ฟ้อนตะคัน

Ta – kan Dance

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

โครงการวิจัยทางการศึกษา สื่อนวัตกรรมและงานสร้างสรรค์ทางศิลปวัฒนธรรม
ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๕

กิตติกรรมประกาศ

การจัดทำงานวิจัย เรื่อง ฟ้อนตะคัน เล่มนี้สำเร็จลุล่วงด้วยดี โดยได้รับการสนับสนุนงบประมาณจำนวน ๑๐๐,๐๐๐. บาท ตามโครงการวิจัยทางการศึกษาสื่อนวัตกรรมทางการศึกษาและงานสร้างสรรค์ทางศิลปวัฒนธรรมของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๕

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ นายสมุทร อิงควระ นางลออ น้อยวงศ์ นางพรพิมล ยี่ตันสี นายบัณฑิต ศรีบัว นางนภาภรณ์ คชแก้ว และนางสมบูรณ์ พนเสาวภาคย์ ผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้กรุณาให้คำปรึกษาแนะนำพิจารณาตรวจแก้ไขข้อบกพร่องจนงานวิจัยเล่มนี้สำเร็จอย่างสมบูรณ์ ขอขอบคุณคณะครูผู้สร้างสรรค์การแสดงชุด ฟ้อนตะคัน ที่ได้รังสรรค์ศิลปะอันงดงามคู่ควรแก่ประเทศชาติ รวมถึงผู้ให้ข้อมูล ผู้สาธิตท่ารำที่ให้ความร่วมมือในการให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในการค้นคว้าวิจัย ตลอดจนคณะทำงานอนุรักษ์ สร้างสรรค์และวิจัยศิลปวัฒนธรรม อาทิ นางมัณฑนา จันทร์เสม นายพัชรชัย สิทธิโชค ว่าที่ร้อยเอกบัณฑิต สุขภัฏ นางเภษร เอมโอด ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม นายพงษ์เทพ เรือนหลวง นางสาวนพภาภรณ์ คำสระน้อย นางสาวจุฑารัตน์ ภูจอมจิตร นายฤทธิชัย ฝังนาค นายนิทัศน์ ชูเชิด และผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานวิจัยเล่มนี้ทุกท่านที่ทุ่มเทอย่างตั้งใจและเสียสละเวลาในการทำงานวิจัยจนสำเร็จอย่างมีคุณค่า

คุณประโยชน์อันพึงมีจากงานวิจัยเล่มนี้ ผู้วิจัยขอมอบอุทิศเป็นเครื่องบูชา แด่บิดา มารดา คุณครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์แก่ผู้วิจัย และหวังเป็นอย่างยิ่งว่างานวิจัยเล่มนี้จะเป็นประโยชน์ต่อการอนุรักษ์ สร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ดุริยางคศิลป์ให้ดำรงอยู่สืบไป.

เหมือนขวัญ ดีสมจิตร

บทคัดย่อ

งานวิจัย เรื่อง ฟ้อนตะคัน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์ องค์ประกอบของการแสดง การวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของการแสดง โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ การวิเคราะห์เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ การสังเกต และการสนทนากลุ่ม

ผลการวิจัยพบว่า ฟ้อนตะคัน เป็นผลงานสร้างสรรค์การแสดงของคณะครูภาควิชานาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัยที่สร้างสรรค์ขึ้นในปี พ.ศ. ๒๕๓๑ ภายใต้การนำของผู้อำนวยการวิทยาลัย นายจตุพร รัตนวราหะ ด้วยตระหนักถึงความสำคัญของประเพณีการเผาเทียนแบบโบราณโดยใช้"ตะคัน"เป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง ผู้เรียบเรียงทำนองเพลงฟ้อนตะคัน คือ นายสมุทร อิงควระ แนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำอาศัยหลักฐานที่ปรากฏในศิลาจารึกหลักที่ ๑ และการขุดค้นพบซากตะคันตามโบสถ์วิหาร ปีพ.ศ. ๒๕๒๐ ถึง พ.ศ. ๒๕๓๐ อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัยประกอบแรงบันดาลใจความสวยงามของแสงเทียนในยามค่ำคืน จากการศึกษาตามองค์ประกอบการแสดงพบว่า ฟ้อนตะคัน ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนไม่จำกัดจำนวน ผู้แสดง การแต่งกายมี ๓ แบบตามโอกาสที่แสดง อุปกรณ์ในการแสดงใช้ตะคัน ๑ คู่ต่อผู้แสดง ๑ คน จุดไฟให้เกิดแสงสว่างตลอดการแสดง ดนตรีประกอบการแสดงใช้วงปี่พาทย์ซึ่งมีการรวมวงแบบเฉพาะกาล ท่วงทำนองเพลงฟ้อนตะคันเรียบเรียงขึ้นเพื่อประกอบการแสดงเป็นหลัก โครงสร้างทำนองเพลงแบ่งเป็น ๓ ส่วน อัตราจังหวะ ๒ ชั้นและชั้นเดียวและหน้าทับลาวมีรูปแบบจังหวะที่แสดงลักษณะเด่นของทำนองเพลง ๓ รูปแบบการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียงเร ใช้แสดงในงานมงคลทั่วไปและประกอบการแสดงแสงและเสียง ในประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย กระบวนท่ารำแบ่งเป็น ๔ ขั้นตอน มีท่ารำหลัก ๑๓ ท่าและท่าเชื่อม ๒ ท่า ใช้การเคลื่อนไหวร่างกาย ๕ ส่วน ๘ ทิศทางและการแปรแถว ๗ รูปแบบ การวิเคราะห์ นาฏยลักษณ์ พบว่า ฟ้อนตะคัน เป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่มีลักษณะเฉพาะที่โดดเด่นชุดหนึ่ง กล่าวคือ มีองค์ประกอบการแสดงสะท้อนเอกลักษณ์ท้องถิ่นของจังหวัดสุโขทัยอย่างเด่นชัด เครื่องแต่งกายใช้ผ้าซิ่นตีนจกผ้าทอพื้นเมืองที่เป็นภูมิปัญญาชาวบ้าน อุปกรณ์การแสดงใช้ “ตะคัน” เป็นงานหัตถศิลป์ของสุโขทัยที่สร้างขึ้นใหม่ตามแบบของโบราณที่ค้นพบแตกต่างจากท้องถิ่นอื่น คือ ใช้เทียนหล่อลงในถ้วยตะคันแทนการใช้น้ำมัน ดนตรีประกอบการแสดงใช้วงปี่พาทย์ เพิ่มระนาดทุ้มเหล็กเพื่อให้เสียงของท่วงทำนองเพลงกังวานไพเราะขึ้น การจำแนกตามองค์ประกอบการแสดง พบว่ามี ลักษณะเด่นจัดอยู่ในประเภทการฟ้อนรำหมู่ที่มีลีลาการฟ้อนแบบผสมผสานระหว่างการฟ้อนแบบภาคเหนือและฟ้อนแบบภาคกลาง การจำแนกตามคุณสมบัติของการแสดงพบว่า เป็นการแสดงประเภทพื้นบ้านเกี่ยวกับขนบธรรมเนียมประเพณี และวิถีชาวพุทธ การจำแนกการแสดงตามหน้าที่พบว่า เป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงที่เน้นความสวยงาม สื่อให้เห็นภาพวิถีชีวิตของสุโขทัยในอดีตกาล การจำแนกการแสดงตามเพศและวัยพบว่าเป็นการฟ้อนของผู้หญิงเน้นความนุ่มนวล อ่อนช้อย การจำแนกตามโครงสร้างการแสดง พบว่ามีขั้นตอนการแสดง ๔ ขั้นตอน.

Abstract

The research, about Ta-Kan Dance there is the objective for study background history and the idea and to study the patterns and composition of the show. A conservative analysis of dance performances, academic writings, and media are used to support the information found through qualitative research methods including but not limited to; the analysis of relevant research papers, interviews, observations, and focus groups.

As The results of the study . Ta- Kan dance is the creative performance by teachers in the faculty of Dramatic Arts and Music, Sukhothai College of Dramatic Arts which was created in 1988 under the leadership of the Director of the College, Mr. Jatuporn Ratanawaraha to recognize the importance of the ancient custom of burning candles by using Ta-Kan in the performance. The music of Ta-Kan Dance was arranged by Mr. Samoot Inkawara using the ideas found on stone inscriptions in the year 1977 to 1987 at Sukhothai Historical Park was inspired by the beauty of candle light at night. The study shows that Ta-Kan dance has three different elements to the performance and performed by women only with unlimited numbers and the costumes depends on each occasion. Each dancer has a couple of Ta-Kan (lighted candles in the ceramic cups) which is responsible for the lighting throughout the performance. Another element of the show is the music produced by the Pi Paat band. Each song is divided into three different parts. music tune dances the censer edits to go up for engage in business show is a principle , melody structure has the distribution is 3 the part , 2 rhythm rates and single-storied and infront overlay Laos , there is rhythm format that show the dominant feature of 3 format movement melodies of the melody is in sound ladder , use show in auspicious general ceremony and engage in business to show the light and the sound , in the Loy Kratong Festival burns the candle plays the fire , Sukhothai , the technique dances to divide is 4 the step , there is the harbour dances 13 harbour pillars and the harbour believe in 2 the harbour , use 8 5 body part direction movements and deployying 7 the format. The rhythmic patter of the melody features three modes of motion of the melody. Once the general ceremony ends, the light and sound performance is continued in the tradition of Loy Krathong with candles as is custom in Sukhothai. Complex choreography with many postures and movements make the Ta-Kan dance a unique experience for the observer. Native folk sarongs are used to reflect the unique look of local provinces while the Pi Paat band is used to create music throughout the performance. The show aims to focus on the folk traditions of the

Buddhist culture. It uses dance and entertainment to portray the typical lifestyle of Sukhothai in the past. The final step in the process of the show is the delicate dance done by the women in the performance which is divided into 4 performing steps.

สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ ..... ก
บทคัดย่อ ..... ข
สารบัญ ..... จ
สารบัญภาพ ..... ช
สารบัญตาราง ..... ฎ
สารบัญแผนภูมิ ..... ฎ

บทที่

๑ **บทนำ** ๑
ความเป็นมา และความสำคัญของปัญหา ๒
วัตถุประสงค์ของการวิจัย ๒
กรอบแนวคิดในการวิจัย ๒
ขอบเขตของการวิจัย ๔
นิยามศัพท์เฉพาะ ๕
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ๕

๒ **แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง** ๖
ความหมาย รูปแบบ และคุณค่าของการฟ้อน ๖
แนวการคิดในการประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย ๙
ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ๒๓
ทฤษฎีนาฏยลักษณ์ ๔๐
แนวคิดทฤษฎีองค์ประกอบของการฟ้อนรำ ๔๙
แนวคิดลักษณะการแต่งกายและเครื่องประดับในสมัยสุโขทัย ๕๒
แนวคิดทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย ๕๖
แนวคิดทฤษฎีวงเฉพาะกาล ๗๑
ประวัติความเป็นมาและสภาพทั่วไป จังหวัดสุโขทัย ๗๙
ข้อมูลทั่วไปจังหวัดสุโขทัย ๘๖
ประวัติความเป็นประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย ๙๒
ตะคันถ้วยเทียนบูชา ๙๘
พัฒนาการเครื่องถ้วยในประเทศไทย ๑๐๐
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ๑๑๓

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
๓	**วิธีการดำเนินการวิจัย**	๑๑๕
	ขั้นตอนการวิจัย	๑๑๕
	เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล	๑๑๘
	การเก็บรวบรวมข้อมูล	๑๑๙
	การวิเคราะห์ข้อมูล	๑๒๐
	การนำเสนอข้อมูล	๑๒๑
๔	**ฟ้อนตะคัน**	๑๒๒
	ประวัติความเป็นมาฟ้อนตะคัน	๑๒๒
	แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน	๑๒๓
	องค์ประกอบการแสดง	๑๓๒
	ผู้แสดง	๑๓๒
	เครื่องแต่งกาย	๑๓๓
	อุปกรณ์การแสดง	๑๔๘
	ดนตรีและท่วงทำนองเพลง	๑๔๙
	โอกาสที่แสดง	๑๖๑
	กระบวนท่ารำฟ้อนตะคัน	๑๖๒
๕	**นาฏยลักษณ์ฟ้อนตะคัน**	๑๙๔
	เครื่องแต่งกาย	๑๙๔
	อุปกรณ์การแสดง	๑๙๘
	ดนตรีประกอบการแสดง	๒๐๐
	การแสดง	๒๒๗
	การจำแนกตามองค์ประกอบการแสดง	๒๒๗
	การจำแนกตามคุณสมบัติของการแสดง	๒๒๗
	การจำแนกการแสดงตามหน้าที่	๒๒๘
	การจำแนกการแสดงตามเพศและวัย	๒๒๘
	การจำแนกตามโครงสร้างการแสดง	๒๒๘

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
๖	**สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ**	๒๒๙
	สรุปผลการวิจัย	๒๒๙
	อภิปรายผล	๒๓๔
	ข้อเสนอแนะ	๒๓๗
	บรรณานุกรม	๒๓๙
	ภาคผนวก	๒๔๒
	ภาคผนวก ก รายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์	๒๔๓
	ภาคผนวก ข เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล	๒๔๗
	ภาคผนวก ค ภาพการเก็บรวบรวมข้อมูล	๒๖๔
	ภาคผนวก ง แบบเสนอโครงการวิจัย ฟ้อนตะคัน	๒๗๒
	ภาคผนวก จ คำสั่งแต่งตั้งคณะทำงานดำเนินงานวิจัย	๒๗๙
	ประวัติผู้วิจัย	๒๘๒

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
๑	แผนที่แสดงตั้งและอาณาเขตกรุงสุโขทัย	๘๒
๒	ตราประจำจังหวัดสุโขทัย	๘๖
๓	ธงประจำจังหวัดสุโขทัย	๘๗
๔	แผนที่แสดงที่ตั้งและอาณาเขตจังหวัดสุโขทัย	๘๘
๕	บรรยากาศการเผาเทียนเล่นไฟ ในงานประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย	๙๖
๖	การปล่อยโคมลอย	๙๗
๗	ตะคันถ้วยเทียนบูชา	๙๘
๘	ตะเกียงน้ำมันดินเผาแบบอานธระ สมัยทวารวดีพุทธศตวรรษที่ ๑๐-๑๓ พบที่ จ.นครปฐม	๑๐๔
๙	ตะคันดินเผารูปแบบต่างๆ สมัยทวารวดี พุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๖	๑๐๔
๑๐	ตะคันภาชนะดินเผาสมัยหริภุญไชย	๑๐๖
๑๑	หม้อดินเผา ศิลปะศรีวิชัยพุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๕	๑๐๗
๑๒	คนโทเคลือบสองสี รูปหน้าบุคคล สมัยลพบุรี พุทธศตวรรษที่ ๑๖-๑๗	๑๐๙
๑๓	ไหเคลือบสีเขียวอ่อน จากเตาล้านนา พุทธศตวรรษที่ ๑๙-๒๑	๑๑๐
๑๔	กระปุกสังคโลกเคลือบสีเขียวไข่กา สมัยสุโขทัยพุทธศตวรรษที่ ๑๙-๒๒	๑๑๑
๑๕	ตะคันเครื่องปั้นดินเผา บ้านทุ่งหลวง อำเภอคิริมาศ จังหวัดสุโขทัย	๑๑๒
๑๖	ลักษณะการแต่งกายฟ้อนตะคันแบบที่ ๑	๑๓๓
๑๗	เกี้ยวผม	๑๓๔
๑๘	สร้อยผม	๑๓๔
๑๙	ต่างหู	๑๓๕
๒๐	สร้อยคอ	๑๓๕
๒๑	สร้อยข้อมือ	๑๓๖
๒๒	เข็มขัดพร้อมหัว	๑๓๖
๒๓	เสื้อในนาง	๑๓๗
๒๔	ผ้าคาดอก	๑๓๗
๒๕	ผ้าคล้องคอ	๑๓๘

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
๒๖	ผ้าซิ่นตีนจก	๑๓๘
๒๗	ลักษณะการแต่งกายฟ้อนตะคันแบบที่ ๒	๑๓๙
๒๘	เกี้ยวผม	๑๔๐
๒๙	สร้อยผม	๑๔๐
๓๐	ต่างหู	๑๔๑
๓๑	สร้อยคอ	๑๔๑
๓๒	สร้อยข้อมือ	๑๔๒
๓๓	เข็มขัดพร้อมหัว	๑๔๒
๓๔	เสื้อในนาง	๑๔๓
๓๕	ผ้าคาดอก	๑๔๓
๓๖	ผ้าถุงปักเชิง	๑๔๔
๓๗	ลักษณะการแต่งกายฟ้อนตะคันแบบที่ ๓	๑๔๕
๓๘	เสื้อในนาง	๑๔๖
๓๙	ผ้าคาดอก	๑๔๖
๔๐	ผ้าซิ่นทอลายพื้นเมือง	๑๔๗
๔๑	เข็มขัด	๑๔๗
๔๒	อุปกรณ์สำหรับการแสดงฟ้อนตะคัน	๑๔๘
๔๓	ลักษณะการถือตะคัน	๑๔๘
๔๔	วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงฟ้อนตะคัน	๑๔๙
๔๕	ระนาดเอก	๑๕๐
๔๖	ระนาดทุ้ม	๑๕๑
๔๗	ฆ้องวงใหญ่	๑๕๒
๔๘	ระนาดทุ้มเหล็ก	๑๕๓
๔๙	ขลุ่ยเพียงออ	๑๕๔
๕๐	ซออู้	๑๕๕
๕๑	กลองแขก	๑๕๖
๕๒	ฉิ่ง	๑๕๗

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
๕๓	ลักษณะการถือตะคันประกอบการแสดง	๑๖๒
๕๔	ท่าออก	๑๖๓
๕๕	ท่าที่ ๒ เที่ยวไป	๑๖๕
๕๖	ท่าที่ ๒ เที่ยวกลับ	๑๖๕
๕๗	ท่าเชื่อม ๑	๑๖๗
๕๘	ท่าที่ ๔ จังหวะที่ ๑	๑๖๘
๕๙	ท่าที่ ๔ จังหวะที่ ๒	๑๖๙
๖๐	ท่าที่ ๕ จังหวะที่ ๑	๑๗๐
๖๑	ท่าที่ ๕ จังหวะที่ ๒	๑๗๐
๖๒	ท่าที่ ๕ จังหวะที่ ๓	๑๗๐
๖๓	ท่าที่ ๕ จังหวะที่ ๔	๑๗๐
๖๔	ท่าที่ ๖	๑๗๒
๖๕	ท่าที่ ๖ ครั้งที่ ๑และ ครั้งที่ ๓	๑๗๓
๖๖	ท่าที่ ๖ ครั้งที่ ๒ และครั้งที่ ๔	๑๗๔
๖๗	ท่าที่ ๗ จังหวะที่ ๑ เที่ยวไป	๑๗๕
๖๘	ท่าที่ ๗ จังหวะที่ ๒ เที่ยวกลับ	๑๗๕
๖๙	ท่าที่ ๘ กระบวนท่าเพลงเร็ว จังหวะที่ ๑-๖	๑๗๗
๗๐	ท่าที่ ๘ กระบวนท่าเพลงเร็ว จังหวะที่ ๗-๘	๑๗๘
๗๑	ท่าที่ ๙ จังหวะที่ ๑	๑๗๙
๗๒	ท่าที่ ๙ จังหวะที่ ๒	๑๗๙
๗๓	ท่าที่ ๙ จังหวะที่ ๖-๑๐ เที่ยวที่ ๑	๑๘๐
๗๔	ท่าที่ ๙ จังหวะที่ ๑ เที่ยวที่ ๒	๑๘๑
๗๕	ท่าที่ ๙ จังหวะที่ ๒ เที่ยวที่ ๒	๑๘๑
๗๖	ท่าที่ ๑๐ จังหวะที่ ๑-๕	๑๘๒
๗๗	ท่าที่ ๑๐ จังหวะที่ ๖-๑๐	๑๘๒
๗๘	ท่าเชื่อม ๒ จังหวะที่ ๑	๑๘๔
๗๙	ท่าเชื่อม ๒ จังหวะที่ ๒	๑๘๔
๘๐	ท่าที่ ๑๑	๑๘๕

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
๘๑	ท่าที่ ๑๒ ชุ้มท่านิ่ง	๑๘๖
๘๒	ท่าที่ ๑๓	๑๘๗
๘๓	ท่าที่ ๑๔ จังหวะที่ ๑	๑๘๘
๘๔	ท่าที่ ๑๔ จังหวะที่ ๒	๑๘๘
๘๕	ท่าที่ ๑๕ จังหวะที่ ๑	๑๙๐
๘๖	ท่าที่ ๑๕ จังหวะที่ ๒	๑๙๐
๘๗	ลักษณะการแต่งกายฟ้อนตะคันแบบที่ ๑	๑๙๓
๘๘	ลักษณะการแต่งกายฟ้อนตะคันแบบที่ ๒	๑๙๕
๘๙	ลักษณะการแต่งกายฟ้อนตะคันแบบที่ ๓	๑๙๗
๙๐	อุปกรณ์ประกอบการแสดงฟ้อนตะคัน	๑๙๙
๙๑	ลักษณะการถือตะคัน	๑๙๙
๙๒	วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงฟ้อนตะคัน	๒๐๐
๙๓	เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับตะคัน	๒๖๕
๙๔	สัมภาษณ์ นายชัยวัฒน์ ทองศักดิ์	๒๖๕
๙๕	สัมภาษณ์ นายสมุทร อิงควระ	๒๖๖
๙๖	สัมภาษณ์ นางลออ น้อยวงศ์	๒๖๖
๙๗	สัมภาษณ์ นางพรพิมล ยี่ตันสี	๒๖๗
๙๘	สัมภาษณ์ นางสมบูรณ์ พนเสาวภาคย์	๒๖๗
๙๙	สัมภาษณ์ นางนิรมล หาญทองกูล	๒๖๘
๑๐๐	สัมภาษณ์ นางวัลยา สุขภัฏ	๒๖๘
๑๐๑	สัมภาษณ์ ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม	๒๖๙
๑๐๒	สัมภาษณ์ นางจารุเนศวร์ เลิศสมธีรโชติ	๒๖๙
๑๐๓	สัมภาษณ์ นางศิวพร บูรณพิริยะพงศ์	๒๗๐
๑๐๔	สัมภาษณ์ นางสาวจุฑารัตน์ ภูจอมจิตร	๒๗๐
๑๐๕	การสนทนากลุ่ม	๒๗๑

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
๑	การกำหนดชื่อของบันไดเสียง	๖๓
๒	ทำนองเพลงบนบันไดเสียง ๕ เสียง	๖๔
๓	ทำนองเพลงและการเรียกลูกตกทำนองเพลงในบันไดเสียง โด	๖๕
๔	ทำนองเพลงที่ใช้เสียงเรียงกัน	๖๗
๕	ตัวอย่างโน๊ตเพลง	๖๘
๖	รูปแบบของจังหวะ	๖๘
๗	รูปแบบของจังหวะเพลงแขกบรเทศ ๒ ชั้น	๖๘
๘	ตำแหน่งของรูปแบบ	๖๙
๙	รูปแบบของเพลงทางกรอทำนองตอนต้นเพลงเขมรไทรโยค	๗๐

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่		หน้า
๑	กรอบแนวคิดในการวิจัยการแสดงสร้างสรค์ ชุด ฟ้อนตะคัน	๓
๒	การวิเคราะห์ดนตรีแบบ Schenker	๕๖
๓	การวิเคราะห์ดนตรีแบบ Distributional analysis	๕๙
๔	ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๑	๑๒๗
๕	ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๒	๑๒๗
๖	ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๓	๑๒๘
๗	ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๔	๑๒๘
๘	ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๕	๑๒๘
๙	ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๖	๑๒๙
๑๐	ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๗	๑๒๙
๑๑	ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๘	๑๒๙
๑๒	ทิศทางการเคลื่อนไหวของผู้แสดง	๑๓๐
๑๓	โน๊ตสากลเพลงฟ้อนตะคัน	๑๕๙
๑๔	สัญลักษณ์ตำแหน่งของผู้แสดง	๑๖๑
๑๕	ทิศทางการเคลื่อนไหวของผู้แสดง	๑๖๒
๑๖	ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๑	๑๖๔
๑๗	ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๒	๑๖๔
๑๘	การแปรแถวรูปแบบที่ ๓ เที่ยวไป	๑๖๖
๑๙	การแปรแถวรูปแบบที่ ๓ เที่ยวกลับ	๑๖๖
๒๐	การแปรแถวในท่าเชื่อม ๑ และท่าที่ ๔	๑๖๗
๒๑	การแปรแถวในรูปแบบที่ ๔	๑๗๑
๒๒	การแปรแถวรูปแบบที่ ๕ ครั้งที่ ๑ และ ครั้งที่ ๓	๑๗๓
๒๓	การแปรแถวรูปแบบที่ ๕ ครั้งที่ ๒ และครั้งที่ ๔	๑๗๔
๒๔	การแปรแถวรูปแบบที่ ๖	๑๗๘
๒๕	การแปรแถวรูปแบบที่ ๗	๑๘๓
๒๖	การแปรแถวรูปแบบที่ ๘	๑๘๓
๒๗	การแปรแถวรูปแบบที่ ๙	๑๘๔
๒๘	การแปรแถวรูปแบบที่ ๑๐	๑๘๙

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่		หน้า
๒๙	กระสวนทำนองรูปแบบที่ ๑	๒๐๙
๓๐	กระสวนทำนองรูปแบบที่ ๒	๒๑๐
๓๑	กระสวนทำนองรูปแบบที่ ๓	๒๑๑
๓๒	กระสวนทำนองรูปแบบที่ ๔	๒๑๒
๓๓	กระสวนทำนองรูปแบบที่ ๕	๒๑๓
๓๔	กระสวนทำนองรูปแบบที่ ๖	๒๑๔
๓๕	กระสวนทำนองรูปแบบที่ ๗	๒๑๕
๓๖	กระสวนทำนองรูปแบบที่ ๘	๒๑๖
๓๗	กระสวนทำนองเที่ยวเร็ว รูปแบบที่ ๑	๒๑๗
๓๘	กระสวนทำนองเที่ยวเร็ว รูปแบบที่ ๒	๒๑๘
๓๙	กระสวนทำนองเที่ยวเร็ว รูปแบบที่ ๓	๒๑๙
๔๐	กระสวนทำนองเที่ยวเร็ว รูปแบบที่ ๔	๒๒๐
๔๑	กระสวนทำนองเที่ยวเร็ว รูปแบบที่ ๕	๒๒๑
๔๒	กระสวนทำนองเที่ยวลง รูปแบบที่ ๑	๒๒๒
๔๓	กระสวนทำนองเที่ยวลง รูปแบบที่ ๒	๒๒๓
๔๔	กระสวนทำนองเที่ยวลง รูปแบบที่ ๓	๒๒๔
๔๕	กระสวนทำนองเที่ยวลง รูปแบบที่ ๔	๒๒๕
๔๖	กระสวนทำนองเที่ยวลง รูปแบบที่ ๕	๒๒๖

บทที่ ๑
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

วัฒนธรรมถือเป็นมรดกทางสังคมที่บ่งบอกถึงความเจริญงอกงามของประเทศ อีกทั้งเป็นวิถีชีวิตหรือแบบแผนการดำเนินชีวิต ประเทศไทยเป็นประเทศหนึ่งที่มีวัฒนธรรมที่รุ่งเรืองมาแต่ครั้งโบราณ อันเนื่องมาจากภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทยที่ได้สร้างสรรค์และสั่งสมสืบทอดต่อมาถึงปัจจุบันได้แก่ ภาษา ศิลปวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี การแต่งกาย อาหาร เป็นต้น ซึ่งสิ่งเหล่านี้สามารถบ่งบอกถึงวัฒนธรรมความเป็นชาติไทยได้อย่างชัดเจน(นิยพรรณ วรรณศิริ,๒๕๔๐ : ๕๖)

สุโขทัย เป็นที่ตั้งราชธานีแห่งแรกของราชอาณาจักรไทยมากว่า ๗๐๐ ปี นับเป็นดินแดนปฐมของชนชาติไทยที่ได้ก่อกำเนิดความเป็นไทย นับตั้งแต่มหาราชพระองค์แรกของไทยได้ถือกำเนิดขึ้น ณ สุโขทัยแห่งนี้ พระองค์ทรงปกครองไพร่ฟ้าข้าแผ่นดินให้ได้รับความร่มเย็นเป็นสุขรวมถึงได้ขยายดินแดนออกไปอย่างกว้างใหญ่ไพศาลและเจริญรุ่งเรืองอย่างสูงสุดในช่วงเวลานั้น จากร่องรอยหลักฐานทางประวัติศาสตร์ได้ชี้ให้เห็นว่า ศิลปวัฒนธรรมของความเป็นไทยได้เริ่มต้น ณ แห่งนี้ วิทยาการความรู้ความสามารถและเทคโนโลยีแขนงต่างๆโดยเฉพาะอย่างยิ่ง การมีภาษาและหนังสือของตนเองได้บ่งบอกถึงอารยธรรมอันสูงส่งของคนไทยได้เริ่มขึ้นและวิวัฒนาการเป็นมรดกตกทอดถึงลูกหลานไทยได้สืบทอดต่อกันมาจนตราบเท่าทุกวันนี้

จากการศึกษาประวัติศาสตร์สมัยสุโขทัยพบว่า กรุงสุโขทัยมีประเพณีเผาเทียนเล่นไฟตลอดสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราช ซึ่งปรากฏตามหลักศิลาจารึกหลักที่ ๑ ว่า “ในวันเพ็ญกัตติกาอันเป็นวันสุดท้ายของการถวายผ้า ไทย จัดผ้ากฐินพร้อมบริพารมี พนมเบี้ย พนมหมาก พนมดอกไม้ หมอนนั่ง หมอนนอน นำไปถวายพระภิกษุสงฆ์ผู้จำพรรษา ณ วัดเขาตะพานหิน แดนอรัญญิกนอกกำแพงเมืองด้านตะวันตก ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื้อน เลื้อน” ทรงจัดงานมหรสพสมโภชน์ เป็นการฉลองที่ได้จากการถวายผ้ากฐินอันเป็น “กาลทาน”กลางคืนมีการแสดง “เล่นไฟ” และ“เผาเทียน” ซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะมีการใช้ “ตะคัน” ถ้วยเทียนจุดเผาบูชาพระทอง พระอัฏฐารศ พระพุทธรูปใหญ่อันงดงามในเมืองสุโขทัยนั่นเอง [๑]

ต่อมาเมื่อกรุงศรีอยุธยาเจริญรุ่งเรืองขึ้น อาณาจักรสุโขทัยเสื่อมอำนาจลง และผนวกรวมเข้ากับกรุงศรีอยุธยาในที่สุด การใช้ “ตะคัน” จุดเผาเทียนบูชาก็พลอยเสื่อมไปด้วย ทิ้งเพียงรอยอารยธรรมไว้ใต้ดินตามชากวัดวาอารามทั่วไปแต่“ถ้วยดิน” มิได้สูญสิ้นไปจากชาติไทย ด้วยปรากฏว่าชาวไทยล้านนาอันมีเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางยังคงรักษา “ถ้วยเทียนบูชา” ไว้ได้ถึงทุกวันนี้โดยเรียกว่า “ผางประทีป” ใช้จุดเผาบูชาในวันสำคัญ เช่น วันยี่เป็ง เป็นต้น

---

[๑] คัดจากหนังสือ วัฒนธรรม พัฒนาการ ทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดสุโขทัย.กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, ๒๕๔๔.

ในปี พ.ศ. ๒๕๒๐ จังหวัดสุโขทัย มีการรื้อฟื้นประเพณีเผาเทียนเล่นไฟแบบโบราณขึ้นมาใหม่ โดยใช้ "ตะคัน" ซึ่งค้นคว้าและหารูปแบบของเดิมจากพิพิธภัณฑ์รามคำแหง มาเป็นต้นแบบเพื่อสร้างขึ้นใหม่โดยให้ชาวบ้านทุ่งหลวง อำเภอคีรีมาศ จังหวัดสุโขทัย ซึ่งมีอาชีพปั้นหม้อดินและอื่น โดยปั้นตามรูปแบบเดิมแล้วใช้ด้ายดิบควั่นเป็นไส้เทียน เพื่อใช้ในการเผาเทียนเล่นไฟตามประเพณีสืบต่อมา[๒]

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ภายใต้การนำของผู้อำนวยการวิทยาลัย นายจตุพร รัตนวราหะ (พ.ศ. ๒๕๓๑ – พ.ศ. ๒๕๔๐) ได้เล็งเห็นความสำคัญในการที่จะ อนุรักษ์ ส่งเสริมและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมและประเพณีอันดีงาม รวมถึงการสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์และดนตรี ให้มีความสอดคล้องกันเพื่อให้เกิดภาพพจน์ที่สุนทรีย์ในรูปแบบของการนำตะคันไปบูชาพระรัตนตรัย จึงมอบหมายให้คณะครูภาคนาฏศิลป์ไทยและดุริยางค์ไทย สร้างสรรค์ชุดการแสดง ชุดฟ้อนตะคัน ในปี พ.ศ. ๒๕๓๑ ขึ้น โดยสร้างสรรค์จากข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ในสมัยสุโขทัย เกี่ยวกับการจุดเทียนเพื่อเป็นพุทธบูชาและการเผาเทียนเล่นไฟตามแบบประเพณีความเชื่อของคนในสมัยสุโขทัย ซึ่งมีความงดงามตามแบบนาฏศิลป์ไทยและใช้ประกอบการแสดงแสงและเสียงในประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัยอย่างต่อเนื่องทุกปี

ปัจจุบันวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย มีการสร้างสรรค์ชุดการแสดงชุดใหม่อย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๓๑ จนถึงปัจจุบัน รวม ๑๐ ชุดการแสดง แต่ขาดการจัดเก็บองค์ความรู้ตามระเบียบวิธีวิจัย ซึ่งอาจส่งผลทำให้ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดในการสร้างสรรค์ตามองค์ประกอบของการแสดงแต่ละชุดเลือนหายไปอย่างน่าเสียดาย ฟ้อนตะคัน เป็นการแสดงชุดหนึ่งที่สร้างสรรค์ขึ้นจากการหล่อหลอมแนวคิด วิถีการดำรงชีวิต ศิลปวัฒนธรรมและประเพณีในสมัยสุโขทัยไว้ได้อย่างแยบยล รวมถึงสุนทรียภาพด้านนาฏศิลป์ดนตรี ไว้ได้อย่างงดงามทรงคุณค่าคู่ควรต่อการอนุรักษ์สืบสานให้ยั่งยืนต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

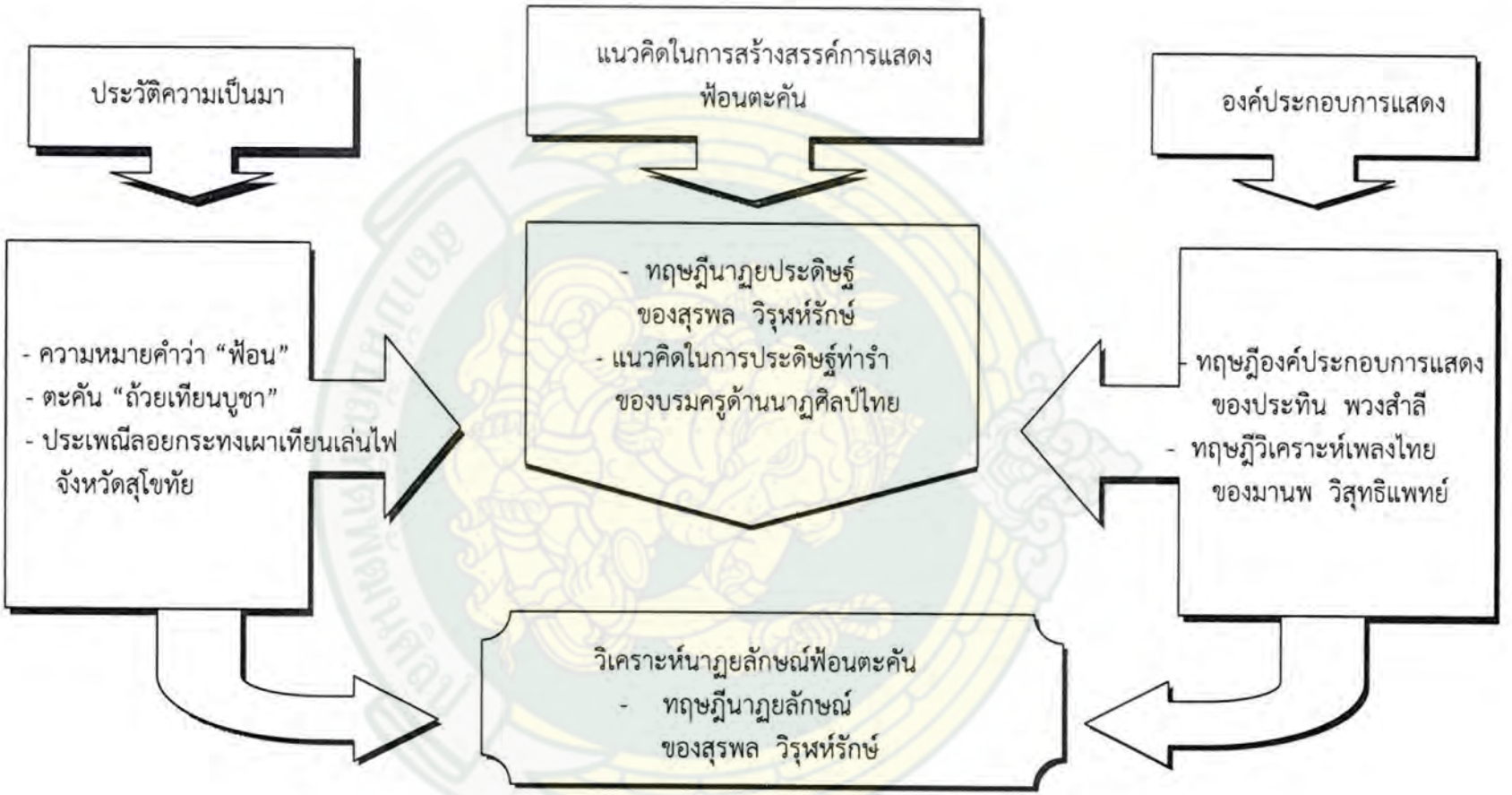
๑. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ฟ้อนตะคัน
๒ เพื่อศึกษาองค์ประกอบของการแสดงชุด ฟ้อนตะคัน
๓. เพื่อวิเคราะห์นาฏยลักษณ์การแสดงชุด ฟ้อนตะคัน
๔. เพื่อบันทึกท่ารำ ชุด ฟ้อนตะคัน เป็นลายลักษณ์อักษรและสื่อวีดีทัศน์

กรอบแนวคิดในการวิจัย

กรอบแนวคิดในการวิจัย ผู้วิจัยได้สังเคราะห์แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับความหมาย รูปแบบ คุณค่าของการฟ้อน แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ทฤษฎีนาฏยลักษณ์ ทฤษฎีองค์ประกอบของการฟ้อนรำแนวคิดลักษณะการแต่งกายและเครื่องประดับ ในสมัยสุโขทัย แนวคิดทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย และแนวคิดทฤษฎีวงเฉพาะกาล การศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง มาเป็นกรอบแนวคิดในการดำเนินการวิจัยดังแผนภูมิต่อไปนี้

---

[๒] สัมภาษณ์ นายชัยวัฒน์ ทองศักดิ์ เจ้าพนักงานพิพิธภัณฑ์ชำนาญงาน วันที่ ๑๙ เมษายน ๒๕๕๕.



แผนภูมิที่ ๑ กรอบแนวคิดในการวิจัยการแสดงสร้างสรรค์ ชุด ฟ้อนตะคัน

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน ของวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัยที่สร้างสรรค์ขึ้นตามกรอบแนวคิดในช่วงปี พ.ศ. ๒๕๓๑-๒๕๓๓ โดยมีขอบเขตการวิจัยดังนี้

๑.ขอบเขตด้านแหล่งข้อมูล

๑.๑ ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและข้อมูลภาคสนาม จากแหล่งศึกษาค้นคว้าดังนี้

๑.๑.๑ ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

๑.๑.๒ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง

๑.๑.๓ หอสมุดมหาวิทยาลัยรามคำแหง จังหวัดสุโขทัย

๑.๑.๔ ห้องสมุดคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

๑.๑.๕ สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยนเรศวร จังหวัดพิษณุโลก

๑.๒ ผู้ให้ข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ แบ่งออกเป็น ๓ กลุ่มคือ

๑.๒ ๑ ผู้ให้ข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ ๑ คน

๑.๒.๒ ผู้ให้ข้อมูลด้านแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงและองค์ประกอบการแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน ๑๐ คน

๑.๒.๓ ผู้ให้ข้อมูลด้านเพลงประกอบการแสดงฟ้อนตะคัน ๑ คน

๑.๒.๔ ผู้สาธิตท่ารำ ๘ คน

๑.๓ ระยะเวลาในการวิจัย ผู้วิจัยเริ่มศึกษาและรวบรวมข้อมูลตั้งแต่เดือน มิถุนายน ๒๕๕๕ ถึงเดือนกันยายน ๒๕๕๕

๒.ขอบเขตด้านเนื้อหา การวิจัยครั้งนี้กำหนดขอบเขตด้านเนื้อหา ดังนี้

๒.๑. ประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ฟ้อนตะคัน

๒.๒ องค์ประกอบของการแสดงชุด ฟ้อนตะคัน ประกอบด้วย

๒.๒.๑ ผู้แสดง

๒.๒.๒ เครื่องแต่งกาย

๒.๒.๓ อุปกรณ์การแสดง

๒.๒.๔ ดนตรีและท่วงทำนองเพลง

๒.๒.๕ สถานที่และโอกาสที่แสดง

๒.๒.๖ รูปแบบการแสดงและกระบวนท่ารำ

๒.๓ วิเคราะห์นาฏยลักษณ์การแสดงชุด ฟ้อนตะคัน ประกอบด้วย

๒.๓.๑. เครื่องแต่งกาย

๒.๓.๒ อุปกรณ์การแสดง

๒.๓.๓ ดนตรีประกอบการแสดง

๒.๓.๔ การแสดง

๑) การจำแนกตามองค์ประกอบการแสดง

๒) การจำแนกตามคุณสมบัติของการแสดง

๓) การจำแนกการแสดงตามหน้าที่

๔) การจำแนกการแสดงตามเพศและวัย

นิยามศัพท์เฉพาะ

ตะคัน หมายถึง ภาชนะขนาดเล็กก้นตื้นทำด้วยดิน ลักษณะคล้ายจานสำหรับวางเทียนอบหรือเผากำยานเมื่อเวลาอบน้ำทำน้ำอบไทย หรือใส่น้ำมันหรือไขมันจากสัตว์ ใช้จุดไฟให้ความสว่างต่างตะเกียงหรือเพื่อเป็นการบูชา สิ่งศักดิ์สิทธิ์

ฟ้อนตะคัน หมายถึง การแสดงประเภทฟ้อนที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดยคณะครูภาควิชานาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

องค์ประกอบการแสดง หมายถึง ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง เครื่องดนตรีและท่วงทำนองเพลง โอกาสที่แสดง และกระบวนท่ารำ

กระบวนท่ารำ หมายถึง ท่ารำตั้งแต่ต้นจนจบเพลง

ท่ารำมาตรฐาน หมายถึง ท่ารำที่ปรากฏในเพลงช้า เพลงเร็ว ในนาฏศิลป์ไทย

ท่ารำแม่บท หมายถึง ท่ารำที่ปรากฏในรำแม่บทของนาฏศิลป์ไทย

ท่าหลัก หมายถึง ท่ารำท่าหนึ่ง ๆ ที่คิดประดิษฐ์จากท่ามาตรฐานหรือท่ารำแม่บทของนาฏศิลป์ไทย หรือที่ประดิษฐ์ดัดแปลงขึ้นใหม่โดยใช้ท่ารำมาตรฐานหรือท่ารำแม่บทเป็นเกณฑ์

ท่าเชื่อม หมายถึง กิริยาของท่ารำที่ต่อเนื่องจากท่าหลักเพื่อเปลี่ยนเป็นท่ารำต่อไป เป็นการเคลื่อนไหวของอวัยวะจากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่ง หรือระยะทางการเคลื่อนที่ของศีรษะ ลำตัว มือแขน ขา และเท้า จากท่าหลักท่าหนึ่งไปสู่ท่าหลักอีกท่าหนึ่ง เพื่อให้ท่ารำมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน

นาฏยลักษณ์ หมายถึง ลักษณะเฉพาะในการแสดงนาฏศิลป์ที่ทำให้สามารถจำแนกได้ว่าการแสดงนาฏศิลป์ชุดหนึ่งมีความแตกต่างกับนาฏศิลป์อีกชุดหนึ่งอย่างไร

แถวปากพนัง หมายถึง ลักษณะการตั้งแถวที่กำหนดตำแหน่งผู้แสดงบนเวทีอยู่ในตำแหน่งรูปตัวอักษร V ในภาษาอังกฤษตามลักษณะของเวที

แถวปีกกา หมายถึง ลักษณะการตั้งแถวที่กำหนดตำแหน่งผู้แสดงบนเวทีอยู่ในตำแหน่งรูปตัวอักษร V ในภาษาอังกฤษ(ในลักษณะคว่ำ) ตามลักษณะของเวที

เข้าพูล หมายถึง ลักษณะการแปรแถวที่กำหนดตำแหน่งผู้แสดงเป็นกลุ่มเท่า ๆกัน ๒-๓ กลุ่มตามความเหมาะสมและปฏิบัติท่ารำร่วมกัน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑. มีกระบวนการจัดเก็บองค์ความรู้ด้านการสร้างสรรค์ชุดการแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน เป็นลายลักษณ์อักษรตามระเบียบวิธีวิจัย

๒. มีเอกสารเชิงวิชาการด้านการวิจัยสร้างสรรค์การแสดงชุด “ฟ้อนตะคัน” เพื่อเป็นประโยชน์ในการ สืบค้น อ้างอิง แก่นักเรียนนักศึกษาและผู้สนใจ

๓. สถานศึกษา มีความพร้อมด้านปัจจัย องค์ประกอบ และกระบวนการสร้างเสริมเพื่อการอนุรักษ์ เผยแพร่และประชาสัมพันธ์ การแสดงสร้างสรรค์ ชุด ฟ้อนตะคันอย่างต่อเนื่อง

๔. ใช้เป็นข้อมูลเพื่อรองรับการขอจดสิทธิบัตรชุดการแสดงสร้างสรรค์ ชุด ฟ้อนตะคัน

บทที่ ๒

แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาการแสดงสร้างสรรค์ ชุด ฟ้อนตะคัน ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลแนวความคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยนี้ โดยได้ทำการศึกษาจากเอกสารวิชาการต่าง ๆ ซึ่งได้มีผู้ที่ทำการศึกษาค้นคว้าไว้แล้ว ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำเสนอตามลำดับดังนี้

๑. แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

๑.๑ ความหมาย รูปแบบและคุณค่าของการฟ้อน

๑.๒ แนวการคิดในการประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย

๑.๓ ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์

๑.๔ ทฤษฎีนาฏยลักษณ์

๑.๕ ทฤษฎีองค์ประกอบของการฟ้อนรำ

๑.๖ แนวคิดลักษณะการแต่งกายและเครื่องประดับในสมัยสุโขทัย

๑.๗ แนวคิดทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย

๑.๘ แนวคิดทฤษฎีวงเฉพาะกาล

๒. ประวัติความเป็นมาและสภาพทั่วไป จังหวัดสุโขทัย

๓. ประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย

๔. ตะคันถ้วยเทียนบูชา

๕. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

๑. ความหมาย รูปแบบ และคุณค่าของการฟ้อน

ความหมาย

คำว่า “ฟ้อน” ในพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถานพ.ศ. ๒๕๕๒ ได้ให้ความหมายไว้ว่า “ฟ้อน ก. รำ กราย”

จากหนังสือโขน (ธนิต อยู่โพธิ์,๒๕๑๑ : ๒) กล่าวถึงความหมายของฟ้อนไว้ว่า “ฟ้อนเป็นระบำประเภทพื้นเมืองแต่งกายตามลักษณะท้องถิ่นนั้น ประกอบด้วยเพลงที่มีทำนอง และบทร้องตามภาษาถิ่น”

จากหนังสือ การดนตรี การขับ และการฟ้อนล้านนา (ธีรยุทธ ยวงศรี,๒๕๔๐ : ๖๐) ได้ให้ความหมายของฟ้อนไว้ว่า “คำว่า ฟ้อน เป็นภาษาถิ่น หมายถึง การแสดงออกด้วยท่าทางต่าง ๆ จะโดยธรรมชาติหรือปรุงแต่งไปแล้วก็ตามตรงกับคำว่า“รำ” ในภาษาถิ่นภาคกลาง ด้วยเหตุนี้ชาวล้านนาหรือชนชาวเหนือที่ปัจจุบันเรียกว่า “ล้านนา” จึงเรียกกระบวนรำชุดต่าง ๆของตนทั้งหมดว่า “ฟ้อน” มาตั้งแต่อดีต เช่น ฟ้อนแห่ครัวทาน ฟ้อนผี ฟ้อนม่าน ฟ้อนเงี้ยว ฯลฯ”

จากหนังสือสารานุกรม ระบำรำฟ้อน (สุมิตร เทพวงษ์,มปป : ๔) ได้ให้ความหมายของฟ้อนไว้ว่า”ฟ้อน มีความหมายใกล้เคียงกับคำว่า เต้น ระบำ รำ เซิ้ง ซึ่งเป็นท่วงที่ลีลา

แห่งนาฏศิลป์ไทย ความหมายโดยรวม หมายถึง "ศิลปะการแสดงหรือการประดิดประดอยกริยาท่าทางต่าง ๆ Acting Action เช่น อาจเป็นการเคลื่อนไหว กาย แขน ขา มือ เท้า ให้งดงาม มีลีลาพร้อมด้วยความรู้สึกเป็นอารมณ์สะเทือนใจ ตามท่วงทำนองดนตรี หรือบทร้อง"เราอาจเทียบเคียงคำว่า เต้น ระบำ รำ ฟ้อน เซิ้ง เหล่านี้ได้กับคำว่า Dance ในภาษาอังกฤษ"

จากหนังสือ รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม (อาคม สายาคม,๒๕๔๕ : ๑๕) ได้กล่าวถึงความหมายของฟ้อนไว้ว่า "ฟ้อน เป็นการละเล่นชนิดหนึ่งซึ่งมีอยู่ทางเหนือ การฟ้อนนี้จะมีรูปลักษณะการฟ้อนที่เป็นหมวดหมู่ และอาศัยความพร้อมเพรียงเป็นหลักเกณฑ์ การฟ้อนนั้นมักใช้ท่าฟ้อนท่าหนึ่งๆให้เห็นอยู่นานพอสมควร การดูฟ้อนท่านจะต้องดูความพร้อมเพรียงดูท่ารำกับจังหวะให้ประสานสอดคล้องกันไป ดูจังหวะที่สะดุ้งขึ้นลง ดูการอ่อนโอนเคลื่อนไหวไปมาด้วยลีลาที่เชื่องช้า

จากหนังสือ นาฏกรรมการละคร (วิมลศรี อุปรมัย. ๒๕๕๓ : ๗๙) ได้กล่าวถึงความหมายของฟ้อนไว้ว่า "ฟ้อน" คือ ระบำที่มีศิลปะมักใช้คู่กับศิลปะแห่งการรำเดี่ยว รำคู่ รำประกอบเพลง ถ้าผู้แสดงฟ้อนรำกันเป็นหมู่ เรียกว่า "ระบำ" หรือมักจะเรียกรวมกันว่า "ระบำรำฟ้อน" ทั้งการฟ้อนและรำ มุ่งให้เกิดความเพลิดเพลินใจในลีลาที่อ่อนโยนงดงามเข้ากับจังหวะกลมกลืนกับเสียงดนตรีและการขับร้องอันไพเราะรวมทั้งเครื่องแต่งกายที่สวยงามของผู้แสดง มิได้มีเนื้อหาเป็นเรื่องเป็นราว

จากหนังสือพื้นฐานนาฏกรรมไทย (วีระศิลป์ ช้างขนุน,๒๕๕๔ : ๑๙) ให้ความหมายของฟ้อนไว้ว่า "ฟ้อน คือ คำที่นิยมใช้เรียกลีลาการร่ายรำแบบพื้นบ้านของชาวภาคเหนือและรวมถึงชาวผู้ไทและชาวมอญบางส่วน การฟ้อนเป็นการร่ายรำที่ลักษณะค่อนข้างช้า การเคลื่อนไหวจะสอดคล้องกับทำนองเพลงพื้นเมือง"

รูปแบบการฟ้อน

ศิลปการแสดง "ฟ้อน" ในล้านนานั้นมีลักษณะเป็นศิลปะผสม โดยสืบทอดมาจากศิลปะของชนชาติต่างๆ ที่มีการก่อตั้งชุมชนอาศัยอยู่ในอาณาเขตล้านนานี้มาช้านาน นอกจากนี้ยังมีลักษณะของการรับอิทธิพลจากศิลปะของชนชาติที่อยู่ใกล้เคียงกันด้วย จากการพิจารณาศิลปะการฟ้อนที่ปรากฏในลานนายุคปัจจุบัน อาจารย์ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล อาจารย์ประจำภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ได้แบ่งการฟ้อนออกเป็น ๕ ประเภท ดังนี้

๑. ฟ้อนที่สืบเนื่องมาจากการนับถือผี เป็นการฟ้อนที่เกี่ยวเนื่องกับความเชื่อถือ และพิธีกรรม ได้แก่ ฟ้อนผีมด ผีเม็ง ฟ้อนผีบ้านผีเมือง เป็นต้น

๒. ฟ้อนแบบเมือง หมายถึง ศิลปะการฟ้อนที่มีลีลาแสดงลักษณะเป็นแบบฉบับของ "คนเมือง" หรือ "ชาวไทยวน" ซึ่งเป็นชนกลุ่มใหญ่ที่อาศัยอยู่เป็นปึกแผ่นในแว่นแคว้น"ล้านนา" นี้ การฟ้อนประเภทนี้ ได้แก่ ฟ้อนเล็บ ฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเจิง ฟ้อนดาบ เป็นต้น

๓. ฟ้อนแบบม่าน คำว่า"ม่าน"ในภาษาล้านนาหมายถึง"พม่า"การฟ้อนประเภทนี้เป็นการผสมผสานกันระหว่างศิลปะการฟ้อนของพม่ากับของไทยล้านนา ได้แก่ ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา

๔. ฟ้อนแบบเงี้ยวหรือไทยใหญ่ หมายถึง การฟ้อนที่ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะการแสดงของชาวไทยใหญ่ (คนไทยล้านนามักเรียกชาวไทยใหญ่ว่า "เงี้ยว" ในขณะที่ชาวไทยใหญ่มักเรียกตนเองว่า "ไต") ได้แก่ การฟ้อนไต ฟ้อนเงี้ยว กิ่งกะหร่า (กินราหรือฟ้อนนางนก) เป็นต้น

๕. ฟ้อนที่ปรากฏในการแสดงละคร การฟ้อนประเภทนี้เป็นการฟ้อนที่มีผู้คิดสร้างสรรค์ขึ้นในการแสดงละครพันทาง ซึ่งนิยมกันในราวสมัยรัชกาลที่ ๕ ได้แก่ ฟ้อนน้อยใจยา ฟ้อนลาวแพน ฟ้อนม่านมงคล เป็นต้น

ฟ้อนเป็นการแสดงพื้นเมือง อันเป็นศิลปะของไทยฝ่ายเหนือ เป็นการร่ายรำที่แสดงพร้อมกันเป็นชุดๆ ไม่ดำเนินเป็นเรื่องราว ท่าทางกรีดกรายร่ายรำบางท่า แม้จะไม่มีความหมายนอกจาก ความสวยงามแต่บางท่ามีความหมายตามท่าและบทร้อง ในสมัยโบราณฟ้อนใช้แสดงประกอบเฉพาะในวันสำคัญในพระราชพิธีและพระราชฐานเท่านั้น เช่น ในคุ้มหลวง ผู้ฟ้อนโดยมากล้วนเป็นเจ้านายเชื้อพระวงศ์ฝ่ายในทั้งสิ้น ศิลปะการฟ้อนอยู่ที่ความพร้อมเพรียงและความอ่อนช้อยของท่ารำเป็นสำคัญจำนวนผู้แสดงมักแสดงเป็นหมู่ราว ๘ คน หรือ๔ คู่ บางทีก็แสดงกลางแจ้งจำนวนนับ ๑๐ คู่หรือจำนวนร้อยคู่ขึ้นไป เครื่องแต่งกายเป็นแบบชาวเหนือสลับสีกันอย่างงดงาม

คุณค่าของการฟ้อน

การฟ้อน อาจกล่าวได้ว่าเป็นการแสดงออกถึงวัฒนธรรมและขนบประเพณีชาวเหนือ ซึ่งมีลักษณะเฉพาะทั้งการแต่งกาย จังหวะ และลีลา ท่าทางการฟ้อนรำ เพลงและดนตรีที่ใช้ประกอบ จึงนับเป็นศิลปะและวัฒนธรรมของชาวภาคเหนือโดยแท้

การแต่งกาย

การฟ้อนทุกชนิดของภาคเหนือจะเห็นว่า ผู้หญิงจะนุ่งผ้ามีเชิงยาวกรอมเท้า ใส่เสื้อแขนยาวจรดข้อมือ ห่มสไบ หรือมีสไบยาวคล้องคลุมปล่อยชายลงมาถึงเข่า เพราะอากาศทางภาคเหนือเย็นสบาย ประชาชนจึงนิยมใส่เสื้อแขนยาวและห่มสไบ ผมเกล้าสูงทัดดอกไม้แล้วห้อยอุบะ เพราะทางภาคเหนือมีอากาศดี ดอกไม้จึงสวยงามโดยเฉพาะดอกเอื้องหรือดอกกล้วยไม้มีมากนำมาประดับผมทำให้สวยงามทั้งผู้ฟ้อนและลีลาการฟ้อน

เพลงและดนตรีประกอบ

เครื่องดนตรีประกอบด้วย เครื่องให้จังหวะและเครื่องประกอบทำนองการบรรเลง คือ ปี่ ท่วงท่าลีลาการฟ้อนจะเป็นไปอย่างช้าๆ อ่อนช้อยสวยงาม แสดงถึงอุปนิสัยของชาวเหนือว่ามีความเรียบร้อยอ่อนโยน นุ่มนวล โอบอ้อมอารี และยิ้มแย้มแจ่มใสเสมอ ซึ่งจะเห็นจากการฟ้อนบายศรี ฟ้อนเทียน ฟ้อนม่านมงคล เป็นต้น ซึ่งการฟ้อนหลายอย่างจะใช้ในการต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองหรือแขกเกียรติยศของประเทศ

การฟ้อน มีความงามอยู่ที่ความอ่อนช้อยและความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความร่วมมือประสานสามัคคีกลมเกลียวของชาวภาคเหนือได้เป็นอย่างดี แม้ว่าสังคมปัจจุบันจะเริ่มก้าวไปสู่แสงสีแห่งอารยธรรมตะวันตก หันความนิยมไปยังสิ่งที่คิดว่าแปลกใหม่ มากขึ้นก็ตามแต่การฟ้อนของชาวภาคเหนือก็ยังเป็นที่ยอมรับและนิยมในสังคมปัจจุบันอยู่ ดังเห็นได้จากการฟ้อน ของชาวเชียงใหม่ในเทศกาลต่างๆ โดยเฉพาะเกี่ยวกับงานทางด้านศาสนา เช่น เทศกาลเข้าพรรษา ทางสลากภัต กฐิน ทอดผ้าป่า ฯลฯ จะมีการฟ้อนต่างๆให้ได้ชมกันอยู่เสมอ ในงานขันโตกดินเนอร์ (คือ การเลี้ยงอาหารแบบไทยทางภาคเหนือในเวลาเย็นส่วนมากใช้ในโอกาสต้อนรับแขกต่างประเทศ) จัดขึ้นเพื่อต้อนรับแขกเมือง สิ่งที่เชิดหน้าชูตาอย่างยิ่งก็คือ ลีลาอ่อนช้อยงดงาม

ของการฟ้อนนี่เอง การฟ้อนมิได้นิยมแต่เฉพาะในสังคมของชาวเหนือเท่านั้น แต่ยังได้รับความยกย่องว่าเป็นศิลปะประจำชาติไทยอีกด้วยมีการนำไปแสดงยังต่างประเทศ ทั้งยังเป็นศิลปะที่ดึงดูดใจนักท่องเที่ยวให้มาเที่ยวประเทศไทยมากขึ้นอีกด้วย ปัจจุบันการฟ้อนได้มีการดัดแปลงท่ารำต่างๆ ให้ดูแปลกใหม่อยู่เสมอและสวยงามยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังมีผู้ดัดแปลงการฟ้อนต่างๆ ให้แปลกออกไปแต่ยังคงลักษณะการแต่งกาย และความอ่อนช้อยให้ลีลาเหมือนเดิม

จากข้อมูลข้างต้นผู้วิจัยสรุปได้ว่า ฟ้อน หมายถึง ศิลปะการร่ายรำแบบพื้นเมืองที่มีลีลาการร่ายรำแบบช้าและนุ่มนวล การแต่งกายและเครื่องดนตรีเป็นแบบพื้นเมือง มีจุดประสงค์เพื่อแสดงความงดงามอ่อนช้อย พร้อมเพรียง และมีคุณค่าด้านการแสดงออกถึงวัฒนธรรมประเพณีท้องถิ่นเป็นอย่างดี การฟ้อนสามารถแบ่งออกตามรูปแบบการแสดงได้ ๕ รูปแบบ คือ ๑. ฟ้อนที่สืบเนื่องมาจากการนับถือผี ๒.ฟ้อนแบบเมือง ๓.ฟ้อนแบบม่าน ๔. ฟ้อนแบบเงี้ยว และ ๕.ฟ้อนที่ปรากฏในบทละคร

๒. แนวการคิดในการประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย

ในการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมทางด้านนาฏศิลป์ไทย ตั้งแต่สมัยโบราณนั้นผู้ถ่ายทอดมีจุดหมายให้ผู้เรียนเป็นฝ่ายรับความรู้ท่าทางร่ายรำในระบำ รำ ฟ้อน โขน ละคร ฟ้อนรำ จากครูอาจารย์แต่เพียงอย่างเดียว แต่ปัจจุบันการศึกษาศิลปะแขนงนี้ได้ขยายจุดมุ่งหมายให้กว้างขวางขึ้นเพื่อให้สอดคล้องกับความจำเป็นตามสภาพสังคมที่มีเป้าหมายผลิตคนรุ่นใหม่ให้เป็นผู้มีความสามารถรอบรู้ในการปฏิบัติงานทางนาฏศิลป์และการละครได้ทุกด้าน โดยเฉพาะในด้านการคิดประดิษฐ์ท่ารำนับเป็นหัวใจที่สำคัญในการสร้างผลงานทางนาฏศิลป์ให้มีปรากฏ จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องปรับหลักสูตรให้เน้นความสำคัญของวิชาการคิดประดิษฐ์ท่ารำให้มากขึ้นกว่าเดิมที่ได้ปฏิบัติมา เหตุที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะ สภาวะแวดล้อมตามสภาพสังคมได้เปลี่ยนแปลงไปตามยุคตามสมัยประการหนึ่ง มนุษย์ย่อมต้องการแสวงหาต้องการสิ่งแปลกๆ ใหม่ๆ อยู่ตลอดเวลา ความซ้ำซากจำเจเป็นสิ่งน่าเบื่อหน่ายประการหนึ่ง อิทธิพลทางด้านการแสดงของตะวันตกเข้ามาเผยแพร่อีกประการหนึ่ง สิ่งเหล่านี้เป็นต้นเหตุให้ศิลปะด้านการแสดงของไทยต้องปรับปรุงหรือสร้างผลผลิตทางด้านนาฏศิลป์ไทย ให้มีความเหมาะสมตามยุคตามสมัย เพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของคนยุคใหม่ ฉะนั้นผู้ที่จะสร้างผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ควรจะนำหลักและแนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูทางนาฏศิลป์ไว้เป็นแนวทางในการสร้างผลงานใหม่ๆ ทางด้านนาฏศิลป์ไทยเพื่อไม่ให้มีผลกระทบกระเทือนหรือทำงานนาฏศิลป์ไทยที่มีมาแต่ดั้งเดิม

การสร้างผลงานทางนาฏศิลป์ไทยให้ได้มาตรฐาน ผู้สร้างควรคำนึงถึงหลักเกณฑ์ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำ ด้านการเสนอเนื้อหาตามความมุ่งหมายในชุดการแสดง เช่น เน้นทางด้านการละเล่นด้านอาชีพ ด้านสังคม ด้านพิธีกรรมความเชื่อ ด้านการบวงสรวงบูชา ด้านโบราณคดี อีกด้านหนึ่งคือ การเสนอผลงานบนเวที ความสวยงาม ความกระชับของการแสดง ซึ่งจะขึ้นอยู่กับการเคลื่อนไหว การแปรแถว การเชื่อมท่ารำ และวิธีการเข้าการออกของการแสดง ถือเป็นองค์ประกอบ ที่สำคัญในการคิดประดิษฐ์ท่ารำต่างๆ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยศิลปินแห่งชาติสาขานาฏศิลป์และการละคร รวมทั้งคณาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ได้ให้แนวทางในการสร้างผลงานการคิดประดิษฐ์ท่ารำ ไว้ดังนี้

๒.๑ แนวคิดของคุณครูเฉลย ศุขะวณิช

เฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงและผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ได้กล่าวถึง แนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำพอสรุปได้ว่า เป็นลักษณะของการตีบท หรือใช้ภาษานาฏศิลป์ในท่ารำของไทยที่เป็นแบบแผนมาตั้งแต่เดิมก็คือ กลอนตำรารำ และบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว จะมีท่าบังคับและท่าตายโดยใช้กลวิธีที่จะประดิษฐ์ให้ได้ท่ารำที่เหมาะสมสวยงามผู้ประดิษฐ์ท่ารำต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

๑. จังหวะและทำนองเพลง เชื่องช้าหรือรวดเร็ว มีลักษณะอ่อนหวานเศร้าหรือคึกคักสนุกสนาน

๒. จังหวะและทำนองของเพลงที่มีสำเนียงต่างชาติก็ต้องเอาลีลาท่ารำของชาตินั้นๆ มาประดิษฐ์ให้กลมกลืนกันเป็นลีลาของนาฏศิลป์ไทย

๓. เมื่อรู้ทำนองและจังหวะของเพลงจึงกำหนดท่ารำให้เข้ากับลีลาของเพลง โดยยึดหลักความสัมพันธ์ของทำนองเพลงกับท่ารำ และความสัมพันธ์ระหว่างความหมายของบทร้องกับท่ารำ

๔.ลักษณะเพศชาย (ตัวพระ) หรือเพศหญิง (ตัวนาง) เช่น ตัวพระในพม่ารำขวานลีลาท่ารำจะต้องมีลักษณะกระฉับกระเฉงเข้มแข็งตามท่วงทำนองของนักรบ ส่วนตัวนาง ได้แก่ ฟ้อนม่านมงคล ลีลาท่ารำจะต้องมีลักษณะอ่อนโยน นุ่มนวล เป็นต้น

๕. การประดิษฐ์ระบำพื้นเมือง ต้องศึกษาท่ารำที่เป็นแม่ท่าหลักของท้องถิ่นแล้วนำมาประดิษฐ์ลีลาเชื่อมท่ารำ ให้ครอบคลุมความหมายของเนื้อหาในระบำชุดนั้นๆ โดยคัดเลือกแม่ท่าหลักมาใช้ให้เหมาะสม ไม่จำเป็นต้องนำมาใช้เริ่มต้นในท่าที่ ๑ ของแม่ท่าเสมอไป อาจจะหยิบแม่ท่าหลักในท่าที่ ๘ มาใช้เป็นท่าเริ่มต้นในผลงานการประดิษฐ์ท่ารำของเราก็ได้

๖.ไม่ควรไปลอกเลียนแบบลีลาท่ารำของภาคอื่นๆ มาปะปนในผลงานการประดิษฐ์ท่ารำ เช่น นำเอาท่าทอผ้าในเชิงต่ำหูกผูกขิดบางท่ามาใส่ในทอเสื่อ หรือ ไปนำเอาลีลาท่ารำของภาคใต้มาบรรจุในฟ้อนเหนือ หรือนำลีลาท่ารำของภาคเหนือมาบรรจุในเชิงต่างๆของภาคต่างๆ ซึ่งเป็นเรื่องไม่ถูกต้องควรจะได้หลีกเลี่ยงให้มากที่สุด

๗. การคิดประดิษฐ์ท่ารำให้คำนึงถึงจุดมุ่งหมายของระบำ รำ ฟ้อนในชุดนั้นๆ ด้วย เช่น ระบำชุดนี้มีจุดมุ่งหมายให้เป็นผู้หญิงล้วนก็ต้องหลีกเลี่ยงท่ารำที่มีการยกเท้า แบะเหลี่ยม กันเข่า ซึ่งเป็นลีลาของตัวพระโดยสิ้นเชิง

การแปรแถว คุณครูเฉลย ศุขะวณิช ได้กล่าวถึงความเป็นมา แนวคิดและประโยชน์ของการแปรแถวไว้ดังนี้

๑. การแสดงนาฏศิลป์ไทยสมัยโบราณไม่นิยมการแปรแถวให้หลากหลาย เหมือนในปัจจุบันนี้ มักจะนิยมแถวตรงเรียงเดี่ยวหน้ากระดาน หรือแถวตอนคู่ หรือลักษณะวงกลมแล้วประดิษฐ์ท่ารำให้เหมือนกัน ต่อมาการแสดงนาฏศิลป์ไทยในระยะหลังๆ ได้รับอิทธิพลการแสดงของต่างประเทศ ในเรื่องของการแปรแถว จึงได้นำการแปรแถวนั้นมาดัดแปลงบรรจุลงในการแสดงนาฏศิลป์ของไทยมากขึ้น เช่น ในท่ารำท่าเดียวเหมือนกันหมด แต่การแปรแถวต่างกัน โดยแบ่งผู้แสดงเป็นแถวเฉียงส่วนหนึ่ง ตั้งชุ้มส่วนหนึ่ง เป็นคู่อยู่อีกทางหนึ่ง หรือในช่วงเวลานั้นผู้แสดงตั้งท่ารำต่างกันแต่ว่าอยู่ในจังหวะท่วงทำนองเดียวกัน ผู้ประดิษฐ์ท่ารำจะต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์กลมกลืนเป็นหลัก

๒. เมื่อเปลี่ยนการแปรแถว ต้องให้ลีลาการเคลื่อนไหวเป็นไปด้วยความนุ่มนวล ไม่วิ่งตัดหน้ากันและกัน ไม่วิ่งซับซ้อนจนน่าเวียนศีรษะ หรือจะใช้วิธีตั้งท่ารำแล้วเดินตามจังหวะเปลี่ยนแปรแถวใหม่ ก็ควรจะกระทำได้

๓. ผลดีของการแปรแถว ทำให้เปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกของผู้ดู ไม่จำเจ ซ้ำซาก จนน่าเบื่อและเปิดโอกาสให้ผู้แสดงได้สับเปลี่ยนผลัดขึ้นมาอยู่หน้าเวทีได้ทั่วทุกคน

๔. การคิดประดิษฐ์ท่ารำ ที่มีบทขับร้อง คำเอื้อนยาวๆ การแปรแถวจะอยู่ในช่วงของตอนรวบคำร้องกับทำนองเอื้อนนั้นให้มาอยู่ในลีลาเดียวกัน จะมีผลให้ท่ารำลงตัวพอดี

๕. การคิดประดิษฐ์ท่ารำ ที่มีแต่การบรรเลงตลอดเพลงตั้งแต่ต้นจนจบ การแปรแถวจะต้องลงให้พอดีกับจังหวะใหญ่ของทำนองเพลง เช่น ทำนองเพลงลายนี้มี ๘ จังหวะ แล้วซอยออกมา ๔ จังหวะ เพราะฉะนั้นจังหวะที่ ๑ และที่ ๒ นั้น คือลีลาเพื่อไปลงในจังหวะที่ ๔ หรือจากจังหวะที่ ๔ แล้วเว้นช่วงไปลงจังหวะที่ ๘ ก็ได้

การเชื่อมท่ารำ สามารถทำได้หลายวิธี คือ

๑. เล่นเท้าในขณะที่มีบทเอื้อนทำนองยาวๆ
๒. วิ่งแปรแถว
๓. ตั้งชุ้ม
๔. ยืนพักท่านิ่ง (ไม่ควรใช้เวลานาน)
๕. ใส่ลีลาเชื่อมท่า
๖. ยืนตั้งแม่ท่ายืดยุบตามจังหวะอยู่กับที่

การเข้า-ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

๑. การเริ่มออกแสดงของระบำ รำ ฟ้อน ประการแรกต้องนำเพลงมาศึกษาจังหวะเพลงก่อนแล้วพิจารณาว่าจะออกท่ารำเริ่มแรกทีละคู่หรือ ๓ คู่ มีจังหวะลงนั่งหรือไม่ จึงคิดประดิษฐ์ท่ารำบรรจุให้เหมาะสมพอดีจังหวะกับทำนองเพลง

๒. การเริ่มออกของระบำ รำ ฟ้อน ในสมัยโบราณนิยมออกจากหลืบทั้ง ๒ ข้างของเวทีพร้อมกัน มาจับคู่กันกลางเวที แล้วจึงจะมาเข้าเป็นแถวที่กำหนด ในปัจจุบันนี้อาจจะให้ผู้แสดงออกจากหลืบของเวทีสลับข้างซ้ายบ้าง ขวาบ้าง เพื่อเปลี่ยนสายตาของผู้ดู แต่ของดั้งเดิมก็ยังนิยมนำมาปฏิบัติอยู่

๓. ระบำ รำ ฟ้อน นาฏศิลป์ของไทย ไม่นิยมออกแสดงจากข้างล่างของเวทีที่ผู้ชมนั่งดูการแสดงแล้วขึ้นมารำบนเวที เพราะเสื้อผ้าการแต่งกายเป็นตัวกำหนด ยกเว้นลักษณะที่เป็นขบวนแห่

๔. ตั้งท่ารำออกทางขวามือของเวที และเมื่อจบการแสดงก็เข้าทางซ้ายมือของเวที
๕. เริ่มต้นการแสดงโดยตั้งท่านิ่ง
๖. เมื่อจบการแสดง ใช้วิธีตั้งท่ารำเดินแถวเข้าหลังเวที
๗. ใช้รำถอยหลังเข้าเวที
๘. ใช้เพลงรัว ตั้งท่ารำวิ่งเข้าเวที
๙. ใช้วิธีตั้งท่านิ่งจัดเป็นชุ้มแล้วปิดม่าน

๑๐. ใช้วิธีจัดรูปแถวตามจุดต่างๆให้ดูสะดุดตาแล้วเริ่มหรี่ไฟให้สลัวๆใช้ไฟจับอยู่ที่จุดเด่นเฉพาะของระบำชุดนั้นๆ ทิ้งไว้ประมาณ ๒-๓ วินาที แล้วจึงดับไฟให้มืดหมดทั้งเวทีแล้วผู้แสดงก็แยกย้ายกันเข้าไปที่หลังเวที

นอกจากหลักเกณฑ์ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำที่กล่าวมานี้แล้ว ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำชุดใหม่ขึ้น ให้ตั้งจุดหมายที่แน่นอนในระบำชุดนั้นไว้ จะใช้ผู้แสดงเป็นผู้หญิงคู่กับผู้ชาย หรือจะเป็นผู้หญิงล้วน หรือเป็นสัตว์ต่างๆ เช่น เป็นนก ปู หรือปลา ต้องการนำเสนอความมุ่งหมายในด้านใดเมื่อได้ความมุ่งหมายที่แน่นอนแล้วจึงคัดเลือกเพลงโดยการนำเพลงนั้นมาฟังหลายๆครั้ง ต่อจากนั้นจึงกำหนดท่ารำ

จากการศึกษาข้อมูลผู้วิจัยพบว่า วิธีการคิดประดิษฐ์ท่ารำของคุณครูเฉลย ศุขะวณิช จะใช้วิธีฟังเพลงก่อนแล้วจึงคิดท่ารำให้ลีลาผสมกลมกลืนไปกับบทร้อง และท่วงทำนองของเพลงนั้นๆ ส่วนเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายจะยึดท่ารำเป็นหลัก ส่วนหลักการคิดประดิษฐ์ท่ารำที่เริ่มต้นจากการใช้เพลงแบ่งได้เป็น ๒ จำพวก คือ

๑. การคิดประดิษฐ์ท่ารำ ที่มีบทเนื้อร้องกำหนดความมุ่งหมายอย่างชัดเจน เช่น บทกลอนถวายพระพร บทอวยพรต่างๆ ที่มีบทเนื้อร้องนั้น ให้ยึดความหมายของเนื้อเพลงเป็นหลักในการออกแบบท่าทางร่ายรำให้ถูกต้องโดยอาศัยแม่ท่าในบท เพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บท (กลอนตำรารำ)

๒. การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ไม่มีบทเนื้อร้อง มีแต่ทำนองเพลงนั้น ให้ยึดอารมณ์ท่วงทำนองของเพลงที่บรรเลง เช่น อารมณ์เพลงคึกคักให้ความสนุกสนานมีท่วงทำนองรวดเร็ว อารมณ์เพลงที่แสดงถึงความโกรธ อารมณ์เพลงที่แสดงถึงความเศร้าโศกทำนองโหยหวน หรืออารมณ์เพลงอันอ่อนหวานแสดงถึงความรัก อารมณ์เพลงหนักแน่นแสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ เป็นต้น

เมื่อได้ลักษณะของอารมณ์เพลงแล้ว จึงคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยอาศัยแม่ท่าในเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท นำมาออกท่าทางร่ายรำให้กลมกลืนกับท่วงทำนองของอารมณ์เพลงนั้นๆ แต่ในบางครั้งก็สามารถคิดประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงกับความมุ่งหมายของเนื้อหาที่จะนำเสนอในระบำ รำ ฟ้อน ชุดนั้นๆ ออกมาก่อนแล้วจึงคัดเลือกอารมณ์ของทำนองเพลงให้ตรงกับท่าทางร่ายรำนั้น

๒.๒ แนวคิดของคุณครูจำเรียง พุธประดับ

คุณครูจำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงและผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย กล่าวถึงการคิดประดิษฐ์ท่ารำนาฏศิลป์ไทยที่เป็นชุดการแสดงสั้นๆ ประเภทระบำ รำ ฟ้อน พอจะแยกให้ชัดเจนได้ดังนี้

๑. การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่มีบทกลอนเนื้อร้องจะบรรจุท่ารำได้ง่ายกว่าการประดิษฐ์ท่ารำที่มีแต่การบรรเลงเพลงตลอดทั้งเพลง เพราะเนื้อร้องจะกำหนดท่าให้ตรงกับความหมายได้ชัดเจนกว่า ด้วยการศึกษาบทร้องอย่างละเอียด เช่น บทกลอนรำถวายพระพร หรือบทรำอวยพรจะมีวิธีคิดประดิษฐ์ท่ารำได้โดยเลือกใช้แม่ท่าจากบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท มาใส่ให้ตรงกับความหมายของบทกลอนรำนั้นๆ เมื่อได้แม่ท่าที่ต้องการแล้ว ต้องใส่ลีลาท่ารำเพื่อเชื่อมแม่ท่าแต่ละท่าให้ติดต่อดูสวยงามกลมกลืนกันไป ในบทเรียนวิชานาฏศิลป์ไม่มีบทเพลงรำใดๆ ที่จะบอกลีลาท่ารำโดยเฉพาะ นอกจากครูบาอาจารย์จะเป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำแล้ว ผู้เรียนสามารถใช้ความสามารถ

เฉพาะตัวหรือที่เรียกว่า "พรสวรรค์" จำลีลาท่ารำของครูอาจารย์เหล่านั้นไว้ แล้วนำมาฝึกฝนด้วยตนเองบ่อยๆก็ได้ลีลาที่สวยงามของท่ารำเหล่านั้นไว้ในตัวผู้เรียน หรือผู้สอนจะใช้วิธีอธิบายเทคนิคของลีลาท่ารำก็ได้ เช่น การประเท้ามาแตะพื้นก็จะดูธรรมดา แต่เมื่อใส่ลีลาท่ารำลงไปจะใช้วิธีถอนเท้าแล้วแตะขยับเท้าจะทำให้ดูสวยงามขึ้น

๒. การประดิษฐ์ท่ารำที่มีแต่จังหวะทำนองเพลงไม่มีเนื้อร้อง ต้องศึกษาจำนวนของจังหวะและทำนองเพลงที่นำมาใช้ ว่าเพลงนั้นมีทั้งหมดกี่เที่ยว สี่จังหวะย่อยเป็นหนึ่งจังหวะใหญ่ แปดจังหวะย่อยเป็นหนึ่งจังหวะใหญ่ หรือสิบสองจังหวะย่อยเป็นหนึ่งจังหวะใหญ่ เมื่อเข้าใจจังหวะของเพลงได้ถูกต้องแล้ว ก็บรรจุท่ารำลงให้พอดีกับจังหวะในบทเพลงนั้นๆ

๓. การคิดประดิษฐ์ท่ารำให้ยึดลีลาท่ารำเฉพาะท้องถิ่นนั้นๆ เช่น ภาคเหนือ ภาคใต้ ภาคกลางและภาคอีสาน ห้ามนำเอาลีลาท่ารำในแต่ละภาคนั้นมาคิดประดิษฐ์ท่ารำปนในระบำชุดเดียวกัน ยกเว้นระบำสี่ภาค

๔. ยึดหลักแม่ท่าของนาฏศิลป์ไทยในเพลงช้าเพลงเร็ว แม่บทและนาฏยศัพท์

๕. การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ดี ควรใช้ภาษาท่าสื่อความหมายให้ชัดเจน ดูแล้วเข้าใจทันทีโดยไม่ต้องมีคำบรรยาย

๖. ศึกษาความนิยมของตลาดเพื่อผลิตผลงานให้ตรงกับรสนิยมของสังคมยุคนั้นด้วย

การแปรแถว ในการแสดงระบำ รำ ฟ้อน การแปรแถวจะช่วยเปลี่ยนอารมณ์และสายตาของผู้ดู ไม่ให้เบื่อหน่ายต่อการแสดงในชุดนั้นๆ สามารถปฏิบัติได้หลายวิธี ดังนี้

๑. การแปรแถวเพื่อมาตั้งสองแถวเป็นรูปตัววีคว่ำ

๒. การแปรแถวในลักษณะแถวเฉียง

๓. การแปรแถวในลักษณะยืนตั้งเป็นคู่ๆ สวนเฉพาะคู่ทางด้านซ้ายและขวา สลับที่กลับไปกลับมา

๔. การแปรแถวในลักษณะสวนเฉพาะคู่ให้คู่หลังขึ้นมาอยู่ข้างหน้าเวทีบ้าง

๕. การแปรแถวในลักษณะสวนทั้งแถวให้แถวหลังขึ้นมาอยู่แถวหน้า

๖. การแปรแถวเป็นรูปวงกลมซ้อน ๒ วงบ้าง วงกลมวงเดียวบ้าง

๗. การแปรแถวที่มีคำร้องเป็นบทกลอน ให้แปรแถวไปตามเนื้อร้องนั้นก็ได้ หรือแปรแถวตอนที่มีจังหวะเอื้อนก็ได้ ถ้าทำนองเอื้อนสั้นก็ให้ใช้วิธีวิ่งแปรแถวไป แต่ถ้ามีจังหวะเอื้อนยาวๆ ให้ใช้วิธีตั้งรำแม่ท่าเดินตามจังหวะค่อยๆแปรแถวไป เช่น การแปรแถวในบทรำถวายพระพรหรือ บทรำอวยพร มักจะนิยมใช้เพลงเทวาประสิทธ์ เพลงนางนาค เพลงขึ้นพลับพลา เพลงบรเทศ เป็นต้น

๘. การแปรแถวเพื่อมาตั้งท่ารำเป็นซุ้มย่อย หรือตั้งซุ้มใหญ่ การตั้งซุ้มลักษณะต่างๆต้องคำนึงถึงขนาดของเวทีและจำนวนผู้แสดงด้วย

๙. การแปรแถวในลักษณะยืนต่อตัว เช่น บทรำอวยพรพระนาง ตัวนางนั่งยืนเข่าข้างหนึ่ง ตัวพระวิ่งแปรแถวมายืนต่อตัวโดยใช้จมูกเท้าแตะส้นเท้าของตัวนางแล้วยืนร่ายรำไปตามบทกลอนและจังหวะของเพลงก็เป็นที่นิยมใช้กันอยู่มาก

การเชื่อมท่ารำ

คุณครูจำเรียง พุธประดับ ได้แนะนำเทคนิคของการเชื่อมท่ารำไว้ว่า การเชื่อมท่ารำ คือ ลีลาของท่ารำที่เชื่อมแม่ท่าจากท่าหนึ่งไปยังอีกแม่ท่าหนึ่งให้ดูสอดคล้องกลมกลืนสวยงาม โดยใช้วิธีถอนเท้าหรือเยื้องตัวให้ตรงลงจังหวะพอดี จะทำให้ดูสวยงามในขณะที่ฟ้อนรำ

การเข้า-ออกของระบำ รำ ฟ้อน

๑. การแสดงที่เป็นชุดสั้นๆผู้แสดงจะออกจากหลังเวทีทั้ง ๒ ข้างก็ได้ หรือออกทางเดียวก็ได้แล้วแต่ลักษณะของเวทีที่แสดง แต่การออกจากข้างล่างเวทีหลังที่นั่งคนดูก็กำหนดให้ออกการแสดงได้ แต่ลักษณะการแสดงควรจะเป็นขบวนแห่เดินออกมามากกว่าจะเป็นการรำเดี่ยว เพราะจะทำให้การแสดงไม่เด่นชัด

๒. ข้อสำคัญการออกของผู้แสดงระบำ รำ ฟ้อน ต้องออกให้มีช่องไฟห่างกันระหว่างคู่ของผู้แสดงด้วยกัน และไม่มายืนซ้อนหลังกัน เช่น คู่หน้าออกมาแล้วต้องขยายไปตั้งแถวคู่ที่สองจึงออกมายืนแทนที่แล้วขยายไปตั้งแถว คู่ที่สามก็ออกมายืนแทนที่แล้วขยายไปตั้งแถว จนครบผู้แสดงทั้งหมดไปยืนตั้งแถวตามที่ต้องการ

๓. ยึดขนบของการแสดงละครมาใช้ในการแสดงระบำ รำ ฟ้อนได้โดยการออกแสดงทางขวามือของเวที เมื่อจบการแสดงก็ให้ผู้แสดงเข้าทางซ้ายมือของเวที

๔. การเข้า-ออกของผู้แสดงบางครั้งสถานที่และเวทีจะเป็นตัวกำหนด

๕. ในการแสดงระบำ รำ ฟ้อนถ้ามีความจำเป็นต้องให้ผู้แสดงเริ่มออกแสดงและเข้าหลังเวทีทางขวามือของเวที หรือเริ่มออกแสดงทางซ้ายมือและเข้าหลังเวทีทางขวามือ หรือเริ่มออกแสดงทางซ้ายมือเข้าหลังเวทีทางซ้ายมือก็ได้ไม่ถือเป็นผิด แต่ส่วนใหญ่จะนิยมให้ผู้แสดงเริ่มออกแสดงทางขวามือและเข้าหลังเวทีทางซ้ายมือของเวทีมากกว่า เพราะทำให้ดูสวยงามเป็นระเบียบ

๖. ใช้วิธีตั้งแถวเฉียงอาจจะเดินถอยหลังหรือวิ่งเข้าหลังเวทีก็ได้ ขึ้นอยู่กับจังหวะของเพลงที่ใช้ร่ายรำ

๒.๓ แนวคิดของคุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์

สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินเอก กองการสังคีต กรมศิลปากร ได้ให้หลักเกณฑ์การคิดประดิษฐ์ท่ารำไว้ ๒ ลักษณะด้วยกัน คือ การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่เป็นละครอย่างหนึ่งและการคิดประดิษฐ์ท่ารำที่มีลักษณะเป็นระบำ รำ ฟ้อน อีกอย่างหนึ่ง

การคิดประดิษฐ์ท่ารำอย่างแรกนั้น ให้ยึดขนบของละครมาเป็นอันดับหนึ่ง เช่น ตัวละครต้องเริ่มออกจากประตุทางขวามือของผู้แสดงและกลับเข้าหลังเวทีประตูทางซ้ายมือของผู้แสดงแต่มีข้อยกเว้นท่าแปลงตัว ออกประตูทางขวามือของผู้แสดง แล้วต้องกลับเข้าหลังเวทีทางขวามือเสมอเพราะเมื่อแปลงตัวเสร็จต้องออกมาหน้าเวทีอีก จะเข้าหลังเวทีทางซ้ายไม่ได้ทำให้สื่อความหมายของการแปลงตัวผิดไป หรือการแสดงละคร มีฉากเป็นตัวกำหนดก็จำเป็นที่ตัวละครต้องเข้าหลังเวทีทางขวามือ นอกจากนี้แล้วท่ายิ้ม ท่าตัวเรา ท่าอาย ท่าโอด (ร้องไห้) ท่าป้องหน้าต้องใช้มือซ้ายเสมอ ส่วนท่ารำประเท้าก้าวขึ้นเตียงนั่งหรือลงจากเตียงก็ต้องใช้เท้าซ้าย ในการแสดงละครรำนิยมใช้เพลงเสมอ ท่ารำเพลงเสมอนั้น ขนบของละครให้ก้าวเท้าขวาก่อน โดยก้าวเดินหน้า

๕ ไม้ เดินลงหลัง ๔ ไม้ (ขึ้น ๕ ลง ๔) หรือท่าตัวละครลาเข้าหลังเวที ขนบของละครกำหนดให้ก้าวเท้าขวาก่อน แต่ดั้งเดิมมาท่าลาจะใช้จังหวะเดินไปข้างหน้า ๓ ก้าวลงหลัง ๓ ก้าว (ขึ้น ๓ ลง ๓) แต่ต่อมาทางผู้บรรเลงปี่พาทย์ให้เหตุผลว่าท่าลาขึ้น ๓ ลง ๓ นี้ เวลาบรรเลงดนตรีไม่หมดไม้ ปัจจุบันจึงเปลี่ยนท่าลงมาเป็นขึ้นหน้า ๔ เดินลงหลัง ๒ (ขึ้น ๔ ลง ๒) ม้วนมือจีบลงนั่งถวายบังคมเมื่อหมดไม้ลาแล้วจึงนั่งรำตามบทในเนื้อเรื่องต่อไป

ส่วนการคิดประดิษฐ์ท่ารำที่มีลักษณะเป็นระบำ รำ ฟ้อน สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้ให้แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำไว้ดังนี้

๑. ศึกษาบทเพลงและทำนองเพลง ให้เข้าใจจังหวะในสำเนียงของบทเพลงนั้น เช่น เพลงลาว เพลงแขก เพลงพม่า หรือเพลงไทย โดยมากทำนองเพลงมักจะมี ๔ จังหวะเสมอ

๒. ประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงตามลักษณะของทำนองเพลง เช่น เพลงลาว เพลงแขก เพลงพม่า หรือเพลงไทยเป็นต้น

การแปรแถว

๑. การแปรแถวในระบำ รำ ฟ้อน ต้องให้ท่ารำและการเคลื่อนไหวสัมพันธ์และพอดีกับทำนองของบทเพลง

๒. ไม่ควรมีลักษณะการแปรแถวที่ซ้ำๆ ในระบำ รำ ฟ้อนชุดเดียวกัน

๓. การแปรแถวจะช่วยเปลี่ยนสายตาของผู้ชมไม่ให้เกิดความเบื่อหน่าย ฉะนั้นจึงควรมีการแปรแถวหลายๆรูปแบบ เช่น แปรแถว ๔ พู ๓ พู แปรเป็น ๒ แถวสวนกลับไป – มา ตั้งแถวเฉียงเดินสลับฟันปลา แปรแถวเป็นครึ่งวงกลม เป็นรูปวงกลม ๒ วง ซ้อนกัน มีวงในวงนอก หรือแปรแถวเป็นรูปตัววี เป็นต้น

๔. ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำ ต้องใช้ปฏิภาณและไหวพริบ ในการแปรแถวให้ดูสัมพันธ์กลมกลืนกันหลีกเลี่ยงการแปรแถวที่ดูแล้วชุลมุน

การเชื่อมท่ารำ

๑. การคิดประดิษฐ์ท่ารำ ผู้ประดิษฐ์ต้องมีความรู้ สามารถแยกได้ว่าท่ารำส่วนไหนเป็นลีลา ส่วนไหนเป็นท่าเชื่อม

๒. ให้คำนึงถึงพื้นฐานความสามารถของผู้เรียน ว่าจะสามารถรับลีลาท่าเชื่อมได้มากน้อยเพียงใด เพราะลีลาท่าเชื่อมที่สวยงามมักจะต้องอาศัยการยักเยื้อง ถ้าผู้เรียนไม่สามารถที่จะรับได้ก็ให้ประดิษฐ์ท่าเชื่อมไปอย่างเรียบๆ โดยการตัดลีลาออกให้หมด วิธีนี้ความสวยงามมักจะลดน้อยลง

การเข้า – ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

๑. ให้ยึดขนบของละครเป็นหลัก คือเริ่มออกแสดงทางขวามือของเวที เมื่อจบการแสดงให้เข้าหลังเวทีทางซ้ายมือ

๒. ในกรณีที่บางสถานที่มีประตูเข้า – ออก เพียง ๑ ประตู ก็อนุโลมให้การแสดงเข้า–ออกในทางเดียวกันได้ เช่น สถานที่แสดงในโรงแรม สโมสรของหน่วยงานราชการ เป็นต้น

สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้กล่าวในตอนท้ายว่า การที่จะเป็นนักคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ดีต้องอาศัยการได้ยิน ได้ฟัง ได้ดูการแสดงบ่อยๆ และการที่ได้พูดคุยกับคนที่มีประสบการณ์ด้วย

นอกจากนี้แล้วให้ยึดหลักใหญ่ๆไว้เช่น แม่ท่า นาฏยศัพท์ ฟังเพลงให้ออกโดยฟังเสียงหน้าทับเป็นหลักและยังต้องคำนึงถึงกฎของธรรมชาติด้วย เช่น ฟ้อนแพนในท่าประสานมือคู่พระ–นางต้องเคลื่อนตัวไปทางตัวพระก่อน ส่วนท่ารำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมานั้นควรให้ท่ารำสื่อความหมายให้ผู้ชมดูรู้เรื่องและเข้าใจโดยคิดออกแบบท่ารำแทนอุปกรณ์ให้มากที่สุด

๒.๔ แนวคิดของคุณครูพนิดา สิทธิวรรณ

พนิดา สิทธิวรรณ ผู้อำนวยการ ฝ่ายวิชาการกองการสังคีต กรมศิลปากร ได้ให้แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำในการรำถวายพระพรหรือรำอวยพร ที่มีคำกลอนเป็นบทเนื้อเพลงใช้ขับร้องตามทำนองเพลงที่นำมาบรรจุ โดยให้พิจารณาที่บทเนื้อเพลงเป็นอันดับต้นเสียก่อนว่าเป็นบทรำถวายพระพร หรือรำอวยพรให้กับบุคคลใด จากนั้นให้ศึกษาทำนองเพลงแล้วจึงคิดประดิษฐ์ท่ารำบรรจุเข้าไปให้ได้มาตรฐาน โดยยึดหลักเกณฑ์ท่ารำในบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท นำมาดัดแปลง โดยใช้ท่าเชื่อมระหว่างแม่ท่าต่อแม่ท่าให้กลมกลืนสัมพันธ์กัน ทำให้เกิดความสวยงามแปลกตาเป็นที่ประทับใจ ในเรื่องเครื่องแต่งตัวก็ต้องมีความแปลกใหม่ทำนองเพลงที่นำมาบรรจุจะต้องถูกรสนิยมของผู้ชม (ตลาดยอมรับ) จึงจะทำให้ผลงานที่คิดประดิษฐ์ขึ้นประสบผลสำเร็จ

การแปรแถว ต้องมีการสัมพันธ์กับท่ารำ การเคลื่อนไหวท่ารำจะอยู่ที่การแปรแถวเป็นหลักสำคัญ ในยุคนี้การแปรแถวมักนิยมเป็นรูปครึ่งวงกลมให้ตัวเอกรำอยู่ตรงกลาง และแปรแถวเป็นรูปปีกกา เป็นต้น

การเชื่อมท่ารำ ควรเชื่อมท่ารำท่าหนึ่งกับท่ารำอีกท่าหนึ่ง ให้มีความเคลื่อนไหวกลมกลืนกันให้มากที่สุด

การเข้า – ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

๑. การเข้าหรือออกของการแสดงระบำ รำ ฟ้อน ในชุดต่างๆนั้นขึ้นอยู่กับสถานที่เป็นตัวกำหนด เช่น แสดงในบ้าน หรือแสดงบนศาลาวัด เป็นต้น

๒. การออกแสดงชุดระบำ รำ ฟ้อน มักจะยึดขนบของละคร คือ เริ่มออกแสดงทางขวามือของเวที เมื่อจบการแสดงกลับเข้าหลังเวทีทางซ้ายมือ

๓. การเข้าหลังเวทีเมื่อจะจบการแสดงแต่ละชุดให้ใช้วิธีถอยหลัง โดยคนสุดท้ายของแถวเข้าหลังเวทีก่อนก็ได้หรือจะใช้ผู้รำอยู่กลางแถวร่ายรำกลับเข้าหลังเวทีก็ย่อมจะทำได้แต่ที่นิยมปฏิบัติกันอยู่บ่อยๆ มักให้ผู้รำหัวแถวร่ายรำนำเข้าหลังเวทีเมื่อจบการแสดง

๒.๕ แนวคิดของคุณครูนิตยา จามรมาน

นิตยา จามรมาน อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ได้กล่าวถึงแนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำ ว่าจะมีลักษณะต่างๆ กัน เช่น

๑. การประดิษฐ์ท่ารำจากการตีบท โดยใช้ภาษานาฏศิลป์ต้องมีบทขับร้องจึงสามารถคิดประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงตามความหมายของคำร้องนั้น ๆ ได้ ท่ารำที่นำมานั้นก็อยู่ในท่ารำของไทยมาแต่ดั้งเดิมบางครั้งก็นำเอาแม่ท่าในบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท มาประดิษฐ์ในความหมายที่เกี่ยวกับความสูงส่ง เช่น อาจจะนำเอาท่าตระเวนเวหามาเป็นท่าที่กล่าวถึงยศศักดิ์ฐานะหรือจะใช้ท่าเฉิดฉินมาตีบทตามคำร้องก็ได้

๒. การคิดประดิษฐ์ท่ารำประเภทระบำ รำ ฟ้อนที่ใช้แต่ท่วงทำนองเพลงไม่มีบทร้อง ก็จะมีกลวิธีการคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยศึกษาทำนองเพลงว่ามีลักษณะเป็นอย่างไร ท่วงทำนองของเพลงมีจังหวะช้าหรือรวดเร็ว หรือท่วงทำนองอ่อนหวาน ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำต้องประดิษฐ์ท่าให้เข้ากับลีลาของเพลง หรือทำนองเพลงมีสำเนียงต่างชาติ ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำจำเป็นต้องเอาท่ารำของต่างชาตินั้นมาประดิษฐ์ให้กลมกลืนกันเป็นลีลาของนาฏศิลป์ไทย โดยยึดหลักให้ทำนองเพลงให้ความสัมพันธ์กับท่ารำและให้ความหมายของบทร้องมีความสัมพันธ์กับท่ารำด้วย

๓. การคิดประดิษฐ์ท่ารำต้องคำนึงถึงลีลาของทำนองเพลงนั้นว่า มีความเหมาะสมกับตัวพระหรือตัวนาง เช่น รำพม่ารำขวานควรใช้ตัวพระเป็นผู้ร่ายรำจะเหมาะสมกว่า เพราะฉะนั้น การคิดประดิษฐ์ท่ารำบรรจุลงไป ต้องมีลักษณะค่อนข้างกระฉับกระเฉงมีความเข้มแข็งมีทีท่าของนักรบตามท่วงทำนองเพลง แต่ถ้าท่วงทำนองเพลงอ่อนโยนลีลาการประดิษฐ์ท่ารำบรรจุลงไปควรใช้ตัวนางเป็นผู้แสดง เช่น ฟ้อนม่านมงคล หรือฟ้อนพม่ามอญ

นิตยา จามรมาน ได้แนะนำการสร้างผลงานนาฏศิลป์พื้นเมืองว่า

๑. ควรเริ่มจากการศึกษาท่ารำที่เป็นของดั้งเดิมในท้องถิ่นนั้น คือ แม่ท่าหรือท่าหลักของพื้นเมือง มีแม่ท่าอะไรบ้าง แล้วนำมาประดิษฐ์ลีลาเชื่อมท่ารำ ให้มีความสวยงาม อย่างเช่น ท่ารำพื้นเมืองมีท่ารำเป็นท่าที่ ๑ ท่าที่ ๒ ท่าที่ ๓ ท่าที่ ๔ ท่าที่ ๕ ฯลฯ เมื่อคิดประดิษฐ์ท่ารำอาจจะนำเอาท่าที่ ๑ ไปเชื่อมกับท่าที่ ๕ หรือนำเอาท่าที่ ๓ ขึ้นมาเป็นท่าที่ ๑ ในชุดระบำ รำ ฟ้อนที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่

๒. สิ่งที่ไม่สมควรกระทำอย่างยิ่ง คือการไปหยิบท่ารำในชุดระบำ รำ ฟ้อนพื้นเมืองชุดอื่นๆ มาบรรจุท่าในชุดพื้นเมืองที่เราเป็นผู้ปะดิษฐ์ขึ้นเพราะถือว่าเป็นการลอกเลียนแบบ เช่น เมื่อเราคิดประดิษฐ์ชุดการแสดงพื้นเมืองอีสานขึ้นมา ๑ ชุด เราไปนำเอาท่ารำบางท่าจากชุดโนราห์เล่นน้ำบ้าง จากชุดดึงครกดึงสากบ้าง จากชุดเซิ้งเชียงข้องบ้าง ของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ดมาบรรจุท่ารำลงในผลงานของเรานั้นเป็นการกระทำที่แสดงให้เห็นว่าผู้นั้นไม่มีความรู้ความสามารถที่แท้จริง

๓. การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ไม่ควรกระทำอีกวิธีหนึ่งก็คือ การนำเอาท่ารำพื้นเมืองของภาคเหนือมาผสมปนกับท่ารำภาคอีสาน หรือนำเอาท่ารำภาคใต้มาผสมปนกับท่ารำภาคกลางนำมาบรรจุอยู่ในระบำชุดเดียวกัน ทำนองเพลงเดียวกัน ยกเว้นแต่ชุดระบำสี่ภาคเท่านั้น สิ่งที่กล่าวมานี้มีวิธีหลีกเลี่ยงได้ก็คือ ให้ใช้การคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยเอาแม่ท่ามาดัดแปลง ให้ตรงตามจุดหมายของระบำ รำ ฟ้อน จะเน้นรูปแบบใด หรือลักษณะใดให้ยึดแม่ท่าของพื้นเมืองเฉพาะท้องถิ่นนั้นๆ มาเป็นหลักในการผลิตผลงานประยุกต์ใหม่ๆของคนรุ่นใหม่

การแปรแถว นิตยา จามรมาน ได้อธิบายถึงการแปรแถวตั้งแต่ในสมัยโบราณให้ฟังว่า

๑. นาฏศิลป์ไทยในยุคนั้น ผู้เชี่ยวชาญการคิดประดิษฐ์ท่ารำไม่นิยมการแปรแถวหลาย ๆ ครั้ง เพราะต้องการให้ผลงานมีลักษณะที่นุ่มนวล มักจะนิยมการแปรแถวในลักษณะแถวตรงหรือที่เรียกกันว่าแถวตอนคู่ หรืออาจจะเป็นในลักษณะแถวหน้ากระดาน บางครั้งก็จะมีลักษณะเป็นวงกลมบ้าง เป็นแถวเฉียงบ้าง ส่วนท่ารำก็จะเหมือนกันทั้งแถวจึงเป็นเหตุให้กำหนดตัวผู้แสดงคู่หน้าเป็นคู่เอกมีลักษณะเป็นหัวหน้ารำนำลูกแถว คู่หน้าจึงต้องเป็นผู้มีปฏิภาณ ไหวพริบดี เพราะฉะนั้นผลงานที่ผลิตออกมาจะมีลักษณะคู่ไหนนำก็จะรำนำเป็นคู่หน้าตลอดจนจบการแสดง

๒. ในระยะหลังการแสดงนาฏศิลป์ไทย ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมของต่างประเทศ เช่น การแสดงบัลเล่ต์จะแปรแถวหลากหลาย นาฏศิลป์ไทยจึงได้นำการแปรแถวนั้นมาดัดแปลง โดยจัดแปรแถวแยกผู้แสดงเป็นกลุ่มๆ กลุ่มหนึ่งอาจแปรแถวในลักษณะวงกลม ในขณะที่กลุ่มอื่นเป็นแถวเฉียงแล้วบรรจุท่ารำลงในแต่ละกลุ่มต่างกัน แต่ให้ท่ารำมีความสัมพันธ์กลมกลืนอยู่ในจังหวะทำนองเดียวกัน จึงทำให้รูปแบบการแปรแถวเปลี่ยนไป คู่หน้ารำนำลูกแถวลดความสำคัญลง ในการแปรแถวหลายๆครั้งนั้น มีผลเสียต่อการแสดงนาฏศิลป์ไทยก็คือความนุ่มนวลลดน้อยลง แต่เราก็ต้องปรับงานการคิดประดิษฐ์ท่ารำให้เป็นสากล โดยผลิตผลงานออกมาในลักษณะประยุกต์ เพื่อให้ตรงตามความต้องการของสังคมปัจจุบัน

นิตยา จามรมาน ได้ให้ข้อเสนอแนะการแปรแถวในการแสดงรำถวายพระพร หรือการรำอวยพรดังนี้

๑. การแปรแถวในชุดระบำที่มีคำร้องและมีคำเอื้อน ไม่นิยมที่จะแปรแถวในขณะที่เอื้อนแต่อาจจะไปแปรแถวในช่วงของท่าที่จะรวบคำร้องกับเอื้อนนั้นมาอยู่ในลีลาเดียวกันได้

๒. การแปรแถวชุดการแสดงที่มีแต่การบรรเลงทำนองของดนตรีไม่มีเนื้อร้องให้ฟัง จังหวะช่วงของเพลงจะไปลงกับจังหวะใหญ่ได้หรือไม่ เพราะไม่นิยมรำละครลงจังหวะครึ่งหนึ่งของห้องเพลง จังหวะของเพลงไทยส่วนมากจะมี ๘ จังหวะ แล้วชอยเป็น ๔ จังหวะ เพราะฉะนั้น จังหวะที่ ๑ และจังหวะที่ ๒ จะเป็นลีลาเพื่อไปลงในจังหวะที่ ๔ หรือจากจังหวะที่ ๔ แล้วจะเว้นช่วงไปลงจังหวะที่ ๘ บรรจุท่ารำในการแปรแถวให้ลงพอดีกับทำนองเพลง

การเชื่อมท่ารำ นิตยา จามรมาน ได้อธิบายแต่เพียงสั้นๆ ว่าการเชื่อมท่ารำ คือ ลีลาของท่ารำผู้แสดงต้องฝึกทักษะในการฟังทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับให้ได้อย่างแม่นยำเพราะจะมีผลทำให้การเชื่อมท่ารำไม่ลงแม่ท่าผิดจังหวะ

การเข้า – ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

นิตยา จามรมานให้ข้อคิดในเรื่องนี้ว่า การแสดงละครไทยหรือการแสดง ระบำ รำ ฟ้อน จะลอกเลียนแบบวิธีการเข้า – ออก แบบอย่างตะวันตกไม่ได้ เพราะเครื่องแต่งกายละครไทยบังคับ เช่น วิธีเริ่มออกแสดงจากที่นั่งคนดู คือให้ตัวละครนั่งปะปนกับผู้ดู พอม่านเปิด เพลงเริ่มบรรเลงตัวละครที่นั่งปะปนกับผู้ดูก็ลุกขึ้นเริ่มการแสดงพอการแสดงจบก็ออกไปจากเวทีทางผู้ชม นาฏศิลป์ไทยไม่นิยมปฏิบัติกันส่วนใหญ่แล้วขึ้นชื่อว่าการแสดงต้องอยู่แต่บนเวที ฉะนั้นการเข้า – ออกของระบำ รำ ฟ้อนสามารถปฏิบัติได้ดังนี้

๑. การเริ่มออกแสดงให้ยึดขนบของละครคือเริ่มออกทางขวามือของเวที

๒. เมื่อจบการแสดงให้ชักแถวเข้าหลังเวทีทางซ้ายมือของเวที

๓. การเข้า – ออกของระบำ รำ ฟ้อน ให้ใช้วิธีปิดเปิดม่าน

๔. ให้ใช้วิธีจบการแสดงด้วยท่านิ่งในลักษณะตั้งซุ้ม ซึ่งจะใช้ในกรณีที่จัดการแสดงในรายการโทรทัศน์

๕. จัดผู้แสดงให้เป็นรูปจุดต่างๆอย่างสะดุดตา เมื่อการแสดงจวนจะจบให้ใช้วิธีเริ่มหรี่ไฟสลัวๆ แล้วใช้ดวงไปส่องตามตัวละคร (Follow) จับแต่จุดเด่นเฉพาะของระบำชุดนั้นสักครู่หนึ่ง

ทิ้งระยะเวลาไว้ประมาณ ๒-๓ วินาทีแล้วจึงดับไฟมืดลง ในช่วงนั้นผู้แสดงเริ่มแยกย้ายกันเข้าหลังเวทีเป็นต้น

๒.๖ แนวคิดของอาจารย์สถาพร สนทอง

สถาพร สนทอง ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร กล่าวว่า ผู้ที่จะเป็นนักคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ดีควรจะต้องมีลักษณะดังต่อไปนี้

๑. เป็นผู้มีความรู้ในวิชานาฏศิลป์อย่างลึกซึ้ง

๒. เป็นผู้มีนิสัยเป็นนักคิดสร้างสรรค์อยู่ตลอดเวลา

๓. เป็นผู้คิดค้นและพัฒนาในด้านการแสดงให้มีสิ่งแปลกๆใหม่ๆอยู่เสมอ

๔. ต้องความรู้เกี่ยวกับดนตรีและทำนองเพลงต่างๆได้เป็นอย่างดี

๕. มีความรู้ ความคิด ความสามารถ ในเรื่องการออกแบบเครื่องแต่งกาย

๖. เป็นผู้มีความรู้เรื่องอารมณ์ต่างๆของการแสดง

๗ ต้องศึกษาพัฒนาความรู้ให้กว้างขวางทั้งในด้านวรรณคดี ในด้านภูมิศาสตร์และในด้านประวัติศาสตร์ด้วย

๘. ต้องเป็นผู้มีสุนทรียะ รู้จักเลือกใช้แม่ท่าที่สวยงามไปใช้ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยหลีกเลี่ยงท่ารำซ้ำๆกัน

การแปรแถว จะใช้เฉพาะการแสดงที่มีลักษณะการรำเป็นหมู่คณะ ใช้ผู้แสดงจำนวนมาก คำนึงถึงความพร้อมเพรียงกันเป็นหลัก ไม่ให้ความสำคัญกับท่ารำเท่าใดนัก

การเชื่อมท่า การเชื่อมท่าเป็นการศึกษาขั้นพื้นฐาน จะส่งผลให้ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำนำประสบการณ์ที่ได้ฝึกปฏิบัติมาไปใช้ในการสร้างผลงานที่แปลกใหม่ให้มีคุณภาพที่ถูกต้องได้โดยอัตโนมัติ นอกจากนี้แล้วการเชื่อมท่ารำสามารถใช้กับการแสดงรำเดี่ยว และการแสดงที่มีลักษณะเป็นหมู่คณะด้วย

การเข้า – ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

สถาพร สนทอง ให้ความสำคัญที่การศึกษาขั้นพื้นฐานอีกเช่นกัน แต่สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่ง ในการเข้า - ออก ของระบำ รำ ฟ้อนนั้นต้องยึดเวทีและสถานที่ ที่นำการแสดงไปแสดงด้วย ฉะนั้นเวทีและสถานที่จะเป็นตัวกำหนด ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำจึงต้องปรับการเข้า– ออก ของระบำ รำ ฟ้อน ให้เหมาะสมกับสถานที่ด้วย

๑.๒.๗ แนวคิดของคุณครูเสรี หวังในธรรม

เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร) พ.ศ. ๒๕๓๑ ท่านให้ความเห็นว่า การคิดประดิษฐ์ท่ารำจะต้องมาจากการที่ได้ศึกษาพื้นฐานเบื้องต้นที่ดีและนำความรู้ขั้นพื้นฐานนั้นมาคิดประดิษฐ์ท่ารำ ให้สามารถสื่อความหมายให้ผู้อื่นดูเข้าใจในภาษานั้น เช่น ท่าไป ท่ามา ท่าเดิน ท่าเรียก ได้ตรงตามความหมายจากผู้แสดงสื่อสารไปถึงผู้ดูให้เข้าใจตรงกัน ผู้ที่คิดประดิษฐ์ท่ารำต้องอาศัยท่าพื้นฐานจากบทรำเพลงช้า เพลงเร็วและแม่บท โดยมีความคิดใช้ท่ารำนั้นๆเป็นสื่อให้ผู้ดูเข้าใจเนื้อร้อง และเข้าใจอารมณ์ของการแสดงด้วย แต่ถ้าเป็นการคิดประดิษฐ์ท่ารำไม่มีเนื้อร้อง มีแต่การบรรเลงทำนองเพลง ให้ยึดหลักจากการสังเกต

อากัปกิริยาในชุดระบำ รำ ฟ้อน ที่ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำตั้งเป้าหมายของการแสดงชุดนั้นๆ ต้องการให้สื่อเกี่ยวกับเรื่องอะไร เกี่ยวกับเทวดา นางฟ้า ลักษณะท่ารำจะหนักไปในทางใช้มือ ถ้าเป็นระบำเกี่ยวกับสัตว์ต่างๆ อาทิเช่น มฤคระเริง บันเทิงกาสร กุญชรเกษม ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำต้องนำเอาลักษณะสัตว์ต่างๆเหล่านั้นมาประดิษฐ์ท่ารำ ให้ดูใกล้เคียงกับความเป็นจริงให้มากที่สุด เช่น ระบำช้างจะต้องเอาลักษณะช้างเข้าไปด้วย มีการโค้งตัว มีการชูงวง หรือเป็นระบำที่เกี่ยวกับมนุษย์ต้องมีลีลาการใช้ภาษาท่าให้ถูกต้อง

เสรี หวังในธรรม ได้เน้นถึงหลักการคิดประดิษฐ์ท่ารำไว้อีกหลายประเด็น คือ

๑. ยึดถือพื้นฐานของท่ารำ อันเป็นรูปแบบที่มีมาแต่เดิม คือ แม่ท่าต่างๆ จากบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บท ที่ได้ฝึกสอนปฏิบัติกันมาตั้งแต่โบราณและยังมีภาษาท่าที่แสดงถึงอารมณ์แสดงถึงอากัปกิริยาอาการต่างๆอีกด้วย

๒. ต้องอาศัยความชำนาญ รอบรู้ในท่ารำพื้นฐานนั้นๆ สามารถที่จะนำมาคิดประดิษฐ์เป็นท่ารำเชื่อมโยงกัน สื่อให้ผู้อื่นดูเข้าใจความหมายว่ากำลังทำอะไร มีอารมณ์อย่างไรและมีความหมายอย่างไร

๓. การบรรจุท่ารำให้หลีกเลี่ยงท่ารำซ้ำๆในบทเดียวกัน จะต้องหาท่าดัดแปลงที่เราเรียกว่าท่าเก๋ ๆ ของพ่อครู แม่ครู มาใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ

๔. ในสมัยปัจจุบันนี้ การบรรจุเพลงเพื่อการแสดงต้องมีลักษณะสนุก เร้าใจ ฟังง่าย

๕. ต้องคำนึงถึงระดับของผู้ดูว่ามี ๒ ระดับด้วยกันคือ ผู้ดูที่เป็นศิลปิน ได้รับการศึกษาด้านนาฏศิลป์มาอย่างดี และผู้ดูที่ไม่มีความรู้พื้นฐานวิชานาฏศิลป์

๖. การแสดง มิได้มีความสำคัญที่ท่ารำอย่างเดียว จะต้องให้ความสำคัญกับทำนองเพลง เนื้อร้อง และเครื่องแต่งกายด้วย

๗. การคิดประดิษฐ์ท่ารำ ควรให้มีความกระชับ การแสดงควรมีความยาวไม่เกิน ๘ นาที แต่ถ้าจำเป็นต้องให้การแสดงใช้เวลา ๑๐ -๑๒ นาที การแสดงนั้นควรมีลักษณะสนุกสนานเร้าใจ

๘. ควรเสนอรูปแบบการแสดงให้มีคุณภาพ โดยคำนึงถึงเป้าหมายของการแสดงในชุดนั้นๆเป็นเกณฑ์

การแปรแถว ถ้าเป็นลักษณะการแสดงประเภทระบำ ให้ผู้แสดงเป็นหมู่คณะ คำนึงถึงความพร้อมเพรียงเป็นหลัก การแปรแถวนี้มีจุดประสงค์เพื่อไม่ให้ท่ารำนั้นหยุดนิ่ง ผู้แสดงยืนท่าตายบนเวทีและต้องคำนึงถึงว่าเป็นระบำประเภทไหน ถ้าเป็นระบำถวายพระพร หรืออวยพร ผู้แสดงแต่งตัวพระ ตัวนาง การเยื้องกรายแปรแถว ต้องมีรูปแบบที่นุ่มนวล มีลีลาของมือและเท้าสอดคล้องกัน ไม่วิ่งเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็วเหมือนการแสดงบัลเล่ต์ หรือ โมเดิร์นด๊านซ์

ส่วนการแปรแถวในการแสดงพื้นเมือง ไม่มีรูปแบบตายตัวเหมือนการรำไทยในภาคกลาง การแสดงพื้นเมืองจึงมีอิสระในการแปรแถว โดยคำนึงถึงความสนุกครึกครื้น และแสดงเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่นเป็นใหญ่

การเชื่อมท่ารำ เป็นการนำท่ารำแม่ท่าหลายๆท่ามาเชื่อมโยงให้ติดต่อกัน โดยใช้ลีลาในการร่ายรำมาเชื่อมท่าให้กลมกลืนกันให้มากที่สุด ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำจำเป็นต้องอาศัยพื้นฐานความรู้และประสบการณ์เป็นสำคัญ

การเข้า - ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

ในสมัยโบราณมานี้ ท่านผู้รู้ได้กำหนดท่าเข้า ท่าออก พร้อมทั้งเพลงสำหรับเข้า เพลงสำหรับออก แต่มาในปัจจุบันนี้ เทคโนโลยีได้เข้ามามีบทบาทในการแสดงละครค่อนข้างมาก การแสดงจึงไม่จำเป็นต้องเดินรำออกมาตามขนบของละครแต่อย่างเดียว อาจจะมีการปรับปรุงเพื่อย่นระยะเวลาในการแสดง หรือต้องการความแปลกใหม่ เช่น ในการรำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต ในตอนท้ายจบต้องมีเพลงรัว ผู้รำตั้งท่ารำวิ่งเข้าหลังเวที ผู้ประดิษฐ์ท่ารำอาจจะปรับปรุงการเข้าหลังเวทีโดยการดับไฟ เมื่อการรำตระนิมิตจบ ผู้รำก็เข้าหลังเวทีทั้งไฟมืดๆ ผู้รำตัวแปลงก็ออกมาตั้งท่ารำแทนที่ ไฟก็เปิดสว่างขึ้น วิธีนี้เป็นการลดความซ้ำซากได้ ใช้วิธีนี้ไม่เหมาะก็ให้ใช้ท่าเข้าท่าออกตามเพลงเข้าเพลงออก อันเป็นระเบียบแบบแผนดั้งเดิมที่ถือปฏิบัติกันมาส่วนการเข้าการออกหลังที่นั่งคนดูนั้น ให้พิจารณาความเหมาะสมของการแสดง โอกาส สถานที่ สถานภาพของผู้ดูเป็นคนระดับใดถ้าพิจารณาแล้วว่ามีผลดีมากกว่าผลเสียก็นำไปปฏิบัติได้ไม่ถือเป็นผิด

เสรี หวังในธรรม ได้อธิบายถึง ลักษณะการลอกเลียนแบบ ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำได้สร้างผลงานการแสดงระบำชุดหนึ่ง โดยไปหยิบท่าสวยๆงามๆ จากระบำชุดนั้นบ้างชุดนี้บ้างมาบรรจุในระบำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่ ลักษณะอย่างนี้ไม่ถือว่าเป็นการลอกเลียนแบบ แต่มีข้อพึงระวังในเรื่องท่ารำนั้นต้องสื่อความหมายให้ตรงกับเป้าหมายของเนื้อหาให้ตรงกับระบำในชุดนั้น ส่วนในกรณีที่เราไปนำแกนเนื้อหาของระบำที่เขามีอยู่ก่อนแล้วมาคิดประดิษฐ์เปลี่ยนบรรจุท่ารำลงไปใหม่แล้วประกาศว่าเป็นผลงานของเรา ลักษณะอย่างนี้ถือว่าเป็นการลอกเลียนแบบ และเป็นการผิดมารยาทที่ไม่สมควรกระทำอย่างยิ่ง หากมีความจำเป็นต้องทำจริงๆ ก็ให้ประกาศว่าเป็นชุดการแสดงที่มีมาตั้งแต่ดั้งเดิม และต้องออกนามเจ้าของผลงานนั้นด้วย ควรกล่าวถึงสาเหตุที่ต้องทำเช่นนั้นก็เพื่อให้เหมาะสมกับเวลา สถานที่และความสามารถของผู้เรียน จึงได้นำมาปรับปรุงเปลี่ยนแปลง

๑.๒.๘ แนวคิดของคุณครูจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กล่าวว่าควรเป็นผู้ที่มีความรอบรู้ มีความสามารถมีความเชี่ยวชาญในบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บทมาอย่างดี ในขณะเดียวกัน เมื่อจะนำพื้นฐานความรู้นั้นมาคิดประดิษฐ์ท่ารำในผลงานใหม่ๆก็จะต้องคำนึงถึงยุคสมัยที่ประดิษฐ์ท่ารำนั้นด้วย เช่น ผู้แสดงแต่งกายแบบชาวนา ผู้บรรจุท่ารำจะนำเอาท่าพรหมสี่หน้าในแม่บทไปใส่ไว้ก็ไม่เหมาะสม และอีกประการหนึ่ง การคิดประดิษฐ์ท่ารำจะเกี่ยวกับเรื่องอะไรก็แล้วแต่ ขอให้มีในเรื่องของเชื้อชาติ เพราะขนบธรรมเนียมประเพณีที่จะแสดงออกจะบ่งบอกถึงประเทศชาตินั้น อย่างเรื่องการเคารพต้องไหว้ การออกกิริยาท่าทางต้องเป็นไทย มิใช่ว่าประดิษฐ์นาฏศิลป์ไทยแล้วมีลักษณะยกขาแบบบัลเล่ต์ ก็ไม่ถูกต้องขัดต่อศิลปวัฒนธรรมไทย อย่างนี้ก็ไม่ควรทำ ส่วนการคิดประดิษฐ์ท่ารำให้สื่อถึงความมุ่งหมายของการแสดงได้อย่างชัดเจนนั้นต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

๑. ท่าทาง
๒. เพลง ดนตรี สำเนียง ภาษา บทร้อง
๓. เครื่องแต่งกาย
๔. อารมณ์ที่แสดงออก
๕. วิญญาณของการแสดง

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ ได้ให้ความรู้เรื่องหลักการคิดประดิษฐ์ท่ารำทั่วไปเกี่ยวกับท่านิ่งและท่าเคลื่อนไหวอีกว่า

๑. ท่านิ่ง เป็นท่ารำที่จบพร้อมกับคำร้อง หรือดนตรี ที่เห็นความหมายได้รวดเร็ว

๒. ท่าเคลื่อนไหว เป็นท่าที่ต่อเนื่องดำเนินไปกับคำร้องและดนตรีที่มีลีลาประกอบท่ารำเป็นระยะเวลาที่ต่อเนื่องกัน

การแปรแถว เพื่อให้เกิดความแตกต่าง เปลี่ยนแปลงความซ้ำๆ ต้องคำนึงถึงจำนวนผู้แสดง เพลง ขนาดของสถานที่ ความสามารถของผู้แสดง

๑. จำนวนผู้แสดง การแสดงที่ใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนมากๆ เป็นการแสดงหมู่ มีการแปรแถวเพื่อให้เกิดความน่าสนใจ ทำให้การแสดงนั้นไม่เป็นที่น่าเบื่อหน่าย จำนวนผู้แสดงต้องเป็นไปตามจุดประสงค์ของผู้แสดงนั้นด้วย เช่น เป็นระบำหมู่ หรือ ความต้องการให้เป็นสัญลักษณ์ หรือเป็นรูปแบบต่างๆ จำนวนผู้แสดงจะกำหนดให้ตรงตามจุดประสงค์นั้นๆ ที่กล่าวนี้ก็คือการทำเป็นรูปเป็นอักษรย่อ หรือรูปภาพ สัญลักษณ์ของอักษรย่อพระปรมาภิไธย จำนวนตัวเลข หรือเครื่องหมายของการแสดงกีฬา หรือสัญลักษณ์ประจำชาติ เป็นต้น

๒. เพลง จังหวะต้องเหมาะสมในการแปรแถวตามจำนวนผู้แสดง ความชัดเจนของจังหวะ สัญญาณการให้คิวในการแปรแถว โดยใช้กรับหรือกลองที่สอดแทรกในเพลง

๓. ขนาดของสถานที่ มีความกว้างใหญ่พอที่จะแปรแถวเป็นรูปต่างๆ ตามความต้องการได้รวดเร็วเพียงใด ทางออกทางเข้าของผู้แสดงมีความสอดคล้องกับการแปรแถวได้แนบเนียนอย่างไรหรือไม่

๔ .ความสามารถของผู้แสดง ผู้แสดงจะต้องมีความสามารถในการร่ายรำในระดับเดียวกันและมีสามัญสำนึกในเรื่องจังหวะเป็นอย่างดี ได้มาตรฐาน มีความเชื่อมั่น มีระเบียบวินัย

การเชื่อมท่ารำ จะใช้ในกรณีที่มีท่ารำ ๒ ท่าที่แตกต่างกัน และต้องการให้ท่ารำทั้ง ๒ ท่านั้นต่อเนื่องกันจำเป็นต้องประดิษฐ์ท่าเชื่อม ซึ่งเป็นลักษณะที่มีลีลาเข้ามาแทรก เพื่อให้ท่ารำ ๒ ท่านั้นต่อเนื่องกันอย่างกลมกลืน

การเข้า-ออกของระบำ รำ ฟ้อน

การเข้าการออกของระบำ รำ ฟ้อน ต้องมีท่าที่กำหนดตายตัวของการเข้าการออก ต้องรู้ช่วงระยะและตำแหน่งของการเข้าการออกอย่างแน่นอน หมายรวมถึงความพร้อมเพียงและยึดขนบของละครด้วย แต่ในบางกรณีจำเป็นที่จะต้องทิ้งประเพณี เพื่อความสมบูรณ์ของการแสดง เช่น ถอยหลังเข้าหลังเวทีทั้งด้านซ้ายและด้านขวาของหลังเวที โดยเผชิญหน้ากับผู้ดูตลอดเวลา เช่น การแสดงหน้าพระที่นั่ง หรือการแสดงบนเวทีต่างประเทศ เป็นเวทีที่ไม่มีทางออกทางเข้าเหมือนเวทีละครไทย ฉะนั้นผู้กำกับการแสดงจะต้องเป็นผู้กำหนดการเข้าการออกขึ้นเอง โดยอาศัยหลักนาฏศิลป์ไทย

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับแนวการคิดในการประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยสรุปได้ว่า บรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทย ได้กำหนดองค์ประกอบสำคัญเพื่อเป็นแนวทาง ในการสร้างสรรค์ท่ารำ ๓ ประการ คือ การเคลื่อนไหว การแปรแถว การเชื่อมท่ารำ และวิธีการเข้า

การออกของการแสดง ซึ่งผู้วิจัยใช้แนวคิดดังกล่าวเป็นหลักในการวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำฟ้อนตะคัน

๓. ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์

พจน์มาลย์ สมรรคบุตร (๒๕๓๘ : ๔๓) กล่าวไว้ในหนังสือ แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำเชิ้งว่า การสร้างผลงานทางนาฏศิลป์ให้ได้มาตรฐาน ผู้สร้างควรคำนึงถึงหลักเกณฑ์ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำ ด้านการเสนอเนื้อหาตามความมุ่งหมายในชุดการแสดง เช่น เน้นทางด้านการละเล่น ด้านอาชีพ ด้านสังคม ด้านพิธีกรรมความเชื่อ ด้านการบวงสรวงบูชา ด้านโบราณคดี อีกด้านหนึ่งคือ การเสนอผลงานบนเวที ความสวยงาม ความกระชับของการแสดง ซึ่งจะขึ้นอยู่กับการเคลื่อนไหว การแปรแถว การเชื่อมท่ารำ และวิธีการเข้าการออกของการแสดง

พีรพงศ์ เสนไสย (๒๕๔๖: ๘๑) กล่าวถึง การออกแบบสร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์นั้นไม่ต่างไปกับการออกแบบ หรือการจัดวางองค์ประกอบศิลปะ การแสดงดูมีมิติ แสดงความตื้น ลึก สูง ต่ำ หน้า หลัง ใกล้ หรือไกล ก็ล้วนให้อารมณ์การแสดงแก่ผู้ชมที่แตกต่างทั้งสิ้น โดยมีส่วนประกอบคือ

๑. โดยการกำหนดประเภทของการแสดง หมายถึง การตีกรอบขอบเขตแนวความคิดของประเภทการแสดง ที่จะเลือกนำเสนอผลงานก่อนอื่นต้องทำความเข้าใจเบื้องต้นกับตนเองก่อนว่า ตัวท่านเองกำลังจะสร้างสรรค์ผลงานในงานประเภทใด ไม่ว่าจะเป็นแนวอนุรักษ์ตามแบบจารีตเดิม หรือจะเป็นผลงานประเภทใหม่ไม่เคยเห็นมาก่อนในแผ่นดิน หรือสร้างทฤษฎีการเคลื่อนไหวการแสดงใหม่ให้แก่วงการ

๒. โดยการกำหนดรูปแบบการนำเสนอ หมายถึง การคิดฝันพันธนาการ หรือจินตนาการให้ก่อเกิดรูปแบบการแสดงตามแบบพิเศษเฉพาะของตน หรือ จะเป็นรูปแบบการแสดงตามแนวที่เคยมีผู้สร้างสรรค์มาก่อน แต่เปลี่ยนแนวความคิดใหม่ หรือจะผสานรูปแบบของคนอื่นๆ กับงานตน แต่เมื่อไหร่ที่ต้องการสร้างรูปแบบการแสดงใหม่ ก็ต้องกล้ายืนยันว่าสิ่งที่จะนำเสนอนั้นใหม่จริง เช่น แสดงบนต้นไม้แล้วให้ผู้ชมนอนชม หรือใครอยากมาชมผลงานก็ต้องไฟฉายมาเอง เพื่อส่องขึ้นไปบนเวทีอยากดูตรงไหนก็ส่องได้ตามสบาย

๓. โดยการกำหนดเอกลักษณ์ของสรีระเพื่อสร้างความพิเศษเฉพาะ คือ การจัดกระบวนท่า การจัดวางร่างกาย การเคลื่อนไหว ที่เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงในชุดนั้นๆ เพื่อให้ผู้ชมจดจำได้ติดตา ดังนั้น นักนาฏยประดิษฐ์ควรถามตัวเองก่อนว่าสิ่งที่ตนเองจะสร้างสรรค์นั้น เป็นสิ่งที่ใกล้ตัวเองแล้วหรือยัง หากเป็นแนวทางที่ตนเองไม่ถนัดก็ไม่น่าจะดันทุรังทำ เพราะนอกจากจะเป็นงานที่ไม่เป็นตัวของตัวเองแล้ว ยังเป็นการฆ่าตนเองเสียด้วยซ้ำ ฉะนั้น ผลงานที่คิดจะสร้างน่าจะเป็นรูปแบบหรือชนิดงานการแสดงที่เหมาะสมกับประสบการณ์ของตน

สุรพล วิรุฬห์รักษ์.(๒๕๔๗ : ๒๒๕-๒๕๗) กล่าวว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิดการออกแบบและการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบกลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์ จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และ ส่วนประกอบอื่นๆที่สำคัญในการทำ

ให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือ ผู้ประดิษฐ์ท่ารำ แต่ในที่นี้ขอเสนอคำใหม่ว่า นักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer

นักนาฏยประดิษฐ์มีการทำงานเป็นขั้นตอนดังนี้

๑. การคิดให้มีนาฏยศิลป์
๒. การกำหนดความคิดหลัก
๓. การประมวลข้อมูล
๔. การกำหนดขอบเขต
๕. การกำหนดรูปแบบ
๖. การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ
๗. การออกแบบนาฏยศิลป์

๑.การคิดให้มีนาฏยศิลป์

นาฏยศิลป์มีบทบาทมากมายในสังคมมนุษย์เพราะฉะนั้นความต้องการให้มีการฟ้อนรำขึ้นในโอกาสใดนั้นย่อมมีเหตุผลมากมาย แต่พอสรุปได้เป็นเหตุผลใหญ่ ๕ ประการ คือ

๑.๑ พิธีกรรม และพิธีการ
๑.๒ ส่งเสริมกิจกรรม
๑.๓ เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม
๑.๔ ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์
๑.๕ เพื่อพัฒนาอาชีพ

๑.๑ พิธีกรรม และพิธีการ กิจกรรมนั้นต้องมีนาฏยศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมหรือพิธีการนั้นมีการปรับปรุงนาฏยศิลป์ชุดเดิมที่เคยใช้มาก่อนให้เหมาะกับโอกาสนั้น เนื่องจากมีข้อกำหนดใหม่ ที่ต้องการปรับปรุง เช่น ขนาดของเวที เวลาของการแสดง และงบประมาณเป็นต้น หรือในกิจการครั้งนั้นต้องมีการคิดนาฏยศิลป์ชุดใหม่ขึ้น การปรับปรุงชุดเดิมให้เหมาะสมมักเกิดขึ้นกับพิธีกรรม เช่น การแสดงมหรสพในงานพระเมรุ สมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี เป็นต้น ในงานนี้กรมศิลปากรจัดการแสดงนาฏยศิลป์ของหลวงขึ้นหลายประเภท เช่น โขน และหนังใหญ่ การแสดงเหล่านี้ได้รับการปรับปรุงใหม่ให้เหมาะสมกับข้อกำหนดต่างๆ ดังกล่าว การคิดชุดใหม่มักเกิดขึ้นในพิธีการ เช่น พิธีการเปิดมหกรรมกีฬาแห่งชาติ หรือ นานาชาติ เป็นต้น พิธีการเช่นนี้ต้องการความแปลกใหม่อันหมายถึงนาฏยศิลป์ชุดใหม่ที่เหมาะสมกับโอกาสนั้นด้วย

๑.๒ ส่งเสริมกิจกรรม กิจกรรมนั้นต้องการให้มีนาฏยศิลป์เป็นส่วนประกอบเพื่อสร้างความหรูหราหรือสีสันแก่กิจกรรมหลัก อันที่จริงหัวข้อที่ ๒ นี้ ต่างกันไม่มากจากข้อที่ ๑ ในหลักการ แต่ต่างกันอย่างชัดเจนที่ความสำคัญหรือการมีส่วนเกี่ยวข้อง กล่าวคือในข้อที่ ๑ ถือเป็นของที่ไม่ควรขาด หรือไม่สามารถตัดออกไปได้เพราะเป็นจารีตนิยม แต่ข้อ ๒ เป็นเรื่องของนาฏยศิลป์ในฐานะเป็นสิ่งประดับ ที่ไม่มีก็ได้มีก็ดี ตัวอย่างเช่น หลวงวิจิตรวาทการ คิดให้มีระบำสลับฉาก เพื่อปลุกใจในเรื่องชาตินิยมและเพื่อความเพลิดเพลินของคนดูระหว่างการเปลี่ยนฉากที่กินเวลานานหลายนาที กรมศิลปากรในสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดี (พ.ศ. ๒๕๐๘ -พ.ศ.

๒๕๓๐) ได้สร้างสรรค์ระบำในละครเรื่องต่างๆ ขึ้นหลายชุด เพื่อเพิ่มความสนุกสนานให้แก่ละครในฉากที่เหมาะสม เช่น ชุด มโนห์ราบูชายัญ ในเรื่องมโนห์รา ชุดนพรัตน์ ในเรื่อง สุวรรณหงส์

๑.๓ เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม กิจกรรมนั้นต้องการแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น ซึ่งมักสัมพันธ์กับการท่องเที่ยว ด้วยเหตุนี้ ชุมชนซึ่งได้กำหนดเป็นแหล่งท่องเที่ยวก็ได้รับการกระตุ้น ให้ค้นหาหรือสร้างสรรค์นาฏศิลป์ท้องถิ่นที่แสดงหรือสะท้อนเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของถิ่นนั้น เพื่อนำมาเป็นเครื่องบันเทิงแก่นักนักท่องเที่ยว ดังนั้นจึงมีนาฏยศิลป์เกิดขึ้นเพื่อการนี้อย่างมากมายด้วยวิธีการสองอย่าง คือ

๑.๓.๑ นำนาฏยศิลป์พื้นบ้านที่มีอยู่เดิม แต่เป็นนาฏยศิลป์ที่แสดงโดยชุมชนในชุมชนเพื่อชุมชนมาปรับเป็นนาฏยศิลป์โดยนาฏยศิลป์อาชีพบนเวทีเพื่อนักท่องเที่ยว เช่น ระบำแสกเต้นสาก ซึ่งเป็นการฟ้อนรำประกอบการกระทบไม้หลายคู่ ซึ่งเดิมเป็นการเต้น เพื่อเซ่นสรวงผีปู่ย่าของชุมชนชาวแสกในอีสาน

๑.๓.๒ สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดใหม่ โดยประยุกต์กิจกรรมในการประกอบอาชีพของท้องถิ่นมาทำเป็นนาฏยศิลป์ เช่น ระบำร่อนแร่ในภาคใต้ เซิ้งกระติกกี่ในอีสาน ฟ้อนสาวไหมในภาคเหนือ และระบำดินสอพองในภาคกลาง

๑.๔ ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์ กิจกรรมที่คิดให้มีนาฏยศิลป์ชุดใหม่ๆ ขึ้นเพื่อความก้าวหน้าของศิลปะสาขานี้โดยตรง เช่น การสร้างสรรค์ ระบำโบราณคดีทั้ง ๕ ชุด โดยข้าราชการกรมศิลปากร ในสมัยอาจารย์ธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดี การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งในการจบการศึกษาปริญญาตรีทางนาฏยศิลป์ของสถาบันการศึกษานาฏยศิลป์ระดับอุดมศึกษา การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อร่วมในงานมหกรรมนาฏยศิลป์ระดับนานาชาติที่มีการกำหนดหัวข้อใหม่ๆ เช่น งานมหกรรมนาฏยศิลป์อาเซียนหรือการประกวดผลงานนาฏยประดิษฐ์สำหรับนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นเยาว์ ในประเทศเยอรมันนี

๑.๕ พัฒนาอาชีพ กิจกรรมที่สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ใหม่ๆ ขึ้นโดยตรงเพื่อแสดงเป็นอาชีพ กรณีนี้จะพบได้มากในประเทศพัฒนาทางโลกตะวันตก เช่น ยุโรป และอเมริกา ที่มีคณะนาฏยศิลป์หลายคณะหาเลี้ยงชีพ ด้วยการแสดงนาฏยศิลป์สมัยใหม่หรือคอมเทมปอรารี่ด้านซ์ ซึ่งมักมีการคิดระบำชุดใหม่เพิ่มขึ้นในโปรแกรมของคณะของตนอยู่เสมอ และหากนาฏยศิลป์ใหม่ๆ ชุดใดงดงาม และคนดูนิยมชมชอบก็จะได้รับการสืบทอดโดยนาฏยศิลป์คณะอื่นๆให้แพร่หลายออกไป

๒.การกำหนดความคิดหลัก

การกำหนดความคิดหลักเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์งานด้านนาฏยศิลป์เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี ๒ ระดับ คือ ระดับเป้าหมาย และระดับวัตถุประสงค์

๒.๑ ระดับเป้าหมาย หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏยศิลป์ชุดที่คิดขึ้นนี้ เพื่ออะไร หรือเพื่อใคร เช่น

ก.เพื่อแก้บนหลวงพ่อโสธร

ข.เพื่อทดสอบขีดความสามารถเชิงสร้างสรรค์ของนิสิตนักศึกษาที่เรียนสาขานาฏยศิลป์ระดับปริญญาตรี หรือเพื่ออวยพรวันเกิดผู้อาวุโส หรือ

ค.เพื่อแสดงประกอบการแนะนำการเปิดเที่ยวบินใหม่ของสายการบินไทย

ง.การนำละคร เรื่องโรมิโอและจูเลียต ของวิลเลี่ยม เชคสเปียร์ มาทดลองทำเป็นบัลเล่ต์ผสมนาฏศิลป์ไทย

จากตัวอย่าง จะเห็นได้ว่าการกำหนดเป้าหมายชัดเจนได้เพียงใดก็จะทำให้การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เป็นไปตามความต้องการได้มากเพียงนั้น

๒.๒ ระดับวัตถุประสงค์ เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะเกิดขึ้นในรูปแบบของ กิจกรรมต่างๆที่ชัดเจน เพื่อจะได้นำไปปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ได้ง่าย เช่น

ก.เพื่อให้การรำแก้บนหลวงพ่อโสธรทำได้ในราคาประหยัดสวยงามไม่ปะปนกับคนอื่นๆ และสะดวกกับผู้เป็นเจ้าภาพที่จะไปร่วมพิธี

ข.เพื่อให้นิสิต นักศึกษาสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดใหม่ที่มีคุณภาพสูง มีความเป็นตัวของตัวเอง มีสาระสะท้อนสังคมปัจจุบัน

ค.เพื่อให้เจ้าของวันเกิด ชื่นชมกับความวิริยะอุตสาหะของลูกหลานที่มาร่วมแสดงความกตัญญูด้วยการฟ้อนรำอวยพร

ง.เพื่อศึกษาความเป็นไปได้ในการผสมผสานศิลปะสองสาขาที่มาจากต่างวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน

๓. การประมวลข้อมูล

เมื่อได้กำหนดวัตถุประสงค์แล้ว นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องทำการรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ ทั้งนี้เพราะการสร้างสรรค์ด้านศิลปะใดๆก็ตามมิได้เกิดขึ้นจากความว่างเปล่าแต่เป็นกระบวนการที่นำเอาสิ่งที่มีอยู่ก่อนแล้วมาประยุกต์หรือปรับเปลี่ยน ทั้งในระดับนามธรรม หรือรูปธรรมให้ได้ผลลัพธ์ใหม่ตามวัตถุประสงค์ ข้อมูล มีสองลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงกับข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

๓.๑ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง คือ ความรู้ต่างๆที่สืบค้นได้ และนำมาพินิจพิจารณา เพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปเป็นร่าง ตัวอย่างเช่น นิสิตภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ตั้งใจที่จะสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เพื่อจบการศึกษาปริญญาตรีขึ้นหนึ่งชุดโดยตั้งเป้าหมายและวัตถุประสงค์ว่า เป็นการแสดงระบำชุดที่สะท้อนชีวิตมนุษย์โบราณ และข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง ซึ่งนิสิตผู้นี้ใช้เป็นหลักฐาน และพื้นฐานในการคิดก็คือ ภาพเขียนของมนุษย์โบราณ อายุประมาณ ๔,๕๐๐-๕,๐๐๐ ปี บนหน้าผายาวประมาณ ๓ กิโลเมตร ซึ่งเรียกว่าผาแต้ม ที่อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี และภาพเขียนลักษณะเดียวกัน ที่มีอายุใกล้เคียงและอยู่ในบริเวณใกล้เคียง

๓.๒ ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ คือ ข้อมูลที่กระตุ้น หรือเสริมให้นักนาฏยประดิษฐ์ คิดนาฏยศิลป์ชุดนั้น ไปในแนวใดแนวหนึ่ง ข้อมูลแรงบันดาลใจมักเป็นผลงานศิลปะสาขาต่างๆ ทั้งนาฏยศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และวรรณศิลป์ ผลงานเหล่านี้เมื่อนักประดิษฐ์ได้สัมผัสอย่างจริงจัง ก็อาจเกิดความ ดื่มด่ำ เกิดเป็นความบันดาลใจขึ้นได้ เช่น การได้อ่านวรรณคดี หรือดูภาพเขียน หรือฟังเพลงแล้ว เกิดจินตนาการขึ้น ข้อมูลแรงบันดาลใจนี้จะช่วยให้นักนาฏยประดิษฐ์ นึกภาพนาฏยศิลป์ ชุดที่ตนต้องการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในจินตนาการได้ง่ายขึ้น ตัวอย่างเช่น นิสิตคนเดียวกันนั้น ได้ศึกษาข้อมูลแรงบันดาลใจจากดนตรีและนาฏยศิลป์ของชนเผ่าพื้นเมืองจากแอฟริกากลาง และจากนาฏยศิลป์ ที่แสดงชีวิตชนเผ่าโบราณที่นักนาฏยประดิษฐ์ของจีนได้หวันคิดขึ้นมาใหม่ หรือนิสิตคนหนึ่งที่ต้องการทำระบำนกยูงขึ้นใหม่ ก็อาจศึกษาระบำนกยูงที่เป็นของอินเดีย อินโดนีเซีย จีน และไทย เป็นข้อมูลแรงบันดาลใจได้เช่นกัน

๔.การกำหนดขอบเขต

การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดว่านาฏยศิลป์ชุดนั้นจะครอบคลุมเนื้อหา สาระอะไรบ้าง และอย่างไรบ้าง ในที่นี้ขอยกตัวอย่างเดิมต่อเนื่องมาก็คือ นิสิตกำหนดให้ระบำชุดของตน ครอบคลุมวิถีชีวิตคนโบราณบนผาแต้มเป็นหลัก โดยแสดงทั้งความเป็นอยู่ของคนและสัตว์ และกำหนดโดยข้อจำกัด ของอาจารย์ประจำวิชา คือ ต้องใช้ผู้แสดงไม่เกิน ๗ คน ใช้เวลาแสดงไม่เกิน ๗ นาที ลงทุนไม่เกิน ๗ พันบาท และใช้เวทีหอประชุมจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย ซึ่งมีขนาดกว้าง ๑๕ เมตร สูง ๔ เมตร การกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์จะช่วยนักนาฏยประดิษฐ์มิให้คิดอะไรเกินกว่าที่จะทำได้จริง เพราะการทำงานสร้างสรรค์ทุกอย่างมีข้อจำกัดมากมาย หากไม่กำหนดขอบเขตของตนแล้ว ผลงานก็มักจะเต็มไปด้วยสิ่งละอันพันละน้อยจนทำให้การแสดงขาดเอกภาพและไม่ตอบสนองเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ หรือมิฉะนั้นก็ทำออกมาไม่สำเร็จสมดังจินตนาการ

๕.การกำหนดรูปแบบ

การกำหนดรูปแบบเป็นเรื่องสำคัญ ของนักนาฏยประดิษฐ์ ที่กล่าวมาข้างต้นว่าด้วยขั้นตอนตั้งแต่การกำหนดเป้าหมาย จนถึงการกำหนดขอบเขตนั้น นักนาฏยประดิษฐ์อาจเป็นผู้กำหนดหรือเป็นผู้ร่วมกำหนดหรือเป็นเพียงผู้รับคำสั่งมาก็ได้ โดยปกตินักนาฏยประดิษฐ์มักมีความชำนาญในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเป็นพิเศษและมักได้รับมอบหมายให้สร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบอย่างที่ตนเคยผลิตมาก่อนหรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือมีผู้ชอบรูปแบบผลงานของนักนาฏยประดิษฐ์คนนี้ จึงมอบหมายให้ทำโดยหวังว่าจะได้รูปแบบใกล้เคียงกัน หรือมิฉะนั้นนักนาฏยประดิษฐ์คนนั้นทดลองฝีมือในรูปแบบใหม่ๆบ้างก็ได้เช่นเดียวกับจิตรกรเปลี่ยนรูปแบบการเขียนภาพของตน การกำหนดรูปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่ นักนาฏยประดิษฐ์มีวิธีกำหนดได้มากมายหลายแนวทาง แต่อาจสรุปเป็นแนวทางหลักๆได้ ๔ แนว คือ

๕.๑ กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต
๕.๒ กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต
๕.๓ กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม
๕.๔ กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีต

๕.๑ กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต นักนาฏยประดิษฐ์โดยทั่วไปนิยมสร้างสรรค์ผลงานในแนวนี้ เพราะเป็นแนวที่ทำได้ง่าย เพราะมีกฎเกณฑ์ หรือข้อกำหนดในลักษณะของไวยากรณ์ หรือฉันทลักษณ์ในนาฏยศิลป์ให้หยิบใช้ในการสร้างสรรค์ได้อย่างเป็นระบบระเบียบ ตัวอย่างเช่น การรำอวยพรวันเกิด หรือเปิดงานสำคัญ มีการแต่งเนื้อร้องให้ได้ใจความกับงานนั้น บรรจุเพลงไทยที่มีอยู่แล้ว และเห็นว่าเหมาะสม เช่น เพลงสร้อยสนสองชั้น แล้วนักนาฏยประดิษฐ์กำหนดท่ารำจากการตีบทจากท่ารำไทยฉบับหลวงมาให้ผู้รำปฏิบัติ อาจมีการแปรแถวและตั้งซุ้มรำบ้างตามสมควร ครั้นถึงช่วงจบปี่พาทย์ทำเพลงรัว ผู้รำนำพานดอกไม้ออกมาโปรย เป็นเครื่องหมายอำนวยพร แล้วรำเข้าโรง การประดิษฐ์นาฏยศิลป์เช่นนี้มีให้เห็นอยู่ทั่วไปในงานมงคลต่างๆ ผลงานสร้างสรรค์ในทำนองเดียวกันนี้แต่มีคุณสมบัติที่โดดเด่นกว่า อาจเป็นเพราะมีการใช้เพลงที่แต่งขึ้นมาโดยเฉพาะ มีเครื่องแต่งกายที่แปลกใหม่ เช่น นาฏยศิลป์ชุดระบำนพรัตน์ในเรื่องสุวรรณหงส์ ที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ประพันธ์เนื้อร้องและทำนอง ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์ เป็นนักนาฏยประดิษฐ์

๕.๒ กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต นักนาฏยประดิษฐ์ที่มุ่งแหวกแนวออกไปจากจารีตเดิมโดยการนำเอา นาฏยจารีตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกันให้เกิดเป็นพันธุ์ผสม คล้ายการผสมพันธุ์กล้วยไม้ ตัวอย่างเช่น การผสมการรำไทยกับบัลเล่ต์ การรำไทยกับคอมเทมปอรารี่ด้านซ์ การฟ้อนอีสานกับการรำของญี่ปุ่น เป็นต้น การผสมการรำไทยกับบัลเล่ต์ มีเป็นตัวอย่างเด่นชัด คือ บัลเล่ต์ เรื่อง มโนราห์ ซึ่งคุณหญิงเจนีเวียฟ เดมอน เป็นนักนาฏยประดิษฐ์ คุณหญิงได้ใช้บัลเล่ต์ เป็นนาฏยจารีตหลักแล้วสอดแทรกการรำไทยลงไปในที่ๆเหมาะสม เช่น การตั้งวง การจีบ การกระดกหลัง ผลก็คือ ประเทศไทยมีบัลเล่ต์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวเกิดขึ้น และได้มีนักนาฏยประดิษฐ์คนต่อๆมา ใช้วิธีการผสมผสานนี้ในการสร้างบัลเล่ต์จากประวัติศาสตร์ และวรรณคดีไทย อาทิ ศรีปราชญ์ การผสมระหว่างการรำไทยกับคอมเทมปอรารี่ด้านซ์ ออกจะเป็นสิ่งที่ นักนาฏยประดิษฐ์นิยมคิดมากกว่า เพราะจารีตคอมเทมปอรารี่ด้านซ์ง่ายกว่าบัลเล่ต์ และมีข้อจำกัดน้อยกว่า อีกทั้งรูปแบบคล้ายคลึงกับท่าพื้นฐานบางอย่างของรำไทยจึงทำให้การผสมผสานกันไปได้ค่อนข้างจะแนบเนียน

๕.๓ กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้ มักอาศัยเพียงเอกลักษณ์ หรือลักษณะเด่น เช่น โครงสร้าง หรือท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก นอกนั้นนักนาฏยประดิษฐ์ก็พยายามบุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ๆ มาใช้ในการออกแบบ ตัวอย่างเช่น โมเดิร์นบัลเล่ต์ ซึ่งนักนาฏยประดิษฐ์จะใช้หลักของบัลเล่ต์ อาทิ การขึ้นปลายเท้า การเตะสูง การเต้นคู่ชายหญิงที่เกาะเกี่ยวกันและการยกลอย นอกจากหลักดังกล่าว นักนาฏยประดิษฐ์จะออกแบบท่าที่มิได้มีอยู่ในนาฏยจารีตของบัลเล่ต์คลาสิกเพื่อให้ผลงานของเขาดูแปลกใหม่ทันสมัย อีกตัวอย่างหนึ่ง คือ การที่นักนาฏยประดิษฐ์ชาวอินโดนีเซียนำเอาท่ามวยพื้นเมือง ที่เรียกว่า ซีลัต มาแปลงเป็นระบำสมัยใหม่หลายชุดในปัจจุบัน โดยนำเอาท่ายืนเปิดเหลี่ยม ท่าชก และท่าปิดป้อง มาเป็นหลัก แล้วเสริมท่าต่างๆเข้าไปใหม่แปลกใหม่ไปกว่าเดิม และให้ได้ความที่ตนต้องการ การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้แม้จะนำท่าใหม่ๆเข้ามาใช้ แต่ นักนาฏยประดิษฐ์ก็จะปรับให้ดูกลมกลืนกับนาฏยจารีตเดิมเพื่อความเอกภาพโดยผลงานใหม่มีความต่อเนื่องกับอดีต

๕.๔ กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีต นักนาฏยประดิษฐ์ในปัจจุบันได้พยายามค้นคว้าหารูปแบบนาฏยศิลป์ใหม่ๆที่จะสะท้อนวิถีชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบัน โดยไม่นำเอาอดีตมาปะปน เพราะเห็นว่าการนำเอาปัจจัยต่างๆเช่น ดนตรีและท่ารำของนาฏยจารีตใดก็ตาม ซึ่งเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมของอดีตมาใช้ ผลงานก็ไม่อาจสะท้อนความเป็นศิลปะปัจจุบันได้ดีพอ ตัวอย่างเช่น บูโต ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์สมัยใหม่ของญี่ปุ่นที่แพร่หลายไปในสหรัฐอเมริกาและยุโรป ก็เป็นมิติใหม่ทางนาฏยศิลป์ ที่นักนาฏยประดิษฐ์และนาฏยศิลปินของญี่ปุ่นพยายามคิดค้นขึ้นใหม่โดยไม่อาศัยรูปแบบนาฏยศิลป์ทั้งหลายที่มีอยู่ก่อนนี้แต่อย่างใด

อย่างไรก็ตาม การคิดค้นรูปแบบใหม่ๆในวงการนาฏยศิลป์ เมื่อรูปแบบนั้นเป็นที่ยอมรับในวงกว้างและมีการสืบทอดกันเป็นระบบรูปแบบใหม่นั้นก็ตกเป็นนาฏยจารีตขึ้นอีกชนิดหนึ่งในวงการนาฏยศิลป์ เช่น เมื่อมีการคิดนาฏยศิลป์ใหม่ขึ้นที่ เรียกว่า โมเดิร์นด๊านซ์ เพื่อหนีไปจากบัลเล่ต์ในราวต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๒๐ ก็แพร่หลายและพัฒนามาจนกลายเป็นรูปแบบที่มีมาตรฐานปัจจุบัน เมื่อกล่าวถึงโมเดิร์นด๊านซ์ นักนาฏยประดิษฐ์มักพากันเห็นเป็นของล้าสมัย ไม่ควรแม้แต่จะใช้คำว่า “โมเดิร์น” ซึ่งแปลว่า ทันสมัย และหันไปใช้คำว่า “ คอมเทมปอรารี่ “ ซึ่งแปลว่า ปัจจุบัน แทนการรำตามแบบพันทาง ซึ่งเป็นแบบที่ทดลองคิดขึ้นในสมัยปลายรัชกาลที่ ๔ เพื่อให้ การรำดูเป็นออกภาษาต่างชาติ ทำนองเดียวกันกับดนตรีที่ใช้รำ เช่น การรำออกภาษามอญ การออกภาษาลาว เป็นต้น จนเกิดมีการรำเสมอมอญ เสมอลาว ขึ้นในที่สุดการรำแบบพันทางดังกล่าวก็กลายเป็นรูปแบบมาตรฐานตายตัวไม่พัฒนาต่อไป การเกิดนาฏยศิลป์ใหม่ๆ และกลายเป็นนาฏยจารีตอีกอย่างหนึ่งในที่สุดเช่นนี้ เป็นเพราะนักนาฏยประดิษฐ์มีบทบาทสำคัญที่ทำให้รูปแบบนาฏยศิลป์เคลื่อนไปข้างหน้าตลอดเวลา

๖.การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ

นอกจากรูปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่แล้ว นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องกำหนดแนวคิด หรือรูปแบบขององค์ประกอบอื่นๆ ที่จะใช้ในการแสดง เช่น ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง แสง เสียง ฯลฯ การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้นเพราะนักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำงานกับคนอื่นๆที่มีความชำนาญเฉพาะทาง นักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำให้คนเหล่านั้นเข้าใจแนวคิดและรูปแบบนาฏยศิลป์ที่ตนคิดขึ้นให้ชัดเจนที่สุดเท่าที่จะทำได้ และบอกความประสงค์ในด้านปริมาณ และด้านคุณภาพให้ละเอียด เพื่อเขาเหล่านั้นจะได้ทำการออกแบบ และจัดทำทุกสิ่งทุกอย่างให้ได้ใกล้เคียงกับสิ่งที่นักนาฏยประดิษฐ์ต้องการให้มากที่สุด ในขณะเดียวกัน นักนาฏยประดิษฐ์ก็ต้องรับฟังเงื่อนไข ปัญหา และข้อเสนอแนะของเขาเหล่านั้นตั้งแต่ต้น เพื่อให้ การทำงานมีอุปสรรคซึ่งขัดขวางการสร้างสรรค์น้อยที่สุด และงานจะมีเอกภาพ เพราะเป็นผลงานร่วมกันของหลายฝ่ายที่มีรูปแบบเข้ากันได้เป็นอย่างดี

นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องกำหนดรูปร่าง หน้าตา บุคลิก และความสามารถของผู้แสดงเพื่อเป็นเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสม เพราะการคัดเลือกผู้แสดงได้ถูกต้อง ทำให้การแสดงสำเร็จไปแล้วครึ่งหนึ่ง นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนด รูปแบบ ชนิด และแนวทางของดนตรีเพื่อให้สามารถคัดเลือก หรือแต่งเพลง และทำเสียงต่างๆให้เหมาะสมกับการใช้งานนาฏยศิลป์ นอกจากนี้ นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนดรูปแบบและแนวทางของฉาก และเครื่องแต่งกายให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดงอย่างเหมาะสม การที่นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนดรูปแบบ

และแนวทางขององค์ประกอบเหล่านี้อย่างชัดเจนก็เพื่อให้ผู้ร่วมงานทุกคนเข้าใจ และสร้างผลงานสนองความต้องการด้านการแสดงได้ดีมีคุณภาพ และมีเอกภาพ

๗.การออกแบบนาฏยศิลป์

การออกแบบนาฏยศิลป์ คล้ายคลึงกับการออกแบบทัศนศิลป์เพราะนาฏยศิลป์เปรียบเสมือนประติมากรรมการเคลื่อนที่บนเวที อันมีผู้แสดงเป็นปัจจัยหลัก นักนาฏยประดิษฐ์มีหน้าที่ออกแบบโดยกำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทาง ทิศทางการเคลื่อนไหว การจับกลุ่ม ฯลฯ ให้เป็นไปตามการออกแบบทางนาฏยประดิษฐ์ของตน ดังนั้น ในการออกแบบนั้น นักนาฏยประดิษฐ์จำเป็นต้องคำนึงถึงทฤษฎีทางทัศนศิลป์ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่จะนำมาประยุกต์ในการออกแบบของตนอยู่เสมอ

๗.๑ ทฤษฎีทัศนศิลป์ กล่าวถึง องค์ประกอบต่างๆ และวิธีนำองค์ประกอบเหล่านั้นมาบรรจุไว้ในภาพทำให้เกิดความงาม และมีความหมาย นาฏยศิลป์ต้องอาศัยหลักทัศนศิลป์เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงออก เช่น ท่ารำ การแปรแถว การตั้งซุ้ม รูปแบบ สีสันของเครื่องแต่งกายและแสง สี หากนักนาฏยประดิษฐ์มีความรู้และความเข้าใจในทฤษฎีทัศนศิลป์ไม่เพียงพอ ผลงานที่สร้างสรรค์ ก็อาจด้อยคุณค่าทางศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์แบ่งออกเป็น ๒ ส่วน

๗.๑.๑ องค์ประกอบทางทัศนศิลป์

๗.๑.๒ การจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์

๗.๑.๑ องค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ได้แก่ จุด เส้น รูปทรง สี พื้นผิว

๑) จุด คือ หน่วยเล็กที่สุดที่ปรากฏบนพื้นผิว จุดที่ใกล้ๆ กันจะให้ความรู้สึกว่าดึงดูดกันดั่งขั้วแม่เหล็ก หากจุดอยู่ห่างกันความรู้สึกดึงดูดกัน หรือความผูกพันจะลดลงเป็นลำดับ ผู้แสดงนับเป็นจุดๆหนึ่งบนเวที หากผู้แสดงอยู่ห่างกันเกินไปทำให้เกิดความรู้สึกว่าผู้แสดงไม่มีสิ่งหนึ่งสิ่งใดเกี่ยวข้องผูกพันกัน ทำให้ขาดเอกภาพ

๒) เส้น คือ ทางเดินของจุดที่มีจุดเริ่มต้นและจุดจบ เส้นมีสองชนิด คือ เส้นตรง และเส้นโค้ง เส้นตรงให้ความรู้สึกที่จริงจัง เฉียบขาด แน่วแน่ ส่วนเส้นโค้ง ให้ความรู้สึกที่อ่อนไหว ไม่แน่นอน นอกจากนี้ ทั้งเส้นตรงและเส้นโค้ง ยังมีต่อออกไปเป็นเส้นฟันปลาและเส้น ลูกคลื่น คือ การต่อเส้นโค้งและเส้นเว้าเข้าเป็นลูกคลื่น เส้นลูกคลื่นให้ความรู้สึกกังวลหลีกเลี่ยง นอกจากนี้ เส้นตั้งจะให้ความรู้สึกสูงสง่า เส้นนอนให้ความรู้สึกสงบ เส้นทแยงให้ความรู้สึกน้อมรับและเปลี่ยนแปลง ผู้แสดงที่ยืนตรงชูมือขึ้นสูง ย่อมแสดงความสง่า จริงจัง ร่าเริง เป็นผู้นำผู้แสดงที่ โน้มตัวลงหรือเอนตัวตามผู้อื่นย่อมแสดงความเป็นผู้ตาม ความอ่อนน้อมถ่อมตนตลอดจนถึงการแสดงความโศกเศร้า เส้นฟันปลา หรือ เส้นลูกคลื่น คือ ทิศทางที่ผู้แสดงเคลื่อนที่ไปในอารมณ์ต่างๆ บางครั้งสับสน วุ่นวาย หวาดกลัว แตกตื่น บางครั้งร่าเริง บางครั้งโศกเศร้า แล้วแต่กรณี

๓) รูปทรง คือ อาณาบริเวณที่เส้นมาบรรจบกัน เกิดเป็นรูปทรงขึ้น รูปทรงมีทั้ง ๒ มิติ และ ๓ มิติ รูปทรงแบ่งเป็น ๒ ประเภท คือ รูปทรงเรขาคณิต และรูปทรงธรรมชาติ

รูปทรงเรขาคณิต คือ รูปทรงที่เกิดจากการประกอบกันของเส้นตรงและเส้นโค้ง อันเป็นส่วนหนึ่งของวงกลม เช่น รูปเหลี่ยมต่างๆ รูปกลม รูปรี รูปผสมระหว่างเส้นตรงกับเส้นโค้ง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการนำเส้นตรงและเส้นโค้งมาประกอบกัน รูปสามเหลี่ยมด้านเท่าสี่เหลี่ยมจัตุรัส และวงกลม ให้ความรู้สึกที่หนักแน่น เข้มแข็ง ไม่เปลี่ยนแปลง รูปวงกลมให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว และเข้ากับสภาพแวดล้อมอื่นๆ หรือ ผสมผสานกับรูปทรงอื่นได้ง่ายกว่าสองรูปแรก รูปทรงเหล่านี้ มักใช้ในการออกแบบ การแปรแถว หรือการตั้งซุ้ม ให้เกิดความงดงาม และความหมายต่างๆดังกล่าว

รูปทรงธรรมชาติ คือ รูปทรงที่เกิดจากการคดเคี้ยวของเส้นที่เป็นไปตามธรรมชาติทำนองเดียวกันกับเส้นโค้ง เส้นเว้าของชายหาด ทะเลสาบ ลำธาร เป็นต้น การแปรแถวและการตั้งซุ้มโดยอาศัยรูปทรงธรรมชาติ มักใช้กับการออกแบบที่ต้องการความรู้สึกที่ไม่เป็นทางการ ความรู้สึกที่ไม่ต้องการความมีระเบียบ หรือความรู้สึกเป็นอิสระ

๔) **สี** เป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติของวัตถุที่จะมีสีเฉพาะตัว และเมื่อผสมผสานกันก็จะเกิดเป็นสีใหม่ขึ้น ดังนั้นจำนวนของสีในโลกจึงนับไม่ถ้วน แต่สีทั้งหมดนี้เกิดจากแม่สีเพียง ๓ สี คือ สีน้ำเงิน สีเหลือง สีแดง จากนั้นเมื่อต้องการสีอื่นๆ ก็ผสมสีแม่สีเข้าด้วยกัน เช่น ผสมสีน้ำเงินกับสีเหลืองในปริมาณที่เท่ากันก็จะเกิดเป็นสีเขียว ผสมสีเหลืองกับสีแดงในปริมาณที่เท่ากันก็จะเกิดเป็นสีส้ม ผสมสีแดงกับสีน้ำเงินในปริมาณที่เท่ากันก็จะเกิดเป็นสีม่วง การเลือกสี มีวิธีหลักๆ คือ ๑. สีเดียว ๒. สีตรงข้าม ๓. สีข้างเคียง

๑. สีเดียว คือ การใช้สีใดสีหนึ่งแล้วกำหนดให้มีความเข้มและ เจือจางต่างกัน เช่น สีแดงเข้มไปจนถึงสีแดงเจือจาง หรือสีชมพูอ่อน หรือการใช้สีเขียวเข้มไปจนถึงสีเขียวอ่อน เป็นต้น

๒. สีตรงข้าม คือ การใช้สีที่อยู่ตรงข้ามกันในการผสมสี เช่น สีแดงจะอยู่ตรงข้ามกับสีเขียว สีเหลืองอยู่ตรงข้ามกับสีม่วง สีน้ำเงินอยู่ตรงข้ามกับสีส้ม เป็นต้น

๓. สีข้างเคียง คือ การใช้สีที่อยู่ถัดไปในการผสมสี เช่น ใช้ตั้งแต่สีน้ำเงินไปจนถึงสีเขียว หรือสีเขียวไปจนถึงสีเหลือง หรือสีแดงไปจนถึงสีม่วง เป็นต้น

การจัดกลุ่มสีเช่นนี้จะทำให้เกิดระบบที่เป็นระเบียบในการออกแบบ หากใช้สีแตกกลุ่มโดยปราศจากการพินิจพิเคราะห์ สีที่แปลกปลอมก็จะโดดเด่นออกมาทำให้เสียเอกภาพของการจัดกลุ่มสี

ความหมายของสีในทางจิตวิทยา สีมีคุณสมบัติทางจิตวิทยาเพราะสีมีผลต่อความรู้สึกของมนุษย์โดยทั่วไป สีที่สด เช่น แดงสด เหลืองสด เขียวสด จะให้ความรู้สึกเร้าใจ สดใส กระปรี้กระเปร่า สีที่ทึบ เช่น น้ำเงินเข้ม น้ำตาลเข้ม สีม่วงเข้ม จะให้ความรู้สึกหนักและขรึม นอกจากนี้สียังได้รับการกำหนดความหมายเป็นสากลไว้ ดังนี้

สีขาว	หมายถึง ความบริสุทธิ์
สีเขียว	หมายถึง ความสดชื่น
สีฟ้า	หมายถึง ความเปิดเผย
สีแดง	หมายถึง ความกล้าหาญ
สีดำ	หมายถึง ความเสียสละ

สีน้ำเงิน	หมายถึง	ความสง่างาม
สีเหลือง	หมายถึง	ความร่าเริง
สีน้ำตาล	หมายถึง	ความสุขุม
สีชมพู	หมายถึง	ความสดใส
สีส้ม	หมายถึง	ความเจิดจ้า

ความหมายของสีในทางวัฒนธรรม ในสังคมเก่าแก่มักมีการจัดระบบสีแทนสัญลักษณ์บางอย่าง เช่น การกำหนดสี เครื่องแต่งกายให้ใช้บ่งบอกลำดับยศขุนนาง การกำหนดสีเครื่องแต่งกายในงานพิธีการต่างๆ เช่น สีแดงในงานแต่งงาน และสีดำในงานศพ เป็นต้น ดังนั้น การใช้สีจึงต้องพิถีพิถันให้มาก สีที่กล่าวมาเป็นสีของวัตถุที่จับต้องได้ มีอีกชนิดหนึ่ง คือ สีของแสง ซึ่งมีแม่สี ๓ สี คือ สีแดง สีน้ำเงินและสีเขียว การผสมสีแสง มีหลักการคล้ายที่กล่าวมาแล้ว แต่มีข้อควรระวังก็คือ สีของแสงไปกระทบวัตถุที่มีสีเดิมอยู่ สีวัตถุนั้นอาจเปลี่ยนไป เช่น ผ้าต่วนสีเขียวโดนกับไฟสีแดง จะเป็นสีน้ำตาล เป็นต้น ดังนั้นการออกแบบเครื่องแต่งกาย ฉาก และแสง ควรต้องปรึกษาหารือกันอย่างใกล้ชิด และควรระวังเรื่องการเปลี่ยนแปลงสีไว้ด้วย

๕) พื้นผิว วัตถุทุกชนิดจะมีพื้นผิวกายที่แตกต่างกันเป็น ๒ ประเภทใหญ่ๆ คือ ผิวเรียบ หรือผิวละเอียด และผิวหยาบหรือผิวขรุขระ ผิวเรียบให้ความรู้สึกนุ่มนวล น่าสัมผัส เบาสบาย ส่วนผิวขรุขระจะให้ความรู้สึก กระด้าง แข็งกร้าว น่าเกรงขาม คำว่าพื้นผิวในทางนาฏยศิลป์หมายถึง ลักษณะการเคลื่อนไหวของผู้แสดงว่า ราบเรียบ เบา ต่อเนื่อง หรือกระตุก รุกร้น โครมคราม ขรุขระเพียงใด และอาจครอบคลุมไปถึงผิวพื้นของวัตถุที่นำมาทำฉาก และเครื่องแต่งกายที่ทำให้เกิดความรู้สึก นุ่มนวล หรือหยาบกระด้าง ตามอารมณ์ของการแสดงนาฏยศิลป์ชุดนั้นๆ

๗.๑.๒ การจัดองค์ประกอบทัศน์ศิลป์ การจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์มีหลัก ๔ ประการ คือ ๑. ความมีเอกภาพ ๒. ความสมดุล ๓. ความกลมกลืน ๔. ความแตกต่าง ของแต่ละประเภทจะมีเกณฑ์มาตรฐาน ดังรายละเอียด ต่อไปนี้

๑) ความมีเอกภาพ ในการนำองค์ประกอบต่างๆ มารวมกันขึ้นเป็นภาพ ผู้สร้างสรรค์ต้องคำนึงถึงความมีเอกภาพในผลงานทั้งหมด ไม่ว่าองค์ประกอบต่างๆ นั้นจะมีความหลากหลายเพียงใดแต่ทุกส่วนต้องเชื่อมโยงกันโดยไม่มีอะไรขาดอะไรเกิน ไม่มีอะไรแปลกปลอม กลวิธีในการสร้างเอกภาพให้แก่ผลงาน คือ ควรจะมีองค์ประกอบที่มีความคล้ายคลึงกันเป็นปริมาณมากพอ เพื่อสร้างพลังของความกลมกลืน ซึ่งเป็นการนำไปสู่เอกภาพ และให้อิสระแก่ส่วนที่เหลือที่จะมีความแปลกแตกต่างไปบ้าง แต่ไม่ควรสร้างผลงานด้วยองค์ประกอบที่แตกต่างกันอย่างมากมาย จนไม่สามารถจะเชื่อมประสานกันไว้ ภาพที่สร้างขึ้นจะแตกเป็นเสี่ยงๆขาดเสี่ยงๆขาดเอกภาพโดยสิ้นเชิง ตัวอย่างในทฤษฎีที่อาจยกมาขยายความตรงนี้ได้แก่ การขึ้นปลายเท้าของบัลเล่ต์ การตั้งจีบและวงของรำไทย การเต้นเข้าจังหวะกลองของภารตนาฏยัม เป็นองค์ประกอบสำคัญที่เชื่อมองค์ประกอบอื่นๆ ในนาฏยจารีตของบัลเล่ต์ หรือรำไทย หรือภารตนาฏยัม เข้าเป็นหนึ่งเดียวกันได้ดี หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า เอกลักษณ์บางอย่างเป็นตัวเชื่อมความหลากหลายในนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งให้มีเอกภาพ

๒) ความสมดุล เป็นความรู้สึกโดยปกติของมนุษย์ เพราะความรู้สึกว่าสิ่งที่เห็นอยู่มีความสมดุลก็จะเกิดความมั่นใจว่า สิ่งที่เห็นอยู่นั้นมีความมั่นคงไม่ล่มสลายเพราะขาดสมดุล ความสมดุลเกิดจากการจัดองค์ประกอบที่อยู่สองข้างของแกนกลางลำตัว เป็นหลักในการพิจารณาและพิพากษาว่าสิ่งใดสมดุลหรือไม่เพียงใด ความสมดุลนี้มิใช่เกิดจากการชั่งน้ำหนักวัตถุหนักเท่ากันบนตราชูซึ่งเป็นเครื่องชั่งน้ำหนักที่มีเข็มอยู่ตรงกลาง และมีถาดรับน้ำหนักอยู่ปลายคานทั้งสองข้าง แต่ความสมดุลนี้เป็นความรู้สึกที่ว่า สองข้างของแกนมีองค์ประกอบต่างๆ จัดวางไว้มีน้ำหนักที่ดึงดูดความสนใจพอๆ กัน การจัดองค์ประกอบเพื่อความสมดุล มี ๒ ชนิด

๒.๑ ชนิดสองข้างเหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบทั้ง ๒ ข้างของแกนให้เหมือนกันทุกประการ แบบเดียวกับร่างกายของมนุษย์ปกติ

๒.๒ ชนิดสองข้างไม่เหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบ ๒ ข้าง ของแกนแตกต่างกัน แต่เมื่อดูแล้วมีแรงดึงดูดความสนใจของผู้ดูเท่ากันทั้งสองด้าน เมื่อนำหลักแห่งความสมดุลมาใช้ในนาฏยศิลป์ ก็จะใช้แนวกลางเวทีเป็นแกนแบ่งสองข้างซ้ายและขวา ผู้แสดงที่อยู่ในตำแหน่งต่างๆบนเวที จะถูกแบ่งด้วยแกนสมมุตินี้ ดังนั้น การวางตำแหน่งผู้แสดงในแต่ละช่วงควรพิจารณา มิให้ผู้แสดงไปรวมตัวอยู่ข้างใดข้างหนึ่งของเวทีมากเกินไปจนดูไม่สมดุล และในส่วนของการตั้งซุ้ม หรือการที่ผู้แสดงมารวมตัวกันเพื่อจัดเป็นกลุ่มในช่วงใดช่วงหนึ่งของระบำ หรือตอนจบของละคร ก็ต้องคำนึงถึงการจัดผู้แสดงทุกคนให้เกิดภาพรวมที่สมดุลโดยนิยมถือเอาแนวที่ตัวละครตัวเอกเป็นแกนหลัก มีตัวละครอื่นๆ ประกอบเข้ามาเป็นภาพหมู่ที่ดูสมดุล แม้ว่าจะทำท่าต่างๆกัน

๓) ความกลมกลืน ในที่นี้ไม่ใช่ความเหมือนแต่เป็นความล้ายคลึงขององค์ประกอบที่นำมาใช้ เช่น การใช้สีในกลุ่มเดียวกัน หรือการใช้รูปทรงคล้ายกัน หรือการใช้เส้นโค้งเป็นหลัก เป็นต้น ความกลมกลืนเช่นนี้จะช่วยให้การสร้างเอกภาพเป็นไปได้โดยง่าย ความลมกลืนเป็นการสร้างพลังแห่งความน่าสนใจจากการมีลักษณะความเป็นกลุ่มเป็นก้อน แต่ความกลมกลืนหากใช้มากเกินไปอาจทำให้ขาดจุดเด่น ตัวอย่างเช่น ผู้แสดงนำอาจถูกกลืนหายไปในกลุ่มผู้แสดงประกอบ แต่ถ้าให้ผู้แสดงนำแปลกไปจากกลุ่มมากนัก ผู้แสดงนำนั้นก็อาจเหมือนตัวละครหลงโรง คือ เข้ากับคนอื่นมิได เครื่องแต่งกายบัลเล่ต์ เรื่อง สวอนเลก เป็นตัวอย่างที่ดีในเรื่องความกลมกลืน โดยเฉพาะอย่างยิ่งชุดของหงส์ ซึ่งตัวนางพญาจะมีรูปแบบที่เด่นแตกต่างไปจากฝูงหงส์เพียงเล็กน้อยเท่านั้น และเครื่องแต่งกายชุดนั้นก็กลมกลืนไปกับท่าเต้น ทำให้กระบวนเต้นและท่าเต้นบัลเล่ต์ดูเป็นนาฏยลีลาของหงส์ทีเดียว ความกลมกลืนทางนาฏยศิลป์อีกตัวอย่างหนึ่ง คือ บัลเล่ต์จีน ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์ ที่คิดขึ้นใหม่ ในยุคของเหมาเจ๋อตุง จีนได้รับแนวความคิดเรื่องนี้จากบัลเล่ต์คลาสสิกที่จีนรับอิทธิพล มาจากรัสเซีย จากนั้นจีนได้พัฒนาระบำเรื่องแทนงิ้ว โดยเลียนแบบบัลเล่ต์ เพียงแต่ไม่ขึ้นปลายเท้า เช่น ท่ากายกรรม ท่าจากงิ้ว เป็นต้น จากนั้นก็ออกแบบเสื้อผ้าให้ดูพลิ้วไหว เหมาะกับกระบวนการเต้นอย่างบัลเล่ต์กลายๆ ฉากและแสงสี ก็ทำเป็นแบบจินตนาการ เช่นเดียวกับบัลเล่ต์คลาสสิก วงดนตรีก็ใช้เครื่องดนตรีจีน แต่ปรับเสียงให้มีระดับเป็นสากลเทียบเท่าวงซิมโฟนีของดนตรีสากลโดยสร้างเครื่องดนตรีแบบจีนบางชนิดเสริมขึ้นมา เช่น ซออู้ขนาดใหญ่ใช้แทนเชลโล่และเบส อันเป็นเครื่องดนตรีสากล ซึ่งมีเสียงต่ำ ทุ้ม กังวาล เป็นต้น เพลงเป็นเพลงจีน แต่วิธีบรรเลงก็เป็นแบบสากล ผลของการแสดง คือความประทับใจในนาฏยศิลป์รูปแบบใหม่ ที่กลมกลืน สอดคล้องกัน

ไม่เคอะเขิน ไม่ถูกพวกอนุรักษ์นิยมตำหนิว่า เอาศิลปะดั้งเดิมมาทำลาย บัลเล่ต์จีน คือ ตัวอย่างที่ดีแห่งความกลมกลืน ซึ่งต้องใช้ความวิริยะอุตสาหะ ความเข้าใจในศิลปะ และบารมีในการสร้างสรรค์อย่างมากมาย

๔) ความแตกต่าง มีความหมายตรงข้ามกับความกลมกลืนก็คือ องค์ประกอบที่นำมาใช้ในที่เดียวกัน มีความแตกต่างกัน แต่เป็นที่ทราบกันดีว่าทั้งความคล้ายคลึง ความแตกต่างนั้นอยู่ที่ปริมาณของ ความเหมือนและความไม่เหมือน เจตนาในการนำองค์ประกอบที่แตกต่างกันไปมาประมวลเข้าให้เป็นหนึ่งเดียว ก็เพื่อให้เกิดความหลากหลายอันเป็นมูลเหตุแห่งความตื่นเต้น เร้าใจ ชวนติดตาม ดังนั้น การสร้างความแตกต่างจึงเป็นสิ่งจำเป็นในการสร้างสรรค์งานศิลปะทุกชนิด หลักในการให้เกิดความแตกต่างก็คือ องค์ประกอบแต่ละหน่วย ย่อมมีลักษณะเฉพาะตัวอยู่ไม่มากก็น้อย ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะพึงใช้ประโยชน์จากความแตกต่างเหล่านี้มาเป็นปัจจัยในการสร้างความหลากหลาย อันนำไปสู่ความหรูหราความตระการตาของผลงาน ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์จักต้องกำหนดว่าเมื่อใดควรจะให้เกิดความแตกต่างขึ้นด้วยองค์ประกอบใด หน่วยใดเวลาใดมากหรือน้อยเพียงใด การกำหนดนี้มาจากประสบการณ์และวิสัยทัศน์ ซึ่งในที่สุดจะปรากฏเป็นรูปแบบเฉพาะตัวของผู้สร้างสรรค์คนนั้น เมื่อจะขยายความหลักการนี้ไปในทางนาฏยศิลป์ ก็เปรียบได้ว่า ผู้แสดงเป็นองค์ประกอบหน่วยหนึ่งในการสร้างสรรค์ ผู้แสดงแต่ละคนย่อมมีความสามารถแตกต่างแฝงอยู่ในตัวเอง นักนาฏยประดิษฐ์อาจกำหนดให้ทุกคนฟ้อนรำเหมือนกันหมดตั้งแต่ต้นจนจบก็ได้ แต่ผลงานจะหรูหราหรือออกลวดลายได้มากขึ้น หากนักนาฏยประดิษฐ์ ได้กำหนดให้ผู้แสดง ได้แสดงความแตกต่างกันบ้าง หรือนำความสามารถพิเศษเฉพาะตัว มาใช้เสริมอย่างเหมาะสมเพื่อให้เกิดความแตกต่างกันบ้าง การแสดงก็จะตื่นตาตื่นใจมากขึ้นและชวนดูมากขึ้น นอกจากการประยุกต์ทฤษฎีทัศนศิลป์ดังกล่าวแล้ว นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องนำหลักการ ทางทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว มาเป็นหลักสำคัญในการออกแบบนาฏยศิลป์ และการลงมือปฏิบัติ อีกด้วย

๗.๒ ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว (Kenetology) คือ หลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบทต่างๆ และขณะที่เกิด การเคลื่อนไหวนั้นมีองค์ประกอบสำคัญอะไรบ้าง และการเคลื่อนไหวเหล่านั้น สื่อความหมายในเชิงความรู้สึก หรืออารมณ์อย่างไรได้บ้าง หัวข้อสำคัญของทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่ใช้เป็นพื้นฐานนาฏยประดิษฐ์ คือ การใช้พลัง (Energy) และการใช้ที่ว่าง (Space)

๗.๒.๑ การใช้พลัง มนุษย์ต้องใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกายต้านกับแรง โน้มถ่วงของโลก การใช้พลังเพื่อแสดงนาฏยศิลป์ มี ๓ ประเภท คือ

ก. ความแรงของพลัง ในขณะที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวมีการใช้พลังเกิดขึ้น ปริมาณของพลังที่ใช้มีตั้งแต่น้อยจนแทบสัมผัสมิได้ไปจนถึงรุนแรงประหนึ่งเป็นร่างกายจะระเบิด การฟ้อนรำด้วยพลังแรงมากๆ ย่อมทำให้เห็นอาการที่กระปรี้กระเปร่า แข็งแรง รุกร้นในทางตรงข้าม การเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยย่อมเป็นตัวเปรียบต่างให้การเคลื่อนไหวด้วยพลังมากมีความหมาย มากขึ้น ชัดเจนขึ้น และการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยให้ความรู้สึกที่ นุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า หนักแน่น เป็นความรู้สึกลึกๆที่แฝงเร้นอยู่ภายใน อย่างไรก็ตามมีข้อเตือนใจว่าการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังมากไม่จำเป็นต้องใช้เนื้อที่มากไปกว่าการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังน้อย แต่อย่างใด

ข. การเน้นพลัง หมายถึง การเร่งหรือลดความแรงของการใช้พลังเพื่อ การเคลื่อนไหวในขณะใดขณะหนึ่งอย่างกระทันหัน ซึ่งเป็นการกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งต่างไปจาก สิ่งที่กำลังกระทำอยู่ขณะนั้น การเน้นพลัง เป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดูการเน้นพลังเป็นวิธีจำแนกให้เห็นรูปลักษณะของการฟ้อนรำอย่างชัดเจน โดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะการที่ ผู้แสดงเน้นด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอ ทำให้เกิดความรู้สึกสมดุล คงที่ และหนักแน่น การเน้นที่ไม่สม่ำเสมอ ด้วยพลังที่มีความแรงต่างกัน ทำให้เกิดความรู้สึกที่ไม่คงที่ ตื่นเต้น สับสน การเน้นพลังของนาฏยศิลป์ไทย อาจหมายถึง การกระทบจังหวะ การเดาะแขน การข่มเข่า และการย่ำเท้า

ค. ลักษณะของการใช้พลัง หมายถึง ลักษณะของการใช้พลังในการเคลื่อนไหว ซึ่ง แบ่งออกได้เป็น ๕ ประเภท คือ

๑. การแกว่งไกว คือ การที่ผู้แสดงใช้พลังแกว่งลำตัว แขน ขาไปมาคล้ายการแกว่งชิงช้า

๒.การระเบิด คือ การที่ผู้แสดงระเบิดพลังออกมาอย่างกะทันหันเห็นจุดเริ่มต้นและจุดจบคล้ายการตีกลอง

๓.การสืบเนื่อง คือ การที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวต่อเนื่องโดยไม่ปรากฏจุดเริ่มต้นและจุดจบที่ชัดเจน โดยไม่มีการเน้นพลัง เป็นการเคลื่อนไหวที่ราบเรียบ

๔. การสั่นพลิ้ว คือ การเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องของการระเบิดเมื่อการเคลื่อนไหวแบบระเบิดเกิดซ้ำๆ อย่างรวดเร็ว ก็เกิดเป็นการสั่นพลิ้วเหมือนการรัวกลองนั่นเอง

๕. การลอยตัว เกิดขึ้นเมื่อผู้แสดงกระโดดลอยตัวขึ้นไปในอากาศโดยอาศัยพลังส่งตัวให้ลอยไปในอากาศ และมีแรงโน้มถ่วงดึงดูดตัวผู้แสดงให้ตกลงมายังพื้น

การใช้พลังทั้ง ๕ ประเภทนี้มิได้แยกออกจากจากกันอย่างเด็ดขาดเพียงแต่ผู้แสดง และนักนาฏยประดิษฐ์ประสงค์จะใช้พลังแบบใด เมื่อใด หรือผสมผสานกันต่อเนื่องเป็นรูปแบบของนาฏยศิลป์ขึ้นมาได้

๗.๒.๒ การใช้ที่ว่าง การเคลื่อนไหวใดๆต้องอาศัยที่ว่างเป็นปริมาตร คือมีทั้ง ความกว้าง ความยาว และความสูง ที่ว่างมีความสำคัญในการกำหนด

ก.ตำแหน่ง คือ การจัดที่ให้ผู้แสดงหยุดอยู่บนเวทีในขณะใดขณะหนึ่ง ก่อนที่จะเคลื่อนที่ไป ณ จุดนั้นผู้แสดงจบท่านิ่ง หรือเคลื่อนไหวเป็นท่าทางต่างๆอย่างต่อเนื่องก็ได้ แต่ไม่เคลื่อนเท้าไปจากจุดยืนของตน นักนาฏยประดิษฐ์มักออกแบบให้ผู้แสดงหยุด ณ ที่ใดที่หนึ่งเป็นระยะ เพื่อเป็นจุดเปลี่ยนกระบวนท่า หรือแสดงการจบท่อนหนึ่งของกระบวนการฟ้อนรำผู้แสดง หยุดอยู่ ณ จุดนั้นๆนานเพียงใดขึ้นอยู่กับการออกแบบนาฏยประดิษฐ์

ข.ขนาด หมายถึง การที่ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายโดยการออกท่าทางให้กว้างหรือแคบ และเคลื่อนที่ไปยังจุดอื่นๆบนเวทีได้กว้างและไกลเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับที่ว่าง ที่อำนวยให้ หากมีที่ว่างมากผู้ที่แสดงก็ออกท่าและเคลื่อนที่ไปมาได้มาก แต่เมื่อเพิ่มจำนวนผู้แสดงเข้าไปมากที่ว่างต่อผู้แสดงคนหนึ่งก็ย่อมลดลงเพราะผู้อื่นแบ่งไป และหากผู้แสดงอื่นหยุดอยู่ กับที่ก็จะทำให้ผู้แสดงที่เคลื่อนไหวไปมาอยู่คนเดียวมีที่ว่างมากขึ้น

ค. ทิศทาง หมายถึง แนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การแปรแถว ผู้แสดงสามารถเคลื่อนที่ไปบนเวทีได้ใน ๘ ทิศ ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของ

คนดู คือ ๑. การเข้าหาคนดู ๒. การถอยออกจากคนดู ๓. การขนานกับคนดู ๔. การทแยงมุมกับคนดู ๕. การวนเป็นวงหน้าคนดู ๖. การฉวัดเฉวียนหรือเลี้ยวไปมาแบบฟันปลา ๗. การยกสูง และ ๘. การกดต่ำ การเคลื่อนไหวไปในทิศทางดังกล่าวอาจผสมผสานกันให้ดูซับซ้อนขึ้นก็ดี เช่น การถอยหลังแบบทะแยงมุม หรือการวนเป็นวงกลมสลับฟันปลา การเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่างๆกัน ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันด้วย โดยอาศัยมุมมองคนดูเป็นแกน ทิศทางที่แตกต่างกันของผู้แสดงย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกัน ดังนี้

๑. การเดินเข้าหาคนดูเป็นการเรียกร้องความสนใจ การสร้างความน่า เกรงขาม การแสดงความยิ่งใหญ่

๒. การถอยหนีคนดูเป็นการแสดงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล

๓. การเคลื่อนที่ขนานคนดู เป็นการเน้นให้คนดูในจุดต่างๆได้มีโอกาสเห็นผู้แสดง ในระยะเท่าๆกัน และเป็นการนำสายตาคนดูไปสู่อีกจุดหนึ่ง

๔. การเคลื่อนที่ทะแยงมุม เป็นการแสดงให้เห็นความลึกของการเรียงแถวได้ดีกว่าการซ้อนกันแบบแถวตอน และทำให้เห็นผู้แสดงเป็นสามมิติมากขึ้น ขณะเดียวกันก็ไม่ให้ความรู้สึกแรงเท่าการเดินเข้าหาตรงๆแบบตั้งฉาก

๕. การวนเป็นวงเป็นการแสดงความผูกพัน ความอ่อนโยน ความสามัคคี

๖. การฉวัดเฉวียน แสดงถึงความปราดเปรียว หากเคลื่อนไหวเร็วมากไปในทิศทางต่างกัน จะแสดงความสับสนวุ่นวาย

๗. การยกสูง แสดงความเบา ความสง่างาม ความยิ่งใหญ่

๘. การกดต่ำ แสดงความหวาดกลัว ความอ่อนน้อม ความด้อยค่า

๗.๓ ขั้นตอนในการออกแบบนาฏยศิลป์ นักนาฏยศิลป์มีวิธีทำงานการออกแบบนาฏยศิลป์แตกต่างกันเป็นการเฉพาะของตน แต่ในที่นี้จะได้กำหนดขั้นตอนไว้เพื่อให้สะดวกแก่การออกแบบสำหรับนักนาฏยประดิษฐ์ เมื่อนัก นาฏยประดิษฐ์ได้คำนึงถึงหลักการต่างๆ ดังกล่าวมาแต่ต้นแล้ว ก็ถึงเวลาออกแบบจริงๆการออกแบบทางนาฏยศิลป์มีวิธี และขั้นตอนคล้ายคลึงกับศิลปะสาขาอื่นๆ คือ ๑. โครงร่างโดยรวม ๒. การแบ่งช่วงอารมณ์ ๓. ท่าทางและทิศทาง และ ๔. การลงรายละเอียด

การทำงานทั้ง ๔ ขั้นตอนนี้ กระทำเป็นสองภาค ภาคแรกเป็นการเขียนลงบนกระดาษในลักษณะแบบร่าง เพื่อให้เห็นหน้าตาของนาฏยศิลป์ชุดนั้นคร่าวๆ ภาคหลังเป็นการนำแบบร่างไปปฏิบัติโดยผู้แสดง และตลอดเวลาการทำงาน ก็มีการเขียนแบบร่างเพิ่มเติมเพื่อความเข้าใจร่วมกันในหมู่ผู้ร่วมงานอยู่ตลอดเวลา เอกสารนี้เป็นเครื่องช่วยจำในการทำงานได้เป็นอย่างดีทำนองเดียวกันกับบทละคร

๗.๓.๑ การกำหนดโครงร่างรวม ก็คล้ายคลึงกับการวาดภาพจิตรกรรมลงบนพื้นผ้าใบ ที่ต้องมีการร่างภาพให้เห็นองค์ประกอบต่างๆ ของภาพตามจินตนาการของนักนาฏยประดิษฐ์ แต่ภาพจิตรกรรมเป็นภาพนิ่ง ภาพนาฏยศิลป์เป็นภาพเคลื่อนไหว ภาพจะเปลี่ยนไปเป็นระยะๆจึงควรเห็นภาพของการแสดงในช่วงสำคัญๆเป็นระยะๆ

๗.๓.๒ การแบ่งช่วงอารมณ์ โดยปกติการแสดงของนาฏยศิลป์ จะมีกระบวนท่าแบ่งเป็นช่วงๆ สั้นบ้างยาวบ้าง แต่ละช่วงจะแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกันเพื่อความหลากรส ดังนั้น การออกแบบในแต่ละช่วงอาจใช้จำนวนผู้แสดง และการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกันเพื่อสะท้อนอารมณ์ ที่ต้องการในช่วงนั้นๆ เช่น อารมณ์เศร้าแสดงเดี่ยวอยู่นิ่งกับที่ อารมณ์ทุกข์ทรมาน ใช้ผู้แสดงหมู่เคลื่อนไหวไปมาช้าๆ และอารมณ์รักแสดงโดยชายหญิงคู่หนึ่งเคลื่อนไหวโลดแล่นไปมาอย่างร่าเริง ในการเปลี่ยนช่วงอาจทำได้ด้วยการตั้งซุ้มเพื่อแสดงการจบช่วง หรือเข้าโรงไป เพื่อเริ่มออกแสดงในช่วงใหม่ต่อไป

๗.๓.๓ ท่าทางและทิศทาง การแสดงนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งๆ มักมีท่าทางหลักปรากฏอยู่เป็นระยะๆตลอดเวลาของการแสดงเพื่อเชื่อมหรือแสดงความเป็นเอกภาพของการแสดงชุดนั้น และมีท่าทางอื่นๆกำหนดให้เป็นไปเฉพาะในแต่ละช่วง ส่วนทิศทางทั้ง ๘ ดังกล่าวแล้ว ก็มักจะนำมาใช้เพื่อการกำหนดการเข้า การออก และการเคลื่อนที่ ของผู้แสดงในแต่ละช่วงบนเวทีเพื่อให้ได้ความหมายตามต้องการ

๗.๓.๔ การลงรายละเอียด เมื่อการฝึกซ้อมเข้ารูปเข้ารอยพอสมควรตามกำหนดแล้ว นักนาฏยประดิษฐ์จึงเริ่มพิถีพิถันกับรายละเอียดมาตั้งแต่ต้น เพียงแต่ให้การเอาใจใส่เป็นพิเศษในช่วงนี้เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น เช่น การปรับระดับของอวัยวะต่างๆของผู้แสดงให้เท่ากัน ปรับทิศทางของใบหน้าและดวงตาที่ต้องสัมพันธ์กับเสียงและแสงเป็นพิเศษ

อนึ่ง ในการออกแบบนาฏยศิลป์ แม้จะดำเนินการตามขั้นตอนดังกล่าว แต่บางครั้งความคิดของนักนาฏยประดิษฐ์ ไม่แจ่มใส ไม่โลดแล่น จึงไม่สามารถเรียบเรียงออกมาให้เห็นเป็นภาพได้ ในกรณีเช่นนั้น นักนาฏยประดิษฐ์ต้องขอความร่วมมือจากผู้แสดงและผู้เกี่ยวข้องให้ช่วยทดลองปฏิบัติ เช่น ลองตั้งซุ้ม ลองเกาะเกี่ยวกัน ลองแสดงท่าทางกับอุปกรณ์การแสดง ให้เกิดความแปลกใหม่เหล่านี้เป็นต้น เมื่อได้ข้อยุติอันพึงพอใจแล้วก็บันทึกเอาไว้จะด้วยความจำด้วยภาพวาด หรือ ภาพถ่าย หรือ วีดีทัศน์ก็ได้

นาฏยประดิษฐ์ของไทย

นาฏยประดิษฐ์ของไทย มีจารีตมาช้านาน และมีลักษณะสำคัญ ๓ ประการ คือ ๑. ท่ารำ ๒. การแปรแถว และ ๓. การตั้งซุ้ม

๑. ท่ารำ ท่ารำของไทย แบ่งออกได้เป็นสามแบบ คือ ท่าระบำ ท่าละคร และท่าเต้น

๑.๑ ท่าระบำ เป็นการรำทำท่างามๆ ให้คนดูพอเป็นเค้าของความหมายตามคำร้อง ตัวอย่าง นาฏยประดิษฐ์ในลักษณะของท่าระบำที่ดีเด่นที่สุดชุดหนึ่ง คือ ระบำดาวดึงส์ในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง ตอนตีคลี นักนาฏยประดิษฐ์ คือ หม่อมเจ็ม กุญชร หม่อมในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์

๑.๒ ท่าละคร เป็นท่ารำที่กำหนดไว้ให้แต่ละท่ามีความหมายเฉพาะ แบ่งได้เป็น ๓ ประเภท คือ ท่าแสดงอารมณ์ เช่น รัก โกรธ เศร้า ท่าแสดงกิริยา เช่น ท่ายิงธนู ท่าเคียงคู่ ท่าช่วยเหลือ และท่าแสดงปรากฏการณ์ธรรมชาติ เช่น ลมพัด ดอกไม้บาน ท่าละคร หรือท่ารำตี บทนี้มีคุณลักษณะเป็นท่าเลียนแบบธรรมชาติ คือ ทำท่าเป็นปกติของมนุษย์ให้มีท่าทีมากขึ้น

เช่น ท่ารัก ก็เอามือทั้งสองไขว้กัน แนบอก แต่กรายมือให้เป็นการฟ้อนรำ เป็นต้น ดังนั้น ท่าตีบทของนาฏยศิลป์ไทยจึงเข้าใจได้ง่าย

๑.๓ ท่าเต้น นาฏยศิลป์ไทย อาจดูเด่นในการใช้มือรำทำท่าต่างๆ แต่ในความเป็นจริงนาฏยศิลป์ไทยมีท่าเต้นเป็นจำนวนไม่น้อย และมีวิธีการเคลื่อนไหวของ ขา และเท้า ทั้งชนิดที่ใช้ได้โดยทั่วไป หรือกำหนดไว้เป็นการเฉพาะ เช่นท่าเต้นของยักษ์ หรือลิง ท่าเต้นเหล่านี้ก็เช่นเดียวกันกับท่ารำ คือ สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในนาฏยประดิษฐ์ของไทยสมัยใหม่ได้ในวงกว้าง

๒. การแปรแถว

การแปรแถวในนาฏยประดิษฐ์ของไทยค่อนข้างจำกัด เป็นการแปรแถวที่ไม่สลับซับซ้อนมากนัก อาจเป็นไปได้ว่านักนาฏยประดิษฐ์ไทย เน้นการประดิษฐ์ท่ารำเดี่ยวมากกว่าการแปรแถว การแปรแถวแบบหลักๆในนาฏยประดิษฐ์ของไทย ได้แก่ แถวหน้ากระดานขนานแถวหน้ากระดานทแยงมุม แถวตอนเดี่ยว แถวตอนคู่ แถวยืนปากผาย หรือปากพนัง วงกลมชั้นเดียว วงกลมซ้อน

สำหรับการแปรขบวนในแถวนั้น ได้แก่ การเดินหน้าถอยหลัง การเดินตามกัน การเดินสวนกัน การเดินสลับกัน และการเดินเข้าออกศูนย์กลาง

๓. การตั้งซุ้ม

การตั้งซุ้มของนาฏยประดิษฐ์ของไทย นิยมจัดให้ผู้แสดงจับกลุ่มเป็นซุ้มรูปสามเหลี่ยม โดยทำท่าให้สองข้างของแกนกลางเหมือนกันทั้งซ้ายขวา หากมีหลายกลุ่มก็จะจัดกลุ่มกลางให้ใหญ่เป็นกลุ่มหลัก และกลุ่มย่อยสองข้างมีจำนวนเท่ากันและทำท่าเหมือนกัน

อย่างไรก็ดี การตั้งซุ้มของโขน ที่เรียกว่า ขึ้นลอย ซึ่งประกอบด้วย พระ ยักษ์ ลิง ตั้งแต่สองตัวขึ้นไปจนถึงกับจับกลุ่มเป็นซุ้มใหญ่นั้น มีลักษณะสองข้างของแกนกลางไม่เหมือนกันแต่ดูสมดุลกัน นับเป็นการตั้งซุ้มในนาฏยประดิษฐ์ของไทยที่งดงามและมีเอกลักษณ์โดดเด่นและเริ่มมีนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นใหม่นำความคิดไปพัฒนาเพื่อใช้ในผลงานของตน

เมื่อพิจารณานาฏยประดิษฐ์ของไทยให้ลึกซึ้ง จะพบว่า ท่ารำไทยมีปริมาณมากมาย อีกทั้งมีการกำหนดระเบียบกฎเกณฑ์การใช้ท่ารำต่างๆ แต่ละท่าไว้ค่อนข้างตายตัวทั้งเปิดโอกาสให้ใช้ภูมิปัญญาของนักนาฏยประดิษฐ์คิดออกแบบให้หลากหลายออกไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด เช่น การแปรแถว และการตั้งซุ้ม แม้จะนิยมคิดในแนวให้สองข้างเหมือนกัน แต่มิได้มีข้อจำกัดในเรื่องนี้ ดังเช่น การขึ้นลอยในโขน ก็เป็นการออกแบบตั้งซุ้มให้สองข้างไม่เหมือนกันได้อย่างงดงาม นาฏยประดิษฐ์ของไทยในอดีต มีความร่ำรวยในจารีต และภูมิปัญญา ซึ่งสามารถอำนวยประโยชน์ให้นักนาฏยประดิษฐ์ของไทยในปัจจุบัน สามารถนำไปประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับปัจจุบันสมัยได้อย่างไม่มีข้อจำกัด นับว่านาฏยประดิษฐ์ของไทยมีคุณค่าสูงส่งมากชนิดหนึ่งในโลก

ข้อควรระวังด้านนาฏยประดิษฐ์

นักนาฏยประดิษฐ์ใหม่ๆมักมีความกังวลว่าผลงานของตนจะไม่งดงาม และไม่เป็นที่ยอมรับของคนดู ความงดงามทางศิลปะเป็นเรื่องของจิตใจในการยอมรับและชื่นชม ไม่ใช่ความถูกต้องอย่างคณิตศาสตร์ คนดูจะชื่นชมยินดีหรือไม่นั้น ส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับว่าคนดูเข้าใจนาฏยประดิษฐ์ชุดนั้นเพียงใด แม้ว่างานนาฏยศิลป์ชุดใหม่ๆจะแตกต่างไปจากประเพณีและวิธีการดั้งเดิมที่คนดู

เคยชิน แต่หากเป็นการแสดงที่มีคุณภาพ คนดูก็ย่อมเข้าใจและพึงพอใจ คล้ายรับประทานอาหารต่างชาติที่มีรสถูกปาก และมีการประดับประดาที่ถูกตา ก็เกิดความนิยมยินดี

การกำหนดรายละเอียดลงไปว่าผลงานสร้างสรรค์อย่างใดจึงจะงดงามเป็นเรื่องสุดวิสัย จึงมักกระทำได้แต่เพียงกำหนดเป็นหลักการดังกล่าวแล้ว ในที่นี้จะกล่าวถึงการหลีกเลี่ยงไม่กระทำอะไรบ้างที่เสี่ยงต่อความงดงามของนาฏยศิลป์ ดังนี้

๑. ไม่ทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดซ้ำๆ จนคนดูเจนตาและไม่เห็นว่ามีสิ่งใดใหม่เกิดขึ้น แม้ว่าสิ่งที่ทำขึ้นนั้นจะทำได้ยากแต่เมื่อทำบ่อยๆ ก็หมดความหมาย

๒. ไม่ทำสิ่งใดที่คนดูคาดเดาได้ว่าจะเกิดอะไรขึ้น เพราะคนดูจะไม่แปลกใจและจะไม่ชื่นชม เพราะไม่ตื่นตาตื่นใจ

๓. ไม่ทำสิ่งที่หลากหลาย มีสิ่งละอันพันละน้อยปะปนสับสนวุ่นวาย จนยากที่จะทำให้คนดูเข้าใจและติดตามการแสดงอย่างต่อเนื่อง

๔. ไม่ทำสิ่งใดที่ทำลายสมาธิอย่างต่อเนื่องของคนดู มิฉะนั้นคนดูจะต้องเริ่มต้นใหม่ต่อเมื่อการแสดงได้ผ่านไประยะหนึ่งแล้ว และอาจติดตามต่อไปไม่ทันก็เลยหยุดการชื่นชมแต่เพียงเท่านั้น

๕. ไม่ทำสิ่งใดที่เกินความสามารถของผู้แสดงจะทำได้ดี เพราะจะได้ผลตรงข้าม คือ คนดูจะดูถูกความสามารถของผู้แสดง และมีผลเลยมาถึงการไม่ยอมรับผลงานโดยรวมอีกด้วย

๖. ไม่ทำสิ่งใดที่กีดขวางการเคลื่อนไหวของผู้แสดงไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกายที่รุ่มร่าม หรือฉากที่เกะกะ เพราะจะทำให้สะดุด หลุด ล้ม เสียความงดงามของการแสดงไปได้

๗. ไม่ทำสิ่งใดที่แปลกใหม่ ที่คนดูไม่คุ้นเคย หรือไม่สามารถจะเข้าใจได้ด้วยปัญญา และประสบการณ์

๘. ไม่ทำสิ่งใดที่ขัดต่อ ศีลธรรม จารีตประเพณีที่คนดูยอมรับนับถือ

๙. ไม่ทำสิ่งใดที่ขาดความพร้อม และความมั่นใจ

๑๐.ไม่ทำสิ่งใดที่ทำให้คนดูเบื่อ

จากการศึกษาทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ทำให้ผู้วิจัยทราบถึงปัจจัยต่างๆ ในการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ นาฏยประดิษฐ์แม้จะเป็นศิลปะสร้างสรรค์ ที่ต้องการความแปลกใหม่ แต่ก็ยังต้องอาศัยปัจจัยของนาฏยจารีตจากอดีตเป็นฐาน วัตถุดิบ ความคิด วิธีการ การศึกษาและเรียนรู้ตัวอย่างจากอดีตยิ่งมีมากและหลากหลายเพียงใด ก็ย่อมทำให้นักนาฏยประดิษฐ์มีโอกาสสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ได้กว้างไกลเพียงนั้น เพราะนักนาฏยประดิษฐ์สามารถนำสิ่งที่ได้พบเห็นมาใช้ในการออกแบบของตนได้มากประการหนึ่ง และสามารถหลีกเลี่ยงไม่ออกแบบซ้ำกับผลงานที่มีอยู่แล้วอีกประการหนึ่ง ทั้งสองประการนี้จะทำให้ผลงานสร้างสรรค์ของนักนาฏยประดิษฐ์มีความแปลกใหม่และโดดเด่นอย่างแท้จริง ซึ่งผู้วิจัยนำมาใช้เพื่อเป็นหลักในการวิเคราะห์กรอบแนวคิดการสร้างสรรค์การแสดงชุด ฟ้อนตะคัน

๔. ทฤษฎีนาฏยลักษณ์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๗ : ๒๘๕) กล่าวว่า นาฏยลักษณ์ หมายถึง ลักษณะของนาฏยศิลป์สกุลใดสกุลหนึ่งโดยเฉพาะ นาฏยลักษณ์เป็นเครื่องบ่งชี้รูปแบบ โครงสร้าง เนื้อหาและวิธีการที่ทำให้เห็นความแตกต่างของการแสดงชุดต่าง ๆ จึงสามารถแยกแยะและนำเอาลักษณะเฉพาะออกมาให้ปรากฏชัดเจน นาฏยลักษณ์กำหนดได้จากการแสดงออกของนาฏยศิลป์ใน ๔ ส่วนหลัก คือ เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง ดนตรีและการแสดง

๑.เครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงนาฏศิลป์มักมีลักษณะเฉพาะโดยเฉพาะนาฏยศิลป์ที่ได้พัฒนามาเป็นเวลานาน จนเกิดมีแบบแผนหรือบัญญัตินิยมในเรื่องเครื่องแต่งกาย ซึ่งเป็นสิ่งแรกที่คนดูสัมผัสได้ก่อนสิ่งอื่นใด เมื่อผู้แสดงปรากฏบนเวทีคนดูจะพิจารณาดูเครื่องแต่งกายเพื่อทำความเข้าใจกับตนเองก่อนว่าสิ่งที่ผู้สวมใส่อยู่บนเวทีเบื้องหน้าตนนั้นคืออะไร ถ้าเป็นเครื่องแต่งกายที่ตนคุ้นเคยก็จะไม่เกิดความกังขา แต่เป็นการชื่นชมในความงามแต่ถ้าเป็นเครื่องแต่งกายที่ตนไม่คุ้นเคยหรือไม่เคยเห็นมาก่อนคนดูก็จะเกิดความพยายามจับประเด็น ให้ได้ว่าเครื่องแต่งกายมีจุดเด่นๆอะไรสุดแล้วแต่ว่าเครื่องแต่งกายชุดนั้นมีอะไรเตะตา จุดเด่นของเครื่องแต่งกายที่สามารถนำไปใช้เป็นเครื่องบ่งชี้นาฏยลักษณ์มี ๔ ประการคือ จุดเด่นเฉพาะชิ้นส่วน ภาพรวมของเครื่องแต่งกาย สีของเครื่องแต่งกายและวัสดุ

๑.๑ จุดเด่นเฉพาะชิ้น ชิ้นส่วนของเครื่องแต่งกายบางชิ้นที่มีลักษณะเฉพาะที่คนดูสามารถเห็นได้ชัดในทันที เช่น กระโปรงสั้นบานแข็งของบัลเล่ต์ผู้หญิง ชฎายอดแหลมสูงของเครื่องละคร รำไทย ผ้าห้อยหน้าและห้อยข้างของชุดรำชวา ขนนกยาวคู่ประดับบนศีรษะของงิ้วชุดแม่ทัพกับชฎามีรัศมีโดยรอบขนาดใหญ่มากของกถักฬิ ดังนั้นภาพที่คนดูจับได้เกี่ยวกับเครื่องแต่งกายอันเป็นลักษณะเด่นๆ จึงไม่ใช่รายละเอียดแต่เป็นอะไรบางอย่างที่แปลกที่ไม่เหมือนใครและเมื่อดูลงไปในรายละเอียดจะพบว่าในนาฏยศิลป์บางประเภทสามารถสังเกตลักษณะเด่นได้จากเครื่องประดับศีรษะหรือหน้ากาก

๑.๒ ภาพรวมของเครื่องแต่งกาย การมองภาพโดยรวมของเครื่องแต่งกายก็เป็นอีกมิติหนึ่งในการทำความรู้จักและเข้าใจในนาฏยลักษณ์ของการแสดงแต่ละชนิด ภาพโดยรวมอาจกล่าวอีกนัยหนึ่งคือเส้นรอบรูปเครื่องแต่งกายที่ทำให้เห็นว่ารอบภาพของเครื่องแต่งกายแต่ละชุดนั้นต่างกัน

๑.๓ สีของเครื่องแต่งกาย เป็นลักษณะเด่นอีกประการหนึ่ง ทั้งนี้เพราะนาฏยศิลป์แต่ละชนิดมักจะมีบัญญัตินิยมในเรื่องนี้ค่อนข้างละเอียด โดยเฉพาะสีเครื่องแต่งกายละครตัวสำคัญจะแต่งให้คล้ายกับสีกายของตัวละครตัวนั้น เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ พระรามสีเขียว พระลักษณ์สีเหลือง ทศกัณฐ์สีเขียว หนุมานสีขาวและบัลเล่ต์ เรื่อง สวอนเลก โอเด็ดแต่งสีขาวหรือหงส์ขาว โอดีลแต่งสีดำหรือหงส์สีดำ

๑.๔ วัสดุ เป็นสิ่งทำให้เครื่องแต่งกายมีสถานะแตกต่างกัน เช่น บางชุดใช้ผ้าแพรหนาหนัก บางชุดใช้ผ้าปัก บางชุดใช้ผ้าโปร่งบางแข็ง บางชุดใช้ผ้าพลิ้วทำให้การแสดงดูอ่อนไหวหรือ แข็งกระด้างตามแต่วัสดุนั้น ๆ เช่น ระบำแขนเสื้อจีนจะใช้ผ้าแพรมีน้ำหนักให้สามารถสะบัดและสลัดแขนให้ผ้าลอยออกไปได้อย่างดงาม ชุดของโน่ทำด้วยผ้าหนาแข็งเป็นแผ่นทำให้แลดูหนักแน่น ในเวลาเคลื่อนไหว ชุดลิเกปักด้วยเพชรเกือบทั้งชุดส่งประกายระยิบระยับ

๒. อุปกรณ์การแสดง การแสดงนาฏยศิลป์หลายชนิด โดยเฉพาะกลุ่มการฟ้อนรำ ผู้แสดงมักถือวัสดุสิ่งของที่ใช้เป็นอุปกรณ์การแสดงไว้ตลอดเวลาการแสดงอุปกรณ์การแสดงนี้ใช้เป็นส่วนหนึ่งของการฟ้อนรำ อีกทั้งอาจเป็นสิ่งที่กำหนดรูปแบบของการฟ้อนรำอีกด้วย ดังนั้น อุปกรณ์การแสดงจึงนับได้ว่าเป็นตังบ่งชี้นาฏยลักษณ์ของการแสดงชุดใดชุดหนึ่งได้อีกประการหนึ่ง อุปกรณ์การแสดงแบ่งออกได้เป็น ๕ ประเภท ตามลักษณะของการใช้สอย คือ ๑. อาวุธ ๒. เครื่องมือ ๓. เครื่องดนตรี ๔. พฤกษชาติ และ ๕. เบ็ดเตล็ด

๒.๑ อาวุธ เป็นเครื่องประดับประหารศัตรู แต่ในการแสดงนาฏยศิลป์ใช้อาวุธที่ทำเทียมให้มีน้ำหนักเบา ใช้ในการร่ายรำได้สะดวกและปลอดภัย มีการประดับตกแต่งให้สวยงามรับกับเครื่องแต่งกาย อาวุธ แบ่งได้เป็น อาวุธสั้น เช่น กริช และอาวุธยาว เช่น ทวน และแบ่งได้เป็น อาวุธมือเดียว เช่น กระบี่ และอาวุธสองมือ เช่น ดาบคู่ ดาบและโล่ อาวุธแต่ละชนิดมีรูปลักษณะ และวิธีการใช้แตกต่างกัน จึงทำให้ท่ารำอาวุธต่างกันด้วย

๒.๒ เครื่องมือเครื่องใช้ เป็นเครื่องมือประกอบอาชีพและเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันที่เป็นของจริงหรือใกล้เคียงกับของจริง เช่น เต้นกำรำเคียวจะถือเคียว ระบำร่อนแร่จะถือถาดร่อนแร่ รำเสนงจะถือเขาควายหรือเสนง เซิ้งกระติบจะสะพายกระติบข้าวเหนียว ระบำหยางเกอะของจีนจะถือผ้าเช็ดหน้า ฟ้อนเทียนจะถือเทียน สาวน้อยกางจ้องจะถือร่มหรือจ้อง ระบำพัดของเกาหลี ระบำประทีปของพม่า เครื่องมือเครื่องใช้เหล่านี้มีวิธีถือวิธีจับต่าง ๆ กัน ซึ่งสะท้อนอยู่ในท่าร่ายรำด้วย

๒.๓ เครื่องดนตรี เป็นเครื่องดนตรีจริงเพราะต้องมีเสียงดนตรีชนิดนั้น ๆ ในการแสดงด้วย เครื่องดนตรีมักเป็นเครื่องจังหวะ เพราะสะดวกในการใช้ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ เช่น โมงครุ่มตีกลองทัด ระบำกลองของศรีลังกา ระบำฉาบของเกาหลี ระบำกุลาตีไม้ ระบำฉิ่ง เครื่องดนตรีเหล่านี้เป็นสิ่งที่ผู้แสดงถือและบรรเลงในระหว่างการแสดงอีกด้วย ดังนั้นท่าทางของการฟ้อนรำ จึงถูกกำหนดด้วยท่าทางการถือเครื่องดนตรี และวิธีบรรเลง

๒.๔ พฤกษชาติ เป็นดอกไม้ ใบไม้ กิ่งไม้ ทั้งของแท้และของเทียม พฤกษชาติที่นำมาใช้เป็นอุปกรณ์การแสดงมักเลือกจากพันธุ์ไม้ในท้องถิ่น เพื่อแสดงถึงเอกลักษณ์ของท้องถิ่น เช่น ระบำดอกบัวจากปทุมธานี ฟ้อนเอื้องผึ้งของล้านนา นอกจากนี้ ก็มีการนำดอกไม้นานาชนิดมาใช้เป็นอุปกรณ์การฟ้อนรำเพื่อความสวยงาม

๒.๕ เบ็ดเตล็ด เป็นอุปกรณ์การแสดงที่ไม่สามารถจัดรวมเข้าเป็นหมวดหมู่กับกลุ่มข้างต้นได้ เช่น กุดาเกปัง เป็นระบำขี่ม้าแผงแบบขี่คร่อม ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์ของอินโดนีเซียและมาเลเซีย ประเลงเป็นชุดเบิกโรงของไทยที่ผู้แสดงถือหางนกยูง ระบำริบบิ้นของจีน ระบำกะลาของเขมร อุปกรณ์การแสดงทั้ง ๕ ประเภทดังกล่าว เป็นสิ่งสะดุดตาของคนดู และขณะที่ผู้แสดงใช้อุปกรณ์ร่ายรำก็ยิ่งทำให้อุปกรณ์การแสดงเด่นยิ่งขึ้น จึงทำให้สามารถใช้เป็นตัวบ่งชี้นาฏยลักษณ์ได้อีกประการหนึ่ง

๓. ดนตรี เป็นสิ่งที่คนดูสดับรับฟัง ซึ่งเกิดความรู้สึกเป็นปฏิกิริยาตอบสนองเช่นเดียวกับ เครื่องแต่งกาย โดยปกติดนตรีบรรเลงด้วยเครื่องดนตรี ๔ ประเภท คือ ดีด สี ตีและเป่า เครื่องดนตรี ที่ทำจากวัสดุ ๒ ประเภท คือ ไม้หรือโลหะ ดนตรีเป็นเครื่องช่วยแสดงนาฏยลักษณ์ได้ ๓ ประการคือ คุณลักษณะของเสียง วิธีบรรเลงและสำเนียงดนตรี

๓.๑ คุณลักษณะของเสียง คนดูนาฏยศิลป์จะฟังดนตรีไปพร้อมกันและสามารถสังเกตได้ว่า ผู้แสดงเคลื่อนไหวด้วยเสียงอะไรเป็นหลักแม้ว่าเพลงที่ผู้แสดงใช้แสดงจะมีเสียงดนตรีผสมผสานอย่างหลากหลาย แต่ก็พอสังเกตได้ชัดเจนว่าเสียงใดเป็นเสียงหลักในการขยับขับเคลื่อนร่างกาย เช่น เพลงสำหรับบัลเล่ต์ใช้เสียงเครื่องสีดำเนินทำนองไม่ค่อยมีเสียงกลองตีเป็นจังหวะอย่างเพลงลีลาศ ในขณะที่ระบำกถักฬิมีแต่เสียงตีกลอง ไม่มีเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงทำนองมีแต่นักร้อง ขับร้อง เป็นทำนองเพลงเท่านั้น เช่นเดียวกับระบำฮูล่าของฮาวายโบราณใช้การขับร้องประกอบ การตบน้ำเต้าขนาดใหญ่เป็นจังหวะให้ร่ายรำและต่อมาก็พัฒนาเป็นการบรรเลงทำนองด้วยอูกูเลเล่หรือกีตาร์ขนาดเล็ก และกีตาร์ฮาวาย ซึ่งมีเสียงกังวานรับกับการเคลื่อนไหวโยกย้ายร่างกายของระบำฮูล่ารุ่นหลัง การที่คนดูสามารถสังเกตได้แน่ชัดว่า ผู้แสดงใช้เสียงเครื่องดนตรีใดเป็นหลักในการเคลื่อนไหวและเสียงนั้นมีคุณสมบัติอย่างไร เช่น เสียงกังวานแบบแตรทองเหลืองหรือเสียงแหบโหยแบบขลุ่ยไม้ไผ่ เสียงสั่นระรัวด้วยกลองชนิดต่าง ๆ หรือเสียงเบาใสด้วยฆ้องใบเล็ก ๆ หลายใบ เสียงหวานแว่วต่อเนื่องของซอหรือเสียงนุ่มพลิ้วของพิณ เสียงเหล่านี้บ่งบอกคุณลักษณะเด่นซึ่งมีผลผูกพันกับนาฏยลักษณ์ที่กำลังแสดงอยู่นั้นเอง

๓.๒ วิธีบรรเลง เพลงที่นำมาบรรเลงประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ มีทั้งเพลงชั้นสูงที่ประณีตซับซ้อนหลายกระบวนการไปมาเป็นเวลานานหรือเป็นเพลงพื้น ๆ ที่มีท่วงทำนองง่ายๆ ซ้ำๆสนุกสนาน เพลงเหล่านี้ก็เป็นอีกมิติหนึ่งในการช่วยจำแนกแยกแยะนาฏยลักษณ์ เพราะเพลงชั้นสูงจะสัมพันธ์กับกระบวนการฟ้อนรำชั้นสูงที่มี ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การจัดกลุ่มที่สลับซับซ้อนมีรายละเอียดมากมายทุกอย่างเต็มไปด้วยกฎเกณฑ์และแบบแผนมาตรฐานอันประณีตเช่นเดียวกับดนตรี ส่วนเพลงแบบง่ายๆ ทั้งทำนองและจังหวะก็สะท้อนให้เห็นว่าการฟ้อนรำกับเพลงนั้นก็เป็นกระบวนการที่ง่ายๆ ซ้ำๆ ไม่มีกฎเกณฑ์เคร่งครัดเต็มไปด้วยความสนุกสนานนักดนตรีแต่ละคนอาจออกลวดลายแปลกใหม่ต่างๆนานาโดยไม่มีกรอบใดมาขวางกั้น

๓.๓ สำเนียงดนตรี การบรรเลงดนตรีเป็นลักษณะเฉพาะของท้องถิ่นเช่นเดียวกับภาษาถิ่น ดังนั้นดนตรีของชุมชนจึงมีระบบเสียงสำเนียงต่างๆ เป็นการเฉพาะ เมื่อคนดูนาฏยศิลป์ได้ฟังเพลงประกอบการแสดงสักครู่หนึ่งก็อาจจับระบบเสียงและสำเนียงของดนตรีได้ ตัวอย่างเช่น ดนตรีเพื่อการแสดงโน่ของญี่ปุ่นใช้ขลุ่ย มีเสียงเบาโหยหวน มีกลองใหญ่และเล็กตีกำกับเป็นจังหวะช้า มีคนขับร้อง ส่วนภรตนาฏยัม ใช้พิณกีต้าร์ ฉิ่ง กลองคู่ ที่เรียกว่า ตาบและตีกำกับเป็นจังหวะที่รวดเร็ว มีคนร้องชายหรือหญิง สำเนียงเพลงก็มีเสียงสูง เสียงต่ำ สลับซับซ้อนไปจากดนตรีโน่ ความแตกต่างของดนตรีแต่ละชุมชนจึงเปรียบได้กับความแตกต่างของภาษานั่นเอง เมื่อจับความแตกต่างในเรื่องนี้ได้ การบ่งบอกนาฏยลักษณ์ก็จะกระทำได้ง่ายขึ้น

๔. การแสดง การแสดงนาฏยศิลป์ สามารถจำแนกให้เห็นลักษณะเด่นได้ ๕ แนว คือ

๔.๑ การจำแนกตามองค์ประกอบการแสดง
๔.๒ การจำแนกตามคุณสมบัติของการแสดง
๔.๓ การจำแนกตามหน้าที่ของการแสดง
๔.๔ การจำแนกตามเพศ และวัยของผู้แสดง
๔.๕ การจำแนกตามโครงสร้างของการแสดง

๔.๑ การจำแนกตามองค์ประกอบการแสดง คือ การพิจารณาว่าการแสดงชุดนั้นมีองค์ประกอบใดเด่นบ้างซึ่งแบ่งได้เป็น ๓ ประเภท คือ การฟ้อนรำ การร้องรำทำเพลง และการละคร

๔.๑.๑ การฟ้อนรำ เป็นการแสดงประเภทที่ใช้การรำ การเต้นเป็นหลักไม่มีการดำเนินเรื่องอย่างละคร ผู้แสดงไม่สวมบทบาทเป็นตัวละคร ผู้แสดงใช้ความสามารถของตนเพื่ออวดทักษะด้านการรำการเต้นให้ดีที่สุด ภายในประเภทของการฟ้อนรำยังแบ่งออกเป็นลักษณะเฉพาะอีก ๓ แนว คือ จำนวนผู้แสดงแบ่งเป็นประเภทแสดงเดี่ยวและประเภทแสดงหมู่ วิธีใช้พลังแบ่งเป็นประเภทนุ่มนวลและประเภทดุดัน การใช้อวัยวะหลัก ประเภทการใช้มือรำและประเภทใช้เท้าเต้น

- การฟ้อนรำประเภทแสดงเดี่ยว คือ การแสดงด้วยผู้แสดงเพียงคนเดียว เพื่ออวดความสามารถพิเศษของผู้แสดงในกระบวนการฟ้อนรำที่วิจิตรบรรจงและสลับซับซ้อน ต้องใช้พลังมากต้องฝึกฝนมาอย่างเข้มงวด เช่น ภรตนาฏยัมของอินเดียที่ใช้ผู้แสดงคนเดียวแสดง การฟ้อนรำกระบวนต่างๆ ถึง ๗ ชุดในการแสดงหนึ่งครั้ง ละครในมีการรำเดียวโดยตัวละครเอก ในบทลงสรง ชมรถชมม้า ชมศาล ฯลฯ บัลเล่ต์ก็มีการเต้นเดี่ยวของตัวละครเอกในช่วงสำคัญ ตลอดการแสดง

- การฟ้อนรำประเภทแสดงหมู่ คือ การแสดงด้วยผู้แสดงตั้งแต่ ๒ คนขึ้นไป เพื่ออวดความพร้อมเพรียง การแปรแถว การจับคู่ การจับกลุ่มหรือการตั้งซุ้มและการขึ้นลอย การรำพระนาง ระบำชุดต่างๆ เช่น ระบำนพรัตน์ การฟ้อนรำ หรือการเต้นของตัวประกอบ เช่น การยกทัพของโขน การเต้นของหมู่หงส์ในบัลเล่ต์เรื่อง สวอนเลกก็จัดอยู่ในการแสดงประเภทนี้

- ฟ้อนรำประเภทนุ่มนวล คือ การแสดงที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวร่างกายด้วยพลังที่แฝงไว้ภายในไม่นำออกมาปรากฏให้เห็นชัดเจน จึงทำให้การรำหรือการเต้นดูนุ่มนวล เช่น การฟ้อนสาวไหมของไทย สริมปิของชวาและระบำพัดของเกาหลี

- การฟ้อนรำประเภทดุดัน คือการแสดงที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวร่างกายด้วยพลังที่รุนแรงสามารถเห็นได้อย่างชัดเจน จึงทำให้การรำหรือการเต้นดูรุนแรงดุดัน เช่น การเต้นของยักษ์ในโขน กถักฬิของอินเดีย และระบำวาตูวีของเผ่า สวาฮิลีวาตูซีในแอฟริกากลาง

- การฟ้อนรำประเภทเน้นการใช้มือ คือ การแสดงที่ผู้แสดงใช้มือและแขนเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดง กล่าวคือ ปริมาณและคุณภาพของการเคลื่อนไหวมือและแขนตลอดการแสดงชุดนั้นเด่นชัดตลอดเวลา ได้แก่ การรำละครรำไทย การรำภรตนาฏยัมของอินเดีย การรำงิ้วของจีนและการรำระบำฮูล่าของฮาวาย

- การฟ้อนรำเน้นการใช้เท้า คือ การแสดงที่ผู้แสดงใช้ขาและเท้าเป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดง ได้แก่ บัลเล่ต์ของตะวันตก กถักกฬิของอินเดีย เฟลมมิงโกของสเปน และการเต้นแท๊ปของอเมริกา

๔.๑.๒ การร้องรำทำเพลง เป็นการแสดงประเภทที่ใช้การร้องเพลงและการขับลำนำเป็นหลัก เป็นการฟ้อนรำและการแสดงเป็นชุดสั้น ๆ คล้ายละครสั้นแต่ผู้แสดงไม่สวมบทบาทเป็นตัวละคร ผู้แสดงใช้ความสามารถของตนเพื่ออวดทักษะด้านการร้องการดำเนินกลอนให้ดีที่สุดมีการรำเป็นส่วนประกอบ การร้องรำทำเพลงยังแบ่งออกเป็นลักษณะเฉพาะ คือ จำนวนผู้แสดง ประเภท แสดงเดี่ยวและประเภทแสดงหมู่ ประเภทแสดงเดี่ยว คือ การร้องรำทำเพลง

ด้วยผู้แสดงเพียงคนเดียว และอาจมีนักดนตรีบรรเลงประกอบ ได้แก่ หมอลำพื้นที่ ผู้แสดงหรือหมอลำเป็นนักร้องขับลำนำเป็นทำนองต่างๆ โดยมีหมอแคนเป่าคลออยู่ข้าง ๆ เมื่อขับร้องหรือวาดลำไปได้ท่อนหนึ่งก็จะพักเสียงให้หมอแคนเป่าอวดฝีมือ ในขณะที่ตัวหมอลำฟ้อนไปกับทำนองเพลงแคน หรือโนราในชุดลำบท คือ การที่ผู้แสดงโนราห์หนึ่งคนออกมานั่งรำทำบท กล่าวคือ ผู้แสดงจะขับร้องเป็นลำนำประกอบปี่พาทย์โนราห์ แล้วรำทำท่าให้สอดคล้องไปกับคำร้องคำหนึ่งอาจมีหลายความหมาย ผู้แสดงก็รำทำท่าทางต่างๆ กันไปตามความหมายนั้น เช่น คำว่า “เขา” อาจหมายถึงเขาทั้งหลาย ภูเขา และเขาควายเป็นต้น ประเภทแสดงหมู่ คือ การแสดงที่แบ่งเป็นฝ่ายชายกับฝ่ายหญิงว่ากลอนตอบโต้กันโดยมีเครื่องดนตรีประกอบ ได้แก่ ลำตัด ประกอบด้วยวงรำมะนาอีแซว ประกอบด้วย ตะโพนกับฉิ่ง หมอลำ ประกอบด้วยวงแคน ซอ ประกอบด้วยวงปี่จุม ปันตุนของมาเลเซีย ประกอบด้วยวงเรอบานาคือ รำมะนา

๔.๑.๓ การละคร คือ การแสดงเป็นเรื่องที่ดำเนินไปตั้งแต่ต้นจนจบมีผู้แสดงสวมบทบาทเป็นตัวละคร ละครแบ่งออกตามองค์ประกอบของการแสดงได้ ๓ ประเภท คือ ละครพูด ละครร้อง และละครรำ ละครพูด เน้นการแสดงที่ตัวละครพูด เป็นร้อยแก้วหรือร้อยกรองหรือ ทั้งสองชนิดปะปนกัน ได้แก่ ละครพูดในปัจจุบัน ละครโทรทัศน์ เกอโตประ ละครพูดตลกของอินโดนีเซียและคอมเทอเดียเดอลาต ละครพูดตลกของอิตาลี ละครร้อง เน้นการแสดงที่ตัวละครพูดโดยการขับลำนำและร้องเพลงแทนการพูดตามปกติ ได้แก่ ละครร้องไทย มิวสิเกิลของสหรัฐอเมริกา อุปรากรของอิตาลีและงิ้วของจีน ละครรำ เน้นการแสดงละครที่ตัวละครรำไปตามคำร้อง หรือเนื้อเรื่อง โดยมีคนร้องขับลำนำและขับร้องให้ตัวละครรำตามหรือมีดนตรีบรรเลงให้ตัวละครเต้นตามไปตลอดทั้งเรื่อง ได้แก่ โขน ละครรำไทยและบัลเล่ต์ของรัสเซีย

๔.๒ การจำแนกการแสดงตามคุณสมบัติของการแสดงคือ การพิจารณาว่าการแสดงชุดนั้นมีคุณสมบัติที่โดดเด่นอย่างไร ซึ่งแบ่งออกได้เป็น ๓ ประเภท คือประเภทวิจิตรศิลป์ ประเภทพาณิชย์ศิลป์ และประเภทศิลปะพื้นบ้าน

๔.๒.๑ การแสดงประเภทวิจิตรศิลป์ คือ การแสดงที่มีความประณีตเป็นไปตามระเบียบแบบแผนที่วางไว้อย่างรัดกุม การแสดงประเภทนี้ส่วนใหญ่สะท้อนรสนิยมอันประณีตของราชสำนักในอดีต ได้แก่ โนของญี่ปุ่น ภารตนาฏยัมของอินเดีย และบัลเล่ต์ของรัสเซีย

๔.๒.๒ การแสดงประเภทพานิชศิลป์ คือ การแสดงเพื่อการตลาดให้คนดูนิยมชมชอบและสนับสนุนให้เลี้ยงชีพอยู่ได้ การแสดงประเภทนี้จึงเน้นองค์ประกอบการแสดงอันหลากหลายเพื่อความหลากรส มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงรูปแบบของเนื้อหาบางอย่างอยู่เสมอเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ คนดูจะได้หวนกลับมาดูการแสดงของตนอีก ได้แก่ ลิเกของไทย บังสะวันของมาเลเซียและมิวสิคเกิ้ลของสหรัฐอเมริกา

๔.๒.๓ การแสดงประเภทศิลปะพื้นบ้าน คือ การแสดงเพื่อความสนุกสนานของตนเองและของชุมชนของตนหรือเพื่อพิธีกรรม การแสดงประเภทนี้มีแบบแผนง่าย ๆ สืบต่อกันมา ช้านาน การแสดงนี้เปิดโอกาสให้คนในชุมชนแต่ละคนได้มีส่วนร่วมในการแสดง ซึ่งมักมีท่าเต้น ท่ารำง่าย ๆ ทำซ้ำๆ ร้องเพลงสั้น ๆ ง่าย ๆ ทุกคนได้ทำ นอกจากนี้หากใครใคร่อวดลวดลายนอกเหนือไปจากปกติก็จะเป็นที่ตื่นตาตื่นใจของคนรอบข้าง ไม่ถือเป็นการผิดแบบแผน ได้แก่ ลงข่วง

ของไทยทรงดำ จังหวัดเพชรบุรี การเต้นโฟลค์ด้านซ์ของชาวตะวันตกและการเต้นขอพรจากพระอัลเลาะห์ของพวกเดอรเวชในตุรกี

๔.๓ การจำแนกการแสดงตามหน้าที่ คือ การพิจารณาว่าการแสดงชุดนั้น ๆ มีวัตถุประสงค์เพื่ออะไรบ้าง ซึ่งแบ่งออกได้เป็น ๓ ประเภท คือ การแสดงเพื่อพิธีกรรม การแสดงเพื่อความบันเทิง และการแสดงเพื่อการศึกษา

๔.๓.๑ การแสดงเพื่อพิธีกรรม คือ การแสดงที่จัดขึ้นเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม โดยมักอาศัยการแสดงเป็นสื่อติดต่อกับอำนาจลึกลับ เช่น ผีฟ้าหรือผีมดให้ลงมาอำนวยอวยชัยหรือขจัดภัยอันตรายนานา การแสดงประเภทนี้มักเกิดขึ้นในชุมชน โดยมีกลุ่มคนสืบหน้าที่แสดง เป็นการเฉพาะด้วยท่าทางที่เรียบง่าย ไม่สนใจความสวยงาม ได้แก่ ฟ้อนผีฟ้านางเทียมในอีสาน ฟ้อนผีมดผีเม็งในล้านนาหรือระบำพระตีฉาบในเกาหลี

๔.๓.๒ การแสดงเพื่อความบันเทิง คือ การแสดงแก่คนดูทั่วไปหรือคนดูเฉพาะกลุ่ม โดยจัดรูปแบบและเนื้อหาให้เหมาะสมกับภูมิหลังและรสนิยมของคนดูเหล่านั้น คนดูที่มีฐานะดี มีการศึกษาสูง มีรสนิยมสูง อยู่ในวงสังคมที่มีระเบียบแบบแผนมาก มักนิยมการแสดงที่ประณีตเต็มไปด้วยกฎเกณฑ์ต่าง ๆ เช่น ละครใน คนดูระดับกลาง ๆ ก็จะนิยมความตื่นเต้นรวดเร็ว หรูหรา และหลากหลาย เช่น ละครเพลง ส่วนคนดูระดับล่างมักนิยมความรวดเร็วเผ็ดร้อน ตลกโปกฮา เช่น ลิเก

๔.๓.๓ การแสดงเพื่อการศึกษา คือ การแสดงที่มุ่งหมายให้เป็นแบบฝึกหัดแก่ผู้ที่ศึกษาทางนาฏยศิลป์โดยตรง และจำเป็นต้องมีการแสดงนาฏยศิลป์อันเป็นภาคปฏิบัติ เพื่อให้ครบวงจรการศึกษาทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ ดังนั้น การแสดงประเภทนี้จึงไม่อยู่ในข่ายของการแสดงเพื่อพิธีกรรม หรือแม้นคนดูจะได้รับความบันเทิง แต่วัตถุประสงค์หลักก็เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้ปฏิบัติจริงบนเวทีพร้อมทั้งมีคนดู นอกจากนี้การแสดงเพื่อการศึกษาอีกลักษณะหนึ่ง คือ การแสดงสาธิตพร้อมคำอธิบาย แนะนำคุณลักษณะและวิธีดูหรือชมการแสดงนั้น โดยตัดตอนการแสดงมาแต่เพียงสังเขป เช่น การแสดงสาธิตแก่นักเรียน ประชาชน หรือคนต่างชาติ

๔.๔ การจำแนกการแสดงตามเพศและวัย คือ การแสดงที่สถานะหรือธรรมชาติของเพศ และวัยมีผลต่อคุณลักษณะของการแสดง นอกจากนี้ความแตกต่างในเรื่อง บรรทัดฐานของสังคม หรือกรอบประเพณีที่กำหนดว่า ผู้ชายควรทำอะไร ผู้หญิงควรทำอะไร ผู้ใหญ่ควรทำอะไรและเด็กควรทำอะไร ก็จะสะท้อนอยู่ในการแสดงซึ่งทำเกิดเป็นนาฏยลักษณ์ขึ้นได้เช่นกัน นาฏยศิลป์ที่ผู้ชายแสดงมักมีลักษณะที่แสดงออกซึ่งการใช้พลังมาก จึงมีความเข้มแข็งมีความรวดเร็วถึงขั้นโลดโผนและมีท่าทางที่ใช้เปิดกว้าง เช่น กางแขน กางขา ส่วนนาฏยศิลป์ที่ผู้หญิงแสดงมักซ่อนพลังไว้ภายใน จึงมีความนุ่มนวล มีความเชื่องช้า และมักมีท่าทางที่ปิด โดยเฉพาะกรอบประเพณีของตะวันออกกำหนดให้ผู้หญิงสงวนท่าทาง ไม่เปิดเผยทั้งร่างกายและความรู้สึก นอกจากนี้โดยธรรมชาติของผู้หญิงตลอดจนการฝึกหัดที่ผ่านมา เมื่อผู้หญิงประสงค์จะแสดงพลังงานอย่างผู้ชายก็อาจได้ผลไม่เท่ากัน เพราะสรีระของผู้ชายต่างจากผู้หญิง กำลังร่างกายก็ต่างกัน ดังนั้นท่าทางและกระบวนการฟ้อนรำที่เคยออกแบบไว้ให้ผู้ชายแสดง เมื่อผู้หญิงนำไปแสดงอาจดูไม่เหมาะสมหรืองดงามอย่างที่ผู้ชายเคยแสดง ตัวอย่างเช่น การที่ผู้หญิงมารำโนราห์เป็นจำนวนมากในขณะนี้ ดังนั้นเพศและวัยจึงเป็นตัวกำหนดสำคัญเช่นกันในการพิจารณา เรื่อง นาฏยลักษณ์ นาฏยศิลป์ที่ผู้ใหญ่

แสดงกับที่เด็กแสดงก็มีขีดจำกัดของทั้งสองฝ่าย เมื่อเด็กแสดงนาฏยศิลป์มีข้อจำกัดอยู่ในเรื่องรูปร่าง ทักษะ พลัง และภูมิปัญญา เด็กจึงเหมาะจะแสดงนาฏยศิลป์ได้ในบางชุดเท่านั้น ตัวอย่างเช่น เด็กเล็ก ๆ รำระบำไก่ ซึ่งเห็นได้ว่าออกแบบไว้ให้มีท่าทางง่ายทำท่าซ้ำ ๆ มีการแปรแถวง่าย ๆ เป็นแบบฝึกหัดของเด็ก ๆ ได้เป็นอย่างดี เมื่อเด็กแสดงชุดระบำไก่จึงดูน่ารัก ดูเหมาะสมกับรูปร่าง ทักษะ พลังและภูมิปัญญาของเด็ก หากผู้ใหญ่ชายหญิงมาแสดงชุดนี้เข้า ก็จะดูไม่เหมาะสมไม่น่ารัก เพราะเป็นชุดที่ใช้ความสามารถทุกด้านต่ำกว่าที่ผู้แสดงมีอยู่จริง คนดูก็ไม่นิยมชมชอบอาจถึงขั้นดูถูกผู้แสดง เพราะความนิยมชมชอบของคนดูต่อการแสดงนาฏยศิลป์นั้นส่วนหนึ่งเกิดขึ้นจากการที่ผู้แสดงใช้ความสามารถและความวิริยะอุตสาหะ ทำให้นาฏยศิลป์ชุดที่ตนแสดงนั้นงดงามตามที่คนดูตั้งความหวังเอาไว้

๔.๕ การจำแนกตามโครงสร้างการแสดง คือ การพิจารณาขั้นตอนหรือลำดับของการแสดงตั้งแต่เริ่มต้นจนจบของการแสดงในครั้งหนึ่ง ๆ การแสดงนาฏยศิลป์แต่ละครั้งจะมีโครงสร้างที่ชัดเจน และมีความแตกต่างกันระหว่างการแสดงแต่ละชนิด โครงสร้างของการแสดงสามารถใช้เป็นเครื่องกำหนดนาฏยลักษณ์ได้อีกวิธีหนึ่ง ตัวอย่างต่อไปนี้จะแสดงให้เห็นถึงโครงสร้างของการแสดงของไทยบางชนิด

ระบำ

๑. รำออกเวทีด้วยเพลงที่ ๑

๒. รำเพลงสองชั้น ซึ่งอาจเป็นเพลงเดียว หรืออาจหลายเพลงต่อกันโดยบรรจุเพลงให้เหมาะกับบทร้อง

๓. รำเพลงชั้นเดียว

๔. รำลาเข้าโรง

เพลงพื้นบ้าน ลำตัด อีแซว หมอลำ เพลงซอ ล้วนเป็นเพลงที่มีโครงสร้างคล้ายกัน

๑. ไหว้ครู

๒. เกริ่น เป็นการกล่าวนำโดยหัวหน้าฝ่ายชายและฝ่ายหญิงเพื่อทักทายกัน

๓. ประ เป็นช่วงประคารมของทั้งสองฝ่าย โดยจัดให้ประกันเป็นคู่ ๆ ตั้งหัวหน้าคณะลงมาตามลำดับ

๔. แสดงเป็นเรื่องราว แต่ผู้แสดงไม่ออกบทบาทเป็นตัวละครเช่น ชิงช้หรือชิงชาย คือ แย่งผู้หญิงหรือแย่งผู้ชาย ถ้าไม่จับเป็นเรื่องก็แสดงเป็น"ตับ"ซึ่งเป็นการจับเรื่องอีกลักษณะหนึ่งในลำตัดมี"ตับ" ต่าง ๆ เช่นตับเยี่ยมรั้ว และตับลงบันไดหรือตับกระได เป็นเรื่องชายหนุ่มมาเยี่ยมหญิงสาวแต่คำกลอนเป็นสองแง่สองง่าม

๕. บทลา

หนังใหญ่

๑. โหมโรงดนตรีปี่พาทย์

๒. ไหว้ครู เชิดรูปพระอิศวรทรงโค แลรูปฤษี

๓. จับลิงหัวค่ำ เชิดรูปลิงขาว ลิงดำ แลฤษีโคดม

๔. จับเรื่องชุดใดชุดหนึ่งในรามเกียรติ์ โดยแบ่งออกมาเป็นฉาก ลงกา ฉากพลับพลา และฉากยกรบ ตามลำดับ

๕. ปี่พาทย์ลาโรง

ละครใน

๑. โหมโรงดนตรีปี่พาทย์

๒. ชุดเบิกโรง เช่น รามสูร เมขลา ประเลงหรือระบำกิ่งไม้เงินทอง

๓. จับเรื่องอิเหนา ตอนใดตอนหนึ่ง ซึ่งเป็นฉากใหญ่ ๑ ฉาก แบ่งเป็น ๓ ส่วนย่อย คือ ส่วนนำ ส่วนรำเดี่ยว เช่น ลงสรง ชมรถ ชมม้า ชมศาลหรือตัดดอกไม้ และส่วนจบ

๔. ปี่พาทย์ลงโรง

ละครนอก

๑. โหมโรงดนตรีปี่พาทย์

๒. จับเรื่องละครนอก เช่น สังข์ทอง ตอนใดตอนหนึ่ง เช่น หาเนื้อ หาปลา ซึ่งประกอบด้วยฉากสั้น ๆ ต่อเนื่องกันไปอย่าง รวดเร็ว โดยมีฉากใหญ่ มีตัวละครชุมนุมกัน แสดงบทตลกสนุกสนานแล้วจึงต่อด้วยฉากจบซึ่งเป็นบทสรุป

๓. ปี่พาทย์ลาโรง

ลิเก

๑. โหมโรงดนตรีปี่พาทย์

๒. ออกแขก เป็นการที่ผู้แสดงออกมากล่าวบูชาครู ขอบคุณเจ้าภาพขอบคุณ คนดู แนะนำเรื่องกับผู้แสดงสำคัญ และมีการรำหมู่ของผู้แสดงเกือบทั้งโรงอันเป็นส่วนหนึ่งของการออกแขก

๓. จับเรื่องที่แสดงในรูปแบบใกล้เคียงกับละครนอก ต่างกันที่มีการร้องส่งหน้าเตียง คือ การร้องรำอวดฝีมือของตัวเอง

๔. การลาโรง โดยหัวหน้าคณะและปี่พาทย์บรรเลงเพลงลาโรง

ตัวอย่าง โครงสร้างการแสดงของต่างประเทศ อาทิ โน่ และภรตนาฏยัม

โน่ : เป็นการแสดงละครโบราณของญี่ปุ่นที่นิยมดูเฉพาะชนชั้นซามูไรมีการแสดง เป็นลำดับ ดังนี้

๑. ชุดเกี่ยวกับเทวดา

๒. ชุดที่มีคนชราเป็นตัวเอก

๓. ชุดที่มีผู้หญิงเป็นตัวเอก

๔. ชุดที่มีนักรบเป็นตัวเอก

๕. ชุดที่มีปีศาจเป็นตัวเอก

การแสดงโน่แต่ละชุดแบ่งเป็น ๓ ส่วน คือ โจ ฮา คิว แต่ละส่วนมีเนื้อหาคล้ายกัน ดังนี้

๑. โจ พระฤาษีทรงค์มาพักแรมกลางทาง

๒. ฮา พระพบกับวิญญาณในร่างแปลง ซึ่งวนเวียนอยู่ด้วยความห่วงอาลัยยังไม่ไปผุดไปเกิด มีการซักถามกันระหว่างพระพบกับวิญญาณในที่สุด พระสวดมนต์วิญญาณสู่สุคติ

๓. คิว วิญญาณในร่างเดิมก่อนตายแต่งตัวงดงาม ร่ายรำแล้วล่องลอยไป สู่สวรรค์

นอกจากนี้การแสดงโน่ ยังมีการแสดงละครชวนหัวคั่นระหว่างแต่ละชุด เรียกว่า เคียวเก็งภรตนาฏยัม ภรตนาฏยัมเป็นการแสดงการฟ้อนรำรูปแบบหนึ่งของอินเดียที่สืบทอดมาแต่โบราณ ปัจจุบันได้มีการฟื้นฟูและนิยมจัดให้เป็นการแสดงเดี่ยวของผู้แสดงหญิง ๗ ชุด ติดต่อกัน คือ อะลาริปปู จาติสวารัม สัพดัม วารณัมล ปดัม ติลลานาและศโลกัม

๑. อะลาริปปู เป็นการบูชาสิวนาฏราช เทวดา ครู และคารวะคนดู

๒. จาติสวารัม เป็นการฟ้อนรำแสดงท่าทางตามจังหวะกลางไม่มีการแสดงอารมณ์

๓. สัพดัม เป็นการรำตามคำร้อง แสดงอารมณ์ต่าง ๆ เช่นเดียวกับการรำตีบทหรือรำใช้บทของนาฏยศิลป์ไทย

๔. วารณัม เป็นการรำแสดงภาวะกับรสตามหลักนาฏยศาสตร์อันเป็นทฤษฎีนาฏยศิลป์ของอินเดียโบราณ

๕. ปดัม เป็นการรำอวดลวดลายอันวิจิตรของศฤงคารรสหรือรสแห่งความรัก ในชุดนี้ ผู้แสดงคนเดียวจะสวมบทบาทตัวละครต่าง ๆ ในฉากของความรัก

๖. ติลลานา เป็นชุดสุดท้ายของการฟ้อนรำ ผู้แสดงจะอวดฝีมือในการร่ายรำ ทำท่าทางยากสลับซับซ้อนมาก ในเวลาอันรวดเร็ว

๗. ศโลกัม เป็นการขับโศลกส่งท้ายการแสดง

จากข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า นาฏยลักษณ์ คือ ลักษณะเฉพาะของนาฏยศิลป์ชุดใดชุดหนึ่ง ซึ่งสามารถบ่งชี้หรือจำแนกออกมาให้เด่นชัดและง่ายแก่การจดจำรำลึกถึง โดยพิจารณาจากลักษณะเฉพาะของเครื่องแต่งกาย ทั้งรูปแบบ วัสดุ และสี จากอุปกรณ์การแสดงต่าง ๆ จากดนตรี ทั้งเสียงดนตรีที่บรรเลงเป็นหลักวิธีบรรเลง และสำเนียงของท่วงทำนองและจากการแสดง โดยดูจากองค์ประกอบ คุณสมบัติ หน้าที่ เพศและวัยของผู้แสดง ตลอดจนโครงสร้างของการแสดงชุดหนึ่ง ๆ การนำ ตัวบ่งชี้ดังกล่าวมาเป็นเครื่องกำหนดนาฏยลักษณ์ของการแสดงแต่ละชุดจะทำให้การศึกษานาฏยศิลป์ชุดนั้น ๆ เป็นไปได้ง่ายรวดเร็ว ตรงประเด็น และแม่นยำ ซึ่งผู้วิจัยนำมาใช้เป็นหลักในการวิเคราะห์รูปแบบและลักษณะการแสดงฟ้อนตะคัน

แนวคิดทฤษฎีองค์ประกอบของการฟ้อนรำ

การฟ้อนรำนั้นเป็นการแสดงที่สื่อ ให้เห็นถึงความเป็นอารยะของชาติถือเป็นศิลปะที่มีค่า การฟ้อนรำจะมีความสวยงามต้องอาศัยองค์ประกอบหลายอย่าง และประกอบกับบุคคลที่จัดการแสดงที่เกี่ยวข้องกับการฟ้อนรำ จะต้องทำความเข้าใจในองค์ประกอบต่าง ๆ หลายประการ องค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่ ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรี บทร้อง ท่าทางการร่ายรำ และสถานที่แสดง (ประทิน พวงสำลี ,๒๕๑๔ : ๑๑๔)

๑. ผู้แสดง

การฟ้อนรำแต่ละครั้งจะต้องมีจำนวนผู้แสดงให้เหมาะสม ตามลักษณะของการฟ้อนรำ เช่นถ้าเป็นระบำ และฟ้อนต้องพิจารณาถึงลักษณะของระบำ และฟ้อนในแต่ละประเภท ต้องเข้าใจรูปแบบของระบำ และฟ้อน เพราะลักษณะของระบำ และฟ้อน คือการแสดงที่ใช้การเคลื่อนไหวทุกส่วนของร่างกาย และแสดงเป็นหมู่มากกว่า ๒ คนขึ้นไป ซึ่งมีความวิจิตรพิสดารเกี่ยวกับท่ารำที่แปลก และมีความหลากหลาย ในชุดนั้นหรือเปลี่ยนแถวอย่างรวดเร็วจนผู้ดูแทบไม่รู้สึกตัว มีการสลับท่ารำออกเป็นส่วน ๆ ตลอดเวลาของ การแสดงจะแสดงให้เห็นถึงความงาม ของเครื่องแต่งกาย และความงามระหว่างคู่ต่อคู่ ระหว่างแถวต่อแถว ซึ่งการเคลื่อนไหวของการรำนั้นมีคำร้องด้วยหรือไม่ โดยไม่ถือเป็นหลักสำคัญ วิธีการแสดงของระบำ และฟ้อนดำเนินไปในรูปแบบเดียวกันแต่จะแยกให้เห็นความแตกต่างระหว่างรำกับฟ้อน ถ้าเป็นฟ้อนจะมีลักษณะรูปแบบการร่ายรำ การแต่งกายตามสภาพท้องถิ่นให้เห็นชัดเจนขึ้น ส่วนการรำต้องเลือกผู้แสดงตามลักษณะประเภทของการรำเพราะการรำมีสองลักษณะ คือ การรำประกอบดนตรีโดยไม่มีเนื้อร้องเรียกว่า “รำหน้าพาทย์” และการรำประกอบบทร้องเรียกว่า “ระบำ” หรือ “รำตีบท” ในการรำสองลักษณะนี้จะต้องเลือก ผู้แสดงตามประเภทของการรำนั้น ๆ เช่น การรำหน้าพาทย์ในพิธีไหว้ครูเป็นการรำถวายมือจะต้องใช้ผู้รำจำนวนมาก แต่ถ้าเป็นรำหน้าพาทย์ประกอบการแสดงโขน ละคร ต้องดูโอกาสที่ใช้เพลงหน้าพาทย์ เช่น ถ้าใช้ประกอบการยกทัพต้องใช้คนจำนวนมากโดยเฉพาะ เพลงตระนิมิต ใช้ในการแปลงกายหรือชุบชีวิตต้องใช้ผู้แสดงจำนวนน้อย เป็นต้น

๒. การแต่งกาย

การแต่งกายในการฟ้อนรำแต่ละชนิดย่อมขึ้นอยู่กับประเภทของการแสดง เช่น ระบำ รำ ฟ้อน การฟ้อนส่วนมากจะมีการแต่งกาย ๔ แบบ คือ

๒.๑ การแต่งกายเครื่องใหญ่ หรือการแต่งกายยืนเครื่อง ส่วนมากมักจะใช้กับรำและระบำ เช่น ระบำดาวดึงส์ ระบำกฤดาภินิหาร ระบำย่องหงิด ระบำสี่บท ระบำพรหมมาสตร์ เป็นต้น ประเภทรำ ที่แต่งกายด้วยเครื่องใหญ่ เช่น รำแม่บท รำฉุยฉายต่าง ๆ รำคู่ในชุดสวยงามจากวรรณคดี

๒.๒ การแต่งกายลำลอง หมายถึง การแต่งกายไม่เต็มแบบเครื่องใหญ่ นิยมใช้ในละครพันทาง ซึ่งเป็นละครที่มีหลายเชื้อชาติ นอกจากนี้การแต่งกายลำลองยังนำมาใช้ในการฟ้อนรำ ทั้งรำเดี่ยวรำคู่ตลอดจนระบำต่าง ๆด้วย เช่น รำพลายชุมพล เป็นต้น

๒.๓ การแต่งกายตามเนื้อร้อง และท่วงทำนองเพลงนั้น ในการแต่งกายประเภทนี้จะยึดเนื้อหาของเพลงเป็นหลัก เช่น ระบำนพรัตน์ เนื้อร้องจะกล่าวถึงแก้วเก้าประการ ซึ่งมี เพชร นิล เพทาย โกเมน บุษราคัม มรกต ฯลฯ ผู้รำจะแต่งกายตามสีของแก้วชนิดนั้น แล้วรำตีบทตามเนื้อเพลง ส่วนการแต่งกายตามทำนองเพลงเช่น ระบำโบราณคดี ซึ่งมีชุดรำทั้งหมดห้าชุด คือ ระบำทวารวดี ระบำศรีวิชัย ระบำลพบุรี ระบำเชียงแสน และระบำสุโขทัย การแต่งกายจะแต่งตามยุคสมัย ปัจจุบันลักษณะของระบำ ที่ผู้แสดงแต่งกายตามเนื้อเพลงนิยมกัน

มากขึ้น และมีผู้คิดเนื้อเพลง ทำนองเพลงประกอบกัน เพื่อให้สอดคล้องจนเกิดเป็นชุดระบำขึ้นมากมาย เช่น ระบำเงือก ระบำม้า ระบำปลา ระบำนก ฯลฯ

๒.๔ การแต่งกายพื้นบ้านเป็นการแต่งกายตามท้องถิ่นต่าง ๆ ของไทย ซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นที่แสดงถึงรสนิยมขนบธรรมเนียมประเพณีวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ลักษณะการฟ้อนรำพื้นบ้านยังบ่งบอกให้เห็นถึงอุปนิสัยใจคออันเป็นบุคลิกของคนส่วนใหญ่ในท้องถิ่น และการแต่งกายพื้นบ้านย่อมมีความแตกต่างกันไปอันเนื่องมาจากภูมิประเทศ ภูมิอากาศ ขนบประเพณีวัฒนธรรม ความเป็นอยู่ และการทำมาหากิน

๓. ดนตรี และบทร้อง

การฟ้อนรำโดยทั่วไปจะมี เครื่องประกอบที่ทำให้เกิดเป็นทำนองจังหวะ และมีความไพเราะ โดยเฉพาะเรื่องจังหวะถือว่าเป็นหัวใจสำคัญของเพลง

สุพรรณี เหลือบุญชู (๒๕๒๙ : ๓๒) กล่าวว่า การฟ้อนรำนั้นต้องอาศัยทำนองจังหวะและเนื้อร้องของเพลงเป็นส่วนใหญ่ จังหวะเป็นส่วนประกอบสำคัญในการฟ้อนรำของไทย จะต้องฟังจังหวะของเพลงว่าฟ้อนรำลงในจังหวะพอดีหรือว่าลักจังหวะ ส่วนในเพลงไทยหรือดนตรีไทย จังหวะยังเป็นตัวเครื่องกำหนดความยาว สั้น ของเสียงทำนองเพลงจังหวะที่ใช้อยู่ทั่วไปมีด้วยกันทั้งหมด ๓ ระดับ คือ จังหวะช้า เรียกว่าอัตราจังหวะ ๓ ชั้น จังหวะปานกลาง เรียกว่า อัตราจังหวะ ๒ ชั้น จังหวะเร็ว เรียกว่า อัตราจังหวะชั้นเดียว ในอัตราจังหวะของเพลงดังกล่าวจะกำหนดตามเครื่องหมายดนตรีที่เรียกว่า หน้าทับ ซึ่งหมายถึง วิธีตีเครื่องหนัง จากพวกเรียนเสียงทับหรือโทน ซึ่งใช้เครื่องตีกำกับจังหวะแบบโบราณ เช่น โทน ตะโพน รำมะนา กลองสองหน้า กลองแขก ใช้ตีกำกับจังหวะเป็นระยะ ๆ ไป เพื่อให้รู้ส่วนที่สำคัญของเพลง จังหวะเพลงไทยแบ่งลักษณะหน้าทับ ได้ ๓ ประเภทคือ หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับพิเศษ เพลงทุกเพลงนอกจาก จะมีจังหวะแล้ว ยังต้องมีทำนอง และเนื้อร้องเป็นส่วนประกอบที่สำคัญเพราะทำนองก็ คือ ลำดับเสียงต่าง ๆ ซึ่งเรียบเรียงเป็นบทเพลง และเนื้อร้องของเพลง ถือเป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยสื่อความหมายให้ผู้ฟังเข้าใจในเพลงมากขึ้น เพราะภาษาถือเป็นสิ่งสำคัญในการขับร้อง ส่วนใหญ่แล้วเนื้อร้องของเพลงไทยที่ใช้ประกอบการฟ้อนรำมี ๒ ลักษณะ คือ

๓.๑ เนื้อเพลงไทยที่ได้มาจากวรรณคดี โดยคัดมาเฉพาะตอนที่มีสำเนียงไพเราะฉันทลักษณ์ดีและเนื้อหากินใจผู้ฟังผู้ชม หรือเป็นตอนที่สำคัญ ๆ ในวรรณคดีเรื่องนั้น ๆ เช่น ตอนรจนาเสี่ยงพวงมาลัยจากเรื่องสังข์ทอง ตอนพระลอตามไก่จากวรรณคดีเรื่องพระลอ เป็นต้น

๓.๒ เป็นเพลงที่แต่งขึ้น เพื่อใช้ในการฟ้อนรำชุดนั้น ๆ โดยเฉพาะ เช่น ระบำหญิงไทย ระบำดอกบัว ระบำกฤดาภินิหาร ระบำนกเขา ฯลฯ การแต่งเพลงนั้นนิยมแต่งเป็นร้อยกรอง

ดนตรีพื้นเมืองของภาคกลางนั้น ภาคกลางจะมีลักษณะภูมิประเทศเป็นที่ราบลุ่ม และมีแม่น้ำตลอดสาย เหมาะแก่การทำกสิกรรม ทำไร่นา ทำสวน ประชาชนอยู่กันอย่างอุดมสมบูรณ์ จึงมีการเล่นรื่นเริงในโอกาสต่าง ๆ มากมาย รวมทั้งตามเทศกาล และตามฤดูกาลตลอดจนตามโอกาสที่มีงานรื่นเริง การแสดงจึงมีการถ่ายทอดสืบต่อกันมา และพัฒนาดัดแปลงขึ้นเรื่อย ๆ จนบางอย่างกลายเป็นการแสดงนาฏศิลป์แบบฉบับเป็นต้นไป การแสดงพื้นเมืองส่วนมากจะเรียบง่าย และใช้ดนตรีพื้นเมืองบรรเลงประกอบ เครื่องดนตรีพื้นเมืองภาคกลางได้แก่ กลองยาว กรับ ฉาบ โหม่ง และฉิ่ง

๔. ท่าทางการฟ้อนรำ

ศิลปะการฟ้อนรำประกอบด้วยท่าทางการร่ายรำเป็นหลัก การฟ้อนรำจึงมีการประดิษฐ์ดัดแปลงท่าต่าง ๆ ให้วิจิตรพิสดาร และสวยงามยิ่งกว่าท่าธรรมดา โดยให้สอดคล้องประสมประสานกลมกลืมกันไปกับศิลปะที่เป็นส่วนประกอบอื่น ๆ เช่น เพลงดนตรี และคำร้อง เป็นต้น การประดิษฐ์ดัดแปลงกิริยาท่าทางเป็นการสื่อภาษาอย่างหนึ่ง เช่นเดียวกับถ้อยคำ และท่าทางที่แสดงออกมา ซึ่งสามารถแบ่งออกได้เป็น ๓ ประเภท คือการใช้แทนคำพูด เช่น รับ สั่ง เรียก ฯลฯ ซึ่งเป็นกิริยาท่าทางของการแสดงออก และกิริยาอาการ เช่น การยืน การเดิน การนั่ง การนอน และการกระทำอื่น ๆ นอกจากนี้กิริยาท่าทางยังเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงอารมณ์ภายในของคนเราว่ามีอยู่อย่างไร เช่น การรัก การโกรธ การดีใจ เป็นต้น

เรณู โกศินานนท์ (๒๕๔๓ : ๒๙-๓๑) กล่าวว่า การฟ้อนรำ สามารถแบ่งออกได้เป็น ๒ ลักษณะ คือ การฟ้อนรำแบบมาตรฐาน เช่น รำแม่บท ระบำดาวดึงส์ ระบำกฤดาภินิหาร ฯลฯ และการฟ้อนรำ ที่เป็นแบบฟ้อนพื้นเมืองของท้องถิ่นต่าง ๆ มีความคาบเกี่ยวกันอยู่ จะแยกให้เด็ดขาดคงไม่ได้เลย เพราะมีความสำคัญ ซึ่งสื่อความหมายให้รู้กันด้วยสายตา และในศิลปะการฟ้อนรำเป็นสิ่งจำเป็นที่ต้องมุ่งให้การรำนั้นมีความงดงาม ที่เรียกว่า “สุนทรียรส” เพราะความงดงามหรือสุนทรียรสเป็นหลักสำคัญของศิลปะ ถ้าประดิษฐ์ดัดแปลงท่าทางออกมาแล้วไม่เป็นไปตามการแสดงความงามก็ผิดหลักศิลปะท่าฟ้อนรำของไทยเป็นการประดิษฐ์ โดยอาศัยหลักความงามของศิลปะดังกล่าวเป็นการส่งภาษาซึ่งเรียกว่า นาฏภาษา หรือภาษานาฏศิลป์ ที่มีความหมายแสดงออกมาเช่นเดียวกับคำพูด ที่เราได้ฟังด้วยหูของเรา แต่เป็นคำพูดที่พูดด้วยมือ แขน เท้า ขา ลำตัว ลำคอ ใบหน้า ศีรษะ เป็นต้น มิใช่ด้วยอวัยวะ สำหรับเปล่งเสียง เช่น ปาก ลิ้น ด้วยเหตุนี้การฟ้อนรำจึงพูดด้วยภาษาที่รำตามบท และความงามของศิลปะการร่ายรำ ซึ่งประดิษฐ์เลือกสรรมาจากกิริยาท่าทางอันเป็นธรรมดาสามัญของมนุษย์ที่เราใช้กันอยู่ประจำ ๓ ประเภทดังกล่าวมาแล้ว แต่มีท่าทางต่างจากท่าธรรมดา เพื่อมุ่งความสวยงามตามแนวคิดของศิลปินไทย

๕. สถานที่แสดง

นุชนาฏ ดีเจริญ (๒๕๔๒ : ๑๙) กล่าวว่า ในการฟ้อนรำต่าง ๆ จะใช้ผู้แสดงมากหรือน้อยจำเป็นจะต้องพิจารณาถึงสถานที่แสดง เพราะถ้าเป็นเวทีเล็กหรือแคบอาจใช้ผู้แสดงน้อยลง ถ้าเป็นเวทีกว้างก็จะใช้ผู้แสดงมากขึ้นตามความเหมาะสม และการพิจารณาเลือกผู้แสดงที่มีขนาดเท่ากันจะทำให้ การแปรแถวสวยงาม การแสดงพร้อมกันหลาย ๆ คน ต้องมีความพร้อมเพรียงเพราะแสดงอยู่ในเพลง และจังหวะเดียวกัน ความพร้อมเพรียงในที่นี้ คือ จังหวะของการเคลื่อนไหวเท้า และมีความงามของการแสดงหมู่อยู่ที่ระเบียบแถว ฉะนั้นผู้แสดงทุกคนจะต้องมีความแม่นยำ มีเวลาซ้อมจนเกิดความชำนาญคล่องแคล่ว สำหรับระเบียบแถวนั้นจะช่วยเพิ่มความงดงามน่าดูยิ่งขึ้น ผู้แสดงไม่เพียงแต่ระวังให้พร้อมกันควรใช้สายตาระมัดระวังแหล่งที่อยู่ของตน และผู้อื่นด้วยเพื่อให้เป็นไปตามลักษณะของแถวที่ต้องการ จะเป็นแถวตรง แถวโค้ง ครึ่งวงกลม หรือแปรแถวต่าง ๆ ควรช่วยกันทำให้ได้รูปสวยงามเป็นระเบียบการเคลื่อนไหวร่างกายในขณะที่รำของแต่ละคนนั้น อาจมีระยะการก้าวเท้าที่ถี่ และห่างต่างกันบ้างระเบียบแถวอาจมีรวนเรเหลื่อมล้ำกันไป ผู้แสดงจะต้องหาวิธีแก้ไขให้ทันไม่ควรปล่อย ให้เสียระเบียบแถวนานจนผู้ดูรู้สึกได้ การแก้ไขระเบียบแถวอาจทำได้โดยวิธีลดระยะการก้าวเท้าแคบลง ก้าวถอยหลังหรือก้าวข้าง โดยใช้วิธีลดหรือเพิ่มระยะก้าวให้พอดีกับผู้แสดงคนอื่น หรือการแก้ไขระยะช่องไฟถี่ห่างตามแหล่งที่ยืน โดยใช้วิธีการเคลื่อนเท้าช่วย การขยั่นเท้า เป็นการขยั่นเพื่อไปยังอีกที่หนึ่ง ซึ่งเห็นว่าระยะพอเหมาะพอดี นอกจากนี้การขยั่นเท้า การสูดเท้า ยังนำมาใช้ในการจัดระเบียบของแถวให้สม่ำเสมอตามลักษณะที่ต้องการ แสดงออกถึงปฏิภาณไหว

พริบ มีความแม่นยำ มีสมาธิมั่น หูตาไว และมีความสามัคคี ถ้าผู้แสดงจะต้องมีคุณลักษณะดังกล่าวจะทำให้การแสดงระบำได้ผลดี เพราะแต่ละอย่างมีส่วนสำคัญที่ช่วยให้การแสดงสวยงาม และผู้แสดงต้องมีสมาธิมั่นนั้นเป็นจุดสำคัญอันหนึ่ง เพราะถ้าผู้แสดงไม่ทำด้วยความตั้งใจ มีจิตใจไม่แน่วแน่อยู่กับการแสดง จะทำให้การแสดงที่กำลังแสดงอยู่ย่อมเสียได้เพราะถ้าขาดความรอบครอบขาดความสำรวม จิตใจไม่ได้อยู่กับการแสดงที่ตนปฏิบัติอยู่การแสดงก็จะเข้ากับผู้อื่นมิได้ ท่ารำที่ซ้อมไว้ก็ลืมหูตาที่ควรชำเลืองหรือระมัดระวังให้สอดคล้องกับผู้อื่นก็ไขว่เขวในบางกรณีจะต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบ ในการที่จะคล้อยตามกับเพื่อนร่วมแสดงซึ่งบางครั้งผิดพลาดจากท่าที่ซ้อมไว้ หรือมีอะไรบางอย่างทำให้ต้องเพี้ยนไปจากท่าเดิม ถ้าผู้แสดงทั้งหลายไม่มีความระมัดระวังก็จะไม่มีโอกาสใช้ปฏิภาณ คล้อยตามกันได้

จากกข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยใช้แนวคิดทฤษฎีองค์ประกอบการแสดง เป็นหลักในการศึกษาองค์ประกอบของการฟ้อนตะคัน ๕ ประการ คือ ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรีและเพลงร้อง ท่าทางฟ้อนรำ และสถานที่แสดง

แนวคิดลักษณะการแต่งกายและเครื่องประดับในสมัยสุโขทัย

จากการศึกษาหลักฐานทางด้านโบราณคดี ทั้งในเรื่องเอกสาร จารึก และงานศิลปกรรมรูปแบบต่างๆ ที่ปรากฏ พบว่าวัฒนธรรมของคนสมัยสุโขทัยได้มีพื้นฐานมาจากวัฒนธรรมของบรรพชนตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ที่มีอายุกว่า ๕,๐๐๐ ปี สืบสานมาในวัฒนธรรมฟูนัน และทวารวดี ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๐-๑๖ และวัฒนธรรมลวปุระ หรือละโว้ ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๗-๑๘ แล้ว หลังจากนั้นความคิด และรสนิยมของคนสมัยสุโขทัยได้ปรับวัฒนธรรมพื้นฐานของบรรพชนมาเป็นของตนเองทีละน้อยๆ จนเป็นรูปแบบของตนเองได้อย่างเต็มภาคภูมิ ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมด้านชีวิตความเป็นอยู่ ด้านการเมืองการปกครอง ด้านคติความเชื่อและศาสนา

วัฒนธรรมในด้านการแต่งกาย

การแต่งกายเป็นส่วนหนึ่งที่แสดงถึงความเจริญของชนแต่ละชาติ อาณาจักรสุโขทัยมีความรุ่งเรือง ดังที่ทราบกันอยู่แล้ว ดังนั้นผู้คนก็ย่อมมีการนุ่งห่ม ตกแต่งร่างกายด้วยผ้าแพรพรรณงดงาม มีวัฒนธรรมการแต่งกายเป็นของตนเอง

ชะวัชชัย ภาติณฐ (๒๕๓๕ : ๔๗) กล่าวถึงลักษณะเครื่องแต่งกายสมัยสุโขทัย ว่า หญิงจะไว้ผมยาว เกล้ามวย หรือม้วนปล่อยไว้ด้านหลัง มีเกี้ยว หรือมาลัยสวมรอบมวยผมนั้น สวมผ้าซิ่น เสื้อเข้ารูปแขนยาว บางคนใช้สไบเฉียง ส่วนหญิงที่เป็นเจ้านายสวมกรองคอ ทรงพระกร และสวมมงุฎยอดแหลม สำหรับชายนั้น เกล้ามวยผมไว้กลางศีรษะ หรือที่ท้ายทอย สวมเสื้อผ่าอกแขนยาว สวมกางเกงครึ่งน่อง ส่วนที่เป็นเจ้านาย นุ่งโจงกระเบนคาดเข็มขัด เวลาออกศึกจะนุ่งขายาวมีโจงกระเบนนุ่งทับ

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์ (๒๕๔๑ : ๒๓๔) กล่าวว่า พระสนมห่มสไบ เรียกว่า “สะพักสองบ่า” เดิมมงกุฎของเจ้านายฝ่ายหญิงไม่สูงมาก แต่สมัยหลังยอดแหลมสูงขึ้นไป ข้อนี้มีหลักฐานปรากฏอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสุโขทัย

คณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติสำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี (๒๕๔๓ : ๑๐๓ - ๑๒๖) การแต่งกายของคนสมัยสุโขทัยนั้นสามารถศึกษาได้จากศิลาจารึกและศิลปะโบราณวัตถุ เช่น ตุ๊กตาสังคโลก ประติมากรรม ภาพปูนปั้นที่ประดับอยู่ตามโบราณสถาน ภาพลายเส้นทั้งที่ปรากฏอยู่

บนรอยพระพุทธบาทกับบนแผ่นศิลาเล่าเรื่องชาดกต่างๆซึ่งพบที่วัดศรีชุม ทั้งยังอาจศึกษาได้จากเอกสารหรือจดหมายเหตุของประเทศใกล้เคียง และของชาวต่างชาติที่เดินทางมาในระยะเวลาดังกล่าวที่ได้บันทึกกล่าวถึงไว้ในสมัยนั้นได้อีกด้วย และการแต่งกายนี้สามารถศึกษาถึงรายละเอียดได้ตั้งแต่ทรงผม ผ้านุ่ง เสื้อ ผ้าห่ม เครื่องประดับ และเครื่องหอม

การแต่งกายของผู้หญิง

ทรงผม

จากการศึกษารูปแบบ งานประติมากรรมของสมัยสุโขทัยพบว่า ผู้หญิงสมัยสุโขทัยทำทรงผมหลายแบบ คือไว้ผมยาวเกล้าเป็นมวยอยู่กลางศีรษะ มีพวงดอกไม้หรือพวงมาลัยสวมรอบมวย แบบหนึ่ง หรือไว้ผมแสกกลางรวบผมไว้ท้ายทอย มีเกี้ยวหรือห่วงกลมคล้องตรงที่รวบ แบบหนึ่ง หรือเกล้าเป็นมวยไว้กลางหลังศีรษะเหนือท้ายทอยขึ้นมา ถ้าเป็นสตรีสูงศักดิ์อาจประดับศีรษะด้วยลอมพอก กรอบพักตร์หรือมงกุฎ และการไว้ผมนี้จากหนังสือไตรภูมิพระร่วง ตอน มนุษย์ภูมิ ว่าด้วยความงามของสตรีชาวอุตรกุรุทวีป ก็กล่าวว่าไว้ผมยาวด้วย จากข้อความว่า “...ผมเขานั้นดำงามดังปีกแมลงภู่ เมื่อประจงมาถึงริมบ่าเบื้องต่ำ และมีปลายผมเขานั้น งอนเบื้องบนทุกเส้น...” และจากหนังสือเรื่องนางนพมาศ ว่า “...บางคนงามชะอ้อนงอนจริตกริยาขวยเขิน เกล้ามวยวาดวงพักตร์ดำดังปีกแมลงภู่...” จึงเป็นอันว่าผู้หญิงสุโขทัยไว้ผมยาวประบ่าด้วยเช่นกัน ส่วนที่ไว้ผมยาวเกล้ามวยแล้วนิยมตกแต่งด้วยช้องผม และเสียบแซมด้วยช่อดอกไม้ที่เรียกว่า ผกามาศผกาเกสร

เครื่องนุ่งห่ม

เสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่มของผู้หญิงสมัยสุโขทัย พบว่านุ่งผ้าซิ่นหรือผ้าถุงยาวกรอมถึงข้อเท้า ผ้านุ่งทอจากทั้งฝ้ายไหม มีลวดลายดอกสีต่างๆ เช่น ดำ แดง ขาว เหลือง และเขียว ผ้าที่ใช้มีหลายชนิด เป็นต้นว่า สุพรรณพัสตร์ ลิขิตพัสตร์ จินะกะพัสตร์ ตะเลงพัสตร์ เทวครี ผ้ารัตครี และเจตครี ซึ่งไม่อาจทราบได้ว่าลักษณะของผ้าแต่ละชนิดนั้นเป็นแบบใด แต่น่าจะเป็นผ้าที่ทอเอง และย้อมสีต่างๆเป็นส่วนใหญ่ และมีบางชนิดที่นำมาจากต่างประเทศ เช่น จากอินเดีย และจีน การนุ่งผ้าซิ่นนั้นจะเห็นว่าตรงเอว หรือต่ำลงมาจากเอวเล็กน้อย ประดับด้วยผ้ามีรอยจีบคลุมห้อยปล่อยชายลงมาสองชาย ปิดทับหัวเข็มขัดที่สวยงามไว้ สำหรับสตรีที่สูงศักดิ์เข็มขัดนี้มักนิยมทำเป็นลายประจำยามมีพวงอุบะห้อยเป็นแนว แต่ถ้าเป็นสามัญชนมีทั้งใช้เข็มขัด และใช้ชายผ้า ตรงเอวผูกมัดกันเองเป็นแบบเหน็บชายพก สตรีสามัญที่แต่งงานแล้วมักไม่สวมเสื้อแต่มีผ้าพันรัดอก สตรีชั้นสูงและสตรีที่ยังไม่แต่งงานจะสวมเสื้อรัดรูป แขนทรงกระบอกและห่มผ้าสะไบ เมื่อไปงานบุญหรืองานพิธี หลักฐานการใช้เสื้อนี้มีปรากฏในหนังสือไตรภูมิพระร่วงว่าด้วยปัญจมกัณฑ์ มนุสสภูมิ ตอนแผ่นดินอุตรกุรุทวีป มีคำว่า “...เสื้อ สอย สนิมพิมพาภรณ์ ผ้าผ่อนท่อนแพรพรรณ...” นอกจากนี้ ยังทราบว่ามีการแต่งตัวหลายแบบด้วยเหมือนกันจากหนังสือนางนพมาศ ในพิธีทานย์เทาะห์ กล่าวว่า “...พวกนางพระสนมกำนัล นางระบำ แต่งตัวใส่เสื้ออย่างเทศอย่างมลายูออกชักระแทะ...”

การแต่งกายของบุรุษ

ทรงผม

ผู้ชายสมัยสุโขทัย ถ้าเป็นพระมหากษัตริย์หรือเจ้านาย จะไว้ผมยาวมุ่นมวยไว้กลางศีรษะ มีปิ่นปักหรือใช้ผ้าพันหรือโพก หรือประดับศีรษะด้วยมงกุฎ ที่มียอดแหลมหรือกรอบพักตร์

หรือทำผมเสกกลางรวบผมไว้ตรงท้ายทอย มีห่วงหรือเกี้ยวคล้อง ที่น่าสนใจคือ จากหนังสือไตรภูมิพระร่วงกล่าวถึงพระเกศาของพระจักรพรรดิว่า "...แล้วจึงเกล้าผมเป็นห้าเกล้า อันทั้งห้าอันนั้นและไว้ปลายผมนั้น ห้อยลงไปข้างหลังทุกอัน..."

สำหรับผู้ชายสามัญชนทรงผมมักไว้ผมยาว แสกรวบไว้ที่ท้ายทอย มีห่วงกลมๆคล้องตรงที่รวบ หรือไม่ก็ไว้ผมสั้น หรือเกล้าผมเป็นมวยเหนือศีรษะมีผ้าโพก สำหรับพราหมณ์ หรือนักบวชปกติจะเกล้ามวย ถ้าเป็นเชื้อสายตระกูลพราหมณ์จะมีดอกไม้ทอง สนองเกล้า จุฑาทอง ประวิตรทอง ธุรำทอง เพิ่มขึ้น และเมื่อจะทำพิธีอันเป็นมงคลจะแต่งผมด้วยการใช้ใบชุมแสง แซมช้องผมทัดใบพฤกษ์เวฬุ หากประกอบพิธีพรุณศาสตร์จะสยายมวยผมเพื่ออ่านโองการ ถ้าเป็นทหารจะสวมหมวกทรงกลม ด้านหลังหมวกมีชายผ้าจากตัวหมวกห้อยยาวลงไปถึงต้นคอ ซึ่งเรียกว่า หมวกทรงประพาส มีหมวกอีกแบบหนึ่งคือ หมวกซีโบ ที่มีรูปคล้ายฝาชี เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "กุบ"

ส่วนเด็กนั้นสามารถศึกษาจากตุ๊กตาสังคโลก พบว่า มีการไว้ผมจุกมีปิ่นปักหรือผ้าพัน เด็กเล็กๆโดยทั่วไปคงไม่สวมอะไรเลยแต่ในงานประเพณีหรือฤดูหนาวจะนุ่งห่มคล้ายผู้ใหญ่ แต่เด็กโตมีการแต่งกาย เด็กชายก็คงจะนุ่งโจงกระเบนหรือกางเกง

เครื่องนุ่งห่ม

ผู้ชายสุโขทัยสวมเสื้อและมีผ้าคล้องไหล่ เสื้อเป็นเสื้อแขนยาวผ่าอก ดังความในไตรภูมิพระร่วงว่า "...พญาองค์นั้น จึงเอาผ้าอันขาวอันเนื้อละเอียด อันชื่อว่า สุกุลพัสตร์ มาห่มและพาดเหนือจะงอยบ่า แล้วจึงสมาทานเอาศีล ๘..." และความว่า "...พญาองค์นั้นจึงเอาผ้าขาวอันเนื้อละเอียดนั้นมาพาดเหนือพระอังสาทั้งสอง สองกราบไหว้ด้วยผ้าเล็กหลก ผ้าสำลี มีลางพวกห่มผ้าชมพู ผ้าหนัง ผ้ากรอบ..." ชื่อผ้าที่เอ่ยมานี้ ปัจจุบันไม่ทราบว่าเป็นผ้าชนิดใด แต่เป็นเครื่องแสดงว่า ผู้ชายชั้นสูงมีผ้าพาดไหล่ ส่วนผ้าโพกศีรษะนั้นก็มีกล่าวไว้ว่า ผ้าทรงและผ้าโพกก่อนจะใส่มักนิยมอบด้วยของหอม เช่น อบด้วยอายธูป ผ้าโพกนี้คงเป็นผ้าโพกศีรษะนั่นเอง ส่วนเสื้อก็เป็นเสื้อแขนสั้นคอสี่เหลี่ยม เรียกว่า เสื้อยันต์หรือไม่ก็เป็นเสื้อชนิดสวมหัว เข้าใจว่าพวกทหารก็มีเครื่องแต่งกายแบ่งหมู่เหล่าด้วยเหมือนกัน โดยใส่เสื้อและหมวกสีต่างๆ

สำหรับผ้านุ่งนั้น ทำจากผ้าฝ้ายหรือผ้าไหมเหมือนของสตรี ถ้าเป็นพระเจ้าแผ่นดินหรือพวกเจ้านายทรงผ้าโจงกระเบนทับสนับเพลา ที่บั้นพระองค์หรือเอวมีผ้าจีบประดับทับห้อยลงมาสองชายแล้วคาดทับด้วยปั้นเหน่งหรือเข็มขัดเส้นใหญ่สวยงามแบบหนึ่ง อีกแบบหนึ่งนั้น ทรงสวมสนับเพลาขายาวหรือขาสั้นเหนือเข่ามีผ้าคาด ส่วนผ้าพาดไหล่นั้น เวลาใช้จะใช้ชายผ้าทั้งสองชายพาดไปด้านหลังของไหล่แต่ละข้าง ด้านหน้าจึงเห็นเป็นรูปโค้ง หรือไม่ก็พาดไว้ที่ไหล่ข้างเดียว ผ้าห้อยนี้ก็มีหลายสีดังที่กล่าวแล้ว ถ้าเป็นสามัญชนและพราหมณ์ จะนุ่งผ้าโจงกระเบนสั้น เหนือเข่า มีผ้าคาดเอว

เครื่องประดับสมัยสุโขทัย

เครื่องประดับสมัยสุโขทัย ซึ่งส่วนใหญ่ในระยะแรกนั้นมีลักษณะและรูปแบบคล้ายศิลปะลพบุรี แต่ได้มีการปรับปรุงรูปแบบเป็นลักษณะของตนด้วย มีการคิดประดิษฐ์ให้รูปแบบใหม่ทั้งจากที่คิดประดิษฐ์ขึ้นเองและได้รับอิทธิพลจากรูปแบบศิลปกรรมภายนอกที่เข้ามาใหม่ เช่น อิทธิพลจากศิลปะลังกา ซึ่งเข้ามาพร้อมกับการรับพระพุทธศาสนาลัทธิลังกาวงศ์ เป็นต้น ดังนั้นรูปแบบเครื่องประดับสมัยสุโขทัยจึงมีลักษณะเป็นแบบของตนเอง และเป็นแบบอย่างของเครื่องประดับสมัย

อยุธยาในระยะต่อมาด้วย ในสมัยสุโขทัย เราสามารถทราบเกี่ยวกับเครื่องประดับได้ทั้งจากเอกสารจากจารึกหลายหลักและจากโบราณวัตถุ เช่น จารึกวัดศรีชุม พ.ศ. ๑๘๙๐-๑๙๒๐ จารึกวัดป่ามะม่วง พ.ศ. ๑๙๔๐ และวรรณคดีไตรภูมิพระร่วงซึ่งสันนิษฐานว่าเขียนเมื่อ พ.ศ. ๑๘๘๘ ทำให้เราทราบถึงเครื่องประดับ การใช้อัญมณีว่า ในสมัยนี้มีการใช้เครื่องประดับทั้งที่ทำด้วยทองคำ ถม เงิน และนิยมประดับด้วยอัญมณี ๗ สี มี ปัทมราค และประพาฬรัตน์ เป็นต้น โดยใช้คำรวมๆว่า “แก้วมณีรัตน” และ “เครื่องถนิมพิมพาภรณ์” เครื่องประดับที่ปรากฏสำหรับบุคคลชั้นสูง มีศิราภรณ์ ตุ้มหู แหวน สำหรับสตรีชั้นสูง พบว่ามีทองปลายแขนและแหวน ดังปรากฏในจารึกสุโขทัยหลักที่ ๒ วัดศรีชุม กล่าวถึงการแต่งกายของพระราชธิดาสององค์ของสมเด็จพระมหาเถรศรีศรัทธาราชจุฬามุนี ก่อนที่จะเสด็จออกผนวชนอกจากการแต่งตัวของคนที่มีชีวิตอยู่แล้ว ยังพบว่าในไตรภูมิกถา คือ ไตรภูมิพระร่วง ก็กล่าวถึงการแต่งตัวให้ผู้ตายด้วย เช่น กล่าวถึงการแต่งตัวศพในอุตรกุรุทวีป ว่าจะอาบน้ำให้ศพและทาด้วยกระแจะแลจวงจันทน์ น้ำมันอันหอม นุ่งผ้าห่ม แล้วประดับด้วยเครื่องถนิมพิมพาภรณ์ก่อนนำไปประกอบพิธี

รูปแบบของเครื่องประดับ

ศิราภรณ์

มีลักษณะคล้ายเทริด แบ่งเป็น ๒ ส่วน คือส่วนกระบังหน้า หรือกรอบพักตร์กับส่วนรัดเกล้าที่ประดับผมส่วนบน ตัวกรอบพักตร์มีความกว้างตรงกลางประดับด้วยลายดอกไม้เป็นแนวกว้างขนาบด้วยแถวไข่มุก ตัวกระบังหน้ามีแนวตรงและที่ขอบบนเป็นแนวโค้งหยักสูงเป็นรูปสามเหลี่ยม ส่วนรอบหน้าผากหยักโค้ง

ส่วนรัดเกล้ามี ๓ แบบ คือ เป็นทรงกระบอกยอดกลมแบบหนึ่ง อีกแบบหนึ่งเป็นทรงกะเปาะ ซ้อนกันขึ้นไป ๕ ชั้น ชั้นบนสุดเรียวสูง เหนือขอบบนของกรอบพักตร์มีแผ่นรูปสามเหลี่ยม ๓ แผ่น ประดับตรงกลางเหนือหน้าผาก ๑ แผ่น ส่วนอีกแบบหนึ่งเป็นรัดเกล้าคล้ายวงแหวน หรือกะเปาะเฟืองสั้นๆซ้อนกันขึ้นไป ๕ ชั้น

กรองศอ

มีลักษณะเป็นแถบกว้างโค้งไปตามแนวคอ ตรงกลางแนวกรองศอประดับด้วยลายดอกประจำยาม หรือลายดอกไม้ที่เชื่อมต่อกัน ตรงกลางกรองศอเป็นดอกประจำยามขนาดใหญ่มีสายต่อกับทับทรวงที่ซ้อนกัน ลายตรงแนวกลางนี้ขนาบด้วยแนวไข่มุก มีหลายลักษณะทั้งแนวกลมมีลายดอกไม้ ๓ ดอก ประดับเป็นระยะๆกับที่ตรงกลางเป็นวงเรียบ ขอบสองด้านประดับด้วยแนวหยักหรือเป็นแบบเรียบ แบ่งเป็น ๓ แนว แนวกลางประดับด้วยลายไข่มุกขนาดใหญ่ขนาบด้วยแนวไข่มุกขนาดเล็ก เป็นแนวขอบบนและขอบล่าง และที่เป็นวงแหวน ๓ วง เรียงต่อกัน เป็นแผ่นสามเหลี่ยมโค้งคล้ายใบปรือ นอกจากนี้ยังมีห่วงคอเรียบๆที่มีลายดอกไม้ประดับอยู่ตรงกลางเพียงดอกเดียว

กำไลข้อมือ

กำไลข้อมือมักเป็นแบบเรียบๆที่สวมหลายๆวง ส่วนใหญ่มี ๓-๔ วงทำด้วยทอง เงิน

ตุ้มหู

ตุ้มหูสมัยสุโขทัยใช้ประดับทั้งบุรุษและสตรี ตุ้มหูเป็นรูปดอกไม้ หรือรูปกลมที่มีก้านเสียบเข้ากับติ่งหูที่เจาะเป็นรูไว้ มีทั้งที่เป็นรูปกลมชิ้นเดียว หรือ ๒-๓ ชิ้นต่อเป็นช่อห้อยลงมา

ปั้นเหน่ง

เนื่องจากบุรุษ และสตรีนุ่งผ้ายาว หรือโจงกระเบนยาวแบบที่อินเดีย เรียกว่า โธตี ดังนั้นจึงจับชายผ้าเหน็บที่เอวให้กระชับ แล้วคาดเข็มขัดทับ เข็มขัดในสมัยนี้จึงเป็นเส้นเรียบๆมีหัวเข็มขัดเป็นรูปกลมและรี เมื่อรัดแล้วประกอบดูคล้ายกับผูกเชือกรอบเอว

จากข้อมูลดังกล่าว ผู้วิจัยใช้แนวคิดลักษณะการแต่งกายและเครื่องประดับในสมัยสุโขทัย เป็นหลักในวิเคราะห์รูปแบบการแต่งกายฟ้อนตะคัน

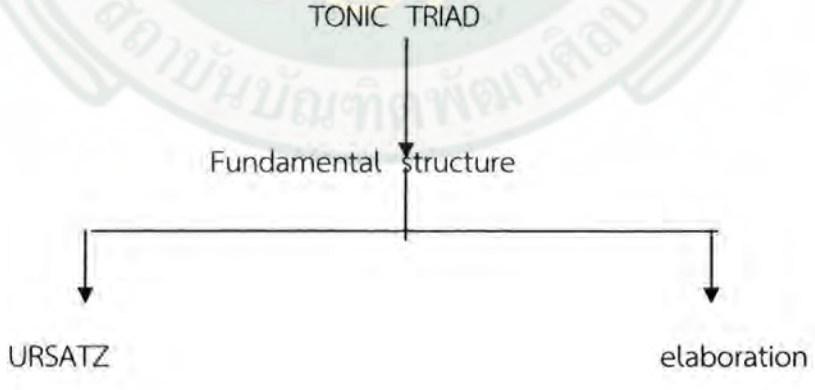
แนวคิดทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย

มานพ วิสุทธิแพทย์ (๒๕๓๓:๔) ได้กล่าวถึงการวิเคราะห์ทางดนตรีไว้ว่า การวิเคราะห์อยู่หลายวิธีขึ้นอยู่กับองค์ประกอบหลาย ๆ อย่าง เช่น วัตถุประสงค์ในการวิเคราะห์ ประเภทดนตรีที่ใช้วิเคราะห์ เป็นต้น วัตถุประสงค์ในการวิเคราะห์นั้นมีมากมายหลายวัตถุประสงค์ ทั้งที่เป็นวัตถุประสงค์ในทางดนตรี เช่น ต้องการทราบโครงสร้างและไวยากรณ์ของเพลง หรือ วัตถุประสงค์ทางสังคมวิทยา เช่น บทบาทของดนตรีที่มีผลต่อวิถีชีวิตของคนในสังคม หรือวัตถุประสงค์ทางมานุษยวิทยา เช่น การใช้ดนตรีกับพิธีกรรมต่าง ๆ หรือวัตถุประสงค์ทางวิทยาศาสตร์ เช่น ต้องการวัดหาความถี่ของระดับเสียงต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีชิ้นหนึ่ง เป็นต้น

การวิเคราะห์ดนตรีแต่ละประเภทมีวิธีการแตกต่างกันออกไป อย่างไรก็ตาม การวิเคราะห์ทางดนตรีได้มีการรวบรวมไว้ใน “The New Grove Dictionary Of Music and Musicians” ภายใต้หัวข้อ Analysis มีวิธีการวิเคราะห์ดนตรีต่าง ๆ ไว้ดังนี้

๓.๑ Fundamental structure (Schenker)

Schenker มองดนตรีที่เป็น Tonal Music ว่าสร้างขึ้นจากองค์ประกอบเดียว คือ Tonic Triad ซึ่ง Triad นี้มีโครงสร้างที่เป็นทำนองเพลง ๒ อย่าง คือ ส่วนที่เป็นทำนองหลักและส่วนที่เป็นการปรุงแต่งทำนองหลัก



แผนภูมิที่ ๒ การวิเคราะห์ดนตรีแบบ Schenker

ในการวิเคราะห์ Schenker แยกบทเพลงออกเป็นชั้น ๆ (layer) คือ

๓.๑.๑ ชั้น Foreground เป็นชั้นที่ประกอบด้วยรายละเอียดต่าง ๆ ทั้งหมดของบทเพลง

๓.๑.๒ ชั้น Middleground ชั้นนี้อยู่ถัดจากชั้น Foreground เป็นชั้นที่ไม่มีรายละเอียด ชั้นนี้จึงประกอบด้วยโครงสร้างหลายอย่าง และโครงสร้างเรานี้เป็นฐานของการสร้างรายละเอียดในชั้น Foreground

๓.๑.๓. ชั้น Background เป็นชั้นที่เรียกว่าเป็นส่วนประกอบหลักของบทเพลงซึ่งอาทเป็นเพียงโน้ตเพียงตัวเดียว หรือ chort เพียง chord เดียว หรือเป็นเพียงทำนองสั้น ๆ

ในการวิเคราะห์ Schenker แยกบทเพลงลงบรรทัด ๕ เส้นหลาย ๆ บรรทัด เรียงซ้อนกัน โดยแยกชั้น Foreground , Middleground และชั้น Background ออกจากกัน

การวิเคราะห์นี้สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการวิเคราะห์ดนตรีไทยได้ในลักษณะของการวิเคราะห์ทำนองหลักและทำนองแปรจากเพลงประเภททางพื้น และใช้กับการวิเคราะห์เพลงเถา

๓.๒ Thematic process (Reti) and functional analysis (Keller)

Reti บอกว่าผลงานดนตรีหรือบทประพันธ์ต่าง ๆ เกิดขึ้นได้เมื่อมี Motiv เกิดขึ้นในสมองของคีตกวี แล้วคีตกวีก็นำ Motiv นั้นไปผ่านกระบวนการต่าง ๆ กล่าวคือ transposition, inversion, reiteration, paraphrase, variation จนได้เป็นบทเพลงที่ต้องการ

ในการวิเคราะห์นี้ Reti จะแยกและตัดส่วนประกอบย่อย ๆ ของเพลง (Thematic Material) ออกไปเรื่อย ๆ จนกระทั่งหรือส่วนประกอบหลักคือ Prime Cell ของบทเพลงนั่นเอง

การนำเสนอการวิเคราะห์แบบ functional analysis ในยุคแรก ๆ นั้น เป็นการวิเคราะห์แบบพรรณนา โดยมีโน้ตเพลงหรือ score ประกอบการวิเคราะห์ แต่ Keller เห็นว่าการวิเคราะห์ด้วยการพรรณนานั้นไม่สามารถอธิบายความหมายของดนตรีได้ทั้งหมด วิธีของ Keller จึงเป็นการแยก score และแยกส่วนประกอบต่าง ๆ ของบทเพลงนั้น พร้อมทั้งใช้การฟังประกอบการวิเคราะห์ไปด้วย ซึ่งเขาเชื่อว่าการฟังไปด้วยนั้นทำให้ได้ความหมายของดนตรีสมบูรณ์ขึ้น

บทเพลงไทยส่วนมากไม่สามารถใช้การวิเคราะห์วิธีใดวิธีหนึ่งได้อย่างสมบูรณ์ เนื่องจากวิธีการและแนวคิดในการประพันธ์เพลงไทยแตกต่างจากแนวคิดในการประพันธ์เพลงจากดนตรีตะวันตก อย่างไรก็ตาม ยังสามารถประยุกต์ทฤษฎีบางอย่างไปใช้กับดนตรีไทยได้ เช่น หลักการของ transposition ใช้กับบทเพลงที่มีการเปลี่ยนเสียง หลักการของ reiteration ใช้กับบทเพลงประเภททยอย ที่มีลูกโยนและลูกล้อลูกขัด หลักการของ variation ใช้กับบทเพลงที่มีการเปลี่ยน

๓.๓ Formal analysis

เป็นการวิเคราะห์ดนตรีที่เน้นการวิเคราะห์ form ของบทประพันธ์นั้น ๆ เป็นหลัก ซึ่ง form หลัก ๆ มี ๓ ลักษณะ ได้แก่ การซ้ำ (recurrence) เขียนในลักษณะของ form ได้เป็น AA, การเปลี่ยน (contrast) เขียนในลักษณะของ form ได้เป็น AB, และการแปร (variation) เขียนในลักษณะของ form ได้เป็น AA'

ลักษณะ form ที่เป็นพื้นฐานมี ๒ form คือ two-part form หรือ binary form (AB) ซึ่ง binary form นี้ เป็น form เล็ก โดยมี sonata form ซึ่งเป็น form ลักษณะเดียวกันแต่เป็น form ใหญ่ ส่วน three-part form หรือ temary form (ABA) ซึ่ง temary form นี้ เป็น form เล็ก โดยมี rondo form ซึ่งเป็น form ลักษณะเดียวกันแต่เป็น form ใหญ่ ในระยะหลังมีการประพันธ์บทเพลงที่มี form หลากหลายออกไปมาก

การวิเคราะห์แบบนี้นิยมใช้อักษรโรมันแทนลักษณะ form ของบทเพลงซึ่งมีหลาย form เช่น A, AA, Aa, AB, ABC, //:AB://, ABACADA, AA'BA", //:AX://:AY:// เป็นต้น

การวิเคราะห์วิธีนี้นำไปประยุกต์ใช้กับดนตรีไทยได้บ้างเพียงจำแนกลักษณะ form ของเพลงไทยเท่านั้น ทั้งนี้ความชัดเจนทางด้าน form ของเพลงไทยมีน้อยกว่าดนตรีตะวันตก ส่วนใหญ่จึงเป็นแค่การ "แทนค่า" ท่อนเพลงในเพลงไทยเท่านั้น อย่างไรก็ตาม เพลงไทยบางประเภทที่มี form ชัดเจนก็มี เช่น เพลงเถา และเพลงเรื่อง เป็นต้น

๓.๔ Phrase – structure analysis (Rieman)

แนวคิดการวิเคราะห์แบบ Phrase – structure ของ Rieman นี้ยึดหลักที่ว่าโครงสร้างหลักที่สำคัญที่สุดของดนตรีคือ weak-strong beat หรือ "จังหวะเบาและจังหวะหนัก" ซึ่งโครงสร้างทางดนตรีนี้เรียกว่า motiv และจากโครงสร้างของ motiv นี้ก็มีโครงสร้างในลักษณะเดียวกันแต่เป็นโครงสร้างที่ใหญ่กว่า เป็นวรรคถาม วรรคตอบ และมีโครงสร้างที่ใหญ่กว่าเป็นชั้น ๆ ต่อไป

การวิเคราะห์วิธีนี้สามารถนำไปวิเคราะห์เพลงไทยได้ในลักษณะของการวิเคราะห์ประโยค วรรคตอน หน้าทับ ท่อนเพลง หรือการวิเคราะห์ตามจำนวนห้องเพลง เช่น ๒ ห้อง , ๔ ห้อง , ๘ ห้อง , ๑๖ ห้อง , ๓๒ ห้อง เป็นต้น

๓.๕ Category and feature analysis

ทั้งสองวิธีนี้เป็นการวิเคราะห์โครงสร้างของเพลง ซึ่งใช้กับการวิเคราะห์ style ของเพลง การวิเคราะห์นี้มิได้มีการแยกแยะองค์ประกอบทางดนตรีเป็นส่วนย่อย ๆ โดยละเอียด การวิเคราะห์จึงแสดงผลออกมาในรูปของตาราง สถิติ หรือเป็นกราฟ

เนื้อหาของการวิเคราะห์หรือองค์ประกอบหลักในการวิเคราะห์แบบ Category analysis มี ๕ อย่างคือ Sound , Harmony , Melody , Rhythm ,และ Growth ซึ่งในแต่ละองค์ประกอบมีเนื้อหาย่อย ๆ อีก เช่น Sound ประกอบด้วย Timbre , Dynamics , Textury ,Fabric ใน Harmony ประกอบด้วย Color , Tension , ใน Melody ประกอบด้วย Range , Motion ,Pattern เป็นต้น ส่วนรูปแบบทำนองก็ดูในลักษณะที่เป็น ทำนองสูงขึ้น ทำนองต่ำลง ทำนองเรียบ ๆ ทำนองเป็นคลื่น ทำนองเป็นฟันเลื่อยหรือฟันปลา รายละเอียดในแต่ละอย่างมีค่าความเข้มข้น๓ ระดับ คือ มาก ปานกลาง น้อย

ส่วน feature analysis หรือการวิเคราะห์ลักษณะเด่นหรือลักษณะสำคัญของบทเพลงนั้นเป็นการวิเคราะห์โดยดูที่ลักษณะต่าง ๆ ในบทเพลงเช่น ขั้นคู่ คอร์ด กระสวนจังหวะ เป็นต้น ลักษณะเหล่านี้นำเสนอในรูปของจำนวน ปริมาณ หรือความถี่

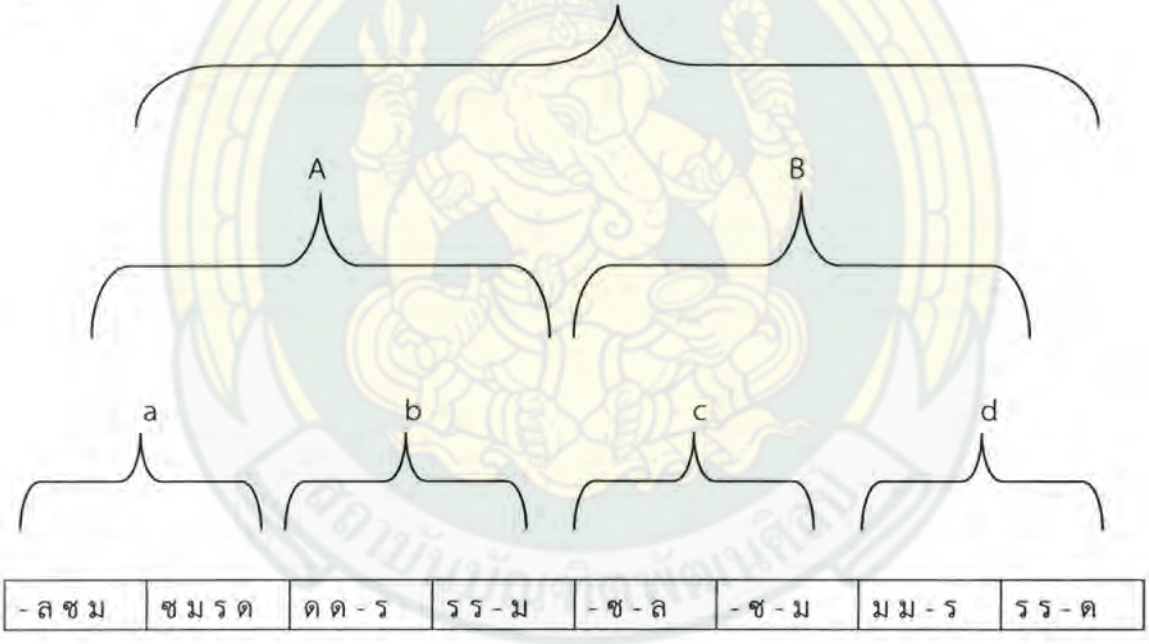
สำหรับการวิเคราะห์เพลงไทยสามารถนำวิถีวิเคราะห์แบบนี้ไปใช้ได้เป็นบางส่วนโดยประยุกต์ให้เข้ากับลักษณะหรือองค์ประกอบของเพลงไทย เช่น การวิเคราะห์ลักษณะและกระสวน

ทำนองของเพลงไทย การแสดงความสำพันธ์ระหว่างทำนองเพลงของเครื่องดนตรีต่างชนิดกัน การแสดงความสัมพันธ์ของเครื่องดนตรีชนิดเดียวกันแต่ทางเพลงต่างกัน รวมทั้งวิเคราะห์ปริมาณความถี่ของเสียงลูกตก หรือเสียงสำคัญของบทเพลงเป็นต้น

๓.๖ Distributional analysis

เป็นการวิเคราะห์แยกแยะองค์ประกอบทางดนตรีในส่วนที่เป็นทำนองเพลงเป็นส่วน ๆ มีทั้งส่วนใหญ่ ๆ และส่วนย่อย ๆ หลาย ๆ ขนาด การแบ่งทำนองเพลงออกเป็นส่วน ๆ นี้จะไม่แบ่งให้ละเอียดมากจนเกินไปจนส่วนที่แบ่งนั้นขาดคุณสมบัติทางดนตรี (หมายความว่าแบ่งลายละเอียดมากจนไม่เป็นเพลง) จากนั้นก็วิเคราะห์หาคุณสมบัติหรือคุณลักษณะของแต่ละส่วน และหาความสัมพันธ์ของส่วนย่อยต่าง ๆ ที่ประกอบกันขึ้นเป็นส่วนที่ใหญ่ขึ้น การแบ่งทำนองเป็นส่วนต่าง ๆ เป็นหลาย ๆ ขนาดนั้น ใช้ตัวเลขหรือตัวอักษรแทนส่วนต่าง ๆ แต่ละส่วน ซึ่งในที่นี้สามารถยกตัวอย่างการแบ่งทำนองเพลงไทยได้ดังนี้

๑



แผนภูมิที่ ๓ การวิเคราะห์ดนตรีแบบ Distributional analysis

๓.๗ Information – theory analysis

ทฤษฎีนี้เน้นความหมายทางดนตรีที่มีการสื่อระหว่างผู้ส่งกับผู้รับ การวิเคราะห์นี้มิได้เน้นที่โครงสร้างเชิงไวยากรณ์ของดนตรีหรือองค์ประกอบของดนตรี การวิเคราะห์ด้วยวิธีนี้ค่อนข้างเข้าใจยากทั้งวิธีการ กระบวนการและการนำเสนอการวิเคราะห์ ซึ่งผลของการวิเคราะห์จะนำเสนอในรูปของสถิติหรือแปลงให้เป็นรูปของกราฟ โดยใช้โปรแกรม Computer เป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์

การวิเคราะห์ดนตรีไม่ว่าจะเป็นดนตรีของชาติใดหรือดนตรีประเภทใดก็ตาม เป็นการศึกษารายละเอียดและองค์ประกาบต่าง ๆ ของบทเพลงนั้น เพื่อให้ทราบว่าบทเพลงดังกล่าวมีรายละเอียดและองค์ประกอบอะไรบ้าง องค์ประกอบเหล่านั้นทำหน้าที่อะไร รายละเอียดและองค์ประกอบเหล่านั้นสังเคราะห์กันขึ้นมาจนเกิดเป็นเครื่องดนตรีที่ความไพเราะมีความงดงามทางสุนทรียศาสตร์ได้อย่างไร

ทฤษฎีดนตรีไทย

การวิเคราะห์เพลงไทยมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องทำความเข้าใจทางด้านทฤษฎีดนตรีไทยในประเด็นต่าง ๆ ให้ตรงกัน หรือคิดไปในทางเดียวกันอย่างมีเหตุผลสามารถอธิบายได้ เนื่องจากการวิเคราะห์ต้องมีการอ้างอิง กฎ ทฤษฎี หลักการต่าง ๆ นักวิชาการบางท่านให้ความเห็นว่าทฤษฎีด้านใดที่ยังหาข้อสรุปหรือหากฎเกณฑ์ที่ชัดเจนไม่ได้ก็ไม่ควรแตะต้องหรืออ้างอิงถึง ถ้ายังไม่สามารถสรุปได้ชัดเจนก็ควรเริ่มทำการศึกษา ค้นคว้าจากความคลุมเครือไปสู่ความชัดเจน ซึ่งเป็นเรื่องธรรมดาที่การเริ่มต้นมักจะเริ่มจากความคิดเห็นที่หลากหลายไม่ตรงกัน

ทฤษฎีทางดนตรีไทยที่ควรทำตามความเข้าใจเพื่ออ้างอิงหลักการให้ตรงกัน มีประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

๑.องค์ประกอบดนตรีไทย ดนตรีไทยมี ๓ องค์ประกอบสำคัญคือ

ทำนองหลัก

ทำนองแปร

จังหวะ

๑.๑ ทำนองหลัก เป็นทำนองเพลงหรือ “ทางฆ้อง” ที่บรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่ซึ่งใช้บรรเลงรวมวง โดยบรรเลงตามหลักการและวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ทำนองหลักนี้เป็นทำนองเพลงที่ผู้ประพันธ์ประพันธ์ขึ้น หรือเป็นทำนองเพลงที่ได้รับการยอมรับในวงการดนตรีไทยที่ได้สืบทอดกันมา

ทำนองหลักถือเป็นองค์ประกอบทางทฤษฎีที่สำคัญมากที่สุดในดนตรีไทย ทำนองหลักเป็นองค์ประกอบที่เป็นพื้นฐานในการประดิษฐ์ทำนองแปร และเป็นองค์ประกอบที่มีความสัมพันธ์กับจังหวะ

ตามหลักวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ทำนองหลักมีบทบาทมากในเชิงวัฒนธรรม ซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่เรียกว่ “มุขปาฐะ” คือการถ่ายทอดกันมาด้วยการบอกเล่า เพลงไทยที่ปรากฏอยู่ทุกวันนี้สามารถดำรงคงอยู่คู่กับสังคมไทยและรับใช้สังคมไทยมาได้เป็นร้อย ๆ ปีเพราะในทำนองหลักนั้นมีปัจจัยสำคัญหลายอย่างประกอบกันอยู่อันได้แก่ บันไดเสียง วรรคเพลง ลูกตก อัตราจังหวะ และมีปัจจัยอื่นที่มีความสัมพันธ์กันคือ ความยาว ซึ่งอยู่ในรูปของจังหวะและหน้าทับทำให้การถ่ายทอดองค์ประกอบสำคัญ ๆ ของเพลงได้อย่างครบถ้วน

“ ทำนองหลัก ” เป็นสิ่งที่นักดนตรีไทยและนักวิชาการทางดนตรีไทยมักจะพูดถึงและมีความเข้าใจตรงกันแม้ว่าอาจจะเรียกเป็นอย่างอื่นก็ตาม เช่น “ทางฆ้อง” “มือฆ้อง” “เนื้อเพลง”

แต่เมื่อต้องการให้ความหมายของคำว่า “ทำนองหลัก” อย่างชัดเจนหรือพูดอย่างละเอียดแล้ว กลับเป็นสิ่งที่ยังคลุมเครือมีข้อถกเถียงมีการโต้แย้งทางความคิดเห็นในแง่วิชาการอีกมาก

ความหมายของ “ทำนองหลัก” เป็นสิ่งหนึ่งที่เมื่อกล่าวถึงในรายละเอียดแล้วยังไม่สามารถสรุปได้อย่างชัดเจน ข้อถกเถียงดังกล่าวเช่น อะไรคือทำนองหลัก ทำนองหลักใช่ทางฆ้องหรือไม่ ทุกเสียงที่บรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองหลักหรือไม่ ทำนองหลักเปลี่ยนแปลงได้หรือไม่ ในวงเครื่องสายมีทำนองหลักหรือไม่ ถ้ามีทำนองหลักอยู่ที่ไหน ในทำนองหลักมีองค์ประกอบจังหวะ(ทั้งจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ)เข้ามาเกี่ยวข้องด้วยหรือไม่ อย่างไร ฯลฯ

๑.๒ ทำนองแปร

ทำนองแปร หมายถึงทำนองเพลงที่บรรเลงโดยเครื่องดนตรีอื่น ๆ (ซึ่งหมายถึงการขับร้องด้วย) นอกเหนือจากฆ้องวงใหญ่ โดยแปรหรือประดิษฐ์จากทำนองหลักหรือ “ทางฆ้อง” ให้เป็นทำนองของแต่ละเครื่องมือตามหลักและวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้น ๆ ทำนองแปรอาจมีทำนองเพลงที่แตกต่างจากทำนองหลักโดยสิ้นเชิง หรือมีทำนองเพลงคล้ายคลึงกับทำนองหลัก ทำนองแปรและทำนองหลัก (ทางฆ้อง) จะต้องมีความสัมพันธ์กันในเรื่องความยาวของทำนองเพลง เสียงลูกตก และบันไดเสียง

เมื่อกล่าวถึงรายละเอียดของ “ทำนองแปร” แล้วดูเหมือนว่าจะให้ความหมายได้ชัดเจนกว่า “ทำนองหลัก” มีข้อคิดเห็นที่ไม่หลากหลาย ข้อสรุปต่าง ๆ ไปในทิศทางเดียวกัน แต่ก็มีคำถามที่ยังรอคำตอบที่ชัดเจน เช่น การแปรทำนองหลักมีหลักเกณฑ์อย่างไร ลูกตกเสียงเดียวกันแปรได้หลายทำนองซึ่งการแปรทำนองในลูกตกเสียงเดียวกันนี้มีจำนวนจำกัดหรือไม่ การแปรทำนองที่ลูกตกต่างเสียงกันมีทำนองเหมือนกันหรือต่างกันอย่างไรหรือไม่ ในทำนองแปรมีคุณสมบัติของบันไดเสียงหรือไม่ หลักเกณฑ์ในการแปรทำนองเกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรีอย่างไรหรือไม่

๑.๓ จังหวะ

การแบ่งระยะเวลาช่วงใดช่วงหนึ่งออกเป็นส่วน ๆ ในทางดนตรีมักจะแบ่งอย่างสม่ำเสมอ โดยจะแบ่งความถี่หรือห่างอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ของการแบ่งจังหวะเป็นองค์ประกอบสำคัญอีกอย่างหนึ่งในทางดนตรี จังหวะในดนตรีไทยแบ่งออกเป็น ๓ อย่างคือ

๑.๓.๑ จังหวะสามัญ เป็นจังหวะที่รู้สึกได้เมื่อได้ยินทำนองเพลง(ถ้ามองในมุมกลับก็จะเห็นว่าในทำนองเพลงทุกเพลงย่อมมีจังหวะในตัวเองอยู่แล้ว) จังหวะสามัญที่รู้สึกได้นี้สามารถถ่ายทอดออกมาในรูปของจังหวะเคาะ หรือปรบมือให้เข้ากับทำนองเพลง โดยปรกติแล้วจังหวะสามัญของคนส่วนใหญ่จะตรงกัน หมายความว่าถ้าเคาะจังหวะมือหรือปรบมือให้เข้ากับทำนองเพลงแล้ว คนส่วนใหญ่จะเคาะเหมือนกัน

๑.๓.๒ จังหวะฉิ่ง เป็นจังหวะที่เกิดจากการบรรเลงฉิ่งให้เข้ากับทำนองเพลงอย่างถูกต้องตามเกณฑ์ หรือตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์ หรือตามความเหมาะสมของการบรรเลง การบรรเลงฉิ่งให้เข้ากับทำนองเพลงนั้นมีการบรรเลงหลายอย่างคือ

ก. การบรรเลงตามจังหวะมีการกำหนดไว้ ๓ จังหวะ คือ ๓ ชั้น ๒ ชั้น และชั้นเดียวในปัจจุบันมีบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ไว้ในอัตราจังหวะ ๔ ชั้น (บางครั้งเรียกว่า ๖ ชั้น)

และครึ่งชั้น การบรรเลงฉิ่งยังอนุโลมให้บรรเลงฉิ่งในอัตราจังหวะ ๓ ชั้น กับบทเพลงในอัตราจังหวะ ๔ ชั้น และให้บรรเลงฉิ่งในจังหวะชั้นเดียวกับบทเพลงในอัตราจังหวะครึ่งชั้น

ข. บรรเลงตามลักษณะบทเพลง การกำหนดการบรรเลงตามลักษณะบทเพลงมีการกำหนด เช่น เพลงบางเพลงตี "ฉิ่ง" อย่างเดียว เช่น เพลงเชิดฉิ่ง บางเพลงตี "ฉับ" อย่างเดียว เช่น เพลงเชิดจีน บางเพลงตี "ฉิ่ง-ฉิ่ง-ฉับ" เช่นเพลงสำเนียงจีน บางเพลงตี " ฉิ่งตัด" เช่นเพลงชมตลาด และบางเพลงตี "ฉิ่ง" อย่างเดียวอย่างอิสระ เช่นเพลงรัว

ค. บรรเลงตามความเหมาะสม การบรรเลงฉิ่งแบบนี้สามารถยืดหยุ่นได้ตามที่ผู้บรรเลงเห็นสมควร เช่นในการบรรเลงเพลงทยอยในอัตราจังหวะ ๓ ชั้น ด้วยวงปีพาทย์ไม้แข็ง(ปี่พาทย์เสภา) เมื่อบรรเลงถึงท้ายท่อนเพลงหรือเมื่อแนวการบรรเลงเร็วขึ้นแล้ว ผู้บรรเลงฉิ่งมักจะบรรเลงในอัตราจังหวะ ๒ ชั้นโดยอนุโลม เพื่อให้ทำนองเพลง จังหวะ และแนวการบรรเลงกระชับขึ้น

๑.๓.๓ จังหวะหน้าทับ เป็นจังหวะที่เกิดจากการบรรเลงกลองให้เข้ากับทำนองเพลงอย่างถูกต้อง สิ่งที่ถูกให้กลองบรรเลงเรียกว่า "หน้าทับ" ซึ่งมีหน้าทับหลายอย่าง หน้าทับแต่ละหน้าทับมีการกำหนดการบรรเลงที่แตกต่างกันตามชนิดของหน้าทับและอัตราจังหวะชั้นที่แตกต่างกัน ซึ่งมีการบรรเลงทั้งอัตราจังหวะ ๓ ชั้น ๒ ชั้น และชั้นเดียว นอกจากนี้ในหน้าทับเดียวกันยังมีการกำหนดการบรรเลงที่แตกต่างเมื่อบรรเลงด้วยกลองต่างชนิดกัน กล่าวคือหน้าทับบางหน้าทับ เช่น หน้าทับปรบไก่สามารถบรรเลงได้ทั้งกลองแขก กลองสองหน้า โทน-รำมะนามโหรีและตระโพนไทย ซึ่งจากกลองต่างชนิดกันจะมีลักษณะการบรรเลงหรือ เนื้อทำนองหน้าทับแตกต่างกัน หน้าทับมีหลายชนิด คือ

- หน้าปรบไก่
- หน้าทับสองไม้หรือหน้าทับทยอย
- หน้าทับเฉพาะ(บางท่านเรียกว่าหน้าทับพิเศษ)

ยังมีข้อสังเกตอีกหลายประการเกี่ยวกับหน้าทับ เช่น ระดับเสียงของกลองมีระดับเสียงของทำนองเพลงหรือไม่ การใช้กลองแต่ละชนิดกับบทเพลงหรือวงดนตรีแต่ละประเภทนั้น บทบาทของกลองเกี่ยวข้องกับบทเพลงในทางดนตรี (Musical Context) หรือเป็นเพลงหน้าที่ที่บรรเลงประกอบเพลง(Functional Context)

บันไดเสียง

เรื่องของบันไดเสียงในดนตรีมีการพูดถึงและมีการถกเถียงกันมาก ซึ่งเริ่มต้นด้วยคำถามที่ว่า ดนตรีไทยหรือเพลงไทย มีบันไดเสียงหรือไม่ คำตอบคือ มีแน่นอน จะเห็นได้ว่าการเปลี่ยนแปลงบันไดเสียงของเพลงเหาะหรือเพลงกลม ก็ยอมรับว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงบันไดเสียงแน่นอน คำถามต่อไปคือ เพลงเหาะเป็นเพลงบันไดเสียงเสียงใด เมื่อเปลี่ยนเสียงแล้วไปอยู่ในบันไดเสียงใด ในที่สุดก็ได้ข้อสรุปว่าการดูบันไดสียงเพลงไทยนั้น ต้องพิจารณาดูที่โครงสร้างบันไดเสียง ที่บันไดเสียง ๕ เสียง นอกจากนี้ยังมีทฤษฎีที่เชื่อว่า ดนตรีไทยมีบันไดเสียง ๕ เสียง บันไดเสียง ๖ เสียง บันไดเสียง ๗ เสียง

บันไดเสียงดนตรีไทย หมายถึง เสียงต่างจากเครื่องดนตรีที่ถูกจัดให้เป็นระบบและใช้ระบบเสียงนั้นในเพลงไทย ซึ่งสามารถอธิบายได้ดังนี้

เพลงไทยเป็นเพลงที่ใช้เสียง ๗ เสียง เสียงทั้ง ๗ เสียงนั้นมีบทบาทหน้าที่ และความสำคัญแตกต่างกัน เสียงทั้ง ๗ เสียงสามารถจำแนกได้เป็น ๒ กลุ่ม กลุ่มหนึ่งมี ๕ เสียง อีกกลุ่มหนึ่งมี ๒ เสียง กลุ่มเสียงทั้งสองกลุ่มมีบทบาท และหน้าที่แตกต่างกัน กลุ่มเสียง ๕ เสียง เป็นกลุ่มเสียงที่แสดง คุณลักษณะและคุณสมบัติที่เป็นส่วนประกอบหลักของ “บันไดเสียง” ในดนตรีไทย ในขณะที่กลุ่ม ๒ เสียง มิได้เป็นส่วนประกอบที่สร้างขึ้นเป็นบันไดเสียง บันไดเสียงเพลงไทยจึงเป็นบันไดเสียงที่ประกอบด้วยกลุ่มเสียง ๕ เสียงเป็นเสียงหลัก และกลุ่มอีก ๒ เสียงเป็นเสียงรอง กลุ่มเสียงหลักคือกลุ่มเสียงขั้นที่ ๑ ๒ ๓ เรียงชิดติดกัน แล้วข้ามเสียงที่ ๔ ไป ๑ เสียง และมีเสียงขั้นที่ ๕ และ ๖ เรียงติดกันอีก จากนั้นข้ามเสียงที่ ๗ ไปอีก ๑ เสียง แล้วจึงเริ่มเสียงที่ ๑ ของบันไดเสียงชุดต่อไป การกำหนดชื่อของบันไดเสียง กำหนดจากโน้ตขั้นที่ ๑ ของบันไดเสียงนั้น ๆ ดังนี้

ลำดับขั้นของบันไดเสียง	๑	๒	๓	๔	๕	๖	๗
บันไดเสียง โด	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท
บันไดเสียง เร	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด
บันไดเสียง มี	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร
บันไดเสียง ฟา	ฟ	ซ	ล	ท	ด	ร	ม
บันไดเสียง ซอล	ซ	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ
บันไดเสียง ลา	ล	ท	ด	ร	ม	ฟ	ซ
บันไดเสียง ที	ท	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล

ตารางที่ ๑ การกำหนดชื่อของบันไดเสียง

บันไดเสียงในดนตรีไทยมีความสำคัญเชิงทฤษฎีอย่างมากต่อการศึกษาค้นคว้าดนตรีไทยทางวิชาการด้านต่าง ๆ เช่นทำนองหลัก ทำนองแปรประเภทบทเพลง เป็นต้น การกำหนดบันไดเสียงในดนตรีไทยจึงกำหนดโดยกลุ่มเสียง ๕ เสียงที่เป็นเสียงหลักดังได้กล่าวมาแล้ว

ทาง

“ ทาง ” ในทางดนตรีไทยมีความหมาย ๓ ความหมายได้แก่

- ทาง ที่หมายถึงทางของเครื่องดนตรีที่หมายถึง ทางระนาดเอก ทางซอ
- ทาง ที่หมายถึงทางเพลงของครูดนตรี เช่น เพลงพม่าเห่ ทางครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ เพลงพม่าเห่ ทางอาจารย์มนตรี ตราโมท
- ทาง หมายถึงระดับเสียงในการบรรเลง เช่น ทางนอก ทางใน ทางเพียงออบน ทางเพียงออล่าง เป็นต้น

" ทาง " ที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์คือ ทางที่หมายถึงระดับเสียงในการบรรเลงเครื่องดนตรีบางอย่างมีข้อจำกัดในการบรรเลงหมายความว่า เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งบรรเลงสะดวกที่ระดับเสียงหนึ่งได้แก่เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า และเครื่องสาย "ทาง"ในที่นี้จึงเป็นการกำหนดขึ้นเพื่อสะดวกในการบรรเลงของเครื่องดนตรีเหล่านี้

" ทาง " ที่กล่าวถึงนี้ คือ บันไดเสียงของเพลงไทยที่สร้างขึ้นบนเสียงหลัก ๕ เสียง

การอธิบายเรื่อง "ทาง" จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีตัวอย่างทำนองเพลงมาประกอบการอธิบาย ซึ่งทำนองเพลงบนบันไดเสียง ๕ เสียง โดยใช้ทำนองเพลงที่เป็นโน้ตตัวเลขได้ดังนี้

-๕-๓	-๒-๑	๑๑-๒	๒๒-๓	-๕-๖	-๕-๓	๓๓-๒	๒๒-๑

ตารางที่ ๒ ทำนองเพลงบนบันไดเสียง ๕ เสียง

ทำนองเพลงดังกล่าวสามารถนำมาประกอบการอธิบายเรื่อง "ทาง" ซึ่ง "ทาง" ที่หมายถึงระดับเสียงหรือบันไดเสียงทั้ง ๗ ทาง นี้สามารถเปรียบเทียบบนฆ้องวงใหญ่ได้ดังนี้คือ

๑. ทางเพียงออล่าง ทางนี้เมื่อเทียบกับฆ้องวงใหญ่แล้ว เสียงขั้นที่ ๑ ของบันไดเสียงตรงกับเสียงลูกฆ้องลูกที่ ๓ และลูกที่ จ (โดยนับจากเสียงต่ำไปเสียงสูง) ซึ่งตรงกับต่ำสุดของซอด้วง

๒. ทางใน ทางนี้เมื่อเทียบกับฆ้องวงใหญ่แล้ว เสียงขั้นที่ ๑ ของบันไดเสียงตรงกับเสียงลูกฆ้องลูกที่ ๔ และลูกที่ ๑๑ (โดยนับจากต่ำไปหาสูง) ซึ่งสะดวกกับระบบนิ้วของปี่ใน

๓. ทางกลาง ทางนี้เมื่อเทียบกับฆ้องวงใหญ่แล้ว เสียงขั้นที่ ๑ ของบันไดเสียงตรงกับเสียงลูกฆ้องลูกที่ ๕ และลูกที่ ๑๒ (โดยนับจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง) ซึ่งสะดวกกับนิ้วของปี่กลาง

๔. ทางเพียงออบน ทางนี้เมื่อเทียบกับฆ้องวงใหญ่แล้ว เสียงขั้นที่ ๑ ของบันไดเสียงตรงกับเสียงลูกฆ้องลูกที่ ๖ และลูกที่ ๑๓ (โดยนับจากเสียงต่ำไปหาสูง) ซึ่งตรงกับเสียงต่ำสุดของซออู้ ขลุ่ยเพียงออ และจะเข้

๕. ทางนอก ทางนี้เมื่อเทียบกับฆ้องวงใหญ่แล้ว เสียงขั้นที่ ๑ ของบันไดเสียงตรงกับเสียงลูกฆ้องลูกที่ ๗ ลูกที่ ๑๔ (โดยนับจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง) ซึ่งสะดวกกับนิ้วของปี่นอก

๖. ทางกลางแหบ ทางนี้เมื่อเทียบกับฆ้องวงใหญ่แล้ว เสียงขั้นที่ ๑ ของบันไดเสียงตรงกับเสียงลูกฆ้องลูกที่ ๘ และลูกที่ ๑๕ (โดยนับจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง) ซึ่งสะดวกกับนิ้วของปี่กลางที่อีกระดับเสียงหนึ่ง

๗. ทางชวา ทางนี้เมื่อเทียบกับฆ้องวงใหญ่แล้ว เสียงขั้นที่ ๑ ของบันเสียงตรงกับเสียงลูกฆ้องลูกที่ ๒ ลูกที่ ๙ ลูกที่ ๑๖ (โดยนับจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง) ซึ่งสะดวกกับระบบนิ้วของปี่ชวา

การกำหนดลูกตก

ลูกตกที่เข้าใจกันโดยทั่วไปนั้นหมายถึงเสียงสุดท้ายของทำนองเพลงในแต่ละหน้าทับ อย่างไรก็ดีเมื่อมีการแบ่งทำนองเพลงออกเป็นวรรคเพลงแล้ว "ลูกตก" ในที่นี้จึงหมายถึง "เสียงสุดท้ายของแต่ละวรรคเพลง" ลูกตกของแต่ละวรรคเพลงสามารถกำหนดชื่อของลูกตกได้ โดยชื่อของลูกตกจะสัมพันธ์กับบันไดเสียงของทำนองเพลงนั้น ๆ เช่นในบันไดเสียง โด มีโน้ตหลัก ด ร ม ซ ล ซึ่งเป็นโน้ตขั้นที่ ๑ ๒ ๓ ๕ และ ๖ ตามลำดับ การเรียกชื่อลูกตกของวรรคเพลงในบันไดเสียง โด เรียกดังนี้

ลูกตกเสียง	โด	เรียกว่า	"ด๑"
ลูกตกเสียง	เร	เรียกว่า	"ด๒"
ลูกตกเสียง	มี	เรียกว่า	"โด๓"
ลูกตกเสียง	ซอล	เรียกว่า	"โด๕"
ลูกตกเสียง	ลา	เรียกว่า	"โด๖"

ตัวอย่างทำนองเพลงและการเรียกลูกตกทำนองเพลงในบันไดเสียง โด

- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด

ตารางที่ ๓ ทำนองเพลงและการเรียกลูกตกทำนองเพลงในบันไดเสียง โด

๘.๑ วรรคเพลงและลูกตก

วรรคเพลงและลูกตกเป็นรายละเอียดเชิงทฤษฎีของดนตรีที่อธิบายความหมายที่เป็นไวยากรณ์ทางดนตรีได้ลึกซึ้งมากขึ้น องค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งของดนตรีไทยคือ ทำนองเพลง การวิเคราะห์วรรคเพลงและลูกตกทำให้สามารถเข้าใจทำนองเพลงและโครงสร้างของทำนองเพลงได้อย่างชัดเจน

วรรคเพลงและลูกตกมีความสำคัญต่อทำนองเพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการวิเคราะห์เพลง วรรคเพลงและลูกตกเป็นตัวบอกโครงสร้างและรายละเอียดต่าง ๆ ของบทเพลง มีคำถามบ่อยครั้งที่ถามว่ามีความจำเป็นแค่ไหนที่ต้องศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงโดยวิเคราะห์วรรคเพลงและลูกตกเป็นวรรค ๆ ทีละวรรค เหตุผลในการวิเคราะห์ในลักษณะนี้คือ บทเพลงแต่ละบทเพลงมีโครงสร้าง มีรายละเอียดที่ซับซ้อนแตกต่างกัน บางบทเพลงมีโครงสร้างและรายละเอียดที่ไม่ซับซ้อน การศึกษาวิเคราะห์สามารถทำได้โดยการดูที่โครงสร้างโดยรวมของบทเพลง แต่บางบทเพลงมีโครงสร้างและรายละเอียดต่าง ๆ สลับซับซ้อนมากมาย เสียงเพลงแต่ละเสียงที่ดังจังหวะแต่ละจังหวะที่ดำเนินไปย่อมเป็นไปอย่างมีเหตุผล และคงจะหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะต้องทำการศึกษาวิเคราะห์ให้สอดคล้องกับปรากฏการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในท่วงทำนองเพลงแต่ละจุด การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงเป็นวรรค ๆ ย่อมสามารถอธิบายความเป็นไปของบทเพลงที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง และท้ายที่สุดก็ได้ข้อสรุปว่า การศึกษาวิเคราะห์เพื่อให้ได้รายละเอียด จำเป็นต้องศึกษาอย่างละเอียด การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงเป็นวรรค ๆ จึงเป็นทางเลือกใหม่อีกทางเลือกหนึ่งที่จะนำพาให้นักวิเคราะห์ "เข้าถึง" เพลง ๆ นั้น

๘.๑.๑ ทำไมต้องวิเคราะห์ “วรรคเพลง” และ “ลูกตก”

การพิจารณาทำนองเพลงและลูกตกที่ละวรรคเพลงยังช่วยให้สามารถศึกษาวิเคราะห์การเปลี่ยนบันไดเสียงของเพลงที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงในเพลงได้อย่างชัดเจน สามารถบอกได้ว่าการเปลี่ยนบันไดเสียงนั้นเปลี่ยนจากบันไดเสียงใดเป็นบันไดเสียงใด การเปลี่ยนบันไดเสียงเกิดขึ้นที่ใด วรรคใด การเปลี่ยนบันไดเสียงมีพฤติกรรมในการเปลี่ยนแบบใด

“ วรรคเพลง ” เป็นอีกคำหนึ่งที่มีการใช้กับดนตรีไทยและมีความหมายหลากหลาย โดยความหมายที่เข้าใจกันโดยทั่วไปหมายถึง ทำนองเพลงที่มีความยาว ๑ หน้าทับ ซึ่งเป็นการกำหนดความยาวของทำนองเพลงตามความยาวของหน้าทับ การกำหนดความยาวของทำนองเพลงหรือการแบ่งทำนองเพลงออกเป็นส่วน ๆ นั้นควรดูที่ตัวทำนองเพลงเป็นหลัก

ในการบรรเลงเพลงไทยเพลงใดเพลงหนึ่งหลาย ๆ ครั้ง หรือหลาย ๆ เที่ยว ที่ต่างวาระต่างโอกาสกันนั้น จะเห็นได้ว่า ทำนองเพลงที่บรรเลงแต่ละครั้งไม่เหมือนกันทั้งหมด ๑๐๐ % มีทำนองเพลงบางช่วง บางตอน แตกต่างกัน แม้จะเป็นเพลงบังคับทางก็ตามการบรรเลงเพลงแต่ละครั้งก็ยังมีโน้ตแตกต่างกันบ้าง ในการบรรเลงเพลงเดียวกันแต่ทำนองต่างกันนี้เป็นการบรรเลงที่ผิดหรือไม่ คำตอบคือไม่ผิด นั่นหมายความว่าทำนองเพลงมีการผันแปรหรือเปลี่ยนแปลงได้ ในการเปลี่ยนแปลงนั้นเกิดการเปลี่ยนแปลงที่ใด เปลี่ยนแปลงที่จุดใด เปลี่ยนแปลงที่เสียงใด คำตอบเหล่านี้เป็นที่ยอมรับกันตามกฎเกณฑ์และทฤษฎีทางดนตรีไทยว่าการเปลี่ยนแปลงของทำนองเพลงอาจทำได้หรือสามารถเกิดขึ้นได้ ยกเว้น “เสียงลูกตก” ซึ่งเป็นเสียงสำคัญของบทเพลงที่จำเป็นต้องบรรเลงให้ถูกต้องและตรงกับเสียงลูกตกของเพลงนั้น ๆ

คำถามต่อมาคือ “เสียงลูกตก” คือเสียงใด ? ซึ่งในทางทฤษฎีแล้วหมายถึงเสียงลูกตกท้ายหน้าทับของแต่ละหน้าทับ แต่ในทางปฏิบัติจะเห็นว่านอกจากเสียงลูกตกท้ายหน้าทับแล้ว ยังมีเสียงอื่น ๆ อีกที่เป็นเสียงบังคับ ข้อสรุปก็คือ เสียงสำคัญเป็นเสียงอื่น ๆ อีกนอกจาก “เสียงลูกตก” ท้ายหน้าทับ สำหรับ “ลูกตก” ในที่นี้หมายถึง เสียงสุดท้ายของทำนองเพลงในแต่ละวรรค จะเห็นได้ว่าทำนองเพลงทั้งทางพื้นและทางกรอจำเป็นต้องบรรเลงเสียงที่เป็น “ลูกตก” นี้โดยไม่สามารถเปลี่ยนแปลงไปบรรเลงเสียงอื่นได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแปรทางในเพลงทางพื้นนั้นจะยึดเสียงลูกตกท้ายวรรคนี้เป็นเสียงสำคัญ (ในที่นี้หมายถึงการแปรทำนองตามการบรรเลงปกติ ไม่ใช่ทำนองแปรที่วิจิตรพิสดารหรือทำนองแปรในเพลงเดี่ยว)

เสียงของ “ลูกตก” บอกอะไรบ้าง ? ลูกตกบอกให้รู้ถึงสถานะภาพของลูกตกนั้น ๆ ว่าเป็นลูกตกขั้นที่เท่าไรของบันไดเสียง ซึ่งขั้นบันไดเสียงในแต่ละขั้นมีคุณสมบัติและมีหน้าที่แตกต่างกัน ในเพลงประเภททางพื้นจะเห็นได้ว่าวรรคเพลงที่มีลูกตกเป็นขั้นที่ ๑ ของบันไดเสียงสามารถแปรเป็นทำนองแปรได้หลายทำนอง และลูกตกขั้นที่ ๒ ก็สามารถแปรเป็นทำนองแปรได้หลายทำนองเช่นกัน ทำนองแปรในลูกตกขั้นที่ ๑ แตกต่างไปจากทำนองแปรในลูกตกเสียงที่ ๒ หมายความว่า การแปรทำนองของทำนองเพลงแต่ละลูกตกสามารถแปรได้หลายทำนองและการแปรทำนองของทำนองเพลงแต่ละลูกตกมีกฎเกณฑ์ที่แตกต่างกัน

ทำนองเพลงหลาย ๆ วรรคที่ต่อเนื่องกันจะมีลูกตกหลาย ๆ ลูกตกต่อเนื่องอย่างมีความสัมพันธ์กัน ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงที่มีลูกตกเสียงหนึ่งกับทำนองเพลงที่มีลูกตกอีกเสียงหนึ่งจะแตกต่างจากความสัมพันธ์ของทำนองเพลงที่มีลูกตกอีกเสียงหนึ่งกับทำนองเพลงที่มี

ลูกตกอีกเสียงหนึ่ง เช่น ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองเพลงที่มีลูกตกเป็นขั้นที่ ๓ กับทำนองเพลงที่มีลูกตกขั้นที่ ๑ แตกต่างจากความสัมพันธ์ระหว่างทำนองเพลงที่มีลูกตกขั้นที่ ๖ กับทำนองเพลงที่มีลูกตกขั้นที่ ๒ เป็นต้น ประเด็นนี้น่าจะเป็นหัวข้อเรื่อง "ความสัมพันธ์ของลูกตก" หรือ "การเคลื่อนที่ของลูกตก" ผู้ที่ศึกษาดนตรีตะวันตกจะเข้าใจง่ายขึ้นถ้าเรียกว่า "ลูกตก Progression"

ความสัมพันธ์ของลูกตกสามารถอธิบายได้ชัดเจนในเพลงประเภททางพื้น จะเห็นได้ว่าบทเพลงทางพื้นที่มีความยาวของทำนองเพลง ๑ วรรคนั้นเมื่อแยกลูกตกตามบันไดเสียงแล้ว จะพบว่ามีหลายทำนอง เช่น ในบันไดเสียงโด

รูปแบบทำนอง รูปแบบจังหวะ

ในการวิเคราะห์บทเพลงแต่ละบทเพลงนั้น นอกจากจะทำการวิเคราะห์รายละเอียดต่าง ๆ เชิงทฤษฎีอันได้แก่ บันไดเสียง วรรคเพลง ลูกตก และรายละเอียดอื่น ๆ แล้ว ยังต้องมีการศึกษาวิเคราะห์รายละเอียดที่เป็นลักษณะเด่นหรือลักษณะเฉพาะของบทเพลงนั้น ๆ เพื่อให้ได้คำตอบว่าอะไรคือเพลงนั้น ๆ ถ้าวิเคราะห์เพลงเขมรไทรโยคก็ต้องตอบให้ได้ว่าอะไร คือเขมรไทรโยค ถ้าวิเคราะห์เพลงบุหลัน อะไรคือบุหลันและถ้าวิเคราะห์เพลงสาธุการ อะไรคือสาธุการ คำตอบที่ต้องการค้นหานี้สามารถค้นหาได้จาก "รูปแบบ" หรือ "กระสวน" ของเพลงนั่นเอง

"รูปแบบ" เป็นส่วนย่อยของวรรคเพลง "รูปแบบ" จะแสดงลักษณะเฉพาะของบทเพลงทั้งในด้านจังหวะและทำนอง ซึ่งส่วนมากแล้ว "รูปแบบ" จะมีความยาว ๒ ห้องเพลง

การศึกษาวิเคราะห์ลักษณะเด่นของบทเพลงจึงสามารถศึกษาได้จากลักษณะทำนองและลักษณะจังหวะของบทเพลงนั้น ๆ โดยศึกษาสิ่งที่เรียกว่า "รูปแบบทำนอง" และ "รูปแบบจังหวะ"

๙.๑ รูปแบบทำนอง หรือกระสวนทำนอง

รูปแบบทำนอง หรือกระสวนทำนอง คือทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ซึ่งรูปแบบหรือทิศทางของทำนองเพลงนี้มีอีกหลายอย่าง เช่น ทำนองเพลงที่ใช้เสียงเรียงกัน

ด ร ม ซ	ร ม ซ ล	ม ซ ล ด	ซ ล ด ร

ตารางที่ ๔ ทำนองเพลงที่ใช้เสียงเรียงกัน

การนำเสนอรูปแบบทำนองโดยการลากเส้นตามเสียงสูง – ต่ำของทำนองเพลงนั้น ทำให้มองเห็นทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงได้ชัดเจนเป็นรูปธรรมมากกว่าโน้ตเพลง สามารถทำให้วิเคราะห์ได้ละเอียดลึกซึ้งกว่า

๙.๒ รูปแบบ หรือกระสวนจังหวะ

รูปแบบ หรือกระสวนจังหวะ คือการจัดเรียงตำแหน่งของเสียงต่าง ๆ เพื่อทำให้เกิดทำนองที่ต้องการ เมื่อบันทึกบทเพลงเป็นโน้ตแล้วสามารถมองเห็นรูปแบบจังหวะได้ชัดเจนจากโน้ตเพลงเหล่านั้น ถ้าพิจารณาจากโน้ตเพลงแล้ว รูปแบบจังหวะดูได้ที่ตำแหน่งที่มีโน้ตและตำแหน่งที่ไม่มีโน้ต ตำแหน่งที่มีโน้ตใช้เครื่องหมาย "X" แทนตำแหน่งโน้ตนั้น ๆ และตำแหน่งที่ไม่มีโน้ตใช้เครื่องหมาย "-" เช่น

- ม ม ม	- ร - ด	ด ด – ซ	ซ ซ - ล	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ด	ด ด - ร
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด

ตารางที่ ๕ ตัวอย่างโน้ตเพลง

ทำนองดังกล่าวแสดงในรูปของรูปแบบจังหวะดังนี้

- X X X	- X - X	X X - X	X X - X	- X - X	X X - X	X X - X	X X - X
- X X X	X X X X	X X - X	X X - X	- X - X	- X - X	X X - X	X X - X

ตารางที่ ๖ รูปแบบของจังหวะ

จากทำนองเพลงแขกบรเทศ ๒ ชั้น ซึ่งเป็นเพลงทางพื้นที่ยกตัวอย่างข้างบน สามารถแยกรูปแบบจังหวะได้รูปแบบละ ๒ ห้องเพลง ดังนี้

รูปแบบที่ ๑	- X X X	- X - X
รูปแบบที่ ๒	X X - X	X X - X
รูปแบบที่ ๓	- X - X	X X - X
รูปแบบที่ ๔	- X X X	X X X X
รูปแบบที่ ๕	- X - X	- X - X

ตารางที่ ๗ รูปแบบของจังหวะเพลงแขกบรเทศ ๒ ชั้น

เมื่อมีการแยกแยะกระสวนจังหวะแล้ว กระสวนจังหวะดังกล่าวบอกอะไรบ้างที่จะเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ จะเห็นได้ว่า มีรายละเอียดสำคัญอยู่ ๓ อย่าง คือ ประเภทรูปแบบและตำแหน่งของรูปแบบ ซึ่งรายละเอียดเหล่านี้เป็นข้อมูลที่สามารถอธิบายลักษณะทำนองเพลงทางพื้น หรือ "มือฆ้อง" ได้

ประเภทของรูปแบบ รูปแบบที่ใช้มีอยู่ ๕ รูปแบบ มีลักษณะการใช้โน้ตหรือตำแหน่งของการใช้โน้ตแตกต่างกัน เมื่อใช้สัญลักษณ์เพื่อแสดงให้เห็นรูปแบบของทำนองเพลงแล้ว ทำให้เห็นว่าในทำนองฆ้องมีการใช้รูปแบบที่หลากหลาย แม้จะเป็นทำนองเพลงเพียงสั้น ๆ ความหลากหลายของรูปแบบมีได้ถึง ๕ รูปแบบ ความหลากหลายของรูปแบบนี้สามารถอธิบายถึงความเป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลงนั้น ๆ เพลงบางเพลงมีความหลากหลายมาก เพลงบางเพลงมีความหลากหลายน้อย

จำนวนรูปแบบทั้ง ๕ รูปแบบ มีการใช้ดังนี้

รูปแบบที่ ๑	มีใช้	๑ ครั้ง
รูปแบบที่ ๒	มีใช้	๔ ครั้ง
รูปแบบที่ ๓	มีใช้	๑ ครั้ง
รูปแบบที่ ๔	มีใช้	๑ ครั้ง
รูปแบบที่ ๕	มีใช้	๑ ครั้ง

รูปแบบในทำนองเพลงดังกล่าวมีการใช้รูปแบบที่หลากหลาย ในความหลากหลายมีการใช้รูปแบบที่ ๒ มากที่สุด คือ มี ๔ ครั้ง ในขณะที่รูปแบบอื่น ๆ มีใช้เพียงครั้งเดียว จึงสรุปได้ว่า ในความหลากหลายของรูปแบบที่ใช้นั้นมีรูปแบบที่เป็นรูปแบบหลักหรือรูปแบบสำคัญของทำนองเพลงดังกล่าวคือรูปแบบที่ ๒

ตำแหน่งของรูปแบบ เมื่อนำรูปแบบมาเรียบเรียงตามตำแหน่งที่ปรากฏในทำนองเพลงจะได้ตำแหน่งของรูปแบบดังนี้

๑	๒	๓	๒
๔	๒	๕	๒

ตารางที่ ๘ ตำแหน่งของรูปแบบ

จากตำแหน่งของรูปแบบดังกล่าวทำให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างวรรคเพลงกับรูปแบบที่ใช้ คือ

รูปแบบที่ ๒ เป็นรูปแบบที่ใช้ที่ ๒ ห้องหลังของวรรคเพลงทุกวรรค ไม่ปรากฏรูปแบบดังกล่าวที่ตำแหน่ง ๒ ห้องแรกของวรรคเพลง

รูปแบบที่ ๒ ใช้คู่กับรูปแบบอื่น ๆ ได้ ดังนี้

รูปแบบที่ ๑ ใช้คู่กับรูปแบบที่ ๒
รูปแบบที่ ๓ ใช้คู่กับรูปแบบที่ ๒
รูปแบบที่ ๔ ใช้คู่กับรูปแบบที่ ๒
รูปแบบที่ ๕ ใช้คู่กับรูปแบบที่ ๒

จะเห็นได้ว่า ไม่มีการใช้รูปแบบที่เป็นคู่กันในลักษณะอื่น ๆ คือ ไม่มีการใช้รูปแบบที่ ๒ กับรูปแบบที่ ๒ และไม่มีการใช้รูปแบบคู่กันระหว่างรูปแบบที่ ๑,๓,๔ และ ๕

ส่วนรูปแบบของเพลงทางกรอ เช่นทำนองตอนต้นของเพลงเขมรไทรโยค ที่ได้ยกตัวอย่างไว้แล้วมีทำนองดังนี้

- - - -	- ด - ล	- - ด ล	ช ฟ - ฟ	- - ล ช	ฟ ร - ฟ	- ร - ช	ฟ ฟ ฟ ฟ

ตารางที่ ๙ รูปแบบของเพลงทางกรอทำนองตอนต้นเพลงเขมรไทรโยค

ทำนองเก็บข้างบนนี้มิได้แสดงว่าลักษณะเด่นของเพลงเขมรไทรโยคเปลี่ยนไปเพียงแต่เป็นการแปรทำนองส่วนที่เป็นลักษณะเด่นเป็นทำนองเก็บ ซึ่งการแปรทำนองให้เป็นทำนองเก็บนั้น เป็นลักษณะการบรรเลงลักษณะหนึ่งของดนตรีไทย

การนำแสดงรูปแบบจังหวะโดยการใช้เครื่องหมายดังกล่าวทำให้มองเห็นรูปแบบได้ชัดเจนมากขึ้น การพิจารณารูปแบบจังหวะจากโน้ตเพลงโดยตรงบางครั้งความสนใจมุ่งไปที่ทำนองเพลง

๙.๓ รูปแบบทำนองและรูปแบบจังหวะบอกอะไรในการวิเคราะห์

การวิเคราะห์บทเพลงด้วยการวิเคราะห์รูปแบบทำนองและรูปแบบจังหวะนั้นไม่ใช่เพียงแต่แยกแยะลักษณะและนับจำนวนรูปแบบต่าง ๆ ในเพลงเพลงนั้นออกมาให้เห็น ทั้งรูปแบบทำนองและรูปแบบจังหวะบอกอะไรได้บ้างนั้น เป็นหน้าที่ของผู้วิเคราะห์จะต้อง “วิเคราะห์” ในแง่มุมต่าง ๆ เช่น

- ตำแหน่งของรูปแบบที่ปรากฏในบทเพลง เช่น รูปแบบอยู่ที่หน้าวรรคเพลง หลังวรรคเพลง ตอนต้นเพลง รูปแบบสลับกัน รูปแบบซ้ำกัน ตำแหน่งต่าง ๆ เหล่านี้ประกอบกันขึ้นเป็นบทเพลงด้วยกฎเกณฑ์ใด ข้อสรุปคืออะไร

- จำนวนหรือความถี่ของรูปแบบที่ปรากฏ การนับจำนวนความถี่ไม่ใช่ข้อสรุปจากการวิเคราะห์รูปแบบ รูปแบบที่สำคัญหรือเป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลง อาจจะเป็นรูปแบบที่มีครั้งเดียวหรือเป็นรูปแบบที่มีมากที่สุดก็ได้

- ความสัมพันธ์ของรูปแบบกับองค์ประกอบอื่น ๆ ในบทเพลง เช่น ประเภทบทเพลง ประเภทเครื่องดนตรีและวงดนตรี

- หน้าที่ของบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรม ความเชื่อ ฯลฯ

ปัญหาที่มักพบบ่อย ๆ ในการวิเคราะห์รูปแบบคือ มักจะมีการแยกแยะรูปแบบแสดงลักษณะของรูปแบบต่าง ๆ บอกจำนวนความถี่ที่ใช้ บอกตำแหน่งที่พบเห็น ฯลฯ ซึ่งนั่นเป็นเพียงการตอบคำถามขั้นต้นของการวิเคราะห์ว่า “สิ่งนั้นคืออะไร” แต่ในการวิเคราะห์จะต้องตอบคำถามอื่น ๆ อีกมากที่ตามมา เช่น “สิ่งนั้นมีคุณสมบัติอย่างไร” “สิ่งนั้นทำหน้าที่อะไร” “สิ่งนั้นมีประโยชน์อย่างไร” “เกี่ยวข้องกับองค์ประกอบอื่นอย่างไร” ดังนั้นเมื่อมีการแยกแยะรูปแบบแล้วต้องหาข้อสรุปหรือกฎเกณฑ์ของรูปแบบนั้นที่มีผลต่อเพลง เพื่ออธิบายบทเพลงนั้น ๆ ด้วย

จากแนวความคิดทฤษฎีข้างต้น ผู้วิจัยจะนำไปศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดงฟ้อนตะคัน

แนวคิดทฤษฎีวงเฉพาะกาล

วงเฉพาะกาล หมายถึง วงดนตรีที่ใช้เฉพาะกิจการอย่างใดอย่างหนึ่งโดยเฉพาะ หรือใช้จำเพาะพิธีกรรม หรือการแสดงที่กำหนดเจาะจงลงไปว่าต้องใช้เฉพาะในสิ่งนั้นๆ โดยได้กำหนดเครื่องมือและวิธีการบรรเลงเอาไว้ วงประเภทนี้มิค่อยแพร่หลายดังวงมาตรฐาน บางแบบกำลังจะสูญไปก็มี วงเฉพาะกาลจำแนกเป็นประเภทต่างๆ ดังนี้

๑. วงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมที่เป็นมงคล เช่น

๑.๑ วงขับไม้ เป็นวงที่ใช้เห่กล่อมพระบรรทมหรือช้าลูกหลวง ใช้บรรเลงสมโภชพระมหาเศวตฉัตร หรือสมโภชช้างเผือก ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

๑.๒ วงกลองแขก ประกอบด้วยกลองแขก หรือกลองชวา ๒ ใบ ปี่ชวา และโหม่ง ๑ ใบ รวมผู้เล่น ๔ คน

ในเรื่อง "ตำนานกลองแขก" พระนิพนธ์สมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ กล่าวว่า "เครื่องกลองแขกนั้นเดิมเมื่อได้มา เห็นจะใช้ในการฟ้อนรำ เช่น รำกระบี่กระบอง ทำนองจะมาแต่แขกรำกริชก่อน แต่ในขณะที่แห่ก็ใช้ เช่น นำกระบวนแห่โสกันต์และนำเสด็จพระราชดำเนินกระบวนเรือ เป็นต้น แต่ลดฆ้องโหม่งเสีย..."

ลักษณะกลองแขก เป็นกลองที่หุ้มด้วยหนัง ๒ หน้า เร่งเสียงด้วยหวาย ตีด้วยมือ ทั้ง ๒ ข้าง อันกลองที่ได้มาจากชาวมุสลิมที่นำมาบรรเลงในวงดนตรีไทยมีอยู่ ๒ อย่าง คือ กลองแขก ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว กับกลองมลายู กลองมลายูนั้นหุ้มด้วยหนัง ๒ หน้าเช่นกัน แต่เร่งเสียงด้วยหนังตีทั้ง ๒ หน้าแต่ตีด้วยไม้งอ ๆ หน้าหนึ่ง อีกหน้าตีด้วยมือ ที่ตีด้วยมือมักไม่ใช้มือขวาตี

การนำกลองแขกมาใช้ในวงปี่พาทย์ไทยเห็นจะมีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย คือ เมื่อเอาเรื่องอิเหนามาเล่นละครไทยใช้เมื่อละครรำเพลงแขก เช่น รำกริช เป็นต้น ต่อมา ก็นำมาใช้กับวงปี่พาทย์ไทย จนถึงปัจจุบัน

ในสมัยก่อน วงกลองแขกคงจัดว่าเป็นวงดนตรีสำคัญวงหนึ่ง ถึงกับนำเอาไปบรรเลงในราชพิธีต่างๆ คู่กับวงปี่พาทย์ไทย โดยกำหนดวงกำจัดคือมีกลองแขก ๒ ลูก ปี่ชวา และฉิ่งเท่านั้น วงกลองแขกจัดอยู่คนละข้างกับวงปี่พาทย์โดยบรรเลงและหยุดพร้อม ๆ กัน ในวงกลองแขกนั้นบรรเลงแต่เพียงเพลงเดียว คือเพลงสระหม่า ผิดกับวงปี่พาทย์ไทย เพลงที่ใช้ประกอบราชพิธีสามัญก็มีอยู่เพียง ๓ เพลง คือ เพลงช้า เพลงสาธุการ และเพลงกราวรำ

ปัจจุบันในงานพระราชพิธีต่างๆได้เลิกวงกลองแขกเสียแล้ว อาจเป็นเพราะหา นักดนตรีไม่ได้ หรืออาจเป็นเพราะเสียงดนตรีของกลองแขกไม่กลมกลืนกับวงปี่พาทย์ก็ได้ จึงเหลือแต่วงปี่พาทย์ไทยเพียงอย่างเดียว

สำหรับวงกลองแขกที่นิยมในปัจจุบันมีลักษณะเป็นวงประสม คือ ประสมกับซออู้ ซอด้วง จะเข้ และปี่อ้อ เรียกว่า "กลองแขกเครื่องใหญ่" แล้วได้เปลี่ยนจากปี่อ้อเป็นขลุ่ยขลิบ จนถึงปัจจุบัน เพลงบรรเลงก็ใช้เพลงทั่ว ๆ ไป แต่เมื่อบรรเลงเพลงนั้นจบลงแล้วมักต่อท้ายด้วยเพลงสระหม่า วงกลองแขกเครื่องใหญ่ปัจจุบันเรียกว่า วงเครื่องสายปี่ชวา

๑.๓ วงแตรสังข์ ประกอบด้วย สังข์ แตรวง และแตรฝรั่ง ใช้เฉพาะงานที่มีศักดิ์และได้กำหนดไว้โดยเฉพาะ

๑.๔ วงเข้ากระบวนแห่เสด็จพยุหยาตรา เฉพาะอย่างยิ่งเสด็จพระราชดำเนินทางสถลมารค ประกอบด้วย กลองชนะ กับปี่ชวา ใช้ปี่ชวาเป็นจ่าปี่ คือ ปี่เป่านำขบวนกลองชนะ วงประเภทนี้บางครั้งเรียกว่า วงกลองชนะ หน้าหนึ่งตีด้วยมือ อีกหน้าหนึ่งตีด้วยไม้งอ ๆ อย่างกลองมลายู

๒. วงดนตรีที่ใช้ในงานอวมงคล คือ วงที่นิยมใช้อยู่ในพิธีศพ นับตั้งแต่เจ้านายจนถึงสามัญชน

การใช้ดนตรีเพื่อประโคมในพิธีศพนั้นเป็นที่น่าสังเกตว่า คนไทยคงไม่นิยมกัน ที่น่าจะมีมาก่อนใคร ๆ คงจะเป็นเพียงแต่ "นางร้องไห้" เท่านั้น ดังที่ได้กล่าวมาแล้วแต่ตอนต้น แม้ว่าสิ่งต่าง ๆ ที่นำมาประโคมในระยะหลังก็มีเค้าเงื่อนมาจากประเพณีของชาติอื่นเขา วงดนตรีที่เป็นของเราเอง เช่น มโหรี เครื่องสาย หรือปี่พาทย์ นิยมใช้อยู่ในงานมงคลเพียงอย่างเดียว ทั้งนี้คงเกิดจากความคิดที่ว่าสิ่งใด ๆ ที่เกาะติดอยู่กับสิ่งที่คิดว่าเป็นของดี ของชั่ว ก็มักจะคิดว่าของสิ่งนั้นจะพลอยดีหรือพลอยชั่วไปได้ เครื่องดนตรีไทยเราเคยคิดกันว่าเป็นของเพื่อความบันเทิงและความสุข ก็ไม่น่าที่จะเอาไปใช้ในงานศพ แม้ว่าในตอนหลังจะเอาวงดนตรีที่เป็นของไทยมาเล่นในงานศพ ยังต้องปรับปรุงบางอย่าง เช่น วงปี่พาทย์นางหงส์ เป็นต้น วงดนตรีที่นิยมใช้อยู่ในงานพิธีศพจำแนกได้ ดังนี้

๒.๑ วงบัวลอย หรือตีบัวลอย ประกอบด้วยกลองมลายู ๔ ใบ ปี่ไฉน ๑ เลา และฆ้องเหม่ง ๑ ใบ

วงบัวลอย หรือตีบัวลอยนี้เป็นวงที่ใช้ประโคมศพสำหรับบุคคลทั่วไปในสมัยโบราณ ปัจจุบันเลิกใช้แล้ว นัยว่าคงเลิกใช้ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวขึ้นไป โดยสังเกตจากพระนิพนธ์ของสมเด็จ ฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่ทรงมีถึงเจ้าคุณพระยาอนุมานราชธนว่า

"...เพลงเรื่องบัวลอย ไม่มีใครเขาทำกันมานานแล้ว ฉันเลยคิดขึ้นให้ทำเมื่อครั้งทำศพยายคราวหนึ่งแล้ว หาพบแต่พระยาประสาน (แปลก) คนเดียวที่เป็นคนซุกซน จำเนื้อเพลงไว้ได้แม่น เดี๋ยวนี้ก็ตายแล้วไม่ใช่ลำบาก แต่ที่จะหาคนเล่นไม่ได้ แม้เครื่องเล่นคือ เหม่ง ก็หาไม่ได้ มีแต่ ของหลวงสำหรับตีแห่ก็ต้องไปยืมมาไม่ใช่ฆ้องอย่างสามัญ รูปเหมือนฆ้อง แต่ทองหนาไปทางพวกกังสดาล (ระฆังใบบัว)... "

ซึ่งแสดงว่าการเล่นแบบวงบัวลอยนั้น คงเลิกไปนานแล้ว แต่สมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงฟื้นฟูขึ้นใหม่ แต่ก็คงไม่แพร่หลาย

ที่จริงคำว่า "บัวลอย" ที่ใช้เป็นชื่อวงนั้นเป็นชื่อของเพลงๆหนึ่งว่า "เพลงบัวลอย" เป็นเพลงที่ใช้สำหรับงานศพโดยเฉพาะ สำหรับระเบียบและวิธีการบรรเลง วงบัวลอยนั้น พระยาอนุมานราชธนได้ค้นคว้าเพื่อนำกราบทูลสมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ความว่า

"...ครั้งโบราณการประโคมศพ ตามปกติใช้กลองมลายู ๒ คู่ ปี่ ๑ และฆ้องเหม่ง ๑ เรียกกันสามัญว่า "กลองสี่ปี่หนึ่ง" ประโคมเป็นเพลงบัวลอย เป็นระยะทุกยามตลอดรุ่งเดี๋ยวนี้เล่นเพียง ๒ ยาม (๗ มีนาคม ๒๔๘๒)" ไปประโคมอีกครั้งเมื่อย่ำรุ่ง ระหว่างประโคมถ้ามีผู้อยากฟังเพลงอื่นๆก็เล่นให้ได้ ในเวลานี้การเล่นเพลงบัวลอยประโคมศพใช้กลองมลายู คู่ ๑ ปี่ ๑ และฆ้องเหม่ง ๑ เพลงที่ใช้เล่นเป็นพื้นมีชื่อโดยลำดับคือ บัวลอย นางหน่าย กระดี้รี นางหงส์หกขะ

เมน ไต่ลวด (หกคะเมนตีลังกา ข้าพระพุทธเจ้าค้นหาเหตุไม่พบดูเป็นการหกของเขมรและตีของลังกา) เพลงเหล่านี้ใช้ประโคมศพทั่วไป จะแทรกเพลงอื่นในระหว่างเมื่อเวลาพระสวดจบเป็นคราว ๆ ไปก็ได้ เพลงทุบมะพร้าว แร้งกระพือปีก กาจับปากโลง ชักฟืนสามดุ้นไฟชุม เพลงเหล่านี้ใช้ประโคมในเวลาเผา แต่เวลาจุดไฟใช้เพลงบัวลอย การบรรเลงจะแทรกเพลงอื่นก็ได้ ห้ามแต่เพลงมงคล เช่น มหาฤกษ์มหาชัย สาธุการ เทวาประสิทธิ์ ตระนิมิต เป็นต้น เวลาทำเพลงขณะพระฉันเช้าไม่จำกัดเพลง โดยมากใช้เพลงฉิ่งชั้นเดียวหรือเพลงฉิ่งพระฉัน ถ้าฉันเพลเล่นเพลงกระบอก ซึ่งเป็นประเภทเพลงเรื่อง ถ้ามีร้องส่งก็เปลี่ยนเป็นเล่นเพลงประเภทเสภาจำพวก ๓ ชั้น..."

ที่กล่าวมาแล้วเป็นของเก่า ปัจจุบันจะหาผู้เล่นให้ได้ครบทุกเพลงคงยากเสียแล้ว เพลงอาจจะสูญหายไป เท่าที่ทำกันอยู่เวลาใช้ปี่พาทย์ประโคมศพมักจะเล่นแต่เพลงนางหงส์ ๒ ชั้น ต่อจากเพลงบัวลอย จากนั้นก็ทำเพลงต่าง ๆ เป็นเพลงตับหรือออกเป็นเพลงภาษาเท่านั้น

ลักษณะของวงบัวลอยนั้น คล้ายกับวงกาหลอ หรือแกหลอ ที่ใช้ประโคมศพของชาวไทยภาคใต้ จึงชวนให้คิดว่าวงบัวลอยของเรา อาจเอาแบบอย่างมาจากวงหลอก็ได้ เพราะ ได้กล่าวมาแล้วว่าตามประเพณีของคนไทยไม่นิยมเอาดนตรีที่เป็นแบบไทยไปใช้เกี่ยวกับงานศพ เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงก็เหมือนกันด้วย คือมี ปี่ กลอง และฆ้อง แต่เมื่อนำมาใช้แล้วก็ได้ปรับปรุงเพลงและวิธีบรรเลงให้เหมาะกับรสนิยมของคนภาคกลาง ปัญหาที่น่าคิดอยู่อย่างหนึ่ง คือ ใครเป็น ผู้นำเอามาและมาแต่สมัยไหน เพราะดู ๆ วงบัวลอยได้มีมานานแล้ว

อันวงกาหลอหรือแกหลอหรือแขลอนั้นเป็นวงดนตรีพื้นเมืองของชาวไทยภาคใต้โดยเฉพาะนิยมใช้เฉพาะแต่งานศพปัจจุบันหาดูได้ยากแล้วยังนิยมอยู่บ้างก็มักเป็นศพของพระภิกษุสำหรับเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบเป็นวงแกหลอนั้นนายโกมลคีมทองได้กล่าวว่า "...เครื่องดนตรีไทยนั้นวงแกหลอ ประกอบด้วย "ปี่ห่อ" หรือ "ปี่ฮ้อ" แทนหรือกลองสองหน้า ๒ ลูก และโหม่ง หรือฆ้อง ๒ ลูก "ทน" นั้น ใช้ ๒ ลูก โดยให้ลูกหนึ่งปันเสียงทุ้ม หรือลูกแม่ อีกลูกเป็นเสียงจี้ และปกติตีคนละลูก แต่บางโรงก็ตีคนเดียวทั้งสองลูกก็ได้ แต่ความไพเราะก็ลดน้อยลงไป ไม้ตีทนทำเป็นรูปโค้งงอสวยงามส่วนฆ้องเคยเห็นบางโรงใช้ถือ ๓ ลูก แต่ใช้คนตีเพียงคนเดียว ที่ใช้ฆ้องสองลูกเพื่อให้เสียงแตกต่างกัน ลูกหนึ่งเสียงทุ้มอีกลูกหนึ่งเสียงจี้แบบเดียวกับทน..."

"ทน" ก็คือโทนนั่นเอง เป็นแบบโทนชาตรีที่ใช้วงปี่พาทย์ชาตรี ประกอบการแสดงมโนราห์ ถ้าไม่ใช้โทนก็ใช้กลอง ๒ หน้า คือ กลองมลายูที่ตีด้วยไม้งอ ๆ ส่วน "ปี่ห่อ" หรือ "ปี่ฮ้อ" นั้นก็คือปี่ มีลักษณะคล้ายปี่ชวา หรือปี่ไฉน นั่นเอง

สำหรับเพลงที่ใช้บรรเลงในวงกาหลอก็เป็นเพลงเฉพาะ มีชื่อแตกต่างกันไป เช่น เพลงไหว้พระ ๑ ไม้ เพลงลาพระ ๒ ไม้ เพลงโหมโรง เพลงทองศรี เพลงนกกรง เพลงวิริยาน เพลงสุริยนต์ เพลงสั้มสาม เพลงเมไร เพลงสร้อยทอง เพลงพลายแก้ว เพลงมอญโลมโลก เพลง นกจอกเต้น เพลงแสงทอง เพลงทอมท่อม เพลงไม้พัน เพลงกระต่ายติดแล้ว เพลงจุดไต้ เพลง ยาหงส์ เพลงนกเปล้า เพลงพี่ทิด และเพลงยิ่ว รวม ๒๒ เพลง เป็นเพลงที่นิยมใช้อยู่

๒.๒ วงเป็งพรวด เป็นวงที่ใช้ประโคมศพสำหรับเจ้านายรองลงมา รูปของวงก็มีลักษณะคล้ายกับวงบัวลอย หรือวงแกหลอ เช่นกัน เกี่ยวกับรูปของวงและวิธีการบรรเลงเป็นเช่นไร

จะขออัญเชิญพระราชนิพนธ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ ในหัวข้อเรื่องที่ว่า "เหตุใดข้าพเจ้าจึงชอบดนตรีไทย" ดังนี้

"...อีกอย่างหนึ่งที่พอจะกล่าวในที่นี้ได้คือ เปิงพรวด หมายถึง พวกที่แต่งตัวสีแดงในงานมาก อีกจังหวะที่เรียกว่า "สามไม้หนีสี่ไม้ไล่" นั้นใช้ตีงานศพคนที่สำคัญรอง ๆ ลงมา (ในงานเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพ) สิ่งที่ข้าพเจ้านับ "เปิงพรวด" ว่าเป็นดนตรีไทยนั้น เพราะว่ามีคนหนึ่งเป่าปี่ เพลงที่ใช้เป่านั้น จนบัดนี้ยังไม่ทราบว่าเป็นเพลงเฉพาะ หรือเพียงเป่าให้เกิดเสียงโหยหวนเยือกเย็น แต่คงจะเป็นอย่างแรกมากกว่า เพราะเห็นเป่ากี่ครั้ง ๆ ก็เหมือนกันหมด..."

กลองที่ใช้อยู่ในกลองเปิงพรวด คือ กลองชนะนั่นเอง ส่วนรายละเอียดของการตีกลองนั้นจากลายพระหัตถ์เวรที่สมเด็จ ฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงมีถึงสมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ อ้างคำเล่าจากพระรามเภรี ซึ่งเป็นลูกของหลวงพิษณุเสนีย์ ว่า

"...เขาว่ากลองชนะซึ่งตี ปิ่ง เปิง ครุ่ม เป็นชั้นสูงนั้น เป็นเพลงช้า ส่วนที่ตีชนิดที่เรียกว่า "สามไม้หนีสี่ไม้ไล่" คือ ปุ ปุ ปุ ครุบครุบครุบครุบ ซึ่งใช้ตีในยศขุนนางนั้น เขาว่าเป็นเพลงเร็วแต่ก่อนตีด้วยกันกับเพลงช้า เป็นหมายให้เดินช้า เดินเร็ว ที่สามไม้หนีก็ตีด้วยสองหน้าเป็น "ปิะปิ่ง ปะ ครุบครุบครุบครุบ" ต่อเมื่อแยกไปเป็นยศขุนนาง ขี้เกียจเอาสองหน้าไป ก็ใช้กลองเลาใบหนึ่งตี "ปุ ปุ ปุ" แทน จะจริงหรือไม่จริงก็ฟังเข้าทีมาก เกล้ากระหม่อมจึงฉวยเอาไปจัดให้ปี่พาทย์ตีคอนเสิตตับพรหมาศ เช่นเขาว่านั้น เป็นเพลงช้า เพลงเร็วติดกัน..."

๒.๓ วงปี่พาทย์มอญ วงปี่พาทย์มอญหรือ "วงปาต" ของมอญนั้น มีวิธีการประสมวงออกจะคล้ายกับปี่พาทย์ไทยอยู่มาก ชวนให้คิดว่าน่าจะมีการลอกเลียนแบบระหว่างกันอยู่บ้าง เครื่องดนตรีมีลักษณะตรงกันในวงปี่พาทย์มอญกับปี่พาทย์ไทย ได้แก่ ปี่ ระนาด ฆ้องวง ตะโพน และกลองเป็นต้น เพียงแต่มีรูปร่างลักษณะต่างกันบ้าง เช่น ปี่ ของไทยมีแต่ขั้วปี่ แต่ของมอญเขามีลำโพงเสียงภายนอกแยกออกจากตัวปี่ ฆ้องวงของไทยตั้งอยู่ในลักษณะแบนราบ แต่ของมอญตั้งอยู่ในแนวดิ่ง หรือกลองก็เช่นกัน เรามีกลองทัด แต่ของเขามีกลองชุดคือเปิงมางคอก แต่มีแนวโน้มบางอย่างที่ชวนให้คิดว่าไทยเอาแบบอย่างมาจากมอญเช่น ฆ้องวงไทย กล่าวกันว่าเราได้ปรับปรุงมาจากฆ้องวงมอญ เดิมคงใช้ฆ้องวงแบบมอญมาบรรเลงในวงมโหรีหญิง ผู้เล่นเป็นผู้หญิงที่ห่มผ้าสไบเฉียง การยกมือขึ้นตีสูง ๆ คงคิดว่าไม่เหมาะหรือไม่สุภาพ ก็เปลี่ยนจากแนวตั้งมาเป็นแนวแบนราบดังในปัจจุบัน แล้วเรียกฆ้องวงที่ตั้งแบนราบว่า "ฆ้องนางหงส์" คำว่า "นางหงส์" น่าจะเป็นการตั้งชื่อเพื่อให้เป็นสัญลักษณ์ตามแบบมอญมากกว่าที่จะตั้งชื่อไปตามชื่อของเพลง คือ เพลงนางหงส์ เพราะสัญลักษณ์ของชาวมอญ คือรูปหงส์

วัฒนธรรมทางดนตรีของมอญได้เข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทย คงมีมาแต่สมัยอยุธยามากกว่าสมัยรัตนโกสินทร์ คือ ได้สูญเสียอาณาจักรให้แก่พม่า ตั้งแต่ก่อนตั้งอาณาจักรสุโขทัย ชาวมอญส่วนหนึ่งได้อพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารในไทย คงจะนำเครื่องดนตรีของเขาติดตัวมาด้วย หรือไม่ก็คงมีศิลปินของเขาได้มาสร้างขึ้นในประเทศไทยก็เป็นได้ และคงเริ่มเข้ามาเกี่ยวข้องกับวงดนตรีไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลาง หรือตอนปลาย คือเป็นตอนที่วงมโหรีหญิงได้เกิดขึ้นแล้ว การที่อ้างว่าเครื่องดนตรีมอญเฉพาะอย่างยิ่งฆ้องมอญ เกิดจากมอญสามพี่น้องช่วยกันแบกกันมาคนละท่อนเข้ามาทางด้านเมืองตาก หลังจากที่พม่าเสียเอกราชแก่อังกฤษ

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.๒๒๙๖) นั้น มีน้ำหนักเบามาก เพราะความสะเทือนใจของชาวมอญอันเกิดจากเขาไร่แผ่นดินที่จะอยู่ไม่ใช่อยู่ที่ชาวอังกฤษ แต่อยู่ที่ ชาวพม่ามากกว่า เพียงแต่นักดนตรีมอญที่ปรากฏตัวแน่ชัดว่าเป็นชาวมอญและเป็นที่รู้จักกัน ในปัจจุบันเป็นผู้สืบเชื้อสายมาจากชาวมอญที่อยู่ในสมัยนั้น เรื่องนี้จำเป็นที่จะต้องหาหลักฐานที่แท้จริงต่อไป

ลักษณะวงปี่พาทย์มอญดั้งเดิม ลักษณะวงปี่พาทย์มอญดั้งเดิมเป็นเช่นไรนั้น หากสังเกตจากภาพที่ปรากฏในหนังสือ The Mon Bulletin จะเห็นเครื่องดนตรีที่นำมาประสมวงกันประกอบด้วย จะเข้ ๑ ระนาด ๑ ฆ้องวงใหญ่ ๑ ปี่มอญ ๑ ตะโพนตั้ง ๑ กลองเล็ก ๆ คล้าย ๒ หน้า ๑ และฉาบอีก ๑ วงประเภทนี้กระมังที่มอญเรียกว่า “วงปาต”

หากนำวงปี่พาทย์มอญมาเปรียบเทียบกับวงปี่พาทย์พม่าจะเห็นว่ามีส่วนเกี่ยวข้องกัน อาจมีการเลียนแบบกันก็ได้ วงปี่พาทย์ของพม่าที่เรียกว่า ปัตตะลาร์ หรือ ปัจยา นั้น จากภาพที่ปรากฏในหนังสือ The New Oxford History of Music เล่ม ๑ ว่าด้วย Anciant And Oriental Music แสดงให้เห็นถึงวงดนตรีพม่า (Burmese Orchestra) ประกอบด้วยเครื่องดนตรีต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

ตะโพนแบบแขวน ๑ เปิงมางคอก ฆ้องวงแบบไทยอย่างฆ้องนางหงส์ ๑ กลองทัดอย่างของไทย ๑ ปี่มอญ กลองมีขาตั้งอย่างตะโพน ๑ กลองเล็ก ๆ อย่างสองหน้า ๓ ลูก ฉาบ ๒ คู่ คือคู่หนึ่งที่เป็นคู่เล็กคงใช้แทนฉิ่งและกรับ ไม่มีระนาด แต่วงปี่พาทย์ที่รัฐบาลพม่าสมัยอูนุเป็นนายกรัฐมนตรีมอบให้รัฐบาลไทยสมัยจอมพลถนอม กิตติขจร เป็นรองนายกรัฐมนตรี เมื่อ พ.ศ.๒๔๙๕ นั้น มีระนาดอยู่ด้วย เครื่องดนตรีชุดนี้ประกอบด้วย ระนาดเอก ระนาดทุ้ม เปิงมางคอก ตะโพนแบบแขวน โหม่ง ปี่มอญ กลองแถว คือกลองที่ตั้งเรียงกันตั้งกับพื้นอีกชุดหนึ่ง และฆ้องวงใหญ่

จะเห็นได้ว่า วงปี่พาทย์พม่า มีเปิงมางคอก แต่ไม่มีฆ้องมอญ ส่วนวงปี่พาทย์มอญไม่มีฆ้องวงแบบไทย ไม่มีเปิงมางคอก แต่วงปี่พาทย์มอญที่นิยมเล่นอยู่ในประเทศไทยมีครบทุกอย่าง คล้ายกับเอาวงปี่พาทย์ของพม่ามาประสมกับวงของมอญ มิหนำซ้ำยังจำแนกวงออกเป็นวงปี่พาทย์มอญเครื่อง ๕ เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ตามแบบไทยด้วย คล้ายกับเอาวงปี่พาทย์ไทยเข้าไปประสมด้วย เพียงแต่ตัดเอาฆ้องวงเล็ก ฆ้องวงใหญ่แบบไทยออกไป เช่น

วงปี่พาทย์มอญเครื่อง ๕ ประกอบด้วย ฆ้องมอญ ตะโพนมอญ ระนาดเอก ปี่มอญ เปิงมางคอก และฉิ่ง

วงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ ประกอบด้วย ฆ้องมอญวงใหญ่ ฆ้องมอญวงเล็ก ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ปี่มอญ เปิงมางคอก โหม่ง ๓ ใบ ตะโพนมอญ ฉิ่ง ฉาบใหญ่ ฉาบเล็ก และกรับ

วงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ ก็เพิ่มระนาดเอกเหล็ก และระนาดทุ้มเหล็กเข้าไปในวงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่

สำหรับวงปี่พาทย์พม่านั้นน่าจะได้แบบอย่างมาจากมอญในฐานะที่มอญเป็นเจ้าของถิ่นเดิม พม่าเป็นเชื้อสายตระกูลธิเบต เป็นผู้เข้ามาทีหลัง เครื่องดนตรีของมอญมีส่วนคล้ายกับเครื่องดนตรีอินเดีย คงจะได้รับอิทธิพลทางดนตรีมาจากอินเดียด้วย เพราะเราถือว่าอินเดียเป็นต้นตำรับเครื่องดนตรีของชาวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

การตั้งชื่อเครื่องดนตรีนั้น เครื่องดนตรีบางอย่างทั้งของพม่า มอญ และไทย ออกจะคล้ายกันอยู่ เช่น กลองชุด หรือกลองเถา พม่าเรียกบง มอญเรียกว่าปงมาง ไทยเรียกว่าเปิงมาง ตะโพน มอญเรียกกะโปน ระนาด พม่าเรียกปัจยา มอญเรียกปาต ไทยเรียก พาทยะ เป็นที่น่าสังเกตว่าคำว่า "ตีพาทย์" ที่กล่าวไว้ในหนังสือเก่า ๆ อาจมีความหมายว่าตีระนาดก็ได้

อันวงปี่พาทย์มอญ หากถือตามคติของชาวรามัญ ถือกันว่าบรรเลงได้ทุกโอกาสไม่ว่าเป็นงานมงคล หรืองานอวมงคล สำหรับงานอวมงคล เช่น งานศพ เขามีเพลงสำหรับงานศพโดยเฉพาะ เช่น เพลงประจำวัด ประจำบ้าน เชิญศพ ยกศพ หรือเผาศพ นับเป็นประเพณีของเขาอย่างหนึ่ง แต่ตามคติของคนไทยนิยมใช้เฉพาะงานอวมงคล นอกจากบางคนอาจไม่ถือ เช่น งานแต่งงาน อาจใช้วงปี่พาทย์มอญไปบรรเลงก็ได้ แต่ตามความเชื่อถือของคนทั่วไปอาจเห็นว่าเป็นของแปลก

เรื่องที่นำเอาวงปี่พาทย์มอญไปบรรเลงในงานศพนั้น จากลายพระหัตถ์ เวรที่สมเด็จกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงมีถึงสมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ในหนังสือสาส์นสมเด็จมีว่า

"...เรื่องที่ชอบใช้ปี่พาทย์มอญในงานศพนั้น หม่อมฉันเคยได้ยินสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงตรัสเล่าว่า ปี่พาทย์มอญทำในงานหลวงครั้งแรกเมื่องานสมเด็จพระเทพสิรินทราบรมราชินีด้วย ทูลกระหม่อมทรงพระราชดำริว่าสมเด็จพระเทพสิรินทรา ฯ ทรงเป็นเชื้อมอญ แต่จะเป็นทางไหน หม่อมฉันไม่ทราบ เคยได้ยินแต่ชื่อพระญาติคนหนึ่งว่า "ท้าวทรงกันดานทรงมอญ" ว่าเพราะเป็นมอญ พระองค์คงจะทรงทราบดีว่าคงเป็นเพราะเหตุนั้นงานพระศพพระเจ้าลูกเธอในรัชกาลที่ ๕ จึงโปรดให้มีปี่พาทย์มอญเพิ่มขึ้น โดยเป็นเชื้อสายของสมเด็จพระเทพสิรินทรา ฯ คนภายนอกอาจจะเอาอย่างงานพระศพหลวงไปเพิ่มหรือไปหาเฉพาะปี่พาทย์มอญมาทำในงานศพ โดยไม่รู้เหตุเดิมแล้วจึงทำตามกันต่อมาจนเลยเข้าใจว่างานศพต้องมีปี่พาทย์มอญจึงจะเป็นศพผู้ดี เหมือนกับเผาศพต้องจุดพลุญี่ปุ่นกันแพร่หลายอยู่คราวหนึ่ง อันที่จริงปี่พาทย์มอญ ชาวมอญเขาก็ใช้ทั้งในงานมงคลและงานศพเหมือนกับปี่พาทย์ไทย กลองคู่กับปี่ชวาและฆ้องประสมกันซึ่งเรียกว่าบัวลอย ก็ใช้ได้ทั้งงานศพ และงานมงคล..."

ในปัจจุบันการใช้ปี่พาทย์มอญประโคมศพ จึงกลายเป็นประเพณีไป และใช้ได้ทุกระดับชั้นจนในที่สุดกลายเป็นว่า วงปี่พาทย์มอญเป็นเครื่องหมายประดับเกียรติแก่ผู้ตายไปเสีย

๒.๔ วงปี่พาทย์นางหงส์ เป็นวงปี่พาทย์ไทยที่ปรับปรุงขึ้นเพื่อใช้เฉพาะในงานศพ ลักษณะของวงปี่พาทย์นางหงส์ ก็คือวงปี่พาทย์ไทยนั่นเอง ไม่ว่าจะเป็นเครื่อง ๕ เครื่องคู่ หรือเครื่องใหญ่ เพียงแต่เปลี่ยนจากปี่ในหรือปี่นอกเป็นปี่ชวา และใช้กลองมลายูแทน กลองทัด แต่ก็ยังมีผู้นิยมใช้กลองทัดอยู่ด้วย อันกลองมลายูนั้นเอาไปใช้ตีเป็นจังหวะตามอัตราของเพลงคล้ายกับจะแทนตะโพน

มูลเหตุที่ทำให้เกิดวงปี่พาทย์นางหงส์ เพื่อใช้บรรเลงหรือประโคมในงานศพนั้นคงจะได้แบบอย่างมาจากวงปี่พาทย์มอญ เพราะตามคติของคนไทยแต่เดิมไม่นิยมวงดนตรีที่บรรเลงเป็นทำนองเพลงประโคมในงานศพ อาจมีบ้างก็ใช้เฉพาะในพิธีสงฆ์บ้าง เรานิยมใช้วงอย่างอื่น เช่น บัวลอย หรือเปิงพรวด ดังที่ได้กล่าวมาแล้วในตอนต้น วงปี่พาทย์มอญพวกชาวรามัญคงใช้มาเป็น

เวลานานแล้ว แต่ที่นำมาใช้ในหมู่คนไทยก็เพิ่งเกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว นี่เอง

ที่จริงคำว่า "นางหงส์" เป็นชื่อเพลงเรื่อง ๆ หนึ่ง สำหรับปี่ชวามีเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวนเป็นเพลงแรก แล้วมีเพลงอื่น ๆ ต่อท้ายอีกหลายเพลง เป็นเพลงใช้สำหรับประโคมศพโดยเฉพาะตามคติไทย เครื่องบรรเลงได้แก่ ปี่ชวากับกลองมลายู ที่เรียกว่าบัวลอย ต่อมาคงมีผู้เอามาประสมกับวงปี่พาทย์ไทยก็ใช้เพลงนางหงส์ประโคมอยู่เช่นเดิม และใช้กลองทัดตีแทนกลองมลายู แต่คงใช้หน้าทับอย่างกลองมลายู คือมีเสียงดัง ครึม ๆ ครึม ๆ เรียกชื่อหน้าทับว่า "หน้าทับนางหงส์" แต่สมัยต่อมาคงเบื่อหน่ายที่จะต้องบรรเลงซ้ำซากอยู่แต่เพลงเรื่องนางหงส์และมีหน้าทับอยู่อย่างเดียว โดยใช้เพลงเรื่องนางหงส์แต่ตอนต้น แล้วใช้กลองมลายูเป็นผู้ประกอบจังหวะดั้งเดิม แล้วก็ออกเพลงต่าง ๆ รวมทั้งเพลงภาษา กลายเป็นของสนุกสนานไป แต่ก็ยังคงเรียกการบรรเลงชนิดนี้ว่า "นางหงส์" วงปี่พาทย์จึงพลอยเรียกชื่อไปว่า "ปี่พาทย์นางหงส์" ไปด้วย

กลองมลายูหรือกับปี่ชวาจึงกลายเป็นสัญลักษณ์สำคัญของวงปี่พาทย์นางหงส์ไปคล้ายกับเป็นการถือเคล็ดให้แตกต่างไปจากวงปี่พาทย์ไทย เพื่อใช้บรรเลงในงานศพได้ ด้วยเหตุนี้แม้แต่กลองมลายูก็มักจะกำหนดให้ใช้บรรเลงในงานศพไม่นิยมนำไปใช้ในงานมงคล โดยใช้กลองแขกแทน วงปี่พาทย์ของเจ้านายในสมัยก่อนถือเคร่งนัก ทั้งนี้อาจเป็นกลองมลายูได้ถูกกำหนดให้ใช้งานศพเสียแล้ว จึงกลายเป็นเครื่องดนตรีที่มัวหมองไป เป็นกรรมของกลองมลายู แต่ปัจจุบันไม่ค่อยถือกันแล้ว

๓. **วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโดยเฉพาะ**อันการแสดงโขน ละครทั่วไปนั้นก็ใช้วงปี่พาทย์ธรรมดา แต่การแสดงบางอย่างจำเป็นต้องใช้วงดนตรีให้เหมาะกับสภาพและลักษณะของการแสดง จึงได้กำหนดลักษณะของวงได้โดยเฉพาะ เช่น

๓.๑ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เป็นวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครชนิดหนึ่งที่เรียกว่าละครดึกดำบรรพ์ วงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงละครแบบนี้จึงพลอยเรียกว่า ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ไปด้วย

อันละครดึกดำบรรพ์นี้เป็นละครที่เลียนแบบการแสดงตามแบบละครฝรั่งที่เรียกว่าโอเปร่า(Opera) ซึ่งผิดกับการแสดงละครแบบไทย การแสดงละครแบบไทยเฉพาะอย่างยิ่งละครในโขน และแม้แต่ละครนอก ตัวละครไม่พูด เพียงแต่รำแสดงอาการและความหมายโดยมีคนพากย์เป็นผู้บอกบทประกอบหากเป็นบทร้องหรือบรรเลงก็ทำกันคนละครั้ง วงดนตรีก็ใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งจะได้ไม่รบกวนเสียงร้อง แต่ละครโอเปล่านั้น ผู้แสดงเป็นผู้ร้องด้วย โดยมีดนตรีเป็นผู้คลอเสียงประกอบ และตามคติของชาวตะวันตกเขาไม่นิยมใช้เครื่องช่วยเสียง เช่น เครื่องขยายเสียงเข้าช่วยคนร้อง เพราะผู้ฟังเขาต้องการฟังเสียงที่แท้จริง เขาจึงมีเสียงแปลกๆ ไปตามคติของชาวตะวันตกทำให้เกิดคุณค่าต่อการฟัง เครื่องดนตรีจึงต้องปรับปรุงให้เหมาะสมและกลมกลืนกับเสียงคนร้องด้วย

เหตุที่ทำให้เกิดละครดึกดำบรรพ์นั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงประธานอธิบายว่า

"...พ.ศ.๒๔๓๔ เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ไปยุโรปไปเห็นละครออปะราที่ฝรั่งเล่น ชอบติดใจ กลับมาทูลชวนให้สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงช่วยร่วมมือคิดอ่านขยายการเล่นละคอนให้เป็นอย่างออปะราไทย ก็ตกลงกัน เจ้าพระยาเทเวศร์ฯ จึงให้

ทรงสร้างโรงละครขึ้นใหม่ในบ้านของท่านทางริมถนนอัษฎางค์ให้เรียกชื่อว่า "โรงละคอนดึกดำบรรพ์" โดยประสงค์จะใช้คำว่า "ดึกดำบรรพ์"นั้น เป็นคณะละคร มิให้เรียกกันว่า "ละคอนเจ้าพระยาเทเวศร์" อย่างแต่ก่อน ละครดึกดำบรรพ์แรกเล่น เมื่อ พ.ศ.๒๔๔๒ ในการรับแขกเมืองซึ่งมาเฝ้าใน ปีนั้น... "

สำหรับลักษณะของเครื่องดนตรีที่เข้าประสมเป็นวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ จากบันทึกที่สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงมีถึงพระยาอนุมานราชธน ในหนังสือเรื่องบันทึกความรู้เรื่องต่างๆ เล่ม ๑ หน้า ๒๕๕ กล่าวว่า

"...ตามที่ท่านเจียรนัยถามไปก็ถูกหมดแล้ว เว้นแต่ขออย่างเดียว เมื่อครั้งเจ้าพระยา เทเวศร์ฯ เล่นนั้นไม่ใช้ เมื่อเจ้าพระยาวรพงศ์เล่นเอาใส่เข้า เห็นสีโอ๊กๆ ไปเกือบไม่มีเวลาหยุด อันเรื่องเครื่องทำเพลงนั้นไม่จำเป็นต้องจำกัด จะใส่อะไร จะถอนอะไรก็ได้ สุดแต่ให้เหมาะสมแก่การเล่นก็เป็นแล้ว หัวใจเครื่องปี่พาทย์ละคอนดึกดำบรรพ์อยู่ที่คัดเครื่องเสียงเล็กๆ ออกหมดด้วยฟังหนวกหู ผู้ที่เขาคิดเอาเครื่องเสียงเล็กเข้าผสมมาแต่ก่อน เขาต้องการให้ดังก็กก้อง แต่ละครดึกดำบรรพ์ต้องการไพเราะจึงคัดเอาอ้ายที่หนวกหูออก คงเอาไว้แต่ที่เสียงนุ่มนวล และเสียงที่เป็นหลัก แล้วซ้ำต้องการเสียงที่ต่ำลงไปอีก จึงคิดจัดเอาฆ้องหุ่ยเข้าปนนึกมาแต่ฆ้องโหม่ง แต่โหม่งใบเดียวเนื้อเพลงจะไปทางไหนก็ดังโหม่งยืนอยู่ฟังขวางหู จึงจัดให้มีฆ้องใหญ่หลายใบตีเป็นจังหวะผันเสียงไปตามเนื้อเพลง ควรที่จะภูมิใจว่าคิดได้ใหม่ฟังดีขึ้นมาก แต่เปล่าทางชวาเขามีแล้ว ทำแล้วอนึ่งไม้นวมก็มีมานานแล้ว พวกปี่พาทย์เขาใช้ ในที่นี้จะเรียกสำหรับตีในมุ้งเพื่อท่องเพลงและไล่มือไม่ให้หนวกหูเพื่อนบ้าน ใครจะเอามาเล่นเป็นของจริงจังขึ้นไม่ทราบ จำได้แต่ว่าเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ ท่านเอาไม้นวม มาเล่นรับร้องในบ้านท่าน ส่วนที่เอาตะโพนใช้ต่างกลองทัดนั้น ก็เพราะปี่พาทย์ทำไม้นวม ถ้าเอากลองใหญ่เข้าตีก็จะดังกลบเสียงปี่พาทย์หมด จึงเปลี่ยนใช้ตะโพนซึ่งจะหยิบเอาได้ง่ายที่สุด ที่จริง ที่เรียกว่าปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์นั้น ไม่ได้ปรับขึ้นสำหรับเล่นละครดึกดำบรรพ์ เล่นรับร้องอยู่ก่อนรู้สึกว่าฟังดีมีละคอนดึกดำบรรพ์ขึ้น ก็โอนเอาไปทำเท่านั้นเอง..."

ด้วยเหตุนี้ลักษณะของปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่เป็นเสียงต่ำ มีสำเนียงนุ่มนวล น่าฟัง ได้แก่ ระนาดเอกตีด้วยไม้นวม ฆ้องวงใหญ่บรรเลงด้วยไม้นวม ระนาดทุ้มไม้ระนาดทุ้มเหล็ก กลองตะโพน ๑ คู่ ตะโพน กลองแขก ขลุ่ยเพียงออ ซออู้ ฉิ่ง โหม่ง และฆ้องหุ่ย ๘ ลูก เป็นเสียงต่ำสุด ถึงเสียงสูงสุดได้คู่แปด

การใช้ไม้นวมตีระนาดเอกและผสมด้วยซออู้และขลุ่ยนั้น อาจเป็นเหตุให้เกิดวง "ปี่พาทย์ไม้นวม" ก็ได้ ดังที่ใช้ประกอบการแสดงโขน ละคร หรือบรรเลงเพลงเพื่อการฟังดังในปัจจุบัน แต่โดยหลักการที่แท้จริงแล้ววงปี่พาทย์ไม้นวมไม่น่าจะต้องมีซออู้เพราะไม่เข้ากันกับลักษณะวงปี่พาทย์ แต่ก็ยังเห็นนิยมใช้กันอยู่จนถึงขณะนี้ กลายเป็นว่าวงปี่พาทย์ไม้นวมต้องมีซออู้รวมอยู่ด้วย

๓.๒ วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงทางฟ้อนรำในชุดโบราณคดี การแสดงในชุดนี้ไม่ว่าจะเป็นในด้านนาฏศิลป์ หรือดนตรี นับเป็นก้าวใหม่ของการพัฒนาในด้านนาฏศิลป์และดนตรีไทย ผู้ที่สร้างท่ารำก็ดีหรือสร้างวงดนตรีรวมทั้งทำนองเพลงเพื่อประกอบการแสดง ต้องคิดค้นคว้าหาหลักฐานจากในที่ต่างๆ ที่เป็นหลักวิชาการทางโบราณคดี เช่น ประวัติศาสตร์ ภาพเขียน ภาพแกะสลัก และรูปปั้นในยุคต่างๆ ว่ายุคใดตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของชาติใด ลักษณะท่ารำ ลักษณะการแต่งกายรวมทั้งดนตรี ควรมีลักษณะอย่างไร แล้วนำมาประสมกับความคิดและจินตนาการ

มาประดิษฐ์คิดท่ารำ สร้างเครื่องแต่งกายและประดิษฐ์ทำนองเพลงกับวงดนตรีให้สอดคล้องกับยุคหรือสมัยนั้นๆที่เราถือ นับเป็นความคิดที่ก้าวหน้าอีกขั้นหนึ่งในด้านดนตรีและนาฏศิลป์

ระบำชุดโบราณคดีมีอยู่ ๕ ชุด เรียงตามลำดับยุค จะได้ดังนี้

๓.๒.๑.ชุดทวารวดี ตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของมอญ ทำนองเพลงมีสำเนียงเป็นมอญ เครื่องดนตรี ประกอบด้วย ระนาดรางตัดขนาดใหญ่ ระนาดรางตัดขนาดเล็ก กระจับปี่ ๒ ตัว จะเข้ ตะโพนมอญ ฉิ่ง ฉาบใหญ่ และกรับ

๓.๒.๒.ชุดศรีวิชัย ตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของชวา มลายู เครื่องดนตรีประกอบด้วย กระจับปี่ ๓ ตัว มีขนาดใหญ่ กลาง และเล็ก ขลุ่ยเพียงออ ตะโพน กลองแขก ฉิ่ง ฉาบเล็ก และ กรับ

๓.๒.๓.ชุดลพบุรี ตกอยู่ภายใต้ของอิทธิพลของขอม หรือเขมร เครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่ ซอสามสาย กระจับปี่ ๒ ตัว โทน ฉาบเล็กและกรับ

๓.๒.๔.ชุดเชียงแสน ตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของลาว เครื่องดนตรีประกอบด้วย แคน สะล้อ ซึง ปี่จุม ตะโพน ฉาบใหญ่ กรับ โหม่ง หรือฆ้องหุ่ย

๓.๒.๕.ชุดสุโขทัย คือ ไทยในสมัยสุโขทัย เครื่องดนตรีประกอบด้วย ปี่ ซอสามสาย ฆ้องวงใหญ่ กระจับปี่ ตะโพน ฉิ่ง และกรับ

ชุดโบราณคดีทั้ง ๕ ชุดนี้ อาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นผู้แต่งทำนองเพลง และกำหนดเครื่องดนตรีลงไป โดยคิดว่าคงเหมาะสมตามสภาพของแต่ละสมัยทั้งสำเนียงของเพลงและลักษณะของเครื่องดนตรีสำหรับท่ารำ ชุดที่ ๑ ถึงชุดที่ ๕ ครูลมุล ยมคุปต์ และครูเฉลย ศุขวณิช เป็นผู้ออกแบบท่ารำ ส่วนชุดที่ ๕ คุณหญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนีย์ เป็นผู้ออกแบบท่ารำ

ประวัติความเป็นมาและสภาพทั่วไป จังหวัดสุโขทัย

ชุมชนดั้งเดิม

บริเวณพื้นที่ภาคเหนือตอนล่างหรือบริเวณพื้นที่ตอนล่างของลุ่มแม่น้ำปิง ยม และน่าน ก่อนที่จะเกิดเป็นบ้านเมืองในเครือข่ายของแคว้นสุโขทัย ได้พบร่องรอยหลักฐานการตั้งหลักแหล่งเป็นชุมชนขนาดเล็กบนเส้นทางคมนาคมติดต่อกันระหว่างรัฐหรืออาณาจักรโบราณที่มีความเป็นปึกแผ่นทางด้านการเมือง มีความก้าวหน้าทางเทคนิควิทยา มีอารยธรรม มีการนับถือศาสนาต่าง ๆ รัฐใหญ่ดังกล่าว ได้แก่ อาณาจักรพุกามทางทิศตะวันตกและตะวันตกเฉียงเหนือ แคว้นหริภุญไชยในเขตจังหวัดลำพูนและลำปาง แคว้นละโว้หรือลพบุรีและแคว้นนครชัยศรีในพื้นที่ราบลุ่มแม่น้ำภาคกลาง แคว้นศรีจนาศะในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และอาณาจักรกัมพูชา ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ สภาพของชุมชนเล็ก ๆ คงเป็นอยู่เช่นนี้มาจนกระทั่งเข้าสู่ประมาณพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ที่ชุมชนบางแห่งได้มีการรวมตัวกันอย่างหนาแน่นจนถึงกับเป็นชุมชนในระดับเมือง แถบพื้นที่จังหวัดสุโขทัยที่พบหลักฐานชุมชนโบราณใกล้กับเมืองสุโขทัยเก่า ได้แก่

แหล่งโบราณคดีบ้านวังหาด ตำบลตลิ่งชัน อำเภอบ้านด่านลานหอย ซึ่งพบหลักฐานเครื่องมือเครื่องใช้ที่ทำจากโลหะ เช่น หอก มีด เครื่องประดับที่เป็นกำไลสำริด ลูกปัดแก้ว ลูกปัดหิน อาเกต ลูกปัดหินคานีเลียน เหรียญตราดวงอาทิตย์ และเศษภาชนะดินเผา นับเป็นแหล่งโบราณคดี

ลุ่มแม่น้ำยมที่มีพัฒนาการทางด้านโลหะกรรม โดยเฉพาะความถนัดในด้านการถลุงเหล็กที่มีอายุประมาณ ๒๕๐๐ ปี มาจนถึงสมัยทวารวดี

ชุมชนบริเวณปราสาทเขาปู่จ่า บ้านนาเชิงคีรี ตำบลนาเชิงคีรี อำเภอคีรีมาศ บนภูเขาเล็ก ๆเชิงเขาหลวงซึ่งสูงจากระดับพื้นดินประมาณ ๔๐ – ๕๐ เมตร มีปราสาทก่อด้วยอิฐ ลักษณะศิลปะร่วมสมัยศิลปะเขมรแบบบาปวน ประมาณพุทธศตวรรษที่ ๑๗ เป็นโบราณสถานอิทธิพลเขมรที่เก่าแก่ที่สุดในเขตจังหวัดสุโขทัย ชุมชนโบราณที่บริเวณปราสาทเขาปู่จ่าแสดงถึงพัฒนาการในการแปลงบ้านเป็นเมืองเล็ก ๆ ตรงเชิงเขาซึ่งตำแหน่งที่ตั้งไม่ไกลจากเขาหลวงอันเป็นแหล่งแร่ธาตุและสมุนไพรจากป่า มีการติดต่อกับชุมชนภายนอกเป็นสังคมที่ไม่โดดเดี่ยว

กำเนิดเมืองสุโขทัย

หลักฐานทางโบราณคดีต่าง ๆ ได้แสดงให้เห็นว่าได้มีชุมชนในบริเวณเมืองสุโขทัยมาก่อนแล้ว และมีพัฒนาการจากชุมชนเล็ก ๆ กลายเป็นชุมชนใหญ่ จนพัฒนาเป็นบ้านเมือง

จากหลักฐานทางโบราณคดีทำให้ทราบว่าชุมชนนี้มีการสร้างบ้านเรือนด้วยไม้ มีการล่าสัตว์หาของป่า เลี้ยงสัตว์ประเภทวัวควาย มีการทำภาชนะดินเผาขึ้นใช้เอง รู้จักการหลอมโลหะ มีความสัมพันธ์ติดต่อค้าขายกับชุมชนที่อยู่ใกล้เคียงและที่อยู่ห่างไกล

ในราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ วัฒนธรรมเขมรได้เข้ามามีอิทธิพลอย่างเด่นชัด ดังหลักฐานทางด้านสถาปัตยกรรมและประติมากรรม เช่น ศาลตาผาแดง ก่อด้วยศิลาแลง ซึ่งส่วนยอดได้พังทลายลงแล้ว ประติมากรรมหินทรายทั้งที่เป็นเทวรูปและเทวนารีรวม ๖ รูป เทียบรูปแบบได้กับศิลปะเขมรแบบบายน ตรงกับรัชกาลพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ ของเขมร อีกแห่งหนึ่ง คือ ปรางค์ ๓ องค์ ก่อด้วยศิลาแลงที่วัดพระพายหลวง เรียงในแนวเหนือใต้ สร้างขึ้นตามคติมหายาน

ประมาณช่วงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๑๘ หลักฐานที่ปรากฏในศิลาจารึกหลักที่ ๒ (ศิลาจารึกวัดศรีชุม) ได้กล่าวว่าพ่อขุนศรีนาวนำถมเป็นกษัตริย์เสวยราชย์ในกรุงสุโขทัยและศรีสัชนาลัย ซึ่งพระองค์คงจะมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับราชสำนักเขมรกล่าวคือพ่อขุนผาเมืองผู้เป็นโอรสและครองเมืองราดได้พระราชธิดาของกษัตริย์เขมรเป็นมเหสี พร้อมได้รับราชทินนามกมรเตงอัญศรีอินทรบดินทราทิตย์ และพระขรรค์ชัยศรีจากกษัตริย์เขมรด้วย

อิทธิพลของวัฒนธรรมเขมรในสุโขทัยเสื่อมถอยลงภายหลังสิ้นรัชกาลพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ ในราว พ.ศ. ๑๗๖๐ ซึ่งในช่วงระยะเวลาดังกล่าวนั้นมีผู้นำชาวไทย คือ พ่อขุนผาเมืองกับพ่อขุนบางกลางหาวได้ร่วมกันกำจัดอำนาจและขับไล่ขอมสบาดโขลญลำโพงออกไปจากเมืองสุโขทัยได้สำเร็จ ในราว พ.ศ. ๑๗๘๒ จากนั้น พ่อขุนผาเมืองได้ถวายพระนามกมรเตงอัญศรีอินทรบดินทราทิตย์และพระขรรค์ชัยศรี อันเป็นสัญลักษณ์แห่งกษัตริย์ให้แก่พ่อขุนบางกลางหาว มีอำนาจในเมืองสุโขทัยแทนราชวงศ์พ่อขุนศรีนาวนำถม

สุโขทัยภายใต้ราชวงศ์พระร่วง

พ่อขุนบางกลางหาว หรือพระนามเมื่ออภิเษกเป็นกษัตริย์สุโขทัยว่า"ศรีอินทรบดินทราทิตย์" หรือที่รู้จักในนาม พ่อขุนศรีอินทราทิตย์ นับเป็นปฐมกษัตริย์ราชวงศ์พระร่วงที่ครองราชอาณาจักรสุโขทัยสืบต่อกันมา สำหรับปีที่พ่อขุนศรีอินทราทิตย์อภิเษกเป็นกษัตริย์ครองกรุงสุโขทัยอยู่ในราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๘

ข้อความในศิลาจารึกสุโขทัยหลักที่ ๑ ช่วยให้ทราบประวัติศาสตร์สุโขทัยได้มากขึ้นว่า เมื่อพ่อ-ขุนศรีอินทราทิตย์ขึ้นครองราชย์แล้ว ได้สู้รบกับคนไทยด้วยกันคือ พ่อขุนสามชน เจ้าเมืองฉอด แสดงว่าในระยะนั้นยังมีกลุ่มคนไทยปกครองนครรัฐต่าง ๆ โดยไม่ขึ้นต่อกัน

ในศิลาจารึกหลักที่ ๑ ยังได้บรรยายความเจริญรุ่งเรือง ของอาณาจักรสุโขทัยในรัชสมัยพ่อขุนรามคำแหงว่า มีอาณาเขตกว้างใหญ่ไพศาล ทางใต้ลงไปถึงนครศรีธรรมราช แหลมมลายู ทางตะวันตกถึงหงสาวดี ทางเหนือจดแพร่ น่าน ถึงฝั่งหลวงพระบาง ในการแผ่อำนาจของพ่อขุนรามคำแหงนั้น คงจะไม่ใช้การแผ่อำนาจทางแสนยานุภาพ แต่คงใช้นโยบายทางการเมืองให้หัวเมืองใหญ่น้อยเข้ามารวมอยู่ในแว่นแคว้นสุโขทัย ที่สำคัญอีกประการหนึ่งในสมัยพ่อขุนรามคำแหง คือ ทรงประดิษฐ์อักษรไทยขึ้นในปี พ.ศ. ๑๘๒๖ และยังคงใช้สืบต่อมาจนทุกวันนี้

หลักฐานความเจริญรุ่งเรืองทางด้านศาสนา สถาปัตยกรรม ยังปรากฏแจ้งชัดจากหลักฐานโบราณวัตถุ ศิลปวัตถุและโบราณสถาน โดยเฉพาะพุทธศาสนาเถรวาทแบบลังกาวงศ์ได้เจริญรุ่งเรืองในราชอาณาจักรสุโขทัย

เมื่อพระเจ้าอู่ทอง หรือสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๑ ได้สถาปนากรุงศรีอยุธยาขึ้นเป็นราชธานี เมื่อ พ.ศ. ๑๘๙๓ กรุงสุโขทัยได้เสื่อมอำนาจลงเป็นลำดับ และต้องอ่อนน้อมต่อกรุงศรีอยุธยา ในปี พ.ศ. ๑๙๒๑ แต่ยังมีกษัตริย์สืบราชวงศ์ต่อมา จนถึง พ.ศ. ๑๙๘๑ จึงรวมเป็นอาณาจักรเดียวกับกรุงศรีอยุธยา

ระบบผังเมือง

เมืองสุโขทัยมีลักษณะรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้างประมาณ ๑๘๐๐ เมตร ยาวประมาณ ๒๐๐๐ เมตร มีกำแพงที่ทำเป็นคันดินถมอัดแน่นล้อมรอบ ๓ ชั้น ระหว่างกำแพงเมืองแต่ละชั้นจะมีคูน้ำคั่นกลาง เกือบกึ่งกลางกำแพงเมืองแต่ละด้านมีประตูเมืองเปิดไว้ และมีป้อมดินรูปสี่เหลี่ยมขวางอยู่ ประตูเมืองทั้งสี่ประตูในปัจจุบันมีชื่อเรียกดังนี้ ด้านทิศเหนือเรียกว่าประตูศาลหลวง ด้านทิศตะวันออกเรียกว่าประตูกำแพงหัก ด้านทิศใต้เรียกว่าประตูนะโม ด้านทิศตะวันตกเรียกว่าประตูอ้อ

ภายในเมืองมีวัดมหาธาตุเป็นศูนย์กลาง ส่วนวัดอื่นๆที่เกาะกลุ่มกับวัดมหาธาตุ จนเป็นแกนหลักของเมือง ประกอบด้วย วัดชนะสงคราม วัดศรีสวาย วัดตระพังเงิน วัดสระศรี วัดตระกวน วัดใหม่ และวัดตระพังทอง นอกจากนี้ยังมีสระน้ำขนาดต่าง ๆ กระจายอยู่ทั่วไป โดยเฉพาะสระน้ำขนาดใหญ่นั้น น่าจะสร้างตามความเชื่อทางพุทธศาสนา เพราะถูกกำหนดให้เป็นส่วนหนึ่งของวัดหรือขอบเขตของวัด

บริเวณนอกตัวเมืองทั้งสี่ด้าน ยังมีโบราณสถานขนาดต่าง ๆ กระจายอยู่ทั่วไป ด้านทิศเหนือมีวัดพระพายหลวง วัดศรีชุม เตาทุเรียง ทิศตะวันออกมีวัดช้างล้อม วัดเจดีย์สูง วัดตระพังทองหลาง ทิศใต้มีวัดพระเชตุพน วัดเจดีย์สี่ห้อง วัดศรีพิจิตรกิติกัลยาราม ทิศตะวันตกเป็นกลุ่มวัดเขตอรัญญิก มีวัดสำคัญ ๆ เช่น วัดป่ามะม่วง วัดมังกร วัดสะพานหิน วัดพระบาทน้อย และวัดเจดีย์งาม นอกจากนี้ในแต่ละด้านยังมีสิ่งก่อสร้างเนื่องในระบบชลประทาน เช่น คันบังคับน้ำ ทำนบ คลองส่งน้ำ คลองระบายน้ำ

ลักษณะของเมืองที่กำหนดศาสนสถานเป็นศูนย์กลางเช่นนี้ คงจะได้รับอิทธิพลจากเขมรผสมผสานกับอิทธิพลทางพุทธศาสนาแบบหินยาน โดยมีศาสนสถานต่าง ๆ ที่สร้างขึ้นตามลำดับกาลเวลาเป็นตัวหลักในการกำหนดรูปทรงของเมือง

ผลจากการขุดค้นทางโบราณคดีที่บริเวณประตูเมือง และกำแพงเมืองทั้งสี่ด้านของโครงการอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัยในปี พ.ศ. ๒๕๒๑ - ๒๕๒๔ พบหลักฐานที่แสดงถึงการก่อสร้างกำแพงเมืองสุโขทัยว่ามีการก่อสร้าง ๒ สมัยด้วยกันคือ

สมัยการสร้างเมืองสุโขทัยระยะแรก มีเฉพาะกำแพงเมืองชั้นใน และประตูเมืองทั้งสี่ด้านเท่านั้น โดยพบหลักฐานการก่อสร้างวัดในพุทธศาสนาบริเวณป้อมประตูเมืองทางด้านทิศใต้ (ประตูนะโม)

สมัยที่สอง (ประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๐) เป็นต้นมา มีการสร้างป้อมรูปสี่เหลี่ยมขวางประตูเมืองชั้นใน กำแพงเมืองชั้นกลาง และกำแพงเมืองชั้นนอก ด้วยเหตุนี้บริเวณประตูนะโม (ประตูทาง-ด้านทิศใต้) ป้อมรูปสี่เหลี่ยมจึงสร้างอยู่บนศาสนสถานหรือบนวัดที่มีมาก่อน นอกจากนี้ยังมีการปรับปรุงกำแพงเมืองชั้นในให้สูงขึ้น รวมทั้งมีการก่ออิฐประกอบแกนดินที่บริเวณประตูอ้อ (ประตูทางด้านทิศตะวันตก)

ภาพที่ ๑ แผนที่แสดงตั้งและอาณาเขตกรุงสุโขทัย

ที่มา: http://th.wikipedia.org

อาณาจักรสุโขทัย ตั้งอยู่บนเส้นทางการค้าผ่านคาบสมุทรระหว่างอ่าวเมาะตะมะและที่ราบลุ่มแม่น้ำโขงตอนกลาง มีอาณาเขตดังนี้

๑.ทิศเหนือ มีเมืองแพร่ (ปัจจุบันคือแพร่) เป็นเมืองปลายแดนด้านเหนือสุด

๒.ทิศใต้ มีเมืองพระบาง (ปัจจุบันคือนครสวรรค์) เป็นเมืองปลายแดนด้านใต้

๓.ทิศตะวันตก มีเมืองฉอด (ปัจจุบันคือแม่สอด) เป็นเมืองชายแดนที่จะติดต่อเข้าไปยังอาณาจักรมอญ

๔. ทิศตะวันออก ถึงเมืองสะค้าใกล้แม่น้ำโขงในเขตภาคอีสานตอนเหนือ

ด้านเศรษฐกิจ

สภาพเศรษฐกิจสมัยสุโขทัยเป็นระบบเศรษฐกิจแบบเสรีนิยม ดังข้อความปรากฏในหลักศิลาจารึกหลักที่ ๑ "...ใครจักใคร่ค้าช้างค้า ใครจักใคร่ค้าม้าค้า ใครจักใคร่ค้าเงินค้า ทองค้า ค้าถ้วยชามสังคโลก" และ "...เมืองสุโขทัยนี้ดี ในน้ำมีปลาในนามีข้าว..." ประชาชนประกอบอาชีพเกษตรกรรมด้วยระบบการเกษตรแบบพึ่งพาธรรมชาติ เช่นสังคมไทยส่วนใหญ่ในชนบทปัจจุบัน และส่งออกเครื่องถ้วยชามสังคโลก

ด้านสังคม ความเชื่อ และศาสนา

การใช้ชีวิตของผู้คนในสมัยสุโขทัยมีความอิสรเสรี มีเสรีภาพอย่างมากเนื่องจากผู้ปกครองรัฐให้อิสระแก่ไพร่ฟ้า และปกครองผู้ใต้ปกครองแบบพ่อกับลูก ดังปรากฏหลักฐานในศิลาจารึกว่า

"...ด้วยเสียงพาทย์ เสียงพิณ เสียงเลื่อน เสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื่อน เลื่อน..."

ด้านความเชื่อและศาสนา สังคมยุคสุโขทัยประชาชนมีความเชื่อทั้งเรื่องวิญญาณนิยม (Animism) ไสยศาสตร์ ศาสนาพราหมณ์ฮินดู และพุทธศาสนา ดังปรากฏหลักฐานในศิลาจารึกหลักที่ ๑ ด้านที่ ๓ ว่า "...เบื้องหัวนอนเมืองสุโขทัยนี้มีกุฏิวิหารปู่ครูอยู่ มีสรีดภงส์ มีป่าพร้าว ป่าลาง ป่าม่วง ป่าขาม มีน้ำโคก มีพระขะพุงผี เทพยาดาในเขาอันนั้นเป็นใหญ่กว่าทุกผีในเมืองนี้ ขุนผู้ใดถือเมืองสุโขทัยนี้แล้ว ไหว้ดีพลีถูก เมืองนี้เที่ยว เมืองนี้ดี ผีไหว้บ่ดี พลีบ่ถูก ผีในเขาอันนั้นบ่คุ้มบ่เกรง เมืองนี้หาย..."

ส่วนด้านศาสนา ได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนานิกายเถรวาทแบบลังกาวงศ์จากนครศรีธรรมราช ในวันพระ จะมีภิกษุเทศนาสั่งสอน ณ ลานธรรมในสวนตาล โดยใช้พระแท่นมนังคศิลาอาสน์ เป็นอาสนะสงฆ์ ในการบรรยายธรรมให้ประชาชนฟัง ยังผลให้ประชาชนในยุคนี้นิยมปฏิบัติตนอยู่ในศีลธรรม มีการถือศีล โอยทานกันเป็นปกติวิสัย ทำให้สังคมโดยรวมมีความสงบสุขร่มเย็น

ด้านการปกครอง แบ่งเป็น ๒ แบบ เรียกว่า สมบูรณาญาสิทธิราช ดังนี้

๑.แบบพ่อปกครองลูก (ปิตุลาธิปไตย)

สุโขทัยมีลักษณะการปกครองแบบพ่อปกครองลูกผู้ปกครองคือพ่อขุนซึ่งเปรียบเสมือนพ่อที่จะต้องดูแลคุ้มครองลูก ในสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราช พระองค์ทรงโปรดให้สร้างกระดิ่งแขวนไว้ที่หน้าประตูพระราชวัง เมื่อประชาชนมีเรื่องเดือดร้อนก็ให้ไปสั่นกระดิ่งร้องเรียน พระองค์ก็จะเสด็จมารับเรื่องราวร้องทุกข์ และโปรดให้สร้างพระแท่นมนังคศิลาอาสน์ได้กลางดงตาล ในวันพระจะนิมนต์พระสงฆ์มาเทศน์สั่งสอนประชาชน หากเป็นวันธรรมดาพระองค์จะเสด็จออกให้ประชาชนเข้าเฝ้าและตัดสินคดีความด้วยพระองค์เอง การปกครองแบบพ่อปกครองลูก (ปิตุลาธิปไตย) ใช้ในสมัยกรุงสุโขทัยตอนต้น

๒.แบบธรรมราชา

การปกครองแบบธรรมราชา หมายถึง พระราชาผู้ปฏิบัติธรรมหรือ กษัตริย์ผู้มีธรรมในสมัยของพระมหาธรรมราชาที่ ๑ มีกำลังทหารที่ไม่เข้มแข็ง ประกอบกับอาณาจักรอยุธยาที่ก่อตั้งขึ้นใหม่ได้แผ่อิทธิพลมากขึ้น พระองค์ทรง เกรงภัยอันตรายจะบังเกิดแก่อาณาจักรสุโขทัย หากใช้กำลังทหารเพียงอย่าง เดียว พระองค์จึงทรงนำหลักธรรมมาใช้ในการปกครอง โดยพระองค์ทรงเป็นแบบอย่างในด้านการปฏิบัติธรรม ทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา นอกจากนั้นพระมหาธรรมราชาที่ ๑ ทรงพระราชนิพนธ์วรรณกรรมเรื่อง ไตรภูมิพระร่วง ที่ปรากฏแนวคิดแบบธรรมราชาไว้ด้วย การปกครองแบบธรรมราชา ใช้ในสมัยกรุงสุโขทัยตอนปลาย ตั้งแต่พระมหาธรรมราชาที่ ๑ - ๔

ด้านการปกครองส่วนย่อยสามารถแยกกล่าวเป็น ๒ แนว ดังนี้

ในแนวราบ

จัดการปกครองแบบพ่อปกครองลูก กล่าวคือผู้ปกครองจะมีความใกล้ชิดกับประชาชน ให้ความเป็นกันเองและความยุติธรรมกับประชาชนเป็นอย่างมาก เมื่อประชาชนเกิดความเดือดร้อนไม่ได้รับความเป็นธรรม สามารถร้องเรียนกับพ่อขุนโดยตรงได้ โดยไป สั่นกระดิ่งที่แขวนไว้ที่หน้าประตูที่ประทับ ดังข้อความในศิลาจารึกปรากฏว่า "...ในปากประตูมีกระดิ่งอันหนึ่งไว้ให้ ไพร่ฟ้าหน้าใส..." นั่นคือเปิดโอกาสให้ประชาชนสามารถมาสั่นกระดิ่งเพื่อแจ้งข้อร้องเรียนได้

ในแนวดิ่ง ได้มีการจัดระบบการปกครองขึ้นเป็น ๔ ชนชั้น คือ

๑.พ่อขุน เป็นชนชั้นผู้ปกครอง อาจเรียกชื่ออย่างอื่น เช่น เจ้าเมือง พระมหาธรรมราชา หากมีโอรสก็จะเรียก "ลูกเจ้า"

๒.ลูกขุน เป็นข้าราชบริพาร ข้าราชการที่มีตำแหน่งหน้าที่ช่วงปกครองเมืองหลวง หัวเมืองใหญ่น้อย และภายในราชสำนัก เป็นกลุ่มคนที่ใกล้ชิดและได้รับการไว้วางใจจากเจ้าเมืองให้ปฏิบัติหน้าที่บำบัดทุกข์บำรุงสุขแก่ไพร่ฟ้า

๓.ไพร่หรือสามัญชน ได้แก่ ราษฎรทั่วไปที่อยู่ในราชอาณาจักร (ไพร่ฟ้า)

๔.ทาส ได้แก่ ชนชั้นที่ไม่มีอิสระในการดำรงชีวิตอย่างสามัญชนหรือไพร่ (อย่างไรก็ตามประเด็นทาสนี้ยังคงถกเถียงกันอยู่ว่ามีหรือไม่)

การแทรกแซงจากอยุธยา

หลังจากพ่อขุนรามคำแหงสวรรคตแล้ว เมืองต่างๆ เริ่มแข็งเมือง ส่งผลให้ในรัชกาลพญาเลอไทและรัชกาลพญาไสลือไท ต้องส่งกองทัพไปปราบหลายครั้ง แต่มักไม่เป็นผลสำเร็จและการปรากฏตัวขึ้นของอาณาจักรอยุธยาทางตอนใต้ ซึ่งกระทบกระเทือนเสถียรภาพของสุโขทัย จนในท้ายที่สุดก็ถูกแทรกแซงจากอยุธยา จนมีฐานะเป็นหัวเมืองของอยุธยาไปในที่สุด โดยมีพระมหาธรรมราชาที่ ๔ (บรมปาล) เป็นผู้ปกครองสุโขทัยในฐานะรัฐอิสระพระองค์สุดท้าย โดยขณะนั้นด้วยการแทรกแซงของอยุธยา รัฐสุโขทัยจึงถูกแบ่งออกเป็น ๔ ส่วน คือ

เมืองสรวงสองแคว (พิษณุโลก) อันเป็นเมืองเอก มีพระมหาธรรมราชาที่ ๔ (บรมปาล)เป็นผู้ปกครอง

เมืองสุโขทัย เมืองรอง มี พระยาราม เป็นผู้ปกครอง

เมืองเชลียง (ศรีสัชนาลัย) มี พระยาเชลียง เป็นผู้ปกครอง

เมืองชากังราว (กำแพงเพชร) มี พระยาแสนสอยดาว เป็นผู้ปกครอง

หลังสิ้นรัชกาลพระมหาธรรมราชาที่ ๔ (บรมบาล) พระยายุทธิษฐิระซึ่งเดิมทีอยู่ศรีสัชนาลัย ได้เข้ามาครองเมืองสองแคว (พิษณุโลก) และเมื่อแรกที่สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถเสด็จขึ้นผ่านพิภพ เป็นพระมหากษัตริย์กรุงศรีอยุธยา ปรากฏว่าขณะนั้น พระยายุทธิษฐิระ เกิดความน้อยเนื้อต่ำใจ ที่ได้เพียงตำแหน่งพระยาสองแคว เนื่องด้วย สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถทรงเคยดำริไว้สมัยทรงพระเยาว์ว่า หากได้ขึ้นเป็นพระมหากษัตริย์ จะชุบเลี้ยงพระยายุทธิษฐิระให้ได้เป็นพระร่วงเจ้าสุโขทัย พ.ศ. ๒๐๑๑ พระยายุทธิษฐิระจึงเอาใจออกห่างจากสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ไปขึ้นกับพระยาติโลกราช กษัตริย์ล้านนาในขณะนั้น เหตุการณ์นี้ส่งผลให้เกิดการเฉลิมพระนามกษัตริย์ล้านนาจากพระยา เป็น พระเจ้า เพื่อให้เสมอศักดิ์ด้วยกรุงศรีอยุธยา พระนามพระยาติโลกราช จึงได้รับการเฉลิมเป็นพระเจ้าติโลกราช

หลังจากที่พระยายุทธิษฐิระ นำสุโขทัยออกจากอยุธยาไปขึ้นกับล้านนา สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถจึงทรงเสด็จจากกรุงศรีอยุธยา กลับมาพำนัก ณ เมืองสรลวงสองแคว พร้อมทั้งสร้างกำแพงและค่ายคู ประตู หอรบ แล้วจึงสถาปนาขึ้นเป็นเมือง พระพิษณุโลกสองแควเป็นราชธานีฝ่ายเหนือของอาณาจักรแทนสุโขทัย ในเวลาเจ็ดปีให้หลัง สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถจึงทรงตีเอาสุโขทัยคืนได้ แต่เหตุการณ์ทางเมืองเหนือยังไม่เข้าสู่ภาวะที่น่าไว้วางใจ จึงทรงตัดสินพระทัยพำนักยังนครพระพิษณุโลกสองแควต่อจนสิ้นรัชกาล ส่วนทางอยุธยานั้น ทรงได้สถาปนาสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ ๓ พระราชโอรส เป็นพระมหาอุปราช ดูแลอยุธยาและหัวเมืองฝ่ายใต้ ด้วยความที่เป็นคนละประเทศมาก่อน และมีสงครามอยู่ด้วยกัน ชาวบ้านระหว่างสุโขทัยและอยุธยาจึงมิได้ปรองดองเป็นน้ำหนึ่งใจเดียวกัน จึงต้องแยกปกครอง โดยพระมหากษัตริย์อยุธยา จะทรงสถาปนาพระราชโอรส หรือพระอนุชา หรือพระญาติ อันมีเชื้อสายสุโขทัย ปกครองพิษณุโลกในฐานะราชธานีฝ่ายเหนือ และควบคุมหัวเมืองเหนือทั้งหมด

การสิ้นสุดของอาณาจักรสุโขทัย

พ.ศ. ๒๑๒๗ หลังจากชนะศึกที่แม่น้ำสะโตงแล้ว พระนเรศวรโปรดให้เทครัวเมืองเหนือทั้งปวง (เมืองพิษณุโลกสองแคว เมืองสุโขทัย เมืองพิชัย เมืองสวรรคโลก เมืองกำแพงเพชร เมืองพิจิตร และ เมืองพระบาง) ลงมาไว้ที่อยุธยาเพื่อเตรียมรับศึกใหญ่ พิษณุโลกและหัวเมืองเหนือทั้งหมดจึงกลายเป็นเมืองร้าง หลังจากเทครัวไปเมืองใต้ จึงสิ้นสุดการแบ่งแยกระหว่างชาวเมืองเหนือกับชาวเมืองใต้ และถือเป็นการสิ้นสุดของรัฐสุโขทัยโดยสมบูรณ์ เพราะหลังจากนี้ ๘ ปี พิษณุโลกได้ถูกฟื้นฟูอีกครั้งแต่ถือเป็นเมืองเอกในราชอาณาจักรมิใช่ราชธานีฝ่ายเหนือ

ใน พ.ศ. ๑๘๙๐ กรุงศรีอยุธยา มีอำนาจมากขึ้นและเป็นศูนย์กลางแห่งอำนาจแทนสุโขทัย แต่สุโขทัยก็ยังมีพระมหากษัตริย์ปกครองกันติดต่อมาอีก ๒ พระองค์ จึงสิ้นพระราชวงศ์สุโขทัยและได้รวมเข้ากับราชอาณาจักรกรุงศรีอยุธยา เมื่อกรุงศรีอยุธยาเสียแก่เมืองพม่าครั้งที่ ๒ สมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชแห่งกรุงรัตนโกสินทร์โปรดให้ตั้งเมืองสุโขทัยขึ้นที่บ้านธานี (ท่าหนี) ริมแม่น้ำยมซึ่งก็คือจังหวัดสุโขทัยในปัจจุบัน

ต่อมาในวันที่ ๑ เมษายน ๒๔๗๕ ได้ยุบอำเภอธานี ตั้งใหม่และเปลี่ยนชื่อเป็นอำเภอสุโขทัยธานีขึ้นกับจังหวัดสวรรคโลก จนถึง พ.ศ. ๒๔๘๒ ได้ยกอำเภอสุโขทัยธานี ขึ้นเป็นจังหวัดสุโขทัยตั้งแต่นั้นมา

ข้อมูลทั่วไปจังหวัดสุโขทัย

สุโขทัยในปัจจุบัน ตัวเมืองในปัจจุบันนี้มิใช่กรุงสุโขทัยอันเป็นราชธานีเดิมแต่เป็นเมืองสุโขทัย ล้นเกล้า ฯ รัชกาลที่ ๑ แห่งราชวงศ์จักรีทรงย้ายผู้คนทั้งหมดจากสุโขทัย ตั้งเมืองใหม่ทางฝั่งตะวันออกของลำน้ำยมเมื่อ พ.ศ. ๒๓๓๖ โดยห่างจากตัวเมืองสุโขทัยที่เคยเป็นราชธานี ๑๒ กิโลเมตร พระราชดำริในครั้งนั้นมีอยู่ว่า เมืองสุโขทัยเป็นเมืองใหม่ไม่มีผู้คนพอจะต่อสู้รักษาให้พ้นจากการรุกรานจากพม่าข้าศึกได้ เมืองสุโขทัยเคยถูกยุบเป็นอำเภอมีชื่อว่า "อำเภอธานี" ขึ้นอยู่กับอำเภอสวรรคโลก เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๗๕ จนกระทั่งปี พ.ศ.๒๔๘๒ ทางการจึงได้ยกฐานะเป็นจังหวัดดังปรากฏอยู่จนกระทั่งปัจจุบันนี้

ภาพที่ ๒ ตราประจำจังหวัดสุโขทัย
ที่มา : www. th.wikipedia.org

ภาพพระบรมรูปพ่อขุนรามคำแหงมหาราช พระมหากษัตริย์แห่งราชวงศ์พระร่วง ประทับบนพระแท่นมนังคศิลา ปกครองไพร่ฟ้าข้าแผ่นดินให้ได้รับความร่มเย็นเป็นสุข และทรงบริหารราชอาณาจักรแห่งนี้ให้เจริญรุ่งเรืองที่สุดในช่วงปีพ.ศ. ๑๘๒๒ ถึง พ.ศ. ๑๘๔๒

คำขวัญของจังหวัดสุโขทัย

"มรดกโลกล้ำเลิศ กำเนิดลายสือไทย
เล่นไฟลอยกระทง ดำรงพุทธศาสนา
งามตาผ้าตีนจก สังคโลก ทองโบราณ
สักการแม่ย่า พ่อขุน รุ่งอรุณแห่งความสุข"

ธงประจำจังหวัดสุโขทัย

ภาพที่ ๓ ธงประจำจังหวัดสุโขทัย
ที่มา: www.th.wikipedia.org

เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า มีพื้นสี ๓ สีแถบแดงอยู่เบื้องบน แถบสีเหลืองอยู่ตรงกลาง และแถบสีเขียวอยู่เบื้องล่าง พื้นธงมุมบนด้านใกล้คันธง มีภาพพ่อขุนรามคำแหงมหาราช พระมหากษัตริย์แห่งราชวงศ์พระร่วงประทับบนพระแท่นมนังคศิลาและมีคำว่าจังหวัดสุโขทัยอยู่เบื้องล่างใต้ฐานยอดคันธงชิดกับมุมบนของธงด้านเสามีแถบสีแดงสีเหลืองและสีเขียวห้อยชายมายังเบื้องล่างในลักษณะพองาม การใช้สีแดง สีเหลือง และสีเขียวเป็นพื้นธง มีความหมายดังนี้

สีแดง หมายถึง พ่อขุนรามคำแหงมหาราชได้แผ่ขยายอาณาเขตออกไปได้อย่างกว้างขวาง ทิศเหนือได้เมืองแพร่ เมืองน่าน ทิศตะวันตกถึงเมืองหงสาวดีทิศตะวันออกแผ่พระราชอาณาเขตออกไปจนถึงแม่น้ำโขง ต่อแดนเวียงจันทน์และเวียงคำ ทิศใต้ได้ตลอดถึงแหลมมาลายูนับว่าดินแดนของประเทศไทยสมัยนั้นแผ่ขยายกว้างขวางยิ่งกว่าสมัยใด ทั้งสิ้น

สีเหลือง หมายถึง พระพุทธศาสนา ในสมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี ได้ฟื้นฟูพระพุทธศาสนาจนเจริญรุ่งเรืองและนิมนต์พระสังฆราชจากลังกา มาปรับปรุงกิจการคณะสงฆ์ให้เป็นระเบียบเรียบร้อยต้องตามพุทธบัญญัติและเป็นครั้งแรกที่พระมหากษัตริย์เสด็จออกทรงผนวช

สีเขียว หมายถึงการเกษตร ซึ่งเป็นอาชีพหลักของคนไทยสมัยสุโขทัยเป็นราชธานีประชาชนดำรงชีพด้วยความสบายข้าวปลาอาหารบริบูรณ์ใครใคร่ประกอบอาชีพใดก็ตามใจชอบ เจ้าเมืองไม่เก็บจังกอบจึงอยู่กันด้วยความเป็นสุขสบาย

สภาพภูมิศาสตร์

ขนาดและที่ตั้ง

จังหวัดสุโขทัยตั้งอยู่ภาคเหนือตอนล่างของประเทศไทย ห่างจากกรุงเทพมหานครตามระยะทางหลวงแผ่นดินประมาณ ๔๔๐ กิโลเมตร มีเนื้อที่ประมาณ ๖,๕๙๖.๐๙๒ ตารางกิโลเมตร หรือประมาณ ๔,๑๒๒,๕๕๗ ไร่ มีอาณาเขตติดต่อกับจังหวัดใกล้เคียงดังนี้

ภาพที่ ๔ แผนที่แสดงที่ตั้งและอาณาเขตจังหวัดสุโขทัย

ที่มา : www.sabuy.com

อาณาเขต

ทิศเหนือ เขตอำเภอศรีสัชนาลัย ติดต่อกับ อำเภอวังชิ้น อำเภอสูงเม่น จังหวัดแพร่ และอำเภอลับแล จังหวัดอุตรดิตถ์

ทิศใต้ เขตอำเภอคีรีมาศ และอำเภอกงไกรลาศ ติดต่อกับ อำเภอพรานกระต่าย จังหวัดกำแพงเพชร และอำเภอบางระกำ จังหวัดพิษณุโลก

ทิศตะวันออก เขตอำเภอกงไกรลาศ อำเภอศรีสำโรง และอำเภอสวรรคโลก ติดต่อกับอำเภอพรหมพิราม อำเภอเมืองพิษณุโลก จังหวัดพิษณุโลก และอำเภอพิชัย จังหวัดอุตรดิตถ์

ทิศตะวันตก เขตอำเภอบ้านด่านลานหอย และอำเภอทุ่งเสลี่ยม ติดต่อกับ อำเภอเมืองตาก อำเภอบ้านตาก จังหวัดตาก และอำเภอเถิน จังหวัดลำปาง

ลักษณะภูมิประเทศ

จังหวัดสุโขทัยมี พื้นที่ส่วนใหญ่เป็นที่ราบลุ่ม โดยตอนเหนือเป็นที่ราบสูงมีภูเขาเป็นพืดยาวมาทางทิศตะวันตก พื้นที่ตอนกลางเป็นที่ราบและตอนใต้เป็นที่ราบสูง มีแม่น้ำไหลผ่านจากเหนือลงใต้ โดยผ่านพื้นที่อำเภอศรีสัชนาลัย สวรรคโลก ศรีสำโรง เมืองสุโขทัย และอำเภอกงไกรลาศ เป็นระยะทางประมาณ ๑๗๐ กิโลเมตร จังหวัดสุโขทัยมีภูเขาที่สูงที่สุด คือ เขาหลวง ซึ่งยอดเขามีความสูง ๑,๒๐๐ เมตร จากระดับน้ำทะเล

ลักษณะภูมิอากาศ

สภาพภูมิอากาศโดยทั่วไปของจังหวัดสุโขทัย มีลักษณะเปลี่ยนแปลงไปตามอิทธิพลของลมมรสุมตะวันตกเฉียงใต้ และมรสุมตะวันออกเฉียงเหนือ แบ่งออกได้เป็น ๓ ฤดู คือ ฤดูร้อน ฤดูฝน และฤดูหนาว

อุณหภูมิโดยเฉลี่ยตลอดปี ประมาณ ๒๗.๖ องศาเซลเซียส อุณหภูมิสูงสุด เฉลี่ย ๓๓.๐ องศาเซลเซียส และอุณหภูมิต่ำสุดเฉลี่ย ๒๒.๒ องศาเซลเซียส ปริมาณน้ำฝนเฉลี่ยทั้งปี ประมาณ ๑,๒๐๘.๘๘ มิลลิเมตร บริเวณที่มีฝนตกมากที่สุดจะอยู่ตอนบนของจังหวัดบริเวณอำเภอศรีสัชนาลัย และอำเภอศรีนคร

ประชากร

ประชากรในจังหวัดสุโขทัยส่วนใหญ่สืบเชื้อสายมาจากชาวไทยดั้งเดิมที่อาศัยอยู่ ในดินแดนนี้นานมาแล้ว โดยมีวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณี ตลอดจนสำเนียงภาษาพูด เป็นเอกลักษณ์ของตนเอง จะมีคนอพยพมาจากท้องถิ่นอื่นบ้างไม่มากนัก นอกจากนี้ยังมี ชนกลุ่มน้อยเป็นชาวเขาเผ่ากระเหรี่ยง ม้ง เย้า และลีซอ ซึ่งส่วนหนึ่งอาศัยอยู่ในดินแดนแถบนี้มานานแล้ว และอีกส่วนหนึ่งอพยพมาจากจังหวัดใกล้เคียง เช่น จังหวัดลำปาง น่าน พะเยา เชียงราย แพร่ ตาก และเพชรบูรณ์ ปัจจุบันชาวเขาเหล่านี้อาศัยอยู่ในเขตตำบลบ้านแก่ง และตำบลแม่สิน แม่สำ ในอำเภอศรีสัชนาลัย มีจำนวนประมาณ ๔๒๘ หลังคาเรือน

การปกครองของจังหวัดสุโขทัยแบ่งออกเป็น ๙ อำเภอ ๘๔ ตำบล ๘๓๔ หมู่บ้าน ๑ องค์การบริหารส่วนจังหวัด ๒ เทศบาลเมือง ได้แก่ เทศบาลเมืองสุโขทัยธานี และเทศบาลเมืองสวรรคโลก ๑๑ เทศบาลตำบล ได้แก่ เทศบาลตำบลศรีสำโรง เทศบาลตำบลศรีสัชนาลัย เทศบาลตำบลหาดเสี้ยว เทศบาลตำบลเมืองเก่า เทศบาลตำบลบ้านสวน เทศบาลตำบลบ้านโตนด เทศบาลตำบลทุ่งหลวง เทศบาลตำบลกงไกรลาศ เทศบาลตำบลทุ่งเสลี่ยม เทศบาลตำบลศรีนคร และเทศบาลตำบลลานหอย

ศาสนา

จังหวัดสุโขทัยมีประชากรส่วนใหญ่นับถือนับถือศาสนาพุทธ คิดเป็นร้อยละ ๙๙.๘๐ และ นับถือศาสนาคริสต์ร้อยละ ๐.๑๙ วัดในจังหวัดสุโขทัย มีจำนวน ๒๑๗ แห่ง วัดหลวงในจังหวัดสุโขทัย มีจำนวน ๓ วัดดังนี้

๑. วัดหนองโว้งพระอารามหลวงอำเภอสวรรคโลก

๒. วัดสว่างอารมณ์วรวิหารอำเภอสวรรคโลก

๓.วัดพระศรีรัตนมหาธาตุราชวรวิหาร (วัดพระปรางค์) อำเภอศรีสัชนาลัย

เทศกาลงานประเพณี

เทศกาลงานประเพณีที่สำคัญของจังหวัดสุโขทัยในรอบ ๑ ปีประกอบด้วย

งานประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ

เป็นงานประเพณีที่สืบสานศิลปวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณีอันดีงามของชาติไทย ให้คงอยู่เป็นสถานที่ที่เป็นต้นตำรับการจัดงานประเพณีลอยกระทง เผาเทียน เล่นไฟ ผู้มาเที่ยวชม จะได้สัมผัสกับบรรยากาศย้อนยุค ๗๐๐ ปีชมวิถีชีวิตของความเป็นคนไทย พิธีเผาเทียนเล่นไฟลอยกระทงพระราชทาน การแสดงแสงเสียง งานข้าวขวัญวันเล่นไฟ และอื่นๆ อีกมากมาย จัดในวันขึ้น ๑๓-๑๕ ค่ำเดือนสิบสองของทุกปี ณ บริเวณอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัยตำบลเมืองเก่า อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย

งานวันพ่อขุนรามคำแหงมหาราช

เป็นการจัดงานเพื่อรำลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณของพ่อขุนรามคำแหงมหาราชที่มีต่อประชาชนชาวไทย คณะรัฐมนตรีได้มีมติให้วันที่ ๑๗ มกราคม ของทุกปีเป็นวันรำลึกถึง พ่อขุนรามคำแหงมหาราช จึงกำหนดจัดงาน ณ บริเวณอนุสาวรีย์พ่อขุนรามคำแหงอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย

งานพระแม่ย่าและงานกาชาด

เป็นการจัดงานเทศกาลประเพณีเพื่อให้ประชาชนได้สักการะพระแม่ย่า นมัสการ ๙ พระพุทธสุดแผ่นดินและสักการะพระบรมราชานุสาวรีย์รัชกาลที่๕ เป็นงานรื่นเริงที่จัดขึ้นในฤดูหนาว ให้ประชาชนได้พักผ่อน ชมมหรสพและซื้อสินค้าจำเป็นในครัวเรือนในราคถูก งานสักการะพระแม่ย่าและงานกาชาด จัดประมาณ ๑ สัปดาห์ช่วงเดือน มกราคม - กุมภาพันธ์ของทุกปี ณ บริเวณหน้าศาลากลางจังหวัดสุโขทัย

งานแข่งขันเรือพายเทโวโรหณะ

การแข่งขันเรือพายได้กำหนดจัดในช่วงเทศกาลออกพรรษา หรือเรียกว่า เทศกาลเทโวโรหณะ โดยวัดราชธานีจัดเป็นประเพณีมาช้านาน ต่อมา ปี๒๕๔๐ วัดราชธานีได้มอบหมายให้เทศบาลเมืองสุโขทัยธานีเป็นผู้ดำเนินการจัดงานมาจนถึงปัจจุบัน กิจกรรมภายในงานประกอบด้วย การแข่งขัน เรือพาย การประกวดเรือสวยงาม เรือความคิดสร้างสรรค์เรือหัวใบ้ท้ายบอดการแข่งขันกีฬาพื้นบ้าน การประกวดกองเชียร์ของชุมชนต่างๆ และการแสดงของนักเรียนนักศึกษาและชุมชนต่างๆ

งานประเพณีบวชช้างหาดเสี้ยว

ประเพณีบวชช้างหรือที่เรียกว่า"แห่ช้าง"อยู่เคียงคู่ผู้คนที่มีสายเลือดไทยพวนมานานแล้ว คือ การนำช้างมาร่วมในพิธีบรรพชาอุปสมบทมาจากคติความเชื่อทางพุทธศาสนายึดถือตามที่พระเวสสันดรให้ช้างปัจจัยนาเคนทร์อันเป็นช้างเผือกคู่บารมีเมืองเชตุดรถือว่าเป็นมงคลหัตถีแก่พราหมณ์ทั้ง ๘ จากแคว้น กลิงคราษฎร์ที่มาทูลขอความเชื่อนี้เกี่ยวข้องกับอีกตำนานหนึ่งคือตอนที่พระเจ้ากรุงสัญชัย พระราชบิดาของพระเวสสันดรขอให้พระเวสสันดรกลับมาเป็นกษัตริย์ตามเดิมนั้น พระองค์ได้จัดขบวนช้างม้าประดับประดาเหมือนออกศึกสงครามให้สมเกียรติเพื่อไปรับพระเวสสันดรและ พระนางมัทรีขบวนแห่แหนขับด้วยมโหรีและการละเล่นต่าง ๆ เป็นการเฉลิมฉลองความเชื่ออีกประการหนึ่งคือคำสั่งสอนของพระพุทธองค์ที่มุ่งให้ผู้บวชถือปฏิบัติตนเพื่อไปสู่โลกอุดร

หรือโลกุตรธรรม คือ ธรรมอันพ้นจากโลกได้แก่พระนิพพานแต่คนทั่วไปเข้าใจว่า อุดร หมายถึง ทิศเหนือ ซึ่งมีสัญลักษณ์คือ ช้าง ชาวบ้านหาดเสี้ยวจึงนำสัญลักษณ์ที่เรียกว่า โนนงก มาเป็นส่วนร่วมในขบวนแห่มาจนถึงทุกวันนี้โดยกำหนดจัดงานในวันที่ ๗ เดือนเมษายน ของทุกปีกิจกรรมภายในงานประกอบด้วยขบวนแห่นาคด้วยช้างการทำขวัญนาคแบบดั้งเดิมการละเล่นต่าง ๆ

งานสรงน้ำโอยทาน

เป็นการจัดงานประเพณีสงกรานต์ของชาวศรีสัชนาลัยที่สืบทอดกันมา ซึ่งจัดในวันที่ ๑๒ เมษายนของทุกปีงานในภาคเช้าจะเริ่มด้วยพิธีบวงสรวงบริเวณหลักเมืองในบริเวณอุทยานประวัติศาสตร์ศรีสัชนาลัย ตอนบ่ายจะมีขบวนแห่รถบุปผชาติซึ่งตกแต่งอย่างสวยงาม ประกอบด้วยรถพระพุทธรูป และขบวนรถพร้อมเทพีสงกรานต์ของแต่ละตำบลขบวนรถเคลื่อนจากวัดพระปรางค์ไปยังอุทยานประวัติศาสตร์ศรีสัชนาลัย เมื่อขบวนรถเคลื่อนมาตามถนน ประชาชนที่อยู่บริเวณริมถนนจะนำน้ำมาสรงพระพุทธรูป

งานประเพณีแห่น้ำขึ้นโฮงสรงน้ำเจ้าพ่อเมืองด้ง

เป็นงานประเพณีสักการะศาลเจ้าพ่อเมืองด้ง ซึ่งเป็นเมืองเก่าแก่ของอำเภอศรีสัชนาลัย ในสมัยพระเจ้าอติโลกราช การดำเนินงานนี้เมื่อถึงวันเวลาที่กำหนดไว้บ้านใดที่มีช้างก็จะนำช้างมาทำความสะอาดประดับตกแต่งแล้วไปรวมกันที่ศาลเจ้าพ่อเมืองด้ง เมื่อถึงเวลาผู้เข้าทรงเจ้าพ่อเมืองด้งจะขึ้นสู่ศาลเจ้าพ่อรับการรดน้ำาจากขบวนช้างเหล่านั้น และผู้เข้าทรงเจ้าพ่อเมืองด้งก็จะให้พรทุกคน หลังจากนั้นขบวนแห่ช้างก็จะแห่กันไปที่อนุสาวรีย์เจ้าพ่อเมืองด้งกิจกรรมภายในงานประกอบ ด้วยขบวนแห่ช้างเครื่องสักการะบูชาเจ้าพ่อเมืองด้งจำนวนกว่า ๖๐ เชือก การแสดงการละเล่นพื้นบ้าน พิธีสรงน้ำเจ้าพ่อเมืองด้งและรดน้ำดำหัวผู้สูงอายุ กำหนดการจัดงานช่วงเทศกาลสงกรานต์ของทุกปี ณ โรงเรียนเมืองด้งวิทยา ตำบลบ้านตึก อำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย

งานฉลองสมโภชหลวงพ่อศิลา

หลวงพ่อศิลาเป็นพระพุทธรูปศิลานาคปรก ปางสมาธิที่สวยงามที่สุดในโลก แกะสลักด้วย หินทรายสีเทา มีอายุกว่า ๘๐๐ ปีชาวบ้านพบที่ถ้ำเจ้าราม อำเภอบ้านด่านลานหอย จังหวัดสุโขทัย เมื่อปีพ.ศ. ๒๔๗๒ และได้อัญเชิญมาประดิษฐานที่วัดทุ่งเสลี่ยม อำเภอทุ่งเสลี่ยม ต่อมาเมื่อปีพ.ศ. ๒๕๒๐ คนร้ายได้ขโมยไป และได้กลับคืนมาจากประเทศสหรัฐอเมริกา ในปีพ.ศ. ๒๕๓๙ และได้นำมาประดิษฐานในวันที่๒๔ กุมภาพันธ์๒๕๔๐ หลวงพ่อศิลาเป็นพระพุทธรูปที่ชาวไทยและชาวอำเภอทุ่งเสลี่ยมเคารพสักการบูชาและหวงแหน จึงได้จัดให้มีงานฉลองสมโภชขึ้นในวันที่๒๔ กุมภาพันธ์เป็นประจำทุกปีบริเวณวัดทุ่งเสลี่ยม หมู่ที่๓ อำเภอทุ่งเสลี่ยม จังหวัดสุโขทัย

ประเพณีการทำขวัญผึ้ง

การทำขวัญผึ้งเป็นประเพณีของชาวบ้านท่าดินแดง ตำบลศรีคีรีมาศ ซึ่งต้องส่งส่วยน้ำผึ้งทดแทนการถูกเกณฑ์แรงงานตามพระราชกำหนด ตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนถึงสมัยรัชกาลที่ ๕ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ด้วยเหตุที่ต้องส่งส่วยน้ำผึ้งติดต่อกันมาเป็นเวลานานทำให้เกิดประเพณีนี้ขึ้นเพื่อให้ผึ้งมาทำรังตามต้นมากๆ จะได้มีน้ำผึ้งพอเพียงแก่การส่งส่วยตามจำนวนที่ทางราชการกำหนด กิจกรรมภายในงานประกอบด้วยการประกอบพิธีทำขวัญผึ้ง และการสาธิตการตีผึ้งกำหนดจัดงานประเพณีทำขวัญผึ้งในวันขึ้น๓ ค่ำ เดือน ๓ ของทุกปี

จากการศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและสภาพทั่วไปของจังหวัดสุโขทัย ผู้วิจัยสรุปได้ว่า สุโขทัยเป็นราชธานีแห่งแรกของชาติไทย เมื่อ ๗๐๐ ปีมาแล้ว ปัจจุบันเป็นจังหวัดหนึ่งในเขตภาคเหนือตอนล่าง อาณาจักรสุโขทัยได้เริ่มก่อตั้งขึ้นเมื่อประมาณ พ.ศ. ๑๘๐๐ มีการสถาปนาราชวงศ์พระร่วงขึ้นปกครองสุโขทัย โดยมีพ่อขุนศรีอินทราทิตย์เป็นปฐมกษัตริย์ตลอดระยะเวลา ๑๒๐ ปี ราชวงศ์สุโขทัยมีกษัตริย์ปกครองหลายพระองค์ ที่สำคัญคือ พ่อขุนรามคำแหงมหาราช ผู้ทรงประดิษฐ์อักษรไทย วางรากฐานการเมือง การปกครองและศาสนาตลอดจนขยายอาณาเขตออกไปอย่างกว้างขวาง ในปี พ.ศ. ๑๘๙๐ กรุงศรีอยุธยา มีอำนาจมากขึ้นและเป็นศูนย์กลางแห่งอำนาจแทนสุโขทัย แต่สุโขทัยก็ยังมีพระมหากษัตริย์ปกครองกันติดต่อมาอีก ๒ พระองค์ จึงสิ้นพระราชวงศ์สุโขทัยและได้รวมเข้ากับราชอาณาจักรกรุงศรีอยุธยา เมื่อกรุงศรีอยุธยาเสียแก่เมืองพม่าครั้งที่ ๒ สมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชแห่งกรุงรัตนโกสินทร์โปรดให้ตั้งเมืองสุโขทัยขึ้นที่บ้านธานี (ท่าหนี) ริมแม่น้ำยมซึ่งก็คือจังหวัดสุโขทัยในปัจจุบัน ได้ยุบอำเภอธานี ตั้งใหม่และเปลี่ยนชื่อเป็นอำเภอสุโขทัยธานีขึ้นกับจังหวัดสวรรคโลกจนถึง พ.ศ. ๒๔๘๒ ได้ยกอำเภอสุโขทัยธานีขึ้นเป็น จังหวัดสุโขทัยตั้งแต่นั้นมา หลักฐานที่สะท้อนให้เห็นความเจริญมั่งคั่งทางเศรษฐกิจของสุโขทัย ได้แก่ สมบัติทางวัฒนธรรมที่ได้รับการบูรณะขึ้นเป็นอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัยและมรดกโลกในปัจจุบัน

สุโขทัยจึงเป็นราชธานีแห่งแรกของไทย สิ่งสำคัญที่จะต้องระลึก ก็คือ มหาราชพระองค์แรกของไทย ได้ถือกำเนิดขึ้น ณ สุโขทัยแห่งนี้พระองค์ทรงปกครองไพร่ฟ้าข้าแผ่นดินให้ได้รับความร่มเย็นเป็นสุขกับได้ขยายดินแดนออกไปอย่างกว้างใหญ่ไพศาล และเจริญรุ่งเรืองอย่างสูงสุดในช่วงเวลานั้น จากร่องรอยและหลักฐานทางประวัติศาสตร์ได้ชี้ให้เห็นว่า ศิลปวัฒนธรรมของความเป็นไทยได้เริ่มต้น ณ แห่งนี้ วิทยาการความรู้ความสามารถ และเทคโนโลยีแขนงต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการมีภาษาและหนังสือของตนเองได้บ่งบอกถึงอารยธรรมอันสูงส่งของคนไทยได้เริ่มขึ้นและวิวัฒนาการเป็นมรดกตกทอดถึงลูกหลานไทยได้สืบทอดต่อกันมาจนตราบเท่าทุกวันนี้

ประวัติความเป็นประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย

ประเพณีลอยกระทงและเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย เป็นประเพณีเก่าแก่และมีประวัติความเป็นมาอันยาวนาน สันนิษฐานว่า อาจจะรับแบบอย่างมาจากอินเดีย เนื่องจากการรับอิทธิพลวัฒนธรรม เช่น ชาวอินเดียโบราณมีประเพณีบูชาแม่คงคาในฐานะเป็นแม่น้ำศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อของชาวอินเดีย น้ำมีคุณอย่างใหญ่หลวงต่อชีวิต ช่วยชีวิตให้อยู่รอด และชาวอินเดียเรียกประเพณีนี้ว่า “จองเปรียง” นอกจากนี้ชาวอินเดียโบราณได้จัดพิธีบูชารอยพระพุทธบาท ซึ่งอยู่ริมฝั่งแม่น้ำนัมทานทีเป็นประจำทุกปี และสุดท้ายชาวอินเดียทางภาคใต้มีการบูชาพระเป็นเจ้า ซึ่งปัจจุบันก็ยังปฏิบัติอยู่ในราวเดือนตุลาคมหรือพฤศจิกายน โดยจัดเป็นขบวนแห่รูปหุ่นพระเป็นเจ้าตอนกลางคืน ในขบวนจุดโคมไฟ และเทียนสว่างไสว แห่แหนไปตามถนนสายต่างๆ หลังจากนั้นก็นำขบวนมุ่งไปยังท่าน้ำที่กำหนดไว้ เพื่อทำพิธีบูชาและเฉลิมฉลองแล้วก็ลอยรูปหุ่นพร้อมทั้งโคมไฟไปตามแม่น้ำ ประเพณีนี้เรียกว่า “ทีปะวารี”

ประเพณีของชาวอินเดียที่กล่าวข้างต้นสันนิษฐานว่า คงจะมีความเกี่ยวข้องกับประเพณีลอยกระทงของไทยซึ่งตั้งแต่โบราณก็มีประเพณีที่มีความคล้ายคลึงกันกับอินเดีย กล่าวคือ นักขัตฤกษ์

ลอยโคมไฟกลางน้ำ ประเพณีนี้จัดขึ้นในเดือน ๑๒ ตกราวเดือนตุลาคม หรือเดือนพฤศจิกายน เช่นเดียวกับอินเดียเพราะเป็นฤดูกาลที่น้ำเอ่อนองตามแม่น้ำลำคลองทั่วไป

ในสมัยสุโขทัย เดิมมีความเชื่อกันว่า ประชาชน นิยมจัดประเพณีลอยโคม ถือเป็นประเพณีที่ให้ความสนุกสนานตามแม่น้ำทั่วไปเห็นแสงไฟระยิบระยับอยู่ทั่วไปยามราตรี พระร่วงเจ้าแผ่นดินแห่งกรุงสุโขทัย ได้เสด็จประพาสตามลำน้ำเพื่อทอดพระเนตรประเพณีดังกล่าว โดยมีอัครมเหสีและพระสนมฝ่ายในตามเสด็จมากมาย เมื่อนางนพมาศได้เข้ารับราชการในราชสำนักมียศเป็นท้าวศรีจุฬาลักษณ์ จึงได้คิดทำกระทงเป็นรูปดอกบัว เพื่อหวังจะเป็นเครื่องสักการะบูชารอยพระพุทธบาทที่แม่น้ำนัมทานทีตามที่เชื่อกันมา

ดังข้อความที่ปรากฏในตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ หรือตำรับทางนพมาศ ได้กล่าวว่า “พอถึงพระราชพิธีจองเปรียงในวันเพ็ญเดือน ๑๒ เป็นวันนักขัตฤกษ์ชักโคมลอยโคม บรรดาประชาชนชายหญิงต่างตกแต่งโคม ชักโคม แขวนโคม ลอยโคมทุกตระกูลทั่วทั้งพระนคร แล้วชวนกันมาเล่นมหรสพสิ้นสามราตรีเป็นเยี่ยงอย่างแต่บรรดาข้าเฝ้าราชบุตรนั้น ต่างทำโคมประทีปบริวารวิจิตรด้วยลวดลายวาดเขียนเป็นรูปและสัณฐานต่างๆ ประกวดกันมาชักแขวนเป็นระเบียบเรียงรายตามแนวโคมชัยเสาระหงตรงหน้าพระที่นั่งชลพิมาน ถวายสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวให้ทรงพระราชอุทิศสักการบูชาพระเกศาธาตุจุฬามุณีในชั้นดาวดึงส์ ฝ่ายสนมกำนัลทำโคมลอยด้วยบุปผาชาติเป็นรูปต่างๆ ประกวดกันถวายให้ทรงอุทิศบูชาพระบวรพุทธบาทซึ่งประดิษฐานยังนัมทานทีข้าน้อยก็กระทำโคมลอยคิดตกแต่งให้งามประหลาดกว่าโคมพระสนมกำนัลทั้งปวง”

สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี เมื่อแผ่นดินสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ มีการจัดพระราชพิธี “จองเปรียง ชุด ลอยโคม” ดังระบุไว้ในนิราศธารโศก ของเจ้าฟ้ากุ้งว่า.

“เดือนสิบสองถ่องแถวโคม แสงสว่างโพยมโสมนัสสา
เรืองรุ่งกรุงอยุธยา วันทาแล้วไปเห็น”

ส่วนจดหมายเหตุราชทูตลังกาที่เข้ามาในสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ ก็ได้ระบุในราชพิธีดังกล่าว ความว่า

> “ ก่อนอรุณ มีข้าราชการไทยสองคนลงมาบอกราชทูตานุทูตว่า ในค่ำวันนั้นได้มีกระบวนแห่เสด็จพระราชดำเนินทางชลมารค ในการพระราชพิธีฝ่ายศาสนา กระบวนเสด็จผ่านที่พักราชทูตมากระบวนพิธีที่ทูตานุทูตได้เป็นมีดังนี้ คือ ตามบรรดาริมน้ำทั้งสองฟากทุกวัด ต่างปักไม้ไผ่ลำยาวขึ้นเป็นเสาโนม์ ปลายไม้ลงมาผูกเชือกชักโคมต่างๆ ครั้นได้เวลาพระเจ้ากรุงศรีอยุธยาเสด็จโดยกระบวน พร้อมด้วยกรมพระราชวังบวรสถานมงคล สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ และเจ้าพระมหาอุปราช เรือที่เสด็จล้วนปิดทองมีกันยาดาดสี และผูกม่านในลำเรือปักเชิงทอง เงิน มีเทียนจุดตลอดลำ มีเรือข้าราชการล้วนแต่แต่งประทีปแห่นำตามเสด็จด้วยเป็นอันมาก ในพระราชพิธีนี้ยังมีโคมกระดาษทำเป็นรูปดอกบัวสีแดงบ้างสีขาวบ้างมีเทียนจุดอยู่ในนั้น ปล่อยลอยตามลำน้ำลงมาเป็นอันมาก และมีรำบำดนตรีเล่นมาในเรือนั้นด้วย”

สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ พิธีนี้ยังคงนิยมทำกันเป็นการใหญ่ มีหลักฐานปรากฏในพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค) กล่าวไว้ว่า

"ครั้นมาถึงเดือน ๑๒ ขึ้น ๑๔ ค่ำ ๑๕ ค่ำ แรมค่ำหนึ่ง พิธีจองเปรียงนั้นเดิมได้โปรดให้พระบรมวงศานุวงศ์ ฝ่ายหน้า ฝ่ายในและข้าราชการที่มีกำลังมากทำกระทงใหญ่ ผู้ถูกเกณฑ์ต่อเป็นถังบ้างเป็นแพหยวกบ้างกว้าง ๘ ศอกบ้าง ๙ ศอกบ้าง กระทงสูงตลอดยอด ๑๐ - ๑๑ ศอก ทำประกวดประชันกันต่างๆ ทำอย่างเขาพระสุเมรุทวีปทั้ง ๔ บ้าง และทำเป็นกระจาดๆ ชั้นๆ บ้าง วิจิตรไปด้วยเครื่องสด คนทำก็นับร้อย คือ ในการลงทุนทำกระทงทั้งค่าเสียงคน และพระช่าง เบ็ดเสร็จก็ถึง ๒๐ ชั่งบ้างย่อมกว่าบ้าง กระทงนั้นวัน ๑๔ ค่ำ เครื่องเขียว ๑๕ ค่ำ เครื่องขาว วันแรมค่ำหนึ่งเครื่องแดงดอกไม้สดก็เลือกหาตาม สีกระทง และมีจักรกลไกต่างกันทุกกระทง มีมโหรีขับร้องอยู่ในกระทงนั้นก็มีบ้างเหลือที่พรรณนา ว่ากระทงนั้น ผู้นั้น ทำอย่างนั้นคิดดูการประกวดประชันจะเอาชนะกันคงวิเศษต่างๆ กัน

"เรือมาดูกระทงตั้งแต่บ่าย หรือชักลากกระทงจึงไปเข้าที่ตั้งแต่บ่าย ๕ โมง เรือเบียดเสียดสับสนกันหลีกไม่ค่อยไหวเป็นอัศจรรย์ เรือข้าราชการและราษฎรมาดูเต็มไปทั้งแม่น้ำ เวลาค่ำเสด็จลงพระตำหนักน้ำทรงลอยประทีป" การทำกระทงใหญ่ในลักษณะดังกล่าวมานี้ น่าจะมีมาตั้งแต่รัชกาลที่ ๑ จนถึงรัชกาลที่ ๓ ครั้นมาถึงรัชกาลที่ ๔ ทรงเห็นว่าเป็นการสิ้นเปลือง จึงโปรดให้ยกเลิกเสีย และโปรดให้พระบรมวงศานุวงศ์ทำเรือลอยพระประทีปแทนกระทงใหญ่ถวายองค์ละลำ เรียกว่า "เรือลอยพระประทีป" ต่อมารัชกาลที่ ๕ และรัชกาลที่ ๖ ได้ทรงฟื้นฟูพระราชพิธีนี้ขึ้นอีก ในปัจจุบันนี้การลอยพระประทีปของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงกระทำเป็นการส่วนพระองค์ตามพระราชอัธยาศัย แต่พิธีของชาวบ้านยังทำกันอยู่เป็นประจำ

สำหรับจังหวัดสุโขทัยมีการยึดถือปฏิบัติประเพณีลอยกระทงและเผาเทียนเล่นไฟมานานและนับว่ามีชื่อเสียงที่สุด ในฐานะที่เป็นสถานที่ต้นกำเนิดของประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จึงมีการสืบทอดประเพณีตั้งแต่สมัยอดีตจนปัจจุบัน โดยมักจะอ้างถึงเรื่องราวในตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ แต่ทุกวันนี้ได้มีผู้ศึกษาและวิเคราะห์ถึงหลักฐานเอกสารดังกล่าวว่า ได้ถูกแต่งขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ และเชื่อกันใหม่ว่า ไม่มีนางนพมาศในสมัยสุโขทัยด้วย ดังความคิดเห็นของผู้รู้หลายท่าน เช่น

๑. พระยาอนุมานราชธน เชื่อว่า หนังสือเรื่องนางนพมาศ พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์

๒. ศ.ดร.นิธิ เอียวศรีวงศ์ กล่าวว่า หนังสือเรื่องนางนพมาศ แต่งในระหว่าง พ.ศ. ๒๓๖๐-๒๓๗๘ เป็นอย่างช้าที่สุดเป็นวรรณกรรมสมัยต้นรัตนโกสินทร์ ซึ่งมีลักษณะร่วมกับวรรณกรรมของยุคเดียวกันหลายประการ และทุกคนยอมรับว่าหนังสือนางนพมาศนั้นมีผู้แต่งเกิน ๑ คน และอย่างน้อยมีเหตุผลที่น่าเชื่อว่ามีพระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าฯ ปนอยู่ไม่น้อย เพราะบางตอนของเรื่องเป็นการสะท้อนความเป็นราชสำนักพระนั่งเกล้าฯ ได้เป็นอย่างดี

๓. ศ.ดร.ประเสริฐ ณ นคร อธิบายว่า "เรื่องนางนพมาศ มีข้อความที่แต่งในสมัยรัตนโกสินทร์ เช่นมีคำว่า อเมริกา (ซึ่งในสมัยสุโขทัยยังไม่มีใครรู้จักคำว่าอเมริกา)

ดังนั้นตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์ หรือตำรับนางนพมาศ จึงไม่เป็นวรรณกรรมในสมัยสุโขทัย และอีกประการหนึ่ง ในจารึกของพ่อขุนรามคำแหงมีคำว่า "เผาเทียน" "เล่นไฟ" แต่ไม่มีคำว่า "ลอยกระทง" และตลอดจนศิลาจารึกทั้งหมดของสุโขทัย ก็ไม่มีคำว่า "ลอยกระทง"

ศ. ดร.ประเสริฐ ณ นคร ได้อธิบายว่า "การเผาเทียนเล่นไฟ สมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราช อาจเป็นเพียงการจุดเทียนและตะเกียงน้ำมัน จะมีพลุหรือไม้ไนเมื่อมาร์โคโปโลรายงานไว้ว่า สมัยนั้น จีนมีดินปืนเป็นอาวุธแล้ว อย่างไรก็ดี จารึกหลักที่ ๑๐๖ พ.ศ. ๑๙๒๗ กล่าวว่า พระศรีรัตนธาตุ กระทำปาฏิหาริย์เหมือนท่านเล่นพันลุ (พลุ) เท่าลูกพันลับ (พลับ)"

ดังนั้น สมัยสุโขทัยเองก็คงจะมีเพียงการ "เผาเทียน" หรือ "เล่นไฟ" แต่ไม่ใช่ลอยกระทง และไม่มีนางนพมาศในสมัยสุโขทัย แต่อย่างไรก็ตาม การฟื้นฟูประเพณีที่ดีงามจะมีหรือไม่มี การลอยกระทงหรือนางนพมาศ ทางจังหวัดสุโขทัยก็ได้ริเริ่มการจัดงานลอยกระทงและเผาเทียน เล่นไฟขึ้นครั้งแรก เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๐ และได้รับความสำเร็จอย่างสูง และยังจัดอยู่ในปัจจุบัน

งานประเพณีลอยกระทง เผาเทียน เล่นไฟ มีบันทึกเป็นหลักฐานในหลักศิลาจารึกของ พ่อขุนรามคำแหงหลักที่ ๑ กล่าวว่า

> ... "คนในเมืองสุโขทัยนี้ มักทาน มักทรงศีล มักโอยทาน พ่อขุนามคำแหง เจ้าเมือง สุโขทัยนี้ ทั้งชาวแม่ชาวเจ้าท่วยปั่ว ท่วยนาง ลูกเจ้าลูกขุนทั้งสิ้นทั้งหลาย ทั้งชาย ผู้หญิง ฝูงทวยมีศรัทธาในพระพุทธศาสนา ทรงศีลเมื่อพรรษาทุกคน เมื่อโอกพรรษากรานกฐิน เดือนนึ่งจึ่งแล้ว เมื่อกรานกฐิน มีพนมเบี้ย มีพนมหมาก มีพนมดอกไม้ มีหมอนนง หมอนโนน บริพานกฐินโอยทานแล่ปีแล้ญิบล้าน ไปสูดญ้ตีกฐินถึงอรัญญิกพู้น เมื่อจักเข้า มาเวียงเรียงกันแต่อรัญญิกพู้นเท้าหัวลาน ดับงคำกลอง ด้วยเสียงพาด เสียงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื้อน เลื้อน เมืองสุโขทัยนี้ มีสี่ปากประตูหลวง เที้ยรเสียดกันเข้ามาดูท่าน เผาเทียน ท่านเล่นไฟ เมืองสุโขทัยนี้ มีดั่ง จักแตก..."

จากข้อความดังกล่าวปี พ.ศ. ๒๕๒๐นายนิคม มุสิกะคามะ อดีตหัวหน้าอุทยานประวัติศาสตร์ สุโขทัย ปี พ.ศ. ๒๕๔๒ ดำรงตำแหน่งอธิบดีกรมศิลปากร ได้เสนอจัดงานพลิกฟื้นประวัติศาสตร์ ประเพณีขึ้นให้เป็นงานใหญ่ระดับชาติ เพื่อแนะนำจังหวัดสุโขทัย ให้ชื่อตามคำในศิลาจารึกว่า

"งานเผาเทียนเล่นไฟ" จุดเน้น คือ ฟื้นฟูประเพณีลอยกระทง การเผาเทียนและการเล่น ไฟ พลุ ตะไล ไฟพะเนียง ดอกไม้ไฟชนิดต่างๆ โดยนายนิคม มูสิกะคามะและคณะผู้ต้นคิด ตีความ จาก "เทศกาลเมื่อออกพรรษาวันแรมหนึ่งค่ำเดือนสิบเอ็ดแล้วเข้าเดือน ๑๒ ก็มีวันสำคัญทางศาสนา คือ งานลอยกระทงเพื่อบูชารอยพระพุทธบาทที่หาดทรายริมฝั่งแม่น้ำนัมมทานที" งานลอยกระทง เผาเทียนเล่นไฟที่เป็นงานใหญ่ระดับชาติ จัดโดยราชการจึงเริ่มดำเนินการตั้งแต่ปี ๒๕๒๐ เป็น ประจำทุกปีจนถึงปัจจุบัน ในงานประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัยที่จัดขึ้นเป็น ประจำทุกปีนั้น จะจัดให้มีพิธีเผาเทียนตามแบบโบราณ "เผาเทียน" เป็นการจุดเทียนบูชาสิ่งที่เคารพ คือ พระรัตนตรัยหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์อื่นๆ เช่น บูชาพระแม่คงคา เป็นต้น

การเผาเทียนเล่นไฟของชาวสุโขทัย เมื่อ ๗๐๐ ปีก่อน การเผาเทียนหรือจุดเทียนไม่ได้ใช้ เทียนที่ฟั่นเป็นดอกกลมรูปทรงกระบอกเหมือนปัจจุบัน แต่เทียนและไส้เทียนจะบรรจุอยู่ในภาชนะ

เรียกว่า “ตะคัน” เป็นการเผาเทียนบูชาพระรัตนตรัย จุดแล้วนำไปวางไว้บนฐานหรือระเบียงโบสถ์ วิหาร เจดีย์ โบราณสถานในอุทยานทุกแห่ง ทำให้เกิดแสงระยิบระยับ นับร้อยนับพันดวงเป็นบุญกุศลที่ได้ร่วมแรงร่วมศรัทธา

ส่วนการเล่นไฟนั้น คำว่า “เล่น” คือ การทำเพื่อสนุกหรือผ่อนอารมณ์ การเล่นไฟ คือ การนำไฟมาเล่นทำให้เกิดความสนุกสนานเพลิดเพลินนั่นเอง

ภาพที่ ๕ บรรยากาศการเผาเทียนเล่นไฟ
ในงานประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย
ที่มา : www.thone.mutply.com

ไฟที่ชาวสุโขทัยเล่นแต่โบราณมีชื่อเรียกต่างกัน เช่น พลุ ตะไล ไฟพะเนียง กังหันระทา อ้ายตื้อ อ้ายหนู ไฟบางชนิดทำเป็นโครงรูปสัตว์ เช่น ไฟม้า ไฟช้าง ไฟเสือ ไฟควาย ไฟวัว ติดโครงด้วยกระดาษพอกด้วยดินสอพองให้หนากันไฟไหม้เวลาเล่นให้คนเข้าไปถือโคมอยู่ข้างในเมื่อคนเล่นเข้าไปในโครงแล้วคนข้างนอกก็จุดไฟ ไฟช้างก็จะร้อง ฮูม ๆ เหมือนเสียงช้าง คนที่ถือโคมอยู่ข้างในก็จะออกวิ่งไล่คนดูเป็นการหยอกล้อ มักวิ่งเข้าไปในที่มีคนดูมาก ๆ คนดูก็จะส่งเสียงเฮฮาสู้หรือหนี นับเป็นการเล่นที่สนุกสนานมาก บางชนิดก็เล่นโดยวิ่งไปบนผิวน้ำ เช่น ไฟเป็ดไข่แหน ไฟปลาช่อนเลี้ยงลูก เป็นต้น

ภาพที่ ๖ การปล่อยโคมลอย
ที่มา : www.thone.mutply.com

ไฟอีกชนิดหนึ่งที่งดงามมาก คือ โคมลอย ซึ่งทำด้วยผ้าบางหรือกระดาษเนื้อบางเหนียว เช่น กระดาษสา ทำเป็นถุงทรงกระบอก ปากถุงมีรัศมีกว้างประมาณ๐.๗๕ เมตร ตัวโคมสูงประมาณ ๑.๑๕-๑.๕๐ เมตร ขึงลวดทองเหลืองขนาดเล็กที่ปากถุงไขว้กันเป็นรูปกากบาทติดไส้เชื้อเพลิง คว่ำปากถุงลงจุดไฟที่เชื้อเพลิงความร้อนทำให้อากาศในถุงขยายตัวดันโคมลอยขึ้นเบื้องบน กระแสลมจะพัดพาสูงขึ้นไปบนท้องฟ้า ถ้าปล่อยโคมเป็นจำนวนมากจะแลดูเป็นทิวแถวเหมือนดวงดาว โคมจะแปรขบวนเป็นรูปลักษณะต่าง ๆตามกระแสลม ทำให้เกิดความงดงามเหนือบรรยาย

บรรยากาศงานลอยกระทงสุโขทัยไม่เหมือนกับที่อื่น ความงามของพระจันทร์วันเพ็ญคืน ๑๕ ค่ำ เดือน ๑๒ จะลอยสุกสกาวราวกับจะย้อยอยู่เหนือยอดเจดีย์โบราณสถาน ความงามของโคมลอยจะดูเด่นราวกับดวงดาวอยู่ใกล้แค่เอื้อม บนฐานวิหาร โบสถ์เจดีย์ ระยิบระยับด้วยแสงตะคัน และคบเพลิงที่จุดรายทางทั้งสองฟากถนน ระคนกับแสง สี เสียงกึกก้องของพลุ ตะไล ไฟพะเนียง ดอกไม้ไฟนานาชนิดที่งดงามพร่างพราวสะท้อนแสงเล่นเงากับแผ่นน้ำตระพังใสไม่ว่าจะเป็นตระพังเงิน ตระพังทอง ตระพังตระกวน ตระพังยายเพิ้ง ตระพังตาล ตระพังสอ เป็นความงดงามที่ยากจะบรรยาย

ปัจจุบันจังหวัดสุโขทัยได้อนุรักษ์ประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟให้มีความสวยงามสนุกสนานยิ่งขึ้น โดยใช้กรรมวิธีดั้งเดิมที่จะนำวิถีชีวิตของยุคต่างๆ มาจัดแสดง รวมถึงสืบทอดภูมิปัญญาในด้านต่างๆ มาถ่ายทอดให้บุคคลทั่วไปได้ดูและศึกษา และใช้วิทยาศาสตร์เข้าช่วยที่จะแสดงความเป็นมาในอาณาจักรสุโขทัยอันยิ่งใหญ่ในอดีต เพื่อให้นักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและต่างประเทศได้ชื่นชมความเป็นอาณาจักรชาติไทย และชื่นชมกับกระทงขนาดใหญ่ ขนาดเล็ก โคมชัก โคมแขวน

ของแต่ละอำเภอที่ได้ตกแต่งอย่างสวยงามมาประชันให้เห็นถึงความปราณีต ความสวยงามแต่ละท้องถิ่นซึ่งจะจัดในช่วงวันเพ็ญเดือนสิบสองของทุกปี ณ อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย ตำบลเมืองเก่า อำเภอเมืองสุโขทัย ประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ ของจังหวัดสุโขทัยนั้น มุ่งให้จัดเป็นประเพณีประจำปีของจังหวัดสุโขทัย โดยเลียนแบบบรรยากาศ ๗๐๐ ปีก่อน นับเป็นงานลอยกระทงที่มีชื่อเสียงมากของประเทศไทย ดึงดูดให้นักท่องเที่ยวทั้งไทยและต่างประเทศได้เข้ามาร่วมกิจกรรมได้อย่างมากมาย.

ตะคัน ถ้วยเทียนบูชา

ภาพที่ ๗ ตะคันถ้วยเทียนบูชา
ที่มา : www.thone.mutply.com

ตะคัน ความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน หมายถึง เครื่องปั้นดินเผารูปคล้ายจาน สำหรับวางเทียนอบ หรือเผากำยานเมื่อเวลาอบน้ำทำน้ำอบไทยเป็นต้น หรือใช้ใส่น้ำมันตามไฟต่างตะเกียง

ในการขุดค้นโบราณสถานในจังหวัดสุโขทัย ศรีสัชนาลัยและกำแพงเพชร ได้พบตะคันจมดินอยู่ตามซากโบสถ์ วิหาร เจดีย์ เป็นจำนวนมาก กรมศิลปากรจึงได้เก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติรามคำแหงจำนวนหนึ่ง ชาวบ้านเรียกภาชนะรูปลักษณะนี้ว่า “ตะคัน” แต่เดิมคนโบราณใช้ตะคันบรรจุขี้ผึ้ง ไขเปรียง และมีไส้เชื้อเพลิงเมื่อจุดแล้วมีแสงสว่าง เรียกว่า “เผาเทียน”

สันนิษฐานว่า “ตะคัน” คือ ถ้วยเทียนบูชา ที่ชาวพุทธผู้มักทานมักศีลในกรุงสุโขทัยเมื่อ ๗๐๐ กว่าปีก่อน ใช้จุดเผาเทียนบูชาพระพุทธรูปและเจดีย์หรือพระรัตนตรัย “ตะคัน”ที่จมดินอยู่ในบางดวงเขม่าไฟติดดำในลักษณะถูกเผาด้วยขี้ผึ้งหรือเทียนไข เป็นร่องรอยอารยธรรมให้เห็นว่า เมื่อสุโขทัยรุ่งเรืองนั้นชาวพุทธใช้ “ตะคัน” บรรจุเทียนเผาบูชาสิ่งที่ตนเคารพนับถือเป็นอย่างยิ่ง

การจุดถ้วยเทียนบูชา ในทางสันนิษฐานน่าเชื่อได้ว่า เอาแบบอย่างมาจากลังกา ตั้งแต่คราวที่พ่อขุนรามคำแหงมหาราช ทรงเลื่อมใสและนิมนตร์พระภิกษุชาวลังกาจากนครศรีธรรมราช มาตั้งคณะลังกาวงศ์ที่กรุงสุโขทัย เถรมหาเถร ลังกาวงศ์ได้นำเอารูปแบบการบูชาพระรัตนตรัยด้วยถ้วยเทียนมาใช้ในกรุงสุโขทัยด้วย ต่อมาชาวสุโขทัยเรียกถ้วยเทียนนี้ว่า "ตะคัน" วัฒนธรรมการบูชาเป็นของชาวลังกาแต่ศิลปะการทำถ้วยเทียนน้ำมันหรือ "ตะคัน" เป็นของสุโขทัยคิดรูปลักษณะขึ้นเอง ชาวสุโขทัยนิยมจุดตะคันที่เป็นถ้วยเทียนมากกว่าการใช้ถ้วยน้ำมัน เพราะสมัยนั้นเทียนขี้ผึ้งและเทียนไขหาได้ง่ายกว่าน้ำมัน

ในวันนักขัตฤกษ์ที่สำคัญ เช่น เพ็ญกัตติกา หรือเพ็ญเดือน ๑๒ อันเป็นวันสิ้นสุดแห่ง "กาลทาน" หมดเขตการถวายผ้ากฐินและเป็นวันสุดท้ายของวสันตฤดูจะมีการจุด "เผาเทียน" ปรากฏตามหลักศิลาจารึกหลักที่ ๑ ว่า "ในวันเพ็ญกัตติกาอันเป็นวันสุดท้ายของการถวายผ้า ไทย จัดผ้ากฐินพร้อมบริพารมี พนมเบี้ย พนมหมาก พนมดอกไม้ หมอนนั่ง หมอนนอน นำไปถวายพระภิกษุสงฆ์ผู้จำพรรษา ณ วัดเขาตะพานหิน แดนอรัญญิก นอกกำแพงเมืองด้านตะวันตก ใครจักมักหัวหัว ใครจักมักเลื้อน เลื้อน" ทรงจัดงานมหรสพสมโภชน์ เป็นการฉลองที่ได้จากการถวายผ้ากฐินอันเป็น "กาลทาน"กลางคืนมีการแสดง "เล่นไฟ" และ "เผาเทียน" ซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะมีการใช้ "ตะคัน" ถ้วยเทียนจุดเผาบูชาพระทอง พระอัฏฐารศ พระพุทธรูปใหญ่อันงดงามในเมืองสุโขทัยนั่นเอง

เมื่อกรุงศรีอยุธยาเจริญรุ่งเรืองเป็นยุคเสื่อมของสุโขทัย อาณาจักรสุโขทัยผนวกรวมกับกรุงศรีอยุธยาในที่สุด การใช้ตะคันจุดเผาเทียนบูชาก็พลอยเสื่อมไปด้วย ทิ้งเพียงรอยอารยธรรมไว้ใต้ดินตามวัดวาอารามต่าง ๆ ทั่วไป แต่"ถ้วยดิน" มิได้สูญสิ้นไปจากชาติไทย ด้วยปรากฏว่าชาวไทยล้านนาอันมีเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางยังคงรักษาถ้วยเทียนบูชาไว้ได้จนถึงทุกวันนี้โดยเรียกถ้วยบูชานี้ว่า "ผางประทีป" ใช้จุดเผาบูชาในวันสำคัญ เช่น วันยี่เป็ง เป็นต้น สันนิษฐานว่า "ผางประทีป" ของชาวเชียงใหม่นั้น ได้รูปแบบไปจาก "ตะคัน" ของสุโขทัยเพราะมีลักษณะคล้ายคลึงกันมากผู้ที่นำแบบอย่างตะคันไปให้ชาวเชียงใหม่ได้จุดบูชา คือ พระสุมนะเถระ แห่งกรุงสุโขทัย พระสุมนะเถระนี้เดิมเป็นพระภิกษุในลังกาวงศ์สำนักที่พ่อขุนรามคำแหงมหาราช นิมนต์มาสุโขทัยประพฤติตนไม่เคร่งครัดนัก ตกมาถึงสมัยพระมหาธรรมราชาลิไท พระสุมนะเถระก็ประพฤติตนเช่นเดิม พระสุมนะเถระกับพระอโนมทัสสี จึงไปนำพระพุทธศาสนาแบบลังกาวงศ์สำนักใหม่ถึงลำพูน พระเจ้ากินา แห่งเชียงใหม่ ทรงเลื่อมใสจึงนิมนต์ไปตั้งคณะเผยแพร่ที่วัดบุบผารามหรือวัดสวนดอกในปัจจุบัน พระสุมนะเถระได้นำ "ตะคัน" พร้อมถ้วยเทียนบูชาไปใช้ ชาวเชียงใหม่เห็นดีเห็นชอบจึงรับไว้และรักษาเป็นมรดกและวัฒนธรรมในนามของ "ผางประทีป" จนทุกวันนี้

หลักฐานสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่า ตะคันเป็นเครื่องเผาเทียนบูชาพระรัตนตรัยของชาวสุโขทัย คือ คำกราบบังคมทูลของพระพยุหาภิบาล เจ้าเมืองสุโขทัย ต่อพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

.....พระพุทธเจ้าเห็นด้วยเกล้ากระหม่อมว่า ในถ้ำนี้แต่เดิมเป็นที่พักพระสงฆ์ เสาที่มีอยู่จะเป็นเสาเตียงที่พัก และยังตรวจได้กันโอ ทำด้วยไม้ ๑ ใบ กับดินเผาเป็นจานมีเท้าสำหรับใส่น้ำมันตามไฟบูชาพระ ๑ ใบ ควรสันนิษฐานได้ว่าควรจะเป็นที่อยู่ของพระสงฆ์มาแต่เดิม

สรุปได้ว่า ดินเผาเป็นจานมีเท้าสำหรับใส่น้ำมันตามไฟบูชาพระ นี่คือ "ตะคัน" นั่นเอง

พัฒนาการเครื่องถ้วยในประเทศไทย

สังคมของมนุษย์ที่ปรากฏร่องรอยหลักฐานบนผืนแผ่นดินไทยนั้น พบว่ามิใช่มีอายุเก่าแก่เพียงสมัยสุโขทัย สมัยล้านนา และสมัยอยุธยาเท่านั้น แต่หลักฐานของมนุษย์ในแผ่นดินไทยกลับมีอายุนับย้อนขึ้นไปกว่าห้าหมื่นปี ซึ่งนับว่า เป็นระยะเวลาอันยาวนานพอ ที่จะสั่งสม และสร้างสรรค์อารยธรรมสังคมเมืองขึ้นมาได้อย่างโดดเด่น เป็นเอกลักษณ์แห่งตนได้อย่างสง่างาม และสมควรแก่ความภาคภูมิใจแก่ชนทั้งหลาย ที่ได้อาศัยกำเนิด และดำรงชีวิตดังเฉกเช่นปัจจุบัน

เครื่องปั้นดินเผาสมัยก่อนประวัติศาสตร์

เครื่องปั้นดินเผาสมัยก่อนประวัติศาสตร์พบว่า เกิดขึ้นครั้งแรกในสมัยหินกลาง หรือสังคมล่าสัตว์ ทำขึ้นอย่างเรียบง่ายไม่พิถีพิถันนัก โดยใช้มือปั้นขึ้นรูปอย่างอิสระ จากนั้นได้พัฒนาให้มีความประณีต สวยงามขึ้น โดยใช้แป้นหมุนช่วยในการขึ้นรูป และตกแต่งผิวภาชนะด้วยการขัดผิวให้มัน ประดับลวดลายด้วยกรรมวิธีต่างๆ และเนื้อ ดินปั้นทำได้บางลง ดังที่พบในสมัยหินใหม่หรือสังคมเกษตรกรรม และยุคโลหะหรือสังคมเมือง เริ่มแรก จากการที่เครื่องปั้นดินเผามีความสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคน ตั้งแต่เกิดจนตาย ทั้งในชีวิตประจำวัน และในพิธีกรรม ดังนั้นจึงพบเศษเครื่องปั้นดินเผา กระจายอยู่ตามแหล่งโบราณคดีเป็นจำนวนมาก ซึ่งบางชิ้นมีการตกแต่งเขียนลวดลายสวยงาม อันสะท้อนให้เห็นถึงคติความเชื่อ อันเป็นเหตุให้เกิดพิธีกรรมของกลุ่มชนในยุคนั้นๆ ด้วย แหล่งที่พบเครื่องปั้นดินเผาสมัยก่อน ประวัติศาสตร์ที่น่าสนใจมีดังนี้

ยุคหินกลาง

ในยุคหินกลาง เป็นสมัยก่อนประวัติศาสตร์ ที่มีอายุประมาณ ๑๐,๐๐๐ ปี ถึง ๗,๐๐๐ ปี ในยุคนี้ได้พบเครื่องปั้นดินเผา ที่เก่าที่สุด ที่ถ้ำผี อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน มีทั้งที่เป็นภาชนะผิวเรียบและผิวขัดมันรวมทั้งมีการตกแต่งผิวด้วยลายเชือกทาบอันแสดงให้เห็นความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมโฮบิเหียน

ยุคหินใหม่

ยุคหินใหม่ มีอายุประมาณ ๗,๐๐๐-๔,๐๐๐ ปีมาแล้ว ยุคนี้ได้พบเครื่องปั้นดินเผาตามแหล่งโบราณคดีในภาคต่างๆ เกือบทุกจังหวัดที่สำคัญ อาทิ เช่น จังหวัดกาญจนบุรี ลพบุรี นครศรีธรรมราช กระบี่ และพังงา เป็นต้น

สำหรับที่จังหวัดกาญจนบุรี พบที่หมู่บ้านเก่า ตำบลจระเข้เผือก อำเภอเมือง และที่ถ้ำเขาสามเหลี่ยม ตำบลช่องสะเดา อำเภอเมือง ที่จังหวัดลพบุรี พบที่บ้านโคกเจริญ ตำบลบัวชุม และที่เนินคลองบำรุง ตำบลหนองยายโต๊ะ อำเภอชัยบาดาล ส่วนที่จังหวัดนครศรีธรรมราช พบที่นพพิตำ อำเภอท่าศาลา และจังหวัดกระบี่ พบที่อำเภออ่าวลึก

เครื่องปั้นดินเผายุคหินใหม่นี้ มีหลายรูปแบบ ล้วนมีความประณีต สวยงามด้วยเทคนิคที่ขึ้นรูปด้วยแป้นหมุน แม้ว่าบางแหล่งยังคงขึ้นรูปอิสระด้วยมือสืบต่อมาก็ตาม รูปแบบของภาชนะมีทั้งหม้อก้นกลม หม้อสามขา และพาน ซึ่งล้วนมีเนื้อดินปั้นบางลง เนื้อดินละเอียดขึ้นและมีสี ต่างๆ ทั้งสีดำ สีแดง สีเทา และสีน้ำตาล ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับลักษณะส่วนผสมของดินและการเผา ภาชนะเหล่านี้มีทั้งแบบเรียบและที่มีการตกแต่ง ด้วยลายเชือกทาบ และลายขูดขีด

ยุคโลหะ

ยุคโลหะมีอายุระหว่าง ๕,๖๐๐-๑,๗๐๐ ปีมาแล้ว เครื่องปั้นดินเผาในยุคนี้ มีความสวยงามมาก บางแหล่งแสดงให้เห็นว่า มีการทำอย่างพิถีพิถันอย่างยิ่ง และทำควบคู่ไปกับการผลิตเครื่องใช้โลหะ ที่มีทั้งสำริด ทองแดง และเหล็ก แสดงถึงความเจริญในเรื่องเทคโนโลยี ที่พัฒนาขึ้นอย่างมาก

เป็นที่น่าสังเกตว่า ในขณะที่การหล่อโลหะทำได้ดี แต่เครื่องปั้นดินเผากลับไม่ค่อยได้รับความสนใจเท่าที่ควร มีการตกแต่งแบบเรียบง่าย เช่น ทาน้ำดินสีแดงทั่วไป ไม่เขียนลวดลายหรือทำขนาดเล็กๆ การตกแต่งเครื่องปั้นดินเผาที่สำคัญ มีพบที่โนนนกทา อำเภอภูเวียง จังหวัดขอนแก่น ที่บ้านเชียง อำเภอหนองหาน จังหวัดอุดรธานี บ้านปราสาท ตำบลธารปราสาท อำเภอโนนสูง จังหวัดนครราชสีมา และบ้านดอนตาเพชร อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี

เครื่องปั้นดินเผาดังกล่าว จะมีลักษณะพิเศษ ที่เป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่น อาทิที่บ้านเชียง จะมีการพัฒนาลวดลายตกแต่งภาชนะต่างๆ ด้วย ซึ่งในระยะแรกภาชนะเป็นสีดำ เขียนลายลายด้วยวิธีขูดขีดลงไปในเนื้อดินปั้น ในระยะต่อมามีการใช้ดินสีแดงเขียนเป็นลายต่างๆ โดยเฉพาะลายก้านขด และในระยะหลัง ก็มีการตกแต่งน้อยลง เพียงแต่ทาด้วยน้ำดินสีแดงเรียบๆ เท่านั้น สำหรับเครื่องปั้นดินเผาที่บ้านปราสาท มีรูปแบบที่โดดเด่น คือ หม้อมีเชิง ปากผายบานกว้าง

สมัยโบราณคดีประวัติศาสตร์

เป็นการ ศึกษาเรื่องราวของกลุ่มชน หรือรัฐ หรืออาณาจักร ที่มีความเจริญ มีอารยธรรมที่สูง มีหลักฐาน ทั้งจากเรื่องราวที่ปรากฏเป็นตัวหนังสือที่มีอายุสมัยไม่เด่นชัด หรือไม่สามารถกำหนดระยะเวลาที่แน่นอนได้ตลอด ต้องศึกษาจากเอกสารของดินแดนใกล้เคียง และศึกษาเปรียบเทียบจากลักษณะรูปแบบของงานศิลปกรรม ทั้งด้านประติมากรรม (ประติมานวิทยา) ลักษณะรูปแบบ สถาปัตยกรรม และลวดลายที่ประดับ รวมถึงการ ศึกษาจากรูปแบบของงานจิตรกรรมที่ปรากฏใน สถาปัตยกรรมของดินแดนนั้น กับงานศิลปกรรม ที่ทราบอายุแน่นอนของดินแดนใกล้เคียงที่แสดงรูปแบบอันมีลักษณะที่สัมพันธ์ซึ่งกันและกัน ดินแดนที่มีอายุอยู่ในสมัยโบราณคดีประวัติศาสตร์จะเป็นดินแดนที่มีความเจริญอยู่ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๖-๑๘ แบ่งออกเป็น ๔ สมัย คือ

๑. สมัยฟูนัน มีความเจริญระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๖-๘

๒. สมัยทวารวดี มีความเจริญระหว่าง พุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๖

๓. สมัยทักษิณรัฐ (ศรีวิชัยและตามพรลิงค์) มีความเจริญระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๘

๔. สมัยลวปุระหรือลพบุรี มีความเจริญ ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๕-๑๘

ส่วนประวัติศาสตร์ของไทยแบ่งได้เป็น ๖ สมัย คือ

๑.สมัยเชียงแสนและล้านนา ราวพุทธ ศตวรรษที่ ๑๘-๒๔

๒. สมัยสุโขทัย ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๘- ๒๑

๓. สมัยอโยธยา (อู่ทอง) พุทธศตวรรษที่ ๑๘-๑๙

๔. สมัยอยุธยา พุทธศักราช ๑๘๙๓- ๒๓๑๐

๕. สมัยธนบุรี พุทธศักราช ๒๓๑๐-๒๓๒๕

๖. สมัยรัตนโกสินทร์ พุทธศักราช ๒๓๒๕- ปัจจุบัน

เครื่องปั้นดินเผาฟูนัน

วัฒนธรรมของรัฐฟูนันนั้น ปรากฏอยู่ในจดหมายเหตุจีน ครั้งพุทธศตวรรษที่ ๖ แต่เดิมนักวิชาการเชื่อกันว่า ศูนย์กลางน่าจะอยู่ทางแถบลุ่มแม่น้ำโขงตอนใต้ ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๖-๘ และคำว่า "ฟูนัน" สันนิษฐานว่า น่าจะมาจากภาษาอินเดียใต้ และภาษาเขมรโบราณว่า "บนัน" หรือ "พนม"ซึ่งแปลว่า ภูเขา และพระนามของกษัตริย์ฟูนันในภาษาสันสกฤตว่า "บรรพตภูบาล" หรือ "ไศลราช" และพระนามนี้ ได้ถูกนำไปใช้เป็นชื่อราชวงศ์ ในรัฐศรีวิชัยว่า"ไศเลนทร์" ในพุทธศตวรรษที่ ๑๓ ด้วย

กล่าวได้ว่า วัฒนธรรมฟูนันได้แผ่อิทธิพลปรากฏอยู่ในเขตประเทศเวียดนามตอนใต้ เมื่อได้มีการขุดค้นทางโบราณคดี ที่เมืองออกแก้ว ยังมีแถบลุ่มแม่น้ำโขงตอนกลาง แถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา และแหลมมลายู

สำหรับลักษณะเครื่องปั้นดินเผาของฟูนันนั้น ไม่มีให้ศึกษาอย่างเด่นชัด แต่จากการที่มีความสัมพันธ์กับอินเดีย ทั้งเชื้อสายของกษัตริย์และประเพณีต่างๆ ดังนั้นรูปแบบของเครื่องปั้นดินเผา ซึ่งเป็นภาชนะที่ใช้ในชีวิตประจำวันนั้น น่าจะมีรูปแบบคล้ายกับภาชนะโลหะ ที่ใช้ในราชสำนัก และใช้ในพิธีกรรม ซึ่งมีรูปแบบที่คล้ายกับภาชนะของทางอินเดีย ไม่ว่าจะเป็นหม้อก้นกลม คอสูง ตะคัน ตะเกียง และพาน ที่มีทั้งแบบเรียบ และตกแต่งตัวภาชนะ ด้วยลายประทับ เป็นรูปฟันปลา หรือเขียนสีแดง ที่ตัวภาชนะ ซึ่งล้วนแต่เป็นต้นแบบของภาชนะดินเผาทวาราวดี สืบต่อมาก็เป็นได้

เครื่องปั้นดินเผาทวารวดี

วัฒนธรรมทวารวดีสืบทอดจากวัฒนธรรมฟูนัน ชื่อของรัฐทวารวดีปรากฏอยู่ในบันทึกของพระภิกษุจีนชื่อ หยวนฉ่างหรือเหี้ยนจัง ในพุทธศตวรรษที่ ๑๒ โดยเรียกว่า "โตโลโปตี้" และว่าตั้งอยู่ระหว่างรัฐศรีเกษตร (ในพม่าปัจจุบัน) กับรัฐอิศานปุระ (ในกัมพูชาปัจจุบัน) ซึ่งก็คือในดินแดนประเทศไทยปัจจุบัน หลักฐานที่ยืนยันอีกอย่างหนึ่งที่เกี่ยวกับชื่อทวารวดีก็คือ การพบเหรียญเงิน ที่มีจารึกภาษาสันสกฤตความว่า "ศรีทวารวติศวรปุณยะ" แปลว่า "บุญกุศลของพระราชาแห่งศรีทวารวดี" อย่างไรก็ดีเป็นที่น่าสนใจว่าสร้อยนามของอยุธยาจริงๆ นั้นมีคำทวารวดีอยู่ด้วย คือกรุงเทพทวารวดี ศรีอยุธยาซึ่งทำให้เชื่อว่าทวารวดีน่าจะเป็นชื่อรัฐใหญ่ที่มีอำนาจอยู่ในภาคกลางบนแผ่นดินไทยมาแต่โบราณก่อนอยุธยาจริง และคงจะมีอำนาจอยู่ระหว่างราวพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๖ รัฐนี้มีการติดต่อกับดินแดนตะวันออกกลาง และไกลไปถึงถิ่นของพวกเฟอร์นิเชียนและโรมันด้วย จากผลงานศิลปกรรม ที่ปรากฏอยู่ แสดงว่าเป็นรัฐที่ประชาชนนิยมนับถือพระพุทธศาสนาลัทธิเถรวาท และมีศูนย์กลางทางวัฒนธรรมอยู่ในภาคกลางแถบลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาและแม่น้ำแม่กลอง คือ แถบจังหวัดนครปฐม ราชบุรี เพชรบุรี สุพรรณบุรี ลพบุรีสิงห์บุรี ชัยนาท และนครสวรรค์ และได้ปรากฏในเมืองต่างๆ ทั่วทุกทิศ อาทิ ทิศเหนือไปถึงลำพูน (หริภุญไชย) ทิศตะวันออก ไปปรากฏที่นครนายก ปราจีนบุรี และอรัญประเทศ ทิศตะวันออกเฉียงเหนือปรากฏที่สระบุรี นครราชสีมา มหาสารคาม ชัยภูมิ ขอนแก่น บุรีรัมย์กาฬสินธุ์ ร้อยเอ็ด และยโสธร ทิศใต้ปรากฏที่ราชบุรีเพชรบุรี สุราษฎร์ธานี นครศรีธรรมราช และยะลา

ตามเส้นทางที่กล่าวมานี้จะพบร่องรอยหลักฐานงานศิลปกรรมที่แสดงรูปแบบจาก

ศิลปะคุปตะและหลังคุปตะของอินเดีย และได้พัฒนาปรับเปลี่ยนนำลักษณะพื้นเมืองเข้าผสมผสานทีละน้อยจนเป็นลักษณะของตนเองได้เป็นอย่างดี

แหล่งโบราณคดีทวารวดีสำคัญ ที่กรมศิลปากรทำการขุดค้นได้พบโบราณวัตถุที่น่าสนใจและเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาศิลปวัฒนธรรมประเพณีแบบทวารวดีได้ มีพบที่ในภาคกลาง เช่นที่จังหวัดนครปฐม อำเภออู่ทองจังหวัดสุพรรณบุรี บ้านโคกไม้เดน อำเภอพยุหะคีรีและที่จันเสน อำเภอตาคลี จังหวัดนครสวรรค์ อำเภออินทร์บุรี จังหวัดสิงห์บุรี และที่ตำบลอู่ตะเภา อำเภอมโนรมย์ จังหวัดชัยนาท

ส่วนทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือได้พบคตินิยมที่โดดเด่นคือ การสลักภาพพระพุทธประวัติและชาดก บนใบเสมาขนาดใหญ่ที่ปักรอบเป็นวงกลมหรือวงรูปไข่ ล้อมรอบเขตศักดิ์สิทธิ์หรือเขตที่ใช้ประกอบพิธีกรรม เช่นที่ จังหวัดชัยภูมิบุรีรัมย์ กาฬสินธุ์ นครราชสีมา มหาสารคาม และหนองคาย

รูปแบบเครื่องปั้นดินเผาวัฒนธรรมทวารวดี

จากการสำรวจและขุดค้นแหล่งโบราณคดีทวารวดีแทบทุกแห่งจะพบครื่องปั้นดินเผาด้วยเสมอ ซึ่งมักจะเป็นภาชนะที่มีเนื้อดินแกร่งไม่เคลือบน้ำเคลือบ เช่น หม้อก้นกลม หม้อมีสัน พาน ชาม คนที (หม้อน้ำ) ตะเกียง และตะคัน

๑. หม้อ มีทั้งเนื้อแกร่งแบบสโตนแวร์และดินเผาแบบเอิร์ทเทนแวร์ ล้วนขึ้นรูปด้วยแป้นหมุน มีทั้งหม้อก้นกลมขอบปากม้วน หม้อก้นกลมคอสูง หม้อมีสัน มีการตกแต่งผิวด้วยการขัดมันบ้าง หรือตกแต่งด้วยเส้นนูน หรือทำเป็นร่องตื้นๆ บางทีมีรอยกดด้วยนิ้วมือ รอยขูดขีดเป็นลายคลื่น คดโค้งหรือเป็นแนวจุดประ เป็นลายกากบาท ลายเชือกทาบ ลายประทับเป็นรูปช้างรูปม้า และลายพันธุ์พฤกษา มีแตกต่างกันดังนี้

๑.๑ หม้อดินเผา เนื้อบาง ก้นกลม ตกแต่งด้วยลายเชือกทาบตลอดใบตั้งแต่คอถึงก้นหม้อแบบนี้มีใช้มาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ผลิตขึ้นเพื่อประโยชนใช้สอยมากกว่าความสวยงาม หม้อแบบนี้พบที่จันเสน อำเภอตาคลี จังหวัดนครสวรรค์ และที่บ้านคูเมือง อำเภออินทร์บุรี จังหวัดสิงห์บุรี

๑.๒ หม้อมีสัน เนื้อดินบาง ปากกว้างคอสั้น ก้นหม้อค่อนข้างกลม มีทั้งก้นตื้นและลึกผิวมีทั้งขัดมันและไม่ขัดมัน มีสีดำ แดง และน้ำตาล เหนือสันหม้อตกแต่งด้วยลายเส้นนูนหรือขุดเป็นร่องลึก ๑-๓ เส้น หรือเป็นรอยกดเป็นระยะๆ ที่ตัวหม้อใต้แนวสันลงไปถึงก้นตกแต่งด้วยลายขูดขีดและลายเชือกทาบ

๑.๓ หม้อก้นกลม เนื้อแกร่งกึ่งสโตนแวร์ คอคอดสูง ผลิตด้วยฝีมือประณีต มีผิวเรียบตกแต่งด้วยเทคนิคต่างๆ และเขียนสี โดยตกแต่งที่ส่วนบ่าและลำตัว คือ บริเวณส่วนบ่านิยมตกแต่งด้วยลายกดเป็นแนวคล้ายลายคลื่นขนานกัน ๓-๔ เส้น เรียกว่า ลายหวี นอกจากนี้มีลายสี่เหลี่ยมข้าวหลามตัด ลายจุดประ ลายสามเหลี่ยมรูปฟันปลาหรือรูปตัววี ลายกากบาท ลายเส้นโค้งซ้อนกันภายในกรอบสี่เหลี่ยม บริเวณส่วนลำตัวภาชนะนิยมตกแต่งด้วยลายประทับเป็นรูปสัตว์ เช่น สิงโต หรือลายดอกไม้ ลายคนขี่ม้า ลายคนขี่ช้าง หรือสัญลักษณ์อื่นๆ ลายเหล่านี้จะอยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยมที่มีแนวคั่นต่อกัน และตกแต่งเพิ่มเติมด้วยการเขียนสีแดงและสีดำสลับกัน นอกจากนี้มีบางกลุ่มจะตกแต่งด้วยการเขียนบนผิวเรียบขัดมันหรือเขียนตามแนวเส้นที่ขูดเป็นร่องตื้นๆ บางทีเป็นเส้นคู่ขนานบางทีเป็นลายฟันปลามีแนวจุดประเป็นเส้นคั่น

๒. พาน เป็นภาชนะที่มีเชิงสูง เนื้อดินปั้นแกร่ง ส่วนตัวพานมีทั้งทรงแบบชามก้นกลมลึกกับชามก้นตัดทรงตื้น ตัวเชิงเป็นทรงกรวยสูง มีทั้งแบบเรียบและประดิษฐ์เป็นปล้องต่อกัน

ภาพที่ ๘ ตะเกียงน้ำมันดินเผาแบบอานธระ
สมัยทวารวดีพุทธศตวรรษที่ ๑๐-๑๓ พบที่ จ.นครปฐม
ที่มา : www.kanchanapisek.or.th

๓.ตะเกียง เป็นตะเกียงใส่น้ำมันรูปร่างยาวแบ่งออกเป็น ๒ ส่วนคือ ส่วนตัวตะเกียงเป็นรูปกลมแบนสำหรับใส่น้ำมัน และส่วนพวยที่ยื่นต่อออกมาสำหรับสอดไส้ตะเกียง รูปร่างคล้ายกับตะเกียงของอินเดียแบบอานธระหรือแบบโรมัน ตัวตะเกียงมีเนื้อดินปั้นหยาบหนา มีทั้งสีเทาและสีน้ำตาลแสดงถึงการขึ้นรูปด้วยมือ

ภาพที่ ๙ ตะคันดินเผารูปแบบต่างๆ สมัยทวารวดี พุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๖
ที่มา : www.kanchanapisek.or.th

๔. ตะคัน เป็นตะเกียงขนาดเล็ก มีทั้งรูปร่างคล้ายจานเล็กที่ใส่น้ำจิ้ม และคล้ายถ้วยตะไลแต่จะมีลักษณะเตี้ย กลม ปากบานเรียบ บางทีจับเป็นจีบเล็กๆ จีบเดียว หรือเป็นปากหยักโดยรอบสำหรับพาดไส้ตะเกียง มีทั้งเนื้อหยาบและละเอียดบางทีมีเชิงสูง

๕. คนที หรือกุณฑี เป็นหม้อน้ำมีพวย มีทั้งพวยเรียบๆ และที่มีการตกแต่งที่ปลายพวย ตัวหม้อน้ำจะมีขนาดใหญ่คล้ายหม้อก้นกลม แต่คอคอดเล็กและสูง ที่ก้นมีขอบเชิงเตี้ยๆ คนทีจะมีทั้ง

เนื้อดินปั้นหยาบและละเอียด มีทั้งแบบเรียบและตกแต่งด้วยการเขียนสีแดงบนตัวภาชนะที่ทาน้ำดิน สีนวลไว้เป็นแนวรอบไหล่เหนือพวยกา ๕-๖ เส้น

๖. ชาม เป็นภาชนะรูปกลม ปากกว้างม้วนขอบ ส่วนก้นลึกสอบ มีทั้งก้นกลม และตัดปาด เพื่อสะดวกในการตั้งวาง มีเนื้อดินแกร่งละเอียด

๗. ส่วนของภาชนะอื่นๆ ได้มีการพบส่วนของภาชนะที่น่าสนใจ แต่ไม่สามารถจัดได้ว่ารูปทรงที่จะประกอบส่วนภาชนะเหล่านี้จะมีรูปร่างแบบใด นั่นคือ การพบขาตั้งภาชนะ คล้ายกับขาที่สำหรับรองกระถางต้นไม้จีน ที่จันเสน และที่อินทร์บุรีก็พบขาภาชนะดังกล่าว ฝาภาชนะมีจุกที่มีทั้งทรงยอดกลม และยอดคล้ายดอกบัวตูมคล้ายจุกฝาหม้อสมัยอยุธยา ซึ่งแสดงว่าลักษณะของจุกฝาภาชนะได้พัฒนาไปช้ามาก จึงยังคงเห็นการสืบทอดต่อมา

เครื่องปั้นดินเผาหริภุญไชย

เมืองหริภุญไชย หรือลัมภูญนคร ซึ่งตามตำนานกล่าวว่า พระฤาษีวาสุเทพ และพระฤาษีสุกกทันตะ เป็นผู้สร้างเมื่อราว พ.ศ. ๑๒๐๐ และมีพระนางจามเทวีทรงเป็นกษัตรีองค์แรก รูปแบบและลวดลายของเศษเครื่องปั้นดินเผาเหล่านี้เป็นที่รู้จักกันในวงการโบราณคดี เรียกว่า "เครื่องถ้วยหริภุญไชย" ซึ่งการกำหนดอายุของนักวิชาการยังไม่เป็นมติเดียวกัน บางท่านกำหนดว่า มีอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๔-๑๙ โดยให้เหตุผลว่า รูปแบบของศิลปกรรมที่เก่าที่สุด เป็น อิทธิพลศิลปะอินเดียราชวงศ์ปาละ และเมืองหริภุญไชยหมดความเป็นเอกราช เมื่อพระเจ้ามังราย จากนครเงินยางเชียงแสนมาตีได้ ใน พ.ศ. ๑๘๓๖ ก่อนที่จะเสด็จไปสร้างเมืองเชียงใหม่ใน พ.ศ. ๑๘๓๙ ส่วนนักวิชาการบางท่าน ได้กำหนดอายุของศิลปะหริภุญไชยเก่าขึ้นไปอีกว่า น่าจะมีอายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๙ เพราะจากพงศาวดารเมืองหริภุญไชย ชินกาลมาลีปกรณ์ และจามเทวีวงศ์ ได้บันทึกถึงศักราชของการสร้างเมือง ตลอดจนเหตุการณ์ต่างๆ เมื่อตรวจสอบแล้ว น่าที่จะอยู่ในช่วงดังกล่าว

การกำหนดอายุศิลปะหริภุญไชย ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๙ น่าจะถูกต้อง เพราะจากการศึกษารูปแบบศิลปกรรมยุคแรกๆ ที่พบในเมืองหริภุญไชยนี้ จะเป็นประติมากรรมที่แสดงอิทธิพลของศิลปะอินเดีย ราชวงศ์คุปตะ และศิลปะทวารวดีจากภาคกลาง ซึ่งเข้าใจว่าเป็นศิลปะทวารวดีจากเมืองละโว้หรือ ลวปุระ ที่นิยมอยู่ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๔ และรับศิลปะอินเดียในพุทธศตวรรษที่ ๑๔-๑๕ ก่อนที่เมืองละโว้จะรับรูปแบบศิลปะขอมตาม ความนิยมในพระพุทธศาสนาลัทธิมหายานแบบ วัชรยานในพุทธศตวรรษที่ ๑๗-๑๘

การศึกษารูปแบบของเครื่องถ้วยหริภุญไชย ได้พบว่า สามารถแบ่งรูปแบบได้ ๒ รูปแบบ คือ

รูปแบบที่ ๑

เป็นเครื่องถ้วย หรือเครื่องปั้นดินเผา ที่มีรูปแบบเรียบๆ และตกแต่งด้วยการเขียนเส้นสีแดงที่รอบคอและไหล่ของภาชนะ เช่น หม้อ พาน ตะคัน เป็นต้น ซึ่งลักษณะของภาชนะ และการตกแต่งด้วยเส้นสีแดงนี้ จะมีลักษณะคล้ายคลึงกับเครื่องปั้นดินเผาทวารวดีของภาคกลาง

ภาพที่ ๑๐ ตะคันภาชนะดินเผาสมัยหริภุญไชย
ที่มา : www.kanchanapisek.or.th

รูปแบบที่ ๒

เป็นเครื่องปั้นดินเผาที่มีการตกแต่งมากขึ้น ทั้งลักษณะของตัวภาชนะเอง และการประดับลวดลาย เช่น หม้ออัฐิ ตัวหม้อจะมี การตกแต่ง เช่น มีขอบหลายชั้น ตัวหม้อแบ่งเป็นตอนๆ โดยใช้แนวเส้นคอด หรือสันของหม้อเป็นเส้นแบ่ง ฝาหม้อก็มีลักษณะเป็นชั้นๆ เรียวขึ้นไป จนถึงยอดซึ่งเป็นรูปคล้ายดอกบัว ส่วนลวดลาย ที่ประดับรอบไหล่และคอของภาชนะมีทั้งลายขุด และลายกดประทับ ลักษณะของหม้ออัฐิและ ภาชนะบางอย่างในแบบที่ ๒ นี้ มีลักษณะคล้าย กับเครื่องปั้นดินเผาที่พบที่เมืองเบกทาโน ในรัฐ ศรีเกษตรโบราณของพม่ามาก

อย่างไรก็ดี เครื่องปั้นดินเผาหริภุญไชยนี้ ได้มีการพัฒนาเป็นลักษณะของตนเองด้วยเช่นกัน ดังจะเห็นได้จากรูปแบบของหม้อน้ำที่มีรูปกลม เชิงกว้าง หรือรูปแบบของคนโท ซึ่งมีรูปกลมคอเรียวสูง และตกแต่งด้วยการเขียนสีแดง ทั้งเป็นเส้นธรรมดาที่ส่วนคอ ไหล่ และตัวคนโท และบางใบก็เขียนเป็นลวดลาย ที่ตัวคนโทอย่างสวยงาม จนอาจกล่าวได้ว่า คนโทนี้เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของศิลปะหริภุญไชย และน่าจะเป็นแบบอย่างให้กับคนโท หรือน้ำต้นของเมืองเชียงใหม่ใน สมัยต่อมาด้วย การใช้แม่พิมพ์ก็มีการทำเช่นกัน โดยเฉพาะกับการสร้างสรรค์งานปั้น เช่น การ ทำพระพุทธรูปดินเผาอันลือชื่อว่าเป็นยอดแห่ง ความงามของสิ่งที่ทำจากดิน และยังพบเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน ที่ทำด้วยแม่พิมพ์ คือ แวเหล็กในที่ใช้ในการกรอด้าย รวมถึงแม่พิมพ์ที่ใช้สร้างพระพิมพ์ด้วย

ด้วยเหตุผลดังกล่าว จึงเห็นด้วยกับการกำหนดอายุของเมืองหริภุญไชย ในสมัยพระนางจามเทวีปฐมกษัตรี ผู้ซึ่งทรงเป็นพระราชธิดาของ พระเจ้ากรุงละโว้ (ลวปุระ) และทรงเป็นพระมเหสี แห่งเจ้าเมืองราม การกำหนดอายุศิลปกรรมหริภุญไชย ตั้งแต่เริ่มแรก จนสิ้นเอกราชว่า น่าจะอยู่ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๙

เครื่องปั้นดินเผาศรีวิชัยและตามพรลิงค์

ภาคใต้ของไทย และหมู่เกาะของประเทศ อินโดนีเซียปัจจุบัน แต่เดิมแบ่งเป็นรัฐเล็กๆ ที่แยกเป็นอิสระแก่กัน ต่างก็พยายามมีอำนาจเหนือกัน โดยส่งทูตไปให้จีนรับรองฐานะรัฐของตนกับเพื่อค้าขาย ขณะเดียวกันก็ติดต่อค้าขายกับอินเดีย ตะวันออกกลาง และเลยไปถึงโรมันด้วย ดินแดน แถบนี้มีความเจริญมาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๖ เป็นต้นมา และมาเจริญมากจนสามารถรวมเป็น รัฐศรีวิชัยในพุทธศตวรรษที่ ๑๓ จากนั้นรัฐ ตามพรลิงค์ก็มีอำนาจเหนือคาบสมุทรมลายูในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๘

ลักษณะเครื่องปั้นดินเผาศรีวิชัย

เครื่องปั้นดินเผาพื้นเมืองที่พบในภาคใต้ มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๘ กรมศิลปากรได้ขุดค้นแหล่งเตาเผาที่สำคัญ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๑ ที่บริเวณคลองปะโอ บ้านปะโอ ตำบลม่วงงาม และที่ตำบลวัดขนุน กิ่งอำเภอสิงหนคร จังหวัด สงขลา ซึ่งพบว่ามีแหล่งเตาเผาหลายแห่ง คือ เตา หม้อ ๑ เตาหม้อ ๒ เตาหม้อ ๓ เตาโคกหม้อ และเตาโคกไฟ นอกจากนี้ยังพบเครื่องปั้นดินเผาแบบอื่นๆ ในแถบสทิงพระ แต่ไม่พบเตาเผา อาจ เป็นไปได้ว่าน่าจะใช้วิธีเผากลางแจ้ง ด้วยเป็นภาชนะเนื้อดินเผาธรรมดาที่ไม่ต้องการความร้อน สูงนัก เครื่องปั้นดินเผาจากบ้านปะโอ มีผลิตภัณฑ์ที่สำคัญ คือ คนที (หม้อน้ำ) และหม้อมีเชิง ผลิตภัณฑ์จากเตาเผานี้ได้ส่งไปขายในเมืองสำคัญ ต่างๆ ในภาคใต้ของไทยโดยพบทั้งที่อำเภอไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี ที่อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช ที่อำเภอเขาชัยสน จังหวัดพัทลุง

ภาพที่ ๑๑ หม้อดินเผา ศิลปะศรีวิชัยพุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๕
ที่มา : www.kanchanapisek.or.th

ลักษณะของเครื่องปั้นดินเผาศรีวิชัยแบ่งตามลักษณะเนื้อดินปั้นออกเป็น ๒ ชนิด คือ ชนิดหนึ่งเป็นภาชนะที่มีเนื้อดินเผาหยาบหนา มีสีแดง สีเทา และสีเหลือง มีการตกแต่งภาชนะด้วยเทคนิคต่างๆ เช่น การปั้นติด การขูดขีด การขุด การกด และการเขียนสี เครื่องปั้นดินเผาชนิดนี้จะเป็นภาชนะที่ใช้สอยในชีวิตประจำวัน เช่น หม้อ จาน ชาม พาน และคนที ส่วนอีกชนิดหนึ่ง เป็นภาชนะที่มีเนื้อดินปั้นขาวบางละเอียดสวยงาม ที่ พบมากคือ คนที หม้อมีเชิงและหม้อก้นกลม คนทีนั้น รูปกลม คอกว้างสูง ปากมีขอบผายกว้าง พวยยาวตรงเฉียงขึ้น รอบคอส่วนล่างหรือไหล่มีเส้นนูนรอบ เชิงที่ก้นหม้อมีทั้งเชิงเตี้ยและเชิงสูง ที่ปลายเชิงผายกว้างขอบเชิงเป็นเส้นนูน บางใบ คอคอดเล็กสูงขอบปากผายกว้าง ปากพวยคนทีมี ทั้งเรียบและตกแต่งเป็นเหลี่ยม มีเดือยโดยรอบ และบางใบรอบไหล่มีการตกแต่งด้วยเส้นสีแดง ๒-๓ เส้น บางทีมีแถวรอยจุดอยู่ระหว่างแนวเส้นสีแดง ซึ่งภาชนะชนิดนี้นับว่า เป็นเอกลักษณ์พิเศษของเครื่องปั้นดินเผาศรีวิชัย ภาชนะเหล่านี้ พบมากที่บริเวณวัดสวนหลวง (ร้าง) ตำบลศาลามีชัย อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช ปัจจุบันอยู่ข้างบริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาตินครศรีธรรมราช และที่อำเภอสทิงพระ จังหวัดสงขลา

เครื่องปั้นดินเผาสมัยลวปุระ (ลพบุรี)

วัฒนธรรมของรัฐลวปุระ หรือละโว้ ในประเทศไทยนั้น เป็นวัฒนธรรมที่กล่าวได้ว่า ในระยะแรก สืบทอดมาจากวัฒนธรรมทวารวดี จนเมื่อเมืองพระนคร หรือขอมโบราณ มีอำนาจแผ่อิทธิพลมาทางตะวันออกเฉียงเหนือสู่ภาคกลางของรัฐทวารวดี ในราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๖ รูปแบบศิลปกรรมในศาสนาฮินดูและพุทธศาสนา ลัทธิมหายานจากเมืองพระนครได้เข้ามาเป็นที่นิยมและเจริญรุ่งเรืองอย่างมาก ในช่วงพุทธศตวรรษ ที่ ๑๘ ในรัชสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ แห่งเมืองพระนคร โดยมีศูนย์กลางความเจริญอยู่ที่เมืองลวปุระ (ละโว้) ดังนั้นศิลปกรรมของภาคกลาง และภาคตะวันออกเฉียงเหนือในประเทศไทย ที่มีรูปแบบที่คล้ายกับขอมโบราณ เรียกว่า "ศิลปะลวปุระหรือลพบุรี" แม้ว่าจะมีรายละเอียดของลักษณะงานศิลปกรรม ที่แตกต่างออกไปบ้างตามรสนิยมของคนท้องถิ่นนี้ ที่นิยมความอ่อนช้อย นุ่มนวล มากกว่าความแข็งกระด้าง ที่แสดงพลังแห่งอำนาจ ที่แฝงอยู่ภายใน อันเนื่องจากพลังแห่งตรีมูรติ ในศาสนาฮินดูร่วมกับหลักธรรมของพุทธศาสนามหายาน ลัทธิวัชรยาน อันก่อให้เกิดลัทธิเทวราชา และพุทธราชาขึ้น

เครื่องถ้วยสมัยลพบุรี มีแหล่งผลิตที่สำคัญอยู่ในจังหวัดบุรีรัมย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่อำเภอบ้านกรวด และอำเภอละหานทราย ได้พบแหล่งเตาเผาโบราณจำนวนมาก ลักษณะเครื่องถ้วยสมัยลพบุรีเป็นเครื่องถ้วยเคลือบสีเขียวใสแบบสีน้ำแตงกวา เครื่องถ้วยเคลือบสีน้ำตาล และเครื่องถ้วยชนิดไม่เคลือบ ทุกแหล่งเตาเผาจะผลิตของ คล้ายกันเกือบทุกประเภท เช่น ตลับทรงฟักทอง ตลับลูกพลับ กระปุกขนาดเล็ก กระปุกรูปนก ประติมากรรมรูปสัตว์ เช่น แพะ ช้าง ม้า กระต่าย ซึ่งมีทั้งแบบตันเป็นรูปสัตว์จริงๆ หรือทำเป็นกระปุก หรือคนทีก็มี นอกจากนี้มีชาม ถ้วย ตะคันทรง ชาม โถทรงโกศ โถทรงแตง ไหเท้า ช้าง ไหไม่มีเชิงขนาดต่างๆ ตั้งแต่ขนาดสูง ๓๐- ๘๐ เซนติเมตร ไหเหล่านี้บางครั้งก็ประดับเป็น รูปหน้าคนที่ส่วนคอไห หรือบางครั้งก็ประดับ ด้วยรูปหัวช้าง หัวม้า หรือหัวกวาง ตามบริเวณไหล่ของไห นอกจากนี้ลักษณะการตกแต่งภาชนะ มีทั้งการใช้ลายกลีบบัว ลายขูดขีด ลายกากบาท ชั้นเดียว ลายกากบาทสองชั้น ลายซิกแซก ลาย เส้นคดโค้ง ลายคลื่น ลายโค้งแบบระย้า และลาย หวี เครื่องปั้นดินเผาเหล่านี้จะขึ้นรูปด้วยแป้นหมุน รอยในเนื้อดินปั้นที่ก้น

ภาชนะจะมีลักษณะเป็นวง หมุนเวียนขวาซึ่งเกิดจากการใช้แป้นหมุนอย่าง เด่นชัด ส่วนลวดลายพิเศษที่ใช้ประดับ เช่น รูป หัวช้าง หัวม้า หรือรูปศีรษะคน ก็ใช้แม่พิมพ์กด ออกมาแล้วนำมาต่อเข้ากับตัวภาชนะ เช่น ไห หรือคนโท ที่ขึ้นรูปไว้แล้ว จากนั้นจึงชุบน้ำ เคลือบและนำเข้าเผา

ภาพที่ ๑๒ คนโทเคลือบสองสี รูปหน้าบุคคล สมัยลพบุรี พุทธศตวรรษที่ ๑๖-๑๗

ที่มา : www.kanchanapisek.or.th

เครื่องถ้วยเหล่านี้ โดยทั่วไปแล้วจะพบอยู่ตามโบราณสถาน ที่สร้างขึ้นในศิลปะแบบลพบุรี อันหมายถึง ศาสนสถานที่สร้างตามแบบศิลปะขอมโบราณซึ่งเรียกกันว่า ปราสาทหิน ทั้งที่อยู่ในเขตจังหวัดบุรีรัมย์ หรืออยู่ในจังหวัดต่างๆ ของภาคอีสานตอนใต้ หรืออีสานส่วนล่าง เช่น จังหวัดนครราชสีมา สุรินทร์ ศรีสะเกษ โดยใช้ใน พิธีกรรมภายในศาสนสถาน ใช้ในชีวิตประจำวัน หรือใช้ในพิธีการเผาศพ โดยนำมาบรรจุอัฐิและ อังคาร ภาชนะดินเผาบรรจุอัฐินี้มีลักษณะพิเศษ เช่น ไหรูปช้าง โถรูปลิง หรือกระปุกที่มีฝาเป็น รูปคน ส่วนใหญ่เมื่อบรรจุอัฐิแล้วจะนำไปฝังไว้ รอบฐานอาคารศาสนสถาน นอกจากนี้พบว่า มีการเขียนข้อความไว้บนเครื่องปั้นดินเผา เช่น กระดึงผูกคอวัว และไหเคลือบสีน้ำตาล ตัวอักษรนี้เมื่อนำไปศึกษาเปรียบเทียบกับอักษรในศิลาจารึก ก็พบว่า มีอายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๕-๑๙ ทำให้พอจะสันนิษฐาน อายุของเครื่องถ้วยโบราณของจังหวัดบุรีรัมย์ได้ว่า น่าจะมีอายุร่วมสมัยกับปราสาทหิน ที่สร้างขึ้น คือ ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๕-๑๙

เครื่องถ้วยเหล่านี้ผลิตขึ้น เพื่อส่งไปจำหน่าย หรือส่งไป เพื่อใช้ในพิธีกรรมตามศาสนสถาน หรือปราสาทหินที่ต่างๆ ทั้งในอีสานตอนใต้ และในประเทศกัมพูชา รวมทั้งในท้องถิ่นอื่นๆ ภายในประเทศ เป็นสินค้าอุตสาหกรรมที่ยิ่งใหญ่ ในระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๕-๑๙ ทัดเทียมกับเครื่องถ้วยสังคโลกจากเตาเผา ในจังหวัดสุโขทัย ในระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๘-๒๒

เครื่องถ้วยล้านนา

อาณาจักรล้านนา มีเมืองเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางด้านการเมือง และวัฒนธรรมของภาคเหนือ ตั้งแต่สมัยพ่อขุนมังรายแห่งเมืองนครเงินยางเชียงแสน เสด็จลงมาปราบปรามแคว้นหริภุญไชยได้ และทรงสร้างเมืองเชียงใหม่ ใน พ.ศ. ๑๘๓๙ เมืองเชียงใหม่จึงเป็นศูนย์กลางของอาณาจักรล้านนาตลอดมา ต่อมาล้านนาเริ่มเสื่อมอำนาจลงใน พ.ศ. ๒๐๖๙ และตกอยู่ในอำนาจของพระเจ้าบุเรงนองกษัตริย์แห่งพม่าตั้งแต่ พ.ศ. ๒๑๐๗ สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี ทรงยึดเมืองเชียงใหม่มาอยู่ในพระราชอาณาจักรตั้งแต่ พ.ศ. ๒๓๑๗ เป็นต้นมา

เครื่องถ้วยล้านนา มีอายุประมาณพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ส่วนมากมักทำด้วยเนื้อดินละเอียดและบาง ไม่หนัก และเทอะทะ อย่างเครื่องสังคโลก แต่น้ำเคลือบนั้น ส่วนใหญ่แล้ว สวยงามสู้เครื่องเคลือบสังคโลกไม่ได้ แม้ว่าบางเตา เช่น เตากาหลง และเตาที่อำเภอพาน จังหวัดเชียงรายจะทำเครื่องปั้นดินเผาเคลือบสีเขียวแบบเซลาดอนได้สวยงาม ไม่แพ้เครื่องสังคโลกก็ตามลักษณะเตาเผาในเขตภาคเหนือ ส่วนใหญ่เป็นเตากูบ ก่อด้วยดินแล้วเผาให้แข็งตัว ลักษณะรูปร่าง และการแบ่งสัดส่วนของเตา คล้ายกับเตาสมัยสุโขทัย คือ แบ่งออกเป็น ๓ ส่วน ส่วนหน้าเป็นที่ใส่เชื้อเพลิง ตอนกลางเป็นที่ตั้งผลิตภัณฑ์เข้าเผา และส่วนท้ายเป็นปล่องไฟระบายความร้อน ผลิตภัณฑ์แต่ละแหล่งคล้ายกัน มากจะแตกต่างเฉพาะในรายละเอียดปลีกย่อยเท่านั้น

ภาพที่ ๑๓ ไหเคลือบสีเขียวอ่อน จากเตาล้านนา พุทธศตวรรษที่ ๑๙-๒๑

ที่มา : www.kanchanapisek.or.th

เครื่องถ้วยสมัยสุโขทัย

เครื่องถ้วยที่ผลิตในสมัยนี้ ผลิตขึ้นจากเตา ในอำเภอเมืองสุโขทัย และที่อำเภอศรีสัชนาลัย เฉพาะภาชนะขนาดใหญ่ เช่น ไห ได้พบว่า มีแหล่งเตาเผาร่วมสมัยกันอยู่อีก ๒ แหล่ง คือ ที่บ้านชีปะขาวหาย อำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก กับที่เตาใกล้วัดพระปรางค์ บ้านชันสูตร ตำบลเชิงกลัด อำเภอบางระจัน จังหวัดสิงห์บุรี

คำว่า "สังคโลก" เป็นคำเรียกเครื่องถ้วย เฉพาะที่ผลิตที่จังหวัดสุโขทัย ในระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๒ การเริ่มต้นการผลิตนั้น อาจจะมีการพัฒนาภายในชุมชนมาก่อน เพราะได้พบเครื่องปั้นดินเผาพื้นเมือง ทั้งที่เป็นภาชนะใช้สอยชนิดไม่เคลือบ และชนิดเคลือบ เครื่องถ้วยชนิดเคลือบ เนื้อดินปั้น มีลักษณะเช่นเดียวกับพวกภาชนะที่ไม่เคลือบ คือ มีเนื้อดินปั้นหยาบหนาเป็นสีเทาอมม่วง และเคลือบ เฉพาะด้านใน เป็นต้นว่า จาน ไห และกระเบื้อง มุงหลังคา สีที่นิยมคือ สีเขียวมะกอก เครื่องถ้วยแบบนี้ส่วนใหญ่ไม่มีลาย แต่บางใบ ก็มีลายขูดเป็นเส้นๆ คล้ายลายหวีใต้เคลือบ

ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๘-๑๙ เข้าใจว่า ทางสุโขทัยได้เริ่มมีการติดต่อกับจีน โดยเฉพาะจีนใต้ และอันนัม หรือเวียดนาม ซึ่งเดิมเป็นส่วนหนึ่งของจีนอย่างใกล้ชิด จึงน่าที่จะมีช่างจีน และช่างอันนัม ได้เข้ามาค้าขาย และตั้งหลักแหล่งอยู่ในบริเวณเตาเผา ทั้งที่เมืองสุโขทัยเก่า และที่ศรีสัชนาลัย จึงปรากฏว่า ได้มีการพัฒนาการผลิตเครื่องถ้วยใหม่ โดยพยายามลอกเลียนแบบ และลวดลายจากเครื่องถ้วยจีน ในยุคนั้น พบเครื่องสังคโลก มีทั้งที่ใช้ลายขุดขูดใต้เคลือบเซลาดอน ด้านในภาชนะเป็นลวดลายดอกบัว ลายดอกไม้ก้านขด ขอบริมของภาชนะผายออก มีทั้งขอบริมแบบเรียบ และมีลายคดโค้ง แบบลายกลีบบัว และด้านนอกตกแต่งเป็นลายกลีบบัว แบบนี้เป็นแบบที่จีนนิยมมาก ในสมัยราชวงศ์หยวน (พ.ศ. ๑๘๒๓- ๑๙๑๑) ซึ่งผลิตที่เตาหลงฉวน มณฑลเจ้อเจียง แต่หลังจากนั้นแล้ว ช่างก็ได้พัฒนาเครื่องสังคโลก ให้มีความงดงามตามรสนิยมของตน ดังนั้นจึงเห็น ได้ว่าเครื่องสังคโลกที่ผลิตในระยะหลังๆ จะมี ลักษณะที่เด่นเฉพาะตน แม้ว่าจะยังมีรูปแบบของจีนให้เห็นอยู่บ้างก็ตาม

ภาพที่ ๑๔ กระปุกสังคโลกเคลือบสีเขียวไข่กา สมัยสุโขทัยพุทธศตวรรษที่ ๑๙-๒๒
ที่มา : www.kanchanapisek.or.th

ประเภทของเครื่องสังคโลก

เนื้อดินปั้นของเครื่องสังคโลก เป็นประเภทเนื้อแกร่ง หรือสโตนแวร์ ซึ่งต้องใช้อุณหภูมิในการนำเข้าเผาสูงประมาณ ๑๑๕๐-๑๒๘๐ องศาเซลเซียส และมีการใช้เทคนิคในการตกแต่ง ทั้งการเคลือบ และลวดลายต่างๆ กัน หลายรูปแบบ ซึ่งพอจำแนกได้ดังนี้

เครื่องปั้นดินเผาเนื้อแกร่งไม่เคลือบ แต่ประดับลวดลาย ด้วยการใช้แม่พิมพ์กดลวดลายประทับ เช่น ลายก้านขด หรือลายเรขาคณิต นอกจากนี้ มีการประดับด้วยวิธีการปั้นดินแล้วแปะติดเข้ากับภาชนะ ก่อนเข้าเผา ซึ่งเข้าใจว่าเป็นแบบ ดั้งเดิมที่มีมาก่อนและทำสืบต่อมาในระยะหลังด้วย

เครื่องถ้วยเคลือบสีน้ำตาลเข้ม อันเป็นการเคลือบสีพื้นเดียว ซึ่งจะมีลักษณะทั้งรูปแบบ และ สีน้ำเคลือบ คล้ายกับเครื่องถ้วยลพบุรีประเภทเคลือบสีน้ำตาล

เครื่องถ้วยเคลือบขาวสีเดียว

เครื่องถ้วยเคลือบขาวที่เขียนลวดลายใต้เคลือบน้ำตาลดำ มีลักษณะคล้ายเครื่องถ้วยจีนจากเตาสือโจ้ว กับเครื่องถ้วยอันหนาน

เครื่องถ้วยเคลือบขาวที่เขียนลวดลายบน เคลือบสีน้ำตาลทอง

เครื่องถ้วยเคลือบขาวที่เขียนลายในเคลือบด้วยสีน้ำตาลทอง

เครื่องถ้วยเนื้อดินแกร่งกึ่งสโตนแวร์ ไม่เคลือบแต่ชุบน้ำดิน แล้วเขียนลวดลายด้วยสีแดง

เครื่องถ้วยเคลือบสีเขียวไก่กาหรือเซลาดอน ซึ่งตกแต่งลวดลาย ด้วยวิธีการขูดและขุดลายในเนื้อดิน แล้วเคลือบทับ ซึ่งประเภทนี้คล้ายคลึงกับเครื่องถ้วยจีน จากเตาหลงฉวนสมัยราชวงศ์สุ้ง ตอนปลายถึงราชวงศ์หยวน (ประมาณพุทธศตวรรษ ที่ ๑๙-๒๐)

เครื่องถ้วยดินเผา หรือตากให้แห้ง แล้วนำสลิปน้ำดินขาว ทาทับอย่างหนาๆ แล้วสลักลายเบา ต่อจากนั้นก็นำเข้าเตาเผา

ภาพที่ ๑๕ ตะคันเครื่องปั้นดินเผา บ้านทุ่งหลวง อำเภอคีรีมาศ จังหวัดสุโขทัย

ที่มา : www.watthakhanun.com

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับตะคันผู้วิจัยสามารถสรุปตามข้อสันนิษฐานได้ว่า ตะคันเป็นภาชนะประเภทเครื่องปั้นดินเผาขนาดเล็กใช้สำหรับการเผากำยานจุดเพื่อให้แสงสว่างและจุดเพื่อบูชาพระรัตนตรัยหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ตนเคารพนับถือซึ่งมนุษย์รู้จักใช้ตะคันมาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๒ สมัยทวารวดีจนถึงปัจจุบัน และมีการพัฒนารูปแบบตามยุคสมัยมาเป็นลำดับ แต่สิ่งที่ยัง

คงไว้ คือ ตะคัน การใช้ประโยชน์ของตะคันยังไม่แปรเปลี่ยนในฐานะ "ถ้วยเทียนบูชา" ซึ่งผู้วิจัยนำข้อมูลมาใช้เป็นกรอบแนวคิดในการวิเคราะห์ด้านประวัติความเป็นมาของตะคัน และอุปกรณ์ในการแสดงฟ้อนตะคัน

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอื้อมพร เนาว์เย็นผล (๒๕๓๘ :บทคัดย่อ) ได้ทำการวิจัย เรื่อง ฟ้อนไทยทรงดำ โดยศึกษาถึงรูปแบบวิธีการฟ้อนแบบดั้งเดิมของจังหวัดราชบุรี เปรียบเทียบกับการฟ้อนที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ใน ๔ จังหวัด คือ เพชรบุรี ราชบุรี นครปฐมและสุพรรณบุรี ผลการวิจัยพบว่า การฟ้อนไทยทรงดำ มี ๒ แบบ คือ การฟ้อนแบบดั้งเดิมและการฟ้อนแบบปัจจุบัน ลักษณะท่าฟ้อนแบบดั้งเดิมในแต่ละท้องถิ่นจะมีลักษณะเหมือนกัน โดยมีลักษณะเด่นของการเคลื่อนไหวร่างกาย ๖ ส่วน คือ ๑.การใช้เท้ามี ๒ ลักษณะ การย่ำและการก้าวเท้า การก้าวเท้ามี ๕ วิธีได้แก่ ก้าวย่าง ก้าวไขว้ ก้าวลากเท้า ก้าวเขยิบเท้า และก้าวยั้งเท้า ๒.การใช้ขามี ๒ ลักษณะ ได้แก่ การงอขาและการนั่งยอง ๓.การใช้ลำตัวมี ๓ ลักษณะ ได้แก่ ลำตัวตั้งตรง ลำตัวเอนไปด้านหลัง และลำตัวเอนไปด้านข้าง ๔.การใช้มือมี ๗ ลักษณะ ได้แก่ ม้วนมือ ช้อนมือ ไขว้มือ ควงมือ โฉบมือ ตักมือ และมือปัดป้อง การใช้แขนมี ๒ ลักษณะ ได้แก่ ตั้งวงสูง ตั้งวงต่ำ ๖.การใช้สะโพกโดยมีลักษณะเด่น คือ การทรงตัวโดยยืนย่อเข่าโย้ตัวฟ้อน การนั่งยองๆฟ้อนในลักษณะจ้ำติดดิน สำหรับการฟ้อนขึ้นอยู่กับทำนองเพลง ๔ เพลง ตามลำดับคือ ๑.แคนช้าหรือแคนเดิน ๒.แคนเร็วหรือแคนแล่น ๓.แคนแกรหรือแคนกะแล่ ๔.แคนเวียงหรือแคนเยิบ แคนเดินเปรียบเสมือนหนุ่มสาวเริ่มสร้างความคุ้นเคยซึ่งกันและกัน แคนแล่นเปรียบเสมือนหนุ่มเล้าโลมและสาวหลบหลีก แคนกะแล่เปรียบเสมือนหนุ่มสาวสมัครสมานในรสรัก แคนเยิบเปรียบเสมือนชายหญิงที่แสดงความสุขสมหวังในความรัก

สุรัตน์ จงดา (๒๕๔๑ : บทคัดย่อ) ได้ทำการวิจัย เรื่อง ฟ้อนฝีฟ้านางเทียม : การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อของชาวอีสาน ผลการวิจัยพบว่า ท่าฟ้อนฝีฟ้า ปัจจุบันยังคงรูปแบบการฟ้อนแบบดั้งเดิมซึ่งพบว่ามีวาดท่าฟ้อนใน ๓ ลักษณะ คือ ๑.วาดฟ้อนท่าเดียวเป็นการฟ้อนโดยใช้ท่าฟ้อนเพียงท่าเดียวไปเรื่อยๆ ๒.วาดท่าฟ้อนหลายท่าเป็นการฟ้อนโดยการนำท่าฟ้อนหลายท่ามาเชื่อมต่อกันเป็นกระบวน ๓.วาดฟ้อนเข้าคู่เป็นการฟ้อนซึ่งมักเป็นหญิงกับหญิงในท่าฟ้อนต่างๆกัน วาดท่าฟ้อนเหล่านี้ยังพบลักษณะเด่นในการใช้มือ เท้า ลำตัว ดังนี้ มีการใช้มือในระดับลำตัวไปข้างหน้า มีการย่ำเท้าไม่เปิดส้นเท้า และการก้าวเท้าช้า ๆ มีการขยุ่มเข่าประมาณ ๔ หรือ ๘ จังหวะต่อหนึ่งก้าว มีการใช้เท้าในลักษณะอื่น ๆ เช่น ท่าเขย่งเท้ากระโดดด้วยปลายเท้าและจรดปลายเท้าข้างเดียวในขณะหยุดกับที่

พจน์มาลย์ สมรรคบุตร (๒๕๔๑ :บทคัดย่อ) ได้ทำการวิจัย เรื่อง การฟ้อนผู้ไทยในเรณูนคร ผลการวิจัยพบว่า ลักษณะเฉพาะของการฟ้อนผู้ไทยมีการใช้ เท้า ขา ลำตัว มือและแขน การใช้เท้ามี ๕ แบบ คือ การเปิดปลายเท้าตอนยืน การลงส้นเท้าตอนเดิน การแตะปลายเท้าเฉพาะผู้หญิง การเปิดส้นเท้าหลัง การวางเต็มฝ่าเท้า การใช้ขามี ๕ แบบ คือ ยกขาไปด้านข้าง ยกขาไปด้านหน้า ยกขาไปด้านหลัง การนั่งเหยียดขาข้างเดียวไปด้านหลัง การไขว้ขา การใช้ลำตัวมี ๓ แบบ คือ ลำตัวตรง ลำตัวโน้มทำมุม ๔๕ องศากับแนวตั้ง การโน้มตัวต่ำเกือบขนานกับพื้น การใช้มือมี ๔ แบบ

คือ การเหยียดแขนตึงหงายท้องแขน การงอแขนเป็นวงระดับไหล่ การหักศอกขึ้นตั้งฉาก การงอแขนแบบหักศอกหงายตั้งฉาก

ปิยมาศ ศรแก้ว (๒๕๔๔ : บทคัดย่อ) ได้ทำการวิจัย เรื่อง การฟ้อนของชาวไทลื้อจังหวัดน่าน โดยศึกษาฟ้อน ๕ ชุด ได้แก่ ฟ้อนอิสระ ฟ้อนมูเซอ ฟ้อนพม่า ฟ้อนเจิงและฟ้อนไทลื้อ ผลการวิจัยพบว่า การฟ้อนที่มีลักษณะเหมือนกัน คือ การยืดและยุบตัว ไม่เน้นการกระทบเข่าที่แรง มีการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องใช้การเบี่ยงลำตัวไปด้านข้างและบังคับส่วนของนิ้วมือไม่มากนัก

สุภาพร คำยุธา (๒๕๔๖ : ๒๔๒) ได้ทำการวิจัย เรื่อง การฟ้อนของชาวผู้ไทย: กรณีศึกษาหมู่บ้านคำโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ ผลการวิจัยพบว่า เอกลักษณ์ท่าฟ้อนผู้ไทย ท่าฟ้อนผู้ไทยช่วงแรกเป็นการเคลื่อนไหวที่ไม่กำหนดลีลาและแบบแผนมาก นักท่าฟ้อนที่ปรากฏค่อนข้างสมจริงกับสิ่งที่ได้เลียนแบบมา ท่าฟ้อนมีทั้งหมด ๕ ท่า ได้แก่ ท่าเดินผู้ไทย ท่าฟ้อนข้าง ท่ายิง ท่าม้วนหาง และท่าวงเดือน จำแนกลักษณะเฉพาะได้ ๔ ลักษณะ คือ ๑.ลักษณะการใช้เท้า ได้แก่ การเตะเท้า การไขว้เท้า การเขย่งเท้าโดยใช้ปลายเท้าในขณะที่ก้าวไปข้างหน้าเรื่อยๆ ๒.ลักษณะการใช้แขนและมือ ประกอบด้วยการม้วนมือเข้าหาลำตัว การหมุนข้อมือตวัดม้วนการวาดวงแขนที่กว้างอิสระจนสุดแขนการเน้นระดับให้สมจริง เช่น บนสุดล่างสุด มีการจีบมือ ๓.ลักษณะการใช้ลำตัวและศีรษะมีการเฉียงลำตัวตามจังหวะการก้าวเท้า ศีรษะเอียงตามเท้าเช่นกัน ๔.ท่าซ้ำและท่าเชื่อมใช้ท่าเดินผู้ไทยเป็นท่าเชื่อมก่อนการเปลี่ยนท่าทุกครั้ง

รัตติยา โกมินทรชาติ(๒๕๔๙ : ๒๗๔) ได้ทำการวิจัย เรื่อง การฟ้อนของชาวภูไท : กรณีศึกษาหมู่บ้านวาริชภูมิ อำเภอวาริชภูมิ จังหวัดสกลนคร ผลการวิจัยพบว่า ท่าฟ้อนภูไทยุคดั้งเดิมมีนาฏยลักษณ์ที่เป็นรูปแบบเฉพาะที่สามารถจำแนก ลักษณะเฉพาะตามการใช้ส่วนต่างๆของร่างกาย ได้แก่ ๑.การใช้ส่วนศีรษะ พบว่ามีการใช้ศีรษะความสอดคล้องกับมือลำตัวและเท้าศีรษะมีลักษณะการเอียงตามการใช้มือ เช่น มือซ้ายอยู่ในท่าสอดสูงศีรษะเอียงตามมือซ้ายและการเอียงตามการย่ำเท้า ๒.การใช้ส่วนของลำตัว พบว่ามีการใช้ลำตัวเอนลำตัวทางซ้าย - ขวาลำตัวตรง ๓.การใช้มือ พบว่ามีการแกว่งมือตามธรรมชาติแบบอิสระใช้ในท่าเดิน ๔.การตั้งมือไขว้ทั้งสองข้างใช้ในท่าดอกบัวตูมบัวบาน ท่าย่อขาเดียวแบมือและหักข้อมือใช้ในท่าฟ้อนในท่าลอยหน้า ม้วนมือและสอดสูงใช้ท่าฟ้อนย่อขาเดียว ๕.การใช้ส่วนขาและเท้า พบว่ามีการย่ำเท้าอยู่กับที่และย่ำเท้าก้าวเดินไปข้างหน้าการยกขาข้างเดียว

วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ (๒๕๕๐ : บทคัดย่อ) ได้ทำการวิจัย เรื่อง ฟ้อนเมือง รูปแบบพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ผลการวิจัยพบว่า ฟ้อนเมือง รูปแบบพระราชชายาเจ้าดารารัศมีเป็นวัฒนธรรมสองแผ่นดิน (ล้านนาและรัตนโกสินทร์) ที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมีทรงฟื้นฟูขึ้น มีท่าฟ้อนเมือง ๑๖ ท่า มีท่าเชื่อม ๓ ท่า เรียกชื่อท่าฟ้อนตามท่ารำแม่บทของภาคกลาง มีการแปรแถว ๔ รูปแบบ คือ แถวเรียง ๒ แถวเรียง ๔ เข้าวงเล็กและเข้าวงใหญ่

บทที่ ๓
วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยรวบรวมข้อมูลในลักษณะของการผสมผสานระหว่างการศึกษาจากเอกสาร (Documentary Research) และการศึกษาภาคสนาม (Field Research) ดังนี้

๑. ขั้นตอนการวิจัย
๒. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล
๓. การเก็บรวบรวมข้อมูล
๔. การวิเคราะห์ข้อมูล
๕. การนำเสนอข้อมูล

ขั้นตอนการวิจัย

๑. ศึกษาค้นคว้าจากเอกสารทางวิชาการ ตำรา บทความ หนังสือและวิทยานิพนธ์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับฟ้อนตะคัน เพื่อเป็นความรู้พื้นฐานและแนวทางในการดำเนินงานวิจัย โดยเก็บรวบรวมข้อมูลนำมาวิเคราะห์ในเชิงพรรณนา ตามขอบเขตด้านเนื้อหาจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

๑.๑ ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
- ๑.๑.๑ หนังสือ โขน
- ๑.๑.๒ หนังสือการละครไทย
- ๑.๑.๓ หนังสือ ระบำ รำ ฟ้อน
- ๑.๑.๔ หนังสือการแต่งกายไทย
- ๑.๑.๕ รายงาน เรื่อง ฟ้อนตะคัน
- ๑.๑.๖ หนังสือพื้นฐานนาฏการไทย
- ๑.๑.๗ หนังสือสารานุกรม ระบำ รำ ฟ้อน
- ๑.๑.๘ พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน
- ๑.๑.๙ หนังสือยุคสมัยของเครื่องแต่งกายไทย
- ๑.๑.๑๐ สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่มที่ ๒๒
- ๑.๑.๑๑ หนังสือรวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม
- ๑.๑.๑๒ สารนิพนธ์ ฟ้อนเมือง รูปแบบพระราชชายาดารารัศมี

๑.๒ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง
- ๑.๒.๑ หนังสือเรื่องวัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดสุโขทัย

๑.๓ หอสมุดมหาวิทยาลัยรามคำแหง จังหวัดสุโขทัย

๑.๓.๑ หนังสือความงามในนาฏยศิลป์

๑.๓.๒ หนังสือมานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม

๑.๓.๓ หนังสือการแสดงพื้นบ้านในประเทศไทย

๑.๔ หอสมุดมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช ศูนย์วิทยบริการจังหวัดสุโขทัย

๑.๔.๑ หนังสือ การดนตรี การขับ การฟ้อนล้านนา

๑.๔.๒ หนังสือหลักการแสดงนาฏยศิลป์ปริทรรศน์

๑.๔.๓ หนังสือแนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำเซิ้ง

๑.๕ ห้องสมุดคณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

๑.๕.๑ หนังสือสังคีตนิยม

๑.๕.๒ หนังสือหลักนาฏศิลป์

๑.๕.๓ วิทยานิพนธ์ เรื่อง ฟ้อนไทยทรงดำ

๑.๕.๔ วิทยานิพนธ์ เรื่อง การฟ้อนของชาวไทลื้อ จังหวัดน่าน

๑.๖ สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยนเรศวร จังหวัดพิษณุโลก

๑.๖.๑ วิทยานิพนธ์ เรื่องการฟ้อนผู้ไทยในเรณูนคร

๑.๖.๒ วิทยานิพนธ์ เรื่อง ฟ้อนฝีนางเทียม : การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อของอีสาน

๑.๖.๓ วิทยานิพนธ์ เรื่องการฟ้อนของชาวภูไท : กรณีศึกษาหมู่บ้านโพนอำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์

๑.๖.๔ วิทยานิพนธ์ เรื่อง การศึกษาวิเคราะห์วิธีการร่ายรำและลีลาท่ารำของโขนตัวพระ: กรณีศึกษาตัวพระราม

๒. รวบรวมข้อมูลภาคสนาม ด้านประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ฟ้อนตะคันและองค์ประกอบของการแสดง จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลซึ่งแบ่งออกเป็น ๓ กลุ่มคือ

๒.๑ ผู้ให้ข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ ๑ คน

นายชัยวัฒน์ ทองศักดิ์ เจ้าพนักงานพิพิธภัณฑ์ชำนาญงาน พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง จังหวัดสุโขทัย

๒.๒ ผู้ให้ข้อมูลด้านแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงฟ้อนตะคัน ๑๐ คน เป็นคณะครูภาควิชานาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ได้แก่

๒.๒.๑ นางลออ น้อยวงศ์	ครูชำนาญการพิเศษ
๒.๒.๒ นางสมบูรณ์ พนเสาวภาคย์	ครูชำนาญการพิเศษ
๒.๒.๓ นางนิรมล หาญทองกูล	ครูชำนาญการพิเศษ
๒.๒.๔ นางวัลยา สุขภัฏ	ครูชำนาญการพิเศษ
๒.๒.๕ นางพรพิมล ยี่ตันสี	ครูชำนาญการ
๒.๒.๖ ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม	ครูชำนาญการ
๒.๒.๗ นางจารุเนศวร์ เลิศสมธีระโชติ	ครูชำนาญการ

๒.๒.๘ นางศิวพร บูรณพิริยะพงศ์ ครูชำนาญการ
๒.๒.๙ นางสาวจุฑารัตน์ ภูจอมจิตร ครูชำนาญการ
๒.๒.๑๐ นายสมุทร อิงควระ ผู้เรียบเรียงเพลงฟ้อนตะคัน

๒.๓ ผู้สาธิตท่ารำฟ้อนตะคัน เป็นนักเรียนนักศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ไทยของวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ๘ คน ได้แก่

๒.๓.๑ นางสาวภานุมาศ ศรีอุดม
๒.๓.๒ นางสาวศุภนัดดา คำลือมี
๒.๓.๓ นางสาวคริสมาส ศรีภูมิ
๒.๓.๔ นางสาวธารินทร์ ชัยลอม
๒.๓.๕ นางสาวชินานาง วงศ์หิรัญ
๒.๓.๖ นางสาวทีปกานต์ ฝ้ายปาน
๒.๓.๗ นางสาวธันยภัทร์ นิลวรเกียรติ
๒.๓.๘ นางสาวสุทธิกานต์ สุกิจธรรมภาณ

๓. **การสนทนากลุ่ม** จัดสนทนากลุ่ม เพื่อตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล โดยเชิญคณะครูภาควิชานาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัยที่เป็นผู้สร้างสรรค์การแสดงและเรียบเรียงเพลงฟ้อนตะคัน ๑๐ คนเป็นผู้ร่วมสนทนา ได้แก่

๓.๑ นางลออ น้อยวงศ์ ครูชำนาญการพิเศษ
๓.๒ นางสมบูรณ์ พนเสาวภาคย์ ครูชำนาญการพิเศษ
๓.๓ นางนิรมล หาญทองกูล ครูชำนาญการพิเศษ
๓.๔ นางวัลยา สุขภัฏ ครูชำนาญการพิเศษ
๓.๕ นางพรพิมล ยี่ตันสี ครูชำนาญการ
๓.๖ ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ครูชำนาญการ
๓.๗ นางจารุเนศวร์ เลิศสมธีระโชติ ครูชำนาญการ
๓.๘ นางศิวพร บูรณพิริยะพงศ์ ครูชำนาญการ
๓.๙ นางสาวจุฑารัตน์ ภูจอมจิตร ครูชำนาญการ
๓.๑๐ นายสมุทร อิงควระ ผู้เรียบเรียงเพลงฟ้อนตะคัน

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

๑. **แบบสังเกต** ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อบันทึกรายละเอียดของการแสดงตลอดจนองค์ประกอบของฟ้อนตะคัน มีขั้นตอนในการสร้างเครื่องมือ ดังต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ ๑ ศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับการสร้างแบบสังเกต
ขั้นตอนที่ ๒ ศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับฟ้อนตะคัน
ขั้นตอนที ๓ กำหนดขอบเขตในการสร้างเครื่องมือ ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการวิจัย
ขั้นตอนที่ ๔ สร้างแบบสังเกตให้ครอบคลุมเนื้อหาเกี่ยวกับฟ้อนตะคัน
ขั้นตอนที่ ๕ นำเครื่องมือไปเก็บรวบรวมข้อมูล

๒. **แบบสัมภาษณ์** ผู้วิจัยได้สร้างขึ้นเพื่อเก็บรวบรวมข้อมูล ซึ่งมีประเด็นเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา องค์ประกอบ และกระบวนท่ารำของฟ้อนตะคัน โดยใช้แบบสัมภาษณ์ แบ่งออกเป็น ๒ ตอน คือ

ตอนที่ ๑ สภาพทั่วไปของผู้ให้ข้อมูล

ตอนที่ ๒ ความรู้เกี่ยวกับฟ้อนตะคัน โดยมีขั้นตอนในการสร้างเครื่องมือ ดังต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ ๑ ศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับการสร้างแบบสัมภาษณ์

ขั้นตอนที่ ๒ ศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับฟ้อนตะคัน

ขั้นตอนที่ ๓ กำหนดขอบเขตในการสร้างเครื่องมือ ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย

ขั้นตอนที่๔ สร้างแบบสัมภาษณ์ให้ครอบคลุมเนื้อหาเกี่ยวกับฟ้อนตะคัน

ขั้นตอนที่ ๕ เครื่องมือไปเก็บรวบรวมข้อมูล

๓. เครื่องมือที่ช่วยในการเก็บบันทึกข้อมูล

๓.๑ เครื่องบันทึกภาพนิ่ง

๓.๒ เครื่องบันทึกภาพเคลื่อนไหว

๓.๓ เครื่องบันทึกเสียง

การเก็บรวบรวมข้อมูล

๑. ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลด้านแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง โดยการค้นคว้าเอกสารจากแหล่งค้นคว้าตามที่กำหนดและจัดเรียงข้อมูลเอกสาร

๒. ผู้วิจัยเก็บรวมรวมข้อมูลภาคสนามเพื่อศึกษาองค์ความรู้เชิงประวัติศาสตร์และองค์ประกอบการแสดงฟ้อนตะคัน

ครั้งที่ ๑ วันที่ ๑๐ - ๑๑ มิถุนายน ๒๕๕๕ เก็บข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์สุโขทัย ประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย แหล่งที่พบซากตะคันในจังหวัดสุโขทัย ณ พิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหงและอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย โดยการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างและใช้เครื่องบันทึกเสียง และกล้องบันทึกภาพนิ่งบันทึกข้อมูล

ครั้งที่ ๒ วันที่ ๒๐- ๓๐ มิถุนายน ๒๕๕๕ เก็บข้อมูลด้านแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงและองค์ประกอบของการแสดงฟ้อนตะคัน จากคณะครูภาควิชานาฏศิลปะและดุริยางคศิลป์ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย โดยการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และใช้เครื่องบันทึกเสียงและกล้องบันทึกภาพนิ่งบันทึกข้อมูล

ครั้งที่ ๓ วันที่ ๑- ๑๐ กรกฎาคม ๒๕๕๕ ศึกษากระบวนท่ารำฟ้อนตะคันจากคณะครูผู้สร้างสรรค์ท่ารำฟ้อนตะคัน ผู้เรียบเรียงเพลงฟ้อนตะคัน และผู้สาธิตท่ารำ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย โดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม และใช้เครื่องบันทึกเสียงและกล้องบันทึกภาพนิ่งภาพเคลื่อนไหวบันทึกข้อมูล

ครั้งที่ ๔ วันที่ ๑๑ – ๑๕ กรกฎาคม ๒๕๕๕ ศึกษากระบวนท่ารำฟ้อนตะคัน เพิ่มเติมจากวีดิทัศน์ โดยใช้การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมเพื่อศึกษาองค์ประกอบของการแสดง และกระบวนท่ารำฟ้อนตะคันอย่างละเอียดเพื่อจดบันทึก

ครั้งที่ ๕ วันที่ ๑๖ สิงหาคม ๒๕๕๕ จัดสนทนากลุ่ม โดยนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลมาจัดระบบข้อมูล วิเคราะห์เรียบเรียงและนำเสนอต่อกลุ่มคณะครูผู้สร้างสรรค์ฟ้อนตะคัน ๑๐ คน เพื่อตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล และแก้ไขปรับปรุงก่อนเขียนรายงานการวิจัย

ครั้งที่ ๖ วันที่ ๗ – ๑๒ กันยายน ๒๕๕๕บันทึกกระบวนท่ารำเป็นลายลักษณ์อักษร

ครั้งที่ ๗ วันที่ ๑๕ กันยายน ๒๕๕๕ บันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวเพื่อจัดทำเป็นวีดีทัศน์

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จาการค้นคว้า เอกสาร ตำรา หนังสือ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องและการศึกษาข้อมูลภาคสนาม มาจัดเรียงข้อมูลและศึกษาวิเคราะห์เชิงพรรณนา ตามประเด็นที่กำหนดไว้ในขอบเขตด้านเนื้อหาดังนี้

๔.๑. ประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ฟ้อนตะคัน

๔.๒ องค์ประกอบของการแสดงชุด ฟ้อนตะคัน ประกอบด้วย

- ๔.๒.๑ ผู้แสดง
- ๔.๒.๒ เครื่องแต่งกาย
- ๔.๒.๓ อุปกรณ์การแสดง
- ๔.๒.๔ ดนตรีและท่วงทำนองเพลง
- ๔.๒.๕ โอกาสที่แสดง
- ๔.๒.๖ รูปแบบการแสดงและกระบวนท่ารำ

๔.๓ การวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของการแสดงชุด ฟ้อนตะคัน ประกอบด้วย

- ๔.๓.๑. เครื่องแต่งกาย
- ๔.๓.๒ อุปกรณ์การแสดง
- ๔.๓.๓ ดนตรีประกอบการแสดง
- ๔.๓.๔ การแสดง
  - ๑) การจำแนกตามองค์ประกอบการแสดง
  - ๒) การจำแนกตามคุณสมบัติของการแสดง
  - ๓) การจำแนกการแสดงตามหน้าที่
  - ๔) การจำแนกการแสดงตามเพศและวัย
  - ๕) การจำแนกตามโครงสร้างการแสดง

การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัยแบบพรรณนาเชิงวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ตามประเด็นที่กำหนดไว้ในขอบเขตด้านเนื้อหาเพื่อสรุปเป็นเอกสารทางวิชาการโดยนำเสนอรวม ๖ บท ดังนี้

บทที่ ๑ บทนำ
บทที่ ๒ แนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
บทที่ ๓ วิธีดำเนินการวิจัย
บทที่ ๔ ฟ้อนตะคัน
บทที่ ๕ นาฏยลักษณ์ฟ้อนตะคัน
บทที่ ๖ สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ ๔
ฟ้อนตะคัน

ประวัติความเป็นมาฟ้อนตะคัน

ตะคัน หมายถึง เครื่องปั้นดินเผาขนาดเล็ก มีลักษณะคล้ายถ้วยตะไล ในถ้วยหล่อเทียนขี้ผึ้ง มีไส้เทียนใช้จุดเพื่อให้เกิดแสงสว่าง สันนิษฐานว่า "ตะคัน" คือ ถ้วยเทียนบูชา ที่ชาวพุทธผู้มักทานมักศีลในกรุงสุโขทัยเมื่อ ๗๐๐ กว่าปีก่อน ใช้จุดเผาเทียนบูชาพระพุทธรูปและเจดีย์หรือพระรัตนตรัย"ตะคัน"ที่จมดินอยู่บางดวงเขม่าไฟติดดำในลักษณะถูกเผาด้วยขี้ผึ้งหรือเทียนไข เป็นร่องรอยอารยธรรมให้เห็นว่า เมื่อสุโขทัยรุ่งเรืองนั้นชาวพุทธใช้ "ตะคัน" บรรจุเทียนเผาบูชาสิ่งที่ตนเคารพนับถือเป็นอย่างยิ่ง

ในการขุดแต่งโบราณสถานของกรมศิลปากร เมื่อราวปีพ.ศ. ๒๕๒๐ - ๒๕๓๐ ณ อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย ศรีสัชนาลัยและกำแพงเพชร ได้พบตะคันจมดินอยู่ตามซากโบสถ์ วิหาร เจดีย์ เป็นจำนวนมาก กรมศิลปากรจึงได้เก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติรามคำแหงจำนวนหนึ่ง ชาวบ้านเรียกภาชนะรูปลักษณะนี้ว่า "ตะคัน" แต่เดิมคนโบราณใช้ตะคันบรรจุขี้ผึ้ง ไขเปรียงและมีไส้เชื้อเพลิงเมื่อจุดแล้วมีแสงสว่าง เรียกว่า "เผาเทียน"

การจุดถ้วยเทียนบูชา ในทางสันนิษฐานน่าเชื่อได้ว่า เอาแบบอย่างมาจากลังกา ตั้งแต่คราวที่พ่อขุนรามคำแหงมหาราช ทรงเลื่อมใสและนิมนต์พระภิกษุชาวลังกาจากนครศรีธรรมราช มาตั้งคณะลังกาวงศ์ที่กรุงสุโขทัย เถรมหาเถร ลังกาวงศ์ได้นำเอารูปแบบการบูชาพระรัตนตรัยด้วยถ้วยเทียนมาใช้ในกรุงสุโขทัยด้วย ต่อมาชาวสุโขทัยเรียกถ้วยเทียนนี้ว่า "ตะคัน" วัฒนธรรมการบูชาเป็นของชาวลังกาแต่ศิลปะการทำถ้วยเทียนน้ำมันหรือ "ตะคัน" เป็นของสุโขทัยคิดรูปลักษณะขึ้นเอง ชาวสุโขทัยนิยมจุดตะคันที่เป็นถ้วยเทียนมากกว่าการใช้ถ้วยน้ำมัน เพราะสมัยนั้นเทียนขี้ผึ้งและเทียนไขหาได้ง่ายกว่าน้ำมัน

ในปี พ.ศ. ๒๕๒๐ นายนิคม มุสิกะคามะ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่งหัวหน้าอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย ได้เสนอจัดงานพลิกฟื้นประวัติศาสตร์ประเพณีขึ้นให้เป็นงานใหญ่ระดับชาติ เพื่อแนะนำจังหวัดสุโขทัย ให้ชื่อตามคำในศิลาจารึกว่า "งานเผาเทียนเล่นไฟ" จุดเน้นคือ ฟื้นฟูประเพณีลอยกระทง การเผาเทียน และ การเล่นไฟ พลุ ตะไล ไฟพะเนียง ดอกไม้ไฟชนิดต่างๆ ในงานประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัยที่จัดขึ้นเป็นประจำทุกปีนั้นจะจัดให้มีพิธีเผาเทียนตามแบบโบราณ "เผาเทียน" โดยจุดเทียนบูชาสิ่งที่เคารพ คือ พระรัตนตรัยหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์อื่นๆ

ในปี พ.ศ. ๒๕๓๑ นายไพศาล โอวาทตระกูล อดีตผู้ว่าราชการจังหวัดสุโขทัย ได้คิดฟื้นฟูการเผาเทียนเล่นไฟให้เหมือนสมัยโบราณ โดยได้รับความร่วมมือจาก คุณอภินันท์ นาคเกษมและคุณดำรง สุวัฒเมฆินทร์ เป็นผู้ค้นคว้าและหา "ตะคัน" รูปแบบของเดิมโดยให้ช่างปั้นชาวบ้านตำบลทุ่งหลวง อำเภอคีรีมาศ จังหวัดสุโขทัย ปั้นตามรูปแบบเดิมแล้วใช้ด้ายดิบฟั่นเป็นไส้เทียนเพื่อใช้ในงานประเพณีในการเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย เป็นต้นมา

ต่อมา นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง โขนยักษ์ ประจำปี พ.ศ. ๒๕๕๒ ซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ได้เล็งเห็นความสำคัญของการเผาเทียนแบบโบราณตามประเพณี จึงมอบหมายให้คณะครูภาควิชานาฏศิลป์ไทยและภาควิชาดุริยางค์ไทย โดยนายสมุทร อิงควระ ร่วมสร้างสรรค์การแสดง ชุด "ฟ้อนตะคัน" เพื่อเป็นการอนุรักษ์ สืบสาน และเผยแพร่ ประเพณีเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย ให้เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลาย โดยถ่ายทอดผ่านการแสดงนาฏศิลป์ไทยเพื่อให้เกิดภาพพจน์อันสุนทรีย์และสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน เมื่อพิจารณาตามทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ของสุรพล วิรุฬห์ลักษณ์ พบว่าในการคิดให้มีนาฏยศิลป์มีแนวคิดหลัก คือ เพื่อส่งเสริมเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของจังหวัดสุโขทัย โดยมีการกำหนดความคิดหลักในระดับเป้าหมายและระดับวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ชุดการแสดงที่มีคุณภาพสามารถสะท้อนให้เห็นภาพ วิถีชีวิตความเป็นอยู่ ประเพณี ศาสนาและวัฒนธรรมของอาณาจักรสุโขทัยในอดีต โดยเฉพาะประเพณีการเผาเทียนเล่นไฟ และเพื่อส่งเสริมภูมิปัญญาไทยของท้องถิ่นสุโขทัยในปัจจุบัน ในการสร้างสรรค์ชุดฟ้อนตะคัน โดยอาศัยหลักฐานที่เป็นข้อเท็จจริงทางด้านประวัติศาสตร์เกี่ยวกับการเผาเทียนเล่นไฟที่มีการขุดค้นพบซากตะคันตามโบสถ์วิหารต่าง ๆ ช่วงปีพ.ศ. ๒๕๒๐ ถึง พ.ศ. ๒๕๓๐ ณ บริเวณอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย และแนวสำเนียงถ้อยคำในศิลาจารึกหลักที่ ๑ ที่กล่าวถึงการเผาเทียนไฟในอาณาจักรสุโขทัยไว้อย่างเด่นชัด ซึ่งมีข้อสันนิษฐานว่าการเผาเทียนเล่นไฟอย่างโบราณนั้น น่าจะใช้ "ตะคัน" ซึ่งเป็นถ้วยเทียนบูชาที่ได้รับอิทธิพลจากลังกา ซึ่งเข้ามาพร้อมกับศาสนาพุทธที่เผยแผ่เข้ามาสู่อาณาจักรสุโขทัยในสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราช ประกอบกับข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ คือความสวยงามของแสงไฟในยามค่ำคืนที่จุดตามโบราณสถานต่าง ๆ ทั่วบริเวณอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย ในงานประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟจังหวัดสุโขทัย ซึ่งจัดขึ้นอย่างยิ่งใหญ่เป็นประจำทุกปีและเป็นที่ยอมรับในระดับชาติว่ามีความสวยงามน่าชมอย่างยิ่ง สมควรมีการสืบสานวัฒนธรรมประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟอันทรงคุณค่าให้ดำรงอยู่คู่กับสุโขทัยต่อไปด้วยการสร้างสรรค์ผ่านการนำเสนอด้านนาฏศิลป์ดุริยางคศิลป์อีกแขนงหนึ่ง

การกำหนดขอบเขตและรูปแบบในการสร้างสรรค์การแสดง มีการกำหนดขอบเขตในการสร้างสรรค์โดยยึดหลักตามนาฏยจารีตเกี่ยวกับหลักในการประดิษฐ์ท่ารำไทย โดยกำหนดให้เป็นการแสดงประเภทฟ้อนที่มีลีลาท่ารำผสมผสานระหว่างฟ้อนแบบภาคเหนือและฟ้อนแบบภาคกลาง เนื่องจากสุโขทัยเป็นจังหวัดที่อยู่ในเขตภาคเหนือตอนล่างซึ่งมีวัฒนธรรมความเป็นอยู่ทั้งแบบภาคเหนือและภาคกลางควบคู่กัน สอดคล้องกับการพิจารณาจากเพลงประกอบการฟ้อนตะคันที่มีการเรียบเรียงใหม่เป็นเพลงซึ่งมีสำเนียงลาวและใช้หน้าทับลาว ท่วงทำนองเพลงมีทั้งช้าและเร็วตามรูปแบบการแสดง ระบำ รำ ฟ้อนบรรเลงโดยวงปี่พาทย์ที่มีลักษณะเฉพาะแบบภาคกลาง ใช้เวลาในการแสดง ๗- ๑๐ นาที โดยใช้ผู้หญิงแสดงล้วนไม่ต่ำกว่า ๖ คน เพื่อความสวยงามและอ่อนช้อยตามรูปแบบการฟ้อน กระบวนท่ารำสื่อให้เห็นภาพหญิงสาวชาวสุโขทัยถือตะคันจุดเทียนฟ้อนรำเพื่อเป็นพุทธบูชา เน้นการแปรแถวด้วยริ้วขบวนที่พร้อมเพรียงสวยงามที่สอดคล้องกลมกลืนกับทำนอง

เพลง ซึ่งการกำหนดรูปแบบในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำมีความสอดคล้องกับหลักและวิธีประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน ได้แก่คุณครูเฉลย ศุขะวณิช คุณครูจำเรียง พุธประดับ คุณครูพนิดา สิทธิวรรณ คุณครูนิตยา จามรมาน คุณครูสถาพร สนทอง คุณครูเสรี หวังในธรรม และคุณครูจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ กล่าวคือ

๑. กำหนดแนวการสร้างสรรค์ตามทฤษฎีนายประดิษฐ์ของไทย ได้แก่ ความสวยงามของกระบวนท่ารำ การแปรแถวไม่ซับซ้อน และมีการตั้งซุ้ม

๒. มีการฟังจังหวะและทำนองเพลงเพื่อกำหนดลีลาท่ารำก่อนการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อให้มีความสอดคล้องกลมกลืนกับท่วงทำนองของเพลง

๓. กำหนดการเข้าออกของผู้แสดงตามรูปแบบของระบำคือ ออก ๒ ด้านทีละ ๑ คู่ และถอยหลังเข้าทั้งสองด้านและมีท่าลา และสามารถปรับเปลี่ยนตามโอกาสที่แสดง

๔. การออกแบบท่ารำยึดท่ารำหลักในเพลงช้า เพลงเร็ว และรำแม่บท และใช้ท่านาฏยศัพท์การเคลื่อนไหวมือและเท้าประกอบกัน

๕. มีการใช้ท่าเชื่อมเพื่อความต่อเนื่องของท่ารำ

๖. กระบวนท่ารำสื่อให้เห็นภาพที่ต้องการนำเสนอเป็นเรื่องราวได้ หลีกเลี่ยงการใช้ท่ารำซ้ำๆ สามารถสื่อถึงอารมณ์ในการแสดงได้

๗. เน้นความพร้อมเพรียงในการแปรแถวเป็นหลัก จำนวนผู้แสดงมากควรออกแบบการแปรแถวให้มีความสอดคล้องกับกลมกลืนเพื่อสร้างความแปลกตาน่าชม

๘. การออกแบบเครื่องแต่งกายต้องมีความสอดคล้องกับการแสดงแต่ละประเภท

ในการออกแบบท่าทางและการเคลื่อนไหวการแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน พบว่ามีความสอดคล้องกับทฤษฎีทางทัศนศิลป์ ในด้านกำหนดรูปแบบของการแปรแถว และการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ซึ่งสามารถแยกได้ ๒ ส่วนดังนี้

๑.องค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ได้แก่

๑.๑ จุด มีการกำหนดรูปแบบการแปรแถว โดยใช้จุดเพื่อแสดงความโดดเด่นของการแสดงรวม ๓ ลักษณะ คือ

๑ จุด ได้แก่ ในท่าออกกำหนดให้ผู้แสดงออกมาที ละ ๑ คู่ สอดคล้องกับจังหวะเพลง ๑ จังหวะ และการเข้าวงในลักษณะเป็นวงใหญ่ ๑ วง

๒ จุด ได้แก่ การกำหนดรูปแบบของการแปรแถวที่มีลักษณะการตั้งซุ้มเป็นปากผนัง และมีจุดศูนย์กลาง

๓ จุด ได้แก่ การกำหนดรูปแบบของการแปรแถวที่มีลักษณะเข้าพูล ๓ กลุ่ม กลุ่มด้านหน้า ๒ กลุ่ม และกลุ่มด้านหลัง ๑ กลุ่ม

๑.๒ เส้น มีการกำหนดรูปแบบการแปรแถว โดยกำหนดทางเดินของจุดที่มีจุดเริ่มต้นและจุดจบเป็นเส้นตรง รวม ๕ ลักษณะ ได้แก่

๑.๒.๑ แถวปากผนัง

๑.๒.๒ แถวเฉียง

๑.๒.๓ แถวหน้ากระดาน

๑.๒.๔ แถวปีกกา

๑.๒.๕ แถวสลับฟันปลา

๑.๓ รูปทรง มีการกำหนดรูปแบบการแปรแถว โดยใช้อาณาบริเวณที่เส้นมาบรรจบกันเกิดเป็นรูปทรงเรขาคณิต ๑ ลักษณะ คือ วงกลม

๑.๔ สี มีการกำหนดสีในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายชุดฟ้อนตะคัน ๓ วิธี คือ

๑.๔.๑ สีเดียว มีการกำหนดสีเครื่องแต่งกายฟ้อนตะคันในแบบที่ ๒ เพื่อใช้แสดงบนเวทีโดยใช้สีเขียวทั้งผ้าคาดอกและผ้าถุง เพื่อให้เกิดความสวยงามกลมกลืน

๑.๔.๒ สีตรงข้าม มีการกำหนดสีของเครื่องแต่งกายฟ้อนตะคันในแบบที่ ๑ เพื่อใช้ในการแสดงบนเวที และแบบที่ ๓ เพื่อใช้ในการแสดงแสงและเสียงในงานลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ

๑.๔.๓ สีใกล้เคียง มีการกำหนดสีของเครื่องแต่งกายฟ้อนตะคันในแบบที่ ๑ เพื่อใช้ในการแสดงบนเวที ในส่วนผ้าคล้องคอที่กำหนดเป็นสีเหลือง ซึ่งเป็นสีที่ใกล้เคียงกับผ้าคาดอกสีทองและแสงเทียนในตะคัน

นอกจากนี้ ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงฟ้อนตะคันได้มีการกำหนดสีของเสื้อผ้าที่ใช้สอดคล้องกับความหมายของสีทางจิตวิทยา ดังนี้

- สีเหลือง ในทางจิตวิทยามีความหมายในด้านความร่าเริงแจ่มใสกำหนดให้เป็นสีของผ้าคาดอกสีเหลืองทองในการแต่งกายแบบที่ ๑ เพื่อให้เห็นเด่นชัดในแสงสลัว และผ้าคล้องสีเหลืองดอกคูณเพื่อในเกิดความกลมกลืน

- สีดำ ในทางจิตวิทยามีความหมายในด้านความเสียสละ กำหนดให้เป็นสีพื้นของผ้าซิ่นตีนจกในการแต่งกายแบบที่ ๑ เป็นพื้นดำสอดเส้นดิ้นทองเพื่อให้สีของผ้าซิ่นไม่โดดเด่นแข่งกับสีของผ้าคาดอกแต่จะมีความแวววาวจากแสงของเส้นดิ้นทองเป็นระยะ ๆ รวมถึง สีดำก็จะช่วยเสริมให้สีของลวดลายในผ้าซิ่นมีความโดดเด่นขึ้นด้วย

- สีแดง ในทางจิตวิทยามีความหมายในด้านความกล้าหาญ กำหนดให้เป็นสีของลายคาดขวางบนผ้าซิ่นตีนจกในการแต่งกายแบบที่ ๑ เพื่อช่วยเสริมให้ผ้าซิ่นมีความโดดเด่นเพิ่มขึ้นไม่กลืนไปกับแสงสลัว

- สีเขียว ในทางจิตวิทยามีความหมายในด้านความสดชื่น กำหนดให้เป็นสีของผ้าคาดอกและผ้าซิ่นในการแต่งกายแบบที่ ๒ เพื่อให้เกิดความกลมกลืนและเห็นสีสันที่สวยงามในแสงสลัว

- สีขาว ในทางจิตวิทยามีความหมายในด้านความบริสุทธิ์ กำหนดให้เป็นสีของผ้าคาดอกในการแต่งกายแบบที่ ๓ เพื่อประกอบการแสดงแสงและเสียงเพื่อสื่อความหมายเกี่ยวกับมีจิตใจที่บริสุทธิ์ในการนำตะคันไปจุดเพื่อเป็นพุทธบูชา

- สีฟ้า ในทางจิตวิทยามีความหมายในด้านความเปิดเผย กำหนดให้เป็นสีของผ้าซิ่นในการแต่งกายแบบที่ ๓ เพื่อประกอบการแสดงแสงและเสียง เพื่อสื่อความหมายในด้านการเปิดเผยกายและใจให้บริสุทธิ์ในการนำตะคันไปจุดเพื่อเป็นพุทธบูชา

๑.๕ พื้นผิว ในทางนาฏยศิลป์มีความหมายถึง ลักษณะการเคลื่อนไหวของผู้แสดง ซึ่งในการออกแบบการเคลื่อนไหวในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ฟ้อนตะคัน พบว่ามีการเคลื่อนไหวในลักษณะราบเรียบและต่อเนื่อง

๒. ด้านการจัดองค์ประกอบของทัศน์ศิลป์

ในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ฟ้อนตะคันพบว่ามีการจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์โดยใช้หลัก ๔ ประการ คือ

๒.๑ ความมีเอกภาพ มีการกำหนดรูปแบบการสร้างสรรค์การแสดงชุด ฟ้อนตะคันแบบผสมผสานระหว่างลีลาท่าฟ้อนแบบภาคเหนือและภาคกลางได้อย่างสอดคล้องและกลมกลืนกับท่วงทำนองเพลง

๒.๒ ความสมดุลย์ มีการกำหนดรูปแบบการแปรแถวการแสดง ชุด ฟ้อนตะคันในลักษณะสมดุล ใน ๒ ลักษณะ คือ ๑.มีความสมดุลชนิดสองข้างเหมือนกัน คือ มีการแบ่งผู้แสดงออกเป็น ๒ แถวๆละ ๔ คนเท่า ๆ กัน จัดวางกลุ่มในระดับเดียวกันทั้งสองข้างและมีกลุ่มกลางได้อย่างสมดุลย์ และมีการหันทิศทางในการแสดงโดยใช้มือและเท้าไปในทิศทางเดียวกัน ๒.การแสดงความสมดุลย์ชนิดสองข้างไม่เหมือนกัน คือ มีการหันทิศทางในการแสดงท่ารำไปแบบต่างทิศทาง

๒.๓ ความกลมกลืน มีการกำหนดรูปแบบการแปรแถวการแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน ในลักษณะกลมกลืน กล่าวคือ การเปลี่ยนรูปแถวจากรูปแบบหนึ่งไปเป็นอีกรูปแบบหนึ่งโดยใช้การเคลื่อนที่มีความสอดคล้องกลมกลืนทั้งลีลาท่ารำและท่วงทำนองเพลงอย่างต่อเนื่อง ซึ่งทำให้ท่ารำแต่ละกระบวนท่ามีความเป็นเอกภาพและโดดเด่น

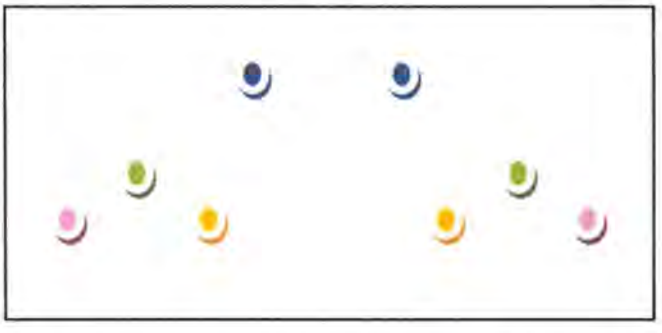
๒.๔ ความแตกต่าง มีการออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงชุด ฟ้อนตะคัน โดยใช้หลักของความแตกต่าง คือ การใช้สีเครื่องแต่งกายแบบที่ ๑ กำหนดให้ใช้ผ้าคาดอกสีทองและผ้าชิ่นตีนจกพื้นสีดำคาดแดงและสอดด้วยเส้นดิ้นทอง ซึ่งเป็นสีตัดกันทำให้เครื่องแต่งกายมีความโดดเด่นมากขึ้นในแสงสลัว และการใช้สีของเครื่องแต่งกายแบบที่ ๓ กำหนดให้ใช้ผ้าฝ้ายคาดอกสีขาวและผ้าฝ้ายทอพื้นเมืองสีฟ้าซึ่งเป็นสีตัดกันในโทนอ่อน ซึ่งมีความแตกต่างแบบกลมกลืน สามารถสื่อให้เห็นภาพในการนำตะคันไปจุดเป็นพุทธบูชาตามแบบโบราณในการแสดงแสงและเสียงได้อย่างดี

การสร้างสรรค์การแสดงชุด ฟ้อนตะคัน เมื่อพิจารณาตามทฤษฎีการเคลื่อนไหว พบว่าการออกแบบกระบวนท่ารำมีการใช้พลังในระดับน้อย มีการเคลื่อนไหวร่างกายตามจังหวะในลักษณะสืบเนื่องราบเรียบและสม่ำเสมอไม่เน้นพลัง ทั้งนี้เพื่อให้กระบวนท่ารำมีความนุ่มนวลอ่อนโยนตามลักษณะการแสดงประเภทฟ้อน มีการกำหนดตำแหน่งของผู้แสดงโดยใช้ที่ว่างบนเวทีในรูปแบบการแปรแถว รวมถึงมีขนาดในการเคลื่อนไหวร่างกายที่สอดคล้องกับรูปแถวและเวทีแสดง ๘ ลักษณะ ดังนี้

๑. แถวปากผนัง

แผนภูมิที่ ๔ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๑

๒.การเข้าพูลหรือการจัดกลุ่ม ๓ กลุ่ม



แผนภูมิที่ ๕ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๒

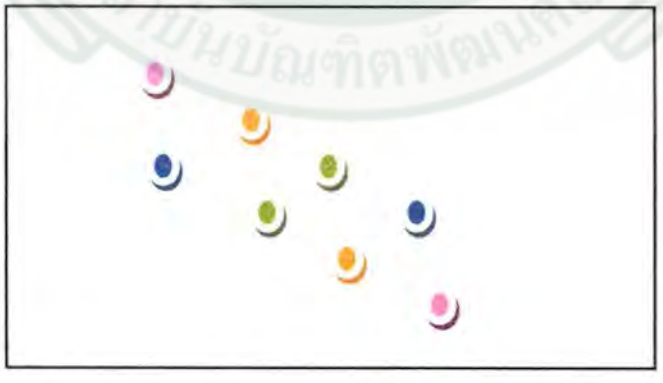
๓. วงกลม

แผนภูมิที่ ๖ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๓

๔. วงกลม ๒ วง

แผนภูมิที่ ๗ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๔

๕.แถวเฉียง



แผนภูมิที่ ๘ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๕

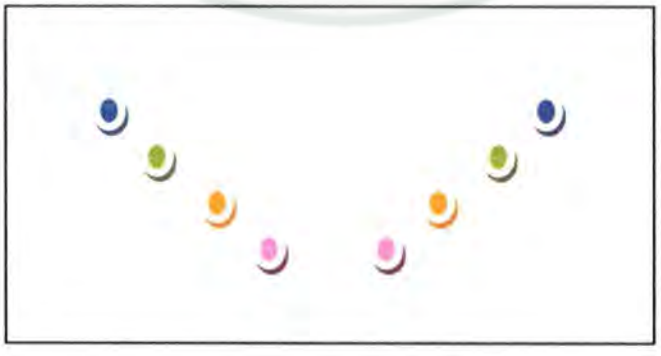
๖.แถวหน้ากระดาน

แผนภูมิที่ ๙ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๖

๗. ตั้งชุ้มมีจุดศูนย์กลาง

แผนภูมิที่ ๑๐ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๗

๘.แถวปีกกา



แผนภูมิที่ ๑๑ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๘

ด้านทิศทางในการเคลื่อนไหวในการแสดงชุด ฟ้อนตะคัน ผู้แสดงมีการเคลื่อนไหวร่างกายรวม ๘ ทิศทางดังนี้

แผนภูมิที่ ๑๒ ทิศทางการเคลื่อนไหวของผู้แสดง

ทิศทางที่ ๑ หมายถึง ด้านหน้าของเวที
ทิศทางที่ ๒ หมายถึง ด้านขวาของเวที
ทิศทางที่ ๓ หมายถึง ด้านหลังของเวที
ทิศทางที่ ๔ หมายถึง ด้านซ้ายของเวที
ทิศทางที่ ๕ หมายถึง มุมหน้าด้านซ้ายของเวที
ทิศทางที่ ๖ หมายถึง มุมหน้าด้านขวาของเวที
ทิศทางที่ ๗ หมายถึง มุมหลังด้านขวาของเวที
ทิศทางที่ ๘ หมายถึง มุมหลังด้านซ้ายของเวที

การแสดงชุด ฟ้อนตะคัน มีการกำหนดรูปแบบในการเคลื่อนไหวมีความสัมพันธ์กับผู้ชมโดยอาศัยมุมมองคนดูเป็นแกนให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันทำให้ การแสดงดูแปลกตาและน่าชมยิ่งขึ้น รูปแบบการเคลื่อนไหวของผู้แสดงมี ๘ ลักษณะดังนี้

๑. การเข้าหาผู้ชม
๒. การถอยออกจากผู้ชม
๓. การขนานกับผู้ชม
๔. การทแยงมุมกับผู้ชม
๕. การวนเป็นวงหน้าผู้ชม
๖. การฉวัดเฉวียนหรือเลี้ยวไปมาแบบฟันปลา
๗. การยกสูง
๘. การกดต่ำ

ในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุด ฟ้อนตะคัน มีขั้นตอนดังนี้

๑. การกำหนดโครงร่างรวม คณะครูภาควิชานาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ออกแบบการสร้างสรรค์การแสดงโดยยึดหลักตามนาฏยจารีตเกี่ยวกับหลักในการประดิษฐ์ท่ารำไทย และหลักและวิธีประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน ได้แก่ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช คุณครูจำเรียง พุธประดับ คุณครูพนิดา สิทธิวรรณ คุณครูนิตยา จามรมาน คุณครูสถาพร สนทอง คุณครูเสรี หวังในธรรม และคุณครูจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ ได้กำหนดโครงร่างรวมเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ท่ารำเบื้องต้นไว้ดังนี้

๑.๑ เป็นการแสดงประเภทฟ้อนที่มีลีลาท่ารำผสมผสานระหว่างฟ้อนแบบภาคเหนือและฟ้อนแบบภาคกลาง

๑.๒ ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนไม่ต่ำกว่า ๖ คน เพื่อความสวยงามและอ่อนช้อยตามรูปแบบการฟ้อน กระบวนท่ารำสื่อให้เห็นภาพหญิงสาวชาวสุโขทัยถือตะคันจุดเทียนฟ้อนรำเพื่อเป็นพุทธบูชา

๑.๓ ใช้เวลาในการแสดง ๗ - ๑๐ นาที เน้นการแปรแถวด้วยริ้วขบวนที่พร้อมเพรียงสวยงามที่สอดคล้องกลมกลืนกับทำนองเพลง

๒. การแบ่งช่วงของอารมณ์ การแสดงชุด ฟ้อนตะคัน ออกแบบกระบวนท่ารำให้สอดคล้องกับการแบ่งช่วงอารมณ์ตามท่วงทำนองของเพลงไว้อย่างกลมกลืนโดยเป็นขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ ๑ รำออกมาตามทำนองเพลง
ขั้นตอนที่ ๒ ทำท่ารำตามกระบวนเพลงช้า และเร็ว จนจบกระบวนท่า
ขั้นตอนที่ ๓ ทำท่าจบด้วยการตั้งซุ้มกลางเวที
ขั้นตอนที่ ๔ รำเข้าเวทีตามทำนองเพลง

๓. ท่าทางและทิศทาง การออกแบบกระบวนท่ารำการแสดงชุด ฟ้อนตะคัน ได้นำท่าหลักที่ปรากฏอยู่ในเพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บท ของนาฏศิลป์ไทย รวมถึงการใช้ท่านาฏยศัพท์ การใช้มือและเท้าเป็นหลักในการสร้างสรรค์ท่ารำ มีท่ารำรวม ๑๕ ท่าแบ่งเป็นท่ารำหลัก ๑๓ ท่า และท่าเชื่อม ๒ ท่า ท่ารำหลักที่นำมาใช้ได้แก่ บัวชูฝัก พรหมสี่หน้า ผาลาเพียงไหล่ นภาพร เป็นต้น ท่านาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำ มี ๖ ท่าได้แก่ ๑ .เดินมือ ๒. แตะเท้า ๓. ยกเท้า ๔. ก้าวเท้า ๕. สูดเท้า ๖. ลักคอ มีการใช้ทิศทางในกระบวนท่ารำ ๘ ทิศทาง ได้แก่ ทิศทางที่ ๑ ด้านหน้าของเวที ทิศทางที่ ๒ ด้านขวาของเวที ทิศทางที่ ๓ ด้านหลังของเวที ทิศทางที่ ๔ ด้านซ้ายของเวที ทิศทางที่ ๕ มุมหน้าด้านซ้ายของเวที ทิศทางที่ ๖ มุมหน้าด้านขวาของเวที ทิศทางที่ ๗ มุมหลังด้านขวาของเวที ทิศทางที่ ๘ มุมหลังด้านซ้ายของเวที

๔. การลงรายละเอียด มีการกำหนดรายละเอียดการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน เพื่อให้เกิดความสวยงามสมบูรณ์ไว้ ดังนี้

๔.๑ การใช้ตะคันเป็นอุปกรณ์การแสดงควรเป็นตะคันปรับปรุงรูปแบบให้เอื้อต่อการแสดง คือ ตัวถ้วยหนาและฐานถ้วยสูงเพื่อป้องกันความร้อนรวมถึงอำนวยความสะดวกในแง่การประคองถ้วยตะคันให้ตั้งตรงในขณะบิดมือฟ้อนตามกระบวนท่า

๔.๒ การฟ้อนตะคัน มุ่งเน้นความสวยงามของการแปรแถวเป็นริ้วขบวนที่มีความพร้อมเพรียงมากกว่าการให้ความสำคัญของกระบวนท่ารำ

๔.๓ การนำเสนอภาพความสวยงามของแสงเทียนในเวลาค่ำคืนของฟ้อนตะคัน มีการกำหนดตำแหน่งของการใช้มือให้แสงเทียนส่องบริเวณใบหน้าของผู้แสดงให้เพื่อให้เห็นความสดชื่นสวยงาม ใช้เคลื่อนไหวแบบราบเรียบ เน้นการวางมือในระดับเดียวกันและลดหลั่นกันบ้างเพื่อให้มีการเคลื่อนไหวอย่างเป็นธรรมชาติ

๔.๔ มีการกำหนดรายละเอียดสีของเครื่องแต่งกายให้มีความโดดเด่นในแสงสลัว รวม ๓ รูปแบบไว้อย่างกลมกลืน เช่น การแต่งกายในแบบที่ ๑ เน้นการใช้สีตัดระหว่างสีทอง สีดำ และสีแดง รูปแบบที่ ๒ เน้นการใช้สีแบบกลมกลืน โดยเลือกใช้สีเขียวสดตัดเย็บด้วยผ้าไหมเพื่อให้ขึ้นเงาเมื่อตกกระทบกับแสง เสริมด้วยการปักเชิงด้วยเลื่อม ปล้องอ้อย และลูกปัดเป็นลวดลายเครือเถาเพื่อเพิ่มพลิ้วไหว กำหนดการใช้แสงสำหรับชุดการแสดงแบบที่ ๒ ให้ใช้แสงสีเหลืองเพื่อป้องกันความเพี้ยนของสีเครื่องแต่งกายซึ่งอาจทำให้ความสวยงามลดน้อยลง การใช้เครื่องประดับเครื่องทองประดับพลอยสีต่าง ๆ เพื่อเพิ่มความสวยงามแวววาวให้กับเครื่องแต่งกาย การเลือกใช้สีและเนื้อผ้าในการแต่งกายแบบที่ ๓ เพื่อประกอบการแสดงแสงและเสียงนั้น เลือกใช้สีอ่อนและเนื้อผ้าด้าน และไม่สวมเครื่องประดับ เพื่อให้สามารถนำเสนอภาพที่เหมาะสมในการแสดง เนื่องจากการแสดงแสงและเสียงมุ่งเน้นการนำเสนอเพื่อให้ผู้ชมมีจินตนาการเกี่ยวกับอาณาจักรสุโขทัยในอดีตภาพที่ต้องการสื่อเน้นความเลือนรางอย่างกลมกลืนการเลือกใช้สีโดด จะทำให้ขัดต่ออารมณ์ที่ทำให้ขาดอรรถรสในการแสดงไปอย่างน่าเสียดาย

๔.๕ พื้นที่ของการแสดงที่เหมาะสมในการจัดแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน ควรเป็นเวทีที่มีผนังกั้นทั้ง ๓ ด้าน เพื่อควมคุมความแรงของกระแสลมที่อาจทำให้แสงเทียนในตะคันดับได้ และการให้แสงบนเวทีใช้แสงสีเหลืองแบบสลัว เพื่อให้แสงของเทียนในถ้วยตะคันโดดเด่นขึ้น การฟ้อนตะคัน ประกอบการแสดงแสงและเสียง เน้นการนำเสนอภาพของการจัดริ้วขบวนในการนำตะคันไปจุดบูชาเพื่อเป็นพุทธบูชา เช่น การถือตะคันไปวางตามโบสถ์ วิหารต่าง ๆ บนพื้นที่แสดงหรือการฟ้อนเป็นขบวนจากด้านหลังขึ้นมาข้างหน้าเวทีเพื่อให้เห็นภาพริ้วขบวนของแสงเทียนอันงดงาม

องค์ประกอบการแสดง

ในการพิจารณาองค์ประกอบการแสดงฟ้อนตะคัน ตามทฤษฎีองค์ประกอบการแสดงของประทิน พวงสำลี ได้แก่ ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง เครื่องดนตรีและท่วงทำนองเพลง สถานที่และโอกาสที่แสดง และกระบวนท่ารำ องค์ประกอบ การแสดงฟ้อนตะคันมีรายละเอียดดังนี้

๑. ผู้แสดง

ฟ้อนตะคันเป็นการแสดงรำหมู่ใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน จำนวน ๖ คนขึ้นไป ใบหน้าสวยงาม สรีระโปร่งบาง มีระดับความสูงใกล้เคียงกันในระดับ ๑๕๘ - ๑๖๕ เซนติเมตร เพื่อให้เหมาะสมกับลักษณะการแต่งกายซึ่งกำหนดรูปแบบเป็นผ้าชิ้นยาวกรอมเท้า

การฟ้อนตะคัน ไม่จำกัดจำนวนผู้แสดง สามารถพิจารณาตามความเหมาะสมของโอกาสที่และสถานที่แสดง

๒.เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายฟ้อนตะคัน ออกแบบโดยใช้กรอบแนวคิดตามลักษณะการแต่งกายสมัยสุโขทัย และการเลือกใช้สีตามความหมายของวัฒนธรรม รวมถึงการคำนึงถึงเอกลักษณ์ท้องถิ่นได้อย่างสอดคล้องสวยงามและกลมกลืน มี ๓ ลักษณะเพื่อใช้ให้เหมาะสมตามโอกาสที่แสดงดังนี้

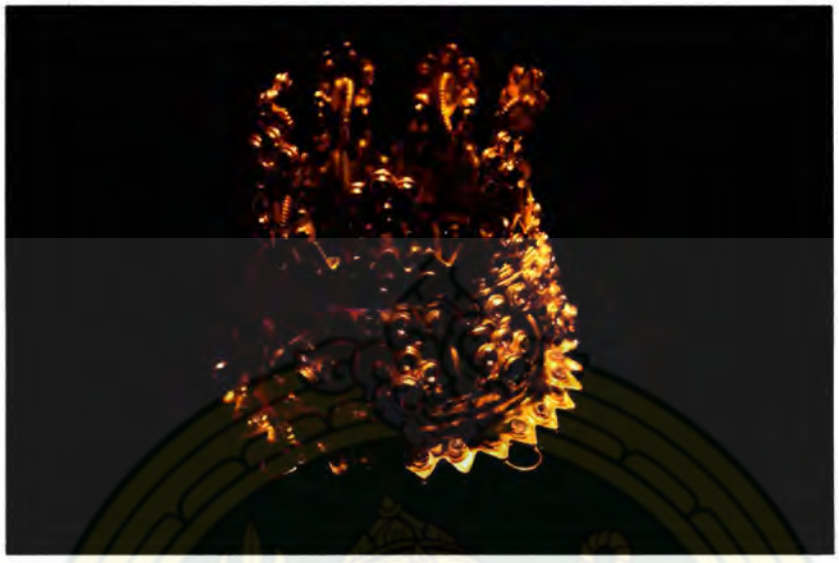
๒.๑ ลักษณะการแต่งกายฟ้อนตะคันสำหรับแสดงบนเวทีแบบที่ ๑

ภาพที่ ๑๖ ลักษณะการแต่งกายฟ้อนตะคันแบบที่ ๑

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

เกล้าผมมุ่นมวยสูง ประดับด้วยเกี้ยวผม และสร้อยผม สวมเครื่องประดับ ต่างหู สร้อยคอ และสร้อยข้อมือ สวมเสื้อในนางคาดทับด้วยผ้าคาดอก นุ่งผ้าซิ่นตีนจกสุโขทัยยาวกรอมเท้า มีผ้าคล้องคอห้อยทิ้งชายสองข้าง คาดเข็มขัดพร้อมหัว

๒.๑.๑ เกี้ยวผม



ภาพที่ ๑๗ เกี้ยวผม

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๑.๒ สร้อยผม

ภาพที่ ๑๘ สร้อยผม

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๑.๓ ต่างหู

ภาพที่ ๑๙ ต่างหู

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๑.๔ สร้อยคอ

ภาพที่ ๒๐ สร้อยคอ

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๑.๕ สร้อยข้อมือ

ภาพที่ ๒๑ สร้อยข้อมือ

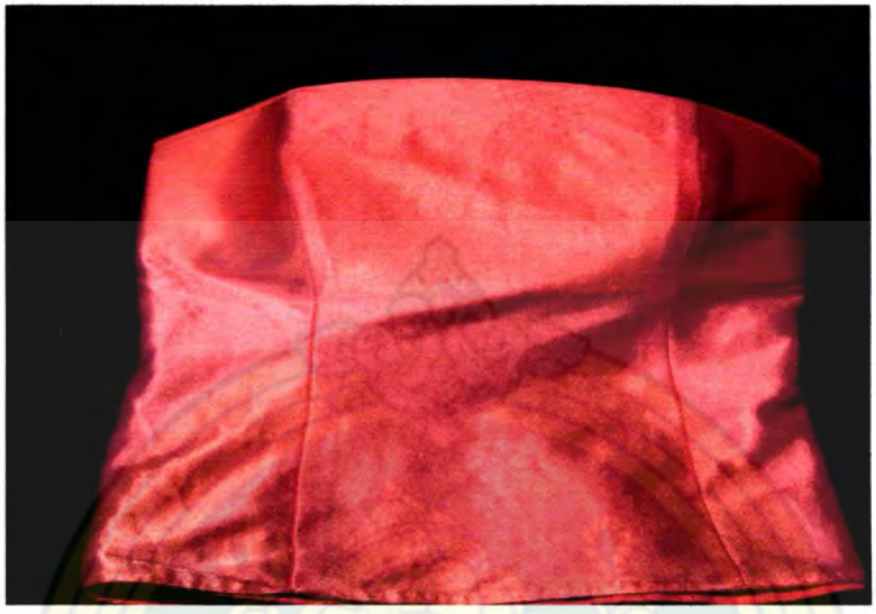
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๑.๖ เข็มขัดพร้อมหัว

ภาพที่ ๒๒ เข็มขัดพร้อมหัว

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๑.๗ เสื้อในนาง



ภาพที่ ๒๓ เสื้อในนาง

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๑.๘ ผ้าคาดอก

ภาพที่ ๒๔ ผ้าคาดอก

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๑.๙ ผ้าคล้องคอ

ภาพที่ ๒๕ ผ้าคล้องคอ

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๑.๑๐ ผ้าซิ่นตีนจก

ภาพที่ ๒๖ ผ้าซิ่นตีนจก

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๒ ลักษณะการแต่งกายฟ้อนตะคันสำหรับการแสดงบนเวที แบบที่ ๒

ภาพที่ ๒๗ ลักษณะการแต่งกายฟ้อนตะคันแบบที่ ๒

ที่มา ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

เกล้าผมมุ่นมวยสูง ประดับด้วยเกี้ยวผม และสร้อยผม สวมเครื่องประดับ ต่างหู สร้อยคอ และสร้อยข้อมือ สวมเสื้อในนาง คาดทับด้วยผ้าไหมสีเขียวสด นุ่งผ้าถุงไหมสีเดียวกับผ้าคาดอก ปักเชิงยาวกรอมเท้า

๒.๒.๑ เกี้ยวผม

ภาพที่ ๒๘ เกี้ยวผม

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๒.๒ สร้อยผม

ภาพที่ ๒๙ สร้อยผม

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๒.๓ ต่างหู

ภาพที่ ๓๐ ต่างหู

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๒.๔ สร้อยคอ

ภาพที่ ๓๑ สร้อยคอ

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๒.๕ สร้อยข้อมือ

ภาพที่ ๓๒ สร้อยข้อมือ

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๒.๖ เข็มขัดพร้อมหัว

ภาพที่ ๓๓ เข็มขัดพร้อมหัว

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๒.๗ เสื้อในนาง

ภาพที่ ๓๔ เสื้อในนาง

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๒.๘ ผ้าคาดอก

ภาพที่ ๓๕ ผ้าคาดอก

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๒.๙ ผ้าถุงปักเชิง

ภาพที่ ๓๖ ผ้าถุงปักเชิง

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๓ ลักษณะการแต่งกายฟ้อนตะคัน แบบที่ ๓

ภาพที่ ๓๗ ลักษณะการแต่งกายฟ้อนตะคันแบบที่ ๓
ใช้สำหรับประกอบการแสดงแสงและเสียง
ในงานประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

เกล้าผมมุ่นมวยต่ำ สวมเสื้อในนางคาดทับด้วยผ้าฝ้ายสีอ่อน นุ่งผ้าซิ่นฝ้ายทอลายพื้นเมือง

๒.๓.๑ เสื้อในนาง

ภาพที่ ๓๘ เสื้อในนาง

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๓.๒ ผ้าคาดอก

ภาพที่ ๓๙ ผ้าคาดอก

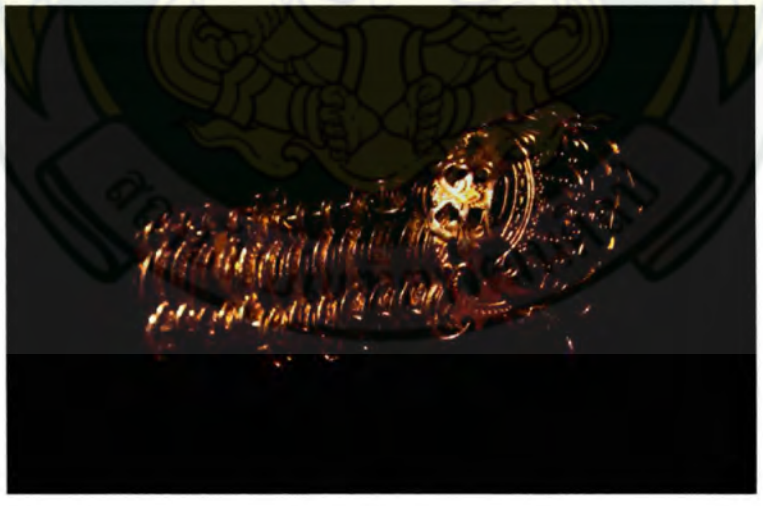
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๓.๓ ผ้าซิ่นทอลายพื้นเมือง

ภาพที่ ๔๐ ผ้าซิ่นทอลายพื้นเมือง

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๒.๓.๔ เข็มขัด



ภาพที่ ๔๑ เข็มขัด

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๓. อุปกรณ์การแสดง

อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดงฟ้อนตะคัน คือ ตะคัน ถ้วยดินเผา ที่มีรูปแบบเฉพาะของสุโขทัยเป็นหัตถกรรมฝีมือของชาวบ้าน หมู่บ้านเครื่องปั้นดินเผาบ้านทุ่งหลวง อำเภอคิริมาศ จังหวัดสุโขทัยโดยปั้นเลียนแบบจากตะคันแบบโบราณและพัฒนารูปแบบใช้เหมาะสมในการแสดง มีลักษณะมีเส้นผ่าศูนย์กลางราว ๖ เซนติเมตร มีฐานกว้างราว ๕ เซนติเมตร ถ้วยตะคันบรรจุไส้เทียนที่ทำด้วยเชือกและเทียนในถ้วยใช้สำหรับจุดไฟขณะแสดง ปั้นให้บริเวณถ้วยมีความหนาเพิ่มความสูงของถ้วยจากฐานถึงปากถ้วยราว ๗ เซนติเมตร เพื่อป้องกันความร้อนและความสะดวกในการแสดง

ภาพที่ ๔๒ ตะคัน อุปกรณ์สำหรับการแสดงฟ้อนตะคัน

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

ลักษณะการถือตะคันในการฟ้อน ใช้วางบนฝ่ามือทั้งสองข้างของผู้แสดง ใช้นิ้วหัวแม่มือกดทับฐานของตะคันเพื่อบังคับไม่ให้ตะคันเคลื่อนที่หรือเอียง จุดไฟที่ไส้เทียนเมื่อออกแสดง

ภาพที่ ๔๓ ลักษณะการถือตะคัน

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

๔. ดนตรีและท่วงทำนองเพลง

๔.๑ วงดนตรีประกอบการแสดง

ดนตรีประกอบการแสดงฟ้อนตะคัน ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมตามรูปแบบการบรรเลงประกอบการแสดงซึ่งมีรูปแบบการรวมวงตามแบบวงเฉพาะกาล เพื่อให้ได้ท่วงทำนองดนตรีที่ไพเราะนุ่มนวลสอดคล้องกับกระบวนท่ารำฟ้อนตะคัน มีลักษณะการรวมวงดังนี้

ภาพที่ ๔๔ วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงฟ้อนตะคัน

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงฟ้อนตะคัน ประกอบด้วยเครื่องตีและเครื่องเป่า โดยใช้เครื่องดนตรีหลักตามแบบวงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการแสดง กล่าวคือ เปลี่ยนไม้ที่ใช้สำหรับบรรเลงระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ที่แต่เดิมเคยใช้ไม้แข็งมาใช้ไม้นวมแทน เพิ่มระนาดทุ้มเหล็กเพื่อให้เสียงของท่วงทำนองเพลงไพเราะขึ้น การใช้ไม้นวมทำให้ลดความดังและเกรี้ยวกราดของเสียงลง เครื่องเป่าแต่เดิมที่ใช้ปี่ซึ่งมีเสียงดังมากจึงเปลี่ยนมาใช้ขลุ่ยเพียงออซึ่งมีเสียงที่เบากว่า และยังเพิ่มซออู้เข้าไปอีก ๑ คัน ทำให้วงมีเสียงนุ่มนวลและไพเราะมากขึ้นกว่าเดิมและใช้กลองแขกกำกับหน้าทับแทนตะโพน และกลองทัด การบรรเลงจะมีลักษณะแตกต่างกับวงปี่พาทย์ไม้แข็ง โดยเฉพาะเสียงที่ใช้บรรเลงจะต่ำกว่าเสียงของวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ๑ เสียง

๔.๒ เครื่องดนตรีประกอบด้วย

๔.๒.๑ ระนาดเอก

ภาพที่ ๔๕ ระนาดเอก

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีชนิดหนึ่ง วิวัฒนาการมาจาก “กรับ” โดยนำกรับหลาย ๆ อันมาวางเรียงกันปรับแก้ไขให้ขนาดลดหลั่นกันตามลำดับเพื่อให้เกิดเสียงต่าง ๆ กันปัจจุบันระนาดเอกมี ๒๑-๒๒ ลูก ใช้เชือกร้อยไม้กรับหรือลูกระนาดไว้ติดกัน เรียกว่า “ผืนระนาด” ต่อมาได้ใช้ขี้ผึ้งผสมตะกั่วติดหัวท้ายของไม้กรับเพื่อถ่วงเสียงให้ไพเราะยิ่งขึ้น เวลาบรรเลงใช้ผืนระนาดแขวนพาดบนรางที่ทำเป็นรูปคล้ายลำเรือเพื่อช่วยในการอุ้มเสียง ทำให้เสียงก้อง ทางหัวและท้ายของรางโค้งขึ้นมีแผ่นไม้ปิดหัวท้ายเรียกว่า “โขน” เวลาบรรเลงใช้ไม้ระนาด ๒ อันตีให้เกิดเสียง ปี่พาทย์ไม้นวมใช้ไม้ระนาดที่พันด้วยผ้าและเชือก ระนาดเอกทำหน้าที่เป็นผู้นำวง ดำเนินแนวเนื้อเพลงอย่างถี่ ๆ ให้เกิดความไพเราะโดยอาศัยฆ้องเป็นหลักจังหวะสำคัญ

๔.๒.๒ ระนาดทุ้ม

ภาพที่ ๔๖ ระนาดทุ้ม

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

ระนาดทุ้ม สร้างเลียนแบบระนาดเอกแต่ลูกระนาดทุ้มกว้างกว่าและยาวกว่าระนาดเอก เสียงจึงดังและนุ่มนวลกว่าระนาดเอก ลักษณะรางระนาดทุ้มคล้ายหีบไม้ แต่เว้ากลางเป็นทางโค้ง มีโขนปิดหัวท้ายเช่นเดียวกับระนาดเอก ใต้รางมีเท้าเตี้ย ๆ รองสี่มุมราง ลูกระนาดทุ้มมี ๑๗-๑๘ ลูก ไม้ตีมีขนาดใหญ่กว่าไม้นวมของระนาดเอก เวลาบรรเลงตีพร้อมกันสองมือบ้าง ตีมือละลูกบ้าง มือละหลาย ๆลูกบ้าง มีหน้าที่สอดแทรก หลอกล้อยั่วเย้าไปกำทำนองให้สนุกสนาน

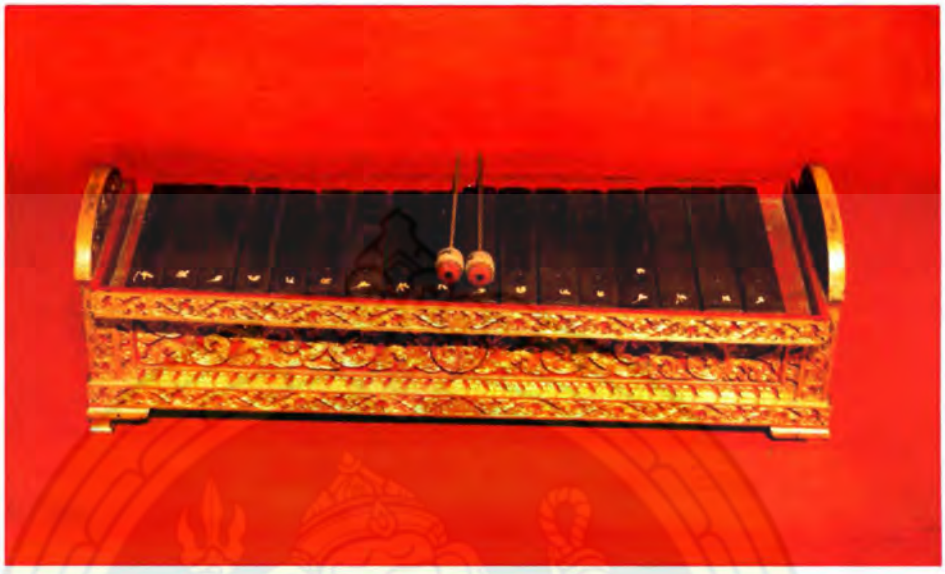
๔.๒.๓ ฆ้องวงใหญ่

ภาพที่ ๔๗ ฆ้องวงใหญ่

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

ฆ้องวงใหญ่ มีวิวัฒนาการมาจากฆ้องเดี่ยว ฆ้องคู่ และฆ้องราง ฆ้องวงทำจากต้นหวายโป่ง มีลักษณะโค้งเป็นวงเกือบโดยรอบในแนวราบ เว้นช่องว่างไว้ด้านหลังเล็กน้อยสำหรับผู้จะเข้าไปนั่งตี ลูกฆ้องมี๑๖ ลูกผูกติดอยู่กับเรือนฆ้องโดยให้ปุ่มฆ้องหงายขึ้นด้านบน ด้านใต้ลูกฆ้องมีขี้ผึ้งผสมตะกั่วติดอยู่เพื่อถ่วงเสียงให้ได้ระดับตามต้องการ มีหน้าที่ดำเนินทำนองซึ่งเป็นเนื้อเพลงเป็นหลักของวง

๔.๒.๔ ระนาดทุ้มเหล็ก



ภาพที่ ๔๘ ระนาดทุ้มเหล็ก

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

ระนาดทุ้มเหล็ก มีรูปร่างลักษณะคล้ายระนาดทุ้มแต่ลูกระนาดทำจากเหล็กหรือทองเหลือง เพื่อให้มีเสียงที่แตกต่างจากลูกระนาดที่ทำจากไม้ มีการเรียกชื่อตามวัสดุที่ทำ เช่น ลูกระนาดทำจากเหล็กเรียก “ระนาดเหล็ก” ลูกทำจากทองเหลือง เรียก “ระนาดทอง” ลูกระนาดใช้วางเรียงกันบนรางไม้ ซึ่งมีลักษณะคล้ายหีบ รางไม้ใช้ผ้าพันหรือรองด้วยยางดิบ วางพาดไปตามขอบราง ไม้ใช้เจาะรูร้อยเชือกแบบระนาดไม้เนื่องจากลูกระนาดมีน้ำหนักมาก ลูกระนาดทุ้มเหล็กมีจำนวน ๑๖-๑๗ ลูก ใช้ไม้ระนาด ๒ อันตีที่พันด้วยผ้าและเชือกให้เกิดเสียง เวลาบรรเลงตีมือละลูกบ้างหรือหลาย ๆลูกบ้าง เพื่อดำเนินทำนองห่าง ๆ มีหน้าที่ยั่วเย้าทำนองเพลงในระยะห่าง ๆ

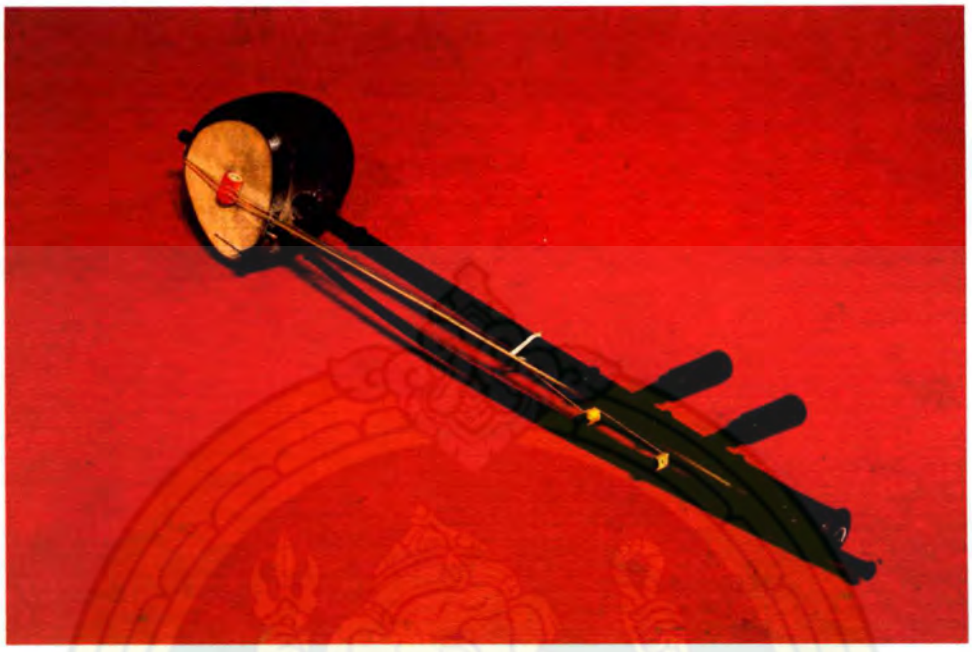
๔.๒.๕ ขลุ่ยเพียงออ

ภาพที่ ๔๙ ขลุ่ยเพียงออ

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

ขลุ่ยเพียงออ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าขนาดกลางยาวประมาณ ๔๕-๔๖ เซนติเมตรทำจากไม้รวกขนาดต่าง ๆ มีรูกำเนิดเสียงเรียกว่า “ปากนกแก้ว” เจาะรูปาดเฉียงด้านล่างเป็นรูปสามเหลี่ยมโดยมีไม้กลมยาวเสียบเข้าไปให้ถึงตรงปากนกแก้วตรงส่วนนี้มีลักษณะเป็นลิ้นเหมือนกัน เรียกว่า “ดาก” มีรูไล่ระดับเสียง ๗ รู และรูนิ้วค้ำ ๑ รู เป่าเก็บบ้าง ถี่บ้างโหยหวยเป็นเสียงยาวๆ บ้างช่วยดำเนินทำนองเพลง

๔.๒.๖ ซออู้



ภาพที่ ๕๐ ซออู้

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

ซออู้ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสี มีสองสายตัวกะโหลกทำด้วยกะลามะพร้าว หน้าซอขึ้นด้วยหนังแพะ หรือหนังลูกวัว มีเสียงทุ้ม ใช้สีด้วยคันชักที่ขึ้นสายด้วยขนหางม้า มักใช้บรรเลงกับวงเครื่องสาย วงมโหรี และวงปี่พาทย์ไม้นวม มีหน้าที่สีเป็นทำนองเพลงโดยหยอกล้อยั่วเย้าไปกับผู้ทำทำนองเพลงอื่น ๆ

๔.๒.๗ กลองแขก

ภาพที่ ๕๑ กลองแขก

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

กลองแขก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี มีลักษณะเป็นรูปทรงกระบอก ทำด้วยไม้จริงหรือไม้ชิงชัน หน้ากลองทั้งสองหน้าใช้หนังวัว หรือหนังแพะ ใช้เส้นหวายผ่าซีกหรือสายหนังโยงเร่งเสียงทั้งสองหน้าตามต้องการ กลองแขกชุดหนึ่งใช้สองลูก เสียงสูงเรียกว่า “ตัวผู้” เสียงต่ำเรียกว่า “ตัวเมีย” ใช้ตีด้วยฝ่ามือ หน้าใหญ่ของกลองเรียกว่า “หน้ารุ่ย” หน้าเล็กเรียกว่า “ หน้าต่าน” มีหน้าที่กำกับจังหวะ

๔.๒.๗ ฉิ่ง

ภาพที่ ๕๒ ฉิ่ง

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

ฉิ่ง เป็นเครื่องกำกับจังหวะที่สำคัญของวงดนตรีไทย มีลักษณะเป็นฝาหล่อด้วยทองเหลือง มี ๒ ฝา ตีได้ ๒ เสียง คือ ถ้าเอาฝาประกบกันทั้งสองข้างตีกระทบกันก็จะดังเป็นเสียง “ฉิ่ง” ถ้าตีประกบกันโดยไม่ยกฝาใดฝาหนึ่งขึ้นก็เป็นเสียง “ฉับ” ฉิ่งทำหน้าที่กำกับจังหวะให้ดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอและให้รู้จักจังหวะเบาและจังหวะหนัก

๔.๓ ท่วงทำนองเพลง

๔.๓.๑ โน้ตเพลงฟ้อนตะคัน

ผู้แต่ง : ครูสมุทร อิงควระ นำเพลงลาวลำปางใหญ่มาเรียบเรียง .ใช้หน้าทับ : ลาว

สองชั้น

----	---ร	----	---ซ	---ล	-ด-ร	-ม-ร-ด	ร-ม-ด-ร
----	---ร	---ม	--ด-ร	-ด-ร-ม	ร-ด-ล-ด	--ลซ	ฟซลด
----	ซลด-ร	ม-ร-ด-ล	ด-ล-ซ-ล	--ซล	ด-ล-ซ-ฟ	ม-ฟ-ซ-ด	-ร-ม-ฟ
----	-รดฟ	มฟซด	-รมฟ	--รซ	ฟมดร	ดรมซ	-ลดร
----	-มรซ	ฟมรซ	ฟมดร	--มร	ดรมซ	-ลซล	ดมดร
----	-มรซ	ฟมรซ	ฟมดร	--มร	ดรมซ	-ลซล	ดมดร
----	ร-ท-ร-ร	----	ท-ม-ท-ร	--ม-ซ	--ม-ร	ท-ร-ม-ซ	-ล-ท
---ร	--ลท	--ลซ	--ลท	--ลท	ร-ท-ลซ	ฟซลร	-มฟซ
---ท	--ลท	--ลซ	ลซฟซ	ฟซลร	-มฟซ	-ทลซ	ลซฟซ
---ท	--ลท	ร-ท-ลซ	ลซฟซ	ฟซลร	-มฟซ	-ทลซ	ลซฟซ

ชั้นเดียว เที่ยวแรก

-ร-ซ	-ลด-ร	-ม-ร-ม	ซม-ร-ด	-ลซล	ดลซฟ	-มรด	รมดร
-ซ-ร	-ม-ด-ร	-ซ-ร	-ม-ด-ร	-ท-ร-ร	-ทลท	-ทลท	ร-ท-ลซ
ฟซลร	-มฟซ	-ทลซ	ลซฟซ				

เที่ยวที่ 2

-ซ-ล	-ท-ด	-ร-ด-ร	ม-ร-ด-ล	-ลซล	ด-ล-ซ-ฟ	-มรด	รมดร
-ซ-ร	-ม-ด-ร	-ซ-ร	-ม-ด-ร	-ท-ร-ร	-ทลท	-ทลท	รทลซ
ฟซลร	-มฟซ	-ทลซ	ลซฟซ				

ลง

-รฟซ	ฟลฟซ	-รฟซ	ฟลฟซ	-รฟซ	ฟลฟซ	ฟซทด	ร-ท-ด-ร
-รฟซ	ฟลฟซ	-รฟซ	ฟลฟซ	-รฟซ	ฟลฟซ	ฟซทด	ร-ท-ด-ร
-รฟซ	ฟลฟซ	ฟซทด	ร-ท-ด-ร	-รฟซ	ฟลฟซ	ฟซทด	ร-ท-ด-ร
-รฟซ	-ทด-ร	-รฟซ	-ทด-ร	-ทด-ร	-ทด-ร	-ทด-ร	ด-ทลซ

เปลี่ยนบรรทัดสุดท้ายแล้วทอดลง

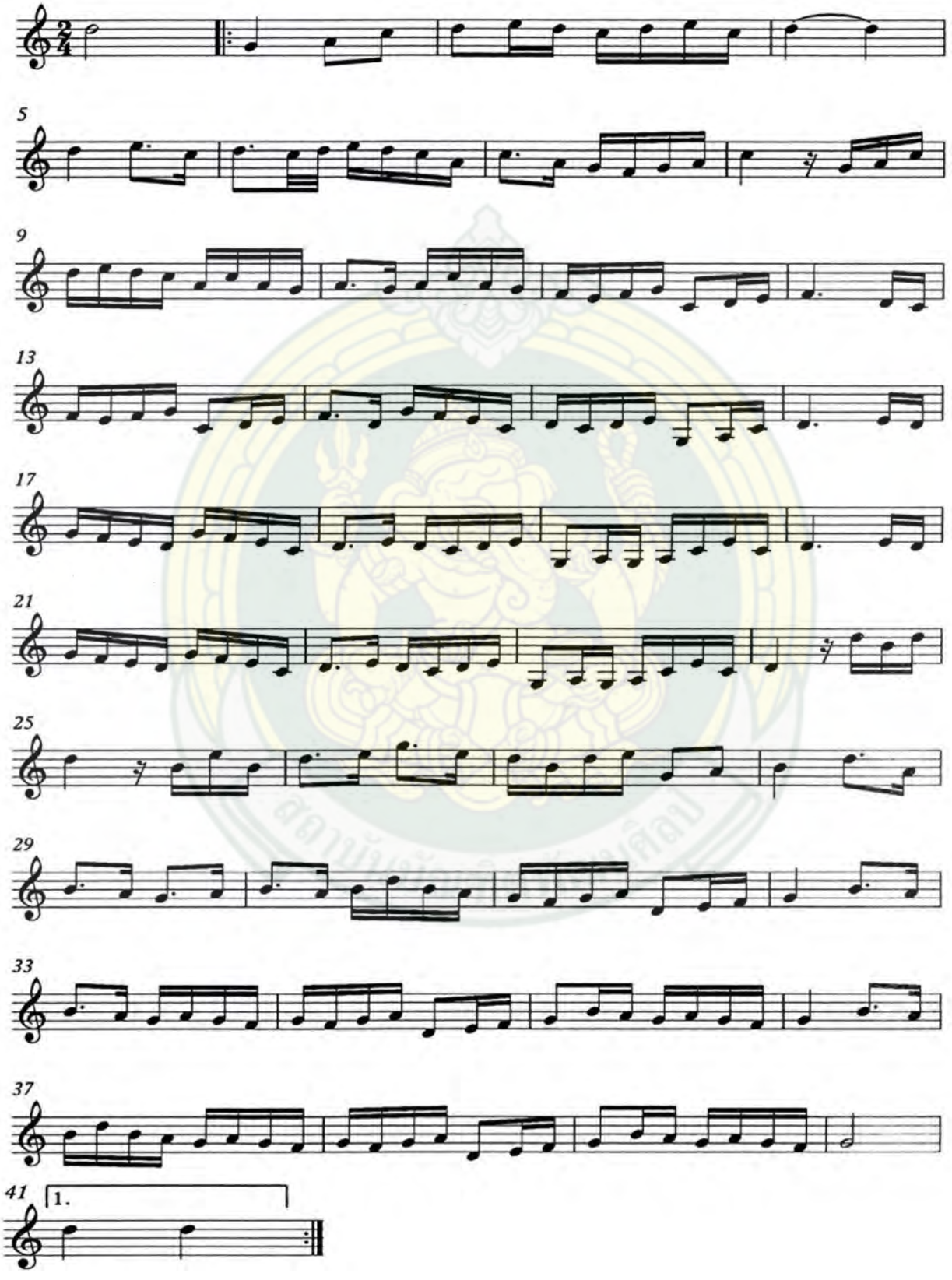
-รฟซ	-ทด-ร	-รฟซ	-ทด-ร	-ทด-ร	-ทด-ร	-ทด-ร	-ทด-ร
----	---ร	----	---ม	----	---ฟ	----	---ซ

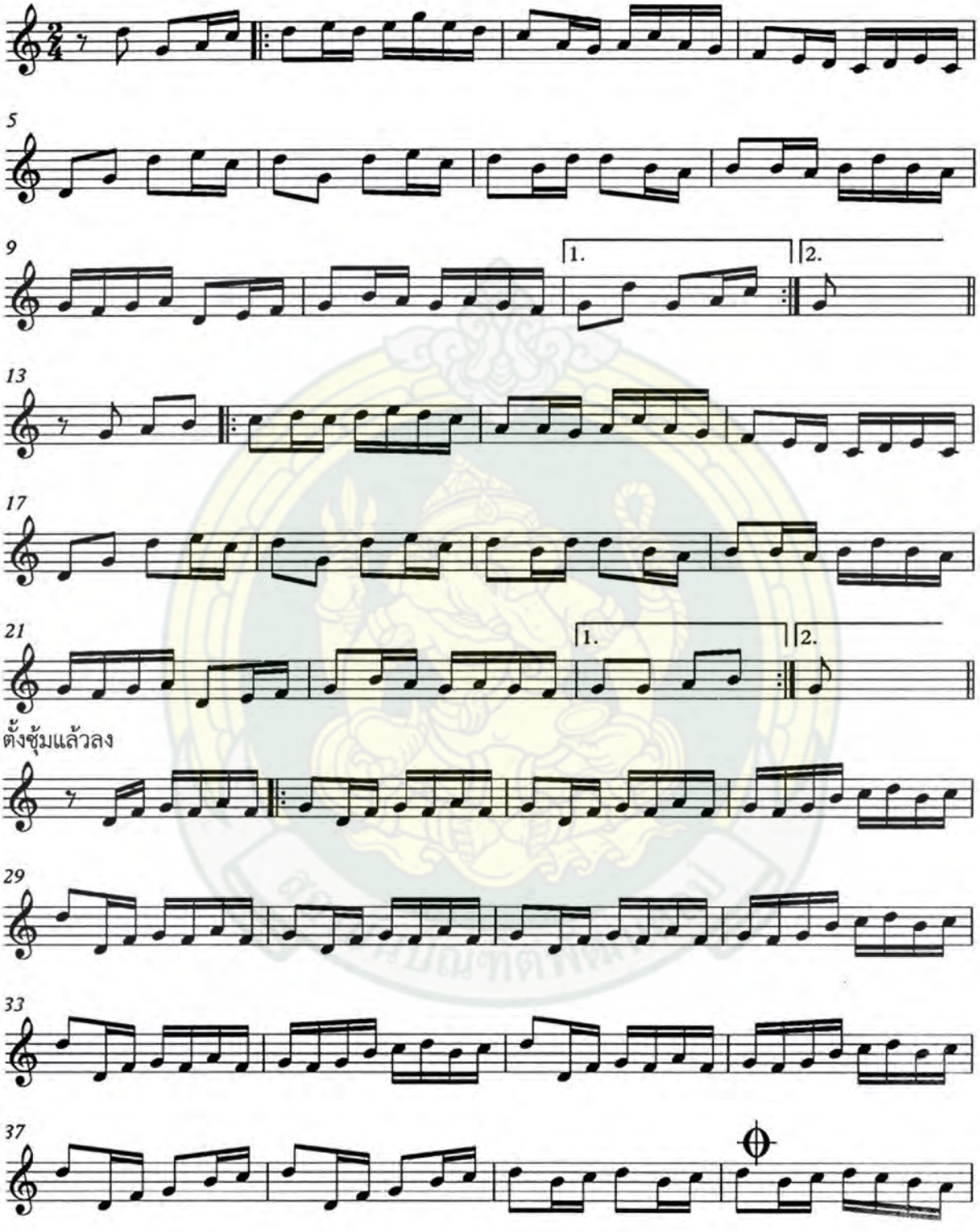
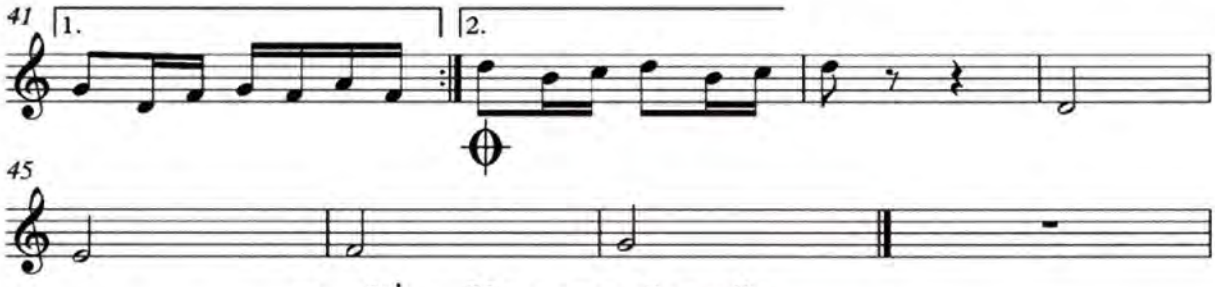
ตารางที่ ๘ โน๊ตเพลงฟ้อนตะคัน

ที่มา : พัชรชัย สิทธิโชค ผู้บันทึก ๒๑ กันยายน ๒๕๕๕.

๔.๒.๒ โน๊ตสากลเพลงฟ้อนตะคัน

อัตรา 2 ชั้น ใช้หน้าทับลาว



เพลงเร็ว

ตั้งซุ้มแล้วลง

แผนภูมิที่ ๑๓ โน๊ตสากลเพลงฟ้อนตะคัน

ที่มา : พัชรชัย สิทธิโชค ผู้บันทึก ๒๑ กันยายน ๒๕๕๕.

๕. โอกาสที่แสดง

ฟ้อนตะคัน เป็นการแสดงที่มีความสวยงามอ่อนช้อย ความงดงามของการฟ้อนอยู่ที่แสงไฟจากตะคันในมือผู้แสดงที่ส่องแสงกระทบกับใบหน้าและการเคลื่อนแถว ในรูปแบบต่าง ๆ จึงเหมาะในการแสดงช่วงเวลากลางคืน หรือช่วงมีแสงสลัว หากเป็นการแสดงบนเวทีควรเปิดไฟบนเวทีเพียงเพื่อให้เห็นผู้แสดงเท่านั้น สามารถจัดแสดงได้หลายโอกาส เช่น

๕.๑ จัดเป็นชุดการแสดงเบ็ดเตล็ดบนเวที ในโอกาสต่าง ๆ

๕.๒ จัดเป็นการแสดงกลางแจ้ง โดยใช้ผู้แสดงจำนวนมาก และเดินฟ้อนเป็นขบวนในช่วงเวลากลางคืน หรือช่วงมีแสงสลัว

๕.๓ จัดแสดงประกอบการแสดงแสงเสียง ในงานลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ

๖. รูปแบบการแสดงและกระบวนท่ารำ

ฟ้อนตะคัน เป็นการแสดงหมู่ที่มีลีลาแช่มช้อย เชื่องช้า ตามรูปแบบของการฟ้อน ซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะแบบผสมผสานระหว่างลีลาการย่ำเท้าในการฟ้อนแบบภาคเหนือกับลีลาการเคลื่อนไหวเท้าและมือแบบนาฏศิลป์ไทยภาคกลางได้อย่างกลมกลืน การรำแบ่งเป็นขั้นตอนต่าง ๆ ได้ดังนี้

ขั้นตอนที่ ๑ รำออกมาตามทำนองเพลง

ขั้นตอนที่ ๒ ทำท่ารำตามกระบวนเพลงช้า และเร็ว จนจบกระบวนท่า

ขั้นตอนที่ ๓ ทำท่าจบด้วยการตั้งซุ้มกลางเวที

ขั้นตอนที่ ๔ รำเข้าเวทีตามทำนองเพลง

ในการอธิบายกระบวนท่ารำฟ้อนตะคัน ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์แทนตำแหน่งผู้แสดงและทิศทางในการเคลื่อนไหวไว้ดังนี้

= คู่ที่ ๑

= คู่ที่ ๒

= คู่ที่ ๓

= คู่ที่ ๔

แผนภูมิที่ ๑๔ สัญลักษณ์ตำแหน่งของผู้แสดง

ทิศทางการเคลื่อนไหวของผู้แสดงในการปฏิบัติกระบวนท่ารำฟ้อนตะคัน ตามแผนภูมิที่ ๑๕ ดังนี้

แผนภูมิที่ ๑๕ ทิศทางการเคลื่อนไหวของผู้แสดง

ทิศทางที่ ๑ หมายถึง ด้านหน้าของเวที
ทิศทางที่ ๒ หมายถึง ด้านขวาของเวที
ทิศทางที่ ๓ หมายถึง ด้านหลังของเวที
ทิศทางที่ ๔ หมายถึง ด้านซ้ายของเวที
ทิศทางที่ ๕ หมายถึง มุมหน้าด้านซ้ายของเวที
ทิศทางที่ ๖ หมายถึง มุมหน้าด้านขวาของเวที
ทิศทางที่ ๗ หมายถึง มุมหลังด้านขวาของเวที
ทิศทางที่ ๘ หมายถึง มุมหลังด้านซ้ายของเวที

การฟ้อนตะคันผู้แสดงจะถือตะคันเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดงโดยถือไว้ในมือทั้ง ๒ ข้าง และใช้นิ้วหัวแม่มือกดทับฐานตะคันตลอดกระบวนท่ารำตามลักษณะดังภาพ

ภาพที่ ๕๓ ลักษณะการถือตะคันประกอบการแสดง
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

กระบวนท่ารำฟ้อนตะคัน
ขั้นตอนที่ ๑ รำออกมาตามทำนองเพลง

ภาพที่ ๕๔ ท่าออก
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

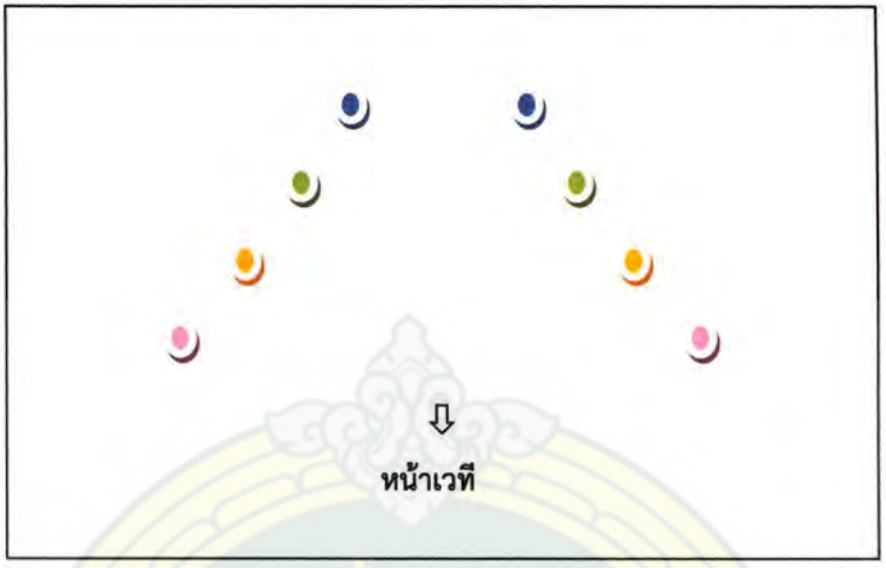
วิธีปฏิบัติ เดินย่ำเท้าออกที่ละ ๑ คู่ หันหน้าสลับ ๒ ทิศทาง ๒ และ ๔ ปฏิบัติ ๖ จังหวะ จังหวะที่ ๑-๔ ลักษณะแถวปากพนัง (ตามลักษณะแผนภูมิที่ ๑๖) จังหวะที่ ๕-๖ คู่ ๒ และ ๓ เดินแทรกขึ้นมาเพื่อปรับแถว (ตามลักษณะแผนภูมิที่ ๑๗)

- คู่ที่ ๑ ก้าวไขว้เท้าขวาท้ายจังหวะที่ ๑ มือซ้ายถือตะคันระดับสายตา มือขวาถือตะคันระดับเอว เอียงขวา หันทิศทางที่ ๒

- คู่ที่ ๒ ก้าวเดินตามออกมาในจังหวะที่ ๒ ก้าวย่ำเท้า ซ้าย-ขวา (จังหวะ ๑-๒ ในจังหวะช้า)แล้วค่อยๆ หันมาทิศทางที่ ๔ ก้าวเท้าซ้าย-ขวา-และซ้ายก้าวไขว้ (๓-๔ และ๕ ก้าวไขว้ ในจังหวะเร็ว) พร้อมเปลี่ยนเป็นมือขวาชูขึ้นระดับสายตา มือซ้ายลดลงมาระดับเอว

- คู่ที่ ๓ ก้าวเดินตามออกมาในจังหวะที่ ๓ ก้าวย่ำเท้า ขวา-ซ้าย (๑-๒ ในจังหวะช้า) แล้วค่อยๆ หันหน้าในทิศทางที่ ๒ ก้าวเท้าขวา-ซ้ายและขวาก้าวไขว้ (๓-๔ และ๕ ก้าวไขว้ ในจังหวะเร็ว) พร้อมเปลี่ยนเป็นมือซ้ายชูขึ้นระดับสายตา มือซ้ายลดลงมาระดับเอว

- คู่ที่ ๔ ปฏิบัติเหมือนคู่ที่ ๒ ขณะเดินออกมาให้จัดเป็นแถวปากพนัง (จังหวะที่ ๔-๖ คู่ที่ ๒ และ ๓ เดินแทรกขึ้นมาจัดแถวดังแผนภูมิที่ ๑๗



แผนภูมิที่ ๑๖ การแปรแถวรูปแบบที่ ๑

แผนภูมิที่ ๑๗ การแปรแถวรูปแบบที่ ๒

ขั้นตอนที่ ๒ ทำท่ารำตามกระบวนเพลงช้า และเร็ว จนจบกระบวนท่า

ท่าที่ ๒

ภาพที่ ๕๕ ท่าที่ ๒ เที่ยวไป

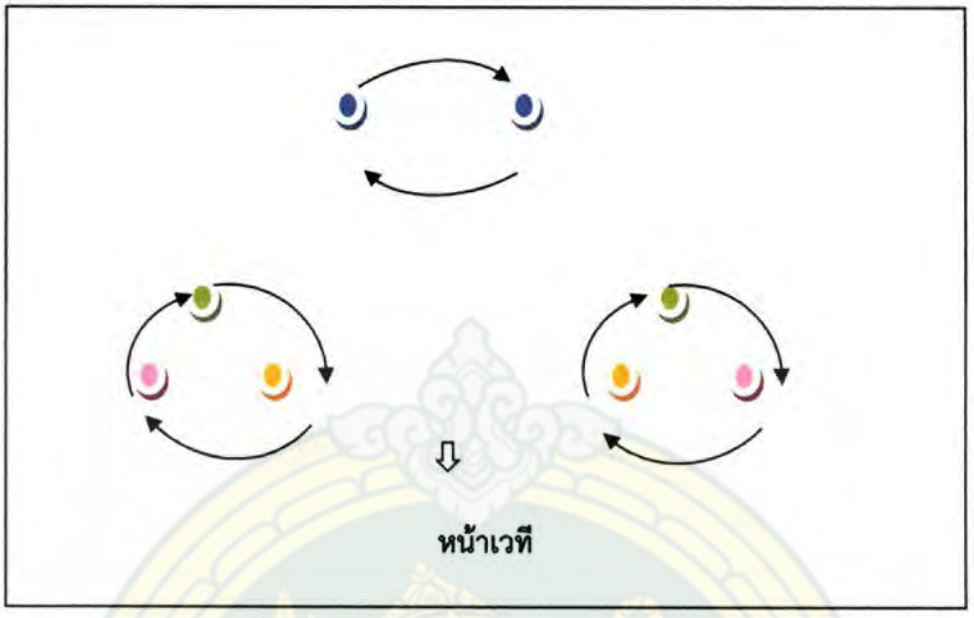
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

ภาพที่ ๕๖ ท่าที่ ๒ เที่ยวกลับ

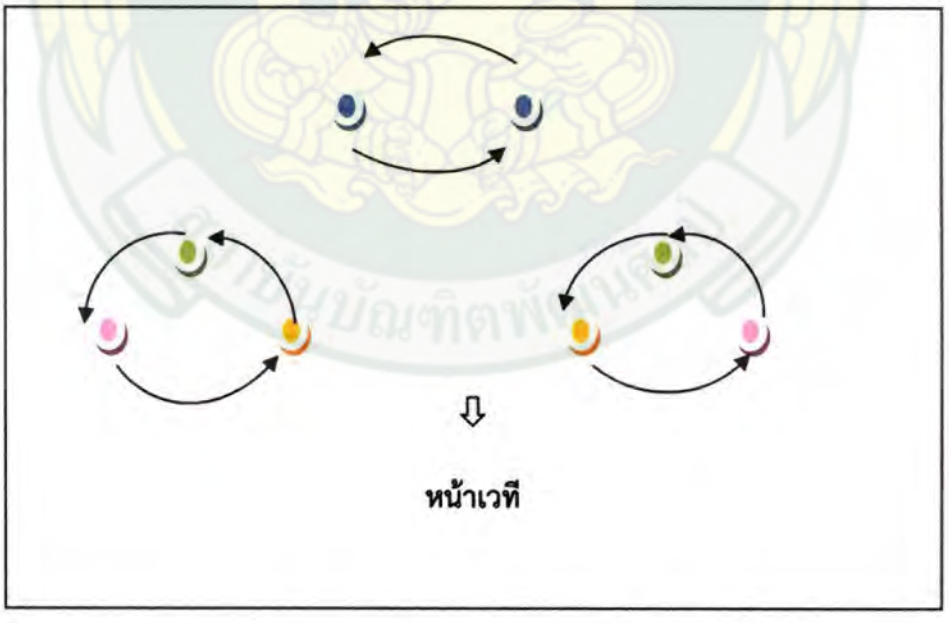
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

วิธีปฏิบัติ เดินย่ำเท้าตามจังหวะเดินหมุนตัวทวนเข็มนาฬิกาและเดินกลับทวนเข็มนาฬิกา ตามแผนภูมิที่ ๒๐ และแผนภูมิที่ ๒๑ ปฏิบัติไป ๘ จังหวะ กลับ ๘ จังหวะ (นับทุกจังหวะ)

- ทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน โดยก้าวเท้าขวา มือขวาถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายถือตะคันระดับอก เอียงขวา (คนทางขวามือพลิกขวาหันทิศทางที่ ๓ ในจังหวะที่ ๑) เมื่อก้าวเท้าซ้ายเดินมือออกด้านข้างลำตัว (จังหวะที่ ๒) ปฏิบัติมือสลับกันไปพร้อมทั้งก้าวเดินไปตามวงทวนเข็มนาฬิกา ๘ จังหวะ จากนั้นเดินทวนเข็มนาฬิกากลับอีก ๘ จังหวะ ขณะเดินกลับเปลี่ยนเป็นมือซ้ายชูขึ้นระดับแง่ศีรษะ มือขวาถือตะคันระดับอก เอียงซ้าย



แผนภูมิที่ ๑๘ การแปรแถวรูปแบบที่ ๓ เที่ยวไป



แผนภูมิที่ ๑๙ การแปรแถวรูปแบบที่ ๓ เที่ยวกลับ

ท่าที่ ๓ ท่าเชื่อม ๑

ภาพที่ ๕๗ ท่าเชื่อม ๑
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

วิธีปฏิบัติ ทุกคนปฏิบัติเหมือนกัน จังหวะที่ ๙ - ๑๒ ลดมือทั้งสองข้างลงระดับเอว ย่ำเท้าตามจังหวะ คนที่หันหลังอยู่ พลิกตัวทางซ้ายมือหันมาหน้าเวที ตามตำแหน่งดังแผนภูมิที่ ๒๐

แผนภูมิที่ ๒๐ การแปรแถวในท่าเชื่อม ๑ และท่าที่ ๔

ท่าที่ ๔

ภาพที่ ๕๘ ท่าที่ ๔ จังหวะที่ ๑
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

วิธีปฏิบัติ ปฏิบัติท่ารำเหมือนกันทุกคนในลักษณะเป็นกลุ่ม ผู้แสดงคู่ที่ ๓ ปฏิบัติท่ารำร่วมระหว่างกลุ่ม โดยปฏิบัติต่อเนื่องสลับระหว่างจังหวะที่ ๑และจังหวะที่ ๒ รวม ๑๐ จังหวะ ตามตำแหน่งเดิมในแผนภูมิที่ ๒๒

จังหวะที่ ๑

- แถวซ้าย (คู่ที่ ๑, ๒ และ ๔) หันหน้าทิศทางที่ ๑ มือขวาถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายถือตะคันในลักษณะหงายมือ หมุนข้อมือเข้าหาลำตัวแล้วพลิกแขนส่งหลังแขนตึง เท้าซ้ายก้าวไขว้แล้วขยับอยู่กับที่ (ในจังหวะ ๓-๔-๕) เอียงซ้าย
- แถวขวา (คู่ที่ ๑, ๒ และ ๔) หันหน้าทิศทางที่ ๑ มือซ้ายถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือขวาถือตะคันในลักษณะหงายมือ หมุนข้อมือเข้าหาลำตัวแล้วพลิกแขนส่งหลังแขนตึง เท้าขวาก้าวไขว้แล้วขยับอยู่กับที่ (ในจังหวะ ๓-๔-๕) เอียงขวา
- คู่ที่ ๓ แถวซ้าย หันหน้าทิศทางที่ ๔ มือขวาถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายถือตะคันในลักษณะหงายมือ หมุนข้อมือเข้าหาลำตัวแล้วพลิกแขนส่งหลังแขนตึง เท้าซ้ายก้าวไขว้แล้วขยับอยู่กับที่ (ในจังหวะ ๓-๔-๕) เอียงซ้าย
- คู่ที่ ๓ แถวขวา หันหน้าทิศทางที่ ๒ มือซ้ายถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือขวาถือตะคันในลักษณะหงายมือ หมุนข้อมือเข้าหาลำตัวแล้วพลิกแขนส่งหลังแขนตึง เท้าขวาก้าวไขว้แล้วขยับอยู่กับที่ (ในจังหวะ ๓-๔-๕) เอียงขวา

จังหวะที่ ๒

ภาพที่ ๕๙ ท่าที่ ๔ จังหวะที่ ๒
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

วิธีปฏิบัติ

จังหวะที่ ๒

- แถวซ้าย (คู่ที่ ๑, ๒ และ ๔) หันหน้าทิศทางที่ ๑ มือซ้ายถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือขวาถือตะคันในลักษณะหงายมือ หมุนข้อมือเข้าหาลำตัวแล้วพลิกแขนส่งหลังแขนตึง เท้าขวาก้าวไขว้แล้วขยับอยู่กับที่ (ในจังหวะ ๓-๔-๕) เอียงขวา

- แถวขวา (คู่ที่ ๑, ๒ และ ๔) หันหน้าทิศทางที่ ๑ มือขวาถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายถือตะคันในลักษณะหงายมือ หมุนข้อมือเข้าหาลำตัวแล้วพลิกแขนส่งหลังแขนตึง เท้าซ้ายก้าวไขว้แล้วขยับอยู่กับที่ (ในจังหวะ ๓-๔-๕) เอียงซ้าย

- คู่ที่ ๓ แถวซ้าย หันหน้าทิศทางที่ ๔ มือซ้ายถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือขวาถือตะคันในลักษณะหงายมือ หมุนข้อมือเข้าหาลำตัวแล้วพลิกแขนส่งหลังแขนตึง เท้าขวาก้าวไขว้แล้วขยับอยู่กับที่ (ในจังหวะ ๓-๔-๕) เอียงขวา

- คู่ที่ ๓ แถวขวา หันหน้าทิศทางที่ ๒ มือขวาถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายถือตะคันในลักษณะหงายมือ หมุนข้อมือเข้าหาลำตัวแล้วพลิกแขนส่งหลังแขนตึง เท้าซ้ายก้าวไขว้แล้วขยับอยู่กับที่ (ในจังหวะ ๓-๔-๕) เอียงซ้าย

ท่าที่ ๕

ภาพที่ ๖๐ ท่าที่ ๕ จังหวะที่ ๑ ⇨

ภาพที่ ๖๑ ท่าที่ ๕ จังหวะที่ ๒

⇩

ภาพที่ ๖๓ ท่าที่ ๕ จังหวะที่ ๔

⇦ ภาพที่ ๖๒ ท่าที่ ๕ จังหวะที่ ๓

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

วิธีปฏิบัติ ปฏิบัติท่าในทิศทางที่ ๑ ปฏิบัติเหมือนกันทุกคน รวม ๑๐ ครั้ง (๑ ครั้ง ปฏิบัติ ๔ จังหวะ ดังภาพที่ ๕๙)

จังหวะที่ ๑ - มือซ้ายถือตะคันระดับหัวเข็มขัด มือขวาถือตะคันระดับเอวข้างลำตัว เท้าขวาแตะข้างหน้าด้วยจมูกเท้า เอียงขวา

จังหวะที่ ๒ - มือซ้ายถือตะคันระดับเอวข้างลำตัว มือขวาถือตะคันระดับหัวเข็มขัด แตะเท้าซ้าย ข้างหน้าด้วยจมูกเท้า เอียงซ้าย

จังหวะที่ ๓ - รวมมือทั้ง ๒ ข้างอยู่ระดับหัวเข็มขัด เท้าขวาแตะข้างหน้าด้วยจมูกเท้าหน้าตรง

จังหวะที่ ๔ - แยกมือทั้ง ๒ ข้างชูขึ้นข้างหน้าระดับสายตา แล้วแยกออกด้านข้างลำตัวลดมือลงระดับเอว เขย่งยืนด้วยปลายเท้า พยุงตัวให้สูงขึ้น จากนั้นลดส้นเท้าลงแล้วเท้าซ้ายแตะข้างหน้าด้วยจมูกเท้าหน้าตรง

* หมายเหตุ

- ครั้งที่ ๑ และครั้งที่ ๒ ครั้งแรก ทุกคนจะปฏิบัติอยู่กับที่
- ครั้งที่ ๓ เป็นต้นไป เริ่มปรับแถวเป็นวงกลม
- คู่ที่ ๑ เคลื่อนตัวเดินถอยหลังลงไป ในครั้งที่ ๓ และเดินถอยเรื่อยไปใน ครั้งที่ ๔-๗ (ไปตั้งเป็นฐานของวงกลมที่ด้านหลังเวที)
- คู่ที่ ๒ เคลื่อนตัวเดินเข้าแทนที่คู่ที่ ๑ ในครั้งที่ ๓ และเดินถอยเรื่อยไปในครั้งที่ ๔-๗ (ขยายออกเป็นวง)
- คู่ที่ ๓ เคลื่อนตัวเดินเข้ามาเป็นแถวตอนลึก (อยู่หน้าคู่ที่ ๔) ในครั้งที่ ๓ และเข้าแทนที่คู่ที่ ๒ ในครั้งที่ ๔ และเข้าแทนที่คู่ที่ ๒ ในครั้งที่ ๕ จากนั้นเดินถอยหลังลงไป ปรับแถวเป็นวงกลมในครั้งที่ ๖-๗ (ขยายออกเป็นวง)
- คู่ที่ ๔ เคลื่อนตัวเดินเข้าแทนที่คู่ที่ ๓ ในครั้งที่ ๔ และเดินขึ้นมาด้านหน้าเรื่อยๆ ในครั้งที่ ๕-๗ (ไปตั้งเป็นฐานของวงกลมที่ด้านหน้าเวที)
- ครั้งที่ ๘ ทุกคนค่อยๆ หันหน้าเข้าหากันในวง (คู่ที่ ๔ หมุนตัวทางซ้ายมือ) และทุกคนปฏิบัติอยู่กับที่อีก ๒ ครั้ง จนครบ ๑๐ ครั้ง ดังแผนภูมิที่ ๒๓

แผนภูมิที่ ๒๑ การแปรแถวในรูปแบบที่ ๔

ท่าที่ ๖ สลับกันเดินเข้า-ออก ในวง

ภาพที่ ๖๔ ท่าที่ ๖
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

วิธีปฏิบัติ ปฏิบัติเหมือนกันทุกคน แบ่งเป็นวงนอก ๔ คน และวงใน ๔ คน ทิศทางหันหน้าเข้าหากันในวง ปฏิบัติท่าสลับกันระหว่างครั้งที่ ๑ และครั้งที่ ๒ (เข้าวง ๒ ครั้งและออกจากวง ๒ ครั้ง)

ครั้งที่ ๑

- วงใน คนที่ ๑ ของแถวขวาหันทิศทางที่ ๑ คนที่ ๒ ของแถวซ้ายหันทิศทางที่ ๔ คนที่ ๓ ของแถวขวาหันทิศทางที่ ๒ และคนที่ ๔ ของแถวทางซ้ายหันทิศทางที่ ๓ เดินเข้าไปในวง โดยเริ่มก้าวเท้าขวาพร้อมกับค่อยๆ เลื่อนมือเข้ามาข้างหน้าระดับเอวแล้วชูตะคันในมือขึ้นระดับสายตา รวม ๘ จังหวะ

- วงนอก คนที่ ๑ ของแถวซ้ายหันทิศทางที่ ๕ คนที่ ๒ ของแถวขวาหันทิศทางที่ ๖ คนที่ ๓ ของแถวซ้ายหันทิศทางที่ ๘ และคนที่ ๔ ของแถวขวาหันทิศทางที่ ๗ เดินย่ำเท้ารออยู่กับที่ มือถือตะคันแขนงอระดับเอว รวม ๘ จังหวะ

ครั้งที่ ๒

- วงใน เดินถอยหลังออกจากวงโดยเริ่มจากถอยเท้าขวาก่อน พร้อมทั้งค่อยๆเลื่อนมือทั้ง ๒ ข้างออกด้านข้างลำตัวและลดต่ำลงมาข้างลำตัวระดับเอว รวม ๘ จังหวะ

- วงนอก เมื่อวงในเดินเคลื่อนตัวถอยหลังออกจึงเดินสวนสลับเข้าไปในวง โดยเริ่มก้าวเท้าขวาพร้อมกับค่อยๆ เลื่อนมือเข้ามาข้างหน้าระดับเอวแล้วชูตะคันในมือขึ้นระดับสายตา รวม ๘ จังหวะ ดังภาพ ๖๓- ๖๔ และตำแหน่งตามแผนภูมิที่ ๒๒ - ๒๓

ท่าที่ ๖ ครั้งที่ ๑ และ ครั้งที่ ๓

ภาพที่ ๖๕ ท่าที่ ๖ ครั้งที่ ๑และ ครั้งที่ ๓
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

แผนภูมิที่ ๒๒ การแปรแถวรูปแบบที่ ๕ ครั้งที่ ๑ และ ครั้งที่ ๓

ท่าที่ ๖ ครั้งที่ ๒ และ ครั้งที่ ๔

ภาพที่ ๖๖ ท่าที่ ๖ ครั้งที่ ๒ และครั้งที่ ๔
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

แผนภูมิที่ ๒๓ การแปรแถวรูปแบบที่ ๕ ครั้งที่ ๒ และครั้งที่ ๔

ท่าที่ ๗ เดินหมุนตามวงสลับฟันปลาไป- กลับ

ภาพที่ ๖๗ ท่าที่ ๗ จังหวะที่ ๑ เที่ยวไป
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

ภาพที่ ๖๘ ท่าที่ ๗ จังหวะที่ ๒ เที่ยวกลับ
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

วิธีปฏิบัติ ปฏิบัติเหมือนกันทุกคน เดินสลับฟันปลาระหว่างวงนอกและวงใน รวม ๑๒ จังหวะ แบ่งเป็นเที่ยวไป ๖ จังหวะเดินตามวง ๕ จังหวะ แล้วพลิกตัวกลับรำซ้ำอยู่กับที่ ๑ จังหวะ (พลิกตัวตามมือสูง) เที่ยวกลับเดินย้อนกลับมาในจังหวะที่ ๗-๑๐ (มาอยู่ที่เดิม) แล้วพลิกตัวกลับรำซ้ำอยู่กับที่ ในจังหวะที่ ๑๑-๑๒

วงนอกเที่ยวไป หันทิศทางที่ ๒

จังหวะที่ ๑

- ก้าวเดินขยับเท้าไปวนวงตามเข็มนาฬิกาโดยเริ่มย่ำเท้า ขวา-ซ้าย-ขวา เขย่งเท้าซ้าย-ขยับก้าวเท้าขวา มือขวาอยู่ระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายแขนงอระดับเอวเอียงขวา

จังหวะที่ ๒

- ก้าวเดินขยับเท้าไปวนวงตามเข็มนาฬิกาโดยเริ่มย่ำเท้า ซ้าย—ขวา- ซ้ายเขย่งเท้าขวา-ขยับก้าวเท้าซ้าย มือซ้ายอยู่ระดับแง่ศีรษะ มือขวาแขนงอระดับเอวเอียงซ้าย

วงในเที่ยวไป หันทิศทางที่ ๔

จังหวะที่ ๑

- ก้าวเดินขยับเท้าไปวนวงทวนเข็มนาฬิกาโดยเริ่มย่ำเท้า ขวา-ซ้าย-ขวา เขย่งเท้าซ้าย-ขยับก้าวเท้าขวา มือขวาอยู่ระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายแขนงอระดับเอวเอียงขวา

จังหวะที่ ๒

- ก้าวเดินขยับเท้าไปวนวงทวนเข็มนาฬิกาโดยเริ่มย่ำเท้า ซ้าย—ขวา- ซ้ายเขย่งเท้าขวา-ขยับก้าวเท้าซ้าย มือซ้ายอยู่ระดับแง่ศีรษะ มือขวาแขนงอระดับเอวเอียงซ้าย

วงนอกเที่ยวกลับ หันทิศทางที่ ๔

จังหวะที่ ๑

- ก้าวเดินขยับเท้าไปวนวงทวนเข็มนาฬิกาโดยเริ่มย่ำเท้า ขวา-ซ้าย-ขวา เขย่งเท้าซ้าย-ขยับก้าวเท้าขวา มือขวาอยู่ระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายแขนงอระดับเอวเอียงขวา

จังหวะที่ ๒

- ก้าวเดินขยับเท้าไปวนวงทวนเข็มนาฬิกาโดยเริ่มย่ำเท้า ซ้าย—ขวา- ซ้ายเขย่งเท้าขวา-ขยับก้าวเท้าซ้าย มือซ้ายอยู่ระดับแง่ศีรษะ มือขวาแขนงอระดับเอวเอียงซ้าย

วงในเที่ยวกลับ หันทิศทางที่ ๒

จังหวะที่ ๑

- ก้าวเดินขยับเท้าไปวนวงตามเข็มนาฬิกาโดยเริ่มย่ำเท้า ขวา-ซ้าย-ขวา เขย่งเท้าซ้าย-ขยับก้าวเท้าขวา มือขวาอยู่ระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายแขนงอระดับเอวเอียงขวา

จังหวะที่ ๒

- ก้าวเดินขยับเท้าไปวนวงตามเข็มนาฬิกาโดยเริ่มย่ำเท้า ซ้าย—ขวา- ซ้ายเขย่งเท้าขวา-ขยับก้าวเท้าซ้าย มือซ้ายอยู่ระดับแง่ศีรษะ มือขวาแขนงอระดับเอวเอียงซ้าย

ท่าที่ ๘ กระบวนท่าเพลงเร็ว

ภาพที่ ๖๙ ท่าที่ ๘ กระบวนท่าเพลงเร็ว จังหวะที่ ๑-๖
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

วิธีปฏิบัติ ปฏิบัติเหมือนกันทุกคน เดินย่ำเท้าลักคอ ตามจังหวะเพลงโดยปฏิบัติสลับระหว่างจังหวะที่ ๑ และจังหวะที่ ๒ รวม ๘ จังหวะ

จังหวะที่ ๑ วงนอกเดินหมุนทวนเข็มนาฬิกา วงในเดินหมุนตามเข็มนาฬิกา

- ถอนเท้าซ้ายวางหลัง สูดเท้าขวาด้วยจมูกเท้า มือทั้ง ๒ ข้างถือตะคันข้างหน้าระดับชายพก มือซ้ายเหลื่อมไปข้างหน้า ลักคอซ้ายกดไหล่ขวา

จังหวะที่ ๒

- ก้าวเท้าเดินไปตามแถวโดยเริ่มก้าวเท้าขวา-ซ้าย-และถอนเท้าขวาสูดเท้าซ้ายด้วยจมูกเท้า (ในจังหวะ๑-๒ และสูดเท้าในจังหวะที่ ๓) เดินมือขวา-ซ้าย- ขวาเข้าหาตัวในลักษณะขึ้นลง และลักคอขวา-ซ้าย-ขวาไปตามจังหวะ

จังหวะที่ ๓ – ๘ ปฏิบัติต่อเนื่อง เพื่อเดินแปรแถวตามตำแหน่งตามแผนภูมิที่ ๒๖ ให้แถวซ้ายอยู่หน้า เรียงลำดับจากคนที่ ๑,๒,๓,๔ แถวขวาอยู่หลัง เรียงลำดับจากคนที่ ๔,๓,๒,๑ โดยจังหวะที่ ๗ – ๘ ให้หันหน้าในทิศทางที่ ๑

ภาพที่ ๗๐ ท่าที่ ๘ กระบวนท่าเพลงเร็ว จังหวะที่ ๗-๘
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

แผนภูมิที่ ๒๔ การแปรแถวรูปแบบที่ ๖

ท่าที่ ๙

ภาพที่ ๗๑ ท่าที่ ๙ จังหวะที่ ๑
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

ภาพที่ ๗๒ ท่าที่ ๙ จังหวะที่ ๒
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

วิธีปฏิบัติ ปฏิบัติท่ารำสลับด้านระหว่าง ๒ แถว รวม ๒ เที่ยวๆละ ๑๐ จังหวะ รวม ๒๐ จังหวะ

- แถวหน้า เที่ยวที่ ๑ จังหวะที่ ๑ มือขวาถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายถือตะคันระดับอกเท้าขวาก้าวหน้า เอียงขวา จังหวะที่ ๒ เลื่อนมือซ้ายออกด้านข้างตัวระดับอกเอียงซ้าย ปฏิบัติสลับกัน ๑๐ จังหวะ ในจังหวะที่ ๖ - ๑๐ ค่อยๆ ทรุดตัวนั่งตั้งเข่าซ้าย จากนั้นปฏิบัติต่อเนื่องในเที่ยวที่ ๒ เปลี่ยนสลับมือเป็นมือซ้ายถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือขวาถือตะคันระดับอก เอียงซ้ายในจังหวะที่ ๑ แล้วเลื่อนมือขวาออกด้านข้างตัวระดับอก เอียงขวาในจังหวะที่ ๒ ปฏิบัติสลับกันไป ๑๐ จังหวะ ในจังหวะที่ ๖-๑๐ ตั้งเข่าขวาค่อยๆ ลุกขึ้นยืน

- แถวหลัง เที่ยวที่ ๑ จังหวะที่ ๑ มือซ้ายถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือขวาถือตะคันระดับอก เอียงซ้าย เท้าซ้ายก้าวหน้า จังหวะที่๒ เลื่อนมือขวาออกด้านข้างตัวระดับอกเอียงขวา ปฏิบัติสลับกัน ๑๐ จังหวะ จากนั้นเปลี่ยนสลับมือเป็นมือขวาถือตะคัน ระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายถือตะคันระดับอก เอียงขวา ในจังหวะที่ ๑ แล้วเลื่อนมือซ้ายออกด้านข้างตัวระดับอก เอียงซ้ายในจังหวะที่ ๒ ปฏิบัติสลับกัน ๑๐ จังหวะ ตามภาพที่ ๗๓

ภาพที่ ๗๓ ท่าที่ ๙ จังหวะที่ ๖-๑๐ เที่ยวที่ ๑
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

ภาพที่ ๗๔ ท่าที่ ๙ จังหวะที่ ๑ เที่ยวที่ ๒
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

ภาพที่ ๗๕ ท่าที่ ๙ จังหวะที่ ๒ เที่ยวที่ ๒
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

ท่าที่ ๑๐

ภาพที่ ๗๖ ท่าที่ ๑๐ จังหวะที่ ๑-๕
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

ภาพที่ ๗๗ ท่าที่ ๑๐ จังหวะที่ ๖-๑๐
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

วิธีปฏิบัติ

- **แถวหน้า** มือขวาถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายถือตะคันข้างตัวระดับเอว เท้าขวาก้าววางข้างๆแตะเท้าซ้าย เอียงขวา นับเป็นจังหวะที่ ๑ และเดินย่ำเท้าซ้าย-ขวา-ซ้าย-ขวาแตะ (๑-๒-๓-๔ แตะ นับเป็นจังหวะที่ ๒ จากนั้นปฏิบัติมือ-เท้าสลับกัน ๑๐ จังหวะโดยขณะปฏิบัติท่าค่อยๆเคลื่อนตัวปรับเป็นแถวหน้ากระดาน ๕ จังหวะ

- **แถวหลัง** มือซ้ายถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือขวาถือตะคันข้างตัวระดับเอว เท้าซ้ายก้าววางข้างๆแตะเท้าขวา เอียงซ้ายนับเป็นจังหวะที่ ๑ และเดินย่ำเท้าขวา-ซ้าย-ขวา-ซ้ายแตะ (๑-๒-๓-๔ แตะ) นับเป็นจังหวะที่ ๒ จากนั้นปฏิบัติมือ-เท้าสลับกัน ๑๐ จังหวะโดยขณะปฏิบัติท่าค่อยๆเคลื่อนตัวปรับ เป็นแถวหน้ากระดาน ๕ จังหวะ

แผนภูมิที่ ๒๕ การแปรแถวรูปแบบที่ ๗

แผนภูมิที่ ๒๖ การแปรแถวรูปแบบที่ ๘

ท่าที่ ๑๑ ท่าเชื่อม ๒

ภาพที่ ๗๘ ท่าเชื่อม ๒ จังหวะที่ ๑

ภาพที่ ๗๙ ท่าเชื่อม ๒ จังหวะที่ ๒

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

วิธีปฏิบัติ ปฏิบัติท่าต่อเนื่องจากท่าที่ ๑๐ เดินปรับแถวเป็นซุ้ม รวม ๕ จังหวะ ตำแหน่งตามแผนภูมิที่ ๒๙

แผนภูมิที่ ๒๗ การแปรแถวรูปแบบที่ ๙

ขั้นตอนที่ ๓ ทำท่าจบด้วยการตั้งซุ้มกลางเวที
ท่าที่ ๑๒

ภาพที่ ๘๐ ท่าที่ ๑๑
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

วิธีปฏิบัติ ปฏิบัติท่ารำในซุ้มพร้อมกันตามจังหวะรวม ๑๐ จังหวะ ท้ายจังหวะเพลงปฏิบัติท่านิ่ง

- คนที่ ๑ แถวขวายืนอยู่ข้างหน้า จังหวะที่ ๑ มือขวาถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายถือตะคันระดับอก เท้าขวา ก้าวหน้า เอียงขวา ในจังหวะที่ ๒ เลื่อนมือออกด้านข้างลำตัว เอียงซ้าย ปฏิบัติสลับกัน ๑๐ จังหวะ โดยค่อยๆ ทรุดตัวนั่งตั้งเข่าในจังหวะที่ ๕-๖ จังหวะที่ ๗-๘ นั่งคุกเข่า และในจังหวะที่ ๙-๑๐ ท้ายทำนองเพลง เลื่อนมือทั้งสองข้างอยู่ข้างหน้าและลดลงระดับเอวพร้อมทั้งนั่ง ทับส้นเท้า หน้าตรง หยุดในท่านิ่ง ตามภาพที่ ๗๙

- คู่ที่ ๑ แถวซ้ายยืนอยู่ข้างหลัง จังหวะที่ ๑ มือซ้ายถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือขวาถือตะคันระดับอก เท้าซ้ายก้าวหน้า เอียงซ้าย ในจังหวะที่ ๒ เลื่อนมือขวาออกด้านข้างลำตัว เอียงขวา ปฏิบัติสลับกัน ๑๐ จังหวะ โดยค่อยๆ ทรุดตัวนั่งตั้งเข่า ในจังหวะที่ ๕ – ๑๐ ท้ายทำนองเพลง แยกมือทั้งสองข้างออกด้านข้างลำตัวระดับเอว หน้าตรง หยุดในท่านิ่ง ตามภาพที่ ๗๙

- แถวซ้าย (คนที่ ๒, ๓, ๔) จังหวะที่ ๑ มือขวาถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายถือตะคันระดับอก เท้าขวา ก้าวหน้า เอียงขวา ในจังหวะที่ ๒ เลื่อนมือซ้ายออกด้านข้างลำตัว เอียงซ้าย ปฏิบัติสลับกัน ๑๐ จังหวะ โดยค่อยๆ ทรุดตัวนั่งตั้งเข่าซ้าย ในจังหวะที่ ๕- ๘ และในจังหวะที่ ๙ - ๑๐ ท้ายทำนองเพลง เลื่อนมือเลื่อนซ้ายออกด้านข้างลำตัว เอียงซ้าย หยุดในท่านิ่ง ตามภาพที่ ๗๙

- แถวขวา (คนที่ ๒, ๓, ๔) จังหวะที่ ๑ มือซ้ายถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือขวาถือตะคันระดับอก เท้าซ้าย ก้าวหน้า เอียงซ้าย ในจังหวะที่ ๒ เลื่อนมือขวาออกด้านข้างลำตัว เอียงซ้ายปฏิบัติสลับกัน ๑๐ จังหวะ โดยค่อย ๆ ทรุดตัวนั่งตั้งเข่าขวา ในจังหวะที่ ๕- ๘ และในจังหวะที่ ๙-๑๐ ท้ายทำนองเพลงเลื่อนมือเขวาออกด้านข้างลำตัว เอียงขวาหยุดในท่านิ่ง ตามภาพที่ ๘๐

ภาพที่ ๘๑ ท่าที่ ๑๒ ซุ้มท่านิ่ง

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

* หมายเหตุ

- คู่ที่ ๒ นั่งบนส้นเท้า (ตั้งเข่านอกจังหวะที่ ๕ และนั่งบนส้นเท้า จังหวะที่ ๘-๑๐)
- คู่ที่ ๓ นั่งตั้งเข่านอก (จังหวะที่ ๕-๑๐)
- คู่ที่ ๔ ยืนก้าวไขว้เท้านอก (จังหวะที่ ๑-๑๐)

ท่าที่ ๑๓

ภาพที่ ๘๒ ท่าที่ ๑๓
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

วิธีปฏิบัติ ปฏิบัติท่ารำเมื่อทำนองเพลงเร็วเริ่มต้นขึ้นใหม่ รวม ๑๐ จังหวะ

- คนที่ ๑ แถวขวา (กลางหน้าชุ้ม) เว้นจังหวะ ๔ จังหวะ จากนั้น ลักคอ ขวา-ซ้าย (จังหวะที่ ๑- ๔) และลุกขึ้นนั่งบนส้นเท้า ในจังหวะที่ ๕ - ๖ ตั้งเข่าขวา มือขวาถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายถือตะคันระดับอกเอียงขวา สลับกับเลื่อนมือออกด้านข้างลำตัว เอียงซ้าย จากนั้นค่อยๆ ลุกขึ้นยืนจังหวะที่ ๗-๙ จังหวะที่ ๑๐ เลื่อนมือออกด้านข้างลำตัว เอียงซ้าย

- คนที่ ๑ แถวซ้าย (กลางชุ้มแถวหลัง) จังหวะที่ ๑ มือซ้ายถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือขวาถือตะคันระดับใต้อก เท้าซ้ายก้าวหน้า เอียงซ้าย จังหวะที่ ๒ เลื่อนมือขวาออกด้านข้างลำตัว เอียงขวา ปฏิบัติสลับกัน ๑๐ จังหวะ

- คู่ที่ ๒, ๓, ๔ จังหวะที่ ๑ มือซ้ายถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือขวาถือตะคันระดับใต้อก เท้าซ้ายก้าวหน้า เอียงซ้าย จังหวะที่ ๒ เลื่อนมือขวาออกด้านข้างลำตัว เอียงขวา ในจังหวะที่ ๕-๖ คู่ที่ ๒ ลุกตั้งเข่านอก และขึ้นยืนพร้อมคู่ที่ ๓ ในจังหวะที่ ๗-๑๐ ปฏิบัติสลับกัน ๑๐ จังหวะ

ขั้นตอนที่ ๔ รำเข้าเวทีตามทำนองเพลง
ท่าที่ ๑๔ ท่ารำเข้าเวที

ภาพที่ ๘๓ ท่าที่ ๑๔ จังหวะที่ ๑
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

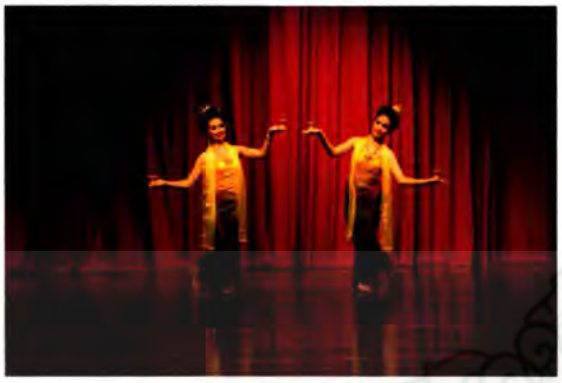
ภาพที่ ๘๔ ท่าที่ ๑๔ จังหวะที่ ๒
ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

วิธีปฏิบัติ

- แถวซ้าย จังหวะที่ ๑ หันทิศทางที่ ๔ ถอนเท้าซ้ายยกเท้าขวาข้างหน้า มือขวาถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายถือตะคันด้านข้างลำตัวระดับเอว เอียงซ้าย จังหวะที่ ๒ เดินถอยหลัง ย่ำเท้าขวา-ซ้าย-ขวายกเท้าซ้าย พลิกตัวหันมาทิศทางที่ ๒ มือซ้ายถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือขวาถือตะคันด้านข้างลำตัวระดับเอว เอียงขวา ปฏิบัติสลับระหว่างจังหวะที่ ๑ และจังหวะที่ ๒ รวม ๑๐ จังหวะ
- แถวขวา จังหวะที่ ๑ หันทิศทางที่ ๒ ถอนเท้าขวายกเท้าซ้ายข้างหน้า มือซ้ายถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือขวาถือตะคันด้านล่างระดับเอว เอียงขวา จังหวะที่ ๒ เดินถอยหลังย่ำเท้าซ้าย-ขวา-ซ้ายยกเท้าขวา พลิกตัวหันมาทิศทางที่ ๔ มือขวาถือตะคันระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายถือตะคันด้านข้างลำตัวระดับเอว เอียงซ้าย ปฏิบัติสลับระหว่างจังหวะที่ ๑และจังหวะที่ ๒ รวม ๑๐ จังหวะ
- เดินถอยหลังปรับเป็นแถวปีกกา โดยเดินตัดแถวสลับกัน ถอยเข้าเวทีไปทีละคู่ เรียงจากคู่ที่ ๔,๓,๒,๑ ตำแหน่งตามแผนภูมิที่ ๒๘

แผนภูมิที่ ๒๘ การแปรแถวรูปแบบที่ ๑๐

ท่าที่ ๑๕ ท่าลา



ภาพที่ ๘๕ ท่าที่ ๑๕ จังหวะที่ ๑ ⇨

ภาพที่ ๘๖ ท่าที่ ๑๕ จังหวะที่ ๒

ที่มา : ฉัตรดา ยิ้มแย้ม บันทึกภาพ เมื่อ ๒ สิงหาคม ๒๕๕๕

วิธีปฏิบัติ เหลือเพียงคู่ที่ ๑ เป็นคู่ลา

- แถวซ้าย จังหวะที่ ๑ ถอนเท้าขวาวางหลัง หันทิศทางที่ ๑ เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือขวาอยู่ระดับสายตา มือซ้ายงอแขนระดับเอว เอียงซ้าย จังหวะที่ ๒ เท้าขวาก้าวไขว้ มือซ้ายอยู่ระดับแง่ศีรษะ มือขวางอแขนระดับเอว เอียงขวา ยืด-ยุบวิ่งซอยเท้าเข้าเวที

- แถวขวา จังหวะที่ ๑ ถอนเท้าซ้ายวางหลัง หันทิศทางที่ ๑ เท้าขวาก้าวไขว้ มือซ้ายอยู่ระดับสายตา มือขวางอแขนระดับเอว เอียงขวา จังหวะที่ ๒ เท้าซ้ายก้าวไขว้ มือซ้ายอยู่ระดับแง่ศีรษะ มือซ้ายงอแขนระดับเอว เอียงซ้าย ยืด-ยุบวิ่งซอยเท้าเข้าเวที

บทที่ ๕

นาฏยลักษณ์ฟ้อนตะคัน

ฟ้อนตะคัน เป็นผลงานการแสดงชุดสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ที่สร้างสรรค์ขึ้นจากแนวคิดด้านวัฒนธรรมประเพณี ศาสนาและความเชื่อ รวมถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนสุโขทัยในสมัยโบราณ ซึ่งสามารถถ่ายทอดภาพความเจริญรุ่งเรืองของอาณาจักรสุโขทัย ภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทย ผ่านศิลปะด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ได้อย่างมีสุนทรียะและมีอัตลักษณ์เฉพาะ ในการวิเคราะห์รูปแบบการแสดงและองค์ประกอบการแสดงฟ้อนตะคัน ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีนาฏยลักษณ์ของสุรพล วิรุฬห์ลักษณ์ เป็นหลักสำคัญในการบ่งชี้รูปแบบ โครงสร้าง เนื้อหาและวิธีการที่เป็นลักษณะเฉพาะของฟ้อนตะคันโดยวิเคราะห์ใน ๔ ส่วนคือ เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง ดนตรีประกอบการแสดง และการแสดง นอกจากนี้ในส่วนการวิเคราะห์ดนตรีประกอบการแสดง ผู้วิจัยใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย ของมานพ วิสุทธิแพทย์ ในการวิเคราะห์ร่วมและเสนอผลการวิเคราะห์ตามลำดับดังนี้

๑. เครื่องแต่งกาย
๒. อุปกรณ์การแสดง
๓. ดนตรีประกอบการแสดง
๔. การแสดง
- ๔.๑ การจำแนกตามองค์ประกอบการแสดง
- ๔.๒ การจำแนกตามคุณสมบัติของการแสดง
- ๔.๓ การจำแนกการแสดงตามหน้าที่
- ๔.๔ การจำแนกการแสดงตามเพศและวัย

เครื่องแต่งกาย

ลักษณะการแต่งกายของการแสดงสร้างสรรค์ ชุด ฟ้อนตะคัน มีการออกแบบให้เหมาะสมกับโอกาสที่ใช้แสดงรวม ๓ แบบ กล่าวคือ แบบที่ ๑ และแบบที่ ๒ ใช้สำหรับแสดงบนเวที และแบบที่ ๓ สำหรับประกอบในการแสดงแสงและเสียงในงานลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย ซึ่งแต่ละแบบได้ยึดหลักเกี่ยวกับลักษณะการแต่งกายของหญิงสมัยสุโขทัยซึ่งมักใช้ผ้าคาดอกและนุ่งซิ่นยาวกรอมเท้า สวมเครื่องประดับที่ทำจากโลหะ ลักษณะของเครื่องแต่งกายแต่ละแบบมีลักษณะเฉพาะสามารถจำแนกรายละเอียดการวิเคราะห์ได้ดังนี้

ลักษณะการแต่งกายฟ้อนตะคันแบบที่ ๑

ภาพที่ ๘๖ ลักษณะการแต่งกายฟ้อนตะคันแบบที่ ๑

ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ถ่ายเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

ลักษณะการแต่งกายในของฟ้อนตะคันแบบที่ ๑ เมื่อพิจารณาให้ภาพรวมพบว่า มีการออกแบบโดยใช้หลักการใช้สีตัดได้อย่างเหมาะสมกลมกลืนและสามารถสะท้อนเอกลักษณ์ท้องถิ่นได้อย่างเหมาะสมตามวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์การแสดง ซึ่งเครื่องแต่งกายแต่ละชิ้นที่เลือกใช้มีลักษณะเด่นเฉพาะชิ้นจำแนกได้ดังนี้

ทรงผม - เกล้ามุ่นมวยสูง ประดับด้วยเกี้ยวโลหะทรงกลมชุบทองประดับพลอยสี และสร้อยผมที่ทำด้วยลูกปัดสีทองร้อยเป็นเส้นลดหลั่นกัน ๓ ระดับ เพื่อห้อยประดับผมด้านหน้าด้านซ้าย ลักษณะเด่นของทรงผมสอดคล้องกับลักษณะทรงผมของหญิงสมัยสุโขทัย ซึ่งการเกล้าผมมุ่นมวยสูงทำให้มองเห็นรูปหน้าของผู้แสดงเด่นชัดขึ้น มองเห็นช่วงคอทำให้สรีระผู้แสดงดูโปร่งบางเพิ่มขึ้น ลักษณะเด่นของทรงผม คือ ใช้เกี้ยวโลหะทรงกลมชุบทองประดับพลอยสีต่างๆ ทำให้รอบมวยผมเด่นและสวยงามมากขึ้น และการห้อยสร้อยผมด้านหน้าทำให้ใบหน้าดูอ่อนหวานมากขึ้น

ผ้าคาดอก - ใช้ผ้าตาดสีทองเนื้อหยาบมีความวาวสะท้อนแสง คาดทับเสื้อในนางแบบเข้ารูปซึ่งมีทรงอยู่ด้านใน ลักษณะการเคียนผ้าคาดอกใช้วิธีการพันเรียบตลอดตัว ด้านหน้ารวบชายผ้าจับเป็นจีบเพื่อให้เกิดมิติจากรอยทับซ้อนของผ้าอย่างเป็นธรรมชาติและเหน็บลงที่เหนืออกด้านซ้าย จุดเด่นของการใช้ผ้าคาดอกอยู่ที่การเลือกใช้สีเหลืองทองตามอิทธิพลของสีตามหลักจิตวิทยา ซึ่งเป็นสีแห่งความร่าเริง รวมถึงเป็นโทนสีตัดกับผ้าชิ่นตีนจก ความวาวของผ้าตาดเมื่อกระทบแสงเทียนในตะคันที่จุดขณะแสดงทำให้มองเห็นผู้แสดงได้ชัดเจนขึ้นเมื่ออยู่บนเวทีในแสงสลัว

ผ้าชิ่นตีนจก - ใช้ผ้าชิ่นตีนจกสีดำคาดแดงและสอดด้วยดิ้นสีทอง นุ่งยาวกรอมเท้าป้ายทับด้านหน้าจากกด้านขวามาด้านซ้าย ซึ่งเป็นการเลือกใช้สีโทนสีตัดตามหลักทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์ จุดเด่นของการใช้ผ้าชิ่นตีนจกเนื่องจากเป็นงานหัตกรรมท้องถิ่นที่แสดงถึงภูมิปัญญาและวิถีชีวิตของชาวบ้านหาดเสี้ยว อำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย ซึ่งและเป็นที่รู้จักและยอมรับด้านคุณภาพและความสวยงาม มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์การแสดง รวมถึงการเลือกใช้ผ้าชิ่นโทนสีดำแดงให้ตัดกับสีทองของผ้าคาดอกทำให้เกิดความสวยงามโดดเด่นเป็นอย่างยิ่ง

ผ้าคล้องคอ - ใช้ผ้าสีเหลืองดอกคูณ เนื้อโปร่งบาง ชายผ้าประดับด้วยลูกปัดร้อยเป็นเส้นตลอดชายผ้า คล้องทิ้งชายลงมาด้านหน้าทั้งสองข้างยาวทาบหน้าขาถึงบริเวณเหนือเข่า ลักษณะเด่น คือ การเลือกใช้สีแบบกลมกลืนตามทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์ สื่อให้เห็นถึงต้นแบบของการแสดงประเภทฟ้อน รวมถึงการทิ้งชายผ้ายาวทำให้ลักษณะการแต่งกายดูสวยงามเพิ่มขึ้น

เครื่องประดับ - เครื่องประดับประกอบด้วย ต่างหู สร้อยคอ สร้อยข้อมือ และเข็มขัดพร้อมหัวที่ทำด้วยโลหะชุบทอง ประดับด้วยพลอยสีต่าง ๆ ซึ่งเป็นเครื่องประดับที่ใช้ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยโดยทั่วไป ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะการแต่งกายของสมัยสุโขทัยที่นิยมใช้เครื่องประดับที่เป็นโลหะ และแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงที่ต้องการนำเสนอในลักษณะการผสมผสานระหว่างการฟ้อนแบบภาคเหนือและแบบภาคกลาง

ลักษณะการแต่งกายฟ้อนตะคันแบบที่ ๒

ภาพที่ ๘๗ ลักษณะการแต่งกายฟ้อนตะคันแบบที่ ๒
ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ถ่ายเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

ลักษณะการแต่งกายในของฟ้อนตะคันแบบที่ ๒ เมื่อพิจารณาให้ภาพรวมพบว่า มีการออกแบบโดยใช้หลักสีกลมกลืน ตามทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์ เลือกใช้สีสด เสริมด้วยการใช้วัสดุที่มีแสงปักตกแต่งเป็นลวดลายอย่างสวยงาม ซึ่งเครื่องแต่งกายแต่ละชิ้นที่เลือกใช้มีลักษณะเด่นเฉพาะชิ้นจำแนกได้ดังนี้

ทรงผม - เกล้ามุ่นมวยสูง ประดับด้วยเกี้ยวโลหะทรงกลมชุบทองประดับพลอยสี และสร้อยผมที่ทำด้วยลูกปัดสีทองร้อยเป็นเส้นลดหลั่นกัน ๓ ระดับ เพื่อห้อยประดับผมด้านหน้าด้านซ้าย ลักษณะเด่นของทรงผมสอดคล้องกับลักษณะทรงผมของหญิงสมัยสุโขทัย ซึ่งการเกล้าผมมุ่นมวยสูงทำให้มองเห็นรูปหน้าของผู้แสดงเด่นชัดขึ้น มองเห็นช่วงคอทำให้สรีระผู้แสดงดูโปร่งบางเพิ่มขึ้น ลักษณะเด่นของทรงผม คือ ใช้เกี้ยวโลหะทรงกลมชุบทองประดับพลอยสีต่างๆ ทำให้รอบมวยผมเด่นและสวยงามมากขึ้น และการห้อยสร้อยผมด้านหน้าทำให้ใบหน้าดูอ่อนหวานมากขึ้น

ผ้าคาดอก - ใช้ผ้าไหมสีเขียวสด เนื้อละเอียด มีความวาวสะท้อนแสง ตัดเย็บเป็นผ้าคาดอกคาดชายด้านหนึ่งปักเลื่อม ปล้องอ้อยและลูกปัดประดับเพื่อความสวยงาม ใช้พันคาดทับเสื้อในนางแบบเข้ารูปซึ่งมีทรงอยู่ด้านในลักษณะการเคียนผ้าคาดอกใช้วิธีการจับจีบที่ชายผ้าเป็นรูปพัดบริเวณเหนืออกด้านซ้ายแล้วพันเรียบตลอดตัวชายผ้าที่เหลือด้านหน้าจับรวบบิดเพื่อให้เกิดมิติจากรอยทับซ้อนของผ้า จัดให้เป็นรูปริบบิ้นบริเวณอกทั้งสองข้างและเหน็บลงที่เหนืออกด้านซ้าย ซึ่งถือเป็นลักษณะเด่นที่ทำให้ลักษณะการแต่งกายดูสวยงามน่าชม

ผ้าชิ่น - ใช้ผ้าไหมสีเขียวสด เนื้อหนามีความวาวสะท้อนแสง สีเดียวกับผ้าคาดอก เลือกใช้สีโทนสีกลมกลืนตามหลักทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์ ลักษณะนุ่งยาวกรอมเท้าป้ายทับด้านหน้าจากกด้านขวามาด้านซ้าย จุดเด่นของผ้าชิ่นที่ใช้มีการปักเชิงผ้าจากชายผ้าด้วยเลื่อม ปล้องอ้อย และลูกปัดสีทองเป็นลวดลายดอกไม้ทำให้เกิดความสวยงามโดดเด่นเป็นอย่างยิ่ง

เครื่องประดับ - เครื่องประดับประกอบด้วย ต่างหู สร้อยคอ สร้อยข้อมือ และเข็มขัดพร้อมหัวที่ทำด้วยโลหะชุบทอง ประดับด้วยพลอยสีต่าง ๆ ซึ่งเป็นเครื่องประดับที่ใช้ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยโดยทั่วไป ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะการแต่งกายของสมัยสุโขทัยที่นิยมใช้เครื่องประดับที่เป็นโลหะ และแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงที่ต้องการนำเสนอในลักษณะการผสมผสานระหว่างการฟ้อนแบบภาคเหนือและแบบภาคกลาง

ลักษณะการแต่งกายฟ้อนตะคันแบบที่ ๓

ภาพที่ ๘๘ ลักษณะการแต่งกายฟ้อนตะคันแบบที่ ๓
ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ถ่ายเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

ลักษณะการแต่งกายในของฟ้อนตะคันแบบที่ ๓ ใช้สำหรับประกอบการแสดงแสงและเสียง ในงานลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย เมื่อพิจารณาให้ภาพรวมพบว่า มีการออกแบบโดยใช้หลักสีตัดในโทนอ่อน ตามทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์ เลือกใช้ผ้าเนื้อหยาบด้านไม่สวมเครื่องประดับ เพื่อให้เหมาะสมกับโอกาสที่แสดง เนื่องจากการแสดงประกอบแสงและเสียงเป็นการนำเสนอภาพเพื่อสร้างจินตนาการเกี่ยวเรื่องราวของอาณาจักรสุโขทัยในอดีต ภาพที่ต้องการสื่อต่อผู้ชมใช้การสร้างอารมณ์อย่างเลือนลางไม่เน้นความชัดเจนของภาพที่ปรากฏเบื้องหน้ามากมัก จึงหลีกเลี่ยงการใช้สีและพื้นผิวของเครื่องแต่งกายที่มีลักษณะสีเข้มสดและมีเงาสะท้อน เพราะจะทำให้อารมณ์ที่ต้องการสื่อถึงผู้ชมนั้นขาดอรรถรสอย่างน่าเสียดาย ซึ่งเครื่องแต่งกายแต่ละชิ้นที่เลือกใช้มีลักษณะเด่นเฉพาะชิ้นจำแนกได้ดังนี้

ทรงผม - เกล้ามุ่นมวยต่ำ เป็นการรวบเก็บแบบง่ายแบบ ไม่ใช้เครื่องประดับผม เนื่องจากเป็นการแต่งกายแบบชาวบ้าน และไม่ต้องการแสงสะท้อน

ผ้าคาดอก - ใช้ผ้าฝ้ายสีขาวผิวหยาบด้าน ไม่มีเงาสะท้อน พันคาดทับเสื้อในนางแบบเข้ารูปซึ่งมีทรงอยู่ด้านใน ใช้วิธีการพันเรียบตลอดตัวด้านหน้ารวบชายผ้าจับเป็นจีบเพื่อให้เกิดมิติจากรอยทับซ้อนของผ้าอย่างเป็นธรรมชาติและเหน็บลงที่เหนืออกด้านซ้าย ลักษณะเด่นในการการเลือกผ้าฝ้ายสีขาวเป็นการเลือกสีตามหลักจิตวิทยาเพื่อต้องการสื่อให้เห็นภาพความบริสุทธิ์ด้านจิตใจของหญิงสาวชาวสุโขทัย ในการแต่งกายเพื่อนำตะคันไปจุดบูชาพระรัตนตรัยเพื่อเป็นพุทธบูชา

ผ้าซิ่น - ใช้ผ้าฝ้ายสีอ่อน ทอลายขวางสีฟ้าคาดชมพู ผิวหยาบด้าน ไม่สะท้อนแสงซึ่งเป็นสีตัดในโทนอ่อน ตามหลักทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์ ลักษณะการนุ่งยาวกรอมเท้าป้ายทับด้านหน้าจากกด้านขวามาด้านซ้าย ลักษณะเด่นของผ้าซิ่นที่เลือกเป็นผ้าฝ้ายทอมือลวดลายพื้นเมืองของสุโขทัยสีฟ้าซึ่งเลือกใช้ตามทฤษฎีของสีตามหลักจิตวิทยาในแง่เป็นสีเป็นสีของความเปิดเผยซึ่งหมายถึงการเปิดใจให้บริสุทธิ์ สอดคล้องกับอารมณ์และเรื่องราวที่ต้องการสื่อให้กับผู้ชม

เข็มขัด - ใช้เข็มขัดทำด้วยโลหะชุบทองตามแบบทั่วไป เพื่อคาดทับผ้าซิ่นเพื่อให้เกิดความสวยงามและความสะดวกในการแสดง

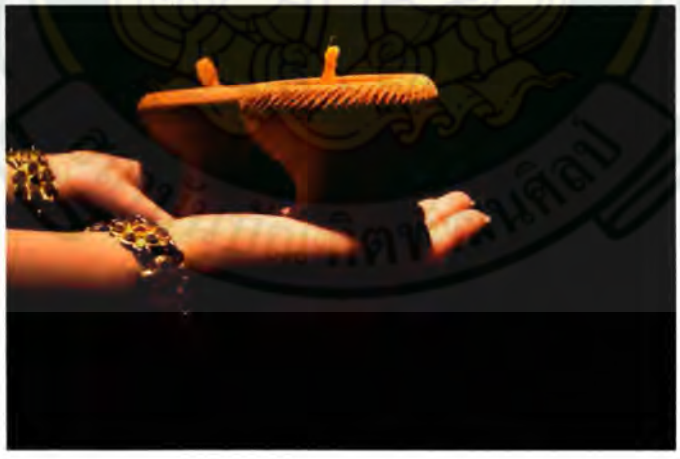
อุปกรณ์การแสดง

"ตะคัน" เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงสร้างสรรค์ ชุด ฟ้อนตะคัน นับเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการจัดการแสดง เนื่องจากในการออกแบบการแสดงเน้นการนำเสนอภาพความงดงามของแสงเทียนที่จากถ้วยตะคันที่ตกกระทบกับใบหน้าและเครื่องแต่งกายของผู้แสดง และริ้วขบวนของการแปรแถวจะทำให้เห็นความเคลื่อนไหวของแสงเทียนในรูปแบบต่าง ๆได้อย่างชัดเจน จึงมีการให้ความสำคัญต่อแสงไฟบนเวทีเพียงเล็กน้อยเท่านั้น จากการวิเคราะห์ตามทฤษฎีนาฏยลักษณ์ พบว่า "ตะคัน"เป็นอุปกรณ์การแสดงประเภทเครื่องมือเครื่องใช้ กล่าวคือ มีการออกแบบตามรูปแบบของตะคันที่ขุดค้นตามพบตามแบบโบราณ และพัฒนารูปแบบขึ้นใหม่ซึ่งแตกต่างกับตะคันในท้องถิ่นอื่นอย่างชัดเจน เป็นถ้วยเทียนที่ชาวบ้านใช้สำหรับเพื่อการดำรงชีวิตโดยทั่วไป เช่น จุดเพื่อให้แสงสว่าง เผากำยานเพื่ออบขนม รวมถึงการจุดเพื่อบูชาพระรัตนตรัยเพื่อเป็นพุทธบูชา ซึ่งมีการใช้สืบทอดพัฒนารูปแบบอย่างเหมาะสมจนถึงปัจจุบัน จัดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในการแสดงมีลักษณะดังนี้

ภาพที่ ๘๙ อุปกรณ์ประกอบการแสดงฟ้อนตะคัน

ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ถ่ายเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

รูปร่างลักษณะเป็นถ้วยดินเผาเส้นผ่าศูนย์กลางราว ๖ เซนติเมตร มีฐานกว้างราว ๕ เซนติเมตร ความสูงของถ้วยจากฐานถึงปากถ้วยราว ๗ เซนติเมตร ภายในถ้วยตะคันบรรจุไส้เทียนที่ทำด้วยเชือกและเทียนในถ้วยใช้สำหรับจุดไฟขณะแสดง ปั้นให้บริเวณถ้วยมีความหนาเพิ่ม เพื่อป้องกันความร้อนและความสะดวกในการแสดงเนื่องจากมีการจุดเทียนตลอดการแสดงทำให้เกิดน้ำตาเทียนภายในถ้วยตะคัน การปฏิบัติท่ารำของผู้แสดงจึงต้องมีการใช้เทคนิคพิเศษในการประคองถ้วยเทียนให้ตั้งตรงเสมอเพื่อป้องกันอุบัติเหตุที่อาจเกิดขึ้นได้ ลักษณะการถือตะคันที่ถูกต้องปฏิบัติดังนี้



ภาพที่ ๙๐ ลักษณะการถือตะคัน

ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ถ่ายเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

ใช้วางบนฝ่ามือทั้งสองข้างของผู้แสดง ใช้นิ้วหัวแม่มือกดทับฐานของตะคันเพื่อบังคับไม่ให้ตะคันเคลื่อนที่หรือเอียง

ดนตรีประกอบการแสดง

จากการศึกษาเกี่ยวกับดนตรีประกอบการแสดงชุด ฟ้อนตะคัน พบว่ามีการกำหนดให้ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมตามรูปแบบการบรรเลงประกอบการแสดง ซึ่งมีรูปแบบการรวมวงแบบเฉพาะกาล กล่าวคือ ประกอบด้วยเครื่องตีและเครื่องเป่า โดยใช้เครื่องดนตรีหลักตามแบบวงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการแสดง ประกอบด้วย

๑. ระนาดเอก
๒. ระนาดทุ้ม
๓. ฆ้องวงใหญ่
๔. ระนาดทุ้มเหล็ก
๕. ขลุ่ยเพียงออ
๖. ซออู้
๗. กลองแขก
๘. ฉิ่ง

ภาพที่ ๙๑ วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงฟ้อนตะคัน

ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ถ่ายเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

ในการศึกษาเพื่อวิเคราะห์ทำนองเพลงฟ้อนตะคัน ผู้ศึกษาได้ใช้ทฤษฎีวิเคราะห์ดนตรีของ รศ. มานพวิสุทธิแพทย์ ซึ่งมีหัวข้อที่ศึกษาตามทฤษฎีดังนี้

๑. ข้อมูลเบื้องต้น

เพลงฟ้อนตะคัน เป็นเพลงที่ครูสมุทร อิงควระ เรียบเรียงขึ้นจากเพลงลาวลำปางใหญ่ เถา โดยมีแนวคิดการนำทำนองเพลงที่มีลักษณะสอดคล้องกับท่ารำฟ้อนตะคัน ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับฟ้อนทางภาคเหนือ จึงได้นำทำนองเพลงลาวลำปางใหญ่ เถา ที่มีสำเนียงเพลงสอดคล้องกันนำมาเรียบเรียง โดยนำในส่วนอัตราจังหวะ ๓ ชั้น ท่อน ๑ เพียงท่อนเดียวมาบรรเลงประกอบในเที่ยวช้าและได้ปรับเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น ๒ ชั้นใช้หน้าทับลาว และในส่วนของเที่ยวเร็วได้นำส่วนชั้นเดียวท่อน ๑ มาบรรเลงโดยใช้หน้าทับสองไม้ ในส่วนของเที่ยวลง ครูสมุทร อิงควระ ได้แต่งทำนองขึ้นให้กลมกลืนกับเที่ยวช้า และเที่ยวเร็ว

๒.โครงสร้างทำนองเพลง

เพลงฟ้อนตะคัน เป็นเพลงท่อนเดียว มีโครงสร้างแบ่งเป็น ๓ ส่วน คือ

- ส่วนที่ ๑ เรียกว่า เที่ยวช้า ใช้อัตราจังหวะ ๒ ชั้น มี ๑๐ ประโยคเพลง บรรเลงประกอบการแสดง ๔ เที่ยว ใช้หน้าทับลาว
- ส่วนที่ ๒ เรียกว่า เที่ยวเร็ว ใช้อัตราจังหวะชั้นเดียว มี ๕ ประโยคเพลง ซึ่งเป็นการตัดทอนมาจาก ๒ ชั้น บรรเลงประกอบการแสดง ๒ เที่ยว ใช้หน้าทับสองไม้
- ส่วนที่ ๓ เรียกว่า เที่ยวลง ใช้อัตราจังหวะชั้นเดียว มี ๔ ประโยคเพลงบรรเลงประกอบการแสดง ๒ เที่ยว ใช้หน้าทับสองไม้ และใช้วรรคสุดท้ายใช้วิธีการบรรเลงแบบทอดลงช้าเป็น ๒ ชั้น

๓. วรรคเพลง ลูกตก บันไดเสียง

ทำนองหลักเพลงฟ้อนตะคัน

เที่ยวช้า อัตราจังหวะ ๒ ชั้น

บรรทัดที่ ๑

- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ดำ - รำ	- มำ - -	รำ มำ - รำ
- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - ม	- ด - ร	- - รำ ดำ	- - ดำ ล

บรรทัดที่ ๒

- - - -	- - - รำ	- - - มำ	- มำ - รำ	- - รำ มำ	- - - ดำ	- - ล ซ	- ซ ล ดำ
- - - -	- - - ร	- - - -	รำ - ดำ ร	- ด - -	รำ ด ล ซ	- - - -	ฟ - - ดำ

บรรทัดที่ ๓

- - - -	- - ดำ รำ	มำ รำ - -	ดำ ลำ - ล	- - - -	ดำ ล - -	- ฟ ซ -	- ร ม ฟ
- - - -	ซ ล - -	- - ดำ ล	- - ซ ม	- - ซ ล	- - ซ ฟ	ม - - ด	- - - ฟ

บรรทัดที่ ๔

- - - -	ร - - ฟ	- ฟ ซ -	- ร ม ฟ	- - - ซ	- - - ร	- ร ม -	- - ด ร
- - - -	- ร ดฺ -	ม - - ดฺ	- - - ด	- - ร -	ฟ ม ด -	ด - - ซฺ	- ลฺ - ล

บรรทัดที่ ๕

- - - -	ม - - ซ	- - - ซ	- - - ร	- - ม ร	- - ม -	- ล - ล	- ม - ร
- - - -	- ม ร -	ฟ ม ร -	ฟ ม ด ล	- - - -	ด ร - ซ	- - ซ -	ด - ด ล

บรรทัดที่ ๖

- - - -	ม - - ซ	- - - ซ	- - - ร	- - ม ร	- - ม -	- ล - ล	- ม - ร
- - - -	- ม ร -	ฟ ม ร -	ฟ ม ด ล	- - - -	ด ร - ซ	- - ซ -	ด - ด ล

บรรทัดที่ ๗

- - - -	ร ท - ร	- - - -	- ม - ร	- - ม ม	- - ม ร	- ร ม -	- ล - ท
- - - -	- - ร ร	- - - -	ท - ท ล	- - ม ซ	- - ม ร	ท - - ซ	- ม - ฟ

บรรทัดที่ ๘

- - - ร	- - ล ท	- - ล ซ	- - ล ท	- - - -	ร ท - -	- ซ ล -	- ม ฟ ซ
- - - ร	- - ล ท	- - ล ซ	- - ล ท	- - ล ท	- - ล ซ	ฟ - - ร	- - - ร

บรรทัดที่ ๙

- - - ท	- - ล ท	- - - -	ล ซ - ซ	- ซ ล -	- ม ฟ ซ	- ท - -	ล ซ - ซ
- - - ท	- - ล ท	- - ล ซ	- - ฟ -	ฟ - - ร	- - - ร	- - ล ซ	- - ฟ ร

บรรทัดที่ ๑๐

- - - ท	- - ล ท	- - - -	ล ซ - ซ	- ซ ล -	- ม ฟ ซ	- ท - -	ล ซ - ซ
- - - ท	- - ล ท	- - ล ซ	- - ฟ -	ฟ - - ร	- - - ร	- - ล ซ	- - ฟ ร

กลับต้น ๔ เที่ยว

สรุปการแบ่งวรรคเพลงกำหนดให้ ๔ ห้องแรกของแต่ละท่อนเป็นวรรคถาม และจำนวน ๔ ห้องหลังเป็นวรรคตอบ ซึ่งเป็นดังนี้

ส่วนที่ ๑ เที่ยวซ้ำ ประกอบด้วย วรรคถาม ๑๐ วรรค วรรคตอบ ๑๐ วรรค ซึ่งในแต่ละวรรคแสดงลูกตกดังนี้

วรรคที่	ลูกตก	เรียกบันไดเสียงที่	วรรคที่	ลูกตก	เรียกบันไดเสียงที่
๑	ซ	ซ๑	๒	ร	ซ๕
๓	ร	ซ๕	๔	ด	ซ๔
๕	ล	ซ๒	๖	ฟ	ซ๗
๗	ฟ	ซ๗	๘	ร	ซ๕
๙	ร	ซ๕	๑๐	ร	ซ๕
๑๑	ร	ซ๕	๑๒	ร	ซ๕
๑๓	ร	ซ๕	๑๔	ท	ซ๓
๑๕	ท	ซ๓	๑๖	ซ	ซ๑
๑๗	ซ	ซ๑	๑๘	ซ	ซ๑
๑๙	ซ	ซ๑	๒๐	ซ	ซ๑

จากการศึกษาทำนองเพลงพบว่า กลุ่มเสียงหลักที่ใช้ในส่วนเที่ยวช้าของเพลงฟ้อนตะคัน คือ เสียง **ซอล,ลา,ที, เร, และ มี** เสียงลูกตกท้ายประโยคเพลงเป็นกลุ่มเสียงใน **บันไดเสียงซอล** โดยมีโน้ตเสียง โด,ฟา เป็นโน้ตตัวรอง

เที่ยวเร็ว อัตราจังหวะชั้นเดียว

บรรทัดที่ ๑

- รำ - ซ	- - ดำ รำ	- มำ รำ มำ	- มำ รำ ดำ	- ลฺ - ล	ดำ ล - -	- ม - -	ร ม - ร
- ร - ร	- ล - ล	- มำ รำ มำ	ซ ม ร ด	- - ซฺ -	- - ซ ฟ	- - รฺ ดฺ	- - ด ลฺ

บรรทัดที่ ๒

- ซ - รำ	- ม - ร	- ซ - รำ	- ม - ร	- ท - ร	- ท - ท	- ท - ท	รำ ท - -
- ร - ร	- - ดฺ ล	- ร - ร	- - ดฺ ล	- - ร -	- - ล -	- - ล -	- - ล ซ

บรรทัดที่ ๓

- ซ ล -	- ม ฟ ซ	- ท - -	ล ซ - ซ	- ซ - ล	- ท - ด	- รำ - รำ	มำ รำ - -
ฟ - - รฺ	- - - ร	- - ล ซ	- - ฟ ร	- ร - ม	- ฟ - ซ	- - ดำ -	- - ด ล

บรรทัดที่ ๔

- ลฺ - ล	ดำ ล - -	- ม - -	ร ม - ร	- ซ - รำ	- ม - ร	- ซ - รำ	- ม - ร
- - ซฺ -	- - ซ ฟ	- - รฺ ดฺ	- - ด ลฺ	- ร - ร	- - ดฺ ล	- ร - ร	- - ดฺ ล

บรรทัดที่ ๕

- ท - ร	- ท - ท	- ท - ท	รำ ท - -	- ซ ล -	- ม ฟ ซ	- ท - -	ล ซ - ซ
- - ร -	- - ล -	- - ล -	- - ล ซ	ฟ - - รฺ	- - - ร	- - ล ซ	- - ฟ ร

กลับต้น ๒ เที่ยว

ส่วนที่ ๒ เที่ยวเร็ว ประกอบด้วย วรรคถาม ๕ วรรค วรรคตอบ ๕ วรรค ในแต่ละวรรคแสดงลูกตกดังนี้

วรรคที่	ลูกตก	เรียกบันไดเสียงที่	วรรคที่	ลูกตก	เรียกบันไดเสียงที่
๑	ด	ซ๔	๒	ร	ซ๕
๓	ร	ซ๕	๔	ซ	ซ๑
๕	ซ	ซ๑	๖	ล	ซ๒
๗	ด	ซ๔	๘	ร	ซ๕
๙	ซ	ซ๑	๑๐	ซ	ซ๑

จากการศึกษาทำนองเพลงพบว่า กลุ่มเสียงหลักที่ใช้ในส่วนเที่ยวเร็วของเพลงฟ้อนตะคัน คือ **ซอล ลา,ที, เร, และ มี** เสียงลูกตกท้ายประโยคเพลงเป็นกลุ่มเสียงใน **บันไดเสียงซอล** โดยมีโน้ตเสียง โด,ฟา เป็นโน้ตตัวรอง

เที่ยวลง

บรรทัดที่ ๑

- - ซ ซ	- ล - ซ	- - ฟ ซ	- ล - ซ	- - ฟ ซ	- ล - ซ	- - ท ด̣	ร̣ - ด̣ ร̣
- ร̣ - -	ฟ - ฟ -	- ร̣ - -	ฟ - ฟ -	- ร̣ - -	ฟ - ฟ -	ฟ ซ - -	- ท - -

บรรทัดที่ ๒

- - ฟ ซ	- ล - ซ	- - ท ด̣	ร̣ - ด̣ ร̣	- - ฟ ซ	- ล - ซ	- - ท ด̣	ร̣ - ด̣ ร̣
- ร̣ - -	ฟ - ฟ -	ฟ ซ - -	- ท - -	- ร̣ - -	ฟ - ฟ -	ฟ ซ - -	- ท - -

บรรทัดที่ ๓

- - ฟ ซ	- - ด̣ ร̣	- - ฟ ซ	- - ด̣ ร̣	- - ด̣ ร̣	- - ด̣ ร̣	- - ด̣ ร̣	- - - -
- ร̣ - -	- ท - -	- ร̣ - -	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- ท - -	ด ท ล ซ

กลับต้นแล้วเปลี่ยนบรรทัดสุดท้าย

- - ฟ ซ	- - ด̣ ร̣	- - ฟ ซ	- - ด̣ ร̣	- - ด̣ ร̣	- - ด̣ ร̣	- - ด̣ ร̣	- - ด̣ ร̣
- ร̣ - -	- ท - -	- ร̣ - -	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- ท - -

บรรทัดที่ ๔ ทอดลงช้า เพื่อให้นักแสดงเข้าเวที

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

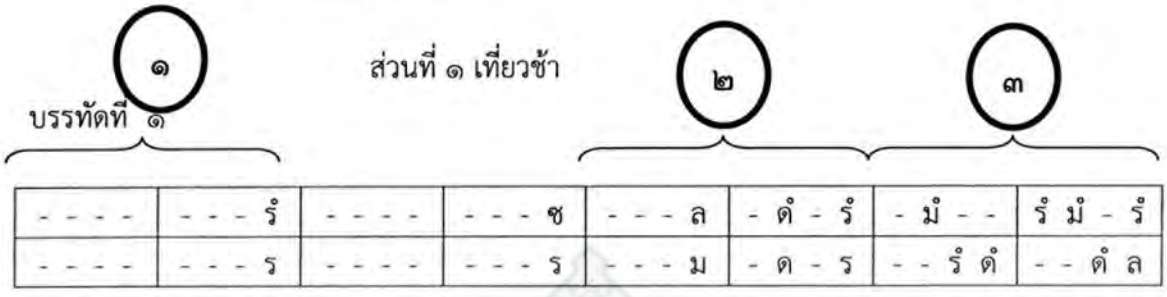
ส่วนที่ ๓ เที่ยวลง ประกอบด้วย วรรคถาม ๔ วรรค วรรคตอบ ๔ วรรค ในแต่ละวรรคแสดงลูกตกดังนี้

วรรคที่	ลูกตก	เรียกบันไดเสียงที่	วรรคที่	ลูกตก	เรียกบันไดเสียงที่
๑	ซ	ซ๑	๒	ร	ซ๕
๓	ร	ซ๕	๔	ร	ซ๕
๕	ร	ซ๕	๖	ซ,ร	ซ๑,ซ๕
๗	ฟ	ซ๗	๘	ฟ	ซ๗

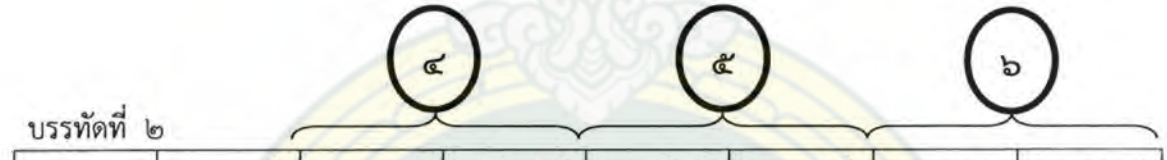
จากการศึกษาทำนองเพลงพบว่า กลุ่มเสียงหลักที่ใช้ในส่วนเที่ยวลงของเพลงฟ้อนตะคัน คือ **ซอล ลา,ที, เร, และ มี** เสียงลูกตกท้ายประโยคเพลงเป็นกลุ่มเสียงใน **บันไดเสียงซอล** โดยมีโน้ตเสียง โด,ฟา เป็นโน้ตตัวรอง

๔. กระสวนจังหวะ กระสวนทำนอง

๔.๑ กระสวนจังหวะ



- - - -	- - - รำ	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- ดำ - รำ	- มำ - -	รำ มำ - รำ
- - - -	- - - ร	- - - -	- - - ร	- - - ม	- ด - ร	- - รำ ดำ	- - ดำ ล



- - - -	- - - รำ	- - - มำ	- มำ - รำ	- - รำ มำ	- - - ดำ	- - ล ซ	- ซ ล ดำ
- - - -	- - - ร	- - - -	รำ - ดำ ร	- ด - -	รำ ด ล ซ	- - - -	ฟ - - ดำ

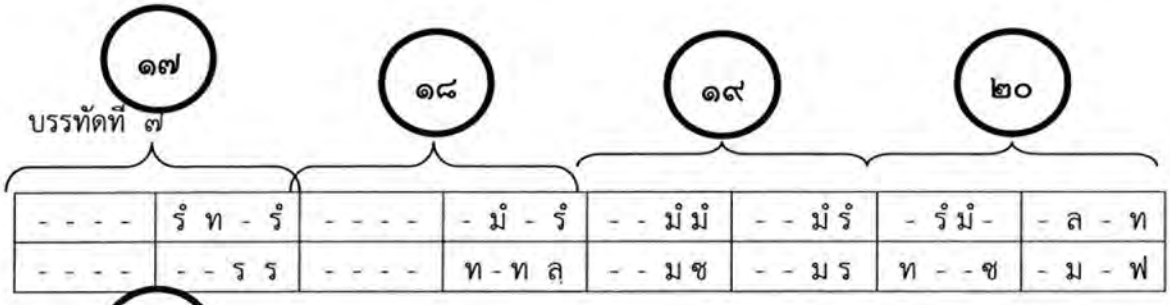
- - - -	- - ดำ รำ	มำ รำ - -	ดำ ลำ - ล	- - - -	ดำ ล - -	- ฟ ซ -	- ร ม ฟ
- - - -	ซ ล - -	- - ดำ ล	- - ซ ม	- - ซ ล	- - ซ ฟ	ม - - ด	- - - ฟ

- - - -	ร - - ฟ	- ฟ ซ -	- ร ม ฟ	- - - ซ	- - - ร	- ร ม -	- - ด ร
- - - -	- ร ดฺ -	ม - - ดฺ	- - - ด	- - ร -	ฟ ม ด -	ด - - ซฺ	- ลฺ - ล

- - - -	ม - - ซ	- - - ซ	- - - ร	- - ม ร	- - ม -	- ลฺ - ล	- ม - ร
- - - -	- ม ร -	ฟ ม ร -	ฟ ม ดฺ ลฺ	- - - -	ดฺ ร - ซฺ	- - ซฺ -	ด - ดฺ ลฺ

บรรทัดที่ ๖

- - - -	ม - - ซ	- - - ซ	- - - ร	- - ม ร	- - ม -	- ลฺ - ล	- ม ร
- - - -	- ม ร -	ฟ ม ร -	ฟ ม ดฺ ลฺ	- - - -	ดฺ ร - ซฺ	- - ซฺ -	ด - ดฺ ลฺ



- - - -	รำ ท - รำ	- - - -	- มำ - รำ	- - มำมำ	- - มำรำ	- รำมำ -	- ล - ท
- - - -	- - ร ร	- - - -	ท - ท ลุ	- - ม ช	- - ม ร	ท - - ช	- ม - ฟ

- - - รำ	- - ล ท	- - ล ช	- - ล ท	- - - -	รำ ท - -	- ช ล -	- ม ฟ ช
- - - ร	- - ล ท	- - ล ช	- - ล ท	- - ล ท	- - ล ช	ฟ - - รุ	- - - ร

- - - ท	- - ล ท	- - - -	ล ช - ช	- ช ล -	- ม ฟ ช	- ท - -	ล ช - ช
- - - ท	- - ล ท	- - ล ช	- - ฟ -	ฟ - - รุ	- - - ร	- - ล ช	- - ฟ ร

บรรทัดที่ ๑๐

- - - ท	- - ล ท	- - - -	ล ช - ช	- ช ล -	- ม ฟ ช	- ท - -	ล ช - ช
- - - ท	- - ล ท	- - ล ช	- - ฟ -	ฟ - - รุ	- - - ร	- - ล ช	- - ฟ ร

จากการศึกษาพบว่า เพลงฟ้อนตะคัน ในส่วนของเที่ยวช้า มีกระสวนจังหวะทั้งหมด ๒๒ รูปแบบซึ่งใน ๒๒ รูปแบบนี้เมื่อแทนค่าด้วย X จะเห็นว่ารูปแบบที่มีการใช้มากที่สุดคือ รูปแบบที่ ๑๐ ซึ่งพบว่ามีการใช้รูปแบบจังหวะ ๕ ครั้ง แสดงว่าเป็นลักษณะเด่นของการแบ่งสัดส่วนของทำนองเพลง

- X X -	- X X X
X - - X	- - - X

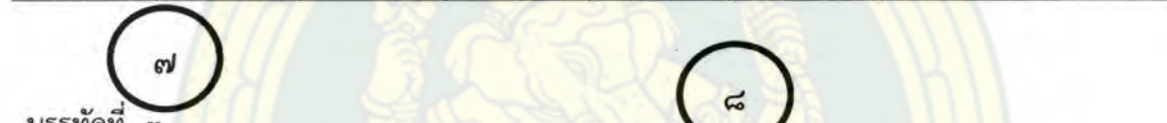
ส่วนที่ ๒ เที่ยวเร็ว

บรรทัดที่ ๑

- ร ำ - ซ	- - ด ำ ร	- ม ำ ร ม	- ม ำ ร ด	- ล - ล	ด ล - -	- ม - -	ร ม - ร
- ร - ร	- ล - ล	- ม ำ ร ม	ซ ม ร ด	- - ซ -	- - ซ ฟ	- - ร ด	- - ด ล

บรรทัดที่ ๒

- ซ - ร ำ	- ม - ร	- ซ - ร ำ	- ม - ร	- ท - ร	- ท - ท	- ท - ท	ร ำ ท - -
- ร - ร	- - ด ล	- ร - ร	- - ด ล	- - ร -	- - ล -	- - ล -	- - ล ซ



บรรทัดที่ ๓

- ซ ล -	- ม ฟ ซ	- ท - -	ล ซ - ซ	- ซ - ล	- ท - ด	- ร ำ - ร ำ	ม ร ำ - -
ฟ - - ร	- - - ร	- - ล ซ	- - ฟ ร	- ร - ม	- ฟ - ซ	- - ด ำ -	- - ด ล

บรรทัดที่ ๔

- ล - ล	ด ล - -	- ม - -	ร ม - ร	- ซ - ร ำ	- ม - ร	- ซ - ร ำ	- ม - ร
- - ซ -	- - ซ ฟ	- - ร ด	- - ด ล	- ร - ร	- - ด ล	- ร - ร	- - ด ล

บรรทัดที่ ๕

- ท - ร	- ท - ท	- ท - ท	ร ำ ท - -	- ซ ล -	- ม ฟ ซ	- ท - -	ล ซ - ซ
- - ร -	- - ล -	- - ล -	- - ล ซ	ฟ - - ร	- - - ร	- - ล ซ	- - ฟ ร

จากการศึกษาพบว่า เพลงฟ้อนตะคัน ในส่วนของเที่ยวเร็ว มีกระสวนจังหวะทั้งหมด ๘ รูปแบบซึ่งใน ๘ รูปแบบนี้เมื่อแทนค่าด้วย X จะเห็นว่ารูปแบบที่มีการใช้มากที่สุดคือ รูปแบบที่ ๓ ซึ่งพบว่ามีการใช้รูปแบบจังหวะ ๕ ครั้ง แสดงว่าเป็นลักษณะเด่นของการแบ่งสัดส่วนทำนองเพลง

- X - X	X X - -
- - X -	- - X X

ส่วนที่ ๓ เที่ยวลง

๑ ๒

บรรทัดที่ ๑

- - ซ ซ	- ล - ซ	- - ฟ ซ	- ล - ซ	- - ฟ ซ	- ล - ซ	- - ท ด̣	ร̣ - ด̣ ร̣
- ร̣ - -	ฟ - ฟ -	- ร̣ - -	ฟ - ฟ -	- ร̣ - -	ฟ - ฟ -	ฟ ซ - -	- ท - -

บรรทัดที่ ๒

- - ฟ ซ	- ล - ซ	- - ท ด̣	ร̣ - ด̣ ร̣	- - ฟ ซ	- ล - ซ	- - ท ด̣	ร̣ - ด̣ ร̣
- ร̣ - -	ฟ - ฟ -	ฟ ซ - -	- ท - -	- ร̣ - -	ฟ - ฟ -	ฟ ซ - -	- ท - -

๓ ๔

บรรทัดที่ ๓

- - ฟ ซ	- - ด̣ ร̣	- - ฟ ซ	- - ด̣ ร̣	- - ด̣ ร̣	- - ด̣ ร̣	- - ด̣ ร̣	- - - -
- ร̣ - -	- ท - -	- ร̣ - -	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- ท - -	ด ท ล ซ

กลับต้นแล้วเปลี่ยนบรรทัดสุดท้าย

- - ฟ ซ	- - ด̣ ร̣	- - ฟ ซ	- - ด̣ ร̣	- - ด̣ ร̣	- - ด̣ ร̣	- - ด̣ ร̣	- - ด̣ ร̣
- ร̣ - -	- ท - -	- ร̣ - -	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- ท - -	- ท - -

๕

บรรทัดที่ ๔ ทอดลงช้า เพื่อให้นักแสดงเข้าเวที

- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

จากการศึกษาพบว่า เพลงฟ้อนตะคัน ในส่วนของเที่ยวลง มีกระสวนจังหวะทั้งหมด ๕ รูปแบบซึ่งใน ๕ รูปแบบนี้เมื่อแทนค่าด้วย X จะเห็นว่ารูปแบบที่มีการใช้มากที่สุดคือ รูปแบบที่ ๓ ซึ่งพบว่ามีการใช้รูปแบบจังหวะ ๗ ครั้ง แสดงว่าเป็นลักษณะเด่นของการแบ่งสัดส่วนทำนองเพลง

๓

- - X X	- - X X
- X - -	- X - -

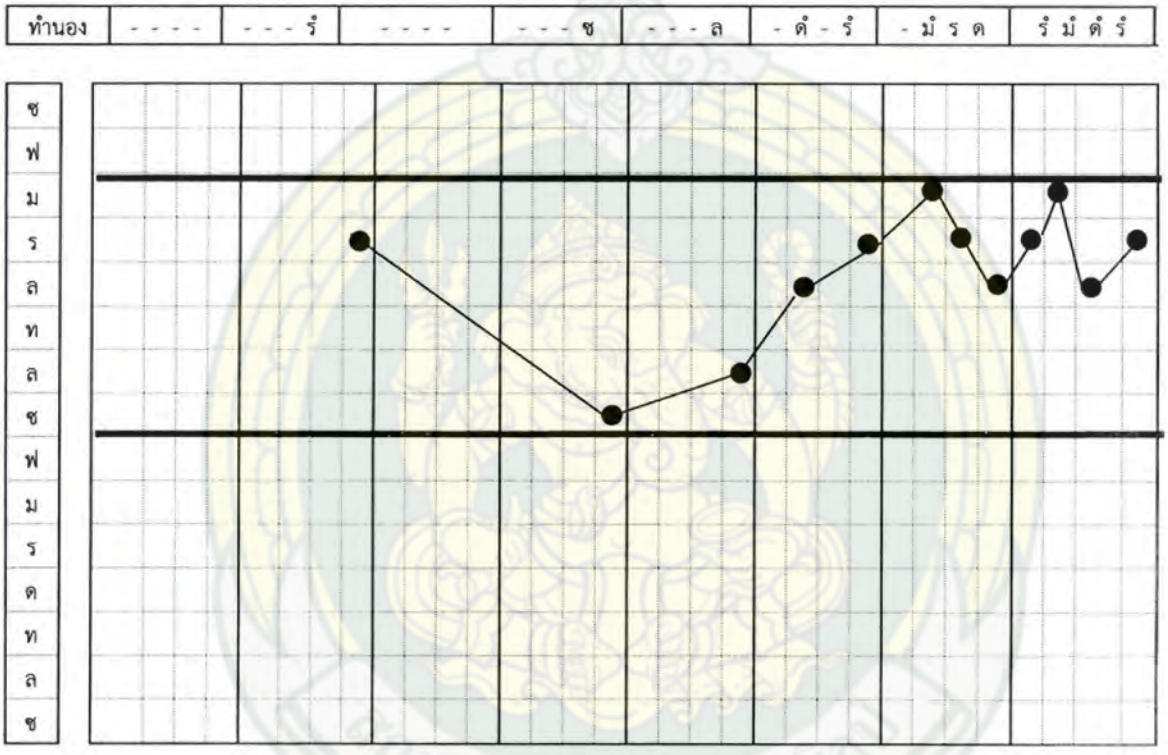
๔.๒ กระสวนทำนอง

จากการศึกษาทำนองเพลงฟ้อนตะคัน พบว่า ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงมีลักษณะดังต่อไปนี้

ส่วนที่ ๑ เที่ยวช้า

กระสวนทำนอง รูปแบบที่ ๑

พบในประโยคที่ ๑



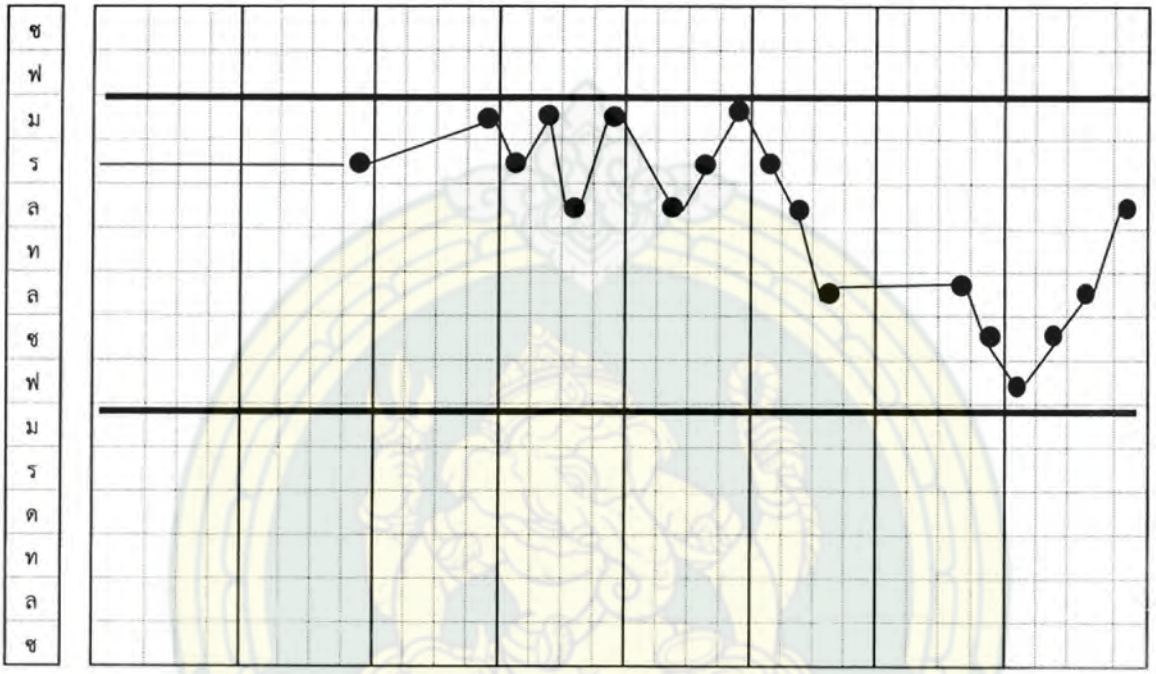
แผนภูมิที่ ๒๙ กระสวนทำนองรูปแบบที่ ๑

ที่มา : นิทัศน์ ชูเชิด ผู้บันทึก ๒๕ กันยายน ๒๕๕๕

กระสวนทำนอง รูปแบบที่ ๒

พบในประโยคที่ ๒

ทำนอง	- - - -	- - - ร	- - - ม	ร ม ด ร	- ด ร ม	ร ด ล ด	- - ล ซ	ฟ ซ ล ด



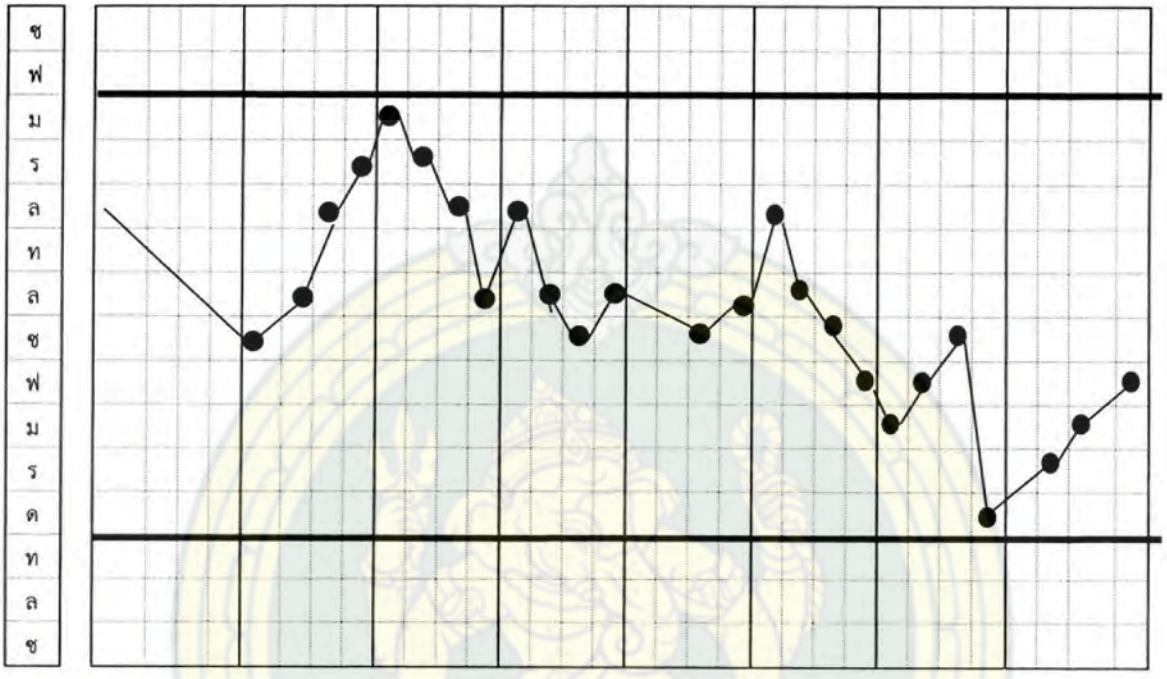
แผนภูมิที่ ๓๐ กระสวนทำนองรูปแบบที่ ๒

ที่มา : นิทัศน์ ชูเชิด ผู้บันทึก ๒๕ กันยายน ๒๕๕๕

กระสวนทำนอง รูปแบบที่ ๓

พบในประโยคที่ ๓

ทำนอง	- - - -	ช ล ด ร	ม ร ด ล	ด ล ช ล	- - ช ล	ด ล ช ฟ	ม ฟ ช ด	- ร ม ฟ



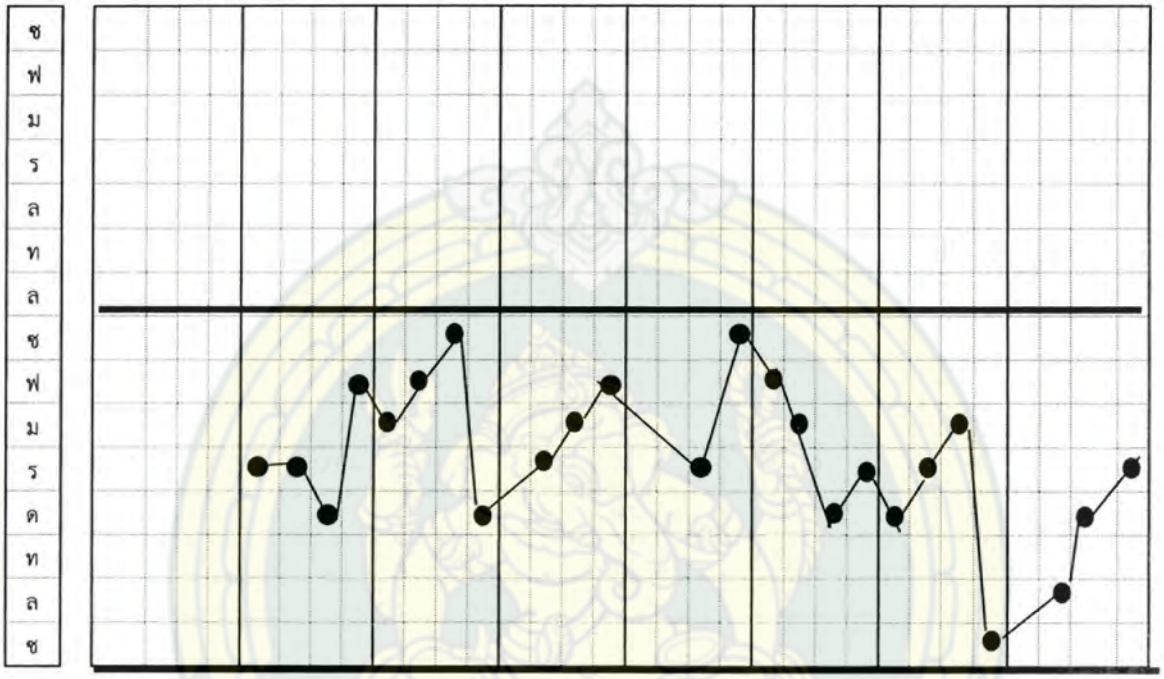
แผนภูมิที่ ๓๑ กระสวนทำนองรูปแบบที่ ๓

ที่มา : นิทัศน์ ชูเชิด ผู้บันทึก ๒๕ กันยายน ๒๕๕๕

กระสวนทำนอง รูปแบบที่ ๔

พบในประโยคที่ ๔

ทำนอง	- - - -	ร ร ด ฟ	ม ฟ ช ด	- ร ม ฟ	- - ร ช	ฟ ม ด ร	ด ร ม ช	- ล ด ร



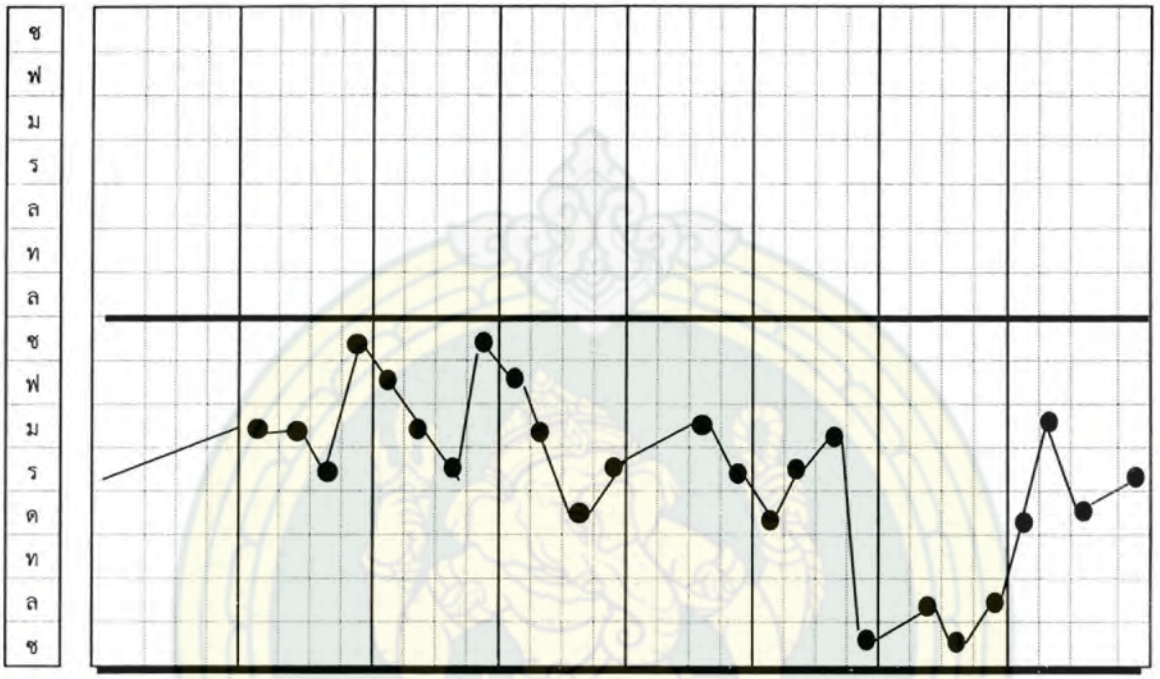
แผนภูมิที่ ๓๒ กระสวนทำนองรูปแบบที่ ๔

ที่มา : นิทัศน์ ชูเชิด ผู้บันทึก ๒๕ กันยายน ๒๕๕๕

กระสวนทำนอง รูปแบบที่ ๕

พบในประโยคที่ ๕,๖

ทำนอง	- - - -	ม ม ร ช	ฟ ม ร ช	ฟ ม ด ร	- - ม ร	ด ร ม ช	- ล ช ล	ด ม ด ร



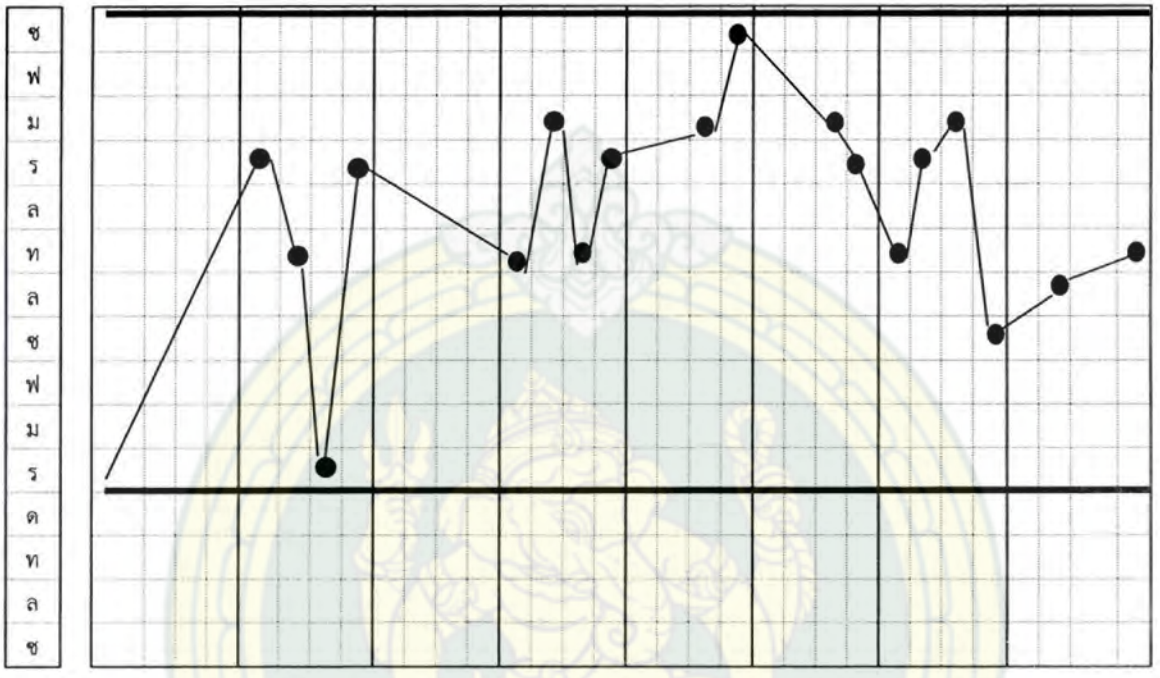
แผนภูมิที่ ๓๓ กระสวนทำนองรูปแบบที่ ๕

ที่มา : นิทัศน์ ชูเชิด ผู้บันทึก ๒๕ กันยายน ๒๕๕๕

กระสวนทำนอง รูปแบบที่ ๖

พบในประโยคที่ ๗

ทำนอง	- - - -	ร ฺ ท ร ร ฺ	- - - -	ท ม ฺ ท ร ฺ	- - ม ฺ ซ	- - ม ฺ ร ฺ	ท ร ฺ ม ฺ ซ	- ล - ท



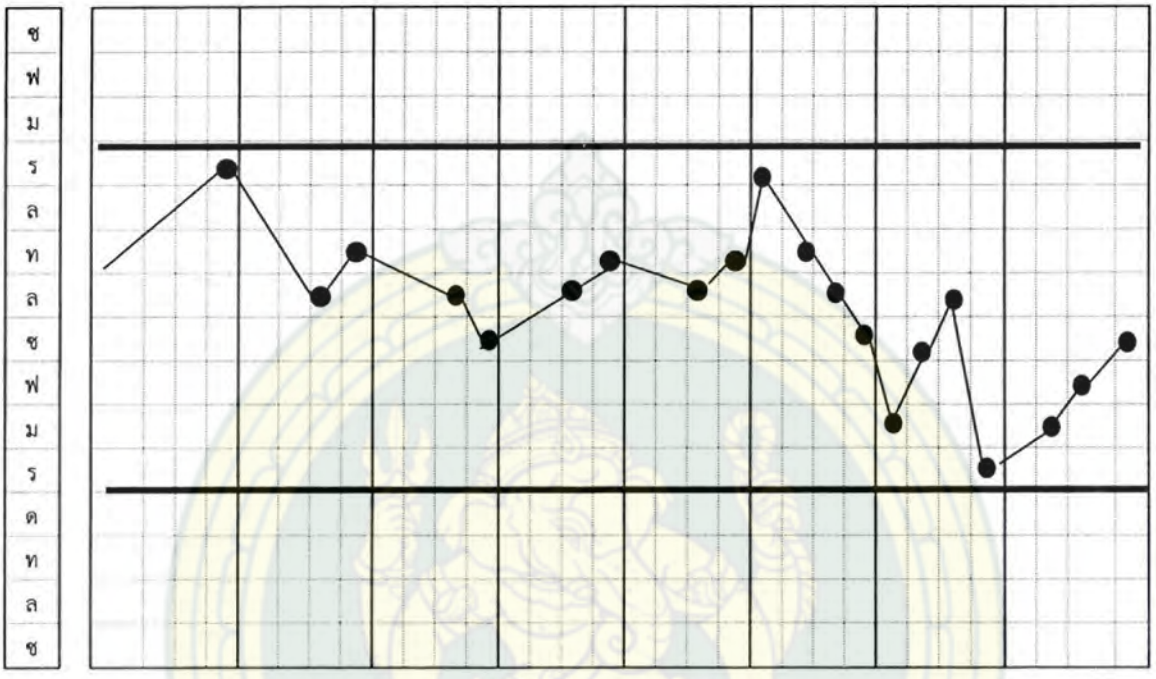
แผนภูมิที่ ๓๔ กระสวนทำนองรูปแบบที่ ๖

ที่มา : นิทัศน์ ชูเชิด ผู้บันทึก ๒๕ กันยายน ๒๕๕๕

กระสวนทำนอง รูปแบบที่ ๗

พบในประโยคที่ ๘

ทำนอง	- - - ร	- - ล ท	- - ล ช	- - ล ท	- - ล ท	ร ท ล ช	ม ช ล ร	- ม ฟ ช



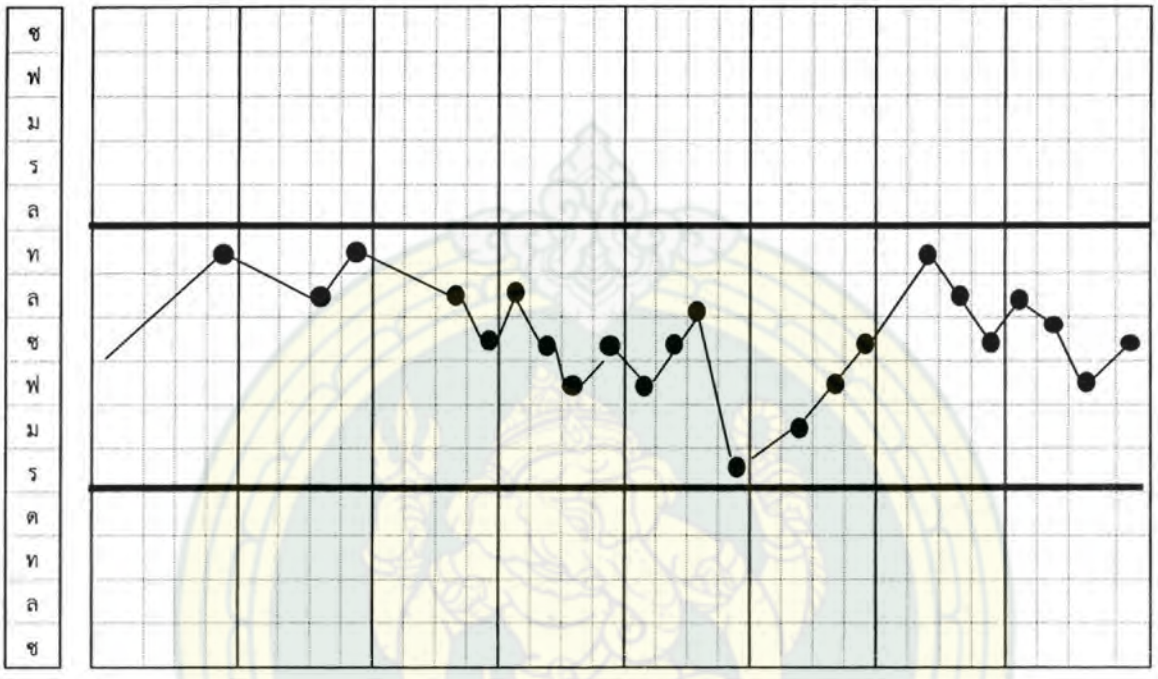
แผนภูมิที่ ๓๕ กระสวนทำนองรูปแบบที่ ๗

ที่มา : นิทัศน์ ชูเชิด ผู้บันทึก ๒๕ กันยายน ๒๕๕๕

กระสวนทำนอง รูปแบบที่ ๘

พบในประโยคที่ ๙,๑๐

ทำนอง	- - - ท	- - ล ท	- - ล ช	ล ช ฟ ช	ฟ ช ล ร	- ม ฟ ช	- ท ล ช	ล ช ฟ ช



แผนภูมิที่ ๓๖ กระสวนทำนองรูปแบบที่ ๘

ที่มา : นิทัศน์ ชูเชิด ผู้บันทึก ๒๕ กันยายน ๒๕๕๕

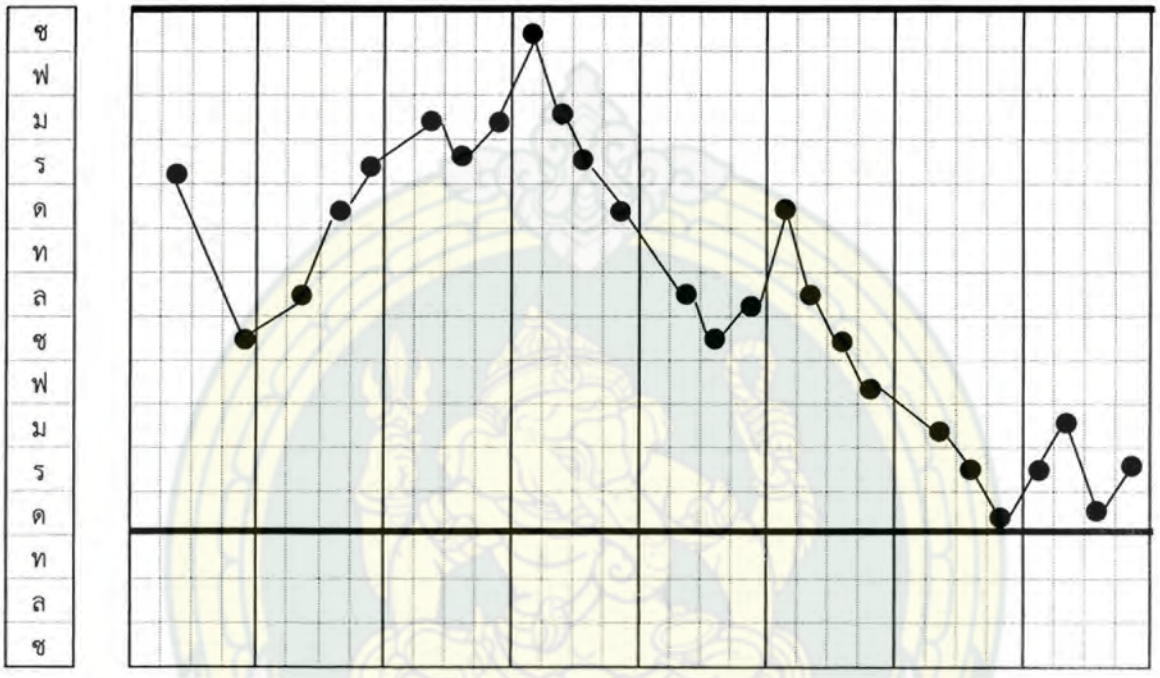
จากการศึกษาทำนองเพลงในส่วนที่ ๑ เที่ยวช้า พบว่า ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงทั้งสิ้น ๘ รูปแบบ กลุ่มเสียงหลักที่ใช้ คือ เสียง **ชอล,ลา,ที,เร,มี** เสียงลูกตกท้ายประโยคเพลงเป็นกลุ่มเสียงใน **บันไดเสียงชอล** โดยมีโน้ตเสียง โด และ ฟา เป็นโน้ตตัวรอง

ส่วนที่ ๒ เที่ยวเร็ว

กระสวนทำนอง รูปแบบที่ ๑

พบในประโยคที่ ๑

ทำนอง	- ร - ช	- ล ด ร	- ม ร ม	ช ม ร ด	- ล ช ล	ด ล ช ฟ	- ม ร ด	ร ม ด ร



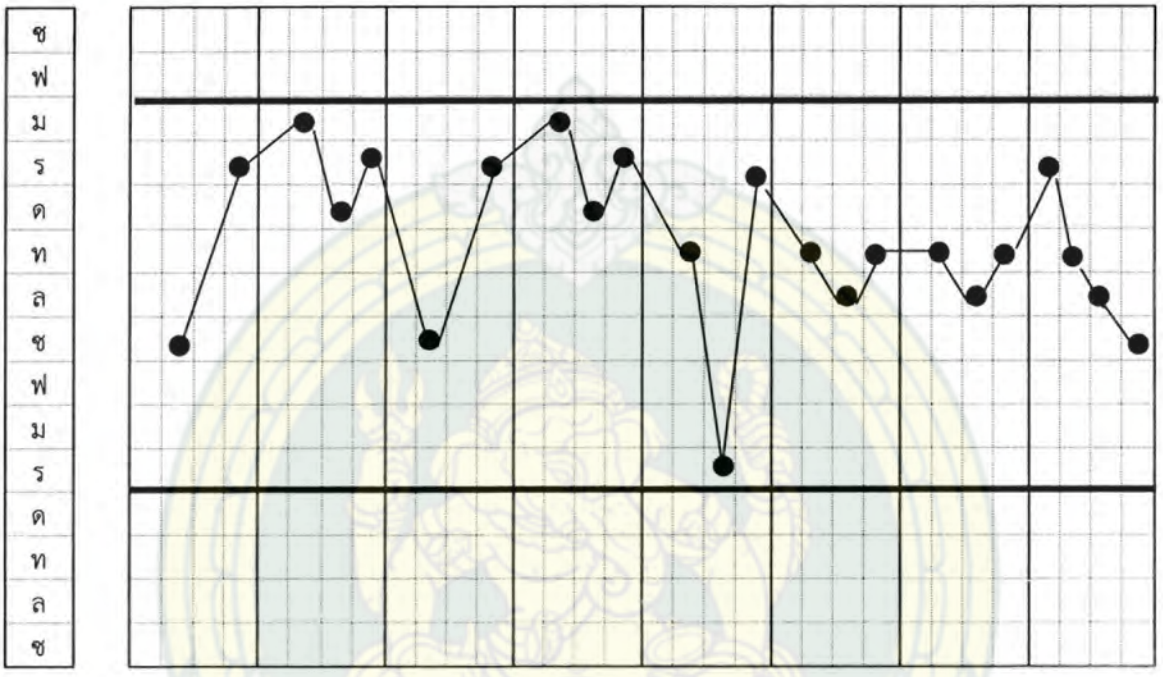
แผนภูมิที่ ๓๗ กระสวนทำนองเที่ยวเร็ว รูปแบบที่ ๑

ที่มา : นิทัศน์ ชูเชิด ผู้บันทึก ๒๕ กันยายน ๒๕๕๕

กระสวนทำนอง รูปแบบที่ ๒

พบในประโยคที่ ๒

ทำนอง	- ช - ร	- ม ด ร	- ช - ร	- ม ด ร	- ท ร ร	- ท ล ท	- ท ล ท	ร ท ล ช



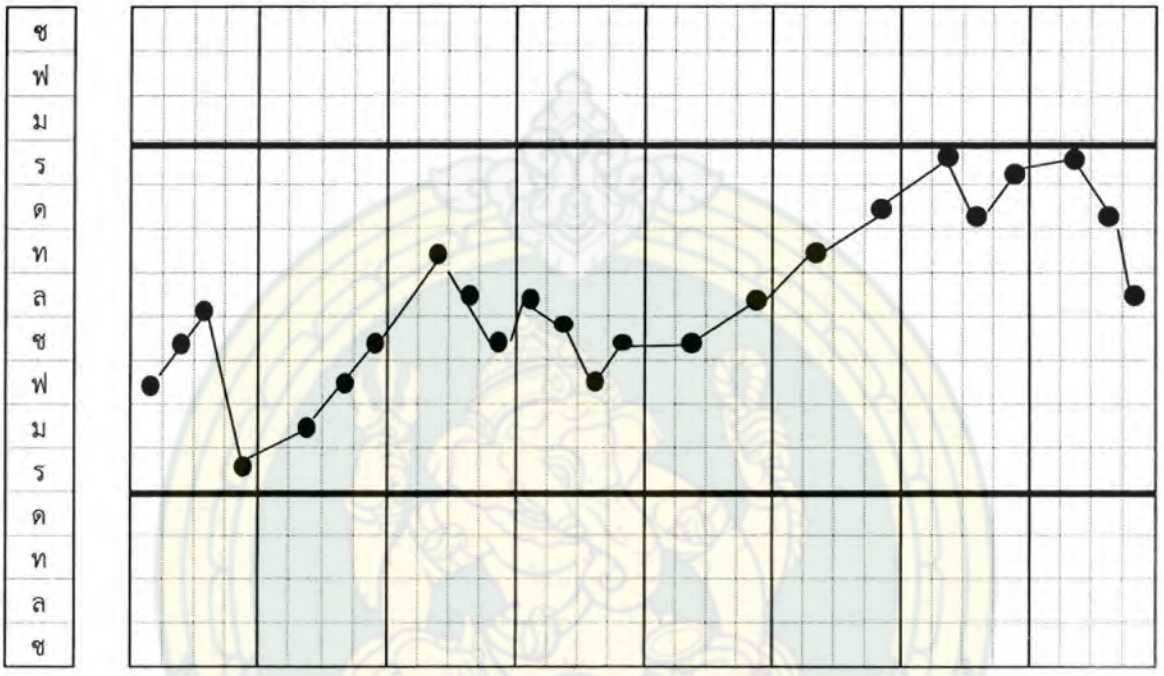
แผนภูมิที่ ๓๘ กระสวนทำนองเที่ยวเร็ว รูปแบบที่ ๒

ที่มา : นิทัศน์ ชูเชิด ผู้บันทึก ๒๕ กันยายน ๒๕๕๕

กระสวนทำนอง รูปแบบที่ ๓

พบในประโยคที่ ๓

ทำนอง	ฟ ซ ล ร	- ม ฟ ซ	- ท ล ซ	ล ซ ฟ ซ	- ซ - ล	- ท - ด	- ร ๋ ด ร ๋	- ร ๋ ด ๋ ล



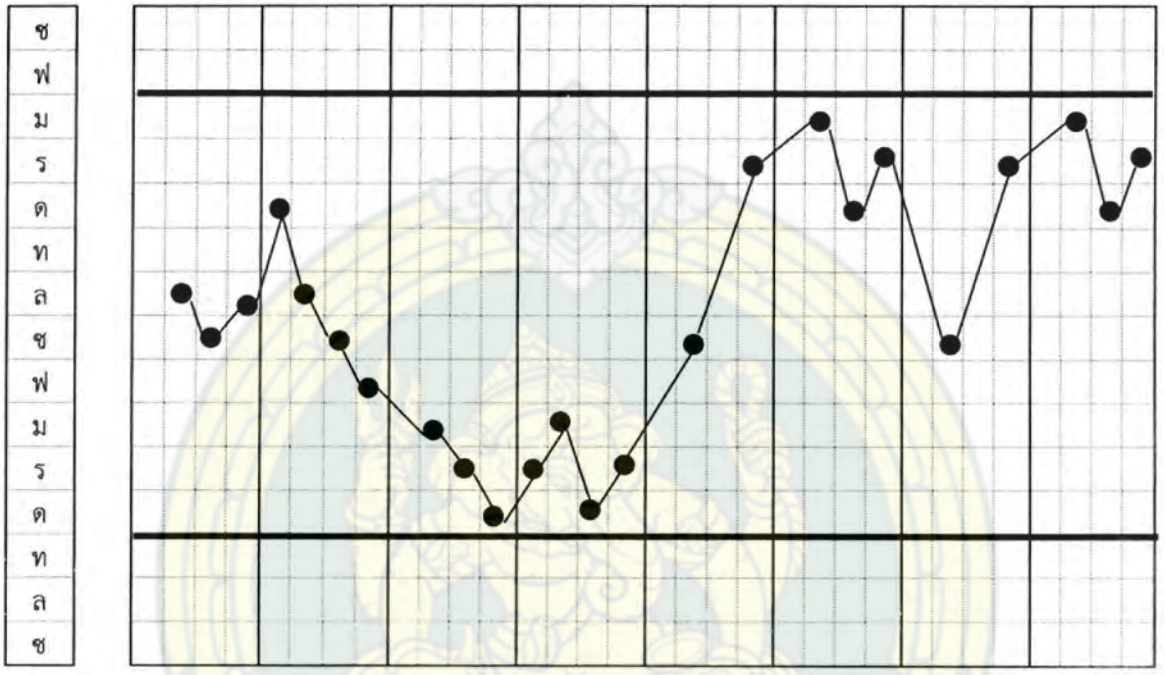
แผนภูมิที่ ๓๙ กระสวนทำนองเที่ยวเร็ว รูปแบบที่ ๓

ที่มา : นิทัศน์ ชูเชิด ผู้บันทึก ๒๕ กันยายน ๒๕๕๕

กระสวนทำนอง รูปแบบที่ ๔

พบในประโยคที่ ๔

ทำนอง	- ลซล	ดำลซฟ	- ม ร ด	ร ม ด ร	- ซ - ร๎	- ม๎ด ร	- ซ - ร๎	- ม๎ด ร

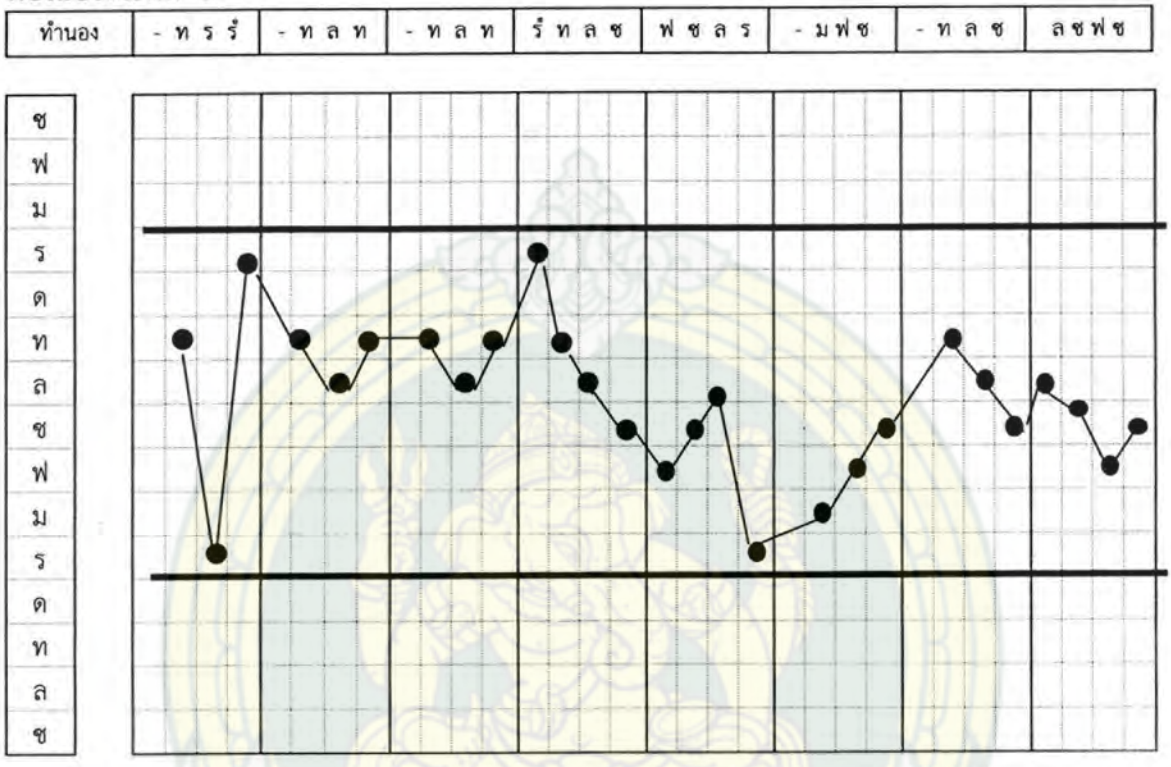


แผนภูมิที่ ๔๐ กระสวนทำนองเที่ยวเร็ว รูปแบบที่ ๔

ที่มา : นิทัศน์ ชูเชิด ผู้บันทึก ๒๕ กันยายน ๒๕๕๕

กระสวนทำนอง รูปแบบที่ ๕

พบในประโยคที่ ๕



แผนภูมิที่ ๔๑ กระสวนทำนองเที่ยวเร็ว รูปแบบที่ ๕

ที่มา : นิทัศน์ ชูเชิด ผู้บันทึก ๒๕ กันยายน ๒๕๕๕

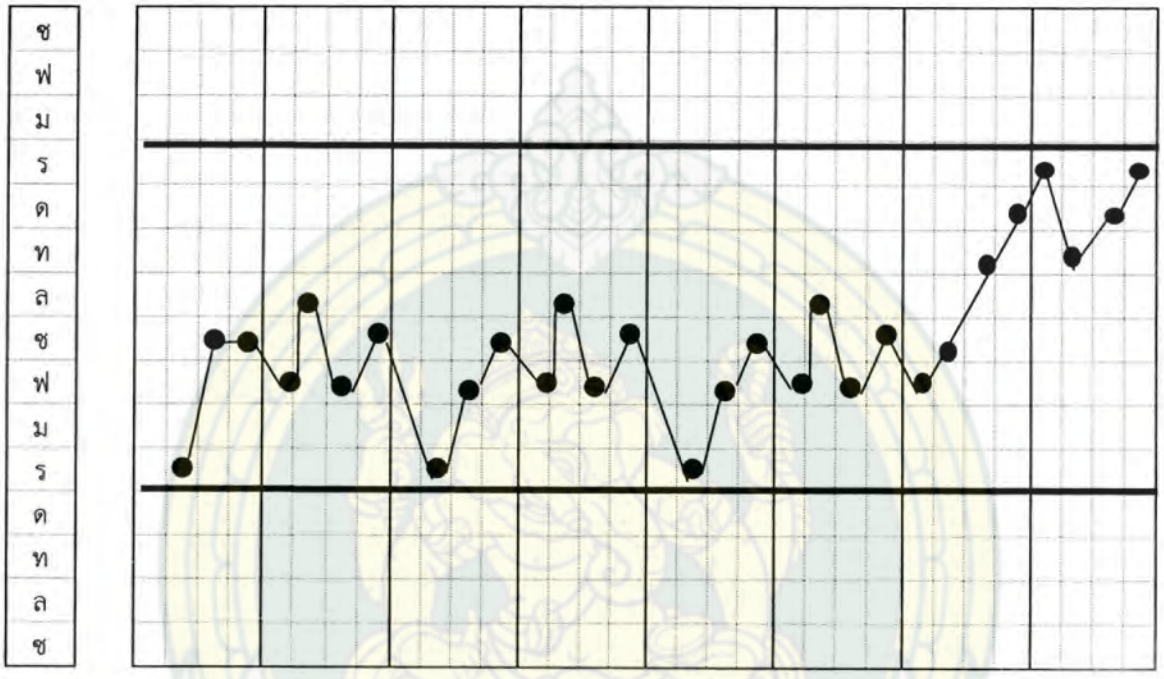
จากการศึกษาทำนองเพลงในส่วนที่ ๒ เที่ยวเร็ว พบว่า ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงทั้งสิ้น ๕ รูปแบบ กลุ่มเสียงหลักที่ใช้ คือ เสียง **ซอล,ลา,ที,เร,มี** เสียงลูกตกท้ายประโยคเพลงเป็นกลุ่มเสียงใน **บันไดเสียงซอล** โดยมีโน้ตเสียง โด และ ฟา เป็นโน้ตตัวรอง

ส่วนที่ ๓ เที่ยวลง

กระสวนทำนอง รูปแบบที่ ๑

พบในประโยคที่ ๑

ทำนอง	- ร ช ช	ฟ ล ฟ ช	- ร ฟ ช	ฟ ล ฟ ช	- ร ฟ ช	ฟ ล ฟ ช	ฟ ช ท ด	ร ท ด ร



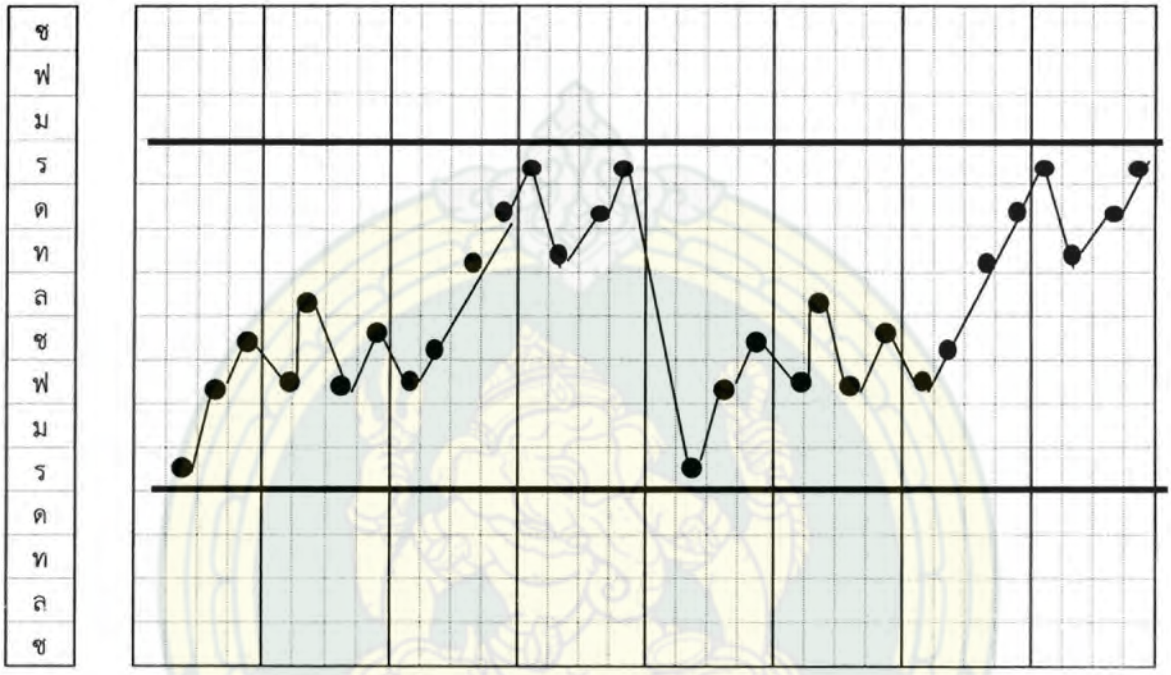
แผนภูมิที่ ๔๒ กระสวนทำนองเที่ยวลง รูปแบบที่ ๑

ที่มา : นิทัศน์ ชูเชิด ผู้บันทึก ๒๕ กันยายน ๒๕๕๕

กระสวนทำนอง รูปแบบที่ ๒

พบในประโยคที่ ๒

ทำนอง	- ร ฟ ซ	ฟ ล ฟ ซ	ฟ ซ ท ด	ร ท ด ร	- ร ฟ ซ	ฟ ล ฟ ซ	ฟ ซ ท ด	ร ท ด ร



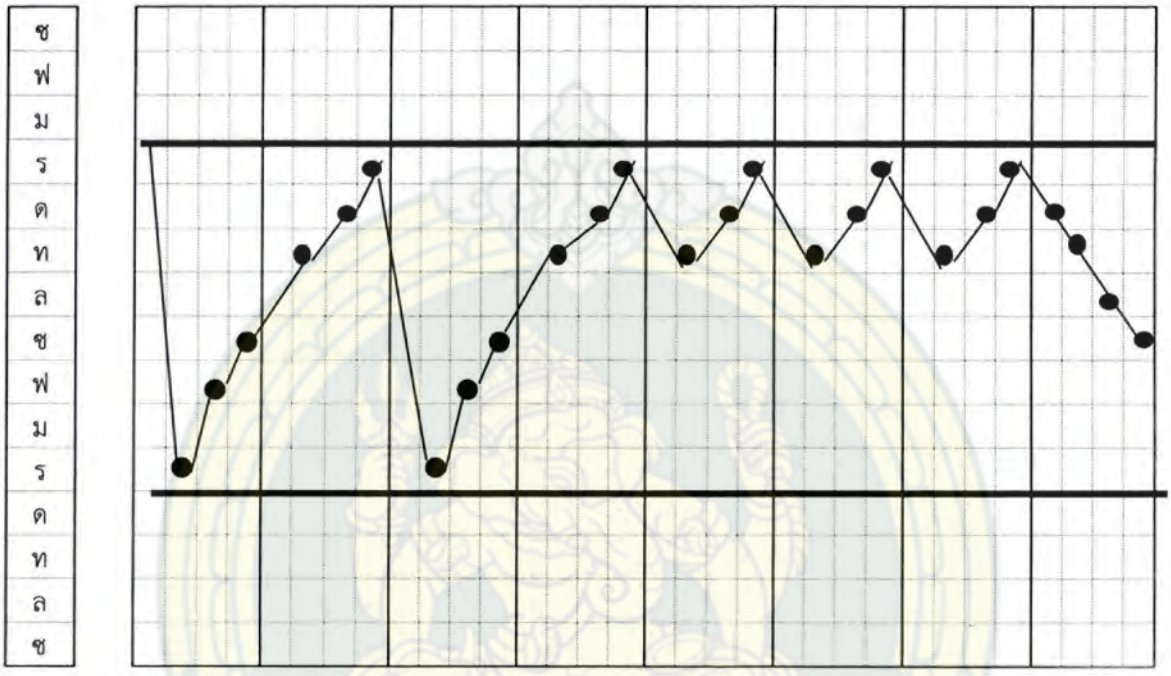
แผนภูมิที่ ๔๓ กระสวนทำนองเที่ยวลง รูปแบบที่ ๒

ที่มา : นิทัศน์ ชูเชิด ผู้บันทึก ๒๕ กันยายน ๒๕๕๕

กระสวนทำนอง รูปแบบที่ ๓

พบในประโยคที่ ๓

ทำนอง	- ร ฟ ซ	ฟ ล ฟ ซ	ฟ ซ ท ด	ร ท ด ร	- ร ฟ ซ	ฟ ล ฟ ซ	ฟ ซ ท ด	ร ท ด ร

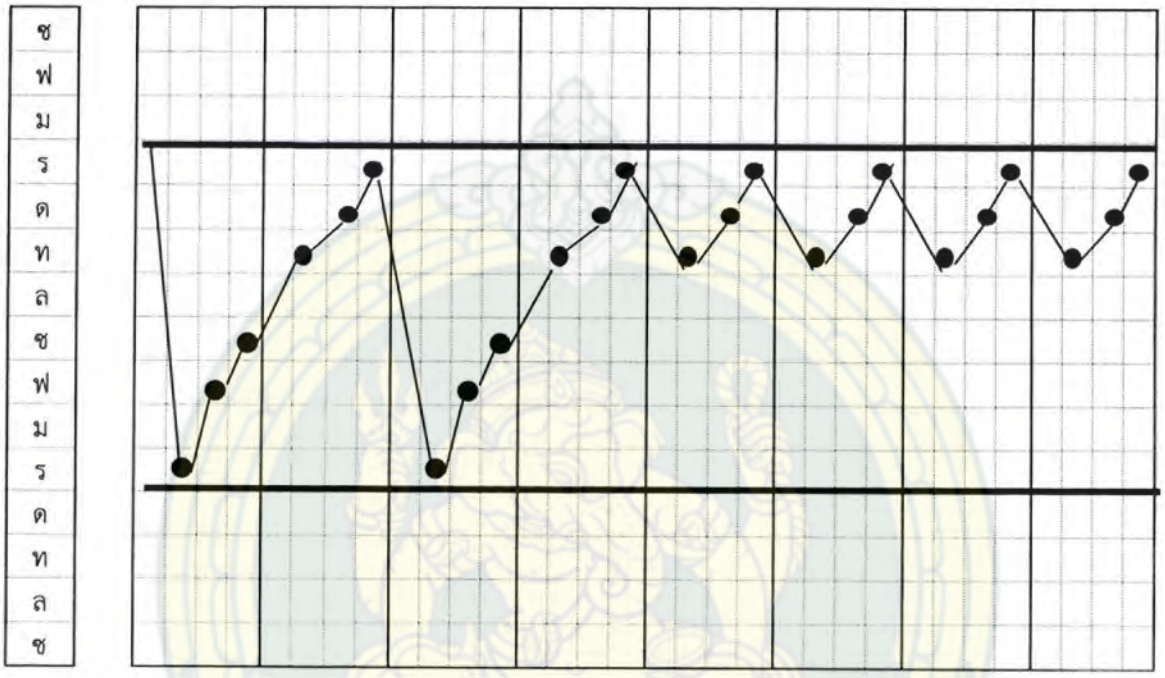


แผนภูมิที่ ๔๔ กระสวนทำนองเที่ยวลง รูปแบบที่ ๓
ที่มา : นิทัศน์ ชูเชิด ผู้บันทึก ๒๕ กันยายน ๒๕๕๕

กระสวนทำนอง รูปแบบที่ ๔

พบในประโยคที่ ๔

ทำนอง	- ร ฟ ซ	- ท ด ร	- ร ฟ ซ	- ท ด ร	- ท ด ร	- ท ด ร	- ท ด ร	- ท ด ร



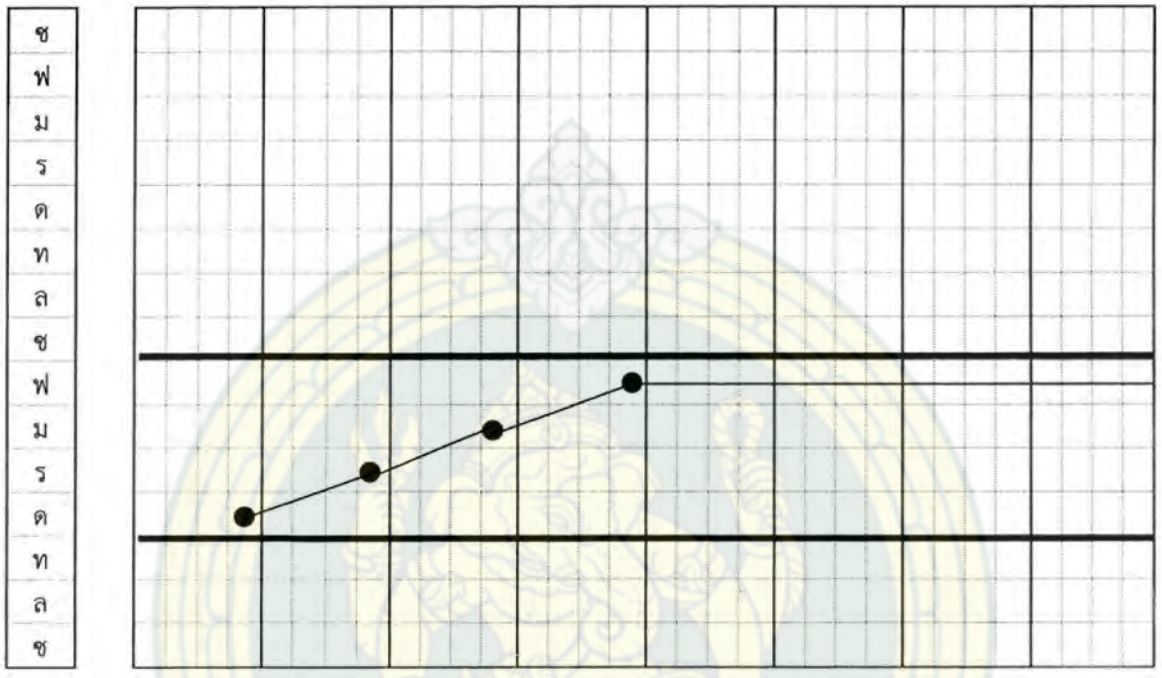
แผนภูมิที่ ๔๕ กระสวนทำนองเที่ยวลง รูปแบบที่ ๔

ที่มา : นิทัศน์ ชูเชิด ผู้บันทึก ๒๕ กันยายน ๒๕๕๕

กระสวนทำนอง รูปแบบที่ ๕

พบในประโยคที่ ๕

ทำนอง	- - - ด	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -



แผนภูมิที่ ๔๖ กระสวนทำนองเที่ยวเร็ว รูปแบบที่ ๕
ที่มา : นิทัศน์ ชูเชิด ผู้บันทึก ๒๕ กันยายน ๒๕๕๕

จากการศึกษาทำนองเพลงในส่วนที่ ๓ เที่ยวลง พบว่า ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงทั้งสิ้น ๕ รูปแบบ กลุ่มเสียงหลักที่ใช้ คือ เสียง **ซอล,ลา,ที,เร,มี** เสียงลูกตกท้ายประโยคเพลงเป็นกลุ่มเสียงใน **บันไดเสียงซอล** โดยมีโน้ตเสียง โด และ ฟา เป็นโน้ตตัวรอง

จากการศึกษาพบว่า ทำนองเพลงฟ้อนตะคันเรียบเรียงขึ้นเพื่อประกอบการแสดงเป็นหลัก ลักษณะโครงสร้างทำนองเพลงมีการแบ่งเป็น ๓ ส่วน ซึ่งใน ๓ ส่วนนี้ ใช้ ๒ อัตราจังหวะ คือ จังหวะ ๒ ชั้นและชั้นเดียว ใช้หน้าทับลาวกำกับจังหวะหน้าทับ มีรูปแบบจังหวะที่แสดงลักษณะเด่นของทำนองเพลง ๓ รูปแบบ ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียงซอล

การแสดง

จากการศึกษาวิเคราะห์การแสดงสร้างสรรค์ชุด ฟ้อนตะคัน สามารถจำแนกลักษณะเด่นของฟ้อนตะคันได้ ๕ แนวทาง คือ

๑. การจำแนกตามองค์ประกอบการแสดง

ฟ้อนตะคัน เป็นการแสดงมีองค์ประกอบของการแสดงที่มีลักษณะเด่น จัดอยู่ในประเภทการฟ้อนรำหมู่ ที่มีลีลาการฟ้อนแบบผสมผสานระหว่างการฟ้อนแบบภาคเหนือและฟ้อนแบบภาคกลาง โดยสื่อให้เห็นภาพหญิงสาวถือตะคันออกมาจับระบำ รำ ฟ้อน เป็นขบวนอย่างสวยงามเพื่อไปบูชาพระรัตนตรัยในคืนวันเพ็ญ กระบวนท่าฟ้อนมีความสอดคล้องสัมพันธ์กับทำนองเพลงอย่างกลมกลืน มีการเคลื่อนไหวตามอารมณ์ของเพลงทั้งแบบช้าและแบบเร็ว มีการใช้มือ แขนและเท้า เป็นองค์ประกอบสำคัญในการแสดง เช่น ลีลาการก้าวเท้าแบบฟ้อนเมืองของภาคเหนือใช้การก้าวเท้าแล้วยุบเข่าลงโดยไม่ใช้จังหวะเข่าจากนั้นยืดเข่าขึ้นพร้อมก้าวเท้าในจังหวะต่อไปทำให้ลีลาท่าฟ้อนมีความราบเรียบและสง่างาม ในส่วนการเคลื่อนไหวมือและร่างกายส่วนอื่นพบว่า ใช้ลีลาการเคลื่อนไหวที่มีลักษณะท่ารำเทียบเคียงกับท่ารำที่ปรากฏในเพลงช้า เพลงเร็ว และรำแม่บท ซึ่งเป็นต้นแบบท่ารำมาตรฐานของนาฏศิลป์ไทย เช่น บัวชูฝัก พรหมสี่หน้า ผาลาเพียงไหล่ เป็นต้น

จากการศึกษา พบว่า ฟ้อนตะคันมีการกำหนดท่ารำไว้ ๑๓ ท่า และท่าเชื่อม ๒ ท่า โดยกระบวนท่ารำดังกล่าวมีการเคลื่อนไหวร่างกาย ดังนี้

การใช้ศีรษะ ๒ ลักษณะ คือ ๑.การเอียงศีรษะ ๒.การลักคอ
การใช้ลำตัว ๒ ลักษณะ คือ ๑.ลักษณะลำตัวตั้งตรง ๒.ลำตัวเอียง
การใช้มือ ๑ ลักษณะ คือ แบบหงาย ๕ ระดับ คือ ๑.ระดับเหนือศีรษะ ๒.ระดับแง่ศีรษะ ๓.ระดับไหล่ ๔.ระดับอก ๕.ระดับเอว
การใช้แขน ๔ ลักษณะ คือ ๑.การงอแขนหงายท้องแขนระดับไหล่ ๒.การหักศอกขึ้นตั้งฉากด้านข้างลำตัว ๓.การงอแขนแบบหักศอกหงายตั้งฉากด้านหน้า ๔.การเหยียดแขนตึงหงายท้องแขนส่งไปข้างหลัง
การใช้ขาและเท้า ๘ ลักษณะ คือ ๑.ก้าวเท้า ๒.การย่ำเท้า ๓.ยกเท้า ๔.แตะเท้า ๕.เขย่งเท้า ๖.สูดเท้า ๗.จรดเท้า ๘.เขยิบเท้า

๒. การจำแนกตามคุณสมบัติของการแสดง

ฟ้อนตะคัน เมื่อจำแนกตามคุณสมบัติของการแสดง จัดเป็นการแสดงประเภทพื้นบ้านที่มีลักษณะแบบวิถีชาวบ้านเกี่ยวกับขนบธรรมเนียมประเพณี และวิถีชาวพุทธ การฟ้อนรำเน้นความสวยงามอ่อนช้อยตามแบบฉบับของการฟ้อน ลักษณะเด่นของการฟ้อนตะคันเกิดจากความงามของแสงเทียนที่ส่องสว่างท่ามกลางแสงสลัวบนเวที และความพร้อมเพรียงในการเคลื่อนไหวเป็นขบวนหรือรูปแถวแบบต่าง ๆ มากกว่าลีลาในการแสดงท่ารำ จากการศึกษาพบว่า ลักษณะการเคลื่อนไหวในกระบวนท่ารำฟ้อนตะคันมีความสัมพันธ์กับท่วงทำนองเพลงอย่างกลมกลืน กล่าวคือ กระบวนท่ารำประกอบเพลงช่วงทำนองเพลงช้าจะเคลื่อนไหวโดยการใช้เท้าแบบราบเรียบเน้นการเดินมือเพื่อให้แสงเทียนในตะคันเคลื่อนไหวในระดับต่าง ๆ เสริมให้การแสดงมีความสวยงามน่าชม ส่วนกระบวนท่ารำ

ประกอบเพลงช่วงทำนองเร็วจะเคลื่อนไหวโดยเน้นการใช้ขาและเท้าหลายรูปแบบทำให้การเคลื่อนไหวของแสงเทียนระยิบระยับสวยแปลกตาอีกรูปแบบหนึ่ง

๓. การจำแนกการแสดงตามหน้าที่

ฟ้อนตะคัน จำแนกตามหน้าที่ของการแสดงจัดเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิง ที่เน้นความสวยงามและสื่อให้เห็นภาพที่งดงามของวิถีชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณีแบบวิถีพุทธของสุโขทัยในอดีตกาลโดยใช้ "ตะคัน" ซึ่งเป็นเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันเป็นอุปกรณ์สำคัญในการสื่อเรื่องราวการเผาเทียนเล่นไฟได้อย่างมีสุนทรียภาพ ซึ่งเมื่อพิจารณาตามโอกาสในการจัดแสดงพบว่าฟ้อนตะคันจัดแสดงได้ ๒ แนวทาง คือ

๓.๑ ใช้แสดงเป็นชุดการแสดงเบ็ดเตล็ดแบบทั่วไปโดยจัดแสดงบนเวทีในงานมงคลต่าง ๆ

๓.๒ ใช้แสดงประกอบในการแสดงแสงและเสียง ในงานลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟของจังหวัดสุโขทัย โดยมีปรับปรุงในส่วนกระบวนท่ารำและการแปรแถวให้สอดคล้องกับสถานที่แสดงได้ตามความเหมาะสม

๔.การจำแนกการแสดงตามเพศและวัย

ฟ้อนตะคัน มีการกำหนดให้ใช้ผู้แสดงเป็นผู้หญิงแสดงล้วน จำนวนไม่น้อยกว่า ๖ คนเพื่อความสวยงามเหมาะสมกับการแสดงและไม่จำกัดจำนวนผู้แสดง การเลือกใช้ผู้หญิงเป็นผู้ฟ้อนรำเนื่องจาก ต้องการเน้นความสวยงามอ่อนช้อยในรูปแบบของการฟ้อน การออกแบบกระบวนท่าฟ้อนสำหรับผู้หญิงจะมีช่อนพลังไว้ภายในมี การใช้พลังในการเคลื่อนที่น้อย ไม่เน้นความเร็วความแรงและโลดโผน ทำท่าฟ้อนที่มีความนุ่มนวล แช่มช้อยเหมาะสมตามความต้องการ วัยของผู้แสดงควรเป็นหญิงสาว รูปร่างสูงโปร่ง ผิวขาว เพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดเกี่ยวกับรูปแบบการแสดงที่ต้องการนำเสนอภาพของหญิงสาวชาวสุโขทัย ต่างจุดตะคันออกมาจับระบำรำฟ้อนเพื่อนำไปเป็นพุทธบูชา รวมถึงการมีข้อจำกัดในการแสดงที่ต้องใช้แสงสลัว ความงดงามบนใบหน้าของผู้แสดงจึงเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่ง

๕. การจำแนกตามโครงสร้างการแสดง

ฟ้อนตะคัน เป็นการแสดงหมู่ที่มีลีลาแช่มช้อย เชื่องช้า ตามรูปแบบของการฟ้อนซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะแบบผสมผสานระหว่างลีลาการย่ำเท้าในการฟ้อนแบบภาคเหนือกับลีลาการเคลื่อนไหวมือและเท้าแบบนาฏศิลป์ไทยภาคกลางได้อย่างกลมกลืน รวม ๑๓ ท่ารำหลัก ๒ ท่าเชื่อมการรำแบ่งเป็นขั้นตอนต่าง ๆ ได้ดังนี้

ขั้นตอนที่ ๑ รำออกมาตามทำนองเพลง
ขั้นตอนที่ ๒ ทำท่ารำตามกระบวนเพลงช้า และเร็ว จนจบกระบวนท่า
ขั้นตอนที่ ๓ ทำท่าจบด้วยการตั้งชุ้มกลางเวที
ขั้นตอนที่ ๔ รำเข้าเวทีตามทำนองเพลง

บทที่ ๖

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

ตะคัน เครื่องปั้นดินเผาที่เป็นเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันและมีบทบาทในการดำรงชีวิตของมนุษย์มาจากอย่างต่อเนื่อง รวมถึงการใช้เป็นถ้วยเทียนสำหรับบูชาพระรัตนตรัยของชาวพุทธที่ได้แบบอย่างมาจากลังกาและได้พบหลักฐานการเผาเทียนเล่นไฟโดยการใช้ "ตะคัน" ในอาณาจักรสุโขทัย อันเป็นต้นกำเนิดของปรากฏการทางนาฏกรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยคณะครูภาควิชานาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ภายใต้ชื่อ "ฟ้อนตะคัน" เพื่อสื่อให้เห็นถึงวิถีชีวิตชาวพุทธของสุโขทัยในอดีตกาล จึงนับเป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยชุดหนึ่งที่แสดงเอกลักษณ์และวัฒนธรรมประเพณีท้องถิ่นของจังหวัดสุโขทัยอย่างมีคุณค่า

การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์องค์ประกอบของการแสดง การวิเคราะห์นาฏยลักษณ์ของการแสดงและบันทึกท่ารำ ชุด ฟ้อนตะคัน เป็นลายลักษณ์อักษรและสื่อวีดีทัศน์ เพื่อจัดทำเป็นเอกสารทางวิชาการสำหรับการสืบค้นอ้างอิง เพื่อประโยชน์การเผยแพร่ประชาสัมพันธ์และเป็นข้อมูลรองรับในการขอจดสิทธิบัตร

สรุปผลการวิจัย

ในการวิจัย เรื่อง ฟ้อนตะคัน ผู้วิจัยได้ สังเคราะห์แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับ ความหมาย ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ทฤษฎีนาฏยลักษณ์ ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ทฤษฎีองค์ประกอบของการฟ้อนรำของประทิน พวงสำลี ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย ของมานพ วิสุทธิแพทย์ เพื่อกำหนดเป็นกรอบแนวคิดในการวิจัย ใช้วิธีการดำเนินการวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการวิธีวิเคราะห์เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ การสังเกต และการสนทนากลุ่ม สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

๑.ประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง

ตะคัน เป็นเครื่องปั้นดินเผาที่ใช้ในการดำรงชีวิตของมนุษย์มาตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ ในการขุดแต่งโบราณสถานของกรมศิลปากร เมื่อราวปีพ.ศ. ๒๕๒๐ - ๒๕๓๐ ณ อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย ศรีสัชนาลัยและกำแพงเพชร ได้พบซากเครื่องปั้นดินเผาขนาดเล็กตะจมดินอยู่ตามซากโบสถ์ วิหาร เจดีย์ เป็นจำนวนมาก ชาวบ้านเรียกภาชนะรูปลักษณะนี้ว่า "ตะคัน" กรมศิลปากรจึงนำมาเป็นหลักฐานสำคัญในการสันนิษฐานว่า "ตะคัน" คือ ถ้วยเทียนบูชาที่ชาวพุทธผู้มักทานมักศีลในกรุงสุโขทัยเมื่อ ๗๐๐ กว่าปีก่อน ใช้จุดเผาเทียนบูชาพระพุทธรูปและเจดีย์หรือพระรัตนตรัย ซึ่งนำแบบอย่างมาจากลังกา ตั้งแต่คราวที่พ่อขุนรามคำแหงมหาราชทรงเลื่อมใสและนิมนตร์พระภิกษุชาวลังกาจากนครศรีธรรมราช มาตั้งคณะลังกาวงศ์ที่กรุงสุโขทัย ได้นำเอารูปแบบการบูชาพระรัตนตรัยด้วยถ้วยเทียนมาใช้ในกรุงสุโขทัยด้วย

ในปี พ.ศ. ๒๕๒๐ นายนิคม มุสิกะคามะ อดีตอธิบดีกรมศิลปากร ได้เสนอให้มีการจัดงานเพื่อพลิกฟื้นประวัติศาสตร์ประเพณีเกี่ยวกับการลอยกระทงและเล่นไฟ ขึ้นให้เป็นงานใหญ่ระดับชาติ และจัดให้มีพิธีเผาเทียนตามแบบโบราณ "เผาเทียน" โดยจุดเทียนบูชาสิ่งที่เคารพ คือ พระรัตนตรัยหรือ สิ่งศักดิ์สิทธิ์อื่นๆ ซึ่งต่อมา ในปี พ.ศ. ๒๕๓๑ นายไพศาล โอวาทตระกูล อดีตผู้ว่าราชการจังหวัดสุโขทัย ได้ตอบสนองการจัดกิจกรรมการเผาเทียนเล่นไฟแบบโบราณให้เป็นรูปธรรมมากขึ้น ได้รับความร่วมมือจาก คุณอภินันท์ นาคเกษมและคุณดำรง สุวัฒเมฆินทร์ เป็นผู้ค้นคว้ารูปแบบตะคันของเดิมโดยให้ช่างปั้นชาวบ้าน ตำบลทุ่งหลวง อำเภอคีรีมาศ จังหวัดสุโขทัย โดยปั้นตามรูปเลียนแบบของเดิมแล้วใช้ด้ายดิบฟั่นเป็นไส้เทียนหล่อเทียนบรรจุไว้ในตะคันเพื่อใช้ในจุดรอบๆ บริเวณงานประดับตามโบราณสถานต่างๆ ภายในอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย เพื่อให้แสงสว่างทำให้เกิดความสวยงามไปทั่วบริเวณงาน รวมถึงการเปิดโอกาสให้ผู้เข้ามาร่วมงานได้ร่วมกิจกรรมเผาเทียนเล่นไฟเพื่อเป็นพุทธบูชา ในงานประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัยอีกด้วย

ต่อมานายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงโขนยักษ์ ประจำปี พ.ศ. ๒๕๕๒ ซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ได้เล็งเห็นความสำคัญของประเพณีการเผาเทียนแบบโบราณ จึงมอบหมายให้คณะครูภาควิชานาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และนายสมุทร อิงควระ ผู้เรียงเรียงเพลงฟ้อนตะคัน ร่วมกันสร้างสรรค์การแสดง ชุด "ฟ้อนตะคัน" โดยใช้ตะคันเป็นอุปกรณ์ในการแสดง เพื่อเป็นการอนุรักษ์สืบสานและเผยแพร่รูปแบบการเผาเทียนเล่นไฟอย่างโบราณให้เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายด้วยการถ่ายทอดผ่านการแสดงนาฏศิลป์ไทย เพื่อให้เกิดภาพพจน์อันสุนทรีย์และสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน มีแนวคิดหลักคือ เพื่อสร้างสรรค์ ชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่มีคุณภาพสามารถสะท้อนให้เห็นภาพวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ประเพณี ศาสนาและวัฒนธรรมของอาณาจักรสุโขทัยในอดีต โดยเฉพาะประเพณีการเผาเทียนเล่นไฟ เพื่อส่งเสริมเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมส่งเสริมภูมิปัญญาไทยของท้องถิ่นสุโขทัย โดยอาศัยหลักฐานจากแนวสำเนียงถ้อยคำในศิลาจารึกหลักที่ ๑ ที่กล่าวถึงการเผาเทียนไฟในอาณาจักรสุโขทัย และหลักฐาน ทางด้านประวัติศาสตร์ช่วงปีพ.ศ. ๒๕๒๐ ถึง พ.ศ. ๒๕๓๐ เกี่ยวกับการเผาเทียนเล่นไฟที่มีการขุดค้นพบซากตะคันตามโบสถ์วิหารต่าง ๆ ณ บริเวณอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย เป็นข้อมูลเบื้องต้นในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดง ประกอบแรงบันดาลใจ คือ ความสวยงามของแสงเทียนในยามค่ำคืนที่จุดตามโบราณสถานต่างๆทั่วบริเวณอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย ในงานประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย ซึ่งจัดขึ้นอย่างยิ่งใหญ่เป็นประจำทุกปีและเป็นที่ยอมรับในระดับชาติว่ามีความสวยงามน่าชมอย่างยิ่งควรค่าแก่สืบสานวัฒนธรรมประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟให้ดำรงอยู่คู่กับสุโขทัยต่อไป ด้วยการสร้างสรรค์ผ่านศิลปะด้านนาฏศิลป์ดุริยางคศิลป์อีกแขนงหนึ่ง

การออกแบบสร้างสรรค์การแสดง มีการกำหนดขอบเขตโดยยึดหลักนาฏยจารีตในการประดิษฐ์ท่ารำไทย กำหนดให้เป็นการแสดงประเภทฟ้อนที่มีลีลาท่ารำผสมผสานระหว่างฟ้อนแบบภาคเหนือและฟ้อนแบบภาคกลาง เนื่องจากจังหวัดสุโขทัยเป็นจังหวัดแถบภาคเหนือตอนล่างมีวัฒนธรรมความเป็นอยู่ทั้งแบบภาคเหนือและภาคกลางผสมผสานกันอย่างกลมกลืน และพิจารณาจากเพลงประกอบฟ้อนตะคัน ที่มีการเรียบเรียงใหม่เป็นเพลงซึ่งมีสำเนียงลาวและใช้หน้าทับลาว

บรรเลงโดยวงปี่พาทย์ที่มีการรวมวงแบบเฉพาะกาล ท่วงทำนองเพลงมีทั้งช้าและเร็วตามรูปแบบการแสดง ระบำ รำ ฟ้อน ใช้เวลาในการแสดง ๗ - ๑๐ นาที โดยใช้ผู้หญิงแสดงล้วนไม่ต่ำกว่า ๖ คน เพื่อความสวยงามและอ่อนช้อยตามรูปแบบการฟ้อน การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำมีความสอดคล้องกับหลักและวิธีประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ โดยใช้ท่ารำมาตรฐานจากเพลงช้า เพลงเร็ว และรำแม่บท รวมถึงนาฏยศัพท์เกี่ยวกับการเคลื่อนไหว มือ และเท้าเป็นหลักในการประดิษฐ์ท่ารำ กระบวนท่ารำสื่อให้เห็นภาพหญิงสาวชาวสุโขทัยถือตะคันจุดเทียนฟ้อนรำเพื่อเป็นพุทธบูชาเน้นการแปรแถวด้วยริ้วขบวนที่พร้อมเพรียงสวยงามที่สอดคล้องกลมกลืนกับทำนองเพลง

๒. องค์ประกอบการแสดง ฟ้อนตะคัน

๒.๑ ผู้แสดง

ฟ้อนตะคันเป็นการแสดใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน จำนวน ๖ คนขึ้นไป ใบหน้าสวยงาม ผิวขาว สรีระโปร่งบาง มีระดับความสูงใกล้เคียงกันในระดับ ๑๕๘ - ๑๖๕ เซนติเมตร ไม่จำกัดจำนวนผู้แสดง สามารถพิจารณาตามความเหมาะสมของโอกาสที่และสถานที่แสดง

๒.๒ เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายฟ้อนตะคัน ออกแบบโดยใช้กรอบแนวคิดตามลักษณะการแต่งกายสมัยสุโขทัย และการเลือกใช้สีตามหลักองค์ประกอบศิลป์และความหมายของสีเชิงจิตวิทยา รวมถึงการคำนึงถึงการส่งเสริมเอกลักษณ์ท้องถิ่นได้อย่างสอดคล้องสวยงามและกลมกลืน มีกำกำหนดรูปแบบเครื่องแต่งกายไว้ ๓ ลักษณะเพื่อเลือกใช้ให้เหมาะสมตามโอกาสที่แสดง ดังนี้

๒.๒.๑ การแต่งกายฟ้อนตะคันแบบที่ ๑

ใช้สำหรับแสดงบนเวที ลักษณะการแต่งกายเกล้าผมมุ่นมวยสูง ประดับด้วยเกี้ยวผม และสร้อยผม สวมเครื่องประดับ ต่างหู สร้อยคอ และสร้อยข้อมือ สวมเสื้อในนางคาดทับด้วยผ้าคาดอก นุ่งผ้าซิ่นตีนจกสุโขทัยยาวกรอมเท้า มีผ้าคล้องคอห้อยทิ้งชายสองข้างคาดเข็มขัดพร้อมหัว

๒.๒.๒ การแต่งกายฟ้อนตะคันแบบที่ ๒

ใช้สำหรับแสดงบนเวที ลักษณะการแต่งกาย เกล้าผมมุ่นมวยสูง ประดับด้วยเกี้ยวผมและสร้อยผม สวมเครื่องประดับ ต่างหู สร้อยคอและสร้อยข้อมือ สวมเสื้อในนางคาดทับด้วยผ้าไหมสีเขียวสด นุ่งผ้าถุงไหมสีเดียวกับผ้าคาดอก ปักเชิงยาวกรอมเท้า

๒.๒.๓ การแต่งกายฟ้อนตะคันแบบที่ ๓

ใช้สำหรับประกอบการแสดงแสงและเสียง ในงานลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย เกล้าผมมุ่นมวยต่ำ สวมเสื้อในนางคาดทับด้วยผ้าฝ้ายสีอ่อน นุ่งผ้าซิ่นฝ้ายทอลายพื้นเมือง

๓. อุปกรณ์การแสดง

ฟ้อนตะคัน ใช้ “ตะคัน” ถ้วยดินเผา บรรจุด้วยเทียน ที่มีรูปแบบเฉพาะของสุโขทัย เป็นหัตถกรรมฝีมือของชาวบ้าน หมู่บ้านเครื่องปั้นดินเผาบ้านทุ่งหลวง อำเภอคิริมาศ จังหวัดสุโขทัย เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง มีลักษณะเป็นถ้วยทรงกลมเส้นผ่าศูนย์กลางราว ๖ เซนติเมตร มีฐานกว้างราว ๕ เซนติเมตร ถ้วยตะคันบรรจุไส้เทียนที่ทำด้วยเชือกและเทียนในถ้วย

ใช้สำหรับจุดไฟขณะแสดง ปั้นให้บริเวณถ้วยมีความหนาเพิ่มความสูงของถ้วยจากฐานถึงปากถ้วย ราว ๗ เซนติเมตร เพื่อป้องกันความร้อนและความสะดวกในการแสดง การถือตะคันในการฟ้อน ใช้วิธีวางบนฝ่ามือทั้งสองข้างของผู้แสดง ใช้นิ้วหัวแม่มือกดทับฐานของตะคันเพื่อบังคับไม่ให้ตะคันเคลื่อนที่หรือเอียง

๔. ดนตรีและท่วงทำนองเพลง

๔.๑ วงดนตรีประกอบการแสดง ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมตามรูปแบบการบรรเลงประกอบการแสดงที่ประกอบไปด้วยเครื่องตีและเครื่องเป่ามีรูปแบบการรวมวงแบบเฉพาะกาล เพื่อให้ได้ท่วงทำนองดนตรีที่ไพเราะนุ่มนวลสอดคล้องกับกระบวนท่ารำฟ้อนตะคัน เครื่องดนตรีประกอบด้วย๑. ระนาดเอก ๒. ระนาดทุ้ม ๓. ฆ้องวงใหญ่ ๔. ระนาดทุ้มเหล็ก ๕. ขลุ่ยเพียงออ๖. ซออู้ ๗. กลองแขก ๘. ฉิ่ง

๔.๒ ท่วงทำนองเพลง ครูสมุทร อิงควร ครูอาวุโสด้านดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ได้เรียบเรียงขึ้นใหม่โดยนำทำนองเพลงลาวลำปางใหญ่เถามาเรียบเรียงโดย นำอัตราจังหวะ ๓ ชั้น ท่อน ๑ เพียงท่อนเดียวมาบรรเลงประกอบในเที่ยวช้า และได้ปรับเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น ๒ ชั้นใช้หน้าทับลาว และในส่วนของเที่ยวเร็วได้นำส่วนชั้นเดียวท่อน ๑ มาบรรเลงโดยใช้หน้าทับสองไม้ ในส่วนของเที่ยวลงได้แต่งทำนองขึ้นให้กลมกลืนกับเที่ยวช้าและเที่ยวเร็ว

๔.๓ โครงสร้างทำนองเพลง เป็นเพลงท่อนเดียว มีโครงสร้างแบ่งเป็น ๓ ส่วน คือ

- ส่วนที่ ๑ เรียกว่า เที่ยวช้า ใช้อัตราจังหวะ ๒ ชั้น มี ๑๐ ประโยคเพลง บรรเลงประกอบการแสดง ๔ เที่ยว ใช้หน้าทับลาว
- ส่วนที่ ๒ เรียกว่า เที่ยวเร็ว ใช้อัตราจังหวะชั้นเดียว มี ๕ ประโยคเพลง ซึ่งเป็นการตัดทอนมาจาก ๒ ชั้น บรรเลงประกอบการแสดง ๒ เที่ยว ใช้หน้าทับสองไม้
- ส่วนที่ ๓ เรียกว่า เที่ยวลง ใช้อัตราจังหวะชั้นเดียว มี ๔ ประโยคเพลงบรรเลงประกอบการแสดง ๒ เที่ยว ใช้หน้าทับสองไม้ และใช้วรรคสุดท้ายใช้วิธีการบรรเลงแบบทอดลงช้าเป็น ๒ ชั้น

๕. โอกาสที่แสดง

ฟ้อนตะคัน เป็นการแสดงที่มีความสวยงามอ่อนช้อยเน้นความพร้อมเพรียงในการเคลื่อนแถว ความงดงามของการฟ้อนอยู่ที่แสงไฟจากตะคันในมือผู้แสดงที่ส่องแสงกระทบกับใบหน้า จึงเหมาะในการแสดงช่วงเวลากลางคืน หรือช่วงมีแสงสลัว หากเป็นการแสดงบนเวทีควรเปิดไฟ บนเวทีเพียงแค่แสงสลัวเท่านั้น สามารถจัดแสดงได้หลายโอกาส เช่น

๕.๑ จัดเป็นชุดการแสดงเบ็ดเตล็ดบนเวที ในโอกาสต่าง ๆ

๕.๒ จัดเป็นการแสดงกลางแจ้งใช้ผู้แสดงจำนวนมากและจัดเป็นขบวน

๕.๓ จัดแสดงประกอบการแสดงแสงเสียงในงานลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ

๖. กระบวนท่ารำ

ฟ้อนตะคัน เป็นการแสดงหมู่ที่มีลีลาแช่มช้อย เชื่องช้า ตามรูปแบบของการฟ้อน ซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะแบบผสมผสานระหว่างลีลาการย่ำเท้าในการฟ้อนแบบภาคเหนือกับลีลาการเคลื่อนไหวมือและเท้าแบบนาฏศิลป์ไทยภาคกลางได้อย่างกลมกลืน การรำแบ่งเป็นขั้นตอนต่าง ๆ ได้ดังนี้

ขั้นตอนที่ ๑ รำออกมาตามทำนองเพลง
ขั้นตอนที่ ๒ ทำท่ารำตามกระบวนเพลงช้า และเร็ว จนจบกระบวนท่า
ขั้นตอนที่ ๓ ทำท่าจบด้วยการตั้งซุ้มกลางเวที
ขั้นตอนที่ ๔ รำเข้าเวทีตามทำนองเพลง

กระบวนท่ารำได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยใช้ท่ารำมาตรฐานจากเพลงช้า เพลงเร็ว และรำแม่บทของนาฏศิลป์ไทย รวมถึงนาฏยศัพท์การเคลื่อนไหวมือและเท้าเป็นต้นแบบ สื่อให้เห็นภาพหญิงสาวถือตะคันฟ้อนรำเป็นริ้วขบวนอย่างสวยงามเพื่อไปนำไปเป็นพุทธบูชา กระบวนท่ารำมีท่ารำหลัก ๑๓ ท่า และท่าเชื่อม ๒ ท่า การเคลื่อนไหวร่างกายมีลักษณะดังนี้

การใช้ศีรษะ ๒ ลักษณะ คือ ๑.การเอียงศีรษะ ๒.การลักคอ
การใช้ลำตัว ๒ ลักษณะ คือ ๑.ลักษณะลำตัวตั้งตรง ๒.ลำตัวเอียง
การใช้มือ ๑ ลักษณะ คือ แบบหงาย ๕ ระดับ คือ ๑.ระดับเหนือศีรษะ ๒.ระดับแง่ศีรษะ ๓.ระดับไหล่ ๔.ระดับอก ๕.ระดับเอว
การใช้แขน ๔ ลักษณะ คือ ๑.การงอแขนหงายท้องแขนระดับไหล่ ๒.การหักศอกขึ้นตั้งฉากด้านข้างลำตัว ๓.การงอแขนแบบหักศอกหงายตั้งฉากด้านหน้า ๔.การเหยียดแขนตึงหงายท้องแขนส่งไปข้างหลัง
การใช้ขาและเท้า ๘ ลักษณะ คือ ๑.ก้าวเท้า ๒.การย่ำเท้า ๓.ยกเท้า ๔.แตะเท้า ๕.เขย่งเท้า ๖.สูดเท้า ๗.จรดเท้า ๘.เขยิบเท้า

ลักษณะการเคลื่อนไหวในการแสดงฟ้อนตะคันมีการเคลื่อนไหว ๘ ทิศทาง สอดคล้องกับตำแหน่งของผู้ชม โดยอาศัยมุมมองคนดูเป็นแกนให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันทำให้การแสดงดูแปลกตาและน่าชมยิ่งขึ้นรูปแบบการเคลื่อนไหวของผู้แสดงมี ๘ ลักษณะ คือ. การเข้าหาผู้ชม ๒. การถอยออกจากผู้ชม ๓. การขนานกับผู้ชม ๔. การทแยงมุมกับผู้ชม ๕. การวนเป็นวงหน้าผู้ชม ๖. การฉวัดเฉวียนหรือเลี้ยวไปมาแบบฟันปลา ๗. การยกสูง ๘. การกดต่ำ

การแปรแถวของฟ้อนตะคัน มี ๗ รูปแบบ ได้แก่ ๑.แถวปากพนัง ๒.การเข้าพูลหรือการแบ่งกลุ่ม ๓ กลุ่ม ๓.วงกลม ๔.แถวเฉียง ๕.แถวหน้ากระดาน ๖.การตั้งซุ้ม ๗.แถวปีกกา

๓. นาฏยลักษณ์ฟ้อนตะคัน

ฟ้อนตะคัน เป็นการแสดงสร้างสรรค์ที่มีลักษณะเด่นเฉพาะตามแบบฉบับการฟ้อนที่แตกต่างกับการแสดงประเภทฟ้อนชุดอื่น ๆ สามารถจำแนกได้ดังนี้

๓.๑ เครื่องแต่งกาย มีการออกแบบให้เหมาะสมกับโอกาสที่ใช้แสดงรวม ๓ แบบ สำหรับใช้สำหรับแสดงบนเวที ๒ แบบ และใช้ประกอบการแสดงแสงและเสียงในประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย ๑ แบบ มีลักษณะเฉพาะในด้านการออกแบบให้สอดคล้องกับลักษณะการแต่งกายของหญิงในสมัยสุโขทัยเน้นการใช้ผ้านุ่งที่เป็นงานหัตถศิลป์ประจำท้องถิ่นคือ ผ้าชิ่นตีนจกและผ้าทอพื้นเมือง

๓.๒ อุปกรณ์การแสดง ใช้ “ตะคัน” เป็นอุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง นับเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการแสดง จัดเป็นอุปกรณ์การแสดงประเภทเครื่องมือเครื่องใช้ที่มีรูปแบบเฉพาะของในท้องถิ่นสุโขทัย กล่าวคือ เป็นถ้วยเทียนไม่ใช่ถ้วยที่บรรจุน้ำมันอย่างท้องถิ่นอื่น ที่มีการพัฒนารูปแบบให้เหมาะสมกับการแสดง

๓.๒ ดนตรีประกอบการแสดง ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม มีการรวมวงแบบเฉพาะกาลประกอบด้วยเครื่องตีและเครื่องเป่า ใช้เครื่องดนตรีหลักแบบวงปี่พาทย์ไม้นวมทั่วไป และเพิ่มระนาดทุ้มเหล็ก ๑ รางเพื่อให้เสียงของท่วงทำนองเพลงมีความไพเราะขึ้น ลักษณะโครงสร้างทำนองเพลงมีการแบ่งเป็น ๓ ส่วน ซึ่งใน ๓ ส่วนนี้ ใช้ ๒ อัตราจังหวะ คือ จังหวะ ๒ ชั้นและชั้นเดียว ใช้หน้าทับลาวกำกับจังหวะหน้าทับ มีรูปแบบจังหวะที่แสดงลักษณะเด่นของทำนองเพลง ๓ รูปแบบ ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียงเร

๓.๓ การแสดง ฟ้อนตะคัน จำแนกตามองค์ประกอบการแสดง จัดอยู่ในประเภทการฟ้อนรำหมู่ที่มีลีลาการฟ้อนแบบผสมผสานระหว่างภาคเหนือและภาคกลาง การจำแนกตามคุณสมบัติของการแสดง จัดเป็นการแสดงประเภทพื้นบ้านที่มีลักษณะแบบวิถีชาวบ้านเกี่ยวกับขนบธรรมเนียมประเพณี และวิถีชาวพุทธ การจำแนกตามหน้าที่ของการแสดงจัดเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงเน้นความสวยงามและสื่อให้เห็นภาพที่งดงามของวิถีชีวิตของสุโขทัยในอดีตกาล การจำแนกการแสดงตามเพศและวัยการกำหนดให้ใช้ผู้แสดงเป็นผู้หญิงแสดงล้วนเพื่อเน้นความสวยงามอ่อนช้อยตามรูปแบบของการฟ้อน การจำแนกตามโครงสร้างการแสดงแบ่ง ๔ เป็นขั้นตอน คือ ๑.รำออกมาตามทำนองเพลง ๒.ทำท่ารำตามกระบวนเพลงช้า และเร็ว จนจบกระบวนท่า ๓.ทำท่าจบด้วยการตั้งซุ้มกลางเวที ๔.รำเข้าเวทีตามทำนองเพลง

อภิปรายผล

จากสรุปผลการวิจัยและวิเคราะห์ตามทฤษฎีนาฏยลักษณ์ มีประเด็นที่น่าสนใจที่นำมาอภิปรายผล ได้ดังนี้

๑.ประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน

ฟ้อนตะคัน เป็นชุดการแสดงซึ่งสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ที่มีลักษณะเฉพาะท้องถิ่น โดยใช้ “ตะคัน” ซึ่งเป็นเครื่องใช้ในการดำรงชีวิตของมนุษย์ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง ในการสร้างสรรค์การแสดงยึดรูปแบบนาฏยประดิษฐ์ของไทยที่มีลักษณะสำคัญ ๓ ประการ

คือ ท่ารำ การแปรแถว และการตั้งชุ้มอย่างครบถ้วน สอดคล้องกับแนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย ดังนี้

๑. คำนึงถึงประเภทและรูปแบบการแสดงเพื่อนำเสนอเนื้อหาตามความมุ่งหมายของการแสดง และสื่อเรื่องราวได้

๒. ออกแบบการแสดง โดยคำนึงถึงองค์ประกอบหลัก คือ การแปรแถว การเชื่อมท่ารำและวิธีเข้าออกของการแสดง

๓. พิจารณาทำนองและจังหวะของเพลงแล้วกำหนดท่ารำให้เข้ากับท่ารำโดยยึดหลักความสัมพันธ์

๔. ยึดแม่ท่าของนาฏศิลป์ไทยในเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บทและนาฏยศัพท์

๕. การยึดลีลาท่ารำของท้องถิ่นเพื่อแสดงเอกลักษณ์ เช่น ภาคเหนือ ภาคกลาง ภาคอีสานและภาคใต้

๖. การออกแบบท่าหลักและท่าเชื่อมให้กลมกลืน

๗.หลีกเหลี่ยงการใช้ท่ารำซ้ำๆ

๘. ระบำหมู่ใช้ผู้แสดงมากควรใช้การแปรแถวเพื่อเปลี่ยนอารมณ์ผู้ชมไม่ให้เกิดความเบื่อหน่าย ควรคำนึงถึงความเหมาะสมในการเคลื่อนไหว การแปรแถวหลาย ๆครั้งทำให้ความนุ่มนวลของท่ารำไทยลดน้อยลง

การออกแบบสร้างสรรค์การแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน มีความสอดคล้องกับทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ คือ มีการกำหนดแนวคิดหลักในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงทั้งในระดับเป้าหมายและระดับวัตถุประสงค์ มีการประมวลผลข้อมูลจากที่เป็นข้อเท็จจริงและข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ มีการกำหนดขอบเขตการแสดงรูปแบบการแสดงและองค์ประกอบอื่นๆไว้อย่างชัดเจน การออกแบบการแปรแถวคำนึงถึงทฤษฎีทางทัศนศิลป์ เช่น จุด เส้น จิตวิทยาของสี พื้นผิวซึ่งเป็นไปตามหลักการจัดองค์ประกอบศิลป์ มีความเป็นเอกภาพ ความแตกต่าง ความสมดุลอย่างกลมกลืน ตามองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ใช้ทฤษฎีการเคลื่อนไหวกำหนดการใช้พลังและการใช้ที่ว่างได้อย่างสอดคล้อง ขั้นตอนในการออกแบบมีการกำหนดโครงสร้างร่วม การแบ่งการแสดงตามช่วงของอารมณ์เพลง ๒ ช่วง คือ ช้าและเร็ว มีการกำหนดรายละเอียดของการแสดงเพื่อให้มีความสวยงามโดดเด่น เช่น ใช้ทิศทางการเคลื่อนไหว ๘ ทิศทางที่สัมพันธ์กับตำแหน่งของผู้ชมทำให้ผู้ชมได้สัมผัสความสุนทรีย์ที่แตกต่างในแต่ละมุมของการแสดง การกำหนดระดับของมือที่ถือตะคันอยู่ในตำแหน่งที่ส่องสว่างใบหน้าผู้แสดง การใช้ลีลาการก้าวเท้าแบบฟ้อนเมืองเพื่อให้ท่าฟ้อนมีความนิ่งและสง่างาม การกำหนดลีลาท่าฟ้อนแบบผสมผสานแบบภาคเหนือและภาคกลางใหมีเอกลักษณ์สอดคล้องกับวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของจังหวัดแถบภาคเหนือตอนล่างซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัย ของวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ (๒๕๕๐ : บทคัดย่อ) ได้ทำการวิจัย เรื่อง ฟ้อนเมืองรูปแบบพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ผลการวิจัยพบว่า ฟ้อนเมือง รูปแบบพระราชชายาเจ้าดารัศมีเป็นวัฒนธรรมสองแผ่นดิน (ล้านนาและรัตนโกสินทร์) ที่พระราชชายาเจ้าดารัศมีทรงฟื้นฟูขึ้นมีท่าฟ้อนเมือง ๑๖ ท่าเชื่อม ๓ ท่า เรียกชื่อท่าฟ้อนตามท่ารำแม่บทของภาคกลาง มีการแปรแถว ๔ รูปแบบ คือ แถวเรียง ๒ แถวเรียง ๔ เข้าวงเล็กและเข้าวงใหญ่

๒. ฟ้อนตะคัน มีองค์ประกอบการแสดงที่สามารถแสดงเอกลักษณ์ของท้องถิ่นได้อย่างเด่นชัดและทรงคุณค่า กล่าวคือ มีองค์ประกอบครบถ้วนตามองค์ประกอบการแสดงสอดคล้องกับแนวคิดเกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดงของประทิน พวงสำลี ได้แก่ ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง ดนตรีและท่วงทำนองเพลง โอกาสที่แสดงและกระบวนท่ารำ เมื่อพิจารณาตามองค์ประกอบพบว่ามีลักษณะเด่นด้านการหลอมรวมจากงานหัตถศิลป์ที่เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นอย่างกลมกลืน

๓. ฟ้อนตะคัน เป็นการแสดงสร้างสรรค์ที่มีนาฏยลักษณ์แตกต่างจากการแสดงชุดอื่น ๆอย่างเด่นชัดในด้านเครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง ดนตรีประกอบการแสดง โดยเฉพาะด้านการแสดงที่เน้นความพร้อมเพรียงสวยงามของการแปรแถวมากกว่าความสวยงามของท่ารำ รูปแถวมีการออกแบบเรียบง่ายไม่ซับซ้อนทำให้เห็นการเคลื่อนไหวอย่างเป็นระเบียบ มีความหลายหลายแปลกตาและสร้างสุนทรีย์ในการชมได้เป็นอย่างดี การออกแบบท่ารำฟ้อนตะคันยึดรูปแบบดั้งเดิมของการฟ้อน คือ การฟ้อนท่าเดียวต่อเนื่องหลายจังหวะ และการนำท่าฟ้อนหลายท่ามาต่อกันเป็นกระบวนท่า ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ สุรัตน์ จงดา (๒๕๔๑ : บทคัดย่อ) เรื่อง ฟ้อนฝีฟ้านางเทียม: การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อของชาวอีสาน ผลการวิจัยพบว่าท่าฟ้อนฝีฟ้า ปัจจุบันยังคงรูปแบบการฟ้อนแบบดั้งเดิมซึ่งพบว่ามีวาดท่าฟ้อนใน ๓ ลักษณะ คือ ๑.วาดฟ้อนท่าเดียวเป็นการฟ้อนโดยใช้ท่าฟ้อนเดียวไปเรื่อย ๆ ๒.วาดท่าฟ้อนหลายท่า เป็นการฟ้อนโดยการนำท่าฟ้อนหลายท่ามาเชื่อมต่อกันเป็นกระบวน ๓.วาดฟ้อนเข้าคู่เป็นการฟ้อนซึ่งมักเป็นหญิงกับหญิงในท่าฟ้อนต่าง ๆ กัน

กระบวนท่ารำ ฟ้อนตะคัน มีลักษณะเด่นในด้านการเคลื่อนไหวร่างกาย ๕ ส่วนได้แก่ ศีรษะ ลำตัว มือ แขน ขาและเท้าที่สอดคล้องกลมกลืนกับท่วงทำนองเพลง สอดคล้องกับงานวิจัยของ รัตติยา โกมินทรชาติ (๒๕๔๙ : ๒๗๔) เรื่อง การฟ้อนของชาวภูไท : กรณีศึกษาหมู่บ้านวาริชภูมิ อำเภอวาริชภูมิ จังหวัดสกลนคร ผลการวิจัยพบว่า ท่าฟ้อนภูไทยุคดั้งเดิมมีนาฏยลักษณ์ที่เป็น รูปแบบเฉพาะที่สามารถจำแนก ลักษณะเฉพาะตามการใช้ส่วนต่างๆของร่างกาย ได้แก่ ๑.การใช้ส่วนศีรษะ พบว่ามีการใช้ศีรษะความสอดคล้องกับมือลำตัวและเท้าศีรษะมีลักษณะ การเอียงตามการใช้มือ เช่น มือซ้ายอยู่ในท่าสอดสูงศีรษะเอียงตามมือซ้ายและการเอียงตามการย่ำเท้า๒.การใช้ส่วนของลำตัว พบว่ามีการใช้ลำตัวเอนลำตัวทางซ้าย- ขวาลำตัวตรง ๓.การใช้มือพบว่ามีการแกว่งมือตามธรรมชาติแบบอิสระใช้ในท่าเดิน ๔.การตั้งมือไขว้ทั้งสองข้างใช้ในท่าดอกบัวตูมบัวบาน ท่าย่อขาเดียวแบมือและหักข้อมือใช้ในท่าฟ้อนในท่าลอยหน้าม้วนมือและสอดสูงใช้ท่าฟ้อนย่อขาเดียว ๕.การใช้ส่วนขาและเท้า พบว่ามีการย่ำเท้าอยู่กับที่และย่ำเท้าก้าวเดินไปข้างหน้า การยกขาข้างเดียว และสอดคล้องกับงานวิจัยของ เอื้อมพร เนาว์เย็นผล (๒๕๓๘ : บทคัดย่อ) เรื่อง ฟ้อนไทยทรงดำ โดยศึกษา ถึงรูปแบบวิธีการฟ้อนแบบดั้งเดิมของจังหวัดราชบุรี เปรียบเทียบกับการฟ้อนที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ๔ จังหวัด คือ เพชรบุรี ราชบุรี นครปฐมและสุพรรณบุรี ผลการวิจัยพบว่า การฟ้อนไทยทรงดำ มี ๒ แบบ คือ การฟ้อนแบบดั้งเดิมและการฟ้อนแบบปัจจุบัน ลักษณะท่าฟ้อนแบบดั้งเดิมในแต่ละท้องถิ่นจะมีลักษณะเหมือนกัน โดยมีลักษณะเด่นของการเคลื่อนไหวร่างกาย ๖ ส่วน คือ ๑.การใช้เท้ามี ๒ ลักษณะ การย่ำและการก้าวเท้า การก้าวเท้ามี ๕ วิธีได้แก่ ก้าวย่าง ก้าวไขว้ ก้าวลากเท้า ก้าวเขยิบเท้า และก้าวยั้งเท้า ๒.การใช้ขามี ๒ ลักษณะ ได้แก่ การงอขาและการนั่งยอง ๓.การใช้ลำตัวมี ๓ ลักษณะ ได้แก่ ลำตัวตั้งตรง ลำตัวเอนไปด้านหลัง และลำตัวเอนไปด้านข้าง ๔.การใช้มือ มี ๗ ลักษณะ ได้แก่ ม้วนมือ ช้อนมือ ไขว้มือ ควงมือ โฉบมือ ตักมือ และมือปัดป้อง การใช้แขน มี ๒

ลักษณะ ได้แก่ ตั้งวงสูง ตั้งวงต่ำ ๖.การใช้สะโพกโดยมีลักษณะเด่น คือ การทรงตัวโดยยืนย่อเข่า โย้ตัวฟ้อน การนั่งยองๆฟ้อนในลักษณะจ้ำติดดิน สำหรับการฟ้อนขึ้นอยู่กับทำนองเพลง ๔ เพลง ตามลำดับคือ ๑.แคนช้าหรือแคนเดิน ๒.แคนเร็วหรือแคนแล่น ๓.แคนแกรหรือแคนกะแล่ ๔.แคนเวียงหรือแคนเยิบ แคนเดินเปรียบเสมือนหนุ่มสาวเริ่มสร้างความคุ้นเคยซึ่งกันและกัน แคนแล่นเปรียบเสมือนหนุ่มเล้าโลมและสาวหลบหลีก แคนกะแล่เปรียบเสมือนหนุ่มสาวสมัครสมานในรสรัก แคนเยิบเปรียบเสมือนชายหญิงที่แสดงความสุขสมหวังในความรัก

กระบวนท่ารำฟ้อนตะคัน มีลักษณะเฉพาะในการเคลื่อนไหวมือ เนื่องจากถือตะคันทั้งสองข้างจึงมีการใช้มือในลักษณะแบบหงายเท่านั้น แต่มีการกำหนดระดับในการเคลื่อนไหวมือหลายระดับ เพื่อให้เห็นความสวยงามของแสงเทียนเพิ่มมากขึ้น รวมถึงการใช้เท้าในหลายลักษณะเพื่อให้มีความแตกต่างในแต่ละท่ารำ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ พจน์มาลย์ สมรรคบุตร (๒๕๔๑ :บทคัดย่อ) เรื่อง การฟ้อนผู้ไทยในเรณูนคร ผลการวิจัยพบว่า ลักษณะเฉพาะของการฟ้อนผู้ไทยมีการใช้ เท้า ขา ลำตัว มือและแขน การใช้เท้ามี ๕ แบบ คือ การเปิดปลายเท้าตอนยืน การลงส้นเท้าตอนเดิน การแตะปลายเท้าเฉพาะผู้หญิงการเปิดส้นเท้าหลัง การวางเต็มฝ่าเท้า การใช้ขามี ๕ แบบ คือ ยกขาไปด้านข้าง ยกขาไปด้านหน้ายกขาไปด้านหลัง การนั่งเหยียดขาข้างเดียวไปด้านหลัง การไขว้ขา การใช้ลำตัวมี ๓ แบบ คือ ลำตัวตรง ลำตัวโน้มทำมุม ๔๕ องศากับแนวตั้ง การโน้มตัวต่ำเกือบขนานกับพื้น การใช้มือมี ๔ แบบ คือ การเหยียดแขนตึงหงายท้องแขน การงอแขนเป็นวงระดับไหล่ การหักศอกขึ้นตั้งฉาก การงอแขนแบบหักศอกหงายตั้งฉาก และสอดคล้องกับงานวิจัยของ ปิยมาศ ศรแก้ว (๒๕๔๔ : บทคัดย่อ) เรื่อง การฟ้อนของชาวไทลื้อจังหวัดน่าน โดยศึกษาฟ้อน ๕ ชุด ได้แก่ ฟ้อนอิสระ ฟ้อนมูเซอ ฟ้อนพม่า ฟ้อนเจิงและฟ้อนไทลื้อ ผลการวิจัยพบว่า การฟ้อนที่มีลักษณะเหมือนกัน คือ การยืดและยุบตัวไม่เน้นการกระทบเข่าที่แรง มีการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่อง ใช้การเบี่ยงลำตัวไปด้านข้างและบังคับส่วนของนิ้วมือไม่มากนัก และงานวิจัยของ สุภาพร คำยุธา (๒๕๔๖ : ๒๔๒) ได้ทำการวิจัย เรื่อง การฟ้อนของชาวผู้ไทย: กรณีศึกษา หมู่บ้านคำโพน อำเภอคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์ ผลการวิจัยพบว่า เอกลักษณ์ท่าฟ้อนผู้ไทย ท่าฟ้อน ผู้ไทยช่วงแรกเป็นการเคลื่อนไหวที่ไม่กำหนดลีลาและแบบแผนมากนัก ท่าฟ้อนที่ปรากฏค่อนข้างสมจริงกับสิ่งที่ได้เลียนแบบ จำแนกลักษณะเฉพาะได้ ๔ ลักษณะ คือ ๑. ลักษณะการใช้เท้า ได้แก่ การเตะเท้า การไขว้เท้า การเขย่งเท้าโดยใช้ปลายเท้าในขณะที่ก้าวไปข้างหน้าเรื่อยๆ ๒.ลักษณะการใช้แขนและมือ ประกอบด้วย การม้วนมือเข้าหาลำตัว การหมุนข้อมือตวัดม้วนการวาดวงแขนที่กว้างอิสระจนสุดแขนเน้นระดับให้สมจริง เช่น บนสุดล่างสุด มีการจีบมือ ๓.ลักษณะการใช้ลำตัวและศีรษะ มีการเฉียงลำตัวตามจังหวะการก้าวเท้าศีรษะเอียงตามเท้าเช่นกัน ๔.ท่าซ้ำและท่าเชื่อมใช้ท่าเดินผู้ไทยเป็นท่าเชื่อมก่อนการเปลี่ยนท่าทุกครั้ง

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะทั่วไป

๑. หน่วยงานภาครัฐและเอกชน ควรให้การสนับสนุนการวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การแสดงด้านนาฏศิลป์ ดนตรี เพื่อเปิดโลกทรรศน์ให้เห็นความหลากหลายในมิติทางวัฒนธรรมอันเป็นมรดกทางบรรพชนไทยให้กว้างขวางมากยิ่งขึ้น

๒. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ควรจัดหางบประมาณเพื่อสนับสนุนการดำเนินงานวิจัยให้เพียงพอ รวมถึงควรกำหนดมาตรฐานในการทำงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบและเป็นรูปธรรมมากขึ้น เพื่อกระตุ้นให้หน่วยงานผู้รับผิดชอบดำเนินงานวิจัยเพื่อสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่อง

๓. สถานศึกษาควรพิจารณาบรรจุการแสดงสร้างสรรค์ ชุด ฟ้อนตะคัน จัดทำเป็นหลักสูตรสถานศึกษา หรือหลักสูตรท้องถิ่นเพื่อการอนุรักษ์สืบทอดต่อไป

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

๑. ควรมีการวิจัยเกี่ยวกับบทบาทและรูปแบบการแสดง ฟ้อนตะคันเพื่อประกอบการแสดงแสงและเสียงในประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย อีกรูปแบบหนึ่งด้วย

๒. ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบกับการแสดงฟ้อนในท้องถิ่นใกล้เคียง เพื่อเป็นข้อมูลในการดำรงเอกลักษณ์ หรือเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์และพัฒนาในโอกาสต่อไป.

บรรณานุกรม

คณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ.สำนักงานเลขาธิการรัฐมนตรี.**การแต่งกายไทย : วิวัฒนาการจากอดีตสู่ปัจจุบัน** ๑.กรุงเทพฯ : บริษัทอัมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน),๒๕๔๒.

โครงการสารานุกรมไทย.**สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน เล่มที่ ๒๒**.กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์ (๑๙๗๗) จำกัด,๒๕๔๐.

ชะวัชชัย ภาติณธุ.**ยุคสมัยเครื่องแต่งกายไทย**.กรุงเทพฯ : โอ เอส พริ้นติ้งเฮ้าส์ ,๒๕๓๕

ธนิต อยู่โพธิ์.**โขน**.พระนคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร,๒๕๑๑.

ธีรยุทธ ยวงศรี.**การดนตรี การขับ การฟ้อนล้านนา**.เชียงใหม่ : มิ่งเมืองนวรัตน์, ๒๕๔๐.

นาฏศิลปเชียงใหม่.วิทยาลัย.**ฟ้อนเมือง : รูปแบบพระราชชายาเจ้าดารารัศมี**,๒๕๕๐.

นิยวรรณ วรรณศิริ.**มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม**.กรุงเทพ : มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์,๒๕๔๐.

นุชนาฏ ดีเจริญ. **รายงานการวิจัยเรื่องรำมังคละในจังหวัดพิษณุโลก สุโขทัยและอุตรดิตถ์.** คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร,๒๕๔๒.

ประทิน พวงสำลี.**หลักนาฏศิลป์**.พระนคร : โรงพิมพ์ไทยมิตรการพิมพ์,๒๕๑๔.

ปิยมาศ ศรแก้ว.**การฟ้อนของชาวไทลื้อจังหวัดน่าน**.วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,๒๕๔๔.

พจมาลย์ สมรรคบุตร.**การฟ้อนผู้ไทยในเรณูนคร**.วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,๒๕๔๑.

_____.แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำเชิ้ง.คณะมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏอุดรธานี, ๒๕๓๘.

พีรพงศ์ เสนไสย.**ความงามในนาฏยศิลป์**.มหาสารคาม : มปท,๒๕๔๖.

เพิ่ม ดุริยางค์กูร.**ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ คุณแม่เพิ่ม ดุริยางกูร**.นครหลวง : ห้างหุ้นส่วนจำกัดสินทวี, ๒๕๑๕.

ภาพ.**บรรยากาศบรรยากาศการเผาเทียนเล่นไฟ ในงานประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟ จังหวัดสุโขทัย**.สืบค้นเมื่อ ๒๔ กรกฎาคม ๒๕๕๕ จาก www.thone.mutply.com

ภาพ.**การปล่อยโคมลอย**.สืบค้นเมื่อ ๒๔ กรกฎาคม ๒๕๕๕ จาก www.thone.mutply.com

ภาพ.**ตะคันถ้วยเทียนบูชา**.สืบค้นเมื่อ ๒๔ กรกฎาคม ๒๕๕๕ จาก www.thone.mutply.com

ภาพ.**ตะเกียงน้ำมันดินเผาแบบอานธระ สมัยทวารวดีพุทธศตวรรษที่ ๑๐-๑๓ พบที่ จ.นครปฐม.** สืบค้นเมื่อ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๕๕ จาก www.kanchanapisek.or.th

ภาพ.**ตะคันดินเผารูปแบบต่างๆ สมัยทวารวดี พุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๖**.สืบค้นเมื่อ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๕๕ จาก www.kanchanapisek.or.th

ภาพ.**ตะคันภาชนะดินเผาสมัยหริภุญไชย**.สืบค้นเมื่อ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๕๕ จาก www.kanchanapisek.or.th

ภาพ.**หม้อดินเผา ศิลปะศรีวิชัยพุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๕**.สืบค้นเมื่อ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๕๕ จาก www.kanchanapisek.or.th

บรรณานุกรม (ต่อ)

ภาพ.คนโทเคลือบสองสี รูปหน้าบุคคล สมัยลพบุรี พุทธศตวรรษที่ ๑๖-๑๗.สืบค้นเมื่อ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๕๕ จาก www.kanchanapisek.or.th

ภาพ.ไหเคลือบสีเขียวอ่อน จากเตาล้านนา พุทธศตวรรษที่ ๑๙-๒๑ สืบค้นเมื่อ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๕๕ จาก www.kanchanapisek.or.th

ภาพ.กระปุกสังคโลกเคลือบสีเขียวไข่กา สมัยสุโขทัยพุทธศตวรรษที่ ๑๙-๒๒ สืบค้นเมื่อ ๒๗ กรกฎาคม ๒๕๕๕ จาก www.kanchanapisek.or.th

ภาพ.ตะคันเครื่องปั้นดินเผา บ้านทุ่งหลวง อำเภอคิริมาศ จังหวัดสุโขทัย.สืบค้นเมื่อ ๑ สิงหาคม ๒๕๕๕ จาก www.watthakhanun.com

มานพ วิสุทธิแพทย์.**การวิเคราะห์เพลงไทย.**กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชวนพิม์,๒๕๓๓.

รัตติยา โกมินทรชาติ.**การฟ้อนของชาวภูไท : กรณีศึกษาหมู่บ้านวาริชภูมิ อำเภอวาริชภูมิ จังหวัดสกลนคร.**วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต.จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,๒๕๔๙.

ราชบัณฑิตยสถาน.**พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน.**กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์อักษรเจริญทัศน์,๒๕๒๒.

เรณู โกศินานนท์.**การแสดงพื้นบ้านในประเทศไทย.**พิมพ์ครั้งที่ ๗.กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช,๒๕๔๓.

_____.**นาฏดุริยางคศิลป์กับสังคมไทย.**กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช,๒๕๓๕.

วิมลศรี อุปมัย.**นาฏกรรมและการละคร.**กรุงเทพ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,๒๕๕๓.

วีระศิลป์ ช้างขนุน.**พื้นฐานนาฏกรรมไทย.**นครปฐม : เจริญรัฐการพิมพ์,๒๕๕๔.

ศิลปากร.กรม.**ระบำ รำ ฟ้อน.**มปท,๒๕๓๒.

_____.**รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม.**กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์,๒๕๔๕.

_____.**วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดสุโขทัย.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว,๒๕๔๔.

สงัด ภูเขาทอง.**การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.**กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์,๒๕๓๒.

สุพรรณี เหลือบุญชู.**สังคีตนิยม.**คณะมนุษยศาสตร์ สหวิทยาลัยอีสานใต้,๒๕๒๙.

สุภาพร คำยุธา.**การฟ้อนของชาวผู้ไทย กรณีศึกษาหมู่บ้านโพนคำม่วง จังหวัดกาฬสินธุ์.**วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต.จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,๒๕๔๖.

สุมนมาลย์ นิ่มเนติพันธ์.**การละครไทย.**กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช,๒๕๔๓.

สุมิตร เทพวงษ์.**สารานุกรม ระบำ รำ ฟ้อน.**กรุงเทพฯ : โอ เอส พริ้นติ้งเฮาส์,มปป.

สุรพล วิรุฬรักษ์.**หลักการแสดง นาฏยศิลป์ปริทรรศน์.**กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,๒๕๔๗.

สุรัตน์ จงดา.**ฟ้อนฝีนางเทียม : การฟ้อนรำในพิธีกรรมและความเชื่อของชาวอีสาน.**วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต.จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,๒๕๔๑.

เสรี หวังในธรรม และสุจิตต์ วงษ์เทศ.**โสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทยของมนตรี ตราโมท.**อัดสำเนา.

หน้าแผนที่.**แผนที่แสดงตั้งและอาณาเขตกรุงสุโขทัย.**สืบค้นเมื่อ ๑๘ กรกฎาคม ๒๕๕๕ จาก http://th.wikipedia.org

บรรณานุกรม (ต่อ)

หน้าตราประจำจังหวัด.**ภาพตราประจำจังหวัดสุโขทัย**.สืบค้นเมื่อ ๒๑ กรกฎาคม ๒๕๕๕ จาก http://th.wikipedia.org

หน้าธงประจำจังหวัด.**ภาพธงประจำจังหวัดสุโขทัย**.สืบค้นเมื่อ ๒๑ กรกฎาคม ๒๕๕๕ จาก http://th.wikipedia.org

หน้าแผนที่.**แผนที่แสดงตั้งและอาณาเขตจังหวัดสุโขทัย**.สืบค้นเมื่อ ๑๘ กรกฎาคม ๒๕๕๕ จาก www.sabuy.com

เอื้อมพร เนาว์เย็นผล.ฟ้อนไทยทรงดำ.วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต.จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย,๒๕๓๘.

สัมภาษณ์

๑.นายชัยวัฒน์ ทองศักดิ์ เจ้าพนักงานพิพิธภัณฑ์ชำนาญงาน พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง จังหวัดสุโขทัย สัมภาษณ์เมื่อ ๕ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๒.นายสมุทร อิงควร ครูอาวุโสด้านดนตรีไทย สัมภาษณ์เมื่อ ๑๒ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๓. นางลออ น้อยวงศ์ ครูชำนาญการพิเศษ สัมภาษณ์เมื่อ ๑๓ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๔. นางพรพิมล ยี่ตันสี ครูชำนาญการ สัมภาษณ์เมื่อ ๑๓ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๕. นางสมบูรณ์ พนเสาวภาคย์ ครูชำนาญการพเศษ สัมภาษณ์เมื่อ ๑๗ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๖. นางนิรมล หาญทองกูล ครูชำนาญการพิเศษ สัมภาษณ์เมื่อ ๑๕ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๗. นางวัลยา สุขภัฏ ครูชำนาญการพิเศษ สัมภาษณ์เมื่อ ๑๕ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๘. ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ครูชำนาญการ สัมภาษณ์เมื่อ ๑๘ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๙. นางจารุเนศวร์ เลิศสมธีระโชติ ครูชำนาญการ สัมภาษณ์เมื่อ ๑๙ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๑๐.นางศิวพร บูรณพิริยะพงศ์ ครูชำนาญการ สัมภาษณ์เมื่อ ๒๐ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๑๑.นางสาวจุฑารัตน์ ภูจอมจิตร ครูชำนาญการ สัมภาษณ์เมื่อ ๒๒ กรกฎาคม ๒๕๕๕

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
รายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์

รายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์

๑.นายชัยวัฒน์ ทองศักดิ์ เจ้าพนักงานพิพิธภัณฑ์
ชำนาญงาน พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง
จังหวัดสุโขทัย
เกิดวันที่ ๑๗ ธันวาคม ๒๕๐๐ อายุ ๕๕ ปี
ที่อยู่ ๒๘ หมู่ ๓ ตำบลเมืองเก่า อำเภอเมือง
จังหวัดสุโขทัย ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์ ๐๘๑ ๘๘๘๘๒๔๐
สัมภาษณ์เมื่อ ๕ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๒.นายสมุทร อิงควระ ครูอาวุโสด้านดนตรีไทย
วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ผู้เรียบเรียงทำนองเพลง
ฟ้อนตะคัน
เกิดวันที่ ๑๐ กันยายน ๒๔๘๔ อายุ ๗๑ ปี
ที่อยู่ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย อำเภอเมือง
จังหวัดสุโขทัย ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์ ๐๘๖ ๙๓๐๙๐๓๑
สัมภาษณ์เมื่อ ๑๒ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๓. นางลออ น้อยวงศ์ ครูชำนาญการพิเศษ
วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
เกิดวันที่ ๑๗ กุมภาพันธ์ ๒๕๐๑ อายุ ๕๔ ปี
ที่อยู่ ๔/๑๙ หมู่ ๕ ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง
จังหวัดสุโขทัย ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์ ๐๘๑ ๙๗๒๐๐๙๙
สัมภาษณ์เมื่อ ๑๓ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๔. นางพรพิมล ยี่ตันสี ครูชำนาญการ
วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
เกิดวันที่ ๑๓ ตุลาคม ๒๕๐๓ อายุ ๕๒ ปี
ที่อยู่ ๔/๑๐ หมู่ ๕ ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง
จังหวัดสุโขทัย ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์ ๐๘๑ ๒๘๐๑๐๙๙
สัมภาษณ์เมื่อ ๑๓ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๕. นางนิรมล หาญทองกูล ครูชำนาญการพิเศษ
วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
เกิดวันที่ ๑๒ กันยายน ๒๕๐๖ อายุ ๔๙ ปี
ที่อยู่ ๑๗๐/๔ หมู่ ๙ ตำบลปากแคว อำเภอเมือง
จังหวัดสุโขทัย ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์ ๐๘๑ ๒๘๔๐๒๓๘
สัมภาษณ์เมื่อ ๑๕ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๖. นางวัลยา สุขภัฏ ครูชำนาญการพิเศษ
วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
เกิดวันที่ ๒๖ ตุลาคม ๒๕๐๖ อายุ ๔๙ ปี
ที่อยู่ ๘๔ / ๒ ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง
จังหวัดสุโขทัย ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์ ๐๘๑ ๙๕๓๒๘๒๖
สัมภาษณ์เมื่อ ๑๕ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๗. นางสมบูรณ์ พนเสาวภาคย์ ครูชำนาญการพิเศษ
วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
เกิดวันที่ ๕ มิถุยนายน ๒๕๐๘ อายุ ๔๘ ปี
ที่อยู่ ๔/๑๓ หมู่ ๕ ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง
จังหวัดสุโขทัย ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์ ๐๘๙ ๖๔๓๓๗๒๔
สัมภาษณ์เมื่อ ๑๗ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๘. ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ครูชำนาญการ
วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
เกิดวันที่ ๕ พฤษภาคม ๒๕๑๓ อายุ ๔๒ ปี
ที่อยู่ ๔/๑๔ หมู่ ๕ ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง
จังหวัดสุโขทัย ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์ ๐๘๕ ๐๔๙๑๓๗
สัมภาษณ์เมื่อ ๑๘ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๙. นางจารุเนศวร์ เลิศสมธีระโชติ ครูชำนาญการ
วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
เกิดวันที่ ๑๓ กุมภาพันธ์ ๒๕๑๓ อายุ ๔๒ ปี
ที่อยู่ ๔๑๙ / ๑๙ หมู่ ๑๓ ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง
จังหวัดสุโขทัย ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์ ๐๘๖ ๙๒๘๔๕๔๕
สัมภาษณ์เมื่อ ๑๙ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๑๐.นางศิวพร บูรณพิริยะพงศ์ ครูชำนาญการ
วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
เกิดวันที่ ๕ ตุลาคม ๒๕๑๔ อายุ ๔๑ ปี
ที่อยู่ ๙/๑๐ ซอย ๑ ถนนประชาราษฎร์ ตำบลเมือง-
สวรรคโลก อำเภอ สวรรคโลก จังหวัดสุโขทัย ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์ ๐๘๙ ๘๕๙๙๖๖๔
สัมภาษณ์เมื่อ ๒๐ กรกฎาคม ๒๕๕๕

๑๑.นางสาวจุฑารัตน์ ภูจอมจิตร ครูชำนาญการ
วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
เกิดวันที่ ๒๔ ธันวาคม ๒๕๑๔ อายุ ๔๑ ปี
ที่อยู่ ๒๓๕ หมู่ ๒ ตำบลบ้านสวน อำเภอเมือง
จังหวัดสุโขทัย ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์ ๐๘๐ ๕๑๑๕๕๑๕
สัมภาษณ์เมื่อ ๒๒ กรกฎาคม ๒๕๕๕

ภาคผนวก ข
เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

แบบสังเกต

เรื่อง ฟ้อนตะคัน ผลงานสร้างสรรค์ ของ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

คำชี้แจง : ใช้สำหรับบันทึกข้อมูลการสังเกตแบบมีส่วนร่วม และไม่มีส่วนร่วม

ใช้เครื่องมือบันทึกภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหว

วัน เดือน ปี.....

เวลาที่เริ่มการแสดง.....เวลาสิ้นสุดของการแสดง.....รวมเวลา.....

สถานที่.....

ผู้บรรยาย.....คน	ผู้สาธิต.....คน
๑.....	๑.....
๒.....	๒.....
๓.....	๓.....
๔.....	๔.....
๕.....	๕.....
๖.....	๖.....
๗.....	๗.....
๗.....	๗.....

ผู้บรรเลง.....คน

๑.....	๑๑.....
๒.....	๑๒.....
๓.....	๑๓.....
๔.....	๑๔.....
๕.....	๑๕.....
๖.....	๑๖.....
๗.....	๑๗.....
๘.....	๑๘.....
๙.....	๑๙.....
๑๐.....	๒๐.....

องค์ประกอบการแสดงฟ้อนตะคัน

องค์ประกอบ	รายการสังเกต	หมายเหตุ
๑.ผู้แสดง	จำนวน.....คน เพศ.....ชาย.....หญิง..... รูปร่างลักษณะผู้แสดง.....	
๒.เครื่องแต่งกาย	❍ ผู้แสดงแต่งกายเหมือนกัน ❍ ผู้แสดงแต่งกายแตกต่างกัน .....แบบ ลักษณะการแต่งกาย ๑ .... รายการเครื่องแต่งกาย ๑.....๒.....๓..... ๔.....๕.....๖..... ๗.....๘.....๙..... ๑๐.....๑๑.....๑๒..... รายการเครื่องประดับ ๑.....๒.....๓..... ๔.....๕.....๖..... ๗.....๘.....๙..... ๑๐.....๑๑.....๑๒.....	
๓.อุปกรณ์การแสดง	ชื่อเรียก.....จำนวน/๑ คน..... รูปร่างลักษณะ..... .... วิธีใช้ประกอบการแสดง.....	

องค์ประกอบ	รายการสังเกต	หมายเหตุ
๔.ดนตรี/เพลงประกอบ	วงดนตรีประกอบ..... จำนวนผู้บรรเลง..... เครื่องดนตรี.....ชิ้น ประกอบด้วย ๑.....หน้าที่..... ๒.....หน้าที่..... ๓.....หน้าที่..... ๔.....หน้าที่..... ๕.....หน้าที่..... ๖.....หน้าที่..... ๗.....หน้าที่..... ๘.....หน้าที่..... ๙.....หน้าที่..... ๑๐.....หน้าที่..... ๑๑.....หน้าที่..... ๑๒.....หน้าที่..... ๑๓.....หน้าที่..... ๑๔.....หน้าที่..... ๑๕.....หน้าที่..... โครงสร้างเพลง..... .... ท่วงทำนองเพลง..... .... หน้าทับที่ใช้ในการบรรเลง.....	

องค์ประกอบ	รายการสังเกต	หมายเหตุ
๕.กระบวนท่ารำ	ท่าออก การเคลื่อนไหวออกมาด้านหน้าเวที ❍ ทีละ๑ คน ❍ ทีละ ๑ คู่ ❍ เป็นแถว ❍ ออกพร้อมกันทั้งหมด ❍ อื่น ๆ..... ลักษณะท่ารำ .... จังหวะ..... ท่าหลัก..... ท่าเชื่อม..... รูปแบบแถว	**ทิศทาง** ๓ ๒ ๔ ๑ ๑ หน้าเวที ๒ ด้านขวาเวที ๓ ด้านหลังเวที ๔ ด้านซ้ายเวที **สัญลักษณ์** ❍ แถวซ้าย ● แถวขวา
	ท่าที่ ๑ การเคลื่อนไหว ❍ ทีละ๑ คน ❍ ทีละ ๑ คู่ ❍ เป็นแถว ❍ ออกพร้อมกันทั้งหมด ❍ อื่น ๆ..... ลักษณะท่ารำ .... จังหวะ..... ท่าหลัก..... ท่าเชื่อม..... รูปแบบแถว	

องค์ประกอบ	รายการสังเกต	หมายเหตุ
กระบวนท่ารำ	ท่าที่..... การเคลื่อนไหว ❍ ทีละ๑ คน ❍ ทีละ ๑ คู่ ❍ เป็นแถว ❍ ออกพร้อมกันทั้งหมด ❍ อื่น ๆ..... ลักษณะท่ารำ .... จังหวะ..... ท่าหลัก..... ท่าเชื่อม..... รูปแบบแถว	**ทิศทาง** ๓ ๒ ๔ ๑ ๑ หน้าเวที ๒ ด้านขวาเวที ๓ ด้านหลังเวที ๔ ด้านซ้ายเวที **สัญลักษณ์** ❍ แถวซ้าย ● แถวขวา
	ท่าที่..... การเคลื่อนไหว ❍ ทีละ ๑ คน ❍ ทีละ ๑ คู่ ❍ เป็นแถว ❍ ออกพร้อมกันทั้งหมด ❍ อื่น ๆ..... ลักษณะท่ารำ .... จังหวะ..... ท่าหลัก..... ท่าเชื่อม..... รูปแบบแถว	

องค์ประกอบ	รายการสังเกต	หมายเหตุ
๕.กระบวนท่ารำ	ท่าที่..... การเคลื่อนไหว ❍ ทีละ๑ คน ❍ ทีละ ๑ คู่ ❍ เป็นแถว ❍ ออกพร้อมกันทั้งหมด ❍ อื่น ๆ..... ลักษณะท่ารำ .... จังหวะ..... ท่าหลัก..... ท่าเชื่อม..... รูปแบบแถว	ทิศทาง ๓ ๒ ๔ ๑ ๑ หน้าเวที ๒ ด้านขวาเวที ๓ ด้านหลังเวที ๔ ด้านซ้ายเวที สัญลักษณ์ ❍ แถวซ้าย ● แถวขวา
	ท่าที่..... การเคลื่อนไหว ❍ ทีละ๑ คน ❍ ทีละ ๑ คู่ ❍ เป็นแถว ❍ ออกพร้อมกันทั้งหมด ❍ อื่น ๆ..... ลักษณะท่ารำ .... จังหวะ..... ท่าหลัก..... ท่าเชื่อม..... รูปแบบแถว	

ลงชื่อ.....ผู้สังเกต

(.....)

แบบสัมภาษณ์

เรื่อง ฟ้อนตะคัน ผลงานสร้างสรรค์ ของ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

คำชี้แจง

๑. แบบสัมภาษณ์ฉบับนี้มี ๒ ตอน คือ

ตอนที่ ๑ สภาพทั่วไปของผู้ให้ข้อมูล

ตอนที่ ๒ ข้อมูลเกี่ยวกับฟ้อนตะคัน

๒. ใช้เป็นข้อคำถามในการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล พร้อมบันทึกเสียงด้วยเครื่องบันทึกเสียงแล้วนำข้อมูลบันทึกลงในแบบสัมภาษณ์

ตอนที่ ๑ สภาพทั่วไปของผู้ให้ข้อมูล

๑. ชื่อ.....สกุล.....

๒. เกิดวันที่.....เดือน.....พ.ศ. .....อายุ.....ปี

๓. เพศ ○ ชาย ○ หญิง

๔. ที่อยู่ บ้านเลขที่.....หมู่.....ซอย.....ถนน.....

ตำบล.....อำเภอ.....จังหวัด.....

โทรศัพท์ที่ติดต่อได้.....

๕. อาชีพ.....

๖. บทบาทและหน้าที่ของผู้ให้ข้อมูล

.....

๗. วัน / เดือน / ปี ที่ให้ข้อมูล

.....

ตอนที่ ๒ ข้อมูลเกี่ยวกับฟ้อนตะคัน

ด้านความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์

๑. ท่านมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์การแสดง/เพลงประกอบ ฟ้อนตะคัน ในฐานะใดบ้าง

.....

.....

.....

.....

๒. ตะคัน มีความสำคัญอย่างไรกับคนสุโขทัย

.....

.....

.....

.....

๓ . การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน / เพลงประกอบฟ้อนตะคัน มีความเป็นมาอย่างไร (มีผู้ใดหรือหน่วยงานใด ๆ เกี่ยวข้องหรือไม่)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๔. เหตุที่ใช้ชื่อชุดการแสดง ฟ้อนตะคัน /เพลงประกอบการแสดงฟ้อนตะคันมีชื่อเรียกหรือไม่ (ถ้ามี เรียกเพลงอะไร มีความหมายอย่างไร)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๕.ท่านใช้แนวคิดใดบ้างในการสร้างสรรค์การแสดง / เพลงประกอบ ฟ้อนตะคัน

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๖. ในการเริ่มต้นสร้างสรรค์การแสดง ในปี พ.ศ. ๒๕๓๑ ฟ้อนตะคัน ท่านกำหนดรูปแบบการแสดง / โครงสร้างเพลง ฟ้อนตะคัน ไว้อย่างไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๗. ในการปรับปรุงรูปแบบการแสดง ในช่วงปี พ.ศ. ๒๕๓๓ มีการเปลี่ยนแปลงด้านใดบ้าง มีแนวคิดเพิ่มเติมหรือไม่ เหตุผลในการปรับปรุงมีอะไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๘. ผู้มีส่วนร่วมในการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงใน ช่วง พ.ศ. ๒๕๓๓ มีผู้ใดบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ด้านองค์ประกอบการแสดง

๑.ผู้แสดง

๙. การกำหนดตัวผู้แสดง ฟ้อนตะคัน ใช้หลักเกณฑ์ใดบ้าง (เพศ จำนวน ลักษณะเฉพาะของผู้แสดงที่เหมาะสมกับการแสดง)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๒.เครื่องแต่งกาย

๑๐. ผู้มีส่วนร่วมในการออกแบบเครื่องแต่งกายฟ้อนตะคันมีผู้ใดบ้าง และมีแนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายอย่างไร (ในภาพรวม เช่น การใช้ผ้าคาดอก ผ้านุ่ง ผ้าคล้องคอ สีและเนื้อผ้าที่เลือกใช้ เครื่องประดับ เป็นต้น)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๑๑. มีการออกแบบเครื่องแต่งกายไว้กี่รูปแบบ และมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงเครื่องแต่งกายให้เหมาะสมกับโอกาสที่แสดงหรือไม่ แนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายแต่ละรูปแบบมีความแตกต่างกันอย่างไร

มีการออกแบบเครื่องแต่งกาย.....แบบ

แบบที่ ๑

ลักษณะ .....

.....

.....

ประกอบด้วย

.....

.....

.....

.....

โอกาสที่ใช้ .....

แบบที่ ๒

ลักษณะ .....

.....

.....

ประกอบด้วย

.....

.....

.....

.....

โอกาสที่ใช้ .....

แบบที่ ๓

ลักษณะ .....

.....

.....

ประกอบด้วย

.....

.....

.....

.....

โอกาสที่ใช้ .....

๓. อุปกรณ์การแสดง

๑๒. อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการแสดง ฟ้อนตะคัน คืออะไร (มีรูปร่างลักษณะอย่างไร เหตุผลในการนำมาใช้ประกอบการแสดง จำนวนที่ใช้ต่อผู้แสดง มีลักษณะเหมือนหรือแตกต่างกับท้องถิ่นอื่นหรือไม่ รูปแบบของอุปกรณ์ที่ใช้ในการแสดงมีลักษณะเฉพาะหรือไม่อย่างไร)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๑๓. การใช้อุปกรณ์การแสดงมีลำดับขั้นตอนอย่างไรในการแสดง มีเทคนิควิธีพิเศษในการใช้หรือไม่ (เนื่องจากมีการจุดไฟในการแสดง)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๔. เครื่องดนตรีและท่วงทำนองเพลง

๑๔. ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงกำหนดรูปแบบไว้อย่างไร (ชื่อวงที่ใช้บรรเลง จำนวนเครื่องดนตรีในวงนั้น ๆ เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นมีหน้าที่หลักอย่างไร มีเครื่องดนตรีเสริมชิ้นอื่น ๆ หรือไม่)

.....

.....

.....

.....

.....

๑๕. แนวคิดในการกำหนดดนตรีประกอบการแสดงแต่ละรูปแบบมีอย่างไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๑๕. ท่วงทำนองหรือโครงสร้างของเพลงมีลักษณะอย่างไร (มีการสร้างสรรค์ท่วงทำนองพิเศษที่แสดงเอกลักษณ์หรือไม่)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๑๖. ใช้หน้าทับใดบ้างในการบรรเลง (ในท่อนเพลงใด)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๕. สถานที่และโอกาสที่แสดง

๑๗. มีการกำหนดโอกาสและสถานที่ที่ใช้แสดง ฟ้อนตะคัน ไว้อย่างไรบ้าง (เวที , ขนาดของเวที เวทีกลางแจ้ง รูปแบบของการแสดงที่เหมาะสมกับสถานที่)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๖.กระบวนท่ารำ

๑๘. กระบวนท่ารำฟ้อนตะคันมีกี่ท่า และท่านมีแนวคิดในการเรียบเรียงกระบวนท่าฟ้อนตะคันอย่างไรบ้าง (มีการกำหนดกระบวนท่าให้สอดคล้องกับท่วงทำนองของเพลงอย่างไร)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๑๙. กระบวนท่ารำที่สร้างสรรค์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะหรือไม่ (การใช้เท้า การใช้มือ การใช้นาฏยศัพท์พิเศษ เป็นต้น)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๒๐. มีการนำนาฏยศัพท์ หรือท่ารำใดบ้างมาเป็นพื้นฐานในการเรียบเรียงกระบวนท่าฟ้อน

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๒๑. มีหลักในการกำหนดลีลาท่ารำของฟ้อนตะคันหรือไม่ อย่างไร (ท่าที่แสดงเอกลักษณ์อย่างเด่นชัดในการแสดงฟ้อนตะคัน หลักมีการวางหลักเกณฑ์ในการใช้ท่ารำ ท่าหลัก ท่าเชื่อมหรือไม่)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๒๒. กระบวนท่ารำมีการเรียบเรียงท่าเพื่อสื่อความหมาย หรือมีชื่อเรียกท่ารำหรือไม่

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๒๓. รูปแบบการแปรแถวมีกี่ลักษณะ (มีการกำหนดรูปแบบตายตัว/ หรือเปลี่ยนแปลงได้ตามโอกาสที่เหมาะสม /มีรูปแบบแถวที่ใช้บังคับตามกระบวนท่าหรือไม่)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๒๔.ในภาพรวมการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำฟ้อนตะคัน สามารถถ่ายทอดแนวคิดที่ท่านต้องการนำเสนอเกี่ยวกับตะคันที่มีความสอดคล้องกับเอกลักษณ์ท้องถิ่นในแง่ใดบ้าง รวมถึง "ฟ้อนตะคัน" มีบทบาทในการร่วมสืบสานประเพณีเผาเทียนเล่นไฟที่ยิ่งใหญ่ของจังหวัดสุโขทัยได้ในระดับใด และหากต้องมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงในเข้ากับยุคปัจจุบันท่านมีแนวคิดอย่างไร (ข้อเสนอแนะ)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

(.....)

ผู้สัมภาษณ์

...../...../.....

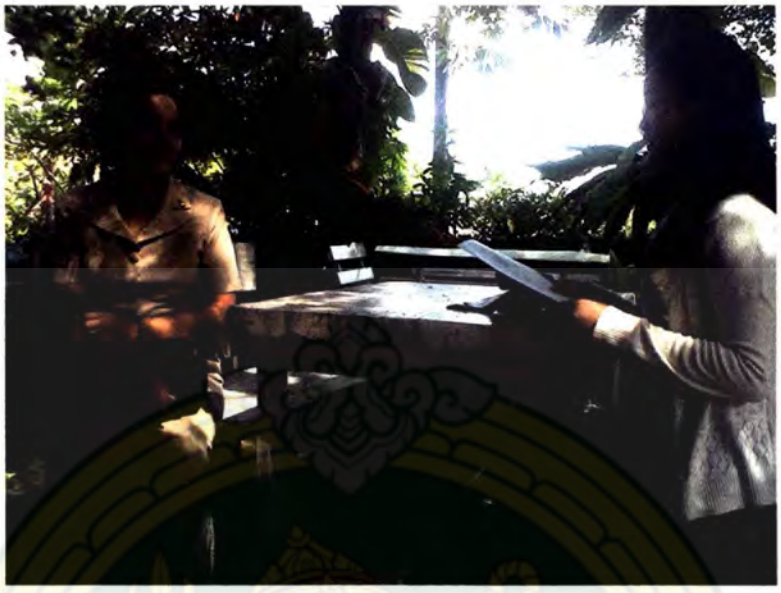
ภาคผนวก ค
ภาพการเก็บรวบรวมข้อมูล

ภาพที่ ๙๓ เก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับตะคัน
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง จังหวัดสุโขทัย
เมื่อวันที่ ๕ กรกฎาคม ๒๕๕๕

ภาพที่ ๙๔ สัมภาษณ์ นายชัยวัฒน์ ทองศักดิ์ เจ้าพนักงานพิพิธภัณฑ์ชำนาญงาน
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง จังหวัดสุโขทัย
เมื่อวันที่ ๕ กรกฎาคม ๒๕๕๕

ภาพที่ ๙๕ สัมภาษณ์.นายสมุทร อิงควระ ครูอาวุโสด้านดนตรีไทย
สัมภาษณ์เมื่อ ๑๒ กรกฎาคม ๒๕๕๕

ภาพที่ ๙๖ สัมภาษณ์ นางลออ น้อยวงศ์ ครูชำนาญการพิเศษ
เมื่อวันที่ ๑๓ กรกฎาคม ๒๕๕๕

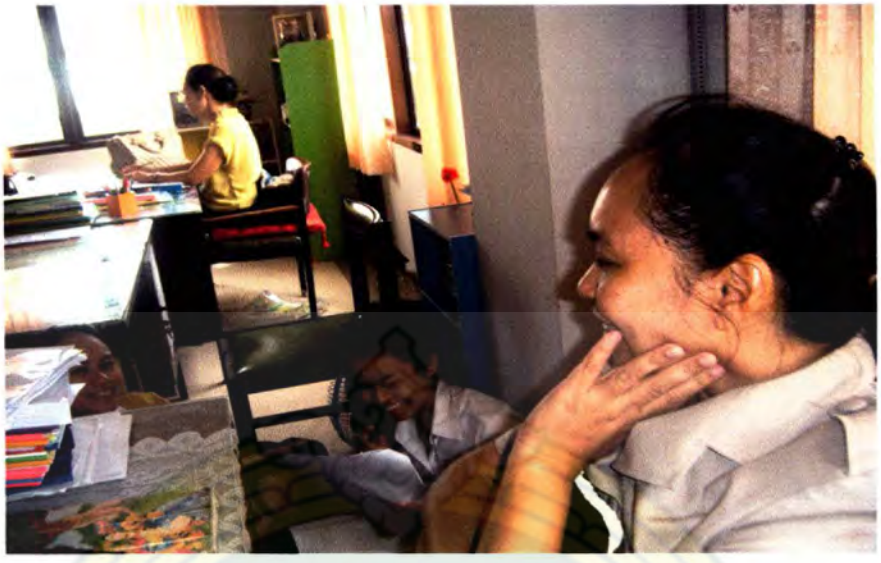


ภาพที่ ๙๗ สัมภาษณ์ นางพรพิมล ยี่ตันสี ครูชำนาญการ
เมื่อวันที่ ๑๓ กรกฎาคม ๒๕๕๕

ภาพที่ ๙๘ สัมภาษณ์ นางสมบูรณ์ พนเสาวภาคย์ ครูชำนาญการพิเศษ
เมื่อวันที่ ๑๗ กรกฎาคม ๒๕๕๕

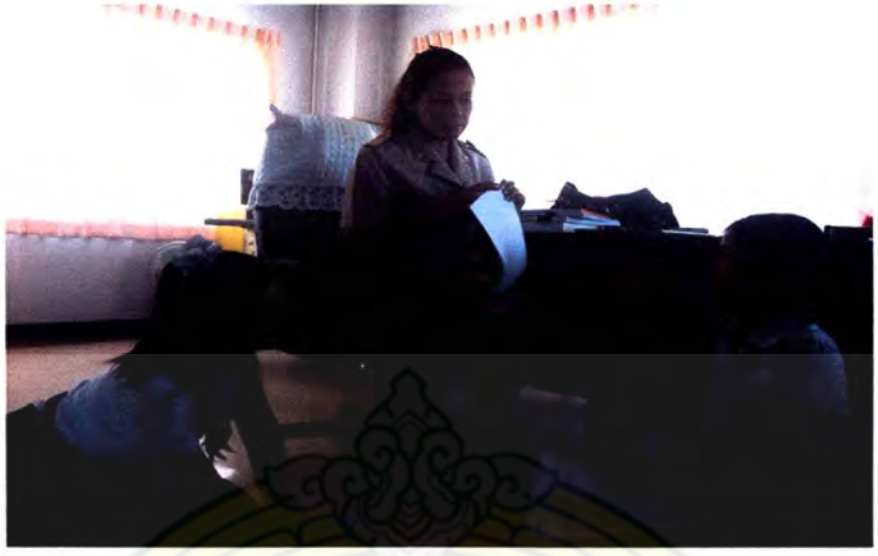
ภาพที่ ๙๙ สัมภาษณ์ นางนิรมล หาญทองกูล ครูชำนาญการพิเศษ
เมื่อวันที่ ๑๕ กรกฎาคม ๒๕๕๕

ภาพที่ ๑๐๐ สัมภาษณ์ นางวัลยา สุขภัฏ ครูชำนาญการพิเศษ
เมื่อวันที่ ๑๕ กรกฎาคม ๒๕๕๕



ภาพที่ ๑๐๑ สัมภาษณ์ ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ครูชำนาญการ
เมื่อวันที่ ๑๘ กรกฎาคม ๒๕๕๕

ภาพที่ ๑๐๒ สัมภาษณ์ นางจารุเนศวร์ เลิศสมธีรโชติ ครูชำนาญการ
เมื่อวันที่ ๑๙ กรกฎาคม ๒๕๕๕



ภาพที่ ๑๐๓ สัมภาษณ์ นางศิวพร บูรณพิริยะพงศ์ ครูชำนาญการ
เมื่อวันที่ ๒๐ กรกฎาคม ๒๕๕๕

ภาพที่ ๑๐๔ สัมภาษณ์ นางสาวจุฑารัตน์ ภูจอมจิตร ครูชำนาญการ
เมื่อวันที่ ๒๒ กรกฎาคม ๒๕๕๕

ภาพที่ ๑๐๕
การสนทนากลุ่ม เมื่อวันที่ ๑๖ สิงหาคม ๒๕๕๕

ภาคผนวก ง
แบบเสนอโครงการวิจัย ฟ้อนตะคัน

แบบเสนอโครงการวิจัย

ส่วนที่ ๑. บทสรุปโครงการ (Executive summary) ความยาวไม่เกิน๒ หน้ากระดาษ A๔ ซึ่งประกอบด้วย

ชื่อโครงการ ฟ้อนตะคัน

ชื่อหัวหน้าโครงการ / ผู้ขอรับทุน นางเหมือนขวัญ ดีสมจิตร หัวหน้างานอนุรักษ์ สร้างสรรค์ และ วิจัยศิลปวัฒนธรรม ฝ่ายศิลปวัฒนธรรม วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

งบประมาณทั้ง ๑๐๐,๐๐๐- บาท (-หนึ่งแสนบาทถ้วน-)

ระยะเวลาดำเนินการ ตั้งแต่ ๑ ตุลาคม ๒๕๕๔ - ๓๐ กันยายน ๒๕๕๕

ปัญหาที่ทำการวิจัย (โดยสังเขป)

ฟ้อนตะคัน เป็นการแสดงชุดสร้างสรรค์ของ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ที่สร้างสรรค์จากข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ในสมัยสุโขทัย เกี่ยวกับการการจุดเทียนเพื่อเป็นพุทธบูชา และการเผาเทียนเล่นไฟตามแบบประเพณีความเชื่อของคนในสมัยสุโขทัย ซึ่งมีความงดงามตามแบบนาฏศิลป์ไทย

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย มีการสร้างสรรค์ชุดการแสดงชุดใหม่อย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่ ปี พ.ศ. ๒๕๓๑ จนถึงปัจจุบัน แต่ไม่มีการจัดเก็บองค์ความรู้ตามระเบียบวิธีวิจัย ซึ่งอาจส่งผลทำให้ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดในการสร้างสรรค์ตามองค์ประกอบของการแสดงแต่ละชุดเลือนหายไป

ระเบียบวิจัย

ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้าดังนี้

๑.รวบรวมข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ และแนวคิดในการสร้างสรรค์ โดยการศึกษาเอกสารขั้นต้น รวมถึงการบอกเล่า (มุขปาฐะ) การวิจัยเอกสาร การสนทนากลุ่ม และการสัมภาษณ์เชิงลึก

๒.การศึกษาองค์ความรู้ด้านท่ารำ กระบวนรำ โดยใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม ร่วมกับการบันทึกวีดิทัศน์ และภาพนิ่ง

๓ .ศึกษาและเรียบเรียงข้อมูล

๔. วิเคราะห์ข้อมูล

๕.วิพากย์ ระดมความคิด ปรับปรุง

๖ .สรุปนำเสนอ และจัดทำรูปเล่มงานวิจัย

ผลลัพธ์ (Output) ของโครงการ

- งานวิจัยสร้างสรรค์ ฟ้อนตะคัน พร้อมแผ่นวีดิทัศน์ จำนวน ๒๐ ชุด

ส่วนที่ ๒ ข้อเสนอโครงการวิจัย ซึ่งประกอบด้วย

ชื่อโครงการ (ภาษาไทย ฟ้อนตะคัน

(ภาษาอังกฤษ) TA - KAN DANCE

๑. ความสำคัญ และที่มาของปัญหาที่ทำการวิจัย โดยละเอียด

ตะคัน เป็นภาชนะดินเผาขนาดเล็ก ก้นตื้น รูปคล้ายจาน หรือถ้วยตะไล ลักษณะเตี้ยกลมปากบานเรียบ บางทีจับเป็นจีบเล็กๆ จีบเดียว หรือเป็นปากหยักโดยรอบ มีทั้งเนื้อหยาบและละเอียด บางทีมีเชิงสูง ใช้สำหรับใส่น้ำมัน หรือไขมันจากสัตว์ ใช้จุดไฟให้ความสว่างและเป็นการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ มักพบตามโบราณสถานที่เป็นศาสนสถาน และพบว่าเป็นภาชนะดินเผาที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบ และยังคงนิยมใช้ มาถึงสมัยปัจจุบัน

จากการศึกษาประวัติศาสตร์สมัยสุโขทัยพบว่า กรุงสุโขทัยมีประเพณีเผาเทียนเล่นไฟตลอดรัชสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราช ซึ่งปรากฏตามหลักศิลาจารึกหลักที่ ๑ ว่า “ในวันเพ็ญกัตติกา อันเป็นวันสุดท้ายของการถวายผ้าไทย จัดผ้ากฐินพร้อมบริพารมี พนมเบี้ย พนมหมาก พนมดอกไม้ หมอนนั่ง หมอนนอน นำไปถวายพระภิกษุสงฆ์ผู้จำพรรษา ณ วัดเขาตะพานหิน แดนอรัญญิกนอกกำแพงเมืองด้านตะวันตก ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื้อน เลื้อน” ทรงจัดงานมหรสพสมโภชน์ เป็นการฉลองที่ได้จากการถวายผ้ากฐินอันเป็น “กาลทาน”กลางคืนมีการแสดง “เล่นไฟ” และ “เผาเทียน” ซึ่งสันนิษฐานว่าน่าจะมีการใช้ “ตะคัน” ถ้วยเทียนจุดเผาบูชาพระทอง พระอัฏฐารศ พระพุทธรูปใหญ่อันงดงามในเมืองสุโขทัยนั่นเอง ต่อมาได้มีการขุดแต่งบูรณะโบราณสถาน อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย ศรีสัชนาลัยและกำแพงเพชรได้ค้นพบภาชนะเครื่องปั้นดินเผาขนาดเล็ก รูปร่างคล้ายถ้วยตะไล จมดินอยู่ตามซากโบราณวิหารและเจดีย์จำนวนมาก ซึ่งชาวบ้านเรียกภาชนะชนิดนี้ว่า “ตะคัน”

ในปี พ.ศ. ๒๕๒๐ จังหวัดสุโขทัย ได้มีการรื้อฟื้นประเพณีเผาเทียนเล่นไฟแบบโบราณกลับขึ้นมาใหม่ โดยใช้ “ตะคัน” ซึ่งค้นคว้าและหารูปแบบของเดิมจากพิพิธภัณฑ์ตามคำแหงมาเป็นต้นแบบเพื่อสร้างขึ้นใหม่โดยให้ชาวบ้านทุ่งหลวง อำเภอคิริมาศ จังหวัดสุโขทัย ซึ่งมีอาชีพปั้นหม้อดินและอื่น ๆ ปั้นตามรูปแบบเดิมแล้วใช้ด้ายดิบควั่นเป็นไส้เทียนเพื่อใช้ในการเผาเทียนเล่นไฟตามประเพณีสืบต่อมา

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ภายใต้การนำของ ผู้อำนวยการวิทยาลัย นายจตุพร รัตนวราหะ ได้เล็งเห็นความสำคัญในการที่จะ อนุรักษ์ ส่งเสริมและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมและประเพณีอันดีงามรวมถึง การสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์และดนตรีให้มาความสอดคล้องกันเพื่อให้เกิดภาพพจน์ที่สุนทรียในรูปแบบของการนำตะคันไปบูชาพระรัตนตรัย จึงมอบหมายให้คณะครูภาคนาฏศิลป์ไทยและดุริยางค์ไทย สร้างสรรค์ชุดการแสดง ชุดฟ้อนตะคัน ในปี พ.ศ. ๒๕๓๑ ขึ้น โดยสร้างสรรค์จากข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ในสมัยสุโขทัย เกี่ยวกับการการจุดเทียนเพื่อเป็นพุทธบูชาและการเผาเทียนเล่นไฟ ตามแบบประเพณีความเชื่อของคนในสมัยสุโขทัย ซึ่งมีความงดงามตามแบบนาฏศิลป์ไทย และใช้แสดงประกอบการแสงเสียง ในประเพณีลอยกระทงเผาเทียนเล่นไฟของจังหวัดสุโขทัยอย่างต่อเนื่องทุกปี

ปัจจุบันวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัยมีการสร้างสรรค์ชุดการแสดงชุดใหม่อย่างต่อเนื่อง ตั้งปี พ.ศ. ๒๕๓๑ จนถึงปัจจุบัน รวม ๑๐ ชุดการแสดง แต่ขาดการจัดเก็บองค์ความรู้ตามระเบียบวิธีวิจัย ซึ่งอาจส่งผลทำให้ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดในการสร้างสรรค์ตามองค์ประกอบของการแสดงแต่ละชุดเลือนหายไปอย่างน่าเสียดาย ฟ้อนตะคัน เป็นการแสดงชุดหนึ่งที่สร้างสรรค์ขึ้นจากการหล่อหลอมแนวคิด การดำรงชีวิต ศิลปวัฒนธรรมและประเพณีในสมัยสุโขทัยไว้ได้อย่างแยบยล รวมถึงความงดงามสุนทรียภาพด้านนาฏศิลป์ดนตรี ไว้ได้อย่างงดงามทรงคุณค่าคู่ควรต่อการอนุรักษ์สืบสานให้ยั่งยืนต่อไป

๒. วัตถุประสงค์ของโครงการ

๑. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน

๒. เพื่อศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของการแสดงชุด ฟ้อนตะคัน

๓. เพื่อบันทึกท่ารำ ชุด ฟ้อนตะคัน เป็นลายลักษณ์อักษรและสื่อวีดิทัศน์

๓. เป้าหมายการวิจัย

เพื่อเก็บรวมรวบองค์ความรู้เกี่ยวกับแนวคิดในการสร้างสรรค์องค์ประกอบการแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน ของคณะครูภาควิชานาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เรียบเรียงเป็นเอกสารทางวิชาการ เพื่อประโยชน์ในการอ้างอิง สืบค้นและประชาสัมพันธ์ผลงานสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์ดนตรีของวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ให้เป็นที่รู้จักและยอมรับอย่างแพร่หลายต่อไป

๔. วรรณกรรม หรือผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง (Literature review)

๑. สารนุกรมไทย เล่มที่ ๒๒ เรื่องที่ ๒ เรื่อง เครื่องถ้วยไทย

๒. รายงาน เรื่อง ฟ้อนตะคัน นายสุริยน รู้สมัยและคณะ วิทยาลันนาฏศิลปสุโขทัย

๓. งานวิจัย เรื่อง นาฏยประดิษฐ์การแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด โดย นายชัยณรงค์ ต้นสุข

๕. ผลลัพธ์ที่ได้จากการวิจัย

- รูปเล่มงานวิจัยสร้างสรรค์ ฟ้อนตะคัน พร้อมแผ่นวีดิทัศน์ จำนวน ๒๐ ชุด

๖. การดำเนินการวิจัย

.๑ เสนอโครงการเพื่อขอรับทุนสนับสนุนจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

๒ ขออนุมัติโครงการเพื่อดำเนินการและใช้งบประมาณ

๓ แต่งตั้งคณะกรรมการ

๔ ดำเนินโครงการ

๕ สรุป จัดเก็บเป็นองค์ความรู้

๗. ระยะเวลาและแผนการดำเนินงานตลอดโครงการ (โดยละเอียด)

กิจกรรม	แผนปฏิบัติงาน												
	๕๔				๕๕								
	ก.ย	ต.ค	พ.ย	ธ.ค	ม.ค	ก.พ	มี.ค	เม.ย	พ.ค	มิ.ย	ก.ค	ส.ค	ก.ย
๑ เสนอโครงการเพื่อขอรับทุนสนับสนุนจากสถาบันฯ				←→									
๒ ขออนุมัติโครงการเพื่อดำเนินการและใช้งบประมาณ					←→								
๓.แต่งตั้งคณะกรรมการและคณะทำงาน											←→		

กิจกรรม	แผนปฏิบัติงาน												
	๕๔				๕๕								
	ก.ย	ต.ค	พ.ย	ธ.ค	ม.ค	ก.พ	มี.ค	เม.ย	พ.ค	มิ.ย	ก.ค	ส.ค	ก.ย
๔. ดำเนินโครงการ ๔.๑ เขียนเค้าโครงงานวิจัย ๔.๑ ค้นคว้าข้อมูลเอกสาร ๔.๒ ค้นคว้าข้อมูลภาคสนาม ๔.๓ เก็บรวมรวมข้อมูล ๔.๔ วิเคราะห์ข้อมูล ๔.๕ วิพากย์ ระดมความคิด ๔.๖ ปรับปรุงแก้ไข										←→	←→	←→	
๕..สรุปนำเสนอ และจัดทำรูปเล่มงานวิจัย ๕.๑ บันทึกภาพนิ่ง ๕.๒ บันทึกภาพเคลื่อนไหว ๕.๓ สรุปข้อมูล ๕.๔ จัดทำวีดิทัศน์ ๕.๕ พิมพ์รายงานวิจัย ๕.๖ จัดทำรูปเล่ม ส่งสถาบัน ๕.๗ ขอจดลิขสิทธิ์งานวิจัย													←→

๘. งบประมาณ เบิกจากงบรายจ่ายอื่นๆ ปี ๒๕๕๕ ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ประมาณการค่าใช้จ่ายอย่างละเอียด) ๑๐๐,๐๐๐.-บาท (-หนึ่งแสนบาทถ้วน-)

๑.ค่าจ้างเหมาจัดทำรูปเล่มเอกสาร ๒๐ เล่ม	เป็นเงิน ๒๐,๐๐๐.-บาท
๒.ค่าพาหนะเดินทางประสานงานโครงการและเก็บรวบรวมข้อมูล	เป็นเงิน ๒๐,๐๐๐-บาท
๓.วัสดุ อุปกรณ์ ดำเนินโครงการ	เป็นเงิน ๒๕,๐๐๐.-บาท
๔.ค่าจ้างเหมาบันทึกวีดีทัศน์และภาพนิ่ง	เป็นเงิน ๑๕,๐๐๐.-บาท
๕.ค่าตอบแทนวิทยากร/ผู้เชี่ยวชาญ	เป็นเงิน ๑๐,๐๐๐.-บาท

๖. ค่าเช่าเครื่องแต่งกาย เป็นเงิน ๘,๐๐๐.- บาท
๗. อื่น ๆ เป็นเงิน ๒,๐๐๐.-บาท
(ถัวเฉลี่ยจ่ายทุกรายการ)

๙. ผลประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑ มีการจัดเก็บองค์ความรู้ด้านการสร้างสรรค์ชุดการแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน เป็นลายลักษณ์อักษรตามระเบียบวิธีวิจัย

๒.มีเอกสารเชิงวิชาการด้านการวิจัยสร้างสรรค์การแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน เพื่อเป็นประโยชน์ในการ สืบค้น อ้างอิง แก่นักเรียน นักศึกษาและผู้สนใจ

๓. สถานศึกษา มีความพร้อมด้านปัจจัย องค์ประกอบ และกระบวนการสร้างเสริม เพื่อการอนุรักษ์ เผยแพร่และประชาสัมพันธ์ การแสดงสร้างสรรค์ ชุด ฟ้อนตะคัน อย่างต่อเนื่อง

๔. ใช้เป็นข้อมูลเพื่อรองรับการขอจดสิทธิบัตรชุดการแสดงสร้างสรรค์ ชุด ฟ้อนตะคัน

๑๐. เอกสารอ้างอิง (Reference)

๑. สารนุกรมไทย เล่มที่ ๒๒ เรื่องที่ ๒ เรื่อง เครื่องถ้วยไทย

๒. รายงาน เรื่อง ฟ้อนตะคัน นายสุริยน รู้สมัยและคณะ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

๓. งานวิจัย เรื่อง นาฏยประดิษฐ์การแสดงพื้นบ้านของวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด โดย นายชัยณรงค์ ต้นสุข ,

๑๑. ประวัติและผลงานวิชาการ (Curriculum vitae) ของหัวหน้าโครงการและผู้วิจัย

๑. การศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง เรื่อง ภูมิปัญญาไทยในพิธีไหว้และครอบครูโขน-ละคร กรณีศึกษา : วิทยาลัยนาฏศิลปเขตภาคเหนือ

๒.การพัฒนาชุดกิจกรรมการเรียนรู้แบบบูรณาการเพื่อฝึกทักษะนาฏศิลป์ไทย ระบำกฤดาภินิหาร สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ ๑

๑๒. ที่อยู่และสถานที่ติดต่อ

ชื่อ-นามสกุล (ภาษาไทย) นางเหมือนขวัญ ดีสมจิตร
(ภาษาอังกฤษ) Mrs. MUANKHWAN DISOMCHIT
เพศ หญิง **สถานะทางการสมรส** สมรส
วัน เดือน ปีเกิด ๒๔ กรกฎาคม ๒๕๑๓ **อายุ** ๔๒ .ปี
ตำแหน่งปัจจุบัน ครูชำนาญการพิเศษ
ที่อยู่ที่ทำงาน วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง จังหวัด สุโขทัย รหัสไปรษณีย์ ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์๐๕๕ ๖๑๑๘๒๐ โทรสาร ๐๕๕ ๖๑๓๕๐๘
ที่บ้าน ๓๕ / ๑๐ หมู่ ๑๓ ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง จังหวัด สุโขทัย รหัสไปรษณีย์ ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์.๐๕๕ ๖๒๐๔๖๓ .โทรสาร-
E-mail Address muan_khwan@yahoo.com โทรศัพท์มือถือ ๐๘๙ ๙๒๐๒๗๑๙

ประวัติการศึกษา

ปริญญาตรีสาขา นาฏศิลป์ไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล

ปีที่สำเร็จ ๒๕๓๓ คะแนนเฉลี่ยสะสม ๓.๔๘

ปริญญาโทสาขา การบริหารการศึกษา สถาบัน มหาวิทยาลัยนเรศวร

ปีที่สำเร็จ ๒๕๔๑ .คะแนนเฉลี่ยสะสม ๓.๖๖

ผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๑. การศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง เรื่อง ภูมิปัญญาไทยในพิธีไหว้และครอบครูโขน-ละคร กรณีศึกษา : วิทยาลัยนาฏศิลปะเขตภาคเหนือ

๒.การพัฒนาชุดกิจกรรมการเรียนรู้แบบบูรณาการเพื่อฝึกทักษะนาฏศิลป์ไทย ระบำกฤดาภินิหาร สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ ๑

สาขาวิชาที่เชี่ยวชาญ นาฏศิลป์ไทย (ตอบได้มากกว่า๑สาขา)

รางวัลที่เคยได้รับ (ด้านวิชาการโดยเฉพาะอย่างยิ่งที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย)

๑. การศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง เรื่อง ภูมิปัญญาไทยในพิธีไหว้และครอบครูโขน-ละคร กรณีศึกษา : วิทยาลัยนาฏศิลปเขตภาคเหนือ ได้รับคัดเลือกเป็นผลงานการศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง **ยอดเยี่ยม** ระดับการศึกษามหาบัณฑิต สาขาการบริหารการศึกษา จากมหาวิทยาลัยนเรศวร

๒.การพัฒนาชุดกิจกรรมการเรียนรู้แบบบูรณาการเพื่อฝึกทักษะนาฏศิลป์ไทย ระบำกฤดาภินิหาร สำหรับนักเรียนระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นปีที่ ๑ ได้รับการกำหนดตำแหน่งครูชำนาญการพิเศษ

๓. ท่านมีเวลาในทำวิจัยประมาณสัปดาห์ละ ๖ ชั่วโมง

เมื่อท่านดำเนินการการวิจัยเสร็จเรียบร้อยแล้ว จะต้องส่งงานวิจัยรูปเล่มฉบับสมบูรณ์มายังสถาบันฯจำนวน ๑๐ ชุด เพื่อส่งเข้าคณะกรรมการตรวจสอบงานวิจัย ถ้ามีข้อบกพร่อง จะต้องดำเนินการตามมติคณะกรรมการตรวจสอบงานวิจัย และพิมพ์ใบแทรก และลิขสิทธิ์เป็นของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ผู้บริหารสถานศึกษา/หน่วยงาน ของผู้วิจัยเป็นผู้รับรองว่า ผู้วิจัยสามารถดำเนินการวิจัยได้บรรลุตามเป้าหมายที่เสนอขอทุนการวิจัย

ข้าพเจ้าขอรับรองว่า ข้อความข้างต้นเป็นความจริงทุกประการและยอมรับผลการตัดสินของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ถือเป็นข้อยุติ

ลงชื่อ.....หัวหน้าโครงการ/ผู้ขอรับทุน

(นางเหมือนขวัญ ดีสมจิตร.)

วันที่ ๒ กรกฎาคม ๒๕๕๕

ภาคผนวก จ
คำสั่งแต่งตั้งคณะทำงานดำเนินงานวิจัย

คำสั่งวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
ที่ ๒๒๓ / ๒๕๕๕
เรื่อง แต่งตั้งคณะกรรมการดำเนินงานวิจัยสร้างสรรค์ ฟ้อนตะคัน

.....

ตามประกาศสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เรื่อง การพิจารณางบประมาณสนับสนุนโครงการวิจัยทางการศึกษา สื่อนวัตกรรมทางการศึกษาและงานสร้างสรรค์ทางศิลปวัฒนธรรมของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๕ ลงวันที่ ๑๕ มิถุนายน ๒๕๕๕ วิทยาลัยฯ ได้รับจัดสรรทุนเพื่อดำเนินงานวิจัย ฟ้อนตะคัน จำนวน ๑ ทุน

เพื่อให้การดำเนินงานวิจัยเป็นไปด้วยความเรียบร้อย จึงขอแต่งตั้งกรรมการเพื่อปฏิบัติหน้าที่ ดังต่อไปนี้

๑.คณะกรรมการอำนวยการ ประกอบด้วย

๑.๑ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย	ประธานกรรมการ
๑.๒ รองผู้อำนวยการฝ่ายบริหาร	รองประธานกรรมการ
๑.๓ รองผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการ	กรรมการ
๑.๔ รองผู้อำนวยการฝ่ายกิจการนักเรียนนักศึกษา	กรรมการ
๑.๕ รองผู้อำนวยการฝ่ายศิลปวัฒนธรรม	กรรมการและเลขานุการ

มีหน้าที่ วางแผนดำเนินงาน ให้คำปรึกษาแนะนำ สนับสนุน ส่งเสริม กำกับ ดูแล ติดตาม ให้การดำเนินงานวิจัยเป็นไปด้วยความเรียบร้อย มีประสิทธิภาพ

๒. คณะกรรมการส่งเสริมดำเนินงานการวิจัย ประกอบด้วย

๒.๑. รองผู้อำนวยการฝ่ายบริหาร	ประธานกรรมการ
๒.๒ นางอัมพร กันเกต	รองประธานกรรมการ
๒.๓. นางบรรจง เจียงพรม	กรรมการ
๒.๔. นางพีรานุช รุ่งศรี	กรรมการและเลขานุการ

มีหน้าที่ ดำเนินงานส่งเสริม สนับสนุน อำนวยความสะดวกด้านสัญญาทุนวิจัย ตรวจสอบการอนุมัติเบิกจ่ายงบประมาณให้เป็นไปตามระเบียบ

๓. คณะกรรมการดำเนินงานวิจัย ประกอบด้วย

๓.๑ รองผู้อำนวยการฝ่ายศิลปวัฒนธรรม	ประธานกรรมการ
๓.๒ นายสมชาย ยิ้มแย้ม	รองประธานกรรมการ
๓.๓.ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม	กรรมการ
๓.๔. ว่าที่ร้อยเอกบัณฑิต สุขภัฏ	กรรมการ
๓.๕ นางมัณฑนา จันทร์เสม	กรรมการ

๓.๖ นางเกษร เอมโอด กรรมการ
๓.๗ นางรัดใจ ศิริพงษ์ กรรมการ
๓.๘ นายอโนทัย ส้มอ่ำ กรรมการ
๓.๙ นางสาวจุฑารัตน์ ภูจอมจิตร กรรมการ
๓.๑๐ นายพงษ์เทพ เรือนหลวง กรรมการ
๓.๑๑นายฤทธิชัย ฝังนาค กรรมการ
๓.๑๒ นางสาวระพีพร แก้วแสนฉาย กรรมการ
๓.๑๓ นางสาวมนทิชา กองพรม กรรมการ
๓.๑๔ นางสาวสุรรัตน์ บุญประสิทธิ์ กรรมการ
๓.๑๕ นางสาวจารุวรรณ อินขาน กรรมการ
๓.๑๖ นางสาวเสริมศิริ วิริยะ กรรมการ
๓.๑๖ นางสาวปรัชวนา สุภาพิทักษ์ กรรมการ
๓.๑๗ นางสาวอรภิชา เตียวตระกูล กรรมการ
๓.๑๘ นางสาวภานุมาศ ศรีอุดม กรรมการ
๓.๑๙ นางสาวสุนิสา คุ่ยคร้าม กรรมการ
๓.๒๐ นางสาวภาวิณี พัวสัมพันธ์ กรรมการ
๓.๒๑ นางสาวภัทราพร วงษ์วาท กรรมการ
๓.๒๒ นางเหมือนขวัญ ดีสมจิตร กรรมการและเลขานุการ
๓.๒๓ นางสาวนพภาภรณ์ คำสระน้อย กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

มีหน้าที่ ดำเนินการจัดทำงานงานวิจัย ตามระเบียบวิธีวิจัยที่กำหนดให้เสร็จสมบูรณ์ และสามารถนำไปเผยแพร่ได้เป็นอย่างดี

๔. คณะกรรมการตรวจและประเมินผลรายงานการวิจัย ประกอบด้วย

๔.๑ รองผู้อำนวยการฝ่ายศิลปวัฒนธรรม ประธานกรรมการ
๔.๒ นางพรพิมล ยี่ตันสี รองประธานกรรมการ
๔.๓. นางลออ น้อยวงศ์ กรรมการ
๔.๔. นายบัณฑิต ศรีบัว กรรมการ
๔.๕ นางนภาภรณ์ คชแก้ว กรรมการและเลขานุการ

มีหน้าที่ ตรวจสอบคุณภาพรายงานการวิจัย ฟ้อนตะคัน ให้เป็นไปตามระเบียบวิธีวิจัย

ทั้งนี้ ขอให้ผู้ที่ได้รับมอบหมายปฏิบัติหน้าที่ให้เกิดผลดีเพื่อชื่อเสียงของวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย หากมีปัญหาให้รายงานผู้อำนวยการทราบทันที

สั่ง ณ วันที่ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๕๕

(นายสุรพล ยงค์เจาะ)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-นามสกุล (ภาษาไทย) นางเหมือนขวัญ ดีสมจิตร
(ภาษาอังกฤษ) Mrs. MUANKHWAN DISOMCHIT
เพศ หญิง **สถานะทางการสมรส** สมรส
วัน เดือน ปีเกิด ๒๔ กรกฎาคม ๒๕๑๓ **อายุ** ๔๒ ปี
ตำแหน่งปัจจุบัน ครูชำนาญการพิเศษ

ที่อยู่และสถานติดต่อ

ที่ทำงาน วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง
จังหวัด สุโขทัย รหัสไปรษณีย์ ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์ ๐๕๕ ๖๑๑๘๒๐ โทรสาร ๐๕๕ ๖๑๓๕๐๘
ที่บ้าน ๓๕ / ๑๐ หมู่ ๑๓ ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง
จังหวัด สุโขทัย รหัสไปรษณีย์ ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์ ๐๕๕ ๖๒๐๔๖๓ .โทรสาร - โทรศัพท์มือถือ ๐๘๙ ๙๒๐๒๗๑๙
E-mail Address muan_khwan@yahoo.com

ประวัติการศึกษา

ปริญญาตรีสาขา นาฏศิลป์ไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
ปีที่สำเร็จ ๒๕๓๓ คะแนนเฉลี่ยสะสม ๓.๔๘
ปริญญาโทสาขา การบริหารการศึกษา สถาบัน มหาวิทยาลัยนเรศวร
ปีที่สำเร็จ ๒๕๔๑ คะแนนเฉลี่ยสะสม ๓.๖๖