

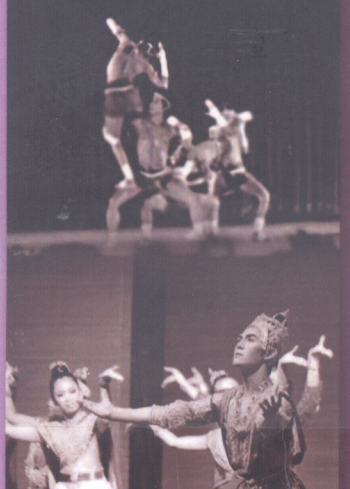
รายงานการวิจัย

นาฏศิลป์ไทย : การสังเคราะห์องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์ด้านนาฏศิลป์ไทย



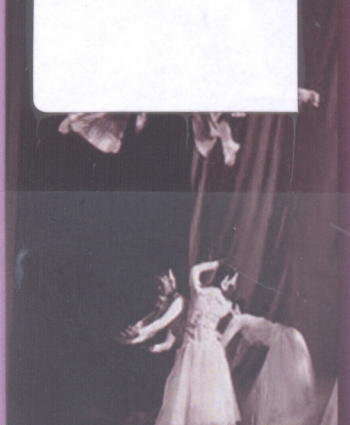
ปิยวดี มากพา

66 | 793.319593 ป619น | ร.2 | นาฏศิลป์ไทย : การ | สแกน57





793.319593
ป619น
ร.2



งานวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนจากงบประมาณรายได้
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีงบประมาณ 2550

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่องนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์ลักษณะงานวิทยานิพนธ์และสังเคราะห์องค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ไทย ประชากรที่ศึกษา คือ วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตของสาขานาฏยศิลป์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ระหว่าง พ.ศ. 2537 – พ.ศ. 2549 จำนวน 79 เรื่อง

การวิจัยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือส่วนที่ 1 การวิเคราะห์คุณลักษณะ ได้แก่ปีที่ทำงานวิจัย ประเภทของการวิจัย ประชากร ประเภทของเนื้อหาที่วิจัย ประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์ วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล และประโยชน์ของการวิจัย ส่วนที่ 2 การสังเคราะห์ผลของการวิจัย ด้วยเทคนิควิเคราะห์ข้อมูลเพื่อหาข้อสรุปตามทฤษฎีของ Krippendorff โดยใช้การแยกเนื้อหาเป็นวงกลมย่อย (Loop) ตามวิธีวิเคราะห์เนื้อหาของอุทุมพร จามรมาน มาใช้เป็นการสรุปองค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ ผลการศึกษาพบว่า

ภาพรวมคุณลักษณะของวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย มีลักษณะดังนี้ 1.พ.ศ.2543 เป็นปีที่ทำการศึกษามากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 15.19 2.งานวิจัยเชิงพรรณา เป็นประเภทงานวิจัยที่ทำการศึกษามากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 87.34 3.รำ เป็นประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ศึกษามากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 84.81 4.นาฏศิลป์ปรับปรุงเป็นเนื้อหาที่ใช้ในการศึกษามากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 35.44 5.องค์ประกอบการแสดง ด้านประวัติความเป็นมาของการแสดง วิธีการและกระบวนการแสดง เป็นประเด็นที่ทำการวิเคราะห์มากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 40.54 6.การศึกษาเอกสารและการสัมภาษณ์จากศิลปิน ครู ผู้เชี่ยวชาญ เป็นวิธีการรวบรวมข้อมูลในปริมาณที่เท่ากัน ในร้อยละ 26.24 และ 7.การอนุรักษ์ เป็นประโยชน์ที่ได้จากการศึกษามากที่สุด คิดเป็นร้อยละ 40.24 องค์ความรู้วิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวกับรำและระบำ พบว่าในปัจจุบันมีทั้งรูปแบบราชสำนักดั้งเดิม ราชสำนักปรับปรุง แบบพื้นบ้านดั้งเดิมและพื้นบ้านปรับปรุง และมีงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยซึ่งสร้างสรรค์บนพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย นำเสนอด้วยการการตีความในมุมมองใหม่

องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับโขนพบว่า ในปัจจุบันมีโขนตามแบบราชสำนักและโขนของชาวบ้านเรียกว่า โขนสด ทั้ง 2 รูปแบบ มีกระบวนการหลักคล้ายกันคือ เริ่มจากการคัดเลือกแบ่งประเภทตัวโขน การฝึกหัดท่าพื้นฐาน ก่อนจะได้รับการฝึกหัดเพื่อรับบทบาทแสดงเป็นตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์

องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับละคร พบว่า มีรูปแบบละคร 3 รูปแบบ คือละคร แบบราชสำนัก ละครพื้นบ้าน และละครแบบปรับปรุงบนพื้นฐานของละครแบบราชสำนักหรือละครพื้นบ้าน โดยพบว่านาฏยลักษณ์ของท่ารำในละครแบบราชสำนักหรือรำมาตรฐาน เป็นการแสดงที่ต้องใช้พลังในการถ่ายทอดด้วยการเกร็งกล้ามเนื้อ การผ่อนคลายกล้ามเนื้อเพื่อให้การความกลมกลืนของการเรียงร้อยท่ารำให้เป็นกระบวนท่ารำ ด้านการแสดงละครพื้นบ้าน ความเชื่อเกี่ยวกับการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ มีบทบาทในการแสดงมากกว่าละครในราชสำนัก

องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับการละเล่น แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือการละเล่นของหลวงและการละเล่นพื้นบ้านพื้นเมือง โดยการละเล่นของหลวงเป็นการแสดงสมโภชในงานพระราชพิธีของหลวงที่สำคัญ ด้านการละเล่นของชาวบ้าน มีการดำเนินการโดยชาวบ้านและมักมีหัวหน้าชุมชนเป็นหัวหน้ากลุ่ม และมีหน่วยงานราชการเข้ามามีบทบาทในการสนับสนุน เนื่องจากใช้เป็นการสร้างความสามัคคีในหมู่คณะ และเสริมสร้างธุรกิจการท่องเที่ยวให้มีความดึงดูดใจ

จากการสังเคราะห์วิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทย พบองค์ความรู้ใหม่ที่เกิดจากการค้นคว้าอย่างเป็นระบบและเชื่อถือได้ จึงควรมีการปรับปรุงเนื้อหาตำราทางวิชาการเพื่อเผยแพร่องค์ความรู้ใหม่ และควรมีการสังเคราะห์วิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยทุก 10 ปีการศึกษา เพื่อเป็นการรวบรวมหัวข้อและเติมเต็มองค์ความรู้ที่เกิดจากการสังเคราะห์วิทยานิพนธ์ในปีการศึกษาก่อนหน้า อีกทั้งควรมีการสังเคราะห์วิทยานิพนธ์ที่มีหัวข้อเกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ไทย เพื่อให้เกิดองค์ความรู้ที่ครอบคลุมมากยิ่งขึ้น

Abstract

The purposes of this study are to analyze and synthesize the characters of theses on Thai artistry in dance/performance . The subjects of this research were 79 Master's theses in Thai dance, Chulalongkorn University, published during 1994 – 2006.

There were two parts of this study: first, the analysis of the characters, including the length, the types, the subject, the content, the case, the data collection, the data analysis and the usefulness of the study; secondly, the synthesis of the findings of the study with the analytical techniques according to the Kippendoff theory and by classifying the content into loops according to Uthumporn Jamornman's method of content analysis.

The study on the characters of the theses on Thai classical dances shows that:

1. During 1994- 2006, the theses on Thai classical music were published mostly in 2000, 15.19 %.
2. Most of the theses were descriptive research, 87.34%.
3. Ram (traditional dance) was the most popular subject and sample of the studies, 84.81%
4. Evolving dance was the most popular content in the study, 35.44%
5. The supplementary acting, histories, and procedures were the most popular case studies, 40.54%
6. The secondary research and experts' interviews were the most popular methods for data collecting, 26.24, and
7. The usefulness of the studies was in preservation of the tradition the most, 40.24%

The knowledge in the Master's theses involving "rum" and "rabum" (dance and performance) demonstrates that the current knowledge on traditional/ royal dance, adapted royal dance, traditional folk dance, adapted folk dance, and contemporary dance which were based on the traditional Thai dance with the new interpretation and presentation.

The study on "Khon", the Thai classical mask dance, shows that currently Khon is performed in royal style and common style, and both are called "Live Khon." Both styles share several characteristics: the character classification, and the practice of the basic movements prior to taking on the Ramayana characters.

The knowledge, deriving from the theses on dramas , reveals that there are three forms of plays: royal style, folk style, and the adaptation of the two. The character of the royal or standard style is the performance with the flex of the muscles for the smoothness of the movement whereas the character of the folk style is highly influenced by the supernatural and superstition.

The knowledge, deriving from the studies on plays , is classified into two categories: royal and folk styles. The royal style is performed in royal ceremonies, and the folk style is organized by the commoners and the community's leader is usually the leader of the groups. The latter is supported by the governmental offices to promote the community's unity and local tourism.

The analysis of the theses on Thai artistry in dance/performance results in new knowledge derived from the reliable and systematic studies. Thus, this new found information should be utilized in updating of textbooks to share with the wider communities. The analysis of theses on Thai artistry in dance/performance should be performed every 10 academic years to record the topics of the studies and update the knowledge in the field. In addition, the related topics should be analyzed to expand the knowledge in the field of Thai artistry in dance/performance .

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้เกิดจากคำแนะนำของรองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ที่แนะนำผู้วิจัยว่า หากต้องการเพิ่มพูนความรู้ต่อตนเองในด้านการเรียนการสอน และมีบุคลิกเป็นผู้ใฝ่รู้ควรทำงานวิจัยเกี่ยวกับการสังเคราะห์งานวิจัยและวิทยานิพนธ์ โดยในระหว่างกระบวนการทำงานผู้วิจัยได้รับความกรุณาให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์เสมอมา ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณไว้ ณ โอกาสนี้

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศิริยุภา พูลสุวรรณ เป็นอีกท่านหนึ่งที่กรุณาให้ความกระจ่างในข้อสงสัยในศาสตร์ด้านการวิจัย โดยเฉพาะการสังเคราะห์งานวิจัยเชิงคุณภาพสำหรับผู้ที่ทำงานการสังเคราะห์งานวิจัยเป็นฉบับแรก คุณภัทธิรา ธีระสวัสดิ์ ที่พยายามช่วยตอบข้อซักถามของผู้วิจัยในหลายโอกาส จึงขอขอบพระคุณและขอบคุณ ไว้ ณ โอกาสนี้

ขอขอบคุณเจ้าของตำรา เอกสาร ที่ผู้วิจัยใช้อ้างอิงและค้นคว้าข้อความรู้เพิ่มเติม ตลอดจนเจ้าของวิทยานิพนธ์ที่เป็นประชากรในการวิจัยทุกท่าน ผู้วิจัยขอขอบคุณในความพยายามศึกษาค้นคว้าข้อมูล ที่ส่งผลให้ผู้วิจัยมีความรู้หลากหลายมากขึ้น อันจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้า และต่อการสอนนาฏศิลป์ต่อไป

และขอขอบคุณ ผู้ช่วยวิจัยทุกท่านที่ช่วยเสาะหาและรวบรวมข้อมูลซึ่งมีบทบาทสำคัญให้ผู้วิจัยสามารถทำการศึกษาค้นคว้าได้สะดวกมากขึ้น

ในอนาคตอันใกล้นี้ ผู้วิจัยปรารถนาที่จะปรับปรุงการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับการสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับศาสตร์ด้านนาฏศิลป์ไทยให้มีความลุ่มลึกมากขึ้น เพื่อให้เกิดประโยชน์ในเชิงวิชาการนาฏศิลป์มากเท่าที่จะสามารถทำได้

ปิยวดี มากพา

สารบัญ

		หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย		ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		ข
กิตติกรรมประกาศ		ค
สารบัญเนื้อหา		ง
สารบัญตาราง		ฉ
บทที่		
1	บทนำ	
	ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย	1
	วัตถุประสงค์ของการวิจัย	3
	ขอบเขตของการวิจัย	3
	คำนิยามศัพท์	3
	ประโยชน์ของงานวิจัย	4
	ข้อตกลงเบื้องต้นของงานวิจัย	4
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	
	การสังเคราะห์งานวิจัย	5
	การวิเคราะห์เนื้อหา	7
	ทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย	10
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	13
	กรอบความคิดในการวิจัย	15
3	วิธีดำเนินการวิจัย	
	ประชากร	17
	เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	17
	การวิเคราะห์ข้อมูล	18
	การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล	19
4	ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะ	
	4.1 ประชากรในการวิจัย	20
	4.2 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะ	24
5	ผลการสังเคราะห์องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับรำและระบำ	
	5.1 ประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบการแสดง	30
	5.2 งานนาฏยประดิษฐ์	78
	5.3 การบริหารจัดการนาฏศิลป์ไทยเชิงธุรกิจ	96
	5.4 นาฏศิลป์เอกชน	98
	5.5 การรื้อฟื้นท่ารำ	55
6	ผลการสังเคราะห์องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับโขน	
	6.1 จารีต วิธีการแสดงและรำหน้าพาทย์ของตัวพระ	106
	6.2 จารีต และกระบวนการแสดงของตัวยักษ์	112

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
6.3	กระบวนการตรวจพลและการรบของตัวลิง	117
6.4	รูปแบบและองค์ประกอบการรำในการแสดงโขนราชสำนัก	120
6.5	รูปแบบและองค์ประกอบการแสดงโขนพื้นบ้าน	122
7	ผลการสังเคราะห์องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับละคร	
7.1	ละครราชสำนักดั้งเดิม	127
7.2	ละครราชสำนักปรับปรุง	140
7.3	ละครพื้นบ้าน	149
7.4	องค์ประกอบการแสดงละคร	172
8	ผลการสังเคราะห์องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับการละเล่น	193
8.1	การละเล่นของหลวง	183
8.2	การละเล่นพื้นบ้าน	188
9	สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ	198
	สรุปและอภิปรายผล	199
	ข้อเสนอแนะ	209
บรรณานุกรม		210
บรรณานุกรมวิทยานิพนธ์ที่นำมาสังเคราะห์		213
ภาคผนวก		
ภาคผนวก ก เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย		218
ภาคผนวก ข ประวัติผู้วิจัย		221

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 รายชื่อวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตทางนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 20
ตาราง 2 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านปีที่ทำงานวิจัย 24
ตาราง 3 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประเภทของงานวิจัย 25
ตาราง 4 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย 25
ตาราง 5 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประเภทของเนื้อหาที่วิจัย 26
ตาราง 6 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์ 27
ตาราง 7 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล 28
ตาราง 8 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านสถิติการวิเคราะห์ข้อมูล 28
ตาราง 9 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประโยชน์ของการวิจัย 28
ตาราง 10 นาฏยลักษณ์รำโทนจังหวัดนครราชสีมา 37
ตาราง 11 นาฏยลักษณ์ท่าฟ้อนละครผู้ไทย 52
ตาราง 12 นาฏยลักษณ์ท่าฟ้อนผู้ไทย 53
ตาราง 13 เปรียบเทียบท่ารำตงทั้ง 2 ยุค 68
ตาราง 14 เอกลักษณ์การแสดงเรือมอันเร 71
ตาราง 15 รูปแบบการรำสื่อบทตามบทประพันธ์ 101
ตาราง 16 ลักษณะคุณสมบัติแต่ละท่ารำของหน้าพาทย์เพลงกลม 111
ตาราง 17 ลักษณะรำเดี่ยว รำคู่และระบำในการแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่องจันทกินรี 138
ตาราง 18 ขั้นตอนการแสดงละครชาตรีที่จังหวัดต่างๆ 150
ตาราง 19 เปรียบเทียบรูปแบบของการแสดงละครชาตรีที่จังหวัดต่างๆ 151

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย

การทำวิทยานิพนธ์ มีจุดมุ่งหมายเพื่อเพิ่มพูนความรู้ให้กับผู้ที่ศึกษาในระดับบัณฑิตศึกษาอย่างลุ่มลึก เพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่ หรือเป็นการต่อยอดความรู้ให้เกิดขึ้นในสาขาวิชานั้นๆ ซึ่งคุณลักษณะของวิทยานิพนธ์นอกจากเป็นการเสริมสร้างความรู้ให้เกิดกับผู้ศึกษาค้นคว้าแล้ว ยังเป็นประโยชน์กับสังคมโดยทั่วไปด้วย

ดังนั้นวิทยานิพนธ์ในการศึกษาระดับมหาบัณฑิต ด้านนาฏศิลป์ไทย จึงมีบทบาทเป็นตำราทางวิชาการที่บุคลากรทางการศึกษาวิชานาฏศิลป์ไทยสามารถนำไปใช้ประกอบการเรียนการสอนได้ ทั้งนี้เนื่องจากเอกสารทางวิชาการของศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยมีจำนวนไม่มากนักเมื่อเปรียบเทียบกับประวัติความเป็นมาอันยาวนาน อีกทั้งบางส่วนเป็นการบันทึกไว้ในเอกสารวิชาการอื่นๆที่ต้องค้นคว้าด้วยวิธีการเทียบเคียง ดังนั้นอาจถือได้ว่าวิทยานิพนธ์นับว่ามีบทบาทในฐานะองค์ความรู้ที่น่าเชื่อถือจากการได้มาด้วยวิธีวิทยาอย่างเป็นระบบ ซึ่งเป็นแหล่งรวบรวมข้อความรู้ที่ได้จากเอกสารทางประวัติศาสตร์ของไทย และการสัมภาษณ์ผู้ทรงความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่ได้รับการสืบทอดและตกผลึกเป็นองค์ความรู้ปฐมภูมิที่ทรงคุณค่า และด้วยวิธีการศึกษาการปฏิบัติที่ได้รับการฝึกหัดจากผู้เชี่ยวชาญ ผู้ชำนาญการ ศิลปินแห่งชาติ

ทั้งนี้พบว่างานวิทยานิพนธ์ดังกล่าวยังไม่มีการสังเคราะห์เชื่อมโยงองค์ความรู้จากประเด็นปัญหาต่างๆเข้าด้วยกัน ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับลักษณะปัญหาของงานวิจัยที่เกิดขึ้นในประเทศไทย โดยสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัยได้ประมวลปัญหาต่างๆ ไว้ดังนี้

1. การขาดความเข้าใจและความตระหนักถึงความสำคัญของการวิจัย

สังคมไทยไม่เคยชินกับการใช้ข้อมูลและหลักฐาน ในการพิจารณา วินิจฉัยและดำเนินการสิ่งต่างๆ มักจะใช้ความเชื่อและความรู้ที่นำเข้ามาจากประเทศที่เจริญแล้ว มีคนไม่น้อยที่คิดว่าความรู้ที่มีอยู่ในแต่ละเรื่องที่ต้องใช้ในการแก้ปัญหานั้นมีอยู่แล้วถ้าไม่มีในประเทศก็มีในต่างประเทศ การนำความรู้เข้ามาจึงเป็นจุดเน้น ไม่เห็นความจำเป็นต้องมีการวิจัยในประเทศ สถาบันอุดมศึกษาก็เป็นโรงเรียนเพื่อการถ่ายทอดความรู้ที่นำเข้ามาจากต่างประเทศ เราใช้วิธีส่งคนไปเรียนต่างประเทศแล้วกลับมาสอน โดยใช้ตำราจากต่างประเทศเป็นหลัก

การแก้ปัญหาในประเทศและการพัฒนาจึงมักอาศัยความคิดและรูปแบบจากต่างประเทศ ซึ่งอาจไม่ตรงและไม่เหมาะสมกับสภาพภายในประเทศทั้งมีปัญหาที่เป็นการเฉพาะของเรา ที่ไม่มีหรือไม่สำคัญในต่างประเทศก็ไม่ได้รับการแก้ไข การแก้ปัญหาและการพัฒนาประเทศจึงมีอยู่ไม่น้อยที่ทิศทางและวิธีการไม่เหมาะสมและไม่ได้ผล ตลอดจนเกิดผลกระทบที่ไม่พึงประสงค์ด้วยผู้บริหารมักใช้ความคิดของตนเองเป็นหลัก หากจะทำการวิจัยก็ประสงค์จะให้ผลการวิจัยมาสนับสนุนความคิดหรือการตัดสินใจของตนที่ได้ทำไว้แล้ว

2. การวิจัยมีช่องว่างและเป็นส่วนเสี้ยว

การวิจัยไทยยังมีปัญหาไม่ครบวงจรและไม่ต่อกัน ทำให้ใช้การได้ไม่เต็มที่หรือใช้ประโยชน์ไม่ได้ การวิจัยที่แล้วมามักจะเป็นโครงการตามที่ผู้วิจัยแต่ละคนอยากจะทำ จึงเป็นเรื่องเล็ก ๆ ที่มีลักษณะจำเพาะ เมื่อจะใช้ผลงานวิจัยก็ต้องไปประกอบกับความรู้อื่นๆ ซึ่งอาจนำเข้าจากต่างประเทศหรือไม่มีอยู่ จึงใช้งานไม่ได้ดี และมีอยู่ไม่น้อยที่เป็นเพียงการวิจัยเล่นๆ สนองความประสงค์ของผู้วิจัยในเชิงวิชาการเท่านั้น ไม่มุ่งที่จะใช้ประโยชน์

ด้วยสภาพดังกล่าวนี้ แม้การวิจัยในเรื่องเดียวกัน ก็ยังไม่ได้ประสานกันคงเป็นส่วนเสี้ยวที่ต่อกันไม่ได้และไม่ครบวงจรที่จะใช้ประโยชน์

3. การวิจัยไม่สมดุล

สิ่งที่จำเป็นต้องวิจัยเพื่อหาความรู้มาใช้ประโยชน์จำนวนมากไม่ได้รับการวิจัย แต่มีการวิจัยในเรื่องที่เป็นความสนใจเฉพาะบุคคล ซึ่งอาจมีความจำเป็นน้อยหรือไม่จำเป็นสำหรับประเทศ

ประกอบกับไม่มีระบบการประสานหรือการพิจารณาลำดับความสำคัญของเรื่องที่ควรวิจัย ระบบการวิจัยของประเทศจึงขาดสมดุล

4. การขาดทรัพยากรอย่างรุนแรง

การลงทุนด้านการวิจัยของประเทศไทยอยู่ในระดับต่ำมาก แม้ในระยะหลังเริ่มเห็นความสำคัญของการวิจัย เงินงบประมาณการวิจัยยังเป็นเพียงร้อยละ 0.2 ของผลผลิตมวลรวมของประเทศชาติ หากเทียบกับประเทศที่เจริญแล้ว ซึ่งใช้ถึงร้อยละ 2-5 ยิ่งประเทศเพื่อนบ้านที่กำลังพัฒนา เช่น สิงคโปร์ มาเลเซีย ฮ่องกง ไต้หวันและเกาหลีใต้แล้ว ประเทศเหล่านี้ให้ความสำคัญเร่งรัดการลงทุนในการวิจัยเป็นอย่างมาก จนถึงร้อยละ 5-7 ของผลผลิตมวลรวมของประเทศชาติ

การลงทุนในสถาบันอุดมศึกษาไทยก็ต่ำกว่าประเทศอื่นๆ ทำให้ขาดสิ่งสนับสนุนการวิจัย ขาดแรงกระตุ้นให้ทำวิจัย ขาดนักวิจัยที่ทำเป็นอาชีพ ตลอดจนไม่เกิดวัฒนธรรมการวิจัยในสถาบันอุดมศึกษา

5. การใช้ทรัพยากรที่มีอยู่น้อยอย่างฟุ่มเฟือย ไม่คุ้มค่าและไม่สนองความจำเป็น

ทรัพยากร เงินทุน และทรัพยากรมนุษย์ที่เรามีอยู่น้อยแล้วนั้น ยังใช้ประโยชน์อย่างฟุ่มเฟือย ได้ประโยชน์ไม่คุ้มค่า ทุนวิจัยที่จัดสรรให้ผู้วิจัยหรือหน่วยงานทำวิจัย มีการบริหารจัดการที่ด้อยประสิทธิภาพ ตั้งแต่การเลือกและจัดสรรทุน การเบิกจ่ายเงิน การติดตาม ดูแลและสนับสนุน การควบคุมคุณภาพ และการเผยแพร่ผล ตลอดจนการใช้ประโยชน์ ทำให้การวิจัยไม่น้อยต้องยกเลิกกลางคัน หรือไม่สำเร็จตามกำหนด หรือได้ผลงานที่มีคุณภาพต่ำ ผลที่ได้จากการลงทุนจึงไม่คุ้มค่า

ที่สำคัญกว่านั้นคือ นักวิจัยที่เรามีอยู่น้อย แต่ยังใช้อย่างด้อยประสิทธิภาพ ขาดสภาพแวดล้อม สิ่งสนับสนุนและกำลังใจที่จะมุ่งมั่นทำการวิจัย มีอยู่ไม่น้อยที่หันไปทำงานลักษณะอื่น อาชีพนักวิจัยที่มุ่งทำการวิจัยอย่างเต็มที่และยึดไว้เป็นเวลานานยังเกิดน้อย ผู้ที่ยังทำการวิจัยอยู่ใช้ความรู้ความสามารถและพลังไม่เต็มที่ บางคนทำการวิจัยที่ขาดความเชื่อมโยงกับปัญหา คงเป็นการวิจัยเพื่อสนองความต้องการทางวิชาการเท่านั้นไม่เกิดประโยชน์ต่อส่วนรวมเท่าที่ควร

6. คุณภาพของผลงานวิจัยไม่ดีเท่า

คุณภาพของผลงานวิจัยทั้งในแง่ความถูกต้องทางวิชาการ ความเป็นเลิศในกระบวนการวิจัยและการใช้ประโยชน์นั้น มีอยู่ไม่น้อยที่ไม่ดีเท่าที่ควร ผลงานที่สามารถตีพิมพ์ในวารสารนานาชาติ หรือมีผลผลิตที่จดสิทธิบัตรได้เราจึงมีสัดส่วนน้อย แถมยังมีวารสารทางวิชาการของหลายหน่วยงานย่อยๆ มีการกลั่นกรองคุณภาพยังไม่เข้มข้น คุณภาพของผลงานวิจัยที่ตีพิมพ์ในวารสารเหล่านั้นจึงใช้ประโยชน์ได้น้อย คงมีผลเพียงใช้อ้างในการขอตำแหน่งทางวิชาการ การประชุมทางวิชาการที่มีการเสนอผลการวิจัยในประเทศไทย ก็ยังมีการวิพากษ์วิจารณ์ อภิปรายเชิงคุณภาพกันน้อย แถมผู้ร่วมประชุมที่ร่วมให้ความคิดเห็น ยังมีอยู่ไม่น้อยที่ขาดทักษะในการวิจารณ์ หรืออภิปรายอย่างไม่ได้ใช้เหตุผล

กลไกการรักษาคุณภาพของการวิจัยยังคงต้องพัฒนาอีกมาก จนเกิดวัฒนธรรมทางวิชาการ จึงจะหวังได้ว่าปัญหาคุณภาพของการวิจัยจะได้รับการปรับแก้ไขอย่างได้ผลจริงจัง (จรัส สุวรรณเวลา, 2545 : 18-22)

จากประเด็นดังที่กล่าวข้างต้น ตลอดจนแนวโน้มการจะเพิ่มขึ้นของงานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย จากการส่งเสริมให้มีงานวิจัยของบุคลากรและหน่วยงานต่าง ๆ แต่ยังไม่มีภาพรวมของคุณลักษณะของงานวิจัย ที่จะใช้เป็นแนวทางให้กับนักวิจัยทางนาฏศิลป์ไทยรุ่นใหม่และหน่วยงานที่สนับสนุนงานวิจัยของชาติ ดังนั้นการสังเคราะห์งานวิจัยจึงเป็นวิธีการแก้ปัญหาที่เหมาะสมอีกวิธีหนึ่ง ที่ใช้ในการเรียบเรียงเชื่อมโยงความรู้เข้าด้วยกัน ซึ่งกระบวนการของการ

สังเคราะห์งานวิจัยจะแสดงผลลัพธ์ให้ทราบว่า มีการศึกษาวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยในประเด็นใด

ข้อความรู้ใดขาดแคลนต้องการการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติม ทิศทางขององค์กรที่มีภาระกิจการของการสนับสนุนทุนวิจัยในการวางยุทธศาสตร์ การวางกลยุทธ์เกี่ยวกับหัวข้อปริญญานิพนธ์ของสถาบันการศึกษาที่จะเปิดหลักสูตรมหาบัณฑิต วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อวิเคราะห์ลักษณะงานวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทย
2. เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทย

1.3 ขอบเขตการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นการสังเคราะห์เชิงคุณภาพ (Qualitative Synthesis) ด้วยเทคนิคการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) เพื่อประมวลองค์ความรู้และวิเคราะห์เชิงปริมาณด้านข้อมูลคุณลักษณะ โดยมีขอบเขตด้านประเด็นในการศึกษาวิเคราะห์ ดังนี้

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

ส่วนการสังเคราะห์ผลการวิจัยใช้เทคนิควิเคราะห์เนื้อหา ประเภทการวิเคราะห์เนื้อหาข้อสรุปของข้อมูลตามทฤษฎีของ Krippendorff แบ่งเป็นประเด็นกลุ่มเนื้อหาที่สังเคราะห์ ดังนี้

1. ประเภทของนาฏศิลป์ไทย
2. รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย
3. องค์ประกอบของนาฏศิลป์ไทย

1.4 คำนิยามศัพท์

การสังเคราะห์งานวิจัย	การศึกษางานวิจัยหลายเล่มๆ ที่ศึกษาปัญหาเดียวกันหรือคล้ายกัน แล้วจัดระเบียบและวิเคราะห์ข้อมูลอย่างเป็นระบบ เพื่อให้ได้เป็นองค์ความรู้หรือภาพรวมที่ชัดเจน
คุณลักษณะงานวิจัย	ข้อมูลของงานวิจัยเกี่ยวกับประเภทของผู้วิจัย ปีที่ทำงานวิจัย หน่วยงานเจ้าของงานวิจัย ประเภทของการวิจัย ประชากรที่ใช้ในการวิจัย ประเภทของเนื้อหาที่วิจัย ประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์ วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูลและประโยชน์ของการวิจัยนาฏศิลป์ไทย

นาฏศิลป์ไทย	ศิลปะของการร่ายรำ สามารถแบ่งประเภทการแสดงได้เป็นนาฏศิลป์ราชสำนัก นาฏศิลป์พื้นบ้าน นาฏศิลป์ปรับปรุง และแบ่งตามรูปแบบในการแสดงออกเป็น รำ ระบำ โขน การละเล่นและละคร ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตามรูปแบบวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของไทย

1.5 ประโยชน์ของงานวิจัย

1. ได้ข้อสรุปในด้านคุณลักษณะและภาพรวมของงานวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย อันเป็นประโยชน์ต่อนักวิจัยในสาขานาฏศิลป์ไทย

2. ได้องค์ความรู้จากการเชื่อมโยงผลการวิจัยทางด้านนาฏศิลป์ไทย อันจะเอื้อประโยชน์ต่อการเรียนการสอนและการพัฒนาองค์ความรู้ในด้านนี้

1.6 ข้อตกลงเบื้องต้นของงานวิจัย

งานวิจัยครั้งนี้ไม่มีขั้นตอนตรวจสอบคุณภาพงานวิทยานิพนธ์ที่เป็นประชากรของการวิจัย เนื่องจากงานวิทยานิพนธ์ทุกฉบับก่อนพิมพ์เผยแพร่นั้น จะมีผู้ทรงคุณวุฒิให้คำปรึกษาและสอบทานอย่างเป็นระบบ ซึ่งพอจะคาดการณ์ได้ว่าคุณภาพของงานอาจจะอยู่ในเกณฑ์ดี

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยฉบับนี้ มีจุดมุ่งหมายเพื่อการสังเคราะห์ข้อความรู้ที่ได้จากวิทยานิพนธ์นาฏศิลป์ไทย โดยการวิเคราะห์เนื้อหาและจัดหมวดหมู่ให้เกิดเป็นองค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยประเภทต่างๆ ดังนั้นเพื่อให้ได้ภาพรวมเกี่ยวกับเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง จึงแบ่งเนื้อหาในบทนี้ออกเป็น การสังเคราะห์งานวิจัย ทฤษฎีนาฏศิลป์ไทย งานวิจัยที่เกี่ยวข้องและกรอบความคิดในการวิจัย

2.1 การสังเคราะห์งานวิจัย

หัวข้อนี้ประกอบด้วยรายละเอียดเกี่ยวกับความหมาย ประเภท ขั้นตอนและประโยชน์ของการสังเคราะห์งานวิจัย และเทคนิควิธีการวิเคราะห์เนื้อหาที่นำมาใช้ในงานวิจัยฉบับนี้

ความหมายการสังเคราะห์งานวิจัย

การสังเคราะห์ (Synthesis) หมายถึง การนำหน่วยย่อยๆ หรือส่วนต่างๆ มาประกอบเป็นเนื้อเรื่องเดียวกัน ในกรณีที่ไม่เคยมีการนำสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้มารวมเข้าด้วยกันมาก่อน (อุทุมพร จามรมาน, 2542 :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

แนวทางในการสังเคราะห์งานวิจัย

พิจารณาจากพัฒนาการของอุทุมพร จามรมาน (2527 : 7-10) สรุปได้ว่าการสังเคราะห์วิจัยแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ดังนี้

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

ก. การนำบทคัดย่อหรือผลสรุปของงานวิจัยแต่ละเรื่อง มาวางเรียงต่อกันซึ่งบทคัดย่อหรือผลสรุปของวิทยานิพนธ์ดังกล่าวมักจะครอบคลุมปัญหาการวิจัย วัตถุประสงค์ สมมุติฐานวิธีดำเนินการวิจัย และผลการวิจัย การนำเสนอผลการสังเคราะห์งานวิจัยในลักษณะเช่นนี้ จะช่วยให้ผู้อ่านทราบแต่เพียงว่า ใคร ทำอะไร อย่างไร ได้ผลอย่างไร แต่มิได้มีการผสมผสานหรือเชื่อมโยงงานวิจัยทั้งหลายเข้าด้วยกัน เพื่อให้เกิดข้อมูลเชิงบูรณาการต่อไป

ข. การอ่านรายงานวิจัยจนเกิดความเข้าใจ และนำผลการวิจัยเชื่อมโยงปัญหา เพื่อให้ได้ข้อคำถามว่า ใคร ทำอะไร ได้ผลอย่างไร และจัดอยู่ในหมวดหมู่ใดของงานนั้น โดยมีการผสมผสานหรือเชื่อมโยงงานวิจัยทั้งหลายเข้า

ด้วยกัน 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

ขั้นตอนการสังเคราะห์งานวิจัย

การสังเคราะห์งานวิจัยมี 4 ขั้นตอน คือ

1. การกำหนดหัวข้อปัญหา การสังเคราะห์งานวิจัยเริ่มต้นจากการกำหนดปัญหาการวิจัย ซึ่งต้องเป็นปัญหาที่มีการทำวิจัยอย่างน้อย 2 ราย เนื่องจากปัญหาการวิจัยที่มีคุณค่าน่าสนใจ และเป็นปัญหาที่ยังไม่มีคำตอบแน่ชัดนั้น 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 การรวบรวมรายละเอียดและผลการวิจัยของการวิจัย วิธีการรวบรวมนั้นอาจจะต้องใช้ความระมัดระวังในการเก็บข้อมูล เพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีความเที่ยงตรงและเชื่อถือได้ 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)

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) และเป็นการบูรณาการข้อความรู้ที่เกิดจากงานวิจัยต่างๆ อันจะเป็นประโยชน์ในการเข้าใจถึงความสัมพันธ์กันขององค์ความรู้ในสาขาต่างๆ

2.2 การวิเคราะห์เนื้อหา

ในหัวข้อนี้จะอธิบายถึงความหมาย ประเภท ขั้นตอน วิธีการและประโยชน์ของการวิเคราะห์เนื้อหา

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 เพียงแต่ให้การระบุคุณลักษณะเฉพาะของข้อความหรือสาระอย่างมีระบบและเป็นสภาพวัตถุวิสัย (สุภางค์ จันทวานิช, 2543 : 145 ; อ้างอิงจากโฮลสติ, 1969)

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

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

ดังนั้นการวิเคราะห์เนื้อหาในงานวิจัยฉบับนี้ จึงเป็นได้ทั้งวิธีการเชิงปริมาณและวิธีการเชิงคุณลักษณะ โดยขึ้นอยู่กับการพิจารณาของผู้วิจัยว่าวิธีการใดจะเหมาะสม ต่อการจะได้มาซึ่งผลสรุปที่บรรลุตามจุดประสงค์ของการวิจัยที่ตั้งไว้

ประเภทของการวิเคราะห์เนื้อหา

การวิเคราะห์เนื้อหาแบ่งออกเป็น 2 ประเภท (อัจฉรา ด่านพิทักษ์, 2547 : 7 ; อ้างอิงจากชลทิชา สุทธินิรันดร์กุล, 2545 ; 341) 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)

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)

สุภางค์ จันทวานิช ได้กล่าวถึงแนวคิดเกี่ยวกับวิธีการวิเคราะห์เนื้อหาไว้ว่า

"การวิเคราะห์เนื้อหาคือเทคนิคการวิจัยที่พยายามบรรยายเนื้อหาของข้อความ หรือเอกสารโดยใช้วิธีเชิงปริมาณอย่างเป็นระบบและเน้นสภาพวัตถุวิสัย (Objectivity) (Berelson : 1952) การบรรยายนี้เน้นที่เนื้อหาตามที่ปรากฏในข้อความ พิจารณาจากเนื้อหาโดยผู้วิจัยไม่มีอคติหรือความรู้สึกของตัวเองเข้าไปพัวพัน ไม่เน้นการตีความหรือหาความหมายที่ซ่อนอยู่เบื้องหลัง หรือความหมายระหว่างบรรทัด สำหรับนักวิจัยบางคนถือว่า การวิเคราะห์เนื้อหาอาจไม่จำเป็นต้องเป็นวิธีการเชิงปริมาณก็ได้ เพียงแต่ให้ระบุคุณลักษณะเฉพาะของข้อความหรือสาระเป็นอย่างมีระบบและเป็นสภาพวัตถุวิสัย (Holsti 1969) เราอาจสรุปได้ว่า การวิเคราะห์เนื้อหาจะต้องมีลักษณะสำคัญ 3 ประการ คือมีความเป็นระบบ มีความเป็นสภาพวัตถุวิสัย และอิงกรอบแนวคิดทฤษฎี" (2546 : 14 – 15)

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

ความหมายของนาฏศิลป์ไทย

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

นาฏศิลป์กล่าวอย่างกว้างขวางมีอยู่ 2 ชนิด คือการแสดงเรื่อง เช่น ละครชนิดหนึ่ง และการแสดงบทฟ้อนรำหรือเรียกว่าระบำอีกชนิดหนึ่ง (หลวงวิจิตรวาทการ, 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 การให้ความบันเทิงใจอันร่วมด้วยความโน้มเอียงของอารมณ์และความรู้สึก ส่วนสำคัญส่วนใหญ่ของนาฏศิลป์อยู่ที่การละครเป็นเอก หากแต่ศิลป์ประเภทนี้จำต้องอาศัยดนตรีและการขับร้องร่วมด้วย เพื่อเป็นการส่งเสริมให้เกิดคุณค่าในศิลป์ยิ่งขึ้นตามสภาพหรืออารมณ์ต่างๆ สุดแต่จะมุ่งหมาย ฉะนั้นคำว่านาฏศิลป์ นอกจากจะหมายถึงการฟ้อนรำแล้ว ยังต้องถือเอกความหมาย การร้องการบรรเลงเข้าร่วมด้วย (ประทิน พวงสำลี, 2614 : 1)

ศิลปะในการละครซึ่งประกอบด้วยการร้อง การรำและการบรรเลงดนตรี (จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ : 1)

นาฏศิลป์ หมายถึง การแสดงฟ้อนรำโดยคนทั้งหมด หรือโดยคนเป็นส่วนสำคัญต่อหน้าคนดู เป็นการร้องรำที่ไม่มีการดำเนินเรื่องราวหรือมีเรื่องราวเพียงเล็กน้อย โดยที่ผู้ทำหน้าที่ฟ้อนรำยังคงเป็นตัวของตัวเอง ตลอดไปจนถึงการแสดงที่ผู้ทำหน้าที่ฟ้อนรำแสดงเป็นตัวละครในท้องเรื่องและดำเนินการแสดงเป็นเรื่องราวตั้งแต่เริ่มเรื่องไปจนจบเรื่องในการแสดงครั้งหนึ่งๆ ผู้ทำหน้าที่ฟ้อนรำอาจพูดหรือร้องบทของตนด้วยการดัดเอง 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 การละเล่น ละคร ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตามรูปแบบวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของไทย

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. นาฏศิลป์ที่เกิดจากหนึ่งนาฏยจารีต คือการสร้างการแสดงจากกฎเกณฑ์หรือไวยากรณ์หรือฉันทลักษณ์ที่มีก่อนแล้ว เช่น รูปแบบการรำอวยพร ที่จะต้องมีเนื้อร้องที่เหมาะสมกับเนื้อร้อง เป็นต้น

2. นาฏศิลป์ที่เกิดจากผสมหลายนาฏยจารีต โดยการกำหนดหรือหยิบเอาจารีตการแสดงของนาฏศิลป์ตั้งแต่ 2 สกุลขึ้นไปมาผสมกัน อาทิ การผสมรำไทยกับบัลเล่ต์ โดยใช้จารีตของบัลเล่ต์แล้วสอดแทรกท่ารำไทยในที่ๆเหมาะสม ผลคือ ประเทศไทยมีบัลเล่ต์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวเกิดขึ้น

3. นาฏศิลป์ที่เกิดจากการประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม นาฏยศิลป์แบบนี้ มักอาศัยเพียงเอกลักษณ์ หรือลักษณะเด่น เช่น โครงสร้าง หรือท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก

4. นาฏศิลป์ที่เกิดจากการสร้างนอกนาฏยจารีตเดิม 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 ดุก, 2528 : 228) ประกอบด้วยการละเล่นของหลวง อาทิ ระเบง มงคุ่ม กุลาตีไม้และการละเล่นพื้นเมือง อาทิ การเล่นเพลงเรือ เพลงเทพทอง การเล่นลำตัด การเล่นลิเก ลิเกป่า หนังตะลุง

5. ละคร คือศิลปะการแสดงเป็นเรื่อง อาทิ ละครใน ละครนอก ละครพันทาง

องค์ประกอบของนาฏศิลป์ไทย

การแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น มีองค์ความรู้ต่างๆ ประกอบรวมกันขึ้นเป็นศาสตร์ด้านนาฏศิลป์ โดยมีรายละเอียด คือ

ก. ประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการของนาฏศิลป์ คือ กระบวนการเกิด การคงอยู่ การเสื่อมสลายและการเปลี่ยนไปของนาฏยศิลป์ (สุรพล วิรุพรักษ์, 2543 : 39) เช่นมูลเหตุในการเกิดนาฏศิลป์ ประวัติความเป็นมาของละคร รูปศัพท์คำว่าละคร หนังใหญ่ โขน ลิเก ฯลฯ และประเภทของนาฏศิลป์ไทย ที่มีทั้งนาฏศิลป์แบบมาตรฐาน นาฏศิลป์พื้นบ้านหรือนาฏศิลป์ปรับปรุง

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 หรือพิธีการไหว้ครูและครอบโขนละคร ประวัติเทพเจ้า 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 แยกข้อมูลตามประเภทและรูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์ไทย เป็นกลุ่มย่อย อาทิ การแสดงนาฏศิลป์ราชสำนัก ประกอบด้วย รำ ระบำ โขน การละเล่นและละครแล้วเชื่อมโยงข้อมูลที่ได้จากงานวิจัย ให้ได้องค์ความรู้ที่กล่าวถึงการรำของนาฏศิลป์ราชสำนัก, ระบำของนาฏศิลป์ราชสำนัก, โขนของนาฏศิลป์ราชสำนัก, การละเล่นของนาฏศิลป์ราชสำนัก, ละครของนาฏศิลป์ราชสำนักตามรายละเอียดขององค์ประกอบของนาฏศิลป์ไทย

2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

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

กองวิจัยทางการศึกษา กรมวิชาการ กระทรวงศึกษาธิการ ทำการสังเคราะห์งานวิจัยเกี่ยวกับการเรียนการสอนภาษาอังกฤษ ระดับประถมศึกษาที่พิมพ์เผยแพร่ในช่วงปี 2534 – 2541 จำนวน 73 เรื่อง โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อนำผลการวิเคราะห์จากงานวิจัย มาสังเคราะห์หาข้อค้นพบเกี่ยวกับการเรียนการสอน เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบด้วย แบบประเมินคุณภาพงานวิจัย และแบบสรุปรายงานการวิจัย ซึ่งประกอบด้วยเนื้อหา 3 ตอน ที่เกี่ยวกับข้อมูลพื้นฐานของการวิจัย ข้อมูลเกี่ยวกับเนื้อหาสาระของงานวิจัย และข้อมูลเกี่ยวกับการวิเคราะห์ข้อมูลและผลงานวิจัยผลการวิจัยพบว่า

1. สถานภาพทั่วไปของงานวิจัยที่สำคัญคือ เกือบทั้งร้อยละ 98.6 เป็นงานวิจัยที่เป็นวิทยานิพนธ์ และเป็นงานวิจัยทดลองร้อยละ 94.5 กลุ่มประชากรที่วิจัยส่วนใหญ่เป็นนักเรียนในสังกัดคณะกรรมการการประถมศึกษาแห่งชาติ แบบแผนการทดลองส่วนใหญ่เป็นแบบมีกลุ่มควบคุม ตัวแปรตามที่ศึกษาส่วนใหญ่เป็นผลสัมฤทธิ์ทางการเรียน การอ่าน การเขียน การฟังและการพูดตามลำดับ

2. ผลการสังเคราะห์ความมีนัยสำคัญโดยรวม (Overall Significance) พบว่า วิธีการเรียนและวิธีการสอนทุกวิธีมีผลการวิจัยที่มีนัยสำคัญทางสถิติจำนวนมากกว่าร้อยละ 50 โดยที่วิธีการเรียนทั้ง 4 วิธี มีนัยสำคัญร้อยละ 63.2 ถึง 100 และวิธีการสอนทั้ง 3 วิธี มีนัยสำคัญร้อยละ 66.7 ถึง 92.3

3. ผลการสังเคราะห์ขนาดอิทธิพล (Effect Size) พบว่า ขนาดอิทธิพลโดยรวมนั้น ตัวแปรมีอิทธิผลต่อตัวแปรตามด้านผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงที่สุด ส่วนวิธีการเรียนจากเพื่อนมีอิทธิพลต่อตัวแปรตามด้านต่างๆ สูงว่าวิธีการเรียนแบบอื่นๆ ส่วนในด้านวิธีการสอนแบบใช้กิจกรรมมีอิทธิพลต่อตัวแปรตามด้านต่างๆ สูงกว่าการเรียนการสอนแบบอื่น

4. ผลการสังเคราะห์งานวิจัยที่เปรียบเทียบผลการสอนต่อการเรียนรู้ทักษะต่างๆ รวมทั้งผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนภาษาอังกฤษ โดยใช้เทคนิควิธีการสอนต่างๆ ตามแนวที่มีผู้คิดค้นแล้ว ส่วนใหญ่ส่งผลให้ผู้เรียนมีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนสูงกว่าผู้เรียนที่เรียนโดยวิธีปกติ

5. ผลการสังเคราะห์งานวิจัยที่เปรียบเทียบผลการสอนต่อการเรียนรู้ทักษะต่างๆ รวมทั้งผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนภาษาอังกฤษ โดยใช้รูปแบบการสอนที่แตกต่างกันพบว่า มีทั้งให้ผลแตกต่างและไม่แตกต่างกัน

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

1. ผลการวิเคราะห์เนื้อหาพบว่า งานวิจัยส่วนใหญ่ศึกษาด้านการพัฒนาตนเองของอาจารย์มากที่สุด อาจารย์ที่มีคุณสมบัติด้านความรู้ความเข้าใจในวิชาการและในพฤติกรรมของนักศึกษา ด้านทักษะในการปฏิบัติงานและด้านการพัฒนาอาจารย์อยู่ในระดับมาก มีความสัมพันธ์เชิงบวกกับการปฏิบัติภาระงานด้านการสอนของอาจารย์และด้านการวิจัยอยู่ในระดับมาก คุณลักษณะด้านทักษะในการปฏิบัติงาน และด้านการพัฒนาอาจารย์มีความสัมพันธ์เชิงบวกกับความพึงพอใจในงานของอาจารย์มหาวิทยาลัยของรัฐ

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

เพ็ญณี แนรอทและคณะ (2542) ทำการสังเคราะห์งานวิจัยทางการศึกษาในประเทศไทยระหว่างปี พ.ศ. 2539-2542 มีวัตถุประสงค์เพื่อประมวลองค์ความรู้ที่ได้จากงานวิจัยและศึกษาสถานภาพของงานวิจัย โดยศึกษาจากงานวิจัยประเภทปริญญามหาบัณฑิต ดุษฎีบัณฑิต งานวิจัยส่วนบุคคลและงานวิจัยของสถาบัน รวมจำนวน 1,114 เรื่อง เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล 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 จากนั้นจึงร่วมกันพิจารณาบททวนการจัดกลุ่มและจัดทำโครงการร่างการวิเคราะห์เนื้อหาร่วมกัน ซึ่งผลการวิเคราะห์เนื้อหาของงานวิจัย พบว่ามีการศึกษางานวิจัยออกเป็น 10 กลุ่มคือ ศึกษาด้านหลักสูตร, ศึกษาปัญหาและวิธีการแก้ไขเกี่ยวกับกระบวนการเรียนรู้, ทำการประเมินวิธีการสอน, ทำการวิจัยด้านการบริหารการศึกษา, ศึกษาเรื่องคุณภาพการนิเทศการศึกษา, ศึกษาด้านการแนะแนว, ทำการวิจัยและพัฒนาด้านการวัดและประเมินผลการศึกษา, ทำการวิจัยเกี่ยวกับวิธีวิทยาการวิจัย, ทำการวิจัยเกี่ยวกับจิตวิทยาสังคม และพฤติกรรมศาสตร์และกลุ่มสุดท้าย คือ ศึกษาเชิงพรรณนา/บรรยาย สภาวะ/วิถีชีวิต/ประเด็นสำคัญในชุมชนและการบริหารองค์กร

จากการศึกษางานวิจัยที่ทำการสังเคราะห์งานวิจัย มีลักษณะการหาข้อมูลเชิงปริมาณในด้านคุณลักษณะเพื่อทราบลักษณะเฉพาะของประชากรที่ให้ทำการศึกษาว่ามีส่วนประกอบอะไรบ้าง อาทิ ผู้วิจัยเป็นใคร ประเด็นในการศึกษาวิเคราะห์ ใช้ระเบียบวิธีอะไรในการค้นคว้าและเรียบเรียงข้อมูล ซึ่งใช้วิธีการวิเคราะห์เนื้อหาเป็นการหาคุณลักษณะของประชากรในการวิจัย

งานวิจัยที่ศึกษาปัญหาใกล้เคียงกับงานวิจัยฉบับนี้

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

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

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 วรรณศิลป์และคีตศิลป์สังคมและวัฒนธรรมของเพลงพื้นบ้าน และสาขาสุดท้ายเป็นสาขาดนตรีที่เกี่ยวข้องกับศิลปะแขนงอื่น 20 เรื่อง คิดเป็น 18.52% เป็นการศึกษาของการนำดนตรีไปเกี่ยวข้องกับงานสาขาอื่นๆ เช่น วิชานิเทศศาสตร์ วิศวกรรมศาสตร์ อักษรศาสตร์ ศิลปศาสตร์ ศึกษาศาสตร์ พยาบาลศาสตร์ เป็นต้น

งานวิจัยที่พบเป็นงานวิชาการใน "หน้าที่" ของข้าราชการมากกว่าเป็นงานวิจัยเพื่อนำผลการวิจัยไปพัฒนาวิชาการศิลปะการแสดง เรื่องที่นิยมวิจัยกันเป็นเรื่องพื้นๆ ไม่สามารถส่งผลและสร้างแรงจูงใจผู้อ่านให้เกิดผลงานวิจัยใหม่ๆ ขึ้นได้ ที่สำคัญไม่สามารถนำผลงานการวิจัยไปใช้เพื่อการพัฒนาศิลปะการแสดงให้เจริญขึ้นได้

จากการศึกษางานวิจัยแบบสังเคราะห์งานวิจัยและการสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ไทย พบว่า

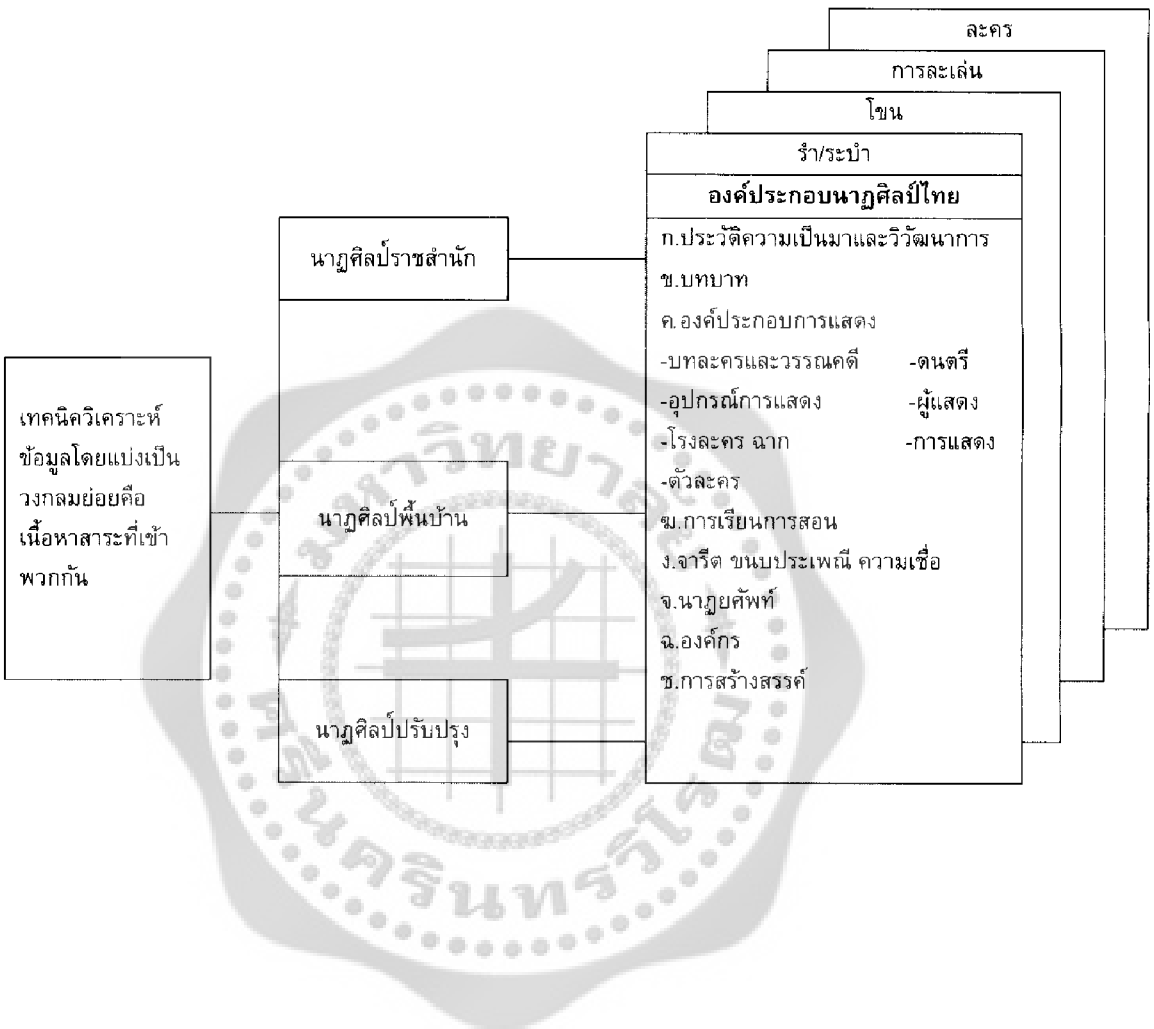
1. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล คือ แบบสรุปรายงานการวิจัย
2. กระบวนการวิจัยประกอบด้วย การสังเคราะห์ด้วยวิธีการอภิมานกับงานวิจัยเชิงปริมาณและวิธีการวิจัยด้วยการวิเคราะห์เนื้อหานั้นใช้วิธีการสรุปย่อและจัดกลุ่มตามเนื้อหาสาระ
3. ด้านการวิเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้นใช้สถิติพื้นฐาน ได้แก่ร้อยละ และการแจกแจงความถี่
4. มีวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นจำนวนมากเมื่อเทียบกับจำนวนงานวิจัยทางด้านศิลปะการแสดงทั้งหมด

เมื่อประมวลระเบียบวิธีวิจัยของการสังเคราะห์งานวิจัยแล้วผู้วิจัยเลือกใช้การสังเคราะห์งานวิจัยด้วยการวิเคราะห์เนื้อหา เนื่องจากวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ แล้วใช้สถิติ คือร้อยละและการแจกแจงความถี่สำหรับวิเคราะห์ข้อมูลเชิงปริมาณด้านคุณลักษณะในภาพรวมของวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย

2.5 กรอบความคิดของการวิจัย

งานวิจัยนี้แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือส่วนที่ 1 คือการวิเคราะห์คุณลักษณะ โดยใช้ลักษณะสภาพทั่วไปและระเบียบวิธีวิจัยเป็นกฎเกณฑ์ในการจัดหมวดหมู่ข้อมูล ส่วนประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์ของงานวิจัย ใช้องค์ประกอบของนาฏศิลป์ไทยในการจัดหมวดหมู่ข้อมูล โดยเป็นการวิจัยเชิงคุณลักษณะที่แสดงค่าเป็นตัวเลข คือ แสดงค่าการวิเคราะห์ตามกลุ่มเนื้อหาและตัวแปรเป็นการแจกแจงความถี่และหาค่าร้อยละ

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



บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การสังเคราะห์งานวิจัยฉบับนี้ เป็นการสังเคราะห์งานวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทย จำนวน 79 เล่ม ซึ่งงานวิจัยฉบับนี้แบ่งการศึกษาออกเป็น 2 ส่วน ส่วนที่ 1 เป็นข้อมูลเชิงคุณลักษณะ แสดงรายละเอียดในบทที่ 4 ส่วนที่ 2 เป็นการสังเคราะห์ผลการวิจัยทางเทคนิควิเคราะห์เนื้อหา แสดงรายละเอียดในบทที่ 5-8 โดยมีรายละเอียดของวิธีดำเนินการวิจัย เพื่อการสังเคราะห์องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์ด้านนาฏศิลป์ไทย ดังนี้

3.1 ประชากร

ประชากรของงานวิจัยฉบับนี้คือวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตจากสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยระหว่าง พ.ศ. 2537 – 2549 จำนวน 79 เล่ม เนื่องจากเป็นสถาบันอุดมศึกษาแห่งเดียวที่เปิดสอนหลักสูตรศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขานาฏศิลป์ไทย

3.2 เครื่องมือในการวิจัย

การวิจัยฉบับนี้ใช้แบบบันทึกเป็นเครื่องมือในการวิจัยโดยมี 2 แบบบันทึกคือ

แบบบันทึกคุณลักษณะ เป็นแบบฟอร์มสำหรับบันทึกข้อมูลเกี่ยวกับข้อมูลทั่วไปของวิทยานิพนธ์ที่ใช้เป็นประชากร โดยมีหัวข้อในแบบบันทึกดังนี้

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

แบบบันทึกผลการวิจัย เป็นแบบฟอร์มสำหรับบันทึกเกี่ยวกับข้อมูลผลการวิจัย เพื่อใช้แบ่งกลุ่มเนื้อหาที่ใช้ในการสังเคราะห์แบ่งออกเป็น

1. ประเภทของนาฏศิลป์ไทย

- นาฏศิลป์ราชสำนัก
- นาฏศิลป์พื้นบ้าน
- นาฏศิลป์ปรับปรุง

2. รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย

- รำ
- ระบำ
- โขน
- การละเล่น
- ละคร

3. องค์ประกอบของนาฏศิลป์ไทย

- ประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการ
- บทบาท
- องค์ประกอบการแสดง
  - บทละครและวรรณคดี
  - ดนตรี
  - อุปกรณ์การแสดง
  - ผู้แสดง
  - โรงละคร, ฉาก
  - การแสดง
  - ตัวละคร
- การเรียนการสอน
- จารีต ขนบประเพณี ความเชื่อ
- นาฏยศัพท์
- องค์กร
- การสร้างสรรค์

3.3 **การวิเคราะห์ข้อมูล**

การตรวจสอบข้อมูลเบื้องต้น

เนื่องจากวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทยของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยนั้นมีกระบวนการกลั่นกรองอย่างเป็นระบบ และมีผู้ทรงคุณวุฒิเป็นคณะกรรมการตรวจสอบข้อมูลและวิธีดำเนินทางการวิจัยของนิสิตระดับมหาบัณฑิต รวมถึงการสอบประมวลความรู้จากวิทยานิพนธ์ในขั้นสุดท้ายก่อนจะลงนามอนุมัติให้วิทยานิพนธ์ฉบับนั้นๆ ออกมาเผยแพร่ ผู้วิจัยจึงเพียงแต่คัดเลือกวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยโดยตรงหรือโดยอ้อมเท่านั้น โดยพบว่าระหว่าง พ.ศ. 2537 - 2549 มีงานวิทยานิพนธ์ 79 เล่ม ที่สามารถนำมาใช้เป็นประชากรในการวิจัยได้ และมี 1 เล่ม ที่ไม่สามารถนำมาเป็นประชากรของการวิจัย เพราะเป็นวิทยานิพนธ์ศึกษาเกี่ยวกับประวัตินาฏศิลป์สากลในประเทศไทย

การวิเคราะห์ข้อมูลคุณลักษณะงานวิจัย

1. อ่านภาพรวมแล้วบันทึกข้อมูลคุณลักษณะงานวิทยานิพนธ์ลงแบบบันทึกคุณลักษณะ
2. จัดระเบียบข้อมูลเป็นหมวดหมู่ตามหัวข้อของคุณลักษณะ
3. วิเคราะห์ตามกลุ่มของหัวข้อด้วยการแจกแจงความถี่และหาค่าร้อยละ

การสังเคราะห์ผลการวิจัย

1. อ่านบทวิเคราะห์และบทสรุปของงานวิจัย แล้วบันทึกผลการวิจัยลงแบบบันทึกผลการวิจัยลงแบบบันทึกผลการวิจัย
2. จัดระเบียบข้อมูลตามกรอบแนวคิดของงานวิจัย
3. วิเคราะห์เนื้อหาผลการวิจัยแต่ละกลุ่ม เพื่อให้ได้ข้อสรุปองค์ความรู้นาฏศิลป์ไทยแต่ละประเภท โดยเปรียบเทียบแล้วชี้แจงผลการวิจัยว่าสอดคล้องหรือแตกต่างกันอย่างไร

3.4 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูลคุณลักษณะและข้อมูลการสังเคราะห์ผลการวิจัย ผู้วิจัยแบ่งเป็นแต่ละบท ดังนี้

บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะ

บทที่ 5 ผลการสังเคราะห์องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับรำและระบำ

บทที่ 6 ผลการสังเคราะห์องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับโขน

บทที่ 7 ผลการสังเคราะห์องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับละคร

บทที่ 8 ผลการสังเคราะห์องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับการละเล่น

บทที่ 9 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะ

การวิเคราะห์ข้อมูลจากวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทยระหว่างปี พ.ศ. 2537-2549 รวมทั้งสิ้น 79 เล่ม ของสาขานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มีจุดมุ่งหมายเพื่อหาคุณลักษณะของงานวิทยานิพนธ์ ได้แก่

1. ปีที่ทำงานวิจัย
2. ประเภทของงานวิจัย
3. ประชากรที่ใช้ในการวิจัย
4. ประเภทของเนื้อหาที่วิจัย
5. ประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์
6. วิธีการเก็บรวมรวมข้อมูล
7. การวิเคราะห์ข้อมูล
8. ประโยชน์ของการวิจัย

ด้วยการวิเคราะห์เชิงปริมาณ โดยใช้การแจกแจงความถี่และแสดงค่าร้อยละ โดยนำเสนอข้อมูลในรูปตาราง ประกอบความเรียง

4.1 ประชากรในการวิจัย

ตาราง 1 รายชื่อวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตทางนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับ	ชื่อ-สกุล	รายชื่อวิทยานิพนธ์	ปีที่ทำการศึกษา
1.	สวภา เวชสุรักษ์	มโนห์ราบูชายัญ : การประยุกต์ท่ารำจากดรสาแบหลา	2537
2.	ไพฑูรย์ เข้มแข็ง	จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม	2537
3.	มาลินี งามวงศ์วาน	ละครแก้บนที่ศาลหลักเมืองกรุงเทพมหานคร	2537
4.	อมรา กล่ำเจริญ	ละครชาตรีที่แสดง ณ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา	2537
5.	ผุสดี หลิมสกุล	ระบำสี่บท : แนวคิดในการรื้อฟื้นระบำโบราณ	2537
6.	ไพโรจน์ ทองคำสุก	กระบวนการรบของพญาวานรในการแสดงโขน	2538
7.	สมรัตน์ ทองแท้	ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร	2538
8.	พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์	ละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก	2538
9.	สาวิตร พงศ์วัชร์	รองเง็ง : ระบำพื้นเมืองในภาคใต้	2538
10.	ธีรวัฒน์ ช่างสาน	พรานโนรา	2538
11.	สมโภชน์ เกตุแก้ว	การศึกษาเปรียบเทียบท่ารำโนราของครูโนรา 5 ท่าน	2538

ตาราง 1(ต่อ) รายชื่อวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตทางนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับ	ชื่อ-สกุล	รายชื่อวิทยานิพนธ์	ปีที่ทำการศึกษา
12.	เสาวลักษณ์ พงศ์ทองคำ	นาฏยศิลป์ไทยในร้านอาหาร	2539
13.	สมพิศ สุขวัฒน์	ผู้ชนะสิบทิศ : ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม	2539
14.	จันทิมา แสงเจริญ	ละครชาตรีเมืองเพชร	2539
15.	ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์	โนรา : การรำประสมท่าแบบตัวอ่อน	2539
16.	สุพัฒน์ นาคเสน	โนรา : รำเฒ่ียนพราย-เหยียบลูกมะนาว	2539
17.	ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร	การฟ้อนอีสาน	2539
18.	เอื้อมพร เนาว์เย็นผล	ฟ้อนไทยทรงดำ	2539
19.	พีรพงศ์ เสนไสย	นาฏยประดิษฐ์ของพนอ กำเนิดกาญจน์	2539
20.	พันทิพา สิงห์ษฐิต	การแสดงพื้นบ้านอำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์	2539
21.	สะวรรณยา วัยวัฒน์	ละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช	2539
22.	สุภาวดี โพธิเวชกุล	จารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละคร เรื่องอิเหนา	2539
23.	ประเมษฐ์ บุญยะชัย	การรำของผู้ประกอบพิธีในพิธีไหว้ครูโขน-ละคร	2540
24.	ศุลีพร สังขมรรทร	คณะนาฏยศิลป์ไทยเอกชนในกรุงเทพมหานคร พ.ศ. 2498-2538	2540
25.	สุดารัตน์ กัลยา	การแสดงที่วังมังคละสถาน	2540
26.	สรัญญา บำรุงสวัสดิ์	การศึกษาเปรียบเทียบการรำแก้บนที่วัดโสธรวราราม วรวิหาร ศาลพระพรหมเอราวัณและศาลประกาพ	2540
27.	สมศักดิ์ ทัดติ	จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์	2540
28.	รุ่งนภา ฉิมพุฒ	รำอาวุธของตัวพระในละครในเรื่องอิเหนา	2540
29.	เนาวรัตน์ เทพศิริ	เครื่องแต่งกายตัวชุดพระและนางของละครรำ (พ.ศ. 2525-2539)	2540
30.	สุขสันติ แวงวรรณ	หมอลำกกขาขาว	2541
31.	พจน์มาลย์ สมรรคบุตร	การฟ้อนผู้ไทยในเรณูนคร	2541
32.	สุรัตน์ จงดา	ฟ้อนผีฟ้านางเทียม : การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อชาวอีสาน	2541
33.	อรวรรณ สันโลหะ	โนราผู้หญิง	2542
34.	อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์	การเชิดหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี	2542
35.	วิชชุตา วุธาทิตย์	นาฏยศิลป์ในงานสมโภชพระราชพิธีต่าง ๆที่ปรากฏบนภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์	2542
36.	รัชดาพร สุคโต	รำฉุยฉายพราหมณ์	2542
37.	พนิตา บุญทองขาว	เรือมอันเร	2543
38.	บุญศิริ นิยมทัศน์	รำมอญเกาะเกร็ด จังหวัดนนทบุรี	2543

ตาราง 1(ต่อ) รายชื่อวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตทางนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับ	ชื่อ-สกุล	รายชื่อวิทยานิพนธ์	ปีที่ทำการศึกษา
39.	ผกามาศ จิรจารุภัทร	การละเล่นของหลวง	2543
40.	อริยา ลิ่มกาญจนพงศ์	การแสดงมะโย่ง คณะสรีปัตตานี	2543
41.	วัชนี เมษะมาน	ประวัติและผลงานนาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล ยมะคุปต์ : กรณีศึกษาระบำพม่า – มอญ	2543
42.	สายสวรรค์ ขยันยิ่ง	พระราชชายา เจ้าดารารัศมีกับนาฏยศิลป์ล้านนา	2543
43.	หฤทัย นัยโมกข์	การฟ้อนรำของชาวซอง : กรณีศึกษาหมู่บ้านกระทิง ตำบลพลวง อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี	2543
44.	ปิ่นเกศ วัชรปาน	รำวง : กรณีศึกษารำวงอาชีพ ตำบลห้วยใหญ่ อำเภอบางละมุง จังหวัดชลบุรี	2543
45.	อนุชา บุญยัง	การแสดงโขนของอากาศตไล	2543
46.	ธรรมรัตน์ โถวสกุล	นาฏยประดิษฐ์ในงานโครงการนาฏยศิลป์ของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีพ.ศ. 2534-2541	2543
47.	สิริธร ศรีชลาคม	นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย : การสร้างสรรค์โดยผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สกุลอื่น ๆ ระหว่างปี พ.ศ. 2510-2542	2543
48.	สุกัญญา ทรัพย์ประเสริฐ	นาฏยประดิษฐ์ของประทิน พวงสำลี	2543
49.	วราภรณ์ บัวผา	การแสดงหางเครื่องบางเสร่ "คณะแม่ถนอม" ตำบลบางเสร่ อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี	2544
50.	ปิยมาศ ศรแก้ว	การฟ้อนของชาวไทลื้อจังหวัดน่าน	2544
51.	พัชราวรรณ ทับเกตุ	หลักการแสดงของนางเกศสุริยงแปลงในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์	2544
52.	วรรณพินี สุขสม	ลงสรงโทน : กระบวนท่ารำในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา	2545
53.	เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์	โขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง	2545
54.	ศิริมงคล นาฏยกุล	การแสดงละครเพลงของไทย พ.ศ. 2490-2496	2545
55.	ประภาศรี ศรีประดิษฐ์	ละครเท่งตุ๊กในจังหวัดจันทบุรี	2545
56.	ประเสริฐ สันติพงษ์	กระบวนท่ารำของรามสูรในการแสดงเบิกโรงละครใน	2545
57.	บุษบา รอดอ้น	การแสดงของกะเหรี่ยงคริสต์บ้านป่าเด็ง จังหวัดเพชรบุรี พ.ศ. 2545	2545
58.	ธีระเดช กลิ่นจันทร์	การรำหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน	2545
59.	พหลยุทธ กนิษฐบุตร	กระบวนการรำและกลวิธีแสดงบททศกัณฐ์ในการแสดงโขนตอนนางลอยของครูจตุพร รัตนวราหะ	2545

ตาราง 1(ต่อ) รายชื่อวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตทางนาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ลำดับ	ชื่อ-สกุล	รายชื่อวิทยานิพนธ์	ปีที่ทำการศึกษา
60.	วรกมล เหมศรีชาติ	การแสดงหุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม	2545
61.	ฤดีชนก รพิพันธ์	ละครหลวงวิจิตร	2546
62.	นพศักดิ์ นาคเสนา	นาฏยประดิษฐ์ : ระบำพื้นเมืองภาคใต้	2546
63.	สุภาพร คำยุธา	การฟ้อนของชาวผู้ไทย : กรณีศึกษาหมู่บ้านโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์	2546
64.	ปิยวดี มากพา	เซิดฉิ่ง : การรำชุดมาตรฐานตัวพระในละครใน	2547
65.	จิตติมา นาคีเภท	การแสดงพื้นบ้านของอำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย	2547
66.	นิรมล เจริญหลาย	ชีวประวัติและกระบวนท่ารำลิเกของทองเจือ โสภิตศิลป์	2547
67.	ปรารถนา จุลศิริวัฒนวงศ์	ละครคณะปรีดาลัยของพระนางเธอลักษมีลาวัณ	2547
68.	ธีรภัทร์ ทองนิ่ม	ละครคุณสมภพ	2547
69.	ไกรลาส จิตร์กุล	การตรวจพลของพญาวานรในการแสดงโขน	2548
70.	ขวัญใจ คงถาวร	การรำตรวจพลของตัวพระในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา	2548
71.	นวลรวี จันทร์ลุน	พัฒนาการและนาฏยลักษณ์ของรำโทนจังหวัดนครราชสีมา	2548
72.	พิมพ์รัตน์ นะวะศิริ	การรำของตัวพราหมณ์ในการแสดงละครนอก	2548
73.	รุจน์จริง มีเหล็ก	ฟ้อนสาวไหม : กรณีศึกษาครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์และครูดำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ	2548
74.	นฤมล ณ นคร	ตรสาแบหลา	2548
75.	เอกนันท์ พันธุรักษ์	กลวิธีในการรำเข้าพระเข้านางในการแสดงละคร	2548
76.	นฤบดินทร์ สาลีพันธ์	พัฒนาการฟ้อนบูชาพระธาตุพนม	2548
77.	ณัฐกานต์ บุญศิริ	การแสดงพื้นบ้านของชาวกะเหรี่ยง: กรณีศึกษารำตงบ้านใหม่พัฒนา อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี	2548
78.	รัตติยา โกมินทรชาติ	การฟ้อนของชาวภูไท : กรณีศึกษาหมู่บ้านวาริชภูมิ อำเภอวาริชภูมิ จังหวัดสกลนคร	2549
79.	รวิสรา ศรีชัย	โนราในสถานศึกษาจังหวัดสงขลา	2549

จากตาราง 1 เป็นข้อมูลประชากรในงานวิจัยฉบับนี้ ซึ่งเป็นวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโทของสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตั้งแต่ปีพ.ศ. 2537-2549 เมื่อศึกษาถึงภูมิหลังของผู้ทำวิทยานิพนธ์จากประวัติผู้ทำวิทยานิพนธ์แล้ว พบว่านอกจากผู้ศึกษาจะเป็นนิสิตในระดับมหาบัณฑิตแล้ว ส่วนใหญ่เป็นบุคลากรทางการศึกษาด้านนาฏศิลป์ไทยในสถาบันการศึกษาที่เปิดสอนหลักสูตรนาฏศิลป์ไทย อาทิ อาจารย์ในวิทยาลัยนาฏศิลปทั้งในกรุงเทพมหานครและในจังหวัดต่างๆ อาจารย์จากสถาบันราชภัฏซึ่งคือมหาวิทยาลัยราชภัฏในปัจจุบัน และอาจารย์ในคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

อีกส่วนหนึ่งเป็นบุคลากรในหน่วยงานที่อนุรักษ์และเผยแพร่ศิปวัฒนธรรม คือสำนักการสังคีต ทั้งที่เป็น นาฏศิลปิน และนักวิชาการฝ่ายวิจัยและพัฒนา และมีไม่มากที่เป็นบุคคลที่ประกอบอาชีพด้านอื่นๆ แต่ล้วนเป็นผู้สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีในสาขานาฏศิลป์ไทย ตลอดจนเป็นบัณฑิตที่เพิ่งสำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาตรีสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ที่สนใจจะศึกษาเพิ่มเติมในศาสตร์เดิมให้ลุ่มลึกยิ่งขึ้นเพื่อเตรียมความพร้อมสำหรับงานในอนาคต

ซึ่งนับว่าบุคคลต่างๆดังกล่าวมาแล้ว เป็นผู้มีคุณูปการต่อวงการนาฏศิลป์ไทยในฐานะผู้สืบทอดและสานต่อองค์ความรู้ด้วยการศึกษาค้นคว้าอย่างเป็นระบบ และองค์ความรู้ที่ได้ช่วยขยายความเข้าใจตลอดจนช่วยยกระดับศาสตร์ด้านนาฏศิลป์ในเชิงวิชาการและช่วยเติมเต็มช่องว่างในงานด้านเอกสารทางด้านนาฏศิลป์ไทยต่อไป

4.2 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะ

เนื่องจากประชากรที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้มาจากวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย ดังนั้นประเภทของผู้วิจัยคือนิสิตที่ศึกษาระดับมหาบัณฑิตของสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สำหรับข้อมูลเชิงปริมาณเกี่ยวกับคุณลักษณะในภาพรวมของงานวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย จะแสดงด้วยการแจกแจงความถี่และค่าร้อยละ ในตารางพร้อมคำอธิบาย โดยมีรายละเอียด ดังนี้

1)ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านปีที่ทำงานวิจัย

ตาราง 2 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านปีที่ทำงานวิจัย

ลำดับที่	ปีการศึกษา	ความถี่	ร้อยละ
1	2537	5	6.33
2	2538	6	7.59
3	2539	11	13.92
4	2540	7	8.86
5	2541	3	3.80
6	2542	4	5.06
7	2543	12	15.19
8	2544	3	3.80
9	2545	9	11.40
10	2546	3	3.80
11	2547	5	6.33
12	2548	9	11.40
13	2549	2	2.53

จากตาราง 2 แสดงให้เห็นจำนวนของปีที่ผลิตงานวิจัยแล้วเสร็จและออกเผยแพร่ โดยปีพ.ศ. 2543 มีจำนวน 12 งานวิจัย คิดเป็นร้อยละ 15.19 เป็นปีที่มีวิทยานิพนธ์ออกเผยแพร่มากที่สุด รองลงมาเป็นปี พ.ศ. 2539 คิดเป็นร้อยละ 13.92

2)ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประเภทของงานวิจัย

ตาราง 3 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประเภทของงานวิจัย

ลำดับที่	ระเบียบวิธีวิจัย	ความถี่	ร้อยละ
1	เชิงประวัติศาสตร์	10	12.65
2	เชิงพรรณา/บรรยาย	69	87.34
3	เชิงทดลอง	-	-

ผลจากตาราง 3 แสดงจำนวนทางด้านปริมาณประเภทของวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยว่าร้อยละ 87.34 เป็นงานวิทยานิพนธ์เชิงพรรณนาหรือบรรยาย ซึ่งเป็นลักษณะที่สอดคล้องว่างานวิจัยทางด้านศิลปะส่วนใหญ่เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มุ่งให้ความสำคัญกับการบรรยายลักษณะ กระบวนการและส่วนประกอบมากกว่า ปริมาณของข้อมูลงานวิทยานิพนธ์ (สุภาพ วาดเขียน, 2523 : 5)

ร้อยละ 12.65 เป็นงานวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ จากการสืบค้นข้อมูลของผู้ศึกษาจากผู้อยู่รวมเหตุการณ์ในอดีต ทั้งนี้เนื่องจากผลงานทางนาฏศิลป์ไทยบางชุดได้สูญหายหรือมีการเปลี่ยนแปลง ตลอดจนผู้ก่อตั้งคณะ องค์กรทางนาฏศิลป์บางท่านได้เสียชีวิตไปแล้ว ทิ้งไว้แต่ผลงานที่ได้รับการกล่าวถึงในกลุ่มคณะเล็กๆ แต่ก็นับเป็นประวัติศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่ควรศึกษาทำความเข้าใจอย่างถ่องแท้เช่นกัน งานวิทยานิพนธ์ดังกล่าว อาทิ การศึกษาลักษณะการแสดงของละครคณะปรีดาลัยของพระนางเธอลักษมีลาวัณ ของปรารถนา จุลศิริวัฒนวงศ์ ทั้งนี้ในวิธีการที่ทำการศึกษาค้นคว้าพบว่า มีวิทยานิพนธ์บางฉบับนำวิธีการนับจำนวนความถี่ของข้อมูลมาใช้ในการยืนยันความน่าเชื่อถือของข้อสรุป อาทิ วิทยานิพนธ์ของปิยวดี มากพา มีการสำรวจจำนวนท่ารำที่พบในประชากรในการศึกษา หากพบมากกว่าครึ่งหนึ่งของจำนวนประชากรนับเป็นกระบวนท่ารำหลัก เป็นต้น

3)ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย

ตาราง 4 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย

ลำดับที่	ประชากรที่ใช้ในการวิจัย	ความถี่	ร้อยละ
1	ผู้เชี่ยวชาญ/ศิลปิน	2	2.53
2	ผู้สร้างสรรค์	5	6.33
3	ชุดการแสดง	67	84.81
4	อื่นๆ - อุปกรณ์การแสดง - ผู้ประกอบการ - เครื่องแต่งกาย - ภาพจิตรกรรม - จารึต พิธีกรรม	1 1 1 1 1 = 5	6.33

จำนวนร้อยละ 84.81 ของประชากรที่ใช้ในการทำวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งคือแหล่งข้อมูลเป็นชุดการแสดง ในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยประเภทต่างๆ อาทิ การศึกษาระบำในโขน รำกลมในการแสดงโขน รำลงสรงโทนในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา

จำนวนร้อยละ 6.33 ใช้ผู้สร้างสรรค์ ซึ่งเป็นนักนาฏยประดิษฐ์ เป็นผู้ให้ข้อมูลหลักเกี่ยวกับวิธีคิด กระบวนการศึกษาค้นคว้า หรือชีวประวัติที่ใช้ในการศึกษาถึงบทบาทและเหตุปัจจัยที่ทำให้มีวิธีคิดและแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน

จำนวนร้อยละ 2.53 ศึกษาผู้เชี่ยวชาญ กล่าวคือศิลปินที่มีประสบการณ์และมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับ ทั้งด้านชีวประวัติ ทั้งด้านครอบครัว และการศึกษาในด้านวิธีการฝึกฝน กลวิธีในการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

และจำนวนร้อยละ 6.33 มีประชากรในการศึกษา คือ อุปกรณ์การแสดง ผู้ประกอบการ เครื่องแต่งกาย และภาพจิตรกรรม

4)ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประเภทของเนื้อหาที่วิจัย

ตาราง 5 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประเภทของเนื้อหาที่วิจัย

ลำดับที่	ประเภทของเนื้อหาที่วิจัย		ความถี่		ร้อยละ	
1	นาฏศิลป์ราชสำนัก	รำ/ระบำ	3	24	3.79	30.37
		โขน	8		10.12	
		การละเล่น	1		1.26	
		ละคร	12		15.18	
2	นาฏศิลป์พื้นบ้าน	รำ/ระบำ	16	26	20.25	32.91
		โขน	-		-	
		การละเล่น	2		2.53	
		ละคร	9		11.39	
3	นาฏศิลป์ปรับปรุง	รำ/ระบำ	15	28	18.98	35.44
		โขน	1		1.26	
		การละเล่น	-		-	
		ละคร	10		12.65	
		อื่นๆ	2		2.53	
4	อื่นๆ		1		2.53	

จากตาราง 5 แสดงข้อมูลว่า ร้อยละ 35.44 เป็นการศึกษานาฏศิลป์ปรับปรุง ทั้งนาฏศิลป์พื้นบ้านและราชสำนัก โดยศึกษาในรำและระบำ เป็นร้อยละ 18.98 และตามด้วยละคร คิดเป็นร้อยละ 12.65

การศึกษานาฏศิลป์พื้นบ้าน ในร้อยละ 32.91 เป็นการศึกษาเกี่ยวกับรำและระบำ และร้อยละ 20.25 เป็นการศึกษาเกี่ยวกับละคร ร้อยละ 11.39

จากนั้นเป็นการศึกษานาฏศิลป์ราชสำนักคิดเป็นร้อยละ 30.37 โดยมีการศึกษาเกี่ยวกับละครและโขนถึงร้อยละ 15.18 และร้อยละ 10.12 ตามลำดับ

ทั้งนี้การสนใจศึกษาเกี่ยวกับนาฏศิลป์ประเภทต่างๆ อาจเนื่องมาจาก

1. เป็นแนวทางของหัวข้อปริญญานิพนธ์ตามหลักสูตรของสถาบันการศึกษา
2. ความสนใจของผู้ศึกษา ซึ่งนับเป็นความถนัดของแต่ละบุคคล อันเป็นธรรมชาติของบุคลากรทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่มักมีความถนัด มีประสบการณ์การแสดงในแต่ละชุดการแสดงหรือมีผลงานการแสดงที่สร้างชื่อเสียงของตนเอง หรือครูอาจารย์ที่ตนรับการสืบทอด หรือผลงานที่ตนเองมีความสนใจประทับใจ

3. ความตระหนักถึงความสำคัญในการอนุรักษ์มรดกของชาติที่กำลังจะสูญหาย จากการที่ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นผู้เก็บรักษาองค์ความรู้ ย่อมต้องเสื่อมสลายไปตามกาลเวลา จึงเป็นความจำเป็นเร่งด่วนที่ต้องเก็บรักษาองค์ความรู้ดังกล่าว

5)ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์

ตาราง 6 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์

ลำดับที่	ประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์		ความถี่		ร้อยละ	
1	ประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการ		20		10.81	
2	ประวัติความเป็นมา		58		31.35	
3	องค์ประกอบการแสดง	เครื่องแต่งกาย	1	75	0.54	40.54
		ดนตรี	-		-	
		อุปกรณ์การแสดง	1		0.54	
		ผู้แสดง	-		-	
		โรงละคร/ฉาก	-		-	
		การแสดง/วิธี/กระบวนการ	73		39.45	
		ตัวละคร	-		-	
4	การเรียนการสอน		5		2.70	
5	จารีต ขนบประเพณี ความเชื่อ		4		2.16	
6	บทบาท/หน้าที่		8		4.32	
7	องค์กร การจัดการ		1		0.54	
8	การสร้างสรรค์		13		7.02	
9	อื่นๆ		1		0.54	

ผลจากข้อมูลเชิงปริมาณตามตาราง 6 แสดงค่าร้อยละ 40.54 ในประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดง โดยมุ่งเน้นศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับ การแสดง วิธีการและกระบวนการแสดง ถึงร้อยละ 39.45 และร้อยละ 31.35 ศึกษาประวัติความเป็นมาของเนื้อหาที่ใช้ในการศึกษา ร้อยละ 10.81 ศึกษาประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการ ทั้งนี้ข้อมูลจากการศึกษาวิเคราะห์ที่ศึกษาเกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดงและประวัติความเป็นมา รวมถึงประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการสอดคล้องกับร้อยละของประชากรที่ใช้ในการวิจัยเป็นชุดการแสดง ซึ่งเพื่อให้เข้าใจถึงบริบทของการแสดงแต่ละชุดต้องมีการศึกษาถึงประวัติความเป็นมาของชุดการแสดง เพื่อเข้าใจในองค์ประกอบการแสดงมากยิ่งขึ้น หากการแสดงใดมีประวัติความเป็นมายาวนานก็มักจะศึกษาถึงวิวัฒนาการควบคู่กันไป เพื่อให้เห็นถึงความเปลี่ยนแปลง เพื่อขยายความเข้าใจในรูปแบบ วิธีการ กระบวนการแสดงได้อย่างชัดเจนโดยเฉพาะปัจจัยแวดล้อมที่มีอิทธิพลต่อการปรับเปลี่ยนรูปแบบคือความอยู่รอดของศิลปะการแสดงแขนงนั้น อาทิ การศึกษาพัฒนาการและนาฏยลักษณ์ของรำโทนจังหวัดนครราชสีมาของนวลรวี จันทร์ลุน

ร้อยละ 7.02 ศึกษาการสร้างสรรค์ ซึ่งการศึกษาวิเคราะห์ถึงกระบวนการสร้างสรรค์ สอดคล้องกับผู้สร้างสรรค์ที่เป็นประชากรของการศึกษา แต่มีบางส่วนที่ศึกษาชุดการแสดงโดยศึกษาร่วมกับวิธีการสร้างสรรค์ชุดการแสดงนั้นๆ อย่างไร

ร้อยละ 4.32 ศึกษาบทบาทและหน้าที่ของประชากรที่ใช้ในการศึกษา ร้อยละ 2.16 ศึกษาการเรียนการสอนและจารีต ขนบธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อ และร้อยละ 0.54 ศึกษาการจัดองค์กร

6)ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

ตาราง 7 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

ลำดับที่	วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล	ความถี่	ร้อยละ
1	ศึกษาเอกสาร	79	26.24
2	สัมภาษณ์	79	26.24
3	ทดลอง/ปฏิบัติ	47	15.61
4	สังเกตการณ์	64	21.26
5	อื่นๆ	32	10.63

จากตาราง 7 แสดงข้อมูลร้อยละ 26.24 ของการศึกษาเอกสาร เท่ากับร้อยละของการสัมภาษณ์ และร้อยละ 21.05 ของการทดลอง/ปฏิบัติ ส่วนร้อยละ 10.63 เป็นการเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีอื่นๆ อาทิ การทำแบบสอบถาม การบันทึกภาพ การบันทึกวีดีโอเพื่อใช้วิเคราะห์โดยละเอียดหลังจากการแสดงนั้นๆสิ้นสุดแล้ว

ซึ่งสอดคล้องกับประเด็นที่ศึกษาเนื้อหา เนื้อหาจากการศึกษาเอกสารการสัมภาษณ์ ส่วนใหญ่เป็นการค้นคว้าเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา

การศึกษาด้านองค์ประกอบการแสดง ส่วนใหญ่ใช้วิธีการสังเกตการณ์ การทดลองและฝึกปฏิบัติด้วยตนเอง

7)ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านสถิติการวิเคราะห์ข้อมูล

ตาราง 8 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านสถิติการวิเคราะห์ข้อมูล

ลำดับที่	การวิเคราะห์ข้อมูล	ความถี่	ร้อยละ
1	การวิเคราะห์ข้อมูลด้วยวิธีการเชิงบรรยาย	79	100
2	การวิเคราะห์ข้อมูลด้วยสถิติเชิงบรรยาย	-	-

การวิเคราะห์ข้อมูลได้ค่าร้อยละ 100 แสดงให้เห็นว่า วิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยซึ่งเป็นลักษณะของวิจัยเชิงคุณภาพนั้น สอดคล้องกันในด้านวิธีการวิเคราะห์ข้อมูล

8)ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประโยชน์ของการวิจัย

ตาราง 9 ผลการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะด้านประโยชน์ของการวิจัย

ลำดับที่	ประโยชน์ของการวิจัย	ความถี่	ร้อยละ
1	อนุรักษ์	66	40.24
2	พัฒนา	9	5.48
3	พยากรณ์	1	0.60
4	หากฎเกณฑ์	55	33.53
5	เอกสารทางวิชาการ	33	20.12

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลด้านประโยชน์ของการวิจัยพบว่า ร้อยละ 40.24 เป็นการศึกษาที่มีประโยชน์ในการอนุรักษ์ ร้อยละ 33.53 เป็นหากฎเกณฑ์ ร้อยะละ 20.12 เพื่อเป็นเอกสารทางวิชาการ ร้อยละ 5.48 เพื่อการพัฒนาโดยนำความรู้ที่ได้สร้างสรรค์การแสดงชุดใหม่และร้อยละ 0.60 เป็นการพยากรณ์

ผลการวิเคราะห์ดังกล่าวนั้น อาจสะท้อนให้เห็นถึงความตระหนักของบุคลากรทางด้านนาฏศิลป์ไทยในการรักและหวงแหนองค์ความรู้ที่พบว่ามีปัญหาด้านการเสื่อมสลายไปตามกาลเวลาของผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ จึงมีความจำเป็นในการเก็บรักษาองค์ความรู้ไว้ให้บุคลากรในรุ่นต่อไป อีกทั้งพยายามวิเคราะห์ให้ได้ซึ่งกฎเกณฑ์ของการแสดงต่างๆ เพื่อเป็นประโยชน์ในการสืบทอดและอนุรักษ์ให้องค์ความรู้อยู่ต่อไป

จากการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงปริมาณ เพื่อให้เห็นภาพรวมของวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย โดยสรุปได้ดังนี้วิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่ใช้เป็นประชากรในการศึกษา เป็นงานวิจัยเชิงพรรณนาเป็นส่วนใหญ่ซึ่งสอดคล้องกับการที่วิทยานิพนธ์ทางด้านศิลปะจัดเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมุ่งเน้นศึกษาในการแสดงประเภทรำเป็นสำคัญ

บทที่ 5
ผลการสังเคราะห์องค์ความรู้เกี่ยวกับรำ/ระบำ

ส่วนที่ 2 ของการวิจัย คือการสังเคราะห์ผลของการวิจัย ด้วยเทคนิควิเคราะห์ข้อมูลเพื่อหาข้อสรุปตามทฤษฎีของ Krippendorff โดยใช้การแยกเนื้อหาเป็นวงกลมย่อย(Loop) ตามวิธีวิเคราะห์เนื้อหาของอุทุมพร จามรมาน ทั้งนี้สามารถจำแนกองค์ความรู้ทางนาฏศิลป์จากข้อค้นพบได้เป็นกลุ่มองค์ความรู้เกี่ยวกับรำและระบำ โขน ละคร และการละเล่น โดยผู้วิจัยแบ่งการแสดงข้อมูลในการสังเคราะห์ออกเป็นบทที่ 5-8 ดังจะนำเสนอรายละเอียดต่อไปนี้

บทนี้แบ่งการนำเสนอผลการสังเคราะห์องค์ความรู้ในประเด็นที่วิทยานิพนธ์ทำการศึกษาวิเคราะห์ ออกเป็น 5 ประเด็น คือ ศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา และองค์ประกอบการแสดง

ศึกษาเกี่ยวกับชีวประวัติ แนวคิด กระบวนการสร้างสรรค์ของนักนาฏยประดิษฐ์ ตลอดจนความเป็นมาของแต่ละชุดการแสดง

ศึกษาเกี่ยวกับการบริหารจัดการความรู้นาฏศิลป์ไทยในเชิงธุรกิจ

ศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา รูปแบบการจัดการภายในองค์กร ลักษณะนาฏศิลป์ไทยและวิธีการสร้างสรรค์ชุดการแสดงของคณะนาฏศิลป์ไทยเอกชน

ศึกษาเกี่ยวกับการหากฎเกณฑ์ในการรื้อฟื้นท่ารำ ด้วยการวิเคราะห์โครงสร้างท่ารำ

มีองค์ความรู้แบ่งตามหมวดหมู่ดังนี้

5.1 ประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบการแสดง

วิทยานิพนธ์ศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา กระบวนท่ารำ และองค์ประกอบการแสดง ตลอดจนศึกษาถึงรูปแบบ วิธีการแสดง การวิเคราะห์หานาฏยลักษณ์ของชุดการแสดงที่เป็นแหล่งข้อมูลในการศึกษา โดยมีการศึกษาตามหัวข้อดังกล่าว จำนวน 22 เล่ม เมื่อแบ่งตามระดับศิลปะที่พบในกระบวนท่ารำของวิทยานิพนธ์แล้วแบ่งออกเป็นรำของราชสำนัก รำพื้นบ้านพื้นเมือง และรำของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย

5.1.1รำของราชสำนัก

เป็นการศึกษาถึงความเป็นมาและกระบวนการรำของฉุยฉายพราหมณ์ ของรัชดาพร สุคโต โดยแบ่งเป็นหัวข้อต่างๆ ดังนี้

ประวัติความเป็นมาของรำฉุยฉาย

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

ประวัติความเป็นมาฉุยฉายพราหมณ์

รำฉุยฉายพราหมณ์จัดเป็นรำฉุยฉายชุดหนึ่งที่ได้รับความนิยมในการรำ ตั้งแต่ พ.ศ.2464 ที่รัชกาลที่ 6 ทรงพระราชนิพนธ์บทประกอบการรำฉุยฉายพราหมณ์ในการแสดงเบิกโรงเรื่องพระคเณศวรเสียงา โดยมีพระยานัฏกานุรักษ์เป็นผู้ประดิษฐ์ท่ารำ ต่อมาประมาณ พ.ศ.2479-2480 ได้แสดงในรูปแบบรำเดี่ยว ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าครูลมุล ยมะคุปต์เป็นผู้รับการถ่ายทอดจากพระยานัฏกานุรักษ์ เพื่อใช้เรียนในหลักสูตรการเรียนการสอนในวิทยาลัยนาฏศิลป ในสมัยเป็นโรงเรียนนาฏศิลป

องค์ประกอบการแสดง

นักแสดงที่จะประสบความสำเร็จในการรำฉุยฉาย จะต้องเป็นผู้ผ่านการฝึกฝนรำมาตรฐานทั้งรำประเภทประกอบจังหวะ และรำใช้บทมาแล้ว และจะต้องเป็นผู้มีลีลาท่วงท่าที่สวยงาม แสดงอารมณ์ทางใบหน้าและท่าทางตลอดจนการเคลื่อนไหวให้ถูกต้องตามสัดส่วนของร่างกาย

การแต่งกายส่วนใหญ่แต่งยืนเครื่องตามจารีตของตัวพราหมณ์ คือ ยืนเครื่องพระแขนสั้น สีขาวขลิบแดง นุ่งผ้ายกแบบหางหงส์ และสวมกระบังหน้า มีอุณาโลมที่กลางหน้าผาก

ดนตรี สามารถใช้วงดนตรีบรรเลงประกอบการแสดงได้ทั้งวงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่และเครื่องใหญ่ แต่ที่นิยมคือปี่พาทย์เครื่องคู่ เนื่องจากมีขนาดกลางเหมาะสมกับลักษณะงานโดยทั่วไป

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของรำฉุยฉายพราหมณ์ตั้งแต่เริ่มให้มีแสดง โดยผู้แสดงคนแรก คือ หลวงไพจิตรนันทการ (ทองแล่ง สุวรรณภารต) ให้สัมภาษณ์ว่า ปัจจุบันท่ารำของฉุยฉายพราหมณ์มีความแตกต่างจากอดีตในบางท่า โดยท่ารำในอดีตเวลาปฏิบัติท่ารำจะทำกริยาเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าเป็นความงามตามสมัยนิยมหรือพัฒนาการของนาฏศิลป์ไทย

ปัจจัยที่ทำให้รำฉุยฉายพราหมณ์ได้รับความนิยมจนถึงปัจจุบัน คือ

1. มีบทประพันธ์ที่สละสลวยเหมาะสมต่อการตีบททางนาฏศิลป์ โดยการกล่าวชมความงามของร่างกาย 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

5.1.2รำพื้นบ้าน

การศึกษาเกี่ยวกับรำของชาวบ้าน พบการศึกษารำพื้นบ้านภาคกลาง โดยมีวิทยานิพนธ์ที่ศึกษาเกี่ยวกับรำวง รำโทน หางเครื่อง ซึ่งจัดเป็นการศึกษาที่มีความเชื่อมโยงต่อเนื่องกัน โดยผู้วิจัยจะกล่าวสรุปองค์ความรู้ไว้ในรำวง และมีการศึกษาการรำของชาวบ้านจังหวัดนครสวรรค์และสุโขทัย

รำวง

เป็นการศึกษารำวงจากรำวงอาชีพ ตำบลหัวยใหญ่ อำเภอบางละมุง จังหวัดชลบุรี ของปิ่นเกศ วัชรปาณ รำโทนในจังหวัดนครราชสีมา และหางเครื่องของจังหวัดชลบุรี ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นวิวัฒนาการของการแสดงรำวง โดยมีรายละเอียดโดยสรุป ดังนี้

รำวง คือการร้องรำเป็นวง ทวนเข็มนาฬิกา ซึ่งพบว่ารูปแบบการเล่นนี้มีมาตั้งแต่อดีตกาล เดิมเรียกว่ารำโทน

รำโทนน่าจะเกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยาที่มีโทนเป็นเครื่องดนตรีแล้ว ต้นกำเนิดของรำโทนคงจะเกิดจากบริเวณภาคกลางก่อนที่อื่นและกระจายตัวออกตามส่วนต่างๆ ของประเทศ ซึ่งรูปแบบของรำโทนเป็นการร้องรำเป็นวง เอาเพลงมาร้องประกอบการรำ เป็นเพลงพื้นบ้าน คำกลอนสั้นๆ ร้องซ้ำ สองสามเที่ยวเหมือนเพลงพื้นบ้านภาคกลางประเภทอื่น บางครั้งแต่งขึ้นใหม่ขณะเล่น เป็นการรวมกลุ่มกันเล่นอย่างอิสระตามลานบ้าน ลานวัด ไม่จำกัดเทศกาล เพศ อายุ จำนวน ท่ารำไม่กำหนดรูปแบบ ใช้โทนประกอบจังหวะเป็นหลักหรือมีเครื่องประกอบจังหวะที่หาง่ายในท้องถิ่น เช่น กรับ ฉิ่ง นำมาประกอบการเล่น รูปแบบการร้องรำของชุมชนที่เกิดขึ้นตั้งแต่อดีตกาล ลักษณะรำเป็นวงกลมวนรอบสิ่งศักดิ์สิทธิ์ดังกล่าวแล้วนั้นเป็นรูปแบบหลักในการแสดงนาฏศิลป์ไทย

จากการศึกษารำโทน ในชุมชนทุ่งสว่าง – ศาลาลอย อำเภอเมือง ชุมชนบ้านแชว อำเภอนครบุรี ชุมชนบ้านชาด อำเภอจักราช จังหวัดนครราชสีมา

สันนิษฐานว่าการเล่นรำโทนน่าจะเกิดในภาคกลางก่อนแล้วแพร่ไปยังนครราชสีมาตามเส้นทางการค้า

พัฒนาการของรำวง

1. รำโทน พ.ศ. 2460

เป็นการเล่นรำโทนของชาวบ้านตามลานบ้าน ลานวัด ไม่จำกัดเทศกาล โดยท่ารำเป็นลักษณะเกี้ยวพาราสีระหว่างคู่รำ โดยรำเป็นวงกลม ร้องเพลงด้วยกลอนสั้นๆ ร้องซ้ำหลายเที่ยวตามกับจังหวะโทน กรับ ฉิ่ง

2. รำโทน พ.ศ. 2481-2488 สมัยปฏิรูปวัฒนธรรม

สมัยนี้รำโทนถูกใช้เป็นเครื่องมือสร้างเอกลักษณ์ชาติ โดยการกำหนดนโยบายของรัฐบาลจอมพลแปลก พิบูลสงคราม ส่งเสริมให้รำโทนมีแบบแผนแบ่งเป็น 2 ระยะ

- เริ่มจากการปรับวิธีเล่น มารำเป็นวง จัดโต๊ะไว้ตรงกลาง แต่งกายตามสมัยนิยมมีคำว่ารำวงแทนที่รำโทน มีจังหวะตะวันตกเข้ามาผสม
- พ.ศ. 2487 จอมพลแปลก พิบูลสงคราม มอบให้กรมศิลปากรปรับปรุงบทร้องแล้วบรรจุท่ารำให้งดงามตามแบบนาฏศิลป์มาตรฐาน 4 เพลง และเพิ่มอีก 6 เพลง โดยการแต่งเนื้อเพลงของคุณหญิงละเอียด พิบูลสงคราม และกรมศิลปากรตั้งชื่อเป็นรำวงมาตรฐาน จัดสร้างตามนโยบายที่เร่งรณรงค์เผยแพร่นโยบายการสร้างเอกลักษณ์ของชาติ ทางรัฐบาลสนับสนุนการรำวงมาตรฐาน โดยจัดให้ข้าราชการรำวงทุกวันพุธบ่าย เร่งสนับสนุนให้ประชาชนทุกภาคหัดรำวง ส่งเสริมให้มีการประกวดรำวง นอกจากนี้ยังเกิดเพลงรำวงจากการแต่งเพลงและร้องโดยนักร้องชั้นนำของวงสุนทราภรณ์ ซึ่งแต่งเพลงรำวงอย่างมากมาย ในช่วง พ.ศ. 2494-2496 แพร่หลายไปทั่วประเทศตามสื่อวิทยุ

3. รำวงเชิงประยุกต์ พ.ศ. 2495-2510

เกิดลักษณะรำวงอาชีพขึ้น โดยมีเพลงลูกทุ่งและดนตรีสากลประกอบจังหวะ ประชาชนซื้อบัตรขึ้นรำกับนักแสดงซึ่งความนิยมเล่นรำวงกระจายสู่ชนบทในสังคมชาวบ้าน เกิดการแตกตัวด้านรูปแบบการเล่นในช่วงเวลาเดียวกันคือ รำวงรับจ้าง

รำวงรับจ้าง เป็นรำวงที่รับจ้างแสดงตามงานต่าง ๆ โดยนำรำวงพื้นบ้านแต่เดิมมาประยุกต์กับรำวงมาตรฐาน เกิดเป็น 2 ลักษณะ คือ รำวงประกอบบทและรำวงอาชีพ

รำวงประกอบบท ใช้ท่ารำไทยมาตรฐาน แบ่งฝ่ายผู้เล่นอย่างชัดเจน ใช้เพลงที่กำลังเป็นที่นิยมในยุคนั้นนำมาเล่น เช่น รำวงประกอบบทของจังหวัดชัยนาท จังหวัดนครสวรรค์ จังหวัดลพบุรี

โดยมีการศึกษาที่มีความเกี่ยวเนื่องรำวงประกอบบทของจังหวัดนครสวรรค์ไว้ว่า มีเนื้อหาการแสดงหลายลักษณะ แต่ที่นิยมนำมาแสดงจะเป็นการเกี้ยวพาราสีหรือรำพันรักเป็นหลัก ลักษณะเด่นอยู่ที่ท่ารำที่มีความเป็นอิสระสูง ลักษณะโดยรวมจะรำเหมือนกัน หรือคล้ายคลึงกันเป็นส่วนใหญ่ จำแนกท่ารำได้เป็น 3 ประเภท คือ ท่ารำหลัก ท่ารำเฉพาะ ท่ารำเลียนแบบธรรมชาติ ลักษณะพิเศษของท่ารำหลักคือ ท่าหนึ่งสามารถสื่อความหมายได้หลายอย่าง และปรากฏการใช้ในทุกเพลง เป็นท่ารำที่ได้รับการสืบทอดต่อมา และท่ารำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่มีหลักการคิดท่ารำ โดยนำลักษณะเด่นของกิริยามนุษย์ตามธรรมชาติมาใช้ ท่ารำที่ใช้จึงเป็นท่ารำง่าย ๆ และรำซ้ำ ๆ กัน และสามารถสื่อความหมายได้อย่างชัดเจน การใช้เท้าจะมีลักษณะเดียวคือการย่ำเท้าข้างหน้าสลับกับย่ำเท้าหลัง บางครั้งจะพบว่าวิธีรำจะเน้นจังหวะมากกว่าบทร้องด้วยลีลาที่ช้าเนิบนาบ

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

รำวงประกอบบท ไม่ได้รับความนิยมมากนัก ส่วนใหญ่จะเล่นในงานประเพณี เทศกาลเป็นครั้งคราวเท่านั้น

มีการศึกษารำวงอาชีพของปิ่นเกศ วัชรปาณ โดยนับเป็นพัฒนาการของรำวง มีลักษณะการแสดงคือมีนางรำรับจ้างรำกับลูกค้า ใช้เพลงลูกทุ่งประกอบการแสดงร่วมกับวงดนตรีสากล ใช้จังหวะสากลในการเต้นลีลาศเป็นรูปแบบการเต้นของนางรำ เกิดขึ้นประมาณปีพ.ศ.2488 เรื่อยมา จนได้รับความนิยมอย่างมาก ในปีพ.ศ. 2494-2496 ในปี พ.ศ. 2514 รำวงอาชีพเริ่มลดความนิยมลงเนื่องจากเกิดเหตุทะเลาะวิวาทขึ้น เพราะรำวงอาชีพมีนางรำซึ่งเป็นหญิงสาวเป็นเรื่องลวนลามกันขณะแสดง แย่งชิงนางรำกัน ทำให้เกิดเหตุลุกลามถึงขั้นปาระเบิด จนกระทั่งในประมาณปี พ.ศ. 2516-2528 รัฐบาลสั่งควบคุมการแสดงในพระราชกิจจานุเบกษาในข้อบัญญัติกรุงเทพมหานคร เรื่องควบคุมการค้าซึ่งเป็นที่รังเกียจหรืออาจเป็นอันตรายแก่สุขภาพ (ฉบับที่ 3) พ.ศ. 2518 โดยเมื่อต้องการจัดแสดงต้องขออนุญาตหน่วยงานที่รับผิดชอบและเสียค่าธรรมเนียมตามกำหนดจึงจัดการแสดงได้

รำวงอาชีพ แพร่หลายจากภาคกลางและกระจายตัวไปทุกส่วนของประเทศ ปัจจุบันรำวงอาชีพเหลือน้อยลง ไม่ค่อยมีให้ชมและเปลี่ยนรูปแบบไป ทั้งนี้รำวงอาชีพที่ตำบลห้วยใหญ่ อำเภอบางละมุง จังหวัดชลบุรี ยังคงรักษารูปแบบการแสดงไว้ค่อนข้างจะสมบูรณ์

คณะรำวงอาชีพในจังหวัดชลบุรีแบ่งเป็น 2 ระยะคือ

พ.ศ. 2499-2510 เกิดจากคณะที่เดินทางมารับจ้างภายในจังหวัดและตั้งคณะประจำอยู่ 4 คณะ ได้แก่ คณะยอดสามัคคี คณะดาวทอง คณะดาราน้อย คณะคอวังคาลิปโซ่ นอกจากนี้ยังมีคณะอื่นที่เข้ามาแสดงเป็นครั้งคราว ทั้งนี้เนื่องจากเป็นจังหวัดที่มีเศรษฐกิจ มีท่าเรือจอดรับส่งสินค้า ดังนั้นจึงมีคณะที่มารับจ้างอย่างต่อเนื่อง ต่อมาคณะรำวงได้เลิกกิจการเพราะหมดความนิยมจากการตั้งคณะของหมู่บ้านห้วยใหญ่

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

ส่งเสริมศิลป์ คณะสังวาลย์น้อย คณะประกอบศิลป์ คณะประกายแก้วและคณะตุ๊กตาน้อย ซึ่งเลิกกิจการไปเนื่องจากรัฐบาลออกพระราชบัญญัติห้ามแสดง

การแสดงของรำวงอาชีพจัดแสดงตามงานรื่นเริง ในช่วงเวลาประมาณ 22.00-02.00 น. มีหัวหน้าคณะเป็นผู้ควบคุม นักแสดงและวงดนตรี รับงานจากเจ้าภาพที่ว่าจ้างหรือเป็นเจ้าภาพเอง ซึ่งผู้เป็นเจ้าภาพเป็นผู้ดำเนินการจัดงานแสดง โดยมีการขายบัตรให้กับลูกค้าที่ต้องการขึ้นไปรำกับผู้แสดง ผู้แสดงเป็นหญิงที่มีอายุประมาณ 12 ปีขึ้นไปถึง 25 ปี โดยการแสดงแบ่งเป็น 2 ส่วน คือ การรำไหว้ครูและการเต้นเข้าจังหวะ

การรำไหว้ครู เป็นการรำในช่วงแรกของผู้แสดง เพื่อขอพรจากครู หรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ให้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี จากนั้นเป็นการเต้นเข้าจังหวะระหว่างผู้แสดงกับลูกค้า โดยมีการกำหนดรอบการรำเป็น 3 ลักษณะ คือ รอบฟรี รอบปกติ และรอบเหมา

ผู้แสดงและนักดนตรี เป็นคนในหมู่บ้านห้วยใหญ่ที่มีอาชีพหลักและต้องการหารายได้เพิ่ม ซึ่งมีทั้งผู้แสดงและนักดนตรีที่มีสังกัดและชั่วคราว นักดนตรีเป็นผู้ฝึกหัดขึ้นใหม่โดยมีนักดนตรีรุ่นเก่าเป็นผู้ฝึกหัดให้ ระยะการฝึกหัดขึ้นอยู่กับพรสวรรค์และความยากง่ายของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น

การคัดเลือกผู้แสดงประจำคณะ พิจารณาจากรูปร่าง หน้าตา เป็นหลัก โดยให้ค่าจ้างเป็นรายวัน อัตราค่าจ้างหัวหน้าคณะเป็นผู้กำหนด ส่วนมากจะมีอัตราเดียวกันทุกคณะ และอัตราค่าจ้างคณะรำวงในแต่ละครั้งขึ้นอยู่กับการตกลงระหว่างเจ้าภาพกับหัวหน้าคณะ ซึ่งไม่กำหนดราคาตายตัวจะพิจารณาจากจำนวนผู้แสดง จำนวนเครื่องดนตรี ระยะเวลาแสดง และสถานที่แสดง

เครื่องแต่งกาย เป็นกระโปรงที่ตัดขึ้นเป็นชุดเดียว กำหนดการใส่จากสีประจำวัน 7 สี ลักษณะการแต่งกายมีรูปแบบตามสมัยนิยม ตามนโยบายในสมัยจอมพล ป. พิบูลสงคราม

เวทีรำวงมี 2 ส่วน คือ เวทีส่วนหน้าเป็นเวทีรำวง ซึ่งมีขนาดใหญ่กว่าเวทีวงดนตรีที่อยู่ส่วนหลัง มีลักษณะสี่เหลี่ยมจัตุรัสเปิดโล่งทั้ง 4 ด้าน

การประกวดมี 2 ลักษณะ คือ การประกวดระหว่างคณะ ตั้งแต่ 2 คณะขึ้นไปและการประกวดระหว่างผู้แสดงด้วยกัน ตัดสินจำนวนบัตรของผู้ชมที่ขึ้นไปรำ รางวัลส่วนมากจะเป็นถ้วยรางวัล ขันเงินล้างหน้า ทองคำ

ผู้ชมหรือลูกค้าไม่จำกัดเพศ วัย อายุ โดยส่วนใหญ่มักจะเป็นลูกค้าผู้ชาย

การแสดงของรำวงอาชีพ มีส่วนประกอบที่สำคัญ 3 ส่วน คือ

1. การบูชาครู — เป็นการนำสิ่งของที่หาง่ายได้ตามท้องถิ่นมาบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ถือว่าเป็นครู โดยนำมาบูชากลองที่เชื่อว่าเป็นเทพแห่งการกำหนดจังหวะ 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 และการเต้นจังหวะที่เกิดในประเทศเป็นการผสมระหว่างท่ารำไทยกับการย่ำเท้าแบบสากล ซึ่งพบว่า การเต้นทั้ง 2 จังหวะนี้ มีการย่ำเท้าที่ซ้ำกันอยู่มาก ใช้การย่ำเท้า 1 ลักษณะใน 1 จังหวะเพลง

ผู้แสดงรำวงอาชีพที่ตำบลห้วยใหญ่ อำเภอบางละมุง จังหวัดชลบุรี ยังคงรักษามาตรฐานการเต้นไว้ได้ดี ส่วนการรำไหว้ครูจดจำได้แต่ท่าหลักเท่านั้น เนื่องจากไม่มีการบันทึกท่ารำไว้เป็นลายลักษณ์อักษรประกอบกับไม่มีการแสดงเป็นระยะเวลานาน การที่นักแสดงรำวงอาชีพและผู้ชมการแสดงมีส่วนสัมพันธ์ทำให้เกิดเหตุการทะเลาะวิวาทใน

ประเด็นชู้สาวทำให้มีการออกกฎหมายเพื่อควบคุมสถานการณ์ดังกล่าว ทำให้ช่วงระยะเวลานั้นการแสดงหางเครื่องเริ่มได้รับความนิยมและเข้ามาแทนที่รำวงอาชีพในที่สุด

วราภรณ์ บัวผา ได้ศึกษาการแสดงหางเครื่อง "คณะแม่ถนอม" ตำบลบางเสร่ อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี ในด้าน ประวัติ วิธีการฝึกหัด และวิเคราะห์รูปแบบการแสดงที่มีท่ารำไทยปรากฏอยู่ในการเต้นของหางเครื่องบางเสร่เป็นสำคัญ ตั้งแต่ พ.ศ.2528 จนถึง พ.ศ.2544 โดยมีรายละเอียด ดังนี้

หางเครื่องบางเสร่ เป็นการแสดงที่เกิดขึ้นในตำบลบางเสร่ อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี ตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ.2511 เป็นต้นมาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน เป็นศิลปะที่เกิดขึ้นจากชุมชนชาวบ้าน เพื่อสร้างความบันเทิง หางเครื่องบางเสร่เติบโตได้ในเวลาอันรวดเร็วเพราะมีสภาพแวดล้อมที่เจริญ เป็นแหล่งที่มีสถานเริงรมย์มากเช่นพัทยาและอยู่ติดชายฝั่งทะเล เป็นเมืองเศรษฐกิจ มีความเจริญทางเทคโนโลยี ใกล้สังคมเมืองหลวง (กรุงเทพฯ) ศิลปะการแสดงของสังคมเมืองเดินทางได้รวดเร็ว จึงทำให้หางเครื่องบางเสร่พัฒนาได้ใกล้เคียงกับหางเครื่องของนักร้องที่มีชื่อเสียงในแต่ละยุคสมัยหางเครื่องบางเสร่ดึงดูดความสนใจให้งานที่ไปแสดงมีคนอยู่ร่วมงานจำนวนมากเพราะหางเครื่องมีการแต่งกายที่นุ่งน้อยห่มน้อย ถึงแม้การประกอบอาชีพการเต้นหางเครื่องรับจ้างจะมีการพัฒนาเพื่อสนองความต้องการให้กับผู้ว่าจ้างอยู่ตลอดเวลา แต่ก็ยังถูกดูหมิ่นดูแคลนว่าเป็นอาชีพที่ต้อยต่ำ อาจเป็นเพราะอาชีพการเต้นหางเครื่องรับจ้างของชาวบางเสร่ เป็นศิลปะที่เกิดจากชุมชนชาวบ้านที่มีการศึกษาน้อย และเป็นการแสดงที่ได้รับการถ่ายทอดกันต่อๆ มา ไม่ได้เรียนในโรงเรียนที่มีใบประกาศรับรองความสามารถ จึงทำให้เป็นอาชีพที่ขาดการยอมรับและยกย่องจากผู้คนส่วนใหญ่ที่มีการศึกษาสูง จึงถูกมองข้าม แต่สำหรับนักแสดงถือว่าเป็นอาชีพที่สุจริตและสามารถทำรายได้ให้กับครอบครัวเป็นอย่างดี

การแสดงหางเครื่องบางเสร่มีขั้นตอนการฝึกซ้อมอย่างเป็นระบบ จะฝึกซ้อมเป็นจังหวะ เพราะจะต้องเต้นเข้ากับวงดนตรีทุกวงได้ เนื่องจากเป็นหางเครื่องที่รับจ้างเต้นโดยเฉพาะ มีรูปแบบการเต้นมาจากแหล่งเดียวกันนั้น คือ คณะป้าทองแถม เริ่มทำมาเมื่อ พ.ศ.2511 เรียกว่าการเต้นประกอบจังหวะดนตรี เต้นอยู่ตามเวทีลิเกบ้าง เต้นเปิดวงดนตรีบ้าง แต่มีผู้เต้นเพียง 2 คน

ตั้งแต่ พ.ศ.2519 เป็นต้นมา ป้าทองแถมเริ่มตั้งคณะพร้อมประกอบเป็นอาชีพ เต้นรับจ้างครั้งแรกให้กับค่ายทหารเรือฐานทัพเกล็ดแก้ว โดยนับว่าเป็นการเริ่มดำเนินธุรกิจตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา เมื่อได้รับความนิยมมากขึ้นชาวบางเสร่จึงตั้งคณะหางเครื่องขึ้นอีกมาก ประมาณ 20 คณะ ส่งผลให้ศิลปะการแสดง "รำวงอาชีพ" สูญหายไปในที่สุด

ปัจจุบันการแสดงหางเครื่องบางเสร่มีคณะหางเครื่องอยู่มากที่สุดเพราะมีการฝึกซ้อมการเต้นรับจ้างโดยเฉพาะ สามารถเต้นได้กับวงดนตรีทุกวงโดยมิต้องฝึกซ้อมมาด้วยกัน มีผู้นำที่เรียกว่า "เฟิร์ส" เต้นอยู่ด้านหน้าเสมอเวลา เพื่อเป็นผู้นำในการเปลี่ยนท่าทางการเต้น ลักษณะการแต่งกายจะเน้นโชว์สัดส่วนนุ่งน้อยห่มน้อย ซึ่งเป็นวิธีทางการตลาด แต่ไม่มีปัญหาเรื่องชู้สาว เนื่องจากผู้แสดงกับผู้ไม่มีส่วนสัมพันธ์กัน

นักแสดงหางเครื่องในบางเสร่ ส่วนใหญ่มาจากภาคเหนือและภาคอีสานเกือบทุกคณะ แต่ละคณะใช้วิธีการอยู่ร่วมกันแบบครอบครัว

การแสดงหางเครื่องของตำบลบางเสร่ จังหวัดชลบุรี มีการแข่งขันกันสูงมากขึ้น สามารถแบ่งรูปแบบการแสดงให้เห็นได้ถึง 4 ระยะ คือ ตั้งแต่ พ.ศ.2511 -2544 โดยคณะป้าทองแถม เป็นคณะแรกของหางเครื่องบางเสร่ ปัจจุบันเลิกกิจการ

ระยะที่ 2 ตั้งแต่ พ.ศ.2519-2528 มีการตั้งคณะหางเครื่องมาก เจ้าของคณะส่วนใหญ่จะเป็นผู้ที่เป็นหางเครื่องมาก่อน

ระยะที่ 3 ตั้งแต่ พ.ศ.2528-2533 เป็นระยะแห่งการเปลี่ยนแปลงและขยายกิจการ ทำให้คณะที่ตั้งขึ้นใหม่มีการพัฒนาไปในรูปแบบของการแสดงตะวันตก จะสังเกตได้จากคณะหางเครื่องในยุคนี้ จะตั้งชื่อที่ลงท้ายด้วย แด๊นซ์ เป็น

ส่วนใหญ่ เพื่อต้องการแสดงให้ผู้ว่าจ้างทราบว่าเป็นคณะที่ทันสมัย โดยคณะที่ตั้งมาก่อนหน้านี้ก็มีการปรับชื่อคณะเช่นเดียวกัน

ระยะที่ 4 ตั้งแต่ พ.ศ.2533-2544 เป็นยุคแห่งการแข่งขันทำให้หลายคณะต้องยุบคณะไป เพราะต้องใช้งบประมาณในการพัฒนารูปแบบการเต้น รูปแบบการแต่งกายตลอดจนค่าครองชีพที่สูงขึ้น ระยะนี้เหลือคณะหางเครื่องที่มีชื่อเสียงและเป็นคณะใหญ่อยู่เพียงแค่ 6 คณะ

งานที่แสดงเป็นลักษณะเลี้ยงสังสรรค์ งานบุญ งานวัด การถ่ายทอดทีวี รายการเพลงไทยลูกทุ่งและถ่ายมิวสิควิดีโอให้กับนักร้องที่มีชื่อเสียง

ลักษณะการแสดงหางเครื่องบางเสร่

การแสดงการเต้นของหางเครื่องบางเสร่ เป็นอาชีพที่ฝึกหัดการเต้นเพื่อรับจ้างเต้นประกอบวงดนตรีสากลที่บรรเลงเพลงลูกทุ่ง เพลงไทยสากลหรือเพลงลูกทุ่งประยุกต์ โดยยึดจังหวะสากลที่ใช้เต้นลีลาศเป็นพื้นฐานการฝึกหัดการเต้น จึงสามารถเต้นได้กับวงดนตรีทุกวง โดยมิต้องฝึกซ้อมกับวงดนตรี ทำให้สามารถรับงานได้ทั่วราชอาณาจักร นอกจากการแสดงเพื่อถ่ายทอดโทรทัศน์หรือถ่ายมิวสิควิดีโอเท่านั้นที่จะต้องหาเพลงของนักร้องมาฝึกซ้อมก่อนไปแสดงจริง

การจัดเครื่องแต่งกายต้องคำนึงถึงลักษณะของงานและจังหวะเพลงที่ประกอบการเต้น ก่อนการแสดงจะยกมือไหว้เพื่อระลึกถึงครูอาจารย์ เมื่อแสดงเสร็จก็ไหว้ขอบคุณที่ทำให้การแสดงสำเร็จลุล่วงไป และขอขมาหากมีการผิดพลาดในการแสดง

นักแสดงเป็นหญิงอายุประมาณ 13 -30 ปี การคัดเลือกผู้แสดงจะไม่พิถีพิถันมากนักเพราะถือว่าเสริมความงามได้ ค่าจ้างนักแสดงขึ้นอยู่กับความสามารถของแต่ละคน ผู้ที่เป็นเฟิร์สจะได้มากกว่านักแสดงคนอื่นๆ 50 -80 บาท การแสดงของหางเครื่องมีอยู่ด้วยกัน 3 ลักษณะ คือ

1. การแสดงหางเครื่องประกอบดนตรีสากลบนเวที
2. การแสดงหางเครื่องประกอบคณะกลองยาวผสมวงดนตรีสากล
3. การแสดงหางเครื่องเพื่อการประกวด

กลุ่มผู้ชมหรือลูกค้า ไม่จำกัดเพศ วัย อายุ โดยส่วนใหญ่มักจะเป็นลูกค้าผู้ชาย รูปแบบการแสดงนั้นขึ้นอยู่กับโอกาสและลักษณะของงาน การแสดงหางเครื่องเป็นการเต้นประกอบจังหวะเพลง แบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ

1. การเต้นประกอบจังหวะเพลงสากล (จังหวะลีลาศ) การเต้นประกอบจังหวัดเพลงสากลมีทั้งหมด 10 จังหวะ คือ จังหวะสามช่า จังหวะชะชะช่า จังหวะบีกิน จังหวะกัวละช่า จังหวะรุมบ้า จังหวะร็อค จังหวะวอลซ์ จังหวะสโลว์ จังหวะฮาวาย จังหวะโซล
2. การเต้นประกอบจังหวะเพลงที่มีทำนองเพลงไทยเดิมหรือทำนองเพลงไทยพื้นบ้านภาคต่างๆ (ประกอบเพลงลูกทุ่งประยุกต์) มีทั้งหมด 7 จังหวะ คือ จังหวะรำวง จังหวะฟ้อน จังหวะเซิ้ง จังหวะลิเก(แหล่) จังหวะลำตัด จังหวะตลุง จังหวะอินเตีย การแสดงหางเครื่องประกอบเพลงลูกทุ่งประยุกต์นี้จะมีท่าทางการเต้นที่นำท่ารำไทยมาผสมผสานกับการเต้นของหางเครื่องมากกว่าการเต้นประกอบเพลงประเภทอื่นๆ

คณะหางเครื่องบางเสร่ โดยเฉพาะคณะแม่ถนอม มีการพัฒนาตามสมัยนิยมไม่ทิ้งความเป็นไทย โดยเฉพาะการนำท่ารำไทยมาใช้ผสมผสานกับการเต้นหางเครื่อง โดยเป็นเพียงคณะเดียวเท่านั้นที่ยังคงมีแนวคิดสร้างสรรค์ผลงานการแสดงหางเครื่องเช่นนี้ และเรียกหางเครื่องประเภทนี้ว่า "หางเครื่องประยุกต์" จะนิยมใช้ประกวดในงานประจำปีของจังหวัด และได้รับรางวัลชนะเลิศอย่างต่อเนื่องทุกปี

ท่ารำไทยที่ปรากฏอยู่ในท่าทางการเต้นเป็นท่ารำขั้นพื้นฐาน เนื่องมาจากคนส่วนใหญ่จะต้องรำพื้นบ้าน อาทิ รำวง รำกลองยาวเป็น จึงดัดแปลงมาจากการรำวงชาวบ้านก็มี จะเห็นได้จากเจ้าคณะแต่ละคนที่ได้รับความนิยมดังเช่น

คณะแม่ถนอม ก็เช่นกัน พ่อมีคณะกลองยาว ตนจึงมีใจรักและมีความชอบและเคยคลุกคลีกับการรำกลองยาวหรือการเต้น มาตั้งแต่เด็ก จึงเก็บเกี่ยวประสบการณ์ที่พบเห็นนำมาประยุกต์ใช้กับการเต้นหางเครื่องอย่างลงตัวและมีประสิทธิภาพมีมาตรฐาน

ปัจจัยที่ส่งผลให้คณะแม่ถนอมได้รับความนิยม

1. มีทุนสูง จึงสามารถตัดและปรับปรุงชุดเครื่องแต่งกาย ตลอดจนอุปกรณ์ประกอบการแสดงใหม่ ทั้งด้วยเจ้าของคณะออกแบบตัดเย็บเอง ทำให้ประหยัดค่าใช้จ่ายส่วนนี้
2. มีความกว้างขวางในสังคม (ลูกเขยเป็นน้องชายผู้ที่มีชื่อเสียงในภาคตะวันออกเป็นที่รู้จักเป็นอย่างดี)
3. มีการจัดการองค์กรที่ดี ตรงต่อเวลา ทุ่มเทให้กับการแสดง มีข้อผิดพลาดน้อย จึงเป็นที่พอใจต่อผู้ว่าจ้าง
4. ผู้แสดงรูปร่าง หน้าตา ผิวพรรณดี เนื่องจากส่วนใหญ่มีภูมิลำเนาทางภาคเหนือ มีความประพฤติเป็นระเบียบ เรียบร้อย
5. รูปแบบการเต้นประกอบเพลงมีหลายแนว และมีการเปลี่ยนเครื่องแต่งกายตามจังหวะที่เต้นอย่างสอดคล้อง
6. มีผู้แสดงอยู่ในคณะจำนวนมากสามารถรับงานได้มาก 4-5 งานต่อ 1 วัน
7. มีความคิดสร้างสรรค์ รู้จักพัฒนารูปแบบการแสดงให้แปลกใหม่อยู่ตลอดเวลา ทันต่อความนิยมในแต่ละยุคสมัย
8. มีหลักประกันคุณภาพการแสดงด้วยการชนะการประกวดการแข่งขันการแสดงหางเครื่องในงานประจำปีของจังหวัดอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่ พ.ศ.2532 ด้วยการใช้แนวความคิดที่นิยมไทย

ทั้งนี้อาจนับได้ว่า การแสดงหางเครื่องเป็นศิลปวัฒนธรรมไทยประเภทหนึ่งที่เกิดจากชุมชนชาวบ้าน ประเภทหนึ่งที่เกิดจากชุมชนชาวบ้านที่เกิดขึ้นจากกลุ่มเล็กเผยแพร่ออกอย่างกว้างขวางมากขึ้น

4. พ.ศ. 2540 การฟื้นฟูรำโทนในนครราชสีมา

โดยมีการนำรูปแบบต่างๆ ของรำวงเข้าไปประยุกต์จนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่ม โดยสามารถแบ่งนาฏยลักษณ์การแสดงรำโทนแต่ละช่วงได้ดังนี้

ตาราง 10 นาฏยลักษณ์รำโทนจังหวัดนครราชสีมา

ช่วง 1	ช่วง 2	ช่วง 3	ช่วง 4
ท่ารำ ร่ายรำแบบอิสระ เชิงเกี้ยวพาราสี รำส่ายมือ วนตามเข็มนาฬิกา	มีรำวงมาตรฐาน มีแบบแผน / คนท้องถิ่นรับมาผสมกับท่าดั้งเดิม ย่ำเท้าโดยการเขย่งยกเท้า ส่ายไหล่ ลักคอ ท่าตีบท	เกิดรำวงอาชีพ นำท่ารำประกอบการเต้นในจังหวะ	นำท่ารำนาฏศิลป์ประยุกต์ในการรำโทนมากขึ้น โดยชาวบ้านนำประยุกต์ในชุมชนของตนเอง รำมีแบบแผน แต่ไม่ตึงตัว
ดนตรี โทน 2 ลูกขึ้นไป บทเพลงบทร้องสั้น ๆ ในเชิงเกี้ยว ต่อว่า เชิงยั่วยุ และจากวรรณกรรม	ใช้เครื่องประกอบจังหวะ ฉิ่ง ฉาบ กรับ บทเพลงเกี่ยวกับสถานการณ์บ้านเมือง สงคราม ปลุกใจให้รักชาติ	นำลูกแซกประกอบจังหวะ บทเพลงเชิงเกี้ยวพาราสี มีทำนองสากลเข้ามาประกอบ	นำเครื่องดนตรีมโหรีโคราชประกอบการตีโทน บทเพลงแต่งบทเพลงประจำท้องถิ่น เผยแพร่ประชาสัมพันธ์จังหวัด

ตาราง 10 (ต่อ) นาฏยลักษณ์รำโทนจังหวัดนครราชสีมา

ช่วง 1	ช่วง 2	ช่วง 3	ช่วง 4
แต่งกาย แบบชีวิตประจำวัน นุ่งโจงกระเบน	หญิง นุ่งซิ่น เสื้อรัดรูป ชาย นุ่งกางเกง สวมหมวกตามชุมชนแบบประเพณีดั้งเดิม	เสื้อเข้ารูป กระโปรงสั้น ตัดด้วยผ้ามัน	หญิง นุ่งโจง เสื้อแขนกระบอก ผ้ามัน ห่มสไบ ชาย คอกลมแขนสั้น และผ้าขาวม้า
ผู้แสดง ส่วนใหญ่เป็นหนุ่ม-สาว	ชาวบ้าน เล่นแบบดั้งเดิม ข้าราชการ เล่นตามนโยบายรัฐ	หญิงสาวอายุ 12-25 ปี	กลุ่มผู้สูงอายุในชุมชน
ลักษณะด้านการแสดง เล่นตามลานวัด เกี้ยว รำทวนเข็มนาฬิกา	มีการไหว้ก่อนรำ มีแบบแผนรำตีบท ตามเนื้อร้องและทำนองเพลง	จัดเวที แบ่งเป็นเวทีนักแสดง ดนตรี มีการไหว้ครู เต้นเข้าจังหวะ	เตรียมความพร้อมด้านการแสดง เวที เครื่องเสียง ไหว้โค้งก่อนรำ 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

การศึกษาการแสดงพื้นบ้านของชาวบ้านภาคกลางตอนบนที่มีวัฒนธรรมคล้ายคลึง คือการแสดงพื้นบ้านที่อำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย ของจิตติมา นาคีเภท และการแสดงพื้นบ้านที่อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ โดยมีรายละเอียดคือ

สันนิษฐานว่า การแสดงพื้นบ้านของอำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัยคงมีมาตั้งแต่ก่อนปี พ.ศ. 2467 โดยมีพื้นฐานจากการแสดงในงานประเพณีเทศกาลต่าง ๆ เช่น งานบุญ งานบวช ของวงมังคละและวงกลองยาว

วิวัฒนาการของการแสดงและการละเล่นพื้นบ้านของจังหวัดสุโขทัย เริ่มจากการละเล่นการแสดงเพื่อผ่อนคลายความเหนื่อยจากการประกอบอาชีพ เนื้อหาในการแสดงประกอบด้วยการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว การเล่นที่นำเอาเรื่องราวในวิถีชีวิต เช่นเพลงกล่อมลูก การแห่นางแมว การเล่นผีเข้าทรง การเล่นเพลงคล้องช้าง เป็นต้น

ลักษณะการแสดงเพื่อความสนุกสนาน โดยพบการแสดงในเทศกาลตรุษสงกรานต์ ซึ่งจะจัดให้มีขึ้นเพียงปีละครั้งเท่านั้น การแสดงจะมีขึ้นตลอดทั้งวันจรดเย็น ปรากฏการแสดงอยู่บริเวณหน้าวัดหนองรั้งเหนือ ตำบลวังลึก อำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย

การแสดงพื้นบ้าน ที่ยังคงสืบทอดมี 4 ชุด คือ เพลงรำวง เพลงฉุยฉายเข้าวัด เพลงฮินรินเล และเพลงยิ้มใย

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

มีเพลงกล่อมลูกตลอดและพิธีกรรมที่สะท้อนความเชื่อของคนในชุมชน คือ การแห่นางแมว

การแสดงพื้นบ้านที่จังหวัดสุโขทัยก็เช่นเดียวกับการแสดงในพื้นที่อื่น ที่มีเกิด เสื่อมความนิยม และมีการรื้อฟื้นขึ้นใหม่ จากคนที่เห็นคุณค่าและคลุกคลีกับศิลปะการแสดงด้านนั้น โดยเมื่อพ.ศ. 2503 นายสำเนา จันทร์จรูญ ผู้ซึ่งเกิดและเติบโตในตำบลวังลึก อำเภอศรีสำโรง ที่คลุกคลีอยู่กับการแสดงพื้นบ้านมาตั้งแต่เด็ก ตลอดจนมีความสามารถในละครรำเป็นอย่างดี และการเข้าร่วมอบรม อสร. ของวิทยาลัยนาฏศิลปกรุงเทพได้รื้อฟื้นการแสดงพื้นบ้านของอำเภอศรีสำโรงขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง โดยการเก็บข้อมูลจากชาวบ้านที่เคยแสดง การแสดงพื้นบ้านที่ได้รับการรื้อฟื้นคือ เพลงรำวง เพลงฉุยฉาย เพลงยิ้มใย เพลงฮินรินเล รำวงแบบบท และได้ประดิษฐ์รำกลองยาวและรำมังคละขึ้นโดยการนำท่ารำของเดิมประกอบกับการสร้างสรรค์ใหม่ รำกลองยาวได้นำออกแสดงเมื่อปี พ.ศ. 2505 ส่วนรำมังคละได้นำออกแสดงในปี พ.ศ. 2507 โดยในระยะก่อนหน้านี้คือช่วงหลังสงครามโลกสงบได้มีการพยายามรื้อฟื้นการแสดงพื้นบ้านมาแล้วแต่ไม่ได้รับความนิยมเนื่องจากมีการแสดงพื้นบ้านเกิดขึ้นใหม่ ตามนโยบายของรัฐบาลสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม คือ รำแบบบท โดยมาจากการรวมตัวของคณะครูและข้าราชการในอำเภอศรีสำโรง แต่เป็นการแสดงในช่วงเวลาสั้น ๆ ประมาณ 4 ปี

ทั้งนี้มีการแสดงเพลงรำวงเพียงชุดเดียวที่ได้รับการรื้อฟื้นแต่ยังไม่ได้นำออกแสดง เนื่องจากบทร้องของเพลงรำวงไม่สามารถแสดงท่าทางเข้าไปประกอบได้ และเป็นเพียงบทร้องสั้น ๆ

การแสดงพื้นบ้านของอำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย แบ่งออกเป็น 4 กลุ่มคือ

1. กลุ่มเน้นการร้อง ได้แก่ เพลงรำวง
2. กลุ่มการรำประกอบการร้อง ได้แก่ เพลงฉุยฉายเข้าวัด เพลงยิ้มใย เพลงฮินรินเล
3. กลุ่มการเน้นรำ ได้แก่ รำกลองยาว รำมังคละ
4. กลุ่มเน้นการละคร ได้แก่ รำแบบบท

ลักษณะการแสดงพื้นบ้านของอำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย

เพลงรำวง

เพลงรำวงเป็นเพลงที่ใช้ลงโทษผู้แพ้จากการเล่นโยนลูกช่วง ซึ่งผู้แพ้จะต้องออกมาร้องและรำเพลงรำวง ผู้เล่นคนอื่นยืนล้อมเป็นวงกลม ลักษณะการรำเป็นการรำปักหลัก ใช้ท่ารำเพียงท่าเดียวตั้งแต่ต้นจนจบเพลง การแสดงออกของท่ารำเป็นตามความถนัดของผู้แสดงแต่ละคน

การแต่งกายคือ ฝ่ายชายสวมเสื้อคอกลมแขนสั้น นุ่งโจงกระเบนหรือกางเกง ฝ่ายหญิงนุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อคอกระเช้า สวมทับด้วยเสื้อแขนกระบอก

เพลงรำวงมี 3 เพลง คือ เพลงหน้านวล เพลงต้นโพธิ์ท้ายวัด และเพลงรำโทน

เพลงฉุยฉายเข้าวัด

เป็นเพลงปฏิพากย์ที่ร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหญิงกับการปฏิบัติท่ารำเข้าไปประกอบเพื่อความสนุกสนาน เพลงฉุยฉายเข้าวัด มี 2 ลักษณะ คือในยุคแรก

ลักษณะการแสดง แบ่งผู้แสดงออกเป็น 2 ฝ่ายคือ ฝ่ายชายและฝ่ายหญิง ยืนล้อมเป็นวงกลม เริ่มด้วยการให้พ่อเพลงแม่เพลงตกลงในการเริ่มขึ้นเพลงก่อนหลัง โดยการร้องและปฏิบัติท่ารำอยู่ตรงกลางวง เมื่อเสร็จก็กลับที่ของตน ให้คู่ต่อไปออกมาแทนที่ การโต้ตอบจะปฏิบัติไปเรื่อย ๆ จนกว่าฝ่ายหนึ่งฝ่ายใดจะยอมแพ้โดยการร้องเพลงลาขึ้นก่อน

ในยุคการรื้อฟื้น มีการกำหนดระยะเวลาในการแสดง 30 – 35 นาที มีการรวบรวมบทร้องมาจัดเรียงให้เป็นการโต้ตอบกันระหว่างชายและหญิง ผู้รำไม่จำเป็นต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบ แต่จะต้องจดจำบทร้องและท่ารำ ซึ่งเป็นการรำทำท่าทางตามบทร้อง ลักษณะของรูปแบบแถวถูกปรับให้เป็นรูปครึ่งวงกลม ผู้แสดงจะเรียงลำดับจากคู่หน้าสุดลงไปยังคู่ด้านหลัง โดยแต่ละคู่จะออกไปยืนอยู่ตรงกลางของแถวครึ่งวงกลม

ลักษณะท่ารำของเพลงฉุยฉายเข้าวัดทั้งในอดีตและปัจจุบันพบว่ามีลักษณะเด่นอยู่ที่บทร้องโต้ตอบกันซึ่งเป็นบทโต้ตอบค่อนข้างเป็นคำสองแง่สองง่ามและมีการทำท่าทางประกอบอีกด้วยมีการปฏิบัติท่ารำอยู่ในช่วงกลางลำตัว ลักษณะของท่ารำ เป็นท่าทางประณีตมุ่งความสวยงาม ท่ารำแม่บท ท่าตีบททางนาฏศิลป์ไทย ท่าทางเลียนแบบธรรมชาติ นอกจากนี้ยังมีท่าทางที่ประดิษฐ์เพื่อใช้เรียกแทนบุรุษที่ 2 – 3 และท่าทางที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อหยอกล้อฝ่ายตรงข้าม

เพลงยิ้มใย

เป็นเพลงปฏิพากย์ที่ใช้ร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง มีลักษณะการแสดงและการแต่งกายทั้งในอดีตและปัจจุบันเหมือนกับการรำเพลงฉุยฉายเข้าวัดทุกประการ จะแตกต่างกันตรงบทร้องเพียงเท่านั้น

ทิศทางในการเคลื่อนไหว การรำเพลงยิ้มใยในอดีตเป็นการรำอยู่กลางวงไม่จำกัดทิศทางในการรำของผู้แสดง พอจบบทก็กลับเข้าที่เดิม แต่การรำเพลงยิ้มใยในปัจจุบันเป็นการรำที่ยึดทิศทางด้านหน้าเวทีเป็นสำคัญ เวลาทำบทบาทก็จะหันเฉียงเข้าหาคู่ของตนเอง เมื่อโต้ตอบเสร็จก็กลับเข้าที่เดิม การปฏิบัติท่ารำเพลงยิ้มใยทั้งในอดีตและปัจจุบันพบว่ามีการใช้ท่ารำอยู่ในช่วงกลางตัวมากที่สุด ลักษณะท่ารำจากการศึกษาพบว่าการรำเพลงยิ้มใยที่สามารถสืบค้นได้ มี 6 ท่า เป็นท่ารำเฉพาะบุคคล มีทั้งท่าทางที่ประณีตและเลียนแบบธรรมชาติ การรำเพลงยิ้มใยเป็นท่ารำที่ได้มาจากการนำท่าทางที่ประณีตและเลียนแบบธรรมชาติ เป็นท่ารำที่ได้มาจากที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้แทนบุรุษที่ 2 – 3

ลักษณะเด่นของการรำเพลงยิ้มใยมีความโดดเด่นในเรื่องเพลงร้อง และท่ารำ ในการหยุดปรบมือแบบโยนมือตรงท่อนที่ลูกคู่ร้องรับกลางบทเพลง

เพลงฮินรินเล

เป็นเพลงปฏิพากย์ที่ใช้ร้องโต้ตอบกันระหว่างชายหญิง ซึ่งมีลักษณะการแสดงและการแต่งกายทั้งในอดีตและปัจจุบันเหมือนกับเพลงฉุยฉายเข้าวัดและเพลงยิ้มใยทุกประการ ยกเว้นเพียงบทร้องเท่านั้นที่เพลงฮินรินเลจะร้องลงท้ายด้วยสระเอ

การใช้ทิศทางการเคลื่อนไหวเป็นการรำอยู่กลางวงไม่จำกัดทิศทางในการรำ จบก็กลับเข้าที่เดิม แต่ปัจจุบันเป็นการรำยึดผู้ชมเป็นสำคัญ และหันตัวเฉียงไปทางด้านฝ่ายตรงข้าม เมื่อเสร็จก็กลับที่เดิม โดยยืนเป็นแถวครึ่งวงกลมหันหน้าเข้าหาวง

การปฏิบัติท่ารำอยู่ในช่วงกลางลำตัวมากที่สุด รองลงมาเป็นช่วงบน ลักษณะท่ารำจากการศึกษาเพลงฮินรินเลในอดีตเท่าที่สืบค้นได้มี 7 ท่า เป็นท่ารำเฉพาะของแต่ละบุคคล มีทั้งท่าทางที่ประณีตและท่าทางที่เลียนแบบธรรมชาติ ส่วนในปัจจุบันเป็นท่ารำที่ได้คัดสรรท่าทางเข้ามาใส่ในบทร้อง ทั้งที่ประณีตและไม่มีความหมาย และท่าทางที่มีความหมายจากการตีบทตามหลักนาฏศิลป์ไทยนอกจากนี้ยังมีทางเลียนแบบธรรมชาติด้วย ลักษณะเด่นคือ การปฏิบัติท่ารำตามบทร้อง โดยใช้ท่ารำที่เปรียบเปรย

รำแบบบท

ลักษณะการแสดงรำแบบบทในอดีต เป็นการรำที่ตีบทตามบทร้อง ดนตรีที่ใช้เป็นดนตรีสากลใช้ทำนองการบรรเลงแบบสากล มีกองเชียร์เป็นผู้ชายล้วน ทำหน้าที่ร้องเพลงประกอบการรำให้ เริ่มด้วยฝ่ายชายเดินมารับฝ่ายหญิงและเดินคู่กันขึ้นบนเวทีที่จัดสร้างขึ้นโดยเฉพาะ ปฏิบัติท่ารำโดยรำเป็นวงกลมหมุนวงทางซ้ายตามเข็มนาฬิกา แต่งกายตามสมัยนิยม มีเพลงประกอบการรำทั้งสิ้น 39 เพลง การแสดงรอบหนึ่งใช้เพลงแสดง 10 – 12 เพลง และหยุดพักก่อนจะทำการแสดงต่อไป เริ่มการแสดงตั้งแต่ 1 ทุ่มจนถึงเที่ยงคืน

ลักษณะการแสดงรำวงแบบบทในปัจจุบันเป็นการตีบทตามบทร้องเช่นเดียวกับในอดีต แต่ดนตรีที่ใช้ปรับมาใช้โทนแทน และมีผู้ร้องเพลงประกอบการรำให้ ลักษณะการแสดงเริ่มด้วยฝ่ายชายและฝ่ายหญิงออกมารำพร้อมกันวนขวาทวนเข็มนาฬิกา เพลงรำแบบบทที่นิยมเล่นในปัจจุบันมีทั้งสิ้น 16 เพลง ในการแสดงแต่ละครั้งจะใช้เพลง 5 – 6 เพลง โดยที่เพลงสุดท้ายต้องเป็นเพลงลา

จากลักษณะท่ารำแบบบท พบว่ามีลักษณะเด่นอยู่ตรงบทร้องที่เกี่ยวกับวรรณคดี เช่น ขุนช้างขุนแผน กากีโมรา เป็นต้น และลักษณะของการสอดสร้อยรอทำบทเมื่อยังไม่ถึงบทของตนเองในบางบทเพลง

รำกลองยาว

ประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดยอาศัยท่ารำกลองยาวของผู้ชายที่สืบทอดมาตั้งแต่อดีต นอกจากนี้อาจารย์สำเนายังได้คิดประดิษฐ์ท่ารำของผู้หญิงเข้าร่วมในการแสดงกลองยาวขึ้นอีกด้วย และใช้ชื่อคณะว่า " คณะจันทร์ทรงกลด " การแสดงกลองยาวของคณะจันทร์ทรงกลด สามารถแสดงได้ทั้งบนเวที ลานกว้างและถนน โดยมีรูปแบบการแสดงแบบเดียวกัน คือ ก่อนจะเริ่มการแสดงผู้แสดงทุกคนจะต้องไหว้ครูก่อน จากนั้นจึงเริ่มการแสดงด้วยการรำเดี่ยวกลองชาย การรำหมู่กลองชาย การรำหมู่หญิง การรำหมู่กลองชายหญิง การรำล้อกลองฉาบ และรำล้อกลองชายหญิง

ลักษณะของการใช้อวัยวะส่วนต่าง ๆ ของร่างกายในการรำกลองยาว มีลักษณะเช่นเดียวกับการแสดงพื้นบ้านอำเภอศรีสำโรงในชุดอื่น แต่พบว่า มีการนำลักษณะการใช้เท้าผสมกันเกิดเป็นท่าเท้าแบบชุดขึ้น ได้แก่ การย่ำเท้า 3 จังหวะ วางส้นเท้า การย่ำเท้า 3 จังหวะ แตะเท้า และการก้าวเท้า 3 จังหวะ กระดกหลัง

การใช้ทิศทางในการเคลื่อนไหว การรำกลองยาวในอดีตเป็นการรำเพื่อความสนุกสนานไม่มีจุดกำหนดตายตัว แต่ในปัจจุบันมีการกำหนดจุดยืนที่แน่นอน คือ ทิศที่มีผู้ชมอยู่จะถูกกำหนดเป็นทิศหน้า หรือทางด้านหน้าเวที มีการเคลื่อนที่โดยการหมุนรอบตัวและรักษาตำแหน่งเดิมไว้จนถึงเดินเข้า ท่ารำเป็นท่าเฉพาะบุคคล ที่คิดขึ้นเพื่อความสนุกสนานโลดโผน เป็นท่าทางที่ว่องไว แข็งแกร่งตามแบบของผู้ชาย

จากการศึกษาท่ารำกลองยาวในอดีตพบว่ามีลักษณะเด่นอยู่ที่การแสดงประกอบในวงกลองยาว ที่มีการแสดงความแข็งแกร่งโดยการนำเอาครกตำข้าวมาวางไว้บนท้องของผู้เล่นที่นอนหงายอยู่บนพื้นและใช้ไม้ตำข้าวตีลงไปหลาย ๆ ครั้ง ส่วนการรำกลองยาวในปัจจุบัน อยู่ที่การโยนกลองทอย ที่สามารถโยนได้อย่างต่อเนื่องโดยไม่จำกัดจำนวนผู้แสดง

รำมังคละ

เดิมเป็นการรำด้วยท่าทางหยอกล้อกัน ประกอบดนตรีมังคละ ปัจจุบันได้ปรับให้ประณีตขึ้นและเพิ่มเติมท่ารำใหม่ ท่ารำในอดีตเป็นท่าทางการเลียนแบบธรรมชาติ ท่ารำที่เพิ่มเติมเป็นท่ารำประณีตจากเพลงแม่บท และปรับท่าเดิมให้มีความประณีตมากขึ้น โดยคิดประดิษฐ์ลักษณะการใช้เท้าเข้าไปเพื่อให้เข้ากับจังหวะของดนตรี การแต่งกายแบ่งเป็นฝ่ายชายและฝ่ายหญิงตามแบบพื้นบ้าน การแสดงเริ่มแรกเป็นการแสดงโดยใช้ผู้แสดงหญิงล้วน เพิ่มเติมฝ่ายชายเข้าไปในภายหลัง

ลักษณะเด่นท่ารำเลียนแบบธรรมชาติเน้นความสนุกสนาน เช่น ท่าลิงอุ้มแตง ลิงขย่มตอ เป็นต้น ในปัจจุบันได้เพิ่มลักษณะเท้าเข้าไปเป็นลักษณะท่าเท้าที่เด่น คือ การย่ำเท้า 3 จังหวะ แล้ววางส้นเท้า ที่สามารถนำไปใช้กับท่าต่าง ๆ ในรำมังคละได้อีก

นาฏยลักษณ์การแสดงพื้นบ้านอำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย

ลักษณะการใช้ศีรษะและลำตัวในภาพรวมคือ การกดลำตัวไปด้านข้างตามการเอียงของศีรษะ การตั้งศีรษะตรง การลักคอ และการก้ม

มือและแขนมี การจีบ ได้แก่ การจีบคว่ำ การจีบหงายแขนตึง การจีบหงายงอแขน การจีบเข้าอก การหยิบจีบ การม้วนจีบ การตั้งวงบน การตั้งวงกลาง การตั้งวงหน้า การตั้งวงแขนโค้งข้อศอกและแบบเป็นธรรมชาติซึ่งปล่อยมือและแขนให้อยู่ด้านข้างลำตัว และการปล่อยแขนตามธรรมชาติ การเท้าสะเอว ได้แก่ การเท้าสะเอวด้วยฝ่ามือ การเท้าสะเอวด้วยหลังมือ การกำมือลักษณะต่างๆ การชี้นิ้ว และการไหว้

ขาและเท้ามี การย่ำเท้า การก้าวเท้า การก้าวหน้า การก้าวข้าง การถอยหลัง การชอยเท้า การแตะเท้า การเหลื่อมเท้า การกระโดดเท้าคู่ การยกเท้าหน้า และการยืนเท้าคู่

ลำดับของท่ารำ มีการใช้ท่ารำอยู่ในช่วงกลางของลำตัว ไม่เรียงลำดับท่ารำจากต่ำไปหาสูงหรือจากเล็กไปหาใหญ่ลักษณะของท่ารำเพลงรำวงที่สามารถสืบค้นได้ในปัจจุบัน มี 4 ท่า เป็นท่ารำเฉพาะบุคคลไม่เน้นการสื่อความหมาย แต่เน้นความประณีต โดยจะปฏิบัติท่าเดียวไปจนจบเพลง

องค์ประกอบของการแสดงและลักษณะท่ารำของการแสดงพื้นบ้านทั้ง 4 กลุ่ม ในอดีตเป็นลักษณะท่าทางตามความสามารถเฉพาะบุคคล ปัจจุบันได้รับอิทธิพลของท่ารำมาตรฐานจากการแสดงละครรำ และจากท่าทางตามหลักนาฏศิลป์ไทยโดยมีนายสำเนา จันทร์จรูญเป็นผู้รื้อฟื้นการแสดงพื้นบ้านขึ้นมาและเป็นผู้ปรับปรุงให้การแสดงพื้นบ้านดูน่าสนใจมากขึ้น โดยยึดผู้ชมเป็นสำคัญด้วยการปรับทิศทางการแสดงให้หันเข้าหาผู้ชมการปรับท่ารำด้วยตีบทตามความหมายโดยละเอียดและตามหลักการประดิษฐ์ท่ารำที่ประณีต แต่ยังคงท่ารำที่เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงพื้นบ้านเอาไว้บางส่วน คือ การรำท่าทางที่เป็นอากัปกิริยาตามธรรมชาติ การปรับบทร้องโต้ตอบจากการดันสดเป็นการเตรียมบทร้องไว้ล่วงหน้า ตลอดจนปรับเวลาการแสดงให้ตายตัว การปรับรูปแบบขบวนแห่เป็นรูปแบบระบำมีการแปรแถวใช้แสดงบนเวที การเพิ่มผู้แสดงหญิงเข้ามาในการแสดงกลองยาว การปรับการแต่งตัวจากแต่งแบบชาวบ้านเป็นการแต่งตัวคล้ายพม่าในรำกลองยาว และปรับให้ย้อนยุคนุ่งโจงกระเบนในรำมังคละ การปรับท่าทางให้แสดงตามบทบาทในเพลงร้องที่เน้นเรื่องราวในวรรณคดี และลดจำนวนเพลงในการแสดง ไม่เกินครั้งละ 6 เพลง การใช้โทนให้จังหวะแทนการใช้วงดนตรีสากล การแต่งกายแบบสมัยรัฐนิยมเป็นการแต่งกายแบบชาวบ้านนุ่งโจงกระเบนและในอดีตรำแบบบทเดินแถววงกลมวนทางขวา ปัจจุบันเดินเป็นวงกลมวนทางซ้าย มีเพียงกลุ่มเดียวที่ไม่มีการปรับปรุงยังคงรูปแบบเดิมในอดีตเอาไว้เนื่องจากรื้อฟื้นขึ้นมาแต่ไม่ได้นำออกแสดง โดยนับว่านายสำเนา จันทร์จรูญเป็นผู้มีบทบาทเด่นในการปรับเปลี่ยนลักษณะการแสดงพื้นบ้านสุโขทัยในปัจจุบัน

การแสดงพื้นบ้านอำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์

การแสดงพื้นบ้านอำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ ได้ปรากฏหลักฐานว่ามีการแสดงตั้งแต่ พ.ศ. 2448 หรือประมาณ 90 ปีล่วงมาแล้ว จากการเล่นเพื่อผ่อนคลายความเครียดและความเหน็ดเหนื่อยในขณะทำงาน และเพื่อเฉลิมฉลองในเทศกาลต่าง ๆ ที่ชาวบ้านในท้องถิ่นคิดสร้างสรรค์ขึ้น นอกจากนี้ยังมีการติดต่อสร้างสัมพันธ์กับชุมชนอื่น ได้แก่ การอพยพถิ่นฐาน การสร้างครอบครัว การประกอบอาชีพร่วมกัน ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมทางการแสดงแล้วนำมาปรับปรุงให้มีลักษณะเป็นของตนเอง

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 ลักษณะเด่นอยู่ที่การใช้เคียวและรวงข้าวแสดงท่ารำ ลักษณะท่ารำที่สำคัญมี 4 ประเภท คือ ท่ารำเฉพาะ ท่ารำเกี้ยวพาราสี ท่ารำเลียนแบบธรรมชาติ และท่ารำเบ็ดเตล็ด ส่วนใหญ่เป็นท่ารำที่ได้รับการสืบทอดต่อมา โดยเฉพาะการใช้เท้าจะมีลักษณะเดียวคือ การย่ำเท้าหนึ่งข้างหน้าสลับกับย่ำเท้าหลัง และการใช้มือโดยกำมือและแบมือ ท่ารำที่ใช้จึงเป็นท่ารำง่าย ๆ รำซ้ำ ๆ กัน มีหลักการคิดท่ารำ โดยนำลักษณะเด่นของธรรมชาติมาปรับปรุงขึ้นจนดูเหมือนว่าเป็นท่ารำตามบทร้อง แต่ความหมายที่แท้จริงนั้น เป็นการนำท่าธรรมชาติมาใช้ในการเปรียบเทียบ และเป็นสัญลักษณ์ที่มีความหมายถึงการเกี้ยวพาราสี และความสัมพันธ์ทางเพศโดยการใช้ท่ารำคู่สื่อความหมายให้ชัดเจนยิ่งขึ้น และเหมาะสมกับการนำมาแสดง

รำวงประกอบบท

มีเนื้อหาการแสดงหลายลักษณะ แต่ที่นิยมนำมาแสดงจะเป็นการเกี้ยวพาราสีหรือรำพันรักเป็นหลัก ลักษณะเด่นอยู่ที่ท่ารำมีความเป็นอิสระสูง ลักษณะโดยรวมจะรำเหมือนกัน หรือคล้ายคลึงกันเป็นส่วนใหญ่ จำแนกท่ารำได้เป็น 3 ประเภท คือ ท่ารำหลัก ท่ารำเฉพาะ ท่ารำเลียนแบบธรรมชาติ ลักษณะพิเศษของท่ารำหลักคือ ท่าหนึ่งสามารถสื่อความหมายได้หลายอย่าง และปรากฏการใช้ในทุกเพลง มีท่ารำทั้งหมด 19 ท่า เป็นท่ารำที่ได้รับการสืบทอดต่อมา และท่ารำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่มีหลักการคิดท่ารำ โดยนำลักษณะเด่นของกิริยามนุษย์ตามธรรมชาติมาใช้ ท่ารำที่ใช้จึงเป็นท่ารำง่าย ๆ และรำซ้ำ ๆ กัน และสามารถสื่อความหมายได้อย่างชัดเจน การใช้เท้าจะมีลักษณะเดียวคือการย่ำเท้าข้างหน้าสลับกับย่ำเท้าหลัง บางครั้งจะพบว่าวิธีรำจะเน้นจังหวะมากกว่าบทร้องด้วยลีลาที่ช้าเนิบนาบ

รำกลองยาว

มี 2 ลักษณะ คือ ใช้นำขบวนแห่ และรำอยู่กับที่ ลักษณะการแสดงจะเน้นความสามารถในการรำ และความสามารถพิเศษเฉพาะตน ด้วยการรำประกอบทำนองและจังหวะที่จะเปลี่ยนไปโดยตลอด ดังนั้นผู้รำกับผู้เล่นดนตรีจึงต้องมีการประสานสัมพันธ์กันเป็นอย่างดี มีกระบวนรำ 4 กระบวน คือ กระบวนรำมือเปล่า กระบวนรำ ประกอบกลองยาว กระบวนรำต่อตัว และกระบวนรำเพลงเชิด มีท่ารำ 19 ท่า มีชื่อเรียกเฉพาะและเรียกตามวิธีรำ เป็นท่ารำที่ไม่มีความหมายเป็นพิเศษ ท่ารำส่วนใหญ่จะรำซ้ำกัน หรือรำสลับข้างกัน และรำซ้ำกันท่าละประมาณ 6 – 8 ครั้ง มีหลักในการคิดท่ารำ คือ การใช้จังหวะเป็นเกณฑ์รำท่าตรงกันข้ามในท่ารำเดียวกัน และรำไม่ซ้ำท่ากัน อันเป็นวิธีที่ทำให้ท่ารำมีความหลากหลาย มีการใช้นกเหวีดเป่าเป็นสัญญาณเพื่อเปลี่ยนท่ารำ เน้นการใช้ร่างกายส่วนบนของลำตัว มากกว่าส่วนล่าง ซึ่งจะใช้เท้าและเข่ารับน้ำหนักตัวทั้งหมด โดยยุบเข่าลงค่อนข้างมากจนเกิดเหลี่ยมและความเตี้ยของผู้รำ ส่วนการแสดงความสามารถพิเศษ จะมีผู้แสดงตัวเอกที่ปีนขึ้นไปรำบนกลองใบที่สูงที่สุด ต้องอาศัยกำลังและความแข็งแรงของร่างกาย ตลอดจนความสำคัญของผู้แสดงด้วยกันบทร้องประกอบเน้นความหมายเกี่ยวกับเพศ แต่ไม่มีความหมายเกี่ยวข้องกับการรำ

การรวมกลุ่มกันของชาวบ้าน เป็นการรวมกลุ่มเล่นกันในระหว่างเชื้อสาย เครือญาติและเพื่อนบ้าน ส่วนใหญ่จะเป็นการสืบทอดการละเล่นมาจากบรรพบุรุษของตน แต่ละกลุ่มจะมีหัวหน้าซึ่งเป็นพ่อเพลงและแม่เพลงมาก่อน นอกจากนี้ยังมีคณะกลองยาวซึ่งรวมกลุ่มเป็นอิสระอีกด้วย

ชาวบ้านจะมีบทบาทในการสืบทอดและการจัดการวัฒนธรรมพื้นบ้านของตน เนื่องจากการแสดงพื้นบ้านเป็นส่วนหนึ่งในการดำเนินชีวิตของชาวบ้าน จึงมีบทบาทต่อชุมชนอีกด้วย ซึ่งพบว่ามี 6 ประการ คือ เป็นเครื่องบันเทิง ส่วนหนึ่งของพิธีกรรม สื่อในการปะทะสังสรรค์ เครื่องมือสื่อสาร การให้การศึกษา และเป็นอาชีพ

การจัดการแสดงมี 2 ลักษณะ คือ การจัดการของกลุ่มผู้แสดง และการจัดการโดยหน่วยงานของรัฐ มีสถานภาพเป็น 2 ลักษณะ คือ การแสดงสมัครเล่น และการแสดงอาชีพ

การแสดงสมัครเล่นเป็นการแสดงเพื่อการกุศล ผู้แสดงมารวมกลุ่มกันด้วยความสมัครใจความรัก และความภาคภูมิใจที่จะได้เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของตน จะยกย่องผู้ทรงคุณวุฒิให้เป็นหัวหน้าบริหารกลุ่ม มิได้ฝึกซ้อมอย่างต่อเนื่องจนกว่าจะมีผู้จัดหาหรือเจ้าภาพมาติดต่อ

การแสดงอาชีพเป็นการแสดงเพื่อการยังชีพ มีหัวหน้าคณะ ครูผู้สอน ตลอดจนพิธีกรรมการแสดง มีการฝึกหัดอย่างจริงจังและต่อเนื่อง มีการคิดอัตราค่าแสดงที่ต้องตกลงกันระหว่างผู้ว่าจ้างกับเจ้าของคณะ โดยขึ้นอยู่กับระดับความสำคัญของงาน

การจัดการโดยหน่วยงานของรัฐ ได้แก่ ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดนครสวรรค์ หอวัฒนธรรม จังหวัดนครสวรรค์ ศูนย์วัฒนธรรมอำเภอพยุหะคีรี สภาวัฒนธรรมจังหวัดนครสวรรค์ โรงเรียนและวัด จะทำหน้าที่อยู่ในพื้นที่ในการศึกษาค้นคว้า การวิเคราะห์วิจัย ตลอดจนการสนับสนุนส่งเสริม โดยจัดให้มีการแสดงพื้นบ้านทุกครั้งในงานสำคัญระดับจังหวัด การจัดให้มีการประกวดตลอดจนการเผยแพร่การแสดงทางสื่อมวลชนต่าง ๆ ให้เป็นรู้จักกันโดยทั่วไป ทำให้เกิดมีการพัฒนาในด้านการสร้างสรรค์รูปแบบและวิธีแสดง ให้มีความหลากหลายน่าสนใจมากขึ้น อย่างไรก็ตามสิ่งที่ได้พัฒนาขึ้นนั้น มีผลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงหลายประการ อันเป็นข้อจำกัดต่อการแสดงกล่าวคือ สถานที่แสดง ระยะเวลาที่กำหนดให้แสดง ทำให้รูปแบบของการแสดงมีการปรับปรุงขึ้น ได้แก่ การใช้เครื่องประดับ วิธีแสดงบางชนิดเป็นเพียงการสาธิตเท่านั้น ใช้ผู้หญิงแสดงเป็นผู้ชายซึ่งแต่เดิมจะใช้ชายจริงหญิงแท้ เป็นต้น นอกจากนี้ยังทำให้เกิดผลดีต่อการแสดงพื้นบ้านและศิลปินพื้นบ้าน ที่ได้รับการสนับสนุน ฟื้นฟู และเผยแพร่วัฒนธรรมท้องถิ่นให้เป็นที่ยอมรับ และได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติให้ปรากฏ ทั้งภายในและภายนอกจังหวัดนครสวรรค์

ด้วยเหตุผลที่มีความร่วมมือของทุกภาคส่วน ทำให้สันนิษฐานได้ว่า การแสดงพื้นบ้านอำเภอพยุหะคีรีจะยังคงดำรงอยู่ได้และได้รับการสืบทอดต่อไป ตราบเท่าที่ยังมีผู้แสดงสมัครเล่นเพื่อการกุศล และผู้แสดงเป็นอาชีพ รวมทั้งหน่วยงานของรัฐ เอกชน และผู้สนใจทั่วไป ให้การสนับสนุน ส่งเสริม เพื่อการอนุรักษ์ ฟื้นฟู เผยแพร่ และพัฒนาวัฒนธรรมท้องถิ่นสืบไป

จากการศึกษาการแสดงพื้นบ้านของกลุ่มวัฒนธรรมใกล้เคียงกันของชาวสุโขทัยและนครสวรรค์พบว่า มีรำพื้นบ้านใกล้เป็นการแสดงเดียวกัน คือรำแบบบทหรือประกอบบท รำกลองยาว รำวง เต้นกำรำเคียว ซึ่งนาฏยลักษณ์ในการแสดงมีความใกล้เคียงกัน

นอกจากนี้ยังมีวิทยานิพนธ์ที่ศึกษาเกี่ยวกับการรำแก้บน ที่วัดโสธรวราราม วรวิหาร ศาลพระพรหมเอราวัณ และศาลพระกาฬ โดยสรัญญา บำรุงสวัสดิ์ มีรายละเอียด ดังนี้

รำแก้บน ที่วัดโสธรวราราม วรวิหาร ศาลพระพรหมเอราวัณและศาลพระกาฬ

ด้านความเชื่อ พบว่า มีผู้คนไปกราบไหว้ขอพรและบนบานต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อถือของตน โดยมักจะไปบนบานแต่ละแห่งเป็นประจำ ทั้งนี้ความศักดิ์สิทธิ์ หรือการยอมรับของประชาชน มิได้ขึ้นอยู่กับการนับถือศาสนา หากแต่ขึ้นอยู่กับการบอกเล่า การโฆษณาต่อๆ กันไป และความเชื่อถือของแต่ละกลุ่ม ก็จะเชื่อถือในสิ่งเดียว เช่น ผู้ที่เชื่อถือในพระพรหมเอราวัณ ก็จะกราบไหว้ที่ศาลพระพรหมเป็นประจำ แม้มิได้ปฏิเสธความศักดิ์สิทธิ์ของหลวงพ่อโสธร แต่ก็มิได้เลื่อมใสทัดเทียมกับพระพรหมในแง่ของการบนบานศาลกล่าว

วัดโสธรวราราม วรวิหาร มีคณะละครแก้บน 4 คณะ คือ คณะพรพิทักษ์ คณะ ร.รัตนศิลป์ คณะปราณีเพชรโสธร และคณะประจวบเจริญศิลป์ สามคณะแรกบางครั้งรวมกันแสดงหรือผลัดกันแสดง เนื่องจากต้องแสดงนอกวิหาร

ทำให้รับงานได้น้อย ส่วนคณะประจวบเจริญศิลป์ เป็นคณะที่มีชื่อเสียงที่สุดในวัดโสธรฯ เพราะประมูลสถานที่ได้มีผู้แสดงจำนวนมาก ทำให้รับงานได้มาก จึงเป็นที่รู้จักของผู้มาใช้บริการมากกว่า

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

ศาลพระกาฬ จังหวัดลพบุรี มีคณะละครเพียงคณะเดียว คือ คณะสุขศิลป์บรรเทิง

สาเหตุที่ยึดอาชีพรำแก้บนของผู้แสดงทั้ง 3 แห่ง

1. ฐานะครอบครัวยากจน ไม่สามารถศึกษาต่อได้
2. อาชีพนี้ไม่จำเป็นต้องเรียนมาโดยตรง เพียงอาศัยการฝึกซ้อมและการแสดงบ่อยครั้ง ด้วยเหตุนี้ ความอ่อนช้อยสวยงาม จึงไม่ค่อยพบในการรำแก้บน

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

ลักษณะเด่นของรูปแบบการแก้บนของ คณะละครทั้ง 3 แห่ง คือ

1. แสดงเฉพาะการรำชุดเบ็ดเตล็ด ที่ใช้เวลาแสดงไม่มากนักและเพลงที่ใช้ส่วนใหญ่ที่ใช้แสดงเป็นประจำ ได้แก่ เทพบันเทิง กฤดาภินิหาร ดาวดึงส์ สีนวล เชิญขวัญ พุทธานุภาพ
2. ไม่ให้ความสำคัญกับดนตรีมากนัก คือวงดนตรีไม่จำเป็นต้องมีเครื่องดนตรีครบทุกชิ้น เพราะดนตรีจะบรรเลงเพื่อให้ผู้แสดงทราบจังหวะและทำนองเท่านั้น บางคณะจะมีเครื่องดนตรีเพียง ระนาดเอกและฉิ่งเท่านั้น ในกรณีของรายได้นักดนตรีทั้ง 3 แห่งก็จะไม่แตกต่างจากผู้แสดงมากนัก เพราะเหตุผลที่ว่านักดนตรีต้องบรรเลงให้ผู้แสดงทั้งวันเช่นเดียวกัน
3. ไม่มีพิธีบูชาครูและไม่มีการโหมโรง เนื่องจากว่าไม่ได้แสดงละครเป็นเรื่อง เพราะฉะนั้นจะบูชาครูอย่างง่าย คือ ผู้แสดงยกมือไหว้ระลึกถึงครูบาอาจารย์ ก่อนแสดงจากนั้นจึงเริ่มรำแก้บนโดยใช้เพลงตามที่ตกลงกันไว้ หลังจากจบการแสดงก็ไหว้อีกครั้ง แสดงว่าแก้บนให้กับผู้ว่าจ้างเรียบร้อยแล้ว
4. กระบวนท่ารำของรำแก้บนไม่พิถีพิถันในเรื่องความสวยงามของท่ารำ ไม่คำนึงถึงความถูกต้องและการเรียงลำดับของท่ารำ ความอ่อนช้อย ความประณีตจึงลดลง เนื่องจาก ผู้แสดงขาดความรู้ด้านนาฏศิลป์ จึงไม่ให้ความสำคัญต่อท่ารำ วัตถุประสงค์ในการเลือกประกอบอาชีพรำแก้บนของทุกคนตรงกัน โดยมุ่งเน้นที่รายได้เป็นหลักสำคัญ ส่วนในเรื่องของกระบวนท่ารำ ผู้แสดงจะคำนึงถึงน้อยที่สุด

อัตราค่าจ้างของคณะละครแก้บน 3 แห่ง

คณะละครทั้ง 3 แห่งมีลักษณะร่วมกันอย่างเด่นชัดได้แก่ จำนวนผู้แสดงและอัตราค่าจ้าง กล่าวคือ จำนวนของผู้แสดงมากอัตราค่าจ้างจะเพิ่มมากขึ้นตามจำนวนของผู้แสดงไปด้วย แต่ทั้ง 3 แห่งก็มีอัตราค่าจ้างไม่เท่ากัน

การจัดชุดรำแก้บนจะแบ่งขนาดเป็นชุดใหญ่ ชุดกลาง ชุดเล็ก โดยใช้ผู้แสดงและราคาเป็นตัวกำหนด ทำให้ผู้ว่าจ้างได้มีโอกาสเลือกใช้บริการตามงบประมาณและความสำคัญของเรื่องที่จะแก้บน

เรื่องการบริหารงานและดูแลประโยชน์ภายในคณะละคร คณะละครแก้บนทั้งสามแห่ง มีลักษณะเหมือนกันคือ เจ้าของคณะหรือโต้โผ เป็นผู้ดูแลและจัดการทุกอย่าง ส่วนลูกน้องในคณะจะปฏิบัติตามหน้าที่ที่ตนถนัด และคอยรับส่วนแบ่งรายได้จากการแก้บนเท่านั้น

ด้านการกำกับดูแลของเจ้าหน้าที่และองค์การต่างๆ ต่อคณะละครทั้งสามแห่งมีลักษณะต่างกันคือ

ศาลพระพรหมเอราวัณ ผู้เข้ามาควบคุมดูแลจะอยู่ในรูปของมูลนิธิฯ ได้แก่ มูลนิธิทุนท่านท้าวมหาพรหม โรงแรมเอราวัณ 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 ความงดงามในท่ารำอันเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ อาจไม่เหลือให้เห็นในการแสดงท่ารำแก้บนทั้ง 3 แห่ง เพราะผู้ประกอบอาชีพนี้ไม่ได้ภาคภูมิใจในอาชีพของตนเอง ไม่ได้ทำด้วยใจรักแต่คำนึงถึงรายได้มากกว่า ทำให้การแสดงเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของเศรษฐกิจและสังคม

จากการศึกษาวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทยเกี่ยวกับรำพื้นบ้าน พบว่า นาฏยลักษณ์ของรำพื้นบ้านคือการรำแบบไม่ดึงตัว ไม่ใช้พลังในการถ่ายทอดท่าที่แสดงออก ซึ่งเป็นลักษณะการผ่อนคลายกล้ามเนื้อมากว่าการเกร็งกล้ามเนื้อ

พบพัฒนาการของการแสดงพื้นบ้านว่าในระยะแรกเกิดจากการละเล่นเพื่อความบันเทิง และผ่อนคลายความเหนื่อยล้าจากการประกอบอาชีพ ต่อมาจะได้รับความนิยมอยู่ช่วงระยะเวลาหนึ่ง จากนั้นก็จะเสื่อมความนิยมลง ต่อมาผู้ที่สนใจศิลปะการแสดงทั้งอาจจะเป็นบุคคลเพียงคนเดียวหรือกลุ่มคนเริ่มรื้อฟื้นการแสดงขึ้นเพราะมีใจรักหรือเห็นคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมของตนเอง โดยมีรูปแบบคือ อนุรักษ์ของดั้งเดิมและมีการปรับปรุงการแสดง โดยมีของเดิมบางส่วนผสมกับท่ามาตรฐานที่มักมาจากการที่ผู้ริเริ่มได้รับการศึกษามาจากสถานศึกษาทั้งทางนาฏศิลป์โดยเฉพาะและโรงเรียนที่มีหลักสูตรสอนรายวิชานาฏศิลป์ ซึ่งมักจะเป็นนาฏศิลป์มาตรฐาน แต่ทั้งนี้ความประณีตในการร่ายรำก็ยังคงนาฏยลักษณ์แบบชาวบ้าน คือ เนื่องจากผู้แสดงส่วนใหญ่ไม่ได้ศึกษานาฏศิลป์มาตรฐานมาโดยตรง ส่วนเครื่องแต่งกายมีการประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับบริบท กล่าวคือ การคำนึงถึงความทนทาน งบประมาณเป็นสำคัญ และความสวยงามรองลงมา

และพบการนำการฟ้อนรำมาประกอบอาชีพหารายได้ ทั้งนี้มีสาเหตุส่วนหนึ่งมาจากอิทธิพลของนโยบายการส่งเสริมการท่องเที่ยวของภาครัฐ ซึ่งอาจยังไม่มีรูปแบบกระบวนการที่จัดการอย่างเป็นระบบ

สิ่งที่มีอิทธิพลต่อการแสดงนอกจากมีสิ่งบันเทิงสมัยใหม่เข้ามาแล้ว มีการแสดงแบบใหม่ที่ได้รับความนิยมมากกว่า เช่นรำแบบบท ซึ่งเป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นว่า คนในชุมชนจะเป็นผู้เลือกว่าวัฒนธรรมใดเหมาะสมที่จะคงยังสืบทอดต่อไป หรือควรมีวัฒนธรรมการแสดงแบบใหม่เข้ามาแทนที่ ซึ่งเรียกอีกอย่างว่าเป็นการอิ่มตัวทางวัฒนธรรม แต่ทั้งนี้การแสดงรำแบบบทนั้นยังมีเหตุปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดการแสดงมาจากนโยบายของผู้บริหารประเทศในขณะนั้น หรือภาวะเศรษฐกิจซบเซาจากผลกระทบของสงคราม

5.1.3รำกลุ่มชาติพันธุ์

วิทยานิพนธ์ที่ศึกษารำของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย มี 8 เล่มที่ศึกษาเกี่ยวกับกลุ่มที่อาศัยอยู่ในภาคอีสาน ภาคเหนือ ภาคกลางและภาคใต้ ในด้านศึกษาถึงประวัติความเป็นมา พัฒนาการและนาฏยลักษณ์ของการแสดงชุดนั้น มีรายละเอียด ดังนี้

จากการจัดกลุ่มชาติพันธ์ที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย โดยแบ่งตามตระกูลภาษา ออกเป็น 5 กลุ่ม คือ กลุ่มตระกูลภาษาออสโตรเอเชียติก กลุ่มตระกูลภาษาไท-กะได กลุ่มตระกูลภาษาจีน- ทิเบต กลุ่มตระกูลภาษาออสโตรเนเซี่ยน กลุ่มตระกูลภาษามัง-เมี่ยน โดยมีการศึกษาการรำของกลุ่มชาติพันธ์ในตระกูลภาษาต่างๆ ดังนี้

การรำของกลุ่มตระกูลภาษาไท-กะได

วิทยานิพนธ์ที่ศึกษาเกี่ยวกับการรำของกลุ่มตระกูลภาษาไท-กะได ที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยประกอบด้วยการศึกษาเกี่ยวกับชาวผู้ไท ชาวไทดำ ชาวไทยวน ชาวไทลื้อ ที่กระจายอยู่ตามภาคต่างๆในประเทศไทย โดยผู้วิจัยจะสรุปองค์ความรู้โดยแบ่งตามกลุ่มชาติพันธ์ โดยไม่แบ่งตามภูมิศาสตร์ที่ตั้งถิ่นฐาน หากมีข้อมูลใดที่จำเป็นต้องแสดงเนื่องจากภูมิศาสตร์และถิ่นฐานอาจมีผลกระทบหรือมีอิทธิพลต่อลักษณะการแสดง ผู้วิจัยจะอธิบายเฉพาะในส่วนที่เกี่ยวข้อง

การรำของชาวไทลาว

ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร ศึกษาเกี่ยวกับนาฏยลักษณ์ของการฟ้อนอีสาน จากกลุ่มตัวอย่างที่ประกอบด้วย

1. หมอลำ 3 ท่าน คือ หมอลำฉวีวรรณ ดำเนิน ศิลปินแห่งชาติ หมอลำทองมาก จันทะลือ ศิลปินแห่งชาติ และหมอลำบุญเลิศ พรหมชาติ
2. การฟ้อนในเชิงบั้งไฟของคณะบ้านท่าศรีธรรมและคณะคุ้มวัดใต้ศรีมงคล จังหวัดยโสธร
3. หมอลำประยุกต์ โดยลูกทุ่งหมอลำสมจิตร บ่อทองและหมอลำซิ่งราตรี ศรีวิไล
4. ท่าฟ้อนหมากกั๊บแก๊บและลำเพลิน ที่แสดงโดยวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด
5. ท่าฟ้อนตั้งหวายและการฟ้อนสี่ทันดอน ของสถาบันราชภัฏอุบลราชธานี

เมื่อทำการวิเคราะห์ข้อมูลแล้วพบว่า ท่าฟ้อนของทั้ง 5 กลุ่มตัวอย่าง มีลักษณะร่วมกัน ซึ่งจัดได้ว่าเป็นนาฏยลักษณ์ของการฟ้อนอีสาน คือ

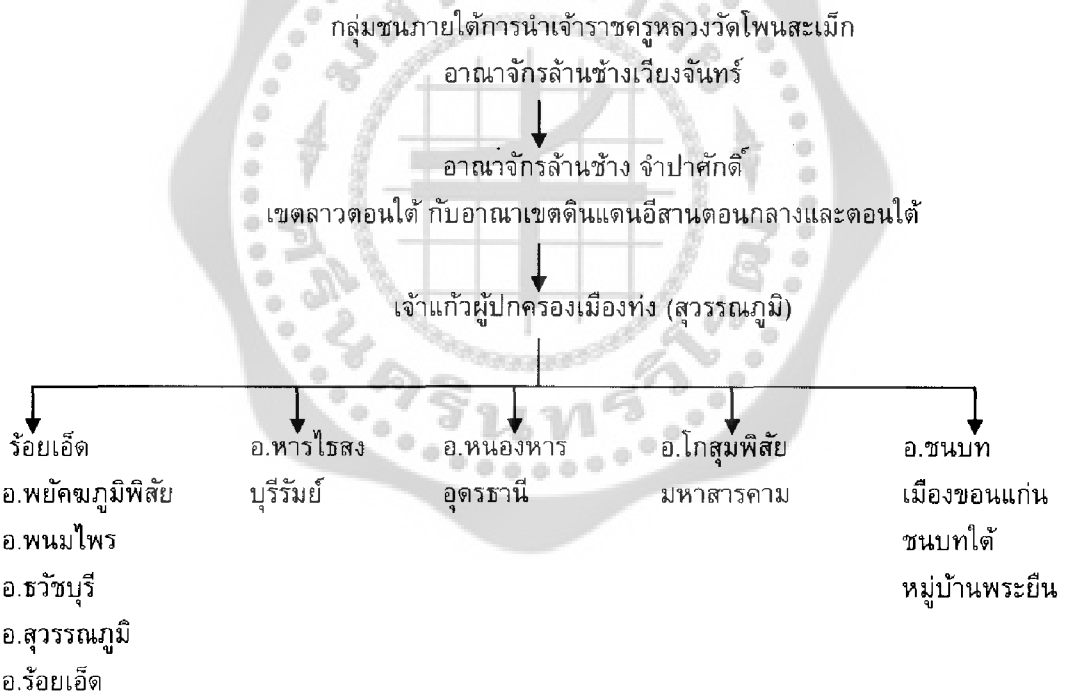
1. การจีบนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ไม่จรดกัน
2. การพรมนิ้ว คือ การกระดิกนิ้วอยู่ตลอดเวลา
3. การม้วนมือ
4. การขย่มลำตัวและเข่าตามจังหวะอย่างสม่ำเสมอ
5. ผู้หญิงก้าวไขว้
6. ลำตัวแข็งและเอนทั้งตัว
7. การก้าวเท้า
8. การย่ำเท้าสม่ำเสมอ
9. การรุกไล่ของฝ่ายชาย และการฟ้อนปัดป้องของฝ่ายหญิง
10. ท่าฟ้อนส่วนใหญ่เป็นการเลียนแบบกิริยาคน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

ถึงแม้ว่าจะมีความคิดในการจัดการแม่ท่าฟ้อนให้เป็นแบบแผน เช่นเดียวกับวัฒนธรรมของนาฏศิลป์ภาคกลาง แต่การสร้างสรรค์ของนาฏศิลป์ภาคอีสานก็ยังคงดำเนินต่อ ซึ่งลักษณะดังกล่าวเห็นได้จากท่ารำที่นำมาศึกษาจากสถาบันราชภัฏอุบลราชธานีมีการนำแบบแผนนาฏศิลป์มาตรฐานมาใช้ในการสร้างสรรค์ชุดการแสดง ทั้งนี้มีเหตุผลที่

สนับสนุน คือ สร้างสรรค์สำหรับการเรียนการสอน ผู้วิจัยเห็นว่า ซึ่งสามารถกำหนดกฎเกณฑ์ในการวัดผลและประเมินผลการเรียนการสอนได้เป็นมาตรฐานนั่นเอง

ทั้งนี้ยุทธศิลป์จัดประชากรที่ใช้ในประชากรเป็นกลุ่มวัฒนธรรมไทยอีสานในการศึกษา ซึ่งมีการแสดงหมอลำเป็นศิลปะการร่ายรำที่ได้รับความนิยมกระจายอยู่ทั่วภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยเมื่อผู้วิจัยสืบค้นในด้านชาติพันธุ์แล้วสันนิษฐานว่า กลุ่มวัฒนธรรมไทยอิสานที่เป็นประชากรนี้เป็นชาวไท-ลาว ซึ่งเป็นกลุ่มชาติพันธุ์หนึ่งในตระกูลภาษาไท-กะได ที่นับว่าเป็นกลุ่มชนดั้งเดิมที่อาศัยอยู่ในดินแดนภาคอีสานปัจจุบันเมื่อประมาณ 5600 ปีมาแล้วตามประวัติของเครื่องใช้ยุคบ้านเชียง

ยุทธศิลป์ สันนิษฐานว่า การฟ้อนอีสานมีพื้นฐานมาจากการฟ้อนในลำผีฟ้าและการฟ้อนในพิธีเชิ้งบั้งไฟ ซึ่งเป็นลักษณะการฟ้อนในความเชื่อดั้งเดิม คือการติดต่อสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์เพื่อเป็นที่พักพิงทางใจในเรื่องที่เกินความสามารถของมนุษย์ในขณะนั้นจะดำเนินการได้ กับลักษณะการฟ้อนตามความเชื่อดั้งเดิมเช่นกัน แต่มีความแตกต่างเพราะการฟ้อนในพิธีบั้งไฟเน้นความสนุกสนานรื่นเริง ซึ่งน่าจะมีวิวัฒนาการมาจากการฟ้อนในลำผีฟ้าอีสานซึ่ง สุรัตน์ จงดา ได้ทำการศึกษาการฟ้อนผีฟ้านางเทียม : การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อของชาวอีสาน ความเป็นมาและนาฏยลักษณ์ของการฟ้อนผีฟ้านางเทียมของกลุ่มชนในหมู่บ้านพระยืน อำเภอพระยืน จังหวัดขอนแก่น มีข้อค้นพบจากการศึกษาดังนี้ กลุ่มชนในหมู่บ้านพระยืน เป็นกลุ่มชนที่สืบทอดเชื้อสายมาจากอาณาจักรล้านช้างเวียงจันทร์ โดยมีผังที่แสดงความเป็นมา



พิธีกรรมการฟ้อนผีฟ้า เป็นประเพณีที่สืบทอดในความเชื่อเรื่องผีฟ้า ผีแถนในอาณาจักรล้านช้างที่เชื่อว่าเป็นผีที่ให้กำเนิดมนุษย์หรือผีบรรพบุรุษนั่นเอง ความเชื่อเรื่องผีฟ้ามีกระจายอยู่ทั่วภาคอีสาน โดยเฉพาะกลุ่มคนเชื้อสายลาว แต่ความเชื่อเรื่องผีฟ้าในหมู่บ้านพระยืนนั้นได้รับอิทธิพลจากเหตุการณ์ทางการเมืองและการปกครอง ทำให้ผีฟ้าในพิธีกรรมของการฟ้อนผีฟ้ามาจากเมืองสีมาแทนที่จะเป็นเมืองแก่น จากการที่เมืองแสนข้าราชการเมืองสุวรรณภูมิขัดแย้งกับเจ้าเมืองสุวรรณภูมิ จึงสร้างเมืองใหม่ที่เมืองชนบทโดยขอขึ้นกับเมืองนครราชสีมา (เมืองสีมา, สิมมา) ซึ่งเป็นหัวเมืองเอกกรุงรัตนโกสินทร์ดูแลหัวเมืองภาคอีสาน

ลำดับการสืบทอดนางเทียม ผู้ประกอบพิธีกรรมฟ้อนผีฟ้า

นางเทียม

↓

นางน้อย (นางเทียมที่ทำพิธีตั้งแต่อยู่ที่เมืองชนบทและเป็นนางเทียมคนแรกของหมู่บ้านพระยืน)

↓

นางธุมนา จันทร์สา

↓

นางตอ พาณโน ปัจจุบัน

การฟ้อนผีฟ้าใช้ใน 2 ลักษณะคือ การฟ้อนเพื่อรักษาโรคภัยไข้เจ็บ และการฟ้อนเพื่อบูชาผีฟ้าประจำปี การฟ้อนผีฟ้าเพื่อรักษาโรคนั้น เริ่มจาก

1. มีผู้ป่วย ที่รักษาด้วยวิธีการใดก็ไม่หาย ญาติก็จะบอกนางเทียมให้ช่วยรักษา
2. นางเทียมนัดเวลาวันและให้ญาติเตรียมเครื่องบูชา
3. นางเทียมเชิญหมอม้า (หมอแคน) ด้วยขันดอกไม้ (จานใส่ดอกไม้) 5 คู่
4. นางเทียมทำการรักษาโดยมีผู้ช่วย 2-3 คน แล้วขับลำเชิญผีฟ้าเทวดามาจากเมืองสิมมาให้มาดูอาการผู้ป่วย
5. นางเทียมขับลำโต้ตอนกับพ่อแม่ ญาติและผู้ป่วยเพื่อหาสาเหตุและบอกวิธีแก้ไข
6. นางเทียมสั่งสอนญาติพี่น้องและคนป่วยให้สามัคคีกัน มีความรักความอบอุ่นในครอบครัว
7. นางเทียมเชิญผู้ป่วยมาฟ้อนรำให้เบิกบานใจ
8. นางเทียมเชิญผีฟ้ากับเมืองสิมมา เป็นการเสร็จสิ้นการรักษา หากไม่หายจะมีการลำซ่อมรักษาใหม่

การฟ้อนเพื่อบูชาผีฟ้าประจำปีทำในช่วงเทศกาลสงกรานต์ในกลุ่มชนที่มีความเชื่อเรื่องผีฟ้าจะทำพิธีลงข่วง (ลานบ้าน) เพื่อฟ้อนรำ โดยปลุก "ผาม" หรือ "ปาง" เป็นที่สำหรับใช้ฟ้อนรำ

ขั้นตอนในการประกอบพิธีกรรม

1. เหล่าศิษย์ผีฟ้าจะนำดอกลั่นทม (หรือดอกจำปา) เหล้า ด้ายผูกข้อมือ ให้นางเทียมแล้วนำด้ายกลับไปให้แก่สมาชิกในครอบครัว
2. เช้าวันรุ่งขึ้น ทุกคนมาร่วมกันที่ข่วง แล้วนางเทียมขับลำเชิญผีฟ้าลงมา
3. นางเทียมขับลำชักชวนให้ทุกคนมาฟ้อนรำ ในครั้งนี้ผู้เข้าร่วมลงข่วง (การฟ้อนรำประกอบแคน) จะมีการแสดงกิริยา ร้องไห้ กระโดด วิ่ง นอนกลิ้งไปกับพื้น นางเทียมก็จะเข้าปลอบประโลมด้วยคำพูดและขับลำเหตุการณ์จะดำเนินเช่นนี้ตั้งแต่ 7.00-23.00 จึงขับลำส่งผีฟ้า โดยทำทั้งสิ้น 3 วัน
4. 7 วันหลังจากนั้น มีการเลี้ยงผีฟ้าด้วยขนม มะพร้าวอ่อน เหล้าและเชิญผีฟ้ามาฟ้อนรำ

จากลักษณะพิธีกรรมการฟ้อนผีฟ้าเพื่อรักษาโรคและบูชาผีฟ้านั้น นางเทียม มีบทบาทเช่นเดียวกับหมอจิตเวชพื้นบ้านที่ทำหน้าที่รักษาโรคทางใจของผู้ป่วย เนื่องจากเป็นผู้เข้าใจบริบททางสังคมอีสานเป็นอย่างดี โดยเฉพาะในพิธีลงข่วงส่วนใหญ่จะเป็นผู้หญิงที่แสดงกิริยาอาการต่างๆ ออกมา แสดงให้เห็นถึงอารมณ์ภายในของเพศหญิง ส่วนใหญ่มีครอบครัวแล้วต้องรับภาระหนัก โดยถูกกดดันมิให้แสดงกริยาที่ไม่เหมาะสม เมื่อถึงพิธีลงข่วงหญิงเหล่านี้จึงมีโอกาสแสดงความรู้สึกภายในออกมา พบว่าการฟ้อนผ้ามีบทบาทในการดำรงชีวิตของกลุ่มชนชาวอีสานอีกอย่างหนึ่ง นอกเหนือจากเป็นการแสดงศิลปวัฒนธรรมประจำถิ่น

ลักษณะการฟ้อนของผู้ลงช่วงในพิธีการฟ้อนผีฟ้าแบ่งท่ารำออกเป็น 3 ประเภทคือ

1. ฟ้อนท่าเดียว คือผู้ฟ้อนจะฟ้อนรำในท่าเดียวไปเรื่อยๆ เมื่อเหนื่อยหรือพอใจจึงเปลี่ยนท่าใหม่ การฟ้อนท่าเดียวพบมากในการฟ้อนลงข่วง

2. ฟ้อนหลายท่า การที่นำเอาท่าต่างๆ มาฟ้อนร่วมกันตั้งแต่ 2 ท่าขึ้นไปเป็นกระบวนรำ

3. ฟ้อนเข้าคู่ เป็นการฟ้อนหยอกล้อ แต่ไม่ใช่เชิงเกี้ยวพาราสี เนื่องจากผู้ฟ้อนมีครอบครัวแล้ว จึงต้องระวังเรื่องคำครหา โดยท่าจะเป็นลักษณะการไล่ต้อนมากกว่าเข้าแตะต้องตัว

นาฏยลักษณ์ของการฟ้อนผีฟ้า

1. ส่วนมากเป็นการฟ้อนในระดับลำตัว ด้วยการม้วนมือเข้าแล้วสบัดออกทำทั้งสลับกันหรือพร้อมกัน

2. สำหรับการใช้มือ มีระดับการใช้มือ ระดับสะโพก เอว ลำตัว ศีรษะ

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

4. การใช้เท้า ย่ำเท้า ซัดเท้า แตะท้า เตะเท้า จดปลายเท้า ไขว้เท้า ยกเท้า กระโดดด้วยปลายเท้า การบิดเท้าไปพร้อมกัน การเขย่งเท้า การย่ำเท้าตามจังหวะเร็ว มักไม่เปิดส้นเท้า หากเปิดส้นเท้ามักใช้ในท่าที่ต้องการความเร็วการขย่มเท้า (หย่อน) แล้วค่อยๆ ก้าวช้าๆ

5. การใช้ลำตัว มีใช้ท่าก้มตัวไปข้างหน้า เอนไปข้างหลัง เอียงด้านข้างมักทำพร้อมกับการยกสะโพกด้านตรงข้ามเพื่อถ่วงน้ำหนัก

องค์ประกอบในการฟ้อนผีฟ้า

เครื่องแต่งกาย เป็นของบูชา ประกอบด้วย หมาก พลู บุหรี่ ผ้า หวี กระจก แป้ง สีผึ้ง และดอกลั่นทม ผามหรือป่าง ใช้ไม้ไผ่และทางมะพร้าว

ดนตรี ส่วนใหญ่ใช้แคนแปด

บทขับลำ มีฉันทลักษณ์คล้ายคำประพันธ์ โคลงสารหรือกลอนอ่าน นิยมใช้ในวรรณกรรมของพิธีอีสาน

การแต่งกาย หญิง นุ่งผ้าซิ่นไหม มีผ้าสไบคล้องไหล่หรือคล้องคอ ชาย แต่งกายในชีวิตประจำวันแต่มีผ้าสไบพาดไหล่เรียกผ้าถ้อ

การรำของชาวผู้ไท

ชาวภูไทหรือชาวผู้ไท ปัจจุบันอาศัยอยู่ใน 8 จังหวัด ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ คือ จังหวัดอำนาจเจริญ จังหวัดสกลนคร จังหวัดกาฬสินธุ์ จังหวัดยโสธร จังหวัดมุกดาหาร จังหวัดอุดรธานี จังหวัดนครพนม และจังหวัดร้อยเอ็ด

มีวิทยานิพนธ์ศึกษาถึงกลุ่มชาติพันธุ์นี้ 3 ฉบับ คือ

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

ลักษณะโดยทั่วไปของชาวภูไท

ลักษณะทางสังคม เป็นลักษณะสังคมชนบท ในอดีตไม่ติดต่อกับสังคมอื่นมากนัก ต่อมาเมื่อมีความเจริญมาสู่ชุมชนชาวภูไทก็เริ่มปรับตัวรับเอาวัฒนธรรมนั้นๆเข้ามาสู่ชุมชนมากขึ้น

วัฒนธรรมความเป็นอยู่ ดำเนินชีวิตอย่างเรียบง่าย อาชีพหลัก คือทำเกษตรกรรมและมีอาชีพเสริมคือการทอผ้า โดยเฉพาะผ้าไหมแพรวาของชาวภูไทบ้านโพนมีชื่อเสียงมาก

ด้านความเชื่อ ยังมีความเชื่อผสมผสานระหว่างความเชื่อเรื่องการนับถือผีบรรพบุรุษประกอบกับความเชื่อในพุทธศาสนาในพิธีกรรมตามฮีตสิบสอง โดยพบว่าชาวภูไททั้งที่สกลนคร กาฬสินธุ์ และนครพนม มีพิธีเหยาเป็นพิธีกรรมเพื่อรักษาผู้ป่วย มีประเพณีบูชาเจ้าปู่มเหสักข์ของภูไทสกลนคร พิธีเลี้ยงปู่ตา พิธีบุญบั้งไฟของภูไทบ้านโพน กาฬสินธุ์ ซึ่งถึงแม้ว่าจะมีชื่อเรียกพิธีกรรมเหมือนหรือต่างกันไปก็ล้วนแล้วแต่แสดงให้เห็นความเชื่อเรื่องผีทั้งผีฟ้าและผีบรรพบุรุษ

ด้านการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ที่ได้รับการสืบทอดต่อกันมา สามารถแบ่งการฟ้อนรำ ออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

1. การฟ้อนรำในพิธีกรรม จะเป็นการฟ้อนแบบดั้งเดิม ไม่มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงมากนัก หากจะมีการปรับปรุงบ้างจะพบในการฟ้อนรำประกอบพิธีกรรมที่มีการรื้อฟื้นขึ้นใหม่ อาทิ การฟ้อนรำในพิธีบูชาปู่เจ้ามเหสักข์
2. การฟ้อนเพื่อความบันเทิงหรือจุดมุ่งหมายอื่นๆ ส่วนใหญ่เป็นการฟ้อนที่มีการปรับปรุงโดยใช้ท่าดั้งเดิมเป็นพื้นฐาน บางครั้งอาจมีการนำนาฏศิลป์แบบมาตรฐานเข้ามามีบทบาทด้วย

ส่วนองค์ความรู้ที่ศึกษาเฉพาะชุดการแสดงของชาวภูไทที่ตั้งถิ่นฐานในแต่ละจังหวัด มีรายละเอียด ดังนี้

การฟ้อนรำของชาวผู้ไทในจังหวัดกาฬสินธุ์ หมู่บ้านโพน ตำบลบ้านโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์

เดิมมีความเชื่อเรื่องผีฟ้า ผีแถน เช่นเดียวกับชาวอีสานทั่วไป ปัจจุบันเริ่มมีการปรับเปลี่ยน ประเพณีบุญบั้งไฟที่กาฬสินธุ์ก็เกิดขึ้นจากความเชื่อเรื่องผีแถน ซึ่งในงานบุญประเพณีเช่นนี้ มีการฟ้อนรำร่วมอยู่ด้วย เดิมผู้ฟ้อนเป็นชาย ปัจจุบันเป็นหญิง การฟ้อนแบบชาวบ้านดั้งเดิมของชาวผู้ไทยบ้านโพนนั่นคือ การฟ้อนละครผู้ไทยและการฟ้อนผู้ไทย

การฟ้อนละครผู้ไทย

ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่า มาจากการลอกเลียนแบบการแสดงละครชาตรี ที่ตำบลสนามควายในสมัยรัชกาลที่ 4 ซึ่งขณะนั้นพ่อค้าวัว - ควายชาวอีสานและชาวผู้ไทยได้เดินทางไปพบเห็นจึงจำมาฟ้อนเล่นในงานบุญ ต่อมาเกิดการฟ้อนละครแพร่หลายในพื้นที่ภาคอีสาน แต่อาจมีข้อแตกต่างตามสภาพแวดล้อมของสังคมและวัฒนธรรมของท้องถิ่น

พัฒนาการฟ้อนละครผู้ไทยแบ่งเป็น 3 ยุคคือ

ยุคดั้งเดิม พ.ศ. 2459-2512 ช่างฟ้อนเป็นชาย ลักษณะการฟ้อนไม่มีรูปแบบหรือกฎเกณฑ์เท่าใดนัก โดยการฟ้อนเป็นวงกลมในลานวัดที่จัดงานบุญบั้งไฟ

ยุคฟื้นฟู พ.ศ. 2532-2539 ช่วงระยะเวลาจาก พ.ศ. 2512-2532 เป็นช่วงเวลาที่ฟ้อนละครได้หายไปจากประเพณีการฟ้อนของชาวผู้ไทย ต่อมาเมื่อมีการฟื้นฟูจึงยึดรูปแบบการฟ้อนในยุคดั้งเดิม จากนั้น พ.ศ. 2536 มีการปรับปรุงเปลี่ยนกระบวนฟ้อน โดยฟ้อนเป็นแถวคู่ เพื่อเข้าร่วมขวนแห่บั้งไฟ พ.ศ. 2539 ผู้หญิงเริ่มมีบทบาทในการฟ้อน

ยุคการประยุกต์ พ.ศ. 2539-2546 ผู้หญิงมีบทบาทในการฟ้อนอย่างเต็มรูปแบบ มีการปรับท่าฟ้อน ดนตรี ให้เหมาะกับการฟ้อนของผู้หญิง ในยุคนี้การฟ้อนละครนอกจากจะฟ้อนเพื่อการสืบสานประเพณีบุญบั้งไฟแล้ว ยังฟ้อนเพื่อการแข่งขันด้วย

ซึ่งสาเหตุที่ทำให้ฟ้อนละครผู้ไทยมีการเปลี่ยนแปลงนั้นมาจากสภาพสังคม ความเชื่อและค่านิยมที่เปลี่ยนไป ปัจจัยด้านบุคคล คือ ผู้หญิงเข้ามามีบทบาทในการฟ้อนแทนผู้ชาย และนโยบายของรัฐ

ตาราง 11 นาฏยลักษณ์ท่าฟ้อนละครผู้ไทย

ดั้งเดิม	ฟื้นฟู	ประยุกต์
มีการเคลื่อนไหวอย่างอิสระ	มีกระบวนท่าอย่างชัดเจน ท่าฟ้อนมีความโลดโผนแฝงด้วยความเข้มแข็ง	มีกระบวนท่าชัดเจนเน้นลีลาความอ่อนช้อยนุ่มนวล
เท้า กระโดด ยกขาข้างเดียว ดีดขาสูงไปด้านหลัง การฟ้อนตามจังหวะกลอง	ยกเท้าสูงขณะเคลื่อนไหว ดีดขาไปด้านหลังจนตั้งฉากขณะที่ผ่อนยกขาข้างเดียว นั่งเหยียดขา	ดีดเท้าด้านหลังในขณะที่ย้อนกางขาเล็กน้อย หมุนตัวแตะปลายเท้า 4 ทิศ
มือ/แขน ม้วนมือ ไม่มีจีบ วาดวงแขนกว้างอย่างอิสระ	**มือ** ม้วนมือ สะบัดมือ โยก ไกว แกว่งมือชูมือขึ้น-ลง	**มือ** จีบไม่ติด ม้วน ไกวมือ จีบสะบัดมือ
ตัว เอนหน้า เอนหลัง ก้มต่ำ มุดตัว หมุนรอบตัว	โยก เอน บิดลำตัว	โยก บิด หมุนตัว

ฟ้อนผู้ไทย

จุดมุ่งหมายในการสร้างสรรค์เกิดจากต้องการฟ้อนถวายสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติดิ์ พระบรมราชินีนาถ ในปี พ.ศ. 2521 โดยมีการคิดประดิษฐ์ท่าฟ้อนขึ้นใหม่ ฟ้อนประกอบแคนและกลอง แต่งกายด้วยชุดพื้นเมือง ต่อจากนั้นนำไปฟ้อนร่วมขบวนในประเพณีบุญบั้งไฟ นับเป็นครั้งแรกที่มีการฟ้อนโดยผู้หญิงในงานบุญของชาวผู้ไทย

เนื่องจากเป็นชุดการแสดงที่เพิ่งเกิดได้ไม่นาน คือ พ.ศ. 2521-2546 (ปีที่ทำการวิจัย) ยังไม่มีความเปลี่ยนแปลงมากนัก จะเปลี่ยนก็ที่องค์ประกอบการแสดงเปลี่ยนตามกระแสสังคม

1. จุดมุ่งหมายการฟ้อน จากเดิมถวายสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติดิ์ พระบรมราชินีนาถ ปัจจุบันเพื่อสร้างความบันเทิงในงานบุญบั้งไฟ และในการแข่งขันต่างๆ
2. ดนตรี ระยะแรกมีกลองกับแคน ปัจจุบันฟ้อนประกอบวงโปงลาง
3. จากเดิมมีท่าฟ้อน 5 ท่า ปัจจุบันมี 7 ท่า

ตาราง 12 นาฏยลักษณ์ท่าฟ้อนผู้ไทย

ฟ้อนผู้ไทยช่วงแรก	ฟ้อนผู้ไทยปัจจุบัน
ไม่กำหนดลีลาและแบบแผนมากนัก ท่าที่เลียนแบบมามีความสมจริง กล่าวถึงยังไม่มีการประดิษฐ์มาก	ลีลาท่าฟ้อนมีระเบียบแบบแผนมากขึ้น กำหนดระยะการเคลื่อนไหว เน้นความอ่อนช้อย
เท้า เตะเท้า ไขว้เท้า เขย่งด้วยปลายเท้าขณะที่ก้าวไปข้างหน้า	เตะเท้าสูง ไขว้เท้า เขย่งด้วยปลายเท้าอยู่กับที่ ก้าวสืบเท้า
มือ/แขน ม้วนมือ หมุนข้อมือ ตวัดม้วน วาดวงแขนจนสุดแขน มีการจีบมือ	จีบม้วนมือ หมุนข้อมือ ตั้งมือกำหนดระยะที่ชัดเจน จึงสูงไม่เกินระดับหน้า
ตัว/หัว เฉียงตามการก้าวเท้า เอียงตามเท้าที่ก้าว	ลำตัวปิดไปมา เฉียงตามเท้าที่ก้าว เอียงตามเท้าที่ก้าว

การฟ้อนของชุดละครผู้ไทยและฟ้อนผู้ไทย มีความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันหลายด้าน มีการหยิบยืมศิลปะระหว่างกัน คือ

1. ฟ้อนผู้ไทยสวมเล็บเลียนแบบฟ้อนละครในอดีต
2. มีการนำฟ้อนผู้ไทยรวมแสดงในงานบุญบั้งไฟเช่นเดียวกับฟ้อนละคร
3. เมื่อมีการฟื้นฟูฟ้อนละครขึ้นใหม่ มีการนำท่าของฟ้อนผู้ไทยมาปรับใช้เห็นได้จากท่าในฟ้อนละครผู้ไทยยุคประยุกต์

การฟ้อนรำของชาวผู้ไทยในเรณูนคร จังหวัดนครพนม

การฟ้อนของชาวผู้ไทยในเรณูนครนั้นมี 2 ลักษณะคือ นิยมในพิธีกรรมการรักษาผู้ป่วยคือ ฟ้อนในพิธีเหยา เรียกฟ้อนเหยา และการฟ้อนเพื่อความสนุกสนานในโอกาสต่างๆ เรียกว่าฟ้อนผู้ไทยเรณูนคร ปัจจุบันไม่ปรากฏการฟ้อนเหยา

พัฒนาการของฟ้อนผู้ไทยในเรณูนคร

1. ในอดีต การฟ้อนของชาวผู้ไทยมีในวิถีชีวิตประจำวันคือ
   - การฟ้อนเล่นกินเหล้า เป็นการฟ้อนของชายชาวผู้ไทยในขณะร่วมวงสังสรรค์และฟ้อนเพื่ออวดลวดลายการฟ้อน
   - การฟ้อนลงข่วง เป็นการฟ้อนของชายในทำนองเกี้ยวพาราสีกับฝ่ายหญิงที่นั่งทอผ้าในลานบ้าน
   - การฟ้อนเลาตูบ เมื่อมีงานบุญพระเวดหรือบุญบั้งไฟ เป็นการรวมผู้ไทยจากที่ต่างๆ มีการสร้างตูบเป็นเพิงที่พัก ชายชาวผู้ไทยก็จะฟ้อนเลาะลัดไปตามตูบเพื่อหาหญิงที่ถูกใจ ท่าฟ้อนในช่วงนี้เป็นการเลียบแบบกิริยาของสัตว์และธรรมชาติของพืช ไม่มีรูปแบบตายตัว แต่ก็มีการยกย่องว่ามีผู้ที่ฟ้อนได้งาม
2. พ.ศ. 2498 มีการเรียงร้อยท่าการฟ้อนของผู้อาวุโส โดยคัดเลือกท่าที่เห็นว่างามมาใช้ จัดชายหญิงฟ้อนเข้าคู่ เป็นครั้งแรกที่ผู้หญิงฟ้อนร่วมกับผู้ชาย นอกจากเดิมที่ผู้หญิงฟ้อนแต่ในพิธีเหยา เพื่อถวายหน้าพระที่นั่ง เมื่อเสด็จอำเภอพระธาตุพนม
3. มีการนำท่าที่เห็นว่างามของผู้อาวุโสที่เหลืออยู่มาเพิ่มจากเดิม มีการแบ่งการฟ้อนเป็นช่วงในชุดการแสดง คือ

   ช่วงที่ 1 ฟ้อนเหมือนกัน
   ช่วงที่ 2 ฟ้อนคู่ชายหญิง คนอื่นนั่งล้อมวง คู่ที่แสดงอยู่กลางวง
   ช่วงที่ 3 ฟ้อนคู่ชายหญิง เป็นวงกลม

4. นำฟ้อนผู้ไทยเรณูนครไปเผยแพร่ในที่ต่าง ๆ จึงมีการเพิ่มท่าขึ้นอีก โดยสร้างสรรค์จากธรรมชาติ

5. เพิ่มท่า จากการนำท่าของมวยยวน หรือมวยล้านนาของชาวเหนือที่อาศัยอยู่ในเรณูนคร ในฟ้อนผู้ไทยทั้งนี้ผู้แสดงที่คิดท่าสดหรือท่าด้นซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะตัวโดยดัดแปลงจากท่าที่มีอยู่แล้ว

ลักษณะท่าฟ้อนผู้ไทยเรณูนครนั้นเป็นท่าที่มาจากการเลียนแบบกิริยาของสัตว์ กิริยามนุษย์ การเคลื่อนไหวของพืช และมีท่าอื่นนอกเหนือจากนี้

นาฏยลักษณ์การฟ้อนผู้ไทยเรณูนคร

เท้า เปิดปลายเท้าตอนยืน การเปิดส้นเท้าหลัง ลงส้นเท้าตอนเดิน วางเต็มผ่าเท้า การแตะปลายเท้าเฉพาะผู้หญิง

ขา ยกขาไปด้านข้าง ด้านหน้า หลัง นั่งเหยียดขาข้างเดียวไปข้างหลัง ก้าวไขว้ขา

ตัว ลำตัวตรงและโน้มหน้าทำมุม 45 องศา โน้มตัวต่ำเกือบขนานกับพื้น

มือ จีบไม่ติด ตั้งวง ม้วนมือ กำมือหลวม

แขน เหยียดตึงหงายท้องแขน ตั้งวง งอศอก

เอกลักษณ์ที่โดดเด่นของการฟ้อนรำคือการตีดตัวเบาๆ ให้ลอยจากนั้นโดยเท้าต้องไม่แตะพื้นในการก้าวเท้าลักษณะดูคล้ายผู้ฟ้อนสะดุดอยู่ในอากาศเป็นเทคนิคพิเศษที่ยังไม่เห็นในการแสดงอื่น

ปัจจุบันมีการฟ้อนผู้ไทยในโรงเรียนของเรณูนคร เพื่อเป็นการสืบทอดนาฏศิลป์ท้องถิ่นอีกทั้งมีการเรียนกับครูผู้ฟ้อนที่บ้านครู

กลุ่มดนตรีที่แสดง สมัครเล่น กึ่งอาชีพ อาชีพ มีทั้งนักเรียน เจ้าหน้าที่ทางราชการและชาวบ้านทั่วไป

การฟ้อนรำของชาวภูไทยในหมู่บ้านวาริชภูมิ อำเภอวาริชภูมิ จังหวัดสกลนคร

จากความเชื่อดั้งเดิมเกี่ยวกับการนับถือผีบรรพบุรุษ ผีหลักเมือง ถึงแม้ปัจจุบันจะมีการนับถือศาสนาพุทธ และมีความเจริญต่างๆ เข้ามาในหมู่บ้าน ประเพณีพิธีกรรมที่สะท้อนความเชื่อดังกล่าวของชาวภูไทวาริชภูมิ ยังคงมีสืบทอดต่อเนื่องกันมาก คือ พิธีกรรมบูชาเจ้าปู่มเหสักข์ พิธีเหยา และประเพณีตามฮีตสิบสอง

การฟ้อนของชาวภูไทวาริชภูมิมี 2 ลักษณะคือ การฟ้อนประกอบในพิธีกรรม และการฟ้อนเฉพาะกิจโดยมีพัฒนาการความเป็นมาดังนี้

พัฒนาการฟ้อนภูไท ในพิธีกรรมบูชาเจ้าปู่มเหสักข์ 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 มีการใช้มือจีบในนาฏศิลป์ไทยแทนการม้วนมือในการฟ้อนมากขึ้น

การฟ้อนภูไทยเฉพาะกิจ

เป็นการฟ้อนเพื่อมุ่งความบันเทิง มี 2 รูปแบบคือ การฟ้อนหน้าพระที่นั่งและเพื่อการบันเทิงโดยทั่วไป การฟ้อนหน้าพระที่นั่งเกิดขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2514 เพื่อถวายสมเด็จพระศรีนครินทราพระบรมราชชนนี และการฟ้อนเพื่อความบันเทิงในพ.ศ. 2535-2547 เช่นในงานบันทึกเทปสถานีช่อง 4 บางขุนพรหม และงานน้ำใจชาวสกลนคร

นาฏยลักษณ์การฟ้อนภูไทของหมู่บ้านวาริชภูมิ

เท้า ย่ำอยู่กับที่ / ก้าวเท้าต่อส้น / ยกขาข้างเดียว

มือ ม้วนมือ มีการกรายมือ จีบตามแบบนาฏศิลป์มาตรฐาน การแกว่งมือตามธรรมชาติ

ตัว โยกตัว / ย่อตัวลง / ลำตัวตรง

การแปรแถวแบบถลกหางงู

มีการศึกษาเกี่ยวกับรำของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆที่อาศัยในดินแดนภาคอีสานเมื่อมาร่วมกันเฉลิมฉลองในงานประเพณี คือ การศึกษาเกี่ยวกับพัฒนาการของฟ้อนบูชาพระธาตุพนมของนฤบดินทร์ สาลีพันธุ์ ดังนี้

ฟ้อนบูชาพระธาตุพนม

จังหวัดนครพนมมีการจัดพิธีบูชาพระธาตุพนม ระยะแรกเป็นการบูชาพระธาตุพนมที่บรรจุพระบรมสารีริกธาตุ ต่อมาเมื่อมีเทศกาลไหลเรือไฟ มีการนำฟ้อนบูชาพระธาตุพนมเป็นส่วนเสริมให้งานยิ่งใหญ่ขึ้น ตามนโยบายสนับสนุนการท่องเที่ยวของรัฐ

จากตำนานการบูชาพระธาตุพนม มีการฟ้อนหางนกยูงถวาย และมีการเพิ่มชุดการแสดงเรื่อยๆ จนปีพ.ศ. 2543 มีการแสดงทั้งสิ้น 7 ชุด คือ ฟ้อนภูไทเรณูนคร ฟ้อนหางนกยูง ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ ฟ้อนตำนานพระธาตุพนม ฟ้อนไทญ้อ ฟ้อนอีสานบ้านเฮา และฟ้อนขันหมากเบ็ง

พัฒนาการฟ้อนบูชาพระธาตุพนม

เครื่องแต่งกาย เดิมเสื้อผ้าเป็นผ้าฝ้ายหรือผ้าไหม ย้อมสีธรรมชาติ เช่น คราม ครั่ง ขมิ้นสี เครื่องประดับเป็นเครื่องเงิน เครื่องทอง โลหะ ลูกปัดหิน กระดูกสัตว์ ต่อมาใช้ผ้าลินิน ตวน ไหมเทียม ฯลฯ จากโรงงานอุตสาหกรรม ใช้เครื่องประดับจากลูกปัดพลาสติก เนื่องจากต้องการจำกัดงบประมาณค่าแต่งกาย เพราะมีผู้ฟ้อนเป็นจำนวนมาก อีกทั้งต้องการให้สีสันชุดการแสดงมีความฉูดฉาดเพื่อความดึงดูดต่อผู้ชม

ดนตรี ระยะแรกดนตรีที่ใช้ในการฟ้อนแห่กองบุญ ประกอบด้วย กลอง แคน ฉิ่ง ฉาบ พังฮาด ต่อมา พ.ศ. 2528-2529 มีการนำเครื่องดนตรีไฟฟ้าผสมกับวงพื้นบ้านอีสาน ประกอบด้วย พิณไฟฟ้า กลองชุดและกั๊บแก๊บ ไหซอง และเปิดเครื่องเสียงในชุดฟ้อนหางนกยูง พ.ศ. 2530-2546 มีการนำวงบี่พาทย์บรรเลงประกอบชุดฟ้อนหางนกยูงและฟ้อนตำนานพระธาตุพนม

วัตถุประสงค์การฟ้อน

1. ฟ้อนในงานพิธีกรรมเพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ จึงหันหน้าพระธาตุ
2. ต่อมาเป็นการฟ้อนเพื่อช่วยประชาสัมพันธ์หรือเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของจังหวัดนครพนม หันหน้าหาพระธาตุ
3. ฟ้อนเพื่อส่งเสริมอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว หันหาคนดู

นาฏยลักษณ์ฟ้อนต่าง ๆ ในการฟ้อนบูชาพระธาตุพนม

1. ฟ้อนหางนกยูง วาดวงแขนกว้าง สะบัดข้อมือกระทบจังหวะ เพื่อให้หางนกยูงพลิ้วไหว มีความเชื่อว่าเป็นการปัดสิ่งชั่วร้ายออกจากพิธี 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 ลักษณะการตีบทตามตำนานอุรังคนิทาน แต่มีการจีบนิ้วไม่ติด ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าเป็นความคลาดเคลื่อนในการสื่อสาร

5. ฟ้อนศรีโคตรบูรณ์ เป็นการเอาฟ้อนภูไทเรณูนครผสมกับเซิ้ง แตกต่างกับฟ้อนภูไทเรณูนคร คือ การส่ายตัวเล็กน้อยเน้นบริเวณสะโพก ย่ำเท้าสูง

6. ฟ้อนอีสานบ้านเฮา เป็นชุดการแสดงที่เน้นความสนุกสนาน การเคลื่อนไหวเป็นธรรมชาติไม่มีการดันไหล่กดเกลียวข้าง ไม่บังคับกล้ามเนื้อ แต่รักษาสมดุลในร่างกาย ย่ำเท้ายกสูงตามจังหวะให้ปลายเท้าลงก่อน

7. ฟ้อนขันหมากเบ็ง การวาดวงแขนกว้าง เอียงทั้งศีรษะและตัวตามมือสูง เท้ายืดยุบแบบเซิ้ง ยกเท้าสูง

นาฏยลักษณ์ฟ้อนบูชาพระธาตุพนม

มือ มีทั้งมือจีบไม่ติดและจีบติด ซึ่งเป็นอิทธิพลของนาฏศิลป์ไทย การจีบไม่ติดเป็นลักษณะการม้วนมือและการไล่นิ้ว วาดวงแขนกว้าง ตัวปล่อยตามธรรมชาติตามมือและเท้า ยกเท้าสูง

ลักษณะท่าในการฟ้อนบูชาพระธาตุพนม จากการเลียนแบบธรรมชาติ การเกี้ยวพาราสี การปรับปรุงจากของเดิมท่าที่หยิบยืมจากวัฒนธรรมอื่นๆ ท่าฟ้อนตีบทตามความหมายในบทประพันธ์

จากการศึกษาการฟ้อนรำของชาวภูไททั้ง 3 จังหวัด พบว่านาฏยลักษณ์ของการฟ้อนคือ

1. เป็นการฟ้อนตามความเชื่อเรื่องผี เพื่อบูชาผีบรรพบุรุษ ผีฟ้า และฟ้อนในความเชื่อตามศาสนาพุทธในพิธีตามฮีตสิบสอง
2. มีการฟ้อนในวิถีชีวิต เช่น ฟ้อนเล่นกินเหล้า ฟ้อนลงข่วง
3. ลักษณะท่ารำ จีบไม่ติด มีการม้วนมือ สะบัดมือ วาดวงแขนจนสุดแขน ก้าวเท้าไขว้ ยกขาสูง ดีดเท้าสูงไปด้านหลังก่อนก้าว ทำให้เหมือนลอยตัวในอากาศของเรณูนคร การโยกตัว บิดและหมุนลำตัว ก้มตัวและหงายตัว
4. การแต่งกายใช้ผ้าพื้นบ้านประกอบเครื่องแต่งกาย คือกาพสินธุ์ ใช้ผ้าแพรวากาพสินธุ์ นครพนมและสกลนครใส่ผ้าฝ้ายสีน้ำเงินหรือหม้อฮ่อมขลิบแดงมีสไบสีขาวทับไหล่
5. ชุดการแสดงที่ได้รับการฟื้นฟูในระยะหลัง เริ่มมีท่านาฏศิลป์มาตรฐานเข้าผสม

การรำของชาวไทลื้อ

ปิยะมาศ ศรแก้ว ทำการศึกษาการฟ้อนของชาวไทลื้อจังหวัดน่าน มีรายละเอียด คือ

จังหวัดน่าน ดินแดนที่มีชาวไทลื้อ อาศัยอยู่มากที่สุดในเขตภาคเหนือตอนบน ไทลื้อเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ ที่มีถิ่นฐานเดิมอยู่ในแคว้นสิบสองปันนา มณฑลยูนนาน ประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ในอำเภอต่าง ๆ ของจังหวัดน่าน ซึ่งส่วนใหญ่ก็มีการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมไปมากแล้ว แต่ในท้องที่อำเภอท่าวังผา โดยเฉพาะไทลื้อหมู่บ้านหนองบัว ตำบลป่าคา เป็นชาวไทลื้อที่มีการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมน้อยที่สุด

ความเป็นมาและพัฒนาการในการฟ้อนของหญิงและชาวไทลื้อ

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 จังหวัดพะเยา

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

การตั้งถิ่นฐานอยู่รวมกับกลุ่มชนอื่น เช่น ชาวไทยวน ชาวไทใหญ่ เป็นผลให้ชาวไทลื้อรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมการละเล่น คือ การขับซอและวงสะล้อซอซึงมาจากชาวไทยวน และทุกวันนี้ก็เป็นที่นิยมเช่นเดียวกับการขับลื้อ ดังจะเห็นไปจากการบอกกล่าวให้ช่างซอไปร่วมซอในงานต่าง ๆ ที่จัดขึ้น สร้างความสนุกสนานให้กับเจ้าภาพและผู้ไปร่วมงาน ทำให้มีผู้ฟังลุกขึ้นฟ้อนอิสระเช่นเดียวกับฟ้อนในการขับลื้อ เป็นการแสดงออกถึงอารมณ์ที่สนุกสนานอย่างเต็มที่ของผู้ฟ้อน และชาวไทลื้อ หมู่บ้านหนองบัวยังได้รับวัฒนธรรมการฟ้อนมูเซอ (มองเชิง) 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 และได้จดจำนำมาผสมผสานกับท่วงท่าการฟ้อนเดิม ดังนั้นฟ้อนเจิงที่ถ่ายทอดให้แก่ชาวไทลื้อในหมู่บ้านหนองบัวจึงเป็นลักษณะเฉพาะของครูท่านนี้

เมื่อชาวไทลื้อ เริ่มเป็นที่สนใจในวงวิชาการ นักวิชาการครูอาจารย์ และนักศึกษาจากสถาบันการศึกษาต่าง ๆ จึงได้เข้ามาศึกษาถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ตลอดจนประเพณีและวัฒนธรรมของชาวไทลื้อ ทำให้ชาวไทลื้อในหมู่บ้านหนองบัวได้มีโอกาสต้อนรับคณะผู้เยี่ยมชมกลุ่มต่าง ๆ และได้มีการฟ้อนเจิง ฟ้อนพม่า ฟ้อนรับตามมรรยาทของเจ้าบ้านที่ดี นอกจากนี้ทางหมู่บ้านยังเปิดโอกาสให้บุคคลภายนอกเข้ามาชมการประกอบพิธีบวงสรวงดวงวิญญาณเจ้าหลวงเมืองล้าที่จัดขึ้น ๆ ทุก 3 ปี ในเดือนธันวาคมด้วย เพื่อเป็นการสร้างรายได้ให้แก่ชุมชนและเป็นการประชาสัมพันธ์หมู่บ้านให้เป็นที่รู้จักตอบสนองนโยบายการท่องเที่ยว และในงานบวงสรวงฯ

พ.ศ. 2539 คณะกรรมการหมู่บ้านได้มีความเห็นว่า ควรจะมีการประดิษฐ์ฟ้อนชุดใหม่ขึ้นมาเพื่อฟ้อนบูชาเจ้าหลวงเมืองล้า และวัตถุประสงค์คือ เพื่อให้นักท่องเที่ยวที่เสียเงินในการเข้าชมพิธีบวงสรวง ได้ชมการฟ้อนชุดใหม่บ้าง จึงมอบหมายให้ครูอาจารย์ในหมู่บ้านประดิษฐ์ " ฟ้อนไทลื้อ " ขึ้นจากประสบการณ์ทางด้านการฟ้อนที่มีอยู่

ดังนั้น การฟ้อนที่พบในกลุ่มชนไทลื้อ ได้รับอิทธิพลมาจาก 2 ประเด็นใหญ่ คือ อิทธิพลจากกลุ่มชนต่างเชื้อชาติที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ใกล้เคียงกัน และอิทธิพลจากนโยบายส่งเสริมการท่องเที่ยวส่งผลให้เกิดการฟ้อนขึ้น

องค์ประกอบและลักษณะท่าฟ้อนทั้ง 5 ชุด คือ ฟ้อนอิสระ ฟ้อนมูเซอ ฟ้อนพม่า ฟ้อนเจิง และฟ้อนไทลื้อ พบว่าการฟ้อนแต่ละชุดมีองค์ประกอบที่สำคัญและลักษณะท่าฟ้อนดังนี้

ฟ้อนอิสระ

องค์ประกอบการแสดง เป็นการฟ้อนของผู้หญิงสูงอายุ แต่งกายด้วยเสื้อผ้าตามสมัยนิยม คือ สวมเสื้อแขนสั้น นุ่งกางเกงขายาว ฟ้อนไปพร้อมกับวงสะล้อซอซึง บรรเลงเพลงล่องน่าน ซึ่งสถานที่ฟ้อนคือ บริเวณลานบ้าน

ลักษณะท่าฟ้อน ผู้ฟ้อนใช้การม้วนมือข้างลำตัว และย่ำเท้าตลอดการฟ้อน โดยการเคลื่อนที่อย่างอิสระ และใช้พลังในการฟ้อนไม่มากนัก เพราะไม่มีการเกร็งข้อมือ ย่อและยุบตัวมากนัก อีกทั้งลำตัวยังตั้งตรงปล่อยตามสบาย

ฟ้อนมูเซอ

องค์ประกอบการแสดง

ช่างฟ้อนชายตั้งแต่ 8-10 คนขึ้นไป แต่งกายแบบชายไทลื้อ คือ สวมเสื้อคอตั้ง แขนยาวสีดำหรือคราม นุ่งเดี่ยว สามดูก และฟ้อนไปตามจังหวะดนตรีที่บรรเลง ได้แก่ กลองมูเซอ ฆ้องชุดและฉาบเป็นการฟ้อนที่ใช้ในการแห่ครัวทาน ในเทศกาลงานบุญต่าง ๆ เช่น งานบวชลูกแก้วงานฉลอง โดยฟ้อนไปตามถนนที่ใช้เดินทางไปวัด ลักษณะการฟ้อนมูเซอนั้นช่างฟ้อนจะเรียงแถวตอนคู่ 2 โดยให้ช่างฟ้อนที่มีความสามารถและประสบการณ์ในการฟ้อนอยู่ด้านหน้า ช่างฟ้อนจะฟ้อนสลับซ้ำไปมาทั้งด้านขวาและซ้าย ซึ่งกลุ่มผู้ชมสามารถเข้ามาร่วมฟ้อนได้เช่นเดียวกัน โดยฟ้อนอยู่ด้านหลังตามช่างฟ้อนหรือฟ้อนตามอารมณ์ของตนเองก็ได้ และเมื่อจุดหมายปลายทางแล้ว ทั้งช่างฟ้อนและนักดนตรีก็จะแยกย้ายกันไปพักผ่อนตามอัธยาศัย

ลักษณะท่าฟ้อน มีการใช้ร่างกายคือ การใช้ศีรษะมี 2 ลักษณะ คือ ตั้งตรง และเอียงตามลำตัวลักษณะการใช้ลำตัว พบว่ามี 5 ลักษณะ คือ ตั้งตรง หันไปด้านข้าง เอนไปด้านข้าง บิดลำตัวและตีไหล่ ลักษณะการใช้มือ พบว่ามี 2 ลักษณะ คือ มือตั้งวง และหักข้อมือเข้าหาลำแขนโดยหงายฝ่ามือขึ้น ลักษณะการใช้เท้าพบว่ามี 3 ลักษณะ คือ ยกเท้า ก้าวเท้า และเบนปลายเท้า

ทิศทางในการเคลื่อนไหว คือการเคลื่อนไหวไปด้านหน้าโดยเคลื่อนจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง โดยการหันลำตัวไปด้านขวาและซ้ายสลับกับการหันหน้าตรง ลักษณะท่าฟ้อนสามารถปฏิบัติซ้ำไปได้เรื่อย ๆ เช่นเดียวกับฟ้อนพม่า ซึ่งเป็นการฟ้อนแห่ พลังในการฟ้อนมูเซอ ช่างฟ้อนใช้พลังที่แตกต่างกันมีทั้งนุ่มนวล และรุนแรง ทั้งนี้เมื่อต้องการอวดฝีมือในการฟ้อนของตน ทำให้การฟ้อนที่ออกมาไม่พร้อมเพรียงกันนัก

ลักษณะเด่นของการฟ้อนมูเซอ คือ การก้าวเท้าที่มีช่วงความกว้างระหว่างเท้าทั้งสองข้างมากกว่าปกติ ทำให้ลำตัวที่หันไปด้านข้างสามารถเอนไปด้านข้างได้มากขึ้นจนดูเป็นเส้นแนวเฉียงนอกจากนี้การเบนปลายเท้า การบิดลำตัวและการตีไหลเมื่อต้องการจะเปลี่ยนทิศทางในการฟ้อนจากด้านหนึ่งไปอีกด้านหนึ่งเป็นการเคลื่อนไหวที่ทำให้การฟ้อนดูนุ่มนวลและกลมกลืนกัน

ฟ้อนพม่า

องค์ประกอบการแสดง คือ ช่างฟ้อนหญิงประมาณ 6 – 10 คน แต่งกายด้วยเสื้อสีขาวแขนยาว ห่มสไบสีขาว และนุ่งซิ่น ผมเกล้ามวยจวิ้ง ต่อมาในปีพ.ศ. 2516 ได้เปลี่ยนมาแต่งกายแบบหญิงไทลื้อ คือ สวมเสื้อปั๊ด นุ่งซิ่นม่าน โพกศีรษะด้วยผ้าสีขาว การแต่งกายทั้ง 2 แบบ นิยมสวมเครื่องแต่งกายประดับที่ทำมาจากเงินและทอง ได้แก่ สร้อยคอ ต่างหู แหวน เข็มขัด และซัมเปิง

เครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบการฟ้อนในอดีตมี 3 ชิ้น ด้วยกัน คือกลอง ฆ้อง และฉาบ ต่อมาในปี พ.ศ. 2516 ได้นำวงสะล้อซอซึงเข้ามาร่วมบรรเลงเพลงพม่าเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ฟ้อนพม่านิยมฟ้อนในงานเฉลิมฉลอง โดยฟ้อนแห่นำหน้าเครื่องครัวทานและฟ้อนรับขบวนครัวทาน ปัจจุบันใช้ฟ้อนต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง และฟ้อนในงานบวงสรวงดวงวิญญาณเจ้าหลวงเมืองล้า

สถานที่ในการฟ้อนนั้นมี 2 ลักษณะ คือ ถนนที่ใช้เดินทางไปยังวัดสำหรับการฟ้อนแห่ และลานหรือเวทีสำหรับฟ้อนโดยไม่เคลื่อนที่ ผู้ชมที่มีประสบการณ์ในการฟ้อนพม่าก็มักจะเข้ามาร่วมฟ้อนด้วย ในการฟ้อนพม่านั้นช่างฟ้อนจะ

เรียงแถวตอนคู่ 2 และฟ้อนท่าตามลำดับที่ได้มีการนัดแนะกัน เมื่อจะเปลี่ยนท่าฟ้อนลำดับต่อไป ในอดีตช่างฟ้อนจะฟังจากเสียงเครื่องดนตรี ต่อมามีการนำนกหวีดมาเป่าให้สัญญาณแทน และการนับจำนวนครั้งในการปฏิบัติ

ลักษณะท่าฟ้อน มีการใช้ร่างกายส่วนใหญ่ดังนี้ การใช้ศีรษะเอียงตามลำตัวมากที่สุด ลักษณะการใช้ลำตัว พบว่ามี 4 ลักษณะคือโน้มไปด้านหน้า เอนไปด้านข้าง ตั้งตรง และเบี่ยงออกด้านข้าง ลักษณะการใช้มือ พบว่ามี 3 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ มือจีบ มือตั้งวง และพนมมือ ลักษณะการใช้เท้า พบว่ามี 2 ลักษณะ คือ ย่ำเท้าและก้าวเท้า

มีทิศทางในการเคลื่อนไหวไปด้านหน้า ตลอดการฟ้อนโดยเคลื่อนไหวไปในลักษณะทแยงมุมประมาณ 45 องศา เพื่อเบี่ยงตัวให้ผู้ชมที่อยู่ด้านข้างสามารถเห็นการฟ้อนได้อย่างทั่วถึงกัน และลักษณะท่าฟ้อนที่พบเป็นท่าพื้นฐานฟ้อน และท่าเลียนแบบธรรมชาติ ซึ่งเป็นกระบวนท่าที่ไม่ซับซ้อนมากนัก และมีจำนวนท่าฟ้อนไม่มากเพราะช่างฟ้อนสามารถปฏิบัติซ้ำไปได้เรื่อย ๆ และเน้นการใช้มือเป็นหลัก การใช้พลังในการฟ้อนมีทั้งหนักและเบาสลับกันไป ซึ่งจังหวะหนักเป็นจังหวะเบาเป็นจังหวะของการก้าวเท้า เพราะไม่มีการย่อหรือยืดตัว อีกทั้งลำตัวยังตั้งตรงปล่อยตามธรรมชาติ

ลักษณะเด่นของท่าฟ้อนพม่าที่พบ คือ การโน้มลำตัวไปด้านหน้า เอนลำตัวไปด้านข้างและเบี่ยงลำตัวออกพร้อมกันในขณะที่ฟ้อน และการก้าวเท้าในลักษณะครึ่งวงกลมเพื่อให้สัมพันธ์กับลำตัวที่เบี่ยงไปด้านข้างเป็นการเคลื่อนไหวของฟ้อนพม่าโดยเฉพาะ

ฟ้อนเจิง

องค์ประกอบในการฟ้อน

ช่างฟ้อนชาย 1-2 คน สวมเสื้อแขนสั้น สีดำหรือคราม นุ่งเตี่ยวสามดูก คาดผ้าขาวม้ารอบเอว ฟ้อนไปตามจังหวะดนตรีที่บรรเลง ได้แก่ กลองแอว ฆ้อง และฉาบซึ่งจังหวะดนตรีนั้นมีความเร้าใจ สนุกสนาน สอดคล้องกับลักษณะการฟ้อนที่ดูคล่องแคล่วรวดเร็ว นิยมฟ้อนในเทศกาลสงกรานต์หรือปีใหม่ของไทลื้อ งานบวชลูกแก้ว โดยฟ้อนบริเวณลานที่โล่งกว้างและมีพื้นเรียบ

ลักษณะการฟ้อนเริ่มต้นด้วยการตบมะผาบของช่างฟ้อนเพื่อเป็นการข่มขวัญคู่ต่อสู้ แล้วจึงทำท่าฟ้อนต่าง ๆ ซึ่งช่างฟ้อนจะต้องดูชั้นเชิงและฝีมือกันก่อนที่จะปฏิบัติท่าฟ้อน ถ้าเป็นช่างฟ้อนที่ได้รับการถ่ายทอดมาจากครูท่าเดียวกัน ก็มักจะปฏิบัติท่าฟ้อนในลักษณะเดียวกัน แต่ถ้ามาจากครูคนละท่าน การปฏิบัติท่าฟ้อนก็จะแตกต่างกัน และก่อนที่จะปฏิบัติท่าฟ้อน ช่างฟ้อนจะต้องตบมะผาบเสียก่อน สำหรับการตบมะผาบนี้สามารถกระทำได้ทุกครั้งที่มีโอกาสและเมื่อช่างฟ้อนรู้สึกเหน็ดเหนื่อยก็สามารถหยุดพักได้ โดยเปิดโอกาสให้ช่างฟ้อนคนอื่นขึ้นมาแสดงฝีมือหรือถ้าไม่มีก็แยกย้ายกันไปพักผ่อนตามอัธยาศัย การฟ้อนเจิงนี้มิได้มีการตัดสินว่าแพ้หรือชนะแต่ประการใด แต่เป็นการฟ้อนเพื่อความสนุกสนานและฝึกฝีมือในการฟ้อน

ท่าฟ้อนเจิง ประกอบด้วยกระบวนท่าฟ้อน 3 ชุด คือ กระบวนท่าตบมะผาบ กระบวนท่าฟ้อนป้องกันตัว และกระบวนท่าฟ้อนลายงาม

ลักษณะท่าฟ้อน มีการใช้ร่างกายโดยส่วนใหญ่ดังนี้ การใช้ศีรษะพบว่ามีลักษณะตั้งตรงมากที่สุด การใช้ลำตัวพบว่ามี 2 ลักษณะ คือลำตัวตั้งตรงและเบี่ยงลำตัวไปด้านข้าง การใช้มือและแขน พบว่า เป็นการใช้มือระดับลำตัวด้านหลังและด้านข้าง ได้แก่ ม้วนมือ ตบมือ และตั้งข้อมือขึ้นในลักษณะมือแบ ส่วนแขนเป็นลักษณะแขนงอไม่เหยียดจนตึง การใช้ขาและเท้าพบว่า มีการนั่ง 2 ลักษณะ คือ นั่งตั้งเข่ายกก้นขึ้นและไม่ยกก้นขึ้น ส่วนเท้าพบว่ามี 4 ลักษณะ คือ ยกเท้า ยืนเต็มฝ่าเท้า กระโดดและก้าวเท้า

มีทิศทางในการเคลื่อนไหวโดยอิสระ ช่างฟ้อนสามารถใช้พื้นที่ทุกส่วนของสถานที่ฟ้อนได้ เพื่อเป็นการอวดฝีมือและพละกำลังให้ผู้ชมรอบด้านได้เห็น โดยเฉพาะหญิงสาวที่ตนเองหมายปองเป็นวิธีการเลือกคู่อีกลักษณะหนึ่งของหนุ่มสาวในสมัยก่อน กระบวนการท่าฟ้อนโดยส่วนใหญ่เป็นท่าที่เลียนแบบมาจากท่าธรรมชาติโดยเฉพาะกิริยาของสัตว์และมนุษย์ ซึ่งท่าฟ้อนที่เลียนแบบกิริยาของสัตว์เป็นท่าฟ้อนป้องกันตัวเป็นส่วนใหญ่อาจเป็นเพราะท่าทางในการต่อสู้

ของสัตว์แต่ละชนิดจะมีลักษณะเด่นและมีความหลากหลายมากกว่าท่าทางของมนุษย์ ส่วนท่าที่เลียนแบบกิริยามนุษย์นั้นก็เป็นท่าทางที่แสดงให้เห็นถึงการดำรงชีวิตและการแต่งกายของคนในภูมิภาคนั้น พลังในการฟ้อนเจิง ช่างฟ้อนใช้พลังที่รุนแรงอย่างต่อเนื่องจากเป็นการฟ้อนในเชิงการต่อสู้ ที่ต้องอวดฝีมือและชั้นเชิงต่าง ๆ

ลักษณะเด่นของท่าฟ้อนเจิง คือ การใช้ลำตัวเบี่ยงไปด้านข้างทั้งสองข้างสลับกันไปมาเพื่อใช้เป็นเสมือนเกราะป้องกันอวัยวะส่วนสำคัญ และสามารถใช้มือและเท้าป้องกันหรือจู่โจมคู่ต่อสู้ได้ถนัดกว่า และการโน้มลำตัวไปด้านหน้ามากจนขนานกับพื้น นอกจากนี้การกระโดดเมื่อจะก้าวเท้าและนั่งลงในท่าฟ้อนเพื่อแสดงถึงความแคล่วคล่องว่องไวในการเคลื่อนไหวก็เป็นลักษณะของฟ้อนเจิงโดยเฉพาะ

ฟ้อนไทลื้อ

องค์ประกอบการแสดง คือ ช่างฟ้อนหญิง ประมาณ 6 – 10 คน สำหรับงานรื่นเริงทั่วไป และประมาณ 30 – 40 คน สำหรับงานบวงสรวงดวงวิญญาณเจ้าหลวงเมืองล้า ลักษณะการแต่งกาย ช่างฟ้อนสวมเสื้อปั๊ด นุ่งซิ่นม่านหรือซิ่นลายน้ำไหลโพกศีรษะด้วยผ้าสีขาว ซึ่งการแต่งกายของฟ้อนไทลื้อสามารถประยุกต์ให้สวยงามได้เช่นเดียวกัน เช่น นำผ้าสไบมาพาดไหล่เปลี่ยนจากเสื้อปั๊ดสีดำหรือครามมาเป็นสีแดง และสีชมพู สวมเครื่องประดับ ได้แก่ สร้อยคอ ต่างหู แหวน เข็มขัด และซัมเป็ง โดยช่างฟ้อนจะแต่งกายในลักษณะเดียวกันทั้งหมด ใช้วงสะล้อซอซึงบรรเลงเพลงฟ้อนไทลื้อประกอบการฟ้อน ฟ้อนในงานบวงสรวงดวงวิญญาณเจ้าหลวงเมืองล้า ในงานเทศกาลรื่นเริงต่าง ๆ และงานต้อนรับแขกต่างบ้านต่างเมืองสำหรับสถานที่ในการฟ้อนนั้นสามารถฟ้อนได้ทั้งบนลานและเวที

ลำดับการฟ้อนเริ่มด้วยช่างฟ้อนเดินฟ้อนจากด้านหลังเวทีมาฟ้อนตรงกลางเวที โดยนับจำนวนครั้งที่ปฏิบัติในแต่ละท่าฟ้อน เพื่อให้ฟ้อนได้อย่างพร้อมเพรียง และเมื่อสิ้นสุดการฟ้อน ช่างฟ้อนก็จะจบด้วยท่าไหว้ จากนั้นก็จะเดินเข้าไปในด้านหลังเวที

ลักษณะท่าฟ้อน มีการใช้ร่างกายโดยส่วนใหญ่ดังนี้ การใช้ศีรษะตั้งตรงเป็นลักษณะที่พบมากที่สุด การใช้ลำตัวพบว่า เป็นลำตัวตั้งตรงปล่อยตามธรรมชาติไม่มีการดันเอวหรือตึงไหล่ การใช้มือ พบว่ามี 2 ลักษณะคือ มือตั้งวง และมือจีบ การนั่ง พบว่ามี 3 ลักษณะ คือ นั่งพับเพียบ นั่งทับส้นเท้า และนั่งคุกเข่า การใช้เท้า พบว่ามี 5 ลักษณะคือ ก้าวเท้า แตะเท้า ขยับเท้า และย่ำเท้า

ทิศทางในการเคลื่อนของฟ้อนไทลื้อ พบว่าไม่มีการแปรแถว แต่ใช้การเบี่ยงลำตัวและหันลำตัวไปด้านข้างทั้งซ้ายและขวาสลับกัน โดยให้ช่างฟ้อนปฏิบัติท่าฟ้อนในทิศทางเดียวกันทั้งหมด ทั้งนี้เพื่อไม่ให้ช่างฟ้อนรู้สึกสับสนในการปฏิบัติท่าฟ้อน ท่าฟ้อนโดยส่วนใหญ่ไม่ได้สื่อความหมายแต่ประการใด ยกเว้นท่าไหว้ในช่วงเริ่มต้นและจบการฟ้อนที่แสดงความเคารพสิ่งศักดิ์สิทธิ์และครูอาจารย์ อีกทั้งยังใช้สื่อความหมายว่าจบการฟ้อนได้อีกประการหนึ่ง การใช้พลังในการฟ้อนเป็นไปอย่างนุ่มนวล ทำให้การเคลื่อนไหวดูเนิบช้า ไม่รุนแรง

ลักษณะเด่นของฟ้อนไทลื้อ พบว่า ในท่านั่งฟ้อน ช่างฟ้อนจะขยุ่มตัวเบา ๆ ตามจังหวะ 4 จังหวะ ในขณะที่เปลี่ยนการปฏิบัติของมือจากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่ง นอกจากนี้การเคลื่อนไหวโดยการใช้มือข้างหนึ่งตั้งวงบนหน้าตักอีกมือหนึ่งจีบส่งหลังแตะเท้าหรือนั่งปฏิบัติเป็นท่าฟ้อนที่ใช้ในการเปลี่ยนอิริยาบถจากการยืนไปนั่ง หรือจากการนั่งไปยืน ซึ่งเป็นท่าฟ้อนที่ใช้มากที่สุดในการฟ้อนไทลื้อ

นาฏยลักษณ์ท่าฟ้อนของชาวไทลื้อ

มีลักษณะที่เหมือนกัน 4 ลักษณะคือ การยืดและยุบตัวที่ดูนุ่มนวล เป็นการยืดและยุบตัวลงตามธรรมดาโดยไม่กระทบเข่า การเคลื่อนไหวร่างกายอย่างต่อเนื่องและสัมพันธ์กันตลอดการฟ้อน การไม่มีท่านิ่งเหมือนรำมาตรฐาน มีการเบี่ยงลำตัวไปด้านข้างทั้งซ้ายและขวา และการใช้มือโดยไม่บังคับส่วนของนิ้วมือมากนัก ทำให้มือที่ปรากฏเป็นมืองอตลอดการฟ้อนลักษณะเป็นฟ้อนพื้นบ้าน

การฟ้อนของชาวไทลื้อ จำแนกท่าฟ้อนได้ 2 ลักษณะคือ

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

การฟ้อนรำของชาวไทดำ

ชาวไทดำคือเข้ามาอาศัยตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย 2 ครั้ง คือ

ครั้งที่ 1 พ.ศ. 2321-2322

สมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช ชาวไทดำตั้งถิ่นฐานที่เพชรบุรี เรียกว่า ลาวทรงดำ ลาวโซ่ง ไทยโซ่ง ลาวโซ่ง ไทยทรงดำในเพชรบุรีเรียกทรงดำ เนื่องจากโซ่งมีความหมายว่ากางเกง ที่เรียกว่าทรงดำก็เป็นเหตุผลมาจากการที่กลุ่มชนนิยมใส่เสื้อผ้าสีดำ ต่อมาได้กระจายไปตั้งถิ่นฐานอยู่ที่ราชบุรี นครปฐม สุพรรณบุรี

ครั้งที่ 2 พ.ศ.2335-2338

สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ได้กวาดต้อนชาวลาวทรงดำ หรือผู้ไทดำ และลาวพวนส่งมาที่กรุงเทพมหานคร โดยมีรับสั่งให้ลาวทรงดำตั้งบ้านเรือนที่เมืองเพชรบุรีเช่นครั้งแรก

มีวิทยานิพนธ์ของเอื้อมพร เนาว์เย็นผล ที่ศึกษาการรำของชาวไททรงดำที่จังหวัดเพชรบุรี ราชบุรี นครปฐม และสุพรรณบุรี มีรายละเอียดคือ เมื่อไทยทรงดำเข้ามาเพื่อพระบรมโพธิสมภาร ได้รับพระเมตตาจากรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่5 โดยได้มีโอกาสแสดงศิลปะพื้นบ้าน คือขับแคน แอ่วลาวหน้าพระที่นั่ง

ไทยทรงดำ มีความเชื่อในผีแถน ผีบรรพบุรุษ โดยแต่ละปีมีการทำบุญเซ่นไหว้ให้กับวิญญาณบรรพบุรุษของตระกูล คือ พิธีเสนเรือน แต่มีการนับถือพุทธศาสนาร่วมด้วย

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

จากการศึกษาการฟ้อนไททรงดำในจังหวัดเพชรบุรี ราชบุรี นครปฐมและสุพรรณบุรี แบ่งการฟ้อนออกเป็นการฟ้อนในปัจจุบัน 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. การฟ้อนหมุนควงมือสะบัดชิ้น ทำให้การฟ้อนมีลักษณะเด่นคล้ายกับดอกไม้แต่ละดอกที่กำลังชูช่อเบ่งบาน
3. วิธีการฟ้อนที่ก้าวเท้าลงตามจังหวะของท่วงทำนองเพลงพร้อมกัน โดยไม่จำเป็นว่าจะต้องกำหนดให้เป็นเท้าข้างเดียวกัน

4. จังหวะของท่วงทำนองเพลงสัมพันธ์กับการลงจังหวะในการฟ้อน โดยการก้าวเท้าย่ำเท้าจะประสานสัมพันธ์กับการเคลื่อนไหวของลำตัว มือ แขน ศีรษะ
5. ผู้ฟ้อนต้องเอียงลำตัว ย่อเข่า ก้าวเท้า และขยับสะโพกให้สัมพันธ์กัน
6. การย่อตัวลงต่ำ ที่เรียกว่า อ่อนให้จ้ำติดดิน เป็นความสามารถของผู้ฟ้อนแต่ละคน
7. ผู้ฟ้อนมีความเป็นอิสระในการเคลื่อนไหวของมือ แขน เท้า แต่ต้องลงจังหวะให้พอดีกับจังหวะปิดของเพลงในแต่ละช่วง
8. การจัดรูปแบบในการฟ้อนโดยเคลื่อนที่เป็นวงกลม
9. การฟ้อนตามท่วงทำนองเพลงแคน ที่มีอัตราจังหวะช้า เร็ว ปานกลาง เป็นสิ่งกำหนดลักษณะท่าฟ้อน
10. การขยับสะโพกส่ายไปมา ด้วยวิธีการงอขาโดยที่ส่วนบนของลำตัวไม่ต้องขยับ เกิดความงามจากการสะบัดไหวของชายผ้าซิ่น
11. การฟ้อนส่วนใหญ่ จะต้องย่อเข่าฟ้อนตลอดเวลา มีการถ่ายเทน้ำหนักให้เกิดความสมดุลย์ ทำให้เกิดการใช้พลังกล้ามเนื้อ มีการผ่อนคลายตลอดเวลา
12. ความงดงามของการฟ้อน เกิดจากท่วงท่าการย่างก้าว การหมุนควงมือ การเอนตัวขณะที่ฟ้อน หรือการยืนปักหลักฟ้อนที่สอดคล้องกับท่วงทำนองเพลง มักเกิดจากประสบการณ์การฟ้อนที่มากกว่า 30 ปี ของผู้เชี่ยวชาญของฟ้อนไทยทรงดำ

การรำของชาวไทยวน

ไทยวนหรือไทล้านนา ตั้งถิ่นฐานอยู่มากที่จังหวัดทางภาคเหนือ อาทิ เชียงใหม่ เชียงราย เป็นต้น มีการศึกษาเกี่ยวกับการฟ้อนรำของชาวล้านนา โดยรุจน์จรุง มีเหล็ก เลือกศึกษาเกี่ยวกับฟ้อนสาวไหม แบบครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ และครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ

ฟ้องเจิง เป็นศิลปะการต่อสู้ของชาวล้านนาที่เป็นศิลปะการป้องกันตัวของล้านนาแต่โบราณ โดยการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของร่างกายในท่วงทีลีลาของนักรบที่มีทั้งรุกไล่ หลบหลีกด้วยปัญญาปฏิภาณไหวพริบ ศิลปะการต่อสู้เจิงยังมี แม่ท่า แม่ลาย อีกอย่างหนึ่งที่เรียกว่า เจิงสาวไหม เป็นศิลปะการแสดงของชาวล้านนาที่ปรับปรุง ประยุกต์และเลียนแบบอากัปกิริยาของการสาวไหม คือ การดึงเส้นไหมออกมาเป็นเส้นเพื่อทอเป็นเครื่องนุ่งห่มต่อไป เมื่อนำมาเป็นท่าฟ้อนจึงต้องเปลี่ยนแปลงให้เป็นลีลาที่อ่อนช้อยสวยงาม เหมาะสมกับหญิงสาว ซึ่งแต่เดิมเป็นศิลปะการต่อสู้ของชายชาตรี โดยลายเจิงจะมีลีลาท่าสาวไหมปรากฏอยู่ด้วย

องค์ประกอบที่สำคัญและลักษณะท่าฟ้อนครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์

การแสดงฟ้อนสาวไหมเป็นการฟ้อนที่มีช่างฟ้อนตั้งแต่ 1 คน 3 คน หรือ 6 คน หรือมากกว่านั้น ผู้แสดงที่ฟ้อนส่วนใหญ่เป็นผู้หญิง การแต่งกายของช่างฟ้อน นิยมใส่ชุดพื้นเมือง คือ นุ่งผ้าซิ่นลายขวาง สวมเสื้อคอกลมหรือคอตั้งเป็นแบบผ้าฝ้าย ผ่าอกตลอดตัว มีสไบห่มทับเสื้อ ติดเข็มกลัด เกล้าผมมวย ติดดอกไม้ เครื่องประดับสวมตามแต่ช่างฟ้อนจะหาได้

โอกาสที่แสดง มักจะฟ้อนในงานปอยหลวง งานรับแขกบ้านแขกเมือง งานขบวนแห่ต่างๆ

วงดนตรีในสมัยอดีตที่ผ่านมาจะมีวงป๊าดม้อง วงเต่งถิ้ง เพลงที่ใช้จะเป็นเพลงลาวสมเด็จแปลง

หรือใช้วงสะล้อ ซอ ซึง ประกอบการฟ้อนก็ได้ เพลงที่ใช้คือเพลงสาวไหม เพลงฤาษีหลงถ้ำ ในการฟ้อนแต่ละครั้งจะมีท่าฟ้อนที่เป็นแบบฉบับของครูบัวเรียวอยู่ 13 ท่า คือ เทพนม (ท่าไหว้) บิดบัวบาน พญาครุฑบิน สาวไหมช่วงยาว ม้วนไหมซ้าย-ขวา ม้วนไหมใต้เข่าซ้าย-ขวา ม้วนไหมใต้ศอกซ้าย-ขวา ม้วนไหมในกอง พุ่งหลอดไหม สาว

ไหมรอบตัวซ้าย-ขวา แยกเส้นไหม คลี่ปมไหม ปูผ้าแล้วพับผ้าเป็นผืนผ้า จบลงด้วยท่าคุกเข่าต่อท่าพญาครุฑบินแล้วไหว้

ทิศทางในการเคลื่อนไหวของการฟ้อนสาวไหม พบว่าไม่มีรูปแบบการแปรแถว แต่ใช้การเดินไปด้านข้างและใช้การเอียงลำตัว หมุนตัว หันลำตัวไปด้านซ้าย-ขวา เพราะช่างฟ้อนมักนิยมฟ้อนสาวไหมคนเดียวเสียส่วนใหญ่

การใช้ศีรษะในการฟ้อนศีรษะจะตั้งตรง และมีการเอียงศีรษะตามลำตัว เพื่อความสมดุลในการฟ้อน และความสัมพันธ์กันกับการใช้ลำตัวในลักษณะต่างๆ ด้วย การใช้ลำตัวที่พบมีลักษณะเช่นเดียวกับการใช้ศีรษะ คือ ลำตัวตั้งตรง ลำตัวเอนไปด้านข้าง ลำตัวโน้มไปด้านหน้า ลักษณะลำตัวที่พบมากที่สุด คือ ลำตัวตั้งตรง เป็นลักษณะลำตัวตั้งตรงปล่อยตามธรรมชาติแบบพื้นบ้าน ไม่มีการดัดเอวหรือตึงไหล่ การใช้แขน พบว่าการใช้แขนส่วนใหญ่มีระดับต่างกันมากกว่าระดับแขนที่เท่ากัน การใช้ขา พบว่ามีการยืดยุบตัวในการฟ้อนสาวไหมแบบพื้นเมือง คือ ไม่กระทบเข่า การนั่ง พบว่ามี 4 ลักษณะ นั่งกับส้นเท้า นั่งคุกเข่า นั่งคุกเข่าหนึ่งข้างและนั่งตั้งเข่าหนึ่งข้าง การใช้เท้า พบว่า มีการก้าวเท้า ยกเท้า ย่ำเท้า

ลักษณะเด่นของการฟ้อนสาวไหมครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์

ท่าฟ้อนในท่านิ่ง ช่างฟ้อนจะมีการกล่อมตัวพร้อมกับปฏิบัติกระบวนท่าฟ้อนไปด้วย กล่าวคือ ในขณะที่เปลี่ยนการปฏิบัติของมือจากท่าหนึ่งไปยังอีกท่าหนึ่ง นอกจากนี้การใช้มือในลักษณะจีบจะเป็นลักษณะเฉพาะ หมายถึง การจับเส้นไหม และมีการวนจีบในลักษณะการพันไหมในลักษณะต่างๆ ของการจินตนาการในการประดิษฐ์กระบวนท่าของช่างฟ้อน การเดินจะเดินลากเท้า เคลื่อนที่ไปด้านข้าง มีลักษณะเดินเต็มเท้า และมีการยืดยุบแต่ไม่ใช่หม่เข่าแบบนาฏศิลป์ไทย พบทั้งในท่ายืนและท่านั่ง (โดยท่านั่งใช้การเคลื่อนไหวมือและการกล่อมตัวเป็นหลักในการฟ้อน) ก่อนที่จะเริ่มปฏิบัติท่าฟ้อนในลักษณะอื่นต่อไป ช่างฟ้อนจะฟ้อนท่าเชื่อม (ท่าสาวไหมช่วงยาว) ที่มีทั้งนั่งและยืน ก่อนเริ่มกระบวนท่าฟ้อนลำดับอื่น การเปลี่ยนอิริยาบถจากยืนไปนั่งหรือจากนั่งไปยืน

ฟ้อนสาวไหมของครูคำ กาไวย์

องค์ประกอบในการแสดง

ผู้แสดงสวมเครื่องแต่งกายแบบผู้ชายชาวล้านนา คือ สวมเสื้อผ้าฝ้าย ผ่าอกตลอดตัว มีเชือกผูก สวมกางเกงเตี่ยวสามดูก หรือกางเกงขาก๊วย มีผ้าแดงคาดเอว

โอกาสที่แสดง ฟ้อนในงานปอยหลวง งามสงกรานต์ งานปีใหม่ งานรับแขกบ้านแขกเมือง สามารถแสดงได้ทั้งบนเวทีและขบวนแห่

ดนตรีที่ใช้ในการฟ้อนลายสาวไหมจะใช้ดนตรีวงสะล้อ-ซอ-ซึง ซึ่งเป็นวงพื้นเมืองภาคเหนือ ทำนองเพลงและจังหวะเดิมใช้เพลงปราสาทไหว ฤาษีหลงถ้ำ แต่เห็นว่าเป็นจังหวะที่ช้ามากและต่อมาได้เปลี่ยนมาเป็นเพลงสาวไหมและเพลงซอปั่นฝ้าย

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

ลักษณะท่าฟ้อนที่ปรากฏมีลักษณะการใช้ร่างกายโดยส่วนใหญ่ ดังนี้ การใช้ศีรษะ พบว่ามีลักษณะตั้งตรงมากที่สุด การใช้ลำตัวพบว่ามี 2 ลักษณะ คือ ลำตัวตั้งตรงและลำตัวเบี่ยงไปด้านข้าง การใช้มือและแขน ส่วนมากใช้มือจีบที่มีลักษณะที่ใช้นิ้วกลางจีบ ระดับลำตัวด้านหน้า จะมีการก้มตัวลงเกือบถึงพื้นในลักษณะขนานกับพื้น ห่างจากพื้นเล็กน้อย และด้านข้าง มีการเอียงลำตัวตามมือบ้าง มีการโยนตัว ได้แก่ การพุ่งหลอดไหม การตั้งข้อมือในลักษณะมือแบบเป็นลักษณะแขนงอไม่เหยียดตึง การใช้ขาและเท้าพบว่า มีการยกขา ก้าวเท้า ไขว้เท้าปิดส้นเท้า การก้าวไขว้ พลิกเท้าหลังตะแคงเท้า การนั่งพบว่ามีการคุกเข่าทับส้นในท่าไหว้และมีการนั่งยองๆ โดยก้นไม่ถึงพื้น ไขว้เท้าใดเท้าหนึ่ง การนั่งคุกเข่าแยกเข่าออกให้กว้างขึ้นเพื่อความสมดุลในท่าฟ้อน

ลักษณะเด่นพิเศษในท่าฟ้อนลายสาวไหม พบว่าช่างฟ้อนปฏิบัติท่าฟ้อนในท่านิ่ง ช่างฟ้อนมีการกล่อมตัวพร้อมกับปฏิบัติกระบวนท่าฟ้อนไปพร้อมๆ กับการฟ้อน นอกจากนี้การใช้มือในลักษณะจีบที่ใช้นิ้วกลางจีบ ช่างฟ้อนหมายถึง การจับเส้นไหม มีการม้วนจีบในอิริยาบถต่างๆ นั้น ช่างฟ้อนได้นำเส้นไหมไปพันในลักษณะต่างๆ ซึ่งเป็นจินตนาการและการเลียนแบบวิถีชีวิตของการทอผ้าของสตรีชาวล้านนา การเดินจะเดินยกเท้าไม่สูงมากเหมือนการลากเท้าเคลื่อนที่ไปข้างๆ มีการยืดและยุบ แต่ไม่ใช่หม่เข่าแบบนาฏศิลป์ไทย มีทั้งกระบวนท่ายืนและท่านั่ง (โดยท่านั่งใช้การเคลื่อนไหวมือและการกล่อมตัวเป็นส่วนใหญ่ในการฟ้อน) ก่อนที่จะเริ่มปฏิบัติท่าฟ้อนในกระบวนท่าอื่นต่อไปช่างฟ้อนจะฟ้อนท่าเชื่อม (ใช้ท่าสาวไหมช่วงยาวเป็นท่าเชื่อม) ที่มีทั้งท่านั่งและยืนก่อนเริ่มกระบวนท่าฟ้อนลำดับอื่น 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

การรำของกลุ่มตระกูลภาษาจีน-ทิเบต

กลุ่มตระกูลภาษาจีน ทิเบต ในประเทศไทยที่มีการศึกษาค้นคว้า ประกอบด้วย โดยมีวิทยานิพนธ์ที่ศึกษาเกี่ยวกับกลุ่มชาติพันธุ์ จำนวน 2 เล่ม เป็นการศึกษาเกี่ยวกับชาวกะเหรี่ยงเป็นการศึกษาการรำของกะเหรี่ยงที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในจังหวัดเพชรบุรี ระหว่างพ.ศ. 2544 – 2545 และกะเหรี่ยงที่ตั้งถิ่นฐานที่จังหวัดกาญจนบุรี ประกอบด้วยรายละเอียด คือ

การฟ้อนรำของกะเหรี่ยง

กะเหรี่ยงเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ ที่นักมานุษยวิทยาหลายท่านได้จัดให้ชาวกะเหรี่ยงเป็นชาวป่ากลุ่มหนึ่ง มีรูปร่างลักษณะภายนอกที่สังเกตเห็นได้อย่างชัดเจน คือ ชาวกะเหรี่ยงจะมีรูปร่างสันทัด ชาวกะเหรี่ยงมีรูปร่างลักษณะภายนอกที่สังเกตเห็นได้อย่างชัดเจ คือ ชาวกะเหรี่ยงจะมีรูปร่างสันทัด สูงประมาณ 5 ฟุต 4 นิ้ว ผู้หญิงมีรูปร่างอวบสมบูรณ์ เรือนร่างจะตั้งตรง เพราะแบกของหนักไว้บนศีรษะหรือบนหลังเสมอๆ โดยทั่วไปกะเหรี่ยงนิยมกินหมากทั้งผู้ชาย-หญิง ผิวของกะเหรี่ยงจะแตกต่างกันตั้งแต่สีเหลืองไปจนถึงผิวสีน้ำตาลคล้ำ รูปแบบหน้าจะแบนเหมือนกับใบหน้าของเผ่ามองโกเลียนทั่วไป

ชาวกะเหรี่ยงมีลักษณะทางวัฒนธรรมต่างไปจากคนไทยโดยทั่วไป ทั้งภาษา เพลงพื้นบ้าน คติความเชื่อ ประเพณี กล่าวคือ 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

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

ชาวกะเหรี่ยงหมู่บ้านป่าเต็ง ดำรงชีวิตด้วยการทำไร่ ทำเกษตรกรรมแบบยังชีพ การหาของป่า มีความเป็นอยู่แบบเรียบง่าย การนับถือผีควบคู่ไปกับการนับถือศาสนาพุทธและศาสนาคริสต์ นอกจากนี้ยังได้นำเอาการรำและการขับร้องเพลง ซึ่งเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของกลุ่มชนเข้ามาสืบต่อด้วย มี "ฮิโข่" เป็นผู้นำหมู่บ้านที่ทุกคนเคารพนับถือ นัดแนะและมารวมตัวกันยังลานบ้านของฮิโข่ หรือบ้านใดบ้านหนึ่งที่มีบริเวณลานบ้านกว้างพอสำหรับจัดงาน ซึ่งจัดเป็นลานกว้างและเป็นที่นัดพบกันระหว่างกลุ่มชนชาวกะเหรี่ยงด้วยกัน

ส่วนชาวกะเหรี่ยงที่จังหวัดกาญจนบุรี นับถือผีควบคู่ไปกับการนับถือศาสนาพุทธ และดำรงชีวิตเกี่ยวพันกับสายน้ำ

จากการศึกษาการรำของกะเหรี่ยงที่หมู่บ้านเต็ง มีรำ 4 ชุด คือ รำตง รำกระทบไม้ไผ่ รำตำข้าว และการแสดงเพลงกล่อมลูก มีการรำที่ประกอบด้วยลักษณะท่ารำ และองค์ประกอบของท่ารำ ดังนี้

รำตง

เป็นการรำอวยพรของผู้ชายและผู้หญิงที่อายุอยู่ในวัยหนุ่ม-สาว ใช้จำนวนผู้แสดงประมาณ 8-16 คนขึ้นไป การแต่งกาย คือ ผู้แสดงชายสวมเสื้อเชิ้ตแขนยาวสีขาวและสวมเสื้อกะเหรี่ยงทับเสื้อเชิ้ตอีกครั้งหนึ่ง นุ่งกางเกงขายาวสีดำหรือสีน้ำเงิน ส่วนผู้แสดงหญิง สวมเสื้อกะเหรี่ยงสีขาวซึ่งมีลักษณะเหมือนเสื้อผู้ชาย นุ่งซิ่นปล้องสีแดง และคาดผมด้วยผ้าที่ทอขึ้นเองภายในหมู่บ้าน และรำไปตามจังหวะดนตรีและเนื้อร้อง เครื่องดนตรี ประกอบด้วย กลอง ฉิ่ง ฉาบ ตง ฆ้อง ลักษณะการรำตงนั้นผู้แสดงจะเรียงแถวตอนคู่ 4 โดยให้ผู้แสดงที่มีความสามารถและประสบการณ์ในการรำอยู่ด้านหน้า ผู้แสดงจะรำสลับซ้ำไปมาทั้งด้านขวาและด้านซ้าย

ลักษณะท่ารำตง

1. การใช้ศีรษะมี 2 ลักษณะ คือ ศีรษะตั้งตรง และศีรษะเอียงไปตามลำตัว
2. ลักษณะการใช้ลำตัวพบว่ามี 3 ลักษณะ คือ ลำตัวตั้งตรง ลำตัวเอนไปด้านข้าง และการตีไหล่
3. ลักษณะการใช้มือ พบว่ามี 6 ลักษณะ คือ ท่าแบมือแบ่งเป็น แบมือตั้ง การม้วนมือ แบมือตั้งระดับหน้าผาก ท่ากำมือ แบ่งเป็น กำมือไปด้านหน้า กำมือเข้าหาลำตัว และกำมือสูงระดับเหนือศีรษะ ท่าม้วนมือ ท่ามือตั้งวง ท่าสะบัดมือ และท่าเท้าสะเอว
4. ลักษณะการใช้เท้า พบว่ามี 4 ลักษณะ คือ ยืนตรง ก้าวเท้า แตะเท้า และย่ำเท้า

ทิศทางการเคลื่อนไหว มีทิศทางการเคลื่อนไหวไปด้านหน้าโดยเคลื่อนจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เคลื่อนไหวด้านขวา และด้านซ้ายสลับกับการหันหน้าตรง ซึ่งลักษณะท่ารำสามารถปฏิบัติซ้ำไปได้เรื่อยๆ จนกระทั่งจบเพลง

ลักษณะเด่นของการรำตง

คือ การใช้มือในหลายลักษณะ เช่น แบมือ กำมือ สะบัดมือ และตบมือ อย่างรวดเร็วและพร้อมเพียงกัน และนอกจากนั้นการก้าวเท้าไปด้านหน้า

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

การแต่งกาย ผู้หญิงสวมเสื้อกะเหรี่ยงสีขาวยาวระดับข้อเท้าของผู้สวมใส่มีผ้ากว้าง 5 เซนติเมตร ยาว 2 เมตร ผูกตรงสะเอว และผูกตรงศีรษะโดยห้อยลงมาด้านหน้า ผมแสกกลางมัดด้วยยางไว้ด้านหลัง ผู้ชายสวมเสื้อกะเหรี่ยงสีแดง นุ่งกางเกงขายาวสีดำหรือสีน้ำเงิน

เครื่องดนตรีที่ใช้ในอดีตมี 5 ชนิด คือ กลอง ฉิ่ง ฉาบ ตง และโหม่ง ต่อมาพ.ศ. 2539 ได้นำกีตาร์เข้ามาร่วมบรรเลงประกอบเพลงรำกระทบไม้ไผ่เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน รำกระทบไม้ไผ่นิยมรำในงานรื่นเริงพบปะสังสรรค์ภายในหมู่บ้าน งานอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมชาวเขาเผ่ากะเหรี่ยง

ลักษณะท่ารำกระทบไม้

1. การใช้ศีรษะพบว่ามี 3 ลักษณะ คือ ศีรษะตั้งตรง ศีรษะเอียงไปด้านข้าง ศีรษะก้มตามลำตัว
2. การใช้มือและแขนพบว่ามี 2 ลักษณะ คือ การใช้มือระดับศีรษะ และการใช้มือระดับลำตัวด้านหน้า และหมุนตัว
3. ลักษณะการใช้เท้าพบว่ามี 7 ลักษณะ คือ ยืนตรง การยกเท้าแตะ การก้าวหน้า การย่ำเท้า การใช้เท้าก้าวหน้า การก้าวกระโดด และก้าวกระโดดยกเท้า

ทิศทางในการเคลื่อนไหวพบว่า รำกระทบไม้ไผ่มีทิศทางการเคลื่อนไหวไปด้านหน้าตามวงกลม ทวนเข็มนาฬิกา วงกลมตามเข็มนาฬิกา ตลอดการรำ ลักษณะการรำที่มีลีลาท่ารำที่พร้อมเพรียงกัน โดยเฉพาะการใช้พลังในการเคลื่อนไหวของเท้า ที่ให้ความรู้สึกหนักและเบาสลับกันไป ซึ่งจังหวะหนักเป็นจังหวะของการก้าวเท้ากระโดด โดยใช้ลำตัวในลักษณะโน้มตัวไปด้านหน้า และจังหวะเบาเป็นจังหวะของการย่ำเท้า นอกจากนั้นลำตัวของผู้แสดงยังตั้งตรงปล่อยไปตามธรรมชาติ

ลักษณะเด่นของท่ารำกระทบไม้ไผ่

คือ การใช้ลำตัวโน้มไปด้านหน้าเพื่อเป็นการถ่ายน้ำหนักตัวในการก้าวเท้ากระโดด เพื่อข้ามเท้าในไม้ไผ่ที่กระทบกันในจังหวะห่างและจังหวะชิด และนอกจากนี้การกระโดดสปริงตัวขึ้น โดยที่ก้าวเท้าข้างหนึ่งออกไปเมื่อก้าวเท้าอีกข้างหนึ่งต่อไป เป็นการแสดงถึงความว่องไวในการเคลื่อนไหวของผู้แสดงโดยเฉพาะ

รำตำข้าว

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

การแต่งกาย ผู้หญิงสวมเสื้อกะเหรี่ยงสีขาว ยาวระดับสะโพก นุ่งซิ่นปล้องสีน้ำเงิน ไม่นิยมสวมใส่เครื่องประดับทั้งผู้แสดงชาย-หญิง ส่วนผู้แสดงชายสวมใส่เสื้อกะเหรี่ยงสีแดง นุ่งกางเกงขายาวสีดำ ซึ่งจังหวะดนตรีนั้นมีความเร้าใจและสนุกสนาน สอดคล้องกับลักษณะการรำที่ดูคล่องแคล่วว่องไว

ลักษณะท่ารำ มีการใช้ร่างกายโดยส่วนใหญ่ คือ การใช้ศีรษะตั้งตรงพบมากที่สุดในกระบวนท่าตำข้าวหรือซ้อมข้าว ศีรษะเอียงตามลำตัว และศีรษะไปตามลำตัว ลักษณะการใช้ลำตัวพบว่ามี 2 ลักษณะ คือ ลำตัวตั้งตรง และโน้มตัวไปด้านหน้า ลักษณะการใช้มือพบว่ามี 4 ลักษณะ คือ การเท้าสะเอว การงอฝ่ามือ การตบมือ และการจับมือ ลักษณะการใช้เท่าพบว่ามี 4 ลักษณะ คือ ท่าย่ำเท้า ท่ายกเท้าแตะ ท่ายกเท้า และท่ากระโดด

ทิศทางการเคลื่อนไหวพบว่า รำตำข้าวมีทิศทางการเคลื่อนไหวไปด้านหน้า และวงกลมทวนเข็มนาฬิกา ตามเข็มนาฬิกาและเคลื่อนที่ถอยหลัง จะเห็นได้ว่าท่ารำตำข้าวทั้งหมดนี้เป็นท่ารำซึ่งจัดได้ว่าเป็นการทำท่าทางประกอบการเลียนท่าธรรมชาติของท่ารำตำข้าว

ลักษณะเด่นของการรำตำข้าว

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

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

ลักษณะร่วมของท่ารำทั้ง 3 ชุด จำแนกได้ 2 ลักษณะ

1. ลักษณะกิริยาของคนและลักษณะท่ารำที่เลียนแบบมาจากธรรมชาติ จากวิถีการดำเนินชีวิต ได้แก่ การเหยียบครกกระเดื่อง การเอาข้าวมาตำและการใช้มือซ้อนข้าวในครกเป็นต้น
2. ลักษณะท่าพื้นฐานในการรำ ได้แก่ การแบมือ เท่าสะเอว การก้าวเท้า การแตะเท้า การยกเท้า

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

การแสดงรำตงจัดได้ว่าเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวกะเหรี่ยงที่มีมานานกว่า 200 ปี พร้อมๆ กันการปรากฏว่ามีชาวกะเหรี่ยงรวมถึงความเป็นผู้ที่มีใจรักในการเล่านิทาน จึงเป็นข้อสันนิษฐานว่าการแสดงรำตงน่าจะมีที่มาอยู่ 2 ประการคือ

1. มาจากพิธีการบวงสรวงแก้บนเพื่อถวายแด่พระแม่โพสพซึ่งเป็นเทพเจ้าที่ชาวกะเหรี่ยงนับถือและมีความผูกพันในการดำเนินชีวิตอย่างใกล้ชิด

2. การแสดงรำตงน่าจะเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมที่พัฒนามาจากการเล่านิทานของชาวกะเหรี่ยง

ส่วนคำว่า "ตง" มีการสันนิษฐานถึงที่มาว่าน่าจะมาจากการเลียนเสียงของเครื่องดนตรีพื้นบ้านของชาวกะเหรี่ยง คือ วาเหล่าเคาะ ที่เป็นเครื่องกำกับจังหวะหลักของการแสดง ซึ่งตรงกับคำว่า ตง หรือโตง หรือโตว์ นั่นเอง

ในด้านพัฒนาการทางการแสดงรำตงสามารถแบ่งได้เป็น 2 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 การแสดงรำตงแบบดั้งเดิม และช่วงที่ 2 การแสดงรำตงแบบปรับปรุง โดยสรุปเป็นตารางได้ดังนี้

ตาราง 13 เปรียบเทียบท่ารำตงทั้ง 2 ยุค

รำตงแบบดั้งเดิม	รำตงแบบปรับปรุง
เนื้อหาที่ใช้ในการแสดงเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับพุทธประวัติเพียงอย่างเดียว	เนื้อหาที่ใช้ในการแสดงมีหลากหลายทั้งบทบรรยายชีวิต สภาพความเป็นอยู่ บทเกี้ยวพาราสี ฯลฯ
จำนวนผู้แสดงเป็นชาย หญิงจำนวน 16 คนเป็นอย่างน้อย	จำนวนผู้แสดงเป็นชาย หญิง จำนวน 16 คน เป็นอย่างน้อย
ใช้แสดงประกอบพิธีกรรมในการแก้บน หรือทำขวัญข้าว และขอบคุณพระแม่โพสพ	ใช้แสดงได้ทุกโอกาสทั้งงานมงคล และงานอวมงคล
รูปแบบของการแปรแถวมีไม่มาก มีเพียงแถวตอนลึกและหันหน้าเข้าหาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพราะเป็นการรำเพื่อบวงสรวง	ท่ารำมีมากขึ้นเพราะมีการแตกรูปแบบออกไป มีทั้งการแปรแถวและแปรอักษร
ดนตรีที่ใช้มีเพียงไม้ไผ่และกลอง ดำเนินจังหวะช้าสม่ำเสมอ	ดนตรีมีปี่กลอง 2 หน้า ระนาดเหล็ก ฉิ่ง วาเหล่าเคาะ
แสดง ณ ลานฟาดข้าว หรือกลางทุ่งนา	การแสดงบนลานกว้าง บนเวที ทั้งในร่มและกลางแจ้ง
ทั้งชายและหญิงแต่งกายด้วยชุดประจำเผ่าดั้งเดิมเพียงอย่างเดียว ไม่แต่งหน้า	ทั้งชายและหญิงแต่งชุดประจำเผ่า เพิ่มการแต่งกายที่มีสีสันมากขึ้น แต่งหน้าเล็กน้อย

จากตารางจะเห็นว่าการแสดงรำตงได้มีการปรับเปลี่ยนไปตามสภาพสังคมในแต่ละยุคสมัยซึ่งแต่เดิมกลุ่มชนชาวกะเหรี่ยงมีความใกล้ชิดในธรรมชาติและมีความเชื่อในศาสนาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์มาก ส่งผลให้การแสดงรำตงจึงมุ่งเน้นเนื้อหาไปที่พุทธประวัติขององค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้ามากด้วยเช่นกัน อีกทั้งการแสดงก็จะมีแต่เฉพาะในพิธีกรรมเพื่อเป็นการสักการะบูชาเท่านั้น รูปแบบการแสดงจึงเป็นไปอย่างเรียบง่าย ต่อมาเมื่อเกิดความรู้สึกเบื่อหน่ายในการแสดงแบบดั้งเดิมจึงทำให้มีผู้คิดเนื้อหาในการแสดงขึ้นใหม่ มีการแต่งบทเพลงที่เกี่ยวกับสภาพวิถีชีวิต และการเกี้ยวพาราสีขึ้นมาแทน และยังได้มีการปรับเปลี่ยนและประดิษฐ์ท่ารำให้มีความหลากหลายขึ้น ซึ่งรวมไปถึงลักษณะของวงดนตรีและการเพิ่มสีสันในการแต่งกายเข้าไปอีกด้วย

องค์ประกอบในการแสดงรำตง

การแสดงรำตงใช้ผู้แสดง หรือที่เรียกว่า "คนรำ" ทั้งผู้ชายและผู้หญิง แต่โดยมากจะเป็นผู้หญิง มีช่วงอายุระหว่าง 8-16 ปี และอายุตั้งแต่ 15-17 ปีขึ้นไป นักแสดงทั้งหมดเป็นมือสมัครเล่น การคัดเลือกนักแสดงโดยมากพิจารณาจากผู้ที่มีใจรักทางด้านการแสดง และสามารถเสียสละเวลาในการซ้อมได้เป็นหลักมากกว่าในเรื่องรูปร่างหน้าตาและความสามารถ นิยมแสดงเป็นเลขคู่ 12-16 คน

การแต่งกายทั้งชายและหญิงจะแต่งกายด้วยชุดแต่งประจำชนเผ่า หญิงที่ยังไม่แต่งงานจะแต่งกายด้วยชุดกระโปรงยาวกรอมเท้า (ไช่กูกี่) ส่วนหญิงที่แต่งงานแล้วจะสวมเสื้อแขนส้ำสีแดงและนุ่งผ้าซิ่น ชายสวมเสื้อแขนส้ำสีแดงทับเสื้อเชิ้ตสีขาวแขนยางนุ่งโสร่ง อุปกรณ์ประกอบการแสดงมีผ้าเช็ดหน้าสีขาว ดอกไม้ และคบไฟ เพลงที่ร้องประกอบการแสดงเป็นภาษากะเหรี่ยงและภาษาพม่า

การแสดงใช้วงดนตรีพื้นบ้านที่มีเครื่องดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์คือ ว่าเหล่าเคาะ มีเครื่องดนตรี 5 ชนิด คือ ปี่กลองสองหน้า ระนาดเหล็ก ฉิ่ง และวาเหล่าเคาะ วงดนตรีชุดใหญ่มีการเพิ่มเครื่องดนตรีเข้าไปอีก 4 ชนิด คือ โหม่งรางฉาบ ฆ้องวง และกลองชอล ในแต่ละวงมีนักร้องหลัก 1 คน และมีนักแสดงทั้งหมดเป็นผู้ร่วมร้องด้วย

การแสดงรำตงอาจเรียกได้ว่าเป็นการแสดงเพียงอย่างเดียวของชาวกะเหรี่ยงที่ใกล้ชิดกับวิถีชีวิตความเป็นอยู่อย่างมาก กล่าวคือ ใช้แสดง 3 ลักษณะคือ การแสดงรำตงเพื่อประกอบพิธีกรรม การแสดงรำตงเพื่อความบันเทิง และการแสดงรำตงเพื่อการศึกษาและสาธิต โดยการแสดงรำตงสามารถแสดงได้ทั้งกลางวันและกลางคืน ขั้นตอนของการแสดงมีความคล้ายคลึงทั้ง 3 ลักษณะ ที่แตกต่างกันคือขั้นตอนพิธีกรรมก่อนการแสดง ในการแสดงรำตงโดยทั่วไปจะต้องมีการจัดเตรียมในเรื่องของเครื่องสังเวย อุปกรณ์ต่างๆ และมีขั้นตอนการประกอบพิธีกรรม ยกเว้นรำตงเพื่อการศึกษาและสาธิตไม่ต้องประกอบพิธีไหว้ครู ใช้เพียงตั้งจิตอธิษฐานเท่านั้น

สถานที่ในการแสดงเป็นลานโล่งกว้าง มีพื้นที่เรียบสม่ำเสมอ การแบ่งพื้นที่ออกเป็นสองส่วน คือ ส่วนที่ใช้สำหรับทำการแสดงและส่วนของนักดนตรี ตรงกลางของลานเป็นส่วนของนักแสดง ส่วนนักดนตรีจะนั่งหันหน้าเข้าหานักแสดงเสมอโดยตำแหน่งของการนั่งมีสองลักษณะ คือ นั่งทางด้านหน้าของนักแสดงและนั่งทางด้านซ้ายมือของนักแสดง ผู้ชมสามารถชมการแสดงได้รอบทิศทาง

ลำดับขั้นตอนของการแสดง

เริ่มด้วยพิธีบูชาครูโดยครูฝึกจะเป็นผู้ไปขอขมาบอกเจ้าที่เจ้าทางหรือสถานที่ที่ชาวกะเหรี่ยงให้ความเคารพนับถือ จากนั้นครูฝึกจะต้องทำเครื่องบูชาครูหรือที่ชาวกะเหรี่ยงเรียกว่า "กะต้อมปวย" นำไปถวายที่ศาลเคารพและไว้ ณ ที่แสดงอย่างละ 1 ชุด เมื่อถึงเวลาแสดงผู้แสดงทุกคนรวมทั้งครูฝึกจะต้องขอขมาบอกกล่าวครูบาอาจารย์ จากนั้นทุกคนจะได้รับการพรมน้ำขมิ้นส้มป่อยที่ได้เตรียมไว้ เสร็จพิธีจึงเริ่มการแสดงที่เป็นการโหมโรงเพื่อเป็นการเรียกผู้ชม การโหมโรงจะเป็นการแสดงการบรรเลงเครื่องดนตรีพื้นบ้านประกอบการร้องเพลงกะเหรี่ยงใช้เวลาในการแสดงประมาณ 30 นาทีจนถึง 1 ชั่วโมงโดยประมาณ แล้วจึงเริ่มดำเนินการแสดงต่อไป ระยะเวลาในการแสดงทั้งสิ้นประมาณ 3-4 ชั่วโมง

บทบาทของรำตงกับชาวกะเหรี่ยงมี 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

ท่ารำตงแบ่งได้เป็น 5 ประเภท คือ

1. ลักษณะท่ารำหลักที่สันนิษฐานว่าน่าจะมาจากท่ารำเดิมของชาวกะเหรี่ยง
2. ท่ารำที่เลียนแบบจากธรรมชาติ
3. ท่ารำที่ได้มาจากการดัดแปลงท่ารำอื่น
4. ท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่
5. ท่ารำที่มาจากท่ารำพื้นฐานทางนาฏยศิลป์ไทย เนื่องจากมีความใกล้ชิดกับชาวไทย จึงก่อให้เกิดการเลื่อนไหลทางวัฒนธรรม

การแสดงรำตงของชาวกะเหรี่ยงนั้น จัดเป็นการแสดงพื้นบ้านที่มีกระบวนการทางความคิดและกระบวนการรำที่เป็นระบบ ซึ่งแอบแฝงอยู่ในภูมิปัญญาของบรรพบุรุษที่ได้คิดและสอดแทรกไว้ในการแสดงอย่างแยบคาย ทั้งนี้ก็เพื่อให้เกิดเป็นแบบแผนของการแสดงอันจะเป็นการบ่งบอกถึงความมีวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตนนั่นเอง

เหตุผลที่ทำให้รูปแบบการรำตง

กล่าวโดยสรุปนาฏลักษณ์ของรำกะเหรี่ยง คือมีรากฐานความเชื่อเหมือนกัน ต่อเมื่อมีการแยกย้ายกันไปตั้งถิ่นฐานที่ต่างออกไป มีบริบทที่แตกต่าง แต่ยังคงมีนาฏยลักษณ์ร่วมกัน ซึ่งจะมีต่างกันบ้างก็สะท้อนความเป็นอยู่ในขณะนั้น แต่ความเชื่อดั้งเดิมตามบรรพบุรุษก็ยังคงแฝงอยู่ในการแสดงเช่นเดิม

การรำของกลุ่มตระกูลภาษาออสโตรเอเชียติก

มีการศึกษาเกี่ยวกับการรำของกลุ่มตระกูลนี้ จำนวน 3 เล่ม คือ ศึกษาเกี่ยวกับชาวเขมรถิ่นไทย ศึกษาเกี่ยวกับชาวชองที่จังหวัดกาญจนบุรี และการรำมอญ 12 เพลงที่เกาะเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

การรำของเขมรถิ่นไทย

เรือมอันเร หรือลูดอันเรา คือการแสดงรำกระทบสากของกลุ่มชนชาวเขมรถิ่นไทย ที่ตั้งถิ่นฐานกลุ่มชาวบ้านดงมิน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ ซึ่งบริเวณที่ชาวเขมรอพยพเข้ามาอาศัยอยู่นั้นเดิมมีชนชาติกูยหรือส่วยอาศัยอยู่ก่อนแล้ว ต่อมาได้มีการผสมกลมกลืนวัฒนธรรม จนเกิดเป็นชื่อเรียกว่า เขมรป่าดงหรือเขมรถิ่นไทย

การละเล่นเรือมอันเรหรือรำกระทบสากเป็นวัฒนธรรมใหม่ที่ชาวเขมรไทยสร้างขึ้น เนื่องจากไม่มีพบในกัมพูชา การรำกระทบสากนั้นพบในอินโดนีเซียและฟิลิปปินส์ ที่อาจจะเป็นไปได้ว่าชาวเขมรถิ่นไทยได้รับวัฒนธรรมนี้ผ่านการทำการค้าขายหรือการติดต่อกัน

เรือมอันเรเป็นศิลปะการร่ายรำที่เกิดจากวิถีชีวิตชาวนาของชาวเขมรถิ่นไทย ลักษณะเรือมอันเรที่ทำการศึกษามีทั้งเรือมอันเรแบบชาวบ้าน ศึกษาจากกลุ่มชาวบ้านดงมิน ตำบลคอโค อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ และเรือมอันเรที่แสดงในปัจจุบัน ศึกษาจากกลุ่มข้าราชการที่เป็นผู้ปรับปรุงเรือมอันเร

พัฒนาการเรือมอันเร

ช่วงแรก การละเล่นเรือมอันเรของชาวบ้านมี 3 จังหวะ เล่นเพื่อพักผ่อน

ช่วงปรับปรุง เป็นท่าอิสระของชาวบ้าน และท่ารำในนาฏศิลป์ไทย กำหนดรูปแบบดนตรีให้บรรเลงด้วยวงเรือมอันเร บทร้องมาจากบทเพลงกันตรึม เป็นการแสดงเพื่อโชว์ความเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม

ช่วง พ.ศ. 2498 เรือมอันเร ได้รับคัดเลือกเป็นชุดการแสดงถวายหน้าพระที่นั่ง โดยมีการเพิ่มท่ารำอีก 1 ท่า พัฒนาดนตรีด้วยการเชื่อมจังหวะให้เล่นได้ต่อเนื่อง

ช่วง พ.ศ. 2503-2543 เรือมอันเรมีส่วนร่วมในการแสดงประเพณีงานช้างของจังหวัดสุรินทร์มีการเพิ่มท่ารำไหว้ครู และการหมุนสลับตำแหน่งในการเข้าสาก เป็นการแสดงเพื่ออุตสาหกรรมท่องเที่ยว

รำเรือมอันเร มีลักษณะการรำประกอบด้วยท่ารำรอบสาก ท่ารำเข้าสาก ท่ารำตลกพลิกแพลงของชาวบ้านที่รำยั่วพร้อมในการรำตลกพลิกแพลงด้วย

เอกลักษณ์ของการแสดงเรือมอันเร มีดังนี้

ตาราง 14 เอกลักษณ์การแสดงเรือมอันเร

แบบชาวบ้าน	ในสถานศึกษา
เท้า ย่ำเท้า ก้าวแตะ ก้าวขยับ ก้าวแล้ววางหลัง ก้าวและยกเท้า ก้าวกระโดด	ก้าวขยับ ก้าวแตะ ก้าวหน้า เหลี่ยมเท้า ก้าวหน้าและวางเท้า ย่ำเท้าโดยตีดสันเท้าให้สูง ย่ำโดยยกสันเท้าไปด้านหลัง
มือ ตั้งวงมี 3 ระดับ บน กลาง ตั้งมือตึงแขนข้างตัว จีบ จีบคว่ำ หงายระดับเอว จีบต่อศอก จีบปรกหน้า ส่งหลัง ม้วนมือ	ตั้งวงบนกลาง ล่าง หน้า สอดสูงมือเดียว พรหมสี่หน้า จีบมือ ม้วนมือ แทงมือ
ตัว ตัวตรง โน้มด้านหน้า เบี่ยงออกด้านข้าง	-
หัว ตรงและเอียงตามตัว • ย่ำเท้าโดยไม่ย่อตัวหรือสะดุ้งตัวมาก ใช้การเดินรำเหมือนกิริยาปกติ • รำยั่ว เป็นจังหวะย่ำเท้าชัดเจน เน้นโน้มตัวหน้าเบี่ยงออกข้าง	ตรงและ เอียงตามตัว นั่งคุกเข่าทับสันเท้า นั่งกระทบกัน นั่งชันเข่า • ทิ้งน้ำหนักขณะก้าวเท้า แตะ ขยับเท้า • ชายกันเข่ากว้างเหมือนย่อตัวตลอด

ลักษณะเรือมอันเรในสถานศึกษาไม่สามารถตอบสนองความรู้สึกของชาวบ้านได้เท่าเรือมอันเรชาวบ้าน เนื่องจากมีกฎเกณฑ์และแบบแผนทำให้ความสนุกสนานที่จะเกิดจากอารมณ์การมีส่วนร่วมและแสดงความรู้สึกอย่างมีอิสระ ตลอดจนแสดงความสามารถเฉพาะบุคคลอาทิ ท่าทางตลกพลิกแพลงมีการวางอวัยวะส่วนหัวลงตรงกลางสากเกิดขึ้นได้น้อย

การฟ้อนรำของชาวชอง

มีการศึกษา การฟ้อนรำของชาวชองที่หมู่บ้านกระทิง ตำบลพลวง อำเภอมะขาม จังหวัดนนทบุรี ของหฤทัย นัยโมกข์

ชองเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่เป็นชนกลุ่มน้อย มีถิ่นที่อยู่อาศัยอยู่ทางภาคตะวันออกของประเทศไทย แถบจังหวัดระยอง จังหวัดจันทบุรี และจังหวัดตราด ซึ่งในปัจจุบันพบว่า มีชาวชองอาศัยอยู่มากที่สุดในจังหวัดจันทบุรี แถบอำเภอมะขามและอำเภอโป่งน้ำ

ในปัจจุบัน นอกจากชาวชองจะมีความเชื่อในเรื่องผีแล้ว ในระยะหลังเมื่อสังคมชาวชองเปิดรับความเจริญจากสังคมเมืองมากขึ้น ประกอบกับนโยบายของประเทศในสมัยรัชกาลที่ 5 ประกาศไม่ให้มีคนเผ่าอื่น นอกจากคนไทยและต้องนับถือศาสนา ชาวชองจึงนับถือศาสนาพุทธและประกอบกิจกรรมทางศาสนาพุทธ เช่นเดียวกับคนไทยโดยทั่วไป นอกจากนั้นก็ยังเชื่อเรื่องผลของการกระทำ คือ กรรมดี กรรมชั่ว ตามหลักพระพุทธศาสนาอีกด้วย ศาสนาพุทธ จึงเป็นส่วนช่วยเสริมค่านิยมและความเป็นคนไทยของชาวชองมากขึ้น แต่ไม่ได้มีส่วนในการเปลี่ยนแปลงทัศนคติหรือความเชื่อดั้งเดิมในการนับถือผีบรรพบุรุษแต่อย่างใด

ประเภทพิธีกรรมของชาวชอง แบ่งเป็น 3 ประเภทคือ

1. พิธีกรรมที่นิยมทำเป็นประเพณีในรอบ 1 ปี ได้แก่ ประเพณีเผาข้าวหลาม ในเดือนยี่ถึงเดือนห้า ประเพณีตำข้าวเม่า ในเดือนสิบเอ็ดถึงเดือนสิบสอง ส่วนเดือนเจ็ดถึงเดือนสิบเอ็ด เป็นช่วงฤดูกาลทำนา และเข้าป่าหาของป่าจึงไม่มีการละเล่นและประกอบพิธีใด ๆ
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 เป็นการแสดงออกที่สอดคล้องกับลักษณะการดำเนินชีวิตที่เรียบง่ายของชาวชอง องค์ประกอบการแสดง อาทิ อุปกรณ์การแสดงก็เป็นอุปกรณ์ที่มีใช้อยู่ในชีวิตประจำวัน เครื่องดนตรีเป็นเครื่องประกอบจังหวะที่หาได้อย่างง่ายๆ อาทิ กลองไม้กรับ

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

ลักษณะท่ารำ

มีการใช้ร่างกาย คือ มือและแขน ศีรษะ เท้า ลำตัว รวมไปถึงทิศทางการเคลื่อนไหวในการฟ้อนรำ ดังนี้

การใช้มือและแขน 6 ลักษณะ ได้แก่ มือถืออุปกรณ์ ทำมือ แบมือ มือจีบ ม้วนมือ มือลักษณะอื่นๆ เช่น พนมมือ ป้องมือ ตบสะโพก เป็นต้น

การใช้มือและแขน 6 ตำแหน่ง ระดับศีรษะ หรือสูงกว่า ระดับไหล่ ระดับต่ำกว่าไหล่ ส่งมือยื่นไปข้างหน้า ส่งมือยื่นไปข้างหลัง ลักษณะมืออยู่ข้างลำตัว

การใช้เท้า มี 4 ลักษณะ คือ ยืนตรง ก้าวเท้าข้างใดข้างหนึ่ง ก้าวกระโดดยกเท้า การย่ำเท้า ในลักษณะต่างๆ จากท่ารำที่ปรากฏพบว่า มีการย่ำเท้า อีก 6 ลักษณะ ได้แก่ ย่ำเท้า 2 จังหวะ (ย่ำ-แตะ) ย่ำเท้า 1-2-3 แตะ ย่ำเท้าแบบ 1-2-ถอย-ก้าว, ย่ำเท้าเดินขึ้นไปข้างหน้า และย่ำเท้าถอยลงมาข้างหลัง

การใช้ลำตัว มี 5 ลักษณะ คือ ลำตัวตรง ลำตัวแหงนไปข้างหลัง ลำตัวก้มต่ำมาข้างหน้า ลำตัวเอนไปทางซ้าย ไปทางขวา

ลักษณะการใช้ศีรษะ พบว่ามีการใช้ศีรษะ 5 ลักษณะ คือ ศีรษะตั้งตรง ศีรษะเอียงซ้าย ศีรษะเอียงขวา ก้มต่ำมาข้างหน้า เงยขึ้นแหงนไปข้างหลัง

ส่วนทิศทางในการเคลื่อนไหว จากการศึกษาพบว่า ในการฟ้อนรำทั้ง 3 พิธี มีการเคลื่อนไหวในลักษณะต่างๆ 6 ลักษณะ คือ เดินเป็นวงกลม เดินขึ้นไปข้างหน้า เดินถอยหลัง เคลื่อนไปทางซ้าย เคลื่อนไปทางขวา หยุดอยู่กับที่

การฟ้อนรำของชาวชองใน 3 พิธีที่ยกมาศึกษา จากท่ารำทั้งหมด มีท่าทางที่เลียนแบบมาจากท่าทางตามธรรมชาติ โดยเฉพาะกิริยาของคนมากที่สุด และมีท่าทางที่เลียนแบบมาจากกิริยาของสัตว์น้อยที่สุด ทั้งนี้อาจจะเป็นผลเนื่องมาจากการฟ้อนรำแทรกอยู่ในขั้นตอนของพิธีกรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิตของชาวชอง ท่าทางที่แสดงออกมาขณะฟ้อนรำ จึงเป็นท่าทางที่เลียนแบบกิริยาของคนเป็นส่วนมาก ผสมกับท่าทางที่เป็นพื้นฐานในการฟ้อนรำทั่วไป เช่น มือจีบ มือแบ ในลักษณะต่างๆ นั่นเอง

นาฏยลักษณ์ท่ารำและรูปแบบในการฟ้อนรำของชาวชอง

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 แกว่งแขนพร้อมกับขยับตัว จากนั้นจึงค่อยๆ เคลื่อนที่ คือ แกว่งแขนแล้วก้าวเท้าเคลื่อนที่ไปข้างๆ เป็นต้น
4. ลักษณะท่ารำที่แสดงออกมานั้น แสดงออกตามอารมณ์ และความรู้สึกของผู้ฟ้อนรำ เช่น ในพิธีแต่งงาน ผู้ฟ้อนรำสมมุติตัวเองเป็นสัตว์ ก็จะแสดงท่าทางออกมาเป็นสัตว์ตามอารมณ์และความรู้สึกผู้ฟ้อนรำที่เกิดขึ้นในขณะนั้น
5. ลักษณะของการฟ้อนรำ มีความสัมพันธ์กับองค์ประกอบพิธีกรรม กล่าวคือ ลักษณะของสถานที่ที่ใช้ในการประกอบพิธี มีอิทธิพลต่อรูปแบบลักษณะการเคลื่อนไหวของผู้ฟ้อนรำ สัมพันธ์กับอุปกรณ์ เครื่องใช้

ในการประกอบพิธีกรรม เห็นได้จากลักษณะท่ารำที่ปรากฏผู้ฟ้อนรำมักใช้มือถืออุปกรณ์ประกอบการฟ้อนรำ และจากการศึกษายังพบว่าในพิธีกรรมที่มีบทร้อง เช่น ผีหิ้ง ผีโรง ผู้ฟ้อนรำลุกขึ้นท่ารำตามบทร้อง ทำให้ปรากฏเป็นท่าทางในการฟ้อนรำทั้ง 3 กระบวนท่า ในพิธีเล่นผีหิ้ง และผีโรง นอกจากนี้การทำท่าทางต่างๆ ยังมีความสัมพันธ์กับเครื่องดนตรีที่ใช้กล่าวคือ เครื่องดนตรีที่มีเป็นเครื่องประกอบจังหวะ คือ กลองและไม้กรับ ผู้ฟ้อนรำก็จะทำท่าทางตามจังหวะของกลองไม้กรับที่ตีประกอบทุกกระบวนท่า

การรำของมอญ

การศึกษาเกี่ยวกับรำมอญเกาะเกร็ด จังหวัดนนทบุรีของบุญศิริ นิยมทัศน์ มีองค์ความรู้ดังนี้

ชาวมอญเป็นกลุ่มชน มีถิ่นฐานเดิมในสหภาพพม่า ภายหลังจากการรุกรานของพม่า มอญได้อพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารพระมหากษัตริย์ไทยตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา สมัยสมเด็จพระมหาธรรมราชา โดยได้อพยพมาอยู่บริเวณนครนายก

สมัยพระนารายณ์มหาราช มอญอพยพมาอยู่ที่ตำบลสามโคก

สมัยสมเด็จพระที่นั่งสุริยาอัมรินทร์ได้จัดให้มอญอยู่บริเวณด่านเจดีย์สามองค์

สมัยกรุงธนบุรี พระเจ้าตากสินมหาราช มอญเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารโดยการนำของพระยาเจ่ง ตั้งภูมิลำเนาอยู่ปากเกร็ด แขวงเมืองนนท์ และปทุมธานี

สมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้ชาวมอญอพยพตั้งภูมิลำเนาอยู่ในแคว้นเมืองปทุมธานี นนทบุรี นครเขื่อนขันธ์ พระประแดง

จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์มอญโดยทั่วไปที่อาศัยอยู่ในแต่ละจังหวัดได้นำวัฒนธรรมประเพณีต่างๆ เข้าสู่ท้องถิ่นที่ชาวมอญตั้งรกรากอยู่ มีประเพณีที่เหมือนกันคือประเพณีสงกรานต์ ในประเพณีดังกล่าวนี้มีรำมอญร่วมในเทศกาลนี้ด้วย

วัดเป็นสถานที่สำคัญของชุมชนชาวมอญใช้ประกอบกิจกรรมต่างๆ อันเนื่องจากประเพณีต่างๆ ตลอดทั้งปี อาทิ ประเพณีเกี่ยวกับชีวิต คือการเกิด การแต่งงาน การบวช พิธีศพ ประเพณีเนื่องในวันสำคัญทางศาสนา เช่น วันออกพรรษา ตักบาตรน้ำผึ้ง ประเพณีเนื่องในเทศกาลวันสงกรานต์ แห่ข้าวแช่ แห่ปลา แห่หางหงส์ แห่น้ำหวาน เป็นต้น

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

ประเภทรำมอญในปัจจุบันพบว่ามี 2 ลักษณะ

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

พิธีรำเป็นผี เป็นความเชื่อของมอญในชุมชนสามโคก จังหวัดปทุมธานี ชุมชนมอญบางกระดี่ เขตบางขุนเทียน กรุงเทพฯ ชุมชนมอญท่าม่วงจังหวัดกาญจนบุรี และชุมชนบ้านโป่ง จังหวัดราชบุรี

ส่วนรำประกอบพิธีกรรมของมอญเกาะเกร็ด คือ รำเข้าทรงเจ้าพ่อ โดยจัดในวันขึ้น 1 ค่ำเดือน 6 จัดพิธีบริเวณศาลเจ้าพ่อหนุ่มคือเจ้าพ่อเกษแก้ว ไชยฤทธิ์ ตั้งอยู่หมู่ที่ 1 ตำบลเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

2. รำมอญ 12 เพลง

เป็นส่วนหนึ่งในประเพณีเนื่องในเทศกาล ใช้ระยะเวลาในการรำหนึ่งชั่วโมง ซึ่งมีท่ารำทั้งหมด 12 ท่า รำมอญทั้งสองลักษณะใช้ดนตรีปี่พาทย์มอญบรรเลงประกอบในการรำ ดังนั้นเพลงที่ใช้บรรเลงจึงใช้ทั้งพิธีกรรมรำผีและรำมอญ 12 เพลง

การรำมอญ 12 เพลง มีครูผู้มีชื่อเสียง ครูสุนทรี ลำใยทอง ปัจจุบันอายุ 81 ปี และครูปรุง วงศ์จำนงค์ ปัจจุบันอายุ 73 ปี ครูทั้งสองท่านได้รับการถ่ายทอดท่ารำมอญจากครูปริก ชาวตะเคียน ซึ่งในอดีตมีการรำมอญโดยการถ่ายทอดท่ารำในระบบเครือญาติ

เพลงที่ใช้รำทั้งหมด 12 เพลง และจำนวน 12 ท่า ดังนี้

เพลงที่ 1	เพลงยากจ่างหะเป้น	ท่าที่ 1	เรียกว่า เปริง เปริง
เพลงที่ 2	เพลงถะบ๊ะชาน	ท่าที่ 2	เรียกว่า ฮะบะทาน
เพลงที่ 3	เพลงคอมทอ	ท่าที่ 3	เรียกว่า ฮะบะทาน
เพลงที่ 4	เพลงขะวัวตัว	ท่าที่ 4	เรียกว่า ฮะบะทาน
เพลงที่ 5	เพลงขะวัว ขะนอม	ท่าที่ 5	เรียกว่า เปริงอย่างเปราะ
เพลงที่ 6	เพลงนี้ไม่มีผู้ใดทราบชื่อ	ท่าที่ 6	เรียกว่า ฮะบะทาน
เพลงที่ 7	เพลงกะยาน หรือเพลงซ๊าดย่าด หรือเพลงกะวะกลั๋ว	ท่าที่ 7	เรียกว่า อะโมตะตา
เพลงที่ 8	เพลงมอญคละ	ท่าที่ 8	เรียกว่า โปดโมน
เพลงที่ 9	เพลงหะว่าย	ท่าที่ 9	เรียกว่า ฮะปายขะนมจีน
เพลงที่ 10	เพลงเมี่ยง-ปล้าย-หะเลี่ย	ท่าที่ 10	เรียกว่า อะเรียงเดิง
เพลงที่ 11	เพลงป๊ากเมียะ	ท่าที่ 11	เรียกว่า ปุ้มเประฮะเระ
เพลงที่ 12	เพลงนกขมิ้น	ท่าที่ 12	เรียกว่า ปุ้มเประฮะเริน

โดยมีเพลงไทย 2 เพลง คือ เพลงมอญคละ และเพลงนกขมิ้น จึงมีการรำทั้งหมด 12 เพลง จำนวน 12 ท่า เข้ากับนาฏศิลป์ไทยเพิ่มท่าอีก 6 ท่าคือ ละโกน ท่าพะวาย บทละโกน บทโศกแขกลาว รวมท่ารำทั้งหมด 18 ท่า แต่ปัจจุบันรำมอญทั้งหมด 12 เพลง จำนวน 12 ท่า ส่วนท่าที่ประยุกต์เพิ่ม 6 ท่า คือท่าไม่นิยมรำ เพราะเนื่องจากเวลาในการจำกัดประกอบกับความนิยมของผู้ชมเปลี่ยนแปลงไป ดังนั้น การถ่ายทอดท่ารำมอญ จึงยึดวัตถุประสงค์เพื่อการอนุรักษ์รำมอญเกาะเกร็ด

ลักษณะเฉพาะของรำมอญเกาะเกร็ด

1. การตั้งชื่อท่ารำ มี 2 ประเภท ประเภทแรกการตั้งชื่อเลียนเสียงเครื่องดนตรี ตะโพน กลองในทำนองจังหวะ อีกประเภทการตั้งชื่อตามลักษณะท่ารำโดยมีความหมายถึงความเป็นอยู่ของชาวมอญ

2. การเรียงลำดับท่ารำตั้งแต่ต้นจนจบ มีความต่อเนื่องกันเกี่ยวกับการบูชาครู อธิษฐานของพร วิถีการดำรงชีวิต อาหารการกิน อาชีพ ตามลำดับ

3. ท่ารำในแต่ละเพลงมีชื่อเดียวแต่มีท่าย่อยทั้งหมด 3-5 ท่า

4. ลักษณะท่ารำที่เด่นมีท่าดังต่อไปนี้

1) ลักษณะการตั้งวงเหยียดลำแขน 90 องศา ขนานกับลำตัวและตั้งวงขนานกับอก ลักษณะศีรษะ เอียงข้างตั้งวง ลำตัวและไหล่ ข้างเดียวกันกับมือตั้งวง การใช้เท้ายืนประสมเท้าทิ้งน้ำหนักตัวข้างมือตั้งวงเหยียดลำแขนตึง

2) ลักษณะมือแบตั้งวงใช้นิ้ว 2 นิ้ว

3) เอียงข้างมือสูง กดลำตัวและศีรษะข้างมือที่จีบสูง

4) เท้าใช้ในทุกเพลง 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

ก มือแบ มี 3 แบบ คือ มือแบบตั้ง มือแบบหงาย และมือแบตะแคงฝ่ามือ

ข มือจีบแบบไทย มี 5 แบบ คือจีบคว่ำ จีบหงาย จีบปรกข้าง จีบปรกหน้าและจีบส่งหลัง

ค มือตั้งแบใช้นิ้ว 2 นิ้ว คือนิ้วชี้และนิ้วกลางชูขึ้นที่เหลือเก็บโดยใช้หัวแม่มือกดนิ้วนางและนิ้วชี้ ลักษณะนี้อยู่ในท่าอะเรียงเติง

ง 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 มอญรำทุกคนต้องฟังจังหวะของตะโพนเป็นตัวกำหนดการเปลี่ยนท่าในทำนองเตะเติ่งทิ้งและทิ้งมือเปลี่ยนท่า การเคลื่อนตัวตามจังหวะเป็งมาง 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 กราบศพและกราบนักดนตรีปี่พาทย์ ถ้าเป็นงานมงคล กราบนักดนตรีปี่พาทย์ก่อนรำและหลังรำทุกครั้ง เพื่อเป็นการระลึกถึงบุญคุณเป็นการคารวะครั้งสุดท้าย

องค์ประกอบของการรำมอญ

เวลาและสถานที่รำมอญในงานเทศกาลสงกรานต์ รำตอนบ่ายวันที่ 13 เมษายน รำบริเวณลานกว้างหน้าวัดปรมัยยิกาวาส ส่วนรำในงานศพรำตอนกลางคืนหลังจากพระสวดอภิธรรมจบแต่ละจบ สถานที่รำหน้าปราสาทที่ตั้งศพ ขนาดเนื้อที่ที่ใช้รำขึ้นอยู่กับสถานที่และจำนวนคนรำ ควรยืนห่างกันคนละ 0.5 เมตร เป็นอย่างน้อยทั้งด้านหน้าด้านข้างและด้านหนัง

โอกาสรำมอญเกาะเกร็ดในอดีตและปัจจุบัน รำในงานพระราชพิธีต่างๆ งานสมโภชเฉลิมฉลองอันเกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ งานประเพณีเทศกาลต่างๆ รำในงานที่เป็นมงคลโดยแสดงงานอวมงคล ตลอดจนแสดงเผยแพร่นาฏศิลป์มอญทั้งในและนอกพื้นที่

เพลงบรรเลงประกอบการรำมอญใช้วงปี่พาทย์มอญบรรเลงทั้งหมด 12 เพลง ชื่อเพลงและชื่อท่าเป็นภาษามอญ นักดนตรีและมอญรำนิยมเรียกลำดับเพลงแทนการเรียกชื่อเพลงเป็นภาษามอญเพราะยากต่อการออกเสียง อัตราจังหวะของเพลงมีอัตราจังหวะ 2 ชั้นและ 1 ชั้น

ดนตรีใช้วงปี่พาทย์มอญ ใช้ได้ทั้ง 3 ขนาด คือวงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่และวงปี่พาทย์มอญเครื่องห้า การเลือกขนาดของวงปี่พาทย์มอญที่ใช้แสดงขึ้นอยู่กับงบประมาณของงานนั้น

เครื่องแต่งกาย แต่งกายชุดประจำชาติ ถ้าเป็นงานมงคลสวมเสื้อผ้าและนุ่งผ้าซิ่นห่มสไบเน้นสีสันสะดุดตา แต่ถ้าเป็นงานอวมงคลใช้สวมเสื้อ นุ่งผ้าซิ่นสีดำ ห่มสไบสีขาวหรือสีไพร หรือสีเหลืองทรงผมของมอญรำเกล้ามวย ประดับมวยด้วยปิ่นปักผมหรือเครื่องประดับ เรียกว่าทะหล่ำหรือร้อยดอกไม้พันรอบมวย แต่งหน้าพอสวยงามตามสมัยนิยม

รำของกลุ่มตระกูลภาษาออสโตรเนเซี่ยน

ในประเทศไทยกลุ่มตระกูลภาษาออสโตรเนเซี่ยนแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ อูรักลาโว้ย และมอเก็น โดยมีการศึกษาการฟ้อนรำของกลุ่มอูรักลาโว้ย ของสาวิตร พงษ์วัตร มีรายละเอียด ดังนี้

การฟ้อนรำของชาวเล อูรักลาโว้ย

การศึกษาเกี่ยวกับรองเง็ง ทำการศึกษาจากกลุ่มอูรักลาโว้ย ด้านประวัติความเป็นมาและลักษณะการแสดงของรองเง็ง และงานนาฏยประดิษฐ์ มีรายละเอียด คือ กลุ่มอูรักลาโว้ย เป็นชาวเลที่ตั้งถิ่นฐานบนเกาะสิเหร่ หาดราไวย์ แหลมกา บ้านเหนือ และบ้านสะปำ จังหวัดภูเก็ต เกาะพีพี (แหลมตง) เกาะจำ เกาะปู เกาะไหง และเกาะลันตาใหญ่ ซึ่งกระจายอยู่บริเวณบ้านคลองดาว บ้านในไร่ บ้านบ่อแหงน บ้านหัวแหลม จังหวัดกระบี่ลงไปจนถึงเกาะอาดัง เกาะหลีเป๊ะ และเกาะราวี จังหวัดสตูล ชาวเลกลุ่มนี้ใช้ภาษาอูรักลาโว้ยเป็นภาษาพูด มีความเชื่อและผูกพันกับความเชื่อเรื่องผี เช่น ผีบรรพบุรุษ และผีเจ้าที่เจ้าทาง 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 ส่วนฝ่ายหญิงสวมเสื้อคอซวา ผ่าอกตลอด แขนยาว สวมผ้านุ่งปาเต๊ะมีผ้าคล้องคอยาวเหนือเข่า ทั้งฝ่ายหญิงและฝ่ายชาย จะสวมรองเท้าหรือไม่ก็ได้

ดนตรี มีดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์ประกอบการแสดงรองเง็ง 4 ชิ้น คือ ไวโอลิน รำมะนา ฉิ่ง และฆ้อง

เพลง มีเพลงหลักใช้ในการรำรองเง็งเฉพาะ 8 เพลง คือ ลากูดูวอ เลนัง ปูโจ๊ะปีซัง เมาะอีนังซวา จินตาซายัง เมาะอินังลามา อาเนาะดิดี้ และบุหงา รำไป หรือรุมบ้ารองเง็ง

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

จากการสังเคราะห์วิทยานิพนธ์ที่ศึกษาการรำของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทยพบว่า มีทั้งกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยอยู่ดั้งเดิมคือ กลุ่มไท-ลาว และกลุ่มชาวชอง เป็นกลุ่มชนที่ตั้งถิ่นฐาน ณ ที่อยู่ปัจจุบันมานานแล้ว และกลุ่มชาติพันธุ์ที่อพยพย้ายถิ่น อาทิ ชาวภูไท ชาวไทยทรงดำ ชาวมอญ ชาวกะเหรี่ยง ตั้งแต่สมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชเป็นต้นมาจนถึงรัชกาลที่ 3 ต่างก็ได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากพระมหากษัตริย์ไทยให้ตั้งบ้านเรือนอยู่ตามความเหมาะสม และได้รับพระเมตตาให้จัดการแสดงต่อหน้าพระที่นั่ง

ซึ่งกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆในประเทศนั้นล้วนมีวัฒนธรรมความเชื่อของตนเอง แต่เมื่อศึกษาในวัฒนธรรมความเป็นอยู่ ก็พบว่า ทุกกลุ่มมีการนับถือผี ทั้งผีเทพเจ้า ผีบรรพบุรุษ และผีป่า มีพิธีกรรมในการเซ่นสรวงบูชา โดยมีการฟ้อนรำแฝงอยู่พิธีกรรมนั้นๆด้วย ตลอดจนมีการนับถือศาสนาพุทธหรือคริสต์ตามมาในระยะหลังด้วย

ทั้งนี้นอกจากการฟ้อนรำในพิธีกรรมแล้ว ยังมีการฟ้อนรำที่พบในการดำเนินชีวิตประจำวัน เช่นการเกี่ยวข้าว การตำข้าว การกล่อมลูก เป็นต้น โดยการฟ้อนรำทั้ง 2 ประเภทนี้มีทั้งการฟ้อนรำในแบบดั้งเดิม การฟ้อนรำที่ฟื้นฟูขึ้นใหม่ หลังจากการเลือนหายไประยะหนึ่ง โดยมีท่ารำมาตรฐานของนาฏศิลป์ไทยเข้ามาผสม จากการที่กลุ่มชาติพันธุ์ได้เปิดรับเอาวัฒนธรรมภายนอกเข้าไปประยุกต์ใช้ แต่ยังคงความเชื่อดั้งเดิมไว้ได้

ทั้งนี้พบว่าการฟ้อนรำของชาวชอง คงเป็นการฟ้อนรำที่มีลักษณะในยุคแรกของวิวัฒนาการศิลปะการร่ายรำ เนื่องจากยังเป็นลักษณะง่าย ๆไม่มีโครงสร้างซับซ้อน ทั้งลักษณะเครื่องดนตรีก็ยังเป็นเครื่องประกอบจังหวะ ซึ่งเป็นลักษณะของเครื่องดนตรีในยุคแรกของวิวัฒนาการเช่นกัน

อีกทั้งการที่กลุ่มชนไทลื้อได้รับเอาวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์อื่นเข้าไว้แล้วปรับใช้ นั้นมาจากการอยู่ใกล้เคียงกันจึงเกิดมีการเลื่อนไหล หรือหยิบยืมวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน ซึ่งก็คือการปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมนั่นเอง

5.2 งานนาฏยประดิษฐ์

เป็นการศึกษาเกี่ยวกับวิธีการคิด วิธีการสร้างสรรค์ องค์ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยการนำชุดการแสดงของจากนาฏยศิลปินเป็นกรณีศึกษา โดยมีทั้งนาฏศิลป์แบบราชสำนักและแบบพื้นบ้านโดยมีรายละเอียดคือ

5.2.1นาฏยประดิษฐ์แบบราชสำนัก

วัชนี เมษะมาน ศึกษาประวัติ ผลงาน แนวคิด และวิธีการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล ยมะคุปต์ โดยมีกรณีศึกษาคือระบำพม่า – มอญ

ครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย ตัวพระ ตามแบบแผนละครรำดั้งเดิมถ่ายทอดท่ารำจากท่านครูหลายท่านที่มีฝีมือและมีความชำนาญเฉพาะทาง อาทิ หม่อมครูอึ่ง ละครเจ้าคุณจอมมารดาเอม หม่อมครูแย้ม(อิเหนา) หม่อมในสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ คุณครูหงิม ละครคณะเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรงเจ้าจอมมารดาวาด(อิเหนา) ในรัชกาลที่ 4 เจ้าจอมมารดาเขียน ในรัชกาลที่ 5 โดยจากการศึกษาสามารถแบ่งประสบการณ์เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยของครูลมุลได้ดังนี้

1. การซึมซับรับนาฏศิลป์ไทยแท้จากครูที่เป็นนาฏศิลป์จากแบบแผนของหลวงโดยตรงก่อนการสมรส โดยหัดละครที่วังสวนกุหลาบ ในพระอุปถัมภ์ของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมาและวังเพชรบูรณ์ ในพระอุปถัมภ์ของสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัยตลอดจนความรู้เรื่องการปรับปรุงเครื่องแต่งกาย และการแต่งหน้าตัวละคร

2. ช่วงได้รับนาฏศิลป์ของเพื่อนบ้านใกล้เคียงคือ เมื่อสมรสแล้ว ติดตามสามีคือครูสงัดไปทำงาน เช่น

- ไปอยู่เชียงใหม่ ที่คุ้มเจ้าหลวงของเจ้าแก้วนวรัฐเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่องค์ที่ 9 ซึ่งเป็นพระเชษฐาต่างพระมารดาของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ได้เรียนรู้นาฏศิลป์พม่า ลาว เงี้ยว เป็นต้น

- ไปอยู่เขมร เรียนรู้และพบเห็นการแสดงพื้นบ้านของเขมร ตลอดจนได้ยินได้ฟังจังหวะทำนองดนตรีของเขมร ตลอดเวลา 1 ปี ได้ความไวและความพลิกแพลงในการคิดท่ารำ ใช้ความผสมผสานนาฏศิลป์ระหว่างชาติเพื่อความอยู่รอดของการประกอบอาชีพละคร

3. เป็นครูสอนนาฏศิลป์ไทยและศิลปินสร้างสรรค์ โดยพ.ศ.2477 ครูลมุล ยมะคุปต์ เข้ารับราชการที่โรงเรียนนาฏดุริยางค์ กรมศิลปากร ได้สร้างสรรค์การแสดงตามที่ได้รับมอบหมาย

ผลงานนาฏยประดิษฐ์ที่ครูละมุล ยมะคุปต์ ได้คิดประดิษฐ์ขึ้นทั้งที่คิดเพียงผู้เดียวหรือร่วมคิดกับครูท่านอื่นๆ ตั้งแต่ปี พ.ศ.2477 – พ.ศ.2525 นั้น จากการศึกษาค้นคว้าพบว่า ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล มีด้วยกันประมาณ 38 ชุด แบ่งได้เป็น 6 ประเภท ดังนี้

1. ประเภทรำหรือระบำที่ยึดแบบแผนนาฏศิลป์ไทย รำแม่บทใหญ่ รำซัดชาตรี รำวงมาตรฐาน รำวรเชษฐ์
2. ประเภทระบำที่ผสมผสานทั้งอาศัยและไม่ได้อาศัยแบบแผนนาฏศิลป์ไทย ระบำพม่า-มอญ ระบำพม่าไทย-อธิษฐานระบำลาวไทย-ปณิธาน ระบำชุมนุมเผ่าไทย
3. ประเภทระบำจากภาพแกะสลักโบราณคดี ระบำทวาราวดี ระบำศรีวิชัย ระบำลพบุรี ระบำเชียงแสน
4. ประเภทระบำประกอบเครื่องดนตรี ระบำฉิ่ง ระบำกรับ ระบำกลอง ฟ้อนแคน
5. ประเภทระบำกำ-แบ (ใช้ทำท่าทางประกอบคำร้อง ไม่ตีบทแบบนาฏศิลป์ไทย) ระบำอธิษฐาน ระบำต้นตระกูลไทย ระบำเพื่อนไทย ระบำไทย (ชุมนุมเผ่าไทย)
6. ประเภทระบำเลียนแบบท่าทางของสัตว์ ระบำนกสามหมู่ ระบำกยูง ระบำกวาง ระบำไก่

แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานของครูลมุล ยมะคุปต์

1. งานส่วนใหญ่จะเป็นประเภทระบำ ใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน จำนวนผู้แสดง 6-8 คน
2. งานเชิงอนุรักษ์ คือ งานที่ยึดแบบแผนทางนาฏศิลป์ไทยที่มีอยู่เดิม นำมาคิดสร้างสรรค์เป็นระบำชุดใหม่ เช่น ระบำกฤดาภินิหาร ระบำเทพบันเทิง รำซัดชาตรี ฯลฯ ระบำเหล่านี้นอกจากจะใช้ท่ารำไทยมาตรฐานแล้ว ครูลมุลยังได้พยายามแปรแถวให้มีความสลับซับซ้อนน่าสนใจมากเป็นพิเศษ เป็นแบบอย่างให้แก่งานสร้างสรรค์ในยุคหลังสืบมา
3. งานเชิงพัฒนา
   - ใช้ข้อมูลที่ได้มาใหม่ นำมาคิดเป็นท่ารำหรือระบำตามแนวข้อมูลนั้นๆ โดยอาศัยแบบแผนทางนาฏศิลป์ไทย ผสมผสานกับแบบแผนนาฏศิลป์พันทางหรือออกภาษาที่มีมาแต่เดิมเป็นหลัก เช่น ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา ระบำพม่า-ไทยอธิษฐาน ระบำชุมนุมเผ่าไทย ฟ้อนแพน ฯลฯ
   - ใช้ข้อมูลที่ไม่ใช่นาฏศิลป์แต่เป็นศิลปะสาขาอื่น เช่น ประติมากรรม สถาปัตยกรรม จิตรกรรม นำมาประยุกต์ดัดแปลงโดยอาศัยท่ารำหลักจากข้อมูลที่ได้มา เช่น ระบำโบราณคดี 4 ชุด
4. กลวิธีในการเชื่อมท่ารำ ครูลมุลมีความสามารถพิเศษในการสร้างท่าเชื่อมในกระบวนรำทั้งไทยและออกภาษา โดยทำให้ท่านิ่งต่างๆ ที่เรียงกันอยู่เกิดความเชื่อมโยงอย่างแนบเนียนและประณีตงดงาม เช่น รำแม่บทใหญ่ รำซัดชาตรี ฯลฯ
5. โครงสร้างของระบำเหล่านี้แบ่งได้เป็น 4 ท่อน คือ
   - รำออก
   - รำพร้อม

- รำเดี่ยว หรือรำพร้อมกันแต่เปลี่ยนอัตราจังหวะของทำนองเพลง
- รำเข้า

6. การแปรแถว พบว่าครูลมุลมีความสามารถใช้การแปรแถวถึง 20 รูปแบบ อาทิ แถวตอนเรียงหนึ่ง ปากพนัง ซ้อนรูปปิรามิด จับคู่หน้ากระดานสองแถว สลับฟันปลา

7. เป็นงานตามรูปแบบหรือแนวความคิดที่ผู้บังคับบัญชาประสงค์ในแต่ละช่วงที่รับราชการ

8. คิดงานอย่างรวดเร็วฉับไว ปฏิบัติท่ารำให้เห็นตามจุดประสงค์ทันที

แหล่งความคิดหรือที่มาของการออกแบบท่ารำระบำพม่า-มอญ สันนิษฐานว่าครูลมุลได้แหล่งข้อมูลความคิดมาจากแหล่งดังต่อไปนี้

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

2. มอญในละครพันทาง คือการนำท่ารำมอญมาประยุกต์ใช้ในนาฏศิลป์ไทยในละครพันทางซึ่งเกิดขึ้นในปลายรัชกาลที่ 4 โดยเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง ได้นำเรื่องต่างๆในพงศาวดารต่างชาติมาแสดง ซึ่งละครพันทางก็ยังเป็นที่นิยมและนำออกมาแสดงตลอดเวลา แม้เมื่อครูลมุล ยมะคุปต์เข้ามาฝึกหัดละครอยู่ที่วังสวนกุหลาบและวังเพชรบูรณ์ก็ยังเคยรับบทบาทเป็นตัวสมิงนครอินทร์ เรื่องราชาธิราช

3. พม่าในละครพันทาง เนื่องจากไม่ปรากฏชุมชนของชาวพม่าอย่างเด่นชัดในไทยเช่นชุมชนชาวมอญ ท่ารำของพม่าในระบำพม่า-มอญ น่าจะรับมาจากการแสดงละครพันทาง และเรื่องที่เด่นก็คือเรื่องราชาธิราช จะปรากฏท่ารำเด่นๆ ของพม่าอยู่ในละครมากมาย เนื่องจากละครพันทางเรื่องราชาธิราชเป็นเรื่องเกี่ยวกับการทำสงครามระหว่างพม่า-มอญ เช่น เสมอพม่า พม่าเดินทัพ ฯลฯ เป็นต้น

4. ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตาของทางภาคเหนือ ได้ข้อมูลมาจากเมื่อคราวที่ครูลมุลขึ้นไปเป็นครูสอนนาฏศิลป์ของภาคกลางให้แก่เจ้านายฝ่ายเหนือที่คุ้มของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี เมื่อ พ.ศ.2467 และได้นำมาเผยแพร่เมื่อคราวเปิดโรงละครเฉลิมกรุง เมื่อปี พ.ศ.2476 รัชกาลพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

ลักษณะเด่นที่ปรากฏในท่ารำของพม่า มีดังนี้

1. ลักษณะของใบหน้า ก้มหน้าลงดิน เงยหน้าขึ้นฟ้า บิดใบหน้าไปทางซ้าย-ขวา

2. ลักษณะการใช้มือ ฝ่ามือแบคว่ำลงดิน ลักษณะเป็นแนวนอนระดับเอว ฝ่ามือหงายขึ้นฟ้า ลักษณะแนวนอนระดับเอว พลิกฝ่ามือระดับเอว ฝ่ามือตั้งให้ปลายนิ้วทั้งหมดชี้ขึ้นฟ้า ลักษณะแนวตรงสูงระดับหน้า ฝ่ามือหงายขึ้น ปลายนิ้วชี้เข้าหาท้ายทอย ฝ่ามือปักลงให้ปลายนิ้วชี้ลงดินในลักษณะแนวตั้ง มือจีบนิ้วชี้ – หัวแม่มืองอเข้าหากัน ปลายนิ้วไม่ติดกัน นิ้วที่เหลือดึงออกห่างจากกัน

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 ชอยเท้าอยู่กับที่ กระแทกส้นเท้า กระโดดไขว้เท้าสลับซ้าย-ขวา กระโดดเหยียดเท้า-งอเท้าไปข้างๆ กระโดดก้าวเท้าไปด้านข้างซ้าย-ขวา กระโดดยกเท้าสลับซ้าย-ขวา ย่ำถัดเท้า

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

8. ท่ารำจะอยู่ในลักษณะกว้างออกจากตัว

9. ลักษณะเครื่องแต่งกาย

- ผ้าคล้องคอที่ใช้เป็นอุปกรณ์ประกอบท่ารำ
- ผ้านุ่งยาวกรอมเท้า เมื่อมีการเคลื่อนที่จึงต้องมีการตวัดเตะผ้าให้พ้นจากการก้าวเท้าหรือการเคลื่อนที่ของท่ารำ

ลักษณะเด่นของท่ารำมอญ

1. ลักษณะของใบหน้า ใบหน้าตั้งตรงไปทางใดทางหนึ่ง เหลียวใบหน้าไปทางซ้ายและขวา

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

3. ลักษณะของลำแขน งอแขน ยกศอกระดับไหล่ งอแขน ยกศอกระดับอก ตึงแขน ระดับไหล่ ตึงแขนส่งไปข้างหลัง

4. ลักษณะการใช้ลำตัว ลำตัวหันข้างซ้าย-ขวา ลำตัวตั้งตรง กล่อมตัว คือการกดไหล่ กดเอวข้างเดียวและกลับไปกดไหล่กดเอวอีกข้างหนึ่ง

5. ลักษณะการทรงตัว น้ำหนักตัวจะเท่ากันเมื่อจะเอนไปข้างใดจะถ่ายน้ำหนักไปข้างนั้นพร้อมๆ กันเล็กน้อย ใช้วิธีการยืดยุบเข่าในการทรงตัว

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

7. การนับจังหวะ ใช้ท่ารำเดียวปฏิบัติซ้ำกันอย่างต่อเนื่อง แต่นับจังหวะซ้ำถึง 30 หรือ 20 ครั้ง

8. ท่ารำแต่ละท่ามักอยู่กับที่ ไม่ค่อยเคลื่อนที่ เพียงเคลื่อนเท้าตามเส้นขนานเพื่อการแปรแถวหรือเปลี่ยนท่ารำ

เมื่อพิจารณาเปรียบเทียบท่ารำมอญของครูลมุลและท่ารำมอญ 12 เพลง จากการศึกษาของบุญศิริ นิยมทัศน์ แล้วพบว่าเป็นการนำเอาเอกลักษณ์ของรำมอญมาใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ

วิธีการสร้างสรรค์ระบำพม่า-มอญ ด้วยการแสดงเอกลักษณ์ที่ละชาติ กล่าวคือ

1. การเปิดตัวด้วยการให้ผู้แสดงระบำพม่านำออกในท่วงทำนองเพลงและลีลาท่ารำทางนาฏศิลป์ อันเป็นเอกลักษณ์ของพม่าที่เต็มไปด้วยความเข้มแข็งและคล่องแคล่ว โดยการตวัดเท้าเตะชายผ้านุ่ง การแหงนหน้า การแอ่นลำตัว การปฏิบัติกิริยามือและเท้าในท่วงท่ารำ การทำวงด้วยการหักข้อศอกงอโค้ง

2. มอญรำในท่วงทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ของมอญ คือ เชื่องช้า นุ่มนวล โดยยึดแบบแผนและนาฏยลักษณ์ของความเป็นมอญทั้งอดีตและปัจจุบัน โดยผู้แสดงฝ่ายพม่าได้แสดงนาฏยลักษณ์ของตนเองอีกครั้ง ด้วยท่วงทำนองเพลงที่เปลี่ยนเป็นจังหวะเร่งเร้าตามเชื้อชาติ

3. ผู้แสดงทั้งฝ่ายพม่า – มอญ จะรำพร้อมกันในท่วงทำนองดนตรีที่เหมือนกันอยู่ในอัตราจังหวะของเพลงเท่ากัน ท่ารำที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันแตกต่างกันที่นาฏยลักษณ์ของทั้งสองฝ่ายที่สามารถผสมผสานและกลมกลืนกันได้

โดยใช้ท่ารำที่เป็นต้นแบบของเดิม เพื่อเป็นการสื่อให้ผู้ชมได้เห็นถึงความงามที่ปรากฏทางนาฏศิลป์ทั้งของพม่า-มอญ พร้อมกัน

สุกัญญา ทรัพย์ประเสริฐ ทำการศึกษาคุณสมบัติของผู้เป็นนักนาฏยประดิษฐ์จากประทิน พวงสำลี แนวคิด วิธีการสร้างสรรค์และรูปแบบผลงาน จากข้อมูลที่ได้สามารถประมวลออกมาเป็นองค์ความรู้ในการประยุกต์สร้างสรรค์ชุดการแสดงเดิมให้เป็นชุดการแสดงใหม่ดังนี้

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน

1. เกิดจากจินตนาการ
2. เกิดจากประสบการณ์การเรียนรู้ที่ได้สั่งสม
3. เกิดจากความประทับใจในตัวบุคคลและชื่นชมผลงาน

เอกลักษณ์ผลงานนาฏยประดิษฐ์ของอาจารย์ประทิน พวงสำลี

1. การสร้างสรรค์ผลงานสำหรับผู้ใหญ่ชม ตลอดจนผู้มีประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์ จึงมีความพิถีพิถันผลงานสำหรับเด็ก นำนาฏยศัพท์ การแสดงออกแบบท่าทางธรรมชาติของของมนุษย์มาประยุกต์ ใช้มือและเท้าให้สัมพันธ์กับทำนองเพลงเป็นหลัก
2. ให้ความสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงาน
    - ด้านการแปรแถวและเคลื่อนไหวบนเวที เฉพาะสำหรับเด็กจะเป็นหน้ากระดาน เพื่อแสดงให้ผู้ปกครอง
    - ด้านอุปกรณ์ ความสวยงาม ความแปลกใหม่ แก้ปัญหาผู้แสดงที่ไม่สันทัดในท่ารำ
    - จากกรณีศึกษาทั้ง 3 ชุดการแสดง ยึดหลักนาฏศิลป์ไทยมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบท่ารำ ท่าเต้น
3. พัฒนารูปแบบนาฏศิลป์ให้ทันสมัย ทันเหตุการณ์และความเปลี่ยนแปลงทางสังคมไทย เพื่อให้นาฏศิลป์ได้ดำรงอยู่ ได้แทรกความรู้ด้านนาฏศิลป์
4. รูปแบบงานนาฏยประดิษฐ์มี 7 ประเภท คือ
    - ประเภทรำถวายพระพรและรำอวยพร คือการแสดงเพื่อรำสดุดี ถวายพระพร อวยพรในโอกาสต่างๆ โดยมุ่งเน้นความสวยงามของกระบวนท่ารำ ความประณีตของดนตรี เพลงร้อง เครื่องแต่งกาย และการแปรแถวมากกว่าการแสดงประเภทอื่นๆ
    - ประเภทเลียนแบบธรรมชาติของสัตว์ คือกระบวนการแสดงด้วยการเลียนแบบกิริยา ท่าทางของสัตว์ รวมถึงการท่านาฏศิลป์ไทยมาประยุกต์ให้ใกล้เคียงกับท่าทางของสัตว์นั้นๆ
    - ประเภทพันทาง การนำเอารูปแบบของชาติอื่นมาประยุกต์ใช้ โดยยึดเกณฑ์จากเครื่องแต่งกาย ดนตรี เพลงร้อง ตลอดจนกระบวนท่ารำ
    - ประเภทเบ็ดเตล็ด กระบวนการแสดงมุ่งเน้นในเรื่องความสนุกสนาน ลักษณะการเคลื่อนไหวของร่างกายประกอบเพลงตามสมัยนิยม แต่งกายแบบสากลและสมัยนิยม ไม่มีกระบวนการรำแบบนาฏศิลป์ไทย
    - ประเภทศาสนาและความเชื่อ การร่ายรำเพื่อกิจกรรมทางศาสนาและความเชื่อ
    - ประเภทไม่มีบทร้อง ผลงานที่มุ่งเน้นความงามที่เกิดจากการเรียงร้อยท่ารำเข้ากับทำนองเพลงโดยไม่มีบทร้อง

- ประเภทสอดแทรกคติเตือนใจ เป็นชุดระบำที่สอดแทรคติเตือนใจไว้ในเนื้อร้อง

ปัจจัยที่ส่งผลให้อาจารย์ประทิน เป็นผู้สร้างสรรค์

1. มีความเกี่ยวพันกับวงการนาฏศิลป์ไทย คือการติดตามแม่ไปดูละคร การเรียนนาฏศิลป์กับครูผู้เชี่ยวชาญ ได้รับคัดเลือกให้แสดงบทเด่น

2. มีความใส่ใจใฝ่รู้ คือ ขวนขวายเรียนรู้จากอธิบดีธนิต อยู่โพธิ์ และอาจารย์มนตรี ตราโมท ด้วยการกำกับละครและเขียนบท

3. มีความคิดสร้างสรรค์และบูรณาการความรู้ที่มีเข้าด้วยกัน เนื่องจากอาจารย์ประทินเรียนปริญญาตรี เอกภาษาอังกฤษและเรียนนาฏศิลป์ จึงบูรณาการความรู้อังกฤษและนาฏศิลป์ เป็นบทลิเกเรื่องจันทโครพ

4. มีความมานะพยายามคือ การค้นคว้าและพัฒนาตนเอง โดยนำประสบการณ์และความสามารถทางด้านนาฏศิลป์เชิงปฏิบัติมาเขียนเป็นผลงานทางวิชาการ

และวิทยานิพนธ์อีกฉบับด้านงานนาฏยประดิษฐ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย มีการศึกษาแนวทางในการประยุกต์ท่ารำจากชุดการแสดงต้นแบบ โดยสวภา เวชสุรักษ์ ศึกษาการสร้างสรรค์มโนห์ราบูชายัญจากการประยุกต์ท่ารำจากตรสาแบหลา

รำตรสาแบหลา เป็นรำเดี่ยวในเรื่อง อิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 จากประวัติศิลปินละครไทยสันนิษฐานได้ว่าเป็นกระบวนท่ารำที่มีมาก่อนรัชกาลที่ 4 จากบทละครที่รวบรวมได้ทั้งหมด 3 ฉบับ แบ่งออกเป็นบทที่ใช้แสดงตามแบบแผนละครใน 1 ฉบับ และอีก 2 ฉบับ เป็นบทที่ใช้ท่ารำชวาเข้ามาผสมผสานกับท่ารำไทยทั้ง 3 บท ดังกล่าวนี้ จะยึดแบบแผนของบทละครในรัชกาลที่ 2 มาเป็นหลัก ถึงแม้ว่าจะนำมาแสดงแบบชวาก็ยังคงเนื้อร้องเหมือนในบทพระราชนิพนธ์รัชกาลที่ 2 แต่ต่างกันที่การบรรจุทำนองเพลง

วัตถุประสงค์ของระบำเป็นการรำเพื่อพิธีกรรม อันแสดงถึงความเสียสละชีวิตเพื่อแสดงความจงรักภักดีต่อสามีอันเป็นบุคคลที่เคารพรัก

การแต่งกายคือ แต่งกายยืนเครื่องนาง โดยใช้สีขาวล้วนทั้งชุด ส่วนล่างนุ่งผ้านุ่งจีบหน้านาง ส่วนบนห่มสไบผืนใหญ่

เพลงประกอบการแสดง ใช้ท่วงทำนองเพลงช้าและเร็วสลับกัน คือเพลงสะระหม่า เพลงแปลง เพลงตะเข็งและเพลงเจ้าเซ็น

วงดนตรีไทย 2 ประเภท คือ วงปี่กลองและวงปี่พาทย์เครื่องคู่

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

ในปัจจุบัน(พ.ศ.2537) รำตรสาแบหลา แทบจะสูญหายไปจากวงการนาฏยศิลป์ไทย เนื่องจากศิลปินหลายท่านมีความเชื่อกันว่ารำตรสาแบหลา เป็นการรำที่ตัวละครตายกลางโรง เช่นเดียวกับโขน ตอนทศกัณฐ์ล้ม ในเรื่องรามเกียรติ์ซึ่งเป็นสิ่งอัปมงคล จึงเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ไม่ได้รับความนิยม ทั้งนี้ตั้งแต่พ.ศ.2543ถึงพ.ศ.2552 มีการสืบทอดท่ารำในหลักสูตรการศึกษาของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์(ผู้วิจัย)

รำมโนห์ราบูชายัญ เป็นรำเดี่ยวที่เกิดจากท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี สร้างสรรค์ใช้แสดงในเรื่อง พระสุธน -นางมโนห์รา

ในพ.ศ. 2498 ของกรมศิลปากร ระยะแรกเรียกละครเรื่องมโนห์ราว่าเป็นละครชาตรี ภายหลังจึงเรียกเป็นละครนอกที่เรียกว่าละครชาตรีเพราะวิธีการแสดง ละครเรื่องนี้เป็นการผสมผสานระหว่างละครชาตรีกับละครแบบอื่นๆ ซึ่งเป็นไปตามจุดมุ่งหมายที่กรมศิลปากรมุ่งที่จะรักษาเรื่องราวและแบบแผนบางอย่างของละครชาตรี ได้แก่ วิธีแสดง ทำนองเพลง

เครื่องแต่งกายและดนตรี ให้ปรากฏไว้เป็นแบบแผนในบทละครเรื่องมโนห์ราครั้งนี้ มีระบำประกอบในละครหลายชุด รวมทั้งมีการรำเดี่ยวของตัวละครตัวเอกชื่อชุดมโนห์ราบูชายัญ ซึ่งอยู่ในฉากที่ 3 ของละครเรื่องนี้

ต่อมาพุทธศักราช 2532 กรมศิลปากรได้มอบหมายให้นายเสรี หวังในธรรม ทำบทขึ้นใหม่เพื่อให้ศิลปินของกรมศิลปากรและศิลปินญี่ปุ่นแสดงร่วมกัน บทละครมีชื่อเรียกว่า สุธนชาดก (มโนห์ราภาคจบ) แบ่งเป็น 5 องก์ ดำเนินเนื้อความตามช่วงท้ายของเรื่องสุธนชาดก เป็นเหตุการณ์ต่อเนื่องจากบทละครเรื่องมโนห์ราที่เป็นฉบับแรก และรำมโนห์ราบูชายัญอยู่ในองก์ที่ 5 วัตถุประสงค์ของการรำมโนห์ราบูชายัญ ระหว่างบทละครมโนห์ราฉบับแรกกับฉบับที่ 2 มีความแตกต่างกัน กล่าวคือ

ฉบับแรก นางมโนห์ารำมโนห์ราบูชายัญก่อนประกอบพิธีเพื่อลาตายด้วยความจงรักภักดีต่อพระบิดาของพระสุธน

ฉบับที่ 2 นางมโนห์ารำมโนห์ราบูชายัญเพื่อสละความเป็นกินรีและเพื่อถวายตัวด้วยความจงรักภักดีต่อพระสุธนผู้เป็นสามี

ต่อมาพุทธศักราช 2535 นายเสรี หวังในธรรม ได้ทำบทละครขึ้นใหม่เรียกชื่อบทละครว่า "มโนห์รา" หรือ "สุธนชาดก" แบ่งบทเป็น 5 องก์ ดำเนินเนื้อเรื่องตามเนื้อความในสุธนชาดกตั้งแต่ต้นจนจบ รำมโนห์ราบูชายัญอยู่ในองก์ที่ 1 ฉากที่ 3 ซึ่งเป็นการรำเพื่อลาตายเช่นเดียวกับบทละคร กรมศิลปากรครั้งแรก จากการศึกษาบทละครทั้ง 3 ฉบับ พบว่า ในบทละครฉบับที่ 2 และฉบับที่ 3 แม้ว่าจะเป็นบทที่เกิดขึ้นภายหลัง แต่คงใช้แบบแผนและวิธีแสดงเหมือนกับครั้งแรกทุกประการ เพียงแต่แตกต่างกันเฉพาะรายละเอียดเล็กน้อย เช่น การสร้างฉากที่แสดงในฉบับที่ 3 เป็นฉากที่สร้างโดยนักออกแบบชาวญี่ปุ่น เพราะเป็นการแสดงร่วมกันระหว่างคนไทยและชาวต่างประเทศ เป็นต้น

องค์ประกอบการแสดง

เครื่องแต่งกาย ทั้งในการแสดงละครและรำเบ็ดเตล็ด ส่วนศีรษะและส่วนล่างเป็นการแต่งกายแบบยืนเครื่องนางยกเว้นช่วงบน สวมใส่ปีกนก เพิ่มหางด้านหลัง ซึ่งวิธีแต่งกายจะสัมพันธ์กับบทบาทของตัวละครที่เป็นครึ่งนางครึ่งนก ชิ้นส่วนอื่นของเครื่องประดับที่ได้รับอิทธิพลจากละครมชาตรี คือ การสวมเล็บ

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 จึงได้คัดเลือกมาใช้

แนวทางในการนำท่ารำดรสาแบหลามาเป็นมโนห์ราบูชายัญ

1. บทบาทตัวละคร นางดรสาและนางมโนห์ราเป็นตัวละครที่เป็นตัวเอกทั้งคู่เหมือนกัน แต่นางดรสาเป็นตัวเอกของตอนหนึ่งในบทละคร ส่วนนางมโนห์ราเป็นตัวเอกของเรื่องในบทละคร ตัวละครทั้งสองต่างเป็นหญิงสูงศักดิ์ กล่าวคือนางดรสาเป็นธิดาท้าวปะตาหรำแห่งเมืองปะตาหรำ ส่วนนางมโนห์ราเป็นธิดาท้าวทุมราชแห่งเมืองไกรลาส นางทั้งสองต่างก็รัก ซื่อสัตย์ และจงรักภักดีต่อสามี ตลอดจนมีความเชื่อในการตายตามสามีโดยการบูชายัญ

2. วัตถุประสงค์ของระบำ เนื้อหาของท่ารำทั้งสองชุดมีจุดมุ่งหมายเพื่อการฆ่าตัวตาย แต่ต่างกันตรงที่ว่าระบำเดิม แสดงท่าทางว่าตัวละครเต็มใจที่จะฆ่าตัวตายในพิธีต่างๆ เพื่อแสดงความจงรักภักดีต่อสามี เป็นการรำด้วยอารมณ์เศร้า ส่วนในระบำชุดใหม่ตัวละครถูกบังคับให้ประกอบพิธีฆ่าตัวตายเพื่อช่วยไถ่ถอนชีวิตบิดาของพระสุธน ซึ่งเป็นสามีของนางแต่นางต้องการบินหนีจึงขอปีกหางมาร่ายรำด้วยความยินดี
3. เนื้อหาของระบำเดิมเป็นการรำเพื่อพิธีกรรมเรียกว่าพิธีสตี หรือพิธีแบหลา ส่วนเนื้อหาของระบำชุดใหม่เป็นการประกอบพิธีกรรมเช่นเดียวกัน แต่เรียกชื่อพิธีว่า พิธีบูชายัญ จุดมุ่งหมายของการประกอบพิธีกรรมทั้ง 2 แบบ เหมือนกัน คือ การฆ่าตัวตายในกองไฟ เป็นที่น่าสังเกตว่าพิธีกรรมทั้งสองเป็นพิธีกรรมที่เกิดจากวรรณกรรรมไทยที่ได้รับอิทธิพลจากต่างประเทศทั้งสองเรื่อง คือ เรื่องอิเหนา มาจากพงศาวดารชวา ส่วนเรื่อง พระสุธน – นางมโนห์รา มาจากวรรณคดีพุทธศาสนาอินเดีย

ทั้งบทบาทตัวละคร วัตถุประสงค์ และเนื้อหาของระบำที่เหมือนกัน จึงเอื้อต่อการนำท่ารำเดิมมาแปลงในขั้นของหลักการ โดยปรับวิธีการ ดังนี้

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

5.2.2 นาฏยประดิษฐ์แบบพื้นบ้าน

มีการศึกษาด้านงานนาฏยประดิษฐ์พื้นบ้าน 2 ฉบับ คือ งานนาฏยประดิษฐ์ของพระราชชายาเจ้าดารารัศมีและงานนาฏยประดิษฐ์ของพนอ กำเนิดกาญจน์ มีรายละเอียด คือ

การศึกษาในหัวข้อ "พระราชชายาเจ้าดารารัศมีกับนาฏยศิลป์ล้านนา" ทำให้ได้เห็นถึงพระอัจฉริยภาพทางด้านนาฏยศิลป์และดนตรีไทยของพระราชชายาฯ โดยผลงานของพระองค์ที่โดดเด่นชุดหนึ่ง คือ ระบำซอ เป็นชุดที่ได้รับการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากความไพเราะของท่วงทำนองดนตรี บทร้อง ความสวยงามแปลกตาของท่ารำและเครื่องแต่งกายของผู้แสดง ตลอดจนเป็นชุดการแสดงที่เห็นถึงการผสมผสานกันระหว่างนาฏยศิลป์พื้นเมืองและนาฏยศิลป์ราชสำนักอย่างสอดคล้องกลมกลืน พระราชชายาฯ ทรงคิดริเริ่มด้วยพระองค์เองว่าจะให้มีรำประกอบการขับซอ เมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เสด็จนครเชียงใหม่เมื่อ พ.ศ.2469 ดังนั้นอาจกล่าวได้ว่าการขับซอ มาเป็นระบำซอ ที่มีท่ารำตีบทประกอบคำร้องหรือซอทำนองต่างๆ ในสมัยของพระราชชายาฯ นั่นเอง ส่วนการเรียกชื่อการฟ้อนรำของชาวเหนือว่า "ระบำ" นั้น ก็อาจเป็นไปได้ว่าเป็นการใช้คำว่าระบำเรียกนาฏศิลป์ล้านนาเป็นครั้งแรกด้วย แต่ไม่มีหลักฐานยืนยันได้ ส่วนการฟ้อนกำเบ้อหรือฟ้อนผีเสื้อและฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา มีที่มาจากนาฏศิลป์พม่า โดยทรงดัดแปลงท่ารำพม่าเป็นฟ้อนกำเบ้อ ก่อนที่จะประดิษฐ์ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตาขึ้นภายหลัง โดยทรงใช้ท่ารำเพลงช้าเพลงเร็วมาดัดแปลง เปลี่ยนเครื่องแต่งกายเสียใหม่

พระราชชายาฯ ทรงเป็นผู้จัดระเบียบฟ้อนเมืองหรือฟ้อนแห่ครัวทานแบบดั้งเดิมมาเป็นการจัดแถว จัดระเบียบท่าฟ้อนให้ตายตัว สามารถฟ้อนได้อย่างพร้อมเพรียงกันและทรงโปรดให้ผู้แสดงถือเทียนฟ้อนในเวลากลางคืน ทำให้เกิดบรรยากาศแปลกใหม่ สวยงาม จนกลายเป็นฟ้อนที่ได้รับความนิยมสืบต่อมาในชื่อว่า ฟ้อนเทียน

พระองค์ทรงเป็นผู้มีความคิดสร้างสรรค์และทรงกล้าประดิษฐ์ระบำต่างๆ ต่อเติมการแสดงละครที่ทรงเห็นว่าราบเรียบ เช่น ทรงโปรดให้ประดิษฐ์ระบำปลา แทรกลงไปในละครเรื่องสุวรรณหงส์ หรือดัดแปลงเพิ่มเติมบทร้องของเก่าให้ไพเราะยิ่งขึ้น เช่น เพลงแขกสาหร่าย เป็นต้น

นอกจากพระราชชายาฯ จะเป็นผู้ประดิษฐ์ชุดการแสดงขึ้นใหม่ด้วยพระองค์เองแล้ว ยังทรงสั่งการให้ครูละครผู้ใกล้ชิดคิดประดิษฐ์ชุดการแสดงขึ้นภายใต้คำแนะนำของพระองค์ด้วย เช่น ฟ้อนม่านแม่เล้ เกิดจากครูละครของพระองค์ต้องการให้ผู้แสดงฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตาซึ่งเป็นผู้หญิงล้วนได้แต่งกายเป็นชายครึ่งหนึ่ง หญิงครึ่งหนึ่ง พระองค์ไม่ทรงอนุญาต แต่ทรงแนะนำว่าให้คิดประดิษฐ์เป็นฟ้อนม่านแม่เล้ขึ้นอีกชุดหนึ่งแทน ซึ่งสามารถแต่งกายตามแบบที่ครูละครต้องการได้ ส่วนระบำนางไม้และละครน้อยไจยา ก็ทรงให้แนวทางในการคิดประดิษฐ์แต่เพียงกว้างๆ และให้ครูละครในวังของพระองค์เป็นผู้ประดิษฐ์

เหตุปัจจัยในการสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์

1. พระอัจฉริยภาพส่วนพระองค์ทางด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทยของพระราชชายาฯ โดยทรงโปรดและทรงส่งเสริมการละครดนตรีมาตั้งแต่ประทับอยู่ในคุ้มเจดีย์กิ่วของเจ้าแก้วนวรัฐ ซึ่งมีคณะละครดนตรีปี่พาทย์แสดงกันอยู่แล้ว แม้เมื่อพระองค์ย้ายไปประทับที่พระตำหนักดาราภิรมย์ก็คงฝึกหัดข้าหลวงในพระองค์ให้เล่นดนตรีและฟ้อนรำและจัดการแสดงเมื่อมีงานฉลองสมโภชต่างๆ อยู่เสมอ ตลอดจนมีความคิดสร้างสรรค์กล้าที่จะทำสิ่งใหม่
2. การถูกหล่อหลอมทางด้านสังคม ศิลปวัฒนธรรมประเพณีมาตลอดพระชนม์ชีพของพระองค์ ทั้งประเพณีของชาวภาคเหนือและขนบประเพณีของราชสำนักภาคกลาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งทางด้านนาฏศิลป์ดนตรีที่นิยมกันในราชสำนักระหว่างปี พ.ศ.2429 – 2457 อันเป็นช่วงที่พระราชชายาฯทรงถวายตัวรับใช้ใต้เบื้องพระยุคลบาทพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ซึ่งในขณะนั้นละครปรีดาลัย ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ เป็นละครเอกชนที่รุ่งเรืองที่สุดคณะหนึ่ง ทำให้สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นแรงบันดาลพระทัยตลอดจนได้แนวคิดอันสำคัญที่ทำให้พระราชชายาฯในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ขึ้นอีกหลายชุดในบั้นปลายพระชนม์ชีพ
3. การมีกำลังสำคัญในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ เนื่องจากทรงสนับสนุนให้คนใกล้ชิดได้เรียนรู้ ซึ่งหลายคนก็เป็นกำลังสำคัญของพระราชชายาฯ ในการอนุรักษ์และพัฒนานาฏศิลป์ในภายหลัง

ลักษณะงานสร้างสรรค์ของพระราชชายาฯ

1. ผลงานที่คิดขึ้นใหม่จากการปรับเอาการขับลำพื้นเมืองพื้นบ้านมาใส่ท่ารำ หรือการผสมผสานวัฒนธรรม 2 วัฒนธรรม คือ รำของพม่ามาปรับปรุง หรือนาฏศิลป์ 2 สกุล มาปรับเช่นระบำซอ สอดคล้องกับแนวคิดนาฏยประดิษฐ์ของศ.ดร.สุรพล วิรุห์รักษ์

2. ปรับปรุงจากของเดิมโดยจัดให้มีระเบียบแบบแผน หรือเพิ่มเติมให้มีสีสันแปลกตา

3. มอบหมายให้ผู้ที่ได้รับการสนับสนุนให้ศึกษา ประดิษฐ์ขึ้น จัดเป็นวิธีการที่ทำให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานอีกแบบหนึ่ง

4. อนุรักษ์ของเก่าที่กำลังจะสูญหาย ด้วยการรักษาไว้พร้อมปรับปรุงให้น่าสนใจขึ้น

5. ลักษณะเด่นของฟ้อนพม่า คือการโน้มตัวไปด้านหน้า

6. ลักษณะเด่นของฟ้อนมูเซอ คือ การก้าวเท้ากว้างกว่าปกติทำให้เอนตัวได้มากขึ้น สอดคล้องกับก้าวข้างในเชิดฉิ่งจะกว้างมากกว่าปกติเพื่อกระดกเสี้ยวได้ดีขึ้น ซึ่งเป็นเทคนิคที่สามารถนำไปใช้เพื่อเพิ่มความสมบูรณ์ให้กับการปฏิบัติท่ารำที่ต้องการความยืดหยุ่นมากกว่าปกติได้

7. องค์ประกอบที่ทำให้ระบำซอเป็นชุดการแสดงที่ได้รับความนิยม เพราะความไพเราะของดนตรี บทร้องความงามและแปลกตาของท่ารำและเครื่องแต่งกาย

จากนั้นมีการศึกษานาฏยประดิษฐ์ของพนอ กำเนิดกาญจน์ โดยพีรพงศ์ เสนไสย มีเนื้อหาคือ

เมื่อ พ.ศ. 2500 อาจารย์พนอ กำเนิดกาญจน์ เป็นผู้ประดิษฐ์นาฏศิลป์อีสานแบบใหม่ อันเป็นเอกลักษณ์ของอีสานในสมัยนั้น การแสดงครั้งนั้น คือ ชุดเซิ้งบายศรี ซึ่งเริ่มต้นด้วยการเซิ้งช้า ๆ ประกอบกับร้องเพลงบายศรีสู่ขวัญแล้วจึงเซิ้งตามจังหวะกลอง จากนั้นเซิ้งจึงเป็นที่รู้จักแพร่หลาย

อาจารย์พนอได้บุกเบิก ริเริ่มสร้างผลงานทางด้านนาฏศิลป์อีสานมากว่า 50 ปี ตั้งแต่พุทธศักราช 2486-2536 โดยใช้ชีวิตในการรับราชการครูนานถึง 39 ปี นอกจากกระทำหน้าที่สอนเป็นหลักแล้ว ยังได้สร้างผลงานทางด้านนาฏศิลป์อีสานมาโดยตลอด นอกจากนั้นอาจารย์พนอยังเป็นนักวิชาการที่ให้ความสนใจต่อการค้นคว้าวิจัยในศาสตร์ต่าง ๆ ทั้งด้านขนบธรรมเนียมประเพณี ตลอดจนศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นอื่น ๆ ด้านภาษาต่างประเทศและโบราณคดี

อาจารย์พนอใช้ชีวิตอยู่ที่ภาคอีสานตั้งแต่อายุ 4 ขวบจนถึงอายุ 68 ปี ทั้งนี้ชีวิตและเลือดเนื้อของความเป็นชาวอีสานจึงซึมซับอย่างแน่นแฟ้น จากได้เรียนรู้ถึงวิถีทางการดำเนินชีวิต ของคนอีสานอย่างยาวนาน อีกทั้งได้เห็น ได้สัมผัส ตลอดเวลาจึงได้สั่งสมประสบการณ์ต่าง ๆ อาจารย์พนอหวังที่จะถ่ายทอดแก่คนรุ่นหลัง เพื่อให้ได้รู้ถึงขนบธรรมเนียมประเพณีตลอดจนศิลปวัฒนธรรมของชาวอีสาน จากการศึกษาวิจัยพบว่า อาจารย์พนอได้เลือกนำเสนอขนบธรรมเนียมและศิลปวัฒนธรรมชาวอีสานโดยใช้ " นาฏศิลป์อีสาน " เป็นสื่อ เพราะนอกจากจะมีความสวยงามแล้ว ผลงานนาฏศิลป์อีสานจึงแฝงไว้ซึ่งสาระความรู้อีกด้วย

ผลงานทางด้านนาฏศิลป์อีสานของอาจารย์พนอนั้น ล้วนแต่มุ่งเสนอถึงวิถีชีวิต ขนบประเพณีและศิลปวัฒนธรรมของชาวอีสาน

ผลจากการวิจัยกระบวนการสร้างงานทางด้านนาฏศิลป์อีสานตามแบบของอาจารย์พนอ **มีกระบวนการประดิษฐ์จากนาฏศิลป์อีสานดั้งเดิม**ดังนี้ คือ

1. ศึกษาค้นคว้าจากท่าฟ้อนของนางเทียม
2. ศึกษาค้นคว้าท่าฟ้อนของหมอลำ
3. ประดิษฐ์แม่ท่าเซิ้งนาฏศิลป์อีสานโดยประยุกต์จากท่าฟ้อนดั้งเดิม
4. ประดิษฐ์แม่ท่านาฏศิลป์อีสานตามแบบของอาจารย์พนอ
5. เซิ้งตามแบบของอาจารย์พนอ

อาจารย์พนอได้ศึกษาค้นคว้าท่าฟ้อนจากนาฏศิลป์อีสานดั้งเดิม 2 อย่างคือ ท่าฟ้อนของนางเทียมและท่าฟ้อนของหมอลำ แล้วจึงประยุกต์ท่าเซิ้งขึ้นใหม่ตามแบบของอาจารย์พนอถึงแม้จะเป็นท่าเซิ้งที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ แต่อาจารย์พนอได้คง**เอกลักษณ์นาฏศิลป์อีสานดั้งเดิม**ไว้ คือ

1. การสะดุ้งจังหวะเข่า ซึ่งเน้นที่จังหวะสะดุ้งขึ้น
2. การวาดวงอย่างอิสระ
3. ลักษณะของการจีบที่ไม่ต้องกรีดนิ้วมือ อีกทั้งพลิ้วนิ้วมือขณะวาดเป็นวง
4. การก้มหรือโน้มลำตัว โดยไม่ตึงแผ่นหลัง

จากการได้ศึกษาค้นคว้าจากนาฏศิลป์อีสานดั้งเดิม ประกอบกับจินตนาการ และประสบการณ์ อาจารย์พนอได้ใช้เป็นวัตถุดิบในการสร้างสรรค์ แม่ท่านาฏศิลป์อีสานและเซิ้งชุดต่าง ๆ ตามลำดับ

จากการรวบรวมผลงานนาฏศิลป์อีสานที่ประดิษฐ์โดยอาจารย์พนอ และการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร สามารถจัดประเภทได้ทั้งสิ้น 5 ประเภท ดังนี้

1. นาฏศิลป์ประเภทพิธีกรรมและความเชื่อ
2. นาฏศิลป์ประเภทสะท้อนวัฒนธรรม
3. นาฏศิลป์ประเภทชนเผ่า
4. นาฏศิลป์ประเภทนาฏศิลป์เลียนแบบกิริยาสัตว์
5. นาฏศิลป์ประเภทนาฏศิลป์บริสุทธิ์

5.2.3 นาฏยประดิษฐ์ในสถาบันการศึกษานาฏศิลป์ไทย

การศึกษางานนาฏยประดิษฐ์ในสถานศึกษาด้านนาฏศิลป์ไทย พบว่ามีการศึกษา 2 ฉบับ โดยนพศักดิ์ นาคเสนาและธรรมรัตน์โถวสกุล โดยมีรายละเอียดคือ

นพศักดิ์ นาคเสนา ศึกษา นาฏยประดิษฐ์ : ระบำพื้นเมืองภาคใต้ จากวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช พัทลุง สถาบันราชภัฏสงขลา และสถาบันราชภัฏยะลา ในช่วงปี 2520-2542

พบว่าระบำพื้นเมืองภาคใต้ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยสถาบันการศึกษาทั้ง 4 แห่ง ประมาณ 48 ชุด ซึ่งได้นำออกเผยแพร่ต่อสาธารณชนอย่างกว้างขวาง และบางชุดยังได้รับความนิยมมาจนปัจจุบันนี้ แบ่งชุดการแสดงออกเป็น 4 หมวด

1. หมวดระบำศิลปาชีพ หมายถึงระบำที่เกี่ยวเนื่องกับวิถีชีวิต การทำมาหากินของผู้คนในท้องถิ่น โดยนำขั้นตอนกรรมวิธีในการประกอบอาชีพนั้นๆมาประดิษฐ์ให้เป็นท่ารำที่สวยงาม เช่น ระบำย่านลิเพา ระบำสานจูด ระบำร่อนทอง ระบำปาเต๊ะ
2. หมวดระบำที่เกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรม การละเล่น หมายถึงระบำที่นำเอาประเพณี พิธีกรรม ความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิตของผู้คนในท้องถิ่น และการละเล่นต่างๆมาประดิษฐ์เป็นท่ารำ โดยนำเอาการเลียนแบบพฤติกรรม ขั้นตอนการประกอบพิธีกรรมหรือการละเล่นนั้นๆ เช่น ระบำนารีศรีนคร ระบำตารีบุหงารำไป ระบำชนไก่ ระบำรายากอและ เป็นต้น
3. หมวดระบำที่แสดงเอกลักษณ์ของท้องถิ่น หมายถึง ระบำที่นำลักษณะเฉพาะหรือสัญลักษณ์ที่เด่นๆของแต่ละท้องถิ่น 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 ระบำลังกา สุกะ ระบำชนไก่ ระบำปาเต๊ะ เป็นระบำที่ผู้ประดิษฐ์ได้วางโครงสร้างเนื้อหาสาระที่สะท้อนถึงสภาพทางสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้ที่แตกต่างกันออกไป คือ

1. ระบำนารีศรีนครนั้นผู้ประดิษฐ์ได้นำเสนอสะท้อนให้เห็นความเลื่อมใสศรัทธาต่อพุทธศาสนาของประชาชนในจังหวัดนครศรีธรรมราช และแผ่ขยายออกไปจนปักหลักสร้างฐานเจริญรุ่งเรืองเป็นศาสนาประจำชาติไทยจนถึงปัจจุบัน

2. ระบำลังกาสุกะ เป็นระบำที่ผู้ประดิษฐ์ต้องการสะท้อนให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองของอาณาจักรแห่งนี้ ในส่วนของศาสนาที่ได้ขุดพบเทวรูปและพระพุทธรูปแล้วนำมาเลียนแบบประดิษฐ์ท่ารำ โดยได้เน้นในเรื่องของความงามของท่ารำมากว่าการอธิบายเนื้อหาของระบำ

3. ระบำชนไก่ผู้ประดิษฐ์ต้องการอธิบายเนื้อหาของระบำชุดนี้ โดยสะท้อนให้เห็นถึงสภาพทางสังคมและประชาชนทางภาคใต้ ในแง่มุมของกีฬาพื้นบ้านที่ได้รับความนิยมในท้องถิ่น และเพื่อเป็นการสืบสานกีฬาพื้นบ้านชนิดนี้ไว้ให้อนุชนรุ่นหลังได้รักและหวงแหนและสืบทอดต่อไป

4. ระบำปาเต๊ะเป็นระบำที่สะท้อนให้เห็นถึงวิถีการดำเนินชีวิต ในเรื่องของการประกอบอาชีพผลิตผ้าปาเต๊ะ ซึ่งได้ชื่อว่าเป็นผ้าชั้นดีของจังหวัดยะลาและของภาคใต้ และยังเป็นการปลุกจิตสำนึกให้ประชาชนหันมานิยมผลิตภัณฑ์ที่ผลิตขึ้นในท้องถิ่นเพื่อเป็นการส่งเสริมรายได้ให้แก่ชุมชนและประเทศชาติ

ระบำพื้นเมืองภาคใต้ทั้ง 4 ชุด ผู้ประดิษฐ์สร้างสรรค์ขึ้นมาเพื่อสร้างความบันเทิงเริงใจแก่ผู้ชมแล้ว ยังเป็นการสะท้อนให้เห็นแง่มุมของการดำเนินชีวิตของประชาชนในภาคใต้ ทั้งทางด้านสังคม วัฒนธรรม และศิลปกรรม และยังเป็นการปลุกจิตสำนึกของประชาชนให้มีความรักและหวงแหนในสิ่งที่บรรพชนได้สร้างสมและวางรากฐานไว้ โดยถ่ายทอดออกมาเป็นระบำพื้นเมืองภาคใต้ที่มีขั้นตอนวิธีการสร้างสรรค์ที่เป็นระบบ

ขั้นตอน แนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์ของกระบวนการสร้างสรรค์ระบำพื้นเมืองภาคใต้

1. การวางแนวคิดระบำที่จะสร้างสรรค์ นาฏยศิลปินได้แนวคิดมาจากสภาพทางภูมิศาสตร์ สภาพทางสังคมและวัฒนธรรมของภาคใต้ที่มีความหลากหลาย ส่งผลให้นาฏยศิลปินได้นำหัวข้อมาเป็นแนวทางในการประดิษฐ์ชุดระบำ ซึ่งเป็นการแนวคิดของชุดระบำนั้นนาฏยศิลปินนาฏยศิลปินจำเป็นจะต้องคำนึงความเป็นไปได้ที่จะนำแนวคิดมาประดิษฐ์เป็นชุดการแสดง ทั้งนี้ถ้าหากจะนำแนวคิดไม่เหมาะสม เช่น การนำแนวคิดเกี่ยวกับศิลปาชีพของภาคใต้ที่มีขั้นตอนกรรมวิธีที่ยุ่งยากในในการอธิบายให้ผู้ชมเข้าใจยากมาประดิษฐ์เป็นชุดระบำ ก็จะทำให้สื่อความหมายของชุดระบำที่ไม่ชัดเจน จึงทำให้ระบำชุดนั้นๆไม่ได้รับความนิยม ซึ่งระบำทั้ง 4 ชุดที่ผู้วิจัยได้นำมาเป็นกรณีศึกษา เป็นชุดระบำพื้นเมืองภาคใต้ที่ได้รับความนิยมสูงสุด แสดงให้เห็นถึงการวางแนวคิดของนาฏยศิลปินที่มีขั้นตอนกระบวนการที่สามารถสื่อความหมายให้ผู้ชมเข้าใจได้อย่างชัดเจน จนทำให้การแสดงชุดระบำทั้ง 4 ชุดได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน

2. การศึกษาค้นคว้าข้อมูลเบื้องต้น เพื่อที่จะนำมาเป็นฐานข้อมูล หรือต้นแบบในการประดิษฐ์ชุดระบำนั้น นาฏยศิลปินได้ศึกษาข้อมูลจากแหล่งที่มา 2 วิธีการด้วยกัน คือ การศึกษาข้อมูลจากเอกสารตำราที่เกี่ยวข้องกับชุดระบำนั้นๆ และการศึกษาภาคสนามด้วยการลงไปศึกษาข้อมูลจากสถานที่จริง จากการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้อง ซึ่งจากการศึกษาข้อมูลเบื้องต้นทั้ง 2 วิธีการนาฏยศิลปินต้องพยายามที่จะศึกษาข้อมูลในรายละเอียดให้ครบถ้วน ทั้งนี้เพื่อความสมบูรณ์ในการนำข้อมูลมาคัดเลือก เพื่อประดิษฐ์เป็นท่ารำ เครื่องแต่งกาย ดนตรีและเพลงต่อไป

3. การคัดเลือกข้อมูล ถือเป็นหัวใจหลักในการประดิษฐ์ชุดระบำพื้นเมือง ทั้งเนื่องจากข้อมูลที่คัดเลือกมานั้นนาฏยศิลปินจะต้องแน่ใจว่ามีความเหมาะสมในการที่จะนำมาประดิษฐ์เป็นท่ารำได้ โดยนาฏยศิลปินต้องคำนึงถึงท่ารำ เครื่องแต่งกาย ดนตรีและเพลง ให้มีความสมดุล ผสมผสานได้อย่างลงตัว ซึ่งข้อมูลทั้ง 3 ส่วนนั้นถ้าพิจารณาและคัดเลือกได้อย่างเหมาะสม จะทำให้ชุดระบำมีความน่าสนใจ และจะได้รับความนิยมแก่ผู้ชมได้เป็นอย่างดี

4. การนำข้อมูลมาวิเคราะห์และประดิษฐ์เป็นชุดการแสดง นาฏยศิลปินได้นำเอาประสบการณ์ ความรู้ความสามารถ นำมาประมวลเป็นหลักการนำมาสร้างสรรค์เป็นชุดระบำ ซึ่งเป็นการสร้างสรรค์ชุดระบำนั้น นาฏยศิลปินจะต้องมีความชำนาญในแต่ละส่วนเป็นอย่างดี ทั้งนี้ในส่วนของท่ารำ เครื่องแต่งกาย ดนตรีและเพลง นาฏยศิลปินต้องนำทั้ง 3 ส่วนมาผสมผสานให้เกิดความลงตัว โดยคำนึงถึงรูปแบบของการแสดงที่มีจุดขายอยู่ที่ความสวยงามทั้งท่ารำ เครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์การแสดง ความสนุกสนานของท่ารำและท่วงทำนองเพลงเป็นสำคัญ

องค์ประกอบที่ส่งผลให้การสร้างสรรค์ชุดระบำได้รับความนิยม ได้แก่

1. การพัฒนาการของระบำในลักษณะต่างๆ ระบำพื้นเมืองภาคใต้สร้างสรรค์ขึ้นมาจากแนวคิดทางด้านสภาพทางสังคมและวัฒนธรรม โดยนาฏยศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นมาแล้วนำออกแสดงเผยแพร่จนได้รับความนิยม และได้พัฒนารูปแบบการแสดงอยู่อย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้อาจจะได้รับคำติชมจากผู้ชมและนักวิชาการทั้งในส่วนของลักษณะท่ารำ เครื่องแต่งกาย และเพลงประกอบการแสดง โดยนาฏยศิลปินนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์แล้วพัฒนารูปแบบของการแสดงแต่ละส่วนต่อไป

2. การนำชุดระบำไปเผยแพร่ของสถานศึกษาและหน่วยงานต่างๆ เป็นการส่งเสริมให้สาธารณชนได้รับชมการแสดงระบำพื้นเมืองอยู่บ่อยๆขึ้น ส่งผลให้ประชาชนทั่วไปได้ซึมซับการแสดงระบำพื้นเมืองชุดต่างๆเพิ่มขึ้น จนทำให้ได้รับความนิยมแพร่หลายออกไปในวงกว้าง ทั้งนี้คุณสมบัติที่ทำให้ชุดการแสดงที่สร้างสรรค์ได้รับความนิยมนำไปแสดงในสถานศึกษาต่างๆ คือ

1) ระบำที่มีท่ารำที่ไม่สลับซับซ้อน เป็นท่ารำที่สื่อความหมายเข้าใจได้ง่าย อธิบายถึงขั้นตอนกระบวนการหรือเรื่องราวที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการถ่ายทอดให้ผู้ชมได้เข้าใจ และมีจำนวนท่ารำไม่มากนัก
2) ระบำที่มีเครื่องแต่งกายที่สวยงาม ระบำบางชุดสร้างสรรค์ขึ้นโดยมุ่งเน้นในเรื่องเครื่องแต่งกายเป็นพิเศษ จะพิถีพิถันในรายละเอียดของเครื่องแต่งกายทั้งรูปแบบ สีสัน และลวดลาย ทำให้เป็นที่ประทับใจแก่ผู้ชม
3) ระบำที่มีความสนุกสนานเร้าใจส่วนใหญ่จะเป็นระบำที่มีเนื้อหาสาระเกี่ยวกับการละเล่น และกีฬาพื้นเมืองภาคใต้ ระบำแนวนี้มีเนื้อหาที่ให้ความสนุกสนาน ตื่นเต้นเร้าใจ เป็นจุดดึงดูดทำให้ระบำเกิดความน่าสนใจ

3. การนำชุดระบำไปเผยแพร่ในเชิงนาฏยพานิช คณะที่จัดแสดงนาฏยศิลป์นำชุดระบำพื้นเมืองภาคใต้ไปเผยแพร่ในรูปแบบเชิงธุรกิจ คือ จัดแสดงให้นักท่องเที่ยวทั้งในและต่างประเทศได้รับชมตามสถานประกอบการทั้งโรงแรมและห้องอาหารต่างๆ ทำให้ชุดระบำเป็นที่รู้จักแก่ผู้ชมและนักท่องเที่ยวโดยทั่วไป

จากวิธีการและรูปแบบการสร้างสรรค์ผลงานของนักนาฏยประดิษฐ์ที่ได้รับการยอมรับแล้ว มีการศึกษาถึงรูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานของนิสิตที่ศึกษาในภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ระหว่างพ.ศ.2534-พ.ศ.2541โดยธรรมรัตน์ โถวสกุล มีรายละเอียดดังนี้

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

ซึ่งรูปแบบงานทั้งหมดเป็นลักษณะนาฏศิลป์ไทยประยุกต์คือ มีลักษณะของการนำท่ารำของนาฏศิลป์ไทยมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน ทั้งลักษณะท่ารำของแม่บท หรือเป็นการนำมาจากนาฏศิลป์ตะวันตกมาผสมผสานกับท่ารำไทย ทั้งลักษณะการเต้นแบบ Modern Dance และ Contemperrary 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 ดังนั้น การเลือกเพลงจึงต้องสอดคล้องกับแนวคิดและรูปแบบของผลงาน 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

จากการศึกษาข้อความรู้ที่ได้จากวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยเกี่ยวกับงานนาฏยประดิษฐ์ทั้งส่วนบุคคลและงานนาฏยประดิษฐ์ของสถานศึกษา พบว่า

ปัจจัยที่ทำให้เกิดนักนาฏยประดิษฐ์และประสบความสำเร็จในการสร้างสรรค์ผลงาน

1. การซึมซับรับองค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ไทยจากทางใดทางหนึ่ง อาทิ การได้เรียนทางด้านนาฏศิลป์ไทยตลอดจนความรู้เรื่องเครื่องแต่งกาย การกำกับละคร การเขียนบทและการแต่งหน้าตัวละคร
2. การได้รับประสบการณ์ด้านต่างๆ อาทิ การได้รับนาฏศิลป์ของชาติต่างๆ ทำให้เกิดความคิดในการผสมผสานท่ารำ หรือการได้รับชมการแสดงประเภทต่างๆแล้วปรับประยุกต์ใช้

3. การสร้างสรรค์ชุดการแสดงตามภาระหน้าที่ อาทิ ครูลมุล ยมะคุปต์ ในระหว่างรับราชการ ได้รับมอบหมายของผู้บังคับบัญชาให้สร้างสรรค์ชุดการแสดง หรือการที่สถานศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ไทยต้องคิดค้นประดิษฐ์ท่ารำใหม่เพื่อเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม

4. มีความคิดสร้างสรรค์และบูรณาการความรู้ที่มีเข้าด้วยกัน อาทิ อาจารย์ประทิน นำความรู้ด้านภาษาอังกฤษบูรณาการกับความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ เป็นบทลิเกเรื่องจันทโครพ

5. การถูกหล่อหลอมทางด้านสังคม ศิลปวัฒนธรรมประเพณีมาตลอด อาทิ พระราชชายาเจ้าดารารัศมี หรืออาจารย์พนอ กำเนิดกาญจน์ที่อยู่ในสภาพแวดล้อมทางด้านนาฏศิลป์ และดนตรี ทั้งประเพณีและขนบความเชื่อต่างๆ

6. การมีกำลังสำคัญในการสร้างสรรค์นาฏยประดิษฐ์ เนื่องจากมีบุคคลรอบข้างที่มีความรู้ทางด้านนาฏศิลป์เป็นกำลังสำคัญในการทำงานสร้างสรรค์

คุณสมบัตินักนาฏยประดิษฐ์

1. เป็นผู้มีอัจฉริยภาพ หรือเรียกว่าพรสวรรค์ หรือความสามารถส่วนตัว
2. การอยู่ในสิ่งแวดล้อมแล้วซึมซับวัฒนธรรมความเป็นอยู่รอบตัวนำมาปรับใช้สร้างชุดการแสดง
3. การใส่ใจศึกษาเรียนรู้สิ่งที่อยู่รอบตัว
4. สนับสนุนให้คนใกล้ชิดเรียนรู้ก็จะเกิดแรงเสริมจากคนเหล่านี้
5. มีใจรัก และสนใจเรื่องนั้นๆ

ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยประดิษฐ์

1. การวางแนวคิดชุดการแสดงที่จะสร้างสรรค์ ต้องคำนึงความเป็นไปได้ที่จะนำแนวคิดมาประดิษฐ์เป็นชุดการแสดง

2. การศึกษาค้นคว้าข้อมูล เพื่อที่จะนำมาเป็นฐานข้อมูล หรือต้นแบบในการประดิษฐ์ชุดระบำ แหล่งที่มาของข้อมูล คือ การศึกษาข้อมูลจากเอกสารตำรา และการศึกษาข้อมูลจากสถานที่จริง จากการสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้อง การนำข้อมูลมาคัดเลือก เพื่อประดิษฐ์เป็นท่ารำ เครื่องแต่งกาย ดนตรีและเพลง

3. การคัดเลือกข้อมูล ถือเป็นหัวใจหลักในการประดิษฐ์ ข้อมูลที่คัดเลือกต้องมีความเหมาะสมในการที่จะนำมาประดิษฐ์เป็นท่ารำได้

4. การนำข้อมูลมาวิเคราะห์และประดิษฐ์เป็นชุดการแสดง จากประสบการณ์ ความรู้ความสามารถ นำมาประมวลเป็นหลักการนำมาสร้างสรรค์เป็นชุดระบำ โดยกำหนดเนื้อหาและรูปแบบการแสดง การหาเพลงและดนตรีประกอบตลอดจนการออกแบบเครื่องแต่งกายโดยต้องคำนึงถึงท่าทางในการแสดงออกเป็นหลัก

5. การคัดเลือกนักแสดง จากคุณสมบัติพื้นฐานที่สอดคล้องกับแนวคิดและรูปแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน

วิธีการและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

1. พัฒนารูปแบบนาฏศิลป์ให้ทันสมัย ทันเหตุการณ์และความเปลี่ยนแปลงทางสังคมไทย เพื่อให้นาฏศิลป์ได้ดำรงอยู่ ได้แทรกความรู้ด้านนาฏศิลป์

2. หากในชุดการแสดงแบ่งผู้แสดงออกเป็นสองกลุ่มสามารถแบ่งการเปิดตัวผู้แสดงที่ละกลุ่มเพื่อความน่าสนใจ

3. การแสดงที่มาจากนาฏศิลป์สกุลอื่นๆให้นำเอาเอกลักษณ์ท่ารำมาใช้ในการแสดง รวมทั้งดนตรี และเสื้อผ้า เครื่องแต่งกาย

4. หากเป็นการนำชุดการแสดงที่มีอยู่แล้วมาเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ให้ดูบริบทที่สอดคล้องกัน อาทิ จุดมุ่งหมายในการแสดง เนื้อหาของการแสดง

วัตถุดิบในการสร้างสรรค์ผลงาน

1. การเลียนแบบธรรมชาติของสัตว์ คือกระบวนการแสดงด้วยการเลียนแบบกิริยา ท่าทางของสัตว์
2. การนำเอานาฏยลักษณ์ของนาฏศิลป์สกุลอื่นมาประยุกต์ใช้ โดยยึดเกณฑ์จากเครื่องแต่งกาย ดนตรี เพลงร้อง ตลอดจนกระบวนท่ารำ
3. การนำข้อมูลจากภาพแกะสลักโบราณคดี มาใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ
4. ชุดการแสดงที่สร้างจากแบบแผนทางด้านนาฏศิลป์ไทย
5. ชุดการแสดงที่นำขั้นตอนการประกอบอาชีพมาใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ
6. การนำความรู้จากวรรณคดีมาสร้างสรรค์ชุดการแสดง
7. นำชุดการแสดงที่มีอยู่แล้วมาเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ท่ารำ โดยสร้างความแตกต่างให้เกิดขึ้นในชุดการแสดง

5.2.4 นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

มีการศึกษาเกี่ยวการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยซึ่งจัดเป็นนาฏศิลป์ปรับปรุงประเภทหนึ่ง โดยสิริธร ศรีชลาคม จากการศึกษาเรื่อง นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย: การสร้างสรรค์โดยผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สกุลอื่นๆ ระหว่างปี พ.ศ.2510 – 2542

นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย เป็นการแสดงนาฏศิลป์รูปแบบหนึ่งที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยการผสมผสานท่าการเคลื่อนไหวแบบนาฏศิลป์ไทยเข้ากับท่าทักษะของนาฏศิลป์สกุลอื่นๆ ตามกระบวนการการประดิษฐ์ท่าเต้น

พัฒนาการของนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยในกรุงเทพมหานคร มีรูปแบบของกระบวนการ พัฒนาการ และสาเหตุใกล้เคียงกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยของตะวันตกในยุคแรกเริ่ม ที่เกิดจากความต้องการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงของนาฏศิลป์น โดยได้อิทธิพลมาจากสิ่งแวดล้อมรอบตัว สภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป และความเบื่อหน่ายในกรอบข้อกำหนดของนาฏศิลป์ดั้งเดิม ทำให้เกิดแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์แนวทางการแสดงขึ้นใหม่ หรือเกิดแรงบันดาลใจจากประสบการณ์การแสดงที่นาฏศิลป์นเคยมีส่วนร่วมหรือเคยได้ชม

รูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

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 พ.ศ.2549

2. การผสมผสานท่านาฏศิลป์ไทยในการแสดงบัลเล่ต์

การแสดงที่ใช้ลักษณะของท่าทางการเคลื่อนไหวด้วยการเต้นรำบนปลายเท้า โดยมีการผสมผสานการเคลื่อนไหวของนาฏศิลป์ไทยไว้ โดยมือและแขนจะมีการจีบหรือตั้งวงแบบนาฏศิลป์ไทย แต่ขาและเท้าจะใช้ท่าทักษะของบัลเล่ต์

ปรากฏขึ้นในปี พ.ศ.2505 จนถึงต้นปี พ.ศ.2544 การแสดงในรูปแบบนี้ที่สำคัญคือ การแสดงบัลเล่ต์ประกอบเพลงพระราชนิพนธ์ เรื่อง มโนราห์ ออกแบบท่าเต้นโดยคุณหญิงเจเนเวียฟ เลสปันยอล เดมอน

3. ระบำเรื่องที่ใช้นาฏศิลป์ไทยในแนวประยุกต์

การแสดงละครที่ประกอบไปด้วย "ระบำ พูด เต้น" ไม่มีแบบแผนกำหนดตายตัว

ปรากฏขึ้นประมาณปี พ.ศ.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. การผสมผสานนาฏศิลป์ไทยในการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย โดยเสนอแนวความคิดเกี่ยวกับคติไทย วิถีชีวิต และวัฒนธรรมไทยเป็นหลัก

ในการนำเสนอการแสดงที่มีแนวความคิดเป็นปรัชญา ผู้ออกแบบท่าเต้นได้ใช้การเคลื่อนไหวในจารีตไทย มรรยาทของไทย การละเล่น สัญลักษณ์ อุปกรณ์ประกอบการแสดง และดนตรีไทย สร้างสรรค์การเคลื่อนไหวขึ้นใหม่ในรูปแบบของนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ปรากฏขึ้นประมาณปี 2530 และยังคงพบเห็นอยู่สม่ำเสมอในปัจจุบัน

ผู้ออกแบบท่าเต้นที่มีผลงานการแสดงในรูปแบบนี้ออกมามาก ได้แก่ คุณบัญชา สุวรรณานนท์ และคุณนราพงษ์ จรัสศรี โดยผลงานเกือบทุกชุดของทั้ง 2 ท่าน เป็นการแสดงในรูปแบบนี้เป็นส่วนมาก

6. การผสมผสานนาฏศิลป์ไทยเข้ากับทักษะการเต้นของนาฏศิลป์ร่วมสมัย

การนำเสนอความเป็นไปได้ของการสร้างสรรค์ ลักษณะการเคลื่อนไหวรูปแบบใหม่จากท่ารำของนาฏศิลป์ไทย จึงมีการนำท่าการเคลื่อนไหวของนาฏศิลป์ไทยมาประยุกต์ใช้อย่างชัดเจน มีระบบระเบียบ สามารถอธิบายแนวความคิดได้ตามกระบวนการประดิษฐ์ท่าเต้นสากลเป็นหลัก

ปรากฏขึ้นประมาณปี 2530 และได้รับการพัฒนาจนมีรูปแบบที่ชัดเจนขึ้นในปัจจุบัน(พ.ศ.2542)

ผู้ออกแบบท่าเต้นการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยรูปแบบนี้ที่ได้มีผลงานการสร้างสรรค์ออกมาอย่างสม่ำเสมอ มีผลงานทั้งในประเทศและต่างประเทศและเป็นที่ยอมรับของสาธารณชน ได้แก่

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

ปัจจัยที่ส่งเสริมให้เกิดการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

1. เกิดจากแรงบันดาลใจที่ต้องการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ขึ้นด้วยตนเอง เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้สร้างสรรค์และแรงกระตุ้นจากสังคมที่ต้องการความแปลกใหม่ รวมทั้งเพื่อแสดงออกถึงความเชี่ยวชาญของตน เพื่อให้ได้รับการยอมรับจากสังคมหรือจากกลุ่มนาฏศิลปินด้วยกัน
2. ทำตามนโยบายขององค์กรทางวัฒนธรรมท้องถิ่นและองค์กรทางวัฒนธรรมในระดับประเทศที่สนับสนุนศิลปะการแสดง ทำให้นาฏศิลปินจำเป็นที่จะต้องสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นของตนเองขึ้นมา ด้วยเหตุนี้เองผู้สร้างสรรค์นาฏศิลป์ชาวไทยจึงสนใจนาฏศิลป์ไทยในฐานะของศิลปะประจำชาติ และนาฏศิลป์ที่แตกต่าง

จากนาฏศิลป์ของตะวันตก ซึ่งถือเป็นแนวทางการนำเสนอที่แตกต่างและดึงดูดความสนใจได้ง่าย เพื่อผลักดันให้งานของตนไปถึงระดับสากล

3. ทำตามหลักสูตรการศึกษานาฏศิลป์ในสถาบันอุดมศึกษา ระบบการศึกษาในระดับปริญญาตรี และปริญญาขั้นสูง ตลอดจนหลักสูตรประกาศนียบัตรต่างๆ ในหลายสถาบันได้กำหนดไว้ในหลักสูตรให้ผู้ที่จะจบการศึกษา ต้องสร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุดใหม่ๆ ออกมา เพื่อวัดผลทางด้านการสร้างสรรค์ ทั้งในรูปแบบของผลงานเดี่ยวหรือผลงานกลุ่ม เช่น โครงการปริญญานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งในระหว่างปี 2535 – 2542 ได้สร้างสรรค์การแสดงชุดใหม่ขึ้นมาเป็นจำนวนถึง 141 ชุด ทำให้เกิดการแสดงที่แปลกไปจากเดิม
4. ความต้องการที่จะอนุรักษ์ สืบทอด แต่ปรับเปลี่ยนเพื่อสร้างความนิยมให้แพร่หลายในกลุ่มผู้ชมปัจจุบัน
5. ความต้องการทางธุรกิจ การสร้างเงื่อนไขพิเศษในแง่ธุรกิจ เป็นข้อแตกต่างที่เห็นได้ชัด เมื่อเปรียบเทียบกับสาเหตุของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยอื่นๆ ที่ได้กล่าวถึงมาแล้วข้างต้น จึงจำเป็นที่จะต้องมีการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ขึ้นเพื่อรองรับความต้องการนั้น เป็นตัวประกอบสินค้า บริการ และเป็นการสร้างบรรยากาศ

วิธีการสร้างสรรค์ท่าการเคลื่อนไหวในการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย

1. การสร้างสรรค์ท่าการเคลื่อนไหว โดยใช้ท่าพื้นฐานของนาฏศิลป์ไทยมาใช้ โดยมีรูปแบบการประดิษฐ์ท่ารำ-เต้น ในการแสดงตามแบบของสากลสัมพันธ์กับแนวความคิดหลักของชุดการแสดง
2. การสร้างสรรค์ท่าการเคลื่อนไหวโดยนำท่ารำไทยมาตรฐาน มาประยุกต์รวมกับลักษณะของธรรมชาติ
3. การสร้างสรรค์ท่าการเคลื่อนไหว โดยผสมผสานท่านาฏศิลป์พื้นบ้าน ศิลปะป้องกันตัวหรือนาฏศิลป์ตะวันออกสกุลอื่นๆ เข้ากับท่ารำไทยมาตรฐาน
4. การสร้างสรรค์ท่าการเคลื่อนไหว โดยนำเอาท่ารำไทยมาตรฐานมาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ผสมผสาน หรือเรียงร้อยเข้ากับท่าทักษะนาฏศิลป์ตะวันตก บัลเล่ต์ และนาฏศิลป์ร่วมสมัย ซึ่งสามารถทำได้หลายวิธี ได้แก่

    1) การประดิษฐ์ท่าการเคลื่อนไหวโดยการประยุกต์องค์ประกอบของท่า (ตัดทอน หรือ เพิ่มท่า) เป็นการดึงรายละเอียดของท่านาฏศิลป์ไทยออกมาขยายในส่วนการเคลื่อนไหวที่ผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นต้องการนำเสนอ หรือตัดทอนจนเหลือการเคลื่อนไหวที่ต้องการเน้น แล้วนำส่วนนั้นมาเรียงใหม่เพื่อให้เกิดความน่าสนใจขึ้น
    2) การผสมผสานท่าเดิมเข้ากับนาฏศิลป์ร่วมสมัย โดยนำทักษะของนาฏศิลป์ร่วมสมัยมาใช้กับการเคลื่อนไหวของนาฏศิลป์ไทย ซึ่งสามารถเป็นไปได้ในหลายลักษณะ ส่วนมากแล้วจะขึ้นอยู่กับพื้นฐานของผู้ประดิษฐ์ท่าเต้น ว่ามีพื้นฐานนาฏศิลป์ในระดับใด และเชี่ยวชาญทักษะใดเป็นพิเศษหรือไม่ การประยุกต์นั้นจะออกมาน่าสนใจได้ก็ต่อเมื่อผู้ประดิษฐ์ท่าเต้นมีความเชี่ยวชาญและเข้าใจทักษะนั้นๆ จริงๆ การผสมผสานระหว่างการเคลื่อนไหว 2 รูปแบบ จึงจะออกมาได้ประณีต และดูมีความหนักแน่นมากกว่า การเลียนแบบเทคนิคเฉพาะลักษณะภายนอก
    3) การประดิษฐ์ท่าการเคลื่อนไหวโดยใช้ท่าทางตามธรรมชาติของมนุษย์ (กิจวัตรประจำวัน) การนำการเคลื่อนไหวในกิจวัตรประจำวันมาประยุกต์เข้ากับนาฏศิลป์ไทย โดยสร้างรายละเอียดให้กับการเคลื่อนไหว พร้อมทั้งนำทักษะนาฏศิลป์ร่วมสมัยบางทักษะเข้ามาช่วย ทำให้การเคลื่อนไหวกลมกลืนมากยิ่งขึ้น
    4) การออกแบบการแสดงโดยใช้นาฏศิลป์หลายๆ สกุลมาแสดงร่วมกัน การประดิษฐ์ท่าเต้นโดยนำเอานาฏศิลป์ 2 รูปแบบหรือมากกว่านั้นมาแสดงร่วมกันโดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงหรือประยุกต์ใดๆ เลย

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

5.3 การบริหารจัดการนาฏศิลป์ไทยในเชิงธุรกิจ

มีศึกษาถึงความเป็นมาและวิธีดำเนินการของนาฏศิลป์ไทยในร้านอาหาร โดยเสาวลักษณ์ พงศ์ทองคำ รายละเอียด คือ

ความเป็นมาของการดำเนินกิจการร้านอาหารที่มีนาฏศิลป์ไทยเป็นส่วนส่งเสริมธุรกิจ คือ เมื่อพ.ศ. 2502 บริษัทท่องเที่ยว World Travel Service Co., Ltd. ว่าจ้างให้กรมศิลปากรจัดการแสดงนาฏศิลป์ไทยให้ลูกค้าของบริษัทชมที่โรงละครศิลปากรในบริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เป็นการแสดงวัฒนธรรมประจำท้องถิ่นในแต่ละภูมิภาค โดยประกอบด้วยการแสดงมาตรฐาน การแสดงพื้นบ้าน และการแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว มีผู้บรรยายรายการแสดงภาษาอังกฤษ ทำหน้าที่ดำเนินรายการและแนะนำการแสดง โดยเริ่มจากการแนะนำเครื่องดนตรี แนะนำการแสดงในแต่ละชุดตั้งแต่ต้นจนจบ

ในเวลาต่อมา ร้านอาหารอาจได้รับอิทธิพลหรือรูปแบบของการแสดงไปจัดทำขึ้นเพื่อใช้สำหรับการแสดงในร้านอาหารของตน ดังจะเห็นได้ว่ารูปแบบต่างๆ ของการแสดง ตลอดจนลักษณะการแสดงซึ่งมีทั้งการแสดงมาตรฐาน การแสดงพื้นบ้านภาคต่างๆ และการแสดงศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัว มีลักษณะที่คล้ายคลึงกับลักษณะการแสดงของกรมศิลปากร

เนื่องจากการจัดแสดงนาฏศิลป์ไทยในร้านอาหาร เป็นกลวิธีหนึ่งในการชักจูงลูกค้าชาวต่างชาติให้เข้ามาใช้บริการที่ร้านอาหาร ซึ่งเป็นวัฒนธรรมของชาติอย่างหนึ่ง นอกเหนือจากโบราณสถาน โบราณวัตถุ และสถานที่ท่องเที่ยวอื่นๆ นอกจากนี้ยังเป็นการประหยัดเวลา เพราะการท่องเที่ยวลักษณะนี้จะใช้เวลาเพียงสั้นๆ เพียง 3-5 วัน

การจัดการแสดงนาฏศิลป์ไทยในร้านอาหาร มีลักษณะการจัดการแสดงอยู่ 2 ลักษณะคือ

1. ลักษณะของการจัดการแสดงเฉพาะโอกาสพิเศษต่างๆ
2. ลักษณะของการจัดการแสดงเป็นประจำทุกวัน

เกณฑ์การคัดเลือกชุดการแสดง และการจัดรายการแสดง คือ เวลาและความหลากหลาย

1. เวลา การแสดงนาฏศิลป์ไทยในร้านอาหารใช้เวลาในการแสดงประมาณ 1 ชั่วโมง จึงเป็นระยะเวลาที่เหมาะสม คือ ไม่มากหรือน้อยจนเกินไป บางชุดการแสดงอาจมีการตัดทอนให้สั้นลง เพื่อให้สอดคล้องกับระยะเวลาที่แสดง

2. ความหลากหลายของชุดการแสดงทั้งลักษณะการแสดงและเครื่องแต่งกาย โดยคัดเลือกชุดการแสดงจากการแสดง 3 ประเภท คือ การแสดงมาตรฐาน การแสดงพื้นบ้าน และการแสดงเบ็ดเตล็ด นอกจากการแสดงทั้ง 3 ประเภทแล้ว เจ้าของคณะนาฏศิลป์บางคณะยังนิยมประดิษฐ์ชุดการแสดงขึ้นใหม่ในลักษณะของการแสดงเบ็ดเตล็ด เพื่อให้เอกลักษณ์ของร้านอาหารนั้นๆ

การจัดรายการแสดง จะมีจำนวนรายการแสดงประมาณ 6-7 ชุด โดยลำดับชุดการแสดงจะแตกต่างกันออกไปตามดุลยพินิจของเจ้าของคณะ แต่ส่วนใหญ่ลำดับชุดการแสดงลำดับแรกมักจะขึ้นด้วยการแสดงมาตรฐานที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการอวยพรหรือกล่าวถึงความเป็นสิริมงคล ซึ่งถือเป็นการเบิกโรงก่อนการแสดง ส่วนลำดับสุดท้ายมักจะเป็นการแสดงพื้นบ้าน หรือการแสดงที่สร้างความสนุกสนานแก่ผู้ชม

ลักษณะการจัดการเกี่ยวกับการแสดง

การกำหนดวันทำการแสดง เจ้าของคณะจะกำหนดให้ผู้แสดงมีวันทำการคนละประมาณ 3-5 วัน/สัปดาห์ ผู้แสดงทำการแสดงอย่างน้อยคนละ 1-2 ชุด สำหรับผู้แสดงในชุดมาตรฐาน จะแสดงน้อยกว่าผู้แสดงชุดเบ็ดเตล็ด เนื่องจากการแสดงต้องใช้พลังในการแสดงค่อนข้างมาก ทั้งการเปลี่ยนเครื่องแต่งกายต้องใช้เวลาพอสมควร หากผู้แสดง ทำการแสดงเพิ่มจะได้รับค่าแรงเพิ่มเช่นกัน

องค์ประกอบในการแสดง

สถานที่ ร้านอาหารส่วนใหญ่มีลักษณะของอาคารสถานที่เป็นบ้านทรงไทยหรือศาลาไทย ซึ่งภายในตกแต่งด้วยสิ่งของเครื่องใช้แบบไทย บางร้านอาหารที่มีวัตถุประสงค์เพื่อขายสินค้าที่ระลึก ตามทางเดินมีการตั้งร้านขายสินค้าที่ระลึกตลอดจนการสาธิตการทำขนมไทย รวมทั้งการสาธิตวิธีการแกะสลักสบู่เป็นพวงมาลัยหรือดอกไม้ ซึ่งสร้างความสนใจแก่ลูกค้าได้

เวทีการแสดง ส่วนใหญ่เป็นเวทีรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ซึ่งมีความเหมาะสมต่อการแสดง เพราะผู้ชมจะนั่งอยู่บริเวณหน้าเวทีและสามารถของเห็นผู้แสดงได้อย่างชัดเจน

ดนตรี มีทั้งวงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องหกหรือวงหน้าจั่ว ซึ่งขยายมาจากวงปี่พาทย์เครื่องห้าโดยเพิ่มเครื่องดนตรีระนาดทุ้มอีกชิ้นหนึ่ง นอกจากนี้ได้มีการนำเครื่องดนตรีที่ใช้สำหรับเพลงออกภาษาหรือเพลงพื้นเมืองเข้ามาใช้สำหรับการแสดงบางชุดด้วย เช่น โทนชาตรี ใช้สำหรับการแสดงชุดมโนห์ราบูชายัญและรำวงมาตรฐาน โปงลางใช้สำหรับการแสดงชุดเซิ้งโปงลาง เป็นต้น

เครื่องแต่งกาย บางคณะได้จัดทำเครื่องแต่งกายขึ้นเอง แต่บางคณะก็เช่าเครื่องแต่งกาย ซึ่งผู้จัดทำเครื่องแต่งกายได้ยึดแบบอย่างลักษณะเครื่องแต่งกายของกรมศิลปากรเป็นหลัก แต่เนื่องจากการแสดงนาฏศิลป์ไทยในร้านอาหารมีระยะเวลาจำกัด ดังนั้นบางคณะจึงจัดทำเครื่องแต่งกายเพื่ออำนวยความสะดวกและร่นระยะเวลาในการแต่งกายให้เร็วขึ้น เช่น การจับจีบผ้ายกไว้ล่วงหน้า ตลอดจนการเย็บกำไลข้อแขนติดไว้กับชายแขน เป็นต้น

ผู้แสดง เป็นผู้แสดงเฉพาะกลุ่มที่อยู่ในวัยหนุ่มสาวเท่านั้น เนื่องจากทางร้านต้องการเผยแพร่วัฒนธรรมและสร้างความบันเทิงให้แก่ลูกค้าเท่านั้น โดยไม่มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ลูกค้าชมการแสดงจากผู้แสดงที่มีประสบการณ์หรือความชำนาญในด้านนาฏศิลป์ไทยมากนัก ซึ่งส่วนใหญ่เป็นผู้แสดงที่มีวัยวุฒิสูงแล้ว อีกทั้งผู้แสดงวัยหนุ่มสาวนี้จะมีความงามในวัยของตน

ชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทยในร้านอาหารที่ได้รับความนิยมจากลูกค้ามากที่สุด ได้แก่ การแสดงโขนชุดยกรบ เนื่องจากมีเครื่องแต่งกายและการต่อตัวสวยงาม ชุดการแสดงที่ได้รับความนิยมรองลงมา คือ การแสดงศิลปะการต่อสู้ ป้องกันตัวชุดพลอง-ไม้สั้น และฟันดาบ เนื่องจากมีความสนุกสนาน ตื่นเต้น เร้าใจและแสดงให้เห็นถึงพลังในการต่อสู้ นอกจากนี้ชุดหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา และชุดมโนห์ราบูชายัญยังได้รับความนิยมด้วยเช่นกัน

5.4 นาฏศิลป์เอกชน

ศุลีพร สังขมรรทร ศึกษาถึงความเป็นมาของคณะนาฏศิลป์เอกชน ผู้มีบทบาทช่วยรักษาวัฒนธรรมไทย โดยศึกษาจากผู้ก่อตั้งและลักษณะผลงานของคณะผกาวลีและโรงเรียนผกาวลีนาฏดุริยางค์ คณะโรงเรียนเฉลิมสาสน์นาฏศิลป์ และคณะโรงเรียนราชทัศน์นาฏศิลป์ ระหว่าง พ.ศ.2498-2538

เหตุผลในการจัดตั้งคณะนาฏศิลป์เอกชนและทำให้ประกอบกิจการประสบความสำเร็จ คือ

1. เกิดจากคณะบุคคลผู้มีใจรักและสนใจนาฏศิลป์ โดยเป็นผู้ที่ศึกษาเกี่ยวกับนาฏศิลป์โดยตรง คือได้ผ่านการเรียนรำละคร หรือโดยอ้อมคือ ศึกษาศาสตร์ที่เกี่ยวเนื่องกันคือ ดนตรีและขับร้อง

กล่าวคือ คณะนาฏศิลป์เอกชน ทั้ง 3 คณะมีผู้จัดตั้งที่สนใจเกี่ยวศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์ รายละเอียดคือ

คณะผกาวลีและโรงเรียนผกาวลีนาฏดุริยางค์ โดยลัดดา (สารตายน) ศิลปบรรเลง มีความสามารถด้านดนตรีไทยและขับร้อง ศึกษากับ คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง แต่มีความสนใจในด้านนาฏศิลป์มาโดยตลอด ทั้งละคร ฟ้อนรำ ได้ศึกษาจาก หม่อมต่วน ภัทรนาวิก ครูมัลลี คงประภัศร์ และครูลมุล ยมะคุปต์

คณะโรงเรียนเฉลิมสาสน์นาฏศิลป์ โดยเฉลิม สำราญ เป็นบุตรนายวาศ สำราญ ที่เป็นนักดนตรี จึงได้ความรู้ด้านการเล่นดนตรีจากบิดา และเรียนขับร้องจากหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ท้วม ประสิทธิกุล คุณหญิงชิ้น (ไชยพรรค) ศิลปบรรเลง

คณะโรงเรียนราชทัศน์นาฏศิลป์ ม.ร.ว.อรฉัตร ซองทอง มีความสามารถด้านนาฏศิลป์มาตั้งแต่อายุ 6 ขวบ ได้รับการคัดเลือกให้แสดงในงานโรงเรียนบ่อยครั้ง และได้รับการศึกษาจากคุณครูนาฏศิลป์หลายท่าน ได้แก่ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์ สัมพันธ์ พันธุ์มณี ลมุล ยมะคุปต์ สุวรรณี ชลานุเคราะห์ เฉลย ศุขะวนิช จำเรียง พุธประดับ ศิริวัฒน์ ดิษยนันท์ สำเนียง วิภาตะศิลปิน

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

ลัดดา ศิลปะบรรเลง มีสามีที่มีความสามารถทางด้านดนตรีและการประพันธ์เพลง ตลอดจนได้คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง เป็นผู้ดูแลและออกแบบเครื่องแต่งกายในการแสดงให้

เฉลิม สำราญ ได้ ครูฉวี บุนนาค (ศึกษานาฏศิลป์กับพระองค์เจ้าวรวัฒน์สุภากร และท่านเลื่อนฤทธิ์ เทพหัสดิน ณ อยุธยา มีประสบการณ์การแสดงละครรำและเป็นนักแสดงคณะปรีดาลัย คณะปราโมทัย คณะนาครบันเทิง เป็นต้น) เจริญศรี ศาสตร์วิไล (ได้ฝึกหัดรำละครกับเจ้าพระยาวรพงษ์พิพัฒน์) มาเป็นครูฝึกหัดนักเรียน

คณะโรงเรียนราชทัศน์นาฏศิลป์ มีครูประจำสอนนาฏศิลป์ คือ สำเนียง วิภาตะศิลปิน ม.ร.ว.อรฉัตร ซองทอง และคณะครูที่สมัครใจมาช่วยสอนอีก 9 คน การจัดแสดงและเผยแพร่ผลงานนั้นจะปรึกษาครูผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ ได้แก่ ลมุล ยมะคุปต์ ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ กรมศิลปากร และสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ.2533 สาขาศิลปะการแสดง นาฏศิลป์-ละครรำ ที่ปรึกษาด้านดนตรี คือ สุดจิตต์(ดุริยประณีต) อนันตกุล ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ.2536 สาขาศิลปะการแสดง ดีตศิลป์ มนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ.2528

3. มีคุณสมบัติ หรือความสามารถพิเศษที่เอื้อต่อการประกอบกิจการทางด้านนาฏศิลป์ คือมีความสามารถในการขับร้อง การเล่นเครื่องดนตรี และเป็นนักประพันธ์

ม.ร.ว.อรฉัตร ซองทอง มีความสามารถในการประพันธ์บทกลอนเป็นบทร้องเพื่อแสดงนาฏศิลป์ไทยและการปรับปรุงบทละคร

เฉลิม สำราญ มีความสามารถทางดนตรีและการขับร้อง

ลัดดา ศิลปบรรเลง มีความสามารถด้านดนตรีไทยและขับร้อง

4. มีประสบการณ์ตรงในการแสดง

ลัดดา ศิลปบรรเลง เคยแสดงเป็นนางเอกละครวิทยุ ชื่อชุดขุนลีลาศาสตร์สุนทร และร่วมกับสามีและญาติร่วมกันจัดทำละครเวที โดยเป็นผู้ฝึกซ้อม แสดงเป็นบางเรื่องและกำกับการแสดง ตลอดจนจัดการแสดงนาฏศิลป์สำหรับต้อนรับนักท่องเที่ยวชาวต่างประเทศ ต่อเนื่องถึง 31 ปี

เฉลิม สำราญ เคยแสดงเป็นตัวนางเอก

ม.ร.ว.อรฉัตร ซองทอง เคยแสดงเป็นพระเอกในการแสดงละคร ตลอดจนฝึกซ้อมและกำกับการแสดงละครหลายเรื่อง

5. มีสถานที่รองรับการจัดการแสดง เพื่อเป็นการเผยแพร่ให้ผลงานเป็นที่รู้จัก

โดยสถานที่ในการจัดการแสดงมีทั้งโรงละครของคณะเอง และการจัดแสดงในที่สาธารณะทั่วไป อาทิ สถานีโทรทัศน์ ช่อง 4 บางขุนพรหม สังคีตศาลา เวทีสวนอัมพร

ลักษณะเด่นของรูปแบบการแสดงของคณะนาฏศิลป์เอกชน

1. แถวการแสดงที่พบ คือ แถวตอน ปากพนัง หน้ากระดาน เฉียง สับหว่างวงกลม จับคู่

2. ดนตรีที่ใช้ ใช้เพลงที่มีอยู่เดิม โดยคณะโรงเรียนเฉลิมสาสน์นาฏศิลป์ มีการบรรเลงดนตรีสากลประกอบระบำที่เป็นนาฏศิลป์สากล

3. จัดการแสดงในรูปแบบละครรำเป็นส่วนใหญ่ และมีระบำประกอบฉาก ละครที่จัดแสดงอาทิ ละครชาตรี ละครนอก ละครใน ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครเสภา ละครร้อง ละครหลวงวิจิตรวาทการ โดยมีการปรับปรุงจากบทละครของไทย ฉากเป็นแบบสมจริง ผู้แสดงส่วนใหญ่ใช้ผู้หญิงล้วน ยกเว้นละครและของคณะผกาวลีและโรงเรียนผกาวลีนาฏดุริยางค์ เป็นละครพูดสลับรำ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นการดัดแปลงมาจากนวนิยายหรือบทละครของไทยและของต่างประเทศ ใช้ชายจริงหญิงแท้ ฉากและเครื่องแต่งกายเป็นแบบสมจริง คือเป็นระบำชุดสั้นๆ ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน แต่งกายด้วยนุ่งจีบหน้านางสำเร็จรูป สวมเสื้อห่มสไบเฉวียงบ่าหรือห่มสองชาย สวมเครื่องประดับเล็กน้อย

ส่วนรูปแบบการแสดงโรงเรียนราชทัศน์นาฏศิลป์ มีม.ร.ว.อรฉัตร ซองทอง เป็นผู้ปรับปรุงบทละคร โดยเฉพาะผลงานสร้างสรรค์ด้านการประพันธ์และการแสดงมี 2 เรื่อง ได้แก่ การปรับปรุงบทละครเรื่อง อิเหนา ตอน อิเหนาชมสวนเมืองหมันหยา และการปรับปรุงบทละครพูดคำฉันท์เรื่อง มัทนะพาธา มาเป็นบทละครรำ แบบพันทาง รูปแบบการแสดงใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน ฉากเป็นแบบสมจริง

ระบำนั้นได้นำชุดระบำเบ็ดเตล็ด ระบำมาตรฐานในทางนาฏศิลป์มาจัดแสดง ส่วนระบำอันเป็นผลงานสร้างสรรค์ของโรงเรียนราชทัศน์นาฏศิลป์ มีเป็นจำนวนมากแต่ไม่ได้มีบันทึกไว้อย่างครบถ้วน ลักษณะระบำเป็นระบำชุดสั้นๆ

4. ส่วนใหญ่เป็นท่ารำมาตรฐานทางนาฏศิลป์ไทยที่มีอยู่แล้ว จากนั้นนำมาเรียงร้อยใหม่ ประกอบกับภาษาท่าทางต่างๆ

กระบวนการฟ้อนรำที่คิดขึ้นใหม่ส่วนใหญ่ใช้ท่ามาตรฐานนาฏศิลป์ไทย ผู้แสดงนิยมเป็นจำนวนคู่ เป็นชุดระบำสั้นๆ ตลอดจนนำระบำเบ็ดเตล็ดและระบำมาตรฐานในทางนาฏศิลป์ไทย ใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน

5. การแต่งกาย เนื่องจากการแสดงส่วนใหญ่เป็นรำที่มีท่ามาตรฐานเป็นหลัก จึงมีลักษณะเช่นเดียวกับเครื่องแต่งกายแบบกรมศิลปากร คือ แต่งกายแบบยืนเครื่อง แบบพันทาง ในส่วนของระบำมีบ้างที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ แต่ยังคงโครงสร้างเช่นเดียวกับการแสดงระบำของกรมศิลปากรเช่นกัน ทั้งนี้ คณะผกาวลีและโรงเรียนผกาวลีนาฏดุริยางค์ โดยคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลงมีการคิดเครื่องแต่งกายแบบสำเร็จรูป เช่นกางเกงสำเร็จรูปที่จับจีบเหมือนนุ่งผ้ากันแป้น สวมทับสนับเพลาแทนการนุ่งผ้ากันแป้นที่ต้องใช้เวลาในการแต่งพอสมควร

จากการศึกษาคณะนาฏศิลป์ 3 คณะ คือ คณะผกาวลีและโรงเรียนผกาวลีนาฏศิลป์ไทย คณะโรงเรียนเฉลิมสาสน์นาฏศิลป์ และคณะโรงเรียนราชทัศน์นาฏศิลป์ สามารถสรุปให้เห็นถึง **บทบาทสำคัญของนาฏศิลป์เอกชน**ต่อวงการนาฏศิลป์ไทย คือ

1. เกิดการสืบสานนาฏศิลป์ในแบบมาตรฐานกรมศิลปากร
2. เกิดการปลูกฝังศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ
3. สร้างผู้ประกอบอาชีพด้านนาฏศิลป์
4. เกิดระบำและละครสร้างสรรค์ ทำให้นาฏศิลป์มีการเคลื่อนไหว มีพัฒนาการ
5. จัดเป็นวิวัฒนาการนาฏศิลป์ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 7

ลักษณะการจัดการแสดงของคณะนาฏศิลป์เอกชน

1. คณะผกาวลีและโรงเรียนผกาวลีดุริยางค์

การจัดการแสดงละครพูดสลับรำ โดยมีลักษณะการแสดงละครพูดสลับรำ คือ บทละครส่วนใหญ่ดัดแปลงมาจากนวนิยายหรือบทละครไทยและต่างประเทศ ผู้แสดงเป็นชายจริงหญิงแท้ ฉากเครื่องแต่งกายเป็นแบบสมจริง คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง เป็นผู้คิดค้นเครื่องละครสำเร็จรูปที่ระบำสลับฉากเพื่อคั่นเวลาจัดฉาก และระบำสอดแทรกตามเนื้อเรื่องเพื่อสร้างสีสัน

ลักษณะระบำ เป็นการแสดงผู้หญิงล้วน ใช้ท่ารำมาตรฐานและถ่ายทอดภาษาแล้วแต่กรณี ไม่แต่งกายยืนเครื่อง เป็นระบำชุดสั้น นุ่งผ้าจีบหน้านางสำเร็จรูป สวมเสื้อ ห่มสไบเฉียงบ่าหรือห่มสองชาย สวมเครื่องประดับเล็กน้อย

2. คณะโรงเรียนเฉลิมสาสน์นาฏศิลป์

ละครที่แสดงในคณะโรงเรียนเฉลิมสาสน์นาฏศิลป์มีละครชาตรี ละครนอก ละครใน ดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง และละครเสภา เป็นแบบละครรำ และมีละครร้องและละครหลวงวิจิตรวาทการ

ลักษณะการแสดง ใช้นักแสดงหญิงล้วน ฉากสมจริง เครื่องแต่งกายมีทั้งแบบยืนเครื่องและพันทาง มีระบำสอดแทรกในเรื่องและมีระบำและขับร้องเพลงสลับฉาก ลักษณะของระบำนั้นมีทั้งระบำมาตรฐาน ระบำเบ็ดเตล็ด และระบำที่เป็นแบบสากล

3. คณะโรงเรียนนราชทัศน์นาฏศิลป์

ลักษณะการแสดงในโรงเรียนราชทัศน์นาฏศิลป์ ประกอบด้วยละครรำ คือ ละครนอก ละครใน ละครพันทาง ละครเสภา และระบำเบ็ดเตล็ด ในการจัดการแสดงนั้น ม.ร.ว.อรฉัตร เป็นผู้ปรับปรุงบทละครเอง โดยเฉพาะการปรับปรุงละครเรื่องอิเหนา ตอนอิเหนาชมสวนเมืองหมันหยา และปรับปรุงบทละครพูดคำฉันท์เรื่องมัทนะพาธา เป็นละครพันทาง ใช้ผู้หญิงแสดง ฉากเป็นแบบสมจริง แต่งกายแบบยืนเครื่องและพันทาง มีระบำสอดแทรกในท้องเรื่อง

ลักษณะระบำชุดระบำเบ็ดเตล็ด ระบำมาตรฐานที่มีอยู่แล้วมาจัดแสดง ประกอบกับระบำที่คิดขึ้นใหม่ ที่สร้างสรรค์จากท่ารำมาตรฐานนาฏศิลป์ไทย นิยมใช้นักแสดงเป็นจำนวนคู่มีการแปรแถว ใช้วงดนตรีปี่พาทย์ และเพลงที่มีอยู่เดิม

ลักษณะร่วมของคณะนาฏศิลป์เอกชน

1. ผู้ก่อตั้งเป็นผู้มีใจรักทางด้านนาฏศิลป์ไทย
2. มีความเกี่ยวพันกับนาฏศิลป์ไทยไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง กล่าวคือมีญาติที่เกี่ยวข้องในวงการนาฏศิลป์ดนตรี หรือศึกษาทางนาฏศิลป์ไทย
3. ผู้ก่อตั้งมีความความรู้ความสามารถที่ใช้สนับสนุนให้การดำเนินกิจการทางด้านนาฏศิลป์ อาทิ การเป็นนักดนตรี นักร้อง มีความสามารถในการประพันธ์บทร้องและปรับปรุงบท
4. มีผู้ให้การสนับสนุน ทั้งจากการที่มีคนในครอบครัวเป็นนักดนตรี หรือได้ผู้ร่วมงานที่มีความสามารถทางนาฏศิลป์ไทยเป็นอย่างดี
5. ล้วนได้ผ่านการแสดงโทรทัศน์มาแล้ว ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเป็นคณะละครที่ได้รับความนิยม เนื่องจากในช่วงเวลานั้นการเผยแพร่ภาพและเสียงในประเทศไทยอยู่ในยุคเริ่มแรก การคัดสรรรายการแสดงต้องมาจากการที่รายการแสดงนั้นๆต้องได้รับความนิยมแพร่หลาย
6. ลักษณะการแสดงเป็นแบบละครรำ ใช้เพลงที่มีอยู่เดิม ยกเว้นคณะผกาวลีเป็นละครพูดสลับรำ

5.5 การรื้อฟื้นท่ารำ

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 2 ลง (ข้อมูลจากตารางที่ 15)

ตาราง 15 รูปแบบการรำสี่บทตามบทประพันธ์

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

ซึ่งส่งผลให้แม่ท่าหลายแม่ท่าและการแปรแถวหลายกระบวนหายไป ส่งผลให้นักเรียนได้รับการฝึกทักษะ การรำตีบทน้อยลง คุณภาพความชำนาญของศิลปินไทยก็น้อยลงตามไปด้วย ผู้วิจัยจึงหาแนวทางการรื้อฟื้นท่ารำสี่บทรัชกาลที่ 2 ขึ้นโดย การศึกษาเชิงวิเคราะห์โครงสร้างและองค์ประกอบของระบำสี่บทฉบับปัจจุบัน และวิเคราะห์ถึงความสัมพันธ์ของจังหวะ เนื้อร้อง ทำนองเพลงและท่ารำ เพื่อหาหลักเกณฑ์ วิธีการนำท่ารำมาใช้ให้เข้ากับจังหวะและเนื้อเรื่อง จากนั้นผู้วิจัยทำการรื้อฟื้นระบำสี่บทด้วยการใช้ประสบการณ์ของผู้ศึกษาเอง เป็นผู้สอน เป็นผู้แสดง ตลอดจนอาศัยการสังเกตจากการต่อท่ารำของผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและศิลปินแห่งชาติ มาแต่งเติมท่ารำฉบับรัชกาบที่ 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 เลือกท่ารำที่ไม่ซ้ำมือเท้า และเอียงศีรษะ

เลือกใช้ท่าจากท่าสูงไปหาต่ำ หรือ ท่าต่ำไปหาสูง เป็นหลักปฏิบัติโดยทั่วไปของการประดิษฐ์ท่ารำทางนาฏศิลป์ไทย

กรณีที่คำร้องไม่บอกความหมายใด จะใช้การขึ้นท่าใหญ่ หรือท่าจับ กรณีที่คำร้องไม่เจาะจงว่าเป็นกริยาอาการของผู้ใดให้พระนางใช้ท่าเดียวกัน โดยหันตัวตามกันหรือหันตรงข้ามกัน

การแปรแถว พิจารณาจากคำร้อง ที่แสดงเกี่ยวกับกริยาอย่างไร เช่น วนเวียน เลี้ยวไล่ ก็เลือกแถวที่มีอยู่เดิมและมีความหมายเหมือนหรือใกล้เคียงกับคำร้อง โดยไม่ควรใช้แถวซ้ำกันในระยะเวลาที่ใกล้กัน และคำนึงถึงความสั้นยาวของทำนองเพลง และการเอื้อน

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

ขั้นที่ 3 ตรวจสอบ ได้เรียนเชิญผู้เชี่ยวชาญ ผู้ชำนาญการ นักนาฏยประดิษฐ์ ศิลปินที่มีชื่อเสียง ศิลปินแห่งชาติ เป็นผู้ตรวจสอบท่ารำและการแปรแถวในส่วนที่แต่งเติมขึ้นใหม่นี้ เพื่อความถูกต้อง

ขั้นที่ 4 แก้ไข หลังการตรวจสอบแล้ว ได้นำข้อบกพร่องมาแก้ไขตามคำแนะนำ

ขั้นที่ 5 สรุปผล ผลที่ได้จากการรื้อฟื้นระบำสี่บท ก็คือได้ระบำสี่บทที่คาดว่าใกล้เคียงของโบราณกลับคืนมา โดยได้ทำการบันทึกท่ารำทั้งเพลงเป็นรูปภาพ บันทึกกระบวนรำทั้งเพลงลงในเทปบันทึกภาพ เพื่อไว้เป็นเอกสารค้นคว้าอ้างอิงและเป็นเอกสารประกอบการสอนเพื่อการสืบทอดต่อไป

จากการศึกษางานวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยเกี่ยวกับรำและระบำ พบว่า รำและระบำในปัจจุบันมีทั้งรูปแบบราชสำนักดั้งเดิม ราชสำนักปรับปรุง แบบพื้นบ้านดั้งเดิมและพื้นบ้านปรับปรุง และมีงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ซึ่งนับเป็นพัฒนาการทางด้านนาฏศิลป์ไทยอีกรูปแบบหนึ่งที่เกิดขึ้นเพราะความต้องการหลีกหนีความจำเจและกรอบประเพณีแบบเดิม แต่ก็คงยังสร้างสรรค์บนพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย แล้วนำรูปแบบการนำเสนอ ตลอดจนการตีความในแง่มุมใหม่ต่อผู้ชม

ซึ่งการแบ่งงานแบบดั้งเดิมและแบบปรับปรุงนั้นผู้วิจัย ใช้เกณฑ์จากช่วงระยะเวลาที่จากเดิมนาฏศิลป์ไทยแบบราชสำนักอยู่ในพระบรมราชูปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์ ต่อมาเมื่อเข้ามาอยู่ในกรมศิลปากร รำ ระบำรูปแบบใหม่ได้เกิดขึ้นนอกเหนือจากจุดมุ่งหมายเดิม คือ เพื่อเป็นเครื่องบันเทิงอารมณ์ต่อชนชั้นปกครอง และมุ่งแสดงความงดงามประณีตของท่ารำ ดนตรี เครื่องแต่งกาย โดยไม่คำนึงถึงบริบทแวดล้อมเรื่องเวลา งบประมาณ ความคุ้มทุน เช่น นาฏศิลป์ที่เข้ามาอยู่ในความดูแลของกรมศิลปากร ที่แปรสภาพการแสดงในพระบรมราชูปถัมภ์เป็นเครื่องหมายของความเป็นชาติที่มีศิลปวัฒนธรรมที่ยาวนาน โดยมีการจัดกระบวนการเรียนรู้ ซึ่งส่งผลต่อรูปแบบการแสดงที่ใช้มาตรฐานต่างๆเป็นเครื่องวัดความงาม ซึ่งทำให้เกิดรูปแบบการแสดงเหมือนการคัดลอกจากต้นแบบ มากกว่าความงามตามความสามารถของปัจเจกศิลปิน

กรณีของนาฏศิลป์พื้นบ้านปรับปรุงนั้นเห็นได้ชัดเจนจากการ มีนาฏศิลป์แบบมาตรฐานกล่าวคือนาฏศิลป์แบบราชสำนักที่ใช้ในการเรียนการสอนเข้ามีบทบาทในท่ารำ ซึ่งส่วนใหญ่เกิดขึ้นเมื่อมีการรื้อฟื้นท่ารำดั้งเดิมกำลังสูญหาย โดยผู้ที่สนใจศึกษาและมีความรักในศิลปวัฒนธรรมพื้นถิ่น ซึ่งมีข้อดีในด้านการรื้อฟื้นและเก็บองค์ความรู้ที่กำลังจะสูญหาย แต่ก็เกิดปรากฏการณ์ผสมผสานนาฏศิลป์ที่มีเอกลักษณ์ที่แตกต่าง หากต่อไปในอนาคตมีการอธิบายขยายความเข้าใจให้ผู้รับการถ่ายทอดได้ทราบถึงที่มาและผลกระทบที่กำลังจะเกิดขึ้น ในอนาคตนาฏศิลป์พื้นบ้านดั้งเดิมจะไม่ถูกกลืนและยังคงเป็นรากวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาในรูปแบบต่างๆได้ในอนาคต

โดยนาฏศิลป์ไทยในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้หมายรวมนาฏศิลป์ราชสำนัก นาฏศิลป์พื้นบ้านของกลุ่มคนไทย และนาฏศิลป์ของกลุ่มชาติพันธ์ต่างๆที่อาศัยอยู่ภายในประเทศไทยด้วย เนื่องจากไทยเป็นชาติที่มีความหลากหลายของวัฒนธรรมและกลุ่มชาติพันธ์ที่อาศัยอยู่รวมกัน ทั้งนี้หากได้ศึกษาถึงศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธ์นั้นๆแล้วจะเกิดความเข้าใจ และสัมพันธภาพที่ดีระหว่างคนในประเทศ เนื่องจากจะพบว่าในทุกศิลปวัฒนธรรมที่พบในการศึกษาจากวิทยานิพนธ์ล้วนพบลักษณะศิลปะของคนไทยในกลุ่มชนนั้นด้วยเช่นกัน

ทั้งนี้ลักษณะการรำแบบราชสำนัก มีขั้นตอนกระบวนการฝึกหัดขั้นพื้นฐาน ก่อนจึงจะได้รับการคัดเลือกจากครูว่ามีหน่วยก้าน และท่าทีพอจะฝึกหัดเป็นตัวเอกหรือรับบทในรำเดี่ยวที่มีกระบวนท่ารำมุ่งเน้นแสดงความประณีต และความสามารถของศิลปิน โดยนอกจากการฝึกฝนท่ารำแล้วยังต้องฝึกหัดการแสดงออกทางสีหน้า เพื่อสื่ออารมณ์ความรู้สึกของผู้แสดงต่อผู้ชม โดยลักษณะการแสดงนาฏศิลป์มีรสนิยมความงามเปลี่ยนไปจากเดิม คือ จากการศึกษารำฉุยฉายผู้แสดงเป็นคนแรกได้ให้ข้อมูลว่า จริตกริยาผู้รำฉุยฉายพราหมณ์แต่เดิมจะทำกริยาแต่น้อยให้พองามเท่านั้น

จากการที่รำฉุยฉายพราหมณ์เป็นชุดการแสดงที่ได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากมีองค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกาย บทร้องที่สละสลวยและเหมาะต่อการรำตีบท มีเทคนิคการรำแบบผู้เมีย และเนื้อร้องสามารถรำเป็นรำเดี่ยวได้

องค์ความรู้รำพื้นบ้าน ทั้งของชาวไทยในภาคต่างๆ และกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย พบว่ารำเกิดขึ้นจากเหตุผลหลายประการ อาทิ

1. เกิดขึ้นเพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ทั้งที่อยู่ในรูปแบบผีป่า ผีบรรพบุรุษ ผีบ้าน เทพ และเพื่อบูชาในพิธีกรรมของศาสนาพุทธ
2. เกิดขึ้นจากการแสดงความรู้สึกรื่นเริง ภายในบุคคล จากการที่อยู่ในสภาวะแวดล้อมที่ดี มีความสุขจากการดำรงชีวิต
3. เกิดจากการเล่นเพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยเมื่อยล้าจากการทำงาน
4. เกิดจาการสร้างเครื่องบันเทิงอารมณ์ถวายต่อพระมหากษัตริย์และพระราชวงศ์เพื่อแสดงความจงรักภักดี
5. เกิดจากการผลักดันตามนโยบายของภาครัฐ ทั้งเมื่อสอดแทรกแง่คิดคติธรรมให้รักชาติและภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของตนเอง และเกิดจากการสนับสนุนการท่องเที่ยวให้เกิดขึ้นภายในประเทศ เป็นการกระตุ้นเศรษฐกิจ
6. สร้างเพื่อการแข่งขันเป็นการแสดงความสามารถของผู้สร้างสรรค์ ทั้งนี้มักเกิดกับการแสดงที่เริ่มแสดงได้ระยะหนึ่งแล้วได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย จึงเกิดการปรับปรุงหรือสร้างชุดการแสดงในลักษณะเดียวกันขึ้น โดยมุ่งเพื่อเป็นเครื่องรับประกันความสามารถ เพื่อใช้ในการสนับสนุนการประกอบอาชีพ หรือเพื่อสร้างความน่าเชื่อถือด้านความรู้ความสามารถในการประกอบอาชีพ ซึ่งเป็นลักษณะกลไกการแข่งขันทางธุรกิจในการสร้างจุดเด่นให้สินค้า

ลักษณะพัฒนาการที่เกิดขึ้นกับการแสดง แบ่งออกเป็น 3-4 ช่วง ได้แก่

1. การเกิดชุดการแสดงจากเหตุผลดังกล่าวข้างต้น
2. ช่วงได้รับความนิยม เกิดจากการพัฒนารูปแบบจนเป็นที่ยอมรับ หรือผู้คนเกิดความเบื่อหน่ายชุดการแสดงที่มีอยู่เดิม การแสดงชุดใหม่จึงเข้ามามีบทบาท
3. ช่วงเสื่อมความนิยม เกิดจากการมีชุดการแสดงใหม่เกิดขึ้น แล้วมีความเหมาะสมหรือสอดคล้องกับบริบทของผู้คนและสังคมในช่วงนั้น มากกว่าการแสดงที่เกิดได้ระยะหนึ่งแล้ว
4. ช่วงการฟื้นฟู ซึ่งไม่อาจพบได้กับทุกชุดการแสดงที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน แต่ทั้งนี้กระบวนการฟื้นฟูมักเกิดจาก
   - นำท่ารำเดิมที่มีอยู่แล้วมาแสดงอีกครั้ง
   - นำท่ารำเดิมมาเรียงร้อยใหม่
   - นำท่ารำเดิมเพียงบางส่วนมาผสมผสานกับความรู้ใหม่ อาทิ การนำท่ารำมาตรฐานมาผสมกับท่ารำพื้นบ้าน

ซึ่งนอกจากการฟื้นฟูแล้ว จะมีชุดการแสดงที่ได้รับการยอมรับนำกลับมาแสดงต่อหรือไม่นั้น ขึ้นอยู่กับผู้บริโภควัฒนธรรมเป็นผู้เลือก

ทั้งนี้พบว่าในการสืบทอดศิลปะการแสดงหากกลุ่มคนเข้มแข็งและได้รับการสนับสนุน ผลักดันทั้งด้านงบประมาณและการยอมรับจากองค์กรภาครัฐในส่วนท้องถิ่นนั้นๆแล้ว จะพบว่าการแสดงนั้นจะมีการสืบทอดต่อเนื่อง แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับนโยบายของผู้บริหารในขณะนั้นว่าเห็นความสำคัญของศิลปะการแสดงในฐานะเครื่องแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม หรือเครื่องมือสนับสนุนการเกิดรายได้จากการท่องเที่ยว

นาฏยลักษณ์หรือเอกลักษณ์ของผลงานนาฏศิลป์แบบพื้นบ้านทั้งของชาวไทยพื้นถิ่นเอง หรือกลุ่มคนไทยเชื้อสายต่างๆ หรือแม้แต่กลุ่มชาติพันธ์อื่นในประเทศไทย มีลักษณะร่วมกัน คือ ลักษณะการรำที่ไม่ดึงตัว กล่าวคือการทรงตัวแบบไม่เกร็งแผ่นหลังทั้งการกัม การแอ่นหงายหลังและการยืน การไม่เกร็งกล้ามเนื้อส่วนลำตัว การแสดงออกของ

มือมักไม่กรีดนิ้วตึง ใช้การม้วนมือ พันมือ ปล่อยแขน วาดมือตามธรรมชาติไม่มีเกณฑ์มาตรฐาน เช่นการบัญญัติ นาฏยศัพท์ของนาฏศิลป์ราชสำนัก โดยใช้การย่ำเท้าตามจังหวะ โดยไม่เกร็งหน้าขา เช่นการหุ่มเข่า ถึงแม้การแสดงที่ใช้ในการศึกษาในบางชุดจะเป็นรำที่เกิดในยุคฟื้นฟูแล้วก็ตาม แต่ยังคงพบลักษณะดังกล่าวในบางท่ารำเสมอ

ในวัฒนธรรมของกลุ่มชนที่นับถือผีฟ้า การฟ้อนของผู้ทำพิธีไม่เพียงทำหน้าที่เพื่อความบันเทิงเท่านั้น แต่เป็นลักษณะของการใช้ศิลปะเพื่อบำบัดและเยียวยาจิตใจของผู้คนที่เข้ารับการรักษา ซึ่งเป็นการรักษาอาการทางจิตเวชที่ตัวผู้ป่วยแลญาติเองไม่ทราบสาเหตุการเจ็บป่วยทางร่างกายว่ามาจากความรู้สึกภายใน โดยการรักษาดังกล่าวเกิดขึ้นในขณะการฟ้อนรำ โดยการร้องเพลงเพื่อสอบถามอาการ และบอกวิธีการแก้ไข ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าบทบาทของผู้ฟ้อนรำดังกล่าวเป็นลักษณะของผู้นำทางความเชื่อ ซึ่งพบเห็นได้ทุกกลุ่มชน หากภาครัฐต้องการเข้าถึงประชาชนหรือต้องการสื่อสารทำความเข้าใจในเรื่องใด วิธีการประสานขอความร่วมมือจากจากผู้นำทางความเชื่อ ซึ่งอาจต่างจากวิธีการมอบนโยบายผ่านผู้นำชุมชน อาจเป็นช่องทางหนึ่งในการแก้ไขปัญหาต่างๆได้

ทั้งนี้จากการศึกษาการรำของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆในประเทศไทยมีลักษณะการหยิบยืมวัฒนธรรมระหว่างกัน จากการที่อาศัยอยู่บริเวณใกล้กัน เช่น ชาวไทลื้อรับเอาการแสดงของชาวไทยวน ชาวไทยใหญ่ หรือการได้พบเห็นการแสดงจากการเดินทางต่างถิ่นแล้วจำนำกลับมาเล่นยังถิ่นฐานของตนเช่นการสวมเล็บในฟ้อนละครผู้ไทยของหมู่บ้านโพนกาพสินธุ์ ที่ได้รับจากการเดินทางไปค้าขายแล้วพบการแสดงละครชาตรีมีการสวมเล็บแล้วนำกลับมาใช้

โดยท่ารำแบบพื้นบ้านนี้ มักเกิดจากการเลียนแบบธรรมชาติรอบตัว อากัปกริยาของสัตว์ และวิถีการดำเนินชีวิต ซึ่งพบการฟ้อนรำทั้งในพิธีกรรมและเพื่อความบันเทิง

และพบการนำนาฏศิลป์ไทยมาใช้ประกอบธุรกิจ โดยใช้เป็นเครื่องมือสร้างจุดเด่นในธุรกิจร้านอาหารไทย ที่มุ่งบริการให้ลูกค้าชาวต่างชาติ โดยพบว่านาฏศิลป์ไทยในลักษณะนี้มักไม่มุ่งเน้นความประณีตงดงามและความสามารถในระดับสูงของศิลปิน เพียงคำนึงการจัดแสดงที่มีความหลากหลาย ใช้ระยะเวลาน้อยแต่ได้ชมการแสดงมาก แต่ก็นับว่าผู้ประกอบอาชีพด้านนี้มีส่วนสนับสนุนให้มีการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ เช่นเดียวกับการที่มีคณะนาฏศิลป์เอกชนขึ้น โดยดำเนินการด้านการเรียนการสอนและการแสดงนาฏศิลป์ไทย ซึ่งมีการสร้างเอกลักษณ์ให้กับผลงาน เพื่อดึงดูดความสนใจให้ผู้ชมและผู้เรียนเลือกได้ตามความพึงพอใจ ซึ่งผู้ริเริ่มก่อตั้งนั้นมักจะมาจากการที่เป็นผู้สนใจ รักและมีความรู้ทางด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทย มีผู้คนรอบข้างให้การสนับสนุน

บทที่ 6
ผลการสังเคราะห์องค์ความรู้เกี่ยวกับโขน

ในการศึกษาของวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับโขน แบ่งประเด็นที่ได้จากวิเคราะห์ข้อมูลของประชากรในการวิจัยได้ดังนี้

ศึกษาจารีต วิธีการแสดงและรำหน้าพาทย์ของตัวพระ
ศึกษาจารีต กระบวนการแสดงของตัวยักษ์
ศึกษากระบวนการตรวจพลและการรบของตัวลิง
ศึกษาประวัติความเป็นมา รูปแบบและองค์ประกอบการรำในการแสดงโขน
ศึกษาประวัติความเป็นมา และองค์ประกอบการแสดงของโขนพื้นบ้าน
โดยมีองค์ความรู้โดยสรุป ดังนี้

6.1 จารีต วิธีการแสดงและรำหน้าพาทย์ของตัวพระ

วิทยานิพนธ์ที่ศึกษา เกี่ยวกับการแสดงของตัวพระมี 2 เรื่อง คือ จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม ของไพฑูรย์ เข้มแข็ง และการรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน ของ ธีรเดช กลิ่นจันทร์ มีรายละเอียดต่างๆดังนี้

จารีตการฝึกหัดตัวพระราม

เกณฑ์คัดเลือกโขนพระ มาจากผู้มีคุณสมบัติแบบรูปร่างสูงโปร่ง ใบหน้ารับกับชฎา

การคำนับครู อันถือเป็นจารีตที่ปฏิบัติกันมาแต่อดีต ในด้านของการเรียนการสอนภายในวิทยาลัยนาฏศิลป ซึ่งหมายถึงการยอมตนเป็นศิษย์ ครูผู้ทำหน้าที่เป็นประธานจะกล่าวโองการการคำนับครู นำหมู่นักเรียนใหม่ แล้วให้นักเรียนใหม่กล่าวคำบูชาว่าตาม หลังจากกล่าวโองการเสร็จเรียบร้อย ครูอาวุโสในแต่ละสาขา จะทำพิธีจับมือแก่บรรดานักเรียนใหม่เพื่อเป็นสิริมงคล

การฝึกหัดพื้นฐาน ที่เรียกว่าการฝึกหัดเบื้องต้น ซึ่งประกอบด้วย การดบเข่า การถองสะเอว การเต้นเสา ถีบเหลี่ยม ตลอดจนการดัดนิ้วมือและการดัดข้อมือ รวมไปถึงการฝึกหัดการกระดกเท้า ยกเท้าและนาฏยศัพท์อื่นๆ จากนั้นเป็นการฝึกแม่ท่าเบื้องต้น จากเพลงช้าและเพลงเร็ว

ลักษณะของผู้แสดงเป็นพระรามต้องมีสีผิวคล้ำ เนื่องจากภูมิหลังของตัวละครตามบทประพันธ์ พระรามเกิดเวลามัชฌิมยาม คือ ยามสอง เวลาประมาณ 22.00-02.00 น. ตลอดจนการบรรยายรัศมีของพระรามในเวลาเกิดว่ามีสีเขียว คล้ายกับนิลมณี

จารีตการแสดงเป็นตัวพระราม

1. สามารถรำเพลงช้าปี่ ซึ่งเป็นการรำเพื่อเปิดตัวละครสำคัญ เป็นการแนะนำสถานภาพของตัวละคร ซึ่งเป็นลักษณะของโขนที่ได้รับอิทธิพลของละครใน หรือเรียกอีกอย่างว่า โขนโรงใน
2. เพลงหน้าพาทย์

1)บาทสกุณี ซึ่งเป็นเพลงที่พระรามมักใช้อยู่เสมอ สำหรับการเดินทางไปมาในระยะใกล้ เดิมชื่อเสมอตีนนก ต่อมาสมัยรัชกาลที่ 6 ทรงเปลี่ยนเป็น บาทสกุณี

2)เชิดฉิ่งศรทะนง เป็นเพลงที่ใช้สำหรับพระรามโดยเฉพาะ สำหรับการแผลงศร แต่เดิมใช้ในการแสดงตอน ทศกัณฐ์ขาดเศียรขาดกรเท่านั้น แต่ปัจจุบันมีใช้ในการแสดงโขนตอนอื่นๆด้วย

3)ตระบรรทมไพร เป็นเพลงที่ใช้เฉพาะพระรามเท่านั้นในการแสดงโขน ใช้ในการที่พระรามนอนค้างในป่า

3. รำตรวจพล เรียกตามภาษาฝึกหัดว่า ออกกราว โดยเป็นการแสดงเพื่อให้เห็นความเกรียงไกรของการจัดทัพ แล้วเป็นการแสดงความสามารถของนายทัพโดยเฉพาะพระราม เนื่องจากเรื่องรามเกียรติ์เนื้อหาส่วนใหญ่เป็นการทำสงครามระหว่างพระและยักษ์ การรำตรวจพลเพื่อตรวจดูว่ากองทัพมีความเข้มแข็งเพียงไร

4. การรบและขึ้นลอย เป็นกระบวนการต่อเนื่องมาจากการตรวจพล เพื่อแสดงความสามารถของผู้แสดงในการใช้อาวุธและความสง่างามของการขึ้นลอย ตลอดจนความสามารถในการต่อตัว

5. การตีบท เป็นการรำใช้บท ซึ่งหมายถึงการใช้ท่าทางสื่อความหมาย และแสดงอารมณ์แทนคำพูดได้

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

องค์ประกอบในการแสดงเป็นพระราม

เครื่องแต่งกายพระราม เลียนแบบมาจากเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ และกำหนดสีเครื่องแต่งกายขึ้นตามคำกลอนที่แสดงถึงเวลาเกิดของตัวพระราม ลักษณะการแต่งเลียนเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์นี้ มีแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ปัจจุบันเรียกการแต่งกายเลียนเครื่องทรงว่า การแต่งยืนเครื่อง สำหรับฝ่ายพระ เรียกการแต่งกายยืนเครื่องพระ เมื่อพระรามถือเพศฤาษี จะใช้ผ้าสไบห่มทับอีกชั้น และเปลี่ยนจากชฎายอดชัยเป็นยอดดอกลำโพงและ เขียนอุณาโลมไว้ที่หน้าผาก ต่อมาในรัชกาลที่ 6 ทรงออกแบบ ปรับปรุงรูปแบบเครื่องแต่งกายของพระรามในตอนออกบวชใหม่ โดยให้แต่งกายคล้ายพวกพราหมณ์ คือการนุ่งขาวห่มขาวแบบจีบโจง เครื่องประดับศีรษะใช้ชฎาบายศรีเป็นลักษณะการแต่งกายที่เลียนแบบตัวพระรามในมหากาพย์รามายณะของอินเดีย แต่ก็ไม่ได้รับความนิยมมากนัก เนื่องจากพระรามในอุดมคติของคนไทย คือสมมติเทพการแต่งกายยืนเครื่องเอื้อต่อความเชื่อด้านดังกล่าว ประกอบกับเนื้อเรื่องรามเกียรติ์ของรัชกาลที่ 6 ไม่คุ้นเคย

อุปกรณ์ประกอบฉากที่มีความจำเป็นต่อพระรามได้แก่ ศร ลูกศร เตียง กลด ราชรถ เป็นต้น

จารีตของพระรามในการแสดงโขนประเภทต่าง ๆ

โขนกลางแปลง

มุ่งเน้นในเรื่องการนั่งพลับพลา การยกทัพและการรบ โดยให้ความสำคัญกับการวางตำแหน่งของตัวละครในการจัดทัพของฝ่ายพระราม โดยแบ่ง 4 ขั้น คือ ขั้นที่ 1 ประกอบด้วยพลลิงและจังเกียง ขั้นที่ 2 สิบแปดมงกฎและเตียวเพชร ขั้นที่ 3 พญาวานร ขั้นที่ 4 พระราม พระลักษณ์

โขนนั่งราว

มีลักษณะพิเศษในการแสดงคือการนั่งบนราวไม้ไผ่ ด้วยท่านั่งห้อยขาขวา เท้าซ้ายพาดอยู่บนราวกระบอกไม้ไผ่ โดยพระรามจะนั่งอยู่หน้าสุดของไม้ไผ่ ส่วนพระลักษณ์และพญาวานรจะนั่งเรียงลำดับต่อกัน โดยหันหน้าเข้าหาพระราม อีกทั้งจารีตของการรำเพลงหน้าพาทย์ การยกทัพและการรบ และพระรามในการแสดงโขนนั่งราวต้องสวมศีรษะปิดหน้า และจารีตในการแสดงที่ทุกตัวแสดงเมื่อเดินอ้อมผ่านด้านหลังไม้ไผ่ ไม่ต้องแสดงท่าทางสมมติเป็นตัวแสดงหรือทำบทบาทใด ให้เดินเฉย เนื่องจากบริเวณหลังไม้ไผ่ถือเป็นหลังโรง สมมติว่าผู้ชมไม่เห็นตัวแสดง

โขนหน้าจอ

การแสดงที่มีวิวัฒนาการมาจากหนังใหญ่ เนื่องจากมีจออยู่ด้านหลังเวที ในการแสดงของพระรามจะต้องรำไปตามทางยาวของเวที จะรำขวางเวทีไม่ได้ เมื่อแบ่งเวทีเป็นสามส่วน พระรามจะรำอยู่ส่วนกลางของเวที หากรำตรวจพลจะให้ทั้งสามส่วน ด้านการยืนของพระรามจะอยู่ด้านหน้า พระลักษณ์จะยืนอยู่ข้างหลัง เยื้องทางด้านซ้าย

โขนโรงใน

ได้กล่าวจารีตของการแสดงโขนโรงในไว้แล้วบางส่วน คือการรำช้าปี่ เนื่องจากการนำรูปแบบการแสดงละครในเข้าประกอบในการแสดงโขน

โขนฉาก

มีรูปแบบการแสดงคล้ายโขนโรงใน คือมีการรำประกอบเพลงร้อง แต่มีการสร้างฉากประกอบ ลักษณะการตั้งเตียงที่หันเข้าหาคนดู ดังนั้นการรำของพระรามจะต้องรำขวางเวที ส่วนการยืนของพระรามและพระลักษณ์ คือพระลักษณ์อยู่ทางด้านขวาของพระราม การปะทะทัพของพระรามอยู่หน้าทางขวามือเวที ส่วนตัวแสดงอื่นอยู่ด้านในเวที

การรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน

เพลงหน้าพาทย์กลมจัดเป็นหน้าพาทย์ชั้นสูง หรือหน้าพาทย์ครู โดยกำหนดให้ใช้ประกอบอากัปกิริยาไปมาของเทพเจ้า หรือเทวดาชั้นสูง

การรำเพลงหน้าพาทย์กลม มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ทั้งในการแสดงโขนและละครของตัวละครฝ่ายพระที่มีลักษณะความเป็นเทพเจ้า สมมติเทพ หรือผู้มีอิทธิฤทธิ์ โดยหน้าพาทย์เพลงกลมใช้เพื่อวัตถุประสงค์

1. เป็นการแสดงประกอบกิริยาการเดินทาง และตรวจพลยกทัพด้วยกิริยาเหาะไป
2. เป็นการแสดงศิลปะการใช้อาวุธประกอบกระบวนท่ารำ
3. เป็นการรำเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือในชั้นเชิงของการแสดง

การสืบทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน ได้มีการสืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่อง ปรากฏเป็นหลักฐานทางวิชาการในบทละครครั้งกรุงศรีอยุธยา กรุงธนบุรี จนมาถึงกรุงรัตนโกสินทร์ ในยุคของกรมศิลปากรที่ได้ปรับปรุงบทละครต่าง ๆ เพื่อใช้ในการแสดง ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2477 - ปัจจุบัน (2544) สรุปได้ว่า การสืบทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลม นั้น สามารถแบ่งการสืบทอดออกเป็น 4 สาย ได้ ดังนี้

1. กรมพระพิทักษ์เทเวศร์ ต้นราชสกุลกุญชร ณ อยุธยา มีสืบทอดถึงสมัยเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ โดยเริ่มจากเจ้าจอมเพ็งในรัชกาลที่ 2 ได้ถ่ายทอดให้กับหม่อมเข็ม กุญชร ณ อยุธยา โดยสืบต่อยังหม่อมละมัย กุญชร ณ อยุธยา (หม่อมละครในเจ้าพระยาเทเวศร์วิวัฒน์) และคุณหญิงเทศนัฏกานุรักษ์ ศิลปินวังบ้านหม้อและครูกรมศิลปากร โดยได้ถ่ายทอดให้กับคุณครูอาคม สายาคม และต่อมายังอาจารย์อุดม อังศุธร ซึ่งปรากฏว่าอาจารย์อุดม อังศุธร ก็ไม่อาจจดจำกระบวนท่ารำที่ได้รับการถ่ายทอดมาอย่างครบถ้วนอาจกล่าวได้ว่า กระบวนท่ารำสายละครกรมพระพิทักษ์เทเวศร์อาจสิ้นสุดลง
2. สมเด็จพระเจ้าหลานเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ สืบทอดโดยสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ต้นราชสกุล มนตรีกุล ณ อยุธยา ทรงถ่ายทอดให้ครูทองอยู่ (อิเหนา) ครูละครหลวง มีเจ้าจอมมารดาแย้ม (อิเหนา) ในรัชกาลที่ 2 ครูละครราชสำนักเป็นผู้สืบทอด ต่อมาได้ถ่ายทอดให้หม่อมครูแย้ม (อิเหนา) ครูละครวังสวนกุหลาบ และสืบทอดยังครูมุล ยมะคุปต์ และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ซึ่งทั้งสองท่านนี้ได้เป็นครูในกรมศิลปากรในยุคต่อมา และมีการสืบทอดหน้าพาทย์เพลงกลมอย่างต่อเนื่อง
3. ครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นกระบวนรำที่มีการสืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่องในกระบวนการเรียนการสอนทางนาฏศิลป์ไทย โดยมีจุดประสงค์เพื่อการสืบต่อกระบวนท่ารำที่มีแบบแผนมาจากการแสดงละครใน

โดยเฉพาะมุ่งให้เกิดทักษะในการปฏิบัติได้อย่างถูกต้อง แม่นยำ ตามกระบวนท่ารำที่ครูได้ถ่ายทอดให้ จึงมีการบรรจุกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลมพระขรรค์ไว้ในหลักสูตรการเรียนการสอนของวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร ระดับชั้นสูง ซึ่งกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน สายคุณครูลมุล ยมะคุปต์ ถือว่าเป็นกระบวนท่ารำพื้นฐานที่เป็นไปตามมาตรฐานทางการศึกษา โดยเมื่อนำมาใช้ในการแสดงโดยคณาจารย์หรือนักเรียนของวิทยาลัยนาฏศิลป กระบวนท่ารำนั้นก็ยังคงต้องรักษาแบบแผนเดิมตามหลักสูตรไว้อย่างเคร่งครัด อาจมีการตัดทอนกระบวนท่ารำโดยขึ้นอยู่กับครูผู้ฝึกซ้อมการแสดงแต่ละครั้ง

4. ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี เป็นกระบวนท่ารำที่มีการสืบทอดมาจากการแสดงละครในเช่นเดียวกับกระบวนท่ารำสายคุณครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นกระบวนท่ารำที่ปรากฏในการแสดงโขน ของกรมศิลปากร ที่จัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ ในการแสดงแต่ละครั้งกระบวนท่ารำจึงมีความแตกต่างกัน เนื่องจากองค์ประกอบต่าง ๆ ที่เป็นปัจจัยในกระบวนการจัดการแสดง คุณลักษณะของศิลปินที่จะได้รับการถ่ายทอด ต้องเป็นผู้ที่มีความฉลาดมีไหวพริบดี มีความสง่าภาคภูมิอยู่ในตัวเอง มีความสามารถในทักษะการปฏิบัติ จากนั้นครูก็จะถ่ายทอดความรู้ในกระบวนการท่ารำให้ได้เหมาะสมกับบุคลิกลักษณะ และความสามารถของศิลปินท่านนั้น กล่าวได้ลักษณะการสืบทอดนี้ เป็นพัฒนาการของการสืบทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลมที่เป็นเอกลักษณ์ โดยเฉพาะเป็นกระบวนท่ารำที่ใช้ในการจัดการแสดงโขน ณ โรงละครแห่งชาติ ซึ่งเป็นกระบวนท่ารำจะมีการปรับเปลี่ยนไปเพื่อให้เหมาะสมกับองค์ประกอบต่าง ๆ ในการจัดการแสดงแต่ละครั้ง

โดยทั้งสายคุณครูลมุล ยมะคุปต์ และสายท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี แม้จะมีวิธีการสืบทอดที่แตกต่าง แต่มีเหตุผลในการสืบทอดการรำหน้าพาทย์เพลงกลม ดังนี้

1. เพื่ออนุรักษ์สืบทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลมที่มีแบบแผนตามจารีตการแสดงละครในให้คงอยู่
2. เพื่อแสดงลักษณะเฉพาะของตัวละครด้วยกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลม
3. เพื่อถ่ายทอดวรรณกรรมการละครออกมาในรูปแบบการแสดงทางนาฏดุริยางคศิลป์ไทย

ปัจจุบันนี้ ซึ่งมีผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่เป็นหลักในการสืบทอดกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลม 2 ท่านคือ

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

องค์ประกอบการรำหน้าพาทย์เพลงกลม

ผู้แสดง ต้องมีความสง่างาม มีความภาคภูมิอยู่ในที ต้องเคยผ่านการแสดงเป็นนายโรงมาก่อน คือพระราม

การรำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน มีการจัดทำบท 2 ลักษณะ ได้แก่ ลักษณะแรก คือ การรำใช้บท จะกล่าวถึงตัวละครก่อนแล้วจึงรำเพลงหน้าพาทย์กลม และ ลักษณะที่ 2 คือ การรำเพลงหน้าพาทย์กลมก่อนแล้วจึงรำใช้บท

เครื่องแต่งกายก็เป็นการแต่งเลียนแบบเครื่องทรง เรียกว่ายืนเครื่องพระ จะใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ วงปี่พาทย์เครื่องหก จะจัดให้เหมาะสมกับฐานะของงานเป็นเกณฑ์ โดยอาจปรับเปลี่ยนไปตามความต้องการแต่ละโอกาส

ในการรำเพลงหน้าพาทย์นั้น สิ่งที่ถือเป็นหลักใหญ่ในการปฏิบัติกระบวนท่ารำ ก็คือ การปฏิบัติกระบวนท่ารำให้มีความสอดคล้องสัมพันธ์กับหน้าทับ ไม้กลอง และทำนองเพลงที่ใช้ในการบรรเลง ในการปฏิบัติกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลมยึดถือหลักในการรำดังกล่าวเช่นกัน

นักดนตรีในการรำกลม ที่เป็นผู้ตีตะโพนและกลองทัด ก็มีความจำเป็นที่จะต้องศึกษากระบวนท่ารำให้แม่นยำเช่นเดียวกัน เพราะในขณะที่ผู้แสดงจะเปลี่ยนกระบวนท่านั้น ตะโพนจะต้องทำหน้าที่ "บากท่า" หรือ "ท้า" ให้กลองทัดรัวกลองแทรกอยู่ในไม้กลองของเพลงหน้าพาทย์กลม เพื่อให้เกิดความสัมพันธ์กับกระบวนท่ารำในขณะเดียวกัน

ลักษณะหน้าทับ และทำนองเพลงหน้าพาทย์กลมนั้น เป็นหน้าทับแบบวนซ้ำ กระสวนจังหวะของมือตะโพนและไม้กลองทัดเป็นเพียงวลีสั้น ๆ ความสั้น-ยาวในการบรรเลงขึ้นอยู่กับสถานการณ์ตามเนื้อเรื่องที่กำลังแสดง และลีลาท่ารำของผู้แสดงที่รับบท โดยเมื่อผู้แสดงปฏิบัติกระบวนท่า "เลาะ " ซึ่งถือเป็นกระบวนท่ารำลำดับสุดท้ายในกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลมผู้บรรเลงดนตรีจะต้องบรรเลงเพลงเชิดทันทีเพื่อให้สอดรับกับท่ารำพอดี ซึ่งถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติในการรำเพลงหน้าพาทย์กลม

นอกจากนี้ ในบางครั้งอาจจะมีการสอดแทรกหน้าทับเพลงเร็ว แต่ยังคงดำเนินทำนองเพลงกลมไปอย่างต่อเนื่องจนกว่าผู้แสดงจะหมดกระบวนท่ารำ ดังนั้น การกำหนดความสั้น – ยาวของทำนองเพลงในลักษณะนี้ จึงขึ้นอยู่กับกระบวนท่ารำทางนาฏยศิลป์ไทยเป็นหลัก ทั้งนี้ต้องประกอบกับความสามารถเฉพาะตัวของผู้แสดง และระยะเวลาที่ใช้ในการแสดงด้วย

ความงามของกระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน จึงขึ้นอยู่กับความสัมพันธ์ระหว่างหน้าทับไม้กลอง และทำนองเพลงในการบรรเลงกับกระบวนท่ารำ

กระบวนท่ารำเพลงหน้าพาทย์กลม

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

1. ความมุ่งหมายในการนำไปใช้ เมื่อผู้แสดงนำเพลงหน้าพาทย์กลมไปใช้ในการแสดงโขนยังคงใช้ในความหมายของการเดินทางสำหรับเทพเจ้า สมมติเทพ และผู้มีอิทธิฤทธิ์ การเดินทางของตัวละครที่มีลักษณะเหนือมนุษย์ดังกล่าว
2. ความมุ่งหมายในการรำ เป็นการแสดงที่มุ่งความงดงามในการปฏิบัติกระบวนท่ารำที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างแบบแผนในการแสดงโขน และจารีตในการแสดงละครในที่จัดว่าเป็น " นาฏยจารีต " ประการต่อมาความวิจิตรงดงามของกระบวนท่ารำ ที่เรียกว่า " นาฏยประดิษฐ์ "ประการสุดท้าย ความละเอียดงดงามของเครื่องแต่งกาย และอุปกรณ์ประกอบการแสดง ที่เกิดจากการสร้างสรรค์จินตนาการด้วยภูมิความรู้ถ่ายทอดลงสู่งานหัตถศิลป์ที่เรียกว่า " นาฏยอาภรณ์ " ที่จัดเป็นศิลปะชั้นครู กล่าวได้ว่าการรำเพลงหน้าพาทย์กลมจึงเป็นการแสดงการสืบสายกระบวนท่ารำในการแสดงละครในที่ปรากฏในการแสดงโขน

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 ซึ่งสามารถสรุปได้ ดังรายละเอียดปรากฏในตาราง ดังนี้

ตาราง 16 ลักษณะคุณสมบัติแต่ละท่ารำของหน้าพาทย์เพลงกลม

ลักษณะของการปฏิบัติกระบวนท่ารำ	ลำดับกระบวนท่ารำที่ควรพิจารณาตัดทอนก่อน - หลัง				
	1	2	3	4	5
ความคล้ายคลึงของการปฏิบัติ	ป้องหนา	ย้อนตัวสอดสูง	ย้อนตัวแทงอาวุธแทงมือ	เงื้อ	ก้าวข้าง
ความชำนาญในการใช้อาวุธ	ละเลงข้อ	ตวัดอาวุธ	เสือลากหาง	-	-
ความซับซ้อนของกระบวนท่ารำ	ส่ายมือเล่นตะโพน	แจกไม้	กลอกคอ	-	-

4. การนัดแนะ เป็นการตกลงกันระหว่างนักดนตรีกับผู้แสดง ทั้งนี้เป็นไปเพื่อการสร้างความเข้าใจที่ถูกต้อง เป็นสิ่งที่เกิดจากประสบการณ์ทางการแสดงของทั้งสองฝ่าย เช่น
   1) การควงอาวุธ เพื่อเป็นสัญญาณว่ากำลังจะปฏิบัติกระบวนท่ากลอกคอ
   2) การปฏิบัติกระบวนท่าเลาะ เพื่อเป็นสัญญาณว่ากำลังจะปฏิบัติกระบวนท่ารำเพลงเชิด

นอกจากนี้ ผู้แสดงยังสามารถที่จะสอดแทรกการปฏิบัติลักษณะอื่น ๆ ที่ทำให้กระบวนการแสดงมีความกระชับเป็นไปตามเวลาที่กำหนด เช่น

- การยืด – ยุบ ในการปฏิบัติกระบวนท่ารำที่มีการใช้หน้าหนังในการเปลี่ยนทิศทางการหันลำตัวก็สามารถที่จะใช้วิธียืด-ยุบแล้วหันลำตัว เพื่อเป็นการลดเวลาในการปฏิบัติให้น้อยลง
- การกล่อมหน้าเป็นลักษณะในการปฏิบัติที่สอดแทรกอยู่ในกระบวนท่าเพื่อเป็นการส่งสัญญาณด้วยสายตาให้เปลี่ยนกระบวนการบรรเลง
- การปฏิบัติท่าขึ้น เพื่อเป็นการพักท่าหรือทบทวนกระบวนท่ารำลำดับต่อไป

5. ทิศทางในการหันลำตัว และการใช้พื้นที่บนเวที โดยเฉพาะการเคลื่อนไหว และทิศทางในการปฏิบัติแต่ละกระบวนท่ารำระหว่างการแสดงให้ครอบคลุมทุกพื้นที่และทุกทิศทางของเวที ทั้งด้านหน้า หลัง ขวา และซ้ายของเวทีที่ใช้แสดง ผู้แสดงจะต้องกลับมาสิ้นสุดมาปฏิบัติกระบวนท่ารำด้านหน้าเวที หรือบริเวณจุดกึ่งกลางของเวที ซึ่งถือว่าเป็นธรรมเนียมปฏิบัติที่สำคัญ คือ การเผชิญหน้ากับผู้รับชม
6. การใช้หน้าหนังประกอบการปฏิบัติกระบวนท่ารำ ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะการเชิงหนังใหญ่ ที่สำคัญ คือ จะต้องปฏิบัติ หน้า ไหล่ และเกลียวข้างลำตัวในจังหวะขึ้นเสมอ

6.2 จารีต กระบวนการแสดงของตัวยักษ์

งานวิทยานิพนธ์ที่ศึกษาเกี่ยวกับกระบวนการรำของตัวยักษ์ มี 3 ฉบับ เกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดง จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของทศกัณฐ์ คือ สมศักดิ์ ทัดติ จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนตัวทศกัณฐ์ และพหลยุทธ กนิษฐบุตร กระบวนการรำและกลวิธีแสดงบททศกัณฐ์ในการแสดงโขนตอนนางลอย ของครูจตุพร รัตนวราหะ และศึกษาเกี่ยวกับการแสดงโขนของอาภาศตไล ของอนุชา บุญยัง

องค์ประกอบการแสดง จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของทศกัณฐ์

องค์ความรู้ที่เกี่ยวกับทศกัณฐ์ คือมีการศึกษาเรื่องจารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนหน้าจอ และการแสดงกระบวนการรำตลอดจนกลวิธีแสดงบททศกัณฐ์ในการแสดงโขนตอนนางลอย ของครูจตุพร รัตนวราหะโดยข้อสรุปเกี่ยวกับการฝึกหัดที่จะเป็นผู้รับบททศกัณฐ์ของทั้งสองวิทยานิพนธ์มีแนวทางเดียวกัน คือ ก่อนที่จะได้รับการฝึกหัดโขนเป็นตัวยักษ์ต้องมีผ่านกระบวนการต่างๆ ดังนี้

การคัดเลือกและการฝึกหัดผู้แสดงเป็นทศกัณฐ์

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

การฝึกหัดเบื้องต้นของโขนยักษ์ มีท่าพื้นฐานสำคัญที่โขนยักษ์ทุกคนต้องเรียนรู้ คือ ตบเข่า ถองสะเอว เต้นเสา ถีบเหลี่ยมและหักข้อมือท่าต่างๆ จากนั้นจึงจะมีการฝึกหัดเฉพาะการแสดงเป็นตัวละครตัวใดตัวหนึ่งเป็นการเฉพาะต่อไป ตลอดจนต้องมีการศึกษานาฏยศัพท์เฉพาะของโขนยักษ์ เพราะเป็นศัพท์ที่ใช้สำหรับการสื่อสารระหว่างครูและศิษย์

การฝึกหัดตัวทศกัณฐ์ในวิทยาลัยนาฏศิลป จะต้องผ่านการศึกษาแม่ท่ายักษ์ เพื่อใช้เป็นองค์ความรู้หลักที่ใช้ประยุกต์กับการแสดงอื่นๆ เมื่อเรียนเกี่ยวกับแม่ท่าจบก็จะตามด้วยเพลงเชิด และควรมีความรู้เกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ขั้นต้นอื่นๆ อาทิ เพลงปฐม เพลงเสมอ และมีฝีมือรำดี

มีสรีระที่เหมาะสม โดยเกณฑ์เฉลี่ยผลการสำรวจผู้แสดงเป็นทศกัณฐ์ของกรมศิลปากร มีความสูง ประมาณ 177.75 เซนติเมตร น้ำหนักประมาณ 83.75 กิโลกรัม

มีประสบการณ์แสดง คือเริ่มจากการแสดงเป็นตัวประกอบก่อน เช่น เสนายักษ์ มโหทร เปาวนาสูร เป็นต้น และมีปฏิภาณไหวพริบพอที่แก้ปัญหาบนเวทีได้

ต้องผ่านการฝึกหัดอิริยาบทต่างๆเพื่อสร้างคุณลักษณะของตัวทศกัณฐ์ โดยเฉพาะท่าเดินเป็นพิเศษ ตลอดจนการฝึกท่ารบและท่าการแสดงอารมณ์ต่างๆ เช่น ท่าเหม่ ท่าตีไม้เจ็ด ท่าตีหนีฉาก

ขั้นตอนการรำแม่ท่าและเพลงเชิด แบ่งออกเป็น 4 ช่วง

ช่วงที่ 1 กระบวนท่านำเข้าสู่แม่ท่าหลัก เป็นท่าเคลื่อนไหวที่เน้นหนักเกี่ยวกับอวัยวะส่วนล่างก่อน

ช่วงที่ 2 กระบวนท่าที่ฝึกหัดอวัยวะส่วนบน ได้แก่ วงบน มือจีบ ท่าหงายมือรูปแบบต่างๆ

ช่วงที่ 3 กระบวนแม่ท่ายักษ์ ที่ให้รายละเอียดเกี่ยวกับนาฏยศัพท์เพื่อให้เกิดลีลาท่วงทีสวยงาม

ช่วงที่ 4 เพลงเชิด แสดงให้เห็นวิธีการนำหลักการจากแม่ท่ามาใช้กับการแสดง

จารีตของผู้แสดงเป็นทศกัณฐ์

จารีต หมายถึง ระเบียบแบบแผนที่ยึดถือและปฏิบัติสืบเนื่องกันมา ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันและยังคงปฏิบัติต่อเนื่องสืบไป ของการแสดงโขนของทศกัณฐ์ จะต้องได้รับการฝึกหัดกระบวนท่ารำ ซึ่งเป็นจารีตในการแสดง คือ

1. รำซ้าปี่ เป็นการรำเพื่อเปิดตัวแสดง หรือแนะนำตัว เมื่อมีการเปิดม่าน ต่อจากเพลงวา เป็นการรำบนเตียงทอง ของพญายักษ์หรือพระ
2. รำตรวจพล โดยท่ารำต่างๆใช้หลักจากแม่ท่ายักษ์
3. กระบวนท่ารบและท่าขึ้นลอย มีลักษณะสำคัญคือ เมื่อมีการปะทะทัพตัวยักษ์จะอยู่ทางซ้ายของจอ ท่าขึ้นลอยระหว่างพญายักษ์และพญาวานร มี 3 ลอย คือ ลอยมัจฉานุ ลอยบ่า และลอยเหยียบบ่า ท่ารบระหว่างพญายักษ์กับพระ มี 2 ท่า เรียกว่าจับหนึ่งและจับสอง ท่าขึ้นลอยมี 3 ลอย คือ ลอยหนึ่ง ลอยสอง และลอยสาม มีลอยพิเศษ ใช้ผู้แสดง 4 ตัว คือ ทศกัณฐ์ หนุมาน พระราม พระลักษณ์
4. รำตีบท หรือการรำใช้บท เป็นภาษาท่าสื่อความหมาย การใช้บทมีทั้งประกอบคำร้อง ประกอบคำพากย์และเจรจา และการใช้บทประกอบเพลงหน้าพาทย์
5. รำเพลงหน้าพาทย์และการแสดงเป็นชุดเป็นตอนที่สำคัญ โดยเพลงหน้าพาทย์ที่มีโอกาสใช้บ่อย คือ เพลงเสมอมาร ตระนิมิต พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก ชุดการแสดงเป็นชุดเป็นตอนที่สำคัญอาทิ การแสดงโขนชุดนางลอย ตอนทศกัณฐ์เกี้ยวนางเบญกายแปลง และบทของทศกัณฐ์ในชุดหนุมานชูกล่องดวงใจ ซึ่งถือว่าทั้งสองชุดการแสดงเป็นตอนที่ทศกัณฐ์มีบทบาทสำคัญ และแสดงอารมณ์ที่หลากหลาย

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

จารีตของการแสดงโขนหน้าจอ

1. โรงโขน มีพื้นที่บนเวที 96 ตารางเมตร ที่ตั้งวงดนตรี 21 ตารางเมตร ด้านหลังเป็นที่พักผู้แสดง และเป็นที่ตั้งวางหัวโขนและอุปกรณ์การแสดง มีพื้นที่ 224 ตารางเมตร และมีการเปลี่ยนแปลงจารีตของโขนหน้าจอแต่เดิม โดยตั้งวงปี่พาทย์ที่บรรเลงด้านหน้าจอโขนมาไว้ด้านหลังจอ เพื่อความสะดวกในการประสานงาน

2. อุปกรณ์ประกอบการแสดง เตียงสำหรับตัวดี (ตัวละครที่มีบทสำคัญ)นั่ง ตั้งข้างละ 2 ตัว หันหน้าเตียงตามความยาวของโรง อาวุธของตัวโขนแบ่งเป็น เขนยักษ์ ได้แก่ หอก ง้าว โตมร และดาบเชลย เสนายักษ์ ได้แก่ กระบองควั่นเกลียว สำหรับตัวเอก ขึ้นอยู่กับบทละครในตอนนั้นๆส่วนใหญ่จะมีศรเป็นหลัก

3. ดนตรีที่ใช้ เป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ ทีโกร่งเป็นเครื่องประกอบจังหวะเสริม มีนักร้องชายและหญิง และมีลูกคู่จำนวน 5 – 7 คน

4. การแสดงโขนหน้าจอ จะแสดงเวลาเย็นและกลางคืน เพราะโรงโขนไม่มีหลังคากันแดด การโหมโรงมีเฉพาะช่วงเวลากลางคืน เมื่อหยุดพักการแสดงและเริ่มการแสดงใหม่ต้องบรรเลงเพลงรัวสามลา หลังจบการแสดงต้องบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมีและกราวรำ

5. วิธีการแสดง การออกทางประตูขวาและเข้าทางประตูซ้าย การเข้าออกทางซุ้มประตูของฉากพลับพลาและลงกา ใช้ตอนนั่งเมือง นั่งพลับพลาและปะทะทัพ เมื่อบทร้อง คนเจรจาจะบอกบทให้ตัวโขนและนักร้องรู้บทก่อน

กระบวนท่าและกลวิธีแสดงของทศกัณฐ์

สำหรับองค์ความรู้เฉพาะเกี่ยวกับกระบวนท่ารำและกลวิธีแสดงบททศกัณฐ์ในการแสดงโขนตอนนางลอย ของครูจตุพร รัตนะวราหะมีดังนี้

นอกจากการฝึกหัดพื้นฐานแม่ท่ายักษ์ และการฝึกหัดเฉพาะผู้รับบทเป็นทศกัณฐ์ตามที่กล่าวไว้ข้างต้นแล้ว สำหรับการแสดงบททศกัณฐ์ในตอนนางลอย ผู้แสดงจะต้องมีการศึกษาเกี่ยวกับเครื่องแต่งกายอุปกรณ์ประกอบการแสดง ศึกษาวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย และลำดับการแสดงโขนตอนนางลอยด้วย สำหรับการแสดงของทศกัณฐ์ในตอนนี้ประกอบด้วย 8 เพลง คือ เพลงช้าปี่ เพลงสร้อยเพลง เพลงทองย่อน เพลงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงลีลากระทุ่ม เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงจีนเข็มเล็ก โดยครูจตุพร ได้รับการถ่ายทอดจากครูอร่าม อินทรนัฏ

เพลงช้าปี่ เพลงสร้อยเพลง เพลงทองย่อน เพลงคลื่นกระทบฝั่ง เป็นกระบวนรำในบทนั่งเมืองของทศกัณฐ์ ท่ารำส่วนใหญ่เป็นการรำทำบทแสดงความหมายตามบทประพันธ์ โดยมีอากัปกริยาที่ใช้แสดงความหมายต่างๆคือ

การนั่งคุกเข่า ใช้ในกระบวนรำเพลงช้าปี่

นั่งพับเพียบ ใช้สำหรับการนั่งแบบทิ้งก้นลงกับพื้นเพื่อทำให้ความหมายของท่าชัดเจนขึ้น

นั่งชันเข่า ใช้เมื่อรำประกอบบทรำพึง คิดคำนึง

นั่งไขว่ห้าง แสดงความรู้สึกปิติยินดี

นั่งห้อยเท้า ใช้เพื่อเปลี่ยนอิริยาบทในการปฏิบัติท่าตามบทพากย์และเจรจา

เพลงลีลากระทุ่ม เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงจีนเข็มเล็ก เป็นกระบวนท่ารำในบทเกี้ยวนางสีดาแปลงถือว่าเป็นบทที่สามารถใช้แสดงฝีมือรำของฝ่ายยักษ์ โดยมีกลวิธีการรำ คือ

1. ท่าเกี้ยวตัวนาง ต้องคำนึงถึงระยะใกล้-ไกลเป็นสำคัญ
2. การเอนตัวลงที่นาง ต้องไม่ทิ้งน้ำหนักที่ขาใดขาหนึ่ง เพราะอาจทำให้นางรับน้ำหนักไม่ไหว
3. ทิศทางส่วนใหญ่ในการเกี้ยวนาง เป็นทิศหน้าตรง เนื่องจากผู้ชมจะสามารถให้อากัปกิริยาได้อย่างชัดเจน
4. ลักษณะการเข้าเกี้ยวพาราสีของทศกัณฐ์ เป็นการเดินแบบวงกลมวนทางซ้ายของตัวนาง ซึ่งเป็นลักษณะที่มาจากสายการสืบทอดของกรมมหรสพ เช่นเดียวกับข้อมูลการรำของตัวนางที่ได้รับจากครูนพรัตน์ หวังในธรรม ที่ได้รับการถ่ายทอดจากหม่อมครูต่วน ภัทรนาวิก ละครในคณะละครของเจ้าคุณประยูรวงศ์และครูเจริญจิต ภัทรเสวี จากกรมมหรสพ แต่ในงานวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ครูจตุพรใช้วิธีการปฏิบัติท่ารำแบบตัวนางยืนอยู่กับที่ เพียงแต่เดินไปทางซ้ายและทางขวาเพียงเล็กน้อย
5. ท่าที่ใช้ในเพลงจีนขิมเล็ก เป็นอากัปกริยาที่ไม่ตายตัว ผู้แสดงอาจเลือกใช้เฉพาะที่ตนเองถนัด

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

หลักการปฏิบัติก่อนและหลังการแสดงบททศกัณฐ์ของครูจตุพร รัตนะวราหะ

1. การท่องบทที่ใช้ในการแสดงแต่ละครั้งให้แม่นยำ
2. การทบทวนบทต่างๆและสร้างอารมณ์ก่อนแสดง
3. ท่องคาถาที่ใช้ในการสวมศีรษะ เพื่อเป็นศิริมงคล คือ ตั้ง นะโม 3 จบ อิติปิโส วิเสเสอิ อิเส พุทธปะโส อิโส พุทธะนิติอิ
4. ตรวจดูความเรียบร้อยของเครื่องแต่งกายและศีรษะก่อนเริ่มแสดง
5. ก่อนและหลังการแสดง ทำความเคารพผู้อาวุโสกว่า
6. สังเกตการแสดงของผู้อื่น เพื่อนำมาประยุกต์ใช้ในการแสดง

การแสดงโขนของอากาศตไล

อากาศตไลคือยักษ์ที่มีความผสมผสานระหว่างยักษ์ผู้หญิงและยักษ์ผู้ชาย ซึ่งเป็นตัวละครเพียงตัวเดียวในบทพระราชนิพนธ์ เรื่องรามเกียรติ์ เป็นยักษ์เสื้อเมือง ปรากฏในบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนสืบมรรคา โดยพบว่าจะแสดงใน โขนหน้าจอ และโขนฉาก

ศิลปินที่สืบทอดบทบาทของอากาศตไล ในช่วงกรมศิลปากร มี เพียง 7 ท่าน

1. นายทองเริ่ม มงคลนัฏ ถึงแก่กรรม
2. นายหยัด ช้างทอง ถึงแก่กรรม
3. นายฉลาด พกุลานนท์ ถึงแก่กรรม
4. นายสุดจิตต์ พันธ์สังข์ ปัจจุบันเลิกแสดง
5. นายประดิษฐ์ ศิลปสมบัติ
6. นายสมชาย อยู่เกิด
7. นายธรรมนูญ แรงไม่ลด
8. นายยอแสง ภักดีเทวา ถึงแก่กรรม
9. นายทองสุข จำเริญพฤกษ์ ปัจจุบันเลิกแสดง

การฝึกหัดผู้แสดงเป็นอากาศตไล

การฝึกหัดอากาศตไล ตามจารีตแต่โบราณ จะใช้ผู้ชายที่มีพื้นฐานตัวยักษ์เป็นส่วนใหญ่และเคยใช้ผู้ฝึกหัดเป็นตัวลิง(นายฉลาด พกุลานนท์) เพียงคนเดียว

ขั้นตอนการฝึกหัด ใช้ขั้นตอนและวิธีการฝึกหัดแบบตัวยักษ์ทั่วไป คือ เริ่มต้นด้วยท่าฝึกหัดเบื้องต้น ได้แก่ ท่าตบเข่า ท่าถองสะเอว ท่าเต้นเสา ท่าถีบเหลี่ยม จากนั้นเป็นการดัดมือ ดัดแขน การนั่งสำตัวให้ตรง ต่อจากนั้นเป็นการฝึกแม่ท่ายักษ์จำนวน 5 ท่า และหน้าพาทย์เพลงเชิด

ขั้นตอนของการฝึกหัดเฉพาะบทบาทของอากาศตไล รวมทั้งการตีบทและจริตกริยาของนางยักษ์ จากการศึกษาพบว่า การฝึกหัดเป็นตัวอากาศตไลต้องฝึกพื้นฐานของยักษ์ผู้ชายเป็นหลัก และเพิ่มเติมบทบาทท่าทาง จริตกริยาของตัวนางยักษ์อีกส่วนหนึ่ง โดยท่าทางจริตกริยาของตัวนางยักษ์ 1ใน4 ส่วน ลักษณะการแสดงในส่วนของ

อำนาจคือ พระเดชแบบยักษ์ผู้ชาย ท่าทางแบบยักษ์ผู้หญิง จะปรากฏชัดเจนเมื่อมีการสัมผัสทางกามารมณ์ที่เกิดจากการยั่วยุจากหนุมานคู่ต่อสู้ เช่น ท่าอาย เมื่อถูกหนุมานจับหน้าอก ท่าเขินอายเมื่อถูกหนุมานจับก้น และแสดงออกด้วยการหลบเหลี่ยม

องค์ประกอบการแสดง

การแต่งกายอากาศตไล สวมศีรษะโขนตัวอากาศตไลมีลักษณะพิเศษ คือ มีมวยผมห้ายอด หรือ มงกุฎห้าแหยม มีลักษณะเฉพาะของตัวโขนสำคัญในระดับเทพเจ้า ซึ่งตรงกับลักษณะศีรษะโขนตัวพระปัญจสิขร มีมวยผมห้ายอดเช่นกัน มีการแต่งกาย 2 แบบ

แบบที่ 1 ปรากฏอยู่ในภาพจิตรกรรมฝาผนังในระเบียงคต วัดพระศรีศาสดาราม นุ่งผ้าแบบผ้าจีบหน้านาง ใส่เสื้อรัดรูปแขนสั้น อีกลักษณะหนึ่ง มีการห่มผ้าที่เรียกว่า ผ้าห่มนาง

แบบที่ 2 ในการแสดงโขนมี 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 ศรซัดไว้ด้านหลัง) รูปแบบของนายราฆพ โพธิเวส พกอาวุธ 2 ชนิด คือ ถือกระบอง และเหน็บศรไว้ด้านหลัง แต่ในกระบวนท่ารบจะใช้กระบองเพียงอย่างเดียว

ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ ตามฐานะของงาน มีการขับร้องการพากย์-เจรจา และหน้าพาทย์ ในส่วนของการแสดงเฉพาะบทบาทของอากาศตไล 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

กระบวนท่ารบ การใช้อาวุธ ขั้นตอนกระบวนท่ารบและทางเล่น (วิธีการแสดงเฉพาะบทบาท)ระหว่างอากาศตไลกับหนุมาน แบ่งตามศิลปินผู้แสดงออกเป็น 3 แบบ คือ

1. นายทองเริ่ม มงคลนัฏ มีลำดับขั้นตอนการใช้อาวุธด้วย หอก จักร กระบอง ศร และมีทางเล่น คือ ท่า หนุมานจับอก จับก้น และท่าขึ้นลอย 1

2. นายหยัด ช้างทอง มีลำดับขั้นตอนการใช้อาวุธด้วยหอก ศร จักร กระบอง และมีทางเล่น คือ ท่าหนุมานจับอก จับก้น ท่าอากาศตไลตบหนุมาน ท่าขึ้นลอยหลัง(ลอยพิเศษ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ลอยวิรุณจำบัง)

3. นายราฆพ โพธิเวส มีอาวุธในกระบวนท่ารบด้วยกระบองเพียงอย่างเดียว มีทางเล่นหลากหลาย เช่น ท่าเขินอาย ท่าจับผ้าห่ม 2 มือ ท่าเหม่ แบบตัวนาง(หลบเหลี่ยม) ท่าเดินเชยคางลอยหน้า ท่าเดินเตาะนิ้ว(ดีละมึง)

ในกระบวนท่าตรวจพลและกระบวนท่ารบของอากาศตไล มีลักษณะทางเล่นเป็นยักษ์ผู้หญิงไว้อย่างชัดเจน โดยเฉพาะ การหลบเหลี่ยมเกือบทั้งหมด ซึ่งเป็นรูปแบบของยักษ์ผู้หญิง ส่วนการตีบทและท่าจริตกริยาในการแสดงของ

อากาศตไล ปรากฏอยู่ในกระบวนท้ารบ ซึ่งเป็นจารีตในนาฏศิลป์ไทย เมื่อคู่ต่อสู้ได้ประจันหน้ากัน จะต้องมีการท้าทาย เป็นการข่มขวัญคู่ต่อสู้

แนวคิดในการสร้างกระบวนร้า และท่าร้าของอากาศตไลพบว่า มี 2 แบบ คือ

แบบที่ 1 อากาศตไลเป็นยักษ์ผู้ชายที่มีกริยาแฝงเร้นของผู้หญิง จะแสดงออกมาต่อเมื่อมีอารมณ์รุนแรง เช่น อารมณ์โกรธ อารมณ์รักทางกามารมณ์ เป็นต้น

แบบที่ 2 อากาศตไลเป็นยักษ์ผู้หญิงที่มีรูปร่างลักษณะ การแต่งกาย การฝึกหัด บทบาทของยักษ์ผู้หญิง เช่น การหลบเหลี่ยม การเดินลอยหน้าเป็นต้น

6.3 กระบวนการตรวจพลและการรบของตัวลิง

มีงานวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับการร้าของตัวลิง ในการแสดงโขน 2 เรื่อง คือ ไพโรจน์ ทองค้าสุก เรื่อง กระบวนการรบของพญาวานรในการแสดงโขนและไกรลาส จิตร์กุล การตรวจพลของพญาวานรในการแสดงโขน นับเป็นความพยายามของการเติมส่วนเสี้ยวของงานวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับตัวลิงให้ครบถ้วน ซึ่งวิทยานิพนธ์ทั้งสองเรื่องนี้ เป็นเรื่องที่มีความเกี่ยวเนื่องกัน กล่าวคือ ในกระบวนการแสดงเกี่ยวกับการต่อสู้ในโขน เรื่องรามเกียรติ์นั้น มีขั้นตอนในการแสดงคือ เริ่มจากการตรวจพล แล้วต่อด้วยการรบ ซึ่งผู้ศึกษาท่านที่สองคือไกรลาส จิตร์กุลเลือกประเด็นที่ศึกษาเกี่ยวกับพญาวานร ในปีพ.ศ. 2548 จึงสอดคล้องกับไพโรจน์ ทองค้าสุกที่ได้ท้าการศึกษาไว้ตั้งแต่ พ.ศ.2538 จากการศึกษากระบวนการร้าของพญาวานรในการแสดงโขน เรื่องเกี่ยวกับการตรวจพลและการรบ สามารถเชื่อมโยงองค์ความรู้จากข้อค้นพบได้ดังนี้

การตรวจพลของพญาวานร

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

ลักษณะการแสดงที่เกี่ยวกับการร้าตรวจพล เป็นอิทธิพลที่ได้รับจากต้าราพิชัยสงคราม ในช่วงที่ประเทศไทยยังมีศึกสงครามภายใต้การบัญชาการทัพของพระมหากษัตริย์ เมื่อมีการประพันธ์วรรณกรรมประจ้ารัชกาล เรื่องราวดังกล่าวจึงได้ถ่ายทอดผ่านวรรณกรรมเรื่องนั้น ในเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 ก็มีการถ่ายทอดเรื่องราวการจัดทัพด้วยเช่นกัน

ต้าราพิชัยสงคราม ที่ใช้สำหรับการเดินทัพ จัดทัพ โจมตีข้าศึก 7 รูปแบบ และมีขั้นตอนในการจัดทัพ 4 ขั้นตอน คือ

1. พระบรมราชโองการ สั่งให้จัดแต่งพยุห์โยธาแก่กระทรวงวัง
2. ออกหมายรับสั่งไปยังกระทรวงมหาดไทยและกระทรวงกลาโหม
3. ตัดหมาย ทั้งสองกระทรวงแยกรายการตามหน้าที่กรมต่างๆ
4. เกณฑ์ทัพ โดยนายเวรทั้ง 2 กระทรวง สั่งเกณฑ์ตามหน้าที่

ส่วนกระบวนการจัดทัพในวรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ ฉบับรัชกาลที่ 1 มีขั้นตอนในการจัดทัพที่คล้ายคลึงกัน คือ

1. พระรามว่าราชการ
2. วางแผน
3. จัดทัพตรวจพล

4. ยกทัพ

การจัดแสดงการตรวจพลกองทัพลิงในการแสดงโขน ณ โรงละครแห่งชาติ ระหว่าง พ.ศ. 2489-2547 เป็นการแสดงแบบโขนฉาก แต่ในการจัดทัพตรวจพลทุกครั้งจะใช้ลักษณะการแสดงแบบโขนหน้าจอ โดยใช้เวทีหน้าของเวทีโรงละครแห่งชาติในการแสดง โดย**มีขั้นตอนในกระบวนรำจัดทัพตรวจพลลิง ทั้ง 6 ขั้นตอน** คือ

1. **คนธง**ออกกราว
2. เขนลิงออกกราว
3. เสนาลิงออกกราว
4. พญาวานรออกกราวฉาก 1
5. พญาวานรออกกราวฉาก 2
6. พระราม พระลักษณ์ออกกราวตรวจพล

องค์ประกอบในการรำตรวจพลกองทัพลิง

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

อาวุธและอุปกรณ์การแสดง คนธง ใช้ธงชัย
เขนลิง ใช้ตาบ
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

จากการศึกษาท่ารำพบว่ามีการใช้แขนแสดงท่าทางมากที่สุด ตามด้วย ขา ศีรษะและลำตัว ซึ่งประกอบด้วยท่านิ่งและท่าเคลื่อนไหว มีการใช้พื้นที่และการเคลื่อนไหวบนเวที โดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วง คือการเคลื่อนไหวในช่วงรำเดี่ยวของพญาวานร โดยใช้การหันตัวให้คนดูเป็นหลัก และใช้การหันด้านซ้ายไปตามเวที ถือเป็นด้านหน้าของกองทัพที่จะยกทัพไปเป็นทิศรอง ช่วงที่สองเป็นการรำตรวจพลหมู่ของพญาวานร เป็นลักษณะการหันหลังให้กันแล้วเต้นวนขวามาพบกันตรงกลาง เป็นการเข้ามารายงานความเรียบร้อยของหนุมานและองคต ต่อสุครีพ จากนั้นเป็นการเคลื่อนที่แบบสวนแถว หรือหน้ากินกัน กระบวนท่าที่ถือว่าสื่อความหมายได้ดี หรือเป็นเอกลักษณ์ของการตรวจ คือการเต้นป๊ะเท่งป๊ะ

กระบวนการรบของพญาวานร

กระบวนการรบของพญาวานร เป็นกระบวนท่ารำที่ต่อเนื่องจากการตรวจพลแล้วยกทัพมาประทะทัพการข้าศึกแล้วเข้าประจัญบาน โดยในที่นี้พญาวานรหมายถึง สุครีพ หนุมานและองคต การที่จะสามารถเป็นผู้แสดงกระบวนการรบของพญาวานรได้นั้นต้องผ่านการคัดเลือกและฝึกหัดเบื้องต้นเสียก่อน โดยการพิจารณาจากรูปร่างเป็นสำคัญ จากนั้นก่อนได้รับการฝึกต้องมีพิธีคำนับครูและไหว้ครูตามลำดับ แล้วเริ่มการฝึกด้วยการตบเข่า ถองสะเอว เต้นเสา ถีบเหลี่ยม ฉีกขา หกคะเมน ดัดมือ ดัดแขน และดัดหลัง จากนั้นต่อด้วยการฝึกแม่ท่าโขนลิง โดยแบ่งออกเป็นแม่ท่าตามแบบนาฏศิลป์โขนและท่าเฉพาะของลิงซึ่งเน้นอากัปกิริยา ท่าทางชีวิตประจำวันของลิง เป็นประโยชน์เมื่อต้องใช้ท่าทางต่างๆ ในกระบวนการรบ 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

กระบวนท่ารบที่เป็นลักษณะพิเศษของพญาวานรมีลักษณะพิศษ 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

จากการศึกษากระบวนท่ารบของพญาวานร พบว่าบทละครมีส่วนสำคัญต่อการกำหนดท่ารบของพญาวานรมาก โดยแบ่งเป็นเกณฑ์การพิจารณาเลือกใช้ท่ารบจากลักษณะของบทละครดังนี้

1. การขึ้นต้นบทด้วยคำว่า บัดนั้น หรือ เมื่อนั้น พญาวานรจะทำท่าเกา ลักษณะต่างๆ เพื่อเป็นการบอกให้รู้ว่าบทที่กำลังจะกล่าวต่อไปนี้ เป็นบทของตัวเอง
2. ใช้บทที่กล่าวเป็นการออกท่าทางโดย
    1) แนะนำตัว เช่น สุครีพฤทธิไกรใจหาญ วายุบุตรวุฒิไกรใจหาญ องคตห้าวหาญชาญสมร เป็นต้น

2) ลำดับวงศ์บอกเผ่าพันธุ์ เช่น หลานท้าวมัฆวานชาญสมร ลูกพระพายร้ายแรงกำแหงหาญ ลูกพระอาทิตย์ชาญสมร เป็นต้น

เมื่อกล่าวบทแนะนำตัวลิงหรือลำดับวงศ์ พญาวานรจะทำท่าจีบมือซ้ายเข้าอก

3. ท่ารบ ด้วยการเข้าท่าป้องปัดในลักษณะต่างๆ เมื่อกล่าวถึงบทประพันธ์ที่ว่ารับรองป้องปัดอสุรา โถมเข้าเข่นฆ่าราวี หรือ ไล่กระชิดติดพัน ฟันฟอน ราญรอนรับรองว่องไว เป็นต้น เมื่อกล่าวบทป้องปัด พญาวานรจะทำท่าเข้าป้องปัดอาวุธ หากเป็นอาวุธสั้นของยักษ์จะใช้วิธีปัดลง ถ้าเป็นอาวุธยาวจะใช้วิธีปัดออก แต่ถ้าเป็นอาวุธของพญาวานรด้วยกัน จะใช้วิธีตีกระทบอาวุธสูงระดับด้านหน้า
4. ท่ารบ ด้วยการจับ ในลักษณะต่างๆ เมื่อกล่าวถึงบทประพันธ์ที่ว่า รบชิดติดพันประจัญตี ได้ทีโจมจับกุมภัณฑ์ หรือ โลดโผนโจนจ้วงทะลวงฟัน โจนจับกุมภัณฑ์ด้วยศักดา เป็นต้น เมื่อกล่าวถึงบทว่าด้วยการจับ พญาวานรจะทำท่าจับตามกระบวนท่ารบ ท่าที่ 1 ท่าที่ 2 หรือท่าที่ 3 แล้วแต่จะนัดหมายกับพญายักษ์ที่เข้ารบกัน
5. การข่มขู่ จะฆ่าให้ตาย กระทำเมื่อบทประพันธ์กล่าวว่า ตัวมึงดั่งหนึ่งมฤดี วันนี้จะม้วยวายปราณ(หนุมานรบไมยราพ) หรือตัวกูพวกพลากร จะมาราญรอนยักษี (สุครีพรบกุมภกรรณ) เมื่อกล่าวถึงบทการข่มขู่ พญาวานรจะแสดงท่าทางด้วยความโกรธเพื่อทำให้ฝ่ายศัตรูเกรงกลัว
6. ท่ารบด้วยการเหยียบในลักษณะต่างๆ เมื่อกล่าวถึงบทประพันธ์ที่ว่า โผนเผ่นขึ้นยืนเหยียบบ่า กรขวาฉวยชิงพระขรรค์ พญาวานรจะต้องปฏิบัติท่าการขึ้นลอยท่าที่ 2 เพราะมีการกล่าวถึง การเหยียบบ่า ซึ่งลอยท่าที่ 2 จะใช้ท่าซ้ายเหยียบบ่า หรือ กวัดแกว่งพระขรรค์ฤทธีรอน วานรเหยียบเข่าอสุรี พญาวานรปฏิบัติท่าการขึ้นลอย ท่าที่ 1 หรืออาจจะใช้วิธีการเหยียบโดยไม่ต้องขึ้นลอย
7. แยกจากกัน เมื่อฝ่ายยักษ์ถูกสังหาร โดยคำประพันธ์จะกล่าวว่า กวัดแกว่งตรีเพชรฟอนฟัน ก็สุดสิ้นชีวันด้วยฤทธา (หนุมานสังหารบรรลัยกัลป์) หรือเหยียบยักษ์ซักตรี เกรียงไกรแทงกุมภัณฑ์บรรลัยด้วยฤทธา (หนุมานสังหารวิรุญจำบัง) เมื่อฝ่ายพญาวานรสังหารฝ่ายพญายักษ์แล้ว พญาวานรก็จะกลับพลับพลา

6.4 รูปแบบและองค์ประกอบการรำในการแสดงโขนราชสำนัก

สมรัตน์ ทองแท้ ศึกษา ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร ซึ่งเป็นองค์ประกอบหนึ่งเมื่อมีการจัดแสดงโขน โดยมีข้อค้นพบ คือ

เมื่อนำระบำไปประกอบในการแสดงละครหรือโขน จะมีส่วนสำคัญในการสร้างความอลังการ ตระการตา ให้กับการแสดงชุดนั้นหรือตอนนั้น เป็นการเพิ่มความสมบูรณ์และความเด่นชัดของเนื้อเรื่องยิ่งขึ้น ระบำเป็นศิลปะที่ใช้ผู้แสดงตั้งแต่สองคนขึ้นไป เน้นความพร้อมเพรียงในกระบวนท่ารำ ไม่จำกัดเพศหรือลักษณะของผู้แสดง มักใช้เพลงบรรเลงประกอบ หรืออาจมีบทร้องด้วยก็ได้ โดยเน้นความบันเทิงเป็นสำคัญ

วิวัฒนาการของระบำ

สมัยสุโขทัยยังไม่เห็นลักษณะของระบำเด่นชัดนัก เพียงมีการกล่าวถึงไว้ว่าใช้เล่นในงานนักขัตฤกษ์ที่สำคัญๆ

สมัยอยุธยาลักษณะของการแสดงระบำจะเด่นชัดขึ้น ด้วยมีหลักฐานจากจดหมายเหตุของชาวต่างชาติได้บันทึกไว้ ค่อนข้างละเอียดทำให้มองเห็นการแสดงของระบำได้ เข้าใจว่ายังเป็นการแสดงที่เป็นเอกเทศอยู่ โดยไม่ได้ประกอบการแสดงละครหรือโขน

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

สมัยรัตนโกสินทร์ระบำยังคงเกี่ยวข้องกับพระราชพิธีที่สำคัญๆ แสดงให้เห็นว่าระบำนั้นเป็นการแสดงที่มีระดับความยิ่งใหญ่เทียบเท่ากับการแสดงโขนหรือละครได้ ตามหลักฐานที่มีปรากฏอยู่หลังจากนี้แสดงให้เห็นว่า ระบำได้รวมเข้าไปอยู่ในการแสดงละครและโขนแล้ว ท่านผู้รู้หลายท่านได้แสดงความคิดเห็นว่า ระบำน่าจะเข้ามาประกอบการแสดงละครและโขนราวปลายสมัยอยุธยา แต่ก็คงยังมีบ้างที่เป็นเอกเทศเช่นเดิมอยู่ 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 ในลักษณะท่าต่างๆ เหล่านี้ยังมีลักษณะท่ารำเป็นการใช้มือประกอบนาฏยศัพท์ในรูปแบบต่างๆ ตามที่ผู้ประดิษฐ์ท่ารำจะสร้างสรรค์ขึ้นมา มีการใช้ท่ารำที่แสดงความหมายตามเนื้อร้อง โดยระบำนางในมีความใกล้เคียงกับระบำพรหมาสตร์มาก ดังเช่นท่ารำในเพลงเร็วเข้าใจว่าคงยึดแนวในการรำเดียวกัน การเปลี่ยนแถว ระบำพรหมาสตร์มีขบวนเกียรติยศของพระอินทร์ จึงทำให้มีการเปลี่ยนแถวน้อย ระบำนางในและระบำอู่ทองมีลักษณะเป็นอิสระมากกว่า จึงมีการเปลี่ยนแถวหลายรูปแบบ โดยยังยึดแถวปากพนังเป็นหลัก

ระบำในการแสดงโขนของยักษ์ มีสองชุด คือ ระบำวีรชัยเสนายักษ์ และระบำอสุรพงศ์ มีท่ารำส่วนใหญ่นำมาจากท่าในแม่ท่าของยักษ์ และท่าเรียกเฉพาะ แล้วยังมีท่าที่เป็นเพียงการปฏิบัตินาฏยศัพท์ประกอบกับมือในลักษณะต่างๆซึ่งส่วนใหญ่เป็นท่าที่ปฏิบัติซ้ำ หรือปฏิบัติทั้งทางซ้ายและขวา เพื่อที่จะเชื่อมท่ารำหลักต่างๆให้มีความสอดคล้องกลมกลืนกันอย่างต่อเนื่องของแต่ละท่า ในจำนวนท่ารำดังกล่าวมีท่ารำในเพลงหน้าพาทย์ของฝ่ายยักษ์ประกอบด้วย ได้แก่ ท่ารำในเพลงคุกพาทย์ เพลงกระบองกัน เพลงปฐม เพลงเชิด นอกจากนี้แล้วยังมีท่ารำที่ใช้ในการรบด้วย ได้แก่ ท่าลอย 1 และท่ารบท่า 1 โดยผู้ประดิษฐ์ได้นำท่ารำที่สำคัญๆในส่วนต่างๆเหล่านี้มาปรับปรุงเรียงร้อยใหม่ ซึ่งมีทั้งท่ารำที่เป็นลักษณะเฉพาะแต่ละเพลง ส่วนในช่วงต่อของเพลงยังมีการปรับท่ารำใหม่ให้มีการประสานกัน ด้วยการใช้การเปลี่ยนแถวเข้าช่วยบ้าง การเต้นหรือการตั้งเหลี่ยมบ้าง เป็นต้น ระบำของยักษ์มีการใช้เพลงต่างๆหลายเพลง การเปลี่ยนแถวจึงมีส่วนช่วยให้เกิดความหลากหลายของการเคลื่อนไหวท่ารำ โดยมีแถวปากพนังเป็นส่วนสำคัญที่สุด เนื่องจากเป็นลักษณะของแถวที่สามารถทำให้ผู้ชมมองเห็นผู้แสดงได้อย่างทั่วถึง และเป็นแถวที่นิยมมากในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย

ระบำในการแสดงโขนของลิง มีสองชุดคือ ระบำวีรชัยสิบแปดมงกุฎ และระบำวานรพงศ์ ลักษณะท่ารำส่วนใหญ่นำมาจากแม่ท่าโขนลิง และท่าที่เลียนกิริยาของลิงซึ่งอยู่ในแม่ท่า และนอกจากนี้ยังมีท่ารำซึ่งเป็นการปฏิบัติของลักษณะมือประกอบนาฏยศัพท์ในส่วนต่างๆตามลักษณะที่ผู้สร้างสรรค์ระบำจะกำหนด ระบำของลิงมีที่แตกต่างกันที่เห็นเด่นชัด คือ ระบำวานรพงศ์ ใช้เพลงที่แตกต่างและมากกว่าถึง 3 เพลง โดยใจความของระบำวานรพงศ์นั้นแบ่งเป็นส่วนของพลวานรสิบแปดมงกุฎ และส่วนของพระยาวานร แต่ระบำวีรชัยนั้นเป็นชุดระบำของเสนาสิบแปดมงกุฎเท่านั้น นอกจากนี้ยังมีการใช้ท่ารำในการรบ ตลอดจนท่ารำตรวจพลของวานร ลักษณะที่เด่นของระบำนี้คือการใช้ท่าหกคะเมนในลักษณะต่างๆอันเป็นการสร้างความหลากหลายให้กับกระบวนท่ารำ ส่วนการเปลี่ยนแถวก็มีส่วนช่วยให้ท่ารำเกิดการเคลื่อนไหวต่อเนื่อง และเป็นการให้ผู้ชมได้เปลี่ยนสายตาในการชมการแสดงบ้าง ซึ่งมีลักษณะแถวทั้งหมด 9 แถว ตรงตามกับบุคลิกของตัวแสดงที่เป็นลิงด้วย

ระบำในการแสดงโขนของสัตว์ต่างๆมีสามชุดคือ ระบำนาค ระบำฤคระเริงและระบำบันเทิงกาสร ในส่วนของระบำนาคนั้นจะมีลักษณะของท่ารำที่นำมาจากแม่บทใหญ่ โดยมีการใช้ท่าทางนาฏยศัพท์มาประกอบท่าต่างๆเหล่านี้ในท่ารำหนึ่งๆอาจปฏิบัติได้ครั้งละหลายๆจังหวะ หรือสลับกันปฏิบัติทั้งทางซ้ายและทางขวา ส่วนระบำฤคระเริงและระบำบันเทิงกาสร มีการใช้ลักษณะการเคลื่อนไหวของเท้ามากกว่าส่วนอื่น ด้วยมือจะคงในลักษณะเฉพาะของแต่ละประเภท และมีการเคลื่อนไหวไปตามลักษณะของท่าเท่านั้น ไม่มีการเปลี่ยนลักษณะมือ นอกจากนี้ยังมีการประดิษฐ์ท่าทางเลียนกิริยาของสัตว์ด้วย การเปลี่ยนแถว ระบำนาคมีลักษณะแถวที่เลื่อนไหลคล้ายงูเลื้อย ส่วนระบำฤคระเริงและระบำบันเทิงกาสร จะมีการเปลี่ยนแถวที่น้อยกว่า ด้วยเป็นการเปลี่ยนแถวในลักษณะของฝูงสัตว์ ซึ่งมักจะรวมกันเป็นกลุ่มๆ (ประเด็นสำคัญ)ท่ารำในระบำสัตว์เป็นท่าที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ได้ใกล้เคียงกับกิริยาของสัตว์ โดยผู้ประดิษฐ์ท่าได้คำนึงถึงกิริยาที่เป็นธรรมชาติของสัตว์ชนิดนั้นอย่างแท้จริง

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

6.5 รูปแบบและองค์ประกอบการแสดงของโขนพื้นบ้าน

การศึกษาโขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง ของเฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์ ด้านประวัติความเป็นมาและลักษณะการแสดง

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 บุญเพื่องฟู ที่เป็นโขนสดคณะแรกในเขตพระโขนง (ปัจจุบันขาดผู้สืบทอด) ต่อมานายบุญชู ชลประทีป ออกมาตั้งคณะชื่อว่า คณะบุญชูชลประทีป เพราะเป็นบุคคลที่มีความรู้ความสามารถในการแสดงโขนสด จึงมีลูกศิษย์ที่มาฝึกหัดและร่วมแสดงจำนวนมาก ต่อมาเกิดโขนสดขึ้นหลายคณะ ได้แก่ คณะสังวาลย์เจริญยิ่ง คณะพิชัยวิไลศิลป์ คณะประยุตดาวใต้ คณะบัณฑิตนาฏศิลป์ ดาวรุ่งดวงใหม่ 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

องค์ประกอบการแสดงโขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง

การไหว้ครู เป็นพิธีกรรมที่ยึดถือปฏิบัติมาเป็นเวลานาน เป็นการบูชาเทพเจ้าหรือบูชาครูอาจารย์ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เพื่อให้เกิดสิริมงคล เช่น การคำนับครูก่อนการเริ่มฝึกหัดหรือรับผู้นั้นเป็นศิษย์ การไหว้ครูประจำปีเป็นการถวายเครื่องสังเวย ทำบุญเลี้ยงพระและเป็นการรวมกันของบุคคลที่เกี่ยวข้องในคณะ

องค์ประกอบของการแสดง

เรื่องที่ใช้ในการแสดงโขนสด นิยมใช้เรื่องรามเกียรติ์เพราะเนื้อเรื่องสนุกสนาน การต่อสู้ชวนให้ติดตาม มีค่านิยมทางสังคม ความเชื่อ คติสอนใจแฝงไว้ให้ผู้ชมติดตามและรับรู้ผ่านตัวละคร ตอนที่นิยมแสดงได้แก่ ตอนศึกกุมภกรรณ ตอนศึกทศพิน ตอนศึกหนุมานเผาลงกา ตอนสีดาลอยแพ (นางลอย) ตอนศึกไมยราพ ตอนทศกัณฐ์ยกรบ เป็นต้น หรือเรื่องที่แต่งขึ้นใหม่ แต่ไม่ได้รับความนิยม

การแต่งกายได้มีการพัฒนาเรื่อยมาจากการนุ่งกางเกงสีต่างๆ หรือมีผ้านุ่งโจงกระเบนแล้วใช้สีเขียนลวดลายตามตัว โดยการแต่งกายของคณะสังวาลย์เจริญยิ่งในปัจจุบัน เป็นเครื่องแต่งกายที่ประดิษฐ์เอง รูปแบบเครื่องแต่งกายที่เลียนแบบมาจากการแสดงโขน ทั้งรูปแบบของสีสัน ลวดลาย เครื่องประดับและศีรษะ แต่ไม่ประณีตเท่า เช่น ลักษณะของขนาดและลวดลายโดยกำหนดขึ้นเอง ลวดลายปักด้วยเลื่อมเพื่อให้เกิดความคงทนสวยงาม ใช้เอ็นปักลวดลายแทนด้ายเพราะสามารถซักทำความสะอาดได้ ยืดระยะเวลาการใช้งาน การใช้ผ้านุ่งในลักษณะตัดเย็บสำเร็จรูปเพื่อสะดวกในการแต่งกายและประหยัดเวลา เครื่องประดับที่ทำมาจากหนังลงรักปิดทองประดับกระจกหรือปักด้วยเลื่อม ศีรษะทำจากกระดาษประดับกระจกเขียนลวดลาย เวลาสวมจะค้างไว้บริเวณหน้าผากโดยใช้ผ้ารองบริเวณหน้าภายในศีรษะ เปิดหน้าค้างไว้สำหรับร้อง พากย์และเจรจาด้วยตนเอง

เครื่องดนตรี ใช้วงปี่พาทย์ประเภทเครื่องห้า เครื่องคู่ หรือปี่พาทย์มอญ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับงบประมาณในการแสดง เครื่องดนตรีประกอบด้วย กลองโทน กลองตุ๊ก ขลุ่ย ฉิ่ง ฉาบ กรับ เป็นต้น

การพากย์ – เจรจา และเพลงร้อง ผู้แสดงจะพากย์เจรจาและร้องด้วยตนเอง กระบวนการร้องได้แบบอย่างมาจากลิเก หนังตะลุง และละครชาตรี ไม่มีหลักเกณฑ์ที่แน่นอนตายตัว ใช้วิธีการดันกลอนสดๆ มุ่งเน้นตลกขบขันและทันยุคสมัย ลักษณะการร้องมีทำนองนอกและทำนองใน ขณะที่ตัวแสดงร้องโทนจะตีคลอ มีจังหวะหนัก-เบา ตามจังหวะการร้อง ตอนขั้นต้นร้องขึ้น "ออ" นำก่อนแล้วจึงร้องเนื้อ เมื่อจบต้องจบด้วย "ออ" เช่นกัน เพื่อเป็นสัญญาณให้คนตีโทนรู้ หรืออาจซ้ำประโยคสุดท้ายแทนการลง "ออ" ก็ได้

เวที ฉาก แสง เสียง แต่เดิมใช้เวทีลิเกที่ปลูกอยู่ภายในบริเวณวัด ต่อมาได้พัฒนาเป็นเวที สามารถประกอบเคลื่อนย้ายได้ ลักษณะรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ความกว้าง 9.50 เมตร ยาว 18 เมตร ความสูงจากพื้นดิน 7.50 เมตร ลักษณะฉากเป็นการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่อง เช่น ฉากพลับพลา ฉากธรรมชาติ ฉากท้องพระโรง โดยมีฉากหน้าเขียนโฆษณาคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง ใช้แสงสีที่มีดวงไฟกำลังแรงสูง ไฟสปอร์ตไลท์ด้านบนเวที ด้านข้างและไฟราวแขวนไว้ด้านบน ระบบเสียงใช้ลำโพงและเครื่องเสียงที่มีกำลังขับสูง ควบคุมอยู่บริเวณด้านขวาของเวทีใต้วงปี่พาทย์ มีไมโครโฟนห้อยและวางกระจายตามจุดต่างๆ ตามท้องเรื่อง มีการใช้เทคนิคในการเหาะเหินเดินอากาศ การชักรอก เป็นต้น

โอกาสและสถานที่แสดง ใช้แสดงในงานเฉลิมฉลองสมโภช เผยแพร่ สาธิต งานประเพณีตามเทศกาล งานฌาปนกิจศพ เป็นต้น

การแสดงโขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง

การแสดงโขนสดของคณะสังวาลย์เจริญยิ่งประกอบด้วยพิธีกรรมก่อนการแสดง ลำดับขั้นตอนการแสดงและท่ารำที่ใช้ในการแสดง ทั้งนี้รูปแบบการแสดงมีการเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพของสังคมและเหตุการณ์ในปัจจุบัน

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

จากการศึกษาการแสดง ตอนศึกพญาไมยราพ เริ่มจากการเปิดเรื่องโดยใช้ตัวทศกัณฐ์ นางมณโฑ นางกาลอัคคี นำเสนอภูมิหลังของเหตุการณ์เพื่อบรรยายเรื่องราวและดึงความสนใจของผู้ชม โดยมีลักษณะการร้องแนะนำตัวและการเจรจาทวนบท และกล่าวถึงเรื่องที่จะดำเนินต่อไป เมื่อเข้าสู่การดำเนินเรื่อง จะรวดเร็ว สนุกสนาน ตลกขบขัน ดำเนินเรื่องด้วยการร้องและการเจรจา เพื่อให้ทราบถึงเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดขึ้น ในการดำเนินเรื่องสามารถแบ่งออกได้เป็นฉากๆ จำนวน 20 ฉาก ในแต่ละฉากจะกล่าวถึงตัวละครสำคัญที่เกิดปมปัญหา การใช้เทคนิคต่างๆ เพื่อช่วยให้ผู้ชม

เข้าใจ เช่น ฉาก แสง สี เสียง การเหาะเหินเดินอากาศ การต่อสู้ และในฉากที่ 20 เป็นการปิดเรื่อง เมื่อปมปัญหาได้คลี่คลายลง ซึ่งเป็นฉากสุดท้าย เป็นการนำเสนอถึงตัวละครฝ่ายพระรามที่ได้รับชัยชนะ และเมื่อจบการแสดงก็จะเป็นการโหมโรงกลองตุ๊กอีกครั้งหนึ่ง และปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงสรรเสริญพระบารมี ถือว่าจบการแสดงในเวลาประมาณ 24.00 น. หัวหน้าคณะจะทำพิธีลาเครื่องสังเวยบริเวณโต๊ะหมู่บูชา

การปฏิบัติท่ารำที่ใช้ในการแสดง เป็นลักษณะท่ารำที่เลียนแบบท่าธรรมชาติ กระบวนท่ารำที่ใช้ในการแสดงแต่ละครั้ง เป็นการปฏิบัติที่มีมาตรฐาน อาทิ ท่ารำถวายมือ เป็นการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์เป็นขั้นตอนที่ขาดเสียไม่ได้ หรือเรียกว่ารำเพลงช้าเพลงเร็ว

ท่ารบ เป็นกระบวนการรบที่มีส่วนสำคัญ สร้างความสนุกสนานตื่นเต้น เร้าใจ แสดงให้เห็นถึงความสามารถของคู่ต่อสู้แต่ละฝ่าย มีกระบวนท่าที่มีมาตรฐาน ในขณะรบ ปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงเชิด มีกระบวนท่าทั้งหมด 7 ท่า และมีการขึ้นลอยแสดงให้เห็นการได้เปรียบในเชิงการรบ มีลักษณะของการยืนตั้งเหลี่ยม ผู้ได้เปรียบในการรบจะขึ้นเหยียบบริเวณต้นขา ยกลำตัวขึ้นในลักษณะต่างๆ ผู้รับลอยจับบริเวณสะเอวของผู้ขึ้น

รำตรวจพล ใช้สำหรับตรวจตรากองทัพก่อนออกรบ โดยตัวละครตัวพระจะออกมาปฏิบัติรำในเพลงกราวกลางเรื่อง พระสุธนมโนราห์ ตอนพระสุธนออกศึก เมื่อเพลงบรรยายถึงขบวนกองทัพและอาวุธที่นำออกรบ ท่าต่างๆ โดยตัวพระจะเป็นผู้ร่ายรำ ตีความหมายตามบทร้อง ซึ่งสมมติเป็นทหารแต่ละประเภท หลังจากนั้นขบวนกองทัพลิงจะเต้นพร้อมกัน วนผ่านเวที 1 รอบ และรอบที่ 2 จะแสดงความสามารถในแต่ละตัว เช่น หกคะเมน ตีลังกา

กล่าวโดยสรุปแล้ว การแสดงโขนสดได้รับอิทธิพลการแสดงประเภทต่างๆ โดยเฉพาะการแสดงโขนที่ได้นำองค์ประกอบหลายๆ อย่างมาใช้ในการแสดงโขนสด อาทิ เรื่องที่แสดง เครื่องแต่งกาย วิธีการรบและรองลงมา ได้แก่ การแสดงลิเก ซึ่งถือว่าเป็นองค์ประกอบที่มีความสำคัญที่นำมาผสมผสานให้เกิดเป็นการแสดงโขนสด อาทิการร้องเพลงลูกทุ่ง เวทีแสดง การพากษ์ เจรจาและเพลงร้อง การดำเนินเรื่องได้มาจาก การแสดงหนังตะลุง การแสดงลิเก และการแสดงละครชาตรี โดยได้นำเอาโหมโรงกลองตุ๊กมาใช้

จากการศึกษาวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยเกี่ยวกับโขนพบว่า นอกจากโขนตามแบบราชสำนักแล้ว ยังมีโขนของชาวบ้านเรียกว่า โขนสด โดยองค์ความรู้เกี่ยวกับโขนคือ

ศิลปะการแสดงที่เรียกว่า โขน นั้นประกอบขึ้นจากกระบวนการ ประเพณีความเชื่อต่างๆ โดยก่อนที่จะเริ่มมีการแสดงโขนได้นั้นเริ่มจากการคัดเลือก ผู้จะศึกษานาฏศิลป์โขน การฝึกหัดท่าพื้นฐาน ก่อนจะได้รับการฝึกหัดเพื่อรับบทบาทแสดงเป็นตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์

ตัวละครในโขนนั้น มีตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวนางและตัวลิง โดยในตัวยักษ์ บุคลิกการแสดงแบบยักษ์กระเทย หรือการรำผสมระหว่างยักษ์ผู้ชายและนางยักษ์ คืออากาศตไลที่มีกระบวนการฝึกหัดที่เป็นเอกลักษณ์เช่นเดียวกับบุคลิกตัวละคร

จารีตของการแสดงเป็นตัวพระราม นอกเหนือจากการฝึกหัดท่าพื้นฐานแล้ว ผู้แสดงต้องมีคุณสมบัติ ในการรำช้าปี่ เพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี เชิดฉิ่งศรทะนง ตระบรรทมไพร รำตรวจพล การรบ การขึ้นลอยและการรำตีบท

จารีตของการแสดงเป็นทศกัณฐ์ ผู้แสดงต้องมีคุณสมบัติในการรำช้าปี่ รำตรวจพล กระบวนการรบและขึ้นลอย รำตีบท รำหน้าพาทย์เสมอมาร ตระนิมิตร พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก การแสดงเป็นชุดเป็นตอนที่สำคัญ คือ ตอนนางลอย และตอนชูกล่องดวงใจ โดยการรำช้าปี่และการรำในเพลงร้องของการแสดงโขนนั้นได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงละครใน เรียกโขนประเภทนี้ว่า โขนโรงใน

กระบวนการรำของพญาวานรทั้งการรบและการตรวจพล เกิดจากการนำความรู้เกี่ยวกับการรบและการจัดทัพจากตำราพิชัยสงครามในการกระทำศึกของมหากษัตริย์ไทยในอดีต มาใส่ในวรรณกรรมการแสดง ซึ่งนับเป็นคุณค่าอีก

อย่างหนึ่งนอกเหนือจากความบันเทิงในการชมศิลปวัฒนธรรมประจำชาติแล้ว ยังได้ซึมซับเรื่องราวความเป็นมาอันยาวนานของชาติไทยด้วย

ทั้งนี้พบว่า โขนในยุคกรมศิลปากรมีการจัดการแสดงที่มีรูปแบบเกี่ยวกับการจัดระบำในการแสดงโขน เพื่อเสริมความยิ่งใหญ่ และความบันเทิงให้กับผู้ชมมากยิ่งขึ้น

โดยพบว่ามีบุคคลที่ผู้ศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ควรรู้จัก เนื่องจากเป็นผู้มีคุณูปการกับวงการโขน ดังนี้

1. พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงพระนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ และจัดให้มีการแสดงโขน เป็นเครื่องราชูปโภคในรัชกาล

2. พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพระนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์

3. พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระนิพนธ์บทโขนและทรงประดิษฐ์เครื่องแต่งกายพระรามตอนออกบวชตามมหากาพย์รามายณะของอินเดีย

4. ละครของกรมพระพิทักษ์เทเวศวร์ โดยเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ได้รับคณะละครต่อ มีการรำหน้าพาทย์เพลงกลมสืบทอดมายังกรมศิลปากร โดยผ่านจากเจ้าจอมเพ็งในรัชกาลที่ 2 ได้ ถ่ายทอดให้กับหม่อมเข็ม กุญชร ณ อยุธยา โดยสืบต่อยังหม่อมละมัย กุญชร ณ อยุธยา(หม่อมละครในเจ้าพระยาเทเวศร์วิวัฒน์) และคุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ ศิลปินวังบ้านหม้อและครูกรมศิลปากร โดยได้ถ่ายทอดให้กับคุณครูอาคม สายาคมและต่อมายังอาจารย์อุดม อังศุธร

5. ละครสมเด็จพระเจ้าหลานเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ สืบทอดโดยสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี องค์ต้นราชสกุล มนตรีกุล ณ อยุธยา ทรงถ่ายทอดให้ครูทองอยู่(อิเหนา) ครูละครหลวง มีเจ้าจอมมารดาแย้ม (อิเหนา) ในรัชกาลที่ 2 ครูละครราชสำนักเป็นผู้สืบทอด ต่อมาได้ถ่ายทอดให้หม่อมครูแย้ม (อิเหนา) ครูละครวังสวนกุหลาบ และสืบทอดยังครูลมุล ยมะคุปต์ และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ซึ่งทั้งสองท่านนี้ได้เป็นครูในกรมศิลปากรในยุคต่อมา และมีการสืบทอดหน้าพาทย์เพลงกลมอย่างต่อเนื่อง

6. โขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง คณะนาฏศิลป์ที่มีการสืบทอดโขนแบบชาวบ้าน ที่ได้รับการยอมรับในการแสดง

ศิลปินโขนยักษ์ผู้มีชื่อเสียง

1. ครูทองเริ่ม มงคลนัฏ จากการศึกษาวิธีการแสดงของอาภาศตไล
2. ครูหยัด ช้างทอง จากการศึกษาวิธีการแสดงของอาภาศตไล
3. ครูราฆพ โพธิเวส จากการศึกษาวิธีการแสดงของอาภาศตไล
4. ครูจตุพร รัตนะวราหะ จากการศึกษากลวิธีการแสดงบททศกัณฐ์ในการแสดงโขนตอนนางลอย

บทที่ 7
ผลการสังเคราะห์องค์ความรู้เกี่ยวกับละคร

มีวิทยานิพนธ์ที่ศึกษาเกี่ยวกับละครในประเด็นต่างๆ จำแนกตามประเด็นในการศึกษา โดยผู้วิจัยใช้วิธีการเรียบเรียงประเด็นที่มีความเกี่ยวเนื่องเชื่อมโยงกัน ดังนี้

7.1 ละครราชสำนักดั้งเดิม

7.1.1ละครใน

มีงานวิจัยเกี่ยวข้องกับละครในทั้งสิ้น 8 เรื่อง มี 5 เรื่องที่สนใจศึกษาองค์ประกอบการแสดงในด้านต่างๆ ของละครในเรื่องอิเหนา มี 1 เรื่องศึกษาเกี่ยวกับลักษณะของละครผู้หญิง ซึ่งเป็นต้นเค้าการแสดงละครในให้กับ กรุงธนบุรี และมี 2 เรื่อง ที่ศึกษาเกี่ยวกับองค์ประกอบของการแสดงของละครใน ดังนั้น ผู้วิจัยจึงประมวลองค์ความรู้ตามลำดับขององค์ประกอบของการแสดงละครในดังนี้

ประวัติความเป็นมาละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช

สะวรรณยา วัยวัฒน์ ศึกษาประวัติความเป็นมาของละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช ผลจากการศึกษามีว่า

ในสมัยพระเจ้ากรุงธนบุรี เมืองนครศรีธรรมราชจัดเป็นเมืองประเทศราช โดยได้รับอนุญาตให้มีละครผู้หญิงเป็นเครื่องราชูปโภคประจำราชสำนักเช่นเดียวกับเมืองหลวง โดยสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นละครผู้หญิงเช่นเดียวกับในราชสำนักของกรุงธนบุรี เนื่องจากมีการแลกเปลี่ยนความรู้ทางด้านการแสดง ศิลปิน ครูผู้สอนและเครื่องแต่งกายตลอดมาคือ หลังจากกรุงศรีอยุธยาแตกแล้วพระเจ้ากรุงธนบุรีทรงรวมรวมไพร่พล และสร้างเมืองกรุงธนบุรีเป็นราชธานี มีพระประสงค์ที่จะฟื้นฟูศิลปะวิทยาให้ดีดังสมัยกรุงศรีอยุธยา จึงได้มีการรวบรวมครูละครที่หลบหนีอยู่ได้เมื่อครั้งกรุงแตกมาเป็นครูละครหลวง และได้ครูละครของเจ้าพระยานครเองและมีบางส่วนหลบหนีไปพึ่งบารมีเมื่อตอนกรุงแตกมาฝึกซ้อมร่วมแสดง ซึ่งตรงกับข้อมูลของสะวรรณยาว่า เบื้องต้นในสมัยกรุงธนบุรีคงจะเป็นการถ่ายเทจากนครศรีธรรมราชไปกรุงธนบุรี สืบต่อมาจนกรุงเทพฯ แล้วจึงได้ถ่ายทอดกลับไปยังเมืองนครศรีธรรมราช

ลำดับการปกครองของเจ้าเมืองนครศรีธรรมราชที่มีบทบาทสำคัญเกี่ยวข้องกับละครผู้หญิงคือ

1. เจ้าพระยานครศรีธรรมราช (หลวงนายสิทธิ หนู) การถ่ายเทศิลปะการแสดงละครในผู้หญิงไปยังกรุงธนบุรีเริ่มต้นที่สมัยนี้
2. เจ้าพระยานครศรีธรรมราช (พัฒน์) มีการกล่าวถึง คุณน้อย งอก ตัวละครในราชสำนักเป็นครูละครในเมืองนคร
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

กระบวนการรำในการแสดงเบิกโรงละครใน

ประเสริฐ สันติพงษ์ ศึกษาเกี่ยวกับกระบวนท่ารำของรามสูรในการแสดงเบิกโรงละครในว่า

เบิกโรงเป็นการแสดงที่มีรูปแบบการรำที่เป็นชุดหรือการแสดงที่เป็นเรื่องราวโดยมีลำดับขั้นก่อนที่จะแสดงหนังใหญ่ โขน ละคร โดยเนื้อเรื่องในชุดการแสดงเบิกโรงส่วนใหญ่จะไม่เกี่ยวข้องหรือต่อเนื่องกับการแสดงหลัก

เบิกโรง เป็นจารีตและประเพณีนิยมที่สืบทอดมาตั้งแต่อยุธยามีจุดมุ่งหมายเพื่อบูชาครู เกิดศิริมงคลแก่ผู้แสดง และป้องกันเสนียดจัญไร อีกทั้งเป็นการประชาสัมพันธ์การแสดงและเตรียมความพร้อมด้านร่างกายและสมาธิก่อนจะแสดงเรื่องหลัก

การแสดงเบิกโรงแบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

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

และมีการรำเบิกโรงพิเศษอีก 1 ชุด คือ รำเบิกโรงด้วยเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ซึ่งใช้เฉพาะการแสดงโขนตอนพระพิราพเท่านั้น

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

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 ซึ่งแสดงถึงความสง่างามและการเคลื่อนอย่างรวดเร็ว

   2)เพลงเชิดฉิ่ง กระบวนท่าหลักอยู่ที่นางเมขลา ลักษณะการรำของรามสูรในตอนนี้เป็นการรำให้สัมพันธ์กับนางเมขลา คือการติดตามต้นบท ไล่จับ

   3)เพลงนาคราช เป็นการแสดงความโกรธของรามสูร

   4)เพลงเชิด เป็นกระบวนท่าดีบทตามอารมณ์โกรธของรามสูร 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 คือเป็นท่ารำที่มีความเข้มแข็ง สง่างามและดุดัน แต่แฝงไว้ด้วยความสวยงามและประณีต (ลักษณะของอสูรเทพบุตร)

การรำเชิดฉิ่งในละครใน

การศึกษาของปิยวดี มากพาพบว่า 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 คงมาสร้างสรรค์และดัดแปลงภายหลัง

การศึกษาละครในเรื่องอิเหนา

แบ่งเป็นประเด็นที่ศึกษาเกี่ยวกับกระบวนรำของตัวพระ 3 ฉบับ กระบวนรำของตัวนาง 1 ฉบับและจารีต 1 ฉบับ ประมวลองค์ความรู้ที่ได้จากวิทยานิพนธ์ทั้ง 5 ฉบับนี้คือ

การรำเพื่อแสดงความสามารถของตัวเอกฝ่ายพระของละครในเรื่องอิเหนาประกอบด้วย

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

สำหรับการรำทั้ง 3 ลักษณะนี้เป็นองค์ประกอบสำคัญให้การแสดงละครในเรื่องอิเหนามีความสมบูรณ์ เนื่องจากละครในศิลปะละครรำที่มุ่งเน้นให้เห็นความงดงามของศิลปะการร่ายรำ เพลงร้อง ความงดงามของดนตรี เครื่องแต่งกายและผู้แสดง อีกทั้งเรื่องอิเหนาเป็นเรื่องราวของกษัตริย์นักรบ จึงมีกระบวนท่ารำที่เกี่ยวกับการใช้อาวุธและการรำที่เกี่ยวกับการจัดกองทัพเป็นองค์ประกอบ

วรรณพินี สุขสม ได้ศึกษาถึงกระบวนท่ารำลงสรงโทนของปันหยี รำลงสรงโทนของสี่กษัตริย์ และรำลงสรงโทนของอิเหนา

รำลงสรงโทน

ระยะแรกรำลงสรงโทนใช้เพลงลงสรงในพระราชพิธีมาบรรเลงประกอบการรำของตัวละครชาตรี ไม่มีบทร้องเรียกว่าลงสรงปี่พาทย์

ต่อมามีการแต่งบทร้องบรรยายลักษณะการอาบน้ำ โดยแบ่งออกเป็นรำลงสรงชนิดต่าง ๆ ดังนี้

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

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 ทองกร ธำมรงค์ 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

รำตรวจพล

ขวัญใจ คงถาวร ศึกษาเกี่ยวกับความเป็นมาและลักษณะการรำตรวจพลดังนี้

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

เพลงที่ใช้ในการตรวจพลมีทั้งสิ้น 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

ความแตกต่างของการรำตรวจพลจากภูมิหลังของตัวละครและองค์ประกอบอื่นๆ ของการแสดง อาทิ

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

การรำอาวุธของตัวพระ

รุ่งนภา ฉิมพุฒ ศึกษาการรำอาวุธของตัวพระในละครในเรื่องอิเหนา โดยแบ่งออกเป็นรำเดี่ยวและรำคู่

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

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

ทั้งนี้วิทยานิพนธ์ของสุภาวดี โพธิเวชกุล ศึกษาเกี่ยวกับจารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละครเรื่องอิเหนา ซึ่งกล่าวถึงจารีตของการใช้อาวุธไว้สอดคล้องกับรุ่งนภา ฉิมพุฒ โดยผู้วิจัยประมวลความรู้ของทั้งสองวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับอาวุธดังนี้

ทวน เป็นอาวุธมีความเป็นมาประมาณ 300 ปี ก่อนพุทธศักราช โดยชาวยุโรปดัดแปลงมาจากหอกและสันนิษฐานว่าน่าจะมีใช้ในไทยตั้งแต่สมัยสุโขทัย โดยลักษณะทวนที่ใช้ในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา ทำเลียนแบบของจริงด้วยไม้แล้วทาสี มีขนาดเล็กกว่าของจริง การใช้ทวนในการแสดงการรบบนหลังม้า แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะคือ การ

ใช้ทวนมือเดียวและ 2 มือ โดยใช้ในการต่อสู้และใช้ในการรำตีบทขณะเจรจากับฝ่ายตรงข้าม โดยท่าทางในการใช้ทวนนั้นบางท่าเป็นท่าเลียนแบบการใช้จริง ส่วนบางท่าเกิดจากการคิดประดิษฐ์ของครูนาฏศิลป์

หอกซัด แต่เดิมเป็นอาวุธของชาวมลายู สันนิษฐานว่าเป็นมาในประเทศไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาในวิชากระบี่กระบอง หอกซัดจัดอยู่ในประเภทอาวุธยาว ส่วนท่ารำในการแสดงได้พัฒนามาจากตาบสองมือ ลักษณะหอกซัดที่ใช้ในการแสดง ทำจากไม้โดยเลียนแบบของจริง การใช้หอกซัดในการแสดงใช้ในการรบบนหลังม้า

การรำทำบทด้วยหอกซัดมีวิธีการคือ

1) ถือข้างละอัน ใช้สำหรับการพุ่งหอก รับอาวุธ ตีบท การแทง และการปัดอาวุธ
2) ถือ 2 อันในมือเดียว คือการรำทำบท ยืนพัก และลงจากหลังม้าไม่ใช้ในท่ารบ
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 และมีจุดมุ่งหมายเพื่อฆ่าตัวตายมิใช้การรบ

ดรสาแบหลา

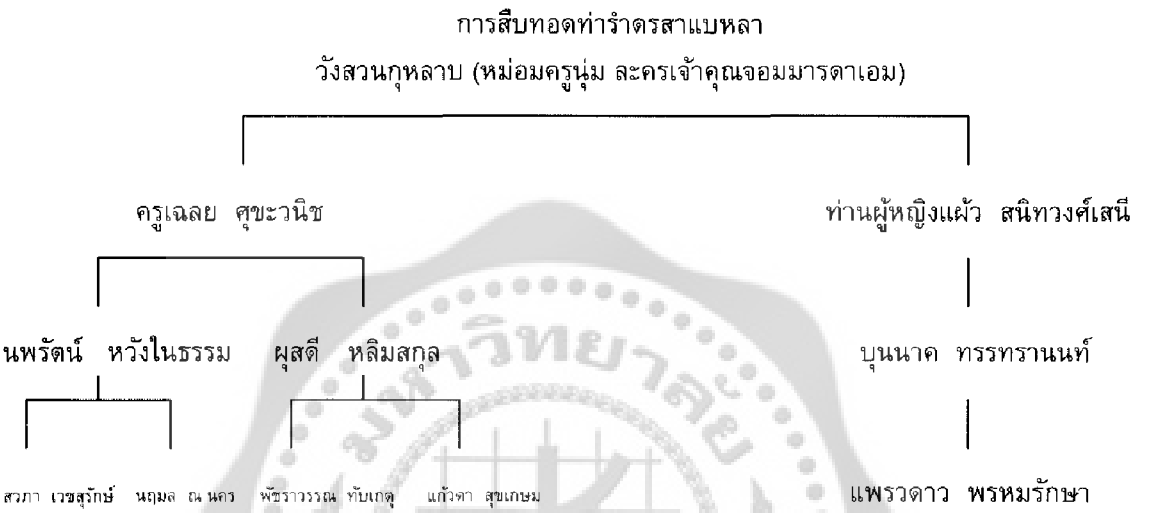
เป็นการแสดงที่มุ่งอวดศิลปะการร่ายรำและศิลปะการใช้อาวุธของตัวนาง ด้วยการแสดงออกที่คล่องแคล่วแต่แฝงความนุ่มนวลงดงามตามแบบแผนละครไทย โดยการรำดรสาแบหลานั้น ได้รับอิทธิพลจากการที่วรรณคดีเรื่องอิเหนาเป็นความเป็นมาและคติความเชื่อของนิทานปันหยีของชวา ซึ่งได้รับอิทธิพลความเชื่อเรื่องพิธีสตีการฆ่าตัวตายตามสามีเพื่อแสดงความจงรักภักดีของสตรีชาวอินเดียที่นับถือศาสนาฮินดูที่นับถือพระศิวะเป็นใหญ่ แต่ยังคงแฝงคติความเชื่อทางพุทธศาสนาไว้เช่นกัน ดังเช่นการรำวนศพไปทางด้านซ้ายตามประเพณีนิยมสำหรับงานอวมงคลไทย

รูปแบบการรำดรสาแบหลา มี 2 ลักษณะ คือ

1. การรำดรสาในละคร มีขั้นตอนการแสดง
   1) การอาบน้ำแต่งตัว (รำดรสาทรงเครื่อง)
   2) รำตั้งสัตย์อธิษฐาน
   3) ฆ่าตัวตายด้วยกริชและกระโดดเข้ากองไฟ

2. รำเดี่ยว มีขั้นตอนการแสดง
   1) รำตั้งสัตย์อธิษฐาน
   2) ฆ่าตัวตายด้วยกริช

การคัดเลือกผู้แสดง ต้องมีคุณสมบัติ คือรูปร่างหน้าตาดี มีพื้นฐานการรำที่ดี เคยผ่านการแสดงเป็นตัวเอก มีไหวพริบดีและมีความจำดี เพราะมีกระบวนท่ารำที่ซับซ้อน



ลักษณะการรำของกลุ่มตัวอย่าง คือ ครูทั้ง 3 ท่าน มีความเหมือนกันคือลักษณะการรำที่กระฉับกระเฉง คล่องแคล่วเพียงแต่มีความต่างในลีลาท่าทางและสื่ออารมณ์ทางสีหน้าและแววตา ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการได้รับการถ่ายทอดฝีมือและประสบการณ์บุคลิกของศิลปินเอง

องค์ประกอบการแสดงละครใน

การแต่งกาย ทุกชุดการแสดงจากงานวิทยานิพนธ์ทั้ง 4 ฉบับที่ศึกษา แสดงข้อมูลในแนวทางเดียวกันว่าทั้งตัวพระและตัวนางแต่งยืนเครื่องอาจแตกต่างในด้านสีและศิราภรณ์ หรือตัวเสื้อที่อาจเป็นแขนสั้นหรือแขนยาว

ดนตรี โดยมีเพลงประกอบการแสดงทั้งเพลงหน้าพาทย์ เพลงร้อง ที่มีกลอนบทละครที่ไพเราะเหมาะสมกับจารีตของการแสดงละครในที่มุ่งเน้นความประณีตในทุกองค์ประกอบ

ผู้แสดง ทั้ง 3 ฉบับกล่าวถึงคุณสมบัติผู้แสดงที่สอดคล้องกับขั้นตอนการคัดเลือก ผู้เรียนตัวพระนางและยักษ์เป็นเบื้องต้น แต่เนื่องจากชุดการแสดงต่าง ๆ เป็นชุดที่มุ่งแสดงความสามารถของตัวละครที่เป็นตัวเอก จึงควรมีประสบการณ์การรำเป็นตัวเอก ซึ่งต้องคัดเลือกมาจากผู้ที่มีพื้นฐานท่ารำดี มีไหวพริบ มีความจำดี

7.1.2 ละครนอก

วิทยานิพนธ์ที่ศึกษาเกี่ยวกับลักษณะการรำของตัวละครตามแบบละครนอกมี 2 ฉบับคือ

1. พัชราวรรณ ทับเกตุ หลักการแสดงของนางเกศสุริยงแปลง ในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์
2. พิมพ์รัตน์ นะวะศิริ การรำของตัวพราหมณ์ในการแสดงละครนอก

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

ละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์ พบว่ามีหลักฐานเป็นกลอนบทละครตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา แต่ที่เล่นอยู่ในกรมศิลปากรเป็นบทที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ 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 ปัจจุบัน (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 ลีลารุกรัน

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 สืบเท้าขึ้นหน้าลงหลัง การชอยเท้าถี่ๆ อยู่กับที่ การวางส้นเท้าแรงๆ การกระแทกเท้า ยืดยุบเข่าแรงในจังหวะเร็ว
   3) ลำตัว การรำโน้มหน้า คืนหลัง คือโน้มส่วนบนตั้งแต่เอวจนถึงศีรษะเกินกว่าระดับอกจนทำให้กันโค่ง แล้วโน้มตัวกับมาตรงเช่นเดิมในเพลงเร็ว
   4) ศีรษะ ใช้การเอียง ลักคอ ลอยหน้า พยักหน้า เชิดหน้า และสะบัดหน้า

3. การใช้สีหน้าและอารมณ์
   1) อารมณ์รัก แสดงด้วยการโอบกอด หอมแก้ม ชะม้ายชายตา กระแซะตัวเข้าหาฝ่ายชายก่อน
   2) โกรธ ทำตาถมึงทึง จ้องมอง กระทบเท้า ถูฝ่ามือ ถูอกและแก้ม ชี้หน้า สะบัดหน้า การวิ่งไปประชิดศัตรู
   3) ตกใจกลัว ลุกลี้ลุกลน หันไปมา เคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา
   4) สนุกสนาน ร่วมแสดงกับผู้อื่น โดยการรับส่งบท เน้นการแสดงออกมาเกินจริง
4. การเชื่อมท่ารำ ในจังหวะเร็ว มักรำท่าขาดเป็นท่าๆ รำจบเป็นท่าๆ ไป
5. การใช้จังหวะ กระทบจังหวะ กระชับ รวดเร็ว หนักแน่น และค่อนข้างแรง
6. การใช้พื้นที่บนเวทีได้อย่างอิสระ ให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่อง

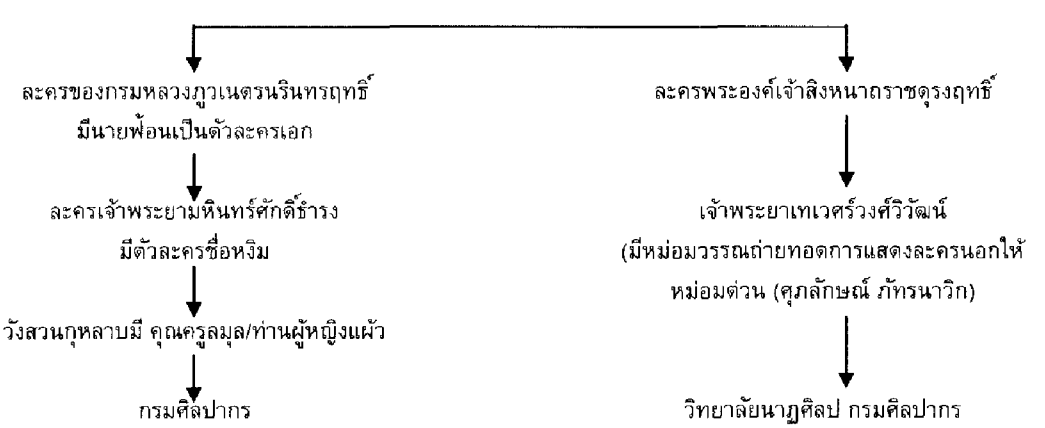
จากการศึกษากลวิธีการรำของศิลปิน 3 ท่าน ท่ารำไม่ต่างกันมาก แต่แตกต่างในลีลาท่ารำและการแสดงอารมณ์ ซึ่งขึ้นอยู่กับองค์ประกอบ

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

การแสดงของตัวพราหมณ์

การสืบทอดท่ารำละครนอกที่หมายรวมถึงตัวพราหมณ์มายังกรมศิลปากร

นายบุญยังและนายบุญมี ครูละครนอก



ตัวพราหมณ์ เป็นตัวละครที่มีลีลาท่ารำแบบผู้เมีย คือเป็นหญิงแล้วปลอมเป็นชาย บทตัวพราหมณ์ในการแสดงละครนอกได้แก่ พราหมณ์เกศสุริยง พราหมณ์ยอพระกลิ่น พราหมณ์เกสร

การคัดเลือกผู้แสดงเป็นตัวพราหมณ์ ประกอบด้วย

1. หน้าสวยงาม รูปร่างเล็กสมส่วน สูงไม่เกินพระเอก
2. มีพื้นฐานการฝึกหัดทักษะตัวพระและตัวนางเป็นอย่างดี
3. มีทักษะการใช้อาวุธประกอบการแสดงในบทรบ

แบบแผนการรำตัวพราหมณ์ในละครนอกของกรมศิลปากร

1. ลักษณะท่ารำ เป็นการรำแบบสง่าและนุ่มนวล เคลื่อนไหวไม่แรงมาก มีกระบวนท่ารับอย่างตัวพระ และกริยาตามนิสัยหญิงเมื่อถูกเกี้ยวพาราสี หรือแสดงความรู้สึกแบบตัวนาง การรำแบบผู้เมียคือการรำแบบตัวนางเพียงส่วนบนหรือส่วนล่างของร่างกาย

2. การใช้สีหน้าและอารมณ์ มีการแสดงออกถึงความกล้าหาญในบทรบ การเอียงอายหรือดื่นดา และโศกเศร้าแบบผู้หญิง

3. การใช้พื้นที่บนเวที พราหมณ์จะยืนด้านขวาของเวทีในการต่อสู้และการยืนแบ่งฝ่ายระหว่างตัวพระและตัวนางตามจารีตนาฏศิลป์

4. กลวิธีการรำ

   1) บทเกี้ยว ต้องรำปิดเข่าอย่างตัวนาง

   2) บทชมความงาม บทโศกเศร้า ต้องกันเข่าแบบพระ แต่แฝงจริตกริยาอย่างตัวนาง

5. เครื่องแต่งกาย แต่งยืนเครื่องพราหมณ์ เสื้อแขนสั้นสีขาวขลิบแดง มีสไบสีขาวห่มทับเสื้อ เครื่องประดับพระ นุ่งหางหงส์ ใส่กระบังหน้า มีอุณาโลมสีแดงกลางหน้าผาก

6. อุปกรณ์การแสดง ศรเป็นอาวุธของเกศสุริยง พระขรรค์เป็นของยอพระกลิ่น ธำมรงค์เป็นของพราหมณ์เกสร

7.1.3 ละครดึกดำบรรพ์

พรทิพย์ ด่านสมบูรณ์ ศึกษาละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก ซึ่งทรงเป็นพระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ

พระอัจฉริยภาพด้านการละคร

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 ซาร์ฟ 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 ทรงได้แรงบันดาลใจมาสร้างเป็นพระยศพระเกตุ โดยพยายามรักษาเนื้อหาของเดิมไว้ให้มากที่สุด

4. การต่อเติมปรุงแต่งจะกระทำต่อเมื่อต้องการความกระชับในการดำเนินเรื่องให้เกิดความสมจริง

5. ปรับเปลี่ยนเนื้อหาบางส่วน เพื่อสร้างสรรค์สิ่งดีงามให้วงการละคร อาทิ ทรงปรับลักษณะนิสัยพระยศพระเกศที่ไม่มีความรับผิดชอบให้เป็นกษัตริย์ที่ดี

ลักษณะละครดึกดำบรรพ์ของสมเด็จเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก

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

ตาราง 17 ลักษณะรำเดี่ยว รำคู่และระบำในการแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่องจันทกินรี

รำเดี่ยว ท้าวพรหมทัตชมโฉมนางจันทกินรี	รำคู่กินรีกินรา	ระบำกินรีกินรา
เป็นท่ารำเดี่ยวกับบทชมความงามท่ารำประกอบด้วย ท่าแม่บทเพลงช้าเพลงเร็วและท่าทีประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ทำให้เกิดสุนทรียะจากความกลมกลืนของท่ารำ	เป็นการรำที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความเบิกบานใจที่ได้ชมธรรมชาติและการเกี้ยวพาราสี ท่ารำเป็นการตีบท	ประดิษฐ์ขึ้นในยุคหลังรูปแบบกา สร้างแบบระบำดั้งเดิม คือ จบลงด้วยเพล เร็วและลา ลักษณะท่ารำเป็นท่าคู่ มีก จัดแถวและแปรแถว

7.1.4 รำเข้าพระเข้านางในละคร

เอกนันท์ พันธุรักษ์ ศึกษากระบวนท่ารำและกลวิธีการรำเข้าพระเข้านางในการแสดงละคร

การรำเข้าพระเข้านางหมายถึง การรำในบทเกี้ยวพาราสีระหว่างฝ่ายชายและฝ่ายหญิง โดยท่ารำที่ใช้จะเป็นกระบวนท่ารำที่เลียนแบบมาจากท่าทางธรรมชาติของมนุษย์ เพื่อสื่อให้เห็นถึงความสุนทรีย์ของความรักที่บุคคลหนึ่งพึงมีต่ออีกบุคคล

การรำเข้าพระเข้านางเป็นกระบวนท่ารำที่สอดแทรกอยู่ในละครเกือบทุกเรื่อง ส่วนใหญ่จะเป็นการเกี้ยว พาราสีของตัวเอกของเรื่อง เนื้อความการเกี้ยวพาราสีประกอบด้วย 3 ส่วน ส่วนแรก เป็นลักษณะบทชมโฉม บทคิดคำนึง บทลักลอบ บทตัดพ้อ จะเป็นบทอย่างใดอย่างหนึ่งก็ได้ ส่วนที่สอง บทเกี้ยวพาราสี หรือบทโอ้โลม ส่วนที่สาม เป็นบทสังวาสแล้วจากลา หรือบทจากลา

การรำเข้าพระเข้านาง มีหลักฐานปรากฏในจดหมายเหตุลาลูแบร์ และวรรณคดีปุณโณวาทคำฉันท์ เป็นรูปแบบการรำโอ้โลม เกี้ยวพาราสี หรือรำเข้าพระเข้านาง โดยมีกระบวนรำมาตรฐานและกระบวนรำที่เลียนแบบธรรมชาติ ประกอบเพลงหน้าพาทย์หรือประกอบบทร้องในเรื่องที่แสดง มีทั้งการนั่งรำ หรือยืนรำ

ผู้แสดงที่จะสามารถแสดงการรำเข้าพระเข้านางได้นั้น ต้องผ่านการคัดเลือก จากการมีคุณสมบัติ รูปร่างหน้าตาสมบูรณ์ มีไหวพริบดี จากนั้นต้องศึกษาบทละคร ถึงเนื้อเรื่อง บุคลิกตัวละครและสถานการณ์แวดล้อม

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ศึกษาการรำเข้าพระเข้านาง คือ

1. การรำหน้าพาทย์เพลงโลม ตระนอน เป็นท่ารำมาตรฐานที่ใช้ในการเรียนการสอน
2. การรำเข้าพระเข้านาง ละครในเรื่องอิเหนา ตอนสังถ้ำ เป็นรูปแบบละครรำในราชสำนัก
3. การรำเข้าพระเข้านาง ละครพันทางเรื่องพระลอ ตอนพระลอเข้าห้อง การเข้าพระเข้านาง ของ 1 ตัวพระ และ 2 ตัวนาง
4. การรำเข้าพระเข้านาง ละครเสภา เรื่อง ขุนช้างขุนแผน การรำที่มีลักษณะท่าทางเป็นธรรมชาติ

ปัจจุบันท่ารำเข้าพระเข้านางที่สืบทอดในกรมศิลปากรได้รับการถ่ายทอดจาก คุณครูลมุล ยมะคุปต์ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ละครจากวังสวนกุหลาบ ซึ่งเป็นกระบวนท่ารำที่ได้รับการสืบทอดมาจากสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

วิธีการปฏิบัติ รำเข้าพระเข้านางมี 2 วิธี คือ

1. นั่งรำ จะไม่มีการเคลื่อนที่หรือย้ายตำแหน่งของตัวละคร ตัวพระนั่งอยู่ด้านซ้ายของตัวนาง 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 การนั่งยกก้นเพื่อช่วยเสริมการนั่งให้มีระดับความสูงเมื่อท่าทำโลมและท่าจับ แต่งกายแบบยืนเครื่องพระและเครื่องนางใช้จารีตสีตามแบบแผนละครไทย
2. การรำเข้าพระเข้านาง ตอนสังถ้ำ 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 สวมเสื้อมีแขน ใส่เครื่องประดับตามฐานะ ไม่กำหนดสีตายตัว แต่นางทั้งสองตัวต้องใช้สีเดียวกัน
4. การรำเข้าพระเข้านาง ตอนพระไวยแตกทัพ ละครเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน เป็นการรำของพระไวยและนางวันทอง ดังนั้นอารมณ์ในการแสดงออกของการรำเข้าพระเข้านางในตอนนี้จะแตกต่างจากทั้ง 3 ชุดที่กล่าวมาข้างต้น คือฝ่ายตัวพระจะแสดงอารมณ์กรุ้มกริ่ม ฝ่ายตัวนางจะปัดป้องโดยมีกิริยาของความห่วงใยแทรกอยู่ ชุดการแสดงนี้เป็นการเข้าพระเข้านางแบบยืนรำ ตัวพระจะเดินเข้าหานาง ถอยออก และการเคลื่อนที่ไปด้านซ้ายและขวาของเวที เดินวนรอบเป็นวงกลม เข้าเกี้ยวนางทั้งทางซ้ายและขวา กระบวนท่ารำมีความเป็นธรรมชาติมากกว่าชุดอื่น กิริยาการจับ

ต้องตัวไม่ประณีตในการร่ายรำ เช่นการศิลปะการร่ายรำละครใน กลวิธีการรำต้องมีการเน้นจังหวะเข่า การกระทบส้นเท้าลงพื้น แสดงความกระฉับกระเฉงคล่องตัว การแต่งกายตัวนาง นุ่งผ้าจีบหน้านาง ห่มสไบ ตัวพระใส่สนับเพลา นุ่งผ้าก้นแป้น สวมเสื้อกำมะหยี่ สวมหมวก

ลักษณะเพลงที่ใช้ประกอบการรำเข้าพระเข้านาง มี 2 ลักษณะ คือ เพลงร้องที่ประพันธ์ตามฉันทลักษณ์กลอนบทละคร มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก การเกี้ยวพาราสี และลักษณะที่สองการรำประกอบเพลงหน้าพาทย์ที่ไม่มีบทร้อง ในหน้าพาทย์โลม ตระนอน

7.2 ละครราชสำนักปรับปรุง

วิทยานิพนธ์ที่ศึกษาเกี่ยวกับลักษณะละครประเภทต่างๆ ประกอบด้วย

ปรารถนา จุลศิริวัฒนวงศ์	ละครคณะปรีดาลัยของพระนางเธอลักษมีลาวัณ
ฤดีชนก ระพิพันธ์	ละครหลวงวิจิตร
สมพิศ สุขวัฒน์	ผู้ชนะสิบทิศ : ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม
ธีรภัทร์ ทองนิ่ม	ละครคุณสมภาพ
สุดารัตน์ กัลยา	การแสดงที่วังมังคละสถาน
ศิริมงคล นาฏยกุล	การแสดงละครเพลงของไทย พ.ศ. 2490-2496

ผู้วิจัยขอกล่าวสรุปองค์ความรู้จากข้อค้นพบด้านละครเรียงตามปีที่เกิดละครชนิดนั้นๆ ดังนี้

7.2.1 ละครคณะปรีดาลัยของพระนางเธอลักษมีลาวัณ

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 กุศลโลบาย หลวงจำเนียรเดินทาง และละครพูดสลับลำ เรื่องวิวาห์พระสมุทร

ผลงานด้านการประพันธ์

มีทั้งผลงานด้านโคลงกลอนและงานพระนิพนธ์ละคร ประกอบด้วย ละครดึกละครชีวิตจริงและละครสร้างสรรค์แฟนตาซี 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 ครูสง่าอารัมภีร ครูแก้ว อัจฉริยะกุล เป็นต้น

ลักษณะละครคณะปรีดาลัยของพระนางเธอลักษมีลาวัณ

พ.ศ. 2476 จัดแสดงละครในรูปแบบละครพูดประกอบระบำและคำร้อง นักแสดงประกอบด้วยนักแสดงตัวบท มีหน้าที่ดำเนินเรื่องและนักแสดงระบำ

สถานที่จัดแสดง โรงมหรสพนาครเกษมเป็นหลัก สลับกับศาลาเฉลิมกรุง ศาลาเฉลิมนคร และโรงละครปราโมทัย

การจัดการแสดง

สถานที่ฝึกซ้อม คือวังในซอยพระนาง แยกกันซ้อมแต่ละฝ่ายก่อนแล้วซ้อมรวมกัน แล้วจึงซ้อมในสถานที่จริงโดยซ้อมเข้าดนตรีและฉากจริงก่อนการแสดง 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

7.2.2 ละครพูดสลับรำ

สุดารัตน์ กัลยาทำการศึกษาการแสดงที่วังมังคละสถาน พ.ศ. 2485-2500 พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตมงคล ผู้เป็นเจ้าของวังมังคละสถานหรือวังมงคลเวศน์ ทรงอภิเษกสมรส และมีพระโอรส ดังแสดงเป็นผังดังนี้

สมเด็จพระราชปิตุลาบรมวงศาภิมุข เจ้าฟ้าภานุรังสีสว่างวงศ์ กรมพระยานุพันธ์วงศ์วรเดช +หม่อมแม้น ราชนิกุล บุนนาค

↓

พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตมงคล+พลโทสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ายุคทิฆัมพร กรมหลวงลพบุรีราเมศวร์

พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภานุพันธ์ยุคล บริษัทไทยฟิล์มผลิตภาพยนตร์เสียง

พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าเฉลิมพลทิฆัมพร

พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าอนุสรมงคลการ

พ.ศ. 2485-2495 เสด็จพระองค์หญิงทรงสนพระทัยนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ไทยตั้งแต่ยังทรงพระเยาว์ตลอดทั้งเป็นเจ้านายชั้นสูงที่มีกำลังทรัพย์และมีกำลังคนมาก อีกทั้งทรงจัดแสดงมาโดยต่อเนื่อง เมื่อทรงเสด็จประทับที่วังมังคละสถานหลังจากพระสวามีสิ้นพระชนม์ จึงเริ่มจัดการแสดงประเภทต่างๆ ขึ้น อาทิ ละครพูด ละครเสภา ละครพันทาง ละครดึกดำบรรพ์ และโขน โดยทรงตั้งคณะละครชื่อชูนาฏดุริยางค์ขึ้น ส่วนใหญ่จะแสดงละคร

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

8. เครื่องแต่งกาย โขน แต่งแบบยืนเครื่อง พระ นาง ยักษ์ ลิง นำมาจากกรมศิลปากร ละครรำเบ็ดเตล็ด 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 อุปกรณ์ที่ใช้ตัวละคร หน้าที่ตัวละคร ตำแหน่งตัวละคร ทรงเขียนโดยอาศัยสถานที่จริงของวังเป็นส่วนสำคัญ

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

7.2.3ละครหลวงวิจิตร

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 ความรักของเจ้าหญิงและเจ้าชายที่บ้านเมืองมีปัญหาระหว่างกัน และความรักและความแค้นของเจ้าหญิงแสนหวีที่มีต่อเจ้าชายเขมรัฐ การตัดสินใจจบความรักและสละชีวิตของเจ้าหญิงแสนหวีเพื่อแก้ปัญหาบ้านเมือง

2. ความรักของหญิงสูงศักดิ์ที่เหมือนสามัญชนทั่วไป

3. การเข้าพระเข้านางของเจ้าชายเขมรัฐและเจ้าหญิงแสนหวี

4. เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายที่ไม่ยึดหลักตามจารีตที่นิยมใช้สีตัดกัน แต่ใช้ตามบุคลิกตัวละคร

5. การสร้างฉากแสงสีที่มีเทคนิคสมจริงของครูโหมด ว่องสวัสดิ์

6. การปรับปรุงแก้ไของค์ประกอบต่าง ๆ อยู่เสมอ

7.2.4 ละครเพลง พ.ศ. 2490-2496

ละครเพลงในที่นี้หมายถึง 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 จัดแสดงละครร้องเรื่องโรสิตา โดยได้นำเครื่องดนตรีแจ๊สบรรเลงประกอบการแสดงละคร และในปีเดียวกันพรานบูรณ์จัดการแสดงละครเพลงเรื่องแรกของไทยเรื่อง จันทร์เจ้าขา ด้วยการบรรเลงดนตรีสากลแนววงปี่พาทย์ มีเพลงขับร้องเป็นเพลงไทยสากลทั้งเรื่องจำนวน 39 เพลง โดยมีผู้ที่ทำให้ละครร้องและละครเพลงได้รับความนิยมมากขึ้น คือ

1. นาย ต.เง็กชวน โดยริเริ่มนำเพลงจากการแสดงละครร้องและละครเพลงบันทึกลงแผ่นเสียงตรากระต่าย

2. นายเตียง โอศิริ ผู้จัดการแผนกแผ่นเสียงบริษัทสุธาดิลก นำนักแสดงละครร้องที่มีชื่อเสียงมาบันทึกลงแผ่นเสียงออกจำหน่ายและกระจายเสียงทางสถานีวิทยุ 7 พ.เจ. (สถานีวิทยาแห่งแรกของไทยก่อตั้ง พ.ศ. 2473)

พ.ศ. 2480 เกิดบริษัทไทยฟิล์ม เป็นบริษัทภาพยนตร์เสียง ของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภานุพันธ์ยุคล ละครเพลงที่สร้างชื่อเสียงคือถ่านไฟเก่า มีเพลงบัวขาวเป็นเพลงแรก

พ.ศ. 2476 เกิดโรงมหรสพหลวงชื่อศาลาเฉลิมกรุงในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นแหล่งรวมความบันเทิง และโอกาสฉลองการสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ครบ 150 ปี โรงละครในขณะนั้นมีโรงละครเวิ้งนครเกษม บุศยพรรณ พัฒนาการ โอเดียน เป็นต้น

พ.ศ. 2477-2483 เกิดละครหลวงวิจิตรวาทการ มีการใช้เพลงไทยสากลประกอบการแสดงละครเช่นกัน

พ.ศ. 2484-2488 ยุคสงครามมหาเอเชียบูรพา

ไทยเข้าร่วมสงครามกับญี่ปุ่น ช่วงนั้นภาพยนตร์จากต่างประเทศขาดตลาด โรงภาพยนตร์ต่างๆ ไม่มีภาพยนตร์ฉาย จึงหันมาใช้ละครเพลงแสดงบนเวทีภาพยนตร์แทน โดยมีการแสดงแบบชายจริงหญิงแท้ เรื่องที่ได้รับความนิยมและมีชื่อเสียง คือ พันท้ายนรสิงห์ของคณะศิวารมณ์ ขณะนั้นมีการนำตัวตลกเข้าร่วมแสดงละครเพลง ทำให้ผู้ชมเกิดความชื่นชอบ

พ.ศ. 2486 ละครร้องคณะปรีดาลัยของพระนางเธอลักษมีลาวัน ได้ทำการแสดงแบบชายจริงหญิงแท้ เรื่องศรอนงค์ ที่ศาลาเฉลิมกรุงและเฉลิมนคร

พ.ศ. 2490-2496 สงครามยุติลง 16 สิงหาคม พ.ศ. 2488 ในขณะที่ภาพยนตร์ยังไม่แพร่หลายมากนัก ละครเพลงคงยังได้รับความนิยม คณะที่มีชื่อเสียง ได้แก่ คณะศิวารมณ์ คณะเทพศิลป์ คณะผกาวดีและคณะอัศวินการละครยุคที่เกิดศิลปินหน้าใหม่ในวงการละครเพลงของไทย อาทิ ส.อาศนจินดา สวลี ผกาพันธุ์ วลิต สนธิรัตน์ สุพรรณ บูรณพิมพ์ ฉลอง สิมะเสถียร และสมพงษ์ พงษ์มิตร

พ.ศ. 2496-2532 ละครเพลงเริ่มเสื่อมลงเมื่อภาพยนตร์กลับมาเฟื่องฟูอีกครั้ง โดยโรงภาพยนตร์ต่างๆ ที่ละครเพลงเคยใช้เวทีแสดงก็กลับมาฉายภาพยนตร์อีกครั้ง

พ.ศ. 2496-2532 เกิดกิจการสถานีโทรทัศน์ไทยทีวีช่อง 4 บางขุนพรหมใน พ.ศ. 2498

พ.ศ. 2499 นายจำนง รังสิกุล หัวหน้าฝ่ายจัดรายการคนแรกของสถานี นำละครเพลงมาแสดงผ่านสื่อโทรทัศน์ โดยคณะชื่นชุมนุม ศิลปินของ สวลี ผกาพันธุ์และอดิศักดิ์ เศวตทัศน์ นำเรื่องความพยาบาทของแม่วัน กำกับการแสดงโดยลัดดา ศิลปบรรเลง(สารตายน) อดีตผู้กำกับการแสดงคณะผกาวลี ต่อมาเมื่อเลิกฉายละครเพลงช่อง 4 แล้ว ได้ย้ายไปที่สถานีโทรทัศน์ช่อง 7 สนามเป้า (สถานีโทรทัศน์ช่อง 5 กองทัพบก)

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

7.2.5ละครคุณสมภพ

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 ทรงพอพระทัยมากและมีพระราชเสาวนีย์ให้สมภพแต่งบทละครขึ้นถวาย คุณสมภพจึงแต่งบทละครเรื่องนางเสือง และจัดการแสดงละครถวายสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ทรงพอพระทัยและโปรดรับคณะละครฉัตรแก้วในพระบรมราชินูปถัมภ์ในชื่อ คณะละครอาสาสมัครในพระบรมราชินูปถัมภ์ มีหน้าที่แสดงถวายในคราวที่เสด็จแปรพระราชฐาน

จากการศึกษาชีวประวัติและผลงาน อีกทั้งศึกษาจากกลุ่มตัวอย่างคือ ละครพูดเรื่องฉัตรแก้ว ละครดึกตำบรรพ์เรื่องนางเสือง ละครพูดสลับลำเรื่องสามัคคีเภท และสาวเครือฟ้า ผลงานการดัดต่อบทละครของผู้อื่น พบว่า **นาฏยลักษณ์ของละครคุณสมภพ** มีดังนี้

1. ลักษณะบทละครของคุณสมภพมีที่มาจากประวัติศาสตร์ทั้งชาติไทยและชนชาติอื่น และจากวรรณคดีทั้งวรรณคดีเพื่อการแสดงและเพื่อการอ่าน
2. การเปิดเรื่องมี 6 ลักษณะ คือ การเปิดเรื่องด้วยการบรรยายหรือเกริ่นนำ การเปิดเรื่องด้วยระบำหมู่ การเปิดเรื่องด้วยการบรรเลงเพลงนำอารมณ์ การเปิดเรื่องด้วยการขับลำนำหรือเสภา และการเปิดเรื่องด้วยการแสดงภาพนิ่ง(Tableaux Vivantes)
3. การสร้างบทบริภาษ เป็นอีกลักษณะเด่นของคุณสมภพ 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 การแสดงภาพนิ่ง การแสดงแบบบรรยายมักเปิดเรื่องละครที่จัดแสดงทางโทรทัศน์ แต่การแสดงภาพนิ่งมักจัดบนเวทีเท่านั้น

การปิดเรื่องมีทั้งแบบโศกนาฏกรรม และสุขนาฏกรรมที่มีทั้งจบลงทันทีและมีระบำอำนวยพรท้ายเรื่อง

จัดว่าละครคุณสมภพเป็นละครแบบใหม่ที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 9

7.2.6 ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม

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

สมัยรัชกาลที่ 5 หม่อมหลวงต่วน พระชายาในพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันพงศ์ นำเรื่องพระลอตามกวางมาจัดแสดงแนวละครเจ้าคุณมหินทรศักดิ์ธำรง เล่นแบบละครพันทาง มีการแต่งกายตามเชื้อชาติลาว มีเพลงออกภาษาลาว และการร่ายรำแบบลาวโดยเจ้าจอมมารดาเขียนเป็นผู้ฝึกหัดท่ารำ

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 แต่มีการเพิ่มความหรูหราด้วยการปักดิ้นเครื่องประดับและสีสรรตามฐานะตัวละคร

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 การท่องบทอย่างแม่นยำ จึงแสดงออกอย่างมั่นใจ

6. ความเหมาะสมของเครื่องแต่งกาย ฉาก ดนตรี และประกอบการแสดง

7.3 ละครพื้นบ้าน

วิทยานิพนธ์ที่ศึกษาเกี่ยวกับละครพื้นบ้าน กล่าวคือละครที่สืบทอดและได้รับความนิยมส่วนใหญ่ของชาวบ้าน มีวิถีชีวิตเข้าไปเกี่ยวข้อง ไม่มีพัฒนาการเกี่ยวเนื่องกับนาฏศิลป์แบบราชสำนัก

7.3.1 ละครพื้นบ้านภาคกลาง

มีวิทยานิพนธ์ที่ศึกษาเกี่ยวกับละครพื้นบ้าน ทั้งสิ้น 5 ฉบับ 1 ฉบับเป็นการศึกษากลวิธีการแสดงศิลปินลิเกที่มีชื่อเสียง อีก 4 ฉบับ เป็นการศึกษาถึงประวัติ ลักษณะการแสดง องค์ประกอบการแสดงของละครชาตรี ประกอบด้วย

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

โดยเล่ม 1-3 เป็นลักษณะละครชาตรีภาคกลาง เล่ม 4 เป็นละครชาตรีที่แสดงในภาคตะวันออก แต่เมื่อได้วิเคราะห์แล้วมีข้อมูลไปแนวทางเดียวกัน ผู้วิจัยจึงขอสรุปองค์ความรู้ของวิทยานิพนธ์ที่ศึกษาเกี่ยวกับละครชาตรี โดยมิได้แบ่งแยกตามสภาพภูมิศาสตร์ ดังนี้

ละครชาตรี

จัดเป็นละครรำประเภทหนึ่ง ที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน จากงานวิทยานิพนธ์ทั้ง 3 ฉบับ ละครชาตรีน่าจะมีแสดงที่จ.พระนครศรีอยุธยา ตามหลักฐานจากการสอบประวัติบุคคลในวงการละครชาตรีว่า มีการแสดงสืบทอดประมาณ 200 ปี เพียงแต่ปัจจุบันมิใช่ของเดิมที่มีก่อนเสียกรุงศรีอยุธยา ครั้งที่ 2 และจากการสืบประวัติ พอสรุปได้ว่าเป็นรูปแบบการแสดงทางสายละครที่มาจากนครศรีธรรมราช แล้วมาตั้งถิ่นฐานที่พระนครศรีอยุธยา

ละครชาตรีที่เมืองเพชรบุรี สันนิษฐานว่าน่าจะมีขึ้นแล้วในสมัยรัชกาลที่ 4 เพราะปรากฏหลักฐานว่ามีละครหลวง ผู้ศึกษาสันนิษฐานว่าน่าจะเป็นละครชาตรีของหลวง เพราะขณะนั้นมีละครชาตรีของหลวง เป็นผู้หญิงทั้งโรงเดิมเล่นเป็นละครในเรื่องอิเหนา เป็นละครของพระองค์เจ้าปัทมราช มีเจ้าจอมมารดานุ้ยเล็ก ธิดาเจ้าพระยานครฯ (พัฒน์) เป็นมารดา ต่อมาได้ถวายแด่รัชกาลที่ 4 ทรงโปรดให้เล่นเป็นละครชาตรี ซึ่งอาจเพราะได้เห็นแบบแผนละครชาตรีที่เมืองนครฯ หรือรูปแบบละครของเจ้าพระยานครฯ (พัฒน์) อาจเป็นแบบชาตรี หรือมีการแสดงทั้งละครในและละครชาตรีก็เป็นได้ โดยแสดงมาเล่นถวายให้ทอดพระเนตรที่พระนครคีรี

โดยที่ขณะนั้น ชาวเมืองเพชรบุรีก็มีละครพื้นบ้าน อาจเป็นละครเช่นเดียวกับที่เล่นในนครศรีธรรมราชก็เป็นได้ เพราะเป็นกษัตริย์วงเดียวกัน แล้วพุทธศตวรรษ 18-19 กษัตริย์เพชรีวงศ์ส่งเชื้อพระวงศ์ไปฟื้นฟูนครศรีธรรมราช 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 ครูชาตรีทางภาคใต้ แสดงละครเร่มาเรื่อยจนถึงอำเภอแหลมสิงห์ จันทบุรี

ละครแก้บนที่ศาลหลักเมืองกรุงเทพ

ตาราง 18 ขั้นตอนการแสดงละครชาตรีที่จังหวัดต่างๆ

พระนครศรีอยุธยา	เพชรบุรี	จันทบุรี	ศาลหลักเมือง
พิธีกรรม ปลูกโรง ตั้งเครื่องสังเวยบูชาครู การบูชาครู โหมโรง รำถวายมือ ร้องเชิญครู รำซัดเบิกโรง พิธีกรรม ลาเครื่องสังเวย ลาโรง	- ทำโรง คือ ปลูกโรง -พิธีเบิกโรง/บูชาครู/ปัดเสนียดจัญไร/ละกดโรง - บูชาครู - โหมโรง - ร้องเชิญส่งศักดิ์สิทธิ์ - รำถวายมือ/รำแก้บนไปแสดงละคร/รำถวายมีก่อนแสดงละคร - ประกาศโรงหรือกาศครู ภาคเช้า ร้องบูชาครู/สิ่งศักดิ์สิทธิ์/มารดาบิดา ภาคบ่ายร้องเบิกโรง พรรณนาชีวิตละครชาตรี ขอความสงสาร - รำซัดชาตรี เลือกซัดหน้าบท/ซัดหน้าเดียว	(พิธีแก้บน) - พิธีไหว้ครู - พิธีลาเครื่องบูชาครู - การไหว้เจ้า - โหมโรง - ร้องไหว้เจ้า - รำถวายมือ - รำคุณครู - รำซัดชาตรี	- ประกาศหน้าบท - รำซัดไหว้ครู การแสดง - เปิดเรื่องด้วยเพลงวา/รำช้าปี่นอก
	การแสดง - เปิดเรื่อง ประกอบด้วยตั้งบทแนะนำตัวและส่งบท - ดำเนินเรื่อง - ปิดเรื่อง **พิธีกรรม** - ลาเครื่องสังเวย หลังปิดการแสดงภาคเช้า - ปิดการแสดงและลาโรง หลังปิดการแสดงภาคบ่าย	**การแสดง** - เปิดเรื่องคือแนะนำตนเอง - ดำเนินเรื่อง - ปิดเรื่อง สำหรับงานมหรสพไม่มีขั้นตอนไหว้เจ้า ร้องไหว้เจ้าและรำถวายมือ	

ตาราง 19 เปรียบเทียบรูปแบบของการแสดงละครชาตรีที่จังหวัดต่างๆ

พระนครศรีอยุธยา	เพชรบุรี	จันทบุรี	ศาลหลักเมือง
เป็นละครแก้บน มุ่งให้ความบันเทิงแก่ผู้ชม เน้นความประหยัดสะดวกสบายมากกว่าแบบแผนและศิลปะการแสดงที่เป็นแบบดั้งเดิมเป็นการแสดงละครชาตรีผสมละครนอกและผสมละครพันทาง	เป็นตัวละครแก้บนและเพื่อความบันเทิงใจ ยังคงรูปแบบดั้งเดิมไว้ เช่นโรงละครมีเสากลางโรงมีลักษณะเป็นละครรำ ประกอบด้วยรำทำบท /รำวาดบท/รำหน้าพาทย์	ละครเห่งตุ๊กที่พบในจันทบุรีมี 3 ลักษณะคือ 1.รูปแบบโบราณ แต่งเครื่อง 2. แบบพันทาง มีระนาดช่วยบรรเลงขับร้อง แต่งกายคล้ายลิเกเล่นเรื่องแนวสมัยใหม่ ดันสด สวมถุงเท้า 3.แบบประยุกต์ คล้ายพันทางทุกประการ แต่ใช้กลองทอมเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงร่วมด้วย มีนักแสดงออกมาเต้นสลับฉากแบบที่ 3 แสดงในช่วง พ.ศ. 2530-2537	ปัจจุบันเป็นแบบละครชาตรีปนละครนอก ปนละครพันทางหรือผสมลิเก 1.พิธีกรรมขั้นต้นเหมือนชาตรี 2.วิธีแสดงเหมือนละครนอกอาทิ มีเพลงวา รำช้าปี่นอก 3.นำเรื่องผู้ชนะสิบทิศ ขุนช้าง พระอภัยมณี เจรจาออกเชื้อชาติ แต่งกายดัดแปลงตามเชื้อชาติ 4.บทเจรจาแนะนำตัวแบบลิเกดันกลอนสด บรรเลงเพลงรานิเกริง
ดนตรี ระนาดเอก ปี่ กลองชาตรี โทนชาตรี ฉิ่ง กรับไม้ไผ่	1.วงปี่พาทย์ชาตรีชุดเล็ก ระนาดเอกนอก 1 ราง โทนชาตรี 1 คู่ กลองชาตรี 1 คู่ ฉิ่ง 1 คู่ กรับ 2.ชุดกลาง เพิ่มตะโพน 1 ลูก 3.ชุดใหญ่ เพิ่มจากชุดเล็ก คือ กลองแขก 1 คู่ อาจใช้กลองทัดกลองชาตรี เพลง - เพลง ดนตรี ประกอบด้วยหน้าพาทย์/เพลงเกร็ด/เพลงขับร้อง - เพลงขับร้องประกอบด้วยเพลงโทน ไม่มีระนาดรับมีเพียงเครื่องทำกับจังหวะและลูกคู่ร้องทวน - เพลงไทย ใช้ปี่พาทย์บรรเลงรับ	โทน กลองเป็นเครื่องดนตรีหลัก เพลงที่ใช้ คือ เพลงหน้าพาทย์เสมอ, เชิด, รัว, โอด และเพลงขับร้อง นิยมร้องเพลงโทน เพลงนิยมดันสด	วงปี่พาทย์เครื่องห้า คือ ระนาดเอก ฆ้องวง กลองทัด ตะโพน ฉิ่ง และปี่ชวา ซึ่งปี่ชวาระยะไม่ค่อยมีนักดนตรีเนื่องจากขาดแคลนผู้เป่าและค่าแรงสูงเพลงที่ใช้นิยมใช้เพลงสองชั้น
แต่งกาย ยืนเครื่องปักด้วยเลื่อมพลาสติก	ตัวเอกแต่งยืนเครื่องพระ-นางตัวประกอบแต่งกายเบ็ดเตล็ดมีการแต่งกายตามเชื้อชาติและธรรมชาติของสัตว์	แต่งกายคล้ายคลึงกับลิเก	แต่งกายยืนเครื่อง แต่ไม่พิถีพิถัน คือปักด้วยลูกปัดและเลื่อม ตัวเสนาหรือตลกแต่งด้วยการนุ่งโจงกระเนสวมเสื้อคอปิดแขนยาวหรือเสื้อคอกลมแขนยาวมีผ้าคาดเอว

ตาราง 19 (ต่อ) รูปแบบของการแสดง

พระนครศรีอยุธยา	เพชรบุรี	จันทบุรี	ศาลหลักเมือง
วิธีแสดง - ปลูกโรงไม้ยกพื้น มีฉากเดียง - ผู้แสดงร้องเอง มีคนบอกบท - มีลูกคู่ร้องรับบทเจรจาตัวละครเจรจาเอง -เรื่องที่แสดง พระรถ สังข์ทอง และวิชัยคาวี มณีพิชัย ไชยเชษฐ์ ลักษณาวงษ์ โกมิน ยกเว้นเรื่องชาดก เช่น มโนห์รา แตงอ่อน ไม่ค่อยได้แสดงกันทุกคณะ	ผู้แสดงเป็นต้นเสียงร้องขณะที่รำทำบท มีลูกคู่ตีกรับรับบทเจรจา แทรกระหว่างบทร้อง ท่ารำ = รำตีบท และรำวาดบทหรือให้มือ ขณะที่ลูกคู่ร้องรับหรือปี่พาทย์รับ รำหน้าพาทย์ ประกอบการแสดงอิทธิฤทธิ์ หายตัว เดินทาง รบ - เวที ลักษณะเปิดโล่ง ไม่มีม่านหรือฉาก มีเตียงอย่างเดียว - ผู้แสดง นักดนตรี คนบท นั่งล้อมวง เมื่อถึงบทนักแสดงลุกขึ้นสวมเครื่องประดับศีรษะแล้วแสดง เมื่อเสร็จถอดออกแล้วนั่งลง - บทละคร เป็นกลอนแปดขึ้นด้วยเมื่อนั้น บัดนั้น มีเพลงหน้าพาทย์กำกับ - ผู้แสดง มีพระเอก นางเอก นางตะแหล่ง และตัวเบ็ดเตล็ด ส่วนใหญ่เป็นหญิง อายุ 4-70 ปี คนบท ทำหน้าที่เป็นผู้กำกับการแสดง และเวที บอกเฉพาะบทร้อง และหน้าพาทย์ การเจรจา และเพลงร้องเป็นความสามารถของนักแสดง	เปิดเรื่องด้วยตัวตลก ทักทายผู้ชมแนะนำคณะและเนื้อเรื่อง - นักแสดงตัวเอกออกมาร้องแนะนำตัวเอง และร้องเล่าว่าภูมิหลังต่างๆ เป็นการผูกเรื่อง - มักมีตัวตลกและนางโจ๊กมาสร้างความสนุกสนาน - การร้องมีต้นเสียงมีลูกคู่ร้องที่หลังโรง - การเจรจาประกอบบทร้อง คือ เน้นร้องเป็นหลัก มีเจรจาสอดแทรกการร้องเป็นบางครั้งและเจรจาเมื่อร้องจบมีบทพูดยาว - การรำ รำแม่บท 12 ท่า นำมาคัดเลือกใช้ในเพลงเต่นเพลงเชิดและเพลงเสมอ รำแม่บท 12 ท่า เพื่อรำถวายมือ มีการรำตีบท มีการรำซัดท่า โดยมีต้นเสียงแล้วลูกคู่ร้องรับต้นเสียง (ผู้รำ) รำท่าสอดสร้อยมาลา หรือมาลาเพียงไหล่ - รำหน้าพาทย์เพลงรัว เสมอเชิด - เวที ชมได้ 3 ด้าน มีฉากกั้นห้องแต่งตัวอยู่ด้านหลังฉากเป็นรูปป่าและท้องพระโรง - บท ใช้สำหรับซ้อม นิยมเดินลัดเวลาแสดงจริง - นักแสดงส่วนใหญ่เป็นหญิง	เปิดเรื่องด้วยการแนะนำตัวละครอื่นๆ ตามท้องเรื่องไปเรื่อยๆ เมื่อครบทุกตัวจะดำเนินเรื่องอย่างเร็ว มีบทตลกแทรกอย่างสม่ำเสมอ ด้วยเพลงวา ตัวเอกออกนั่งเตียงและรำซ้าปี่นอก มีคนบอกบทและร้องแทนผู้แสดง/ตู้แสดงเจรจาเอง ตัวละครร้องและเจรจาเอง - บทเจรจามีเนื้อหาทวนบทร้อง - การรำคล้ายละครนอกแบบชาวบ้าน รำเพียงประกอบบทร้อง ด้วยการตีบทตามเนื้อร้องหรือคำพูดด้วยภาษาท่าง่ายๆ

ลักษะเด่นของละครชาตรีของแต่ละจังหวัด

- จังหวัดพระนครศรีอยุธยาเป็นลักษณะละครชาตรีผสมละครนอก ผสมละครพันทาง เรียกละครฉับแกระ
- ศาลหลักเมือง กรุงเทพมหานคร ลักษณะการรำแบบละครนอกชาวบ้าน ตีบทด้วยภาษาท่าง่าย ๆ เป็นการแสดงละครแบบปนพันทาง ปนละครนอก และผสมลิเก มีรำซัดชาตรี

- เพชรบุรี มีรำชัดชาตรี เป็นลักษณะละครรำ ใช้เพลงโทนเป็นหลัก คงรูปแบบเวทีดั้งเดิม
- จันทบุรี เรียกละครเท่งตุ๊ก เป็นการแสดงชาตรีที่มีอิทธิพลลิเกเข้ามาผสม มีการไหว้เจ้าและร้องไหว้เจ้าเมื่อแสดงแก้บน รำถวายมือด้วยแม่บท 12 ท่า มีรำชัดชาตรี

ลิเกของทองเจือ โสภิตศิลป์

นิรมล เจริญหลาย ศึกษาชีวประวัติและกระบวนท่ารำลิเกของทองเจือ โสภิตศิลป์ โดยมีรายละเอียด คือ ลิเกเป็นการแสดงที่สันนิษฐานว่ามีรากศัพท์มาจากคำว่า ซากูฮร (เป็นการสวดแขก)มีความผันผวนทางภาษามาตามท้องถิ่น เมื่อมาถึงทางภาคใต้ของไทยจึงเรียกว่า ดจิเก ต่อมาจึงเรียกว่า ยี่เกและกลายเป็นลิเกในที่สุด

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

ประวัติครูทองเจือ โสภิตศิลป์

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

วิธีการฝึกหัดคือ การเรียนตัวต่อตัวจากครูลิเกอาวุโส ทั้งหมด 8 ท่าน แต่ละท่านจะมีความชำนาญและความสามารถเฉพาะทางได้แก่ครูเต็ก และครูละออง เสือสง่า หลวงชาญเชิงระนาด ครูสนิท ประยูรเรือง ครูประดับ ทั้งสภูติ ครูจำรัส ประยูรโต ครูชื่น (ไม่ทราบนามสกุล) โดยได้รับถ่ายทอดกระบวนท่ารำเพลงชุดเช่นรำพลายชุมพล กระบวนท่ารำไม้รบ กระบวนท่ารำเพลงเชิด เพลงเสมอ และการขับร้องเพลงไทยเดิม เช่น เพลงกุหลาบตำ เพลงบัวบังใบ เป็นต้น นอกจากนี้เรียนแบบลักจำจากผู้แสดงในคณะ เช่น ลักษณะการรำประกอบบทร้อง และวิธีการดันกลอนลิเก รวมถึงลักษณะการดำเนินเรื่อง และการใช้พื้นที่บนเวที และเรียนจากกระบวนการศึกษาของกรมศิลปากร เนื่องจากครูทองเจือเข้าอบรมบัตรศิลปินจากกรมศิลปากร ได้แก่กระบวนท่ารำ เพลงช้า เพลงเร็ว เป็นต้น

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

ในปี พ.ศ. 2515 ครูทองเจือและคณะได้รับรางวัลชนะเลิศการประกวดลิเกทรงเครื่องชิงถ้วยทองคำของจอมพล ถนอม กิตติขจร ต่อมาพ.ศ. 2529 ได้และได้รับพระราชทานรางวัลโล่เชิดชูเกียรติศิลปินพื้นบ้านดีเด่น (ลิเก) ประจำปี 2528 จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ครูทองเจือเป็นศิลปินที่มีความสามารถทั้งทางด้านการแสดงลิเก การรำ การร้อง การประพันธ์บทลิเก การประพันธ์สารคดีที่เกี่ยวกับลิเก และการแหล่ โดยครูทองเจือเป็นผู้ที่มีความสามารถในการร้องเพลงประกอบการแสดงลิเกได้หลายสำเนียง ทำให้ทราบว่าการแสดงลิเกในอดีตนอกจากเพลงรานิเกริงแล้ว ยังมีเพลงไทยและเพลงออกภาษาอีกจำนวนมากที่นำมาใช้ในการแสดง ซึ่งแทบจะสูญหายไปจากการแสดงลิเกในปัจจุบันในด้านเพลงที่ใช้ร้อง

ประกอบการแสดงลิเกตามรูปแบบของครูทองเจือ นั้นในปัจจุบันคณะลิเกต่าง ๆ ยังคงใช้เพลงในการร้องที่มีทำนองคล้าย ๆ กัน แต่ส่วนมากนิยมใช้เพลงลูกทุ่งและเพลงแนวสมัยนิยมมาร้องประกอบการแสดง

ครูทองเจือ ได้ประพันธ์สารคดีที่เกี่ยวกับศิลปะการแสดงของไทยไว้หลายเรื่อง ซึ่งสารคดีเหล่านั้นได้รับการตีพิมพ์ลงในวารสารต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นวารสารวัฒนธรรมไทย หนังสือสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีกวีประชา และวารสารไทย ของสำนักงานส่งเสริมเอกลักษณ์ของชาติ โดยจะเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลง พัฒนาการ 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 ครูทองเจือเป็นผู้ที่มีบทบาทในด้านการถ่ายทอดความรู้ทางด้านการรำและการร้องลิเกแก่ผู้ที่สนใจ ถือได้ว่าเป็นศิลปินที่อนุรักษ์และสืบสานการแสดงทางด้านนี้ไว้อย่างสมบูรณ์

กระบวนท่ารำลิเกของครูทองเจือ

กระบวนท่ารำเพลงเชิด ตัวพระและตัวนาง ประกอบด้วยท่าหลัก อันได้แก่ ท่านุ่งผ้า ท่าสอดสูง ท่าจีบยาว ท่าสอดสร้อยมาลา ท่าอัมพร ท่าผาลา ท่าซักแป้งผัดหน้า 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 เวลารำจะต้องยกกันขึ้นเล็กน้อยพร้อมกับการสะดุ้งตัวเบา ๆ ซึ่งลักษณะปฏิบัติดังกล่าวจำเป็นจะต้องอาศัยการฝึกฝนจนเกิดความสวยงาม และแบบที่ 2 เป็นเคลื่อนไหวในลักษณะวงกลม เน้นพื้นที่บริเวณกึ่งกลางของเวที

กระบวนท่ารำไม้รบไทยและไม้รบจีนของตัวพระ เป็นเพลงที่มีกระบวนท่ารำที่มีความน่าสนใจ ถือเป็นกระบวนไม้รบที่สำคัญสำหรับการแสดงลิเกโดยเฉพาะอย่างยิ่งการรบดาบ ทั้งนี้กระบวนท่ารำไม้รบดาบมือเดียว ในการแสดงใช้เพลงเชิดบรรเลงประกอบการแสดง ซึ่งในกระบวนท่ารำแต่ละเพลงจะประกอบไปด้วย ท่าหลักและท่าเชื่อม มีลักษณะที่สำคัญดังนี้

กระบวนไม้รบไทยแบ่งออกเป็น 5 ไม้ ได้แก่

1. ฉายดาบ
2. ต่อศอก

3. จับตาบ
4. สวนแทง
5. โคมเวียน

ท่าหลักกระบวนไม้รบ

ในกระบวนท่ารำไม้รบไทย ได้แก่ ท่านุ่งผ้า ท่าต่อศอก ท่าจับตาบ ท่าสวนแทง และท่าโคมเวียน ซึ่งผู้แสดงมักจะนำท่าหลักมาใช้เรียกชื่อไม้รบตาบแต่ละไม้ ท่าเชื่อม ในกระบวนท่ารำไม้รบไทยได้แก่ ท่าฉายตาบ ท่าควงตาบ และท่าฟันตาบ ท่าเลาะตาบ

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

7.3.2 ละครพื้นบ้านภาคใต้

พบว่าวิทยานิพนธ์มีทั้งสิ้น 6 เรื่อง มีประเด็นที่ศึกษาในเรื่องเดียวกันคือ โนรา ซึ่งแบ่งเป็น

1. องค์ประกอบในการแสดงคือชุดการแสดง คือ โนรา : รำเฉี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาวของสุพัฒน์ นาคเสน และโนรา รำประสมท่าแบบตัวอ่อนของธรรมนิตย์ นิคมรัตน์
2. ตัวละคร คือ พรานโนรา ของธีรวัฒน์ ช่างสาน
3. นักแสดง คือ โนราผู้หญิง ของอรวรรณ สันโลหะ

4. นาฏลักษณ์ คือ การศึกษาเปรียบเทียบท่ารำโนราของครูโนรา 5 ท่านของสมโภชน์ เกตุแก้ว และโนราในสถานศึกษาจังหวัดสงขลา ของรวิสรา ศรีชัย

เมื่อประมวลความรู้จากข้อค้นพบของงานวิจัยทั้ง 6 เรื่อง มีองค์ความรู้ ดังนี้

ความเชื่อเกี่ยวกับตำนานการเกิดโนรานั้น งานวิจัยของธีรวัฒน์ ช่างสาน กล่าวถึงตำนานและมูลเหตุของการเกิดโนราตามคำสันนิษฐานของผู้เชี่ยวชาญ และคำบอกกล่าวของผู้รู้ทางด้านโนรา ว่ามีความเชื่อถึงมูลเหตุและที่มา 2 สายด้วยกัน

สายที่ 1 นักวิชาการเชื่อว่า โนรามีต้นกำเนิดจากภาคใต้แล้วค่อยแพร่กระจายขึ้นไปในภาคกลาง มาจากเหตุผลทางด้านชื่อ สถานที่ บทไหว้ครูโนรา "บทกาศครู" ปรากฏชื่อสถานที่และชื่อบุคคลซึ่งล้วนตั้งอยู่บริเวณลุ่มทะเลสาบสงขลาทั้งสิ้น ธรรมเนียมไหว้ครูภาคกลาง น่าจะเอาจากใต้ขึ้นไปเพราะขึ้นสาครฉายสิบสองนักษัตรนั้น เป็นสัญลักษณ์ของหัวเมืองที่ขึ้นกับเมืองนครศรีธรรมราช มี 12 หัวเมือง แต่ละเมืองมีสัตว์ประจำเมือง นักวิชาการดังกล่าวคือ เยี่ยมยง สุรกิจพระสาร ภิญโญ จิตต์ธรรม สุธิพงศ์ พงศ์ไพบูลย์ และศาสตราจารย์คุณหญิงผะอบ โปษะกฤษณะ

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

โดยผู้ศึกษาวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับโนราทั้ง 5 ท่านได้ให้ความหมายของโนราว่า

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

ทั้งนี้เมื่อพิจารณาจากการระบุประเภทโนรานั้นพบว่า เนื่องจากผู้วิจัยแต่ละท่านมีขอบเขตการวิจัยในด้านข้อมูลต่างกัน คือ ผู้วิจัยบางท่านศึกษาเฉพาะชุดการแสดงจึงจำกัดความว่าโนราเป็นการรำ แต่เมื่อผู้วิจัยบางท่านศึกษาทั้งองค์ประกอบการแสดงก็จะกำหนดให้เป็นละครำ

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 ซึ่งวิธีการแบ่งประเภทของวริสรานั้น มีข้อมูลส่วนสอดคล้องกับอรวรรณ สันโลหะ ที่กล่าวถึงโนราผู้หญิง

วิวัฒนาการของโนราผู้หญิง

ปรากฏครั้งแรกเมื่อประมาณ 70 ปีที่ผ่านมา นักแสดงเรื่อง นักร้องและนักเต้น เช่นเดียวกับโนราผู้หญิงในยุคดั้งเดิม โดยโนราผู้หญิงที่มีบทบาททำให้เกิดรูปแบบการแสดงโนราประเภทต่างๆ ประกอบด้วย

1. โนราหนูวิน + โนราหนูวาด (สายจังหวัดนครศรีธรรมราช) โดยร่วมกับสามีโนราเติม อ่องเช่ง พัฒนารูปแบบการแสดงโนราเน้นการเล่นกลอนสดหรือเล่นปุตโต
2. โนราประดับ + โนราสังวาลย์ (สายจังหวัดชุมพร) พัฒนาการแสดงโนราที่เรียกว่าโนราแสดงเรื่องหรือเล่นนิยาย จากการแสดงเรื่องตามแบบลิเกและภาพยนตร์มีการสร้างฉากประกอบการแสดง และให้นักแสดงแต่งกายตามท้องเรื่อง
3. พ.ศ. 2500 โนรามีพัฒนาการแสดงมาถึงการแสดงโนราแบบสมัยใหม่ คือ ช่วงแรกแสดงโนราแบบโบราณ ช่วง 2 โนราเล่นดนตรี เต้นหางเครื่อง รับอิทธิพลจากดนตรีลูกทุ่ง
4. โนราแบบสมัยใหม่ได้รับความนิยมมากจนโนราแบบโบราณได้รับความนิยมน้อยลง จนวิทยาลัยครูสงขลาปัจจุบันคือ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลาได้เริ่มฟื้นฟูโนราแบบโบราณขึ้น โดยมีหน่วยงานทางราชการและองค์กรที่เกี่ยวข้องด้านศิลปะวัฒนธรรมเริ่มให้ความสนใจในการอนุรักษ์เช่นกัน โดยในระยะนี้ถือเป็นโนราลักษณะใหม่ที่เกิดขึ้น คือ การรำโนราเป็นชุดสั้นๆ ใช้เวลาเพียง 10-20 นาที ในสถานศึกษาขึ้น

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 ท่านของสมโภชน์ เกตุแก้ว ได้นาฏยลักษณ์ของท่ารำโนรา คือ

ลักษณะการทรงตัว ในแต่ละท่าจะต้องสัมพันธ์กันทั้งหมด เริ่มตั้งแต่ส่วนหน้าจะต้องเชิดขึ้นเล็กน้อย ลำตัวแอ่นไปข้างหน้า อกอยู่ระดับเดียวกับเข่า ก้นงอนขึ้นเล็กน้อย เข่าจะต้องย่อ โดยทุกส่วนจะต้องอยู่ในแนวเดียวกัน เรียกว่า รำได้โสพส (คำว่า โสพส คือ ลักษณะท่ารำโนราที่มีความสมดุลในเรื่องของการทรงตัว)

การเคลื่อนไหว แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนบนและส่วนล่าง โดยยึดเอาเอวเป็นจุดศูนย์กลาง การเคลื่อนไหวตัวในการรำโนรานั้นถ้าหากว่าส่วนบนนิ่งส่วนล่างต้องเคลื่อนไหว และหากว่าส่วนล่างเคลื่อนไหวส่วนบนก็จะนิ่ง

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

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

นาฏยลักษณ์ของตัวพราน

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

รำเฒี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาว

การรำเฒี่ยนพรายและการรำเหยียบลูกมะนาว เป็นการแสดงตามความเชื่อของศิลปินโนราที่ได้รับสืบทอดต่อกันมาเป็นความเชื่อด้านไสยศาสตร์ การรำเฒี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาวจะพบในการแสดงโนราประชันโรงหรือโนราแข่ง ซึ่งจัดอยู่ในการแสดงโนราประเภทเพื่อความบันเทิง โดยโนราประชันโรงนั้นแบ่งกระบวนการได้เป็น 2 วัน คือวันก่อนประชันและวันประกัน ทั้งนี้การรำเฒี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาวเป็นส่วนหนึ่งในวันประชัน โดยหลังจากที่เริ่มการแสดงด้วยการลงโรง การกาศครู การปล่อยตัวผู้แสดงออกรำ และการออกรำของนายโรงหรือโนราใหญ่แล้วจะเป็นการรำเฒี่ยนพรายที่ศึกษาจากครูโนรา 5 ท่าน อันประกอบด้วยกระบวนรำโดยสามารถแบ่งขั้นตอนของการรำเฒี่ยนพราย-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 ผู้รำจะมีอุปกรณ์การรำคือหวายที่ลงอาคมและตัวพรายที่ทำจากกระดาษหรือยอดกล้วยตานี โดยเรียกวิญญาณฝ่ายตรงข้ามแล้ว ลงอักขระแล้วมัดตราสัง

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

นาฏยศัพท์โนรา

ร่ายแตระ(เป็นบทกาศครูที่ใช้แตระเป็นเครื่องดนตรีเท่านั้น)

การนั่งนัก(พนักที่นั่งของโนรา)

กำพรัด หรือคำพรัด คือ กลอนโนราที่แต่งไว้ก่อน โดยมีเนื้อหาเฉพาะเรื่อง เฉพาะเหตุการณ์ หรือเฉพาะบทบาทใดบทบาทหนึ่งของตัวละคร การเล่นกำพรัด จึงมีความไพเราะคมคาย มีเนื้อหาชวนคิดและมักแทรกไว้ด้วยคติเตือนใจ

มุตโต (กลอนสด) เป็นรูปแบบของการแสดงโนราอีกประเภทหนึ่ง

หลาวเหล็ก(ทิศที่ไม่ดีของโนรา ตามโหราศาสตร์เป็นทิศที่ไม่ดีสำหรับการประชันโรง)

หมอกบโรง ชายผู้ทำพิธีเกี่ยวกับไสยศาสตร์ ให้กับคณะโนราเพื่อป้องกันสิ่งไม่ดีที่อาจเกิดขึ้นจากการรำเฆี่ยนพราย เหยียบลูกมะนาวใส่ครูแข่ง

พดในถาด เป็นการขดม้วนตัวรำในถาด

ตุงปลายหมาก เป็นท่ารำตัวอ่อน มีลักษณะหกคะเมนบนปลายไม้

ลักษณะการแสดง

ตามที่มีการแบ่งประเภทการแสดงโนราแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือการแสดงโนราเพื่อประกอบความบันเทิง และการแสดงโนราเพื่อประกอบพิธีกรรมนั้น พบว่ามีวิธีการแสดงที่แตกต่างกันดังนี้

โนราเพื่อประกอบพิธีกรรม

เรียกอีกอย่างว่า โนราโรงครู หรือโนราลงครูเป็นการแสดงโนราเพื่อประกอบพิธีกรรมที่มีความสำคัญในวงการโนราเป็นอย่างยิ่ง ทั้งนี้เนื่องจากการแสดงโนราโรงครูมีวัตถุประสงค์ในการแสดง 3 ประการ คือ

1.เพื่อไหว้ครู

2.เพื่อแก้บน การแก้บน 2 ประเภท คือการแก้บนทั่วไปหรือการแก้บนปากเปล่า 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 ทั้ง 8 ขั้นตอน คือ

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

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 และแสดงเรื่องเป็นช่วงสุดท้าย

ประชันโรงข้อมูลจากรวิสราและสมโภชน์ 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 รำเฉี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาว แล้วรำชุดต่างๆ ส่วนช่วงที่สำคัญเรียกว่า ชะโรง เป็นการแสดงความสามารถเต็มที่ของโนรา มีการแสดงที่เร้าใจ เช่น พดในถาด ตุงปลายหมากลอดบ่วง ไต่ลวด เมื่อกรรมการให้สัญญาด้วยเสียงโพนอีกครั้ง โนราจะกล่าวลาโรง

เนื้อหาของประเภทโนราต่อจากนี้เป็นการกล่าวเพียงสังเขปไว้ในภาคประวัติของวิทยานิพนธ์

โนราแขก หมายถึงการแสดงโนราในจังหวัดปัตตานี ยะลา และนราธิวาส เป็นการนำรูปแบบการแสดงมะโย่งของชาวไทยมุสลิมมาใช้ในกระบวนการรำ การร้องและการแสดงเรื่อง

ผู้แสดงประกอบด้วย

หมอประจำโรง นักแสดงชายอาวุโสที่สุดในคณะ

โนราใหญ่ นักแสดงชายที่เป็นหัวหน้าคณะหรือโนราที่มีความสามารถความรอบรู้เรื่องการรำโนรา เรียกอีกอย่างว่า พ่อโนรา

นางรำไทยพุทธ นักแสดงชายหรือหญิงร่วมรำการโนราใหญ่

นางรำไทยมุสลิม นักแสดงผู้หญิงจำนวน 2 คน มีความสามารถในการแสดงมะโย่ง

พราน

วงดนตรี เช่นเดียวกับวงโนรา

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 สลับคำกลอนกันโดยฉับพลัน เรียกการร้องโต้ตอบกันว่า "โยนกลอน" โนรากำลังขับบท

5) รำอวดมืออีกครั้งแล้วเข้าโรง

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

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

7. ออกพรานอีกครั้ง เพื่อบอกว่าต่อไปจะเล่นเป็นเรื่องและจะเล่นเรื่องอะไร

8. เรื่องที่นำมาเล่น จึงมักใช้เรื่องที่รู้กันดีอยู่แล้ว ระยะแรกๆ พบว่าเรื่องที่นิยมแสดงมี 2 เรื่อง คือเรื่องพระรถและเรื่องพระสุธน ต่อมาได้เพิ่มเป็น 12 เรื่อง ที่เพิ่มเช่น สังข์ทอง สินนุราช ไกรทองเป็นต้น ปัจจุบันโนราบางคณะนำเอานวนิยายสมัยใหม่มาแสดงเน้นการเดินเรื่องแบบละครพูดจนแทบจะไม่มีการรำและการร้องบท บางคณะมีการจัดฉาก เปลี่ยนฉากใช้แสงสีประกอบ

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 ใช้สำหรับสวมลำตัวท่อนบนแทนแขนเสื้อ ประกอบด้วย -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	นิยมทำด้วยเขาควาย หรือโลหะเป็นรูปคล้ายปีกนก 1 คู่ ซ้าย ขวา ประกอบกัน ปลายปีก

	หรือหางหงส์	เชิดงอนขึ้นและผูกรวมกันไว้ มีพู่ทำด้วยด้ายสีติดไว้ เหนือปลาย ปีก ใช้ลูกปัดร้อยห้อย คล้ายขนนก ใช้สำหรับสวมคาดทับผ้านุ่งตรงระดับ สะเอว ปล่อย ปลายปีกยื่นไปด้านหลัง คล้ายหางกินรี
7.	ปิ้งตะโพก	รัดตะโพก เป็นแผงสามเหลี่ยมขนาดเล็ก ร้อยด้วยลูกปัด
8.	ผ้านุ่ง	เป็นผ้ายาวสี่เหลี่ยมผืนผ้า นุ่งทับชายแล้วรั้งไปเหน็บไว้ข้างหลัง ปล่อยชายให้ห้อยลง เช่นเดียวกับหางกระเบนเรียกปลาย ชายที่พับแล้วห้อยลงนี้ว่า "หางหงส์ " การนุ่งผ้าของโนราจะรั้งสูงและรัดรูปแน่นกว่านุ่งโจงกระเบน
9.	สนับเพลา	สำหรับสวมแล้วนุ่งผ้าทับ ปลายขาใช้ลูกปัดร้อย ทับหรือร้อยแล้ว ทาบ ทำเป็นลวดลาย
10.	ห้อยหน้า หรือ หน้าผ้า	สำหรับของโนราใหญ่หรือนายโรงมักทำด้วยผ้าแล้วร้อยลูกปัดทาบ ทำเป็นผ้า 3 แถบ ห้อยด้านหน้าขา และด้านข้างหน้าขา ส่วนของนางรำ อาจใช้ผ้าพื้นสีต่าง ๆ ห้อยหน้ามีลักษณะเดียวกับชายไหวของการแต่งกายแบบยืนเครื่องละคร
11.	ผ้าห้อย	คือ ผ้า สีต่าง ๆ ที่ตาดห้อยคล้ายชายแครง แต่มีจำนวนมากกว่า โดยปกติจะใช้ผ้าที่โปร่งบาง สีสด แต่ละผืนจะเหน็บห้อย ลงทั้งด้านซ้าย และด้านขวาของหน้าผ้า
12.	กำไล ต้นแขน และปลายแขน	เป็นกำไลสวมต้นแขน และปลายแขน ส่วนใหญ่กำไลรัดต้นแขนใช้สำหรับโนราผู้ชาย
13.	กำไล	ทำด้วยทองเหลือง ทำเป็นวงแหวนใช้สวมข้อมือ และข้อเท้าข้างละหลาย ๆ วง
14.	เข็มขัด หรือ ปั้นเหน่ง	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 มีการเพิ่มปิ้งกัน ชิ้นส่วนรูปสามเหลี่ยมร้อยด้วยลูกปัด ใช้ผูกติดกับสะเอวห้อยไว้ด้านหลัง เพื่อความสวยงาม

การแต่งกายในการรำเฉี่ยนพรายของตัวนายโรง จากวิทยานิพนธ์ของสุพัฒน์ นาคเสน เป็นการแต่งกายแบบเครื่องใหญ่ ไม่สวมเทริด แต่ใช้ผ้ายันต์ที่มีรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าและสี่เหลี่ยมจัตุรัส ที่อาจเขียนเป็นรูปพระ รูปเทวดา รูปยักษ์ รูปเสือ รูปราชสีห์ เป็นต้น บนผ้าสีขาว หรือแดง หรือเหลือง เป็นผ้าโพก

การแต่งกายหมอกบโรง

ผู้ที่มีหน้าที่ประกอบพิธีกรรมในกับคณะโนรา มีบทบาทสำคัญในการแสดงรำเฉี่ยนพราย-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 หรือนุ่งลอยชายเช่นเดียวกับการนุ่งผ้าของหมอกบโรง ส่วนการแต่งแบบใช้แสดงในการเดินป่า หลักฐานในหนังสือมโนหรานิบาต ฉบับวัดมัชฌิมาวาส สงขลา อ้างถึงในวิทยานิพนธ์ของสุพัฒน์ นาคเสน ผู้ศึกษาให้ข้อมูลว่ายังไม่เคยพบการแต่งกายเช่นนี้ คือรูปแบบการนุ่งผ้ายาวเป็นสนับเพลา คาดเข็มขัด สวมเสื้อ ถือพร้าเป็นอาวุธ สะพายตอกเกาทัณฑ์ สวมรองเท้าหนังควาย

การแต่งกายแบบพรานเมีย หรือพรานโนราผู้หญิง คือการสวมหน้าทาสี 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 และการรำเมี่ยนพราย-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. การใช้ปี่กลางในการรำประสมท่าและรำเมี่ยนพราย เนื่องจากผู้แสดงส่วนที่ใช้ในการศึกษาเป็นผู้ชาย มีโทนเสียงต่ำ ซึ่งปี่กลางเป็นปี่ที่มีโทนเสียงใช้เดียวกับปี่นอก

การแสดงมะโย่ง

อาริยา ลิ่มกาญจนพงศ์ ศึกษาการแสดงมะโย่ง คณะสรีปัตตานี มีรายละเอียดคือ

กลุ่มชาวไทยมุสลิมใน 4 จังหวัดชายแดนภาคใต้ ซึ่งได้แก่ จังหวัดปัตตานี จังหวัดยะลา จังหวัดสตูล และจังหวัดนราธิวาสเป็นกลุ่มชนหนึ่งที่มีศิลปวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ได้แก่ วัฒนธรรมในการใช้ภาษา วัฒนธรรมการแต่งกาย วัฒนธรรมการดำรงชีวิต ความเชื่อและศาสนา ตลอดจนถึงการแสดงและการละเล่นพื้นบ้านอีกด้วย ซึ่งการแสดงพื้นบ้านของชาวไทยมุสลิม ประกอบด้วยการแสดงหลายประเภท เช่น ลิเกป่า ดาระ รองเง็ง ซัมเป็ง ลิเกฮูลู มะโย่ง สิละ ลงปง เป็นต้น ทั้งนี้การแสดงพื้นบ้านที่มีรูปแบบการแสดงคล้ายคลึงกับโนราภาคใต้ของประเทศไทย และมีความสำคัญต่อชาวไทยมุสลิม 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 ต่อมาเมื่อมีกลุ่มชนชาวมุสลิมและชาวสยามเข้ามาและมีอำนาจมากกว่า 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 คณะไม่รับจัดแสดงมะโย่งแต่รับแสดงเป็นพ่อหมอรักษาไข้ในพิธีกรรมมะตือรีเท่านั้น วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ศึกษาการแสดงมะโย่งของคณะสรีปัตตานี

คณะสรีปัตตานี มีนายเจ๊ะเต๊ะ ตือมอ เป็นผู้ริเริ่มก่อตั้ง จากคณะมะโย่งเปาะวอของนายอาแว เมาะหะมะ เมื่อประมาณ พ.ศ. 2500 มีนักแสดงในคณะประมาณ 11 คน โดยตั้งคณะมาประมาณ 55 ปี โดยมีความสามารถด้านการ

แสดงพื้นบ้านของจังหวัดปัตตานีที่นอกเหนือไปจากการแสดงมะโย่งหลายอย่าง 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 ด้านหน้าใช้ฉาก หรือม่านปิดกั้น 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 ปี่ชูนา ไอโอลิน กลองมือแน 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 เดวามูดอ และกอดังมัส 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 ลาฆูมือ เงาะบางุง ลาฆูปีเกร์ ลาฆูกือแยมะ ลาฆูตือเลาะมานีงาน และลาฆูปาเงมางาโซ๊ะ นั้นจะมีเพลงร้องและเพลงดนตรีที่ใช้ประกอบการรำ 5 เพลงด้วยกัน ซึ่งเพลงร้องนี้ส่วนมากตัวพระเอกจะเป็นผู้ร้อง 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 มะโย่งกระบวนท่ารำที่มีกำหนดไว้ก็มีเพียง 5 กระบวนท่ารำ คือ กระบวนท่ารำมือเงาะบางุง กระบวนท่ารำปีเกร์ กระบวนท่ารำกือแยมะ กระบวนท่ารำตือเลาะมานีงา และกระบวนท่ารำปาเงมางาโซ๊ะ

การรำเบิกโรงมะโย่งในแต่ละเพลงจะมีจำนวนผู้รำแตกต่างกัน โดยลาฆูมือเงาะบางุง 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 นั่งพับเพียบหรือขัดสมาธิ 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 แกลังตัวตลก

นอกจากลักษณะเด่นที่พบจากการศึกษาวิเคราะห์ทั้งหมด ผู้วิจัยยังพบว่าการแสดงมะโย่งในปัจจุบันสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรม และประเพณีของการแสดงมะโย่งของชาวไทยมุสลิมในเมืองปัตตานี หรือจังหวัดปัตตานีได้เป็นอย่างดี ซึ่งจะเห็นได้ว่าปัจจุบันนี้การรำเบิกโรงทั้ง 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 โดยส่วนมากจะนิยมรำเบิกโรงลามูซือเงาบางุง
5. การถ่ายทอดจากบุคคลลักษณะของท่ารำที่ปรากฏอยู่ในการรำเบิกโรงมะโย่งนั้น นักแสดงจะต้องได้รับการคัดเลือกให้เป็นผู้รำเบิกโรง ซึ่งจะต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถทั้งการร้องและการรำ ทั้งนี้การถ่ายทอดจากบุคคลหนึ่งสู่บุคคลหนึ่งนั้นต้องผ่านกระบวนการในการเลียนแบบและกระทำตามเพื่อให้สืบทอดนั้นสมบูรณ์ที่สุด ทั้งนี้เนื่องจากการรำเบิกโรงมะโย่งผู้รำจะต้องมีความสามารถทั้งการร้องและการรำดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ดังนั้นผู้รำต้องใช้ความสามารถพิเศษในการจดจำท่ารำ ซึ่งจะเห็นว่าความสามารถของแต่ละ

บุคคลในการรำย่อมแตกต่างกัน และมีผลทำให้ท่าทางการรำที่บุคคลหนึ่งรับสืบทอดมาจากอีกบุคคลหนึ่งนั้นมีลักษณะท่ารำเบิกโรงที่ต่างกันออกไปอันจะเป็นสาเหตุหนึ่งที่ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงของท่ารำที่ใช้ในการเบิกโรงมะโย่ง

6. สุขภาพของนักแสดง เนื่องจากในปัจจุบันนี้นักแสดงมะโย่งที่จะเป็นผู้รำเบิกโรงมะโย่งนั้น ส่วนมากจะเป็นผู้สูงอายุที่ไม่ค่อยสมบูรณ์ ประกอบกับเวลาที่ใช้ในการรำเบิกโรงมะโย่งนั้นจะใช้เวลานาน คือ ประมาณ 1 ชั่วโมง โดยที่นักแสดงต้องร้องและรำเองจึงทำให้การรำเบิกโรงนั้นตัดกระบวนท่าต่างๆ ออกและเน้นที่การร้องเพลงมากขึ้น โดยส่วนมากจะเลือกรำเบิกโรงเฉพาะเพลงแรก คือ เพลงฆือเงาะบางุงเท่านั้น เพื่อจะเป็นการถนอมสุขภาพนักแสดง

7.3.3ละครพื้นบ้านภาคอีสาน

มีวิทยานิพนธ์ที่ศึกษาเกี่ยวกับหมอลำกกขาขาว โดยสุขสันติ แวงวรรณ มีรายละเอียด ดังนี้

ประวัติความเป็นมา

พ.ศ. 2475 หมอลำหมู่เริ่มปรับปรุงตัวเองและมีพัฒนาการ แต่ยังคงองค์ประกอบการแสดง ส่วนใหญ่ตามรูปแบบของลิเก

พ.ศ. 2480 หมอลำเริ่มมีทิศทางที่ชัดเจน โดยเพิ่มกลอนลำเข้าไป ลดการเจรจาให้น้อยลง จนเกิดเป็นรูปแบบการแสดงของหมอลำ

พ.ศ. 2485 - พ.ศ. 2495 ความนิยมหมอลำหมู่มีมากขึ้น มีหมอลำเกิดขึ้นมากมายหลายคณะ ทำให้แต่ละคณะพยายามหาความแปลกใหม่สร้างเป็นเอกลักษณ์ที่เด่นที่สุดของตนเอง โดยมีการเปลี่ยนแปลงทั้งรูปแบบเครื่องแต่งกายและกระบวนการแสดง

พ.ศ. 2495 หมอลำกกขาขาวแยกตัวออกจากหมอลำหมู่ สันนิษฐานว่ามีถิ่นกำเนิดในแถบอีสานตอนกลาง โดยเฉพาะจังหวัดขอนแก่นและร้อยเอ็ด โดยได้รับความนิยมสูงสุดในพ.ศ. 2503

พัฒนาการของหมอลำกกขาขาวแบ่งออกได้เป็น 5 ยุค กล่าวคือ

ยุคกำเนิด (ระหว่าง พ.ศ. 2495-2499)

ในช่วงแรกหมอลำกกขาขาวยังไม่มีรูปแบบการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว แต่การที่ใช้ผู้หญิงแสดงเป็นพระเอกก็น่าจะเป็นจุดเริ่มต้นของรูปแบบเฉพาะตัว โดยเป็นช่วงการทดลองเพื่อฟังเสียงตอบรับจากผู้ชมโดยทั่วไปในชุมชน โดยการนุ่งกางเกงขาสั้น สวมเสื้อเชิ้ต ใส่ถุงเท้ายาวถึงเข่า ตลอดจนสวมหมวกปีกของพระเอกที่เป็นผู้หญิงสามารถจูงใจผู้ชมได้ในระดับหนึ่งโดยเฉพาะเพศชาย อาจกล่าวได้ว่า หมอลำกกขาขาวมีส่วนสำคัญในการปฏิวัติการแต่งกายของอีสานแบบวัฒนธรรมตะวันตกก็เป็นได้

ยุคสร้างความนิยม (ระหว่าง พ.ศ. 2499-2503)

ยุคนี้เกิดกระแสต่อต้านจากผู้หญิง เนื่องจากในงานบุญกุศลที่ต้องจัดหามหรสพมาแสดง ส่วนใหญ่ผู้ชายเป็นผู้ว่าจ้าง จึงมักจ้างหมอลำกกขาขาวมาแสดง ทำให้ผู้หญิงส่วนใหญ่ไม่พอใจเนื่องจากเห็นว่าเป็นการแต่งกายที่ไม่สุขภาพทำให้เกิดกระแสต่อต้าน

ยุคทอง (ระหว่าง พ.ศ. 2503-2508)

นับเป็นช่วงที่หมอลำกกขาขาวได้รับความนิยมสูงสุด เนื่องจากโทรทัศน์ เทคโนโลยีการสื่อสารสมัยใหม่มีบทบาทในสังคมชนบทอีสานมากขึ้น ทำให้ผู้ชายอีสานรับเอาวัฒนธรรมตะวันตกไว้อย่างไม่รู้ตัว การนุ่งกางเกงกลายเป็นเรื่องธรรมดา ตลอดจนกระแสต่อต้านจากผู้หญิงน้อยลง สาเหตุจากความชื่นชมในการแสดงที่ผู้หญิงสวมบทบาทพระเอกต่อสู้และเอาชนะกับผู้ร้ายได้ ทำให้เป็นที่ถูกอกถูกใจของผู้ชมที่เป็นหญิง โดยมักนิยมแสดงในจังหวัด

ขอนแก่น ร้อยเอ็ด มหาสารคาม บุรีรัมย์ เพชรบูรณ์ แต่ไม่ได้รับความนิยมในจังหวัดอุบลราชธานีเนื่องจากมีหมอลำทำนองอุบลซึ่งได้รับความนิยมอยู่แล้ว

ยุคเสื่อม (ระหว่าง พ.ศ. 2508-2515)

เนื่องจากมีการพัฒนาโดยนำเทคโนโลยีสมัยใหม่เข้ามาประกอบการแสดง มีการใช้แสงสี ฉาก การหานำนวนิยายเรื่องอื่นๆ ที่เข้ากับยุคสมัยมาแสดงทำให้หมอลำกกขาขาวเสื่อมความนิยมลง

สาเหตุของการเสื่อมความนิยม

1. หมอลำเพลินมีกระแสความนิยมมากขึ้น เป็นที่นิยมของคนทั่วไป การฝึกซ้อมง่ายใช้เวลาน้อย โดยเฉพาะท่วงทำนองลำที่รวดเร็ว เร้าใจ ค่าจ้างถูกกว่า
2. ผู้แสดงหมอลำกกขาขาวโดยเฉพาะพระเอกทั้งสามคนจะต้องฟ้อนได้สวยงาม ซึ่งต้องใช้เวลาในการฝึกหัดนานมากกว่าจะออกแสดงได้
3. การมีครอบครัวแล้วเลิกแสดง โดยเฉพาะนักแสดงหญิงมักหยุดการแสดงถาวรเนื่องจากภาระในการเลี้ยงดูลูกและครอบครัว
4. จากเดิมเครื่องแต่งกายที่เป็นความแปลกใหม่ กลายเป็นเครื่องแต่งกายที่ใช้ในชีวิตประจำวัน เนื่องจากกระแสวัฒนธรรมตะวันตกได้แพร่หลายเข้ามามีบทบาทสังคมชนบท
5. เรื่องที่ใช้แสดงใช้ได้เพียงเรื่องเดียวคือ สังข์ศิลป์ชัย ซึ่งไม่ทันกับยุคสมัยที่ต้องมีการเปลี่ยนแปลง
6. ปัญหาขัดแย้งภายในคณะโดยเฉพาะเรื่องเกี่ยวกับการเงิน
7. หมอลำเพลินได้รับความนิยมมากขึ้น

ยุคฟื้นฟู (ระหว่าง พ.ศ. 2518-2528)

หลังจากที่หมอลำกกขาขาวไม่มีการแสดงประมาณ 3 ปี ก็ได้มีการฟื้นฟูอีกครั้งภายใต้ชื่อคณะว่า คณะเพชรสีม่วง โดยพ่อสี (ไม่ทราบนามสกุล) ได้ปรึกษากับพ่อชาลี เพชรสงคราม เกี่ยวกับกลอนลำและร่วมมือกันตั้งคณะหมอลำขึ้น ซึ่งมีพระอธิการพลสวรรค์และพ่อทองปิ่นเป็นคนจดกลอนลำของพ่อชาลีและมีการแจกจ่ายกลอนให้กับลูกวงเพื่อนำกลับไปท่องก่อนที่จะรวมตัวกันซ้อม คณะเพชรสีม่วงทำการแสดงได้ประมาณ 2 ปี ก็เกิดการขัดแย้งกัน พ่อสียังคงใช้ชื่อคณะเพชรสีม่วงเหมือนเดิม ส่วนพ่อชาลีและพ่อทองปิ่น พระอธิการพลสวรรค์แยกไปตั้งวงใหม่ใช้ชื่อคณะ ช วาทะศิลป์

ช่วงฟื้นฟูนี้ได้มีการนำเอาเครื่องดนตรีสากลมาประกอบการแสดง เช่น กลองชุด ทรัมเป็ตฯลฯ ทำให้ได้รับความนิยมอีกครั้ง แต่ด้วยเหตุผลเกี่ยวกับปัญหาขัดแย้งเรื่องการเงินทำให้คณะ ช วาทะศิลป์ต้องยุติการแสดง จากนั้นก็ไม่ปรากฏการแสดงหมอลำกกขาขาวอีกจนถึงปัจจุบัน

ลักษณะการแสดงของหมอหมอลำกกขาขาว

พิธีกรรมในการแสดงลำกกขาขาว

พิธีกรรมความเชื่อเกี่ยวกับเวทีแสดง ของหมอลำมีเวทีแสดงของตนเอง มีข้อห้ามตั้งเวทีหันหน้าไปทางทิศตะวันตก ในกรณีการจัดตั้งเวทีแบบถาวร ผู้อาวุโสหรือหัวหน้าคณะจะทำพิธีตอกตะปู 2 ดอกลงที่พื้นดินหลังเวทีเชื่อว่าป้องกันคุณไสยจากคณะหมอลำอื่นๆ ได้

พิธีกรรมเกี่ยวกับคายอ้อ เป็นการบูชาครูอาจารย์เพื่อสร้างขวัญและกำลังใจในการแสดง สิ่งของที่ใช้ในพิธีตั้งคายอ้อย อาทิ ข้นห้า คือ เทียนและดอกไม้อย่างละ 5 คู่ ชวยสี่ คือ ใบกล้วยพับเป็นกรวย 4 อัน หวี แว่น คือ กระจกเงา เป็นต้น

เมื่อจัดเตรียมสิ่งของต่างๆ ครบถ้วนแล้วผู้ทำพิธีจะยกคายอ้อขึ้นเหนือศีรษะ แล้ววางลงจึงเริ่มไหว้ครู สำหรับคาถาคายอ้อนั้น ส่วนใหญ่ผู้ทำพิธีจะได้รับการถ่ายทอดมาจากครูบาอาจารย์

ขั้นตอนการแสดง

1. ขั้นเตรียมความพร้อม เมื่อเดินทางใกล้สถานที่แสดงก็จะมีการตีโทนเป็นจังหวะเพื่อเป็นสัญญาณบอกให้ทราบว่าหมอลำเดินทางมาถึงแล้ว อีกนัยหนึ่งก็เพื่อทำความเคารพและขออนุญาตต่อเจ้าหน้าที่ด้วย เมื่อถึงสถานที่แสดงก็จะช่วยกันเตรียมอุปกรณ์ประกอบการแสดง เวลาประมาณ 18.30 น. ก็จะเริ่มแต่งหน้า แต่งตัว เวลา 20.30 น. จะทำพิธีตั้งคายอ้อบูชาครู และสิ่งศักดิ์สิทธิ์ก่อนที่จะเริ่มแสดงในเวลา 21.00 น.

2. ขั้นตอนการแสดง จะแบ่งออกเป็น 3 ช่วง คือ

ช่วงกล่าวนำ โดยเริ่มจากหัวหน้าคณะหรือผู้แสดง ชายที่อาวุโสกล่าวทักทายผู้ชม เพื่อเป็นการแนะนำคณะหมอลำ ซึ่งจะมีลักษณะคล้ายกับการออกแขกของลิเก ช่วงนี้จะใช้นักแสดงหญิงอย่างน้อย 3 คน ออกมาแสดงระบำต่อมาได้พัฒนาเป็นการเต้นโชว์

ช่วงดำเนินเรื่อง ช่วงนี้หัวหน้าคณะหรือผู้แสดงชายอาวุโสจะเล่าเรื่องราวต่างๆ ที่จะแสดงเพื่อให้ผู้ชมคล้อยตามแล้วเริ่มแสดง

ช่วงสรุปลำลา เมื่อแสดงมาจนถึงประมาณ 6 โมงเช้า หัวหน้าคณะหรือผู้แสดงชายจะกล่าวสรุปเรื่องราวทั้งหมด และให้ข้อคิดเตือนใจกับผู้ชายโดยให้ยึดหลักธรรมทางพุทธศาสนา จากนั้นก็อวยพรให้ผู้ชมเดินทางกลับให้สวัสดิภาพ

3. ขั้นหลังการแสดง เมื่อจบการแสดงผู้แสดงก็จะเปลี่ยนเสื้อผ้า ล้างหน้า พร้อมทั้งเก็บอุปกรณ์ต่างๆ ให้อยู่ในสภาพพร้อมที่จะเดินทางต่อไป

นาฏยลักษณ์ในการแสดงหมอลำกกขาขาว

การฟ้อนกกขาขาวมีลักษณะของการใช้จังหวะที่รุนแรงเมื่อนำมาเปรียบเทียบกับการรำตามแบบนาฏศิลป์ไทย การจีบมือที่ไม่ติดกัน การบิดเข่าไปมาซ้ายขวา การส่ายสะโพก การเอนตัวไปด้านหลัง ซึ่งการแสดงของพระเอก คือ สังข์ทอง สีโห และสังข์ศิลป์ชัย มีการกำหนดการฟ้อนไว้เป็นแบบแผนของแต่ละคณะ ส่วนผู้แสดงอื่นฟ้อนได้โดยอิสระ ซึ่งสิ่งสำคัญที่แสดงเอกลักษณ์ของหมอลำกกขาขาว คือผู้แสดงและการฟ้อนของพระเอก ต้องมีการฟ้อนพร้อมกันในการออกแสดงแต่ละครั้ง การฟ้อนหมู่เช่นนี้ เกิดขึ้นในช่วงที่เรียกว่า ลำตอนไป ซึ่งเป็นตอนที่ตัวพระเอก หรือตัวอื่นๆ จะลาไป

องค์ประกอบการแสดงของหมอหมอลำกกขาขาว

เอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่นที่สุดคือ การใช้ผู้หญิงแสดงเป็นพระเอก เลียนแบบท่าทางและการแต่งกายของผู้ชาย

การแต่งกาย โดยนุ่งกางเกงขาสั้น สวมเสื้อเชิ้ต ใส่หมวกปีก สวมถุงเท้าขาวถึงเข่า การนุ่งกางเกงขาสั้นเปิดให้เห็นโคนขาขาวจึงได้ชื่อว่าหมอลำกกขาขาว และเป็นที่นิยมของคนดูโดยเฉพาะเพศชาย

เรื่องที่แสดง มีเพียงเรื่องเดียว คือ สิงข์ศิลป์ชัย ผู้แสดงทุกคนวาดลำประกอบแคนแปด และแคนเก้า ทำนองลำร่าย ลำโศก และลำตอนไป สามารถแสดงได้ทั้งกลางวันและกลางคืน ตามงานบุญต่างๆ ที่มีผู้ว่าจ้าง

เพลงที่ใช้ในการแสดง กลอนลำของหมอลำกกขาขาว ซึ่งมีอยู่ด้วยกันถึง 3 ทำนอง คือ ทำนองลำร่าย ทำนองลำโศก ทำนองลำตอนไป ทั้ง 3 ทำนองมีความหมายในการลำต่างกันคือ

- ทำนองลำร่าย คือ การลำบรรยายเกี่ยวกับเรื่องราวชมนก ชมธรรมชาติ

- ทำนองลำโศก เป็นทำนองที่โศกเศร้า สำหรับลำในตอนที่โศกเศร้าเสียใจอันเกิดจากการพลัดพราก และแสดงถึงความดีในการที่ได้สิ่งหนึ่งสิ่งใดโดยไม่คาดฝัน
- ทำนองลำตอนไปเป็นการลำเพื่อแสดงถึงผู้แสดงจะเดินทางไปสถานที่ใดที่หนึ่ง

7.4 องค์ประกอบในการแสดงละคร

มีวิทยานิพนธ์ที่ศึกษาเกี่ยวกับองค์ประกอบในการแสดงละคร จำนวน 3 ฉบับ แบ่งเนื้อหาที่ได้จากการสังเคราะห์ ดังนี้

7.4.1ความเชื่อ จารีตขนบธรรมเนียมในการแสดงละคร

การรำของผู้ประกอบพิธีในพิธีการไหว้ครูโขน-ละคร

ประเมษฐ์ บุณยะชัย ศึกษาการประกอบพิธีไหว้ครูโขน-ละคร โดยพบว่าผู้ประกอบพิธีเป็นบุคคลที่มีความสำคัญสูงสุดในฐานะประธานของเหล่าศิลปินหรือศิษย์ และมีหน้าที่เปรียบเสมือนสื่อติดต่อระหว่างเทพเจ้า ครูอาจารย์และศิษย์ปัจจุบัน และบทบาทของพระภรตฤาษีมาประกอบพิธีครอบให้ศิษย์ ผู้ประกอบพิธีต้องผ่านการคัดเลือกจากที่มีคุณสมบัติด้านวัยวุฒิ คุณวุฒิ และสิ่งสำคัญคือการได้รับมอบกรรมสิทธิ์จากครูผู้ประกอบพิธีท่านเดิม หรือการรับพระราชทานครอบจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่ก่อน โดยมีความเชื่อว่า หากครูผู้ประกอบพิธียังสามารถทำพิธีได้อยู่ ผู้รับมอบกรรมสิทธิ์จะไม่ทำการตีตัวเสมอครูด้วยการประกอบพิธีไหว้ครู

พิธีไหว้ครูโขน-ละคร ได้รับอิทธิพลความเชื่อดั้งเดิม คือการนับถือผี ความเชื่อจากศาสนาพราหมณ์ และความเชื่อในศาสนาพุทธ ซึ่งความเชื่อทั้ง 3 สามารถร่วมอยู่ในการประกอบพิธีไหว้ครูได้อย่างกลมกลืนไม่มีความขัดแย้งประกอบด้วย

ความเชื่อเรื่องการนับถือผี เป็นความเชื่อเกี่ยวกับเมื่อมีการบวงสรวงบูชาจนผีเกิดความพอใจจะบันดาลความสุขให้แก่ผู้บูชา ซึ่งผีในที่นี้คือครูอาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ที่ถึงแก่กรรมแล้ว พบในพิธีการเซ่นสังเวยอาหารดิบหรืออาหารที่ครูชอบเมื่อมีชีวิตอยู่

ความเชื่อตามศาสนาพราหมณ์ ที่ว่านาฏยศาสตร์เกิดจากพระอิศวร และมีเทพเจ้าองค์อื่นมีส่วนร่วม จึงเกิดการเชิญพระภรตฤาษีมาประกอบพิธีกรรมทางนาฏศิลป์

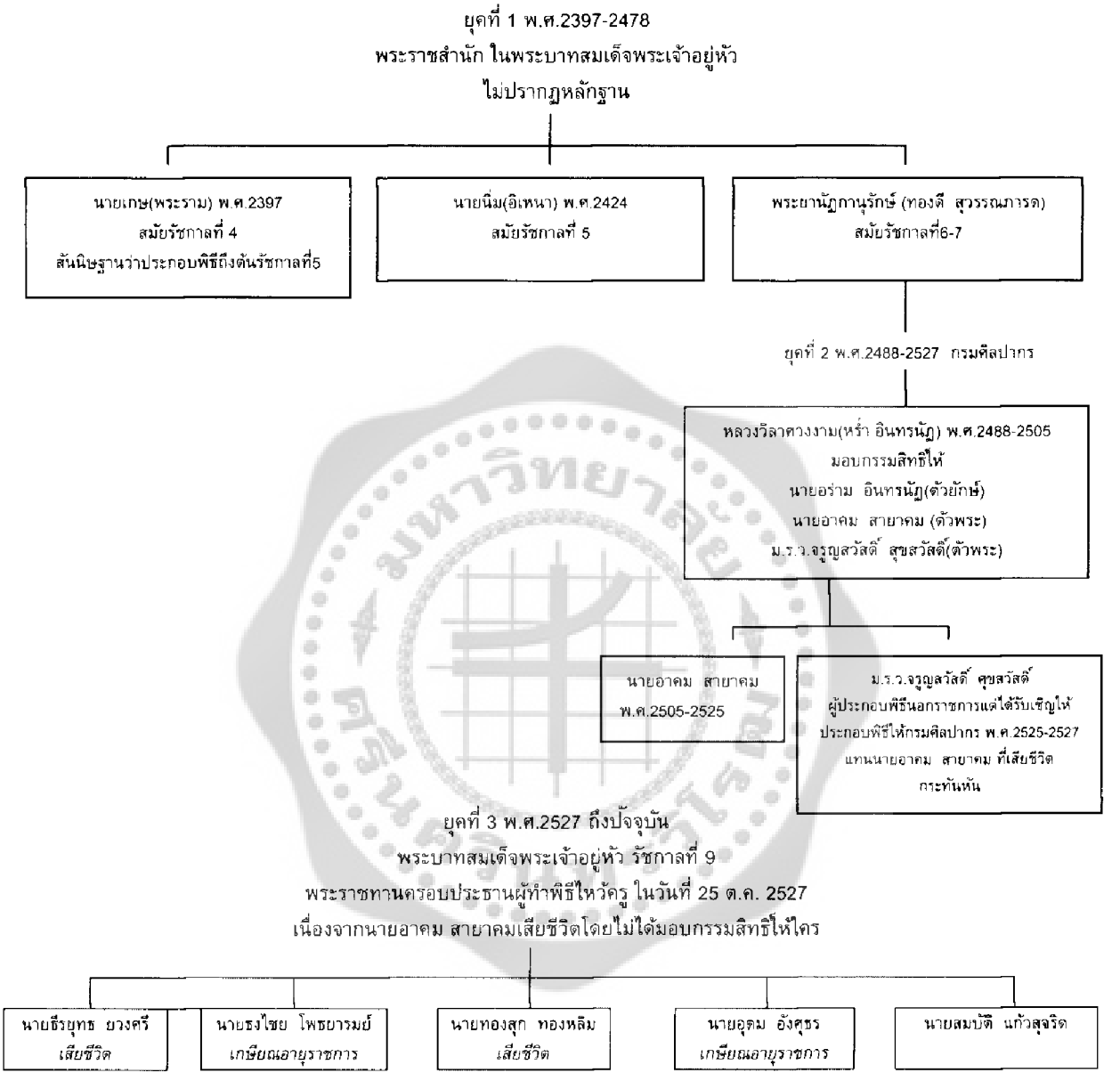
ความเชื่อตามหลักศาสนาพุทธ เป็นความเชื่อเรื่องความกตัญญูต่อผู้มีพระคุณ จึงเกิดพิธีกรรมไหว้ครูขึ้นเพื่อระลึกถึงพระคุณครู

ครูในนาฏศิลป์ไทยแบ่งออกเป็น

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

ทั้งนี้มีวัฒนธรรมที่ประกอบด้วยความเชื่อและแนวทางปฏิบัติเป็นสิ่งกำหนดพฤติกรรมของศิลปินทางนาฏยศิลป์ให้เป็นไปในแนวทางเดียวกัน ที่เรียกว่า ค่านิยมเป็นปัจจัยสนับสนุนให้เกิดพิธีกรรมไหว้ครูโขน-ละครในเรื่องความกตัญญู การสำนึกในหน้าที่และการรู้จักฐานะของตน การสร้างความสามัคคีในหมู่คณะ และการให้อภัยซึ่งกันและกัน

ประเด็นข้อความรู้ในงานวิทยานิพนธ์ เป็นการศึกษาประวัติความเป็นมาของพิธีไหว้ครูโขน-ละครตามแบบพิธีหลวง ซึ่งหมายถึง พิธีในราชสำนัก หรือในราชการที่กรมศิลปากรเป็นผู้จัดขึ้น ตามหลักฐานที่สามารถสืบค้นได้สามารถแบ่งผู้ประกอบพิธีได้เป็น 3 ยุค คือ



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 แล้วถวายพลีกรรมด้วยเครื่องสังเวยกระยาบวชต่าง ๆ

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. รำตาบ(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 และศีรษะโขนที่ใช้ในพิธีไหว้ครูเป็นการปฏิบัติบูชา 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 ที่สืบทอดมายังนายอาคม สายาคม ที่พบว่ามีการเรียกเพลงหน้าพาทย์ที่สำคัญเป็นจำนวนมาก

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

จารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละครรำ

สุภาวดี โพธิเวชกุล ศึกษาจารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละครรำ จากบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนาที่สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร จัดแสดงตั้งแต่ ตอนประสันตาต่อนก จนถึงอภิเษกสังคามาระตา เป็นจำนวน 20 ตอน แบ่งประเภทอุปกรณ์การแสดงออกเป็น 4 หมวด ตามลักษณะการใช้ ดังนี้

1. อุปกรณ์ที่ตั้งอยู่กับที่ คือเครื่องประกอบฉากและส่งเสริมยศศักดิ์ของตัวละคร ได้แก่ เตียง เครื่องราชูปโภค หมอนสามเหลี่ยม พัด และแส้

2. อุปกรณ์ประกอบการเคลื่อนไหว เป็นอุปกรณ์ที่ตัวละครใช้จับต้อง โดยแบ่งได้เป็น 2 ประเภทคือ
   - อุปกรณ์ประเภทพาหนะ ได้แก่ ราชรถ ม้าแผง แส้ม้า ขอช้าง ธงและกลด
   - อุปกรณ์ประเภทกระบวนแห่ ได้แก่ ฉัตรห้าชั้น ฉัตรชุมสาย พัดโบก บังสูรย์ จามร และบังแทรก
3. อุปกรณ์ประเภทอาวุธ ได้แก่ ทวน หอกซัด กระบี่ และกริช
4. อุปกรณ์เบ็ดเตล็ด ได้แก่ เพนียด เส้า ดอกลำเจียก พานผ้า เครื่องทรงชุดบวช อุปกรณ์ร้อยดอกไม้และตัวหนัง

จารีตการใช้อุปกรณ์

1. อุปกรณ์ที่ตั้งอยู่กับที่

1) เตียง เป็นอุปกรณ์สำคัญในการแสดงละครรำของไทยโดยเฉพาะก่อนสมัยรัชกาลที่ 5 ใช้เป็นที่ประทับ และเป็นแท่นบรรทมของตัวกษัตริย์ ใช้แทนการเหาะบนท้องฟ้า เป็นภูเขา เป็นเกยสำหรับขึ้นช้างและม้า ต่อมาเมื่อมีเทคโนโลยีมากขึ้น เตียงคงถูกใช้เป็นที่ประทับและแท่นบรรทมเท่านั้น

เตียงมี 2 ขนาด คือขนาดใหญ่ สามารถนั่งได้คนเดียวหรือสองคนใช้ตั้งวางตรงกลางของเวที

เตียงขนาดเล็กวางเสริมทางมุมขวาและซ้ายของเตียงใหญ่ โดยให้ตัวละครที่มีศักดิ์สูงกว่านั่งที่เตียงด้านขวา

วิธีการใช้เตียง

- การนั่งบนเตียง โดยการนั่งพับเพียบข้างขวา
- การนอน ด้วยการนั่งทอดขาไปทางขวามือ ใช้หมอนสามเหลี่ยมรองใต้รักแร้หรือเท้าแขนตามแนวของสันหมอน
- การยืนทำบทของตัวละคร ในการขึ้นช้าง ม้าหรือสั่งให้เคลื่อนพล

จารีตการขึ้นหรือลงจากเตียง ต้องใช้เท้าซ้ายเท่านั้น และใช้จารีตนี้กับการขึ้นและลงจากราชรถด้วย

2) หมอนขวาน มี 2 แบบ คือหมอนขวานหน้าปักและหมอนขวานหน้าเรียบ โดยต้องวางด้านซ้ายของเตียงเสมอ

3) เครื่องราชูปโภค มีทั้งหมด 5 ชุด ส่วนใหญ่ใช้เพียง 2 ชุด หากต้องการความโอ่โถง ใช้ทั้งสองชุด โดยชุดที่หนึ่งวางด้านซ้ายและชุดที่สองวางด้านขวาของเตียง หากต้องการต้องการความโอ่โถงน้อยกว่าให้ใช้ชุดหนึ่งชุดเดียว

4) พัด และแส้ นางกำนัลหรือมหาดเล็กเป็นผู้ใช้ โดยให้พัดอยู่ด้านขวา แส้อยู่ด้านซ้าย โบกตามจังหวะเพลงที่บรรเลงขณะนั้น บางครั้งใช้พัดเพียงอย่างเดียวอยู่ด้านขวาของเตียง หรือบางครั้งใช้พัดทั้งสองข้างของเตียง

2. อุปกรณ์ประกอบการเคลื่อนไหว

อุปกรณ์ประเภทพาหนะ

1) ราชรถ เป็นพาหนะเดินทางของตัวละครที่เป็นกษัตริย์และพระญาติ มีวิธีใช้ 2 ลักษณะ คือ

- ใช้สำหรับนั่ง ตัวพระ มีวิธีการนั่ง 2 วิธี คือการนั่งด้วยการนั่งห้อยเท้าข้างซ้าย เท้าขวาก้าวขึ้นนั่งบนบัลลังก์ ในลักษณะคล้ายการคุกเข่า และการนั่งนั่งบนพื้นราชรถ ด้วยการนั่งคุกเข่าหันหน้าไปทางผู้ชม หันหน้าไปทางงอนรถ
- ใช้นั่งสำหรับตัวนาง มี 2 วิธี คือการนั่งบนราชรถ ด้วยการนั่งบนบัลลังก์ห้อยเท้าทั้ง 2 ข้างวางบนพื้นราชรถ และการนั่งบนพื้นราชรถด้วยการนั่งพับเพียบ หันหน้ามาทางผู้ชมด้านหน้าเวที
- ใช้สำหรับยืน ใช้สำหรับนักแสดงที่เป็นตัวพระเท่านั้น โดยใช้ขณะทำบทบนรถ การยืนสามารถยืนได้ทั้งเท้าซ้ายและขวา ตามแต่ว่าราชรถจะเข้าออกจากประตูซ้ายหรือประตูขวา

2) ม้าแผง นิยมใช้คู่กับอุปกรณ์ชนิดอื่น อาทิ แส้ม้า หรืออาวุธ

วิธีการใช้ม้าแผง

- การขึ้นม้าแผง ด้วยการยืนยกเท้าซ้าย มือขวาจีบส่งหลังหรือถือแส้ม้า มือซ้ายจีบสอดมือมือแบหงาย ระดับศีรษะ งอข้อศอก
- การลงม้าแผง การรวมมือระดับอก มือขวาจีบ มือซ้ายตั้งวง แล้วก้าวซ้ายหมุนตัวทางขวา 1 รอบ พร้อมกับ เคลื่อนมือซ้ายไปจีบหลัง มือขวาตั้งวงสูง แล้วจะมีทหารมาเอาม้าแผงออกจากเอว

3) แส้ม้า เป็นอุปกรณ์ที่ใช้คู่กับม้าแผงหรือม้าทรง ผู้แสดงต้องถือแส้ม้าก่อนจึงจะขึ้นม้าได้ ในการรบจะใช้อาวุธแทนแส้ม้า

4) ขอช้าง เป็นอุปกรณ์ใช้คู่กับช้างทรงที่ใช้ผู้แสดงแต่งกายเลียนแบบช้าง โดยถือด้วยมือขวา แล้วใช้เท้าซ้ายเหยียบที่ข้อพับขาของผู้แสดงเป็นช้างที่อยู่ข้างหน้า

5) ธง ใช้ประกอบการนำกองทัพ หรือกระบวนแห่

6) กลด ใช้ขณะตัวเอกรำตรวจพล หรือนั่งบนราชรถ

วิธีใช้คือ ถ้าผู้แสดงทำท่าเท้าฉาก ผู้ถือกลดต้องนั่งดั้งเข่าทางด้านซ้ายหันหน้าเข้าหาผู้รำ หากผู้รำหมุนตัว ผู้ถือกลดต้องหมุนตัวตาม โดยวิ่งรอบตัวผู้รำและอยู่หลังเสมอ

อุปกรณ์ประเภทกระบวนแห่ เป็นการเลียนแบบกระบวนแห่ของพระมหากษัตรย์ไทยในอดีต โดยมีการจัดรูปกระบวนแห่ดังนี้ ธง เครื่องสูงแห่หน้า ราชรถ เครื่องสูงแห่หลัง ขบวนตามเสด็จ

3. อุปกรณ์ประเภทอาวุธ

1) ทวนเป็นอาวุธชนิดยาว มีการถือทวนทั้งแบบสองมือและมือเดียว

- การถือทวนมือเดียว ได้แก่ ถือทวนไว้ด้านหน้า ถือทวนไพล่ไปด้านหลัง ถือทวนด้านหน้าแขนหงายตึง ถือทวนด้านหน้าตั้งทวนตรง หักข้อมือ งอแขน
- การถือทวนสองมือ ได้แก่ ถือทวนไว้ด้านหน้า ปลายทวนอยู่ด้านหน้าและด้านหลัง ถือทวนยกขึ้นระดับอก ใช้อีกมือหนึ่งรองต้ามทวนส่วนปลายระดับศีรษะ และระดับสะโพก เรียกท่าหงส์สองคอ และนาคเกี้ยว มือถือทวนในท่าปลอกช้าง ท่าชิงคลอง การพัน การรับอาวุธ และการประอาวุธในลักษณะการตีผ่าน แยกทวนขึ้นรับอาวุธของคู่ต่อสู้ด้านหน้า

2) หอกซัด คล้ายหอกหรือทวนแต่สั้นกว่า ใช้ครั้งคู่ มีวิธีการถือ 2 วิธีและวิธีเก็บอีก 1 วิธี

- วิธีการถือ เป็นการถือสองเล่มในมือเดียว เมื่อป้องหน้า ทำบทตามบทที่ไม่ใช่ท่ารบ ตัวละครลงจากหลังม้า
- การถือสองมือ ใช้เมื่อพุ่งหอก รับอาวุธจากคู่ต่อสู้ เงื้อหอก รำในท่าสรรเสริญครู ปลอกช้าง การแยกออกจากคู่ต่อสู้ ใช้ในการรบทั้งแทง รับ ปัดอาวุธ และการรวมอาวุธในท่าชิงคลอง
- การเก็บหอกซัดจากพื้นเวที โดยการใช้เท้าคีบด้ามหอกขึ้นมาแล้ว แล้วใช้มือหยิบ

3) กระบี่ เป็นอาวุธที่ใช้ต่อสู้บนพื้นราบ สำหรับและแทงคู่ต่อสู้

4) กริช เป็นอาวุธคล้ายมีด ใช้สู้ประชิดตัว ในเรื่องอิเหนาตัวละครชายใช้พกเป็นอาวุธประจำตัว โดยเหน็บที่เอวด้านซ้ายของผู้แสดง

วิธีการถือกริช คือถือกริชทั้งฝัก ในการรำตรวจพล และการดึงกริชออกจากฝักใช้ในการรบ ตัดดอกไม้ การฉายกริชและการรำอวดฝีมือ

7.4.2เครื่องแต่งตัวละครรำ

เป็นการศึกษาวิวัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของเครื่องแต่งตัวชุดพระและนางละครรำในสมัยรัตนโกสินทร์ จนพ.ศ. 2539 ของเนาวรัตน์ 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 ซ้อนทับด้วยเสื้อแขนสั้นที่มีก**นกปลายแขน ส่วนอินทรธนู**นั้นน่าจะมีการประดิษฐ์ในปลายรัชสมัย ด้วยการสืบค้นจากบทพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา ตอนปลายรัชกาลที่มีการกล่าวถึงอินทรธนูเครื่องแต่งกายฝ่ายพระ ในสมัยนี้มีการดัดแปลงเครื่องแต่งกายละครของเจ้านายต่างๆ ที่ไม่ใช่ละครหลวง จนมีความใกล้เคียงกับเครื่องต้น จนมีการออกกฎหมายตราสามดวง ห้ามมิให้ละครนุ่งผ้าจีบโจงไว้หางหงส์ ห้ามทำชายไหวชายแครงอย่างเครื่องต้น และห้ามใช้กรรเจียกจร ดอกไม้ทัด เวลาใส่มงกุฎ ชฎาและรัดเกล้า

รัชกาลที่ 2 มีการประดิษฐ์ ปั้นจุเหร็จ ดัดแปลงมาจากผ้าตาดโพกศีรษะของตัวอิเหนา ด้วยหนังฉลุลายติดลายขี้รัก ปิดทองประดับกระจก มีรูปผูกปมผ้าที่ด้านหลังปั้นจุเหร็จ

รัชกาลที่ 4 มีการดัดแปลง ห้อยหน้าแบบผ้าทิพย์

รัชกาลที่ 5 มีการดัดแปลงห้อยข้างแบบหางไหล และมีการเพิ่มชายผ้าให้ตัวนางเหมือนอย่างภาพเขียน

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

รัชกาลที่ 9 มีการเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบอย่างสุดท้าย คือลายห้าย 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 และทองเหลืองประดับด้วยพลอยกันแหลม ต่อมาเป็นแบบ เครื่องเงินประดับเพชรกันตัด 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 อ้าตเดโค่(อาร์ตเด็คโค่) มาใช้ออกแบบลวดลายปั้นจุเหร็จ และกระบังหน้าเพชร

ทั้งนี้ปัจจัยทั้ง 3 ประการได้ถูกนำมาใช้ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบเครื่องแต่งกายละครนั้นล้วนมีเหตุผลมาจากมุ่งสร้างความแตกต่างให้เกิดของแต่ละคณะละคร

2. ด้านการสร้าง

1) วัสดุมีราคาแพง ยุคสมัยเปลี่ยนก็มีการสร้างสรรค์วัสดุอุปกรณ์ที่ง่ายต่อการสร้างงานขึ้นมาทดแทนแบบเก่า ซึ่งล้วนแต่ส่งผลกระทบต่อความงามตามแบบวัฒนธรรมแบบเดิม เช่นการใช้เพชรกันแหลมประดับเครื่องประดับ ทำให้เกิดแสงวูบวาบบาดตา ไม่ชวนมอง

2) เหตุผลทางธุรกิจที่ทำให้ผู้สร้างเครื่องแต่งกายต้องปรับลดต้นทุน ด้วยการลดวัสดุลง ลดขนาดลง อีกทั้งสร้างเครื่องแต่งกายที่สามารถใช้ได้กับผู้แสดงหลายตัว อาทิ ผ้าห่มนางที่ปรับลดขนาด เพราะเดิมมีผู้ชายรำแบบตัวนาง ปัจจุบันไม่ค่อยพบ อีกทั้งต้องการใช้ผ้าห่มนางได้กับทั้งผู้ใหญ่และเด็กด้วย ซึ่งส่งผลกระทบต่อรูปแบบเครื่องแต่งกายและวิธีการแต่งกายด้วย

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

3. ด้านวิธีการแต่งเครื่องแต่งกาย

เกิดจากการขาดความรู้เข้าใจในความงามตามแบบศิลปะไทยของผู้ที่แต่ง ทั้งเมื่อมีการเปลี่ยนแบบด้านรูปแบบเครื่องแต่งกายก็ส่งผลให้วิธีการแต่งกายเปลี่ยนแปลงเช่นกัน

จากการศึกษาวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทยที่ศึกษาเกี่ยวกับละคร พบว่า มีรูปแบบละคร 3 รูปแบบ คือ ละครแบบราชสำนัก โดยมีการศึกษาละครในเกี่ยวกับองค์ประกอบในการแสดง การศึกษาละครในเรื่องอิเหนา การศึกษาละครนอก การศึกษาละครดึกดำบรรพ์ และละครราชสำนักแบบปรับปรุง โดยพบว่า

1. นาฏยลักษณ์การรำแบบราชสำนักที่ปัจจุบันมักเรียกว่ารำมาตรฐาน เป็นการแสดงที่ต้องใช้พลังในการถ่ายทอดด้วยการเกร็งกล้ามเนื้อ เพราะต้องให้เกิดความรู้สึกสง่างาม สุขุม ตลอดจนการผ่อนคลายกล้ามเนื้อเพื่อให้การความกลมกลืนของการเรียงร้อยท่ารำให้เป็นกระบวนท่ารำ มีการทรงตัว มีการใช้ลมหายใจเพื่อช่วยเรื่องจังหวะและความต่อเนื่องของท่ารำ เพื่อให้เกิดความนิ่ง

2. รูปแบบการแสดงละครใน ประกอบด้วย

การคัดเลือก การฝึกหัดเบื้องต้น การฝึกหัดชุดการแสดงเฉพาะบทบาทที่ได้รับ ลักษณะเฉพาะตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวนาง และตัวละครแบบผู้เมีย

การแสดงเบิกโรง มีทั้งการละเล่น การรำเป็นชุดเป็นตอน การรำเป็นชุดการแสดงสั้นๆ เป็นจารีตที่ถือปฏิบัติมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เพื่อบูชาครู ให้เกิดศิริมงคลแก่ผู้แสดง และป้องกันสิ่งไม่ดีงาม

มีการรำหน้าพาทย์ เพื่อการแสดงอากัปกิริยาต่าง ๆ โดยจะมีโครงสร้างท่ารำหลักอยู่แล้ว โดยหากใช้ในเหตุการณ์อื่นที่ต่างกันออกไป จะมีการเพิ่มท่ารำเฉพาะเหตุการณ์นั้น อาทิ การรำเชิดฉิ่งในการติดตามจับสัตว์ กับการเดินทาง จะมีท่ารำหลักเหมือนกันแตกต่างที่ท่ารำเฉพาะเหตุการณ์

มีการรำอวดฝีมือของตัวละครเอกในชุดต่างๆ อาทิ รำลงสรงโทน รำใช้อาวุธของตัวพระ รำตรสาแบหลาของตัวนาง ทั้งนี้ในการรำมักมาจากการสอดแทรกวัฒนธรรมประเพณีในระยะของการแต่งบทละคร เช่นการรำลงสรงโทน เป็นการแสดงที่เกิดจากพระราชประเพณีลงสรงของพระมหากษัตริย์

มีการรำเข้าพระเข้านางของตัวเอกในเรื่อง หรือในตอน โดยมีจารีตในการแสดงคือ ขณะที่นั่งตัวพระจะเข้าหานางด้านซ้ายของนางเสมอ หากเป็นการยืนรำตัวพระสามารถเข้าเกี้ยวนางได้ทั้งซ้ายและขวา

ซึ่งถ่ายทอดมายังกรมศิลปากรที่มีหน้าที่รับผิดชอบงานด้านศิลปะ และการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ ต่อจากราชสำนัก โดยมีองค์ความรู้ที่ได้รับการสืบทอด มีหลักฐานการสืบทอดมาจากสมัยต้นรัตนโกสินทร์ จากครูละครที่เคยเป็นตัวละคร ของ

- ละครเจ้าคุณมารดาเอม
- ละครพระองค์เจ้าสิงหนาถราชดุรงฤทธิ์
- ละครของกรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์
- ละครวังสวนกุหลาบ ในสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าอัษฎางเดชาวุธ
- ละครวังบ้านหม้อ ของเจ้าพระยาเทเวศวรวงศ์วิวัฒน์
- ละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์
- ละครวังเพ็ชรบูรณ์ ในสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก
- ละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง

3. ผู้มีบทบาทต่อละครในราชสำนักคือ

- พระมหากษัตริย์และพระราชวงศ์เป็นองค์อุปถัมภ์และทรงช่วยฟื้นฟูการแสดงเมื่อสูญสลาย อาทิ
  พระเจ้ากรุงธนบุรีในการรวบรวมตัวละครต่างๆ เพื่อเป็นละครผู้หญิงในรัชกาล
  พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยการทรงพระราชนิพนธ์บทละครในและบันทึกเหตุการณ์และขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆไว้ เพื่อให้คนรุ่นหลังได้เรียนรู้
  พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดช ทรงพระราชทานครอบให้ผู้ประกอบพิธีเมื่อผู้ประกอบพิธีของหลวงเกิดขาดการสืบทอดกะทันหัน

สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ทรงรับคณะละครฉัตรแก้ว เป็นละครอาสาสมัครในพระบรมราชินูปถัมภ์

- ละครของคณะละครต่างๆที่ถ่ายทอดท่ารำสืบเนื่องมายังกรมศิลปากร โดยเฉพาะละครวังสวนกุหลาบที่บทบาทมาก เนื่องจากเป็นละครรุ่นแรกที่เข้ามาอยู่ในวิทยาลัยนาฏศิลปและเป็นรุ่นสุดท้ายของละครคณะต่างๆในกรมศิลปากร โดยผู้มีบทบาทเป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำจากครูลมุล ยมะคุปต์ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ครูเฉลย ศุขะวนิช

- การแสดงของตัวละครที่ใช้สื่อความหมายกับผู้ชม ประกอบด้วยการใช้ร่างกายส่วนต่างๆ การใช้สีหน้าและอารมณ์ การใช้พื้นที่บนเวที การใช้จังหวะและการใช้ลมหายใจ

- เอกลักษณ์ท่ารำของศิลปินเกิดจากลักษณะนิสัย ประสบการณ์การแสดง พื้นฐานท่ารำ
- ผู้มีบทบาทต่อวงการนาฏศิลป์ราชสำนักแบบปรับปรุง
- พระนางเธอลักษมีลาวัณ จากการที่ทรงอยู่ในแวดล้อมของนาฏศิลป์และวรรณกรรมทำให้ทรงตั้งคณะละครปรีดาลัยแสดงเป็นละครพูดประกอบรำและระบำ โดยมีการเชิญอาจารย์ด้านนาฏศิลป์ตะวันตกมาสอนและร่วมประดิษฐ์ระบำใหม่
- พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตมงคล จากการที่ทรงสนพระทัยนาฏศิลป์ดนตรี และทรงจัดตั้งคณะชูนาฏดุริยางค์ขึ้นจัดแสดงละครรูปแบบใหม่เรียกว่าละครพูดสลับรำ โดยใช้ท่ารำตีบท ตามบทร้องและเจรจา มีการใช้เทคนิคการปิด เปิดและหรี่ไฟเพื่อแสดงเป็นเวลากลางวันและกลางคืน
- หลวงวิจิตรวาทการ จัดละครปลุกใจให้รักชาติในภาวะที่บ้านเมืองต้องการความรัก ความสามัคคีและความเสียสละ ผ่านตัวละครชายหญิงที่มีความรักต่อกันแต่ต้องเสียสละเรื่องส่วนตัว เพื่อส่วนรวมในรูปแบบละครกำแบ คือไม่เน้นท่ารำแบบมาตรฐาน ตัวละครต้องพูดและร้องเพลงเองทั้งแบบไทยและสากล เรียกละครแบบนี้ว่า ละครหลวงวิจิตรวาทการ
- พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสร้างโรงมหรสพหลวงประจำรัชกาล ซึ่งละครเพลงได้ทำการแสดงที่นี่ เช่นเดียวกับครูลมุลได้มีโอกาสกลับเข้ามาถ่ายทอดท่ารำหลังจากกลับมาจากประเทศเขมร
- สมภพ จันทรประภา จัดละครพูดเฉลิมพระเกียรติ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพูดสลับลำ โดยมีความโดดเด่นด้านบทละครละครที่มาจากวรรณคดีประเภทต่างๆ และการเซ่นรำและระบำมาประกอบการแสดงให้เกิดความยิ่งใหญ่ตระการตา
- เสรี หวังในธรรม ได้ปรับปรุงละครพันทางแบบดั้งเดิม เป็นละครพันทางที่มีตัวละครที่ใช้การเจรจาประกอบท่ารำตามธรรมชาติ เน้นความสนุกสนาน การดำเนินเรื่องรวดเร็ว มีการสร้างตัวตลกเพื่อเดินเรื่องและพูดสอดแทรกเกี่ยวกับเหตุการณ์ในชีวิตประจำวัน และปรัชญาชีวิตตลอดจนคุณธรรมต่างๆ ผ่านการแสดงละครเรื่องผู้ชนะสิบทิศ

ละครพื้นบ้านดั้งเดิมและปรับปรุง

1. ในการแสดงละครพื้นบ้าน มีความเชื่อเกี่ยวกับการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ เข้ามามีบทบาทในการแสดงมาก อาทิ พิธีกรรมปลูกโรงของละครชาตรี และโนรา การรำถวายมือ การรำเฉี่ยนพราย เหยียบลูกมะนาวของโนรา เพื่อทำไสยศาสตร์ใส่คณะโรงคู่แข่ง ซึ่งต่างจากละครในราชสำนักที่จะพบว่าพิธีกรรมความเชื่อ ไม่มีความเกี่ยวเนื่องในการแสดงละคร แต่จะพบในช่วงเริ่มการฝึกหัดของศิลปิน และการจัดพิธีไหว้ครู ครอบครูโขนละครเป็นงานประจำปี

2. การศึกษาละครชาตรีที่จัดแสดงในจังหวัดเพชรบุรี พระนครศรีอยุธยา ศาลหลักเมืองกรุงเทพมหานคร และจังหวัดจันทบุรี พบว่าแต่ละที่มีความแตกต่างในรายละเอียดปลีกย่อย แต่คงเค้าโครงและขั้นตอนการแสดงและความเชื่อด้านพิธีกรรมหลักไว้ โดยเฉพาะพิธีกรรมการไหว้ครู

3. การแสดงลิเกแบบทองเจือ โสภิตศิลป์ มีลักษณะการแสดงที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ในด้านกลวิธีการรำ ด้วยเพลงหน้าพาทย์และกระบวนการรบ

4. การแสดงโนรา เป็นการแสดงที่พบทั้งการจัดแสดงของชาวบ้านและสถานศึกษา โดยเป็นทั้งการแสดงประกอบพิธีกรรมและการแสดงเพื่อความบันเทิง โดยมีขั้นตอนการแสดงที่คล้ายคลึงกัน โดยยึดถือความเชื่อดั้งเดิมคือพิธีกรรมไหว้ครู ซึ่งผู้ศึกษาเรียกโนราว่าเป็นการแสดงละครบ้าง การรำบ้าง เนื่องจากขอบเขตในการศึกษาต่างกัน

5. การแสดงมะโย่ง ของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยศึกษาจากคณะสรีปัตตานี มีรูปแบบการแสดงคล้ายโนราของชาวไทยพุทธ โดยใช้ภาษามาลายูถิ่นปัตตานีในการแสดง ทั้งนี้ในการแสดงยังคงพบความเชื่อดั้งเดิมเกี่ยวกับการนับถือผี และไสยศาสตร์ โดยพบในพิธีกรรมไหว้ครู พิธีกรรมการแก้สินบนในการแสดงมะโย่ง

6. หมอลำกกขาขาวเป็นการแสดงที่แยกตัวจากหมอลำหมู่ จากเหตุผลเพื่อต้องการสร้างความแตกต่างในด้านการแสดง โดยการนำเอาวัฒนธรรมการแต่งตัวแบบตะวันตกมาใช้ ระยะแรกได้รับการต่อต้านจากผู้ชมที่เป็นผู้หญิง เนื่องจากเห็นว่าการแต่งกายด้วยกางเกงขาสั้นของนักแสดงหญิงไม่เหมาะสม ต่อเมื่อมีการรับข่าวสารต่าง ๆทำให้เห็นเป็นเรื่องปกติ ปัจจุบันการแสดงดังกล่าวไม่พบว่ามีการจัดแสดงแล้ว

บทที่ 8
ผลการสังเคราะห์องค์ความรู้เกี่ยวกับการละเล่น

วิทยานิพนธ์ที่ทำการศึกษาเกี่ยวกับการละเล่นแบ่งออกเป็นการละเล่นของหลวงและการละเล่นพื้นบ้าน มีจำนวน 3 ฉบับ คือ

ผกามาศ จิรจารุภัทร การละเล่นของหลวง

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์ การเชิดหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี

วรกมล เหมศรีชาติ การแสดงหุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม

และมีการศึกษานาฏศิลป์ในภาพจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ โดยมีข้อมูลเกี่ยวกับการละเล่น ซึ่งผู้วิจัยจะกล่าวเฉพาะส่วนที่เกี่ยวข้องกับการละเล่นเท่านั้น

8.1 การละเล่นของหลวง

ทั้งนี้ในการศึกษานาฏยศิลป์ในงานสมโภชพระราชพิธีต่างๆที่ปรากฏบนภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ พบการละเล่นแทงวิไสย ไต่ลวดรำแพน ไม้สูง หกคะเมน กระอั้วแทงควาย การละเล่นพื้นเมืองของชาวกำแพงเพชร การเชิดหนังใหญ่ หุ่นหลวงและหุ่นจีน

โดยผกามาศ จิรจรุภัทรมีการศึกษาการละเล่นของหลวง แบ่งเป็นหัวข้อต่างๆ ดังนี้

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

การละเล่นของหลวงนี้สันนิษฐานว่าเริ่มมีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยเป็นราชธานี แต่มีปรากฏหลักฐานที่ชัดเจนในสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งจะพบว่ามีการแสดงการละเล่นของหลวงประกอบอยู่ในงานพระราชพิธีของหลวงโดยเฉพาะในงานพระราชพิธีสิบสองเดือน โดยการละเล่นของหลวงทั้ง 5 ชุด เป็นการแสดงที่ประเทศไทยรับเอามาจากต่างชาติหรือบรรดาประเทศราชแล้วเรานำมาพัฒนาปรับปรุงให้เป็นไปตามแบบแผนของไทยและแสดงอยู่ในพระราชพิธีสำคัญๆ

ปัจจุบันกรมศิลปากรเป็นหน่วยงานของรัฐที่ทำหน้าที่อนุรักษ์และสืบทอดศิลปวัฒนธรรมของไทยทุกแขนงให้คงอยู่ ทำให้การละเล่นของหลวงนั้นยังคงสืบทอดต่อมา ซึ่งการละเล่นของหลวงที่จัดแสดงโดยกรมศิลปากรประกอบไปด้วยกลุ่มผู้แสดง 2 กลุ่ม ได้แก่

1. กลุ่มนักเรียน นักศึกษา และข้าราชการครูของสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร ซึ่งผู้แสดงกลุ่มนี้จะเป็นกลุ่มที่แสดงเพื่อฝึกหัดสิ่งที่ได้เรียนมา ทั้งนี้เนื่องจากได้มีการบรรจุการละเล่นของหลวงชุด โมงครุ่ม ระเบง กุลาตีไม้ ลงในหลักสูตรนักเรียนโขนในระดับชั้นกลางปีที่ 2 (เทียบเท่ามัธยมศึกษาปีที่ 5) การคัดเลือกผู้แสดงในกลุ่มนี้ก็จะคัดเลือกจากนักเรียนโขนในระดับชั้นกลางปีที่ 2 ขึ้นไปเป็นผู้แสดง เนื่องจากเป็นเด็กที่โตพอจะรับผิดชอบในการแสดง รวมทั้งยังได้เคยศึกษาการละเล่นของหลวงมาบ้างแล้ว จึงไม่ยากต่อการฝึกซ้อมเพียงแต่นำมาทบทวนความจำ และฝึกหัดความพร้อมเพรียงเท่านั้น

2. กลุ่มนาฏยศิลปิน แผนกนาฏดุริยางค์ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร ผู้แสดงกลุ่มนี้เป็นผู้ที่มีหน้าที่แสดงนาฏยศิลป์ในงานของทางราชการ และเป็นศิลปินอยู่แล้ว ดังนั้นในการแสดงการละเล่นของหลวงของผู้แสดงกลุ่มนี้ก็จะใช้ศิลปินโขนผู้ชาย

ลักษณะหรือวิธีการแสดงของกลุ่มผู้แสดงทั้ง 2 กลุ่มก็เหมือนกันเนื่องจากได้รับการถ่ายทอดมาจากที่เดียวกัน จะแตกต่างก็แต่ความพร้อมเพรียงหรือความสวยงามของท่าทาง ซึ่งกลุ่มนาฏยศิลปินอาจจะทำให้สวยงามกว่ากลุ่มนักเรียน แต่ขั้นตอนในการแสดงหรือรูปแบบการแสดงเหมือนกัน

ลักษณะและองค์ประกอบการแสดง

โมงครุ่ม

สันนิษฐานว่าเป็นการแสดงที่ไทยเราได้รับมาจากอินเดียตอนใต้และน่าจะเป็นการละเล่นของหลวงที่มีกำเนิดมาก่อนเป็นอันดับแรก เนื่องจากลักษณะของการแสดงนั้นไม่ซับซ้อนและหลักฐานทางประวัติศาสตร์ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาก็จะมีปรากฏชื่อการแสดงโม่งครุ่ม(ม่งครุ่ม) ก่อนการแสดงชุดอื่นๆ คำว่า โม่งครุ่มนี้ อาจมาจากเสียงของเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบในการแสดง ได้แก่ ฆ้องโหม่ง และกลองโหม่งครุ่ม "โมง" คือ เสียงของฆ้องโหม่ง ส่วน "ครุ่ม" คือเสียงของกลองโมงครุ่ม บางครั้งเรียกการแสดงประเภทนี้ว่า "อิรัตถัดทา" ซึ่งเป็นการเรียกตามเสียงร้องของนักแสดง

เครื่องแต่งกายผู้แสดงจะสวมชุดเข้มขาบ ซึ่งประกอบด้วยเสื้อเข้มขาบ สนับเพลา ผ้าสำรดคาดเอว และสวมเทริด ในมือผู้แสดงจะถือไม้กำพด(ลักษณะเหมือนอย่างไม้กระบองของโขนยักษ์แต่ไม่ขวั้นเกลียว) ไว้สำหรับตีกลอง

วิธีการแสดงโมงครุ่ม แบ่งผู้แสดงออกเป็นกลุ่มๆ ละ 4 คน จะมีกี่กลุ่มก็ได้ โดยที่ในแต่ละกลุ่มจะมีกลองโมงครุ่มวางอยู่กลางวงๆ ละ 1 ลูก ผู้แสดงทั้ง 4 คน ก็จะยืนอยู่รอบกลองแล้วปฏิบัติท่ารำต่างๆสลับไปกับการตีกลอง กลองโมงครุ่มที่ใช้สำหรับการแสดงโมงครุ่มนี้จะมีลักษณะคล้ายกับกลองทัด แต่มีขนาดใหญ่กว่าเล็กน้อย เป็นกลองที่ขึงหนังสองหน้าไม่ติดข้าวสุกถ่วงหน้า กลองแต่ละใบเขียนลวดลายและระบายสีอย่างสวยงาม ลักษณะการปฏิบัติท่ารำในการแสดงก็จะปฏิบัติเป็นลักษณะของกลุ่มท่ารำ ซึ่งทุกท่ารำจะปฏิบัติตามขั้นตอนเหมือนกัน คือ ลำดับที่ 1 ผู้แสดงยืนตรง ลำดับที่ 2 ปฏิบัติท่ารำทีละท่า ที่สันนิษฐานว่าในอดีตคงจะมีหลายท่ารำ แต่ในปัจจุบันเหลือเพียง 5 ท่ารำเท่านั้น คือ 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 โดยได้พบพระขันธกุมารหรือพระกาลระหว่างการเดินทางซึ่งห้ามมิให้เดินทางระหว่างจนเกิดการประทะกัน ฝ่ายกษัตริย์ร้อยเอ็ดเจ็ดพระนครจึงจะแผลงศรฆ่าพระขันธกุมารหรือพระกาลเสีย แต่ถูกสาปให้สลบเสียก่อน ภายหลังพระขันธกุมารหรือพระกาลเกิดความสงสารจึงชุบชีวิตให้ฟื้นแล้วปล่อยให้กลับบ้านเมืองของตนไป

เครื่องแต่งกายของกษัตริย์ร้อยเอ็ดเจ็ดพระนครแต่งชุดเข้มขาบ ในมือจะถือคันศรและลูกศรเป็นอาวุธประจำกาย ในการปฏิบัติท่ารำจะมีการตีลูกศรลงบนคันศรไปด้วย เครื่องแต่งกายพระขันธกุมารหรือพระกาลนั้นแต่งได้ 2 แบบ

ได้แก่เครื่องแต่งกายแบบยืนเครื่องครึ่งท่อน คือ การแต่งกายยืนเครื่องแต่ไม่สวมเสื้อ สวมชฎาขี้รัก ผัดหน้าขาว และแต่งกายแบบเทวดาตลก คือ สวมชุดเข้มขาบ แล้วสวมครุยเทวดาตลกแล้วสวมลอมพอกแทนเทริด(แต่งกายคล้ายกษัตริย์ร้อยเอ็ดเจ็ดพระนคร) เป็นการแสดงที่มุ่งเน้นความสนุกสนาน ในการสอดแทรกมุขตลกเข้าไปในบทเจรจาระหว่างตัวละครทั้งสองฝ่ายและการปฏิบัติท่าทางที่ดูขบขันของตัวละคร 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 "ไม้กำพด"

วิธีการแสดง ผู้แสดงชาย 8-10 คน จับกลุ่มเป็นวงกลมแล้วเคลื่อนที่ไปพร้อมๆกับการร้องเพลงและตีไม้กำพดในมือประกอบจังหวะไปด้วย 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 การเดินกุลาตีไม้นี้จะมีการก้าวเท้าไขว้ไปด้านหน้าและก้าวเท้าไปด้านข้างสลับกัน การก้าวเท้าจะเริ่มด้วยเท้าซ้ายก่อนเสมอ พื้นฐานของท่ารำและแนวทางในการนับจังหวะตามโขนลิง ไม่ว่าจะเป็นการเดินตีนเตี้ย หรือการนับจังหวะด้วยเท้าซ้ายเป็นหลัก ซึ่งเป็นลักษณะของโขนลิง ดังนั้นผู้แสดงกุลาตีไม้จึงควรเป็นผู้มีพื้นฐานการฝึกหัดโขนลิง ซึ่งจะมาสามารถปฏิบัติท่ารำได้ดี รวมทั้งลักษณะของการแสดงกุลาตีไม้เป็นการแสดงที่มุ่งเน้นความสนุกสนานของผู้แสดงในการร้องเพลง และกระทุ้งเสียงให้ตรงตามจังหวะรวมทั้งการใช้หน้า (ลอยหน้า) ให้ดูตลกขบขัน

เครื่องแต่งกายคือชุดเข้มขาบและสวมเทริด มือถือไม้กำพดทั้งสองข้างสำหรับเคาะจังหวะ

แทงวิไสย

หรือ แทงบิไสย สันนิษฐานว่ารับมาจากมลายู เป็นการแสดงรำอาวุธหรือประอาวุธของตัวละคร 2 ตัว คำว่า "วิไสย"หรือ "บิไสย" ตามภาษามลายูหมายถึงโล่ ซึ่งในอดีตโล่ก็เป็นอาวุธที่ใช้ประกอบการแสดงแทงวิไสย สันนิษฐานว่าเริ่มมีการแสดงในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายหลังจากที่มีการแสดง โมงครุ่ม ระเบง และกุลาตีไม้แล้ว และน่าจะเป็นการแสดงที่ประเทศราชนำเข้ามาถวายหรือนำเข้ามาแสดงร่วมในงานพระราชพิธีของหลวง

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

โดยอนุมานว่า ลักษณะของท่ารำในการแสดงแทงวิไสยนี้น่าจะมีลักษณะการใช้ท่ารำอาวุธยาวซึ่งเป็นแม่ท่าในการรำอาวุธของไทย มีอยู่ 5 ท่ารำหลัก ได้แก่ท่านาคเกี้ยว ท่าหงส์สองคอ ท่าปลอกช้าง ท่าชิงคลอง(1,2) และท่าผ่าหมาก ทั้ง 5 ท่ารำนี้เปรียบเสมือนแม่ท่าในการรำอาวุธของไทยทั้งสิ้น เนื่องจากตัวละครอื่นที่ใช้การรำอาวุธก็จะดัดแปลงเพิ่มเติมจากแม่ท่านี้ นอกจากนี้ในท่ารำกระบวนไม้รบจีน ในการแสดงละครพันทางตอนสมิงพระรามรบกามนีคงเป็นท่ารำในการแสดงแทงวิไสยได้เช่นกัน เนื่องจากท่ารำกระบวนรบไม้จีนในสมิงพระรามรบกามนีนั้นเป็นท่ารำอาวุธยาวที่ดัดแปลงมาจากแม่ท่าทั้ง 5 ท่า แล้วปรับปรุงให้มีลักษณะเป็นของจีน เช่น การใช้มือจีน การยกเท้าแบบจีน เป็นต้น และในการแสดงแทงวิไสยมีลักษณะเป็นการผสมผสานศิลปะไทยกับจีนเข้าไว้ด้วยกันคือ การแต่งกาย ดังนั้นลักษณะท่ารำในไม้รบจีนก็น่าจะสามารถใช้ในการแสดงแทงวิไสยได้

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 ทั้งนี้ยังมีการแสดงของชาวบ้านซึ่งมีลักษณะการแสดงคล้ายกับการแสดงกระอั้วแทงควาย คือ การแสดงกระตั้วแทงเสือ หรือบ้องตันแทงเสือ ทำให้สามารถพบเห็นรูปแบบการแสดงกระอั้วแทงควายจากการแสดงประเภทนี้ พอจะอนุมานถึงลำดับขั้นตอนในการแสดงดังนี้ เริ่มต้นด้วยนางกระอั้วและสามีเดินตามหาควายจนพบ ขั้นที่สองนางกระอั้วและเข้าต่อสู้กับควาย(ไล่แทงควาย) และขั้นตอนสุดท้ายคือ นางกระอั้วและสามีวิ่งไล่ตามควายไปเรื่อยๆซึ่งลักษณะการแสดงทั้ง 3 ขั้นตอนนี้เป็นการแสดงที่มุ่งเน้นความตลกขบขันหรืออากัปกริยาท่าทางของตัวละครที่แสดงออกอย่างตลกขบขัน เช่น ท่าตกใจของนางกระอั้วแทงควาย ท่าไล่ตามควายหรือท่านางกระอั้วถูกควายไล่ขวิดจนผ้าห่มหลุด เป็นต้น ดังนั้นท่าทางต่างๆ จึงเป็นท่าที่อิสระไม่ตายตัว และที่สำคัญคือจะต้องมีท่าแทงควายซึ่งจะแทงแบบใด ท่าใดก็ได้ไม่จำกัดขอให้เป็นท่าที่ดูตลกขบขันเท่านั้น

เครื่องแต่งกายสมจริงคือนางกระอั้วและสามีจะแต่งกายอย่างชาวบ้าน ส่วนควายจะสวมชุดควาย เป็นการแสดงที่ไม่มีระเบียบแบบแผนที่ชัดเจนแน่นอน เพียงแต่มุ่งเน้นความสนุกสนานเท่านั้น คล้ายการแสดงจำอวด

เอกลักษณ์ของการละเล่นของหลวง

1. การละเล่นของหลวงเป็นภาพสะท้อนที่แสดงให้เห็นถึงความมั่นคงและความยิ่งใหญ่ของแผ่นดินและพระมหากษัตริย์ไทย กล่าวคือกรมมหรสพสมโภชในงานพระราชพิธีนั้นในสมัยโบราณถือเป็นการยกย่องเชิดชูเกียรติของพระมหากษัตริย์ ดังนั้นในสมัยใดที่มีการจัดพระราชพิธีบ่อยและมีมหรสพสมโภชแสดงในงาน ก็แสดงว่าสมัยนั้นมีความมั่นคงและมีความเจริญรุ่งเรืองอย่างมาก

2. ชุมชนนานาชาติหรือบรรดาประเทศราชเป็นปัจจัยผลักดันที่ทำให้เกิดการละเล่นของหลวงขึ้น กล่าวคือเมื่อผู้คนต่างชาติต่างภาษาเข้ามาอยู่อาศัยในประเทศไทยรวมทั้งบรรดาประเทศราชของไทยที่พึ่งพระบรมโพธิสมภารของกษัตริย์ไทยนั้นล้วนแล้วแต่มีศิลปวัฒนธรรมทั้งนาฏยศิลป์ การละเล่นเป็นของตน และเมื่อได้มาอยู่ในเมืองไทย นาฏยศิลป์ของชนชาตินั้นก็ได้รับการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้มีลักษณะตามไทยจนกลายเป็นนาฏยศิลป์ของไทยรวมทั้งการละเล่นของหลวงด้วยเช่นกัน

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

4. วิวัฒนาการของนาฏยศิลปไทยประเภทละครโขน 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 แทงวิไสยและกระอั้วแทงควายนี้เป็นการแสดงที่ใช้ผู้แสดงน้อย ไม่เหมือนโมงครุ่ม ระเบง และกุลาตีไม้ ซึ่งใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนมาก การแสดงจึงเป็นที่น่าสนใจมากกว่าและมีผู้สืบทอดมากกว่า 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

การละเล่นของหลวงถือเป็นภาพสะท้อนถึงความเจริญรุ่งเรืองของแผ่นดินไทยในด้านต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นด้านการเมือง การปกครอง การเศรษฐกิจ เป็นต้น โดยเฉพาะเป็นภาพสะท้อนให้เห็นความยิ่งใหญ่ของพระมหากัตริย์ที่ทรงมีพระบรมเดชานุภาพและศักดานุภาพมากมาย มีบรรดาประเทศราชเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารมากมาย และได้นำการ

แสดงของตนเข้ามาร่วมงานพระราชพิธีของหลวง เพื่อเป็นการแสดงความจงรักภักดีต่อแผ่นดินพระมหากษัตริย์ไทย ทำให้การละเล่นของหลวงเข้ามามีบทบาทสำคัญในการทำหน้าที่เป็นมหรสพสมโภชของหลวงที่เคียงคู่สถาบันพระมหากษัตริย์เรื่อยมา แต่เมื่อสังคมเปลี่ยนไปความเชื่อในเรื่องการประกอบพิธีกรรมเปลี่ยนไป ทำให้พิธีกรรมบางอย่างเลิกปฏิบัติรวมทั้งเกิดความต้องการนาฏยศิลป์ไทยในรูปแบบอื่นหรือมีนาฏยศิลป์ชนิดใหม่เกิดขึ้น จึงทำให้การละเล่นของหลวงถูกลดความสำคัญลงไม่มีแสดงประกอบพระราชพิธีอย่างในอดีต จะมีเพียงแต่การแสดงสาธิตนาฏยศิลป์ไทยในราชสำนักเพื่อให้เยาวชนหรือผู้สนใจได้ชมเท่านั้น ส่งผลให้การละเล่นของหลวงบางชุดนั้นสูญหายไปด้วย เช่น แทงวิไสย และกระอั้วแทงควาย ในปัจจุบันไม่มีการแสดงแล้ว สำหรับการแสดงที่ยังคงเหลืออยู่และได้รับการสืบทอดมาถึงปัจจุบัน ลักษณะการแสดงถูกพัฒนาปรับปรุงเรื่อยมาเพื่อให้สอดคล้องกับยุคสมัย ดังนั้นรูปแบบหรือองค์ประกอบในการแสดงจึงมีการเปลี่ยนแปลงไป ถึงแม้ว่าจะมีหน่วยงานของทางราชการเข้ามาดูแลการแสดงเหล่านี้แทนสถาบันกษัตริย์ก็ตาม แต่การละเล่นของหลวงก็ยังคงมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ทำให้เกิดมีรูปแบบที่แตกต่างกันไป แต่ลักษณะหรือโครงสร้างของการแสดงยังคงเดิม ซึ่งหากเป็นเช่นนี้ต่อไปก็อาจจะทำให้รูปแบบการแสดงการละเล่นของหลวงที่แท้จริงสูญหายไป ทั้งๆที่การละเล่นของหลวงถือเป็นมหรสพสมโภชที่แสดงถึงความรุ่งเรืองของแผ่นดินและพระมหากษัตริย์ไทย มีประวัติยาวนานอยู่เคียงข้างชาติไทยตลอดมา นับเป็นสมบัติล้ำค่าทางนาฏยศิลป์อีกประเภทหนึ่งที่คนไทยทุกคนและหน่วยงานทุกหน่วยงานควรช่วยกันรักษาและอนุรักษ์ให้รูปแบบเดิมเอาไว้สืบไป

8.2 การละเล่นพื้นบ้าน

การเชิดหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี นายอนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์

การเชิดหนังใหญ่

หนังหรือหนังใหญ่ในที่นี้หมายถึง หนังสัตว์แกะฉลุตามลวดลายตัวละครเรื่องรามเกียรติ์ นิยมใช้หนังโคในการแกะฉลุมากกว่าหนังกระบือ เนื่องจากหนังโคมีความอ่อนบางกว่าหนังกระบือ และเมื่อหนังแห้งแล้วมักไม่ย่น แต่กระนั้นหนังกระบือมีความกว้างและใหญ่กว่าหนังโคจึงเหมาะสำหรับที่จะใช้สร้างตัวหนังที่มีขนาดใหญ่ เช่น หนังเมืองหรือหนังปราสาท เป็นต้น แต่สำหรับหนังเทพเจ้าหรือหนังครูแล้วต้องใช้หนังโคตายพราย (โคออกลูกตาย โคถูกฟ้าผ่าตาย) มาเป็นวัสดุในการสร้างและต้องประกอบพิธีกรรมในการสร้างเพื่อความศักดิ์สิทธิ์ของตัวหนังตามความเชื่อที่สืบต่อกันมา

หนังใหญ่มีขนาดของตัวหนังที่ต่างกันออกไป สามารถแบ่งตามขนาดของตัวหนังออกเป็นหนังใหญ่ขนาดใหญ่ มักเป็นหนังจำพวกหนังปราสาทหรือหนังเมือง หนังใหญ่ขนาดกลางมักเป็นหนังจำพวกหนังง่าหรือหนังเหาะ หนังใหญ่ขนาดเล็กมักเป็นหนังจำพวกหนังเฝ้า เป็นต้น

ประเภทของตัวหนังนั้น จำแนกออกเป็น

1. หนังเทพเจ้าหรือหนังครู
2. หนังเฝ้าหรือหนังไหว้
3. หนังคเนจรหรือหนังเดิน
4. หนังง่าหรือหนังเหาะ
5. หนังเมืองหรือหนังปราสาท
6. หนังจับหรือหนังรบ
7. หนังเบ็ดเตล็ดคือตัวหนังที่นอกเหนือจากตัวหนังประเภทอื่น

นอกจากนี้แล้วหนังใหญ่ยังแบ่งตามการแสดงออกเป็นหนังกลางวันและหนังกลางคือ หนังกลางวันเป็นตัวหนังที่มีสีสันชัดเจนกว่าตัวหนังกลางคืน ตัวหนังกลางคืนไม่จำเป็นต้องมีสีชัดเจนเนื่องจากแสดงเวลากลางคืนใช้แสงประกอบในการแสดง จึงมักไม่ค่อยเห็นสีของตัวหนังชัดเจนนัก

ประวัติความเป็นมาหนังใหญ่

หนัง หรือ หนังใหญ่ เกิดขึ้นแต่ครั้งสมัยใดนั้น ไม่สามารถสรุปได้ชัดเจน แต่สันนิษฐานว่าการแสดงหนังเกิดขึ้นตั้งแต่สมัยไอยคุปต์หรืออียิปต์ ก่อนพุทธกาล แล้วแพร่ขยายความนิยมมายังดินแดนแถบเอเชียในกลุ่มประเทศอินเดีย จากนั้นการแสดงประเภทนี้ก็ได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นเรื่อยมา

การแสดงหนังในประเทศไทย สันนิษฐานว่า ได้รับอิทธิพลจากประเทศอินเดีย โดยผ่านทางชวาหรือประเทศอินโดนีเซียปัจจุบัน และด้วยลักษณะตัวหนังของไทยมีส่วนคล้ายกับหนังแสบกในประเทศกัมพูชา ทำให้นักวิชาการบางท่านสันนิษฐานว่า ไทยเราอาจได้แบบอย่างการแสดงหนังมาจากประเทศกัมพูชาก็เป็นได้

การศึกษาประวัติความเป็นมาของหนังใหญ่ในประเทศไทย พบว่า

พ.ศ. 2199 รัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ปรากฏวรรณคดีเรื่องสมุทรโฆษคำฉันท์ ที่มีวัตถุประสงค์การประพันธ์นี้เพื่อการแสดงหนัง โดยข้อมูลเกี่ยวกับ รูปแบบการแสดง วิธีการแสดง ไม่สามารถสรุปได้ เนื่องจากมิได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับวิธีการแสดง กล่าวเพียงว่า มีมหรสพประเภทหนังในการสมโภช ซึ่งผู้ศึกษาจึงตีความหรือสันนิษฐานว่า คำว่า หนัง ในที่นี้น่าจะเป็นการแสดงหนังใหญ่

คำว่า "หนัง" และ "หนังใหญ่" จากพระราชพงศาวดาร ปรากฏเพียงคำเดียวเท่านั้น คือ "หนัง" ส่วนคำว่า "หนังใหญ่" สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื่องจาก มีการแสดงหนังประเภทหนึ่งที่เรียกว่า "หนังตะลุง" เพื่อง่ายต่อการเรียกและเข้าใจ จึงเติมคำว่า "ใหญ่" ตามลักษณะของตัวหนัง ท้ายคำว่าหนังเป็น "หนังใหญ่" เรื่อยมา

หนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์

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 จึงได้เป็นหัวหน้าคณะหรือนายหนังสือทอดต่อมา

การแสดงหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี เป็นที่นิยมและรู้จักกันอย่างแพร่หลายทำให้จัดการแสดงบ่อยครั้งในยุคของนายเชื้อ ศุภนคร จนสามารถจัดซื้อตัวหนังใหญ่เพิ่มขึ้นจากเดิมอีกชุดหนึ่ง คือ ชุด บุตร-ลบ (ศึกพระมงกุฎ-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

ประเภทและกรรมวิธีการสร้างหนังใหญ่

ประเภทหนังใหญ่

1. หนังเขนหรือหนังสุมพล
2. หนังง่าตรวจพล
3. หนังราชรถ
4. หนังจับ

ตัวหนังของวัดสว่างอารมณ์มีทั้งสิ้นประมาณ 270 ตัว แต่มีสภาพที่สมบูรณ์นำออกแสดงได้ประมาณ 210 ตัว แบ่งออกเป็นศึกหรือตอนที่ใช้แสดงดังนี้

1. ตัวหนังชุด ศึกทศกัณฐ์ครั้งที่ 5 หรือศึกใหญ่
2. ตัวหนังชุด ศึกนาคบาศ
3. ตัวหนังชุด ศึกวิรุณจำบัง
4. ตัวหนังชุด ศึกบุตร ลบ

ลักษณะการแสดง

การคัดเลือกและการฝึกหัดนักแสดง

มีวิธีการคัดเลือกผู้ที่จะแสดงหนังโดยการทดลองให้จับไม้ไผ่โค้ง และฝึกหัดตามกระบวนการที่เหมือนกัน โดยไม่แบ่งแยกเป็นบุคคลหรือตัวละครตัวใด แต่จะกำหนดตัวผู้เชิดภายหลังที่ผู้ฝึกหัดเกิดความชำนาญในการแสดงให้มีหน้าที่ในการเชิดหนังแต่ละตัว โดยผู้คัดเลือกจะพิจารณาจากฝีมือและลักษณะหรือเทคนิคในการเชิดแต่ละบุคคลเป็นสำคัญ

การฝึกหัดวิธีการแสดง ปัจจุบันไม่ได้ถ่ายทอดวิธีการแสดงให้กับเยาวชนรุ่นหลัง เนื่องจากมีผู้สนใจวิชาการด้านนี้เป็นจำนวนน้อย และถือว่าเป็นวิชาการเฉพาะบุคคลในพื้นที่ท้องถิ่น เป็นศิลปะประจำตระกูลที่ถ่ายทอดกันมาก

ประมาณช่วงเดือนเมษายน – พฤษภาคม ทางคณะหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี จะประกอบพิธีไหว้ครู ครอบครูหนังใหญ่ ประจำปี ณ ศาลาการเปรียญวัดสว่างอารมณ์เพื่อความเป็นศิริมงคลแก่คณะนักแสดงซึ่งเป็นชาวบ้านในละแวกนั้นที่ไม่ได้ยึดการแสดงหนังใหญ่เป็นอาชีพ พิธีนี้ประกอบขึ้นในวันพฤหัสบดี ซึ่งผู้ประกอบพิธีเป็นผู้กำหนดวัดและเวลาตามความเหมาะสมในแต่ละปี

องค์ประกอบในการแสดงการแสดงหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์

1. จอหนัง เป็นจอผ้า มีขนาดความยาว 16 เมตร กว้าง 6 เมตร แบ่งเป็น 3 ส่วน ส่วนแรกและส่วนที่ 3 เป็นผ้าต่วนสีขาว กว้างประมาณ 5 เมตร ยาว 4 เมตร ส่วนที่ 2 เป็นผ้าโปร่ง (ผ้าขาวบาง) สีขาว กว้างประมาณ 5 เมตร ยาว 8 เมตร ส่วนของจอเป็นผ้าต่วนมีแสดงเย็บรอบมุมจอทั้ง 4 ด้าน ขนาดกว้างประมาณ 0.5 เมตร
2. เสาและคร่าวจอหนัง เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบจอหนัง มีลักษณะเป็นท่อแป๊บน้ำหรือท่อเหล็ก จำนวน 4 ต้น และคร่าวประกอบด้วยท่อเหล็กหรือแป๊บน้ำ จำนวน 2 ต้นเช่นกัน ประกอบร้อยเข้ากับจอหนังในส่วนของขอบจอด้านบนและด้านล่าง
3. ร้านเพลิง ในการแสดงเชิงสาธิตมักใช้ร้านเพลิงประกอบการแสดง เพื่อสื่อให้เห็นว่าการให้แสงแต่เดิมนั้นเป็นเช่นไร ลักษณะร้านเพลิงที่ใช้เป็นกระบะไม้สี่เหลี่ยม มีขาตั้งยึดติดกับพื้นดินแบบไม่ถาวร ภายในกระบะไม้ปูด้วยทรายหรือกาบกล้วย แล้วนำเชื้อเพลิง คือ กะลามะพร้าววางเรียง ใช้ได้เป็นส่วนประกอบในการติดไฟเผาไหม้เชื้อเพลิงให้แสงสว่างในการแสดง

ปัจจุบันใช้สปอตไลท์ขนาดประมาณ 50 วัตต์ จำนวน 3-4 ดวง ตามแต่จัดหาได้เป็นส่วนประกอบให้แสงในการแสดง เนื่องจากแสงจากสปอตไลท์ให้แสดงคงที่และยาวนานกว่าแสงจากเชื้อเพลิงกะลามะพร้าวเผาไหม้ เป็นต้น

4. บังเพลิง ใช้เป็นส่วนประกอบการแสดงเชิงสาธิตเมื่อจุดไต้เผ่าไหม้เชื้อเพลิง จำเป็นต้องมีบังเพลิงกันแสงไม่ให้กระจายออกนอกเขตจอที่ใช้แสดง หรืออาจกล่าวได้ว่าเป็นอุปกรณ์การรวมแสงเชื้อเพลิงเผาไหม้ให้อยู่ในพื้นที่จำกัด แต่ปัจจุบันใช้แสงจากสปอตไลท์ บังเพลิงจึงหมดประโยชน์ที่จะนำมาใช้ จึงเป็นเพียงแค่การติดตั้งเพื่อสาธิตการแสดงเท่านั้น

5. เครื่องแต่งกายในการแสดงหนังใหญ่ เครื่องแต่งกายของผู้แสดงหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์มีอยู่ 2 รูปแบบ คือ

รูปแบบแรก ผู้เชิดสวมเสื้อสีขาวคอตั้งแขนสั้นปล่อยชาย มีผ้าคาดเอว นุ่งผ้าโจงกระเบนทับ สนับเพลา สีของผ้านุ่งและสนับเพลาคละสีตามแต่จะหาได้

รูปแบบที่ 2 เป็นรูปแบบที่ใช้อยู่ในปัจจุบัน คือ ผู้เชิดสวมเสื้อสีขาวคอตั้งแขนสั้นปล่อยชาย นุ่งผ้าโจงกระเบนสีแดงคลุมเข่า

6. ดนตรีหรือวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ เป็นวงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือเครื่องคู่ตามแต่โอกาสที่แสดง

7. การพากย์และเจรจา ผู้พากย์-เจรจา มีทั้งสิ้น 2-3 คน เป็นผู้ชายที่มีน้ำเสียงเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวเพื่อสื่ออารมณ์ของตัวหนังที่กำลังแสดงอยู่ในขณะนั้น ผู้พากย์-เจรจา จะผลัดกันพากย์-เจรจาในบท โดยการท่องจำ

8. การจัดการแสดงและการจัดแบ่งหน้าที่ในการแสดง ส่วนใหญ่ในปัจจุบันเป็นการแสดงเชิงสาธิต โดยจัดแสดงให้พื้นที่โล่งแจ้งกลางสนามหญ้า ทีมงานนักแสดงในแต่ละครั้งมีจำนวนไม่น้อยกว่า 20 คน โดยแต่ละคนมีหน้าที่ในการแสดงแต่ละฝ่าย เช่น ฝ่ายติดตั้งจอหนัง ฝ่ายคัดเลือกหรือจัดหนัง ฝ่ายพิธีกรรมการแสดง เป็นต้น แต่โดยการปฏิบัติแล้วทีมนักแสดงมักช่วยกันปฏิบัติหน้าที่โดยไม่แบ่งแยกแต่อย่างใด

ขั้นตอนการแสดง

การแสดงหนังประเภทหนังกลางคืน ในการแสดงแต่ละครั้ง มีพิธีกรรมตามความเชื่อ กล่าวคือ เมื่อจะนำตัวหนังออกจากวัด นายหนังหรือหัวหน้าคณะหนังใหญ่ หรือผู้อาวุโสในที่นั้นทำพิธีบอกกล่าวเจ้าของหนัง เจ้าของที่ ในการจัดเปิดลังที่เก็บตัวหนังก่อนนำหนังออกจากลังทุกครั้ง

การติดตั้งอุปกรณ์การแสดง นายหนังหรือหัวหน้าคณะหนังใหญ่หรือผู้ที่มีหน้าที่ในการติดตั้งจอ จะประกอบพิธีขอขมาพระแม่ธรณี เจ้าของที่ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ก่อนที่จะติดตั้งอุปกรณ์ ซึ่งพิธีนี้อาจใช้น้ำมนต์ที่นายหนังเตรียมมารดที่สถานที่ที่จะติดตั้งอุปกรณ์แทนชมบ หรือกระทงกาบกล้วยแต่เดิมที่ใช้ได้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและโอกาสที่เอื้ออำนวย

จากนั้นเริ่มติดตั้งเสาจอ นำตัวหนังจัดวางพิงกับจอด้านหน้าและด้านหลังตามตำแหน่งและลำดับการใช้ตัวหนังในการแสดง ด้านหน้าจอหนังจัดวางตัวหนังเทพเจ้าพร้อมด้วยเครื่องสังเวยและอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบในพิธีการเบิกหน้าพระก่อนการแสดง เมื่อได้เวลาแสดง วงปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรง โดยเริ่มจากเพลงสาธุการ ในช่วงนี้หัวหน้าคณะหนังใหญ่จะจุดเทียนบูชาหนังเทพเจ้า และเริ่มเข้าพิธีการเบิกหน้าพระ 3 ตระ หรือเบิกหน้าพระ 3 ทวย ซึ่งผู้พากย์-เจรจาจะพากย์ตามบทเบิกหน้าพระ และดนตรีจะบรรเลงเพลงเชิด ผู้เชิดหนังเทพเจ้าก็เชิดหนังตามกระบวนท่าเชิดจนเสร็จพิธีการเบิกหน้าพระ

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

กลวิธีการเชิดเฉพาะตัวของผู้เชิดที่พลิกแพลงกระบวนท่าเชิด เพื่อความแปลกใหม่ไม่ซ้ำกระบวนท่าเชิดที่ใช้แสดงแต่ยังคงรูปแบบหรือหลักการสำคัญในการเชิดหนัง ผู้ศึกษาพบว่า ผู้แสดงเพิ่มกระบวนการในท่าการเชิดต่อไปนี้

1. การโย้ตัว
2. การสะอึกตัว
3. การยักตัว
4. การหมุนตัว

กลวิธีการเชิดดังกล่าวผู้เชิดจะปฏิบัติตามดุลยพินิจของผู้เชิดเอง ทำให้รูปแบบท่ามาตรฐานที่ใช้ในแต่ละครั้งแตกต่างกันออกไป แม้แต่กระทั่งผู้แสดงคนเดียวกันก็ตาม ซึ่งมีเหตุปัจจัย คือ

1. เลี่ยงการซ้ำท่าในการแสดง ผู้แสดงใช้กลวิธีการเชิดเฉพาะตัวดังกล่าวพลิกแพลงกระบวนท่าเชิดตามดุลยพินิจเพื่อความแปลก
2. ดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง การแสดงทุกครั้งวงปี่พาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงต้องสัมพันธ์กับกระบวนท่าเชิด ซึ่งส่งผลให้ผู้เชิดเกิดความคล้อยตามในการเคลื่อนไหวตัวหนัง ซึ่งทำนองดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงแต่ละครั้งต่างกันออกไป แต่คงยึดจังหวะกลองหรือจังหวะหน้าทับของแต่ละเพลงอยู่ส่งผลให้การเคลื่อนไหวหนังแต่ละครั้งเปลี่ยนแปลงไปตามทำนองดนตรีได้เช่นกัน
3. ระยะเวลาในการแสดง ขีดจำกัดเรื่องของเวลานับเป็นปัจจัยหนึ่งซึ่งส่งผลให้การเคลื่อนไหวหนังแต่ละครั้งเปลี่ยนแปลงได้เช่นกัน กล่าวคือ เวลาในการแสดงเป็นตัวกำหนดกลวิธีการเชิดหนัง ถ้ามีเวลาในการแสดงมาก ผู้เชิดก็พลิกแพลงกระบวนท่าเชิดได้มากตามกันไป หรืออาจไม่แสดงกลวิธีการเชิดตามขั้นตอนครบทุกส่วน ทั้งนี้เพื่อปรับให้การแสดงจบหรือสิ้นสุดตามเงื่อนไขของเวลา

กระบวนท่าเชิดหนังพิเศษหรือกระบวนท่าเฉพาะ ก็คือกระบวนท่าเชิดหนังที่ยึดกระบวนท่าเชิดตามเพลงที่บรรเลงประกอบการแสดงเป็นสำคัญในการเรียกชื่อท่าเฉพาะ ได้แก่

1. กระบวนท่าเชิด (การเบิกหน้าพระไหว้ครู)
2. กระบวนท่าเชิด เพลงเสมอ
3. กระบวนท่าเชิด เพลงกราวรำ
4. กระบวนท่าเชิด เพลงรัว
5. กระบวนท่าเชิด เพลงเตียว
6. กระบวนท่าเชิด เพลงเชิดฉิ่ง

กระบวนท่าเชิดเหล่านี้ในปัจจุบัน (พ.ศ. 2542) เป็นกระบวนท่าเชิดหนังเฉพาะตัวบุคคล ผู้แสดง มิได้มีการถ่ายทอดให้แก่ผู้ใด เทคนิคหรือความสามารถเฉพาะตัวของผู้เชิดแต่ละคนนี้พลิกแพลงกระบวนท่าเชิดได้เสมอขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของผู้แสดงเองเป็นสำคัญ เช่นเดียวกับกระบวนท่าเชิดที่ผู้เชิดเคลื่อนที่ไปมาด้านหน้าและด้านหลังจอ แต่ที่สำคัญก็คือการเคลื่อนไหวตัวหรือการเคลื่อนที่ในการแสดงต้องลงจังหวะและสัมพันธ์กับดนตรีที่บรรเลงประกอบการแสดงเสมอ

เอกลักษณ์การเชิดหนังใหญ่

เอกลักษณ์เฉพาะในการแสดงหนังใหญ่ ในที่นี้คือ การเชิดเคลื่อนไหวตัวหนังโดยผู้เชิดเคลื่อนที่ไปมาด้านหน้า-หลังจอหนังตามจังหวะและทำนองเพลงที่บรรเลงโดยวงปี่พาทย์ ด้วยกระบวนท่าการเชิดที่มีหลักเกณฑ์เฉพาะการเชิดตัวหนังแต่ละตัวตามบทบาทของตัวละครนั้นๆ และเมื่อเชิดหนังครบตามกระบวนท่าแล้ว ผู้เชิดจะนำตัวหนังเข้าทาบจอ เชิดในลักษณะตัวหนังทาบจอ ผู้เชิดยืนอยู่กับที่มีเคลื่อนไหวตัว เพียงแต่เคลื่อนตัวหนังขึ้นลงตามบทพากย์-เจรจาในช่วงที่ตัวหนังทาบกับจอนี้ ผู้เชิดต้องมีสมาธิในการฟังบทพากย์-เจรจา และทำนองเพลงในวงปี่พาทย์เพื่อที่จะปฏิบัติกระบวนท่าเชิดได้สอดคล้องกับเนื้อหาในการแสดง นอกนั้นแล้ว การพากย์-เจรจาหนังก็ถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะใน

การพากย์ กล่าวคือ เมื่อจบบทพากย์แต่ละบท (บทพากย์ที่ใช้เป็นกาพย์ฉบับ 16 กาพย์ยานี 11 ร่าย หรือร่ายสุภาพ) ตะโพนและกลองทัดในวงปี่พาทย์จะตีให้จังหวะ และผู้ที่อยู่ด้านในจอหรือนักดนตรีจะตะโกนคอร้อง "เพ้ย" ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ในการแสดงหนังอย่างหนึ่ง

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. การเชิดหนังเดียว การเชิดหนังเพลงเชิดฉิ่งและการเชิดหนังเพลงรัว ปรากฏการใช้กระบวนท่าหรือนาฏยศัพท์ที่ใช้เรียก คือ ย่ำเท้า ซอยเท้า บ่ายหนัง
6. การเชิดหนังเบิกหน้าพระ ปรากฏการใช้กระบวนท่าหรือนาฏยศัพท์ที่ใช้เรียก คือ ซอยเท้า โย้ตัว

การแสดงหุ่นกระบอก

องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์ เรื่องการแสดงหุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญนาฏศิลป์ จังหวัดสมุทรสาคร 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 พระราชวังบางประอิน 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 คณะฮ้อบบี้ฮัท
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 จะมีแสดงหุ่นกระบอกมักเป็นโอกาสพิเศษเท่านั้น ทั้งนี้หุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ โดยอาจารย์กรรณิกา แก้วอ่อน นอกจากแสดงตามที่มีการว่าจ้างแล้วยังได้เปิดสอนการเชิดหุ่นกระบอกที่โรงเรียนบ้านดนตรี เพื่อเป็นแนวทางหนึ่งที่จะช่วยฟื้นฟู และอนุรักษ์การแสดงหุ่นกระบอก

หุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์

เจ้าของ คือ นายวงษ์ รวมสุข เกิดวันที่ 17 ตุลาคม 2451 จังหวัดสมุทรสงคราม เริ่มการศึกษาการอ่านเขียนกับบิดาจนพออ่านออกเขียนได้ จึงเข้าศึกษาจบชั้นประถมปีที่ 4 เมื่ออายุ 12 ปี ฝากตัวเป็นศิษย์ของคุณยายสาหร่าย ช่วยสมบูรณ์ ครูคนแรกที่ฝึกสอนศิลปะการเชิดหุ่น โดยใช้เวลาว่างจากงานในท้องไร่ท้องนาและงานในสวน และหลังการเก็บเกี่ยวข้าว ต่อมาคุณยายสาหร่าย ส่งนายวงษ์ รวมสุข ไปเรียนศิลปะการเชิดหุ่นกระบอกเพิ่มเติมกับแม่ครูเคลือบ ที่บ้านพระยาชำนาญอักษรในกรุงเทพมหานคร ต่อมาภายหลังท่านจึงได้ย้ายมาอยู่ที่จังหวัดสมุทรสงคราม

นายวงษ์ รวมสุข สามารถรับการถ่ายทอดการสอนตลอดจนกลวิธีพลิกแพลงต่างๆ ในการเชิดหุ่นกระบอกได้รวดเร็วเพียง 2 ถึง 3 เดือน จนความสามารถตั้งคณะหุ่นกระบอก ชื่อ "คณะชูเชิดชำนาญศิลป์" ในขณะที่ยังเป็นศิษย์แม่ครูเคลือบ และมีโอกาสเชิดหุ่นถวายหน้าพระที่นั่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

ภายหลัง ในพ.ศ. 2475 ที่สำเร็จการศึกษาภาคบังคับ นางจีบ 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 ความกว้างหน้าโรงประมาณ 7 เมตร เป็นขนาดมาตรฐาน ความสูงจากพื้นโรงถึงหลังคาโรงหุ่น ประมาณ 3.50 เมตร ความลึกจากหน้าโรงถึงหลังโรง ไม่ควรน้อยกว่า 5.00 เมตร ใช้เป็นที่นั่งของคนเชิดรวมทั้งดนตรีและคนขับร้อง ตลอดจนสัมภาระต่างๆ โรงหุ่นจะสร้างขึ้นเป็นลักษณะรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสตามขอบหลังคาเบื้องบนของโรงหุ่นกระบอกติดผ้าระบายปักไหมทองเป็นลวดลาย และตรงกึ่งกลางผ้าระบายด้านบนมักจะติดชื่อคณะหุ่นกระบอกที่แสดงด้วย ผ้าระบายความยาวเท่ากับโรงหุ่น และมีความกว้างประมาณ 1.30 ฟุต

ฉากที่ใช้เป็นแบบโบราณ กล่าวคือ มี 3 ฉาก คือ ฉากเมือง ฉากป่า และฉากทะเล สามารถนำมาเล่นได้ในทุกเรื่อง ขึ้นอยู่กับเนื้อเรื่อง ลักษณะเด่นของฉากจะเป็นไม้ซี่เล็กๆ มาร้อยยึดติดกันแบบมู่ลี่สูงราว 1 ศอก ต่อกับชายผ้าที่เป็นฉาก เพื่อให้คนเชิดมองลอดออกไปเห็นตัวหุ่นที่ตนกำลังเชิดที่หน้าจอได้ แต่ผู้ชมจะมองไม่เห็นผู้เชิด หรือถ้าเห็นก็เพียงแต่ลางๆ เท่านั้น

4. ดนตรีและบทร้อง

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

เพลงร้อง เป็นเพลงบรรเลงที่มีเนื้อร้องประกอบ ใช้ร้องประกอบอารมณ์ตัวละคร ซึ่งตัวละครต้องรำตีบทไปตามเนื้อความนั้น สำหรับการแสดงหุ่นกระบอกมีเพลงร้อง 2 แบบ คือ เพลงร้องที่มีลักษณะอย่างละคร และเพลงร้องที่มีเฉพาะในการเล่นหุ่น เรียกว่า "เพลงหุ่น" สำหรับเพลงร้องอย่างละครจะมีลักษณะเหมือนกับการร้องแสดงละครทุกอย่าง แต่สำหรับเพลงหุ่น จะเป็นเพลงเฉพาะสำหรับแสดงหุ่นกระบอกเท่านั้น เพลงหุ่นร้องหลังจากไหว้ครูแล้ว เมื่อจะเริ่มเรื่องราวในการแสดงหุ่นกระบอกจะต้องเริ่มด้วย เพลงหุ่นเคล้าซออู้เสมอเพื่อให้หุ่นออกมาร้องรำบรรยายเรื่องราวความเป็นมาและ 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 โดยแบ่งออกเป็น 4 ตำแหน่งคือ

ตัวตุ้ย มักเป็นตัวตลกเอกประจำคณะ

ตัวภาษา ได้แก่ ตัวหุ่นชาติต่างๆ ทำหน้าที่เป็นลูกคู่กับตัวตุ้ย

ตัวแม่คู่เป็นตัวที่อยู่ในบทคอยรับมุขตัวตุ้ยกับตัวภาษา เช่น นางผีเสื้อสมุทร

คอสอง มีหน้าที่เป็นลูกคู่คอยช่วยแม่คู่

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

จากการศึกษาวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับการละเล่น แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือการละเล่นของหลวงและการละเล่นพื้นบ้านพื้นเมือง โดยการละเล่นของหลวงเป็นการแสดงสมโภชในงานพระราชพิธีของหลวงที่สำคัญ มี 5 ชุด คือ โมงครุ่ม ระเบง กุลาตีไม้ แทงวิไสยและกระอั้วแทงควาย ซึ่งเป็นการแสดงที่สันนิฐานว่าได้รับอิทธิพลจากประเทศต่างๆ เมื่อนำการแสดงเหล่านั้นเข้ามาร่วมสมโภชในงานพระราชพิธีในประเทศไทย ปัจจุบันบางชุดการแสดงไม่ได้จัดแสดงแล้ว เนื่องจากพระราชพิธีต่างๆในประเทศมีการจัดน้อยลง

การละเล่นของชาวบ้าน โดยเฉพาะหนังใหญ่ที่มีชื่อเสียงนอกจากวัดขนอนแล้ว คือวัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี ซึ่งเกิดจากศรัทธาในพุทธศาสนาของเจ้าของคณะหนังใหญ่ จึงมอบตัวหนังและถ่ายทอดความรู้ให้กับชาวบ้าน ต่อมามีการดำเนินการต่อโดยชาวบ้านและมีหัวหน้าชุมชนเป็นหัวหน้ากลุ่ม และมีหน่วยงานราชการเข้ามามีบทบาทในการสนับสนุน

การละเล่นชาวบ้านอีกชนิดคือหุ่นกระบอก โดยปัจจุบันที่จัดแสดงในประทศไทยทั้งสิ้น 15 คณะ โดยคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นอีกคณะหนึ่งที่มีชื่อเสียง และมีบทบาทในการอนุรักษ์ด้วยการเปิดการสอนหุ่นกระบอกอีกทางหนึ่ง แต่เดิมการแสดงหุ่นกระบอกจัดแสดงเพื่อเป็นการประกอบอาชีพ แต่ปัจจุบันจัดแสดงเพื่อการอนุรักษ์เท่านั้น

บทที่ 9
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การสังเคราะห์วิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยฉบับนี้ เกิดขึ้นเนื่องจาก วิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทยมีบทบาทในฐานะองค์ความรู้ที่น่าเชื่อถือจากการได้มาด้วยวิธีวิทยาอย่างเป็นระบบ เป็นแหล่งรวบรวมข้อความรู้ที่ได้จากเอกสารทางประวัติศาสตร์ของไทย และการสัมภาษณ์ผู้ทรงความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่ได้รับการสืบทอดและตกผลึกเป็นองค์ความรู้ปฐมภูมิที่ทรงคุณค่า และด้วยวิธีการศึกษาการปฏิบัติที่ได้รับการฝึกหัดจากผู้เชี่ยวชาญ ผู้ชำนาญการศิลปินแห่งชาติ

ด้วยพบว่ายังไม่มีการสังเคราะห์เชื่อมโยงองค์ความรู้จากประเด็นที่ทำการศึกษาวิเคราะห์เข้าด้วยกัน ตลอดจนแนวโน้มการเพิ่มขึ้นของงานวิจัยทางนาฏศิลป์ไทย จากการส่งเสริมให้มีงานวิจัยของบุคลากรและหน่วยงานต่าง ๆ แต่ยังไม่มีภาพรวมของคุณลักษณะของงานวิจัย ที่จะใช้เป็นแนวทางให้กับนักวิจัยทางนาฏศิลป์ไทยรุ่นใหม่และหน่วยงานที่สนับสนุนงานวิจัยของชาติ ดังนั้นการสังเคราะห์งานวิจัยจึงเป็นวิธีการแก้ปัญหาที่เหมาะสมอีกวิธีหนึ่ง ที่ใช้ในการเรียบเรียงเชื่อมโยงความรู้เข้าด้วยกัน เกิดเป็นข้อมูลบรรณานิทัศน์วิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย ข้อมูลอ้างอิงในการกำหนดทิศทางขององค์กรที่มีภาระกิจการของการสนับสนุนทุนวิจัยในการวางยุทธศาสตร์และการวางกลยุทธ์ แนวทางการสนับสนุนการทำการวิจัย ตลอดจนกำหนดทิศทางการทำปริญญานิพนธ์ของสถาบันการศึกษาที่จะเปิดหลักสูตรมหาบัณฑิต วิชาเอกนาฏศิลป์ไทย

งานวิจัยฉบับนี้มีวัตถุประสงค์ในการศึกษา คือ 1.วิเคราะห์ลักษณะงานวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทย 2.สังเคราะห์องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทย โดยมีประชากรในการวิจัยคือวิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิตของสาขานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ระหว่าง พ.ศ. 2538 – พ.ศ. 2549

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

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

ส่วนการสังเคราะห์ผลการวิจัยใช้เทคนิควิเคราะห์เนื้อหา ประเภทการวิเคราะห์เนื้อหาข้อสรุปของข้อมูลตามทฤษฎีของ Krippendorff แบ่งเป็นประเด็นกลุ่มเนื้อหาที่สังเคราะห์ ดังนี้

1. ประเภทของนาฏศิลป์ไทย
2. รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทย
3. องค์ประกอบของนาฏศิลป์ไทย

ซึ่งการออกแบบกรอบแนวคิดในการวิจัยมาจากการศึกษางานวิจัยที่มีวิธีวิจัยแบบสังเคราะห์งานวิจัยและงานวิจัยที่สังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ไทย โดยเลือกกระบวนการสังเคราะห์งานวิจัยด้วยการวิเคราะห์เนื้อหา เนื่องจากวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ แล้วใช้สถิติ คือร้อยละและการแจกแจงความถี่สำหรับวิเคราะห์ข้อมูลเชิงปริมาณด้านคุณลักษณะในภาพรวมของวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย

โดยวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทยที่ใช้สังเคราะห์งานวิจัยนั้น ไม่มีการตรวจสอบคุณภาพของวิทยานิพนธ์เนื่องจากขั้นตอนการทำวิทยานิพนธ์มีกระบวนการกลั่นกรองอย่างเป็นระบบ และมีผู้ทรงคุณวุฒิเป็นคณะกรรมการตรวจสอบข้อมูลและวิธีดำเนินทางการวิจัยของนิสิตระดับมหาบัณฑิต รวมถึงการสอบประมวลความรู้จากวิทยานิพนธ์ในขั้นสุดท้ายก่อนจะลงนามอนุมัติให้วิทยานิพนธ์ฉบับนั้นๆ ออกมาเผยแพร่ ผู้วิจัยจึงเพียงแต่คัดเลือกวิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวกับนาฏศิลป์ไทยโดยตรงหรือโดยอ้อมเท่านั้น โดยพบว่าระหว่าง พ.ศ. 2538 – พ.ศ. 2549 มีงานวิทยานิพนธ์ที่เผยแพร่จำนวน 79 เล่ม ที่สามารถนำมาใช้เป็นประชากรในการวิจัยได้

ผลการวิจัยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือส่วนที่ 1 คือการวิเคราะห์คุณลักษณะ โดยใช้ลักษณะสภาพทั่วไปและระเบียบวิธีวิจัยเป็นเกณฑ์ในการจัดหมวดหมู่ข้อมูล ส่วนประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์ของงานวิจัย ใช้องค์ประกอบของนาฏศิลป์ไทยในการจัดหมวดหมู่ข้อมูล โดยเป็นการวิจัยเชิงคุณลักษณะที่แสดงค่าเป็นตัวเลข คือ แสดงค่าการวิเคราะห์ตามกลุ่มเนื้อหาและตัวแปรเป็นการแจกแจงความถี่และหาค่าร้อยละ

ส่วนที่ 2 การสังเคราะห์ผลของการวิจัย ด้วยเทคนิควิเคราะห์ข้อมูลเพื่อหาข้อสรุปตามทฤษฎีของ Krippendorff โดยใช้การแยกเนื้อหาเป็นวงกลมย่อย (Loop) ตามวิธีวิเคราะห์เนื้อหาของอุทุมพร จามรมาน มาใช้เป็นการสรุปองค์ความรู้ทางนาฏศิลป์จากข้อค้นพบ

9.1 สรุปและอภิปรายผล

ผลการวิจัยส่วนที่ 1

การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงปริมาณ เพื่อให้เห็นภาพรวมของวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย โดยสรุปได้ว่าวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่ใช้เป็นประชากรในการศึกษา เป็นงานวิจัยเชิงพรรณนาเป็นส่วนใหญ่ซึ่งสอดคล้องกับการที่วิทยานิพนธ์ทางด้านศิลปะจัดเป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมุ่งเน้นศึกษาในการแสดงประเภทรำเป็นสำคัญ

วิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทย ร้อยละ 87.34 เป็นงานวิทยานิพนธ์เชิงพรรณนาหรือบรรยาย ซึ่งเป็นลักษณะที่สอดคล้องว่างานวิจัยทางด้านศิลปะส่วนใหญ่เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ มุ่งให้ความสำคัญกับการบรรยายลักษณะ กระบวนการและส่วนประกอบมากกว่า

จำนวนร้อยละ 84.81 ของประชากรที่ใช้ในการทำวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งคือแหล่งข้อมูลเป็นชุดการแสดง ในรูปแบบนาฏศิลป์ไทยประเภทต่างๆ อาทิ การศึกษาระบำในโขน รำกลมในการแสดงโขน รำลงสรงโทนในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา

ร้อยละ 35.44 เป็นการศึกษานาฏศิลป์ปรับปรุง ทั้งนาฏศิลป์พื้นบ้านและราชสำนัก ครอบคลุมรูปแบบนาฏศิลป์ไทยทั้งหมด แต่มีปริมาณการศึกษานาฏศิลป์ปรับปรุงมาก ทั้งนี้อาจสันนิษฐานได้ว่า เนื่องนาฏศิลป์ปรับปรุงเกิดขึ้นใหม่ยังไม่มีการเขียนตำราทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาและทฤษฎีต่างๆ จึงเกิดการเก็บรวบรวมและศึกษาวิเคราะห์ อีกทั้งเป็นการศึกษาเพื่อให้เห็นวิวัฒนาการของนาฏศิลป์ไทยแต่ละยุคสมัยด้วย

ร้อยละ 40.54 ในประเด็นที่ศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดง โดยมุ่งเน้นศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับการแสดง วิธีการและกระบวนการแสดงและร้อยละ 31.35 ศึกษาความเป็นมาของเนื้อหาที่ใช้ในการศึกษา ทั้งนี้ข้อมูลจากการศึกษาวิเคราะห์ที่ศึกษาเกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดงและประวัติความเป็นมา เพื่อให้เข้าใจถึงบริบทของการแสดงแต่ละชุดต้องมีการศึกษาถึงประวัติความเป็นมาของชุดการแสดง เพื่อเข้าใจในองค์ประกอบการแสดงมากยิ่งขึ้น

วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล มีการศึกษาเอกสาร เท่ากับร้อยละของการสัมภาษณ์ คือ ร้อยละ 26.24 ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะขององค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ที่ผู้วิจัยให้ความคิดไว้แต่ต้นว่า องค์ความรู้ที่สำคัญมักเก็บอยู่ที่ศิลปิน ครู ผู้เชี่ยวชาญ หากผู้ศึกษาต้องการได้ความรู้ที่ลุ่มลึกจึงจำเป็นต้องใช้การสัมภาษณ์

ด้านประโยชน์ของการวิจัยพบว่า ร้อยละ 40.24 เป็นการศึกษาที่มีประโยชน์ในการอนุรักษ์ ร้อยละ 33.53 อันเป็นลักษณะสำคัญขององค์ความรู้ทางนาฏศิลป์ไทยที่นับเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สืบทอดต่อกันมา แต่เนื่องด้วยปัจจุบันมีการหลั่งไหลของวัฒนธรรมต่างชาติและวิถีชีวิตของคนไทยเริ่มมีการเปลี่ยนแปลง ทำให้การศิลปะการแสดงดังกล่าวเริ่มพบเห็นได้น้อย และมีปัจจัยอื่นอาทิ เศรษฐกิจ รสนิยมการบริโภค เข้ามากระทบทำให้รากเดิมของศิลปะเริ่มมีการเปลี่ยนแปลง บุคลากรในด้านนาฏศิลป์จึงเห็นความจำเป็นที่จะต้องอนุรักษ์องค์ความรู้เดิมไว้

ผลการวิจัยส่วนที่ 2

องค์ความรู้วิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยเกี่ยวกับรำและระบำ มีดังนี้

รำและระบำในปัจจุบันมีทั้งรูปแบบราชสำนักดั้งเดิม ราชสำนักปรับปรุง แบบพื้นบ้านดั้งเดิมและพื้นบ้านปรับปรุง และมีงานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยซึ่งนับเป็นพัฒนาการทางด้านนาฏศิลป์ไทยอีกรูปแบบหนึ่งที่เกิดขึ้นเพราะความต้องการหลีกหนีความจำเจและกรอบประเพณีแบบเดิม แต่ก็คงยังสร้างสรรค์บนพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย แล้วนำรูปแบบการนำเสนอ ตลอดจนการตีความในแง่มุมใหม่ต่อผู้ชม

การแบ่งงานแบบดั้งเดิมและแบบปรับปรุงนั้นผู้วิจัย ใช้เกณฑ์จากช่วงระยะเวลาที่จากเดิมนาฏศิลป์ไทยแบบราชสำนักอยู่ในพระบรมราชูปถัมภ์ของพระมหากษัตริย์ ต่อมาเมื่อเข้ามาอยู่ในกรมศิลปากรรำระบำรูปแบบใหม่ได้เกิดขึ้นนอกเหนือจากจุดมุ่งหมายเดิม คือ เพื่อเป็นเครื่องบันเทิงอารมณ์ต่อชนชั้นปกครอง และมุ่งแสดงความงดงามประณีตของท่ารำ ดนตรี เครื่องแต่งกาย โดยไม่คำนึงถึงบริบทแวดล้อมเรื่องเวลา งบประมาณ ความคุ้มทุน เช่น นาฏศิลป์ที่เข้ามาอยู่ในความดูแลของกรมศิลปากร ที่แปรสภาพการแสดงในพระบรมราชูปถัมภ์เป็นเครื่องหมายของความเป็นชาติที่มีศิลปวัฒนธรรมที่ยาวนาน โดยมีการจัดกระบวนการเรียนรู้ ซึ่งส่งผลต่อรูปแบบการแสดงที่ใช้มาตรฐานต่างๆเป็นเครื่องวัดความงาม ซึ่งทำให้เกิดรูปแบบการแสดงเหมือนการคัดลอกจากต้นแบบ มากกว่าความงามตามความสามารถของปัจเจกศิลปิน

งานนาฏศิลป์พื้นบ้านปรับปรุงนั้นเห็นได้ชัดเจนจากการ มีนาฏศิลป์แบบมาตรฐานกล่าวคือนาฏศิลป์แบบราชสำนักที่ใช้ในการเรียนการสอนเข้ามีบทบาทในท่ารำ ซึ่งส่วนใหญ่เกิดขึ้นเมื่อมีการรื้อฟื้นท่ารำดั้งเดิมกำลังสูญหาย โดย ผู้ที่สนใจศึกษาและมีความรักในศิลปวัฒนธรรมพื้นถิ่น ซึ่งมีข้อดีในด้านการรื้อฟื้นและเก็บองค์ความรู้ที่กำลังจะสูญหาย แต่ก็เกิดปรากฏการณ์ผสมผสานนาฏศิลป์ที่มีเอกลักษณ์ที่แตกต่าง หากต่อไปในอนาคตมีการอธิบายขยายความเข้าใจให้ผู้รับการถ่ายทอดได้ทราบถึงที่มาและผลกระทบที่กำลังจะเกิดขึ้น ในอนาคตนาฏศิลป์พื้นบ้านดั้งเดิมจะไม่ถูกกลืนและยังคงเป็นรากวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาในรูปแบบต่างๆได้ในอนาคต

โดยนาฏศิลป์ไทยในวิทยานิพนธ์ฉบับนี้หมายรวมนาฏศิลป์ราชสำนัก นาฏศิลป์พื้นบ้านของกลุ่มคนไทย และนาฏศิลป์ของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆที่อาศัยอยู่ภายในประเทศไทยด้วย เนื่องจากไทยเป็นชาติที่มีความหลากหลายของวัฒนธรรมและกลุ่มชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่รวมกัน ทั้งนี้หากได้ศึกษาถึงศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์นั้นๆแล้วจะเกิดความเข้าใจ และสัมพันธภาพที่ดีระหว่างคนในประเทศ เนื่องจากจะพบว่าในทุกศิลปวัฒนธรรมที่พบในการศึกษาจากวิทยานิพนธ์ล้วนพบลักษณะศิลปะของคนไทยในกลุ่มชนนั้นด้วยเช่นกัน

ทั้งนี้ลักษณะการรำแบบราชสำนัก มีขั้นตอนกระบวนการฝึกหัดขั้นพื้นฐาน ก่อนจึงจะได้รับการคัดเลือกจากครูว่ามีหน่วยก้าน และท่าทีพอจะฝึกหัดเป็นตัวเอกหรือรับบทในรำเดี่ยวที่มีกระบวนท่ารำมุ่งเน้นแสดงความประณีต และความสามารถของศิลปิน โดยนอกจากการฝึกฝนท่ารำแล้วยังต้องฝึกหัดการแสดงออกทางสีหน้า เพื่อสื่ออารมณ์ความรู้สึกของผู้แสดงต่อผู้ชม โดยลักษณะการแสดงนาฏศิลป์มีรสนิยมความงามเปลี่ยนไปจากเดิม คือ แต่เดิมจะทำกริยาแต่น้อยให้พองามเท่านั้น

ชุดการแสดงที่ได้รับความนิยม มีองค์ประกอบด้านเครื่องแต่งกาย บทร้องที่สละสลวยและเหมาะต่อการรำตีบท มีเทคนิคการรำ และเนื้อร้องสามารถจัดแสดงเป็นรำเดี่ยวได้

องค์ความรู้รำพื้นบ้าน ทั้งของชาวไทยในภาคต่างๆ และกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย พบว่ารำเกิดขึ้นจากเหตุผลหลายประการ อาทิ

1. เกิดขึ้นเพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ทั้งที่อยู่ในรูปแบบผีป่า ผีบรรพบุรุษ ผีบ้าน เทพ และเพื่อบูชาในพิธีกรรมของศาสนาพุทธ
2. เกิดขึ้นจากการแสดงความรู้สึกรื่นเริงภายในบุคคล จากการที่อยู่ในสภาวะแวดล้อมที่ดี มีความสุขจากการดำรงชีวิต
3. เกิดจากการเล่นเพื่อผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยเมื่อยล้าจากการทำงาน
4. เกิดจากการสร้างเครื่องบันเทิงอารมณ์ถวายต่อพระมหากษัตริย์และพระราชวงศ์เพื่อแสดงความจงรักภักดี
5. เกิดจากการผลักดันตามนโยบายของภาครัฐ ทั้งเพื่อสอดแทรกแง่คิดคติธรรมให้รักชาติและภาคภูมิใจในวัฒนธรรมของตนเอง และเกิดจากการสนับสนุนการท่องเที่ยวให้เกิดขึ้นภายในประเทศ เป็นการกระตุ้นเศรษฐกิจ
6. สร้างเพื่อการแข่งขันเป็นการแสดงความสามารถของผู้สร้างสรรค์ ทั้งนี้มักเกิดกับการแสดงที่เริ่มแสดงได้ระยะหนึ่งแล้วได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย จึงเกิดการปรับปรุงหรือสร้างชุดการแสดงในลักษณะเดียวกันขึ้น โดยมุ่งเพื่อเป็นเครื่องรับประกันความสามารถ เพื่อใช้ในการสนับสนุนการประกอบอาชีพ หรือเพื่อสร้างความน่าเชื่อถือด้านความรู้ความสามารถในการประกอบอาชีพ ซึ่งเป็นลักษณะกลไกการแข่งขันทางธุรกิจในการสร้างจุดเด่นให้สินค้า
7. บำบัดความเครียดที่มีสาเหตุมาจากบทบาทหน้าที่ทางสังคม รักษาอาการป่วยทางอารมณ์และจิตใจ

ลักษณะพัฒนาการที่เกิดขึ้นกับการแสดง แบ่งออกเป็น 3-4 ช่วง ได้แก่

1. การเกิดชุดการแสดงจากเหตุผลดังกล่าวข้างต้น
2. ช่วงได้รับความนิยม เกิดจากการพัฒนารูปแบบจนเป็นที่ยอมรับ หรือผู้คนเกิดความเบื่อหน่ายชุดการแสดงที่มีอยู่เดิม การแสดงชุดใหม่จึงเข้ามามีบทบาท
3. ช่วงเสื่อมความนิยม เกิดจากการมีชุดการแสดงใหม่เกิดขึ้น แล้วมีความเหมาะสมหรือสอดคล้องกับบริบทของผู้คนและสังคมในช่วงนั้น มากกว่าการแสดงที่เกิดได้ระยะหนึ่งแล้ว
4. ช่วงการฟื้นฟู ซึ่งไม่อาจพบได้กับทุกชุดการแสดงที่มีประวัติความเป็นมายาวนาน แต่ทั้งนี้กระบวนการฟื้นฟูมักเกิดจาก
   - นำท่ารำเดิมที่มีอยู่แล้วมาแสดงอีกครั้ง
   - นำท่ารำเดิมมาเรียงร้อยใหม่
   - นำท่ารำเดิมเพียงบางส่วนมาผสมผสานกับความรู้ใหม่ อาทิ การนำท่ารำมาตรฐานมาผสมกับท่ารำพื้นบ้าน

นอกจากการฟื้นฟูแล้ว จะมีชุดการแสดงที่ได้รับการยอมรับนำกลับมาแสดงต่อหรือไม่นั้น ขึ้นอยู่กับผู้บริโภควัฒนธรรมเป็นผู้เลือก

ทั้งนี้ปัจจัยการสืบทอดศิลปะการแสดงขึ้นอยู่กับ กลุ่มคนเจ้าของวัฒนธรรมมีความเข้มแข็งและได้รับการสนับสนุน ผลักดันทั้งด้านงบประมาณและการยอมรับจากองค์กรภาครัฐในส่วนท้องถิ่นนั้นๆ จะพบว่าการแสดงนั้นจะมีการสืบทอดต่อเนื่อง แต่ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับนโยบายของผู้บริหารในขณะนั้นว่าเห็นความสำคัญของศิลปะการแสดงในฐานะเครื่องแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม หรือเครื่องมือสนับสนุนการเกิดรายได้จากการท่องเที่ยว

นาฏยลักษณ์หรือเอกลักษณ์ของผลงานนาฏศิลป์แบบพื้นบ้านทั้งของชาวไทยพื้นถิ่น หรือกลุ่มคนไทย เชื้อสายต่างๆ หรือแม้แต่กลุ่มชาติพันธุ์อื่นในประเทศไทย มีลักษณะร่วมกัน คือ ลักษณะการรำที่ไม่ดึงตัว กล่าวคือการทรงตัวแบบไม่เกร็งแผ่นหลังทั้งการก้ม การแอ่นหงายหลังและการยืน การไม่เกร็งกล้ามเนื้อส่วนลำตัว การแสดงออกของมือมักไม่กรีดนิ้วตึง ใช้การม้วนมือ พันมือ ปล่อยแขน วาดมือตามธรรมชาติไม่มีเกณฑ์มาตรฐาน เช่นการบัญญัตินาฏยศัพท์ของนาฏศิลป์ราชสำนัก โดยใช้การย่ำเท้าตามจังหวะ โดยไม่เกร็งหน้าขา เช่นการห่มเข่า ถึงแม้การแสดงที่ใช้ในการศึกษาในบางชุดจะเป็นรำที่เกิดในยุคฟื้นฟูแล้วก็ตาม แต่ยังคงพบลักษณะดังกล่าวในบางท่ารำเสมอ

ในวัฒนธรรมของกลุ่มชนที่นับถือผีฟ้า การฟ้อนของผู้ทำพิธีไม่เพียงทำหน้าที่เพื่อความบันเทิงเท่านั้น แต่เป็นลักษณะของการใช้ศิลปะเพื่อบำบัดและเยียวยาจิตใจของผู้คนที่เข้ารับการรักษา ซึ่งเป็นการรักษาอาการทางจิตเวชที่ตัวผู้ป่วยและญาติเองไม่ทราบสาเหตุการเจ็บป่วยทางร่างกายว่ามาจากความรู้สึกภายใน โดยการรักษาดังกล่าวเกิดขึ้นในขณะการฟ้อนรำ โดยการร้องเพลงเพื่อสอบถามอาการ และบอกวิธีการแก้ไข

ทั้งนี้จากการศึกษาการรำของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆในประเทศไทยมีลักษณะการหยิบยืม การเรียนรู้วัฒนธรรมระหว่างกันจากการที่อาศัยอยู่บริเวณใกล้กัน เช่น ชาวไทลื้อรับเอาการแสดงของชาวไทยวน ชาวไทยใหญ่ หรือการได้พบเห็นการแสดงจากการเดินทางต่างถิ่นแล้วจำนำกลับมาเล่นยังถิ่นฐานของตนเช่นการสวมเล็บในฟ้อนละครผู้ไทยของหมู่บ้านโพน กาฬสินธุ์ ที่ได้รับจากการเดินทางไปค้าขายแล้วพบการแสดงละครชาตรีมีการสวมเล็บแล้วนำกลับมาใช้

โดยท่ารำแบบพื้นบ้านนี้ มักเกิดจากการเลียนแบบธรรมชาติรอบตัว อากัปกริยาของสัตว์ และวิถีการดำเนินชีวิตซึ่งพบการฟ้อนรำทั้งในพิธีกรรมและเพื่อความบันเทิง

และพบการนำนาฏศิลป์ไทยมาใช้ประกอบธุรกิจ โดยใช้เป็นเครื่องมือสร้างจุดเด่นในธุรกิจร้านอาหารไทย ที่มุ่งบริการให้ลูกค้าชาวต่างชาติ โดยพบว่านาฏศิลป์ไทยในลักษณะนี้มักไม่มุ่งเน้นความประณีตงดงามและความสามารถในระดับสูงของศิลปิน เพียงคำนึงการจัดแสดงที่มีความหลากหลาย ใช้ระยะเวลาน้อยแต่ได้ชมการแสดงมาก แต่ก็นับว่าผู้ประกอบอาชีพด้านนี้มีส่วนสนับสนุนให้มีการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ เช่นเดียวกับการที่มีคณะนาฏศิลป์เอกชนขึ้น โดยดำเนินการด้านการเรียนการสอนและการแสดงนาฏศิลป์ไทย ซึ่งมีการสร้างเอกลักษณ์ให้กับผลงาน เพื่อดึงดูดความสนใจให้ผู้ชมและผู้เรียนเลือกได้ตามความพึงพอใจ ซึ่งผู้ริเริ่มก่อตั้งนั้นมักจะมาจากการที่เป็นผู้สนใจ รักและมีความรู้ทางด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทย มีผู้คนรอบข้างให้การสนับสนุน

องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยเกี่ยวกับโขนพบว่า นอกจากโขนตามแบบราชสำนักแล้ว ยังมีโขนของชาวบ้านเรียกว่า โขนสด โดยองค์ความรู้เกี่ยวกับโขนคือ

ศิลปะการแสดงที่เรียกว่า โขน นั้นประกอบขึ้นจากกระบวนการ ประเพณีความเชื่อต่างๆ โดยก่อนที่จะเริ่มมีการแสดงโขนได้นั้นเริ่มจากการคัดเลือก ผู้จะศึกษานาฏศิลป์โขน การฝึกหัดท่าพื้นฐาน ก่อนจะได้รับการฝึกหัดเพื่อรับบทบาทแสดงเป็นตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์

ตัวละครในโขนนั้น มีตัวพระ ตัวยักษ์ ตัวนางและตัวลิง โดยในตัวยักษ์ บุคลิกการแสดงแบบยักษ์กระเทย หรือการรำผสมระหว่างยักษ์ผู้ชายและนางยักษ์ คืออากาศตไลที่มีกระบวนการฝึกหัดที่เป็นเอกลักษณ์เช่นเดียวกับบุคลิกตัวละคร

จารีตของการแสดงเป็นตัวพระราม นอกเหนือจากการฝึกหัดท่าพื้นฐานแล้ว ผู้แสดงต้องมีคุณสมบัติ ในการรำช้าปี่ เพลงหน้าพาทย์บาทสกุณี เชิดฉิ่งศรทะนง ตระบรรทมไพร รำตรวจพล การรบ การขึ้นลอยและการรำตีบท

จารีตของการแสดงเป็นทศกัณฐ์ ผู้แสดงต้องมีคุณสมบัติในการรำช้าปี่ รำตรวจพล กระบวนการรบและขึ้นลอย รำตีบท รำหน้าพาทย์เสมอมาร ตระนิมิตร พราหมณ์เข้า พราหมณ์ออก การแสดงเป็นชุดเป็นตอนที่สำคัญ คือ ตอนนางลอย และตอนชูกล่องดวงใจ โดยการรำช้าปี่และการรำในเพลงร้องของการแสดงโขนนั้นได้รับอิทธิพลมาจากการแสดงละครใน เรียกโขนประเภทนี้ว่า โขนโรงใน

กระบวนการรำของพญาวานรทั้งการรบและการตรวจพล เกิดจากการนำความรู้เกี่ยวกับการรบและการจัดทัพจากตำราพิชัยสงครามในการกระทำศึกของมหากษัตริย์ไทยในอดีต มาใส่ในวรรณกรรมการแสดง ซึ่งนับเป็นคุณค่าอีกอย่างหนึ่งนอกเหนือจากความบันเทิงในการชมศิลปวัฒนธรรมประจำชาติแล้วยังได้ซึมซับเรื่องราวความเป็นมาอันยาวนานของชาติไทยด้วย

ทั้งนี้พบว่า โขนในยุคกรมศิลปากรมีการจัดการแสดงที่มีรูปแบบเกี่ยวกับการจัดระบำในการแสดงโขน เพื่อเสริมความยิ่งใหญ่ และความบันเทิงให้กับผู้ชมมากยิ่งขึ้น

จากการศึกษาการแสดงโขนพบการกล่าวถึงบุคคลที่ศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ควรรู้จักเนื่องจากเป็นผู้มีคุณูปการกับวงการโขน ดังนี้

1. พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงพระนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์ และจัดให้มีการแสดงโขน เป็นเครื่องราชูปโภคในรัชกาล
2. พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงพระนิพนธ์บทละครเรื่องรามเกียรติ์
3. พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระนิพนธ์บทโขนและทรงประดิษฐ์เครื่องแต่งกายพระรามตอนออกบวชตามมหากาพย์รามายณะของอินเดีย
4. ละครของกรมพระพิทักษ์เทเวศวร์ โดยเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ได้รับคณะละครต่อ มีการรำหน้าพาทย์เพลงกลมสืบทอดมายังกรมศิลปากร โดยผ่านจากเจ้าจอมเพ็งในรัชกาลที่ 2 ได้ ถ่ายทอดให้กับหม่อมเข็ม กุญชร ณ อยุธยา โดยสืบต่อยังหม่อมละมัย กุญชร ณ อยุธยา (หม่อมละครในเจ้าพระยาเทเวศร์วิวัฒน์) และคุณหญิงเทศนัฏกานุรักษ์ ศิลปินวังบ้านหม้อและครูกรมศิลปากร โดยได้ถ่ายทอดให้กับคุณครูอาคม สายาคมและต่อมายังอาจารย์อุดม อังศุธร
5. ละครสมเด็จพระเจ้าหลานเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงเทพหริรักษ์ สืบทอดโดยสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี องค์ต้นราชสกุล มนตรีกุล ณ อยุธยา ทรงถ่ายทอดให้ครูทองอยู่ (อิเหนา) ครูละครหลวง มี เจ้าจอมมารดาแย้ม (อิเหนา) ในรัชกาลที่ 2 ครูละครราชสำนักเป็นผู้สืบทอด ต่อมาได้ถ่ายทอดให้หม่อมครูแย้ม (อิเหนา) ครูละครวังสวนกุหลาบ และสืบทอดยังครูลมุล ยมะคุปต์ และท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ซึ่งทั้งสองท่านนี้ได้เป็นครูในกรมศิลปากรในยุคต่อมา และมีการสืบทอดหน้าพาทย์เพลงกลมอย่างต่อเนื่อง
6. โขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง คณะนาฏศิลป์ที่มีการสืบทอดโขนแบบชาวบ้าน ที่ได้รับการยอมรับในการแสดง

ศิลปินโขนยักษ์ผู้มีชื่อเสียง

1. ครูทองเริ่ม มงคลนัฏ จากการศึกษาวิธีการแสดงของอากาศตไล
2. ครูหยัด ช้างทอง จากการศึกษาวิธีการแสดงของอากาศตไล
3. ครูราฆพ โพธิเวส จากการศึกษาวิธีการแสดงของอากาศตไล
4. ครูจตุพร รัตนะวราหะ จากการศึกษากลวิธีการแสดงบททศกัณฐ์ในการแสดงโขนตอนนางลอย

องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทยที่ศึกษาเกี่ยวกับละคร พบว่า มีรูปแบบละคร 3 รูปแบบ คือละครแบบราชสำนัก โดยมีการศึกษาละครในเกี่ยวกับองค์ประกอบในการแสดง การศึกษาละครในเรื่องอิเหนา การศึกษาละครนอก การศึกษาละครดึกดำบรรพ์ และละครราชสำนักแบบปรับปรุง โดยพบว่า

1. นาฏยลักษณ์ของท่ารำการรำแบบราชสำนักที่ปัจจุบันมักเรียกว่ารำมาตรฐาน เป็นการแสดงที่ต้องใช้พลังในการถ่ายทอดด้วยการเกร็งกล้ามเนื้อ เพราะต้องให้เกิดความรู้สึกสง่างาม สุขุม ตลอดจนการผ่อนคลายกล้ามเนื้อเพื่อให้การความกลมกลืนของการเรียงร้อยท่ารำให้เป็นกระบวนท่ารำ มีการทรงตัว มีการใช้ลมหายใจเพื่อช่วยเรื่องจังหวะและความต่อเนื่องของท่ารำ เพื่อให้เกิดความนิ่ง

2. รูปแบบการแสดงละครใน ประกอบด้วย

การคัดเลือก การฝึกหัดเบื้องต้น การฝึกหัดชุดการแสดงเฉพาะบทบาทที่ได้รับ ลักษณะเฉพาะตัวพระ ตัวนาง และตัวละครแบบผู้เมีย

การแสดงเบิกโรง มีทั้งการละเล่น การรำเป็นชุดเป็นตอน การรำเป็นชุดการแสดงสั้นๆ เป็นจารีตที่ถือปฏิบัติมาตั้งแต่สมัยอยุธยา เพื่อบูชาครู ให้เกิดศิริมงคลแก่ผู้แสดง และป้องกันสิ่งไม่ดีงาม

มีการรำหน้าพาทย์ เพื่อการแสดงอากัปกิริยาต่างๆ โดยจะมีโครงสร้างท่ารำหลักอยู่แล้ว โดยหากใช้ในเหตุการณ์อื่นที่ต่างกันออกไป จะมีการเพิ่มท่ารำเฉพาะเหตุการณ์นั้น อาทิ การรำเชิดฉิ่งในการติดตามจับสัตว์ กับการเดินทาง จะมีท่ารำหลักเหมือนกันแตกต่างที่ท่ารำเฉพาะเหตุการณ์

มีการรำอวดฝีมือของตัวละครเอกในชุดต่างๆ อาทิ รำลงสรงโทน รำใช้อาวุธของตัวพระ รำดรสาแบหลาของตัวนาง ทั้งนี้ในการรำมักมาจากการสอดแทรกวัฒนธรรมประเพณีในระยะของการแต่งบทละคร เช่นการรำลงสรงโทนเป็นการแสดงที่เกิดจากพระราชประเพณีลงสรงของพระมหากษัตริย์

มีการรำเข้าพระเข้านางของตัวเอกในเรื่อง หรือในตอน โดยมีจารีตในการแสดงคือ การที่ตัวพระจะเข้าหานางด้านซ้ายของนางเสมอ

ซึ่งถ่ายทอดมายังกรมศิลปากรที่มีหน้าที่รับผิดชอบงานด้านศิลปะ และการแสดงอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ ต่อจากราชสำนัก โดยมีองค์ความรู้ที่ได้รับการสืบทอด มีหลักฐานการสืบทอดมาจากสมัยต้นรัตนโกสินทร์ จากครูละครที่เคยเป็นตัวละคร ของ

- ละครเจ้าจอมมารดาเอม
- ละครพระองค์เจ้าสิงหนาถราชดุรงฤทธิ์
- ละครของกรมหลวงภูวเนตรนรินทรฤทธิ์
- ละครวังสวนกุหลาบ ในสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าอัษฎางเดชาวุธ
- ละครวังบ้านหม้อ ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์
- ละครเจ้าคุณพระประยูรวงศ์
- ละครวังเพ็ชรบูรณ์ ในสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก
- ละครเจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง

โดยผู้มีบทบาทเป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำจากครูลมุล ยมะคุปต์ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ครูเฉลย ศุขะวนิช

3. ผู้มีบทบาทต่อละครในราชสำนักคือ

- พระมหากษัตริย์และพระราชวงศ์เป็นองค์อุปถัมภ์และทรงช่วยฟื้นฟูการแสดงเมื่อสูญสลาย อาทิ
  พระเจ้ากรุงธนบุรีในการรวบรวมตัวละครต่างๆ เพื่อเป็นละครผู้หญิงในรัชกาล
  พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยการทรงพระราชนิพนธ์บทละครในและบันทึกเหตุการณ์และขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆไว้ เพื่อให้คนรุ่นหลังได้เรียนรู้
  พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดช ทรงพระราชทานครอบให้ผู้ประกอบพิธีเมื่อผู้ประกอบพิธีของหลวงเกิดขาดการสืบทอดกะทันหัน

สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ทรงรับคณะละครฉัตรแก้ว เป็นละครอาสาสมัครในพระบรมราชินูปถัมภ์

- ละครของคณะละครต่างๆที่ถ่ายทอดท่ารำสืบเนื่องมายังกรมศิลปากร โดยเฉพาะละครวังสวนกุหลาบที่บทบาทมาก เนื่องจากเป็นละครรุ่นแรกที่เข้ามาอยู่ในวิทยาลัยนาฏศิลปและเป็นรุ่นสุดท้ายของละครคณะต่างๆในกรมศิลปากร
- การแสดงของตัวละครที่ใช้สื่อความหมายกับผู้ชม ประกอบด้วยการใช้ร่างกายส่วนต่างๆ การใช้สีหน้าและอารมณ์ การใช้พื้นที่บนเวที การใช้จังหวะและการใช้ลมหายใจ
- เอกลักษณ์ท่ารำของศิลปินเกิดจาก ลักษณะนิสัย ประสบการณ์การแสดง พื้นฐานท่ารำ

4. ผู้มีบทบาทต่อวงการนาฏศิลป์ราชสำนักแบบปรับปรุง

- พระนางเธอลักษมีลาวัณ จากการที่ทรงอยู่ในแวดล้อมของนาฏศิลป์และวรรณกรรมทำให้ทรงตั้งคณะละครปรีดาลัยแสดงเป็นละครพูดประกอบรำและระบำ โดยมีการเชิญอาจารย์ด้านนาฏศิลป์ตะวันตกมาสอนและร่วมประดิษฐ์ระบำใหม่
- พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงเฉลิมเขตมงคล จากการที่ทรงสนพระทัยนาฏศิลป์ดนตรี และทรงจัดตั้งคณะชูนาฏดุริยางค์ขึ้นจัดแสดงละครรูปแบบใหม่เรียกว่าละครพูดสลับรำ โดยใช้ท่ารำตีบท ตามบทร้องและเจรจา มีการใช้เทคนิคการปิด เปิดและหรี่ไฟเพื่อแสดงเป็นเวลากลางวันและกลางคืน
- หลวงวิจิตรวาทการ จัดละครปลุกใจให้รักชาติในภาวะที่บ้านเมืองต้องการความรัก ความสามัคคีและความเสียสละ ผ่านตัวละครชายหญิงที่มีความรักต่อกันแต่ต้องเสียสละเรื่องส่วนตัว เพื่อส่วนรวมในรูปแบบละครกำแบ คือไม่เน้นท่ารำแบบมาตรฐาน ตัวละครต้องพูดและร้องเพลงเองทั้งแบบไทยและสากล เรียกละครแบบนี้ว่า ละครหลวงวิจิตรวาทการ
- พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสร้างโรงมหรสพหลวงประจำรัชกาล ซึ่งละครเพลงได้ทำการแสดงที่นี่ เช่นเดียวกับครูลมุลได้มีโอกาสกลับเข้ามาถ่ายทอดท่ารำหลังจากกลับมาจากประเทศเขมร
- สมภพ จันทรประภา จัดละครพูดเฉลิมพระเกียรติ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพูดสลับลำ โดยมีความโดดเด่นด้านบทละครที่มาจากวรรณคดีประเภทต่างๆ และการนำ รำและระบำมาประกอบการแสดงให้เกิดความยิ่งใหญ่ตระการตา
- เสรี หวังในธรรม ได้ปรับปรุงละครพันทางแบบดั้งเดิม เป็นละครพันทางที่มีตัวละครที่ใช้การเจรจาประกอบท่ารำตามธรรมชาติ เน้นความสนุกสนาน การดำเนินเรื่องรวดเร็ว มีการสร้างตัวตลกเพื่อเดินเรื่องและพูดสอดแทรกเกี่ยวกับเหตุการณ์ในชีวิตประจำวัน และปรัชญาชีวิตตลอดจนคุณธรรมต่างๆ ผ่านการแสดงละครเรื่องผู้ชนะสิบทิศ

ละครพื้นบ้านดั้งเดิมและปรับปรุง

1. ในการแสดงละครพื้นบ้าน มีความเชื่อเกี่ยวกับการนับถือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ความเชื่อเรื่องไสยศาสตร์ เข้ามามีบทบาทในการแสดงมาก อาทิ พิธีกรรมปลูกโรงของละครชาตรี และโนรา การรำถวายมือ การรำเฉี่ยนพราย เหยียบลูกมะนาวของโนรา เพื่อทำไสยศาสตร์ใส่คณะโรงคู่แข่งมากกว่าละครในราชสำนักที่จะพบพิธีกรรมความเชื่อ ในการรำเบิกโรงก่อนการแสดง ช่วงเริ่มการฝึกหัดของศิลปิน การไหว้ครูก่อนการแสดง และการจัดพิธีไหว้ครู ครอบครูโขนละครเป็นงานประจำปี

2. การศึกษาละครชาตรีที่จัดแสดงในจังหวัดเพชรบุรี พระนครศรีอยุธยา ศาลหลักเมืองกรุงเทพมหานคร และจังหวัดจันทบุรี พบว่าแต่ละที่มีความแตกต่างในรายละเอียดปลีกย่อย แต่คงเค้าโครงและขั้นตอนการแสดงและความเชื่อด้านพิธีกรรมหลักไว้ โดยเฉพาะพิธีกรรมการไหว้ครู

3. การแสดงลิเกแบบทองเจือ โสภิดศิลป์ มีลักษณะการแสดงที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ในด้านกลวิธีการรำ ด้วยเพลงหน้าพาทย์และกระบวนการรบ

4. การแสดงโนรา เป็นการแสดงที่พบทั้งการจัดแสดงของชาวบ้านและสถานศึกษา โดยเป็นทั้งการแสดงประกอบพิธีกรรมและการแสดงเพื่อความบันเทิง โดยมีขั้นตอนการแสดงที่คล้ายคลึงกัน โดยยึดถือความเชื่อดั้งเดิมคือพิธีกรรมไหว้ครู ซึ่งผู้ศึกษาเรียกโนราว่าเป็นการแสดงละครบ้าง การรำบ้าง เนื่องจากขอบเขตในการศึกษาต่างกัน

5. การแสดงมะโย่ง ของชาวไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนภาคใต้ ศึกษาจากคณะสรีปัตตานี มีรูปแบบการแสดงคล้ายโนราของชาวไทยพุทธ โดยใช้ภาษามาลายูถิ่นปัตตานีในการแสดง ทั้งนี้ในการแสดงยังคงพบความเชื่อดั้งเดิมเกี่ยวกับการนับถือผี และไสยศาสตร์ โดยพบในพิธีกรรมไหว้ครู พิธีกรรมการแก้สินบนในการแสดงมะโย่ง

6. หมอลำกกขาขาวเป็นการแสดงที่แยกตัวจากหมอลำหมู่ จากเหตุผลเพื่อต้องการสร้างความแตกต่างในด้านการแสดง โดยการนำเอาวัฒนธรรมการแต่งตัวแบบตะวันตกมาใช้ ระยะแรกได้รับการต่อต้านจากผู้ชมที่เป็นผู้หญิง เนื่องจากเห็นว่าการแต่งกายด้วยกางเกงขาสั้นของนักแสดงหญิงไม่เหมาะสม ต่อเมื่อมีการรับข่าวสารต่างๆทำให้เห็นเป็นเรื่องปกติ ปัจจุบันการแสดงดังกล่าวไม่พบว่ามีการจัดแสดงแล้ว

องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์เกี่ยวกับการละเล่น แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือการละเล่นของหลวงและการละเล่นพื้นบ้านพื้นเมือง โดยการละเล่นของหลวงเป็นการแสดงสมโภชในงานพระราชพิธีของหลวงที่สำคัญ มี 5 ชุด คือ โมงครุ่ม ระเบง กุลาตีไม้ แทงวิไสยและกระอั้วแทงควาย ซึ่งเป็นการแสดงที่สันนิฐานว่าได้รับอิทธิพลจากประเทศต่างๆเมื่อนำการแสดงเหล่านั้นเข้ามาร่วมสมโภชในงานพระราชพิธีในประเทศไทย ปัจจุบันบางชุดการแสดงไม่ได้จัดแสดงแล้วเนื่องจากพระราชพิธีต่างๆในประเทศมีการจัดน้อยลง

การละเล่นของชาวบ้าน โดยเฉพาะหนังใหญ่ที่มีชื่อเสียงนอกจากวัดขนอนแล้ว คือวัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี ซึ่งเกิดจากศรัทธาในพุทธศาสนาของเจ้าของคณะหนังใหญ่ จึงมอบตัวหนังและถ่ายทอดความรู้ให้กับชาวบ้าน ต่อมามีการดำเนินการต่อโดยชาวบ้านและมีหัวหน้าชุมชนเป็นหัวหน้ากลุ่ม และมีหน่วยงานราชการเข้ามามีบทบาทในการสนับสนุน

การละเล่นชาวบ้านอีกชนิดคือหุ่นกระบอก โดยปัจจุบันที่จัดแสดงในประทศไทยทั้งสิ้น 15 คณะ โดยคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นอีกคณะหนึ่งที่มีชื่อเสียง และมีบทบาทในการอนุรักษ์ด้วยการเปิดการสอนหุ่นกระบอกอีกทางหนึ่ง แต่เดิมการแสดงหุ่นกระบอกจัดแสดงเพื่อเป็นการประกอบอาชีพ แต่ปัจจุบันจัดแสดงเพื่อการอนุรักษ์เท่านั้น

อภิปรายผลการวิจัย

1.คุณลักษณะวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทย

ลักษณะเฉพาะของการวิจัยทางศิลปะ มีนักวิชาการได้แสดงความเห็นไว้ ดังนี้

ประคอง กรรณสูต กล่าวถึงลักษณะสำคัญของการวิจัยทางศิลปะ คือ ความมีเสรีภาพ ในวิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลหรือวิธีการทดลองแบบต่างๆ ไม่จำเป็นต้องมีทฤษฎีล่วงหน้า หรือการวางแผนการทดลองอย่างแน่นอน เป็นการค้นพบแนวคิดและค้นพบสมมติฐานมากกว่าการพิสูจน์ เช่นเดียวกับการวิจัยเชิงสำรวจ ซึ่งอาจจะวิจัยได้โดยไม่มีการตั้งสมมติฐานล่วงหน้า และแนวความคิดใหม่ หรือการสร้างสมมติฐานอาจจะเกิดขึ้นหลังจากได้เก็บรวบรวมข้อมูลแล้วก็ได้(2528 อ้างถึงในชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์,2548: 72)

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ อธิบายลักษณะนาฏยวิจัย ว่า การวิจัยทางนาฏศิลป์เกี่ยวข้องกับศาสตร์ 3 สาขา โดยปกตินาฏศิลป์มักถูกจัดอยู่ในกลุ่มสาขามนุษยศาสตร์ เพราะเป็นเรื่องของมนุษย์ ความงามและอารมณ์ การที่ผู้วิจัยกำหนดสมมติฐานขึ้นก่อนทำการวิจัย อาจมีปัญหาสำหรับการวิจัยในลักษณะบุกเบิก เพราะผู้วิจัยเองก็ไม่ทราบว่าจะพบกับสิ่ง

ใดบ้าง หรือจะมีอะไรเกิดขึ้นบ้างจากการวิจัยของตน ดังนั้น การวิจัยทางนาฏศิลป์โดยเฉพาะเป็นการวิจัยทางมนุษยศาสตร์จึงไม่อาจตั้งสมมติฐาน มิอาจคาดเดาผลของการวิจัยได้(2547: 46-48)

ประกอบกับนักวิชาการด้านการวิจัยเชิงคุณภาพได้อธิบายถึงลักษณะเชิงกลยุทธ์ของการวิจัยเชิงคุณภาพ ที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินการวิจัย ว่า ข้อมูลเชิงคุณภาพ หมายถึง ข้อมูลในรูปแบบที่เป็นข้อความ อยู่ในรูปคำพูด หรือข้อมูลที่อยู่ในรูป แถบบันทึกเสียง (บทสัมภาษณ์ เพลง ดนตรี) แถบบันทึกภาพ(ภาพยนตร์ ภาพวีดีทัศน์) ซึ่งอาจมาจากการบันทึกการสังเกตของนักวิจัย โดยเป็นรายละเอียดเกี่ยวกับกิจกรรม พฤติกรรม การกระทำที่เกิดขึ้นจริง หรือข้อมูลที่มาจากการสัมภาษณ์จากผู้ให้ข้อมูลโดยตรง มักเป็นเรื่องเกี่ยวกับประสบการณ์ ความคิดความเห็น ความรู้สึกและความรู้ของผู้สัมภาษณ์(ชาย โพธิสิตา, 2547: 37)

และสุภางค์ จันทวนิช ได้กล่าวถึงข้อจำกัดของการวิจัยเชิงคุณภาพเกี่ยวกับผู้วิจัย คือ ผู้วิจัยภาคสนามเป็นเครื่องมือวิจัยที่สำคัญ นักวิจัยต้องให้ความสำคัญในความรับผิดชอบและความซื่อสัตย์โดยเฉพาะในการตีความหมายของข้อมูล ซึ่งต้องอาศัยความสามารถเฉพาะของนักวิจัย โดยควรมีความเป็นสหวิทยาการในตนเอง กล่าวคือสามารถใช้การมองหลายมิติ(2551: 22-24)

จากข้อมูลที่กล่าวข้างต้น แสดงให้ทราบลักษณะงานวิจัยทางนาฏศิลป์ คือ การวิจัยที่ศึกษาเกี่ยวกับมนุษย์ด้านความงามและอารมณ์ โดยไม่นิยมตั้งสมมติฐานไว้ก่อนเนื่องจากเป็นการวิจัยเพื่อค้นหาข้อเท็จจริง โดยจะมีการศึกษาโดยการสังเกตจากพฤติกรรม การกระทำ และการให้สัมภาษณ์ เกี่ยวกับความรู้และประสบการณ์ของผู้ให้สัมภาษณ์ ผู้วิจัยควรมีความรู้ความสามารถในการตีความข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลจากหลายศาสตร์

ทั้งนี้จากการวิเคราะห์ถึงคุณลักษณะของวิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทย พบความสอดคล้องกับลักษณะเฉพาะที่นักวิชาการด้านงานวิจัยเชิงคุณภาพ และนักวิชาการวิจัยทางศิลปะ คือ โดยภาพรวมเป็นการศึกษาที่ความสำคัญในการศึกษาวิเคราะห์กระบวนการแสดง ท่ารำ หรือกลวิธีการรำของศิลปินที่มีชื่อเสียง โดยใช้โดยมีใช้การสัมภาษณ์และการสังเกตการแสดง และนำเสนอข้อมูลด้วยการบรรยาย ไม่มีการตั้งสมติฐานของการศึกษา เน้นความสำคัญในการเก็บรวบรวมและอนุรักษ์องค์ความรู้ ซึ่งประเด็นในการศึกษานั้นมักเป็นความถนัดของแต่ละบุคคลอันเป็นธรรมชาติของบุคลากรทางด้านนาฏศิลป์ไทยที่มักมีความถนัด มีประสบการณ์การแสดงในแต่ละชุดการแสดงหรือมีผลงานการแสดงที่สร้างชื่อเสียงของตนเอง หรือครูอาจารย์ที่ตนรักการสืบทอด หรือผลงานที่ตนเองมีความสนใจประทับใจ

แต่พบว่าในด้านการตีความข้อมูลนั้น ควรได้รับการส่งเสริมให้บูรณาการความรู้จากศาสตร์อื่นเข้ามาสนับสนุน โดยข้อค้นพบจากการวิเคราะห์คุณลักษณะวิทยานิพนธ์ คือ ในด้านการศึกษาประวัติความเป็นมาของชุดการแสดงที่มีความเกี่ยวเนื่องกับขนบธรรมเนียมวัฒนธรรมหรือประวัติศาสตร์ชาติพันธุ์ ที่ผู้ศึกษาต้องทำการศึกษาจากเอกสารทางประวัติศาสตร์ต่างๆ ทำให้เห็นความสำคัญของการเชิญผู้เชี่ยวชาญทางด้านภาษา วรรณกรรม และประวัติศาสตร์เป็นกรรมการวิทยานิพนธ์เพื่อป้องกันการตีความที่คลาดเคลื่อนของผู้ศึกษาเอง และส่งผลให้ข้อมูลที่เผยแพร่มีความน่าเชื่อถือ

2.การสังเคราะห์องค์ความรู้วิทยานิพนธ์ทางนาฏศิลป์ไทย

บทบาทของนาฏศิลป์

หลวงวิจิตรวาทการ กล่าวถึงบทบาทนาฏศิลป์ว่า ถ้าจะให้เข้าใจคำสอนและรับคำสอนโดยไม่เบื่อหน่ายศิลปกรรมและการแสดงละครเป็นวิธีหนึ่งที่ใช้สอนคติธรรม(2507:15)

เยาวลักษณ์ ใจวิสุทธิ์หรรษา ศึกษาบทบาทของนาฏศิลป์ในการส่งเสริมการท่องเที่ยว พบว่า 1.เป็นการแสดงที่มีลักษณะเป็นอัตลักษณ์ 2. บทบาทในการส่งเสริมอนุรักษ์ศิลปะและวัฒนธรรมท้องถิ่น 3. บทบาทในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อสร้างความใหม่ให้เกิดความสนใจกับนักท่องเที่ยว 4.บทบาทในการสร้างความบันเทิง 5.บทบาทใน

การสร้างความรักความสามัคคีในชุมชน 6.บทบาทสำคัญคือเป็นส่วนที่ทำให้นักท่องเที่ยวตัดสินใจเข้ามาท่องเที่ยว (2550: บทคัดย่อ)

การฟ้อนรำในพิธีกรรม ผู้ฟ้อนใช้นาฏศิลป์เป็นเครื่องแสดงพลังวิเศษหรือเป็นอำนาจเหนือธรรมชาติ (สุรพล วิรุฬห์รักษ์,2547:16-17)

การอธิบายถึงบทบาทของนาฏศิลป์จากนักวิชาการที่ยกมากล่าวข้างต้น สอดคล้องกับผลการสังเคราะห์งานวิจัย คือ

1.นาฏศิลป์ไทยใช้จรรโลงความดีงามให้เกิดมีในสังคมมนุษย์ เป็นการสั่งสอนให้คนเป็นคนดี

2.นาฏศิลป์ไทยใช้ลดอารมณ์รุนแรง ผ่อนคลายความเครียด ทำให้มนุษย์อยู่ในสังคมอย่างเป็นปกติสุข

3.นาฏศิลป์ไทยสนับสนุนให้เกิดความคล่องตัวทางสภาพเศรษฐกิจ

ทั้งนี้เพื่อให้นาฏศิลป์ไทยสามารถรับใช้สังคมได้อย่างเต็มประสิทธิภาพ ภาครัฐควรมีนโยบายผลักดันและส่งเสริมการดำเนินงานของทั้งหน่วยงานของภาครัฐ หรือองค์กรเอกชน โดยอาจเป็นลักษณะการสร้างแรงจูงใจจากมาตรการทางภาษีสำหรับผู้ประกอบกิจการที่ใช้นาฏศิลป์ไทยเป็นองค์ประกอบ เพราะนอกจากจะเป็นการช่วยอนุรักษ์ศิลปะประจำชาติแล้ว นาฏศิลป์มีส่วนช่วยกระตุ้นภาคเศรษฐกิจการท่องเที่ยวด้วยเช่นกัน

ทิศทางของนาฏศิลป์ไทย

นาฏศิลป์ไทยเป็นส่วนประกอบหนึ่งของวัฒนธรรมไทย ครู ผู้แสดง ผู้ชมการแสดงมีบทบาทสำคัญต่อทิศทางของนาฏศิลป์ไทยที่จะเกิดการปรับเปลี่ยนรูปแบบ หรือรสนิยมความงาม ซึ่งลักษณะการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรม มีทฤษฎีที่เกี่ยวกับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรม กล่าวถึงสาเหตุประการหนึ่งมาจากการอบรมสั่งสอนสมาชิกใหม่ของสังคมได้อย่างไม่ครบถ้วน (Imperfect socialization) ทำให้ผู้เยาว์ที่จะเป็นสมาชิกของสังคมต่อไปขาดความรู้ความเข้าใจในวัฒนธรรมของสังคม อันมีผลต่อพฤติกรรมที่จะเปลี่ยนแปลงไปได้ ซึ่งในข้อนี้พบจากข้อค้นพบในการเปลี่ยนแปลงลีลาท่ารำของรำฉุยฉาย ซึ่งควรตระหนักและให้ความสำคัญจึงการเปลี่ยนแปลงจะเกิดบนฐานของความรู้และความเข้าใจอย่างท่องแท้

นาฏยลักษณ์นาฏศิลป์ไทย

จารีต ขนบธรรมเนียมและวิถีชีวิตเป็นเครื่องกำหนดลักษณะนาฏยลักษณ์ อันประกอบด้วย เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง ท่ารำ ดนตรี เครื่องดนตรี โดยแบ่งตามระดับศิลปะคือนาฏศิลป์ราชสำนักจะมีแบบแผนของท่ารำที่ชัดเจน เช่นเดียวกับวิถีชีวิตแบบราชสำนัก มีความประณีต ดำเนินเรื่องราวอย่างสุขุม เพื่อให้เกิดความดีงามที่สุดในการถวายเป็นเครื่องประกอบเกียรติยศในพระมหากษัตริย์ หากเป็นนาฏศิลป์พื้นบ้านศิลปินมีความผ่อนคลายของการแสดงออก ไม่มีกรอบกฎเกณฑ์ว่าต้องแสดงออกด้วยท่าใด แต่การแสดงออกจะเกิดจากการอยู่ร่วมวัฒนธรรมที่ส่งผลให้ท่ารำที่แสดงออกมีจุดร่วมที่สามารถสังเกตได้ ทั้งนี้นาฏศิลป์ราชสำนักและนาฏศิลป์พื้นบ้านได้มีการปรับเปลี่ยนตัวเองตามยุคสมัยเพื่อให้ยังคงดำรงอยู่ได้ อาทิการปรับกระบวนการคิด รสนิยมความงาม การนำสิ่งต่างมาเสริมในการสร้างผลงานเพื่อให้นาฏศิลป์มีคุณค่ามากกว่าเพื่อความบันเทิงเท่านั้น สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้กล่าวไว้ในหลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์ว่า นาฏศิลป์ที่สนับสนุนโดยผู้ปกครองจะสะท้อนรสนิยมของชนชั้นปกครอง คือความเรียบร้อย ความประณีต ความวิจิตร ส่วนนาฏยศิลปของชนชั้นถูกปกครอง จะสะท้อนรสนิยมและวิถีชีวิตของประชาชนทั่วไป คือ ความโลดโผน ความสนุกสนาน ความรวดเร็วและรวบรัด(2547:16)

9.2 ข้อเสนอแนะ

1.จากผลการสังเคราะห์ด้านคุณลักษณะของงานวิจัยด้านประโยชน์ของวิทยานิพนธ์ สาขานาฏยศิลป์ไทย พบว่า ส่วนใหญ่เป็นไปเพื่อการอนุรักษ์เท่านั้น ดังนั้นเพื่อให้เกิดลักษณะงานวิจัยที่มีลักษณะการบูรณาการ หรือการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ อาจเป็นแนวทางให้สถาบันที่มีนโยบายเปิดหลักสูตรมหาบัณฑิต ด้านนาฏศิลป์ไทย นำไปใช้เพื่อกำหนดกรอบวิทยานิพนธ์ให้แตกต่างเพื่อเป็นทางเลือกให้กับผู้ที่สนใจเข้าศึกษาที่มีความสนใจต่างกัน เลือกสถาบันการศึกษาได้ตรงกับความต้องการ และมีวิทยานิพนธ์ที่หลากหลายขึ้น

2.ยังมีองค์ความรู้ในแต่ละประเภทของนาฏศิลป์ไทยอีกมากที่มีความจำเป็นในการศึกษา อาทิ

2.1การละเล่นของชาวบ้านที่พบว่ามีการศึกษาอยู่ในระดับน้อยมากเมื่อเทียบกับจำนวนวิทยานิพนธ์ในหัวข้ออื่น ทั้ง หนังตะลุง หุ่นละครหลวง หุ่นละครเล็ก เป็นต้น

2.2การรำ การละเล่นของกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทย โดยจากฐานข้อมูลกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศไทยของศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร(องค์การมหาชน) พบว่ามีกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆที่อาศัยอยู่ในประเทศไทย ประมาณ 34 กลุ่ม ปัจจุบันมีวิทยานิพนธ์ที่ทำการศึกษาเพียง 1o กลุ่มเท่านั้น ยังมี กุย ขมุ ข่าพร้าว ชาวบน ซาไก เซมัง ลัวะ ปะหล่อง มลาบรี ละว้า โส้ ไทใหญ่ ไทขืน ไทยอง พวน ลาวแง้ว แสก ลาวครั่ง จีนฮ่อ ลีซอ อาข่า มอเก็น เมี่ยนและม้ง ที่สามารถศึกษาการแสดงประเภทต่างๆ ซึ่งจะสามารถทำให้เกิดความเข้าใจวิถีชีวิต วัฒนธรรม ของคนที่อาศัยอยู่ในเขตประเทศไทย อันจะยังผลให้เกิดการปฏิบัติตนต่อกันอย่างเข้าใจ ไม่ก่อให้เกิดความขัดแย้ง อีกทางหนึ่งด้วย

2.3การรำของราชสำนัก ที่พบการศึกษาเพียงหนึ่งชุดการแสดงเท่านั้น ผู้ศึกษาสามารถทำการวิจัยแต่ละชุดการแสดงได้อีกมาก

2.4ควรมีการสังเคราะห์วิทยานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยทุก 10 ปีการศึกษา เพื่อเป็นการรวบรวมหัวข้อและเติมเต็มองค์ความรู้ที่เกิดจากการสังเคราะห์วิทยานิพนธ์ในปีการศึกษาก่อนหน้า อีกทั้งควรมีการสังเคราะห์วิทยานิพนธ์ของหลักสูตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาอื่น อาทิด้านการศึกษา ด้านเทคโนโลยีการศึกษา ด้านวรรณคดีเปรียบเทียบ ที่มีหัวข้อวิทยานิพนธ์เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบทางนาฏศิลป์ไทย เพื่อให้เกิดองค์ความรู้ที่ครอบคลุมมากยิ่งขึ้น

บรรณานุกรม

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. **การวิจัยทางศิลปะ.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ชาย โพธิสิตา. **ศาสตร์และศิลป์แห่งการวิจัยเชิงคุณภาพ**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งฯ, 2552.

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

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

ดำรงศักดิ์ รุ่งเรืองวงศ์. **การศึกษาวิเคราะห์งานวิจัยประเภทปริญญานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต 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.

เยาวลักษณ์ ใจวิสุทธิ์หรรษา . **บทบาทนาฏยศิลป์เพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวอุทยานประวัติศาสตร์กำแพงเพชรเมืองมรดกโลก.** กำแพงเพชร: มหาวิทยาลัยราชภัฏกำแพงเพชร, 2550.

วรยุทธ นันทะเสน. **การสังเคราะห์งานวิจัยทางการเรียนการสอนภาษาอังกฤษ ด้านทักษะการอ่านของนักเรียนระดับมัธยมศึกษาตอนปลายในระหว่างปี พ.ศ. 2531-2541.** ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาการสอนภาษาอังกฤษมรฐานะภาษาต่างประเทศ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ , 2544.

วิจัยทางการศึกษา, กอง, กรมวิชาการ. **การสังเคราะห์งานวิจัยเกี่ยวกับการเรียนการสอนภาษาอังกฤษ ระดับประถมศึกษา.** กรุงเทพฯ : กรมวิชาการ, 2542.

วิไล วัฒนตำรงค์กิจ. **การวิเคราะห์เมตต้าของงานวิจัยวิธีสอนในระดับอุดมศึกษา.** ปริญญานิพนธ์การศึกษาดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ , 2538.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. **บันทึกเรื่องความรู้ต่าง ๆ เล่ม 1.** กรุงเทพฯ : คณะอนุกรรมการจัดพิมพ์เอกสารเนื่องในวาระครบ 100 ปี พระยาอนุมานราชธน, 2537.

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 : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัย สุโขทัยธรรมาธิราช, 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.

สุภางค์ จันทวานิช. **วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

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

ไกรลาส จิตร์กุล. **การตรวจพลของพญาวานรในการแสดงโขน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ขวัญใจ คงถาวร. **การรำตรวจพลของตัวพระในการแสดงละครในเรื่องอิเหนา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

จันทิมา แสงเจริญ. **ละครชาตรีเมืองเพชร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

จิตติมา นาคีเภท. **การแสดงพื้นบ้านของอำเภอศรีสำโรง จังหวัดสุโขทัย**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

เฉลิมชัย ภิรมย์รักษ์. **โขนสดคณะสังวาลย์เจริญยิ่ง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

ณัฐกานต์ บุญศิริ. **การแสดงพื้นบ้านของชาวกะเหรี่ยง: กรณีศึกษารำตง บ้านใหม่พัฒนา อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

ธีรวัฒน์ ช่างสาน. **พรานโนรา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

ธีรภัทร์ ทองนิ่ม. **ละครคุณสมภพ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ธีระเดช กลิ่นจันทร์. **การรำหน้าพาทย์กลมในการแสดงโขน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

ธรรมนิตย์ นิคมรัตน์. **โนรา : การรำประสมท่าแบบตัวอ่อน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

ธรรมรัตน์ โถวสกุล. **นาฏยประดิษฐ์ในงานโครงการนาฏยศิลป์ของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีพ.ศ. 2534-2541**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

นพศักดิ์ นาคเสนา. **นาฏยประดิษฐ์ : ระบำพื้นเมืองภาคใต้**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

นวลรวี จันทร์ลุน. **พัฒนาการและนาฏยลักษณ์ของรำโทนจังหวัดนครราชสีมา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

นฤบดินทร์ สาลีพันธ์. **พัฒนาการฟ้อนบูชาพระธาตุพนม**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

นฤมล ณ นคร. **ดรสาแบหลา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

นิรมล เจริญหลาย. **ชีวประวัติและกระบวนท่ารำลิเกของทองเจือ โสภิตศิลป์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

เนาวรัตน์ เทพศิริ. **เครื่องแต่งตัวชุดพระและนางของละครรำ(พ.ศ. 2525-พ.ศ.2539)**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

บุญศิริ นิยมทัศน์. **รำมอญเกาะเกร็ด จังหวัดนนทบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

บุษบา รอดอ้น. **การแสดงของกะเหรี่ยงคริสต์บ้านป่าเต็ง จังหวัดเพชรบุรี พ.ศ. 2545**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

ปรารถนา จุลศิริวัฒนวงศ์. **ละครคณะปรีดาลัยของพระนางเธอลักษมีลาวัณ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

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.

ปิยมาศ ศรแก้ว. **การฟ้อนของชาวไทลื้อจังหวัดน่าน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

ปิยวดี มากพา. **เชิดฉิ่ง : การรำชุดมาตรฐานตัวพระในละครใน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

ปิ่นเกศ วัชรปาน. **รำวง : กรณีศึกษารำวงอาชีพ ตำบลห้วยใหญ่ อำเภอบางละมุง จังหวัดชลบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

ผกามาศ จิรจารุภัทร. **การละเล่นของหลวง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

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**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

พหลยุทธ กนิษฐบุตร. **กระบวนการรำและกลวิธีแสดงบททศกัณฐ์ในการแสดงโขนตอนนางลอยของครูจตุพร รัตนวราหะ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

พัชราวรรณ ทับเกตุ. **หลักการแสดงของนางเกศสุริยงแปลงในละครนอกเรื่องสุวรรณหงส์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

พันทิพา สิงห์ษฐิต. **การแสดงพื้นบ้านอำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

พิมพ์รัตน์ นะวะศิริ. **การรำของตัวพราหมณ์ในการแสดงละครนอก**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

พีรพงศ์ เสนไสย. **นาฏยประดิษฐ์ของพนอ กำเนิดกาญจน์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร

มหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. **จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวพระราม**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

ไพโรจน์ ทองคำสุก. **กระบวนการรบของพญาวานรในการแสดงโขน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

มาลินี งามวงศ์วาน. **ละครแก้บนที่ศาลหลักเมืองกรุงเทพมหานคร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร. **การฟ้อนอีสาน**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

รวิสรา ศรีชัย. **โนราในสถานศึกษาจังหวัดสงขลา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

รัชดาพร สุคโต. **รำฉุยฉายพราหมณ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

รัตติยา โกมินทรชาติ. **การฟ้อนของชาวภูไท : กรณีศึกษาหมู่บ้านวาริชภูมิ อำเภอวาริชภูมิ จังหวัดสกลนคร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

รุจน์จริง มีเหล็ก. **ฟ้อนสาวไหม : กรณีศึกษาครูบัวเรียว รัตนมณีภรณ์ และครูคำ กาไวย์ ศิลปินแห่งชาติ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

รุ่งนภา ฉิมพุฒ. **รำอาวุธของตัวพระในละครในเรื่องอิเหนา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

วรกมล เหมศรีชาติ. **การแสดงหุ่นกระบอกคณะชูเชิดชำนาญศิลป์ จังหวัดสมุทรสงคราม**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

วรรณพินี สุขสม. **ลงสรงโทน : กระบวนท่ารำในการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

วราภรณ์ บัวผา. **การแสดงหางเครื่องบางเสร่ "คณะแม่ถนอม" ตำบลบางเสร่ อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2544.

วิชชุตา วุธาทิตย์. **นาฏยศิลป์ในงานสมโภชพระราชพิธีต่าง ๆที่ปรากฏบนภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

วัชนี เมษะมาน . **ประวัติและผลงานนาฏยประดิษฐ์ของครูลมุล ยมะคุปต์ : กรณีศึกษาระบำพม่า – มอญ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

ศิริมงคล นาฏยกุล. **การแสดงละครเพลงของไทย พ.ศ. 2490-2496**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

ศุลีพร สังขมรรทร. **คณะนาฏยศิลป์ไทยเอกชนในกรุงเทพมหานครพ.ศ. 2498-2538**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

สมพิศ สุขวัฒน์. **ผู้ชนะสิบทิศ : ละครพันทางของเสรี หวังในธรรม.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

สมรัตน์ ทองแท้. **ระบำในการแสดงโขนของกรมศิลปากร.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

สมศักดิ์ ทัดติ. **จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

สมโภชน์ เกตุแก้ว. **การศึกษาเปรียบเทียบท่ารำโนราของครูโนรา 5 ท่าน.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

สรัญญา บำรุงสวัสดิ์. **การศึกษาเปรียบเทียบการรำแก้บนที่วัดโสธรวราราม วรวิหาร ศาลพระพรหมเอราวัณและศาลพระกาฬ.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540.

สะวรรณยา วัยวัฒน์. **ละครผู้หญิงของเจ้าพระยานครศรีธรรมราช.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

สวภา เวชสุรักษ์. **มโนห์ราบูชายัญ : การประยุกต์ท่ารำจากตรสาแบหลา.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

สายสวรรค์ ขยันยิ่ง. **พระราชชายาเจ้าดารารัศมีกับนาฏยศิลป์ล้านนา.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

สาวิตร พงศ์วัชร์. **รองเง็ง : ระบำพื้นเมืองในภาคใต้.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538.

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.

สุพัฒน์ นาคเสน. **โนรา : รำเฉี่ยนพราย-เหยียบลูกมะนาว.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

สุภาพร คำยุธา. **การฟ้อนของชาวผู้ไทย : กรณีศึกษาหมู่บ้านโพนอำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

สุภาวดี โพธิเวชกุล. **จารีตการใช้อุปกรณ์การแสดงละคร เรื่องอิเหนา.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

สุรัตน์ จงดา. **ฟ้อนผีฟ้านางเทียม : การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อชาวอีสาน.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

เสาวลักษณ์ พงศ์ทองคำ. **นาฏยศิลป์ไทยในร้านอาหาร.** วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

หฤทัย นัยโมกข์. **การฟ้อนรำของชาวชอง : กรณีศึกษาหมู่บ้านกระทิง ตำบลพลวง อำเภอมะขาม จังหวัดจันทบุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

อนุกูล โรจนสุขสมบูรณ์. **การเชิดหนังใหญ่วัดสว่างอารมณ์ จังหวัดสิงห์บุรี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

อนุชา บุญยัง. **การแสดงโขนของอากาศตไล**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

อมรา กล่ำเจริญสุพัฒน์ นาคเสน. **ละครชาตรีที่แสดง ณ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

อรวรรณ สันโลหะ. **โนราผู้หญิง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิตภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542.

อริยา ลิ่มกาญจนพงศ์. **การแสดงมะโย่ง คณะสรีปัตตานี**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543.

เอกนันท์ พันธุรักษ์. **กลวิธีในการรำเข้าพระเข้านางในการแสดงละคร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548.

เอื้อมพร เนาว์เย็นผล. **ฟ้อนไทยทรงดำ**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

ฤดีชนก รพิพันธ์. **ละครหลวงวิจิตร**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชานาฏยศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

ภาคผนวก ก
เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

แบบสรุปคุณลักษณะของงานวิจัย

1. ชื่อสกุลผู้วิจัย.....

2. ชื่องานวิจัย.....

3. สถาบันที่ผลิตงานวิจัย.....

   สาขา.....ปีการศึกษา.....

4. ประเภทงานวิจัย

ระเบียบวิธีวิจัย	ประโยชน์ที่ได้	วิธีการศึกษา	ชนิดข้อมูล	วิธีการเก็บข้อมูล
☐ เชิงประวัติศาสตร์ ☐ เชิงพรรณา ☐ เชิงทดลอง	☐ วิจัยพื้นฐาน ☐ วิจัยประยุกต์ ☐ เชิงปฏิบัติ	☐ เชิงปริมาณ ☐ เชิงคุณภาพ/คุณลักษณ์	☐ เชิงประจักษ์ ☐ เชิงวิพากษ์ วิจารณ์	☐ วิจัยเอกสาร ☐ วิจัยจากการสังเคราะห์ ☐ วิจัยแบบสำมโน ☐ การศึกษาเฉพาะกรณี ☐ สำรวจจากตัวอย่าง

5. ประชากรที่ใช้ในการวิจัย
   - ☐ ผู้เรียน
   - ☐ ผู้สอน
   - ☐ ผู้เชี่ยวชาญ
   - ☐ ผู้สร้างสรรค์
   - ☐ นักวิชาการ
   - ☐ ผู้ดู
   - ☐ องค์กร
   - ☐ ชุดการแสดง
   - ☐ อื่น ๆ

6. ประเภทของเนื้อหาที่วิจัย
   - ☐ นาฏศิลป์ราชสำนัก
   - ☐ นาฏศิลป์พื้นบ้าน
   - ☐ นาฏศิลป์ปรับปรุง

7. ประเด็นที่ศึกษาวิจารณ์

   7.1 ประเภท ☐ รำ ☐ โขน ☐ ละคร ☐ ระบำ ☐ การละเล่น

   7.2 องค์ประกอบนาฏศิลป์ไทย

   ☐ ประวัติความเป็นมาและวิวัฒนาการ

   ☐ บทบาท

☐ องค์ประกอบการแสดง
1. บทละครและวรรณคดี
2. ดนตรี
3. อุปกรณ์การแสดง
4. ผู้แสดง
5. โรงละคร, ฉาก
6. การแสดง
7. ตัวละคร

☐ การเรียนการสอน

☐ จารีต ขนบประเพณี ความเชื่อ

☐ นาฏยศัพท์

☐ องค์กร

☐ การสร้างสรรค์

8. วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

☐ ศึกษาเอกสาร ☐ สัมภาษณ์

☐ สนทนาเป็นกลุ่ม ☐ สังเกตการณ์

☐ ทดลอง/ปฏิบัติ ☐ อื่น ๆ.....

9. การวิเคราะห์ข้อมูล

☐ การวิเคราะห์ข้อมูลแบบสร้างข้อสรุป

☐ การวิเคราะห์เนื้อหา

10. การเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล

☐ ลักษณะบรรยาย

☐ สถิติเชิงบรรยาย

11. ประโยชน์ของการวิจัย

☐ อนุรักษ์

☐ พัฒนา

☐ พยากรณ์

☐ หากฎเกณฑ์

ภาคผนวก ข
ประวัติผู้วิจัย

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)

EMAIL ohpiya@gmail.com