุญ จึงเรียกพระสังข์ไปไต่ถามครั้นทราบเรื่องก็รักใคร่ นางจันทาก็เสกเป่ามนต์เสน่ห์ แล้วยุยงให้เอาไปถ่วงน้ำเสีย ท้าวศวิมลก็ทำตาม

พระสังข์ถูกถ่วงน้ำจมลงไปถึงเมืองบาดาล พระยากำพลนาคราชไปพบเข้าจึงเลี้ยงไว้เป็นบุตรบุญธรรม แล้วคิดได้ว่าพระสังข์เป็นมนุษย์ ไม่ใช่วิสัยที่จะอยู่บาดาลได้ จึงพาพระสังข์ขึ้นมาบนฝั่งทะเล ผูกสำเภายนต์เอาพระสังข์ลงสำเภา เขียนหนังสือถึงนางพันธุรัต ภรรยาของสหายที่ตายไปแล้ว ให้นางเลี้ยงดูพระสังข์ให้ด้วย เรือไปถึงเมืองยักษ์นางพันธุรัตทราบสารก็ยินดีด้วยอยากได้ลูกอยู่แล้ว แต่นางเกรงว่าพระกุมารจะกลัวยักษ์ จึงแปลงเป็นมนุษย์ ตลอดจนสาวใช้ก็ให้แปลงกายด้วย พระสังข์อยู่กับพันธุรัตมาจนอายุได้ 15 ปี แต่ยังคิดถึงนางจันทร์เทวีมิได้ขาด

ปรกตินางพันธุรัต จะออกไปป่าหากินตามวิสัยยักษ์ วันหนึ่งนางจะไปป่าอีกสั่งห้ามมิให้พระสังข์ไปเที่ยวซุกซน ห้ามไปที่ครัว ห้ามไปที่บ่อน้ำซ้ายขวา ห้ามขึ้นไปบนหอข้างหัวนอน ครั้นนางไปแล้ว พระสังข์ก็เกิดความสงสัยว่าทำไมนางจึงมีพฤติกรรมแปลก ๆ และห้ามไปที่ต่าง ๆ ด้วยความอยากรู้จึงไปดูในครัวก็เห็นซากศพ ไปที่บ่อน้ำลองเอานิ้วจุ่มลงดูเห็นผิวเป็นสีเงิน จุ่มอีกบ่อหนึ่งผิวก็เป็นทอง ครั้นขึ้นไปบนหอกลองก็พบเกราะรูปเงาะเกือกแก้ว ไม้เท้า จึงลองสวมดู ก็เหาะได้ จึงเที่ยวเหาะเล่น แล้วถอดเก็บดังเดิม ส่วนนิ้วมือก็เอาผ้าเช็ดนิ้วทองก็ไม่ออกจึงเอาผ้าพันไว้ นางพันธุรัตกลับมาก็บอกว่ามีดบาด

เรื่องข้างต้นดังกล่าวมานี้ รัชกาลที่ 2 มิได้ทรงพระราชนิพนธ์ใหม่

ต่อไปเป็นพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องสังข์ทองของรัชกาลที่ 2 ซึ่งแบ่งเป็น 6 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 พระสังข์ทองหนีนางพันธุรัต
ตอนที่ 2 ท้าวสามนต์ให้นางทั้งเจ็ดเลือกคู่
ตอนที่ 3 พระสังข์ได้นางรจนา
ตอนที่ 4 ท้าวสามนต์ให้ลูกเขยหาเนื้อหาปลา
ตอนที่ 5 พระสังข์ตีคลี
ตอนที่ 6 ท้าวศวิมลตามพระสังข์

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ตอนที่ 1 พระสังข์ทองหนีนางพันธุรัต มีเหตุการณ์โดยย่อ ดังนี้

นางพันธุรัตไปป่า พระสังข์ไปชุบตัวในบ่อทอง แล้วสวมรูปเงาะ เกือกแก้ว ถือกระบอง (ไม้เท้า) เหาะหนีไป 7 วันถึงเขาใหญ่สูงกว่าเขาทั้งหลายจึงหยุดพัก นางพันธุรัต กลับจากป่าทราบเรื่อง สั่งไพร่พลออกติดตามไปทันพระสังข์ที่เขา พระสังข์เห็นจวนตัวจึง ตั้งสัตยาธิษฐาน ขออำนาจคุณมารดาคุ้มครองอย่าให้นางพันธุรัตขึ้นเขาไปได้ เดชะอำนาจสัตยา นางพันธุรัตสิ้นแรง ได้แต่ร้องไห้อ้อนวอนให้พระสังข์ลงมา ในที่สุดก่อนจะสิ้นใจ นางได้เขียน มนต์มหาจินดามนต์ ใช้เรียก เต่า ปลา สัตว์สี่เท้า ครุฑ และเทวดาไว้บนหินที่เชิงเขา สั่งให้ท่องมนต์ให้ขึ้นใจ เอาไว้ใช้ยามอับจน นางร้องไห้จนอกแตกตาย พระสังข์รีบลงมากราบขอขมา และร้องไห้ร่ำรัก แล้วสั่งให้ไพร่พลยักษ์นำศพกลับเมืองไป ส่วนตนเองรีบเรียนมนต์แล้วเหาะต่อไปจนถึงเมืองสามนต์ พวกเด็กเลี้ยงโคพากันมาดูแลเล่นด้วย เลยเป็นมิตรดีต่อกัน ครั้นเย็นลงชวนเงาะไปบ้าน แต่เงาะไม่ไป คงอยู่ที่นานั่นเอง

ตอนที่ 2 ท้าวสามนต์ให้นางทั้งเจ็ดเลือกคู่ มีเหตุการณ์ ดังนี้

ท้าวสามนต์ครองเมืองสามนต์ มีธิดา 7 องค์ คิดจะปลูกฝังให้มีคู่ครอง จึงให้ธิดาทั้ง 7 เลือกคู่เอง โดยประกาศให้โอรสกษัตริย์ร้อยเอ็ดหัวเมืองมาประชุมพร้อมกันให้พระธิดาเลือกพี่ทั้ง 6 เลือกได้โอรสกษัตริย์ตามที่เห็นชอบ แต่นางรจนาไม่พอใจใครเลย ท้าวสามนต์จึงให้ป่าวประกาศให้ชาวเมืองมาประชุม จะให้รจนาเลือกเป็นคู่ครอง แต่นางก็ไม่ชอบใจใครเลย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ตอนที่ 3 พระสังข์ได้นางรจนา มีเหตุการณ์ ดังนี้

ท้าวสามนต์เคืองมากที่รจนาไม่เลือกใคร เสนาทูลว่ามีเงาะป่าอยู่กับเด็ก ๆ ที่ปลายนา ท้าวสามนต์จึงให้ไปพามาให้รจนาดู เสนาไปชวนเงาะไม่ยอมมา ฉุดลากก็ไม่ไหว เด็ก ๆ ก็หวงเงาะ ไม่ยอมให้เอาไป จนต้องติดสินบนว่าจะให้ขนมถ้าบอกวิธีล่อเงาะไปได้เด็ก ๆ บอกให้เอาดอกไม้แดงมาล่อเงาะจะตามไปเอง ในที่สุดก็พาเงาะเข้าวังได้ เจ้าเงาะเห็นรจนาก็นึกรัก จึงอธิษฐานว่า ถ้าบุญญาธิการ เคยเป็นคู่ครองกัน ขอให้นางรจนาเห็นรูปทองและปองรักตน เทวดาดลใจให้รจนาได้เห็นดังนั้นจริง ๆ นางจึงเสี่ยงพวงมาลัยให้เงาะ ท้าวสามนต์เสียใจจนลมจับ อับอายขายหน้าเป็นกำลัง จึงขับไล่รจนาไปอยู่ปลายนากับเจ้าเงาะ พี่นางทั้ง 6 ก็มาเยาะเย้ยถากถางซ้ำเติม นางรจนาลาพ่อแม่ตามเจ้าเงาะไปอยู่ปลายนา เมื่ออยู่กันตามลำพังพระสังข์ทองก็ถอดรูปเงาะ และเล่าความเป็นมาของตนให้รจนาทราบโดยตลอด เวลากลางวันพระสังข์ทองจะสวมรูปเงาะอยู่เป็นประจำ ตอนกลางคืนจึงถอดเงาะ นางรจนาวอนให้ถอดเงาะเสียเถิดอย่าให้คนเขาดูถูกต่อไปอีก พระสังข์ก็ไม่ยอม คืนหนึ่งนางจึงลอบไปเอามีดฟันรูปเงาะก็ไม่ขาด เอาไปเผาก็ไม่ไหม้ พระสังข์มาพบเข้าก็โกรธมาก เข้าแย่งไปสวมองค์ รจนางอนง้อขอโทษพระสังข์ก็หายโกรธ ตั้งแต่นั้นมาไม่ยอมถอดเงาะอีกเลย

ในท้ายตอนที่ 3 นี้ มีบทเสภาที่เจ้าเงาะขับเล่น ในขณะที่นางรจนาปั่นด้ายเป็นบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 4 แทรกอยู่ เป็นบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนขุนแผนอยู่กับวันทองในป่า ชมธรรมชาติ นก ไม้ เจ้าเงาะกลับเปรียบตัวเองกับนางรจนาเหมือนขุนแผนกับวันทองในยามตกยาก

ตอนที่ 4 ท้าวสามนต์ให้ลูกเขยหาปลาหาเนื้อ มีเหตุการณ์ ดังนี้

ท้าวสามนต์คิดชังน้ำหน้าเจ้าเงาะกับรจนา หาทางกลั่นแกล้งหาเหตุจะฆ่าเจ้าเงาะเสีย จึงอุบายว่าจะทำการบวงสรวงให้เขยทั้ง 7 หาปลามาคนละ 100 ตัว ใครได้น้อยจะฆ่าเสีย หกเขยโอ้อวดว่าปลาเพียงเท่านั้นไม่ยากเย็นอะไร ดูถูกว่าเจ้าเงาะนั่นแหละจะถูกฆ่าน่าสงสาร ขณะที่เจ้าเงาะกำลังสวดกาพย์เรื่องสุบินเพลินอยู่ เสนาก็มาบอกเรื่องรับสั่งให้หาปลา รจนาตกใจ แต่เจ้าเงาะปลอบให้คลายวิตก รุ่งขึ้นเจ้าเงาะก็เหาะไปยังชายฝั่ง ถอดรูปเงาะซ่อนไว้ใต้ร่มไทรแล้วนั่งอ่านมหาจินดามนต์ เรียกปลามามากมาย ฝ่ายหกเขย ออกหาปลากับบ่าวไพร่ ไม่ได้ปลา เลย จนมาถึงบึงปลายนา พบพระสังข์และฝูงปลามากมาย คิดว่าพระสังข์เป็นเทวดา จึงเข้าไปขอปลา พระสังข์ขอปลายจมูกแลกเปลี่ยนหกเขยจำยอม เพราะถ้าไม่ได้ปลาก็จะถูกพ่อตาฆ่าเสีย พระสังข์จึงอธิษฐานว่าปลาตัวใดถึงที่ตายให้กระโดดขึ้นมาบนตลิ่ง แล้วแบ่งให้หกเขยคนละ 2 ตัว ครั้นหกเขยไปแล้วพระสังข์ก็สวมเงาะ เอาหวายร้อยปลาหาบเหาะกลับกระท่อม นางรจนาก็ตามเข้าวังด้วย ท้าวสามนต์ไม่สมใจนึก ก็ขัดเคือง ครั้นหกเขยเข้าเฝ้าล่าช้ากว่าและยังได้ปลามาคนละ 2 ตัว ทั้งจมูกแหว่งกลับมาด้วย ยิ่งทำให้ท้าวสามนต์โกรธนัก หกเขยแก้ตัวว่าจมูกถูกปลาปักเป้ากัด นางรจนาทำยิ้ม หกนางเคืองขัดก็ด่าว่า รจนาเถียงเกิดต่อปากต่อคำ เจ้าเงาะจึงพาเมียจะกลับ หกนางตามไปด่าทอถึงรุมทำร้ายรจนา เจ้าเงาะเข้าช่วยกางกั้นแล้วทำหลอกล่อ หกเขยเข้าช่วยเมีย เจ้าเงาะแกว่งกระบอกตี เกิดวุ่นวายอึกทึก นางมณฑาออกมาว่ากล่าว ให้รจนาพาเงาะกลับไป ท้าวสามนต์ออกมาจะสู้กับเจ้าเงาะช่วยหกเขย แต่ชุลมุนต่อยจมูกเจ้าหกเขย เข้า ชุลมุนพักใหญ่เจ้าเงาะกับรจนาจึงกลับไป

ท้าวสามนต์คิดจะฆ่าเจ้าเงาะอีก คราวนี้ให้หาเนื้อ เจ้าเงาะก็เรียกเนื้อมาไว้หมด หกเขยหาไม่ได้ตามเคย ต้องไปขอจากพระสังข์ พระสังข์ขอตัดใบหูแลกเปลี่ยน เจ้าเงาะเข้าเฝ้าคนเดียว เพราะกลัวรจนาจะไปทะเลาะกับพี่นางอีก เจ้าเงาะคิดจะล้อพ่อตาให้สนุก ท้าวสามนต์เห็นเงาะหาบเนื้อมายี่สิบตัวก็แค้นใจ พอเห็นหกเขยให้บ่าวแบกมาคนละตัว ทั้งยังหูแหว่งอีกด้วย ยิ่งโกรธใหญ่ หกเขยเล่าว่ามีมีดน้อยลอยมาตัดหูแหว่งไป เจ้าเงาะเห็นพ่อตาไม่ลงโทษหกเขย ก็แกล้งทำนับเนื้อ ชี้พระแสง ทำท่าฟัน ชี้คอหกเขย ท้าวสามนต์พาลด่าว่าเจ้าเงาะ แล้วหันหลังให้ หกเขยยุยงว่าเงาะเป็นพวกปีศาจ ไม่ควรให้เข้าวัง ท้าวสามนต์จึงให้เสนาไล่ออกไป เจ้าเงาะอาละวาดอยู่พักใหญ่จึงกลับกระท่อมไปเล่าให้เมียฟังสนุกสนาน

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ตอนที่ 5 พระสังข์ตีคลี มีเหตุการณ์ ดังนี้

พระอินทร์เล็งทิพยเนตรดูเห็นว่านางรจนาตกระกำลำบาก เพราะเจ้าเงาะไม่ยอมถอดรูปเงาะแสดงตนให้คนอื่น ๆ รู้ความจริง จึงคิดอุบายโดยยกทัพมาท้าพนันตีคลีเอาเมือง ท้าวสามนต์ให้หกเขยออกไปตีคลีก็แพ้พระอินทร์ พระอินทร์จึงถามว่ายังมีลูกเขยเล็กอีกคนมิใช่หรือท้าวสามนต์จนใจจึงให้นางมณฑาไปขอร้องเจ้าเงาะให้ช่วยเหลือมาตีคลีกู้บ้านเมืองไว้สักครั้ง นางมณฑาก็ไปอ้อนวอน รจนาให้ช่วยวอนเจ้าเงาะ ในที่สุดเจ้าเงาะจนใจจึงเบี่ยงบิดว่าไม่มีเครื่องทรง นางมณฑาจึงให้สาวใช้ไปบอกท้าวสามนต์ให้จัดเครื่องใหม่ ๆ ดี ๆ มาให้เจ้าเงาะ ท้าวสามนต์เยาะว่า “หน้าตาหัวหูยู่ยี่ ถ้าใส่เครื่องชาตรีทีจะขัน” จึงจำใจเลือก “แต่พอดีพอร้ายซังตายให้” ครั้นเจ้าเงาะเห็นเครื่องก็ “ติว่าเครื่องทรงมัวซัวเต็มที ชั่วหนักหนาข้าไม่เอา” นางมณฑาก็ให้ไปเอามาใหม่ ท้าวสามนต์ก็โกรธว่าแต่งไม่เป็นยังทำโอหังว่าของไม่ดี แต่ก็จำใจเลือก เอาเครื่องทรงครั้งอภิเษกพระเจ้าปู่ให้สาวใช้นำไปใหม่ ตนเองก็จะไปด้วย นางรจนาออกมารับของไปให้เจ้าเงาะ เจ้าเงาะก็ว่าเหมือนกันกับเครื่องเก่าให้เอาคืนไป พระอินทร์จึงให้พระวิษณุกรรม นำเครื่องทรงมาให้แต่งไปตีคลี เจ้าเงาะจึงยอมแต่งเครื่องทรง นางมณฑาได้เห็นก็ตกใจนึกว่าเทวดาลงมาจึงกราบไหว้ รจนาห้ามไว้บอกว่าคือลูกเขย นางมณฑาก็ชมเปราะ แล้วเรียกท้าวสามนต์ให้เข้าไปดูลูกเขย ท้าวสามนต์ไม่เชื่อนางมณฑาก็คะยั้นคะยอ จนจำใจเข้าไปในกระท่อม เห็นลูกเขยก็ชื่นชมไม่หยุดปาก แต่ไม่วายโอ้อวดว่าตนเองเมื่อหนุ่ม ๆ ก็งามอย่างนี้เหมือนกัน แต่แพ้พระสังข์ตรงที่เนื้อไม่เป็นทอง แล้วก็ถามไถ่ถึงพงศ์เผ่าเหล่ากอพระสังข์ ก็เล่าความจริงให้ฟังโดยตลอด ท้าวสามนต์ก็ขอโทษขอโพยเป็นการใหญ่ แล้วให้จัดม้าให้พระสังข์ พระสังข์ไม่ชอบใจ บอกให้ไปจับม้าสีกะเลียวที่ริมไร่มาให้ เทวัญก็บันดาลให้จับมาได้ครั้นเข้าวัง นางรจนากับหกนางก็ทะเลาะกันใหญ่ นางรจนาก็เท้าความไปถึงเรื่องหาเนื้อหาปลา จนถึงเรื่องจมูกและหูแหว่ง หกนางรบเร้าจะให้พูดความจริงให้กระจ่าง หกเขยก็ห้ามเมียให้เงียบ ๆ เสียบ้าง ท้าวสามนต์ก็สงสัยว่ามันเรื่องอะไรกัน บอกให้รจนาเล่าความจริง นางรจนาก็เล่าให้ฟัง ท้าวสามนต์และนางมณฑาต่างขบขัน ถามพระสังข์ พระสังข์ก็เล่าให้ฟังตามจริง คาดคั้นหกเขยก็รับ ว่าเป็นจริง ท้าวสามนต์ก็โกรธว่าโกหกตน และชมว่าพระสังข์ช่างประเสริฐจริง จะยกบ้านเมือง ให้ครอบครอง

ครั้นรุ่งขึ้น พระสังข์ออกไปตีคลี ท้าวสามนต์บนบานศาลกล่าว่า ขอให้ชนะคลีครั้งนี้ จะถวายหัวหมูกับบายศรี และจะมีละครอิเหนาเก้าวัน และมีมหรสพครบทุกอย่าง

พระสังข์ออกตีคลี ท้าวสามนต์ก็ลุกขึ้นชะเง้อชะแง้วุ่นวาย พระอินทร์เหาะขึ้น พระสังข์ก็เหาะตาม ประชาชนต่างแย่งกันดูวุ่นวาย พระอินทร์แกล้งทำเป็นแพ้หนีไป ท้าวสามนต์ เข้าไปรับพระสังข์ ก็โอ้อวดฝีมือตนเมื่อหนุ่ม ๆ อีกตามเคย แล้วให้หาอาหารมาเลี้ยงพระสังข์ จึงกลับเข้าวัง แล้วสั่งให้จัดการอภิเษกพระสังข์ให้ครองเมือง ให้เตรียมมีอิเหนาประชันดาหลัง และให้มีหุ่น โขน งิ้วผู้หญิง

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

รุ่งขึ้นทำพิธีเวียนเทียนสมโภช แล้วมีมหรสพฉลอง ท้าวสามนต์มอบราชสมบัติเมืองสามนต์ให้พระสังข์ครอบครอง

ตอนที่ 6 ท้าวยศวิมลตามพระสังข์ มีเหตุการณ์ ดังนี้

พระอินทร์เห็นว่า พระสังข์ก็ได้ครองเมืองสุขสบายแล้ว ยังแต่นางจันทร์เทวีที่ต้องลำบากตรากตรำอยู่ จึงไปทำสิงหนาทบังคับให้ท้าวยศวิมลไปรับลูกเมียมาให้ได้ มิฉะนั้นจะฆ่าเสีย ท้าวยศวิมลว่าหอยสังข์นั้นเอาถ่วงน้ำตายไปแล้ว พระอินทร์ก็บอกว่ายังไม่ตายอยู่เมืองสามนต์ ให้ไปรับมาทั้งลูกเมียภายใน 7 วัน ท้าวยศวิมลจึงไปรับนางจันทร์เทวีได้มอบรางวัลตอบแทนแก่ยายตาที่ดูแลนางอย่างดี แล้วพากันเดินทางไปเมืองสามนต์

ทั้งสองพระองค์เสด็จไปถึงเมืองสามนต์ ก็ปลอมเป็นคนสามัญเข้าไป ฝ่ายพระสังข์เสด็จเลียบพระนคร (ท้าวยศวิมล–นางจันทร์เทวี) ก็ไปยืนดูกระบวนเห็นลูกก็ชื่นชม นางจันทร์เทวี เกิดอุบายจะเข้าไปสมัครเป็นวิเสท เพื่อหาโอกาสืบความให้แน่ใจ ให้ท้าวยศวิมลไปสมัครเฝ้าประตูกับนายประตู

นางจันทร์เทวีหาโอกาสแกงฟัก แล้วสลักชิ้นฟักเป็นเรื่องราวตั้งแต่คลอดลูกเป็นหอยสังข์จนถึง เพชฌฆาตเอาไปถ่วงน้ำ รวม 7 ชิ้น พระสังข์ได้เห็นก็ถามหาคนสลักฟักให้หาขึ้นไปเฝ้าครั้นได้พบแม่ก็ร้องไห้จนสลบไป นางจันทร์เทวีก็กอดลูกร้องไห้จนสลบ นางรจนาเห็นพระสังข์สลบไปก็ร้องไห้จนสลบไปอีกคน พวกนางกำนัลไปทูลท้าวสามนต์กับนางมณฑาทั้งสององค์รับมาดูและให้หมอมารักษาจนฟื้น เมื่อซักถามรู้ความกัน พระสังข์ออกไปรับท้าวยศวิมลพร้อมด้วยนางจันทร์เทวีกับท้าวสามนต์ก็จะไปด้วย นางมณฑาชวนรจนาตามไปด้วย ครั้นได้พบกันก็ร้องไห้ ท้าวยศวิมลจะรับพระสังข์ไปครองเมือง ท้าวสามนต์ได้เชิญท้าวยศวิมล และนางจันทร์เทวีขึ้นไปบนปราสาทแล้วให้พระสังข์ไปรับกองทัพเข้าเมือง

ท้าวยศวิมลชวนพระสังข์กลับเมือง พระสังข์และรจนาจึงไปลาท้าวสามนต์และนางมณฑา ครั้นรุ่งเช้าทั้งสี่องค์จึงเดินทางออกจากเมืองสามนต์ไป

สรุปได้ว่า การศึกษาเนื้อเรื่องสังข์ทองฉบับนี้ ทำให้ทราบว่าเนื้อความตอนต้นหายไป มิได้เขียนเป็นบทละครที่ใช้แสดงแต่ที่ปรากฏ 6 ตอนนี้ เป็นบทพระราชนิพนธ์ในองค์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) ซึ่งจะเห็นได้ว่าละครรำ จะดำเนินเรื่องช้า เพราะต้องการอวดศิลปะ การร้อง และการรำ เมื่อนำไปแสดง มักจะเลือกเอาตอนใดตอนหนึ่งไปแสดงเท่านั้น

3. กลวิธีในการดำเนินเรื่อง

การดำเนินเรื่องสังข์ทอง จัดอยู่ในประเภทของการดำเนินเรื่องตามแบบปฏิทิน หมายความว่า เหตุการณ์ใดเกิดก่อนเล่าก่อน เหตุการณ์ใดเกิดทีหลังเล่าทีหลังจนกระทั่งจบเรื่อง

ผลการวิเคราะห์กลวิธีในการดำเนินเรื่อง มีดังนี้

3.1 การเริ่มเรื่องหรือการเปิดเรื่อง

การเริ่มเรื่อง ในวรรณคดีไทย เรื่อง สังข์ทอง จะกล่าวถึงท้าวยศวิมล มีมเหสีชื่อนางจันทร์เทวี และมเหสีรองชื่อ นางจันทา พระองค์ไม่มีโอรส – ธิดา จึงทำพิธีขอบุตร พระองค์ทรงสุบินว่าพระอาทิตย์ และดวงดาวลอยมาหาพระองค์คว้าพระอาทิตย์ไว้ได้แต่ต่อมาภายหลังดวงอาทิตย์หายไป จึงให้โหรทำนาย โหรบอกว่า พระองค์จะได้พระโอรสกับนางจันทร์เทวี และมีบุญญาธิการแต่จะพลัดพรากจากกันไป แล้วได้กลับมาอยู่ด้วยกันอีกในภายหลัง ส่วนนางจันทาจะมีธิดา

มาจะกล่าวบทไป ถึงท้าวยศวิมลไอศวรรย์
ไร้บุตรสุดวงศ์พงศ์พันธุ์ วันหนึ่งนั้นไปเลียบพระนคร
ราษฎรร้องว่าให้หาบุตร พระทรงภุชร้อนจิตดังพิษศร
มิได้เสวยสรงสาคร นั่งนอนร้อนใจใช่พอดี
---------- ----------
นอบน้อมพร้อมจิตอธิษฐาน เดชะสมภารข้าสองศรี
---------- ----------
ข้าไซร้ไร้บุตรสุดสวาท จะบำรุงราษฎร์ไปในภายหน้า
พระเสื้อเมืองเรืองชัยได้เมตตา ขอให้เกิดบุตรายาใจ
---------- ----------
มาจะกล่าวบทไป สุราลัยในดาวดึงส์สวรรค์
เมื่อผลจะสิ้นชนม์นั้น อัศจรรย์ร้อนรนพ้นไป
---------- ----------
ฝันว่าอาทิตย์ฤทธิรงค์ ตกลงตรงพักตร์ข้างทักษิณ
ดาวน้อยพลอยค้างอยู่กลางดิน เราผินพักตร์ฉวยเอาด้วยพลัน

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 1-5)

3.2 **ตัวก่อเรื่อง** คือ นางจันทา

3.3 **ปัญหาที่ทำให้เกิดเรื่อง** คือ ความริษยา

เห็นได้ว่าความขัดแย้งในเรื่องนี้มีอยู่ 4 ประการ ดังนี้

1. ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับมนุษย์ก็คือ ระหว่างนางจันทากับนางจันทร์เทวี เพราะนางจันทร์เทวีจะมีพระราชโอรส แต่นางจันทาต้องการเป็นใหญ่เหนือใคร ๆ จึงต้องกำจัดพระมเหสีและโอรสเสีย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

2. ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม ได้แก่ เหตุการณ์ที่นาคไม่อาจเลี้ยงพระสังข์ไว้ในบาดาลได้ เพราะไม่ใช่วิสัยที่มนุษย์จะอยู่ในสิ่งแวดล้อมเช่นนั้นได้ ทำให้พระยานาคต้องส่งพระสังข์ไปอยู่กับนางยักษ์ ทำให้พระสังข์ได้ชุบตัวเป็นทอง ได้รูปเงาะ เกือกแก้ว และกระบอง และยังได้มหาจินดามนต์ด้วย เป็นการสร้างเสริมคุณสมบัติพิเศษให้พระเอกของเรื่อง

3. ความขัดแย้งระหว่างมนุษย์กับสังคมก็คือ สังคมจะรังเกียจคนรูปชั่วตัวดำอย่างเจ้าเงาะ ทำให้ท้าวสามนต์ขายหน้าจึงคิดกำจัดโดยแกล้งให้ไปหาเนื้อหาปลา หมายจะหาเรื่องฆ่าเสีย แต่การณ์กลับเป็นว่าทำให้หกเขยต้องหูแหว่ง จมูกวิ่น และทำให้เรื่องสนุกสนานขึ้นอีกมาก

4. ความขัดแย้งภายในใจตนเองมีหลายตอนดังเช่น ท้าวสามนต์ไม่นิยมชมชอบเจ้าเงาะ แต่แกล้งประชดให้พามาให้รจนาเลือกคู่ เพราะเชื่อว่า รจนาไม่เลือกแน่ แต่เหตุการณ์กลับเป็นตรงกันข้าม นอกจากนี้ก็มีความละล้าละลังของท้าวสามนต์ที่แสดงให้เห็นความโลเล งก ๆ เงิ่น ๆ และทำให้เรื่องตลกสนุกสนานอีกหลายตอน และความขัดแย้งภายในใจตนเองของพระสังข์ที่ไม่อยากถอดรูปเงาะ แต่จำใจเพราะต้องช่วยกู้บ้านเมือง จึงเกี่ยงไปต่าง ๆ นานา เช่น ไม่มีเครื่องทรง และเครื่องทรงไม่สวยงาม เป็นต้น จนทำให้ท้าวสามนต์ได้แสดงบทบาทคนแก่หวงสมบัติ และขี้โอ่ เพิ่มขึ้นอีก

3.4 จุดวิกฤต จุดวิกฤตของเรื่องนี้มีย่อย ๆ หลายตอน เช่น ตอนถ่วงสังข์ พระสังข์ กุมารจะตายหรือไม่ทำให้ชวนสงสัย และน่าติดตาม ตอนหนีนางพันธุรัตจะไปตลอดรอดฝั่งหรือไม่ ตอนรจนาเสี่ยงพวงมาลัย รจนาจะเลือกเงาะหรือไม่ นางคิดอย่างไร ตอนหาเนื้อหาปลาเจ้าเงาะจะทำอย่างไรกับหกเขย เพราะได้ปูพื้นเรื่องมาแล้วว่า เจ้าเงาะมีมหาจินดามนต์ ตอนตีคลีเจ้าเงาะจะยอมออกไปตีคลีช่วยเหลือพ่อตาหรือไม่

3.5 จุดวิกฤตสูงสุดหรือจุดสุดยอด ก็คือ ท้าวยศวิมลและนางจันทร์เทวีจะพบพระสังข์ได้ด้วยวิธีใด

3.6 ปัญหา คลี่คลายลง ท้าวยศวิมลและนางจันทร์เทวีมารับพระสังข์กลับเมือง

3.7 การจบเรื่อง จัดได้ว่าเป็นการจบเรื่องแบบสุขนาฏกรรม (Comedy)

4. สารัตถะของเรื่อง

สารัตถะของเรื่องนี้ คือ การพิจารณาตัดสินคนว่าดีหรือชั่วนั้น ไม่ได้ดูกันที่รูปร่างหน้าตาภายนอก แต่ควรพิจารณากระทำและน้ำใจ

จะเห็นได้ว่า ในเรื่องนี้พระเอกของเรื่องซึ่งเป็นคนดีโดยสมบูรณ์ จะซ่อนตัวอยู่ในรูปภายนอกที่มีลักษณะต่าง ๆ กัน เมื่อเด็กอยู่ในหอยสังข์ เมื่อเป็นหนุ่มอยู่ในรูปเงาะ จนเป็นผู้ใหญ่มีครอบครัว มีภาระรับผิดชอบต่อบ้านเมือง จึงได้อยู่ในรูปมนุษย์ เมื่ออยู่ในหอยสังข์ก็ทำความดีช่วยเหลืองานของแม่ เมื่ออยู่ในรูปเงาะ เป็นตอนที่ผจญภัย มีประสบการณ์ชีวิต แม้จะไม่ได้ทำประโยชน์ให้ส่วนรวม แต่ก็แสดงให้เห็นความมีใจเมตตากรุณา เป็นมิตรกับทุกคน ตั้งแต่เด็กเลี้ยงโค

มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

หกเขย และพ่อตาแม่ยาย ไม่มีความเคียดแค้น อาฆาตพยาบาทใครเลย กลับมองเห็นการกระทำของผู้อื่นที่ทำให้ตนเดือดร้อนเป็นของสนุกท้าทายความสามารถของตน เป็นลักษณะของคนที่มีความเชื่อมั่นในตนเองและมองโลกในแง่ดี พฤติกรรมของพระสังข์จึงเป็นตัวอย่างที่ดีแก่คนทั่วไป

5. การจบเรื่อง

เป็นการจบเรื่องแบบสุขนาฏกรรมตัวละครที่เคยขัดแย้งกันเข้าใจกัน และกลับเข้าใจกันแล้วกลับมาอยู่พร้อมกันในตอนจบเรื่อง นอกจากนี้ยังมีข้อคิดสอนใจเด็ก ๆ อีกมากมาย เช่น แสดงให้เห็นความรักหลายแบบคือ ความรักระหว่างสามีภรรยา เป็นต้น และความรักระหว่างแม่กับลูก อย่างนางจันทร์เทวี กับลูกน้อยหอยสังข์ หรืออย่างนางพันธุรัตกับพระสังข์ แม้จะอยู่ในสภาวะที่ต่างเผ่าพันธุ์กัน ก็มีความรักความผูกพันกันอย่างลึกซึ้ง จริงใจ น่าสรรเสริญ ยักษ์อย่างนางพันธุรัต หรือ ท้าวสิงหล ในเรื่องไชยเชษฐ์ แสดงให้เห็นว่า คนที่หน้าตารูปร่างไม่งดงามแต่น้ำใจงามก็มี ในทางตรงกันข้าม คนอย่าง สนมทั้ง 7 ของพระไชยเชษฐ์ และนางจันทา แม้จะสูงศักดิ์อย่างไร ก็ยังไม่รู้จักเพียงพอในลาภยศ กระทำกรรมชั่วได้ทุกอย่าง โดย ไม่มีหิริโอตัปปะ คนรูปงามน้ำใจทรามมีถมไป ยังมีคติสอนใจเรื่องความอดทนอย่างนางจันทร์เทวี และนางรจนา ความอดทนต่อความยากลำบาก สรุปแล้วเรื่องสังข์ทองนี้ เหมาะที่จะสอนเด็ก ๆ ให้เรียนรู้เป็นประสบการณ์ชีวิตทางอ้อม น่าสรรเสริญบรรพบุรุษของเราที่ใช้ละครสอนคนได้อย่างแนบเนียน ทั้งยังสนุกสนานด้วย

จากการศึกษาโครงเรื่องนั้นจะพบว่าบทละครหรือวรรณกรรมบางเรื่องก็มีไม่ครบตามหัวข้อที่อ้างไว้ผู้ศึกษาวิเคราะห์วิจารณ์อาจจะกล่าวถึงเฉพาะบางส่วนก็ได้ ซึ่งบางเรื่องอาจจะพบว่าการดำเนินเรื่องเล่าย้อนอดีต หรือแบบผสมผสานก็ได้

6. ลักษณะคำประพันธ์

บทละครนอกเรื่อง สังข์ทองเป็นฉบับพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 ได้ใช้ฉันทลักษณ์ ประเภทกลอนบทละคร ตลอดทั้งเรื่อง

พระสารประเสริฐ (2502 : 20) อธิบายว่า กลอนบทละคร หมายถึง บทละครรำการชมละครรำจะดูที่ลีลาท่ารำอย่างเดียว ส่วนการขับร้องมีผู้ร้องต่างหาก ลักษณะกลอนบทละครจะมีระเบียบบังคับสัมผัสเหมือนกลอนแปด ก็คือ วรรคหนึ่งจะมี 6 – 9 แต่ 6 – 7 คำ จะไพเราะกว่า เพราะเข้ากับจังหวะการร้อง กลอนบทละครจะไม่จำกัดความยาว จะมีกี่บทก็ได้ขึ้นอยู่กับเนื้อความวรรคต้นมักจะขึ้นต้นด้วยคำว่า เมื่อนั้น บัดนั้น (มี 2 คำ) มาจะกล่าวบทไป และนอกจากนี้ยังมีลักษณะคล้ายกลอนดอกสร้อย หรือ สักวา ดังตัวอย่างต่อไปนี้

1. บทที่ใช้คำขึ้นต้นวรรคแรก ด้วยคำว่า “เมื่อนั้น” ซึ่งจะใช้กับตัวละครที่สูงศักดิ์ เช่น

เมื่อนั้น ท้าวยศวิมลฝันว่า
วันเมื่อจะได้พระลูกยา เข้าที่นิทราในราตรี
ฝันเห็นเป็นเทพสังหรณ์ ทินกรจะใกล้ไขสี
สะดุ้งตื่น ฟื้นพลันทันที จำได้ถ้วนถี่ในนิมิต

ฯ 4 คำ ฯ

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 3)

2. บทที่ใช้คำขึ้นต้น วรรคแรก ด้วยคำว่า “บัดนั้น” จะใช้กับตัวละครที่ต่ำศักดิ์ เช่น

บัดนั้น สาวใช้ได้กินสินจ้าง
เคารพนบนอบแล้วตอบพลาง ถูกแล้วอย่าหมางระคางใจ
สู้ตายจะตายด้วยแม่เจ้า ลูกเล่าหาพึงผู้ใดไม่
แม่ได้ดีลูกนี้จะดีใจ ลากห่อทองได้ใส่แหวนมา

ฯ 4 คำ ฯ

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 6)

3. บทที่ใช้คำขึ้นต้นวรรคแรก ด้วยคำว่า “มาจะกล่าวบทไป” จะใช้สำหรับเริ่มต้นเรื่องหรือเหตุการณ์ใหม่ มีดังนี้

มาจะกล่าวบทไป ถึงท้าวยศวิมลไอศวรรย์
ไร้บุตรสุดวงศ์พงศ์พันธุ์ วันหนึ่งนั้นไปเลียบพระนคร
ราษฎรร้องว่าให้หาบุตร พระทรงภุชร้อนจิตดังพิษศร
มิได้เสวยสรงสาคร นั่งนอนร้อนใจใช่พอดี

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 1)

4. บทที่ใช้คำขึ้นต้นวรรคแรก คล้ายบทกลอนดอกสร้อย สักวา หรือ อย่างอื่น ที่ใกล้เคียงกัน เช่น

ฟังตรัส ดังใครตัดเศียรกระเด็นหาย
สองกรข้อนทรวงเข้าฟูมฟาย นางถวายบังคมก้มโศกา
พ่อเจ้าประคุณของเมียเอ๋ย กรรมสิ่งไรเลยเป็นหนักหนา
เสียแรงอุ้มท้องประคองมา ดีใจหมายว่างามหน้าเมีย
มิรู้มาได้อัปยศ พลอยยศพระคุณให้สูญเสีย
พระองค์ทรงพระขรรค์ฟาดฟันเมีย ตายเสียอยู่ขายบาทบงสุ์

ฯ 6 ฯ

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 6)

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

5. บทที่ใช้คำขึ้นต้นเหมือนกลอนแปดหรือกลอนสุภาพ มีดังนี้

เสร็จสรรพกลับเข้าปราสาทศรี ทูลความตามที่รับสั่ง
เงินทองของกินสิ้นยัง เตรียมแล้วพร้อมพรั่งทั้งวาจา
บัดนี้ไพร่ฟ้าข้าเมือง ลือเลื่องฮึกฮักหนักหนา
มันจะกลับรบทั้งพารา โกรธว่าจะพาให้ยากเย็น
ว่าช้าไปมิใคร่จะจากวัง มันจะพังบ้านเมืองเคืองเข็ญ
น้ำตาข้าน้อยพลอยกระเด็น กรรมเวรเป็นไปทุกสิ่งอัน

ฯ 6 คำ ฯ

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 14)

7. ลักษณะสำนวนภาษา

เป็นคุณค่าภาษาเชิงวรรณศิลป์ แสดงถึงความสามารถอย่างสูงของผู้ประพันธ์ ส่วนใหญ่จะใช้คำง่าย ๆ พื้น ๆ แต่ให้ความหมายเด่นชัด ให้ความรู้สึกได้ดีและให้ภาพพจน์เห็นนาฏการเด่นชัด หลายตอน เช่น

เด็ก ๆ ดูเงาะ แสดงถึงภาพพจน์ของเจ้าเงาะ ดังนี้

“รูปเงาะหัวหูดูก็แปลก ลางคนว่าแขกกะลาสี
อย่าไว้ใจมันมักวักเอาดี นึกกลัวเต็มทีวิ่งหนีพลาง
บ้างว่าอ้ายนี่ลิงทโมนใหญ่ บ้างเถียงว่าทำไมไม่มีหาง
หน้าตามันซันยิงฟันฟาง ฤาจะเป็นผีสางที่กลางนา
คนหนึ่งว่าไม่กลัวยืนหัวเราะ นี่เขาเรียกว่าเงาะแล้วสิหนา
มันไม่ทำไมใครดอกวา ชวนกันเมียงเข้ามาเอาดินทิ้ง
บ้างได้ดอกหงอนไก่เสียบไม้ล่อ ตบมือผัดพ่อล่อให้วิ่ง
ครั้นเงาะแล่นไล่โลดกระโดดชิง บ้างล้มกลิ้งวิ่งปะทะกันไปมา

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 90)

หรือชาวเมืองแต่งตัวจะไปให้รจนาเลือกคู่

“เหล่าพวกอุตริริร่าง ตัดผมยักอย่างให้สอยสั้น
หวีกระจายรายเส้นเป็นแปรงชัน เช็ดน้ำมันกันหน้าด้วยมีดน้อย
บ้างติดตำหรับใหญ่เอาไฟอัง กระจกตั้งนั่งหย่งก่งคอสอย
แค้นใจไม่ใคร่จะเรียบร้อย เฝ้าตะบอยหวีหัวมัวเมา
---------- ----------

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ที่ป่วยไข้ได้ข่าวเขาป่าวร้อง ลุกขึ้นเดินได้คล่องเหมือนหนึ่งหาย
พาลโกรธภรรยาด่าแม่ยาย เคืองขุ่นวุ่นวายเพราะรายนึก”
พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 105-106)

เจ้าเงาะชมสมบัติพ่อตาประทาน

“แกล้งหยิบกระโถนมาโยนเล่น ทำเป็นเหมือนกับรับลูกช่วง
แลเขม้นเห็นหวดก้นกลวง เอามาจ้วงตักน้ำทำจะกิน
รจนาว่าไฮ้ช่างไม่อาย เบื่อจะตายผมเผ้าเขาเปียกสิ้น
เจ้าเงาะเมินขายหูไม่ได้ยิน ทำฉวยพัดบัดริ้นปัดยุง
แล้วแกล้งหยิบครุตั้งบนเชิงกราน ควักข้าวสารมาใส่ก่อไฟหุง
คลี่ผ้ากุศราชออกคาดพุง กางมุ้งเสียให้ดีแต่วี่วัน”

แสดงถึงอารมณ์โกรธของหกเขยที่เงาะหลอกล้อเมียตน จึงเข้ารุมทำร้าย

“โมโหฮึดฮัดขัดเขมร โจงกระบาดคาดกระเบนเสียให้มั่น
หมายเขม้นกำหมัดกัดฟัน มุทะลุดุดันไม่พรั่นพรึง
ลางคนบ่นด่าเงาะอุบาทว์ จะใคร่เอาเท้าคาดเข้าสักผึง
บ้างว่าจะถองสักสองตึง ทำไมมึงมาหยอกหลอกเมียกู
ดูเถิดเกิดมาไม่เคยพบ บ้าใบ้บัดซบทำลบหลู่
จองหองถองเสียให้เมียดู ด่าพลางทางกรูกันเข้าไป
เห็นเงาะเงื้อไม้ไล่กวัดแกว่ง ระรันสันหน้าแข้งไม่เข้าใกล้
บ้างนั่งลงลูบล่อยที่รอยไม้ น้ำตาไหลครางออดกอดมือ
บ้างหลับตาหน้าเมินซ้อมหมัด เงาะวัดล้มกลิ้งลุกวิ่งตื๋อ
ทรุดนั่งลงนวดปวดสะดือ ครางฮือไปทีเดียวไม่เหลียวแล
เขยใหญ่ย่างเท้าก้าวถลำ เงาะตำต่อยจมูกถูกแผล
ล้มลงกลอกคอทำท้อแท้ เมียแม่มาช่วยแก้ทุบต้นคอ
ลางคนถอยหลังเข้าบังเสา ร้องว่าพวกเราอย่ากลัวพ่อ
บ้างกำหมัดขัดเขมรไม่ย่อท้อ ใจคอเหี้ยมฮึกบึกบึน
เข้าชกเงาะเตาะเอาด้วยเข่าลา ล้มผวาเจ็บจุกลุกไม่ขึ้น
พูดไม่ออกกลอกหัวมันมึน เพื่อนกันวิ่งครืนกระจายไป”
พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 151)

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

เงาะแกล้งหยอกล้อท้าวสามนต์ จนทำให้ตกใจกลัวตัวสั่น

“เมื่อนั้น
ไม่สู้ไม่รบหลบเป็นควัน
สำคัญว่าเงาะตีถูกศีรษะ
นี่แน่ยายดูทีหรือที่เพรียง
นางมณฑาว่าไฮ้ที่ไหนนั่น
ตื่นเต้นเช่นนี้ข้ามิเคย
ท้าวสามนต์ว่ากล้าก็อย่าหนี
ว่าพลางเหวี่ยงวัดสะบัดไป
หกนางต่างชิงกันวิ่งหนี
นักสนมกรมในทั้งนั้น
หกเขยผลุนโจนโดยพ่อตา
บ้างวิ่งไปซุ่มซ่อนซอนซุก
ท้าวสามนต์ตื่นกลัวตัวสั่น
งันงันงกงกพลัดตกเตียง
สิ้นสติมานะร้องเต็มเสียง
หัวข้าแตกกี่เสี่ยงไม่รู้เลย
เมื่อดีอยู่นั้นนี่พ่อเอ๋ย
ลูกเขยของตัวกลัวมันไย
เหลือกำลังแล้วที่ไม่อยู่ได้
เมียยุคฉุดไว้พัลวัน
สิ้นสติสมประดีไม่มีขวัญ
วิ่งปะทะปะกันล้มลุก
คิดว่าอ้ายเงาะซ้ำปล้ำปลุก
หมู่มุขมนตรีหนีพล่านไป”
พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 170)

หกเขยสู้กับเงาะ ท้าวสามนต์ผสมโรงด้วย

“ลุกขึ้นขบฟันงันงก
กระหยับย่างสามขุมสุ่มตะรัง
ถองลงตรงจมูกถูกจำเพาะ
มองเขม้นเป็นครู่ก็รู้จัก
แล้วร้องด่าเงาะนี่น่าตีโบย
เห็นฮึกคึกคักขึ้นหนักหนา
แต่แค้นอ้ายหกคนพ้นกำลัง
เห็นทั้งหกตาลายหมายว่าเงาะ
ไม่ทันตั้งต่อยตำซ้ำศอกเดาะ
เขยใหญ่ใจเสาะร้องออกโอย
ลงนั่งเหนื่อยหอบฮักหิวโหย
มานี่โวยเล่นกับกูดูสักครั้ง
ไล่ล่วงเข้ามาหน้าที่นั่ง
มันเฝ้าถอยหลังไปอย่างเดียว”
พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 154)

ท้าวสามนต์ตกใจกลัวพระอินทร์

“ผวาตื่นฟื้นตัวยังมัวเมีย
นางมณฑาตื่นก่อนนอนไว
ท้าวสามนต์ละเมอเพ้อพำ
ลุกขึ้นแก้ฝันขันสิ้นดี
นางมณฑาว่าไฮ้อะไรนั่น
งัวเงียโงกหงับหลับไปใหม่
หลงใหลทะลึ่งลุกปลุกสามี
คิดว่าผีอำทำอู้อี้
เห็นจะดีหรือร้ายช่วยทายดู
ยังจะมาแก้ฝันกันอยู่

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

เสียงคนอึงมี่ที่ประตู
ท้าวสามนต์หวาดหวั่นพรั่นพระทัย
งกเงิ่นเดินด่วนชวนชุน
เปิดพระแกลแลเห็นเสนี
ร้องถามลงไปมิได้ช้า
เป็นอย่างไรไม่รู้เลยพ่อคุณ
เหลียวมาคว้าได้ดาบญี่ปุ่น
เมียรุนหลังส่งตรงออกมา
อึงมี่คึกคักหนักหนา
อ้ายเงาะมันเข้ามาหรือว่าไร”
พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 175)

หกเขยตีคลี

“เมื่อนั้น
เอามือขึ้นช่วยรับแล้วหลับตา
ต่างเข้าตลุมบอนซ้อนคลี
ทำพยศหันเหียนเวียนวก
บ้างเดาะคลีตีผิดไปเป็นวา
อาชาพาโผนโดนกำแพง
ที่ขี่ม้าไม่เป็นเต้นสามขา
คิดกลัวพ่อตาทำหน้าเชียว
หกเขยตระหนกตกประหม่า
คนฮาโห่สนั่นยิ่งงันงก
พาชีชุลมุนมุ่นหก
พลัดตกลงมาขาแพลง
เหลียวดูภรรยาแล้วยิ้มแห้ง
สิ้นแรงร้องโยคนโห่เกรียว
ฉุดคร่าสายถือสองมือเหนี่ยว
มันให้ลนลานเหลียวตละวาง”
พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 184)

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ท้าวสามนต์ดูพระสังข์ตีคลี

“เมื่อนั้น
ตบมืออือเออชะเง้อคอ
ลุกขึ้นโลดเต้นเขม้นมุ่ง
มึนเมื่อยเหนื่อยบอบหอบฮัก
ฉวยคนโทถมยามาดื่มน้ำ
หยิบบุหรี่จุดไฟไหม้ลามเลีย
สาละวนตึงตังกำลังวุ่น
พี่ก็พาลแก่ชราหูตามัว
ว่าพลางทางเรียกเอาแว่นตา
ลุกขึ้นมองร้องเออชะเง้อเงย
แล้วผินมาด่าหกเขยใหญ่
สำคัญคิดว่าดีอ้ายขี้เค้า
ท้าวสามนต์ร้องรับให้ดีพ่อ
เห็นลูกเขยเป็นต่อหัวร่อคัก
พลัดผลุงลงมาขาแทบหัก
พิงพนักนั่งโยกตะโพกเพลีย
หกคว่ำสำลักแล้วบ้วนเสีย
วัดถูกจมูกเมียไม่รู้ตัว
แม่คุณขอโทษอย่าโกรธผัว
ไม่เห็นตัวว่าใครข้างไหนเลย
ใส่จมูกแหงนหน้าดูลูกเขย
ยายเอ๋ยอย่าปรารมภ์เป็นรองเรา
เออออะไรกินข้าวสุกเสียเปล่าเปล่า
ออกตีคลีแพ้เขาประเดี๋ยวใจ

ดูเถิดชี่นี่แน่ลูกเขยกู มาช่วยกู้แก้หน้าพ่อตาได้
ไม่เหมือนมึงโง่งมก้มอยู่ไย ขัดใจจะใคร่ถองสักสองตึง
นางเมียเล่าปากคอก็พอสม เจ้าคารมสิ้นทีไม่มีถึง
พระกริ้วโกรธาด่าอึง ผัวมึงอัปรีย์อ้ายขี้แพ้
แล้วเรียกรจนาเข้ามานี่ พ่อนี้ไม่เห็นหนเป็นคนแก่
ตาเจ้าสาวอยู่ช่วยดูแล ข้างไหนแน่สามีจงชี้ตัว
เสียงคนมี่ก้องร้องเออ นางมณฑาชะเง้องำผัว
แพ้ลูกเขยข้าแล้วอย่ากลัว ครั้งนี้รอดตัวไม่เสียเมือง”

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 215-216)

บทกล่าวถึงชิ้นฟักที่นางจันทร์เทวีสลัก 7 ชิ้น เป็นเรื่องราวได้ใจความสำคัญทุกตอนตั้งแต่นางคลอดจนถึงพระสังข์ถูกถ่วงน้ำ

ชิ้นหนึ่งทรงครรภ์กัลยา คลอดลูกออกมาเป็นหอยสังข์
ชิ้นสองต้องขับเที่ยวเซซัง อุ้มลูกไปยังพนาลัย
ชิ้นสามเมื่ออยู่ด้วยยายตา ลูกยาออกช่วยขับไก่
ชิ้นสี่กัลยามาแต่ไพร ทุบสังข์ป่นไปกับนอกชาน
ชิ้นห้าบิตุรงค์ทรงศักดิ์ ให้จับตัวลูกรักมาจากบ้าน
ชิ้นหกจองจำทำประจาน ให้ประหารฆ่าฟันไม่บรรลัย
ชิ้นเจ็ดเพชฌฆาตเอาลูกยา ไปถ่วงลงคงคาน้ำไหล
เป็นเจ็ดชิ้นสิ้นเรื่องอรทัย ใครใครไม่ทันจะสงกา”

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 253-254)

8. ตัวละครและลักษณะอุปนิสัยของตัวละคร

ลักษณะอุปนิสัยของตัวละครเรื่องสังข์ทองจะเป็นแบบคงที่คลอดทั้งเรื่อง และเปลี่ยนตามสถานการณ์ ซึ่งจะนำมากล่าวเฉพาะตัวสำคัญเท่านั้น ดังนี้

ท้าวยศวิมล

เป็นกษัตริย์ที่รักลูกรักเมีย แต่เป็นกษัตริย์ที่หูเบาเชื่อคนง่าย งมงายเชื่อคำทำนายโหรผู้ติดกับอามิสสินจ้างรางวัลหรือสินบนจากฝ่ายอธรรม จึงทำให้ขาดเหตุผล ในการพิจารณาตัดสินความผิดที่นางจันทร์เทวีคลอดบุตรเป็นหอยสังข์ ถ้ากล่าวถึงหลักความจริงทางวิทยาศาสตร์ ในปัจจุบันก็จะทำให้ไม่น่าสนใจหรือถูกตำหนิ ถึงการวางโครงเรื่องความขัดแย้งไม่สมเหตุผล แต่ในสมัยโบราณคนส่วนใหญ่ยอมรับเพราะเชื่อเรื่องเวร–กรรม บาป– บุญเพราะการถือกำเนิดของมนุษย์ให้มีรูปหรือสถานภาพอย่างไรในปัจจุบัน จะสืบเนื่องมาจากผลกรรมในอดีต ฉะนั้นการขับไล่นาง

จันทร์เทวีออกจากวัง และการตัดสินใจฆ่าพระสังข์นั้นล้วนเป็นเหตุผลที่อ่อนซึ่งไม่ควรตัดสินโทษเกินกว่าเหตุ และในขณะเดียวกันก็ยังมีหัวใจความเป็นประชาธิปไตยอยู่คือ กังวลในคำกล่าวของประชาชนว่า ไม่มีโอรส – ธิดา สืบราชบัลลังก์ และในขณะเดียวกันก็ถูกตำหนิว่าพระมเหสีมีบุตรเป็นหอยสังข์นั้น จะทำให้เสื่อมเสียพระเกียรติยศ จนเป็นเหตุให้ต้องตัดสินใจขับนางออกจากเมืองด้วยความรัก ความอาลัยที่จะตัดใจจากนางจันทร์เทวีได้ ดังบทกลอน ที่กล่าวถึง ดังนี้

ลักษณะเป็นคนหูเบา
แล้วทูลพระองค์ผู้ทรงชัย ทายไว้มิใช่จะคลาดคลา
เพราะบ้านเมืองร้ายต้องกลายกลับ พระองค์ว่ากับโอรสา
เป็นกรรมตามทันกัลยา แม้นว่าพระบุตราเป็นมนุษย์
จะเลิศเรืองเฟื่องฟุ้งทั้งกรุงไกร เคราะห์ร้ายกลายไปเสียสิ้นสุด
บ้านเมืองก็จะล่มโทรมทรุด ม้วยมุดฉิบหายวายปราณ
แม้นขับไล่ไปไกลบุรี ธานีจะเย็นเกษมศานต์
อย่าไว้พระทัยให้เนิ่นนาน เพลิงกาฬจะเผาเอาพารา

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 11)

นางจันทร์เทวี

เป็นมเหสีที่ดีมีจิตใจกว้างไม่หึงหวงสามีถึงแม้จะมีผู้หญิงหลายคนแต่เป็นคนที่พึงพอใจในตำแหน่งที่ตนได้รับการยกย่อง รักเดียวใจเดียว ครองตัว ครองตน ให้เป็นผู้มีความซื่อสัตย์จงรักภักดีต่อท้าวศวิมลตลอดชีวิต ถึงแม้จะถูกตัดสินที่ไม่ยุติธรรม ถูกกล่าวหาว่าเป็นกาลี คลอดลูกเป็นหอย สามีไม่มาสั่งเสียร่ำลา ปล่อยให้นางจันทามาแต่งความขับไล่ไสส่งให้รีบออกจากบ้านเมือง โดยอ้างเอาความสุขของส่วนรวมเพื่อที่ตนจะได้ขึ้นสู่ตำแหน่งแทน นางจันทร์เทวี เป็นผู้ที่รักลูกมากแม้ว่า ลูกจะถือกำเนิดมาเป็นหอยสังข์ก็ยังเชื่อว่าลูกนั้นจะต้องเป็นมนุษย์จริง ๆ สักวัน จึงอุตส่าห์อุ้มเอาติดตัวไปทุกหน ทุกแห่ง แม้จะตกระกำลำบาก ยิ่งเมื่อ รู้ว่าหอยสังข์เป็นมนุษย์นางก็ดีใจมากจนไม่คิดถึงอนาคตอาจจะมีภัยเกิดขึ้นกับตนและลูกอีก ก็เข้าไปต่อยสังข์จนแตกละเอียด เพราะหอยสังข์ทำให้พ่อเจ้าเข้าใจเราแม่ลูกผิดไปจึงต้องมาเป็นแบบนี้ จากนั้นไม่นานพระกุมารสังข์ถูกนำไปถ่วงน้ำ นางร้องไห้เสียใจจนสลบ แสดงให้เห็นถึงความรักของแม่ที่มีต่อลูก และนอกจากนั้นยังเห็นว่านางไม่ติดกับยศศักดิ์ เมื่อตกระกำลำบากไปอาศัยอยู่กับตายาย ก็ช่วยทำไร่ ปลูกถั่ว ปลูกงา เก็บผัก หักฟืน ช่วยงานตายายเหมือนสามัญชนธรรมดาเขาทำกัน และเมื่อสุดท้ายสามีสำนึกผิดกลับมาขอคืนดี และช่วยกันออกตามหาลูก นางก็ไม่ติดใจถือโกรธ กลับรักมากกว่าเดิม ยิ่งเมื่อทั้งสองได้พบกับลูก (พระสังข์) นั้นดีใจจนร้องไห้สลบไป ดังบทกลอนตอนกุมารสังข์ถูกจับไป ดังนี้

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

บทนางจันทร์เทวี ครั่ครวญเมื่อกุมารสังข์ถูกจับตัวไปลงโทษ จะเห็นสภาพความรักความอาลัยของแม่ที่มีต่อลูก ดังนี้

โอ้ นางทอดกายสยายเกศ ชลเนตรแถวถั่งหลั่งไหล
พ่อคุณทูนหัวแม่หนักใจ อัศจรรย์หวั่นไหวแต่ในดง
แม่รีบมาไม่เห็นหน้าเจ้า ดังใครตัดเกล้าเป็นผุยผง
ลูกแก้วไม่แคล้วจะปลดปลง มั่นคงครั้งนี้อีจันทา
แม่ไม่ขออยู่จะสู้ม้วย จะตายตามไปด้วยพระลูกข้า
ครวญคร่ำทางร่ำพรรณนา โศกาแน่นิ่งไม่ติงกาย

ฯ 6 คำ ฯ โอด

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 50)

นางจันทา

เป็นตัวก่อเรื่องในวรรณคดีเรื่องนี้ เพราะความอิจฉาริษยามักใหญ่ใฝ่สูงเกินศักดิ์ ซึ่งตำแหน่งนางสนมหรือเมหสีฝ่ายซ้ายก็ถือว่าสูงไม่แพ้กับนางจันทร์เทวี แต่ตัวนางจันทาเกรงว่า นางจันทร์เทวีจะได้ดีกว่าตน และยิ่งเห็นว่าท้าวศวิมลรักนางและให้เกียรตินางเท่าไหร่ ใจของนางกลับยิ่งเกลียดแค้นชิงชัง เสแสร้งมารยาต่อหน้าท้าวศวิมลทำตัวดีพูดจาดี เหมือนว่าจะเห็นอกเห็นใจ แต่ความจริงกลับเป็นตรงข้าม ดังนั้นนางจันทาจึงมีพฤติกรรมเป็นคนบาป หยาบช้า สามารถทำชั่วโดยไม่เกรงกลัวบาป จึงสามารถให้สินบนแก่โหร เสนา อำมาตย์ หมอเสน่ห์ให้ร่วมมือใส่ร้ายนางจันทร์เทวีกับพระกุมารสังข์ ตลอดทั้งยุให้ท้าวศวิมลฆ่าพระสังข์ให้ตาย ดังนั้น พฤติกรรมมนุษย์ที่ตัวละครแสดงออกมาเจตนาจะชี้ให้เห็นว่ามนุษย์แม้จะรูปร่างสวยงามมีอวัยวะ สมประกอบสมบูรณ์ และมีฐานะสูงศักดิ์ร่ำรวย เป็นที่น่ายกย่องให้สังคมว่าควรเป็นคนดีนั้น บางครั้งอาจจะไม่ใช่อย่างที่คนทั่วไปเข้าใจเช่นนั้น ดังนั้นจุดจบคนทำชั่วมักจะได้รับกรรมจากการกระทำของการทำชั่วเสมอ ดังเช่น บทกลอนที่แสดงถึงพฤติกรรมของนางจันทา ดังนี้

ฝ่ายนางจันทามาถึงห้อง เศร้าหมองตรองจิตคอยอิจฉา
อาบเอิบกำเริบด้วยโภคา ผ่านฟ้าว่าใครมีครรภ์
สมบัติจะยกให้ลูกครอง มีสองต้องคิดผิดผัน
ท่านมียศศักดิ์จะรักกัน ลูกเต้าเหล่านั้นจะหมองมัว
....
สาวศรีเจ้าจงเอ็นดูเรา เบี้ยข้าวเงินทองจะกองให้
จงช่วยปิดงำอำไว้ เอาทองไปให้โหรา

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 6)

เมื่อนั้น นางจันทาตัวคิดริษยา
ดีใจรับสั่งบังคมลา ทำเช็ดน้ำตาแล้วคลาไคล
....
กระซิบสั่งสาวศรีที่ร่วมใจ เอาเงินไปให้แก่เสนา
ว่าเอ็นดูด้วยช่วยเรา พาเอานางไปอย่าไว้หน้า
ไกลคนพ้นแดนพารา เสนาฆ่าเสียให้วอดวาย

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 14)

พระสังข์

เป็นผู้มีความฉลาดรู้จักพูดด้วยเหตุผลที่ถูกที่ควรมีความเก่งกล้าในการต่อสู้ หรือแม้แต่ภัยร้ายก็ไม่กลัวความตาย มีอารมณ์ขันเป็นมิตรกับทุกคน ไม่มีจิตใจอาฆาตพยาบาทจองเวร เป็นผู้มีรักเดียวใจเดียว และนอกจากนี้ยังมีบทบาทบุคลิกลักษณะใน 2 ลักษณะ คือ ถ้าเป็นเจ้าเงาะ ซึ่งไม่ใช่ตัวตนที่แท้จริงจะประพฤติตนแบบมุทะลุ ตลกคะนองเซ่อ ๆ ซ่า ๆ ทำเป็นไม่รู้ไม่ชี้หรือเกรงใจใคร แต่ถ้าเป็นพระสังข์จะวางตนภูมิฐาน สง่าผ่าเผย ดังบทกลอนต่อไปนี้

ตอนกำเนิด ก็ผิดจากมนุษย์ทั่วไปคือซ่อนอยู่ในสังข์

เป็นกรรมตามทันมเหสี จะจากที่สมบัติวัตถา
ยามปลอดก็คลอดพระลูกยา กุมารากำบังเป็นสังข์ทอง

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 9)

เป็นเทพบุตรผู้มีบุญลงมากำเนิด ดังนี้

เทพบุตรจุติมาบังเกิด กำเนิดผิดพ้นคนทั้งหลาย
บุญญาธิการนั้นมากมาย จะล้ำเลิศเพริศพรายเมื่อปลายมือ

คิดดีและสงสารพระมารดาจึงออกจากสังข์มาช่วยงาน ดังนี้

เมื่อนั้น พระสังข์ซ่อนอยู่ก็รู้สิ้น
พระแม่ไปป่าเป็นอาจิณ ในจิตคิดถวิลทุกเวลา
จะใครออกช่วยพระแม่เจ้า สงสารผ่านเกล้าเป็นหนักหนา
เหนื่อยยากลำบากกายา กลับมาจนค่ำจะร่ำไร
ไม่ว่าลูกน้อยเป็นหอยปู อุ้มชูชมชิดพิสมัย
....
ไก่ป่าพาฝูงมากินข้าว ของพระแม่เจ้าอยู่ฉาวฉาน
เยี่ยมลอดสอดดูทั้งซ้ายขวา จะเห็นใครไปมาก็หาไม่
ออกจากหอยสังข์ทันใด ฉวยจับไม้ได้ไล่ตี

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 21)

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

พญากำพลนาคราช

เป็นพระยานาคอาศัยอยู่ใต้บาดาลเป็นเพื่อนสนิทของสามีนางพันธุรัตที่ตายไปแล้ว เป็นผู้ทรงฤทธิ์เดชเวทมนต์ มีความรักและมีจิตเมตตาต่อพระสังข์ แต่ตัดใจยกพระสังข์ให้เมียของเพื่อนเป็นลูก เพราะเห็นว่ามนุษย์จะอยู่กับตนไม่ได้ ดังบทกลอนต่อไปนี้

ตอนท้าวกำพลนาคราชมาพบพระสังข์ถ่วงน้ำลงมาจะเข้าช่วย

เทพเจ้าเข้าในใจดล ท่านท้าวกำพลหม่นไหม้
ด้วยพระสังข์ทองยองใย ลำบากยากใจในคงคา
....
เห็นศิลาผูกมาก็แจ้งใจ ลูกใครทิ้งถ่วงลงคงคา
โฉมศรีบริสุทธิ์มนุษย์น้อย กระจ้อยร่อยน่ารักหนักหนา
ภุชงค์สงสารกุมารา เข้าต้องดูว่าไม่บรรลัย
จับกรช้อนองค์เห็นกงจักร น้อยหรือบุญหนักศักดิ์ใหญ่
....
จะเอาเจ้าไว้เป็นลูกยา เห็นว่ามนุษย์หนักศักดิ์ศรี
แล้วแก้ศิลาพลันทันที นาคีอุ้มพาไปบาดาล

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 59)

เสี่ยงพลางทางเอาสุคนธ์ทิพย์ ลูบหลังดังหยิบให้เหือดหาย
ค่อยฟื้นคืนสมประดีคลาย โฉยฉายเป่ามนตร์ด้วยฤทธี
ฟื้นองค์หลงว่ายวารี ทรงภุชอัญชลีประนมไหว้
....
เมื่อนั้น พระสังข์เล่าความตามเรื่อง
บิดาเจ้าไชร้ได้ผ่านเมือง ราวเรื่องแม่ว่าให้ข้าฟัง
....
เมื่อนั้น ท้าวภุชงค์สงสารเป็นหนักหนา
ได้ฟังทั้งนางนาคา เสน่หาฟักฟูมอุ้มองค์

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 60-61)

พระยานาคกำพลจึงตัดสินใจยกพระสังข์ให้นางพันธุรัตเลี้ยงเป็นบุตร

ฝ่ายท้าวภุชงค์ทรงศักดิ์ คิดถึงแม่รักยักษา
อย่าเลยจะให้กุมารา ไปเป็นบุตรายาใจ
ผัวตายเป็นม่ายมาหลายปี ลูกหลานยักษีหามีไม่

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

จึ่งบอกพระสังข์ทองยองใย ถึงรักเจ้าเอาไว้ไม่ได้ด้วย
พ่อไชร้มิใช่เป็นมนุษย์ จะชูช่วยบำรุงให้สูงสุด
.....
จึงนฤมิตด้วยฤทธา โภชนาสารพันทันใด
.....
เป็นมหาสำเภาทองผ่องใส พร้อมไปในลำสำเภา
.....
แล้วเธอตั้งสัตย์อธิษฐาน จะจับลูกอย่าให้ถูกลำเภตรา เสี่ยงพลางทางเสือกสำเภาทอง สงสารลูกแก้วแววไว
ขุนมารอันคิดริษยา ให้ตรงซึ่งพาราอย่าชัดไป ลอยล่องในท้องทะเลใหญ่ แล้วกลับหลังวังในสู่ไพชน
พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 62-63)

นางพันธุรัต

เป็นนางยักษ์ที่มีจิตใจดีมีเมตตารักเอ็นดูลูกมนุษย์เหมือนกับเป็นแม่ที่แท้จริง โดยไม่ได้คิดว่าจะเลี้ยงพระสังข์แต่กาย และคิดว่าเป็นลูกของตนจริง เป็นโกรธเป็นแค้นมากถ้ามีผู้ขัดขวาง ไม่ให้รับเลี้ยงพระสังข์ และมีความรักต่อพระสังข์จนต้องอกแตกตาย ดังบทกลอนต่อไปนี้

เมื่อรู้ว่าพญากำพลนาคราชมีสารมาบอกว่าได้ส่งพระสังข์มาเป็นบุตรนางพันธุรัต ก็ดีใจมาก และยินดีรับพระสังข์ไว้ ดังนี้

อ่านจบแจ้งในสารศรี เอาสารทูลเกล้าไว้มิช้า
คิดถวิลยินดีเป็นหนักหนา ขอบใจหนักหนาท้าวนาคี
.....
แล้วตรัสแก่มหาเสนาใน มนุษย์น้อยจ้อยในเภตรา ให้เลี้ยงต่างลูกดวงใจ เรานี้มีจิตคิดปอง
ใครเห็นอย่างไรให้ปรึกษา นาคาให้มาให้รับรอง บุญหนักศักดิ์ใหญ่ไม่มีสอง จะใคร่รับรองกุมารา
พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 66-67)

เมื่อโหรทักทวงมิให้เลี้ยงพระสังข์นางก็โกรธ ดังนี้

ได้เอยได้ฟัง เหมไอ้โหรใหญ่ใจพาล มึงนี้ผูกจิตคิดคด กูไชร้จะได้ลูกยา
มืดคลุ้มคลั่งดังเพลิงผลาญ ช่างเปรียบเทียบทัดทานด้วยมารยา จะขบถจริงจริงกระมังหนา กีดหน้าขวางตาหรือว่าไร
พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 67)

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

เมื่อนางจะลงไปรับพระสังข์ที่เรือก็แปลงกายเป็นมนุษย์ ดังนี้

เข้าที่นฤมิตบิดเบือนกาย เฉิดฉายโสภาอ่าองค์
ออกจากวังแก้วแพรวพรรณ กำนัลพรั่งพรูดูระหง
แห่แหนแน่นอัดจตุรงค์ เสนาพาลงไปคงคา
พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 68)

ท้าวสามนต์

เป็นกษัตริย์ตามแบบละครนอก ดูบางครั้งวางท่าเป็นกษัตริย์ภูมิฐานมียศศักดิ์สูงส่ง แต่บางครั้งก็ตลกขบขันในความที่เป็นคนขี้โอ่ หรือเหมือนคนธรรมดาแบบชาวบ้านทั่วไปที่มอง ฐานะคนเฉพาะภายนอกเป็นชาติกำเนิดสูงส่งจึงจะดี มีฐานะร่ำรวยรูปงามให้ธิดาทั้ง 7 เลือกเป็น คู่ครอง แต่เมื่อนางรจนาเลือกเจ้าเงาะ ก็โกรธเป็นฟืนเป็นไฟไล่นางรจนาออกจากเมือง ไม่ทำตามคำที่ตน พูดไว้ ถึงแม้เป็นความรักที่รักลูกรักเมียอยากให้ลูกสาวมีคู่ครองเป็นเหย้าเป็นเรือน ตลอดจนการ วางแผนจะฆ่าเจ้าเงาะ โดยให้ไปหาเนื้อหาปลาแข่งขันกัน ถ้าใครทำไม่ได้จะฆ่าให้ตาย แต่พอหก เขยแพ้ก็กลับไม่ตัดสิน จึงมองดูว่าเป็นคนลำเอียง เวลานางทั้งหกทะเลาะกับนางรจนา ก็กลับ เข้าข้างทั้งหกนาง เป็นต้น แต่การแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทอง บทบาทที่ทำให้สนุกซึ่งขาดไม่ได้ก็ คือ ท้าวสามนต์และเจ้าเงาะ ดังบทกลอนต่อไปนี้

ท้าวสามนต์ เอาใจช่วยพระสังข์เมื่อตีคลีกับพระอินทร์ มีบทชวนขันในบุคลิก กษัตริย์ในละครนอก ดังนี้

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

เมื่อนั้น ท้าวสามนต์ร้องรับให้ตีพ่อ
ตบมืออือเออชะเง้อคอ เห็นลูกเขยเป็นต่อหัวร่อคัก
ลุกขึ้นโลดเต้นเขม้นมุ่ง พลัดผลุงลงมาขาแทบหัก
มืนเมื่อยเหนื่อยบอบหอบฮัก พิงพนักนั่งโยกตะโพกเพลีย
ฉวยคนโทถมยามาดื่มน้ำ หกคว่ำสำลักแล้วบ้วนเสีย
หยิบบุหรี่จุดไฟไหม้ลามเลีย วัดถูกจมูกเมียไม่รู้ตัว
สาละวนตึงตังกำลังวุ่น แม่คุณขอโทษอย่าโกรธผัว
พี่ก็พลอยชราหูตามัว ไม่เห็นตัวว่าใครข้างไหนเลย
พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 15)

นางมณฑา

เป็นภรรยาตามแบบไทยเข้าใจนิสัยของสามีดี มีความรักและความเข้าใจลูกทุกคน โดยเฉพาะนางรจนาจะรักมากที่สุด แต่ลูกสาวทั้งเจ็ดจะให้ความเคารพ ยำเกรง เช่น เมื่อเห็นธิดา ทะเลาะกันวุ่นวาย นางมณฑาดุหรือห้ามให้หยุด ก็จะหยุด แต่ในขณะเดียวกันก็จะคอยช่วย

ส่งเสริมบทบาทของท้าวสามนต์ ให้เด่นมากขึ้น เช่น การคอยทักท้วง เหนี่ยวรั้ง เวลางก ๆ เงิ่น ๆ วุ่นวาย และกลัวเกินไป และขณะเดียวกัน ก็จะเป็นตัวประสานระหว่าง นางรจนากับท้าวสามนต์ และกับเจ้าเงาะหรือพระสังข์ บางครั้งก็วุ่นวายไปกับท้าวสามนต์ และนางกำนัล จึงถือว่าเป็นตัวละครที่ส่งเสริมให้การแสดงสนุกสนาน มากขึ้น ดังบทกลอนต่อไปนี้

บทแสดงความเสริมส่งความน่าขัน ของท้าวสามนต์ สามีที่ว่า

แล้วเรียกรจนาเข้ามานี่ พ่อนี้ไม่เห็นหนูเป็นคนแก่
ตาเจ้าสาวอยู่ช่วยดูแล ข้างไหนแน่สามีจงชี้ตัว
เสียงคนมี่ก้องร้องอึง นางมณฑาชะเง้องำผัว
แพ้ลูกเขยข้าแล้วอย่ากลัว ครั้งนี้รอดตัวไม่เสียเมือง

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 216)

นางรจนา

เป็นตัวละครที่มีความเป็นสตรีแบบไทย คือ สงบ เสงี่ยม เรียบร้อย มีเหตุผลเป็นตัวของตัวเอง ฉลาดรู้จักคิดว่าสิ่งใดถูกสิ่งใดผิด รู้จักขอโทษ ให้อภัยไม่ผูกใจเจ็บ อดทนต่อคำพูดดูถูกเหยียดหยาม อดทนต่อความทุกข์ยากลำบาก เมื่อมาใช้ชีวิตแบบชาวบ้าน ที่ยากจนร่วมกับเจ้าเงาะ อดทนต่อคำพูดคำตัดสิน ความใจดำของท้าวสามนต์ และนางมณฑากล่าวหาใฝ่ต่ำไม่รักดี แต่ผลการวางตัวประพฤติดีจึงทำให้ตนเองพ้นจากคำครหาคำสบประมาท และได้พบกับความสุขความเจริญ เพราะความสามารถความดีของสามี (พระสังข์) ช่วยส่งเสริม ซึ่งกันและกัน ดังบทกลอนต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

บทนางรจนา ทะเลาะกับพี่นางทั้งหกพูดแกมประชด ว่าดังนี้

เมื่อนั้น รจนาหัวเราะเยาะเย้ยหยัน
จึงว่าพี่นี่แน่อย่าดุดัน ผัวพี่ถามกันก่อนเป็นไร
เมื่อคราวไปหาเนื้อหาปลา ผัวหาได้เองหรือใครให้
จะใคร่แจ้งประจักษ์จงซักไซร้ จมูกหูอยู่ไหนไม่ถามกัน

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 209)

นางทั้งหกและเขยทั้งหก

เป็นตัวละครที่มีบุคลิกงามเพียบพร้อม ด้วยรูปกาย และฐานะชาติกำเนิดสูง การเลือกคู่ครองจะเลือกบุคคลที่มีฐานะชาติตระกูลดี และเสมอกันอันเป็นธรรมเนียมค่านิยม ของสังคม ที่มีมานั้น บางครั้งก็อาจจะไม่ดีก็ได้จึงเปรียบเหมือนกับเจ้าเงาะ ส่วนตัวนางรจนา จึงเป็นตัวแทนของบุคคลของสังคมที่มีวิสัยทัศน์กว้างไกลในการมองคน ว่าคนดีคนชั่ว ไม่ตัดสินกันที่รูปลักษณ์ภายนอก แต่พฤติกรรมการกระทำที่ดีและชั่วเท่านั้น จะเป็นสิ่งที่ใช้ตัดสินคุณค่า ความดี

ของคนส่วนนางทั้งหก และเขยทั้งหก จึงเป็นงามภายนอกเท่านั้น แต่จิตใจคับแคบอิจฉาริษยากลัวผู้อื่นจะได้ดีกว่าตน ขี้โอ่ สำอาง ขาดความรู้ ความสามารถ จึงเป็นฝ่ายแพ้เจ้าเงาะ และนางรจนาผู้ซึ่งได้รับแต่ความรัก ความยุติธรรมแบบลำเอียง จากท้าวสามนต์ พ่อตา เท่านั้น ดังบทกลอนต่อไปนี้ ต่อว่า เขยทั้งหก เรื่องไปหาเนื้อหาปลา ว่า

เมื่อนั้น
ผินหน้าว่าผัวของตัวพลัน
ไหนว่าจมูกเจ้าปลาเป้ากัด
ช่างเงียบเสียงเถียงเขาก็ไม่เป็น
เมื่อนั้น
อุบอิบกระซิบตอบเมียไป
ทำไมกับหูแหว่งจมูกวิ่น
เถียงกันเปล่าเปล่าไม่เข้ายา
หกนางต่างคนหุนหัน
ได้เห็นมันหรือไม่เจ้าใจเย็น
ผีตัดใบหูมีผู้เห็น
ให้มันมาว่าเล่นเป็นอย่างไร
หกเขยเงยหน้ามิค่อยได้
เขาว่าไรก็ชั่งมันเถิดหนา
ถึงจะด้วนเสียสิ้นก็ของข้า
บุราณว่าอดใจได้เป็นพระ

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 209-210)

พระอินทร์

เป็นตัวสร้างเรื่องเพื่อเชื่อมสถานการณ์ ให้วิถีชีวิตของตัวละครตัวเอก ได้ดำเนินเรื่องไปได้และสมบูรณ์ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของตัวละครในวรรณกรรมแบบดั้งเดิม มักจะมีอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ ปรากฏอยู่เพราะวรรณกรรมเรื่องนี้มีที่มาจากการผูกเรื่อง เข้าหาชาดกในพุทธประวัติ แต่เป็นชาดกนอกนิบาต ตัวละครพระอินทร์จะมีปรากฏในลัทธิความเชื่อ ในศาสนาพราหมณ์ และพุทธอยู่ในฐานะคอยอุปถัมภ์พระโพธิสัตว์ (พระสังข์) ทุกชาติเมื่อภัยร้ายเข้ามาหาจนแทบเอาชีวิตไม่รอด มีปรากฏในเรื่องนี้ถึง 4 ครั้ง ดังบทกลอนต่อไปนี้

มาจะกล่าวบทไป
เมื่อผลจะสิ้นพระชนม์นั้น
.....
เทวาจะมานิมนต์เรา
อย่าเลยจะจุติพลัน
สุราลัยในดาวดึงส์สวรรค์
อัศจรรย์ร้อนรนเป็นพ้นไป
.....
ให้พรากจากดาวดึงส์สวรรค์
อย่าให้เทวัญนิมนต์

พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 3)

มาจะกล่าวบทไป
สงสารนางจันทร์กัลยา
เทพบุตรจุติลงมาบังเกิด
บุญญาธิการนั้นมากมาย
เทพไทสิงสู่อยู่พฤกษา
เจ้ามาเหนื่อยยากลำบากกาย
กำเนิดผิดพ้นคนทั้งหลาย
จะล่ำเลิศเพริศพรายมือปลายมือ

.....	.....
นิ่งไว้จะยากลำบากนาน	กุมารซ่อนตนจะดลใจ
จึงบันดาลให้เป็นไก่ป่า	กินข้าวมารดาหาช้าไม่
ขับก้องร้องตีกันมี่ไป	คุ้ยเขี่ยข้าวให้กระจายดิน
	พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 21)
มาจะกล่าวบทไป	ถึงท้าวสหัสนัยไตรตรึงศา
ทิพอาสน์เคยอ่อนแต่ก่อนมา	กระด้างดั่งศิลาประหลาดใจ
จำจะยกพหลพลเทวา	ลงไปรอบพาราสามนต์ไว้
.....	.....
ชวนเจ้าธานีตีคลีพนัน	น้ำหน้ามันจะสู้ใครได้
	พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 173)
มาจะกล่าวบทไป	ถึงท้าวสหัสนัยไตรตรึงสา
ครั้นพระสังข์ได้ดีปรีดา	สมควรปรารถนานึกไว้
จำกูจะให้ไอ้เฒ่าผัว	ไปรับตัวโฉมฉายผายผัน
จึงจะได้พบพักตร์ลูกรักนั้น	ในเขตขัณฑ์สามนต์พารา
	พุทธเลิศหล้านภาลัย (2513 : 223)

9. ค่านิยมและแง่คิด

รัตนา มณีสิน (ม.ป.ป. : 46) กล่าวไว้ดังนี้

บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง จะแสดงให้เห็นวิถีชีวิตของชาวบ้าน ถึงแม้ตัวละครจะเป็นกษัตริย์ แต่ความรู้สึกนึกคิดจะแสดงออกแบบชาวบ้าน ซึ่งสามารถเห็นได้จากค่านิยมและแง่คิดไว้ดังนี้

1. เวลากินมักจะเรียกเพื่อนมากินด้วย เช่น เด็กเลี้ยงโคจะเรียกเจ้าเงาะมากินข้าวด้วยกัน
2. พวกหนุ่ม ๆ ผู้ดีจะไปเกี้ยวสาว จะถือบุหงา ขวดยาดม ห่มผ้า ชุบน้ำกุหลาบ (น้ำหอม)
3. ผู้หญิงจะผัดหน้าด้วยแป้งญวน
4. นิยมใช้เสื่อลันได ว่าเป็นของดีของโก้
5. ในงานเทศกาลต่าง ๆ จะนิยมแต่งตัวด้วยเสื้อผ้าใหม่ให้สวยงามพิเศษ
6. แขกมาบ้านจะยกหมากพลูมารับแขก
7. ทุกข์ของแม่ก็เหมือนทุกข์ของลูกด้วย
8. โบราณว่าอดใจได้เป็นพระ

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

9. ความกตัญญูกตเวที
10. เชื่อเวรกรรม
11. เลี้ยงลูกเจ้า เฝ้าคลัง มักเป็นภัย
12. เวลาเดือดร้อนลูกมักจะคิดถึงแม่
13. ถึงจะอยู่จะไปก็ให้งาม (ปฏิบัติตนให้พอเหมาะพองาม)
14. จะจัดแจงแต่งตามอารมณ์เรา เหมือนข่มเขาโคขืนให้กลืนหญ้า
15. ลางเนื้อชอบลางยาไม่ว่าได้ ปลูกเรือนตามใจผู้อยู่
16. วิสัยคนมักทิ้งเปรี้ยวไว้กินหวาน
17. ถ้าใจไม่สมัครรักตัว มักทำชั่วให้อายขายหน้าพ่อ
18. สามีภรรยาทำให้ไม่ไว้ใจ เสียครั้งแล้วก็ยากที่จะไว้ใจได้

10. ตอนที่นำมาแสดงหรือฉาก

ฉาก หมายถึง สถานที่ที่ทำให้เกิดเหตุการณ์สำคัญหรือสถานที่เด่น ๆ ของเรื่อง จะมีความสัมพันธ์กันกับเวลา และการกระทำอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ฉากจึงเป็นองค์ประกอบอย่างหนึ่ง ของละครที่ดี จะต้องสัมพันธ์ในความเป็นเอกภาพทั้งสามประการ (สถานที่ เวลา และการกระทำ)

จากการวิเคราะห์วรรณคดีไทยเรื่องสังข์ทองฉบับสำนวนในองค์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) จะมีเพียงหกตอน ส่วนตอนต้นสามตอน ไม่ได้พระราชนิพนธ์ไว้แต่จะกล่าวถึงความเป็นมาของเรื่อง ซึ่งจะมีทั้งหมด 9 ตอน และสามารถแยกเป็นฉากย่อย ๆ แต่ละตอนได้ดังนี้

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ตอนที่ 1 กำเนิดพระสังข์ (ไม่ใช่บทพระราชนิพนธ์ ร.2) มีดังนี้

ฉากที่ 1 ท้องพระโรงของท้าวยศวิมล (ทรงปรึกษาทำบวงพลีขอพระบุตร)

ฉากที่ 2 ในตำหนักก่อนเข้าบรรทม ได้ปวงพลีขอพระบุตร

ฉากที่ 3 สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ (พระโพธิสัตว์จุติลงมาเกิดเป็นพระสังข์)

ฉากที่ 4 ท้องพระโรง (ให้พระโหราทำนายพระสุบิน)

ฉากที่ 5 ตำหนักนางจันทา (นางริษยาให้นางกำนัลไปติดสินบนให้โหรเฒ่าทำนายใหม่)

ฉากที่ 6 ที่บ้านโหรเฒ่า (นางกำนัลมาติดสินบนกับโหรเฒ่าให้นางจันทา)

ฉากที่ 7 ตำหนักนางจันทร์เทวี (ให้กำเนิดพระโอรสเป็นหอยสังข์ นางจันทายุยง ท้าวยศวิมลให้โหรทำนายใหม่ และขับไล่นางจันทร์เทวีออกจากวัง)

ฉากที่ 8 ฉากป่า (ทหารที่รับสินบนไม่ฆ่านางจันทร์เทวี แต่ปล่อยไปตามลำพัง)

ฉากที่ 9 กระท่อมยาย – ตากลางป่า (นางจันทร์เทวีมาอาศัยอยู่กับยายตาทำไร่)

ฉากที่ 10 กระท่อมกลางป่า (นางจันทร์เทวีไปป่ากุมารสังข์ออกจากหอยสังข์มาช่วยงานแม่ นางกลับมาเห็นเด็กพระสังข์หลบเข้าหอยสังข์)

ฉากที่ 11 ฉากเดิม (นางวางแผนไปป่าแต่แอบดูไม่ให้ลูกรู้ พระสังข์ออกจากหอยสังข์ นางจันทร์เทวีต่อยหอยสังข์แตกละเอียด ยายตามาดูว่าลูกของนางมิใช่หอยสังข์)

ตอนที่ 2 ตอนถ่วงสังข์ (ไม่ใช่บทพระราชนิพนธ์ ร. 2) มีดังนี้

ฉากที่ 1 ท้องพระโรงเมืองยศวิมล (นางจันทาทราบข่าวว่านางจันทร์เทวีมีพระโอรสจึงยุให้ท้าวยศวิมลสั่งให้ทหารไปจับพระกุมารสังข์มาประหารชีวิต)

ฉากที่ 2 กระท่อมกลางป่า (ทหารหลอกจับกุมารสังข์มาประหารชีวิตด้วยวิธีการต่าง ๆ ก็ไม่เป็นอันตราย)

ฉากที่ 3 ตำหนักแพริมแม่น้ำ (ท้าวยศวิมลเอ็นดูถามพระกุมาร แต่ต้องมนต์เสน่ห์นางจันทา จึงสั่งให้ถ่วงสังข์ ขณะที่นางจันทร์เทวีมาทันพอดี)

ฉากที่ 4 เมืองบาดาล (พระยากำพลนาคราชไปพบกุมารสังข์ นำมาเลี้ยงไว้คิดได้ว่าตนเองเลี้ยงพระสังข์ไม่ได้ จึงยกให้นางพันธุรัตไป)

ฉากที่ 5 ท้องทะเล (พระยานาคเนรมิตสำเภาทอง แล้วเอาพระสังข์ลงเรือและเขียนสารถึงนางพันธุรัต บันดาลให้ลมพัดไปส่งถึงเมือง)

ตอนที่ 3 ตอนนางพันธุรัต เลี้ยงพระสังข์ (ไม่ใช่บทพระราชนิพนธ์ ร. 2) มีดังนี้

ฉากที่ 1 ชายหาดเมืองยักษ์พันธุรัต (นายด่านพบเรือสำเภาทราบความจากสารจึงนำไปแจ้งให้นางพันธุรัตทราบ)

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ฉากที่ 2 ท้องพระโรงนางพันธุรัต (นางรับสารพระยากำพลนาคราชว่าส่งกุมารมนุษย์มาให้เลี้ยงเป็นบุตร นางและบริวารจึงแปลงกายเป็นมนุษย์ลงไปรับพระสังข์มาเลี้ยงไว้เป็นบุตร)

ฉากที่ 3 ชายหาดริมทะเล (นางพันธุรัตแปลงลงมารับพระสังข์เข้าเมืองแล้วรับขวัญ)

หมายเหตุ เหตุการณ์ฉากที่ 2 จะนำไปสร้างเป็นนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง

ตอนที่ 4 ตอนพระสังข์หนีนางพันธุรัต (เป็นบทพระราชนิพนธ์ ร. 2) มีดังนี้

ฉากที่ 1 ท้องพระโรงเมืองพันธุรัต (นางจะออกป่าเพื่อหากินตามวิสัย แต่ก็กลัวพระสังข์จะหนี จึงบอกจำนวนวันไม่ตรงกับคำพูด และห้ามไม่ให้ไปในที่ต่าง ๆ ซึ่งเป็นความลับ)

ฉากที่ 2 ห้องครัวไฟ อุทยาน และหอกลอง (พระสังข์เห็นนางกำนัลเผลอจึงไปยังที่ต้องห้าม และรู้ความจริงว่ามารดาเป็นยักษ์ จึงได้ทดลองเอานิ้วจุ่มลงในบ่อเงิน-ทอง ลองสวมชุดเงาะ และเกือกแก้วก็เหาะได้แล้วจึงคิดหนีไปตามหานางจันทร์เทวีพระมารดา)

ฉากที่ 3 ท้องพระโรงเมืองพันธุรัต (นางพันธุรัต รู้ว่าพระสังข์ไปยังที่ต้องห้าม แล้วจึงเพิ่มความระวังให้มากขึ้น)

ฉากที่ 4 หอกลอง (นางพันธุรัต ไปป่าพระสังข์จึงหนีไปชุบตัวที่บ่อทอง และสวมชุดเงาะเหาะหนีไป ถึงเขาสูงสุดเขตแดนของนางยักษ์)

ฉากที่ 5 เขาที่พระสังข์หนีนางพันธุรัต (นางติดตามมาจนทัน ขอให้พระสังข์กลับแต่พระสังข์ไม่ยอมกลับ นางได้เขียนมหาจินดามนตร์ไว้ที่ศิลาก่อนอกแตกตาย พระสังข์จึงลงมาขอขมา เรียนวิชา แล้วออกตามหามารดา)

ตอนที่ 5 ท้าวสามนต์ให้ธิดาทั้งเจ็ดเลือกคู่ (บทพระราชนิพนธ์ ร. 2) มีดังนี้

ฉากที่ 1 ท้องพระโรงเมืองสามนต์ (ท้าวสามนต์ประกาศเชิญให้กษัตริย์ร้อยเอ็ดมาให้พระธิดาเลือกคู่ พี่นางทั้งหมดเลือกได้ แต่รจนาไม่ยอมเลือก จึงประชดให้ไปตามเงาะมาให้นางเลือก)

ฉากที่ 2 ทุ่งนา (เสนาให้สินบนกับเด็กเลี้ยงวัวให้ช่วยบอกวิธีพาเงาะเข้าวัง จึงล่อด้วยดอกไม้แดง เจ้าเงาะจึงตามมา)

ตอนที่ 6 พระสังข์ได้นางรจนา (บทพระราชนิพนธ์ ร.2) มีดังนี้

ฉากที่ 1 ท้องพระโรงเมืองสามนต์ (ท้าวสามนต์รับสั่งประชดให้นางรจนาไปดูเงาะว่าจะเลือกหรือไม่ ด้วยบุพเพสันนิวาส นางจึงโยนพวงมาลัยให้เจ้าเงาะ ทำให้ท้าวสามนต์โกรธและขับไล่เจ้าเงาะกับนางรจนาไปอยู่กระท่อมปลายนา)

ฉากที่ 2 กระท่อมปลายนา (นางรจนากับเจ้าเงาะมาอยู่ที่กระท่อมปลายนาด้วยกันอย่างมีความสุข นางรจนารู้ว่าพระสังข์ไม่ใช่เงาะ)

ตอนที่ 7 ท้าวสามนต์ให้ลูกเขยหาเนื้อหาปลา (บทพระราชนิพนธ์ ร. 2) มีดังนี้

ฉากที่ 1 ท้องพระโรงเมืองสามนต์ (ท้าวสามนต์คิดจะกำจัดเจ้าเงาะ จึงได้วางแผนให้ลูกเขยทั้งหมดไปหาเนื้อและปลา ถ้าหาไม่ได้จะลงโทษและให้เสนาไปบอกเจ้าเงาะกับนางรจนา)

ฉากที่ 2 กระท่อมปลายนา (เสนาไปแจ้งข่าวว่า ท้าวสามนต์ให้ลูกเขยทุกคน ไปหาเนื้อและปลา พระสังข์ถอดรูปเงาะร่ายมนต์เรียกเนื้อและปลามารวมกัน หกเขยหาไม่ได้ มาพบพระสังข์นึกว่าเป็นเทวาอารักษ์ จึงพากันไปกราบไหว้ขอเนื้อและปลา)

ฉากที่ 3 ท้องพระโรง (เมื่อพระสังข์นำเนื้อและปลามาถวายถึง 2 ครั้ง ก็ไม่ได้รับการตัดสินอย่างยุติธรรม ลูกสาวจึงทะเลาะกัน พากันรุมทำร้ายรจนาจนเจ้าเงาะต้องเข้าช่วย หกเขยเข้าช่วยเมียถึงถูกเจ้าเงาะเล่นงานเอา)

ตอนที่ 8 พระสังข์ตีคลี (บทพระราชนิพนธ์ ร. 2) มีดังนี้

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ฉากที่ 1 ฉากสวรรค์ (พระอินทร์คิดจะให้พระสังข์ถอดรูปเงาะ เพราะเห็นนางรจนาทุกข์ยากลำบากนานแล้ว)

ฉากที่ 2 ห้องบรรทม (พระวิสสุกรรมนำสารพระอินทร์มาบอกถึงการพนันตีคลี)

ฉากที่ 3 ลานตีคลี (หกเขยออกตีคลีแพ้พระอินทร์ พระอินทร์ให้โอกาสอีกครั้ง โดยให้ไปเชิญเจ้าเงาะมาแข่งขัน)

ฉากที่ 4 กระท่อมปลายนา (ท้าวสามนต์ให้นางมณฑาไปง้อพระสังข์กับนางรจนา รจนารบเร้าพระสังข์ต่าง ๆ นานา อ้างว่าไม่มีชุดจนในที่สุดท้าวสามนต์เชิญชุดมาเองก็ยังไม่แต่งจนพระอินทร์ให้พระวิสสุกรรมนำชุดมาให้ จึงยอมถอดรูปเงาะและแต่งตัว)

ฉากที่ 5 ลานตีคลี (พระสังข์ตีคลีชนะพระอินทร์ ท้าวสามนต์ดีใจมาก และยกเมืองสามนต์ให้ครอบครอง)

ตอนที่ 9 ท้าวยศวิมลตามพระสังข์ (บทพระราชนิพนธ์ ร.2) มีดังนี้

ฉากที่ 1 ห้องบรรทม (พระอินทร์มานิมิตฝัน ให้ชำระโทษนางจันทาที่ริษยาและทำเสน่ห์ แล้วไปรับนางจันทร์เทวีและตามโอรสพระสังข์ที่เป็นกษัตริย์ครองเมืองสามนต์อยู่)

ฉากที่ 2 ป่า (ท้าวยศวิมลไปรับนางจันทร์เทวีออกตามหาโอรสโดยการปลอมตัวเป็นชาวบ้าน เดินทางมาเมืองสามนต์ และรู้ว่ากษัตริย์องค์ใหม่จะเสด็จเลียบพระนคร)

ฉากที่ 3 เมืองสามนต์หรือเขตชุมชน (พระสังข์ทองและนางรจนาเสด็จเลียบพระนคร นางจันทร์เทวีไม่แน่ใจว่าจะเป็นโอรสหรือไม่ จึงหาทางเข้าไปช่วยวิเสทที่ห้องครัว)

ฉากที่ 4 ห้องเสวยของพระสังข์ (นางจันทร์เทวีแกงฟักสลักเรื่องราวหนหลังพระสังข์เรียงชิ้นฟักดูรู้เรื่อง จึงหาคนแกงเข้าเฝ้า เมื่อพบกันทั้ง 2 จำกันได้ ดีใจจนสลบไป นางรจนานึกว่าพระสังข์สิ้นพระชนม์เสียใจจนสลบไปอีก ท้าวสามนต์และนางมณฑาเข้ามาช่วยจนฟื้น จึงถามถึงเหตุการณ์จึงรู้ความจริงว่า เป็นพระบิดา – พระมารดาตามหาพระสังข์มาด้วยความยากลำบากจึงได้พบกัน ท้าวยศวิมลจึงเชิญพระสังข์กลับไปครองเมืองยศวิมล)

จากลำดับเหตุการณ์ทั้ง 9 ตอนนั้น สามารถแบ่งออกเป็นฉากย่อยได้อีก แต่ทั้งนี้การจัดการแสดงจะขึ้นอยู่กับผู้เขียนบทจะให้ละเอียดมากน้อยเพียงใด ก็สามารถทำได้หรือจะจับเอาเฉพาะที่สำคัญที่สุดเท่านั้นก็ได้ ซึ่งขึ้นอยู่ตามจุดประสงค์ของผู้อำนวยการแสดง หรือผู้กำกับการแสดงประสงค์ให้เป็นไป

11. เพลง

เพลงตามหลักทฤษฎีของอริสโตเติล จัดอยู่ในกลุ่มเสียงที่ใช้เป็นสื่อให้ผู้ชมรู้เรื่องและเข้าใจกับสถานการณ์ บทละครเรื่องสังข์ทอง สามารถจำแนกออกได้เป็น 2 ประเภท ดังนี้

11.1 เพลงร้อง หรือเพลงขับร้อง เพื่อร้องส่งและใช้ดำเนินเรื่อง มีดังนี้

ช้า ร่าย ช้าปี่ โอ้

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

โอ้ปี่	สมิงทอง	สามไม้	โทน
ชมตลาด	บุลง	เพลงฝรั่ง	ลีลากระทุ่ม
เย้ย	ทะยอย	ชาตรี	โอ้โลม
โอ้โลมใน	ล่องเรือ	ยานี	สร้อยสนตัด
ทองย่อน	ลมพัดชายเขา	ลงสรงมอญ	ศัพท์ไทย-รื้อ

11.2 เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงบรรเลง จะใช้ตอนที่ตัวละครแสดงกิริยาอาการหรือเชื่อมเหตุการณ์ในแต่ละฉาก ได้แก่

ตระ	กราวใน	เชิด	เชิดฉิ่ง
กลม	เสมอ	เพลงฉิ่ง	รัว
เพลงลา	เพลงช้า	กินนรรำ	โลมพิณพาทย์
กล่อม	โอด	โล้	เพลงเร็ว
ปฐม	กราวนอก	กลองโยน	มหาชัย
เช่นเหล้า	พระยาเดิน		

นอกจากนี้ ยังมีบทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนแทรกให้เจ้าเงาะขับเล่น และมีบทสวดเรื่องสุบินแทรกอยู่

ตลอดทั้งยังได้กล่าวถึง งานสมโภชอภิเษกพระสังข์ได้ครองเมืองสามนต์ มีมหรสพต่าง ๆ เช่น ละครในเรื่องอิเหนา ประชันกับดาหลัง มีหุ่นโขนและงิ้วผู้หญิง เป็นต้น

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

12. ลักษณะเด่นของเรื่อง

การดำเนินเรื่องเป็นเช่นเดียวกับละครนอกเรื่องอื่น ๆ ทั่วไป กล่าวคือการดำเนินเรื่องจะใช้วิธีการร้องรำใช้บท มีเจรจาแทรก และมีหน้าพาทย์ประกอบ

ตามปกติละครนอก ไม่ค่อยมีบทแต่งองค์ทรงเครื่อง แต่เรื่องสังข์ทอง มีบทแต่งองค์ทรงเครื่องของธิดาทั้ง 7 นาง คือ ตอนเลือกคู่ จะมีบทแต่งองค์ใช้ทำนองเพลงชมตลาด และบทลงสรงทรงเครื่องของพระสังข์ก่อนจะออกไปตีคลีในเพลงลงสรงมอญ

การวิเคราะห์บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ผู้วิจัยพบว่าเหตุการณ์ ตอนที่นางพันธุรัตแปลงกายจากรูปนางยักษ์มาเป็นนางมนุษย์ เพื่อลงไปรับกุมารสังข์ที่พญานาคราชเพื่อนรักของพระสวามีส่งมาให้เป็นบุตรบุญธรรม ยังท่ามหาสาครเพราะกลัวว่ากุมารสังข์จะกลัว จากการศึกษาต้นฉบับสำนวน ในราชกาลที่ 2 มิได้ทรงพระราชนิพนธ์เอาไว้มาก่อน ผู้วิจัยจึงได้สร้างสรรค์การรำฉุยฉายขึ้นมาใหม่โดยยึดขนบของการรำฉุยฉายมาแต่โบราณมาเป็นต้นแบบดังจะปรากฏในบทที่ 4

แนวคิดเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์

เพื่อเป็นแนวทางในการวิจัยที่จะนำไปสู่การประเมินผลของผู้เชี่ยวชาญ ตลอดจนเพื่อจะให้ทราบถึงชนิดของผลงานฉบับนี้ จัดเป็นประเภทวิจัยเชิงสร้างสรรค์ จึงได้ดัดแปลงทฤษฎีการสอน (ทางการศึกษา) มาเป็นแนวทาง ดังนี้

ความคิดสร้างสรรค์ เป็นความสามารถอย่างหนึ่งของมนุษย์ที่มีลักษณะพิเศษ และมีคุณภาพที่มีอยู่ในตัวบุคคลจะมีมากหรือน้อยนั้นย่อมมีความแตกต่างกันไป เพื่อเป็นความรู้พื้นฐานจึงใคร่ขอเสนอดังหัวข้อต่อไปนี้

1. ความหมายเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์

อุษณีย์ โพธิสุข และคณะ (2548 : 22) กล่าวถึง ความคิดสร้างสรรค์ว่า เป็นกระบวนการคิดทางปัญญาขั้นสูง ที่ใช้กระบวนการทางความคิดหลาย ๆ อย่างมารวมกันเพื่อสร้างสรรค์สิ่งใหม่ หรือแก้ปัญหาที่มีอยู่ให้ดีขึ้น ความคิดสร้างสรรค์จะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อผู้สร้าง มีอิสระทางความคิดความคิดสร้างสรรค์ ถือว่าเป็นคุณลักษณะทางความคิดที่มีความสำคัญต่อเด็ก การสอนความคิดสร้างสรรค์ และการฝึกฝนให้นักเรียนสามารถคิดอย่างสร้างสรรค์ จึงเป็น ส่วนหนึ่งที่ช่วยยกระดับคุณภาพของผู้เรียน ให้มีความมั่นใจในตนเองและมีคุณภาพมากขึ้น

อารี รังสินันท์ (2535 : 5) ได้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ว่า เป็นกระบวนการทางสมองที่คิดในลักษณะอเนกมัย อันนำไปสู่การคิดค้นพบสิ่งแปลกด้วยการดัดแปลงปรุงแต่ง จากความคิดเดิมที่ผสมผสานกันให้เกิดความคิดใหม่ ซึ่งรวมทั้งการประดิษฐ์คิดค้นพบสิ่งต่าง ๆ

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

วิชัย วงษ์ใหญ่ (2523 : 3) ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ว่า ความคิดสร้างสรรค์ คือ ความสามารถในการผลิตและการกระทำสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่เป็นประโยชน์อย่างใหม่และแปลกไปจากความคิดหรือการกระทำของคนอื่นที่ไม่มีใครนึกมาก่อน

ทอแรนท์ (Torrance ; อ้างถึงใน กรมวิชาการ. 2540 : 108) กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการของความรู้สึกไวต่อปัญญา หรือสิ่งที่ขาดหายไป หรือสิ่งที่ยังไม่ประสานกันและเกิดความพยายามที่จะสร้างแนวคิด ตั้งสมมติฐานทดสอบสมมติฐาน และเผยแพร่ผลที่ได้ให้คนอื่นรับรู้และเข้าใจ อันเป็นแนวทางในการค้นพบสิ่งใหม่ต่อไป

อเล็กเอฟ ออสบอร์น (Osbrn ; อ้างถึงใน กรมวิชาการ. 2544 : 119) ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ว่า ความคิดสร้างสรรค์ คือ ความคิดจินตนาการที่มนุษย์สร้างขึ้น เพื่อแก้ปัญหาที่มนุษย์ประสบ ไม่ใช่เป็นจินตนาการที่ฟุ้งซ่านเลื่อนลอย

วอลลาซ และโคแกน (Wallace and Kogan. 1965 : 34) ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ว่า หมายถึง ความสามารถเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างของสองสิ่ง เมื่อ

ระลึกถึงสิ่งหนึ่งได้ก็จะเป็นแนวทางให้ระลึกถึงสิ่งหนึ่งเป็นกระบวนการหนึ่งที่อยู่ระหว่างสิ่งเร้ากับการตอบสนอง

สรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์ หมายถึง ความคิดที่ไม่ซ้ำแบบกันกับบุคคลอื่น ๆ เป็นความคิดเกิดจากความคิดอันเป็นที่ยอมรับและพึงพอใจของคนทั่วไป ผลลัพธ์ทางความคิด ทำให้เกิดความภูมิใจ และเกิดประโยชน์ทั้งต่อตนเองและสังคมส่วนรวม เป็นการคิดที่แปลกแหวกแนวและมีประสิทธิภาพกว่าเดิม

2. ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการคิดสร้างสรรค์ของคน

ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อกระบวนการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ มีหลายประการ ดังที่นักวิชาการได้กล่าวไว้ ดังนี้

อุษณีย์ โพธิสุข (2548 : 24) ได้กล่าวถึงปัจจัยที่ส่งผลทางความคิดของคนประกอบด้วยสิ่งต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. พื้นฐานทางครอบครัว (Family background) พื้นฐานทางครอบครัวถือว่าเป็นปัจจัยหลักที่สำคัญต่อการพัฒนาความคิด นับแต่การเตรียมความพร้อมทางโภชนาการที่เอื้อให้เซลล์สมองสมบูรณ์ พร้อมที่จะรับรู้สิ่งต่าง ๆ ได้ นอกจากนี้ครอบครัวยังเป็นพื้นฐานสำคัญของวิธีคิด โดยมีอิทธิพลจาการเลี้ยงดูที่อาจจะทำให้เด็กกล้าคิด กล้าทดลอง ในขณะที่เด็กบางคนกลัวที่จะคิด กลัวที่จะมีความแตกต่าง รวมทั้งประสบการณ์กลยุทธ์การแก้ปัญหาในชีวิต ประจำวัน การปฏิบัติตัวของคนในครอบครัวก็มีผลที่เป็นรากฐานทางด้านความคิดและจิตใจของเด็กในการที่จะคิดได้ คิดดี ในทางบวกย่อมมาจากรากฐานสำคัญของครอบครัว

2. พื้นฐานความรู้ (Background of knowledge) การเรียนได้มาจากการกลั่นกรองและเก็บความรู้ในด้านต่าง ๆ ที่จะส่งผลต่อวิธีคิด วิธีปฏิบัติ ความเชื่อ บุคลิกภาพ ทางความคิดตลอดจนแนวทางการแก้ปัญหาต่าง ๆ เพราะความรู้ที่ได้หลายขั้นตอนต้องมีการฝึกฝนแต่ถ้าจะเน้นที่ผู้ที่มีการศึกษาสูงกับผู้ที่ขาดโอกาสทางการศึกษา จะมีวิธีการคิดแตกต่างกัน คนละแนวคนละความเชื่อ ทั้งนี้เนื่องจากการฝึกฝนแต่ละวิชาไม่เหมือนกัน

3. ประสบการณ์ชีวิต (Experience of life) บทเรียนต่าง ๆ ที่ผ่านมาในชีวิตในทุกวันนี้ไม่ว่าจะเป็นเรื่องเล็กเรื่องใหญ่ เป็นข้อมูลที่มีผลโดยตรง คนที่มีโอกาสเรียนรู้โลกกว้างได้เห็นหลากหลายประสบการณ์ย่อมมีวิธีการคิดที่หลากหลายกว่าและมีข้อมูลที่นำมาใช้ในชีวิตจริงมากกว่า

4. การทำงานของสมอง (Brain functioning) สมองของแต่ละคนที่เกิดมามีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ละเอียดอ่อน มีผลทำให้ทุกคนมีเอกลักษณ์ทางความรู้สึกนึกคิดและบุคลิกภาพ รวมทั้งศักยภาพด้านต่าง ๆ ไม่เท่ากันตั้งแต่เริ่มเกิดจนถึงโต เช่นคนที่ถนัดในการใช้

สมองซีกซ้าย ก็จะเป็นคนทำงานโดยเหตุผล มีขั้นตอน ในขณะที่คนที่มีความถนัดที่ใช้สมองซีกขวา อาจเป็นคนที่ใช้จินตนาการสร้างสรรค์ได้ดีกว่า

5. วัฒนธรรม (Culture) วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มีอิทธิพลต่อความคิด ความเชื่อ และการปฏิบัติของคนอย่างมาก จึงถือว่าเป็นปัจจัยสำคัญอีกด้านหนึ่ง

6. จริยธรรม (Morality) ผู้มีจริยธรรมสูงย่อมมีกรอบในการคิด การตัดสินใจ และการหาแนวทางแก้ปัญหา การประมวลความแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับผู้ที่ขาดจริยธรรม

7. การรับรู้ (Conception) เป็นสภาวะที่เราตอบสนองต่อสิ่งหนึ่งสิ่งใด ภายใต้กลไกทางสมอง จิตใจ ที่มีผลต่อการคิดของคนเป็นอย่างมาก

8. สภาพแวดล้อม (Environment) เป็นตัวกระตุ้นที่สำคัญต่อการเรียนรู้ ต่อวิธีคิด

9. ศักยภาพทางการเรียนรู้ (Learning potention) คนแต่ละคนมีศักยภาพการรับรู้ การประมวลข้อมูลในอัตราที่ต่างกันทั้งความรวดเร็ว และลุ่มลึก ส่งผลให้แต่ละคนคิดไม่เท่ากัน คิดไม่เหมือนกัน แม้ว่าจะมีประสบการณ์เหมือนกันก็ตาม

10. ประสาทการรับรู้ (Sensory motor) จากประสาทรับรู้ เช่น หู ตา พิการ หรือการรับรู้ผิดปกติ ก็จะทำให้วิธีคิดแตกต่างกันออกไป ในทางตรงกันข้ามหากมีการรับรู้ที่ฉับไวกว่าคนอื่นก็จะสามารถรับรู้ข้อมูลได้อย่างรวดเร็ว และละเอียดกว่าคนอื่น

ทิศนา แขมมณี และคณะ (2548 : 10) ได้กล่าวถึง คุณสมบัติที่เอื้อต่อการคิด (dispositions for thinking) ไว้ว่า ในการคิดเรื่องใด ๆ โดยอาศัยข้อมูลต่าง ๆ คุณสมบัติส่วนตัวบางประการมีผลต่อการคิดและคุณภาพการคิด เช่น คนใจกว้างย่อมยินดีที่จะฟังข้อมูลจากหลายฝ่าย อาจได้ข้อมูลมากกว่าคนที่ไม่ได้รับฟัง ข้อมูลเหล่านี้จะมีผลต่อการคิด ช่วยในการตัดสินใจพิจารณาเรื่องต่าง ๆ ได้อย่างรอบคอบ หรือผู้ที่ช่างสงสัยอยากรู้อยากเห็นย่อมมีความกระตือรือร้นที่จะหาข้อมูลและค้นหาคำตอบ ซึ่งคุณสมบัตินี้จะช่วยส่งเสริมการคิดให้มีคุณภาพมากขึ้น ดังนั้นคุณภาพของการคิดส่วนหนึ่งจึงเป็นคุณสมบัติส่วนตัวบางประการ และในทำนองเดียวกันการพัฒนาการความคิดส่วนบุคคลมักย้อนกลับไปพัฒนาคุณสมบัติส่วนตัวด้วย

ฟรอยด์ (Freud. 1938 : 193 ; อ้างถึงใน สิริพร เถาว์โท. 2545 : 6) กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์ว่า ความคิดสร้างสรรค์เริ่มจากการขัดแย้งซึ่งถูกขับออกมาจากพลังจิตใต้สำนึก ขณะที่มีความขัดแย้งเกิดขึ้นคนที่มีความคิดสร้างสรรค์จะมีความคิดอิสระเกิดขึ้นมากส่วนคนที่ไม่มีความคิดสร้างสรรค์จะไม่มีความคิดอิสระเกิดขึ้น

นักวิทยาศาสตร์ในปัจจุบัน ได้สรุปว่า ความคิดสร้างสรรค์เกิดจากการทำงานของสมองมนุษย์ซึ่งมนุษย์แต่ละคนมีสมองสองซีก คือ สมองซีกซ้าย และซีกขวา ซึ่งทำหน้าที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนต่อการรับรู้ความเป็นไปของสิ่งต่าง ๆ โดยรายละเอียด ดังนี้

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

สมองซีกซ้าย เป็นส่วนที่คิดและทำงานออกมาเป็นรูปธรรม เช่น การวิเคราะห์ การหาเหตุผล สรรหาถ้อยคำ ใช้เหตุผลเชิงตรรกวิทยา ความแบ่งเบา มีกาลเวลา โน้มเอียงเข้าหากฎเกณฑ์ทางคณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์

สมองซีกขวา เป็นส่วนที่เป็นความคิดสร้างสรรค์ ทำหน้าที่คิดจินตนาการ คิดแปลก ๆ ใหม่ ๆ มีความซาบซึ้งในดนตรี ศิลปะ วรรณคดี ไม่มีถ้อยคำ เป็นการสังเคราะห์ หยั่งรู้เอง คิดสร้างสรรค์ มีความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ไม่มีกาลเวลา โน้มเอียงเข้าหากฎเกณฑ์ ของดนตรีและศิลปะ

จากแนวคิด ทฤษฎี และหลักการของนักคิดทั้งหลายทัศนะเมื่อนำมาวิเคราะห์สรุปความหมายเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ แนวคิด ทฤษฎี และหลักการ สามารถสรุปได้ว่า สมองซีกซ้ายและซีกขวา ทำหน้าที่แตกต่างกัน โดยซีกซ้ายเป็นส่วนที่คิดและทำงานออกมาเป็นรูปธรรม ซีกขวา เป็นส่วนที่สร้างสรรค์ จินตนาการ โน้มเอียงหา ดนตรี และศิลปะ ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการคิดทางสมองทั้งสองซีกของบุคคลที่มีระบบการคิดที่เกิดจากทั้งประสบการณ์เดิมและเชื่อมโยงจากประสบการณ์ใหม่ ที่อยู่ระหว่างสิ่งเร้ากับการตอบสนอง เป็นความสามารถของบุคคลที่ถ่ายทอด แนวคิดออกมาในรูปลักษณะที่ต่างกับตามวุฒิภาวะ เป็น การคิดใหม่ที่แปลกแตกต่างจากเดิม กระทำใหม่ ความคิดที่อิสระ ได้ผลผลิตใหม่ที่หลากหลาย การจินตนาการที่สร้างขึ้นเพื่อแก้ปัญหาของบุคคล เป็นที่เข้าใจ และยอมรับจากผู้อื่น ผลผลิต ที่ได้จากสิ่งที่คิดขึ้นมามีคุณภาพและประสิทธิภาพ เป็นประโยชน์ต่อตนเองและสังคม

3. ประเภทความคิดสร้างสรรค์

อุษณีย์ โพธิสุข และคณะ (2548 : 86) ได้กล่าวถึงประเภทความคิดสร้างสรรค์ที่มีหลากหลายทัศนะสามารถวิเคราะห์และสังเคราะห์และแบ่งความคิดสร้างสรรค์เป็น 4 ประเภท ไว้ดังนี้

1. ความคิดสร้างสรรค์ประเภทลอกเลียนแบบ (Duplication) เป็นลักษณะการลอกเลียนแบบจากความสำเร็จผู้อื่น ๆ โดยอาจดัดแปลงให้แปลกออกจากเดิมเล็กน้อย ส่วนใหญ่ยังคงแบบเดิมอยู่

2. ความคิดสร้างสรรค์ประเภทต่อเนื่อง (Extention) เป็นการผสมผสานระหว่างความคิด สร้างสรรค์ประเภทเปลี่ยนแปลงกับสร้างสรรค์ประเภทสังเคราะห์ คือโครงสร้างหรือกรอบที่กำหนดไว้กว้าง ๆ แต่ความต่อเนื่องเป็นรายละเอียดที่จำเป็นในการปฏิบัติงานนั้น

3. ความคิดสร้างสรรค์ประเภทสังเคราะห์ (Synthesis) เป็นการผสมผสานแนวคิดจากแหล่งต่าง ๆ เข้าด้วยกัน แล้วก่อให้เกิดแนวคิดใหม่อันมีคุณค่า

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

4. ความคิดสร้างสรรค์ประเภทความเปลี่ยนแปลง (Innovation) คือแนวคิดที่เป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ขึ้นมา เช่น ทฤษฎีใหม่ ประดิษฐ์ใหม่ หรือที่เรียกว่า นวัตกรรม เป็นการเอาสิ่งประดิษฐ์มาใช้ เพื่อให้การดำเนินงานมีประสิทธิภาพดียิ่งขึ้น

สรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์มีหลายประเภทเช่นประเภทลอกเลียนแบบ การผสมผสานหรือการต่อเนื่องแนวคิด และตลอดจนสร้างขึ้นใหม่ แต่ผลผลิตที่ได้คือสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่มีประโยชน์และต้องมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้นกว่าเดิม

4. องค์ประกอบความคิดสร้างสรรค์

ความคิดสร้างสรรค์เป็นความคิดที่กว้างไกลประกอบด้วยความคิด ตามแนวความคิดของ กิลฟอร์ด (Guilford) ดังนี้

1. ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency) หมายถึง ความสามารถในการคิดตอบสนองต่อสิ่งเร้าให้ได้มากที่สุดเท่าที่จะมากได้ สามารถคิดหาคำตอบที่เด่นชัดและตรงประเด็นมากที่สุด

2. ความคิดริเริ่ม (Originality) คือ ความสามารถคิดแปลกใหม่ต่างจากความคิดธรรมดา อาจนำความรู้เดิมมาดัดแปลง

3. ความยืดหยุ่น (Flexibility) คือ ความสามารถในการปรับสภาพความคิดในสถานการณ์ต่าง ๆ ได้ เน้นเรื่องปริมาณเป็นตัวเสริมคุณภาพคิดคล่อง

4. ความคิดละเอียดลออ (Elaboration) ความสามารถในการคิดละเอียดในสิ่งที่คนอื่นมองไม่เห็น เชื่อมโยงความคิดอย่างมีความหมาย (อุษณีย์ โพธิสุข และคณะ. 2548 : 21)

ทอแรนซ์ (Torrance) ได้ใช้แนวคิดแบบอเนกมัย (Divergent thinking) มาเสนอเป็นองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ 3 องค์ประกอบ คือ

1. ความคล่องแคล่วในการคิด (Fluency) หมายถึง ความสามารถของบุคคลในการคิดหาคำตอบได้อย่างคล่องแคล่ว รวดเร็ว และสามารถสร้างคำตอบได้ในปริมาณที่จำกัด

2. ความยืดหยุ่นในการคิด (Flexibility) หมายถึง ความสามารถของบุคคลในการคิดหาคำตอบได้หลายประเภท หลายทิศทาง หลายรูปแบบ

3. ความคิดริเริ่ม (Originality) หมายถึง ลักษณะความคิดแปลกใหม่แตกต่างจากความคิดธรรมดา และไม่ซ้ำซากกับความคิดที่มีอยู่ทั่วไป

สรุปได้ว่า บุคคลที่มีความคิดสร้างสรรค์จะประกอบไปด้วยลักษณะดังนี้ คือ มีแนวคิดที่คล่องแคล่ว คิดได้เร็ว หาคำตอบได้ในเวลาที่จำกัด สามารถคิดหาคำตอบได้หลากหลาย คิดได้หลายทิศทาง และมีลักษณะการคิดที่ไม่ซ้ำแบบใคร มีอิสระในการคิด สามารถ เชื่อมโยงในสิ่งที่

6. ขั้นตอนของความคิดสร้างสรรค์

ทอร์แรนซ์ (Torrance. 1962) เป็นผู้ที่มีชื่อเสียงด้านความคิดสร้างสรรค์ได้สร้างทฤษฎีและแบบทดสอบของความคิดสร้างสรรค์ที่ใช้กันหลายประเทศ เขากล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์จะแสดงออกตามกระบวนการของความรู้สึก หรือการเห็นปัญหาการรวบรวมความคิด เพื่อตั้งเป็นข้อสมมติฐาน การทดสอบ และดัดแปลงสมมติฐานตลอดจนวิธีการเผยแพร่ที่สรุปถึงขั้นตอนการคิด ดังนี้

1. ขั้นเริ่มคิด คือ พยายามรวบรวมข้อสรุปเรื่องราวและแนวคิดต่าง ๆ ที่มีอยู่เข้าด้วยกันเพื่อหาความกระจ่าง ซึ่งยังไม่ทราบผลที่จะเกิดขึ้น หรืออาจเกิดขึ้นโดยไม่รู้สึกตัว

2. ขั้นครุ่นคิด คือขั้นที่ใช้ความคิดอย่างหนัก แต่บางครั้งความคิดนี้หยุดชะงักไปเฉย ๆ เป็นเวลานานและบางครั้งจะกลับเกิดขึ้นมาอีก

3. ขั้นเกิดความคิด คือ ขั้นที่ผู้คิดจะมองเห็นความสำคัญของความคิดใหม่ที่ซ้ำกัน ความคิดเก่าที่มีผู้คิดมาแล้ว การมองเห็นความสัมพันธ์ในแนวคิดใหม่นี้จะเกิดขึ้นมาในทันทีทันใด ผู้คิดไม่นึกไม่ฝันว่าจะเกิดขึ้น

4. ขั้นปรับปรุง คือ ขั้นการขัดเกลาความคิดให้ผู้อื่นเข้าใจได้ง่าย หรือการต่อเติมเสริมความคิดใหม่ให้รัดกุมและวิวัฒนาการก้าวหน้าต่อไป ความคิดเหล่านี้ก่อให้เกิดผลงานใหม่ ๆ ทางนวนิยาย ทางบทเพลง จิตรกรรม และการออกแบบ

จุงส์ (Jung. 1963 ; อ้างถึงใน อุษณีย์ โพธิสุข และคณะ. 2548 : 51) ได้เสนอแนวคิดสร้างสรรค์ไว้ 5 ขั้น หรือที่เรียกว่า “ห้าขั้นแห่งการสร้างความคิด”

ขั้นที่ 1 ขั้นคิดรวบรวมข้อมูล คือ การใช้ใจคิดรวบรวมวัสดุต่าง ๆ คิดถึงข้อมูลต่าง ๆ ทุกอย่างที่เรากระทำ พยายามใช้ความคิดกับสิ่งนั้นอย่างกระตือรือร้นให้มันหลั่งไหล เข้ามาสู่ใจหรือสมองของเรา

ขั้นที่ 2 ขั้นคิดถึงข้อมูลต่าง ๆ ที่ได้รวบรวมขึ้นอยู่ในใจครั้งแล้วครั้งเล่า การทำอย่างนี้จะเป็นที่สนใจและได้รับผลประโยชน์แค่ไหน แล้วนำมาเปรียบเทียบกับบุคคลอื่นที่มารวบรวมอยู่ในใจ หากสมองเหนื่อยก็จงหยุดพักไว้ก่อน

ขั้นที่ 3 ขั้นการหยุดคิดแล้วทำจิตให้ว่าง ลืมปัญหาต่าง ๆ ในขั้นที่ 2 แล้วหันมาสนใจไปทำสิ่งอื่น ๆ อีกปล่อยให้สำนึกของกลไกความคิดทำงานของมันต่อไป

ขั้นที่ 4 ขั้นเกิดความคิดแวบขึ้นมา บางครั้งความคิดหลั่งไหลเข้ามาโดยไม่คาดฝัน อาจเป็นเวลาไหนก็ได้ แต่ส่วนใหญ่มักเกิดขึ้นในตอนที่เราครึ่งหลับครึ่งตื่นในตอนเช้า

ขั้นที่ 5 ขั้นต้องใช้เวลาวิพากษ์วิจารณ์อย่างจริงจัง ต่อความคิดที่คิดไว้แล้ว พยายามจัดความคิดนั้นให้เป็นรูปร่างเพื่อนำไปใช้ประโยชน์ ทำงานได้ ช่วงนี้มีใครช่วยวิพากษ์วิจารณ์เป็นโอกาสดีเพราะคำพูดเพียงประโยคอาจจะทำให้เกิดความคิดใหม่ ๆ

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

สรุปได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นย่อมมีขั้นตอนการคิดที่สำคัญ โดยที่ผู้คิดอาจใช้วิธีการคิดที่หลากหลาย และเวลาในการคิดซึ่งบางครั้งอาจจะต่อเนื่องหรือหยุดชะงักไป แต่ในที่สุดก็สามารถสร้างสรรค์ผลงานออกมาได้อย่างมีประสิทธิภาพ ขั้นตอนความคิดสร้างสรรค์ ของทอแรนซ์ ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาสู่การพัฒนาความคิดสร้างสรรค์เป็นหลัก

7. ลักษณะของบุคคลที่มีความคิดสร้างสรรค์

ทิศนา แขมมณี และคณะ (2548 : 8) ได้กล่าวถึง ลักษณะบุคคลที่มีความคิดสร้างสรรค์ไว้ ดังนี้

1. เป็นผู้ที่มีความรู้สึกไวต่อปัญหา
2. เป็นผู้ที่มองการณ์ไกล
3. เป็นตัวของตัวเอง
4. มีความคิดหลากหลายทิศทาง
5. มีความสามารถในการเปลี่ยนแปลงความคิดอย่างรวดเร็ว
6. สนใจสิ่งใหม่อยู่เป็นประจำ
7. ชอบแสดงความคิดเห็น
8. ชอบตั้งคำถามและคิดหาคำตอบ
9. เป็นคนชอบค้นคว้า
10. ชอบจินตนาการอย่างมีเหตุผล
11. เห็นความสำคัญในการคิดสร้างสรรค์

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

อุษณีย์ โพธิสุข (2548 : 23) กล่าวถึงลักษณะของผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์ไว้ ดังนี้

1. ไม่ชอบให้ความร่วมมือถ้าไม่เห็นด้วย
2. ไม่ร่วมกิจกรรมที่ไม่ชอบ
3. ชอบทำงานคนเดียวเป็นเวลานาน
4. มีความสนใจกว้างขวางในเรื่องต่าง ๆ
5. ชอบซักถาม
6. ชอบพูดถึงสิ่งประดิษฐ์ และวิธีคิดใหม่ ๆ
7. เบื่อหน่ายความจำเจซ้ำซาก
8. กล้าทดลองทำเพื่อพิสูจน์ความคิด
9. มีอารมณ์ขันอยู่เป็นนิจ
10. มีอารมณ์อ่อนไหวง่าย
11. ซาบซึ้งในสุนทรียภาพ เช่น ซาบซึ้งดนตรีและศิลปะต่าง ๆ
12. ไม่หงุดหงิดกับความไร้ระเบียบหรือความยุ่งเหยิงที่คนอื่นทนไม่ได้

13. ไม่สนใจว่าตนเองจะแปลกกว่าคนอื่น
14. มีปฏิกิริยาโต้แย้งไม่เห็นด้วย
15. ช่างสังเกต ช่างจดจำรายละเอียดต่าง ๆ เป็นอย่างดี
16. ไม่ชอบบังคับ กำหนดกฎเกณฑ์ ตีกรอบความคิดให้ทำตามกติกาต่าง ๆ
17. ถ้าเป็นสิ่งที่ตนเองไม่สนใจหรือไม่เห็นด้วยจะหมดความสนใจง่าย ๆ
18. ชอบเหม่อลอยสร้างจินตนาการ
19. ยอมรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่นถ้าอธิบายเหตุผล
20. มีความคิดอิสระไม่ชอบทำตามผู้อื่น
21. มีความยืดหยุ่น คิดได้หลายทิศทาง เช่นสามารถคิดแก้ปัญหาได้หลายวิธี
22. สามารถคิดหรือทำได้หลาย ๆ อย่างในเวลาเดียวกัน
23. แสดงความคิดหลากหลายในเรื่องใดเรื่องหนึ่ง
24. ชอบสร้างแล้วรื้อ รื้อแล้วสร้างใหม่เพื่อความแปลกใหม่
25. ชอบมีคำถามแปลกใหม่ท้าทายให้คิด
26. ชอบคิดริเริ่มสร้างสรรค์สิ่งใหม่ ๆ มากกว่าคนอื่น
27. ชอบเป็นคนแรกที่คิดและทำเรื่องใหม่
28. มีความรู้สึกรุนแรงเกี่ยวกับอิสรภาพทางความคิด
29. ชอบหมกมุ่นอยู่กับความคิด
30. ในสายตาคนทั่วไปดูว่าเป็นคนแปลกกว่าคนอื่น เห็นความเชื่อมโยง เห็นความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งต่าง ๆ ที่คนทั่วไปมองไม่เห็น
31. มีความวิจิตรพิสดารในเรื่องที่ทำ
32. ช่างสังเกต สามารถเห็นรายละเอียดต่าง ๆ ที่คนอื่นมองไม่เห็น
33. สามารถผสมผสานความคิดหรือสิ่งที่แตกต่างเข้าด้วยกันโดยไม่มีใครคิดทำมาก่อน

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

กรมวิชาการ (2542 : 209 ; อ้างถึงใน ทิศนา แขมมณี และคณะ. 2548) กล่าวถึงลักษณะนิสัยของบุคคลที่สามารถเอื้ออำนวยให้เกิดการคิดได้ 8 ลักษณะนิสัย ผู้วิจัยขอนำเสนอพฤติกรรมหรือลักษณะที่บ่งชี้ ดังนี้

ลักษณะนิสัย	พฤติกรรมหรือลักษณะบ่งชี้
1. ใจกว้าง	1. มีใจเป็นกลาง มีความยุติธรรม รับรู้ รับฟังความรู้สึกและความคิดเห็นของผู้อื่นและมีโลกทัศน์กว้างไกล รับและไตร่ตรองข้อมูลอย่างรอบคอบมีเหตุผล รับรู้ข้อมูลตรงตามเป็นจริง ไม่ลำเอียงหรือมี

ลักษณะนิสัย	พฤติกรรมหรือลักษณะบ่งชี้
	อคติ มีการตัดสินใจที่ถูกทาง ไม่มีผิดพลาด
2. มีสมาธิ	2. มีสภาพมั่นคงของจิตที่แน่วแน่ต่อสิ่งที่กำหนด ไม่ฟุ้งซ่าน แยกแยะข้อมูลต่าง ๆ ที่ปรากฏได้ว่า เป็นจริงหรือสิ่งปรุงแต่ง เข้าใจเหตุการณ์อย่างถูกต้องตามความจริง
3. ช่างวิเคราะห์และผสมผสาน	3. รู้จักมองสิ่งต่าง ๆ ได้หลายแง่มุม วิเคราะห์รายละเอียดของสิ่งต่าง ๆ ได้และรู้จักผสมผสานข้อมูลใหม่ขึ้นได้หลายรูปแบบ
4. มีความพร้อมในการทำงานของสมองดี	4. มีความสามารถในการเชื่อมโยง ปรับรับ ปรับเปลี่ยนโครงสร้างความรู้เดิมให้เชื่อมต่อประสบการณ์หรือสิ่งเร้าใหม่ได้อย่างรวดเร็ว
5. มีความกระตือรือร้น	5. ตื่นตัวอยากรู้อยากเห็น อยากทำในสิ่งที่ แปลกใหม่ ขี้สงสัย และพร้อมที่จะคิดค้นหาคำตอบของสิ่งนั้น ๆ กล้าเสี่ยง กล้าทดลองบนพื้นฐานของความมีเหตุผล และถูกทาง
6. ขยัน ต่อสู้ และอดทน	6. ไม่ยอมแพ้ต่อโชคชะตา มีใจสู้ มีความพยายาม และตั้งใจที่จะแก้ปัญหาสามารถทนต่อสภาวะที่คลุมเครือ และซับซ้อนได้ ไม่หาทางออกแบบผิด ๆ
7. มั่นใจในตนเอง	7. มีพฤติกรรมที่แสดงออกถึงความเป็นตัวของตัวเอง สามารถตัดสินใจอย่างถูกต้องและเฉียบขาด มีความมั่นคงทางอารมณ์ มีมโนทัศน์เกี่ยวกับตัวเองตรงตามความเป็นจริง
8. มีความน่ารักน่าคบ	8. มีความอ่อนน้อมถ่อมตน ไม่ก้าวร้าว เข้าใจจิตใจของคนอื่น มีอารมณ์ขัน มีความจริงใจ เป็นที่ปรึกษาที่ดี เคารพกฎระเบียบ มีวินัย เป็นสมาชิกที่ดีของสังคม

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

สรุปได้ว่า บุคคลที่มีลักษณะความคิดสร้างสรรค์เป็นคนที่มีความไวต่อปัญหา สามารถแก้ปัญหาได้ด้วยสติปัญญา มองโลกกว้างไกล มีจินตนาการ มีความคิดที่อิสระ ชอบความยุติธรรม มีความมั่นใจในตนเอง และยอมรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น ในขณะเดียวกันก็มีความเชื่อมั่นในตนเองสูง มีความสามารถในการคิดได้หลากหลาย กล้ากระทำสิ่งใหม่และท้าทายความสามารถเป็นที่ปรึกษาได้ทุกปัญหาและเป็นที่ปรึกษาที่ดีด้วย

8. แนวทางการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์

การพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ (Creative Thinking) สามารถฝึกและพัฒนาได้ การฝึกการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์จะก่อให้เกิดประโยชน์ต่อตนเองและสังคมได้เป็นอย่างดี

ความคิดสร้างสรรค์ สามารถส่งเสริมพัฒนาได้ทั้งทางตรงและทางอ้อม ทางตรงโดยการสอน ฝึกฝนและอบรม ส่วนทางอ้อมโดยการสร้างบรรยากาศและการจัดสิ่งแวดล้อม ส่งเสริมความเป็นอิสระทางการเรียนรู้ ความคิดสร้างสรรค์ไม่สามารถบังคับให้เกิดขึ้นได้ แต่สามารถส่งเสริมให้เกิดขึ้นได้ (อุษณีย์ โพธิสุข. 2548 : 16)

การสร้างจินตนาการ เป็นประโยชน์อย่างเห็นได้เด่นชัด ในการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ ความคิดและการรับรู้ของแต่ละบุคคลต่อความเป็นจริงของบุคคลทั้งสองกลุ่มช่วยให้แต่ละคนไปเข้าสู่ความเข้าใจมากขึ้นและเกิดการเรียนรู้เพิ่มขึ้น (กระทรวงศึกษาธิการ. 254 : 332-333)

สรุปได้ว่า องค์ประกอบที่สำคัญในการที่จะทำให้เกิดมีความคิดสร้างสรรค์จะต้องสร้างบรรยากาศเป็นแบบประชาธิปไตย เป็นกันเอง ส่งเสริมความคิดตามจินตนาการ สร้างองค์ความรู้ด้วยตนเอง บูรณาการผสมผสานสาระความรู้ได้ทุกวิชา

9. แนวคิดการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์

ทอร์แรนซ์ (Torrance. 1962 ; อ้างถึงในวรวัลย์ อินทรรัตน์. 2540 : 19) ได้กล่าวถึงการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ ดังนี้

1. ส่งเสริมให้ถาม และให้ความสนใจต่อคำถาม คำถามที่แปลก ของเด็กพ่อแม่ ครูไม่ควรมุ่งที่คำตอบถูกอย่างเดียวเพราะการแก้ปัญหาแม้เด็กจะเดาเสี่ยงก็ยอม ควรกระตุ้นให้เด็กได้วิเคราะห์ค้นหาคำตอบเพื่อพิสูจน์การเดาโดยใช้การสังเกตและประสบการณ์ของเด็กเอง

2. ตั้งใจฟังและเอาใจใส่ต่อการคิดแปลก ด้วยใจเป็นกลาง

3. กระตือรือร้นต่อคำถามที่แปลก ๆ ด้วยการตอบคำถามอย่างมีชีวิตชีวา หรือชี้แนะให้เด็กหาคำตอบด้วยตนเอง

4. แสดงหรือเน้นให้เห็นว่าความคิดนั้นมีคุณค่า และนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ เช่น จากการวาดภาพ อาจนำไปเป็นภาพ ส.ค.ส. ทำให้เด็กเกิดความภาคภูมิใจ และมีกำลังใจที่จะสร้างสรรค์งานต่อไป

5. กระตุ้นส่งเสริมให้เรียนรู้ด้วยตนเอง ให้โอกาสได้เตรียมการเรียนรู้ด้วยตนเอง และยกย่องเด็กที่พยายามเรียนรู้ด้วยตนเอง ครูลดบทบาทการชี้แนะ และการอธิบายลงเพื่อให้เด็กได้มีส่วนริเริ่มกิจกรรมด้วยตนเองมากขึ้น

6. เปิดโอกาสให้เรียนรู้ หรือค้นคว้าอย่างต่อเนื่องอยู่เสมอ โดยไม่ได้ใช้วิธีการบังคับด้วยคะแนน เป็นต้น

7. พึงระวัง การพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ ต้องใช้เวลาพัฒนาค่อยเป็นค่อยไป

8. ส่งเสริมให้เด็กใช้จินตนาการของตนเอง และยกย่องชมเชย เมื่อเด็กมีจินตนาการที่แปลก

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

10. ปัจจัยที่เป็นอุปสรรคต่อการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์

อุปสรรคที่มีอิทธิพลต่อการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ที่มีอยู่ 3 ป ระการ

1. อุปสรรคด้านการรับรู้ (Perceptional Block) ได้แก่ การที่คนเราไม่สามารถมองเห็นปัญหาที่แท้จริงได้ เป็นเหตุให้การแก้ปัญหานั้นดำเนินไปโดยปราศจากเป้าหมาย ที่ชัดเจนและแน่นอน

2. อุปสรรคด้านวัฒนธรรม (Cultural Block) ซึ่งเป็นผลเนื่องมาจากกฎเกณฑ์ทางสังคม ซึ่งเป็นที่กำหนดให้บุคคลต้องมีพฤติกรรมอยู่ในกรอบ แบบแผนทำให้มีผลต่อการสกัดกั้น ความท้าทายต่อการคิดค้น และความเปลี่ยนแปลง อันเป็นคุณลักษณะความคิดสร้างสรรค์

3. อุปสรรคด้านอารมณ์ (Emotional Block) เป็นอุปสรรคที่สำคัญประการหนึ่งทั้งนี้เพราะอารมณ์ของบุคคลซึ่งได้แก่ ความรัก ความเกลียด ความกลัว ความโกรธ เพราะอารมณ์เป็นตัวสกัดกั้นความคิดหาเหตุผลและความคิดสร้างสรรค์

สรุปได้ว่า การมองไม่เห็นสาเหตุของปัญหา ตลอดจน กฎเกณฑ์ทางสังคม คือ พฤติกรรมในกรอบ มีผลต่อการคิดสร้างสรรค์สิ่งใหม่ และอารมณ์ของบุคคล ทำให้ไม่สามารถคิดหาเหตุผลและสร้างสรรค์ผลงานออกมาได้

11. การวัดและประเมินความสามารถในการคิดสร้างสรรค์ (Met cognition)

สมรรถภาพทางการคิดเป็นนามธรรม การวัดและประเมินผลเป็นเรื่องที่ยาก จากการศึกษาพบว่าสามารถจำแนกได้ 2 ประเภท

1. แนวทางการวัดและประเมินผลทางการศึกษาและจิตวิทยา โดยใช้การศึกษาและวัดคุณลักษณะภายในของมนุษย์เนื่องจากการวัดเชาว์ปัญญา ศึกษาเกี่ยวกับสมองซึ่งมีลักษณะขององค์ประกอบความสามารถที่แตกต่างกันของแต่ละบุคคล ซึ่งสามารถวัดได้โดยใช้แบบทดสอบมาตรฐาน และได้พัฒนาสู่การวัดบุคลิกภาพ ความถนัด วัดผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน ในรายวิชาต่าง ๆ ความสามารถด้านการคิด จัดเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

1.1 แบบทดสอบที่มีผู้ที่สร้างไว้ จากผู้เชี่ยวชาญที่สร้างขึ้นพร้อมเพื่อหาความเชื่อมั่นของแบบทดสอบจนเป็นแบบมาตรฐาน

1.2 แบบวัดความเชื่อมั่นที่สร้างขึ้น เพื่อให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์และความต้องการเพื่อหาวิธีวัดและประเมินผลให้ตรงเป้าหมาย

2. การวัดและประเมินผลจากการปฏิบัติจริง แนวทางการวัดและประเมินการปฏิบัติจริงของผู้สร้างสรรค์ การวัดต้องอาศัยการสังเกตการณ์เข้าร่วมกิจกรรม จากพฤติกรรม ที่แสดงออกทางความคิด การแก้ปัญหา การประเมินตนเอง และจากการตรวจแฟ้มผลงาน (Portfolio) ในการปฏิบัติ จะประเมินผลหลังจากกิจกรรมดำเนินการไปแล้ว อาจสร้างแบบประเมินคร่าว ๆ ใช้ในการบันทึก ดูผลงาน การตอบสนอง บันทึกกิจกรรม ความเปลี่ยนแปลง

การประยุกต์ใช้โดยอาจอาศัยข้อมูลจากบุคคลใกล้ชิด หัวใจสำคัญในการประเมินผู้ประเมินจะต้องเป็นผู้ที่มีวิธีการใช้กลยุทธ์ในการจัดกิจกรรมแบบกระตุ้นความคิด สร้างบรรยากาศที่เป็นอิสระ พฤติกรรมที่แสดงออกจะทำให้กระบวนการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์บรรลุตามเป้าประสงค์ที่ตั้งไว้

12. แบบทดสอบความคิดสร้างสรรค์ในประเทศไทย

จากการศึกษาค้นคว้า เรื่องแบบทดสอบวัดความคิดสร้างสรรค์ ได้มีการค้นคว้าจากแนวคิด เช่น ทอร์แรนซ์ กิลฟอร์ด ส่วนใหญ่มีหลักการให้คิด และวัดองค์ประกอบความคิดสร้างสรรค์ คือ มีความคิดคล่อง ความคิดยืดหยุ่น ความคิดริเริ่ม ความคิดละเอียด นอกจากนี้ ทอแรนซ์ เน้นการคิดสร้างสรรค์เพื่อแก้ปัญหาจึงสร้างแบบวัดความคิดแบบอเนกนัยเป็นส่วนใหญ่

ตัวอย่าง แบบวัดความคิดสร้างสรรค์ของทอแรนซ์ ประกอบด้วยกิจกรรม 3 อย่าง ดังนี้

1. กิจกรรมไม่ใช้ภาษา (Non – verbal taks) เช่น การต่อเติมรูปภาพที่ยังไม่สมบูรณ์ให้สมบูรณ์ การสร้างรูปภาพจากรูปวงกลมและสี่เหลี่ยมที่กำหนดให้เป็นภาพต่าง ๆ และตั้งชื่อภาพนั้นด้วย

2. กิจกรรมทางภาษาโดยใช้สิ่งเร้าที่ไม่ใช้ภาษา (verbal traks using non – verbal stimuli) เช่น กิจกรรมให้ดูชุดรูปภาพแล้วเล่าเรื่องที่เกิดขึ้นในภาพ การออกแบบสิ่งของให้ใช้ประโยชน์ได้ดีขึ้น

3. กิจกรรมทางภาษาโดยใช้สิ่งเร้าที่ใช้ภาษา (verbal traks using verbal stimuli) เช่น การให้บอกประโยชน์สิ่งของ เช่น กระป๋อง หนังสือ มาให้มากที่สุด การตอบว่า จะมีและเหตุการณ์อะไรเกิดขึ้น ถ้าเหตุการณ์สมมติบางอย่างเป็นจริง เช่น อะไรจะเกิดขึ้นถ้าแสงอาทิตย์เป็นแท่งแข็ง อะไรจะเกิดขึ้นถ้ารูปภาพที่วาดสามารถเป็นจริงได้

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

13. เครื่องมือวัดความคิดสร้างสรรค์ แบบทดสอบความคิดสร้างสรรค์ต่างประเทศ

แบบวัดความคิดสร้างสรรค์ของทอแรนซ์ การวัดจะเน้นในด้านการเชื่อมโยงความคิดและเกณฑ์การให้คะแนนจะพิจารณาดูความแปลกใหม่จากคนอื่น (กรมวิชาการ. 2542 : 113) มีลักษณะ ดังนี้

1. แบบทดสอบความคิดสร้างสรรค์ (The test for Creative Thinking Drowing Production: TCT – DP) วัดความสามารถในความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งมีลักษณะเป็นกรอบสี่เหลี่ยมจัตุรัสขนาดประมาณ 5 x 5 นิ้ว จะมีภาพเส้นและจุด 5 แห่ง อยู่นอกกรอบอีก 1 รวมเป็น 6 แห่ง

2. การเปรียบเทียบจากการประเมินโดยผู้ประเมินสร้างแบบบันทึกกิจกรรมขึ้นมาโดยสังเกตการณ์เข้าร่วมกิจกรรม การร่วมกิจกรรมที่สนุกสนาน การแสดงความสามารถที่แท้จริง

3. การเปรียบเทียบจากการประเมินโดยผู้ใกล้ชิด โดยครูจะต้องสร้างความเข้าใจให้กับผู้ปกครองเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในตัวเด็ก เพราะผู้ปกครองแต่ละคนมีความรู้ความเข้าใจแตกต่างกัน

4. เปรียบเทียบจากการประเมินตนเองของผู้สร้างสรรค์ โดยครูสร้างแบบวัดและประเมินผลให้นักเรียนมีส่วนร่วมในการประเมิน เพราะความคิดสร้างสรรค์ฝึกแล้วผู้เรียนจะได้นำไปประยุกต์ใช้ในชีวิตจริงจากความรู้หรือประสบการณ์

สรุปได้ว่า การวัดผลและประเมินผลด้านความคิดสร้างสรรค์ของผู้ทดสอบ ผู้ประเมินจะต้องมีกลยุทธ์ในการจัดกิจกรรมที่สามารถส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ที่เป็นรูปธรรมการเข้าร่วมกิจกรรม มีการบันทึกเป็นระบบ การตรวจแฟ้มงาน โดยให้ผู้สร้างสรรค์ มีส่วนร่วม ในการประเมินโดยการประเมินตนเองและออกแบบในการประเมินร่วมกัน คำนึงถึงความแตกต่าง แต่ละบุคคล การวัดผลและประเมินผลตามสภาพจริง ให้สอดคล้องกับเนื้อหาและจุดประสงค์

จากการศึกษาความรู้ด้านแนวคิดสร้างสรรค์นี้เป็นของนักการศึกษาที่ใช้ในกระบวนการเรียนการสอน ผู้วิจัยได้นำมาปรับใช้ในงานวิจัยฉบับนี้ เพราะผลงานวิจัยจัดอยู่ในประเภทสร้างสรรค์ด้านศิลปะ หรือเชิงคุณภาพ จึงจำเป็นจะต้องมีการประเมินผลงานโดยผู้เชี่ยวชาญในสาขาศิลปะแขนงเหล่านั้นด้วย ซึ่งจะปรากฏในบทที่ 4 และภาคผนวก

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง มี 2 ประเภท คือ

1. งานวิจัยภายในประเทศ
2. งานวิจัยต่างประเทศ

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

1. งานวิจัยภายในประเทศ

เครือวัลย์ เรืองศรี (2542 : 1-3) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องฉุยฉาย โดยได้กำหนดกรอบดังนี้ ความหมายของการรำ จุดมุ่งหมาย ประวัติความเป็นมาของการรำเดี่ยว การรำฉุยฉายประกอบด้วย ความหมายของฉุยฉาย จุดมุ่งหมายของการรำฉุยฉาย และประเภทของฉุยฉาย ประวัติความเป็นมา การรำฉุยฉายแต่เดิมเพลงฉุยฉายเป็นเพลงหน้าพาทย์ ใช้เมื่อตัวละครแปลงกายหรือแต่งตัวสวยก็จะรำชมความงามของตน ซึ่งนิยมมีแทรกอยู่ในการแสดงโขน ละครรำของไทย ต่อมาจึงมีผู้แต่งบทร้อง และนำเพลงแม่ศรีมาใช้ประกอบรำ โดยเพิ่มเพลงหน้าพาทย์รัว (ส่งตัวละครออก) และเพลงเร็ว – ลา (ส่งตัวละครเข้า)

โมฬี ศรีแสนยงค์ (2543 : 21-64) วิจัยเรื่อง การศึกษาวิถีชีวิตของชาวอีสานที่สัมพันธ์กับต้นจาน เพื่อสร้างเป็นนาฏยประดิษฐ์ชุดเชิ้งดอกจาน ได้กำหนดแนวทางการศึกษา วิถี

ชีวิตของชาวอีสานที่สัมพันธ์กับต้นจาน (ทองกวาว) บริบทของสถาบันราชภัฏมหาสารคาม ความรู้เกี่ยวกับต้นจาน แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำเซิ้ง แล้วประมวลนำมาสู่การประดิษฐ์ท่ารำให้สัมพันธ์กับต้นจานที่ชาวบ้านนำมาใช้ประโยชน์ แล้วจึงกำหนดวงดนตรีโปงลางอีสาน ลายเพลง ผู้แสดง ลักษณะการแต่งกาย ลักษณะท่ารำ (ประดิษฐ์จากท่าธรรมชาติ แต่ยึดลีลาแบบอีสานประยุกต์) ลักษณะการแปรแถว และอุปกรณ์การแสดง หลังจากการประดิษฐ์ชุดการแสดงไม่ได้ผ่านกระบวนการประเมินคุณภาพ ประสิทธิภาพ และความพึงพอใจจากผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์และการละคร และผู้ชมการแสดงทั่วไป จึงถือว่าเป็นวิจัยเบื้องต้นประเภทสร้างสรรค์

โมพี ศรีแสงยงค์ (2554 : 107-177) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม โดยมีจุดประสงค์เพื่อสร้างชุดการแสดงรำฉุยฉายมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคามประเมินความถูกต้องเหมาะสมในการนำไปใช้ประกอบการสอนรายวิชาฉุยฉาย (2053201) และประเมินความพึงพอใจของบุคคลทั่วไปหลังจากการประพันธ์ขับร้อง และบรรจุท่ารำ ได้รับการปรึกษาจากผู้เชี่ยวชาญแล้วจึงบันทึกเสียง แล้วนำไปใช้สอนกับกลุ่มผู้ศึกษาร่วม 2 กลุ่มจำนวน 6 คน ซึ่งเป็นนักศึกษาสาขาวิชาเอกนาฏศิลป์และการละคร จากสถาบันพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ แสดงให้ผู้ชมทั่วไปชมและประเมินความพึงพอใจพร้อมกับถ่ายภาพวีดีทัศน์มาให้กลุ่มผู้ศึกษาร่วมกลุ่มที่ 2 ซึ่งเป็นนักศึกษาสาขาวิชาเอกนาฏศิลป์ไทยจำนวน 6 คนจากมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคามดูแล้วแสดงเพื่อบันทึกภาพวีดีทัศน์อีกครั้งให้สมบูรณ์กว่าเดิม แล้วจึงนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญด้านสาขานาฏศิลป์และการละครแระเมิน 2 ด้าน คือ ด้านความคิดสร้างสรรค์ และความถูกต้องเหมาะสม ที่จะนำไปใช้ในการเรียนการสอนรายวิชาฉุยฉาย ผลการวิจัยพบว่า ด้านความคิดสร้างสรรค์อยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{x}$ =4.62) ด้านความถูกต้องเหมาะสมที่จะนำไปใช้ประกอบการเรียนการสอนรายวิชาฉุยฉาย (2053201) อยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{x}$ = 4.67) และผู้ชมที่มีความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด ($\bar{x}$ = 4.62)

โมพี ศรีแสงยงค์ (2556 : 86-93) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องบทคีตประดิษฐ์ประกอบรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างบทคีตประดิษฐ์ประกอบรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลงและประเมินความคิดสร้างสรรค์ถึงความถูกต้องเหมาะสม หลังจากศึกษาวิเคราะห์วรรณคดีเรื่องสังข์ทอง และความรู้เกี่ยวกับเพลงไทยและเพลงฉุยฉายแล้ว จึงได้ประพันธ์บทเพลงฉุยฉายพันธุรัตจำแลงขึ้นใหม่แล้วนำไปปรึกษาผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ และการดนตรีไทย ช่วยแก้ไข โดยนำไปใช้กับผู้ศึกษาร่วม 1 ท่านเพื่อขับร้องแล้วบันทึกเสียง สร้างแบบสอบถามเพื่อประเมินผลความคิดสร้างสรรค์ แล้วนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญด้านสาขาดนตรี และนาฏศิลป์ไทยฟังและประเมิน ผลการศึกษาด้านความคิดสร้างสรรค์บทคีตประดิษฐ์ประกอบรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลงในระดับมากที่สุด ($\bar{x}$ = 4.62) สามารถนำไปขับร้องหรือบรรจุท่ารำประกอบการแสดงรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

พจน์มาลย์ สมรรคบุตร (2538 : 47-75) ได้เรียบเรียงเอกสารแนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำเซิ้ง พบว่า หลักแนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำเซิ้งของอีสาน ยึดตามแนวทางการฟ้อนแม่ท่าอีสาน ของ ดร.ฉวีวรรณ พันธุ (ดำเนิน) ผู้เชี่ยวชาญสาขานาฏศิลป์พื้นบ้านอีสาน (สาขาหมอลำ) ศิลปินแห่งชาติ มาเป็นแนวทางแล้วเปรียบกับหลักการประดิษฐ์ท่ารำของผู้เชี่ยวชาญ ด้านนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน ของกรมศิลปากร โดยยึดองค์ประกอบของการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทระบำ รำ ฟ้อน มาเป็นหลักในบ่ระดิษฐ์การแสดงนาฏศิลป์ชุดใหม่ขึ้น

พิษณุ เข็มพิลา (2539 : 2) วิทยานิพนธ์ระดับศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต เรื่อง การศึกษาท่ารำ จากประติมากรรมรูปพระศิวนาฏราช แบบเขมร ที่พบในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย กับการประดิษฐ์ท่ารำระบำลพบุรี พบว่า ประติมากรรมรูปพระศิวนาฏราช ที่เป็นภาพจำหลักบนหน้าบัน มีจำนวน 6 แห่ง มีปรากฏ 3 ลักษณะ คือ เป็นแบบ 10 กร 12 กร และ 2 กร ทั้งหมดแสดงท่าเคลื่อนไหวลำตัว แขน มือ และเท้า ว่ากำลังร่ายรำ เมื่อเปรียบเทียบกันแล้วมีส่วนคล้ายคลึงกัน จะแตกต่างตรงที่การแสดงลีลา การแปรแถว และจำนวนผู้แสดงมีมากขึ้น

นงลักษณ์ ชนกนำพล (2533 : 6-139) ศึกษาวิจัยเรื่อง ชุดการแสดงบนใบเสมาที่เมืองฟ้าแดดสงยาง รูปแบบและศิลปะบนใบเสมา ได้ศึกษาภาพจำหลักจากใบเสมา นำมาสู่การประดิษฐ์ท่ารำขึ้นเลียนแบบ ศึกษาลักษณะการแต่งกายจากภาพจำหลักนั้น นำไปสู่การออกแบบเครื่องแต่งกาย และกำหนดวงดนตรีบรรเลงประกอบทำนองเพลงอีสาน การแปรแถว ภายหลังเรียกชื่อชุดการแสดงที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ตามรูปแบบระบำโบราณคดี ของกรมศิลปกรนี้ว่า ฟ้อนนครจำปาศรี เพราะอาณาเขตของจังหวัดร้อยเอ็ด กาฬสินธุ์ มหาสารคาม และขอนแก่น เคยเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรจำปาศรีในอดีต จึงตั้งชื่อตาม

พจนันท์ ไวทยานันท์ (2541 : 35) ศึกษาผลการใช้บทบาทสมมติที่มีต่อความคิดสร้างสรรค์ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนวัดสุวรรณาอัญญิกาวาส จังหวัดชลบุรี กลุ่มตัวอย่างเป็นนักเรียนที่มีความคิดสร้างสรรค์ต่ำกว่าเปอร์เซ็นต์ไทล์ที่ 50 ลงมา จำนวน 18 คน เป็นกลุ่มทดลอง 9 คน และกลุ่มควบคุม 9 คน กลุ่มทดลองได้รับการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ด้วยโปรแกรมบทบาทสมมติ พบว่า มีความคิดสร้างสรรค์มากขึ้น หลังจากที่ได้รับการฝึก อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 และนักเรียนที่ได้รับการฝึกบทบาทสมมติ มีความคิดสร้างสรรค์มากกว่านักเรียนที่ไม่ได้รับการฝึก อย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

2. งานวิจัยต่างประเทศ

เป็นงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาที่พัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของผู้เรียน มีดังนี้

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

อัลมาโน (Albano. 1987 : C) ได้ทดลองฝึกความคิดสร้างสรรค์ ภายใต้สมมติฐานความคิดสร้างสรรค์ ทักษะทางสมอง 4 ประการ คือ ทักษะด้านจินตนาการ (Emergency) ทักษะด้านอุปมา (Analogy) ทักษะด้านโยงความสัมพันธ์ (Association) และทักษะการเปลี่ยนแปลงรูป (Tram formation) กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษา เป็นทหารสังกัดหน่วยสื่อสารอิเล็กโทรนิคส์ในรัฐนิวเจอร์ซี่ สหรัฐอเมริกา (U.S. Army Communication Electronics command) จำนวน 60 คน ใช้เวลาในการฝึก 20 ชั่วโมง ระหว่างเดือนมิถุนายน – กรกฎาคม 1985 โดยใช้แบบทดสอบความคิดสร้างสรรค์ของทอร์แรนซ์ทั้งฉบับ คือ รูปภาพและภาษา เป็นเครื่องมือเพื่อวัดตัวแปรตาม ผลการทดลอง พบว่า กลุ่มตัวอย่างนี้มีความคิดสร้างสรรค์เพิ่มขึ้น

บาร์เรย์ (Barrey. 1974 : 3577 – A) ได้ศึกษาถึงความก้าวหน้าทางด้านความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียนที่เรียนจากครูที่มีใจกว้างกับครูที่มียึดความคิดของตน โดยทดลองกับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 ในโรงเรียนประถมศึกษาของรัฐแคลิฟอร์เนีย กลุ่มตัวอย่างได้แก่ ครู 20 คน นักเรียน 240 คน พบว่า นักเรียนที่เรียนกับครูที่ใจกว้าง รับฟังความคิดเห็นของนักเรียน จะมีความคิดสร้างสรรค์สูงกว่านักเรียนที่ได้รับการสอนจากครูที่ยึดความคิดเห็นของตนอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01 ผลการวิจัยสรุปได้ว่า บุคลิกภาพของครูมีอิทธิพลต่อการพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียน

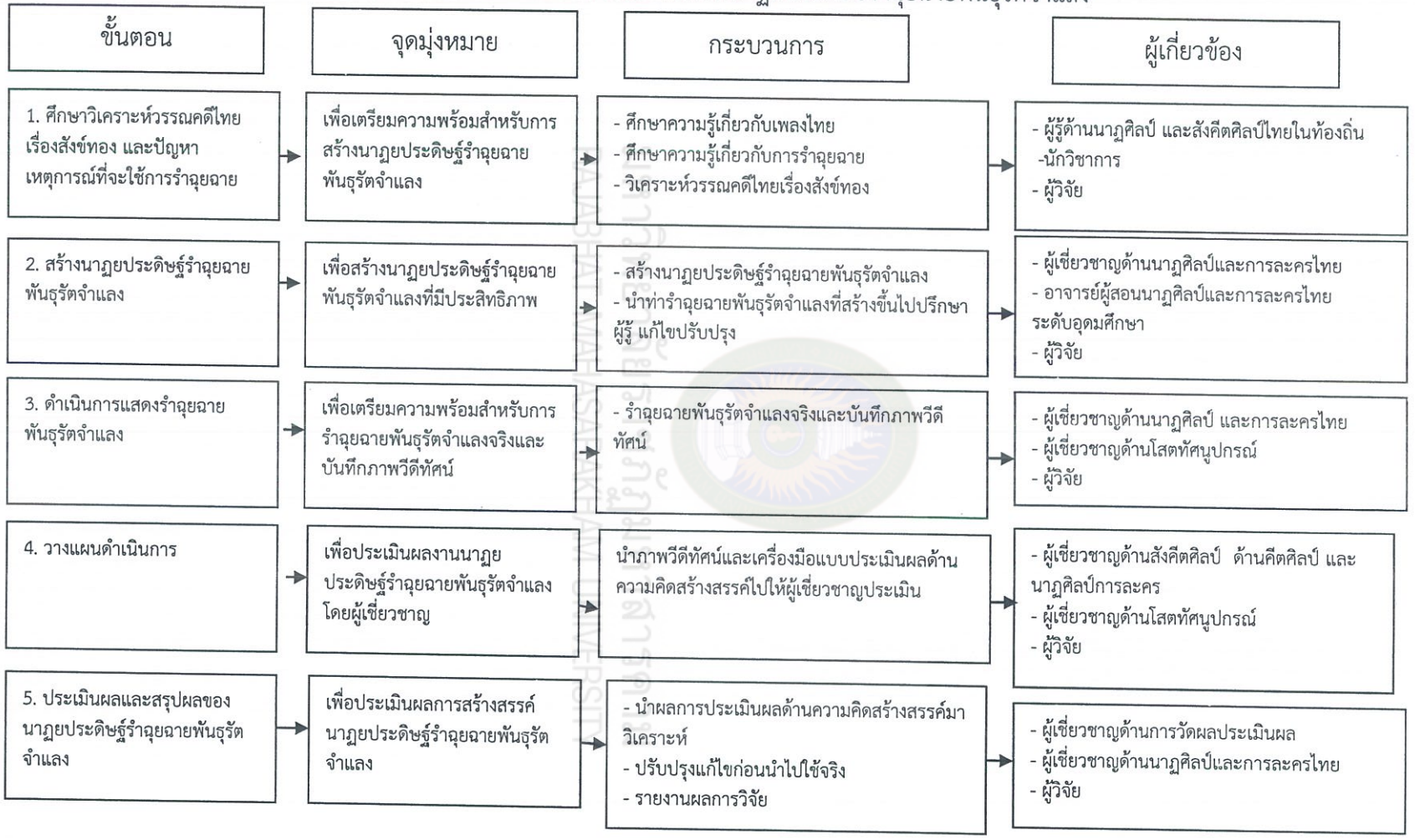
จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จะนำไปประมวลเป็นองค์ความรู้พื้นฐานที่จะนำไปสู่การวิจัยประเภทสร้างสรรค์เชิงคุณภาพ เรื่อง นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลงขึ้น

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

กรอบแนวคิดในการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัย เรื่องนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง ดังนี้

แผนผังที่ 2.3 กรอบแนวคิดการสร้างสรรค์นาฏยประดิษบ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง



บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

ในการดำเนินการวิจัยเรื่อง นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง ผู้วิจัยได้คิดสร้างผลงานด้านสาขานาฏศิลป์และการละครหรือศิลปะการแสดงของไทยที่แตกต่างและไม่มีมาก่อน เพื่อให้ผลงานมีประสิทธิภาพและคุณภาพเป็นที่ยอมรับจึงได้กำหนดประชากร กลุ่มตัวอย่าง ตัวแปร เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล การวิเคราะห์ และการสร้างสรรค์ข้อมูล อภิปรายผล และสถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

1. การกำหนดกลุ่มประชากร
2. การกำหนดตัวแปร
3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
4. การศึกษาเอกสาร
5. การวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร
6. การสร้างนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง
7. การดำเนินการประเมินผล การสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง
8. กลุ่มผู้ประเมินผลงาน
9. สถิติที่ใช้ในการประเมินผล

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

การกำหนดกลุ่มประชากร

ผู้วิจัยได้กำหนด ดังนี้

1. กลุ่มประชากร ได้แก่ นักศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์และการละคร ชั้นปีที่ 3 จำนวน 26 คน

2. กลุ่มตัวอย่าง

นักศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์และการละครชั้นปีที่ 3 จำนวน 1 คน ได้มาแบบเจาะจง เพราะมีพื้นฐานการรำดี และลงเรียนเพิ่มในรายวิชาการเขียนบทละคร 1 และมีเวลาฝึกซ้อม และจะเรียกกลุ่มตัวอย่างนี้ว่า นักศึกษาร่วม เพื่อแสดงรำจริงบันทึกลงในภาพวีดีทัศน์ และนำไปใช้ประกอบให้ผู้เชี่ยวชาญ และประเมินผลแบบสอบถามด้านความคิดสร้างสรรค์

การกำหนดตัวแปร

มีดังนี้

1. ตัวแปรต้น คือ การแสดงนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง

2. ตัวแปรตาม คือ ผลการประเมินประสิทธิภาพของการแสดงนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง ด้านความคิดสร้างสรรค์ โดยผู้เชี่ยวชาญด้านสาขานาฏศิลป์และการละคร และสาขาที่เกี่ยวข้อง

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

มีดังนี้

แบบสอบถาม การประเมินด้านความคิดสร้างสรรค์ของการแสดงนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง โดยผู้เชี่ยวชาญด้านสาขานาฏศิลป์และการละคร จำนวน 10 ท่าน มีคำถามจำนวน 10 ข้อ แบบสอบถามมีลักษณะเป็นแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) 5 ระดับ คือ มากที่สุด มาก ปานกลาง น้อย และน้อยที่สุด

การศึกษาเอกสาร

มีจุดประสงค์เพื่อเป็นความรู้พื้นฐานของการวิจัย ดังนี้

1. ความรู้เกี่ยวกับการรำฉุยฉาย
2. การวิเคราะห์บทละครนอก เรื่อง สังข์ทอง
3. ความรู้เกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

การวิเคราะห์ข้อมูลเอกสาร

เป็นการรวบรวมองค์ความรู้จากเอกสารไปสู่การสร้างสรรค์ นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง และใช้เป็นหลักเกณฑ์ที่จะนำไปสู่การสร้างเครื่องมือเพื่อใช้ในการประเมินผลความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญด้าน สาขานาฏศิลป์ และการละคร

การสร้างนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง

ประกอบด้วยกระบวนการขั้นตอนพอสังเขป ดังนี้

ขั้นที่ 1 การศึกษาปัญหา พบว่า บทละครนอกเรื่องสังข์ทอง ตอนนางพันธุรัตแปลงกายเป็นนางมนุษย์ไปรับกุมารสังข์ที่ท่าน้ำไม่มีการแสดงแทรก หรือ ไม่ประพันธ์บทร้องไว้มาก่อน

ขั้นที่ 2 ขั้นเตรียมการออกแบบสร้างนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง ได้สำรวจแหล่งข้อมูล 3 แหล่ง คือ บุคลากรในท้องถิ่น (Primary –Data) ได้แก่ ผู้มีศักยภาพด้านนาฏศิลป์การละคร ด้านสังคีตศิลป์ ด้านวรรณกรรมการละคร สถานที่อันเป็น ศูนย์รวมเอกสารประกอบการค้นคว้า (Secondary – Data) จากสำนักวิทยบริการต่าง ๆ และสื่ออินเตอร์เน็ต (Internet Communication) พอที่จะสร้างสรรค์ได้โดยยึดโครงสร้างองค์ประกอบบางส่วนของการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทระบำ รำ ฟ้อน สำรวจพิจารณาขนบของการแสดง ส่วนที่ต้องรักษาไว้ ส่วนที่แตกต่างหรือสร้างขึ้นใหม่ ซึ่งประกอบด้วยที่มาหรือเนื้อหาของการแสดง ดนตรี เพลง ผู้แสดง และการแต่งกาย และประพันธ์คำร้องขึ้น

ขั้นที่ 3 ขั้นประกอบการสร้างนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง นำผลการวิเคราะห์ปัญหาเบื้องต้นนำมาพัฒนาปรับปรุงแก้ไขใหม่แล้วนำไปถ่ายภาพวีดีทัศน์ลงในแถบ (เทป CD หรือ DVD) และสร้างแบบสอบถามเพื่อประเมินผล และจะนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญชม และประเมินผลด้านความคิดสร้างสรรค์

ขั้นที่ 4 ขั้นประชาพิจารณ์ ได้สร้างแบบสอบถามสำรวจความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์และการละคร โดยจะประเมินด้านความคิดสร้างสรรค์ นำผลการประเมินของผู้เชี่ยวชาญมาตีค่าผลงานปรับปรุง เรียบเรียง รายงานผลการวิจัยเป็นแบบ พรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

การดำเนินการประเมินผลการสร้างนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง

เป็นการนำผลการสร้างนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง มาให้ผู้เชี่ยวชาญชมเพื่อประเมินคุณภาพ โดยต้องผ่านกระบวนการตอบแบบสอบถาม เพื่อนำผลการแก้ไขปรับปรุง จะจัดการประเมินผลด้วยแบบสอบถามที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น เป็นแบบสอบถามแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) 5 ระดับ คือ มากที่สุด มาก ปานกลาง น้อย น้อยที่สุด (บุญชม ศรีสะอาด. 2545 : 101) และแบบสอบถามปลายเปิด

ค่าเฉลี่ย	ความหมาย
4.51 – 5.00	ระดับมากที่สุด
3.51 – 4.50	ระดับมาก
2.51 – 3.50	ระดับปานกลาง
1.51 – 2.50	ระดับน้อย
1.00 – 1.51	ระดับน้อยที่สุด

นำผลการประเมินมากรอกคะแนน แล้ววิเคราะห์หาค่าเฉลี่ย ($\overline{X}$) ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) และร้อยละ ผู้วิจัยจะได้ทำการประเมินผล ดังนี้

การประเมินผลจากผู้เชี่ยวชาญด้านความคิดสร้างสรรค์ เรื่อง นาฏยประดิษฐ์ รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง โดยมีขั้นตอน ดังนี้

1. นำแถบบันทึกภาพวีดีทัศน์ (เทป CD หรือ DVD) การขับร้อง และการแสดงนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง มาให้ผู้เชี่ยวชาญเปิดชม

2. ผู้เชี่ยวชาญแสดงความคิดเห็น และวิจารณ์โดยการตอบแบบสอบถามและข้อเสนอแนะ

3. รวบรวมข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะ เพื่อนำไปแก้ไขปรับปรุง นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง

กลุ่มผู้ประเมินผลงาน

เป็นกลุ่มนักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญด้านสาขาสังคีตศิลป์ ด้านสาขานาฏศิลป์และการละคร ในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ จำนวน 10 ท่าน ดังมีรายนามดังต่อไปนี้

1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์จิราพร วุฒิพันธ์ จากมหาวิทยาลัยขอนแก่น
2. รองศาสตราจารย์สังคม พรหมศิริ จากมหาวิทยาลัยราชภัฏเลย
3. รองศาสตราจารย์พจน์มาลย์ สมรรคบุตร จากมหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี
4. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ จากมหาวิทยาลัยมหาสารคาม
5. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อุรารมย์ จันทมาลา จากมหาวิทยาลัยมหาสารคาม
6. อาจารย์พิษณุ เข็มพิลา จากมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
7. อาจารย์อัมพร ยะวรรณ จากมหาวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์
8. อาจารย์ชุลี เมธาศุภสวัสดิ์ จากวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์
9. อาจารย์ชวลิษ ทองคำ จากวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์
10. อาจารย์สุคนธา จันโทมุข จากวิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

สถิติที่ใช้ในการประเมินผล

สถิตที่ใช้ในการประเมินผลของการวิจัยในครั้งนี้ มีดังนี้

1. ร้อยละ เป็นการเปรียบเทียบความถี่ หรือจำนวนที่ต้องการกับความถี่ หรือจำนวนทั้งหมดที่เทียบเป็น 100 (บุญชม ศรีสะอาด. 2545 : 104)

$$P = \frac{f}{n} \times 100$$

เมื่อ P แทน ค่าร้อยละ

f แทน ความถี่ที่นักเรียน ทำได้

n แทน จำนวนคะแนนเต็มทั้งหมด

2. ค่าเฉลี่ย (บุญชม ศรีสะอาด. 2545 : 105) ใช้สูตร ดังนี้

$$\overline{X} = \frac{\sum x}{n}$$

เมื่อ $\overline{X}$ แทน ค่าเฉลี่ย

$\sum x$ แทน คะแนนรวมที่ได้

n แทน จำนวนรวมของผู้เรียน

3. ส่วนเบี่ยงเบน (บุญชม ศรีสะอาด. 2545 : 106) ใช้สูตร ดังนี้

$$S.D. = \sqrt{\frac{N\sum x^2 - (x)^2}{N(N-1)}}$$

เมื่อ S.D. แทน ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

X แทน คะแนนแต่ละข้อ

N แทน จำนวนคะแนนทั้งหมด

$\sum$ แทน ผลรวม

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

บทที่ 4
ผลการวิจัย

การวิจัยเรื่อง นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Quality) ประเภทสร้างสรรค์ ผลการศึกษาวิจัยมี 2 ส่วน ดังนี้

1. ผลการสร้างนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง
2. ผลการประเมินด้านความคิดสร้างสรรค์การแสดงชุดรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง โดยผู้เชี่ยวชาญสาขานาฏศิลป์และการละคร

ผลการสร้างนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง

นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง นี้เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นจากการศึกษาองค์ความรู้ด้านการรำฉุยฉาย ด้านการประพันธ์บทละครรำ และการวิเคราะห์วรรณกรรมละครไทย เรื่อง สังข์ทอง ตลอดจนขนบการแสดงละครรำ แล้วจึงสร้างบทขับร้องขึ้นใหม่ โดยการตัดตอนเหตุการณ์ที่นางพันธุรัตแปลงกายเป็นนางมนุษย์ลงไปรับพระสังข์กุมารที่พญากำพลนาคราชสหายของสามีนางพันธุรัตได้ส่งมาให้เลี้ยงเป็นบุตรบุญธรรมซึ่งจะกล่าวถึงรายละเอียดดังหัวข้อต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

1. ที่มาของนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง
2. บทเพลงรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง
3. ดนตรี
4. ผู้แสดง
5. ลักษณะการแต่งกาย
6. อธิบายท่ารำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง

1. ที่มาของนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง

เกิดขึ้นจากการศึกษาขนบการรำฉุยฉาย ซึ่งเป็นนาฏศิลป์ชั้นสูงของไทยชนิดหนึ่ง ขนบเพลงไทยที่เกี่ยวข้องกับการใช้เพลงฉุยฉายประกอบการแสดงนาฏศิลป์ จึงได้ศึกษาวิเคราะห์วรรณคดีไทย (บทละครนอก) เรื่องสังข์ทอง ฉบับสำนวนในองค์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) พบว่า เหตุการณ์ตอนที่นางพันธุรัตแปลงกายพร้อมบริวารเป็นนางมนุษย์ลงไปรับกุมารสังข์ที่ท่าน้ำ เพราะเกรงว่า กุมารจะกลัวตนเองถ้ารู้ว่านางเป็นยักษ์ ปรากฏว่าไม่มีปรากฏบทกลอน หรือ รำฉุยฉายมาก่อน และไม่มีผู้ใดแต่งไว้เลย ทั้งนี้ผู้วิจัยเห็นว่าโครงเรื่องดี

มีคุณค่า ได้สาระปรัชญา และคติเตือนใจดี เห็นว่าเวลาล่วงเลยมานานไม่ค่อยจะมีผู้รู้กล่าวถึง ในฐานะที่เป็นผู้สอนวรรณกรรมละครไทย และวิชาฉุยฉาย จึงใคร่คิดสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ขึ้นว่าสามารถสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อใช้ประกอบการเรียนการสอนหรือแสดงในโอกาสต่าง ๆ ได้หรือไม่ อย่างไรใช้

2. บทเพลงรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง

เป็นบทเพลงที่ประพันธ์เนื้อร้องขึ้นมาใหม่ แต่ใช้ทำนองเพลงแบบเก่า หรือขนบแบบดั้งเดิมเป็นหลัก เพียงแต่พัฒนาให้เข้ากับสถานการณ์ปัจจุบัน โดยมุ่งหวังจะพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานดั้งเดิมให้แปลกและใหม่ ซึ่งจากเดิมที่ไม่เคยมีมาก่อนให้มีขึ้นใหม่ เพลงที่นำมาใช้มี ดังนี้

2.1 เพลงหน้าพาทย์ มี 3 ทำนองเพลง คือ

2.1.1 เพลงรัว ใช้สำหรับส่งตัวละครออก

2.1.2 เพลงเร็ว ใช้แสดงถึงความยินดีปรีดา

2.1.3 เพลงลา ใช้สำหรับส่งตัวละครเข้า

2.2 เพลงขับร้อง มี 2 ทำนองเพลง คือ

2.2.1 เพลงฉุยฉาย เป็นเพลงค่อนข้างช้า

2.2.2 เพลงแม่ศรี เป็นเพลงค่อนข้างเร็วขึ้น

ทั้ง 2 ทำนองเพลงเดิมจัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ ต่อมาจึงบรรจุขับร้องภายหลัง ใช้ในตอนที่ตัวละครแปลงกาย หรือแต่งกายได้สวยงาม แล้วชมความงามของตนเอง

2.3 บทเพลงรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง

เป็นบทประพันธ์ที่ประพันธ์คำร้องขึ้นใหม่ แต่ยึดขนบดั้งเดิมของการรำฉุยฉายดังมีบทร้อง ดังนี้

-ปี่พาทย์ทำเพลงรัว -

- ร้องเพลงฉุยฉาย -

ฉุยฉายเอย เสร็จจำแลงกายีเป็นนารีศรีโสภา
รับสารอ่านความพระกำพลนาคา มอบองค์กุมารมาในลำสำเภาทอง
ด้วยเกรงองค์กุมารากลัวนางพญาอสุรี จึงจำแลงกายีให้โสภีนวลละออง (รับ)
โฉมงามเอย โฉมงามหม้ายยักษ์มาลุ่มหลงลูกรักองค์พระสังข์ทอง
บำรุงเลี้ยงกลอยใจมิให้เจ้าหม่นหมอง ยุงริ้นไรมิให้ต้องเฉียดกรายอินทรีย์
ห้ามไปที่หอกลองบ่อเงินทองในสวน ความลับทั้งมวลล้วนมิให้ทราบคดี (รับ)

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

- ร้องเพลงแม่ศรี -

แม่ศรีเอย	แม่ศรีรากษส
แต่งกายงามงด	สิ้นหมดราคี
นุ่งจีบห่มสไบ	ใส่มงกุฎเพชรมณี
ทัดอุบะมาลี	สดสีงามเอย (รับ)
แม่ศรีเอย	แม่ศรีพันธุรัต
รักลูกสังข์ไม่มีขัด	ตามใจเจ้ากุมารา
ไม่เกรงลูกจะหนีไป	ให้ช้ำในดวงวิญญาณ์
ครั้นเสร็จรีบลีลา	ไปที่ท่าสาครเอย (รับ)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว- ลา –

หมายเหตุ – คำร้องฉุยฉาย บทที่1 วรรคที่2 ร้องผิดเป็นแปลงองค์(กายี)

โน้ตเพลงฉุยฉาย

- ด ร ม	- ซ – ล	- ท – ล -	- ซ – ม	- ร – ซ	- ล – ท	- ร – ท	- ล – ซ
- ด ร ม	- ซ – ล	- ท – ล -	- ซ – ม	- ม – ร	รร – ม	มม – ซ	ซ ซ – ล
- ด ร ม	- ซ – ล	- ท – ล -	- ซ – ม	- ร – ซ	- ล – ท	- ร – ท	- ล – ซ
- ร – ท	- ล – ร	- - - ล	- ล – ล	- - - ซ	- ซ – ซ	- ล ท ล	ซ ม – ซ

โน้ตเพลงแม่ศรี

- ด ร ม	- ซ – ล	- ท – ล -	- ซ – ม	- ร – ซ	- ล – ท	- ร – ท	- ล – ซ
- ด ร ม	- ซ – ล	- ท – ล -	- ซ – ม	- ม – ร	รร – ม	มม – ซ	ซ ซ – ล
- ด ร ม	- ซ – ล	- ท – ล -	- ซ – ม	- ร – ซ	- ล – ท	- ร – ท	- ล – ซ

ที่มา (ชวลิษ ทองคำ, 2554)

3. ดนตรี

วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการรำฉุยฉาย ดั้งเดิมนิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า แต่ในที่นี้ อาจารย์ชวลิษ ทองคำ อาจารย์ผู้สอนดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

นาฏศิลป์กาฬสินธุ์ ได้ปรับปรุงขึ้นใหม่ ซึ่งประกอบด้วย

3.1 ปี่ใน ใช้เป่านำและล่อคำร้องเด่นที่สุดในวง

3.2 ระนาด เครื่องบรรเลงทำนอง

3.3 ระนาดทุ้ม (เดิมไม่มี) นำมาเล่นประสานเสียงกับระนาดเอก

3.4 ฆ้องวงใหญ่ ใช้ตีเป็นหลักประจำวง

3.5 กลองตะโพน ใช้มือให้จังหวะ

3.6 กลองทัด 2 ใบ ตีให้จังหวะ

3.7 ฉิ่ง ใช้ตีให้จังหวะ ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น

ดังภาพต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ภาพที่ 4.1 วงปี่พาทย์เครื่องห้า (ประยุกต์)
ที่มา (โมพี ศรีแสนยงค์, 2554)

4. ผู้แสดง

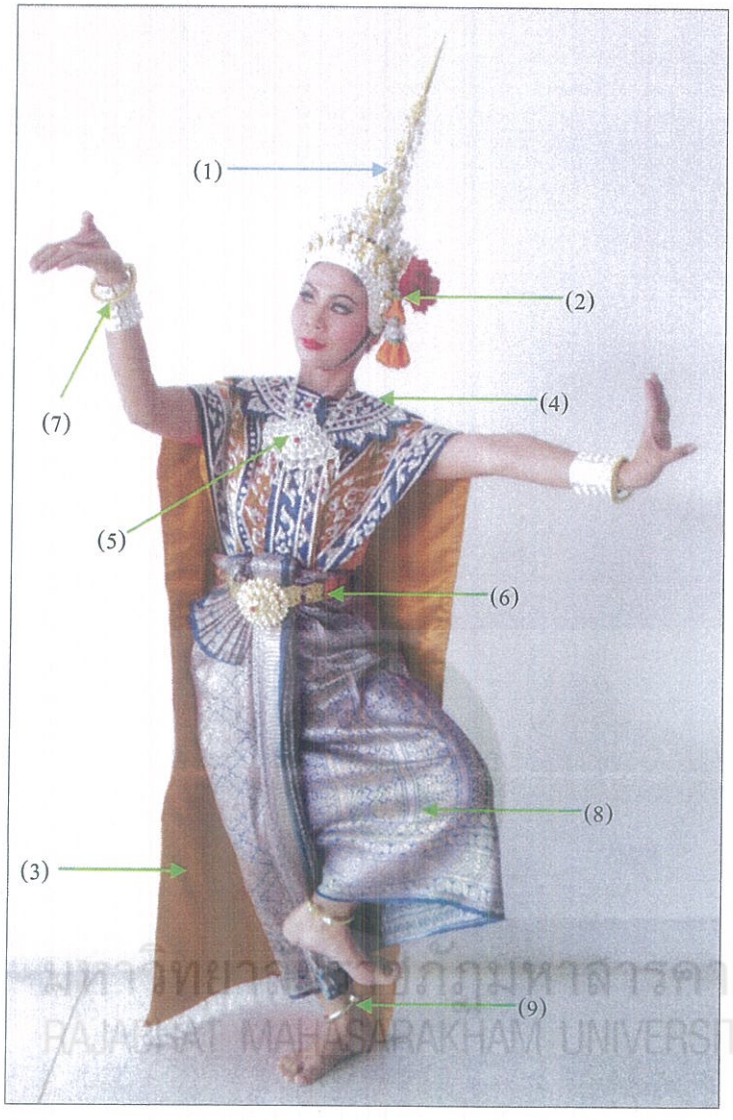
การแสดงฉุยฉายพันธุรัตจำแลง เป็นการแสดงประเภทรำเดี่ยวที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่และวรรณคดีไทย เรื่อง สังข์ทอง ฉบับบทพระราชนิพนธ์องค์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ 2) ใช้แสดงละครนอกดังนั้น จึงใช้ผู้แสดงเพียงคนเดียว และเป็นตัวนาง (นางมนุษย์)

5. ลักษณะการแต่งกาย

เนื่องจากวรรณคดีไทยเรื่อง สังข์ทอง ฉบับนี้ใช้แสดงเป็นละครจึงกำหนดให้ผู้แสดงประกอบรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง แต่งกายแบบยืนเครื่องตัวนาง และกำหนดให้ใช้ผ้ายกนุ่ง

จีบหน้านางสีม่วง และผ้าห่มนางสีเหลือง ชลิบม่วงหรือแดง และเครื่องประดับ ดังรายละเอียดและภาพประกอบ ดังนี้

ภาพที่ 4.2 ลักษณะการแต่งกายรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง
ที่มา (โมฬี ศรีแสนยงค์, 2556)



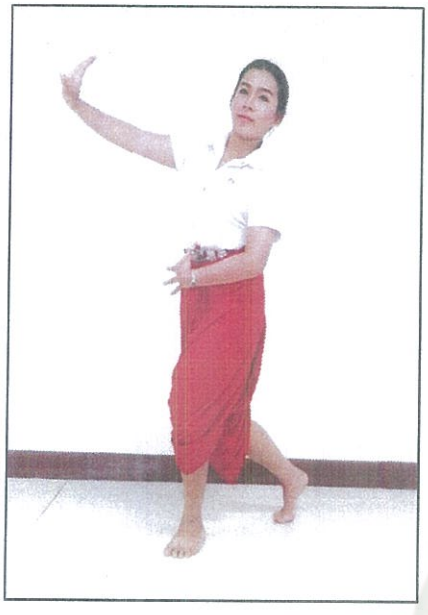
มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ภาพที่ 4.3 รายชื่อส่วนประกอบของเครื่องแต่งกายผู้แสดงรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง
ที่มา (โมฬี ศรีแสนยงค์, 2556)

ส่วนประกอบของเครื่องแต่งกายนางพันธุรัตจำแลง

1. มงกุฎนาง
2. อุบะ และดอกไม้ทัด
3. ผ้าห่มนาง
4. กรองศอ
5. จี้นาง
6. เข็มขัด (ปั้นเหน่ง)
7. กำไลแขน
8. ผ้าภูษา
9. กำไลเท้า

6. อธิบายท่ารำฉุยฉายพันธุรัตแปลง



ภาพที่ 4.4 ท่าออก (ท่าสอดสร้อยมาลา)

ท่าที่ 1 ท่าออก (ท่าสอดสร้อยมาลา)
(หันด้านขวาของเวที)

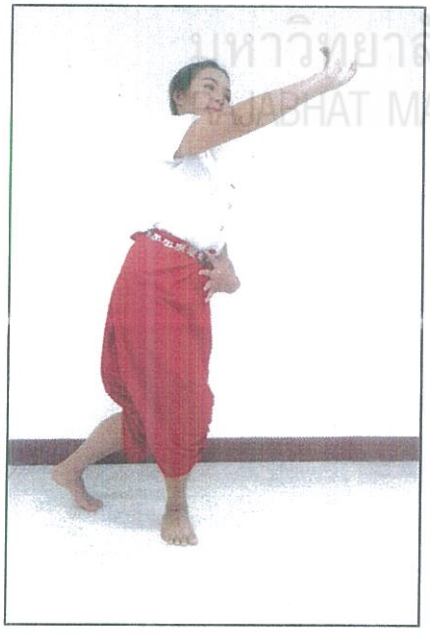
มือขวา - ตั้งวงบน

มือซ้าย - จีบหงายชายพก

เท้าขวา - เปิดส้นเท้าหลัง

เท้าซ้าย - ก้าวหน้ารับน้ำหนักตัว ยืด – ยุบ วิ่งซอยเท้าออกมาพลัดจีบเปลี่ยนข้าง 5 ครั้งตั้งวงบนซ้ายรอ

ศีรษะ - เอียงซ้าย เวลาเปลี่ยนข้างจะเอียงข้างมือจีบหงายชายพก



ภาพที่ 4.5 ท่าออก (ท่าสอดสร้อยมาลา)

ท่าที่ 2 ท่าออก (ท่าสอดสร้อยมาลา)
(หันด้านซ้ายของเวที)

มือขวา - ดึงจีบออกมาข้างตัวปล่อยแบพลิกตั้งวงบน (พลัดจีบ)

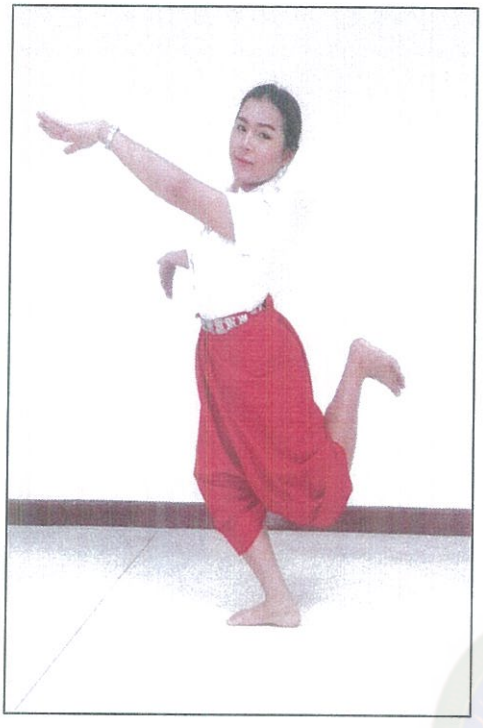
มือซ้าย - ลดวงลงมาจีบคว่ำระดับมือขวาพลิกเป็นจีบหงายชายพก (พลัดจีบ)

เท้าขวา - เหลื่อมเท้าประแล้วก้าวข้างทิ้งน้ำหนักตัวแล้วค่อยหมุนตัวมาทางขวา

เท้าซ้าย - ถอยวางหลังหันมาทางซ้ายยืนแล้วเปิดส้นเท้ายืด-ยุบ จึงหมุนตามเท้าอยู่หลังตลอด

ศีรษะ - เอียงขวา แล้วกลับมาเอียงซ้าย

มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครสวรรค์
NAKHONSAWAN RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.6 ท่าออก (ท่าป้องหน้า)

ท่าที่ 3 ท่าออก (ท่าป้องหน้า)
(หันด้านขวาของเวที) จบเพลงรัว

มือขวา - ลดต่ำลงพลิกหงายมือแบปลายนิ้วชี้ลงพื้น งอศอกข้างลำตัว

มือซ้าย - เดินมือจีบหงายออกมาข้างปล่อยจีบแบมือยกขึ้นคว่ำฝ่ามือป้องระดับหน้า งอศอกเล็กน้อย

เท้าขวา - ยืนรับน้ำหนักตัว

เท้าซ้าย - กระทุ้งแล้วกระดก

ศีรษะ - เอียงซ้ายมือ

ภาพที่ 4.7 ท่าร้องเอื้อนก่อนฉุยฉายเอย (ครั้งที่ 1) (ท่าสอดสร้อยมาลาแปลง)

ท่าที่ 4 ท่าร้องเอื้อนก่อนฉุยฉายเอย (ครั้งที่ 1)
(ท่าสอดสร้อยมาลาแปลง) (หันทางขวา)

มือขวา - ดึงมาเป็นจีบหงายชายพก

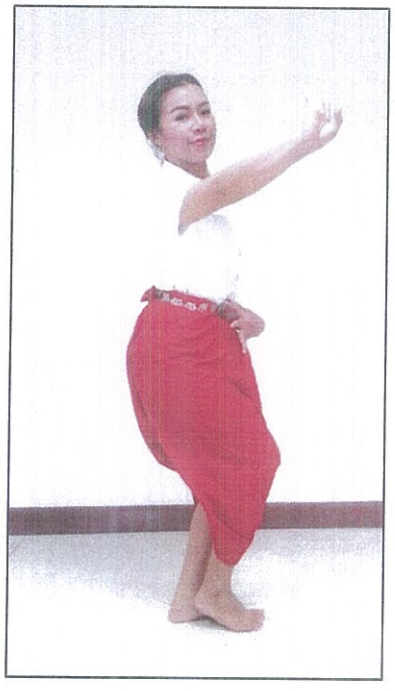
มือซ้าย - ตั้งเป็นวงบน

เท้าขวา - ยืนแล้วซอยเท้าหมุนไปทางซ้าย

เท้าซ้าย - ประไม่ยก (เช็ดเท้า) ซอยเท้าหมุนไปทางซ้าย

ศีรษะ - เอียงซ้าย (ทางวงบน)

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.8 ท่าร้องเอื้อนก่อนฉุยฉายเอย (ครั้งที่ 2) (สอดสร้อยมาลาแปลง)

ท่าที่ 5 ท่าร้องเอื้อนก่อนฉุยฉายเอย (ครั้งที่ 2)

มือขวา - ยกขึ้นเป็นวงบน (ไม่พลัดจีบ)

มือซ้าย - จีบหงายชายพก

เท้าขวา - ประไม่ยก (ชัดหน้า) ซอยเท้าหมุนมาหน้าเวที

เท้าซ้าย - ยืนแล้วซอยเท้าตาม

ศีรษะ - เอียงขวา

ภาพที่ 4.9 ท่าฉุยฉายเอย (วงล่าง-จีบหลัง)

ท่าที่ 6 ท่าฉุยฉายเอย (วงล่าง-จีบหลัง)

มือขวา - มือซ้าย – ทั้งสองยกขึ้นเป็นวงหน้าระดับอกกรีดจีบมือขวาส่งไปเป็นจีบวงหลัง มือซ้ายลดลงเป็นวงล่าง

เท้าขวา - ฉายเท้า ก้าวหน้า แล้วยืนรับน้ำหนักตัว

เท้าซ้าย - ถอนวางหลังแล้ววางด้วยจมูกเท้า

ศีรษะ - เอียงลักคอคืนมาทางขวามือ (แต่งลีลาให้กระชดกระช้อย)

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ภาพที่ 4.10 ท่าเสร็จจำแลงกายี

ท่าที่ 7 ท่าเสร็จจำแลงกายี (หันขวา)

มือขวา-ซ้าย - มือทั้ง 2 ยกเป็นวงสูงระดับศีรษะลดลงมาระดับอกจีบคว่ำแล้วพลิกหงายปล่อยจีบตั้งเป็นวงบัวบานทั้ง 2 ข้าง

เท้าขวา - ก้าวข้าง แล้วยืนรับน้ำหนักตัว แล้วจงหมุนรอบตัวมาหน้าเวที

เท้าซ้าย - ก้าวขึ้น แล้วหลบเข่า

ศีรษะ - เอียงขวา แล้วเอียงซ้าย

ภาพที่ 4.11 ท่าเป็นนารีโสภา

ท่าที่ 8 ท่าเป็นนารีโสภา

มือขวา - มือซ้าย - ทั้ง 2 ข้างจีบล่อแก้วหงายม้วนระดับอก คลายจีบ มือขวาตั้งวงล่างจีบล่อแก้วเอียงมาซ้ายให้ปลายนิ้วจรดใต้ข้อศอกมือซ้ายตั้งวงเหยียดจีบล่อแก้วหงายแบต่ำ

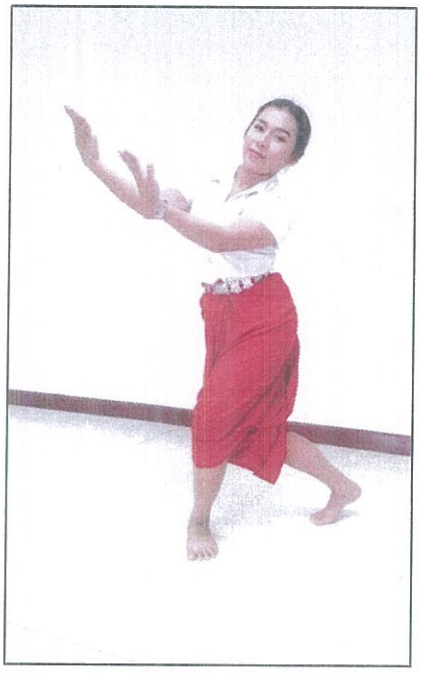
เท้าขวา - ก้าวไขว้หน้าแล้วยืนรับน้ำหนักตัว

เท้าซ้าย - อยู่หลังกระดกขึ้น

ศีรษะ - เอียงซ้ายแล้วกลับมาเอียงขวา

หมายเหตุ – รำซ้ำจากท่าที่ 4-8 ตามทำนองปี่ที่เป่าล่อรับ

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.12 ท่ารับสารอ่านความ

ท่าที่ 9 ท่ารับสารอ่านความ

มือขวา - มือซ้าย – คว่ำฝ่ามือทั้ง 2 ระดับอกแล้วพลิกหงายหันฝ่ามือเข้าหาตัวมือขวาอยู่บนมือซ้ายอยู่ล่าง

เท้าขวา - อยู่หลังเปิดส้นเท้า

เท้าซ้าย - ก้าวไขว้หน้ายืนรับน้ำหนักตัว

ศีรษะ - เอียงลักคอคืนทางซ้ายมือ

หมายเหตุ – ทิ้งน้ำหนักตัวหน้า-หลัง-หน้า 3 ครั้ง ลักคอด้วย

ภาพที่ 4.13 ท่าพระภุชงค์นาคา (ท่านาคาม้วนหาง)

ท่าที่ 10 ท่าพระภุชงค์นาคา (ท่านาคาม้วนหาง) (หันขวาเวที)

มือขวา - ยกจีบคว่ำระดับหน้าผากลดลงมาหมุนตัวด้านขวาของเวที

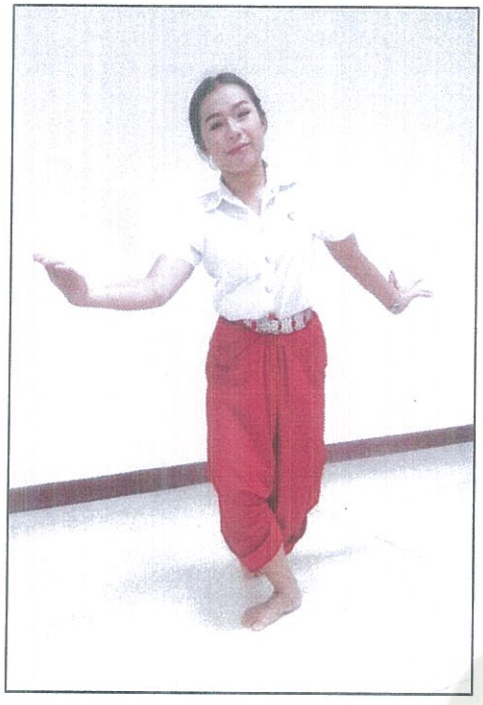
มือซ้าย - จีบหงายชายพกสอดขึ้น

เท้าขวา - ถอยหลังแล้วยืนรับน้ำหนักตัว

เท้าซ้าย - ยกสูงแล้วก้าวไขว้พร้อมหนุนตัวไปทางขวาของเวที

ศีรษะ - เอียงขวาแล้วเอียงซ้าย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.14 ท่ามอบองค์

ท่าที่ 11.1 ท่ามอบองค์

มือขวา - โกยข้างลำตัว

มือซ้าย - จีบหลัง

เท้าขวา - ก้าวหน้า

เท้าซ้าย - เปิดส้น

ศีรษะ - เอียงขวา

ภาพที่ 4.15 กุมารา

ท่าที่ 11.2 ท่ากุมารา

มือขวา - เท้าสะเอว

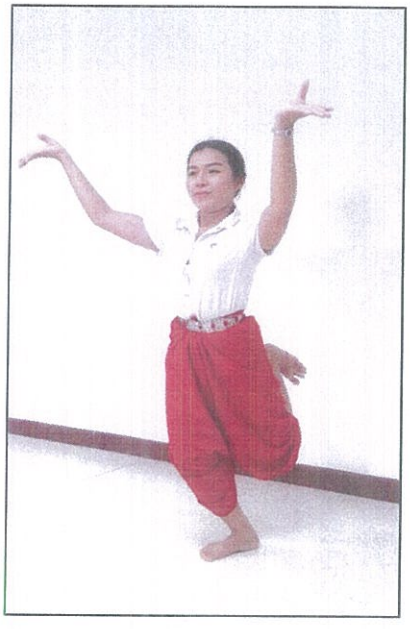
มือซ้าย - ชี้นิ้วข้างลำตัวงอศอกเล็กน้อย

เท้าขวา - ก้าวหน้ายืน

เท้าซ้าย - เหลื่อมเท้า

ศีรษะ - เอียงซ้าย

มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนคร
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.16 ท่ามาในลำสำเภาทอง (ท่าพรหมสี่หน้า)

ท่าที่ 12 ท่ามาในลำสำเภาทอง (ท่าพรหมสี่หน้า)
มือขวา - มือซ้าย - จีบคว่ำข้างลำตัวสอดจีบขึ้นปล่อยจีบ ตั้งเป็นวงบัวบานทั้ง 2 มือ
เท้าขวา - ก้าวหน้ายืนรับน้ำหนักตัว
เท้าซ้าย - กระดกเท้าขึ้น
ศีรษะ - ตรง
หมายเหตุ – รำซ้ำจากท่าที่ 11-14

ภาพที่ 4.17 ท่าด้วยเกรงอนงค์กุมารา

ท่าที่ 13 ท่าด้วยเกรงอนงค์กุมารา
มือขวา - มือซ้าย -ทั้ง 2 แบยกฝ่ามือตบลงที่หน้าขา มือขาวชี้นิ้วชี้ข้างตัว มือซ้ายเท้าสะเอว
เท้าขวา - ยืนแล้วเปลี่ยนเป็นเหลื่อมเท้า
เท้าซ้าย - เหลื่อมเท้าแล้วกลับมายืน
ศีรษะ - เอียงซ้ายแล้วกลับมาเอียงขวา

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ภาพที่ 4.18 ท่ากลัวนางพระยาอสุรี

ท่าที่ 14 ท่ากลัวนางพระยาอสุรี

มือขวา -รวมมือจีบหงายระดับอกส่งไปเป็นจีบหลัง

มือซ้าย - รวมมือระดับพลิกเป็นจีบหงายชี้เข้าอก

เท้าขวา - ก้าวหน้าแล้วยืนรับน้ำหนักตัว

เท้าซ้าย - กระดกหลัง

ศีรษะ - ตรง

ภาพที่ 4.19 ท่าจึงจำแลงกายี

ท่าที่ 15 ท่าจึงจำแลงกายี (หันขวาของเวที)

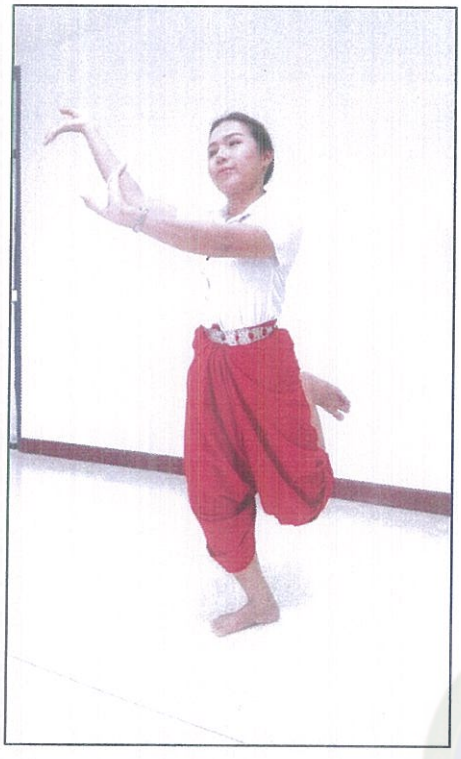
มือขวา - มือซ้าย-มือทั้งยกเป็นวงระดับอกพร้อมจีบคว่ำลงเริ่มพลิกหงายปล่อยจีบตั้งเป็นวงบัวบานทั้ง 2 มือแล้วหมุนตัวจากขวามาหน้าเวที

เท้าขวา - ก้าวข้าง

เท้าซ้าย - ก้าวแล้วหลบเข่า

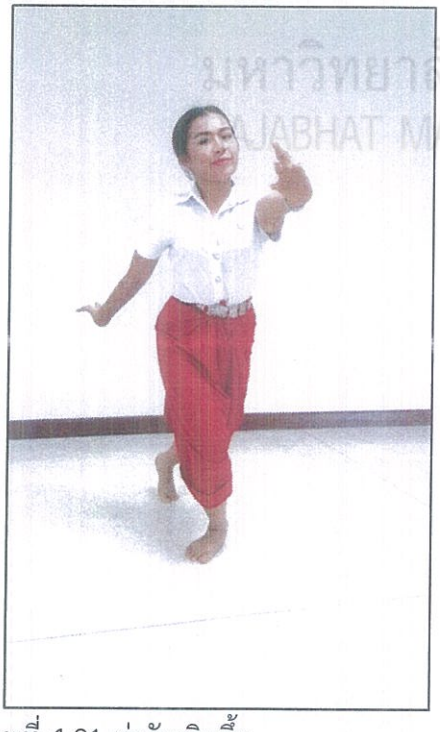
ศีรษะ - เอียงขวาแล้วกลับมาเอียงซ้ายจึงหมุนรอบตัว

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.20 ท่าให้โสภีนวลละออง (ท่าเฉิดฉิน)

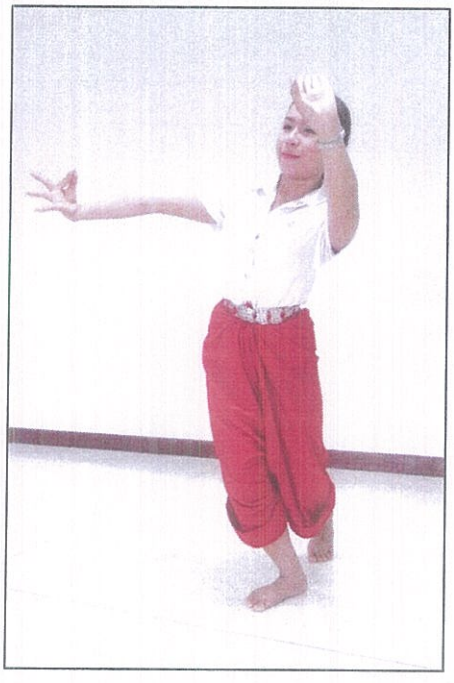
ท่าที่ 16 ท่าให้โสภีนวลละออง (ท่าเฉิดฉิน)
มือขวา - จีบคว่ำระอกพลิกขึ้นปล่อยจีบตั้งเป็นวงบัวบาน
มือซ้าย - แบหงายฝ่าออกจากตัวงอศอกเล็กน้อยแล้วพลิกขึ้นตั้งเป็นวงหน้า
เท้าขวา - ก้าวหน้าแล้วยืนรับน้ำหนักตัว
เท้าซ้าย - กระดกหลัง
ศีรษะ - เอียงซ้ายแล้วกลับมาเอียงขวา
หมายเหตุ – รำซ้ำจากท่าที่ 13 – 16



ภาพที่ 4.21 ท่ารับเดินขึ้น

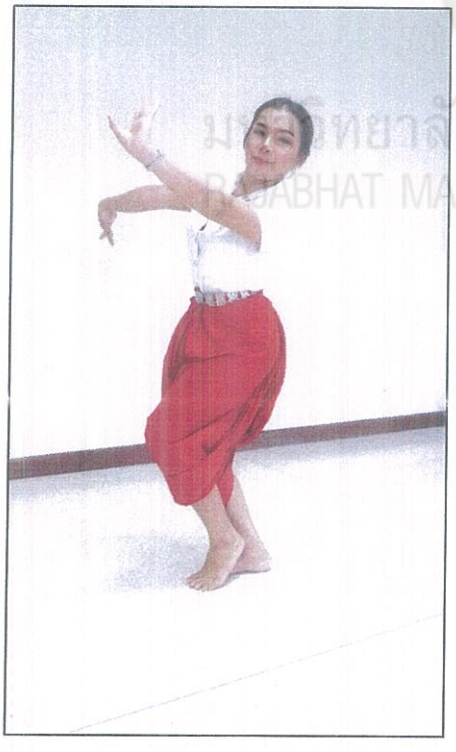
ท่าที่ 17 ท่ารับเดินขึ้น (ดนตรีบรรเลง)
มือขวา - จีบหงายงอแขนเล็กระดับอกแล้วคว่ำจีบลงส่งไปเป็นจีบหลัง
มือซ้าย - ตั้งวงระดับอกแล้วพลิกขึ้นเป็นจีบหงายเหยียดแขนตึงส่งไปข้างหน้า
เท้าขวา - เลื่อนมาจรดแล้วก้าวหน้า
เท้าซ้าย - ยืนและเปิดส้นเท้าหลัง
ศีรษะ - เอียงตามเท้าที่ก้าว
หมายเหตุ - ท่านี้เดินขึ้น 3 ก้าว พร้อมกับเปลี่ยนมือด้วย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.22 ท่ารับเดินลง

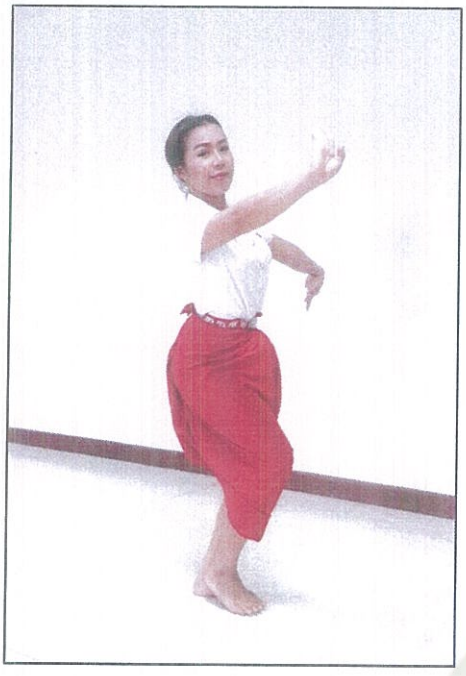
ท่าที่ 18 ท่ารับเดินลง (ดนตรีบรรเลง)
มือขวา - จีบหงายแขนตึงเสมอไหล่
มือซ้าย - ตั้งวงบน
เท้าขวา - ยืนรับน้ำหนักตัว
เท้าซ้าย - ฉายเท้าวางหลัง
ศีรษะ - เอียงซ้ายมือแบ (ตามเท้าที่วางหลัง)
หมายเหตุ - เดินฉายเท้าลง 4 ก้าว พร้อมกับเปลี่ยนมือตามจังหวะด้วย



ภาพที่ 4.23 ท่าร้องเอื้อนก่อนโฉมงามเอย

ท่าที่ 19 ท่าร้องเอื้อนก่อนโฉมงามเอย (ครั้งที่ 1) (หันด้านขวาของเวที)
มือขวา - จีบคว่ำเหยียดแขนตึงข้างลำตัว
มือซ้าย - ตั้งวงบน
เท้าขวา - ยืนรับน้ำหนักตัว
เท้าซ้าย - ประไม่ยก (เช็ดเท้า) พร้อมซอยเท้าหมุนตัวไปทางซ้ายมือ
ศีรษะ - เอียงซ้าย

มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.23 ท่าร้องเอื้อนก่อนโฉมงามเอย (ครั้งที่ 2)

ท่าที่ 20 ท่าร้องเอื้อนก่อนโฉมงามเอย (ครั้งที่ 2) (หันทางซ้ายของเวที)

มือขวา - ตั้งวงบน

มือซ้าย - จีบคว่ำเหยียดแขนตึงข้างลำตัว

เท้าขวา - ประไม่ยก (เช็ดเท้า) แล้วซอยเท้าหมุนตัวทางขวามือหันหน้าเวที

เท้าซ้าย - ยืนแล้วซอยเท้าตาม

ศีรษะ - เอียงขวา (ทางมือตั้งวงบน)

ภาพที่ 4.24 ท่าโฉมงามเอย

ท่าที่ 21 ท่าโฉมงามเอย

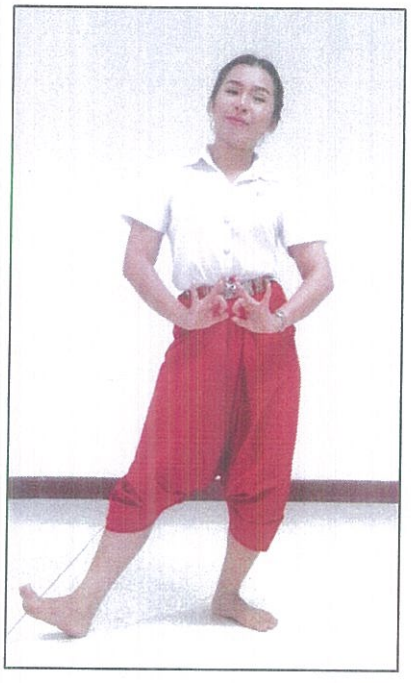
มือขวา - มือซ้าย- มือทั้ง 2 ตั้งวงระดับอกกรีดจีบคว่ำลงปล่อยแบ มือขาวแบตั้งวงให้มือแบชิดกับฐานไหล่ซ้ายมือซ้ายลดลงมาเท้าสะเอว

เท้าขวา - ถอยวางหลังยืนแล้วเปิดส้นเท้าหลัง

เท้าซ้าย - ฉายเท้าแล้วก้าวไขว้มาข้างหน้า

ศีรษะ - เอียงขวา – ซ้าย ลักคอคืนด้านขวามือ

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.25 ท่าโฉมงามหม้ายยักษ์

ท่าที่ 22 ท่าโฉมงามหม้ายยักษ์

มือขวา - มือซ้าย- จีบล่อแก้วคว่ำ 2 มือ พลิกแล้วตั้งเป็นจีบล่อแก้ววงล่าง

เท้าขวา - ยกหน้าพอกระทบส้นเท้าซ้ายจึงวางส้นเท้าเหยียดขาตึง

เท้าซ้าย - ก้าวไขว้ยืนเขย่งกระทบเท้าแล้วยืนรับน้ำหนักตัว

ศีรษะ - เอียงซ้าย พร้อมลักคอ

ภาพที่ 4.26 ท่ามาลุ่มหลงลูกรัก (หันขวาของเวที) (ท่ารัก)

ท่าที่ 23 ท่ามาลุ่มหลงลูกรัก (หันขวาของเวที) (ท่ารัก)

มือขวา - มือซ้าย- มือทั้ง 2 แบตั้งวงระดับอกพลิกมาไขว้ประสานกันมือซ้ายทับมือขวาปลายนิ้วมือจรดฐานไหล่ (ท่ารัก)

เท้าขวา - ถอนวางหลังยืนแล้วเปิดส้น

เท้าซ้าย - ก้าวไขว้ ทิ้งน้ำหนักตัวแล้วจึงหมุนรอบตัวมาหน้าตรง

ศีรษะ - เอียงขวาแล้วกลับมาเอียงซ้าย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ภาพที่ 4.27 ท่าองค์พระสังข์ทอง

ท่าที่ 24 ท่าองค์พระสังข์ทอง

มือขวา - กำหนดหลวมๆชี้นิ้วงอแขนเล็กน้อยข้างลำตัว

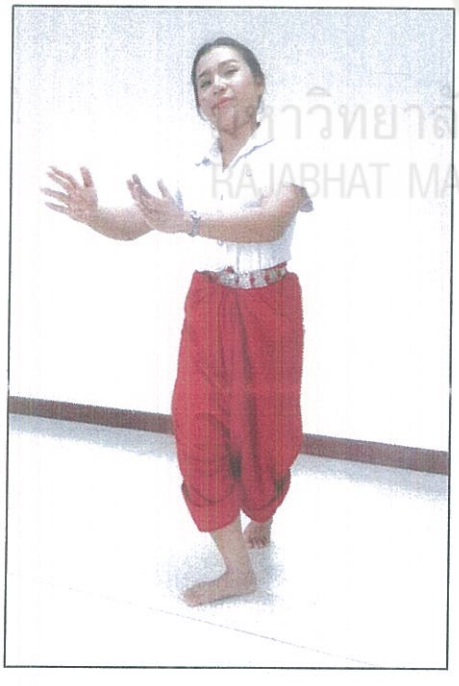
มือซ้าย - เท้าสะเอว

เท้าขวา - เหลื่อมเท้า

เท้าซ้าย - ยืนรับน้ำหนักตัว

ศีรษะ - เอียงขวา

หมายเหตุ - รำซ้ำจากท่าที่ 19 - 24



ภาพที่ 4.28 ท่าบำรุงเลี้ยงเอาใจ

ท่าที่ 25 ท่าบำรุงเลี้ยงเอาใจ

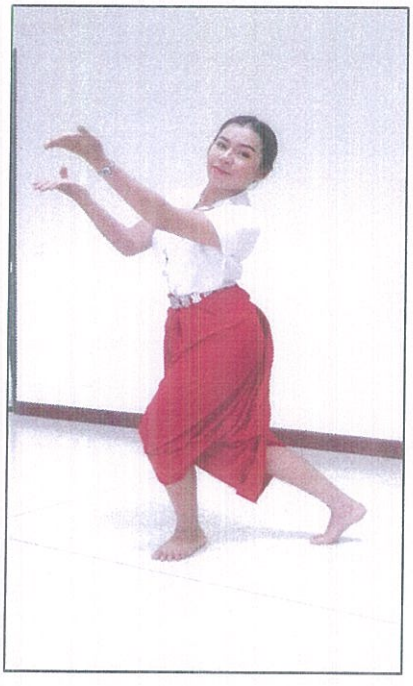
มือขวา - มือซ้าย- มือทั้ง 2 แบตะแคงสันมือหันฝ่ามือเข้าหากันห่างประมาณ 1 คืบ ระดับหน้าท้องแล้วคลึงไป – มา

เท้าขวา - ก้าวไขว้

เท้าซ้าย - ถอยหลังแล้วเปิดส้นเท้า

ศีรษะ - เอียงขวา

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.29 ท่าไว้เชยเคียงประคอง

ท่าที่ 26 ท่าไว้เชยเคียงประคอง

มือขวา - แบหงายฝ่ามือสูงระดับหน้า

มือซ้าย - พลิกแบหงายฝ่ามือแต่ให้ต่ำกว่ามือขวาเล็กน้อย ยกสูงระดับอก

เท้าขวา - เปิดส้นเท้า

เท้าซ้าย - ก้าวไขว้ แล้วรับน้ำหนักตัว

ศีรษะ - เอียงซ้าย

ภาพที่ 4.30 ท่ายุงริ้นไรมิให้ต้อง

ท่าที่ 27 ท่ายุงริ้นไรมิให้ต้อง

มือขวา - ทำมือหลวมๆชี้นิ้วชี้เดาะ 2 ครั้ง ครั้งที่ 3 ตวัดนิ้วเก็บทันที งอศอกเล็กน้อย

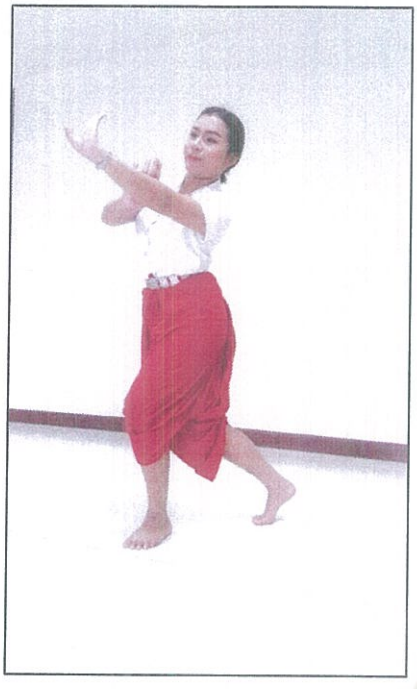
มือซ้าย - เท้าสะเอว

เท้าขวา - เหลื่อมเท้าแล้วยกกระทืบ 1 ครั้ง ตรงคำว่า “ต้อง”

เท้าซ้าย - ยืนตามเดิม

ศีรษะ - เอียงขวา

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.31 ท่าเฉียดกรายอินทรีย์

ท่าที่ 28 ท่าเฉียดกรายอินทรีย์

มือขวา - ยกฝ่ามือตบที่แขนซ้าย (ท่อนล่าง) ใกล้ข้อมือ (ตบยุง) ที่ตั้งวงหน้า

มือซ้าย - ตั้งวงหน้า

เท้าขวา - ถอยวางหลังเปิดส้นเท้า

เท้าซ้าย - ก้าวไขว้

ศีรษะ - เอียงซ้ายลักคอคืนทางขวา

หมายเหตุ - รำซ้ำจากท่าที่ 25-28

ภาพที่ 4.32 ท่าสั่งห้ามไปหอกลอง

ท่าที่ 29 ท่าสั่งห้ามไปหอกลอง

มือขวา - ตั้งวงระดับหน้าส่ายไปมาแล้วยกขึ้นตะแคงสันมือ (ไว้มือ) สูงระดับแง่ศีรษะ (ขมับ)

มือซ้าย - จีบหลังแล้วเปลี่ยนมาเท้าสะเอว

เท้าขวา - ยืนแล้วเหลื่อมเท้า

เท้าซ้าย - เหลื่อมเท้า แล้วยืนรับน้ำหนักตัว

ศีรษะ - เอียงซ้ายแล้วเอียงขวา

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

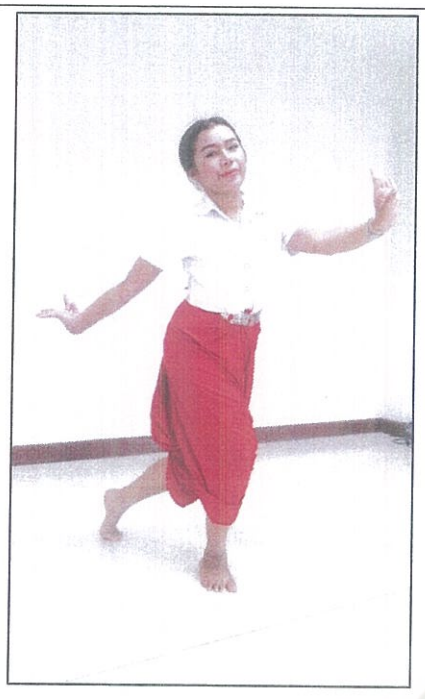
ภาพที่ 4.33 ท่าบ่อทองในสวน

ท่าที่ 30 ท่าบ่อทองในสวน
มือขวา - ลดลงมาเท้าสะเอว
มือซ้าย - ชี้ไปข้างหลัง (ซ้าย) เหยียดแขนตึงเสมอไหล่
เท้าขวา - เปิดส้นเท้า
เท้าซ้าย - ก้าวไขว้
ศีรษะ - เอียงซ้าย

ภาพที่ 4.34 ท่าความลับทั้งมวล

ท่าที่ 31 ท่าความลับทั้งมวล (หมุนรอบตัวทางขวาของเวที)
มือขวา - ชี้นิ้วกวาดระดับอกออกไปข้างทางขวา
มือซ้าย - จีบหลัง
เท้าขวา - ประไม่ยกวิ่งหมุนรอบตัวทางขวากลับมาหน้าตรง
เท้าซ้าย - ยืนแล้ววิ่งตาม
ศีรษะ - เอียงขวา แล้วยกกลับมาเอียงซ้าย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



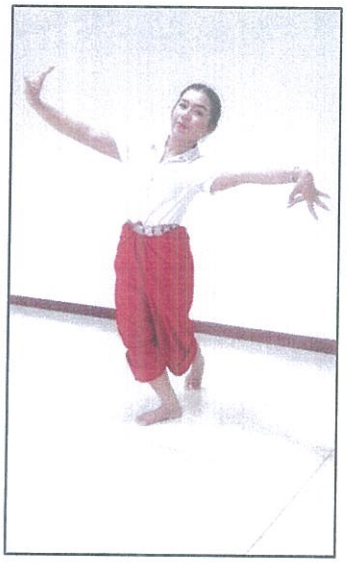
ภาพที่ 4.35 ท่าล้วนมิให้รู้คดี (ท่าปฏิเสธ)

ท่าที่ 32 ท่าล้วนมิให้รู้คดี (ท่าปฏิเสธ)
มือขวา - จีบหลัง
มือซ้าย - แบบตั้งวงระดับอกพร้อมโบกมือไปมา (ท่าปฏิเสธ)
เท้าขวา - ก้าวไขว้
เท้าซ้าย - เปิดส้นเท้า
ศีรษะ - เอียงขวา
หมายเหตุ - รำซ้ำจากท่าที่ 29-32

ภาพที่ 4.36 ท่ารับเดินขึ้น (ครั้งที่ 2)

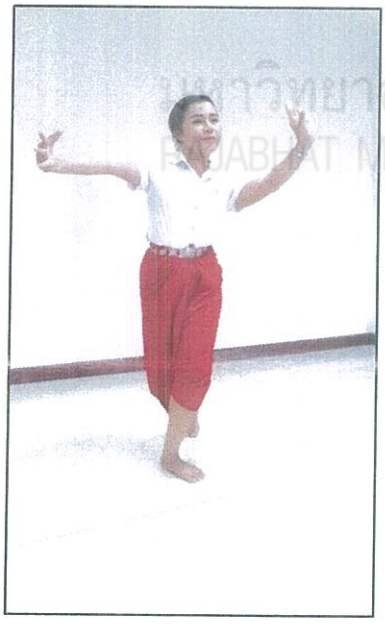
ท่าที่ 33 ท่ารับเดินขึ้น (ครั้งที่ 2)
มือขวา - แบคว่ำระดับหน้าท้อง แล้วดึงออกเป็นจีบคว่ำแขนตึง ข้างตัวด้านขวา
มือซ้าย - แบหงายระดับเดียวกัน พลิกตั้งวงล่าง
เท้าขวา - เลื่อนกลับมาจรดก่อนจึงก้าวหน้า
เท้าซ้าย - ยกวางหลังซ้ำ แล้วจึงเปิดส้นเท้า
ศีรษะ - เอียงซ้ายแล้วเอียงขวาตามจังหวะเท้าที่ก้าว
หมายเหตุ - ท่าเดินขึ้นเดิน 3 ก้าว พร้อมเปลี่ยนมือตามสลับกัน

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.37 ท่ารับเดินลง

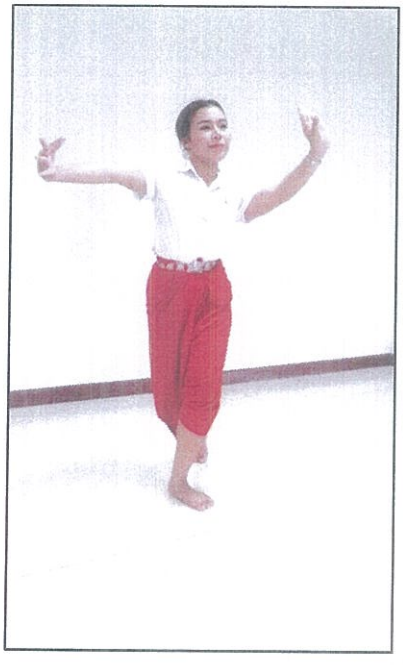
ท่าที่ 34 ท่ารับเดินลง
มือขวา - ตั้งวงบน
มือซ้าย - จีบคว่ำแขนตึงเสมอไหล่
เท้าขวา - ยืนอยู่หน้า
เท้าซ้าย - วางด้วยจมูกเท้า เปิดส้น
ศีรษะ - เอียงซ้าย
หมายเหตุ - เดินลง 4 ก้าว เท้าที่ถอยลงจะต้องฉายเท้าทุกครั้ง



ภาพที่ 4.38 ท่าจบท่ารับ

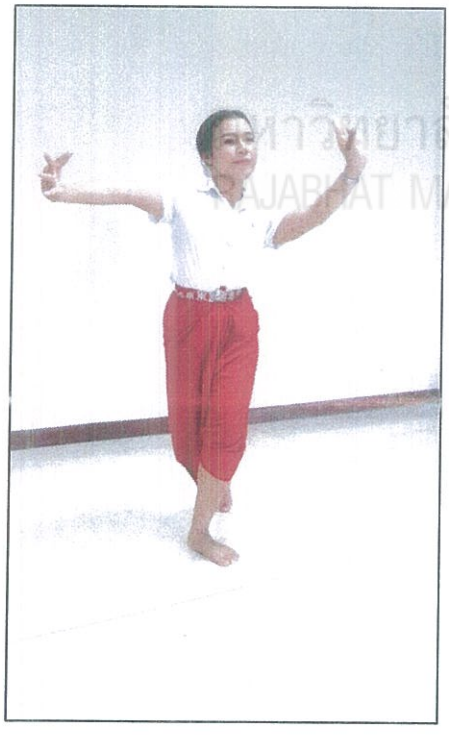
ท่าที่ 35 ท่าจบท่ารับ
มือขวา - จีบคว่ำข้างลำตัวพลิกขึ้นเป็นจีบหงายแขนตึงเหยียดแขนเสมอไหล่
มือซ้าย - แบหงายฝ่ามืองอศอกเล็กน้อยแล้วพลิกขึ้นตั้งเป็นวงบน
เท้าขวา - ยืน
เท้าซ้าย - เหลื่อม ประเท้า แล้วก้าวไขว้
ศีรษะ - เอียงขวาแล้วกลับมาเอียงซ้าย

มหาวิทยาลัยราชภัฏสกลนคร
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.39 ท่าเอื้อนก่อนร้องแม่ศรีเอย

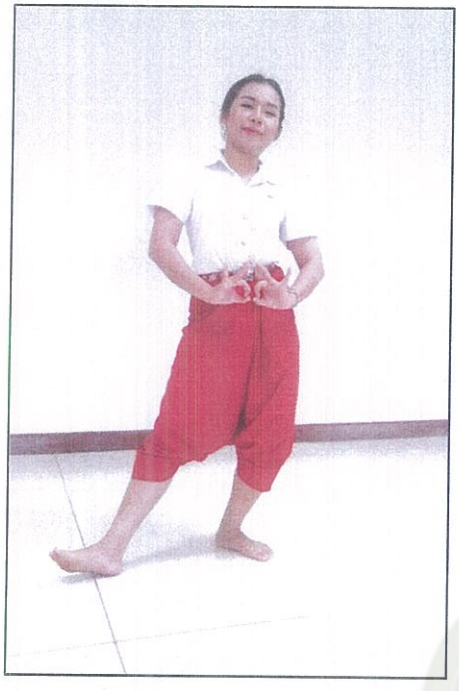
ท่าที่ 36 ท่าเอื้อนก่อนร้องแม่ศรีเอย
มือขวา - หย่อนแขนตึงเข้าหาตัว
มือซ้าย - เหยียดแขนตึง
เท้าขวา - เหมือนเดิม
เท้าซ้าย - เหมือนเดิม
ศีรษะ - เอียงซ้าย



ภาพที่ 4.40 ท่าร้องแม่ศรีเอย

ท่าที่ 37 ท่าร้องแม่ศรีเอย
มือขวา - จีบหงายเหยียดตึงออก
มือซ้าย - มือแบหย่อนแขนดึงเข้าหาตัว
เท้าขวา - เหมือนเดิม
เท้าซ้าย - เหมือนเดิม
ศีรษะ - ลักคอขวา
หมายเหตุ - ท่าที่ 35 – 39 ทำต่อเนื่องกันยักแขน เข้า – ออก พร้อมลักคอทำ 4 จังหวะ

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.41 ท่าแม่ศรีรากษส

ท่าที่ 38 ท่าแม่ศรีรากษส

มือขวา - มือซ้าย-มือทั้ง 2 จีบล่อแก้วคว่ำระดับหน้าท้อง พลิกหงายแล้วตั้งเป็นจีบล่อแก้ววงล่าง

เท้าขวา - ยกหน้า เมื่อกระทบส้นเท้าซ้ายแล้วจึงวางส้นเท้าขวาเหยียดตึงไปทางขวา

เท้าซ้าย - ถอยยืนเขย่งแล้วกระทบส้น ย่อเข่าลงเล็กน้อยพร้อมแบะเข่าพองาม

ศีรษะ - เอียงซ้ายลักคอคืนทางขวา

ภาพที่ 4.42 ท่าแต่งกายงามงด (ท่าเฉิดฉิน)

ท่าที่ 39 ท่าแต่งกายงามงด (ท่าเฉิดฉิน) (หันขวาของเวที)

มือขวา - ตั้งวงบนพลิกตั้งเป็นวงบัวบาน

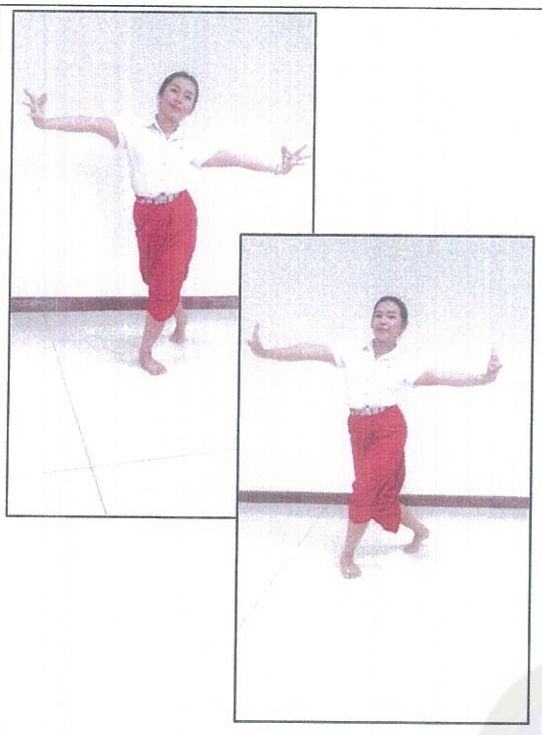
มือซ้าย - จีบปรกข้างม้วนจีบตั้งเป็นวงหน้า (ท่าเฉิดฉาย)

เท้าขวา - ก้าวหน้า (หันไปทางขวาของเวที)

เท้าซ้าย - กระดกหลัง

ศีรษะ - เอียงซ้ายแล้วกลับมาเอียงขวา

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.43 ท่าหมดจดราคี

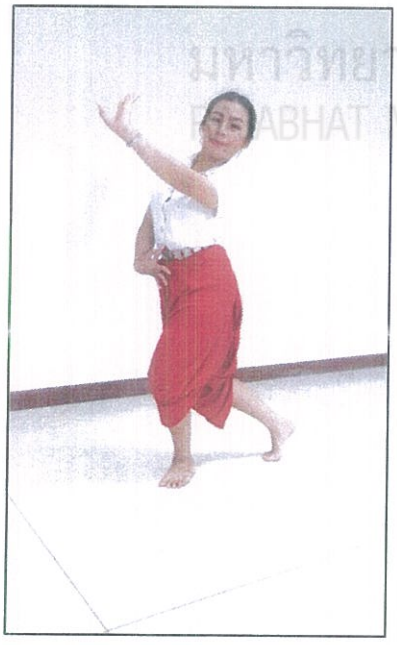
ท่าที่ 40 ท่าหมดจดราคี (หันหน้าเวที)

มือขวา - มือซ้าย- จีบหงายแขนตึงเสมอไหล่ แล้วสะบัดจีบปล่อยพลิกตั้งเป็นวงเหยียดแขนตึงเสมอไหล่ทั้ง 2 ข้าง

เท้าขวา - เปิดส้นเท้า

เท้าซ้าย - ก้าวไขว้ (ทิ้งน้ำหนักตัว หน้า – หลัง)

ศีรษะ - เอียงซ้ายแล้วกลับมาเอียงขวาตรงข้ามกับเท้าที่รับน้ำหนักตัว



ภาพที่ 4.44 ท่ารับแม่ศรี (ครั้งที่ 1)

ท่าที่ 41 ท่ารับแม่ศรี (ครั้งที่ 1) (หันด้านขวาไปซ้ายของเวที)

มือขวา - จีบปรกข้างม้วนเป็นวงบน (อยู่สูงเปลี่ยนสลับกันตามจังหวะที่ก้าวเดิน)

มือซ้าย - ตั้งวงสูง แล้วดึงลงมาเป็นจีบหงายชายพก (อยู่ต่ำทำสลับกันมือจีบหงายกับวงล่าง) ให้สัมพันธ์กับมือขวา

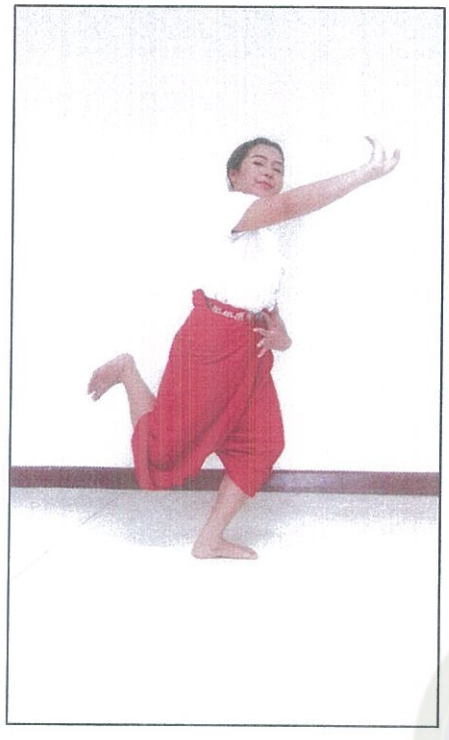
เท้าขวา - ถอยวางหลังแล้วก้าวเดินตามจังหวะหมุนไปทางซ้าย

เท้าซ้าย - ก้าวข้าว แล้วเดินตามจังหวะเช่นกัน

ศีรษะ - เอียงขวา – ซ้ายตามเท้าที่ก้าวเดิน

หมายเหตุ – หมุนตัวจากขวาไปซ้ายของเวที

มหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี
DHONBURI RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.45 จบท่ารับแม่ศรี (ครั้งที่ 2)

ท่าที่ 42 จบท่ารับแม่ศรี (ครั้งที่ 2)

มือขวา - ยกขึ้นตั้งวงบน ปาดมาเป็นจีบหงายชายพก

มือซ้าย - จีบปรกข้างม้วนเป็นวงบน

เท้าขวา - เปิดส้นแล้วกระดกหลัง

เท้าซ้าย - ก้าวไขว้แล้วยืนรับน้ำหนักตัว

ศีรษะ - เอียงขวาแล้วกลับมาเอียงซ้าย

หมายเหตุ - หันด้านซ้ายของเวที

ภาพที่ 4.46 ท่านุ่งจีบห่มสไบ

ท่าที่ 43 ท่านุ่งจีบห่มสไบ

มือขวา - ตั้งวงล่างรวมมือ แล้วยกขึ้นเป็นจีบหงายวางที่ฐานไหล่ซ้าย

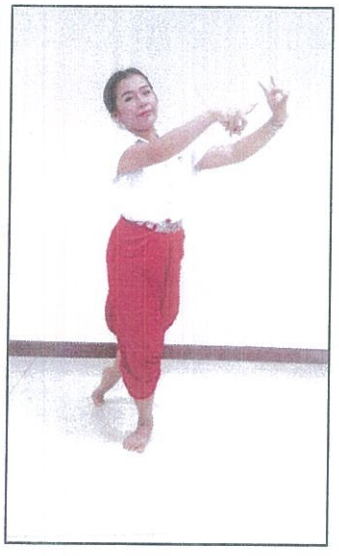
มือซ้าย - จีบหงายรวมมือระดับชายพกแล้วส่งไปเป็นจีบหลัง

เท้าขวา - ยืนแล้วเปิดส้นเท้า

เท้าซ้าย - เหลื่อมเท้า ประเท้า แล้วก้าวไขว้ ทิ้งน้ำหนักตัวไปอยู่เท้าซ้าย

ศีรษะ - เอียงขวาแล้วกลับมาเอียงซ้าย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.47 ท่าสวมใส่เพชรมณี

ท่าที่ 44 ท่าสวมใส่เพชรมณี

มือขวา - ชี้นิ้วชี้คว่ำท้องแขนงอศอกเล็กน้อยแล้วคว่ำลงชี้ไปที่มือซ้ายที่จีบแก้วตั้งวงบน

มือซ้าย - จีบล่อแก้วหงายระดับมือขวา พลิกขึ้นตั้งเป็นจีบล่อแก้วบน

เท้าขวา - ก้าวไขว้แล้วยืนรับน้ำหนักตัว

เท้าซ้าย - เปิดส้น

ศีรษะ - เอียงซ้ายนิ่งไว้แล้วจึงกลับมาเอียงขวา

ภาพที่ 4.48 ท่าทัดอุบะมาลี (ท่าทัดดอกไม้)

ท่าที่ 45 ท่าทัดอุบะมาลี (ท่าทัดดอกไม้)

มือขวา - มือซ้าย- มือทั้ง 2 จีบคว่ำระดับอกแล้วยกมือขวามาเป็นจีบเคล้าข้างหูซ้าย มือซ้ายแบซ้ายประคองที่หู

เท้าขวา - เปิดส้นเท้า

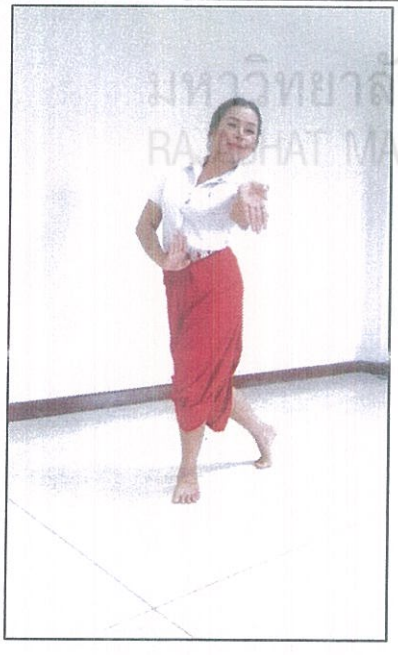
เท้าซ้าย - ก้าวไขว้

ศีรษะ - เอียงซ้าย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ภาพที่ 4.49 ท่าสดสีงามเอย (หันทางขวาของเวที)

ท่าที่ 46 ท่าสดสีงามเอย (หันทางขวาของเวที)
มือขวา - มือซ้าย- มือทั้ง 2 จีบเข้าอกมือขวาตั้งเป็นวงเหยียดแขนตึงเสมอไหล่มือซ้ายยกขึ้นตั้งเป็นวงมน
เท้าขวา - ก้าวขวาแล้วยืนรับน้ำหนักตัว
เท้าซ้าย - กระทุ้งแล้วกระดกขึ้น
ศีรษะ - เอียงซ้ายแล้วกลับมาเอียงขวา



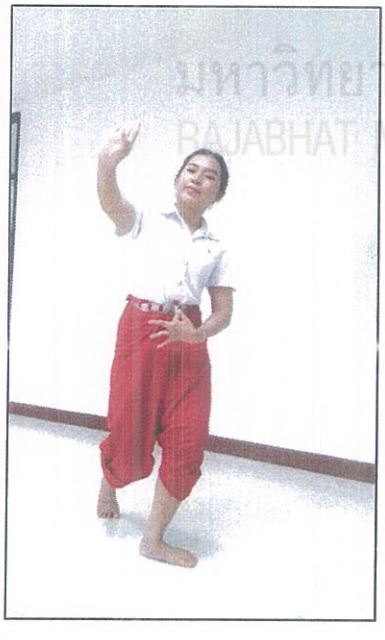
ภาพที่ 4.50 ท่ารับแม่ศรี (ครั้งที่ 2)

ท่าที่ 47 ท่ารับแม่ศรี (ครั้งที่ 2) (หันขวาของเวที)
มือขวา - จีบปรกข้างม้วนไปตั้งวงล่าง
มือซ้าย - ตั้งวงบนพลิกเป็นจีบหงายงอศอกข้องลำตัว
เท้าขวา - ถอยวางหลังหลังเดินตามจังหมุนตัวไปทางซ้ายของเวที
เท้าซ้าย - วางหลังแล้วก้าวหน้าเดินตามจังหวะ
ศีรษะ - เอียงตามเท้าที่ก้าวเดิน
หมายเหตุ - การรับท่านี้เป็นท่านางนอน

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ภาพที่ 4.51 ท่าจบท่ารับแม่ศรี (ครั้งที่ 2)

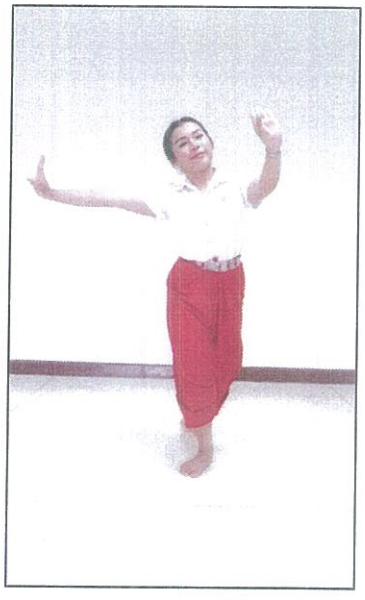
ท่าที่ 48 ท่าจบท่ารับแม่ศรี (ครั้งที่ 2)
มือขวา - ยกขึ้นเป็นวงกลาง แล้วจึงพลิกขึ้นเป็นแบหงายงอศอกข้างลำตัว
มือซ้าย - จีบหงายระดับหัวไหล่ม้วนจีบปล่อยแล้วตั้งเป็นวงล่าง
เท้าขวา - กระดกหลัง
เท้าซ้าย - ก้าวไขว้แล้วยืนรับน้ำหนักตัว
ศีรษะ - เอียงขวาแล้วกลับมาเอียงซ้าย



ภาพที่ 4.52 ท่าท้ายจบรับแม่ศรี (ท่าสอดสร้อยมาลา)

ท่าที่ 49 ท่าท้ายจบรับแม่ศรี (ท่าสอดสร้อยมาลา)
มือขวา - แบหงายแล้วตั้งเป็นวงบน
มือซ้าย - ดึงออกมาเป็นจีบคว่ำพลิกเป็นจีบหงายชายพก
เท้าขวา - วางหลังยืนแล้วเปิดส้นเท้ายืดยุบจึงวิ่งหมุนตัวลงทางซ้ายมือ
เท้าซ้าย - เหลื่อมเท้า ประก้าวข้าง รับน้ำหนักตัว ยืด – ยุบจึงวิ่งหมุนตัวทางซ้ายมาหน้าเวที
ศีรษะ - เอียงซ้าย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.53 ท่าท้ายรับแม่ศรี (ท่าเรียงหมอน)

ท่าที่ 50 ท่าท้ายรับแม่ศรี (ท่าเรียงหมอน)

มือขวา -มือซ้าย- จับเข้าอกทั้ง 2 มือสาวจีบออก ปล่อยจีบมือซ้ายตั้งวงบน มือขวาตั้งวงเหยียดแขนตึงเสมอไหล่

เท้าขวา - ประเท้าแล้วเก้าไขว้

เท้าซ้าย - ยืนแล้วเปิดส้นเท้าหลักยักตัวยักไหล่พร้อมห่มเข่าหนักหน้าหลักหลังตามจังหวะ

ศีรษะ - เอียงซ้ายแล้วกลับมาเอียงขวา

ภาพที่ 4.54 ท่าเอื้อนก่อนร้องแม่ศรีเอย (ท่อนที่ 2)

ท่าที่ 51 ท่าเอื้อนก่อนร้องแม่ศรีเอย (ท่อนที่ 2)

มือขวา - เหยียดแขนตึงที่ตั้งวงแล้วหย่อนแขนเข้าหาตัว

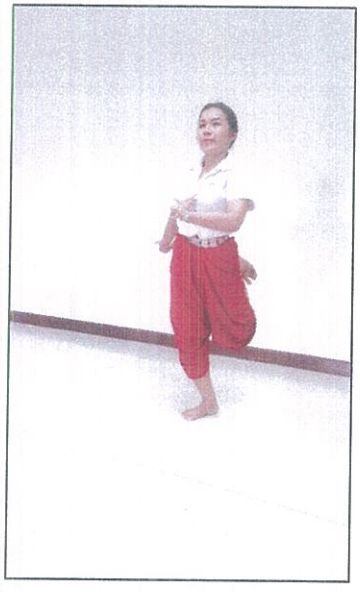
มือซ้าย - หย่อนแขนที่ตั้งวงดึงเข้าหาตัวแล้วเหยียดออกแขนตึง

เท้าขวา - เหมือนเดิม

เท้าซ้าย - เหมือนเดิม

ศีรษะ - เอียงลักคอ ซ้าย – ขวา – ซ้าย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



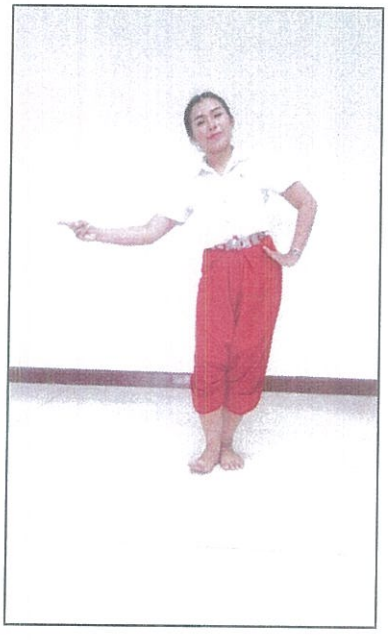
ภาพที่ 4.55 ท่าแม่ศรีพันธุรัต (ท่าตัวเรา)

ท่าที่ 52 ท่าแม่ศรีพันธุรัต (ท่าตัวเรา)
มือขวา - จีบรวมมือระดับอกส่งไปเป็นจีบหลัง
มือซ้าย - แบตั้งวงรวมมือระดับอกพลิกเป็นจีบหงาย เข้าหาตัว (ท่าตัวเรา)
เท้าขวา - ก้าวหน้ายืนรับน้ำหนักตัว
เท้าซ้าย - อยู่หลังแล้วกระดกขึ้น
ศีรษะ - เอียงซ้ายแล้วกลับมาเอียงขวา

ภาพที่ 4.56 ท่ารักพระสังข์ไม่ขัด

ท่าที่ 53 ท่ารักพระสังข์ไม่ขัด (หันขวา)
มือขวา - มือซ้าย- มือทั้ง 2 แบตั้งวงระดับอกพลิกประสานไขว้กันซ้ายทับขวา (ท่ารัก) หมุนตัวทางขวาแล้ว มือขวาจีบหลังมือซ้ายตั้งวงข้างหน้าส่ายไป – มา (ท่าปฏิเสธ)
เท้าขวา - อยู่หลังเปิดส้นเท้า แล้วก้าวหน้ายืนรับน้ำหนัก
เท้าซ้าย - ก้าวไขว้ อยู่หลังและเปิดส้น
ศีรษะ - เอียงซ้ายและกลับมาเอียงขวา

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.57 ท่าตามใจกุมารา

ท่าที่ 54 ท่าตามใจกุมารา
มือขวา - กำหลวมๆชี้นิ้วชี้ข้างลำตัวงอแขนเล็กน้อย
มือซ้าย - เท้าสะเอว
เท้าขวา - เหลื่อมเท้า
เท้าซ้าย - ก้าวขึ้นแล้วยืนรับน้ำหนักตัว
ศีรษะ - เอียงซ้ายแล้วกลับมาเอียงขวาทางมือที่ชี้

ภาพที่ 4.58 ท่ารับแม่ศรี (ครั้งที่ 3) (ท่าบัวชูฝัก)

ท่าที่ 55 ท่ารับแม่ศรี (ครั้งที่ 3) (ท่าบัวชูฝัก) (หันขวาหมุนไปซ้าย)
มือขวา - จีบปรกข้างม้วนดึงลงมาเป็นวงล่าง
มือซ้าย - ตั้งวงบน พลิกเป็นวงบัวบาน (หมุนไปทางซ้าย ตามจังหวะย่ำเท้า)
เท้าขวา - ถอยหลัง แล้วเดินย่ำเท้าตามจังหวะ
เท้าซ้าย - ย่ำตามจังหวะไปทางซ้ายมือ
ศีรษะ - เอียงตามเท้าที่ก้าวย่ำเท้า

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ภาพที่ 4.59 ท่าท้ายรับแม่ศรี (ครั้งที่ 3)

ท่าที่ 56 ท่าท้ายรับแม่ศรี (ครั้งที่ 3)
มือขวา - ตั้งวงบนแล้วพลิกเป็นวงบัวบาน
มือซ้าย - จีบปรกข้างม้วนจีบปล่อยตั้งเป็นวงล่าง
เท้าขวา - ช่วงท้ายที่ย่ำเท้าจะอยู่หลังแล้วกระดกเท้าขึ้น
เท้าซ้าย - ครั้งสุดท้ายก้าวไขว้แล้วยืน
ศีรษะ - เอียงขวาแล้วกลับมาเอียงซ้าย

ภาพที่ 4.60 ท่าครั้นพระสังข์จากไป

ท่าที่ 57 ท่าครั้นพระสังข์จากไป (หมุนทางซ้าย)
มือขวา -มือซ้าย- จีบ 2 มือระดับอก ม้วนออกมือขวาตั้งวงบนมือซ้ายตั้งวงต่ำกว่าแต่ให้เยื้องลำแขนมาทางขวามือ
เท้าขวา - ก้าวไขว้ หมุนตัวทางซ้ายมาหน้าเวที
เท้าซ้าย - ซ้ำแล้วเปิดส้นเท้าวิ่งซอยเท้าหมุนทางซ้ายมาหน้าเวที
ศีรษะ - เอียงซ้าย (ซ้ำ) แล้วกลับมาเอียงขวา มองตรงหน้าเวที

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ภาพที่ 4.61 ท่าให้ซ้ำวิญญาน์

ท่าที่ 58 ท่าให้ซ้ำวิญญาน์
มือขวา - เท้าสะเอว
มือซ้าย - ฝ่ามือทุบ (แตะแล้วทุบที่อก) 2 ครั้ง
เท้าขวา - ยืนรับน้ำหนักตัว พร้อมเขยิบเท้าตามจังหวะที่ทุบอก 2 ครั้ง
เท้าซ้าย - เหลื่อมเท้าช่วยเขยิบให้ใช้ส้นเท้ากดลงที่พื้นไว้แล้วเท้าขวาจึงยกเขยิบตาม
ศีรษะ - เอียงซ้าย

ภาพที่ 4.62 ท่ายักษ์แม่เลี้ยงสิเน่หา (ท่ารัก)

ท่าที่ 59 ท่ายักษ์แม่เลี้ยงสิเน่หา (ท่ารัก) (หันขวาของเวที)
มือขวา -มือซ้าย- มือทั้ง2 แบตั้งวงระดับอกพลิกประสานไขว้ซ้ายทับขวา (ท่ารัก) พร้อมกับหมุนรอบตัวไปทางขวา
เท้าขวา - เปิดส้นเท้าแล้ววิ่งหมุนตัวลง
เท้าซ้าย - ก้าวไขว้ แล้ววิ่งหมุนลง
ศีรษะ - เอียงขวาแล้วกลับมาเอียงซ้าย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ภาพที่ 4.63 ท่าตราบชีวาสิ้นเอย (ท่าตาย)

ท่าที่ 60 ท่าตราบชีวาสิ้นเอย (ท่าตาย)

มือขวา -มือซ้าย- ใช่ฝ่ามือทั้ง 2 ตบลงที่หน้าขาเบาๆ และแบฝ่ามือยื่นออกไปข้างหน้า (ท่าตาย)

เท้าขวา - ยืนก่อนและนั่งลงแบบยืนเข่าลง (ข้างเดียว)

เท้าซ้าย - เหลื่อมเท้าแล้วก้าวไปข้างหน้างอเข่าแบบเตรียมลุกยืน

ศีรษะ - เอียงขวาแล้วกลับมาเอียงซ้าย

ภาพที่ 4.64 ท่ารับแม่ศรี (ครั้งที่ 4) (ท่านางนอนจีบหงาย)

ท่าที่ 61 ท่ารับแม่ศรี (ครั้งที่ 4) (ท่านางนอนจีบหงาย) (หันทางขวาของเวที)

มือขวา - จีบหงายระดับอกม้วนตั้งเป็นวงล่าง

มือซ้าย - ตั้งวงระดับอกพลิกขึ้นเป็นจีบหงายงอศอก

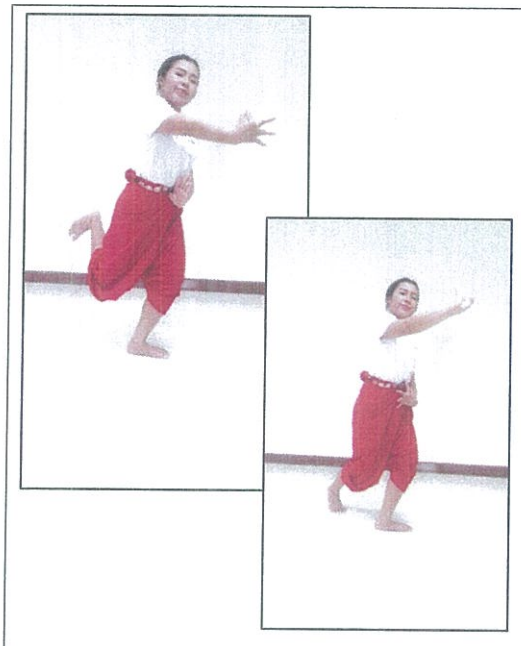
เท้าขวา - ถอยวางหลังแล้วเปิดส้นหลัง

เท้าซ้าย - ก้าวแล้วยืนรับน้ำหนัก

ศีรษะ - เอียงตามเท้าที่ก้าวเดิน

หมายเหตุ – เดินหมุนไปทางซ้ายของเวที

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.65 ท่าจบเลียนร้องรับแม่ศรี (ครั้งที่ 4) (ท่านางนอนจีบหงายและสอดสร้อยมาลา)

ท่าที่ 62 ท่าจบเลียนร้องรับแม่ศรี (ครั้งที่ 4) (ท่านางนอนจีบหงายและสอดสร้อยมาลา) (หันด้านซ้ายของเวที)

มือขวา - มือขวาจีบหงายแขนตึง

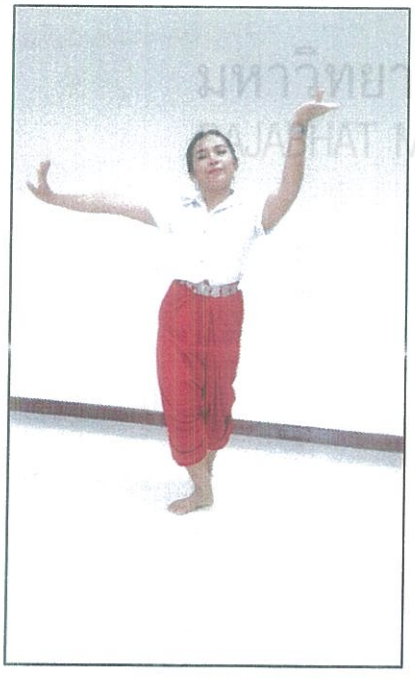
มือซ้าย - ตั้งวงล่าง

เท้าขวา- กระดก

เท้าซ้าย - ยืน

ศีรษะ - เอียงซ้าย

หมายเหตุ - ตอนวิ่งลงเปลี่ยนเป็นท่าสอดสร้อยมาลา วิ่งหมุนตัวลงทางด้านซ้ายจึงหันมาหน้าเวที



ภาพที่ 4.66 ท่ารับทำนองสุดท้ายเพลงแม่ศรี (ครั้งที่ 4)

ท่าที่ 63 ท่ารับทำนองสุดท้ายเพลงแม่ศรี (ครั้งที่ 4) (ท่านภาพร)

มือขวา - แบหงายศอกข้างลำตัวพลิกขึ้นตั้งเป็นวงเหยียดแล้วยักตามจังหวะช้า – เร็ว

มือซ้าย - จีบคว่ำงอศอกระดับมือขวาสอดขึ้นเป็นวงบัวบาน (ท่านภาพร) ยักตามจังหวะ

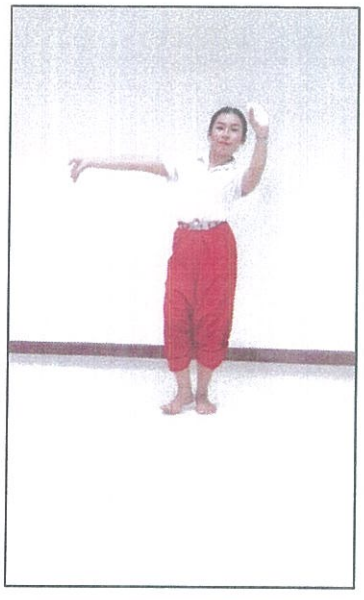
เท้าขวา - ประก้าวไขว้

เท้าซ้าย - ยืนเปิดส้นเท้าหลัง

ศีรษะ - เอียงซ้ายแล้วกลับมาเอียงขวา

หมายเหตุ - เป็นท่าจะสืบเนื่องท่าเพลงเร็ว

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.67 ท่าฉายเท้าและมือลงของเพลงเร็ว

ท่าที่ 64 ท่าฉายเท้าและมือลงของเพลงเร็ว

มือขวา - ตะแคงแทงมือ (ฉายมือ) ระดับอก ออกไปข้างแล้วตั้งวง (ทำสบับกัน 3 ครั้ง)

มือซ้าย - ตั้งวงบนแล้วตะแคงฉายมือสลับกับข้างขวา

เท้าขวา - จะฉายตามมือที่ฉาย วางด้วยจมูกเท้าก่อนจึงเหยียดลง (ทำ 3 ครั้งเหมือนกัน)

เท้าซ้าย - ยืน แล้วเปลี่ยนมาฉายเท้า สลับกันกับข้างขวา

ศีรษะ - เอียงทางมือตั้งวง (ลักคอ) หรือเท้าที่ยืนรับน้ำหนักเสมอ

ภาพที่ 4.68 ท่าเริ่มเพลเร็ว (ครั้งที่ 1 - 2)

ท่าที่ 65 ท่าเริ่มเพลงเร็ว (ครั้งที่ 1 - 2)

มือขวา - เริ่มแบมือตั้งวงเหยียดแขนตึงเสมอไหล่

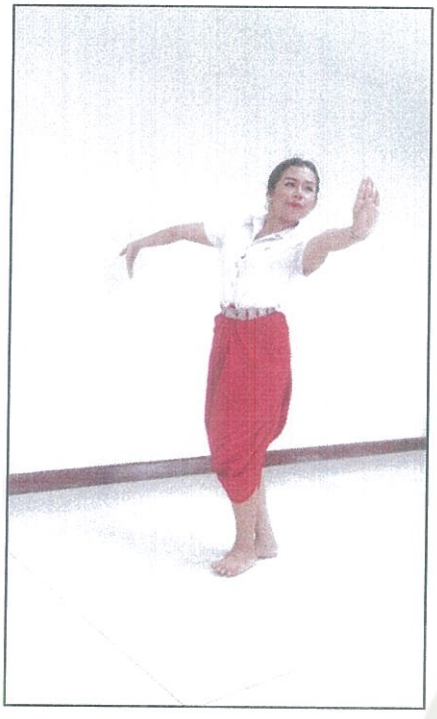
มือซ้าย - เริ่มแบมือคว่ำแขนเหยียดตึงเสมอไหล่

เท้าขวา - ยืน เปิดส้น กระทุ้งเท้า

เท้าซ้าย - เหลื่อมเท้าแล้วก้าวข้าง ทิ้งน้ำหนักไปข้างขวาละหลัง

ศีรษะ - เอียงทางปลายนิ้วตั้งขึ้น

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.69 ท่าเริ่มเพลงเร็ว (ครั้งที่ 3 - 4)

ท่าที่ 66 ท่าเริ่มเพลงเร็ว (ครั้งที่ 3 - 4)
มือขวา - แล้วพลิกเป็นวงเหยียดหงาย
มือซ้าย - แล้วพลิกเป็นวงเหยียดคว่ำ
เท้าขวา - ยืนเตรียมเดินถัดเท้า
เท้าซ้าย - จรดหลังเตรียมก้าวออกเดินย่ำธรรมดา
ศีรษะ - เอียง (หรือทางขวา)

ภาพที่ 4.70 ท่ารำส่ายเดินขึ้น

ท่าที่ 67 ท่ารำส่ายเดินขึ้น
มือขวา - คว่ำท้องแขนตั้งวงเหยียด
มือซ้าย - หงายท้องแขนตั้งวงเหยียด
เท้าขวา - ถัดเท้า
เท้าซ้าย - ย่ำเท้า
ศีรษะ - เอียงขวา
หมายเหตุ – เดินขึ้น 4 จังหวะ

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

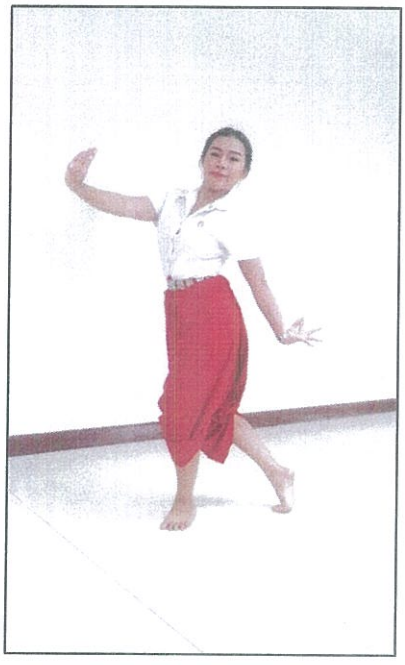
ภาพที่ 4.71 ท่ารำส่ายเดินลง

ท่าที่ 68 ท่ารำส่ายเดินลง (ด้านขวา)
มือขวา - ตั้งวงเหยียดคว่ำ
มือซ้าย - ตั้งวงเหยียดหงาย
เท้าขวา - ถัดเท้า
เท้าซ้าย - ย่ำเท้า
ศีรษะ - เอียงซ้าย
หมายเหตุ – เดินลง 4 จังหวะ

ภาพที่ 4.72 ท่านภาพรกระตุกแขนเดินขึ้น

ท่าที่ 69 ท่านภาพรกระตุกแขนเดินขึ้น (หันขวา)
มือขวา - ตั้งวงบัวบาน
มือซ้าย - ตั้งวงเหยียดคว่ำแขนตึงพร้อมกระตุกแขนตามจังหวะ
เท้าขวา - ถัดเท้า
เท้าซ้าย - ย่ำเท้า
ศีรษะ - เอียงขวา
หมายเหตุ – เดินขึ้น 4 จังหวะ

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



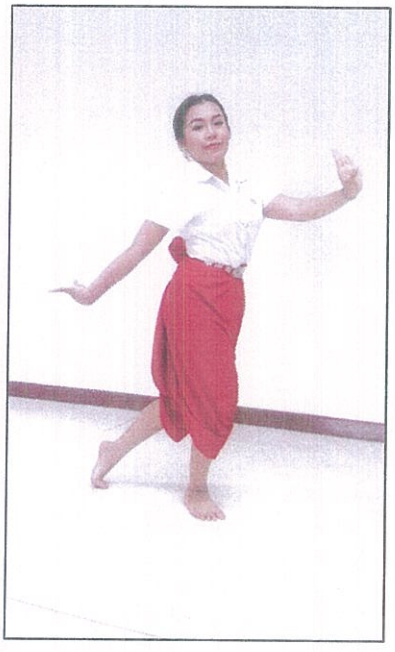
ภาพที่ 4.73 ท่าวงกลางจีบหลังเดินลง

ท่าที่ 70 ท่าวงกลางจีบหลังเดินลง (หันขวา)
มือขวา - ตั้งวงกลาง
มือซ้าย - จีบหลัง
เท้าขวา - ถัดเท้า
เท้าซ้าย - ย่ำเท้า
ศีรษะ - เอียงซ้าย
หมายเหตุ – เดินลง 4 จังหวะ

ภาพที่ 4.74 ท่านภาพรกระตุกแขนเดินขึ้น

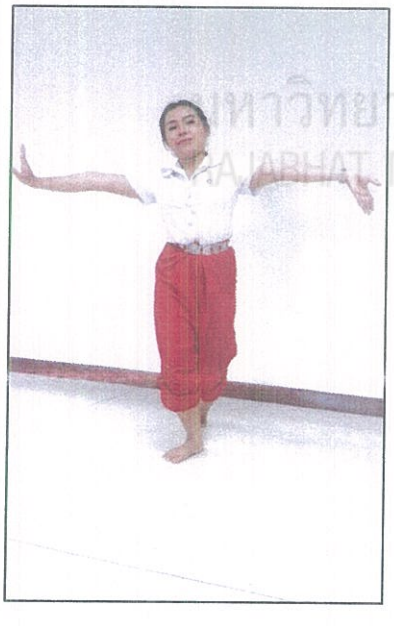
ท่าที่ 71 ท่านภาพรกระตุกแขนเดินขึ้น (หันซ้าย)
มือขวา - ตั้งวงเหยียดแขนตึงเสมอไหล่และกระตุกแขนตามจังหวะ
มือซ้าย - สวดจีบขึ้นเป็นวงบัวบาน
เท้าขวา - ถัดเท้า
เท้าซ้าย - ย่ำเท้า
ศีรษะ - เอียงซ้าย
หมายเหตุ – เดินขึ้น 4 จังหวะ

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.75 ท่าวงกลางจีบหลังเดินลง

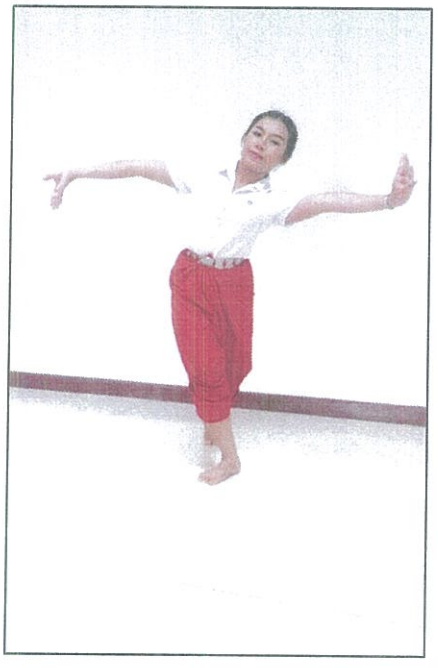
ท่าที่ 72 ท่าวงกลางจีบหลังเดินลง (หันซ้าย)
มือขวา - ปาดไปจีบหลัง
มือซ้าย - พลิกตั้งเป็นวงกลาง
เท้าขวา - ถัดเท้า
เท้าซ้าย - ย่ำเท้า
ศีรษะ - เอียงขวา
หมายเหตุ – เดินลง 4 จังหวะ



ภาพที่ 4.76 ท่ารำส่าย (หน้าตรง)

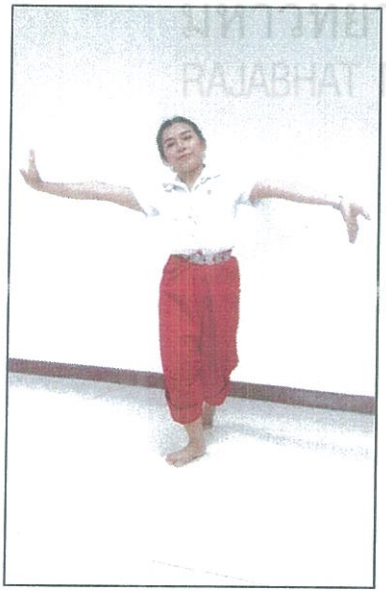
ท่าที่ 73 ท่ารำส่าย (หน้าตรง)
มือขวา - ตั้งวงเหยียดคว่ำแขนตึง
มือซ้าย - ตั้งวงเหยียดหงายแขนตึง
เท้าขวา - ถัดเท้า
เท้าซ้าย - ย่ำเท้า
ศีรษะ - ตรง
หมายเหตุ – หันหน้าตรงรอจนจบเพลงเร็ว

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.77 ท่าลงท้ายเพลงเร็ว (ครั้งที่ 1)

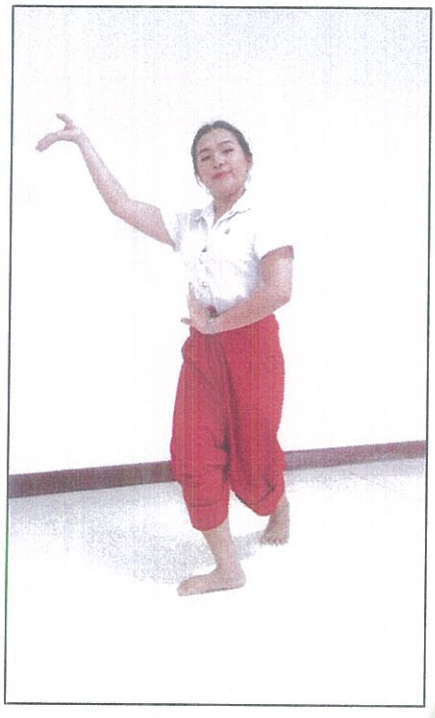
ท่าที่ 74 ท่าลงท้ายเพลงเร็ว (ครั้งที่ 1)
มือขวา - ตั้งวงเหยียดหงายท้องแขน
มือซ้าย - ตั้งวงเหยียดคว่ำ
เท้าขวา - ก้าวไขว้ หนักหน้า
เท้าซ้าย - เปิดส้น
ศีรษะ - เอียงซ้าย



ภาพที่ 4.78 ท่าลงท้ายเพลงลา (ครั้งที่ 2)

ท่าที่ 75 ท่าลงท้ายเพลงลา (ครั้งที่ 2)
มือขวา - พลิกเป็นวงเหยียดคว่ำ
มือซ้าย - เปลี่ยนเป็นวงเหยียดหงาย
เท้าขวา - ก้าวไขว้ หนักหลัง
เท้าซ้าย - ยกเท้าวางด้วยจมูกเท้าข้างหลังทิ้งน้ำหนักตัวมาหนักหลัง
ศีรษะ - เอียงขวา

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.79 ท่าเพลงลา (ครั้งที่ 1) (ท่าบัวชูฝัก)

ท่าที่ 76 ท่าเพลงลา (ครั้งที่ 1) (ท่าบัวชูฝัก) (หันขวาของเวที)

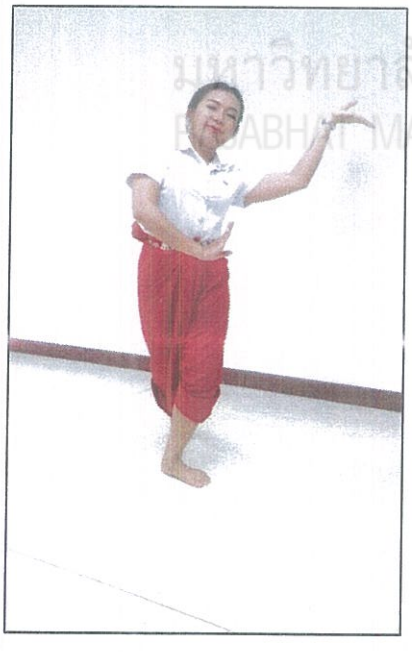
มือขวา - จีบคว่ำข้างตัวสอดเป็นวงบัวบาน

มือซ้าย - แบหงายงอศอกอยู่ข้างหน้าพลิกมาเป็นวงล่าง (ท่าบัวชูฝัก)

เท้าขวา - ก้าวไขว้ (หันขวาของเวทีหมุนไปซ้าย)

เท้าซ้าย - เปิดส้นเท้า

ศีรษะ - เอียงขวา



ภาพที่ 4.80 ท่าเพลงลา (ครั้งที่ 2) (ท่าบัวชูฝัก)

ท่าที่ 77 ท่าเพลงลา (ครั้งที่ 2) (ท่าบัวชูฝัก) (หันทางซ้าย)

มือขวา - ลดเป็นวงล่าง

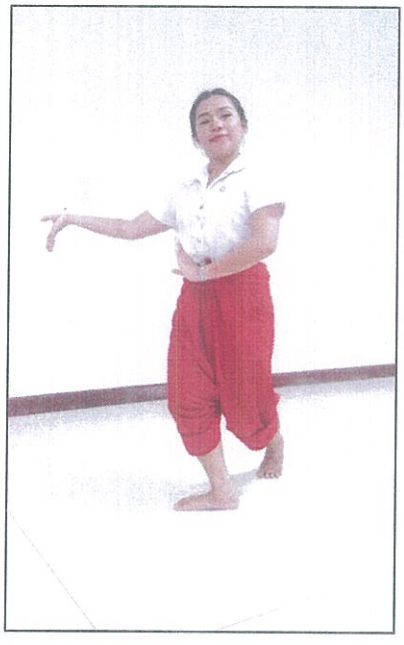
มือซ้าย - จีบคว่ำสอดขึ้นเป็นวงบัวบาน

เท้าขวา - เปิดส้น

เท้าซ้าย - ก้าวไขว้ (หมุนจากซ้ายไปขวา)

ศีรษะ - เอียงซ้าย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.81 ท่าเพลงลา (ครั้งที่ 3) (ท่านางนอน) (หันทางขวา)

ท่าที่ 78 ท่าเพลงลา (ครั้งที่ 3) (ท่านางนอน) (หันทางขวา)

มือขวา - หงายฝ่ามืองอศอกปลายนิ้วชี้ลงพื้นอยู่ข้างลำตัว

มือซ้าย - ลดลงเป็นวงล่าง (ท่านางนอน)

เท้าขวา - ก้าวไขว้

เท้าซ้าย - เปิดส้น

ศีรษะ - เอียงขวา

ภาพที่ 4.82 ท่าเพลงลา (ครั้งที่ 4)

ท่าที่ 79 ท่าเพลงลา (ครั้งที่ 4) (ท่านางนอน) (หันทางขวา)

มือขวา - พลิกเป็นวงล่าง

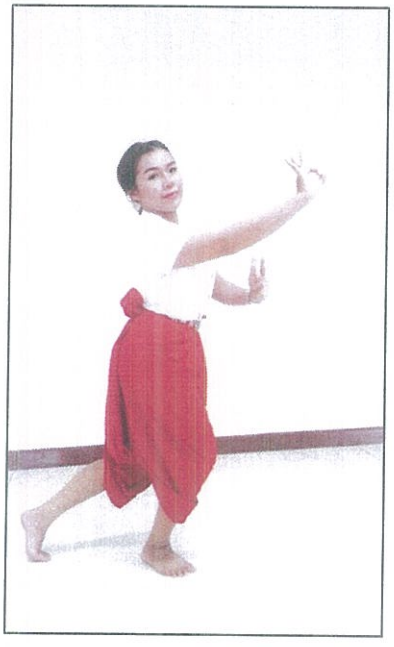
มือซ้าย - จีบคว่ำพลิกปล่อยจีบแบหงายฝ่ามืองอศอกให้ปลายนิ้วชี้ลงพื้น

เท้าขวา - เปิดส้นเท้า

เท้าซ้าย - ก้าวไขว้

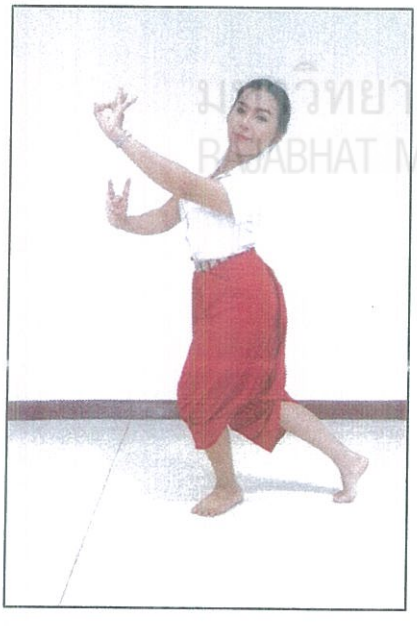
ศีรษะ - เอียงขวา

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.83 ท่าเพลงลา (ครั้งที่ 5)

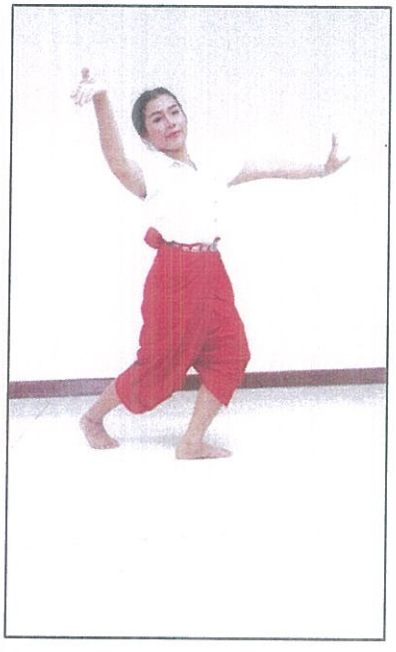
ท่าที่ 80 ท่าเพลงลา (ครั้งที่ 5) (หันทางซ้าย)
มือขวา - จีบล่อแก้วหงายชายพกขึ้นปล่อยจีบล่อแก้วตั้งเป็นวงบน
มือซ้าย - ทำเป็นล่าง
เท้าขวา - เลื่อนขึ้นมาจรดแล้วก้าวไขว้ (หันทางซ้ายของเวที) (ท่าขวางจักรแปลง)
เท้าซ้าย - ยืนแล้วเปิดส้นเท้า
ศีรษะ - เอียงซ้ายแล้วกลับมาเอียงขวานิ่ง



ภาพที่ 4.84 ท่าเพลงลา (ครั้งที่ 6)

ท่าที่ 81 ท่าเพลงลา (ครั้งที่ 6) (หันทางขวา)
มือขวา - ลดลงมาตั้งวงล่าง
มือซ้าย - จีบล่อแก้วหงายชายพกยกขึ้นปล่อยจีบล่อแก้ว ตั้งเป็นวงบน (ท่าขวาจักรแปลงหันทางขวาของเวที)
เท้าขวา - เปิดส้นเท้า
เท้าซ้าย - ก้าวไขว้
ศีรษะ - เอียงซ้าย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY



ภาพที่ 4.85 ท่าลงท้ายเพลงลา (ครั้งที่ 1)

ท่าที่ 82 ท่าลงท้ายเพลงลา (ครั้งที่ 1) หรือ (ท่าเข้าโรงทางซ้ายมือ)

มือขวา - จีบคว่ำข้างตัวงอศอกเล็กน้อยสอดจีบขึ้นปล่อยเป็นวงบัวบาน

มือซ้าย - แบหงายฝ่ามืองอศอกพลิกตั้งเป็นวงเหยียดตึงเสมอไหล่

เท้าขวา - หลบเข่า

เท้าซ้าย - เหลื่อมประเท้า ยก ก้าวข้าง หนักเท้าหน้า

ศีรษะ - เอียงซ้าย กลับมาเอียงขวา

ภาพที่ 4.86 ท่าลงท้ายเพลงลา (ครั้งที่ 2)

ท่าที่ 83 ท่าลงท้ายเพลงลา (ครั้งที่ 2) หรือ (ท่าเข้าโรงทางซ้ายมือ)

มือขวา - แทงมือออกข้างตั้งเป็นวงบน

มือซ้าย - ปาดไปจีบหลัง

เท้าขวา - หลบเข่า แต่ทิ้งน้ำตัวมาหลังก่อนจึงกลับไปหนักหน้า รอจังหวะเพลงให้พอดีจึงยืด – ยุบ เข่า แล้ววิ่งเข้าโรง แต่ต้องเบี่ยงหน้ามองผู้ชมตลอด

เท้าซ้าย - ก้าวข้าง

ศีรษะ - เอียงซ้ายแล้วกลับเอียงขวานิ่งตลอด

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ผลการประเมินของผู้เชี่ยวชาญสาขานาฏศิลป์และการละคร ต่อการรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง ในด้านความคิดสร้างสรรค์

ตารางที่ 4.1 ผลการประเมินโดยผู้เชี่ยวชาญสาขานาฏศิลป์และการละคร ต่อนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง ในด้านความคิดสร้างสรรค์

ข้อที่	รายการที่ประเมิน	ผลการประเมิน				ระดับความคิดสร้างสรรค์
		N	$\overline{X}$	S.D.	ร้อยละ	
1	ความเหมาะสมเรื่องที่มาของการแสดง	10	4.50	0.53	90.00	มาก
2	ความเหมาะสมของวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง	10	4.00	0.82	80.00	มาก
3	ความไพเราะของเพลงและทำนองเพลงที่ใช้ขับร้อง	10	4.70	0.48	94.00	มากที่สุด
4	ความเหมาะสมเกี่ยวกับเนื้อเพลงสอดคล้องกับชุดการแสดง	10	4.90	0.32	98.00	มากที่สุด
5	ความเหมาะสมเรื่องการกำหนดตัวผู้แสดง	10	4.80	0.42	96.00	มากที่สุด
6	ความเหมาะสมเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายของผู้แสดง	10	4.90	0.32	98.00	มากที่สุด
7	ความเหมาะสมเกี่ยวกับการบรรจุท่ารำตามคำร้อง	10	4.80	0.42	96.00	มากที่สุด
8	ความเหมาะสมและความสวยงามของท่ารำเพลงเร็ว เพลงลา	10	4.50	0.53	90.00	มาก
9	ความเหมาะสมที่สามารถจะนำไปใช้แสดงในโอกาสต่าง ๆ ได้	10	4.30	0.67	86.00	มาก
10	ความเหมาะสมของการตั้งชื่อชุดการแสดง	10	4.80	0.42	96.00	มากที่สุด
รวม		10	4.62	0.16	92.40	มากที่สุด

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

จากตารางที่ 4.1 ผลการประเมินของผู้เชี่ยวชาญต่อการแสดงรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง ในด้านความคิดสร้างสรรค์ โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.62 ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน .16 คิดเป็นร้อยละ 92.40 เมื่อพิจารณาเป็นรายข้อ พบว่า ระดับความคิดเห็น อยู่ใน

ระดับมากที่สุด 6 ข้อ เรียงลำดับตามค่าเฉลี่ยจากมากไปหาน้อย คือ ความเหมาะสมเกี่ยวกับเนื้อเพลงสอดคล้องกับชุดการแสดง ความเหมาะสมเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายของผู้แสดง ความเหมาะสมเรื่องการกำหนดตัวผู้แสดง ความเหมาะสมเกี่ยวกับการบรรจุท่ารำตามคำร้อง ความเหมาะสมของการตั้งชื่อชุดการแสดง และความไพเราะของเพลงและทำนองเพลงที่ใช้ขับร้อง ส่วนความเหมาะสมเรื่องที่มาของการแสดง ความเหมาะสมและความสวยงามของท่ารำเพลงเร็ว เพลงลาความเหมาะสมที่สามารถจะนำไปใช้แสดงในโอกาสต่าง ๆ ได้ และความเหมาะสมของวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง มีความคิดสร้างสรรค์อยู่ในระดับมาก

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผลการวิจัย และข้อเสนอแนะ

การวิจัย เรื่อง นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง และเพื่อศึกษาประสิทธิภาพของนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลงในด้านความคิดสร้างสรรค์

สรุปการวิจัย

ผลการวิจัยเรื่อง นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง พอสรุปได้ดังนี้

1. ผลการสร้างนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง พอสรุปได้ว่า

ที่มาของการแสดง ฉุยฉายพันธุรัตจำแลง เป็นผลงานสร้างสรรค์ขึ้นจากการวิเคราะห์วรรณคดีไทยบทละครนอก เรื่อง สังข์ทอง ฉบับสำนวนในรัชกาลที่ 2 พบว่า ไม่มีบทร้องและรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลงมาก่อน จึงได้พัฒนาสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยยึดขนบการรำฉุยฉายที่มีมาแต่โบราณเป็นหลัก

ดนตรี ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าประยุกต์ บรรเลงประกอบการแสดง

เพลง ยึดขนบดั้งเดิม ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์มี 3 ทำนองเพลง ได้แก่ เพลงรัวเพลงเร็ว และเพลงลา เพลงขับร้องใช้ 2 ทำนองเพลง ได้แก่ เพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรี โดยประพันธ์เนื้อร้องขึ้นมาใหม่ เป็นการร้องแบบฉุยฉายเต็ม คือ มีบทร้องฉุยฉาย 2 ครั้ง และบทร้องแม่ศรี 2 ครั้ง

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ผู้แสดง ใช้ผู้แสดงตัวนาง และรำเดี่ยว

การแต่งกาย กำหนดให้แต่งกายแบบยืนเครื่องละครนอก หรือนางตลาด

ท่ารำ - ใช้หลักการรำตีบทประกอบบทร้องทั้งเพลงฉุยฉาย และแม่ศรีส่วนเพลงหน้าพาทย์ใช้ท่ารำแบบเดิมที่มีมา

2. ผลการประเมิน ด้านความคิดสร้างสรรค์โดยผู้เชี่ยวชาญด้านสาขานาฏศิลป์การละครไทย โดยภาพรวมอยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย $\overline{X}$ = 4.62 คิดเป็นร้อยละ 92.40 จัดอยู่ในเกณฑ์สูง

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการวิจัย ผู้วิจัยขออภิปรายผลการวิจัย ดังต่อไปนี้

ผลการสร้างสรรค์นาฏประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุ์รัตจำแลง จากการศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภท ระบำ รำฟ้อน และเชิ้ง สามารถจำแนกองค์ประกอบการแสดงได้ 8 อย่าง ซึ่งประกอบด้วย ที่มาทางการแสดง ดนตรี เพลง ผู้แสดง

ลักษณะการแต่งกาย ท่ารำ การแปรแถว และอุปกรณ์การแสดง แต่บางชุดการแสดงก็มีไม่ครบตามที่กล่าวมานี้โดยเฉพาะการรำฉุยฉาย จากการศึกษาเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และสัมภาษณ์จากผู้รู้หรือผู้เชี่ยวชาญด้านการสอนนาฏศิลป์ไทยมานานหลายท่าน ทั้งในสังกัดวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร และมหาวิทยาลัยต่างๆ แล้วจึงได้สร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลงขึ้นมาใหม่จะเห็นได้ว่าในการแสดงรำฉุยฉายพันธุ์รัตจำแลง มีส่วนประกอบที่สำคัญอยู่เพียง 6 อย่างเท่านั้น ดังนี้

ที่มาของการแสดง การรำฉุยฉายโดยทั่วไปแล้วมักจะนำเอาเหตุการณ์ในวรรณคดีไทยตอนที่ตัวละครแปลงกายหรือแต่งตัวสวยงามเท่านั้น เช่น รำฉุยฉายพราหมณ์จะเป็นตอนที่พระนารายณ์ แปลงกายเป็นพราหมณ์หนุ่มน้อยมาช่วย ปรศุราม ให้พ้นคำสาปของพระอุมาเทวี และรำฉุยฉายเบญจกาย เป็นตอนที่นางเบญจกายแปลงเป็นนางสีดาตามคำบัญชาของทศกัณฐ์ ทำตายลอยน้ำไปชนวนท่าน้ำที่พระรามลงสรงเพื่อให้พระรามสำคัญผิดคิดว่าสีดาตายแล้วจะได้เลิกทัพกลับไป ส่วนรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง ผู้วิจัยได้นำเอาเหตุการณ์ตอนที่นางยักษ์พันธุรัตแปลงกายเป็นนางมนุษย์ลงไปรับกุมารสังข์ที่ท่าน้ำ ซึ่งสอดคล้องกับเอกสารของเครือวัลย์ เรืองศรี (2542 : 22) และปัญหา นิตยสุวรรณ (2542 : 5587-5589) กล่าวว่า การรำประเภทฉุยฉาย มักจะนิยมแสดงในตอนที่ตัวละครแปลงกายหรือแต่งตัวสวยงามเป็นส่วนใหญ่ ผลการประเมินที่มาของการแสดงฉุยฉายพันธุรัตจำแลงอยู่ในเกณฑ์ระดับมาก คือ $\overline{X}$ = 4.50 คิดเป็นร้อยละ 90.00

ดนตรี ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทโขน ละคร ระบำ และรำ นิยมใช้วงดนตรีไทยประเภทวงปี่พาทย์เครื่องห้า มาใช้บรรเลงประกอบการแสดง ซึ่งจะประกอบไปด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง ซึ่งจะใช้ปี่เป็นตัวนำในการเป่าเลี่ยนเสียงร้องของผู้ขับร้อง ในงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้รับคำแนะนำจากอาจารย์ชวลิษ ทองคำ อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยจากสถาบันพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ให้เพิ่มระนาดทุ้มเข้าไปอีก 1 ชิ้น เพื่อเพิ่มการประสานเสียงให้ไพเราะยิ่งขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับเอกสารที่เครือวัลย์ เรืองสี (2542 : 39-43) ว่าการรำฉุยฉายนิยมใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า มาใช้บรรเลงประกอบการขับร้อง และรำฉุยฉาย ผลการประเมินอยู่ในเกณฑ์ระดับมาก คือ $\overline{X}$ = 4.00 คิดเป็นร้อยละ 80.00

เพลง การรำฉุยฉายทุกชนิด จะใช้เพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรี ขับร้องประกอบ เนื่องจากแต่เดิมเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรีจัดเป็นเพลงหน้าพาทย์มีอัตราจังหวะ 2 ชั้น ที่นิยมใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนละครของไทยมาแต่โบราณ ต่อเมื่อในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีผู้ประพันธุ์คำร้องขึ้นโดยมีคำขึ้นต้นวรรคแรก ด้วยคำว่าฉุยฉาย และคำว่าแม่ศรี ซึ่งเข้าใจว่าต้นแบบครั้งแรก คือ พระบาทสมเด็จพระมงกฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ทรงพระราชนิพนธ์ และสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรวนวัตติวงศ์ได้แต่งเพลงแม่ศรี รับกับฉุยฉายในลักษณะเลียนเสียงเพลงช้า (ฉุยฉาย) เพลงเร็ว (แม่ศรี) ภายหลัง ดร.มนตรี ตราโมท ได้นำมาใช้เป็นแนวทางประพันธ์บทขับร้องฉุยฉายอื่น ๆ ในโขนละคร ภายหลังได้มีการใช้เพลงหน้าพาทย์สำหรับใช้ส่งตัวละครเข้า – ออก อีก 3 เพลง ซึ่งประกอบด้วย เพลงรัว เพลงเร็ว และเพลงลา ซึ่งได้สอดคล้องกับเครือวัลย์ เรืองศรี (2542 : 39-43) และปัญญา นิตยสวรรณ์ (2542 : 5587-5589) ได้กล่าวไว้และผู้วิจัยได้นำขนบการใช้เพลง

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

แบบดั้งเดิมมาใช้โดยได้ประพันธ์คำร้องขึ้นมาใหม่ซึ่งแต่เดิมไม่มีผลการประเมินอยู่ในเกณฑ์ระดับมากที่สุด $\overline{X}$ = 4.90 คิดเป็นร้อยละ 98.00

ผู้แสดง การรำฉุยฉายในการแสดงโขนละครแต่เดิมจะจัดประเภทรำเดี่ยวและจะมีชื่อตัวละครในวรรณคดีปรากฏอยู่ในชื่อชุดการแสดงเสมอ เช่น เบญจกายแปลงกายเป็นสีดา ก็จะเรียกว่าฉุยฉายเบญจกายแปลง หรือฉุยฉายวันทอง ก็เป็นการแปลงกายของนางวันทองที่ตายไปแล้วเป็นเปรต (อสูรกาย) แปลงกายเป็นสาวงามชาวป่ามาดักรอเพื่อพบเจ้าหมื่นไวยวรนาถ เพื่อห้ามทัพ เป็นต้น จากการศึกษาเอกสารของสุมิตร เทพวงษ์ (2534:2) และของมนตรี ตราโมท (2523 : 322-333) ผู้วิจัยสร้างนาฏยประดิษฐ์ ฉุยฉายพันธุรัตจำแลง จึงยังคงยึดขนบดั้งเดิมเอาไว้ และได้รับคำเห็นขอบจากอาจารย์อัมพร ยะวรรณ อาจารย์ผู้สอนนาฏศิลป์และละครไทย จากสถาบันพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ ผลการประเมินอยู่ในเกณฑ์ระดับมากที่สุด คือ $\overline{X}$ = 4.80 คิดเป็นร้อยละ 96.00

การแต่งกาย เนื่องจากการรำฉุยฉายเป็นนาฏศิลป์ไทย จะใช้วงดนตรีไทยและขับร้องเพลงไทย และวรรณคดีที่นำมาทำบทละครก็เป็นวรรณคดีไทย ซึ่งสอดคล้องกับละครนอกของไทยที่เป็นละครรำที่มีมาแต่โบราณถึงแม้การแสดงชุดนี้จะเป็นการประดิษฐ์ขึ้นใหม่ แต่ก็มีพื้นฐานดั้งเดิมที่มีมาแต่โบราณ การคิดสร้างสรรค์ตามหลักการที่กล่าวไว้จะมีหลายลักษณะ ดังอุษณีย์ โพธิสุข และคณะ (2548 : 86) ได้กล่าวว่า ความคิดสร้างสรรค์มี 4 ประเภท ได้แก่ ประเภทเลียนแบบ ประเภทต่อเนื่อง ประเภทสังเคราะห์ และประเภทความเปลี่ยนแปลง ดังนั้น การสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง จึงไปสอดคล้องกับแนวคิดสร้างสรรค์ มีประเภทลอกเลียนแบบ ประเภทต่อเนื่อง และประเภทสังเคราะห์ ดังนั้นการแต่งกายของตัวละครในงานวิจัยฉบับนี้จึงกำหนดให้ผู้แสดงแต่งกายแบบยืนเครื่อง ตัวนางตามขนบการแสดงละครนอกของไทยที่มีมาแต่เดิมโดยกำหนดให้ใช้สี น้ำเงินเหลือง และศีรษะสวมมงกุฎนางตามที่ ผศ.ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขานาฏศิลป์จากมหาวิทยาลัยมหาสารคาม ผลการประเมินอยู่ในเกณฑ์ระดับมากที่สุด $\overline{X}$ = 4.90 คิดเป็นร้อยละ 98.00

ท่ารำ การแสดงรำฉุยฉาย จะใช้ภาษาท่าทีเรียกว่า การรำตีบทหรือใช้บทในช่วงคำร้อง ผู้รำจะรำตีบทประกอบ ตลอดจนสอดแทรกสีหน้าท่าทางให้อารมณ์คล้อยตามบทร้อง ส่วนช่วงรับจะมีทั้งแบบรำซ้ำตามคำร้อง ซึ่งมีเฉพาะเสียงปี่ที่เป่าเลียนเสียงคำร้อง บางช่วงจะมีท่ารับเฉพาะส่วนเพลงหน้าพาทย์ยังคงรูปแบบท่ารำแบบดั้งเดิม เสียเป็นส่วนใหญ่ ดังที่เครือวัลย์ เรืองศรี (2542 : 39-57) ได้กล่าวไว้จึงสอดคล้องกับการบรรจุท่ารำของผู้วิจัยซึ่งจะใช้หลักการรำตีบท หรือรำใช้บท มาเป็นแนวทางในการบรรจุท่ารำในช่วงคำร้อง และปรับปรุงท่ารำให้มีลีลาแปลกแตกต่างจากเดิมบ้างเล็กน้อย ในช่วงเพลงหน้าพาทย์ โดยเฉพาะเพลงรัว และเพลงลา เป็นต้น ผลการประเมินอยู่ในเกณฑ์ระดับมากที่สุด $\overline{X}$ = 4.80 คิดเป็นร้อยละ 96.00

ผลการวิจัย พบว่า นาฏยประดิษฐ์ฉุยฉายพันธุรัตจำแลง เป็นผลงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ที่ได้แนวจากการแสดงนาฏศิลป์ไทยแบบดั้งเดิม โดยเฉพาะฉุยฉายพันธุรัตจำแลง ในการแสดงละครนอกเรื่องสังข์ทองนี้ไม่เคยมีมาก่อน ผลจากการประเมินจากองค์ประกอบทั้ง 6 ด้าน ของการสร้างสรรค์ให้ผู้เชี่ยวชาญ สาขานาฏศิลป์การละครประเมินอยู่ในเกณฑ์มากที่สุด คือ $\overline{X}$ = 4.62 คิด

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

เป็นร้อยละ 92.42 ซึ่งสอดคล้องกับเครือวัลย์ เรืองศรี (2542 : 21-60) ได้กล่าวถึงการรำฉุยฉายและของสุมิตร เทพวงษ์ (2534 : 2-50) ซึ่งสรุปได้ว่าสามารถนำไปใช้แสดงในโอกาสต่าง ๆ และหรือนำไปใช้ประกอบการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทยในระดับปริญญาตรี สาขาวิชาเอกนาฏศิลป์และการละครได้

ข้อเสนอแนะ

1. ด้านเนื้อหา หรือนวัตกรรมที่สร้างขึ้นใหม่นี้ โดยยึดขนบการรำฉุยฉายแบบดั้งเดิม ดังนั้น นาฏยประดิษฐ์อาจจะยังมีส่วนบกพร่อง อยู่บ้าง และหรืออาจจะได้รับการแก้ไขปรับปรุงจากผู้รู้ในครั้งต่อไป เพราะความคิดสร้างสรรค์ด้านศิลปะมักจะมีความแตกต่างกันเสมอ

2. การวิจัยครั้งต่อไป

2.1 ควรมีการวิจัยพัฒนาเพิ่มเติมอีก ถ้าเป็นการวิจัยครั้งต่อไป อาจนำไปใช้วิจัยในชั้นเรียนด้านการเรียนการสอนได้

2.2 ควรมีการกระตุ้นส่งเสริม สร้างความสนใจให้ผู้เรียน หรือผู้เกี่ยวข้องกับสาขานาฏศิลป์การละคร นำวรรณคดีไทยหรือท้องถิ่นมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงละครให้มากขึ้น

องค์ความรู้และประโยชน์ที่ได้จากการทำวิจัย

ผลจากการวิจัย ก่อให้เกิดองค์ความรู้ต่อไปนี้

1. ได้รูปแบบการสร้างสรรค์บทนาฏยหรือโครงสร้างของนาฏยประดิษฐ์ประเภทระบำ รำ ฟ้อน

2. รู้แหล่งความต่าง ๆ ที่จะนำมาบูรณาการองค์ความรู้เข้าด้วยกัน เช่น ดนตรี เพลง นาฏศิลป์ วรรณคดี วิถีชีวิต ความเชื่อ ค่านิยม อันเป็นขนบธรรมประเพณีเข้ากันอย่างลงตัว

3. รู้จักวิธีการที่จะคัดเลือกสาระสำคัญด้านต่าง ๆ มานำเสนอในรูปแบบการแสดง

4. รู้จักขั้นตอนในการสร้างสรรค์ชุดแสดง และการประสานสัมพันธ์กับบุคลากรด้านต่าง ๆ

5. ทำให้ได้รับความรู้หลายด้านจากการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์

6. ได้สารสนเทศสำหรับบุคลากรหรือองค์กรอื่น ๆ ได้รู้แนวทางการวิจัยเชิงคุณภาพประเภทสร้างสรรค์ ในสาขานาฏศิลป์และการละคร

7. สามารถนำไปใช้อ้างอิงในการทำผลงานวิชาการสาขานี้ได้

ประสบการณ์ในการทำวิจัย ทำให้มีความอดทน ขยัน พากเพียร มีความรับผิดชอบ ความเสียสละ ความละเอียด รอบคอบ ภูมิใจในผลงานที่สร้างสรรค์ เพราะเป็นผู้ให้ปัญญาและความสุขใจแก่บุคคลทั่วไปผ่านการแสดง

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

บรรณานุกรม

กระแสร์ มาลายาภรณ์. (2509). **วรรณคดีวิจักษ์และวิจารณ์**. กรุงเทพ ฯ : ประมวลการพิมพ์.

_____. (2516). **รายงานการสัมมนา เรื่องเอกลักษณ์ของชาติกับการพัฒนาชาติไทย**. กรุงเทพฯ : วิคตอรี่เพาเวอร์พอยท์.

กุหลาบ มัลลิกะมาส. (2519). **วรรณกรรมไทย**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ขวัญฟ้า รังสิยานนท์. (2532). **การเปรียบเทียบความคิดสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัยที่ได้รับจากการฟังนิทานด้วยการเล่าโดยใช้หุ่นกับรูปภาพ**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาหลักสูตรและการสอน จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, สำนักงาน. (2537). **ไหว้ครูดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ : นิลนาราการพิมพ์. (จัดพิมพ์เนื่องในการจัดสัมมนาดนตรีไทย – กัมพูชา วันที่ 9 – 10 สิงหาคม 2537).

เครือวัลย์ เรืองศรี. (2542). **ฉุยฉาย**. เพชรบุรี : สถาบันราชภัฏเพชรบุรี.

จันทร์จรัส ตัณฑสุทธิ์. (2538). **การศึกษาผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนและความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ที่เรียนวิชาสังคมศึกษาโดยเทคนิคการสอนแบบบูรณาการและการสอนตามคู่มือ**. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

จินดา เครือหงส์. (2544). **การพัฒนาเครื่องมือวัดการปฏิบัติวิชานาฏศิลป์ไทยสาขาการละคร ระดับนาฏศิลป์ชั้นต้น**. วิทยานิพนธ์ กศ.ม. สงขลา : มหาวิทยาลัยสงขลา.

จิราพร วุฒิพันธ์. ผู้ให้สัมภาษณ์, โมฬี ศรีแสนยงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น เมื่อวันที่ 25 เมษายน 2554.

ชนานันท์ สู่เสน. (2541). **พฤติกรรมการสอนนาฏศิลป์ไทยในวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด**. วิทยานิพนธ์. กศ.ม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ชมนาด กิจขันธ์. (2543). **การพัฒนานาฏยจารึกนาฏยศัพท์ไทยโดยใช้ระบบของลาบาน.** รายงานการวิจัย : สำนักวิจัย สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา.

ชวลิษ ทองคำ. ผู้ให้สัมภาษณ์, โมฬี ศรีแสนยงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สถาบันพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ เมื่อวันที่ 10 ตุลาคม 2553.

ชวน เพชรแก้ว. (2524). **การศึกษาวรรณคดีไทย**. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

ชัชวาล วงษ์ประเสริฐ. (2532). **ศิลปะการฟ้อนภาคอีสาน**. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒมหาสารคาม.

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ชิ้น ศิลปบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน์. (2521). **ดนตรีไทยศึกษา**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์อักษรเจริญทัศน์.

ชุลี เมธาศุภสวัสดิ์. ผู้ให้สัมภาษณ์, โมฬี ศรีแสนยงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สถาบันพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ เมื่อวันที่ 10 ตุลาคม 2553.

โชดก เก่งเขตกิจ และผดุง อารีพันธุ์. (2529). **ความรู้พื้นฐานศิลปกรรม (วิชาพื้นฐานวิชาอาชีพศิลปกรรม).** กรุงเทพฯ : กล่องพัฒนา.

ณรงค์ฤทธิ์ โสภา. ผู้ให้สัมภาษณ์, โมฬี ศรีแสนยงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม เมื่อวันที่ 28 กรกฎาคม 2554.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2515). **หนังสืออ่านประกอบคำบรรยายประกอบ รายวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทย ตอนดนตรีและนาฏศิลป์.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

_____. **ตำนานเครื่องมโหรีปี่พาทย์.** (ม.ป.ป.). (พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิมพ์พระราชทานเพลิงศพ คุณหญิงมโนปกรณ์นิติธาดา เมื่อปีมะเมีย พ.ศ. 2473).

ดุษฎี บริพัตร ณ อยุธยา, หม่อม. (2535). **รำไทย**. กรุงเทพฯ : ต้นอ้อ.

เต็มสิริ บุณยสิงห์ และเจือ สตะเวทิน. (2514). **วิชานาฏศิลป์ (การละครเพื่อการศึกษา).** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : คุรุสภา.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล. (ม.ป.ป.). **การละครไทย**. กรุงเทพฯ : บูรพาสาส์น.

ทิศนา แขมมณี. (2548). "การจัดการเรียนรู้ โดยผู้เรียนใช้การวิจัยเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการเรียนรู้ : หลักการ แนวทาง และวิธีการ," **วารสารการศึกษาไทย.** 1(12) กันยายน, 2548. หน้า 5-16.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2531). **ศิลปะละครรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

_____ . (2494). **พิธีไหว้ครูครอบโขน ตำราครอบโขน ละคร พร้อมด้วยตำนานและคำกลอนไหว้ครูละคอนชาตรี**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

ธูปทอง ศรีทองท้วม. (2539). **ความคิดสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัยที่ได้รับการจัดประสบการณ์กิจกรรมการเคลื่อนไหวและจังหวะที่ใช้กิจกรรมทักษะดนตรี.** ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

นงเยาว์ อำรุงพงษ์พัฒนา. ผู้ให้สัมภาษณ์, โมฬี ศรีแสนยงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย เมื่อวันที่ 29 กรกฎาคม 2554.

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

นงลักษณ์ ชนกนำพล. (2533). **งานวิจัยเรื่องชุดการแสดงบนใบเสมาที่เมืองฟ้าแดดสงยาง.** มหาสารคาม : วิทยาลัยครูมหาสารคาม.

นพรัตน์ หวังในธรรม. ผู้ให้สัมภาษณ์, โมฬี ศรีแสนยงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่หลักสูตรนาฏยศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม 2554.

นริศรานุวัตติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. (2514). **ชุมนุมบทละครและบทขับร้อง**. พระนคร : ศิวพร.

_____. (2506) **บันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ 5 เล่ม.** พระนคร : สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย.

นันท์ทยา ลำดวน. (2531). **วรรณคดีการละคร**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

นิดา มีสุข. (2542). **วรรณคดีการละคร.** สงขลา : ภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ.

นิรันดร์ นวมาร์ค และคณะ. (2502). **ตำราชุดครูมัธยมของคุรุสภาวิชาภาษาไทย**. กรุงเทพฯ : คุรุสภา.

นิรัตน์ กรองสะอาด. (2538). **การศึกษาการจัดกิจกรรมเคลื่อนไหวและจังหวะที่เน้นเทคนิคในการสื่อความหมายที่มีผลต่อความคิดสร้างสรรค์ของเด็กปฐมวัย**. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ และอเนก นาวิกมูล. (2532). **สรรพสังคีต.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์สมาพันธ์ จำกัด. (จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสฉลองครบรอบ 10 ปี ศูนย์สังคีต เมษายน พ.ศ. 2532).

บรรจง จันทร. ผู้ให้สัมภาษณ์, โมฬี ศรีแสนยงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏอุดรธานี เมื่อวันที่ 27 กรกฎาคม 2554.

บุญชม ศรีสะอาด. (2545). **การวิจัยเบื้องต้น**. (พิมพ์ครั้งที่ 7). กรุงเทพฯ : สุวีริยาสาส์น.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, ม.ล. (2517). **วิเคราะห์รสวรรณคดีไทย**. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ. ผู้ให้สัมภาษณ์, โมฬี ศรีแสนยงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่หลักสูตรนาฏยศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม 2554.

ประจักษ์ ประภาพิทยากร และคณะ. (2517). **ร้อยกรอง**. กรุงเทพฯ : ธเนศวรการพิมพ์.

ประทิน พวงสำลี. (2514). **หลักนาฏศิลป์**. (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ : ไทยมิตรการพิมพ์.

ประพันธ์ สุคนธชาติ. (2522). **พระพิราพ**. กรุงเทพฯ : ศิวพร.

เปรมฤดี มุสิกนันท์. (2534). **การเขียนและการตัดต่อบทละคร**. กรุงเทพฯ : ธนะการพิมพ์.

พจน์มาลย์ สมรรคบุตร. (2538). **แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำเชิ้ง.** อุดรธานี : สถาบันราชภัฏอุดรธานี.

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

พจนันท์ ไวทยานนท์. (2541). **ผลการใช้บทบาทสมมติที่มีความสร้างสรรค์ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนวัดสุวรรณารัญญิกาวาส จังหวัดชลบุรี.** สารนิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พจนานุกรมฉบับเฉลิมพระเกียรติ พ.ศ. 2530. (2534). (พิมพ์ครั้งที่ 11). กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

พรทิพย์ แปงสุด. (2539). **ฉันทลักษณ์ไทย.** กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ฟิสิกส์เซ็นเตอร์.

พรรณทิวา รุจิพร. (2536). **การสร้างสรรค์.** ศึกษาศาสตร์, 16(2) : 18

พวงผกา อุโรวาท. (2536). **ศิลปะและวัฒนธรรมไทย.** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : รวมสาส์น.

พัชรี มีสุคนธ์. (2543). **การพัฒนาชุดฝึกความคิดสร้างสรรค์สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3.** สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาจิตวิทยาการศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พาณี สีสวย. (2526). **ดนตรีและนาฏศิลป์.** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : ธนะการพิมพ์.

_____. (2527). **สุนทรียะทางนาฏศิลป์ไทย.** (พิมพ์ครั้งที่ 8). กรุงเทพฯ : ธนะการพิมพ์.

พิษณุ เข็มพิลา. (2539). **การศึกษาท่ารำจากประติมากรรมรูปพระศิวนาฏราชแบบเขมรที่พบในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทยกับการประดิษฐ์ท่ารำระบำลพบุรี.** มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จ, พระ. (2513). **บทละครนอกรวม 6 เรื่อง.** (ฉบับหอพระสมุดวชิรญาณ). กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2524). **สยามสังคีต.** กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

_____. (2529). **ดนตรีวิจักษ์.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : บริษัทสยามสมัย จำกัด.

ฟองจันทร์ กิจจารักษ์. (2542). **ลักษณะคำประพันธไทย.** เพชรบูรณ์ : สถาบันราชภัฏเพชรบูรณ์.

มนตรี ตราโมท. (2540). **ดุริยางคศาสตร์ไทย.** ภาควิชาการ. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : บริษัทพิฆเนศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์ จำกัด.

_____. (2538). **ม.ต. ปกิณกนิพนธ์.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์

_____. (2532). **นาฏศิลป์ไทย.** ใน สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน. 13 : 109-136. มหาวิทยาลัย

_____. (ม.ป.ป.) **วิวัฒนาการดนตรีไทยในยุครัตนโกสินทร์ ปาถกฐาครั้งที่ 6.** กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร จุลติณฑ์. (2523). **ฟังและเข้าใจเพลงไทย.** กรุงเทพฯ : ไทยเกษม.

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย. (2542). **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง**. กรุงเทพฯ : สยามเพรส แมเนจเม้นท์.

โมฬี ศรีแสนยงค์. (2556) **บทคีตประดิษฐ์ประกอบรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง.มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม**

_____. (2555). **นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.หาสารคาม: มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม**

_____. (2553). **การสร้างบทเพลงฉุยฉายโดยการตัดตอนจากวรรณกรรมไทย.มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม**

_____. (2550). **การสร้างบทเพลงประกอบรำฉุยฉายชุดนางสุชาดาเสี่ยงพวงมาลัย**. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.

_____. (2544). **การศึกษาหัตถกรรมชาวบ้านจังหวัดมหาสารคามเพื่อสร้างเป็นนาฏยประดิษฐ์ชุดเชิ้งหัตถศิลป์ถิ่นมหาสารคาม**. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม.

_____. (2543). **การศึกษาวิถีชีวิตของชาวอีสานที่สัมพันธ์กับต้นจานเพื่อสร้างเป็นนาฏยประดิษฐ์ ชุด เชิ้งดอกจาน.** มหาสารคาม : สถาบันราชภัฏมหาสารคาม.

รัตนา มณีสิน. (ม.ป.ป.). **นาฏ 341 (นาฏวรรณกรรม).** กรุงเทพฯ : ภาควิชานาฏศิลป์ คณะวิชามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูสวนดุสิต.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2538). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525**. (พิมพ์ครั้งที่ 5). กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์.

_____. (2546). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2546**. กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์ พับลิเคชั่น.

รานี ชัยสงคราม. (2544). **นาฏศิลป์ไทยเบื้องต้น**. กรุงเทพฯ : คุรุสภา.

เรณู โกศินานนท์. (2545). **นาฏศิลป์ไทย.** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

ล้อม เพ็งแก้ว. (2522). **ว่ายเวิ้งวรรณคดี**. กรุงเทพฯ : อักษรสยามการพิมพ์.

ละม่อม โอชะกะ. (2543). "วัฒนธรรมทางละครไทย," ใน **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน.** 23 : 31-67.

_____. (2510). **ลิลิตพระลอ**. (พิมพ์ครั้งที่ 10.) พระนคร : (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นาวาโทนายแพทย์ สวน กลมนาวิน ร.น. ณ เมรุวัดประยุรวงศาวาส 20 กุมภาพันธ์ พุทธศักราช 2510).

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

วนัชนันท์ ภูแป้ง. (2542). **ปัญหาการจัดการเรียนการสอนกลุ่มสร้างเสริมลักษณะนิสัยของครู ผู้สอนชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 สังกัดสำนักงานการประถมศึกษาจังหวัดหนองบัวลำภู.** การศึกษาค้นคว้าอิสระ กศ.ม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

วรวัลย์ อินทรรัตน์. (2540). **ผลของการฝึกระดมพลังสมองตามแนวคิดของวิลเลี่ยมส์เพื่อพัฒนาความคิด สร้างสรรค์ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 โรงเรียนพิพัฒนา กรุงเทพมหานคร. รายงานการวิจัย** กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

วรเวทย์ พิสิฐ, พระ. (2502). **วรรณคดีไทย.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาดไทย.

วิชัย วงษ์ใหญ่. (2523). **กระบวนการพัฒนาหลักสูตรและการสอนภาคปฏิบัติ.** กรุงเทพฯ : ภาควิชาหลักสูตรและการสอน คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

วิเชียร กุลตัณฑ์. (2513). "ความรู้ทั่วไปในการดนตรีไทย," ใน **ศิลปะของการดนตรีและละคร และความรู้ทั่วไปในการดนตรีไทย.** หน้า 12 – 37. พระนคร : โรงพิมพ์คุรุสภาพระสุเมรุ.

วิภา กงกะนันทน์. (2523). **วรรณคดีศึกษา.** กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

วิมลศรี อุปรมัย. (2526). **นาฏกรรมและการละคร : หลักการบริหารและการจัดการแสดง.** (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : หนอนการพิมพ์.

ศศิธร เวียงอินทร์. (2547). **การพัฒนาแบบวัดความคิดสร้างสรรค์ทางคณิตศาสตร์ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 ของนักเรียนในสังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษาร้อยเอ็ด เขต 1.** ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ศิริพร เถาว์โท. (2545). **ผลการเรียนรู้แบบบูรณาการที่มีต่อความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนบรรหารแจ่มใสวิทยา 1 อำเภอดอนเจดีย์ จังหวัดสุพรรณบุรี.** วิทยานิพนธ์ กศ.ม. มหาสารคาม : มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ศิลปากร, กรม. (2525). **ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ 7 : นาฏดุริยางคศิลป์ไทย กรุงรัตนโกสินทร์.** กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

ศึกษาธิการ, กระทรวง. (2511). **หลักภาษาไทย (ตามหลักสูตรวิชาชุดครู ป.กศ. ของกระทรวงศึกษาธิการ).** พระนคร : การศึกษา.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). **การดนตรีไทยและทางไปสู่ดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

สนิท ตั้งทวี. (2528). **วรรณคดีและวรรณกรรมไทยเบื้องต้น.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

สมภพ ภิรมย์. (2521). "ดนตรีไทยวิจักษ์," ใน **อนุสรณ์ในการฌาปนกิจศพ คุณประเทือง ภิรมย์.** หน้า 84-86. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ข่าวทหารอากาศดอนเมือง.

_____. (2521). "วงดนตรีไทยในอดีตและปัจจุบัน," ใน **ที่ระลึกในการฌาปนกิจศพ คุณประเทือง ภิรมย์.** หน้า 57-58. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ข่าวทหารอากาศดอนเมือง.

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

สมาน น้อยนิตย์. (2523). **เกร็ดความรู้**. ม.ป.ท. (อัดสำเนา)

สังคม พรหมศิริ. ผู้ให้สัมภาษณ์, โมฬี ศรีแสนยงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏเลย เมื่อวันที่ 29 กรกฎาคม 2554.

สารประเสริฐ, พระ. (2502). **กวีนิพนธ์ (ว่าด้วยการประพันธ์กาพย์ กลอน โคลง ฉันท์)**. พระนคร : ธนาคารออมสิน.

สารานุกรมวัฒนธรรมไทย, มูลนิธิ. (2542). **สารานุกรมวัฒนธรรมไทยภาคกลาง**. กรุงเทพฯ : สยามเพรส แมเนจเม้นท์.

สิทธิพล อาจอินทร์. (2539). **การสร้างแบบทดสอบวัดความคิดสร้างสรรค์ทางคณิตศาสตร์สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5-6**. วิทยานิพนธ์ ศษ.ม. ขอนแก่น : มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

สุกรี เจริญสุข. (2532). **จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ**. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์.

_____. (2538). "เพลงร้อง," ใน **ดนตรีสยาม**. หน้า 89-99. กรุงเทพฯ : Dr. Sax.

สุคนธา จันโทมุข. ผู้ให้สัมภาษณ์, โมฬี ศรีแสนยงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สถาบันพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ เมื่อวันที่ 10 ตุลาคม 2553.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. **ร้องรำทำเพลง : ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิฆเณศ, 2532.

สุดใจ ทศพร. (2531). **คู่มือครูวิชาศิลปศึกษา**. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

สุนีย์ ศรีจันพิมพ์. (2533). **ผลการฝึกความคิดสร้างสรรค์เป็นกลุ่มและรายบุคคลแก่นักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โรงเรียนท่ามะกาวิทยาคม จังหวัดกาญจนบุรี**. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. (2532). **การละครไทย**. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

สุมิตร เทพวงษ์. (2541). **นาฏศิลป์ไทย (นาฏศิลป์สำหรับครูประถมและมัธยม)**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (2534). **ฉุยฉาย**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

_____. (ม.ป.ป.). **สารานุกรม ระบำ รำ ฟ้อน** . (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

สุรชัย เครือประดับ. (2518). "บทขับลำบรรเลงเป็นเพลงเถา," ใน **อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพศาสตราจารย์อุปการคุณอาจารย์ กฤษณมระ**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์พิฆเณศ.

สุวิทย์ มูลคำ. (2546). **กลยุทธ์การสอนคิดสร้างสรรค์**. กรุงเทพฯ : ภาพพิมพ์.

เสถียร โกเศศ. (2518). **การศึกษาวรรณคดีในแง่วรรณศิลป์**. กรุงเทพฯ : ศิลปาบรรณาคาร.

เสาวลักษณ์ อนันตศาสนติ์. (2522). **วรรณกรรมรัชกาลที่ 2**. กรุงเทพฯ : รามคำแหง.

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

โสภิดา ยงยอด. ผู้ให้สัมภาษณ์, โมฬี ศรีแสนยงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม เมื่อวันที่ 28 กรกฎาคม 2554.

อนุมานราชธน, พระยา. (2532). **รวมเรื่องศิลปะและการบันเทิง**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

อเนก นาวิกมูล. (2537). **เพลงนอกศตวรรษ**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

อรวรรณ ขมวัฒนา. (2530). **รำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ : โครงการตำราวิทยาศาสตร์อุตสาหกรรม.

_____. (2521). **หนังสือประกอบการเรียนวิชาดนตรีศึกษาและการละคร**. กรุงเทพฯ : บพิตร.

อภิณห์พร แม้นวิเศษพงศ์. (2549). **การพัฒนาชุดการสอนเรื่องนาฏยศัพท์และภาษาท่านาฏศิลป์โดยเน้นกระบวนการปฏิบัติ สำหรับนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3**. วิทยานิพนธ์ กศ.ม. ชลบุรี : มหาวิทยาลัยบูรพา.

อัมพร ยะวรรณ. ผู้ให้สัมภาษณ์, โมฬี ศรีแสนยงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สถาบันพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ เมื่อวันที่ 10 ตุลาคม 2553.

อาภรณ์ มนตรีศาสตร์ และจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. (2525). **นาฏศิลป์เพื่อการศึกษาเบื้องต้น**. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา.

อารี รังสินันท์. (2535). **ความคิดสร้างสรรค์**. กรุงเทพฯ : ข้าวฟ่าง.

อารี พันธ์มณี. (2540). **ความคิดสร้างสรรค์กับการเรียนรู้**. กรุงเทพ ฯ : ต้นอ้อแกรมมี่.

อุดม หนูทอง. (2523). **พื้นฐานการศึกษาวรรณคดีไทย**. สงขลา : โรงพิมพ์เมืองสงขลา.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2546). **ทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทยและพจนานุกรมดนตรีไทย**. กรุงเทพ ฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

อุรารมย์ จันทมาลา. ผู้ให้สัมภาษณ์, โมฬี ศรีแสนยงค์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่หลักสูตรนาฏยศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เมื่อวันที่ 8 สิงหาคม 2554.

อุษณีย์ โพธิสุข และคณะ. (2548). **สร้างสรรค์นักคิด : คู่มือการจัดการศึกษาสำหรับผู้มีความสามารถพิเศษด้านทักษะ และความคิดระดับสูง**. กรุงเทพฯ : รัตนพรชัย.

Albano, Charies. (1987). **The Effcts of An Experimental Trian Program on the Creative Thinking Abilities of Adults.** Doctor Thesis Temple University.

Barrey, Geral C, Jr. (1974). "Taecher loeb-Close Mindedness As A Predictor of Student Creativeity Progress" **Dissertation Abstract International.** 34 : 7577-A ; June.

Clover, J. (1980). **Becoming a More Creative Person.** Englewood Clif. New Jersey : Prentice-Hall.

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

Good Carter V. (1973). **Dictionary of Learning**. 3rd ed. New York : Mc'Graw-Hill Book Company Inc.

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ภาคผนวก

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ภาคผนวก ก

แบบประเมินผลนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

แบบประเมินผลนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง
โดยผู้เชี่ยวชาญสาขานาฏศิลป์และการละครในด้านความคิดสร้างสรรค์

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป

คำชี้แจง กรุณาทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่อง [ ] ตามสภาพความเป็นจริง

1.1 สถานภาพ

[ ] อาจารย์ผู้สอนนาฏศิลป์ระดับ ร.ร.

[ ] อาจารย์ผู้สอนนาฏศิลป์วิทยาลัยนาฏศิลป์

[ ] ผู้สอนนาฏศิลป์ระดับมหาวิทยาลัย

[ ] ศิลปินกรมศิลปากร

[ ] อื่น ๆ .....

1.2 วุฒิการศึกษา

[ ] ต่ำกว่าปริญญาตรี

[ ] ระดับปริญญาตรี

[ ] ระดับปริญญาโท

[ ] ระดับปริญญาเอก

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ตอนที่ 2 ความคิดเห็น ความคิดสร้างสรรค์ ต่อนาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง ของผู้เชี่ยวชาญสาขานาฏศิลป์และการละคร

<u>คำชี้แจง</u> กรุณาทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องคะแนนที่ตรงกับระดับความคิดเห็นของท่าน (5 = มากที่สุด 4 = มาก 3 = ปานกลาง 2 = น้อย 1 = น้อยที่สุด)

หัวข้อการประเมิน		ระดับความคิดเห็น				
		5	4	3	2	1
1	ความเหมาะสมเรื่องที่มาของการแสดง					
2	ความเหมาะสมของวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง					
3	ความไพเราะของเพลงและทำนองเพลงที่ใช้ขับร้อง					
4	ความเหมาะสมเกี่ยวกับเนื้อเพลงสอดคล้องกับชุดการแสดง					
5	ความเหมาะสมเรื่องการกำหนดตัวผู้แสดง					
6	ความเหมาะสมเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายของผู้แสดง					
7	ความเหมาะสมเกี่ยวกับการบรรจุท่ารำตามคำร้อง					
8	ความเหมาะสมและความสวยงามของท่ารำเพลงเร็ว เพลงลา					
9	ความเหมาะสมที่สามารถจะนำไปใช้แสดงในโอกาสต่าง ๆ ได้					
10	ความเหมาะสมของการตั้งชื่อชุดการแสดง					

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ตอนที่ 3 ความคิดเห็น / ข้อเสนอแนะอื่น ๆ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

หมายเหตุ ก่อนประเมินผลจะต้องชมการแสดงจากวีดีทัศน์ หรือ ดีวีดี เสียก่อน

ภาคผนวก ข
รายชื่อบุคคลผู้เกี่ยวข้อง

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ที่ปรึกษาและควบคุม

ดร.นพรัตน์ หวังในธรรม
รศ.นงเยาว์ อำรุงพงษ์พัฒนา
รศ.ดร.ณรงค์ฤทธิ์ โสภา

ผู้จัดทำและเจ้าของผลงาน

ผู้ช่วยศาสตราจารย์โมหี ศรีแสนยงค์
หลักสูตรสาขานาฏศิลป์และการละคร
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม

ฝ่ายตรวจสอบท่ารำ และช่วยฝึกซ้อมการแสดง

1. ดร.ปัทมาวดี ชาญสุวรรณ
2. ดร.อุรารมย์ จันทมาลา
3. อาจารย์ธัญญาลักษณ์ มูลสุวรรณ
4. อาจารย์อัมพร ยะวรรณ
5. อาจารย์บรรจง จันทร
6. รศ.สังคม พรหมศิริ

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ฝ่ายตรวจสอบภาษา-เนื้อหาวรรณกรรมและประสานงาน

1. อาจารย์สุคนธา จันโทมุข
2. อาจารย์นิเทศ จันโทมุข
3. รศ.สังคม พรหมศิริ
4. ผศ.จิราพร วุฒิพันธ์
5. ผศ.ดร.กัลยา กุลสุวรรณ

รายนามฝ่ายสังคีต-คีตศิลป์

วิทยาลัยนาฏศิลป์กาฬสินธุ์ จังหวัดกาฬสินธุ์ มีดังนี้

1. อาจารย์ชุลี เมธาศุภสวัสดิ์ ขับร้อง
2. อาจารย์เชาวลิษ ทองคำ ดนตรี
3. นายพฤกษา โพธิพร ดนตรี
4. นายอิสรีย์ ฉายแก้ว ดนตรี
5. นายณัฐดนัย เกศกรองทอง ดนตรี
6. นายอัครเดช แดนงูเหงือม ดนตรี
7. นายกรสุวรรณ โพธิวิเศษ ดนตรี

รายชื่อผู้แสดงแบบท่ารำและเครื่องแต่งกาย

1. น.ส.นิภาพร แพงขุนทด
2. น.ส.อัชราภรณ์ จันทโยธี

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ประวัติที่ปรึกษางานวิจัย

ชื่อ-สกุล – รองศาสตราจารย์นงเยาว์ อำรุงพงษ์พัฒนา
วัน –เดือน - ปีเกิด - วันที่ 15 ธันวาคม พ.ศ. 2482

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2523 - ระดับปริญญาตรี (ค.บ.) วิทยาลัยครูสวนสุนันทา

ประสบการณ์ด้านวิชาการ

-ระดับผู้ช่วยศาสตราจารย์

1. วิจัยเรื่องผีตาโขน
2. เอกสารประกอบการสอนเรื่อง การละเล่นพื้นเมือง

-ระดับรองศาสตราจารย์

1. วิจัยเรื่องฟ้อนภูไทนครพนม
2. เอกสารคำสอนเรื่อง การจัดวิพิธทัศนา

ประวัติการทำงาน

พ.ศ. 2502 – 2519 เป็นครูสอนที่โรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร
พ.ศ. 2519 - 2523 เป็นอาจารย์สอนภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยครูเลย จังหวัดเลย
พ.ศ. 2523 - 2541 (เกษียณอายุราชการ) เป็นอาจารย์สอนภาควิชานาฏศิลป์
วิทยาลัยครูสวนสุนันทา

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ชื่อ-สกุล – ดร. นพรัตน์ หวังในธรรม
วัน –เดือน - ปีเกิด - วันที่

ประวัติการศึกษา

- ระดับปริญญาตรี (ศษ.บ) สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
- ระดับปริญญาเอก ศศ.ด (กิตติมศักดิ์) วัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

ประสบการณ์ด้านวิชาการ

- เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์และการละครไทย
- เป็นประธานตัดสินการประกวดการแสดงนาฏศิลป์ร่วมกับ จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย และสำนักสังคีต กรมศิลปากร

ประวัติการทำงาน

เป็นครูสอนที่โรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร กรุงเทพมหานคร
เป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชานาฏศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยมหาสารคาม จังหวัดมหาสารคาม

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ชื่อ-สกุล – รองศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ฤทธิ์ โสภา
วัน –เดือน - ปีเกิด - วันที่ 4 ธันวาคม 2503

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2526 - ระดับปริญญาตรี (กศ.บ.) สาขาภาษาอังกฤษ มศว.มหาสารคาม
พ.ศ. 2531 - ระดับปริญญาโท (กศ.ม.) สาขาภาษาศาสตร์ มศว. ประสานมิตร
พ.ศ. 2539 – Postgraduate Diploma (PG DIP) Applied Linguistics (Literacy) Macquarie University Australia
พ.ศ. 2553 - ระดับปริญญาเอก (ปร.ด.) ยุทธศาสตร์การพัฒนาภูมิภาค มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม

ประสบการณ์ด้านวิชาการ

งานพิมพ์และเผยแพร่

-Sopa, N., Klinlit, P. Pongsuwan, Keawreunrom, P. (1999) English for Communication for Communication and Intrieval. Comfort Publisher Bangkok.

-Sopa, N.,(2003): English for Communication. English Program, Faculty of Humanities and Social Sciences, Rajabhat Maha Sarakham University.

-Sopa, N.,(2004): Form and Usage of Modern English 1. English Program, Faculty of Humanities and Social Sciences, Rajabhat Maha Sarakham University.

นำเสนองานวิจัยระดับนานาชาติ เรื่องผลของวิธีการสอนแบบ The Teaching - Learning Cycle ต่อผลสัมฤทธิ์การเรียนภาษาอังกฤษของนักศึกษาสถาบันราชภัฏ กรณีศึกษาสถาบันราชภัฏมหาสารคาม ได้รับทุนอุดหนุนจากสำนักงานสภา สถาบันราชภัฏ ปี 2546 ที่ The Annual 28th Thailand TESOL International Conference at SOFITEL Hotel Khon Kan, Thailand

อบรมและดูงานต่างประเทศ

พ.ศ.2538 อบรมหลักสูตร Bridging Course in Statistics for Research of Method School of Education, Macquarie University Australia. ได้รับทุนจากรัฐบาลออสเตรเลีย
พ.ศ.2546 ศึกษาดูงานและหาความร่วมมือทางวิชาการกับ University of Applied Sciences Norandenburg ,Germany

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

พ.ศ.2547 เดินทางไปกับคณะผู้บริหารในฐานะผู้ประสานงานโครงการ เพื่อเซ็นสัญญาข้อตกลงเกี่ยวกับความร่วมมือทางวิชาการกับ University of Applied Sciences Norandenburg ,Germany

พ.ศ. 2548 ไปศึกษาดูงานเกี่ยวกับงานวิจัยภายใต้ความร่วมมือทางวิชาการระหว่างมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม ประเทศไทย กับ University of Applied Sciences Norandenburg ,Germany ได้รับทุนอุดหนุนจากสำนักงานสภาวิจัยแห่งชาติ

พ.ศ. 2555 ไปนำเสนองานวิจัย เรื่อง Ecotourisim Development in Maha Sarakham to be the Gateway of the Greater Meakhong Sub-Region Countries ที่ Indiana State University, United State of America และไปสร้างความร่วมมือทางวิชาการเกี่ยวกับการจัดตั้ง American Studies Center ที่มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม และโครงการแลกเปลี่ยนนักศึกษาและอาจารย์ ระหว่างสองมหาวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ – สกุล นายโมพี ศรีแสนยงค์

ตำแหน่ง รองศาสตราจารย์

วันเดือนปีเกิด 29 ตุลาคม พ.ศ. 2498

หน่วยงานที่สังกัด หลักสูตรสาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
โทรศัพท์ 043-722118 – 9 ต่อ 149 หรือ 116

ที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ 198 บ้านโนนเพ็ก ตำบลแวงน่าง อำเภอเมือง
จังหวัดมหาสารคาม 44000 โทร. 043-725948 หรือ 089-5703609

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2533 ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ศศ.ม.) สาขาไทยคดีศึกษา
(เน้นมนุษยศาสตร์) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม

พ.ศ. 2521 ปริญญาครุศาสตรบัณฑิต (ค.บ.) สาขานาฏศิลป์ – การละคร
วิทยาลัยครูสวนสุนันทา

ประสบการณ์ด้านการวิจัย

1. การสร้างบทละครเรื่องขูลู – นางอั้ว โดยใช้ขนบละครพันทาง
2. การสร้างบทละครเป็นสื่อการสอนจริยธรรม
3. การสร้างบทละครพันทางเรื่องกำเนิดห้าพระเจ้า จากวรรณคดีอีสานเรื่องพระยากาเผือก
4. การศึกษาวิถีชีวิตของชาวอีสานที่สัมพันธ์กับต้นจานเพื่อสร้างเป็นนาฏยประดิษฐ์ชุดเซิ้งดอกจาน
5. การศึกษาหัตถกรรมชาวบ้านจังหวัดมหาสารคาม เพื่อสร้างเป็นนาฏยประดิษฐ์ชุดเซิ้งหัตถศิลป์ถิ่นมหาสารคาม
6. การวิเคราะห์วรรณกรรมเพื่อสร้างเป็นบทแสดงพื้นบ้านอีสาน เรื่อง อุสา – บารส
7. การสร้างบทเพลงประกอบรำ ชุดนางสุชาดาเสี่ยงพวงมาลัย
8. การสร้างบทแสดงแสง สี เสียง ตำนานบุญสรงกู่ บ้านยางกู่ ตำบลมะอึ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด
9. การสร้างบทเพลงฉุยฉายจากการตัดตอนมาจากวรรณกรรมไทย
10. นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
11. บทคีตประดิษฐ์ประกอบรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ผลงานสร้างสรรค์

1. บทเพลงประเภทระบำ รำ ฟ้อน มีดังนี้

1.1 ฉุยฉายภังคีจำแลง

1.2 ฉุยฉายชาลวัน

1.3 ฉุยฉายอุณากรรณ

1.4 ฉุยฉายเยาวพาน

1.5 ฉุยฉายมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม

1.6 นิราศรักเมรี

1.7 ปันหยีชายทะเลย

1.8 สุทโธทนาคตรวจพล

1.9 พระอภัยมณีทรงบวชพราหมณ์

1.10 ไกรทองสะกดวิมาลา

1.11 สร้อยฟ้าลุยไฟ

1.12 ท้าวบารสชมดง

1.13 นางสุชาดาเสี่ยงพวงมาลัย

1.14 นางอรพิมลงสรงเสี่ยงสาร

1.15 นางมโนห์ราทรงเครื่อง

1.16 นางอุษาเสี่ยงทายมาลัยรักกระทงหงส์

1.17 ระบำอวยพรปีใหม่

1.18 ฟ้อนสดุดีวีรชนชาวอีสาน

1.19 ระบำกาเผือก

1.20 ระบำเฉลิงราชย์สดุดีหกสิบปีพระภูมิพล

1.21 ระบำราชภัฏฯ ถวายพระพรกาญจนาภิเษก

1.22 รำอวยพรปีใหม่

1.23 รำอวยพรบูชาพระคุณครู

1.24 ระบำเบญจมาตาพุทธองค์

1.25 ระบำอนันตริยกรรม

1.26 ฟ้อนเบิกฟ้าบูชาแม่โพสพ

1.27 ฟ้อนถวายพระพร

1.28 ม่วนชื่นมหาสารคาม

1.29 เซิ้งสหสัมพันธ์บันเทิงราชภัฏอีสานเหนือใต้

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

1.30 ฟ้อนสาวอีสานชมดอกไม้

1.31 ฟ้อนเสน่หาฟ้าหยาดจันทราชราชา

1.32 รำอวยพรวันเกิด

1.33 รำอวยพรวันแต่งงาน

1.34 เซิ้งมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคามสัมพันธ์บันเทิง

2. ชุดการแสดงที่เป็นต้นคิดโครงเรื่องการแสดงทั้งงานวิจัยและวิทยานิพนธ์แก่นักศึกษาและโอกาสต่าง ๆ ในนามสถาบัน มีดังนี้

2.1 เซิ้งสาวลาวเล่นน้ำ หรือเซิ้งอุษาลงสรง

2.2 เซิ้งข้าวจี่

2.3 เซิ้งสายรุ้ง

2.4 เซิ้งถวยแถน

2.5 เซิ้งนาคี – นาคา บั้งไฟพญานาค

2.6 เซิ้งกระด้ง

2.7 เซิ้งหัตถศิลป์ถิ่นมหาสารคาม

2.8 เซิ้งดอกจาน

2.9 เซิ้งกลองยาวอีสานบ้านตลาด

2.10 เซิ้งโคมลม

2.11 เซิ้งตบปะทาย

2.12 เซิ้งเก็บเห็ด

2.13 เซิ้งต่ำสาดบ้านแพง

2.14 เซิ้งสานกระติบข้าว

ฯลฯ

3. บทละคร และการแสดงตำนานพื้นบ้าน

3.1 บทละครพันทาง เรื่อง นางสุชาดา (นางนกยางขาว)

3.2 บทละครพันทาง เรื่อง ขูลู – นางอั้ว

3.3 บทละครพันทางเรื่อง กำเนิดห้าพระเจ้า (พระยากาเผือก)

3.4 บทละครพันทาง เรื่อง พญากวางโพธิสัตว์

3.5 บทละครพื้นบ้าน เรื่อง ขูลู – นางอั้ว

3.6 บทละครพื้นบ้าน เรื่อง อุสา – บารส

3.7 บทละครพื้นบ้านอีสาน เรื่อง สายน้ำแห่งอารยธรรม

3.8 บทแสดง ฉาก แสง สี เสียง เรื่อง ตำนานบุญสรงกู่ บ้านกู่

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

3.9 บทแสดงตำนานบุญบั้งไฟเมืองยโสธร (ตำนานพญาคันคาก)

3.10 บทละครสำหรับเด็กประกอบการสอนจริยธรรม ชั้น ป. 2

3.11 บทแสดงเวที ตำนานบุญเบิกฟ้ามหาสารคาม

4. ผลงานด้านการวิทยากรท้องถิ่น

ได้รับเชิญเป็นวิทยากรผู้เชี่ยวชาญในและนอกสถาบันฯ ดังนี้

4.1 รับเชิญเป็นประธานสอบและกรรมการวิทยานิพนธ์ระดับบัณฑิตศึกษา สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน สาขาวิชาการบริหารการศึกษา และวิชาเอกไทยคดีศึกษา เป็นต้น

4.2 รับเชิญบรรยายพิเศษให้แก่นิสิตวิชาเอกนาฏศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

4.3 รับเชิญเป็นวิทยากรอบรมครู ครูดนตรี – นาฏศิลป์ ระดับชั้นประถมศึกษา (นาฏศิลป์ และเพลงไทยในหลักสูตร) ร่วมกับเขตพื้นที่การศึกษามหาสารคาม เขต 1

4.4 รับเชิญเป็นกรรมการสอบผลงานสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ (ไทย-ท้องถิ่น) มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

4.5 รับเชิญให้ช่วยประพันธ์บทเพลง (กลอนขับรองไทย – พื้นเมือง) ได้แก่ นิสิตนักศึกษา ทั้งภายใน – ภายนอกสถาบันฯ ทั้งมีลายลักษณ์อักษร และไม่มี (ภายในหลักสูตรสาขานาฏศิลป์และการละคร มหาวิทยาลัยมหาสารคาม)

5. เอกสารต่าง ๆ ที่เขียนขึ้นเสริมประกอบการเรียน-การสอน มีดังนี้

5.1 รำวง

5.2 หลักการวิเคราะห์และวิจารณ์การละคร

5.3 เพลงไทย 1

5.4 สุนทรียะนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง

5.5 ปฏิบัติขับร้องเพลงไทยสากล

5.6 รวมบทนาฏกรรมไทย

5.7 ฉุยฉาย

5.8 การเขียนบทละคร 1

6. บทความวิจัย (วารสารช่อพะยอม คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม)

6.1 การศึกษาหัตถกรรมชาวบ้านจังหวัดมหาสารคาม เพื่อสร้างเป็นนาฏยประดิษฐ์ชุดเชิงหัตถศิลป์ถิ่นมหาสารคาม (ปีที่ 18 พ.ศ. 2550)

6.2 การสร้างบทเพลงประกอบรำชุด นางสุชาดาเสี่ยงพวงมาลัย (ปีที่ 19 พ.ศ. 2551)

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY

6.3 การสร้างบทแสดง แสง สี เสียง ตำนานบุญสรงกู่ ตำบลมะอึ อำเภอธวัชบุรี จังหวัดร้อยเอ็ด (ฉบับที่ 20 พ.ศ. 2552)

6.4 นาฏยประดิษฐ์รำฉุยฉายมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม (ฉบับที่ 23 พ.ศ. 2555)

6.5 บทคีตประดิษฐ์ประกอบรำฉุยฉายพันธุรัตจำแลง (ฉบับที่ 25 พ.ศ. 2555)

7. การประพันธ์บทกลอน โคลงสี่สุภาพ กาพย์ กลอนลำ (โคลงสาร) ในโอกาสต่าง ๆ ทั้งภายใน – ภายนอก ญาติ – มิตร ทั่วไป ตามโอกาสอันควร

มหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม
RAJABHAT MAHASARAKHAM UNIVERSITY