รายงานการวิจัย

การสังเคราะห์งานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย

ปิยวดี มากพา

งานวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนจากงบประมาณแผ่นดิน
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีงบประมาณ 2551

บทคัดย่อ

งานวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์การวิจัยคือ การวิเคราะห์คุณลักษณะและสังเคราะห์องค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ไทย จากงานวิจัยและวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทย จำนวน 135 เล่ม ขอบเขตในการศึกษาค้นคว้าคือ 1.การศึกษาวิเคราะห์คุณลักษณะของงานวิจัยในเชิงปริมาณ 2.การสังเคราะห์ผลการวิจัยใช้เทคนิควิเคราะห์เนื้อหา ประเภทการวิเคราะห์เนื้อหาเพื่อหาข้อสรุปของข้อมูลตามทฤษฎีของ Krippendorff

ผลจากการวิจัยพบว่า คุณลักษณะของงานวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ โดยภาพรวมคือ พ.ศ.2543 เป็นปีที่มีวิจัยออกเผยแพร่มากที่สุด ร้อยละ 11.94 โดยมีสถาบันอุดมศึกษาเป็นเจ้าของผลงานวิจัยมากที่สุดร้อยละ 84.44 ซึ่งเป็นวิจัยของนักศึกษาระดับปริญญาโท ร้อยละ 72.59 งานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทยเป็นงานวิจัยเชิงพรรณนาหรือบรรยาย ร้อยละ 75.55 โดยร้อยละ 77.03 ของประชากรที่ใช้ในการทำวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ คือชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทย ประเภทเนื้อหาที่วิจัย ร้อยละ 42.96 เป็นการศึกษานาฏศิลป์พื้นบ้าน ทำการศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบการแสดง ร้อยละ 61.41 นิยมใช้การศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ ในการเก็บรวบรวมข้อมูล คิดเป็นร้อยละ 27.88 การวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการเชิงบรรยาย ร้อยละ 95.55 ประโยชน์ของการวิจัย ร้อยละ 51.17 เป็นการศึกษาที่มีประโยชน์ในการอนุรักษ์ ผลการวิเคราะห์ดังกล่าวนั้น สะท้อนให้เห็นถึงความพยายามวิเคราะห์ให้ได้ซึ่งกฎเกณฑ์ของการแสดงต่างๆ เพื่อเป็นประโยชน์ในการสืบทอดและอนุรักษ์องค์ความรู้

ผลการสังเคราะห์องค์ความรู้พบว่า ประวัติและพัฒนาการของนาฏศิลป์ไทย มีความเกี่ยวเนื่องกับบริบททางสังคมของคนไทย โดยมีผู้ขับเคลื่อนคือพระมหากษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์ ข้าราชการ ครู ศิลปิน นักวิชาการ ปราชญ์ชาวบ้าน นักเรียนนักศึกษา และการรวมตัวของกลุ่มคน ในบทบาทของผู้อนุรักษ์และสร้างสรรค์ มีหน้าที่ต่อเจ้าของศิลปะการแสดงคือ เป็นการแสดงในพิธีกรรม เป็นการแสดงความรื่นเริง การแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม การแสดงเพื่ออาชีพ การบันทึกประวัติศาสตร์ การสร้างความสามัคคีในชุมชน เป็นเครื่องมือในการสื่อสารความคิด เผยแพร่ค่านิยม ความเชื่อ กฎเกณฑ์หรือมาตรฐานทางสังคมและสร้างพัฒนาการทางร่างกายและจิตใจ

นาฏศิลป์ไทยมีลักษณะเฉพาะที่สามารถสร้างศิลปินที่มีความสามารถจากวิธีการเรียนการสอนแบบตัวต่อตัว โดยครูเป็นผู้มีบทบาทสำคัญ ทั้งนี้ศิลปินและบุคลากรนาฏศิลป์ไทยมีคุณลักษณะเด่นที่ยึดถือสืบกันมา คือความกตัญญู การอ่อนน้อมถ่อมตนต่อผู้อาวุโสและครูอาจารย์ จากการสืบสานจารีตนาฏศิลป์ที่ประกอบจากแนวความคิด ความเชื่อดั้งเดิม ศาสนาพราหมณ์และศาสนาพุทธ

นาฏยลักษณ์การแสดงนาฏศิลป์แบ่งเป็น 2 ประเภท คือนาฏศิลป์ราชสำนักและนาฏศิลป์พื้นบ้าน นาฏศิลป์ราชสำนัก มีลักษณะร่วมกันคือการรำทรงตัวตรงตั้งแต่ช่วงเอวขึ้นไป มีการเกร็งกล้ามเนื้อ การสร้างความสมดุลของร่างกาย นาฏศิลป์พื้นบ้าน มีนาฏยลักษณ์ในการแสดงออกคือ การไม่เกร็งกล้ามเนื้อ แสดงออกด้วยท่าทางที่เป็นอิสระ

จากการสังเคราะห์งานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย สามารถรวบรวมองค์ความรู้สร้างตำราทางนาฏศิลป์ไทยสำหรับการเรียนการสอนจากองค์ความรู้ที่ยังไม่มีการบันทึกไว้ในตำราแบบเรียนเก่าได้ แต่ยังขาดความสมดุลของข้อมูลที่เป็นองค์ประกอบต่างๆของนาฏศิลป์ไทย จึงควรมีการสนับสนุนการทำการวิจัยให้สอดคล้องกับความขาดแคลนของข้อมูลต่อไป

Abstract

The research aimed to analyze characteristics and study the body knowledge of Thai performing arts from 134 research studies and theses on Thai performing arts. The scope of this study covers 1) analysis of quantitative research 2) synthesis of the research results based on the content and types of analysis in order to find out the summary of collected data according to Krippendorff's theory.

The research results indicated that overall characteristics of the research studies on Thai performing art were mostly carried out in 1986 (11.94%). Among these works, 84.44 % were supported and owned by higher educational institutions; 72.59 % were Masters' theses; and 75.55 % were works of descriptive content analysis. In addition, 77.03 % of the population used in these theses involved Thai performing arts of which their content depicted 42.96 % of local performing art. On variations of research methods, 61.41 % were works of characteristics analysis. Some of the theses, 27.88 %, relied on content analysis and interviews. most studies, 95.55%, mentioned research benefits, and 51.17 % presented possible benefits for conservative purposes. The results, as concluded in these research studies, indicated the attempts to find out about principles of different types of performing arts in order to pass on and conserve the knowledge of the art.

The synthesis results showed that history and development of Thai performing art are related to the Thai social context. Movements of this art were largely controlled by kings, royalties, officials, teachers, artists, local wise men, students, and organizations initiated by conservative and creative individuals who directed artists performing for several purposes and interests--ritual, amusement, culture, occupation, historical record, communal harmony, communication, agenda, belief, social order and regulations, and wellness.

The unique characteristic of Thai performing art lies in its traditional teaching method that requires one-on-one education and the important role of teachers. Thai artists adopted this ideal teaching and learning and passed this on along with the values of gratefulness, hospitality, and high respect for the elders particularly teachers. This can also be explained by Thai root system of two intermingled beliefs, Brahmins and Buddhism.

There are two major types of Thai performing art, the royal performing art and the local performing art. The royal performing art consists of common features which are balance, upright body from the waist line up, muscle constraint, and balanced body movements. The local type expresses forms of freedom and no principles on muscle constraint.

On synthesizing the research studies on Thai performing arts, the researcher was able to write a textbook based on the collected data and body knowledge of Thai performing arts which, over the past years, has not been included in any textbooks. However, this developed textbook needs some addition, the components of Thai performing arts, to complete the content. Therefore, future studies should treat on this inadequate scholarship.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยได้รับความกรุณาชี้แนะการศึกษาค้นคว้าจากรองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ที่ปรึกษาโครงการวิจัย และได้นิสิตนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ช่วยเหลือในการสืบค้นข้อมูล จึงขอขอบพระคุณ และขอบคุณทุกท่านไว้ ณ ที่นี้

ที่สำคัญยิ่ง คือเจ้าของผลงานวิจัยทุกฉบับที่เป็นประชากรในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ ผลงานวิจัยของทุกท่านได้เติมเต็มความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยให้กับผู้วิจัย และแน่นอนว่า จะต่อเนื่องถึงนิสิตด้านนาฏศิลป์ไทยที่ผู้วิจัยเป็นผู้สอนทุกคน จึงขอขอบคุณในความพยายามและความเอื้อเฟื้อของทุกท่าน

ด้านการสนับสนุนงบประมาณการวิจัย งานวิจัยฉบับนี้ได้รับการสนับสนุนทุนวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน ปีงบประมาณ 2551 จึงทำให้ผู้วิจัยมีโอกาสในการเก็บรวบรวมองค์ความรู้และดำเนินการจนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

ผู้วิจัยหวังว่า งานวิจัยฉบับนี้จะยังประโยชน์ต่อเนื่องถึงผู้ที่สนใจศึกษานาฏศิลป์ไทยบ้าง แม้จะไม่มากนักแต่คงเป็นการสะดวกในการศึกษาภาพรวมของงานวิจัยนาฏศิลป์ไทย หรืออาจจะจุดประกายในการศึกษาวิจัย เพื่อเติมเต็มช่องว่างและส่วนเสี้ยวงานวิจัยนาฏศิลป์ไทยที่ยังไม่มีการศึกษา วิเคราะห์ สังเคราะห์องค์ความรู้เป็นลายลักษณ์อักษร เพื่อประโยชน์ในการอนุรักษ์และพัฒนาศาสตร์นาฏศิลป์ไทยต่อไป

ปิยวดี มากพา

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ก

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ข

กิตติกรรมประกาศ ค

สารบัญเนื้อหา ง

สารบัญตาราง ฉ

บทที่

1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย 1

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย 2

1.3 ขอบเขตของการวิจัย 2

1.4 นิยามศัพท์ 3

1.5 ประโยชน์ของงานวิจัย 4

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้นของงานวิจัย 4

2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 การสังเคราะห์งานวิจัย 5

2.2 การวิเคราะห์เนื้อหา 8

2.3 ทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย 10

2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 14

2.5 กรอบความคิดในการวิจัย 17

3 วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 ประชากร 18

3.2 เครื่องมือในการวิจัย 18

3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล 19

3.4 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล 20

4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะ

4.1 ประชากรที่ใช้ในการศึกษา 21

4.2 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะ 28

4.2.1ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านปีที่ทำงานวิจัย 28

4.2.2ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประเภทของผู้วิจัย 29

4.2.3ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านหน่วยงานเจ้าของงานวิจัยหรือเจ้าของทุนวิจัย 30

4.2.4ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประเภทของงานวิจัย 30

4.2.5ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประชากรที่ใช้ในการวิจัย 31

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

4.2.6ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประเภทของนาฏศิลป์ที่ใช้ในการวิจัย 32
4.2.7ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์ 33
4.2.8ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล 34
4.2.9ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านการวิเคราะห์ข้อมูล 34
4.2.10ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประโยชน์ของการวิจัย 35

5 องค์ความรู้งานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย
5.1 สรุปสาระสำคัญงานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย 36
5.1.1สรุปสาระสำคัญรำและระบำ 36
5.1.2สรุปสาระสำคัญโขน 99
5.1.3สรุปสาระสำคัญละคร 110
5.1.4สรุปสาระสำคัญการละเล่น 125
5.1.5สรุปสาระสำคัญการแสดงพื้นบ้าน 139
5.1.6สรุปสาระสำคัญอื่นๆ 165
5.2 ผลการสังเคราะห์องค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ไทย 185
5.2.1ประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการ 185
5.2.2บทบาทของนาฏศิลป์ไทย 191
5.2.3องค์กรและการจัดการ 194
5.2.4การเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย 195
5.2.5จารีต ขนบธรรมเนียมและความเชื่อเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย 196
5.2.6องค์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย 198
5.2.7การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย 206

6 สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ
6.1 สรุป 211
6.2 อภิปรายผล 215
6.3 ข้อเสนอแนะ 217

บรรณานุกรม 219
บรรณานุกรมวิทยานิพนธ์ที่นำมาสังเคราะห์ 222
ประวัติผู้วิจัย 231

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 รายชื่อวิทยานิพนธ์และวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย 21
ตาราง 2 ตารางแสดงปีที่ทำการวิจัยและปริมาณงานวิจัย 28
ตาราง 3 ตารางแสดงข้อมูลประเภทผู้วิจัย 29
ตาราง 4 ตารางแสดงข้อมูลหน่วยงานเจ้าของงานวิจัยหรือเจ้าของทุนวิจัย 30
ตาราง 5 ตารางแสดงข้อมูลด้านประเภทของงานวิจัย 31
ตาราง 6 ตารางแสดงข้อมูลด้านประชากรที่ใช้ในการวิจัย 31
ตาราง 7 ตารางแสดงข้อมูลด้านประเภทนาฏศิลป์ที่ใช้ในการวิจัย 32
ตาราง 8 ตารางแสดงข้อมูลด้านการศึกษาวิเคราะห์ 33
ตาราง 9 ตารางแสดงข้อมูลด้านวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล 34
ตาราง 10 ตารางแสดงข้อมูลด้านการวิเคราะห์ข้อมูล 34
ตาราง 11 ตารางแสดงข้อมูลด้านประโยชน์ของการวิจัย 35

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย

เนื่องจาก ลักษณะเฉพาะหรือธรรมชาติวิชาของศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์นั้น มุ่งแต่แสดงถึงความช่ำชอง กลเม็ดเด็ดพรายของศิลปินเท่านั้น ดังเห็นได้จากศิลปินที่จะมีชื่อเสียงส่วนใหญ่มักจะมีความแตกต่างในด้านท่วงทีลีลาและกระบวนท่ารำของแต่ละอาจารย์ที่ได้รับถ่ายทอดมา “ซึ่งจะเรียกได้ว่าเป็นวิชาที่ว่าด้วยเทคนิค กลวิธี”(สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์,2537: 170) ซึ่งยากต่อการจะเขียนเป็นภาษาวิชาการ งานตำราเอกสารนาฏศิลป์จึงไม่ค่อยได้รับความสนใจบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร ซึ่งลักษณะดังกล่าวจึงทำให้ตำราทางวิชาการด้านนาฏศิลป์นั้นมีน้อย ประกอบกับคนส่วนใหญ่ไม่เห็นประโยชน์ของนาฏศิลป์ ทั้งที่นาฏศิลป์มีความสำคัญในฐานะเป็นเครื่องแสดงความเป็นชาติ เพราะนาฏศิลป์เป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะความเป็นอยู่ ลักษณะวัฒนธรรมการดำรงชีวิตและลักษณะนิสัยของผู้เป็นเจ้าของศิลปะนั้น ซึ่งพระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอาทิตยทิพอาภา ประธานคณะผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ ได้ตรัสในวันโต้วาทีที่หอประชุมศิลปากร เมื่อวันที่ 17 กุมภาพันธ์ 2478ว่า การแสดงให้เห็นถึงความก้าวหน้าแห่งศิลปกรรมทั้งหลายย่อมเป็นเครื่องหมายแห่งความก้าวหน้าของชาติ และแม้แต่ผู้ที่ดูหมิ่นศิลปะนั้นเองก็ไม่สามารถจะมีชีวิตอยู่โดยปราศจากศิลปะได้ ยังมีความจำเป็นต้องอาศัยศิลปะหรือนักศิลปะอยู่เสมอ(หลวงวิจิตรวาทการ,2507: 1)ก็ตาม

ที่กล่าวมาข้างต้นนั้น คือสภาพการณ์ของวิชานาฏศิลป์ที่เป็นปัจจัยเกี่ยวโยงถึงลักษณะเอกสารทางวิชาการ แต่หลังจากวิชานาฏศิลป์ได้เข้าสู่ระบบการศึกษาจากการตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ เมื่อ พ.ศ.2477 จนถึงโรงเรียนนาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ในปัจจุบัน เอกสารตำราทางด้านนาฏศิลป์มีขึ้นในลักษณะเอกสารประกอบการเรียนการสอน และตำราประมวลความรู้ บันทึกความทรงจำ ประสบการณ์ของอาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ ต่อมาเมื่อจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จัดการเรียนการสอนในหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต และปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขานาฏยศิลป์ไทย จึงเริ่มมีงานวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทยขึ้น ซึ่งนอกจากนี้งานวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ยังปรากฏในหน่วยงานภาครัฐ เอกชนและองค์กรอิสระต่างๆที่ให้การสนับสนุนงานวิจัยทางด้านวัฒนธรรม รวมถึงการทำงานวิจัยของบุคลากรฝ่ายค้นคว้าและวิจัยพัฒนางานแสดงของสำนักการสังคีต และงานวิจัยของคณาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ที่ใช้พัฒนาศักยภาพการเรียนการสอนและเพื่อประกอบการพิจารณาตำแหน่งทางวิชาการ ซึ่งงานวิจัยดังที่ได้กล่าวมานี้มีความสำคัญต่อองค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ไทยทั้งสิ้น แต่งานวิจัยเหล่านั้นยังไม่ปรากฏว่าได้มีการวิเคราะห์ หรือสังเคราะห์องค์ความรู้ให้เกิดเป็นระบบระเบียบ เมื่อผู้ที่จำเป็นจะต้องใช้ประโยชน์จากงานวิจัยในเรื่องใดเรื่องหนึ่ง จึงมักจะประสบปัญหาในการประมวลใช้องค์ความรู้

สภาพการณ์ดังกล่าวเป็นลักษณะปัญหาของงานวิจัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทย ซึ่งสอดคล้องกับที่สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัยได้ประมวลปัญหาต่างๆ ไว้ดังนี้

1.การขาดความเข้าใจและความตระหนักถึงความสำคัญของการวิจัย

2.การวิจัยมีช่องว่างและเป็นส่วนเสี้ยว

3.การวิจัยไม่สมดุล

4.การขาดทรัพยากรอย่างรุนแรง

5.การใช้ทรัพยากรที่มีอยู่น้อยอย่างฟุ่มเฟือย ไม่คุ้มค่าและไม่สนองความจำเป็น

6.คุณภาพของผลงานวิจัยไม่ดีเท่า (จรัส สุวรรณเวลา, 2545: 18-22)

ซึ่งจะพบว่าปัญหาสำคัญของการวิจัยนั้นมี 2 ประการหลักคือการที่วิจัยมีช่องว่าง เนื่องจากการวิจัยไทยยังมีปัญหาไม่ครบวงจรและไม่ต่อกัน ทำให้ใช้การได้ไม่เต็มที่หรือใช้ประโยชน์ไม่ได้ แม้แต่การวิจัยในเรื่องเดียวกัน ก็ยังไม่ได้ประสานกัน คงเป็นส่วนเสี้ยวที่ต่อกันไม่ได้ และไม่ครบวงจรที่จะใช้ประโยชน์ ทั้งนี้เนื่องจากการที่มีการวิจัยที่ไม่สมดุลและยังไม่มีการประสานงานที่เป็นระบบ

ในกรณีเดียวกัน การที่องค์ความรู้งานวิจัยทางนาฏศิลป์ขาดการเชื่อมโยงและสังเคราะห์ผลการวิจัยเพื่อให้เกิดเป็นข้อสรุปที่ชัดเจน ส่งผลต่อแนวโน้มการจะเพิ่มขึ้นของงานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทยจากการส่งเสริมให้มีงานวิจัยของบุคลากรและหน่วยงานต่างๆ แต่ยังไม่มีภาพรวมของคุณลักษณะของงานวิจัย ที่จะใช้เป็นแนวทางให้กับนักวิจัยทางนาฏศิลป์ไทยรุ่นใหม่และหน่วยงานที่สนับสนุนงานวิจัยของชาติ จึงเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้การวิเคราะห์คุณลักษณะและการสังเคราะห์ผลการวิจัย มีบทบาทสำคัญและมีความจำเป็นต่อการพัฒนางานวิจัยและศาสตร์ทางนาฏศิลป์ไทยอย่างยิ่ง ในฐานะการบูรณาการข้อความรู้ที่เกิดขึ้นในงานวิจัยต่างๆเพื่อให้รู้ชัดถึงสภาวะปัจจุบันของข้อค้นพบ อันจะเป็นประโยชน์โดยทั่วไปในการเข้าใจเครือข่ายพรมแดน การสะสมและการงอกงามของข้อความรู้ในศาสตร์นั้น(จิราภรณ์ มูลมั่ง,2537: 41; อ้างอิงจากสุวัฒนา สุวรรณเขต,2529: 6) ทั้งจะเป็นประโยชน์เนื่องจากการสังเคราะห์งานวิจัยนั้นเปรียบเสมือนบรรณานิทัศน์ของงานวิจัย ใช้สำหรับพิจารณาเลือกประเด็นปัญหาสำหรับงานวิจัยฉบับอื่นเพื่อเติมเต็มช่องว่าง และทำให้ผลงานวิจัยใหม่กลายเป็นส่วนเสี้ยวที่สามารถต่อกันได้ อันจะยังให้เกิดผลสัมฤทธิ์สูงสุดสำหรับองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยในอนาคต

ข้อจำกัดของงานวิจัย

งานวิจัยครั้งนี้เป็นการสังเคราะห์เพื่อให้เห็นภาพรวมของคุณลักษณะงานวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทยทั้งหมด รวมทั้งการประมวลข้อความรู้ที่ได้จากการค้นพบ โดยไม่มีการประเมินคุณภาพ ทั้งนี้เนื่องจากประชากรอันเป็นข้อมูลส่วนใหญ่ของงานวิจัยฉบับนี้เป็นปริญญานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต ถึงแม้นับว่าเป็นแบบฝึกเบื้องต้นของงานวิจัย แต่คุณภาพของงานอาจจะจัดอยู่ในระดับดี เนื่องจากมีคณาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิให้คำปรึกษาและสอบทาน และในขณะเดียวกันงานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทยที่มิใช่งานวิทยานิพนธ์นั้นนับว่าอยู่ในระยะเริ่มต้น มีจำนวนไม่มากพอ ดังนั้นการสังเคราะห์งานวิจัยฉบับนี้จึงมีความจำเป็นต้องใช้วิทยานิพนธ์และงานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทยที่มีทั้งหมด

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อวิเคราะห์คุณลักษณะและสังเคราะห์องค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ไทยจากงานวิจัยและวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทย

1.3 ขอบเขตของการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นการสังเคราะห์เชิงคุณลักษณะหรือเชิงบรรยาย(Qualitative Synthesis) ด้วยเทคนิคการวิเคราะห์เนื้อหา(Content Analysis) เพื่อประมวลองค์ความรู้และวิเคราะห์เชิงปริมาณด้านข้อมูลคุณลักษณะ โดยมีขอบเขตด้านประเด็นในการศึกษาวิเคราะห์ และขอบเขตของประชากร ดังนี้

ขอบเขตของประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

1. งานวิจัยของบุคลากรที่สอนในสาขาวิชานาฏศิลป์ไทยของสถาบันอุดมศึกษา โดยรวมทั้งข้าราชการและพนักงานมหาวิทยาลัย จำนวน 8 เล่ม

2.งานวิจัยของหน่วยงานที่มีหน้าที่อนุรักษ์และพัฒนาศิลปวัฒนธรรมของชาติ คือ กระทรวงวัฒนธรรม โดยมีหน่วยงานที่มีหน้าที่เกี่ยวข้องงานวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย ดังนี้

-สำนักการสังคีต จำนวน 8 เล่ม

- สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ จำนวน 10 เล่ม

3.งานวิจัยประเภทวิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิตและปริญญาดุษฎีบัณฑิตทางนาฏศิลป์ไทย ที่มีการเผยแพร่ตั้งแต่ปีการศึกษา 2537-2551 จำนวน 104 เล่ม เป็นปริญญาดุษฎีบัณฑิต 7 เล่ม

4งานวิจัยจากแหล่งทุนทั้งของภาครัฐและเอกชนที่ให้การสนับสนุนทุนวิจัยทางด้านศิลปวัฒนธรรม จำนวน 4 เล่ม

สรุปรวมทั้งสิ้น 134 เล่ม

ขอบเขตด้านเนื้อหา

งานวิจัยนี้มุ่งศึกษาวิเคราะห์คุณลักษณะของงานวิจัยในเชิงปริมาณ ตามประเด็นต่อไปนี้

1. ประเภทของผู้วิจัย
2. ปีที่ทำงานวิจัย
3. หน่วยงานเจ้าของงานวิจัย
4. ประเภทของการวิจัย
5. ประชากรที่ใช้ในการวิจัย
6. ประเภทของเนื้อหาที่วิจัย
7. ประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์
8. การวิเคราะห์ข้อมูล
9. วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล
10. ประโยชน์ของการวิจัย

ส่วนการสังเคราะห์ผลการวิจัยใช้เทคนิควิเคราะห์เนื้อหา ประเภทการวิเคราะห์เนื้อหาเพื่อหาข้อสรุปของข้อมูลตามทฤษฎีของKrippendorff แบ่งเป็นประเด็นกลุ่มเนื้อหาที่สังเคราะห์ จากผลของงานวิจัยในด้านประเภทและรูปแบบของนาฏศิลป์โดยสรุปแยกตามแต่ละองค์ประกอบของนาฏศิลป์

1.4 นิยามศัพท์

การสังเคราะห์งานวิจัย	การศึกษางานวิจัยหลายเล่มๆ ที่ศึกษาปัญหาเดียวกันหรือคล้ายกัน แล้วจัดระเบียบและวิเคราะห์ข้อมูลอย่างเป็นระบบ เพื่อให้ได้เป็นองค์ความรู้หรือภาพรวมที่ชัดเจน

คุณลักษณะงานวิจัย	คือข้อมูลของงานวิจัยเกี่ยวกับ ประเภทของผู้วิจัย, ปีที่ทำงานวิจัย, หน่วยงานเจ้าของงานวิจัย, ประเภทของการวิจัย, ประชากรที่ใช้ในการวิจัย, ประเภทของเนื้อหาที่วิจัย, ประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์, วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล, การวิเคราะห์ข้อมูลและประโยชน์ของการวิจัยนาฏศิลป์ไทย คือ ศิลปะของการร่ายรำ สามารถแบ่งประเภทการแสดงได้เป็นนาฏศิลป์ราชสำนัก นาฏศิลป์พื้นบ้าน และแบ่งตามรูปแบบในการแสดงออกเป็น รำ ระบำ โขน การละเล่น และละคร ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตามรูปแบบวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของไทย
นาฏศิลป์ร่วมสมัย	เป็นศิลปะของการแสดงที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 9 ที่มีลักษณะของการนำแนวคิดหรือวิถีชีวิตในปัจจุบันผสมผสานเกิดการแสดงรูปแบบใหม่ ทั้งส่วนที่เป็นลีลาท่าทางแบบใหม่ รูปแบบ หรือวิธีการแสดงใหม่ ซึ่งต้องเป็นการแสดงที่ยังไม่เคยปรากฏในวงการนาฏศิลป์ไทย

1.5 ประโยชน์ของงานวิจัย

1. ได้ข้อสรุปในด้านคุณลักษณะและภาพรวมของงานวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย อันเป็นประโยชน์ต่อนักวิจัยในสาขานาฏยศิลป์ไทย
2. ได้องค์ความรู้จากการเชื่อมโยงผลการวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย อันจะเอื้อประโยชน์ต่อการเรียนการสอนและการพัฒนาองค์ความรู้ในด้านนี้
3. ได้บรรณานิทัศน์งานวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย สำหรับส่งเสริมการพัฒนางานวิจัยในประเด็นที่ขาดแคลนและเป็นส่วนเสี้ยว

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้นของงานวิจัย

งานวิจัยครั้งนี้ไม่มีขั้นตอนตรวจสอบคุณภาพงานวิทยานิพนธ์ที่เป็นประชากรของการวิจัย เนื่องจากงานวิทยานิพนธ์ทุกฉบับก่อนพิมพ์เผยแพร่นั้น จะมีผู้ทรงคุณวุฒิให้คำปรึกษาและสอบทานอย่างเป็นระบบ ซึ่งพอจะคาดการณ์ได้ว่าคุณภาพของงานอาจจะอยู่ในเกณฑ์ดี

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยฉบับนี้ มีจุดมุ่งหมายเพื่อการสังเคราะห์ข้อความรู้ที่ได้จากวิทยานิพนธ์ และงานวิจัยนาฏศิลป์ไทย โดยการวิเคราะห์เนื้อหาและจัดหมวดหมู่ให้เกิดเป็นองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยประเภทต่างๆ ดังนั้นเพื่อให้ได้ภาพรวมเกี่ยวกับเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จึงแบ่งเนื้อหาในบทนี้ออกเป็น การสังเคราะห์งานวิจัย ทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย งานวิจัยที่เกี่ยวข้องและกรอบความคิดในการวิจัย รายละเอียดมีดังนี้

2.1 การสังเคราะห์งานวิจัย

หัวข้อนี้ประกอบด้วยรายละเอียดเกี่ยวกับความหมาย ประเภท ขั้นตอนและประโยชน์ของการสังเคราะห์งานวิจัย และเทคนิควิธีการวิเคราะห์เนื้อหาที่นำมาใช้ในงานวิจัยฉบับนี้

2.1.1 ความหมายการสังเคราะห์งานวิจัย

การสังเคราะห์ (Synthesis) หมายถึง การนำหน่วยย่อยๆ หรือส่วนต่างๆ มาประกอบเป็นเนื้อเรื่องเดียวกัน ในกรณีที่ไม่เคยมีการนำสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้มารวมเข้าด้วยกันมาก่อน (อุทุมพร จามรมาน, 2531 :1)

ส่วนการสังเคราะห์งานวิจัยมีผู้ให้ความหมายไว้ดังนี้

การสังเคราะห์งานวิจัย เป็นระเบียบวิธีการศึกษาหาข้อเท็จจริงเพื่อตอบปัญหาวิจัยเรื่องใดเรื่องหนึ่ง โดยการรวบรวมงานวิจัยเกี่ยวกับปัญหานั้นๆ มาศึกษาวิเคราะห์ด้วยวิธีการทางสถิติ และนำเสนอข้อสรุปอย่างมีระบบ ให้ได้คำตอบปัญหาที่เป็นข้อยุติ (นงลักษณ์ วิรัชชัยและสุวิมล ว่องวานิช, 2542 : 10 อ้างอิงจาก Pillemer, 1984 ; McGaw & Smith, 1975)

การสังเคราะห์งานวิจัย เป็นแนวทางหนึ่งที่จะนำผลการวิจัยไปใช้ให้เป็นประโยชน์ดีที่สุดด้วยการรวบรวมเรียบเรียงและบูรณาการเนื้อหาสาระต่างๆ ของงานวิจัยเข้าด้วยกัน (วิไล วัฒนดำรงค์กิจ, 2537 : 7)

การสังเคราะห์งานวิจัย หมายถึง การศึกษาข้อเท็จจริง โดยวิธีการรวบรวมงานวิจัยหลายๆ เล่มที่ศึกษาปัญหาเดียวกันหรือปัญหาที่มีความเกี่ยวข้องกัน มาศึกษาวิเคราะห์อย่างมีระบบเพื่อให้ได้คำตอบของปัญหาที่เป็นข้อยุติ (พิสมร วิญญกูล, 2542 : 59)

สรุปได้ว่า การสังเคราะห์งานวิจัย หมายถึง การศึกษางานวิจัยหลาย ๆ เล่ม ที่ศึกษาปัญหาเดียวกันหรือคล้ายกัน แล้วจัดระเบียบและวิเคราะห์ข้อมูลอย่างเป็นระบบ เพื่อให้ได้เป็นองค์ความรู้หรือภาพรวมที่ชัดเจน

2.1.2 แนวทางในการสังเคราะห์งานวิจัย

พิจารณาจากพัฒนาการของอุทุมพร จามรมาน (2531 : 7-10) สรุปได้ว่าการสังเคราะห์วิจัยแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ดังนี้

1. การสังเคราะห์เชิงคุณลักษณะหรือเชิงบรรยาย (Qualitative Synthesis) คือการนำผลการวิจัยเรื่องต่างๆ มาบรรยายสรุปเข้าด้วยกัน โดยมีผู้เชี่ยวชาญในเรื่องนั้นๆ เป็นผู้สังเคราะห์ การสังเคราะห์เชิงคุณลักษณะหรือเชิงบรรยายมี 2 แบบ คือ

ก. การนำบทคัดย่อหรือผลสรุปของงานวิจัยแต่ละเรื่อง มาวางเรียงต่อกันซึ่งบทคัดย่อหรือผลสรุปของวิทยานิพนธ์ดังกล่าวมักจะครอบคลุมปัญหาการวิจัย วัตถุประสงค์ สมมุติฐานวิธีดำเนินการวิจัย และผลการวิจัย การ

นำเสนอผลการสังเคราะห์งานวิจัยในลักษณะเช่นนี้ จะช่วยให้ผู้อ่านทราบแต่เพียงว่า ใคร ทำอะไร อย่างไร ได้ผลอย่างไร แต่มิได้มีการผสมผสานหรือเชื่อมโยงงานวิจัยทั้งหลายเข้าด้วยกัน เพื่อให้เกิดข้อมูลเชิงบูรณาการต่อไป

ข. การอ่านรายงานวิจัยจนเกิดความเข้าใจ และนำผลการวิจัยเชื่อมโยงปัญหา เพื่อให้ได้ข้อคำถามว่า ใคร ทำอะไร ได้ผลอย่างไร และจัดอยู่ในหมวดหมู่ใดของงานนั้น โดยมีการผสมผสานหรือเชื่อมโยงงานวิจัยทั้งหลายเข้าด้วยกัน เพื่อให้เกิดข้อความรู้เชิงบูรณาการออกมา จึงทำให้การสังเคราะห์งานวิจัยลักษณะนี้มีความสำคัญและคุณประโยชน์ในการนำไปใช้มากกว่าแบบแรก

2. การสังเคราะห์เชิงปริมาณ (Quantitative Synthesis) คือ การวิเคราะห์ข้อมูลสรุปของรายงานวิจัยแต่ละเรื่อง โดยใช้เทคนิคหรือวิธีการทางสถิติมาวิเคราะห์ การสังเคราะห์เชิงปริมาณ มี 3 แบบคือ

ก. วิธีการนับคะแนนเสียง (Vote Counting Method) การสังเคราะห์งานวิจัย วิธีนี้ใช้การนับจำนวนจากการวิจัย โดยการจำแนกตามผลการทดสอบสมมุติฐาน ซึ่งแบ่งเป็น 3 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ผลการวิจัยมีนัยสำคัญทางสถิติไปในทางเดียวกัน หรือค่าดัชนีเป็นบวก กลุ่มที่ผลการวิจัยมีนัยสำคัญทางสถิติแต่ทิศทางต่างกัน หรือค่าดัชนีเป็นลบ และกลุ่มที่ผลการวิจัยไม่มีนัยสำคัญทางสถิติ เมื่อนับความถี่ของงานแต่ละกลุ่มแล้ว ผู้สังเคราะห์จะสรุปและแปลผลตามกลุ่มงานวิจัยที่มีความถี่สูงสุด

ข. วิธีการรวมค่าความน่าจะเป็น โดยการนำค่าดังกล่าวมารวมเป็นค่าความน่าจะเป็นของงานวิจัยทั้งหมด แต่จุดอ่อนของวิธีการนี้ คือ ไม่สามารถระบุปริมาณของผลการวิจัย จึงทำให้เกิดการสังเคราะห์แบบที่สามขึ้น

ค. วิธีการเมตต้า (Meta Analysis) เป็นการนำวิธีการทางสถิติมาประมาณค่า ขนาดอิทธิผลของงานวิจัยเพื่อหาข้อสรุปอย่างมีระบบจากงานวิจัยหลาย ๆ เรื่อง ที่ศึกษาปัญหาในการวิจัยเรื่องเดียวกันตามแนวทางแกลส (วรยุทธ นันทเสน, 2544 : 47 ; อ้างอิงจาก Glass, 1981) โดยเน้นที่ขนาดของผล (Effect Size) ซึ่งก็คืออัตราส่วนของผลต่างระหว่างมัชฌิมเลขาคณิตของกลุ่มทดลองและกลุ่มควบคุมมากกว่าการเน้นที่ค่านัยสำคัญ สถิติที่ใช้ในการประมาณค่าขนาดของผล คือ ค่าเฉลี่ยของสัมประสิทธิ์แบบเพียร์สัน (-r) สำหรับงานวิจัยเชิงบรรยายประเภทศึกษาสหสัมพันธ์ และค่าขนานของผล (d) สำหรับงานวิจัยเชิงทดลอง เมื่อได้ค่าสัมประสิทธิ์สหสัมพันธ์ หรือค่าขนานของผลอันเป็นดัชนีมาตรฐานของงานวิจัยแต่ละเรื่องแล้ว จึงนำมาสังเคราะห์ค่าประมาณดัชนีจากงานวิจัยทั้งหมดเข้าด้วยกัน

ส่วนสุวิมล ว่องวาณิช ได้จำแนกวิธีการสังเคราะห์ที่นิยมใช้ออกเป็น 2 วิธีคือ (2545 : 58)

1. การสังเคราะห์เนื้อหาสาระ ประกอบด้วยส่วนที่เป็นลักษณะงานวิจัย รายละเอียดวิธีการดำเนินการวิจัยและผลงานวิจัย โดยใช้เทคนิคการวิเคราะห์เมตต้า (Meta-Analysis) ซึ่งเป็นวิธีการสังเคราะห์เชิงบูรณาการข้อค้นพบของรายงานการวิจัยที่นำมาสังเคราะห์ทั้งหมด

2. การสังเคราะห์เนื้อหาสาระเฉพาะส่วนที่เป็นข้อค้นพบของรายงานการวิจัย โดยใช้วิธีการสังเคราะห์เชิงบรรยาย หรือวิธีการวิเคราะห์เนื้อหา ผลการสังเคราะห์ด้วยวิธีการบรรยาย จะได้บทสรุปรวมข้อค้นพบของรายงานการวิจัยที่นำมาสังเคราะห์โดยอาจยังคงสาระของงานวิจัยแต่ละเรื่องได้ด้วย หรืออาจจะนำเสนอบทสรุปรวมในลักษณะภาพรวมโดยไม่คงสาระของงานวิจัยแต่ละเรื่องก็ได้

2.1.3 ขั้นตอนการสังเคราะห์งานวิจัย

การสังเคราะห์งานวิจัยมี 4 ขั้นตอน คือ

1. การกำหนดหัวข้อปัญหา การสังเคราะห์งานวิจัยเริ่มต้นจากการกำหนดปัญหาการวิจัย ซึ่งต้องเป็นปัญหาที่มีการทำวิจัยอย่างน้อย 2 ราย เนื่องจากปัญหาการวิจัยที่มีคุณค่าน่าสนใจ และเป็นปัญหาที่ยังไม่มีคำตอบแน่ชัด

นั้น มักเป็นปัญหาที่ผู้วิจัยสนใจและทำการวิจัยเป็นจำนวนมาก ปัญหาในลักษณะดังกล่าวจึงเป็นปัญหาที่เหมาะสมต่อการสังเคราะห์งานวิจัย

2. การวิเคราะห์ปัญหา เมื่อกำหนดหัวข้อปัญหาแล้ว นักสังเคราะห์ต้องนิยามปัญหาให้ชัดเจน ศึกษาแนวคิด หลักการ และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับปัญหาให้แจ่มชัด เพื่อเป็นพื้นฐานในการกำหนดแบบแผนและสมมุติฐานการวิจัย

3. การเสาะค้น คัดเลือก และรวบรวมผลงานวิจัย

ก. การเสาะค้นงานวิจัย ผู้สังเคราะห์งานวิจัยต้องค้นคว้าและเสาะหางานวิจัยทั้งหมดเกี่ยวกับปัญหาที่กำหนดไว้ การเสาะหางานวิจัยส่วนใหญ่จะหาได้จากวิทยานิพนธ์ บทคัดย่อวิทยานิพนธ์ และรายงานการวิจัย เป็นต้น

ข. การคัดเลือกงานวิจัย ผู้สังเคราะห์งานวิจัยต้องอ่าน ศึกษาและตรวจสอบงานวิจัยแต่ละเล่มอย่างละเอียด ต้องสร้างเกณฑ์ในการคัดเลือกงานวิจัย และทำการคัดเลือกงานวิจัยที่มีคุณค่าตามเกณฑ์ที่กำหนดไว้

ค. การรวบรวมผลของการวิจัย หลังจากที่คัดเลือกงานวิจัยที่ใช้ในการสังเคราะห์งานวิจัยแล้ว ขั้นตอนต่อไป คือ การรวบรวมรายละเอียดและผลการวิจัย วิธีการรวบรวมนั้นอาจจะต้องใช้ความระมัดระวังในการเก็บข้อมูลเพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีความเที่ยงตรงและเชื่อถือได้ รวมทั้งต้องครบถ้วนสมบูรณ์

4. การวิเคราะห์เพื่อสังเคราะห์งานวิจัย สามารถแบ่งได้เป็น 2 วิธี คือ

ก. การวิเคราะห์เชิงคุณภาพเพื่อการสังเคราะห์งานวิจัย การวิเคราะห์ประเภทนี้เป็นการบรรยายสรุปผลของการสังเคราะห์ผลการวิจัย โดยนักสังเคราะห์งานวิจัยจะสรุปประเด็นหลักของผลการวิจัยแต่ละเรื่อง และบรรยายให้เห็นความสัมพันธ์และความขัดแย้งระหว่างผลการวิจัยเหล่านั้น ทั้งนี้ นักสังเคราะห์ต้องบรรยายสรุปด้วยความเที่ยงธรรมไม่ลำเอียง และไม่ผนวกความคิดเห็นของตนเองในการวิเคราะห์

ข. การวิเคราะห์เชิงปริมาณเพื่อการสังเคราะห์ผลการวิจัย การวิเคราะห์ประเภทนี้นักสังเคราะห์ใช้วิธีการที่มีระบบ ใช้ความรู้ หลักการ และระเบียบวิธีทางสถิติในการวิเคราะห์ผลการวิจัย เพื่อหาข้อสรุปที่เป็นข้อยุติในการสังเคราะห์งานวิจัย งานวิจัยที่นำมาสังเคราะห์ด้วยวิธีนี้ต้องเป็นงานวิจัยเชิงปริมาณ ซึ่งมีผลการวิจัยที่นักสังเคราะห์สามารถนำมาวิเคราะห์ด้วยวิธีการทางสถิติได้

5. การเสนอรายงาน การเขียนรายงานการสังเคราะห์งานวิจัยมีหลักการเช่นเดียวกับรายงานการวิจัยทั่วๆ ไป นักสังเคราะห์งานวิจัยต้องเสนอรายละเอียด วิธีดำเนินงานทุกขั้นตอน พร้อมทั้งข้อสรุป ข้อค้นพบ และข้อเสนอแนะจากการสังเคราะห์ โดยใช้ภาษาที่ถูกต้อง กะทัดรัดและชัดเจน (จิราภรณ์ มูลมั่ง, 2537 : 43-45 ; 27-29)

2.1.4 ประโยชน์ของการสังเคราะห์งานวิจัย

เนื่องจากปัจจุบันมีการศึกษาวิจัยในปัญหาเดียวกันเป็นจำนวนมาก โดยใช้วิธีดำเนินการวิจัย ระเบียบวิธีวิจัย และกลุ่มตัวอย่างที่ต่าง ๆ กัน อันนำมาซึ่งผลของงานวิจัยที่มีทั้งสอดคล้องและขัดแย้งกัน ต่อเมื่อจะมีการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์ก็ก่อให้เกิดสับสนในผลการวิจัย ดังนั้นการสังเคราะห์งานวิจัยจึงเป็นประโยชน์ในฐานะการสรุปภาพรวมของผลการวิจัย ซึ่งเป็นข้อยุติของปัญหา หรือเป็นประโยชน์ต่อการวิจัยสืบเนื่อง และการนำผลการวิจัยไปสร้างความเจริญให้กับสังคมอย่างแท้จริง (จิราภรณ์ มูลมั่ง, 2537 : 42) หรือเป็นวิธีการสรุปและสกัดสาระสำคัญที่ได้จากผลการวิจัยที่ผ่านมา ทำให้เห็นภาพรวมของงานในปัญหานั้นๆ แสดงแนวโน้มและช่องว่างที่มีผู้ทำงานวิจัยเกี่ยวกับเรื่องหรือปัญหานั้นๆ ทำให้องค์ความรู้ในสาขาวิชานั้นๆ เป็นปึกแผ่นเพิ่มพูนขึ้น (สุมาลี เอี่ยมสุภาษิต, 2535 : 1-2) และเป็นการ

บูรณาการข้อความรู้ที่เกิดจากงานวิจัยต่างๆ อันจะเป็นประโยชน์ในการเข้าใจถึงความสัมพันธ์กันขององค์ความรู้ในสาขาต่างๆ

2.2 การวิเคราะห์เนื้อหา

ในหัวข้อนี้จะอธิบายถึงความหมาย ประเภท ขั้นตอน วิธีการและประโยชน์ของการวิเคราะห์เนื้อหา

2.2.1 การวิเคราะห์เนื้อหา

การวิเคราะห์เนื้อหา เป็นวิธีการวิจัยที่ใช้กระบวนการหลายแบบมาสรุปอ้างอิงผลที่ได้จากข้อความหลักการสำคัญของการวิเคราะห์เนื้อหา คือการจำแนกคำ กลุ่มคำหรือประโยคจากข้อความ จากนั้นจึงจัดกลุ่มนำเสนอข้อค้นพบพร้อมทั้งแปลความหมาย (นาตยา เกตุกลิ่น, 2545 : 12 ; อ้างอิงจาก Weber, R, P, 1985 : 7)

การวิเคราะห์เนื้อหาเป็นวิจัยเชิงบรรยายประเภทหนึ่งที่มีความสำคัญมาก เพราะเป็นการศึกษาที่มุ่งค้นหาลักษณะของการสื่อสารโดยเฉพาะ ซึ่งรวมทั้งเอกสารที่เขียนและคำพูดที่พูดด้วย การวิเคราะห์เนื้อหานั้นมีลักษณะคล้ายกับการวิเคราะห์เอกสาร เพียงแต่มีขอบเขตแคบกว่าเพราะมุ่งวิเคราะห์เนื้อหาสาระเอกสารเป็นสำคัญ (บุญธรรม กิจปรีดาบริสุทธิ์, 2540 : 128-129 ; อ้างอิงจาก Hayman, 80-82)

การวิเคราะห์เนื้อหาอาจไม่จำเป็นต้องเป็นวิธีการเชิงปริมาณก็ได้ เพียงแต่ให้การระบุคุณลักษณะเฉพาะของข้อความหรือสาระเป็นอย่างมีระบบและเป็นสภาพวัตถุวิสัย (สุภางค์ จันทวานิช, 2543 : 145 ; อ้างอิงจากโฮลสติ, 1969)

การวิเคราะห์เนื้อหา คือ เทคนิคการวิจัยที่พยายามจะบรรยายเนื้อหาของข้อความหรือเอกสาร โดยใช้วิธีการเชิงปริมาณอย่างเป็นระบบและเน้นสภาพวัตถุวิสัย (Objectivity) (สุภางค์ จันทวานิช, 2546 : 144 ; อ้างอิงจาก Berelson, 1952)

การวิเคราะห์เนื้อหาจะต้องมีลักษณะสำคัญ 3 ประการ คือ มีความเป็นระบบ มีความสภาพวัตถุวิสัยและอิงกรอบแนวคิดทฤษฎี (สุภางค์ จันทวานิช, 2546 : 145)

ดังนั้นการวิเคราะห์เนื้อหาในงานวิจัยฉบับนี้ จึงเป็นได้ทั้งวิธีการเชิงปริมาณและวิธีการเชิงคุณลักษณะ โดยขึ้นอยู่กับการพิจารณาของผู้วิจัยว่าวิธีการใดจะเหมาะสม ต่อการจะได้มาซึ่งผลสรุปที่บรรลุตามจุดประสงค์ของการวิจัยที่ตั้งไว้

2.2.2 ประเภทของการวิเคราะห์เนื้อหา

การวิเคราะห์เนื้อหาแบ่งออกเป็น 2 ประเภท (อัจฉรา ด่านพิทักษ์, 2547 : 7) คือ

1. การวิเคราะห์แนวคิด หรือการวิเคราะห์แนวเรื่อง

เป็นการศึกษาความถี่ของแนวคิดที่ปรากฏจากคำหรือวลีที่ใช้แทนแนวคิดนั้น บางครั้งเรียกว่าการวิเคราะห์แนวเรื่อง มุ่งเน้นการปรากฏของคำที่คัดสรรไว้ใช้แทนแนวคิด ซึ่งอาจจะเป็นคำที่มีความหมายชัดเจนหรือเป็นคำที่มีนัยแอบแฝง ต้องใช้วิจารณญาณในการตีความอย่างเที่ยงตรง และต้องมีวิธีการกำหนดรหัสเพื่อให้เป็นกฎเกณฑ์ในการแปลความ

2. วิเคราะห์ความสัมพันธ์ หรือการวิเคราะห์เชิงความหมาย

เป็นการวิเคราะห์ต่อจากการวิเคราะห์แนวคิดโดยการศึกษา สำรวจความสัมพันธ์ระหว่างแนวคิดต่าง ๆ บางครั้งเรียกว่า การวิเคราะห์เชิงความหมาย มุ่งเน้นการหาความสัมพันธ์ทางความหมายระหว่างแนวคิดต่างๆ และเป็นการวิเคราะห์เนื้อหาเชิงคุณภาพ

ส่วนการวิเคราะห์เนื้อหาของ Holsti (1969) ที่กล่าวถึงไว้ในการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะของอุทุมพร จามรมาน จำแนกการวิเคราะห์เนื้อหาไว้ 3 แบบ คือ

1. วิเคราะห์หาลักษณะของการสื่อความหมาย นั่นคือวิเคราะห์ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับคำถามว่า ในสาระต่างๆ ที่เป็นข้อมูลเพื่อการวิเคราะห์เนื้อหานี้เป็นเรื่องอะไร มีความเป็นมาอย่างไร และเกี่ยวข้องกับใคร

2. การวิเคราะห์เชิงเหตุผล นั่นคือวิเคราะห์หาเหตุผลตลอดจนผลจากข้อมูล

3. การวิเคราะห์เชิงผล นั่นคือวิเคราะห์เฉพาะส่วนที่เป็นผลของการสื่อความหมาย (2537 : 10)

และการวิเคราะห์เนื้อหา 6 ประเภทของ Krippendorff มีดังนี้

1. วิเคราะห์เนื้อหาระบบ โดยคำนึงถึงว่า เนื้อหาสาระที่มุ่งวิเคราะห์นั้น มีองค์ประกอบอะไรบ้าง องค์ประกอบดังกล่าวมีความสัมพันธ์กันอย่างไร และมีการแปลงรูปแบบออกมาในรูปความสัมพันธ์อื่นได้บ้างหรือไม่

2. วิเคราะห์เพื่อหามาตรฐาน เป็นการวิเคราะห์เพื่อประเมินคุณค่าของสาระเนื้อหาว่า มีคุณค่ามากน้อยเพียงไร หรือเพื่อวิเคราะห์ว่าเนื้อหาสาระแตกต่างไปจากมาตรฐานมากน้อยเพียงใด

3. วิเคราะห์เนื้อหาดัชนีบางอย่าง เช่น ความถี่ของคำ สัญลักษณ์ที่แสดงให้เห็นแรงจูงใจของผู้เขียน หรือหาดัชนีเพื่อชี้ให้เห็นความรู้สึกพอใจ ไม่พอใจต่อเหตุการณ์บางอย่าง

4. วิเคราะห์เนื้อหาเพื่อหากลุ่มคำแบบต่างๆ เช่น การอ้างอิงถึงนายกรัฐมนตรี อาจทำได้โดยใช้ตำแหน่ง ยศ ปี สถานที่ ชื่อ เป็นต้น

5. วิเคราะห์เนื้อหาเพื่อความหมาย เช่น การสรุปประเด็น การหาสาเหตุและผล การอธิบายพฤติกรรม

6. วิเคราะห์เนื้อหาเพื่อหากระบวนการภายใน เช่น การวิเคราะห์เอกสารเกี่ยวกับสภาวะแวดล้อม ทำให้ได้ข้อสรุปเกี่ยวกับการปฏิบัติตามขนบธรรมเนียมประเพณีของคนในแต่ละพื้นที่ต่อการทำนุบำรุงสภาวะแวดล้อมในพื้นที่ของตน (อุทุมพร ทองอุไร, 2531 : 10 ; อ้างอิงจาก Krippendorff, 1969)

2.2.3 ขั้นตอนและวิธีการวิเคราะห์เนื้อหา

สุภางค์ จันทวานิช ได้กำหนดขั้นตอนในการวิเคราะห์เนื้อหาโดยสรุปดังนี้

1. การตั้งกฎเกณฑ์ในการคัดเลือกเอกสารและหัวข้อที่จะทำการวิเคราะห์ เพื่อใช้ในการคัดเลือกข้อมูล

2. การวางเค้าโครงของข้อมูลหรือการจัดหมวดหมู่หรือประเภท (Categories) ของข้อมูล โดยคัดเลือกจากรายชื่อหรือข้อความในเอกสารที่จะนำมาวิเคราะห์

3. ผู้วิจัยต้องคำนึงถึงบริบทของข้อมูล เพื่อใช้ในการบรรยายคุณลักษณะเฉพาะของเนื้อหาเชื่อมโยงไปสู่บริบทของข้อมูล รวมถึงกรอบแนวคิดและทฤษฎีที่เหมาะสม จะทำให้การวิเคราะห์ข้อมูลมีความกว้างขึ้นและนำไปสู่การอ้างใช้กับข้อมูลอื่นได้

4. การวิเคราะห์เนื้อหาจะทำกับข้อมูลของเนื้อหางานวิจัย ส่วนการตีความกับเนื้อหาที่ซ่อนอยู่จะทำภายหลังที่ผู้วิจัยสรุปข้อมูลแล้ว

5. ขั้นตอนนี้มี 2 แนวความคิด คือ นักวิจัยเชิงปริมาณเห็นว่าการวิเคราะห์เนื้อหาทั้ง 4 ขั้นตอนที่กล่าวมาทำให้ผู้วิจัยสามารถลงมือสรุปข้อมูลได้อย่างแม่นยำ และนำข้อมูลไปอ้างกับประชากรทั้งหมดได้ แต่นักวิจัยเชิงปริมาณเห็นว่าความถี่ของข้อมูลมิได้แสดงถึงความสำคัญของข้อมูลนั้น การดึงความสำคัญของสาระของตัวบทอาจใช้วิธีสรุปใจความได้ดีกว่าการวัดความถี่ของคำก็ได้ (สุภางค์ จันทวานิช, 2546 : 146-148)

ขั้นตอนวิธีการวิเคราะห์เนื้อหาของอุทุมพร จามรมาน แบ่งเป็น 2 ขั้นตอน คือ

1. การแปลภาษาเป็นข้อมูล ทำหลังจากที่ผู้วิเคราะห์จับประเด็นของเนื้อหาสาระได้อย่างชัดเจน แล้วแยกเนื้อหาสาระเป็นส่วนย่อยตามแบบต่างๆ ดังนี้

ก. แยกเป็นกลุ่มตามเนื้อหาหรือตัวแปร

ข. แยกเป็นสาย (Chain) เช่นเนื้อหาสาระที่เกิดขึ้นในอดีต ปัจจุบัน และอนาคต นำมาจัดเรียงเป็นเส้นเดียวกัน

ค. แยกเป็นวงกลมย่อย (Loop) เนื้อหาสาระใดที่นำมาจัดพวกเข้าด้วยกันเป็นวงๆ

ง. แยกตามมิติ (มิติเดียวหรือมากกว่าหนึ่งมิติ) เช่น จัดกลุ่มตัวแปรตามบุคลิกของคน 5 แบบ ก็จะได้ 5 มิติ

จ. จัดทำเป็นกิ่งก้านของต้น (Tree) ซึ่งได้แก่การจัดทำเป็นระเบียบแยกย่อยเป็นสายเหมือนรากต้นไม้ เช่น การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของเครือญาติ

2. การแปลข้อมูลออกเป็นตัวเลข

สามารถทำได้ 2 แบบ คือแปลเป็นจำนวน (หรือความถี่) กับแปลเป็นค่าหรือคะแนน (2531 : 13)

ทั้งนี้สุภางค์ จันทวานิช ได้กล่าวถึงแนวคิดเกี่ยวกับวิธีการวิเคราะห์เนื้อหาไว้ว่า

“การวิเคราะห์เนื้อหาคือเทคนิคการวิจัยที่พยายามบรรยายเนื้อหาของข้อความ หรือเอกสารโดยใช้วิธีเชิงปริมาณอย่างเป็นระบบและเน้นสภาพวัตถุวิสัย (Objectivity) (Berelson : 1952) การบรรยายนี้เน้นที่เนื้อหาตามที่ปรากฏในข้อความ พิจารณาจากเนื้อหาโดยผู้วิจัยไม่มีอคติหรือความรู้สึกของตัวเองเข้าไปพัวพัน ไม่เน้นการตีความหรือหาความหมายที่ซ่อนอยู่เบื้องหลัง หรือความหมายระว่างบรรทัด สำหรับนักวิจัยบางคนถือว่า การวิเคราะห์เนื้อหาอาจไม่จำเป็นต้องเป็นวิธีการเชิงปริมาณก็ได้ เพียงแต่ให้ระบบคุณลักษณะเฉพาะของข้อความหรือสาระเป็นอย่างมีระบบและเป็นสภาพวัตถุวิสัย (Holsti 1969) เราอาจสรุปได้ว่า การวิเคราะห์เนื้อหาจะต้องมีลักษณะสำคัญ 3 ประการ คือมีความเป็นระบบ มีความเป็นสภาพวัตถุวิสัย และอิงกรอบแนวคิดทฤษฎี” (2546 : 14 – 15)

2.2.4 ประโยชน์ของการวิเคราะห์เนื้อหา

อัจฉรา ด่านพิทักษ์ กล่าวว่า ทำให้ทราบถึงสภาพปัจจุบันของสิ่งที่ศึกษาทราบแนวโน้มที่จะเกิดขึ้นในอนาคต และสามารถใช้เป็นเทคนิคในการศึกษาพัฒนาการหรือการเปลี่ยนแปลงได้สำหรับการวิจัย การวิเคราะห์เนื้อหาเป็นวิธีที่ใช้ให้ผู้วิจัยประหยัดค่าใช้จ่ายและเวลา และเป็นวิธีที่สะดวกต่อการดำเนินการวิจัยเพราะสิ่งที่ศึกษาเป็นตัวเอกสาร ผู้วิจัยจึงสามารถศึกษาซ้ำได้ง่ายกว่าการวิจัยอื่น (2547 : 7)

สำหรับงานวิจัยฉบับนี้ใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหาในการสรุปข้อมูล โดยใช้แนวคิดที่ว่าการวิเคราะห์เนื้อหาไม่จำเป็นต้องเป็นวิธีการเชิงปริมาณก็ได้ ดังนั้น ในขั้นตอนของวิธีการวิเคราะห์เนื้อหา ผู้วิจัยเลือกใช้การแยกเนื้อหาสาระเป็นวงกลมย่อย (Loop) เป็นขั้นตอนที่ 1 (การแปลภาษาเป็นข้อมูล) ตามทฤษฎีของอุทุมพร จามรมาน ส่วนขั้นตอนที่ 2 ผู้วิจัยปรับใช้เป็นการแปลข้อมูลโดยระบุเป็นคุณลักษณะแทนการแปลข้อมูลเป็นตัวเลข

2.3 ทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย

เนื่องจากงานวิจัยฉบับนี้มุ่งรวบรวมองค์ความรู้ที่ได้จากวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย ดังนั้นจึงมีความจำเป็นที่จะต้องทำความเข้าใจศาสตร์เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยในเบื้องต้นก่อนว่า นาฏศิลป์ไทยมีความหมาย ประเภท รูปแบบและองค์ประกอบในการแสดงอย่างไรบ้าง โดยมีรายละเอียดที่อธิบายพอสังเขปต่อไปนี้

2.3.1 ความหมายของนาฏศิลป์ไทย

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542ให้ความหมายว่า ศิลปะแห่งการละครหรือการฟ้อนรำ (น. 576)

นาฏศิลป์กล่าวอย่างกว้างขวางมีอยู่ 2 ชนิด คือการแสดงเรื่อง เช่น ละคร ชนิดหนึ่ง และการแสดงบทฟ้อนรำหรือเรียกว่าระบำอีกชนิดหนึ่ง (หลวงวิจิตวาทการ, 2507 : 13)

นาฏศิลป์ หมายถึง ความช่ำชองในการละครฟ้อนรำ...ที่ข้าพเจ้าแปล “ศิลปะ” ว่า “ความช่ำชอง” นั้น ก็ด้วยมีความเห็นอยู่ว่า ผู้ที่มีศิลปที่เราเรียกกันว่า “ศิลปี” หรือ “ศิลปิน” ในบัดนี้นั้น จะต้องเป็นคนที่มีฝีมือ มีความช่ำชองชำนิชำนาญในการปฏิบัติได้ดีจริงๆ ด้วย มิใช่สักแต่ว่ามีความรู้บ้าง เต้นพอได้บ้าง รำพอได้บ้าง (ธนิต อยู่โพธิ์, 2516 : 1)

นาฏศิลป์ หมายถึง การร่ายรำในสิ่งที่มนุษย์เราได้ปรุงแต่งจากธรรมชาติให้สวยสดงดงามขึ้น แต่ทั้งนี้มิได้หมายถึงการร่ายรำเพียงอย่างเดียว จะต้องมีดนตรีเป็นองค์ประกอบไปด้วย จึงจะช่วยให้สมบูรณ์ตามหลักวิชาการนาฏศิลป์ (อาคม สายาคม, 2545 : 16)

คำว่านาฏศิลป์ มีความหมายไปในทำนอง การร้องรำทำเพลง การให้ความบันเทิงใจอันร่วมด้วย ความโน้มเอียงของอารมณ์และความรู้สึก ส่วนสำคัญส่วนใหญ่ของนาฏศิลป์อยู่ที่การลครเป็นเอก หากแต่ศิลป์ประเภทนี้จำต้องอาศัยดนตรีและการขับร้องร่วมด้วย เพื่อเป็นการส่งเสริมให้เกิดคุณค่าในศิลป์ยิ่งขึ้นตามสภาพหรืออารมณ์ต่างๆ สุดแต่จะมุ่งหมาย ฉะนั้นคำว่านาฏศิลป์ นอกจากจะหมายถึงการฟ้อนรำแล้ว ยังต้องถือเอกความหมาย การร้องการบรรเลงเข้าร่วมด้วย (ประทิน พวงสำลี, 2614 : 1)

ศิลปะในการละครซึ่งประกอบด้วยการร้อง การรำและการบรรเลงดนตรี (จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ : 1)

นาฏศิลป์ หมายถึง การแสดงฟ้อนรำโดยคนทั้งหมด หรือโดยคนเป็นส่วนสำคัญต่อหน้าคนดู เป็นการร้องรำที่ไม่มีการดำเนินเรื่องราวหรือมีเรื่องราวเพียงเล็กน้อย โดยที่ผู้ทำหน้าที่ฟ้อนรำยังคงเป็นตัวของตัวเอง ตลอดไปจนถึงการแสดงที่ผู้ทำหน้าที่ฟ้อนรำแสดงเป็นตัวละครในท้องเรื่องและดำเนินการแสดงเป็นเรื่องราวตั้งแต่เริ่มเรื่องไปจนจบเรื่องในการแสดงครั้งหนึ่งๆ ผู้ทำหน้าที่ฟ้อนรำอาจพูดหรือร้องบทของตนด้วยการด้นเอง หรือด้วยการทำตามบทที่มีอยู่เดิมหรือฟ้อนรำทำท่าทางคือรำตีบทไปตามคำพูดหรือคำร้องของคนร้อง การแต่งกายมีทั้งที่แต่งกายปกติไปจนเครื่องแต่งกายอันวิจิตรที่ถือเป็นแบบแผนของการแสดงแต่ละชนิด ผู้แสดงเป็นทั้งผู้ชายล้วน ผู้หญิงล้วน และผสมชายหญิง รูปแบบของการฟ้อนรำเป็นไปตามลักษณะของวัฒนธรรมแห่งการฟ้อนรำของชนชาติไทยในส่วนกลางและส่วนภูมิภาค ทั้งที่เป็นระดับวิจิตรศิลป์และระดับพื้นบ้านนาฏยศิลป์ไทยตามคำจำกัดความข้างต้น ปรากฏที่มีชื่อเรียกมากมายหลายชนิด อาทิ ระบำ รำ เต้น หนัง ระเบง มงคุ่ม กุลาตีไม้ โขนและละครแบบต่างๆ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543 : 4)

ดังนั้น นาฏศิลป์ไทย หมายถึง ศิลปะของการร่ายรำ สามารถแบ่งประเภทการแสดง ได้คือ นาฏศิลป์มาตรฐาน นาฏศิลป์พื้นบ้าน และนาฏศิลป์ปรับปรุง และแบ่งตามรูปแบบในการแสดงออกเป็น รำ ระบำ โขน การละเล่นละคร ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตามรูปแบบวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของไทย

2.3.2 ลักษณะของนาฏศิลป์ไทย

นาฏศิลป์ไทยแบ่งออกเป็น 3 ประเภท ตามลักษณะของศิลป์ในการร่ายรำ คือ (กรมศิลปากร, 2547 : 87-88)

1. นาฏศิลป์พื้นบ้าน เป็นการแสดงของประชาชนในรูปแบบต่างๆ ทั้งเพื่อพิธีกรรม เพื่อความสนุกสนานบันเทิง หรือใช้ในการเกี้ยวพาราสีระหว่างคนหนุ่มสาว ทั้งนี้การแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านจะมีวัฒนธรรมการดำเนินชีวิตเป็นลักษณะเฉพาะ

2. นาฏศิลป์ราชสำนัก เป็นการแสดงที่มีราชสำนักเป็นผู้อุปถัมภ์ หรือเกิดขึ้นในราชสำนัก หรือพัฒนาจากการแสดงของชาวบ้านโดยราชสำนัก มีรูปแบบการแสดงซึ่งค่อนข้างมีระเบียบแบบแผน ขั้นตอน พิธีกรรมมาก ซึ่งมาจากการยึดถือจารีต วัฒนธรรมประเพณี อย่างเคร่งครัด จนกลายเป็นแบบแผนทางการแสดง เช่น โขน ละครใน ละครนอก ซึ่งภายหลังจะพบการเรียกว่า นาฏศิลป์มาตรฐานหรือนาฏศิลป์แบบแผน

3. นาฏศิลป์ปรับปรุง เป็นการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยการนำนาฏยลักษณ์ (เอกลักษณ์ของนาฏศิลป์สกุลใดสกุลหนึ่งซึ่งประกอบด้วย เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง ดนตรีและการแสดง) และหรือจารีต (แบบแผน กฎเกณฑ์ หรือขอบเขตอันจำกัดในการแสดงนาฏศิลป์) มาใช้ในการออกแบบ โดยสุรพล วิรุฬรักษ์ ได้จำแนกการสร้างสรรค์ หรือเรียกว่า นาฏยประดิษฐ์ ไว้ 4 รูปแบบ คือ (2544 : 211-218)

1. นาฏศิลป์ปรับปรุงที่เกิดจากหนึ่งนาฏยจารีต คือการสร้างการแสดงจากกฎเกณฑ์หรือไวยากรณ์หรือฉันทลักษณ์ที่มีก่อนแล้ว เช่น รูปแบบการรำอวยพร ที่จะต้องมีเนื้อร้องที่เหมาะสมกับเนื้อร้อง เป็นต้น

2. นาฏศิลป์ปรับปรุงที่เกิดจากผสมหลายนาฏยจารีต โดยการกำหนดหรือหยิบเอาจารีตการแสดงของนาฏศิลป์ตั้งแต่ 2 สกุลขึ้นไปมาผสมกัน อาทิ การผสมรำไทยกับบัลเล่ต์ โดยใช้จารีตของบัลเล่ต์แล้วสอดแทรกท่ารำไทยในที่ๆ เหมาะสม ผลคือ ประเทศไทยมีบัลเล่ต์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวเกิดขึ้น

3. นาฏศิลป์ปรับปรุงที่เกิดจากการประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม นาฏยศิลป์แบบนี้ มักอาศัยเพียงเอกลักษณ์ หรือลักษณะเด่น เช่น โครงสร้าง หรือท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก

4. นาฏศิลป์ปรับปรุงที่เกิดจากการสร้างนอกนาฏยจารีตเดิม เป็นการคิดค้นรูปแบบใหม่ขึ้น โดยไม่อาศัยรูปแบบนาฏศิลป์ที่มีอยู่ก่อนหน้านี้

และจำแนกออกเป็นรูปแบบการแสดง ได้ดังนี้ คือ

1. ระบำ เป็นศิลปะการร่ายรำที่ผู้แสดงจะเป็นหญิงหรือชาย เคลื่อนตัวไปตามจังหวะปี่กลอง โดยเป็นการเดี่ยวหรือเคลื่อนเป็นหมวดเป็นหมู่ เช่นระบำเบิกโรง ระบำดาวดึงส์ หรือรูปแบบการฟ้อนหรือการเซิ้งในภาคเหนือหรือภาคอีสาน โดยมุ่งเน้นความพร้อมเพรียง การจัดกระบวนแถวเป็นสำคัญ

2. รำ คือศิลปะการร่ายรำที่แสดงเดี่ยวหรือแสดงเป็นคู่ เพื่อการพลีกรรม หรือเป็นการบูชา เป็นการแสดงที่มุ่งเน้นความงดงามของท่ารำ

3. โขน ศิลปะของการออกท่าทาง โดยเน้นการใช้เท้าและขาเป็นหลัก (การเต้น) กล่าวคือ การแสดงโขนแบบดั้งเดิม ต่อมาภายหลังมีการปรับปรุงโดยมีศิลปะแห่งการเต้นเป็นหลัก แล้วมีการร้องรำแบบละครในเข้าผสมด้วย

4. การละเล่น คือการเล่นดนตรี การเล่นเพลง การเล่นรำของกลุ่มคน คือมากกว่า 2 คนขึ้นไป เพื่อเป็นการผ่อนคลายอารมณ์ให้เกิดความรื่นเริงบันเทิงใจ (เพ็ญศรี ดุ๊ก, 2528 : 228) ประกอบด้วยการละเล่นของหลวง อาทิ ระเบงมงคร่ม กุลาตีไม้และการละเล่นพื้นเมือง อาทิ การเล่นเพลงเรือ เพลงเทพทอง การเล่นลำตัด การเล่นลิเก ลิเกป่า หนังตะลุง

5. ละคร คือศิลปะการแสดงเป็นเรื่อง อาทิ ละครใน ละครนอก ละครพันทาง

2.3.3 องค์ประกอบของนาฏศิลป์ไทย

การแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น มีองค์ความรู้ต่างๆ ประกอบรวมกันขึ้นเป็นศาสตร์ด้านนาฏศิลป์ โดยมีรายละเอียด คือ

ก. ประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการของนาฏศิลป์ คือ กระบวนการเกิด การคงอยู่ การเสื่อมสลายและการเปลี่ยนไปของนาฏยศิลป์ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2543 : 39) เช่นมูลเหตุในการเกิดนาฏศิลป์ ประวัติความเป็นมาของละครรูปศัพท์คำว่าละคร หนังใหญ่ โขน ลิเก ฯลฯ และประเภทของนาฏศิลป์ไทย ที่มีทั้งนาฏศิลป์แบบมาตรฐานนาฏศิลป์พื้นบ้านหรือนาฏศิลป์ปรับปรุง

ข. บทบาท ประโยชน์ หมายถึง ความสัมพันธ์ของนาฏศิลป์กับสังคมในด้านต่างๆ หรือมีประโยชน์กับผู้ปฏิบัตินาฏศิลป์อย่างไร

ค. องค์ประกอบการแสดง มีรายละเอียดต่างๆ ดังนี้

1. บทละครและวรรณคดี เป็นส่วนสำคัญต่อการแสดง เนื่องจากใช้กำหนดองค์ประกอบอื่นที่มีในเรื่องนั้น

2. ตัวละคร มีรายละเอียดประกอบด้วยประวัติความเป็นมา ลักษณะนิสัย บทบาทและความสัมพันธ์ของตัวละคร และการคัดเลือกผู้แสดงจะรับบทบาทเป็นตัวละครนั้น

3. ดนตรี มีรายละเอียดประกอบด้วยประวัติเครื่องดนตรี ประเภทวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการแสดง

4. ผู้แสดง ประกอบด้วย ศิลปิน ครู โดยกล่าวถึงประวัติและผลงาน เทคนิควิธีการแสดง วิธีการถ่ายทอด วิธีการสร้างสรรค์ วิธีคิด มุมมอง ทัศนคติ ประสบการณ์การแสดง

5. อุปกรณ์ประกอบการแสดง ประวัติ วิธีการใช้ วัสดุที่ใช้ประดิษฐ์และแสดงลักษณะกายภาพของอุปกรณ์การแสดง

6. การแสดง หมายถึง กระบวนท่ารำ วิธีการแสดงของชุดการแสดง รวมถึงนาฏยลักษณ์หรือเอกลักษณ์ของการแสดงประเภทต่างๆ

7. เครื่องแต่งกาย ประวัติความเป็นมา วิวัฒนาการ หรือวิธีการออกแบบ การสร้างสรรค์ชุดเครื่องแต่งกาย สีเครื่องแต่งกายของตัวละคร

8. โรงละคร ฉาก มีรายละเอียดประกอบด้วยประวัติการสร้าง การใช้พื้นที่และส่วนประกอบต่าง ๆ ของโรงละคร และความสำคัญของฉากที่มีบทบาทต่อการแสดง หรือลักษณะของฉากประเภทต่างๆ

ฆ. การเรียนการสอน มีรายละเอียดประกอบด้วยการฝึกหัด การคัดเลือกคุณสมบัติผู้เรียน หลักสูตรการเรียนการสอน

ง. จารีต ขนบประเพณี ความเชื่อในการแสดงนาฏศิลป์ หรือพิธีการไหว้ครูและครอบโขนละครประวัติเทพเจ้า หรือครูสำคัญในพิธีการไหว้ครู และข้อห้าม ข้อควรปฏิบัติต่าง ๆ รวมถึงความเชื่อที่สืบทอดต่อกันมา

จ. นาฏยศัพท์ มีรายละเอียดประกอบด้วย ความหมาย การบรรยายกริยาอาการตามชื่อของการปฏิบัติท่ารำหรือนาฏยศัพท์เฉพาะในการแสดงนั้นๆ

ฉ. องค์กร คือ หน่วยงานที่มีความสำคัญต่อการแสดง ซึ่งหมายถึงการรวมตัวขึ้นเป็นคณะนักแสดง หรือหน่วยงานต่าง ๆ ที่มีบทบาท ความสัมพันธ์กับนาฏศิลป์ไทย โดยล้วนมีจุดมุ่งหมายหรือพันธกิจที่ส่งผลต่อวงการนาฏศิลป์ไทยทั้งสิ้น

ช. การสร้างสรรค์การแสดง ประกอบด้วยการคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ กล่าวคือ กระบวนการทำให้เกิดการแสดงนาฏศิลป์ไทยทั้งชุดการแสดงใหม่ หรือปรับปรุงจากการแสดงเดิม

โดยในงานวิจัยฉบับนี้จะแบ่งหมวดหมู่ในการสังเคราะห์องค์ความรู้งานวิจัย ด้วยวิธีการแยกเนื้อหาเป็นวงกลมย่อย กล่าวคือ แยกข้อมูลตามประเด็นที่ศึกษาเป็นกลุ่มย่อย ประกอบด้วย ประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการ, บทบาทของนาฏศิลป์ไทย,องค์กรและการจัดการ,การเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย,จารีต ขนบธรรมเนียมและความเชื่อเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย,องค์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยและการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย

2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่สอดคล้องกับการศึกษาค้นคว้าฉบับนี้แบ่งเป็น 2 หัวข้อ คือ งานวิจัยที่ใช้วิธีการสังเคราะห์งานวิจัยด้วยเทคนิควิเคราะห์เนื้อหา พร้อมทั้งวิเคราะห์คุณลักษณะของประชากรที่นำมาศึกษา และเป็นงานวิจัยที่ศึกษาปัญหาใกล้เคียงกับงานวิจัยฉบับนี้ เท่าที่พบคืองานวิจัยเรื่องสถานภาพการวิจัยสาขาศิลปะการแสดงในประเทศไทย (พ.ศ. 2475 – 2535) ซึ่งจัดว่ามีผลการวิจัยที่เกี่ยวข้องกับวิจัยฉบับนี้ เนื่องจากการแสดงนาฏศิลป์ไทยจัดเป็นการแสดงชนิดหนึ่งด้วย ซึ่งบทสรุปและวิธีดำเนินการวิจัยของงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้ง 2 หัวข้อ มีรายละเอียดดังจะแสดงต่อไปนี้

ดวงพร อุ่นจิตต์ (2549) ทำการสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับคุณลักษณะของอาจารย์มหาวิทยาลัยของรัฐ โดยใช้เทคนิคการวิเคราะห์เนื้อหาและวิเคราะห์เมต้า โดยวิเคราะห์เนื้อหาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับคุณลักษณะของอาจารย์ จำนวน 44 เรื่อง และวิเคราะห์เมต้าจากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับภาระงานหลักด้านการวิจัย จำนวน 7 เรื่อง มีกลุ่มตัวอย่างเป็นปริญญานิพนธ์หรือวิทยานิพนธ์ของนักศึกษาระดับปริญญาโทและปริญญาเอก และอาจารย์ของหน่วยงานและสถาบันที่เผยแพร่ระหว่างปีการศึกษา 2536-2546 ในด้านการวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้นใช้สถิติพื้นฐาน ได้แก่ร้อยละและการแจกแจงความถี่ การบรรยายสรุปเนื้อหาจากผลการวิจัยของงานวิจัยแต่ละเรื่อง ส่วนการวิเคราะห์เมต้าใช้สูตรการเปรียบเทียบของกลาสในการหาค่าขนาดอิทธิพลผลการวิจัยพบว่า

1. ผลการวิเคราะห์เนื้อหาพบว่า งานวิจัยส่วนใหญ่ศึกษาด้านการพัฒนาตนเองของอาจารย์มากที่สุด อาจารย์ที่มีคุณสมบัติด้านความรู้ความเข้าใจในวิชาการและในพฤติกรรมของนักศึกษา ด้านทักษะในการปฏิบัติงานและด้านการพัฒนาอาจารย์อยู่ในระดับมาก มีความสัมพันธ์เชิงบวกกับการปฏิบัติภาระงานด้านการสอนของอาจารย์และด้านการวิจัยอยู่ในระดับมาก คุณลักษณะด้านทักษะในการปฏิบัติงาน และด้านการพัฒนาอาจารย์มีความสัมพันธ์เชิงบวกกับความพึงพอใจในงานของอาจารย์มหาวิทยาลัยของรัฐ

2. ผลการวิเคราะห์เมต้า สามารถแบ่งผลงานวิจัยได้เป็นสองทาง โดยงานวิจัยทางบวกพบว่า แรงจูงใจในการทำวิจัยมีความสัมพันธ์ต่อทัศนะต่อการทำวิจัยของอาจารย์ ซึ่งมีขนาดอิทธิพลมากที่สุด คือ .58 ส่วนงานวิจัยทางลงพบว่าแหล่งเงินทุนมีความสัมพันธ์กับการทำวิจัยของอาจารย์ ซึ่งขนาดอิทธิพลเป็นลบมากที่สุดคือ -.26

เพ็ญณี แนรอทและคณะ (2542) ทำการสังเคราะห์งานวิจัยทางการศึกษาในประเทศไทยระหว่างปี พ.ศ. 2539-2542 มีวัตถุประสงค์เพื่อประมวลองค์ความรู้ที่ได้จากงานวิจัยและศึกษาสถานภาพของงานวิจัย โดยศึกษาจากงานวิจัยประเภทปริญญามหาบัณฑิต ดุษฎีบัณฑิต งานวิจัยส่วนบุคคลและงานวิจัยของสถาบัน รวมจำนวน 1,114 เรื่อง เครื่องมือ

ที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล คือ แบบสรุปรายงานการวิจัย ประกอบด้วยเนื้อหา 3 ตอน คือ ข้อมูลเกี่ยวกับข้อมูลพื้นฐาน ข้อมูลเกี่ยวกับเนื้อหาของงานวิจัย ข้อมูลเกี่ยวกับผลของการวิจัยและความสอดคล้องกับการปฏิรูปการศึกษา โดยวิเคราะห์ข้อมูลเป็นแบบการสังเคราะห์งานวิจัยเชิงคุณภาพหรือเชิงบรรยาย (Qualitative Synthesis) โดยใช้เทคนิคการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ผลการวิจัยพบว่า

ปริมาณงานวิจัยกลุ่มใหญ่ที่สุด เป็นการวิจัยในประเด็นแนวทางการจัดการศึกษาและ/หรือการพัฒนาการเรียนการสอน 446 เรื่อง (ร้อยละ 40.03) รองลงไปคือ เทคโนโลยีทางการศึกษา 155 เรื่อง (ร้อยละ 13.91) หลักสูตรและการสอน 130 เรื่อง (ร้อยละ 11.66) ปริมาณงานวิจัยน้อยกว่าร้อยละสองคือ ความมุ่งหมายและหลักการจัดมี 8 เรื่อง (ร้อยละ 0.71) มาตรฐานและการประกันคุณภาพมี 10 เรื่อง (ร้อยละ 0.89) งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับปฏิรูปการศึกษามี 18 เรื่อง (ร้อยละ 1.61) และทรัพยากรและการลงทุนทางการศึกษามี 20 เรื่อง (ร้อยละ 1.79)

นงลักษณ์ วิรัชชัยและสุวิมล ว่องวาณิช ทำการสังเคราะห์งานวิจัยทางการศึกษาด้วยการวิเคราะห์อภิมานและการวิเคราะห์เนื้อหา มีวัตถุประสงค์เพื่อการสังเคราะห์รายงานการวิจัยทางการศึกษาที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา กระบวนการวิจัยประกอบด้วย การสังเคราะห์ด้วยวิธีวิเคราะห์อภิมานงานวิจัยเชิงปริมาณที่ใช้แบบการวิจัยเชิงทดลอง แบบการวิจัยเชิงสหสัมพันธ์และการเปรียบเทียบ จำนวน 144 เรื่อง และวิธีการวิจัยด้วยการวิเคราะห์เนื้อหาที่เป็นการวิจัยเชิงคุณลักษณะและการวิจัยแบบบรรยาย จำนวน 178 เรื่อง โดยการวิเคราะห์เนื้อหานั้น ผู้วิจัยแยกกันศึกษาแล้วสรุปย่อและจัดกลุ่มตามเนื้อหาสาระ จากนั้นจึงร่วมกันพิจารณาทบทวนการจัดกลุ่มและจัดทำโครงการร่างการวิเคราะห์เนื้อหาร่วมกัน ซึ่งผลการวิเคราะห์เนื้อหาของงานวิจัย พบว่ามีการศึกษางานวิจัยออกเป็น 10 กลุ่มคือ ศึกษาด้านหลักสูตร, ศึกษาปัญหาและวิธีการแก้ไขเกี่ยวกับกระบวนการเรียนรู้, ทำการประเมินวิธีการสอน, ทำการวิจัยด้านการบริหารการศึกษา, ศึกษาเรื่องคุณภาพการนิเทศการศึกษา, ศึกษาด้านการแนะแนว, ทำการวิจัยและพัฒนาด้านการวัดและประเมินผลการศึกษา, ทำการวิจัยเกี่ยวกับวิธีวิทยาการวิจัย, ทำการวิจัยเกี่ยวกับจิตวิทยาสังคม และพฤติกรรมศาสตร์ และกลุ่มสุดท้าย คือ ศึกษาเชิงพรรณา/บรรยาย สภาวะ/วิถีชีวิต/ประเด็นสำคัญในชุมชนและการบริหารองค์กร

การสังเคราะห์งานวิจัยทางด้านอาชีวศึกษาช่วงปี พ.ศ. 2536 – 2541 ของคณะครุศาสตร์อุตสาหกรรม สถาบันเทคโนยีพระจอมเกล้าพระนครเหนือ มีจุดมุ่งเหมายเพื่อนำผลของการวิเคราะห์เป็นแนวทางในการสังเคราะห์ข้อเสนอแนะสำหรับการปฏิรูปอาชีวศึกษา วิธีดำเนินการวิจัย เริ่มจากการจำแนกเนื้อหางานวิจัย แล้วนำผลการวิเคราะห์ของงานวิจัยแต่ละเรื่องมาวิเคราะห์แยกผลที่ได้ในลักษณะเดียวกันมาจัดเป็นกลุ่ม แล้วทำการสรุปเป็นผลโดยรวมในแต่ละด้าน โดยใช้การวิเคราะห์เชิงคุณภาพ ซึ่งพบว่า แม้จะมีการจำแนกเนื้อหาออกเป็นด้านแล้วก็ตาม เนื้อหาดังกล่าวก็ยังมีความเกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงกัน ไม่สามารถแยกจากกันได้เด็ดขาด และผลสรุปของข้อมูล เป็นผลของการวิจัยที่ได้รับการยืนยันซ้ำๆกัน และได้ผลในลักษณะเดียวกัน โดยผลการวิเคราะห์สามารถแบ่งออกเป็น ข้อค้นพบ 5 ด้าน คือ ด้านหลักสูตรและการสอน ด้านการบริหารจัดการ ด้านการบริการ ด้านการพัฒนาสื่อการสอนหรือการนำเทคโนโลยีไปใช้เพื่อการสอน และด้านอื่นๆ

ทั้งนี้นอกจากการวิเคราะห์ผลที่ได้จากงานวิจัยที่เป็นประชากรแล้ว ผู้วิจัยยังได้ทำการศึกษาแนวทางของการอาชีวศึกษาจากประเทศต่างๆ เพื่อนำผลที่ได้จากการศึกษาใช้ประกอบผลที่ได้จากการสังเคราะห์ แล้วนำเสนอเป็นข้อเสนอแนะ

นงลักษณ์ วิรัชชัยและคณะ ทำการวิจัยเรื่องการสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวกับคุณภาพการศึกษาไทย : การวิเคราะห์อภิมาน(Meta - analysis) มีวัตถุประสงค์เพื่อสำรวจและการสังเคราะห์งานวิจัยที่เป็นงานวิจัยของหน่วยงานรวมทั้ง

วิทยานิพนธ์/ปริญญานิพนธ์ ซึ่งต้องเป็นงานวิจัยเชิงปริมาณเชิงคุณภาพที่มีผลการวิจัยที่สมบูรณ์เพียงพอที่จะนำมาสังเคราะห์ด้วยการวิเคราะห์อภิมาน หรือเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพที่นำมาสังเคราะห์ด้วยการวิเคราะห์ชาติพันธุ์วรรณนาอภิมาน วิธีดำเนินการวิจัย มี 11 ขั้นตอน ประกอบด้วย การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องเพื่อให้ได้แนวทางในการพัฒนากรอบแนวคิดในการวิจัย การจัดทำกรอบแนวคิดในการวิจัย การคัดเลือกงานวิจัย การประเมินคุณภาพงานวิจัย การสร้างเครื่องมือและรวบรวมข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น การกำหนดการวิเคราะห์ชาติพันธุ์วรรณนาอภิมาน การวิเคราะห์อภิมาน การวิเคราะห์ชาติพันธุ์วรรณนาอภิมาน เพื่อสรุปประเด็นในการสังเคราะห์ และการสรุปองค์ความรู้ที่ได้จากการสังเคราะห์งานวิจัยตลอดจนการสังเคราะห์ข้อสรุปข้อค้นพบ แล้วจัดพิมพ์รายงาน

งานวิจัยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกคือโมเดลความสัมพันธ์เชิงสาเหตุของคุณภาพการศึกษา ส่วนที่ 2 เป็นการนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลในการสังเคราะห์งานวิจัยทั้งเชิงปริมาณและเชิงคุณภาพ แยกการนำเสนอ 3 ตอน ตอนที่ 1 ผลการสำรวจงานวิจัยที่นำมาสังเคราะห์ กล่าวคือ ลักษณะงานวิจัย คุณภาพงานวิจัยและตัวแปรที่มีอิทธิพลต่อคุณภาพงานวิจัย ตอนที่ 2 ผลการสังเคราะห์งานวิจัยเชิงปริมาณด้วยการวิเคราะห์อภิมาน ตอนที่ 3 ผลการสังเคราะห์งานวิจัยเชิงคุณภาพด้วยการวิเคราะห์ชาติพันธุ์วรรณนาอภิมานและเมทริกซ์ผลกระทบไขว้

2.4.2 งานวิจัยที่ศึกษาปัญหาใกล้เคียงกับงานวิจัยฉบับนี้

สุกรี เจริญสุข (2538) ทำงานวิจัยเรื่องสถานภาพการวิจัยสาขาศิลปะการแสดงในประเทศไทย (พ.ศ. 2475-2535) มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาถึงสถานภาพของการวิจัยสาขาศิลปะการแสดงที่เกี่ยวข้องกับการแสดงพื้นบ้าน ดนตรีและนาฏศิลป์

การศึกษาพบว่า งานวิจัยด้านศิลปะการแสดงไม่เป็นที่นิยม เมื่อเปรียบเทียบกับสาขาวิชาอื่นๆ ทั้งนี้ก็เพราะว่าศิลปะการแสดงเป็นวิชาที่เป็น “หน้าที่” ไม่ใช่วิชาที่เป็น “อาชีพ” ดังนั้นผู้ที่ศึกษาเพื่อประกอบเป็นอาชีพจึงมีน้อยในความรู้สึกนั้น เมื่อประกอบเป็นอาชีพแล้ว ศิลปะการแสดงยังเป็นเพียง “อาชีพชั้นต่ำ” ผู้คนรังเกียจที่จะศึกษา

จากผลการวิจัย งานวิจัยจำนวน 85 เรื่อง คิดเป็น 78.70% จากงานวิจัย 108 เรื่อง เป็นงานวิทยานิพนธ์ของนักศึกษา ซึ่งศึกษาเพื่อที่จะประกอบการศึกษาให้ครบหลักสูตร เป็นงานวิจัยที่เกิดจากผู้วิจัยเห็นความสำคัญ แต่ไม่มีบทบาทต่อการเปลี่ยนแปลงงานวิชาการต่อสังคมเท่าที่ควร แต่เห็นว่ามีบทบาทในการพัฒนาความรู้ของผู้ศึกษา และสามารถนำไปพัฒนาการเรียนการสอนนาฏศิลป์ได้ถ้ามีการนำไปใช้จริง

งานวิจัยอีก 23 เรื่อง คิดเป็น 21.30% เป็นของวิจัยของบุคคลทั่วไป ส่วนใหญ่เป็นการวิจัยเพื่อเสนอผลงานเข้าสู่ตำแหน่งทางวิชาการ

ผลงานวิจัยแบ่งการวิจัยออกเป็น 5 สาขา คือ สาขาดนตรี 23 เรื่อง คิดเป็น 21.30% เป็นงานวิจัยที่เกี่ยวกับประวัติยุคสมัยของดนตรี ประวัติของนักดนตรี สาขาดนตรีศึกษา 45 เรื่อง คิดเป็น 41.67% เป็นงานวิจัยที่เกี่ยวกับการเรียนการสอนวิชาดนตรี สาขานาฏศิลป์และการละคร 4 เรื่อง คิดเป็น 3.70% เป็นงานวิจัยที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์และการละคร สาขาดนตรีและการแสดงพื้นบ้าน 16 เรื่อง คิดเป็น 14.81% เป็นงานวิจัยที่เกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านทั้งหมด วรรณศิลป์และคีตศิลป์ สังคมและวัฒนธรรมของเพลงพื้นบ้าน และสาขาสุดท้ายเป็นสาขาดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศิลปะแขนงอื่น 20 เรื่อง คิดเป็น 18.52% เป็นการศึกษาของการนำดนตรีไปเกี่ยวข้องกับงานสาขาอื่นๆ เช่น วิชานิเทศศาสตร์ วิศวกรรมศาสตร์ อักษรศาสตร์ ศิลปศาสตร์ ศึกษาศาสตร์ พยาบาลศาสตร์ เป็นต้น

งานวิจัยที่พบเป็นงานวิชาการใน “หน้าที่” ของข้าราชการมากกว่าเป็นงานวิจัยเพื่อนำข้อค้นพบไปพัฒนาวิชาการศิลปะการแสดง เรื่องที่นิยมวิจัยกันเป็นเรื่องพื้นๆ ไม่สามารถส่งผลและสร้างแรงจูงใจผู้อ่านให้เกิดผลงานวิจัยใหม่ๆ ขึ้นได้ ที่สำคัญไม่สามารถนำผลงานการวิจัยไปใช้เพื่อการพัฒนาศิลปะการแสดงให้เจริญขึ้นได้

2.5 กรอบความคิดของการวิจัย

งานวิจัยนี้แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือส่วนที่ 1 คือการวิเคราะห์คุณลักษณะ โดยใช้ลักษณะสภาพทั่วไปและระเบียบวิธีวิจัยเป็นกฎเกณฑ์ในการจัดหมวดหมู่ข้อมูล ส่วนประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์ของงานวิจัย ใช้องค์ประกอบของนาฏศิลป์ไทยในการจัดหมวดหมู่ข้อมูล โดยเป็นการวิจัยเชิงคุณลักษณะที่แสดงค่าเป็นตัวเลข คือ แสดงค่า การวิเคราะห์ตามกลุ่มเนื้อหาและตัวแปรเป็นการแจกแจงความถี่และหาค่าร้อยละ

ส่วนที่ 2 การสังเคราะห์ผลของการวิจัย ด้วยเทคนิควิเคราะห์ข้อมูลเพื่อหาข้อสรุปตามทฤษฎีของ Krippendorff โดยใช้การแยกเนื้อหาเป็นวงกลมย่อย(loop) ตามวิธีวิเคราะห์เนื้อหาของอุทุมพร จามรมาน มาใช้เป็นการสรุปองค์ความรู้ทางนาฏศิลป์จากข้อค้นพบ โดยมีภาพของกรอบแนวคิด ดังนี้

แผนภาพที่ 1 กรอบความคิดในการสังเคราะห์งานวิจัย

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การสังเคราะห์งานวิจัยฉบับนี้ เป็นการสังเคราะห์งานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย จำนวน 129 เล่ม ซึ่งงานวิจัยฉบับนี้แบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ส่วน ส่วนที่ 1 เป็นข้อมูลเชิงคุณลักษณะ ส่วนที่ 2 เป็นการสังเคราะห์ผลการวิจัยทางเทคนิควิเคราะห์เนื้อหา โดยมีรายละเอียดของวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

3.1 ประชากร

1. งานวิจัยของบุคลากรที่สอนในสาขาวิชานาฏศิลป์ไทยของสถาบันอุดมศึกษา โดยรวมทั้งข้าราชการและพนักงานมหาวิทยาลัย จำนวน 8 เล่ม

2.งานวิจัยของหน่วยงานที่มีหน้าที่อนุรักษ์และพัฒนาศิลปวัฒนธรรมของชาติ คือ กระทรวงวัฒนธรรม โดยมีหน่วยงานที่มีหน้าที่เกี่ยวข้องงานวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย ดังนี้

-สำนักการสังคีต จำนวน 8 เล่ม

- สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ จำนวน 10 เล่ม

3.งานวิจัยประเภทวิทยานิพนธ์ระดับปริญญามหาบัณฑิตและปริญญาดุษฎีบัณฑิตทางนาฏศิลป์ไทย ที่มีการเผยแพร่ตั้งแต่ปีการศึกษา 2537-2551 จำนวน 104 เล่ม เป็นปริญญาดุษฎีบัณฑิต 7 เล่ม

4งานวิจัยจากแหล่งทุนทั้งของภาครัฐและเอกชนที่ให้การสนับสนุนทุนวิจัยทางด้านศิลปวัฒนธรรม จำนวน 4 เล่ม

สรุปรวมทั้งสิ้น 134 เล่ม

3.2 เครื่องมือในการวิจัย

การวิจัยฉบับนี้ใช้แบบบันทึกเป็นเครื่องมือในการวิจัยโดยมี 2 แบบบันทึกคือ

3.2.1 **แบบบันทึกคุณลักษณะ** เป็นแบบฟอร์มสำหรับบันทึกข้อมูลเกี่ยวกับข้อมูลทั่วไปของวิทยานิพนธ์ที่ใช้เป็นประชากร โดยมีหัวข้อในแบบบันทึกดังนี้

1.ประเภทของผู้วิจัย

2.ปีที่ทำงานวิจัย

3.หน่วยงานเจ้าของงานวิจัย

4.ระดับของงานวิจัย

5.ประเภทของการวิจัย

6. ประชากรที่ใช้ในการวิจัย

7. ประเภทของเนื้อหาที่วิจัย

8. ประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์

9. วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

10. ประโยชน์ของการวิจัย.

3.2.2 **แบบบันทึกผลการวิจัย** เป็นแบบฟอร์มสำหรับบันทึกเกี่ยวกับข้อมูลผลการวิจัย เพื่อใช้แบ่งกลุ่มเนื้อหาที่ใช้ในการสังเคราะห์แบ่งออกเป็น

1. ประเภทของนาฏศิลป์ไทย

- นาฏศิลป์ราชสำนัก
- นาฏศิลป์พื้นบ้าน
- นาฏศิลป์ร่วมสมัย

2. รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย

- รำ
- ระบำ
- โขน
- การละเล่น
- ละคร

3. องค์ประกอบของนาฏศิลป์ไทย

- ประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการ
- บทบาท
- องค์ประกอบการแสดง
  - บทละครและวรรณคดี
  - อุปกรณ์การแสดง
  - ผู้แสดง
  - การแสดง
- การเรียนการสอน
- จารีต ขนบประเพณี ความเชื่อ
- องค์กร
- การสร้างสรรค์

3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

3.3.1 การตรวจสอบข้อมูลเบื้องต้น

งานวิจัยครั้งนี้เป็นการสังเคราะห์เพื่อให้เห็นภาพรวมของคุณลักษณะงานวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทยทั้งหมด รวมทั้งการประมวลข้อความรู้ที่ได้จากการค้นพบ โดยไม่มีการประเมินคุณภาพ ทั้งนี้เนื่องจากประชากรอันเป็นข้อมูลส่วนใหญ่ของงานวิจัยฉบับนี้เป็นปริญญานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต ถึงแม้นับว่าเป็นแบบฝึกเบื้องต้นของงานวิจัย แต่คุณภาพของงานอาจจะจัดอยู่ในระดับดี เนื่องจากมีคณาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิให้คำปรึกษาและสอบทาน และในขณะเดียวกันงานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทยที่มิใช่งานวิทยานิพนธ์นั้นนับว่าอยู่ในระยะเริ่มต้น มีจำนวนไม่มากพอ ดังนั้นการสังเคราะห์งานวิจัยฉบับนี้จึงมีความจำเป็นต้องใช้วิทยานิพนธ์และงานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทยที่มีทั้งหมด

3.3.2 การวิเคราะห์ข้อมูลคุณลักษณะงานวิจัย

1. อ่านภาพรวมแล้วบันทึกข้อมูลคุณลักษณะงานวิทยานิพนธ์ลงแบบบันทึกคุณลักษณะ
2. จัดระเบียบข้อมูลเป็นหมวดหมู่ตามหัวข้อของคุณลักษณะ
3. วิเคราะห์ตามกลุ่มของหัวข้อด้วยการแจกแจงความถี่และหาค่าร้อยละ

3.3.3 การสังเคราะห์ผลการวิจัย

1. อ่านบทวิเคราะห์และบทสรุปของงานวิจัย แล้วบันทึกผลการวิจัยลงแบบบันทึกผลการวิจัยลงแบบบันทึกผลการวิจัย

2. จัดระเบียบข้อมูลตามกรอบแนวคิดของงานวิจัย

3. วิเคราะห์เนื้อหาผลการวิจัยแต่ละกลุ่ม เพื่อให้ได้ข้อสรุปองค์ความรู้นาฏศิลป์ไทยแต่ละประเภท โดยเปรียบเทียบแล้วชี้แจงผลการวิจัยว่าสอดคล้องหรือแตกต่างกันอย่างไร

3.4 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลคุณลักษณะและข้อมูลการสังเคราะห์ผลการวิจัย ผู้วิจัยแบ่งเป็นแต่ละบทดังนี้

บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะ

บทที่ 5 องค์ความรู้งานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย

บทที่ 6 บทสรุปและอภิปรายผล ข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะ

การวิเคราะห์ข้อมูลจากวิจัยนาฏศิลป์ไทย เพื่อหาคุณลักษณะ มีประเด็นในการศึกษา ดังนี้

1. ประเภทของผู้วิจัย
2. ปีที่ทำงานวิจัย
3. หน่วยงานเจ้าของงานวิจัย
4. ประเภทของการวิจัย
5. ประชากรที่ใช้ในการวิจัย
6. ประเภทของเนื้อหาที่วิจัย
7. ประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์
8. การวิเคราะห์ข้อมูล
9. วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล
10. ประโยชน์ของการวิจัย

ด้วยการวิเคราะห์เชิงปริมาณ โดยใช้การแจกแจงความถี่และแสดงค่าร้อยละ โดยนำเสนอข้อมูลในรูปตารางประกอบความเรียง

4.1 ประชากรที่ใช้ในการศึกษา

รายละเอียดงานวิจัยที่ใช้เป็นประชากรในการศึกษาค้นคว้า ทั้งด้านรายละเอียดเกี่ยวกับชื่อผู้ทำวิจัย ชื่อเรื่อง และปีที่ทำการศึกษาวิจัย มีรายละเอียด ดังแสดงในตารางที่ 1

ตาราง 1 รายชื่อวิทยานิพนธ์ และวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย

ลำดับ	ชื่อ-สกุล	รายชื่อวิทยานิพนธ์	ปีที่ทำการศึกษา
1.	ผะอบ โปษะกฤษณะ	วรรณกรรมประกอบการเล่น “หนังใหญ่” วัดขนอน ตำบลสร้อยฟ้า อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี	2520
2.	พูนพงษ์ งามเกษม	การละเล่นพื้นบ้านของจังหวัดพิษณุโลก	2524
3.	โสภา กิมวังตะโก	ศึกษาและวิเคราะห์เปรียบเทียบละครชาตรีเมืองเพชรและละครชาตรีกรมศิลปากร	2527
4.	อรวรรณ ชมวัฒนา	รำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์	2530
5.	นิดา มีสุข	วิเคราะห์บทละครสังคีต	2535

ลำดับ	ชื่อ-สกุล	รายชื่อวิทยานิพนธ์	ปีที่ทำการศึกษา
6.	ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร	การศึกษาวิวัฒนาการหุ่นกระบอกไทย : สื่อพื้นบ้านในภูมิภาคตะวันออก	2535
7.	ไพฑูรย์ เข้มแข็ง	จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม	2537
8.	สวภา เวชสุรักษ์	มโนห์ราบูชายัญ : การประยุกต์ท่ารำจากดรสาแบหลา	2537
9.	ผุสดี หลิมสกุล	ระบำสี่บท : แนวคิดในการรื้อฟื้นระบำโบราณ	2537
10.	มาลินี งามวงศ์วาน	ละครแก้บนที่ศาลหลักเมืองกรุงเทพมหานคร	2537
11.	อมรา กล่ำเจริญ	ละครชาตรีที่แสดง ณ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา	2537
12.	พิทยา บุษรารัตน์	โนราโรงครูวัดท่าคุระ ตำบลคลองรี อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา	2537
13.	ไพโรจน์ ทองคำสุก	กระบวนการรบของพญาวานรในการแสดงโขน	2538
14.	สมรัตน์ ทองแท้	ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร	2538
15.	ธีรวัฒน์ ช่างสาน	พรานโนรา	2538
16.	สมโภชน์ เกตุแก้ว	การศึกษาเปรียบเทียบท่ารำโนราของครูโนรา 5 ท่าน	2538
17.	สาวิตร พงศ์วัชร์	รองเง็ง : ระบำพื้นเมืองในภาคใต้	2538
18.	พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์	ละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก	2538
19.	ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์	โนรา : การรำประสมท่าแบบตัวอ่อน	2539
20.	สุพัฒน์ นาคเสน	โนรา : รำเฆี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาว	2539
21.	ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร	การฟ้อนอีสาน	2539
22.	เอื้อมพร เนาว์เย็นผล	ฟ้อนไทยทรงดำ	2539
23.	เสาวลักษณ์ พงศ์ทองคำ	นาฏยศิลป์ไทยในร้านอาหาร	2539
24.	พีรพงศ์ เสนไสย	นาฏยประดิษฐ์ของพนอ กำเนิดกาญจน์	2539
25.	จันทิมา แสงเจริญ	ละครชาตรีเมืองเพชร	2539
26.	สมพิศ สุขวัฒน์	ผู้ชนะสิบทิศ : ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม	2539
27.	สะวรรณยา วัยวัฒน์	ละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช	2539
28.	สุภาวดี โพธิเวชกุล	จารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละคร เรื่องอิเหนา	2539
29.	วันทนีย์ ม่วงบุญ	ลักษณะประติมานวิทยาของหุ่นเรื่องรามเกียรติ์ ของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ	2539
30.	พันทิพา สิงหัษฐิต	การแสดงพื้นบ้านอำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์	2539
31.	สรัญญา บำรุงสวัสดิ์	การศึกษาเปรียบเทียบการรำแก้บนที่วัดโสธรวราราม วรวิหาร ศาลพระพรหมเอราวัณและศาลประกาฬ	2540
32.	สุดารัตน์ กัลยา	การแสดงที่วังมังคละสถาน	2540

ลำดับ	ชื่อ-สกุล	รายชื่อวิทยานิพนธ์	ปีที่ทำการศึกษา
33.	เนาวรัตน์ เทพศิริ	เครื่องแต่งกายตัวชุดพระและนางของละครรำ (พ.ศ. 2525-2539)	2540
34.	ประเมษฐ์ บุญยะชัย	การรำของผู้ประกอบพิธีในพิธีไหว้ครูโขน-ละคร	2540
35.	รุ่งนภา ฉิมพุฒ	รำอาวุธของตัวพระในละครในเรื่องอิเหนา	2540
36.	สมศักดิ์ ทัดติ	จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์	2540
37.	ศุลีพร สังขมรรทร	คณะนาฏยศิลป์ไทยเอกชนในกรุงเทพมหานคร พ.ศ. 2498-2538	2540
38.	สุรัตน์ จงดา	ฟ้อนผีฟ้านางเทียม : การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อชาวอีสาน	2541
39.	พจน์มาลย์ สมรรคบุตร	การฟ้อนผู้ไทยในเรณูนคร	2541
40.	สุขสันติ แวงวรรณ	หมอลำกกขาขาว	2541
41.	พิเชฐ สายพันธ์ และ นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ	ฟ้อนผู้ไท : พิธีกรรมการแสดงกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม	2541
42.	นงเยาว์ อำรุงพงษ์วัฒนา	ศิลปะแห่งการฟ้อนผู้ไทย จังหวัดนครพนม	2541
43.	พิทยา บุษรารัตน์	รำหนัง : การแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ฝั่งตะวันตก	2541
44.	อรวรรณ สันโลหะ	โนราผู้หญิง	2542
45.	อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์	การเชิดหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี	2542
46.	รัชดาพร สุคโต	รำฉุยฉายพราหมณ์	2542
47.	พิทยา บุษรารัตน์	บทเกี้ยวจอหนังตะลุง	2542
48.	ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์	โนราแขก : การปรับเปลี่ยนการแสดงเพื่อวัฒนธรรมชุมชน	2542
49.	วิชชุตา วุธาฑิตย์	นาฏยศิลป์ในงานสมโภชพระราชพิธีต่างๆที่ปรากฏบนภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์	2542
50.	ผกามาศ จิรจารุภัทร	การละเล่นของหลวง	2543
51.	สุกัญญา ทรัพย์ประเสริฐ	นาฏยประดิษฐ์ของประทิน พวงสำลี	2543
52.	วัชนี เมษะมาน	ประวัติและผลงานนาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล ยมะคุปต์ : กรณีศึกษาระบำพม่า – มอญ	2543
53.	อริยา ลิ่มกาญจนพงศ์	การแสดงมะโย่ง คณะสรีปัตตานี	2543
54.	พนิดา บุญทองขาว	เรือมอันเร	2543
55.	สายสวรรค์ ขยันยิ่ง	พระราชชายา เจ้าดารารัศมีนาฏยศิลป์ล้านนา	2543
56.	หฤทัย นัยโมกข์	การฟ้อนรำของชาวชอง : กรณีศึกษาหมู่บ้านกระทิง ตำบลพลวง อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี	2543

ลำดับ	ชื่อ-สกุล	รายชื่อวิทยานิพนธ์	ปีที่ทำการศึกษา
57.	บุญศิริ นิยมทัศน์	รำมอญเกาะเกร็ด จังหวัดนนทบุรี	2543
58.	ปิ่นเกศ วัชรปาน	รำวง : กรณีศึกษารำวงอาชีพ ตำบลห้วยใหญ่ อำเภอบางละมุง จังหวัดชลบุรี	2543
59.	ธรรมรัตน์ โถวสกุล	นาฏยประดิษฐ์ในงานโครงการนาฏยศิลป์ของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีพ.ศ. 2534-2541	2543
60.	สิริธร ศรีชลาคม	นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย : การสร้างสรรค์โดยผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สกุลอื่น ๆ ระหว่างปี พ.ศ. 2510-2542	2543
61.	อนุชา บุญยัง	การแสดงโขนของอากาศตไล	2543
62.	รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์	นาฏศิลป์ล้านนา : กรณีศึกษาสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี (พ.ศ. 2416) ถึงปัจจุบัน	2543
63.	ธิตินัดดา จินาจันทร์	บทบาทของกลุ่มเยาวชนล้านนาในการสืบสานศิลปะการแสดงพื้นบ้านล้านนา : กรณีศึกษากลุ่มลายเมือง	2543
64.	สุทิน โรจนประเสริฐและคณะ	การพัฒนา ชุดวิชาบน เวิลด์ วาย เว็บ เรื่อง “โขน”	2543
65.	ชมนาด กิจขันธ์	การพัฒนานาฏยจารึกนาฏยศัพท์ไทยโดยใช้ระบบของลาบาน	2543
66.	วราภรณ์ บัวผา	การแสดงหางเครื่องบางเสร่ “คณะแม่ถนอม” ตำบลบางเสร่ อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี	2544
67.	ปิยมาศ ศรแก้ว	การฟ้อนของชาวไทลื้อจังหวัดน่าน	2544
68.	พัชราวรรณ ทับเกตุ	หลักการแสดงของนางเกศสุริยงแปลงในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์	2544
69.	กลิ่น คงเหมือนเพชรและคณะ	รองแง็งฝั่งอันดามัน : เนื้อหา รูปแบบและการสืบสานทางวัฒนธรรม	2544
70.	ธีระเดช กลิ่นจันทร์	การรำหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน	2545
71.	พหลยุทธ กนิษฐบุตร	กระบวนการรำและกลวิธีแสดงบททศกัณฐ์ในการแสดงโขนตอนนางลอยของครูจตุพร รัตนวราหะ	2545
72.	ประเสริฐ สันติพงษ์	กระบวนท่ารำของรามสูรในการแสดงเบิกโรงละครใน	2545
73.	วรรณพินี สุขสม	ลงสรงโทน : กระบวนท่ารำในการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา	2545

ลำดับ	ชื่อ-สกุล	รายชื่อวิทยานิพนธ์	ปีที่ทำการศึกษา
74.	วรกมล เหมศรีชาติ	การแสดงหุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม	2545
75.	เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์	โขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง	2545
76.	ศิริมงคล นาฏยกุล	การแสดงละครเพลงของไทย พ.ศ. 2490-2496	2545
77.	ประภาศรี ศรีประดิษฐ์	ละครเท่งตุ๊กในจังหวัดจันทบุรี	2545
78.	บุษบา รอดอ้น	การแสดงของกะเหรี่ยงคริสต์บ้านป่าเต็ง จังหวัดเพชรบุรี พ.ศ. 2545	2545
79.	ไพโรจน์ ทองคำสุก	วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ครูเฉลย ศุขะวณิช	2545
80.	อมรา กล่ำเจริญ	วิเคราะห์การละเล่นพื้นบ้าน รำโทน : ศึกษาเฉพาะกรณีอำเภอสามโก้ จังหวัดอ่างทอง	2545
81.	นพศักดิ์ นาคเสนา	นาฏยประดิษฐ์ : ระบำพื้นเมืองภาคใต้	2546
82.	สุภาพร คำยุธา	การฟ้อนของชาวผู้ไทย : กรณีศึกษาหมู่บ้านโพน อำเภอคำปวง จังหวัดกาฬสินธุ์	2546
83.	ฤดีชนก รพิพันธ์	ละครหลวงวิจิตร	2546
84.	จิตติมา นาคีเภท	การแสดงพื้นบ้านของอำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย	2547
85.	นิรมล เจริญหลาย	ชีวประวัติและกระบวนท่ารำลิเกของทองเจือ โสภิตศิลป์	2547
86.	ปรารถนา จุลศิริวัฒนวงศ์	ละครคณะปรีดาลัยของพระนางเธอลักษมีลาวัณ	2547
87.	ธีรภัทร์ ทองนิ่ม	ละครคุณสมภพ	2547
88.	ปิยวดี มากพา	เชิดฉิ่ง : การรำชุดมาตรฐานตัวพระในละครใน	2547
89.	ไพโรจน์ ทองคำสุก	ครูจำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแบบโบราณ	2547
90.	สวภา เวชสุรักษ์	หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี	2547
91.	ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์	การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม	2547
92.	ชมนาด กิจขันธ์	นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง	2547
93.	ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง	พัฒนาการเรือมอันเร	2547
94.	ชวลิต สุนทรานนท์และคณะ	เครื่องแต่งกายละครและการพัฒนา : การแต่งกายยืนเครื่องละครในกรมศิลปากร	2547
95.	ไมตรี จันทรา	รูปแบบการแสดงหนังตะลุงที่พึงประสงค์	2547

ลำดับ	ชื่อ-สกุล	รายชื่อวิทยานิพนธ์	ปีที่ทำการศึกษา
96.	นวลรวี จันทร์ลุน	พัฒนาการและนาฏลักษณ์ของรำโทนจังหวัดนครราชสีมา	2548
97.	นฤบดินทร์ สาลีพันธ์	พัฒนาการฟ้อนบูชาพระธาตุพนม	2548
98.	รุจน์จรุง มีเหล็ก	ฟ้อนสาวไหม : กรณีศึกษาครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์และครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ	2548
99.	ณัฐกานต์ บุญศิริ	การแสดงพื้นบ้านของชาวกะเหรี่ยง : กรณีศึกษารำตงบ้านใหม่พัฒนา อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี	2548
100.	พิมพ์รัตน์ นะวะศิริ	การรำของตัวพราหมณ์ในการแสดงละครนอก	2548
101.	นฤมล ณ นคร	ดรสาแบหลา	2548
102.	เอกนันท์ พันธุรักษ์	กลวิธีในการรำเข้าพระเข้านางในการแสดงละคร	2548
103.	ขวัญใจ คงถาวร	การรำตรวจพลของตัวพระในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา	2548
104.	ไกรลาส จิตร์กุล	การตรวจพลของพญาวานรในการแสดงโขน	2548
105.	สาวิตร พงศ์วัชร์	การสร้างศิลปินเอกโขนยักษ์	2548
106.	ไพโรจน์ ทองคำสุก	ครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย	2548
107.	สุภาวดี โพธิเวชกุล	รูปแบบการแสดงเบิกโรงละครในยุครัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9	2548
108.	ปทุมมาศ สุทธิสวัสดิ์	การพัฒนากระบวนการเรียนรู้และการสืบทอดภูมิปัญญาศิลปะการแสดงหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี	2548
109.	รวิสรา ศรีชัย	โนราในสถานศึกษาจังหวัดสงขลา	2549
110.	รัตติยา โกมินทรชาติ	การฟ้อนของชาวภูไท : กรณีศึกษาหมู่บ้านวาริชภูมิ อำเภอวาริชภูมิ จังหวัดสกลนคร	2549
111.	รจนา สุนทรานนท์	นามานุกรมนาฏยศิลปิน : การสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร	2549
112.	อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์	แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่	2549
113.	อรวัฒนา ชินพันธ์	บ้านเครื่องละคร : การผลิตและการจัดการเชิงวัฒนธรรม	2549
114.	ไพโรจน์ ทองคำสุก	ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปินแห่งชาติ ต้นแบบของศิลปินครูผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย	2549
115.	ไพโรจน์ ทองคำสุก	แนวคิด และวิธีการแสดงโขนลิง	2549

ลำดับ	ชื่อ-สกุล	รายชื่อวิทยานิพนธ์	ปีที่ทำการศึกษา
116.	ศราวุธ จันทร์ขำ	หุ่นกระบอกชะเวงหลานแม่บุญช่วย จังหวัดนครสวรรค์	2550
117.	เสาวนีย์ กสิพันธุ์	รำกริชปัตตานี	2550
118.	สรายุทธ อ่องแสงคุณ	คณะช่างฟ้อนอาวุโสวัดพระสิงห์วรมหาวิหาร จังหวัดเชียงใหม่	2550
119.	คณรัตน์ บัวทอง	นาฏยศิลป์ในวงปี่พาทย์มอญ อำเภอเมืองฯ จังหวัดสุพรรณบุรี	2550
120.	สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว	การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน	2550
121.	ทัศนียา วิศพันธุ์	ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี	2550
122.	ชวลิต สุนทรานนท์และคณะ	การศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครรำ	2550
123.	ชวลิต สุนทรานนท์และคณะ	ทะเบียนข้อมูลหนังสือวิพิธทัศนา ชุดระบำรำฟ้อน เล่ม 2	2550
124.	บุญวงศ์ วงศ์วิวัฒน์	คลังเครื่องแต่งกายโขนละคร : กรณีศึกษาบ้านเครื่องคุณรัตน์	2551
125.	วรวุฒิ หมั่นสุจริต	การแสดงบทบาททศกัณฐ์รำลงสรง ตอนทศกัณฑ์ลงสวน	2551
126.	จิรัชญา บุรวัฒน์	หลักการแสดงของนางศูรปนขา ในละครดึกดำบรรพ์เรื่อง รามเกียรติ์	2551
127.	จินตนา อนุวัฒน์	รำเชิดฉิ่งเมขลา	2551
128.	วรรณิกา นาโสก	พัฒนาการฟ้อนกลองตุ้ม อำเภอกันทรารมย์ จังหวัดศรีสะเกษ	2551
129.	ปัทมา วัฒนพานิช	การศึกษานาฏยลักษณ์ของละครหลวงในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช	2551
130.	กนกอร สุขุมาลพงษ์	ฟ้อนนางเทียม ในพิธีบุญเลี้ยงบ้าน กรณีศึกษาบ้านกาลึม จังหวัดอุดรธานี	2551
131.	ประพัฒน์พงศ์ ภูวธน	การแสดงโขนชักรอกของคณะโขนหลวงราชพงศ์	2551
132.	อุบลวรรณ โตอวยพร	การศึกษากระบวนท่ารำในพิธีรำผีมอญ อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี กรณีศึกษากระบวนท่ารำของผู้ประกอบพิธี นางสมจิตร หลวงพันเทา	2551
133.	วิราณี แว่นทอง	การรำในพิธีศพแบบนกหัสดีลิงค์ในอุบลราชธานี	2551
134.	ภูริตา เรืองจิรยศ	แนวคิดการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ	2551
135.	อธิป มีชนะ	การแสดงหนังตะลุงคน คณะสุมล ศ.ประทุม	2551

4.2 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะ

ในหัวข้อนี้ เป็นการแสดงข้อมูลทางสถิติเกี่ยวกับคุณลักษณะของงานวิจัยที่เป็นประชากรในการศึกษา โดยแบ่งออกเป็น ปีที่ทำงานวิจัย ประเภทของผู้วิจัย หน่วยงานเจ้าของงานวิจัย ประเภทของการวิจัย ประชากรที่ใช้ในการวิจัย ประเภทของเนื้อหาที่วิจัย ประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์ การวิเคราะห์ข้อมูล วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลและประโยชน์ของการวิจัย

4.2.1 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านปีที่ทำงานวิจัย

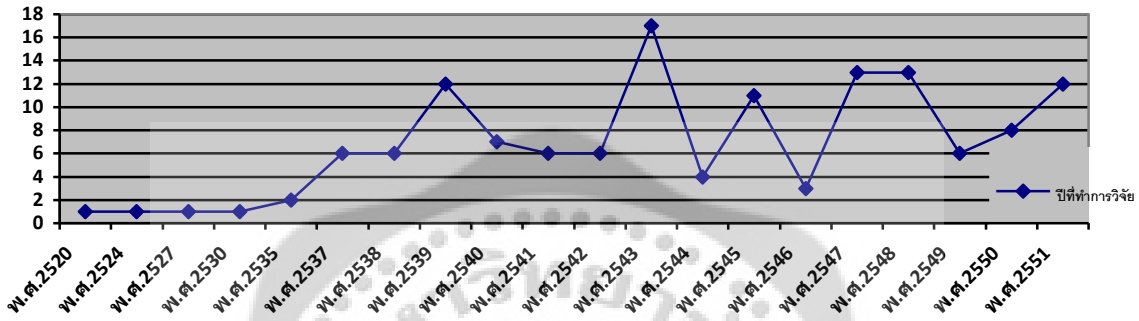
ตาราง 2 ตารางแสดงปีที่ทำการวิจัยและปริมาณของงานวิจัย

ลำดับที่	ปีการศึกษา	ความถี่	ร้อยละ
1.	2520	1	0.74
2.	2524	1	0.74
3.	2527	1	0.74
4.	2530	1	0.74
5.	2535	2	1.48
6.	2537	6	4.44
7.	2538	6	4.44
8.	2539	12	8.88
9.	2540	7	5.22
10.	2541	6	5.18
11.	2542	6	5.18
12.	2543	16	11.85
13.	2544	4	2.96
14.	2545	11	8.14
15.	2546	3	2.22
16.	2547	12	8.88
17.	2548	13	9.62
18.	2549	7	5.22
19.	2550	8	5.92
20.	2551	12	8.88
รวม		**135**	**100**

จากตาราง 2 แสดงให้เห็นจำนวนของปีที่ผลิตงานวิจัยแล้วเสร็จและออกเผยแพร่ โดยปีพ.ศ.2543 มีจำนวน 16 งานวิจัย คิดเป็นร้อยละ 11.94 เป็นปีที่มีวิทยานิพนธ์ออกเผยแพร่มากที่สุด รองลงมาเป็นปี พ.ศ.2548 มีจำนวน ปีละ 13 งานวิจัย คิดเป็นร้อยละ 9.70

ปีที่มีงานวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทยน้อยที่สุด มีจำนวน 1 เล่ม คิดเป็นร้อยละ 0.74 คือ ปีพ.ศ.2520 พ.ศ. 2524 พ.ศ.2527 และพ.ศ.2530 ทั้งนี้ สังเกตได้ว่าเป็นช่วงปีแรกของการทำงานวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย

จากผลการศึกษาพบว่า จำนวนงานวิจัยไม่มีความสม่ำเสมอ หรือความเจริญเติบโต โดยมีลักษณะของการทำงานวิจัยในแต่ละปี ที่สามารถแสดงให้เห็นเป็นกราฟ ดังนี้



4.2.2 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประเภทของผู้วิจัย

ตาราง 3 ตารางแสดงข้อมูลประเภทผู้วิจัย

ลำดับที่	ประเภทผู้วิจัย	ความถี่	ร้อยละ
1.	นักศึกษาปริญญาโททางด้านนาฏศิลป์ไทย	98	72.59
2.	นักศึกษาปริญญาเอกทางด้านนาฏศิลป์ไทย	7	5.18
3.	นักวิชาการ อาจารย์ บุคลากรทางการศึกษา	26	19.25
4.	ครูผู้สอนนาฏศิลป์	4	2.96

ผลจากตาราง 3 แสดงจำนวนทางด้านปริมาณประเภทของผู้วิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย พบว่าร้อยละ 72.59 เป็นงานวิทยานิพนธ์ที่เกิดจากนักศึกษาระดับปริญญาโททางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งนับได้ว่าเป็นปริมาณมากที่สุดของประเภทผู้วิจัย ลำดับรองลงมาคือนักวิชาการ นักศึกษาปริญญาเอกทางด้านนาฏศิลป์ไทย และครูผู้สอนนาฏศิลป์ไทยเป็นผู้ผลิตผลงานวิจัยที่มีการเผยแพร่น้อยที่สุด คือร้อยละ 2.96

4.2.3 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านหน่วยงานเจ้าของงานวิจัยหรือเจ้าของทุนวิจัย

ตาราง 4 ตารางแสดงข้อมูลหน่วยงานเจ้าของงานวิจัยหรือเจ้าของทุนวิจัย

ลำดับที่	หน่วยงานเจ้าของวิจัย/เจ้าของทุน	ความถี่		ร้อยละ	
1.	สถาบันอุดมศึกษา		114		84.44
	หลักสูตรระดับบัณฑิตศึกษา	105		77.77	
	อาจารย์บุคลากรทางการศึกษา	9		6.66	
2.	หน่วยงานด้านวัฒนธรรม		18		13.33
	สำนักการสังคีต กรมศิลปากร	8		5.92	
	สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ	10		7.40	
3.	แหล่งทุน		3		2.22
	สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ	2		1.48	
	สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี	1		0.74	

จากข้อมูลของหน่วยงานเจ้าของงานวิจัยหรือเจ้าของทุนวิจัย เป็นของสถาบันอุดมศึกษา ซึ่งเป็นของระดับบัณฑิตศึกษามากที่สุด คือ ร้อยละ 84.44

4.2.4 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประเภทของงานวิจัย

ตาราง 5 ตารางแสดงข้อมูลด้านประเภทของงานวิจัย

ลำดับที่	ประเภทของงานวิจัย	ความถี่	ร้อยละ
1.	เชิงประวัติศาสตร์	28	20.74
2.	เชิงพรรณา/บรรยาย	102	75.55
3.	วิจัยและสร้างสรรค์	4	2.96
4.	เชิงสหวิทยาการ	1	0.74

ผลจากการศึกษาข้อมูลพบว่า เป็นงานวิจัยเชิงพรรณนาหรือบรรยาย ร้อยละ 75.55 และพบว่ามีงานวิจัยประเภท งานวิจัยและสร้างสรรค์ ร้อยละ 2.98 และเชิงสหวิทยาการ ร้อยละ 0.74 ซึ่งยังไม่พบในการวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทยในการสังเคราะห์งานวิจัยทางด้านศิลปะการแสดงของสุกรี เจริญสุข(2538)

4.2.5 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประชากรที่ใช้ในการวิจัย

ตาราง 6 ตารางแสดงข้อมูลด้านประชากรที่ใช้ในการวิจัย

ลำดับที่	ประชากรที่ใช้ในการวิจัย	ความถี่	ร้อยละ
1.	ผู้เรียน	-	-
2.	ผู้สอน	5	3.70
3.	ศิลปิน	4	2.96
4.	ผู้สร้างสรรค์	5	3.70
5.	ชุดการแสดง	104	77.03
6.	วรรณกรรม/บทละคร/เอกสารอธิบายเกี่ยวกับผู้ให้ข้อมูลหลักและแหล่งข้อมูลหลัก	2	1.48
7.	องค์กร	6	4.44
	การรวมกลุ่มของชาวบ้าน	3	2.22
	เอกชน/เชิงธุรกิจ	3	2.22
8.	สื่อ/เครื่องมือในการเรียนการสอน	2	1.48
9.	อุปกรณ์การแสดง	2	1.48
10.	เครื่องแต่งกาย	3	2.22
11.	อื่นๆ	2	1.48

จากตาราง ร้อยละ 77.03 ของประชากรที่ใช้ในการทำวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งคือแหล่งข้อมูลเป็นชุดการแสดง ในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยประเภทต่างๆ

ประชากรคือ ผู้สร้างสรรค์ มีร้อยละ 3.70 ซึ่งเป็นนักนาฏยประดิษฐ์ เป็นผู้ให้ข้อมูลหลักเกี่ยวกับวิธีคิด กระบวนการศึกษาค้นคว้า หรือชีวประวัติที่ใช้ในการศึกษาถึงบทบาทและเหตุปัจจัยที่ทำให้มีวิธีคิดและแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน ประชากรประเภทอื่นๆอาทิ ผู้เรียน ผู้สอน ศิลปิน มีการศึกษาเท่ากันคือ ร้อยละ 2.96

4.2.6 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประเภทของนาฏศิลป์ที่ใช้ในการวิจัย

ตาราง 7 ตารางแสดงข้อมูลด้านประเภทของนาฏศิลป์ที่ใช้ในการวิจัย

ลำดับที่	ประเภทของเนื้อหาที่วิจัย	ความถี่		ร้อยละ	
1.	นาฏศิลป์ราชสำนัก		49		36.29
	รำ/ระบำ	6		4.44	
	โขน	14		10.37	
	การละเล่น	2		1.48	
	ละคร	19		14.07	
	อื่น (โขน-ละคร)	8		5.92	
2.	นาฏศิลป์พื้นบ้าน		58		42.96
	รำ/ระบำ	32		23.70	
	การละเล่น	13		9.62	
	ละคร	13		9.62	
3.	นาฏศิลป์ร่วมสมัย		28		20.74
	รำ/ระบำ	14		10.37	
	โขน	1		0.74	
	การละเล่น	1		0.74	
	ละคร	7		5.18	
	อื่นๆ	5		3.70	

จากตาราง 5 แสดงข้อมูลว่า ร้อยละ 42.96 เป็นการศึกษานาฏศิลป์พื้นบ้าน เป็นเนื้อหาในการวิจัย โดยศึกษาในรำ/ระบำ เป็นร้อยละ 23.70

การศึกษานาฏศิลป์ราชสำนักคิดเป็นร้อยละ 36.29 โดยมีการศึกษาเกี่ยวกับละครและโขนถึงร้อยละ 14.07 และร้อยละ 10.37 ตามลำดับ

จากนั้นร้อยละ 20.74 เป็นการศึกษานาฏศิลป์ร่วมสมัย ในร้อยละ10.37 เป็นการศึกษาเกี่ยวกับรำ/ระบำ และร้อยละ 5.18 เป็นการศึกษาเกี่ยวกับละคร

4.2.7 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์

ตาราง 8 ตารางแสดงข้อมูลด้านประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์

ลำดับที่	ประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์	ความถี่		ร้อยละ	
1.	ประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการ	22		11.95	
2.	บทบาท/หน้าที่	11		5.97	
3.	องค์ประกอบการแสดง		113		61.41
	บทละครและวรรณคดี	1		0.54	
	อุปกรณ์การแสดง	2		1.08	
	การแสดง/วิธี/กระบวนการ	87		47.28	
	เครื่องแต่งกาย	4		2.17	
	รวมศึกษาทุกองค์ประกอบการแสดง	19		10.32	
4.	การเรียนการสอน	7		3.80	
5.	จารีต ขนบประเพณี ความเชื่อ	4		2.17	
6.	องค์กร การจัดการ	5		2.71	
7.	การสร้างสรรค์	18		9.78	
8.	การสร้างนวัตกรรม	4		2.17	

ผลจากข้อมูลเชิงปริมาณตามตาราง 8 พบว่า ประเด็นที่วิทยานิพนธ์ฉบับหนึ่งใช้ในการศึกษาวิเคราะห์มีมากกว่า 1 ประเด็น และพบว่าวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ส่วนใหญ่ถึงค่าร้อยละ 61.41 ศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดง ร้อยละ 11.95 การศึกษาความเป็นมาและวิวัฒนาการ ร้อยละ9.78 ศึกษาการสร้างสรรค์ และมีการศึกษาเกี่ยวกับการสร้างนวัตกรรม ร้อยละ 2.17

4.2.8 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

ตาราง 9 ตารางแสดงข้อมูลด้านวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

ลำดับที่	วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล	ความถี่		ร้อยละ	
1	ศึกษาเอกสาร	128		27.88	
2	สัมภาษณ์	128		27.88	
3	สนทนาเป็นกลุ่ม	8		1.74	
4	ทดลอง/ปฏิบัติ	52		11.32	
5	สังเกตการณ์	88		19.17	
6	อื่นๆ		55		11.98
	แบบสอบถาม	4		0.87	
	วีดีทัศน์	26		5.66	
	รูปภาพ	18		3.92	
	สำรวจ	5		1.08	
	ไมโครฟิล์ม	1		0.21	
	แถบบันทึกเสียง	1		0.21	

จากตาราง 9 แสดงข้อมูล ร้อยละ 27.88 ของการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ ร้อยละ 19.17 เป็นการสังเกตการณ์ และร้อยละ 11.32 เป็นการทดลอง/ปฏิบัติ

ซึ่งสอดคล้องกับประเด็นที่ศึกษาเนื้อหา เนื้อหาจากการศึกษาเอกสารการสัมภาษณ์ ส่วนใหญ่เป็นการค้นคว้าเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา

การศึกษาด้านองค์ประกอบการแสดง ส่วนใหญ่ใช้วิธีการสังเกตการณ์ การทดลองและฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง

4.2.9 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านการวิเคราะห์ข้อมูล

ตาราง 10 ตารางแสดงข้อมูลด้านการวิเคราะห์ข้อมูล

ลำดับที่	การวิเคราะห์ข้อมูล	ความถี่	ร้อยละ
1	การวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการเชิงบรรยาย	129	95.55
2	การวิเคราะห์ข้อมูลด้วยสถิติเชิงบรรยาย	6	4.44

การวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการเชิงบรรยาย มีค่าร้อยละ 95.55 แสดงให้เห็นว่า วิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย มีระเบียบวิธีวิจัยในด้านวิธีการวิเคราะห์ข้อมูลที่สอดคล้องกับลักษณะของวิจัยเชิงคุณภาพ

4.2.10 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประโยชน์ของการวิจัย

ตาราง 11 ตารางแสดงข้อมูลด้านประโยชน์ของการวิจัย

ลำดับที่	ประโยชน์ของการวิจัย	ความถี่	ร้อยละ
1	อนุรักษ์	109	51.17
2	พัฒนา	12	5.63
3	พยากรณ์	1	0.46
4	หากฎเกณฑ์	91	42.72

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลด้านประโยชน์ของการวิจัยพบว่า ร้อยละ 51.17 เป็นการศึกษาที่มีประโยชน์ในการอนุรักษ์ ร้อยละ 42.42 เป็นหากฎเกณฑ์ ร้อยละ 5.63 เป็นการพยากรณ์ และร้อยละ 0.46 เป็นการพยากรณ์

สรุปผลการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะงานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย

1)ด้านปีที่ทำงานวิจัย จากปี 2520-2551 มีปริมาณงานวิจัยเพิ่มขึ้นตั้งแต่ปี 2537 แต่ยังไม่มีความสม่ำเสมอ กล่าวคือ บางปีมีงานวิจัยเผยแพร่มาก บางปีมีงานวิจัยเผยแพร่น้อย แต่ยังคงมีปริมาณงานวิจัยที่เผยแพร่มากกว่าช่วงปี 2520-2536 ซึ่งเป็นปีที่เริ่มมีการทำงานวิจัยด้านนาฏศิลป์ไทย โดยในปีพ.ศ.2543 มีการวิจัยมากที่สุด ร้อยละ11.85

2)ด้านประเภทผู้วิจัย เป็นงานวิจัยที่เกิดจากนิสิตระดับปริญญามหาบัณฑิต ด้านนาฏศิลป์ไทยมากที่สุด คือร้อยละ 72.59 และครูผู้สอนนาฏศิลป์ มีงานวิจัยเผยแพร่น้อยที่สุด คือร้อยละ 2.96

3)ด้านหน่วยงานเจ้าของงานวิจัยหรือเจ้าของทุนวิจัย เป็นงานวิจัยในสถาบันการศึกษาที่มีผลงานวิจัยเผยแพร่มากที่สุด จำนวน ร้อยละ 84.44 และมีงานวิจัยจากแหล่งทุนสนับสนุนงานวิจัยเผยแพร่น้อยที่สุด จำนวน 2.22

4)ด้านประเภทของงานวิจัย เป็นงานวิจัยเชิงพรรณนาหรือบรรยายมากที่สุด ร้อยละ 75.55 และมีงานวิจัยเชิงสหวิทยาการเผยแพร่น้อยที่สุด ร้อยละ 0.74

5)ด้านประชากรที่ใช้ในการวิจัย มีการศึกษาโดยใช้ชุดการแสดงเป็นประชากรในการศึกษาวิจัยมากที่สุด คือร้อยละ 77.03

6)ด้านประเภทของนาฏศิลป์ที่ใช้ในการวิจัย มีงานวิจัยที่ใช้นาฏศิลป์พื้นบ้านมากที่สุด ร้อยละ 42.96 และมีการวิจัยนาฏศิลป์ร่วมสมัยน้อยที่สุด ร้อยละ20.74

7)ด้านประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์ เป็นงานวิจัยที่ศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดงมากที่สุด ร้อยละ 61.41 และศึกษาเกี่ยวกับ จารีต ขนบประเพณี ความเชื่อเท่ากับการสร้างนวัตกรรม ซึ่งเป็นประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์น้อยที่สุด คือร้อยละ 2.17

8)ด้านวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล โดยใช้วิธีการศึกษาเอกสารเท่ากับการสัมภาษณ์ ซึ่งเป็นวิธีการที่ใช้เก็บรวบรวมข้อมูลมากที่สุด คือ ร้อยละ 27.88

9)ด้านการวิเคราะห์ข้อมูล ใช้วิธีการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงบรรยาย มากที่สุด ร้อยละ 95.55 และวิเคราะห์ข้อมูลด้วยสถิติเชิงบรรยายน้อยที่สุด ร้อยละ 4.44

10)ด้านประโยชน์ของการวิจัย การศึกษามุ่งประโยชน์ในการอนุรักษ์มากที่สุดร้อยละ 51.17 และการพยากรณ์น้อยที่สุด ร้อยละ 0.46

บทที่ 5
องค์ความรู้งานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย

ผลจากการสังเคราะห์งานวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย โดยการวิเคราะห์เนื้อหาและจัดหมวดหมู่ให้เกิดเป็นองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยประเภทต่างๆนั้น ผู้วิจัยแบ่งเนื้อหาการนำเสนอผลการวิจัยเป็น 2 ส่วน ส่วนที่หนึ่งเป็นการนำเสนอสรุปสาระสำคัญจากงานวิจัยแต่ละฉบับ โดยจัดเรียบเรียงตามหมวดหมู่ของประเภทของนาฏศิลป์ไทย ส่วนที่ 2เป็นการนำเสนอผลการวิเคราะห์องค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทย โดยแบ่งเนื้อหาจากประเด็นที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ของงานวิจัย รายละเอียดมีดังนี้

5.1 สรุปสาระสำคัญงานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย

จากผลการศึกษา สามารถแบ่งเนื้อหาในการศึกษาตามชนิดการแสดงนาฏศิลป์ออกเป็น รำและระบำ โขน ละคร การละเล่น และการแสดงพื้นบ้าน โดยมีรายละเอียดการสรุปสาระสำคัญจากงานวิจัย ดังนี้

5.1.1 สรุปสาระสำคัญรำและระบำ

วิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับรำและระบำในนาฏศิลป์ไทย มีจำนวน 68 เล่ม โดยมีชื่องานวิจัยดังนี้

กนกอร สุขุมาลพงษ์	ฟ้อนนางเทียม ในพิธีบุญเลี้ยงบ้าน กรณีศึกษาบ้านกาลึม จังหวัดอุดรธานี
กลิ่น คงเหมือนเพชรและคณะ	รองแง็งฝั่งอันดามัน : เนื้อหา รูปแบบและการสืบสานทางวัฒนธรรม
ขวัญใจ คงถาวร	การรำตรวจพลของตัวพระในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา
คณรัตน์ บัวทอง	นาฏยศิลป์ในวงปี่พาทย์มอญ อำเภอเมืองฯ จังหวัดสุพรรณบุรี
จินตนา อนุวัฒน์	รำเชิดฉิ่งเมขลา
ชวลิต สุนทรานนท์และคณะ	ทะเบียนข้อมูลหนังสือวิพิธทัศนา ชุดระบำรำฟ้อน เล่ม 2
ณัฐกานต์ บุญศิริ	การแสดงพื้นบ้านของชาวกะเหรี่ยง : กรณีศึกษารำตง บ้านใหม่พัฒนา อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี
ทัศนียา วิศพันธุ์	ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี
ธรรมรัตน์ โถวสกุล	นาฏยประดิษฐ์ในงานโครงการนาฏยศิลป์ของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีพ.ศ. 2534-2541
นงเยาว์ อำรุงพงษ์วัฒนา	ศิลปะแห่งการฟ้อนผู้ไทย จังหวัดนครพนม
นพศักดิ์ นาคเสนา	นาฏยประดิษฐ์ : ระบำพื้นเมืองภาคใต้
นฤบดินทร์ สาลีพันธ์	พัฒนาการฟ้อนบูชาพระธาตุพนม
นฤมล ณ นคร	ดรสาแบหลา
นวลรวี จันทร์ลุน	พัฒนาการและนาฏลักษณ์ของรำโทนจังหวัดนครราชสีมา
บุญศิริ นิยมทัศน์	รำมอญเกาะเกร็ด จังหวัดนนทบุรี
บุษบา รอดอ้น	การแสดงของกะเหรี่ยงคริสต์บ้านป่าเต็ง จังหวัดเพชรบุรี พ.ศ. 2545
ประเสริฐ สันติพงษ์	กระบวนท่ารำของรามสูรในการแสดงเบิกโรงละครใน

ปิ่นเกศ วัชรปาน	รำวง : กรณีศึกษารำวงอาชีพ ตำบลห้วยใหญ่ อำเภอบางละมุง จังหวัดชลบุรี
ปิยมาศ ศรแก้ว	การฟ้อนของชาว ไทลื้อจังหวัดน่าน
ปิยวดี มากพา	เชิดฉิ่ง : การรำชุดมาตรฐานตัวพระในละครใน
ผุสดี หลิมสกุล	ระบำสี่บท : แนวคิดในการรื้อฟื้นระบำโบราณ
พจน์มาลย์ สมรรคบุตร	การฟ้อนผู้ไทยในเรณูนคร
พนิดา บุญทองขาว	เรือมอันเร
พิเชฐ สายพันธ์ และนฤพนธ์ ด้วงวิเศษ	ฟ้อนผู้ไท : พิธีกรรมการแสดงกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม
พีรพงศ์ เสนไสย	นาฏยประดิษฐ์ของพนอ กำเนิดกาญจน์
ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง	พัฒนาการเรือมอันเร
ภูริตา เรืองจิรยศ	แนวคิดการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ
ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร	การฟ้อนอีสาน
รัชดาพร สุคโต	รำฉุยฉายพราหมณ์
รัตติยา โกมินทรชาติ	การฟ้อนของชาวภูไท : กรณีศึกษาหมู่บ้านวาริชภูมิ อำเภอวาริชภูมิ จังหวัดสกลนคร
รุ่งนภา ฉิมพุฒ	รำอาวุธของตัวพระในละครใน เรื่อง อิเหนา
รุจน์จริง มีเหล็ก	ฟ้อนสาวไหม : กรณีศึกษาครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ และครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ
รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์	นาฏศิลป์ล้านนา : กรณีศึกษาสมัยพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี (พ.ศ. 2416) ถึงปัจจุบัน
วรรณพินี สุขสม	ลงสรงโทน : กระบวนท่ารำในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา
วรรณิกา นาโสก	พัฒนาการฟ้อนกลองตุ้ม อำเภอกันทรารมย์ จังหวัดศรีสะเกษ
วราภรณ์ บัวผา	การแสดงหางเครื่องบางเสร่ “คณะแม่ถนอม” ตำบลบางเสร่ อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี
วัชนี เมษะมาน	ประวัติและผลงานนาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล ยมะคุปต์ : กรณีศึกษาระบำพม่า – มอญ
วิราณี แว่นทอง	การรำในพิธีศพแบบนกหัสดีลิงค์ในอุบลราชธานี
ศุลีพร สังขมรรทร	คณะนาฏยศิลป์ไทยเอกชนในกรุงเทพมหานครพ.ศ. 2498-2538
สมรัตน์ ทองแท้	ระบำในการแสดงโขน
สรัญญา บำรุงสวัสดิ์	การศึกษาเปรียบเทียบการรำแก้บนที่วัดโสธรวราราม วรวิหาร ศาลพระพรหมเอราวัณและศาลประกาฬ
สวภา เวชสุรักษ์	หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี
สวภา เวชสุรักษ์	มโนห์ราบูชายัญ : การประยุกต์ท่ารำจากดรสาแบหลา
สายสวรรค์ ขยันยิ่ง	พระราชชายา เจ้าดารารัศมีกับนาฏยศิลป์ล้านนา

สาวิตร พงศ์วัชร์	รองเง็ง : ระบำพื้นเมืองในภาคใต้
สิริธร ศรีชลาคม	นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย : การสร้างสรรค์โดยผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สกุลอื่น ๆ ระหว่างปี พ.ศ. 2510-2542
สุกัญญา ทรัพย์ประเสริฐ	นาฏยประดิษฐ์ของประทิน พวงสำลี
สุภาพร คำยุธา	การฟ้อนของชาวผู้ไทย : กรณีศึกษาหมู่บ้านโพน ตำบลบ้านโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์
สุรัตน์ จงดา	ฟ้อนผีฟ้านางเทียม : การฟ้อนรำในพิธีกรรมและ ความเชื่อชาวอีสาน
เสาวนีย์ กสิพันธุ์	รำกริชปัตตานี
เสาวลักษณ์ พงศ์ทองคำ	นาฏยศิลป์ไทยในร้านอาหาร
หฤทัย นัยโมกข์	การฟ้อนรำของชาวชอง : กรณีศึกษาหมู่บ้านกระทิง ตำบลพลวง อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี
อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์	แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่
อมรา กล่ำเจริญ	วิเคราะห์การละเล่นพื้นบ้าน รำโทน : ศึกษาเฉพาะกรณีอำเภอสามโก้ จังหวัดอ่างทอง
อรวรรณ ขมวัฒนา	รำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์
อุบลวรรณ โตอวยพร	การศึกษากระบวนท่ารำในพิธีรำผีมอญ อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี กรณีศึกษากระบวนท่ารำของผู้ประกอบพิธี นางสมจิตร หลวงพันเทา
เอกนันท์ พันธุรักษ์	กลวิธีในการรำเข้าพระเข้านาง
เอื้อมพร เนาว์เย็นผล	ฟ้อนไทยทรงดำ

โดยสรุปสาระสำคัญจากงานวิจัยต่างๆ ดังนี้

สรุปสาระสำคัญของงานวิจัยที่ทำการศึกษาเกี่ยวกับรำและระบำ

<u>รำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์</u> อรวรรณ ขมวัฒนา

จากการเปรียบเทียบรูปภาพท่ารำลายเส้นและท่ารำไทยกับกรณะ 108 ในตำรานาฏศาสตร์ของอินเดียไม่มีส่วนคล้ายคลึงกัน และจากลักษณะท่ารำไทย ต้องตึงเอว ตึงไหล่ ทำให้แผ่นหลังตั้งตรง สง่างามและเปิดปลายคาง เวลารำต้องหักข้อเสมอ ก้นและสะโพกจะต้องไม่ยื่นมาก และไม่บิดไปมา ส่วนท่ารำของอินเดียมัก มีการแอ่นอกตึง แอ่นหลัง เมื่อตั้งแขนมักกางข้อศอก(เปิดรักแร้) เสมอ มือตั้งเฉยๆไม่มีการหักปลายนิ้ว มีท่าส่ายก้นกบ และมีท่าส่ายเท้าหรือแกว่งเท้า

ท่ารำไทยที่ถือว่าเป็นแม่แบบที่ใช้ในการฝึกหัดมาแต่เดิมของตัวพระ ตัวนาง คือเพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ แม่แบบที่ใช้ฝึกหัดตัวยักษ์ ตัวลิง คือเต้นเสาและฝึกแม่ท่า ส่วนท่ารำแม่บทที่ขึ้นต้นบทร้องว่า เทพนม สันนิษฐานว่าในสมัยก่อนศตวรรษที่ 2 เป็นเพียงการรำใช้บทเท่านั้น

พบว่าท่ารำแม่บทในหนังสือตำราฟ้อนรำ เป็นท่ารำที่พยายามถอดลักษณะมาจากภาพลายเส้นมิใช่ท่ารำที่เป็นแบบในการถ่ายทอดท่ารำไทยมาแต่โบราณ และปัจจุบันท่าแม่บทดังกล่าวมีการเปลี่ยนแปลงไปหลายท่า

การเปลี่ยนแปลงรำไทยในศตวรรษที่ 2

วิธีการถ่ายทอดท่ารำที่เปลี่ยนแปลงไปจากต้นศตวรรษที่ 1และ 2 กล่าวคือแต่เดิม ผู้เรียนทุกคนไม่มีสิทธิ์ได้เรียนท่ารำทุกอย่างเหมือนกันยกเว้นแต่ท่ารำที่เป็นแบบฝึกหัดเบื้องต้นเท่านั้น ผู้เรียนจะได้ท่ารำต่างๆมากขึ้นตามความสามารถของแต่ละคน แต่ในปลายศตวรรษที่ 2 นี้ ผู้เรียนทุกคนมีสิทธิ์ได้เรียนอย่างทัดเทียมกันหมด จัดเป็นวิชาการอย่างหนึ่ง

มีการนำเทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้ช่วยในการอนุรักษ์ท่ารำ โดยการบันทึกเทปท่ารำและนำมาช่วยในการถ่ายทอดเพลงรำหน้าพาทย์องค์พระพิราพ

รูปแบบในการใช้ท่ารำไทยทางละครในสมัยรัชกาลที่ 5 มีการใช้ท่ารำไทยในการแสดงละครน้อยลง

มีหนังสือตำราฟ้อนรำฉบับเรียบเรียงในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร และตำนานละครอิเหนา เป็นเป็นตำราชุดแรกของศิลปะทางด้านการละครฟ้อนรำ โดยการประพันธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ โดยมีการนำเนื้อหาในหนังสือดังกล่าวไปตีความว่าท่ารำไทยมาจากอินเดียทำให้เป็นที่เชื่อถือกันต่อมา

และพบว่าในช่วงปลายศตวรรษที่ 2 มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของการจัดกระบวนแถวในการรำไทย

<u>ทะเบียนข้อมูล</u>:วิพิธทัศนา ชุดระบำ รำ ฟ้อน เล่ม2 <u>ชวลิต สุนทรานนท์และคณะ</u>

เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทย พบว่ามี 2 รูปแบบ คือนาฏศิลป์ราชสำนัก และนาฏศิลป์พื้นเมือง โดยการแสดงทั้ง 2 แบบ มีทั้งที่เป็นแบบมาตรฐานและแบบที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ โดยกรมศิลปากรเผยแพร่ให้ผู้ชมเพื่อต้องการอนุรักษ์และพัฒนางานด้านนาฏศิลป์

องค์ความรู้ด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทย ได้รับการถ่ายทอดจากรุ่นหนึ่งไปสู่รุ่นหนึ่งโดยบรมครูและผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย ซึ่งลักษณะการถ่ายทอดมีทั้งการแสดงที่เป็นมาตรฐาน และการแสดงที่ประดิษฐ์หรือประยุกต์ขึ้นใหม่แสดงให้เห็นถึงวิวัฒนาการด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยอย่างต่อเนื่อง

การศึกษารูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย ทำให้เห็นรูปแบบการแสดงที่เป็นมาตรฐาน และที่ปรับปรุงใหม่ แนวความคิดในการและดิษฐ์ให้เกิดความเหมาะสมตามสถานภาพ และโอกาสในการแสดง

องค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทย ได้รับความสนใจในการศึกษาค้นคว้าเพื่อเก็บรวบรวมเป็นตำรา หรือเป็นเอกสารอ้างอิงทางวิชาการ

การจัดเก็บข้อมูลการแสดงนาฏศิลป์ไทย ในกระบวนการบันทึกภาพทำให้ได้ข้อมูลทางการแสดงที่สมบูรณ์แบบและมีมาตรฐาน

<u>กระบวนท่ารำของรามสูรในการแสดงเบิกโรงละครใน</u> ประเสริฐ สันติพงษ์

เบิกโรงเป็นการแสดงที่มีรูปแบบการรำที่เป็นชุดหรือการแสดงที่เป็นเรื่องราวโดยมีลำดับขั้นก่อนที่จะแสดงหนังใหญ่ โขน ละคร โดยเนื้อเรื่องในชุดการแสดงเบิกโรงส่วนใหญ่จะไม่เกี่ยวข้องหรือต่อเนื่องกับการแสดงหลัก

เบิกโรง เป็นจารีตและประเพณีนิยมที่สืบทอดมาตั้งแต่อยุธยามีจุดมุ่งหมายเพื่อบูชาครู เกิดศิริมงคลแก่ผู้แสดงและป้องกันเสนียดจัญไร อีกทั้งเป็นการประชาสัมพันธ์การแสดงและเตรียมความพร้อมด้านร่างกายและสมาธิก่อนจะแสดงเรื่องหลัก

การแสดงเบิกโรงแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

1. เบิกโรงด้วยการละเล่น ใช้แสดงก่อนหนังใหญ่ ลักษณะเป็นการเล่นต่อสู้ ประลองฝีมือกันหรือแข่งขัน
2. เบิกโรงด้วยการรำ เป็นการแสดงรำเป็นชุดๆ
3. เบิกโรงด้วยการแสดงเป็นเรื่องราว เป็นชุดการแสดงตั้งแต่สมัยอยุธยา 4 เรื่อง คือ จับลิงหัวค่ำ ไพจิตราสูร นารายณ์ปราบนนทุก และเมขลา-รามสูร

และมีการรำเบิกโรงพิเศษอีก 1 ชุด คือ รำเบิกโรงด้วยเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ซึ่งใช้เฉพาะการแสดงโขนตอนพระพิราพเท่านั้น

การรำเบิกโรงชุดเมขลา-รามสูรในละครในนั้น รามสูรใช้ผู้หญิงที่ฝึกหัดท่ารำเป็นตัวพระเป็นผู้แสดง ปัจจุบันใช้ผู้ชายแสดงโดยคัดเลือกจากผู้มีคุณสมบัติที่ประกอบด้วย มีประสบการณ์การแสดง รูปร่างสูงโปร่ง มีกระบวนท่ารำสวยงาม ความจำดี สามารถร้องเพลงและจดจำบทร้องได้ การแต่งกายแบบยืนเครื่องยักษ์สีเขียว มงกุฎยอดกาบไผ่ มีศรและขวานเพชรเป็นอาวุธ ใช้เตียงสมมุติเป็นวิมานของรามสูร เพลงที่ใช้ประกอบเพลงหน้าพาทย์และเพลงร้อง บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือเครื่องคู่

กระบวนท่ารำของรามสูรในการแสดงเบิกโรง แบ่งออกเป็น

1. กระบวนท่ารำรามสูรนั่งวิมาน เป็นลักษณะการรำเพื่อเปิดตัว ด้วยเพลงรื้อร่าย ประกอบด้วยลีลาการรำที่ใช้ความนุ่มนวลของการกล่อมหน้า การตีไหล่ ผสมกับการแสดงความเข้มแข็งแสดงถึงพละกำลังด้วยการกระชากตัว การยืดกระทบของเท้า
2. กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ เป็นการแสดงอิทธิฤทธิ์ของรามสูรด้วยเพลงคุกพาทย์ ซึ่งมีลักษณะการรำที่กระชับ เข้มแข็งและรุกเร้าเข้ากับจังหวะเพลง โดยมีระบบการหายใจเป็นส่วนสำคัญในการทรงตัวและการยืดกระทบ
3. กระบวนท่ารำโลดไล่และติดตามนางเมขลา เป็นการรำประกอบเพลงทั้งสิ้น 4 เพลง คือ
   1)เพลงร่าย ในบทการเหาะจากวิมาน ซึ่งแสดงถึงความสง่างามและการเคลื่อนที่อย่างรวดเร็ว
   2)เพลงเชิดฉิ่ง กระบวนท่าหลักอยู่ที่นางเมขลา ลักษณะการรำของรามสูรในตอนนี้เป็นการรำให้สัมพันธ์กับนางเมขลา คือการติดตามด้นบท ไล่จับ
   3)เพลงนาคราช เป็นการแสดงความโกรธของรามสูร
   4)เพลงเชิด เป็นกระบวนท่าตีบทตามอารมณ์โกรธของรามสูรและ การไล่จับ

   การเคลื่อนที่บนเวทีในเนื้อหาของเพลงที่มีการติดตามไล่จับจะเป็นลักษณะการเคลื่อนไหวในลักษณะวงกลม โคมสองใบ โคม 3 ใบ การเคลื่อนที่ไปทางซ้ายและขวาในลักษณะเส้นตรง
4. กระบวนท่ารบ รามสูรกับพระอรชุน ใช้เพลงเขมรสุดใจ ในกระบวนการรบและขึ้นลอย ใช้กราวรำ แสดงความดีใจที่ชนะพระอรชุน และเพลงเชิดเพื่อเหาะกลับวิมาน กระบวนท่าในการรบของรามสูรและอรชุนเป็นกระบวนการรบตามแบบแผนละครในคือรบตามบทร้อง

กระบวนท่ารำของรามสูร มีลักษณะรูปแบบของท่ารำตามแบบละครใน ทั้ง 4 กระบวนท่า ดังนี้

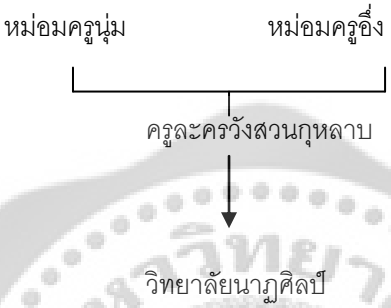
1. การตีบทที่ละเอียดตามความหมายของท่ารำทุกท่า
2. ลักษณะท่ารำเป็นแบบท่าตัวยักษ์ ในการแสดงละครในมีกระบวนท่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

3. กระบวนรบตามบทร้อง

เมื่อวิเคราะห์ลักษณะการรำแล้วพบว่าเป็นลักษณะท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะการรำรามสูรในละครใน คือ เป็นท่ารำที่มีความเข้มแข็ง สง่างามและดุดัน แต่แฝงไว้ด้วยความสวยงามและประณีต (ลักษณะของอสูรเทพบุตร)

การสืบทอดรามสูร – เมขลา เบิกโรง (กรมพระยาดำรงราชานุภาพ)

ครูขำ ครูละครวังหน้าสมัยรัชกาลที่ 3 → ครูละครหลวงรัชกาลที่ 4 → ครูละครเจ้าคุณจอมมารดาเอม ในพระราชวังบวร



<u>ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร</u> สมรัตน์ ทองแท้

องค์ประกอบหนึ่งเมื่อมีการจัดแสดงโขน คือการนำระบำไปประกอบในการแสดงละครหรือโขน จะมีส่วนสำคัญในการสร้างความอลังการ ตระการตา เป็นการเพิ่มความสมบูรณ์และความเด่นชัดของเนื้อเรื่องยิ่งขึ้น ระบำเป็นศิลปะที่ใช้ผู้แสดงตั้งแต่สองคนขึ้นไป เน้นความพร้อมเพรียงในกระบวนท่ารำ ไม่จำกัดเพศหรือลักษณะของผู้แสดง มักใช้เพลงบรรเลงประกอบ หรืออาจมีบทร้องด้วยก็ได้ โดยเน้นความบันเทิงเป็นสำคัญ

วิวัฒนาการของระบำ

สมัยสุโขทัย ไม่เห็นลักษณะของระบำเด่นชัดนัก เพียงมีการกล่าวถึงไว้ว่าใช้เล่นในงานนักขัตฤกษ์ที่สำคัญๆ

สมัยอยุธยา ลักษณะของการแสดงระบำเด่นชัดขึ้น ด้วยมีหลักฐานจากจดหมายเหตุของชาวต่างชาติได้บันทึกไว้ ค่อนข้างละเอียดทำให้มองเห็นการแสดงของระบำได้ เข้าใจว่ายังเป็นการแสดงที่เป็นเอกเทศอยู่ โดยไม่ได้ประกอบการแสดงละครหรือโขน

สมัยกรุงธนบุรี ระบำมีความสำคัญมากยิ่งขึ้น คือมีหลักฐานระบุพอสันนิษฐานได้ว่า ระบำเป็นการแสดงที่ยิ่งใหญ่มาก ขนาดมีระบำถึง 4 โรง ที่แสดงในงานสมโภชพระแก้วมรกต(พ.ศ.2323)

สมัยรัตนโกสินทร์ ระบำได้เข้ามาประกอบในการแสดงละครหรือโขนอย่างเต็มรูปแบบ เห็นได้จากสมัยรัชกาลที่ 4 มีระบำกิ่งไม้เงินทอง เกิดขึ้นเลียนแบบรำเบิกโรงของเดิม (รำประเลง) รัชสมัยต่อมา ระบำยิ่งมีความสัมพันธ์กับการแสดงละครมากขึ้น เพราะการแสดงละครเรื่องต่างๆ มักมีการแสดงระบำเข้าไปประกอบอยู่ด้วยเสมอ

ระบำในการแสดงโขนมาปรากฏชัดในสมัยที่กรมศิลปากรเป็นผู้ปรับปรุงการแสดงโขนขึ้นใหม่ โดยมีการเพิ่มสุนทรียรสให้กับการแสดงโขน ด้วยการสร้างสรรค์ระบำในชุดต่างๆขึ้นมาให้เหมาะสมกับการแสดงโขนในชุดต่างๆ ระบำในการแสดงโขนสามารถแบ่งตามลักษณะของตัวละครออกเป็น ระบำของพระ นาง ยักษ์ ลิงและระบำของสัตว์ต่างๆ

ระบำในการแสดงโขน พระ นาง มีสามชุดคือ ระบำพรหมาสตร์ ระบำนางใน และระบำอู่ทอง ลักษณะท่ารำที่สำคัญนั้นส่วนใหญ่นำมาจากท่ารำในแม่บทใหญ่ แล้วมีท่ารำที่มีลักษณะท่าเฉพาะ

ระบำในการแสดงโขนของยักษ์ มีสองชุด คือ ระบำวีรชัยเสนายักษ์ และระบำอสุรพงศ์ มีท่ารำส่วนใหญ่นำมาจากท่าในแม่ท่าของยักษ์ และท่าเรียกเฉพาะ แล้วยังมีท่าที่เป็นการปฏิบัตินาฏยศัพท์ประกอบกับมือในลักษณะต่างๆซึ่งส่วนใหญ่เป็นท่าที่ปฏิบัติซ้ำ หรือปฏิบัติทั้งทางซ้ายและขวา เพื่อที่จะเชื่อมท่ารำหลักต่างๆให้มีความสอดคล้องกลมกลืนกันอย่างต่อเนื่องของแต่ละท่า ในจำนวนท่ารำดังกล่าวมีท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ของฝ่ายยักษ์ประกอบด้วย นอกจากนี้แล้วยังมีท่ารำที่ใช้ในการรบด้วย

ระบำในการแสดงโขนของลิง มีสองชุดคือ ระบำวีรชัยสิบแปดมงกุฎ และระบำวานรพงศ์ ลักษณะท่ารำส่วนใหญ่นำมาจากแม่ท่าโขนลิง และท่าที่เลียนกิริยาของลิงซึ่งอยู่ในแม่ท่า

ระบำในการแสดงโขนของสัตว์ต่างๆมีสามชุดคือ ระบำนาค ระบำมฤครเริงและระบำบันเทิงกาสร ในส่วนของระบำนาคนั้นจะมีลักษณะของท่ารำที่นำมาจากแม่บทใหญ่ โดยมีการใช้ท่าทางนาฏยศัพท์มาประกอบท่าต่างๆเหล่านี้

ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร ที่สำคัญมี 4 ประเภท มีรูปแบบและขั้นตอนตลอดจนกระบวนรำใกล้เคียงกัน ระบำเหล่านี้ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสอดแทรกในการแสดงโขนให้เกิดความตระการตาและทำให้เนื้อหาสมบูรณ์ ระบำเหล่านี้อาจนำไปแสดงแยกต่างหากจากการแสดงโขนก็ได้ โดยสรุปแล้วท่ารำส่วนใหญ่มักมาจาก แม่ท่า แม่บทของนาฏศิลป์ โขนละคร โดยมีการเพิ่มท่าลักษณะเฉพาะ ท่าจากเพลงหน้าพาทย์ กระบวนท่ารบ ซึ่งล้วนเป็นการหยิบยืมท่าที่มีอยู่เดิมทั้งสิ้น มีการแต่งใหม่บ้างเป็นบางส่วน และทำให้เกิดความแตกต่างจากท่ารำที่มีอยู่แล้วด้วยการแปรแถว การเชื่อมท่า การเลือกใช้เพลงที่มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

การศึกษาเกี่ยวกับรำเดี่ยว ประกอบด้วย รำฉุยฉายพราหมณ์ รำดรสาแบหลาและรำเชิดฉิ่งเมขลา

<u>รำเชิดฉิ่งเมขลา</u> จินตนา อนุวัฒน์

รำเชิดฉิ่งในกรมศิลปากร ตั้งแต่ พ.ศ.2477-2552 เป็นท่ารำที่ได้รับการสืบทอดจาก หม่อมครูต่วน (ศุภลักษณ์ ภัทรนาวิก) ครูเจริญจิต ภัทรเสวี ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และครูเฉลย ศุขะวณิช กระบวนท่ารำของเชิดฉิ่งเมขลา ประกอบด้วย การรำ 3 ขั้นตอน คือ

การรำบนวิมาน เป็นการรำที่ประกอบด้วย ท่าเทพพนม ท่าบัวชูฝัก ท่าเท้าวิมาน ท่าปิดวิมานก่อนออกจากวิมานเป็นต้น

การรำกลางเวที เป็นการแสดงท่าการเดินทางด้วยการลอยไปในอากาศ ซึ่งมักจบด้วยท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ คือ การโยนแก้ว ทิ้งแก้ว หรือฉกแก้วเป็นต้น ซึ่งรำในช่วงนี้สามารถเพิ่มเติมหรือตัดทอนท่ารำให้เหมาะสมกับเวลาได้

การรำในเพลงเชิด เป็นการแสดงกระบวนการรำที่หมายถึงการเดินทางอย่างรีบเร่ง ประกอบกับการควงแก้ว ชูดวงแก้ว และการโยนแก้วขณะวิ่งซอยเท้า และจบการแสดงด้วยการรำร่ายและป้องหน้าเพื่อเป็นการแสดงท่าทางว่าเดินทางถึงที่หมายแล้ว ซึ่งเป็นการครบกระบวนท่ารำ หรืออาจเป็นการรำหลบฉากเข้าโรงก็ได้

ในการรำเชิดฉิ่งของตัวนางที่มีอิทธิฤทธิ์สามารถเหาะได้ อาจเป็นทั้งนางฟ้าหรือนางยักษ์ จะพบว่ามีท่ากระดกเสี้ยวประกอบด้วย ซึ่งเป็นการสื่อถึงท่าเหาะของตัวละคร ที่สอดคล้องกับภาพจิตรกรรมฝาผนัง ภาพนางฟ้า หรือตัวละครที่เหาะได้ จะพบว่ามีท่าทางในลักษณะของการกระดกเสี้ยว

จากการวิเคราะห์ พบว่าการรำเชิดฉิ่งของตัวนางมีความสัมพันธ์กับการรำเพลงเชิดฉิ่ง(ธรรมดา) ที่ใช้ในการฝึกหัดเบื้องต้น โดยเมื่อเป็นชุดการแสดงเฉพาะ จะมีการเพิ่มท่ารำในช่วงเริ่มต้น แล้วเป็นกระบวนท่ารำที่แสดงการลอยอยู่ในอากาศ เป็นการแสดงความสามารถของผู้แสดงด้วยการเพิ่มท่ารำเฉพาะของตัวละคร และใช้เพลงเชิดเพื่อแสดงความเชื่อมโยงกับเรื่องราวในลำดับถัดไป

เอกลักษณ์ของการรำเชิดฉิ่งเมขลา คือการห่มเข่า ย่ำเท้า ซอยเท้า หรือการขยั่นเท้าในจังหวะถี่ๆของฉิ่ง ประกอบกับท่าโยนแก้ว โดยหลักการรำเชิดฉิ่งที่สำคัญที่สุด คือการปฏิบัติท่ารำให้ตรงกับจังหวะฉิ่ง

สุนทรียะในการรำเชิดฉิ่งของตัวนาง ประกอบจากความสัมพันธ์ในองค์ประกอบต่างๆคือ ความงามตามรูปทรงต่างๆ ประกอบกับการเคลื่อนไหว ตามหลักการเคลื่อนที่ ความสัมพันธ์ของการเคลื่อนไหว หลักความสมดุลและอสมดุล ความอ่อนตัว ความแข็งแรงและความอดทนของกล้ามเนื้อ

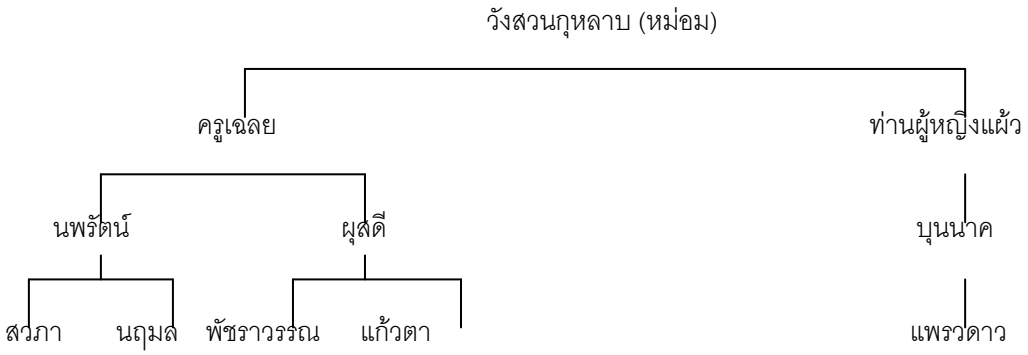
<u>ดรสาแบหลา</u> นฤมล ณ นคร

ดรสาแบหลา เป็นการแสดงที่มุ่งอวดศิลปะการร่ายรำและศิลปะการใช้อาวุธของตัวนาง ด้วยการแสดงออกที่คล่องแคล่วแต่แฝงความนุ่มนวลงดงามตามแบบแผนละคร โดยการรำดรสาแบหลานั้น ได้รับอิทธิพลจากการที่วรรณคดีเรื่องอิเหนาความเป็นมาและคติความเชื่อของนิทานปันหยีของชวา ซึ่งได้รับอิทธิพลความเชื่อเรื่องพิธีสตี การฆ่าตัวตายตามสามีเพื่อแสดงความจงรักภักดีของสตรีชาวอินเดียที่นับถือศาสนาฮินดูที่นับถือพระศิวะเป็นใหญ่ แต่ยังคงแบ่งคติความเชื่อทางพุทธศาสนาไว้เช่นกัน ดังเช่นการรำวนศพไปทางด้านซ้ายตามประเพณีนิยมสำหรับงานอวมงคลไทยการรำดรสาแบหลามี 2 ลักษณะคือ

1. การรำดรสาในละคร ขั้นตอนการแสดง
   - การอาบน้ำแต่งตัว (รำดรสาทรงเครื่อง)
   - รำตั้งสัตย์อธิษฐาน
   - ฆ่าตัวตายด้วยกริชและกระโดดเข้ากองไฟ
2. รำเดี่ยว
   - รำตั้งสัตย์อธิษฐาน
   - ฆ่าตัวตายด้วยกริช

การคัดเลือกผู้แสดง ต้องมีคุณสมบัติ คือรูปร่างหน้าตาดี มีพื้นฐานการรำที่ดี มีประสบการณ์การแสดงเป็นตัวเอก มีไหวพริบดีและมีความจำดี เพราะมีกระบวนท่ารำที่ซับซ้อน

การสืบทอดท่ารำดรสาแบหลา



ลักษณะการรำของกลุ่มตัวอย่าง คือ ครูทั้ง 3 ท่าน มีความเหมือนกันคือลักษณะการรำที่กระฉับกระเฉง คล่องแคล่วเพียงแต่มีความต่างในลีลาท่าทางและสื่ออารมณ์ทางสีหน้าและแววตา ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการได้รับการถ่ายทอดฝีมือ ประสบการณ์ บุคลิกของศิลปินเอง

<u>รำฉุยฉายพราหมณ์</u> รัชดาพร สุคโต

รำฉุยฉายเป็นศิลปะการรำเดี่ยว มี 3 ลักษณะ คือ

- รำฉุยฉาย การรำประกอบ บทร้องเพลงฉุยฉาย บทร้องแม่ศรีอย่างละ 2 บท
- รำฉุยฉายตัด การรำประกอบ บทร้องฉุยฉาย 1 บท และบทร้องแม่ศรี 1 บท
- รำฉุยฉายพวง การรำประกอบ บทร้องฉุยฉายและแม่ศรีไม่มีปี่เลียนเสียงร้อง

รำฉุยฉายใช้แสดงในลักษณะงานต่างๆ คือ ในโขน ละคร เป็นการแสดงเบิกโรงและประดิษฐ์ขึ้นในโอกาสต่างๆ

จุดมุ่งหมายในการรำ

- การรำเพื่อแสดงอวดฝีมือและชั้นเชิงการร่ายรำของตัวละคร ประกอบการแสดงโขนหรือละครรำ เป็นการแสดงเบิกโรง
- ชมความงามของตัวละคร บรรยายอารมณ์และความรู้สึกของตัวละคร

โครงสร้างรำฉุยฉายประกอบด้วย รำในเพลงรัว ฉุยฉาย แม่ศรี เพลงเร็วลา

รำฉุยฉายเกิดขึ้นและได้รับความนิยมในช่วงปลายรัชกาลที่ 4 ถึงต้นรัชกาลที่ 5 (พ.ศ.2394-2411) จนถึงปัจจุบัน นักแสดงที่จะประสบความสำเร็จในการรำฉุยฉาย จะต้องเป็นผู้ผ่านการฝึกฝนรำมาตรฐานทั้งรำประเภทประกอบจังหวะ และรำใช้บทมาแล้ว และจะต้องเป็นผู้มีลีลาท่วงท่าที่สวยงามแสดงอารมณ์ทางใบหน้าและท่าทางตลอดจนการเคลื่อนไหวให้ถูกต้องตามสัดส่วนของร่างกาย

รำฉุยฉายพราหมณ์จัดเป็นรำฉุยฉายชุดหนึ่งที่ได้รับความนิยมในการรำตั้งแต่ พ.ศ.2464 รัชกาลที่ 6 ทรงพระราชนิพนธ์บทประกอบการรำฉุยฉายพราหมณ์ในการแสดงเบิกโรงเรื่องพระคเณศวรเสียงา โดยมีพระยานัฏกานุรักษ์เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ จนกระทั่งปัจจุบันด้วยเหตุผลที่ว่า

1. มีบทประพันธ์ที่สละสลวยเหมาะสมต่อการตีบททางนาฏศิลป์ โดยการกล่าวชมความงามของอวัยวะส่วนต่างๆ รวมถึงจริตกริยาของตัวละครที่มีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม สอดคล้องกลมกลืนเป็นอย่างดี

2. เสน่ห์ของเทคนิคการรำแบบผู้เมียของพราหมณ์ทำให้เกิดความน่าประทับใจในการแสดง
3. เครื่องแต่งกายงดงาม ของตัวพราหมณ์
4. บทร้องประกอบการแสดงฉุยฉายมีความเป็นเอกเทศไม่ต้องอาศัยเรื่องราวของการแสดงเป็นละคร จึงเหมาะกับการนำมาใช้แสดงเป็นรำเดี่ยว

การศึกษาเทคนิคการรำของศิลปินผู้มีชื่อเสียง ในการรำฉุยฉายพราหมณ์ทั้ง 3 ท่าน ได้แก่ ครูส่องชาติ ชื่นศิริ ครูทรงศรี กุญชร ณ อยุธยา และพิสมัย วิไลศักดิ์ พบว่ามีโครงสร้างท่ารำที่คล้ายกัน แตกต่างในรายละเอียดปลีกย่อย อาทิ ตำแหน่งมือ เท้า การใช้จังหวะถี่ ห่างต่างกัน ตามประสบการณ์การแสดงและเอกลักษณ์เฉพาะตัว แต่ที่ศิลปินทั้ง 3 ท่าน ให้ความสำคัญเหมือนกัน คือ การแสดงอารมณ์และสีหน้าที่เน้นการสื่อให้ผู้ชมทราบว่า พราหมณ์มีความสุขและมีความภาคภูมิใจในรูปโฉมของตนเองและต้องให้เห็นความงดงามของดวงตาระหว่างผู้แสดงและผู้ดู และหากต้องการให้การแสดงดูมีชีวิตชีวามากขึ้น ควรเคลื่อนไปตามจุดต่างๆบนเวทีให้มาก เท่าที่บทร้องอำนวย

การศึกษาการรำในละครประเภทต่างๆ ประกอบด้วย รำในการแสดงละคร รำในการแสดงโขน การศึกษาการรำในการแสดงละครใน ประกอบด้วย รำลงสรงโทน รำเชิดฉิ่ง รำตรวจพล รำอาวุธ รำเข้าพระเข้านาง

<u>เชิดฉิ่ง</u> : <u>การรำชุดมาตรฐานตัวพระในละครใน</u> ปิยวดี มากพา

เชิดฉิ่งเป็นการรำใช้เพื่ออวดฝีมือของตัวเอกหรือพระเอก รำเชิดฉิ่งเข้ามาอยู่ในกรมศิลปากรจากการสืบทอดจากครูละครวังสวนกุหลาบ โดยการรำเชิดฉิ่งใช้สำหรับการเดินทาง ติดตามจับสัตว์ การค้นหา การใช้อาวุธ และเหตุการณ์สำคัญอื่นๆ

การรำเชิดฉิ่งมี 2 ลักษณะ คือ รำเพลง เป็นการรำประกอบเพลงเชิดฉิ่ง โดยท่ารำจะไม่แสดงความหมาย แต่มีท่ารำเฉพาะที่แสดงจุดมุ่งหมาย คือ เดินทาง แผลงศร ก้าวเข้ากองไฟ และรำเพลงผสมรำตีบทเพื่อบอกเล่าเหตุการณ์ โดยแบ่งท่ารำเป็น 3 ช่วงคือ

1. ช่วงเริ่มต้น
2. ช่วงกลาง เป็นช่วงที่แสดงให้เห็นภูมิปัญญาของผู้ประดิษฐ์ท่ารำ หากมีการตัดทอนให้ท่ารำสั้นลง มักจะตัดทอนในช่วงนี้
3. ช่วงสุดท้าย เป็นท่ารำที่ใช้เฉพาะเหตุการณ์ เป็นขั้นตอนสำคัญที่สุดเพราะบอกเล่าจุดมุ่งหมายของการรำ

ท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการรำเชิดฉิ่ง

คือ ท่ารำที่ประกอบด้วยการหม่เข่า การซอยเท้าและขยั่นเท้าพร้อมจังหวะฉิ่ง อาทิ ท่านางนอนดึงแขนข้างตัวแล้วหม่เข่า โดยกลวิธีที่ทำให้รำเชิดฉิ่งได้สวยงาม คือการคำนึงถึงท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ปฏิบัติดังต่อไปนี้

1. เกร็งกล้ามเนื้อขาขณะหม่เข่า
2. แบ่งน้ำหนักให้เท่ากันทั้ง 2 ขา ระหว่างซอยเท้าและไม่ต้องกันเข่ามาก
3. ถ่ายน้ำหนักที่ขาหน้าขณะขยั่นเท้าและเกร็งหน้าขาไว้

จากกระบวนท่ารำที่นำมาศึกษาพบว่ารำเชิดฉิ่งในศุภลักษณ์อุ้มสม มีกระบวนท่ารำหลักครบทุกท่า ซึ่งผู้ศึกษาสันนิษฐานน่าจะมาจากการที่เพลงเชิดฉิ่งเป็นเพลงที่ดัดแปลงมาจากเพลงเชิดเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการเดินทาง และเชิดฉิ่งในศุภลักษณ์อุ้มสมก็ใช้ในการเดินทางเช่นกัน ส่วนเชิดฉิ่งศรทะนง เชิดฉิ่งในอิเหนาตัดดอกไม้ เชิดฉิ่งจับม้าอุปการ และเชิดฉิ่งพระพรตพระสัตรุดลุยไฟ คงมาสร้างสรรค์และดัดแปลงทีหลัง

การศึกษาละครในเรื่องอิเหนา

แบ่งเป็นประเด็นที่ศึกษาเกี่ยวกับการรำเพื่อแสดงความสามารถของตัวเอกฝ่ายพระของละครในเรื่องอิเหนา ประกอบด้วย

1. การรำลงสรงโทน เป็นการรำที่มีรายละเอียดเกี่ยวกับการอาบน้ำและแต่งตัวของตัวละครก่อนออกรบและก่อนเดินทาง
2. การรำตรวจพล เป็นการรำที่มีรายละเอียดเกี่ยวกับการจัดกระบวนทัพและตรวจความพร้อมของกองพลก่อนการรบ การเดินทาง การต้อนรับบุคคลสำคัญ
3. การรำอาวุธ เป็นการรำที่มีรายละเอียดเกี่ยวกับการใช้อาวุธเพื่อการต่อสู้ การแสดงฝีมือความสามารถในการใช้อาวุธของตัวละคร ใช้อาวุธเพื่อเรียกร้องความสนใจ

สำหรับการรำทั้ง 3 ลักษณะนี้เป็นองค์ประกอบสำคัญให้การแสดงละครในเรื่องอิเหนามีความสมบูรณ์ เนื่องจากละครในศิลปะละครรำที่มุ่งเน้นให้เห็นความงดงามของศิลปะการร่ายรำ เพลงร้อง ความงดงามของดนตรี เครื่องแต่งกายและผู้แสดง อีกทั้งเรื่องอิเหนาเป็นเรื่องราวของกษัตริย์ชาตินักรบ จึงมีกระบวนท่ารำที่เกี่ยวกับการใช้อาวุธและการรำที่เกี่ยวกับการจัดกองทัพเป็นองค์ประกอบ

<u>ลงสรงโทน : กระบวนท่ารำในการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา วรรณพินี สุขสม</u>

โดยศึกษาถึงกระบวนท่ารำลงสรงโทนของปันหยี รำลงสรงโทนของสี่กษัตริย์ และรำลงสรงโทนของอิเหนา มีรายละเอียดคือ

รำลงสรงโทน

ระยะแรกรำลงสรงโทนใช้เพลงลงสรงในพระราชพิธีมาบรรเลงประกอบการรำของตัวละครชาตรี ไม่มีบทร้อง เรียกว่าลงสรงปี่พาทย์

ต่อมามีการแต่งบทร้องบรรยายลักษณะการอาบน้ำ โดยแบ่งออกเป็นรำลงสรงชนิดต่างๆ ดังนี้

1. ลงสรงสุหร่าย ใช้กับตัวพระเป็นส่วนใหญ่
2. ลงสรงแขก ลงสรงลาว ลงสรงมอญ เป็นการรำออกภาษา
3. รำชมตลาด ใช้กับพระ นาง ยักษ์ ลิง
4. ลงสรงโทน ใช้กับพระ ยักษ์ ลิง กรณีของรำลงสรงโทนที่ไม่นิยมใช้กับตัวนางเนื่องจากเป็นลักษณะการรำที่มีความสง่างามและคล่องแคล่วว่องไวของการเล่นเท้าในทำนองเอื้อน ซึ่งเหมาะสมกับบุคลิกตัวละครฝ่ายพระ ยักษ์ และลิงมากกว่า

ลงสรงโทนที่พบในกรมศิลปากร ได้รับการถ่ายทอดจากครูลมุล ยมะคุปต์และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีละครในวังสวนกุหลาบ

ขั้นตอนในการรำลงสรงโทน ประกอบด้วย

1. ลงสรง เป็นขั้นตอนการอาบน้ำทั้งยืนรำและนั่งรำ โดยแบ่งเป็น
    1) การอาบน้ำแบบสรงสนาน เป็นการอาบน้ำตามแม่น้ำหรือลำธาร นั่งรำในกรณีที่วักน้ำขึ้น และยืนรำในกรณีที่ทำท่าทางด้วยการแหวกน้ำ หรือส่ายแขนว่ายน้ำ
    2) การอาบน้ำแบบขันสาคร เป็นการนั่งรำด้วยการใช้ขันตักน้ำอาบ
    3) การอาบน้ำแบบไขสุหร่าย เป็นการยืนรับด้วยการทำมือรองรับน้ำจากท่อส่งน้ำ สำหรับขั้นตอนนี้มักมีกิดาหยันหรือนางกำนัล ทำหน้าที่ถวายน้ำสำหรับสรงและถวายผ้าภูษา
2. สรงสุคนธ์ การนั่งรำด้วยลักษณะการหยิบแป้งทาหน้า และทาน้ำอบประพรมตามร่างกาย
3. ทรงเครื่อง การยืนรำเดี่ยวกับการใส่เสื้อผ้าและเครื่องประดับ ทั้งนี้การรำลงสรงในแต่ละชุดนั้น อาจจะมีกระบวนรำไม่ครบทั้ง 3 ขั้นตอนก็ได้

กระบวนท่ารำ ต้องบรรยายถึงองค์ประกอบ

1. ลักษณะของเครื่องแต่งกาย
2. ตำแหน่งของเครื่องแต่งกาย
3. คุณสมบัติของเครื่องแต่งกาย

การวิเคราะห์จากกลุ่มตัวอย่าง พบว่ามีกระบวนท่ารำหลักรวม 16 ท่ารำเป็นท่ารำที่นำมาจากการแต่งกายยืนเครื่องพระ คือ ท่าสนับเพลา ภูษา ฉลององค์ เกราะ เจียระบาด ห้อยหน้า เข็มขัด ทับทรวง สังวาลย์ ตาบทิศ ทองกรธำมรงค์ ท่าปัจจุเหร็ดหรือท่ามงกุฎ กรรเจียกจร และท่าอุบะ

กลวิธีการรำลงสรงโทน

1. ใช้พลังจากภายในร่างกายช่วยในเรื่องการทรงตัว
2. การผ่อนคลายกล้ามเนื้อช่วยให้เกิดความหนักเบาของท่ารำ
3. การผ่อนลมหายใจเข้าออก เพื่อให้ได้จังหวะและเกิดความต่อเนื่องของท่ารำ
4. อารมณ์ในการแสดง แสดงออกถึงความภาคภูมิใจ ความมีเกียรติยศ และความละมุนละไมในสีหน้าเมื่อชมความงามของเครื่องแต่งกาย

ลักษณะท่ารำของครูทั้ง 3 ท่านที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง มีลักษณะที่แตกต่างตามภูมิหลังและบริบท คือ

1. ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดและการฝึกฝนจากอาจารย์มากกว่า 1 ท่านขึ้นไป ประกอบกับประสบการณ์การแสดง ทำให้มีลักษณะท่ารำที่ผสมผสาน
2. ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำที่ใช้ในการเรียนการสอน จะมีรูปแบบในการขั้นตอนการรำที่ชัดเจน
3. ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดท่ารำที่ใช้ในการแสดงจะมีลักษณะความหลากหลายมากกว่าท่ารำในการเรียนการสอน
4.

<u>การรำตรวจพลของตัวพระในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา</u> ขวัญใจ คงถาวร

การรำตรวจพลเป็นการรำประกอบเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับการจัดทัพตรวจพลของตัวละคร ยักษ์ ลิง และมนุษย์ก่อนออกเดินทางไปทำการรบ ไปเที่ยวไปร่วมงานพิธีและปฏิบัติภารกิจต่างๆ และตรวจพลเพื่อเตรียมการต้อนรับบุคคลสำคัญ โดยการรำตรวจพลเป็นอีก 1 ความสามารถที่ผู้แสดงเป็นตัวเอกของเรื่องอิเหนาต้องแสดงให้เห็นถึงฝีมือและความสามารถของการใช้อาวุธที่แสดงออกด้วยความคล่องแคล่วและสง่างาม

การรำตรวจพลแบ่งตามประเภทของตัวละคร

1. กราวนอก ใช้สำหรับของมนุษย์และลิง
2. กราวกลาง ใช้สำหรับของมนุษย์ในการแสดงละคร
3. กราวใน ใช้สำหรับยักษ์
4. ปฐม ใช้สำหรับลิง ยักษ์และมนุษย์
5. เพลงออกภาษา ใช้ตามเชื้อชาติของตัวละคร

ทั้งนี้เพลงที่ใช้ในการตรวจพลมีทั้งสิ้น 5 เพลง คือ กราวนอก กราวกลาง กราวใน ปฐม และเพลงออกภาษา จากการศึกษากลุ่มตัวอย่างคือ การรำตรวจพลของอิเหนาและปันหยีมีขั้นตอนหรือองค์ประกอบในการตรวจพล คือ

1. คนธง เป็นคนนำขบวนกองทัพ
2. เสนาหรือพลทหาร แสดงความสามารถในการใช้อาวุธและความพร้อมรบ
3. แม่ทัพ โดยกระบวนการรำของแม่ทัพประกอบด้วย 6 ขั้นตอน ดังนี้
    1) ปรากฏกาย
    2) รำอาวุธเพื่อแสดงความสามารถในการใช้อาวุธ
    3) เดินตรวจพล
    4) ถามความพร้อม
    5) แสดงแสนยานุภาพและความพร้อมขึ้นพาหนะ
    6) สั่งเคลื่อนทัพ

ทั้งนี้ก็มีความแตกต่างของการรำตรวจพลจากภูมิหลังของตัวละครและองค์ประกอบอื่นๆ ของการแสดง อาทิ

1. การรำตรวจพลอิเหนา มีลักษณะการแสดงของกระบวนท่ารำในภาพรวมคือ เป็นท่านิ่งและเป็นท่ารำมาตรฐานที่พบบ่อยๆ เป็นท่ารำท่าเดี่ยว มีการเคลื่อนไหวเพียงเล็กน้อย แสดงถึงความภูมิฐานและสง่างามของกษัตริย์
2. การรำตรวจพลของปันหยี มีลักษณะของท่ารำเป็นท่าชุดคือปฏิบัติต่อเนื่องกัน ไม่เป็นท่านิ่ง เน้นแสดงออกถึงความคล่องแคล่วปราดเปรียวของปันหยีที่เป็นชาวป่า และเป็นลักษณะการรำกริชแบบชวา

<u>รำอาวุธของตัวพระในละครในเรื่องอิเหนา</u> รุ่งนภา ฉิมพุฒ

การรำอาวุธของตัวพระในละครในเรื่องอิเหนา แบ่งออกเป็นรำเดี่ยวและรำคู่

1. รำเดี่ยวเป็นการรำเพื่ออวดฝีมือของผู้รำหรืออีกนัยหนึ่งคืออวดความสามารถในการใช้อาวุธของตัวละครใช้ในเหตุการณ์

1) รำบวงสรวง อาทิ สุหรานากงรำกริช
2) รำเรียกร้องความสนใจ อิเหนาฉายกริช
3) รำเพื่อตัดดอกไม้ อิเหนาตัดดอกลำเจียก
4) รำเพื่อเยาะเย้ยกองทัพของฝ่ายตรงข้าม ประสันตารำกริช
5) รำเพื่อแสดงความสามารถในการใช้อาวุธ ปันหยีตรวจพล

2. รำคู่โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อการรบในตอนศึกระตูบุศสิหนา ศึกกะหมังกุหนิง ศึกจะมาหรากะปาหลัน ศึกปันหยี-ย่าหรัน และศึกมะงาดา โดยศึกษากะหมังกุหนิง เนื่องจากมีกระบวนรำอาวุธที่สมบูรณ์ที่สุด กล่าวคือมีการใช้อาวุธครบ 4 ชนิด คือ ทวน หอกซัด กระบี่ กริช

<u>กลวิธีในการรำเข้าพระเข้านางในการแสดงละคร</u> เอกนันท์ พันธุรักษ์

การรำเข้าพระเข้านางหมายถึง การรำในบทเกี้ยวพาราสีระหว่างฝ่ายชายและฝ่ายหญิง โดยท่ารำที่ใช้จะเป็นกระบวนท่ารำที่เลียนแบบมาจากท่าทางธรรมชาติของมนุษย์ เพื่อสื่อให้เห็นถึงความสุนทรีย์ของความรักที่บุคคลหนึ่งพึงมีต่ออีกบุคคล เป็นกระบวนท่ารำที่สอดแทรกอยู่ในละครเกือบทุกเรื่อง ส่วนใหญ่จะเป็นการเกี้ยวพาราสีของตัวเอกของเรื่อง เนื้อความการเกี้ยวพาราสีประกอบด้วย 3 ส่วน ส่วนแรก เป็นลักษณะบทชมโฉม บทคิดคำนึง บทลักลอบ บทตัดพ้อ จะเป็นบทอย่างใดอย่างหนึ่งก็ได้ ส่วนที่สอง บทเกี้ยวพาราสี หรือบทโอ้โลม ส่วนที่สาม เป็นบทสังวาสแล้วจากลา หรือบทจากลา

การรำเข้าพระเข้านาง มีหลักฐานปรากฏในจดหมายเหตุลาลูแบร์ และวรรณคดีปุณโณวาทคำฉันท์ เป็นรูปแบบการรำโอ้โลม เกี้ยวพาราสี หรือรำเข้าพระเข้านาง โดยมีกระบวนรำมาตรฐานและกระบวนรำที่เลียนแบบธรรมชาติประกอบเพลงหน้าพาทย์หรือประกอบบทร้องในเรื่องที่แสดง มีทั้งการนั่งรำ หรือยืนรำ

ผู้แสดงที่จะสามารถแสดงการรำเข้าพระเข้านางได้นั้น ต้องผ่านการคัดเลือก จากการมีคุณสมบัติ รูปร่างหน้าตาสมบูรณ์ มีไหวพริบดี จากนั้นต้องศึกษาบทละคร ถึงเนื้อเรื่อง บุคลิกตัวละครและสถานการณ์แวดล้อม

ปัจจุบันท่ารำเข้าพระเข้านางที่สืบทอดในกรมศิลปากรได้รับการถ่ายทอดจาก คุณครูลมุล ยมะคุปต์ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ละครจากวังสวนกุหลาบ ซึ่งเป็นกระบวนท่ารำที่ได้รับการสืบทอดมาจากสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

วิธีการปฏิบัติ รำเข้าพระเข้านางมี 2 วิธี คือ

1. นั่งรำ จะไม่มีการเคลื่อนที่หรือย้ายตำแหน่งของตัวละคร ตัวพระนางอยู่ด้านซ้ายของตัวนาง ในกรณีที่มีตัวนาง 2 ตัว ตัวพระจะนั่งอยู่ตรงกลาง
2. ยืนรำ การเคลื่อนที่มีหลากหลาย ตัวพระสามารถเข้าเกี้ยวนางทั้งจากทางซ้ายและทางขวา ด้วยการเคลื่อนที่ตามไปรอบๆนาง หรือเดินเป็นวงกลมก็ได้ ท่าทางเป็นการกระแซะเข้าหานางสลับกับการถอนตัวออก เพื่อให้โอกาสนางผลักหรือเดินหนี

การรำเข้าพระเข้านางรูปแบบต่าง ๆ

1. การรำหน้าพาทย์โลม ตระนอน ผู้รำเป็นพระเอก นางเอกของเรื่อง หรือตัวเอกของตอนนั้นๆ กระบวนรำเป็นมาตรฐานประกอบเพลงครู ใช้วิธีการรำแบบนั่งรำ ท่ารำเป็นท่าเฉพาะ คือมีการถูกเนื้อต้องตัว มีการโลมในระดับต่างๆ มีท่าจับที่เป็นท่าเฉพาะ กลวิธีการรำ ได้การนั่งพับเพียบของตัวพระ โดยการนั่งต้องมีการซ้อนเท้า การนั่งยกก้น เพื่อช่วยเสริมการนั่งให้มีระดับความสูงเมื่อท่าทำโลมและท่าจับ แต่งกายแบบยืนเครื่องพระและเครื่องนางใช้จารีตสีตามแบบแผนละครไทย

2. การรำเข้าพระเข้านาง ตอนสั่งถ้ำ ละครในเรื่อง อิเหนา ระหว่างอิเหนาและนางบุษบา ใช้วิธีการนั่งรำประกอบเพลงที่มีบทร้องทำนองเกี้ยวพาราสี และตัดพ้อต่อว่าระหว่างชายหญิง ตัวพระนั่งอยู่ด้านซ้ายมือของนาง กระบวนท่ารำเป็นการตีบทประกอบคำร้อง ตัวพระมีลักษณะท่ารำเป็นการกระแซะและเอนตัวเข้าหานาง สลับกับการถอยออก แต่งกายยืนเครื่องพระสีแดง และยืนเครื่องนางสีเขียวสวมรัดเกล้ายอด

3. การรำเข้าพระเข้านาง ตอนเข้าห้อง ละครพันทางเรื่องพระลอ การรำที่มีตัวนาง 2 ตัว คือพระลอ และพระเพื่อนพระแพง ใช้วิธีการนั่งรำ โดยตัวพระอยู่ตรงกลาง โดยกระบวนการรำตีบทประกอบบทร้อง ตัวพระจะรำเกี้ยวนางสลับกันทั้งสองข้าง ด้วยกระบวนท่าเดียวกัน หรือไม่เหมือนกัน กลวิธีการรำ ลักษณะการนั่งพับเพียบเช่นเดียวกับกลวิธีการรำนั่งทั่วไปแต่มีรายละเอียดเกี่ยวกับการนั่งเบี่ยงหัวเข่าเพื่อให้เข้าเกี้ยวนางแต่ละข้างได้สะดวก มีการใช้ท่ารำโลมในระดับต่างๆ การแต่งกายของตัวพระ แต่งแบบยืนเครื่องสีแดง สวมชฎายอดลาว ตัวนางนุ่งซิ่นยาวกรอมเท้า สวมเสื้อมีแขนใส่เครื่องประดับตามฐานะ ไม่กำหนดสีตายตัว แต่นางทั้งสองตัวต้องใช้สีเดียวกัน

4. การรำเข้าพระเข้านาง ตอนพระไวยแตกทัพ ละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน เป็นการรำของพระไวยและนางวันทอง ดังนั้นอารมณ์ในการแสดงออกของการรำเข้าพระเข้านางในตอนนี้จะแตกต่างจากทั้ง 3 ชุดที่กล่าวมาข้างต้น คือฝ่ายตัวพระจะแสดงอารมณ์กรุ้มกริ่ม ฝ่ายตัวนางจะปัดป้องโดยมีกิริยาของความห่วงใยแทรกอยู่ ชุดการแสดงนี้เป็นการเข้าพระเข้านางแบบยืนรำ ตัวพระจะเดินเข้าหานาง ถอยออก และการเคลื่อนที่ไปด้านซ้ายและขวาของเวที เดินวนรอบเป็นวงกลม เข้าเกี้ยวนางทั้งทางซ้ายและขวา กระบวนท่ารำมีความเป็นธรรมชาติมากกว่าชุดอื่น กิริยาการจับต้องตัวไม่ประณีตในศิลปะการร่ายรำ เช่นการศิลปะการร่ายรำละครใน กลวิธีการรำต้องมีการเน้นจังหวะเข่า การกระทบส้นเท้าลงพื้น แสดงความกระฉับกระเฉงคล่องตัว การแต่งกายตัวนาง นุ่งผ้าจีบหน้านาง ห่มสไบ ตัวพระใส่สนับเพลา นุ่งผ้าก้นแป้นสวมเสื้อกำมะหยี่ สวมหมวก

ลักษณะเพลงที่ใช้ประกอบการรำเข้าพระเข้านาง มี 2 ลักษณะ คือ เพลงร้องที่ประพันธ์ตามฉันทลักษณ์กลอนบทละคร มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก การเกี้ยวพาราสี และลักษณะที่สองการรำประกอบเพลงหน้าพาทย์ที่ไม่มีบทร้อง ในหน้าพาทย์โลม ตระนอน

รำและการแสดงพื้นบ้าน

รำวง

รำโทนคือการรำคู่กันระหว่างชายหญิง โดยรำเป็นวงกลมแล้วเคลื่อนวงเวียนซ้ายทวนเข็มนาฬิกาเป็นการแสดงที่เริ่มจากการเล่นพื้นบ้านของชาวบ้าน เพื่อผ่อนคลายจากกิจการงานประจำวัน เนื้อหาเป็นการเกี้ยวพาราสีระหว่างชายหญิง ต่อว่ายั่วเย้า และมีที่เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับเรื่องของวรรณกรรม ต่อมารำโทนในช่วงสงครามโลกครั้งที่2 ได้รับการสนับสนุนจากรัฐบาลจอมพลแปลก พิบูลสงคราม ในช่วงนี้เป็นการเล่นทั้งชาวบ้าน ข้าราชการ ทหาร ตำรวจ เนื้อเพลงเป็นการปลุกใจให้รักชาติและเชื่อนโยบายของผู้นำ จนกลายเป็นศิลปะประจำชาติ

ต่อมารำโทนได้รับการปรับปรุง ทั้งท่ารำและการประพันธ์เพลงร้องขึ้นใหม่ ตลอดจนเครื่องแต่งกาย โดยกรมศิลปากรจากการมอบหมายของจอมพลแปลก พิบูลสงคราม เปลี่ยนเป็นเรียกรำวง ปัจจุบันพบว่าบรรจุอยู่ในหลักสูตรการเรียนการสอนทั้งระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษา ยุคต่อมามีการพัฒนารำวงเป็นรูปแบบประยุกต์ เล่นเพื่อเป็นอาชีพ เรียกว่าเชียร์รำวง โดยการประกาศเชิญชวนให้ผู้ชมเข้ามาซื้อตั๋วเพื่อรำวงกับผู้รำที่เป็นหญิง นุ่งกระโปรงสั้น เสื้อรัดรูป ซึ่งผู้ชมส่วนใหญ่มักเป็นชาย การเชียร์รำวงนี้ถูกทางราชการควบคุมเนื่องจากมักเกิดเหตุทะเลาะวิวาทแย่งนักแสดงหญิง จนในที่สุดก็เสื่อมความนิยมลง ปัจจุบันพบมีบางคณะยังเปิดรับงานแสดงอยู่

<u>พัฒนาการและนาฏยลักษณ์ของรำโทนจังหวัดนครราชสีมา</u> นวลรวี จันทร์ลุน

รำโทน ในชุมชนทุ่งสว่าง – ศาลาลอย อำเภอเมือง / ชุมชนบ้านแชว อำเภอนครบุรี / ชุมชนบ้านซาด อำเภอจักราช

สันนิษฐานว่าการเล่นรำโทนน่าจะเกิดในภาคกลางก่อนแล้วแพร่ไปยังนครราสีมาด้วยเส้นทางการค้า

1. ระยะแรกรำโทน พ.ศ. 2460

เป็นการเล่นรำโทนของชาวบ้านตามลานบ้าน ลานวัด ไม่จำกัดเทศกาล โดยท่ารำเป็นลักษณะเกี้ยวพาราสีระหว่างคู่รำ โดยรำเป็นวงกลม ร้องเพลงด้วยกลอนสั้นๆ ร้องซ้ำหลายเที่ยวตามกับจังหวะโทน กรับ ฉิ่ง

2. รำโทน พ.ศ. 2481-2488 สมัยปฏิรูปวัฒนธรรม

สมัยนี้รำโทนถูกใช้เป็นเครื่องมือสร้างเอกลักษณ์ชาติ โดยการกำหนดนโยบายของรัฐบาลจอมพลแปลก พิบูลสงคราม โดยส่งเสริมให้รำโทนมีแบบแผนแบ่งเป็น 2 ระยะ

- เริ่มจากการปรับวิธีเล่น มารำเป็นวง จัดโต๊ะไว้ตรงกลาง แต่งกายตามสมัยนิยมมีคำว่ารำวงแทนที่รำโทน มีจังหวะตะวันตกเข้ามาผสม

- พ.ศ. 2487 จอมพลแปลก มอบให้กรมศิลปากรปรับปรุงบทร้องแล้วบรรจุท่ารำให้งดงามตามแบบนาฏศิลป์มาตรฐาน 4 เพลง และเพิ่มอีก 6 เพลง โดยการแต่งเนื้อเพลงของคุณหญิงละเอียด พิบูลสงคราม และกรมศิลปากรตั้งชื่อเป็นรำวงมาตรฐาน

3. รำวงเชิงประยุกต์ พ.ศ. 2495-2510

เกิดลักษณะรำวงอาชีพขึ้น โดยมีเพลงลูกทุ่งและดนตรีสากลประกอบจังหวะ ประชาชนซื้อบัตรขึ้นรำกับนักแสดง

4. พ.ศ. 2540 การฟื้นฟูรำโทนในนครราชสีมา

โดยมีการนำรูปแบบต่างๆ ของรำวงเข้าไปประยุกต์จนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่ม

ช่วง 1	**ช่วง 2**	**ช่วง 3**	**ช่วง 4**
ท่ารำ ร่ายรำแบบอิสระ เชิงเกี้ยวพาราสี รำส่ายมือวนตามเข็มนาฬิกา	มีรำวงมาตรฐาน มีแบบแผน / คนท้องถิ่นรับมาผสมกับท่าดั้งเดิม ย่ำเท้าโดยการเขย่งยกเท้า ส่ายไหล่ ลักคอ ท่าตีบท	รำวงอาชีพ นำท่ารำประกอบการเต้นในจังหวะ	นำท่ารำนาฏศิลป์ประยุกต์ในการรำโทนมากขึ้น โดยชาวบ้านนำประยุกต์ในชุมชนของตนเอง รำมีแบบแผน
ดนตรี โทน 2 ลูกขึ้นไป บทเพลงบทร้องสั้น ๆ ในเชิงเกี้ยวต่อว่า เชิงยั่วยุ และจากวรรณกรรม	ใช้เครื่องประกอบจังหวะ ฉิ่ง ฉาบ กรับ บทเพลงเกี่ยวกับสถานการณ์บ้านเมือง สงคราม ปลุกใจให้รักชาติ	นำลูกแซ้วประกอบจังหวะ บทเพลงเชิงเกี้ยวพาราสี มีทำนองสากลเข้ามาประกอบ	นำเครื่องดนตรีมโหรีโคราช ประกอบการตีโทน บทเพลงแต่งบทเพลงประจำท้องถิ่นเผยแพร่ประชาสัมพันธ์จังหวัด
แต่งกาย แบบชีวิตประจำวัน นุ่งโจงกระเบน	หญิง นุ่งซิ่น เสื้อรัดรูป ชาย นุ่งกางเกง สวมหมวกตามชุมชนสวนแบบประเพณีดั้งเดิม	เสื้อเข้ารูป กระโปรงสั้น ตัดด้วยผ้ามัน ชาวบ้านแบบระยะ 2	หญิง นุ่งโจง เสื้อแขนกระบอก ผ้ามัน ห่มสไบ ชาย คอกลมแขนสั้น และผ้าขาวม้า
ผู้แสดง ส่วนใหญ่เป็นหนุ่ม-สาว	ชาวบ้าน เล่นแบบเดิม ชุมชนเมือง นิยมมีข้าราชการประชาชนทั่วไปมากขึ้น	หญิงสาวอายุ 12-25 ปี	กลุ่มผู้สูงอายุในชุมชนฟื้นฟูรำโทน
ลักษณะด้านการแสดง เล่นตามลานวัด เกี้ยว รำทวนเข็มนาฬิกา	มีการไหว้ก่อนรำ มีแบบแผน รำตีบท ตามเนื้อร้องและทำนองเพลง	จัดเวที แบ่งเป็นเวทีนักแสดง / ดนตรี มีการไหว้ครู / เต้นเข้าจังหวะ	เตรียมความพร้อมด้านการแสดง เวที เครื่องเสียง ไหว้/โค้งก่อนรำ ท่ารำกำหนดไว้ชัดเจน
โอกาสและสถานที่ ลานวัด ลานชุมชน ในเทศกาลสงกรานต์ เพื่อสร้างความสามัคคี, สร้างสรรค์, เชิงเกี้ยวระหว่างหนุ่มสาว	บันเทิง สนุกสนาน ในงานรื่นเริงตามนโยบายของรัฐ ลานชุมชน สโมสร หอประชุม	รับจ้างเป็นอาชีพ	อนุรักษ์และเผยแพร่การรำโทนตามงานต่างๆ

นาฏยลักษณ์ของรำโทนนครราชสีมา

เป็นการรำในเชิงเกี้ยวพาราสี เนื้อเพลงมีเนื้อหายั่วยุ เกี้ยว การต่อว่า และการรำเลียนแบบธรรมชาติอันเป็นท่ารำดั้งเดิม เนื้อหาเกี่ยวกับสภาพบ้านเมืองนครราชสีมา โดยเฉพาะเกี่ยวกับท้าวสุรนารี ประกอบท่าทางของนาฏศิลป์มาตรฐาน ลักษณะทั่วไปเป็นการทรงตัวแต่ไม่ตึงตัว รำพอเป็นที การจีบนิ้วไม่ติดกัน การก้าวหน้าและเอนซ้ายขวาตามเท้าที่ก้าว ประกอบเพลงร้องที่เรียกว่า เพลงเชิดรำวง ฝ่ายชายรำในทำนองเกี้ยวพาราสี ฝ่ายหญิงปัดป้อง การแต่งกายแบบพื้นบ้าน คือนุ่งโจงทั้งชายและหญิง ชายสวมเสื้อคอกลม ผ้าขาวม้าคาดเอว หญิง เสื้อแขนกระบอก มีสไบพาดไหล่ ส่วนใหญ่ผู้แสดงของกลุ่มผู้สูงอายุยกเว้นบ้านชาด อำเภอจักราช มีเด็กเข้าร่วมรำโทนด้วย สำหรับดนตรี ใช้โทนเป็นหลักและมีเครื่องกำกับจังหวะประกอบ มีชุมชนทุ่งสว่าง-ศาลาลอย นำเครื่องดนตรีพื้นบ้านวงมโหรีโคราชมาประกอบเป็นเครื่องดนตรีของกลุ่มวัฒนธรรมอีสานใต้

<u>วิเคราะห์การละเล่นพื้นบ้าน รำโทน : ศึกษาเฉพาะกรณีอำเภอสามโก้ จังหวัดอ่างทอง</u> อัมรา กล่ำเจริญ

การแสดงรำโทนที่หมู่บ้านหน้าวัดโบสถ์ ตำบลสามโก้ จังหวัดอ่างทอง เล่นสืบเนื่องมาก่อนสมัยสงครามโลกครั้งที่2 และหยุดเล่นไปในช่วงรำวงประยุกต์ได้รับความนิยมและได้รับการฟื้นฟูขึ้นใหม่ในพ.ศ.2521 เป็นรูปแบบการรำใช้บทหรือตีบทแต่ชาวบ้านเรียกว่า ร้องรำทำบทลักษณะเป็นการเล่นแบบรำโทนช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 คือ เริ่มด้วยเพลงเนื้อหาเป็นการเทิดทูนชาติ ศาสน์ กษัตริย์ ต่อจากนั้นเป็นเพลงรำไหว้ครู เพลงเชิญชวนเล่นรำโทน เพลงเกี้ยวพาราสี เพลงที่เกี่ยวกับเหตุการณ์ที่ต้องจากสาวคนรักไปรบ เหตุการณ์เกี่ยวกับสงคราม เพลงสนับสนุนรัฐบาล เพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับวรรณกรรม จบการแสดงด้วยเพลงลา ปัจจุบันมีการแสดงอยู่ในท้องถิ่น ในงานประจำปี และแสดงในรูปแบบสาธิต รู้จักในนาม รำโทนสามโก้ จังหวัดอ่างทอง

<u>รำวง : กรณีศึกษารำวงอาชีพ ตำบลห้วยใหญ่ อำเภอบางละมุง จังหวัดชลบุรี</u> ปิ่นเกศ วัชรปาณ

รำวงรับจ้าง เป็นรำวงที่รับจ้างแสดงตามงานต่างๆ โดยนำรำวงพื้นบ้านแต่เดิมมาประยุกต์กับรำวงมาตรฐาน เกิดเป็น 2 ลักษณะ คือ รำวงประกอบบทและรำวงอาชีพ

รำวงประกอบบท ใช้ท่ารำไทยมาตรฐาน แบ่งฝ่ายผู้เล่นอย่างชัดเจน ใช้เพลงที่กำลังเป็นที่นิยมในยุคนั้นนำมาเล่น เช่น รำวงประกอบบทของจังหวัดชัยนาท จังหวัดนครสวรรค์ จังหวัดลพบุรี

รูปแบบการเล่นรำวงประกอบบทนั้น มีลักษณะการเล่นคือ แบ่งผู้เล่นเป็น 2 ฝ่าย ชาย-หญิง มีนักดนตรีคอยร้องเพลงและเล่นดนตรีอยู่นอกวง บางจังหวัดใช้นักดนตรีอยู่กลางวงจุดกลางวงจะตั้งน้ำดื่ม ไฟหรือโต๊ะ จัดให้เป็นระเบียบเป็นสัญลักษณ์การรำรอบวงทวนเข็มนาฬิกา การรำเป็นการตีบทตามเนื้อเพลง ท่าที่ใช้เป็นท่ารำไทยมาตรฐานในแม่บทหรือดัดแปลงขึ้นเอง ไม่กำหนดแบบแผนตายตัว โดยเนื้อร้องมีทั้งเพลงรำโทนที่ได้รับการส่งเสริมให้แต่งโดยรัฐบาลสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม ที่เผยแพร่ตามวิทยุและเพลงที่แต่งขึ้นเอง มักจะเป็นเนื้อร้องสั้นๆ ร้องซ้ำไปมา มีเนื้อหาเกี่ยวกับชีวิตในชนบท บทเกี้ยวพาราสี ใช้คำที่ง่ายต่อความเข้าใจ เครื่องดนตรีที่ใช้เป็นเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ รำมะนา และฉิ่ง

รำวงอาชีพ มีนางรำรับจ้างรำกับลูกค้า ใช้เพลงลูกทุ่งประกอบการแสดงร่วมกับวงดนตรีสากล ใช้จังหวะสากลในการเต้นลีลาศเป็นรูปแบบการเต้นของนางรำ เกิดขึ้นประมาณปีพ.ศ.2488 เรื่อยมา จนได้รับความนิยมอย่างมาก ในปี พ.ศ. 2494-2496 ในปี พ.ศ. 2514 รำวงอาชีพเริ่มลดความนิยมลงเนื่องจากเกิดเหตุทะเลาะวิวาทขึ้น เพราะรำวงอาชีพมี

นางรำซึ่งเป็นหญิงสาว เป็นเรื่องลวนลามกันขณะแสดง แย่งชิงนางรำกัน ทำให้เกิดเหตุลุกลามถึงขั้นปาระเบิดจนกระทั่งในประมาณปี พ.ศ. 2516-2528 รัฐบาลสั่งควบคุมการแสดงในพระราชกิจจานุเบกษาในข้อบัญญัติกรุงเทพมหานคร เรื่อง ควบคุมการค้าซึ่งเป็นที่รังเกียจหรืออาจเป็นอันตรายแก่สุขภาพ (ฉบับที่ 3) พ.ศ. 2518 โดยเมื่อต้องการจัดแสดงต้องขออนุญาตหน่วยงานที่รับผิดชอบและเสียค่าธรรมเนียมตามกำหนดจึงจัดการแสดงได้

รำวงอาชีพ แพร่หลายจากภาคกลางและกระจายตัวไปทุกส่วนของประเทศ ปัจจุบันรำวงอาชีพเหลือน้อยลง ไม่ค่อยมีให้ชมและเปลี่ยนรูปแบบไป ทั้งนี้รำวงอาชีพที่ตำบลห้วยใหญ่ อำเภอบางละมุง จังหวัดชลบุรี ยังคงรักษารูปแบบการแสดงไว้ค่อนข้างสมบูรณ์

คณะรำวงอาชีพในจังหวัดชลบุรีแบ่งเป็น 2 ระยะคือ

พ.ศ. 2499-2510 เกิดจากคณะที่เดินทางมารับจ้างภายในจังหวัดและตั้งคณะประจำ นอกจากนี้ยังมีคณะอื่นที่เข้ามาแสดงเป็นครั้งคราว ทั้งนี้เนื่องจากเป็นจังหวัดที่มีเศรษฐกิจดี มีท่าเรือจอดรับส่งสินค้า ดังนั้นจึงมีคณะที่มารับจ้างอย่างต่อเนื่อง ต่อมาคณะรำวงได้เลิกกิจการเพราะหมดความนิยมจากการตั้งคณะของหมู่บ้านห้วยใหญ่

ระยะที่ 2 พ.ศ. 2504-2521 การจัดตั้งคณะใหม่ของคนในท้องถิ่น ซึ่งเคยเป็นนักแสดงได้แยกตัวมาตั้งคณะในปี พ.ศ. 2504 ที่หมู่บ้านห้วยใหญ่ คณะแรกคือ คณะส่งเสริมศิลป์ และมีการตั้งคณะขึ้นอีกรวม 5 คณะ ซึ่งเลิกกิจการไปเนื่องจากรัฐบาลออกพระราชบัญญัติห้ามแสดง

การแสดงของรำวงอาชีพจัดแสดงตามงานรื่นเริง มีหัวหน้าคณะเป็นผู้ควบคุม นักแสดงและวงดนตรี รับงานจากเจ้าภาพที่ว่าจ้างหรือเป็นเจ้าภาพเอง ซึ่งผู้เป็นเจ้าภาพเป็นผู้ดำเนินการจัดงานแสดง โดยมีการขายบัตรให้กับลูกค้าที่ต้องการขึ้นไปรำกับผู้แสดง ผู้แสดงเป็นหญิงที่มีอายุประมาณ 12 ปีขึ้นไปถึง 25 ปี โดยการแสดงแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ การรำไหว้ครูและการเต้นเข้าจังหวะ

ผู้แสดงและนักดนตรี เป็นคนในหมู่บ้านห้วยใหญ่ที่มีอาชีพหลักและต้องการหารายได้เพิ่ม ซึ่งมีทั้งผู้แสดงและนักดนตรีที่มีสังกัดและชั่วคราว นักดนตรีเป็นผู้ฝึกหัดขึ้นใหม่โดยมีนักดนตรีรุ่นเก่าเป็นผู้ฝึกหัดให้ ระยะการฝึกหัดขึ้นอยู่กับพรสวรรค์และความยากง่ายของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น

เครื่องแต่งกาย เป็นกระโปรงที่ตัดขึ้นเป็นชุดเดียว กำหนดการใส่จากสีประจำวัน 7 สี ลักษณะการแต่งกายมีรูปแบบตามสมัยนิยม ตามนโยบายในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม

ผู้ชมหรือลูกค้าไม่จำกัดเพศ วัย อายุ โดยส่วนใหญ่มักจะเป็นลูกค้าผู้ชาย

การแสดงของรำวงอาชีพ มีส่วนประกอบที่สำคัญ 3 ส่วน คือ

1. การบูชาครู เป็นการนำสิ่งของที่หาง่ายได้ตามท้องถิ่นมาบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ถือว่าเป็นครู โดยนำมาบูชาที่กลองเพราะเชื่อว่าเป็นเทพแห่งการกำหนดจังหวะ การร้องรำทุกอย่างเป็นความเชื่อดั้งเดิมของไทย ซึ่งรำวงอาชีพยังคงยึดหลักการนี้เช่นกัน
2. การรำไหว้ครู เป็นการรำเพื่อบวงสรวงครูหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยใช้ผู้แสดงรำในช่วงแรกของการแสดง ท่ารำที่พบเป็นท่ารำไทยมาตรฐาน 7 ท่า ผสมกับท่าที่คิดขึ้นใหม่ โดยมุ่งรำทำบทตามเนื้อร้อง ใช้มือและแขนมาก และใช้เท้าน้อย ท่ารำที่ใช้ส่วนมากมีระดับอยู่ช่วงกลางลำตัว หันหน้ารำไปด้านหน้าเพียงด้านเดียว การใช้เวทีมีลักษณะเดียว คือ ใช้การเรียงแถวหน้ากระดาน
3. การเต้นเข้าจังหวะ จังหวะของการเต้น แบ่งได้เป็นจังหวะสากล 21 จังหวะ และจังหวะที่เกิดในประเทศ 11 จังหวะ การเต้นในจังหวะสากลนั้นยึดรูปแบบการเต้นแบบลีลาศ และการเต้นจังหวะที่เกิดใน

ประเทศเป็นการผสมระหว่างท่ารำไทยกับการย่ำเท้าแบบสากล ซึ่งพบว่า การเต้นทั้ง 2 จังหวะนี้ มีการย่ำเท้าที่ซ้ำกันอยู่มาก ใช้การย่ำเท้า 1 ลักษณะใน 1 จังหวะเพลง

ผู้แสดงรำวงอาชีพที่ตำบลห้วยใหญ่ อำเภอบางละมุง จังหวัดชลบุรี ยังคงรักษามาตรฐานการเต้นไว้ได้ดี ส่วนการรำไหว้ครูจดจำได้แต่ท่าหลักเท่านั้น เนื่องจากไม่มีการบันทึกท่ารำไว้เป็นลายลักษณ์อักษรประกอบกับไม่มีการแสดงเป็นระยะเวลานาน

<u>การแสดงหางเครื่องบางเสร่ “คณะแม่ถนอม” ตำบลบางเสร่ อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี</u> วราภรณ์ บัวผา

หางเครื่องบางเสร่ เป็นการแสดงที่เกิดขึ้นในตำบลบางเสร่ อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี ตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. 2511 เป็นต้นมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน เป็นศิลปะที่เกิดขึ้นจากชุมชนชาวบ้าน เพื่อสร้างความบันเทิง หางเครื่องบางเสร่เติบโตได้ในเวลาอันรวดเร็วเพราะมีสภาพแวดล้อมที่เจริญ เป็นแหล่งที่มีสถานเริงรมย์มากเช่นพัทยาและอยู่ติดชายฝั่งทะเล เป็นเมืองเศรษฐกิจ มีความเจริญทางเทคโนโลยี ใกล้สังคมเมืองหลวง (กรุงเทพฯ) ศิลปะการแสดงของสังคมเมืองเดินทางได้รวดเร็ว จึงทำให้หางเครื่องบางเสร่พัฒนาได้ใกล้เคียงกับหางเครื่องของนักร้องที่มีชื่อเสียงในแต่ละยุคสมัย ดึงดูดความสนใจให้งานที่ไปแสดงมีคนอยู่ร่วมงานจำนวนมากเพราะหางเครื่องมีการแต่งกายที่นุ่งน้อยห่มน้อย

การแสดงหางเครื่องบางเสร่มีขั้นตอนการฝึกซ้อมอย่างเป็นระบบ จะฝึกซ้อมเป็นจังหวะ เพราะจะต้องเต้นเข้ากับวงดนตรีทุกวงได้ เนื่องจากเป็นหางเครื่องที่รับจ้างเต้นโดยเฉพาะ มีรูปแบบการเต้นมาจากแหล่งเดียวกันนั้น คือ คณะป้าทองแถม เริ่มทำมาเมื่อ พ.ศ.2511 เรียกว่าการเต้นประกอบจังหวะดนตรี เต้นอยู่ตามเวทีลิเกบ้าง เต้นเปิดวงดนตรีบ้าง แต่มีผู้เต้นเพียง 2 คน เมื่อได้รับความนิยมมากขึ้นชาวบางเสร่จึงตั้งคณะหางเครื่องขึ้นอีกมาก ประมาณ 20 คณะ ส่งผลให้ศิลปะการแสดง “รำวงอาชีพ” สูญหายไปในที่สุด

ทั้งนี้ พ.ศ.2528-2533 เป็นระยะแห่งการเปลี่ยนแปลงและขยายกิจการ ทำให้คณะที่ตั้งขึ้นใหม่มีการพัฒนาไปในรูปแบบของการแสดงตะวันตก จะสังเกตได้จากคณะหางเครื่องในยุคนี้ จะตั้งชื่อที่ลงท้ายด้วย แด๊นซ์ เป็นส่วนใหญ่ เพื่อต้องการแสดงให้ผู้ว่าจ้างทราบว่าเป็นคณะที่ทันสมัย

การเต้นของหางเครื่องบางเสร่ เป็นอาชีพที่ฝึกหัดการเต้นเพื่อรับจ้างเต้นประกอบวงดนตรีสากลที่บรรเลงเพลงลูกทุ่ง เพลงไทยสากลหรือเพลงลูกทุ่งประยุกต์ โดยยึดจังหวะสากลที่ใช้เต้นลีลาศเป็นพื้นฐานการฝึกหัดการเต้น จึงสามารถเต้นได้กับวงดนตรีทุกวง โดยมิต้องฝึกซ้อมกับวงดนตรี ทำให้สามารถรับงานได้ทั่วราชอาณาจักร นอกจากการแสดงเพื่อถ่ายทอดโทรทัศน์หรือถ่ายมิวสิควิดีโอเท่านั้นที่จะต้องหาเพลงของนักร้องมาฝึกซ้อมก่อนไปแสดงจริง

การแสดงของหางเครื่องมีอยู่ด้วยกัน 3 ลักษณะ คือ

1. การแสดงหางเครื่องประกอบดนตรีสากลบนเวที
2. การแสดงหางเครื่องประกอบคณะกลองยาวผสมวงดนตรีสากล
3. การแสดงหางเครื่องเพื่อการประกวด

คณะหางเครื่องบางเสร่ โดยเฉพาะคณะแม่ถนอม ยังคงรักษามาตรฐานการเต้นโดยเฉพาะขั้นตอนและวิธีการฝึกหัดไว้ได้เป็นอย่างดี การฝึกหัดเป็นไปในแบบการประกอบธุรกิจ จึงไม่มีการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร มีการพัฒนาตามสมัยนิยมไม่ทิ้งความเป็นไทย โดยเฉพาะการนำท่ารำไทยมาใช้ผสมผสานกับการเต้นหางเครื่อง โดยเป็นเพียงคณะเดียวเท่านั้นที่ยังคงมีแนวคิดสร้างสรรค์ผลงานการแสดงหางเครื่องเช่นนี้ และเรียกหางเครื่องประเภทนี้ว่า “หางเครื่องประยุกต์” จะนิยมใช้ประกวดในงานประจำปีของจังหวัด และได้รับรางวัลชนะเลิศอย่างต่อเนื่องทุกปี

ท่ารำไทยที่ปรากฏอยู่ในท่าทางการเต้นเป็นท่ารำขั้นพื้นฐาน ท่าง่ายๆ อาจจะไม่เหมือนเลยทีเดียว แต่ความคล้ายคลึงมีมากเพราะพื้นฐานของคนไทยทุกคนจะต้องรำวงเป็น (รำกลองยาว) จึงดัดแปลงมาจากการรำวงชาวบ้านก็มี

จะเห็นได้จากเจ้าคณะแต่ละคนที่ได้รับความนิยมดังเช่น คณะแม่ถนอม ก็เช่นกัน พ่อมีคณะกลองยาว ตนจึงมีใจรักและมีความชอบและเคยคลุกคลีกับการรำกลองยาวหรือการเต้น มาตั้งแต่เด็ก จึงเก็บเกี่ยวประสบการณ์ที่พบเห็นนำมาประยุกต์ใช้กับการเต้นหางเครื่องอย่างลงตัวและมีประสิทธิภาพมีมาตรฐาน

ปัจจัยที่ส่งผลให้คณะแม่ถนอมได้รับความนิยม เนื่องจากมีองค์ประกอบ ดังนี้

1.มีทุนสูง จึงสามารถตัดและปรับปรุงชุดเครื่องแต่งกาย ตลอดจนอุปกรณ์ประกอบการแสดงใหม่ ทั้งด้วยเจ้าของคณะออกแบบตัดเย็บเอง ทำให้ประหยัดค่าใช้จ่ายส่วนนี้

2.มีความกว้างขวางในสังคม (ลูกเขยเป็นน้องชายผู้ที่มีชื่อเสียงในภาคตะวันออกเป็นที่รู้จักเป็นอย่างดี)

3.มีการจัดการองค์กรที่ดี ตรงต่อเวลา ทุ่มเทให้กับการแสดง มีข้อผิดพลาดน้อย จึงเป็นที่พอใจต่อผู้ว่าจ้าง

4.ผู้แสดงรูปร่าง หน้าตา ผิวพรรณดี เนื่องจากส่วนใหญ่มีภูมิลำเนาทางภาคเหนือ มีความประพฤติเป็นระเบียบเรียบร้อย

5.รูปแบบการเต้นประกอบเพลงมีหลายแนว และมีการเปลี่ยนเครื่องแต่งกายตามจังหวะที่เต้นอย่างสอดคล้อง

6.มีผู้แสดงอยู่ในคณะจำนวนมากสามารถรับงานได้มาก 4-5 งานต่อ 1 วัน

7.มีความคิดสร้างสรรค์ รู้จักพัฒนารูปแบบการแสดงให้แปลกใหม่อยู่ตลอดเวลา ทันต่อความนิยมในแต่ละยุคสมัย

8.มีหลักประกันคุณภาพการแสดงด้วยการชนะการประกวดการแข่งขันการแสดงหางเครื่องในงานประจำปีของจังหวัดอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่ พ.ศ.2532 ด้วยการใช้แนวความคิดที่นิยมไทย

ทั้งนี้อาจนับได้ว่า การแสดงหางเครื่องเป็นศิลปวัฒนธรรมไทยประเภทหนึ่งที่เกิดจากชุมชนชาวบ้าน ประเภทหนึ่งที่เกิดจากชุมชนชาวบ้านที่เกิดขึ้นจากกลุ่มเล็กเผยแพร่ออกอย่างกว้างขวางมากขึ้น

การศึกษาเกี่ยวกับการรำและการแสดงพื้นบ้านภาคเหนือ

<u>ฟ้อนสาวไหม</u> : <u>กรณีศึกษาครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ และครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ</u> รุจน์จรุง มีเหล็ก

พัฒนาการของการแสดงสาวไหม

ฟ้อนสาวไหมแบบครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ ช่างฟ้อนล้านนาแห่งเชียงราย เกิดขึ้นเมื่อประมาณ 80 ปีก่อน โดยประยุกต์ปรับปรุงฟ้อนเจิงในการต่อสู้ของผู้ชายมาเป็นฟ้อนที่สวยงามและนุ่มนวลของผู้หญิงสาวชาวล้านนา โดยพ่อครูกุย สุภาวสิทธิ์ ซึ่งเป็นพ่อของครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ โดยดัดแปลงท่าฟ้อนเจิงสาวไหม ซึ่งเลียนแบบขั้นตอนของการสาวไหมมาเป็นท่วงท่าที่งดงามอ่อนช้อย เพื่อให้เหมาะสมกับสตรีล้านนาและได้ถ่ายทอดศิลปะการฟ้อนสาวไหมให้กับลูกสาว ต่อมาแม่ครูบัวเรียวได้ดัดแปลงการฟ้อนสาวไหมทั้งลีลาทางรำและดนตรีประกอบการแสดง ด้วยลีลาอันงดงามแบบพื้นบ้าน และสืบทอดต่อมายังครูพลอยสี สรรพศรี และต่อมายังวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ ในปี พ.ศ. 2514

องค์ประกอบที่สำคัญและลักษณะท่าฟ้อนครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์

ลักษณะเด่นพิเศษของการฟ้อนสาวไหมครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์

ท่าฟ้อนในท่านิ่ง ช่างฟ้อนจะมีการกล่อมตัวพร้อมกับปฏิบัติกระบวนท่าฟ้อนไปด้วย โดยการปฏิบัติ ในขณะที่เปลี่ยนการปฏิบัติของมือจากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่ง นอกจากนี้การใช้มือในลักษณะจีบจะเป็นลักษณะเฉพาะ หมายถึงการจับเส้นไหม และมีการวนจีบในลักษณะการพันไหมในลักษณะต่างๆ ของการจินตนาการในการประดิษฐ์กระบวนท่าของช่างฟ้อน การเดินลากเท้า เคลื่อนที่ไปด้านข้าง มีลักษณะเดินเต็มเท้า และมีการยืดยุบแต่ไม่ใช่ห่มเข่าแบบมาตรฐานไม่กระทบเข่า พบทั้งในท่ายืนและท่านั่ง (โดยท่านั่งใช้การเคลื่อนไหวมือและการกล่อมตัวเป็นหลักในการฟ้อน) ลักษณะลำตัวตั้งตรงปล่อยตามธรรมชาติแบบพื้นบ้าน ไม่มีการดัดเอวหรือตึงไหล่ ก่อนที่จะเริ่มปฏิบัติท่าฟ้อนในลักษณะอื่นต่อไป

ช่างฟ้อนจะฟ้อนท่าเชื่อม (ท่าสาวไหมช่วงยาว) ที่มีทั้งนั่งและยืน ก่อนเริ่มกระบวนท่าฟ้อนลำดับอื่น การเปลี่ยนอิริยาบถจากยืนไปนั่งหรือจากนั่งไปยืน

ฟ้อนสาวไหมของครูคำ กาไวย์

การฟ้อนสาวไหมของครูคำ กาไวย์ ได้รับการถ่ายทอดมาจากอุ้ยแก้ว ใจขัด ช่างฟ้อนสตรีชาวล้านนา ตั้งแต่ครูคำ กาไวย์ อายุประมาณ 11 -12 ปี เรียน ป.4 (ปัจจุบันครูคำ กาไวย์ อายุ 73 ปี – พ.ศ.2549) และได้ลืมเลือนการฟ้อนชุดนี้ไปบ้างเพราะไม่ได้บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร เป็นการฟ้อนที่แสดงถึงการปั่นฝ้าย ทอผ้า โดยช่างฟ้อนจะต้องเป็นผู้ชายที่มีสุขภาพสมบูรณ์แข็งแรง ประกอบกับต้องมีปฏิภาณไหวพริบในการฟ้อนอย่างมีลีลา

ขั้นตอนในการแสดงฟ้อนลายสาวไหม ช่างฟ้อนจะออกมานั่งและเริ่มไหว้กลางเวที แล้วเริ่มฟ้อนจนจบกระบวนท่า การสืบทอดฟ้อนสาวไหมชุดนี้ ครูคำ กาไวย์ ยังไม่ได้ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์คนไหนอย่างเต็มรูปแบบ เพียงแต่ได้นำไปปรับปรุงกับฟ้อนสาวไหมของครูพลอยสี สรรพศรี มาเป็นฟ้อนสาวไหมแบบนาฏศิลป์ที่เห็นกันโดยทั่วไป กระบวนท่าฟ้อนสาวไหมของครูคำ กาไวย์ มี 15 กระบวนท่า คือ ท่าไหว้ทำความเคารพ (ระลึกถึงครูอาจารย์) ท่าดึงไหมออกจากหลอดซ้าย-ขวา ท่าดึงไหมพันเปี๊ยะ ท่าดึงไหมข้างตัว ท่าล้างไหม ท่าคลี่ปมไหม ท่าไหมใส่บ่วง (พุ่งหลอดไหม) ท่าดึงไหม ท่าดึงไหมพันหลัก ท่าดึงไหมด้านหน้า (ทดลองความเหนียวของเส้นไหม) ท่าดึงไหมออกจากเปี๊ยะ ท่าสะบัดเส้นไหม ท่าสาวไหมใต้ศอก ท่านุ่งผ้า ท่าสาวไหมพันเปี๊ยะ จบด้วยท่าก้มกราบไหว้

ลักษณะเด่นพิเศษในท่าฟ้อนลายสาวไหม พบว่าช่างฟ้อนปฏิบัติท่าฟ้อนในท่านิ่ง ช่างฟ้อนมีการกล่อมตัวพร้อมกับปฏิบัติกระบวนท่าฟ้อนไปพร้อมๆ กับการฟ้อน นอกจากนี้การใช้มือในลักษณะจีบที่ใช้นิ้วกลางจีบ ช่างฟ้อนหมายถึงการจับเส้นไหม มีการม้วนจีบในอิริยาบถต่างๆ นั้น ช่างฟ้อนได้นำเส้นไหมไปพันในลักษณะต่างๆ ซึ่งเป็นจินตนาการและการเลียนแบบวิถีชีวิตของการทอผ้าของสตรีชาวล้านนา การเดินจะเดินยกเท้าไม่สูงมากเหมือนการลากเท้าเคลื่อนที่ไปข้างๆ มีการยืดและยุบ แต่ไม่ใช่หม่เข่าแบบนาฏศิลป์ไทย มีทั้งกระบวนท่ายืนและท่านั่ง (โดยท่านั่งใช้การเคลื่อนไหวมือและการกล่อมตัวเป็นส่วนใหญ่ในการฟ้อน) การเปลี่ยนท่าฟ้อนจากท่านั่งไปท่ายืนช่างฟ้อนจะเคลื่อนไหวได้อย่างลงตัว มีความอ่อนหวาน นุ่มนวล สง่างามตามแบบล้านนา

ลักษณะท่าฟ้อนสาวไหมของครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ และฟ้อนสาวไหม ครูคำ กาไวย์ สามารถจำแนกได้ 2 ลักษณะ คือ ลักษณะท่าฟ้อนที่เลียนแบบมาจากท่าธรรมชาติ ได้แก่ กรรมวิธีการสาวไหม การทอผ้า

และลักษณะท่าพื้นฐานในการฟ้อน ได้แก่ มือตั้งวง มือจีบ ม้วนมือ โดยนำท่าทางเหล่านี้มาเรียบเรียงให้เกิดกระบวนท่าฟ้อนที่มีความกลมกลืนกันและซับซ้อนมากขึ้น โดยให้เกิดความสวยงามในการนำเสนอ โดยได้สอดแทรกเอาศิลปวัฒนธรรมประเพณี ความเป็นอยู่ในการดำรงชีวิต การแต่งกาย ความเชื่อ ของกลุ่มชนนั้นๆ ลงไปในกระบวนท่าฟ้อนที่ประยุกต์และประดิษฐ์ขึ้น

<u>นาฏศิลป์ล้านนา : กรณีศึกษาสมัยพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี (พ.ศ.2416)ถึงปัจจุบัน</u> รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์

นาฏศิลป์ล้านนามีวิวัฒนาการอย่างช้าๆ โดยแบ่งยุคนาฏศิลป์ล้านนาออกเป็น 3 ยุค คือ

1.ยุคเจ้าหลวง พ.ศ.2416-2478 เป็นนาฏศิลป์ในคุ้มเจ้าหลวงและเจ้านายชั้นสูงมีบทบาทในนาฏศิลป์ล้านนามาก โดยแนวคิดในการประดิษฐ์มาจากการปรับปรุงนาฏศิลป์ราชสำนักพม่าและราชสำนักไทย ตามแบบวัฒนธรรมล้านนา

2.ยุคที่ 2 พ.ศ.2479-2529 นาฏศิลป์จากกรมศิลปากรได้เข้ามามีบทบาทในล้านนาสูงมาก โดยผ่านสถาบันอุดมศึกษา โดยเฉพาะในเมืองใหญ่ แนวคิดในการประดิษฐ์ฟ้อนระยะเวลาดังกล่าวได้รับอิทธิพลมาจากส่วนกลางแบบไหน เป็นการครอบงำทางวัฒนธรรมผ่านการปกครองของอำนาจรัฐที่มีต่อนครเชียงใหม่

3.ยุคที่ 3 พ.ศ.2530-พ.ศ.2545 เป็นยุคที่แนวคิดในการประดิษฐ์นาฏศิลป์ล้านนามีความหลากหลาย เนื่องจากมีการเลื่อนไหลวัฒนธรรมอย่างรวดเร็ว อาทิ ประดิษฐ์การฟ้อนตามกระแสนิยม ประดิษฐ์โดยการนำแม่ท่าบางท่าในฟ้อนเจิงมาสร้างเป็นฟ้อนชนิดใหม่ แต่ก็มีการผสมผสานกับแบบแผนนาฏศิลป์กรมศิลปากร และแนวคิดการฟ้อนที่เห็นว่าการฟ้อนคือศิลปะ มุ่งเน้นที่องค์รวมของศิลปะมากกว่าความหมายของท่าฟ้อน การฟ้อนจึงมีความเป็นอิสระ ไม่ยึดติดแบบแผนเหมือนนาฏศิลป์กรมศิลปากร และมีบางกลุ่มที่มีแนวคิดอนุรักษ์นิยม ทำการศึกษาค้นคว้านาฏศิลป์พื้นบ้านล้านนามาเผยแพร่โดยไม่ผ่านการปรุงแต่งหรือปรุงแต่งแต่เพียงเล็กน้อย

การฟ้อนของล้านนา เป็นการฟ้อนที่มีไวยากรณ์ แม่ท่า และมีความหมายเช่นเดียวกับท่ารำในนาฏศิลป์กรมศิลปากร เป็นท่าทางที่เกิดจากการเคลื่อนไหวของสัตว์ ดอกไม้ เทวดาและธรรมชาติ

<u>พระราชชายาเจ้าดารารัศมีกับนาฏยศิลป์ล้านนา</u> สายสวรรค์ ขยันยิ่ง

การศึกษาพระประวัติและผลงานทางด้านนาฏยศิลป์และดนตรีของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี พร้อมทั้งศึกษากระบวนการวิธีคิดของพระองค์ท่านในการพัฒนานาฏยศิลป์ล้านนา ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารทางวิชาการตลอดจนสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้อง ทั้งผู้ที่เคยรับใช้ใกล้ชิดพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ช่างฟ้อน และบุตรหลานของช่างฟ้อนในคุ้มเจ้าหลวงเชียงใหม่หลายท่าน ทำให้ได้เห็นถึงพระอัจฉริยภาพทางด้านนาฏยศิลป์และดนตรีไทยของพระราชชายาฯ อย่างชัดเจน ซึ่งนอกจากจะเป็นพระอัจฉริยภาพส่วนพระองค์แล้วยังเป็นผลของการถูกหล่อหลอมทางด้านสังคมศิลปวัฒนธรรมประเพณีมาตลอดพระชนม์ชีพของพระองค์ ทั้งประเพณีของชาวภาคเหนือและขนบประเพณีของราชสำนักภาคกลาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านนาฏศิลป์ดนตรีที่นิยมกันในราชสำนักระหว่างปี พ.ศ.2429 – 2457 อันเป็นช่วงที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงถวายตัวรับใช้ใต้เบื้องพระยุคลบาทพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 พระองค์ทรงศึกษาเรียนรู้ทั้งด้วยพระองค์เองและสนับสนุนให้คนใกล้ชิดได้เรียนรู้ ซึ่งหลายคนก็เป็นกำลังสำคัญของพระราชชายาฯ ในการอนุรักษ์และพัฒนานาฏยศิลป์ในภายหลัง โดยผลงานของพระองค์ท่านที่โดดเด่นชุดหนึ่ง คือ ระบำซอ ซึ่งเป็นการผสมผสานนาฏยศิลป์แบบราชสำนักเข้ากับนาฏยศิลป์ล้านนาอย่างสวยงาม

จากการศึกษา พบว่าองค์ความรู้เกี่ยวกับ วิธีสร้างสรรค์ของพระราชชายาฯ ซึ่งเปรียบได้กับวิธีการสร้างสรรค์ชุดการแสดงของนักนาฏยประดิษฐ์ อันประกอบด้วย

คุณสมบัตินักนาฏยประดิษฐ์

1.เป็นผู้มีอัจฉริยภาพ หรือเรียกว่าพรสวรรค์ หรือความสามารถส่วนตัว

2.การอยู่ในสิ่งแวดล้อมแล้วซึมซับวัฒนธรรมความเป็นอยู่รอบตัวนำมาปรับใช้สร้างชุดการแสดง(คล้ายครูลมุล)

3.การใส่ใจศึกษาเรียนรู้สิ่งที่อยู่รอบตัว

4.สนับสนุนให้คนใกล้ชิดเรียนรู้ก็จะเกิดแรงเสริมจากคนเหล่านี้

5.มีใจรัก และสนใจเรื่องนั้นๆ

ลักษณะงานสร้างสรรค์ของพระราชชายาฯ

1.ผลงานที่คิดขึ้นใหม่จากการปรับเอาการขับลำพื้นเมืองพื้นบ้านมาใส่ท่ารำ หรือการผสมผสานวัฒนธรรม 2 วัฒนธรรม คือ รำของพม่ามาปรับปรุง หรือนาฏศิลป์ 2 สกุล มาปรับเช่นระบำซอ

2.ปรับปรุงจากของเดิมโดยจัดให้มีระเบียบแบบแผน หรือเพิ่มเติมให้มีสีสันแปลกตา

3.มอบหมายให้ผู้ที่ได้รับการสนับสนุนให้ศึกษา ประดิษฐ์ขึ้น

4.อนุรักษ์ของเก่าที่กำลังจะสูญหาย ด้วยการรักษาไว้พร้อมปรับปรุงให้น่าสนใจขึ้น

5.การสร้างสรรค์ชุดการแสดง หรือธำรงไว้ซึ่งองค์กรหรือหน่วยงานต้องมีการส่งเสริมผู้ร่วมงานให้ได้ศึกษาเรียนรู้ เพราะจะเป็นกำลังสำคัญ เช่นเดียวกับคณะนาฏศิลป์เอกชนที่คงอยู่ได้ส่วนหนึ่งเพราะมีคนสนับสนุน มีผู้ร่วมงานที่มีความรู้ความสามารถเติมเต็มในส่วนบกพร่องของกันและกัน

6.ลักษณะเด่นของฟ้อนพม่า คือการโน้มตัวไปด้านหน้า

7.อดีตช่างฟ้อนฟังทำนองดนตรี ไม่ใช่การนับจำนวน

8.เมื่อรำพร้อมกันหลายคน หากศิลปินต้องการอวดฝีมือจะทำให้รำไม่พร้อมกัน

9.ลักษณะเด่นของฟ้อนมูเซอ คือ การก้าวเท้ากว้างกว่าปกติทำให้เอนตัวได้มากขึ้น

<u>แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่</u> อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์

ฟ้อนล้านนาแบบใหม่ที่เรียกว่าฟ้อนนีโอล้านนา หมายถึงการฟ้อนแบบใหม่ที่ผสมผสานระหว่างการฟ้อนตามรูปแบบดั้งเดิมของชาวล้านนากับศิลปกรรมล้านนาในอดีตและการแสดงแนวร่วมสมัย ล้านนาหมายถึง จังหวัดทางภาคเหนือของประเทศไทย คือเชียงใหม่ เชียงราย ลำปาง ลำพูน แพร่ น่าน พะเยา แม่ฮ่องสอนและทางตอนเหนือของประเทศไทยตั้งแต่เชียงรุ้งเรื่อยไปจนถึง สิบสองปันนา และทางตะวันออกไปจดหลวงพระบาง ทางใต้จดสุโขทัย พัฒนาการดังกล่าวเป็นการศึกษาจากแนวคิดสร้างสรรค์ของภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ระหว่างพ.ศ. 2526-2548 ซึ่งมีปัจจัยพื้นฐานของการฟ้อนนีโอล้านนา ดังนี้

1.ฟ้อนดั้งเดิมของล้านนา หรือฟ้อนที่มีมาก่อนฟ้อนนีโอล้านนา ซึ่งเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์การฟ้อนนีโอล้านนา ซึ่งประกอบด้วย

ฟ้อนผี เป็นฟ้อนในพิธีกรรมความเชื่อเรื่องผี ซึ่งผู้ฟ้อนเป็นร่างทรงที่ส่วนใหญ่เป็นสตรี ลักษณะการฟ้อนที่เด่นชัดเป็นการส่งมือขึ้นสูง ตั้งแต่ระดับเอวขึ้นไปจนสุดแขน และฟ้อนย่ำอยู่กับที่หรือก้าวเวียนซ้ายในมณฑลพิธี ผู้ฟ้อนมักโน้มตัวไปมาพร้อมกับยกไหล่ตามจังหวะดนตรี

ฟ้อนเมือง เป็นการฟ้อนเพื่อความรื่นเริงสนุกสนาน การฟ้อนเมืองมี 2 ประเภท คือการฟ้อนแบบชาติพันธุ์ ซึ่งเป็นการฟ้อนของชนเผ่าต่างๆในล้านนา ซึ่งเป็นท่าทางลักษณะเฉพาะของชนเผ่า และฟ้อนเมืองแบบวิถีชีวิต คือการฟ้อนที่แสดงออกถึงการดำเนินชีวิตประจำวัน

ฟ้อนราชสำนัก เป็นแนวคิดและรูปแบบการฟ้อนที่ได้รับมาจากการฟ้อนในราชสำนักของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ท่าฟ้อนมีลักษณะตายตัว เน้นความประณีตงดงาม

2.เนื้อหารายวิชา ที่เป็นตัวกำหนดให้เกิดกระบวนการในการฟ้อน

3.งานประติมากรรมและงานจิตรกรรม ใช้เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์กระบวนท่าฟ้อน และเครื่องแต่งกาย ตลอดจนเรื่องราวชาดกที่นำมาปรับเป็นละครฟ้อน

4.นาฏศิลป์ไทยใหญ่ มีบทบาทมากพอสมควรต่อการฟ้อนนีโอล้านนาในด้านการทรงตัวในการฟ้อน การเคลื่อนไหวร่างกาย การเตะปลายเท้า แนวเพลงและเครื่องแต่งกายประกอบการฟ้อน

5.ดนตรีพื้นเมืองล้านนา/ดนตรีล้านนาร่วมสมัยหรือดนตรีล้านนาประยุกต์ จากจังหวะดนตรีพื้นเมืองล้านนาส่งผลในการฟ้อนตามทำนองเพลงให้อ่อนหวาน อ่อนโยน เชื่องช้า ทำให้เกิดความรู้แบบเบาลอย

6.วรรณกรรมท้องถิ่น ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชาดกประวัติพระพุทธเจ้า

รูปแบบการฟ้อนล้านนาแบบใหม่ มีลักษณะของการเป็นกระบวนการเพื่อใช้ในการนำเสนอผลผลิต การฟ้อนมีเอกลักษณ์ และแนวปฏิบัติ 3 ทาง คือ การจำลองภาพในอดีตจากงานประติมากรรม จิตรกรรมล้านนา ผู้ฟ้อนเกิดความสุขที่จะฟ้อนประหนึ่งว่าปลดปล่อยจิตวิญญาณของตนให้ล่องลอย และผู้ฟ้อนต้องการแสดงความสามารถของตนให้ผู้ชมได้ประจักษ์

นาฏยลักษณ์การฟ้อนนีโอล้านนา เป็นการฟ้อนที่เคลื่อนไหวไปตลอด ที่เรียกว่ารำเลื้อย ก้าวเท้าพร้อมกับการดันสะโพกไปด้านข้าง ลำตัวโน้มไปด้านหน้า ด้านข้างและด้านหลัง การก้าวเท้าพร้อมกับย่อตัวลงเล็กน้อยและยืดตัวขึ้น ดันสะโพกออกข้างลำตัวเป็นการเน้นพลังในการฟ้อนแต่ละครั้ง ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวด้วยพลังที่ช้าและเบา แต่ก็มีความหนักแน่น

การศึกษาเกี่ยวกับการรำและการแสดงพื้นบ้านภาคอีสาน มี 12 เล่มที่ศึกษาเกี่ยวกับชาวไทยที่อาศัยอยู่ในภาคอีสาน เป็นคนไทยเชื้อสายลาว ในด้านศึกษาถึงประวัติความเป็นมา พัฒนาการและนาฏยลักษณ์ของการแสดงชุดนั้น ประกอบด้วย

1. ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร การฟ้อนอีสาน
2. พจน์มาลย์ สมรรคบุตร การฟ้อนผู้ไทยในเรณูนคร
3. สุภาพร คำยุธา การฟ้อนของชาวผู้ไทย : กรณีศึกษาหมู่บ้านโพนอำเภอคำปวง จ.กาฬสินธุ์
4. รัตติยา โกมินทรชาติ การฟ้อนของชาวผู้ไท : กรณีศึกษาหมู่บ้านวาริชภูมิ อ.วาริชภูมิ จ.สกลนคร
5. เอื้อมพร เนาว์เย็นผล ฟ้อนไทยทรงดำ
6. สุรัตน์ จงดา ฟ้อนผีฟ้านางเทียม : การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อชาวอีสาน
7. พิเชษฐ สายพันธ์และนฤพนธ์ ด้วงวิเศษ ฟ้อนผู้ไท : พิธีกรรมการแสดงกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม
8. นฤบดินทร์ สีพันธ์ พัฒนาการฟ้อนบูชาพระธาตุพนม
9. นงเยาว์ อำรุงพงษ์วัฒนา ศิลปะการฟ้อนผู้ไทย จังหวัดนครพนม
10. พีรพงศ์ เสนไสย นาฏยประดิษฐ์ของพนอ กำเนิดกาญจน์
11. กนกอร สุขุมาลพงษ์ ฟ้อนนางเทียม ในพิธีบุญเลี้ยงบ้าน กรณีศึกษาบ้านกาลึม จังหวัดอุดรธานี
12. วิราณี แว่นทอง การรำในพิธีศพแบบนกหัสดีลิงค์ในอุบลราชธานี
13. ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง พัฒนาการเรือมอันเร
14. พนิดา บุญทองขาว เรือมอันเร
15. วรรณิกา นาโสก พัฒนาการฟ้อนกลองตุ้ม อำเภอกันทรารมย์ จังหวัดศรีษะเกษ

<u>การฟ้อนอีสาน</u> ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร

ศึกษาเกี่ยวกับนาฏยลักษณ์จากกลุ่มตัวอย่างที่ประกอบด้วย

1. หมอลำ 3 ท่าน คือ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ / หมอลำทองมาก จันทะลือ ศิลปินแห่งชาติ / หมอลำบุญเลิศ พรหมชาติ
2. การฟ้อนในพิธีเซิ้งบั้งไฟ
3. หมอลำประยุกต์ โดยลูกทุ่งหมอลำสมจิตร บ่อทองและหมอลำซิ่งราตรี ศรีวิไล
4. ท่าฟ้อนหมากกั๊บแก๊บและลำเพลิน ที่แสดงโดยวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด

5. ท่าฟ้อนตั้งหวายและการฟ้อนสีทันดอน ของสถาบันราชภัฏอุบลราชธานี

เมื่อทำการวิเคราะห์ข้อมูลแล้วพบว่า ท่าฟ้อนของทั้ง 5 กลุ่มตัวอย่าง มีลักษณะร่วมกัน ซึ่งจัดได้ว่าเป็นนาฏยลักษณ์ของการฟ้อนอีสาน คือ

1. การจีบนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ไม่จรดกัน
2. การพรมนิ้ว คือ การกระดิกนิ้วอยู่ตลอดเวลา
3. การม้วนมือ
4. การขย่มลำตัวและเข่าตามจังหวะอย่างสม่ำเสมอ
5. ผู้หญิงก้าวไขว้
6. ลำตัวแข็งและเอนทั้งตัว
7. การก้าวเท้า
8. การย่ำเท้าสม่ำเสมอ
9. การรุกไล่ของฝ่ายชาย และการฟ้อนปัดป้องของฝ่ายหญิง
10. ท่าฟ้อนส่วนใหญ่เป็นการเลียนแบบกิริยาคน สัตว์ ธรรมชาติ และมีท่าที่อ้างอิงตัวละครในวรรณคดีบ้าง
11. การสืบทอดท่ารำเป็นรูปแบบกลางๆ จากนั้นจึงเพิ่มเติมความคิดสร้างสรรค์ของตนเอง

ยุทธศิลป์ สันนิษฐานว่า การฟ้อนอีสานมีพื้นฐานมาจากการฟ้อนในลำผีฟ้าและการฟ้อนในพิธีเซิ้งบั้งไฟ ซึ่งเป็นลักษณะการฟ้อนในความเชื่อดั้งเดิม คือการติดต่อสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อเป็นที่พักพิงทางใจในเรื่องที่เกินความสามารถของมนุษย์ในขณะนั้นจะดำเนินการได้กับลักษณะการฟ้อนตามความเชื่อดั้งเดิมเช่นกัน แต่มีความแตกต่างเพราะการฟ้อนในพิธีบั้งไฟเน้นความสนุกสนานรื่นเริง ซึ่งน่าจะมีวิวัฒนาการมาจากการฟ้อนในลำผีฟ้าอีสาน

<u>การฟ้อนผีฟ้านางเทียม : การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อของชาวอีสาน</u> สุรัตน์ จงดา

โดยถือความเป็นมาและนาฏยลักษณ์ของการฟ้อนผีฟ้านางเทียมของกลุ่มชนในหมู่บ้านพระยืน มีข้อค้นพบจากการศึกษาดังนี้ กลุ่มชนในหมู่บ้านพระยืน เป็นกลุ่มชนที่สืบทอดเชื้อสายมาจากอาณาจักรล้านช้างเวียงจันทร์

พิธีกรรมการฟ้อนผีฟ้า เป็นประเพณีที่สืบทอดในความเชื่อเรื่องผีฟ้า ผีแคนมาจากอาณาจักรล้านช้างที่เชื่อว่าเป็นผีที่ให้กำเนิดมนุษย์หรือผีบรรพบุรุษนั่นเอง ความเชื่อเรื่องผีฟ้ามีกระจายอยู่ทั่วภาคอีสาน โดยเฉพาะกลุ่มคนเชื้อสายลาว แต่ความเชื่อเรื่องผีฟ้าในหมู่บ้านพระยืนนั้นได้รับอิทธิพลจากเหตุการณ์ทางการเมืองและการปกครอง การฟ้อนผีฟ้าใช้ใน 2 ลักษณะคือ การฟ้อนเพื่อรักษาโรคภัยไข้เจ็บ และการฟ้อนเพื่อบูชาผีฟ้าประจำปี ลักษณะพิธีกรรมการฟ้อนผีฟ้าเพื่อรักษาโรคและบูชาผีฟ้านั้น นางเทียม มีบทบาทเช่นเดียวกับหมอจิตเวชพื้นบ้านที่ทำหน้าที่รักษาโรคทางใจของผู้ป่วย เนื่องจากเป็นผู้เข้าใจบริบททางสังคมอีสานเป็นอย่างดี โดยเฉพาะในพิธีลงข่วงส่วนใหญ่จะเป็นผู้หญิงที่แสดงกิริยาอาการต่างๆ ออกมา แสดงให้เห็นถึงอารมณ์ภายในของเพศหญิง ส่วนใหญ่มีครอบครัวแล้วต้องรับภาระหนัก โดยถูกกดดันมิให้แสดงกริยาที่ไม่เหมาะสม เมื่อถึงพิธีลงข่วงหญิงเหล่านี้จึงมีโอกาสแสดงความรู้สึกภายในออกมา พบว่าการฟ้อนผ้ามีบทบาทในการดำรงชีวิตของกลุ่มชนชาวอีสานอีกอย่างหนึ่ง นอกเหนือจากเป็นการแสดงศิลปวัฒนธรรมประจำถิ่น

นาฏยลักษณ์ของการฟ้อน

1. ส่วนมากเป็นการฟ้อนในระดับลำตัว ด้วยการม้วนมือเข้าแล้วสบัดออกทำทั้งสลับกันหรือพร้อมกัน

2. พบไม่มากสำหรับการใช้มือระดับไหล่ด้านข้าง

3. ท่าจะเริ่มจากท่าง่าย คือ ท่าแกว่งแขนข้างสะโพก แล้วม้วนมือ เกร็งมือ ในระดับเอว มีการวาดมือ วนมือ แทงมือ สลับกันไป

4. การใช้เท้า ย่ำเท้า ชัดเท้า แตะเท้า เตะเท้า จดปลายเท้า ไขว้เท้า ยกเท้า กระโดดด้วยปลายเท้า การปิดเท้าไปพร้อมกัน การเขย่งเท้า

5. การย่ำเท้าตามจังหวะเร็ว มักไม่เปิดส้นเท้า หากเปิดส้นเท้ามักใช้ในท่าที่ต้องการความเร็ว

6. การขย่มเท้า (หย่อน) แล้วค่อยๆ ก้าวช้าๆ

7. ระดับการใช้มือ ระดับสะโพก เอว ลำตัว ศีรษะ

8. การใช้ลำตัว มีใช้ท่าก้มตัวไปข้างหน้า เอนไปข้างหลัง เอียงด้านข้างมักทำพร้อมกับการยกสะโพกด้านตรงข้ามเพื่อถ่วงน้ำหนัก

<u>ฟ้อนนางเทียม ในพิธีบุญเลี้ยงบ้าน กรณีศึกษา บ้านการลึม จังหวัดอุดรธานี</u> กนกอร สุขุมาลพงษ์

บ้านการลึม มีการนับถือผี และพิธีกรรมที่แสดงถึงความเชื่อในวิญญาณและอำนาจลึกลับ โดยมีการให้ความสำคัญอย่างยิ่งกับการนับถือผีปู่ตา โดยทุกปีจะจัดพิธีบูชา เรียกว่าพิธีบุญเลี้ยงบ้าน เพื่อเป็นการแสดงความกตัญญูกตเวที ที่ได้คอยปกปักรักษาหมู่บ้านให้อยู่เย็นเป็นสุข มาตลอดหนึ่งปี

ในพิธีดังกล่าว มีจ้ำและนางเทียมทำหน้าที่เป็นผู้ประกอบพิธีกรรม จ้ำมีหน้าที่ในการสื่อกลางระหว่างปู่ตากับชาวบ้าน ส่วนนางเทียมทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยจ้ำและเป็นร่างทรงของปู่ตา เมื่อปู่ตาเข้าทรงนางเทียมจะมีการฟ้อนเกิดขึ้น โดยการฟ้อนมีวัตถุประสงค์ในการขจัดปัดเป่าสิ่งชั่วร้ายให้ออกจากหมู่บ้าน ทั้งเป็นการฟ้อนเพื่อปลดปล่อยอารมณ์ของบริวาร ท่าทางการฟ้อนไม่เน้นความสวยงาม เนื่องจากเป็นการวาดฟ้อนจากจิตใต้สำนึก ความรู้สึกนึกคิดที่จะแสดงออกลีลาการฟ้อนไม่มีแบบแผนตายตัว การวาดฟ้อนที่เน้นท่าทางที่รุนแรง รวดเร็ว วาดลำแขนในลักษณะกว้าง มีการยกมือขึ้นสูงเหนือศีรษะ และวาดมือลงต่ำ เท้าเน้นการกระโดด การหมุนรอบตัว การฟ้อนมีการขย่มตัวตามจังหวะตลอดเวลา

การฟ้อนรำแบบชาวภูไท อีกหนึ่งศิลปะการร่ายรำในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มีการศึกษากลุ่มชนนี้ 5 ฉบับ ประเทศไทยมีชาวภูไทเข้ามาตั้งถิ่นฐานทั้งหมด 3 ครั้งด้วยกัน ทั้ง 3 ครั้งมีชาวภูไทอาศัยอยู่ในถิ่นฐานต่างๆ ของประเทศไทย โดยอพยพมาจากอาณาจักรสิบสองจุไทย เวียงจันทร์

- พ.ศ. 2321-2322 สมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชและพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ตั้งถิ่นฐานที่เพชรบุรี เรียกว่า ลาวทรงดำ ลาวโซ่ง ไทยโซ่ง ลาวโซ่ง ไทยทรงดำในเพชรบุรีเรียกทรงทำ ต่อมาได้กระจายไปอยู่ที่ราชบุรี นครปฐม สุพรรณบุรี

- สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มี 8 กลุ่ม ตั้งอยู่ใน 6 จังหวัด คือ

  1. ภูไทในจังหวัดกาฬสินธุ์ มาจากเมืองวัง
  2. ภูไทในจังหวัดสกลนคร มาจากเมืองวังและเมืองกะปอง
  3. ภูไทใจจังหวัดมุกดาหารมาจากเมืองวังและเมืองดำอ้อ

4. ภูไทในจังหวัดนครพนมมาจากเมืองวัง

5. ภูไทในจังหวัดอำนาจเจริญมาจากเมืองตะโพน

6. ภูไทในจังหวัดยโสธรมาจากเมืองตะโพน

โดยข้อความรู้ที่ได้จากการศึกษาการฟ้อนรำของชาวภูไทในภาคอีสาน มี 3 จังหวัด คือ

<u>การฟ้อนของชาวผู้ไทย : กรณีศึกษาหมู่บ้านโพน ตำบลบ้านโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์</u>

สุภาพร คำยุธา

จังหวัดกาฬสินธุ์เดิมมีความเชื่อเรื่องผีฟ้า ผีแถน เช่นเดียวกับชาวอีสานทั่วไป ปัจจุบันเริ่มมีการปรับเปลี่ยนประเพณีบุญบั้งไฟที่กาฬสินธุ์ก็เกิดขึ้นจากความเชื่อเรื่องผีแถน ซึ่งในงานบุญประเพณีเช่นนี้ มีการฟ้อนรำร่วมอยู่ด้วย เดิมผู้ฟ้อนเป็นชาย ปัจจุบันเป็นหญิง การฟ้อนแบบชาวบ้านดั้งเดิมของชาวผู้ไทยบ้านโพนนั่นคือ การฟ้อนละครผู้ไทยและการฟ้อนผู้ไทย

การฟ้อนละครผู้ไทย ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่า มาจากการลอกเลียนแบบการแสดงละครชาตรี ที่ตำบลสนามทรายในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งขณะนั้นพ่อค้าวัว - ควายชาวอีสานและชาวผู้ไทยได้เดินทางไปพบเห็นจึงจำมาฟ้อนเล่นในงานบุญ ต่อมาเกิดการฟ้อนละครแพร่หลายในพื้นที่ภาคอีสาน แต่อาจมีข้อแตกต่างตามสภาพแวดล้อมของสังคมและวัฒนธรรมของท้องถิ่น

จากพัฒนาการฟ้อนละครผู้ไทยที่พบว่า พ.ศ. 2459-2512 ช่างฟ้อนเป็นชาย ต่อมา พ.ศ. 2539 ผู้หญิงเริ่มมีบทบาทในการฟ้อน จนในที่สุดผู้หญิงมีบทบาทในการฟ้อนอย่างเต็มรูปแบบ มีการปรับท่าฟ้อน ดนตรี ให้เหมาะกับการฟ้อนของผู้หญิง ซึ่งสาเหตุที่ทำให้ฟ้อนละครผู้ไทยมีการเปลี่ยนแปลงนั้นมาจากสภาพสังคม ความเชื่อและค่านิยมที่เปลี่ยนไป ปัจจัยด้านบุคคล คือ ผู้หญิงเข้ามามีบทบาทในการฟ้อนแทนผู้ชาย และนโยบายของรัฐ

จากการแบ่งการศึกษาฟ้อนละครผู้ไทย ทั้ง 3 ยุค คือ ยุคดั้งเดิม ยุคฟื้นฟู และยุคประยุกต์พบว่า เอกลักษณ์ท่าฟ้อนละครผู้ไทยคือ ดีดเท้าหรือดีดขาสูงไปด้านหลัง จีบไม่ติด ม้วนมือ การโยก เอนตัวและหมุนตัว

การฟ้อนผู้ไทย เกิดเพราะต้องการฟ้อนถวายสมเด็จพระนางเจ้าฯ ปี พ.ศ. 2521 โดยมีการคิดประดิษฐ์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่ ฟ้อนประกอบแคนและกลอง แต่งกายด้วยชุดพื้นเมือง ต่อจากนั้นนำไปฟ้อนร่วมขบวนในประเพณีบุญบั้งไฟนับเป็นครั้งแรกที่มีการฟ้อนโดยผู้หญิงในงานบุญของชาวผู้ไทย เนื่องจากเป็นชุดการแสดงที่เพิ่มเกิดได้ไม่นาน คือ พ.ศ. 2521-2546 (ปีที่ทำการวิจัย) ยังไม่มีความเปลี่ยนแปลงมากนัก ที่มีการเปลี่ยนแปลงก็คือองค์ประกอบการแสดงที่ปรับเปลี่ยนตามกระแสสังคม

ด้านเอกลักษณ์การฟ้อนผู้ไทยคือ เตะเท้าสูง ไขว้เท้า เขย่งด้วยปลายเท้าจีบม้วนมือ หมุนข้อมือ การเอียงตามเท้าที่ก้าว

การฟ้อนของชุดละครผู้ไทยและฟ้อนผู้ไทย มีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันหลายด้าน มีการหยิบยืมศิลปะระหว่างกัน คือ

1. ฟ้อนผู้ไทยสวมเล็บเลียนแบบฟ้อนละครในอดีต

2. มีการนำฟ้อนผู้ไทยรวมแสดงในงานบุญบั้งไฟเช่นเดียวกับฟ้อนละคร

3. เมื่อมีการฟื้นฟูฟ้อนละครขึ้นใหม่ มีการนำท่าของฟ้อนผู้ไทยมาปรับใช้เห็นได้จากท่าในฟ้อนละครผู้ไทยยุคประยุกต์

<u>การฟ้อนผู้ไทยในเรณูนคร</u> พจน์มาลย์ สมรรคบุตร

การฟ้อนของชาวผู้ไทยในเรณูนครจังหวัดนครพนม นั้นมี 2 ลักษณะคือ นิยมในพิธีกรรมการรักษาผู้ป่วยคือฟ้อนในพิธีเหยา เรียกฟ้อนเหยา และการฟ้อนเพื่อความสนุกสนานในโอกาสต่างๆ เรียกว่าฟ้อนผู้ไทยเรณูนคร ปัจจุบันไม่ปรากฏการฟ้อนเหยา

ลักษณะท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูนครนั้นเป็นท่าที่มาจากการเลียนแบบกิริยาของสัตว์ กิริยามนุษย์ การเคลื่อนไหวของพืช และมีท่าอื่นนอกเหนือจากนี้

เอกลักษณ์การฟ้อนผู้ไทยเรณูนคร

การดีดตัวเบาๆ ให้ลอยจากนั้นโดยเท้าต้องไม่แตะพื้นในการก้าวเท้า ลักษณะดูคล้ายผู้ฟ้อนสะดุดอยู่ในอากาศเป็นเทคนิคพิเศษที่ยังไม่เห็นในการแสดงอื่น

ปัจจุบันมีการฟ้อนผู้ไทยในโรงเรียนของเรณูนคร เพื่อเป็นการสืบทอดนาฏศิลป์ท้องถิ่นอีกทั้งมีการเรียนควบครูผู้ฟ้อนที่บ้านครู

<u>การฟ้อนของชาวภูไท : กรณีศึกษาหมู่บ้านวาริชภูมิ อำเภอวาริชภูมิ จังหวัดสกลนคร</u> รัตติยา โกมินทรชาติ

การฟ้อนของชาวภูไทวาริชภูมิมี 2 ลักษณะคือ การฟ้อนประกอบในพิธีกรรมซึ่งสะท้อนความเชื่อดั้งเดิมเกี่ยวกับการนับถือผีบรรพบุรุษ ผีหลักเมือง และการฟ้อนเฉพาะกิจ

การฟ้อนภูไทในพิธีกรรมบูชาเจ้าปู่มเหสักข์ ประเพณีภูไทรำลึก

ยุคดั้งเดิม พ.ศ. 2469-2496 ท่าฟ้อนมี 4 ท่า เป็นท่าเลียนแบบธรรมชาติ โดยฟ้อนเป็นวงกลมรอบศาล

ยุคฟื้นฟู พ.ศ. 2498-2520 ฟ้อนในพิธีกรรมบูชาเจ้าปู่มเหสักข์ หายไปจากชุมชนชาวภูไทยวาริชภูมิเกือบ 27 ปี เมื่อมีการฟื้นฟู ได้ยึดรูปแบบการฟ้อนในยุคดั้งเดิม และดัดท่าฟ้อนตีบทหรือฟ้อนตามบทร้องขึ้นใหม่ ปี พ.ศ. 2514 มีการนำท่าสอดสร้อยมาลา และท่ายูงฟ้อนหาง ท่าฟ้อนในรำวงมาตรฐานกรมศิลปากรมาเป็นท่าเชื่อมในการแปรแถว

ยุคปัจจุบัน พ.ศ. 2521-2547 (ปีที่ทำการวิจัย) มีการปรับเปลี่ยนท่าฟ้อนตีบทให้สอดคล้องกับบทร้องมีรูปแบบแถวเป็นแถวตอน มีการปรับองค์ประกอบต่างๆ

การฟ้อนภูไทเฉพาะกิจ

เป็นการฟ้อนเพื่อมุ่งความบันเทิง มี 2 รูปแบบคือ การฟ้อนหน้าพระที่นั่งและเพื่อการบันเทิงโดยทั่วไปการฟ้อนหน้าพระที่นั่งเกิดขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2514 เพื่อถวายสมเด็จพระศรีนครินทราพระบรมราชชนนี และการฟ้อนเพื่อความบันเทิงใน พ.ศ. 2535-2547 เช่นในงานบันทึกเทปสถานีช่อง 4 บางขุนพรหม และงานน้ำใจชาวสกลนคร

เอกลักษณ์การฟ้อนภูไทของหมู่บ้านวาริชภูมิ

เท้า ย่ำอยู่กับที่ / ก้าวเท้าต่อส้น / ยกขาข้างเดียว

มือ ม้วนมือ กรายมือ / จีบแกว่งมือตามธรรมชาติ

ตัว โยกตัว / ย่อตัวลง / ลำตัวตรง

<u>ศิลปะการฟ้อนผู้ไทย จังหวัดนครพนม</u> นงเยาว์ อำรุงพงษ์วัฒนา

ศิลปะการฟ้อนและท่าฟ้อนผู้ไทย แบ่งออกเป็น 3 ลักษณะ คือ ท่าที่พัฒนามาจากวิถีชีวิตของชาวผู้ไทย ท่าที่เลียนแบบจากกิริยาอาการของสัตว์ ท่าที่เลียนแบบจากต้นไม้ ศิลปะการฟ้อนผู้ไทยมีลักษณะการตั้งวงในลักษณะเส้นตรง วงกลมและครึ่งวงกลม มีการแปรแถวระหว่างชายหญิง มีการแสดงสีหน้าและอารมณ์ประกอบการฟ้อน ประกอบเพลงที่บรรเลงด้วย กลองยาว กลองตุ้ม พิณ กั๊บแก๊บ โปงลาง แคน ซอ โหวต ฆ้อง ฉิ่งและฉาบ

ลักษณะการฟ้อนผู้ไทยนครพนมที่แตกต่างจากที่อื่นคือ

1.ลักษณะการตั้งวงการฟ้อนผู้ไทยใช้พื้นที่น้อย เนื่องจากสามารถฟ้อนได้ในลักษณะเส้นตรง วงกลม และครึ่งวงกลม

2.ทุกท่าเป็นการฟ้อนที่มีความหมายในตัว โดยชาวผู้ไทยได้ร่วมกันรวบรวมกระบวนท่าฟ้อนต่างๆให้เป็นมาตรฐาน

3.ลักษณะท่ารำ มีทั้งการแสดงออกถึงความสุข หรือเป็นท่าที่ต้องการแสดงความสามารถในการฟ้อนเพื่ออวดลีลาท่ารำของผู้ชาย มีท่าถวายแถนท่าเดียวที่ผู้ฟ้อนแสดงอออกถึงความเคร่งขรึม ตั้งใจฟ้อนเต็มที่ เพื่ออวดลีลา ความสง่างามเฉพาะตัว โดยมีลักษณะการเดินสลับซ้ายขวาลักษณะไขว้ทางเดียวกับการเอียงตามจังหวะฟ้อน การวางมือ คือ การจีบวาดไปข้างหน้า หลังและเสยขึ้น เป็นท่าจีบมือแม่บทที่ใช้ได้ทุกท่าฟ้อน

<u>ฟ้อนผู้ไท</u> : พิธีกรรมการแสดงกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม พิเชฐ สายพันธ์และนฤพนธ์ ด้วงวิเศษ

การฟ้อนรำสัมพันธ์กับวิถีชีวิตคน โดยเปรียบเทียบ การฟ้อนรำ เสมือนกับเครื่องมือสื่อสารความคิด คุณค่าและความหมายของผู้คนที่เรียกตนเองว่าผู้ไทยในเรณูนคร และเพื่อแสวงหาอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ ความหมายของการฟ้อนรำได้เปลี่ยนมาตลอด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับชีวิตทางสังคมและวิธีคิดของผู้คนในช่วงต่างๆ เช่น ช่วงที่ผู้คนมีชีวิตบนพื้นฐานชีวิตแบบเกษตรกรรม การฟ้อนรำคือช่วงเวลาแห่งความสนุกผ่อนคลาย และผู้ชาย คือผู้ร่ายรำที่สื่อความถึงบทบาทภาระหน้าที่สำคัญและอำนาจในสังคม ตรงข้ามกับช่วงที่สังคมเริ่มพึ่งพาระบบเศรษฐกิจจากภายนอก ช่วงนี้การฟ้อนรำได้กลายเป็นการแสดงเพื่อ ขาย ความแปลกผ่านการสร้างอัตลักษณ์ต่อกลุ่มนักท่องเที่ยวหรือผู้มาเยือนต่างแดน

เมื่อการฟ้อนรำเริ่มเป็นการแสดง การฟ้อนรำก็จะกลายเป็นสื่อแปลกแยกจากวิถีชีวิตคนในชุมชนมากขึ้น การฟ้อนรำเปรียบเหมือนสิ่งอื่น ทั้งในบริบทของชุมชนและบริบทของคนภายนอก จากการที่ต้องการอวดอ้างความเป็นตัวตนต่อหน้าชนชั้นปกครอง เพื่อเป็นการสร้างความสัมพันธ์กับชนชั้นปกครองที่มาจากภายนอก ไปสู่เวทีแห่งการต้อนรับ มีนัยของการเป็นเจ้าของบ้านที่ดีงามพร้อมด้วยวัฒนธรรมที่มีลักษณะเฉพาะไม่เหมือนใคร ในขณะที่กลุ่มจัดการฟ้อนรำ คิดว่าการฟ้อนรำที่ผ่านการคิดสร้างสรรค์และควบคุมไว้อย่างดี เป็นตัวตนทางชาติพันธุ์ที่ค่าควรแก่การเผยแพร่และสื่อสารให้ผู้อื่นรับรู้

การฟ้อนรำเป็นวิธีการแสดงออกความคิด ความใฝ่ฝัน และความปรารถนาของคนในสังคม เมื่อสังคมเริ่มให้ความหมายในชีวิตผ่านวิธีการฟ้อนรำ การฟ้อนรำจึงเป็นสิ่งอธิบายปรากฏการณ์ทางสังคม โดยมีความแตกแยกหรือความขัดแย้งแอบแฝงอยู่ในชีวิตปกติ และจะถูกเปิดเผยในช่วงเวลาพิเศษ เช่นงานพิธี งานแสดง งานบุญ งานเทศกาล งานเลี้ยง ซึ่งจะแสดงออกมาโดยการฟ้อนรำในท่วงท่าอิสระ นำขบวนแห่เพื่อประกาศต่อสังคมในการเป็นส่วนหนึ่งของสังคม หรือการฟ้อนรำแบบโบราณของกลุ่มผู้ชาย ออกมาร่ายรำด้วยท่วงท่าที่มีความหมายเชิงแข็งแกร่ง สง่างาม ซึ่งจะเกิดขึ้นในบริบทของสังคมชนบทที่ต้องพึ่งพาแรงงานของเพศชาย รวมทั้งการเดินทางไกลเพื่อค้าขาย

การฟ้อนรำของผู้หญิงแสดงความอ่อนช้อยเพื่อแสดงในพิธีการต้อนรับแขกเมือง ที่เป็นผู้ปกครองมาจากส่วนกลาง ซึ่งมักเป็นเพศชาย การใช้สตรีเป็นผู้รับรองแขก เป็นการสร้างสัมพันธภาพระหว่างคนท้องถิ่นกับเจ้านายที่เป็นผู้ชาย ในสัญลักษณ์ของความสวยงาม เพื่อเผชิญหน้ากับคนนอก ซึ่งเป็นสิ่งแปลกแยกที่มีนัยของความอันตราย ความคลุมเคลือ ซึ่งเป็นวิธีการของคนท้องถิ่นที่จะสร้างเกราะป้องกันตัวเอง โดยแสดงออกโดยใช้สิ่งสวยงาม อ่อนหวานของสตรี เพื่อทำให้ความอันตรายของคนนอกอยู่ในภาวะที่ควบคุมได้ การฟ้อนรำ และพิธีที่เกี่ยวข้องกับการฟ้อนรำ จึงทำหน้าที่เป็นเครื่องสื่อสารระหว่างคนในชุมชนด้วยกันเอง และสื่อสารกับคนต่างถิ่นไปพร้อมๆกัน เมื่อพิจารณาอย่างวิเคราะห์พบว่าการสื่อสารดังกล่าว เป็นการเยียวยารักษาสังคมของตน ด้วยการสร้างความหมายในการฟ้อนเพื่อที่จะเชิดชูคุณค่าและความคิดที่ดีบางอย่างเพื่อสื่อสารกับคนในชุมชน ซึ่งการเยียวยาอาจไม่ได้ทำเพื่อให้เกิดผลในชีวิตปกติ แต่สิ่งนี้จะมีผลทางจิตใจ กล่าวคือเมื่อมีการแสดงฟ้อนรำ หรือมีพิธีที่เกี่ยวข้องกับการฟ้อนรำ เท่ากับเปิดโอกาสให้คนในชุมชนวิพากษ์วิจารณ์ตัวเองและสภาพความขัดแย้งต่างๆ ซึ่ง เป็นเวลานอกที่ให้คนหลีกหนีจากชีวิตปกติ นอกจากนั้น การฟ้อนรำเป็นการแสดงเพื่อผลักดันให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในสังคม ในกรณีที่มีการฟ้อนผู้ไทผ่านบริบทในการต้อนรับแขกบุคคลสำคัญ คณะทำบุญ และนักท่องเที่ยว การแสดงแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม คือความพยายามของคนในท้องถิ่นในการเชื่อมโยงความสัมพันธ์กับกลุ่มคนหรือองค์กรที่แตกต่างหลากหลายและได้นำความเปลี่ยนแปลงมาสู่ท้องถิ่น ซึ่งการฟ้อนรำจึงมีความเกี่ยวข้องกับชีวิตปกติ ในแง่ที่เป็นการจัดการและการสร้างระเบียบซึ่งเปรียบเสมือนการทำให้เป็นสถาบันที่เกี่ยวข้องกับผู้คนที่หลากหลายอาชีพ ฐานะการศึกษา วัยวุฒิ คุณวุฒิ

<u>การฟ้อนไทยทรงดำ</u> เอื้อมพร เนาว์เย็นผล

ไทยทรงดำ มีความเชื่อในผีแถน ผีบรรพบุรุษ โดยแต่ละปีมีการทำบุญเซ่นไหว้ให้กับวิญญาณบรรพบุรุษของตระกูล คือ พิธีเสนเรือน แต่มีการนับถือพุทธศาสนาร่วมด้วย

การฟ้อนรำเป็นส่วนหนึ่งของประเพณีการละเล่นพื้นบ้านดั้งเดิม เรียกว่า อิ้นคอน หรือ อิ้นกอน จัดทุกปีในช่วงเดือน 5 ระหว่างการเล่นของหนุ่มสาวมีการฟ้อนรำสลับการเล่นโยนลูกคอน โดยมีการแอ่วลาว และเซิ้งแคนประกอบการฟ้อน ในบริเวณลานกว้าง เรียกว่า ลานข่วง หรือ ลานขวง ต่อมาประเพณีการเล่นคอนค่อยจางหายไป แต่ประเพณีการฟ้อนยังพบในงานประเพณีไทยทรงดำ ซึ่งจัดเป็นงานประจำปี

จากการศึกษาการฟ้อนไททรงดำในจังหวัดเพชรบุรี ราชบุรี นครปฐมและสุพรรณบุรี แบ่งการฟ้อนออกเป็น การฟ้อนในปัจจุบัน และการฟ้อนแบบจารีตดั้งเดิม

การฟ้อนในรูปแบบการฟ้อนในปัจจุบัน หรือฟ้อนแบบปรับปรุง พบในกลุ่มไทยทรงดำรุ่นหลัง โดยมีการเปลี่ยนแปลง ปรับปรุง ผสมผสานท่าไปตามยุคสมัย เช่นผสมผสานโดยใช้ท่าฟ้อนและเพลงจากการรำโทน และละครพื้นบ้านในภาคกลาง ใช้ท่วงทำนองเพลงตามสมัย และเพลงไทยเดิม ทั้งนี้มีการประยุกต์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่โดยอาศัยท่าฟ้อนแบบเดิมเป็นพื้นฐาน และมีการคงลักษณะการแต่งกายและดนตรีคือแคนไว้เช่นเดิม

การฟ้อนในรูปแบบจารีตดั้งเดิม พบในกลุ่มชาวไททรงดำอาวุโส ซึ่งมีการใช้เท้าในลักษณะต่างๆ โดยลักษณะการก้าวเท้า ๆไม่ยกเท้าสูงจากพื้นมากนัก ทำให้ท่วงท่าการฟ้อนมีความนิ่มนวล ส่วนการฟ้อนแบบประยุกต์จะแตกต่างตามอิทธิพลของสภาพแวดล้อมในแต่ละท้องถิ่น

นาฏยลักษณ์การฟ้อนไทยทรงดำ

1.การใช้มือและแขน ต้องมีความต่อเนื่องสัมพันธ์กัน ตามลักษณะและวิธีการฟ้อนควงมือ โดยการหมุนสะบัดมือให้สัมพันธ์กับจังหวะ ท่วงทำนองแคน การใช้แขนทั้งสองข้างมักต่างระดับกัน

2.การฟ้อนหมุนควงมือสะบัดขึ้น ทำให้การฟ้อนมีลักษณะเด่นคล้ายกับดอกไม้แต่ละดอกที่กำลังชูช่อแบ่งบาน

3.วิธีการฟ้อนที่ก้าวเท้าลงตามจังหวะของท่วงทำนองเพลงพร้อมกัน โดยไม่จำเป็นว่าจะต้องกำหนดให้เป็นเท้าข้างเดียวกัน

4.จังหวะของท่วงทำนองเพลงสัมพันธ์กับการลงจังหวะในการฟ้อน โดยการก้าวเท้าย่ำเท้าจะประสานสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวของลำตัว มือ แขน ศีรษะ

5.ผู้ฟ้อนต้องเอียงลำตัว ย่อเข่า ก้าวเท้า และขยับสะโพกให้สัมพันธ์กัน การฟ้อนส่วนใหญ่ จะต้องย่อเข่าฟ้อนตลอดเวลา มีการถ่ายเทน้ำหนักให้เกิดความสมดุล ทำให้เกิดการใช้พลังกล้ามเนื้อ มีการผ่อนคลายตลอดเวลา ส่วนการขยับสะโพกส่ายไปมา ด้วยวิธีการงอขาโดยที่ส่วนบนของลำตัวไม่ต้องขยับ เกิดความงามจากการสะบัดไหวของชายผ้าซิ่น

6.การย่อตัวลงต่ำ ที่เรียกว่า อ่อนให้จ้ำติดดิน เป็นความสามารถของผู้ฟ้อนแต่ละคน

7.ความงดงามของการฟ้อน เกิดจากท่วงท่าการย่างก้าว การหมุนควงมือ การเอนตัวขณะที่ฟ้อน หรือการยืนปักหลักฟ้อนที่สอดคล้องกับท่วงทำนองเพลง มักเกิดจากประสบการณ์การฟ้อนที่มากกว่า 30 ปี ของผู้เชี่ยวชาญของฟ้อนไทยทรงดำ

นอกเหนือจากการศึกษาเกี่ยวกับการฟ้อนรำของชาวภูไทแล้ว ยังมีการศึกษาเกี่ยวกับการฟ้อนรำในภาคอีสานประกอบด้วย

<u>พัฒนาการฟ้อนบูชาพระธาตุพนม</u> นฤบดินทร์ สาลีพันธ์

เอกลักษณ์ชุดฟ้อนต่างๆ ในการฟ้อนบูชาพระธาตุพนม

1. ฟ้อนหางนกยูง วาดวงแขนกว้าง สะบัดข้อมือกระทบจังหวะ เพื่อให้หางนกยูงพลิ้วไหว มีความเชื่อว่าเป็นการปัดสิ่งชั่วร้ายออกจากพิธี ผู้วิจัยเห็นว่ามีลักษณะที่สอดคล้องกับการรำเบิกโรงของละครใน โดยเฉพาะในชุดรำประเลงฉุยฉายกิ่งไม้เงินทอง และรำกิ่งไม้เงินทอง มีการส่ายตัวและกันให้สอดคล้องการย่ำเท้าในลักษณะยกเท้าสูง ยืดยุบแบบย่อ ยืนย่อขาตลอด

2. ฟ้อนภูไทเรณูนคร ใช้แขนและไหล่หมุนเป็นวง การเดินมือลักษณะเลขแปดข้างตัว ตามแขนและไหล่ มีลักษณะการบิดลำตัวเพื่อรักษาสมดุลการทรงตัว เท้าเดินแบบไขว้โดยใช้ปลายเท้า ท่าฝ่ายชายมีการแสดงความสามารถเฉพาะบุคคล เช่น การเดินเท้ามี 2 ลักษณะ กระโดดให้ปลายเท้าลงพร้อมกับย่อขา ดันหลังในแนว 45 องศา / การยกขาและเท้าเป็นวงกลม ยกจากด้านหลังมาด้านหน้างอขาสูง 90 องศา วางไขว้ด้วยปลายเท้าแล้ววางเต็มเท้า

3. ฟ้อนไทญ้อ การฟ้อนเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว เป็นการเคลื่อนที่ของมือและเท้า ช้า นุ่มนวล มือและแขนวาดวงกว้าง กระทบจังหวะแรงก่อนสิ้นสุดกระบวนท่าฟ้อน ลำตัวไปดันตัวและกดตัว ย่ำเท้าสูงเน้นหนักขาซ้าย

4. ฟ้อนตำนานพระธาตุพนม เป็นฟ้อนที่เกิดขึ้นในนาฏยลักษณ์แบบนาฏศิลป์มาตรฐาน โดยอาจารย์สอนนาฏศิลป์ ลักษณะการตีบทตามตำนานอรังคนิทาน แต่มีการจีบนิ้วไม่ติด ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าเป็นความคลาดเคลื่อนในการสื่อสาร

5. ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ เป็นการเอาฟ้อนภูไทเรณูนครผสมกับเซิ้ง แตกต่างกับฟ้อนภูไทเรณูนคร คือ การส่ายตัวเล็กน้อยเป็นบริเวณสะโพก ก้น ย่ำเท้าสูง

6. ฟ้อนอีสานบ้านเฮา เป็นชุดการแสดงที่เน้นความสนุกสนาน การเคลื่อนไหวเป็นธรรมชาติไม่มีการดันไหล่ กดเกลียวข้าง ไม่บังคับกล้ามเนื้อ แต่รักษาสมดุลในร่างกาย ย่ำเท้ายกสูงตามจังหวะให้ปลายเท้าลงก่อน

7. ฟ้อนขันหมากเบ็ง การวาดวงแขนกว้าง เอียงทั้งศีรษะและตัวตามมือสูง เท้ายืดยุบแบบเซิ้ง ยกเท้าสูง

ทั้งนี้พบว่านาฏยลักษณ์ฟ้อนบูชาพระธาตุพนม คือ

มือ มีทั้งมือจีบไม่ติดและจีบติด ซึ่งเป็นอิทธิพลของนาฏยศิลป์ไทย การจีบไม่ติดเป็นลักษณะการม้วนมือและการไล่นิ้ว วาดวงแขนกว้าง ตัวปล่อยตามธรรมชาติตามมือและเท้า ยกเท้าสูง

ลักษณะท่าในการฟ้อนบูชาพระธาตุพนม จากการเลียนแบบธรรมชาติ การเกี้ยวพาราสี การปรับปรุงจากของเดิมท่าที่หยิบยืมจากวัฒนธรรมอื่นๆ ท่าฟ้อนตีบทตามความหมายในบทประพันธ์

<u>พัฒนาการฟ้อน</u>กลองตุ้ม อำเภอกันทรารมย์ จังหวัด<u>ศรีสะเกษ</u> วรรณิกา นาโสก

ฟ้อนกลองตุ้มเป็นฟ้อนที่เกิดขึ้นในประเพณีบุญบั้งไฟของชาวอีสาน ซึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็รการบูชาพญาแถนที่เชื่อว่าเป็นผู้บันดาลฝนให้ตกเพื่อการเกษตรกรรม โดยฟ้อนกลองตุ้ม บ้านหนองแก้ว อำเภอกันทรารมย์ จังหวัดศรีษะเกษมีความเป็นมาตั้งแต่ปี พ.ศ.2350-2550

พัฒนาการฟ้อนกลองตุ้มมี 3 องค์ประกอบคือ

1.ท่าฟ้อน แบ่งท่าฟ้อนเป็น 2 ยุค ในยุคแรกประมาณ พ.ศ.2350-2440 เป็นท่าฟ้อนที่ไม่มีแบบแผน ยุคที่สอง ปี พ.ศ.2440-2550 มีท่าฟ้อนรำ 3 ท่า

2.ผู้ฟ้อน มีการเปลี่ยนแปลง 3 ช่วง ช่วงที่ 1 เป็นชายทั้งหมด ช่วงที่ 2 พ.ศ.2440-2520 ผู้หญิงมีส่วนร่วมในการฟ้อน ช่วงที่ 3 ใช้ผู้หญิงฟ้อน

3.เครื่องแต่งกาย เป็นการใช้ผ้าขิดเป็นเครื่องแต่งกาย นุ่งโสร่ง ใส่ตุ้มเป๋ สวมซวยมือ

4.เครื่องดนตรี ใช้กลองตุ้มและพังฮาด

5.ท่ารำเป็นการใช้แขนและมือ ไม่มีการจีบใช้การม้วนข้อมือ สะบัดมือ การชูมือขึ้นลง การใช้สันมือตบตามจังหวะ นิ้วมือกางออกจากกันเพราะป้องกันซวยมือติดกัน การเคลื่อนไหวร่างกายด้วยการยืนตัวตรงแล้วโยกตัวเล็กน้อย การใช้เท้า ส่วนมาเป็นการก้าวเท้า แล้วถอนเท้าวางหลังคล้ายการกระทุ้งเท้า

<u>การรำในพิธีศพแบบนกหัสดีลิงค์ในอุบลราชธานี</u> วิราณี แว่นทอง

พิธีทำศพแบบนกหัสดีลิงค์ เป็นแนวคิดทางพุทธศาสนาเรื่องไตรภูมิ ที่มีเขาพระสุเมรุเป็นศูนย์กลางของจักรวาล มีป่าหิมพานต์ล้อมรอบเขาพระสุเมรุ ที่ได้รับการเผยแผ่มาจากประเทศอินเดีย เข้ามาในสุวรรณภูมิ โดยเป็นความเชื่อที่เกี่ยวกับสัตว์ในป่าหิมพานต์ซึ่งหมายรวมถึงนกหัสดีลิงค์ด้วย เป็นพาหนะในการนำดวงวิญญาณของชนชั้นสูงสู่สวรรค์

ในอุบลราชธานี พิธีดังกล่าวเกิดขึ้นเมื่อ พ.ศ.2324 ในสมัยรัชกาลที่ 1 หลังจากพ.ศ.2316 เจ้าพระวอและเจ้าพระตามาอพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารอาศัยที่นครเขื่อนขันธ์กาบแก้วบัวบาน(ปัจจุบันคือหนองบัวลำภู) ในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี จากนั้นได้ย้ายมาอาศัยที่อุบลราชธานีซึ่งรวมถึงตระกูลของนางเทียมเจ้านางสีดา คือเจ้าแม่นางงัว ผู้สืบเชื้อสายเจ้านางสีดาจากเมืองเชียงรุ้ง(สิบสองปันนา ในตอนใต้ของจีน ปัจจุบัน)ด้วย พิธีศพแบบนกหัสดีลิงค์ คือการ

ประกอบพิธีศพที่ทำเฉพาะพระเถระและเชื้อสายอัญญาสี่ (ชนชั้นเจ้านาย ได้แก่เจ้าเมือง อุปราช ราชวงศ์ ราชบุตร) โดยมีการสร้างเมรุลอยรูปนกหัสดีลิงค์ ที่มีหัวเป็นช้าง ตัวเป็นนก หางเป็นหงส์ ขนาดใหญ่

การรำในพิธีกรรมดังกล่าวพบเพียงที่จังหวัดอุบลราชธานีเท่านั้น เป็นการรำในช่วงเตรียมขบวนแล้วเคลื่อนขบวนและก่อนประกอบพิธีเผาศพ โดยเรื่องราวในการรำ คือ นางเทียมเจ้านางสีดาเข้าทรงแล้วเดินทางไปฆ่านกหัสดีลิงค์ด้วยศร นักแสดงหญิงสวมบทบาทเป็นนางเทียม นักแสดงชายอยู่ในหุ่นตัวนกเพื่อควบคุมการเคลื่อนไหวส่วนศีรษะของนก ซึ่งนางเทียมเจ้านางสีดานั้นพบว่าแบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือนางเทียมเจ้านางสีดาที่เป็นผู้สืบเชื้อสายจากเจ้านาย และกลุ่มที่สมัครใจแสดงมิได้สืบเชื้อสายจากเจ้านาย ทั้งนี้พบว่าการรำในพิธีดังกล่าวมีการรำในพิธีศพพระเถระที่ แขวงสะหวันนะเขต สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เนื่องจากขาดคนสืบทอดกะทันหัน จึงได้ติดต่อช่างที่สร้างนกไปจากอุบลราชธานี และมีผู้รำฆ่านกจากแขวงจำปาสัก

ปัจจุบันพิธีกรรมดังกล่าวปรากฏแต่เพียงพิธีกรรมของพระเถระเท่านั้น สืบเนื่องมาจากเกรงว่าจะเป็นการเลียนแบบพระราชพิธีศพที่ท้องสนามหลวง

การศึกษาเกี่ยวกับ<u>เรือมอันเร</u> ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง และพนิดา บุญทองขาว

เรือมอันเร หรือลูดอันเรา คือการแสดงรำกระทบสากของกลุ่มชนชาวเขมรถิ่นไทย ที่ตั้งถิ่นฐานกลุ่มชาวบ้านดงมิน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ ซึ่งบริเวณที่ชาวเขมรอพยพเข้ามาอาศัยอยู่นั้นเดิมมีชนชาติกูยหรือส่วยอาศัยอยู่ก่อนแล้ว ต่อมาได้มีการผสมกลมกลืนวัฒนธรรม จนเกิดเป็นชื่อเรียกว่า เขมรป่าดงหรือเขมรถิ่นไทย

การละเล่นเรือมอันเรหรือรำกระทบสากเป็นวัฒนธรรมใหม่ที่ชาวเขมรไทยสร้างขึ้น เนื่องจากไม่มีพบในกัมพูชา การรำกระทบสากนั้นพบในอินโดนีเซียและฟิลิปปินส์ ที่อาจจะเป็นไปได้ว่าชาวเขมรถิ่นไทยได้รับวัฒนธรรมนี้ผ่านการทำการค้าขายหรือการติดต่อกัน

เรือมอันเรเป็นศิลปะการร่ายรำที่เกิดจากวิถีชีวิตชาวนาของชาวเขมรถิ่นไทย เป็นลักษณะการละเล่นพื้นบ้านต่อมามีพัฒนาการด้วยการพัฒนาระดับความประณีตของท่วงท่าจนกลายเป็นการรำกระทบสากในที่สุด

พัฒนาการเรือมอันเรมี 2 ยุค คือ

ช่วงที่ 1 โล้ดอันเร เป็นการละเล่นพื้นบ้านตามประเพณีของกลุ่มชาติพันธุ์เขมรมีความสัมพันธ์กับความเชื่อที่เป็นข้อห้ามให้เล่นได้ปีละครั้ง มีบทบาทหน้าที่ต่อปัจเจกบุคคลและต่อสังคมส่วนรวม การเล่นโล้ดอันเรจะแสดงออกด้วยการกระโดด เต้น รำอย่างอิสระ เป็นการผ่อนคลายความตึงเครียดจากการปฏิบัติภาระกิจและต้องรักษาขนบจรีตปฏิบัติอย่างเคร่งครัด โดยเฉพาะผู้หญิง ซึ่งนับเป็นการแสดงออกในลักษณะขบถต่อข้อห้ามตามประเพณีมีความเห็นสอดคล้องกันเทอร์เนอร์เรื่องกระบวนการโครงสร้างของสังคม มีช่วงสภาวะที่มีกรอบและช่วงสภาวะที่ไร้กรอบ จากนั้นก็จะกลับเข้าสู่สภาวะที่มีกรอบและมีบทบาทในการสร้างสมานฉันท์ในชุมชน มีเอกลักษณ์ในการแสดงออกท่ารำเต้น เรียกว่า จังหวะรำสาก มี 3 ลักษณะ คือการรำเข้าสาก ลีลาเข้าสาก และรำรอบสาก การทรงตัวในโล้ดอันเรมี 2 แบบคือสืบเท้าชิดและโหย่งขา

ช่วงที่ 2 เรือมอันเร เป็นชุดการแสดงที่ประดิษฐ์จากโล้ดอันเร มีการปรับเปลี่ยนการแสดงรูปแบบ 4 ช่วง การปรับเปลี่ยนเป็นศิลปะการแสดง ยังคงเอกลักษณ์ดั้งเดิมไว้

การหยิบยืมรูปแบบศิลปะการแสดงของนาฏศิลป์แบบกรมศิลปากรมาผสม แต่ยังคงลักษณะบางอย่างของโล้ดอันเรอยู่

การปรับปรุงท่ารำให้มีแบบแผนทางนาฏศิลป์ตามเกณฑ์มาตรฐานของศิลปะการแสดงอย่างที่กรมศิลปากรกำหนด ตัดเอกลักษณ์บางอย่างของโล้ดอันเรออก

การแตกหน่อต่อแขนงและแปลงรูป เกิดจากนโยบายทางการศึกษาและวัฒนธรรมที่มุ่งส่งเสริมนาฏศิลป์พื้นบ้าน ส่งผลให้เรือมอันเรมี 3 แบบคือแบบดั้งเดิม(จังหวะรำสาก) เป็นการรำตามแบบแผนที่ศิลปินพื้นบ้านได้กำหนดเป็นมาตรฐาน คือจังหวะรำเข้าสากและจังหวะรำรอบสาก แบบครูนาฏศิลป์(รำสาก)เป็นการปฏิบัติตามแบบแผนของครูที่ได้รับการศึกษานาฏศิลป์โดยตรง และแบบประยุกต์(ลู้ดอันเดร) เป็นชุดการแสดงที่สร้างสรรค์จากแสกเต้นสาก ลาวกระทบไม้และเรือมอันเร เรียกว่าการรำสาก(ลู้ดอันเร)

ปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดพัฒนาการของเรือมอันเร คือ

1.การเปลี่ยนแปลงทางบริบทภายในสังคมและวัฒนธรรม ส่งผลให้จากเดิมโล้ดอันเรเป็นการละเล่นเพื่อความสนุกสนานรื่นเริงตามประเพณี มีรูปแบบอิสระ เปลี่ยนเรือมอันเรเป็นการแสดงที่มุ่งเน้นสุนทรียภาพด้านความงาม ความบันเทิงเป็นหลัก

2.โลกทัศน์ด้านสุนทรียภาพของศิลปินพื้นบ้าน จากระดับสุนทรียภาพแบบชาวบ้าน สู่นาฏศิลป์ที่มีแบบแผนของเรือมอันเร ทำให้เกิดรูปแบบการแสดง 2 แบบที่แตกต่างอย่างชัดเจน

3.ปัจจัยด้านการเมืองการปกครอง ส่งผลโดยอ้อมคือเมื่อมีการอพยพย้ายถิ่นฐานของกลุ่มเรือมอันเร ไปนอกถิ่นฐานเดิม ทำให้จังหวะเข้าสาก ทำนองเพลงขาดความหลากหลายลงมาก

4.ปัจจัยด้านนโยบายการศึกษาและวัฒนธรรม เป็นการพัฒนาศิลปะการแสดงสู่มาตรฐานที่สูงขึ้น ก่อให้เกิดการแสดงที่หลากหลาย แต่ก็ขาดเอกภาพทางเอกลักษณ์ทางศิลปะการแสดง

5.นโยบายการท่องเที่ยว จากการกลายเป็นอุตสาหกรรมเชิงพาณิชย์ ทำให้การแสดงต้องปรับตามเงื่อนไขที่ผู้จัดกำหนด ทำให้การรำสากที่พบในการแสดงงานช้างของชาวสุรินทร์ กลายเป็นรำมาตรฐานของกรมศิลปากร ตามทัศนะของนักวิชาการท้องถิ่น

การศึกษาเกี่ยวกับรำและการแสดงภาคใต้

<u>รำกริชปัตตานี</u> เสาวนีย์ กสิพันธุ์

กริชเข้ามาในปัตตานี จากการชาวชวาเข้ามาทำการค้าขาย และบางส่วนอพยพมาทำมาหากิน จากเดิมที่ปัตตานี มีการนับถือศาสนาพราหมณ์ก่อนศาสนาพุทธและศาสนาอิสลาม ทำให้กริชในช่วงแรกมีด้ามเป็นรูปเทพเจ้า ต่อมาเมื่อมีการนับถือศาสนาอิสลามรูปแบบของกริชจึงเปลี่ยนแปลงไปตามคติความเชื่อของศาสนา

กริชมีบทบาทในพิธีกรรมผีตายายของชาวไทยพุทธในพื้นที่ภาคใต้และพิธีกรรมนี้จะเกิดขึ้นในเขตรอยต่อในพื้นที่ที่มีการเหลื่อมล้ำทางวัฒนธรรมในพื้นที่รอยต่อระหว่างปัตตานีและสงขลา(อ้างจากสุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์,สมบูรณ์ ธนะสุข และพิชัย แก้วขาว.2542: 138)

การรำกริชปัตตานี เป็นการร่ายรำของช่างตีกริช เพื่อเป็นการรำเพื่อถวายพระศิวะ ตามความเชื่อของศาสนาพรหมณ์ ประกอบกับเป็นการรำเพื่อการทดลองร่ายรำ เพื่อทดสอบคุณภาพกริช และความคล่องตัวในการใช้กริช

โครงสร้างของการรำกริชปัตตานี แบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอน คือการรำด้วยมือเปล่า เป็นการอวดความแข็งแกร่งของความเป็นชาย เพื่อเป็นการแสดงเพื่อข่มขวัญคู่ต่อสู้ การรำใช้อาวุธกริชเป็นการแสดงความงามของกริช และการรำต่อสู้ด้วยกริช

<u>ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี</u> ทัศนียา วิศพันธุ์

ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานีเริ่มสร้างสรรค์มาตั้งแต่ พ.ศ. 2520 โดยศึกษาจาก ระบำแกแนะอูแต ระบำตารีวาบูแล ระบำตรีกีปัส และระบำอีแกกีเก๊ะ

มีพื้นฐานมาจากศิลปะการเต้นรำพื้นบ้านประกอบด้วย

รองเง็ง ศิลปะการเต้นรำพื้นบ้านของชาวไทยมุสลิมทางภาคใต้ ซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะได้รับอิทธิพลจากศิลปะการเต้นรำของชาวโปรตุเกส ผ่านทางแหลมมลายู เนื่องจากมีลักษณะท่าเต้นที่เก็บมือไว้ข้างหลังและเล่นเท้า รูปแบบการแสดงรองเง็งได้มีวิวัฒนาการ จนสามารถแบ่งการแสดงเป็น 3 ประเภท คือรองเง็งปัตตานี หรือรองเง็งราชสำนัก มีรูปแบบการเต้นและรำที่พลิ้วไหว อ่อนช้อย ทั้งลีลาของมือ แขน ลำตัวและเท้า รองเง็งชาวเล เป็นการเล่นในหมู่ชาวเล กลุ่มอูรักลาโว้ย ลักษณะการเต้นไม่ประณีต มีการร้องบทกลอน รองเง็งตันหยง นิยมเล่นในหมู่ชาวไทยมุสลิมแถบชายฝั่งทะเลอันดามัน ไม่เน้นการเต้นและการรำ

ซัมเป็ง การเต้นซัมเป็งมีลักษณะคล้ายกับรองเง็ง แต่เป็นจังหวะที่ช้ากว่า และมีท่ารำท่าเต้นที่ซับซ้อนกว่า เป็นการแสดงประกอบเข้ากับดนตรีสำเนียงอาหรับ

และโยเก็ต เป็นศิลปะการเต้นรำที่มีท่าทางการเต้นรวดเร็วกว่าการเต้นรองเง็งและซัมเป็ง หัวใจสำคัญของการเต้นรองเง็งคือเน้นการกระโดด ซึ่งลักษณะการเต้นโยเก็ต คล้ายกับการเน้นลีลาศจังหวะบอลลูมแต่เคลื่อนไหวเท้าเร็วกว่า ลักษณะการใช้มือแบบมุสลิม คือการใช้มือแบเก็บหัวแม่มือ การจีบนิยมใช้การจีบนิ้วกลาง มีการเล่นข้อศอก การยกหัวไหล่เล็กน้อย การใช้ลำตัวตรง การใช้เท้าเต้นด้วยปลายเท้า

และผสมผสานท่ารำพื้นบ้านท้องถิ่นเข้ากับท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่จากการเลียนแบบธรรมชาติ ทั้งกิริยาอาการของสัตว์ การแสดงอากัปกริยาในวิถีชีวิตแบบชาวบ้านเช่นการเล่นว่าว การเล่นพัด และพบการนำท่านาฏศิลป์ไทยมาผสมผสานสร้างสรรค์เป็นชุดระบำอีแกกีเก๊ะ

<u>รองแง็งฝั่งอันดามัน</u> : <u>เนื้อหา รูปแบบและการสืบสานทางวัฒนธรรม</u> กลิ่น คงเหมือนเพชร อภินันท์ จิตต์โสภา วินัย อุกฤษณ์ อาภรณ์ อุกฤษณ์

รองแง็งเป็นนวัตกรรมผสมผสานวัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออกเข้าด้วยกัน แพร่กระจายจากแถบชวา-มลายูเข้าสู่ประเทศไทย ทั้ง 2 ฟากฝั่งทะเล

โดยแพร่เข้ามาโดยคนเดินทางชาวมลายูจากเกาะปีนัง เผยแพร่แก่ชาวเลและชาวไทยมุสลิมบริเวณเกาะแก่งต่างๆที่มีชาวเลและชาวไทยมุสลิมอาศัยอยู่ โดยขณะที่เข้ามานั้น รองแง็งเป็นแบบดั้งเดิม ที่มีวัฒนธรรมของชาวยุโรปอาหรับ และชาวมลายู ต่อมามีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมชาวเล ไทยมุสลิมและไทยพุทธ ในด้านวรรณกรรมคีตกรรมและนาฏกรรม จนกลายเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น

รองแง็งฝั่งทะเลอันดามันมีบทบาทในฐานะสื่อให้ความบันเทิงและเสนอสารัตถะเพื่อสร้างบรรทัดฐานทางสังคม ปัจจุบันประสบปัญหาเรื่องการจัดการแสดงรองแง็งลดน้อยลง

รองเง็ง : ระบำพื้นเมืองภาคใต้ สาวิตร์ พงศ์วัชร์

การศึกษาเกี่ยวกับรองเง็ง ทำการศึกษาจากกลุ่มอูรักลาโว้ย ด้านประวัติความเป็นมาและลักษณะการแสดงของรองเง็ง และงานนาฏยประดิษฐ์ มีรายละเอียด คือ กลุ่มอูรักลาโว้ย เป็นชาวเลที่ตั้งถิ่นฐานบนเกาะสิเหร่ หาดราไวย์ แหลมกา บ้านเหนือ และบ้านสะป่า จังหวัดภูเก็ต เกาะพีพี (แหลมตง) เกาะจำ เกาะปู เกาะไหง และเกาะลันตาใหญ่ ซึ่งกระจายอยู่บริเวณบ้านคลองดาว บ้านในไร่ บ้านบ่อแหงน บ้านหัวแหลม จังหวัดกระบี่ลงไปจนถึงเกาะอาดัง เกาะหลีเป๊ะ และเกาะราวี จังหวัดสตูล ชาวเลกลุ่มนี้ใช้ภาษาอูรักลาโว้ยเป็นภาษาพูด มีความเชื่อและผูกพันกับความเชื่อเรื่องผี เช่น ผีบรรพบุรุษ และผีที่เป็นเจ้าที่เจ้าทาง และนอกจากนี้ยังมีการรับเอาธรรมเนียมของศาสนาอื่นมาถือปฏิบัติ อาทิ การไหว้พระ การบูชาไม้กางเขน พิธีบวชและพิธีกินเจเป็นต้น

รองเง็งมาจากการเต้นรำพื้นเมืองของสเปนและโปรตุเกสโดยเข้ามาแพร่หลายในหมู่เกาะอินโดนีเซีย และแหลมมลายู เมื่อประมาณ พ.ศ.2016 ตรงกับรัชสมัยของสมเด็จพระรามาธิบดีที่ 2 แห่งกรุงศรีอยุธยา โดยพ่อค้าชาวโปรตุเกสนำการเต้นใช้จังหวะเท้าและมือที่คล่องแคล่วมาแสดง เมื่อครั้งเดินทางมาล่าอาณานิคม ชนชาวพื้นเมืองเกิดความนิยมจึงพัฒนาขึ้นเป็นรองเง็ง เมื่อการค้าขายระหว่างไทยกับมาเลเซียมีมากขึ้น รองเง็งก็แพร่หลายเข้ามาสู่สังคมทางตอนใต้ของประเทศไทย ทั้งในหมู่ชนชั้นปกครองและในประชาชนทั่วไปซึ่งรองเง็งเป็นการแสดงที่มีลักษณะเด่นคือ

การแต่งกาย ฝ่ายชายนุ่งกางเกงขายาวกรอมเท้า สวมเสื้อคอกลม ผ่าครึ่งอกแขนยาวสีเดียวกับกางเกงแล้วนุ่งผ้าทับสูงเหนือเข่าเล็กน้อย สวมหมวกหรือโพกผ้า ส่วนฝ่ายหญิงสวมเสื้อคอชวา ผ่าอกตลอด แขนยาว สวมผ้านุ่งปาเต๊ะ มีผ้าคล้องคอยาวเหนือเข่า ทั้งฝ่ายหญิงและฝ่ายชาย จะสวมรองเท้าหรือไม่ก็ได้

ดนตรี มีดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ประกอบการแสดงรองเง็ง 4 ชิ้น คือ ไวโอลิน รำมะนา ฉิ่ง และฆ้อง

เพลง มีเพลงหลักใช้ในการรำรองเง็งเฉพาะ 8 เพลง คือ ลากูดูวอ เลนัง ปูโจ๊ะบีซัง เมาะอีนังชวา จินตาชายัง เมาะอินังลามา อาเนาะดิดี้ และบุหงา รำไป หรือรุมบ้ารองเง็ง

ท่ารำ มีลักษณะเด่น คือ การวางตัวของผู้รำได้แก่ส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย คือ ส่วนหน้า ลำตัว และเท้า จะต้องสัมพันธ์กันทั้งหมด เช่น เท้าก้าวไปด้านขวา ลำตัวและหน้าก็ต้องเอียงไปทางด้านขวา

มีการศึกษาเกี่ยวกับกลุ่มชาติพันธุ์ จำนวน 3 เล่ม เป็นชาวกะเหรี่ยงที่บ้านป่าเต็ง จังหวัดเพชรบุรีและบ้านใหม่พัฒนา อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี และการศึกษาวิถีชีวิตและการแสดงของชาวชอง โดยมีรายละเอียด ดังนี้

<u>การแสดงของกะเหรี่ยงคริสต์บ้านป่าเต็ง จังหวัดเพชรบุรี พ.ศ. 2545</u> บุษบา รอดอ้น

การศึกษาเกี่ยวกับความเป็นมาในการรำของกลุ่มชนชาวกะเหรี่ยงหมู่บ้านป่าเต็ง ในอำเภอแก่งกระจาน จังหวัดเพชรบุรีตลอดจนนำลักษณะท่ารำที่ปรากฏในปี พ.ศ. 2544 – 2545

โดยชาวกะเหรี่ยงในหมู่บ้านป่าเต็ง จังหวัดเพชรบุรี มีบรรพบุรุษมาจากบ้านเมกะวะ เขตเมืองมะระแหม่ง ประเทศพม่า ซึ่งตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกในเขตพม่า เช่นเดียวกับชาวกะเหรี่ยงบ้านใหม่พัฒนา จังหวัดกาญจนบุรี เมื่ออพยพเข้าสู่ประเทศไทยระยะแรกอาศัยอยู่ที่ซองกะเลีย อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ต่อมาจึงเคลื่อนย้ายไปที่หนองกะเหรี่ยง อำเภอจอมบึง จังหวัดราชบุรี เมื่อเกิดภาวะแห้งแล้งตลอดจนมีประชากรเพิ่มขึ้นจึงพากันอพยพไปหาที่อยู่ใหม่ยังอำเภอแก่งกระจาน จังหวัดเพชรบุรี

ชาวกะเหรี่ยงหมู่บ้านป่าเต็ง มีดำรงชีวิตด้วยการทำไร่ ทำเกษตรกรรมแบบยังชีพ การหาของป่า มีความเป็นอยู่แบบเรียบง่าย การนับถือผีควบคู่ไปกับการนับถือศาสนาพุทธและศาสนาคริสต์ นอกจากนี้ยังได้นำเอาการรำและการขับร้องเพลง ซึ่งเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของกลุ่มชนเข้ามาสืบต่อด้วย

ชาวกะเหรี่ยงมีลักษณะทางวัฒนธรรมต่างไปจากคนไทยโดยทั่วไป ชาวกะเหรี่ยงมีภาษาพูดเป็นของตัวเอง ปัจจุบันชาวกะเหรี่ยงก็ยังคงพูดภาษาของตนอยู่ มีเพลงที่ใช้ร้องกัน เช่น เพลงกล่อมลูกเพลงพื้นบ้าน หรือร้องเล่นกันในเทศกาลบ้าง ซึ่งเนื้อหาของเพลงที่ร้องกันก็เป็นการบอกเล่าถึงชีวิตประจำวันของพวกเขานั่นเอง เช่น ไปเข้าป่าล่าสัตว์ ไปปลูกข้าวตามไหล่เขา ไปรับจ้าง หรือเดินเล่นไปเที่ยวและเกี้ยวพาราสี อันแสดงให้เห็นถึงลักษณะความเป็นอยู่ที่เรียบง่าย

ในระยะหลังเมื่อสังคมชาวกะเหรี่ยงเปิดรับความเจริญจากสังคมเมืองมากขึ้น ประกอบกับมีการติดต่อกับคนไทยเพิ่มมากขึ้น ดังนั้นวัฒนธรรมต่างๆ ย่อมมีการเปลี่ยนแปลงไปโดยเฉพาะลักษณะทางสังคม ซึ่งลักษณะดังกล่าวไม่มีผลกระทบต่อการรำของชนชาวกะเหรี่ยงแต่อย่างใด จะเห็นได้ว่ากลุ่มชนชาวกะเหรี่ยงยังรักษาซึ่งวัฒนธรรมประเพณีอันเก่าแก่ไว้ได้อย่างเหนียวแน่น ได้แก่ การรำ และภาษาพูด

ประเภทพิธีกรรมของชาวกะเหรี่ยงแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ

1. พิธีกรรมที่นิยมทำเป็นประเพณีในรอบ 1 ปี ได้แก่ ประเพณีของชาวกะเหรี่ยงในงานพบปะสังสรรค์หลังฤดูกาลเก็บเกี่ยว ในเดือนพฤษภาคม-มีนาคม งานอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาวกะเหรี่ยงในเดือนธันวาคม

2. พิธีกรรมเกี่ยวชีวิต ได้แก่ พิธีกรรมต้องกระทำเมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงในการดำรงชีวิต เช่น พิธีกรรมเมื่อมีการเกิด พิธีกรรมเมื่อมีการตาย พิธีกรรมการแต่งงาน เป็นต้น

จากการศึกษาท่ารำทั้ง 4 ชุด คือ รำตง รำกระทบไม้ไผ่ รำตำข้าว และการแสดงเพลงกล่อมลูก มีการรำที่ประกอบด้วยลักษณะท่ารำ และองค์ประกอบของท่ารำ ดังนี้

รำตง เป็นการรำอวยพรของผู้ชายและผู้หญิงที่อายุอยู่ในวัยหนุ่ม-สาว รำไปตามจังหวะดนตรีและเนื้อร้อง เครื่องดนตรี ประกอบด้วย กลอง ฉิ่ง ฉาบ ตง ฆ้อง ลักษณะการรำตงนั้นผู้แสดงจะเรียงแถวตอนคู่ 4 โดยให้ผู้แสดงที่มีความสามารถและประสบการณ์ในการรำอยู่ด้านหน้า ผู้แสดงจะรำสลับซ้ำไปมาทั้งด้านขวาและด้านซ้าย

ลักษณะเด่นของการรำตง คือ การใช้มือในหลายลักษณะ เช่น แบมือ กำมือ สะบัดมือ และตบมือ อย่างรวดเร็วและพร้อมเพียงกัน และนอกจากนั้นการก้าวเท้าไปด้านหน้า มีการไหลในกระบวนท่ารำตบมือเมื่อต้องการจะเปลี่ยนท่ารำจากด้านขวาไปด้านซ้าย ทำให้การรำดูว่องไว และสัมพันธ์กลมกลืนกับดนตรี

รำกระทบไม้ไผ่ คือการรำโดยมีไม้ไผ่เป็นอุปกรณ์ของผู้แสดงชาย-หญิง จำนวน 8 คน ผู้กระทบไม้ไผ่จำนวน 12 คน ไม้ไผ่ขนาดยาว 4 เมตร เส้นผ่าศูนย์กลาง 5 เซนติเมตร จำนวน 12 ลำ และมีฐานรองไม้ไผ่จำนวน 2 ลำ รวม 14 ลำ ซึ่งฐานรองใช้ไม้ไผ่มีขนาดยาวเท่ากัน

ลักษณะเด่นของท่ารำกระทบไม้ไผ่ คือ การใช้ลำตัวโน้มไปด้านหน้าเพื่อเป็นการถ่ายน้ำหนักตัวในการก้าวเท้ากระโดด เพื่อข้ามเท้าในไม้ไผ่ที่กระทบกันในจังหวะห่างและจังหวะชิด และนอกจากนี้การกระโดดสปริงตัวขึ้น โดยที่ก้าวเท้าข้างหนึ่งออกไปเมื่อก้าวเท้าอีกข้างหนึ่งต่อไป เป็นการแสดงถึงความว่องไวในการเคลื่อนไหวของผู้แสดงโดยเฉพาะที่ผู้วิจัยสังเกตเห็น

รำตำข้าว คือการรำไปตามจังหวะดนตรีที่บรรเลง เครื่องดนตรีประกอบด้วย กลอง ฆ้อง ฉิ่ง ฉาบ และกีต้าร์ ของผู้แสดงชาย-หญิง จำนวน 6 คน มีอุปกรณ์ คือไม้ไผ่ที่มีขนาดยาว 2 เมตร เส้นผ่าศูนย์กลาง 5 เซนติเมตร จำนวน 3 ลำ

ลักษณะเด่นของการรำตำข้าว คือ การใช้ไม้ไผ่ซึ่งมีขนาดยาว 2 เมตร เส้นผ่าศูนย์กลาง 5 เซนติเมตร นำมาเป็นอุปกรณ์ในการซ้อมข้าวโดยกำหนดให้เป็นจังหวะ กรุ กรุ ในจังหวะชิด และจังหวะ กึง กึง ในจังหวะห่าง และนอกจากนี้ยังแสดงถึงความสามารถในการใช้ลำตัวและการใช้อวัยวะของร่ายการ เช่น การใช้มือช้อนข้าวในครก การใช้เท้าเหยียบครกกระเดื่อง และการก้าวเท้ากระโดดสปริงตัวขึ้น ผู้แสดงต้องใช้ความสามารถตลอดจนปฏิภาณไหวพริบของแต่ละคนซึ่งเป็นการแสดงถึงความว่องไวในการเคลื่อนไหวของผู้แสดง

การแสดงเพลงกล่อมลูก มีแต่การร้องเพลง 1-2 เพลง ไม่มีเครื่องดนตรีประกอบการรำ ซึ่งจากการอนุมานของผู้ศึกษาที่มาจากการสัมภาษณ์ น่าจะเป็นท่าทางการแสดงของผู้เป็นแม่และพ่อ แสดงถึงความรัก ความห่วงใยที่มีต่อลูก ซึ่งการแสดงมุ่งเน้นให้ผู้ชมเกิดจินตนาการและให้มีความรับผิดชอบต่อครอบครัว ดังนั้นลักษณะท่าทางที่แสดงออกมานั้นจึงไม่มีแบบแผนตายตัว ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ทำการอนุมานถึงลักษณะของท่าทางในการแสดง

ลักษณะท่ารำที่พบจากการรำทั้ง 3 ชุด จำแนกได้ 2 ลักษณะ

1.ลักษณะกิริยาของคนและลักษณะท่ารำที่เลียนแบบมาจากธรรมชาติ จากวิถีการดำเนินชีวิต ได้แก่ การเหยียบครกกระดก การเอาข้าวมาตำและการใช้มือช้อนข้าวในครก เป็นต้น

2.ลักษณะท่าพื้นฐานในการรำ ได้แก่ การแบมือ เท่าสะเอว การก้าวเท้า การแตะเท้า การยกเท้า

<u>การแสดงพื้นบ้านของชาวกะเหรี่ยง : กรณีศึกษารำตงบ้านใหม่พัฒนา อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี</u> ณัฐกานต์ บุญศิริ

การแสดงของชาวกะเหรี่ยงบ้านใหม่พัฒนา อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ช่วงปี พ.ศ. 2547 – 2548 จากการแสดงทั้งหมด 4 ประเภท แบ่งเป็น 5 ชุดการแสดงย่อย คือ การแสดงรำตงอะบละ การแสดงรำตงไอ่โพ่ การแสดงรำตงไอ่มิ การแสดงรำตงหม่องโยว์ที่เป็นการแสดงของเด็กและการแสดงรำตงหม่องโยว์ที่เป็นการแสดงของผู้ใหญ่

ชาวไทยเชื้อสายกะเหรี่ยงที่อาศัยอยู่ ณ บ้านใหม่พัฒนา อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี ส่วนใหญ่เป็นกลุ่มชาวกะเหรี่ยงโปว์ซึ่งแต่เดิมเป็นชาวกะเหรี่ยงที่อาศัยอยู่แถบบ้านเมกะวะ เขตมะละแหม่ง ประเทศพม่า ใน พ.ศ. 2321 ได้อพยพมาที่บ้านซองกะเลีย จากนั้นได้กระจัดกระจายกันตั้งบ้านเรือนตามริมแหล่งน้ำ ต่อมาจึงมีการจัดสรรที่อยู่อาศัยจนขยายเป็นหมู่บ้านดังที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ชาวกะเหรี่ยงในแถบอำเภอสังขละบุรี มีหลักฐานตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยมีบทบาททางการทหารในฐานะเป็นกองกำลังสอดแนมตามแนวชายแดน และเป็นกองกำลังเสริมให้กับประเทศไทยในการทำสงครามกับประเทศพม่าในอดีต ชาวกะเหรี่ยงเมื่ออพยพมาอยู่ในประเทศไทยจึงมีความใกล้ชิดกับชาวไทยตามลำดับ ด้วยเหตุนี้วัฒนธรรมบางส่วนของชาวกะเหรี่ยงจึงเกิดการถ่ายเทระหว่างกัน เมื่อชาวกะเหรี่ยงรับมาก็มีการปรับประยุกต์ใช้เพื่อให้เข้ากับสภาพสังคมของตนโดยแสดงออกมาทั้งทางตรงและทางอ้อมในแบบต่างๆ จนเกิดเป็นวัฒนธรรมของตนเองขึ้นมา

การแสดงรำตงจัดได้ว่าเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวกะเหรี่ยงที่มีมานานกว่า 200 ปี พร้อมๆ กันการปรากฏว่ามีชาวกะเหรี่ยงรวมถึงความเป็นผู้ที่มีใจรักในการเล่านิทาน จึงเป็นข้อสันนิษฐานว่าการแสดงรำตงน่าจะมีที่มาอยู่ 2 ประการ คือ

1. มาจากพิธีการบวงสรวงแก้บนเพื่อถวายแด่พระแม่โพสพซึ่งเป็นเทพเจ้าที่ชาวกะเหรี่ยงนับถือและมีความผูกพันในการดำเนินชีวิตอย่างใกล้ชิด
2. การแสดงรำตงน่าจะเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมที่พัฒนามาจากการเล่านิทานของชาวกะเหรี่ยง

บทบาทของรำตงนั้นมี 3 ประการ คือ

1. บทบาทหน้าที่ในทางวัฒนธรรม โดยการแสดงรำตงจัดเป็นศิลปะประจำกลุ่มชนของชาวกะเหรี่ยง
2. บทบาทหน้าที่ในทางสังคมในฐานะที่การแสดงรำตงเป็นเครื่องมือในการกล่อมเกลาจิตใจของชาวกะเหรี่ยง
3. บทบาทหน้าที่ในเชิงประวัติศาสตร์ที่แสดงเรื่องราวความเป็นมาผ่านทางเนื้อร้อง

นาฏยลักษณ์ของการแสดงรำตง

การแสดงรำตง มีที่มา 2 ลักษณะ คือการแสดงที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ คือ รำตง อะบละ และตำรงหม่องโยว์ และการแสดงที่ได้รับการพัฒนาขึ้นใหม่ คือ รำตงไอ่โพ่ และรำตงไอ่มิ โดยมีเอกลักษณ์ของการแสดงเป็นการรำที่เน้นการใช้มือเคลื่อนไหวในลักษณะต่างๆ เป็นอย่างมาก โดยเฉพาะการม้วนมือและสะบัดข้อมือ ที่นับว่าเป็นจุดเด่น ซึ่งลักษณะเด่นของการม้วนข้อมืออยู่ที่การวาดแขนพร้อมกับการใช้ฝ่ามือวาดเป็นวงกว้างก่อนที่จะมีการหักข้อมือและกดนิ้วกลางเข้าหานิ้วหัวแม่มือเพียงเล็กน้อย โดยนิ้วไม่จรดกันแล้วจึงสะบัดข้อมือตั้งวง ผู้แสดงจะต้องเน้นการรำให้สอดคล้องถูกต้องกับจังหวะของบทเพลง เนื่องจากการแสดงรำตงมุ่งเน้นที่ความพร้อมเพรียงเป็นหลัก

การใช้ร่างกายโดยทั่วไป ได้แก่ การใช้ศีรษะ เป็นการเคลื่อนไหวในทิศทางตามแรงโน้มถ่วงจากการเคลื่อนไหวของร่างกายมีทั้งการเอียงศีรษะซ้ายและขวา การก้มและเงย ทั้งนี้ทิศทางในการเคลื่อนไหวของศีรษะจะไม่เห็นการเปลี่ยนแปลงชัดเจนมากนัก การใช้ลำตัว มีทั้งการโน้มตัวไปด้านหน้า การโน้มลำตัวไปทางด้านหลัง และการเอียงตัวทั้งทางซ้ายและขวา ทิศทางของการเคลื่อนไหวที่เห็นเด่นชัด คือ การใช้ศีรษะ ไหล่ ลำตัว และแขนในทิศทางเดียวกัน โดยไม่เน้นการแยกส่วนของร่างกาย

โครงสร้างหลักในการแสดงมี 3 ขั้นตอน คือ

1. การเตรียมในท่านั่งเป็นการแสดงสัญญาณถึงความพร้อมที่จะทำการแสดง
2. การรำเพลงไหว้ครูเพื่อเป็นการระลึกถึงคุณพระรัตนตรัย สิ่งศักดิ์สิทธิ์ คุณครูบาอาจารย์ คุณบิดามารดา
3. การรำเข้าเพลงจนจบเพลง

ความเป็นมาลักษณะของท่ารำทั้งหมดในการแสดงรำตงที่สามารถแบ่งได้เป็น 5 ประเภท คือ 1.ลักษณะท่ารำหลักที่สันนิษฐานว่าน่าจะมาจากท่ารำเดิมของชาวกะเหรี่ยง 2.ท่ารำที่เลียนแบบจากธรรมชาติ 3.ท่ารำที่ได้มาจากการดัดแปลงท่ารำอื่น 4.ท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ และ 5.ท่ารำที่มาจากท่ารำพื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทย

<u>การฟ้อนรำของชาวชอง : กรณีศึกษาหมู่บ้านกระทิง ตำบลพลวง อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี</u> หฤทัย นัยโมกข์

ชองเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่เป็นชนกลุ่มน้อย มีถิ่นที่อยู่อาศัยอยู่ทางภาคตะวันออกของประเทศไทย แถบจังหวัดระยอง จังหวัดจันทบุรี และจังหวัดตราด ซึ่งในปัจจุบันพบว่า มีชาวชองอาศัยอยู่มากที่สุดในจังหวัดจันทบุรี แถบอำเภอมะขามและอำเภอโป่งน้ำ

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่ยังพอหลงเหลืออยู่ในจังหวัดจันทบุรี อันได้แก่ ศิลาแลงแกะสลัก และซากเมืองเก่าในตำบลคลองนารายณ์ อำเภอเมือง จังหวัดจันทบุรี ก็พอที่อนุมานได้ว่า เป็นเมืองที่สร้างขึ้นในสมัยที่ขอมเรืองอำนาจ แต่จะเรียกว่าเมืองจันทบูรณ์ จันทบุรี หรือควนคราบุรี หรืออย่างไรไม่ทราบแน่ชัด แต่ชาวบ้านเรียกกันว่าเมืองเพนียดบ้าง เมืองกาไวบ้าง ซึ่งสอดคล้องกับตำนานท้องถิ่นเรื่องเมืองกาไว และยังปรากฏหลักฐานในหนังสือของฝรั่งเศส ชื่อ แคมโบช

แต่งโดย มองสิเออร์ อีตีเมอร์ เมื่อ พ.ศ. 2444 ว่า เมื่อประมาณ 1,000 ปีล่วงมาแล้ว มีเมืองชื่อว่า ควนคราบุรี ตั้งอยู่บริเวณเขาสระบาป ชาวเมืองเป็นเชื้อชาติชอง อันเป็นหลักฐานที่ยืนยันได้อย่างแน่ชัดว่า มีชาวชองอาศัยอยู่ในดินแดนแถบนี้มาเป็นเวลานานแล้ว และเมืองควนคราบุรีที่กล่าวถึงก็คงได้แก่ เมืองจันทบุรีนั่นเอง เนื่องจากในปัจจุบันจังหวัดจันทบุรีก็ยังมีพื้นที่ครอบคลุมไปถึงบริเวณเขาสระบาปที่กล่าวถึงในจารึกนั้น

ชาวชองมีขนบประเพณีและการประกอบพิธีกรรมที่ แบ่งประเภทของพิธีกรรมได้ 3 ประเภท คือ

1. พิธีกรรมที่นิยมทำเป็นประเพณีในรอบ 1 ปี ได้แก่ ประเพณีเผาข้าวหลาม ในเดือนยี่ถึงเดือนห้า ประเพณีตำข้าวเม่า ในเดือนสิบเอ็ดถึงเดือนสิบสอง ส่วนเดือนเจ็ดถึงเดือนสิบเอ็ด เป็นช่วงฤดูกาลทำนา และเข้าป่าหาของป่าจึงไม่มีการละเล่นและประกอบพิธีใดๆ

2. พิธีกรรมเกี่ยวกับชีวิต ได้แก่ พิธีกรรมต้องกระทำเมื่อเกิดความเปลี่ยนแปลงในการดำรงชีวิต เช่น พิธีกรรมเมื่อมีการเกิด พิธีกรรมเมื่อมีการตาย พิธีกรรมการแต่งงาน ซึ่งชาวชองมีการแต่งงาน 2 แบบ คือ แต่งงานเล็กเป็นการแต่งงานของชาวชองโดยทั่วไป และแต่งงานใหญ่ ซึ่งเป็นพิธีที่จะจัดกระทำขึ้นเมื่อมีการแต่งงานของลูกสาวคนโตของครอบครัวเท่านั้น ซึ่งการแต่งงานทั้ง 2 แบบของชาวชองก็มีลักษณะคล้ายคลึงกัน แต่มีรายละเอียดในขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรมต่างกันเพียงเล็กน้อย

3. พิธีกรรมเกี่ยวกับชุมชนหรือสังคม อันได้แก่ การเล่นผีหิ้ง และการเล่นผีโรง ซึ่งเป็นพิธีกรรมที่ชาวชองจัดขึ้นเพื่อบูชาผีบรรพบุรุษ อันแสดงให้เห็นถึงความเคารพนับถือ ผีบรรพบุรุษ ซึ่งเป็นพิธีกรรมที่สำคัญ ชาวชองจะต้องจัดทำขึ้นเพื่อเซ่นไหว้บูชาทุกปี

ชาวชองมีการฟ้อนรำแทรกอยู่ในขั้นตอนของการประกอบพิธีกรรม การแต่งงานใหญ่ การเล่นผีหิ้ง เล่นผีโรง

ผู้ฟ้อนรำมี 2 กลุ่ม คือ ผู้ประกอบพิธีและผู้ที่ร่วมในพิธี ซึ่งผู้ฟ้อนรำทั้ง 2 กลุ่ม เป็นผู้ชายทั้งสิ้น ส่วนในพิธีเล่นผีหิ้ง ผีโรง ผู้ฟ้อนรำ เป็นผู้หญิง ซึ่งเป็นร่างทรงที่ต้องได้รับการคัดเลือกมาโดยเฉพาะ และจะเป็นร่างทรงประกอบพิธีเฉพาะในสายสกุลเดียวกันเท่านั้น

ท่ารำจากทั้ง 3 พิธี มีท่าทางในการฟ้อนรำ 6 กระบวนท่า 12 ชุดท่า และมีท่าย่อย 55 ท่า จากลักษณะท่ารำที่ทำการศึกษา จึงพอจะสรุปลักษณะท่ารำและรูปแบบในการฟ้อนรำของชาวชองได้ดังนี้ คือ

1. รูปแบบของการฟ้อนรำ เป็นการฟ้อนรำในพิธีกรรม โดยแทรกอยู่ในขั้นตอนต่างๆ ของการประกอบพิธีกรรม โดยมิได้มีจุดมุ่งหมายในการฟ้อนรำเพื่อความบันเทิง เป็นการฟ้อนรำที่กระทำขึ้นเพื่อสะท้อนความคิด ความเชื่อถือของผู้คนต่อสิ่งที่ผู้คนในกลุ่มชนเชื่อมั่นและยึดถือ เช่น การฟ้อนรำในพิธีเล่นผีหิ้ง และเล่นผีโรง และยังสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะความเป็นอยู่ การใช้ชีวิต และลักษณะนิสัยของชาวชอง เช่น การฟ้อนรำในพิธีแต่งงาน เป็นต้น

2. ลักษณะท่าทางที่แสดงออกมาในการฟ้อนรำมี 2 ลักษณะด้วยกันคือ ลักษณะท่าทางที่เลียนแบบมาจากท่าทางธรรมชาติ ทั้งกิริยาของคนและสัตว์ และลักษณะท่าทางที่เป็นพื้นฐานในการฟ้อนรำโดยทั่วไป เช่น มือจีบ มือแบ เป็นต้น ท่าทางในการฟ้อนรำ เป็นท่าที่ยังไม่ได้ดัดแปลงให้เกิดความงาม แต่ใช้ท่าทางง่ายๆ เพื่อสื่อความหมาย และบ่งบอกถึงสิ่งที่ต้องการแสดงออกมาอย่างชัดเจน ท่าทางที่แสดงออกมีจุดมุ่งหมายในเชิงปลูกฝังสั่งสอน เช่น ท่าทางในพิธีแต่งงานก็มุ่งหมายให้รู้จักการใช้ชีวิตการทำมาหากิน และท่าทางในพิธีเล่นผีหิ้ง เล่นผีโรง มุ่งแสดงถึงความเชื่อมั่นที่มีต่อความเชื่อในเรื่องของการนับถือผีบรรพบุรุษ และยังปลูกฝังให้ลูกหลานชาวชองนั้นมีความเคารพและบูชาผีบรรพบุรุษอีกด้วย

3. เป็นการฟ้อนรำแบบพื้นบ้านที่มีโครงสร้างของท่ารำแบบง่ายๆ ไม่ซับซ้อน ไม่มีการจัดเรียงลำดับให้ยุ่งยากในการนำเสนอ การฟ้อนรำเริ่มจากการทำท่าง่ายๆ แล้วจึงค่อยเพิ่มการเคลื่อนไหวร่างกายในส่วนอื่นๆ ให้มากขึ้น เช่น ท่าแกว่งแขนก็เริ่มจากแกว่งแขนอยู่กับที่แล้วค่อยๆ แกว่งแขนพร้อมกับขย่มตัว จากนั้นจึงค่อยๆ เคลื่อนที่ คือ แกว่งแขนแล้วก้าวเท้าเคลื่อนที่ไปข้างๆ เป็นต้น

4. ลักษณะท่ารำที่แสดงออกมานั้น แสดงออกตามอารมณ์ และความรู้สึกของผู้ฟ้อนรำ เช่น ในพิธีแต่งงาน ผู้ฟ้อนรำสมมติตัวเองเป็นสัตว์ ก็จะแสดงท่าทางออกมาเป็นสัตว์ก็จะฟ้อนรำทาทางต่างๆ ตามลักษณะของสัตว์ตามอารมณ์และความรู้สึกผู้ฟ้อนรำที่เกิดขึ้นในขณะนั้น โดยเฉพาะในพิธีเล่นผีหิ้ง เล่นผีโรง ผู้ฟ้อนรำ ได้แก่ ร่างทรง ซึ่งฟ้อนในขณะที่ตนเองกำลังถูกเข้าสิงอยู่ ท่าทางที่แสดงออกมาจึงแสดงตามอารมณ์ และความรู้สึกของผู้ฟ้อนรำในขณะนั้น ว่าตนเองเป็นผู้อื่นที่มาเข้าทรงท่าทางที่แสดงออกก็เพื่อสื่อให้ผู้อื่นรู้ว่าตนเองเป็นใคร ลักษณะท่าทางที่พบนั้น ไม่มีความแน่นอน ตายตัว แปรเปลี่ยนไปตามลักษณะของผู้ฟ้อนรำ

5. ลักษณะของการฟ้อนรำ มีความสัมพันธ์กับองค์ประกอบพิธีกรรม กล่าวคือ ลักษณะของสถานที่ที่ใช้ในการประกอบพิธี มีอิทธิพลต่อรูปแบบลักษณะการเคลื่อนไหวของผู้ฟ้อนรำ สัมพันธ์กับอุปกรณ์ เครื่องใช้ในการประกอบพิธีกรรม เห็นได้จากลักษณะท่ารำที่ปรากฏผู้ฟ้อนรำมักใช้มือถืออุปกรณ์ประกอบการฟ้อนรำ และจากการศึกษายังพบว่าในพิธีกรรมที่มีบทร้อง เช่น ผีหิ้ง ผีโรง ผู้ฟ้อนรำลุกขึ้นท่ารำตามบทร้อง ทำให้ปรากฏเป็นท่าทางในการฟ้อนรำทั้ง 3 กระบวนท่า ในพิธีเล่นผีหิ้ง และผีโรง นอกจากนี้การทำท่าทางต่างๆ ยังมีความสัมพันธ์กับเครื่องดนตรีที่ใช้กล่าวคือ เครื่องดนตรีที่มีเป็นเครื่องประกอบจังหวะ คือ กลองและไม้กรับ ผู้ฟ้อนรำก็จะทำท่าทางตามจังหวะของกลองไม้กรับที่ตีประกอบทุกกระบวนท่า

<u>การฟ้อนของชาวไทลื้อจังหวัดน่าน</u> ปิยมาศ ศรแก้ว

ในปี พ.ศ. 2364 ชาวไทลื้อเมืองล้า ซึ่งตั้งอยู่ทางฝั่งตะวันออกของแม่น้ำโขง ในแคว้นสิบสองปันนา ได้อพยพมาตั้งถิ่นฐานอยู่ ณ หมู่บ้านหนองบัว ตำบลป่า อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน เจ้ามหาวังและเจ้าหม่อมน้อย ซึ่งเป็นอากับหลานได้ทะเลาะวิวาทกัน เมื่อรบกันเจ้าหม่อมน้อยเป็นฝ่ายพ่ายแพ้ พวกเมืองล้าจึงได้หนีลงมายังเมืองน่านโดยอพยพเข้ามาทางประเทศสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ผ่านมายังบ่อหลวง (อำเภอบ่อเกลือ จังหวัดน่าน ในปัจจุบัน) ท่าแสง ท่ากาด จนถึงเมืองน่านชาวไทลื้อเมืองล้ากลุ่มนี้จึงได้เข้ามาขอพึ่งพระบารมีเจ้ามหายศ เจ้าเมืองน่านที่ปกครองเมืองน่านระหว่าง พ.ศ. 2368-2378 ตรงกับสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งต่อมาได้ขยายตัวตั้งบ้านดอนมูล บ้านต้นอ่าง ในพื้นที่ใกล้เคียงกันและ บ้านแวนพัฒนา บ้านศรีพรหม ในอำเภอเชียงคำ จังหวัดพระเยา

ในเมืองน่าน ชาวไทลื้อเมืองล้ากลุ่มนี้ได้ตั้งถิ่นฐานอยู่รวมกับชาวไทยยวนและชนกลุ่มน้อยอื่น ๆ และได้นำวิถีชีวิตในแบบเดิมของตนเข้ามาสืบต่อภายในกลุ่ม คือ ทำเกษตรกรรม ใช้ชีวิตความเป็นอยู่แบบเรียบง่ายและประหยัด มีความเชื่อในเรื่องการนับถือผีควบคู่ไปกับพุทธศาสนา นอกจากนี้ยังได้นำเอาการฟ้อนและการขับลื้อ ซึ่งเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของกลุ่มชนเข้ามา โดยเมื่อต้องการความสนุกสนาน รื่นเริง ชาวไทลื้อกลุ่มนี้จะฟ้อนเจิง หรือขับลื้อไปพร้อมกับเสียงปี่จุ่ม เมื่อผู้ฟังสนุกสนานก็จะลุกขึ้นฟ้อนไปตามเสียงปี่จุ่มด้วย ท่าทางอิสระทั้งหญิงและชาย

การตั้งถิ่นฐานอยู่รวมกับกลุ่มชนอื่น เช่น ชาวไทยยวน ชาวไทใหญ่ ย่อมต้องมีปฏิสัมพันธ์กันระหว่างชุมชนเกิดขึ้น และเป็นผลให้ชาวไทลื้อรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมการละเล่น คือ การซอและวงสะล้อซอซึงมาจากชาวไทยยวน

และทุกวันนี้ก็เป็นที่นิยมเช่นเดียวกับการขับลื้อ ดังจะเห็นไปจากการบอกกล่าวให้ช่างซอไปร่วมซอในงานต่าง ๆ ที่จัดขึ้น สร้างความสนุกสนานให้กับเจ้าภาพและผู้ไปร่วมงาน ทำให้มีผู้ฟังลูกขึ้นฟ้อนอิสระเช่นเดียวกับฟ้อนในการขับลื้อ เป็นการแสดงออกดึงอารมณ์ที่สนุกสนานอย่างเต็มที่ของผู้ฟ้อน และชาวไทลื้อ หมู่บ้านหนองบัวยังได้รับวัฒนธรรมการฟ้อนมูเซอ (มองเซิง) ซึ่งเป็นการฟ้อนแบบดั้งเดิมของชาวไทใหญ่อำเภอท่าวังผา เข้ามาในกลุ่มของตนอีกด้วย หรือแม้แต่ การรับเอาวัฒนธรรมการฟ้อนแห่ครัวทานและการแต่งกายของชาวไทยวนมาด้วยเช่นกัน สันนิษฐานว่าแต่เดิมการฟ้อนแห่ครัวทานของชาวไทลื้อคงเป็นการฟ้อนอิสระไปตามเสียงดนตรี ไม่มีพิธีรีตองในการแห่มากนัก และเมื่อได้เห็นการแห่ครัวทานของชาวไทยวนที่มีรูปแบบสวยงาม จึงได้นำมาปรับปรุงการแห่ครัวทานของหมู่บ้าน

ในช่วงเวลาดังกล่าวในหมู่บ้านหนองบัวมีการฟ้อนเจิง (ได้รับสืบทอดมาจากสิบสองปันนา) ฟ้อนมูเซอ และฟ้อนพม่า เกิดขึ้นตามลำดับ แต่ด้วยเหตุที่ขาดผู้สืบทอดฟ้อนเจิง ซึ่งเป็นการฟ้อนดั้งเดิมของชาวไทลื้อจึงทำให้การฟ้อนชุดนี้สูญหายไป แต่ต่อมาเมื่อประมาณ ปีพ.ศ. 2487 ได้มีครูเจิงชาวไทยวนที่เดินทางรับจ้างสอนฟ้อนเจิงตามหมู่บ้าน ได้เข้ามาสอนฟ้อนเจิงให้แก่ชาวไทลื้อในหมู่บ้านหนองบัว จึงทำให้ชาวไทลื้อในหมู่บ้านได้รับเอาวัฒนธรรมการฟ้อนเจิงจากชาวไทยวนเข้ามา ซึ่งรูปแบบการฟ้อนนั้นไม่สามารถระบุได้แน่ชัดว่าเป็นการฟ้อนของชนชาติใด เพราะเมื่อครูเจิงท่านนี้เดินทางรับจ้างสอนไปทั่ว อาจทำให้พบเห็นท่วงท่า การฟ้อนที่หลากหลาย และได้จดจำนำมาผสมผสานกับท่วงท่า การฟ้อนเดิม ดังนั้นฟ้อนเจิงที่ถ่ายทอดให้แก่ชาวไทลื้อในหมู่บ้านหนองบัวจึงเป็นลักษณะเฉพาะของครูท่านนี้

องค์ประกอบและลักษณะท่าฟ้อนทั้ง 5 ชุด คือ ฟ้อนอิสระ ฟ้อนมูเซอ ฟ้อนพม่า ฟ้อนเจิง และฟ้อนไทลื้อ พบว่าการฟ้อนแต่ละชุดมีองค์ประกอบที่สำคัญและลักษณะท่าฟ้อนดังนี้

ฟ้อนอิสระ

ลักษณะท่าฟ้อน ผู้ฟ้อนใช้การม้วนมือข้างลำตัว และย่ำเท้าตลอดการฟ้อน โดยการเคลื่อนที่อย่างอิสระ และใช้พลังในการฟ้อนไม่มากนัก เพราะไม่มีการเกร็งข้อมือ ย่อและยุบตัวมากนัก อีกทั้งลำตัวยังตั้งตรงปล่อยตามสบาย

ฟ้อนมูเซอ

ลักษณะเด่นของการฟ้อนมูเซอ คือ การก้าวเท้าที่มีช่วงความกว้างระหว่างเท้าทั้งสองข้างมากกว่าปกติ ทำให้ลำตัวที่หันไปด้านข้างสามารถเอนไปด้านข้างได้มากขึ้นจนดูเป็นเส้นแนวเฉียงนอกจากนี้การเบนปลายเท้า การบิดลำตัว และการตีไหล่เมื่อต้องการจะเปลี่ยนทิศทางในการฟ้อนจากด้านหนึ่งไปอีกด้านหนึ่งเป็นการเคลื่อนไหวที่ทำให้การฟ้อนดูนุ่มนวลและกลมกลืนกัน

ฟ้อนพม่า

ลักษณะเด่นของท่าฟ้อนพม่าที่พบ คือ การโน้มลำตัวไปด้านหน้า เอนลำตัวไปด้านข้างและเบี่ยงลำตัวออกพร้อมกันในขณะที่ฟ้อน และการก้าวเท้าในลักษณะครึ่งวงกลมเพื่อให้สัมพันธ์กับลำตัวที่เบี่ยงไปด้านข้างเป็นการเคลื่อนไหวของฟ้อนพม่าโดยเฉพาะ

ฟ้อนเจิง

ลักษณะเด่นของท่าฟ้อนเจิง คือ การใช้ลำตัวเบี่ยงไปด้านข้างทั้งสองข้างสลับกันไปมาเพื่อใช้เป็นเสมือนเกราะป้องกันอวัยวะส่วนสำคัญ และสามารถใช้มือและเท้าป้องกันหรือจู่โจมคู่ต่อสู้ได้ถนัดกว่า และการโน้มลำตัวไปด้านหน้ามากจนขนานกับพื้น นอกจากนี้การกระโดดเมื่อจะก้าวเท้าและนั่งลงในท่าฟ้อนเพื่อแสดงถึงความแคล่วคล่องว่องไวในการเคลื่อนไหวก็เป็นลักษณะของฟ้อนเจิงโดยเฉพาะ

ฟ้อนไทลื้อ

ลักษณะเด่นของฟ้อนไทลื้อ พบว่า ในท่านั่งฟ้อน ช่างฟ้อนจะขย่มตัวเบา ๆ ตามจังหวะ 4 จังหวะ ในขณะที่เปลี่ยนการปฏิบัติของมือจากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่ง นอกจากนี้การเคลื่อนไหวโดยการใช้มือข้างหนึ่งตั้งวงบนหน้าตัก อีกมือหนึ่งจีบส่งหลังแตะเท้าหรือนั่งปฏิบัติเป็นท่าฟ้อนที่ใช้ในการเปลี่ยนอิริยาบถจากการยืนไปนั่ง หรือจากการนั่งไปยืน ซึ่งเป็นท่าฟ้อนที่ใช้มากที่สุดในการฟ้อนไทลื้อ

ลักษณะท่าฟ้อนของชาวไทลื้อ มีลักษณะที่เหมือนกัน 4 ลักษณะคือ การยืดและยุบตัวที่ดูนุ่มนวล เป็นการยืดและยุบตัวลงตามธรรมดาโดยไม่กระทบเข่า การเคลื่อนไหวร่างกายอย่างต่อเนื่องและสัมพันธ์กันตลอดการฟ้อน มีการเบี่ยงลำตัวไปด้านข้างทั้งซ้ายและขวา และการใช้มือโดยไม่บังคับส่วนของนิ้วมือมากนัก ทำให้มือที่ปรากฏเป็นมืองอตลอดการฟ้อน

การฟ้อนของชาวไทลื้อ จำแนกท่าฟ้อนได้ 2 ลักษณะคือ

1. ลักษณะท่าฟ้อนที่เลียนแบบมาจากท่าธรรมชาติ ได้แก่ พืช คนและสัตว์
2. ลักษณะท่าพื้นฐานในการฟ้อน ได้แก่ มือตั้งวง มือจีบ ม้วนมือ

<u>การศึกษา รำมอญเกาะเกร็ด จังหวัดนนทบุรี</u> บุญศิริ นิยมทัศน์

ชาวมอญเป็นกลุ่มชน มีถิ่นฐานเดิมในสหภาพพม่า ภายหลังจากการรุกรานของพม่า มอญได้อพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารพระมหากษัตริย์ไทยตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา โดยในสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้ชาวมอญอพยพตั้งภูมิลำเนาอยู่ในแคว้นเมืองปทุมธานี นนทบุรี นครเขื่อนขันธ์ พระประแดง

ชุมชนชาวมอญที่อาศัยในแต่ละจังหวัดมีประเพณีและวัฒนธรรมการแสดงที่กระทำเหมือนกันคือ ประเพณีเนื่องในเทศกาลวันสงกรานต์เพียงแต่การกำหนดจัดงานต่างกัน คือ เริ่มวันที่ 13-15 เมษายน หรือเริ่มวันที่ 19-21 เมษายน เป็นต้น ขึ้นอยู่กับความสะดวกการรวมตัวกันในท้องถิ่น นอกจากนั้นการแสดงในงานแต่ละท้องถิ่นต่างกัน เช่น ที่ชุมชนมอญปากลัด พระประแดง มีการละเล่นสะบ้า ที่ชุมชนมอญบางกระดี่ มีการเล่นทะแยมอญ ชุมชนมอญเกาะเกร็ด มีรำมอญ 12 เพลง การรำมอญ 12 เพลง โดยทั่วไปในชุมชนมอญและคนไทยเรียกรำมอญเกาะเกร็ด ซึ่งเรียกตามแหล่งที่ตั้งคือตำบลเกาะเกร็ด

ในปี พ.ศ. 2542-พ.ศ. 2543 ในงานพิธีทำศพพระผู้ใหญ่ที่จัดขึ้นที่วัดบางกระดี่ เขตบางขุนเทียน ประเพณีเนื่องในวันสำคัญทางศาสนา คือวันออกพรรษาและประเพณีเนื่องในเทศกาลคือเทศกาลวันสงกรานต์วัดปรมัยยิกาวาส ต.เกาะเกร็ด อ.ปากเกร็ด จ.นนทบุรี มีการรำมอญ 12 เพลง ร่วมในประเพณีดังกล่าว

รำมอญ คือ การรำของหญิงชาวมอญเรียกกันว่ามอญรำ โดยรำประกอบเสียงตะโพน เรียกหัวถะเปิ้น ซึ่งเป็นภาษามอญ ใช้บรรเลงประกอบท่ารำทั้งหมด 12 เพลง จำนวนท่ารำ 12 ท่า ในตำบลเกาะเกร็ด เรียกรำมอญนี้ว่ารำมอญเกาะเกร็ด

รำมอญในปัจจุบันพบว่ามี 2 ลักษณะ

1. รำผี เป็นการรำประกอบพิธีกรรมที่จัดขึ้นในเดือน 6 มีผู้ทำพิธีคือโต้ง ทำพิธี 2 วัน จุดประสงค์เพื่อแก้บน การขอขมา การขอขมาเพื่อเป็นการเสี่ยงทาย

พิธีรำผี เป็นความเชื่อของมอญในชุมชนสามโคก จังหวัดปทุมธานี ชุมชนมอญบางกระดี่ เขตบางขุนเทียน กรุงเทพฯ ชุมชนมอญท่าม่วงจังหวัดกาญจนบุรี และชุมชนบ้านโป่ง จังหวัดราชบุรี

2. รำมอญ 12 เพลง

เป็นส่วนหนึ่งในประเพณีเนื่องในเทศกาล ใช้ระยะเวลาในการรำหนึ่งชั่วโมง ซึ่งมีท่ารำทั้งหมด 12 ท่า รำมอญทั้งสองลักษณะใช้ดนตรีปี่พาทย์มอญบรรเลงประกอบในการรำ ดังนั้นเพลงที่ใช้บรรเลงจึงใช้ทั้งพิธีกรรมรำผีและรำมอญ 12 เพลง

ลักษณะเฉพาะของรำมอญเกาะเกร็ด

1. การตั้งชื่อท่ารำ มี 2 ประเภท ประเภทแรกการตั้งชื่อเลียนเสียงเครื่องดนตรี ตะโพน กลองในทำนองจังหวะ อีกประเภทการตั้งชื่อตามลักษณะท่ารำโดยมีความหมายถึงความเป็นอยู่ของชาวมอญ

2. การเรียงลำดับท่ารำตั้งแต่ต้นจนจบ มีความต่อเนื่องกันเกี่ยวกับการบูชาครู อธิษฐานขอพร วิถีการดำรงชีวิต อาหารการกิน อาชีพ ตามลำดับ

3. ท่ารำในแต่ละเพลงมีชื่อเดียวแต่มีท่าย่อยทั้งหมด 3-5 ท่า

4. ลักษณะท่ารำที่เด่นมีท่าดังต่อไปนี้

1) ท่าเปริง เปริง ในเพลงที่ 1 เพลงยากจ่างหะเป็นลักษณะการตั้งวงเหยียดลำแขน 90 องศา ขนานกับลำตัวและตั้งวงขนานกับอก ลักษณะศีรษะ เอียงข้างตั้งวง ลำตัวและไหล่ ข้างเดียวกันกับมือตั้งวง การใช้เท้ายืนประสมเท้าทิ้งน้ำหนักตัวข้างมือตั้งวงเหยียดลำแขนตึง

2) ท่าอะเรียงเติง ในเพลงที่ 10 เมี่ยงปล้ายหะเลี่ย ลักษณะมือ แบตั้งวงใช้นิ้ว 2 นิ้ว ในการรำเพลงนี้

3) ท่าอะชิตอยลุบดับเป็นท่าย่อย ในเพลงที่ 2 เพลงถะบ๊ะซาน

4) ท่าอะชิฮะโมฮ๊อด ในเพลงที่ 4 ขะวัวตัว เอียงข้างมือสูง กดลำตัวและศีรษะข้างมือที่จีบสูง

5) ท่าทะตอยฮะหยักจ้างเป็นท่าใช้ในทุกเพลง โดยทิ้งน้ำหนักที่เท้าข้างใดข้างหนึ่งก่อนรำ และกดลำตัว ไหล่ ศีรษะ และย่อเข่าข้างเดียวกันทั้งหมด เคลื่อนที่ด้วยการเขยิบเท้าไปอีกข้างที่ขาไม่ได้รับน้ำหนัก ดังนั้นลักษณะลำตัวจึงโน้มเอนข้างเดียว

5. จุดเด่นของท่ารำมี 4 แห่ง คือการใช้ศีรษะ การใช้ลำตัว การใช้มือ แขนและการใช้เท้า

1) การใช้ศีรษะมี 3 แบบ คือ เอียงขวา เอียงซ้ายและหน้าตรง การเอียงของท่ารำมอญจะเอียงศีรษะข้างมือที่ตั้งวงสูงทุกครั้ง

2) การใช้ลำตัวมี 2 แบบ คือลำตัวตรงและเอนลำตัวคือการกดไหล่และลำตัวเพื่อถ่ายน้ำหนักตัวส่วนต่างๆ

3) การใช้มือและแขนมี 4 แบบ คือมือแบ มือจีบแบบไทย มือตั้งแบโดยใช้นิ้วและการตั้งวง

- มือแบ มี 3 แบบ คือ มือแบแบบตั้ง มือแบแบบหงาย และมือแบแบบตะแคงฝ่ามือ
- มือจีบแบบไทย มี 5 แบบ คือจีบคว่ำ จีบหงาย จีบปรกข้าง จีบปรกหน้าและจีบส่งหลัง
- มือตั้งแบใช้นิ้ว 2 นิ้ว คือนิ้วชี้และนิ้วกลางชูขึ้นที่เหลือเก็บโดยใช้หัวแม่มือกดนิ้วนางและนิ้วชี้ ลักษณะนี้อยู่ในท่าอะเรียงเติง
- การตั้งวงมี 4 แบบ มีวงกลาง วงหน้า วงล่าง วงพิเศษและวงบัวบาน

4) การใช้เท้ามี 6 แบบ คือ ก้าวเท้า กระทุ้งเท้า ตบเท้า แตะเท้า ย่ำเท้า และเขยิบเท้าที่ใช้ท่ารำทั้ง 12 ท่า

6. การทิ้งมือและแขนแนบลำตัวทั้ง 2 ข้าง มีความหมายเป็นการขอจังหวะที่รำในท่าต่อไป อีกอย่างหนึ่งเป็นสัญญาณบอกนักดนตรีให้จบเพลง ในจำนวน 12 เพลง เพลงที่ 10 ท่าอะเรียงเติงใช้การแกว่งแขนทั้ง 2 ข้าง

7. การเคลื่อนที่ มี 3 แบบ คือ หมุนตัวครึ่งวงกลม เคลื่อนที่แนวขนานและเคลื่อนที่แถวตรง

8. การกำหนดจังหวะเป็นอัตราจังหวะ 2 ชั้น และ 1 ชั้น เพลงลำดับที่ 1 – เพลงที่ 8 เพลงที่ 10 และเพลงที่ 12 เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น ส่วนเพลงที่ 8 และเพลงที่ 11 เป็นเพลงอัตราจังหวะ 1 ชั้น มอญรำทุกคนต้องฟังจังหวะของตะโพนเป็นตัวกำหนดการเปลี่ยนท่าในทำนองเตะเติ่งทิ้งและทิ้งมือเปลี่ยนท่า การเคลื่อนตัวตามจังหวะเปิงมาง ทำนอง “เปริง เปริง”

9. ระยะเวลาในการรำทั้ง 12 เพลง แต่ละเพลงใช้เวลา 3-4 นาที แต่รำทั้งหมด 4-5 เที่ยว การกำหนดท่ารำขึ้นอยู่กับผู้รำคนกลางแถวหน้าเป็นผู้กำหนด โดยใช้ท่าทิ้งมือ เป็นสัญญาณให้นักดนตรีลงจังหวะ โอกาสในการรำมอญเกาะเกร็ดรำได้ทั้งกลางวันและกลางคืนขึ้นอยู่กับสภาพของงานที่รำ

10. ลักษณะการตั้งแถวยืนเรียงเป็นหน้ากระดาน

11. รำมอญเกาะเกร็ดต้องรำครบ 12 เพลง ตามลำดับทุกครั้ง

12. ธรรมเนียมการรำมอญต้องกราบทุกครั้งก่อนรำและหลังรำ ถ้าเป็นงานศพพระกราบศพพระก่อน แล้วกราบนักดนตรีปี่พาทย์ เมื่อรำครบ 12 เพลง กราบศพและกราบนักดนตรีปีพาทย์ ถ้าเป็นงานมงคล กราบนักดนตรีปี่พาทย์ก่อนรำและหลังรำทุกครั้ง เพื่อเป็นการระลึกถึงบุญคุณเป็นการคารวะครั้งสุดท้าย

<u>การศึกษากระบวนท่ารำในพิธีรำผีมอญ อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี กรณีศึกษา กระบวนท่ารำของผู้ประกอบพิธี นางสมจิตร หลวงพันเทา อุบลวรรณ โตอวยพร</u>

การรำในพิธีผีมอญเกิดจากความเชื่อเรื่องการนับถือผีบรรพบุรุษของชาวมอญ เป็นพิธีกรรมที่มีกระบวนท่ารำเป็นหัวใจหลักในการดำเนินพิธี โดยมีโต้ง เป็นผู้ดำเนินพิธี ที่ชุมชนมอญ อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี มี นางสมจิตร หลวงพันเทาเป็นโต้งเพียงคนเดียว เป็นท่ารำที่ได้รับการสืบทอดมาหลายชั่วอายุคน สาเหตุในการจัดพิธีรำมอญเกิดจากการผิดผีอย่างรุนแรงหรือเป็นการบนบานเพื่อให้ได้ในสิ่งที่ต้องการ การแสดงแบ่งเป็น 6 ช่วง คือ การกำจัดสิ่งที่ไม่ดี การเชิญผีบรรพบุรุษ การบูชาผีบรรพบุรุษ การเลี้ยงผีบรรพบุรุษ การและเล่นรื่นเริงและการเสี่ยงทายอนาคต

ลักษณะของท่ารำจะเน้นการวาดแขนจากข้างไปหนึ่งไปอีกข้างหนึ่ง แขนอยู่ระดับตั้งแต่เหนือศีรษะจนถึงระดับเอว การเคลื่อนที่ของเท้าในเพลงช้าใช้การเลื่อนเท้า และตบเท้าอยู่กับที่ ในเพลงเร็วใช้การเขย่งเท้าและการกระโดดเป็นหลัก การเลื่อนเท้านี้เป็นนาฏยลักษณ์ที่สำคัญของนาฏศิลป์มอญ

<u>นาฏยศิลป์ในวงปี่พาทย์มอญ อำเภอเมืองฯ จังหวัดสุพรรณบุรี</u> คณรัตน์ บัวทอง

นาฏศิลป์ในวงปี่พาทย์มอญเป็นการแสดงในพิธีศพ ลักษณะอาชีพดังกล่าวเป็นการสืบทอดกิจการในลักษณะครอบครัว ระยะแรกการแสดงในวงปี่พาทย์มอญเป็นการแสดงรำมอญที่ว่าจ้างมาจากจังหวัดปทุมธานี เมื่อได้รับความนิยม จึงเกิดการเลียนแบบและเกิดธุรกิจวงปี่พาทย์มอญประกอบการแสดงขึ้นมาก และได้หานักแสดงลิเกมาถ่ายทอดท่ารำให้กับนักแสดงในคณะ ต่อมาเมื่อการแสดงรำมอญได้รับความนิยมน้อยลง ประกอบกับมีวิทยาลัยนาฏศิลปเกิดขึ้น เจ้าของวงปี่พาทย์มอญคณะแรกของสุพรรณ คือนายฮ้ง สุนทรวิภาตจึงคิดที่จะนำรูปแบบการแสดงแบบวิทยาลัยนาฏศิลปมาใช้ จึงส่งบุตรสาวให้ศึกษาด้านการบรรเลงดนตรีและการแสดงนาฏศิลป์กับนางแถม ดุริยประณีต(มารดาครู

ชื้น ดุริยะประณีต) ซึ่งก็ได้นำการแสดงที่ได้รับถ่ายทอดให้ลูกหลานสืบต่อมา หลังจากนั้นการแสดงนาฏศิลป์จึงได้รับความนิยมแสดงแทนรำมอญ

จากนั้นเมื่อวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทองตั้งขึ้น หัวหน้าคณะวงปี่พาทย์จึงส่งบุตรหลานไปเรียน เพื่อจุดประสงค์คือได้กระบวนท่ารำเป็นแบบฉบับวิทยาลัยนาฏศิลป ได้ผู้แสดงจากวิทยาลัยนาฏศิลปมาแสดง และใช้สถาบันเป็นเครื่องรับรองความสามารถของผู้แสดง ซึ่งชุดการแสดงที่ได้รับความนิยมในการแสดงเป็นชุดแรกหรือเป็นชุดเบิกโรง คือชุดฟ้อนม่านมงคล

การศึกษาเกี่ยวกับการสร้างงานนาฏยประดิษฐ์

<u>นาฏยประดิษฐ์ของประทิน พวงสำลี</u> สุกัญญา ทรัพย์ประเสริฐ

องค์ความรู้ในการประยุกต์สร้างสรรค์ชุดการแสดงเดิมให้เป็นชุดการแสดงใหม่ดังนี้

ปัจจัยที่เป็นเหตุผลให้เกิดศิลปินและผู้สร้างสรรค์

1.ติดตามผู้ใกล้ชิดไปดูละคร(แม่)

2.เรียนนาฏศิลป์กับครูผู้เชี่ยวชาญ

3.ได้รับคัดเลือกให้แสดงบทเด่น

4.มีความมานะพยายาม

5.ขวนขวายเรียนรู้จากอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ และอาจารย์มนตรี ตราโมท ด้วยการกำกับละครและเขียนบท

6.เรียนปริญญาตรี เอกภาษาอังกฤษ

7.บูรณาการความรู้ภาษาอังกฤษและนาฏศิลป์ เป็นบทลิเกเรื่องจันทโครพ

8.มีประสบการณ์ บรรยาย สาธิต อาจารย์พิเศษ เผยแพร่วัฒนธรรมต่างประเทศ โอกาสสำหรับพัฒนาฝีมือเพิ่มพูนความรู้และประสบการณ์

9.ค้นคว้าและพัฒนาตนเอง โดยนำประสบการณ์และความสามารถทางด้านนาฏศิลป์เชิงปฏิบัติมาเขียนเป็นผลงานทางวิชาการ

10.แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน เกิดจากจินตนาการ ประสบการณ์การเรียนรู้ที่สั่งสม ความประทับใจในตัวบุคคลและชื่นชมผลงาน

11.แบ่งผลงานนาฏยประดิษฐ์เป็น ผลงานสำหรับผู้ใหญ่ชม ตลอดจนผู้มีประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์ จึงมีความพิถีพิถัน ผลงานสำหรับเด็ก นำนาฏยศัพท์ การแสดงออกแบบท่าทางธรรมชาติของของมนุษย์มาประยุกต์ ใช้มือและเท้าให้สัมพันธ์กับทำนองเพลงเป็นหลัก

12.ให้ความสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงาน

-ด้านการแปรแถวและเคลื่อนไหวบนเวที เฉพาะสำหรับเด็กจะเป็นหน้ากระดาน เพื่อแสดงให้ผู้ปกครอง

-ด้านอุปกรณ์ ความสวยงาม ความแปลกใหม่ แก้ปัญหาผู้แสดงที่ไม่สันทัดในท่ารำ

-ทั้ง 3 ชุดกรณีศึกษา ยึดหลักนาฏศิลป์ไทยมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบท่ารำ ท่าเต้น

13.พัฒนารูปแบบนาฏศิลป์ให้ทันสมัย ทันเหตุการณ์และความเปลี่ยนแปลงทางสังคมไทย เพื่อให้นาฏศิลป์ได้ดำรงอยู่ ได้แทรกความรู้ด้านนาฏศิลป์

14.ครูประทิน มีความเป็นศิลปินและนักนาฏยประดิษฐ์และครู จากการคัดเลือกบทร้องประกอบระบำที่มีเนื้อหาสอดแทรกข้อคิดและคติเตือนใจ

15.แบ่งประเภทการประดิษฐ์ท่ารำเป็น 7 ประเภท ต้องตรวจสอบแนวความคิดจากเล่มจริงแล้วเทียบกับเล่มอื่นๆด้วย

16.มีข้อเสนอแนะ คืออนุรักษ์นาฏศิลป์โดยการศึกษารวบรวมผลงานของบุคคลวงการนาฏศิลป์ ให้มีการกำหนดประวัติบุคคลสำคัญทางนาฏศิลป์ไทยไว้ในหลักสูตร โดยมุ่งเน้นบุคคลเจ้าของผลงานคู่กับผลงาน ครูผู้สอนนาฏศิลป์ ควรปรับตัวเข้ากับสังคม กระแสการเปลี่ยนแปลงของโลก ในด้านการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏยประดิษฐ์ขึ้นใหม่ เปิดให้กว้าง

<u>นาฏยประดิษฐ์ของพนอ กำเนิดกาญจน์ พีรพงศ์ เสนไสย</u>

พ.ศ.2500 เป็นปีที่มีผู้ค้นพบรูปแบบนาฏยศิลป์อีสานแบบใหม่ อันเป็นเอกลักษณ์ของอีสานในสมัยนั้น การแสดงครั้งนั้น คือ ชุดเซิ้งบายศรี ซึ่งเริ่มต้นด้วยการเซิ้งช้า ๆ ประกอบกับร้องเพลงบายศรีสู่ขวัญแล้วจึงเซิ้งตามจังหวะกลองจากนั้นเซิ้งจึงเป็นที่รู้จักแพร่หลาย และมีการผู้ประดิษฐ์เซิ้งบายศรีปรากฏในพุทธศักราช 2500 ดังกล่าว เป็นนาฏยศิลป์อีสานแบบใหม่นั่น คือ อาจารย์พนอ กำเนิดกาญจน์

อาจารย์พนอได้บุกเบิก ริเริ่มสร้างผลงานทางด้านนาฏศิลป์อีสานมากว่า 50 ปี ตั้งแต่พุทธศักราช 2486-2536 อาจารย์พนอใช้ชีวิตในการรับราชการครูนานถึง 39 ปี นอกจากกระทำหน้าที่สอนเป็นหลักแล้ว อาจารย์พนอยังได้สร้างผลงานทางด้านนาฏยศิลป์อีสานมาโดยตลอด นอกจากนั้นอาจารย์พนอยังเป็นนักวิชาการที่ให้ความสนใจต่อการค้นคว้าวิจัยในศาสตร์ต่าง ๆ ทั้งด้านขนบธรรมเนียมประเพณี ตลอดจนศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นอื่น ๆ ด้านภาษาต่างประเทศ และโบราณคดี ครอบครัวของอาจารย์พนอ คือ กลุ่มคนที่อพยพมาจากมณฑลนครราชสีมา มณฑลอุดรธานี ตั้งแต่พุทธศักราช 2468 ในยุคแรก อาจารย์พนอใช้ชีวิตอยู่ที่ภาคอีสานตั้งแต่อายุ 4 ขวบจนถึงอายุ 68 ปี ทั้งนี้ชีวิตและเลือดเนื้อของความเป็นชาวอีสานจึงซึมซับอย่างแน่นแฟ้น อาจารย์พนอได้เรียนรู้ถึงวิถีทางการดำเนินชีวิต ของคนอีสานอย่างยาวนาน อีกทั้งได้เห็น ได้สัมผัส ตลอดเวลาจึงได้สั่งสมประสบการณ์ต่าง ๆ ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์อีสานของอาจารย์พนอนั้น ล้วนแต่มุ่งเสนอถึงวิถีชีวิต ขนบประเพณีและศิลปวัฒนธรรมของชาวอีสาน

กระบวนการประดิษฐ์จากนาฏยศิลป์อีสานดั้งเดิมดังนี้ คือ

1. ศึกษาค้นคว้าจากท่าฟ้อนของนางเทียม
2. ศึกษาค้นคว้าท่าฟ้อนของหมอลำ
3. ประดิษฐ์แม่ท่าเซิ้งนาฏยศิลป์อีสานโดยประยุกต์จากท่าฟ้อนดั้งเดิม
4. ประดิษฐ์แม่ท่านาฏยศิลป์อีสานตามแบบของอาจารย์พนอ
5. เซิ้งตามแบบของอาจารย์พนอ

อาจารย์พนอได้ศึกษาค้นคว้าท่าฟ้อนจากนาฏยศิลป์อีสานดั้งเดิม 2 อย่างคือ ท่าฟ้อนของนางเทียมและท่าฟ้อนของหมอลำ แล้วจึงประยุกต์ท่าเซิ้งขึ้นใหม่ตามแบบของอาจารย์พนอถึงแม้จะเป็นท่าเซิ้งที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่แต่อาจารย์พนอได้คงเอกลักษณ์นาฏยศิลป์อีสานดั้งเดิมไว้ คือ

1. การสะดุ้งจังหวะเข่า ซึ่งเน้นที่จังหวะสะดุ้งขึ้น
2. การวาดวงอย่างอิสระ

3. ลักษณะของการจีบที่ไม่ต้องกรีดนิ้วมือ อีกทั้งพลิ้วนิ้วมือขณะวาดเป็นวง

4. การก้มหรือโน้มลำตัว โดยไม่ตึงแผ่นหลัง

อาจารย์พนอได้ศึกษาค้นคว้าจากนาฏยศิลป์อีสานดั้งเดิมแล้วจึงประดิษฐ์แม่ท่านาฏยศิลป์อีสานตามจินตนาการ และประสบการณ์ของอาจารย์พะนอ และเชิ้งชุดต่าง ๆ ตามลำดับ

จากการรวบรวมผลงานนาฏยศิลป์อีสานที่ประดิษฐ์โดยอาจารย์พนอ และการจารึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร 51 ชุด และแต่ละชุดสามารถจัดประเภทได้ทั้งสิ้น 5 ประเภท ดังนี้

1. นาฏยศิลป์ประเภทพิธีกรรมและความเชื่อ
2. นาฏยศิลป์ประเภทสะท้อนวัฒนธรรม
3. นาฏยศิลป์ประเภทชนเผ่า
4. นาฏยศิลป์ประเภทนาฏศิลป์เลียนแบบกิริยาสัตว์
5. นาฏยศิลป์ประเภทนาฏศิลป์บริสุทธิ์

อาจารย์พนอคือผู้เป็นแบบอย่างคนแรกของนาฏยศิลป์อีสานที่ประดิษฐ์ร้อยเรียงท่าเชิ้งด้วยท่าฟ้อนของนาฏยศิลป์อีสานดั้งเดิมซึ่งปรากฏตั้งแต่พุทธศักราช 500 เป็นต้นมา เชิ้งชุดแรกที่อาจารย์ได้ร้อยเรียงท่าใหม่จากนาฏยศิลป์อีสาน คือ ชุดเชิ้งบายศรีพุทธศักราช 2507 อาจารย์พนอได้ประดิษฐ์นาฏยศิลป์อีสานชุดใหม่ขึ้นชื่อชุด เชิ้งอีสาน ด้วยการประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่โดยใช้แม่ท่านาฏยศิลป์ตามแบบอาจารย์พนอซึ่งได้นำกระติบมาเป็นเครื่องประดับสะพายบนไหล่ขวา และให้กระติ๊บห้อยอยู่ระดับสะโพก จึงเรียกชุดเชิ้งนี้ว่า “เชิ้งกระติ๊บ “

<u>ประวัติและผลงานนาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล ยมะคุปต์: กรณีศึกษาระบำพม่า – มอญ วัชนี เมษะมาน</u>

ครูลมุล ยมะคุปต์ บิดาชื่อร้อยโทนายแพทย์จีน อัญธัญภาติ มารดาชื่อ นางคำมอย อัญธัญภาติ (เชื้อ อินต๊ะ) เมื่ออายุ 5 ขวบ ได้ติดตามบิดามาอยู่กรุงเทพฯ และได้เข้าเรียนหนังสือที่โรงเรียนสตรีวิทยา ต่อมาถวายตัวเป็นข้าหลวงเพื่อหัดละครที่วังสวนกุหลาบ ในพระอุปถัมภ์ของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา ตามแบบแผนละครรำดั้งเดิม พ.ศ.2461 ย้ายมาอยู่วังเพชรบูรณ์ในพระอุปถัมภ์ของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย ซึ่งโปรดปรานการแสดงละครดึกดำบรรพ์มากที่สุด สิ่งที่ครูลมุลได้เรียนรู้จากวังเพชรบูรณ์ คือ การแสดงละครกลางแจ้ง การปรับปรุงการแต่งกาย และการแต่งหน้าตัวละคร นอกจากนี้ยังได้ความรู้เกี่ยวกับการปกครองคน การเป็นครู การเรียนเย็บปักถักร้อย และการทำอาหาร ต่อมาครูลมุลติดตามครูสงัด ยมะคุปต์ สามีของคุณครูลมุลไปเป็นครูสอนดนตรีปี่พาทย์ของทางภาคกลาง และช่วยปรับปรุงวงดนตรีให้เจ้าแก้วนวรัฐเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 9 ซึ่งเป็นพระเชษฐาต่างพระมารดาของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ที่คุ้มเจ้าหลวง พระราชชายาจึงทรงพระกรุณาให้ครูลมุลเป็นครูสอนนาฏศิลป์ทางภาคกลางให้แก่เจ้านายฝ่ายเหนือ ขณะเดียวกัน ครูลมุลก็ได้เรียนรู้และรับศิลปะการแสดงนาฏศิลป์ของภาคเหนือไว้มากมาย ซึ่งล้วนแล้วแต่มีต้นแบบเป็นของราชสำนักพม่า ลาว และเงี้ยวทั้งสิ้น

พ.ศ.2474 ไปทำงานการละครและดนตรีที่ประเทศเขมร เมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เปิดโรงภาพยนตร์เฉลิมกรุง ครูลมุลและครูสงัดจึงได้ไปหัดฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ฟ้อนเมือง ฟ้อนเล็บ และฟ้อนเทียน ถวายตามพระราชประสงค์ นับเป็นการฟ้อนครั้งแรกที่เกิดขึ้นในกรุงเทพฯ โดยครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้เผยแพร่ท่ารำ

พ.ศ.2477 ครูลมุล ยมะคุปต์ เข้ารับราชการที่โรงเรียนนาฏดุริยางค์ กรมศิลปากร สมัยพลตรีหลวงวิจิตรวาทการดำรงตำแหน่งเป็นอธิบดี กรมศิลปากร

ผลงานการสร้างสรรค์

แหล่งความคิดหรือที่มาของการออกแบบท่ารำระบำพม่า-มอญ สันนิษฐานว่าครูลมุลได้แหล่งข้อมูลความคิดมาจากแหล่งดังต่อไปนี้

1. ท่ามอญรำของมอญเกาะเกร็ด 12 ท่า และมอญรำที่ปรับปรุงขึ้นจากเดิมในอดีตที่มีเพียง 12 ท่า เพิ่มขึ้นใหม่เป็น 18 ท่า โดยท่ารำที่ 13-18 ครูปริกชาวตะเคียน มอญรำผู้เชี่ยวชาญอาวุโสของชนเชื้อสายมอญเกาะเกร็ด ได้นำศิลปะการร่ายรำนาฏศิลป์ไทยมาดัดแปลงท่ารำที่มีทั้ง มอญ แขก ลาว

2. มอญในละครพันทาง คือการนำท่ารำมอญมาประยุกต์ใช้ในนาฏศิลป์ไทยในละครพันทางซึ่งเกิดขึ้นในปลายรัชกาลที่ 4 โดยเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง

3. พม่าในละครพันทาง ท่ารำของพม่าในระบำพม่า-มอญ สันนิษฐานว่ารับมาจากการแสดงละครพันทางราชาธิราช

4. ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตาของทางภาคเหนือ

ลักษณะเด่นที่ปรากฏในท่ารำของพม่า มีดังนี้

1. ลักษณะของใบหน้า ก้มหน้าลงดิน เงยหน้าขึ้นฟ้า บิดใบหน้าไปทางซ้าย-ขวา

2. ลักษณะการใช้มือ ฝ่ามือแบคว่ำลงดิน ลักษณะเป็นแนวนอนระดับเอว ฝ่ามือหงายขึ้นฟ้า ลักษณะแนวนอนระดับเอว พลิกฝ่ามือระดับเอว ฝ่ามือตั้งให้ปลายนิ้วทั้งหมดชี้ขึ้นฟ้า ลักษณะแนวตรงสูงระดับหน้า ฝ่ามือหงายขึ้นปลายนิ้วชี้เข้าหาท้ายทอย ฝ่ามือปักลงให้ปลายนิ้วชี้ลงดินในลักษณะแนวตั้ง มือจีบนิ้วชี้ – หัวแม่มือจรดเข้าหากัน ปลายนิ้วไม่ติดกัน นิ้วที่เหลือตึงออกห่างจากกัน

3. ลักษณะของลำแขน แขนโค้งหักศอก แขนเหยียดตึงไปข้างหน้าและข้างหลัง แขนกางออกข้างตัว หลังมือหันเข้าหาลำตัว งอศอก แขนกางออกข้างตัว ฝ่ามือหันเข้าหาลำตัว ตึงแขน

4. ลักษณะการใช้ลำตัว ก้มตัว โน้มน้ำหนักตัวไปข้างหน้า แอ่นลำตัวหงายไปข้างหลัง เอนตัวไปทางซ้าย-ขวา โดยทิ้งน้ำหนักตัวไปข้างใดข้างหนึ่งเต็มที่

5. การทรงตัว มักจะเอนไปข้างใดข้างหนึ่งด้วยการกดไหล่ ไม่มีลักษณะยืนตรง แต่จะเคลื่อนไหวอยู่ตลอด

6. การใช้เท้า ซอยเท้าอยู่กับที่ กระแทกส้นเท้า กระโดดไขว้เท้าสลับซ้าย-ขวา กระโดดเหยียดเท้า-งอเท้าไปข้างๆ กระโดดก้าวเท้าไปด้านข้างซ้าย-ขวา กระโดดยกเท้าสลับซ้าย-ขวา ย่ำถัดเท้า

7. การนับจังหวะในแต่ละท่า ใช้เพียงสั้นๆ ไม่นับยาว ท่าละประมาณ 10 จังหวะ จะเปลี่ยนท่าใหม่ การใช้จังหวะจะทำทุกจังหวะต่อเนื่องกัน เช่น การกระทกส้นเท้า การซอยเท้า การพลิกฝ่ามือ เป็นต้น ระยะเวลาที่ปฏิบัติแต่ละท่าไม่นับจังหวะยาว ไม่เกิน 10 จังหวะ

8. ท่ารำจะอยู่ในลักษณะกว้างออกจากตัว

ลักษณะเด่นของท่ารำมอญ

1.ลักษณะของใบหน้า ใบหน้าตั้งตรงไปทางใดทางหนึ่ง เหลียวใบหน้าไปทางซ้ายและขวา

2. ลักษณะการใช้มือ มือแบหงาย ยกศอกขึ้น ปลายนิ้วหันออกข้างตัว มือแบ ตั้งมือ ฝ่ามือหันออก นิ้วทั้งหมดชิดติดกัน ชี้ขึ้นเป็นแนวตั้ง ยกเส้นนิ้วหัวแม่มือ งอเก็บเข้าหาฝ่ามือ มือแบตะแคงฝ่ามือ มือตั้งวงระดับศรีษะ มือจีบ จีบส่งหลัง จีบปรกข้าง จีบต่อศอก จีบคว่ำ จีบเข้าหาชายพก

3. ลักษณะของลำแขน งอแขน ยกศอกระดับไหล่ งอแขน ยกศอกระดับอก ตึงแขน ระดับไหล่ ตึงแขน ส่งไปข้างหลัง

4. ลักษณะการใช้ลำตัว ลำตัวหันข้างซ้าย-ขวา ลำตัวตั้งตรง กล่อมตัว คือการกดไหล่ กดเอวข้างเดียวและกลับไปกดไหล่กดเอวอีกข้างหนึ่ง

5. ลักษณะการทรงตัว น้ำหนักตัวจะเท่ากันเมื่อจะเอนไปข้างใดจะถ่ายน้ำหนักไปข้างนั้นพร้อมๆ กันเล็กน้อย ใช้วิธีการยืดยุบเข่าในการทรงตัว

6. การใช้เท้า การย่ำเท้า เรียงเท้า โดยใช้เท้าทั้งสองยืนเต็มฝ่าเท้า เรียงชิดกัน เขยิบเท้าไปข้างใดข้างหนึ่งตามจังหวะการรำ จมูกเท้าจรดพื้น คือการใช้อวัยวะช่วงรอยต่อระหว่างนิ้วเท้ากับฝ่าเท้าจดติดไว้กับพื้น เชิดปลายนิ้วเท้าขึ้น ประสมเท้า คือลักษณะการวางเท้า ส้นเท้าชิดกัน แยกปลายเท้าทั้งสองให้ห่างกันพอสมควร ย่อเข่าลงเล็กน้อย น้ำหนักตัวอยู่ตรงกลาง ถ่ายน้ำหนักทีละข้าง ประสมเหลื่อมเท้า โดยให้ส้นเท้าข้างใดข้างหนึ่งชิดตรงตาตุ่ม

7. การนับจังหวะ ใช้ท่ารำเดียวปฏิบัติซ้ำกันอย่างต่อเนื่อง แต่นับจังหวะซ้ำถึง 30 หรือ 20 ครั้ง

8. ท่ารำแต่ละท่ามักอยู่กับที่ ไม่ค่อยเคลื่อนที่ เพียงเคลื่อนเท้าตามเส้นขนานเพื่อการแปรแถวหรือเปลี่ยนท่ารำ

ความโดดเด่นและความงามทางนาฏศิลป์ที่ปรากฏอยู่ในระบำพม่า-มอญ เกิดจากภูมิปัญญาและความสามารถของครูลมุล ยมะคุปต์ ในการนำนาฏศิลป์ของทั้งสองชาติที่มีความแตกต่างกันทั้งกระบวนท่ารำ การเคลื่อนไหวทางด้านนาฏยศิลป์ และท่วงทำนองของดนตรีเข้ามารวมกันได้ โดยวิธีแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของแต่ละชาติอย่างโดดเด่นทีละชาติ

<u>หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี</u> สวภา เวชสุรักษ์

ท่านผู้หญิงแผ้ว เติบโตมาในพระบรมมหาราชวัง และเข้าศึกษาวิชาสามัญและนาฏศิลป์ที่วังสวนกุหลาบ ได้รับคัดเลือกเป็นตัวเอกหลายครั้ง จากนั้นมีโอกาสได้ใช้ชีวิตในต่างประเทศ จึงเป็นผู้ที่มีลักษณะของการสั่งสมความรู้ ความชำนาญ ประสบการณ์ และความคิดสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากการเรียน การฝึกหัด การแสดง การดู และการใช้ชีวิตในราชสำนักและต่างประเทศ ต่อมาเมื่อรับราชการในฐานะผู้เชี่ยวชาญในกรมศิลปากร พ.ศ. 2491-2535 จึงนำความรู้ประสบการณ์ที่ได้สั่งสมมาสร้างสรรค์นาฏศิลป์ทั้งจากการคิดคนเดียว การคิดร่วมกับผู้อื่น และการคิดโดยการปรับปรุงผลงานคนอื่น

ลักษณะผลงานนาฏยประดิษฐ์ที่คิดคนเดียว มี 2 ลักษณะ คืองานที่อยู่ในนาฏยจารีตไทยอย่างเดี่ยว และงานผสมผสานหลายนาฏยจารีต โดยมีหลักในการสร้างสรรค์ดังนี้

1.ศึกษาแนวคิดในการออกแบบแต่ละชุดอย่างละเอียดก่อน

2.อาศัยต้นแบบหรือข้อมูลจากนาฏยจารีตไทย ต่างชาติและธรรมชาติ

3.ออกแบบเค้าโครง ขั้นตอน องค์ประกอบหลักและองค์ประกอบรองจากวิถีนาฏยศิลป์ไทย แล้วแต่งเติมรายละเอียดของท่ารำให้มีการยักเยื้องส่วนต่างๆของร่างกายให้อ่อนไหวกว่ามาตรฐานเดิม

4.เลือกนำนาฏยจารีตอื่นๆที่มิใช่ของไทยมาผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทยในบางกระบวนท่าที่สามารถเชื่อมต่อกันได้ทำให้ดูแปลกตา

5.การออกแบบท่ารำ ท่านผู้หญิงแผ้วเป็นผู้รำนำให้ผู้แสดงรำตามหลายๆแนวแล้วเลือกแนวที่ท่านเห็นว่าผู้รับถ่ายทอดนั้นปฏิบัติได้งามที่สุดเป็นยุติ

<u>มโนห์ราบูชายัญ : การประยุกต์ท่ารำจากดรสาแบหลา</u> สวภา เวชสุรักษ์

จากการศึกษาค้นคว้าของวิทยานิพนธ์ได้ผลสรุป ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ได้นำท่ารำส่วนหนึ่งของดรสาแบหลามาประยุกต์ใช้ในท่ารำมโนห์ราบูชายัญ

ประวัติความเป็นมา

รำดรสาแบหลา เป็นรำเดี่ยวในเรื่อง อิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 จากประวัติศิลปินละครไทยสันนิษฐานได้ว่าเป็นกระบวนท่ารำที่มีมาก่อนรัชกาลที่ 4 จากบทละครที่รวบรวมได้ทั้งหมด 3 ฉบับ แบ่งออกเป็นบทที่ใช้แสดงตามแบบแผนละครใน 1 ฉบับ และอีก 2 ฉบับ เป็นบทที่ใช้ท่ารำชวาเข้ามาผสมผสานกับท่ารำไทยทั้ง 3 บท ดังกล่าวนี้ จะยึดแบบแผนของบทละครในรัชกาลที่ 2 มาเป็นหลัก ถึงแม้ว่าจะนำมาแสดงแบบชวาก็ยังคงเนื้อร้องเหมือนในบทพระราชนิพนธ์ รัชกาลที่ 2 แต่ต่างกันที่การบรรจุทำนองเพลง

ลักษณะเด่นของท่ารำ เป็นการรำอาวุธในช่วงแรกเน้นการใช้อาวุธในรูปแบบต่างๆ เช่น แทงกริช เจ้ือกริช ฯลฯ โดยจะรำกริชประกอบการเล่นเท้า เช่น ก้าวเท้าแตะ เตาะเท้า ฯลฯ เคลื่อนไหวตรงส่วนกลางด้านหน้าเวที ส่วนช่วงกลางและช่วงหลังเน้นการรำไม่มีอาวุธเคลื่อนไหวโดยรอบบริเวณพระบรมโกศ

รำมโนห์ราบูชายัญ เป็นรำเดี่ยวที่เกิดจากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี สร้างสรรค์ใช้แสดงในเรื่อง พระสุธน -นางมโนห์รา โดยพ.ศ.2532 กรมศิลปากรได้มอบหมายให้นายเสรี หวังในธรรม ทำบทขึ้นใหม่เพื่อให้ศิลปินของกรมศิลปากรและศิลปินญี่ปุ่นแสดงร่วมกัน ต่อมาพุทธศักราช 2535 นายเสรี หวังในธรรม ได้ทำบทละครขึ้นใหม่เรียกชื่อบทละครว่า “มโนห์รา” หรือ “สุธนชาดก” แบ่งบทเป็น 5 องก์ ดำเนินเนื้อเรื่องตามเนื้อความในสุธนชาดกตั้งแต่ต้นจนจบ

กระบวนท่ารำเยื้องกรายตามทำนองเพลงแขกบูชายัญ ซึ่งมีท่วงทำนองเร็วและสม่ำเสมอตลอดทั้งเพลง ปริมาณท่ารำทั้งหมด 19 ท่า แบ่งตามวิธีการใช้ท่า ออกเป็น ท่าเดี่ยว ท่าคู่ ยกเว้นท่าหงส์บินท่าเดียวที่อยู่ในประเภทท่าเชื่อม ท่ารำส่วนใหญ่เน้นลีลาลักคอทั้งเพลง ส่วนลักษณะที่แสดงว่าเป็นนก จะเห็นได้ชัดเจนจากกิริยากางปีกออก ในท่าหงส์บินและท่าบินสูง นอกจากนั้นเป็นจริตกิริยาส่วนย่อยของนกที่ประกอบอยู่ในท่าหลักและท่าเชื่อม เช่น การกระโดดจิก อยู่ในท่าจิกสองมือและท่าจิกมือเดียว เป็นต้น

จากการศึกษาเปรียบเทียบกระบวนท่ารำระหว่างมโนห์ราบูชายัญกับดรสาแบหลา ในด้านองค์ประกอบต่างๆ ได้แก่ ที่มาของท่ารำ โครงสร้าง ลีลา ความหมาย ตำแหน่ง ช่วงการบรรจุท่า ปรากฏว่าท่ารำในรำชุดใหม่ 19 ท่า มีความคล้ายคลึงกับท่ารำในชุดเดิมเป็นส่วนใหญ่ กล่าวคือ ลักษณะท่ารำตรงกัน แต่การลำดับท่าต่างกัน 12 ท่า ส่วนอีก 7 ท่า เป็นท่าที่มีเฉพาะในมโนห์ราบูชายัญ แต่ไม่มีในดรสาแบหลา มีเพียงท่าเดียวซึ่งมีชื่อท่าและลำดับท่าตรงกัน คือท่าออกชื่อสอดสร้อยมาลาซึ่งเป็นท่าแรก การที่มีความหมายเหมือนกันตรงส่วนนี้ เพราะผู้สร้างงานคงจะคำนึงถึงขนบนิยมของละครไทยที่ใช้ท่าดังกล่าวเป็นท่าออก จึงได้คัดเลือกมาใช้ส่วนความผิดเพี้ยนในแต่ละท่าทั้ง 12 ท่านั้นจะปรากฏในส่วนรายละเอียดที่มีอยู่ในฐานเดิมของท่ารำทั้งสิ้น

แนวทางในการนำท่ารำดรสาแบหลามาเป็นมโนห์ราบูชายัญ พอจะประเมินได้ดังต่อไปนี้

1. บทบาทตัวละคร นางดรสาและนางมโนห์ราเป็นตัวละครที่เป็นตัวเอกทั้งคู่เหมือนกัน แต่นางดรสาเป็นตัวเอกของตอนหนึ่งในบทละคร ส่วนนางมโนห์ราเป็นตัวเอกของเรื่องในบทละคร ตัวละครทั้งสองต่างเป็นหญิงสูงศักดิ์ กล่าวคือนางดรสาเป็นธิดาท้าวปะตาหรำแห่งเมืองปะตาหรำ ส่วนนางมโนห์ราเป็นธิดาท้าวทุมราชแห่งเมืองไกรลาส นางทั้งสองต่างก็รัก ซื่อสัตย์ และจงรักภักดีต่อสามี ตลอดจนมีความเชื่อในการตายตามสามีโดยการบูชายัญ
2. วัตถุประสงค์ของระบำ เนื้อหาของท่ารำทั้งสองชุดมีจุดมุ่งหมายเพื่อการฆ่าตัวตาย แต่ต่างกันตรงที่ว่าระบำเดิมแสดงท่าทางว่าตัวละครเต็มใจที่จะฆ่าตัวตายในพิธีต่างๆ เพื่อแสดงความจงรักภักดีต่อสามี เป็นการรำด้วยอารมณ์เศร้า ส่วนในระบำชุดใหม่ตัวละครถูกบังคับให้ประกอบพิธีฆ่าตัวตายเพื่อช่วยไถ่ถอนชีวิตบิดาของพระสุธน ซึ่งเป็นสามีของนางแต่นางต้องการบินหนีจึงขอปีกหางมาร่ายรำด้วยความยินดี
3. เนื้อหาของระบำเดิมเป็นการรำเพื่อพิธีกรรมเรียกว่าพิธีสตี หรือพิธีแบหลา ส่วนเนื้อหาของระบำชุดใหม่เป็นการประกอบพิธีกรรมเช่นเดียวกัน แต่เรียกชื่อพิธีว่า พิธีบูชายัญ จุดมุ่งหมายของการประกอบพิธีกรรมทั้ง 2 แบบเหมือนกัน คือ การฆ่าตัวตายในกองไฟ เป็นที่น่าสังเกตว่าพิธีกรรมทั้งสองเป็นพิธีกรรมที่เกิดจากวรรณกรรมไทยที่ได้รับอิทธิพลจากต่างประเทศทั้งสองเรื่อง คือ เรื่องอิเหนา มาจากพงศาวดารชวา ส่วนเรื่อง พระสุธน – นางมโนห์รา มาจากวรรณคดีพุทธศาสนาอินเดีย

ทั้งบทบาทตัวละคร วัตถุประสงค์ และเนื้อหาของระบำที่เหมือนกัน จึงเอื้อต่อการนำท่ารำเดิมมาแปลงในขั้นของหลักการ โดยปรับวิธีการ ดังนี้

4. ท่วงทำนองเพลงในชุดดรสาแบหลา มีสำเนียงแขกทั้ง 3 เพลง คือเพลงสะระหม่า เพลงตะเชิง และเพลงเจ้าเซ็น ซึ่งมีลักษณะของความขึงขัง จริงจัง ส่วนเพลงในมโนห์ราบูชายัญก็เป็นเพลงที่มีสำเนียงแขก มีชื่อเรียกว่า เพลงแขกบูชายัญ และบรรเลงให้มีลักษณะสะบัดสะบิ้งให้เหมาะกับจริตของนางกินรีและอารมณ์เสแสร้งของนางมโนห์รา เพลงนี้มีผลโดยตรงต่อจริตกิริยาเสแสร้งของท่ารำชุดมโนห์ราบูชายัญ
5. พิจารณาจากแผนผังของกระบวนรำที่ตัวละครเคลื่อนไหวไปบนเวที พบว่า นางดรสารำรอบพระบรมโกศซึ่งตั้งอยู่เหนือกองไฟ ทำให้มีทิศทางมุ่งเข้าสู่ศูนย์กลางอย่างเคร่งเครียดและเคร่งครัด ในขณะที่นางมโนห์ราร่ายรำไปรอบกองไฟในลักษณะกระจายออกจากศูนย์กลาง คือกองไฟเพื่อไปเยาะเย้ยปุโรหิตบ้าง กลับมาเสแสร้งจะกระโดดเข้ากองไฟบ้าง ด้วยอารมณ์ที่รื่นเริง การนำท่าของดรสามาประยุกต์จึงปรากฏที่ใช้ตรงกันในส่วนหลักๆ และเพิ่มเติมในส่วนที่ต่างออกไป

<u>แนวคิดการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ</u> ภูริตา เรืองจิรยศ

การศึกษาประวัติความเป็นมาและแนวคิดการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ ระหว่าง พ.ศ. 2510-2551 จากระบำลพบุรี โดยแนวคิดดังกล่าวเกิดจากความต้องการให้ประชาชนเกิดความเข้าใจและตระหนักในคุณค่าความเป็นไทยจากหลักฐานทางโบราณคดี โดยศึกษาประวัติศาสตร์และโบราณคดี เรื่องราว ความเป็นมา ความเชื่อจากโบราณสถาน โบราณวัตถุ ศึกษาภาพจำหลักเครื่องดนตรี ภาพจำหลักนางอัปสรที่ปรากฏอยู่บนแผ่นหินในปราสาทขอม โดยการสร้างสรรค์ท่ารำจากการจำลองท่าทางจากภาพจำหลักนางอัปสร เทวรูปสำริดสมัยลพบุรี และท่ารำพื้นฐานนาฏศิลป์ไทย ประกอบเข้ากับความเชื่อ ศาสนา ประเพณี หลักการออกแบบสีและรูปแบบเครื่องแต่งกายนำมาประยุกต์จนเกิดเอกลักษณ์ใหม่

ลักษณะเด่นของระบำลพบุรี คือ

1.การใช้มือจีบและการตั้งวงหักศอก โดยยกมือเหนือศีรษะ เน้นวงและเหลี่ยมของมือ และการใช้การก้าวไปด้านข้างเป็นมุมเหลี่ยม การเคลื่อนไหวร่างกายจากท่าหนึ่งสู่ท่าหนึ่งใช้ท่ารำพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยมาตกแต่งลวดลายอย่างพันทางขอม

3.จำลองรูปแบบภาพจำหลักหิน เชื่อมโยงเป็นเรื่องราว เป็นรูปแบบการแปรแถว และการเคลื่อนที่ตามองค์ประกอบศิลป์

4.สร้างเพลงจากเครื่องดนตรีที่ได้จากภาพจำหลักหินและหน้าทับเขมร

5. เครื่องแต่งกายมาจากภาพนางอัปสรที่ปรากฏในแผ่นหิน กำหนดสีตามความเชื่อ คุณค่าสี และทฤษฎีสี

<u>ระบำสี่บท : แนวคิดในการรื้อฟื้นระบำโบราณ ผุสดี หลิมสกุล</u>

วิธีการรื้อฟื้นระบำโบราณของผุสดี หลิมสกุล ใช้วิธีการทั้งทางโบราณคดีมาเทียบเคียง ประกอบการวิเคราะห์โครงสร้างท่ารำ องค์ประกอบรำในปัจจุบันโดยประมวลเป็นองค์ความรู้เกี่ยวกับการรื้อฟื้นชุดการแสดงในอดีตที่ท่ารำสูญหาย หรือแม้แต่การจะประดิษฐ์กระบวนท่ารำใหม่ด้วยหลักเกณฑ์ ดังนี้

ระบำสี่บทเป็นรำมาตรฐานที่สันนิษฐานว่า เกิดมีในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลางใช้สำหรับงานพระราชพิธีหรือเพื่อความสำราญของพระมหากษัตริย์ นิยมนำมาแสดงเป็นละครเบิกโรงประกอบการแสดงโขน ละคร โดยเฉพาะตอนรามสูร เมขลา ในเรื่องรามเกียรติ์

ระบำสี่บท คือ ระบำที่ประกอบด้วยบทร้อง 4 บท และใช้เพลงร้อง 4 เพลง เนื้อหากล่าวถึงการที่เทวดานางฟ้าออกมาร่ายรำในลักษณะเกี้ยวพาราสีกันอย่างมีความสุข

บทบาทของเรื่องระบำสี่บท แต่เดิมใช้เป็นการฝึกหัดพื้นฐานนาฏศิลป์ไทย เนื่องจากมีท่ารำที่เป็นแม่ท่าจำนวนมาก มีการแปรแถวหลายรูปแบบ เป็นแบบอย่างในการรำตีบทหรือรำใช้บทในการแสดงละครรำ และบทเพลงมีความไพเราะมีลีลาต่างกัน มีความยาวมากพอแก่การฝึกหัดนาฏศิลป์ แต่เนื่องจากในสมัยรัชกาลที่ 4 มีการตัดทอนท่ารำเป็นระบำสี่บทตามแบบแผน รัชกาลที่ 2ลง

ลำดับเพลง	ชื่อเพลง	จำนวนคำ สมัยรัชกาลที่ 2	จำนวนคำในสมัยรัชกาลที่ 4
1.	พระทอง	12 คำ	6 คำ
2.	เบ้าหลุด	10 คำ	6 คำ
3.	สระบุหล่ง	10 คำ	4 คำ
4.	บะหลิ่ม	10 คำ	4 คำ

ทำให้แม่ท่าหลายแม่ท่าและการแปรแถวหลายกระบวนหายไป ส่งผลให้นักเรียนได้รับการฝึกทักษะ การรำตีบทน้อยลง คุณภาพความชำนาญของศิลปินไทยก็น้อยลงตามไปด้วย ผู้วิจัยจึงหาแนวทางการรื้อฟื้นท่ารำสี่บท รัชกาลที่ 2 ขึ้นโดย การศึกษาเชิงวิเคราะห์โครงสร้างและองค์ประกอบของระบำสี่บทฉบับปัจจุบัน และวิเคราะห์ถึงความสัมพันธ์ของจังหวะ เนื้อร้อง ทำนองเพลงและท่ารำ เพื่อหาหลักเกณฑ์ วิธีการการนำท่ารำมาใช้ให้เข้ากับจังหวะและเนื้อเรื่อง จากนั้นผู้วิจัยทำการรื้อฟื้นระบำสี่บทด้วยการใช้ประสบการณ์ของผู้ศึกษาเอง เป็นผู้สอน เป็นผู้แสดง ตลอดจนอาศัยการสังเกต

จากการต่อท่ารำของผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและศิลปินแห่งชาติ มาแต่งเติมท่ารำฉบับรัชกาลที่ 2 ที่หายไปประกอบการศึกษาวิธีการทางโบราณคดีที่ใช้เป็นหลักในการอนุรักษ์และซ่อมแซมโบราณวัตถุมาใช้ประกอบเป็นแนวทางการรื้อฟื้นด้วย

แนวทางการรื้อฟื้น

1.ศึกษาโครงสร้างของระบำสี่บท เพื่อให้ทราบถึงองค์ประกอบและธรรมชาติของระบำสี่บท

2.เลือกท่ารำที่อยู่ในระบำหรือละครต่างๆ ตลอดจนท่าที่มีอยู่ในระบำสี่บทปัจจุบัน ที่มีการรำตีบทเช่นเดียวกันและให้ความหมายเหมือนกันหรือใกล้เคียงกัน

3.นำท่ารำที่เลือกตามเกณฑ์ของการรำตีบทมาใส่ให้สอดคล้องกลมกลืนกับท่ารำเดิม

4.ศึกษาลักษณะการแปรแถวที่มีอยู่เดิม เพื่อนำมาใช้เป็นหลักในการคัดเลือก หรือสร้างรูปแบบการแปรแถวให้มีลักษณะอย่างเดียวกัน

วิธีการรื้อฟื้น 5 ขั้นตอน

ขั้นที่ 1 คิดและเลือกท่ารำ และการแปรแถว คิดและเลือกจากเกณฑ์

การเลือกท่ารำ ใช้ท่ารำมาตรฐานที่มีอยู่เดิม และมีความหมาย เหมือนหรือใกล้เคียงกัน แล้วคำนึงถึงท่วงทำนองในการร้อง ความสั้นยาวของการเอื้อน หลีกเลี่ยงการใช้ท่าเดียวกันในระยะที่ใกล้กัน เลือกท่ารำที่ไม่ซ้ำมือ เท้า และเอียงศีรษะ

เลือกใช้ท่าจากท่าสูงไปหาต่ำ หรือ ท่าต่ำไปหาสูง เป็นหลักปฏิบัติโดยทั่วไปของการประดิษฐ์ท่ารำทางนาฏศิลป์ไทย

กรณีที่คำร้องไม่บอกความหมายใดใด จะใช้การขึ้นท่าใหญ่ หรือท่าจับ กรณีที่คำร้องไม่เจาะจงว่าเป็นกริยาอาการของผู้ใดให้พระนางใช้ท่าเดียวกัน โดยหันตัวตามกันหรือหันตรงข้ามกัน

การแปรแถว

พิจารณาจากคำร้อง ที่แสดงเกี่ยวกับกริยาอย่างไร เช่น วนเวียน เลี้ยวไล่ ก็เลือกแถวที่มีอยู่เดิม และมีความหมายเหมือนหรือใกล้เคียงกับคำร้อง โดยไม่ควรใช้แถวซ้ำกันในระยะเวลาที่ใกล้กัน และคำนึงถึงความสั้นยาวของทำนองเพลง และการเอื้อน

ขั้นที่ 2 ทดลองทำ ในทางปฏิบัติได้นำท่าที่คิดและเลือกอย่างคร่าวๆมาลองรำ และเชื่อมท่าเหล่านั้นด้วยท่าเชื่อมทีละคำร้อง จนจบทั้ง 4 เพลง ซึ่งในช่วงนี้ก็ได้ทำการแก้ไขเปลี่ยนแปลงท่ารำ และกระบวนแถวจนเห็นว่าเหมาะสมกลมกลืนกับของเดิมเป็นอย่างดี ต่อจากนั้นจึงนำมาบันทึกท่ารำและแถว พร้อมกับแสดงวิธีทำและคำอธิบายในการเลือกใช้ท่ารำและแถว ตลอดจนการสร้างสัญลักษณ์และรูปกราฟิกแสดงการแปรแถวขึ้น เพื่อสะดวกในการทำ การอธิบายและง่ายต่อการเข้าใจ

ขั้นที่ 3 ตรวจสอบ ได้เรียนเชิญผู้เชี่ยวชาญ ผู้ชำนาญการ นักนาฏยประดิษฐ์ ศิลปินที่มีชื่อเสียง ศิลปินแห่งชาติ เป็นผู้ตรวจสอบท่ารำและการแปรแถวในส่วนที่แต่งเติมขึ้นใหม่นี้ เพื่อความถูกต้อง

ขั้นที่ 4 แก้ไข หลังการตรวจสอบแล้ว ได้นำข้อบกพร่องมาแก้ไขตามคำแนะนำ

ขั้นที่ 5 สรุปผล ผลที่ได้จากการรื้อฟื้นระบำสี่บท ก็คือได้ระบำสี่บทที่คาดว่าใกล้เคียงของโบราณกลับคืนมา โดยได้ทำการบันทึกท่ารำทั้งเพลงเป็นรูปภาพ บันทึกกระบวนรำทั้งเพลงลงในเทปบันทึกภาพ

<u>นาฏยประดิษฐ์ : ระบำพื้นเมืองภาคใต้</u> นพศักดิ์ นาคเสนา

ระบำพื้นเมืองภาคใต้ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยสถาบันการศึกษาทั้ง 4 แห่ง คือ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช พัทลุง ราชภัฏสงขลา และราชภัฏยะลา ประมาณ 48 ชุด ซึ่งได้นำออกเผยแพร่ต่อสาธารณชนอย่างกว้างขวาง และบางชุดยังได้รับความนิยมมาจนปัจจุบันนี้ แบ่งชุดการแสดงออกเป็น 4 หมวด

1.หมวดระบำศิลปาชีพ หมายถึงระบำที่เกี่ยวเนื่องกับวิถีชีวิต การทำมาหากินของผู้คนในท้องถิ่น โดนนำขั้นตอนกรรมวิธีในการประกอบอาชีพนั้นๆมาประดิษฐ์ให้เป็นท่ารำที่สวยงาม เช่น ระบำย่านลิเพา ระบำสานจูด ระบำร่อนทอง ระบำปาเต๊ะ

2.หมวดระบำที่เกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรม การละเล่น หมายถึงระบำที่นำเอาประเพณี พิธีกรรม ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตของผู้คนในท้องถิ่น และการละเล่นต่างๆมาประดิษฐ์เป็นท่ารำ โดยนำเอาการเลียนแบบพฤติกรรมขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมหรือการละเล่นนั้นๆ เช่น ระบำนารีศรีนคร ระบำตารีบุหงารำไป ระบำชนไก่ ระบำรายากอและ เป็นต้น

3.หมวดระบำที่แสดงเอกลักษณ์ของท้องถิ่น หมายถึง ระบำที่นำเอกลักษณะเฉพาะหรือสัญลักษณ์ที่เด่นๆของแต่ละท้องถิ่น นำมาประดิษฐ์เป็นท่ารำที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของท้องถิ่นอย่างท้องถิ่น ได้แก่ ระบำเปี้ยว ระบำนกเขาเล็ก ระบำจินตปาตี ระบำขี้หนอนร่อนรำ

4.หมวดเบ็ดเตล็ด หมายถึง ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นและไม่สามารถที่จัดอยู่ในหมวดทั้ง 3 ที่กำหนดได้ เป็นระบำที่คำนึงเฉพาะความสวยงามของท่ารำและการแสดงเป็นสัญลักษณ์ เน้นการใช้อุปกรณ์ประกอบการร่ายรำ เช่น ระบำกาหยู ระบำนกน้ำทะเลน้อย ระบำเฟื่องฟ้า ระบำสไบแพร เป็นต้น

การวิเคราะห์แนวคิดการสร้างสรรค์ระบำพื้นเมืองภาคใต้ของสถาบันการศึกษาทั้ง 4 แห่ง ผู้ศึกษาใช้ระบำที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายเป็นกรณีศึกษา เพียงสถาบันละ 1 ชุด ซึ่งประกอบด้วย ระบำนารีศรีนคร ระบำลังกาสุกะ ระบำชนไก่ ระบำปาเต๊ะ ระบำพื้นเมืองภาคใต้ทั้ง 4 ชุด ผู้ประดิษฐ์สร้างสรรค์ขึ้นมาเพื่อสร้างความบันเทิงเริงใจแก่ผู้ชมแล้ว ยังเป็นการสะท้อนให้เห็นแง่มุมของการดำเนินชีวิตของประชาชนในภาคใต้ ทั้งทางด้านสังคม วัฒนธรรม และศิลปกรรม และยังเป็นการปลุกจิตสำนึกของประชาชนให้มีความรักและหวงแหนในสิ่งที่บรรพชนได้สร้างสมและวางรากฐานไว้ โดยถ่ายทอดออกมาเป็นระบำพื้นเมืองภาคใต้ที่มีขั้นตอนวิธีการสร้างสรรค์ที่เป็นระบบ

ขั้นตอน แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ของกระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นเมืองภาคใต้

1.การวางแนวคิดระบำที่จะสร้างสรรค์ นาฏยศิลปินได้แนวคิดมาจากสภาพทางภูมิศาสตร์ สภาพทางสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้ที่มีความหลากหลาย

2. การศึกษาค้นคว้าข้อมูลเบื้องต้น เพื่อที่จะนำมาเป็นฐานข้อมูล หรือต้นแบบในการประดิษฐ์ชุดระบำนั้น นาฏยศิลปินได้ศึกษาข้อมูลจากแหล่งที่มา 2 วิธีการด้วยกัน คือ การศึกษาข้อมูลจากเอกสารตำราที่เกี่ยวข้องกับชุดระบำนั้นๆ และการศึกษาภาคสนามด้วยการลงไปศึกษาข้อมูลจากสถานที่จริง

3.การคัดเลือกข้อมูล ถือเป็นหัวใจหลักในการประดิษฐ์ชุดระบำพื้นเมือง โดยนาฏยศิลปินต้องคำนึงถึงท่ารำ เครื่องแต่งกาย ดนตรีและเพลง ให้มีความสมดุล ผสมผสานได้อย่างลงตัว

4.การนำข้อมูลมาวิเคราะห์และประดิษฐ์เป็นชุดการแสดง การสร้างสรรค์ชุดระบำนั้น นาฏยศิลปินจะต้องมีความชำนาญ ทั้งนี้ในส่วนของท่ารำ เครื่องแต่งกาย ดนตรีและเพลง นาฏยศิลปินต้องนำทั้ง 3 ส่วนมาผสมผสานให้เกิดความลงตัว

นาฏยประดิษฐ์ในงานโครงการนาฏยศิลป์ของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีพ.ศ. 2534-2541 ธรรมรัตน์ โถวสกุล

ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มุ่งผลิต ศิลปินบัณฑิต กล่าวคือ ต้องมีความเชี่ยวชาญในศิลปะที่ตนถนัด โดยการสร้างรายวิชา วิชางานโครงการนาฏยศิลป์ ภายใต้โครงการปริญญานิพนธ์ เพื่อให้นิสิตที่ผ่านการศึกษามาแล้ว 4 ปี นำความรู้ที่ได้รับมาสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์

รูปแบบงานทั้งหมดเป็นลักษณะนาฏศิลป์ไทยประยุกต์ โดยมีลักษณะของการนำท่ารำของนาฏศิลป์ไทยมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน ทั้งลักษณะท่ารำของแม่บท หรือเป็นการนำมาจากนาฏศิลป์ตะวันตกมาผสมผสานกับท่ารำไทย ทั้งลักษณะการเต้นแบบ Modern Dance และ Contemporary เมื่อสร้างสรรค์แล้วจะเกิดเป็นท่ารำที่ไม่จำกัดรูปร่าง และเกิดเป็นนาฏศิลป์รูปแบบต่างๆขึ้นอยู่กับสัดส่วนของท่ารำและท่าเต้น

ลักษณะของการจัดแถว การแปรแถว และการตั้งซุ้ม ในรูปเรขาคณิตและรูปร่างของเส้นต่างๆที่นำมาเป็นรูปแบบการจัดแถว ทั้งรูปทรงพื้นฐาน อาทิ วงกลม สี่เหลี่ยม สามเหลี่ยม เส้นตรงแนวตั้งและแนวนอน เส้นเฉียงหรือเส้นโค้ง หรือการนำรูปทรงพื้นฐานมาผสมเพื่อให้เกิดรูปแบบที่ซับซ้อน เช่นรูปวงกลมซ้อนในสี่เหลี่ยม

ทั้งนี้การจัดแถวและแปรแถว ใช้เพื่อสื่อความหมายทั้งในเชิงปรัชญา และความหมายตามเนื้อเรื่องของผลงาน

ขั้นตอนการสร้างผลงาน

1. การคิดหัวข้อที่จะสร้างสรรค์ผลงาน แล้วนำเสนอต่ออาจารย์ประจำวิชา
2. การหาข้อมูล การค้นคว้า เพื่อประโยชน์ในการสร้างผลงาน การหาข้อเท็จจริงมาเป็นข้อมูลอ้างอิง ด้วยการศึกษาเอกสาร การสัมภาษณ์ การสังเกต เป็นต้น
3. การกำหนดเนื้อหาและรูปแบบการแสดง เพื่อกำหนดรูปแบบงานที่ชัดเจนว่าต้องการสร้างงานออกมาในรูปแบบไหน
4. การหาเพลงและดนตรีประกอบ เพลงเป็นสิ่งกำหนดท่ารำ การแปรแถว การสื่ออารมณ์ของผลงาน ดังนั้นการเลือกเพลงจึงต้องสอดคล้องกับแนวคิดและรูปแบบของผลงาน ส่วนใหญ่เป็นลักษณะการนำเพลงที่มีอยู่แล้วมาตัดต่อใหม่โดยหาเพลงที่มีความใกล้เคียงกับแนวคิดและรูปแบบการสร้างสรรค์ แต่ก็มีบางส่วนที่แต่งเพลงขึ้นใหม่
5. การคัดเลือกนักแสดง ต้องคัดเลือกจากคุณสมบัติพื้นฐานที่สอดคล้องกับแนวคิดและรูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน
6. การประดิษฐ์ท่ารำ
7. การออกแบบเครื่องแต่งกาย ต้องคำนึงถึงท่าทางในการแสดงออกเป็นหลัก เพื่อไม่ให้เครื่องแต่งกายกลายเป็นอุปสรรคในการแสดงบนเวที จากนั้นเป็นประเด็นเกี่ยวกับสีสันและความสวยงาม ทั้งนี้งบประมาณผลต่อการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายด้วย ซึ่งพบว่ามีการสร้างสรรค์จากวัสดุที่มีราคาไม่สูงมากนัก
8. การออกแบบฉากและแสง ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ช่วยการแสดงบนเวทีน่าสนใจ ทั้งช่วยเสริมให้เครื่องแต่งกายงดงามขึ้น ส่วนใหญ่ไม่นิยมสร้างฉากแต่ใช้ม่านบนเวทีและการออกแบบแสงเข้าช่วยให้งานน่าสนใจแทน

9. การซ้อมการแสดงและนำเสนอผลงานต่ออาจารย์ที่ปรึกษา เพื่อรับคำแนะนำเพิ่มเติม หรือทราบข้อบกพร่องต่างๆในการแสดง

ปัญหาที่พบจากการสร้างสรรค์ผลงาน

1. ปัญหาในการคิดหาหัวข้อ คือไม่ทราบว่าจะทำเรื่องอะไร ไม่เข้าใจในหัวข้อที่คิด ไม่สามารถตีความจากหัวข้องานได้ วิธีการแก้ไขคือการรับคำแนะนำจากอาจารย์ที่ปรึกษาและผู้รู้ในเรื่องนั้นๆ
2. ปัญหาในการประดิษฐ์ท่ารำ คือ คิดท่ารำต่อไม่ได้ ท่าที่คิดไม่สามารถสื่อความหมายตามหัวข้องาน ท่าที่สร้างสรรค์ไม่ตรงกับแนวคิดและหัวข้อซึ่งท่ารำแบ่งเป็น มือ เท้า และลำตัว

<u>นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย: การสร้างสรรค์โดยผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สกุลอื่น ๆ ระหว่างปี พ.ศ. 2510 – 2542</u> สิริธร ศรีชลาคม

นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นการแสดงนาฏยศิลป์รูปแบบหนึ่งที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยการผสมผสานท่าการเคลื่อนไหวแบบนาฏยศิลป์ไทยเข้ากับท่าทักษะของนาฏยศิลป์สกุลอื่นๆ ตามกระบวนการการประดิษฐ์ท่าเต้น

พัฒนาการของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยในกรุงเทพมหานคร มีรูปแบบของกระบวนการพัฒนาการ และสาเหตุใกล้เคียงกับการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ร่วมสมัยของตะวันตกในยุคแรกเริ่ม ที่เกิดจากความต้องการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงของนาฏศิลปิน โดยได้อิทธิพลมาจากสิ่งแวดล้อมรอบตัว สภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป และความเบื่อหน่ายในกรอบข้อกำหนดของนาฏศิลป์ดั้งเดิม ทำให้เกิดแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์แนวทางการแสดงขึ้นใหม่ หรือเกิดแรงบันดาลใจจากประสบการณ์การแสดงที่นาฏศิลปินเคยมีส่วนร่วมหรือเคยได้ชม

รูปแบบของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย มีดังนี้

1. การประยุกต์รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยตามอิทธิพลของการแสดงบัลเล่ต์

การแสดงที่ได้แรงบันดาลใจมาจากการแสดงการเต้นรำและบัลเล่ต์ของตะวันตก จึงนำมาผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทย โดยร่างกายท่อนบนยังคงลักษณะของนาฏศิลป์ไทยอยู่ แต่ท่อนล่างเป็นการก้าวเท้า การเคลื่อนที่ วิ่งซอยเท้า ฯลฯ เลียนแบบบัลเล่ต์ โดยเฉพาะเพิ่มการเขย่งขาเข้าไป

ปรากฏขึ้นประมาณปี 2498 จนถึงปัจจุบัน การแสดงรูปแบบนี้ถูกพัฒนาไปในอีกรูปแบบหนึ่ง ซึ่งใช้เป็นการแสดงประกอบเพลงต่างๆ ที่เรียกว่า จินตลีลาประกอบเพลง

ชุดการแสดงที่นำเสนอในรูปแบบนี้ ได้แก่ ระบำหงส์เหิร ออกแบบการแสดงโดยท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์ ณ อยุธยา ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของชุดการแสดงของคณะวัฒนธรรมไทยไปสหภาพพม่า ในปี 2549

2. การผสมผสานท่านาฏศิลป์ไทยในการแสดงบัลเล่ต์

การแสดงที่ใช้ลักษณะของท่าทางการเคลื่อนไหวเป็นบัลเล่ต์ มีการผสมผสานการเคลื่อนไหวของนาฏศิลป์ไทยไว้โดยมือและแขนจะมีการจีบหรือตั้งวงแบบนาฏศิลป์ไทย แต่ขาและเท้าจะใช้ท่าทักษะของบัลเล่ต์

ปรากฏขึ้นในปี 2505 จนถึงต้นปี 2544 การแสดงในรูปแบบนี้ที่สำคัญคือ การแสดงบัลเล่ต์ประกอบเพลงพระราชนิพนธ์ เรื่อง มโนราห์ ออกแบบท่าเต้นโดยคุณหญิงเจเนเวียฟ เลสปันยอล เดมอน

3. ระบำเรื่องที่ใช้นาฏศิลป์ไทยในแนวประยุกต์

การแสดงละครที่ประกอบไปด้วย “ระบำ พูด เต้น” ไม่มีแบบแผนกำหนดตายตัว

ปรากฏขึ้นประมาณปี 2505 เป็นครั้งแรกต่อเนื่องมาจนถึงประมาณปี 2510 หลังจากนั้นการแสดงละครเวทีก็นิยมนำการแสดงนาฏศิลป์ไทยไปเป็นระบำประกอบละครเท่านั้น การแสดงที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นส่วนมากเป็นการแสดงของสโมสรนิสิตเก่า จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (ส.จ.ม.) เช่น เงาะป่า ฉัตรแก้ว นางเสือง

4. การผสมผสานท่านาฏศิลป์ไทยในการแสดงการเต้นแจ๊ส

ออกแบบท่าเต้นโดยประยุกต์ท่าของนาฏศิลป์ไทยออกมาในรูปแบบของท่ามือ ผสมผสานท่าทักษะของการเต้นแจ๊ส อย่างที่เรียกกันว่า Board Way Show หรือการแสดงในรูปแบบการเต้นในละครเพลงอเมริกา เป็นการแสดงที่ไม่เน้นที่ท่าทางและทักษะการเต้นมากนัก เน้นการสร้างความสนุกสนานให้กับผู้ชม ความสวยงามพร้อมเพรียงของนักแสดงเท่านั้น

ปรากฏขึ้นชัดเจนเป็นครั้งแรกในปี 2525 ในการแสดงคอนเสิร์ต “คืนหนึ่งกับภัทราวดี” ของคุณภัทราวดี มีชูธน หลังจากนั้นภัทราวดีเธียเตอร์ก็สร้างสรรค์ระบำการแสดงรูปแบบนี้ตลอดระยะแรกของการตั้งคณะ (2530 – 2536)

ในปัจจุบันการแสดงรูปแบบนี้ ปรากฏเห็นเด่นชัดในการเต้นหางเครื่องของนักร้องลูกทุ่ง

5. การผสมผสานนาฏศิลป์ไทยในการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย โดนเสนอแนวความคิดเกี่ยวกับคติไทย วิถีชีวิต และวัฒนธรรมไทยเป็นหลัก

ในการนำเสนอการแสดงที่มีแนวความคิดเป็นปรัชญา ผู้ออกแบบท่าเต้นได้ใช้การเคลื่อนไหวในจารีตไทยมรรยาทของไทย การละเล่น สัญลักษณ์ อุปกรณ์ประกอบการแสดง และดนตรีไทย สร้างสรรค์การเคลื่อนไหวขึ้นใหม่ในรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ปรากฏขึ้นประมาณปี 2530 และยังคงพบเห็นอยู่สม่ำเสมอในปัจจุบัน

ผู้ออกแบบท่าเต้นที่มีผลงานการแสดงในรูปแบบนี้ออกมามาก ได้แก่ คุณบัญชา สุวรรณานนท์ และคุณนราพงษ์ จรัสศรี โดยผลงานเกือบทุกชุดของทั้ง 2 ท่าน เป็นการแสดงในรูปแบบนี้เป็นส่วนมาก

6. การผสมผสานนาฏศิลป์เข้ากับทักษะการเต้นของนาฏศิลป์ร่วมสมัย

การนำเสนอความเป็นไปได้ของการสร้างสรรค์ ลักษณะการเคลื่อนไหวรูปแบบใหม่จากท่ารำของนาฏศิลป์ไทย จึงมีการนำท่าการเคลื่อนไหวของนาฏศิลป์ไทยมาประยุกต์ใช้อย่างชัดเจน มีระบบระเบียบ สามารถอธิบายแนวความคิดได้ตามกระบวนการประดิษฐ์ท่าเต้นสากลเป็นหลัก

ปรากฏขึ้นประมาณปี 2530 และได้รับการพัฒนาจนมีรูปแบบที่ชัดเจนขึ้นในปัจจุบัน

ผู้ออกแบบท่าเต้นการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยรูปแบบนี้ที่ได้มีผลงานการสร้างสรรค์ออกมาอย่างสม่ำเสมอ มีผลงานทั้งในประเทศและต่างประเทศและเป็นที่ยอมรับของสาธารณชน ได้แก่

1. คุณวรารมย์ ปัจฉิมสวัสดิ์ และคณะ The Company of Performing Artist
2. คุณนราพงษ์ จรัสศรี (The Art Movement)
3. ภัทราวดีเธียเตอร์และคุณมานพ มีจำรัส
4. คุณพีรมณฑ์ ชมธวัช

จากการศึกษา รวบรวมข้อมูล เพื่อวิเคราะห์ให้เห็นถึงพัฒนาการของรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ทำให้ผู้วิจัยสรุปกระแสสำคัญที่เป็นแรงผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยขึ้นได้ดังต่อไปนี้

1. เกิดจากแรงบันดาลใจที่ต้องการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ขึ้นด้วยตนเอง

2. ทำตามนโยบายขององค์กรทางวัฒนธรรมท้องถิ่นและองค์กรทางวัฒนธรรมในระดับประเทศที่สนับสนุนศิลปะการแสดง
3. ทำตามหลักสูตรการศึกษานาฏศิลป์ในสถาบันอุดมศึกษา ระบบการศึกษาในระดับปริญญาตรี และปริญญาขั้นสูง ตลอดจนหลักสูตรประกาศนียบัตรต่างๆ ในหลายสถาบัน
4. ความต้องการที่จะอนุรักษ์ สืบทอด แต่ปรับเปลี่ยนเพื่อสร้างความนิยมให้แพร่หลายในกลุ่มผู้ชมปัจจุบัน
5. ความต้องการทางธุรกิจ การสร้างเงื่อนไขพิเศษในแง่ธุรกิจ

วิธีการสร้างสรรค์ท่าการเคลื่อนไหวในการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ปรากฏในปัจจุบัน ได้ดังต่อไปนี้

1. การสร้างสรรค์ท่าการเคลื่อนไหว โดยใช้ท่าพื้นฐานของนาฏศิลป์ไทยมาใช้ โดยมีรูปแบบการประดิษฐ์ท่ารำ-เต้น ในการแสดงตามแบบของสากลสัมพันธ์กับแนวความคิดหลักของชุดการแสดง

2. การสร้างสรรค์ท่าการเคลื่อนไหวโดยนำท่ารำไทยมาตรฐาน มาประยุกต์รวมกับลักษณะของธรรมชาติ

3. การสร้างสรรค์ท่าการเคลื่อนไหว โดยผสมผสานท่านาฏศิลป์พื้นบ้าน ศิลปะป้องกันตัวหรือนาฏศิลป์ตะวันออกสกุลอื่นๆ เข้ากับท่ารำไทยมาตรฐาน

4. การสร้างสรรค์ท่าการเคลื่อนไหว โดยนำเอาท่ารำไทยมาตรฐานมาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ ผสมผสานหรือเรียงร้อยเข้ากับท่าทักษะนาฏศิลป์ตะวันตก บัลเล่ต์ และนาฏศิลป์ร่วมสมัย ซึ่งสามารถทำได้หลายวิธี ได้แก่

4.1 การประดิษฐ์ท่าการเคลื่อนไหวโดยการประยุกต์องค์ประกอบของท่า (ตัดทอน หรือ เพิ่มท่า) เป็นการดึงรายละเอียดของท่านาฏศิลป์ไทยออกมาขยายในส่วนการเคลื่อนไหวที่ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นต้องการนำเสนอ หรือตัดทอนจนเหลือการเคลื่อนไหวที่ต้องการเน้น แล้วนำส่วนนั้นมาเรียงใหม่เพื่อให้เกิดความน่าสนใจขึ้น

4.2 การผสมผสานท่าเดิมเข้ากับนาฏศิลป์ร่วมสมัย โดยนำทักษะของนาฏศิลป์ร่วมสมัยมาใช้กับการเคลื่อนไหวของนาฏศิลป์ไทย ซึ่งสามารถเป็นไปได้ในหลายลักษณะ ส่วนมากแล้วจะขึ้นอยู่กับพื้นฐานของผู้ประดิษฐ์ท่าเต้น ว่ามีพื้นฐานนาฏศิลป์ในระดับใด และเชี่ยวชาญทักษะใดเป็นพิเศษหรือไม่ การประยุกต์นั้นจะออกมาน่าสนใจได้ก็ต่อเมื่อผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นมีความเชี่ยวชาญและเข้าใจทักษะนั้นๆ จริงๆ การผสมผสานระหว่างการเคลื่อนไหว 2 รูปแบบ จึงจะออกมาได้ประณีต และดูมีความหนักแน่นมากกว่า การเลียนแบบเทคนิคเฉพาะลักษณะภายนอก

4.3 การประดิษฐ์ท่าการเคลื่อนไหวโดยใช้ท่าทางตามธรรมชาติของมนุษย์ (กิจวัตรประจำวัน) การนำการเคลื่อนไหวในกิจวัตรประจำวันมาประยุกต์เข้ากับนาฏศิลป์ไทย โดยสร้างรายละเอียดให้กับการเคลื่อนไหว พร้อมทั้งนำทักษะนาฏศิลป์ร่วมสมัยบางทักษะเข้ามาช่วย ทำให้การเคลื่อนไหวกลมกลืนมากยิ่งขึ้น

4.4 การออกแบบการแสดงโดยใช้นาฏศิลป์หลายๆ สกุลมาแสดงร่วมกัน การประดิษฐ์ท่าเต้นโดยนำเอานาฏศิลป์ 2 รูปแบบหรือมากกว่านั้นมาแสดงร่วมกันโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงหรือประยุกต์ใดๆ เลย

4.5 การออกแบบการแสดงโดยใช้การจัดองค์ประกอบบนเวที ทำให้ท่าน่าสนใจขึ้น

5.การสร้างสรรค์ท่าการแสดงโดยมีอุปกรณ์ประกอบการแสดง และ / หรือ ดนตรี เสียง ประกอบการแสดงมาเป็นเงื่อนไขสำคัญในการออกท่าต่างๆ

การประยุกต์การเคลื่อนไหวแบบนาฏศิลป์ไทยให้กลายเป็นนาฏศิลป์ร่วมสมัย ส่วนมากจะประยุกต์นาฏศิลป์หลายรูปแบบ การเคลื่อนไหวหลายเทคนิคเข้าด้วยกัน รูปแบบการสร้างสรรค์เพียงอย่างเดียวไม่สามารถทำให้การแสดงชุดหนึ่งน่าสนใจขึ้นมาได้ หากประกอบด้วยองค์ประกอบหลายประการ

นี่เป็นเพียงแต่รวบรวมวิธีการที่ได้มีการสร้างสรรค์ทดลองขึ้นมาแล้ว และเห็นได้ว่าเป็นกระบวนการที่จะสามารถสร้างสรรค์ชุดการแสดงนาฏศิลป์ที่สวยงามและเป็นที่ยอมรับขึ้นได้ ทั้งนี้ยังคงมีอีกหลายวิธีการที่จะสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ตามความสามารถและความถนัดของผู้ประดิษฐ์ท่าเต้น ซึ่งมีวิธีการออกแบบที่แตกต่างกันออกไป รูปแบบที่ปรากฏก็จะแตกต่างกันออกไปตามแนวความคิดและความต้องการของผู้สร้างสรรค์

ตราบใดที่ระบบการคิดค้น เปิดกว้างให้กับการสร้างสรรค์การแสดงรูปแบบใหม่ๆ ที่ผู้ออกแบบท่าเต้น ผู้จัดการแสดง สามารถค้นหา ทดลอง และสร้างสรรค์ผลงานการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ที่มีรูปแบบเฉพาะตนเองได้ นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยก็จะมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้นกว่าในปัจจุบัน

<u>นาฏยศิลป์ไทยในร้านอาหาร</u> เสาวลักษณ์ พงศ์ทองคำ

มีจุดเริ่มต้นจาก พ.ศ. 2502 มีบริษัทท่องเที่ยวว่าจ้างให้กรมศิลปากรจัดการแสดงให้ลูกค้าชมที่โรงละครศิลปากร ซึ่งมีรูปแบบการแสดง คือ จัดการแสดงที่ประกอบด้วย การแสดงมาตรฐาน การแสดงพื้นบ้าน และการแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว โดยมีการบรรยายภาษาอังกฤษ เพื่อแนะนำเครื่องดนตรี และการแสดงแต่ละชุด

ต่อมา ได้เกิดการจัดการแสดงนาฏศิลป์ขึ้นในร้านอาหารอย่างมาก มีการจัดการแสดงทั้งเฉพาะในโอกาสพิเศษและจัดการแสดงเป็นประจำทุกวัน ลักษณะการจัดการนั้นมี 3 แบบคือ รูปแบบบริษัท การทำสัญญาถาวรและการประมูล ซึ่งในแบบที่ 1 และ 3 จะเกิดการพัฒนารูปแบบการแสดงให้แปลกใหม่อยู่เสมอ

ลักษณะการจัดการแสดง มีความคล้ายคลึงกับที่กรมศิลปากรจัด โดยมีระยะเวลาในการแสดงประมาณ 1 ชั่วโมง บางแห่งมีการสร้างสรรค์ชุดการแสดงเพื่อให้เป็นเอกลักษณ์ของร้านด้วย รูปแบบการแสดงคือ

1. มีชุดการแสดงประมาณ 6-7 ชุด
2. ชุดแรกนิยมเป็นรำมาตรฐานมีเนื้อหา อวยพร ลำดับสุดท้ายเป็นพื้นบ้านหรือชุดการแสดงที่มีความสนุกสนาน
3. จะจัดให้มีชุดที่แต่งกายด้วยเครื่องน้อยเพราะนักแสดงจะรำได้น้อยชุด
4. เวทีส่วนใหญ่เป็นแบบ 4 เหลี่ยม
5. ดนตรีใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องหก หรือวงหน้าจี่ว คือเพิ่มระนาดทุ้ม 1 ชิ้น อีกทั้งมีดนตรีพื้นเมือง หรือเครื่องออกภาษาประกอบด้วย
6. เครื่องแต่งกาย ยึดแบบกรมศิลปากร มีทั้งสร้างเองและเช่า ส่วนมากก่อนการแสดงมักทำสำเร็จไว้บางส่วน
7. ผู้แสดง เป็นคนวัยหนุ่มสาว
8. ชุดที่ได้รับความนิยมมากที่สุด ได้แก่ การแสดงโขนชุดยกรบ เนื่องจากมีเครื่องแต่งกายที่สวยงาม การต่อตัวสวยงามและน่าสนใจ ชุดการแสดงที่ได้รับความนิยมรองลงมา คือ การแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวชุดพลอง-ไม้สั้นและฟันดาบ เนื่องจากมีความสนุกสนาน ตื่นเต้น เร้าใจและแสดงให้เห็นถึงพลังในการต่อสู้ นอกจากนี้ชุดหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา และชุดมโนห์ราบูชายัญยังได้รับความนิยมด้วยเช่นกัน

<u>คณะนาฏยศิลป์ไทยเอกชนในกรุงเทพมหานครพ.ศ. 2498-2538</u> ศุลีพร สังขมรรทร

พ.ศ.2485 – 2487 เกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 กิจการต่างๆ ต้องหยุดชะงัก โรงเรียนศิลปากรอันเป็นสถาบันการศึกษาของรัฐต้องถูกปิดเพราะใช้ในราชการสงคราม

พ.ศ.2484 - 2495 เกิดยุคคณะละครเวทีเอกชน เนื่องจากภาวะสงครามไม่มีการบันเทิงใดๆ นอกจากภาพยนตร์ญี่ปุ่นและภาพยนตร์ของฝรั่งที่ตกค้างและฉายซ้ำแล้วซ้ำอีก จึงมีดนตรีเรียกคนดูก่อนฉายหนัง แต่ก็มีเหตุให้วงดนตรีถูกยุบก่อนสงครามเลิก จึงเกิดคณะละครเวที เข้ามาแทนที่วงดนตรีและจัดแสดงตามโรงภาพยนตร์ต่างๆ เมื่อสงครามสิ้นสุดลง โรงภาพยนตร์ทั้งหลายเปลี่ยนมาเป็นฉายภาพยนตร์ดังเดิม

พ.ศ.2498-2538 สงครามสิ้นสุดลง นาฏศิลป์ไทยได้รับการส่งเสริมฟื้นฟูเป็นศิลปะประจำชาติ ทำให้เกิดคณะนาฏศิลป์ไทยเอกชน

พ.ศ.2498 ผู้นำประเทศ คือ จอมพล ป.พิบูลสงคราม จัดตั้งสถานีวิทยุโทรทัศน์สถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม คุณจำนง รังสิกุล รองผู้อำนวยการสถานีโทรทัศน์และเป็นหัวหน้าฝ่ายจัดรายการเป็นผู้วางแผนและเห็นว่ารายการบันเทิงผู้ชมให้ความสนใจมากที่สุด ประกอบกับมีใจรักและเข้าใจศิลปะการแสดงละครรำและดนตรี จึงจัดหาบุคคลต่างๆ เช่น สัมพันธ์ พันธุ์มณี ให้ดำเนินรายการด้านนาฏศิลป์ และปรากฏว่ามีคณะละครรำต่างๆ ทางสถานีโทรทัศน์เกิดขึ้น นอกจากคณะละครเวทีที่จัดแสดงทางโทรทัศน์แล้วยังมีการจัดแสดงละครของคณะละครสมัครเล่นแห่งบ้านปลายเนิน และละครที่เป็นที่รู้จักในยุคนี้คือ ภัทราวดีเธียเตอร์

เหตุผลในการจัดตั้งคณะนาฏศิลป์เอกชนและทำให้ประกอบกิจการประสบความสำเร็จ คือ

1.เกิดจากคณะบุคคลผู้มีใจรักและสนใจนาฏศิลป์ โดยเป็นผู้ที่ศึกษาเกี่ยวกับนาฏศิลป์โดยตรง คือได้ผ่านการเรียนรำละคร หรือโดยอ้อมคือ ศึกษาศาสตร์ที่เกี่ยวเนื่องกันคือ ดนตรีและขับร้อง

2.มีผู้ให้การสนับสนุน ทั้งคนในครอบครัวที่ใกล้ชิด ญาติพี่น้อง เพื่อน อีกทั้งมีบุคลากรที่มีความสามารถด้านนาฏศิลป์ และส่วนประกอบอื่นทางด้านนาฏศิลป์ เช่น มีความสามารถด้านการประพันธ์ ด้านดนตรี เป็นส่วนช่วยสนับสนุน

3.มีคุณสมบัติ หรือความสามารถพิเศษที่เอื้อต่อการประกอบกิจการทางด้านนาฏศิลป์ คือมีความสามารถในการขับร้อง การเล่นเครื่องดนตรี และเป็นนักประพันธ์

4.มีประสบการณ์ตรงในการแสดง

5.มีสถานที่รองรับการจัดการแสดง เพื่อเป็นการเผยแพร่ให้ผลงานเป็นที่รู้จัก

ลักษณะร่วมของนาฏศิลป์เอกชน

1. เกิดจากเป็นผู้มีใจรัก
2. มีความเกี่ยวพันกับนาฏศิลป์ไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง
3. มีผู้ให้การสนับสนุน
4. ล้วนได้ผ่านการแสดงโทรทัศน์มาแล้ว

<u>การศึกษาเปรียบเทียบการรำแก้บน ที่วัดโสธรวรารามวรวิหาร ศาลพระพรหมเอราวัณและศาลพระกาฬ</u>
สรัญญา บำรุงสวัสดิ์

ด้านความเชื่อ ทั้ง 3 แห่ง พบว่า มีผู้คนไปกราบไหว้ขอพรและบนบานต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อถือของตน โดยมักจะไปบนบานแต่ละแห่งเป็นประจำ ทั้งนี้ความศักดิ์สิทธิ์ หรือการยอมรับของประชาชน มิได้ขึ้นอยู่กับการนับถือศาสนา หากแต่ขึ้นอยู่กับการบอกเล่า การโฆษณาต่อๆ กันไป และความเชื่อถือของแต่ละกลุ่ม ก็จะเชื่อถือในสิ่งเดียว เช่น ผู้ที่เชื่อถือในพระพรหมเอราวัณ ก็จะกราบไหว้ที่ศาลพระพรหมเป็นประจำ แม้มิได้ปฏิเสธความศักดิ์สิทธิ์ของหลวงพ่อโสธรฯ แต่ก็มิได้เลื่อมใสทัดเทียมกับพระพรหมแต่อย่างใด ในแง่ของการบนบานศาลกล่าว

วัดโสธรวรารามวรวิหาร มีคณะละครแก้บน 4 คณะ คือ คณะพรพิทักษ์ คณะ ร.รัตนศิลป์ คณะปราณีเพชรโสธร และคณะประจวบเจริญศิลป์ สามคณะแรกบางครั้งรวมกันแสดงหรือผลัดกันแสดง เนื่องจากต้องแสดงนอกวิหาร ทำให้รับงานได้น้อย ส่วนคณะประจวบเจริญศิลป์ เป็นคณะที่มีชื่อเสียงที่สุดในวัดโสธรฯ เพราะประมูลสถานที่ได้ มีผู้แสดงจำนวนมาก ทำให้รับงานได้มาก จึงเป็นที่รู้จักของผู้มาใช้บริการมากกว่า

ศาลพระพรหมเอราวัณ มีคณะละคร 4 คณะ คือ คณะจำรัสศิลป์ คณะละม่อย ทิพโยสถ คณะดำรงนาฏศิลป์ และคณะจงกล โปร่งน้ำใจ โดยจะแสดงสลับวันและเวลา ทุกคณะได้ใช้สถานที่แสดงเหมือนกัน ส่วนในแต่ละวันคณะใดจะมีรายได้มากน้อยเท่าใด ขึ้นอยู่กับจำนวนผู้มาใช้บริการของแต่ละวัน ระบบการแข่งขันระหว่างคณะจึงมีน้อย

ศาลพระกาฬ จังหวัดลพบุรี มีคณะละครเพียงคณะเดียว คือ คณะสุขศิลป์บรรเทิง

สาเหตุที่ผู้แสดงมายึดอาชีพรำแก้บน ผู้แสดงทั้ง 3 แห่ง

1. ฐานะครอบครัวยากจน ไม่สามารถศึกษาต่อได้
2. อาชีพนี้ไม่จำเป็นต้องเรียนมาโดยตรง เพียงอาศัยการฝึกซ้อมและการแสดงบ่อยครั้ง ด้วยเหตุนี้ ความอ่อนช้อยสวยงาม จึงไม่ค่อยพบในการรำแก้บน

จากการรำแก้บนในปัจจุบัน ต้องปรับตัวให้สอดคล้องกับสภาพเศรษฐกิจและสังคม ย่อมส่งผลกระทบต่อเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ มีการดัดแปลงเปลี่ยนวัสดุอุปกรณ์ โดยคำนึงถึงความทนและระยะเวลาในการใช้งานมากกว่าความสวยงามและประณีต เหตุนี้ทำให้เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับศีรษะของคณะละครแก้บนทั้ง 3 แห่ง มีลักษณะไม่แตกต่างกัน คือ ใช้เลื่อมแทนดิ้น นำผ้าตาดมาแทนผ้ายก เครื่องประดับศีรษะจะประดับด้วยกระจกแทนเพชร

ลักษณะเด่นของรูปแบบการแก้บนของ คณะละครทั้ง 3 แห่ง คือ

แสดงเฉพาะการรำชุดเบ็ดเตล็ด ที่ใช้เวลาแสดงไม่มากนักและเพลงที่ใช้ส่วนใหญ่ที่ใช้แสดงเป็นประจำ ได้แก่ เทพบันเทิง กฤษดาภินิหาร ดาวดึงส์ สีนวล เชิญขวัญ พุทธานุภาพ

ไม่ให้ความสำคัญกับดนตรีมากนัก คือวงดนตรีไม่จำเป็นต้องมีเครื่องดนตรีครบทุกชิ้น เพราะดนตรีจะบรรเลงเพื่อให้ผู้แสดงทราบจังหวะและทำนองเท่านั้น

ไม่มีพิธีบูชาครูและไม่มีการโหมโรง ผู้แสดงยกมือไหว้ระลึกถึงครูบาอาจารย์ ก่อนแสดงจากนั้นจึงเริ่มรำแก้บนโดยใช้เพลงตามที่ตกลงกันไว้ หลังจากจบการแสดงก็ไหว้อีกครั้ง แสดงว่าแก้บนให้กับผู้ว่าจ้างเรียบร้อยแล้ว

กระบวนท่ารำของรำแก้บนไม่พิถีพิถันในเรื่องความสวยงามของท่ารำ ไม่คำนึงถึงความถูกต้องและการเรียงลำดับของท่ารำ ความอ่อนช้อย ความประณีตจึงลดลง เนื่องจาก ผู้แสดงขาดความรู้ด้านนาฏศิลป์ จึงไม่ให้

ความสำคัญต่อท่ารำ วัตถุประสงค์ในการเลือกประกอบอาชีพรำแก้ชนของทุกคนตรงกัน โดยมุ่งเน้นที่รายได้เป็นหลักสำคัญ ส่วนในเรื่องของกระบวนท่ารำ ผู้แสดงจะคำนึงถึงน้อยที่สุด

ด้านการกำกับดูแลของเจ้าหน้าที่และองค์การต่างๆ ต่อคณะละครทั้งสามแห่งมีลักษณะต่างกันคือ

ศาลพระพรหมเอราวัณ ผู้เข้ามาควบคุมดูแลจะอยู่ในรูปของมูลนิธิฯ ได้แก่ มูลนิธิทุนท่านท้าวมหาพรหมโรงแรมเอราวัณ ทางมูลนิธิฯ เข้ามาจัดการวางระบบให้กับคณะแก้บน เหตุนี้ทำให้คณะละครแก้บนที่ศาลพระพรหมเอราวัณ มีกฎระเบียบที่ต้องปฏิบัติมาก เช่น เรื่องผู้แสดง ถ้าจำนวนของผู้แสดงของแต่ละคณะมีการเปลี่ยนแปลงต้องแจ้งทางมูลนิธิฯ ทุกครั้ง ห้ามทุกคณะมาแสดงนอกเหนือจากวัน เวลา ที่ทางมูลนิธิฯ กำหนดให้ เป็นต้น

วัดโสธรฯ คือ สถานที่แสดงจะต้องมีการเปิดประมูลแข่งขันกันทุกปี ระบบผูกขาดในเรื่องของสถานที่จึงเกิดขึ้น เพราะความแตกต่างระหว่างคณะละครของที่วัดโสธรฯ จะมีมาก ผู้ประมูลได้จะเป็นคณะเดียวกันทุกปี รายได้จึงหมุนเวียนอยู่เพียงคณะเดียว อาจมีผลทำให้คณะละครเล็กๆ ต้องยุบตัวลง เพราะระบบการแข่งขันสู้คณะที่ใหญ่กว่าไม่ได้ ในอนาคตคณะละครแก้บนที่วัดโสธรฯ อาจเหลืออยู่เพียงคณะเดียว

ศาลพระกาฬ ผู้ใช้บริการละครรำแก้บนค่อนข้างน้อย มีคณะละครเพียงคณะเดียว ปัญหาและความขัดแย้งในเรื่องผลประโยชน์ย่อมน้อยกว่าที่อื่น เพราะฉะนั้นความอยู่รอดของคณะละครจึงขึ้นอยู่กับจำนวนผู้มาใช้บริการเท่านั้น

ปัจจุบันเรื่องของธุรกิจ ได้เข้ามาเกี่ยวข้องกับการแสดงแก้บน จะส่งผลกระทบต่อองค์ประกอบของการแสดง ได้แก่ เวทีแสดง ผู้แสดง เครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย ตลอดจนเพลงที่ใช้ในการแสดง และสิ่งที่สำคัญที่สุดคือ รูปแบบวิธีการแสดง กระบวนท่ารำ ซึ่งมีผลทำให้คุณภาพของการแสดงลดน้อยลงตามลำดับ

ทั้งนี้ ผู้ที่ดูแลคณะละครแก้บนทั้ง 3 แห่ง ควบคุมดูแลเฉพาะในเรื่องของการจัดการและส่วนแบ่งที่จะได้รับ ส่วนของการแสดงจะไม่ควบคุม เหตุนี้จึงทำให้การแสดงและกระบวนการท่ารำของคณะละครแก้บนทั้ง 3 แห่งผิดเพี้ยนไป

ปัญหาที่จะเกิดขึ้นตามมา คือ ความงดงามในท่ารำ อันเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ อาจไม่เหลือให้เห็นในการแสดงท่ารำแก้บนทั้ง 3 แห่ง เพราะผู้ประกอบอาชีพนี้ไม่ได้ภาคภูมิใจในอาชีพของตนเอง ไม่ได้ทำด้วยใจรักแต่คำนึงถึงรายได้มากกว่า ทำให้การแสดงเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของเศรษฐกิจและสังคม

5.1.2 **สรุปสาระสำคัญโขน**

ไกรลาส จิตร์กุล	การตรวจพลของพญาวานรในการแสดงโขน
ธีระเดช กลิ่นจันทร์	การรำหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน
ประพัฒน์พงศ์ ภูวธน	การแสดงโขนชักรอกของคณะโขนหลวงราชพงศ์
พหลยุทธ กนิษฐบุตร	กระบวนการรำและกลวิธีแสดงบททศกัณฐ์ในการแสดงโขนตอนนางลอยของครูจตุพรรัตนวราหะ
ไพฑูรย์ เข้มแข็ง	จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม
ไพโรจน์ ทองคำสุก	กระบวนการรบของพญาวานรในการแสดงโขน
ไพโรจน์ ทองคำสุก	แนวคิดและวิธีการแสดงโขนลิง
วรวุฒิ หมั่นสุจริต	การแสดงบทบาททศกัณฐ์รำลงสรง ตอนทศกัณฐ์ลงสวน
ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์	การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม

สมศักดิ์ ทัดติ	จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์
สาวิตร พงศ์วัชร์	การสร้างศิลปินเอกโขนยักษ์
อนุชา บุญยัง	การแสดงโขนของอากาศตไล

แบ่งการสรุปผลการศึกษาของงานวิจัยที่เกี่ยวกับโขนออกเป็นการศึกษาเกี่ยวกับตัวพระ ตัวยักษ์ และตัวลิง มีรายละเอียดคือ

ตัวพระ

<u>จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม</u> ไพฑูรย์ เข้มแข็ง

1.**จารีตการฝึกหัดตัวพระราม**

เกณฑ์คัดเลือกโขนพระ ที่จะต้องมีคุณสมบัติคือ มีรูปร่างสูงโปร่ง ใบหน้าจะต้องรับกับชฎา กระบวนการฝึกหัดตัวพระรามต้องผ่านการคำนับครู อันถือเป็นจารีตที่ปฏิบัติกันมาแต่อดีต และการฝึกหัดพื้นฐาน ที่เรียกว่าการฝึกหัดเบื้องต้น รวมไปถึงการฝึกหัดนาฏยศัพท์ จากนั้นเป็นการฝึกแม่ท่าเบื้องต้น จากเพลงช้าและเพลงเร็ว

ลักษณะของผู้แสดงเป็นพระรามต้องมีสีผิวคล้ำ เนื่องจากภูมิหลังของตัวละครตามบทประพันธ์

2.จารีตการแสดงเป็นตัวพระราม

1. สามารถรำเพลงช้าปี่ ซึ่งเป็นการรำเพื่อเปิดตัวละครสำคัญ เป็นการแนะนำสถานภาพของตัวละคร ซึ่งเป็นลักษณะของโขนที่ได้รับอิทธิพลของละครใน หรือเรียกอีกอย่างว่า โขนโรงใน
2. ต้องสามารถรำเพลงหน้าพาทย์ บาทสกุณี เชิดฉิ่งศรทะนง ตระบรรทมไพร
3. สามารถรำที่เกี่ยวกับเนื้อหาการรบ ซึ่งเป็นเนื้อหาหลังของเรื่องรามเกียรติ์ คือรำตรวจพล การรบและขึ้นลอย
4. การตีบท เป็นการรำใช้บท ซึ่งหมายถึงการใช้ท่าทางสื่อความหมาย และแสดงอารมณ์แทนคำพูดได้

เมื่อสามารถปฏิบัติได้ดังนี้ จึงจะนับว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถแสดงตัวเป็นพระรามได้อย่างสมบูรณ์ ในด้านความนิยมชมชอบจากผู้ชม จะมีองค์ประกอบเกี่ยวกับความสามารถเฉพาะตัวของผู้แสดง พรสวรรค์ บุคลิกและรูปร่างหน้าตา อีกคุณสมบัติของผู้แสดงเป็นตัวพระราม คือ ต้องเป็นผู้ที่รำสวย มีความภูมิฐาน ตลอดจนลีลา สง่าผ่าเผย

3.องค์ประกอบในการแสดงเป็นพระราม

เครื่องแต่งกายพระราม เป็นการแต่งยืนเครื่อง สำหรับฝ่ายพระ เรียกการแต่งกายยืนเครื่องพระ เมื่อพระรามถือเพศฤาษี จะใช้ผ้าสไบห่มทับอีกชั้น และเปลี่ยนจากชฎายอดชัยเป็นยอดดอกลำโพงและ เขียนอุณาโลมไว้ที่หน้าผาก อุปกรณ์ประกอบฉากที่มีความจำเป็นต่อพระรามได้แก่ *ศร* ลูกศร เตียง กลด ราชรถ เป็นต้น

<u>การรำหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน</u> ธีรเดช กลิ่นจันทร์

เพลงหน้าพาทย์กลมจัดเป็นหน้าพาทย์ชั้นสูง หรือหน้าพาทย์ครู โดยกำหนดให้ใช้ประกอบอากัปกิริยาไปมาของเทพเจ้า หรือเทวดาชั้นสูง

การรำเพลงหน้าพาทย์กลม มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ทั้งในการแสดงโขนและละครของตัวละครฝ่ายพระที่มีลักษณะความเป็นเทพเจ้า สมมติเทพ หรือผู้มีอิทธิฤทธิ์ โดยหน้าพาทย์เพลงกลมใช้เพื่อวัตถุประสงค์

1. เป็นการแสดงประกอบกิริยาการเดินทาง และตรวจพลยกทัพด้วยกิริยาเหาะไป
2. เป็นการแสดงศิลปะการใช้อาวุธประกอบกระบวนท่ารำ

3. เป็นการรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือในชั้นเชิงของการแสดง

การสืบทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน ได้มีการสืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่อง โดยปรากฏเป็นหลักฐานทางวิชาการในบทละครครั้งกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี จนมาถึงกรุงรัตนโกสินทร์ ในยุคของ กรมศิลปากรที่ได้ปรับปรุงบทละครต่าง ๆ เพื่อใช้ในการแสดง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2477 - ปัจจุบัน (2544) โดยมีผู้สืบทอดคือครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นกระบวนรำที่มีการสืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่องในกระบวนการเรียนการสอนทางนาฏศิลป์ไทย กระบวนท่ารำนั้นก็ยังคงต้องรักษาแบบแผนเดิมตามหลักสูตรไว้อย่างเคร่งครัด อาจมีการตัดทอนกระบวนท่ารำโดยขึ้นอยู่กับครูผู้ฝึกซ้อมการแสดงแต่ละครั้งและท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นกระบวนท่ารำที่มีการสืบทอดมาจากการแสดงละครในเช่นเดียวกับกระบวนท่ารำสายคุณครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นกระบวนท่ารำที่ปรากฏในการแสดงโขน ของกรมศิลปากร ที่จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ ในการแสดงแต่ละครั้งกระบวนท่ารำจึงมีความแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับองค์ประกอบต่าง ๆ ที่เป็นปัจจัยในกระบวนการจัดการแสดง คุณลักษณะของศิลปินที่จะได้รับการถ่ายทอด บุคลิกลักษณะ และความสามารถของศิลปินท่านนั้น ซึ่งการสืบทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลมที่เป็นเอกลักษณ์ โดยเฉพาะเป็นกระบวนท่ารำที่ใช้ในการจัดการแสดงโขน ณ โรงละครแห่งชาติ ซึ่งเป็นกระบวนท่ารำจะมีการปรับเปลี่ยนไปเพื่อให้เหมาะสมกับองค์ประกอบต่าง ๆ ในการจัดการแสดงแต่ละครั้ง

ปัจจุบันนี้ซึ่งมีผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่เป็นหลักในการสืบทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลม 2 ท่านคือ

1. อาจารย์อุดม อังศุธร (ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร) เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลมอรชุนจากคุณครูลมุล ยมะคุปต์
2. อาจารย์ธงไชย โพธยารมย์ (ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย กรมศิลปากร) เป็นผู้ที่รับการถ่ายทอดกระบวนท่ารำกลมนารายณ์จากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี (อดีตผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย กรมศิลปากร)

การรำหน้าพาทย์เพลงกลม

ผู้แสดง ต้องมีความสง่างาม มีความภาคภูมิอยู่ในที ต้องเคยผ่านการการแสดงเป็นพระนายโรงมาก่อน คือ พระราม

นักดนตรีในการรำกลม ที่เป็นผู้ตีตะโพนและกลองทัด ก็มีความจำเป็นที่จะต้องศึกษากระบวนท่ารำให้แม่นยำเช่นเดียวกัน เพราะในขณะที่ผู้แสดงจะเปลี่ยนกระบวนท่านั้น ตะโพนจะต้องทำหน้าที่ “บากท่า” หรือ “ท้า” ให้กลองทัดรัวกลองแทรกอยู่ในไม้กลองของเพลงหน้าพาทย์กลม เพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กับกระบวนท่ารำในขณะเดียวกัน

ลักษณะหน้าทับ และทำนองเพลงหน้าพาทย์กลมนั้น เป็นหน้าทับแบบวนซ้ำ เมื่อผู้แสดงปฏิบัติกระบวนท่า “เลาะ “ ซึ่งถือเป็นกระบวนท่ารำลำดับสุดท้ายในกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลมผู้บรรเลงดนตรีจะต้องบรรเลงเพลงเชิดทันทีเพื่อให้สอดรับกับท่ารำพอดี ซึ่งถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติในการรำเพลงหน้าพาทย์กลม

ความงามของกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน จึงขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ระหว่างหน้าทับ ไม้กลอง และทำนองเพลงในการบรรเลงกับกระบวนท่ารำ

กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลมที่ใช้ในการแสดงโขนมีจำนวนทั้งสิ้น 19 กระบวนท่ารำ ซึ่งผู้แสดงจะต้องศึกษาหาความรู้เกี่ยวกับหน้าทับ ไม้กลอง และทำนองเพลง ลักษณะการปฏิบัติ นาฏยศัพท์ที่ใช้ในการรำ และกลวิธีทางการแสดงของกระบวนท่ารำต่าง ๆ ประการสำคัญในการแสดงจะต้องมีการปฏิบัติกระบวนท่ารำเฉพาะของตัวละครซึ่งไทย โดยสามารถสรุปความมุ่งหมายสำคัญได้ 2 ประเด็นดังนี้

1. ความมุ่งหมายในการนำไปใช้ เมื่อผู้แสดงนำเพลงหน้าพาทย์กลมไปใช้ในการแสดงโขนยังคงใช้ในความหมายของการเดินทางสำหรับเทพเจ้า สมมติเทพ และผู้มีอิทธิฤทธิ์ การเดินทางของตัวละครที่มีลักษณะเหนือมนุษย์ดังกล่าว
2. ความมุ่งหมายในการรำ เป็นการแสดงที่มุ่งความงดงามในการปฏิบัติกระบวนท่ารำที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างแบบแผนในการแสดงโขน และจารีตในการแสดงละครใน กล่าวได้ว่า การรำเพลงหน้าพาทย์กลมจึงเป็นการแสดงการสืบสายกระบวนท่ารำในการแสดงละครในที่ปรากฏในการแสดงโขน

ผู้แสดงพิจารณาเลือกใช้กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลม โดยมีเกณฑ์ ดังนี้

1. เวลาที่ใช้ในการแสดง
2. การลำดับการปฏิบัติกระบวนท่ารำ ให้ครบทุกขั้นตอน และคงบางกระบวนท่ารำที่แสดงลักษณะเฉพาะของตัวละคร ที่ปรากฏอยู่ในการปฏิบัติขั้นตอนที่ 2 กระบวนท่ารำหลักเพลงหน้าพาทย์กลม มี 8 กระบวนท่ารำ ได้แก่ ท่าเริ่มต้น ท่ารำร่าย ท่าเก็บเท้า ขยั่นเท้ารัวกลอง ท่าลงเสี้ยว ท่าขึ้น ท่าเลาะ และท่าเชิด
3. การตัดหรือสลับกระบวนท่ารำในการปฏิบัติขั้นตอนที่ 2 ซึ่งเป็นกระบวนท่ารำที่สามารถตัดทอน หรือสลับการปฏิบัติกระบวนท่าได้ (ยกเว้นการกระบวนท่าเฉพาะตัวละคร) โดยพิจารณาจาก ความซับซ้อนของกระบวนท่ารำ ความชำนาญในการใช้อาวุธประกอบการรำ และความคล้ายคลึงของการปฏิบัติกระบวนท่ารำ
4. การนัดแนะ เป็นการตกลงกันระหว่างนักดนตรีกับผู้แสดง ทั้งนี้เป็นไปเพื่อการสร้างความเข้าใจที่ถูกต้องเป็นสิ่งที่เกิดจากประสบการณ์ทางการแสดงของทั้งสองฝ่าย เช่น
    1) การควงอาวุธ เพื่อเป็นสัญญาณว่ากำลังจะปฏิบัติกระบวนท่ากลอกคอ
    2) การปฏิบัติกระบวนท่าเลาะ เพื่อเป็นสัญญาณว่ากำลังจะปฏิบัติกระบวนท่ารำเพลงเชิด
5. ทิศทางในการหันลำตัว และการใช้พื้นที่บนเวที โดยเฉพาะการเคลื่อนไหว และทิศทางในการปฏิบัติแต่ละกระบวนท่ารำระหว่างการแสดงให้ครอบคลุมทุกพื้นที่และทุกทิศทางของเวที
6. การใช้หน้าหนังประกอบการปฏิบัติกระบวนท่ารำ ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะการเชิดหนังใหญ่ ซึ่ง ที่สำคัญคือ จะต้องปฏิบัติ หน้า ไหล่ และเกลียวข้างลำตัวในจังหวะขึ้นเสมอ

<u>การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม</u> ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์

วิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของโขนพระและพระละคร มีความแตกต่างในด้านต้นกำเนิดที่เป็นการผสมผสานของปรัชญาและแนวคิดทางพุทธศาสนา ปรัชญาเทวนิยมของศาสนาฮินดู ปรัชญาสังคมทางวัฒนธรรมไทย ซึ่งการเข้าสู่การเป็นศิลปินโขนพระจะต้องมีพื้นฐานที่สั่งสมอย่างแตกฉาน และใช้ความสามารถเฉพาะตัวที่ได้รับการฝึกฝน โดยการแสดงออกให้สง่างาม ภาคภูมิ ดูขลังและศักดิ์สิทธิ์ตามแบบอย่างกษัตริย์นักรบ ทั้งนี้ปัจจุบันพบว่าการสอนโขนตัวพระในสถาบันการสอนนาฏศิลป์ใช้ครูละครสอน ทำให้วิธีการรำจากแบบแผนโขนตัวพระเป็นรำแบบละครตัวพระจนแยกไม่ออก

เอกลักษณะลีลาท่ารำของตัวโขนพระราม

การแสดงออกถึงกริยามารยาทที่งามสง่า สงบ นิ่งและสันติ มีความหยิ่งในศักดิ์ศรีแฝงไว้ด้วยความเมตตา และความภาคภูมิในตัวเอง การแสดงด้วยอารมณ์ของสีหน้าที่เรียบเฉย ไม่แสดงออกความรักใคร่เชิงชู้สาว ไม่กล่อมไหล่ กล่อมหน้า กล่อมตัว ซึ่งเป็นกริยาของผู้หญิง เนื่องจากพระรามเป็นการแสดงในโขนซึ่งเป็นศิลปะของบุรุษที่มีชาติพงศ์เป็นกษัตริย์

ตัวลิง

มีวิจัยการรำของตัวลิงใน**กระบวนการตรวจพลและการรบของตัวลิง** 2 เรื่อง คือ **ไพโรจน์ ทองคำสุก เรื่อง กระบวนการรบของพญาวานรในการแสดงโขนและไกรลาส จิตร์กุล การตรวจพลของพญาวานรในการแสดงโขน** นับเป็นความพยายามของการเติมส่วนเสี้ยวของงานวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับตัวลิงให้ครบถ้วน ซึ่งวิทยานิพนธ์ทั้งสองเรื่องนี้เป็นเรื่องที่มีความเกี่ยวเนื่องกัน กล่าวคือ ในกระบวนการแสดงเกี่ยวกับการต่อสู้ในโขน เรื่องรามเกียรติ์นั้น มีขั้นตอนในการแสดงคือ เริ่มจากการตรวจพล แล้วต่อด้วยการรบ ซึ่งผู้ศึกษาท่านที่สองคือไกรลาส จิตร์กุลเลือกประเด็นที่ศึกษาเกี่ยวกับพญาวานร ในปี 2548 จึงสอดคล้องกับไพโรจน์ ทองคำสุกที่ได้ทำการศึกษาไว้ตั้งแต่ 2538 จากการศึกษากระบวนการรำของพญาวานรในการแสดงโขน เรื่องเกี่ยวกับการตรวจพลและการรบ สามารถเชื่อมโยงองค์ความรู้จากข้อค้นพบได้ดังนี้

การตรวจพลของพญาวานร

การรำตรวจพลในการแสดงโขนเป็นการตรวจดูความเรียบร้อยในกองทัพ ก่อนที่จะยกทัพออกไปรบ การตรวจพลของฝ่ายลิง หรือเรียกว่าฝ่ายพลับพลา จะใช้เพลงกราวนอก หรือเรียกการตรวจพลอีกอย่างว่าออกกราว พญาวานรในที่นี้ คือ สุครีพ หนุมาน ชมพูพาน องคต และนิลนนท์ แต่วิทยานิพนธ์ของไพโรจน์ มิได้ร่วมนิลนนท์เป็นพญาวานร

ลักษณะการแสดงที่เกี่ยวกับการรำตรวจพล เป็นอิทธิพลที่ได้รับจากตำราพิชัยสงคราม ในช่วงที่ประเทศไทยยังมีศึกสงครามภายใต้การบัญชาการทัพของพระมหากษัตริย์ เมื่อมีการประพันธ์วรรณกรรมประจำรัชกาล เรื่องราวดังกล่าวจึงได้ถ่ายทอดผ่านวรรณกรรมเรื่องนั้น ในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ก็มีการถ่ายทอดเรื่องราวการจัดทัพด้วยเช่นกัน

การแสดงรำตรวจพลโขนหน้าจอ ณ โรงละครแห่งชาติ ระหว่าง พ.ศ. 2489-2547 มีขั้นตอนคือ

คนธงออกกราว

เขนลิงออกกราว

เสนาลิงออกกราว

พญาวานรออกกราวฉาก 1

พญาวานรออกกราวฉาก 2

พระราม พระลักษณ์ออกกราวตรวจพล

องค์ประกอบในการรำตรวจพลกองทัพลิง

เครื่องแต่งกาย เสนาลิงและพญาวานร แต่งยืนเครื่องตัวลิง มีความแตกต่างในรายละเอียดของวัสดุที่ประดับเครื่องแต่งกาย เขนลิงแต่งกายตามลำดับชั้นที่ต่ำสุด มีเครื่องแต่งกายทั้งสิ้น 5 ชิ้น ประกอบด้วย หัวเขนลิง เสื้อ กางเกง ผ้าคาดเอว หางลิง พระรามและพระลักษณ์แต่งกายแบบยืนเครื่องพระ

อาวุธและอุปกรณ์การแสดง คนธง ใช้ธงชัย
เขนลิง ใช้ดาบ
เสนาลิง พญาวานรยกเว้นหนุมานและพระลักษณ์ ใช้พระขรรค์
หนุมาน ใช้ตรี
พระราม และพระลักษณ์ใช้คันศร

เพลงที่ใช้ประกอบการรำ เพลงกราวนอก เป็นเพลงหน้าพาทย์อัตราจังหวะ 2 ชั้น อารมณ์เพลงแสดงถึงความสนุกสนาน และสร้างความฮึกเหิมให้กองทัพ ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าบรรเลง โดยผู้แสดงจะฟังเสียงกลองทัดเป็นหลักในการเต้นตรวจพล

การรำตรวจพลของพญาวานร แบ่งออกเป็น 5 ช่วง คือ

1. สุครีพดูความพร้อมของกองทัพในภาพรวม
2. สุครีพออกกราวเดี่ยว หรือ กราวฉาก 1 เพื่อแสดงอิทธิฤทธิ์ อวดฝีมือให้ไพร่พลในกองทัพดู
3. สุครีพเดินตรวจดูความเรียบร้อยและซักถามเสนาลิงในกองทัพ ท่าเต้นป๊ะเท่งป๊ะอยู่ในขั้นตอนนี้
4. หนุมาน องคต ออกกราวเดี่ยว หรือ กราวฉาก 1 อวดฝีมือให้ไพร่พลดู
5. หนุมาน องคต ออกกราวหมู่ หรือกราวฉาก 2 แสดงความเคารพ และรายงานความเรียบร้อยในการจัดทัพแก่สุครีพ

กระบวนท่าที่ถือว่าสื่อความหมายได้ดี หรือเป็นเอกลักษณ์ของการตรวจ คือการเต้นป๊ะเท่งป๊ะ

กระบวนการรบของพญาวานร

กระบวนการรบของพญาวานร เป็นกระบวนท่ารำที่ต่อเนื่องจากการตรวจพลแล้วยกทัพมาปะทะทัพการข้าศึกแล้วเข้าประจัญบาน โดยในที่นี้พญาวานรหมายถึง สุครีพ หนุมานและองคต การที่จะสามารถเป็นผู้แสดงกระบวนการรบของพญาวานรได้นั้นต้องผ่านการคัดเลือกและฝึกหัดเบื้องต้นเสียก่อน โดยการพิจารณาจากรูปร่างเป็นสำคัญ จากนั้นก่อนได้รับการฝึกต้องมีพิธีคำนับครูและไหว้ครูตามลำดับ แล้วเริ่มการฝึกหัดท่าพื้นฐาน จากนั้นต่อด้วยการฝึกแม่ท่าโขนลิง โดยแบ่งออกเป็นแม่ท่าตามแบบนาฏศิลป์โขนและท่าเฉพาะของลิงซึ่งเน้นอากัปกิริยา ท่าทางชีวิตประจำวันของลิงเป็นประโยชน์เมื่อต้องใช้ท่าทางต่างๆในกระบวนการรบ ออกกราว รำเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ จากนั้น ควรศึกษาเกี่ยวกับนาฏยศัพท์เฉพาะต่างๆเพื่อง่ายต่อการอ่านบันทึกท่ารำและการทำความเข้าใจ

กระบวนการรบของพญาวานร มีแบบแผน ดังนี้

1. ท้ารบ เป็นการเจรจาทักทาย ถือเป็นธรรมเนียมในการทำศึกสงครามแต่โบราณ สำหรับในการแสดงโขนการท้ารบจะเริ่มโดยฝ่ายยักษ์

2. เตรียมตัวรบ การเตรียมตัวรบเป็นลักษณะการจัดแต่งร่างกายให้รัดกุม(นาฏยศัพท์ทางโขนเรียกว่า การนุ่งผ้า) ทำท่าเงื้อง่าดูท่าที และเตรียมพร้อมที่จะเข้าประอาวุธ

3. รบ เป็นการแสดงท่าทางการรบที่มีกระบวนท่าพลิกแพลงมาก เนื่องมาจากอุปนิสัยลิง จึงแตกต่างไปจากกระบวนรบอื่นๆ ซึ่งท่าทางในการรบ ประกอบด้วย

    1) เข้าปัด

2) จับ กระบวนรบในการจับท่า มี 4 กระบวนท่า คือ จับหนึ่ง สามทีไขว้ หกกัด พลาดหรือตาย

3) ปัดออก

4) ขึ้นลอย มีกระบวนท่าทั้งสิ้น 10 ท่า ประกอบด้วย ขึ้นลอยสูงท่าที่1-2 ขึ้นลอยหลัง ท่าที่ 1-2 ขึ้นลอยท่าที่ 1-2 ขึ้นลอยท่ามัจฉานุ ท่าไขว้เท้าพาดคอ ท่าลอยบ่า ท่าลอยพิเศษ

กระบวนท่ารบที่เป็นลักษณะพิเศษของพญาวานรมีลักษณะพิเศษ คือ เน้นการใช้อาวุธพิเศษต่างๆ เน้นลักษณะเฉพาะของพญายักษ์ที่มาต่อสู้กับพญาวานร กระบวนท่ารบมีการออกแบบให้สอดคล้องและสัมพันธ์กับลักษณะเฉพาะของตัวละครที่มีบทรบ ท่ารบมีลักษณะเด่น ทำให้การเดินทางสนุกสนาน น่าติดตาม โดยแบ่งกระบวนการรบพิเศษออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

กระบวนท่ารบระหว่างพญาวานรกับพญายักษ์ คือ หนุมานรบวิรุญจำบัง หนุมานรบบรรลัยกัลป์ สุครีพหนุมาน องคต รบกุมภกรรณ

กระบวนท่ารบระหว่างพญาวานรกับพญาวานร คือ สุครีพรบพาลี หนุมานรบนิลพัท หนุมานรบมัจฉานุ

4. แพ้-ชนะ

5. เสียใจ-ดีใจ

และการศึกษาเกี่ยวกับแนวคิดวิธีการแสดงโขนลิง ของ ไพโรจน์ ทองคำสุก โดยพบว่า ในแนวคิดเกี่ยวกับการแสดงโขนลิง ประกอบด้วย แนวคิดเชิงธรรมชาติวิทยาของลิง โดยใช้สิงแสมเป็นต้นแบบในการแสดงโขนลิง ประกอบกับแนวคิดเชิงศาสนาฮินดู แนวคิดเชิงทฤษฎีเลียนแบบเรขศิลป์ แนวคิดเชิงทฤษฎีการเคลื่อนไหว แนวคิดเชิงทฤษฎีการสร้างสรรค์องค์ประกอบทางศิลปะ แนวคิดเชิงวิจิตรศิลป์ แนวคิดเชิงวรรณกรรม แนวคิดเชิงรับราชการ และแนวคิดเชิงศิลปะการแสดงดั้งเดิม โดยวิธีการแสดงโขนลิงมาจากการเสริมให้ได้บุคลิกเด่นของลิง ในการแสดงโขน โดยการสร้างรูปแบบจากการนำรูปแบบของมนุษย์ผู้ชาย มาเป็นหลักแล้วมีการตกแต่งโครงสร้างและการเคลื่อนไหว ลักษณะการแสดงออกของโขนลิง เป็นการรำทำบท และใช้ท่าเลียนแบบธรรมชาติของลิงในช่วงพัก

ตัวยักษ์

<u>การสร้างศิลปินเอกโขนยักษ์</u> สาวิตร พงศ์วัชร์

ด้านวัฒนธรรม ความเชื่อที่มีต่อยักษ์ คือสัญลักษณ์ของอมนุษย์พวกหนึ่งที่มีรูปร่างใหญ่โต น่ากลัว ใจดำ กินสัตว์ มีฤทธิ์ เหาะได้ และแปลงกายได้ ยักษ์มี 2 ประเภท คือ ยักษ์เพศชายและหญิง

การสร้างศิลปินเอกโขนยักษ์ ประกอบด้วย

1.การเรียนรู้

มี 2 กระบวนการ คือ

1.1การเข้าสู่ระบบการศึกษาโขน โดยการแบ่งยักษ์ออกเป็น 5 ประเภท คือ ยักษ์ใหญ่ ยักษ์เล็ก ยักษ์ต่างเมือง ยักษ์เสนาและเสนายักษ์ โดยมีเกณฑ์แบ่งจากการแบ่งตามฐานะ ยศและชาติกำเนิด การแบ่งตามโครงสร้างของร่างกาย แบ่งตามบทบาทการแสดงและแบ่งตามเครื่องทรงของผู้แสดง

1.2กระบวนการเรียนรู้ มีระบบการถ่ายทอดท่ารำ 2 ระบบ คือการถ่ายทอดที่มีแบบแผน คือ การฝึกตามหลักสูตร ตามตารางเรียน ฝึกโดยมีทฤษฎีรองรับและฝึกเป็นกลุ่มใหญ่ อีกลักษณะหนึ่งคือ การถ่ายทอดนอกเหนือแบบ

แผน มีวิธีฝึกเป็นกลุ่มย่อย ฝึกด้วยตนเอง ฝึกหัดรำจากแหล่งข้อมูลเดิม และฝึกแบบครูพักลักจำ ซึ่งการเรียนรู้ทั้งสองระบบนี้ สามารถแบ่งการเรียนรู้ออกเป็น 4 ขั้นตอน คือ

1.2.1 การถ่ายทอดท่ารำตามครู คือการฝึกหัดเบื้องต้น การฝึกหัดแม่ท่า และการฝึกหัดหน้าพาทย์

1.2.2 การถ่ายทอดท่ารำเฉพาะตัวผู้ฝึก คือ ตรวจพลคนธงและเขนยักษ์ ตรวจพลยักษ์เสนา ตรวจพลเสนายักษ์ และตรวจพลยักษ์ใหญ่(ทศกัณฐ์ สหัสเดชะ มูลพลัม)

1.2.3การถ่ายทอดท่ารำเฉพาะตัวเอก คือ การตีบทและการใช้บท การแสดงเป็นชุดเป็นตอน การใช้พื้นที่บทเวที การใช้อาวุธและอุปกรณ์เวที

1.2.4การถ่ายทอดเฉพาะศิษย์เอก คือ การตั้งตัวละคร(ช้าปี่ ส่งเพลง ตั้งเพลง พากย์) รำอวดฝีมือ(ลงสรง ฉุยฉาย เกี้ยวนาง ชูกล่องดวงใจ) การสร้างสรรค์ท่ารำโขนยักษ์

คุณลักษณะครูโขน ประกอบด้วย ความมีเมตตา ขยัน กตัญญู สุขภาพแข็งแรง จิตใจเข้มแข็ง มีกัลยาณมิตร ซึ่งหมายถึง ความน่าเชื่อถือ มีพฤติกรรมน่าเคารพ น่ายกย่อง รู้จักพูดให้คำแนะนำตักเตือน ไม่ชี้นำผู้เรียนไปในทางที่เสื่อมเสีย

คุณลักษณะศิษย์โขน ประกอบด้วย มีบุคลิกภาพเหมาะแก่การเรียน มีศรัทธาในการแสดงโขน มีความตั้งใจในกระบวนการฝึกและกระบวนการแสดง มุ่งมั่น มีวินัย มีเชาว์ปัญญา มีความสามารถในการแสดง และมีความคิดสร้างสรรค์

กรอบกติการที่ใช้ชี้วัดการสร้างศิษย์เอกโขนยักษ์

1.มีความชำนาญจากช่วงเวลาในการแสดงโขน ที่เรียกว่า ชั่วโมงบินสูง

2.สร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆต่อยอดจากฐานการอนุรักษ์เดิม

3.ได้ทำคุณประโยชน์ด้วยการใช้เวลาในการสอนสั่งสม จนเกิดความชำนาญ แม่นยำประสบการณ์ ปัญญา

4.คิดดี คิดเร็ว ในช่วงเวลาจำกัด อย่างถูกต้องและเกิดสุนทรียภาพ

5.คิดอย่างบูรณาการจากท่ารำเก่าและท่ารำภายนอกมาปรับปรุงให้เกิดความเหมาะสมตลอดจนได้ศัพท์ใหม่ของวงการโขน

6.อธิบายได้อย่างลึกซึ้ง ในความสามารถถ่ายทอดด้านการถ่ายทอดความรู้เฉพาะครูโขน

7.ใช้เสรีภาพในการตีบท จนเกิดเป็นตัวของตัวเองและตีบทแตก

8.รักษารูปร่างให้มีพลังในการปฏิบัติ

9.รู้ศักยภาพของตนเองอย่างแท้จริง

การศึกษาเกี่ยวกับการแสดงของทศกัณฐ์ มี 3 เรื่องคือ

จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของทศกัณฐ์ โดยสมศักดิ์ ทัดติ

กระบวนการรำและกลวิธีแสดงบททศกัณฐ์ในการแสดงโขนตอนนางลอย ของครูจตุพร รัตนวราหะ โดยพหลยุทธ กนิษฐบุตร

การแสดงบทบาททศกัณฐ์รำลงสรง ตอนทศกัณฐ์ลงสวน โดย วรวุฒิ หมั่นสุจริต

สรุปสาระสำคัญคือ

องค์ประกอบการแสดง จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของทศกัณฐ์

องค์ความรู้ที่เกี่ยวกับทศกัณฐ์ คือมีการศึกษาเรื่องจารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนหน้าจอ และการแสดงกระบวนการรำตลอดจนกลวิธีแสดงบททศกัณฐ์ในการแสดงโขนตอนนางลอย ของครูจตุพร รัตนวราหะโดยข้อสรุปเกี่ยวกับการฝึกหัดที่จะเป็นผู้รับบททศกัณฐ์ของทั้งสองวิทยานิพนธ์มีแนวทางเดียวกัน คือ ก่อนที่จะได้รับการฝึกหัดโขนเป็นตัวยักษ์ต้องมีผ่านกระบวนการต่างๆ ดังนี้

การคัดเลือกและการฝึกหัดผู้แสดงเป็นทศกัณฐ์

การคัดเลือกผู้ฝึกหัดเป็นตัวยักษ์ ที่มีเกณฑ์ในการพิจารณาด้านร่างกาย คือเป็นผู้มีรูปร่างสูงใหญ่ สมส่วน ช่วงคอยาว ช่วงขา แขน ข้อมือ สามารถดัดได้ง่าย เป็นผู้มีร่างกายแข็งแรงอดทน และไม่มีโรคประจำตัว มีจิตใจเข้มแข็ง ไม่ย่อท้อต่ออุปสรรค จากนั้นต้องผ่านการคำนับครู เช่นเข้าร่วมพิธีไหว้ครูประจำปี เพื่อฝากตัวเป็นศิษย์

การฝึกหัดเบื้องต้นของโขนยักษ์ จากนั้นจึงจะมีการฝึกหัดเฉพาะการแสดงเป็นตัวละครตัวใดตัวหนึ่งเป็นการเฉพาะต่อไป ตลอดจนต้องมีการศึกษานาฏยศัพท์เฉพาะของโขนยักษ์

การฝึกหัดตัวทศกัณฐ์ในวิทยาลัยนาฏศิลป จะต้องผ่านการศึกษาแม่ท่ายักษ์ เพื่อใช้เป็นองค์ความรู้หลักที่ใช้ประยุกต์กับการแสดงอื่นๆ เมื่อเรียนเกี่ยวกับแม่ท่าจบก็จะตามด้วยเพลงเชิด และควรมีความรู้เกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ขั้นต้นอื่นๆ อาทิ เพลงปฐม เพลงเสมอ และมีฝีมือรำดี

มีประสบการณ์แสดง คือเริ่มจากการแสดงเป็นตัวประกอบก่อน เช่น เสนายักษ์ มโหธร เปาวนาสูร เป็นต้น และมีปฏิภาณไหวพริบพอที่แก้ปัญหาบนเวทีได้

ต้องผ่านการฝึกหัดอิริยาบทต่างๆเพื่อสร้างคุณลักษณะของตัวทศกัณฐ์ โดยเฉพาะท่าเดินเป็นพิเศษ ตลอดจนการฝึกท่ารบและท่าการแสดงอารมณ์ต่างๆ เช่น ท่าเหม่ ท่าตีไม้เจ็ด ท่าตีหนีฉาก

จารีตของผู้แสดงเป็นทศกัณฐ์

จารีต ซึ่งหมายถึง ระเบียบแบบแผนที่ยึดถือและปฏิบัติสืบเนื่องกันมา ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันและยังคงปฏิบัติต่อเนื่องสืบไป ของการแสดงโขนของทศกัณฐ์ จะต้องได้รับการฝึกหัดกระบวนท่ารำ ซึ่งเป็นจารีตในการแสดง คือ

1. รำช้าปี่ เป็นการรำเพื่อเปิดตัวแสดง หรือแนะนำตัว เมื่อมีการเปิดม่าน ต่อจากเพลงวา เป็นการรำบนเตียงทอง ของพญายักษ์หรือพระ
2. รำตรวจพล กระบวนท่ารบและท่าขึ้นลอย
3. รำตีบท หรือการรำใช้บท เป็นภาษาท่าสื่อความหมาย
4. รำเพลงหน้าพาทย์และการแสดงเป็นชุดเป็นตอนที่สำคัญ โดยเพลงหน้าพาทย์ที่มีโอกาสใช้บ่อย คือ เพลงเสมอมาร ตระนิมิต พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก

จารีตด้านการแต่งกายของทศกัณฐ์ คือการแต่งยืนเครื่องแบบก้นแป้น ส่วนที่แตกต่างจากพญายักษ์อื่น คือ การสวมรัดอกหรือเกราะตลอดเวลา และสวมพวงประคำคอ สีเครื่องแต่งกาย คือเสื้อสีเขียว เครื่องปักส่วนล่างเป็นสีเขียวขลิบแดง หรือแดงขลิบเขียว ผ้านุ่งสีแดง เครื่องประดับโลหะสีเงินหรือสีทอง ประดับพลอยหรือกระจกขาว หัวโขนมีสีทองใช้ตอนมีความสุข และสีเขียวใช้ได้ทั่วไปทุกตอน

กระบวนท่าและกลวิธีแสดงของทศกัณฐ์

สำหรับองค์ความรู้เฉพาะเกี่ยวกับกระบวนท่ารำและกลวิธีแสดงบททศกัณฐ์ในการแสดงโขนตอนนางลอย ของครูจตุพร รัตนะวราหะมีดังนี้

การแสดงบททศกัณฐ์ในตอนนางลอย ผู้แสดงจะต้องมีการศึกษาเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายอุปกรณ์ประกอบการแสดง ศึกษาวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย และลำดับการแสดงโขนตอนนางลอยด้วย สำหรับการแสดงของทศกัณฐ์ในตอนนี้ประกอบด้วย 8 เพลง คือ เพลงช้าปี่ เพลงสร้อยเพลง เพลงทองย่อน เพลงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงลีลากระทุ่ม เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงจีนเข็มเล็ก

เพลงช้าปี่ เพลงสร้อยเพลง เพลงทองย่อน เพลงคลื่นกระทบฝั่ง เป็นกระบวนรำในบทนั่งเมืองของทศกัณฐ์ ท่ารำส่วนใหญ่เป็นการรำทำบทแสดงความหมายตามบทประพันธ์

เพลงลีลากระทุ่ม เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงจีนเข็มเล็ก เป็นกระบวนท่ารำในบทเกี้ยวนางสีดาแปลง ถือว่าเป็นบทที่สามารถใช้แสดงฝีมือรำของฝ่ายยักษ์

ลักษณะท่าทางเฉพาะของครูจตุพร รัตนะวราหะ

1. การกล่อมหน้า โดยก่อนจะหยุดกล่อมหน้าจะเปิดปลายคางขึ้นพยักหน้า เพื่อแสดงถึงการกำชับ หรือแสดงออกถึงอำนาจ
2. การสะบัดแง่ศีรษะในขั้นตอนสุดท้ายของการเอียงศีรษะ
3. การปฏิบัติท่าพิศมัยเรียงหมอน จากแขนข้างที่ตึงปฏิบัติเป็นงอข้อศอกทำมุมป้านประมาณ 170 องศา
4. การจีบนิ้ว ที่ใช้ปลายนิ้วหัวแม่มือจรดปลายนิ้วชี้ นิ้วที่เหลือเหยียดตึง
5. การใช้เกลียวข้างประกอบการกล่อมไหล่ แทนการเอียงไหล่
6. การรำให้หมดก่อนจังหวะ ตั้งท่านิ่งเป็นการเรียกความสนใจจากผู้ชม
7. เมื่อนั่งราบกับพื้น หากต้องการจะคุกเข่าให้กลั้นลมหายใจแล้วเผ่นตัวขึ้น
8. การแสดงสีหน้าภายในศีรษะโขนขณะแสดง เป็นการแสดงความรู้สึกจากภายใน ทำให้รำทำบทสมบทบาทมาก
9. ขณะแสดงให้ถือคันศร โดยหัวศรแตะที่หัวเข็มขัด

การแสดงบทบาททศกัณฐ์รำลงสรง ตอนทศกัณฐ์ลงสวน เป็นกระบวนท่ารำของอาจารย์ สมศักดิ์ ทัดติที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูอร่าม อินทรนัฏ ซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะได้รับจากคุณหญิงเทศนัฏกานุรักษ์อีกทีหนึ่ง ซึ่งต่อมาได้ถ่ายทอดกระบวนท่ารำในการเรียนสอนในวิทยาลัยนาฏศิลป์

การรำทศกัณฐ์ลงสวนมีขั้นตอนในการรำดังนี้

การรำเพลงเสมอ การเดินทางของทศกัณฐ์ไปห้องสรง

เพลงชมตลาดและเพลงร่าย เป็นการรำประกอบบทบรรยายการอาบน้ำ แต่งตัว

เพลงกลองโยน ซึ่งเป็นการรำที่ใช้เดินทางโดยราชรถ โดยเป็นการเดินทางด้วยขบวนเกียรติยศ

เพลงเชิด โดยพบว่าท่ารำเป็นท่ารำเพลงเชิดของตัวพระ เพื่อให้สอดคล้องกับการเดินทางจะไปหานางสีดาเพื่อเกี้ยวพาราสี ซึ่งไม่สอดคล้องหากใช้กระบวนรำที่ขึงขัง ดุดันแบบยักษ์

อารมณ์ในการแสดง คือ อารมณ์แจ่มใส มีความสุขกับการอาบน้ำแต่งตัว เพื่อเป็นอวดหญิงที่พึงใจ ซึ่งมีความอ่อนหวานในการแสดงออกแต่ก็ยังคงแฝงความสง่างามของยักษ์ไว้ด้วย

<u>การแสดงโขนของอากาศตไล</u> อนุชา บุญยัง

อากาศตไลคือยักษ์ที่มีความผสมผสานระหว่างยักษ์ผู้หญิงและยักษ์ผู้ชาย ซึ่งเป็นตัวละครเพียงตัวเดียวในบทพระราชนิพนธ์ เรื่องรามเกียรติ์ เป็นยักษ์เสื้อเมือง หมายถึง ความเชื่อเรื่องการนับถือบรรพบุรุษ ซึ่งปรากฏในบท พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนสืบมรรคา โดยพบว่าจะแสดงใน โขนหน้าจอ และโขนฉาก

การฝึกหัดผู้แสดงเป็นอากาศตไล

การฝึกหัดอากาศตไล ตามจารีตแต่โบราณ จะใช้ผู้ชายที่มีพื้นฐานตัวยักษ์เป็นส่วนใหญ่และเคยใช้ผู้ฝึกหัดเป็นตัวลิง(นายฉลาด พกุลานนท์) เพียงคนเดียว

ขั้นตอนการฝึกหัด ใช้ขั้นตอนและวิธีการฝึกหัดแบบตัวยักษ์ทั่วไป

ขั้นตอนของการฝึกหัดเฉพาะบทบาทของอากาศตไล รวมทั้งการตีบทและจริตกริยาของนางยักษ์ จากการวิจัยพบว่า การฝึกหัดเป็นตัวอากาศตไลต้องฝึกพื้นฐานของยักษ์ผู้ชายเป็นหลัก และเพิ่มเติมบทบาทท่าทาง จริตกริยาของตัวนางยักษ์อีกส่วนหนึ่ง โดยท่าทางจริตกริยาของตัวนางยักษ์ 1ใน4 ส่วน ลักษณะการแสดงในส่วนของอำนาจคือ พระเดชแบบยักษ์ผู้ชาย ท่าทางแบบยักษ์ผู้หญิง จะปรากฏชัดเจนเมื่อมีการสัมผัสทางกามารมณ์ที่เกิดจากการยั่วยุจากหนุมานคู่ต่อสู้ เช่น ท่าอาย เมื่อถูกหนุมานจับหน้าอก ท่าเขินอายเมื่อถูกหนุมานจับก้น เป็นต้น และแสดงออกด้วยการหลบเหลี่ยม

องค์ประกอบการแสดง

การแต่งกายอากาศตไล สวมศีรษะโขนตัวอากาศตไลมีลักษณะพิเศษ คือ มีม้วยผมห้ายอด หรือ มงกุฎห้าแหยม มีลักษณะเฉพาะของตัวโขนสำคัญในระดับเทพเจ้า ซึ่งตรงกับลักษณะศีรษะโขนตัวพระปัญจสิขร มีมวยผมห้ายอดเช่นกัน การแต่งกายในการแสดงโขนมี 2 รูปแบบ คือ แบบเก่า เมื่อครั้ง นายฉลาด พกุลานนท์ ศิลปินกรมศิลปากร เคยแสดงครั้งแรกๆนั้น นุ่งผ้าจีบหน้านาง ต่อมาในระยะหลังอากาศตไลจะนุ่งผ้าโจงกระเบน(ไม่สวมสนับเพลา) ซึ่งเป็นรูปแบบที่ปรากฏในปัจจุบัน และห่มผ้าห่มแบบหน้านางยักษ์(ชายผ้าเป็นรูปปีกกา)

อาวุธของอากาศตไล ในการแสดงตามรูปแบบนายทองเริ่ม มงคลนัฏ และนายหยัด ช้างทอง กำหนดให้ถืออาวุธ 4 ชนิด คือ หอก จักร กระบอง และศร(กระบองและจักรเหน็บที่เอว ศรขัดไว้ด้านหลัง) รูปแบบของนายราฆพ โพธิเวส พกอาวุธ 2 ชนิด คือ ถือกระบอง และเหน็บศรไว้ด้านหลัง แต่ในกระบวนท่ารบจะใช้กระบองเพียงอย่างเดียว

การแสดงเฉพาะบทบาทของอากาศตไล มีการใช้หน้าพาทย์ 2 เพลง คือ เพลงกราวในในขั้นตอนการตรวจพล เพลงเชิดในขั้นตอนการรบ

กระบวนท่ารำของอากาศตไล

กระบวนท่ารำของอากาศตไล ประกอบด้วย กระบวนท่าตรวจพล กระบวนท่ารบ และท่าตีบทและจริตกริยาต่างๆ

กระบวนท่าตรวจพลอากาศตไล ปรากฏเป็นรูปแบบชัดเจนในยุคกรมศิลปากรประกอบด้วยท่าตรวจพลโดยใช้หอก ตามแบบแผนของนายทองเริ่ม มงคลนัฏ และนายหยัด ช้างทอง และ ท่าตรวจพลด้วยกระบอง ตามแบบแผนของนายราฆพ โพธิเวส ซึ่งเป็นกระบวนท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่เมื่อ พ.ศ. 2543 แสดง ที่สังคีตศาลา ในบริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร

ในกระบวนท่าตรวจพลและกระบวนท่ารบของอากาศตไล มีลักษณะทางเล่นเป็นยักษ์ผู้หญิงไว้อย่างชัดเจนโดยเฉพาะ การหลบเหลี่ยมเกือบทั้งหมด ซึ่งเป็นรูปแบบของยักษ์ผู้หญิง ส่วนการตีบทและท่าจริตกริยาในการแสดงของอากาศตไล ปรากฏอยู่ในกระบวนท้ารบ ซึ่งเป็นจารีตในนาฏศิลป์ไทย เมื่อคู่ต่อสู้ได้ประจันหน้ากัน จะต้องมีการท้าทาย เป็นการข่มขวัญคู่ต่อสู้

แนวคิดในการสร้างกระบวนรำ และท่ารำของอากาศตไลพบว่า มี 2 แบบ คือ

แบบที่ 1 อากาศตไลเป็นยักษ์ผู้ชายที่มีกริยาแฝงเร้นของผู้หญิง จะแสดงออกมาต่อเมื่อมีอารมณ์รุนแรง เช่น อารมณ์โกรธ อารมณ์รักทางกามารมณ์ เป็นต้น

แบบที่ 2 อากาศตไลเป็นยักษ์ผู้หญิงที่มีรูปร่างลักษณะ การแต่งกาย การฝึกหัด บทบาทของยักษ์ผู้หญิง เช่น การหลบเหลี่ยม การเดินลอยหน้าเป็นต้น

<u>การแสดงโขนชักรอกของคณะโขนหลวงราชพงศ์</u> ประพัฒน์พงศ์ ภูวธน

การแสดงโขนชักรอก ก่อตั้งโดย หลวงราชพงศ์ภักดี(หม่อมราชวงศ์เลี่ยม วัชรีวงศ์) เมื่อ พ.ศ.2470 จัดการแสดงโขนหน้าจอ โขนชักรอก และโขนหน้าไฟ การจัดการแสดงโขนชักรอก เป็นการนำรอกมาใช้ในการแสดงโขนหน้าจอ สำหรับนักแสดงที่แสดงโขนชักรอก จะต้องใส่ถลกรอก เป็นผ้าดิบเย็บเป็นแถบเหมือนกางเกงชั้นใน สวมทับสนับเพลาก่อนจะนุ่งผ้า มีหัวเข็มข้างเอวสำหรับเกี่ยวตะขอดึงรอกให้ผู้แสดงลอยขึ้นไปได้ ซึ่งในการแสดงโขนชักรอกแบบการแสดงโขนหน้าจอ ไม่ค่อยเรียบร้อยสวยงามเท่ากับการแสดงโขนฉาก เพราะการแสดงโขนหน้าจอไม่มีโครงหลังด้านบนที่แข็งแรงคอยรับสายรอก เวลาที่ชักรอกจึงเห็นลวดสลิงที่ผูกสายรอก

ในการแสดงโขนชักรอก จะมีจะมีพิธีกรรมในการปักเสารอกหลังจากที่โรงโขนสร้างเสร็จแล้ว ด้วยเครื่องบูชากระยาบวช เป็นเครื่องบูชาที่ไม่ปนของสดหรือของคาว

5.1.3 สรุปสาระสำคัญละคร

จันทิมา แสงเจริญ	ละครชาตรีเมืองเพชร
ธีรภัทร์ ทองนิ่ม	ละครคุณสมภพ
ประภาศรี ศรีประดิษฐ์	ละครเท่งตุ๊กในจังหวัดจันทบุรี
ปรารถนา จุลศิริวัฒนวงศ์	ละครคณะปรีดาลัยของพระนางเธอลักษมีลาวัณ

ปัทมา วัฒนพานิช	การศึกษานาฏยลักษณ์ของละครหลวงในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช
พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์	ละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก
มาลินี งามวงศ์วาน	ละครแก้บนที่ศาลหลักเมืองกรุงเทพมหานคร
ฤดีชนก รพิพันธ์	ละครหลวงวิจิตร
ศิริมงคล นาฏยกุล	การแสดงละครเพลงของไทย พ.ศ. 2490-2496
สมพิศ สุขวัฒน์	ผู้ชนะสิบทิศ : ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม
สะวรรณยา วัยวัฒน์	ละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช
สุดารัตน์ กัลยา	การแสดงที่วังมังคละสถาน
โสภา กิมวังตะโก	ศึกษาและวิเคราะห์เปรียบเทียบละครชาตรีเมืองเพชร และละครชาตรีกรมศิลปากร
อมรา กล่ำเจริญ	ละครชาตรีที่แสดง ณ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

<u>การศึกษานาฏยลักษณ์ของละครหลวงในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช</u> ปัทมา วัฒนพานิช

ละครหลวงในสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช เป็นการแสดงผู้หญิงที่ได้รับมาจากละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช(หนู) ประกอบกับครูละครในสมัยอยุธยา ซึ่งรูปแบบและลักษณะในการแสดง จารีตประเพณีและขั้นตอนตลอดจนการแสดง เริ่มจากการไหว้ครู โหมโรง การรำเบิกโรง แล้วจึงจับเรื่อง วิธีการแสดงละครหลวงมีวิธีการแสดงต่างจากละครใน ในสมัยรัตนโกสินทร์ ด้วยการบรรจุเพลงหน้าพาทย์คำคี่ในคำกลอนและมีเพลงจากละครชาตรีผสมอยู่ การดำเนินเรื่องกระชับ รวดเร็ว มุ่งเน้นเนื้อความและเรื่องราวเป็นใหญ่ ลักษณะนิสัยตัวละครเปิดเผย มีอารมณ์สนุก และเน้นคุณธรรม

นาฏยลักษณ์ของการแสดงละครหลวงในสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช เป็นการแสดงละครผู้หญิงของหลวงที่มีจารีตในการแสดงแบบสมัยอยุธยาตอนปลาย ท่ารำคล้ายท่ารำในสมัยรัตนโกสินทร์ แบ่งการรำเป็นการรำใช้บทและการรำเพลงหน้าพาทย์ กระบวนท่ารำใช้แม่ท่า และสร้อยท่า เทคนิคลีลาของท่ารำยังไม่ละเอียดเท่าสมัยรัตนโกสินทร์ คาดว่าอาจมีท่ารำการใช้ยกเท้าด้านหน้าของตัวนางเป็นแบบละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช ซึ่งเป็นท่ารำของละครนอก

<u>ละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช</u> สะวรรณยา วัยวัฒน์

ในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี เมืองนครศรีธรรมราชจัดเป็นเมืองประเทศราช โดยได้รับอนุญาตให้มีละครผู้หญิงเป็นเครื่องราชูปโภคประจำราชสำนักเช่นเดียวกับเมืองหลวง โดยสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นละครผู้หญิงเช่นเดียวกับในราชสำนักของกรุงธนบุรี เนื่องจากมีการแลกเปลี่ยนความรู้ทางด้านการแสดง ศิลปิน ครูผู้สอนและเครื่องแต่งกายตลอดมามีข้อมูลจากปิยวดี มากพาว่า หลังจากกรุงศรีอยุธยาแตกแล้วพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงรวบรวมไพร่พล และสร้างเมืองกรุงธนบุรีเป็นราชธานี มีพระประสงค์ที่จะฟื้นฟูศิลปะวิทยาให้ดีดังสมัยกรุงศรีอยุธยา จึงได้มีการรวบรวมครูละครที่หลบหนีอยู่ได้เมื่อครั้งกรุงแตกมาเป็นครูละครหลวง และได้ครูละครของเจ้าพระยานครเองและมีบางส่วนหลบหนีไปพึ่งบารมีเมื่อตอนกรุงแตกมาฝึกซ้อมร่วมแสดง ซึ่งตรงกับข้อมูลของสะวรรณยาว่า เบื้องต้นในสมัยกรุงธนบุรีคงจะเป็นการถ่ายเทจากนครศรีธรรมราชไปกรุงธนบุรี สืบต่อมาจนกรุงเทพฯ แล้วจึงได้ถ่ายทอดกลับไปยังเมืองนครศรีธรรมราช

ลำดับการปกครองของเจ้าเมืองนครศรีธรรมราชที่มีบทบาทสำคัญเกี่ยวข้องกับละครผู้หญิงคือ

1. เจ้าพระยานครศรีธรรมราช (หลวงนายสิทธิ หนู) การถ่ายเทศิลปะการแสดงละครในผู้หญิงไปยังกรุงธนบุรีเริ่มต้นที่สมัยนี้
2. เจ้าพระยานครศรีธรรมราช (พัฒน์) มีการกล่าวถึง คุณน้อย งอก ตัวละครในราชสำนักเป็นครูละครในเมืองนคร สัมพันธ์นาฏศิลปินละครไทยของธนิต อยู่โพธิ์
3. เจ้าพระยานครศรีธรรมราช (หนู พร้อม) คณะละครผู้หญิงเจริญรุ่งเรืองมาก สันนิษฐานจากการมีคณะละครผู้หญิง 2 คณะ

ลักษณะจุดมุ่งหมายของการมีคณะละครผู้หญิงของเจ้าพระยานคร มีความคล้ายคลึงกับพระมหากษัตริย์ไทย คือ มีไว้เพื่อประดับเกียรติยศ ต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง เพื่อความบันเทิง งานสมโภชต่างๆ

เรื่องที่ใช้แสดงคือ อิเหนา อุณรุท รามเกียรติ์ แต่งกายแบบยืนเครื่องประกอบวงดนตรี ผู้ศึกษาได้นำท่ารำของเพลงแม่บทเล็ก แม่บทใหญ่ที่เป็นท่ารำมาตรฐานที่มีแบบแผนมาจากนาฏศิลป์ในราชสำนักเปรียบเทียบกับแม่บทเมืองนคร พบว่าน่าจะเป็นศิลปะการร่ายรำที่มาจากสายตระกูลเดียวกันเนื่องจากมีลักษณะร่วมคือ ใช้นาฏยศัพท์เช่นเดียวกัน มีทำนองเพลงชมตลาดเหมือนกัน เนื้อร้องคล้ายคลึงกัน มีท่ารำเหมือนกันหลายท่า โดยเฉพาะแม่บทเล็กกับแม่บทเมืองนคร

<u>ละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก</u> พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์

พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ การที่ทรงมีอัจฉริยภาพและสนใจในเรื่องการละครนั้น อาจจะมีเหตุผลจากการที่เมื่อทรงพระเยาว์ทรงศึกษาอยู่กับพระวิมาดาเธอ (ชื่อเต็ม) ซึ่งทรงมีละครอยู่ในพระราชวังดุสิตก็เป็นได้ และต่อมาเมื่อ 13 พรรษา ทรงศึกษาต่อด้านการดนตรี งานช่างและการละครที่ประเทศอังกฤษ จึงทำให้มีผลงานเกี่ยวกับการละครดังนี้

1. ทรงนิพนธ์บทละครเรื่องพระยศเกตุ ในพ.ศ. 2462 สองกรวรวิก ในพ.ศ.2462 จันทกินรี ในพ.ศ.2463
2. ทรงออกแบบเวที ฉาก เครื่องแต่งกายและแต่งหน้า
3. ทรงบริหารคณะละครด้วยพระองค์เอง
4. ทรงกำกับการแสดงและฝึกซ้อมการแสดงด้วยพระองค์เอง
5. ทรงบรรจุเพลงสำหรับการแสดงละคร
6. ทรงมีความสามารถด้านการทรงดนตรี เปียโน ชาร์พ ไวโอลิน ระนาดและฆ้องวง
7. ทรงรับโอนคณะละครจากสมเด็จเจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ พระเชษฐามาอยู่ในพระอุปถัมภ์ที่วังเพ็ชรบูรณ์

กลวิธีในการพระนิพนธ์บทละครทั้ง 3 เรื่อง

1. แต่งให้เหมาะกับโอกาสหรือวัตถุประสงค์ที่แสดง อาทิ ทำให้เป็นละครเบิกโรง

2. เลือกเรื่องให้เหมาะกับสถานที่ เช่น ทรงใช้เรื่องพระยศพระเกตุ เพราะมีฉากธรรมชาติของวังเพ็ชรบูรณ์เป็นจินตนาการที่วางไว้ เลือกเรื่องให้สอดคล้องกับทรัพยากรที่พระองค์มีอยู่ อาทิ เลือกละครเบิกโรงยักษ์สองกรวรวิก ลักษณะเป็นละครในมาสร้างเป็นสองกรวรวิก เพราะทรงมีตัวละครผู้หญิงที่มีความสามารถเพียงพอ

3. การที่พระองค์ทรงเลือกบทประพันธ์ที่มีอยู่แล้ว คือ นิทานเวตาล ทรงได้แรงบันดาลใจมาสร้างเป็น พระยศพระเกตุ โดยพยายามรักษาเนื้อหาของเดิมไว้ให้มากที่สุด

4. การต่อเติมปรุงแต่งจะกระทำต่อเมื่อต้องการความกระชับในการดำเนินเรื่องให้เกิดความสมจริง

5. ปรับเปลี่ยนเนื้อหาบางส่วน เพื่อสร้างสรรค์สิ่งดีงามให้วงการละคร อาทิ ทรงปรับลักษณะนิสัยพระยศพระเกศที่ไม่มีความรับผิดชอบให้เป็นกษัตริย์ที่ดี

ลักษณะละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก

1. บทละครไพเราะงดงามในเชิงวรรณศิลป์
2. บทละครสามารถใช้แสดงได้ทั้งในที่ร่มและกลางแจ้ง
3. ให้ตัวประกอบนั่งประดับฉาก มีบทร้องและรำ (เพิ่มสีสัน)
4. มีการออกแบบและสร้างฉากให้สมจริง โดยมีเทคนิคประกอบ
5. ใช้เสียงประกอบให้ดูสมจริง

ตาราง 19 ลักษณะรำเดี่ยว รำคู่และระบำในการแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่องจันทกินรี

รำเดี่ยว ท้าวพรหมทัตชมโฉมนางจันทกินรี	รำคู่กินรีกินรา	ระบำกินรีกินรา
เป็นท่ารำเดี่ยวกับบทชมความงามท่ารำประกอบด้วย ท่าแม่บทเพลงช้าเพลงเร็วและท่าทีประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ทำให้เกิดสุนทรียะจากความกลมกลืนของท่ารำ	เป็นการรำที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความเบิกบานใจที่ได้ชมธรรมชาติและการเกี้ยวพาราสี ท่ารำเป็นการตีบท	ประดิษฐ์ขึ้นในยุคหลังรูปแบบการสร้างแบบระบำดั้งเดิม คือ จบลงด้วยเพลงเร็วและลา ลักษณะท่ารำเป็นท่าคู่ มีการจัดแถวและแปรแถว

<u>ละครคณะปรีดาลัยของพระนางเธอลักษมีลาวัณ</u> ปรารถนา จุลศิริวัฒนวงศ์

พระนางเธอลักษณมีลาวัณ ทรงเป็นพระมเหสีในรัชกาลที่ 6 ทรงพระเจริญพระชนม์แวดล้อมด้วยนาฏศิลป์และวรรณกรรม กล่าวคือ

1. ทรงเป็นพระธิดาในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เจ้าของคณะละครปรีดาลัยต้นแบบละครร้องในรัชกาลที่ 5

2. 11 พรรษา ประทับตำหนักนกไม้ของสมเด็จพระนางเจ้าสุขุมาลย์มารศรี ศึกษาศิลปะวิทยาการโดยเฉพาะภาษาและวรรณกรรม

3. 12 พรรษา ประทับ ณ วังบางขุนพรหม วังที่มีชื่อเสียงด้านดนตรี

ซึ่งสันนิษฐานว่าเหตุทั้ง 3 ประการข้างต้น เป็นปัจจัยให้พระนางเธอลักษมีลาวัณทรงสนใจและสร้างผลงานด้านนาฏศิลป์การละครและการดนตรี สามารถกล่าวสรุปถึงผลงานแก่วงการละครไทย ได้ดังนี้

ผลงานด้านการแสดง

การร่วมแสดงละครหลวงกับคณะศรีอยุธยารมย์ ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งเป็นละครพูด ได้แก่ กลแตก หัวใจนักรบ โพงพาง กุศโลบาย หลวงจำเนียรเดินทาง และละครพูดสลับลำ เรื่องวิวาห์พระสมุทร

ผลงานด้านการประพันธ์

มีทั้งผลงานด้านโคลงกลอนและงานพระนิพนธ์ละคร ประกอบด้วย ละครตลกละครชีวิตจริงและละครสร้างสรรค์ แฟนตาซี อีกทั้งงานนิพนธ์นวนิยาย ทั้งทรงพระนิพนธ์เองและเป็นเรื่องแปล

ผลงานด้านกำกับการแสดง

พ.ศ. 2476 พระนางเธอลักษมีลาวัณ ทรงตั้งคณะละครขึ้นใหม่ชื่อ คณะปรีดาลัย แสดงละครพูด ที่มีระบำประกอบเพื่อเสริมเรื่อง ผลงานละครที่ทรงกำกับการแสดง อาทิ ซินเดอริลลา ศรีธนญชัย สังข์ทอง และศรอนงค์

อีกทั้งยังทรงสนับสนุนด้านนาฏศิลป์และดนตรี โดยดูแลโรงเรียนสอนนาฏศิลป์เบื้องต้นในวังปารุสกวัน ทรงเป็นที่ปรึกษาทางด้านการจัดแสดงละคร ทั้งละครโรงเรียน ละครโทรทัศน์และละครการกุศลต่างๆ และทรงเป็นที่ปรึกษาด้านดนตรีให้แก่บรรดานักแต่งเพลงในสมัยนั้น อาทิ ครูนารถ ถาวรบุตร ครูเอื้อ สุนทรสนวน ครูสง่า อารัมภีร ครูแก้ว อัจฉริยะกุล เป็นต้น

ลักษณะละครคณะปรีดาลัยของพระนางเธอลักษมีลาวัณ

พ.ศ. 2476 จัดแสดงละครในรูปแบบละครพูดประกอบระบำและคำร้อง นักแสดงประกอบด้วยนักแสดงตัวบท มีหน้าที่ดำเนินเรื่องและนักแสดงระบำ

สถานที่จัดแสดง โรงมหรสพนาครเกษม เป็นหลัก สลับกับศาลาเฉลิมกรุง ศาลาเฉลิมนคร และโรงละคร ปราโมทัย

การจัดการแสดง

สถานที่ฝึกซ้อม คือวังในซอยพระนาง แยกกันซ้อมแต่ละฝ่ายก่อนแล้วซ้อมรวมกัน แล้วจึงซ้อมในสถานที่จริง โดยซ้อมเข้าดนตรีและฉากจริงก่อนการแสดง 1 วัน นักแสดงตัวบทพระนางเธอฯ ทรงดูแลฝึกซ้อมนักแสดงระบำ ทรงเชิญอาจารย์ด้านนาฏศิลป์ตะวันตกมาสอน มีการประชาสัมพันธ์โดยติดโปสเตอร์หน้าโรงละคร สถานที่ต่างๆ และลงโฆษณาในหนังสือพิมพ์

ค่าเข้าชม ตั้งแต่ 50 สตางค์ และ 2 บาท จัดแสดงประมาณ 7-15 วัน ต่อเรื่อง

วิธีแสดง

1. เปิดการแสดง โดยพิธีกรแจ้งชื่อเรื่อง ผู้กำกับ ผู้ประพันธ์บทและนักแสดงเอก
2. ดำเนินเรื่อง ด้วยการพูดเจรจา มีผู้บอกบทอยู่หลังฉาก นักแสดงตัวเอกเป็นผู้ขับร้องเพลง มีระบำประกอบละครที่สอดคล้องกับเรื่อง
3. ไม่มีการแสดงสลับฉาก หากเรื่องยาวจะพักครึ่งประมาณ 5-10 นาที ละครจบบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี
4. ใช้ท่าทางตามธรรมชาติในการแสดงไม่ตีบท

องค์ประกอบการแสดง

บทละคร เป็นบทละครที่ทรงพระนิพนธ์ ประกอบด้วยเรื่องสั้นและเรื่องยาว เรื่องที่ใช้แสดง คือ จูบเป็นพิษ เบอร์หก ปรีดาลัย อ้อนพาเรด หาเหตุหึง ผี น้ำมนต์ เรื่องยาวคือ พระอาลัสะนัม สังข์ทอง ถิ่นไทยงาม ศรีธนญชัย ซินเดอริลลา สังข์ทอง และศรอนงค์ มีลักษณะสะท้อนสังคม ตลกขบขัน ผจญภัยและแฟนตาซี

ดนตรี ใช้เครื่องดนตรีสากล ควบคุมโดย ครูนารถ ถาวรบุตร

เพลง มีทั้งเพลงไทยและเพลงสากล

การแต่งกาย แต่งกายสมจริงตามท้องเรื่อง โดยพระนางเธอฯ ทรงออกแบบด้วยพระองค์เอง

อุปกรณ์ประกอบฉาก ใช้ของจริงทั้งหมด เป็นฉากสำเร็จรูป

ระบำประกอบละคร ถือว่าเป็นองค์ประกอบสำคัญลักษณะเด่นของคณะปรีดาลัย คือ

ใช้ท่าทางเลียนแบบนาฏศิลป์ตะวันตก ประยุกต์เพื่อประกอบการแสดง มีอาจารย์ที่สอนและฝึกซ้อมคือ ม.ร.ว. สถิต สนิทวงศ์ มาดามสวัสดิ์ ธนบาล คุณเลียบและคุณจิตรา รักตะกนิษฐ์

ความสวยงามของระบำหมู่ ในการจัดการแปรแถวที่แปลกใหม่สวยงาม มีการจัดแถวแบบหน้ากระดาน เยื้อง สลับฟันปลา ครึ่งวงกลมและวงกลม ลักษณะท่าเต้นผสมผสานและพร้อมเพรียง

เป็นระบำหมู่ โดยต้องมีตัวเอกของชุดระบำ โดยท่าความแตกต่างจากตัวเอกและตัวรองคือ ระดับและตำแหน่งของนักแสดง

เครื่องแต่งกาย ทันสมัย หรูหรา และแปลกตา

<u>การแสดงที่วังมังคละสถาน</u> **สุดารัตน์ กัลยา**

สุดารัตน์ กัลยาทำการศึกษาการแสดงที่วังมังคละสถาน พ.ศ. 2485-2500 พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตมงคล ผู้เป็นเจ้าของวังมังคละสถานหรือวังมงคลเวศน์ ทรงอภิเษกสมรส กับพลโทสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ายุคทิฆัมพร กรมหลวงลพบุรีราเมศวร์และมีพระโอรส คือ พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภานุพันธ์ยุคล พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าเฉลิมพลทิฆัมพร พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าอนุสรมงคลการ

พ.ศ. 2485-2495 เสด็จพระองค์หญิงทรงสนพระทัยนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ไทยตั้งแต่ยังทรงพระเยาว์ตลอดทั้งเป็นเจ้านายชั้นสูงที่มีกำลังทรัพย์และมีกำลังคนมาก อีกทั้งทรงจัดแสดงมาโดยต่อเนื่อง เมื่อทรงเสด็จประทับที่วังมังคละสถานหลังจากพระสวามีสิ้นพระชนม์ จึงเริ่มจัดการแสดงประเภทต่างๆ ขึ้น อาทิ ละครพูด เสภา พันทาง ดึกดำบรรพ์ และโขน โดยทรงตั้งคณะละครชื่อชูนาฏดุริยางค์ขึ้น ซึ่งส่วนใหญ่จะแสดงละคร

พ.ศ. 2495 ทรงนิพนธ์บทละครพูดสลับรำ เรื่องรุ่งฟ้าดอยสิงห์ นวนิยายของนายเลียง ศรีเสวก หรืออรวรรณ เป็นบทละครพูดสลับรำ เนื่องจากต้องการให้ไม่เหมือนใครและการแสดงละครเรื่องนี้เป็นการใช้ท่ารำตีบทตามบทร้องและบทเจรจา

ลักษณะการแสดงที่วังมังคละสถาน

1. การจัดการแสดง มีการประชาสัมพันธ์การแสดง ด้วยการวาดภาพจำลองเรื่อง แล้วเขียนข้อความเชิญชวนบนไม้อัดติดบนรถม้า เพื่อประกาศว่าวันเสาร์-อาทิตย์จะแสดงเรื่องอะไร ตอนไหน เวลาใด แต่งกายแบบใด ใครเป็นพระเอก-นางเอก ควบม้าไปตามถนนสุขุมวิท มีการซ้อมก่อนการแสดง 5 วัน คือ จันทร์-ศุกร์ เวลา 20 นาฬิกา บนเวทีจริง

2. เวทีที่ใช้เป็นเวทีกลางแจ้ง โดยมาจากการประยุกต์ใช้พื้นที่ภายในวัง ผู้สร้างฉากคือบุคลากรในวังและจากกรมศิลปากร ระบบแสงเสียงใช้เทคนิคสมัยใหม่

3. ผู้แสดง มักเป็นพระญาติ ผู้แสดงกรมศิลปากร บุตรข้าหลวงในวังและตัวละครของคณะอัศวินการละคร

4. ผู้ชม เป็นประชาชนชาวไทยและชาวต่างประเทศ

5. ท่ารำ ท่าโขนละคร ฝึกโดยคุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ และอาจารย์กรมศิลปากร เช่น ผัน โมรากุล ลมุล ยมะคุปต์ มัลลี คงประภัศร์ ส่วนท่ารำละครหรือรำเบ็ดเตล็ดที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ฝึกโดยเสด็จพระองค์หญิงฯ ร่วมด้วยอาจารย์กรมศิลปากร

6. บทร้อง มีการตัดบทร้องให้สั้นลงเพื่อการดำเนินเรื่องรวดเร็วขึ้น

7. ดนตรี มีหลายประเภท อาทิ ปี่พาทย์ อังกะลุง ดนตรีพื้นเมืองอีสาน ผู้บรรเลงคืออาจารย์กรมศิลปากร และข้าหลวงในวัง เครื่องดนตรีนำมาจากกรมศิลปากรและคณะอัศวินการละคร

7. เครื่องแต่งกาย โขน แต่งแบบยืนเครื่อง พระ นาง ยักษ์ ลิง นำมาจากกรมศิลปากร ละคร รำเบ็ดเตล็ด การแสดงเบ็ดเตล็ด เสด็จพระองค์หญิงฯ ทรงประยุกต์ขึ้นใหม่จากวัสดุที่มีราคาแพง อีกทั้งทรงประยุกต์แบบและวิธีแต่งขึ้นใหม่ เช่น ใช้ผ้าผืนทั้งยืนแต่งโดยจับจีบและเข็มเย็บ เมื่อเลิกใช้ก็ตัดด้ายออก เครื่องประดับใช้แบบมาตรฐานดั้งเดิม และประดิษฐ์แบบแปลกใหม่ ประดับด้วยอัญมณีราคาแพง แต่งหน้าสวยงามตามแบบละคร

วิธีการแสดง

19.00 น. โหมโรง และพิธีกรประกาศเป็นภาษาไทยและอังกฤษว่าจะแสดงโขนหรือละครเรื่องอะไร ตอนไหน แต่งกายแบบใด และบรรยายเนื้อเรื่องย่อ

จากนั้นเริ่มแสดงรำเบ็ดเตล็ดหรือการแสดงเบ็ดเตล็ด แล้วเริ่มการแสดงโขนหรือละคร ระหว่างการแสดง มีรำเบ็ดเตล็ดหรือการแสดงเบ็ดเตล็ดเพื่อเชื่อมเนื้อเรื่อง หรือให้ตัวละครเปลี่ยนเครื่องแต่งกาย และสร้างความบันเทิงหลากหลายแก่ผู้ชม

ลักษณะของการแสดงละครพูดสลับรำ เรื่องรุ่งฟ้าแหลมสิงห์

ลักษณะบทละคร เป็นร้อยแก้วสลับกลอนสุภาพ ดำเนินเรื่องโดยใช้บทบรรยาย มีบทร้องทำให้เนื้อเรื่องน่าสนใจขึ้น มีเพลงประกอบฉาก มีบทเจรจา มีการอธิบายรายละเอียดเกี่ยวกับการแสดงในแต่ละฉาก เช่น อุปกรณ์ที่ใช้ ตัวละคร หน้าที่ตัวละคร ตำแหน่งตัวละคร ทรงเขียนโดยอาศัยสถานที่จริงของวังเป็นส่วนสำคัญ

วิธีการแสดง รำตีบทตามบทร้องและตามบทเจรจา ใช้แสง เสียงที่ดูสมจริง ใช้การปิด-เปิดไฟ แทนการปิด-เปิดฉาก เปิดไฟสว่างและไฟหรี่แทนกลางวันและกลางคืน เครื่องแต่งกายใช้การดัดแปลงที่มีอยู่เดิม และจัดหาใหม่ตามความเหมาะสม

<u>ละครหลวงวิจิตร</u> ฤดีชนก ระพิพันธ์

หลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีกรมศิลปากร พ.ศ.2477 – พ.ศ. 2483 มีบทบาทในยุคปฏิวัติวัฒนธรรม คือสร้างละครปลุกใจให้รักชาติ ในขณะที่บ้านเมืองต้องการความเป็นปึกแผ่นมั่นคง บทบาทหน้าที่ของหลวงวิจิตรวาทการที่มีคุณูปการต่อกรมศิลปากรคือ

1. ตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ โดยวางหลักสูตรตามแบบตะวันตกที่ได้เคยศึกษา
2. ประพันธ์บทละครและเพลงปลุกใจรักชาติ เพื่อใช้จัดแสดงฝึกหัดครูและฝึกเรียนนาฏศิลป์ให้มีศักยภาพ
3. สร้างโรงละครเพื่อรองรับการจัดการแสดงของบุคลากรและนักเรียน อีกทั้งเป็นแหล่งสำหรับเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ
4. สร้างละครรูปแบบใหม่ ปัจจุบันเรียกละครหลวงวิจิตรเพื่อปลุกใจให้รักชาติ และสอดแทรกคุณธรรมต่างๆ ให้กับผู้ชม

คุณลักษณะของหลวงวิจิตรวาทการ

1. เป็นศิลปินที่มีพรสวรรค์ โดยไม่เคยได้รับการศึกษาด้านศิลปะเลยแต่ทำงานศิลปินได้อย่างประสบความสำเร็จ
2. เป็นนักบริหาร โดยสามารถบริหารทรัพยากรบุคคลและวัสดุอุปกรณ์ต่างๆ สร้างให้เกิดรายได้จนสามารถสร้างโรงละครได้สมบูรณ์เรียกว่าหอประชุมศิลปากร
3. เป็นนักจิตวิทยา โดยการนำหลักจิตวิทยามาบริหารจัดการในองค์กรจนเกิดผลสำเร็จในการสร้างความสมานสามัคคีร่วมแรงร่วมใจสร้างผลงานศิลปะจนเป็นที่ยอมรับ อีกทั้งใช้หลักจิตวิทยาใช้โดยการสอดแทรกคุณธรรมจริยธรรมในละครเพื่อโน้มน้าวจิตใจผู้ชมให้คล้อยตาม

แนวคิดและรูปแบบการจัดแสดงละครหลวงวิจิตรวาทการ

แนวคิด

1. เพื่อให้กิจการของโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ได้รับการยอมรับว่าศิลปะการละครมิได้มีไว้เพื่อการบันเทิงเพียงอย่างเดียว สามารถใช้เป็นสื่อเพื่อจรรโลงสังคมและสร้างสรรค์บ้านเมืองได้อีกด้วย
2. ต้องการเผยแพร่แนวคิดลัทธิชาตินิยม โดยผ่านการแสดงละคร ถือว่าเป็นการเจริญรอยตาม พระยุคลบาทรัชกาลที่ 6
3. นำหลักจิตวิทยาที่ได้ศึกษามาประยุกต์ใช้ในการทำละคร

การจัดการแสดง

1. ให้โอกาสนักเรียนได้สัมผัสประสบการณ์จริงเกี่ยวกับการละครเพื่อเป็นการเสริมทักษะ
2. วางแผนเรื่องการทดสอบและคัดเลือกตัวแสดง การฝึกหัดผู้แสดง การฝึกซ้อมการแสดง การทำเอกสารประชาสัมพันธ์
3. พัฒนาศักยภาพผู้แสดง โดยให้ผู้แสดงได้รับการถ่ายทอดโดยตรงและการได้รับการแก้ไขข้อบกพร่องเป็นรายบุคคล
4. ลักษณะการบริหารจัดการแสดงบางครั้งลักษณะคล้ายเผด็จการ แต่มีการใช้จิตวิทยาจนได้รับความศรัทธาจากผู้ร่วมงาน อาทิ การที่เป็นศูนย์กลางในการประพันธ์บท การคัดเลือกผู้แสดง การประพันธ์เพลง การกำหนดฉากและเครื่องประกอบฉาก อีกทั้งการเป็นผู้อำนวยการแสดงและกำกับการแสดงเอง

ลักษณะการแสดง

1. เป็นละครที่ผสมผสานระหว่างท่ารำทางนาฏศิลป์และท่ารำธรรมชาติเรียกว่า ท่ากำ-แบ
2. ดำเนินเรื่องด้วยการเจรจาและผู้แสดงร้องเพลงเองในบางฉาก
3. ใช้เพลงไทยเดิมและเพลงไทยสากล
4. ประกอบด้วยวงดนตรีไทยคือวงปี่พาทย์และวงเครื่องสาย และวงดนตรีสากลคือ Chamber Orchestra
5. มีระบำประกอบตามเนื้อเรื่อง และระบำปลุกใจสลับฉาก
6. มีการร้องเพลงสลับฉาก (หน้าม่าน)
7. แต่งกายแบบยืนเครื่องละครไทย ผสมการแต่งกายแบบเชื้อชาติและสามัญชน เป็นการใช้ทรัพยากรที่มีอยู่อย่างประหยัดและคุ้มค่า
8. มีฉากเปลี่ยนตามท้องเรื่อง
9. นักแสดงมักใช้ผู้หญิง ปัจจุบันอาจใช้ทั้งผู้ชายและผู้หญิง

นาฏยลักษณ์ของละครหลวงวิจิตรวาทการ

1. เป็นละครแบบใหม่ มีทั้งเพลงไทยและเพลงสากล ตัวละครต้องเจรจาบทเองและต้องร้องได้ทั้งเพลงไทยและเพลงสากล ดำเนินเรื่องเร็ว
2. ใช้ผู้แสดงจำนวนมาก เพื่อให้เกิดความอลังการตื่นตาตื่นใจ
3. เนื้อเรื่องละครส่วนใหญ่นำประวัติศาสตร์มาตีความใหม่ ให้ผู้คนทั่วไปเข้าใจได้ง่ายโดยเพิ่มความสนุกสนานตื่นเต้นและประทับใจ โดยเนื้อหาส่วนใหญ่เน้นให้ผู้ชมเกิดความรักชาติ
4. บทเจรจามีความหมายลึกซึ้ง
5. บทเพลงปลุกใจให้รักชาติ เป็นจุดเด่นหรือเป็นเอกลักษณ์ของหลวงวิจิตร มีลักษณะไพเราะ กระตุ้นความรักชาติ ผสมผสานระหว่างดนตรีไทยและดนตรีสากล
6. ยกย่องสตรี โดยมีสตรีเป็นตัวเอกของละคร ในยุคที่สตรียังไม่มีบทบาทเด่นในสังคมไทย เพื่อเตือนสังคมให้เห็นความสำคัญของสตรีให้มากขึ้น

ลักษณะเด่นของละครหลวงวิจิตรวาทการ เรื่องเจ้าหญิงแสนหวี

1. การผูกปมขัดแย้งของตัวละครให้มีความสลับซับซ้อน ในความขัดแย้งระหว่างบ้านเมือง ความรักของ เจ้าหญิงและเจ้าชายที่บ้านเมืองมีปัญหาระหว่างกัน และความรักและความแค้นของเจ้าหญิงแสนหวีที่มีต่อเจ้าชายเขมรัฐ การตัดสินใจจบความรักและสละชีวิตของเจ้าหญิงแสนหวีเพื่อแก้ปัญหาบ้านเมือง
2. ความรักของหญิงสูงศักดิ์ที่เหมือนสามัญชนทั่วไป
3. การเข้าพระเข้านางของเจ้าชายเขมรัฐและเจ้าหญิงแสนหวี
4. เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่ไม่ยึดหลักตามจารีตที่นิยมใช้สีตัดกัน แต่ใช้ตามบุคลิกตัวละคร
5. การสร้างฉากแสงสีที่มีเทคนิคสมจริงของครูโหมด ว่องสวัสดิ์
6. การปรับปรุงแก้ไของค์ประกอบต่างๆ อยู่เสมอ

<u>ละครคุณสมภพ</u> ธีรภัทร์ ทองนิ่ม

สมภพ จันทรประภา ผู้ให้กำเนิดละครที่ผสมผสานละครหลายประเภทเข้าด้วยกัน เกิดละครรูปแบบใหม่ที่ผู้คนทั่วไปเรียกว่าละครคุณสมภพ เป็นบุคคลที่มีนิสัยรักการเขียนจนมีผลงานด้านการเขียนมากมาย สมภพเริ่มเขียนบทละครให้สมาคมนิสิตเก่าจุฬาฯ แสดงในวันสำคัญของทางมหาวิทยาลัยและทางสถานีโทรทัศน์ตั้งแต่ พ.ศ. 2507 ในนามคณะละครสมัครเล่น “คณะฉัตรแก้ว”

บทละครของคุณสมภพ มีทั้งละครพูดเฉลิมพระเกียรติ ละครดึกดำบรรพ์และละครพูดสลับลำทั้งสิ้น 54 เรื่อง และดัดต่อบทละครร้องรวม 7 เรื่อง ในพ.ศ. 2514 สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ แสดงทอดพระเนตรละครเรื่องพระสุพรรณกัลยา ทรงพอพระทัยมากและมีพระราชเสาวนีย์ให้สมภาพแต่งบทละครขึ้นถวาย คุณสมภพจึงแต่งบทละครเรื่องนางเมือง และจัดการแสดงละครถวายสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ทรงพอพระทัยและโปรดรับคณะละครฉัตรแก้วในพระบรมราชินูปถัมภ์ในชื่อ คณะละครอาสาสมัครในพระบรมราชินูปถัมภ์ มีหน้าที่แสดงถวายในคราวที่เสด็จแปรพระราชฐาน

จากการศึกษาชีวประวัติและผลงาน อีกทั้งศึกษาจากกลุ่มตัวอย่างคือ ละครพูดเรื่องฉัตรแก้ว ละคร ดึกดำบรรพ์เรื่องนางเสือง ละครพูดสลับลำเรื่องสามัคคีเภท และสาวเครือฟ้า ผลงานการดัดต่อบทละครของผู้อื่น พบว่า **นาฏยลักษณ์ของละครคุณสมภพ** มีดังนี้

1. ลักษณะบทละครของคุณสมภพมีที่มาจากประวัติศาสตร์ทั้งชาติไทยและชนชาติอื่น และจากวรรณคดีทั้งวรรณคดีเพื่อการแสดงและเพื่อการอ่าน
2. การเปิดเรื่องมี 6 ลักษณะ คือ การเปิดเรื่องด้วยการบรรยายหรือเกริ่นนำ การเปิดเรื่องด้วยระบำหมู่ การเปิดเรื่องด้วยการบรรเลงเพลงนำอารมณ์ การเปิดเรื่องด้วยการขับลำนำหรือเสภา และการเปิดเรื่องด้วยการแสดงภาพนิ่ง(Tableaux Vivantes)
3. การสร้างบทบริภาษ เป็นอีกลักษะเด่นของคุณสมภพ โดยมีลักษณะกระบวนกลอนที่กระชับ กระทัดรัด โดยคำนึงถึงภูมิหลังของตัวละครเป็นสำคัญ
4. การสร้างความตระการตาที่มาจากการใช้นักแสดงจำนวนมาก ทั้งในการแสดงระบำหมู่ โดยเป็นระบำมาตรฐานและระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเฉลิมพระเกียรติ การปลุกใจ การบันเทิง การอวยพรหรือสรรเสริญบูชา และการชมธรรมชาติ ตลอดจนการใช้คนจำนวนมากในฉากรบระบำกองทัพและขบวนแห่
5. การสร้างความสะเทือนอารมณ์ต่างๆ ในบทชมความงาม บทเกี้ยวพาราสี บทบริภาษ การคร่ำครวญโศกเศร้าและการฆ่าตัวตาย
6. การสร้างเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับและศิราภรณ์ ที่มาจากการค้นคว้าหลักฐานทางประวัติศาสตร์ โดยออกแบบให้เอื้อต่อการผลิตและความสะดวกในการแสดง
7. ลักษณะท่ารำ ไม่เน้นการตีบททุกคำอย่างละครใน แต่เลียนแบบการตีบทอย่างละครกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์
8. บทเพลงมีความไพเราะและส่งให้ผู้แสดงแสดงความรู้สึกสื่อสารให้ผู้ชมได้เป็นอย่างดี
9. การออกแบบฉากโดยอาศัยหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เป็นฉากเสมือนจริงซึ่งใช้เป็นส่วนใหญ่และฉากแบบจินตนาการที่ใช้เพลง 2 เรื่อง

การจัดการแสดง

วิธีการคัดเลือกผู้แสดง 2 วิธี คือ

1. คัดเลือกผู้แสดงก่อนแล้วเขียนบทให้สอดคล้องกับลักษณะและความสามารถของผู้แสดง
2. เขียนบทก่อนแล้วจึงคัดเลือกผู้แสดงที่เหมาะสม

จากนั้นดำเนินการฝึกซ้อมโดยแยกซ้อมระหว่างตัวเอก ตัวประกอบ และระบำ โดยการซ้อมร้องเพลงนั้นมีครูมาต่อเพลงให้ เมื่อฝึกซ้อมจนได้แล้วจึงพร้อมเข้าเครื่อง แล้วจึงเป็นการวางจุดผู้แสดง ซ้อมรวมกันทั้งหมดตามลำดับฉาก ซ้อมใหญ่และแสดงจริง โดยมีการแก้ไขส่วนที่บกพร่องด้วย

วิธีการแสดง

ละครคุณสมภพเปิดเรื่องด้วยการบรรยายหรือเกริ่นนำ ระบำหมู่ บรรเลงเพลงนำอารมณ์ การขับลำนำหรือเสภา ลากรแสดงภาพนิ่ง การแสดงแบบบรรยายมักเปิดเรื่องละครที่จัดแสดงทางโทรทัศน์ แต่การแสดงภาพนิ่งมักจัดบนเวทีเท่านั้น

การปิดเรื่องมีทั้งแบบโศกนาฏกรรม และสุขนาฏกรรมที่มีทั้งจบลงทันทีและมีระบำอำนวยพรท้ายเรื่อง

จัดว่าละครคุณสมภพเป็นละครแบบใหม่ที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 9

ผู้ชนะสิบทิศ : ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม สมพิศ สุขวัฒน์

ผู้ให้กำเนิดละครพันทาง เกิดขึ้นในปลายสมัยรัชกาลที่ 4 โดยเจ้าคุณมหินทรศักดิ์ธำรงจัดให้ละครผู้หญิงของท่านแสดงละครออกภาษา ดำเนินเรื่องรวดเร็ว เจือปนตลกขบขัน โลดโผน การร่ายรำที่มีท่าว่องไวกระฉับกระเฉง เป็นความรู้สึกเด่นชัดเป็นจริงเป็นจัง ใช้ถ้อยคำเรียบง่าย มีการเจรจาสด ต่อมาสืบทอดไปยังนายบุศย์ บุตรชาย เปลี่ยนชื่อเป็นละครบุศย์มหินทร์และภายหลังคุณหญิงเลื่อนฤทธิ์ได้รับอุปการะคณะละครไว้ โดยใช้ชื่อละครผสมสามัคคีในที่สุด เจ้าคุณพระประยูรวงศ์ พระสนมเอกในรัชกาลที่ 5 เป็นผู้สืบทอด

สมัยรัชกาลที่ 5 หม่อมหลวงต่วน พระชายาในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันพงศ์ นำเรื่องพระลอตามกวางมาจัดแสดงแนวละครเจ้าคุณมหินทรศักดิ์ธำรง เล่นแบบละครพันทาง มีการแต่งกายตามเชื้อชาติลาว มีเพลงออกภาษาลาว และการร่ายลำแบบลาวโดยเจ้าจอมมารดาเขียนเป็นผู้ฝึกหัดท่ารำ

นายเสรี หวังในธรรม ข้าราชการกองการสังคีต กรมศิลปากร ได้มีประสบการณ์เกี่ยวกับนาฏศิลป์ประเภทต่างๆ รวมถึงละครพันทางด้วย ได้หยิบบทประพันธ์ของยาขอบเรื่องผู้ชนะสิบทิศ มาเป็นละครพันทางแนวใหม่

ลักษณะการแสดงละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศของเสรี หวังในธรรม

บทละคร เป็นกลอนบทละครที่เสรี ถอดความหมายจากร้อยแก้วจากบทประพันธ์เดิมมาประพันธ์เป็นกลอนบทละคร

ผู้แสดง เป็นศิลปินกรมศิลปากร ชายจริงหญิงแท้ ที่มาจากการคัดเลือกผู้แสดงให้มีความเหมาะสมกับบทบาทแล้วสามารถถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละครได้ดี

ฉาก มักใช้ฉากเดิมที่มีอยู่แล้ว แล้วนำเทคโนโลยีเสริมให้เกิดความสมจริงมีการแบ่งบทเป็นตอนๆ

เพลง มีการบรรจุเนื้อร้องลงในทำนองเพลง เพลงออกภาษา

เครื่องแต่งกาย ยึดตามแบบกรมศิลปากรในการแต่งกายตามเชื้อชาติ แต่มีการเพิ่มความหรูหราด้วยการปักดิ้น เครื่องประดับและสีสรรตามฐานะตัวละคร

วิธีการแสดง มีบทพูดและเน้นการบอกบท การเจรจาของตัวละครชาติต่างๆ เจรจาเป็นสำเนียงภาษาไทยธรรมดา

นาฏยลักษณ์ของละครพันทางของเสรี หวังในธรรม

ที่แตกต่างจากละครพันทางของเจ้าพระยามหินทรและพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ คือ นอกจากมุ่งหมายให้เกิดความสนุกสนาน การแสดงรวดเร็ว ผสมผสานท่ารำ ดนตรี การแต่งกายเลียนแบบชาติต่างๆ การแบ่งฉาก แบ่งตอน แล้วละครพันทางของเสรี เป็นบทเจรจาประกอบท่าธรรมชาติ สร้างตัวตลกขึ้นมาใหม่ แทรกบทตลกในตัวละครเดิมคือมหาเถรกุโสดอ แทรกปรัชญาชีวิตและคุณธรรมในเนื้อเรื่องแต่ละตอน

ปัจจัยที่ทำให้ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม ประสบความสำเร็จและเป็นที่ยอมรับ

1. แนวคิดและวิธีการเขียนบท มีหลักคือลดความเครียด กล้าคิดกล้าทำ มีวิธีการเขียนบทคือ อ่านบทให้ถ่องแท้, ใช้ตัวตลกเดินเรื่องโดยไม่ให้กระทบกระเทือนเนื้อเรื่อง ใช้ตัวละครสำคัญเปิดเรื่อง ดำเนินเรื่องรวดเร็ว ใช้วิธีการเปลี่ยนฉากที่ไม่ต้องหยุดพักการแสดง ปิดเรื่องให้น่าติดตาม
2. การกำหนดบุคลิกลักษณะจากการอ่านบทประพันธ์เดิมแล้วจับอารมณ์ของตัวละคร จึงทำให้มองเห็นว่าบุคลิกลักษณะของตัวละครเป็นเช่นไร
3. การวางตัวผู้แสดง โดยมาจากความใกล้ชิดศิลปินของกรมศิลปากร จึงสามารถเลือกผู้แสดงที่มีบุคลิกลักษณะและอุปนิสัยคล้ายคลึงกับตัวละครได้
4. การสร้างตัวตลกในเรื่องอย่างเหมาะสมและไม่เสียเนื้อเรื่อง
5. การฝึกซ้อมวิธีการพูด การแบ่งวรรคตอน การใช้สีหน้า และน้ำเสียงแสดงอารมณ์ การท่องบทอย่างแม่นยำจึงแสดงออกอย่างมั่นใจ
6. ความเหมาะสมของเครื่องแต่งกาย ฉาก ดนตรี และประกอบการแสดง

ละครชาตรี

จัดเป็นศิลปะละครรำประเภทหนึ่ง ที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน จากงานวิทยานิพนธ์ทั้ง 4 ฉบับ คือ

จันทิมา แสงเจริญ	**ละครชาตรีเมืองเพชร**
ประภาศรี ศรีประดิษฐ์	**ละครเท่งตุ๊กในจังหวัดจันทบุรี**
อมรา กล่ำเจริญ	**ละครชาตรีที่แสดง ณ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา**
มาลินี งามวงศ์วาน	**ละครแก้บนที่ศาลหลักเมืองกรุงเทพมหานคร**

ละครชาตรีน่าจะมีแสดงที่จ.พระนครศรีอยุธยา ตามหลักฐานจากการสอบประวัติบุคคลในวงการละครชาตรีว่ามีการแสดงสืบทอดประมาณ 200 ปี เพียงแต่ปัจจุบันมิใช่ของเดิมที่มีก่อนเสียกรุงศรีอยุธยา ครั้งที่ 2 และจากการสืบประวัติ พอสรุปได้ว่า เป็นรูปแบบการแสดงทางสายละครที่มาจากนครศรีธรรมราช แล้วมาตั้งถิ่นฐานที่พระนครศรีอยุธยา

ละครชาตรีที่เมืองเพชรบุรี สันนิษฐานว่าน่าจะมีขึ้นแล้วในสมัยรัชกาลที่ 4 เพราะปรากฏหลักฐานว่ามีละครหลวง ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นละครชาตรีของหลวง เพราะขณะนั้นมีละครชาตรีของหลวง เป็นผู้หญิงทั้งโรงเดิมเล่นเป็นละครในเรื่องอิเหนา เป็นละครของพระองค์เจ้าปัทมราช มีเจ้าจอมมารดานุ้ยเล็ก ธิดาเจ้าพระยานครฯ (พัฒน์) เป็น

มารดา ต่อมาได้ถวายแด่รัชกาลที่ 4 ทรงโปรดให้เล่นเป็นละครชาตรี ซึ่งอาจเพราะได้เห็นแบบแผนละครชาตรีที่เมืองนครฯ หรือรูปแบบละครของเจ้าพระยานครฯ (พัฒน์) อาจเป็นแบบชาตรี หรือมีการแสดงทั้งละครในและละครชาตรีก็เป็นได้ โดยแสดงมาเล่นถวายให้ทอดพระเนตรที่พระนครคีรี

โดยที่ขณะนั้น ชาวเมืองเพชรบุรีก็มีละครพื้นบ้าน อาจเป็นละครเช่นเดียวกับที่เล่นในนครศรีธรรมราชก็เป็นได้ เพราะเป็นกษัตริย์วงเดียวกัน แล้วพุทธศตวรรษ 18-19 กษัตริย์เพชรีวงศ์ส่งเชื้อพระวงศ์ไปฟื้นฟูนครศรีธรรมราช (กษัตริย์เพชรีวงศ์แคว้นละโว้-อโยธยา ญาติกับกษัตริย์ศรีธรรมาโศกราชแห่งแคว้นนครศรีฯ อยู่ก่อนแล้ว ทั้งยังได้รับอิทธิพลของละครหลวงอภัยพลรักษ์ (สุข จันทร์สุข) ที่ได้ฝึกละครกับพวกชาวนอก (ปักษ์ใต้) ที่สนามควาย เป็นละครชาตรีสายเมืองพัทลุงในสมัยรัชกาลที่ 3 และสายนครศรีฯ และสงขลา

จากนั้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ละครชาตรีเมืองเพชรมีการพัฒนา จากการได้แลกเปลี่ยนกับละครเจ้าคุณจอมมารดาเอม โดยเรียกละครที่ปรับปรุงใหม่นี้ว่า ละครไทย ในสมัยรัชกาลที่ 6 และสืบทอดมาจนปัจจุบัน

ละครชาตรี หรือละครเท่งตุ๊กที่จังหวัดจันทบุรีมีหลักฐานว่ามีแสดงที่จวนผู้ว่าราชการ ในพ.ศ. 2436 ซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะมีมาก่อนหน้านี้อีกระยะ โดยนายทิม ภากกิจ ซึ่งเรียนละครชาตรีจากครูขุนทอง ครูชาตรีทางภาคใต้แสงแสดงละครเร่มาเรื่อยจนถึงอำเภอแหลมสิงห์ จันทบุรี

ลักษะเด่นของละครชาตรีของแต่ละจังหวัด

- จังหวัดพระนครศรีอยุธยาเป็นลักษณะละครชาตรีผสมละครนอก ผสมละครพันทาง เรียกละครฉับแกระ
- ศาลหลักเมือง กรุงเทพมหานคร ลักษณะการรำแบบละครนอกชาวบ้าน ตีบทด้วยภาษาท่าง่าย ๆ เป็นการแสดงละครแบบปนพันทาง ปนละครนอก และผสมลิเก มีรำซัดชาตรี
- เพชรบุรี มีรำซัดชาตรี เป็นลักษณะละครรำ ใช้เพลงโทนเป็นหลัก คงรูปแบบเวทีดั้งเดิม
- จันทบุรี เรียกละครเท่งตุ๊ก เป็นการแสดงชาตรีที่มีอิทธิพลลิเกเข้ามาผสม มีการไหว้เจ้าและร้องไหว้เจ้าเมื่อแสดงแก้บน รำถวายมือด้วยแม่บท 12 ท่า มีรำซัดชาตรี

ทั้งนี้ได้มีการ **<u>ศึกษาและวิเคราะห์เปรียบเทียบละครชาตรีเมืองเพชรและละครชาตรีกรมศิลปากร</u> โดย โสภา กิมวังตะโก**

การโหมโรง เป็นการประชาสัมพันธ์ให้รู้ว่ามีการแสดง

ละครชาตรีเมืองเพชรมีการโหมโรง ด้วยการตีกลองชาตรี

ละครชาตรีของกรมศิลปากร ไม่มีการโหมโรง เมื่อจะเริ่มแสดงก็รัวกลองชาตรีแล้วเริ่มแสดงเลย

ซึ่งการที่กรมศิลปากรไม่มีการโหมโรงเนื่องจากมีการประชาสัมพันธ์ในรูปแบบต่างๆก่อนหน้านี้แล้ว

การรำถวายมือ จุดมุ่งหมายเพื่อ บูชาครูและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ อีกนัยหนึ่งคือการแสดงความพร้อมของคณะละคร

ละครชาตรีเมืองเพชร หลังจากโหมโรงแล้ว นักแสดงทุกคนจะออกรำถวายมือ โดยสถานที่อาจเป็นหน้าโบสถ์หน้าองค์พระสำหรับกรณีที่เป็นการแสดงเพื่อแก้บน และแสดงที่วัด หากเป็นการแสดงกลางคืนจะรำถวายมือที่หน้าเวทีละครชาตรีกรมศิลปากรไม่มีการรำถวายมือ เนื่องจากมีการจัดพิธีไหว้ครูทุกปีอยู่แล้ว

ลักษณะและวิธีแสดง

ละครชาตรีเมืองเพชร ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ ตัวเปิดเรื่องออกนั่งเตียง ร้องเพลงไหว้ครู พบว่าบางคณะอาจมีการรำซัดเมื่อร้องไหว้ครูเสร็จ

ละครชาตรีกรมศิลปากร เมื่อมีการบูชาครูแล้ว ก็เริ่มการแสดงด้วยการรัวกลอง เปิดฉากแรกตัวละครออกมาแสดง โดยแบ่งเป็นองก์ เป็นฉาก เป็นการแสดงละครชาตรีผสมละครนอก ไม่มีการรำซัด ที่มุ่งเน้นความสวยงามของท่ารำและการตีบท

การร้องและเจรจา

ละครชาตรีเมืองเพชร ตัวละครจะร้องหรือเจรจาพร้อมกับการตีบทไปด้วยตนเอง มีการแสดงออกนอกเรื่องซึ่งเกิดขึ้นจากประสบการณ์ และพรสวรรค์ของนักแสดง

ละครชาตรีกรมศิลปากร มีนักร้อง ตัวแสดงเจรจาเองด้วยคำพูด หรือบทกลอน ซึ่งนักแสดงต้องท่องจำเองไม่มีการบอกบท

ฉาก

ละครชาตรีเมืองเพชร มักจะใช้ฉากเดียวตลอดเรื่อง มีบ้างบางคณะที่มีการเปลี่ยนฉากแต่ก็ไม่เกินสองฉาก เพื่อเป็นการประหยัดงบประมาณ ฉากที่ใช้มักเป็นฉากท้องพระโรงหรือฉากป่า หากแสดงตอนกลางวันจะไม่มีฉาก มีเพียงเตียงตั้งตรงกลางเวทีเท่านั้น ด้านหลังเตียงจะเป็นโต๊ะยาวเพื่อวางศีรษะพ่อแก่ และศีรษะที่ใช้ประกอบการแสดง

ละครชาตรีกรมศิลปากร มีการใช้ฉากที่ต้องมีความสมจริงกับเนื้อเรื่อง หากมีบทนางกินรีเล่นน้ำต้องมีสระน้ำที่สามารถเล่นน้ำได้ หากมีบทบินก็จะมีการชักรอก หากมีฉากของสองเมือง ฉากของทั้งสองเมืองต้องมีความแตกต่างกัน

การแต่งกาย

ละครชาตรีเมืองเพชร ผู้แสดงเป็นพระนางจะแต่งเครื่องใหญ่ ตัวละครอื่นจะใช้ศีรษะเป็นเครื่องแสดงบทบาท เช่นฤาษี สัตว์ พบว่าการแต่งกายไม่พิถีพิถัน มักจะนำเครื่องแต่งกายของลิเกมาผสม ซึ่งการแต่งกายนั้นขึ้นอยู่กับแต่ละครจะนำมาแต่ง

ละครชาตรีกรมศิลปากร

เนื่องจากมีการแสดง คือเรื่องมโนห์รา และเรื่องรถเสน การแต่งกายนั้นเป็นการแต่งยืนเครื่อง ศีรษะสวมเทริด โดยตัวนางมโนห์รามีรายละเอียดของเครื่องแต่งตัวเพิ่มขึ้น ในชุดเครื่องนางที่ใช้ผ้าห่มนางจะมีรัดสะเอว หากเป็นฉากที่ออกจากเมืองจะใช้เสื้อในนางที่ตัดแบบเสื้อยกทรง(เสื้อสายเดี่ยว) การแต่งกายตัวละครอื่นก็เน้นแต่ให้สมจริงทั้งตัวมิใช่ใช้ศีรษะสมมุติเพียงอย่างเดียว

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง

ละครชาตรีเมืองเพชร เป็นเพลงร้องที่ร้องง่าย อาทิเพลงร่าย ช้าปี่ นางนาค นาคราช ขั้นพลับพลา โทน เป็นการร้องโดยไม่ได้ใช้เพลงเพื่อแสดงอารมณ์ของเพลงให้เข้ากับอารมณ์ของตัวละครเป็นสำคัญ

ละครชาตรีกรมศิลปากร เป็นการเลือกใช้เพลงที่มีเนื้อหาของเพลงสอดคล้องกับอารมณ์ของตัวละคร โดยเพลงที่ใช้ประกอบนั้น เลือกมาจากละครนอก ละครใน ละครพันทาง ละครเสภาและละครชาตรี โดยเลือกจากว่าเพลงชนิดใดเหมาะกับอารมณ์ชนิดใด

ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง

ละครชาตรีเมืองเพชร ขึ้นอยู่ลักษณะของงานหา และการแสดงว่าเป็นการแสดงเต็มรูปแบบหรือตัดทอน เริ่มตั้งแต่ใช้เครื่องดนตรี 2 ชิ้น คือกลองตุ๊ก(กลองชาตรี) และกรับ หรือการบรรเลงด้วย โทน กลองทัด กลองตุ๊ก โหม่ง กรับ ฉิ่ง

ซึ่งบางครั้งวงนี้จะมีการเพิ่มระนาดด้วย หรือหากเป็นการแสดงประกอบฉากก็จะมีการเพิ่มเครื่องดนตรีขึ้นอีก คือ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวง ตะโพน กลองแขก ฉาบและปี่

ละครชาตรีกรมศิลปากร ใช้วงปี่พาทย์ชาตรี คือปี่นอก โทน กลองชาตรี ฆ้องคู่ กรับ ฉิ่ง การแสดงในพ.ศ.2527 มีเครื่องดนตรีเหมือนดนตรีประเภทต่างๆ เนื่องจากเป็นละครชาตรีทรงเครื่องมีการนำเพลงละครประเภทต่างๆมาปน แต่ก็ยังคงมีปี่พาทย์ชาตรีเป็นหลัก

บทละคร

ละครชาตรีเมืองเพชร เป็นเรื่องจักรๆวงศ์ ละครชาตรีกรมศิลปากรนิยมแสดงเพลง 2 เรื่อง คือ มโนห์รา และเรื่องรถเสน

<u>การแสดงละครเพลงของไทย พ.ศ. 2490-2496</u> ศิริมงคล นาฏยกุล

ละครเพลงคือ การแสดงละครร้องรูปแบบใหม่ที่ดำเนินเรื่องด้วยการพูดเป็นหลัก มีบทร้องในลักษณะเพลงเนื้อเต็มแทนการเอื้อนแบบเต็ม สลับบางช่วง ใช้ดนตรีสากลบรรเลง

ละครเพลง เกิดจากการวิวัฒนาการจากการแสดงละครร้องแบบเดิม โดยมีลำดับขั้นวิวัฒนาการ ดังนี้

พ.ศ. 2551 หม่อมหลวงต่วนศรี วรวรรณ หม่อมในสมเด็จพระเจ้าพระบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เจ้าของคณะละครปรีดาลัย นำทำนองเพลงฝรั่งใส่กับเนื้อร้องบทกลอนสุภาพใช้ในการแสดงละครร้อง จึงถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นของพัฒนาการละครเพลง โดยในยุคนี้ประชาชนยังคงเรียกว่าละครร้อง

พ.ศ. 2574 พรานบูรณ์ (นายจวงจันทร์ จันทรคณา) หัวหน้าละครร้อง คณะจันทโรภาส ได้นำเครื่องดนตรีแจ๊สบรรเลงประกอบการแสดงละคร ตลอดจนการบรรเลงดนตรีสากลแนววงปี่พาทย์ มีเพลงขับร้องเป็นเพลงไทยสากลทั้งเรื่องจำนวน 39 เพลง

พ.ศ. 2477-2483 เกิดละครหลวงวิจิตรวาทการ มีการใช้เพลงไทยสากลประกอบการแสดงละครเช่นกัน

พ.ศ. 2484-2488 ยุคสงครามมหาเอเชียบูรพา

ไทยเข้าร่วมสงครามกับญี่ปุ่น ช่วงนั้นภาพยนตร์จากต่างประเทศขาดตลาด มีการนำละครเพลงแสดงบนเวทีภาพยนตร์แทน โดยมีการแสดงแบบชายจริงหญิงแท้ มีการนำตัวตลกเข้าร่วมแสดงละครเพลง

พ.ศ. 2486 ละครร้องคณะปรีดาลัยของพระนางเธอลักษมีลาวัน ได้ทำการแสดงแบบชายจริงหญิงแท้ ซึ่งผู้ศึกษากล่าวถึงละครของพระนางเธอลักษมีลาวันต่างจากวิทยานิพนธ์ที่ศึกษาลักษณะการแสดงละครของพระนางเธอลักษมีลาวันที่กล่าวว่าเป็นละครพูดสลับลำ

เมื่อสงครามโลกยุติลง 16 สิงหาคม พ.ศ. 2488 พ.ศ. 2496-2532 ละครเพลงเริ่มเสื่อมลงเมื่อภาพยนตร์กลับมาเฟื่องฟูอีกครั้ง โดยโรงภาพยนตร์ต่างๆ ที่ละครเพลงเคยใช้เวทีแสดงก็กลับมาฉายภาพยนตร์อีกครั้ง

ต่อมาเกิดกิจการสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหมใน พ.ศ. 2498 มีการนำละครเพลงมาแสดงผ่านสื่อโทรทัศน์

ลักษณะละครเพลงในยุคที่ได้รับความนิยมสูงสุด พ.ศ. 2490-2496 เป็นละครสมจริงทั้งเครื่องแต่งกาย ฉาก ท่าทางการเคลื่อนไหว ใช้นักแสดงชายจริงหญิงแท้ มีการขับร้องเพลงไทยสากล และการแสดงนาฏศิลป์ไทยหรือสากลสลับในบางช่วงเพื่อเพิ่มอรรถรสในการแสดง มีการแสดงจำอวดหรือการขับร้องเพลงสลับหน้าม่านเพื่อคั่นเวลาในการเปลี่ยนฉาก

5.1.4 สรุปสาระสำคัญการละเล่น

ปทุมมาศ สุทธิสวัสดิ์	การพัฒนากระบวนการเรียนรู้และการสืบทอดภูมิปัญญาศิลปะการแสดงหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี
ผกามาศ จิรจารุภัทร	การละเล่นของหลวง
ผะอบ โปษะกฤษณะ	วรรณกรรมประกอบการเล่น “หนังใหญ่” วัดขนอน ตำบลสร้อยฟ้า อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี
พิทยา บุษรารัตน์	รำหนัง : การแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ฝั่งตะวันตก
พิทยา บุษรารัตน์	บทเกี้ยวจอหนังตะลุง
พูนพงษ์ งามเกษม	การละเล่นพื้นบ้านของจังหวัดพิษณุโลก
ไมตรี จันทรา	รูปแบบการแสดงหนังตะลุงที่พึงประสงค์
วรกมล เหมศรีชาติ	การแสดงหุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม
วันทนีย์ ม่วงบุญ	ลักษณะประติมานวิทยาของหุ่นเรื่องรามเกียรติ์ ของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ
ศราวุธ จันทร์ขำ	หุ่นกระบอกชะเวงหลานแม่บุญช่วย จังหวัดนครสวรรค์
ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร	การศึกษาวิวัฒนาการหุ่นกระบอกไทย : สื่อพื้นบ้านในภูมิภาคตะวันออก
อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์	การเชิดหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี

<u>การละเล่นของหลวง</u> ผกามาศ จิรจารุภัทร

การละเล่นของหลวง คือการแสดงหรือมหรสพสมโภชที่จัดแสดงในงานพระราชพิธีของหลวงที่สำคัญๆ ประกอบไปด้วยการแสดง 5 ชุด ได้แก่ โมงครุ่ม ระเบง กุลาตีไม้ แทงวิไสย และกระอั้วแทงควาย โดยที่หน่วยงานของหลวงหรือราชสำนักเป็นผู้จัดแสดงขึ้นและใช้ผู้ชายเป็นผู้แสดง จุดมุ่งหมายหลักและความสำคัญของการแสดงก็เพื่อความเป็นสิริมงคลในงานพระราชพิธี และเพื่อเป็นการรอฤกษ์พิธีในการประกอบพระราชพิธีของพระมหากษัตริย์ ซึ่งการแสดงทั้ง 5 ชุด มุ่งเน้นที่ความสนุกสนาน ความบันเทิง

การละเล่นของหลวงนี้สันนิษฐานว่าเริ่มมีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นราชธานี แต่มีปรากฏหลักฐานที่ชัดเจนในสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งจะพบว่ามีการแสดงการละเล่นของหลวงประกอบอยู่ในงานพระราชพิธีของหลวงโดยเฉพาะในงานพระราชพิธีสิบสองเดือน โดยการละเล่นของหลวงทั้ง 5 ชุด เป็นการแสดงที่ประเทศไทยรับเอามาจากต่างชาติหรือบรรดาประเทศราชแล้วเรานำมาพัฒนาปรับปรุงให้เป็นไปตามแบบแผนของไทยและแสดงอยู่ในพระราชพิธีสำคัญๆ

ปัจจุบันกรมศิลปากรเป็นหน่วยงานของรัฐบาลที่ทำหน้าที่อนุรักษ์และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมของไทยทุกแขนงให้คงอยู่ ทำให้การละเล่นของหลวงนั้นยังคงสืบทอดต่อมา

ลักษณะและองค์ประกอบการแสดง

โมงครุ่ม

สันนิษฐานว่าเป็นการแสดงที่ไทยเราได้รับมาจากอินเดียตอนใต้และน่าจะเป็นการละเล่นของหลวงที่มีกำเนิดมาก่อนเป็นอันดับแรก เนื่องจากลักษณะของการแสดงนั้นไม่ซับซ้อน เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดง ได้แก่ ฆ้องโหม่งและกลองโหม่งครุ่ม “โมง” คือ เสียงของฆ้องโหม่ง ส่วน “ครุ่ม” คือ เสียงของกลองโมงครุ่ม บางครั้งเรียกการแสดงประเภทนี้ว่า “อิรัดถัดทา” ซึ่งเป็นการเรียกตามเสียงร้องของนักแสดง

เครื่องแต่งกายผู้แสดงจะสวมชุดเข้มขาบ ซึ่งประกอบด้วยเสื้อเข้มขาบ สนับเพลา ผ้าสำรดคาดเอวและสวมเทริดในมือผู้แสดงจะถือไม้กำพต(ลักษณะเหมือนอย่างไม้กระบองของโขนยักษ์แต่ไม่ขวั้นเกลียว) ไว้สำหรับตีกลอง

วิธีการแสดงโมงครุ่ม แบ่งผู้แสดงออกเป็นกลุ่มๆ ละ 4 คน จะมีกี่กลุ่มก็ได้ โดยที่ในแต่ละกลุ่มจะมีกลองโมงครุ่มวางอยู่กลางวงๆ ละ 1 ลูก ผู้แสดงทั้ง 4 คน ก็จะยืนอยู่รอบกลองแล้วปฏิบัติท่ารำต่างๆสลับไปกับการตีกลอง ลักษณะการปฏิบัติท่ารำในการแสดงก็จะปฏิบัติเป็นลักษณะของกลุ่มท่ารำ ซึ่งทุกท่ารำจะปฏิบัติตามขั้นตอนเหมือนกัน คือ ลำดับที่ 1 ผู้แสดงยืนตรง ลำดับที่ 2 ปฏิบัติท่ารำทีละท่า ที่สันนิษฐานว่าในอดีตคงจะมีหลายท่ารำ แต่ในปัจจุบันเหลือเพียง 5 ท่ารำเท่านั้นคือ ท่าเทพพนม ท่าบัวตูม ท่าบัวบาน ท่าลมพัดและท่ามังกรฟาดหาง ลำดับที่ 3 ยักตัวในจังหวะ “ถัดท่าถัด” ลำดับท่าที่ 4 ผู้แสดงยืนตรง ลำดับที่ 5 ผู้แสดงเอี้ยวตัวตีกลอง และลำดับสุดท้ายจบลงด้วยผู้แสดงยืนตรง โมงครุ่มใช้พื้นฐานท่ารำของตัวโขนยักษ์มากกว่าตัวละครอื่น ซึ่งจะเห็นได้จากลักษณะการใช้เท้า คือการยกเท้าและย่อเต็มเหลี่ยม ซึ่งเป็นลักษณะการใช้เท้าหลักของการแสดงโมงครุ่ม การแสดงโมงครุ่มนี้เน้นที่ความสนุกสนานของการปฏิบัติท่ารำของผู้แสดงประกอบการร้องประกอบจังหวะว่า “ถัดท่าถัด ถัดท่าถัด ถัดท่าถัด ถัดท่าถัด” ผู้แสดงจะยักตัวไปตามจังหวะอย่างสนุกสนาน เมื่อผู้ชมได้ชมก็จะเกิดความสนุกสนานร่วมด้วย

ระเบงหรือระเบ็ง

สันนิษฐานว่าเป็นการแสดงที่ไทยเรารับเอาอิทธิพลความเชื่อในเรื่องของเทพเจ้ามาจากอินเดีย ต่อมาไทยเราก็พัฒนาปรับปรุงให้เป็นการละเล่นของไทยเอง บางครั้งเรียกการแสดงนี้ว่า “โอละพ่อ” ซึ่งเป็นการเรียกตามบทร้องที่ขึ้นต้นแต่ละวรรค

ลักษณะการแสดงคล้ายกับการแสดงละคร คือมีการดำเนินเรื่องราวโดยตัวละคร 2 ฝ่าย ได้แก่ฝ่ายกษัตริย์ร้อยเอ็ดเจ็ดพระนคร ซึ่งประกอบไปด้วยผู้แสดง 8-10 คน และฝ่ายพระขันธกุมารหรือพระกาล มีผู้แสดง 1 คน เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการเดินทางไปร่วมงานโสกันต์ที่เขาไกรลาสของบรรดากษัตริย์ร้อยเอ็ดเจ็ดพระนคร โดยได้พบ พระขันธกุมารหรือพระกาลระหว่างการเดินทางซึ่งห้ามมิให้เดินทางระหว่างจนเกิดการประทะกัน ฝ่ายกษัตริย์ร้อยเอ็ดเจ็ดพระนครจึงจะแผลงศรฆ่าพระขันธกุมารหรือพระกาลเสีย แต่ถูกสาปให้สลบเสียก่อน ภายหลังพระขันธกุมารหรือ พระกาลเกิดความสงสารจึงชุบชีวิตให้ฟื้นแล้วปล่อยให้กลับบ้านเมืองของตนไป

เป็นการแสดงที่มุ่งเน้นความสนุกสนาน ในการสอดแทรกมุขตลกเข้าไปในบทเจรจาระหว่างตัวละครทั้งสองฝ่าย และการปฏิบัติท่าทางที่ดูขบขันของตัวละคร แล้วการแสดงระเบงเน้นความพร้อมเพรียงในการปฏิบัติท่ารำของตัวละครด้วย

ท่ารำหลักในการแสดงมีอยู่ 2 ท่ารำ ได้แก่ ท่าตีลูกศรบนคันศร และท่าถือลูกศรแขนถึงระดับเอว ของกษัตริย์ร้อยเอ็ดเจ็ดพระนครที่ระหว่างเดินทางไปเขาไกรลาส ลักษณะท่ารำของพระขันธกุมารหรือพระกาลเป็นท่าทางที่มุ่งเน้นความตลกขบขัน ลักษณะท่ารำสำคัญของการแสดงระเบง คือ การยกเท้าหนีบน่อง ซึ่งผู้แสดงจะยกเท้าขึ้นด้านข้างแบบยกเท้าในตัวละครตัวพระของละครไทย แต่ในขณะที่ยกนั้นจะปฏิบัติกริยาที่เรียกว่า การหนีบน่อง คือการยกขาท่อนล่างขึ้นให้หนีบติดกับขาท่อนบน แต่ไม่ให้หน้าขานั้นยกสูงจนเกินไป

จารีตในการแสดงของไทยด้วย คือ ผู้แสดงจะเข้าขวา ออกซ้าย และเคลื่อนที่ไปทางซ้ายมือของตนเสมอ ลักษณะท่ารำ เช่น การยกเท้า การถือศร การรำเพลงเชิดท้ายการแสดงเป็นลักษณะของการรำตัวพระ แต่ในปัจจุบันผู้แสดงระเบงจะมีทั้งโขนพระ โขนยักษ์ และโขนลิงผสมกัน

กุลาตีไม้

สันนิษฐานว่าไทยรับมาจากอินเดียตอนใต้ คำว่า “กุลา” เป็นชื่อเรียกพวกแขกที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย ซึ่งแต่เดิมสันนิษฐานว่าการละเล่นกุลาตีไม้นี้มาจากการละเล่น “ทัณฑรส” หรือระบำไม้ของอินเดียใต้ แต่เดิมบทร้องกุลาตีไม้นี้น่าจะเป็นภาษาทมิฬ แต่ต่อมาไทยเรานำมาปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้เป็นภาษาไทย โดยในเนื้อความในบทร้องนั้นเป็นการกล่าวสรรเสริญพระมหากษัตริย์ของไทยที่ทรงมีพระบรมราชานุภาพและศักดานุภาพมาก สามารถปกครองไพร่ฟ้าให้อยู่อย่างร่มเย็นเป็นสุขได้ ไม้ที่ใช้ตีในกุลาตีไม้ เรียกว่า “ไม้กำพต”

วิธีการแสดง ผู้แสดงชาย 8-10 คน จับกลุ่มเป็นวงกลมแล้วเคลื่อนที่ไปพร้อมๆกับการร้องเพลงและตีไม้กำพตในมือประกอบจังหวะไปด้วย การตีไม้ประกอบการร้องเพลงในกุลาตีไม้ต้องตีได้ 16 ครั้ง ต่อการร้องเพลง 1 รอบ จึงจะตีไม้ได้อย่างถูกต้อง และร้องเพลง 2 รอบต่อการปฏิบัติท่ารำ 1ท่า ปัจจุบันมี 6 ท่า ได้แก่ ท่านั่งคุกเข่าตบมือ ท่านั่งคุกเข่าตีไม้ ท่าตีไม้เดินเป็นวงกลม ท่ากางแขนตีไม้ ท่าตีไม้ระหว่างคู่ และท่าตีไม้สลับบน ล่างระหว่างคู่ เป็นการเรียงจากระดับต่ำไปหาสูง เริ่มเคลื่อนวงไปทางซ้ายมือของผู้แสดงก่อนเสมอแล้วเคลื่อนมาทางขวามือของผู้แสดง การตีไม้นี้ไม้ที่กระทบกันจะต้องไขว้เป็นรูปกากบาทเสมอ

ลักษณะการใช้เท้าที่สำคัญในการแสดงท่ากุลาตีไม้ คือ การเดินตีนเตี้ย (การเดินย่อเข่าให้มากที่สุด) สลับยืดยุบในตอนเปลี่ยนทิศทางการเคลื่อนวง พื้นฐานของท่ารำและแนวทางในการนับจังหวะตามโขนลิง ไม่ว่าจะเป็นการเดินตีนเตี้ย หรือการนับจังหวะด้วยเท้าซ้ายเป็นหลัก ซึ่งเป็นลักษณะของโขนลิง ดังนั้นผู้แสดงกุลาตีไม้จึงควรเป็นผู้มีพื้นฐานการฝึกหัดโขนลิง ซึ่งจะมาสามารถปฏิบัติท่ารำได้ดี รวมทั้งลักษณะของการแสดงกุลาตีไม้เป็นการแสดงที่มุ่งเน้นความสนุกสนานของผู้แสดงในการร้องเพลง และกระทุ้งเสียงให้ตรงตามจังหวะรวมทั้งการใช้หน้า (ลอยหน้า) ให้ดูตลกขบขัน

เครื่องแต่งกายคือชุดเข้มขาบและสวมเทริด มือถือไม้กำพตทั้งสองข้างสำหรับเคาะจังหวะ เป็นการแสดงที่เน้นความสนุกสนานจากการร้องเพลงและกระทุ้งเสียงในจังหวะที่ร้องและลอยหน้าประกอบไปด้วย โดยมีความพร้อมเพรียง

แทงวิไสย

หรือ แทงปิไสย สันนิษฐานว่ารับมาจากมลายู เป็นการแสดงรำอาวุธหรือประอาวุธของตัวละคร 2 ตัว คำว่า “วิไสย”หรือ “ปิไสย” ตามภาษามลายูหมายถึงโล่ ซึ่งในอดีตโล่ก็เป็นอาวุธที่ใช้ประกอบการแสดงแทงวิไสย สันนิษฐานว่าเริ่มมีการแสดงในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายหลังจากที่มีการแสดง โมงครุ่ม ระเบง และกุลาตีไม้แล้ว และน่าจะเป็นการแสดงที่ประเทศราชนำเข้ามาถวายหรือนำเข้ามาแสดงร่วมในงานพระราชพิธีของหลวง

ลักษณะการแสดง เป็นการประอาวุธของตัวละครสองฝ่าย อาวุธที่ใช้ก็จะใช้ทั้งอาวุธสั้นและอาวุธยาว เช่น หอก ดาบ โล่ ง้าว ทวน เป็นต้น ผู้แสดงจะมี 2 คน แต่งกายแบบเซียวกาง (ทวารบาลของจีน) ออกมาต่อสู้ประอาวุธกันโดยเอาปลายอาวุธแตะกันข้างบนบ้างข้างล่างบ้าง แล้วเต้นวนไปมาลักษณะเหมือนการรบในการแสดงงิ้วของจีนแต่ช้ากว่า การแสดงแทงวิสัยในอดีตมีการบรรเลงดนตรีประกอบด้วย คือเพลงกลม แต่ปัจจุบันไม่มีปรากฏการแสดงแทง วิไสย

โดยอนุมานว่า ลักษณะของท่ารำในการแสดงแทงวิไสยนี้น่าจะมีลักษณะการใช้ท่ารำอาวุธยาวซึ่งเป็นแม่ท่าในการรำอาวุธของไทย มีอยู่ 5 ท่ารำหลัก ได้แก่ท่านาคเกี้ยว ท่าหงส์สองคอ ท่าปลอกช้าง ท่าชิงคลอง(1,2) และท่าผ่าหมาก ทั้ง 5 ท่ารำนี้เปรียบเสมือนแม่ท่าในการรำอาวุธของไทยทั้งสิ้น

กระอั้วแทงควาย

สันนิษฐานว่าคงจะมาจากการละเล่นของพวกทวายหรือมอญ เนื่องจากคำว่า “กระอั้ว” เป็นภาษาทวาย ซึ่งแต่เดิมกระอั้วแทงควายนี้น่าจะเป็นการละเล่นที่บรรดาประเทศราชที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารของกษัตริย์ไทยส่งเข้ามาร่วมในงานพระราชพิธีเช่นเดียวกับการแสดงชุดอื่นๆ

ลักษณะการแสดงคล้ายกับการแสดงละคร เนื้อเรื่องกล่าวถึงสามีภรรยาคู่หนึ่ง (นางกระอั้วและสามี) ออกตามล่าควาย เพื่อจะนำตับควายมากิน การแสดงมุ่งเพื่อความตลกขบขันที่วิ่งไล่แทงควายอย่างสนุกสนาน ผู้แสดงกระอั้วแทงควายนั้น ใช้ผู้ชายแสดง เป็นจำนวน 3-4 คน แสดงเป็นนางกระอั้ว 1 คน สามีนางกระอั้ว 1 คน แสดงเป็นควาย 1 หรือ 2 คน ก็ได้ ปัจจุบันไม่มีการแสดงแล้ว

เอกลักษณ์ของการละเล่นของหลวง

1. การละเล่นของหลวงเป็นภาพสะท้อนที่แสดงให้เห็นถึงความมั่นคงและความยิ่งใหญ่ของแผ่นดินและพระมหากษัตริย์ไทย กล่าวคือกรมมหรสพสมโภชในงานพระราชพิธีนั้นในสมัยโบราณถือเป็นการยกย่องเชิดชูเกียรติของพระมหากษัตริย์ ดังนั้นในสมัยใดที่มีการจัดพระราชพิธีบ่อยและมีมหรสพสมโภชแสดงในงาน ก็แสดงว่าสมัยนั้นมีความมั่นคงและมีความเจริญรุ่งเรืองอย่างมาก

2. ชุมชนนานาชาติหรือบรรดาประเทศราชเป็นปัจจัยผลักดันที่ทำให้เกิดการละเล่นของหลวงขึ้น กล่าวคือเมื่อผู้คนต่างชาติต่างภาษาเข้ามาอยู่อาศัยในประเทศไทยรวมทั้งบรรดาประเทศราชของไทยที่พึ่งพระบรมโพธิสมภารของกษัตริย์ไทยนั้นล้วนแล้วแต่มีศิลปวัฒนธรรมทั้งนาฏยศิลป์ การละเล่นเป็นของตน และเมื่อได้มาอยู่ในเมืองไทยนาฏยศิลป์ของชนชาตินั้นก็ได้รับการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้มีลักษณะตามไทยจนกลายเป็นนาฏยศิลป์ของไทยรวมทั้งการละเล่นของหลวงด้วยเช่นกัน

3. การละเล่นของหลวงเป็นการแสดงที่มีความสำคัญ จึงมีการสืบทอดมายาวนานกว่า 650 ปี นับเป็นการแสดงที่มีประวัติความเป็นมายาวนานกว่าการแสดงอื่นๆในโลก และเป็นการสืบทอดที่ไม่ขาดช่วง โดยการสืบทอดนี้จะเริ่มอยู่ในราชสำนักเรื่อยมาจนถึงหน่วยงานที่รับผิดชอบการแสดงของทางราชการในปัจจุบัน ได้แก่ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร

4. วิวัฒนาการของนาฏศิลป์ไทยประเภทละครโขน ส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลมาจากการละเล่นของหลวง กล่าวคือการแสดงระเบงนั้นมีลักษณะของการแสดงที่เป็นเรื่องราว มีการดำเนินเรื่องราวตามลำดับขั้นคือ เริ่มเรื่อง ตอนกลาง และตอนจบ ซึ่งการแสดงละครน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงระเบงเช่นกัน หรือในการแสดงโมงครุ่มซึ่งเป็นการแสดงแม่ท่าต่างๆโขนน่าจะได้รับอิทธิพลเรื่องของแม่ท่าจากโมงครุ่มได้

5. การละเล่นของหลวงเป็นการแสดงที่มีแบบแผนรูปแบบการแสดงที่ชัดเจนเป็นระเบียบถึงแม้ในช่วงระยะเวลาที่ผ่านมาจะมีการปรับปรุงหรือเปลี่ยนแปลงบ้าง แต่องค์ประกอบหลักที่สำคัญ เช่น ท่ารำ จังหวะ ดนตรี การแต่งกาย ยังคงอยู่

6. การแสดงที่ไม่มีรูปแบบหรือแบบแผนวางไว้อย่างชัดเจนมักจะสูญหายได้ง่าย กล่าวคือ ในกรณีการแสดงแทงวิไสยและกระอั้วแทงควาย การละเล่นของหลวงทั้งสองชุดนี้ไม่มีรูปแบบหรือแบบแผนของท่ารำที่แน่นอนชัดเจน แทงวิไสยเป็นการประอาวุธของตัวละคร 2 ตัว ส่วนกระอั้วแทงควายนั้นแสดงคล้ายจำอวดมุ่งเน้นที่ความสนุกสนาน ทำให้การแสดงทั้ง 2 ชุดนี้ไม่ได้รับการสืบทอดรูปแบบที่แน่ชัดมาถึงปัจจุบัน รวมทั้งจำนวนของผู้แสดงก็เป็นปัจจัยหลักในการผลักดันให้การแสดงนั้นคงอยู่หรือสูญหายเช่นกัน กล่าวคือ แทงวิไสยและกระอั้วแทงควายนี้เป็นการแสดงที่ใช้ ผู้แสดงน้อย ไม่เหมือนโมงครุ่ม ระเบง และกุลาตีไม้ ซึ่งใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนมาก การแสดงจึงเป็นที่น่าสนใจมากกว่า และมีผู้สืบทอดมากกว่า ทำให้แทงวิไสยและกระอั้วแทงควายสูญไป

7. การสืบทอดการแสดงการละเล่นของหลวงโดยการฝึกหัดการแสดงไม่ว่าจะเป็นการฝึกหัดท่ารำ ฝึก การร้องประกอบจังหวะ เป็นกระบวนการที่ทำให้การละเล่นของหลวงคงอยู่

8. งานพระราชพิธีบางอย่างเลิกไป เช่น พระราชพิธีโสกันต์ ดังนั้นการละเล่นของหลวงก็ค่อยๆสูญไปด้วย เพราะเมื่อไม่มีการจัดงานพระราชพิธีก็ไม่มีการละเล่นของหลวง ดังนั้นบทบาทหน้าที่ของการละเล่นของหลวงในฐานะมหรสพสมโภชในงานพระราชพิธีจึงลดลงไปและเพิ่มบทบาทการแสดงเพื่อเป็นการอนุรักษ์ให้การแสดงคงอยู่ต่อไป

9. ในปัจจุบันการละเล่นของหลวงเปลี่ยนแปลงไปจากอดีต เช่น การแสดงโมงครุ่มในอดีตจะปรากฏมีท่ารำเป็นจำนวนมากกว่า 20 ท่า แต่ในปัจจุบันเหลือเพียง 5 ท่ารำเท่านั้น ทั้งนี้เพื่อให้การแสดงนั้นสั้นและกระชับมากขึ้น รวมทั้งเพื่อให้เป็นแบบแผนหรือรูปแบบเดียวกันสำหรับนำไปสอนนักเรียน นักศึกษา ในสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์

<u>ลักษณะประติมานวิทยาของหุ่นเรื่องรามเกียรติ์ ของ กรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ</u> วันทนีย์ ม่วงบุญ

หุ่นเล็ก ของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ ณ พระที่นั่งทักษิณาภิมุข พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร จากการใช้หลักประติมานวิทยาของโขนในการวิเคราะห์ พบว่าเป็นหุ่นที่ใช้เล่นตามบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก โดยอาจเล่นตั้งแต่ตอนต้นเรื่อง เนื่องจากพบหุ่นรูปลิง ที่มีลักษณะแบบ องคต ที่ยังเป็นลิงเด็ก ซึ่งทำให้สันนิษฐานว่าเป็นหุ่นเล็กที่เล่นตามพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก เนื่องทรงพระราชนิพนธ์เรื่องการกำเนิดองคต และชีวิตองคตตอนเด็ก ซึ่งหุ่นดังกล่าวเป็นหุ่นที่มีลักษณะนั่งบนแท่นทอง ซึ่งสันนิษฐานว่า คงสร้างไว้เพื่อการแสดงตอนกำเนิดองคตจนถึงพิธีลงสรง

ทั้งนี้บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงพระราชนิพนธ์ตั้งแต่หิรัณตยักษ์ม้วนแผ่นดิน ปราบนนทุก กำเนิดวงศ์ฝ่ายมนุษย์ ฝ่ายยักษ์ กำเนิดวานร พระรามเดินดง ทศกัณฐ์ลักนางสีดา สงคราม จนถึงปราบท้าวคนธรรพ์ โดยมีลักษณะพระราชนิพนธ์ที่ทรงแต่งติดต่อกัน ไม่ได้แบ่งเป็นตอน

การละเล่นพื้นบ้าน

หนังตะลุง

<u>รูปแบบการแสดงหนังตะลุงที่พึงประสงค์</u> ไมตรี จันทรา

สรุปสาระสำคัญของงานวิจัย คือ รูปแบบการแสดงนายหนังตะลุงที่พึงประสงค์เกี่ยวกับประเภทของเรื่องในการแสดงประกอบด้วยนิยายสมจริง จินตนิยาย และเรื่องจักรๆวงศ์ๆ ในการแสดงสอดแทรกการสะท้อนสภาพชีวิตและสังคมมีความเหมาะสมกับเหตุการณ์ โดยอาศัยแก่นของเรื่องที่เน้นคุณธรรมในการดำเนินชีวิต การพัฒนาค่านิยมที่พึงประสงค์ให้กับผู้ชม และต้องแสดงเพื่อความบันเทิงควบคู่กับสาระความรู้ด้านต่างๆ สำหรับการยึดมั่นในธรรมเนียมนิยมควรยึดหยุ่นตามความเหมาะสม มุขตลกต้องไม่หยาบโลน นายหนังตะลุงต้องรับฟังเสียงสะท้อนจากผู้ชม เพื่อปรับปรุงการแสดงให้เป็นที่ยอมรับ

สำหรับผู้ชมการแสดง มีความต้องการให้สอดแทรกธรรมะในการแสดงรวมถึงประเพณีวัฒนธรรมไทย โดยการผสมผสานเหตุการณ์บ้านเมืองและสภาพสังคม และควรส่งเสริมให้เยาวชนมีความหวงแหนในศิลปะการแสดง ในการแสดงแต่ละครั้งไม่ควรหยุดพัก แสดงให้จบเรื่องรวดเดียว 5-6 ชั่วโมง ไม่ควรประยุกต์การแสดงจนขาดเอกลักษณ์ของหนังตะลุง

ลักษณะการแสดง โดยเฉพาะในจังหวัดภูเก็ตและพังงา ส่วนใหญ่เป็นการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมในการแก้บน มากกว่าจะแสดงเพื่อความบันเทิงส่วนคล้องกับธรรมนิตย์ว่าปัจจุบันโนรานิยมเล่นเพื่อพิธีกรรมมากกว่าบันเทิง อาจจะทำนายอนาคตได้ว่าศิลปะการแสดงเพื่อความบันเทิงอาจจะเสพแบบปัจจุบันเพราะเข้าถึงได้ง่าย แต่เพื่อเป็นการประกอบพิธีกรรมทำให้ศิลปะการแสดงบางชนิดยังคงอยู่ โดยยังคงมีการสืบทอดความเชื่อและพิธีกรรมที่เกี่ยวกับการแสดงไว้อย่างเคร่งครัด ทั้งความเชื่อเกี่ยวกับครูหนัง ไสยศาสตร์ เวทมนต์คาถา รวมทั้งพบว่ามีพัฒนาการในรูปแบบการแสดงน้อยกว่าหนังตะลุงของภาคใต้ฝั่งตะวันออก กล่าวคือยังคงรูปแบบและองค์ประกอบการแสดงแบบดั้งเดิม โดยอาจมีสาเหตุมาจากการที่เล่นเพื่อประกอบพิธีกรรม การคงลักษณะดั้งเดิมไว้จะคงความรู้สึกศรัทธาให้เกิดกับพิธีกรรม

<u>รำหนัง : การแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ฝั่งตะวันตก</u> พิทยา บุษรารัตน์

ด้านประวัติความเป็นมา มีหลากหลายแนวคิด 1 คือ หนังตะลุงภาคใต้ได้รับอิทธิพลมาจากหนังแขก(ชวา) โดยมีอารยธรรมของอินเดียรองรับ 2 คือ ได้รับอิทธิพลจากหนังใหญ่ของภาคกลาง ซึ่งแนวคิดนี้ มีนักวิชาการส่วนใหญ่เห็นว่าทั้งหนังตะลุงและหนังใหญ่น่าจะมีที่มาร่วมกันจากการรับวัฒนธรรมอินเดีย และ/หรือ ชวาอีกส่วนหนึ่งด้วย ส่วนความเป็นมาของหนังตะลุงของภาคใต้ฝั่งตะวันตก เมื่อพิจารณาองค์ประกอบการแสดงและขนบนิยม ตลอดจนงานวิจัยและบทความของนักวิชาการ เชื่อว่า ได้รับอิทธิพลจากหนังตะลุงภาคใต้ฝั่งตะวันออก

<u>บทเกี้ยวจอหนังตะลุง</u> โดย พิทยา บุษรารัตน์

บทเกี้ยวจอหนังตะลุง (บทชมจอ บทหน้าฉาก บทสดุดีหน้าเรื่อง บทพากย์ก่อนตั้งเมือง)หมายถึง บทกลอนที่นายหนังตะลุงใช้เป็นบทขับร้องกลอนสั้นก่อน ตั้งนามเมืองหรือแสดงเรื่อง และขับร้องในช่วงที่สองก่อนที่จะแสดงเรื่องต่อไป หลังจากพักเที่ยงคืน โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นการเตรียมความพร้อมในการแสดง แสดงความสามารถในการใช้ภาษา สอดแทรกคติธรรม ฝากฝังตนเองกับผู้ชมผู้ฟัง

องค์ประกอบของบทเกี้ยวจอหนังตะลุง สามารถจำแนกประเภทจากเนื้อหาของบทประพันธ์ได้ 6 ประเภท คือ บทชมธรรมชาติ บทเกี้ยวพาราสีหรือบทโอ้โลม บทคติสอนใจ บทสะท้อนภาพสังคม บทแสดงความรักชาติ และบทพรรณาความในใจ โดยมีรูปแบบเป็นกลอนสุภาพ คุณค่าที่ได้จากบทเกี้ยวจอหนังตะลุงคือคุณค่าด้านวรรณศิลป์ คุณค่าด้านสังคมวัฒนธรรม เนื่องจากเป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงค่านิยม ขนบธรรมเนียมประเพณี ตลอดจนสภาพวิถีชีวิตการเมืองการปกครอง

<u>การเชิดหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี</u> อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์

วัดสว่างอารมณ์ สร้างขึ้นประมาณปีพ.ศ. 2418 (สมัยรัชกาลที่ 5) โดยพระภิกษุเรือง เป็นเจ้าอาวาสรูปแรก ต่อมาคณะหนังเร่จากจังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีครูเปีย เป็นหัวหน้าคณะมีจิตศรัทธาในพระพุทธศาสนาและตัวพระภิกษุเรือง จึงได้มอบตัวหนังถวายแก่ทางวัดและครูเปียได้ฝึกซ้อมการแสดงหนังใหญ่ให้กับชาวบ้านในละแวกนั้น ผู้ที่ได้รับสืบทอดวิธีการแสดงจากครูเปีย และเป็นผู้ดูแลหนังใหญ่ในยุคนั้น คือ นายนวม ศุภนคร ต่อมาได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ เป็นขุนบางมอญกิจประมวญ (ต้นสกุลศุภนคร) ได้จัดการแสดงหนังใหญ่ในเขตจังหวัดสิงห์บุรีและจังหวัดใกล้เคียง จนกระทั่งปี พ.ศ. 2481 ขุนบางมอญกิจประมวญได้ถึงแก่กรรม นายเชื้อ ศุภนคร บุตรชาย จึงได้เป็นหัวหน้าคณะหรือนายหนังสืบทอดต่อมา

การแสดงหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี เป็นที่นิยมและรู้จักกันอย่างแพร่หลายทำให้จัดการแสดงบ่อยครั้งในยุคของนายเชื้อ ศุภนคร จนสามารถจัดซื้อตัวหนังใหญ่เพิ่มขึ้นจากเดิมอีกชุดหนึ่ง คือ ชุด บุตร-ลบ (ศึก พระมงกุฎ-พระลบ) จากจังหวัดลพบุรี จากนั้นการแสดงเริ่มเสื่อมความนิยม เนื่องจากเกิดสงครามโลกและการเปลี่ยนแปลงการปกครอง ทำให้การแสดงหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี ต้องปิดตัวลงด้วยสภาวการณ์ดังกล่าว

ปี พ.ศ. 2518 คณะครูจากวิทยาลัยครูพระนครศรีอยุธยา โดยการนำของนางอมรา กล่ำเจริญ หัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ ได้เดินทางมาติดต่อการแสดงหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ เพื่อจัดการแสดงสาธิตที่วิทยาลัยครู ทำให้กลุ่มผู้แสดงหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ได้รวมตัวกันจัดการแสดง หรือฟื้นฟู กระบวนท่าเชิดหนังขึ้นอีกครั้ง และได้แต่งตั้งให้นายฉอ้อน ศุภนคร กำนันตำบลต้นโพธิ์ เป็นผู้นำหรือหัวหน้าคณะหนังใหญ่ จัดการแสดงหนังใหญ่สืบเนื่องต่อมาจนกระทั่งปัจจุบัน

ผลงานการแสดงหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ เป็นที่ยอมรับได้รับการสนับสนุนจากผู้สนใจและหน่วยงานของราชการ โดยสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ (ส.ว.ช.) จึงได้มอบโล่เกียรติยศให้กับกลุ่มศิลปินผู้แสดงหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี ในฐานะกลุ่มผู้อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมการแสดงพื้นบ้านดีเด่น ประจำปี พ.ศ. 2535 และพ.ศ. 2536 จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน พระราชวังดุสิต

ลักษณะการแสดง

การคัดเลือกและการฝึกหัดนักแสดง

มีวิธีการคัดเลือกผู้ที่จะแสดงหนังโดยการทดลองให้จับไม่ไผ่โค้ง และฝึกหัดตามกระบวนการที่เหมือนกัน โดยไม่แบ่งแยกเป็นบุคคลหรือตัวละครตัวใด แต่จะกำหนดตัวผู้เชิดภายหลังที่ผู้ฝึกหัดเกิดความชำนาญในการแสดงให้มีหน้าที่ในการเชิดหนังแต่ละตัว โดยผู้คัดเลือกจะพิจารณาจากฝีมือและลักษณะหรือเทคนิคในการเชิดแต่ละบุคคลเป็นสำคัญ

องค์ประกอบในการแสดงการแสดงหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์

จอหนัง เป็นจอผ้า ร้านเพลิง ในการแสดงเชิงสาธิตมักใช้ร้านเพลิงประกอบการแสดง เพื่อสื่อให้เห็นว่าการให้แสงแต่เดิมนั้นเป็นเช่นไร ปัจจุบันใช้สปอตไลท์ขนาดประมาณ 50 วัตต์ จำนวน 3-4 ดวง ตามแต่จัดหาได้เป็นส่วนประกอบให้แสงในการแสดง บังเพลิง ใช้เป็นส่วนประกอบการแสดงเชิงสาธิตเมื่อจุดไต้เผ่าไหม้เชื้อเพลิง จำเป็นต้องมีบังเพลิงกันแสงไม่ให้กระจายออกนอกเขตจอที่ใช้แสดง ดนตรี เป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือเครื่องคู่ตามแต่โอกาสที่แสดง การพากย์และเจรจา ผู้พากย์-เจรจา มีทั้งสิ้น 2-3 คน

ขั้นตอนการแสดง

การแสดงหนังประเภทหนังกลางคืน ในการแสดงแต่ละครั้ง มีพิธีกรรมตามความเชื่อ กล่าวคือ เมื่อจะนำตัวหนังออกจากวัด นายหนังหรือหัวหน้าคณะหนังใหญ่ หรือผู้อาวุโสในที่นั้นทำพิธีบอกกล่าวเจ้าของหนัง เจ้าของที่ ใน การจัดเปิดลังที่เก็บตัวหนังก่อนนำหนังออกจากลังทุกครั้ง

การติดตั้งอุปกรณ์การแสดง นายหนังหรือหัวหน้าคณะหนังใหญ่หรือผู้ที่มีหน้าที่ในการติดตั้งจอ จะประกอบพิธีขอขมาพระแม่ธรณี เจ้าของที่ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ก่อนที่จะติดตั้งอุปกรณ์ ซึ่งพิธีนี้อาจใช้น้ำมนต์ที่นายหนังเตรียมมารดที่สถานที่ที่จะติดตั้งอุปกรณ์แทนชมบ หรือกระทงกาบกล้วยแต่เดิมที่ใช้ได้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและโอกาสที่เอื้ออำนวย

จากนั้นเริ่มติดตั้งเสาจอ นำตัวหนังจัดวางพิงกับจอด้านหน้าและด้านหลังตามตำแหน่งและลำดับการใช้ตัวหนังในการแสดง ด้านหน้าจอหนังจัดวางตัวหนังเทพเจ้าพร้อมด้วยเครื่องสังเวยและอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบในพิธีการเบิกหน้าพระก่อนการแสดง เมื่อได้เวลาแสดง วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรง โดยเริ่มจากเพลงสาธุการ ในช่วงนี้หัวหน้าคณะหนังใหญ่จะจุดเทียนบูชาหนังเทพเจ้า และเริ่มเข้าพิธีการเบิกหน้าพระ 3 ตระ หรือเบิกหน้าพระ 3 ทวย ซึ่งผู้พากย์-เจรจาจะ

พากย์ตามบทเบิกหน้าพระ และดนตรีจะบรรเลงเพลงเชิด ผู้เชิดหนังเทพเจ้าก็เชิดหนังตามกระบวนท่าเชิดจนเสร็จพิธีการเบิกหน้าพระ

จากนั้นเป็นการแสดงเบิกโรง ในชุด จับลิงหัวค่ำ ซึ่งมีเนื้อหาสอดแทรกคติคำสอนทางพระพุทธศาสนา ในเรื่องของความเมตตา และเป็นการบอกผู้ชมให้รู้ว่า หนังใหญ่ที่จัดการแสดงในครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่ออะไร และจะแสดงเรื่องอะไร ตอนอะไร ซึ่งถือว่าเป็นธรรมเนียมของข้อพึงปฏิบัติของการแสดงชุด ลิงขาวจับลิงดำลำดับต่อไปก็จะเป็นการแสดงจับเรื่อง

เอกลักษณ์กลวิธีการเชิดหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์

การเชิดหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์นั้น ในการแสดงผู้แสดงต้องเป็นผู้ชายเท่านั้น สวมเสื้อแขนสั้นสีขาวคอตั้งปล่อยชาย นุ่งโจงกระเบนสีแดงคลุมเข่าไม่สวมรองเท้า

เอกลักษณ์เฉพาะในการเชิดหนังของคณะหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี ประการหนึ่งก็คือ การเข้าและออกตัวหนัง ในการแสดงผู้เชิดหนังจะนำตัวหนังออกทางมุมจอด้านขวามือของผู้ชม และเข้าทางมุมจอด้านซ้ายมือของผู้ชม ซึ่งยึดวิธีการแสดงตามลวดลายของตัวหนังที่กำหนดไว้

นอกจากนั้นแล้ว วิธีหรือเทคนิคเฉพาะตัวของผู้เชิดที่ทำให้การแสดงการเชิดหนังในแต่ละครั้งแตกต่างกันออกไป แม้แต่เป็นผู้เชิดคนเดียวกันก็ตาม นั่นคือ การใช้เทคนิคในการเชิดโดยใช้การโยกตัว การสะอึกตัว การโย้ตัว และการหมุนตัว

ในส่วนเอกลักษณ์การเชิดหรือท่าเชิดเฉพาะชุดการแสดงนั้น พบว่าการใช้กระบวนท่าเชิดมีเอกลักษณ์เฉพาะในแต่ละชุด บางครั้งอาจซ้ำกันได้ กล่าวคือ คำเรียกเฉพาะหรือนาฏยศัพท์ที่ใช้ในการเชิดหนังบางครั้งอาจเรียกซ้ำกันและปฏิบัติซ้ำกันได้ จำแนกกระบวนท่าในการเชิดออกเป็น

1. การเต้นตรวจพล ปรากฏการใช้กระบวนท่าหรือนาฏยศัพท์ที่ใช้เรียก คือ สะอึกตัว โย้ตัว ยักตัว กระทืบเท้า ย่ำเท้า บ่ายหนัง
2. การตีหนังหน้า หรือการเชิดหนังต่อสู้ ปรากฏการใช้กระบวนท่าหรือนาฏยศัพท์ที่ใช้เรียก คือ ซอยเท้า ตลบเท้า บ่ายหนัง
3. การเชิดหนังแขนหรือหนังสุมพล ปรากฏการใช้กระบวนท่าหรือนาฏยศัพท์ที่ใช้เรียก คือ ย่ำเท้า โย้ตัว บ่ายหนัง
4. การเชิดหนังจับและหนังราชรถ ปรากฏการใช้กระบวนท่าหรือนาฏยศัพท์ที่ใช้เรียก คือ ซอยเท้า บ่ายหนัง
5. การเชิดหนังเตียว การเชิดหนังเพลงเชิดฉิ่งและการเชิดหนังเพลงรัว ปรากฏการใช้กระบวนท่าหรือ นาฏยศัพท์ที่ใช้เรียก คือ ย่ำเท้า ซอยเท้า บ่ายหนัง
6. การเชิดหนังเบิกหน้าพระ ปรากฏการใช้กระบวนท่าหรือนาฏยศัพท์ที่ใช้เรียก คือ ซอยเท้า โย้ตัว

<u>การละเล่นพื้นบ้านของจังหวัดพิษณุโลก</u> พูนพงษ์ งามเกษม

ประเภทการละเล่นพื้นบ้านที่พบในจังหวัดพิษณุโลก แบ่งตามโอกาสที่เล่นได้ 3 ประเภท ประกอบด้วย 1 การละเล่นที่เล่นตามเทศกาล โดยแบ่งเป็นการละเล่นช่วงหน้าเกี่ยวข้าว ช่วงเทศกาลลอยกระทงและช่วงตรุษสงกรานต์ 2 การละเล่นที่ไม่จำกัดโอกาสเทศกาล ส่วนใหญ่พบว่าเป็นการละเล่นสำหรับเด็ก และ 3 การละเล่นที่เล่นทั้งในเทศกาลและโอกาสทั่วไป โดยพบว่าการละเล่นพื้นบ้านนั้นมีบทบาทในสังคมคือ

1 เป็นการเปิดโอกาสให้คนในชุมชนมีโอกาสพบปะ สังสรรค์ เกิดความใกล้ชิด จากการเล่นสนุกสนาน โดยสังเกตได้จากส่วนใหญ่ใช้ผู้เล่นมาก

2 เป็นการสร้างความสามัคคี และช่วยเหลือกันจากการร่วมแข่งขัน สร้างความตระหนักในการเป็นสมาชิกของสังคม

3 สร้างให้เกิดความรับผิดชอบต่อหน้าที่ของตนเองเพื่อส่วนรวมและหมู่คณะ จากบทบาทในการเล่น

4 เป็นเครื่องเผยแพร่ค่านิยม ความเชื่อที่เป็นกฎเกณฑ์หรือมาตรฐานของสังคม

5 เป็นการเสริมสร้างพัฒนาการทางด้านร่างกายและจิตใจ ทั้งจากการฝึกให้เกิดความเข้มแข็งของร่างกาย และฝึกไหวพริบในการแข่งขัน

6 เป็นเครื่องมือสร้างความรู้สึกมั่นคงทางจิตใจ และก่อให้เกิดความเชื่อมั่นในตนเอง ในการละเล่นที่เกี่ยวกับความเชื่อ หรือพิธีกรรม เป็นการสร้างขวัญและกำลังใจในการประกอบสัมมาอาชีพ

7 เป็นเครื่องมือที่ใช้ในการแสดงออกถึงความรู้สึกภายในจิตใจของผู้เล่นจาก กฎเกณฑ์ ค่านิยม หรือการดำรงชีวิต

<u>วรรณกรรมประกอบการเล่นหนังใหญ่ วัดขนอน จังหวัดราชบุรี</u> ผะอบ โปษะกฤษณะ

วรรณกรรมที่นำมาใช้ประกอบการแสดง ส่วนใหญ่มากจากเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 1 เป็นเรื่องเกี่ยวกับการทำศึกต่างๆ โดยบทพากย์และเจรจาที่ใช้ในการวิจัยนี้เป็นของนายละออ ทองมีสิทธิ์ ได้รับการถ่ายทอดจากหมื่นพินิจอักษร (เพิ่ม ทองมีสิทธิ์) โดยมีหมื่นนรากร(เลื่อง ทองมีสิทธิ์) บิดาเป็นผู้คัดลอกลงสมุดดำโบราณ ซึ่งเป็นบทพากย์รามเกียรติ์แบบวรรณกรรมชาวบ้าน อายุประมาณ 100 ปี (พ.ศ. 2520 ปีที่ทำวิจัย)โดยมีลำดับตอนดังนี้

บทไหว้ครู หนุมานเข้าห้องนางบุษมาลี ศึกอินทรชิต ครั้งที่ 1 ชุดนาคบาศ ชุดพรหมาสตร์ ศึกทศกัณฑ์ครั้งที่ 5 หนุมานอาสาไปเอากล่องดวงใจ ทศกัณฑ์สั่งเมือง

ส่วนที่นายละออจำได้อีก 3 ตอน เป็นตอนสั้นๆ คือ ศึกวิรุญมุข ศึกมังกรกรรฐ์ ศึกประลัยกัลป์

ลักษณะคำประพันธ์ เป็นบทพากย์และเจรจา ไม่มีบทร้อง โดยบทพากย์ เป็นกาพย์ยานีและกาพย์ฉบัง ใช้ในตอนชมรถ ชมดง บทเจรจาเป็นร่าย โดยเนื้อหาของบทประพันธ์ได้แทรกความเชื่อ คติ คำคม ขนบธรรมเนียมประเพณีของชาวบ้าน คุณค่าในเชิงวรรณศิลป์สามารถบรรยายความ เกี่ยวกับการดำเนินเนื้อเรื่อง การบรรยายถึงธรรมชาติ ปราสาทราชวัง กระบวนทัพ จากพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ได้อย่างครบถ้วน ตลอดจนความไพเราะในการสัมผัส การใช้คำศัพท์ที่กินเนื้อความได้ดี

การพัฒนากระบวนการเรียนรู้และการสืบทอดภูมิปัญญาศิลปะการแสดงหนังใหญ่ วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี โดยปทุมมาศ สุทธิสวัสดิ์

กระบวนการเรียนรู้ของครูภูมิปัญญา เกิดจากการต้องการความสนุกสนาน เป็นมรดกทางศิลปะของคนในตระกูลศุภนคร และการได้ท่องเที่ยวเมื่อไปแสดงนอกสถานที่ โดยมีผู้ใหญ่ในตระกูลเป็นผู้ถ่ายทอด ด้วยการแสดงให้ดูและฝึกปฏิบัติตาม ซึ่งถือว่าการได้ปฏิบัติจริง เป็นกระบวนการเรียนรู้ที่สำคัญในการฝึกการฝึกแสดง

กระบวนการสืบทอดการศิลปะการแสดง เกิดจากการที่ครูภูมิปัญญาต้องการอนุรักษ์ไม่ให้การเชิดหนังใหญ่สูญหาย ทั้งนี้เนื่องจากเดิมที่จะถ่ายทอดให้เฉพาะคนในตระกูลเท่านั้น แต่ปัจจุบันประสบปัญหาผู้ชายในตระกูลที่รับการสืบทอดน้อยลงเนื่องจากมีการเปลี่ยนแปลงระบบครอบครัว และมูลเหตุที่สำคัญ การที่ได้รับกำลังใจจากการได้รับพระราชทานโล่ฐานะคณะบุคคลที่ให้การอนุรักษ์วัฒนธรรมดีเด่นจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ตลอดจนการที่มีหน่วยงานของราชการเข้ามามีส่วนร่วมในการฟื้นฟูและอนุรักษ์การแสดง โดยผู้ได้รับการสืบทอดนอกจากจะเป็นบุคคลในตระกูลแล้วยังมีการถ่ายทอดให้เยาวชนอื่นที่มีความสนใจในการเชิดหนังใหญ่ด้วย

ปัญหาและอุปสรรคของกระบวนการสืบทอดการศิลปะการแสดง พบว่าปัจจุบันครูภูมิปัญญาที่มีความสมารถในการถ่ายทอดความรู้มีน้อย และบางท่านไม่สามารถปฏิบัติให้ผู้รับการถ่ายทอดดูได้เนื่องจากมีอายุมากแล้วและส่งผลให้มีการลืมองค์ความรู้บางส่วน หรือต้องใช้ระยะเวลาในการทบทวนความรู้ในการถ่ายทอดในเวลานาน ซึ่งองค์ความรู้บางส่วนจึงได้สูญหายไป ตลอดจนระบบการบริหารส่วนท้องถิ่น ที่ทำให้มีบุคคลภายนอกชุมชนเข้ามามีบทบาท บางครั้งอาจมีการให้ความสำคัญครูภูมิปัญญาน้อยลง ความโปร่งใสในการจัดการด้านการเงิน และความไม่ต่อเนื่องขององค์กรภาครัฐและภาคเอกชนที่เข้ามาสนับสนุน

หุ่นกระบอก

<u>การศึกษาวิวัฒนาการหุ่นกระบอกไทย สื่อพื้นบ้านในภูมิภาคตะวันตก</u> ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร์

ความเป็นมาของหุ่นกระบอกในภาคตะวันออก ได้รับแรงบันดาลใจจากการชมหุ่นพระองค์สุทัศน์หรือมหาอำมาตย์ตรี พระราชวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุทัศนนิภาธร ที่ขึ้นชื่อว่ามีความงดงามมาก จากการที่ได้รับการสนับสนุนจากหม่อมของท่านที่มีความสามารถด้านการละคร จึงสามารถถ่ายทอดการเชิดหุ่นได้อ่อนช้อยงดงาม และมีฝีมือการสร้างเครื่องแต่งกายหุ่นได้อย่างประณีต ตลอดจนการฝึกซ้อมให้คนในคณะมีความสามารถในการเชิดหุ่น ซึ่งเป็นองค์ประกอบเสริมให้หุ่นพระองค์สุทัศน์มีความงดงามเป็นที่ประทับใจต่อ คุณตาพลอย สามีแม่สาหร่าย ช่วยสมบูรณ์ จนเกิดเป็นการสร้างคณะหุ่นเป็นของตนเอง โดยได้รับการฝึกฝนจากแม่ครูเคลือบ ผู้เชิดหุ่นกระบอกฝีมือดี ของหุ่นหม่อมราชวงศ์เถาะ พยัคฆเสนา เป็นผู้ฝึกหัดให้แม่สาหร่าย จนกลายเป็นคณะหุ่นที่มีชื่อเสียงในจังหวัดสมุทรสงครามที่รู้จักกันในชื่อ คณะแม่สาหร่าย ซึ่งนับได้ว่าต้นเค้าของการแสดงหุ่นกระบอกในภาคตะวันออก คือหุ่นพระองค์สุทัศน์และหุ่นหม่อมราชวงศ์เถาะ

คณะหุ่นกระบอกที่ได้รับการยกย่องอีกคณะหนึ่งในภาคตะวันออกและยังคงดำรงอยู่ในปัจจุบันคือ หุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ ของคุณลุงวงษ์ รวมสุข ศิษย์แม่ครูเคลือบ และคุณยายสาหร่าย ช่วยสมบูรณ์ซึ่งนับว่าเป็นหุ่นกระบอกที่มีรูปแบบเป็นการศิลปะพื้นบ้านอย่างแท้จริง ทั้งจากการสร้างฉาก การเชิด บทร้องเจรจา และดนตรีประกอบการแสดง ที่สร้างขึ้นโดยไม่เน้นความปราณีตทั้งการร่ายรำของผู้เชิดหุ่นก็ไม่เน้นการร่ายรำ แต่สร้างความบันเทิงต่อผู้ชมด้วยความสนุกสนาน ของการเชิดให้หุ่นมีชีวิต ปัจจุบัน คุณลุงวงษ์ รวมสุข ได้ถ่ายทอดศิลปะการเชิดหุ่นให้กับผู้ที่สนใจศึกษา เป็นการสืบทอดองค์ความรู้การเชิดหุ่นแบบพื้นบ้านให้คงอยู่ต่อไป

<u>การแสดงหุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญนาฏศิลป์ จังหวัดสุมทรสงคราม</u> วรกมล เหมศรีชาติ

การแสดงหุ่นกระบอก

องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์ เรื่องการแสดงหุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญนาฏศิลป์ จังหวัดสุมทรสงคราม โดยแบ่งเป็นหัวข้อต่างๆ ดังนี้

การเชิดหุ่น มีตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลางราว พ.ศ. 2228 ในแผ่นดินของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เป็นมหรสพประเภทหนึ่งที่ใช้สำหรับแสดงในงานพระราชพิธีต่างๆ การแสดงหุ่นของไทยมีอยู่ 4 ประเภท คือ หุ่นหลวง หรือหุ่นใหญ่ หุ่นวังหน้า (หุ่นไทย-จีน) หุ่นกระบอก และหุ่นละครเล็ก โดยหุ่นกระบอกมีความเป็นมายาวนานเกิน 45 ปี เหลือเพียงแค่ 2 คณะ คือคณะครูชื้น สกุลแก้ว และคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม

ประวัติหุ่นกระบอก

ประวัติความเป็นมาของการแสดงหุ่นกระบอกตามหลักฐานในราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 10 ร.ศ. 113 หรือ พ.ศ. 2437 รัชสมัยของสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้กล่าวถึงการพระราชพิธีเฉลิมพระชนม์พรรษา ณ พระราชวัง บางประอิน ยุคแรกใช้ชื่อเรียกว่า หุ่น (เลียนอย่าง) เมืองเหนือ ในปี พ.ศ. 2437 จึงได้มีการใช้คำว่า “หุ่นกระบอก”

หุ่นกระบอกที่ใช้แสดงในปัจจุบัน สันนิษฐานว่าสร้างขึ้นโดยอาศัยกรรมวิธีการสร้างหุ่นกระบอกตามแบบหุ่นของหม่อมราชวงศ์เถาะ ได้คิดประดิษฐ์ดัดแปลงขึ้น โดยผู้เชิดคนสำคัญโรงของหม่อมราชวงศ์เถาะ คือ แม่ครูเคลือบ และ นายเปียก ประเสริฐกุล เริ่มออกโรงแสดง ราวปี พ.ศ. 2436 จนกระทั่งมีชื่อเสียงเป็นที่นิยมของคนทั่วไป

แม่ครูเคลือบ เป็นผู้มีชื่อเสียงในการเชิดและร้องหุ่นกระบอก ตลอดจนมีความสามารถทางดนตรีไทย สามารถร้องเพลงรุ่นเก่าๆ ได้แทบทุกเพลง ต่อมาจางวางต่อ ณ ป้อมเพ็ชร์ จางวางของพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหมื่นวรวัฒน์ศุภากร จัดสร้างหุ่นกระบอกแล้วเชิญแม่ครูเคลือบมาช่วยสอน แล้วนำออกแสดงจนมีชื่อเสียงคู่กับหุ่นกระบอกหม่อมราชวงศ์เถาะ เมื่อหม่อมราชวงศ์เถาะสิ้นชีวิตแล้ว แม่ครูเคลือบจึงมาเป็นผู้ควบคุมคณะหุ่นกระบอกของจางวาง ในช่วงบั้นปลายชีวิตแม่ครูเคลือบอาศัยอยู่กับศิษย์ คือ คุณยายสาหร่ายที่จังหวัดสมุทรสงครามอันเป็นเหตุปัจจัยให้เกิดคณะหุ่นกระบอกในจังหวัดสมุทรสงคราม เนื่องจากแม่ครูเคลือบได้ฝึกหัดหุ่นกระบอกให้ ได้แก่ หุ่นกระบอกแม่สาหร่าย และหุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์

เดิมการแสดงหุ่นกระบอกนับว่าเป็นอาชีพอย่างหนึ่ง ปัจจุบันเป็นการแสดงเพื่อการอนุรักษ์ และฟื้นฟูศิลปะประเภทนี้ให้คงอยู่ ปัจจุบันมีคณะหุ่นกระบอกประมาณ 15 คณะ คือ

1. คณะครูชื้น สกุลแก้ว
2. คณะจักรพันธุ์ โปษยกฤต
3. คณะรอดศิรินิลศิลป์
4. หุ่นกระบอกกรมศิลปากร
5. คณะสี่พี่น้อง จังหวัดเพชรบุรี
6. คณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม
7. คณะเพชรหนองเรือ จังหวัดขอนแก่น
8. คณะแม่เชวง อ่อนละม้าย จังหวัดนครสวรรค์
9. คณะแม่สังวาลย์อิ่มเอิบ จังหวัดตาก

10. หุ่นกระบอกล้านนา คณะฮ๊อบบี้ฮัท
11. คณะครูไก่ สุรัตน์ จงดา
12. หุ่นกระบอกเพาะช่าง
13. หุ่นกระบอกคุณรัตน์ จังหวัดนนทบุรี
14. หุ่นกระบอกคณะบ้านดนตรี
15. หุ่นกระบอกโรงเรียนสุนทรภู่พิทยา

พัฒนาการของหุ่นกระบอกในช่วงต่างๆ ตั้งแต่แรกเริ่มจนถึงปัจจุบัน จึงแบ่งออกได้เป็น 3 ช่วงคือ

ช่วงที่หนึ่ง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2435 ถึงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ถือเป็นยุคเฟื่องฟูของการแสดงหุ่นกระบอก นับตั้งแต่ ม.ร.ว.เถาะ พยัคฆเสนา ได้นำหุ่นกระบอกเข้ามาเล่นในกรุงเทพฯ เป็นครั้งแรก โดยถือว่าเป็นการแสดงที่กระชับรวดเร็ว แตกต่างจากที่ได้ชมหุ่นหลวง ดังนั้นหุ่นกระบอกจึงได้รับความนิยมแพร่หลายในหมู่คนทั่วไป ทั้งในราชสำนักและชาวบ้าน

ช่วงที่สอง หลังสงครามโลกครั้งที่สองถึงประมาณ ปี พ.ศ. 2517 นับว่าเป็นระยะซบเซาของหุ่นกระบอก เนื่องจากภาวะที่แร้นแค้นของประเทศ

ช่วงที่สาม ประมาณปี พ.ศ. 2518 ถึงพ.ศ.2545 ถือว่าเป็นช่วงการฟื้นฟูและอนุรักษ์ ซึ่งแตกต่างจากสมัยแรกที่แสดงเป็นอาชีพ หากแต่เป็นการแสดงเพื่อให้เป็นที่รู้จักถึงศิลปะแขนงหนึ่งของไทยที่กำลังจะหายไป ดังนั้นแม้หุ่นกระบอกจะได้รับการฟื้นฟู อนุรักษ์ แต่การขาดช่วงการถ่ายทอดจึงทำให้เกิดช่องว่างทางวัฒนธรรมและแม้ว่าปัจจุบันยังมีคณะหุ่นกระบอกอยู่หลายคณะ แต่โอกาสแสดงไม่ได้มีมากดังเช่นในอดีต จะมีแสดงหุ่นกระบอกมักเป็นโอกาสพิเศษ เท่านั้น

ทั้งนี้หุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ โดยอาจารย์กรรณิกา แก้วอ่อน นอกจากแสดงตามที่มีการว่าจ้างแล้ว ยังได้เปิดสอนการเชิดหุ่นกระบอกที่โรงเรียนบ้านดนตรี เพื่อเป็นแนวทางหนึ่งที่จะช่วยฟื้นฟู และอนุรักษ์การแสดงหุ่นกระบอก

หุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์

เจ้าของ คือ นายวงษ์ รวมสุข เป็นศิษย์ของคุณยายสาหร่าย ช่วยสมบูรณ์ ครูคนแรกที่ฝึกสอนศิลปะการเชิดหุ่น ต่อมาคุณยายสาหร่าย ส่งนายวงษ์ รวมสุข ไปเรียนศิลปะการเชิดหุ่นกระบอกเพิ่มเติมกับแม่ครูเคลือบ ที่บ้านพระยาชำนาญอักษรในกรุงเทพมหานคร ต่อมาภายหลังท่านจึงได้ย้ายมาอยู่ที่จังหวัดสมุทรสงคราม นายวงษ์ รวมสุข สามารถรับการถ่ายทอดการสอนตลอดจนกลวิธีพลิกแพลงต่างๆ ในการเชิดหุ่นกระบอกได้รวดเร็วเพียง 2 ถึง 3 เดือน จนความสามารถตั้งคณะหุ่นกระบอก ชื่อ “คณะชูเชิดชำนาญศิลป์” ในขณะที่ยังเป็นศิษย์แม่ครูเคลือบ และมีโอกาสเชิดหุ่นถวายหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และได้ร่วมกับนางจีบ เนติพัฒน์ ซึ่งมีใจรักหุ่นกระบอกมาก เป็นช่างทำทองมาก่อนจึงมีความสามารถในเชิงการช่างฝีมือและได้ลงทุนทั้งเวลาและทุนทรัพย์และแกะหน้าหุ่นเองทั้งโรง ชักชวนให้นายวงษ์ รวมสุข ไปสอนเชิดหุ่นที่ตำบลแควอ้อม อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม โดยนายวงษ์ เป็นผู้หัดเชิดหุ่นให้คณะของนางจีบ จนสามารถออกเล่นรับงานได้ และในที่สุดก็ตั้งคณะหุ่นกระบอกขึ้นเอง รู้จักกันในชื่อว่า “หุ่นนายวงษ์” หรือ “หุ่นตาวงษ์” ภายหลังตั้งชื่อใหม่ว่า “คณะชูเชิดชำนาญศิลป์” เมื่อนายวงษ์ ได้ถึงแก่กรรม อาจารย์กรรณิกา แก้วอ่อน ลูกสะใภ้รับสืบทอดการแสดงหุ่นกระบอกต่อในปัจจุบัน (พ.ศ. 2544)

ลักษณะการแสดงหุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์

1. เรื่องที่ใช้ในการแสดง

เรื่องที่นิยมแสดงเช่นเดียวกับละครนอกที่มีความกระชับ รวดเร็ว สนุกสนาน เรื่องลักษณวงศ์ คาวี ไกรทอง ขุนช้างขุนแผน พระปิ่นทอง พระอภัยมณี เป็นต้น โดยเฉพาะเรื่องพระอภัยมณีจะนิยมแสดงบ่อยครั้ง นอกจากนี้มีบทประพันธ์ที่นายวงษ์ รวมสุข เป็นผู้ประพันธ์ขึ้นเอง ได้แก่ เรื่องมงกุฎเพชรมงกุฎแก้ว ศรีสุริยง ระกาแก้ว กุมารกายสิทธิ์ คนโททอง เป็นต้น

2. ลักษณะหุ่นกระบอก

ตัวหุ่นกระบอกจะแบ่งเป็นประเภทเช่นเดียวกับการแสดงโขน ละคร คือ ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง ตัวภาษา และตัวเบ็ดเตล็ด (ตัวประกอบ) เครื่องแต่งกายมีลักษณะเหมือนอย่างโขน ละครเพียงแต่เป็นการจำลองให้มีขนาดเล็กลงพอเหมาะกับตัวหุ่นกระบอก หุ่นแต่ละตัวโดยเฉพาะตัวพระ ตัวนาง สามารถที่จะนำมาเล่นซ้ำได้เมื่อมีการเปลี่ยนเรื่อง โดยการสลับถอดศีรษะไปใส่ชุดอีกชุดหนึ่ง หรือเปลี่ยนแค่อาวุธที่ถือในมือ

ตัวหุ่นกระบอกของคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จะมีขนาดใหญ่กว่าหุ่นกระบอกของคณะอื่นๆ โดยทั่วไปเล็กน้อย เห็นได้ชัดเจนคือศีรษะมีขนาดใหญ่กว่าศีรษะของหุ่นคณะอื่นๆ และแกะจากไม้แคป่าหรือไม้ทองหลาง ตัวหุ่นกระบอกที่เป็นศิลปะพื้นบ้านนั้นแต่ละตัวจะมีความแตกต่างกันไม่เหมือนกันทีเดียวแบบการสร้างหุ่นในปัจจุบันที่ใช้วิธีการสร้างพิมพ์

3. โรงหุ่นและฉาก

โรงหุ่นจะใช้ไม้กระดานในการสร้าง ถ้าเป็นสมัยโบราณจะใช้ไม้ไผ่ โรงหุ่นจะสร้างขึ้นเป็นลักษณะรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสตามขอบหลังคาเบื้องบนของโรงหุ่นกระบอกติดผ้าระบายปักไหมทองเป็นลวดลาย และตรงกึ่งกลางผ้าระบายด้านบนมักจะติดชื่อคณะหุ่นกระบอกที่แสดงด้วย ผ้าระบายความยาวเท่ากับโรงหุ่น และมีความกว้างประมาณ 1.30 ฟุต

ฉากที่ใช้เป็นแบบโบราณ กล่าวคือ มี 3 ฉาก คือ ฉากเมือง ฉากป่า และฉากทะเล สามารถนำมาเล่นได้ในทุกเรื่อง ขึ้นอยู่กับเนื้อเรื่อง

ดนตรีและบทร้อง

ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า ได้แก่ ระนาดเอก กลองทัด ตะโพน ฆ้องวงใหญ่ ปี่ใน กรับ ฉิ่ง บรรเลงประกอบการแสดงและมีซออู้สีเคล้าไปกับการร้องเพลงหุ่น เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงมี 2 ประเภท คือ เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบอากัปกิริยาของตัวละคร ก่อนการแสดงทุกครั้งจะต้องมีการรำไหว้ครูก่อน ต่อด้วยเพลงหน้าพาทย์ช้าปี่และเพลงปีนตลิ่งนอก โดยจะให้ตัวเอกหรือตัวนายโรงเป็นผู้แสดง ต่อจากนั้นจึงจะเริ่มเรื่อง

เพลงร้อง เป็นเพลงบรรเลงที่มีเนื้อร้องประกอบ ใช้ร้องประกอบอารมณ์ตัวละคร ซึ่งตัวละครต้องรำตีบทไปตามเนื้อความนั้น สำหรับการแสดงหุ่นกระบอกมีเพลงร้อง 2 แบบ คือ เพลงร้องที่มีลักษณะอย่างละคร และเพลงร้องที่มีเฉพาะในการเล่นหุ่น เรียกว่า “เพลงหุ่น” สำหรับเพลงร้องอย่างละครจะมีลักษณะเหมือนกับการร้องแสดงละครทุกอย่าง แต่สำหรับเพลงหุ่น จะเป็นเพลงเฉพาะสำหรับแสดงหุ่นกระบอกเท่านั้น เพลงหุ่นร้องหลังจากไหว้ครูแล้ว เมื่อจะเริ่มเรื่องราวในการแสดงหุ่นกระบอกจะต้องเริ่มด้วย เพลงหุ่นเคล้าซออู้เสมอเพื่อให้หุ่นออกมาร้องรำบรรยายเรื่องราว ความเป็นมาและ คณะชูเชิดชำนาญศิลป์มีการร้องเพลงหุ่นเคล้าซออู้เป็นแบบเฉพาะตัว คือเมื่อซออู้นำ และผู้ขับร้องเอื้อนก่อนจะเอ่ยกลอนแรกนั้นเรียกว่า “ร้องท้าว” ที่มีทำนองแปลกไปจากหุ่นกระบอกคณะอื่น

ขั้นตอนการแสดงหุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์

ก่อนเริ่มการแสดง มีพิธีกรรมการบูชาครู โดยการนำตัวหุ่นพระครูฤาษีหรือเรียกว่า พ่อแก่ เป็นหุ่นตัวที่สำคัญที่สุดและหุ่นทุกตัวที่จะแสดง ตั้งเสียบแกนไม้ไว้ทางขวามือของประตูขวาที่หุ่นจะออก อันเป็นที่ตั้งหุ่นประจำเพื่อความสะดวกในการหยิบตัวหุ่นมาเชิด ในการไหว้ครูนี้เจ้าภาพจะต้องเตรียม เงินกำนล 12 บาท ดอกไม้ ธูป เทียน เหล้า บุหรี่ หมากพลู 2 ชุด สำหรับไหว้ครูปี่พาทย์ 1 ชุด และไหว้ครูหุ่น 1 ชุด โดยผู้เล่นดนตรีปี่พาทย์ก็จะมีการบูชาครูของวงดนตรีปี่พาทย์ก่อนการแสดงหุ่นด้วย โดยหัวหน้าวงจะจุดธูป 5 ดอก เทียน 1 เล่ม ดอกไม้ และเงินกำนล 12 บาท ใส่พาน โดยให้หัวหน้าวงจบพานอธิษฐานบูชาครูเช่นกัน จากนั้นจึงนำดอกไม้ธูปเทียนเสียบข้างตะโพน ด้วยถือว่าตะโพนเป็นสัญลักษณ์ของพระประโคนธรรพ เทพเจ้าแห่งการดนตรี และยังเป็นเครื่องกำกับจังหวะที่มีความสำคัญอีกด้วย จากนั้นจะบรรเลงเพลงโหมโรง แล้วจึงดำเนินเรื่องโดยปกติจะแสดง 3-4 ชั่วโมง จากนั้นจึงทำเพลงกราวรำ ลาโรงเป็นอันสิ้นสุดการแสดง

เอกลักษณ์และวิธีการเชิดหุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์

ลักษณะการเชิดหุ่นกระบอก ของคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ ผู้เชิดจะต้องฝึกท่าพื้นฐาน ก่อนที่จะเรียนรู้กลเม็ดสำคัญในการเชิดหุ่นประการอื่นๆ ต่อไป โดยได้แบ่งท่าเชิดหุ่นกระบอกออกเป็น 3 หมวดใหญ่ๆ คือ

1. ท่าพื้นฐาน อันได้แก่ การกล่อมตัว การกระทบตัว การตั้งวงรำ และท่าป้อง
2. ท่ารำเพลง อันได้แก่ เพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงพระยาเดิน เพลงวรเชษฐ์ เพลงเร็ว เพลงฉิ่ง เพลงรัว กราวนอก กราวใน กราวรำ และท่าต่างภาษา
3. ท่าอากัปกิริยาเบ็ดเตล็ด อันได้แก่ ท่าไหว้ ท่านอน ท่าอาย ท่าค้อน ท่าดีใจ ท่าเสียใจ ท่าเกาและท่าตีลังกา

ลักษณะเด่นที่เป็นเอกลักษณ์ของคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ คือ การกระทบตัวของหุ่นจะกระตุกข้อมือซ้อนกัน 2 ครั้ง (เหมือนกับการยืด-ยุบในละคร) การกล่อมตัวมีทั้งกล่อมในกล่อมนอก มีการเชิดหกคะเมนตีลังกา 2 ตลบในตัวลิง หุ่นนางผีเสื้อจะเชิดหกหน้าหกหลังตามจังหวะดนตรีอย่างสนุกสนาน ไม่ได้เน้นการเชิดแบบจ้าวสมุทรเพียงอย่างเดียว

ลักษณะเด่นอีกประการคือ ตลกหุ่น มีความสำคัญทั้งเป็นตัวเล่าเรื่องและตัวเชื่อมเรื่อง นับเป็นตัวสีสันในการแสดงจะมีการสอดแทรกตลกไว้อยู่ตลอดทั้งเรื่อง

หุ่นกระบอกเป็นการแสดงที่มีกำเนิดมาจากชาวบ้าน เชื่อกันว่านายเหน่ง เป็นคนแรกที่คิดสร้างหุ่นชนิดนี้ขึ้นแล้วนำออกมาแสดงเลียนแบบละคร ลักษณะตัวหุ่นมีโครงสร้างง่ายๆ ไม่ซับซ้อน วิธีการแสดงจะดำเนินเรื่องรวดเร็ว มีบทตลกแบบชาวบ้าน แม้ว่าหุ่นกระบอกจะมีการแสดงในราชสำนัก แต่ยังคงรักษารูปแบบการแสดงของชาวบ้านไว้อยู่ และการที่หุ่นกระบอกรับจ้างแสดงตามงานต่างๆ จึงเป็นส่วนสำคัญที่ช่วยทำให้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวาง เมื่อเทียบกับการแสดงหุ่นหลวง และหุ่นกรมพระราชวังบวรฯ ที่จะเล่นเฉพาะงานในราชสำนักเท่านั้น

<u>หุ่นกระบอกชะเวงหลานแม่บุญช่วย จังหวัดนครสวรรค์</u> ศราวุธ จันทร์ขำ

เป็นวิจัยเพื่อการศึกษาประวัติความเป็นมาและรูปแบบวิธีการแสดงตลอดจนองค์ประกอบการแสดง สรุปสาระสำคัญของงานวิจัยคือ นางชะเวง อ่อนละม้าย เป็นเจ้าของคณะหุ่นกระบอกที่มีการสืบทอดต่อกันมามากกว่า 100 ปี ในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื่องจากเป็นผู้มีความใกล้ชิดกับการที่เห็นการเชิดหุ่น

กระบอกของครอบครัวจึงเกิดความรัก และเริ่มหัดเล่นด้วยตนเอง ต่อมานางบุญช่วยผู้เป็นน้าและเป็นเจ้าของคณะหุ่นในขณะนั้นเห็นถึงความพยายามจึงถ่ายทอดความรู้ให้ จากนั้นนางชะเวงจึงเริ่มแสดงและยึดเป็นอาชีพตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา โดยยึดรูปแบบการแสดงแบบเดิมตามอย่างบรรพบุรุษ การแสดงนั้น แสดงทั้งในงานที่ได้รับการว่าจ้างให้แสดงเพื่อความบันเทิง และแสดงเพื่อเป็นการสาธิตให้กับหน่วยงานต่างๆ

หุ่นกระบอกของนางชะเวงนั้นแบ่งออกเป็น หุ่นตัวพระ หุ่นตัวนาง หุ่นตลก หุ่นอมนุษย์ หุ่นออกภาษา หุ่นเฉพาะ และหุ่นสัตว์ โดยการแสดงนั้นแสดงในโรงหุ่นกระบอกที่มีลักษณะเป็นสี่เหลี่ยมจัตุรัส โดยมีฉากกั้นระหว่างผู้เชิดหุ่นและผู้ชม ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงคือวงปี่พาทย์เครื่องห้าที่ปัจจุบันตัดฆ้องวงใหญ่ออกเพื่อประหยัดงบประมาณ โดยวงดนตรีจะตั้งอยู่ด้านหลังผู้เชิดเพื่อดูสัญลักษณ์การบอกดนตรี ก่อนการแสดงมีการสร้างโรงหุ่นเพื่อใช้ในการแสดง และมีการนำยันต์มาติดไว้ด้านในของฉากตามความเชื่อที่ดั้งเดิมในการแสดงจะมีการประชันและมีการทำไสยศาสตร์ใส่คู่แข่งจึงมีการติดยันต์เพื่อป้องกันตัว จากนั้นการแสดงจะเริ่มขึ้นหลังจากการบูชาครู เพื่อเป็นการแสดงความเคารพและระลึกถึงพระคุณครูทั้งพ่อแก่ และผู้ถ่ายทอดความรู้เพื่อเป็นสิริมงคลให้การแสดงราบรื่นเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม ซึ่งการบูชาครูนี้ส่วนของปี่พาทย์ก็ทำเช่นกัน จากนั้นเป็นการโหมโรงประมาณครึ่งถึงหนึ่งชั่วโมง

เริ่มการแสดงด้วยการรำถวายมือ ร้องไหว้ครู

การเปิดเรื่อง เป็นการนำหุ่นตัวพระมาเล่าเรื่องพร้อมกับหุ่นตลกชูโรงเพื่อบอกว่าจะแสดงเรื่องใด และหุ่นแต่ละตัวแสดงเป็นอะไร

การดำเนินเรื่อง เริ่มด้วยปี่พาทย์ทำเพลงวาและร้องเพลง 2 คำกลอน จากนั้นดำเนินเรื่องด้วยการร้องเพลงร่ายและเจรจาสลับกับเพลงหน้าพาทย์

การปิดเรื่อง ด้วยการที่หุ่นนายโรงออกมาให้คติสอนใจ และอวยพรให้เดินทางโดยสวัสดิภาพ

และการลาโรง ด้วยการที่ปี่พาทย์ทำเพลงกราวรำ เป็นการเสร็จสิ้นการแสดง

เรื่องที่ใช้ในการแสดง เป็นทั้งวรรณคดีและนิทานพื้นบ้าน ตัวเอกต้องประสบความลำบากในเหตุการณ์ต่างๆแล้วได้พบผู้วิเศษช่วยเหลือ มีการดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว

5.1.5 สรุปสาระสำคัญการแสดงพื้นบ้าน

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์	โขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง
ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์	โนราแขก : การปรับเปลี่ยนการแสดงเพื่อวัฒนธรรมชุมชน
ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์	โนรา : การรำประสมท่าแบบตัวอ่อน
ธีรวัฒน์ ช่างสาน	พรานโนรา
นิรมล เจริญหลาย	ชีวประวัติและกระบวนท่ารำลิเกของทองเจือ โสภิตศิลป์
พิทยา บุษรารัตน์	โนราโรงครูวัดท่าคุระ ตำบลคลองรี อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา
รวิสรา ศรีชัย	โนราในสถานศึกษาจังหวัดสงขลา
สมโภชน์ เกตุแก้ว	การศึกษาเปรียบเทียบท่ารำโนราของครูโนรา 5 ท่าน
สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว	การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน
สุขสันติ แวงวรรณ	หมอลำกกขาขาว

สุพัฒน์ นาคเสน	โนรา : รำเฆี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาว
อธิป มีชนะ	การแสดงหนังตะลุงคน คณะสุมล ศ.ประทุม
อรวรรณ สันโลหะ	โนราผู้หญิง
อริยา ลิ่มกาญจนพงศ์	การแสดงมะโย่ง คณะสรีปัตตานี
พันทิพา สิงหัษฐิต	การแสดงพื้นบ้านอำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์
จิตติมา นาคีเภท	การแสดงพื้นบ้านของอำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย

การแสดงพื้นบ้านภาคกลาง

<u>การแสดงพื้นบ้านของอำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย</u> จิตติมา นาคีเภท

จากการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ การแสดงพื้นบ้านของอำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย คงมีมาตั้งแต่ก่อนปี พ.ศ. 2467 มีลักษณะคล้ายคลึงกับการแสดงพื้นบ้านภาคกลาง ยังคงมีลักษณะเฉพาะตัวที่โดดเด่นเป็นที่ยอมรับจากผู้คนทั่วไป

ลักษณะการแสดงท่าทางเพื่อความสนุกสนาน ตามจังหวะของดนตรี นอกจากนั้นแล้วการแสดงพื้นบ้านของอำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย ยังมีปรากฏอยู่ในเทศกาลตรุษสงกรานต์ ซึ่งจะจัดให้มีขึ้นเพียงปีละครั้งเท่านั้น ถือเป็นประเพณีที่ต้องปฏิบัติกันทุกปีหลังจากการทำบุญในช่วงเช้าเสร็จสิ้น โดยการแสดงจะมีขึ้นตลอดทั้งวันจรดเย็น ปรากฏการแสดงอยู่บริเวณหน้าวัดหนองรั้งเหนือ ตำบลวังลึก อำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย

การแสดงพื้นบ้าน ที่ยังคงสืบทอดมี 4 ชุด คือ เพลงรำวง เพลงฉุยฉายเข้าวัด เพลงฮินรินเล และเพลงยิ้มใย

การละเล่นพื้นบ้านที่ปรากฏอยู่ในวันนี้มีอยู่ 3 การละเล่น คือ การละเล่นเพลงคล้องช้าง การละเล่นเพลงชักเย่อ และการละเล่นผีเข้าทรง อันประกอบไปด้วย การละเล่นนางควาย การละเล่นแม่ช้าง การละเล่นนางด้ง การละเล่นลิงลม การละเล่นแม่ศรี

เพลงพื้นบ้านของอำเภอศรีสำโรง เพลงกล่อมลูก และพิธีกรรมที่สะท้อนความเชื่อของคนในชุมชน คือ การแห่นางแมว

เมื่อสงครามโลกสงบลงมีการรื้อฟื้นการแสดงขึ้นมาใหม่แต่ก็ไม่ได้รับความนิยมมากนัก ประกอบกับมีการแสดงพื้นบ้านเกิดขึ้นใหม่ ตามนโยบายของรัฐบาลสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม คือ รำแบบบท โดยมาจากการรวมตัวของคณะครูและข้าราชการในอำเภอศรีสำโรง แต่เป็นการแสดงในช่วงเวลาสั้น ๆ ประมาณ 4 ปี กระทั่ง พ.ศ. 2503 นายสำเนา จันทร์จรูญ รับราชการที่โรงเรียนบ้านหนองกระดี่ ซึ่งคลุกคลีอยู่กับการแสดงพื้นบ้านมาตั้งแต่เด็ก ตลอดจนมีความสามารถในการรำละครรำได้เป็นอย่างดี ได้รื้อฟื้นการแสดงพื้นบ้านของอำเภอศรีสำโรงขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง โดยการเก็บข้อมูลจากชาวบ้านที่เคยแสดง การแสดงพื้นบ้านที่ได้รับการรื้อฟื้นคือ เพลงรำวง เพลงฉุยฉาย เพลงยิ้มใย เพลงฮินรินเล รำวงแบบบท และได้ประดิษฐ์รำกลองยาวและรำมังคละขึ้นโดยการนำท่ารำของเดิมประกอบกับการสร้างสรรค์ใหม่ รำกลองยาวได้นำออกแสดงเมื่อปี พ.ศ. 2505 ส่วนรำมังคละได้นำออกแสดงในปี พ.ศ. 2507

ทั้งนี้มีการแสดงเพลงรำวงเพียงชุดเดียวที่ได้รับการรื้อฟื้นแต่ยังไม่ได้นำออกแสดง เนื่องจากบทร้องของเพลงรำวงไม่สามารถแสดงท่าทางเข้าไปประกอบได้ และเป็นเพียงบทร้องสั้น ๆ

องค์ประกอบของการแสดงและลักษณะท่ารำของการแสดงพื้นบ้านทั้ง 4 กลุ่ม ในอดีตเป็นลักษณะท่าทางตามความสามารถเฉพาะบุคคล ปัจจุบันได้รับอิทธิพลของท่ารำมาตรฐานจากการแสดงละครรำ และจากท่าทางตามหลัก

นาฏศิลป์ไทยโดยมีนายสำเนา จันทร์จรูญเป็นผู้รื้อฟื้นการแสดงพื้นบ้านขึ้นมาและเป็นผู้ปรับปรุงให้การแสดงพื้นบ้านดูน่าสนใจมากขึ้น โดยยึดผู้ชมเป็นสำคัญด้วยการปรับทิศทางการแสดงให้หันเข้าหาผู้ชมการปรับท่ารำด้วยตีบทตามความหมายโดยละเอียดและตามหลักการประดิษฐ์ท่ารำที่ประณีต แต่ยังคงท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงพื้นบ้านเอาไว้บางส่วน คือ การรำท่าทางที่เป็นอากัปกิริยาตามธรรมชาติ การปรับบทร้องโต้ตอบจากการด้นสดเป็นการเตรียมบทร้องไว้ล่วงหน้า ตลอดจนปรับเวลาการแสดงให้ตายตัว การปรับรูปแบบขบวนแห่เป็นรูปแบบระบำมีการแปรแถวใช้แสดงบนเวที การเพิ่มผู้แสดงหญิงเข้ามาในการแสดงกลองยาว การปรับการแต่งตัวจากแต่งแบบชาวบ้านเป็นการแต่งตัวคล้ายพม่าในรำกลองยาว และปรับให้ย้อนยุคนุ่งโจงกระเบนในรำมังคละ การปรับท่าทางให้แสดงตามบทบาทในเพลงร้องที่เน้นเรื่องราวในวรรณคดี และลดจำนวนเพลงในการแสดง ไม่เกินครั้งละ 6 เพลง การใช้โทนให้จังหวะแทนการใช้วงดนตรีสากล การแต่งกายแบบสมัยรัฐนิยมเป็นการแต่งกายแบบชาวบ้านนุ่งโจงกระเบนและในอดีตรำแบบบทเดินแถววงกลมวนทางขวา ปัจจุบันเดินเป็นวงกลมวนทางซ้าย มีเพียงกลุ่มเดียวที่ไม่มีการปรับปรุงยังคงรูปแบบเดิมในอดีตเอาไว้เนื่องจากรื้อฟื้นขึ้นมาแต่ไม่ได้นำออกแสดง

<u>การแสดงพื้นบ้าน อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์</u> พันทิพา สิงหัษฐิต

การแสดงพื้นบ้านอำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ ได้ปรากฏหลักฐานว่ามีการแสดงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2448 หรือประมาณ 90 ปีล่วงมาแล้ว จากการเล่นเพื่อผ่อนคลายความเครียดและความเหน็ดเหนื่อยในขณะทำงาน และเพื่อเฉลิมฉลองในเทศกาลต่าง ๆ ที่ชาวบ้านในท้องถิ่นคิดสร้างสรรค์ขึ้น นอกจากนี้ยังมีการติดต่อสร้างสัมพันธ์กับชุมชนอื่น ได้แก่ การอพยพถิ่นฐาน การสร้างครอบครัว การประกอบอาชีพร่วมกัน ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมทางการแสดง แล้วนำมาปรับปรุงให้มีลักษณะเป็นของตนเอง

การแสดงพื้นบ้านที่สืบทอดกันต่อมาก่อนปี พ.ศ. 2538 มีทั้งหมด 14 ชุด คือ เพลงตำนานเพลงเกี่ยวข้าว เพลงเต้นกำรำเคียว เพลงแห่นางแมว เพลงโขลกแป้ง เพลงพิษฐาน เพลงช้าเจ้าโลม เพลงระบำบ้านไร่ เพลงฮินเลเล เพลงพวงมาลัย เพลงเข้าผีเชิญผี เพลงสั่งนาค รำวงประกอบบท และรำกลองยาว

โดยระหว่างปี พ.ศ. 2538 – 2539 มีการแสดง 9 ชุด คือ เต้นกำรำเคียว เพลงโขลกแป้ง เพลงช้าเจ้าโลม เพลงระบำบ้านไร่ เพลงเข้าผีเชิญผี เพลงพิษฐาน เพลงสั่งนาค รำวงประกอบบท และรำกลองยาว

การแสดงพื้นบ้านที่นิยมแสดงมากที่สุดมี 3 ชุด คือ เต้นกำรำเคียว รำวงประกอบบท และรำกลองยาว จากรูปแบบและกระบวนรำของการแสดง 3 ชุด มีลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ ดังนี้

เต้นกำรำเคียว เนื้อหาการแสดงเป็นการเกี้ยวพาราสี ที่แฝงถึงความสัมพันธ์ทางเพศ ด้วยการร้องโต้ตอบกันระหว่างพ่อเพลงกับแม่เพลง ลักษณะเด่นอยู่ที่การใช้เคียวและรวงข้าวแสดงท่า ส่วนใหญ่เป็นท่ารำที่ได้รับการสืบทอดต่อมา โดยเฉพาะการใช้เท้าจะมีลักษณะเดียวคือ การย่ำเท้าหนึ่งข้างหน้าสลับกับย่ำเท้าหลัง และการใช้มือโดยกำมือและแบมือ ท่ารำที่ใช้จึงเป็นท่ารำง่าย ๆ รำช้า ๆ กัน มีหลักการคิดท่ารำ โดยนำลักษณะเด่นของธรรมชาติมาปรับปรุงขึ้นจนดู

รำวงประกอบบท มีเนื้อหาการแสดงหลายลักษณะ แต่ที่นิยมนำมาแสดงจะเป็นการเกี้ยวพาราสีหรือรำพันรักเป็นหลัก ลักษณะเด่นอยู่ที่ท่ารำที่มีความเป็นอิสระสูง เป็นท่ารำที่ได้รับการสืบทอดต่อมา และท่ารำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่มีหลักการคิดท่ารำ โดยนำลักษณะเด่นของกิริยามนุษย์ตามธรรมชาติมาใช้ ท่ารำที่ใช้จึงเป็นท่ารำง่าย ๆ และรำช้ำ ๆ กัน และสามารถสื่อความหมายได้อย่างชัดเจน การใช้เท้าจะมีลักษณะเดียวคือการย่ำเท้าข้างหน้าสลับกับย่ำเท้าหลัง บางครั้งจะพบว่าวิธีรำจะเน้นจังหวะมากกว่าบทร้องด้วยลีลาที่ช้าเนิบนาบ

รำกลองยาว มี 2 ลักษณะ คือ ใช้นำขบวนแห่ และรำอยู่กับที่ ลักษณะการแสดงจะเน้นความสามารถในการรำและความสามารถพิเศษเฉพาะตน ท่ารำส่วนใหญ่จะรำซ้ำกัน หรือรำสลับข้างกัน เน้นการใช้ร่างกายส่วนบนของลำตัวมากกว่าส่วนล่าง ซึ่งจะใช้เท้าและเข่ารับน้ำหนักตัวทั้งหมด โดยยุบเข่าลงค่อนข้างมากจนเกิดเหลี่ยมและความเตี้ยของผู้รำ ส่วนการแสดงความสามารถพิเศษ จะมีผู้แสดงตัวเอกที่ปีนขึ้นไปรำบนกลองใบที่สูงที่สุด ต้องอาศัยกำลังและความแข็งแรงของร่างกาย ตลอดจนความสำคัญของผู้แสดงด้วยกันบทร้องประกอบเน้นความหมายเกี่ยวกับเพศ แต่ไม่มีความหมายเกี่ยวข้องกับการรำ

การรวมกลุ่มกันของชาวบ้าน เป็นการรวมกลุ่มเล่นกันในระหว่างเชื้อสาย เครือญาติและเพื่อนบ้าน ส่วนใหญ่จะเป็นการสืบทอดการละเล่นมาจากบรรพบุรุษของตน แบ่งตามภูมิลำเนาของผู้แสดง แต่ละกลุ่มจะมีหัวหน้าซึ่งเป็นพ่อเพลงและแม่เพลงมาก่อน นอกจากนี้ยังมีคณะกลองยาวซึ่งรวมกลุ่มเป็นอิสระอีกด้วย การจัดการแสดงมี 2 ลักษณะ คือ การจัดการของกลุ่มผู้แสดง และการจัดการโดยหน่วยงานของรัฐ

<u>โขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง</u> เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์

โขนสด หรือหนังสดเป็นนาฏศิลป์ไทยพื้นบ้านอย่างหนึ่ง ในกรุงเทพมหานคร คณะสังวาลย์เจริญยิ่ง เป็นคณะที่ได้รับความนิยมในผลงานการแสดงอย่างต่อเนื่องจากการที่มีการแสดงในงานสำคัญมากมาย ตลอดจนมีการถ่ายทอดองค์ความรู้ให้กับสมาชิกในครอบครัว โดยพบว่า รูปแบบการแสดงระหว่าง พ.ศ. 2544 -2545 มีการผสมผสานศิลปะการแสดงหลักๆ อยู่ 4 ชนิด ได้แก่ การแสดงโขน การแสดงหนังตะลุง การแสดงลิเก และการแสดงละครชาตรี

กำเนิดและพัฒนาการการแสดงโขนสด

การแสดงโขนสด เริ่มจากนายท่าน เหล่าอุดม เป็นผู้นำรูปแบบมาจากคนเมาสุราในงานปลงศพ โดยนำมาปรับปรุงและจัดแสดงจนเป็นที่ยอมรับของประชาชนจากจังหวัดชลบุรีและจังหวัดใกล้เคียง

พ.ศ.2470 พระภิกษุทอง วัดมงคลโคธาวาส จังหวัดสมุทรปราการ ได้นำนายสะอิ้ง เหล่าอุดม บุตรชายนายท่าน เหล่าอุดม มาสอนเด็กวัด มีการฝึกและออกแสดงมีชื่อเสียง ใช้ชื่อคณะว่า “โขนสดศิษย์หลวงพ่อทอง” พ.ศ.2480 ต่อมาได้นายบุญชู ชลประทีป จากจังหวัดชลบุรี มาช่วยสอนและถ่ายทอดให้กับศิษย์เรื่อยมา

พ.ศ.2526 นายสะอิ้ง เหล่าอุดม เสียชีวิตลง คณะโขนสดขาดผู้ควบคุม ผู้ที่รักการแสดงโขนสดบางท่านเริ่มเดินทางมายังเขตพระโขนง กรุงเทพมหานคร เพราะก่อนหน้านี้ในเขตพระโขนงได้เริ่มมีคณะโขนสดจากการสร้างชื่อเสียงของคณะโขนสดศิษย์หลวงพ่อทอง โดยนายบุญชู ชลประทีป ก็มาอยู่กับคณะโขนสด บุญเฟื่องฟู ที่เป็นโขนสดคณะแรกในเขตพระโขนง (ปัจจุบันขาดผู้สืบทอด) ต่อมานายบุญชู ชลประทีป ออกมาตั้งคณะชื่อว่า คณะบุญชูชลประทีป เพราะเป็นบุคคลที่มีความรู้ความสามารถในการแสดงโขนสด จึงมีลูกศิษย์ที่มาฝึกหัดและร่วมแสดงจำนวนมาก ต่อมาเกิดโขนสดขึ้นหลายคณะ ได้แก่ คณะสังวาลย์เจริญยิ่ง คณะพิชัยวิไลศิลป์ คณะประยุตดาวใต้ คณะบัณฑิตนาฏศิลป์ดาวรุ่งดวงใหม่ คณะ ส. พรศิลป์ เป็นคณะที่มีชื่อเสียงได้รับความนิยมไม่น้อยกว่า 30 ปี

การคัดเลือกผู้แสดงจะคำนึงถึงรูปร่างหน้าตาและเสียง โดยแบ่งตามลักษณะของตัวละคร กล่าวคือ

ตัวพระรูปร่างสูงโปร่ง หน้ารูปไข่

ตัวนางโครงหน้ารูปไข่หรือกลม รูปร่างท้วม

ตัวยักษ์รูปร่างสูงใหญ่ ลำตัวและช่วงขาได้สัดส่วน

ตัวลิงรูปร่างเตี้ย ล่ำสัน ทะมัดทะแมง

การฝึกหัดเริ่มจากพิธีจับข้อไม้ข้อมือเป็นการยอมรับเป็นศิษย์ พิธีคำนับครูโดยใช้เงินกำนล 12 บาท ธูป 9 ดอก เทียน 1 เล่ม เหล้า 1 ขวด หมูนอนตอง แล้วจึงเริ่มฝึกหัดโดยการใช้ลำตัวและขา คือ การเต้นเขน (เต้นเสา) แบะเหลี่ยม (ถีบเหลี่ยม) ถองสะเอว ส่วนลิงมีการฝึกหกคะเมนตีลังกาเพิ่มขึ้น หัดเดิน เข้าพระเข้านาง หัดร้อง โดยมี 2 ทำนอง คือ ทำนองนอก ใช้สำหรับตัวยักษ์ สำเนียงการร้องแบบหนังตะลุงทางใต้และทำนองในใช้สำหรับตัวพระ ตัวนาง และตัวลิง เมื่อผู้เรียนผ่านการฝึกหัดเบื้องต้นแล้วจึงให้ฝึกหัดตามบทตัวที่จะแสดง โดยเริ่มจากตัวประกอบที่มีบทบาทน้อยๆ เพื่อให้มีประสบการณ์และนำความรู้จากผู้แสดงอื่นๆที่มีความสามารถมากนำมาปรับใช้

การสืบทอดจะเป็นการรับมอบให้กับบุคคลในครอบครัวที่เป็นผู้ชาย ที่มีความรู้ความสามารถทางการแสดงและการประกอบพิธีที่ใช้ในการแสดง

การแสดงโขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง

การแสดงโขนสดของคณะสังวาลย์เจริญยิ่งประกอบด้วยพิธีกรรมก่อนการแสดง ลำดับขั้นตอนการแสดงและท่ารำที่ใช้ในการแสดง ทั้งนี้รูปแบบการแสดงมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของสังคมและเหตุการณ์ในปัจจุบัน

พิธีกรรม

พิธีกรรมก่อนการแสดงที่ปฏิบัติสืบทอดกันมา เป็นการบูชาเจ้าที่เจ้าทาง เมื่อไปถึงสถานที่แสดง ด้วยธูป 3 ดอก เทียน และดอกไม้ และเลือกทิศที่จะตั้งเวที โดยหันหน้าไปทางทิศเหนือหรือทิศตะวันออก เพื่อความเป็นสิริมงคลตามความหมายของทิศ จากนั้นจึงสร้างเวที

ก่อนการแสดงหัวหน้าคณะจะบูชาเทพเจ้า ครูบาอาจารย์ ที่โต๊ะหมู่บูชาบริเวณที่พักนักแสดงด้านหลังเวที ประกอบด้วยศีรษะพระพรตฤาษีและศีรษะโขนที่ใช้ในการแสดง เครื่องกำนลได้แก่ ผ้าขาว (อาจมีหรือไม่มีก็ได้) ขันดอกไม้ ธูป เทียน เงิน 24 บาท บุหรี่ เหล้า จัดไว้หน้าโต๊ะหมู่บูชา

ประมาณ 18.00 น. หัวหน้าคณะจะเริ่มสวดทำพิธีน้ำมนต์แล้วนำมาพรมบริเวณด้านหน้าเวที เพื่อเป็นสิริมงคลและปัดเสนียดจัญไร แล้วจุดธูป 16 ดอก มาปักไว้หน้าเวทีบูชาเทพเจ้าให้มาร่วมอวยพรมงคล 19.30 น. หัวหน้าคณะจุดธูป 3 ดอก บูชาเทพเจ้าและครูบาอาจารย์

ลักษณะการแสดง

การแสดงเริ่มจาก การโหมโรงปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรงเย็น แต่การเรียงลำดับเพลงและจำนวนเพลง ขึ้นอยู่กับความสามารถของนักดนตรีและระยะเวลาในการแสดง จบโหมโรงเย็นจะเป็นการโหมโรงกลองตุ๊ก โดยผู้แสดงที่มีความสามารถจะตีกลองตุ๊ก โทนและเครื่องประกอบ โดยมีเครื่องประกอบจังหวะ ฉิ่ง ฉาบ กรับ ใช้เวลาประมาณ 3-5 นาที จากนั้นเป็นการร้องเพลงจากด้านหลังของนักแสดง 1 เพลง เช่น เพลงสดุดีมหาราชา เพลงล้นเกล้าเผ่าไทย หรือเพลงลูกทุ่ง

การรำถวายมือ ใช้ผู้แสดงที่แต่งกายยืนเครื่องพระ-นาง ออกมารำตามทำนองเพลงช้างประสานงา เพลงสร้อยสน หรือเพลงแขกบรเทศ หรือที่เรียกกันว่า รำเพลงช้าเพลงเร็ว โดยผู้รำจะนำธูปคนละ 3 ดอก ออกมาไหว้ แล้วปักไว้หน้าเวทีแล้วจึงรำ

หัวหน้าคณะหรือผู้มีอาวุโสแต่งกายเป็นฤาษีออกนำกล่าวบทไหว้ครู เพื่อบูชาเทพเจ้า ครูบาอาจารย์และตัวละครที่สำคัญในเรื่องรามเกียรติ์ เมื่อจบการไหว้ครูแล้วจะเริ่มการแสดง

กล่าวโดยสรุปแล้ว การแสดงโขนสดได้รับอิทธิพลการแสดงประเภทต่างๆ โดยเฉพาะการแสดงโขนที่ได้นำองค์ประกอบหลายๆ อย่างมาใช้ในการแสดงโขนสด อาทิ เรื่องที่แสดง เครื่องแต่งกาย วิธีการรบและรองลงมา ได้แก่ การแสดงลิเก ซึ่งถือว่าเป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญที่นำมาผสมผสานให้เกิดเป็นการแสดงโขนสด อาทิการร้องเพลง

ลูกทุ่ง เวทีแสดงและเครื่อง การพากษ์ เจรจาและเพลงร้อง การดำเนินเรื่องได้มาจาก การแสดงหนังตะลุง การแสดงลิเก และการแสดงละครชาตรี โดยได้นำเอาโหมโรงกลองตุ๊กมาใช้

<u>ชีวประวัติและกระบวนท่ารำลิเกของทองเจือ โสภิตศิลป์</u> นิรมล เจริญหลาย

ลิเกเป็นการแสดงที่สันนิษฐานว่ามีรากศัพท์มาจากคำว่า ซากูฮร (เป็นการสวดแขก)มีความผันผวนทางภาษามาตามท้องถิ่น เมื่อมาถึงทางภาคใต้ของไทยจึงเรียกว่า ดจิเก ต่อมาจึงเรียกว่า ยี่เกและกลายเป็นลิเกในที่สุด

สันนิษฐานว่ามาจากการสวดแขก ปรับปรุงรูปแบบการแสดงขึ้นอย่างชัดเจน โดยจะเห็นจากการแสดงลิเกทรงเครื่องซึ่งเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยพระยาเพชรปาณี รูปแบบการแสดงจะมีท่ารำและการดำเนินเรื่องคล้ายกับละครรำ จากนั้นลิเกได้เริ่มเกิดความเปลี่ยนแปลงขึ้นในยุคของนายดอกดิน เสือสง่า ราชาเพลงรานิเกลิง ซึ่งลิเกส่วนใหญ่นิยมนำมาร้องกัน เครื่องแต่งกายและรูปแบบการแสดงจะถูกปรับปรุงให้มีความง่ายมากขึ้น หลังจากนายดอกดิน เสือสง่าสิ้นชีวิตลง นายหอมหวน นาคศิริ เป็นศิลปินลิเกที่มีความสามารถโดยเฉพาะการแสดงลิเกลูกบท จากนั้นนายบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ (ลิเก) และครูทองเจือ โสภิตศิลป์ ศิลปินพื้นบ้านดีเด่น (ลิเก) ที่เป็นผู้ที่มีบทบาทสำคัญต่อวงการลิเกไทย

ประวัติครูทองเจือ โสภิตศิลป์

ครูทองเจือ โสภิตศิลป์ เป็นบุตรชายคนโตของนายจินต์ โสภิตศิลป์ ซึ่งเป็นลิเกที่มีชื่อเสียงอยู่ในคณะของนายดอกดิน เสือสง่า ครูทองเจือเริ่มฝึกหัดลิเกตั้งแต่อายุ 11 ปี โดยบิดาได้นำไปฝึกกับครูเต๊ก เสือสง่า ที่วิก ตลาดทุเรียน และครูลิเกอีกหลายท่านที่มีชื่อเสียงในยุคนั้น ตัวละครแรกที่ครูทองเจือได้แสดง คือ เสนา จากนั้นจึงเลื่อนไปเป็นตัวละครที่สำคัญเช่น พระราชโอรสและพระเอกในที่สุด

วิธีการฝึกหัดคือ การเรียนตัวต่อตัวจากครูลิเกอาวุโส ทั้งหมด 8 ท่าน แต่ละท่านจะมีความชำนาญและความสามารถเฉพาะทางได้แก่ครูเต๊ก และครูละออง เสือสง่า หลวงชาญเชิงระนาด ครูสนิท ประยูรเรือง ครูประดับ ทั้งสภูติ ครูจำรัส ประยูรโต ครูชื่น (ไม่ทราบนามสกุล) โดยได้รับถ่ายทอดกระบวนท่ารำเพลงชุดเช่นรำพลายชุมพล กระบวนท่ารำไม้รบ กระบวนท่ารำเพลงเชิง เพลงเสมอ และการขับร้องเพลงไทยเดิม เช่น เพลงกุหลาบดำ เพลงบัวบังใบ เป็นต้น นอกจากนี้เรียนแบบลักจำจากผู้แสดงในคณะ เช่น ลักษณะการรำประกอบบทร้อง และวิธีการด้นกลอนลิเก รวมถึงลักษณะการดำเนินเรื่อง และการใช้พื้นที่บนเวที และเรียนจากกระบวนการศึกษาของกรมศิลปากร เนื่องจาก ครูทองเจือเข้าอบรมบัตรศิลปินจากกรมศิลปากร ได้แก่กระบวนท่ารำ เพลงช้า เพลงเร็ว เป็นต้น

ต่อมาในปี พ.ศ. 2498 ครูทองเจือได้จัดตั้งคณะลิเกชื่อ คณะทองเจือ (เล็ก) โสภิตศิลป์ และแสดงลิเกวิทยุออกอากาศทางสถานีวิทยุพิทักษ์สันติราษฎร์ และสถานีวิทยุกรมรักษาดินแดน

ในปี พ.ศ. 2515 ครูทองเจือและคณะได้ได้รับรางวัลชนะเลิศการประกวดลิเกทรงเครื่องชิงถ้วยทองคำของจอมพลถนอม กิติขจร ต่อมาพ.ศ. 2529 ได้และได้รับพระราชทานรางวัลโล่เชิดชูเกียรติศิลปินพื้นบ้านดีเด่น (ลิเก) ประจำปี 2528 จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ครูทองเจือเป็นศิลปินที่มีความสามารถทั้งทางด้านการแสดงลิเก การรำ การร้อง การประพันธ์บทลิเก การประพันธ์สารคดีที่เกี่ยวกับลิเก และการแหล่ โดยครูทองเจือเป็นผู้ที่มีความสามารถในการร้องเพลงประกอบการแสดงลิเกได้หลายสำเนียง ทำให้ทราบว่าการแสดงลิเกในอดีตนอกจากเพลงรานิเกริงแล้ว ยังมีเพลงไทยและเพลงออกภาษา อีกจำนวนมากที่นำมาใช้ในการแสดง ซึ่งแทบจะสูญหายไปจากการแสดงลิเกในปัจจุบันในด้านเพลงที่ใช้ร้องประกอบการ

แสดงลิเกตามรูปแบบของครูทองเจือ นั้นในปัจจุบันคณะลิเกต่าง ๆ ยังคงใช้เพลงในการร้องที่มีทำนองคล้าย ๆ กัน แต่ส่วนมากนิยมใช้เพลงลูกทุ่งและเพลงแนวสมัยนิยมมาร้องประกอบการแสดง

ครูทองเจือ ได้ประพันธ์สารคดีที่เกี่ยวกับศิลปะการแสดงของไทยไว้หลายเรื่อง ซึ่งสารคดีเหล่านั้นได้รับการตีพิมพ์ลงในวารสารต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นวารสารวัฒนธรรมไทย หนังสือสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี กวีประชา และวารสารไทย ของสำนักงานส่งเสริมเอกลักษณ์ของชาติ โดยจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงพัฒนาการ และความรู้เกี่ยวกับลิเกตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

ครูทองเจือได้รับเกียรติจากกองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร ให้แต่งบทร้อยกรองเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ เมื่อวันที่ 2 สิงหาคม พ.ศ. 2537 และได้เขียนกลอนแหล่เฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี

ครูทองเจือ เป็นผู้ที่มีความสามารถในด้านงานประพันธ์บทร้อยกรองบทแหล่ รวมถึงการเขียนสารคดีเรื่องศิลปะการแสดงพื้นบ้านของไทยทั้ง ๆ ที่จบการศึกษาเพียงชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 แต่ด้วยประสบการณ์และได้มีโอกาสคลุกคลีอยู่ในวงการลิเกมานาน ประกอบกับพรสวรรค์ ทำให้ครูทองเจือมีบทบาทสำคัญทางวรรณศิลป์อีกทางหนึ่ง

รูปแบบการประพันธ์บทลิเกของครูทองเจือ มีความหลากหลาย แบ่งเป็น 4 ประเภท ได้ดังนี้

1. เรื่องที่เกี่ยวกับความรักชาติและศักดิ์ศรี
2. เรื่องที่เกี่ยวกับการเฉลิมพระเกียรติ
3. เรื่องที่เกี่ยวกับความรักของบิดา-มารดาและความกตัญญู
4. เรื่องที่เกี่ยวกับความรักระหว่างชาย –หญิง

ลักษณะการประพันธ์จะให้ความสำคัญกับการใช้คำพูดที่สุภาพ และไม่เสียดสี รวมทั้งมักบรรจุเพลงลิเกที่หาฟังได้ยากเข้าไปด้วย ครูทองเจือเป็นผู้ที่บทบาทในด้านการถ่ายทอดความรู้ทางด้านการรำและการร้องลิเกแก่ผู้ที่สนใจ ถือได้ว่าเป็นศิลปินที่อนุรักษ์และสืบสานการแสดงทางด้านนี้ไว้อย่างสมบูรณ์

กระบวนท่ารำลิเกของครูทองเจือ

กระบวนท่ารำเพลงเชิด ตัวพระและตัวนาง ประกอบด้วยท่าหลัก อันได้แก่ ท่านุ่งผ้า ท่าสอดสูง ท่าจีบยาว ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าอัมพร ท่าผาลา ท่าชักแป้งผัดหน้า ท่าป้องหน้า ท่าเชื่อม ได้แก่ ม้วนมือ ซอยเท้า สอดมือ ตีไหล่

กระบวนท่ารำเพลงเสมอ ทั้งตัวพระและตัวนาง ประกอบไปด้วยท่าหลัก อันได้แก่ ท่าสอดสูง หรือเรียกว่า ไม้เดิน ไม้ลา ท่ารำร่าย ท่าป้องหน้า ท่าเชื่อม ได้แก่ ม้วนมือ ซอยเท้า สอดมือ ตีไหล่

กระบวนท่ารำเพลงโอด ทั้งตัวพระและตัวนาง ประกอบไปด้วยท่าหลัก ได้แก่ ท่าป้องหน้าท่าเช็ดน้ำตา ท่าเชื่อมได้แก่ ม้วนมือ สอดมือ ตีไหล่ ครูทองเจือมีลักษณะเฉพาะของการรำที่เรียกว่า “ดอกไม้ไหว” ซึ่งเป็นการรำที่ต้องอาศัยกลวิธีเฉพาะตัวในการทำให้ร่างกายส่วนต่าง ๆ พริ้วไหวคล้ายกับดอกไม้ไหว การรำโอดที่จะเห็นลักษณะของดอกไม้ไหวที่ชัดเจนนั้น เวลารำจะต้องยกก้นขึ้นเล็กน้อยพร้อมกับการสะดุ้งตัวเบา ๆ ซึ่งลักษณะปฏิบัติดังกล่าวจำเป็นจะต้องอาศัยการฝึกฝนจะเกิดความสวยงาม และแบบที่ 2 เป็นเคลื่อนไหวในลักษณะวงกลม เน้นพื้นที่บริเวณกึ่งกลางของเวที

กระบวนท่ารำไม้รบไทยและไม้รบจีนของตัวพระ เป็นเพลงที่มีกระบวนท่ารำที่มีความน่าสนใจ ถือเป็นกระบวนไม้รบที่สำคัญสำหรับการแสดงลิเกโดยเฉพาะอย่างยิ่งการรบดาบ ทั้งนี้กระบวนท่ารำไม้รบดาบมือเดียว ในการแสดงใช้

เพลงเชิดบรรเลงประกอบการแสดง ซึ่งในกระบวนท่ารำแต่ละเพลงจะประกอบไปด้วย ท่าหลักและท่าเชื่อม มีลักษณะที่สำคัญดังนี้

กระบวนไม้รบไทยแบ่งออกเป็น 5 ไม้ ได้แก่

1. ฉายดาบ
2. ต่อศอก
3. จับดาบ
4. สวนแทง
5. โคมเวียน

ท่าหลักกระบวนไม้รบ

ในกระบวนท่ารำไม้รบไทย ได้แก่ ท่านุ่งผ้า ท่าต่อศอก ท่าจับดาบ ท่าสวนแทง และท่าโคมเวียน ซึ่งผู้แสดงมักจะนำท่าหลักมาใช้เรียกชื่อไม้รบดาบแต่ละไม้ ท่าเชื่อม ในกระบวนท่ารำไม้รบไทยได้แก่ ท่าฉายดาบ ท่าควงดาบ และท่าฟันดาบ ท่าเลาะดาบ

กระบวนท่ารำไม้รบจีน ได้รับถ่ายทอดมาจาก ครูสนิท ประยูรเรืองที่ท่านได้สืบทอดจากครูดอกดิน เสือสง่า กระบวนท่ารำไม้รบจีนนี้ ท่านได้รับการถ่ายทอดมาจากคนจีนที่แสดงงิ้ว มีกระบวนท่ารำ 7 ไม้ ได้แก่

1. ตีงัด
2. ตีปลาย
3. ตีสาม
4. ตีสี่
5. ตีไหล่
6. นั่งพื้น
7. นั่งพื้นตีหลัง

ซึ่งกระบวนท่ารำไม้จีน ประกอบไปด้วยท่าหลักและท่าเชื่อม ดังนี้

ท่าหลัก ในกระบวนท่ารำไม้รบจีนได้แก่ ท่าตีปลาย ท่าตีสาม ท่าตีสี่ ท่าตีไหล่ ท่านั่งพื้นและท่า นั่งพื้นตีหลัง ซึ่งกระบวนท่าเหล่านี้ผู้แสดงมักจะนำมาใช้เรียกชื่อไม้รบจีนในแต่ละไม้

ท่าเชื่อม ในกระบวนท่ารำไม้รบจีนได้แก่ ท่าควงไม้ ท่าตีไม้ ท่าตีงัด ท่าวิ่งสวน

สรุปทิศทางการเคลื่อนไหวของกระบวนท่ารำไม้รบไทยและไม้รบจีนได้ 6 แบบดังนี้

1. ผู้แสดงทั้งสองเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันไปทางซ้ายของผู้ชม
2. ผู้แสดงทั้งสองเคลื่อนที่ไปในทิศทางเดียวกันไปทางขวาของผู้ชม
3. ผู้แสดงทั้งสองเคลื่อนที่สวนทางกัน
4. ผู้แสดงทั้งสองเคลื่อนที่ ในลักษณะวงกลม (วนไปทางด้านขวาและกลับมาด้านซ้าย)
5. ผู้แสดงทั้งสองนั่งหันหลังเหลื่อมกัน
6. ผู้แสดงทั้งสองเคลื่อนที่เข้าหากัน (ปะทะ)

ในการแสดงกระบวนท่ารำไม้รบ ผู้ที่แสดงที่อยู่ด้านซ้ายมือของผู้ชมจะเป็นฝ่ายชนะ ส่วนผู้ที่แพ้ก็จะวิ่งเข้าทางประตูทางขวามือของผู้ชม สำหรับการเลือกใช้ไม้รบแต่ละไม้จะขึ้นอยู่กับเรื่องที่ใช้แสดง ความสามารถของผู้แสดงรวมถึงระยะเวลาในการฝึกซ้อมของผู้แสดงแต่ละคนด้วย

การแสดงพื้นบ้านภาคอีสาน

<u>การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน</u> โดย สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว

สรุปสาระสำคัญคือ ฟ้อนเกี้ยว เป็นการฟ้อนที่ฝ่ายชายเข้าประชิดตัวฝ่ายหญิงเพื่อฉวยโอกาสจับต้องร่างกายและของสงวน หมอลำ แบ่งตามรูปแบบการแสดงออกเป็น 5 ประเภท คือ หมอลำผีฟ้า เป็นหมอลำที่ใช้ในการรักษาผู้ป่วย โดยใช้กลอนลำและการฟ้อนเป็นเครื่องบำบัดผ่านร่างทรงของหมอลำผีฟ้า ซึ่งถือเป็นการรักษาเชิงจิตเวช

หมอลำพื้น เป็นหมอลำเล่าเรื่องราว นิทาน ตำนานโดยหมอลำคนเดียว ส่วนใหญ่มักเป็นชายที่ผ่านการบวชเรียนมาแล้ว มีแคนเป็นเครื่องดนตรีประกอบการแสดง

หมอลำกลอน เป็นการโต้ตอบกันด้วยกลอนลำเนื้อหาต่างๆ เช่น วรรณกรรม การศึกษา ศาสนา ต่อมานิยมโต้ตอบกันเฉพาะกลอนเกี้ยว

หมอลำหมู่ เป็นการแสดงเป็นเรื่องราวซึ่งได้รับอิทธิพลจากการแสดงลิเกของภาคกลาง ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ แคน พิณ กลอง บางครั้งมีแทรกด้วยดนตรีสากล เช่น กีต้าร์ กลองชุด อิเล็กโทน

หมอลำเพลิน เป็นการแสดงที่พัฒนามาจากหมอลำหมู่ เพิ่มจำนวนคน เปลี่ยนทำนองให้ลำให้สนุกสนาน เร่งจังหวะให้กระชับรวดเร็ว เร้าใจ และมีการผสมผสานวัฒนธรรมตะวันตก เช่นการแต่งกาย ร้องเพลงลูกทุ่งหรือสตริงแทนการขับลำ ออกท่าทางการเต้นรำแบบตะวันตก ใช้เครื่องดนตรีสากลประกอบการแสดง การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอนวาดอุบลราชธานี เป็นการแสดงออกซึ่งภูมิปัญญาของบรรพชนอีสานที่สามารถถ่ายทอดความรักและอารมณ์เพศในรูปแบบนาฏศิลป์พื้นบ้าน ปัจจุบันการฟ้อนเกี้ยวเข้าสู่หลักสูตรสถานศึกษา มีการกำหนดรูปแบบด้วยนาฏศิลป์ราชสำนัก ทำให้ลักษณะเฉพาะของฟ้อนเกี้ยวต่างจากของเดิม ลักษณะท่าฟ้อนมีความเป็นอิสระสูง ไม่มีข้อกำหนดตายตัว ผู้ฟ้อนสามารถฟ้อนได้ตามความพึงพอใจซึ่งขึ้นอยู่กับปฏิภาณไหวพริบของผู้ฟ้อน ลักษณะเฉพาะของท่าฟ้อน คือการย่อน การโหย่น การยืกไหล่และการถกเท้า จังหวะการฟ้อนเป็นการสะดุ้งตัวขึ้นตามทำนองของแคน

<u>หมอลำกกขาขาว</u> โดยสุขสันติ แวงวรรณ

จากการที่หมอลำหมู่ได้รับความนิยมมากขึ้น ทำให้มีความพยายามในการสร้างความโดดเด่นโดยมีการเปลี่ยนแปลงทั้งรูปแบบเครื่องแต่งกายและกระบวนการแสดง พ.ศ. 2495 หมอลำกกขาขาวแยกตัวออกจากหมอลำหมู่ สันนิษฐานว่ามีถิ่นกำเนิดในแถบอีสานตอนกลาง โดยเฉพาะจังหวัดขอนแก่นและร้อยเอ็ด โดยได้รับความนิยมสูงสุดใน พ.ศ. 2503 ในช่วงแรกหมอลำกกขาขาวใช้ผู้หญิงแสดงเป็นพระเอก แต่เป็นการทดลองฟังเสียงตอบรับจากประชาชน ต่อมาผู้คนในชุมชนมีการปรับตัวเพื่อรับการศิลปะการแสดงรูปแบบใหม่และยอมรับได้ในที่สุด การแสดงหมอลำกกขาขาวได้รับความนิยมสูงสุด เนื่องจากโทรทัศน์ เทคโนโลยีการสื่อสารสมัยใหม่มีบทบาทในสังคมชนบทอีสานมากขึ้น ทำให้ผู้ชายอีสานรับเอาวัฒนธรรมตะวันตกไว้อย่างไม่รู้ตัว การนุ่งกางเกงกลายเป็นเรื่องธรรมดา ตลอดจนกระแสต่อต้านจากผู้หญิงน้อยลง โดยมักนิยมแสดงในจังหวัดขอนแก่น ร้อยเอ็ด มหาสารคาม บุรีรัมย์ เพชรบูรณ์ แต่ไม่ได้รับความนิยมในจังหวัดอุบลราชธานีเนื่องจากมีหมอลำทำนองอุบลซึ่งได้รับความนิยมอยู่แล้ว

จากนั้นหมอลำกกขาขาวก็เสื่อมความนิยมลงเนื่องจากมีเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาประกอบการแสดง มีการใช้แสงสี ฉาก การหานวนิยายเรื่องอื่นๆ ที่เข้ากับยุคสมัย ความเชื่อในการแสดงหมอลำกกขาขาว ประกอบด้วยความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ในพิธีการตั้งเวที และความเชื่อเกี่ยวกับความเป็นสิริมงคลในการแสดงโดยการทำพิธีกรรมคายอ้อย เป็นการบูชาครูอาจารย์

นาฏยลักษณ์ในการแสดงหมอลำกกขาขาว

การฟ้อนกกขาขาวมีลักษณะของการใช้จังหวะที่รุนแรงเมื่อนำมาเปรียบเทียบกับการรำตามแบบนาฏศิลป์ไทย การจีบมือที่ไม่ติดกัน การบิดเข่าไปมาซ้ายขวา การส่ายสะโพก การเอนตัวไปด้านหลัง ซึ่งการแสดงของพระเอก คือ สังข์ทอง สีโห และสังข์ศิลป์ชัย มีการกำหนดการฟ้อนไว้เป็นแบบแผนของแต่ละคณะ ส่วนผู้แสดงอื่นฟ้อนได้โดยอิสระ ซึ่งสิ่งสำคัญที่แสดงเอกลักษณ์ของหมอลำกกขาขาว คือผู้แสดงและการฟ้อนของพระเอก ต้องมีการฟ้อนพร้อมกันในการออกแสดงแต่ละครั้ง การฟ้อนหมู่เช่นนี้ เกิดขึ้นในช่วงที่เรียกว่า ลำตอนไป ซึ่งเป็นตอนที่ตัวพระเอก หรือตัวอื่นๆ จะลาไป ลักษณะการแต่งกายคือนุ่งกางเกงขาสั้น สวมเสื้อเชิ้ต ใส่หมวกปีก สวมถุงเท้าขาวถึงเข่า การนุ่งกางเกงขาสั้นเปิดให้เห็นโคนขาขาวจึงได้ชื่อว่าหมอลำกกขาขาว เรื่องที่แสดง มีเพียงเรื่องเดียว คือ สังข์ศิลป์ชัย

การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ พบการศึกษาทั้งสิ้น 7 เรื่อง มีประเด็นที่ศึกษาในเรื่องเดียวกันคือ โนรา ซึ่งแบ่งเป็น

1. สุพัฒน์ นาคเสน โนรา : รำเฆี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาว
2. ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ โนรา รำประสมท่าแบบตัวอ่อน
3. ธีรวัฒน์ ช่างสาน พรานโนรา
4. อรวรรณ สันโดหะ โนราผู้หญิง
5. ของสมโภชน์ เกตุแก้ว การศึกษาเปรียบเทียบท่ารำโนราของครูโนรา 5 ท่าน
6. รวิสรา ศรีชัย โนราในสถานศึกษาจังหวัดสงขลา
7. พิทยา บุษรารัตน์ โนราโรงครูวัดท่าคุระ ตำบลคลองรี อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา
8. ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ โนราแขก : การปรับเปลี่ยนการแสดงเพื่อวัฒนธรรมชุมชน

เมื่อประมวลความรู้จากข้อค้นพบจากงานวิจัย มีองค์ความรู้ ดังนี้

ความเชื่อเกี่ยวกับตำนานการเกิดโนรานั้น งานวิจัยของธีรวัฒน์ ช่างสาน กล่าวถึงตำนานและมูลเหตุของการเกิดโนราตามคำสันนิษฐานของผู้เชี่ยวชาญ และคำบอกกล่าวของผู้รู้ทางด้านโนรา ว่ามีความเชื่อถึงมูลเหตุและที่มา 2 สาย ด้วยกัน

สายที่ 1 นักวิชาการเชื่อว่า โนรามีต้นกำเนิดจากภาคใต้แล้วค่อยแพร่กระจายขึ้นไปในภาคกลาง มาจากเหตุผลทางด้านชื่อ สถานที่ บทไหว้ครูโนรา “บทกาศครู” ปรากฏชื่อสถานที่และชื่อบุคคลซึ่งล้วนตั้งอยู่บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาทั้งสิ้น ธรรมเนียมไหว้ครูภาคกลาง น่าจะเอาจากใต้ขึ้นไปเพราะขึ้นสาครฉายสิบสองนักบัตรนั้น เป็นสัญลักษณ์ของหัวเมืองที่ขึ้นกับเมืองนครศรีธรรมราช มี 12 หัวเมือง แต่ละเมืองมีสัตว์ประจำเมือง ธรรมพิธีครอบครูละครทางภาคกลาง และบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 นักวิชาการดังกล่าวคือ เยี่ยมยง สุรกิจพระสาร ภิญโญ จิตต์ธรรม สุธิพงศ์ พงศ์ไพบูลย์ และศาสตราจารย์คุณหญิงผะอบ โปษะกฤษณะ

สายที่ 2 สุจิตต์ วงศ์เทศ เชื่อว่าเกิดขึ้นภาคกลางโดยกลุ่มเพชรบุรี-ศรีอยุธยา แล้วจึงแพร่กระจายลงสู่ภาคใต้ มีเหตุผลประกอบกล่าวคือ พิธีครอบเทริด ความเชื่อเกี่ยวกับเสากลางโรง เรื่องนายโรงอันเครื่อง เรื่องเล็บปลอม เป็นลักษณะร่วมของโนรากับละครชาตรีของภาคกลาง (เพชรบุรี) โดยชี้ให้เห็นว่าธรรมเนียมการสวมเทริดไม่พบในภาคใต้ในสมัยแรกๆ แต่พบทางล้านนา อยุธยา การละเล่นในราชสำนักสมเด็จพระนารายณ์ก็สวมเทริด

โดยผู้ศึกษาวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับโนราทั้ง 5 ท่านได้ให้ความหมายของโนราว่า

1. เป็นละครำอย่างหนึ่งเพราะประกอบด้วยการร้อง การรำ และการแสดงเป็นเรื่องเป็นราว
2. เป็นศิลปะการแสดงพื้นบ้าน โดยไม่เจาะจงแขนงว่าเป็นละคร การละเล่น หรือรำ
3. เป็นการละเล่นพื้นบ้าน โดยมิได้ให้ความหมายกำกับ

ทั้งนี้เมื่อพิจารณาจากการระบุประเภทโนรานั้นพบว่า เนื่องจากผู้วิจัยแต่ละท่านมีขอบเขตการวิจัยในด้านข้อมูลที่ต่างกัน คือ ผู้วิจัยบางท่านศึกษาเฉพาะชุดการแสดงจึงจำกัดความว่าโนราเป็นการรำ แต่เมื่อผู้วิจัยบางท่านศึกษาทั้งองค์ประกอบการแสดงก็จะกำหนดให้เป็นละครรำ

ประเภทโนรา

ทั้งนี้ **ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ และสุพัฒน์ นาคเสน** มีข้อมูลในการศึกษาเรื่องเกี่ยวกับการแบ่งประเภทโนราตามวัตถุประสงค์ในการแสดงว่ามี 2 ลักษณะคือ

1. การแสดงโนราเพื่อประกอบความบันเทิง ประกอบด้วย การแสดงโนราโรงเดียวและการแสดงประชันโรง
2. การแสดงโนราเพื่อประกอบพิธีกรรม ที่เรียกทั่วไปว่า โนราโรงครูหรือโนราลงครู โดยมีวัตถุประสงค์ในการประกอบพิธีไว้ครู, ตายายโนรา หรือเพื่อประกอบพิธีแก้บน (แก้เหมรย) หรือเพื่อประกอบพิธีครอบเทริดหรือผูกผ้าใหญ่เพื่อการรับรองความสามารถทางโนราของศิษย์

ส่วนรวิสรา ศรีชัย แบ่งประเภทโนราตามรูปแบบการแสดงที่แตกต่างกัน คือ

1. โนราโรงครู เป็นการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม
2. โนราเพื่อความบันเทิง คือ โนราโรงเดียวเพื่อความสนุกสนานและโนราแข่ง เป็นการประชันความสามารถด้านโนรา
3. โนราแขก เป็นการนำรูปแบบการแสดงมะโย่งของชาวไทยมุสลิมมาแสดง
4. โนราโกลน เน้นความสนุกสนานโดยใช้ภาษาหยาบโลน ปัจจุบันไม่มีผู้สืบทอด
5. โนราประยุกต์ การแสดงโนราที่นำเพลงลูกทุ่งมาประกอบการแสดงช่วงท้ายโนรา ซึ่งวิธีการแบ่งประเภทของรวิสรานั้น มีข้อมูลส่วนสอดคล้องกับอรวรรณ สันโลหะ ที่กล่าวถึงโนราผู้หญิง

ลักษณะการแสดง

ตามที่มีการแบ่งประเภทการแสดงโนราแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือการแสดงโนราเพื่อประกอบความบันเทิงและการแสดงโนราเพื่อประกอบพิธีกรรมนั้น พบว่ามีวิธีการแสดงที่แตกต่างกันดังนี้

โนราเพื่อประกอบพิธีกรรม

เรียกอีกอย่างว่า โนราโรงครู หรือโนราลงครูเป็นการแสดงโนราเพื่อประกอบพิธีกรรมที่มีความสำคัญในวงการโนราเป็นอย่างยิ่ง ทั้งนี้เนื่องจากการแสดงโนราโรงครูมีวัตถุประสงค์ในการแสดง 3 ประการ คือ

1.เพื่อไหว้ครู

2.เพื่อแก้บน เป็น 2 ลักษณะคือ การแก้บนทั่วไปหรือการแก้บนปากเปล่า และการแก้บนผู้ที่นับถือครูหมอโนรา

3.เพื่อครอบเทริด หรือพิธีผูกผ้าใหญ่ หรือพิธีแต่งพอก คือการที่ครูโนราได้ทำพิธีเพื่อรับรองความรู้ความสามารถและมอบความเป็นโนราที่สมบูรณ์แก่ศิษย์ เพื่อศิษย์ที่ผ่านพิธีครอบโนราจะได้เป็นนายโรงโนราได้และประกอบพิธีกรรมต่างๆเกี่ยวกับโนราโรงครูได้

โนราโรงครูมี 2 ชนิด คือ

1. โรงครูใหญ่ หมายถึงการรำโนราโรงครูอย่างเต็มรูปแบบ ซึ่งจะต้องกระทำต่อเนื่องกัน 3 วัน โดยจะเริ่มในวันพุธ ไปสิ้นสุดในวันศุกร์ และจะต้องกระทำเป็นประจำทุกปี หรือทุกสามปี ทุกห้าปี
2. โรงครูเล็ก หมายถึงการรำโรงครูอย่างย่นย่อ คือใช้เวลาเพียง 1 วัน1 คืน โดยปกติจะเริ่มใน ตอนเย็นวันพุธแล้วไปสิ้นสุดในวันพฤหัสบดี ซึ่งการรำโรงครูไม่ว่าจะเป็นโรงครูใหญ่หรือโรงครูเล็กก็มีขั้นตอนในการแสดงโนราโรงครู โดยธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ ที่อ้างถึง อุดม หนูทอง ทั้ง 8 ขั้นตอน คือ

1. เบิกโรง
2. ลงโรง
3. กาศครู
4. ชุมนุมครู หรือเชิญครู
5. กราบครู
6. เซ่นครูหมอ
7. รำถวายครู
8. รำเล่นสนุก

โนราโรงครูจากการศึกษาเรื่องโนราโรงครูวัดท่าคุระ ตำบลคลองรี อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา พิทยา บุษรารัตน์

ประวัติและตำนานท้องถิ่นที่เกี่ยวกับเรื่องโนราและการรำโนราโรงครูวัดท่าคุระ คือ ตำนานโนรา ตำนานนางนวลทองสำลี ตำนานนางเลือดขาว ตำนานตายายพราหมณ์จันทร์ ตำนานทวดสำลี ตำนานเจ้าแม่อยู่หัว ล้วนแสดงถึงเหตุการณ์สำคัญต่างๆที่เกี่ยวกับครูโนรา ซึ่งเป็นที่มาของการรำโนราโรงครูวัดท่าคุระหรือเรียกว่า งานตายายย่าน

บทบาทและหน้าที่ของโนราโรงครูวัดท่าคุระที่มีต่อวิถีชีวิตของชาวบ้านนั้น โนราโรงครูมีบทบาทและมีหน้าที่สร้างความเชื่อเรื่องครูหมอโนรา ความขลังและความศักดิ์สิทธิ์ของพิธีกรรม การบนบานขอความช่วยเหลือ และการรักษาอาการป่วยไข้ การควบคุมพฤติกรรมของบุคคลและสังคม การสร้างอาชีพและการสืบทอดการรำโนรา การสร้างเอกภาพและสัมพันธภาพในสังคม

ความเชื่อดังกล่าวเป็นความเชื่อระดับชาวบ้านที่มีการผสมผสานระหว่างความเชื่อในพุทธศาสนากับลัทธิพราหมณ์และความเชื่อดั้งเดิมหรือลัทธิผีสางเทวดา โดยถือว่าโนราโรงครูวัดท่าคุระและความเชื่อเรื่องเจ้าแม่อยู่หัว มีบทบาทต่อระบบความเชื่อ ความรู้สึกนึกคิด และวิถีชีวิตของชาวบ้านท่าคุระและตำบลใกล้เคียง เนื่องจากสามารถตอบสนองความต้องการ และแก้ปัญหาพื้นฐานให้กับคนในสังคมทั้งด้านร่างกายและจิตใจ

รำเฆี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาว

การรำเฆี่ยนพรายและการรำเหยียบลูกมะนาว เป็นการแสดงตามความเชื่อของศิลปินโนราที่ได้รับสืบทอดต่อกันมาเป็นความเชื่อด้านไสยศาสตร์ การรำเฆี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาวจะพบในการแสดงโนราประชันโรงหรือโนราแข่ง ซึ่งจัดอยู่ในการแสดงโนราประเภทเพื่อความบันเทิง โดยโนราประชันโรงนั้นแบ่งกระบวนการได้เป็น 2 วัน คือวันก่อนประชันและวันประกัน ทั้งนี้การรำเฆี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาวเป็นส่วนหนึ่งในวันประชัน โดยหลังจากที่เริ่มการแสดงด้วยการลงโรง การกาศครู การปล่อยตัวผู้แสดงออกรำ และการออกรำของนายโรงหรือโนราใหญ่แล้วจะเป็นการรำ เฆี่ยนพรายที่ศึกษาจากครูโนรา 5 ท่าน อันประกอบด้วยกระบวนรำโดยสามารถแบ่งขั้นตอนของการรำเฆี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาวออกเป็น 8 ขั้นตอน คือ

1. พิธีกรรมทางไสยศาสตร์ เป็นขั้นตอนสำคัญขาดไม่ได้เลย โดยมากมักจะอยู่ช่วงต้นของการรำ
2. การรำอวดความสามารถเฉพาะตัว เป็นการแสดงความสามารถของนายโรงในกระบวนการรำล้วนๆ ซึ่งรำในขั้นตอนนี้เลือกตามความถนัดและความสามารถของนายโรง อาทิ เพลงโค การรำท่าครู การรำเพลงเชิด การรำนาดช้า- นาดเร็ว
3. การเรียกจิตวิญญาณ เป็นการรำเพื่อเรียกจิตวิญญาณของโนราฝ่ายคู่แข่งมาสิงอยู่ในตัวพรายและลูกมะนาว ก่อนการรำเฆี่ยนพรายและเหยียบลูกมะนาว
4. การรำเข้าหาตัวพราย เป็นการรำเพื่อหาจุดหรือตำแหน่งในการที่จะเฆี่ยน ท่ารำช่วงนี้เรียกว่า ท่าสามย่าง หรือท่าย่างสามขุม
5. การรำเข้าหาลูกมะนาว เป็นการรำเช่นเดียวกับการรำเข้าหาตัวพราย
6. การเฆี่ยนตัวพราย เป็นการแสดงออกเพื่อทำลาย ทำโทษโนราฝ่ายตรงข้าม
7. การเหยียบลูกมะนาว มีความเชื่อเช่นเดียวกับการรำเฆี่ยนพรายแต่เปลี่ยนเป็นลูกมะนาว 3 ลูก
8. พิธีบังสุกุลเป็นการพิจารณาตัวพราย เชื่อว่าเป็นการสรุปการแข่งและสวดส่งวิญญาณของผู้นั้น

ในการรำเฆี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาวนั้น มีองค์ประกอบสำคัญ ได้แก่ เครื่องแต่งกาย เครื่องดนตรีและทำนองเพลง บุคคลที่เกี่ยวข้อง อุปกรณ์ที่ใช้รำ โดยที่ขณะรำจะแต่งองค์ด้วยเครื่องแต่งกายที่เรียกว่า เครื่องต้น ที่ร้อยจากลูกปัดประดับด้วยเครื่องเงิน กำไลข้อมือ ผ้าห้อย หางหงส์ ผ้านุ่ง สนับเพลา แต่ใช้ผ้ายันต์โพกศีรษะแทนการสวมเทริด ในขณะที่รำเฆี่ยนพราย ผู้รำจะมีอุปกรณ์การรำคือหวายที่ลงอาคมและตัวพรายที่ทำจากกระดาษหรือยอดกล้วยตานีโดยเรียกวิญญาณฝ่ายตรงข้ามแล้ว ลงอักขระแล้วมัดตราสัง

ส่วนในการรำเหยียบลูกมะนาว มีลูกมะนาวที่ลงอักขระอาคมเช่นเดียวกัน ตัวพรายเป็นอุปกรณ์ในการรำเฆี่ยนพรายเหยียบลูกมะนาวมีหมอกบโรงเป็นผู้ช่วยโดยเป็นผู้ทำพิธีนั่งพนักและวางลูกนาวให้นายโรงหรือโนราใหญ่ ทั้งนี้หมอกบโรงมีหน้าที่บริกรรมคาถามช่วยป้องกันภยันตรายให้กับโนราในขณะให้พ้นจากการทำคุณไสยจากโนราฝ่ายตรงข้าม และผู้มีบทบาทในการรำเฆี่ยนพรายอีกกลุ่มหนึ่งคือลูกคู่ โดยทำหน้าที่บรรเลงดนตรีให้กับผู้รำ โดยบรรเลงดนตรีอันประกอบด้วย ปี่กลางและ ทับ 12 ใบ กลองโนรา 1 ใบ โหม่ง 2 ใบ ฉิ่งและแตระ 2-3 คู่ ด้วยเพลงเชิด เพลงโค

โนราเพื่อความบันเทิง

การแสดงโนราโรงเดียว เป็นการแสดงตามรูปแบบโนราทั่วไป เริ่มการแสดงด้วยการเบิกโรง โหมโรง กาศครู การว่าบทหน้าแตระ ทำบทเพลงกราว เพลงทับ เมื่อจบทำบท ก็เป็นการแสดงความสามารถของแต่ละคร เช่น รำเพลงครู รำท่าแม่ลาย รำสาวท่า รำคอนเหิน รำตัวอ่อน รำประสมท่า ของโนราเด็ก

จากนั้นเป็นการรำของโนราใหญ่ด้วยการนั่งนัก ว่าร่ายแตระ แล้วต่อด้วยการทำบทเพื่ออวดลีลาการร้องและการรำ คือการรำประสมท่า รำตัวอ่อน การเล่นกำพรัด หากมีเวลาการแสดงพอสมควร จะมีการจับบทออกพราน และ แสดงเรื่องเป็นช่วงสุดท้าย

ประชันโรง จากการศึกษาของ**รวิสรา ศรีชัย** และ**สมโภชน์ เกตุแก้ว**คือการแสดงโนราเพื่อแข่งขันว่าใครเล่นหรือรำดีกว่า แบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง คือช่วงพิธีกรรม การแสดงบันเทิง และการประชัน มีรายละเอียดคือ

ช่วงพิธีกรรม เป็นการเลือกที่ตั้งโรง การสร้างโรง หมอกบโรงนำเข้าโรงในทิศที่ไม่ต้องหลาวเหล็ก การทำพิธีป้องกันคุณไสยต่างๆ จากนั้นทำพิธีเบิกโรง โหมโรงและกาศครู

ช่วงการแสดงให้ความบันเทิง โนราเริ่มรำสาวมือ หรือรำเปรียบมือ เพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์ว่าวันรุ่งขึ้นจะมีการประชันโนรา

ช่วงการประชัน วันต่อมา กรรมการให้สัญญาณด้วยการตีโพน โนราเริ่มลงโรง กาศครู แล้วปล่อยตัวโนราเด็ก จากนั้นเสียงโพน ครั้งที่ 2 เป็นการออกรำของโนราใหญ่ รำเพี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาว แล้วรำชุดต่างๆ ส่วนช่วงที่สำคัญเรียกว่า ชะโรง เป็นการแสดงความสามารถเต็มที่ของโนรา มีการแสดงที่เร้าใจ เช่น พดในถาด ตุงปลายหมาก ลอดบ่วง ไต่ลวด เมื่อกรรมการให้สัญญาด้วยเสียงโพนอีกครั้ง โนราจะกล่าวลาโรง

การแสดงโนราที่เป็นงานบันเทิงทั่วๆ ไป แต่ละครั้งแต่ละคณะจะมีลำดับการแสดงที่เป็นขนบนิยมดังนี้

1. ตั้งเครื่อง (ประโคมดนตรีเพื่อขอที่ขอทาง เมื่อเข้าโรงแสดงเรียบร้อยแล้ว) ลูกคู่กำลังบรรเลงดนตรีของโนรา
2. โหมโรง
3. กาศครู หรือ เชิญครู(ขับร้องบทไหว้ครู กล่าวถึง ประวัติความเป็นมาของโนรา สดุดีผู้มีพระคุณทั้งปวง)
4. ปล่อยตัวนางรำออกรำ (อาจมี 2-5 คน) แต่ละตัวจะมีขั้นตอน ดังนี้
    1) เกี้ยวม่าน หรือขับหน้าม่าน คือการขับร้องบทกลอนอยู่ในม่านกั้นโดยไม่ให้เห็นตัว แต่จะใช้มือ ดันม่านตรงทางแหวกออกเพื่อเร้าใจให้ผู้ชมสนใจและเป็นสัญญาณว่าตัวแสดงกำลังจะออกรำ โดยปกติตัวที่จะ ออกรำเป็นผู้ร้องขับบทเกี้ยวม่านเอง แต่บางครั้งอาจใช้คนอื่นร้องขับแทน บทที่ร้องมักบรรยายอารมณ์ ความรู้สึกของหญิงวัยกำดัด หรือชมธรรมชาติ หรือกล่าวถึงคติโลก คติธรรม
    2) ออกร่ายรำแสดงความชำนาญและความสามารถในเชิงรำเฉพาะตัว
    3) นั่งพนัก ว่าบทร่ายแตระ แล้วทำบท (ร้องบทและตีท่ารำตามบทนั้นๆ) "สีโต ผันหน้า" ถ้าเป็นคน รำคนที่ 2 หรือ 3 อาจเรียกตัวอื่นๆ มาร่วมทำบทเป็น 2 หรือ 3 คนก็ได้ หรืออาจทำบทธรรมชาติ ชมปูชนียสถาน ฯลฯ เพลงที่นิยมใช้ประกอบการทำบททำนองหนึ่ง คือ เพลงทับเพลงโทน
    4) ว่ากลอน เป็นการแสดงความสามารถเชิงบทกลอน (ไม่เน้นการรำ) ถ้าว่ากลอนที่แต่งไว้ก่อน เรียกว่า "ว่าคำพรัด" ถ้าเป็นผู้มีปฏิญาณมักว่ากลอนสดเรียกว่า "ว่ามุดโต" โดยว่าเกี่ยวกับบุคคล สถานที่ เหตุการณ์เฉพาะหน้า การว่ากลอนสดอาจว่าคนเดียวหรือว่า 2-3 คนสลับวรรค สลับคำกลอนกันโดย

ฉับพลัน เรียกการร้องโต้ตอบกันว่า "โยนกลอน" โนรากำลังขับบท

5) รำอวดมืออีกครั้งแล้วเข้าโรง

5. ออกพราน คือ ออกตัวตลก มีการแสดงท่าเดินพราน นาดพราน ขับบทพราน พูดตลก เกริ่นให้คอยชมนายโรง แล้วเข้าโรง "พราน"ตัวตลกของโนราผู้มีความสำคัญ ในการสร้างบรรยากาศให้ครึกครื้น

6. ออกตัวนายโรง หรือ โนราใหญ่ นายโรงจะอวดท่ารำและการขับบทกลอนเป็นพิเศษให้สมแก่ฐานะที่เป็นนายโรง ในกรณีที่เป็นการแสดงประชันโรง โนราใหญ่จะทำพิธีเฉี่ยนพราย และเหยียบลูกนาว เพื่อเป็นการตัด ไม้ข่มนามคู่ต่อสู้ และเป็นกำลังใจแก่ผู้ร่วมคณะของตน

7. ออกพรานอีกครั้ง เพื่อบอกว่าต่อไปจะเล่นเป็นเรื่องและจะเล่นเรื่องอะไร

8. เล่นเป็นเรื่อง เรื่องที่นิยมแสดง แต่โนราไม่นิยมที่จะเล่นเป็นเรื่อง คงเล่นเป็นของแถมเมื่อมีเวลามากพอ เรื่องที่นำมาเล่น จึงมักใช้เรื่องที่รู้กันดีอยู่แล้ว ระยะแรกๆ พบว่าเรื่องที่นิยมแสดงมี 2 เรื่อง คือเรื่องพระรถและเรื่องพระสุธน ต่อมาได้เพิ่มเป็น 12 เรื่อง ที่เพิ่มเช่น สังข์ทอง สินนุราช ไกรทอง เป็นต้น ปัจจุบันโนราบางคณะนำเอานวนิยายสมัยใหม่มาแสดงเน้นการเดินเรื่องแบบละครพูดจนแทบจะไม่มีการรำและการร้องบท บางคณะมีการจัดฉาก เปลี่ยนฉากใช้แสงสีประกอบ

วิวัฒนาการของโนราผู้หญิง

ปรากฏครั้งแรกเมื่อประมาณ 70 ปีที่ผ่านมา นักแสดงเรื่อง นักร้องและนักเต้น เช่นเดียวกับโนราผู้หญิงในยุคดั้งเดิม โดยโนราผู้หญิงที่มีบทบาททำให้เกิดรูปแบบการแสดงโนราประเภทต่างๆ ประกอบด้วย

1. โนราหนูวิน + โนราหนูวาด (สายจังหวัดนครศรีธรรมราช) โดยร่วมกับสามีโนราเติม อ๋องเซ่ง พัฒนารูปแบบการแสดงโนราเน้นการเล่นกลอนสดหรือเล่นปุตโต

2. โนราประดับ + โนราสังวาลย์ (สายจังหวัดชุมพร) พัฒนาการแสดงโนราที่เรียกว่าโนราแสดงเรื่องหรือเล่นนิยาย จากการแสดงเรื่องตามแบบเลิกและภาพยนตร์มีการสร้างฉากประกอบการแสดง และให้นักแสดงแต่งกายตามท้องเรื่อง

3. พ.ศ. 2500 โนรามีพัฒนาการแสดงมาถึงการแสดงโนราแบบสมัยใหม่ คือ ช่วงแรกแสดงโนราแบบโบราณ ช่วง 2 โนราเล่นดนตรี เต้นหางเครื่อง รับอิทธิพลจากดนตรีลูกทุ่ง

4. โนราแบบสมัยใหม่ได้รับความนิยมมากจนโนราแบบโบราณได้รับความนิยมน้อยลง จนวิทยาลัยครูสงขลา ปัจจุบันคือ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลาได้เริ่มฟื้นฟูโนราแบบโบราณขึ้น โดยมีหน่วยงานทางราชการและองค์กรที่เกี่ยวข้องด้านศิลปะวัฒนธรรมเริ่มให้ความสนใจในการอนุรักษ์เช่นกัน โดยในระยะนี้ถือเป็นโนราลักษณะใหม่ที่เกิดขึ้นคือการรำโนราเป็นชุดสั้นๆ ใช้เวลาเพียง 10-20 นาที

โดยอรวรรณ ได้กล่าวว่าการแสดงโนราเพื่อความบันเทิงในปัจจุบันมี 2 ลักษณะคือ การแสดงโนราแบบโบราณโดยกลุ่มศิลปินพื้นบ้านและกลุ่มโนราในสถานศึกษา

การแสดงโนราแบบสมัยใหม่ โดยกลุ่มศิลปินพื้นบ้านอีกทั้งแสดงทัศนะว่าปัจจุบันการแสดงโนราได้มีการจัดการในรูปแบบธุรกิจความบันเทิงอย่างเป็นระบบ

การฝึกหัดโนรา

การฝึกหัดเบื้องต้นของท่ารำโนราจะใช้เพลงครู เพลงครูสอน และเพลงสอนรำเป็นหลัก จากท่ารำ 12 ท่าของเพลงครู ลักษณะท่ารำแต่ละท่าจะมีส่วนที่เหมือนกัน คือ ส่วนของเท้าและไหล่ ส่วนมือจะแตกต่างกันออกไปตามชื่อของท่ารำนั้นๆ ลักษณะท่ารำในแต่ละท่าแบ่งออกได้เป็น 3 ส่วน คือ ลักษณะมือ ลักษณะเท้า และลักษณะการเคลื่อนไหว ในแต่ละส่วนเมื่อนำมารวมกันแล้วเรียกว่า 1 กระบวนท่า

ผู้ที่ได้รับการฝึกหัดในท่ารำเพลงครูทำให้ได้รับความรู้ด้านต่างๆ คือ

1. รู้จักการใช้มือและเท้าให้มีความสัมพันธ์กัน
2. รู้จักการรำท่าต่างๆ ให้เข้ากับจังหวะดนตรี
3. สามารถนำท่ารำที่เป็นท่าหลักๆ ไปใช้ในการรำเพลงต่อๆ ไปได้
4. รู้จักการวางสัดส่วนต่างๆ ของท่ารำได้ถูกต้อง

ประโยชน์จากการฝึกหัดท่ารำเพลงครู

1. รู้จักการใช้มือและขาในลักษณะต่างๆ
2. รู้จักการแต่งตัวของเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงโนรา
3. รู้จักขั้นตอนของเครื่องแต่งกาย
4. รู้จักการใช้มือให้สัมพันธ์กันในลักษณะต่างๆ

ผู้ที่ได้รับการฝึกหัดท่ารำในบทสอนรำทำให้มีความรู้ในด้านต่างๆ ดังนี้

1. เนื่องจากการรำชุดนี้เป็นการยืนรำ ทำให้ผู้รำรู้จักการใช้เท้าในลักษณะต่างๆ
2. รู้จักการเคลื่อนไหวเท้าให้สัมพันธ์กัน
3. รู้จักความสำคัญของการใช้มือและเท้า
4. รู้จักความสำคัญของการเคลื่อนไหว
    - ท่อนบนนิ่งท่อนล่างเคลื่อนไหว
    - ท่อนบนเคลื่อนไหวท่อนล่างนิ่ง
5. รู้จักการตีบทในลักษณะต่างๆ

นาฏยลักษณ์ของโนรา

จากการศึกษาท่ารำของครูโนรา 5 ท่านของ**สมโภชน์ เกตุแก้ว** ได้นาฏยลักษณ์ของท่ารำโนรา คือ

ลักษณะการทรงตัว ในแต่ละท่าจะต้องสัมพันธ์กันทั้งหมด เริ่มตั้งแต่ส่วนหน้าจะต้องเชิดขึ้นเล็กน้อย ลำตัวแอ่นไปข้างหน้า อกอยู่ระดับเดียวกับเข่า ก้นงอนขึ้นเล็กน้อย เข่าจะต้องย่อ โดยทุกส่วนจะต้องอยู่ในแนวเดียวกัน เรียกว่า รำได้โสฬส (คำว่า โสฬส คือ ลักษณะท่ารำโนราที่มีความสมดุลในเรื่องของการทรงตัว)

การเคลื่อนไหว แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนบนและส่วนล่าง โดยยึดเอาสะเอวเป็นจุดศูนย์กลาง การเคลื่อนไหวตัวในการรำโนรานั้นถ้าหากว่าส่วนบนนิ่งส่วนล่างต้องเคลื่อนไหว และหากว่าส่วนล่างเคลื่อนไหวส่วนบนก็จะนิ่ง

ลักษณะการใช้มือ มี 2 ลักษณะ คือ จีบ ลักษณะของจีบโนราจะใช้นิ้วชี้ทับนิ้วหัวแม่มือให้นิ้วไขว้กัน ซึ่งมีหลายลักษณะตามตำแหน่งที่วางจีบไว้ เช่น จีบหน้า จีบหลัง จีบข้าง วง ลักษณะวงของโนราจะเป็นมุมฉาก โดยที่ข้อศอกจะทำมุมประมาณ 90 องศา ซึ่งมีหลายลักษณะ เช่น วงบน วงหน้า ลงข้าง

ลักษณะการใช้เท้า การรำโนราจะมีลักษณะการใช้เท้าหลายอย่างเช่น การตั้งเหลี่ยม คือการก้าวเท้าออกทั้งสองข้าง ย่อเข่าลงให้ตรง เข่าทำมุมประมาณ 90 องศา การยกขา ลักษณะการยกขาโนรามี ยกขาด้านหน้า และการเดินตีนเตี้ย

นาฏยลักษณ์ของตัวพราน

1. การใช้มือของตัวพรานขณะร่ายรำจะไม่แบมือเหยียดนิ้วตึง แต่จะกำมือและงอนิ้วเข้าหาฝ่ามือเล็กน้อย นิ้วชี้จะเหยียดออกมากกว่านิ้วอื่น
2. วิธีการทรงตัว ลักษณะส่วนใหญ่ที่พบมักเดินก้มลำตัวลงตั้งแต่สะเอวถึงลำคอส่วนของศีรษะจะเชิดมองไปข้างหน้า เช่น ท่าโผล่ ท่าท่องโรง เป็นต้น และในบางท่า ถ้ายืดลำตัวตั้งแต่สะเอวถึงศีรษะขึ้นตรงก็จะต้องงอเข่าทั้ง 2 ข้างลง เช่น ท่าสูง ท่านาดเร็ว เป็นต้น
3. ลักษณะการเปลี่ยนท่ารำของตัวพรานนั้นจะไม่มีการกำหนดจังหวะที่แน่นอนใช้วิจารณญาณของผู้แสดงเป็นหลัก
4. วิธีการร่ายรำของตัวพรานนั้นจะไม่นำอุปกรณ์มาประกอบการแสดงเลย นอกจากลำตัวของผู้แสดงเอง

ทั้งนี้เมื่อพิจารณาจากการระบุประเภทโนรานั้นพบว่า เนื่องจากผู้วิจัยแต่ละท่านมีขอบเขตการวิจัยในด้านข้อมูลที่ต่างกัน คือ ผู้วิจัยบางท่านศึกษาเฉพาะชุดการแสดงจึงจำกัดความว่าโนราเป็นการรำ แต่เมื่อผู้ศึกษาบางท่านศึกษาทั้งองค์ประกอบการแสดงก็จะกำหนดให้เป็นละครรำ

องค์ประกอบการแสดง

จากการค้นคว้าของวิทยานิพนธ์ทั้ง 6 ฉบับ องค์ประกอบในการแสดง ประกอบด้วย เครื่องแต่งกาย ดนตรี เวทีแสดงหรือโรงโนรา โดยองค์ประกอบต่างๆมีรายละเอียด ดังนี้

ผู้แสดง หญิงและชาย

โรง เวที โรงโนรามีลักษณะคือ โรงโนราที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมอย่างเช่น โนราโรงครู ต้องตั้งโรงโดยหันหน้าไปทางทิศเหนือและทิศใต้

โรงรำทั่วไป จัดเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า ห้ามหันโรงไปทางทิศตะวันตก

การแต่งกาย

ข้อมูลจากวิทยานิพนธ์ทั้ง 6 เล่มให้ข้อมูลเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายของโนราในตัวแสดงต่างๆ สอดคล้องกัน ดังนี้

เครื่องแต่งกายของนายโรงโนรา เรียกว่า เครื่องใหญ่ มีเครื่องแต่งกายชิ้นส่วนต่างๆประกอบด้วย

1. เทริด เป็นเครื่องประดับศีรษะของตัวนายโรงหรือโนราใหญ่หรือตัวยืนเครื่อง
2. เครื่องลูกปัด เครื่องลูกปัดจะร้อยด้วยลูกปัดสีเป็นลายต่างๆ ใช้สำหรับสวมลำตัวท่อนบนแทนแขนเสื้อประกอบด้วย

-บ่า สำหรับสวมทับบน บ่าซ้าย-ขวา รวม 2 ชิ้น
-ปิ้งคอ สำหรับสวม ห้อยคอหน้า-หลัง คล้ายกรองคอ รวม 2 ชิ้น
-พานอก หรือพานโครง หรือรอบอก หรือรัดอก เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ใช้พันรอบตัวตรงระดับอก

3.	ปีกนกแอ่นหรือปีกเหน่ง	มักทำด้วยแผ่นเงินเป็นรูปคล้ายนก นางแอ่นกำลังกางปีก ใช้สำหรับ โนราใหญ่หรือตัวยืนเครื่อง ติดกับสังวาล คล้ายตาบทิศของละคร บางคณะอาจไม่ได้ใช้
4.	ทับทรวง	สำหรับสวมห้อยไว้ตรงทรวงอก นิยมทำด้วยแผ่นเงินเป็นรูปคล้ายขนมเปียกปูนสลักเป็นลวดลาย และอาจฝังเพชรพลอย หรืออาจร้อยด้วยลูกปัด นิยมใช้ เฉพาะตัวโนราใหญ่หรือตัวยืนเครื่อง ตัวนางใช้ผ้าผูกคอ หรือลูกปัดร้อยเป็นสายคล้องคอแทน
5.	สังวาล	เป็นสร้อยมีจำนวน 2 เส้นคล้องเฉียงจากบ่าทั้งสองข้าง ตัดกันบริเวณหน้าอกทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ส่วนด้านหลังมีจำยามยึดตรึง
6.	ปีก หรือ หาง หรือหางหงส์	นิยมทำด้วยเขาควาย หรือโลหะเป็นรูปคล้ายปีกนก 1 คู่ ซ้าย ขวา ประกอบกัน ปลายปีกเชิดงอนขึ้นและผูกรวมกันไว้ มีพู่ทำด้วยด้ายสีติดไว้ เหนือปลาย ปีก ใช้ลูกปัดร้อยห้อยคล้ายขนนก ใช้สำหรับสวมคาดทับผ้านุ่งตรงระดับ สะเอว ปล่อย ปลายปีกยื่นไปด้านหลังคล้ายหางกินรี
7.	ปิ้งตะโพก	รัดตะโพก เป็นแผงสามเหลี่ยมขนาดเล็ก ร้อยด้วยลูกปัด
8.	ผ้านุ่ง	เป็นผ้ายาวสี่เหลี่ยมผืนผ้า นุ่ง ทับชายแล้วรั้งไปเหน็บไว้ข้างหลัง ปล่อยชายให้ห้อยลงเช่นเดียวกับหางกระเบนเรียกปลาย ชายที่พับแล้วห้อยลงนี้ว่า "หางหงส์" การนุ่งผ้าของโนราจะรั้งสูงและรัดรูปแน่นกว่านุ่งโจงกระเบน
9.	สนับเพลา	สำหรับสวมแล้วนุ่งผ้าทับ ปลายขาใช้ลูกปัดร้อย ทับหรือร้อยแล้ว ทาบ ทำเป็นลวดลาย
10.	ห้อยหน้า หรือหน้าผ้า	สำหรับของโนราใหญ่หรือนายโรงมักทำด้วยผ้าแล้วร้อยลูกปัดทาบ ทำเป็นผ้า 3 แถบ ห้อยด้านหน้าขา และด้านข้างหน้าขา ส่วนของนางรำ อาจใช้ผ้าพื้นสีต่าง ๆ ห้อยหน้ามีลักษณะเดียวกับชายไหวของการแต่งกายแบบยืนเครื่องละคร
11.	ผ้าห้อย	คือ ผ้า สีต่าง ๆ ที่คาดห้อยคล้ายชายแครง แต่มีจำนวนมากกว่า โดยปกติจะใช้ผ้าที่โปร่งบาง สีสด แต่ละผืนจะเหน็บห้อย ลงทั้งด้านซ้าย และด้านขวาของหน้าผ้า
12.	กำไล ต้นแขน และปลายแขน	เป็นกำไลสวมต้นแขน และปลายแขน ส่วนใหญ่กำไลรัดต้นแขนใช้สำหรับโนราผู้ชาย
13.	กำไล	ทำด้วยทองเหลือง ทำเป็นวงแหวนใช้สวมข้อมือ และข้อเท้าข้างละหลาย ๆ วง
14.	เข็มขัด หรือปั้นเหน่ง	หัวเข็มขัดทำด้วยเงินดุนลาย เป็นรูปวงรี นิยมใส่เฉพาะโนราใหญ่ มีสายเป็นเชือกหรือผ้า
15.	เล็บ	เป็นเครื่องสวมนิ้ว ทำด้วยทองเหลืองหรือเงิน อาจต่อปลายด้วยหวายที่มีลูกปัดร้อย สอดสีไว้พองาม สวมมือละ 4 นิ้ว ยกเว้นหัวแม่มือ

การแต่งกายของตัวนางหรือนางรำ เรียกว่า "เครื่องนาง" จะ ตัดเครื่องแต่งกายบางอย่างออก คือ กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน ทับทรวง สังวาล ปั้นเหน่งและปีกนกแอ่น

การแต่งกายของโนราตัวอ่อนจากการศึกษาของธรรมนิตย์ นิคมรัตน์ พบว่ามีโนราบางท่านที่จังหวัดสตูล ได้ดัดแปลงเครื่องแต่งกายส่วนที่เป็นหางด้วยการใช้แผ่นยางยืดและหนังวัวเพราะสามารถพับและยืดหยุ่นได้ สะดวกต่อการแสดงการรำตัวอ่อน ทั้งนี้ในการศึกษาโนราในสถานศึกษา ของรวิสรา ศรีชัย เกี่ยวกับการแสดงโนราตัวอ่อนของนักเรียนโรงเรียนแจ้งวิทยา จังหวัดสงขลา มีการเพิ่มปิ้งก้น ชิ้นส่วนรูปสามเหลี่ยมร้อยด้วยลูกปัด ใช้ผูกติดกับสะเอวห้อยไว้ด้านหลัง เพื่อความสวยงาม

การแต่งกายในการรำเฒี่ยนพรายของตัวนายโรง จากการศึกษาของสุพัฒน์ นาคเสน เป็นการแต่งกายแบบเครื่องใหญ่ ไม่สวมเทริด แต่ใช้ผ้ายันต์ที่มีรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าและสี่เหลี่ยมจัตุรัส ที่อาจเขียนเป็นรูปพระ รูปเทวดา รูปยักษ์ รูปเสือ รูปราชสีห์ เป็นต้น บนผ้าสีขาว หรือแดง หรือเหลือง

การแต่งกายหมอกบโรง

ผู้ที่มีหน้าที่ประกอบพิธีกรรมในกับคณะโนรา มีบทบาทสำคัญในการแสดงรำเฒี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาว มี 3 รูปแบบ คือ

1. แบบนุ่งเลื้อยชาย หรือลอยชาย คือการนุ่งผ้ายาวระดับเอว ผู้เป็นเงื่อนไว้ตรงชายพก ปล่อยชายที่เหลือทั้งสองข้างห้อยลงระดับพื้น ใช้ผ้าขาวม้าพบครึ่งพาดบ่า
2. แบบนุ่งผ้าโจงกระเบน สวมเสื้อ ปล่อยชาย ผ้าขาวม้าพาดบ่า ห้อยลูกประคำ
3. แบบนุ่งขาวห่มขาว นุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อแขนสั้นปล่อยชาย ผ้าขาวพาดเฉียงบ่าเปิดไหล่ขวา และห้อยลูกประคำ

การแต่งกายแบบพราน

การแต่งกายแบบพรานผู้ หรือพรานโนราผู้ชาย ประกอบด้วย การสวมหน้าพราน เป็นหน้ากากใช้ไม้แกะเป็นรูปใบหน้า ไม่มีส่วนที่เป็นคางและฟันล่าง ลักษณะบนใบหน้า คือ จมูกยาว แก้มป่อง เจาะรูตรงส่วนตาและจมูก ทาสีแดงทั้งหน้า เว้นส่วนที่เป็นฟันบนทาสีทอง หรืออาจเลี่ยมฟันด้วยเงิน ใช้ขนห่าน ขนนกทำเป็นผม ระยะหลังมีการใช้ไหมพรมแทน ประกอบการสวมลูกประคำหรือสร้อยคอ มีผ้าพาดบ่า หรือผูกสะเอว และนุ่งผ้าแบบโจงกระเบน หรือนุ่งลอยชาย เช่นเดียวกับการนุ่งผ้าของหมอกบโรง ส่วนการแต่งแบบใช้แสดงในการเดินป่า หลักฐานในหนังสือมโนหรานิบาต ฉบับวัดมัชฌิมาวาส สงขลา อ้างถึงในวิทยานิพนธ์ของสุพัฒน์ นาคเสน ผู้ศึกษาให้ข้อมูลว่ายังไม่เคยพบการแต่งกายเช่นนี้ คือ รูปแบบการนุ่งผ้ายาวเป็นสนับเพลา คาดเข็มขัด สวมเสื้อ ถือพร้าเป็นอาวุธ สะพายดอกเกาทัณฑ์ สวมรองเท้าหนังควาย

การแต่งกายแบบพรานเมีย หรือพรานโนราผู้หญิง คือการสมหน้าทาสี เป็นหน้ากากของตัวตลกหญิง ทำเป็นหน้าผู้หญิง มักทาสีขาวหรือสีเนื้อ รูปลักษณะเช่นเดียวกับหน้าพรานผู้ สวมเสื้อคอกระเช้า หรือเสื้อแขนกระบอก ผ้าสไบห่มทับเสื้อ ผ้านุ่งโจงกระเบน หรืออาจใช้ผ้าสไบคาดอกแทนการสวมเสื้อแล้วปล่อยชายข้างหนึ่งห้อยไว้ด้านหน้า

วงดนตรี ที่บรรเลงประกอบการแสดงโนรา ประกอบด้วย

1. กลอง ลักษณะเหมือนกลองทัดขนาดเล็ก 1 ลูก
2. โหม่ง 1 คู่ มีเสียงแหลมและเสียงทุ้ม

3. ปี่ 1 เลา โดยเครื่องดนตรีชนิดนี้ จากการศึกษาของวิทยานิพนธ์ทั้ง 5 เล่มพบว่า

1)โนราผู้หญิงของอรวรรณ สันโลหะใช้ปี่ใน

2)พรานโนราของธีรวัฒน์ ช่างสาน ใช้ปี่ใน หรือปี่นอกก็ได้

3)การรำประสมท่าแบบตัวอ่อน และการรำเฉี่ยนพราย-เหยียบลูก ใช้ปี่ยอดหรือปี่กลาง โดยมีรายละเอียดเกี่ยวกับปี่ประเภทนี้ว่า มีขนาดเท่ากับปี่ใน แต่เสียงเท่ากับปี่นอก

ส่วนวิทยานิพนธ์ของรวิสรา ศรีชัย และสมโภชน์ เกตุแก้ว ไม่ระบุว่าเป็นปี่ชนิดใด

4. ทับ 1 คู่ มีเสียงทุ้มและเสียงแหลม
5. ฉิ่ง เป็นเครื่องกำกับจังหวะ
6. แตระ หรือแกระ หรือซือแระ เป็นเครื่องตีเคาะให้จังหวะทำด้วยไม้ไผ่ มีทั้งแตระคู่ และแตระพวง

ทั้งนี้ผู้วิจัยเห็นว่า การที่ใช้ปี่แตกต่างกัน เนื่องมาจากองค์ประกอบด้านผู้แสดงเป็นเครื่องกำหนด

1. จากการที่ใช้ปี่ในในการแสดงโนราผู้หญิงเนื่องจากมีระดับเสียงสูงใกล้เคียงกัน
2. การที่พรานโนราใช้ได้ทั้งปี่ในและปี่นอกเพราะมีผู้แสดงทั้งผู้หญิงและผู้ชาย
3. การใช้ปี่กลางในการรำประสมท่าและรำเฉี่ยนพราย เนื่องจากผู้แสดงส่วนที่ใช้ในการศึกษาเป็นผู้ชาย มีโทนเสียงต่ำ ซึ่งปี่กลางเป็นปี่ที่มีโทนเสียงใช้เดียวกับปี่นอก

<u>โนราแขก : การปรับเปลี่ยนการแสดงเพื่อวัฒนธรรมชุมชน ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์</u>

การแสดงโนราแขกของจังหวัดปัตตานีและจังหวัดนราธิวาส โนราแขกปรับเปลี่ยนการแสดงจากโนราของชาวไทยพุทธและการแสดงมะโย่งของชาวไทยมุสลิม มีการรำ การร้องและการแสดงเป็นเรื่อง ใช้เพื่อการประกอบพิธีกรรมและแสดงเพื่อความบันเทิง

เอกลักษณ์ของการแสดงโนราแขก

วิธีการแสดงแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม การแก้บนเรียกว่า โรงครู และการแสดงเพื่อความบันเทิง เรียกว่าโรงสนุก ซึ่งแตกต่างกันในการทำพิธีกรรมจะเพิ่มขั้นตอน โนราและเจ้าภาพไหว้ครู ในกรณีที่โดนครูหมอทำโทษให้เจ็บไข้หรือได้บนบานไว้

โดยในการแสดงนั้นพ่อโนรา ร้องและเจรจาเป็นภาษาไทยและมลายูท้องถิ่น นางรำชาวไทยมุสลิม มีความสามารถในการรำที่มีชั้นเชิงใกล้เคียงกับพ่อโนรา นางรำชาวไทยมุสลิม ร้องและเจรจาเป็นมลายูถิ่น ร่ายรำแบบโนราและมะโย่ง พรานร้องและเจรจาเป็นภาษาไทยและมลายูถิ่น

การแสดง เริ่มจากการรำเปิดโรงหรือรำโรง ด้วยเด็กรำโรงรำในบทร่ายแตระ ประกอบการนั่งดัดนิ้ว ดัดตัว ต่อมาจะใช้นักแสดงอีกคน เริ่มร้องบทร่ายแตระและตีท่ารำตามบทร้องไปเรื่อยๆจนจบเพลง

การรำทำบทกับนางรำ เป็นการรำของพ่อโนรากับนางรำไทยพุทธ และไทยมุสลิม ในลักษณะการเกี้ยวพาราสีสลับกันระหว่างนางรำทั้งสองคน เรียกว่ารำเกี้ยวหรือรำหยอก

การแสดงเรื่อง เริ่มจากการรำบทเพลงทับเพลงโทนของพ่อโนรา จากนั้นเจรจา อธิบายเรื่องเป็นมาลายูท้องถิ่น จากนั้นเรียกพรานออกมาดำเนินเรื่อง จากนั้นก็เรียกนักแสดงตัวอื่นออกมาแสดงเรื่อง ซึ่งจะมีการร่ายรำที่เป็นท่า

เฉพาะที่ใช้แสดงอารมณ์โกรธ จนจบเพลง การร่ายรำ จะเน้นความนิ่มนวล ความมีสมาธิในการรำ จังหวะการรำเน้นจังหวะเร็วปานกลางและช้า

เครื่องดนตรีใช้เครื่องดนตรีวงโนราและวงมะโย่งผมกัน ได้แก่ ทับ กลอง โหม่งและแตระ ส่วนของมะโย่งคือ รือบับ ซูนา กลองแขก ฆ่ง

เครื่องแต่งกาย พ่อโนรา แต่งกายคล้ายโนราแบบดั้งเดิมมีสร้อยตัว เทริด ปั้นเหน่ง สนับเพลา ผ้านุ่ง ผ้าห้อยหน้า ผ้าห้อย เล็บเงิน กำไลต้นแขน กำไลกลางแขน กำไลปลายแขนเป็นรูปทรงแบน

นางรำชาวไทยพุทธ แต่งกายคล้ายพ่อโนรา แต่ไม่สวมเทริด

นางรำชาวไทยมุสลิม แต่งกายด้วยผ้าปาเต๊ะ สวมเสื้อกือบายาแขนยาว ไม่รัดรูปยาวเลยเข่า สีเดียวกับผ้านุ่ง ผมเกล้า ทัดดอกไม้แซมผมด้านหลัง มีผ้าคล้องคอห้อยชายยาวระดับเอว

พราน สวมหน้ากากสีแดง นุ่งโสร่งหยักรั้ง สวมเสื้อคอกลมแขนสั้น

นางรำไทยหรือเด็กรำโรง เป็นเด็กที่เพิ่งฝึกรำ เป็นหญิงหรือชายก็ได้ การแต่งกายเช่น นุ่งโจงกระเบน คาดเข็มขัด สวมเสื้อยืดคอกลมหรือคอกระเช้า โดยมีหน้าที่เป็นคนออกรำคนแรก

อุปกรณ์ในการแสดง คือมัดหวายมีการลงคาถาอาคมประกอบการใช้ มีดครก แกะสลักที่ด้ามจับเป็นหน้าคนแบบต่างๆเพื่อความสวยงามและตลกขบขัน และพระขรรค์ เป็นอุปกรณ์ที่พ่อโนราใช้ประกอบพิธีกรรมแก้บน

โนราแขกมีบทบาทในสังคมภาคใต้ 7 ประการคือ

1.เป็นเครื่องนันทนาการของชาวบ้าน

2.เป็นสื่อในการติดต่อกับวิญญาณสิ่งเร้นลับเหนือธรรมชาติ

3.เป็นสื่อมวลชนชาวบ้าน

4.เป็นสิ่งสืบสานสร้างสัมพันธ์ทางสังคม

5.เป็นการพัฒนาคุณภาพประชากร เป็นกระบวนการสร้างลักษณะนิสัยที่ดีที่เกิดจากการฝึกหัดการแสดง หรือร่วมมือร่วมใจจัดงาน

6.เป็นการสร้างฐานะทางเศรษฐกิจ นับเป็นสินค้าทางการบันเทิง

7.เป็นการรักษาความมั่นคงของชาติ เป็นกระบวนการสร้างความสามัคคีกันระหว่างชาวไทยพุทธและไทยมุสลิม โดยการนำวัฒนธรรมการแสดงของกลุ่มผู้นับถือศาสนาที่ต่างกันในพื้นฐานเดียวกันมาประยุกต์ใช้ เกิดรูปแบบการแสดงที่สามารถรับชมได้ทั้งสองศรัทธาและความเชื่อ ก่อให้เกิดความผูกพันธ์ร่วมกันอยู่อย่างสงบ

<u>การแสดงมะโย่ง คณะสรีปัตตานี</u> อาริยา ลิ่มกาญจนพงศ์

กลุ่มชาวไทยมุสลิมใน 4 จังหวัดชายแดนภายใต้ ซึ่งได้แก่ จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา จังหวัดสตูล และจังหวัดนราธิวาสเป็นกลุ่มชนหนึ่งที่มีศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ได้แก่ วัฒนธรรมในการใช้ภาษา วัฒนธรรมการแต่งกาย วัฒนธรรมการดำรงชีวิต ความเชื่อและศาสนา ตลอดจนถึงการแสดงและการละเล่นพื้นบ้านอีกด้วย ซึ่งการแสดงพื้นบ้านของชาวไทยมุสลิม ประกอบด้วยการแสดงหลายประเภท เช่น ลิเกป่า ดาระ รองเง็ง ซัมเป็ง ลิเกฮูลู มะโย่ง สิละ ลงปง เป็นต้น ทั้งนี้การแสดงพื้นบ้านที่มีรูปแบบการแสดงคล้ายคลึงกับโนราภาคใต้ของประเทศไทยและมีความสำคัญต่อชาวไทยมุสลิม ซึ่งได้เกิดขึ้นในปัตตานีเป็นครั้งแรกเมื่อประมาณ 400 ปีมาแล้ว และจัดเป็นการแสดงพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ของจังหวัดปัตตานีนั่นก็คือ การแสดงมะโย่ง

ความหมายของมะโย่ง คือ

1. ชื่อของนักแสดงมะโย่ง ตัวนางเอก ที่มีชื่อเรียกว่า “มะโย่ง”

2. ชื่อเรียกศิลปะการแสดงประเภทละครอย่างหนึ่งของชาวไทยมุสลิมทางภาคใต้ของประเทศไทย โดยที่ลักษณะวิธีการแสดงจะมีการผสมผสานพิธีกรรม ความเชื่อ นาฏศิลป์ และดนตรีเข้าด้วยกัน ซึ่งนักแสดง ส่วนมากจะใช้ผู้หญิงยกเว้นตัวตลกที่ใช้ผู้ชายแสดง ทั้งนี้นักแสดงประกอบไปด้วย พระเอก เรียกว่า “เปาโย่ง” นางเอก เรียกว่า “มะโย่ง” ตัวตลกหรือพรานและพี่เลี้ยง ส่วนภาษาที่ใช้ในการแสดงคือ ภาษามลายูถิ่นปัตตานี

ความเชื่อเกี่ยวกับความเป็นมาของการแสดงมะโย่ง

1. มาจากความเชื่อในลักษณะต่างๆ

2. มาจากการได้รับอิทธิพลการแสดงของประเทศเพื่อนบ้าน

3. มาจากกลุ่มชน

ในจังหวัดปัตตานีการแสดงมะโย่งได้ปรากฏขึ้นเมื่อประมาณ 400 กว่าปี ในสมัยราชินีฮิเยาปกครองเมืองปัตตานี เมื่อวันที่ 12 สิงหาคม 2155 และปรากฏเป็นหลักฐานอีกครั้งในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 3) แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ว่าได้มีการแสดงมะโย่งขึ้นที่ในกรุงเทพฯ ซึ่งมีด้วยกันหลายคณะ ทำให้สันนิษฐานได้ว่าการแสดงมะโย่งในครั้งแรกน่าจะเป็นการแสดงในราชสำนักมาก่อน จึงได้รับสมญานามว่า “มะโย่งรายา” ต่อมาเปลี่ยนรูปแบบการปกครองจากเจ้าเมืองปกครองมาเป็นผู้ว่าราชการปกครองเมืองแทน จึงทำให้การแสดงมะโย่งค่อยๆ แพร่หลายมาสู่ระดับประชาชนในที่สุด

การแสดงมะโย่งในจังหวัดปัตตานี เป็นการแสดงที่มีความเชื่อเกี่ยวกับภูติผีวิญญาณและไสยศาสตร์ ซึ่งเป็นความเชื่อดั้งเดิมของบรรพบุรุษชาวไทยมุสลิม เนื่องจากเดิมบริเวณเมืองปัตตานีมีพวกคนป่า หรือพวกเงาะที่นับถือภูตผีและธรรมชาติต่างๆอาศัยอยู่ ต่อมาเมื่อมากลุ่มชนชาวมุสลิมและชาวสยามเข้ามาและมีอำนาจมากกว่า กลุ่มชนดั้งเดิมจึงกลายไป เหลือเพียงความเชื่อดั้งเดิมแฝงไว้ในพิธีกรรมของการแสดงต่างๆ อาทิ มะโย่ง มะตือรี ลิเกฮูลู ลงปง เป็นต้น ดังนั้นจึงอนุมานได้ว่าน่าจะมีการแสดงมะโย่งในเมืองปัตตานีมาก่อนสุลต่านอิสมาเอลชาฮ์ตั้งเมืองปัตตานีและคงจะนิยมแสดงกันอย่างแพร่หลาย ต่อมาในสมัยราชินีฮิเยาปกครองบ้านเมืองจึงทำให้มีผู้พบเห็นการแสดงชนิดนี้เก็บบันทึกไว้เป็นหลักฐาน และทั้งนี้ก็คงจะมีการแสดงมะโย่งในเมืองปัตตานีมาตลอดจนถึงปัจจุบันนี้ (2543)

ปัจจุบันคณะมะโย่งในจังหวัดปัตตานี ที่ยังคงแสดงอยู่มีเพียง 3 คณะ คือ คณะมะโย่งเมาะแตลอเกาะ หรือคณะเปาะเตาะ คณะมะโย่งเจ๊ะกาแว และคณะสรีปัตตานี ทั้งนี้จาก 3 คณะที่เหลืออยู่ในปัจจุบันนี้ (2543) จะมีเพียงคณะสรีปัตตานีเพียงคณะเดียวเท่านั้นที่ยังคงรับแสดงมะโย่งทั้ง 3 แบบ ได้แก่ เพื่อประกอบพิธีกรรม เพื่อความบันเทิง และเพื่อการสาธิต โดยที่อีก 2 คณะไม่รับจัดแสดงมะโย่งแต่รับแสดงเป็นพ่อหมอรักษาใช้ในพิธีกรรมมะตือรีเท่านั้น

คณะสรีปัตตานี มีนายเจ๊ะเต๊ะ ดือมอ เป็นผู้ริเริ่มก่อตั้ง จากคณะมะโย่งเปาะวอของนายอาแว เมาะหะมะ เมื่อประมาณ พ.ศ. 2500 มีนักแสดงในคณะประมาณ 11 คน โดยตั้งคณะอยู่ที่บ้านเลขที่ 14/6 หมู่ 7 ซอยบามอ ตำบลแลบานา อำเภอเมือง จังหวัดปัตตานี มาตั้งแต่ พ.ศ. 2500 เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบันนี้ (2543) โดยตั้งคณะมาประมาณ 55 ปี โดยมีความสามารถด้านการแสดงพื้นบ้านของจังหวัดปัตตานีที่นอกเหนือไปจากการแสดงมะโย่งหลายอย่าง เช่น สิละ รองเง็ง ตือรี เป็นต้น การแสดงที่มีชื่อเสียงของคณะนี้คือ มะโย่ง สิละ และตือรี โดยเฉพาะการแสดง มะโย่งที่จัดเป็นการแสดงที่มีชื่อเสียงมากที่สุด

วัตถุประสงค์ในการแสดงมะโย่ง

1. การแสดงมะโย่งเพื่อประกอบพิธีกรรมจะมีลำดับขั้นตอนในการแสดง 6 ขั้นตอน คือ พิธีบูชาครู การโหมโรง รำเบิกโรง แสดงเป็นละคร ปิดการแสดง และพิธีแก้สินบน ซึ่งพิธีแก้สินบนจะกระทำวันสุดท้ายของการแสดงมะโย่ง เวลาประมาณ 04.00 น. ปัจจุบันพบการแสดงมะโย่งเพื่อประกอบพิธีกรรมจะพบมากที่สุด โดยเฉพาะในพิธีกรรมมะตือรี ส่วนวันและเวลาที่ใช้ในการแสดงมะโย่งแต่ละครั้งจะมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับโอกาสที่ใช้

2. การแสดงมะโย่งเพื่อความบันเทิงจะมีขั้นตอนในการแสดงเพียง 5 ขั้นตอน คือ พิธีบูชาครู การโหมโรง รำเบิกโรง แสดงเป็นละคร ปิดการแสดง

3. การแสดงเพื่อการศึกษาจะมีขั้นตอนในการแสดงเพียง 2 ขั้นตอนเท่านั้น คือ การโหมโรง และการรำเบิกโรง

องค์ประกอบการแสดงมะโย่ง

โรงหรือเวทีของมะโย่ง โรงที่ใช้ในการแสดงมะโย่ง เรียกว่า “ปังซัล หรือปังงง หรือปากง” โรงมะโย่งของการแสดงมะโย่งเพื่อความบันเทิง และเพื่อประกอบพิธีกรรมวิธีการสร้างเหมือนกัน แตกต่างที่อุปกรณ์ในการสร้างโรงแสดงมากกว่า

โรงมะโย่ง มีลักษณะเป็นเพิงหมาแหงน หลังคามุงจาก เสานิยมทำจากไม้ไผ่มีจำนวน 8-11 ต้น ด้านหน้าใช้ฉากหรือม่านปิดกั้น ให้มีช่องออกหน้าโรงได้ 2 ช่อง ด้านหน้า ด้านข้างใช้ลำไม้ไผ่ทอดขวางด้านละ 1 ลำ โดยผูกติดกับเสาโรง กั้นระหว่างคนดูและนักแสดง พื้นโรงปูทับพื้นดินหรือพื้นหญ้าด้วยเสื่อกระจูดหรือเตย ความเชื่อสำคัญในการสร้างโรงมะโย่ง คือส่วนที่เป็นมุมแหลมของโรงจะต้องไม่ขวางตะวัน สำหรับโรงแสดงมะโย่งเพื่อประกอบพิธีกรรมภายในโรงต้องมี คือ เสาที่ 2 ทางด้านทิศเหนือเป็นตำแหน่งของบอมอ ซึ่งถือว่าเป็นเสาครูจะต้องประดับตกแต่งด้วยใบโกสนเงิน โกสนทอง และต้นกระเช้าสีดา หากไม่มีอาจใช้ยอดอ่อนของต้นหมากและดอกไม้เจ็ดสี ตรงกลางเพดานหลังคาโรงพิธีจะใช้ผ้าสีเหลืองหรือสีขาวผูกมัดทั้งสี่มุม

เครื่องแต่งกายมะโย่ง จะมีลักษณะแตกต่างกันตามประเภทของตัวละคร และตัวละครที่สำคัญได้แก่ เปาะโย่ง มะโย่ง ตัวตลก และพี่เลี้ยง การแต่งกายส่วนมากจะเลียนแบบการแต่งกายของผู้หญิงและผู้ชายมุสลิม โดยจะแต่งตามฐานะของตัวละครในเรื่องที่แสดงและอุปกรณ์ประกอบการแสดงจะมีหวายแส้ กริช มีดคลก พร้า และขวาน

เครื่องดนตรี คือ วงดนตรีมะโย่ง ซึ่งประกอบไปด้วย เครื่องดนตรีดำเนินทำนองและประกอบจังหวะ ได้แก่ ซอรือบับ ปี่ซูนา ไอโอลิน กลองฆือแน ฆง จือแร๊ะ ฉิ่ง ฉาบ และรำมะนา ทั้งนี้ในการแสดงมะโย่งครั้งหนึ่งจะใช้ดนตรีมากหรือน้อยในการบรรเลงนั้นขึ้นอยู่กับจำนวนนักดนตรีและความสามารถของนักดนตรี เครื่องดนตรีที่ถือเป็นหัวใจอันสำคัญในการแสดงมะโย่ง คือ ซอรือบับ และฆง

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง แบ่งตามขั้นตอนในการแสดง โดยพิธีบูชาครู ซึ่งเป็นขั้นตอนแรกมีเพลงที่ใช้ 4 เพลง การโหมโรงมีด้วยกันหลายเพลงจะเลือกประมาณ 12 เพลง ซึ่งการแสดงแต่ละครั้งจะต้องเริ่มด้วยเพลงปตารีเปาะโย่ง บาระและหน้าซอปีเกร์ ส่วนเพลงอื่นๆ สามารถเลือกใช้ให้เหมาะกับเนื้อเรื่อง และขั้นตอน ปิดการแสดงจะใช้เพลงในตอนแสดงเรื่อง หรือใช้เพลงในการเต้นรองเง็งก็ได้

เรื่องที่แสดง มีทั้งเรื่องในท้องถิ่นรับมาจากชวา มลายู อินเดีย เนื้อเรื่องจะเกี่ยวกับความรัก มีคติสอนใจ มีอิทธิฤทธิ์ปาฏิหาริย์ ซึ่งเรื่องที่นำมาแสดงมีทั้งหมด 12 เรื่อง แต่เรื่องที่นิยมแสดงที่สุดมีด้วยกัน 2 เรื่อง คือ เดวามูดอและกอดังมัส โดยแต่ละเรื่องจะเริ่มแสดงตั้งแต่เวลาประมาณ 20.00 – 24.00 น. จำนวนวันที่จัดแสดงในแต่ละเรื่องจะแตกต่างกันตามความยาวของเนื้อเรื่อง ซึ่งจะมีตั้งแต่ 1 คืนจนถึง 4 คืน

ผู้ชม ไม่จำกัดในเรื่องเพศ อายุ แต่ผู้ชมส่วนมากจะเป็นคนที่ฟังและพูดภาษามลายูถิ่นปัตตานีโบราณได้ ซึ่งจะอยู่ในวัยผู้ใหญ่ คือ อายุประมาณ 30 – 50 ปีเสียเป็นส่วนมาก

ทั้งนี้การแสดงของคณะสรีปัตตานี มีขั้นตอนการรำเบิกโรงทั้ง 3 รูปแบบ ซึ่งถือเป็นขั้นตอนที่สำคัญและเป็นเอกลักษณ์ของการแสดงมะโย่ง โดยการรำเบิกโรงมะโย่งของคณะสรีปัตตานีทั้ง 5 เพลง คือ ลาฆูฆือ เงาะบางุง ลาฆูปีเกร์ ลาฆูกือแยมะ ลาฆูตือเลาะมานีงาน และลาฆูปาเงมางาโซ๊ะ นั้นจะมีเพลงร้องและเพลงดนตรีที่ใช้ประกอบการรำ 5 เพลงด้วยกัน ซึ่งเพลงร้องนี้ส่วนมาตัวพระเอกจะเป็นผู้ร้อง โดยที่ในการรำเบิกโรงมะโย่งนั้นเมื่อนักแสดงร้องเพลงเพื่อประกอบการร่ายรำนั้นจะต้องฟังทำนองจากซอรือบับ(ซอสามสาย)เป็นหลัก และจะขึ้นเสียงร้องตามโน้ตซอ แต่ในขณะการรำจะใช้ฟังจังหวะจากเครื่องทำจังหวะ กลองเป็นตัวควบคุมจังหวะ เพราะฉะนั้นในการรำเบิกโรงมะโย่งทั้งเพลงร้องเพลงดนตรีจึงมีความสำคัญ

การรำเบิกโรงมะโย่งทั้ง 5 เพลงไม่ใช่การตีบทตามเนื้อร้อง แต่ท่ารำจะสอดคล้องกับความหมายของแต่ละเพลง โดยการรำเบิกโรงทั้ง 5 เพลงประกอบไปด้วยกระบวนท่ารำทั้ง 16 กระบวนท่า มีท่าย่อย 173 ท่า แต่ในการรำจะมีศัพท์เฉพาะที่เป็นท่าพื้นฐานเพียง 5 ท่า คือท่าวงมะโย่ง ท่าจีบมะโย่ง ท่าปีเกร์ ท่าตือเลาะมานีงาน และท่ารำส่าย มะโย่ง กระบวนท่ารำที่มีกำหนดไว้ก็มีเพียง 5 กระบวนท่ารำ คือ กระบวนท่ารำฆือเงาะบางุง กระบวนท่ารำปีเกร์ กระบวนท่ารำกือแยมะ กระบวนท่ารำตือเลาะมานีงา และกระบวนท่ารำปาเงมางาโซ๊ะ

การรำเบิกโรงมะโย่งในแต่ละเพลงจะมีจำนวนผู้รำแตกต่างกัน โดยลาฆูฆือเงาะบางุง และลาฆูตือเลาะมานีงา มีผู้รำคนเดียว คือ เปาะโย่ง ส่วนลาฆูปีเกร์ ลาฆูกือแยมะ ประกอบไปด้วยผู้รำตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป โดยมีเปาะโย่ง มะโย่ง และพี่เลี้ยง ลาฆูปาเงมางาโซ๊ะ ประกอบไปด้วยผู้รำ 3 คน คือ เปาะโย่ง และตัวตลก 2 คน

ลักษณะท่ารำที่ใช้ในการรำเบิกโรงมะโย่งทั้ง 5 เพลง มีดังนี้

1. ลักษณะการใช้มือและแขน 7 ลักษณะ คือ มือตั้งวง มือจีบ ชี้นิ้ว แบมือ พนมมือ กำมือ และมือถืออุปกรณ์ มีท่าใช้มือและแขนในการตั้งวงด้านหน้าพบมากที่สุด ส่วนการใช้มือและแขน มี 3 ระดับ คือ ระดับศีรษะ ระดับอก และระดับต่ำกว่าเอว มีการใช้มือและแขนระดับอก
2. มีการใช้ศีรษะ 4 ลักษณะ คือ ตั้งตรง ก้มหน้า ลักคอซ้ายและลักคอขวา มีท่ารำในลักษณะตั้งตรงมากที่สุด
3. ลักษณะของการใช้ลำตัว 4 ลักษณะด้วยกันคือ ลักษณะของตั้งตรง ลักษณะของลำตัวที่โน้มมาด้านหน้า ลักษณะของลำตัวที่เอนไปข้างหลัง และลักษณะของลำตัวที่ใช้ในการส่ายสะโพก มีลักษณะของลำตัวที่ตั้งตรงมากที่สุด
4. มีลักษณะของการใช้เท้าและขา 10 ลักษณะ คือ นั่งกับพื้นในลักษณะคล้ายขัดสมาธิ นั่งกับพื้นในลักษณะนั่งทับเท้าขวา นั่งกับพื้นในลักษณะท่านั่งทับเท้าซ้าย นั่งลักษณะคล้ายการคุกเข่า นับพับเพียบหรือขัดสมาธิ ยืนงอเข่าเล็กน้อย ยืนตรง ย่ำเท้า ยกเท้า และกระทืบเท้า ซึ่งผลจากการนำลักษณะการใช้เท้าและขาเหล่านี้มาวิเคราะห์พบว่าลักษณะของการก้าวเท้าพบมากที่สุด

ทิศทางการเคลื่อนไหวการรำเบิกโรงมะโย่งทั้ง 5 เพลง มี 6 ลักษณะด้วยกันคือ การเคลื่อนไหวในทิศหน้าเวที การเคลื่อนไหวในทิศซ้ายของเวที การเคลื่อนไหวในทิศขวาของเวที การเคลื่อนไปทางด้านข้างทางซ้ายของเวที การเคลื่อนไหวไปทางขวาของเวที และการเคลื่อนไหวในลักษณะเป็นวงกลม โดยผู้รำมักเคลื่อนไหวในลักษณะเป็นวงกลมมากที่สุด

ลักษณะเด่นของการรำเบิกโรงมะโย่ง

1. เครื่องแต่งกายของนักแสดงมะโย่ง ที่มีลักษณะเฉพาะของการแสดงชนิดนี้ คือ แต่งกายเลียนแบบเครื่องแต่งกายของชาวไทยมุสลิม
2. เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการการรำเบิกโรงมะโย่งโดยเฉพาะซอรือบับจะใช้บรรเลงก่อนรำเบิกโรงทั้ง 5 เพลงทุกครั้ง
3. เพลงร้องและภาษาที่ใช้ในการแสดงมีลักษณะเฉพาะ คือ ภาษามลายูถิ่นปัตตานีโบราณ โดยเพลงร้องผู้แสดงจะเป็นผู้ร้องเองและมีลูกคู่ร้องรับ
4. ทำนองและจังหวะเพลงที่มีลักษณะเฉพาะของการรำเบิกโรงมะโย่ง
5. ท่านั่งในการรำเบิกโรงที่เป็นลักษณะเฉพาะมีด้วยกัน 3 แบบ คือ
   - นั่งในลักษณะขัดสมาธิโดยเท้าทั้งสองไม่ขัดกัน เท้าขวายื่นไปด้านนอก
   - นั่งในลักษณะทับเท้าข้างใดข้างหนึ่ง โดยเท้าอีกข้างหนึ่งตั้งเข่าขึ้น
   - นั่งในลักษณะเหมือนการคุกเข่า แต่เข่าทั้งสองไม่วางติดพื้น
6. อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงของตัวเปาะโย่ง คือ หวายแส้ที่ใช้เพื่อตี แกล้งตัวตลก

นอกจากลักษณะเด่นที่พบจากการศึกษาวิเคราะห์ทั้งหมด ผู้วิจัยยังพบว่าการแสดงมะโย่งในปัจจุบันสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม และประเพณีของการแสดงมะโย่งของชาวไทยมุสลิมในเมืองปัตตานี หรือจังหวัดปัตตานีได้เป็นอย่างดี ซึ่งจะเห็นได้ว่านปัจจุบันนี้การรำเบิกโรงทั้ง 5 เพลงจะไม่ค่อยปรากฏการรำทั้ง 16 กระบวนท่ารำ ทั้งนี้ก็เนื่องมาจากปัจจัยหลายอย่างเต็มที่ ส่งผลกระทบต่อการรำเบิกโรงมะโย่งให้มีปรากฏการรำน้อยลง ดังนี้

1. ความเชื่อในศาสนาอิสลาม ที่จะเชื่อว่าการแสดงมะโย่งขัดกับหลักคำสอนในศาสนาอิสลามที่มุ่งเน้นให้เชื่อพระอัลเลาะห์เพียงพระองค์เดียว ซึ่งจะเห็นได้ว่าการแสดงมะโย่งในช่วงการรำเบิกโรงจะมีความเชื่อที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ เช่น ความเชื่อในเครื่องดนตรี เชื่อในเรื่องสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ดังนั้นจึงทำให้การรำเบิกโรงมะโย่งทั้ง 5 เพลง ในปัจจุบันส่วนมากจะรำเบิกโรง จะไม่ปรากฏครบทุกกระบวนท่าดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวมา เพราะเกรงว่าจะถูกโจมตีว่าขัดแย้งกับศาสนา
2. สภาพสังคมและวิถีการดำเนินชีวิตที่เปลี่ยนแปลงไป ในปัจจุบันที่ยอมรับวัฒนธรรมแบบตะวันตก เช่น ภาพยนตร์ โทรทัศน์ วงดนตรีลูกทุ่งเข้ามาแทนที่การแสดงพื้นบ้าน ดังนั้นเพื่อความอยู่รอดของการแสดงมะโย่งจึงต้องปรับปรุงการแสดงให้เป็นที่นิยม โดยมุ่งเน้นในเรื่องความสนุกสนาน ในขั้นตอนการแสดงเป็นเรื่องมากกว่าการรำเบิกโรง และมุ่งเน้นในเรื่องความรวดเร็วในการแสดง จึงเห็นได้ว่าในปัจจุบันนี้ปรากฏท่ารำเบิกโรงมะโย่งเพียงไม่กี่ท่าเท่านั้น
3. การสื่อสารด้วยภาษาที่จำกัดอยู่ในวงแคบถือเป็นอุปสรรคสำคัญที่ทำให้การรำเบิกโรงมะโย่งทั้ง 5 เพลงไม่เป็นที่นิยม เนื่องจากการรำเบิกโรงมีเพลงร้องประกอบท่ารำซึ่งเป็นภาษามลายูถิ่นปัตตานีทำให้ผู้ชมต่างวัฒนธรรมยากที่จะเข้าใจและซาบซึ้งกับการรำ
4. ระยะเวลาในการแสดงซึ่งในปัจจุบันนี้จะเห็นได้ว่าเวลาในการแสดงมะโย่งส่วนมาก จะใช้เวลาในการแสดงเพียง 1-2 ชั่วโมงเท่านั้น ดังนั้นเพื่อให้การแสดงมะโย่งจบลงในเวลาที่กำหนด ขั้นตอนในการรำเบิกโรงที่มีทั้งหมด 5 เพลงจึงถูกตัดออก โดยส่วนมากจะนิยมรำเบิกโรงลาฆูฆือเงาบางุง

5. การถ่ายทอดจากบุคคลลักษณะของท่ารำที่ปรากฏอยู่ในการรำเบิกโรงมะโย่งนั้น นักแสดงจะต้องได้รับการคัดเลือกให้เป็นผู้รำเบิกโรง ซึ่งจะต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถทั้งการร้องและการรำ ทั้งนี้การถ่ายทอดจากบุคคลหนึ่งสู่บุคคลหนึ่งนั้นต้องผ่านกระบวนการในการเลียนแบบและกระทำตามเพื่อให้สืบทอดนั้นสมบูรณ์ที่สุด ทั้งนี้เนื่องจากการรำเบิกโรงมะโย่งผู้รำจะต้องมีความสามารถทั้งการร้องและการรำดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ดังนั้นผู้รำต้องใช้ความสามารถพิเศษในการจดจำท่ารำ ซึ่งจะเห็นว่าความสามารถของแต่ละบุคคลในการรำย่อมแตกต่างกัน และมีผลทำให้ท่าทางการรำที่บุคคลหนึ่งรับสืบทอดมาจากอีกบุคคลหนึ่งนั้นมีลักษณะท่ารำเบิกโรงที่ต่างกันออกไปอันจะเป็นสาเหตุหนึ่งที่ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของท่ารำที่ใช้ในการเบิกโรงมะโย่ง
6. สุขภาพของนักแสดง เนื่องจากในปัจจุบันนี้นักแสดงมะโย่งที่จะเป็นผู้รำเบิกโรงมะโย่งนั้น ส่วนมากจะเป็นผู้สูงอายุที่ไม่ค่อยสมบูรณ์ ประกอบกับเวลาที่ใช้ในการรำเบิกโรงมะโย่งนั้นจะใช้เวลานาน คือ ประมาณ 1 ชั่วโมง โดยที่นักแสดงต้องร้องและรำเองจึงทำให้การรำเบิกโรงนั้นตัดกระบวนท่าต่างๆ ออกและเน้นที่การร้องเพลงมากขึ้น โดยส่วนมากจะเลือกรำเบิกโรงเฉพาะเพลงแรก คือ เพลงฆือเงาะบางุงเท่านั้น เพื่อจะเป็นการถนอมสุขภาพนักแสดง

<u>การแสดงหนังตะลุงคน คณะสุมล ศ.ประทุม</u> โดย อธิป มีชนะ

ประวัติความเป็นมาตั้งแต่พ.ศ.2529-2551 การวิเคราะห์กระบวนท่ารำ ผลสรุปจากการศึกษา พบว่าหนังตะลุงคนพัฒนามาจากการการแสดงโขน ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยกรมหลวงลพบุรีราเมวร์ ได้มอบหมายให้ พ.ท.ต.พระวิชัยประชาบาล ผู้บังคับการตำรวจมณฑลนครศรีธรรมราช นำการแสดงโขนมาแสดงให้ประชาชนชมและให้ตำรวจ ร่วมแสดงเป็นตัวตลก ต่อมามีการพัฒนารูปแบบการแสดงโดยนำวิธีการแสดงและจารีตของหนังตะลุงเข้ามาประยุกต์ใช้ทั้งเนื้อเรื่อง การออกท่าทาง การขับร้องบทและเจรจา เรื่องราวที่ใช้แสดงจึงเป็นการสะท้อนเรื่องราวของชาวใต้เป็นส่วนมาก หนังตะลุงคนมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า หนังโขนหรือหนังคน เป็นการแสดงแพร่หลาย ในแถบจังหวัดพัทลุง จังหวัดนครศรีธรรมราชและจังหวัดสงขลา ปัจจุบันหนังตะลุงคนคณะสุมล ศ.ประทุม เป็นหนังตะลุงคณะเดียวที่ยังคงยึดถือรูปแบบดั้งเดิมโดยไม่ตัดทอนลำดับการแสดง แต่มีการการพัฒนารูปแบบการแสดงโดยมีการนำเทคโนโลยีด้าน แสง สี เสียงมาใช้เพื่อเพิ่มความสมจริงให้กับการแสดง รูปแบบการแสดงเริ่มจากการโหมโรงฤาษี จากนั้นเป็นการแสดงต่อสู้กันระหว่างลิงขาวและลิงดำ ชาวบ้านเรียกว่า ลิงฟัดกัน และตามด้วยการออกพระอิศวรทรงโคโดยใช้หนังวัวเป็นรูปโคติดข้างตัวนักแสดงเหมือนกันใช้ม้าแผงในการแสดงโขน แต่แสดงด้วยท่าทางของเชิดหนังตะลุง ต่อจากนั้นเป็นการออกปรายบท โดยเป็นนักแสดงที่ออกมากล่าวบูชาพระรัตนตรัย พ่อแม่ ครูอาจารย์ ฝากเนื้อฝากตัวกับผู้ชม แล้วบอกเรื่องตั้งเมือง

5.1.6 สรุปสาระสำคัญอื่น ๆ

จิรัชญา บุรวัฒน์	หลักการแสดงของนางศูรปนขา ในละครดึกดำบรรพ์เรื่อง รามเกียรติ์
ชมนาด กิจขันธ์	การพัฒนานาฏยจารึกนาฏยศัพท์ไทยโดยใช้ ระบบของลาบาน
ชมนาด กิจขันธ์	นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง
ชวลิต สุนทรานนท์และคณะ	เครื่องแต่งกายละครและการพัฒนา : การแต่งกายยืนเครื่องละครในกรมศิลปากร
ชวลิต สุนทรานนท์และคณะ	การศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครรำ
ธิตินัดดา จินาจันทร์	บทบาทของกลุ่มเยาวชนล้านนาในการสืบสานศิลปะการแสดงพื้นบ้านล้านนา : กรณีศึกษากลุ่มลายเมือง
นิดา มีสุข	วิเคราะห์บทละครสังคีต
เนาวรัตน์ เทพศิริ	เครื่องแต่งตัวชุดพระและนางของละครรำ(พ.ศ. 2525-พ.ศ.2539
บุญวงศ์ วงศ์วิวัฒน์	คลังเครื่องแต่งกายโขนละคร : กรณีศึกษาบ้านเครื่องคุณรัตน์
ประเมษฐ์ บุญยะชัย	การรำของผู้ประกอบพิธีในพิธีไหว้ครูโขน-ละคร
พัชราวรรณ ทับเกตุ	หลักการแสดงของนางเกศสุริยงแปลงในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์
พิมพ์รัตน์ นะวะศิริ	การรำของตัวพราหมณ์ในการแสดงละครนอก
ไพโรจน์ ทองคำสุก	วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ครูเฉลย ศุขะวณิช
ไพโรจน์ ทองคำสุก	ครูจำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแบบโบราณ
ไพโรจน์ ทองคำสุก	ครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย
ไพโรจน์ ทองคำสุก	ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปินแห่งชาติ ต้นแบบของศิลปินครูผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย
รจนา สุนทรานนท์	นามานุกรมนาฏยศิลปิน : การสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร
วิชชุตา วุธาฑิตย์	นาฏยศิลป์ในงานสมโภชพระราชพิธีต่างๆที่ปรากฏบนภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์
สรายุทธ อ่องแสงคุณ	คณะช่างฟ้อนอาวุโสวัดพระสิงห์วรมหาวิหาร จังหวัดเชียงใหม่
สุทิน โรจนประเสริฐและคณะ	การพัฒนา ชุดวิชาบน เวิลด์ วาย เว็บ เรื่อง “โขน”
สุภาวดี โพธิเวชกุล	รูปแบบการแสดงเบิกโรงละครในยุครัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9
สุภาวดี โพธิเวชกุล	จารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละคร เรื่องอิเหนา
อรวัฒนา ชินพันธ์	บ้านเครื่องละคร : การผลิตและการจัดการเชิงวัฒนธรรม

<u>นาฏยศิลป์ในงานสมโภชพระราชพิธีต่าง ๆที่ปรากฏบนภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์</u> วิชชุตา วุธาทิตย์

นาฏยศิลป์ในงานสมโภชพระราชพิธีต่างๆ บนภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 5 และเป็นภาพที่ปรากฏเฉพาะพระอารามหลวงในกรุงเทพมหานคร สามารถแบ่งภาพนาฏยศิลป์ที่พบได้เป็น 1. โขน 2. ละคร 3. หนัง 4. หุ่น 5. การละเล่นของหลวง 6. การละเล่นต่างๆ7. การละเล่นพื้นเมือง 8. การแสดงอื่น คือ งิ้ว นาฏยศิลป์ในงานสมโภชพระราชพิธีต่างๆ บนภาพจิตรกรรมฝาผนัง มีขึ้นด้วยเหตุผล 2 ประการ คือ ประการแรกเพื่อเป็นการแสดงความยินดีเฉลิมฉลองหรือบูชา ประการที่สอง ถือเป็นส่วนหนึ่งของพระราชพิธีถวายพระเมรุมาศโดยจะจัดนาฏศิลป์ประเภทต่างๆ สมโภชโดยรอบของปริมณฑลและพระราชพิธีถวายพระเมรุมาศ

การศึกษาเกี่ยวกับจารีตนาฏศิลป์ไทย

<u>การรำของผู้ประกอบพิธีในพิธีการไหว้ครูโขน-ละคร</u> ประเมษฐ์ บุณยะชัย

ผู้ประกอบพิธีเป็นบุคคลที่มีความสำคัญสูงสุดในฐานะประธานของเหล่าศิลปินหรือศิษย์ และมีหน้าที่เปรียบเสมือนสื่อติดต่อระหว่างเทพเจ้า ครูอาจารย์และศิษย์ปัจจุบัน และบทบาทของพระภรตฤาษีมาประกอบพิธีครอบให้ศิษย์ ผู้ประกอบพิธีต้องผ่านการคัดเลือกจากที่มีคุณสมบัติด้านวัยวุฒิ คุณวุฒิ และสิ่งสำคัญคือการได้รับมอบกรรมสิทธิ์จากครูผู้ประกอบพิธีท่านเดิม หรือการรับพระราชทานครอบจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่ก่อน โดยมีความเชื่อว่า หากครูผู้ประกอบพิธียังสามารถทำพิธีได้อยู่ ผู้รับมอบกรรมสิทธิ์จะไม่ทำการตีตัวเสมอครูด้วยการประกอบพิธีไหว้ครู

พิธีไหว้ครูโขน-ละคร ได้รับอิทธิพลความเชื่อดั้งเดิม คือการนับถือผี ความเชื่อจากศาสนาพราหมณ์ และความเชื่อในศาสนาพุทธ ซึ่งความเชื่อทั้ง 3 สามารถร่วมอยู่ในการประกอบพิธีไหว้ครูได้อย่างกลมกลืนไม่มีความขัดแย้งประกอบด้วย

ความเชื่อเรื่องการนับถือผี เป็นความเชื่อเกี่ยวกับเมื่อมีการบวงสรวงบูชาจนผีเกิดความพอใจจะบันดาลความสุขให้แก่ผู้บูชา ซึ่งผีในที่นี้คือครูอาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ที่ถึงแก่กรรมแล้ว พบในพิธีการเซ่นสังเวยอาหารดิบ หรืออาหารที่ครูชอบเมื่อมีชีวิตอยู่

ความเชื่อตามศาสนาพราหมณ์ ที่ว่านาฏยศาสตร์เกิดจากพระอิศวร และมีเทพเจ้าองค์อื่นมีส่วนร่วม จึงเกิดการเชิญพระภรตฤาษีมาประกอบพิธีกรรมทางนาฏศิลป์

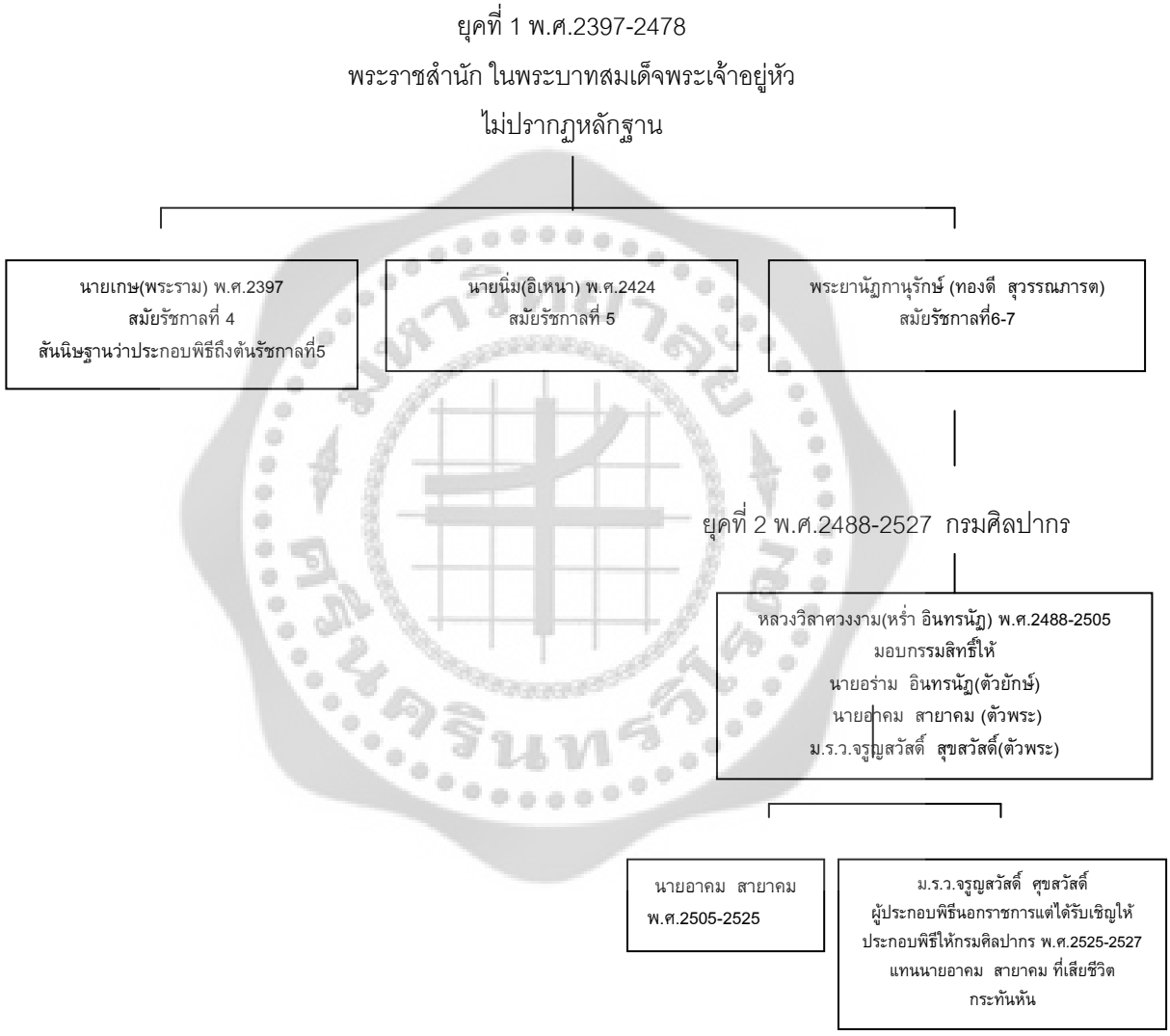
ความเชื่อตามหลักศาสนาพุทธ เป็นความเชื่อเรื่องความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ จึงเกิดพิธีกรรมไหว้ครูขึ้นเพื่อระลึกถึงพระคุณครู

ครูในนาฏศิลป์ไทยแบ่งออกเป็น

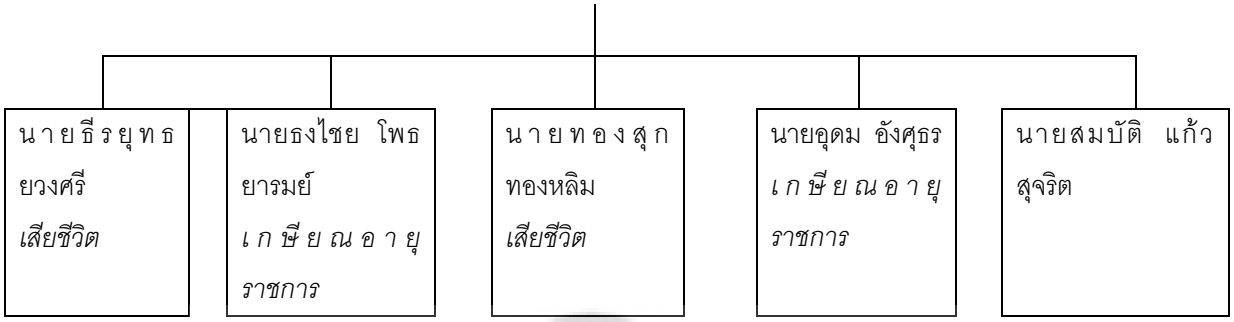
1. ครูที่เป็นมนุษย์ และยังมีชีวิตอยู่
2. ครูที่เป็นมนุษย์ เสียชีวิตแล้ว และยังอยู่ในสภาพของผี
3. ครูที่เป็นเทพเจ้า ที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ ตามลัทธิความเชื่อในศาสนาพราหมณ์
4. วัตถุสิ่งของที่มีคุณต่อวิชาชีพ เช่นศีรษะโขน อาวุธในการแสดง ฉาก อุปกรณ์ประกอบกรแสดงทุกชนิด
5. ครูพักลักจำ คือครูที่มิได้สอนโดยตรงแต่ได้มีการแอบจดจำท่ารำของท่านมาใช้

ทั้งนี้มีวัฒนธรรมที่ประกอบด้วยความเชื่อและแนวทางปฏิบัติเป็นสิ่งกำหนดพฤติกรรมของศิลปินทางนาฏยศิลป์ให้เป็นไปในแนวทางเดียวกัน ที่เรียกว่า ค่านิยมเป็นปัจจัยสนับสนุนให้เกิดพิธีกรรมไหว้ครูโขน-ละครในเรื่อง ความกตัญญู การสำนึกในหน้าที่และการรู้จักฐานะของตน การสร้างความสามัคคีในหมู่คณะ และการให้อภัยซึ่งกันและกัน

ประเด็นข้อความรู้ในงานวิทยานิพนธ์ เป็นการศึกษาประวัติความเป็นมาของพิธีไหว้ครูโขน-ละครตามแบบพิธีหลวง ซึ่งหมายถึง พิธีในราชสำนัก หรือในราชการที่กรมศิลปากรเป็นผู้จัดขึ้น ตามหลักฐานที่สามารถสืบค้นได้สามารถแบ่งผู้ประกอบพิธีได้เป็น 3 ยุค คือ



ยุคที่ 3 พ.ศ.2527 ถึงปัจจุบัน
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9
พระราชทานครอบประธานผู้ทำพิธีไหว้ครู ในวันที่ 25 ต.ค. 2527
เนื่องจากนายอาคม สายาคมเสียชีวิตโดยไม่ได้มอบกรรมสิทธิ์ให้ใคร



หมายเหตุ ข้อมูลที่เป็นตัวอักษรเอน เป็นข้อมูลจากผู้วิจัยในปีที่ทำการวิจัย พ.ศ. 2552

พิธีไหว้ครูโขน-ละคร แบ่งออกเป็น 3 ภาค

1. ภาคพิธีสงฆ์ เป็นการนิมนต์พระสงฆ์มาสวดมนต์ตอนบ่ายวันพุธ และนิมนต์มารับถวายภัตตาหารเช้าวันพฤหัสบดี ซึ่งเป็นรูปแบบดั้งเดิม ปัจจุบันมีทั้งการปฏิบัติแบบเดิม และนิยมการจัดพิธีสงฆ์ในเช้าวันพฤหัสบดีวันเดียวกับที่ประกอบพิธี

2. ภาคพิธีไหว้ครู เป็นการประกอบพิธีบูชาครู มีขั้นตอนโดยสังเขป คือ การบูชาพระรัตนตรัยเสกน้ำมนต์ ชุมนุมเทวดา เชิญครูเข้าตัว เชิญครูเทวดา มนุษย์ อสูรมาเข้าร่วมพิธี บูชาครูด้วยการสรงน้ำ จุณเจิม แล้วถวายพลีกรรมด้วยเครื่องสังเวยกระยาบวชต่างๆ

3. ภาคพิธีครอบ ผู้ประกอบพิธีสมมติตนเป็นพระภรตฤาษี เข้าสู่มณฑลพิธีเพื่อครอบรับศิษย์ ครอบเพื่ออนุญาตเป็นครู ครอบเพื่อถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์ขั้นสูง(องค์พระพิราพ) ครอบเพื่อมอบกรรมสิทธิ์ให้เป็นผู้ประกอบพิธีไหว้ครู สัญลักษณ์ในการครอบ หรืออุปกรณ์ที่ให้ในการครอบ ได้แก่ หัวโขนและศีรษะครู คือพระภรตฤาษี พระพิราพ เทริด อาวุธและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดง หรือสมุดตำราไหว้ครู หลังพิธีครอบ เป็นขั้นตอนการกลับจากทำพิธีของพระภรตฤาษี

วิธีการครอบ ของผู้ประกอบพิธีแต่ละท่าน พบว่ามักมีความแตกต่างในจำนวนการเรียกเพลงหน้าพาทย์ จำนวนการรำนำศิษย์ในเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ และจำนวนการรำในฐานะผู้ประกอบพิธี ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับเหตุผล ความเหมาะสม ความจำเป็น ตามแต่ผู้ประกอบพิธีแต่ละท่าน อาทิ นายอาคม สายาคม ได้ปรับให้นำการรำหน้าพาทย์โปรยข้าวตอกดอกไม้ที่เคยอยู่ในภาคพิธีไหว้ครู มาไว้หลังเสร็จสิ้นพิธีครอบ เนื่องจาก ไม่ต้องการให้มีการเหยียบย่ำข้าวตอกดอกไม้ที่โปรยเพื่อสักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์

การรำของผู้ประกอบพิธี มีจำนวนเพลงหน้าพาทย์ 8 เพลง คือ

1. พราหมณ์เข้า
2. เสมอเถร
3. เชิด (ถวายเครื่อง)

4. รำดาบ(รำดาบเชือดหมู) ปัจจุบันไม่พบการสืบทอดท่ารำ เนื่องจากใช้ในพิธีไหว้ครูครั้งสำคัญเท่านั้น ครั้งสุดท้าย เป็นการรำในพิธีไหว้ครูครั้งพิเศษ เมื่อพ.ศ.2503 ของหลวงวิลาศวงงาม

5. โปรยข้าวตอก

6. เสมอสามลา

7. พราหมณ์ออก

8. กราวรำ

ลักษณะการรำของผู้ประกอบพิธีไหว้ครู

1. กระบวนท่ารำหน้าพาทย์ของผู้ประกอบพิธีทั้ง 7 เพลง เป็นกระบวนท่ารำของนาฏศิลป์โขน เห็นได้จากการลำดับท่ารำจากมือต่ำไปหามือสูง การใช้ทิศทางการแสดงเช่นเดียวกับโขนหน้าจอ คือการใช้ทิศทางทางด้านขวามือของผู้รำ ในเพลงพราหมณ์เข้า และพราหมณ์ออก

2. กระบวนท่ารำของผู้ประกอบพิธี ทั้ง 7 เพลง เป็นกระบวนท่ารำของตัวพระ ซึ่งมีความใกล้เคียงกับตัวยักษ์ ซึ่งสอดคล้องกับเกณฑ์การเลือกผู้ประกอบพิธีเป็นตัวพระ หากมีความจำเป็นก็ให้ใช้ตัวยักษ์แทน

แนวคิดและเหตุผลในการคัดเลือกเพลงหน้าพาทย์สำหรับผู้ประกอบพิธีร่ายรำ คือ

1. แนวคิดการคัดเลือกเพลงหน้าพาทย์สำหรับผู้ประกอบพิธีร่ายรำ
   - คัดเลือกเพลงหน้าพาทย์ที่มีความหมายตรงกับจุดประสงค์ในการประกอบพิธี การใช้เพลงพราหมณ์เข้าประกอบการรำเข้ามาในบริเวณพิธี
   - คัดเลือกเพลงหน้าพาทย์ที่มีความหมายตรงกับจุดประสงค์ในการบูชา เช่นใช้เพลงโปรยข้าวตอก ที่ใช้ในการสมโภชบูชาด้วยข้าวตอกดอกไม้
   - คัดเลือกเพลงที่เป็นแบบแผนขนบปฏิบัติที่เป็นจารีตของนาฏศิลป์ไทย เช่นการใช้เพลงกราวรำเพื่อแสดงออกถึงความยินดี ในกิจการที่สำเร็จ
2. แนวคิดในการใช้ท่ารำในหน้าพาทย์ต่างๆที่ผู้ประกอบพิธีร่ายรำ โดยท่ารำเหล่านี้มีอยู่แล้วในการแสดง แต่ได้มีการปรับให้เหมาะสมกับอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการรำ
3. เหตุผลในการเรียงลำดับกระบวนการรำของผู้ประกอบพิธี มีลักษณะเป็นการจำลองเหตุการณ์

ทั้งนี้การที่ศิลปินให้ความเคารพนับถือ พระพิราพและพระภรตฤาษีนั้น ผู้ศึกษาได้แสดงทัศนะว่า เนื่องจากนับถือว่าพระพิราพหรือพระอิศวรมีความสำคัญในฐานะผู้ให้กำเนิดท่ารำ และเป็นผู้ร่ายรำ เปรียบได้กับศิลปิน และนับถือพระภรตฤาษีว่าเป็นครู ในฐานะผู้แต่งตำรานาฏยศาสตร์ตามโองการของพระพรหม และเป็นผู้สร้างหลักการในการฝึกหัดนาฏศิลป์

องค์ประกอบในพิธีไหว้ครู ที่มีการปรับเปลี่ยนในปัจจุบัน

1. ผ้าห้อยหน้าครู ใช้แทนสัญลักษณ์การเปลี่ยนผ้านุ่งห่มใหม่แก่ศีรษะครู และศีรษะโขนที่ใช้ในพิธีไหว้ครู เป็นการปฏิบัติบูชา โดยใช้สีชมพู ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของสีเทวดาหรือทองชมพูนุท เชื่อกันว่าหลังปี พ.ศ.2500 ลงมา กรมศิลปากรเปลี่ยนมาใช้สีแดง โดยไม่ปรากฏเหตุผลและความหมายในการเปลี่ยน

2. ขันสาครลายสิบสองนักษัตร วางคว่ำบนหนังหมี แล้วใช้หนังเสือคลุม ให้ผู้ประกอบพิธีนั่งแทนสัญลักษณ์ของพระภรตฤาษีผู้ประกอบพิธีที่มี

- หนังเสือ แสดงถึงอำนาจ
- ขันสาครลายสิบสองนักษัตร อยู่เหนือโลก
- หนังหมี แสดงถึงการการตั้งอยู่บนความแข็งแรง

ปัจจุบันให้ผู้ประกอบพิธีนั่งบนตั่งแทน

3. จำนวนเงินที่ระบุให้ใช้จำนวนทวีคูณ 6 เพื่อเป็นเงินกำนลบูชาครู ตามความเชื่อศาสนาพราหมณ์ ว่า เลข 6 เป็นสัญลักษณ์ของ ดาวศุกร์ เทพแห่งศิลปะ ความรักและสันติ

4. การตั้งเชือกบาศ(วิชาคชศาสตร์) ในที่พิธีไหว้ครู ตามความเชื่อในการสักการะบูชาพระพิฆเณศวร และการครอบเชือกบาศครั้งสุดท้าย เมื่อ พ.ศ. 2457 ตามหลักฐานการบันทึกของจมื่นมานิตยนเรศ(เฉลิม เศวตนันท์)

5. การเวียนเทียนสมโภชศีรษะโขนและอุปกรณ์ต่างๆ ใช้ในพิธีไหว้ครูวาระสำคัญๆ พบหลักฐานการปฏิบัติครั้งหลังสุด คือ ในพิธีไหว้ครูและครอบโขนละคร เนื่องในพิธีบวงสรวงสังเวยเพื่อการแสดงละคร เรื่องสมเด็จพระศรีสุริโยทัย เมื่อวันที่ 20 กรกฎาคม 2521

วิธีการในพิธีไหว้ครู มี 3 กลุ่ม คือ

1. กลุ่มนาย ธีรยุทธ ยวงศรี เป็นรูปแบบเก่า ครั้งนายเกษ พระราม ปัจจุบันไม่มีผู้ใดเคยได้เข้าร่วมพิธี และได้คาดการณ์ว่าวิธีการแบบกลุ่มนี้จะหายไปในที่สุด

2. กลุ่มที่สอง คือ นายทองสุก ทองหลิม เป็นการยึดรูปแบบของหลวงวิลาศวงงาม ที่สืบทอดมายัง นายอาคม สายาคม ที่พบว่ามีการเรียกเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญเป็นจำนวนมาก

3. กลุ่มที่ 3 ประกอบด้วย นายธงไชย โพธยารมย์ นายอุดม อังศุธร และนายสมบัติ แก้วสุจริต เป็นรูปแบบการปรับปรุงให้เหมาะสมกับระยะเวลาการประกอบพิธีในปัจจุบัน โดยปัจจุบันได้รับความยอมรับเป็นอย่างมาก และคาดการณ์ว่า น่าจะเป็นรูปแบบหลักในพิธีไหว้ครูโขน-ละคร สายพิธีหลวงในอนาคต

<u>รูปแบบการแสดงเบิกโรงละครรำในยุครัตนโกสินทร์(รัชกาลที่ 9)</u> สุภาวดี โพธิเวชกุล

การแสดงเบิกโรงหรือการแสดงชุดแรกก่อนการแสดงเรื่องใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ 9 เป็นจารีตที่นักจัดการแสดงปฏิบัติต่อเนื่องตั้งแต่สมัยอยุธยา

ในสมัยรัชกาลที่ 9 ไม่พบว่ามีการแสดงเบิกโรงด้วยการละเล่น ที่พบว่ามีหลักฐานว่ามีการแสดงมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีการสืบทอดความเชื่อเรื่องชื่อชุดการแสดงที่มีชื่อเป็นมงคลเป็นชุดแรกในการแสดงเสมอ ส่วนในด้านรูปแบบและประเภทของการแสดงนั้นสามารถแบ่งประเภทการแสดงเบิกโรงออกเป็น 3 ประเภทคือ

1.การแสดงเบิกโรงด้วยการแสดงโขน ละครเป็นเรื่องสั้นๆ มีรูปแบบและลักษณะการแสดงที่ดำเนินตามแบบแผนของการแสดงโขน ละครใน แบ่งตามผู้ประพันธ์คือ

-บทละครเบิกโรงเทพนิยายเรื่องประกาศิตเทพบิดา ของปัญญา นิตยสุวรรณ

เสรี หวังในธรรม ประกอบด้วยบทเบิกโรงชุดกำเนิดยักษ์ลิงและไม้ไผ่สีสุก ละครเทพนิยายเบิกโรงเรื่อง กำเนิดสุริยะและโสมเทพ การแสดงธรรมนิยายเบิกโรง เรื่องนาคบรรพชา บทเบิกโรงเรื่องธงจระเข้งานทอดกฐิน การแสดงเบิกโรงชุด นางกาลอัคคี การแสดงละครเบิกโรงเทพนิยาย เรื่องโสกันต์พระขันธกุมาร

-สุรินทร์ ประสพฤกษ์ ประพันธ์บท การแสดงเบิกโรงเรื่องนารายณ์สิบปาง(ปางวราหวตาร)

โดยสังเกตได้ว่าเป็นการนำเกร็ดวรรณคดี และเป็นการนำตำนานและความเชื่อมาจัดทำเป็นบทละคร ซึ่งเป็นการเฉลิมพระเกียรติ์เทพเจ้า เพื่อเชิดชูราชวงศ์จักรีและการเสริมสร้างธรรมะเป็นส่วนใหญ่

2.การแสดงเบิกโรงด้วยระบำทั่วไป มีรูปแบบการจัดแสดงตามแบบแผนของระบำมุ่งเน้นความงามงามด้านท่ารำ การเคลื่อนไหวอย่างนาฏศิลป์ไทย การแปรแถวและการแต่งกายที่มีการออกแบบให้สวยงามตามวัฒนธรรมไทย เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงนั้นมีทั้งแบบไม่มีเนื้อร้องและมีเนื้อร้องที่บรรยายเกี่ยวกับธรรมชาติ หรือประโยชน์สิ่งของที่เป็นชื่อระบำหรืออุปกรณ์การแสดง ซึ่งการแสดงประเภทนี้ใช้ได้ทุกโอกาส

3.การแสดงเบิกโรงด้วยระบำที่มีเนื้อร้องเฉพาะโอกาสและเหตุการณ์ที่สำคัญ ซึ่งเป็นสาเหตุให้การแสดงเบิกโรงชนิดนี้ใช้ในเฉพาะงานเท่านั้น ในด้านรูปแบบการแสดงมีลักษณะเช่นเดียวกับระบำ

ทั้งนี้**สุภาวดี โพธิเวชกุล** ศึกษาเกี่ยวกับ**จารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละครเรื่องอิเหนา** ซึ่งกล่าวถึงจารีตของการใช้อาวุธไว้สอดคล้องกับรุ่งนภา ฉิมพุฒ โดยผู้วิจัยประมวลความรู้ของทั้งสองวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับอาวุธดังนี้

ทวน เป็นอาวุธมีความเป็นมาประมาณ 300 ปี ก่อนพุทธศักราช โดยชาวยุโรปดัดแปลงมาจากหอกและสันนิษฐานว่าน่าจะมีใช้ในไทยตั้งแต่สมัยสุโขทัย โดยลักษณะทวนที่ใช้ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ทำเลียนแบบของจริงด้วยไม้แล้วทาสี มีขนาดเล็กกว่าของจริง การใช้ทวนในการแสดงการรบบนหลังม้า แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ การใช้ทวนมือเดียวและ 2 มือ โดยใช้ในการต่อสู้และใช้ในการรำตีบทขณะเจรจากับฝ่ายตรงข้าม โดยท่าทางในการใช้ทวนนั้นบางท่าเป็นท่าเลียนแบบการใช้จริง ส่วนบางท่าเกิดจากการคิดประดิษฐ์ของครูนาฏศิลป์

หอกซัด แต่เดิมเป็นอาวุธของชาวมลายู สันนิษฐานว่าเป็นมาในประเทศไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาในวิชากระบี่กระบอง หอกซัดจัดอยู่ในประเภทอาวุธยาว ส่วนท่ารำในการแสดงได้พัฒนามาจากดาบสองมือ ลักษณะหอกซัดที่ใช้ในการแสดง ทำจากไม้โดยเลียนแบบของจริง การใช้หอกซัดในการแสดงใช้ในการรบบนหลังม้า

การรำทำบทด้วยหอกซัดมีวิธีการคือ

1) ถือข้างละอัน ใช้สำหรับการพุ่งหอก รับอาวุธ ตีบท การแทง และการปัดอาวุธ
2) ถือ 2 อันในมือเดียว คือการรำทำบท ยืนพัก และลงจากหลังม้าไม่ใช่ในท่ารบ
3) ถือ 2 อันทั้ง 2 มือ ใช้ในการรำทำบท

กระบี่ ใช้ต่อสู้บนพื้นราบใช้สำหรับฟันหรือแทงคู่ต่อสู้ในระยะประชิดตัว เป็น 1 ในอาวุธของการเล่นกระบี่กระบอง ท่ารำพัฒนามาจากมีดสั้น กระบี่ในการแสดงท่าจากหงายไม่มีฝัก

กระบี่ในการรำมี 2 ลักษณะคือเพื่อการรบและการตีบท ทั้งยังใช้แทนแส้ม้าและทวน

กริช เป็นอาวุธสั้นใช้ต่อสู้ในระยะประชิดตัว กริชใช้เป็นอาวุธต่อสู้ในประเทศตั้งแต่สมัยสุโขทัยและอาวุธอีกชนิดหนึ่งในการต่อสู้ของวิชากระบี่กระบอง กริชในอิเหนาทำจากเหล็ก อลูมิเนียมและไม้ ลักษณะคล้ายกริชจริง รูปด้ามนิยมทำแบบบูกิส แบบปัตตานี คอกริชจะมีผ้าเช็ดหน้าสีแดงเรียกว่า ซ่าโบะ คล้องอยู่เสมอ

การใช้กริชในการแสดง มี 3 ลักษณะ คือ

1) ใช้ในการต่อสู้จะถอดกริชออกจากฝัก
2) ใช้รำเพื่ออวดฝีมือ จะรำทั้งฝักกริช
3) ใช้เหน็บเพื่อเป็นอาวุธประจำกายตามความเชื่อของวัฒนธรรมชวา การเหน็บกริชมี 2 วิธีคือ เหน็บหงายด้ามขึ้นและเหน็บคว่ำด้ามลง ซึ่งวิธีหลังเหมาะแก่การเหน็บเมื่อแสดงในบทรบ
4) การใช้กริชของนางดรสา โดยการรำของนางดรสา ตัวละครในวรรณคดีเรื่องอิเหนา เป็นกรณีที่แตกต่างจากจารีตของใช้อุปกรณ์การแสดงของสุภาวดี โพธิวิชกุล ที่ว่าเป็นการร่ายรำเพื่ออวดฝีมือการใช้อาวุธแต่เป็นการชักกริชออกจากฝัก และมีจุดมุ่งหมายเพื่อฆ่าตัวตายมิใช่การรบ

การศึกษาเกี่ยวกับการแสดงของตัวละคร

<u>นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง</u> โดย ชมนาด กิจขันธ์

นาฏยลักษณ์เป็นลักษณะเฉพาะในลักษณะใดลักษณะหนึ่งที่ทำให้จำแนกนาฏศิลป์อย่างหนึ่งแตกต่างกับนาฏศิลป์อีกอย่างไร ระเบียบแบบแผนการแสดงนาฏศิลป์ที่ได้รับสืบทอดมาจากราชสำนัก เริ่มต้นจากการฝึกหัดท่ารำเพลงช้าเพลงเร็ว โดยบทบาทของตัวพระ ซึ่งเป็นการแสดงถึงตัวละครผู้ชายโดยการใช้ผู้หญิงแสดง ซึ่งพบว่า

องค์ประกอบสำคัญของนาฏยลักษณ์คือ คุณลักษณะของอวัยวะเชิงกายภาพในด้านลักษณะรูปร่างหน้าตาและการจัดการกับอวัยวะให้แขนอ่อน นิ้วอ่อน ทิศทางที่ใช้ในการรำจำแนกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ระดับสูงคือ ศีรษะ ระดับคือระดับไหล่ และระดับต่ำคือหน้าท้อง มิติของนาฏยลักษณ์คือ การจัดวางเท้าเฉียงออกด้านข้าง ทำให้เกิดเหลี่ยมมุมเมื่อย่อเข่าลง การเกร็งกล้ามเนื้อสองข้างของกระดูกสันหลัง ให้ยืดกระดูกหลังสันหลังให้ตั้งตรง ยืดกระดูกไหล่ให้ผายออก ทั้งต้องหมุนแขนส่วนล่างเข้าหาตัวและออกจากตัวให้มากที่สุด เพื่อให้เห็นความโค้งของแขนอันเป็นรูปร่างและรูปทรงของท่ารำที่มีความภูมิฐานและสง่างาม โดยไม่เน้นความหนาของรูปทรง หากเป็นการใช้การสร้างทรงสามเหลี่ยม ทรงโค้งและทรงกลมในท่ารำ ลักษณะเฉพาะและเด่นชัดคือ การทรงตัวจะรวมอยู่ที่แนวของกระดูกสันหลัง การใช้กล้ามเนื้อเกลียวข้างและเกลียวหลัง การควบคุมกล้ามเนื้อแขนและขา โดยเฉพาะการควบคุมข้อต่อของข้อมือและข้อเท้า โดยรูปแบบนาฏยลักษณ์ละครพระแบบหลวงคือการเคลื่อนไหวแบบเชื่องช้า ราบเรียบ จากการควบคุมการผ่อนถ่ายน้ำหนักตัวอย่างช้าๆ และประณีต ไม่ใช้พลังที่หนักหน่วง การเหวี่ยง การสั่นหรือการกระแทก

ในโครงสร้างของนาฏยลักษณ์ของมือ คือ มือแบ มือจีบและมือล่อแก้ว หลักการเคลื่อนไหวอวัยวะประกอบด้วย การรับน้ำหนักตัว หลักการหมุนกิ่งของร่างกาย ซึ่งศีรษะและลำตัวส่วนบนและท่าทางของขาและเท้าไม่ผูกพันกับท่าทางของแขนและมือ แต่จะช่วยสร้างความสมดุลของร่างกายในการรำและเป็นส่วนประกอบในการจัดวางตำแหน่งท่าทางเชิงทัศนศิลป์ การเคลื่อนย้ายตำแหน่งเป็นแนวตรงและแนวโค้งที่มีจุดหมายแน่นอน ไม่มีการกระโดด ม้วนตัวหรือตีลังกา การเคลื่อนหมุนตัวจะอยู่ในรัศมีวงกลมรอบๆตัวและไม่ไปไกลจากจุดที่ยืนเดิม

ไวยกรณ์ของนาฏยลักษณ์ พบว่าท่ารำประกอบด้วย หน่วยท่าต้น หน่วยท่าต่อ และหน่วยท่าตกแต่ง การประสมท่ารำ เกิดจากการประสมกันของหน่วยท่าทาง คือ ท่าต้น ท่าต่อและท่าตาม ซึ่งท่าตามจะทำหน้าที่เป็นท่าต้นให้กับท่ารำต่อไป ลักษณะของการประสมท่ารำจึงมีลักษณะเกี่ยวกันสอดคล้องกันเป็นลูกโซ่

แก่นของนาฏยลักษณ์ตัวพระแบบละครหลง เป็นการ ใช้ร่างกายเป็นสื่อแสดงศิลปะการร่ายรำที่ศิลปินได้สร้างสรรค์ขึ้น ศิลปะแขนงนี้จึงขึ้นอยู่กับคุณลักษณะร่างกายเป็นสำคัญ เมื่อผนวกกับศักยภาพการรำของศิลปินจะแสดง

ให้เห็นความเด่นชัดของนาฏยลักษณ์ ซึ่งอวัยวะที่ใช้เป็นเครื่องมือนั้นจะต้องผ่านการฝึกฝนและจัดระเบียบของร่างกายจนมีความแข็งแกร่งและยืดหยุ่นตามแบบแผนของท่ารำไทย ซึ่งจะส่งผลให้มีศักยภาพสูงในท่วงท่าการเคลื่อนไหวร่างกายตามบทบาทต่างๆ การฝึกเพลงช้าและเพลงเร็วเป็นประจำทุกวัน วันละหลายเที่ยวๆ จึงเป็นการฝึกฝนกล้ามเนื้อให้เคลื่อนไหวอย่างสัมพันธ์กันและระบบประสาทสามารถจดจำโปรแกรมการเคลื่อนไหวของกล้ามเนื้อและอวัยวะที่ทำท่าทางตามแบบแผนของนาฏยศิลป์ไทยได้อย่างอัตโนมัติ

โดยการแสดงศิลปะการร่ายรำของศิลปินจะแสดงผ่านเรื่องราว เพียง 3 เรื่อง คือ อุณรุท รามเกียรติ์และอิเหนา ซึ่งเป็นเรื่องราวของการยกย่องสรรเสริญพระมหากษัตริย์ว่าเป็นองค์อวตาร ลักษณะการแสดงท่าทางจึงเป็นไปในลักษณะของความสง่างามดุจเทพเจ้า ประกอบกับเพลงร้องและเพลงบรรเลงที่เชื่องช้า ตัวละครพระจึงมีท่วงท่าการเคลื่อนไหวท่ารำแต่น้อย แบบการเลื่อนไหลที่มีจุดหมายปลายทางและมีความหมายในการเคลื่อนไหวแต่ละลีลาของจังหวะเพลง ด้วยท่ารำที่ที่เป็นศิลปะที่เลียนแบบมาจากธรรมชาติแต่ก็ถูกการขัดเกลาให้ห่างไกลจากท่าเดิม โดยขึ้นอยู่กับอัจฉริยภาพของนาฏศิลปินที่จะใช้ร่างกายและจิตวิญญาณถ่ายทอดท่ารำที่ต้องอาศัยความเข้าใจในการใช้ท่ารำให้สอดคล้องกับบุคลิกลักษณะและอุปนิสัยของตัวละคร และตรงตามรูปแบบของละคร ตลอดจนเนื้อหาเรื่องราวของเรื่องที่แสดงและสิ่งแวดล้อมที่ประกอบขณะที่ ศิลปินกำลังแสดง

การศึกษาเกี่ยวกับลักษณะการรำของตัวละครตามแบบละครนอกมี 2 ฉบับคือ

พัชราวรรณ ทับเกตุ **<u>หลักการแสดงของนางเกศสุริยงแปลง ในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์</u>**

พิมพ์รัตน์ นะวะศิริ **<u>การรำของตัวพราหมณ์ในการแสดงละครนอก</u>**

ละครนอก เป็นละครพื้นบ้านดั้งเดิม ใช้ผู้ชายแสดงแต่งกายอย่างสามัญ ใช้เนื้อร้องจากนิทานพื้นบ้าน และวรรณกรรมทั่วไป ต่อมารัชกาลที่ 2 นำละครนอกแบบชาวบ้านมาแสดงแบบหลวง คือ ใช้ละครผู้หญิงแสดงมีฝีมือการรำอย่างราชสำนัก อารมณ์ในการถ่ายทอดท่ารำนุ่มนวลกว่าชาวบ้าน แต่ก็กระฉับกระเฉงกว่าละครใน ดนตรีและละครร้องกระชับขึ้น แต่ก็ไม่ถึงกับรุกร้น แต่งการเลียนแบบเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ ส่วนการดำเนินเรื่องยังคงมุ่งความสนุกสนานและรวดเร็วเช่นเดิม ปัจจุบันละครนอกแบบหลวงมีกรมศิลปากรเป็นผู้สืบทอด ลักษณะการแสดงยังคงเดิม แต่มีการพัฒนาด้านเทคนิคการสร้างฉาก แสง สี เสียงขึ้น ตลอดจนแทรกมุขตลกที่เกี่ยวกับเหตุการณ์บ้านเมืองเข้าไปด้วย

ละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ พบว่ามีหลักฐานเป็นกลอนบทละครตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา แต่ที่เล่นอยู่ใน กรมศิลปากรเป็นบทที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ โดยมีเนื้อเรื่องและสำนวนภาษาคล้ายคลึงกับสำนวนอยุธยา โดยผู้ร่วมปรับปรุงบท คือ นางพนิดา สิทธิวรรณ นายศิลปี ตราโมท นางสุนันทา บุณยเกตุ นายประเวช กุมุท และนายเสรี หวังในธรรม จัดแบ่งบทละครออกเป็นตอน องค์ ฉาก แต่งบทระบำแทรกในบางฉาก กำหนดคำเจรจารวมถึงเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ไว้อย่างละเอียด คือ ตอนพราหมณ์เล็กพราหมณ์โต และตอนกุมภณฑ์ถวายม้า

ละครนอกเรื่องลักษณวงศ์ เป็นบทประพันธ์ของสุนทรภู่ เป็นลักษณะกลอนนิทาน ส่วนการนำเรื่องลักษณวงศ์ใช้แสดงเป็นละครนอกของกรมศิลปากร เป็นครั้งแรกเมื่อพ.ศ. 2532 จัดทำบทโดยนายปัญญา นิตยสุวรรณ ปัจจุบันคือ พ.ศ.2548 ไม่ปรากฏการจัดแสดง แต่สามารถสืบถามข้อมูลได้จากนางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ พราหมณ์เกสรคนแรกของกรมศิลปากร

การแสดงของนางเกศสุริยง เป็นบทบาทของตัวนางที่รวม 4 บุคลิกเข้าไว้ด้วยกันคือ

1) นางกษัตริย์ กิริยาสุภาพ สำรวมกิริยา ลีลาสง่างาม และนุ่มนวลเคลื่อนไหวเชื่องช้า

2) นางยักษ์ ท่ารำเคลื่อนไหวแบบเข้มแข็ง รุนแรง แสดงอารมณ์ฉุนเฉียว แปรปรวน

3) นางตลาด กิริยากระฉับกระเฉง ว่องไว ไม่สำรวม ท่าพื้นฐานเหมือนนางกษัตริย์ แต่จังหวะแรงแสดงท่าทางมากเกินปกติ

4) นางตลก กิริยาคล่องแคล่ว ท่ารำไม่มีแบบแผนตายตัวขึ้นอยู่กับสถานการณ์ ลีลารุกร้น

จึงเกิดเป็นบุคลิกตัวละครที่มีลักษณะผสมผสาน คือ ใช้ท่ารำของนางกษัตริย์ที่เคลื่อนไหวรวดเร็ว และแสดงออกมากเกินกว่าปกติ บางท่าแสดงออกถึงความหยาบกระด้างดุร้ายเวลาโกรธและตลกขบขันเมื่อถูกล้อเลียน

ผู้ที่จะสามารถแสดงบทนางเกศสุริยงแปลงได้นั้น ต้องมีคุณสมบัติ คือ

1. มีบุคลิกคล่องแคล่ว พูดจาฉะฉาน เสียงดัง และกล้าแสดงออก มีใบหน้าสวยงาม รูปร่างสันทัดและสมส่วน
2. มีท่วงทีการรำกระฉับกระเฉง ซึ่งต้องผ่านการฝึกท่ารำพื้นฐานตัวนางทั้งหน้าพาทย์ รำใช้บท การรำอิริยาบทของตัวนาง และการฝึกใช้อารมณ์มาแสดงเป็นอย่างดี

การฝึกหัดนางเกศสุริยง เป็นการฝึกตัวต่อตัวกับครูผู้สอน เริ่มจากฝึกร้องเพลงเพื่อให้รำได้ตรงจังหวะและเพลงร้อง ฝึกเจรจา การใช้น้ำเสียงหนัก-เบา และช้า-เร็ว ฝึกตีบททีละคำ แล้วจึงฝึกรำเข้าเรื่อง ฝึกรำเข้ากับดนตรีและฝึกซ้อมร่วมกับนักแสดงอื่นๆ

แบบแผนของการรำนางตลาด จากการศึกษานางเกศสุริยงแปลง

1. การใช้ท่ารำ ส่วนใหญ่จะเป็นการตีบท และนำท่ารำมาตรฐานมาใช้
2. การเคลื่อนไหวท่ารำ
   1) แขนและมือ ข้างหนึ่งเท้าเอว อีกข้างฟาดนิ้ว ชี้เดาะ เสยมือ สะบัดมือ ฯลฯ
   2) ขาและเท้า สืบเท้าขันหน้าลงหลัง การซอยเท้าถี่ๆ อยู่กับที่ การวางส้นเท้าแรงๆ การกระแทกเท้า ยืดยุบเข่าแรงในจังหวะเร็ว
   3) ลำตัว การรำโน้มหน้า คืนหลัง คือน้ำส่วนบนตั้งแต่เอวจนถึงศีรษะเกินกว่าระดับอกจนทำให้ก้นโด่ง แล้วโน้มตัวกับมาตรงเช่นเดิมในเพลงเร็ว
   4) ศีรษะ ใช้การเอียง ลักคอ ลอยหน้า พยักหน้า เชิดหน้า และสะบัดหน้า
3. การใช้สีหน้าและอารมณ์
   1) อารมณ์รัก แสดงด้วยการโอบกอด หอมแก้ม ชะม้ายชายตา กระแซะตัวเข้าหาฝ่ายชายก่อน
   2) โกรธ ทำตาถมึงทึง จ้องมอง กระทบเท้า ถูฝ่ามือ ถูอกแก้ม ชี้หน้า สะบัดหน้า การวิ่งไปประชิดศัตรู
   3) ตกใจกลัว ลุกลีลุกลน หันไปมา เคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา
   4) สนุกสนาน ร่วมแสดงกับผู้อื่น โดยการรับส่งบท เน้นการแสดงออกมาเกินจริง
4. การเชื่อมท่ารำ ในจังหวะเร็ว มักรำท่าขาดเป็นท่าๆ รำจบเป็นท่าๆ ไป

5. การใช้จังหวะ กระทบจังหวะ กระชับ รวดเร็ว หนักแน่น และค่อนข้างแรง
6. การใช้พื้นที่บนเวทีได้อย่างอิสระ ให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่อง

จากการศึกษากลวิธีการรำของศิลปิน 3 ท่าน ท่ารำไม่ต่างกันมากัน แต่แตกต่างในลีลาท่ารำและการแสดงอารมณ์ ซึ่งขึ้นอยู่กับองค์ประกอบ

1. ลักษณะนิสัยของศิลปิน ส่งผลต่อลักษณะท่ารำว่านุ่มนวล กระฉับกระเฉง กระทบจังหวะแรง
2. ประสบการณ์การแสดง หากมีประสบการณ์ด้านนางตลาดมากจะแสดงอย่างอิสระ
3. ลักษณะพื้นฐานท่ารำ หากเป็นคนที่พื้นฐานท่ารำนุ่มนวล แม้จะกระทบจังหวะใช้แรงก็ยังนุ่มนวลกว่าคนที่มีพื้นฐานท่ารำกระฉับกระเฉง

การแสดงของตัวพราหมณ์

การสืบทอดท่ารำละครนอกที่หมายรวมถึงตัวพราหมณ์มายังกรมศิลปากร

นายบุญยังและนายบุญมี ครูละครนอก

ตัวพราหมณ์ เป็นตัวละครที่มีลีลาท่ารำแบบผู้เมีย คือเป็นหญิงแล้วปลอมเป็นชาย บทตัวพราหมณ์ในการแสดงละครนอกได้แก่ พราหมณ์เกศสุริยง พราหมณ์ยอพระกลิ่น พราหมณ์เกสร

การคัดเลือกผู้แสดงเป็นตัวพราหมณ์ ประกอบด้วย

1. หน้าสวยงาม รูปร่างเล็กสมส่วน สูงไม่เกินพระเอก
2. มีพื้นฐานการฝึกหัดทักษะตัวพระและตัวนางเป็นอย่างดี
3. มีทักษะการใช้อาวุธประกอบการแสดงในบทบาท

แบบแผนการรำตัวพราหมณ์ในละครนอกของกรมศิลปากร

1. ลักษณะท่ารำ เป็นการรำแบบสง่าและนุ่มนวล เคลื่อนไหวไม่แรงมาก มีกระบวนท่ารับอย่างตัวพระ และกริยาตามนิสัยหญิงเมื่อถูกเกี้ยวพาราสี หรือแสดงความรู้สึกแบบตัวนาง การรำแบบผู้เมียคือการรำแบบตัวนางเพียงส่วนบนหรือส่วนล่างของร่างกาย

2. การใช้สีหน้าและอารมณ์ มีการแสดงออกถึงความกล้าหาญในบทรบ การเอียงอายหรือตื่นตา และโศกเศร้าแบบผู้หญิง

3. การใช้พื้นที่บนเวที พราหมณ์จะยืนด้านขวาของเวทีในการต่อสู้และการยืนแบ่งฝ่ายระหว่างตัวพระและตัวนางตามจารีตนาฏศิลป์

4. กลวิธีการรำ

1) บทเกี้ยว ต้องรำปิดเข่าอย่างตัวนาง

2) บทชมความงาม บทโศกเศร้า ต้องกันเข่าแบบพระ แต่แฝงจริตกริยาอย่างตัวนาง

5. เครื่องแต่งกาย แต่งยืนเครื่องพราหมณ์ เสื้อแขนสั้นสีขาวขลิบแดง มีสไบสีขาวห่มทับเสื้อเครื่องประดับพระ นุ่งหางหงส์ ใส่กระบังหน้า มีอุณาโลมสีแดงกลางหน้าฝาก

6. อุปกรณ์การแสดง ศรเป็นอาวุธของเกศสุริยง พระขรรค์เป็นของยอพระกลิ่น ธำมรงค์เป็นของพราหมณ์เกสร

<u>หลักการแสดงของนางศูรปนขา ในละครดึกดำบรรพ์เรื่อง รามเกียรติ์</u> โดย จิรัชญา บุรวัฒน์

สรุปสาระสำคัญ นางศูรปนขาเป็นตัวละครสำคัญในการดำเนินเรื่องราวของละครดึกดำบรรพ์เรื่องรามเกียรติ์ตามแบบแผนกรมศิลปากร ที่ได้ต้นแบบบทละครมาจากบทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

นางศูรปนขา เป็นนางยักษ์ชั้นสูง ตามเนื้อเรื่องในเรื่องรามเกียรติ์นางแปลงร่างเป็นนางงามเพื่อยั่วยวนพระรามและพระลักษมณ์ให้หลงใหล นางศูรปนขาจึงมีลักษณะในการแสดงออก 2 ลักษณะ คือนางยักษ์ที่เป็นกษัตริย์และนางยักษ์แปลง

แบบแผนการรำของตัวนางยักษ์กษัตริย์คือ ใช้ท่ารำเฉพาะของนางยักษ์ มีการรำที่หนักแน่น สง่างามอย่างนางยักษ์ วงและเหลี่ยมกว้างกว่าตัวนางปกติ แต่งกายแบบนางยักษ์ในโขนแต่ไม่สวมศีรษะ ใช้การเขียนลายบนหน้านักแสดง

แบบแผนการรำของตัวนางยักษ์แปลง ใช้ท่ารำที่ผสมกันระหว่างตัวนางยักษ์และตัวนาง ท่ารำเป็นลักษณะกระฉับกระเฉงว่องไว มีจริตมารยา เน้นการกระทบจังหวะแรงและหนักแน่นเป็นลักษณะแฝงของนางยักษ์ แต่งกายแบบเครื่องทรงกษัตรีย์ตามแบบละครหลวง

และมีการแทรกบทบาทตลกแต่ไม่หยาบคาย การขับร้องต้องตรงจังหวะ ร้องเต็มเสียงและเสียงไม่เพี้ยน มีการเน้นเสียงสูงและต่ำให้สอดคล้องกับอารมณ์และบทบาท เน้นการแสดงอารมณ์ทางสีหน้าและแววตาให้ชัดเจนมากกว่าปกติ

การศึกษาเกี่ยวกับภาคเอกชนที่มีบทบาทในการสืบสานนาฏศิลป์ไทย

<u>บทบาทของกลุ่มเยาวชนล้านนาในการสืบสานศิลปะการแสดงพื้นบ้านล้านนา : กรณีศึกษากลุ่มลายเมือง</u> โดย ธิตินัดดา จินาจันทร์

การรวมตัวของกลุ่มเยาวชนที่รักและสนใจในดนตรีและศิลปะการแสดงพื้นบ้านเหมือนกัน เพื่อมาเล่นเล่นดนตรีและช่วยกันทำงานเพื่อตอบแทนชุมชนและสังคม กลุ่มลายเมืองมีการทำงานอย่างเป็นระบบตั้งแต่การพิจารณารับงาน การวางแผนการทำงาน กระบวนการทำงาน การแบ่งค่าตอบแทนและการประชุมสรุปงาน

การดำเนินงานของกลุ่มลายเมือง เน้นการทำงานที่เชิดชูเอกลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านในขนบและเน้นที่ทักษะ ซึ่งการท่องเที่ยวที่ถือว่าเป็นอุตสาหกรรมหลักของภาคเหนือ ไม่มีผลต่อการดำเนินงานของกลุ่มลายเมืองเนื่องจากทำงานกับหน่วยงานที่จัดงานโดยมุ่งสืบสานศิลปวัฒนธรรม มากกว่าการตอบสนองนักท่องเที่ยว

ปัจจัยที่ก่อให้เกิดความเข้มแข็งของกลุ่มลายเมืองคือ มีแนวคิดและนโยบายที่ชัดเจนเพื่อเป็นกรอบที่กำหนดทิศทางการทำงาน ความสัมพันธ์ของสมาชิกภายในกลุ่มเป็นลักษณะของพี่น้อง มีการตักเตือนและมีความรักความผูกพันกันกลุ่ม สมาชิกมีพื้นฐานทางดนตรีและการแสดงมาตั้งแต่ยังเด็ก ตลอดจนมีแนวคิดในการมุ่งพัฒนาทักษะของสมาชิกให้ดียิ่งขึ้น มีหัวหน้ากลุ่มที่ดี เป็นผู้นำที่ดี สมาชิกรักเชื่อฟังหัวหน้ากลุ่มอย่างมาก สมาชิกมีอุปนิสัยส่วนตัวที่ดีและความมีระเบียบวินัยทำให้ผู้ร่วมงานชื่นชอบ ส่งผลให้กลุ่มลายเมืองสามารถเชิญผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่านที่มีเครือข่ายกว้างไกลมาเป็นที่ปรึกษา ทำให้กลุ่มลายเมืองมีเครือข่ายการทำงานที่มีคุณภาพและได้รับโอกาสที่ดีมากมาย

<u>ฟ้อนเล็บ : คณะช่างฟ้อนอาวุโสวัดพระสิงห์วรมหาวิหาร จังหวัดเชียงใหม่</u> สรายุทธ อ่องแสงคุณ

จังหวัดเชียงใหม่ ใช้ฟ้อนเพื่อการสนับสนุนการท่องเที่ยว โดยชุดที่ได้รับความนิยมมากที่สุด คือฟ้อนเล็บ ฟ้อนเล็บเกิดเมื่อประมาณ พ.ศ.2460 จำแนกกลุ่มผู้ฟ้อนได้ 4 กลุ่ม คือ กลุ่มเจ้านายฝ่ายเหนือ กลุ่มนักเรียนหญิง กลุ่มอาชีพรับจ้างฟ้อนและกลุ่มช่างฟ้อนหัววัด กลุ่มช่างฟ้อนของวัดพระสิงห์เกิดขึ้นจากจุดประสงค์เพื่อเป็นตัวแทนของวัดในการไปฟ้อนร่วมงานปอยตามวัดต่างๆ โดยนางจันทร์เพ็ญ รอดเครือทอง(ถึงแก่กรรม) เป็นผู้ริเริ่มและชักชวนชาวบ้านที่มีศรัทธา จัดตั้งเป็นกลุ่มฟ้อนและฝึกหัดฟ้อน โดยการแต่งกายเมื่อมีการแสดงแต่งกายแบบพื้นเมืองล้านนา คือ นุ่งซิ่นลายขวาง สวมเสื้อแขนกระบอก ห่มสไบ สวมสังวาล ติดเข็มกลัด เกล้าผมทรงญี่ปุ่น เหน็บดอกไม้ สวมเล็บทองเหลือง ฟ้อนประกอบเทปคลาสเซส เนื่องจากเป็นความเคยชิน และประสบปัญหาเมื่อฟ้อนกับวงดนตรีสด เนื่องจากจังหวะในแต่ละครั้งช้าเร็วไม่เท่ากัน ซึ่งการฟ้อนของผู้อาวุโสของวัดพระสิงห์นี้เกิดขึ้นจากความศรัทธา ความเชื่อในการฟ้อนเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา

การศึกษาเกี่ยวกับการพัฒนาการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย

<u>การพัฒนาชุดวิชาบน เวิลด์ วาย เว็บ เรื่องโขน</u> สุทิน โรจน์ ประเสริฐ ทวิโภค เอี่ยมจรูญ วุฒิพงษ์ ทองก้อน และรัชนีพร ศรีรักษา

การสร้างสื่อเพื่อนำเสนอสาระผ่านระบบสารสนเทศเรื่องโขนนั้น หากต้องการให้เกิดประโยชน์เมื่อใช้สื่อดังกล่าวต้องเกิดจากการวิเคราะห์หาเนื้อหาวิชาที่จะใช้สอน วิเคราะห์องค์ประกอบของผู้เรียนและวิเคราะห์สื่อการเรียนการสอน เมื่อวิเคราะห์ผลการนำสื่อดังกล่าวไปใช้แล้วพบว่าผู้เรียนมีความรู้เพิ่มขึ้นจากการทำแบบฝึกหัดก่อนเรียน โดยได้คะแนนเฉลี่ย ร้อยละ 80

ทั้งนี้พบว่าการที่สื่อการสอนดังกล่าวประสบความสำเร็จในการนำเสนอสาระให้กับผู้เรียน เนื่องจากผู้วิจัยได้สร้างสื่อการสอนนี้จากทฤษฎีเรื่องหลักการออกแบบสื่อการสอน ประกอบกับการออกแบบสื่อให้มีความน่าสนใจจากสีและขนาดของตัวอักษร ภาพที่เลือกมาใช้ในการสร้าง ซึ่งสามารถดึงดูดใจให้เกิดการศึกษาค้นคว้า

แต่ก็พบว่า สื่อการสอนดังกล่าว ต้องใช้งบประมาณในการสร้างค่อนข้างสูงและใช้เวลาในการผลิตมาก

<u>การพัฒนานาฏยจารึกนาฏยศัพท์ไทยโดยใช้ระบบลาบาน</u> โดย ชมนาด กิจขันธ์

เนื่องจากความต้องการพัฒนานาฏยจารึกไทยโดยใช้ระบบลาบาน ซึ่งเป็นระบบที่ใช้สัญลักษณ์อธิบายการเคลื่อนไหวของร่างกายและเป็นสากล โดยเมื่อคัดเลือกนาฏยศัพท์สำหรับตัวพระเพื่อนำมาใช้บันทึกด้วยระบบลาบาน พบว่ามีบางคำไม่สามารถนำมาบันทึกได้ เนื่องจากบางคำอาจจะไม่ใช้นาฏยศัพท์ของตัวพระ เป็นชื่อท่ารำ เป็นคำบอกกิริยาการเคลื่อนไหวทั่วไปๆ เป็นคำที่คิดขึ้นใหม่ยังไม่เป็นที่ยอมรับ เป็นคำเก่าที่ไม่นิยมเรียก หรือมีใช้น้อยจึงถูกลืมเลือน หรือเป็นคำซ้ำซ้อนกับคำอื่น ซึ่งโขนอาจเรียกอย่าง ละครเรียกอย่างแต่ปฏิบัติเหมือนกัน การใช้อวัยวะในการรำที่เด่นชัด คือ การทำมือจีบ มือวง และการวางเท้าเฉียงออกด้านนอกทั้งสองข้าง

ผลจากตรวจสอบนาฏยจารึกนาฏยศัพท์พบว่า มีความชัดเจนถูกต้องตรงกับการปฏิบัตินาฏยศัพท์และอ่านเข้าใจได้ง่าย และส่วนใหญ่จากการสำรวจจากนิสิตนักศึกษาและผู้ที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ไทย ที่ได้นำผลการวิจัยไปใช้เห็นว่า เป็นผลงานสร้างสรรค์ที่เป็นสากล มีศักยภาพในการบันทึกท่ารำที่แม่นยำกว่าการเขียนบรรยาย ประหยัดกว่าการวิธีการบันทึกแบบอื่นๆและสัญลักษณ์มีเพียงพอต่อการนำมาใช้

การศึกษาเกี่ยวกับพัฒนาการ และธุรกิจเครื่องแต่งกายนาฏศิลป์ไทย

<u>เครื่องแต่งตัวชุดพระและนางของละครรำ(พ.ศ. 2525-พ.ศ.2539</u> เนาวรัตน์ เทพศิริ

การเปลี่ยนแปลงของเครื่องแต่งตัวละคร

1. ด้านรูปแบบ

เครื่องแต่งตัวชุดพระและนาง มีองค์ประกอบและลักษณะเฉพาะตั้งแต่สมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ สมัยอยุธยาตอนปลาย คือ ตัวพระนุ่งสนับเพลา นุ่งจีบหางหงส์ มีห้อยหน้าและห้อยข้าง เสื้อมีทั้งแขนสั้นและแขนยาว ตัวนางนุ่งผ้าจีบกรอมถึงท้องน่อง ห่มสไบสองชาย

เครื่องประดับศีรษะ ตัวพระ มีเทริด มงกุฎทรงเทริด ตัวนางมี เกี้ยวยอด คู่กับกระบังหน้า มงกุฎกษัตรีย์ทรงเทริด และรัดเกล้าเปลว

สมัยรัตนโกสินทร์ต้อนต้น มีการใส่เสื้อแขนยาว ซ้อนทับด้วยเสื้อแขนสั้นที่มีกนกปลายแขน ส่วนอินทรธนูนั้นน่าจะมีการประดิษฐ์ในปลายรัชสมัย ด้วยการสืบค้นจากบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา ตอนปลายรัชกาลที่มีการกล่าวถึงอินทรธนูเครื่องแต่งกายฝ่ายพระ ในสมัยนี้มีการดัดแปลงเครื่องแต่งกายละครของเจ้านายต่างๆ ที่ไม่ใช่ละครหลวง จนมีความใกล้เคียงกับเครื่องต้น จนมีการออกกฎหมายตราสามดวง ห้ามมิให้ละครนุ่งผ้าจีบโจงไว้หางหงส์ ห้ามทำชายไหวชายแครงอย่างเครื่องต้น และห้ามใช้กรรเจียกจร ดอกไม้ทัด เวลาใส่มงกุฎ ชฎาและรัดเกล้า

รัชกาลที่ 2 มีการประดิษฐ์ ปันจุเหร็จ ดัดแปลงมาจากผ้าตาดโพกศีรษะของตัวอิเหนา ด้วยหนังฉลุลายติดลายขี้รัก ปิดทองประดับกระจก มีรูปผูกปมผ้าที่ด้านหลังปันจุเหร็จ

รัชกาลที่ 4 มีการดัดแปลง ห้อยหน้าแบบผ้าทิพย์

รัชกาลที่ 5 มีการดัดแปลงห้อยข้างแบบหางไหล และมีการเพิ่มชายผ้าให้ตัวนางเหมือนอย่างภาพเขียน

รัชกาลที่ 6 มีการใช้เสื้อละครแบบแขนสั้นมาก เหมือน ฉลองพระองค์ทรงประพาส มีกนกปลายแขนเหมือนนบพระอังสา เหมือนเครื่องต้น ลักษณะการดัดแปลงรูปแบบเครื่องแต่งกายในชิ้นส่วนต่างๆ มีเพียงแค่สมัยรัชกาลที่ 6 ในที่สุดกลับไปใช้ในรูปแบบเดิม ในชิ้นส่วนเครื่องแต่งกายที่มีการดัดแปลงจะถูกนำใช้กับตัวละครพิเศษ

รัชกาลที่ 9 มีการเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบอย่างสุดท้าย คือลายท้าย หรือท้ายชฎา เพื่อให้เกิดความมั่นคงในการสวมใส่มงกุฎและชฎาของตัวพระและตัวนาง

2. ด้านการสร้างเครื่องแต่งตัว

มีการปรับลดทั้งขนาดของเครื่องแต่งกาย วิธีการปักและปรับลดวัสดุในการสร้างเครื่องแต่งกายลง กล่าวคือ ขนาดผ้าห้อยหน้าห้อยข้างของตัวพระ และขนาดผ้าห่มนางผืนใหญ่มีขนาดเล็กลงกว่าเดิมมาก

วัสดุในการปักเครื่องแต่งกายจากสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่มีการใช้วัสดุที่ประกอบด้วย เลื่อม เงินดุน ปีกแมงทับ ไหมสี ไหมทอง รวมทั้งแถบโหมดและริ้วทองต่างๆ ตอนกลาง ใช้ดิ้นโปร่ง ดิ้นข้อ เลื่อมและไหมทอง ปัจจุบันใช้เพียง ดิ้นโปร่ง ดิ้นข้อและเลื่อมเท่านั้น วัสดุในการสร้างเครื่องประดับ ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นทำด้วย เครื่องขี้รักปิดทองประดับกระจกเรียบ ราวสมัยรัชกาลที่ 4 มีการทำเครื่องปรับลงยาราชาวดี และเครื่องประดับศีรษะด้วยทองคำ สมัยรัชกาลที่ 5 มีการทำเครื่องประดับศีรษะแบบเครื่องโลหะเงิน และทองเหลืองประดับด้วยพลอยก้นแหลม ต่อมาเป็นแบบเครื่องเงินประดับเพชรก้นตัด และมีการประยุกต์เครื่องประดับลูกผสม เครื่องขี้รักกับเครื่องเงิน

วิธีการปัก สมัยรัชกาลที่ 2 นิยมใช้วิธีการปักแบบ หักทองขวาง ด้วยไหมทองล้วนๆ และมีการปักด้วยดิ้นและเลื่อม สมัยรัชกาลที่ 6 มีการหนุนตัวลายให้นูนมาก ตลอดจนขนาดตัวลายใหญ่ขึ้น จึงเป็นการเพิ่มความหนาให้เครื่องแต่งกาย

3. ด้านการแต่งเครื่องแต่งตัวละคร

ลักษณะการแต่งเครื่องของตัวพระในอดีต แต่ลักษณะค่อนข้างกระชับรัดรูปในส่วนบน แต่ส่วนล่างอยู่ในลักษณะนุ่งต่ำ ปัจจุบันแต่งตัวในลักษณะตรงข้าม คือส่วนล่างจะกระชับกว่าส่วนบน สนับเพลานุ่งสูง ผ้าจีบโจงรั้งสูงกว่าในอดีต ตัวนางในอดีตมีการห่มผ้าแบบจับทบพับเป็นมุม เปลี่ยนเป็นการพับเข้าข้างใน หรือไม่ก็รวบเข้าสันตรงกลางของผ้าห่ม โดยไม่มีการพับให้เป็นมุมเลย

ปัจจัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง

1. ด้านรูปแบบ

มีพระบรมราชานุญาตให้คณะละครทั่วไปเล่นละครได้อย่างของหลวง จึงมีการนำบทละครที่บรรยายเกี่ยวกับลักษณะเครื่องแต่งกายอย่างเครื่องต้น มาดัดแปลงเครื่องแต่งกายละครเล่นสำหรับคณะตน และภาพเขียนเป็นอีกหนึ่งปัจจัยที่ใช้เป็นข้อมูลในการดัดแปลงเครื่องแต่งกาย กล่าวคือ เมื่อจิตรกรได้มีการสร้างสรรค์ภาพ แล้วในขณะเดียวกันมีการประกาศห้ามการแต่งกายแบบเครื่องต้น จึงหาวิธีการดัดแปลงเครื่องแต่งกายโดยนำรูปแบบมาจากภาพเขียน เห็นได้จากการที่ตัวพระมีห้อยข้างแบบหางไหล และตัวนางมีชายผ้า และการใช้รัดสะเอวและสังวาลคู่ตามอย่างภาพเขียน อิทธิพลศิลปะตะวันตกเป็นอีกปัจจัยที่พบในสมัยรัชกาลที่ 6 โดยมีการนำศิลปะแบบ อ๊าตเดโค่(อาร์ตเด็คโค่) มาใช้ออกแบบลวดลายปันจุเหร็จ และกระบังหน้าเพชร

ทั้งนี้ปัจจัยทั้ง 3 ประการได้ถูกนำมาใช้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบเครื่องแต่งกายละครนั้นล้วนมีเหตุผลมาจากมุ่งสร้างความแตกต่างให้เกิดของแต่ละคณะละคร

2. ด้านการสร้าง

1) วัสดุมีราคาแพง ยุคสมัยเปลี่ยนก็มีการสร้างสรรค์วัสดุอุปกรณ์ที่ง่ายต่อการสร้างงานขึ้นมาทดแทนแบบเก่า ซึ่งล้วนแต่ส่งผลกระทบต่อความงามตามแบบวัฒนธรรมแบบเดิม เช่นการใช้เพชรก้นแหลมประดับเครื่องประดับทำให้เกิดแสงวูบวาบบาดตา ไม่ชวนมอง

2) เหตุผลทางธุรกิจที่ทำให้ผู้สร้างเครื่องแต่งกายต้องปรับลดต้นทุน ด้วยการลดวัสดุลง ลดขนาดลง อีกทั้งสร้างเครื่องแต่งกายที่สามารถใช้ได้กับผู้แสดงหลายตัว อาทิ ผ้าห่มนางที่ปรับลดขนาด เพราะเดิมมีผู้ชายรำแบบตัวนางปัจจุบันไม่ค่อยพบ อีกทั้งต้องการใช้ผ้าห่มนางได้กับทั้งผู้ใหญ่และเด็กด้วย ซึ่งส่งผลกระทบต่อรูปแบบเครื่องแต่งกายและวิธีการแต่งกายด้วย

3) ความรู้ความสามารถของผู้สร้างเครื่องแต่งตัว เดิมผู้สร้างจะมีพื้นฐานความรู้ด้านศิลปะเป็นอย่างดีทั้งความรู้เรื่องลวดลายไทย และกลวิธีการปักแบบต่างๆ อีกทั้งเป็นผู้มีความสามารถในการร่างแบบ ออกแบบลวดลายบนพื้นฐานความรู้ แตกต่างจากปัจจุบันที่งานศิลปะในเครื่องแต่งตัวละคร เกิดจากการลอกเลียนแบบของเก่า ด้วยขาดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับทักษะด้านศิลปะที่ดีพอ อีกทั้งไม่มีการพัฒนาความรู้เพิ่มเติม ส่งผลให้เครื่องแต่งตัวและเครื่องประดับปัจจุบันขาดความงดงามและลงตัวแบบศิลปะไทย

3. ด้านวิธีการแต่งเครื่องแต่งกาย

เกิดจากการขาดความรู้เข้าใจในความงามตามแบบศิลปะไทยของผู้ที่แต่ง ทั้งเมื่อมีการเปลี่ยนแบบด้านรูปแบบเครื่องแต่งกายก็ส่งผลให้วิธีการแต่งกายเปลี่ยนแปลงเช่นกัน

<u>การศึกษาและการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครรำ</u> โดย ชวลิต สุนทรานนท์และคณะ

สรุปสาระสำคัญ เครื่องแต่งกายโขน ละครที่เรียกว่ายืนเครื่อง นำแบบอย่างจากชุดเครื่องต้นของมหากษัตริย์ในสมัยอยุธยา โดยสมัยอยุธยาตอนต้น พบว่าเครื่องแต่งกายยืนเครื่องแต่งได้กับตัวเอก ตัวรองและตัวเลว แต่อาจมีความแตกต่างในด้านองค์ประกอบของพัสตราภรณ์ ต่อมาเมื่อมีการแยกละครเป็นละครผู้ชายและละครผู้หญิงของหลวง การแต่งกายยืนเครื่องของผู้หญิงมีการสวมเสื้อแขนยาวซึ่งได้แบบอย่างมาจาก ฉลองพระองค์พระกรน้อย จากชุดเครื่องต้นสมัยสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ และพบว่าทีการประดิษฐ์ ยืนเครื่องนาง ด้วยการนุ่งผ้าจีบยาวกรอมถึงท้องน่อง และห่มผ้าแถบ(ลายทอง) สะพักสองบ่าพาดชายไปข้างหลัง ไว้ชายเสมอน่อง มีเครื่องประดับที่เอวเรียกว่าสะอิ้ง มีกรองคอและทับทรวงใส่ทับทรวงทับบนผ้าห่ม มีรัดต้นแขน กำไลข้อมือ และสังวาลแฝด เครื่องประดับศีรษะมีเกี้ยวยอด มงกุฎนางทรงเทริด และรัดเกล้าเปลว

ในสมัยธนบุรีมีเพิ่ม ชายไหวชายแครง

สมัยรัตนโกสินทร์

รัชกาลที่ 1 มีกฎหมายตราสามดวงห้ามทำเครื่องละคร โขนที่เหมือนกับเครื่องต้นของพระมหากษัตริย์ เนื่องจากมีการแข่งขันการสร้างเครื่องแต่งกาย ในยุคนี้ ตัวพระ มีการเพิ่มเสื้อ โดยมี 3 ลักษณะ คือ ใส่เสื้อแขนยาว ใส่เสื้อแขนยาวเป็นตัวใน และใส่เสื้อแขนสั้นเป็นตัวนอก เฉพาะเสื้อแขนสั้น

สมัยรัชกาลที่ 3 เกิดการแต่งกายแบบพันทาง

รัชกาลที่ 4ห้ามใช้เครื่องประดับที่เป็นรัดเกล้ายอดและเครื่องประดับลงยาราชาวดี ที่ทำด้วยทองคำ

รัชกาลที่ 5 การแต่งกายของละครหลวงมีการปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับสภาพตัวละคร มีทั้งแบบยืนเครื่อง ยืนเครื่องบางเบา และแบบกึ่งยืนเครื่องหรือยืนเครื่องกลาย ในสมัยนี้ มีคณะละครที่มีชื่อเสียง ที่มีลักษณะการแต่งกายที่เป็นเอกลักษณ์ได้แก่ ละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล) ผ้าห่มของตัวนาง อินทรธนูเป็นรูปช่อกนกทั้งตัวพระและตัวนาง เครื่องประดับศีรษะทำด้วยโลหะเงินฉลุลาย หรือทองแดงดุนลาย ตัวเรือนโปร่งประดับพลอย ละครกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ คือห้อยข้างแบบหางไหลของตัวพระ ชายผ้านุ่งนางที่มีการปักด้วยดิ้นเลื่อม แทรกที่รอยทบจีบของผ้านุ่งเลียนแบบภาพจิตรกรรม การใช้เพชรเทียมหรือพลอยกระจกทำเครื่องประดับ การสวมรองเท้าปลายงอน และนำเครื่องเงินมาเป็นส่วนประกอบของเครื่องประดับศีรษะ

รัชกาลที่ 6 การแสดงโขนละครแบบโบราณ แต่งยืนเครื่องแบบดั้งเดิม แต่เปลี่ยนแปลงในวิธีการปัก การวางลวดลาย การแสดงโขนละครตามบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 6 แต่งกายแบบพระราชประดิษฐ์ ลักษณะใกล้เคียงกับความเป็นจริง แต่งหน้าให้เป็นมนุษย์จริง

การแสดงละครสมัยใหม่ เล่นตามบทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 เป็นเครื่องแต่งกายที่ทรงออกแบบตามท้องเรื่อง ในสมัยนี้คณะละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ มีเครื่องแต่งกายที่มีลักษณะเฉพาะเป็นแบบเสื้อแขนสั้น ใส่พาหุรัดที่ต้นแขนต่อจากกนกปลายแขนเสื้อด้วย ประดิษฐ์เครื่องประดับศีรษะนางเป็นแบบเครื่องเพชรลายโปร่ง และมีการเพิ่มเติมเครื่องแต่งกายตัวนาง ด้วยรัดสะเอว ตาบทิศ และสังวาลแฝด และสไบชายเดียวกับการแต่งยืนเครื่องนางด้วย

คณะโขนละครที่มีอิทธิพลต่อกรมศิลปากร ได้แก่คณะละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง(เพ็ง เพ็ญกุล) คณะละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ คณะละครวังสวนกุหลาบ และกรมมหรสพ ปัจจุบันกรมศิลปากรได้รับตกทอดเครื่องแต่งกายโขนละครจากกรมมหรสพ

<u>เครื่องแต่งกายละครและการพัฒนา</u> : <u>การแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร</u> โดยชวลิต สุนทรานนท์และคณะ

การแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร นับตั้งแต่ครั้งเป็นกรมมหรสพ และเริ่มจัดแสดงครั้งแรกในโรงละครศิลปากร พ.ศ. 2498 ในลักษณะเครื่องแต่งกายแบบเดิม ต่อมาเมื่อมีความพร้อมทั้งงบประมาณและบุคลากร จึงมีการพัฒนาองค์ประกอบการแสดงอื่นๆ พร้อมกับการพัฒนาเครื่องแต่งกายด้านความสวยงาม ความคล่องตัวและแบบเสื้อผ้าให้มีความกะทัดรัด โดยพยายามรักษารูปแบบเดิมไว้

เครื่องแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร แบ่งออกเป็น 3 ส่วน คือ ศิราภรณ์ ได้แก่เครื่องประดับที่ใช้สวมศีรษะ ประกอบด้วย ชฎา รัดเกล้า ปันจุเหร็จ กระบังหน้า และหูกระต่าย

ถนิมพิมพาภรณ์ เป็นเครื่องประดับที่ได้มาจากต่างประเทศ ส่วนใหญ่เป็นเครื่องทองลงยาประดับเพชร และพลอยสีต่างๆตามความเชื่อโบราณ

พัสตราภรณ์ เป็นเครื่องแต่งกายที่ประกอบด้วยผ้าต่างๆ

โดยพบว่า เครื่องแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากรในปัจจุบัน(ปีที่ทำการวิจัย 2547)นั้นเป็นการเลียนแบบจากเครื่องแต่งกายเดิมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งวิวัฒนาการขึ้นอยู่กับปัจจัยของสถานะและสภาพการณ์

ของสังคม โดยมีงบประมาณ เป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อการพัฒนาเครื่องแต่งกาย แต่ก็ยังคงไว้ซึ่งความเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นมาตรฐานด้านนาฏศิลป์

<u>คลังเครื่องแต่งกายโขนละคร : กรณีศึกษาบ้านเครื่องคุณรัตน์</u> โดยบุญวงศ์ วงศ์วิรัตน์

บ้านเครื่องคุณรัตน์ หรือนายศิริรัตน์ ปานเสน(วัชรพงศ์ ปานเสนชุติพันธุ์) เป็นผู้ประกอบธุรกิจบ้านเครื่องโขนละคร โดยเป็นบุคคลที่จบการศึกษาด้านเลขานุการ แต่สามารถประสบความสำเร็จในสาขานาฏศิลป์ได้จากการเป็นผู้ที่มีความสนใจ ใฝ่หาความรู้ และเป็นผู้มีความคิดสร้างสรรค์ โดยผ่านการทำงาน กับบ้านละครสมบุญศิลป์ โดยได้รับการถ่ายทอดวิธีการปักเครื่อง ทำเครื่องโขนละคร และเครื่องประดับต่างๆ โดยได้มีโอกาสรวมผลิตเครื่องแต่งกายในงานโขนฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี จากนั้นได้มีโอกาสได้ร่วมแสดง ลิเกทรงเครื่อง ละครชาตรี โขน ตลอดจนวิธีการทำหัวโขนและตัวหุ่นกระบอกจาก คุณโจหลุยส์ ทั้งนี้การที่สามารถประกอบธุรกิจได้ประสบความสำเร็จเพราะที่ผู้ให้การสนับสนุนตลอดจนการบริหารงานด้วยการแบ่งหน้าที่ความรับผิดชอบตามความถนัดของบุคลากรภายในบ้าน ด้วยวิธีการบริหารจัดการเครื่องโขนละครนั้น ถูกจัดแบ่งเป็นหมวดหมู่ และรักษาความสะอาด และมีการออกแบบเครื่องแต่งกายที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ เนื่องจากมีบุคลากรมีประสบการณ์

<u>บ้านเครื่องละคร : การผลิตและการจัดการเชิงวัฒนธรรม</u> โดย อรวัฒนา ชินพันธ์

สาเหตุที่ส่งผลต่อการประกอบธุรกิจให้เช่าเครื่องละคร มีหลายสาเหตุ คือเป็นการเปิดกิจการเพราะต้องการสืบทอดธุรกิจของครอบครัว หรือมีใจรัก

ด้านการบริหารจัดการ

ลักษณะธุรกิจเป็นธุรกิจขนาดย่อม เป็นการจัดการด้วยการบริหารจัดการภายในครอบครัว มีเจ้าของเป็นผู้ดูแลรับผิดชอบ แบ่งลักษณะงานเป็นฝ่ายๆ คือ ฝ่ายผลิต การเงิน บริการ ดูแลรักษา เป็นการบริการด้วยลักษณะให้ความเป็นกันเองกับลูกค้า พร้อมกับการให้ความรู้เรื่องการแสดง และการแต่งกาย ปัญหาที่มักพบในการประกอบธุรกิจ คือ ผู้ใช้บริการไม่ส่งเครื่องแต่งกายคืนตามกำหนด หรือบางครั้งไม่ส่งคืนเลย

ลักษณะเครื่องแต่งกายที่ให้บริการ เป็นเครื่องแต่งกายยืนเครื่องพระ นาง ยักษ์ ลิง ที่ใช้ในการแสดงโขนละคร และเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดง ระบำ รำ ฟ้อน เซิ้ง ซึ่งแบบที่ใช้ในการผลิตนั้น เป็นการผลิตโดยยึดแบบแผนกรมศิลปากร โดยเจ้าของบ้านเครื่องจะเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ให้บุคลากรในบ้านเครื่องเป็นผู้ผลิต แต่ก็พบว่ามีการ เพิ่มเอกลักษณ์ลวดลาย เพื่อสร้างความแตกต่างในจุดขาย ตลอดจนบางบ้านเครื่องมีการคิดนำวัสดุสมัยใหม่มาประยุกต์ใช้เพื่อให้เกิดความคงทน และมีต้นทุนที่ต่ำกว่าเดิม

บทบาทเจ้าของบ้านเครื่องนอกจากจะให้บริการเช่าเครื่องละครแล้ว ยังมีการรับจัดการแสดงเผยแพร่วัฒนธรรม ถ่ายทอดความรู้เรื่องการปักเครื่องแต่งกายให้กับคนในชุมชน บางท่านยังได้รับเชิญเป็นผู้สอนให้กับหน่วยงานราชการและเป็นผู้กำกับการแสดง

การศึกษาเกี่ยวกับศิลปินนาฏศิลป์ไทย

<u>นามานุกรมนาฏยศิลปิน: การศึกษาการสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร</u> โดย รจนา สุนทรานนท์

นาฏยศิลปินโขน ละครรำ สายละครหลวง ผู้มีอายุในปี พ.ศ. 2325 จนถึงผู้ที่เกิดในปี พ.ศ. 249 สามารถจำแนกนาฏยศิลปิน จากจำนวน 281 คน เป็นครูโขน 96 คน ครูละครรำ 168 ตลกโขน 13 คน และครูรำโคม 4 คน การสืบทอดนาฏยศิลป์ไทยของนาฏศิลปินสู่กรมศิลปากรแบ่งเป็น 4 ยุค

ยุคที่ 1 ยุคฟื้นฟู พ.ศ. 2325-2393 รัชกาลที่ 1- 3

มีโขนละครหลวง 3 คณะ คือ คณะละครเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ ครูละครคนสำคัญคือ ครูทองอยู่ ครูรุ่ง ซึ่งเป็นครูผู้วางรากฐานนาฏศิลป์ไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา คณะละครกรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท และคณะละครผู้หญิงในราชสำนัก สมัยรัชกาลที่ 2มีละครหลวงรัชกาล

มีครูประกอบพิธีไหว้ครู 2 คน คือ ครูเกษ พระราม พระยาสุนทรเทพระบำ(เปลี่ยน สุนทรนัฏ) กรมหลวงพิทักษ์มนตรี ครูบุญมี ครูบุญยัง เจ้าจอมมารดาแย้ม(โตแย้ม)อิเหนา ครูเกษ พระราม และพระยาสุนทรเทพระบำ(เปลี่ยน สุนทรนัฏ)

ยุคพัฒนานาฏยศิลป์ไทย พ.ศ. 2393-2453 รัชกาลที่ 4-5

รัชกาลที่ 4 พระราชทานพระบรมราชานุญาตให้เจ้านายฝึกละครผู้หญิง ทำให้เกิดการละครแบบหลวงโดยผู้ชายขึ้น และมีละครผู้หญิงแบบหลวงเล่นแพร่หลายมากขึ้น ทำให้เกิดการแข่งขันพัฒนารูปแบบการแสดง และแสวงหาผลประโยชน์ในรูปแบบนาฏยพานิชย์ จึงเกิดการตราภาษี โขน-ละคร เพื่อเรียกเก็บภาษีจากคณะละครที่เล่นในบ่อน

ในยุคนี้มีศิลปินละครรำฝีมือดีชั้นครู เช่น คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ เป็นครูยักษ์ในกรมมหรสพ พระยาพรหมาภิบาล(ทองใบ สุวรรณภารต)ทศกัณฐ์ พระยานัฏกานุรักษ์(ทองดี สุวรรณภารต) พระราม

ยุคที่ 3 ยุคสืบทอดนาฏศิลป์ไทยสู่กรมศิลปากร พ.ศ. 2453-2489 รัชกาลที่ 6-8 ในยุคนี้การสืบทอดนาฏศิลป์เกิดจากการที่พระมหากษัตริย์ปลูกฝังค่านิยม โขน-ละครให้ข้าราชการและประชาชน โดย รัชกาลที่ 6 และทรงตั้งโรงเรียนทหารกระบี่พรานหลวง ซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นการจัดการศึกษาในระบบโรงเรียน ทั้งในสมัยรัชกาลที่ 6 ยังทรงดำริให้มีโขนสมัครเล่น และโขนบรรดาศักดิ์ และมีคณะละครและโขน 6 คณะ และกองมหรสพ กระทรวงวัง

ยุคที่ 4 ยุคอนุรักษ์และสร้างสรรค์ พ.ศ. 2489-2549 สมัยรัชกาลที่ 9 เป็นการอนุรักษ์ในระบบการศึกษา เป็นการสืบทอดจากนาฏศิลปินทั้ง 6 คณะละครและ 1 หน่วยงานจากยุคที่ 3 ส่วนการสร้างสรรค์ เป็นการกระทำเพื่อสนองตอบความต้องการของสังคม โดยเป็นการสร้างสรรค์เชิงอนุรักษ์

<u>ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปินแห่งชาติ ต้นแบบของศิลปินชั้นครู ผู้ถ่ายทอด และสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย</u>
ไพโรจน์ ทองคำสุก

ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ เป็นปูชนียบุคคลเป็นครูด้านนาฏศิลป์ไทยที่ฝากผลงาน อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมไว้ให้กับแผ่นดินไทย และธำรงไว้ซึ่งรูปแบบความเป็นครูไทยที่พร้อมด้วยคุณธรรม จริยธรรม อันเป็นกัลยาณมิตรต่อศิษย์ตามแนวพระพุทธศาสนา เป็นครูที่มีวิสัยทัศน์กว้างไกล มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ มีความจำเป็นเลิศ โดยยังคงรักษารูปแบบการแสดงละคร และระบำที่เป็นมาตรฐานไว้ได้เป็นอย่างดี

กระบวนการถ่ายทอด เป็นวิธีการถ่ายทอดแบบเฉพาะตัว ถ่ายทอดโดยคำนึงถึงผู้เรียน และผลสำเร็จเป็นหลัก ให้ความรู้เท่าเทียมกันอย่างยุติธรรม เว้นแต่ศิษย์จะสามารถรับรู้ได้มากน้อยเพียงใด ในการถ่ายทอดความรู้ทุกครั้งเมื่อศิษย์นำไปใช้ท่านจะคอยดูแลให้คำชี้แนะเพิ่มเติม พร้อมทั้งให้กำลังใจ ท่านจะสอนให้รู้จักอดทน รักในงานด้านนาฏศิลป์ไทยอย่างแท้จริง

<u>วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ครูเฉลย ศุขะวณิช</u> ไพโรจน์ ทองคำสุก

ครูเฉลย ศุขะวณิช เป็นบุคคล 5 แผ่นดิน เป็นครูนาฏศิลป์ไทยที่ได้ฝากมรดกทางศิลปวัฒนธรรมไว้ให้กับแผ่นดินไทยเป็นอเนกประการและธำรงไว้ซึ่งรูปแบบความเป็นครูไทย ที่พร้อมด้วย คุณธรรมอันเป็นกัลยาณมิตรของศิษย์ ตามแนวพุทธศาสนา เป็นครูที่ทันสมัย รอบรู้ลึกซึ้งและเชี่ยวชาญในสิ่งที่สอน และมีคุณลักษณะเฉพาะตัวในการคิดสร้างสรรค์ผลงาน อันมีคุณค่ายิ่งต่อวงการนาฏศิลป์ไทย โดยยังคงรักษาแบบแผน ของความเป็นไทยไว้ได้อย่างมั่นคง แม้ในการถ่ายทอดความรู้ ท่านมีวิธีการสอนของท่านซึ่งยึดการสอนแบบไทยโบราณเป็นหลัก

วิธีการสอนของครูเฉลย คือวิธีการถ่ายทอดเฉพาะตัว ถ่ายทอดโดยคำนึงถึงผู้เรียน และผลสำเร็จเป็นหลักให้ความรู้แบบเท่าเทียมกันโดยยุติธรรม เว้นแต่ศิษย์จะสามารถเรียนรู้ได้มากน้อยเพียงไร ในการถ่ายทอดความรู้ ทุกครั้งท่านจะคอยให้กำลังใจศิษย์ทุกคน สอนให้รู้จักอดทน รักในงานด้านนาฏศิลป์ไทย

<u>ครูจำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแบบโบราณ</u> ไพโรจน์ ทองคำสุก

ครูจำเรียง พุธจำเรียง เป็นครูนาฏศิลป์ไทยที่ฝากผลงานมรดกทางวัฒนธรรมไว้ให้กับแผ่นดินไทยเป็นอเนกประการและธำรงไว้ซึ่งรูปแบบของครูไทยที่พร้อมด้วยคุณธรรมอันเป็นกัลยาณมิตรของศิษย์ตามแนวพุทธศาสนา เป็นครูที่ทันสมัย มีวิสัยทัศน์กว้างไกล โดยการจดบันทึกกระบวนท่ารำ นับเป็นองค์ความรู้ที่สำคัญต่อวงการนาฏศิลป์ไทยที่ไม่เคยปรากฏในครูอาวุโสท่านอื่นๆ ครูจำเรียงมีความรอบรู้ลึกซึ้งและเชี่ยวชาญในสิ่งที่สอน และมีคุณลักษณะเฉพาะตัวในการคิดสร้างสรรค์ผลงาน โดยยังคงรักษาแบบแผนของความเป็นไทยไว้ได้อย่างมั่นคง แม้การถ่ายทอดความรู้ ท่านมีวิธีการสอนที่ยึดการสอนแบบไทยโบราณเป็นหลัก

ครูจำเรียง ใช้วิธีการสอนแบบวิธีการถ่ายทอดเฉพาะตัว ถ่ายทอดโดยคำนึงถึงผู้เรียน และผลสำเร็จเป็นหลัก ให้ความรู้แบบเท่าเทียมโดยยุติธรรม เว้นแต่ศิษย์จะสามารถเรียนรู้ได้มากน้อยเพียงไร แนะนำการจดจำบันทึกเพื่อให้ใช้ในการทบทวน ในการถ่ายทอดความรู้ทุกครั้งจะให้กำลังใจแก่ศิษย์ สอนให้รู้จักอดทน รักในงานนาฏศิลป์ไทย

<u>ครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครู ผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย</u> ไพโรจน์ ทองคำสุก

ครูเสรี หวังในธรรมสร้างผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไว้เป็นจำนวนมาก และธำรงไว้ในรูปแบบของครูไทยที่พร้อมด้วยคุณธรรม เป็นกัลยาณมิตรของศิษย์ตามแนวพุทธศาสนา เป็นครูที่มีความทันสมัย มีวิสัยทัศน์กว้างไกล สังเกตและคัดเลือกผู้ที่ได้รับการถ่ายทอด จนในปัจจุบันมีศิษย์ที่ประสบความสำเร็จในด้านนาฏศิลป์ และดนตรีไทยเป็นจำนวนมาก ครูเสรี มีความรอบรู้ลึกซึ้งและเชี่ยวชาญในสิ่งที่สอนและมีคุณลักษณะเฉพาะตัวในการคิดสร้างสรรค์ผลงานอันทรงคุณค่า

โดยยังคงรักษาแบบแผนของความเป็นไทยไว้อย่างมั่นคง แม้ในการถ่ายทอดความรู้ ท่านมีวิธีสอนโดยยึดแบบครูไทยโบราณ

ครูเสรี ใช้วิธีการสอนด้วยวิธีการถ่ายทอดเฉพาะตัว ถ่ายทอดโดยคำนึงถึงผู้เรียนและผลสำเร็จเป็นหลัก ให้ความรู้เท่าเทียมโดยยุติธรรม เว้นแต่ศิษย์จะสามารถเรียนรู้ได้มากน้อยเพียงไร การถ่ายทอดของท่านสอนให้ศิษย์กล้าคิดกล้าทำบนพื้นฐานของวิชาการด้านนาฏศิลป์ไทย

การศึกษาเกี่ยวกับบทละคร

<u>การวิเคราะห์บทละครสังคีต</u> นิดา มีสุข

ละครสังคีตเป็นละครที่พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระราชทานกำเนิด มีบทพระราชนิพนธ์ทั้งสิ้น 4 เรื่องคือ มิกาโด วั่งตี่ หนามยอกเอาหนามบ่งและวิวาหพระสมุทร มิกาโดและวั่งตี่เป็นการแปลงมาจากเรื่องมิกาโด ของเซอร์ กิลเบิร์ต ส่วนสองเรื่องหลังเป็นการพระราชนิพนธ์ขึ้นเอง และจัดแสดงตลอดรัชกาล

วิธีการแสดงและลักษณะเฉพาะของบทละครสังคีตคือ แต่งกายงดงาม ตามบทบาท เพลงไพเราะ มีการแสดงหมู่ที่งดงาม บทของตัวประกอบเด่นและแทรกบทตลกอยู่เสมอ ใช้วงดนตรีปี่พาทย์และแทรกด้วยเครื่องดนตรีอื่นบรรเลง เพลงร้องและเพลงบรรเลง บทร้อยแก้วใช้เป็นบทเจรจาและบรรยายสำหรับรายละเอียดในการแสดงและกำกับการแสดง ร้อยกรองใช้เป็นบทร้องและบทขับวรรณกรรม ซึ่งประกอบด้วย โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ร่าย

คุณค่าของบทละครสังคีต คือการสะท้อนภาพสังคม และกลุ่มบุคคลในลักษณะการแสดงภาพลักษณ์มากกว่าภาพเหมือน การสร้างอารมณ์ขัน จากเหตุผลข้อเท็จจริง การใช้ภาษา วิถีชีวิต เหตุการณ์และสถานการณ์ที่พบเห็นและล้อเลียนบุคลิกของบุคคล การสร้างสุนทรียรส เป็นความงามที่เกิดจากการวางศักดิ์ของคำที่เหมาะกับระดับภาษา การใช้คำให้เหมาะกับเนื้อความ และความงามที่เกิดจากเนื้อเพลงที่มีความเหมาะสมกับทำนองและเนื้อเรื่อง ด้านการให้คติพจน์ สร้างแนวคิด ทั้งการดำเนินชีวิตส่วนบุคคลและสังคม ซึ่งมีความลึกซึ้ง คมคาย และเป็นจริง

5.2 ผลการสังเคราะห์องค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ไทย

จากการสังเคราะห์องค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ไทย สามารถแบ่งองค์ความรู้ที่สังเคราะห์ได้จากงานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย ออกเป็น ด้านประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการ บทบาทของนาฏศิลป์ไทย องค์กรและการจัดการ การเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย จารีต ขนบธรรมเนียมและความเชื่อเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย องค์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย

5.2.1 ประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการ

ผู้วิจัยแบ่งองค์ความรู้ออกเป็น ประวัติความเป็นมา ลักษณะพัฒนาการนาฏศิลป์ไทย ปัจจัยที่มีผลต่อพัฒนาการ และผู้มีบทบาทในการอนุรักษ์และพัฒนานาฏศิลป์ไทย

5.2.1.1ประวัติความเป็นมา

1)ความเห็นเกี่ยวกับความเป็นมาของท่ารำไทย

อรวรรณ ขมวัฒนา สรุปไว้ในรำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ว่า จากการเปรียบเทียบรูปภาพท่ารำลายเส้นและท่ารำไทยกับกรณะ 108 ในตำรานาฏศาสตร์ของอินเดียไม่มีส่วนคล้ายคลึงกัน และจากลักษณะท่ารำไทย ต้องตึงเอว ตึงไหล่ ทำให้แผ่นหลังตั้งตรง สง่างามและเปิดปลายคาง เวลารำต้องหักข้อเสมอ ก้นและสะโพกจะต้องไม่ยื่นมาก และไม่บิดไปมา ส่วนท่ารำของอินเดียมัก มีการแอ่นอกตึง แอ่นหลัง เมื่อตั้งแขนมักกางข้อศอก (เปิดรักแร้) เสมอ มือตั้งเฉยๆไม่มีการหักปลายนิ้ว มีท่าส่ายก้นกบ และมีท่าส่ายเท้าหรือแกว่งเท้าจึงสันนิษฐานได้ว่าท่ารำไทยไม่ได้มาจากคัมภีร์นาฏยศาสตร์นาฏศิลป์อินเดีย

2)การสืบทอดท่ารำไทย

จากนามานุกรมนาฏยศิลปิน: การศึกษาการสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร โดย รจนา สุนทรานนท์ ค้นพบการการสืบทอดนาฏยศิลป์ไทยของนาฏศิลปินสู่กรมศิลปากรแบ่งเป็น 4 ยุค โดยเริ่มการสืบทอดองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์อย่างต่อเนื่องตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 โดยแบ่งนาฏศิลปินโขน ละครรำ สายละครหลวง เป็นครูโขน ครูละครรำ ตลกโขน และครูรำโคม

โดยใน พ.ศ. 2325-2393 รัชกาลที่ 1- 3 มีโขนละครหลวง 3 คณะ คือ คณะละครเจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ ครูละครคนสำคัญคือ ครูทองอยู่ ครูรุ่ง ซึ่งเป็นครูผู้วางรากฐานนาฏศิลป์ไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา คณะละครกรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท และคณะละครผู้หญิงในราชสำนัก มีครูประกอบพิธีไหว้ครู 2 คน คือ ครูเกษ พระราม พระยาสุนทรเทพระบำ(เปลี่ยน สุนทรนัฏ) กรมหลวงพิทักษ์มนตรี ครูบุญมี ครูบุญยัง เจ้าจอมมารดาแย้ม (โตแย้ม)อิเหนา ครูเกษ พระราม และพระยาสุนทรเทพระบำ(เปลี่ยน สุนทรนัฏ)

5.2.1.2ปัจจัยที่มีผลต่อพัฒนาการของนาฏศิลป์ไทย

1)การเปลี่ยนแปลงทางบริบทภายในสังคมและวัฒนธรรม

จากการศึกษาพัฒนาการเรือมอันเร พบว่าจากการเปลี่ยนแปลงด้านชีวิตความเป็นอยู่ ส่งผลให้จากเดิมโล้ดอันเรเป็นการละเล่นเพื่อความสนุกสนานรื่นเริงตามประเพณี มีรูปแบบอิสระ เปลี่ยนเรือมอันเรเป็นการแสดงที่มุ่งเน้นสุนทรียภาพด้านความงาม ความบันเทิงเป็นหลัก

บทละครนอกที่มาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา แต่มีการปรับใหม่ให้เข้ากับยุคสมัย ระยะเวลา งบประมาณ วิถีชีวิตในปัจจุบัน ข้อค้นพบจากการศึกษาการแสดงนางเกศสุริยงแปลง

การศึกษา เรื่องรำฉุยฉายพราหมณ์ พบว่า ท่ารำของการแสดงถึงแม้จะได้รับการสืบทอดมาอย่างต่อเนื่อง แต่ในแต่ละสมัยการถ่ายทอดความงามในการแสดงอาจจะแตกต่างกัน ตามรสนิยมความงาม และบริบทอื่น ทำให้กริยาการรำฉุยฉายพราหมณ์แตกต่างจากเดิม แม้จะเป็นท่ารำเดียวกัน

การแสดงหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ มีการนำเทคโนโลยีมาปรับใช้ในรูปแบบการแสดงดั้งเดิม คือการนำไฟสปอร์ตไลท์ ส่องแทนร้านเพลิง ซึ่งช่วยสามารถแสดงในสถานที่ได้หลากหลายมากยิ่งขึ้น

การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน มีการผสมผสานวัฒนธรรรมตะวันตก ทั้งด้านศิลปะและเทคโนโลยี

ฟ้อนภูไทในวาริชภูมิ สกลนคร เครื่องดนตรีมีการนำเทคโนโลยีเข้ามาใช้กลายเป็นเครื่องดนตรีไฟฟ้า

2)การเมืองการปกครอง

ส่งผลโดยอ้อมคือเมื่อมีการอพยพย้ายถิ่นฐานของกลุ่มเรือมอันเร ไปนอกถิ่นฐานเดิม ทำให้จังหวะเข้าสากทำนองเพลงขาดความหลากหลายลงมาก

3)นโยบายการศึกษาและวัฒนธรรม

จากการศึกษาเรื่องพัฒนาการเรือมอันเร และพัฒนาการฟ้อนบูชาพระธาตุพนาม พบว่า ระบบการศึกษาในโรงเรียน ส่งผลให้มีการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทยในโรงเรียน และวิทยาลัยนาฏศิลปะ ทำให้รูปแบบนาฏศิลป์ราชสำนักแบบกรมศิลปากร เข้าไปมีบทบาทในการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน โดยครูนาฏศิลป์ไทยในโรงเรียนมีบทบาทสำคัญ

4)นโยบายการท่องเที่ยวของภาครัฐ

การส่งเสริมนโยบายการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมของประเทศ ส่งผลต่อการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน ให้มีการปรับตัว และการปรับรูปแบบการแสดงตามเงื่อนไขที่ผู้จัดกำหนด ทำให้การรำสากที่พบในการแสดงของช้างของชาวสุรินทร์ กลายเป็นรำมาตรฐานของกรมศิลปากร ตามทัศนะของนักวิชาการท้องถิ่น ซึ่งเป็นข้อค้นพบของการศึกษาเรื่องพัฒนาการเรือมอันเร และการฟ้อนไทลื้อของจังหวัดน่าน

5)งบประมาณ

การศึกษาของเนาวรัตน์ เทพศิริ ในเครื่องแต่งกายตัวพระและนางของละครรำ (พ.ศ.2525-2539) และการศึกษาเรื่อง เครื่องแต่งกายละครและการพัฒนา : การแต่งกายยืนเครื่องละครในของกรมศิลปากร พบว่าความเปลี่ยนแปลงหรือวิวัฒนาการเกิดจากบุคลากร และงบประมาณเป็นหลัก ตลอดจนเหตุผลทางธุรกิจส่งผลให้เครื่องแต่งกายต้องปรับลดต้นทุนลง ทั้งนี้งบประมาณเป็นปัจจัยสำคัญที่ส่งผลต่อเครื่องแต่งกาย ซึ่งจะทำให้งานออกมาประณีตหรือออกแบบได้ตรงกับแบบแผนได้หรือไม่ขึ้นอยู่กับงบประมาณเป็นหลัก ต่อมาก็เป็นเรื่องของจำนวนของบุคลากรและบุคลากรที่มีความรู้

6)บุคคล

จากการศึกษาเรื่องเครื่องแต่งกาย พบว่าความรู้ ความเข้าใจของบุคลากรมีผลต่อรูปแบบเครื่องแต่งกายละคร

รสนิยมของผู้ชมเจ้าของพื้นที่ทางวัฒนธรรม รูปแบบนาฏศิลป์ไทยอาจมีการเปลี่ยนแปลง ปรับปรุง ไม่รับความนิยม รื้อฟื้น หรือสร้างการแสดงขึ้นใหม่ขึ้นอยู่กับ รสนิยมความงาม หรือรสนิยมการเสพผลงานศิลปะเปลี่ยนแปลงตามบริบทของสังคมและวิถีชีวิต ผลการศึกษาวิวัฒนาการหุ่นกระบอกไทย สื่อพื้นบ้านในภูมิภาคตะวันตก พบว่าศิลปินที่มีชื่อเสียงจะได้รับการสืบทอดเอกลักษณ์การแสดงต่อไปไม่มีสิ้นสุด เหมือนการยืนยันถึงรสนิยมความงามต้องเป็นการเลือกตามความพอใจที่จะรับการถ่ายทอด และสืบทอดต่อการแสดง

การแสดง หมอลำกกขาขาว เป็นการแสดงวัฒนธรรมที่แตกต่างจากท้องถิ่นที่เป็นอยู่ สร้างเป็นงานแสดงรูปแบบใหม่ ซึ่งมักต้องผ่านกระบวนการพิจารณาจากคนในสังคมก่อนว่าเลือกจะรับหรือปฏิเสธ

7)การแข่งขันทางธุรกิจ

การศึกษาความเป็นมาของการแสดงละครเพลงของไทย พ.ศ. 2490-2496 โดยศิริมงคล นาฏยกุล มีการพัฒนาลักษณะการแสดงละครเพลงให้ได้รับความนิยมสูงสุด พ.ศ. 2490-2496 โดยปรับองค์ประกอบการแสดงเป็นละครสมจริงทั้งเครื่องแต่งกาย ฉาก ท่าทางการเคลื่อนไหว ใช้นักแสดงชายจริงหญิงแท้ มีการขับร้องเพลงไทยสากล และการ

แสดงนาฏศิลป์ไทยหรือสากลสลับในบางช่วงเพื่อเพิ่มอรรถรสในการแสดง มีการแสดงจำอวดหรือการขับร้องเพลงสลับหน้าม่านเพื่อคั่นเวลาในการเปลี่ยนฉาก

การแสดงหนังตะลุงคน คณะสุมล มีการนำเทคโนโลยีด้านแสง เสียง สี มาใช้เพื่อความสมจริง ซึ่งนับเป็นการปรับตัวของศิลปิน เนื่องจากเป็นรูปแบบธุรกิจ จึงมีสร้างการแสดงให้มีลักษณะร่วมสมัยขึ้น ตัดทอนเวลา

9)พระราชกรณียกิจในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และพระบรมวงศานุวงศ์

การศึกษา การละเล่นของหลวง พบว่าปัจจุบันพบการแสดงน้อย หรือบ้างชุดการแสดงสูญหายไป เนื่องจาก งานพระราชพิธีในปัจจุบัน มีจัดไม่มาก และตัดทอนย่นย้อระยะเวลา

5.2.1.3ลักษณะความเปลี่ยนแปลงของชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทย

1)เป็นการแสดงที่มีต้นเค้าหรือรูปแบบจากวัฒนธรรมอื่นแล้วนำมาปรับเปลี่ยนตามวัฒนธรรมไทย ทั้งแบบท้องถิ่นและราชสำนัก

เป็นข้อค้นพบจากวิจัยของ สาวิตร์ พงศ์วัชร์ เรื่องรองเง็ง : ระบำพื้นเมืองภาคใต้และงานวิจัยของกลิ่น คง เหมือนเพชร อภินันท์ จิตต์โสภา วินัย อุกฤษณ์ อาภรณ์ อุกฤษณ์ เรื่องรองแง็งฝั่งอันดามัน: เนื้อหา รูปแบบและการสืบสานทางวัฒนธรรม กล่าวคือ การแสดงรองแง็งเป็นการแสดงที่เกิดจากการผสมผสานวัฒนธรรมตะวันตกและตะวันออกเข้าด้วยกัน แพร่กระจายจากแถบชวา-มลายู เข้าสู่ประเทศไทย ทั้ง 2 ฟากฝั่งทะเล โดยคนเดินทางชาวมลายูจากเกาะปีนัง เผยแพร่บริเวณเกาะแก่งต่างๆที่มีชาวเลและชาวไทยมุสลิมอาศัยอยู่ ในระยะแรกรองแง็งเป็นแบบดั้งเดิม ที่มีวัฒนธรรมของชาวยุโรป อาหรับ และชาวมลายู ต่อมามีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมชาวเล ไทยมุสลิมและไทยพุทธ ในด้านวรรณกรรม คีตกรรมและนาฏกรรม จนกลายเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น

หรือจากการศึกษานาฏศิลป์ล้านนา ในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี โดยพบว่าเจ้านายชั้นสูงมีบทบาทในนาฏศิลป์ล้านนาอย่างมาก โดยต้นแบบมักมาจากนาฏศิลป์ราชสำนักพม่า

2)การหยิบยืม การแลกเปลี่ยน หรือการนำมาใช้ระหว่างนาฏศิลป์พื้นบ้าน นาฏศิลป์เอกชน และนาฏศิลป์ราชสำนัก

ลักษณะดังกล่าว พบจากการศึกษาค้นคว้าของวิจัยทางนาฏศิลป์เรื่องต่างๆ ดังนี้

การแสดงของนางศูรปนขา ในละครดึกดำบรรพ์เรื่องรามเกียรติ์ เป็นการแสดงของกรมศิลปากร ที่ได้ต้นฉบับจากกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

การศึกษาเกี่ยวกับเรือมอันเร ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง และพนิดา บุญทองขาว โดยพบว่า มีการหยิบยืมรูปแบบศิลปะการแสดงของนาฏศิลป์แบบกรมศิลปากรมาผสม แต่ยังคงลักษณะบางอย่างของโล้ดอันเรอยู่ จากนั้นมีการปรับปรุงท่ารำให้มีแบบแผนทางนาฏศิลป์ตามเกณฑ์มาตรฐานของศิลปะการแสดงอย่างที่กรมศิลปากรกำหนด ตัดเอกลักษณ์บางอย่างของโล้ดอันเรออก

นามานุกรมนาฏยศิลปิน มีการแลกเปลี่ยนรูปแบบ หรือครูละครระหว่างนาฏศิลป์ราชสำนักและนาฏศิลป์พื้นบ้าน

การศึกษาและพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับเครื่องแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครรำ มีคณะละครอื่นที่มีบทบาทต่อรูปแบบของเครื่องแต่งกายละครแบบหลวงที่สืบทอดในกรมศิลปากร เนื่องจากครูที่เชิญมาสอนในระยะก่อตั้งนั้น เป็นครูที่มาจากคณะละครต่างๆ

นาฏศิลป์ล้านนา ในสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี นาฏศิลป์ล้านนา ได้นำเอานาฏศิลป์ราชสำนักมาผสมในยุค ผู้มีบทบาทสำคัญคือพระราชชายาเจ้าดารารัศมี

ละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครศรี มีการแลกเปลี่ยนละครผู้หญิงระหว่างกรุงธนบุรีกับเจ้าพระยานคร โดยเป็นการสลับการรับและให้

การฟ้อนภูไทในวาริชภูมิ สกลนคร มีการรับนาฏศิลป์มาตรฐานมาใช้แทนการม้วนมือในการฟ้อน

3)การหยิบยืม การแลกเปลี่ยน หรือการนำมาใช้ระหว่างนาฏศิลป์กลุ่มชน ที่มีอยู่ใกล้เคียงกัน

การฟ้อนของชาวไทลื้อจังหวัดน่าน ปิยมาศ ศรแก้วพบว่าการตั้งถิ่นฐานอยู่รวมกับกลุ่มชนอื่น เช่น ชาวไทยวน ชาวไทใหญ่ เป็นผลให้ชาวไทลื้อรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมการละเล่น คือ การซอและวงสะล้อซอซึงมาจากชาวไทยวน รับวัฒนธรรมการฟ้อนมูเซอ (มองเซิง) ซึ่งเป็นการฟ้อนแบบดั้งเดิมของชาวไทใหญ่อำเภอท่าวังผา การรับเอาวัฒนธรรมการฟ้อนแห่ครัวทานและการแต่งกายของชาวไทยวน โดยสันนิษฐานว่าแต่เดิมการฟ้อนแห่ครัวทานของชาวไทลื้อคงเป็นการฟ้อนอิสระไปตามเสียงดนตรี ไม่มีพิธีรีตองในการแห่มากนัก และเมื่อได้เห็นการแห่ครัวทานของชาวไทยวนที่มีรูปแบบสวยงาม จึงได้นำมาปรับปรุงการแห่ครัวทานของหมู่บ้าน

เมื่อขาดผู้สืบทอดฟ้อนเจิง การฟ้อนดั้งเดิมของชาวไทลื้อ ในปีพ.ศ. 2487 มีครูเจิงชาวไทยวนที่เดินทางรับจ้างสอนฟ้อนเจิงตามหมู่บ้าน ได้เข้ามาสอนฟ้อนเจิงให้แก่ชาวไทลื้อในหมู่บ้านหนองบัว รูปแบบการฟ้อนไม่สามารถระบุได้แน่ชัดว่าเป็นการฟ้อนของชนชาติใด เพราะสันนิษฐานว่าครูเจิงท่านนี้พบเห็นท่วงท่า การฟ้อนที่หลากหลายในระหว่างรับจ้างทั่วไป ซึ่งคงจดจำนำมาผสมผสานกับท่วงท่า การฟ้อนเดิม ดังนั้นฟ้อนเจิงที่ถ่ายทอดให้แก่ชาวไทลื้อในหมู่บ้านหนองบัวจึงเป็นลักษณะเฉพาะของครูท่านนี้

ฟ้อนไททรงดำที่จังหวัดเพชรบุรี มีการรับเอาวัฒนธรรมของคนกลุ่มใกล้เคียงในพื้นที่มาใช้

4)การหยิบยืมข้ามประเภทการแสดง

การศึกษาประวัติ ในงานวิจัยเรื่อง จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม พบการนำลักษณะการแสดงของละครไปใช้ในการแสดงโขน

พบการรำชมตลาด ลักษณะการแสดงในละครรำ ที่พบในการแสดงโขนโรงใน โดยที่มีการนำแบบแผนการแสดงละครในมาผสม ในการศึกษาเรื่อง การแสดงบทบาททศกัณฐ์รำลงสรง ตอนทศกัณฐ์ลงสวน

การแสดงหนังตะลุงคน คณะสุมล มีการดัดแปลงมาจากการแสดงโขน เนื่องจากการแสดงโขนในสมัยก่อนนั้นเป็นของในเมืองหลวงหาชมได้ยาก และมีการนำรูปแบบวิธีแสดงของคนท้องถิ่น คือวิธีแสดงและจารีตของหนังตะลุงภาคใต้เข้ามา

5.2.1.4ผู้มีบทบาทในการอนุรักษ์และพัฒนานาฏศิลป์

ทั้งในฐานะผู้สร้างสรรค์ ผู้ทำนุบำรุงฟื้นฟู ให้การอุปถัมภ์ทั้งโดยตรงและโดยอ้อม คือ

1)พระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์

พระเจ้ากรุงธนบุรีในการรวบรวมตัวละครต่างๆ เพื่อเป็นละครผู้หญิงในรัชกาล

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยการทรงพระราชนิพนธ์บทละครในและบันทึกเหตุการณ์และขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆไว้ เพื่อให้คนรุ่นหลังได้เรียนรู้

พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้า เจ้าอยู่หัว ทรงออกแบบและปรับปรุงเครื่องแต่งกายการแสดงโขนรูปแบบใหม่ เป็นคุณูปการของโขน

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดช ทรงพระราชทานครอบให้ผู้ประกอบพิธีเมื่อผู้ประกอบพิธีของหลวงเกิดขาดการสืบทอดกะทันหัน

สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ทรงรับคณะละครฉัตรแก้ว เป็นละครอาสาสมัครในพระบรมราชินูปถัมภ์

หุ่นเรื่องรามเกียรติ์ของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญที่เหลือมาปัจจุบัน ทำให้มีข้อมูลในการศึกษาค้นคว้าเนื่องจากเก็บรักษาเป็นสมบัติชาติ ซึ่งคือบทบาทด้านการอนุรักษ์ของสถาบันกษัตริย์

สมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก ทรงนิพนธ์บทละคร ทรงบริหารคณะละคร ทรงกำกับการแสดงและฝึกซ้อมการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งเป็นแบบแผนการแสดงละครดึกดำบรรพ์ภายในกรมศิลปากร

พระราชชายา เจ้าดารารัศมี ทรงนำศิลปะการแสดงแบบราชสำนัก ผสมกับศิลปะการแสดงแบบพื้นบ้านตลอดจนการอุปถัมภ์ช่างฟ้อนและนักดนตรี

พระนางเธอลักษณมีลาวัณ ทรงสนใจและสร้างผลงานด้านนาฏศิลป์การละครและการดนตรี ในคณะละครปรีดาลัย

พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตมงคล ทรงจัดการแสดงที่วังมังคละสถาน โดยทรงนิพนธ์บทละครพูดสลับรำ เรื่องรุ่งฟ้าดอยสิงห์

2)ข้าราชการ/ครู/ศิลปิน

หลวงวิจิตรวาทการ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร มีบทบาทในยุคปฏิวัติวัฒนธรรม คือสร้างละครปลุกใจให้รักชาติและตั้งโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์

สมภพ จันทรประภา ผู้ให้กำเนิดละครที่ผสมผสานละครหลายประเภทเข้าด้วยกัน เกิดละครรูปแบบใหม่เรียกว่าละครคุณสมภพ

พนอ กำเนิดกาญจน์ ผู้ค้นพบรูปแบบนาฏยศิลป์อีสานแบบใหม่ ชุดเซิ้งบายศรี ซึ่งเริ่มต้นด้วยการเซิ้งช้าประกอบกับร้องเพลงบายศรีสู่ขวัญแล้วจึงเซิ้งตามจังหวะกลอง จากนั้นเซิ้งจึงเป็นที่รู้จักแพร่หลาย

ประทิน พวงสำลี ศิลปินและผู้สร้างสรรค์โดยการบูรณาการความรู้ภาษาอังกฤษและนาฏศิลป์ เป็นบทลิเกเรื่องจันทโครพ

การสืบทอดการแสดงของตัวพราหมณ์ เป็นกระบวนท่ารำที่ได้รับการถ่ายทอดจากครูละครของคณะละครที่มีชื่อเสียง และได้เข้ามามีบทบาทในวิทยาลัยนาฏศิลป และกรมศิลปากร

ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ศิลปินแห่งชาติ ในฐานะผู้เชี่ยวชาญในกรมศิลปากร พ.ศ. 2491-2535 จึงนำความรู้ ประสบการณ์ที่ได้สั่งสมมาสร้างสรรค์นาฏศิลป์ทั้งจากการคิดคนเดียว การคิดร่วมกับผู้อื่น และการคิดโดยการปรับปรุงผลงานคนอื่น

จำเรียง พุธจำเรียง ศิลปินแห่งชาติ ครูที่ทันสมัย มีวิสัยทัศน์กว้างไกล โดยการจดบันทึกกระบวนท่ารำนับเป็นองค์ความรู้ที่สำคัญต่อวงการนาฏศิลป์ไทยที่ไม่เคยปรากฏในครูอาวุโสท่านอื่นๆ

เฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติ มีคุณลักษณะเฉพาะตัวในการคิดสร้างสรรค์ผลงาน อันมีคุณค่ายิ่งต่อวงการนาฏศิลป์ไทย โดยยังคงรักษาแบบแผน ของความเป็นไทยไว้ได้อย่างมั่นคง

เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ ข้าราชการกองการสังคีต กรมศิลปากร ได้มีประสบการณ์เกี่ยวกับนาฏศิลป์ประเภทต่างๆ รวมถึงละครพันทางด้วย ได้หยิบบทประพันธ์ของยาขอบเรื่องผู้ชนะสิบทิศ มาสร้างเป็นละครพันทางแนวใหม่

ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปินแห่งชาติ เป็นปูชนียบุคคลเป็นครูด้านนาฏศิลป์ไทยที่ฝากผลงาน อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมไว้ให้กับแผ่นดินไทย

ทองเจือ โสภิตศิลป์ จัดตั้งคณะลิเกชื่อ คณะทองเจือ (เล็ก) โสภิตศิลป์ ศิลปินพื้นบ้านดีเด่น (ลิเก) ประจำปี พ.ศ.2528

3)นักวิชาการ

ผุสดี หลิมสกุล คิดค้นวิธีการรื้อฟื้นระบำโบราณ โดยวิธีการทั้งทางโบราณคดีมาเทียบเคียง ประกอบการวิเคราะห์โครงสร้างท่ารำ องค์ประกอบรำในปัจจุบันโดยประมวลเป็นองค์ความรู้

4)ปราชญ์ชาวบ้าน

ครูคำ กาไวย์ ครูบัวเรียว รัตนาภรณ์ ผู้สืบทอดกระบวนท่ารำฟ้อนสาวไหม และถ่ายทอดศิลปะการแสดงสู่ประชาชน นักเรียนนักศึกษา

6)นักเรียนนักศึกษา

ฟ้อนล้านนาแบบใหม่ แนวคิดสร้างสรรค์ของภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ระหว่างพ.ศ. 2526-2548 โดยมี เนื้อหารายวิชา ที่เป็นตัวกำหนดให้เกิดกระบวนการในการฟ้อน

7)การรวมตัวของกลุ่มคน

กลุ่มลายเมือง บทบาทของกลุ่มเยาวชนล้านนาในการสืบสานศิลปะการแสดงพื้นบ้านล้านนา : กรณีศึกษากลุ่มลายเมือง โดยธิตินัดดา จินาจันทร์ การรวมตัวของกลุ่มเยาวชนที่รักและสนใจในดนตรีและศิลปะการแสดงพื้นบ้านเหมือนกัน เพื่อมาเล่นดนตรีและช่วยกันทำงานเพื่อตอบแทนชุมชนและสังคม กลุ่มลายเมืองมีการทำงานอย่างเป็นระบบตั้งแต่การพิจารณารับงาน การวางแผนการทำงาน กระบวนการทำงาน การแบ่งค่าตอบแทนและการประชุมสรุปงาน การดำเนินงานของกลุ่มลายเมือง เน้นการทำงานที่เชิดชูเอกลักษณ์ของดนตรีพื้นบ้านในขนบและเน้นที่ทักษะ

การแสดงพื้นบ้านอำเภอศรีสำโรง การแสดงพื้นบ้านจะสามารถสืบทอดต่อไปโดยไม่สูญหายจากการที่มีความร่วมมือของทุกภาคส่วน คือ ชาวบ้านลักษณะการแสดงเป็นการกุศล ผู้นำสนับสนุนการจัดการแสดง กลุ่มที่ประกอบอาชีพด้านการแสดง หน่วยงานภาครัฐและและเอกชนให้การสนับสนุน ตลอดจนคนในสังคมอื่นเห็นคุณค่าและสนใจ

5.2.2 บทบาทของนาฏศิลป์ไทย

1)การแสดงในพิธีกรรม บวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ผีบรรพบุรุษ และพิธีกรรมเกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิต

การฟ้อนรำของชาวชอง เป็นการฟ้อนรำที่อยู่ในพิธีกรรมที่เกี่ยวพันกับวิถีชีวิต เช่นการแต่งงาน การเล่นผีหิ้ง การเล่นผีโรง

การฟ้อนรำของกะเหรี่ยง มีการพัฒนาการแสดงที่เกี่ยวเนื่องกับศาสนาและความเชื่อ เป็นเพื่อความบันเทิงต่อมาการแสดงเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต คือมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงมาจากการประกอบอาชีพเช่นรำกระทบไม้ รำตำข้าว หรือการแสดงเพลงกล่อมลูก

การศึกษาพัฒนาการฟ้อนกลองตุ้ม อำเภอกันทรารมย์ เป็นการรำตามความเชื่อดั้งเดิม คือบูชาพญาแถน ซึ่งเป็นสิ่งแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของนาฏศิลป์กับวิถีชีวิตเกษตรกรรม เนื่องจากเชื่อว่าจะเป็นผู้บันดาลให้ฝนตกและทำกสิกรรมได้

การศึกษาเกี่ยวกับการรำของชาวมอญ ในเขตจังหวัดกรุงเทพมหานคร กาญจนบุรี ราชบุรีและปทุมธานี เป็นการรำที่ใช้ในการประกอบพิธีกรรมจากความเชื่อเรื่องการนับถือผี คือ รำผีโดยมีโต้งเป็นผู้ทำพิธี

รำกริชปัตตานี เป็นการร่ายรำตามความเชื่อของพราหมณ์ เพื่อถวายพระศิวะ ซึ่งเป็นความเชื่อดั้งเดิมของคนพื้นถิ่นที่ก่อนจะเปลี่ยนมาเป็นมุสลิมได้นับถือพราหมณ์และพุทธมาตามลำดับ

ฟ้อนไททรงดำที่จังหวัดเพชรบุรี เป็นการฟ้อนตามความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษ ผีแถน มีพิธีเสนเรือน และการไหว้บรรพบุรุษ

รำหนัง การแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ฝั่งตะวันตก การแสดงที่ยังคงสืบทอดต่อกันมากคือการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรมในการแก้บน

การละเล่นพื้นบ้านของจังหวัดพิษณุโลก เป็นการสร้างความมั่นคงทางจิตใจ ในการละเล่นเกี่ยวกับความเชื่อหรือพิธีกรรมที่สร้างขวัญและกำลังใจในการประกอบอาชีพ

ฟ้อนนางเทียมในพิธีบุญเลี้ยงบ้าน เป็นการแสดงที่อยู่ในพิธีกรรมที่นับถือผีบรรพบุรุษ เพื่อเป็นการแสดงความกตัญญูกตเวที

การรำในพิธีศพแบบนกหัสดีลิงค์ เป็นการรำในพิธีกรรมงานศพ ตามความเชื่อหลักพุทธศาสนา เรื่องไตรภูมิพระร่วง ซึ่งพบความเชื่อนี้ในงานพระบรมศพพระพี่นางเธอ มีรูปสัตว์หิมพานต์ ซึ่งพบพิธีกรรมดังกล่าวที่สะหวันนะเขตและจำปาสัก

ฟ้อนภูไท หรือการฟ้อนผู้ไทย ในจังหวัดสกลนคร นครพนม และกาฬสินธุ์ มีความเชื่อเช่นเดียวกัน คือบูชาปู่เจ้ามเหสักข์ พิธีเหยา ประเพณีตามฮีตสิบสอง

2)แสดงความรื่นเริง พักผ่อนหย่อนใจ คลายความเครียดจากการดำรงชีวิต

พัฒนาการเรือมอันเร โล้ดอันเร เป็นการละเล่นพื้นบ้านตามประเพณีของกลุ่มชาติพันธุ์เขมรมีความสัมพันธ์กับความเชื่อที่เป็นข้อห้ามให้เล่นได้ปีละครั้ง มีบทบาทหน้าที่ต่อปัจจเจกบุคคลและต่อสังคมส่วนรวม การเล่นโล้ดอันเรจะแสดงออกด้วยการกระโดด เต้น รำอย่างอิสระ เป็นการผ่อนคลายความตึงเครียดจากการปฏิบัติภาระกิจและต้องรักษาขนบจรีตปฏิบัติอย่างเคร่งครัด โดยเฉพาะผู้หญิง ซึ่งนับเป็นการแสดงออกในลักษณะขบถต่อข้อห้ามตามประเพณี

การฟ้อนผีฟ้านางเทียม พิธีกรรมการฟ้อนผีฟ้า เป็นความเชื่อดั้งเดิมเรื่องผีฟ้า ผีแถนในอาณาจักรล้านช้างและกระจายอยู่ทั่วพื้นที่ภาคอีสานโดยเฉพาะกลุ่มคนเชื้อสายลาว มีบทบาทในฐานะที่เยียวยาอาการทางจิตใจของผู้คนในสังคม การติดต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์

การศึกษา ฟ้อนผู้ไท : พิธีกรรมการแสดงกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม การฟ้อนรำช่วยเยียวยาจิตใจ ในเวลาที่คนในสังคมต้องการหลีกหนีการผิดหวังในชีวิตปกติ ก่อนกลับเข้าไปสู่ชีวิตปกติหลังจากเลิกงานฟ้อนรำ

3)การแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม และไมตรีจิต

การศึกษาพัฒนาการฟ้อนกลองตุ้ม อำเภอกันทรารมย์ จากเดิมเป็นผู้ชายฟ้อน เริ่มเป็นผู้หญิงเข้ามาร่วม และสุดท้ายกลายเป็นผู้หญิงล้วน ถ้าเป็นเรื่องความเป็นผู้นำ การแสดงที่แสดงออกถึงพลังกำลังของผู้ชาย จึงมีการปรับเปลี่ยนเนื่องจากปัจจุบันการประกอบอาชีพส่วนใหญ่ไม่ใช้แรงงาน

บทบาทของรำตงกับชาวกะเหรี่ยง บทบาทหน้าที่ในทางวัฒนธรรม โดยการแสดงรำตงจัดเป็นศิลปะประจำกลุ่มชนของชาวกะเหรี่ยง

4)การแสดงเพื่ออาชีพ

พบทั้งในรูปแบบการประกอบอาชีพไม่มีระบบหรือแบบแผน และเป็นระบบธุรกิจ

การแสดงพื้นบ้านอำเภอศรีสำโรง ชาวบ้านจะมีบทบาทในการสืบทอดและการจัดการวัฒนธรรมพื้นบ้านของตน ส่วนงานนาฏศิลป์มีบทบาทต่อชุมชน 6 ข้อ คือ เป็นสิ่งบันเทิง เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม เป็นเครื่องมือในการประทะสังสรรค์ เป็นเครื่องมือสื่อสารความหมาย เป็นสื่อการสอน การให้ความรู้ และเป็นอาชีพ

การแสดงนาฏยศิลป์ในวงปี่พาทย์มอญ ระยะแรกนักแสดงเป็นผู้คนที่รำตามแบบพื้นเมือง ต่อมาเมื่อมีระบบการเรียนการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลป์ เจ้าของคณะจึงมีการส่งบุตรหลานไปเรียน ท่ารำจึงเป็นแบบเดียวกับวิทยาลัยนาฏศิลป์ แต่มีการดัดแปลงองค์ประกอบบางส่วนให้เหมาะสมกับงาน ซึ่งเป็นลักษณะที่พบเห็นได้ทั่วไปในนาฏศิลป์เพื่อการพานิชย์

5)การบันทึกประวัติศาสตร์

ประโยชน์โดยอ้อมของการแสดงนาฏศิลป์ เนื่องจากในการแสดงโขน ละคร หรือการละเล่นพื้นบ้าน มีบทวรรณกรรม หรือแม้แต่ความเป็นมาในการแสดง เมื่อพิจารณาจะพบว่าเป็นการสะท้อนภาพประวัติศาสตร์ในขณะที่มีการแสดง หรือสร้างการแสดงนั้นๆ

จากการศึกษา ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี สามารถเทียบเคียงได้ว่าในขณะนั้น ประเทศไทยได้มีการติดต่อค้าขายกับต่างประเทศ โดยสิ่งที่ได้รับตามมาคือการได้รับเอาวัฒนธรรมของประเทศที่เข้ามาติดต่อกับประเทศไทยทั้งในราชสำนัก หรือชาวบ้าน

ฟ้อนผู้ไท : พิธีกรรมการแสดงกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม พบว่า การฟ้อนรำเปลี่ยนตามวิถีชีวิตและยุคสมัย โดยพบว่า ยุคแรกผู้ชายรำเพื่อสื่อบทบาทภาระหน้าที่สำคัญ และอำนาจในสังคม ซึ่งนับว่าการฟ้อนรำเป็นสิ่งช่วยอธิบายปรากฏการณ์ในสังคม เช่น การที่ผู้ชายฟ้อนรำในงานประเพณี เป็นการแสดงออกด้วยท่าทางที่แข็งแกร่ง ในช่วงที่สังคมยังพึงพาแรงงานของเพศชาย

การศึกษาเรื่องการแสดงเป็นอากาศตไล การตรวจพลของพญาวานร การรำตรวจพลของอิเหนา เป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นประวัติศาสตร์ชาติไทย และบทบาทของพระมหากษัตริย์ในอดีตที่มีบทบาทในการรบ เพื่อป้องกันประเทศ โดยเป็นองค์ความรู้จากตำราพิชัยสงคราม

การศึกษา รำลงสรงโทน แสดงให้ให้ถึงเรื่องราวความเกี่ยวกันของพระมหากษัตรย์และความสำคัญของน้ำในวิถีชีวิตคนไทย

การศึกษานาฏยลักษณ์ของละครหลวงในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าตากสิน สะท้อนสภาพบ้านเมืองในสมัยกรุงธนบุรี ว่าเป็นระยะของการสร้างบ้านเมือง ยังไม่เรียบร้อย ส่งผลให้ศิลปะการแสดงแม้จะคงจารีตดั้งเดิมไว้ แต่ความประณีตในศิลปะยังไม่สามารถฟื้นฟูได้

6)การสร้างความสามัคคีในชุมชน

การละเล่นพื้นบ้านของจังหวัดพิษณุโลก สร้างความสามัคคีให้กับหมู่คณะ บทบาทในสังคมคือ เปิดโอกาสให้คนในชุมชนพบกัน สังสรรค์เกิดความใกล้ชิด

7)เครื่องมือในการสื่อสารความคิด เผยแพร่ค่านิยม ความเชื่อ กฎเกณฑ์หรือมาตรฐานทางสังคม

การแสดงเป็นอากาศตไล เป็นความเชื่อเรื่องการนับถือผี ซึ่งเป็นบทบาทหนึ่งของนาฏศิลป์ที่สะท้อนวัฒนธรรมความเชื่อ

บทบาทของรำตงกับชาวกะเหรี่ยง คือ บทบาทหน้าที่ในทางสังคมในฐานะที่การแสดงรำตงเป็นเครื่องมือในการกล่อมเกลาจิตใจของชาวกะเหรี่ยง

รองแง็งฝั่งอันดามัน : เนื้อหา รูปแบบและการสืบสานทางวัฒนธรรม อยู่ในสังคมในบทบาทของสื่อที่ให้ความบันเทิงและเสนอสารัตถะที่สร้างบรรทัดฐานทางสังคม

รูปแบบการแสดงหนังตะลุงที่พึงประสงค์ การแสดงควรเป็นการสะท้อนสภาพชีวิตและสังคม เน้นการปลูกฝังค่านิยมที่พึงประสงค์ในประชาชน ตลอดจนคุณธรรม เป็นการแสดงบันเทิงที่ควบคู่สาระ ซึ่งสอดคล้องกับผู้ชมที่ต้องการให้สอดแทรกธรรมะ ประเพณีวัฒนธรรม สถานการณ์บ้านเมือง และไม่ควรประยุกต์การแสดงจนขาดเอกลักษณ์ของหนังตะลุง

8)สร้างพัฒนาการทางร่างกายและจิตใจ

การละเล่นพื้นบ้านของจังหวัดพิษณุโลก เสริมสร้างพัฒนาการทางร่างกายและจิตใจ ที่ใช้ในการแข่งขันการละเล่น สร้างความรับผิดชอบในหน้าที่ขณะที่รับบทบาทเป็นผู้แสดง

ฟ้อนผู้ไท พิธีกรรมการแสดงกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม การฟ้อนรำในชีวิตปกติเป็นการสร้างโอกาสเรื่องการบริหารจัดการและการสร้างระเบียบ เนื่องจากต้องเกี่ยวข้องกับคนหลายส่วน

5.2.3 องค์กรและการจัดการ

หัวข้อนี้ แบ่งองค์ความรู้ออกเป็น ความเป็นมาและลักษณะของการจัดตั้งองค์กร กลุ่มคนที่ดำเนินงานทางนาฏศิลป์ไทย

1)เกิดจากความสนใจของผู้ริเริ่มก่อตั้ง

เกิดจากเป็นผู้คลุกคลีอยู่ในแวดวงนาฏศิลป์ทั้งที่เป็นผู้เรียนเอง มีคนในครอบครัวเป็นผู้มีความสามารถด้านนาฏศิลป์ หรือได้รับการศึกษาด้านนาฏศิลป์อยู่แล้ว โดยบ้านเครื่องคุณรัตน์ เกิดจากการเป็นผู้มีความสนใจ ใฝ่หาความรู้ มีประสบการณ์การทำงานเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายในบ้านเครื่องอื่นมาก่อน มีผู้ให้การสนับสนุน คือบุคลากรที่มีความสามารถ เช่นเดียวกับนาฏศิลป์เอกชน คือ มีใจรัก มีประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์ทั้งโดยตรง คือเรียนมาด้วยตัวเอง หรือโดยอ้อม คือศึกษาศาสตร์อื่นที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ หรือครอบครัวมีธุรกิจนี้อยู่ ทั้งผู้ประกอบอาชีพนี้ยังมีความรู้ที่ช่วยส่งเสริมการประกอบกิจการให้ดียิ่งขึ้น เช่นมีความรู้เรื่องดนตรี บทประพันธ์

2)การประกอบธุรกิจของภาคเอกชน

โดยการนำนาฏศิลป์เป็นหลักในการประกอบธุรกิจ หรือเป็นส่วนช่วยในการส่งเสริมภาคธุรกิจ

การศึกษา การประกอบธุรกิจ นาฏศิลป์ไทยในร้านอาหาร เป็นการนำนาฏศิลป์ที่ใช้เพื่อช่วยส่งเสริมธุรกิจอื่น และกลายเป็นโปรแกรมหนึ่งในอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวดำเนินไปได้อย่างดี

คณะนาฏศิลป์เอกชน เป็นการดำเนินการโดยใช้รูปแบบนาฏศิลป์ในแบบกรมศิลปากร แต่ก็มีการปรับแปลงในองค์ประกอบอื่น เช่นเครื่องแต่งกาย วัสดุอุปกรณ์ต่างๆ ตลอดจนการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายให้มีการสวมใส่ที่เร็วขึ้น

บ้านเครื่องละคร การผลิตและการจัดการเชิงวัฒนธรรม มีการสืบทอดรูปแบบเครื่องแต่งกายจากกรมศิลปากรในอีกทางหนึ่ง ถึงแม้ว่าจะมีการดัดแปลงวัสดุหรือลวดลาย แต่ก็ไม่ทำให้โครงสร้างของเครื่องแต่งกายเปลี่ยน

การศึกษาเรื่อง รำวง: กรณีศึกษารำวงอาชีพ ตำบลห้วยใหญ่ อำเภอบางละมุง จังหวัดชลบุรี อมรา กล่ำเจริญ ศึกษาเรื่องวิเคราะห์การละเล่นพื้นบ้าน รำโทน : ศึกษาเฉพาะกรณีอำเภอสามโก้ จังหวัดอ่างทอง และวราภรณ์ บัวผา ศึกษาเรื่องการแสดงหางเครื่องบางเสร่ คณะแม่ถนอม ตำบลบางเสร่ อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี พบว่า มีการนำองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์มาใช้เพื่อการประกอบอาชีพ โดยมีการประยุกต์ให้เข้ากับยุคสมัย โดยคำนึงถึงการจัดการทางธุรกิจ

การศึกษาเปรียบเทียบการรำแก้บน ที่วัดโสธรวราราม วรวิหาร ศาลพระพรหมเอราวัณและศาลพระกาฬสรัญญา บำรุงสวัสดิ์ พบว่าระบบธุรกิจ ส่งผลกระทบต่อองค์ประกอบของการแสดง ได้แก่ เวทีแสดง ผู้แสดง เครื่องดนตรี เครื่องแต่งกาย ตลอดจนเพลงที่ใช้ในการแสดง และสิ่งที่สำคัญที่สุดคือ รูปแบบวิธีการแสดง กระบวนท่ารำ ซึ่งมีผลทำให้คุณภาพของการแสดงลดน้อยลงตามลำดับ

3)กลุ่มคนจัดตั้งเพื่อการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงของไทย

บทบาทของกลุ่มเยาวชนล้านนา เป็นหนึ่งองค์กรที่ไม่เน้นการตอบสนองการท่องเที่ยวแต่เป็นการอนุรักษ์และให้ความสำคัญในทักษะของผู้แสดง โดยได้รับการสนับสนุนหรือมีเครือข่ายที่มีศักยภาพทำให้องค์กรได้รับโอกาสที่จะไปเผยแพร่ และพัฒนาทักษะให้ดียิ่งขึ้น

4)กลุ่มคนจัดตั้งเพื่อแสดงศรัทธาต่อพุทธศาสนา

การรวมกลุ่มกันของผู้อาวุโส ที่มีศรัทธาต่อวัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ เป็นกลุ่มช่างฟ้อนเล็บที่มาจากความศรัทธาในพุทธศาสนา จึงรวมตัวกัน จากการเริ่มจากการฟ้อนเพื่อเป็นพุทธบูชา ต่อมารัฐและผู้บริหารส่วนท้องถิ่นใช้การฟ้อนเป็นเครื่องมือในการสนับสนุนการท่องเที่ยว

5.2.4 การเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย

1)วิธีการสอนแบบดั้งเดิมที่ประสบความสำเร็จ สามารถสร้างศิลปินเอกได้ คือ การสอนแบบตัวต่อตัว ครูเป็นผู้พิจารณา ไม่มีเงื่อนไขเวลาเป็นสิ่งกำหนด

จากการศึกษาเรื่องวิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ครูเฉลย ศุขะวณิช

ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปินแห่งชาติ ต้นแบบของศิลปินชั้นครู ผู้ถ่ายทอด และสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย

ครูจำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแบบโบราณ

ครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครู ผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย โดย ไพโรจน์ ทองคำสุก พบว่า การใช้วิธีการสอนแบบวิธีการถ่ายทอดเฉพาะตัว ถ่ายทอดโดยคำนึงถึงผู้เรียน และผลสำเร็จเป็นหลัก ให้ความรู้แบบเท่าเทียมโดยยุติธรรม เว้นแต่ศิษย์จะสามารถเรียนรู้ได้มากน้อยเพียงไร แนะนำการจดจำบันทึกเพื่อให้ใช้ในการทบทวน ในการถ่ายทอดความรู้ทุกครั้งจะให้กำลังใจแก่ศิษย์ สอนให้รู้จักอดทน รักในงานนาฏศิลป์ไทย จะทำให้ลูกศิษย์ประสบความสำเร็จในการเรียนนาฏศิลป์ไทย

2)ครูมีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางนาฏศิลป์

จากการ ศึกษาการพัฒนากระบวนการเรียนรู้และการสืบทอดภูมิปัญญาศิลปะการแสดงหนังใหญ่ ปัจจัยที่มีผลกระทบต่อการสืบทอดและการสูญหาย คือ ครูผู้ถ่ายทอดหากมีอายุมาก การจดจำท่ารำ การไม่สามารถปฏิบัติให้ลูกศิษย์ดู ดังนั้นครู ต้องมีคุณสมบัติมีคุณธรรม จริยธรรม มีวิสัยทัศน์ มีความคิดริเริ่ม มีความจำเป็นเลิศ

3)กระบวนการศึกษาด้านประวัตินาฏศิลป์ไทย

การศึกษา เรื่อง การแสดงเป็นอากาศตไล และการศึกษานาฏยศิลป์ในงานสมโภชพระราชพิธีต่างๆที่ปรากฏบนภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ พบว่าในการศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา หรือองค์ประกอบการแสดง สามารถใช้วิธีการศึกษาโดยเทียบเคียงจากภาพจิตรกรรมฝาผนังได้

4)มีการเรียนการสอนในโรงเรียนเอกชน วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันอุดมศึกษา

ลักษณะการดำเนินงานของโรงเรียนเอกชน เป็นการเสริมการเรียนการสอนด้วยการจัดการแสดงทางนาฏศิลป์ โดยการสืบทอดการแสดงตามรูปแบบของกรมศิลปากร แต่ก็มีการประยุกต์หรือการสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตน

วิทยาลัยนาฏศิลป เป็นสถานศึกษาที่มุ่งเน้นการเรียนการสอนนาฏศิลป์เท่ากับการเรียนการสอนวิชาสามัญ โดยหลักสูตรทางนาฏศิลป์ได้รับการพัฒนาจากครูราชสำนัก และคณะละครที่มีชื่อเสียงในอดีต แต่มีการจัดการเรียนการสอนด้วยระบบการศึกษาทั่วไปของประเทศ

สถาบันอุดมศึกษา จัดรายวิชาที่ให้นิสิตนักศึกษาสร้างสรรค์นาฏศิลป์ใหม่ ด้วยกระบวนการระเบียนวิธีวิจัย โดยมีอาจารย์ที่ปรึกษาเป็นผู้ควบคุม

จากการศึกษา การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน พบว่านาฏศิลป์พื้นเมือง พื้นบ้านปัจจัยสำคัญในการสร้างสุนทรียะคือ ต้องเป็นการแสดงที่ปราศจากการกำหนดแบบแผนตายตัว ซึ่งเมื่อนำไปจัดการเรียนการสอนในสถานศึกษาจะพบว่า ขาดอิสระในการฟ้อน ซึ่งเป็นนาฏยลักษณ์ที่สำคัญของการฟ้อนของชาติพันธุ์และพื้นเมือง

5)การสร้างนวัตกรรมการเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์ เพื่อใช้พัฒนาการเรียนการสอนทางทฤษฎี

โดยการพัฒนาชุดวิชา โขน ในรูปแบบเวิล์ด ไวด์ เว็บ เพื่อให้การเรียนการสอนมีความสะดวก และนักเรียนมีความสนใจในการเรียนการสอนเพิ่มมากขึ้น แต่พบว่าการขาดแคลนงบประมาณ และทรัพยากรความรู้ และบุคคลส่งผลต่าการดำเนินงาน

การพัฒนานาฏยจารึกนาฏยศัพท์ไทยโดยใช้ระบบลาบาน เป็นการนำทฤษฎีการบันทึกท่ารำตามแบบตะวันตกมาใช้ในการทดลองบันทึกท่ารำไทย ซึ่งนับเป็นความก้าวหน้าในการเก็บรักษาองค์ความรู้ชนิดหนึ่ง

การสร้างศิลปินเอกโขนยักษ์ เป็นการสร้างคู่มือในการผลิตบุคลากรทางนาฏศิลป์ไทยให้เป็นศิลปินเอกทางโขนยักษ์ มีการอธิบายถึงแก่นของนาฏศิลป์คือการรักษารูปร่างให้มีพลังในการปฏิบัติและศักยภาพของศิลปิน แต่การจะเป็นศิลปินเอกได้ต้องมาจากการสร้างอัตลักษณ์ของตนเอง

5.2.5 จารีต ขนบธรรมเนียมและความเชื่อเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย

1)ความเชื่อทางนาฏศิลป์ไทย ประกอบด้วย ความเชื่อดั้งเดิม ศาสนาพราหมณ์ และศาสนาพุทธ

หนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ มีการทำพิธีกรรมขอขมาแม่พระธรณี เจ้าของที่ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ในการตั้งจอ เป็นความเชื่อเรื่องผี

การศึกษาการรำดรสาแบหลา ความเชื่อเรื่องโชคลางส่งผลกระทบต่องานแสดง เช่นอาจทำให้ดรสาแบหลาสูญหายเพราะ คิดว่าไม่เป็นสิริมงคลเมื่อมีตัวละครตายกลางโรง

หุ่นกระบอกชะเวงหลานแม่บุญช่วย ความเชื่อดั้งเดิมให้เห็นคือติดยันต์ไว้ด้านในของฉาก เนื่องจากเชื่อเรื่องคาถาอาคมเมื่อมีการแสดงประชันกัน

2)จรรยาบรรณศิลปินนาฏศิลป์ไทยให้ความสำคัญกับความกตัญญู และการอ่อนน้อมถ่อมตน

หุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ มีการทำพิธีบูชาครูก่อนแสดง ซึ่งเท่าที่สังเกตจะเป็นว่ามีเฉพาะสายที่เป็นศิลปะที่จะให้ความสำคัญด้านความกตัญญูเป็นสิ่งสำคัญมาก อาจเนื่องจากเป็นเรื่องความใกล้ชิดระหว่างครูและศิษย์

การศึกษา การสร้างศิลปินเอกโขนยักษ์ พบขนบธรรมนียมในการฝึกและแสดง เช่นการไหว้นักแสดงที่มีอาวุโสกว่า แต่เล่นเป็นตัวละครที่มีศักดิ์ต่ำกว่า

หุ่นกระบอกชะเวงหลานแม่บุญช่วย เป็นพิธีกรรมที่ประกอบด้วยความเชื่อทางพุทธและพราหมณ์ ไหว้เทพ กตัญญู เป็นคุณธรรมที่คนไทยยึดถือ

การศึกษา จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม การตรวจพลของพญาวานร การไหว้ครู ขอยอมตนเป็นศิษย์เป็นจารีตที่ได้รับการสืบทอดต่อกันมา

3)ระเบียบแบบแผนในการแสดงละครไทย

การศึกษา รูปแบบการแสดงเบิกโรงละครรำ เป็นจารีตที่สืบเนื่องกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ในสมัยรัชกาลที่ 9 ไม่พบว่ามีการแสดงเบิกโรงด้วยการละเล่น ที่พบว่ามีหลักฐานว่ามีการแสดงมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีการสืบทอดความเชื่อเรื่องชื่อชุดการแสดงที่มีชื่อเป็นมงคลเป็นชุดแรกในการแสดงเสมอ ส่วนในด้านรูปแบบและประเภทของการแสดงนั้นสามารถแบ่งประเภทการแสดงเบิกโรงออกเป็น 3 ประเภทคือ

1.การแสดงเบิกโรงด้วยการแสดงโขน ละครเป็นเรื่องสั้นๆ มีรูปแบบและลักษณะการแสดงที่ดำเนินตามแบบแผนของการแสดงโขน ละครใน

2.การแสดงเบิกโรงด้วยระบำทั่วไป มีรูปแบบการจัดแสดงตามแบบแผนของระบำมุ่งเน้นความงามงามด้านท่ารำ การเคลื่อนไหวอย่างนาฏศิลป์ไทย การแปรแถวและการแต่งกายที่มีการออกแบบให้สวยงามตามวัฒนธรรมไทย เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงนั้นมีทั้งแบบไม่มีเนื้อร้องและมีเนื้อร้องที่บรรยายเกี่ยวกับธรรมชาติ หรือประโยชน์สิ่งของที่เป็นชื่อระบำหรืออุปกรณ์การแสดง ซึ่งการแสดงประเภทนี้ใช้ได้ทุกโอกาส

3.การแสดงเบิกโรงด้วยระบำที่มีเนื้อร้องเฉพาะโอกาสและเหตุการณ์ที่สำคัญ ซึ่งเป็นสาเหตุให้การแสดงเบิกโรงชนิดนี้ใช้ในเฉพาะงานเท่านั้น ในด้านรูปแบบการแสดงมีลักษณะเช่นเดียวกับระบำ

การศึกษา การรำเข้าพระเข้านาง พบว่า วิธีการปฏิบัติ รำเข้าพระเข้านางมี 2 วิธี คือ

1. นั่งรำ จะไม่มีการเคลื่อนที่หรือย้ายตำแหน่งของตัวละคร ตัวพระนางอยู่ด้านซ้ายของตัวนาง ในกรณีที่มีตัวนาง 2 ตัว ตัวพระจะนั่งอยู่ตรงกลาง
2. ยืนรำ การเคลื่อนที่มีหลากหลาย ตัวพระสามารถเข้าเกี้ยวนางทั้งจากทางซ้ายและทางขวา ด้วยการเคลื่อนที่ตามไปรอบๆนาง หรือเดินเป็นวงกลมก็ได้ ท่าทางเป็นการกระแซะเข้าหานางสลับกับการถอนตัวออก เพื่อให้โอกาสนางผลักหรือเดินหนี

5.2.6 **องค์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย**

1)เครื่องแต่งกาย

การเปลี่ยนแปลง พบว่ามีการปรับลดงบประมาณ แต่ยังคงรูปแบบการแต่งกายหลักไว้ และมีการปรับเปลี่ยนวัตถุดิบในการสร้างเครื่องแต่งกาย

มีองค์กร 2 ประเภทที่มีบทบาทสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงรูปแบบเครื่องแต่งกายละครไทย

คือ กรมศิลปากร มีการศึกษาค้นคว้ารูปแบบ เครื่องแต่งกายดั้งเดิม และมีการออกแบบข้อกำหนดการสร้างเครื่องแต่งกายใหม่

บ้านเครื่องละคร เป็นการสร้างเครื่องละครตามแบบกรมศิลปากร แต่ก็มีบางส่วนที่ปรับปรุงให้มีอัตลักษณ์เฉพาะตัว โดยมีคณะละครเอกชนที่มีลักษณะร่วม คือมีการคิดค้นวิธีในการแต่งเครื่องแต่งกายให้รวดเร็วประหยัดเวลา

2)บทละคร

คุณค่าบทวรรณกรรมสำหรับการแสดง จากการศึกษาบทเกี้ยวจอหนังตะลุง วรรณกรรมประกอบการเล่นหนังใหญ่ และบทละครสังคีต พบว่านอกจากจะให้คุณค่าด้านความบันเทิงและด้านสุนทรียะแล้ว ยังถูกใช้เป็นเครื่องมือในการเผยแพร่แนวคิด คติธรรม ทั้งยังเป็นเครื่องบันทึกสภาพสังคมและวิถีชีวิตในขณะสร้างวรรณกรรมนั้นด้วย

3)ศิลปินและครู

คุณสมบัติของศิลปินและครูนาฏศิลป์ไทย

คุณลักษณะพิเศษของครูนาฏศิลป์คือ ต้องมีคุณสมบัติมีคุณธรรม จริยธรรม มีวิสัยทัศน์ มีความคิดริเริ่ม มีความจำเป็นเลิศ

คุณลักษณะพิเศษของศิลปิน ต้องเป็นผู้มีใจรักในศาสตร์ด้านนี้ มีความกตัญญู อ่อนน้อม มีความอดทนและขยันในการฝึกฝน ตลอดจนไหวพริบในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้า ซึ่งการสั่งสมประสบการณ์ในการแสดงมากๆจะส่งเสริมให้เป็นผู้ประสบความสำเร็จในด้านการแสดง

จากการศึกษาการสร้างศิลปินเอก โขนยักษ์ ศิลปินต้องมีความอ่อนน้อม พบเห็นขนบธรรมนียมในการฝึกและแสดง เช่นการไหว้นักแสดงที่มีอาวุโสกว่า แต่เล่นเป็นตัวละครที่มีศักดิ์ต่ำกว่า

4)ตัวละคร

จากการศึกษา การแสดงของนางเกศสุริยงแปลงและรำฉุยฉายพราหมณ์ พบว่าลีลาท่ารำ ของศิลปินแต่ละคนขึ้นอยู่กับ ลักษณะนิสัย ประสบการณ์การแสดง ลักษณะพื้นฐานท่ารำที่มีความนุ่มนวลหรือกระฉับกระเฉง และจะต้องเป็นผู้มีลีลาท่วงท่าที่สวยงามแสดงอารมณ์ทางใบหน้าและท่าทาง ตลอดจนการเคลื่อนไหวให้ถูกต้องตามสัดส่วนของร่างกาย โดยการจะประสบความสำเร็จในการสวมบทบาทของตัวละครใดนั้น ต้องมาจากฝึกฝนพื้นฐานให้ถูกต้อง แม่นยำ ผู้แสดงจำต้องศึกษาให้ทราบถึงภูมิหลังความเป็นมาของตัวละครนั้น ตลอดจนแสดงออกด้วยท่าทางที่เหมาะสมกับบุคลิกลักษณะของตัวละคร โดยต้องมีความเข้าใจในนาฏยลักษณ์ของการแสดงแบบราชสำนัก แบบพื้นบ้าน ตลอดจนการแสดงของตัวละครที่แสดงในโขน และตัวละครที่แสดงในละคร จะมีนาฏยลักษณ์ในการแสดงที่แตกต่างกัน

นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง สุนทรียในท่ารำของตัวพระแบบหลวงคือ การดัดสรีระให้อ่อน การสร้างเหลี่ยมมุมของเท้า เข่า ขา การเกร็งกร้ามเนื้อ เพื่อให้กระดูกสันหลังตั้งตรง (เป็นเส้นตรงที่ผึ่งผายมีพละกำลัง) การสร้างทรงโค้งและทรงกลมด้วยรูปทรงของแขนและท่ารำ การควบคุมการผ่อนถ่ายน้ำหนักอย่างช้าๆและประณีต ไม่ใช้พลังที่หนักหน่วง การเหวี่ยง การสั่นหรือการกระแทก การสร้างสมดุลของร่างกาย การจัดวางตำแหน่งในเชิงทัศนศิลป์ (เรื่องรูปทรง) แก่นของนาฏยลักษณ์ตัวพระแบบละครหลวง คือการใช้ร่างกายเป็นสื่อการแสดงศิลปะการร่ายรำของศิลปิน

ได้สร้างสรรค์ขึ้น ซึ่งขึ้นอยู่กับคุณลักษณะร่างกายกับศักยภาพการรำของศิลปิน จึงจะทำให้สามารถแสดงให้นาฏยลักษณ์ให้เห็นชัด อวัยวะของศิลปินนับเป็นเครื่องมือที่มีศักยภาพสูงจาการการฝึกฝนและจัดระเบียบร่างกายให้เกิดความแข็งแกร่งและยืดหยุ่น

นาฏยลักษณ์ตัวนางละครแบบหลวงเชิดฉิ่งเมขลา การพิจารณาถึงคุณค่าทางสุนทรียในการแสดงคือความงามตามรูปทรงต่างๆ การเคลื่อนไหวตามหลักการเคลื่อนที่ ความสัมพันธ์ของการเคลื่อนไหว หลักความสมดุลและอสมดุล ความอ่อนตัว ความแข็งแรงและความอดทนของกล้ามเนื้อ

นาฏยลักษณ์โขน พระรามจารีตการฝึกหัด การแสดงโขนของตัวพระราม ของไพฑูรย์ เข้มแข็งธีระเดช กลิ่นจันทร์ และศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ พบว่า เพลงหน้าพาทย์เป็นการแสดงความสามารถของตัวเอกในการแสดงโขน โดยลักษณะเฉพาะคือการไม่กล่อมตัว กล่อมไหล่ กล่อมหน้า หน้าพาทย์เพลงกลม ก็เป็นหนึ่งในการแสดงของผู้แสดงเป็นตัวเอกโขนพระ

นาฏยลักษณ์โขน โขนยักษ์ต้องผ่านการฝึกฝนพื้นฐานมาเป็นอย่างดี แล้วถ่ายทอดท่ารำหน้าพาทย์ให้สง่าน่าเกรงขาม การรบ โดยทศกัณฑ์จะมีอารมณ์รัก โลภ โกรธ หลง ต่างจากพระราม ซึ่งมีการกล่อมหน้า สบัดหน้าเป็นต้น

5)ชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทย

ทะเบียนข้อมูล วิพิธทัศนา แบ่งการแสดงด้านนาฏศิลป์ไทย มี 2 รูปแบบคือ คือนาฏศิลป์ราชสำนักและนาฏศิลป์พื้นบ้าน ทั้งที่สืบทอดมาจากเดิม และปรับปรุงขึ้นใหม่

ก)รูปแบบการแสดงละครประเภทต่าง ๆ

ปรารถนา จุลศิริวัฒนวงศ์ ศึกษาการแสดงละครคณะปรีดาลัยของพระนางเธอลักษมีลาวัณ

1. เปิดการแสดง โดยพิธีกรแจ้งชื่อเรื่อง ผู้กำกับ ผู้ประพันธ์บทและนักแสดงเอก
2. ดำเนินเรื่อง ด้วยการพูดเจรจา มีผู้บอกบทอยู่หลังฉาก นักแสดงตัวเอกเป็นผู้ขับร้องเพลง มีระบำประกอบละครที่สอดคล้องกับเรื่อง
3. ไม่มีการแสดงสลับฉาก หากเรื่องยาวจะพักครึ่งประมาณ 5-10 นาที ละครจบบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี
4. ใช้ท่าทางตามธรรมชาติในการแสดงไม่ตีบท ใช้ท่าทางเลียนแบบนาฏศิลป์ตะวันตก ประยุกต์เพื่อประกอบการแสดง

ฤดีชนก ระพิพันธ์ ศึกษาลักษณะการแสดงละครหลวงวิจิตร

1. เป็นละครที่ผสมผสานระหว่างท่ารำทางนาฏศิลป์และท่ารำธรรมชาติเรียกว่า ท่ากำ-แบ
2. ดำเนินเรื่องด้วยการเจรจาและผู้แสดงร้องเพลงเองในบางฉาก
3. ใช้เพลงไทยเดิมและเพลงไทยสากล
4. ประกอบด้วยวงดนตรีไทยคือวงปี่พาทย์และวงเครื่องสาย และวงดนตรีสากลคือ Chamber Orchestra
5. มีระบำประกอบตามเนื้อเรื่อง และระบำปลุกใจสลับฉาก
6. มีการร้องเพลงสลับฉาก (หน้าม่าน)
7. แต่งกายแบบยืนเครื่องละครไทย ผสมการแต่งกายแบบเชื้อชาติและสามัญชน เป็นการใช้ทรัพยากรที่มีอยู่อย่างประหยัดและคุ้มค่า

8. มีฉากเปลี่ยนตามท้องเรื่อง
9. นักแสดงมักใช้ผู้หญิง ปัจจุบันอาจใช้ทั้งผู้ชายและผู้หญิง
10. เนื้อเรื่องละครส่วนใหญ่นำประวัติศาสตร์มาตีความใหม่ ให้ผู้คนทั่วไปเข้าใจได้ง่ายโดยเพิ่มความสนุกสนานตื่นเต้นและประทับใจ โดยเนื้อหาส่วนใหญ่เน้นให้ผู้ชมเกิดความรักชาติ

สมพิศ สุขวัฒน ศึกษา ผู้ชนะสิบทิศ : ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม พบลักษณะการแสดงละครพันทางเรื่องผู้ชนะสิบทิศของเสรี หวังในธรรม

บทละคร เป็นกลอนบทละครที่เสรี ถอดความหมายจากร้อยแก้วจากบทประพันธ์เดิมมาประพันธ์เป็นกลอนบทละคร

ผู้แสดง เป็นศิลปินกรมศิลปากร ชายจริงหญิงแท้ ที่มาจากการคัดเลือกผู้แสดงให้มีความเหมาะสมกับบทบาท แล้วสามารถถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละครได้ดี

ฉาก มักใช้ฉากเดิมที่มีอยู่แล้ว แล้วนำเทคโนโลยีเสริมให้เกิดความสมจริงมีการแบ่งบทเป็นตอนๆ

เพลง มีการบรรจุเนื้อร้องลงในทำนองเพลง เพลงออกภาษา

เครื่องแต่งกาย ยึดตามแบบกรมศิลปากรในการแต่งกายตามเชื้อชาติ แต่มีการเพิ่มความหรูหราด้วยการปักดิ้น เครื่องประดับและสีสรรตามฐานะตัวละคร

วิธีการแสดง มีบทพูดและเน้นการบอกบท การเจรจาของตัวละครชาติต่างๆ เจรจาเป็นสำเนียงภาษาไทยธรรมดา

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม ศึกษาการแสดงละครคุณสมภพ พบว่านาฏยลักษณ์ของละครคุณสมภพ

1. ลักษณะบทละครของคุณสมภพมีที่มาจากประวัติศาสตร์ทั้งชาติไทยและชนชาติอื่น และจากวรรณคดีทั้งวรรณคดีเพื่อการแสดงและเพื่อการอ่าน
2. การเปิดเรื่องมี 6 ลักษณะ คือ การเปิดรื่องด้วยการบรรยายหรือเกริ่นนำ การเปิดเรื่องด้วยระบำหมู่ การเปิดเรื่องด้วยการบรรเลงเพลงนำอารมณ์ การเปิดเรื่องด้วยการขับลำนำหรือเสภา และการเปิดเรื่องด้วยการแสดงภาพนิ่ง(Tableaux Vivantes)
3. การสร้างบทบริภาษ เป็นอีกลักษะเด่นของคุณสมภพ โดยมีลักษณะกระบวนกลอนที่กระชับ กระทัดรัด โดยคำนึงถึงภูมิหลังของตัวละครเป็นสำคัญ
4. การสร้างความตระการตาที่มาจากการใช้นักแสดงจำนวนมาก ทั้งในการแสดงระบำหมู่ โดยเป็นระบำมาตรฐานและระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ มีเนื้อหาเกี่ยวกับการเฉลิมพระเกียรติ การปลุกใจ การบันเทิง การอวยพรหรือสรรเสริญบูชา และการชมธรรมชาติ ตลอดจนการใช้คนจำนวนมากในฉากรบระบำกองทัพและขบวนแห่
5. การสร้างความสะเทือนอารมณ์ต่างๆ ในบทชมความงาม บทเกี้ยวพาราสี บทบริภาษ การคร่ำครวญโศกเศร้าและการฆ่าตัวตาย
6. การสร้างเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับและศิราภรณ์ ที่มาจากการค้นคว้าหลักฐานทางประวัติศาสตร์ โดยออกแบบให้เอื้อต่อการผลิตและความสะดวกในการแสดง

7. ลักษณะท่ารำ ไม่เน้นการตีบททุกคำอย่างละครใน แต่เลียนแบบการตีบทอย่างละครกรมพระยานริศรา นุวัดติวงศ์
8. บทเพลงมีความไพเราะและส่งให้ผู้แสดงแสดงความรู้สึกสื่อสารให้ผู้ชมได้เป็นอย่างดี
9. การออกแบบฉากโดยอาศัยหลักฐานทางประวัติศาสตร์ เป็นฉากเสมือนจริงซึ่งใช้เป็นส่วนใหญ่และฉากแบบจินตนาการที่ใช้เพลง 2 เรื่อง

สุดารัตน์ กัลยา ศึกษาการแสดงที่วังมังคละสถาน พบลักษณะของการแสดงละครพูดสลับรำ เรื่องรุ่งฟ้าแหลมสิงห์

ลักษณะบทละคร เป็นร้อยแก้วสลับกลอนสุภาพ ดำเนินเรื่องโดยใช้บทบรรยาย มีบทร้องทำให้เนื้อเรื่องน่าสนใจขึ้น มีเพลงประกอบฉาก มีบทเจรจา มีการอธิบายรายละเอียดเกี่ยวกับการแสดงในแต่ละฉาก เช่น อุปกรณ์ที่ใช้ตัวละคร หน้าที่ตัวละคร ตำแหน่งตัวละคร ทรงเขียนโดยอาศัยสถานที่จริงของวังเป็นส่วนสำคัญ

วิธีการแสดง รำตีบทตามบทร้องและตามบทเจรจา ใช้แสง เสียงที่ดูสมจริง ใช้การปิด-เปิดไฟ แทนการปิด-เปิดฉาก เปิดไฟสว่างและไฟหรี่แทนกลางวันและกลางคืน เครื่องแต่งกายใช้การดัดแปลงที่มีอยู่เดิม และจัดหาใหม่ตามความเหมาะสม

ข)นาฏศิลป์พื้นบ้าน

ฟ้อนผู้ไทยในเรณูนคร เอกลักษณ์คือ การดีดตัวเบาๆให้ลอยจากพื้น

ฟ้อนภูไทในวาริชภูมิ สกลนคร นาฏยลักษณ์ฟ้อนหางนกยูงและฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ มีการส่ายสะโพก

นาฏยประดิษฐ์ของพนอ นาฏยลักษณ์อีสาน จังหวะเข่าสะดุ้งขึ้น การวาดวงอย่างอิสระ การจีบที่ไม่ต้องกรีดนิ้ว และพรมนิ้วขณะวาดวง การก้มหรือโน้มตัวโดยไม่ตึงแผ่นหลัง

ฟ้อนนางเทียมในพิธีบุญเลี้ยงบ้าน ลักษณะการฟ้อน เน้นการกระโดด การขย่มตัว ท่าทางที่รุนแรง รวดเร็ว วาดลำแขนในลักษณะกว้าง

นาฏยลักษณ์การฟ้อนอีสาน นาฏยลักษณ์คือ การจีบหัวแม่มือไม่ติด มีการพรมนิ้ว การม้วนมือ การขย่มตัวและเขาตามจังหวะ ลำตัวแข็งและเอนทั้งตัว ท่าฟ้อนส่วนใหญ่เป็นการเลียนกิริยาคน สัตว์ ธรรมชาติ โดยมาจากการศึกษาจากหมอลำ เซิ้งบั้งไฟ(ยโสธร) หมอลำซิ่งและหมอลำประยุกต์ ฟ้อนหมากกั๊บแก๊บและรำเพลินในวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด ฟ้อนตังหวายและฟ้อนสีทันดอกของราชภัฏอุบลราชธานี เป็นฟ้อนที่มาจากความเชื่อดั้งเดิม การติดต่อสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อเป็นที่พักพิงในเรื่องที่เกินความสามารถที่จะแก้ไขได้ด้วยตนเอง

การฟ้อนผีฟ้านางเทียม นาฏยลักษณ์ ม้วนมือสบัดออก การย่ำไม่เปิดส้นเท้า และเปิดส้นเท้าเมื่อต้องการความเร็ว การก้มตัวไปข้างหน้า การเอนไปข้างหลัง และการเอนด้านข้างโดยมีการยกสะโพกฝั่งตรงข้ามเพื่อถ่วงน้ำหนัก

การฟ้อนสาวไหมของครูบัวเรียวและครูคำ นาฏยลักษณ์ ไม่มีการดัดเอว ตึงไหล่ ยืดยุบตัวไม่กระทบเข่า

แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนนีโอล้านนาแบบใหม่ การฟ้อนนีโอล้านนานี้ นาฏยลักษณ์คือ รำเลื้อย ก้าวเท้าพร้อมดันสะโพกไปด้านข้าง ตัวโน้มหน้า ข้างและหลัง เป็นการเคลื่อนไหวด้วยพลังที่ช้าและเบา แต่มีความหนักแน่น

การฟ้อนของชาวไทลื้อ จังหวัดน่าน นาฏยลักษณ์ในการฟ้อน ไม่มีการบังคับนิ้วมือ ทำให้เป็นลักษณะมือง อ การยืดยุบตัวที่นุ่มนวลไม่มีการกระทบเข่า

ฟ้อนไททรงดำที่จังหวัดเพชรบุรี นาฏยลักษณ์ ฟ้อนควงมือ หมุนสะบัดมือ มีการขยับสะโพกในสัมพันธ์กับการย่ำเท้า โดยส่วนช่วงบนลำตัวนิ่ง มีการย่อเข่าตลอดเวลา ไม่ยกเท้าสูง

การฟ้อนรำของกะเหรี่ยง นาฏยลักษณ์ มือแบ กำมือ ก้าวเท้า ยืนตรง แตะเท้า และย่ำเท้า ตัวตรงและการตีไหล่ โดยเฉพาะการม้วนมือและสะบัดข้อมือ

การฟ้อนรำของชาวชอง ลักษณะท่ารำ มีทั้งที่เลียนแบบมาจากอากัปกิริยาที่เป็นท่าทางธรรมชาติ และท่าทางของท่ารำพื้นฐานในการแสดง เพื่อต้องการสื่อความหมายในการแสดง กระบวนท่ารำเริ่มจากท่าง่ายแล้วเพิ่มการเคลื่อนไหวร่างกายในส่วนอื่น

การรำผีมอญ อำเภอโพธาราม ราชบุรี ท่ารำเน้นการวาดแขนจากข้างหนึ่งไปสู่ข้างหนึ่ง ใช้การเลื่อนเท้าในเพลงช้าและตบเท้าอยู่กับที่ และในเพลงเร็วใช้การเขย่งและกระโดดเป็นหลัก

นาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล การถ่ายน้ำหนักไปข้างใดข้างหนึ่ง การเขยิบเท้า ลักษณะของท่ารำ เป็นการตั้งวงเหยียดแขน 90 องศา ลักษณะมือแบตั้งวง 2 นิ้ว การเคลื่อนที่โดยการเขยิบเท้าข้างที่ไม่ได้รับน้ำหนัก การกดเอว กดไหล่ ศีรษะและย่อเข่าข้างเดียวกันหมด

ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี เป็นการศึกษาเกี่ยวกับการสร้างสรรค์ระบำพื้นบ้าน โดยมีพื้นฐานมาจากการเต้นรองเง็ง เต้นซัมเป็งและโยเก็ต ซึ่งเป็นศิลปะที่คาดว่าน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากมาเลเซีย โดยมีในกลุ่มคนไทยมุสลิมในภาคใต้ ลักษณะของรองเง็งคือท่าเต้นที่เก็บมือและเท้าไว้ข้างหลัง ซัมเป็งมีลักษณะคล้ายรองเง็ง แต่จังหวะช้ากว่า ท่าเต้นซับซ้อนกว่า ประกอบกับดนตรีสำเนียงอาหรับ โยเก็ตเป็นการเต้นที่มีท่าทางที่รวดเร็วกว่าทั้งสองชุดที่กว่ามาก

นาฏยลักษณ์ของการแสดงมะโย่ง คือ มือตั้งวง มือจีบ ชี้นิ้ว แบมือ พนมมือ กำมือ ตั้งศีรษะตรงมากที่สุด ลำตัวตั้งตรงมากที่สุด แล้วมีการโน้มลำตัวมาหน้า เอนไปข้างหลัง ส่ายสะโพก มีการนั่งขัดสมาธิ ท่านั่งทับเท้า ยืนงอเข่า ยืนตรง ย่ำเท้า ยกเท้า และกระทืบเท้า

นาฏยลักษณ์โนรา การจีบนิ้วของโนรา นิ้วชี้ทับนิ้วหัวแม่มือให้นิ้วไขว้กันไว้ การทรงตัว หน้าเชิด ลำตัวแอ่นไปข้างหน้า อกอยู่ระเดียวกับเข่า ก้นงอนเล็กน้อย เข่าย่อ การเคลื่อนไหว เอวเป็นศูนย์กลาง ถ้าข้างบนนิ่งข้างล่างต้องเคลื่อนไหว ข้างบนเคลื่อนไว้ข้างล่างนิ่งเท้า เป็นการตั้งเหลี่ยม ทำมุม90 องศามีการยกขาหน้า การเดินตีนเตี้ย

การแสดงพื้นบ้านของอำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย องค์ประกอบของการแสดงและลักษณะท่ารำของการแสดงพื้นบ้านทั้ง 4 กลุ่ม ในอดีตเป็นลักษณะท่าทางตามความสามารถเฉพาะบุคคล ปัจจุบันได้รับอิทธิพลของท่ารำมาตรฐานจากการแสดงละครรำ และจากท่าทางตามหลักนาฏศิลป์ไทยโดยมีนายสำเนา จันทร์จรูญเป็นผู้รื้อฟื้นการแสดงพื้นบ้านขึ้นมาและเป็นผู้ปรับปรุงให้การแสดงพื้นบ้านดูน่าสนใจมาก

การแสดงพื้นบ้าน อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ กระบวนท่ารำเป็นการนำลักษณะกริยาของมนุษย์ตามธรรมชาติ เป็นท่ารำง่ายๆ รำซ้ำๆ

การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน ฟ้อนเกี้ยว เป็นการฟ้อนที่ฝ่ายชายเข้าประชิดตัวฝ่ายหญิงเพื่อฉวยโอกาสจับต้องร่างกายและของสงวน หมอลำ ปัจจุบันการฟ้อนเกี้ยวเข้าสู่หลักสูตรสถานศึกษา มีการกำหนดรูปแบบด้วยนาฏศิลป์ราชสำนัก ทำให้ลักษณะเฉพาะของฟ้อนเกี้ยวต่างจากของเดิม ลักษณะท่าฟ้อนมีความเป็นอิสระสูง ไม่มีข้อกำหนดตายตัว ผู้ฟ้อนสามารถฟ้อนได้ตามความพึงพอใจซึ่งขึ้นอยู่กับปฏิภาณไหวพริบของผู้ฟ้อน ลักษณะเฉพาะของท่าฟ้อน คือการย่อน การโหย่น การยึกไหล่และการถกเท้า จังหวะการฟ้อนเป็นการสะดุ้งตัวขึ้นตามทำนองของแคน

หมอลำกกขาขาว นาฏยลักษณ์ในการแสดง การฟ้อนกกขาขาวมีลักษณะของการใช้จังหวะที่รุนแรงเมื่อนำมาเปรียบเทียบกับการรำตามแบบนาฏศิลป์ไทย การจีบมือที่ไม่ติดกัน การบิดเข่าไปมาซ้ายขวา การส่ายสะโพก การเอนตัวไปด้านหลัง

นาฏยลักษณ์ของโนรา ลักษณะการทรงตัว ในแต่ละท่าจะต้องสัมพันธ์กันทั้งหมด เริ่มตั้งแต่ส่วนหน้าจะต้องเชิดขึ้นเล็กน้อย ลำตัวแอ่นไปข้างหน้า อกอยู่ระดับเดียวกับเข่า ก้นงอนขึ้นเล็กน้อย เข่าจะต้องย่อ โดยทุกส่วนจะต้องอยู่ในแนวเดียวกัน เรียกว่า รำได้โสฬส (คำว่า โสฬส คือ ลักษณะท่ารำโนราที่มีความสมดุลในเรื่องของการทรงตัว) การเคลื่อนไหว แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนบนและส่วนล่าง โดยยึดเอาสะเอวเป็นจุดศูนย์กลาง การเคลื่อนไหวตัวในการรำโนรานั้นถ้าหากว่าส่วนบนนิ่งส่วนล่างต้องเคลื่อนไหว และหากว่าส่วนล่างเคลื่อนไหวส่วนบนก็จะนิ่ง ลักษณะการใช้มือ มี 2 ลักษณะ คือ จีบ ลักษณะของจีบโนราจะใช้นิ้วชี้ทับนิ้วหัวแม่มือให้นิ้วไขว้กัน ซึ่งมีหลายลักษณะตามตำแหน่งที่วางจีบไว้ เช่น จีบหน้า จีบหลัง จีบข้าง วง ลักษณะวงของโนราจะเป็นมุมฉาก โดยที่ข้อศอกจะทำมุมประมาณ 90 องศา ซึ่งมีหลายลักษณะ เช่น วงบน วงหน้า ลงข้าง ลักษณะการใช้เท้า การรำโนราจะมีลักษณะการใช้เท้าหลายอย่างเช่น การตั้งเหลี่ยม คือการก้าวเท้าออกทั้งสองข้าง ย่อเข่าลงให้ตรง เข่าทำมุมประมาณ 90 องศา การยกขา ลักษณะการยกขาโนรามี ยกขาด้านหน้า และการเดินตีนเตี้ย

นาฏยลักษณ์ของตัวพราน การใช้มือของตัวพรานขณะร่ายรำจะไม่แบมือเหยียดนิ้วตึง แต่จะกำมือและงอนิ้วเข้าหาฝ่ามือเล็กน้อย นิ้วชี้จะเหยียดออกมากกว่านิ้วอื่น วิธีการทรงตัว ลักษณะส่วนใหญ่ที่พบมักเดินก้มลำตัวลงตั้งแต่สะเอวถึงลำคอส่วนของศีรษะจะเชิดมองไปข้างหน้า เช่น ท่าโผล่ ท่าท่องโรง เป็นต้น และในบางท่า ถ้ายืดลำตัวตั้งแต่สะเอวถึงศีรษะขึ้นตรงก็จะต้องงอเข่าทั้ง 2 ข้างลง เช่น ท่าสูง ท่านาดเร็ว เป็นต้น ลักษณะการเปลี่ยนท่ารำของตัวพรานนั้นจะไม่มีการกำหนดจังหวะที่แน่นอนใช้วิจารณญาณของผู้แสดงเป็นหลัก วิธีการร่ายรำของตัวพรานนั้นจะไม่นำอุปกรณ์มาประกอบการแสดงเลย นอกจากลำตัวของผู้แสดงเอง

เอกลักษณ์ของการแสดงโนราแขก วิธีการแสดงแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม การแก้บนเรียกว่า โรงครู และการแสดงเพื่อความบันเทิง เรียกว่าโรงสนุก ซึ่งแตกต่างกันในการทำพิธีกรรมจะเพิ่มขั้นตอน โนราและเจ้าภาพไหว้ครู มีการร่ายรำที่เป็นท่าเฉพาะที่ใช้แสดงอารมณ์โกรธ จนจบเพลง การร่ายรำ จะเน้นความนิ่มนวล ความมีสมาธิในการรำ จังหวะการรำเน้นจังหวะเร็วปานกลางและช้า

การแสดงมะโย่ง คณะสรีปัตตานี ลักษณะท่ารำที่ใช้ในการรำเบิกโรงมะโย่งทั้ง 5 เพลง คือ ลักษณะการใช้มือและแขน 7 ลักษณะ คือ มือตั้งวง มือจีบ ชี้นิ้ว แบมือ พนมมือ กำมือ และมือถืออุปกรณ์ มีท่าใช้มือและแขนในการตั้งวงด้านหน้าพบมากที่สุด ส่วนการใช้มือและแขน มี 3 ระดับ คือ ระดับศีรษะ ระดับอก และระดับต่ำกว่าเอว มีการใช้มือและแขนระดับอก การใช้ศีรษะ 4 ลักษณะ คือ ตั้งตรง ก้มหน้า ลักคอซ้ายและลักคอขวา มีท่ารำในลักษณะตั้งตรงมากที่สุด ลักษณะของการใช้ลำตัว 4 ลักษณะด้วยกันคือ ลักษณะของตั้งตรง ลักษณะของลำตัวที่โน้มมาด้านหน้า ลักษณะของลำตัวที่เอนไปข้างหลัง และลักษณะของลำตัวที่ใช้ในการส่ายสะโพก มีลักษณะของลำตัวที่ตั้งตรงมากที่สุด มีลักษณะของการใช้เท้าและขา 10 ลักษณะ คือ นั่งกับพื้นในลักษณะคล้ายขัดสมาธิ นั่งกับพื้นในลักษณะนั่งทับเท้าขวา นั่งกับพื้นในลักษณะท่านั่งทับเท้าซ้าย นั่งลักษณะคล้ายการคุกเข่า นับพับเพียบหรือขัดสมาธิ ยืนงอเข่าเล็กน้อย ยืนตรง ย่ำเท้า ยกเท้า และกระทืบเท้า ซึ่งผลจากการนำลักษณะการใช้เท้าและขาเหล่านี้มาวิเคราะห์พบว่าลักษณะของการก้าวเท้าพบมากที่สุด

การแสดงโขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง เรื่องที่ใช้ในการแสดงโขนสด นิยมใช้เรื่องรามเกียรติ์เพราะเนื้อเรื่องสนุกสนาน การต่อสู้ชวนให้ติดตาม มีค่านิยมทางสังคม ความเชื่อ คติสอนใจแฝงไว้ให้ผู้ชมติดตามและรับรู้ผ่านตัวละคร การแต่งกาย เป็นเครื่องแต่งกายที่ประดิษฐ์เอง รูปแบบเครื่องแต่งกายที่เลียนแบบมาจากการแสดงโขน ทั้งรูปแบบของสีสัน ลวดลาย เครื่องประดับและศีรษะ แต่ไม่ประณีต ศีรษะทำจากกระดาษประดับกระจกเขียนลวดลาย เวลาสวมจะค้างไว้บริเวณหน้าผากโดยใช้ผ้ารองบริเวณหน้าภายในศีรษะ เปิดหน้าค้างไว้สำหรับร้อง พากย์และเจรจาด้วยตนเอง การพากย์ – เจรจา และเพลงร้อง ผู้แสดงจะพากย์เจรจาและร้องด้วยตนเอง กระบวนการร้องได้แบบอย่างมาจากลิเก หนังตะลุง และละครชาตรี ไม่มีหลักเกณฑ์ที่แน่นอนตายตัว ใช้วิธีการด้นกลอนสดๆ มุ่งเน้นตลกขบขันและทันยุคสมัย ลักษณะการร้องมีทำนองนอกและทำนองใน ขณะที่ตัวแสดงร้องโทนจะตีคลอ มีจังหวะหนัก-เบา ตามจังหวะการร้อง ตอนขั้นต้นร้องขึ้น “ออ” นำก่อนแล้วจึงร้องเนื้อ เมื่อจบต้องจบด้วย “ออ” เช่นกัน เพื่อเป็นสัญญาณให้คนตีโทนรู้หรืออาจซ้ำประโยคสุดท้ายแทนการลง “ออ” ก็ได้ เวที ฉาก แสง เสียง ใช้แสงสีที่มีดวงไฟกำลังแรงสูง ไฟสปอร์ตไลท์ด้านบนเวทีด้านข้างและไฟราวแขวนไว้ด้านบน ระบบเสียงใช้ลำโพงและเครื่องเสียง มีไมโครโฟนห้อยและวางกระจายตามจุดต่างๆ มีการใช้เทคนิคในการเหาะเหินเดินอากาศ การชักรอก

ค)นาฏศิลป์ราชสำนัก

กระบวนท่ารำของรามสูรในการแสดงเบิกโรงละครใน เบิกโรงเป็นการแสดงที่มีรูปแบบการรำที่เป็นชุดหรือการแสดงที่เป็นเรื่องราวโดยมีลำดับขั้นก่อนที่จะแสดงหนังใหญ่ โขน ละคร โดยเนื้อเรื่องในชุดการแสดงเบิกโรงส่วนใหญ่จะไม่เกี่ยวข้องหรือต่อเนื่องกับการแสดงหลัก กระบวนท่ารำของรามสูร มีลักษณะรูปแบบของท่ารำตามแบบละครในดังนี้ การตีบทที่ละเอียดตามความหมายของท่ารำทุกท่า ลักษณะท่ารำเป็นแบบท่าตัวยักษ์ ในการแสดงละครในมีกระบวนท่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว กระบวนรบตามบทร้อง ลักษณะการรำแล้วพบว่าเป็นลักษณะท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะการรำรามสูรในละครใน คือ เป็นท่ารำที่มีความเข้มแข็ง สง่างามและดุดัน แต่แฝงไว้ด้วยความสวยงามและประณีต (ลักษณะของอสูรเทพบุตร)

ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร องค์ประกอบหนึ่งเมื่อมีการจัดแสดงโขน เมื่อนำระบำไปประกอบในการแสดงละครหรือโขน จะมีส่วนสำคัญในการสร้างความอลังการ ตระการตา เป็นการเพิ่มความสมบูรณ์และความเด่นชัดของเนื้อเรื่องยิ่งขึ้น ระบำเป็นศิลปะที่ใช้ผู้แสดงตั้งแต่สองคนขึ้นไป เน้นความพร้อมเพรียงในกระบวนท่ารำ ไม่จำกัดเพศหรือลักษณะของผู้แสดง มักใช้เพลงบรรเลงประกอบ หรืออาจมีบทร้องด้วยก็ได้ โดยเน้นความบันเทิงเป็นสำคัญ ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร ที่สำคัญมี 4 ประเภท มีรูปแบบและขั้นตอนตลอดจนกระบวนรำใกล้เคียงกัน ระบำเหล่านี้ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อสอดแทรกในการแสดงโขนให้เกิดความตระการตาและทำให้เนื้อหาสมบูรณ์ ระบำเหล่านี้อาจนำไปแสดงแยกต่างหากจากการแสดงโขนก็ได้ โดยสรุปแล้วท่ารำส่วนใหญ่มักมาจาก แม่ท่า แม่บทของนาฏศิลป์ โขน ละคร โดยมีการเพิ่มท่าลักษณะเฉพาะ ท่าจากเพลงหน้าพาทย์ กระบวนท่ารบ ซึ่งล้วนเป็นการหยิบยืมท่าที่มีอยู่เดิมทั้งสิ้น มีการแต่งใหม่บ้างเป็นบางส่วน และทำให้เกิดความแตกต่างจากท่ารำที่มีอยู่แล้วด้วยการแปรแถว การเชื่อมท่า การเลือกใช้เพลงที่มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

รำเชิดฉิ่งเมขลา การรำเชิดฉิ่งของตัวนางมีความสัมพันธ์กับการรำเพลงเชิดฉิ่งที่ใช้ในการฝึกหัดเบื้องต้น โดยเมื่อเป็นชุดการแสดงเฉพาะ จะมีการเพิ่มท่ารำในช่วงเริ่มต้น แล้วเป็นกระบวนท่ารำที่แสดงการลอยอยู่ในอากาศ เป็นการแสดงความสามารถของผู้แสดงด้วยการเพื่อท่ารำเฉลิมเฉพาะของตัวละคร และใช้เพลงเชิดเพื่อแสดงความเชื่อมโยง

กับเรื่องราวในลำดับถัดไป เอกลักษณ์ของการรำเชิดฉิ่งเมขลา คือการห่มเข่า ย่ำเท้า ซอยเท้า หรือการขยั่นเท้าในจังหวะถี่ๆของฉิ่ง ประกอบกับท่าโยนแก้ว โดยหลักการรำเชิดฉิ่งที่สำคัญที่สุด คือการปฏิบัติท่ารำให้ตรงกับจังหวะฉิ่ง

ดรสาแบหลา เป็นการแสดงที่มุ่งอวดศิลปะการร่ายรำและศิลปะการใช้อาวุธของตัวนาง ด้วยการแสดงออกที่คล่องแคล่วแต่แฝงความนุ่มนวลงดงามตามแบบแผนละครไทย การศึกษาการรำจากกลุ่มตัวอย่าง มีความเหมือนกันคือลักษณะการรำที่กระฉับกระเฉง คล่องแคล่วเพียงแต่มีความต่างในลีลาท่าทางและสื่ออารมณ์ทางสีหน้าและแววตา ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการได้รับการถ่ายทอดและฝีมือประสบการณ์บุคลิกของศิลปินเอง

รำฉุยฉายพราหมณ์ ในการรำฉุยฉาย จะต้องเป็นผู้ผ่านการฝึกฝนรำมาตรฐานทั้งรำประเภทประกอบจังหวะ และรำใช้บทมาแล้ว และจะต้องเป็นผู้มีลีลาท่วงท่าที่สวยงามแสดงอารมณ์ทางใบหน้าและท่าทาง ตลอดจนการเคลื่อนไหวให้ถูกต้องตามสัดส่วนของร่างกาย การศึกษาเทคนิคการรำของศิลปินผู้มีชื่อเสียง พบว่ามีโครงสร้างท่ารำที่คล้ายกัน แตกต่างในรายละเอียดปลีกย่อย อาทิ ตำแหน่งมือ เท้า การใช้จังหวะถี่ ห่างต่างกัน ตามประสบการณ์การแสดงและเอกลักษณ์เฉพาะตัว แต่ที่ศิลปินทั้ง 3 ท่าน ให้ความสำคัญเหมือนกัน คือ การแสดงอารมณ์และสีหน้าที่เน้นการสื่อให้ผู้ชมทราบว่า พราหมณ์มีความสุขและมีความภาคภูมิใจในรูปโฉมของตนเองและต้องให้เห็นความงดงามของดวงตาระหว่างผู้แสดงและผู้ดู และหากต้องการให้การแสดงดูมีชีวิตชีวามากขึ้น ควรเคลื่อนไปตามจุดต่างๆบนเวทีให้มาก เท่าที่บทร้องอำนวย

เชิดฉิ่ง : การรำชุดมาตรฐานตัวพระในละครใน เชิดฉิ่งเป็นการรำใช้เพื่ออวดฝีมือของตัวเอกหรือพระเอก ท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของการรำเชิดฉิ่ง คือ ท่ารำที่ประกอบด้วยการห่มเข่า การซอยเท้าและขยั่นเท้าพร้อมจังหวะฉิ่ง อาทิ ท่านางนอนดึงแขนข้างตัวแล้วห่มเข่า โดยกลวิธีที่ทำให้รำเชิดฉิ่งได้สวยงาม คือการคำนึงถึงท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ปฏิบัติดังต่อไปนี้ เกร็งกล้ามเนื้อขาขณะห่มเข่า แบ่งน้ำหนักให้เท่ากันทั้ง 2 ขา ระหว่างซอยเท้าและไม่ต้องกันเข่ามาก ถ่ายน้ำหนักที่ขาหน้าขณะขยั่นเท้าและเกร็งหน้าขาไว้

ลงสรงโทน : กระบวนท่ารำในการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา การวิเคราะห์จากกลุ่มตัวอย่าง พบว่ามีกระบวนท่ารำหลักรวม 16 ท่ารำเป็นท่ารำที่นำมาจากการแต่งกายยืนเครื่องพระ คือ ท่าสนับเพลา ภูษา ฉลององค์ เกราะเจียระบาด ห้อยหน้า เข็มขัด ทับทรวง สังวาล ตาบทิศ ทองกร ธำมรงค์ ท่าปัจจุเหร็ดหรือท่ามงกุฎ กรรเจียกจร และท่าอุบะ กลวิธีการรำลงสรงโทน ใช้พลังจากภายในร่างกายช่วยในเรื่องการทรงตัว การผ่อนคลายกล้ามเนื้อช่วยให้เกิดความหนักเบาของท่ารำ การผ่อนลมหายใจเข้าออก เพื่อให้ได้จังหวะและเกิดความต่อเนื่องของท่ารำ อารมณ์ในการแสดงแสดงออกถึงความภาคภูมิใจ ความมีเกียรติยศ และความละมุนละไมในสีหน้าเมื่อชมความงามของเครื่องแต่งกาย

การรำตรวจพลของตัวพระในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ความแตกต่างของการรำตรวจพลจากภูมิหลังของตัวละครและองค์ประกอบอื่นๆ ของการแสดง คือการรำตรวจพลอิเหนา มีลักษณะการแสดงของกระบวนท่ารำในภาพรวมคือ เป็นท่านิ่งและเป็นท่ารำมาตรฐานที่พบบ่อยๆ เป็นท่ารำท่าเดียว มีการเคลื่อนไหวเพียงเล็กน้อย แสดงถึงความภูมิฐานและ สง่างามของกษัตริย์ .การรำตรวจพลของปันหยี มีลักษณะของท่ารำเป็นท่าชุดคือปฏิบัติต่อเนื่องกันไม่เป็นท่านิ่ง เน้นแสดงออกถึงความคล่องแคล่วปราดเปรียวของปันหยีที่เป็นชาวป่า และเป็นลักษณะการรำกริชแบบชวา

รำอาวุธของตัวพระในละครในเรื่องอิเหนา การรำอาวุธของตัวพระในละครในเรื่องอิเหนา แบ่งออกเป็นรำเดี่ยวและรำคู่ รำเดี่ยวเป็นการรำเพื่ออวดฝีมือของผู้รำหรืออีกนัยหนึ่งคืออวดความสามารถในการใช้อาวุธของตัวละครใช้ในเหตุการณ์ รำบวงสรวง รำเรียกร้องความสนใจ รำเพื่อตัดดอกไม้ รำเพื่อเยาะเย้ยกองทัพของฝ่ายตรงข้าม รำเพื่อแสดงความสามารถในการใช้อาวุธ รำคู่โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อการรบ

5.2.7 **การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย**

1)คุณสมบัตินักนาฏยประดิษฐ์

การศึกษา งานนาฏยประดิษฐ์ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี นาฏยประดิษฐ์ของพนอ กำเนิดกาญจน์ นาฏยประดิษฐ์ของประทิน พวงสำลี นาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี และนาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล ยมะคุปต์พบว่า ปัจจัยที่เป็นนักนาฏยประดิษฐ์ คือ มีพรสวรรค์ มีความคิดสร้างสรรค์ อยู่ในบริบทที่เป็นแหล่งศิลปวัฒนธรรม มีบุคลากรที่เป็นกำลังสำคัญในการสร้างสรรค์ สั่งสมประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์

2)เหตุผลการสร้างสรรค์

จากการศึกษา นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย การสร้างสรรค์โดยผสมผสานนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์สกุลอื่น และแนวคิดทฤษฎีการฟ้อนนีโอล้านนาแบบใหม่ ปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดงานสร้างสรรค์ คือต้องการความแปลกใหม่ เพื่อแสดงออกถึงความเชี่ยวชาญของศิลปินเพื่อให้ได้รับการยกย่องจากศิลปินอื่นและกลุ่มคนอื่น ทำตามนโยบายขององค์กรทางวัฒนธรรม ท้องถิ่น ระดับประเทศ ทำตามหลักสูตรการศึกษา ต้องการที่จะอนุรักษ์ สืบทอด แต่หลีกหนีความจำเจ เพื่อส่งเสริมธุรกิจโดยการสร้างความแปลกใหม่ไม่ซ้ำใคร

3)ปัจจัยที่ส่งผลให้ชุดการแสดงประสบความสำเร็จ

1. มีบทประพันธ์ที่สละสลวยเหมาะสมต่อการตีบททางนาฏศิลป์
2. เสน่ห์ของเทคนิคการรำทำให้เกิดความน่าประทับใจในการแสดง
3. เครื่องแต่งกายงดงาม
4. มีความแปลกใหม่

4)วิธีการสร้างสรรค์

นาฏยประดิษฐ์ของพนอ กำเนิดกาญจน์ ค้นคว้านาฏศิลป์อีสานดั้งเดิมจากท่าฟ้อนของนางเทียมและท่าฟ้อนของหมอลำใช้เป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์งาน

นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย การสร้างสรรค์โดยผสมผสานนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์สกุลอื่น มีการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุดใหม่ด้วยการนำนาฏศิลป์ไทยผสมกับนาฏศิลป์สกุลอื่น

แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนนีโอล้านนาแบบใหม่ เกิดจากการนำเอาลักษณะเด่นของการแสดงแต่ละรูปแบบมาผสมผสานกัน คือฟ้อนดั้งเดิมของล้านนามีลักษณะ เป็นฟ้อนที่มาจากความเชื่อเรื่องการนับถือผีคือฟ้อนผี ฟ้อนเพื่อความสนุกสนานคือฟ้อนเมือง ฟ้อนราชสำนักเป็นฟ้อนแบบที่มีท่าตายตัว เน้นความประณีตงดงาม

ในบทที่5 แบ่งรายละเอียดการนำเสนอออกเป็น 2 หัวข้อ คือ

สรุปสาระสำคัญงานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย

1)รำและระบำ พบว่ามีรูปแบบการแสดงทั้งนาฏศิลป์ราชสำนักและนาฏศิลป์พื้นบ้าน ทั้งที่เป็นแบบดั้งเดิมและสร้างสรรค์การแสดงขึ้นใหม่

2)โขน ผลการศึกษาการแสดงโขน แบ่งการศึกษาออกเป็นตัวพระ ตัวยักษ์ และตัวลิง โดยการศึกษากระบวนการวิธีการแสดงซึ่งเป็นโขนแบบราชสำนัก โดยองค์ประกอบในการแสดงโขนประกอบด้วยกระบวนการ ประเพณี ความเชื่อต่างๆ ทั้งนี้จารีตของผู้แสดงโขนประกอบด้วยขั้นตอนของการคัดเลือกลักษณะร่างกาย การฝึกหัดท่าพื้นฐาน จากนั้นจึงหัดท่าทางและกระบวนท่ารำของตัวละครต่างๆซึ่งมีลักษณะเฉพาะตัว

3)ละคร การศึกษาวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับละครพบว่า มี 2 รูปแบบ คือ ราชสำนัก ที่ยังคงมีการถ่ายทอด จารีตรูปแบบการแสดงดั้งเดิม และละครพื้นบ้าน พบว่ามีทั้งรูปแบบดั้งเดิมและละครปรับปรุงที่มาจากการปรับตัวให้เข้ากับรูปแบบวิถีชีวิตปัจจุบัน ที่มีวัฒนธรรมสมัยใหม่และโลกตะวันตกเข้ามามีบทบาท แต่ยังคงพบจารีต ความเชื่อดั้งเดิมของชุมชนเจ้าของละครแฝงอยู่ด้วย

4)การละเล่น จากการศึกษาพบว่ามีการละเล่นแบบหลวง ซึ่งได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมการแสดงจากประเทศต่างๆที่ติดต่อกับประเทศไทย

การละเล่นพื้นบ้านพื้นเมือง เป็นการแสดงที่รับอิทธิพลจากการละเล่นแบบราชสำนัก และมีการปรับให้เข้าบริบททางสังคม และความพร้อมของผู้ริเริ่ม

5)การแสดงพื้นบ้าน การศึกษาการแสดงพื้นบ้านพบว่ามีลักษณะการแสดงคล้ายคลึงกันในเขตพื้นที่ใกล้เคียง

6)เรื่องอื่นที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ ที่วิจัยทำการศึกษา พบทั้งการศึกษารูปแบบการแสดงของตัวละคร การสร้างสรรค์นวัตกรรมเพื่อพัฒนาการเรียนการสอน และเพื่อการอนุรักษ์ รวมถึงการศึกษากระบวนการเรียนการสอนของครูผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย ตลอดจนการศึกษาจารีตการแสดงแบบต่างๆ

สรุปผลการสังเคราะห์องค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ไทย

1)ประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการ

ก.ความเป็นมาของนาฏศิลป์ไทย

-การสืบทอดนาฏศิลป์ไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีครูละครสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นผู้วางรากฐาน

- การเปรียบท่ารำไทยและกรณะ 108 ท่า ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ของอินเดีย ไม่พบส่วนที่คล้ายคลึง จึงทำให้สันนิษฐานว่าท่ารำไทยไม่ได้มาจากกรณะ 108 ท่า

ข.ปัจจัยที่มีผลต่อพัฒนาการนาฏศิลป์ไทย

พบว่า พัฒนาการนาฏศิลป์ไทยมีการเปลี่ยนแปลงตามบริบทของสังคมและวัฒนธรรม,การเมืองการปกครอง,นโยบายการศึกษาและวัฒนธรรม,นโยบายการท่องเที่ยวของภาครัฐ,งบประมาณ,บุคลากร,และการแข่งขันทางธุรกิจ

ค.ลักษณะความเปลี่ยนแปลงของชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทย

การที่นาฏศิลป์ไทยมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดง หรือประดิษฐ์การแสดงชุดใหม่ เกิดขึ้นจาก

-การได้เห็นวัฒนธรรมการแสดงของวัฒนธรรมอื่น แล้วผู้สร้างสรรค์เกิดความสนใจจึงนำมาเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์

-การหยิบยืม การแลกเปลี่ยน หรือการนำลักษณะการแสดงชุดอื่นๆมาใช้ระหว่างนาฏศิลป์พื้นบ้าน เอกชนและราชสำนัก

-การรับ หยิบยืม การแลกเปลี่ยนระหว่างวัฒนธรรมการแสดงของกลุ่มชนที่อาศัยอยู่ใกล้เคียงกัน

-การนำรูปแบบการแสดงประเภทหนึ่งไปพัฒนาใช้กับการแสดงอีกประเภทหนึ่ง

ง.ผู้มีบทบาทในการอนุรักษ์และพัฒนานาฏศิลป์ไทย

สามารถแบ่งบทบาทได้เป็น 2 ลักษณะ คือบทบาทโดยอ้อมและโดยตรง ซึ่งผู้มีบทบาทต่อวงการนาฏศิลป์ไทยได้แก่ พระมหากษัตริย์และพระบรมวงศ์,ข้าราชการ ครู ศิลปิน,นักวิชาการ,ปราชญ์ชาวบ้าน,นักเรียนนักศึกษา,ตลอดจนการรวมตัวกันของกลุ่มคนที่จัดให้มีการแสดงขึ้น

2)บทบาทของนาฏศิลป์ไทย

จากการศึกษาพบว่า บทบาทและหน้าที่ของนาฏศิลป์ไทยที่มีผลต่อสังคม วัฒนธรรมและเศรษฐกิจ คือการแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม,การแสดงเพื่อความบันเทิง,การแสดงเพื่อเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม,การแสดงเพื่อการประกอบอาชีพ, การบันทึกประวัติศาสตร์,การสร้างความสามัคคีในชุมชน,เครื่องมือสื่อสารความคิด ค่านิยม ความเชื่อ กฎเกณฑ์หรือมาตรฐานทางสังคมและการสร้างพัฒนาการทางร่างกายและจิตใจ

3)องค์กรและการจัดการ

ลักษณะการจัดตั้งองค์กร หน่วยงานทางนาฏศิลป์ไทย เกิดจากความสนใจของผู้ริเริ่มก่อตั้ง ความต้องการในการส่งเสริมการประกอบธุรกิจ เพื่ออนุรักษ์ศิลปะการแสดงของไทย และจัดตั้งเพื่อแสดงศรัทธาต่อพุทธศาสนา

4)การเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย

-การเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทยที่พบว่าประสบความสำเร็จในการสร้างศิลปินที่มีชื่อเสียงคือการเรียนแบบตัวต่อตัว ครูเป็นผู้ออกแบบการเรียนการสอน ตามความสามารถของผู้เรียน

- ครูเป็นผู้มีบทบาทสำคัญมากในการถ่ายทอดองค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ไทย
- การศึกษาประวัติศาสตร์เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยสามารถเก็บข้อมูลและวิเคราะห์จากภาพจิตรกรรมฝาผนังและเอกสารชนิดอื่นๆได้
- การจัดการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทยพบทั้งในรูปแบบของโรงเรียนเอกชน สถาบันการศึกษาของรัฐ โดยใช้ระบบการเรียนตามแบบกระทรวงศึกษาธิการซึ่งเป็นรูปแบบเดียวกับการเรียนการสอนวิชาทฤษฎี
- พบการสร้างนวัตกรรมการเรียนการสอนทฤษฎีนาฏศิลป์โดยการนำโปรแกรมคอมพิวเตอร์มาใช้

5)จารีต ขนบธรรมเนียมและความเชื่อเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย

-ความเชื่อในพิธีกรรมไหว้ครู การแสดง พบว่ามีเค้าความเชื่อดั้งเดิม ศาสนาพราหมณ์ และศาสนาพุทธผสมกันกลายเป็นรูปแบบพิธีกรรมแบบนาฏศิลป์ไทย

- ความกตัญญู ความอ่อนน้อมถ่อมตนเป็นบรรทัดฐานทางสังคมนาฏศิลป์ไทย ซึ่งสร้างบุคลิกภาพที่โดดเด่นของบุคลากรนาฏศิลป์ไทย
- ระเบียบแบบแผนในการแสดงละครรำ เป็นรูปแบบที่ได้รับการสืบทอดมากจากสมัยกรุงศรีอยุธยา

6)องค์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย

- ด้านเครื่องแต่งกาย มีความเปลี่ยนแปลงด้านวัสดุอุปกรณ์ในการสร้างเครื่องแต่งกายเพื่อลดต้นทุน รูปแบบการแต่งกายยืนเครื่อง แต่งยังคงโครงสร้างหลักของเครื่องแต่งกายแบบดั้งเดิมไว้
- คุณค่าของบทละคร นอกเหนือจากมีความสำคัญในการให้รายละเอียดการดำเนินเรื่องละคร โขน บทละครมีบทบาทในการสอดแทรกคติ ความเชื่อ และปลูกฝังความดีงาม
- ศิลปินและครู ครูนาฏศิลป์ไทยมีคุณลักษณะพิเศษมีคุณธรรม จริยธรรมมีความคิดริเริ่ม ความจำดี ด้านคุณลักษณะของศิลปินต้องมีความกตัญญู ความอ่อนน้อม และมีความอดทน
- ตัวละคร แนวทางการประสบความสำเร็จในการแสดงละคร ผู้แสดงต้องผ่านการฝึกฝนอย่างมาก ประกอบกับการสั่งสมประสบการณ์การแสดง ทั้งนี้ลักษณะนิสัยของผู้แสดงมักมีผลต่อลีลา ท่าทีในการรำของผู้แสดง
- ชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทย การแสดงนาฏศิลป์ไทยแบบราชสำนัก และการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้านมีการปรับการแสดงให้มีความสอดคล้องกับวิถีชีวิต สังคม และความต้องการของผู้ชม แต่ยังคงไว้ซึ่งจารีต ความเชื่อ โดยเคร่งครัด

7)การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย

นาฏศิลป์ไทยที่เกิดขึ้นใหม่ เกิดจากเหตุผลหลายประการ ซึ่งประการที่สำคัญคือ ความต้องการหลีกหนีความซ้ำ สร้างความแปลกใหม่ อันเป็นการแสดงความสามารถในการค้นคว้าท่ารำเดิม การผสมผสานนาฏศิลป์สกุลอื่นๆ หรือการปรับใช้รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ประเภทต่างๆเข้าด้วยกันแล้วเรียงร้อยเป็นการแสดงใหม่ของนักสร้างสรรค์ หรือเรียกอีกอย่างว่า นักนาฏยประดิษฐ์ คุณสมบัติความเป็นนักนาฏยประดิษฐ์นั้นประกอบด้วย พรสวรรค์ ความคิดสร้างสรรค์ มีบุคลากรที่เป็นกำลังสำคัญ มีประสบการณ์ด้านนาฏศิลป์ และการได้อยู่ในแหล่งของศิลปวัฒนธรรม

องค์ประกอบที่ทำให้สร้างสรรค์งานได้ประสบความสำเร็จคือ ความแปลกใหม่ เครื่องแต่งกายงดงาม เทคนิคการแสดงออกของท่ารำ หากมีบทประพันธ์ก็ย่อมต้องมีความสละสลวยเหมาะสมกับการตีบท

บทที่ 6
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การสังเคราะห์งานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย เกิดจากความต้องการประมวลข้อค้นพบจากงานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทยของบุคลากรทางการศึกษา นักวิชาการ และนักศึกษาระดับมหาบัณฑิต เนื่องจากจำนวนตำราที่ใช้ในการเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย เฉพาะวิชาทฤษฎีมีจำนวนน้อย ทั้งการประมวลความรู้ที่ได้จากระเบียบวิธีทางการวิจัยอย่างเป็นระบบ เป็นข้อมูลที่เชื่อถือได้ และเป็นข้อค้นพบใหม่ที่ยังไม่มีการนำมาประมวลเป็นตำราทางนาฏศิลป์ไทย ตลอดจนความต้องการที่จะสรุปภาพรวมเกี่ยวกับการศึกษาค้นคว้าทางนาฏศิลป์ไทย ให้เป็นบรรณานิทัศน์เกี่ยวกับงานวิจัย เพื่อเป็นการสะดวกต่อนักวิจัย ตลอดจนหน่วยงานที่สนับสนุนทุนวิจัย ในการวางยุทธศาสตร์ในการสนับสนุนการค้นคว้าด้านนาฏศิลป์ไทย

งานวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์การวิจัยคือ การวิเคราะห์คุณลักษณะและสังเคราะห์องค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ไทยจากงานวิจัยและวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทย จำนวน 134 เล่ม จากงานวิจัยของบุคลากรทางนาฏศิลป์ไทย งานวิจัยของข้าราชการสังกัดกระทรวงวัฒนธรรม งานวิจัยจากแหล่งทุนที่ให้การสนับสนุนการวิจัยทางด้านศิลปวัฒนธรรม และวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตและดุษฎีบัณฑิต ในการคัดเลือกประชากรนั้นผู้วิจัยไม่มีการประเมินคุณภาพประชากรโดยเฉพาะในวิทยานิพนธ์ เนื่องจากมีกระบวนการสอบทานคุณภาพการศึกษาค้นคว้า ตลอดจนให้คำปรึกษาจากผู้ทรงคุณวุฒิและที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ขอบเขตในการศึกษาค้นคว้าคือการศึกษาวิเคราะห์คุณลักษณะของงานวิจัยในเชิงปริมาณ ตามประเด็นต่อไปนี้

1. ประเภทของผู้วิจัย
2. ปีที่ทำงานวิจัย
3. หน่วยงานเจ้าของงานวิจัย
4. ประเภทของการวิจัย
5. ประชากรที่ใช้ในการวิจัย
6. ประเภทของเนื้อหาที่วิจัย
7. ประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์
8. การวิเคราะห์ข้อมูล
9. วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล
10. ประโยชน์ของการวิจัย

การสังเคราะห์ผลการวิจัยใช้เทคนิควิเคราะห์เนื้อหา ประเภทการวิเคราะห์เนื้อหาเพื่อหาข้อสรุปของข้อมูลตามทฤษฎีของ Krippendorff แบ่งเป็นประเด็นกลุ่มเนื้อหาที่สังเคราะห์ ตามหัวข้อ ประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการ บทบาทของนาฏศิลป์ไทย องค์กรและการจัดการ การเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย จารีต ขนบธรรมเนียมและความเชื่อเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย องค์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย

ผลการวิจัยแบ่งการนำเสนอผลการศึกษา ออกเป็น 2 ส่วน ส่วนที่ 1 คือการนำเสนอผลการวิเคราะห์คุณลักษณะงานวิจัยในเชิงปริมาณ และส่วนที่ 2 คือการสรุปสาระสำคัญของงานวิจัยที่เป็นประชากร และผลการสังเคราะห์องค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ไทย

6.1 สรุป

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะ

ปีที่ทำงานวิจัย ผลการศึกษาพบว่า พ.ศ.2543 เป็นปีที่มีวิจัยออกเผยแพร่มากที่สุด คือจำนวน 16 เล่ม คิดเป็นร้อยละ 11.88

ประเภทของผู้วิจัย งานวิทยานิพนธ์ที่เกิดจากนักศึกษาระดับปริญญาโททางด้านนาฏศิลป์ จำนวน 98 เล่ม คิดเป็นร้อยละ 72.59 และครูผู้สอนนาฏศิลป์ไทยเป็นผู้ผลิตผลงานวิจัยน้อยที่สุด คือร้อยละ 3.70 หรือ 5 เล่ม

หน่วยงานเจ้าของงานวิจัย หรือเจ้าของทุนวิจัย เป็นของสถาบันอุดมศึกษา เป็นของระดับบัณฑิตศึกษามากที่สุด คือ ร้อยละ 83.70

ประเภทของการวิจัย เป็นงานวิจัยเชิงพรรณนาหรือบรรยาย ร้อยละ 75.55 ซึ่งนับมากมีปริมาณมากกว่างานวิจัยประเภทอื่นค่อนข้างมาก

ประชากรที่ใช้ในการวิจัย ร้อยละ 77.03 ของประชากรที่ใช้ในการทำวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งคือแหล่งข้อมูลเป็นชุดการแสดง ในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยประเภทต่างๆ

ประเภทของเนื้อหาที่วิจัย ร้อยละ 42.96 เป็นการศึกษานาฏศิลป์พื้นบ้าน เป็นเนื้อหาในการวิจัย การศึกษานาฏศิลป์ราชสำนักคิดเป็นร้อยละ 36.29

ประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์ พบว่าวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ส่วนใหญ่ถึงค่าร้อยละ 61.41 ศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดง และมีการศึกษาเกี่ยวกับการสร้างนวัตกรรม ร้อยละ 2.17

วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล ข้อมูล ร้อยละ 27.88 ของการศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์ ร้อยละ 19.17 เป็นการสังเกตการณ์ และร้อยละ 11.32 เป็นการทดลอง/ปฏิบัติ สอดคล้องกับประเด็นที่ศึกษาเนื้อหา เนื้อหาจากการศึกษาเอกสารการสัมภาษณ์ ส่วนใหญ่เป็นการค้นคว้า เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา การศึกษาด้านองค์ประกอบการแสดง ส่วนใหญ่ใช้วิธีการสังเกตการณ์ การทดลองและฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง

การวิเคราะห์ข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการเชิงบรรยาย มีค่าร้อยละ 95.55 แสดงให้เห็นว่า วิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย มีระเบียบวิธีวิจัยในด้านวิธีการวิเคราะห์ข้อมูลที่สอดคล้องกับลักษณะของวิจัยเชิงคุณภาพ

ประโยชน์ของการวิจัย ร้อยละ 51.17 เป็นการศึกษาที่มีประโยชน์ในการอนุรักษ์ ผลการวิเคราะห์ดังกล่าวนั้น อาจสะท้อนให้เห็นถึงความตระหนักของบุคลากรทางด้านนาฏศิลป์ไทยในการรักและหวงแหนองค์ความรู้ที่พบว่ามีปัญหาด้านการเสื่อมสลายไปตามกาลเวลาของผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ ถึงมีความจำเป็นในการเก็บรักษาองค์ความรู้ไว้ให้บุคลากรในรุ่นต่อไป อีกทั้งพยายามวิเคราะห์ให้ได้ซึ่งกฎเกณฑ์ของการแสดงต่างๆ เพื่อเป็นประโยชน์ในการสืบทอดและอนุรักษ์ให้องค์ความรู้อยู่ต่อไป

ผลการสังเคราะห์องค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทย

ประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการ

ประวัติความเป็นมาของท่ารำไทย จากลักษณะการเปรียบเทียบท่ารำลายเส้นและท่ารำไทยกับกรณะ108 ของในตำรานาฏยศาสตร์ของอินเดีย พบว่า ลักษณะท่ารำไทย เป็นการรำตึงเอว ตึงไหล่ หลังตรง เวลารำต้องเปิดปลายคาง หักข้อมือ ก้นและสะโพกไม่ยื่น ทำให้สันนิษฐานว่า ไม่ได้มีต้นเค้ามาจากอินเดีย โดยท่ารำไทยในกรมศิลปากร มีการสืบทอดองค์ความรู้อย่างต่อเนื่องจากครูโขน ละครที่มีบทบาทสำคัญในสมัยกรุงศรีอยุธยา

ปัจจัยที่มีผลต่อพัฒนาการของนาฏศิลป์ไทย

1.การเปลี่ยนแปลงทางบริบทภายในสังคมและวัฒนธรรม

2.การเมืองการปกครอง

3.นโยบายการศึกษาและวัฒนธรรม

4.นโยบายการท่องเที่ยวของภาครัฐ

5.งบประมาณ

6.บุคคล

7.การแข่งขันทางธุรกิจ

ลักษณะความเปลี่ยนแปลงของชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทย

1.จากการแสดงจากวัฒนธรรมอื่น โดยนำมาปรับเปลี่ยนตามลักษณะวัฒนธรรมไทย ลักษณะเช่นนี้พบในการแสดงทั้งแบบนาฏศิลป์ท้องถิ่นและนาฏศิลป์ราชสำนัก

2.การหยิบยืม การแลกเปลี่ยน หรือการนำมาใช้ระหว่างนาฏศิลป์พื้นบ้าน นาฏศิลป์เอกชน และนาฏศิลป์ราชสำนัก

3.การหยิบยืม การแลกเปลี่ยน หรือการนำมาใช้ระหว่างนาฏศิลป์กลุ่มชน ที่มีอยู่ใกล้เคียงกัน

4.การหยิบยืมข้ามประเภทการแสดง

ผู้มีบทบาทในการอนุรักษ์และพัฒนานาฏศิลป์ ผู้ที่มีบทบาทต่อการอนุรักษ์และพัฒนานาฏศิลป์ทั้งในลักษณะเป็นผู้สร้างสรรค์นาฏศิลป์ ซึ่งเป็นลักษณะของผู้มีบทบาทโดยตรงและผู้ที่มีบทบาทโดยอ้อม อาทิ การอุปถัมภ์ศิลปิน มีทั้งลักษณะตัวบุคคลและกลุ่มคน โดยประกอบด้วย

1.พระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์

2.ข้าราชการ/ครู/ศิลปิน

3.นักวิชาการ

4.ปราชญ์ชาวบ้าน

6.นักเรียนนักศึกษา

7.การรวมตัวของกลุ่มคน

บทบาทของนาฏศิลป์ไทย

จากการศึกษาพบว่า การแสดงนาฏศิลป์ไทยมีบทบาทในวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทย ทั้งในรูปแบบนาฏศิลป์ท้องถิ่นและนาฏศิลป์ราชสำนัก แบ่งออกเป็น

1.การแสดงในพิธีกรรม บวงสรวงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ผีบรรพบุรุษ และพิธีกรรมเกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิต

2.แสดงความรื่นเริง พักผ่อนหย่อนใจ คลายความเครียดจากการดำรงชีวิต

3.การแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม และไมตรีจิต

4.การแสดงเพื่ออาชีพ

5.การบันทึกประวัติศาสตร์

6.การสร้างความสามัคคีในชุมชน

7.เครื่องมือในการสื่อสารความคิด เผยแพร่ค่านิยม ความเชื่อ กฎเกณฑ์หรือมาตรฐานทางสังคม

8.สร้างพัฒนาการทางร่างกายและจิตใจ

องค์กรและการจัดการ

เป็นลักษณะองค์กร หรือเอกชน ที่เกิดจากความสนใจของผู้ริเริ่มก่อตั้ง เพื่อผู้ประกอบธุรกิจเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย ทั้งที่เป็นธุรกิจด้านนาฏศิลป์ไทยโดยตรง หรือการนำนาฏศิลป์ไทยใช้เพื่อสนับสนุนการประกอบธุรกิจให้ดียิ่งขึ้น หรือกลุ่มคนที่สนใจการอนุรักษ์ศิลปะการแสดงของไทย จึงรวมกลุ่มกันแล้วบริหารจัดการอย่างเป็นระบบ โดยมีภาครัฐและเอกชนเข้ามาร่วมสนับสนุน และกลุ่มคนที่รวมตัวกันฝึกซ้อมนาฏศิลป์เพื่อแสดงศรัทธาต่อพุทธศาสนา

การเรียนการสอนนาฏศิลป์ไทย

จากการศึกษาพบว่าวิธีการสอนแบบดั้งเดิมที่ประสบความสำเร็จ สามารถสร้างศิลปินเอกได้ คือ การสอนแบบตัวต่อตัว ครูเป็นผู้พิจารณา ไม่มีเงื่อนไขเวลาเป็นสิ่งกำหนด โดยครูเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดองค์ความรู้ ซึ่งครูจะเป็นผู้พิจารณาลักษณะเฉพาะของผู้เรียนแล้วถ่ายทอดกระบวนท่ารำที่เหมาะสมกับบุคลิกและนิสัยของผู้เรียน ตลอดจนสอดแทรกการปลูกฝังคุณธรรมจริยธรรม(เน้นผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง เหมือนการศึกษาตามอัธยาศัยในปัจจุบัน) ต่อมามีการนำการเรียนการสอนนาฏศิลป์ตามแบบราชสำนัก สร้างเป็นหลักสูตรในโรงเรียน สถาบันอุดมศึกษา ใช้ระบบการเรียนการสอนของกระทรวงศึกษาธิการ

การเรียนการสอนในโรงเรียน และสถาบันอุดมศึกษา พบมีการพัฒนานวัตกรรมเพื่อการเรียนสอน โดยการใช้เทคโนโลยีเป็นเครื่องมือช่วยพัฒนาการเรียนการสอนทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย และการนำระบบลาบานการบันทึกท่ารำแบบสากลมาใช้พัฒนาการบันทึกท่ารำของไทย

จารีต ขนบธรรมเนียมและความเชื่อเกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทย

ความเชื่อที่ส่งผลต่อการกระทำของบุคคลในวงการนาฏศิลป์ไทย ประกอบด้วย ความเชื่อดั้งเดิม ศาสนาพราหมณ์ และศาสนาพุทธ เป็นลักษณะองค์ประกอบของจารีตธรรมเนียมปฏิบัติที่สืบเนื่องกันมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา โดยนาฏศิลปินไทยให้ความสำคัญกับความกตัญญู และการอ่อนน้อมถ่อมตนอาวุโส และครูอาจารย์

องค์ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย

เครื่องแต่งกายละครไทยในปัจจุบันได้รูปแบบเครื่องแต่งกายมาจากเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ แต่ได้มีการปรับรายละเอียดในบางส่วน ต่อมาเมื่อมีปัจจัยเรื่องงบประมาณ บุคลากรเข้ามาส่งผลกระทบ ให้มีการปรับเปลี่ยนวัสดุการใช้สร้างเครื่องแต่งกาย สี ลาย รูปทรงของการแต่งเครื่อง แต่ยังคงโครงสร้างหลักของการแต่งกายยืนเครื่องละครไทย

บทละคร บทวรรณกรรม เนื้อร้อง ของการแสดงนาฏศิลป์ไทย นอกจากจะมีบทบาทในส่วนของการสื่อสารเรื่องราวของตัวละคร บทละครมีบทบาทในการสื่อสาร เพื่อถ่ายทอดแนวความคิด คติธรรม และเป็นเครื่องบอกเล่าเหตุการณ์ในระหว่างที่มีการประพันธ์

ศิลปินและครู คุณลักษณะเฉพาะของครูนาฏศิลป์ไทย คือต้องมีคุณธรรม จริยธรรม มีวิสัยทัศน์ มีความคิดริเริ่มมีความจำเป็นเลิศ คุณลักษณะพิเศษของศิลปิน ต้องเป็นผู้มีใจรักในศาสตร์ด้านนี้ มีความกตัญญู อ่อนน้อม มีความอดทน และขยันในการฝึกฝน ตลอดจนไหวพริบในการแก้ปัญหาเฉพาะหน้า ซึ่งการสั่งสมประสบการณ์ในการแสดงมากๆจะส่งเสริมให้เป็นผู้ประสบความสำเร็จในด้านการแสดง

ตัวละครในการแสดงละครไทย แบบราชสำนัก แบ่งออกเป็นตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง โดยมีลักษณะร่วมกันคือการรำทรงตัวตรงตั้งแต่ช่วงเอวขึ้นไป มีการเกร็งกล้ามเนื้อ การสร้างความสมดุลของร่างกาย โดยเฉพาะตัวพระ และตัวยักษ์จะเน้นลักษณะการรำที่ผึ่งผาย โดยลักษณะการรำของตัวพระจะแสดงออกด้วยความนุ่มนวล สุขุม ตัวยักษ์แสดงออกด้วยจังหวะที่กระชับ และหนักแน่น

ชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทย แบ่งออกเป็นการแสดงแบบราชสำนัก และแบบพื้นบ้าน โดยมีทั้งรูปแบบการแสดงที่ได้รับการสืบทอดจากดั้งเดิม และการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ โดยลักษณะการแสดงนาฏศิลป์พื้นบ้าน มีนาฏยลักษณ์ในการแสดงออกคือ การไม่เกร็งกล้ามเนื้อ แสดงออกด้วยท่าทางที่เป็นอิสระ แตกต่างจากนาฏศิลป์แบบราชสำนักที่มีกฎเกณฑ์ของการรำคือการทำท่าทางให้ถูกต้องตามนาฏยศัพท์และการเกร็งกล้ามเนื้อ

การแสดงละครพื้นบ้าน มีลักษณะการนำวรรณกรรมท้องถิ่น มาเป็นเรื่องราวในการแสดงออก มีกฎเกณฑ์การแสดงไม่มาก เน้นความสนุกสนาน และการดำเนินเรื่อง ไม่มุ่งเน้นศิลปะการร่ายรำ ในการแสดงละครราชสำนัก มีกฎระเบียบกำหนดการแสดงออก เรื่องราวที่ใช้ในการแสดง เป็นการแสดงที่เกี่ยวข้องกับแสนยานุภาพ เรื่องราวของกษัตริย์ ชนชั้นปกครอง การแสดงละครนาฏศิลป์ไทยปรับปรุง พบว่ามีความพยายามของผู้สร้างสรรค์ในการสร้างความแปลกใหม่ให้การแสดง เพื่อสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตน มีปัจจัยเกี่ยวกับความสามารถของผู้สร้างสรรค์ เจ้าของทุนมีอิทธิพล หากเป็นผู้มีความสามารถในด้านการแสดง มีบุคลากรที่มีความสามารถ มีสถานที่เหมาะ มีทุนทรัพย์ จะพบว่ามีการพัฒนาการแสดงไปได้มาก

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย

คุณสมบัติของนักนาฏยประดิษฐ์ คือ มีพรสวรรค์ มีความคิดสร้างสรรค์ อยู่ในบริบทที่เป็นแหล่งศิลปวัฒนธรรมมีบุคลากรที่เป็นกำลังสำคัญในการสร้างสรรค์ สั่งสมประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์ มีวิธีการสร้างสรรค์ มาจากการศึกษาค้นคว้าข้อมูล และการใช้องค์ความรู้ดั้งเดิมมาประยุกต์ใช้ การบูรณาการข้ามศาสตร์ โดยพบว่ามีการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย คือการนำนาฏศิลป์ไทยผสมกับนาฏศิลป์สกุลอื่นโดยเหตุผลในการสร้างสรรค์ นาฏศิลป์คือสร้างสรรค์ คือต้องการความแปลกใหม่ เพื่อแสดงออกถึงความเชี่ยวชาญของศิลปินเพื่อให้ได้รับการยกย่องจากศิลปินอื่นและกลุ่มคนอื่น ทำตามนโยบายขององค์กรทางวัฒนธรรม ท้องถิ่น ระดับประเทศ ทำตามหลักสูตรการศึกษา

ต้องการที่จะอนุรักษ์ สืบทอด แต่หลีกหนีความจำเจ เพื่อส่งเสริมธุรกิจโดยการสร้างความแปลกใหม่ไม่ซ้ำใคร โดยมีปัจจัยที่ส่งผลให้การแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ประสบความสำเร็จคือ มีบทประพันธ์ที่สละสลวยเหมาะสมต่อการตีบททางนาฏศิลป์ เสน่ห์ของเทคนิคการรำทำให้เกิดความน่าประทับใจในการแสดง เครื่องแต่งกายงดงาม มีความแปลกใหม่

6.2 อภิปรายผล

อภิปรายผลการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะ

1. ประชากรในงานวิจัยฉบับนี้พบว่าเป็นครูผู้สอนนาฏศิลป์เป็นผู้ผลิตผลงานวิจัยน้อยที่สุดอาจเนื่องมาจากการที่ มีผลงานวิจัยน้อย และมีการเผยแพร่ยังไม่กว้างขวาง ซึ่งในส่วนนี้พบจากขณะที่ผู้ทำวิจัยสำรวจจำนวนประชากรวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทยทั้งหมด มีประชากรของงานวิจัยที่เกิดจากครูผู้สอนจำนวน 8 เล่ม แต่ที่มีเผยแพร่มีเพียง 5 เล่ม เท่านั้น ข้อมูลนี้หน่วยงานเจ้าของงานวิจัยสามารถนำไปใช้ประกอบการพิจารณาในการวางแผนการเผยแพร่ผลงานวิจัยให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น ตลอดจนปริมาณวิจัยที่เกิดจากนักศึกษาปริญญาเอก ยังไม่สอดคล้องกับปริมาณวิจัยของปริญญาโท สาเหตุอาจมาจากค่านิยมในการศึกษาของไทย หรือมีการเรียนต่อปริญญาเอกในสายอื่น หรือแม้แต่การสนับสนุนให้ศึกษาต่อ โดยการจัดเตรียมทุนการศึกษา เพราะการพัฒนาการศึกษาคือการพัฒนาชาติอีกทางหนึ่ง

2.ลักษณะข้อมูลที่พบว่า งานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทยส่วนใหญ่เป็นการศึกษาในสถาบันอุดมศึกษา สะท้อนให้เห็นบทบาทของสถาบันอุดมศึกษาที่มีส่วนช่วยผลักดันในเกิดการศึกษาค้นคว้าศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์อย่างลุ่มลึก สอดคล้องกับผลการศึกษาของสุกรี เจริญสุขที่พบว่าส่วนใหญ่ เป็นงานวิทยานิพนธ์ของนักศึกษา ศึกษาเพื่อที่จะประกอบการศึกษาให้ครบหลักสูตร(2538:บทคัดย่อ) เป็นที่น่าสังเกตว่า ปัจจัยใดส่งผลให้การวิจัยที่ได้รับทุนสนับสนุนจากสำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติมีจำนวนน้อย และไม่มีการสนับสนุนงานวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทยจากสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย ทั้งนี้เนื่องจากงานวิจัยที่ได้รับการสนับสนุน จากทั้งสองหน่วยงานนี้มักจะมีความน่าเชื่อถือ มีความลุ่มลึกและสามารถนำไปประโยชน์ได้จริง มีประโยชน์ในการสร้างมูลค่า มีระบบในการเผยแพร่องค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาค้นคว้า จึงเป็นการเหมาะสมหากเข้ามามีบทบาทในการผลักดันให้เกิดงานวิจัยที่มีคุณภาพ

3.งานวิจัยทางนาฏศิลป์พบว่า โดยส่วนใหญ่ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งสุภาพ วาดเขียน ได้กล่าวไว้ว่างานวิจัยทางด้านศิลปะส่วนใหญ่เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มุ่งให้ความสำคัญกับการบรรยายลักษณะ กระบวนการและส่วนประกอบมากกว่า (สุภาพ วาดเขียน, 2523 : 5)

4.การศึกษาเกี่ยวกับนาฏศิลป์พื้นบ้านและนาฏศิลป์ราชสำนักในปริมาณมาก อาจเป็นเหตุผลเนื่องมาจาก

1) เป็นแนวทางของหัวข้อปริญญานิพนธ์ตามหลักสูตรของสถาบันการศึกษา
2) ความสนใจของผู้บริโภค ซึ่งนับเป็นความถนัดของแต่ละบุคคล อันเป็นธรรมชาติของบุคลากรทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่มักมีความถนัด มีประสบการณ์การแสดงในแต่ละชุดการแสดงหรือมีผลงานการแสดงที่สร้างชื่อเสียงของตนเอง หรือครูอาจารย์ที่ตนรักการสืบทอด หรือผลงานที่ตนเองมีความสนใจประทับใจ
3) ความตระหนักถึงความสำคัญในการอนุรักษ์มรดกของชาติที่กำลังจะสูญหาย จากการที่ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นผู้เก็บรักษาองค์ความรู้ทั้งแบบราชสำนักและพื้นบ้าน ย่อมต้องเสื่อมสลายไปตามกาลเวลา จึงเป็นความจำเป็นเร่งด่วนที่ต้องเก็บรักษาองค์ความรู้ดังกล่าว
4) นาฏศิลป์ปรับปรุง เป็นลักษณะงานสร้างสรรค์ร่วมสมัยที่มีระยะเวลาการเกิดยังไม่มาก จึงมีรายละเอียดที่จะศึกษาค้นคว้าค่อนข้างน้อย

5) วิถีของการดำเนินการของนาฏศิลป์ปรับปรุงเป็นความร่วมยุคร่วมสมัย ที่ศิลปินอาจยังไม่ตกผลึกพอที่จะบันทึกเป็นองค์ความรู้

6) ผู้ศึกษาส่วนใหญ่เป็นบุคลากรทางด้านนาฏศิลป์ราชสำนักและพื้นบ้าน จึงสนใจแต่องค์ความรู้ในบริบทที่ตนถนัด ประกอบกับบุคลากรด้านนาฏศิลป์ปรับปรุงมีจำนวนค่อนข้างน้อยตามความแพร่หลายในสังคม ซึ่งอยู่ในยุคเริ่มต้นถึงกลาง และมีน้อยที่ประกอบอาชีพทางสายการศึกษา ความจำเป็นในการศึกษาองค์ความรู้และบันทึกตามระบบการศึกษา จึงมีน้อยตามไปด้วย

7) ผู้วิจัยได้ศึกษาภูมิหลังของผู้ศึกษาวิทยานิพนธ์ด้านนาฏศิลป์ปรับปรุงพบว่า ส่วนหนึ่งเป็นผู้จบการศึกษาด้านนาฏศิลป์สากลแล้วศึกษาต่อด้านนาฏศิลป์ไทยในระดับปริญญาโท จึงศึกษาเนื้อหาที่มีความใกล้เคียงกับที่ตนถนัดมากที่สุด ส่วนงานนาฏศิลป์ปรับปรุงบนพื้นฐานนาฏศิลป์ไทยที่ผู้ศึกษามีความสนใจในนักนาฏยประดิษฐ์ มีจำนวนไม่มาก หากเทียบกับผลงานการแสดงทางนาฏศิลป์ไทยที่ส่วนใหญ่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม คือ การสืบทอดท่ารำในอดีต

8) ผลจากการวิจัยด้านนาฏศิลป์ในกลุ่มชาติพันธุ์ ยังมีข้อมูลไม่เพียงพอที่จะสรุปเป็นภาพรวมได้ อาจเป็นไปได้ว่าสาเหตุมาจากที่ผู้ศึกษาเป็นบุคลากรทางด้านศิลปะที่ยังไม่มีความชำนาญเรื่องการค้นคว้าวิจัยทางด้านประวัติศาสตร์ ชาติพันธุ์ ซึ่งในทางตรงกันข้ามถ้าเป็นนักมนุษยวิทยาหรือนักสังคมศาสตร์ ผลงานวิจัยจะออกมาในทางตีความพฤติกรรมหรือทฤษฎีทางสังคม

อภิปรายผลการสังเคราะห์องค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทย

1.ผลการสังเคราะห์องค์ความรู้เกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ของนาฏศิลป์ไทย พบว่าสอดคล้องกับ กาญจนา แก้วเทพ ได้กล่าวถึง การทำหน้าที่ของละคร ไว้ว่า

1)หน้าที่ของการละเล่นในสังคม เป็นกระจกสะท้อนค่านิยมและทัศนคติในสังคมและเป็นกลไกการเรียนรู้ เป็นที่ปลดปล่อยทางจิตใจ หรืออาจทำหน้าที่เป็นกระบวนการช่วยกระตุ้น ส่งเสริมความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ของบุคคลและสังคม

2)หน้าที่การครอบงำอุดมการณ์ ซึ่งเป็นหน้าที่หลักของสื่อบันเทิงสมัยใหม่ คือการถ่ายทอดอุดมการณ์หลักของสังคม ซึ่งมักจะแอบแฝงอยู่ในเนื้อหา

3)หน้าที่เป็นหลุมหลบภัยทางจิตใจ ซึ่งมาจากการที่คนเมื่อเกิดปัญหาแล้วหันไปมีกิจกรรมดูหนังฟังเพลงเพื่อลืมปัญหาไปชั่วขณะหนึ่ง ซึ่งเป็นลักษณะของการใช้สื่อบันเทิงเพื่อการหลบหนีทางจิตใจ

4)หน้าที่แบบศาสนาคือการอบรมสั่งสอนศีลธรรม ด้วยการสาธิต การเล่าเรื่อง การสร้างจินตนาการ โดยผู้ชมจะมีความสัมพันธ์กับงานละครประเภทนี้ด้วยการรับสารแล้วรู้สึกร่วมไปกับเรื่องราว ซึ่งเปรียบประดุจเป็นตัวละครหนึ่ง ซึ่งบางขณะก็ยังมีเวลาในการแยกตัวตนออกมาขบคิดไตร่ตรอง เพียงแต่ลักษณะของการรับสารจะมีลักษณะเลื่อนไหลมากกว่าของศาสนา จึงอาจทำให้ไม่มีเวลาในการย่อยความคิด

5)ทำหน้าที่สร้างยูโทเปีย หรือการทำหน้าที่ตอบสนองความต้องการบางอย่างที่สำคัญของคนดู ซึ่งเป็นความต้องการที่จะมีชีวิตที่ดีกว่าที่เป็นอยู่ โลกที่งดงามกว่าที่มีอยู่

6)ทำหน้าที่ทดแทนอารมณ์ที่หายไป คือการทำหน้าที่ชดเชยความรู้สึกหรืออารมณ์ที่ราบเรียบในชีวิตจริง ซึ่งเป็นบทบาทของการซ้อมความรู้สึกทุกรูปแบบของมนุษย์(กาญจนา แก้วเทพ,2545:34-56)

2.ลักษณะพัฒนาการนาฏศิลป์ไทย มีความเคลื่อนไหว ปรับให้เข้ากับบริบททางวัฒนธรรมของผู้ใช้ ทั้งในนาฏศิลป์ราชสำนักที่รับนาฏศิลป์ของชาวบ้านมาใช้ หรือแม้แต่นาฏศิลป์ระหว่างกลุ่มชนด้วยกันเอง แต่จะยังคงมีลักษณะร่วมหรือคงเอกลักษณ์ดั้งเดิมไว้ ลักษณะดังกล่าวมีความสอดคล้องกับลักษณะพัฒนาการของสื่อพื้นบ้าน เช่นนิทาน โดยพบว่าแนวโน้มการแพร่กระจายของนิทานเรื่องรามเกียรติ์ เนื้อหานิทานจะเปลี่ยนไปตามสภาพแวดล้อมและยุคสมัย แต่จะยังคงเอกลักษณ์ไว้ได้เสมอ(ศิริพร ฐิตะฐาน,2522: บทคัดย่อ)

3.การเปลี่ยนแปลงที่มีผลกระทบต่อการแสดงพื้นบ้าน คือความเจริญด้านเทคโนโลยีและสื่อแพร่หลายเข้าไปในชุมชน มีการใช้เทคโนโลยีแทนแรงงาน การแสดงที่เคยเล่นกันขณะทำงานจึงหมดไป คงเหลืออยู่แต่การเล่นในงานเทศกาลโดยเฉพาะงานสงกรานต์ซึ่งได้พัฒนาเป็นการแสดง ทำให้เกิดการแยกกันระหว่างผู้แสดงและผู้ชม ผู้แสดงต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถจึงจะแสดงได้ วิธีถ่ายทอดเปลี่ยนเป็นการฝึกหัด การแสดงพื้นบ้านจึงมิใช่สิ่งที่ชาวบ้านร่วมกันสร้างสรรค์อีกต่อไป แต่กลายเป็นผลงานที่บุคคลหนึ่ง หรือคนกลุ่มหนึ่งสร้างสรรค์ขึ้น และสามารถยึดเป็นอาชีพเลี้ยงครอบครัวได้ นอกจากนี้การตัดถนนเข้าสู่หมู่บ้านทำให้การคมนาคมสะดวกยิ่งขึ้น ชาวบ้านจึงได้รับวัฒนธรรมจากภายนอกมากขึ้น รวมทั้งสิ่งบันเทิงแบบใหม่ ได้แก่ วิทยุ โทรทัศน์ ภาพยนตร์ ฯลฯ ทำให้การแสดงพื้นบ้านเริ่มเสื่อมความนิยมลงและมีผลให้การสืบทอดขาดตอนลง

4.ผลจากการศึกษาการใช้การแสดงพื้นบ้านสื่อความคิด นับเป็นช่องทางหนึ่งที่คงได้ผลดี เนื่องจากมีความใกล้ชิดสนิทกลมกลืนกับชาวบ้าน มากกว่าสื่อที่มาจากผู้ผลิตที่ต่างวัฒนธรรมและวิถีชีวิต ในระยะแรก สื่อที่มาจากต่างๆถิ่นจะได้รับความสนใจ แต่ในแง่ของการสื่อความหมาย สื่อพื้นบ้านย่อมขยายความได้ชัดเจนมากกว่า

5.พบข้อมูลของนาฏศิลป์พื้นบ้านมีการนำนาฏยลักษณ์นาฏศิลป์แบบมาตรฐานมาใช้ กล่าวคือนาฏศิลป์แบบราชสำนักในระบบการเรียนการสอนเข้ามีบทบาท ส่งผลต่อนาฏยลักษณ์นาฏศิลป์พื้นบ้าน ซึ่งส่วนใหญ่เกิดขึ้นเมื่อมีการรื้อฟื้นท่ารำดั้งเดิมกำลังสูญหาย โดยผู้ที่สนใจศึกษาและมีความรักในศิลปวัฒนธรรมพื้นถิ่น ตลอดจนการสร้างสรรค์การแสดงพื้นบ้าน โดยบุคลากรที่มีความรู้ความชำนาญนาฏศิลป์ราชสำนัก ซึ่งมีข้อดีในด้านการรื้อฟื้นและเก็บองค์ความรู้ที่กำลังจะสูญหาย แต่ก็เกิดปรากฏการณ์ผสมผสานนาฏศิลป์ที่มีเอกลักษณ์ที่แตกต่าง หากต่อไปในอนาคตมีการอธิบายขยายความเข้าใจให้ผู้รับการถ่ายทอดได้ทราบถึงที่มาและผลกระทบที่กำลังจะเกิดขึ้น ในอนาคตนาฏศิลป์พื้นบ้านดั้งเดิมจะไม่ถูกกลืนและยังคงเป็นรากวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาในรูปแบบต่างๆได้ในอนาคต

6.3 ข้อเสนอแนะ

1.หน่วยงานที่ให้การสนับสนุนการทำวิจัยทางด้านศิลปวัฒนธรรม ควรจัดเวทีให้เกิดความร่วมมือระหว่างนักวิจัยทางด้านศิลปะกับนักวิจัยแขนงอื่นๆ อาทิด้านประวัติศาสตร์ นวัตกรรม การศึกษา ด้านพฤติกรรมศาสตร์ ด้านดนตรี เพื่อเกิดงานวิจัยที่ลุ่มลึกและรอบด้าน หรือแม้แต่การจัดตั้งศูนย์กลางทางการวิจัยทางด้านศิลปะ แต่งตั้งคณะกรรมการที่ปรึกษา ผู้เชี่ยวชาญคอยให้คำแนะนำในด้านต่างๆของการทำงานวิจัย

2.การศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับงานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย มุ่งประโยชน์ในการเก็บรักษาองค์ความรู้ ทั้งนี้หากมีการศึกษาเพื่อพัฒนา หรือสนับสนุนศาสตร์นาฏศิลป์อีกประเภทหนึ่ง จะสามารถพัฒนาวิชาการและการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้อย่างกว้างขวาง อาทิ จากผลจากการศึกษานาฏยลักษณ์การแสดงพื้นบ้าน พบความผ่อนคลายของร่างกายนักแสดง และบำบัดอาการเครียดทางใจ ส่วนนาฏศิลป์ราชสำนัก มีนาฏยลักษณ์ของการเกร็งกล้ามเนื้อและควบคุม

ความรู้สึก การแสดงออกทางอารมณ์ อันเป็นความรู้ที่สามารถต่อยอดในการศึกษาวิจัยถึงลักษณะผลกระทบที่มีต่อนักแสดง ผู้ชม และบริบททางสังคม เพื่อการนำนาฏศิลป์ไปใช้ให้ถูกประเภทและเกิดประโยชน์สูงสุด

3.ยังไม่พบการวิเคราะห์ความหมายหรือนัยยะการเคลื่อนไหวท่ารำของไทย หรือเหตุผลของรูปแบบการเคลื่อนไหวแบบไทย หรือแม้แต่การศึกษาอย่างลุ่มลึกทั้งทางด้านประวัติและวิธีการปฏิบัติของท่ารำที่นักวิชาการกล่าวว่า นาฏศิลป์ไทยได้รับอิทธิพลจากนาฏศิลป์ประเทศต่างๆ ซึ่งมีแต่ความกล่าวอ้างถึงแต่ยังไม่มีหลักฐานเชิงวิเคราะห์ วิจารณ์มาเป็นข้อมูลสนับสนุน

บรรณานุกรม

กมล สุดประเสริฐ. **เทคนิคการวิจัย**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์วัฒนาพานิชจำกัด, 2516.

กาญจนา แก้วเทพ. **การวิจัย : จากจุดเริ่มต้นถึงจุดสุดท้าย**. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2548.

กาญจนา แก้วเทพ. "**เพ่งพินิจและครุ่นคิดตามความบันเทิงในสื่อ**" สื่อบันเทิง : อำนาจแห่งความไร้สาระ. กรุงเทพฯ : ออลอเบ้าท์ พริ้นท์ ,2545.

ขนิษฐา สิงหเพ็ชร์. **การวิเคราะห์งานวิจัยทางด้านศิลปวัฒนธรรม ระหว่างปีพุทธศักราช 235 ถึง 2540**. ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. 2546.

ไขแสง โพธิโกสุม. **การศึกษาด้วยตนเอง การอ่าน และการเขียนรายงาน**. สงขลา : ภาควิชาการบริหารการศึกษาพยาบาลและบริการการพยาบาล มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์, 2544.

จรัส สุวรรณเวลา. **ระบบวิจัยโลกกับระบบวิจัยไทย**. กรุงเทพฯ : มูลนิธิสาธารณสุขแห่งชาติ, 2545.

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์. **นาฏศิลป์ศึกษา**. กรุงเทพฯ : (ม.ป.ท.), (ม.ป.ป.).

จิรพร สินเสริฐ. **การวิเคราะห์หนังสืออ่านประกอบการเรียนรู้ วิชาศิลปศึกษา ในบริบทของพหุศิลปศึกษาระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย ในระหว่างพุทธศักราช 2540-2545**. ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2547.

จิราภรณ์ มูลมั่ง. **การวิเคราะห์งานวิจัยทางภาษาศาสตร์เชิงสังคม**. ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกภาษาศาสตร์การศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ , 2537.

เจนจิรา เทศทิม. **รายงานการวิจัย การศึกษาสถานภาพงานวิจัยด้านบริการฟื้นฟูสมรรถภาพคนพิการในประเทศไทย**. นครปฐม : ฝ่ายวิจัย วิทยาลัยราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล, 2546.

ชัยยงค์ วังวงศ์ทอง. **สองทศวรรษแห่งการวิจัยของภาควิชาการศึกษาผู้ใหญ่ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ : การสังเคราะห์งานวิจัยบัณฑิตศึกษาศาสตร์**. ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกการศึกษาผู้ใหญ่ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ , 2542.

ดวงพร อุ่นจิตต์. **การสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับคุณลักษณะของอาจารย์มหาวิทยาลัยของรัฐโดยใช้เทคนิคการวิเคราะห์เนื้อหาและการวิเคราะห์เมต้า**. ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารการศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2549.

ดำรงศักดิ์ รุ่งเรืองวงศ์. **การศึกษาวิเคราะห์งานวิจัยประเภท**ปริญญานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต **สาขาศิลปศึกษาในประเทศไทย ตั้งแต่ปีการศึกษา 2529-2540**. ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต สาวิชาเอกศิลปศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2543.

ธนิต อยู่โพธิ์. **ศิลปละคอนรำหรือคู่มือนาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : ศิวพร, 2516.

นงลักษณ์ วิรัชชัย, สุวิมล ว่องวานิช. **รายงานการวิจัยเรื่องการสังเคราะห์งานวิจัยทางการศึกษาด้วยการวิเคราะห์อภิมานและการวิเคราะห์เนื้อหา**. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาแห่งชาติ, 2541.

บุญธรรม กิจปรีดาบริสุทธิ์. **คู่มือการวิจัย : การเขียนรายงาน การวิจัยและวิทยานิพนธ์**. พิมพ์ครั้งที่ 4 กรุงเทพฯ : ภาควิชาศึกษาศาสตร์มหาวิทยาลัยมหิดล, 2532.

บุญธรรม กิจปรีดาบริสุทธิ์. **ระเบียบวิธีการวิจัยทางสังคมศาสตร์**. กรุงเทพฯ : คณะสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2540.

ประทิน พวงสำลี. **หลักนาฏศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่ 4 กรุงเทพฯ : ศิริพัสตุ์, 2514.

แผนงาน, กอง, กรมการศึกษานอกโรงเรียน. **รายงานการสังเคราะห์ผลงานวิจัยของกรมการศึกษานอกโรงเรียน**. กรุงเทพฯ : กระทรวงศึกษาธิการ, 2542.

เพ็ญณี แนรอทและคณะ. **การสังเคราะห์งานวิจัยทางการศึกษาในประเทศไทยระว่างปี พ.ศ. 2539-2542**. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, 2542.

เพ็ญศรี ดุ๊ก, บรรณาธิการ. **วัฒนธรรมพื้นบ้าน : ศิลปกรรม**. กรุงเทพฯ : โครงการไทยศึกษาฝ่ายวิชาการและโครงการเผยแพร่ผลงานวิจัย ฝ่ายวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2528.

ภัสสร เอมโกษา. **การสังเคราะห์งานวิจัยเกี่ยวกับการบริหารงานโรงเรียนคาทอลิค** . ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารการศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ , 2545.

วรยุทธ นันทะเสน. **การสังเคราะห์งานวิจัยทางการเรียนการสอนภาษาอังกฤษ ด้านทักษะการอ่านของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลายในระหว่างปี พ.ศ. 2531-2541**. ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาการสอนภาษาอังกฤษมีฐานะภาษาต่างประเทศ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ , 2544.

วัฒนชัย หมั่นยิ่ง. **ภาพลักษณ์ผู้ปกครองในบทละครรามเกียรติ์สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศิลปากร, 2533.

วิจัยทางการศึกษา, กอง, กรมวิชาการ. **การสังเคราะห์งานวิจัยเกี่ยวกับการเรียนการสอนภาษาอังกฤษ ระดับประถมศึกษา**. กรุงเทพฯ : กรมวิชาการ, 2542.

วิไล วัฒนดำรงค์กิจ. **การวิเคราะห์เมตต้าของงานวิจัยวิธีสอนในระดับอุดมศึกษา**. ปริญญานิพนธ์การศึกษาดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ , 2538.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. **บันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ เล่ม 1**. กรุงเทพฯ : คณะอนุกรรมการจัดพิมพ์เอกสารเนื่องในวาระครบ 100 ปี พระยาอนุมานราชธน, 2537.

ศิราพร ฐิตะฐาน. รายงานการวิจัยเรื่อง “รามเกียรติ์ : การศึกษาในแง่การแพร่กระจายของนิทาน. วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2522.

ศิลปากร, กรม. **สุนทรียศาสตร์ ทฤษฎีแห่งวิจิตรศิลปาการ ฉบับที่ 2**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2547. (กรมศิลปากรจัดพิมพ์เฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เนื่องในโอกาสพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 6 รอบ 12 สิงหาคม 2547)

สงัด อุทรานันท์. **รายงานการวิจัยการสังเคราะห์งานวิจัยทางการนิเทศการศึกษาในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ : ภาควิชาการบริหารการศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2531.

สมคิด พรมจุ้ย. **การเขียนโครงการวิจัย หลักการ และแนวปฏิบัติ**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2545.

สมทรง บุรุษพัฒน์, สุจริตลักษณ์ ดีผดุง, โสภณา ศรีจำปา. **รายงานการวิจัยเรื่อง สถานภาพงานวิจัยภาษาศาสตร์ในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, 2537.

สมบูรณ์ บูรศิริรักษ์. **การสังเคราะห์งานวิจัยคอมพิวเตอร์ช่วยสอนด้วยเทคนิคการวิเคราะห์เนื้อหาและเทคนิคการวิเคราะห์เมตต้า**. ปริญญานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต วิชาเอกเทคโนโลยีทางการศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ , 2539.

สรายุทธ ยหะทร. **คิดและเขียนงานวิจัย**. กรุงเทพฯ : ศูนย์หนังสือจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

สุธัญญา วาดเขียน. **การสังเคราะห์งานวิจัยเกี่ยวกับการพัฒนาบุคลากร**. สารนิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาการบริหารการศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ , 2547.

สุนันทา โสวัจจ์. **โขนละครฟ้อนรำ ภาคพิเศษ**. กรุงเทพฯ : พิฆเณศ, 2518.

สุนันทา โสวัจจ์. **โขน ละคร ฟ้อนรำและการละเล่นพื้นเมือง**. กรุงเทพฯ : พิฆเณศ, 2516.

สุภางค์ จันทวานิช. **รวมบทความว่าด้วยวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ**. กรุงเทพฯ : สถาบันวิจัยสังคม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2531.

สุภาพ วาดเขียน. **แนวทางการเขียนวิทยานิพนธ์และรายงานการวิจัย**. กรุงเทพฯ: ภาควิจัยการศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2523.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์. **การละครไทย**. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2532.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **วิวัฒนาการนาฏยศิลป์ไทยในกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2325-2477**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. **นาฏยศิลป์บริทรรศน์**. กรุงเทพฯ : หสน.ห้องภาพสุวรรณ, 2543.

วิจิตรวาทการ, หลวง. **นาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : (ม.ป.ท.), 2507.

อาคม สายาคม. **รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร**. กรุงเทพฯ : ฝ่ายเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ สำนักงานเลขานุการกรม กรมศิลปากร, 2545.

อัจฉรา ด่านพิทักษ์. **การวิเคราะห์เนื้อหาปริญญานิพนธ์สาขาบรรณารักษศาสตร์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปีการศึกษา 2512-2545**. ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาบรรณารักษ์ศาสตร์และสารสนเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2547.

อุทุมพร (ทองอุไทย) จามรมาน. **การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะ**. กรุงเทพฯ : ฟันนี่พับลิชชิ่ง, 2531.

อุทุมพร จามรมาน. **การสังเคราะห์งานวิจัย : เชิงปริมาณเน้นวิธีวิเคราะห์เมตต้า**. กรุงเทพฯ : ฟันนี่พับลิชชิ่ง, 2531.

บรรณานุกรมงานวิจัยที่นำมาสังเคราะห์

กนกอร สุขุมาลพงษ์. **ฟ้อนนางเทียม ในพิธีบุญเลี้ยงบ้าน กรณีศึกษาบ้านกาลึม จังหวัดอุดรธานี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

กลิ่น คงเหมือนเพชรและ คณะ. **รายงานการวิจัยเรื่อง รองแง็งฝั่งอันดามัน : เนื้อหา รูปแบบและการสืบสานทางวัฒนธรรม**.สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2544.

ไกรลาส จิตร์กุล. **การตรวจพลของพญาวานรในการแสดงโขน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ขวัญใจ คงถาวร. **การรำตรวจพลของตัวพระในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

คณรัตน์ บัวทอง. **นาฏยศิลป์ในวงปี่พาทย์มอญ อำเภอเมืองฯ จังหวัดสุพรรณบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

จันทิมา แสงเจริญ. **ละครชาตรีเมืองเพชร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

จิตติมา นาคีเภท. **การแสดงพื้นบ้านของอำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

จินตนา อนุวัฒน์. **รำเชิดฉิ่งเมขลา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

จิรัชญา บุรวัฒน์. **หลักการแสดงของนางศูรปนขา ในละครดึกดำบรรพ์เรื่อง รามเกียรติ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์. **โขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

ชมนาด กิจขันธ์. **นาฏยลักษณ์ตัวพระละครแบบหลวง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ชมนาด กิจขันธ์. **รายงานการวิจัยเรื่อง การพัฒนานาฏยจารึกนาฏยศัพท์ไทยโดยใช้ระบบของลาบาน**. กองส่งเสริมการวิจัย สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, 2543.

ชวลิต สุนทรานนท์และคณะ. **เครื่องแต่งกายละครและการพัฒนา : การแต่งกายยืนเครื่องละครในกรมศิลปากร**. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2547.

ชวลิต สุนทรานนท์และคณะ. **การศึกษาและการพัฒนาองค์ความรู้เกี่ยวกับการแต่งกายยืนเครื่องโขน-ละครรำ**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2550.

ชวลิต สุนทรานนท์และคณะ. **ทะเบียนข้อมูลหนังสือวิพิธทัศนา ชุดระบำรำฟ้อน เล่ม 2**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2550.

ณัฐกานต์ บุญศิริ. **การแสดงพื้นบ้านของชาวกะเหรี่ยง: กรณีศึกษารำตง บ้านใหม่พัฒนา อำเภอสังขละบุรี จังหวัด**

กาญจนบุรี. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ทัศนียา วิศพันธุ์. **ระบำพื้นบ้านจังหวัดปัตตานี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. **โนรา : การรำประสมท่าแบบตัวอ่อน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. **โนราแขก : การปรับเปลี่ยนการแสดงเพื่อวัฒนธรรมชุมชน**. สงขลา : สำนักศิลปะและวัฒนธรรม สถาบันราชภัฏสงขลา, 2545.

ธรรมรัตน์ โถวสกุล. **นาฏยประดิษฐ์ในงานโครงการนาฏยศิลป์ของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีพ.ศ. 2534-2541**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

ธิตินัดดา จินาจันทร์. **บทบาทของกลุ่มเยาวชนล้านนาในการสืบสานศิลปะการแสดงพื้นบ้านล้านนา : กรณีศึกษากลุ่มลายเมือง**. กรุงเทพฯ : สถาบันวัฒนธรรมศึกษา สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2543.

ธีรวัฒน์ ช่างสาน. **พรานโนรา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. **ละครคุณสมภพ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ธีระเดช กลิ่นจันทร์. **การรำหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

นงเยาว์ อำรุงพงษ์วัฒนา. **รายงานการวิจัยเรื่อง ศิลปะแห่งการฟ้อนผู้ไทย จังหวัดนครพนม**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, 2541.

นพศักดิ์ นาคเสนา. **นาฏยประดิษฐ์ : ระบำพื้นเมืองภาคใต้**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

นฤบดินทร์ สาลีพันธ์. **พัฒนาการฟ้อนบูชาพระธาตุพนม**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

นฤมล ณ นคร. **ดรสาแบหลา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

นวลรวี จันทร์ลุน. **พัฒนาการและนาฏยลักษณ์ของรำโทนจังหวัดนครราชสีมา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

นิดา มีสุข. **รายงานการวิจัยเรื่อง วิเคราะห์บทละครสังคีต**. สงขลา : ภาควิชาภาษาไทยและภาษาตะวันออก มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2535.

นิรมล เจริญหลาย. **ชีวประวัติและกระบวนท่ารำลิเกของทองเจือ โสภิตศิลป์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

เนาวรัตน์ เทพศิริ. **เครื่องแต่งตัวชุดพระและนางของละครรำ(พ.ศ. 2525-พ.ศ.2539)**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

บุญวงศ์ วงศ์วิวัฒน์. **คลังเครื่องแต่งกายโขนละคร : กรณีศึกษาบ้านเครื่องคุณรัตน์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

บุญศิริ นิยมทัศน์. **รำมอญเกาะเกร็ด จังหวัดนนทบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

บุษบา รอดอ้น. **การแสดงของกะเหรี่ยงคริสต์บ้านป่าเต็ง จังหวัดเพชรบุรี พ.ศ. 2545**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

ปทุมมาศ สุทธิสวัสดิ์. **การพัฒนากระบวนการเรียนรู้และการสืบทอดภูมิปัญญาศิลปะการแสดงหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี**. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2548.

ประพัฒน์พงศ์ ภูวธน. **การแสดงโขนชักรอกของคณะโขนหลวงราชพงศ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ประภาศรี ศรีประดิษฐ์. **ละครเท่งตุ๊กในจังหวัดจันทบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

ประเมษฐ์ บุญยะชัย. **การรำของผู้ประกอบพิธีในพิธีไหว้ครูโขน-ละคร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

ประเสริฐ สันติพงษ์. **กระบวนท่ารำของรามสูรในการแสดงเบิกโรงละครใน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

ปรารถนา จุลศิริวัฒนวงศ์. **ละครคณะปรีดาลัยของพระนางเธอลักษมีลาวัณ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ปัทมา วัฒนพานิช. **การศึกษานาฏยลักษณ์ของละครหลวงในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ปิ่นเกศ วัชรปาน. **รำวง : กรณีศึกษารำวงอาชีพ ตำบลห้วยใหญ่ อำเภอบางละมุง จังหวัดชลบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

ปิยมาศ ศรแก้ว. **การฟ้อนของชาวไทลื้อจังหวัดน่าน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

ปิยวดี มากพา. **เชิดฉิ่ง : การรำชุดมาตรฐานตัวพระในละครใน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ผกามาศ จิรจารุภัทร. **การละเล่นของหลวง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

ผะอบ โปษะกฤษณะ. **วรรณกรรมประกอบการเล่นหนังใหญ่วัดขนอน จังหวัดราชบุรี**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี, 2520.

ผุสดี หลิมสกุล. **ระบำสี่บท : แนวคิดในการรื้อฟื้นระบำโบราณ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

พจน์มาลย์ สมรรคบุตร. **การฟ้อนผู้ไทยในเรณูนคร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

พนิดา บุญทองขาว. **เรือมอันเร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์. **ละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

พหลยุทธ กนิษฐบุตร. **กระบวนการรำและกลวิธีแสดงบททศกัณฐ์ในการแสดงโขนตอนนางลอยของครูจตุพร รัตนวราหะ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย , 2545.

พัชราวรรณ ทับเกตุ. **หลักการแสดงของนางเกศสุริยงแปลงในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

พันทิพา สิงหัษฐิต. **การแสดงพื้นบ้านอำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

พิเชฐ สายพันธ์ และนฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. **ฟ้อนผู้ไท : พิธีกรรมการแสดงกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคม**. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2541.

พิทยา บุษรารัตน์. **โนราโรงครูวัดท่าคุระ ตำบลคลองรี อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา**. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2537.

พิทยา บุษรารัตน์. **รำหนัง : การแสดงหนังตะลุงของภาคใต้ฝั่งตะวันตก**. สงขลา : มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2541.

พิทยา บุษรารัตน์. **บทเกี้ยวจอหนังตะลุง**. สงขลา : มหาวิทยาลัยทักษิณ, 2542.

พิมพ์รัตน์ นะวะศิริ. **การรำของตัวพราหมณ์ในการแสดงละครนอก**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

พีรพงศ์ เสนไสย. **นาฏยประดิษฐ์ของพนอ กำเนิดกาญจน์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

พูนพงษ์ งามเกษม. **รายงานการวิจัยเรื่อง การละเล่นพื้นบ้านของจังหวัดพิษณุโลก**. พิษณุโลก : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2524.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. **จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. **กระบวนการรบของพญาวานรในการแสดงโขน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. **ครูจำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดนาฏศิลป์ไทยแบบโบราณ**. กรุงเทพฯ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 2547.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. **ครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปินแห่งชาติ ต้นแบบของศิลปินครูผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 2549.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. **ครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2548.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. **แนวคิดและวิธีแสดงโขนลิง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. **วิเคราะห์รูปแบบความเป็นครูสู่กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ครูเฉลย ศุขะวณิช**. กรุงเทพฯ : สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 2545.

ภัคกวินทร์ จันทร์ทอง. **พัฒนาการเรือมอันเร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ภูริตา เรืองจิรยศ. **แนวคิดการสร้างสรรค์ระบำจากข้อมูลศิลปกรรมขอมโบราณ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

มาลินี งามวงศ์วาน. **ละครแก้บนที่ศาลหลักเมืองกรุงเทพมหานคร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

ไมตรี จันทรา. **รูปแบบการแสดงหนังตะลุงที่พึงประสงค์**. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2547.

ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร. **การฟ้อนอีสาน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

รจนา สุนทรานนท์. **นามานุกรมนาฏยศิลปิน : การสืบทอดนาฏยศิลป์สู่กรมศิลปากร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลป ศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

รวิสรา ศรีชัย. **โนราในสถานศึกษาจังหวัดสงขลา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

รัชดาพร สุคโต. **รำฉุยฉายพราหมณ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

รัตติยา โกมินทรชาติ. **การฟ้อนของชาวภูไท : กรณีศึกษาหมู่บ้านวาริชภูมิ อำเภอวาริชภูมิ จังหวัดสกลนคร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

รุ่งนภา ฉิมพุฒ. **รำอาวุธของตัวพระในละครในเรื่องอิเหนา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

รุจน์จรุง มีเหล็ก. **ฟ้อนสาวไหม : กรณีศึกษาครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ และครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

รุจพร ประชาเดชสุวัฒน์. **รายงานวิจัยเรื่อง นาฏศิลป์ล้านนา : กรณีศึกษาสมัยพระราชชายาเจ้าดารารัศมี (พ.ศ. 2416) ถึงปัจจุบัน 2543**. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2543.

วรกมล เหมศรีชาติ. **การแสดงหุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

วรรณพินี สุขสม. **ลงสรงโทน : กระบวนท่ารำในการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

วรรณิกา นาโสก. **พัฒนาการฟ้อนกลองตุ้ม อำเภอกันทรารมย์ จังหวัดศรีสะเกษ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

วรวุฒิ หมั่นสุจริต. **การแสดงบทบาททศกัณฐ์รำลงสรง ตอนทศกัณฑ์ลงสวน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

วราภรณ์ บัวผา. **การแสดงหางเครื่องบางเสร่ "คณะแม่ถนอม" ตำบลบางเสร่ อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร มหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

วัชนี เมษะมาน . **ประวัติและผลงานนาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล ยมะคุปต์ : กรณีศึกษาระบำพม่า – มอญ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร มหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

วันทนีย์ ม่วงบุญ. **ลักษณะประติมานวิทยาของหุ่นเรื่องรามเกียรติ์ ของกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ**. กรุงเทพฯ : สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร, 2539.

วิชชุตา วุธาทิตย์. **นาฏยศิลป์ในงานสมโภชพระราชพิธีต่างๆที่ปรากฏบนภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

วิราณี แว่นทอง. **การรำในพิธีศพแบบนกหัสดีลิงค์ในอุบลราชธานี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

ศราวุธ จันทร์ขำ. **หุ่นกระบอกชะเวงหลานแม่บุญช่วย จังหวัดนครสวรรค์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

ศักดา ปั้นเหน่งเพ็ชร. **การศึกษาวิวัฒนาการหุ่นกระบอกไทย : สื่อพื้นบ้านในภูมิภาคตะวันตก**. กรุงเทพฯ : ศิริวัฒนา , 2535.

ศิริมงคล นาฏยกุล. **การแสดงละครเพลงของไทย พ.ศ**. 2490-2496. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์. **การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระ : กรณีศึกษาตัวพระราม**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ศุลีพร สังขมรรทร. **คณะนาฏยศิลป์ไทยเอกชนในกรุงเทพมหานครพ.ศ. 2498-2538**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

สมพิศ สุขวัฒน์. **ผู้ชนะสิบทิศ : ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

สมโภชน์ เกตุแก้ว. **การศึกษาเปรียบเทียบท่ารำโนราของครูโนรา 5 ท่าน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

สมรัตน์ ทองแท้. **ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

สมศักดิ์ ทัดติ. **จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

สรัญญา บำรุงสวัสดิ์. **การศึกษาเปรียบเทียบการรำแก้บนที่วัดโสธรวรารามวรวิหาร ศาลพระพรหมเอราวัณและศาลพระกาฬ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

สรายุทธ อ่องแสงคุณ. **คณะช่างฟ้อนอาวุโสวัดพระสิงห์วรมหาวิหาร จังหวัดเชียงใหม่**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

สวภา เวชสุรักษ์. **หลักนาฏยประดิษฐ์ของท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

สวภา เวชสุรักษ์. **มโนห์ราบูชายัญ : การประยุกต์ท่ารำจากดรสาแบหลา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

สะวรรณยา วัยวัฒน์. **ละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

สายสวรรค์ ขยันยิ่ง. **พระราชชายาเจ้าดารารัศมีกับนาฏยศิลป์ล้านนา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

สาวิตร พงศ์วัชร์. **การสร้างศิลปินเอกโขนยักษ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

สาวิตร พงศ์วัชร์. **รองเง็ง : ระบำพื้นเมืองในภาคใต้**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

สิทธิรัตน์ ภู่แก้ว. **การฟ้อนเกี้ยวของหมอลำกลอน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

สิริธร ศรีชลาคม. **นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย : การสร้างสรรค์โดยผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สกุลอื่น ๆ ระหว่างปี พ.ศ. 2510-2542**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

สุกัญญา ทรัพย์ประเสริฐ. **นาฏยประดิษฐ์ของประทิน พวงสำลี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

สุขสันติ แวงวรรณ. **หมอลำกกขาขาว**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

สุดารัตน์ กัลยา. **การแสดงที่วังมังคละสถาน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

สุทิน โจจนประเสริฐและคณะ. **การพัฒนาชุดวิชาบน เวิลด์ วาย เว็บ เรื่องโขน**. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. 2543.

สุพัฒน์ นาคเสน. **โนรา : รำเฉี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาว**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

สุภาพร คำยุธา. **การฟ้อนของชาวผู้ไทย : กรณีศึกษาหมู่บ้านโพนอำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

สุภาวดี โพธิเวชกุล. **การแสดงเบิกโรงละครในยุครัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 9**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, 2548.

สุภาวดี โพธิเวชกุล. **จารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละคร เรื่องอิเหนา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

สุรัตน์ จงดา. **ฟ้อนผีฟ้านางเทียม : การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อชาวอีสาน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

เสาวนีย์ กสิพันธุ์. **รำกริชปัตตานี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2550.

เสาวลักษณ์ พงศ์ทองคำ. **นาฏยศิลป์ไทยในร้านอาหาร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

โสภา กิมวังตะโก. **ศึกษาและวิเคราะห์เปรียบเทียบละครชาตรีเมืองเพชร และละครชาตรีกรมศิลปากร**. เพชรบุรี : วิทยาลัยครูเพชรบุรี, 2527.

หฤทัย นัยโมกข์. **การฟ้อนรำของชาวซอง : กรณีศึกษาหมู่บ้านกระทิง ตำบลพลวง อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

อธิป มีชนะ. **การแสดงหนังตะลุงคน คณะสุมล ศ.ประทุม**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์. **การเชิดหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์. **แนวคิดทฤษฎีการฟ้อนล้านนาแบบใหม่**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

อนุชา บุญยัง. **การแสดงโขนของอากาศตไล**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

อมรา กล่ำเจริญ. **ละครชาตรีที่แสดง ณ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

อมรา กล่ำเจริญ. **วิเคราะห์การละเล่นพื้นบ้าน รำโทน : ศึกษาเฉพาะกรณีอำเภอสามโก้ จังหวัดอ่างทอง**. พระนครศรีอยุธยา : มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนครศรีอยุธยา, 2545.

อรวรรณ ชมวัฒนา. **รำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ : โครงการตำราวิทยาศาสตร์อุตสาหกรรม จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530.

อรวรรณ สันโลหะ. **โนราผู้หญิง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

อรวัฒนา ชินพันธ์. **บ้านเครื่องละคร : การผลิตและการจัดการเชิงวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, 2549.

อริยา ลิ่มกาญจนพงศ์. **การแสดงมะโย่ง คณะสรีปัตตานี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

อุบลวรรณ โตอวยพร. **การศึกษากระบวนท่ารำในพิธีรำผีมอญ อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี กรณีศึกษากระบวนท่ารำของผู้ประกอบพิธี นางสมจิตร หลวงพันเทา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

เอกนันท์ พันธุรักษ์. **กลวิธีในการรำเข้าพระเข้านางในการแสดงละคร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

เอื้อมพร เนาว์เย็นผล. **ฟ้อนไทยทรงดำ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

ฤดีชนก รพิพันธ์. **ละครหลวงวิจิตร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ สกุล นางสาวปิยวดี มากพา
Miss Piyawadee Makpa

ตำแหน่ง อาจารย์ สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
รองผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการและวิจัย สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

การศึกษา ศ.บ. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร (นาฏศิลป์ไทย)
ศศ.ม. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (นาฏยศิลป์ไทย)

การรับทุนวิจัย ผลงานวิจัยเชิดฉิ่ง : การรำชุดมาตรฐานตัวพระในละครใน ปีการศึกษา 2547
(ทุนอุดหนุนการวิจัย บัณฑิตวิทยาลัยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)
ผลงานวิจัย เรื่อง นาฏศิลป์ไทย : การสังเคราะห์องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์ด้านนาฏศิลป์ไทย
(ทุนอุดหนุน งบประมาณเงินรายได้ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ)

EMAIL ohpiya@gmail.com