



ระบำลีลาลายสังคโลก

RA - BAM - LEE - LA - LAI - SANG - KSA - LOK



วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

โครงการวิจัย และงานสร้างสรรค์ทางศิลปวัฒนธรรม
ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๖

กิตติกรรมประกาศ

การจัดทำงานวิจัย เรื่อง ระเบิดสาละยสังคโลก เล่มนี้สำเร็จลงด้วยดี โดยได้รับการสนับสนุนงบประมาณจำนวน ๓๕,๐๐๐ บาทตามโครงการวิจัยทางการศึกษาสื่อวัฒนธรรมทางการศึกษาและงานสร้างสรรค์ทางศิลปวัฒนธรรมของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๖

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณนายบุญชู กันเกตุ นายวิชา นวสนุช และนางเกษร เอ็มโอด ผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้กรุณาให้คำปรึกษาแนะนำพิจารณาตรวจแก้ไขข้อบกพร่องจนงานวิจัยเล่มนี้สำเร็จอย่างสมบูรณ์ ขอขอบคุณคณะครูผู้สร้างสรรค์ การแสดงชุด ระเบิดสาละยสังคโลก ที่ได้รังสรรค์ศิลปะอันงดงามคู่ควรแก่ประเทศชาติ รวมถึงผู้ให้ข้อมูล ผู้สาคิตทำร่าที่ให้ความร่วมมือในการให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในการค้นคว้าวิจัย ตลอดจนคณะทำงานอนุรักษ์ สร้างสรรค์ และวิจัยศิลปวัฒนธรรม รวมถึงผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานวิจัยเล่มนี้ ทุกท่านที่ทุ่มเทอย่างตั้งใจและเสียสละเวลาในการทำงานวิจัยจนสำเร็จอย่างมีคุณค่า

คุณประโยชน์อันพึงมีจากงานวิจัยเล่มนี้ ผู้วิจัยขอมอบอุทิศเป็นเครื่องบูชา แด่บิดา มารดา คุณครู ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์แก่ผู้วิจัย และหวังเป็นอย่างยิ่งว่างานวิจัยเล่มนี้จะ เป็นประโยชน์ต่อการอนุรักษ์ สร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ดุริยางคศิลป์ให้ดำรงอยู่สืบไป.

อโนทัย สัมอำ และคณะผู้วิจัย



สารบัญ

หน้า

กิตติกรรมประกาศ	ก
บทคัดย่อ	ข
สารบัญ	จ
สารบัญภาพ	ช
สารบัญแผนภูมิ	ฐ

บทที่

๑	บทนำ	๑
	ความเป็นมา และความสำคัญของปัญหา	๒
	วัตถุประสงค์ของการวิจัย	๒
	กรอบแนวคิดในการวิจัย	๒
	ขอบเขตของการวิจัย	๒
	นิยามศัพท์เฉพาะ	๓
	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	๔
๒	เอกสารที่เกี่ยวข้องงานวิจัย	๖
	ความเป็นมาของสังคมโลก	๖
	ความหมายของนาฏศิลป์	๙
	แนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย	๒๓
	นาฏยทฤษฎี	๔๐
	นาฏยประดิษฐ์	๔๙
	ความรู้ด้านการดนตรีและการละเล่น	๕๒
	ลักษณะการแต่งกายและเครื่องประดับ	๕๖
๓	วิธีการดำเนินการวิจัย	๘๙
	ขั้นตอนการวิจัย	๘๙
	เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา	๙๐
	การเก็บรวบรวมข้อมูล	๙๑
	การวิเคราะห์ข้อมูล	๙๑
	การนำเสนอข้อมูล	๙๒

สารบัญ (ต่อ)

บทที่		หน้า
๔	กระบวนทำรำระบำลีลาลายสังคโลก.....	๙๓
	ประวัติความเป็นมาระบำลีลาลายสังคโลก.....	๙๓
	ที่มาของคำว่าสังคโลก.....	๙๔
	แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ระบำลีลาลายสังคโลก.....	๙๔
	แนวของระบำลีลาลายสังคโลก.....	๙๔
	องค์ประกอบการแสดง	๑๐๒
	ผู้แสดง	๑๐๒
	เครื่องแต่งกาย	๑๐๒
	ดนตรีและท่วงทำนองเพลง	๑๐๙
	กระบวนทำรำระบำลีลาลายสังคโลก.....	๑๑๗
๕	สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	๒๒๐
	สรุปผลการวิจัย	๒๒๑
	อภิปรายผล	๒๒๕
	ข้อเสนอแนะ	๒๒๗
	บรรณานุกรม	๒๒๘
	ภาคผนวก	๒๓๐
	ภาคผนวก ก เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล.....	๒๓๑
	ภาคผนวก ข แบบเสนอโครงการวิจัย ระบำลีลาลายสังคโลก.....	๒๔๗
	ภาคผนวก ค คำสั่งแต่งตั้งคณะทำงานดำเนินงานวิจัย	๒๕๘
	ประวัติผู้วิจัย	๒๕๙

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
๑	ภาพเครื่องแต่งระบำลีลาสายสังข์โลก.....	๑๐๒
๒	ภาพเสื้อผ้าไหม.....	๑๐๓
๓	ภาพห้อยหน้า.....	๑๐๓
๔	ภาพรัดสะเอน (เขียนลายปลาคุ).....	๑๐๓
๕	เขียนลายดอกบัวบาน.....	๑๐๔
๖	เขียนลายดอกประดิษฐ์ลายกังจักร.....	๑๐๔
๗	เขียนลายดอกโบตันสองชั้น.....	๑๐๕
๘	เขียนลายดอกบัวตูม.....	๑๐๕
๙	เขียนลายดอกประดิษฐ์กลมสลักดอกสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน.....	๑๐๖
๑๐	เขียนลายดอกโบตัน.....	๑๐๖
๑๑	เขียนลายดอกเบญจมาศ.....	๑๐๗
๑๒	เขียนลายดอกพุดตาน.....	๑๐๗
๑๓	ภาพปั้นประดับทรงผม.....	๑๐๘
๑๔	ภาพสร้อยคอ.....	๑๐๘
๑๕	ภาพต่างหู.....	๑๐๘
๑๖	ภาพเข็มกลัด.....	๑๐๘
๑๗	ภาพกำไลข้อมือ.....	๑๐๘
๑๘	ภาพกระຈັບປີ.....	๑๑๐
๑๙	ภาพขอสามสาย.....	๑๑๑
๒๐	ภาพປີໃນ.....	๑๑๒
๒๑	ภาพหม้อวงใหญ่.....	๑๑๓
๒๒	ภาพตะโพน.....	๑๑๔
๒๓	ภาพฉิ่ง.....	๑๑๕
๒๔	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง).....	๑๑๘
๒๕	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง).....	๑๑๙
๒๖	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง).....	๑๑๙
๒๗	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง).....	๑๒๐
๒๘	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง).....	๑๒๑

สารบัญภาพ (ต่อ)

[illegible]

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
๑๕๐	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๖ (ท่าเยาว์มาลย์เรีงริน)	๑๙๗
๑๕๑	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๗ (ท่าชมชื่นหงส์เหิร)	๑๙๘
๑๕๒	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๗ (ท่าชมชื่นหงส์เหิร)	๒๐๐
๑๕๓	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๗ (ท่าชมชื่นหงส์เหิร)	๒๐๐
๑๕๔	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๗ (ท่าชมชื่นหงส์เหิร)	๒๐๑
๑๕๕	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๗ (ท่าชมชื่นหงส์เหิร)	๒๐๑
๑๕๖	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๘ (ท่าดำเนินยุงทอง)	๒๐๒
๑๕๗	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๘ (ท่าดำเนินยุงทอง)	๒๐๓
๑๕๘	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๘ (ท่าดำเนินยุงทอง)	๒๐๔
๑๕๙	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๘ (ท่าดำเนินยุงทอง)	๒๐๔
๑๖๐	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๙ (ท่าล้าลองเครื่องถั่ว)	๒๐๕
๑๖๑	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๙ (ท่าล้าลองเครื่องถั่ว)	๒๐๖
๑๖๒	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๙ (ท่าล้าลองเครื่องถั่ว)	๒๐๗
๑๖๓	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๙ (ท่าล้าลองเครื่องถั่ว)	๒๐๘
๑๖๔	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๙ (ท่าล้าลองเครื่องถั่ว)	๒๐๘
๑๖๕	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๙ (ท่าล้าลองเครื่องถั่ว)	๒๐๙
๑๖๖	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๐ (ท่าสำรวจรายรอบ)	๒๐๙
๑๖๗	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๐ (ท่าสำรวจรายรอบ)	๒๑๐
๑๖๘	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๑ (ท่าวาดขอบคั่นกลาง)	๒๑๑
๑๖๙	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๑ (ท่าวาดขอบคั่นกลาง)	๒๑๓
๑๗๐	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๑ (ท่าวาดขอบคั่นกลาง)	๒๑๔
๑๗๑	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๑ (ท่าวาดขอบคั่นกลาง)	๒๑๔
๑๗๒	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๑ (ท่าวาดขอบคั่นกลาง)	๒๑๕
๑๗๓	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๑ (ท่าวาดขอบคั่นกลาง)	๒๑๕
๑๗๔	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๑ (ท่าวาดขอบคั่นกลาง)	๒๑๖
๑๗๕	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๑ (ท่าวาดขอบคั่นกลาง)	๒๑๖
๑๗๖	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๒ (ท่านางนาฏท่วงที)	๒๑๗
๑๗๗	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๓ (ท่านารีจรดล)	๒๑๘
๑๗๘	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๓ (ท่านารีจรดล)	๒๑๙
๑๗๙	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๓ (ท่านารีจรดล)	๒๒๐
๑๘๐	แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๓ (ท่านารีจรดล)	๒๒๐

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่

หน้า

๑	ตารางแสดงลักษณะสีน้ำเคลือบ และการตกแต่งลวดลายเครื่องปั้นดินเผา ที่พบในประเทศไทย.....	๙
๒	ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๑.....	๙๗
๓	ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๒.....	๙๘
๔	ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๓.....	๙๘
๕	ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๔.....	๙๘
๖	ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๕.....	๙๙
๗	ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๖.....	๙๙
๘	ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๗.....	๙๙
๙	แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและขวา (คู่ที่ ๑).....	๑๑๘
๑๐	แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและขวา (คู่ที่ ๑, ๒).....	๑๒๑
๑๑	แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและขวา (คู่ที่ ๑, ๒ และ ๓).....	๑๒๔
๑๒	แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและขวา เป็นวงนอกและวงใน (คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔).....	๑๒๗
๑๓	แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและขวา.....	๑๓๐
๑๔	แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและขวา.....	๑๓๓
๑๕	แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและขวา (คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔).....	๑๓๖
๑๖	แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและขวา (คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔).....	๑๓๙
๑๗	แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและขวา (คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔).....	๑๔๑
๑๘	แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและขวา (คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔).....	๑๔๓
๑๙	แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและขวา แถวตอนลึก (คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔).....	๑๔๙
๒๐	แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและขวา (คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔).....	๑๕๒
๒๑	แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและขวา (คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔).....	๑๕๕

สารบัญแผนภูมิ

แผนภูมิที่

หน้า

๒๒	แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและขวา (คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔).....	๑๕๗
๒๓	แสดงตำแหน่งผู้แสดง.....	๑๕๘
๒๔	แสดงตำแหน่งผู้แสดง.....	๑๖๐
๒๕	แสดงตำแหน่งผู้แสดง.....	๑๖๒
๒๖	แสดงตำแหน่งผู้แสดง.....	๑๖๕
๒๗	แถวเฉียง ๒ แถว สลับพื้นปลา แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและขวา (คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔).....	๑๖๘
๒๘	แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและขวา (คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔).....	๑๙๗
๒๙	แสดงตำแหน่งผู้แสดง.....	๒๐๓
๓๐	แสดงตำแหน่งผู้แสดง.....	๒๐๕
๓๑	แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและขวา.....	๒๐๗
๓๒	แสดงตำแหน่งผู้แสดง.....	๒๑๑
๓๓	แสดงตำแหน่งผู้แสดง.....	๒๑๔
๓๔	แสดงตำแหน่งผู้แสดง.....	๒๑๕
๓๕	แสดงตำแหน่งผู้แสดง.....	๒๑๖
๓๖	แสดงตำแหน่งผู้แสดง.....	๒๑๗
๓๗	แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและแถวขวา.....	๒๑๘
๓๘	แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและแถวขวา.....	๒๑๙

บทที่ ๑

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

จังหวัดสุโขทัย เป็นที่ตั้งอาณาจักรแรกของชนชาติไทยเมื่อ ๗๐๐ ปีที่แล้ว คำว่า "สุโขทัย" มาจากสองคำ คือ "สุข+อุทัย" หมายความว่า "รุ่งอรุณแห่งความสุข" รอยอดีตแห่งความรุ่งเรือง เห็นได้จากอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัยและศรีสัชนาลัย ซึ่งเป็นที่รู้จักของชาวไทยและต่างประเทศ

ประวัติศาสตร์สุโขทัยเริ่ม พ.ศ. ๑๘๐๐ เมื่อพระยาศรีนาวนำถมพระบิดาพ่อขุนผาเมืองได้ปกครองเมืองสุโขทัยเรื่อยมาจนสิ้นพระชนม์ ขอมสมาดโหลยล้าพงข้าหลวงจากราชอาณาจักรขอมได้เข้ายึดครองเมือง ขุนบางกลางหาวและพ่อขุนผาเมืองเจ้าเมืองราดได้ยึดเมืองคืน และสร้างเมืองสุโขทัยขึ้นเป็นราชธานี มีขุนบางกลางหาวพระนามใหม่ว่าพ่อขุนศรีอินทราทิตย์ เป็นปฐมกษัตริย์ปกครองเมืองสุโขทัย อาณาจักรแห่งแรกของประเทศไทย

ในสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราชโอรสของพ่อขุนศรีอินทราทิตย์ ได้แผ่อำนาจออกไปกว้างขวางคลุมเขตประเทศไทยเกือบหมด บ้านเมืองเจริญทุกด้าน ไม่ว่าด้านประวัติศาสตร์ ยุทธศาสตร์ กฎหมาย การปกครอง เศรษฐกิจ ศาสนา และวัฒนธรรมประเพณี เฉพาะอย่างยิ่งทรงประดิษฐ์อักษรไทยขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๑๘๒๖ อักษรไทยที่ทรงประดิษฐ์นี้ได้จารึกไว้ในแผ่นศิลามากมาย ศิลารจารึกเหล่านี้เป็นหลักฐานสำคัญให้รู้เรื่องเมืองสุโขทัยมากขึ้น

ในศิลารจารึกบอกถึงความรุ่งเรืองของอาณาจักรสุโขทัยสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราชว่ามีอาณาเขตกว้างมาก ทิศเหนือจรดเมืองแพร่ น่านและหลวงพระบาง ทิศใต้จรดนครศรีธรรมราช ทิศตะวันออกจรดเมืองเวียงจันทน์ และทิศตะวันตกจรดเมืองหงสวดี การปกครองบ้านเมืองเป็นระบบ "พ่อปกครองลูก" ประชาชนมีความเป็นอยู่ดีมีสิทธิเสรีภาพดังคำจารึกว่า "ไพร่ฟ้าหน้าใสในน้ำมีปลา ในนามีข้าว เพื่อนจูงวัวไปค้าขี่ม้าไปขาย ใครจักใคร่ค้าช้างค้า ใครจักใคร่ค้าม้าค้า "

สมัยนั้นชาวสุโขทัย ทำเกษตรกรรมเป็นหลัก อาศัยน้ำที่มีอยู่บริเวณทำนา ทำสวน ทำไร่ มีการสร้างเขื่อนเก็บกักน้ำไว้ใช้หน้าแล้งเรียกว่า "ท่านบพระร่วง" ซึ่งนักโบราณคดีได้ศึกษาพบถึง ๗ แห่ง สุโขทัยเป็นศูนย์กลางค้าและการผลิตเครื่องถ้วยชามที่เรียกว่า "สังคโลก" ส่งขายยังต่างประเทศ เช่น มาเลเซีย อินโดนีเซีย และบอร์เนียว นอกจากนั้นยังเป็นศูนย์การค้าสินค้าจากจีน เช่น ถ้วยชามและผ้าไหม เพื่อขายในประเทศและส่งต่อต่างประเทศด้วย หลักฐานที่สะท้อนให้เห็นความเจริญมั่งคั่งทางเศรษฐกิจของสุโขทัย ได้แก่ สมบัติทางวัฒนธรรมที่ได้รับการบูรณะขึ้นเป็นอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัยและมรดกโลกในปัจจุบัน

เครื่องถ้วยสังคโลก เป็นเครื่องปั้นดินเผาที่ผลิตขึ้นในเขตจังหวัดสุโขทัยปัจจุบัน เมื่อระหว่างประมาณ พ.ศ. ๑๖๕๕-๑๘๐๐ โดยมีเตาเผาอยู่ในอำเภอมืองสุโขทัยและที่อำเภศรีสัชนาลัย เตาเผาเครื่องถ้วยสังคโลกนี้ชาวบ้านเรียกว่า เตาทุเรียง สำหรับเครื่องถ้วยสังคโลกนับเป็นเครื่องถ้วยท้องถิ่นของไทยอีกประเภทหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลมาจากเครื่องถ้วยจีน จากลักษณะรูปแบบและลวดลายที่คล้ายกับเครื่องถ้วยเซลาดอนที่เตาหลงฉวน มณฑลเจ้อเจียงลักษณะรูปแบบของเตาแบบเตาทุบที่สุโขทัยยังมีลักษณะคล้ายเตาทุบของจีน

แต่เครื่องถ้วยสังคโลกสุโขทัยก็มีวิวัฒนาการของรูปแบบที่แตกต่างไปจากเครื่องถ้วยจีนเพื่อรองรับการใช้งานในชีวิตประจำวันของผู้คนในท้องถิ่นและทำเป็นเครื่องตกแต่งสถาปัตยกรรมในพุทธศาสนา

ระบ่ำลีลาลายสังคโลก เป็นระบ่ำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๔๑ โดยได้รับแรงบันดาลใจจาก “เครื่องถ้วยสังคโลกสุโขทัย” ซึ่งมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักแพร่หลายไปทั่วโลก ด้วยความงดงามของสีสันท ลวดลาย และรูปทรง และได้เลือกสรรที่จะนำคุณค่าของสังคโลกออกนำเสนอเป็นผลงานในรูปแบบของการแสดง ซึ่งประดิษฐ์ขึ้นโดยคณาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ไทย และภาควิชาดุริยางค์ไทยของวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย จากโครงการประดิษฐ์สร้างสรรค์ระบ่ำชุดใหม่ โดยนายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ เมื่อครั้งดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย มีดำริให้สร้างสรรค์ระบ่ำชุด ลีลาลายสังคโลกขึ้น จากการสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่องจนแล้วเสร็จในสมัยของนายบุญเลิศ ทองสาส์ เมื่อครั้งดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๑. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบ่ำลีลาลายสังคโลก
๒. เพื่อศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของการแสดง ชุด ระบ่ำลีลาลายสังคโลก
๓. เพื่อบันทึกทำรำ ชุด ระบ่ำลีลาลายสังคโลก เป็นลายลักษณ์อักษรและสื่อวีดิทัศน์

กรอบแนวคิดในการวิจัย

กรอบแนวความคิดในการวิจัย ผู้วิจัยได้สังเคราะห์แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับความหมาย รูปแบบ คุณค่าของการฟ้อน แนวคิดการประดิษฐ์ทำรำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ทฤษฎีนาฏยลักษณะ ทฤษฎีองค์ประกอบของการฟ้อนรำ แนวคิดลักษณะการแต่งกายและเครื่องประดับในสมัยสุโขทัย

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบ่ำ ลีลาลายสังคโลก ของวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัยที่สร้างสรรค์ขึ้นตามกรอบแนวความคิดในช่วงปี พ.ศ. ๒๕๓๘ – ๒๕๔๑ โดยมีขอบเขตการวิจัย ดังนี้

๑. ขอบเขตด้านแหล่งข้อมูล

๑.๑ ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลศึกษาเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวกับประวัติ ของเครื่องสังคโลก ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องและการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อรวบรวมข้อมูลนำมาวิเคราะห์ ในเชิงพรรณนา แหล่งศึกษาค้นคว้า คือ

- ๑.๑.๑ สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยนเรศวร
- ๑.๑.๒ ห้องสมุดคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
- ๑.๑.๓ ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
- ๑.๑.๔ สำนักงานอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย
- ๑.๑.๕ สำนักงานอุทยานประวัติศาสตร์ศรีสัชนาลัย
- ๑.๑.๖ ห้องสมุดประชาชนจังหวัดสุโขทัย

๑.๒ ผู้ให้ข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ แบ่งออกเป็น ๓ กลุ่ม คือ

๑.๒.๑ ผู้ให้ข้อมูลด้านแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงและองค์ประกอบการแสดง ระบายสีลายสังคโลก จำนวน ๑๐ คน

๑.๒.๒ ผู้ให้ข้อมูลการสร้างสรรค์ท่วงทำนองเพลงประกอบ ระบายสีลายสังคโลก จำนวน ๑ คน

๑.๒.๓ ผู้สัธิตำรำ ระบายสีลายสังคโลก จำนวน ๘ คน ได้แก่

๑.๓ ระยะเวลาในการวิจัย ผู้วิจัยเริ่มศึกษาและรวบรวมข้อมูล ตั้งแต่เดือนมิถุนายน ๒๕๕๖ ถึงเดือนกันยายน ๒๕๕๖

๒.ขอบเขตด้านเนื้อหา การวิจัยครั้งนี้กำหนดขอบเขตด้านเนื้อหา ดังนี้

๒.๑ ประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบายสีลายสังคโลก

๒.๒ องค์ประกอบของการแสดง ชุด ระบายสีลายสังคโลก ประกอบด้วย

๒.๒.๑ ผู้แสดง

๒.๒.๒ เครื่องแต่งกาย

๒.๒.๓ อุปกรณ์การแสดง

๒.๒.๔ ดนตรีและท่วงทำนองเพลง

๒.๒.๕ สถานที่และโอกาสที่แสดง

๒.๒.๖ รูปแบบการแสดงและกระบวนการทำรำ

๒.๓ วิเคราะห์นาฏยลักษณะการแสดง ชุด ระบายสีลายสังคโลก 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

๕) การจำแนกตามโครงสร้างการแสดง

นิยามศัพท์เฉพาะ

สังคโลก หมายถึง เป็นชื่อเครื่องปั้นดินเผาของไทยที่เป็นที่รู้จักกันดีที่สุดในเมืองไทยและต่างประเทศ เป็นเครื่องปั้นดินเผาที่มาจากแหล่งเมืองสุโขทัย

ระบายสีลายสังคโลก หมายถึง เป็นระบำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่ เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๓๘-๒๕๔๑ โดย คณะอาจารย์หมวดนาฏศิลป์ละคร ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย ภายใต้การนำของผู้อำนวยการวิทยาลัย นายจตุพร รัตนวราหะ และนายบุญเลิศ ทองสาลี

องค์ประกอบการแสดง หมายถึง ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง เครื่องดนตรี และ
ท่วงทำนองเพลง โอกาสที่แสดง และกระบวนการทำรำ

นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบกลวิธีของ
นาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏย
ประดิษฐ์ จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ทำรำ ทำเดิน การแปรแถว การตั้งซุ่ม
การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และ ส่วนประกอบอื่นๆที่สำคัญใน
การทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการ
ฝึกซ้อม หรือ ผู้ประดิษฐ์ทำรำ แต่ในที่นี้ขอเสนอคำใหม่ว่า นักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า
Choreographer

นาฏยทฤษฎี คือ ทฤษฎีที่เป็นหลักทางนาฏยศิลป์ และใช้ตำราสำหรับการฝึกหัด และการแสดงของ
นาฏยศิลป์ประเภทใดประเภทหนึ่งโดยเฉพาะ แต่สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับนาฏยศิลป์ประเภทอื่นๆได้ด้วย
นาฏยทฤษฎีเป็นผลมาจากการวิเคราะห์ และสังเคราะห์การแสดงนั้นๆมาเป็นเวลานาน แล้วนำสิ่งที่ดีที่ทำให้
การแสดงประสบความสำเร็จมากำหนดเป็นหลักเกณฑ์ขึ้นเพื่อให้ผู้ศึกษาทฤษฎีนั้น นำไปใช้เพื่อให้การฝึกหัด
และการแสดงของตนถูกต้อง แม่นยำและเกิดสัมฤทธิ์ผลทางนาฏยศิลป์ นาฏยทฤษฎีมีเนื้อหาครอบคลุม
องค์ประกอบต่างๆ ของการแสดงอย่างกว้างขวาง

สร้างสรรค์ หมายถึง แนวคิดที่ประดิษฐ์คิดใหม่ด้านท่วงทำนองดนตรี กระบวนท่า และการแต่งกาย

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑. มีการจัดเก็บองค์ความรู้ด้านการสร้างสรรค์ชุดการแสดง ชุด ระเบียบลีลาลายสังคโลก เป็นลายลักษณ์
อักษรตามระเบียบวิธีวิจัย
๒. มีเอกสารเชิงวิชาการด้านการวิจัยสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระเบียบลีลาลายสังคโลก เพื่อเป็น
ประโยชน์ในการสืบค้น อ้างอิง แก่นักเรียน นักศึกษาและผู้สนใจ
๓. สถานศึกษา มีความพร้อมด้านปัจจัย องค์ประกอบ และกระบวนการสร้างเสริม เพื่อการอนุรักษ์
เผยแพร่มรดกและประชาสัมพันธ์ การแสดงสร้างสรรค์ ชุด ระเบียบลีลาลายสังคโลกอย่างต่อเนื่อง
๔. ใช้เป็นข้อมูลเพื่อรองรับการขอจดสิทธิบัตรชุดการแสดงสร้างสรรค์ ชุด ระเบียบลีลาลายสังคโลก

บทที่ ๒

เอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าเอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ดังต่อไปนี้

๑. ความเป็นมาของสังคโลก
๒. ความหมายของนาฏศิลป์ไทย
๓. แนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย
๔. นาฏยทฤษฎี
๕. นาฏยประดิษฐ์
๖. ความรู้ด้านการดนตรีและการละเล่น
๗. ลักษณะการแต่งกายและเครื่องประดับ

๑. ความเป็นมาของสังคโลก

เครื่องปั้นดินเผาสังคโลกเกิดจากความเพียรพยายามของคนไทยที่จะประสานธาตุทั้งสี่คือ ดิน น้ำ ลม ไฟ ให้เป็นหนึ่งเดียวเพื่อก่อประโยชน์แก่มวลมนุษย การประสานธาตุทั้งสี่เริ่มจากการนำดินผสมน้ำในปริมาณพอเหมาะที่จะปั้นแต่งเป็นรูปทรงตามจินตนาการ ก่อนนำออกผึ่งลมให้แห้งสนิทเพื่อนำเข้าเตาเผาให้ไฟสร้างความแข็งแกร่งต่อไป เครื่องปั้นดินเผาจึงถือเป็นสิ่งสูงส่งทรงคุณค่าด้านจิตใจ คนไทยสมัยโบราณนิยมปั้นตุ๊กตา ดินเผาไว้ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนา และปั้นแต่งเครื่องประดับศาสนสถานให้เกิดความงดงามสร้างศรัทธาแก่ผู้พบเห็น

ในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ เครื่องปั้นดินเผาเป็นสื่อแสดงความสัมพันธ์ของมนุษย์ในถิ่นต่างๆว่ามีการคมนาคมติดต่อค้าขายต่อกัน เป็นหลักฐานแสดงความเจริญของชุมชน และเป็นดัชนีเปรียบเทียบอายุของแหล่งวัฒนธรรมต่างๆทั้งนี้เพราะเครื่องปั้นดินเผาเป็นโบราณวัตถุที่คงทนไม่ผุพังเหมือนโบราณวัตถุอื่นๆ เช่น โลหะ ไม้ เศษเครื่องปั้นดินเผาแม้พบเพียงชิ้นเล็กชิ้นน้อย นักโบราณคดีสามารถแยกวัตถุธาตุที่ประกอบขึ้นเป็นเครื่องปั้นดินเผาขนาดใหญ่ได้ สามารถศึกษาถึงรูปทรง ขบวนการผลิต ลวดลาย วิธีการตกแต่ง และความเชื่อต่างๆ อันส่งผลถึงภาพชีวิตความเป็นอยู่ของคนในยุคสมัยนั้น ตลอดจนอิทธิพลทางวัฒนธรรมที่มีต่อเพื่อนบ้าน อันเป็นจุดเริ่มต้นแห่งประวัติศาสตร์ชาติ

ประเทศไทยนับเป็นชาติเก่าแก่ที่มีแหล่งอารยธรรมเครื่องปั้นดินเผาจำนวนมากมายหลายแห่ง เช่น ที่ตำบลบ้านเชียง จังหวัดอุดรธานี อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี และที่อำเภอศรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย อันเป็นแหล่งผลิตเครื่องปั้นดินเผาสังคโลกที่มีชื่อเสียงของไทย อีกทั้งยังผลิตสืบต่อกันมาตั้งแต่ก่อนอาณาจักรสุโขทัยเป็นราชธานี แสดงให้เห็นถึงความเจริญของคนไทยที่มีมาแต่ครั้งโบราณกาล ยังความภาคภูมิใจแก่คนไทยทั้งชาติในยุคปัจจุบัน

เครื่องปั้นดินเผาสังคโลก

สังคโลก ตามที่เข้าใจกันโดยทั่วไปคือ เครื่องปั้นดินเผาชนิดหนึ่งของไทย เนื้อแกร่ง มีทั้งชนิดไม่เคลือบ และเคลือบสีต่างๆเช่น สีน้ำตาล สีน้ำตาลปนเหลือง สีเขียว สีเขียวไขกา หรือที่เรียกว่า เซลาดอน (Celadon)

ชื่อสังคโลกนี้เดิมใช้เรียกเครื่องปั้นดินเผาที่พบในแหล่งเตาอำเภอสวรรคโลก อำเภอสรีสัชชาลัย จังหวัดสุโขทัย ต่อมาใช้เรียกครอบคลุมถึงเครื่องปั้นดินเผาในแหล่งอื่นๆด้วย เช่น สังคโลกเวียงกาหลง สังคโลกวังเหนือ สังคโลกสันกำแพง สังคโลกจีน สังคโลกญวน เป็นต้น

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงสันนิษฐานเกี่ยวกับคำ “สังคโลก” ว่าน่าจะมาจากคำว่า “ซ้องโกลก” หมายถึง แผ่นดินซ้องหรือซ่งในประเทศจีน ซึ่งเป็นแหล่งผลิตดั้งเดิม แล้วแผ่ขยายวิธีการผลิตมายังเมืองสุโขทัย ต่อมาภายหลังจากการศึกษาประวัติศาสตร์และโบราณคดีเมืองสุโขทัย พบว่า “สังคโลก” น่าจะมาจากคำว่า “สวรรคโลก” ซึ่งเป็นชื่อเมืองหนึ่งในอาณาจักรสุโขทัย เมื่อพิจารณาแล้ว เห็นว่าเป็นไปได้ทั้งสองทาง กล่าวคือ “สัง” เปลี่ยนเสียงคำ “ซ่งหรือซ้อง” ส่วนคำว่า “สวรรคโลก” คนจีนอ่านออกเสียงไม่ถนัดจึงออกเสียงเป็น “สังคโลก”

เมืองสวรรคโลก เป็นเมืองเก่าที่เปลี่ยนชื่อมาจากเมืองเซียงในสมัยสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ เดิมเมืองเซียงเป็นศูนย์กลางการปกครองในสมัยราชวงศ์พระร่วง ต่อมาสร้างเมืองศรีสัชชาลัยขึ้นใหม่ให้เป็นเมืองคู่ฝาแฝด แล้วย้ายศูนย์กลางการปกครองมาที่ศรีสัชชาลัย คำว่าเมืองเซียงจึงเลื่อนไปจากความทรงจำของคนในยุคต่อมา

เมืองศรีสัชชาลัยเป็นเมืองเก่าแก่ยิ่งกว่าเมืองสุโขทัย ในสมัยอาณาจักรสุโขทัยมีฐานะเป็นเมืองลูกหลวงพระมหากษัตริย์ไทย เช่น พระยาสิทธิเดชดำรงตำแหน่งเป็นมหาอุปราชที่เมืองศรีสัชชาลัยก่อนที่จะขึ้นครองเมืองสุโขทัยในเวลาต่อมา เมืองศรีสัชชาลัยและเมืองสุโขทัยจึงถือเป็นเมืองพี่เมืองน้องมาแต่โบราณกาล ดังจะเห็นได้จากหลักศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหง ตอนหนึ่งที่กล่าวว่า “พ่อขุนรามคำแหงเจ้าเมืองศรีสัชชาลัยสุโขทัยนี้ ปลูกไม้ตาลนี้ได้สืบสืบเข้า จึงให้ช่าง พนขดารหิน ตั้งหว่างกลาง วนนเดือน ดบบ เดือนเอก แปร วนน วนน เดือนเต็ม ทั้งแปด วนน ผูกปุ่ครุเถร มหาเถรขึ้นน่ง เหนือ ขดารหิน สุตธรรม แก่อบาสกผูก หวย จสีล ผิไชวันสุตธรรม พ่อขุนรามคำแหง เจ้าเมืองศรีสัชชาลัยสุโขทัย ขึ้น น่งเหนือขดารหิน ให้ผูกหวย ลูกเจ้าลูกขุน ผูกหวยถือบ้านถือเมืองถนน...” จะเห็นว่าการกล่าวถึงเมืองทั้งสองนี้ควบคู่กันเสมอว่า “เมืองศรีสัชชาลัยสุโขทัย”

การเรียกชื่อเครื่องปั้นดินเผาสังคโลกจึงเป็นการเรียกรวมเครื่องปั้นดินเผาที่มาจากแหล่งเตาเมืองศรีสัชชาลัย เมืองเซียง เมืองสวรรคโลก และเมืองสุโขทัย

เตาเผาสังคโลก เรียกว่า เตาทุเรียง มีแหล่งผลิตหลายแห่ง เช่น เตาทุเรียงที่สุโขทัยอยู่บนคันคูเมืองใกล้วัดพระพายหลวง นอกเมืองสุโขทัย มีจำนวน ๔๔ เตา เตาทุเรียงที่ป่ายาง อยู่ห่างจากเมืองเก่าศรีสัชชาลัยขึ้นไปทางเหนือ ห่างจากประตูเมืองเก่า (ประตูหม้อ) ประมาณ ๕๐๐ เมตร พบจำนวน ๓-๔ เตา และเตาทุเรียงที่บ้านเกาะน้อย ห่างจากบ้านป่ายางไปตามลำน้ำยมประมาณ ๕ กิโลเมตร พบแหล่งเตาประมาณ ๒๐๐ เตา ถือเป็นแหล่งอุตสาหกรรมใหญ่ที่ผลิตเครื่องสังคโลกแบบเคลือบเซลาดอน เคลือบสีขาว เคลือบสีน้ำตาลที่เรียกว่า แบบเซียง เป็นต้น

เครื่องสังคโลกจากแหล่งต่างๆดังกล่าวจะมีลักษณะคล้ายคลึงกันมาก แต่มีที่สังเกตได้จากรอยก่ (แป้นรองกันถ้วยเวลาเผา) ที่อยู่กันภาชนะ กล่าวคือ เครื่องสังคโลกจากเตาทุเรียงที่สุโขทัย จะมีรอยก่ ๕ ปุ่ม ส่วนเครื่องสังคโลกจากเตาทุเรียงที่บ้านป่ายางและบ้านเกาะน้อย จะมีรอยก่เป็นรูปวงแหวน เพราะใช้แป้นกลมกลวรองเครื่องสังคโลกขณะเผา

ปัจจุบันค้นพบเตาสังคโลกทั่วไปในประเทศไทย โดยเรียกชื่อเตาแตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น เช่น เตาโป่งแดง จังหวัดพะเยา เตาวังเหนือ จังหวัดลำปาง เตาสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่ เตาเวียงกาหลง จังหวัดเชียงราย และที่จังหวัดบุรีรัมย์ เป็นต้น

การเริ่มต้นผลิตเครื่องสังคโลกในประเทศไทย

การเริ่มต้นผลิตเครื่องสังคโลกยังไม่อาจทราบแน่ชัดว่าเริ่มต้นอย่างไร มีทฤษฎีหนึ่งสันนิษฐานว่าในระหว่างต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ประเทศจีนซึ่งตรงกับสมัยราชวงศ์ซ่ง ภายใต้เกิดความวุ่นวายจากการทำสงครามกับพวกมองโกล ทำให้ชาวจีนส่วนหนึ่งอพยพมายังเวียดนามและไทย ในกลุ่มผู้อพยพนี้เองมีช่างปั้นดินเผา รวมอยู่ด้วย จึงนำวิธีการปั้นแบบจีนเข้ามาสอนคนไทยในเมืองศรีสัชนาลัยและสวรรคโลก

อีกทฤษฎีหนึ่งเชื่อว่าพ่อขุนรามคำแหงมหาราชเสด็จไปเมืองจีน ทรงนำช่างปั้นชาวจีนกลับมาปั้นถ้วยชามที่สุโขทัย แต่จากการตรวจสอบพงศาวดารและจดหมายเหตุของนักปราชญ์ในชั้นหลังระบุว่าพระองค์ไม่เคยเสด็จไปเมืองจีนเลย พระมหากษัตริย์ไทยที่เสด็จไปเมืองจีนคือ สมเด็จพระนเรศวรมหาราช แห่งอาณาจักรอยุธยา เมื่อ พ.ศ. ๑๙๒๐ ซึ่งตรงกับรัชกาลจักรพรรดิหงวู่ (Hongwu) แห่งราชวงศ์หมิง (Ming) และได้นำช่างปั้นชาวจีนกลับมา โดยอาศัยอยู่บริเวณแม่น้ำน้อย วัดพระปรารักษ์ อำเภอบางระจัน จังหวัดสิงห์บุรี เพราะพบซากเตาและเครื่องปั้นดินเผาจากแหล่งเตาวัดพระปรารักษ์มักเป็นไหหรือขวดผิวหยาบ ทรงสูง ปากแคบ และหนา มีหูทำเป็นบ่วง เนื้อดินสีน้ำตาลแดง ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับเครื่องปั้นดินเผาที่จากซากเรืออับปางของชาวฮอลันดา บริเวณชายฝั่งตะวันตกของออสเตรเลีย เมื่อปี พ.ศ. ๒๑๙๙ อีกทั้งรูปแบบเครื่องปั้นดินเผาไม่มีส่วนสัมพันธ์กับเครื่องปั้นดินเผาของจีน สมัยราชวงศ์หมิง ที่เชื่อกันว่าช่างชาวจีนเข้ามาในยุคนี้ จึงสันนิษฐานว่าเตาเผาและเครื่องปั้นดินเผาที่พบบริเวณวัดพระปรารักษ์เป็นคนละยุคสมัยกัน เดิมชาวจีนเชื่อว่ามามาตั้งถิ่นฐานที่วัดพระปรารักษ์ จึงยังหาหลักฐานพิสูจน์ไม่ได้

การค้นหาลักษณะเพื่อสืบต้นกำเนิดเครื่องสังคโลกของไทยจึงเป็นเพียงการสันนิษฐานว่า ช่างปั้นชาวจีนอาจเดินทางมาสอนวิธีปั้นให้แก่คนไทยแล้วเดินทางกลับ หรืออาจมิได้เดินทางมาไทยเลย แต่คนไทยลอกเลียนแบบวิธีปั้นจากเครื่องถ้วยจีนที่ส่งมาค้าขายในเมืองไทย ทั้งนี้เพราะยังไม่มีหลักฐานใดแสดงว่าเครื่องปั้นดินเผาชิ้นใดที่เป็นฝีมือช่างจีน หรือช่างไทยอย่างแท้จริง

ยุครุ่งเรืองของเครื่องสังคโลก

ในปี พ.ศ. ๒๕๒๘ ดอน ไฮน์ (Don Hein) ผู้แทนรัฐบาลออสเตรเลียร่วมกับรัฐบาลไทย โดยกรมศิลปากร เริ่มโครงการวิจัยทางโบราณคดีเครื่องถ้วยไทย ที่อำเภอสรีสัชนาลัย จังหวัดสุโขทัย พบว่ามีการสร้างเตาทำถ้วยช้อนกันหลายชั้น ชั้นล่างสุดพบภาชนะเคลือบสีเขียวคล้ำ เรียกว่า “เครื่องถ้วยมอญ” ชั้นต่อมาพบเครื่องถ้วยเคลือบสีน้ำตาล สีขาว และเขียนลวดลายสีดำได้เคลือบการค้นพบแหล่งเตาจำนวนมากมานี้ทำให้เชื่อว่า การผลิตเครื่องสังคโลกรุ่งเรืองที่สุดในยุคสมัยอาณาจักรสุโขทัย โดยมีการพัฒนาการก่อนการก่อตั้งอาณาจักรสุโขทัยเป็นราชธานี กล่าวคือ มีการผลิตเครื่องสังคโลกมาตั้งแต่เมืองศรีสัชนาลัยและเมืองเชลียง ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖

เครื่องสังคโลกสมัยสุโขทัยยังคงได้รับความนิยมสืบต่อมาจนสิ้นสุดอาณาจักรสุโขทัย แม้ในสมัยอาณาจักรอยุธยาจะเสื่อมความนิยมลงบ้าง แต่ก็ยังมีการผลิตและค้าขายกันอยู่ โดยส่งออกนอกราชอาณาจักรไปยังแถบตะวันออกเฉียงใต้ เช่น ฟิลิปปินส์ อินโดนีเซีย ทั้งนี้เพราะพบหลักฐานเครื่องสังคโลกสุโขทัยปะปนอยู่กับเครื่องถ้วยจีนสมัยราชวงศ์หมิง ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๒ บริเวณเกาะกระดาด จังหวัดตราด แสดงว่าแม้ในยุคหลังจากสิ้นสุดอาณาจักรสุโขทัย เครื่องถ้วยสังคโลกยังคงได้รับความนิยมอยู่มาก

ยุคเว้นว่างการผลิตเครื่องสังคโลก

เมื่ออาณาจักรอยุธยาเข้าครอบครองอาณาจักรสุโขทัย และชาวจีนเริ่มนำเครื่องถ้วยจีนเข้ามาเผยแพร่ในเมืองอยุธยามากขึ้น ความนิยมเครื่องสังคโลกจึงน้อยลง กลับไปนิยมเครื่องถ้วยจีนที่มีลักษณะบอบบางสวยงามสวยงามน่าใช้กว่า แต่ยังมีการผลิตอยู่บ้างโดยช่างชาวเมืองสุโขทัย ต่อมาเมื่อคราวมหาสงครามระหว่างพระเจ้าติโลกราชแห่งอาณาจักรล้านนากับสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถแห่งอาณาจักรอยุธยา ระหว่างนั้นพระยายุทธิษฐิ์ เจ้าเมืองสวรรคโลกเข้าสวามิภักดิ์ต่อพระเจ้าติโลกราช ในปี พ.ศ. ๑๙๙๔ การอพยพครั้งนั้นเชื่อว่าน่าจะมีช่างปั้นชาวเมืองสวรรคโลกติดตามไปด้วย จึงทำให้การผลิตเครื่องสังคโลกเจริญรุ่งเรืองขึ้นในอาณาจักรล้านนา ส่วนอาณาจักรอยุธยาต้องทำศึกหลายด้านทั้งกับพม่า และเจ้าเมืองเชียงใหม่ อีกทั้งไม่สามารถส่งเครื่องสังคโลกออกค้าขายทางเมืองท่าของอาณาจักรมอญได้ เนื่องจากพม่าเข้าครอบครองดินแดนนี้ไว้ก่อนแล้ว การผลิตเครื่องสังคโลกจึงค่อยผลิตน้อยลงเพราะบ้านเมืองมีภัยสงครามตราบจนอาณาจักรอยุธยาถูกพม่ายึดครองในปี พ.ศ. ๒๑๑๒ การผลิตจึงเว้นว่างลง

ยุคพัฒนาการผลิตเครื่องสังคโลก

ในปัจจุบันการผลิตเครื่องสังคโลกของไทยยังคงดำรงอยู่ในลักษณะการเลียนแบบเครื่องสังคโลกสมัยสุโขทัย ทั้งที่จังหวัดเชียงใหม่โดยภาครัฐบาลให้การสนับสนุนตั้งหน่วยงานวิจัยการผลิตเครื่องปั้นดินเผา กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม และที่อำเภอศรีสันดาลย์ อำเภอสวรรคโลก โดยกรมศิลปากรร่วมกับรัฐบาลออสเตรเลีย ได้อนุรักษ์แหล่งเตาเผาที่บ้านเกาะน้อย บ้านป่ายาง สร้างเป็นพิพิธภัณฑ์เครื่องปั้นดินเผาสังคโลกที่ใหญ่ที่สุดในประเทศ อีกทั้งสนับสนุนให้ชาวบ้านที่ว่างจากการทำอาชีพหลักของตนมาผลิตเครื่องสังคโลกเป็นของที่ระลึกแก่นักท่องเที่ยวต่างชาต และแก่คนไทยที่ตระหนักถึงคุณค่าแห่งเครื่องสังคโลก ตำนาน ดิน น้ำ ลม ไฟ ที่เคยสร้างอาณาจักรสุโขทัยให้เจริญรุ่งเรืองจนเป็นประวัติศาสตร์อันยิ่งใหญ่ของคนไทยทั้งชาติ

ประเภทของเครื่องปั้นดินเผาสังคโลกที่พบในประเทศไทย

การแบ่งประเภทเครื่องปั้นดินเผาสังคโลกจะแบ่งตามน้ำเคลือบ และการตกแต่งลวดลาย ดังนี้

๑. เคลือบสีเขียวใสแบบเซลาดอน ได้แก่ เครื่องถ้วยล้านนา เครื่องถ้วยสุโขทัย เครื่องถ้วยเขมร เครื่องถ้วยอันทนาน และเครื่องถ้วยมอญ นิยมตกแต่งลวดลายด้วยการขีดขีด เชาะร่อง และประทับลวดลาย แล้วจึงเคลือบสีทับเป็นสีเขียว มีทั้งชนิดเคลือบหนา และเคลือบบาง

๒. เคลือบสีขาว ได้แก่ เครื่องถ้วยมอญ เครื่องถ้วยจีน เครื่องถ้วยล้านนา และเครื่องถ้วยสุโขทัย มีทั้งเคลือบสีขาวขุ่นและขาวใส เช่น เครื่องถ้วยมอญมักจะเคลือบด้วยน้ำเคลือบที่มีส่วนผสมของน้ำดินสีขาว เครื่องถ้วยจีนและเครื่องถ้วยล้านนาจะเคลือบใส เครื่องถ้วยสุโขทัยจากเตาเมืองเก่าจะเคลือบน้ำดินสีขาวแล้วจึงเคลือบใสทับ เครื่องถ้วยมอญและเครื่องถ้วยล้านนาจากเตาเวียงกาหลงมีการขีดขีดลวดลายก่อนเคลือบ

๓. เคลือบสีเขียวขุ่น พบในเครื่องถ้วยมอญ ลักษณะการเคลือบเหมือนเคลือบสีขาว เพียงแต่ผสมแร่ดิบเพื่อให้ออกเป็นสีเขียว

๔. เคลือบสีน้ำตาล ได้แก่ เครื่องถ้วยมอญ เครื่องถ้วยล้านนา เครื่องถ้วยอันทนาน และเครื่องถ้วยสุโขทัยบางชนิด ตกแต่งลวดลายด้วยการปั้นลวดลายติดบนภาชนะ หรือใช้วิธีขีดขีดลวดลาย

๕. เคลือบสองสี ได้แก่ เครื่องถ้วยล้านนาจากเตาสันกำแพง เตาสันทรายและเตาเวียงกาหลง เคลือบเป็นสองสีคือ สีน้ำตาลและสีเขียวมะกอก เครื่องถ้วยเขมรเคลือบสีน้ำตาลและสีเขียวมะกอกเช่นกัน เครื่องถ้วยสุโขทัยจากเตาเมืองสวรรคโลกเก่าเคลือบสีน้ำตาลและสีขาว ลักษณะการเคลือบจะขีดขีดลวดลายแล้วทาสี

เคลือบตามลายเส้นด้วยสีขาว แล้วเคลือบสีน้ำตาลภายหลัง หรือเขียนเส้นลายสีน้ำตาลแล้วเคลือบสีขาว ภายหลัง เป็นต้น

๖. เขียนลายสีดำได้เคลือบ พบในเครื่องถ้วยล้านนา เครื่องถ้วยอันหนาน เครื่องถ้วยสุโขทัย ลักษณะการตกแต่งจะเขียนลวดลายด้วยสีจากแร่เหล็ก แล้วนำไปชุบน้ำเคลือบ ส่วนเครื่องถ้วยสุโขทัยที่มีเนื้อดินสีเทา ดำนิยมทาเนื้อดินสีขาวรองพื้นก่อนเขียนลวดลาย

๗. เขียนลายสีเขียว พบในเครื่องถ้วยมอญเท่านั้น วิธีการตกแต่งจะเคลือบภาชนะด้วยน้ำเคลือบสีขาว ชุ่น แล้วจึงเขียนลวดลายด้วยน้ำเคลือบสีเขียวที่ผสมจากดินขาวและแร่ดีบุก จากนั้นจึงนำเข้าเตาเผาต่อไป

๘. เขียนลายคราม ได้แก่ เครื่องถ้วยจีนและเครื่องถ้วยอันหนาน การตกแต่งจะแบ่งออกเป็น ๒ ขั้นตอน คือ เมื่อปั้นเป็นรูปภาชนะแล้วจึงจะนำไปเผาดิบ (Biscuit) แล้วจึงนำมาเขียนลวดลายด้วยสีจากแร่โคบอลต์ จากนั้นนำไปชุบน้ำเคลือบใส แล้วนำไปเผาอีกครั้งหนึ่ง

๙. เขียนสีบนเคลือบ ได้แก่ เครื่องถ้วยจีนและเครื่องถ้วยอันหนาน ลักษณะการตกแต่งมักเขียนลวดลายสีน้ำเงินได้เคลือบก่อน แล้วจึงเขียนด้วยสีแดง สีเขียวหรือสีเหลืองบนเคลือบ แล้วจึงนำไปเผาในอุณหภูมิต่ำอีกครั้งหนึ่งเพื่อให้สีคงทน

๑๐. ไม่เคลือบสี ได้แก่ เครื่องถ้วยสุโขทัยและเครื่องถ้วยเขมรแต่จะตกแต่งลวดลายด้วยการขูดขีด และปั้นลวดลายติดบนภาชนะ

ตารางแสดงลักษณะสีน้ำเคลือบ และการตกแต่งลวดลายเครื่องปั้นดินเผาสังคโลกที่พบในประเทศไทย

ลักษณะการตกแต่ง	ประเภทเครื่องถ้วย					
	ล้านนา	สุโขทัย	เขมร	อันหนาน	มอญ	จีน
เคลือบสีเขียว	/	/	/	/	/	-
เคลือบสีขาว	/	/	-	-	/	/
เคลือบสีเขียวชุน	-	-	-	-	/	-
เคลือบสีน้ำตาล	/	/	-	/	/	-
เคลือบสองสี	/	/	/	-	-	-
เขียนลายสีดำได้เคลือบ	/	/	-	-	-	-
เขียนลายสีเขียว	-	-	-	-	/	-
เขียนลายคราม	-	-	-	/	-	/
เขียนสีบนเคลือบ	-	-	-	/	-	/
ไม่เคลือบสี	-	/	/	-	-	-

แผนภูมิที่ ๑ ตารางแสดงลักษณะสีน้ำเคลือบ และการตกแต่งลวดลายเครื่องปั้นดินเผาสังคโลกที่พบในประเทศไทย

การแบ่งชนิดของเครื่องปั้นดินเผา

การแบ่งชนิดของเครื่องปั้นดินเผา นิยมแบ่งตามส่วนผสมของเนื้อดินปั้น และความร้อนที่ใช้เผา ดังนี้

๑. ชนิดเผาด้วยความร้อนต่ำ (Earthen ware หรือ Terracotta) อุณหภูมิประมาณ ๔๐๐-๑๑๐๐ องศาเซลเซียส เนื้อดินเป็นดินเหนียวอย่างเดียว หรืออาจมีส่วนผสมอื่นช่วยให้ปั้นรูปได้ง่ายขึ้น เผาแล้วมีความแกร่งน้อย เนื้อดินสีส้มหรือดำ ไม่สุกตัวดีนัก มีความพรุนตัวสูงดูดซึมน้ำได้มาก เวลาเคาะเสียงไม่ดังกังวาน มักทำเป็นภาชนะที่ใช้ในบ้านทั่วไปที่ไม่มีการเคลือบ

๒. ชนิดเผาด้วยความร้อนปานกลาง (Stone Ware) อุณหภูมิประมาณ ๑๒๐๐-๑๔๐๐ องศาเซลเซียส เนื้อดินมีส่วนผสมของหินฟันม้า หรือเศษดินเผาบดละเอียดอยู่มาก เนื้อดินสีดำค่อนข้างละเอียด ดูดซึมน้ำได้ประมาณ ๓-๕ เปอร์เซ็นต์ เมื่อเผาแล้วจะมีความแกร่ง แข็งแรง มักนิยมทำภาชนะขนาดใหญ่ เช่น ไหหรือครก เป็นต้น

๓. ชนิดเผาด้วยความร้อนสูง (Porcelain Ware) อุณหภูมิประมาณ ๑๒๕๐ องศาเซลเซียสขึ้นไป เนื้อดินมีส่วนผสมของดินขาว มีการเตรียมดิน ทำให้เผาแล้วเนื้อดินแกร่ง สีขาวละเอียดไม่ดูดซึมน้ำ เคาะมีเสียงดังกังวาน มักนิยมตกแต่งลวดลายและเคลือบสีต่างๆให้สวยงาม

รูปแบบของเครื่องปั้นดินเผาสังคโลก

๑. จาน มีลักษณะก้นตื้น ตัวจานลาดค่อนข้างแบนขอบปากผายออกเป็นขอบหนา
๒. ชาม เป็นชามก้นลึก ปากตรงคล้ายกะลา และปากผายออก
๓. คนโท เป็นภาชนะใส่น้ำ คอยาวรูปทรงกระบอก ปากผายออก บางชนิดคอสั้น ลำตัวกลมแบน
๔. คนที เป็นภาชนะใส่น้ำ มีหลายลักษณะ เช่น
 - ๔.๑ คนทีนม มีลักษณะทรงกลมแบน คอสูง ตอนบนคอ ผายออกเป็นปีกวงแหวน ปากแคบ ขอบปากสูง พวยเป็นกระเปาะคล้ายเต้านม
 - ๔.๒ คนทีน้ำเต้า มีลักษณะทรงกลม คอคอด ตอนบนสูงสอบปากแคบ หูจับขนาดใหญ่ โค้งติดกับผนังตอนบนและฐานล่าง พวยยกสูงปลายโค้งออก
 - ๔.๓ คนทีรูปถ้วย มีลักษณะลำตัวป่องเรียวจากคอค่อยๆป่องออกโค้งลาดลงจรดฐาน ปากคนทีเป็นรูปถ้วย พวยยกสูง หูจับมักเป็นรูปสัตว์คล้ายมังกร
 - ๔.๔ คนทีรูปหงส์ ทำเป็นรูปหงส์ มีฐานและหูจับ พวยกาเป็นปากหงส์เพื่อให้รินน้ำได้
๕. กระปุก เป็นภาชนะขนาดเล็ก คอแคบ ไหล่ลาดสอบลงมายังฐาน มีฝาปิด บางครั้งทำเป็นรูปสัตว์ต่างๆ เช่น ไก่ อี้งอ่าง นก ปลา นิยมใส่เครื่องหอม เครื่องเทศ เป็นต้น
๖. ตลับ มักทำเป็นรูปทรงแปด หรือมั่งคุด
๗. แจกัน มีลักษณะทรงสูง ปากผายกว้างแล้วสอบลง ไหล่ผาย ขอบปากคล้ายถ้วยผายออกเล็กน้อย ส่วนคอคอด ไหล่ลาดลง ก้นป่องออก อีกลักษณะหนึ่งจะมีทรงสูง ปากกว้างปลายผายเล็กน้อย คอสูง บริเวณไหล่ป่องออก แล้วเรียวมายังฐาน
๘. โถ มีลักษณะเป็นไหขนาดเล็ก มีฝาปิด ทรงสูง ฝามักทำเป็นรูปดอกบัวตูม
๙. พาน ลักษณะส่วนบนเป็นชามปากผาย หรือเรียบไม่ผายออก ผนังลาดตรงมีส่วนที่ต่อออกมาจากเชิงเป็นก้น ปลายบานออก เชิงสูง ส่วนใหญ่ใช้สำหรับใส่สิ่งของเพื่อถวายให้แก่สิ่งที่สูงส่ง
๑๐. ไห มีลักษณะทรงสูง คอและก้นแคบ ปากผายออก ไหล่ป่องออกเรียวลาดลงสู่ฐาน แล้วผายออกเล็กน้อย

๑๑. กระโถน มีลักษณะปากจุ่มเข้าเล็กน้อย ขอบปากตั้งตรงแล้วผายออกเล็กน้อย ส่วนล่างสอบเข้า มีเชิงผายออก

๑๒. ภาชนะใส่น้ำ มีลักษณะทรงกลมสูง ตอนบนเป็นขอบสูงด้านหน้าเว้าเป็นรูปปีกกา ปากเจาะเป็นช่องเล็กๆติดกับผนัง เนื้อส่วนคอประดับด้วยหูเล็กๆสองหู เชิงสูง เจาะเป็นรูสองรูตรงกับหู

๑๓. ตุ๊กตา มักทำเป็นรูปคนถือภาชนะ และสัตว์ในอิริยาบถต่างๆ เช่น คนถือหม้อน้ำ คนอุ้มไก่ ช่างศึก ม้า ไก่ นก เป็นต้น

๑๔. ตะเกียง ทำเป็นลวดลายโปร่งฉลุ ใช้ในบ้าน หรือวางไว้รอบฐานเจดีย์

๑๕. เชิงเทียน ทำเป็นรูปสัตว์ต่างๆ เช่น ช้าง ม้า มีกระเปาะอยู่ที่หลังสัตว์ต่างๆ เพื่อปักเทียน

๑๖. สาก ใช้สำหรับบดยา

๑๗. เครื่องประดับสถาปัตยกรรม ใช้ตกแต่งข้อฟ้า หางหงส์ ทำเป็นลายเทพนมรองรับด้วยดอกบัว ลายประดับด้านข้างเป็นครีบลึง และลายบัวแบบกระจังไล่กนกแบบลายจีน รูปปั้นที่ใช้ประดับทางเข้าศาสนสถานมักทำเป็นรูปมังกร สิงห์ และยักษ์ เป็นต้น

คติลวดลายที่ใช้ตกแต่ง

ลักษณะลวดลายต่างๆ ได้รับอิทธิพลมาจากเครื่องถ้วยจีน เครื่องถ้วยอันหนานของญวน และมักเขียนลายจากคติความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ ทางด้านไสยศาสตร์ ลวดลายต่างๆ ที่ปรากฏมีดังต่อไปนี้

๑. นกไก่อ้า หรือหงส์จีน ถือเป็นสัตว์สูงส่ง คนจีนเรียกว่า “เฟ่งหวง (Feng Huang)” ในศิลปะจีนมักพบร่วมกับมังกร เต่า ยูนิคอร์น และจะปรากฏในเวลาในโลกสงบสุข

๒. หงส์ แบบศิลปะมอญในประเทศพม่า ลายหงส์นี้เดิมเรียกว่า “ห่านป่า” เป็นพาหนะของพรพะพรหมในวรรณคดีไทย เป็นนกตระกูลสูงมีเสียงไพเราะมีท่วงท่าการเดินงดงามจนเกิดสำนวนเปรียบเทียบกับว่า “เยื้องย่างงดงามดังพญาหงส์” รูปหงส์นำมาสร้างเป็นรูปทรงคนตี และลวดลายเขียนเป็นจำนวนมาก

๓. ครุฑ เป็นเจ้าแห่งนก มีร่างกายครึ่งคนครึ่งนก มีใบหน้าคมจุกเหมือนนก ร่างกายท่อนบนเหมือนคน ท่อนล่างเหมือนนก เป็นพาหนะของพระนารายณ์ เป็นศัตรูของนาคร ม้านำมาประดับอาคารสถาปัตยกรรม

๔. นาคร เป็นพญางู ศัตรูของครุฑ ในศิลปะขอมนิยมใช้มากเพราะถือว่าเป็นปฐมกษัตริย์ของขอม เกิดจากนางนาครสมสู่กับชาวอินเดียพญานาคจึงถือว่าเป็นผู้ให้กำเนิดและปกป้องราชอาณาจักรขอมรวมถึงศาสนสถานต่างๆ ดังนั้นศิลปกรรมสถานของไทยที่ได้รับอิทธิพลของขอมจึงนำนาครมาประดับอาคารสถาปัตยกรรม

๕. นรสิงห์ เป็นสัตว์หิมพานต์ร่างกายครึ่งคนครึ่งสิงห์ตามคติความเชื่อของไทย มีลักษณะหน้าเป็นคน ตัวเป็นสิงห์ ส่วนคติอินเดียและขอม มีลักษณะหน้าเป็นสิงห์ ตัวเป็นคนนิยมนำมาประดับตกแต่งอาคารเช่นกัน

๖. สิงห์ เป็นเจ้าแห่งป่า ผู้รักษาธรรมะและศาสนสถานเป็นสัญลักษณ์ของพลังงาน ความฉลาด มักสร้างรูปสิงห์หรือสิงโตด้านหน้าทางเข้าวัด

๗. คนขี่หงส์ บางสันนิษฐานว่า เป็นรูปพระพรหมทรงหงส์พระพรหมเป็นเทพในศาสนาฮินดู ลัทธิตรีมูลติ ผู้กำหนดชีวิตให้เป็นไปต่างๆ

๘. นกอ้วนเตี้ยหรือนกเป็ดน้ำคู้ เป็นคติความเชื่อของจีนและเวียดนาม ที่สังเกตเห็นนกเป็ดน้ำชอบอยู่เป็นคู่ จึงทำเป็นรูปเป็นน้ำเป็นคู่ ตัวผู้อยู่ซ้าย ตัวเมียอยู่ขวา เป็นสัญลักษณ์คู่ของหนุ่มสาวเป็นเครื่องหมายในงานแต่งงานโดยใช้กาน้ำรูปนกเป็ดน้ำ รินสุราผ่านปากนกออกมา ถือว่าจะครองรักกันยั่งยืนนาน

๙. ไก่ มักทำเป็นรูปคนตี ตุ๊กตา โดยทั่วไปเป็นสัญลักษณ์แทนความระมัดระวัง และความเคลื่อนไหวอยู่เสมอ

๑๐. ช้างศึก สันนิษฐานว่าอาจใช้ในพิธีเสกบาล เพื่อเป็นกำลังใจให้ชนะศึกสงคราม

๑๑. เทพนม มักใช้ตกแต่งอาคารสถาปัตยกรรม บริเวณข้อฟ้าหรือใช้ขึ้นต้นลายต่างๆ เป็นสัญลักษณ์ของความโชคดี การอำนวยการให้เป็นสุข

๑๒. ดอกบัว สัญลักษณ์ของฤดูร้อน ความบริสุทธิ์และความสมบูรณ์ และยังเป็นสัญลักษณ์ของลัทธิเต๋าของพุทธ มักใช้ตกแต่งร่วมกับลายก้านขดและรูปสัตว์

๑๓. โปแต่น์ สัญลักษณ์แทนฤดูดอกไม้ผลิ เป็นเจ้าแห่งดอกไม้ และยังเป็นสัญลักษณ์ของความร่ำรวย ความงาม มักตกแต่งร่วมกับลายก้านขดและลายสัตว์

๑๔. เบญจมาศ เป็นสัญลักษณ์ของความมีอายุยืน เนื่องจากน้ำที่ดื่มจากดอกเบญจมาศให้ความชุ่มฉ่ำ มีกลิ่นหอม ต้มแล้วร่างกายสดชื่นสมบูรณ์ มักใช้ตกแต่งร่วมกับลายก้านขด

๑๕. ไบกล้วย เป็นสัญลักษณ์ของการศึกษาด้วยตนเอง นักปราชญ์จีนใช้ไบกล้วยในการเขียนหนังสือ ลายไบกล้วยใช้ตกแต่งโด ฝาและตัวตลับ เป็นต้น



๒. ความหมายของนาฏศิลป์ไทย

คำว่า “นาฏศิลป์ไทย” หมายถึง การฟ้อนรำหรือความรู้แบบแผนของการฟ้อนรำอันสกลดใช้รูปศัพท์ว่า “นาตย” ซึ่งมีความหมายเช่นเดียวกับภาษามครที่ชื่อว่า “นัจ” ก็เป็นชื่อเรียกอย่างหนึ่งของการฟ้อนรำ บวงสรวงพระผู้เป็นเจ้าในเทวาลัย โดยเลือกเอาจังหวะและท่ารำที่เต็มไปด้วยท่าเคารพสักการะ และเลือกแสดงตอนที่เป็นการกระทำนบเนื่องในชีวประวัติพระผู้เป็นเจ้าด้วย ส่วน “นัจ” มีคำอธิบายเพิ่มเติมคือได้แก่ การฟ้อนรำนับตั้งแต่การฟ้อนรำพื้นเมืองของชาวบ้าน เช่น รำโชน รำวง ตลอดขึ้นไปถึงการฟ้อนรำที่เรียกว่า ระเบียบของนางรำ (เช่นที่เกี่ยวข้องในกฎหมายเก่า) ระเบียบเดี่ยว ระเบียบคู่ ระเบียบชุดหรือระเบียบแบบดั้งเดิม

“ศิลปะ” หมายถึง สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นในเมื่อธรรมชาติไม่สามารถอำนวยความสะดวกให้แต่ต้องสร้างให้ปราณีต ดีงาม และสำเร็จสมบูรณ์ ศิลปะเกิดขึ้นด้วยทักษะ (Skill) คือความชำนาญในการปฏิบัติ

“ศิลปะ” แปลว่า ฝีมือซึ่งเกิดจากความชำนาญจัดเจนของมนุษย์และเมื่อรวมเข้าด้วยกัน “นาฏศิลป์” แปลว่า ศิลปะแห่งการละคร

กรมศิลปากร (๒๕๒๖ : ๒๙) นาฏศิลป์ หมายถึง การร่ายรำของโขน-ละคร-ฟ้อนและระบำ

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ (๒๕๒๗ : ๑๗๖) นาฏศิลป์ หมายถึง การร่ายรำทำเพลงที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้น เพื่อให้ความบันเทิงใจอันประกอบด้วยความรู้ความวิจิตรบรรจงเป็นศิลปะการแสดงที่เกิดจากความชำนาญในการปฏิบัติ

ธนิต อยู่โพธิ์ (๒๕๑๖ : ๑) นาฏศิลป์ไทย กล่าวคือ โขนละครรำ และระบำ ๓ อย่างนี้ เป็นของมีสืบเนื่องมาแต่โบราณ รักษาจนไว้เป็นแบบแผนสืบต่อมาหลายชั่วอายุคน และตลอดเวลาหลายร้อยปี

ธนิต อยู่โพธิ์ (๒๕๑๖ : ๒) นาฏศิลป์ไทย หมายถึง ความชำนาญในการละคอนฟ้อนรำ

พานี สีสวย (๒๕๒๖ : ๗) นาฏศิลป์ หมายถึง ศิลปะในการฟ้อนรำหรือความรู้ที่เป็นแบบแผนของการฟ้อนรำ เป็นสิ่งที่มนุษย์ประดิษฐ์ขึ้นด้วยความประณีตงดงาม

เต็มสิริ บุญยสิงห์ และ เจือ สดะเวทิน (๒๕๒๖ : ๙๖) นาฏศิลป์ หมายถึง ศิลปะการละคร ฟ้อนรำ

สมถวิล วิเศษสมบัติ (๒๕๒๕ : ๑๑) นาฏศิลป์เป็นคำนาม “นาฏ” แปลว่า นางละคร นางฟ้อนรำ

อรรวรรณ ขมวัฒนา (๒๕๒๘ : ๖) นาฏศิลป์ หมายถึง ศิลปะแห่งการขับร้อง ฟ้อนรำ และดนตรี

จากคำจำกัดความดังกล่าวพอสรุปได้ว่านาฏศิลป์ คือ ศิลปะของการร่ายรำอย่างมีแบบแผนอันเกิดจากความคิดของมนุษย์โดยอาศัยรากฐานมาจากธรรมชาติทั้งสิ้น “นาฏศิลป์ไทย” มีลักษณะเฉพาะตัวและมีความเป็นไทยในตัวเองไม่ซ้ำหรือเหมือนของชาติอื่น นับได้ว่าเป็นสมบัติอันเป็นวัฒนธรรมของชาติที่น่าภาคภูมิใจ

“นาฏศิลป์” นอกจากจะหมายถึงการฟ้อนรำ ระเบียบรำเดินแล้วยังต้องถือเอาความหมายของการร้อง การบรรเลงดนตรีเข้าร่วมด้วย เพราะคงไม่มีนาฏศิลป์ชนิดใดที่จะแสดงโดยไม่ต้องมีการขับร้อง การบรรเลงเข้าประสานด้วยเป็นแน่แท้

๓. แนวความคิดในการประดิษฐ์ทำรำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย

ในการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมทางด้านนาฏศิลป์ไทย ตั้งแต่สมัยโบราณนั้นผู้ถ่ายทอด มีจุดหมายให้ผู้เรียนเป็นฝ่ายรับความรู้ท่าทางรำรำในระบำ รำ ฟ้อน โขน ละคร ฟ้อนรำ จากครูอาจารย์ แต่เพียงอย่างเดียว แต่ปัจจุบันการศึกษาศิลปะแขนงนี้ได้ขยายจุดมุ่งหมายให้กว้างขวางขึ้นเพื่อให้สอดคล้อง กับความจำเป็นตามสภาพสังคมที่มีเป้าหมายผลิตคนรุ่นใหม่ให้เป็นผู้มีความสามารถรอบรู้ในการปฏิบัติงานทาง นาฏศิลป์และการละครได้ทุกด้าน โดยเฉพาะในด้านการคิดประดิษฐ์ทำรำนับเป็นหัวใจที่สำคัญในการสร้าง ผลงานทางนาฏศิลป์ให้มีปรากฏ จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องปรับหลักสูตรให้เน้นความสำคัญของ วิชาการคิดประดิษฐ์ทำรำให้มากขึ้นกว่าเดิมที่ได้ปฏิบัติมา เหตุที่เป็นเช่นนี้ก็เพราะ สภาพแวดล้อมตามสภาพ สังคมได้เปลี่ยนแปลงไปตามยุคตามสมัยประการหนึ่ง มนุษย์ย่อมต้องการแสวงหาต้องการสิ่งแปลกๆ ใหม่ๆ อยู่ตลอดเวลา ความซ้ำซากจำเจเป็นสิ่งที่น่าเบื่อหน่ายประการหนึ่ง อิทธิพลทางด้านการแสดงของตะวันตกเข้า มาเผยแพร่อีกประการหนึ่ง สิ่งเหล่านี้เป็นต้นเหตุให้ศิลปะด้านการแสดงของไทยต้องปรับปรุงหรือสร้างผลผลิต ทางด้านนาฏศิลป์ไทย ให้มีความเหมาะสมตามยุคตามสมัย เพื่อให้สอดคล้องกับความต้องการของคนยุคใหม่ ฉะนั้น ผู้ที่จะสร้างผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ควรจะนำหลักและแนวความคิดประดิษฐ์ทำรำของบรมครูทาง นาฏศิลป์ไว้เป็นแนวทางในการสร้างผลงานใหม่ๆ ทางด้านนาฏศิลป์ไทยเพื่อไม่ให้มีผลกระทบกระเทือนหรือ ทำงานนาฏศิลป์ไทยที่มีมาแต่ดั้งเดิม

การสร้างผลงานทางนาฏศิลป์ไทยให้ได้มาตรฐาน ผู้สร้างควรคำนึงถึงหลักเกณฑ์ในการคิดประดิษฐ์ทำ รำ ด้านการเสนอเนื้อหาตามความมุ่งหมายในชุดการแสดง เช่น เน้นทางด้านการเล่นด้านอาชีพ ด้าน สังคม ด้านพิธีกรรมความเชื่อ ด้านการบวงสรวงบูชา ด้านโบราณคดี อีกด้านหนึ่งคือ การเสนอผลงานบน เวที ความสวยงาม ความกระชับของการแสดง ซึ่งจะขึ้นอยู่กับ การเคลื่อนไหว การแปรแถว การเชื่อมท่ารำ และวิธีการเข้าการออกของการแสดง ถือเป็นองค์ประกอบ ที่สำคัญในการคิดประดิษฐ์ทำรำต่างๆ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยศิลปินแห่งชาติสาขานาฏศิลป์และการละคร รวมทั้งคณาจารย์ทางด้าน นาฏศิลป์ได้ให้แนวทางในการสร้างผลงานการคิดประดิษฐ์ทำรำ ไว้ดังนี้

๓.๑ แนวคิดของคุณครูเฉลย ศุขะวนิช

เฉลย ศุขะวนิช ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงและผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ได้กล่าวถึง แนว การคิดประดิษฐ์ทำรำพอสรุปได้ว่า เป็นลักษณะของการตีบท หรือใช้ภาษานาฏศิลป์ในท่ารำของไทยที่เป็นแบบ แผนมาตั้งแต่เดิมก็คือ กลอนตำรารำ และบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว จะมีทำบังคับและท่าตายโดยใช้กลวิธีที่จะ ประดิษฐ์ให้ได้ท่ารำที่เหมาะสมสวยงามผู้ประดิษฐ์ทำรำต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

๑. จังหวะและทำนองเพลง เชื่องช้าหรือรวดเร็ว มีลักษณะอ่อนหวานเศร้าหรือคึกคัก สนุกสนาน

๒. จังหวะและทำนองของเพลงที่มีสำเนียงต่างชาตักต้องเอาลีลาท่ารำของชาตินั้นๆมา ประดิษฐ์ให้กลมกลืนกันเป็นลีลาของนาฏศิลป์ไทย

๓. เมื่อรู้ทำนองและจังหวะของเพลงจึงกำหนดท่ารำให้เข้ากับลีลาของเพลง โดยยึดหลัก ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงกับท่ารำ และความสัมพันธ์ระหว่างความหมายของบทร้องกับท่ารำ

๔. ลักษณะเพศชาย (ตัวพระ) หรือเพศหญิง (ตัวนาง) เช่น ตัวพระในพม่ารำขวาน ลีลาท่ารำจะต้องมีลักษณะกระฉับกระเฉงเข้มแข็งตามท่วงทำนองของนักรบ ส่วนตัวนาง ได้แก่ ฟ้อนม่านมวงคล ลีลาท่ารำจะต้องมีลักษณะอ่อนโยน นุ่มนวล เป็นต้น

๕. การประดิษฐ์ระบำพื้นเมือง ต้องศึกษาท่ารำที่เป็นแม่ท่าหลักของท้องถิ่นแล้วนำมาประดิษฐ์ลีลาเชื่อมท่ารำ ให้ครอบคลุมความหมายของเนื้อหาในระบำชุดนั้นๆ โดยคัดเลือก แม่ท่าหลักมาใช้ให้เหมาะสม ไม่จำเป็นต้องนำมาใช้เริ่มต้นในท่าที่ ๑ ของแม่ท่าเสมอไป อาจจะหยิบแม่ท่าหลักในท่าที่ ๘ มาใช้เป็นท่าเริ่มต้นในผลงานการประดิษฐ์ท่ารำของเราก็ได้

๖. ไม่ควรไปลอกเลียนแบบลีลาท่ารำของภาคอื่นๆ มาปะปนในผลงานการประดิษฐ์ท่ารำ เช่น นำเอาท่าทอผ้าในเชิงตำหูกผูกขิดบางท่ามาใส่ในทอเสื่อ หรือ ไปนำเอาลีลาท่ารำของภาคใดมาบรรจุในฟ้อนเหนือ หรือนำลีลาท่ารำของภาคเหนือมาบรรจุในเชิงต่างๆของภาคต่างๆ ซึ่งเป็นเรื่องไม่ถูกต้องควรจะได้หลีกเลี่ยงให้มากที่สุด

๗. การคิดประดิษฐ์ท่ารำให้คำนึงถึงจุดมุ่งหมายของระบำ รำ ฟ้อนในชุดนั้นๆ ด้วยเช่น ระบำชุดนี้มีจุดมุ่งหมายให้เป็นผู้หญิงล้วนก็ต้องหลีกเลี่ยงท่ารำที่มีการยกเท้า แบะเหลี่ยม กันเข่า ซึ่งเป็นลีลาของตัวพระโดยสิ้นเชิง

การแปรแถว คุณครูเฉลย ศุขะวนิช ได้กล่าวถึงความเป็นมา แนวคิดและประโยชน์ของการแปรแถวไว้ดังนี้

๑. การแสดงนาฏศิลป์ไทยสมัยโบราณไม่นิยมการแปรแถวให้หลากหลาย เหมือนในปัจจุบันนี้ มักจะนิยมแถวตรงเรียงเดียวหน้ากระดาน หรือแถวตอนคู่ หรือลักษณะวงกลมแล้วประดิษฐ์ท่ารำให้เหมือนกัน ต่อมาการแสดงนาฏศิลป์ไทยในระยะหลังๆ ได้รับอิทธิพลการแสดงของต่างประเทศ ในเรื่องของการแปรแถว จึงได้นำการแปรแถวนั้นมาดัดแปลงบรรจุลงในการแสดงนาฏศิลป์ของไทยมากขึ้น เช่น ในท่ารำท่าเดียวเหมือนกันหมด แต่การแปรแถวต่างกัน โดยแบ่ง ผู้แสดงเป็นแถวเฉียงส่วนหนึ่ง ตั้งซุ้มส่วนหนึ่งเป็นคู่อยู่อีกทางหนึ่ง หรือในช่วงเวลานั้นผู้แสดง ตั้งท่ารำต่างกันแต่ว่าอยู่ในจังหวะท่วงทำนองเดียวกัน ผู้ประดิษฐ์ท่ารำจะต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์กลมกลืนเป็นหลัก

๒. เมื่อเปลี่ยนการแปรแถว ต้องให้ลีลาการเคลื่อนไหวเป็นไปด้วยความนุ่มนวล ไม่วังดัดหน้ากันและกัน ไม่วังซับซ้อนจนน่าเวียนศีรษะ หรือจะใช้วิธีตั้งท่ารำแล้วเดินตามจังหวะเปลี่ยนแปรแถวใหม่ ก็ควรจะทำให้

๓. ผลดีของการแปรแถว ทำให้เปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกของผู้ดู ไม่จำเจ ซ้ำซาก จนน่าเบื่อ และเปิดโอกาสให้ผู้แสดงได้สลับเปลี่ยนผลัดชั้นมาอยู่หน้าเวทีได้ทั่วทุกคน

๔. การคิดประดิษฐ์ท่ารำ ที่มีบทขับร้อง คำเอื้อนยาวๆ การแปรแถวจะอยู่ในช่วงของตอนรวบคำร้องกับทำนองเอื้อนนั่นให้มาอยู่ในลีลาเดียวกัน จะมีผลให้ท่ารำลงตัวพอดี

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

การเชื่อมท่ารำ สามารถทำได้หลายวิธี คือ

๑. เล่นเท้าในขณะที่มีบทเอื้อนทำนองยาวๆ

๒. วังแปรแถว
๓. ตั้งซุ้ม
๔. ยืนพักทำนึ่ง (ไม่ควรใช้เวลานาน)
๕. ใส่ลีลาเชื่อมต่อทำ
๖. ยืนตั้งแม่ทำยัตยบุตามจังหวะอยู่กับที่

การเข้า-ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

๑. การเริ่มออกแสดงของระบำ รำ ฟ้อน ประการแรกต้องนำเพลงมาศึกษาจังหวะเพลงก่อน แล้วพิจารณาว่าจะออกทำรำเริ่มแรกที่ละคู่หรือ ๓ คู่ มีจังหวะลงนั่งหรือไม่ จึงคิดประดิษฐ์ท่ารำบรรจุให้เหมาะสมพอดีจังหวะกับทำนองเพลง

๒. การเริ่มออกของระบำ รำ ฟ้อน ในสมัยโบราณนิยมออกจากทลืบทั้ง ๒ ข้างของเวที พร้อมกัน มาจับคู่กันกลางเวที แล้วจึงจะมาเข้าเป็นแถวที่กำหนด ในปัจจุบันนี้อาจจะให้ผู้แสดงออกจากทลืบของเวทีสลับข้างซ้ายบ้าง ขวาบ้าง เพื่อเปลี่ยนสายตาของผู้ดู แต่ของดั้งเดิมก็ยังนิยมนำมาปฏิบัติอยู่

๓. ระบำ รำ ฟ้อน นาฏศิลป์ของไทย ไม่นิยมออกแสดงจากข้างล่างของเวทีที่ผู้ชมนั่งดูการ แสดงแล้วขึ้นมารำบนเวที เพราะเสื้อผ้าการแต่งกายเป็นตัวกำหนด ยกเว้นลักษณะที่เป็นขบวนแห่

๔. ตั้งท่ารำออกทางขวามือของเวที และเมื่อจบการแสดงก็เข้าทางซ้ายมือของเวที

๕. เริ่มต้นการแสดงโดยตั้งทำนึ่ง

๖. เมื่อจบการแสดง ใช้วิธีตั้งท่ารำเดินแถวเข้าหลังเวที

๗. ใช้รำถอยหลังเข้าเวที

๘. ใช้เพลงรัว ตั้งท่ารำวิ่งเข้าเวที

๙. ใช้วิธีตั้งทำนึ่งจัดเป็นซุ่มแล้วปิดม่าน

๑๐. ใช้วิธีจัดรูปแถวตามจุดต่างๆให้ดูสะอาดตาแล้วเริ่มหรีไฟให้สลับๆใช้ไฟจับอยู่ที่จุดเด่น เฉพาะของระบำชุดนั้นๆ ทั้งไว้ประมาณ ๒-๓ วินาที แล้วจึงดับไฟให้มืดหมดทั้งเวทีแล้วผู้แสดงก็แยกย้ายกัน เข้าไปที่หลังเวที

นอกจากหลักเกณฑ์ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำที่กล่าวมานี้แล้ว ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำชุดใหม่ขึ้น ให้ตั้ง จุดหมายที่แน่นอนในระบำชุดนั้นไว้ จะให้ผู้แสดงเป็นผู้หญิงคู่กับผู้ชาย หรือจะเป็นผู้หญิงล้วน หรือเป็นสัตว์ ต่างๆ เช่น เป็นนก ปู หรือปลา ต้องการนำเสนอความมุ่งหมายในด้านใดเมื่อได้ความมุ่งหมายที่แน่นอนแล้ว จึงคัดเลือกเพลงโดยการนำเพลงนั้นมาฟังหลายๆครั้ง ต่อจากนั้นจึงกำหนดท่ารำ

จากการศึกษาข้อมูลผู้วิจัยพบว่า วิธีการคิดประดิษฐ์ท่ารำของคุณครูเฉลย ศุขะวนิช จะใช้วิธีฟังเพลง ก่อนแล้วจึงคิดท่ารำให้ลีลาผสมกลมกลืนไปกับบทร้องและท่วงทำนองของเพลงนั้นๆ ส่วนเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย จะยึดท่ารำเป็นหลัก ส่วนหลักการคิดประดิษฐ์ท่ารำที่เริ่มต้นจากการใช้เพลงแบ่งได้เป็น ๒ จำพวก คือ

๑. การคิดประดิษฐ์ท่ารำ ที่มีบทเนื้อร้องกำหนดความมุ่งหมายอย่างชัดเจน เช่น บทกลอน ถวายพระพร บทอวยพรต่างๆ ที่มีบทเนื้อร้องนั้น ให้ยึดความหมายของเนื้อเพลงเป็นหลัก ในการออกแบบ ท่าทางรำรำให้ถูกต้องโดยอาศัยแม่ท่ายาในบท เพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บท (กลอนตำรารำ)

๒. การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ไม่มีบทเนื้อร้อง มีแต่ทำนองเพลงนั้น ให้ยึดอารมณ์ท่วงทำนอง ของเพลงที่บรรเลง เช่น อารมณ์เพลงคึกคักให้ความสนุกสนานมีท่วงทำนองรวดเร็ว อารมณ์เพลงที่แสดงถึง

ความโกรธ อารมณ์เพลงที่แสดงถึงความเศร้าโศกทำนองโหยหวน หรืออารมณ์เพลงอันอ่อนหวานแสดงถึงความรัก อารมณ์เพลงหนักแน่นแสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ เป็นต้น

เมื่อได้ลักษณะของอารมณ์เพลงแล้ว จึงคิดประดิษฐ์ทำรำโดยอาศัยแม่ท่าในเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท นำมาออกท่าทางรำให้กลมกลืนกับท่วงทำนองของอารมณ์เพลงนั้นๆ แต่ในบางครั้งก็สามารถคิดประดิษฐ์ทำรำให้ตรงกับ ความมุ่งหมายของเนื้อหาที่จะนำเสนอในระบำ รำ ฟ้อน ชุดนั้นๆ ออกมาก่อนแล้วจึงคัดเลือกอารมณ์ของทำนองเพลงให้ตรงกับท่าทางรำรำนั้น

๓.๒ แนวคิดของคุณครูจำเรียง พุรประดับ

คุณครูจำเรียง พุรประดับ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงและผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย กล่าวถึง การคิดประดิษฐ์ทำรำนาฏศิลป์ไทยที่เป็นชุดการแสดงสั้นๆ ประเภทระบำ รำ ฟ้อน พอจะแยกให้ชัดเจนได้ดังนี้

๑. การคิดประดิษฐ์ทำรำที่มีบทกลอนเนื้อร้องจะบรรจุทำรำได้ง่ายกว่าการประดิษฐ์ทำรำที่ไม่มี แต่การบรรเลงเพลงตลอดทั้งเพลงเพราะเนื้อร้องจะกำหนดทำให้ตรงกับ ความหมายได้ชัดเจนกว่าด้วย การศึกษาบทร้องอย่างละเอียด เช่น บทกลอนรำถวายพระพร หรือบทรำถวายพระจะมีวิธีคิดประดิษฐ์ทำรำได้ โดยเลือกใช้แม่ท่าจากบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท มาใส่ให้ตรงกับ ความหมายของบทกลอนรำนั้นๆ เมื่อได้แม่ท่าที่ต้องการแล้ว ต้องใส่ลีลาทำรำเพื่อเชื่อมแม่ท่าแต่ละท่าให้ติดต่อดูสวยงามกลมกลืนกันไป ในบทเรียน วิชานาฏศิลป์ไม่มีบทเพลงรำใดๆ ที่จะบอกลีลาทำรำโดยเฉพาะ นอกจากครูบาอาจารย์จะเป็นผู้ถ่ายทอดทำรำแล้ว ผู้เรียนสามารถใช้ความสามารถเฉพาะตัวหรือที่เรียกว่า “พรสวรรค์” จำลีลาทำรำของครูอาจารย์ เหล่านั้นไว้ แล้วนำมาฝึกฝนด้วยตนเองบ่อยๆ ก็ได้ลีลาที่สวยงามของทำรำเหล่านั้นไว้ในตัวผู้เรียน หรือผู้สอนจะใช้วิธีอธิบายเทคนิคของลีลาทำรำก็ได้ เช่น การประหมัดมาแตะพื้นก็จะดูธรรมดา แต่เมื่อใส่ลีลาทำรำลงไปจะ ใช้วิธีถอนเท้าแล้วแตะขยับเท้าจะทำให้ดูสวยงามขึ้น

๒. การประดิษฐ์ทำรำที่มีแต่จังหวะทำนองเพลงไม่มีเนื้อร้อง ต้องศึกษาจำนวนของจังหวะ และทำนองเพลงที่นำมาใช้ ว่าเพลงนั้นมีทั้งหมดกี่เที่ยว สี่จังหวะย่อยเป็นหนึ่งจังหวะใหญ่ แปดจังหวะย่อยเป็นหนึ่งจังหวะใหญ่ หรือสิบสองจังหวะย่อยเป็นหนึ่งจังหวะใหญ่ เมื่อเข้าใจจังหวะของเพลงได้ถูกต้องแล้ว ก็บรรจุทำรำลงไปให้พอดีกับจังหวะในบทเพลงนั้นๆ

๓. การคิดประดิษฐ์ทำรำให้ยึดลีลาทำรำเฉพาะท้องถิ่นนั้นๆ เช่น ภาคเหนือ ภาคใต้ภาคกลาง และภาคอีสาน ห้ามนำเอาลีลาทำรำในแต่ละภาคนั้นมาคิดประดิษฐ์ทำรำปนในระบำชุดเดียวกัน ยกเว้นระบำสี่ภาค

๔. ยึดหลักแม่ท่าของนาฏศิลป์ไทยในเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บทและนาฏยศัพท์

๕. การคิดประดิษฐ์ทำรำที่ดี ควรใช้ภาษาท่าสื่อความหมายให้ชัดเจน ดูแล้วเข้าใจทันทีโดยไม่ต้องมีคำบรรยาย

๖. ศึกษาความนิยมของตลาดเพื่อผลิตผลงานให้ตรงกับรสนิยมของสังคมยุคนั้นด้วย

การแปรแถว ในการแสดงระบำ รำ ฟ้อน การแปรแถวจะช่วยเปลี่ยนอารมณ์และสายตาของผู้ดูไม่ให้เบื่อหน่ายต่อการแสดงในชุดนั้นๆ สามารถปฏิบัติได้หลายวิธี ดังนี้

๑. การแปรแถวเพื่มาตั้งสองแถวเป็นรูปตัววีคว่ำ

๒. การแปรแถวในลักษณะแถวเฉียง

กลับมา

๓. การแปรแถวในลักษณะยืนตั้งเป็นคู่ๆ สวนเฉพาะคู่ทางด้านซ้ายและขวา สลับที่กลับไป

๔. การแปรแถวในลักษณะสวนเฉพาะคู่ให้คู่หลังขึ้นมายู่ข้างหน้าเวทีบ้าง

๕. การแปรแถวในลักษณะสวนทั้งแถวให้แถวหลังขึ้นมายู่แถวหน้า

๖. การแปรแถวเป็นรูปวงกลมซ้อน ๒ วงบ้าง วงกลมวงเดียวบ้าง

๗. การแปรแถวที่มีคำร้องเป็นบทกลอน ให้แปรแถวไปตามเนื้อร้องนั้นก็ได้ หรือแปรแถวตอนที่มีจังหวะเอื้อนก็ได้ ถ้าทำนองเอื้อนสั้นก็ให้ใช้วิธีวิ่งแปรแถวไป แต่ถ้ามีจังหวะเอื้อนยาวๆ ให้ใช้วิธีตั้งรำแม่ท่าเดินตามจังหวะค่อยๆแปรแถวไป เช่น การแปรแถวในบทรำถวายพระพร หรือ บทรำถวายพร มักจะนิยมใช้เพลงทวาทะสิทธิ์ เพลงนางนาค เพลงขึ้นพลับพลา เพลงบรรพต เป็นต้น

๘. การแปรแถวเพื่อมาตั้งทำรำเป็นซุ้มย่อย หรือตั้งซุ้มใหญ่ การตั้งซุ้มลักษณะต่างๆต้องคำนึงถึงขนาดของเวทีและจำนวนผู้แสดงด้วย

๙. การแปรแถวในลักษณะยืนต่อตัว เช่น บทรำถวายพรพระนาง ตัวนางนั่งยืนเข้าข้างหนึ่ง ตัวพระวิ่งแปรแถวมายืนต่อตัวโดยใช้จมูกเท้าแตะส้นเท้าของตัวนางแล้วยืนรำรำไปตามบทกลอนและจังหวะของเพลงก็เป็นที่ยอมรับกันอยู่มาก

การเชื่อมท่ารำ คุณครูจำเรียง พุฒประดับ ได้แนะนำเทคนิคของการเชื่อมท่ารำไว้ว่า การเชื่อมท่ารำ คือ ลีลาของท่ารำที่เชื่อมแม่ท่าจากท่าหนึ่งไปยังอีกแม่ท่าหนึ่งให้ดูสอดคล้องกลมกลืนสวยงามโดยใช้วิธีถอนเท้าหรือเอียงตัวให้ตรงลงจังหวะพอดี จะทำให้ดูสวยงามในขณะที่พออนรำ

การเข้า-ออกของระบำ รำ ฟ้อน

๑. การแสดงที่เป็นชุดสั้นๆผู้แสดงจะออกจากหลังเวทีทั้ง ๒ ข้างก็ได้ หรือออกทางเดียวก็ได้ แล้วแต่ลักษณะของเวทีที่แสดง 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 ขึ้นอยู่กับจังหวะของเพลงที่ใช้รำรำ

๓.๓ แนวคิดของคุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์

สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินเอก กองการสังคีต กรมศิลปากร ได้ให้หลักเกณฑ์การคิดประดิษฐ์ทำรำไว้ ๒ ลักษณะด้วยกัน คือ การคิดประดิษฐ์ทำรำที่เป็นละครอย่างหนึ่งและ การคิดประดิษฐ์ทำรำที่มีลักษณะเป็นระบำ รำ ฟ้อน อีกอย่างหนึ่ง

การคิดประดิษฐ์ทำรำอย่างแรกนั้น ให้ยึดขนบของละครมาเป็นอันดับหนึ่ง เช่น ตัวละครต้องเริ่มออกจากประตูทางขวามือของผู้แสดงและกลับเข้าหลังเวทีประตูทางซ้ายมือของผู้แสดงแต่มีข้อยกเว้นท่าแปลงตัว ออกประตูทางขวามือของผู้แสดง แล้วต้องกลับเข้าหลังเวทีทางขวามือเสมอเพราะเมื่อแปลงตัวเสร็จจะต้องออกมาหน้าเวทีอีก จะเข้าหลังเวทีทางซ้ายไม่ได้ทำให้สื่อความหมายของการแปลงตัวผิดไป หรือการแสดงละคร มีฉากเป็นตัวกำหนดก็จำเป็นที่ตัวละคร ต้องเข้าหลังเวทีทางขวามือ นอกจากนี้แล้วท่า ยิ้ม ท่าตัวเรา ท่าอาย ท่าโอด (ร้องไห้) ท่าป้องกัน ต้องใช้มือซ้ายเสมอ ส่วนท่ารำประเท้าก้าวขึ้นเตียงนั่งหรือลงจากเตียงก็ต้องใช้เท้าซ้าย ในการแสดงละครรำนิยมใช้เพลงเสมอ ทำรำเพลงเสมอนั้น ขนบของละครให้ก้าวเท้าขวาก่อน โดยก้าวเดินหน้า ๕ ไม้มิ เดินลงหลัง ๔ ไม้มิ (ขึ้น ๕ ลง ๔) หรือทำตัวละครลาเข้าหลังเวที ขนบของละครกำหนดให้ก้าวเท้าขวาก่อน แต่ดั้งเดิมมาท่าลาจะใช้จังหวะเดินไปข้างหน้า ๓ ก้าวลงหลัง ๓ ก้าว (ขึ้น ๓ ลง ๓) แต่ต่อมาทางผู้บรรเลงปี่พาทย์ให้เหตุผลว่าท่าลาขึ้น ๓ ลง ๓ นี้ เวลาบรรเลงดนตรีไม่หมดไม้ ปัจจุบันจึงเปลี่ยนท่าลงมาเป็นขึ้นหน้า ๔ เดินลงหลัง ๒ (ขึ้น ๔ ลง ๒) ม้วนมือจับลงนั่งถวายบังคมเมื่อหมดไม้ลาแล้วจึงนั่งรำตามบทในเรื่องต่อไป

ส่วนการคิดประดิษฐ์ทำรำที่มีลักษณะเป็นระบำ รำ ฟ้อน สุวรรณี ชลานุเคราะห์ได้ให้แนวคิดการประดิษฐ์ทำรำไว้ดังนี้

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

การแปรแถว

๑. การแปรแถวในระบำ รำ ฟ้อน ต้องให้ทำรำและการเคลื่อนไหวสัมพันธ์และพอดีกับทำนองของบทเพลง
๒. ไม่ควรมีลักษณะการแปรแถวที่ซ้ำๆ ในระบำ รำ ฟ้อนชุดเดียวกัน
๓. การแปรแถวจะช่วยเปลี่ยนสายตาของผู้ชมไม่ให้เกิดความเบื่อหน่าย ฉะนั้นจึงควรมีการแปรแถวหลายรูปแบบ เช่น แปรแถว ๔ พู ๓ พู แปรเป็น ๒ แถวสวนกลับไป - มา ตั้งแถวเฉียงเดินสลับฟันปลา แปรแถวเป็นครึ่งวงกลม เป็นรูปวงกลม ๒ วง ซ้อนกัน มีวงในวงนอกหรือแปรแถวเป็นรูปตัววี เป็นต้น
๔. ผู้คิดประดิษฐ์ทำรำ ต้องใช้ปฏิภาณและไหวพริบ ในการแปรแถวให้ดูสัมพันธ์กลมกลืนกันหลีกเลี่ยงการแปรแถวที่ดูแล้วซูลมุน

การเชื่อมทำรำ

๑. การคิดประดิษฐ์ทำรำ ผู้ประดิษฐ์ต้องมีความรู้ สามารถแยกได้ว่าทำรำส่วนไหนเป็นลีลา ส่วนไหนเป็นท่าเชื่อม

๒. ให้คำนึงถึงพื้นฐานความสามารถของผู้เรียน ว่าจะสามารถรับลีลาท่าเชื่อมได้มากน้อยเพียงใด เพราะลีลาท่าเชื่อมที่สวยงามมักจะต้องอาศัยการยกเอียง ถ้าผู้เรียนไม่สามารถที่จะรับได้ก็ให้ประดิษฐ์ท่าเชื่อมไปอย่างเรียบง่าย 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 การที่จะเป็นนักคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ดี ต้องอาศัยการได้ยิน ได้ฟัง ได้ดูการแสดงบ่อยๆ และการที่ได้พูดคุยกับคนที่มีประสบการณ์ด้วย

นอกจากนี้แล้วยึดหลักใหญ่ๆไว้เช่น แม่ท่า นาฏยศัพท์ ฟังเพลงให้ออกโดยฟังเสียง หน้าทับเป็นหลัก และยังต้องคำนึงถึงกฎของธรรมชาติด้วย เช่น ฟ้อนแพนในท่าประสานมือคู่ พระ-นางต้องเคลื่อนตัวไปทางตัวพระก่อน ส่วนท่ารำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมานั้นควรให้ท่ารำสื่อความหมายให้ผู้ชมดูรู้เรื่องและเข้าใจโดยคิดออกแบบท่ารำแทนอุปกรณ์ให้มากที่สุด

๓.๔ แนวคิดของคุณครูพนิดา สิทธีวรรณ

พนิดา สิทธีวรรณ ผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการกองการสังคีต กรมศิลปากร ได้ให้แนวความคิดการประดิษฐ์ท่ารำในการรำถวายพระพรหรือรำอวยพร ที่มีคำกลอนเป็นบทเนื้อเพลง ใช้ขับร้องตามทำนองเพลงที่นำมาบรรจ โดยให้พิจารณาที่บทเนื้อเพลงเป็นอันดับต้นเสียก่อนว่า เป็นบทรำถวายพระพร หรือรำอวยพรให้กับบุคคลใด จากนั้นให้ศึกษาทำนองเพลงแล้วจึงคิดประดิษฐ์ท่ารำบรรจเข้าไปให้ได้มาตรฐาน โดยยึดหลักเกณฑ์ท่ารำในบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท นำมาดัดแปลง โดยใช้ท่าเชื่อมระหว่างแม่ท่าต่อแม่ท่าให้กลมกลืนสัมพันธ์กัน ทำให้เกิดความสวยงามแปลกตาเป็นที่ประทับใจ ในเรื่องเครื่องแต่งตัวก็ต้องมีความแปลกใหม่ ทำนองเพลงที่นำมาบรรจจะต้องถูกรสนิยมของผู้ชม (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 โดยคนสุดท้ายของแถวเข้าหลังเวทีก่อนก็ได้หรือจะใช้ผู้ร่ายอยู่กลางแถวร่ายรำกลับเข้าหลังเวทีก็ย่อมทำได้แต่ที่นิยมปฏิบัติกันอยู่บ่อยๆ มักให้ผู้ร่ายหัวแถวร่ายรำนำเข้าหลังเวทีเมื่อจบการแสดง

๓.๕ แนวคิดของคุณครูนิทยา จามรมาน

นิทยา จามรมาน อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ได้กล่าวถึง แนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำ ว่าจะมีลักษณะต่างๆ กัน เช่น

๑. การประดิษฐ์ท่ารำจากการตีบท โดยใช้ภาษานาฏศิลป์ต้องมีบทขับร้อง จึงสามารถคิดประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงตามความหมายของคำร้องนั้น ๆ ได้ ท่ารำที่นำมาใช้นั้นก็อยู่ในท่ารำของไทยมาแต่ดั้งเดิม บางครั้งก็นำเอาแม่ท่าในบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท มาประดิษฐ์ในความหมายที่เกี่ยวกับความสูงส่ง เช่น อาจจะนำเอาท่าตระเวนเวหามาเป็นท่าที่กล่าวถึงยศศักดิ์ ฐานะหรือจะใช้ท่าเชิดฉินมาตีบทตามคำร้องก็ได้

๒. การคิดประดิษฐ์ท่ารำประเภทระบำ รำ ฟ้อนที่ใช้แต่ท่วงทำนองเพลงไม่มีบทร้องก็จะมีกลวิธีการคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยศึกษาทำนองเพลงว่ามีลักษณะเป็นอย่างไร ท่วงทำนองของเพลงมีจังหวะช้า หรือรวดเร็ว หรือท่วงทำนองอ่อนหวาน ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำต้องประดิษฐ์ท่าให้เข้ากับลีลาของเพลง หรือทำนองเพลงมีสำเนียงต่างชาติ ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำจำเป็นต้องเอาท่ารำของต่างชาตินั้นมาประดิษฐ์ให้กลมกลืนกันเป็นลีลาของนาฏศิลป์ไทย โดยยึดหลักให้ทำนองเพลงให้ความสัมพันธ์กับท่ารำและให้ความหมายของบทร้องมีความสัมพันธ์กับท่ารำด้วย

๓. การคิดประดิษฐ์ท่ารำต้องคำนึงถึงลีลาของทำนองเพลงนั้นว่า มีความเหมาะสมกับตัวพระ หรือตัวนาง เช่น รำพม่ารำชวานควรใช้ตัวพระเป็นผู้ร่ายรำจะเหมาะสมกว่า เพราะฉะนั้นการคิดประดิษฐ์ท่ารำบรรจูลงไป ต้องมีลักษณะค่อนข้างกระฉับกระเฉงมีความเข้มแข็งมีที่ท่าของนักรบตามท่วงทำนองเพลง แต่ถ้าท่วงทำนองเพลงอ่อนโยนลีลาการประดิษฐ์ท่ารำบรรจูลงไปควรใช้ตัวนางเป็นผู้แสดง เช่น ฟ้อนม่านมวงคล หรือฟ้อนพม่ามอญ

นิทยา จามรมาน ได้แนะนำการสร้างผลงานนาฏศิลป์พื้นเมืองว่า

๑. ควรเริ่มจากการศึกษาท่ารำที่เป็นของดั้งเดิมในท้องถิ่นนั้น คือ แม่ท่าหรือ ท่าหลักของพื้นเมือง มีแม่ท่าอะไรบ้าง แล้วนำมาประดิษฐ์ลีลาเชื่อมท่ารำ ให้มีความสวยงามอย่างเช่น 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 มาบรรจุทำในชุดพื้นเมืองที่เราเป็นผู้ประดิษฐ์ขึ้นเพราะถือว่าเป็นการลอกเลียนแบบ เช่น เมื่อเราคิดประดิษฐ์ชุดการแสดงพื้นเมืองอีสานขึ้นมา ๑ ชุด เราไปนำเอาท่ารำบางท่าจากชุดโนราห์เล่นน้ำบ้าง จากชุดดั่งครก ดั่งสากบ้าง จากชุดเชิงเชียงซ่องบ้าง ของวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดมาบรรจุท่ารำลงในผลงานของเรานั้นเป็นการกระทำที่แสดงให้เห็นว่าผู้นั้นไม่มีความรู้ความสามารถที่แท้จริง

๓. การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ไม่ควรกระทำอีกวิธีหนึ่งก็คือ การนำเอาท่ารำพื้นเมืองของภาคเหนือมาผสมปนกับท่ารำภาคอีสาน หรือนำเอาท่ารำภาคใต้มาผสมปนกับท่ารำภาคกลาง นำมาบรรจุนั้นในระบำชุดเดียวกัน ทำนองเพลงเดียวกัน ยกเว้นแต่ชุดระบำสี่ภาคเท่านั้น สิ่งที่กล่าวมานี้มีวิธีหลีกเลี่ยงได้ก็คือ ให้ใช้การคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยเอาแม่ท่ามาดัดแปลง ให้ตรงตามจุดหมายของระบำ รำ ฟ้อน จะเน้น

รูปแบบใด หรือลักษณะใดให้ยึดแม่ท่าของพื้นเมืองเฉพาะท้องถิ่นนั้นๆ มาเป็นหลักในการผลิตผลงานประยุกต์ใหม่ๆของคนรุ่นใหม่

การแปรแถว นิตยา จามรมาน ได้อธิบายถึงการแปรแถวตั้งแต่ในสมัยโบราณให้ฟังว่า

๑. นาฏศิลป์ไทยในยุคนั้น ผู้เชี่ยวชาญการคิดประดิษฐ์ท่ารำไม่นิยมการแปรแถวหลาย ๆ ครั้ง เพราะต้องการให้ผลงานมีลักษณะที่นุ่มนวล มักจะนิยมการแปรแถวในลักษณะแถวตรงหรือที่เรียกกันว่า แถวตอนคู่ หรืออาจจะเป็นในลักษณะแถวหน้ากระดาน บางครั้งก็จะมีลักษณะเป็นวงกลมบ้าง เป็นแถวเฉียงบ้าง ส่วนท่ารำก็จะเหมือนกันทั้งแถวจึงเป็นเหตุให้กำหนดตัวผู้แสดง คู่หน้าเป็นคู่เอกมีลักษณะเป็นหัวหน้ารำนำลูกแถว คู่หน้าจึงต้องเป็นผู้มีปฏิภาณ ไหวพริบดี เพราะฉะนั้นผลงานที่ผลิตออกมาจะมีลักษณะคู่ไหนนำก็จะรำนำเป็นคู่หน้าตลอดจนจบการแสดง

๒. ในระยะหลังการแสดงนาฏศิลป์ไทย ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมของต่างประเทศ เช่น การแสดงบัลเลต์จะแปรแถวหลากหลาย นาฏศิลป์ไทยจึงได้นำการแปรแถวนั้นมาดัดแปลง โดยจัดแปรแถวแยกผู้แสดงเป็นกลุ่มๆ กลุ่มหนึ่งอาจแปรแถวในลักษณะวงกลม ในขณะที่กลุ่มอื่นเป็นแถวเฉียงแล้วบรรจุนำรำลงในแต่ละกลุ่มต่างกัน แต่ให้ท่ารำมีความสัมพันธ์กลมกลืนอยู่ในจังหวะทำนองเดียวกัน จึงทำให้รูปแบบการแปรแถวเปลี่ยนไป คู่หน้ารำนำลูกแถวลดความสำคัญลง ในการแปรแถวหลายๆครั้งนั้น มีผลเสียต่อการแสดงนาฏศิลป์ไทยก็คือความนุ่มนวลลดน้อยลง แต่เราก็ต้องปรับงานการคิดประดิษฐ์ท่ารำให้เป็นสากล โดยผลิตผลงานออกมาในลักษณะประยุกต์เพื่อให้ตรงตามความต้องการของสังคมปัจจุบัน

นิตยา จามรมาน ได้ให้ข้อเสนอแนะการแปรแถวในการแสดงรำถวายพระพร หรือการรำถวายพระดังนี้

๑. การแปรแถวในชุดระบำที่มีคำร้องและมีคำเอื้อน ไม่นิยมที่จะแปรแถวในขณะที่เอื้อนแต่อาจจะไปแปรแถวในช่วงของท่าที่จะรวบคำร้องกับเอื้อนนั้นมาอยู่ในลีลาเดียวกันได้

๒. การแปรแถวชุดการแสดงที่มีแต่การบรรเลงทำนองของดนตรีไม่มีเนื้อร้องให้ฟังจังหวะช่วงของเพลงจะไปลงกับจังหวะใหญ่ได้หรือไม่ เพราะไม่นิยมรำละครลงจังหวะครึ่งหนึ่งของห้องเพลง จังหวะของเพลงไทยส่วนมากจะมี ๘ จังหวะ แล้วซอยเป็น ๔ จังหวะ เพราะฉะนั้นจังหวะที่ ๑ และจังหวะที่ ๒ จะเป็นลีลาเพื่อไปลงในจังหวะที่ ๔ หรือจากจังหวะที่ ๔ แล้วจะ เว้นช่วงไปลงจังหวะที่ ๘ บรรจุนำรำในการแปรแถวให้ลงพอดีกับทำนองเพลง

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 พอมันเปิด เพลงเริ่มบรรเลงตัวละครที่นั่งปะปนกับผู้ดูก็ลุกขึ้นเริ่มการแสดงพอการแสดงจบก็ออกไปจากเวทีทางผู้ชมนาฏศิลป์ไทยไม่นิยมปฏิบัติกันส่วนใหญ่แล้วขึ้นชื่อว่าการแสดงต้องอยู่แต่บนเวที ฉะนั้นการเข้า – ออกของระบำ รำ ฟ้อนสามารถปฏิบัติได้ดังนี้

๑. การเริ่มออกแสดงให้ยึดขนบของละครคือเริ่มออกทางขวามือของเวที

๒. เมื่อจบการแสดงให้ชักแถวเข้าหลังเวทีทางซ้ายมือของเวที

๓. การเข้า – ออกของระบำ รำ ฟ้อน ให้ใช้วิธีปิดเปิดม่าน

๔. ให้ใช้วิธีจบการแสดงด้วยท่าหนึ่งลักษณะต้งซุ่ม ซึ่งจะใช้ในกรณีที่จัดการแสดงในรายการโทรทัศน์

๕. จัดผู้แสดงให้เป็นรูปจุดต่างๆอย่างสะตูดตา เมื่อการแสดงจบจะจบให้ใช้วิธีเริ่มทรีไฟสลัวๆ แล้วใช้ดวงไฟส่องตามตัวละคร (Follow) จบแต่จุดเด่นเฉพาะของระบำชุดนั้นสักครู่หนึ่งทั้งระยะเวลาไว้ประมาณ ๒-๓ วินาทีแล้วจึงดับไฟมืดลง ในช่วงนั้นผู้แสดงเริ่มแยกย้ายกันเข้าหลังเวทีเป็นต้น

๓.๖ แนวคิดของอาจารย์สถาพร สนทอง

สถาพร สนทอง ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร กล่าวว่า ผู้ที่จะเป็นนักคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ดีควรจะต้องมีลักษณะดังต่อไปนี้

๑. เป็นผู้มีความรู้ในวิชานาฏศิลป์อย่างลึกซึ้ง
๒. เป็นผู้มึนสัเป็นนักคิดสร้างสรรค์อยู่ตลอดเวลา
๓. เป็นผู้คิดค้นและพัฒนาในด้านการแสดงให้มีสิ่งแปลกๆใหม่ๆอยู่เสมอ
๔. ต้องมีความรู้เกี่ยวกับดนตรีและทำนองเพลงต่างๆได้เป็นอย่างดี
๕. มีความรู้ ความคิด ความสามารถ ในเรื่องการออกแบบเครื่องแต่งกาย
๖. เป็นผู้มีความรู้เรื่องอารมณ์ต่างๆของการแสดง
๗. ต้องศึกษาพัฒนาความรู้ให้กว้างขวางทั้งในด้านวรรณคดี ในด้านภูมิศาสตร์และในด้านประวัติศาสตร์ด้วย
๘. ต้องเป็นผู้มีสุนทรียะ รู้จักเลือกใช้แม่ท่าที่สวยงามไปใช้ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยหลีกเลี่ยงท่ารำซ้ำๆกัน

การแปรแถว จะใช้เฉพาะการแสดงที่มีลักษณะการรำเป็นหมู่คณะ ใช้ผู้แสดงจำนวนมาก คำนี้ถึงความพร้อมเพรียงกันเป็นหลัก ไม่ให้ความสำคัญกับท่ารำเท่าใดนัก

การเชื่อมต่อ การเชื่อมต่อเป็นการศึกษาขั้นพื้นฐาน จะส่งผลให้ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำนำประสบการณ์ที่ได้ฝึกปฏิบัติมาไปใช้ในการสร้างผลงานที่แปลกใหม่ให้มีคุณภาพที่ถูกต้องได้โดยอัตโนมัติ นอกจากนี้แล้วการเชื่อมต่อท่ารำสามารถใช้กับการแสดงรำเดี่ยว และการแสดงที่มีลักษณะเป็นหมู่คณะด้วย

การเข้า - ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

สถาพร สนทอง ให้ความสำคัญที่การศึกษาขั้นพื้นฐานอีกเช่นกัน แต่สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งในการเข้า - ออก ของระบำ รำ ฟ้อนนั้นต้องยึดเวทีและสถานที่ที่นำการแสดงไปแสดงด้วย ฉะนั้นเวทีและสถานที่จะเป็นตัวกำหนด ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำจึงต้องปรับการเข้า-ออกของระบำ รำ ฟ้อน ให้เหมาะสมกับสถานที่ด้วย

๓.๗ แนวคิดของคุณครูเสรี หวังในธรรม

เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร) พ.ศ. ๒๕๓๑ ท่านให้ความเห็นว่า การคิดประดิษฐ์ท่ารำจะต้องมาจากการที่ได้ศึกษาพื้นฐานเบื้องต้นที่ดีและนำความรู้ขั้นพื้นฐานนั้นมาคิดประดิษฐ์ท่ารำ ให้สามารถสื่อความหมายให้ผู้อื่นดูเข้าใจในภาษานั้น เช่น ท่าไป ท่ามา ท่าเดิน ท่าเรียก ได้ตรงตามความหมายจากผู้แสดงสื่อสารไปถึงผู้ดูให้เข้าใจตรงกัน ผู้ที่คิดประดิษฐ์ท่ารำต้องอาศัยท่าพื้นฐาน

จากบทราเพลงช้า เพลงเร็วและแม่บท โดยมีความคิดใช้ทำรำนั่นๆเป็นสื่อให้ผู้ดูเข้าใจเนื้อร้อง และเข้าใจอารมณ์ของการแสดงด้วย แต่ถ้าเป็น การคิดประดิษฐ์ท่ารำไม่มีเนื้อร้อง มีแต่การบรรเลงทำนองเพลง ให้ยึดหลักจากการสังเกตอาการปฏิกิริยาในชุดระบำ รำ ฟ้อน ที่ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำตั้งเป้าหมายของการแสดงชุดนั้นๆ ต้องการให้สื่อเกี่ยวกับเรื่องอะไร เกี่ยวกับเทวดา นางฟ้า ลักษณะท่ารำจะหนักไปในทางใช้มือ ถ้าเป็นระบำเกี่ยวกับสัตว์ต่างๆ อาทิเช่น มฤคหะเริง บันเทิงกาสกร กุญชรเกษม ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำ ต้องนำเอาลักษณะสัตว์ต่างๆเหล่านั้นมาประดิษฐ์ท่ารำ ให้ดูใกล้เคียงกับความเป็นจริงให้มากที่สุด เช่น ระบำช้างจะต้องเอาลักษณะช้างเข้าไปด้วย มีการโค้งตัว มีการชูวง หรือเป็นระบำที่เกี่ยวกับมนุษย์ต้องมีลีลาการใช้ภาษาท่าให้ถูกต้อง

เสรี หวังในธรรม ได้เน้นถึงหลักการคิดประดิษฐ์ท่ารำไว้อีกหลายประเด็น คือ

๑. ยึดถือพื้นฐานของท่ารำ อันเป็นรูปแบบที่มีมาแต่เดิม คือ แม่ท่าต่างๆ จากบทราเพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บท ที่ได้ฝึกสอนปฏิบัติกันมาตั้งแต่โบราณและยังมีภาษาท่าที่แสดงถึงอารมณ์แสดงถึงอาการปฏิกิริยาอาการต่างๆอีกด้วย

๒. ต้องอาศัยความชำนาญ รอบรู้ในท่ารำพื้นฐานนั้นๆ สามารถที่จะนำมาคิดประดิษฐ์เป็นท่ารำเชื่อมโยงกัน สื่อให้ผู้ดูเข้าใจความหมายว่ากำลังทำอะไร มีอารมณ์อย่างไรและความหมายอย่างไร

๓. การบรรจุมารำให้หลีกเลี่ยงท่ารำซ้ำๆในบทเดียวกัน จะต้องหาท่าดัดแปลงที่ เราเรียกว่าท่าเก๋ ๆ ของพ่อครู แม่ครู มาใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ

๔. ในสมัยปัจจุบันนี้ การบรรจุมารำเพื่อการแสดงต้องมีลักษณะสนุก เร้าใจ พึงง่าย

๕. ต้องคำนึงถึงระดับของผู้ดูว่ามี ๒ ระดับด้วยกันคือ ผู้ดูที่เป็นศิลปิน ได้รับการศึกษาด้านนาฏศิลป์มาอย่างดี และผู้ดูที่ไม่มีความรู้พื้นฐานวิชานาฏศิลป์

๖. การแสดง มิได้มีความสำคัญที่ทำรำอย่างเดียว จะต้องให้ความสำคัญกับทำนองเพลงเนื้อร้อง และเครื่องแต่งกายด้วย

๗. การคิดประดิษฐ์ท่ารำ ควรให้มีความกระชับ การแสดงควรมีความยาวไม่เกิน ๘ นาที แต่ถ้าจำเป็นต้องให้การแสดงใช้เวลา ๑๐ - ๑๒ นาที การแสดงนั้นควรมีลักษณะสนุกสนาน เร้าใจ

๘. ควรเสนอรูปแบบการแสดงให้มีคุณภาพ โดยคำนึงถึงเป้าหมายของการแสดง ในชุดนั้นๆ เป็นเกณฑ์

การแปรแถว ถ้าเป็นลักษณะการแสดงประเภทระบำ ให้ผู้แสดงเป็นหมู่คณะ คำนึงถึงความพร้อมเพรียงเป็นหลัก การแปรแถวนี้มีจุดประสงค์เพื่อไม่ให้ทำรำนั่นๆหยุดนิ่ง ผู้แสดงยืนท่าตายบนเวทีและต้องคำนึงถึงว่าเป็นระบำประเภทไหน ถ้าเป็นระบำถวายพระพร หรืออวยพร ผู้แสดงแต่งตัวพระ ตัวนาง การเยื้องกรายแปรแถว ต้องมีรูปแบบที่นุ่มนวล มีลีลาของมือและเท้าสอดคล้องกัน ไม่วิ่งเคลื่อนไหวย่างรวดเร็วเหมือนการแสดงบัลเล่ต์ หรือ โมเดิร์นแดนซ์

ส่วนการแปรแถวในการแสดงพื้นเมือง ไม่มีรูปแบบตายตัวเหมือนการรำไทยในภาคกลาง การแสดงพื้นเมืองจึงมีอิสระในการแปรแถว โดยคำนึงถึงความสนุกสนานครึกครื้น และแสดงเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่นเป็นใหญ่

การเชื่อมท่ารำ เป็นการนำท่ารำแม่ท่าหลายๆท่ามาเชื่อมโยงให้ติดต่อกัน โดยใช้ลีลาในการรำรำมาเชื่อมท่าให้กลมกลืนกันให้มากที่สุด ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำจำเป็นต้องอาศัยพื้นฐานความรู้และประสบการณ์เป็นสำคัญ

การเข้า - ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

ในสมัยโบราณมานี้ ท่านผู้รู้ได้กำหนดท่าเข้า ท่าออก พร้อมทั้งเพลงสำหรับเข้า เพลงสำหรับออก แต่มาในปัจจุบันนี้ เทคโนโลยีได้เข้ามามีบทบาทในการแสดงละครค่อนข้างมากการแสดงจึงไม่จำเป็นต้องเดินรำออกมาตามชนบของละครแต่อย่างเดียว อาจจะมีการปรับปรุงเพื่อย่นระยะเวลาในการแสดง หรือต้องการความแปลกใหม่ เช่น ในการรำเพลงหน้าพาทย์ตระนิมิต ในตอนท้ายจบต้องมีเพลงรำ ผู้รำตั้งท่ารำวิ่งเข้าหลังเวที ผู้ประดิษฐ์ท่ารำอาจจะปรับปรุงการเข้าหลังเวทีโดยการดับไฟ เมื่อการรำตระนิมิตจบ ผู้รำก็เข้าหลังเวทีทั้งไฟมีดๆ ผู้รำตัวแปลงก็ออกมาตั้งท่ารำแทนที่ ไฟก็เปิดสว่างขึ้น วิธีนี้เป็นการลดความซ้ำซากได้ วิธีนี้ไม่เหมาะก็ให้ใช้ท่าเข้าท่าออกตามเพลงเข้าเพลงออก อันเป็นระเบียบแบบแผนดั้งเดิมที่ถือปฏิบัติกันมาส่วนการเข้าการออกหลัง ที่นั่งคนดูนั้น ให้พิจารณาความเหมาะสมของการแสดง โอกาส สถานที่ สถานภาพของผู้ดูเป็นคนระดับใดถ้าพิจารณาแล้วว่ามีผลดีมากกว่าผลเสียก็นำไปปฏิบัติได้ไม่ถือเป็นผิด

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

๓.๘ แนวคิดของคุณครูจาดุรงค์ มนตรีศาสตร์

จาดุรงค์ มนตรีศาสตร์ อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร กล่าวว่า ควรเป็นผู้ที่มีความรอบรู้ มีความสามารถมีความเชี่ยวชาญในบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บท มาอย่างดี ในขณะเดียวกันเมื่อนำพื้นฐานความรู้นั้นมาคิดประดิษฐ์ท่ารำในผลงานใหม่ๆ ก็จะต้องคำนึงถึงยุคสมัยที่ประดิษฐ์ท่ารำนั้นด้วย เช่น ผู้แสดงแต่งกายแบบชวนา ผู้บรรจุท่ารำจะนำเอาท่าพรหมสี่หน้าในแม่บทไปใส่ไว้ก็ไม่เหมาะสมและอีกประการหนึ่ง การคิดประดิษฐ์ท่ารำจะเกี่ยวกับเรื่องอะไรก็แล้วแต่ ขอให้มิมีในเรื่องของเชื้อชาติ เพราะชนบธรรมเนียมประเพณีที่จะแสดงออกจะบ่งบอกถึงประเทศชาตินั้น อย่างเรื่องการเคารพต้องไหว้ การออกกิริยาท่าทางต้องเป็นไทย มิใช่ว่าประดิษฐ์นาฏศิลป์ไทยแล้วมีลักษณะยกขาแบบบัลเล่ต์ ก็ไม่ถูกต้องขัดต่อศิลปวัฒนธรรมไทย อย่างนี้ก็ไม่ควรทำ ส่วนการคิดประดิษฐ์ท่ารำให้สื่อถึงความมุ่งหมายของการแสดงได้อย่างชัดเจนนั้น ต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

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

จาดุรงค์ มนตรีศาสตร์ ได้ให้ความรู้เรื่องหลักการคิดประดิษฐ์ท่ารำทั่วไปเกี่ยวกับท่านั่งและท่าเคลื่อนไหวอีกว่า

๑. ท่านั่ง เป็นท่ารำที่จับพร้อมกับคำร้อง หรือดนตรี ที่เห็นความหมายได้รวดเร็ว

๒. ท่าเคลื่อนไหว เป็นท่าที่ต่อเนื่องดำเนินไปกับคำร้องและดนตรีที่มีลีลาประกอบท่ารำเป็นระยะเวลาที่ต่อเนื่องกัน

การแปรแถว เพื่อให้เกิดความแตกต่าง เปลี่ยนแปลงความซ้ำๆ ต้องคำนึงถึงจำนวนผู้แสดงเพลง ขนาดของสถานที่ ความสามารถของผู้แสดง

๑. จำนวนผู้แสดง การแสดงที่ใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนมากๆ เป็นการแสดงหมู่ มีการแปรแถว เพื่อให้เกิดความน่าสนใจ ทำให้การแสดงนั้นไม่น่าเบื่อหน่าย จำนวนผู้แสดงต้องเป็นไปตามจุดประสงค์ของผู้แสดงนั้นด้วย เช่น เป็นระบำหมู่ หรือ ความต้องการให้เป็นสัญลักษณ์ หรือ เป็นรูปแบบต่างๆ จำนวนผู้แสดงจะกำหนดให้ตรงตามจุดประสงค์นั้นๆ ที่กล่าวนี้ก็คือการทำให้เป็นรูป เป็นอักษรย่อ หรือรูปภาพ สัญลักษณ์ของอักษรย่อพระปรมาภิไธย จำนวนตัวเลข หรือเครื่องหมายของการแสดงกีฬา หรือสัญลักษณ์ประจำชาติ เป็นต้น

๒. เพลง จังหวะต้องเหมาะสมในการแปรแถวตามจำนวนผู้แสดง ความชัดเจนของจังหวะ สัญญาณการให้คิวในการแปรแถว โดยใช้กรับหรือกลองที่สอดแทรกในเพลง

๓. ขนาดของสถานที่ มีความกว้างใหญ่พอที่จะแปรแถวเป็นรูปต่างๆ ตามความต้องการได้ รวดเร็วเพียงพอ ทางออกทางเข้าของผู้แสดงมีความสอดคล้องกับการแปรแถวได้แนบเนียนอย่างไรหรือไม่

๔ .ความสามารถของผู้แสดง ผู้แสดงจะต้องมีความสามารถในการรำรำในระดับเดียวกัน และมีสามัญสำนึกในเรื่องจังหวะเป็นอย่างดี ได้มาตรฐาน มีความเชื่อมั่น มีระเบียบวินัย

การเชื่อมท่ารำ จะใช้ในกรณีที่มท่ารำ ๒ ท่าที่แตกต่างกัน และต้องการให้ท่ารำทั้ง ๒ ท่า นั้นต่อเนื่องกันจำเป็นต้องประดิษฐ์ท่าเชื่อม ซึ่งเป็นลักษณะที่มีลีลาเข้ามาแทรก เพื่อให้ท่ารำ ๒ ท่า นั้นต่อเนื่องกันอย่างกลมกลืน

การเข้า-ออกของระบำ รำ ฟ้อน การเข้าการออกของระบำ รำ ฟ้อน ต้องมีท่าที่กำหนดตายตัวของการเข้าการออก ต้องรู้ช่วงระยะและตำแหน่งของการเข้าการออกอย่างแน่นอน หมายถึงรวมถึงความพร้อมเพียงและยึดขนบของละครด้วย แต่ในบางกรณีจำเป็นที่จะต้องทิ้งประเพณี เพื่อความสมบูรณ์ของการแสดง เช่น ถอยหลังเข้าหลังเวทีทั้งด้านซ้ายและด้านขวาของหลังเวที โดยเผชิญหน้ากับผู้ดูตลอดเวลา เช่น การแสดงหน้าพระที่นั่ง หรือการแสดงบนเวทีต่างประเทศ เป็นเวทีที่ไม่มีทางออกทางเข้าเหมือนเวทีละครไทย ฉะนั้นผู้กำกับการแสดงจะต้องเป็นผู้กำหนดการเข้าการออกขึ้นเอง โดยอาศัยหลักนาฏศิลป์ไทย

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับแนวความคิดในการประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยสรุปได้ว่า บรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทย ได้กำหนดองค์ประกอบสำคัญเพื่อเป็นแนวทาง ในการสร้างสรรค์ท่ารำ ๓ ประการ คือ การเคลื่อนไหว การแปรแถว การเชื่อมท่ารำ และวิธีการเข้า การออกของการแสดง ซึ่งผู้วิจัยใช้แนวคิดดังกล่าวเป็นหลักในการวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนการท่ารำของระบำลีลาสายสังคโลก

๔. นาฏยทฤษฎี

นาฏยทฤษฎี คือ ทฤษฎีที่เป็นหลักทางนาฏศิลป์ และใช้ตำราสำหรับการฝึกหัด และการแสดงของนาฏศิลป์ประเภทใดประเภทหนึ่งโดยเฉพาะ แต่สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับนาฏศิลป์ประเภทอื่นๆได้ด้วย นาฏยทฤษฎีเป็นผลมาจากการวิเคราะห์ และสังเคราะห์การแสดงนั้นๆมาเป็นเวลานาน แล้วนำสิ่งที่ดีที่ทำให้การแสดงประสบความสำเร็จมากำหนดเป็นหลักเกณฑ์ขึ้นเพื่อให้ผู้ศึกษาทฤษฎีนั้น นำไปใช้เพื่อให้การฝึกหัด และการแสดงของตนถูกต้อง แม่นยำและเกิดสัมฤทธิ์ผลทางนาฏศิลป์ นาฏยทฤษฎีมีเนื้อหาครอบคลุมองค์ประกอบต่างๆ ของการแสดงอย่างกว้างขวาง

ทฤษฎีนาฏศิลป์ ๔ ทฤษฎีที่ปรากฏแพร่หลายทั่วโลก ได้แก่

นาฏยศาสตร์ โดย ภรตมุณี

โพเอติกา โดย อริสโตเติล

พูชิตาแดง โดย โมโตกิโย

เดอะเมตธอด โดย คอนสแตนติน เซอเกเยวิช สตานิสลาฟสกี

นาฏยศาสตร์ โดย ภรตมุณี

นาฏยศาสตร์เป็นตำราฟ้อนรำของฮินดูซึ่งอ้างว่ารจนาขึ้นโดย ภรตมุณีหรือผู้ทรงศีลแห่งภารตคือประเทศอินเดีย เมื่อก่อนคริสตกาล แต่นักวิชาการเชื่อกันว่านาฏยศาสตร์เป็นผลงานของผู้รจนาหลายท่าน ซึ่งกล่าวเป็นมุขปาฐะ คือ ถ่ายทอดกันโดยปากเปล่า และส่งสมมานานหลายศตวรรษ ก่อนการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร สำหรับนาฏยศาสตร์ ฉบับที่ปรากฏอยู่จนถึงปัจจุบันเป็นภาษาสันสกฤต มีความยาว ๖,๐๐๐ โศลก แบ่งเป็น ๓๒ อรรถยาย หรือ บทนาฏยศาสตร์ เป็นนาฏยทฤษฎีที่กำหนดขึ้น เพื่อใช้กับการแสดงนาฏศิลป์ คือ ละครสันสกฤตของอินเดีย ดังนั้น ทฤษฎีต่างๆในทฤษฎีนี้จึงมุ่งประยุกต์ใช้กับนาฏศิลป์และมีส่วนที่นำไปประยุกต์กับนาฏศิลป์อื่นๆ ได้เป็นอย่างดี สำหรับสาระสำคัญของนาฏยศาสตร์ อาจแบ่งออกได้เป็นหัวข้อใหญ่ๆได้ดังนี้ กำเนิด ภาวะและรส ตัวละครและผู้แสดง บทและการเขียนบท การแสดงออก การฟ้อนรำ เสียงและคำพูด ดนตรี โรงละครและฉาก ความสำเร็จของการแสดง

๑. กำเนิด

กำเนิดในทฤษฎีนี้มี ๔ ประการคือ กำเนิดนาฏยศาสตร์ กำเนิดฟ้อนรำ กำเนิดฟ้อนรำ และกำเนิดโรงละคร

๑.๑ กำเนิดนาฏยศาสตร์

นาฏยศาสตร์ ถือกำเนิดมาจากนาฏยเวทดังนี้ คือชนชาติอารยันในอินเดีย ตอนเหนือ แต่โบราณนับถือพระเวท ซึ่งเป็นคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ ๔ เล่ม คือ ฤคเวท สามเวท ยชุรเวท และอาถรรพเวท ชาวอารยันต์แบ่งเป็นวรรณะ คือ กษัตริย์ พราหมณ์ แพศย์ และสุทร และห้ามมิให้วรรณะแพศย์และสุทร เรียนหรือแม้แต่ฟังพระเวทเพราะถือว่าเป็นวรรณะต่ำ ต่อมาเมื่อพระอินทร์ต้องการจะให้คนในวรรณะต่ำได้เข้าถึงพระเวทบ้าง จึงได้เกิดมีนาฏยเวทขึ้น นาฏยเวทเกิดจาก พระพรหมนำเอาวรรณศิลป์จากฤคเวท ดุริยางคศิลป์จาก สามเวท การแสดงท่าทางต่างๆ จากยชุรเวท และรสนหรืออารมณ์จากอาถรรพเวท มาประมวลเป็นนาฏยเวท เมื่อสำเร็จแล้ว พระพรหมก็ถ่ายทอดนาฏยเวทให้แก่ภรตมุณี ผู้ซึ่งนำไปรจนาเป็นนาฏยศาสตร์ แล้วถ่ายทอดให้แก่ภรตบุตร คือลูกศิษย์ ๑๐๐ คน ตามที่แต่ละคนถนัดต่อไป

๑.๒ กำเนิดพ่อนรำ

พ่อนรำถือกำเนิดจากการพ่อนรำของพระศิวะ ที่มีขึ้นเป็นครั้งแรกในโลก พระศิวะซึ่งเป็นเทพสูงสุด ๑ ใน ๓ องค์ของศาสนาฮินดูคือ พระศิวะ พระพรหม และพระวิษณุ หรือพระนารายณ์ พระองค์ได้กระทำ การพ่อนรำขึ้นสามวาระในโลก แต่ละวาระ มีวัตถุประสงค์ตามลำดับคือ ทำลายมายา กระทำโยคะ และประทานพร

การพ่อนรำครั้งที่ ๑ เรียกว่า ตานทวะ ตามาสิกะ กำเนิดขึ้นเมื่อโลกเต็มไปด้วยมายาการ แม้เหล่าฤๅษีก็ได้ตั้งอยู่ในธรรมะ และไม่บูชาพระศิวะ พระองค์จึงอวตาร ลงมาเป็นไภวะ หรือพระพิราพ ซึ่งเป็นยักษ์ร่างสูงใหญ่ตรงเข้าทำลายกองกุ่มพีธีของเหล่าฤๅษี บรรดาฤๅษีจึงเสกด้วยฤทธิ์เป็นเสือโคร่งทะยานออกจากกองกุ่มพีธีเข้าทำร้ายพระศิวะ พระองค์จึงถลกหนังเสือโคร่งเข้ามานุ่งห่ม ต่อมาฤๅษีก็เสกภูพิกษมาทำลายพระองค์ พระศิวะจึงสยบรูปร่างแล้วพันพระศอไว้ ในที่สุดฤๅษีก็เสกยักษ์แคะชื่อมุลยกะ มาต่อสู้กับพระศิวะ พระองค์จึงดับฤทธิ์ยักษ์นั้นเสีย บรรดาฤๅษีจึงยอมนับถือ และละเลิกมายาการทั้งปวง พระศิวะเบิกบาน ในชัยชนะจึงร่ายรำพร้อมกับไกวบัณเฑาะว์ ถือเป็นกำเนิดของการพ่อนรำในโลก พระศิวะจึงได้ชื่อว่าคิวนาราย หรือราชาแห่งการพ่อนรำ

การพ่อนรำครั้งที่ ๒ เรียกว่าสนธยามฤต เกิดขึ้นเมื่อพระศิวะดื่มด่ำในความงามของสนธยา ณ ไกรลาศอันเป็นภูเขาสีประหลาดที่ประทับบำเพ็ญตบะ พระองค์จึงทรงพ่อนรำด้วยความสงบและความสง่างาม ใบหน้าปราศจากความรู้สึกใดๆ ทำให้ผู้บูชาพระองค์เกิดศานติขึ้นในใจ เกิดการปล่อยวางทิฐิทั้งปวง เกิดญาณสมบัติและเกิดโมกษะคือความสุข

การพ่อนรำครั้งที่ ๓ เรียกว่านาทาทะ เกิดขึ้นเมื่ออิศศนาคราชผู้ติดตามพระศิวะเมื่อคราวไปปราบฤๅษี แลเห็นพระศิวะพ่อนรำครั้งแรก ได้ทูลขอให้พระองค์พ่อนรำเป็นขวัญตาอีกครั้ง พระศิวะจึงพ่อนรำในวิหาร ของจิตัมพารามในรัฐทมิฬนาฑู ซึ่งถือว่าเป็นศูนย์กลางแห่งจักวาล พระศิวะปรากฏพระองค์ในร่างของฤๅษีทรงนุ่งห่มหนังเสือ มือสรพิกษพันพระศอ มี ๔ กร กรขวาหนึ่งไกวบัณเฑาะว์ เพื่อแสดงอำนาจแห่งการสร้างสรรค์และการกำหนดจังหวะ อีกกรขวาหนึ่งอยู่ในท่าอัมปนา คือท่ามือจุ่มใช้นิ้วชี้ฟ้า เพื่อปกป้องผู้บูชาพระองค์ กรซ้ายหนึ่งถือไฟหมายถึงกองกุ่มพีธีบูชา อีกกรซ้ายหนึ่งอยู่ในท่าตันทหัสต์คือยกกรซ้ายไปทางขวามือแล้วชี้ลงที่เท้าซ้ายซึ่งยกขึ้นในท่า กั้นจิตะปาจิระ ประหนึ่งประทานบารมี ส่วนเท้าขวาเหยียบมาร แคะมุลยกะ เป็นสัญลักษณ์ขจัดความชั่วร้ายให้หมดสิ้นไป

๑.๓ กำเนิดละคร

ละครถือกำเนิดจากพระอินทร์ ผู้เป็นใหญ่ในหมู่เทวดาได้จัดการเฉลิมฉลอง ในงานอินทรวีห หรือธงของพระอินทร์ การแสดงนี้เรียกว่าอสุรปาชัย บรรดาอสุรที่นั่งดูอยู่ นั้นพากันโกรธแค้น และออกจากสถานที่นั้นไป จากนั้นบรรดาอสุรจึงพากัน กระทำเวทมนตร์ ให้การแสดงวิบัติ เช่นตัวละครจำบทและทำรำไม่ได้ เมื่อพระอินทร์ทรงทราบ จึงทำลายเวทมนตร์ของเหล่าอสุร โดยโบกธงหรือตีสอสุรเหล่านั้นด้วยธงดวงอสุรจึงพากันแก่งอหม่หมดฤทธิ์ การแสดงจึงดำเนินไปได้ตามปกติ

๑.๔ กำเนิดโรงละคร

โรงละครถือกำเนิดจากพระพรหม ทรงให้พระวิศวกรรมา ผู้เป็นเทวดาสถาปนิกเนรมิตโรงละคร ที่มีระบบเสียงที่ดีขึ้น เพื่อให้การเข้าดูละคร มีการตรวจตราอย่างเข้มงวด มิให้อสุรมารบกวนคนดู โรงละครต้องมีขนาดที่เหมาะสม ดุภาพและฟังเสียงได้ชัดเจน มรการระบายอากาศที่ดี

๒. ภาวะและรส

ในระหว่างการแสดงมีปรากฏการณ์ สำคัญเกิดขึ้นสองประการคือ

๒.๑ ภาวะ คือ การแสดงออกทางอารมณ์โดยอาศัยปัจจัยต่างๆ ทางกายภาพ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความบันเทิงใจในลักษณะต่างๆซึ่งเรียกว่ารส ทั้งภาวะและรสนี้มีลักษณะเป็นเอกเทศ แต่อยู่รวมกันเป็นวงจร เพราะในขณะที่พื่อนรำภาวะและรสเกิดขึ้นสลับกันไปและอาศัยซึ่งกันและกัน

ท่าทางของมือ เท้า แขน ขา ลำตัว เป็นภาวะที่คงเดิม เมื่อนำมารวมกันเป็นท่ารำก็เกิดเป็นภาวะใหม่ สิ่งที่ส่งเสริมคือ ดนตรี เครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ แสงสี เป็นต้น ให้เกิดภาวะใหม่ต่อไป เป็นเช่นนั้นจนกว่าการพื่อนรำนั้นจะจบลง

ภาวะมี ๔ ประเภทคือ สถายีภาวะ วิภาวะ อนุภาวะ และวยกิจารีภาวะ

๒.๑.๑ สถายีภาวะ คือ ธาตุแท้ของจิตใจ หรือของวัตถุ เช่นความรักหรือความร้อนของไฟ

สถายีภาวะมี ๙ ลักษณะ คือ

รติภาวะ	ความยินดี
หาสะภาวะ	ความรื่นเริง
โคกะภาวะ	ความแหงใจ
โกรธะภาวะ	ความดุร้าย
อุตสาหะภาวะ	ความพยายาม
ภยะภาวะ	ความกลัว
ชุกุสสะภาวะ	ความข้ง
วิสมยะภาวะ	ความอัศจรรย์ใจ
ศานตะภาวะ	ความสงบ

๒.๑.๒ วิภาวะ คือ อาการที่เกิดขึ้นภายใน เช่น เมื่อเกิดความรักก็เกิดอาการหวั่นไหวในใจ ซึ่งแต่เดิมนิ่งอยู่

๒.๑.๓ อนุภาวะ คือ กิริยาที่ผู้มีความรักแสดงออกมา หรือทำท่าทางให้ปรากฏ เช่น เงินอาย โปริยสายตา ยิ้มแย้ม

๒.๑.๔ วยกิจารีภาวะ คือ สิ่งส่งเสริม ที่นำมาปรุงแต่งให้เกิดความรู้สึกนักรัก เช่น เครื่องแต่งกายอันสวยงาม ดอกไม้และกลิ่นหอม

๒.๒ รส คือความรู้สึกที่เกิดขึ้นในใจคนดูและผู้แสดง อันเป็นผลมาจากภาวะ เช่น สถายีภาวะทั้ง ๙ ลักษณะที่ทำให้เกิดรสทั้ง ๙ ดังนี้

รติภาวะ	ทำให้เกิด ศฤงคาระรส (รสจากความรัก)
หาสะภาวะ	ทำให้เกิดหาสะรส (รสจากการหัวเราะ)
โคกะภาวะ	ทำให้เกิดกรณารส (รสจากความกรุณา)
โกรธะภาวะ	ทำให้เกิดเราทรรส (รสจากความดุร้าย)
อุตสาหะภาวะ	ทำให้เกิดวีระรส (รสจากความกล้าหาญ)
ภยะภาวะ	ทำให้เกิดภยานกะรส (รสจากความกลัว)
ชุกุสสะภาวะ	ทำให้เกิดพิภัสสะรส (รสจากความเปื้อ)
วิสมยะภาวะ	ทำให้เกิดอัทฤตะรส (รสจากความตื่นเต้น)

ศานตะภาวะ

ทำให้เกิดศานติริส

(รสจากความโล่งใจ)

ภาวะและรส เป็นปรากฏการณ์ที่สลับซับซ้อน และมีประโยชน์อย่างยิ่ง ในการนำไปใช้อธิบายด้วย เหตุผลถึงสิ่งต่างๆ ที่ปรากฏขึ้นบนเวทีในขณะแสดง ตลอดจนนำไปใช้ กำหนดทิศทางของการแสดงละคร การตีบทของผู้แสดง และการสร้างความรู้สึกหรือรสชนิดใดชนิดหนึ่ง ให้เกิดขึ้นในใจคนดูได้อย่างถูกต้อง

๓. ตัวละครและผู้แสดง

๓.๑ ตัวละคร แบ่งละครออกเป็น ๓ กลุ่ม คือนายกะ หรือตัวละครนำฝ่ายชาย นายิกา คือตัวละครนำฝ่ายหญิง และประภคิต ตัวละครอื่นๆ นาฏยศาสตร์จำแนกตัวละครออกเป็น ๒ ฝ่ายคือ นาย กะและฝ่ายตรงข้าม ประตินายกะ นอกจากนี้นาฏยศาสตร์ ยังแบ่งตัวละครออกเป็น ๓ ชั้น ตามลักษณะนิสัย สังคม และวัฒนธรรม คือ อุตมะ มัธยม และอหิมะ

ตัวละครแต่ละชั้นมีลักษณะเด่นดังนี้

อุตมะ เป็นตัวละครชั้นสูง มีอุดมคติสูงส่ง มีรูปร่างงดงาม มีความชำนาญในศิลปะศาสตร์ มีสติปัญญามาก มีความกล้าหาญ มีความเสียสละ มีความโอบอ้อมอารี และมีความอดทนอดกลั้น

มัธยม เป็นตัวละครชั้นกลาง มีความรู้ดีในศิลปะศาสตร์ รู้เรื่องความเป็นไปต่างๆ ของโลก มีการศึกษาวัฒนธรรม และจริยธรรม

อหิมะ เป็นตัวละครชั้นต่ำ มีกิริยามารยาทหยาบกระด้าง จิตใจต่ำ ทรชน โลก อารมณ์ ร้าย ชอบทำลาย ชอบส่อเสียด ฯลฯ

๓.๒ ผู้แสดง

ผู้แสดง หรือประภคิตะในนาฏยศาสตร์ หมายถึงผู้มีหน้าที่ต่างๆ ในการแสดงนาฏศิลป์ดังนี้ คือ สุตธรรระ นที กวี ปาริปารศวกะ นายกะ นายิกา วิชษกะ วิตะ ชีตะ และศการะ

สุตธรรระ คือผู้ชายหัวหน้าคณะ เป็นนายโรงบังคับบัญชา ผู้กำกับการแสดง เป็นนายกะ หรือผู้แสดงนำฝ่ายชาย เป็นผู้ทำพิธีเบิกโรงบูชาเทวดา และกล่าวนำเบิกการแสดง

นที คือ หญิงผู้แสดงเป็นนางเอก และมักจะเป็นภริยาของสุตธรรระ

กวี คือผู้แต่งบท หรือผู้ทำบท กวีมักทำงานใกล้ชิดกับสุตธรรระ

ปาริปารศวกะ คือผู้กำกับเวที หรือผู้ช่วยกำกับการแสดงทำหน้าที่ช่วยเหลือสุตธรรระ

นายกะ คือผู้แสดงที่แสดงประจำเป็นพระเอก

นายิกา คือผู้แสดงที่แสดงประจำเป็นนางเอก

วิชษกะ คือผู้แสดงประจำตัวตลกชาย มักเป็นคนใช้หรือผู้ติดตาม ตัวพระเอก คอย สร้างความตลก ขบขัน คอยเตือนสติพระเอก คอยเสียสละ และคอยพูดจากับผู้ดู

วิตะ คือผู้แสดงนางยั่วประจำ (ในละครไทยน่าจะตรงกับนาง อัจฉา – ผู้เขียน)

ชีตะ คือผู้แสดงประจำ เป็นผู้ติดตามตัวละครสำคัญ เช่น ผู้ติดตามนางเอก ผู้ติดตามแม่ทัพ เป็นต้น

ศการะ คือผู้แสดงประจำเป็นตัวเบ็ดเตล็ด เช่น ทหาร หรือนางกำนัล

ผู้แสดงเหล่านี้ต้องมีคุณสมบัติที่สำคัญ ๕ ประการคือ

๑. ต้องเป็นผู้มีร่างกายสมบูรณ์ และแข็งแรง สามารถแสดงกิริยาท่าทางต่างๆ ได้

๒. ต้องเป็นผู้มีความสามารถในการเปล่งเสียงให้ดังชัดเจน และพูดเป็น คือพูดให้มีสำนวนสำเนียงและอารมณ์ อย่างตัวละครที่ตนสวมบทบาทอยู่นั้น
๓. ต้องเป็นผู้มีจิตใจกล้าหาญ ไม่ประหม่าในที่ชุมชน และผู้ดู
๔. ต้องเป็นผู้มีสติปัญญาเฉลียวฉลาด จำบทบาท บทเจรจา บทร้อง บทรำ ได้ดี
๕. ต้องเป็นผู้มีสรีระวิเศษ คือ มีความสามารถแสดงเป็นตัวละคร หรือ สวมวิญญาณตัวละครนั้นๆได้

๔. บทละคร

นาฏยศาสตร์ เรียกว่า รูปะ หมายถึง บทที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อแสดง หรือบทละคร และเรียกการแสดงละครเรื่องใดเรื่องหนึ่ง ว่ารูปกะ นาฏยศาสตร์ จำแนกประเภทของบทละครออกเป็น ๑๐รูปแบบ หรือทศรูปกะ ซึ่งมีชื่อเรียกดังนี้ นาฏกะ ประकरण อังคะ วายายุกะ ภาณะ สมาวการะ วิถี ประหัสนะ และอิหัมริกะ ในบรรดาทศรูปกะนี้ นาฏกะ และประकरण นับว่าสำคัญที่สุดเพราะมีความสมบูรณ์และซับซ้อนมากที่สุด จึงจะกล่าวถึงเฉพาะคุณสมบัติของนาฏกะ และ ประकरण

นาฏกะ มีคุณสมบัติดังนี้

๑. โครงเรื่องมีความนิยมนัยหรือทราบกันอยู่ทั่วไป
๒. พระราชาเป็นนายกะหรือพระเอกที่มีเกียรติขจรชวาย มีใจโอบอ้อมอารี และมีสายเลือดหรือเชื้อสายมาจากราชสกุลที่สูงที่สุด
๓. เนื้อเรื่องแบ่งเป็น ๕-๑๐ องก์ หรือฉาก
๔. โครงเรื่องมี ๕ ส่วน (ดังจะได้พรรณนาในหัวข้อการเขียนบทต่อไป)
๕. ให้มีตรัสและวิริยรสเป็นหลัก โดยมีรสอื่น ๆ สนับสนุน
๖. จำนวนตัวละครสำคัญที่ใช้บทในแต่ละองก์ไม่เกิน ๔-๕ คน และมีเทวดาเป็นตัวประกอบ

ได้

๗. การดำเนินเรื่องหลักต้องเป็นเรื่องราวของพระราชาที่ตัวเอกในเรื่องนั้น
๘. รวมลักษณะต่าง ๆ ของรูปกะ อื่น ๆ ทั้ง ๙ ชนิดไว้ด้วย

ประकरण มีคุณสมบัติดังนี้

๑. โครงเรื่องเป็นจินตนาการ
๒. พระเอกเป็นพราหมณ์ พ่อค้า เสนาบดี หรือบุโรหิต
๓. เนื้อเรื่องแบ่งเป็น ๕-๑๐ องก์ หรือฉาก
๔. โครงเรื่องมี ๕ ส่วน
๕. มีตรัสเป็นรสหลัก

ประकरणใกล้เคียงกับนาฏกะแต่ไม่จำเป็นจะต้องมีเรื่องราวเกี่ยวกับพระราชาหรือเทวดาที่สำคัญคือ ต้องมีเนื้อหาเกี่ยวโยงถึงความสัมพันธ์กับนางคณิกา พ่อค้า นางยั่ว และตัวละครชั้นต่ำ

บทละคร แบ่งออกตามเนื้อได้ ๒ ชนิด คือ โลกธรรมี และนาฏยธรรมี

๑. โลกธรรมี เป็นบทมีเนื้อหาที่เป็นสภาพสมจริงตามธรรมชาติ การดำเนินเรื่องเป็นปกติวิสัยของมนุษย์ อาจเป็นเรื่องราวในอดีตหรือปัจจุบันก็ได้ โลกธรรมีเป็นเรื่องราวที่แสดงความเป็นไปตามธรรมดาโลก

๒. นาฏยธรรมมี เป็นบทที่มีเนื้อหาต่างไปจากธรรมดาโลก มีตัวละครที่แปลกประหลาดไปจากมนุษย์ธรรมดา มีเหตุการณ์ที่เป็นอภินิหารนอกเหนือปรากฏการณ์ธรรมชาติมีสถานที่และเครื่องนุ่งห่มที่วิจิตรเหนือความเป็นจริง

๕. การเขียนบทละคร

๕.๑ สันธิ คือ การแบ่งขั้นตอนของโครงเรื่องออกให้เห็นชัดเจนว่า เรื่องดำเนินจากจุดเริ่มต้นแล้วเข้มข้นขึ้น และคลี่คลายไปสู่จุดจบอย่างไร สันธิแบ่งเป็น ๕ ส่วน ดังนี้

मुखे สันธิ คือการเริ่มเรื่องเป็นการแนะนำผู้ดูให้เข้าใจความเดิมและตัวละครสำคัญในเรื่อง

प्रमुखे สันธิ คือ การขยายเรื่อง เป็นการดำเนินเรื่องให้เห็นปัญหาต่างๆที่เกิดขึ้นแสดงพฤติกรรม ของตัวละครต่างๆ ตามที่แสดงเจตนาไว้ในमुखेสันธิ

การภาส สันธิ คือ การพัฒนาเรื่อง เป็นการแสดงความขัดแย้ง ของตัวละครฝ่ายนายกะ คือฝ่ายพระเอก กับฝ่ายพระตายนายกะที่รุนแรงเข้มข้นขึ้น

อวรมะ สันธิ คือ เป็นการที่พระเอกตกอยู่ในสถานการณ์ที่ล่อแหลมถึงขั้นต้องมีการตัดสินใจกระทำการบางอย่างให้เด็ดขาดลงไป

นิรวาณะ สันธิ คือ การสรุปเรื่อง หรือการดำเนินเรื่องไปสู่จุดจบบริบูรณ์

๕.๒ สันธิยานกะ คือ การแบ่งสันธิออกเป็นกลุ่มย่อยๆ เพื่อให้มีสถานการณ์ต่างๆในแต่ละสันธิเป็นไปตามวัตถุประสงค์หลักของสันธินั้นๆ หน้าที่ของสันธิยานกะในแต่ละสันธิ แบ่งได้เป็น ๖ ประการ ดังนี้

๑. แสดงความปรารถนาของตัวละคร
๒. รักษาความต่อเนื่องของเนื้อเรื่องโดยไม่ทำลายวัตถุประสงค์หลักของเรื่อง
๓. ทำให้การดำเนินเรื่องในแต่ละสันธิประทับใจ
๔. ซ่อนเงื่อนสำคัญไว้ในกาลเทศะที่สมควร
๕. บรรจุปัจจัยที่ทำให้เกิดความประหลาดใจ
๖. เปิดเผยสิ่งต่างๆ ที่ควรเปิดเผยในกาลเทศะที่สมควร

๕.๓ ลักษณะ คือ กลวิธีในการนำฉันทลักษณ์ต่างๆ มาใช้ในการแสดงออกของสถานการณ์ และความคิดของลักษณะมี ๓๖ วิธี ซึ่งพอจะสรุปได้ว่า ฉันทลักษณ์ คำศัพท์ และสำนวนที่จะนำมาประพันธ์เป็นบทบรรยายและบทเจรจา ต้องคำนึงถึง

๑. ภูมิธรรม หรือพื้นเพของตัวละคร
๒. ภาวะกับรส ที่ต้องการให้บังเกิดแก่คนดู
๓. ความแจ่มแจ้งของสาระในเรื่องที่ต้องการถ่ายทอดให้คนดูเข้าใจ

๖. การแสดงออก

คือการที่ผู้แสดงนำปัจจัยต่างๆ เช่น วฤตโลกธรรม นาฏยธรรม และอภินายะมาใช้ในการแสดง ให้ผู้ชมได้รรถรสอย่างสมบูรณ์

๖.๑ วฤติ คือ วิธีแสดง ๔ ประการหลัก ได้แก่

ภาวตี วฤติ คือ การแสดงด้วยวาจา หมายถึงการเจรจาได้อย่างถูกต้องตาม

อักขระวิธี ชัดเจน สื่อความหมาย และอารมณ์ของตัวละครได้ดี

สาตวติ วฤติ คือ การแสดงด้วยใจ หมายถึงการแสดงอารมณ์ของตัวละครได้ตรงกับนิสัยใจคอของตัวละครที่ควรจะปรากฏขึ้นในสภาพการณ์นั้น

โกศิกิ วฤติ คือ การแสดงด้วยกายหรือทำกริยาที่ประณีต นุ่มนวลละเอียดอ่อนอย่างอิตถิเพศ

อารภติ วฤติ คือ การแสดงด้วยกายหรือกริยาที่เข้มแข็ง ห้าวหาญอย่างบุรุษเพศ

๖.๒ โลกธรรม หมายถึง การแสดงที่สมจริงตามธรรมชาติ มีการเคลื่อนไหว และการพูดจาตามธรรมชาติของมนุษย์ เช่น การเจรจาเป็นร้อยแก้ว มีการนุ่งห่มด้วยเสื้อผ้าตามกาลเทศะ โดยรสนิยม และธรรมเนียมสังคมปกติ

๖.๓ นาฏยธรรม หมายถึง การแสดงที่อาศัยการเคลื่อนไหวและการพูดจาที่ประณีต วิจิตร อาทิ การพ้อนรำ การเจรจาแบบร้อยกรอง การนุ่งห่มด้วยเสื้อผ้าและเครื่องประดับทั้งงดงาม หรูหรา อีกทั้งมีรูปแบบที่เหมาะสมแก่การพ้อนรำ เป็นต้น

๖.๔ อภินายะ หมายถึง ปัจจัยที่ผู้แสดงใช้แสดงละครให้คนดู เข้าใจนิสัย ความคิดจิตใจ อารมณ์ของตัวละคร อภินายะมี ๔ ประเภท คือ

องคภินายะ เป็นการแสดงออกหรือการสื่อความหมายด้วยกาย คือ ท่าทางและการเคลื่อนไหว

วาจิกภินายะ เป็นการแสดงออกหรือสื่อความหมายด้วยวาจา คือ การพูด การส่งเสียงต่างๆ

สาตวิกภินายะ เป็นการแสดงออกและสื่อความหมายด้วยใจ คือการแสดงอารมณ์โดยผ่านร่างกายและวาจา

อาหารยภินายะ เป็นการแสดงออกด้วยการแต่งกายรวมทั้งการแต่งหน้า การแต่งกายและการแต่งหน้า ที่เหมาะสมจะช่วยแปลงผู้แสดงเป็นตัวละครได้อย่างแนบเนียนในเบื้องต้น อีกทั้งสามารถบ่งบอกลักษณะเฉพาะของตัวละครนั้นๆ ได้เป็นอย่างดี อาทิ เผ่าพันธุ์ วัฒนธรรม รสนิยม

๗. การพ้อนรำ

๗.๑ ประเภทของการพ้อนรำ

นาฏศาสตร์แบ่งการพ้อนรำออกเป็น ๓ ประเภทใหญ่ๆ คือ

นาฏยะ เป็นการพ้อนรำพร้อมกับการแสดงอารมณ์
นฤตะ เป็นการพ้อนรำโดยเฉพาะไม่เจือปนด้วยความหมายพิเศษ หรืออารมณ์ใดๆ

นฤตยะ เป็นการพ้อนรำที่สื่อความหมายซึ่งอาจเป็นประโยคสั้นๆ ตอนสั้นๆ หรือละครทั้งเรื่อง

๗.๒ การใช้อวัยวะในการพ้อนรำ

การพ้อนรำประกอบด้วย การเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องของร่างกาย ๓ ส่วน คือ

อङ्กะ อุปอङ्กะ ปรัตยङ्กะ

อङ्กะ คือ อวัยวะหลักที่ใช้ในการพ้อนรำ ได้แก่ ศีรษะ มือ เอว ออกแขน ขา เท้า

อุปอังกะคือ อวัยวะรองที่ใช้ในการพ้อนรำ ได้แก่ นัยน์ตา คิ้ว จมูก ริม
ฝีปากล่าง แก้ม คาง

ปรัตยงคะ คือ อวัยวะส่วนอื่นๆ ที่ใช้ในการพ้อนรำ เช่น ไหล่ หลังและ
หน้าท้อง

การพ้อนร่ายยังอาจแบ่งได้อีกวิธีหนึ่งตามการเคลื่อนไหวของส่วนต่างๆ ของร่างกาย คือ
มุขจกนิยาเย การแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวส่วนต่างๆ ของใบหน้า
และลำคอ

สารีรนิยาเย การแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวบางส่วนที่สำคัญของ
ร่างกายประกอบกันโดยร่างกายอาจไม่เคลื่อนไหวที่

ชีษตากฤตนิยาเย การแสดงออกโดยการเคลื่อนไหวร่างกายทั้งหมดไป
พร้อมกัน เช่น การเดิน การยืน การนอน ซึ่งแบ่งเป็นสองชนิด คือ นฤตะ คือการเคลื่อนไหวตามจังหวะ
การดนตรี

กติประจาระ คือ การเคลื่อนไหวตามปกติที่ต้องการแสดงอาการหรือ
อารมณ์เฉพาะกรณี

ในส่วนของนิยาเยนี้ได้กำหนดการเคลื่อนไหวเป็นแบบแผนตายตัวไว้มากมาย อาทิ การมองมี ๓๖ วิธี
การกลอกตามี ๙ วิธี การกระพริบตามี ๙ วิธี การยักคิ้วมี ๗ วิธี การขยับจมูกมี ๖ วิธี การขยับแก้มมี ๖ วิธี
การขยับริมฝีปากล่างมี ๖ วิธี การขยับคางมี ๗ วิธี การขยับปากมี ๖ วิธี การขยับศีรษะมี ๑๓ วิธี การขยับคอมมี
๙ วิธี การขยับหน้าอกมี ๕ วิธี การขยับสีข้างมี ๔ วิธี การขยับหน้าท้องมี ๓ วิธี การขยับเอวมี ๕ วิธี การขยับ
ต้นขามี ๕ วิธี การขยับหน้าแข้งมี ๕ วิธี การขยับขามี ๕ วิธี การทำท่ามือเดียวที่มีความหมายมี ๒๔ ท่า ทำ
สองมือที่มีความหมายมี ๑๓ ท่า ทำสองมือที่ไม่มีมีความหมายแต่มีเพื่อประกอบการพ้อนรำให้สวยงามอีก ๓๐
ท่า การเคลื่อนไหวของแขนมี ๒๐ วิธี การแยกจำนวนต่างๆ มาไว้ ณ ที่นี้เพื่อแสดงให้เห็นว่า การพ้อนรำตาม
หลักนาฏยศาสตร์มีแบบแผนละเอียดและรัดกุมเพียงใด

๗.๓ คุณลักษณะของการพ้อนรำ

นาฏยศาสตร์แบ่งคุณลักษณะของการพ้อนรำออกเป็น ๒ ชนิด คือ ตานทวะ และลัศยะ
ดังนี้คือ

ตานทวะ เป็นการพ้อนรำให้เห็นถึงความเข้มแข็ง หนักแน่น

สง่างามตามลักษณะบุรุษเพศ

ลัศยะ เป็นการพ้อนรำให้เห็นถึงความประณีต อ่อนหวาน นุ่มนวล ตามลักษณะ
อิทธิพิศ

๘. เสียงและคำพูด

คำพูดเป็นเรื่องแสดงเจตคติและทัศนคติของผู้เขียนบทโดยฝ่ายตัวละครเปล่งเสียงเป็นคำที่มีความ
ความหมาย คำพูดเป็นรากฐานสำคัญของการสร้างละครและเป็นปัจจัยหลักให้ผู้แสดงนำไปตีความในการ
แสดงออก นอกจากนี้ยังมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการสร้างอารมณ์ต่างๆ และต่อการบรรเลงกับการขับร้อง

ในการพูดนั้น นาฏศาสตร์กำหนดให้ภาษากลางหรือภาษาหลักคือ ภาษาสันสกฤตซึ่งมีภาษาแขนงตาม
ท้องถิ่นสำคัญของอินเดีย ๗ แขนงเรียกว่า ปรากฤต และยังแบ่งภาษาออกเป็น ๔ กลุ่ม คือ

อธิภาษา	คือ ภาษาของมหาบุรุษ
อารยะภาษา	คือ ภาษาของผู้ทรงเกียรติ
ชาติภาษา	คือ ภาษาของสามัญชน
ยุณยันตรีภาษา	คือ ภาษาของสัตว์

ภาษาสันสกฤตนั้น กำหนดให้ใช้พูดเฉพาะวีรบุรุษ ผู้เปี่ยมด้วยจิตใจสูงส่งสัญญาสิทธิ์หรือผู้สะกิลีส นักพรต ภิกษุในศาสนาพุทธและลัทธิอื่นๆ ในบางครั้งก็ยินยอมให้พระราชินี คณิกาชั้นสูง ศิลปินหญิง และนางอัปสรพูดภาษาสันสกฤต

ภาษาปรากฤตนั้น กำหนดให้ใช้เฉพาะพระเอกที่แปลงปลอมตนและตัวละครที่ไม่สูงส่งเท่ากลุ่มที่ใช้ภาษาสันสกฤตรวมทั้งพระราชินี สำหรับกรณีของพระมเหสีหรือพระราชินีที่กำหนดให้พูดภาษาปรากฤตมิใช่เรื่องของต่ำศักดิ์แต่เป็นเพราะภาษาปรากฤต นุ่มนวล และมีพื้นของการออกเสียงเหมาะกับสตรีเพศมากกว่าภาษาสันสกฤต ซึ่งออกเสียงจากส่วนลึกของหลอดลม หากผู้หญิงออกเสียงให้ถูกต้องก็จะไพเราะ

๙. ดนตรี

นาฏยศาสตร์ได้กล่าวถึงดนตรีสำหรับนาฏยศิลป์ ในสามลักษณะคือ สวาระ คือ ตัวโน้ต อาโตรยยะ คือ เสียงจากเครื่องดนตรี และปฏะ คือ เสียงร้องเพลง

๙.๑ สวาระ เกิดจากการที่มนุษย์เปล่งเสียงระดับต่างๆ เป็นเสียงสูง เสียงต่ำ จากลำคอและเกิดจากการบรรเลงพิณวิณา แห่ล่งกำเนิดเสียงมี ๓ แห่ล่งคือ อก ลำคอ และคีระชะ ซึ่งผู้แสดงต้องรู้จักและเข้าใจวิธีการเปล่งเสียงให้ถูกต้องตามจุดกำเนิดเสียงนั้น จึงจะทำให้การเปล่งเสียงสมบูรณ์

๙.๒ อาโตรยยะ เสียงจากดนตรี เกิดขึ้นกับเครื่องดนตรี ๔ ประเภท ซึ่งให้ลักษณะเสียงที่แตกต่างกันคือ

ตาตะ อาโตรยยะ	คือ เครื่องสาย
สุษิระ อาโตรยยะ	คือ เครื่องเป่า
ฆนะ อาโตรยยะ	คือ เครื่องกำกับเวลา คือ ฉิ่ง
อวนัทระ อาโตรยยะ	คือ เครื่องตี

นอกจากนี้นาฏยศาสตร์ยังได้กล่าวถึง การจัดห้วงเวลาของดนตรี คือ ตาละ ซึ่งเป็นมาตราที่ต่ำกว่า ๑ วินาที เรียกว่า กะลา และมีการกำหนดลักษณะของการผสมวงแบบต่างๆ เพื่อตอบสนองวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกันออกไปอีกด้วย

๙.๓ ปฏะ คือ เพลงที่เกิดจากการผสมผสานของสวาระและतालะ เพลงเป็นการเรียงร้อยถ้อยคำให้เป็นระเบียบ งดงาม หรรษา ไพเราะ เลือกสรรซึ่งสิ่งเหล่านั้นรวมเรียกว่า รุรวา หรือเนื้อร้อง การที่จะแต่งหรือว่าร้องรุรวาให้ได้ดี ต้องคำนึงถึงบท สถานภาพ ของตัวละครและรสที่ต้องการกาลเทศะ ด้วยเหตุนี้ รุรวาจึงไม่ใช่บทเจรจาตามปกติของตัวละคร รุรวามีที่ร้อง ดังนี้ คือ ตัวละครออกฉาก ตัวละครลาฉาก ประกอบบท ฉะนั้นนักแสดงผู้ใส่สูทใคร่หนึ่งเน้นรสที่ตัวละครกำลังอยู่ในห้วงแห่งอารมณ์นั้นให้มากยิ่งขึ้น

๑๐. โรงละคร

๑๐.๑ ประเภทโรงละคร

โรงละคร เรียกว่า นาฏยคฤหะ ภรตมุนี กล่าวว่า พระวิศวกรรมเนรมิตโรงละคร ๓ ประเภท คือ วิภุชตะ คือ สี่เหลี่ยมผืนผ้า จัตุรัสระ สี่เหลี่ยมจัตุรัส และตริยศระ คือ สามเหลี่ยมด้านเท่า

๑๐.๒ ขนาดโรงละคร

โรงละครแต่ละประเภทแบ่งออกเป็น ๓ ขนาด คือ ขยายระยะ คือ ขนาดใหญ่ มัธยม คือ ขนาดกลาง ขนิษฐะ คือ ขนาดเล็ก ดังมีขนาดเป็นเมตรดังนี้

วิกฤษกะ	ขยายระยะ	=	๕๐ x ๒๕ เมตร
	มัธยม	=	๓๐ x ๑๕ เมตร
	ขนิษฐะ	=	๑๕ x ๗.๕ เมตร
จัตุรัส	ขยายระยะ	=	ด้านละ ๕๐ เมตร
	มัธยม	=	ด้านละ ๓๐ เมตร
	ขนิษฐะ	=	ด้านละ ๑๕ เมตร
ตรียศระ	ขยายระยะ	=	ด้านละ ๕๐ เมตร
	มัธยม	=	ด้านละ ๓๐ เมตร
	ขนิษฐะ	=	ด้านละ ๑๕ เมตร

๑๐.๓ การก่อสร้างและการแบ่งพื้นที่โรงละคร

การก่อสร้างโรงละคร ก่อนอื่นต้องเลือกพื้นที่ก่อสร้าง โดยคำนึงถึงลักษณะดิน จากนั้นก็ขุดดิน ลิกพอสมควรแล้วกำจัดสิ่งไม่พึงประสงค์ออก อาทิ กระดุกหรือรากไม้เสร็จแล้วปรับระดับดินให้เรียบเสมอและ แน่นและนำด้ายสายสิญจน์มาทำการปักผังหากด้ายขาดจะเป็นอัปมงคลต่อโรงละครและต่อประเทศ ด้วยเหตุที่ จะมีการร่ายมาทำอันตรายทั้งนี้อาจตีความได้ว่า นาฏยศาสตร์ต้องการเตือนให้กระทำการด้วยความระมัดระวัง ตัวอย่างการแบ่งพื้นที่โรงละครแบบสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาดกลางมีดังนี้ วางรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาด ๑๕ x ๓๐ เมตร ให้พื้นที่ทางตะวันออก แบ่งครึ่งสี่เหลี่ยมผืนผ้า เป็นรูปจัตุรัส ๒ รูป ขนาด ๑๕ x ๑๕ เมตร ให้พื้นที่ทาง ตะวันออกเป็นเขตที่นั่งคนดู พื้นที่ทางตะวันตกเป็นเขตผู้แสดง และมีการกำหนดพื้นที่เป็นส่วนต่างๆ ดังนี้

- ๑. แบ่งเขตผู้แสดงเป็น ๒ ส่วนเท่าๆ กัน คือ ๗.๕ x ๑๕ เมตร ส่วนหน้าเป็นเวที ที่ เรียกว่ารังคะ มีฉากกั้นแบ่งเป็นฉากหลังของเวทีส่วนหลังเป็นห้องแต่งตัวเรียกว่า เนปัตตะ คฤหะ
- ๒. เวทีแบ่งครึ่งเป็นขนาด ๓.๕ x ๑๕ เมตร ส่วนในยกเป็นแท่นตรงกลางขนาด ๓.๕ x ๓.๕ เมตร เรียก รังคะ ศีระชะ ใช้เป็นเวทีดนตรี, ส่วนหน้าติดแนวเขตคน ดู เรียกว่า รังคะ ปิฐะ ซึ่งเป็นพื้นที่การแสดงส่วนใหญ่
- ๓. มีกรอบเวทีตรงรอยต่อระหว่างเวทีกับคนดู เป็นช่องเปิดขนาดกว้าง ๗.๕ เมตร
- ๔. ถัดกรอบเวทีเข้าไปลึกข้างละ ๓.๕ เมตร เป็นพื้นที่พักคอยการแสดง หรือเตรียม ออกจาก
- ๕. มีประตูข้างละช่องเป็นทางเข้าออกของผู้แสดงจากห้องแต่งตัว
- ๖. พื้นเวทีสูงจากพื้นส่วนคนดู ประมาณ ๐.๗๐ เมตร
- ๗. มีฉากหลังกั้นระหว่างเวทีกับหลังโรง

การกำหนดพื้นที่ของเวทีให้เหมาะกับฉากละครมีดังนี้ ส่วนลิก หมายถึง ภายในอาคาร ส่วนกลาง หมายถึง ห้องโถงทางออก หรือสถานที่ระหว่างภายในกับภายนอกอาคาร ส่วนที่อยู่หน้าสุด หมายถึง ภายนอกอาคาร ดังนั้นการกำหนดตำแหน่งและการเข้าออกของตัวละครต้องสอดคล้องกับบริเวณที่ หมายถึงไว้บนเวทีด้วย

ส่วนคนดูมีรายละเอียดดังนี้

๑. ที่นั่งแถวแรกห่างเวที ๓.๕ เมตร
๒. ยกระดับที่นั่งคนดูทุกแถวๆ ละ ๐.๕๐ เมตร
๓. มีที่นั่ง ๒๔ แถว แถวละ ๑๘ ที่นั่ง รวม ๔๓๒ ที่นั่ง
๔. มีทางเดินรอบแถวที่นั่ง ทั้งด้านข้าง และด้านหลังด้านละ ๓.๕ เมตร

๑๑. ความสำเร็จของการแสดง

๑๑.๑ ความสำเร็จของการแสดง

ความสำเร็จของการแสดงละคร เรียกว่า สิทธิซึ่งขึ้นอยู่กับหลัก ๓ ประการ คือ ปาตระ ประยูกะ และ สัมฤทธิ

ปาตระ หมายถึง ความสามารถของผู้แสดงที่จะทำให้การ แสดงประสบความสำเร็จ นั่นคือ ผู้แสดงต้องเฉลียวฉลาด บุคลิกดีมีจังหวะจะโคน มีความรู้ในเรื่องภาวะและเหมาะสมกับบทบาทที่ได้รับ เข้าใจบทบาทได้ลึกซึ้ง สามารถแสดงทั้งบทรับและบทส่งได้ดี มีเสียงชัดเจน มีความกระตือรือร้น เหล่านี้เป็นต้น

ประยูกะ หมายถึง ส่วนประกอบต่างๆ ที่ผสมกันจนเกิดความเหมาะสม เช่น เสียงเพลงร้อง เพลงบรรเลง บทเจรจาการแสดงอารมณ์เหล่านี้แสดงออกมาอย่างสมเหตุสมผล

สัมฤทธิ หมายถึง การประดับประดาการแสดงให้เหมาะแก่ ท้องเรื่อง เช่น การแต่งกาย การตกแต่งฉาก การจัดอุปกรณ์ที่เหมาะสม

เมื่อมีปัจจัยทั้งสามอย่างดังกล่าวอย่างครบถ้วนแล้ว การแสดงก็หน้าจะประสบความสำเร็จ เนื่องจากการแสดงเป็นการทำงาน หรือสภาพการร่วมระหว่างคนดูกับนักแสดง ดังนั้น ความสำเร็จต้องขึ้นอยู่กับทั้งสองฝ่าย คือ ผู้แสดงต้องเก่ง เหมาะสมด้วยประการทั้งปวง และคนดูต้องเป็นกลุ่มคนที่มีสมาธิและมีภูมิปัญญา และแสดงความนิยมชมชอบให้ปรากฏ เช่น หัวเราะ หรือรุมมือ เป็นต้น

๑๑.๒ ความล้มเหลวของการแสดง

ความล้มเหลวของการแสดงเกิดขึ้นสองประการ คือ ประการแรก คือ ความไม่ถึงพร้อมของผู้ร่วมงานทั้งหมด รวมทั้งคนดู โดยเฉพาะอย่างยิ่งเกิดจากการอิจฉาริษยาของคนบางคนในกลุ่มนี้ ประการที่สอง คือ เกิดเหตุการณ์ที่คาดไม่ถึง เช่น อุบัติเหตุไฟไหม้ แผ่นดินไหว โรงละครพัง หรือมีสัตว์มีพิษเข้ามาในที่นั่งคนดู นอกจากนี้ ยังมีจุดบกพร่องที่ทำให้การแสดงไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควรคือ มีข้อผิดพลาดซ้ำๆ กัน เกิดขึ้นตลอดการแสดงไม่ว่าข้อผิดพลาดนั้นจะเล็กน้อยเพียงใด และแม้จะเกิดเล็กน้อยเพียงครั้งเดียวก็อาจทำให้เกิดจุดต่างพร้อยได้ ผู้แสดงหรือผู้กำกับการแสดงที่ทะเยอทะยานเกินไปเพราะขาดความรู้ที่แท้จริงก็อาจทำให้การแสดงด้อยคุณค่าได้ หรือแม้แต่การจัดการแสดงทำได้ดี แต่แสดงผิดพลาดเทศะก็อาจทำให้การแสดงล้มเหลวได้ ดังนั้น การจัดการแสดงให้ประสบความสำเร็จ จึงต้องใคร่ครวญให้รอบคอบ ว่าอาจเกิดข้อผิดพลาดใดๆ ขึ้นได้บ้างจะได้หาทางป้องกัน

๑๑.๓ การแข่งขันในการแสดง

นาฏยศาสตร์ กล่าวว่า การแข่งขันชิงรางวัลในการแสดงเต็มไปด้วยพลังแห่งการเอาชนะและ บำครั้งก็มีการอิจฉาริษยา ตลอดจนมีการทำลายล้างกันด้วยกลยุทธ์ต่างๆ ดังนั้น ควรมีกรรมการตัดสินจำนวน ๑๐ คน เป็นผู้ทรงคุณวุฒิด้านต่างๆ คือ พิธีกรรมการแสดง การพูด ไวยากรณ์ อาวุธ ราชการ ศิลปกรรม ความรักใคร่ ดนตรี และพิธีการ ในกรณีที่ความเห็นขัดแย้งในศาสตร์ต่างๆ ให้อ้างอิงตำราหลักๆ อิงศาสตร์

นั้นๆ ในกรณีที่มีความเห็นขัดแย้งในเรื่องตัวละคร กรรมกราก็ควรพิจารณาให้รอบคอบด้วยประสบการณ์ของตนแล้วจึงตัดสินใจว่า กรรมกรเหล่านี้ต้องไม่นำเอาข้อบกพร่องที่เกิดจากเหตุสุดวิสัยมาประกอบการพิจารณา นอกจากนี้การจัดที่นั่งของกรรมการต้องสะดวกสบายห่างเวทีประมาณ ๑๘ ฟุต สามารถมองเห็นได้ดี ฟังเสียงได้ชัดเจน และอยู่ในที่ซึ่งมีสมาธิ มีความคิดแจ่มใส

๑๑.๔ คนดู

ในสวนของคนดูนั้น นาฏยศาสตร์กล่าวไว้ว่า ผู้ดูที่ดีควรมีคุณสมบัติที่เรียกว่า ปริชา คือ มีความสงบ สะอาด มีจิตนาการ มีความเข้าใจ มีความเห็นใจ ไม่มีอคติ มีความสามารถในการเรียนรู้ รับรู้สภาวะแล้วได้อย่างดี และมีปฏิกิริยาตอบสนองอย่างเหมาะสม แต่คนดูส่วนใหญ่ไม่มีคุณสมบัติครบถ้วนดังกล่าว คนดูแต่ละคนมักจะสนใจ และชื่นชมสิ่งที่ตนพบเห็น เช่น สนใจ ฉาก เสื้อผ้าบ้าง สนใจการแสดงที่ตื่นเต้นบ้าง สนใจดนตรีการฟ้อนรำบ้าง และสนใจการแสดงอารมณ์บ้าง นอกจากนี้อายุและเพศของคนดูก็มักเป็นเครื่องชี้ความสนใจต่างๆ เช่น คนหนุ่มสาวสนใจในเรื่องรักๆ ใคร่ๆ คนแก่เรียนสนใจการรบ การใช้กำลัง ความกล้าหาญ นักวิชาการสนใจในปรัชญา เด็กสนใจเรื่องสนุกสนานตื่นเต้น ผู้หญิงสนใจความสวยงามต่างๆ สำหรับคนดูที่ไม่ดี คือ คนที่ไม่สนใจจะดู ไม่มีปฏิกิริยาตอบสนองต่อการแสดง

เมื่อการจัดการแสดงและการตัดสินใจการแสดงได้รับความร่วมมือจากทุกฝ่ายด้วยดีและปราศจากเหตุร้ายทั้งปวงแล้ว ความสำเร็จของการแสดงละครก็ย่อมบังเกิดขึ้นอย่างแน่นอน

ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้คือ ทฤษฎีนาฏยศาสตร์ของภรตมุนีโดยสังเขป

โพเอติกา โดย อริสโตเติล

อริสโตเติล (พ.ศ. ๑๕๔-๒๒๑) เป็นผู้เขียนทฤษฎี โพเอติกา เมื่อประมาณ พ.ศ. ๒๐๘ โพเอติกา เป็นทฤษฎีรากฐานของนาฏศิลป์ในโลกตะวันตก และแพร่มาสู่โลกตะวันออกตราบนานเท่าทุกวันนี้ โพเอติกามีลักษณะคล้ายเอกสารประกอบการบรรยาย ดังมีใจความสำคัญพอสรุปได้ ดังนี้

๑. Mimesis การเลียนแบบ

คนทั่วไปโดยสัญชาตญาณ ล้วนเลียนแบบและแสดงออกซึ่งการเลียนแบบโดยการพูด การเขียน และการแสดงท่าทาง คนตรีใช้จังหวะและการผสมผสานของเสียง ส่วนส่วนการฟ้อนรำใช้เพียงจังหวะเท่านั้น การฟ้อนรำเพื่อเลียนแบบตัวละครนั้น อารมณ์และการออกท่าทางจะแสดงได้ด้วยการเคลื่อนไหวตามจังหวะนั่นเอง สำหรับกวีนิพนธ์ใช้สื่อคือภาษาเท่านั้น ส่วนโคกนาฏกรรมใช้สื่อหลายประเภทประกอบกัน ดังนั้น ศิลปะย่อมแตกต่างกันด้วยสื่อหรือปัจจัยที่ใช้ในการเลียนแบบ การเลียนแบบแต่ละชนิดมีส่วนประกอบที่แตกต่างกันอยู่ ๓ ประเภท คือ สื่อ, สิ่งที่เป็นต้นแบบ และวิธีการนำเสนอ

๑.๑ Medium สื่อ

สื่ออันได้แก่ มหาากาพย์ โศกนาฏกรรม สุขนากฏกรรม โคร่ง กลอน คนตรี และคำร้อง มีธรรมชาติเหมือนกันคือ เป็นผลของการเลียนแบบนั่นเอง

๑.๒ Objects ต้นแบบ

ต้นแบบ คือ สรรพสิ่งที่ใช้เป็นต้นแบบในการเลียนแบบ อาทิ คนที่กำลังออกท่าออกทางต่างๆ อริสโตเติลกล่าวว่าผู้แสดงควรเป็นตัวแทนของมนุษย์ในภาพลักษณ์ที่ดีกว่าชีวิตจริง หรือเลวกว่าชีวิตจริง หรือเสมือนชีวิตจริงของมนุษย์ต้นฉบับก็ได้ ทำนองเดียวกับจิตรกรซึ่งวาดภาพดีกว่าหรือด้อยกว่าต้นแบบ ในกรณีโคกนาฏกรรมจะเลียนแบบให้เห็นตัวละครสูงส่งกว่ามนุษย์ธรรมดา ส่วนสุขนากฏกรรมจะเลียนแบบให้ต่ำด้อยกว่าที่มนุษย์ธรรมดาจะมี

๑.๓ Manner การนำเสนอ

การนำเสนอมีวิธีการต่างๆ มากมาย กวีอาจนำเสนอการเลียนแบบของตนด้วยการพรรณนาในที่นี้กวีผู้นั้นอาจแสดงเป็นตนเอง เป็นตัวละครอื่นหรือเป็นตัวละครหลายๆ ตัวก็ได้ สำหรับบทกวีที่นำมาแสดงเป็นละครเรียกว่า Drama ดราม่า ซึ่งชาวกรีกโบราณถือว่าเป็นผู้คิดโศกนาฏกรรมและสุขนนาฏกรรมขึ้นในประเทศกรีก

๒. Poetry กวีนิพนธ์

กวีนิพนธ์เกิดจากสาเหตุสองประการ ประการที่หนึ่งเกิดจากสัญชาตญาณในการเลียนแบบของมนุษย์ ซึ่งมนุษย์ได้เรียนรู้จากการเลียนแบบและมีความสุขที่เลียนแบบได้สำเร็จ แม้ว่าต้นแบบจะดูต่ำต้อยเพียงใดก็ตาม ประการที่สอง เกิดจากการที่มนุษย์มีสัญชาตญาณในการสร้างจังหวะและการผสมผสานของเสียง ซึ่งนำไปสู่การสร้างสรรค์และการพัฒนา กวีนิพนธ์ แบ่งได้เป็น ๓ ประเภท คือ สุขนนาฏกรรม มหาภาพย และโศกนาฏกรรม

๒.๑ Comedy สุขนนาฏกรรม

เป็นการเลียนแบบที่ตัวละครมีละครมีพื้นเพต่ำต้อย แสดงความน่ารังเกียจ ความไม่สมประกอบ แต่มิได้แสดงให้เห็นถึงความเจ็บปวดหรือความพินาศ ประวัติและการพัฒนาการของสุขนนาฏกรรมไม่ชัดเจนเพราะไม่มีใครสนใจอย่างจริงจัง กล่าวกันว่าโครงเรื่องของสุขนนาฏกรรมมาจากซิซิลี ต่อ Cretes เครเตสนักเขียนชาวเอเธนส์ยกเลิกกลอนตลกและขยายโคลงเรื่องมากขึ้น

๒.๒ Epic มหาภาพย

เป็นการเลียนแบบที่ตัวละครมีภูมิหลังที่สูงส่งใช้บทร้อยกรองเป็นฉันทลักษณ์ชนิดเดียว นำเสนอในรูปของการพรรณนา และไม่จำกัดเวลาในท้องเรื่อง ส่วนโศกนาฏกรรมคล้ายคลึงกับมหาภาพย แต่ต่างกันว่าโศกนาฏกรรมใช้ฉันทลักษณ์หลายชนิด ส่วนเวลาในท้องเรื่องกลับจำกัดให้อยู่ในช่วงประมาณหนึ่งวงจรของดวงอาทิตย์หรือหนึ่งวัน

๒.๓ Tragedy โศกนาฏกรรม

เป็นการเลียนแบบพฤติกรรมที่จริงจัง มีเรื่องราวตั้งแต่เริ่มจนจบโดยสมบูรณ์และมีสาระที่สำคัญ ใช้ภาษาที่แตกต่างกันด้วยถ้อยคำที่งดงามนานาชนิด ซึ่งปรากฏอยู่ในส่วนต่างๆ ของบทละคร หรือการแสดงละคร โศกนาฏกรรมมีรูปแบบเป็นการแสดงกิริยาท่าทางหรือการแสดงละครไม่ใช้การพรรณนา เวทนาผลของการแสดงทำให้เกิดตัวละครและหวั่นเกรงว่าชะตากรรมนั้นอาจเกิดขึ้นกับตนได้

๓. องค์ประกอบของโศกนาฏกรรม

ในโพเอติก้า อริสโตเติลได้ให้ความสำคัญแก่โศกนาฏกรรมโดยได้จำแนกองค์ประกอบของโศกนาฏกรรมของกรีกในยุคนั้นออกเป็น ๖ ส่วนคือ Plot โครงเรื่อง, Character ตัวละคร, Thought ความคิด, Diction คำพูด, Song เพลง และ Spectacle ความตระการตา

๓.๑ Plot โครงเรื่อง

โครงเรื่อง คือการลำดับเหตุการณ์หรือการดำเนินเรื่องที่ต้องมีการเริ่มต้น มีตอนกลาง และมีตอนจบ การเริ่มต้นไม่ใช่เกิดจากเหตุการณ์ที่จริง แต่เป็นการเริ่มต้นตามปกติของสรรพสิ่ง ตอนกลางเป็นการดำเนินเรื่องจากเหตุการณ์หนึ่งไปสู่อีกเหตุการณ์หนึ่งเป็นลำดับอย่างมีเหตุผลอันสมควรส่วนการจบเน้นผลมาจากเหตุที่เกิดขึ้นตามลำดับในท้องเรื่องแล้วนำมาสู่จุดจบโดยไม่มีสิ่งใดต่อเนื่องไปอีก ความยาวของเรื่อง

เหมาะสมอาศัยหลักในการลำดับเหตุการณ์ให้ชะตาชีวิตของตัวละครเปลี่ยนไปในทางตรงข้ามอย่างสิ้นเชิง สำหรับเรื่องที่น่าสนใจไปทำให้การดำเนินเรื่องรวบรัดเข้าใจยาก ส่วนเรื่องที่ยาวเกินไปก็เย็นเยื่อยยากที่จะเข้าใจ

๓.๑.๑ Unity of Plot เอกภาพของเรื่อง

เอกภาพของเรื่องคือการนำเหตุการณ์ของตัวละครเอกที่สอดคล้องกันมาเรียบเรียงให้เป็นเนื้อเดียวกัน หรือ เป็นเอกภาพโดยยึดหลักที่ว่าเหตุการณ์ใดเมื่อนำออกจากการดำเนินเรื่องไปแล้ว ทำให้เรื่องสะดุด ขาดความต่อเนื่อง เพราะใจความขาดหายไปก็ดี หรือใส่เหตุการณ์เข้าไปเป็นส่วนเกินจนขัดขวางการดำเนินเรื่องก็ดี เป็นสิ่งที่ไม่ควรกระทำเพราะจะทำให้ขาดเอกภาพ ทั้งนี้เพราะในชีวิตของคนคนหนึ่งมีเหตุการณ์ต่างๆ เกิดขึ้นแก่เขาอย่างมากมาย ซึ่งมีหลายอย่างที่ไม่สอดคล้องกัน อย่างไรก็ตามยังมีเหตุการณ์บางอย่างที่สำคัญซึ่งไม่อาจตัดทอนไปได้ แม้จะไม่สอดคล้องดังกล่าว

๓.๑.๒ Law of Probability of Necessity กฎแห่งความน่าจะเป็นหรือความจำเป็น

กฎนี้ใช้ในการแต่งบท การแต่งบทมี ๓ วิธี คือ ๑. การแต่งที่อาศัยเรื่องจริงที่เกิดขึ้นในอดีต หรือที่เป็นประวัติศาสตร์ ๒. อาศัยเรื่องที่สมมุติขึ้น หรือ ๓. อาศัยประวัติศาสตร์ส่วนหนึ่งกับสมมุติแต่งเติมขึ้นอีกส่วนหนึ่ง กวีผู้แต่งบทละครต้องเป็นผู้แต่งโครงเรื่องมากกว่าเพียงแต่งกลอน เพราะสิ่งที่กวีเลียนแบบคือเหตุการณ์ กรณีต้องอาศัยกฎแห่งความน่าจะเป็นหรือความจำเป็นมาเป็นเครื่องตัดสินใจว่าควรจะบรรจุเหตุการณ์ใดลงไปในโครงเรื่อง กวีควรหลีกเลี่ยงการวางโครงเรื่องซึ่งวางเหตุการณ์ที่ขาดความต่อเนื่อง บทละครโศกนาฏกรรมที่ดีต้องมีการเรียงลำดับที่เหมาะสม สร้างความประหลาดใจแก่คนดูและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นมีเหตุผลต่อเนื่องกันอย่างชัดเจน สิ่งใดควรเกิดก็ต้องเกิด ซึ่งเป็นวิธีที่ได้ผลต่อคนดูเป็นอย่างยิ่ง และจะดีกว่าการนำเหตุบังเอิญมาบรรจุไว้ในโครงเรื่อง เพื่อสร้างความตื่นเต้นหรือความประหลาดใจแก่คนดู อย่างไรก็ตามอาจมีข้อยกเว้นเพราะในบางครั้งการวางเหตุการณ์บังเอิญไว้ในที่ที่เหมาะสมอย่างยิ่ง แม้จะรู้ว่าเป็นการกำหนดขึ้นหรือสอดแทรกขึ้นก็อาจสร้างความประทับใจแก่คนดูมากเช่นกัน

๓.๑.๓ Simple Plot และ Complex Plot โครงเรื่องแบบง่ายและแบบซับซ้อน

โครงเรื่องเป็นการลำดับเหตุการณ์ที่เลียนแบบพฤติกรรมมนุษย์ โครงเรื่องมี ๒ แบบ คือ แบบง่ายกับแบบซับซ้อน โครงเรื่องแบบง่ายนั้นตัวละครมีการเปลี่ยนแปลงชะตาชีวิตไปตามครรลองปกติ ส่วนโครงเรื่องแบบซับซ้อน จะมีส่วนสำคัญสองส่วนที่โครงเรื่องแบบง่ายไม่มีปรากฏอยู่ก็คือ Peripatetic และ Recognition คือ การเปลี่ยนแปลงอย่างกะทันหัน และการรำลึกได้ซึ่งมักเกิดขึ้นด้วยกันทำให้เกิดความประหลาดใจแล้วนำมาซึ่งความโศกเศร้าที่สุดในที่สุด

๓.๑.๔ Peripeteia เพอริเปเตีย

เป็นการเปลี่ยนแปลงชะตาชีวิตของมนุษย์ไปในทางตรงกันข้ามกับที่มนุษย์นั้นมุ่งหวังอย่างกะทันหันและคาดไม่ถึง เช่น การกล่าวสรรเสริญกลับกลายเป็นผลร้ายต่อผู้ที่ได้รับการสรรเสริญ หรือการให้การในศาลเพื่อสนับสนุนโจทก์กลับเป็นประโยชน์แก่จำเลย

๓.๑.๕ Recognition การรำลึกได้

เป็นการรำลึกอันทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงชะตาชีวิตของตัวละคร แบ่งเป็น ๕ ประการ คือ

๑. การจำสัญลักษณ์ เช่น ปาน แผลเป็น สร้อย แหวน
๒. การเปิดเผยความจริงของตน เช่น เปิดเผยว่าตนเป็นใคร หรือไฉน

บุคคลที่น่าเชื่อถือพูดขึ้น

๓. รำลึกถึงข้อเท็จจริงในอดีตได้ เช่น การประสบเหตุการณ์คล้ายคลึงกับ

เหตุการณ์ที่เคยเกิดขึ้นกับตนในอดีตทำให้หวลรำลึกได้ หรือมีคนเตือน ความทรงจำ

๔. การสืบค้นข้อมูลพร้อมเหตุผลมาประมวลเข้าด้วยกันจนเห็นความจริงได้กระจ่างชัดขึ้น ทำนองเดียวกับการสอบสวนและสืบสวนของตำรวจในปัจจุบัน

๕. การที่ตัวละครดำเนินบทบาทของตนไปตามสถานการณ์ในท้องเรื่อง โดยเหตุการณ์ต่างๆ ค่อยคลี่คลายความจริงของตัวละครนั้นออกมาเป็นลำดับวิธีนี้นับเป็นวิธีที่ดีที่สุด ที่ผู้ประพันธ์บทโศกนาฏกรรมจะใช้ความสามารถของตนเรียบเรียงเรื่องราวต่างๆ เข้าด้วยกันเพื่อให้ความจริงค่อยๆ เผยออกมา

๓.๑.๖ Complication and Unraveling ส่วนซับซ้อนและส่วนคลี่คลาย

โศกนาฏกรรมแบ่งการดำเนินเรื่องเป็นสองส่วนคือ ส่วนซับซ้อนกับส่วนคลี่คลาย ส่วนซับซ้อนเป็นส่วนที่เริ่มตั้งแต่ต้นเรื่อง และมีเหตุการณ์หลักดำเนินไปพร้อมกับมีเหตุการณ์เสริมเข้ามาให้การดำเนินเรื่องสลับซับซ้อนและเข้มข้นขึ้นเป็นลำดับ จนถึงจุดหักเหชะตาชีวิตของตัวละครจากดีเป็นร้าย หรือร้ายเป็นดี จากนั้นส่วนคลี่คลายก็ดำเนินต่อจากจุดหักเหไปจนจบเรื่อง การผูกเรื่องให้สลับซับซ้อนและการคลี่คลายสถานการณ์ในท้องเรื่องเป็นสิ่งที่สำคัญไม่ยิ่งหย่อนกว่ากัน ผู้ประพันธ์โศกนาฏกรรมต้องใส่ใจกับเรื่องนี้ ที่สำคัญคืออย่าทำโครงเรื่องให้มีหลายโครงเรื่องซ้อนกัน เพราะนั่นเป็นลักษณะของมหากาพย์ไม่ใช่โศกนาฏกรรม เพราะการดำเนินเรื่องจะสะดุดหยุดลงเพราะหันไปจับเรื่องอื่นเข้ามาแทรก อนึ่ง คอรัส หรือลูกคู่ ควรนับเป็นผู้แสดงคนหนึ่งหรือกลุ่มหนึ่ง ซึ่งขาดเสียมิได้ในการดำเนินเรื่องและเชื่อมเรื่องราวเข้าด้วยกัน

๓.๑.๗ Plot Structure โครงสร้างบทละคร

โครงสร้างบทละครในที่นี้หมายถึงโศกนาฏกรรม อริสโตเติลได้แบ่งไว้เป็น ๕ ส่วนหลัก คือ

Exposition หมายถึง การเริ่มเรื่องโดยการกล่าวนำหรือการเกริ่นให้คนดูเข้าใจความเป็นมาของเรื่องราวหรือมูลเหตุก่อนที่จะละครจะเริ่มขึ้น

Rising Action หมายถึง เหตุการณ์ขัดแย้งในท้องเรื่องที่ดำเนินมาเป็นลำดับอย่างมีเหตุผลสอดคล้องกันและต่อเนื่องกัน

Turning Point หมายถึง เหตุการณ์ที่ส่งผลให้ชะตาชีวิตของตัวละครผกผันไปในทิศทางตรงข้าม

Falling Action หมายถึง เหตุการณ์ที่ขมวดปมให้เข้มข้นและเคร่งเครียดขึ้นเป็นลำดับ

Climax หมายถึง จุดวิกฤตที่ความขัดแย้งมาถึงจุดแตกหัก และความลึกลับดำมืดถูกเปิดเผย

Conclusion หมายถึง การสรุปเรื่องให้จบลงอย่างสมบูรณ์ สำหรับโครงเรื่องโศกนาฏกรรมประกอบด้วยประเด็นหลัก ๔ ประการ คือ

๑. ต้องเป็นเนื้อเรื่องที่มีปัญหาขัดแย้งหลักเพียงอย่างเดียว
๒. ชะตาชีวิตของตัวละครเอกเปลี่ยนจากดีเป็นร้าย
๓. การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นนั้นมาจากการทำผิดของตัวละครเอง
๔. ตัวละครเป็นคนดี มีชื่อเสียง และมีความยิ่งใหญ่

๓.๑.๘ Pity and Fear ความเวทนาและความกลัว

ความเวทนาและความกลัวเป็นความรู้สึกที่เกิดกับคนดูโศกนาฏกรรม คนดูจะเกิดความเวทนาต่อชะตาชีวิตของตัวละครที่ต้องเผชิญกับความสูญเสียในชีวิต และขณะเดียวกัน คนดูก็เกิดความกลัวว่าความสูญเสียเช่นนั้นอาจเกิดขึ้นแก่ตัวเอง ความเวทนาและความกลัว อาจสื่อได้ง่ายด้วยการแสดงบนเวทีซึ่งนับเป็นขั้นพื้นฐาน ความเวทนาและความกลัว อาจสื่อได้ง่ายด้วยการแสดงบนเวทีซึ่งนับเป็นขั้นพื้นฐาน ความเวทนาและความกลัวควรสร้างขึ้นด้วยเนื้อหาสาระ ที่สอดแทรกอยู่ภายใน แม้การฟังเรื่องราวของโศกนาฏกรรมที่ดีก็เกิดความเวทนาและความกลัวขึ้นได้ ความเวทนาเกิดจากการกระทำของตัวละครใน ๔ ลักษณะ คือ

๑. เป็นการกระทำที่มีสติสัมปชัญญะ คือรู้ทุกสิ่งที่ตนกระทำลงไป และกระทำด้วยความจำเป็นอย่างยิ่ง ไม่มีทางอื่นที่ดีกว่าในขณะนั้น
๒. เป็นการกระทำที่เกิดจากความไม่รู้แล้วมาทราบความจริงภายหลัง
๓. ต้องการลงมือกระทำเป็นอย่างยิ่งแต่ทำไม่ได้เพราะรู้ว่าผู้จะถูกกระทำเป็นใคร
๔. เกือบลงมือกระทำเพราะไม่รู้แต่พบความจริงก่อนลงมือ

๓.๒ Character ตัวละคร

ตัวละครในโศกนาฏกรรมเป็นบุคคลที่สำคัญเหนือคนธรรมดา มีความดี มีความกล้าหาญ มีความมั่นคง เสมอต้นเสมอปลาย มีเหตุผล และมีอุดมการณ์ ในการสร้างตัวละคนั้น ผู้ประพันธ์บทละครโศกนาฏกรรมต้องเลียนแบบบุคลิกดังกล่าวให้ชัดเจน และต้องรักษาคุณลักษณะนั้นไว้ตลอดทั้งเรื่อง กล่าวคือตัวละครต้องพูดและทำท่าอย่าง ที่แสดงบุคลิกภาพของตนในทุกๆ สถานการณ์ตลอดทั้งเรื่องตามกฎแห่งความน่าจะเป็นและความจำเป็น เพื่อให้การดำเนินเรื่องและการคลี่คลายของเรื่องราวต่างๆ เป็นไปตามเหตุและผลอันสมควรไม่ใช่เกิดจากอิทธิฤทธิ์หรือมหิธานุภาพจากที่อื่น เช่น มีเวทนามาช่วยให้สำเร็จ เป็นต้น การเลียนแบบบุคลิกต้นแบบมาเป็นตัวละครโศกนาฏกรรมพึงทำให้เป็นไปตามความเป็นจริงของชีวิตขณะเดียวกันก็ต้องมีความงดงามตามหลักของโศกนาฏกรรม

๓.๓ Thought ความคิด

ความคิดของตัวละครจะทราบได้จากคำพูดและการกระทำของตัวละคร ซึ่งผู้แสดงเลียนแบบออกมา ความรู้สึกนึกคิดและความเข้าใจของตัวละครหนึ่งๆ ที่มีต่อตัวละครอื่นๆ จะทราบได้จากคำพูดหรือการกระทำหรือทั้งสองอย่าง แต่ในบางครั้งคำพูดและการกระทำของตัวละครอาจจะเป็นไปในทางตรงกันข้ามกับความคิดของตนในขณะนั้นเพื่อปิดบังความจริงอะไรบางประการ

๓.๔ Diction คำพูด

คำพูดของมนุษย์มีมากมายหลายรูปแบบ ขึ้นอยู่กับตัวละครมีเจตนาและอารมณ์เช่นไรในขณะพูด เช่น คำสั่ง คำขอร้อง คำอ้อนวอน คำบอกเล่า คำชมเชย คำถาม คำตอบ เหล่านี้เป็นต้น นอกจากคำพูดจะมีหลายรูปแบบตามเจตนาแล้ว คำพูดยังมีหลายลักษณะตามวิธีการใช้ภาษาทั้งถ้อยคำและสำนวน ทั้งนี้เพื่อให้เหมาะสมกับบุคคล กาละ เทศะในท้องเรื่อง คำพูดที่ดีควรใช้ภาษาที่ง่าย และใช้ศัพท์ร่วมสมัย นอกจากนี้ คำพูดของตัวละครอาจเป็นภาษาที่สละสลวย สูงส่ง สอดแทรกด้วยปรัชญาชีวิต เพื่อให้เกิดความสุนทรีย์ทางวรรณศิลป์คำพูดธรรมดาสามัญนั้นให้ความชัดเจนก็จริงอยู่แต่คำพูดที่กลั่นกรองให้สละสลวยจะน่าฟังและน่าสนใจกว่า ในบรรดาคำพูดที่ได้ตกแต่งให้สละสลวยงดงามแล้วนั้น คำพูดแบบอุปมาอุปมัยนับว่ามีคุณค่าที่สุด

๓.๕ Song เพลง

การแสดงละครกรีกที่เป็นโศกนาฏกรรม มีเพลงเป็นส่วนสำคัญ นักร้องหมู่ซึ่งทำหน้าที่เป็นตัวละครด้วยนั้น เป็นผู้ขับร้องสลับกับการเจรจาของตัวละครเอกวัตถุประสงค์ในการสอดแทรกเพลงก็เพื่อความไพเราะ เพื่อบรรยาย หรือวิเคราะห์วิจารณ์เหตุการณ์ให้ได้อรรถรส เป็นการใช้เพลงเพื่อสร้างสรรค์ และโน้มน้าวคนดู ดังนั้นทำนองเพลง จังหวะ และฉันทลักษณ์ จึงต้องจัดให้เหมาะสมกับเหตุการณ์ และอารมณ์ในท้องเรื่อง

๓.๖ Spectacle ความตระการตา

ถึงแม้ว่าโศกนาฏกรรมเป็นเนื้อหาสาระที่จริงจัง แต่ความตระการตาในเรื่องฉาก เครื่องแต่งกาย และการฟอนรำก็เป็นสิ่งสำคัญที่จะส่งเสริมให้ละครโศกนาฏกรรม มีความสมบูรณ์ในทางทัศนศิลป์ นอกเหนือไปจากการเน้นหนักด้วยวรรณศิลป์โศกนาฏกรรมของกรีกแสดงบนเวทีกลางแจ้ง ยกพื้นสูง มีฉากหลังเป็นสถาปัตยกรรมแบบกรีก ทั้งหมดเป็นอาคารถาวร หน้าเวทีเป็นลานครึ่งวงกลมสำหรับคอรัสใช้แสดง ที่นั่งคนดูเป็นอัฒจันทร์ที่อาศัยเนินเขามาปรับแต่งเป็นขั้นๆ สำหรับวางที่นั่ง ดังนั้น ความตระการตาของการแสดงควรเป็นด้านเครื่องแต่งกายและอุปกรณ์การแสดง เช่น หน้ากาก ซึ่งเป็นสิ่งจำเป็นของละครกรีกที่กล่าวมานี้คือใจความสำคัญของโพเอติกา

พูซิกาเดง โดย โมโตกิโย ชิอามิ

พูซิกาเดง เป็นนาฏยทฤษฎีที่เขียนขึ้นเป็นตำราสำหรับการแสดง โน้ ซึ่งเป็นละครชนิดหนึ่งของญี่ปุ่น ที่เริ่มขึ้นประมาณ พ.ศ. ๑๙๐๐

โมโตกิโย ชิอามิ (พ.ศ. ๑๙๐๖-๑๙๘๖) เป็นชาวญี่ปุ่น บิดาชื่อ คันนามิ เป็นนักแสดงที่มีชื่อเสียงในละครประเภทซารูกากุ (พ.ศ. ๑๘๗๖-๑๙๒๗) ซึ่งเป็นละคร ๑ ใน ๓ ชนิดที่นิยมในสมัยนั้น อีก ๒ ชนิด ชื่อ เองกากุ และเอนเนง ซารูกากุนี้ต่อมาได้พัฒนาเป็นการแสดงที่ปัจจุบันเรียกว่า โน้ คือ ละครหน้ากากของญี่ปุ่น

ชิอามิเขียนตำรานาฏยทฤษฎีขึ้นหลายเล่ม และตามธรรมเนียมของญี่ปุ่นถือว่าตำราเหล่านี้เป็นเคล็ดลับซึ่งถ่ายทอดกันในตระกูลเท่านั้น จบจน พ.ศ. ๒๔๕๑ จึงมีผู้พบนาฏยทฤษฎีเหล่านี้ในร้านหนังสือเก่าแห่งหนึ่งในกรุงโตเกียว และได้รับการตีพิมพ์โดย สมาคมเพื่อการศึกษาวรรณคดี โน้ ในปี พ.ศ. ๒๔๕๒ ต่อมาได้มีการรวบรวมผลงานของชิอามิเท่าที่ค้นคว้าได้ขึ้นเป็นตำราถาวรประมาณ พ.ศ. ๒๔๘๘

นาฏยทฤษฎีของชิอามิเท่าที่ค้นพบมี ๙ เล่ม ซึ่งแต่งขึ้นในช่วงเวลาที่ต่างกัน ผสมกับทฤษฎีดนตรีและอื่นๆ อีกสำหรับหนึ่ง ซึ่งในที่นี้จะกล่าวถึงทฤษฎีทั้ง ๙ เล่มหลักๆ พอเป็นสังเขป

๑. พูซิกาเดง (รูปแบบบุปผา) (พ.ศ. ๑๙๔๕) ชิอามิได้กล่าวถึงศิลปะการแสดงที่เขาเข้าใจและสืบทอดจากบิดา
๒. ชิคาโด (ทางแห่งบุปผา) (พ.ศ. ๑๙๔๕) ชิอามิเน้นพื้นฐานของศิลปะในตัวนักแสดงและเริ่มมีการแบ่งชั้นคุณภาพการแสดง ซึ่งชิอามิได้พัฒนาต่อไปในภายหลัง
๓. คักเคียว (คันท้องส่องบุปผา) (พ.ศ. ๑๙๖๗) ชิอามิเน้นพื้นฐานการแสดงโน้ ปรัชญาของโน้ กระบวนการทางจิตวิทยา และปฏิกิริยาตอบสนองของคนดู ที่สำคัญคือ การอธิบายถึงยูเก็ง (ความงาม) และเมียว (เสน่ห์ไร้เทียมทาน)
๔. ยูกาคุ ซูโด พูเก็ง (หลักการเพื่อความอัมเอบในศิลปะ) (พ.ศ. ๑๙๖๗) ชิอามินำปรัชญาในศาสนาพุทธและลัทธิขงจื้อ มาอธิบายศิลปะของการแสดงโน้ทำให้คนดูอัมเอบใจ
๕. คิวอิ (เก้าชั้น) (พ.ศ. ๑๙๖๗) ชิอามิพยายามอธิบายความสามารถหรือคุณภาพของการแสดง โดยแบ่งเป็น ๙ ชั้น แต่ละชั้นมีคุณสมบัติโดยเฉพาะที่สูงส่งขึ้นไปเป็นลำดับ

๖. ชูเกียวกุ โดกะ (เพิ่มบุปผา) (พ.ศ.๑๙๗๑) ซิอามิเขียนเป็นปุงฉาวีส์หนา ๖ หัวข้อเกี่ยวกับปรัชญาในศิลปะการแสดงโน
๗. ซันโด (ปัจจัยทั้งสามในการแต่งบทละคร) (พ.ศ.๑๙๖๖) ซิอามิกล่าวถึงหลักปฏิบัติสำคัญๆ ในการประพันธ์บทละคร โน ให้ถุภวิธิ พร้อมด้วยจาริตนียมต่างๆ
๘. ชูโดโซ (เรียนกลวธิ) (พ.ศ.๑๙๗๓) ซิอามิแสดงทศณะในเรื่องธรรมชาติของการประมวลปัจจัยต่างๆ เพื่อใช้ในการแสดงโน
๙. ชารุกากุ คังจิ (ความคิดคำนึงในเรื่องศิลปะ) (พ.ศ.๑๙๗๓) โดยโมโตโยชิบุตรชายที่บันทึกจากการสนทนาของตนกับซิอามิ ซึ่งเนื้อหาครอบคลุม ทั้งกลวธิการแสดง ศิลปะปรัชญา และความคิดคำนึงถึงเรื่องศิลปะของซิอามิ

ซิอามิ ได้บันทึกไว้ในฟูชิคาเดง ถึงเจตนารมณ์ในการเขียนทฤษฎีเหล่านี้ว่าท่านเขียนขึ้นเพื่อเชิดชูวงศ์ตระกูล เพื่อเชิดชูศิลปะที่ท่านเคารพบูชา ท่านระมัดระวังกับความรู้บิดาท่านได้ถ่ายทอดให้ท่านท่านจึงบันทึกสาระสำคัญต่างๆ ลงไว้ ท่านสนใจกับคำวิพากษ์วิจารณ์ของโลก ท่านเป็นกังวลว่าศิลปะการแสดงของท่านจะเสื่อมสูญ ท่านไม่ปรารถนาจะให้บุคคลภายนอกได้อ่านและล่วงรู้ ท่านตั้งใจจะให้บันทึกหรือทฤษฎีเหล่านี้เป็นบทเรียน แต่สมาชิกในครอบครัวหรือสกูลของท่านเท่านั้น

เมื่อได้รู้จัก โมโตกิโย ซิอามิ และนาฏยทฤษฎีของท่านโดยสังเขปแล้ว ต่อไปนี้จะได้หยิบยกเอาฟูชิคาเดง ซึ่งเป็นทฤษฎีหลักมาพรรณนาโดยย่อต่อไปนี้

ฟูชิคาเดง

ฟูชิคาเดงมีสาระแบ่งได้เป็น ๗ บท คือ

๑. ความสัมพันธ์ระหว่างการปฏิบัติในการแสดงกับอายุของผู้แสดง
๒. การสวมบทบาทตัวละคร
๓. ความสำเร็จของการแสดง
๔. เรื่องของเทพเจ้า หรือกำนัดโน
๕. หลักสำคัญในการแสดงโน
๖. การฝึกหัดเพื่อความงาม
๗. ศาสตร์ลับของโน

๑. ความสัมพันธ์ระหว่างการปฏิบัติในการแสดงโน กับอายุของผู้แสดง (แสดงโนใช้ผู้ชายล้วน)

อายุ ๗ ขวบ

ผู้แสดงอาจเริ่มแสดงโนเมื่ออย่างเข้า ๗ ขวบ เขาจะแสดงไปตามธรรมชาติ ซึ่งอาจมีความงดงามได้ในบางครั้ง และหากบังเอิญเขาแสดงความสามารถพิเศษในการพ้อนรำ การออกท่าทาง การขับร้อง ฯลฯ ก็ควรปล่อยให้เขาแสดงไปโดยอิสระอย่าเพิ่งไปบังคับหรือชี้ข้อตำหนิ การฝึกหัดก็อย่าให้เข้มงวดเกินไป เพราะทำให้เด็กขาดความกระตือรือร้น จนอาจไม่สนุกและเลิกরাไป เขาควรได้รับการฝึกหัดขั้นพื้นฐานด้านความขัดข้อง พ้อนรำ แต่ไม่จำเป็นต้องให้ประณีต อย่าสอนให้แสดงเป็นตัวละคร อย่าพิถีพิถัน แม้ว่าเด็กจะแสดงความประสงค์เช่นนั้น ควรให้ส่วนที่เขาน่าจะแสดงได้ดีสมความสามารถในขณะนั้น

อายุ ๑๑-๑๒ ปี

ผู้แสดงอายุขนาดนี้จะมีเสียงที่ปรับเข้ากับบันไดเสียงและตัวโน้ตได้อย่างเหมาะสม เขาเริ่มเข้าใจศิลปะของโน้ และโตพอที่จะรับฟังคำอธิบายศาสตร์นี้ได้บ้าง รูปร่างหน้าตาของเด็กชายวัยนี้มีความงดงาม เสียงจะมีเสน่ห์ ด้วยเหตุนี้จะทำให้คนดูเห็นความงดงามของเขาได้เด่นชัด และขณะเดียวกันทั้งสองสิ่งนี้ก็บดบังความบกพร่องต่างๆ ได้ อย่าเพิ่งสอนการแสดงบทบาทของตัวละครเพราะจะดูไม่เหมาะสม และอาจขัดขวางการพัฒนาของเขาเองในขั้นต่อไป เมื่อเขามีประสบการณ์มากขึ้น ก็ควรให้ได้รับบทเรียนต่างๆ อย่างครบถ้วนระยะนี้การพัฒนาพื้นฐานให้ชำนาญเป็นสิ่งสำคัญมาก เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ ความงดงามในวัยนี้ไม่คงทนถาวร ผู้แสดงต้องหมั่นฝึกฝนต่อไป

อายุ ๑๓-๑๔ ปี

ผู้แสดงในวัยนี้ค่อนข้างจะมีปัญหาหลายประการอันเป็นอุปสรรคต่อการฝึกฝนประการแรกเกิดจากการเปลี่ยนเสียงจากเด็กชายเป็นเด็กหนุ่ม ทำให้ความงดงามของเสียงอันไพเราะในเด็กหมดไป ประการต่อมาคือ รูปร่างที่เปลี่ยนแปลงจนดูเก้งก้าง ทำให้การออกท่าทางดูประหลาด น่าขบขัน ผู้แสดงไม่ควรใส่ใจกับบมด้อยเหล่านี้ เขาเอควรปลีกตัวไปฝึกฝนที่รโหฐาน การฝึกเรื่องเสียงในตอนเช้าควรกระทำด้วยความระมัดระวัง ตอนเย็นอาจฝึกได้หลากหลายกว่า อย่าฝืนธรรมชาติของหลอดเสียงที่กำลังเปลี่ยนแปลง เพราะอาจทำให้เสียงเสียไปตลอดชีวิต การฝึกใดๆ ในช่วงนี้อาจไม่ทำให้เกิดความก้าวหน้าขึ้นมากนักสิ่งที่ต้องนึกถึงคือ ตั้งใจให้แน่วแน่ที่จะอุทิศตนเพื่อการแสดงโน้ให้งดงามในอนาคต

อายุ ๒๔-๒๕ ปี

ผู้แสดงวัยนี้ มีความสามารถที่จะปฏิบัติตนได้อย่างมั่นคงในการแสดงมาตรฐานของเขาจะอยู่ที่การฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอและการมีวินัยเสียงของเขาปรับเปลี่ยนจนคงที่แล้ว และรูปร่างก็เติบโตใหญ่จนสมบูรณ์ทุกส่วน ช่วงชีวิตตรงนี้เป็นเวลาที่ศิลปะในตัวผู้แสดงเริ่มฉายแสง และจะนำไปสู่ความชำนาญพิเศษในช่วงต่อไป ในสายตาคนดูจะเห็นเขาเป็นผู้แสดงหน้าใหม่ ที่มีความสามารถ แม้ว่าเขาจะแสดงคู่กับผู้แสดงที่ชำนาญและเป็นที่เคารพนับถือ เขาก็อาจแสดงโน้ได้ดี ด้วยเหตุที่เขายังใหม่และสดใส ตรงนี้มีข้อที่ผู้แสดงควรระวังก็คือจะมีคนชื่นชมเข้ามาจนทำให้เขาเข้าใจผิดไปได้ว่า ความสามารถของเขาถึงจุดสูงสุดแล้ว ความเข้าใจอย่างนี้เป็นอันตรายอย่างยิ่งต่อผู้แสดงคนนั้น เพราะความงดงามในการแสดงจะเพิ่มพูนขึ้นตามวัย คนดูที่ชำนาญจะแยกแยะได้ว่าความเก่งกาจของเขาเป็นเพียงบันไดขั้นต้นๆ เท่านั้น และหากผู้แสดงคนนั้นคิดว่าเขาเลอเลิศแล้ว ความเก่งกาจนั้นก็จะไม่ได้รับการพัฒนาให้สูงส่งต่อไป นักแสดงรุ่นหนุ่มมักหลงตัวเองเช่นนี้ จึงไม่สามารถพาตนไปถึงจุดหมายของความงดงามของการแสดงที่แท้จริงได้ จุดสำคัญที่ต้องการเน้นคือการที่ผู้แสดงรู้จักขีดความสามารถของตนอย่างถ่องแท้ เขาไม่มีวันสูญเสียความสามารถในขั้นนั้นไปจากตนเองเลย และหากผู้แสดงเข้าใจว่าตนเองเก่งกว่าที่ตนเป็น เขาก็จะสูญเสียแม้แต่ความงดงามและความสามารถในขั้นที่ตนพึงมีไปจนสิ้น

อายุ ๓๔-๓๕ ปี

ผู้แสดงในวัยนี้จะเป็นช่วงที่สามารถสร้างความสมบูรณ์ให้กับศิลปะการแสดงถ้าผู้แสดงเข้าถึงจุดสุดยอดของการแสดงในระยะนี้ และมีความชำนาญเป็นพิเศษแล้วละก็คนดูจะทราบดี และเขาจะมีชื่อเสียงในฐานะนักแสดงผู้ยิ่งใหญ่ และหากประชาชนไม่ชื่นชมเขาแม้ว่าเขาจะมีความชำนาญเพียงใด ก็แสดงว่าเขายังไม่พบความงดงามสูงสุด และเมื่อเขาไม่สามารถค้นพบความงดงามได้ในวัยนี้ ศิลปะการแสดงของเขาก็จะเริ่มเสื่อมถอย ความจริงข้อนี้จะประจักษ์เมื่อเขาแก่ตัวลง ผู้แสดงในวัยนี้ควรมีวินัยที่เคร่งครัด เขาจะต้อง

นำเอาสิ่งที่เขาได้ร่ำเรียนกลับมาใช้เขาต้องวางแผนว่าจะดำเนินการต่อไปอย่างไรในอนาคต หากเขาถึงจุดสูงสุดแห่งความมั่งคั่งในช่วงนี้ ก็เป็นการยากที่จะให้คนดูยอมรับนับถือความสามารถของเขาหลังจากนี้ไป

อายุ ๔๔-๔๕ ปี

ผู้แสดงในวัยนี้แม้จะเป็นนักแสดงเอก ก็ต้องหากลวิธีที่จะทำให้ศิลปะการแสดงของตนสมบูรณ์ดังเดิม เขาจะเริ่มพบนักแสดงรุ่นใหม่มาเจริญรอยตาม และถึงแม้ว่าศิลปะในตัวของเขาจะยังไม่เสื่อมถอยแต่สังขารก็ค่อยๆ ร่วงโรยไป แม้แต่ผู้แสดงซึ่งมีหน้าตาดีอยู่ก็ควรจะแสดงบทบาทที่สวมหน้ากาก ดังนั้น วัยนี้เขาควรจะแสดงอะไรที่ไม่สลับซับซ้อน เขาควรเลือกส่วนที่เข้ากันได้กับรูปร่างและหน้าตาของเขา ซึ่งจะทำให้เขาแสดงได้สบายๆ โดยไม่เครียดหรือ ทรมาณสังขาร ผู้แสดงที่ยังสามารถครองความมั่งคั่งไว้ได้ในวัยนี้ก็จะรักษามันไว้ได้ตลอดไป อนึ่ง ถ้าเขาเป็นศิลปินเอกที่แท้จริงเขาควรที่จะรู้จักตนเองและเขาควรถ่ายทอดวิชาให้คนรุ่นใหม่ เขาจะไม่ทำอะไรที่แสดงความอ่อนแอ หรือความบกพร่องของตน ผู้แสดงที่สำนึกตนได้อย่างแท้จริงจะเป็นผู้ที่มีศิลปะอยู่กับตนเองตลอดไป

อายุ ๕๐ ปี ขึ้นไป

ผู้แสดงในวัยนี้เป็นต้นไป จะทำอะไรได้น้อยลง อย่างไรก็ตาม เขาก็ยังเป็นศิลปินเอกถึงแม้ความสามารถของเขาจะเสื่อมถอย จนไม่อาจแสดงบทบาทต่างๆ ที่เคยแสดงและแม้ว่าเขาจะสำแดงความมีศิลปะในการแสดงของเขาได้น้อยลง เขาก็ยังดำรงความมั่งคั่งไว้ในตนเองได้อยู่เสมอ ดอกไม้ที่ผลิแย้มบนกิ่งเก่าของต้นไม้แก่ ยังฉายความมั่งคั่งฉานใด ความงามของผู้แสดงวัยนี้ก็ฉานนั้น

๒. การสวมบทบาทตัวละคร

การสวมบทบาทตัวละครเป็นเรื่องยาก และมีรายละเอียดมากเกินกว่าจะพรรณนาได้หมดจด ศิลปะในการสวมบทบาทตัวละคร เป็นหลักพื้นฐานสำคัญของศิลปะการแสดง ผู้แสดงต้องศึกษาตัวละครที่ตนจะสวมบทบาทให้ถ่องแท้ ศิลปะแห่งการสวมบทบาทตัวละคร ตั้งอยู่บนรากฐานแห่งการเลียนแบบ เรียกว่า โมโนมานะ การเลียนแบบนี้ต้องศึกษาอย่างละเอียด และนำมาเลียนแบบด้วยเงื่อนไขที่แตกต่างกัน อาทิ การสวมบทบาทเจ้า หรือขุนนางชั้นสูงก็เป็นเรื่องยากมาก เพราะผู้แสดงไม่รู้ชีวิตในราชสำนัก หรือในบ้านขุนนางเพียงพอที่จะนำมาเลียนแบบในการแสดงได้ แต่กระนั้นผู้แสดงอาจศึกษาได้จากการพูดการใช้ริยาต่างๆ ตลอดจนจากผู้คนที่อยู่รอบข้าง อีกทั้งสามารถสอบถามผู้รู้ได้ นอกจากเจ้าและขุนนางแล้ว การศึกษาโดยละเอียดจากบุคคลผู้มีสถานภาพสูงในสังคม อาทิ กวีเอกก็ต้องกระเทเช่นเดียวกัน และในทางตรงกันข้าม หากผู้แสดงจะเลียนแบบกรรมกรหรือชาวบ้านก็ต้องเลียนแบบทุกๆ อย่าง เพราะกิริยาท่าทางและคำพูดที่ไม่เรียบร้อยอาจระคายพระคายนาคณดูประเภทบุคคลชั้นสูงได้ ดังนั้น โมโนมานะ จึงเป็นศิลปะแห่งการเลียนแบบที่แยบยลโดยศึกษาให้ถ่องแท้ แต่นำสิ่งเหล่านั้นมาเลียนแบบเท่าที่จำเป็นต่อการแสดงให้สมบทบาทของตัวละคร และเหมาะกับรสนิยมของคนดู

ต่อไปนี้เป็นกรยกตัวอย่างการสวมบทบาทตัวละคร ๔ ประเภท คือ สตรี คนชรา พวกไม่สวมหน้ากาก คนบ้า พระ วิทยุณนักรบ เทพ อสูร และคนจีน

สตรี

การเลียนแบบสตรีเพศนั้น ซิอามีถือว่าเป็นศิลปะการแสดงที่สำคัญ เพราะในละครโน้นนี้ใช้ผู้แสดงเป็นชายล้วนปกติผู้แสดงหนุ่มๆ จะมีบุคลิกภาพที่เหมาะสมที่จะสวมบทบาทสตรี ซิอามีแนะนำให้ผู้แสดงทำใจให้อ่อนไหว และขจัดการใช้พลังจากกล้ามเนื้อให้สิ้น ช่วงตัวและลำคอต้องไม่แข็งเกร็ง เพราะจะ

ทำลายความนุ่มนวลของสตรีเพศ กิริยามารยาทต้องนุ่มนวลละเมียดละไม การแต่งการต้องถูกต้องแบบแผน มิฉะนั้นการแสดงก็ไม่ชวนชม

ในการเลียนแบบสตรีสูงศักดิ์ เช่น นางสนองพระโอษฐ์ ผู้แสดงไม่มีโอกาสได้เห็นกิริยาท่าทางของนางได้ง่ายๆ ดังนั้น เขาจึงต้องสอบถามรายละเอียดต่างๆ อย่างมากมายและจริงจัง การแต่งกายต้องตรงตามแบบแผน ไม่ใช่ปล่อยให้ผู้แสดงเลือกแต่งตามใจชอบ ส่วนการเลียนแบบสตรีธรรมดาจนถึงแม้ผู้แสดงจะคุ้นเคยก็ควรจะต้องศึกษาให้รอบคอบเพื่อให้การเลียนแบบสมบทบาท จนถึงรายละเอียด สำหรับการเลียนแบบสตรีที่เสียสติ ผู้แสดงควรถือพัดหรือดอกไม้ในมืออย่างหลวมๆ เพื่อแสดงอาการเลื่อนลอย แต่ยังคงรักษาความละเมียดละไมของสตรีเพศไว้เสมอ การแต่งการให้เหมาะสม และการใช้กิริยาที่อ่อนโยนเป็นสิ่งสำคัญมากในการเลียนแบบ

คนชรา

การแสดงเป็นคนชราเป็นการศิลปะการแสดงที่สูงสุดในการแสดงโน้ บทคนชราทั้งหลายมีความสำคัญเพราะคนดูสามารถเป็นได้ทันทีว่าผู้แสดงมีความชำนาญเพียงใด มีผู้แสดงที่มีความสามารถอยู่เป็นจำนวนมาก แต่เขาเหล่านั้นแสดงเป็นคนชราได้ไม่ถึงขั้น ในการที่คนแสดงสวมบทบาทคนตัดไม้ คนตักเกลือ หรือคนที่มีอาชีพอันมีท่าทางชัดเจน ก็จะเลียนแบบได้ง่าย และอาจลงคนดูหลงนิยมนั้นได้ว่าเก่ง แต่ในกรณีที่เลียนแบบหรือสวมบทบาทคนชราผู้สูงศักดิ์ ซึ่งไม่มีท่าทางในการประกอบอาชีพมาใช้เลียนแบบได้อย่างชัดเจนดังกรณีแรกนั้น เป็นเรื่องที่ยากจริงๆ และต้องใช้ความชำนาญอย่างสูง ผู้แสดงที่จะสวมบทบาทคนชราผู้สูงศักดิ์ต้องฝึกฝนตนเองมาเป็นแรมปีจนกระทั่งศิลปะการแสดงของเขาถึงจุดสูงสุดมิฉะนั้นจะสวมบทบาทคนชราไม่ได้ไม่สมบูรณ์

การเลียนแบบคนชรานั้นยากเพราะผู้แสดงมักเป็นคนหนุ่ม และการเลียนแบบคนชราเพียงท่าหลังงุ่ม เข่างอ หรือทำตัวห่อเหี่ยวไปทั้งเรือนร่างแล้วละก็ผู้แสดงคนนั้นทำลายความงดงามแห่งความชราเสียสิ้น ความสำคัญของการเป็นคนชราประการหนึ่งคือ การกระทำอะไรๆ ซ้ำกว่าปกติ โดยตั้งใจให้เหมือนปกติแต่สังขารไม่อำนวย ถึงกระนั้นก็ยังคงความสง่างามไว้เสมอ

พวกไม่สวมหน้ากาก

โดยปกติผู้แสดงเป็นตัวละครเอกของโน้เพียงตัวเดียวเท่านั้นที่สวมหน้ากากผู้แสดงนอกนั้นไม่สวมหน้ากากและมักเป็นบทสามัญชน แต่บทเช่นนี้อาจดูเหมือนแสดงได้ง่ายด้วยเป็นบทพื้นๆ แต่ที่จริงแล้วผู้แสดงต้องพิถีพิถันในการศึกษาบทนั้นอย่างเฉพาะเจาะจง และเนื่องจากใบหน้าของผู้แสดงมิได้มีหน้ากากปิดบัง การใช้เพียงสีหน้าอาจไม่ทำให้การแสดงน่าสนใจนัก ดังนั้นผู้แสดงต้องสร้างความรู้สึกจากภายใน แล้วเปล่งประกายออกมาสู่การเคลื่อนไหวภายนอก โดยให้ได้อารมณ์ของตัวละครที่ตนกำลังสวมบทบาทอยู่ ข้อสำคัญผู้แสดงต้องใช้สีหน้าของตนในการแสดงออกอย่างเป็นธรรมชาติ อย่าเพิ่มเติมหรือตีสีหน้าเกินกว่าควรที่จะเป็น บทไม่สวมหน้ากากและเป็นส่วนที่ยาก ได้แก่ บทคนเสียสติ บทโศกเนื่องจากต้องสูญเสีย หรือถูกทอดทิ้ง เช่น เสียลูก หรือสามีทอดทิ้ง เป็นต้น บทดังกล่าวหากผู้แสดงไม่รู้จักก็จะแสดงออกมาเหมือนกัน

คนเสียสติ

การสวมบทบาทคนเสียสติ อาจยากขึ้นอีกขั้นหนึ่ง หากตัวละครเสียสติเพราะถูกผีเข้าสิง หรือจ้าวเข้าสิง และผืนั้นเป็นผู้หญิง เช่น ผู้แสดงชายเป็นตัวละครผู้หญิงที่โดนผีผู้หญิงนกรบเข้าสิง เป็นต้น หากผู้แสดงคนนั้นตีบทไม่แตก เขาก็จะออกท่าทางเป็นผู้ชาย ทำให้เสียความงดงาม ตัวอย่างดังกล่าวเป็นเรื่องยากมาก ซิอามิ แนะนำว่าผู้ประพันธ์บทควรละเว้น เพราะเป็นการฝืนธรรมชาติค่อนข้างมาก และทำให้สำเร็จงดงามได้อย่างยิ่งผู้แสดงจะทำไฉนจึงงดงามมีอำนาจก็ต่อเมื่อได้ศึกษา และฝึกฝนมาแล้วเป็นอย่างดี

พระภิกษุในพระพุทธศาสนา

บทพระภิกษุในพระพุทธศาสนา อาจมีไม่มากและไม่ต้องฝึกหัดมากนัก แต่กระนั้นผู้แสดง จำเป็นต้องระมัดระวังรักษาความสง่างาม และความสุชุมของภิกษุไว้เป็นแกนของการแสดงให้จงได้ในกรณีเป็น ภิกษุที่มีศักดิ์น้อย เช่น ภิกษุผู้นิยมจุดธูปและแสวงหาความวิเวกผู้แสดงพึงสร้างความประทับใจแก่คนดูให้เห็น ว่าภิกษुरुบนั้น มุ่งมั่นอยู่ในการที่สละแล้วเพื่อพระศาสนา ดังนั้น ในการแสดงบทพระภิกษุนี้ ผู้แสดงอาจ ประสบกับการทบทวนทุกขธรรมานเกินกว่าที่ตนคาดคิด

วิญญูณนักรบ

วิญญูณนักรบ มีปรากฏอยู่ในพงศาวดารของญี่ปุ่น ๒ เล่มใหญ่ อันเป็นเรื่องราวการสู้รบ ระหว่างสกุลเกงจิ กับสกุลเฮอเกะ จนเกิดสงครามกลางเมืองขึ้นในปี ค.ศ.๑๓๒๘ เพื่อครองอำนาจเหนือเมือง เกียวโต ซึ่งเป็นเมืองหลวงของญี่ปุ่น ในสมัยนั้น ชิอามิประพันธ์บทละครโน้ ที่กล่าวถึงเหตุการณ์และบุคคล ในสงครามนั้นไว้หลายเรื่อง ชิอามิ กล่าวว่า บทวิญญูณนักรบไม่ควรนำมาแสดงบ่อยนัก แม้จะแสดงได้ดีก็ ทำให้ประทับใจคนดูได้ยาก ที่สำคัญจะต้องเขียนด้วยความประณีต การแสดงบทวิญญูณนักรบนั้นหากใช้ ท่าทางมากเกินไป ก็จะกลายเป็นบทอสูร นอกจากนี้หากออกท่าทางมากเกินไปอีกลักษณะหนึ่ง ก็จะดูคล้าย เป็นการฟ้อนรำ อย่างไรก็ตาม การทำท่าทางฟ้อนรำบ้าง ในจังหวะที่เหมาะสม โดยปกติการแสดงบทวิญญูณ นักรบนี้ผู้แสดงจะถืออาวุธได้อย่างใดอย่างหนึ่ง และต้องถือให้ถูกวิธีเพื่อให้ดูสมเป็นนักรบ

เทวดา

บทเทวดาญี่ปุ่นค่อนข้างจะใกล้เคียงกับบทอสูรคือมักมีอารมณ์ฉุนเฉียวหรือพิโรธอยู่เสมอ แต่ เทวดาแตกต่างจากอสูรที่มีท่าทางนุ่มนวลกว่า นอกจากนี้การแสดงบทเทวดานั้น ผู้แสดงก็ควรระมัดระวังใน การตกแต่งร่างกาย เสื้อผ้าอาภรณ์ที่ถูกต้องเหมาะสม ดูสง่างาม ปรับแต่งเครื่องประดับประดาให้เป็นไปตาม แบบแผน

อสูร

บทอสูรเป็นอีกบทหนึ่งซึ่งแสดงได้ยาก หลักการที่สำคัญในการแสดงบทอสูรคือแสดงพลังอัน แรงกล้าและความน่าสะพรึงกลัว การสร้างความบันเทิงใจอย่างแท้จริงแก่ผู้ชมในบทนี้ ไม่มีวิธีโดยตรง ดังนั้น ผู้แสดงที่สามารถจะสวมบทบาทอสูรได้ดีจึงมีน้อย ทั้งนี้เพราะผู้แสดงยิ่งพยายามยิ่งไม่น่าดู เนื่องจากการสร้าง ความน่าสะพรึงกลัว กับความบันเทิงใจเป็นสิ่งที่ตรงกันข้าม ฉะนั้น ใครก็ตามที่สามารถแสดงได้พร้อมกันทั้ง สองอย่างจึงต้องเก่งมากๆ ผู้แสดงอ่อนอาวุโสจึงไม่ประสบความสำเร็จกับการแสดงบทนี้ เพราะไม่สามารถ ฉายแววแห่งความมั่งคั่ง ที่สำคัญก็คือ คนดูจะพบว่าการแสดงบทอสูรให้ดีขึ้นนั้น เสมือนหนึ่งการพบดอกไม้ เบ่งบานอยู่ท่ามกลางหินผา

คนจีน

คนจีนเป็นตัวละครพิเศษ และไม่มีรูปแบบในการแสดงที่ชัดเจน ดังนั้นสิ่งต่างๆ ที่ผู้แสดงทำ หรือสวมใส่จึงควรจะแปลกไม่ควรเป็นอะไรที่ธรรมดา เพื่อให้เห็นว่ามาจากถิ่นอื่นผู้แสดงอาวุโสจะแสดงบทนี้ ได้ดีเพราะต้องชำนาญเวที และมีความสามารถพิเศษในการพลิกแพลงบท การเลียนแบบเสื้อผ้าหรือการขับ ร้องของจีนโดยตรงอาจไม่บังเกิดผลดีเท่ากับการเพิ่มอะไรบางอย่างที่จีนกับการแสดง ก็น่าจะสื่อความเป็นจีน ได้เพียงพอ ทั้งนี้ เพราะการเลียนแบบจีนทั้งหมดนี้เป็นไปไม่ได้ แต่การสอดแทรกท่าทางแบบจีนเพียง เล็กน้อยก็ทำให้คนดูเข้าใจได้ดีพอแล้ว

๓. ความสำเร็จของการแสดง

ในบทนี้ข้ามิได้อธิบายเรื่องของความสำเร็จการแสดงโน้โน้แง่มุมของผู้แสดงโดยประพันธ์เป็นรูป
 ปุจฉา วิสัชนา ดังนี้

ปุจฉา

ก่อนที่การแสดงจะเริ่มขึ้นในแต่ละครั้ง เมื่อมองไปยังคนดูแล้ว จะคาดคะเนได้อย่างไรว่า
 การแสดงจะประสบความสำเร็จ

วิสัชนา

การคาดคะเนความสำเร็จของการแสดงย่อมกระทำได้หากมีประสบการณ์เพียงพอ สำหรับ
 วิธีการเป็นเรื่องที่อธิบายให้ชัดเจนได้ยาก ดังตัวอย่างต่อไปนี้ ในกรณีนี้แสดงเพื่อการศึกษาต่อหน้าเจ้าหน้าที่
 นายก็จะมีผู้คนมาดูกันมากมาย ต่างส่งเสียงอึกทัก และยากที่จะสงบลงได้ในกรณีเช่นนี้ผู้แสดงต้องรอให้คนดู
 เงียบลงเสียก่อน เมื่อคนดูเริ่มกระวนกระวายเพราะการแสดงเริ่มช้า สายตาต่างจ้องมาที่ทางออกของผู้
 แสดง จังหวะนั้นจะเหมาะที่สุดที่ผู้แสดงจะปรากฏตัวบนเวที บรรยากาศในขณะนั้นจะหล่อหลอมผู้แสดงและ
 คนดูเป็นหนึ่งเดียว เมื่อบรรยากาศนี้เกิดขึ้น ก็แน่ใจว่าการแสดงในครั้งนั้นจะประสบความสำเร็จ

ในกรณีที่เจ้านายมาช้ากว่ากำหนด เมื่อเจ้านายมาถึง ก็ต้องเริ่มการแสดงถึงแม้ว่าในขณะที่คน
 ดุยังไม่พร้อม บ้างนั่ง บ้างยืน บ้างมาสาย บรรยากาศที่กล่าวในย่อหน้าข้างต้นจะสร้างขึ้นไม่ได้ ดังนั้น วิธี
 หนึ่งที่จะช่วยได้คือ ผู้แสดงไม่ว่าจะอยู่ในบทใดก็ควรทำท่าทางตึงตัง และเปล่งเสียงดังกว่าปกติเพื่อเรียกความ
 สนใจจากคนดู การกระทำเช่นนี้จะทำให้คนดูเงียบเสียงลง ส่วนอีกวิธีหนึ่งคือ ให้สังเกตความรู้สึกของ
 เจ้านาย และพยายามแสดงให้กลมกลืนกับอารมณ์ของท่าน การกระทำดังกล่าวช่วยให้การแสดงประสบ
 ความสำเร็จได้

ในกรณีที่มีการแสดงตอนกลางคืนซึ่งมักจะเริ่มตอนดึกๆ การเปิดการแสดงควรหาเรื่องที่
 เหมาะสม คือ ต้องไม่ใช่เรื่องเศร้าเพราะจะทำให้บรรยากาศในตอนกลางคืนนั้นเหงาหงอยการแสดงในตอน
 กลางวันจะค่อยๆ สนุกสนานขึ้นเรื่อยๆ ไปสู่ตอนจบ ตรงกันข้ามการแสดงตอนกลางคืนซึ่งต้องเริ่มต้นให้
 สนุกสนานเพื่อปลุกคนดูให้สนใจติดตามการแสดง

ปุจฉา

มีกลวิธีอย่างไรในการเอาชนะการแข่งขันหรือการประกวดการแสดง

วิสัชนา

ก่อนอื่นท่านต้องมีเรื่องที่จะแสดงเป็นจำนวนมาก แสดงด้วยคุณภาพที่ดี และมีความ
 แตกต่างไปจากการแสดงคณะอื่นๆ เพื่อให้เห็นความหลากหลาย ผู้แสดงควรจะเป็นผู้ประพันธ์บทของตนเพื่อ
 จะได้แสดงได้อย่างถ่องแท้ ผู้ที่แสดงโน้และมีความสามารถในการจะแตกต่างบทโน้ได้ไม่ยาก นี่คือหัวใจของ
 ศิลปะการแสดงโน้ ทั้งนี้เพราะผู้แสดงนี้เก่งฉกาจแต่ไม่ได้แสดงบทละครที่ตนแต่งขึ้น ก็เหมือนนักรบที่ไม่มี
 อาวุธในสนามรบ อนึ่ง ความเชี่ยวชาญของผู้แสดงต้องเป็นที่ประจักษ์ในการแข่งขัน เช่น หากคณะคู่ต่อสู้
 เลือกการแสดงเรื่องที่มีความรื่นเริง ท่านก็ควรเลือกการแสดงที่เรียบและโครงเรื่องดีก็จะมีทางแพ้ และหาก
 แสดงได้อย่างยอดเยี่ยมก็ควรจะชนะ

คุณภาพของการแสดงอาจแบ่งได้เป็น ๓ ระดับ สูง กลาง ต่ำ การแสดงระดับสูงซึ่งใช้
 เรื่องจริงมีชีวิตชีวาความงดงาม ละเมียดละไม และแสดงอย่างดีเยี่ยม มีการแสดงระดับกลาง ใช้เรื่องดีพอใช้
 มีการดำเนินเรื่องถูกต้อง ไม่มีข้อบกพร่อง และแสดงได้ดี ส่วนการแสดงระดับต่ำใช้เรื่องพื้นๆ แม้จะเขียน
 บทดี มีผู้แสดงที่ชำนาญ และพยายามเอาใจคนดูก็นับเป็นเพียงการแสดงชั้นต่ำ

ปจฉา

เหตุใดผู้แสดงอ่อนอาวุโส และด้อยทักษะจึงเอาชนะผู้แสดงที่มีชื่อเสียงได้

วิธีชนา

กรณีนี้เกิดจากผู้แสดงที่มีอายุน้อย มีความสามารถที่จะแสดงความสามารถได้ก่อนวัยอันควร ส่วนผู้แสดงอาวุโสคนนั้นอาจจะสูญเสียความสามารถ หรือความสามารถแห่งการแสดงของเขาโรยราไปจึงยากจะเอาชนะได้แต่มีข้อพิจารณาจากด้านคนดูว่าคนดูมองเห็นความสามารถและความสามารถที่แท้จริงในตัวผู้แสดงนั้นๆหรือไม่เรื่องแพ้ชนะนี้อาจไม่ใช่เรื่องระหว่างผู้แสดงเท่านั้นแต่อาจเป็นการแข่งขันกันระหว่างคนดูที่เข้าถึงกับคนดูที่ด้อยประสบการณ์ก็เป็นได้ อย่างไรก็ตามผู้แสดงที่มีความสามารถถึงขั้นแม้จะมีอายุมากก็จะคงความสามารถไว้ได้และเป็นการยากที่ผู้แสดงหนุ่มผู้มีความสามารถยังไม่สามารถจะเอาชนะได้และหากผู้แสดงอาวุโสคนนี้แพ้ย่อมหมายถึงเขาเองได้สูญเสียความงดงามของเขาไปแล้ว ซิอามิ อุปมาอุปไม่เรื่องนี้ว่า ต้นไม้ที่ปกติไม่ออกดอกตามฤดูกาลก็ไม่มีใครสนใจอยู่แล้วแต่ต้นไม้อาจออกดอกได้ก่อนใครในฤดูกาลก็จะมีคนตื่นตื่นสนใจฉันใดผู้แสดงที่มีความสามารถเหนือผู้แสดงอื่นย่อมดึงดูดความสนใจจากคนดูได้ฉันนั้น

ปจฉา

ในการแสดงแต่ละครั้งจะจัดลำดับ โจ ฮา และ คิว อย่างไร (โจ ฮา คิว เป็นภาษาที่คงมาจากภาษาญี่ปุ่นแต่เดิมซึ่งแปลตามตัวอักษรได้ใกล้เคียงว่า โจ คือ เริ่ม ฮา คือ แหวก และคิว คือ เร็ว และถ้าจะแปลเอาความหมายก็คือ การเริ่มต้น การพัฒนาและการสรุปในการแสดงในครั้งหนึ่งๆ จะมีการแสดง ๕ ชุดต่อเนื่องกันระหว่างชุดจะเริ่มด้วยการแสดงชุดตลกเรียกว่า เคียวเก็ง

วิธีชนา

การเริ่มต้นชุดแรกของการแสดงในแต่ละครั้งควรเป็นชุดที่มีเนื้อหาเป็นการอวยพรมีความเรียบง่ายสง่างามเน้นการร้องและการพ่อนรำ เนื้อหาของชุดแรกบวกับความชำนาญของผู้แสดงจะทำให้การแสดงในชุดถัดไปประสบความสำเร็จและถึงแม้ผู้แสดงจะไม่เก่งนักหากเนื้อเรื่องเป็นการอวยพรก็จะทำให้การแสดงประสบความสำเร็จได้เพราะการแสดงชุดนี้ทำหน้าที่เป็นใจได้อย่างดี สำหรับชุดที่ ๒ ,๓ และ ๔ ซึ่งทำหน้าที่เป็นฮาก็ควรเรียบเรียงได้ดีโดยเปิดโอกาสให้ผู้แสดงอวดความสามารถด้านต่างๆ ได้อย่างชัดเจนสำหรับเกียว ซึ่งเป็นส่วนสุดท้ายควรเป็นชุดที่ผู้แสดงต้องใช้ความสามารถและสมาธิเพื่อให้การแสดงที่มีท่าทางยากมากๆ สำเร็จลงด้วยดี ในกรณีที่ทำการแสดงต่อเนื่องหลายวันก็ควรเลือกโปรแกรมให้แปลกใหม่ออกไป เพื่อจูงใจคนดูในวันถัดไป และควรวางชุดที่สะท้อนอารมณ์ไว้ตรงกลาง เพื่อความสำเร็จ

ปจฉา

ผู้แสดงที่คนทั่วไปมองว่ามีคุณภาพเป็นรองจะมีความสามารถดีเด่นเป็นพิเศษในบางจุด กรณีเช่นนี้ผู้แสดงที่มีชื่อเสียงมากกว่าจะไม่ลอกเลียนจุดเด่นพิเศษของผู้แสดงที่เป็นรองทั้งนี้เพราะผู้แสดงที่มีชื่อเสียงทำไม่ได้หรือไม่ควรทำ

วิธีชนา

คนเราเกิดมามีความสามารถพิเศษติดตัวมาตั้งแต่เกิด ผู้แสดงที่มีชื่อเสียงบางคนอาจแสดงความสามารถบางอย่างไม่ได้แต่ก็อาจมีบางคนซึ่งมีจำนวนน้อยมากสามารถแสดงทุกอย่างได้ ทั้งนี้เพราะเขามีความพยายาม และไม่พึงพอใจในสิ่งที่เขาทำได้อยู่แล้ว บางครั้งคนเก่งอาจมีจุดบกพร่องในขณะที่คนไม่เก่งอาจมีจุดเด่น กรณีเช่นนี้จะมีเพียงบางคนเท่าที่สังเกตได้ เมื่อเป็นเช่นนั้นผู้แสดงที่ไม่เก่งไม่ควรหลงติดอยู่กับสิ่งนั้นเพราะมันจะลวงให้หลงทางจากความสำเร็จที่แท้จริง ผู้แสดงที่ไม่เก่งและไม่พยายามเรียนรู้จะไม่มีความรู้

ตนมีปมด้อยตรงไหน ขณะเดียวกันผู้แสดงที่ไม่เก่งนั้น แสดงอะไรเป็นพิเศษก็จะไม่รู้ตัวว่าตนมีความสามารถดีเด่นอย่างไร

ดังนั้นผู้แสดงทั้งเก่งและไม่เก่งต้องปรึกษาหารือกันหรือรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่นอยู่เสมอ การที่ผู้แสดงมีความเป็นเลิศทางการแสดงนั้นเพราะเขารู้สึกถึงความสามารถและข้อบกพร่องของตนในกรณีที่ผู้แสดงที่ด้อยชื่อเสียงสามารถแสดงอะไรบางอย่างได้ดีเป็นพิเศษผู้แสดงที่มีชื่อเสียงควรศึกษา เพราะนี่เป็นวิธีที่ดีที่สุดในการพัฒนาตนเอง หากผู้แสดงที่มีชื่อเสียงมีทัศนคติที่ดูถูกดูแคลนผู้ที่ด้อยกว่าตน จะทำให้เขาไม่ยอมรับแม้แต่ปมด้อยของตนเอง ทัศนคติเช่นนี้ไม่ควรมีในผู้แสดงที่มีความเป็นเลิศ

สำหรับผู้แสดงที่ยังไม่ชำนาญ เมื่อเห็นข้อบกพร่องของผู้แสดงอาวุโส ก็ควรจะศึกษาให้ถ่องแท้ เพราะตนเองก็ยังมีข้อบกพร่องอยู่มาก เขาควรปรึกษาผู้อื่น พยายามฝึกฝนก็จะทำให้เก่งขึ้น หากผู้แสดงที่เพียงมีทัศนคติดูถูกดูแคลนสิ่งที่ตนเห็นและไม่นำพาที่จะศึกษา เขาก็จะไม่มีโอกาสเข้าใจถึงจุดเด่นของตนและเอาปมด้อยของตนมาเป็นสรณะ ทำให้เขาอาจจะฝึกฝนเป็นแรมปีแต่ไม่มีความก้าวหน้า ผู้แสดงที่ยังไม่ชำนาญหลายคนมักมีธรรมชาติเช่นนั้น

ผู้แสดงที่เก่งก็ควรเป็นต้นแบบให้ผู้แสดงที่ไม่เก่ง และผู้แสดงที่ไม่เก่งก็ควรเป็นต้นแบบให้ผู้แสดงที่เก่ง หากจุดด้อยของคนอื่นจะช่วยเป็นปัจจัยให้นำมาพัฒนาศิลปะการแสดงของตนได้เป็นอย่างดีแล้ว จุดเด่นของคนอื่นมียังทำให้เราเก่งขึ้นไปอีกหรือ ดังนั้น ซิอามิ จึงกล่าวว่า ฝึกฝนตนด้วยความสามารถทุกอย่างอย่ามองข้ามการกระทำของผู้อื่น

ปฏิจา

เราจะจัดลำดับความสามารถของผู้แสดงได้อย่างไร

วิสัยนา

ความสามารถของผู้แสดงกำหนดด้วยความชำนาญ ความชำนาญนี้เกิดจากการฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอ แต่เมื่อถึงเวลาหนึ่งก็จะมีคนบางคนที่มีความสามารถเหนือขึ้นไป และแม้ว่าผู้แสดงบางคนจะไม่ก้าวสูงขึ้น แต่สามารถรักษาความชำนาญของตนไว้ได้ก็ถือว่าจะมีประโยชน์

โดยปรกติการความสามารถในการก้าวสู่ระดับที่ประณีตกว่านั้น มักเกิดจากการมูมานะมานานปี แต่ความสามารถนี้อาจมาจากพื้นฐานอีกชนิดหนึ่งคือ พรสวรรค์ที่ติดตัวมาแต่กำเนิดนับเป็นคุณสมบัติพิเศษเฉพาะตัว แต่ขณะเดียวกัน ผู้แสดงอีกคนหนึ่งก็อาจฝึกฝนตนเองจนกระทั่งนำเสนอต่อคนดูได้

สำหรับผู้แสดงที่เข้ามาในวงการใหม่ๆ และคิดหาทางจะได้ไต่ให้สูงขึ้นโดยพยายามฝึกฝนตนเองให้หนัก เป็นวิธีทางที่ไม่ถูกต้อง เพราะการกระทำเช่นนั้นผู้แสดงจะไม่มีวันพบสิ่งที่ตนปรารถนา แต่หากผู้แสดงนั้นมูมานะฝึกฝนโดยหวังจะให้การแสดงที่ตนกระทำได้นั้น เป็นไปอย่างประณีตสมบูรณ์ ความสามารถที่คนอื่นยอมรับว่าดีกว่าเดิมจะปรากฏขึ้นเอง ดังนั้น จงหมั่นฝึกฝนการขับร้อง การฟ้อน และการออกท่าทางต่างๆ ให้สมบูรณ์ที่สุดแล้ว ขึ้นแห่งความสามารถของผู้แสดงนั้นจะฉายแสงขึ้น

ปฏิจา

อะไรคือความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงกับบทละคร

วิสัยนา

ความสัมพันธ์ระหว่างการแสดงกับบทละครนี้จะสัมผัสได้ในระหว่างการฝึกซ้อมชั้นละเอียด การแสดงท่าทางทุกอย่างของโน้ อาศัยบทเป็นหลัก การทรงตัว และการออกท่าทาง จะดำเนินตามบท การแสดงอารมณ์ของตัวละครก็ต้องสอดคล้องกับบท ตัวอย่างเช่น บทกล่าวถึงตัวละครจับจ้องดูสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ผู้แสดงต้องทำท่ามองดู ถ้าบทกล่าวถึงการดึงหรือชี้สิ่งใด ผู้แสดงก็ต้องทำท่าให้เหมาะสม เมื่อตัวละครได้ยิน

เสียง ผู้แสดงก็ต้องแสดงท่าตั้งใจฟัง เมื่อร่างกายเป็นปัจจัยให้การแสดงที่บ่งบอกไว้ในบท การออกท่าทาง จึงมีรูปแบบที่เหมาะสมกับการแสดง

การที่ผู้แสดงทำตามบทย่างถูกต้องและเคารพตัวละครนั้นแล้ว การขับร้องและการออก ท่าทางของตนจะหลอมเป็นหนึ่งเดียวกับบท นี่เป็นหลักการสำคัญที่สุดของการแสดงโน้ ดดนตรีและการพ้อง รำเป็นศิลปะสองสาขาที่แตกต่างกัน เมื่อผู้แสดงสามารถผสมผสานให้เป็นหนึ่งเดียวกันได้ เขาผู้นั้นจะแสดง ให้เห็นถึงความสามารถที่ยิ่งใหญ่สูงส่งเหนืออื่นใด

บุฉา

คำว่า ชิโอะเร มักนำมาใช้ในการวิพากษ์วิจารณ์ศิลปะ คำนี้หมายความว่าอะไร

วิสันนา

ชิโอะเร หมายถึง ความงามของดอกไม้ที่กำลังเบ่งบานเต็มที่ จนสามารถมองเห็นความร่วงโรยที่กำลังเริ่ม คำว่า ชิโอะเร อธิบายด้วยการเขียนได้ยากยิ่ง ไม่มีคำพูดใดๆที่จะอธิบายความงดงามนี้ได้ อย่างไรก็ตาม ความงดงามระดับ ชิโอะเร ก็มีอยู่จริง ความงดงามนี้จะปรากฏขึ้นก็ต่อเมื่อผู้แสดงมีความงดงาม คงที่ ชิโอะเร จะปรากฏอย่างมากในการฝึกซ้อมและกระทำยากยิ่งในขณะแสดง การจะกระทำให้เกิดชิโอะเรได้นั้น ผู้แสดงต้องสัมผัสกับที่สุดของความงามเสียก่อน ดังนั้น ผู้แสดงที่สามารถแสดงความงดงามอย่างใดอย่างหนึ่ง ได้ดี แม้จะไม่ได้ยอดเยี่ยมในการแสดงบทต่างๆทุกบท เขาก็อาจเข้าถึงความงามระดับชิโอะเรได้

๔. เรื่องของเทพเจ้าหรือก้านิดโน

ชิอามิ ได้พรรณนาถึง ก้านิดซารุกากิโน้ หรือก้านิดของโนตามตำนานโบราณดังนี้

กาลครั้งหนึ่ง อะมะตาระสุ หรือสุริยเทวี แฝงตัวอยู่ในถ้ำจึงทำให้โลกมืดมิด เทวดาทั้งปวงจึงมา ชุมนุมกันเพื่อหาทางออก บางองค์ก็บรรเลงดนตรีอันศักดิ์สิทธิ์ เพื่อประกอบการพ้องรำที่ตลกขบขัน ท่ามกลางบรรยากาศดังกล่าว อะมะโนอุซุเมะ เทวีองค์หนึ่งออกมาแสดงหน้ากองไฟ มือหนึ่งถือกิ่งสน อีกข้าง หนึ่งถือผ้าบูชา แล้วร่ายรำละขับร้องขึ้น สุริยเทวีได้ฟังเสียงจึงแอบแยมประตูล้อเพื่อแอบดู แสงจึงลอด ออกมาทำความสว่างแก่โลกอีกครั้งหนึ่ง การแสดงของเทวีอุซุเมะ ถือกันว่าเป็นก้านิดของ ซารุกากิโน้ ขึ้น เป็นต้นตระกูลของโน

ครั้งหนึ่งในประเทศอินเดียขณะที่พระพุทธองค์ประทับอยู่ ณ เชตะวันและกำลังเทศนาอยู่นั้น เทวทัต และหมู่พาลได้มาก่อความสงบโดยส่งเสียงอึกทักและพ้องร่าอย่างบ้าคลั่งพระพุทธองค์ไม่สามารถเทศนา ต่อไปได้จึงส่งสายตาให้พระสารีบุตรเถระไปจัดการพระเถระจึงออกอุบายให้เอาชลุ่ยและกลองไปบรรเลงทำย สวนจากนั้นพระอานนท์ พระสารีบุตร และพระประรร่วมกันแสดงการเล่น ๖๖ชนิดจนบรรดาผู้รั้งความมารุม ดูอย่างสงบพระพุทธองค์จึงเทศนาต่อไปได้และนี่คือก้านิดศิลปะการแสดงในอินเดีย

ในรัชกาลจักรพรรดิคิมเมอิ (พ.ศ. ๑๐๙๒-๑๑๑๔) แม่น้ำฮัทซูลันตลิ่ง เจ้าหน้าที่เก็บไอบะหนึ่งได้ ภายในมีเด็กชายผู้มีรูปร่างผอมจึงรายงานราชสำนัก ค็นนั้นเด็กชายเข้าฝันองค์จักรพรรดิ ว่าตนเป็นวิญญาณของ จักรพรรดิจิน ชื่อ จินสี่ ฮองเต้ และอ้างว่ามีสายสัมพันธ์กับญี่ปุ่น องค์จักรพรรดิจึงของนำเด็กคนนั้นมา เลี้ยงไว้ในวังจนเติบโต มีความเฉลียวฉลาดสามารถเป็นเสนาบดีได้ตั้งแต่อายุ ๑๕ ปี พระองค์พระราชทานนาม ว่า จิน ซึ่งออกเสียงเป็นภาษาญี่ปุ่นว่า ฮาตะ

ครั้นถึงรัชสมัยจักรพรรดินิสุยโกะ ได้แต่งตั้งให้เจ้าชายโชโตกุเป็นผู้สำรวจราชการเวลานั้น เกิดความ ไม่สงบในแผ่นดิน จึงมอบให้ฮาตะใช้แสดงในแต่ละชุดด้วย เมื่อการแสดงสิ้นสุดลงประเทศก็กลับคืนสู่ความ สงบสุขอีกครั้งหนึ่ง เจ้าชายโชโตกุ จึงให้ถ่ายทอดการแสดงนี้ไปยังคนรุ่นใหม่อต่อไป การแสดงนี้ได้ชื่อว่า คา

กระ แปลว่า มหรสพเทพประทาน ต่อมามีการปรับเปลี่ยนตัวอักษร ตัวสะกด จนกระทั่งกลายเป็นคำใหม่ อีกคำหนึ่งคือ ชารุกาก็ ซึ่งแปลว่าการพูดให้ความบันเทิงใจ

เมื่อตั้งกรุงโตเกียวขึ้นเป็นเมืองหลวงในรัชสมัย จักรพรรดิ มูรากามิ (พ.ศ.๑๔๖๙-๑๕๑๐) ได้ปรากฏหลักฐานของเจ้าชายโชโดกุ บันทึกเรื่องราวของชารุกาก็ ประการที่หนึ่งกล่าวว่า ศิลปะการแสดงนี้ถือกำเนิดในสมัยเทพเจ้ายังอาศัยอยู่บนพื้นโลก และกำเนิดจากอินเดียผ่านจีนและบัคเตรีย (ตอนใต้ของรัสเซีย) มายังญี่ปุ่น ประการที่สองกล่าวว่า คำสวดที่แปลกหูนี้เป็นคำสวดบูชาพระพุทธเจ้า และคำสอนของพระองค์ อีกทั้งเป็นการจัดภัยให้สันติสุข เกิดความสงบร่มเย็นในแผ่นดิน และประชาชนอยู่เย็นเป็นสุข และอายุมันขวัญยืน องค์จักรพรรดิทรงสนพระทัย และมอบหมายให้ทายาทของฮาดะในตอนนั้นแสดงชารุกาก็ ทั้ง ๖๖ ชุดในพระราชวัง ต่อมาน้องเขยของฮาดะและภริยาได้เลือกแสดงเพียงสามชุดที่มีความหมายทางพระพุทธศาสนาเป็นพิเศษ เพราะการแสดงทั้ง ๖๖ ชุด ในวันเดียวกันยาวเกินไป การแสดงชารุกาก็ก็แพร่หลายขึ้นเป็นลำดับ จนถึงยุคคอมปารุ มิตสึฮาโร ซึ่งเป็นทายาทลำดับที่ ๒๙ ของฮาดะ ซึ่งได้ครอบครองหน้ากากอสูรที่เจ้าชายโชโดกุ แกะสลัก และต่อมาถึงยุคที่ชิอามิบันทึกนี้ มีคณะชารุกาก็ แสดงในพิธีทางพระพุทธศาสนาของญี่ปุ่นในเดือนตุลาคม เป็นจำนวนถึง ๑๒ คณะ

โดยสรุป ชิอามิได้พรรณนาถึงการกำเนิดชารุกาก็ หรือต้นตระกูลของโน้ ทั้งในญี่ปุ่น และอินเดีย และมีพัฒนาการมาสู่ยุคของท่านอย่างต่อเนื่อง

๕. หลักสำคัญในการแสดงโน้

ถึงแม้ว่าศิลปะการแสดงโน้จะสืบทอดหลักการกันมานาน แต่การแสดงที่ประสบความสำเร็จอาจเกิดจากการสร้างสรรค์ของผู้แสดงในโอกาสต่างๆ กัน การถ่ายทอดเป็นการซึมซับจากจิตวิญญาณหนึ่งไปสู่อีกจิตวิญญาณหนึ่ง

รูปแบบการแสดงโน้ของแต่ละคณะอาจแตกต่างกันทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความสามารถเฉพาะตัวของหัวหน้าคณะซึ่งทำการแสดงแต่ละคณะมีการเน้นที่แตกต่างกัน การเลือกเฉพาะเท่าที่ตนทำได้เพียงบางส่วนนี้ยังไม่นับว่าเป็นผู้มีความสามารถที่แท้จริง นักแสดงผู้ยิ่งใหญ่ผู้พร้อมน้อมรับการพิจารณาอย่างถ่องแท้จากคนดูย่อมแสดงได้ทุกรูปแบบและสามารถทำให้การแสดงแต่ละอย่างน่าชื่นชม จริงอยู่รูปแบบและแบบแผนพื้นฐานแห่งการแสดงโน้ของแต่ละคนอาจแตกต่างกันอย่างมากภายใต้ประสิทธิผลของแต่ละชุดหรือแต่ละการแสดงย่อมเป็นสิ่งที่พึงประสงค์ของทุกคนเพราะความงดงามจะทำให้เขาได้รับการสนับสนุนจากคนดู ถึงแม้ผู้แสดงบางคนจะแสดงได้ดีเพียงบางส่วน แต่ทำได้ถึงขั้น ก็ย่อมได้รับความนับถือจากคนดูเช่นกัน

มีสถานการณ์บางอย่างที่เอื้อต่อการที่ผู้แสดงคนหนึ่งจะมีชื่อเสียงหรือไม่อาทิผู้แสดงที่ดีอาจทำใจลำบากในการเอาใจคนดูที่ไม่แยกดีเลวและผู้แสดงที่เลวก็ไม่สามารถแสดงให้ถูกใจคนดูที่ชำนาญได้แต่ผู้แสดงที่มีความสามารถแท้จริงจะทำให้คนดูทุกกลุ่มชื่นชอบได้เสมอเขาสามารถจะแสดงให้คนดูนิยมได้ทุกถิ่นทั้งในชนบทและแดนไกลเขาสามารถแสดงได้อย่างดีในรูปแบบต่างๆ ทั้งที่เป็นชารุกาก็และแม้แต่รูปแบบอื่นๆ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความประสงค์ของคนดู

ผู้แสดงที่ไม่มีพื้นฐานของการแสดงที่เหมาะสมกับรูปแบบของตนก็จะทำให้การแสดงไม่น่าเชื่อถือ ส่วนผู้แสดงที่เข้าใจพื้นฐานของการแสดงของตน ก็จะเข้าใจรูปแบบของการแสดงของผู้อื่นได้ดี ผู้แสดงที่คิดว่าตัวเองรู้แต่ไม่มีความชำนาญในรูปแบบของตนเอง จะไม่มีวันเข้าใจรูปแบบของผู้อื่น ดังนั้น การฝึกฝนอย่างขยันขันแข็ง และพยายามให้ตนเองมีความเป็นเลิศในวิธีการแสดงต่างๆ จะทำให้เข้าใจหลักการของความงดงาม และจะเป็นดอกไม้อันงดงามและไม่มีวันร่วงโรย

การแสดงโน้จะทำให้คนดูสนใจและสุขใจดังนั้น ผู้แสดงที่ดีต้องรู้จัก บุคคล กาลเทศะ และ วัฒนธรรมของคนดูในแต่ละครั้งและปรับปรุงการแสดงครั้งนั้นๆให้เหมาะสม เพื่อให้คนดูเข้าใจและชื่นชม หลักการนี้อาจทำให้นักแสดงหน้าใหม่หวั่นเกรง แต่ถ้าเขาศึกษาให้เข้าใจและฝึกฝนไปที่ละน้อย ก็จะมี ความชำนาญดังกล่าวในที่สุด

อนึ่งผู้แสดงที่ดีต้องไม่ใช่ชีวิตที่หมกมุ่นอยู่กับโลกียวิสัยเพราะจะทำให้ตนเสื่อมและยอมทำ ให้ศิลปะการแสดงโน้เสื่อมในที่สุด

๖. การฝึกหัดเพื่อความงดงาม

การเขียนบทเป็นหัวใจของโน้ แม้คนที่ไม่ได้ศึกษามากมายเป็นพิเศษก็อาจมีกวีธีระดับหนึ่งที่จะเขียน บทให้ได้

สำหรับการแสดงชุดแรกควรเป็นเรื่องปรัมปราหรือจากตำนาน บทควรเริ่มต้นด้วยถ้อยคำที่ทำให้คนดู จำเนื้อเรื่องได้ การแต่งบทไม่จำเป็นต้องมีถ้อยคำที่สลับซับซ้อน แต่ควรเป็นภาษาที่เรียบง่าย ละเอียด และให้ ความประทับใจในเบื้องต้น ส่วนบทของการแสดงชุดถัดไปควรระมัดระวังในการใช้ภาษา ศัพท์ และรูปแบบ ของการแสดงให้มาก ตัวอย่างเช่น ถ้าเนื้อเรื่องเกี่ยวข้องกับสถานที่สำคัญ คนดูก็จะจับจ้องที่ตัวเอกล้วนๆ ถ้าคนดู เห็นการสะท้อนอารมณ์ในสายตา วาจา และท่าทางของผู้แสดงเอก การแสดงจะกินใจคนดู และคนดูมี อารมณ์ร่วม

การแสดงต้องมีความสมดุลระหว่างบทและผู้แสดง บทที่ดี การแสดงก็ดีละครย่อมมีผลดี แต่ใน บางครั้งบทก็ดี การแสดงก็ดี แต่ละครไม่ได้ผลดี ทั้งนี้อาจเป็นเพราะปัจจัยภายนอกไม่อำนวย เช่นขาดความ กลมกลืนระหว่างเวที กับสภาพแวดล้อมหรือผู้แสดงไม่มีใจแสดงให้ถึงขนาด เป็นต้น การแต่งบทละครที่เน้นสิ่งใดสิ่งหนึ่งจะทำได้ง่าย เช่น บทละครที่เน้นการขับร้อง หรือเน้นการฟ้อนรำเพียงอย่างเดียว แต่บทละครที่ดีต้อง ผสมผสานศิลปะทั้งสองนี้ให้เข้ากัน ก็จะทำให้คนดูสนใจและมีอารมณ์ร่วม

การแสดงละครสำหรับนักแสดงหน้าใหม่ จะอาศัยการฟ้อนรำนำการขับร้อง ส่วนผู้แสดงที่มี ประสบการณ์จะแสดงท่าทางประหนึ่งว่า ออกมาจากการขับร้อง ในขณะที่แสดงอยู่นั้นผู้แสดงมุ่งสมาธิไปที่ การขับร้องก็จะทำให้การฟ้อนรำ และการออกท่าทางกลมกลืนไปกับบท

ผู้แสดงต้องเข้าใจบทบาทของตัวละครให้ท่องแท้หรือตีบทให้แตก จึงจะแสดงได้อย่างถูก ต้อง มิฉะนั้นตัวละครที่มีบทบาทนุ่มนวลหรืออ่อนแอ อาจถูกตีบทบาทเป็นบทบาทที่แข็งแกร่งดังก็ได้เรื่องนี้ต้อง พิจารณาให้รอบคอบ เพราะส่วนที่ต้องการความนุ่มนวลหากตีบทหนักเกินไปจะดูอ่อนแอ ผิดบุคลิกของตัวละคร ทำนองเดียวกันหากตีบทเข้มแข็งให้เป็นแข็งแกร่งเกินไปก็ไม่สมเหตุสมผล และจะทำให้ดูตัวละครหยาบคาย ผู้ แสดงพึงกำหนดใจที่จะสวมบทบาทตัวละคร ได้ด้วยความชำนาญที่สุดของตน และหากตัวละครมีบุคลิก เข้มแข็งปรากฏขึ้นเอง

การแสดงละครไม่ต้องอาศัยคนดู ความสำเร็จของการแสดงขึ้นอยู่กับรสนิยมของคนดูที่เปลี่ยนไป ในแต่ละชั่วอายุคน ผู้แสดงควรปรับเปลี่ยนการแสดงของตนให้สอดคล้องกับคนดู คนแต่งบทก็ควรเขียนบทใน ทำนองเดียวกัน เพื่อให้ผู้แสดงปฏิบัติได้ง่ายและผู้แสดงต้องแสดงด้วยความจริงใจ การแสดงก็จะดูเป็น ธรรมชาติ การที่ผู้แสดงตีบทแตกและสอดคล้องกับรสนิยมของคนดูก็จะทำให้คนดูสนใจดูการออกเสียงในการ แสดงมีความสำคัญมากหากออกเสียงไม่ถูกต้องก็จะทำให้ความหมายคลาดเคลื่อนและไม่ได้อารมณ์ที่ต้องการ ในเรื่องนี้คนแต่งบทต้องระมัดระวังในการเลือกคำพูดให้ตัวละครพูดอย่างเหมาะสม เพื่อให้ผู้แสดงพูดออกมา โดยง่าย ในทางตรงกันข้ามผู้แสดงก็ต้องแสดงให้สอดคล้องกับคำแต่ละคำในบทนั้นๆการแสดงจึงจะสำเร็จผล ความสำเร็จของการแสดงโดยรวมขึ้นอยู่กับคุณภาพของบทละคร ผู้แสดงคนดู สถานที่แสดงและโอกาสที่แสดง

๗. ศาสตร์ลับของโน้

ฮานา หรือ ดอกไม้ เป็นปรัชญาสำคัญที่สุดของโน้ ดอกไม้ที่บ้านตามฤดูกาลจึงดูสวยสดใสสวยงามและเป็นที่ชื่นชมของผู้พบเห็นเมื่อดอกเก๋าร่วงหล่นไปดอกใหม่ที่สวยสดใสและใหม่กว่าก็มาแทนที่เสมอ การแสดงโน้ จึงต้องไม่จำเจอยู่กับรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเท่านั้น ดังนั้น การแสดงโน้ จึงไม่มีวันเหมือนเดิม เพราะได้ทำสิ่งอันสุนทรีย์ใหม่ๆ มาผสมผสานให้เกิดความตื่นตาตื่นใจอยู่เสมอ

ความแปลกใหม่นี้มิใช่ความประหลาดพิสดารที่ไม่เคยเห็นมาก่อน แต่เป็นไปในทำนองของการที่ดอกไม้บานได้ตามฤดูกาล เช่นเดียวกับผู้แสดงที่นำความสามารถที่สั่งสมมาอย่างดีในอดีตออกมาแสดงได้ตามที่คนดูปรารถนาและประทับใจ เมื่อรสนิยมคนดูเปลี่ยนไปตามปกติวิสัย ผู้แสดงก็ต้องนำดอกไม้ชนิดใหม่ที่ตรงตามใจมาให้เหมาะสมให้ได้ ประหนึ่งผู้แสดงที่รีบแต่ดอกไม้บานในฤดูฝน ครั้นถึงฤดูร้อนก็ไม่สามารถออกดอกที่ตรงตามฤดูกาลได้ ฮานาของเขาก็อ้อมเสียไปโดยปริยาย ดังนั้น ผู้แสดงต้องฝึกฝนตนเองให้จงหนักและเก่งกาจจนสามารถเข้าถึงแก่นแท้ของฮานาได้ทุกสถานการณ์ ฮานาของเขาจะไม่มีวันเสื่อมสลาย

ฮานากับความลับมีความสำคัญต่อกันมากเพราะความลับจะชวนให้คนสงสัยและสนใจติดตามความลับเป็นสิ่งที่ผู้แสดงเก็บงำไว้เฉพาะในใจตนไม่เปิดเผยแก่ผู้ใดและต้องไม่ให้ใครรู้ด้วยซ้ำว่าตนมีไม้เด็ดในกรณีเช่นนี้คนดูที่คาดหวังกันไปต่างๆ ก็จะพากันชื่นชมฮานาที่ตนคาดไม่ถึง เรื่องนี้อาจเปรียบได้ง่ายกับกลยุทธ์ในสนามรบ ที่ฝ่ายหนึ่งเอาชนะคู่แข่งได้โดยไม่คาดฝันในการประชันการแข่ง หากผู้แสดงเห็นว่าฝ่ายตนจะแพ้ก็ไม่ควรท้อถอยและอ้อมกำลังความสามารถ เพราะยิ่งจะทำให้การแข่งหมดความสนใจ ผู้แสดงนั้นควรหาโอกาสสำแดงสิ่งที่ดีที่สุดให้ประทับใจคนดูมากที่สุด อนึ่งในการแสดงที่จัดขึ้นหลายรอบติดต่อกันผู้แสดงควรกำหนดไว้ว่าทำอย่างไรจึงจะได้แสดงให้ได้ผลดีอย่าง ต่อเนื่อง เช่น การแสดงในรอบแรกควรอ้อมฝีมือไว้บ้างเพื่อไปออกฝีมือให้คนดูประทับใจในรอบหลัง หากอวดฝีมือจนหมดเปลือกในรอบแรกคนดูก็จะไม่เห็นอะไรใหม่กว่าดีกว่าให้ชวนติดตามในรอบถัดไป ศาสตร์ลับนี้เป็นศิลปะการแสดงโน้ที่สำคัญที่สุดในครอบครัวยุคและควรจะถ่ายทอดแก่บุคคลเพียงคนเดียวในรุ่นถัดไปหากบุตรผู้สืบสกุลไม่มีความสามารถที่เหมาะสมก็ไม่สมควรได้รับศาสตร์นี้ การสืบทอดศิลปศาสตร์นี้ไม่ใช่สืบสกุล แต่เป็นการสืบสานการแสดงโน้

โมโนมาเน่ หรือการเลียนแบบเป็นอีกปรัชญาหนึ่งของโน้สำหรับผู้แสดงใหม่ๆ ก็คงจะจำ และนำรูปแบบที่ได้รับการฝึกฝนมาแสดงเท่านั้น แต่ผู้แสดงที่ชำนาญจะสอดแทรกความสามารถเฉพาะตนลงไปในท่วงท่าและการพริ้วไหว ขบขันตามต้นแบบก็ย่อมทำได้แต่เปลี่ยนนอก ใครก็ทำได้ไม่ยาก แต่ผู้แสดงที่ดีต้องสามารถแปลงอารมณ์ภายในออกมาได้ด้วย การเลียนแบบที่ดีนั้น เมื่อถึงจุดๆ หนึ่ง ผู้แสดง จะลืมตัวเองเสียสิ้นแล้วกลายเป็นตัวละครที่ตนกำลังแสดงอยู่อย่างเต็มเปี่ยม โมโนมาเน่ก็จะสลายไป เพราะผู้แสดงกับตัวละครกลายเป็นคนเดียวกันในที่สุด

เดอะเมตธอด โดย คอนสแตนติน เซอเกเววิช สตานิสลาฟสกี

เดอะเมตธอด ที่นาฏยทฤษฎีที่เกิดขึ้นโลกยุคปัจจุบัน และได้รับความนิยมว่าเป็นทฤษฎีที่เหมาะสมกับการแสดงละครสมัยปัจจุบันอย่างมาก จึงมีการนำมาประยุกต์ในการฝึกหัดและการแสดงละครยุคนี้อย่างกว้างขวาง

คอนสแตนติน เซอเกเววิช สตานิสลาฟสกี (พ.ศ.๒๔๐๖-๒๔๘๑) เป็นชาวรัสเซียที่มีชื่อเสียงในการกำหนดทฤษฎีการแสดงที่เรียกว่า Stanislavski's method of Physical Action วิธีแสดงออกทางกายของสตานิสลาฟสกี ซึ่งต่อมาคงเหลือแต่คำว่า The Method เดอะเมตธอดสตานิสลาฟสกีเป็นผู้หนึ่งซึ่งก่อตั้ง Moscow art Theatre มอสโกอาร์ตเธียเตอร์ในปี พ.ศ.๒๔๔๑ สตานิสลาฟสกีเป็นทั้งผู้แสดง ผู้กำกับการแสดง และผู้อำนวยการแสดง ท่านได้ใช้เวลาตลอดชีวิตของท่านประมวลองค์ความรู้ด้านกานแสดงนั้น บรรดาผู้แสดงและผู้กำกับการแสดงในโลกตะวันตกยุคปัจจุบันและผู้สนใจการละครในประเทศไทยได้นำทฤษฎีของท่านมาใช้สตานิสลาฟสกีถือว่าละครเป็นสถาบันที่ให้การศึกษาด้านวัฒนธรรมและศีลธรรมละครนอกจากจะให้ความบันเทิงแล้วยังต้องพัฒนารสนิยมของคนดูและยกระดับทางวัฒนธรรมของเขาเหล่านั้นให้สูงขึ้นด้วย

สตานิสลาฟสกี แบ่งผู้แสดงออกเป็น ๒ ประเภท คือ ผู้แสดงเพื่อศิลปะ และผู้แสดงเพื่อตนเอง ผู้แสดงเพื่อศิลปะ คือ ผู้แสดงที่เป็นนักบุญแห่งความสุนทรีย์และความจริงผู้แสดงที่รักการละครเหมือนปลารักน้ำเขาพวกนี้มีชีวิตอยู่เพื่อการละคร ส่วนผู้แสดงเพื่อตนเอง คือ ผู้ที่รักอาชีพการแสดง รักความสำเร็จ ความโด่งดัง การมองด้วยความชื่นชม บูชาเสียงปรบมือ และการสรรเสริญเยินยอ

ระบบของ สตานิสลาฟสกีกำหนดไว้ว่า ผู้แสดงต้องมีจรรยาบรรณ มีความรู้ที่แน่นแฟ้นและมีศิลปะการแสดงอันสูงส่ง

จรรยาบรรณของผู้แสดงเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุด เพราะว่าการแสดงเป็นการร่วมมือกันของคนหลายคน ดังนั้น ทุกคนต้องมุ่งมั่นทำงานเพื่อให้ผลงานรวมออกมาดี มิใช่ตนเองคนเดียวดีที่สุด ผู้แสดงขาดจรรยาบรรณเป็นเพียงช่างไร่ฝีมือและยังไม่มีศิลปะในการแสดงที่ดีเขาก็เปรียบเสมือนศิลปินฉายฉวยผู้แสดงต้องมีกิริยามารยาทที่ดีเป็นพื้นฐานของการสร้างสรรค์ผู้แสดงต้องมีระเบียบวินัย

กล่าวกันว่าระบบของ สตานิสลาฟสกีเป็นวิทยาการของศิลปะการละครประจูดเดียวกับวิทยาศาสตร์ ซึ่งเป็นศาสตร์ที่ไม่หยุดนิ่ง ดังนั้น ระบบนี้จึงไม่มีขีดจำกัดใดๆที่จะทำการทดลองเพื่อค้นหาลิขิตใหม่อยู่เสมอ การแสดงละครเป็นศิลปะแห่งการจำลองชีวิตเหตุการณ์บนเวทีที่ผ่านไปไม่ย้อนกลับมาซ้ำอีก เช่นเดียวกับเหตุการณ์ในชีวิตจริงของมนุษย์หากผู้แสดงจงใจกระทำซ้ำเช่นรอบที่แล้ว การแสดงละครก็หมดความเป็นศิลปะ เพราะการแสดงนั้นขาดชีวิตชีวา การแสดงละครแต่ละรอบย่อมต่างกันเหมือนการดำเนินชีวิต การละครคนจึงจะมีชีวิตชีวาประหนึ่งมีความจริงบนเวทีละคร

สตานิสลาฟสกี อธิบายว่า ศิลปะไม่ได้เกิดจากความบังเอิญ แต่เกิดจากความวิริยะอุตสาหะอันยาวนาน ผู้แสดงต้องสร้างสรรค์ประสบการณ์ภายในตัวละครขึ้นมา โดยสวมวิญญาณตัวละคร และทำให้คนดูเข้าใจกระบวนการนี้ให้จงได้ ตัวละครจะกลับเป็นมนุษย์ที่มีชีวิตจิตใจด้วยปัจจัยต่างๆ ที่ผู้แสดงประมวลขึ้นในกรอบที่ผู้ประพันธ์บทละครกำหนดหรือลิขิตไว้ อารมณ์จะเกิดขึ้นในใจของผู้แสดงซึ่งจะส่งกระแสไปสะท้อนอารมณ์คนดูด้วยศิลปะการแสดงของเขา หากอารมณ์ของผู้แสดงไม่สามารถจะมีอิทธิพลต่อคนดูได้ เขาก็ไม่สามารถดึงดูดใจคนดูไว้ได้

ไม่มีระบบหรือทฤษฎีของ สตานิสลาฟสกี มีแต่เพียงระบบของธรรมชาติ อันเป็นระบบที่เที่ยงแท้ นาฏยทฤษฎีของสตานิสลาฟสกี มีสาระพอสรุปได้ดังนี้

เดอะเมตธอด กล่าวว่า วิธีแสดงออกทางกาย จิตใจกับร่างกายของมนุษย์ไม่สามารถแยกจากกันได้ การกระทำใดๆของมนุษย์เป็นกริยาภายนอกอันเกิดจากอารมณ์ภายในการกระทำบางอย่างเป็นการเคลื่อนไหวตามเจตนา เช่น บิดประตูปเพราะจะเข้า ลูกขึ้นเดินออกไปเพราะไม่อยากฟัง หรือฟังเรื่องเศร้าแล้วกลับนั่งนิ่งๆ ทั้งๆที่ภายในจิตใจว่าวุ่นด้วยความโศกเศร้า

สถานีสลาฟสกี เตือนผู้แสดงว่าอย่าพยายาม “บีบ” อารมณ์ออกมา เขาควรจะต้องแสดงอย่างมีเหตุผล และจริงจิงกับบทบาทนั้นๆ

องค์ประกอบของการแสดงละคร

มีดังนี้ The Magic “IF”, Given Circumstances, Imagination Concentration, Truth and Beliet, Communion, Adaptation, Tempo and Rhythm และ Emotional Memory.

๑. The Magic “IF” สมมติภาวะ “ถ้า” หรือ “สมมติว่า”

โดยปกติวิสัยแล้วผู้แสดงคงไม่สามารถเชื่อได้สนิทว่า สถานการณ์บนเวทีเป็นความจริง แต่ผู้แสดงต้องมีความสามารถที่จะเชื่อว่าเหตุการณ์บนเวทีมีความเป็นไปได้หรือน่าจะเป็นเช่นนั้นได้หรือสมมติได้ วิธีการสำคัญก็คือการที่ผู้แสดงนำเอาตัวละครมาสังสถิตในตนโดยสมมติ แล้วกำหนดใจว่า “ถ้า ผู้แสดงเป็นตัวละครตัวนั้นแล้วเขาจะทำอะไรต่อสถานการณ์ที่กำลังเผชิญอยู่ เป็นต้น

ดังนั้น ผู้แสดงต้องจินตนาการถึงสภาพการณ์ต่างๆ และสิ่งแวดล้อม เพื่อใช้เป็นเครื่องตัดสินใจว่าตัวละครที่เขาสวมบทบาทอยู่ควรจะมีปฏิกิริยาตอบสนองเช่นไร จึงจะสมเหตุสมผลการสมมติตนเป็นตัวละครในสถานการณ์สมมตินั้นแล้วใช้เหตุผลจากภูมิหลังของตัวละครมาเป็นเหตุผลให้ต้องลงมือกระทำการอย่างใดอย่างหนึ่ง การสมมติจึงเป็นกระบวนการสำคัญที่ผู้แสดงสามารถสร้างอารมณ์ที่มีประกายมาจากภายในตัวละครนั้นๆได้

๒. Given Circumstances สถานการณ์จำลอง

สถานการณ์จำลองในที่นี้หมายรวมถึงโครงเรื่องของบทละคร ซึ่งประกอบด้วยเหตุการณ์ต่างๆ ที่บังเกิดกับชีวิตของตัวละคร รวมทั้งยุคสมัย, เวลา, สถานที่, ฉาก, อุปกรณ์, แสง, เสียง หรือกล่าวโดยรวมก็คือ สถานการณ์จำลองทุกสิ่งทุกอย่างที่ผู้แสดงเผชิญขณะแสดงเป็นตัวละครตัวนั้น โดยปกติมนุษย์จะมีความคิดและท่าทางอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับสภาพแวดล้อมภายนอกอยู่เป็นมาก ผู้แสดงควรมีความเข้าใจชัดเจนว่าตัวละครควรจะทำอะไรและเพราะอะไร ในสถานการณ์สมมตินั้น บุคลิกลักษณะตัวละครจะเป็นไปตามสถานการณ์จำลองดังกล่าว ดังนั้น ผู้แสดงต้องทำความเข้าใจกับสถานการณ์ในท้องเรื่องที่เขาจะต้องเข้าไปแสดงอย่างถ่องแท้ผู้แสดงจึงสามารถเลือกองค์ประกอบของการแสดงต่างๆ มาเล่นต่อคนดูได้อย่างเหมาะสม

๓. Imagination จินตนาการ

จินตนาการเป็นสิ่งสำคัญมากในการแสดงละคร เพราะผู้แสดงใช้จินตนาการแปลงบทละครให้เป็นการแสดงต่อคนดู ดังนั้น ผู้แสดงต้องใช้จินตนาการให้ถูกต้องจินตนาการเป็นสิ่งที่ต้องหล่อหลอมและพัฒนา และต้องคอยกระตุ้นอยู่เสมอไม่ให้เสื่อมถอย ผู้แสดงต้องหมั่นสังเกตพฤติกรรมของผู้คนที่อยู่รอบข้างในชีวิตประจำวัน พยายามเข้าใจจิตใจของเขาเหล่านั้น ตลอดจนหัดเปรียบเทียบสิ่งต่างๆ ที่เกิดขึ้นรอบๆ ตัว

โดยปกติผู้ประพันธ์บทละครไม่ค่อยอธิบายเบื้องหน้าเบื้องหลังของตัวละครและมักละเลยรายละเอียดปลีกย่อยในชีวิตของตัวละครขณะดำเนินเรื่อง ผู้แสดงจึงมีหน้าที่ต้องทำอัตชีวประวัติตัวละครให้กระจ่างตั้งแต่ต้นจนจบ การที่ผู้แสดงรู้ว่าตัวละครเติบโตมาเช่นไร ได้รับอิทธิพลอะไรมาบ้าง มีจุดหมายอะไรในชีวิต สิ่งเหล่านั้นจะเป็นเหตุผลสำคัญที่ผู้แสดงใช้เพื่อตัดสินใจในการจะคิดหรือจะทำในฐานะตัวละคร มิฉะนั้นการแสดงของเขาจะไม่สมบูรณ์

การที่ผู้แสดงมีจินตนาการที่ดีจะช่วยให้เขาตีบทได้ลึกซึ้ง และมีความหมายมากกว่าตัวอักษรในบทละคร ผู้แสดงต้องแสดงความรู้สึกนึกคิดของตัวเอง ซึ่งอยู่เบื้องหลังคำพูดนั้นให้ปรากฏแก่คนดู สถานีสาล่าก็ กล่าวว่า ผู้ดูมาดูละครเพื่อมาดูและฟังการตีบทไม่ใช่มาฟังการอ่านบท

คำพูดทุกคำพูด กริยาทุกท่าทางของผู้แสดงบนเวที ต้องเกิดจากจินตนาการที่ถูกต้อง การกระทำทุกอย่างต้องมีเหตุผลอันสมควรและแม่นยำ เมื่อสถานการณ์สมมติอันหนึ่งเกิดจาก ผู้แสดงต้องรู้อยู่แก่ใจว่า เขาเป็นใคร อยู่ที่ไหน ควรจะทำอะไรลงไป เพื่ออะไร กระบวนการเช่นนี้จะช่วยให้ผู้แสดงกำหนดพฤติกรรมในชีวิตสมมติหรือตัวละครได้แม่นยำ จินตนาการจะช่วยให้ผู้แสดงทำการแสดงได้อย่างเป็นธรรมชาติและหลังไหลออกมาโดยไม่ต้องไตร่ตรอง อารมณ์ของตัวละครจะเกิดขึ้นได้โดยอัตโนมัติ แล้วผลักดันให้ร่างกายแสดงกริยาต่างๆ อย่างง่ายดาย

๔. Concentration of Attention การสร้างสมาธิ

การสร้างสมาธิไม่ใช่การนั่งสงบสติอารมณ์เพื่อรอมาเปิดการแสดงเป็นเวลานานๆ แต่การเป็นสมาธิแบบกำหนดใจไปที่ทุกสิ่งทุกอย่างที่ผู้แสดงในฐานะตัวละครกำลังเผชิญอยู่บนเวทีอย่างต่อเนื่อง โดยไม่ละวางกลับมาเป็นตัวของผู้แสดงเอง ทั้งนี้ผู้แสดงต้องคำนึงอยู่ตลอดเวลาว่า มีคนกำลังจ้องมองเขาอยู่ เพราะคนดูเป็นส่วนสำคัญที่สุด ส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์การแสดงละคร ผู้แสดงต้องแสดงต้องไม่ประมาทและต้องทำตัวสบายๆ เหมือนไม่มีใครมาสนใจ แต่ไม่ได้หมายความว่าผู้แสดงไม่สนใจคนดูขณะแสดงอยู่บนเวที ผู้แสดงต้องทำประหนึ่งทุกสิ่งที่ได้เห็นและทุกสิ่งที่ได้ยินนั้นเพิ่งเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในชีวิต แต่ในความเป็นจริงเมื่อผู้แสดงอยู่ต่อหน้าคนดูก็มักจะประมาทจึงทำอะไรไม่คล่องหรือเคอะเขิน อันที่จริงคนดูจะจับจ้องดูสายตาของผู้แสดงอยู่ตลอดเวลาว่าเขามองไปที่ไหน การที่ผู้แสดงทำตาโลยไร้จุดหมายจะไม่ทำให้คนดูสนใจติดตาม ดังนั้น ผู้แสดงต้องมีสมาธิที่จะมองไปยังจุดใดจุดหนึ่งบนเวทีอย่างมีความหมาย ชวนให้คนดูต้องสนใจมองตาม เมื่อผู้แสดงทำสมาธิเช่นนั้นอย่างสม่ำเสมอไม่ช้าก็กลายเป็นปกติวิสัย

อนึ่ง การตั้งสมาธิไปยังสิ่งหนึ่งสิ่งใดไม่ว่าจะเป็นผู้คนหรือสิ่งของบนเวที มิใช่การนั่งพินิจเอาจริงเอจังด้วยสายตา แต่เป็นการเพ่งจิตไปยังที่กำหนด ดังนั้น พลังในการทำสมาธินั้นจะมากหรือน้อยก็ขึ้นอยู่กับความสำคัญที่ผู้แสดงหรือตัวละครให้กับสิ่งนั้น ตัวละครที่ตั้งสมาธิไปที่สิ่งหนึ่งมากเพียงใดคนดูก็จะสนใจสิ่งนั้นมากเช่นกัน

การทำสมาธิโดยการมองไปที่สิ่งหนึ่งสิ่งใดบนเวทีอย่างตั้งใจด้วยพลังที่เหมาะสมนั้นอาจแบ่งได้เป็น ๓ ขนาดคือ การมุ่งความสนใจในวงแคบหนึ่ง วงปานกลางหนึ่ง และวงกว้างหนึ่ง การมุ่งสนใจในวงแคบ เช่นการที่มุ่งสนใจเฉพาะคู่สนทนากับสิ่งของอุปกรณ์การแสดงรอบๆ ตัวนั้น การมุ่งสนใจวงปานกลางก็ขยายวงของการมองให้กว้างขึ้นและอาจเบนสายตาไปมาตามความเหมาะสม การมุ่งสนใจวงกว้างคือการมองทั่วไปทั้งเวทีด้วยไม่เน้นจุดใดเป็นพิเศษ การกำหนดของความสนใจไม่ใช่กระทำอย่างใดอย่างหนึ่ง แต่ต้องมีการปรับเปลี่ยนไปตามความเหมาะสม

นอกจากการสร้างสมาธิโดยการดูด้วยความตั้งใจในวงต่างๆ ทั้ง ๓ ขนาด แล้ว ผู้แสดงต้องหัดทำสมาธิในการฟังด้วย การที่ผู้แสดงทำสมาธิในการดูและการฟังได้ดีจะเป็นแรงกระตุ้นที่สำคัญในการสร้างอารมณ์ของตัวเอง

๕. Truth and Belief ความจริงและความเชื่อ

ความจริงบนเวทีต่างจากความจริงในชีวิต ไม่มีเรื่องจริงหรือเหตุการณ์จริงบนเวที เพราะทุกสิ่งทุกอย่างมีการกำหนดหรือวางแผนไว้ หรือจำรองขึ้น การที่ผู้แสดงเชื่อสิ่งที่เกิดขึ้นบนเวทีมิได้หมายความว่าผู้แสดงสะกดจิตตนเอง หรือประสาทหลอน ผู้แสดงเพียงทำให้คนดูหลงเชื่อว่าตนและสิ่งของบนเวทีว่าเป็นจริง ผู้แสดง

สามารถสมมติได้ว่าผู้ร่วมแสดงคนอื่นเป็นจ้าว เป็นคู่รัก หรือเป็นศัตรู ความสามารถของผู้แสดงที่ทำให้คนดูเชื่อว่าสิ่งที่ปรากฏอยู่ต่อหน้าเขานั้นเป็นจริงเป็นศิลปะของการแสดงละคร

เมื่อผู้แสดงใช้หลักเหตุผลตามธรรมชาติ ประกอบกับสมมติภาวะไปตามครรลองของสถานการณ์ในท้องเรื่องและด้วยความเข้าใจอย่างถ่องแท้แล้ว ผู้แสดงนั้นจะไม่มีวันที่จะแสดงหรือกระทำอะไรเกินจำเป็นที่เราเรียกกันทั่วไปว่าโอเวอร์แอค(Overact) เพราะเขาจะเชื่อว่าสิ่งที่เขาทำอยู่นั้นประหนึ่งเข้าทำขึ้นในชีวิตจริง การแสดงโดยปราศจากการช่วยเสริมจากสิ่งภายนอก เช่น การอ่านหนังสือ การจัดดอกไม้ การกอดหมอน จะทำให้ผู้แสดงคนนั้นพัฒนาสมาธิ จินตนาการความเชื่อ และสมมติต่างๆได้ดี

การแสดงออกซึ่งกริยาและท่าทางต่างๆเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งในขณะที่ผู้แสดงตีบทโศกของตัวละคร การที่ผู้แสดงตั้งใจมากอาจเกิดลักษณะที่แสดงเกินจำเป็นและเกิดการบีบบังคับอารมณ์ ดังนั้น ผู้แสดงควรมีสมาธิหรือความตั้งใจในแนวที่ทำตนเป็นตัวละคร แล้วตีบทไปตามสถานการณ์ในท้องเรื่องอย่างสมเหตุสมผล แล้วผู้แสดงก็จะสามารถดึงเอาบุคลิก กริยา ท่าทาง และอารมณ์ของตัวละครนั้นๆออกมาได้โดยธรรมชาติ

การที่ผู้แสดงตีบทได้อย่างสมจริงประหนึ่งเป็นชีวิตจริง ผู้แสดงนั้นจะเข้าสู่สถานภาพของการเป็นตัวละคร กล่าวคือผู้แสดงกับตัวละครกลายเป็นคนๆเดียวกัน การที่ผู้แสดงสร้างท่าแค่เพียงเล็กน้อยก็อาจทำลายความสมจริงลงอย่างง่ายดาย ถ้าหากผู้แสดงเอาใจใส่แสดงให้มาจริงในรายละเอียดต่างๆ จะช่วยให้ผู้แสดงนั้นสร้างความสมจริงบนเวทีได้อย่างดี

การแสดงรายละเอียดต่างๆ ผู้แสดงต้องเลือกเฉพาะที่น่าสนใจ ไม่ใช่นำมาเสนอทุกอย่างจนเสียรสชาติ การเลือกนี้ก็ต้องดูว่าสิ่งใดที่มีลักษณะพิเศษชวนให้คนดูสนใจและติดตาม ในกรณีเช่นนี้โดยการสังเกตและจดจำสิ่งประทับใจต่างๆ ที่เคยเกิดขึ้นกับตนมาประยุกต์ใช้

๖. Communion การสื่อสารกับผู้อื่น

ผู้แสดงจะทำให้คนดูเข้าใจความหมายและเหตุผลของตัวละครที่เขาสวมบทบาทอยู่นั้นได้ดี ก็โดยการสื่อสารกับคนดูทางอ้อม หากผู้แสดงพูดกับคนดูโดยตรง เขาก็จะเป็นเพียงผู้ส่งสารแต่ไม่ใช่ตัวละครที่มีชีวิตจิตใจ การที่ผู้แสดงพูดกับคนดูโดยตรง จะทำลายมายาของการแสดงและทำให้ความสนใจติดตามท้องเรื่องอยู่นั้นหมดไป การพยายามสื่อสารโดยทางอ้อมกับคนดูตลอดเวลาจะทำให้คนดูตั้งใจดู และมีความรู้สึกร่วมกับทุกสิ่งที่ปรากฏบนเวที

ผู้แสดงต้องสื่อสารกับผู้แสดงคนอื่น เหมือนตัวละครสื่อสารกับตัวละครจริงๆตรงนี้เปรียบเหมือนคนเราสื่อสารกับคนรอบข้างในชีวิตจริงอย่างไร บนเวทีก็ต้องเป็นเช่นนั้นเขาควรจะแสดงต่อมิตรหรือศัตรูเช่นไรก็ต้องอาศัยจินตนาการและสมมติภาวะเป็นเครื่องช่วยสร้างทัศนคติต่อคนๆนั้นและสถานการณ์นั้นๆได้ การสื่อสารจะสำเร็จได้ก็ต้องร่วมใจกันทั้งกลุ่ม

การสื่อสารกับผู้แสดงอื่นๆบนเวที หมายถึงการที่ผู้แสดงสำนึกอยู่เสมอว่ากำลังแสดงคู่กับใคร และต้องให้เขาได้ยินและเข้าใจในสิ่งที่ตนพูด ผู้แสดงคนนั้นก็ต้องแน่ใจว่าได้ยินและเข้าใจคนที่แสดงคู่กันอยู่เช่นเดียวกัน กระบวนการนี้เปรียบเสมือนกระบวนการสื่อสารให้ชีวิตประจำวันที่เราต้องสัมผัสสิ่งหนึ่งสิ่งใดก่อนแล้วจึงพูดออกไป หน้าที่ของผู้แสดงคือ ต้องสื่อสารให้คนเล่นคู่กันและคนดูเห็นและเข้าใจสาระที่สำคัญให้ได้

การพูดกิตติ การฟังกิตติ การกระทำต่างๆของตน และของคนอื่นบนเวทีที่กิตติผู้แสดงต้องคิดประหนึ่งว่ามันเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในชีวิต ในขณะที่ตัวละครสนทนากันอยู่นั้นคำพูด ความคิด ความเห็น ความทรงจำ การตัดสินใจ อะไรต่างๆเหล่านี้ จะหลั่งไหลออกมาจากจิตใจของทั้งผู้พูดและผู้ฟัง และการสื่อประสมกันต้องเป็นการรับ-ส่งที่มีจังหวะจะโคนไม่แย่งบทกัน ไม่ขโมยความสนใจของคนดูไปจากผู้อื่นขณะที่ตนนั้นกำลังเป็นจุด

สนใจการสื่อสารประสานจะได้ผลดีเมื่อผู้แสดงสามารถทำให้ผู้แสดงคู่กันนั้นรับและส่งได้ตามเป้าหมายอย่างสำนวนไทยที่ว่าเล่นเข้าหากัน

ในกรณีที่ผู้แสดงพูดคนเดียวบนเวที และเป็นการพูดกับตนเอง กรณีเช่นนี้เปรียบได้กับการคิดตั้งๆ เพื่อให้คนดูรับทราบถึง อารมณ์ ความคิด และความรู้ของตัวละครในขณะนั้นเอง ผู้แสดงต้องปฏิบัติหน้าที่ประดุจคนสองคน คนหนึ่งพูดอีกคนหนึ่งฟัง โดยแบ่งจิตนาการและสมาธิของคนทั้งสองออกจากกันและตอบสนองซึ่งกันและกันเป็นลูกโซ่ ส่วนการที่ผู้แสดงพูดคนเดียว แต่เป็นบทสนทนากับสิ่งที่มองไม่เห็น เช่น วิญญาณ เป็นต้น ผู้แสดงต้องใช้จิตนาการอย่างมาก เพื่อพาคนดูให้จินตนาการตามไปด้วย

การฝึกหัดการเจรจานั้น ผู้แสดงไม่ควรหัดพูดคนเดียว เพราะตนเองจะเกิดความคุ้นเคยกับการพูดและการแสดงที่ไม่ได้สัมผัสกับปฏิกิริยาของผู้อื่น ผู้แสดงต้องแสดงทั้งรับและทบทส่งตลอดเวลา การฟังการมีปฏิกริยากับผู้อื่น หรือเหตุการณ์แวดล้อม เช่น การส่งเสียง การเปลี่ยนสีหน้า การออกท่าทางล้วนสำคัญ เพราะแต่ละอย่างจะแสดงให้เห็นคนดูทราบว่าตัวละครคิดอย่างไรบ้าง

ในฉากที่มีตัวละครมาก ผู้แสดงต้องสื่อสารได้ทั้งตัวละครตัวหลักและตัวประกอบ เพราะทุกคนเป็นส่วนสำคัญในฉากนั้นๆ และแม้ตัวละครบางตัวจะมีได้มีบทพูดแต่ผู้แสดงต้องสำแดงบุคลิกของตัวละครให้ได้

๗. Adaptation การปรับเปลี่ยน

การปรับเปลี่ยนเป็นเรื่องปกติในการแสดงละครเพราะผู้แสดงจะต้องใช้วิจารณญาณในการตัดสินใจว่าจะปรับเปลี่ยนวิธีการต่างๆ ในการแสดงหรือการสวมบทตัวละครตัวใดตัวหนึ่งอย่างไร จึงจะได้ผลตั้งใจหวัง

การปรับเปลี่ยนท่าทีของมนุษย์ก็เป็นปกติวิสัยอย่างหนึ่งในชีวิตประจำวันเมื่อคนหนึ่งได้พบกับอีกคนหนึ่ง ทั้งสองฝ่ายต้องปรับตัวเองให้เหมาะสมที่จะสื่อสารกัน ทั้งนี้รวมไปถึงการที่คนๆ หนึ่งต้องปรับตัวให้กับสิ่งแวดล้อมใหม่ๆ อยู่เสมอ เราจะต้องประยุกต์อย่างไร ให้คนที่มีการศึกษาน้อยได้เข้าใจปัญหาที่สลับซับซ้อนทางวิทยาศาสตร์หรือทางปรัชญา เราจะต้องประยุกต์อย่างไรเมื่อเผชิญหน้ากับคนที่กำลังจับผิดเรา เราจะต้องประยุกต์พฤติกรรมอย่างไร จึงจะเข้ากับคนในท้องถิ่นที่เราไปเยี่ยมเยียนได้ดี ปัญหาและอุปสรรคใหม่ๆ บรรยากาศใหม่ๆ สถานที่ใหม่ๆ เป็นเงื่อนไขให้ผู้แสดงต้องประยุกต์ให้สอดคล้องเพื่อนำไปสู่เป้าหมายของบทละคร คนๆ เดียวกันจะประพฤติต่างกัน在不同กาลและเทศะกัน

การประยุกต์ที่จะประทับใจคนดูนั้นผู้แสดงควรเลือกแนวที่คนดูคาดไม่ถึง เช่น คนดูคาดว่าในสถานการณ์เช่นนี้ นางเองต้องร้องไห้สะอึกสะอื้นอย่างหนัก แต่เธอกลับแสดงความโศกเศร้าด้วยอากาศที่สงบนิ่ง อัดอั้น อันเป็นการสร้างความประหลาดใจ และบีบคั้นใจคนดูได้เป็นอย่างดี และน่าจะได้ผลมากกว่าทำตามที่คนดูเดาเอาไวล่วงหน้า แต่กรณีเช่นนี้มีใช้จะต้องปฏิบัติทุกรอบให้เหมือนกัน หากแต่ผู้แสดงต้องเข้าใจกระบวนการทางจิตทั้งหมดว่าเกิดอะไรขึ้นกับตน จึงทำให้ตนแสดงเช่นนั้น มิใช่เพียงเพื่อให้เกิดอะไรบางอย่างต่างไปจากความคาดเดาของคนดูเท่านั้น การประยุกต์นี้อาจเกิดจากคำแนะนำของผู้กำกับแสดง แต่ในการแสดงจริงๆ ผู้แสดงต้องแสดงจากกระแสนะแรงบันดาลใจตนเท่านั้น

๘. Tempo and Rhythm ความเร็วและจังหวะ

ความเร็วและจังหวะเป็นสภาพทั่วไปของการแสดงที่ขาดมิได้ เพราะพฤติกรรมของมนุษย์แสดงให้เห็นประจักษ์ด้วยความเร็วและจังหวะทั้งที่อยู่ภายใน และที่สัมผัสได้จากภายนอก ในช่วงขณะหนึ่งมนุษย์จะทำงานเดินทาง คิด พูด หรือทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดด้วยความเร็วและจังหวะไม่เท่ากันเลย แม้จะเป็นการทำซ้ำก็ไม่มีทางจะเหมือนเดิม แม้แต่การฟังเพลงๆ เดียวกัน แต่ต่างกาลเทศะกัน ก็จะทำให้เกิดความเร็วและจังหวะในใจของคนๆ เดียวกันที่แตกต่างกัน

ความเร็วและจังหวะที่ผู้แสดงปฏิบัติอย่างเหมาะสมบนเวที เป็นเครื่องช่วยให้ผู้แสดงมีสมาธิ และดำเนินการแสดงละครได้อย่างต่อเนื่อง อย่างที่เรียกว่า มีจังหวะจะโคน การแสดงใดๆ ที่ผิดความเร็วและผิดจังหวะ จะทำให้ความสมจริงบนเวทีสูญเสียไปได้อย่างง่ายดาย ความเร็วและจังหวะจะสัมพันธ์กับสถานการณ์ที่เกิดขึ้นและบุคลิกภาพตัวละครว่าเขาหรือเธอควรจะเข้าไปเกี่ยวข้องกับสถานการณ์นั้นๆ เช่นไร เร็วหรือช้าเพียงใด

โดยปกติมนุษย์คนหนึ่งจะมีความเร็วและจังหวะเป็นธรรมชาติเฉพาะตน เช่นบางคนพูดเร็ว เดินเร็ว ตัดสินใจเร็ว ชอบเข้าไปมีส่วนร่วมอย่างรวดเร็ว แต่บางคนจะมีลักษณะตรงกันข้าม ดังนั้นเมื่อผู้แสดงในฐานะมนุษย์คนหนึ่งที่มีความเร็วและจังหวะเฉพาะตนแต่ต้องสวมบทบาทตัวละครที่มีความเร็วและจังหวะต่างไปจากตน ผู้แสดงคนนั้นจึงต้องใช้วิจารณ์ญาณอย่างรอบคอบ เพื่อให้เกิดความถูกต้องกับบุคลิกของตัวละคร ด้วยเหตุนี้ ผู้แสดงทุกคนเมื่อมาแสดงร่วมกันจึงต้องปฏิบัติเช่นนี้ในสถานการณ์เดียวกัน

หากจะเปรียบเทียบผู้แสดงกับนักดนตรีในวงซิมโฟนีออร์เคสตรา เราจะพบว่านักดนตรีถูกกำกับความเร็วและจังหวะโดยวาทยกรหรือผู้อำนวยเพลง ตลอดเวลาที่บรรเลง แต่ผู้แสดงต้องกำกับความเร็วและจังหวะด้วยตนเอง จากความรู้สึกของตัวละครที่ตนสวมบทบาทอยู่ขณะนั้น

๙. Emotional Memory การรำลึกอารมณ์

ผู้แสดงมีข้อมูลสองประเภทที่ช่วยให้สร้างสรรค์การแสดงได้ดีคือประสบการณ์ที่สั่งสมอยู่ภายในตนเอง และสิ่งที่ผู้แสดงสังเกตจากแหล่งต่างๆ ประสบการณ์ตรงและความรู้ที่ได้จากการสังเกตเป็นสิ่งที่แยกกันไม่ออก เพราะผู้แสดงจะสั่งสมอยู่เป็นความทรงจำ หากผู้แสดงใช้แต่ประสบการณ์ตรงของตนมาเป็นปัจจัยในการแสดงจินตนาการของเขาก็จะแคบและจะแสดงเป็นตัวเองมากกว่าเป็นตัวละคร

การรำลึกอารมณ์ คือ วิธีหนึ่งที่จะช่วยให้ผู้แสดงสร้างอารมณ์ขึ้น หากไม่สามารถจะทำให้เกิดขึ้นมาเองตามบทบาทขณะนั้นได้หรือไม่แน่ใจว่าควรแสดงอย่างไร ผู้แสดงก็จะนึกย้อนไปถึงสถานการณ์ที่เกิดขึ้นกับตนหรือที่ตนเคยรับรู้มาว่า เมื่อสถานการณ์เช่นนี้เกิดขึ้นแล้ว ตนเองหรือคนที่เคยเห็นจะเกิดอารมณ์เช่นไร แล้วนำความทรงจำนั้นมาประยุกต์ใช้กับอารมณ์ของตัวละครในสถานการณ์ที่ใกล้เคียงกัน ตัวอย่างเช่น การดูภาพครอบครัวของตนในอดีต แล้วไม่เพียงรำลึกถึงเหตุการณ์ แต่สามารถรำลึกถึงความรู้สึกที่เกิดขึ้นในครั้งนั้นได้

ธรรมชาติความรู้สึกเมื่อเกิดขึ้นแล้ว มนุษย์ก็จะลืมไป แต่ความรู้สึกนั้นจะกลับมาใหม่หากมีอะไรกระตุ้นความทรงจำเหล่านั้นให้ย้อนกลับมาได้ ตัวอย่างเช่น คนเราสามารถจำเสียงคนที่เรารู้จักมักคุ้นและไม่ได้พบกันเป็นเวลานานแล้ว ผู้แสดงที่นึกถึงอารมณ์เหล่านี้ได้ ก็ต้องมีกลวิธีที่จะถ่ายทอดความรู้สึกจากตัวละครที่ตนสวมบทบาทอยู่นั้นไปสู่คนดูให้จงได้

การที่ผู้แสดงจะพัฒนาความสามารถในการรำลึกอารมณ์ได้นั้น ผู้แสดงต้องมันศึกษาจากสิ่งแวดล้อมที่เกิดขึ้นจริงรอบๆ ตนเองอยู่เสมอ และอย่างละเอียดลออ ผู้แสดงต้องอ่าน ต้องดู ต้องฟัง สิ่งต่างๆ ทั้งอดีตและปัจจุบันให้เข้าใจถ่องแท้ว่า ทำไมคนคนหนึ่งจึงมีความประพฤติ มีความคิด มีกิริยามารยาท มีอารมณ์เช่นนั้น เพื่อที่ผู้แสดงนั้นจะได้เลือกใช้ได้อย่างถูกต้อง และเกิดสัมฤทธิ์ผลทางการแสดงละคร

หัวข้อที่กล่าวมาทั้งหมดเป็นนาฏยทฤษฎีของสถานิสลาฟสกีที่มุ่งให้ผู้แสดงฝึกหัดแล้วปฏิบัติอย่าสม่ำเสมอด้วยวิริยะอุตสาหะเพื่อผู้แสดงจะได้มีศักยภาพในการสวมบทบาทของตัวละครได้อย่างสมบูรณ์อันจะทำให้คนดูดูละครด้วยความสมจริงตลอดเวลา

สรุป

นาฏยทฤษฎีที่ยกมากล่าวข้างต้น แม้จะมีความแตกต่างกันในเรื่องของวัตถุประสงค์ที่จะนำไปใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์ ต่างรูปแบบและต่างกาลเทศะ แต่ก็มีความคล้ายคลึงกันในสาระของทฤษฎีดังนี้คือ มีการกล่าวถึงองค์ประกอบสำคัญของการแสดง ซึ่งชี้ให้เห็นอย่างชัดเจนว่างานด้านนาฏยศิลป์ไม่ใช่งานที่ทำได้ด้วยคนเพียงคนเดียว และจะเกิดขึ้นได้ต้องมีทั้งผู้แสดงและผู้ดู ทุกทฤษฎีเน้นเรื่องของศิลปะในการเลียนแบบด้วยกลวิธีต่างๆกัน แต่มีเป้าหมายเดียวกัน คือ ผู้แสดงต้องมีความสามารถอย่างดีในการสวมบทบาท หรือสวมวิญญาณของตัวละครที่ตนทำหน้าที่แสดงแทนอยู่ในขณะนั้น การเลียนแบบนี้ต้องใช้ทั้งกายวาจาใจ จึงจะบังเกิดสัมฤทธิ์ผลและที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ ผู้แสดงต้องใช้จินตนาการสร้างสมมติภาวะบนเวที ทั้งนี้เพื่อให้การเลียนแบบสมจริง นาฏยทฤษฎีเหล่านี้ชี้ให้เห็นว่าผลของการแสดงนาฏยศิลป์ที่ผู้ดูพึงได้รับก็คือ อรรถรส หรือเนื้อหาสาระและความบันเทิงใจ ในระดับที่อาจเรียกว่าสุนทรียภาพและสุนทรียรสอันเกิดประโยชน์แก่ทั้งต่อตนเองและผู้อื่น



๕. นาฏยประดิษฐ์

พจน์มัลย์ สมรรถบุตร (๒๕๓๘ : ๔๓) กล่าวไว้ในหนังสือ แนวคิดการประดิษฐ์ ทำรำเชิงว่า การสร้างผลงานทางนาฏศิลป์ให้ได้มาตรฐาน ผู้สร้างควรคำนึงถึงหลักเกณฑ์ในการคิดประดิษฐ์ทำรำ ด้านการเสนอเนื้อหาตามความมุ่งหมายในชุดการแสดง เช่น เน้นทางด้านการละเล่น ด้านอาชีพ ด้านสังคม ด้านพิธีกรรม ความเชื่อ ด้านการบวงสรวงบูชา ด้านโบราณคดี อีกด้านหนึ่งคือการเสนอผลงานบนเวที ความสวยงาม ความกระชับของการแสดง ซึ่งจะขึ้นอยู่กับ การเคลื่อนไหว การแปรแถว การเชื่อมทำรำ และวิธีการเข้าการออกของการแสดง

พีรพงศ์ เสนไสย (๒๕๔๖: ๘๑) กล่าวถึง การออกแบบสร้างสรรค์งานทางนาฏศิลป์นั้นไม่ต่างไปกับการออกแบบ หรือการจัดวางองค์ประกอบศิลปะ การแสดงควมมีมิติ แสดงความตื่น ลึก สูง ต่ำ หน้า หลัง ไกล หรือใกล้ ก็ล้วนให้อารมณ์การแสดงแก่ผู้ชมที่แตกต่างทั้งสิ้น โดยมีส่วนประกอบคือ

๑. โดยการกำหนดประเภทของการแสดง หมายถึง การตีกรอบขอบเขตแนวความคิดของประเภทการแสดง ที่จะเลือกนำเสนอผลงานก่อนอื่นต้องทำความเข้าใจเบื้องต้น กับตนเองก่อนว่า ตัวท่านเอง กำลังจะสร้างสรรค์ผลงานในงานประเภทใด ไม่ว่าจะเป็นแนวอนุรักษ์ ตามแบบจารีตเดิม หรือจะเป็นผลงานประเภทใหม่ไม่เคยเห็นมาก่อนในแผ่นดิน หรือสร้างทฤษฎีการเคลื่อนไหวการแสดงใหม่ให้แก่วงการ

๒. โดยการกำหนดรูปแบบการนำเสนอ หมายถึง การคิดค้นพันธุนาการ หรือจินตนาการให้ก่อเกิดรูปแบบการแสดงตามแบบพิเศษเฉพาะของตน หรือ จะเป็นรูปแบบการแสดงตามแนวที่เคยมีผู้สร้างสรรค์มาก่อน แต่เปลี่ยนแนวความคิดใหม่ หรือจะผสมผสานรูปแบบของคนอื่นๆ กับงานตน แต่เมื่อไหร่ที่ต้องการสร้างรูปแบบการแสดงใหม่ ก็ต้องกล้ายืนยันว่าสิ่งที่นำเสนอ นั้น ใหม่จริง เช่น แสดงบนต้นไม้แล้วให้ผู้ชมนอนชม หรือใครอยากมาชมผลงานก็ต้องไต่มาเอง เพื่อส่องขึ้นไปบนเวทีอยากดูตรงไหนก็ส่องได้ตามสบาย

๓. โดยการกำหนดเอกลักษณ์ของสรีระเพื่อสร้างความพิเศษเฉพาะ คือ การจัดกระบวนท่า การจัดวางร่างกาย การเคลื่อนไหว ที่เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงในชุดนั้นๆ เพื่อให้ผู้ชมจดจำได้ติดตาม ดังนั้น นักนาฏยประดิษฐ์ควรถามตัวเองก่อนว่าสิ่งที่ตนเองจะสร้างสรรค์นั้น เป็นสิ่งที่ใกล้เคียงแล้วหรือยัง หากเป็นแนวทางที่ตนเองไม่ถนัดก็ไม่น่าจะค้นหุ้่งทำ เพราะนอกจากจะเป็นงานที่ไม่เป็นตัวของตัวเองแล้ว ยังเป็นการฆ่าตนเองเสียด้วยซ้ำ ฉะนั้น ผลงานที่คิดจะสร้าง น่าจะเป็นรูปแบบหรือชนิดงานการแสดงที่เหมาะสมกับประสบการณ์ของตน

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (๒๕๔๗ : ๒๒๕-๒๕๗) กล่าวว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบ และการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบกลวิธีของนาฏศิลป์ชุดหนึ่ง ที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์ จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ทำรำ ทำเดิน การแปรแถว การตั้งซุ่ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และ ส่วนประกอบอื่นๆที่สำคัญในการทำให้นาฏศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือ ผู้ประดิษฐ์ทำรำ แต่ในที่นี้ขอเสนอคำใหม่ว่า นักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer

นักนาฏยประดิษฐ์มีการทำงานเป็นขั้นตอนดังนี้

๑. การคิดให้นาฏยศิลป์
๒. การกำหนดความคิดหลัก
๓. การประมวลข้อมูล

๔. การกำหนดขอบเขต
๕. การกำหนดรูปแบบ
๖. การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ
๗. การออกแบบนาฏยศิลป์

๑. การคิดให้มีนาฏยศิลป์

ดังได้กล่าวมาแล้วในคำนำว่า นาฏยศิลป์มีบทบาทมากมายในสังคมมนุษย์เพราะฉะนั้นความต้องการให้มีการพ้อนรำขึ้นในโอกาสใดนั้นย่อมมีเหตุผลมากมาย แต่พอสรุปได้เป็นเหตุผลใหญ่ ๕ ประการ คือ

- ๑.๑ พิธีกรรม และพิธีการ
- ๑.๒ ส่งเสริมกิจกรรม
- ๑.๓ เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม
- ๑.๔ ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์
- ๑.๕ เพื่อพัฒนาอาชีพ

๑.๑ พิธีกรรม และพิธีการ

กิจกรรมนั้นต้องมีนาฏยศิลป์เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมหรือพิธีการ หรือ ปรับปรุงนาฏยศิลป์ชุดเดิมที่เคยใช้มาก่อนให้เหมาะกับโอกาสนั้น เนื่องจากมีข้อกำหนดใหม่ ที่ต้องการปรับปรุง เช่น ขนาดของเวที เวลาของการแสดง และงบประมาณ เป็นต้น หรือในกิจการครั้งนั้นต้องมีการคิดนาฏยศิลป์ชุดใหม่ขึ้น การปรับปรุงชุดเดิมให้เหมาะสมมักเกิดขึ้นกับพิธีกรรม เช่น การแสดงมหรสพในงานพระเมรุสมเด็จพระศรีนครินทรบรมราชชนนี เป็นต้น ในงานนี้กรมศิลปากรจัดการแสดงนาฏยศิลป์ของหลวงชั้นหลายประเภท เช่น โขน และหนังใหญ่ การแสดงเหล่านี้ได้รับการปรับปรุงใหม่ให้เหมาะสมกับข้อกำหนดต่างๆ ดังกล่าว การคิดชุดใหม่มักเกิดขึ้นในพิธีการ เช่น พิธีการเปิดมหรสพกัฬาทแห่งชาติ หรือ นานาชาติ เป็นต้น พิธีการเช่นนี้ต้องการความแปลกใหม่อันหมายถึงนาฏยศิลป์ชุดใหม่ ที่เหมาะสมกับโอกาสนั้นด้วย

๑.๒ ส่งเสริมกิจกรรม

กิจกรรมนั้นต้องการให้มีนาฏยศิลป์ เป็นส่วนประกอบเพื่อสร้างความหรูหรา หรือ สีสันแก่กิจกรรมหลัก อันที่จริงหัวข้อที่ ๒ นี้ ต่างกันไม่มากจากข้อที่ ๑ ในหลักการ แต่ต่างกันอย่างชัดเจนที่ ความสำคัญหรือการมีส่วนเกี่ยวข้อง กล่าวคือในข้อที่ ๑ ถือเป็นของที่ไม่ควรขาด หรือไม่สามารถตัดออกไปได้ เพราะเป็นจารัตินิยม แต่ข้อสองเป็นเรื่องของนาฏยศิลป์ในฐานะเป็นสิ่งประดับที่ไม่มีก็ได้มีก็ได้ ตัวอย่างเช่น หลวงวิจิตรวาทการ คิดให้มีระบำสลับาถ เพื่อปลุกใจในเรื่องชาตินิยม และเพื่อความเพลิดเพลินของคนดูระหว่างการเปลี่ยนฉากที่กินเวลานานหลายนาทีก กรมศิลปากรในสมัย อาจารย์ธนิส อัยุโพธิ์ เป็นอธิบดี ได้สร้างสรรค์ระบำในละครเรื่องต่างๆ ขึ้นหลายชุด เพื่อเพิ่มความสนุกสนานให้แก่ละครในฉากที่เหมาะสม เช่น ชุด มโนห์ราบูชา ยัน ในเรื่องมโนห์รา ชุดนพรัตน์ ในเรื่อง สุวรรณหงส์

๑.๓ เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม

กิจกรรมนั้นต้องการแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น ซึ่งมักสัมพันธ์กับการท่องเที่ยว ด้วยเหตุนี้ ชุมชนซึ่งได้กำหนดเป็นแหล่งท่องเที่ยวก็ได้รับการกระตุ้น ให้ค้นหาหรือสร้างสรรค์นาฏศิลป์ท้องถิ่นที่แสดงหรือสะท้อนเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของถิ่นนั้น เพื่อนำมาเป็นเครื่องบันเทิงแก่นักท่องเที่ยว ดังนั้นจึงมีนาฏศิลป์เกิดขึ้นเพื่อการนี้อย่างมากมายด้วยวิธีการสองอย่าง คือ

๑. นำนาฏศิลป์พื้นบ้านที่มีอยู่เดิม แต่เป็นนาฏศิลป์ที่แสดงโดยชุมชนในชุมชนเพื่อชุมชน มาปรับเป็นนาฏศิลป์โดยนาฏศิลป์อาชีพบนเวทีเพื่อนักท่องเที่ยว เช่น ระเบียบวาทะศิลป์ ซึ่งเป็นการฟ้อนรำประกอบการกระโดดไม้หลายคู่ ซึ่งเดิมเป็นการเต้นเพื่อเชยชมสรวงผิ้วย่างของชุมชนชาวแสมในอีสาน
๒. สร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุดใหม่ โดยประยุกต์กิจกรรมในการประกอบอาชีพของท้องถิ่นมาทำเป็นนาฏศิลป์ เช่น ระเบียบวาทะศิลป์ในภาคใต้ เชิงกระตูกก็ในอีสาน ระเบียบวาทะศิลป์ในภาคเหนือ และระเบียบวาทะศิลป์ในภาคกลาง

๑.๔ ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์

กิจกรรมที่คิดให้มีนาฏศิลป์ชุดใหม่ๆ ขึ้นเพื่อความก้าวหน้าของศิลปะสาขานี้ โดยตรง เช่น การสร้างสรรค์ ระเบียบวาทะศิลป์ทั้ง ๕ ชุด โดยข้าราชการกรมศิลปากร ในสมัยอาจารย์นิติ อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดี การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ ซึ่งถือเป็นส่วนหนึ่งในการจบการศึกษาปริญญาตรีทางนาฏศิลป์ของสถาบันการศึกษานาฏศิลป์ระดับอุดมศึกษา การสร้างสรรค์นาฏศิลป์เพื่อร่วมในงานมหกรรมนาฏศิลป์ระดับนานาชาติที่มีการกำหนดหัวข้อใหม่ๆ เช่น งานมหกรรมนาฏศิลป์อาเซียนหรือการประกวดผลงานนาฏศิลป์ประติมากรรมสำหรับนักนาฏศิลป์ประติมากรรมเยาวชน ในประเทศเยอรมนี

๑.๕ พัฒนาอาชีพ

กิจกรรมที่สร้างสรรค์นาฏศิลป์ใหม่ๆ ขึ้นโดยตรง เพื่อแสดงเป็นอาชีพกรณีนี้จะพบได้มากในประเทศพัฒนาทางโลกตะวันตก เช่น ยุโรป และอเมริกาที่มีคณะนาฏศิลป์หลายคณะหาเลี้ยงชีพ ด้วยการแสดงนาฏศิลป์สมัยใหม่ หรือ คอมพิวเตอร์อาร์ตส์ ซึ่งมักมีการคิดระบำชุดใหม่เพิ่มขึ้นในโปรแกรมของคณะของตนอยู่เสมอ และหากนาฏศิลป์ใหม่ๆ ชุดใดงดงาม และคนดูนิยมชมชอบก็จะได้รับการสืบทอดโดยนาฏศิลป์คณะอื่นๆ ให้แพร่หลายออกไป

๒. การกำหนดความคิดหลัก

การกำหนดความคิดหลักเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์งานด้านนาฏศิลป์เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี ๒ ระดับ คือ ระดับเป้าหมาย และระดับวัตถุประสงค์

๒.๑ ระดับเป้าหมาย

หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏศิลป์ชุดที่คิดขึ้นนี้ เพื่ออะไร หรือเพื่อใคร เช่น

- ก. เพื่อเก็บงาหลงพ่อโสธร หรือ
- ข. เพื่อทดสอบขีดความสามารถเชิงสร้างสรรค์ของนิสิตนักศึกษาที่เรียนสาขานาฏศิลป์ระดับปริญญาตรี หรือ
- ค. เพื่ออวยพรวันเกิดผู้อาวุโส หรือ เพื่อแสดงประกอบการแนะนำการเปิดเที่ยวบินใหม่ของสายการบินไทย หรือ

ง. การนำละคร เรื่องโรมิโอและจูเลียต ของวิลเลียม เชกสเปียร์ มาทดลองทำเป็นบัลเลต์ ผสมนาฏศิลป์ไทย

จากตัวอย่าง จะเห็นได้ว่าการกำหนดเป้าหมายชัดเจนได้เพียงใดก็จะทำให้การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ เป็นไปตามความต้องการได้มากเพียงนั้น

๒.๒ ระดับวัตถุประสงค์

เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะเกิดขึ้นในรูปแบบของ กิจกรรมต่างๆที่ชัดเจน เพื่อจะได้นำไปปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ได้ง่าย เช่น

- ก. เพื่อให้การรำกับบทเพลงพอโสธรทำได้ในราคาประหยัดสวยงาม ไม่ปะปนกับคนอื่นๆ และสะดวกกับผู้เป็นเจ้าของภาพที่จะไปร่วมพิธี
- ข. เพื่อให้บัณฑิต นักศึกษาสร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุดใหม่ที่มีคุณภาพสูง มีความเป็นตัวของตัวเอง มีสาระสะท้อนสังคมปัจจุบัน
- ค. เพื่อให้เจ้าของวันเกิด ชื่นชมกับความวิริยะอุตสาหะของลูกหลานที่มาร่วมกตัญญูด้วยการฟ้อนรำถวายพร
- ง. เพื่อศึกษาความเป็นไปได้ในการผสมผสานศิลปะสองสาขาที่มาจากต่างวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน

๓. การประมวลข้อมูล

เมื่อได้กำหนดวัตถุประสงค์แล้วนักนาฏยประดิษฐ์ ต้องทำการรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการ สร้างสรรค์ ทั้งนี้เพราะการสร้างสรรค์ด้านศิลปะใดๆก็ตามมิได้เกิดขึ้นจากความว่างเปล่าแต่เป็นกระบวนการที่ นำเอาสิ่งที่มีอยู่ก่อนแล้วมาประยุกต์หรือปรับเปลี่ยน ทั้งในระดับนามธรรม หรือรูปธรรมให้ได้ผลลัพธ์ใหม่ตาม วัตถุประสงค์ ข้อมูล มีสองลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงกับข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

๓.๑ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง

คือ ความรู้ต่างๆที่สืบค้นได้ และนำมาพิจารณา เพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปเป็นร่าง ตัวอย่างเช่น นิสิตภาควิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ที่ตั้งใจที่จะสร้างสรรค์ นาฏศิลป์เพื่อจบการศึกษาปริญญาตรีชั้นหนึ่งชุด โดยตั้งเป้าหมายและวัตถุประสงค์ว่า เป็นการแสดงระบำชุด ที่สะท้อนชีวิตมนุษย์โบราณ และข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง ซึ่งนิสิตผู้นี้ใช้เป็นหลักฐาน และพื้นฐานในการคิดก็คือ ภาพเขียนของมนุษย์โบราณ อายุประมาณ ๔,๕๐๐-๕,๐๐๐ ปี บนหน้าผายาวประมาณ ๓ กิโลเมตร ซึ่งเรียกว่า ผาแต้ม ที่อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี และภาพเขียนลักษณะเดียวกัน ที่มีอายุใกล้เคียงและอยู่ใน บริเวณใกล้เคียง

๓.๒ ข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

คือ ข้อมูลที่กระตุ้น หรือเสริมให้นักนาฏยประดิษฐ์ คิดนาฏศิลป์ชุดนั้นไปในแนวใดแนวหนึ่ง ข้อมูล แรงบันดาลใจมักเป็นผลงานศิลปะสาขาต่างๆ ทั้งนาฏศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และวรรณศิลป์ ผลงาน เหล่านี้เมื่อนักประดิษฐ์ได้สัมผัสอย่างจริงจัง ก็อาจเกิดความตื้นตัน เกิดเป็นความบันดาลใจขึ้นได้ เช่น การได้อ่านวรรณคดี หรือดูภาพเขียน หรือฟังเพลงแล้วเกิดจินตนาการขึ้น ข้อมูลแรงบันดาลใจนี้จะช่วยให้นักนาฏย ประดิษฐ์ นึกภาพนาฏศิลป์ ชุดที่ตนต้องการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในจินตนาการได้ง่ายขึ้น ตัวอย่างเช่น นิสิตคน เดียวกันนั้น ได้ศึกษาข้อมูลแรงบันดาลใจจากดนตรีและนาฏศิลป์ของชนเผ่าพื้นเมืองจากแอฟริกากลาง และ

จากนาฏศิลป์ที่แสดงชีวิตชนเผ่าโบราณที่นักนาฏยประดิษฐ์ของจีนได้หวนคิดขึ้นมาใหม่ หรือนิสิตคนหนึ่งที่ต้องการทำระบำกยุงขึ้นใหม่ ก็อาจศึกษาระบำกยุงที่เป็นของอินเดีย อินโดนีเซีย จีน และไทย เป็นข้อมูลแรงบันดาลใจได้เช่นกัน

๔. การกำหนดขอบเขต

การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดว่านาฏศิลป์ชุดนั้นจะครอบคลุมเนื้อหา สารอะไรบ้าง 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 การกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์จะช่วยนักนาฏยประดิษฐ์ มิให้คิดอะไรเกินกว่าที่จะทำได้จริง เพราะการทำงานสร้างสรรค์ทุกอย่างมีข้อจำกัดมากมาย หากไม่กำหนดขอบเขตของตนแล้ว ผลงานก็มักจะเต็มไปด้วยสิ่งละอันพันละน้อย จนทำให้การแสดงขาดเอกภาพ และไม่ตอบสนองเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ หรือมีฉะนั้นก็ทำออกมาไม่สำเร็จ สมดังจินตนาการ

๕. การกำหนดรูปแบบ

การกำหนดรูปแบบเป็นเรื่องสำคัญ ของนักนาฏยประดิษฐ์ ที่กล่าวมาข้างต้นว่าด้วยขั้นตอนตั้งแต่การกำหนดเป้าหมาย จนถึงกำหนดขอบเขตนั้น นักนาฏยประดิษฐ์อาจเป็นผู้กำหนดหรือเป็นผู้ร่วมกำหนดหรือเป็นเพียงผู้รับคำสั่งมาก็ได้ โดยปกตินักนาฏยประดิษฐ์ มักมีความชำนาญในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเป็นพิเศษ และมักได้รับมอบหมายให้สร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบอย่างที่เคยผลิตมาก่อน หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือ มีผู้ขอรูปแบบผลงานของนักนาฏยประดิษฐ์คนนั้น จึงมอบหมายให้ทำโดยหวังว่าจะได้รูปแบบใกล้เคียงกัน หรือมีฉะนั้นนักนาฏยประดิษฐ์คนนั้นทดลองฝีมือในรูปแบบใหม่ๆบ้างก็ได้เช่นเดียวกับจิตรกรเปลี่ยนรูปแบบการเขียนภาพของตน

การกำหนดรูปแบบของนาฏศิลป์ชุดใหม่ นักนาฏยประดิษฐ์มีวิธีกำหนดได้มากมายหลายแนวทาง แต่อาจสรุปเป็นแนวทางหลักๆได้ ๔ แนว คือ

- ๕.๑ กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต
- ๕.๒ กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต
- ๕.๓ กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม
- ๕.๔ กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีต

๕.๑ กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต

นักนาฏยประดิษฐ์โดยทั่วไปนิยมสร้างสรรค์ผลงานในแนวนี เพราะเป็นแนวที่ทำได้ง่าย เพราะมีกฎเกณฑ์ หรือข้อกำหนดในลักษณะของไวยากรณ์ หรือฉันทลักษณ์ในนาฏศิลป์ให้หยิบใช้ในการสร้างสรรค์ได้อย่างเป็นระบบระเบียบ ตัวอย่างเช่น การรำอวยพรวันเกิด หรือเปิดงานสำคัญ มีการแต่งเนื้อร้องให้ได้ใจความกับงานนั้น บรรจุเพลงไทยที่มีอยู่แล้ว และเห็นว่าเหมาะสม เช่น เพลงสร้อยสนสองชั้น แล้วนักนาฏยประดิษฐ์กำหนดทำรำจากการตีบทจากทำรำไทยฉบับหลวงมาให้ผู้รำปฏิบัติ อาจมีการแปรแถวและตั้งซุ่มรำบ้างตามสมควร ครั้นถึงช่วงจบปีพาทย์ทำเพลงรำ ผู้รำนำพานดอกไม้ออกมาโปรย เป็นเครื่องหมายอำนวยพร แล้วรำ

เข้าโรง การประดิษฐ์นาฏศิลป์เช่นนี้มีให้เห็นอยู่ทั่วไปในงานมงคลต่างๆ ผลงานสร้างสรรค์ในทำนองเดียวกันนี้แต่มีคุณสมบัติที่โดดเด่นกว่า อาจเป็นเพราะมีการใช้เพลงที่แต่งขึ้นมาโดยเฉพาะ มีเครื่องแต่งกายที่แปลกใหม่ เช่น นาฏศิลป์ชุดระบำพรตน์ในเรื่องสุวรรณหงส์ ที่อาจารย์มนตรี ตราโมท ประพันธ์เนื้อร้องและทำนอง ท่านผู้หญิงแล้ว เสนีสนิทวงศ์ เป็นนักรับนาฏศิลป์ประดิษฐ์

๕.๒ กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏจารีต

นักรับนาฏศิลป์ที่มุ่งแหวกแนวออกไปจากจารีตเดิมโดยการนำเอานาฏจารีตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไป มาผสมกันให้เกิดเป็นพันธุ์ผสม คล้ายการผสมพันธุ์กล้วยไม้ ตัวอย่างเช่น การผสมการรำไทยกับบัลเล่ต์ การรำไทยกับคอมเทมปอรารี่แดนซ์ การพ่อนอีสานกับการรำของญี่ปุ่น เป็นต้น

การผสมการรำไทยกับบัลเล่ต์ มีเป็นตัวอย่างเด่นชัด คือ บัลเล่ต์ เรื่อง มโนราห์ ซึ่งคุณหญิงเจนิเวียฟ เดมอน เป็นนักรับนาฏศิลป์ คุณหญิงได้ใช้บัลเล่ต์ เป็นนาฏจารีตหลักแล้วสอดแทรกการรำไทยลงไปในที่ที่เหมาะสม เช่น การตั้งวง การจับ การกระดกหลัง ผลก็คือ ประเทศไทยมีบัลเล่ต์ที่มีลักษณะเฉพาะตัวเกิดขึ้น และได้มีนักรับนาฏศิลป์คนต่อมา ใช้วิธีการผสมผสานนี้ในการสร้างบัลเล่ต์จากประวัติศาสตร์ และวรรณคดีไทย อาทิ ศรีปราชญ์

การผสมระหว่างการรำไทยกับคอมเทมปอรารี่แดนซ์ ออกจะเป็นสิ่งที่นักรับนาฏศิลป์นิยมคิดมากกว่า เพราะจารีตคอมเทมปอรารี่แดนซ์ง่ายกว่าบัลเล่ต์ และมีข้อจำกัดน้อยกว่า อีกทั้งรูปแบบคล้ายคลึงกับท่าพื้นฐานบางอย่างของการรำไทย จึงทำให้การผสมผสานกันเป็นไปได้ค่อนข้างจะแนบเนียน

๕.๓ กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏจารีตเดิม

การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้ มักอาศัยเพียงเอกลักษณ์ หรือลักษณะเด่น เช่น โครงสร้าง หรือท่าทาง หรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก นอกนั้นนักรับนาฏศิลป์ก็พยายามบุกเบิกแสวงหาท่าทางใหม่ๆ มาใช้ในการออกแบบ ตัวอย่างเช่น โมเดิร์นบัลเล่ต์ ซึ่งนักรับนาฏศิลป์จะใช้หลักของบัลเล่ต์ อาทิ การขึ้นปลายเท้า การเตะสูง การเดินคู่ชายหญิงที่เกาะเกี่ยวกันและการยกลอย นอกจากหลักดังกล่าว นักรับนาฏศิลป์จะออกแบบท่าที่มีได้มีอยู่ในนาฏจารีตของบัลเล่ต์คลาสสิก เพื่อให้ผลงานของเขาดูแปลกใหม่ทันสมัย อีกตัวอย่างหนึ่ง คือ การที่นักรับนาฏศิลป์ชาวอินโดนีเซียนำเอาท่ามวยพื้นเมือง ที่เรียกว่า ซีลัต มาแปลงเป็นระบำสมัยใหม่หลายชุดในปัจจุบัน โดยนำเอาท่ายืนเปิดเหลี่ยม ท่าชก และท่าปิดป้อง มาเป็นหลัก แล้วเสริมท่าต่างๆ เข้าไปใหม่แปลกใหม่ไปกว่าเดิม และให้ได้ความที่ทันต่อการ การคิดสร้างสรรค์ในลักษณะนี้แม้จะนำท่าใหม่ๆ เข้ามาใช้ แต่นักรับนาฏศิลป์ก็จะปรับให้ดูกลมกลืนกับนาฏจารีตเดิมเพื่อความเอกภาพ โดยผลงานใหม่มีความต่อเนื่องกับอดีต

๕.๔ กำหนดให้อยู่นอกนาฏจารีต

นักรับนาฏศิลป์ในปัจจุบันได้พยายามค้นคว้าหารูปแบบนาฏศิลป์ใหม่ๆ ที่จะสะท้อนวิถีชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบัน โดยไม่นำเอาอดีตมาปะปน เพราะเห็นว่าการนำเอาปัจจัยต่างๆ เช่น ดนตรีและท่ารำของนาฏจารีตใดก็ตาม ซึ่งเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมของอดีตมาใช้ ผลงานก็ไม่อาจสะท้อนความเป็นศิลปะปัจจุบันได้ดีพอ ตัวอย่างเช่น บูโต ซึ่งเป็นนาฏศิลป์สมัยใหม่ของญี่ปุ่นที่แพร่หลายไปในสหรัฐอเมริกาและยุโรป ก็เป็นมิติใหม่ทางนาฏศิลป์ ที่นักรับนาฏศิลป์และนาฏศิลป์ของญี่ปุ่นพยายามคิดค้นขึ้นใหม่ โดยไม่อาศัยรูปแบบนาฏศิลป์ทั้งหลายที่มีอยู่ก่อนนี้แต่อย่างใด

อย่างไรก็ตาม การคิดค้นรูปแบบใหม่ๆ ในวงการนาฏศิลป์ เมื่อรูปแบบนั้นเป็นที่ยอมรับในวงกว้าง และมีการสืบทอดกันเป็นระบบรูปแบบใหม่นั้นก็ตกเป็นนาฏจารีตขึ้นอีกชนิดหนึ่งในวงการนาฏศิลป์ เช่น เมื่อมีการคิดนาฏศิลป์ใหม่ขึ้นที่ เรียกว่า โมเดิร์นแดนซ์ เพื่อหนีไปจาก บัลเล่ต์ในราวต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๒๐

ก็แพร่หลายและพัฒนามาจนกลายเป็นรูปแบบที่มีมาตรฐานปัจจุบัน เมื่อกล่าวถึงโมเดิร์นด้านซ์ นักนาฏยประดิษฐ์มักพากันเห็นเป็นของล้าสมัย ไม่ควรแม้แต่จะใช้คำว่า “โมเดิร์น” ซึ่งแปลว่าทันสมัย และหันไปใช้คำว่า “คอมเทมปอรรี่” ซึ่งแปลว่า ปัจจุบัน แทนการรำตามแบบพันทาง ซึ่งเป็นแบบที่ทดลองคิดขึ้นในสมัยปลายรัชกาลที่ ๔ เพื่อให้การรำดูเป็นออกภาษาต่างชาติ ทำนองเดียวกันกับดนตรีที่ใช้รำ เช่น การรำออกภาษามอญ การร่ายออกภาษาลาว เป็นต้น จนเกิดมีการรำเสมอมอญ เสมอลาว ขึ้นในที่สุดการรำแบบพันทางดังกล่าวก็กลายเป็นรูปแบบมาตรฐานตายตัวไม่พัฒนาต่อไป การเกิดนาฏยศิลป์ใหม่ๆ และกลายเป็มนาฏยจารีตอีกอย่างหนึ่งในที่สุดเช่นนี้ เป็นเพราะนักนาฏยประดิษฐ์มีบทบาทสำคัญที่ทำให้รูปแบบนาฏยศิลป์เคลื่อนไปข้างหน้าตลอดเวลา

๖. การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ

นอกจากรูปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่แล้ว นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องกำหนดแนวคิด หรือรูปแบบขององค์ประกอบอื่นๆ ที่จะใช้ในการแสดง เช่น ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง แสงเสียง ฯลฯ การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้นเพราะนักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำงานกับคนอื่นๆที่มีความชำนาญเฉพาะทาง นักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำให้คนเหล่านั้นเข้าใจแนวคิดและรูปแบบนาฏยศิลป์ที่ตนคิดขึ้นให้ชัดเจนที่สุดเท่าที่จะทำได้ และบอกความประสงค์ในด้านปริมาณ และด้านคุณภาพให้ละเอียด เพื่อเขาเหล่านั้นจะได้ทำการออกแบบ และจัดทำทุกสิ่งทุกอย่างให้ได้ใกล้เคียงกับสิ่งที่นักนาฏยประดิษฐ์ต้องการให้มากที่สุด ในขณะที่เดียวกันนักนาฏยประดิษฐ์ก็ต้องรับฟังเงื่อนไข ปัญหา และข้อเสนอแนะของเขาเหล่านั้นตั้งแต่ต้น เพื่อให้การทำงานมีอุปสรรคซึ่งขัดขวางการสร้างสรรค์น้อยที่สุด และงานจะมีเอกภาพ เพราะเป็นผลงานร่วมกันของหลายฝ่ายที่มีรูปแบบเข้ากันได้เป็นอย่างดี

นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องกำหนดรูปร่าง หน้าตา บุคลิก และความสามารถของผู้แสดงเพื่อเป็นเกณฑ์ในการคัดเลือกผู้แสดงให้เหมาะสม เพราะการคัดเลือกผู้แสดงได้ถูกต้อง ทำให้การแสดงสำเร็จไปแล้วครึ่งหนึ่ง นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนด รูปแบบ ชนิด และแนวทางของดนตรีเพื่อให้สามารถคัดเลือก หรือแต่งเพลง และทำเสียงต่างๆให้เหมาะสมกับการใช้นาฏยศิลป์ นอกจากนี้ นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนดรูปแบบและแนวทางของฉาก และเครื่องแต่งกายให้ตอบสนองและส่งเสริมการแสดงอย่างเหมาะสม การที่นักนาฏยประดิษฐ์ต้องกำหนดรูปแบบและแนวทางขององค์ประกอบเหล่านี้อย่างชัดเจนก็เพื่อให้ผู้ร่วมงานทุกคนเข้าใจ และสร้างผลงานสนองความต้องการด้านการแสดงได้ดีมีคุณภาพ และมีเอกภาพ

๗. การออกแบบนาฏยศิลป์

การออกแบบนาฏยศิลป์ คล้ายคลึงกับการออกแบบทัศนศิลป์เพราะนาฏยศิลป์ เปรียบเสมือนประติมากรรมที่เคลื่อนที่บนเวที อันมีผู้แสดงเป็นปัจจัยหลัก นักนาฏยประดิษฐ์มีหน้าที่ออกแบบโดยกำหนดให้ผู้แสดงออกท่าทาง ทิศทางการเคลื่อนไหว การจับกลุ่ม ฯลฯ ให้เป็นไปตามการออกแบบทางนาฏยประดิษฐ์ของตน ดังนั้น ในการออกแบบนาฏยศิลป์นั้น นักนาฏยประดิษฐ์จำเป็นต้องคำนึงถึงทฤษฎีทางทัศนศิลป์ และทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่จะนำมาประยุกต์ในการออกแบบของตนอยู่เสมอ

๗.๑ ทฤษฎีทัศนศิลป์

กล่าวกถึง องค์ประกอบต่างๆ และวิธีนำองค์ประกอบเหล่านั้นมาบรรจุไว้ในภาพทำให้เกิดความงาม และมีความหมาย นาฏยศิลป์ต้องอาศัยหลักทัศนศิลป์เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงออก เช่น ท่ารำ การแปรแถว

การตั้งมุม รูปแบบ สีเส้นของเครื่องแต่งกาย และแสง สี หากนักนาฏยประดิษฐ์มีความรู้และความเข้าใจใน ทฤษฎีทัศนศิลป์ไม่เพียงพอ ผลงานที่สร้างสรรค์ ก็อาจด้อยคุณค่าทางศิลปะ

ทฤษฎีทัศนศิลป์แบ่งออกเป็น ๒ ส่วน

๗.๑.๑ องค์ประกอบทางทัศนศิลป์

๗.๑.๒ การจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์

๗.๑.๑ องค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ได้แก่ จุด เส้น รูปทรง สี พื้นผิว

๗.๑.๑.๑ จุด คือ หน่วยเล็กที่สุดที่ปรากฏบนพื้นผิว จุดที่ใกล้กันจะให้ความรู้สึก ว่าดึงดูดกันตึงตัวแม่เหล็ก หากจุดอยู่ห่างกันความรู้สึกดึงดูดกัน หรือความผูกพันจะลดลงเป็นลำดับ ผู้แสดง นับเป็นจุดๆหนึ่งบนเวที หากผู้แสดงอยู่ห่างกันเกินไปทำให้เกิดความรู้สึกว่าผู้แสดงไม่มีสิ่งหนึ่งสิ่งใดเกี่ยวข้องกับ ผูกพันกัน ทำให้ขาดเอกภาพ

๗.๑.๑.๒ เส้น คือ ทางเดินของจุดที่มีจุดเริ่มต้นและจุดจบ เส้นมีสองชนิด คือ เส้นตรง และเส้นโค้ง เส้นตรงให้ความรู้สึกที่จริงจัง เฉียบขาด แน่วแน่ ส่วนเส้นโค้ง ให้ความรู้สึกที่อ่อนไหว ไม่ แน่นนอน นอกจากนี้ ทั้งเส้นตรงและเส้นโค้ง ยังมีต่อออกไปเป็นเส้นฟันปลา และเส้นลูกคลื่น คือ การต่อเส้น โค้งและเส้นเว้าเข้าเป็นลูกคลื่น เส้นลูกคลื่นให้ความรู้สึกกังวล หลีกเลียง นอกจากนี้ เส้นตั้งจะให้ความรู้สึกสูง สง่า เส้นนอนให้ความรู้สึกสงบ เส้นทแยงให้ความรู้สึกนุ่มรับและเปลี่ยนแปลง ผู้แสดงที่ยืนตรงชูมือขึ้นสูง ย่อมแสดงความสง่า จริงจัง ร่าเริง เป็นผู้นำ ผู้แสดงที่โน้มตัวลงหรือเอนตัวตามผู้อื่นย่อมแสดงความเป็นผู้ตาม ความอ่อนน้อมถ่อมตนตลอดจนถึงการแสดงความโศกเศร้า เส้นฟันปลา หรือ เส้นลูกคลื่น คือ ทิศทางที่ผู้แสดง เคลื่อนที่ไปในอารมณ์ต่างๆ บางครั้งสับสน วุ่นวาย หวาดกลัว แตกตื่น บางครั้งร่าเริง บางครั้งโศกเศร้า แล้วแต่ กรณี

๗.๑.๑.๓ รูปทรง คือ อาณาบริเวณที่เส้นมาบรรจบกัน เกิดเป็นรูปทรงขึ้น รูปทรงมี ทั้ง ๒ มิติ และ ๓ มิติ รูปทรงแบ่งเป็น ๒ ประเภท คือ รูปทรงเรขาคณิต และรูปทรงธรรมชาติ

- รูปทรงเรขาคณิต คือ รูปทรงที่เกิดจากการประกอบกันของเส้นตรงและ เส้นโค้ง อันเป็นส่วนหนึ่งของวงกลม เช่น รูปเหลี่ยมต่างๆ รูปกลม รูปรี รูปผสมระหว่างเส้นตรงกับเส้นโค้ง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับก็นำเส้นตรงและเส้นโค้งมาประกอบกัน รูปสามเหลี่ยมด้านเท่าสี่เหลี่ยมจัตุรัส และวงกลม ให้ความรู้สึกที่หนักแน่น เข้มแข็ง ไม่เปลี่ยนแปลง รูปวงกลมให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว และเข้ากับสภาพแวดล้อม อื่นๆ หรือ ผสมผสานกับรูปทรงอื่นได้ง่ายกว่าสองรูปแรก รูปทรงเหล่านี้ มักใช้ในการออกแบบ การแปรแถว หรือการตั้งมุม ให้ความงดงาม และความหมายต่างๆดังกล่าว

- รูปทรงธรรมชาติ คือ รูปทรงที่เกิดจากการคดเคี้ยวของเส้นที่เป็นไปตาม ธรรมชาติทำนองเดียวกันกับเส้นโค้ง เส้นเว้าของชายหาด ทะเลสาบ ลำธาร เป็นต้น การแปรแถว และการตั้ง มุมโดยอาศัยรูปทรงธรรมชาติ มักใช้กับการออกแบบที่ต้องการความรู้สึกที่ไม่เป็นทางการ ความรู้สึกที่ไม่ ต้องการความมีระเบียบ หรือความรู้สึกเป็นอิสระ

๗.๑.๑.๔ สี เป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติของวัตถุที่จะมีสีเฉพาะตัวและเมื่อ ผสมผสานกันก็จะเกิดเป็นสีใหม่ขึ้น ดังนั้นจำนวนของสีในโลกจึงนับไม่ถ้วน แต่สีทั้งหมดนี้เกิดจากแม่สีเพียง ๓ สี คือ สีน้ำเงิน สีเหลือง สีแดง จากนั้นเมื่อต้องการสีอื่นๆ ก็ผสมสีแม่สีเข้าด้วยกัน เช่น ผสมสีน้ำเงินกับสีเหลือง ในปริมาณที่เท่ากันก็จะเกิดเป็นสีเขียว ผสมสีเหลืองกับสีแดงในปริมาณที่เท่ากันก็จะเกิดเป็นสีส้ม ผสมสีแดง กับสีน้ำเงินในปริมาณที่เท่ากันก็จะเกิดเป็นสีม่วง

การเลือกสี มีวิธีหลักๆ คือ ๑. สีเดียว ๒. สีตรงข้าม ๓. สีข้างเคียง

๑. สีเดียว คือ การใช้สีใดสีหนึ่งแล้วกำหนดให้มีความเข้มและเจือจางต่างกัน เช่น สีแดงเข้มไปจนถึงสีแดงเจือจาง หรือสีชมพูอ่อน หรือการใช้สีเขียวเข้มไปจนถึงสีเขียวอ่อน เป็นต้น

๒. สีตรงข้าม คือ การใช้สีที่อยู่ตรงข้ามกันในการผสมสี เช่น สีแดงจะอยู่ตรงข้ามกับสีเขียว สีเหลืองอยู่ตรงข้ามกับสีม่วง สีน้ำเงินอยู่ตรงข้ามกับสีส้ม เป็นต้น

๓. สีข้างเคียง คือ การใช้สีที่อยู่ถัดไปในการผสมสี เช่น ใช้ตั้งแต่สีน้ำเงินไปจนถึงสีเขียว หรือสีเขียวไปจนถึงสีเหลือง หรือสีแดงไปจนถึงสีม่วง เป็นต้น

การจัดกลุ่มสีเช่นนี้จะทำให้เกิดระบบที่เป็นระเบียบในการออกแบบ หากใช้สีแตกต่างกลุ่มโดยปราศจากการพิจารณาวิเคราะห์ สีที่แปลกปลอมก็จะโดดเด่นออกมาทำให้เสียเอกภาพของการจัดกลุ่มสี

ความหมายของสีในทางจิตวิทยา

สีมีคุณสมบัติทางจิตวิทยา เพราะสีมีผลต่อความรู้สึกของมนุษย์โดยทั่วไป สีที่สด เช่น แดงสด เหลืองสด เขียวสด จะให้ความรู้สึกเร้าใจ สดใส กระปรี้กระเปร่า สีที่ทึบ เช่น น้ำเงินเข้ม น้ำตาลเข้ม สีม่วงเข้ม จะให้ความรู้สึกหนักและขรึม นอกจากนี้สียังได้รับการกำหนดความหมายเป็นสากลไว้ ดังนี้

สีขาว	หมายถึง ความบริสุทธิ์
สีเขียวน	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

ในสังคมเก่าแก่มีการจัดระบบสีแทนสัญลักษณ์บางอย่าง เช่น การกำหนดสี เครื่องแต่งกายให้ใช้บ่งบอกลำดับยศขุนนาง การกำหนดสีเครื่องแต่งกายในงานพิธีการต่างๆ เช่น สีแดงในงานแต่งงาน และสีดำในงานศพ เป็นต้น ดังนั้น การใช้สีจึงต้องพิถีพิถันให้มาก

สีที่กล่าวมาเป็นสีของวัตถุที่จับต้องได้ มีอีกชนิดหนึ่ง คือ สีของแสง ซึ่งมีแม่สี ๓ สี คือ สีแดง สีน้ำเงิน และสีเขียว การผสมสีแสง มีหลักการคล้ายที่กล่าวมาแล้ว แต่มีข้อควรระวังก็คือ สีของแสงไปกระทบวัตถุที่มีสีเดิมอยู่ สีวัตถุนั้นอาจเปลี่ยนไป เช่น ผ้าตัวนสีเขียวยโดนกับไฟสีแดงจะเป็นสีน้ำตาล เป็นต้น ดังนั้นการออกแบบเครื่องแต่งกาย ฉาก และแสง ควรต้องพิจารณาหาข้อกันอย่างใกล้ชิด และควรระวังเรื่องการเปลี่ยนแปลงสีไว้ด้วย

๗.๑.๑.๕ พื้นผิว วัตถุทุกชนิดจะมีพื้นผิวกายที่แตกต่างกันเป็น ๒ ประเภทใหญ่ๆ คือ ผิวเรียบ หรือผิวละเอียด และผิวหยาบหรือผิวขรุขระ ผิวเรียบให้ความรู้สึก นุ่มนวล น่าสัมผัส เบาสบาย ส่วนผิวขรุขระจะให้ความรู้สึก กระด้าง แข็งกร้าว น่าเกรง น่าเกรงขาม คำว่าพื้นผิวในทางนาฏศิลป์หมายถึง

ลักษณะการเคลื่อนไหวของผู้แสดงว่า ราบเรียบ เบา ต่อเนื่อง หรือ กระตุก รุกัน โครมคราม ขรุขระเพียงใด และอาจครอบคลุมไปถึงผิวพื้นของวัตถุที่นำมาทำฉาก และเครื่องแต่งกายที่ทำให้เกิดความรู้สึก นุ่มนวล หรือ หยาดกระด้าง ตามอารมณ์ของการแสดงนาฏยศิลป์ชุดนั้น

๗.๑.๒ การจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์

การจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์มีหลัก ๔ ประการ คือ

๑. ความมีเอกภาพ ๒. ความสมดุล ๓. ความกลมกลืน ๔. ความแตกต่าง

แต่ละประเภทจะมีเกณฑ์มาตรฐานดังรายละเอียด ต่อไปนี้

ความมีเอกภาพ

ในการนำองค์ประกอบต่างๆ มารวมกันขึ้นเป็นภาพ ผู้สร้างสรรค์ต้องคำนึงถึงความมีเอกภาพในผลงานทั้งหมด ไม่ว่าองค์ประกอบต่างๆ นั้นจะมีความหลากหลายเพียงใดแต่ทุกส่วนต้องเชื่อมโยงกันโดยไม่มีอะไรขาดอะไรเกิน ไม่มีอะไรแปลกปลอม ถ้าวิธีในการสร้างเอกภาพให้แก่ผลงาน คือ ควรจะมีองค์ประกอบที่มีความคล้ายคลึงกันเป็นปริมาณมากพอ เพื่อสร้างพลังของความกลมกลืน ซึ่งเป็นการนำไปสู่เอกภาพ และให้อิสระแก่ส่วนที่เหลือที่จะมีความแปลกแตกต่างไปบ้าง แต่ไม่ควรสร้างผลงานด้วยองค์ประกอบที่แตกต่างกันอย่างมากมาย จนไม่สามารถจะเชื่อมประสานกันไว้ ภาพที่สร้างขึ้นจะแตกเป็นเสี่ยงๆ ขาดเสี่ยงๆ ขาดเอกภาพ โดยสิ้นเชิงตัวอย่างในทฤษฎีที่อาจยกมาขยายความตรงนี้ได้แก่ การขึ้นปลายเท้าของบัลเลต์ การตั้งจิบและวงของรำไทย การเดินเข้าจังหวะกลองของภารตนาฏยัม เป็นองค์ประกอบสำคัญที่เชื่อมองค์ประกอบอื่นๆ ในนาฏยจารีตของบัลเลต์ หรือรำไทย หรือภารตนาฏยัม เข้าเป็นหนึ่งเดียวกันได้ดี หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า เอกลักษณะบางอย่างเป็นตัวเชื่อมความหลากหลายในนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งให้มีเอกภาพ

ความสมดุล

ความสมดุล เป็นความรู้สึกโดยปกติของมนุษย์ เพราะความรู้สึกว่าสิ่งที่เห็นอยู่มีความสมดุล ก็จะทำให้เกิดความมั่นใจว่า สิ่งที่เราเห็นอยู่นั้นมีความมั่นคงไม่ล้มสลายเพราะขาดสมดุล ความสมดุลเกิดจากการจัดองค์ประกอบที่อยู่สองข้างของแกนกลางลำตัว เป็นหลักในการพิจารณาและพิพากษาว่าสิ่งใดสมดุลหรือไม่เพียงใด ความสมดุลนี้มีขึ้นเกิดจากการชั่งน้ำหนักวัตถุหนักเท่ากันบนตราชั่ง ซึ่งเป็นเครื่องชั่งน้ำหนักที่มีเข็มอยู่ตรงกลาง และมีถาดรับน้ำหนักอยู่ปลายคานทั้งสองข้าง แต่ความสมดุลนี้เป็นความรู้สึกที่ว่า สองข้างของแกนมีองค์ประกอบต่างๆ จัดวางไว้น้ำหนักที่ดึงดูดความสนใจพอๆ กัน

การจัดองค์ประกอบเพื่อความสมดุล มี ๒ ชนิด

๑. ชนิดสองข้างเหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบทั้ง ๒ ข้างของแกนให้เหมือนกันทุกประการ แบบเดียวกับร่างกายของมนุษย์ปกติ

๒. ชนิดสองไม่เหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบ ๒ ข้าง ของแกนแตกต่างกัน แต่เมื่อดูแล้วมีแรงดึงดูดความสนใจของผู้ดูเท่ากันทั้งสองด้าน

เมื่อนำหลักแห่งความสมดุลมาใช้ในนาฏยศิลป์ ก็จะใช้แนวกลางเวทีเป็นแกนแบ่งสองข้างซ้ายและขวา ผู้แสดงที่อยู่ในตำแหน่งต่างๆ บนเวที จะถูกแบ่งด้วยแกนสมมุตินี้ ดังนั้น การวางตำแหน่งผู้แสดงในแต่ละช่วงควรพิจารณา มิให้ผู้แสดงไปรวมตัวอยู่ข้างใดข้างหนึ่งของเวทีมากเกินไปจนดูไม่สมดุล และในส่วนของการตั้งซุ้ม หรือการที่ผู้แสดงมารวมตัวกันเพื่อจัดเป็นกลุ่มในช่วงใดช่วงหนึ่งของระบำ หรือตอนจบของละคร ก็ต้องคำนึงถึงการจัดผู้แสดงทุกคนให้เกิดภาพรวมที่สมดุล โดยนิยมถือเอาแนวที่ตัวละครตัวเอกเป็นแกนหลัก มีตัวละครอื่นๆ ประกอบเข้ามาเป็นภาพหมู่ที่สมดุล แม้ว่าจะทำท่าต่างๆ กัน

ความกลมกลืน

ในที่นี้ไม่ใช่ความเหมือนแต่เป็นความคล้ายคลึงขององค์ประกอบที่นำมาใช้ เช่นการใช้สีในกลุ่มเดียวกัน หรือการใช้รูปทรงคล้ายกัน หรือการใช้เส้นโค้งเป็นหลัก เป็นต้น ความกลมกลืนเช่นนี้จะช่วยให้การสร้างเอกภาพเป็นไปได้โดยง่าย ความกลมกลืนเป็นการสร้างพลังแห่งความน่าสนใจจากการมีลักษณะความเป็นกลุ่มเป็นก้อน แต่ความกลมกลืนหากใช้มากเกินไปอาจทำให้ขาดจุดเด่น ตัวอย่างเช่น ผู้แสดงนำอาจถูกกลืนหายไปในกลุ่มผู้แสดงประกอบ แต่ถ้าให้ผู้แสดงนำแปลกไปจากกลุ่มมากนัก ผู้แสดงนำนั้นก็อาจเหมือนตัวละครหลงโรง คือเข้ากับคนอื่นไม่ได้ เครื่องแต่งกายบัลเล่ต์ เรื่องสวอนเล็ก เป็นตัวอย่างที่ดีในเรื่องความกลมกลืน โดยเฉพาะอย่างยิ่งชุดของหงส์ ซึ่งตัวนางพญาจะมีรูปแบบที่เด่นแตกต่างไปจากฝูงหงส์เพียงเล็กน้อยเท่านั้น และเครื่องแต่งกายชุดนั้นก็กลมกลืนไปกับท่าเต้น ทำให้กระบวนเต้นและท่าเต้นบัลเล่ต์ดูเป็นนาฏยลีลาของหงส์ทีเดียว

ความกลมกลืนทางนาฏยศิลป์อีกตัวอย่างหนึ่ง คือ บัลเล่ต์จีน ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์ที่คิดขึ้นใหม่ ในยุคของเหมาเจ๋อตุง จีนได้รับแนวความคิดเรื่องนี้จากบัลเล่ต์คลาสสิกที่จีนรับอิทธิพลมาจากรัสเซีย จากนั้นจีนได้พัฒนาระบบเรื่องแพนจิว โดยเลียนแบบบัลเล่ต์ เพียงแต่ไม่ขึ้นปลายเท้า เช่นท่ากายกรรม ท่าจากจิว เป็นต้น จากนั้นก็ออกแบบเสื้อผ้าให้ดูพลิ้วไหว เหมาะกับกระบวนการเล่นอย่างบัลเล่ต์หลายๆ ฉากและแสงสี ก็ทำเป็นแบบจินตนาการ เช่นเดียวกับบัลเล่ต์คลาสสิก วงดนตรีก็ใช้เครื่องดนตรีจีน แต่ปรับเสียงให้มีระดับเป็นสากล เทียบเท่ากับซิมโฟนีของดนตรีสากล โดยสร้างเครื่องดนตรีแบบจีนบางชนิดเสริมขึ้นมา เช่น ซออุซุนาโตใหญ่ใช้แทนเชลโล่และเบส อันเป็นเครื่องดนตรีสากล ซึ่งมีเสียงต่ำ ทุ้ม กังวาล เป็นต้น เพลงเป็นเพลงจีน แต่วิธีบรรเลงก็เป็นแบบสากล ผลของการแสดง คือความประทับใจในนาฏยศิลป์รูปแบบใหม่ ที่กลมกลืน สอดคล้องกัน ไม่เคอะเขิน ไม่ถูกพวกอนุรักษ์นิยมตำหนิว่า เอาศิลปะดั้งเดิมมาทำลาย บัลเล่ต์จีน คือ ตัวอย่างที่ดีแห่งความกลมกลืน ซึ่งต้องใช้ความวิริยะอุตสาหะ ความเข้าใจในศิลปะ และबारมีในการสร้างสรรค์อย่างมากมาย

ความแตกต่าง

มีความหมายตรงข้ามกับความกลมกลืนก็คือ องค์ประกอบที่นำมาใช้ในที่เดียวกัน มีความแตกต่างกัน แต่เป็นที่ทราบกันดีว่าทั้งความคล้ายคลึง ความแตกต่างนั้นอยู่ที่ปริมาณของความเหมือนและความไม่เหมือน เจตนาในการนำองค์ประกอบที่แตกต่างกันไปมาประมวลเข้าให้เป็นหนึ่งเดียว ก็เพื่อให้เกิดความหลากหลายอันเป็นมูลเหตุแห่งความตื่นเต้น เร้าใจ ชวนติดตาม ดังนั้นการสร้าง ความแตกต่างจึงเป็นสิ่งจำเป็นในการสร้างสรรค์งานศิลปะทุกชนิด

หลักในการให้เกิดความแตกต่างก็คือ องค์ประกอบแต่ละหน่วย ย่อมมีลักษณะเฉพาะตัวอยู่ไม่มากนักน้อย ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะพึงใช้ประโยชน์จากความแตกต่างเหล่านี้มาเป็นปัจจัยในการสร้างความหลากหลาย อันนำไปสู่ความหรรษาความตระการตาของผลงานทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์จักต้องกำหนดว่า เมื่อใดควรจะทำให้เกิดความแตกต่างขึ้นด้วยองค์ประกอบหน่วยใดเวลาใด มากหรือน้อยเพียงใด การกำหนดนี้มาจากประสบการณ์ และวิสัยทัศน์ ซึ่งในที่สุดจะปรากฏเป็นรูปแบบเฉพาะตัวของผู้สร้างสรรค์คนนั้น

เมื่อจะขยายคามหลักการนี้ไปในทางนาฏยศิลป์ก็เปรียบได้ว่า ผู้แสดงเป็นองค์ประกอบหน่วยหนึ่งในการสร้างสรรค์ ผู้แสดงแต่ละคนย่อมมีความสามารถแตกต่างแผ่อยู่ในตัวเอง นักนาฏยประดิษฐ์อาจกำหนดให้ทุกคนพ้องร่าเหมือนกันหมดตั้งแต่ต้นจนจบก็ได้ แต่ผลงานจะหรรษาหรือออกลวดลายได้มากขึ้น หากนักนาฏยประดิษฐ์ ได้กำหนดให้ผู้แสดง แสดงความแตกต่างกันบ้าง หรือนำความสามารถพิเศษเฉพาะตัว มาใช้เสริมอย่างเหมาะสมเพื่อให้เกิดความแตกต่างกันบ้าง การแสดงก็จะตื่นตาตื่นใจมากขึ้นและชวนดูมากขึ้น

นอกจากการประยุกต์ทฤษฎีทัศนศิลป์ดังกล่าวแล้ว นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องนำหลักการทางทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว มาเป็นหลักสำคัญในการออกแบบนาฏยศิลป์ และการลงมือปฏิบัติอีกด้วย

๗.๒ ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว (Kenetology)

คือ หลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่างๆ และขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวนั้น มีองค์ประกอบสำคัญอะไรบ้าง และการเคลื่อนไหวเหล่านั้น สื่อความหมายในเชิงความรู้สึก หรืออารมณ์อย่างไรได้บ้าง หัวข้อสำคัญของทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวที่ใช้เป็นพื้นฐานนาฏยประดิษฐ์ คือ

๗.๒.๑ การใช้พลัง (Energy)

๗.๒.๒ การใช้ที่ว่าง (Space)

๗.๒.๑ การใช้พลัง มนุษย์ต้องใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกายต้านกับแรงโน้มถ่วงของโลก การใช้พลังเพื่อแสดงนาฏยศิลป์ มี ๓ ประเภท คือ ก. ความแรงของพลัง ข. การเน้นพลัง ค. ลักษณะของการใช้พลัง

ก. ความแรงของพลัง ในกรณีที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวมีการใช้พลังเกิดขึ้น ปริมาณของพลังที่ใช้มีตั้งแต่อ่อนจนแทบสัมผัสได้ไปจนถึงรุนแรงประหนึ่งเป็นร่างกายจะระเบิด การพือร่าด้วยพลังแรงมากๆ ย่อมทำให้เห็นอาการที่กระปรี้กระเปร่า แข็งแรง รุกړน ในทางตรงข้าม การเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยย่อมเป็นตัวเปรียบเทียบให้การเคลื่อนไหวด้วยพลังมากมีความหมายมากขึ้น ชัดเจนขึ้น และการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยให้ความรู้สึกที่ นุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า หนักแน่น เป็นความรู้สึกลึกๆที่แผ่เร้นอยู่ภายใน อย่างไรก็ตามมีข้อเตือนใจว่า การเคลื่อนไหวที่ใช้พลังมากไม่จำเป็นต้องใช้เนื้อที่มากไปกว่าการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังน้อย แต่อย่างใด

ข. การเน้นพลัง หมายถึง การเร่งหรือลดความแรงของการใช้พลังเพื่อการเคลื่อนไหว ในขณะที่ขณะหนึ่งอย่างกระทันหัน ซึ่งเป็นการกระทำอย่างใดอย่างหนึ่งต่างไปจากสิ่งที่กำลังกระทำอยู่ขณะนั้น การเน้นพลัง เป็นศิลปะในการเรียกร้องความสนใจจากคนดูการเน้นพลังเป็นวิธีจำแนกให้เห็นรูปลักษณะของการพือร่าอย่างชัดเจน โดยเฉพาะในเรื่องของจังหวะ การที่ผู้แสดงเน้นด้วยจังหวะที่สม่ำเสมอทำให้เกิดความรู้สึกสมดุล คงที่ และหนักแน่น การเน้นที่ไม่สม่ำเสมอ ด้วยพลังที่มีความแรงต่างกัน ทำให้เกิดความรู้สึกที่ไม่คงที่ ตื่นเต้น สับสน การเน้นพลังของนาฏยศิลป์ไทย อาจหมายถึง การกระทบจังหวะ การเคาะแขน การข่มเข้า และการย่ำเท้า

ค. ลักษณะของการใช้พลัง หมายถึง ลักษณะของการใช้พลังในการเคลื่อนไหว ซึ่ง แบ่งออกได้เป็น ๕ ประเภท คือ

๑. การแกว่งไกว ๒. การระเบิด ๓. การสืบเนื่อง ๔. การสั้นพลั่ว และ ๕. การลอยตัว

๑. การแกว่งไกว คือ การที่ผู้แสดงใช้พลังแกว่งลำตัว แขน ขาไปมา คล้ายการแกว่งชิงช้า

๒. การระเบิด คือ การที่ผู้แสดงระเบิดพลังออกมาอย่างกระทันหัน เห็นจุดเริ่มต้นและจุดจบคล้ายการตีกอล์ฟ

๓. การสืบเนื่อง คือ การที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวต่อเนื่องโดยไม่ปรากฏจุดเริ่มต้นและจุดจบที่ชัดเจน โดยไม่มีการเน้นพลัง เป็นการเคลื่อนไหวที่ราบเรียบ

๔. การสั้นพลั่ว คือ การเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องของการระเบิด เมื่อการเคลื่อนไหวแบบระเบิดเกิดซ้ำๆ อย่างรวดเร็ว ก็เกิดเป็นการสั้นพลั่วเหมือนการร่วกลองนั่นเอง

๕. การลอยตัว เกิดขึ้นเมื่อผู้แสดงกระโดดลอยตัวขึ้นไปในอากาศ โดยอาศัยพลังส่งตัวให้ลอยไปในอากาศ และมีแรงโน้มถ่วงดึงดูดตัวผู้แสดงให้ตกลงมายังพื้น

การใช้พลังทั้ง ๕ ประเภทนี้มีได้แยกออกจากจากกันอย่างเด็ดขาด เพียงแต่ผู้แสดง และนักนาฏยประดิษฐ์ประสงค์จะใช้พลังแบบใด เมื่อใด หรือผสมผสานกันต่อเนื่องเป็นรูปแบบของนาฏยศิลป์ขึ้นมาได้

๗.๒.๒ การใช้ที่ว่าง การเคลื่อนไหวใดๆต้องอาศัยที่ว่างเป็นปริมาตร คือมีทั้งความกว้าง ความยาว และความสูง ที่ว่างมีความสำคัญในการกำหนด ก. ตำแหน่ง ข. ขนาด และ ค. ทิศทาง

ก. ตำแหน่ง คือ การจัดที่ให้ผู้แสดงหยุดอยู่บนเวทีในขณะใดขณะหนึ่ง ก่อนที่จะเคลื่อนที่ไป ณ จุดนั้นผู้แสดงอาจทำหนึ่ง หรือเคลื่อนไหวเป็นท่าทางต่างๆอย่างต่อเนื่องก็ได้ แต่ไม่เคลื่อนเท้าไปจากจุดยืนของตน นักนาฏยประดิษฐ์มักออกแบบท่าทางต่างๆอย่างต่อเนื่องก็ได้ แต่ไม่เคลื่อนเท้าไปจากจุดยืนของตน นักนาฏยประดิษฐ์มักออกแบบให้ผู้แสดงหยุด ณ ที่ใดที่หนึ่งเป็นระยะ เพื่อเป็นจุดเปลี่ยนกระบวนท่า หรือแสดงการจบท่อนหนึ่งของกระบวนการเล่นรำผู้แสดงหยุดอยู่ ณ จุดนั้นๆนานเพียงใดขึ้นอยู่กับผู้ออกแบบนาฏยประดิษฐ์

ข. ขนาด หมายถึง การที่ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายโดยการออกท่าทางให้กว้างหรือแคบ และเคลื่อนที่ไปยังจุดอื่นๆบนเวทีได้กว้างและไกลเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับที่ว่างที่อำนวยให้ หากมีที่ว่างมากผู้ที่แสดงก็ออกท่าและเคลื่อนที่ไปมาได้มาก แต่เมื่อเพิ่มจำนวนผู้แสดงเข้าไปมาก ที่ว่างต่อผู้แสดงคนหนึ่งก็ย่อมลดลงเพราะผู้อื่นแบ่งไป และหากผู้แสดงอื่นหยุดอยู่กับที่ก็จะทำให้ผู้แสดงที่เคลื่อนไหวไปมาอยู่คนเดียวมีที่ว่างมากขึ้น

ค. ทิศทาง หมายถึง แนวที่ผู้แสดงเคลื่อนที่จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง เช่น การแปรแถว ผู้แสดงสามารถเคลื่อนที่ไปบนเวทีได้ใน ๘ ทิศ ซึ่งสัมพันธ์กับตำแหน่งของคนดู คือ ๑. การเข้าหาคนดู ๒. การถอยออกจากคนดู ๓. การขนานกับคนดู ๔. การทแยงมุมกับคนดู ๕. การวนเป็นวงหน้าคนดู ๖. การฉวัดเฉวียนหรือเลี้ยวไปมาแบบฟันปลา ๗. การยกสูง และ ๘. การกดต่ำ การเคลื่อนไหวไปในทิศทางดังกล่าวอาจผสมผสานกันให้ดูซับซ้อนขึ้นก็ได้ เช่น การถอยหลังแบบทแยงมุม หรือการวนเป็นวงกลมสลับฟันปลา การเคลื่อนไหวไปในทิศทางต่างๆกัน ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันด้วย โดยอาศัยมุมมองคนดูเป็นแกน

ทิศทางที่แตกต่างกันของผู้แสดง ย่อมให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกัน ดังนี้

๑. การเดินเข้าหาคนดูเป็นการเรียกร้องความสนใจ การสร้างความน่าเกรงขาม การแสดงความยิ่งใหญ่

๒. การถอยหนีคนดูเป็นการแสดงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล

๓. การเคลื่อนที่ขนานคนดู เป็นการเน้นให้คนดูในจุดต่างๆได้มีโอกาสเห็นผู้แสดงในระยะเท่าๆกัน และเป็นการนำสายตาคนดูไปสู่อีกจุดหนึ่ง

๔. การเคลื่อนที่ทแยงมุม เป็นการแสดงให้เห็นความลึกของการเรียงแถวได้ดีกว่าการซ้อนกันแบบแถวตอน และทำให้เห็นผู้แสดงเป็นสามมิติมากขึ้น ขณะเดียวกันก็ไม่ให้ความรู้สึกแรงเท่าการเดินเข้าหาตรงๆแบบตั้งฉาก

๕. การวนเป็นวงเป็นการแสดงความผูกพัน ความอ่อนโยน ความสามัคคี

๖. การฉวัดเฉวียน แสดงถึงความปราดเปรียว หากเคลื่อนไหวเร็วมากไปในทิศทางต่างกัน จะแสดงความสับสนวุ่นวาย

๗. การยกสูง แสดงความเบา ความสง่างาม ความยิ่งใหญ่

๘. การกดต่ำ แสดงความหวาดกลัว ความอ่อนน้อม ความด้อยค่า

๗.๓ ขั้นตอนในการออกแบบนาฏศิลป์

นักนาฏศิลป์มีวิธีการทำงานการออกแบบนาฏศิลป์แตกต่างกันเป็นการเฉพาะของตน แต่ในที่นี้จะได้กำหนดขั้นตอนไว้เพื่อให้สะดวกแก่การออกแบบสำหรับนักนาฏยประดิษฐ์ เมื่อนักนาฏยประดิษฐ์ได้คำนึงถึงหลักการต่างๆ ดังกล่าวมาแต่ต้นแล้ว ก็ถึงเวลาออกแบบจริงๆ การออกแบบทางนาฏศิลป์มีวิธี และขั้นตอน คล้ายคลึงกับศิลปะสาขาอื่นๆ คือ ๑. โครงร่างโดยรวม ๒. การแบ่งช่วงอารมณ์ ๓. ทำทางและทิศทาง และ ๔. การลงรายละเอียด

การทำงานทั้ง ๔ ขั้นตอนนี้ กระทำเป็นสองภาค ภาคแรกเป็นการเขียนลงบนกระดาษในลักษณะแบบร่าง เพื่อให้เห็นหน้าตาของนาฏศิลป์ชุดนั้นคร่าวๆ ภาคหลังเป็นการนำแบบร่างไปปฏิบัติโดยผู้แสดง และตลอดเวลาการทำงาน ก็มีการเขียนแบบร่างเพิ่มเติมเพื่อความเข้าใจร่วมกันในหมู่ผู้ร่วมงานอยู่ตลอดเวลา เอกสารนี้เป็นเครื่องช่วยจำในการทำงานได้เป็นอย่างดีทำนองเดียวกันกับบทละคร

๗.๓.๑ การกำหนดโครงร่างรวม ก็คล้ายคลึงกับการวาดภาพจิตรกรรมลงบนพื้นผ้าใบ ที่ต้องมีการร่างภาพให้เห็นองค์ประกอบต่างๆ ของภาพตามจินตนาการของนักนาฏยประดิษฐ์ แต่ภาพจิตรกรรมเป็นภาพนิ่ง ภาพนาฏศิลป์เป็นภาพเคลื่อนไหว ภาพจะเปลี่ยนไปเป็นระยะๆ จึงควรเห็นภาพของการแสดงในช่วงสำคัญเป็นระยะๆ

๗.๓.๒ การแบ่งช่วงอารมณ์ โดยปกติการแสดงของนาฏศิลป์ จะมีกระบวนการแบ่งเป็นช่วงๆ สั้นบ้างยาวบ้าง แต่ละช่วงจะแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกันเพื่อความหลากหลาย ดังนั้นการออกแบบในแต่ละช่วงอาจใช้จำนวนผู้แสดง และการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกันเพื่อสะท้อนอารมณ์ที่ต้องการในช่วงนั้นๆ เช่น อารมณ์เศร้าแสดงเดี่ยวอยู่หนึ่งที่ อารมณ์ทุกทรมานใช้ผู้แสดงหมู่เคลื่อนไหวไปมาซำๆ และอารมณ์รักแสดงโดยชายหญิงคู่หนึ่งเคลื่อนไหวโลดแล่นไปมาอย่างร่าเริง ในการเปลี่ยนช่วงอาจทำได้ด้วยการตั้งซุ่มเพื่อแสดงการจบช่วง หรือเข้าโรงไป เพื่อเริ่มออกแสดงในช่วงใหม่ต่อไป

๗.๓.๓ ทำทางและทิศทาง การแสดงนาฏศิลป์ชุดหนึ่งๆ มักมีท่าทางหลักปรากฏอยู่เป็นระยะๆ ตลอดเวลาของการแสดงเพื่อเชื่อมหรือแสดงความเป็นเอกภาพของการแสดงชุดนั้น และมีท่าทางอื่นๆ กำหนดให้เป็นไปเฉพาะในแต่ละช่วง ส่วนทิศทางทั้ง ๘ ดังกล่าวแล้ว ก็มักจะนำมาใช้เพื่อกำหนดการเข้าการออก และการเคลื่อนที่ ของผู้แสดงในแต่ละช่วงบนเวที เพื่อให้ได้ความหมายตามต้องการ

๗.๓.๔ การลงรายละเอียด เมื่อการฝึกซ้อมเข้ารูปเข้ารอยพอสมควรตามกำหนดแล้ว นักนาฏยประดิษฐ์จึงเริ่มพิถีพิถันกับรายละเอียดมาตั้งแต่ต้น เพียงแต่ให้การเอาใจใส่เป็นพิเศษในช่วงนี้เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น เช่น การปรับระดับของอวัยวะต่างๆ ของผู้แสดงให้เท่ากัน ปรับทิศทางของใบหน้าและดวงตาที่ต้องสัมพันธ์กับเสียงและแสงเป็นพิเศษ

อนึ่ง ในการออกแบบนาฏศิลป์ แม้จะดำเนินการตามขั้นตอนดังกล่าว แต่บางครั้งความคิดของนักนาฏยประดิษฐ์ ไม่แจ่มใส ไม่โลดแล่น จึงไม่สามารถเรียบเรียงออกมาให้เห็นเป็นภาพได้ ในกรณีเช่นนั้น นักนาฏยประดิษฐ์ต้องขอความร่วมมือจากผู้แสดง และผู้เกี่ยวข้องให้ช่วยทดลองปฏิบัติ เช่น ลองตั้งซุ่มลองเกาะเกี่ยวกัน ลองแสดงท่าทางกับอุปกรณ์การแสดง ให้เกิดความแปลกใหม่ เหล่านี้เป็นต้น เมื่อได้ข้อยุติอันพึงพอใจแล้วก็บันทึกเอาไว้จะด้วยความจำ ด้วยภาพวาด หรือ ภาพถ่าย หรือ วิดีทัศน์ก็ได้

นาฏยประดิษฐ์ของไทย

นาฏยประดิษฐ์ของไทย มีจารีตมาช้านาน และมีลักษณะสำคัญสามประการคือ ๑. ท่ารำ ๒. การแปรแถว และ ๓. การตั้งซุ่ม

๑. ท่ารำ ท่ารำของไทย แบ่งออกได้เป็นสามแบบ คือ ท่าระบำ ท่าละคร และท่าเต้น

๑.๑ ท่าระบำ เป็นการรำทำท่าทางมาให้คนดูพอเป็นเค้าของความหมายตามคำร้อง ตัวอย่างนาฏยประดิษฐ์ในลักษณะของท่าระบำที่ดีเด่นที่สุดชุดหนึ่ง คือ ระบำดาวดึงส์ ในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องสังข์ทอง ตอนตีกลี นักรำนาฏยประดิษฐ์ คือ หม่อมเข้ม กุณชร หม่อมในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์

๑.๒ ท่าละคร เป็นท่ารำที่กำหนดไว้ให้แต่ละท่ามีความหมายเฉพาะ แบ่งได้เป็นสามประเภท คือ ท่าแสดงอารมณ์ เช่น รัก โกรธ เศร้า ท่าแสดงกิริยา เช่น ทำยิงธนู ท่าเคียดคู่ ท่าช่วยเหลือ และท่าแสดงปรากฏการณ์ธรรมชาติ เช่น ลมพัด ดอกไม้บาน ท่าละคร หรือท่ารำดี บทนี้มีคุณลักษณะเป็นท่าเลียนแบบธรรมชาติ คือ ทำท่าเป็นปกติของมนุษย์ให้มีท่ามากขึ้น เช่น ท่ารัก ก็เอามือทั้งสองไขว้กัน แนนบอก แต่กรายมือให้เป็นการพ้อนรำ เป็นต้น ดังนั้น ท่าตีบทของนาฏยศิลป์ไทย จึงเข้าใจได้ง่าย

๑.๓ ท่าเต้น นาฏยศิลป์ไทย อาจดูเด่นในการใช้มือรำทำท่าต่างๆ แต่ในความเป็นจริงนาฏยศิลป์ไทยมีท่าเต้นเป็นจำนวนไม่น้อย และมีวิธีการเคลื่อนไหวของ ขา และเท้า ทั้งชนิดที่ใช้ได้โดยทั่วไปหรือกำหนดไว้เป็นการเฉพาะ เช่น ท่าเต้นของยักษ์ หรือลิง ท่าเต้นเหล่านี้ก็เช่นเดียวกันกับท่ารำ คือ สามารถนำมาประยุกต์ใช้ในนาฏยประดิษฐ์ของไทยสมัยใหม่ได้ในวงกว้าง

๒. การแปรแถว

การแปรแถวในนาฏยประดิษฐ์ของไทยค่อนข้างจำกัด เป็นการแปรแถวที่ไม่สลับซับซ้อนมากนัก อาจเป็นไปได้ว่านักรำนาฏยประดิษฐ์ไทย เน้นการประดิษฐ์ท่ารำเดี่ยวมากกว่าการแปรแถว การแปรแถวแบบหลักๆ ในนาฏยประดิษฐ์ของไทย ได้แก่ แถวหน้ากระดานขนานแถวหน้ากระดานทแยงมุม แถวตอนเดียว แถวตอนคู่ แถวยืนปากผาย หรือปากพั้ง วงกลม ขึ้นเดียว วงกลมซ้อน

สำหรับการแปรขบวนในแถวนั้น ได้แก่ การเดินหน้าถอยหลัง การเดินตามกัน การเดินสวนกัน การเดินสลับกัน และการเดินเข้าออกศูนย์กลาง

๓. การตั้งซุ่ม

การตั้งซุ่มของนาฏยประดิษฐ์ของไทย นิยมจัดให้ผู้แสดงจับกลุ่มเป็นซุ่มรูปสามเหลี่ยม โดยทำท่าให้สองข้างของแกนกลางเหมือนกันทั้งซ้ายขวา หากมีหลายกลุ่มก็จะจัดกลุ่มกลางให้ใหญ่เป็นกลุ่มหลัก และกลุ่มย่อยสองข้างมีจำนวนเท่ากันและท่าท่าเหมือนกัน

อย่างไรก็ดี การตั้งซุ่มของโขน ที่เรียกว่า ขึ้นลอย ซึ่งประกอบด้วย พระ ยักษ์ ลิง ตั้งแต่สองตัวขึ้นไปจนถึงจับกลุ่มเป็นซุ่มใหญ่นั้น มีลักษณะสองข้างของแกนกลางไม่เหมือนกันแต่ดูสมดุลกัน นับเป็นการตั้งซุ่มในนาฏยประดิษฐ์ของไทยที่งดงาม และมีเอกลักษณ์โดดเด่น และเริ่มมีนักรำนาฏยประดิษฐ์รุ่นใหม่ นำความคิดไปพัฒนาเพื่อใช้ในผลงานของตน

เมื่อพิจารณานาฏยประดิษฐ์ของไทยให้ลึกซึ้ง จะพบว่า ท่ารำไทยมีปริมาณมากมาย อีกทั้งมีการกำหนดระเบียบกฎเกณฑ์การใช้ท่ารำต่างๆ แต่ละท่าไว้ค่อนข้างตายตัวทั้งเปิดโอกาสให้ใช้ภูมิปัญญาของนักรำนาฏยประดิษฐ์คิดออกแบบให้หลากหลายออกไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด เช่น การแปรแถว และการตั้งซุ่ม แม้จะนิยมคิดในแนวให้สองข้างเหมือนกัน แต่มิได้มีข้อจำกัดในเรื่องนี้ ดังเช่น การขึ้นลอยในโขน ก็เป็นการออกแบบตั้งซุ่มให้สองข้างไม่เหมือนกันได้อย่างงดงาม นาฏยประดิษฐ์ของไทยในอดีต มีความร่ำรวยในจารีต และภูมิ

ปัญญา ซึ่งสามารถอำนวยความสะดวกให้นักนาฏยประดิษฐ์ของไทยในปัจจุบัน สามารถนำไปประยุกต์ใช้ให้เหมาะสมกับปัจจุบันสมัยได้อย่างไม่มีข้อจำกัด นับว่านาฏยประดิษฐ์ของไทยมีคุณค่าสูงส่งมากชนิดหนึ่งในโลก

ข้อควรระวังด้านนาฏยประดิษฐ์

นักนาฏยประดิษฐ์ใหม่ๆมักมีความกังวลว่าผลงานของตนจะไม่งดงาม และไม่เป็นที่ยอมรับของคนดู ความงดงามทางศิลปะเป็นเรื่องของจิตใจในการยอมรับและชื่นชม ไม่ใช่ความถูกต้องอย่างคณิตศาสตร์ คนดูจะชื่นชมยินดีหรือไม่นั้น ส่วนหนึ่งขึ้นอยู่กับว่าคนดูเข้าใจนาฏยประดิษฐ์ชุดนั้นเพียงใด แม้ว่างานนาฏยศิลป์ชุดใหม่ๆจะแตกต่างไปจากประเพณีและวิธีการดั้งเดิมที่คนดูเคยชิน แต่หากเป็นการแสดงที่มีคุณภาพ คนดูก็ย่อมเข้าใจและพึงพอใจ คล้ายรับประทานอาหารต่างชาติที่มีรสถูกปาก และมีการประดับประดาที่ถูกต้อง ก็เกิดความนิยมยินดี

การกำหนดรายละเอียดลงไปว่าผลงานสร้างสรรค์อย่างใดจึงจะงดงามเป็นเรื่องสุวิสัย จึงมักกระทำได้ แต่เพียงกำหนดเป็นหลักการดังกล่าวแล้ว ในที่นี้จะกล่าวถึงการหลีกเลี่ยงไม่กระทำอะไรบ้างที่เสี่ยงต่อความงดงามของนาฏยศิลป์ ดังนี้

๑. ไม่ทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดซ้ำๆ จนคนดูเจนาและไม่เห็นว่ามีสิ่งใดใหม่เกิดขึ้น แม้ว่าสิ่งที่ทำซ้ำนั้น จะทำได้ยากแต่เมื่อทำบ่อยๆ ก็หมดความหมาย
๒. ไม่ทำสิ่งใดที่คนดูคาดเดาได้ว่าจะเกิดอะไรขึ้น เพราะคนดูจะไม่แปลกใจ และจะไม่ชื่นชม เพราะไม่ตื่นตาตื่นใจ
๓. ไม่ทำสิ่งที่หลากหลาย มีสิ่งละอันพันละน้อยปะปนสับสนวนวาย จนยากที่จะทำให้คนดูเข้าใจ และติดตามการแสดงอย่างต่อเนื่อง
๔. ไม่ทำสิ่งใดที่ทำลายสมาธิอย่างต่อเนื่องของคนดู มิฉะนั้นคนดูจะต้องเริ่มต้นใหม่ต่อการแสดงได้ผ่านไประยะหนึ่งแล้ว และอาจติดตามต่อไปไม่ทันก็เลยหยุดการชื่นชมแต่เพียงเท่านั้น
๕. ไม่ทำสิ่งใดที่เกินความสามารถของผู้แสดงจะทำได้ดี เพราะจะได้ผลตรงข้าม คือ คนดูจะดูถูกความสามารถของผู้แสดง และมีผลเลยมาถึงการไม่ยอมรับผลงานโดยรวมอีกด้วย
๖. ไม่ทำสิ่งใดที่กีดขวางการเคลื่อนไหวของผู้แสดง ไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกายที่รุ่มร่าม หรือฉากที่เกะกะ เพราะจะทำให้สะดุด หลุด ล้ม เสียความงดงามของการแสดงไปได้
๗. ไม่ทำสิ่งใดที่แปลกใหม่ ที่คนดูไม่คุ้นเคย หรือไม่สามารถจะเข้าใจได้ด้วยปัญญา และประสบการณ์
๘. ไม่ทำสิ่งใดที่ขัดต่อ ศีลธรรม จารีตประเพณีที่คนดูยอมรับนับถือ
๙. ไม่ทำสิ่งใดที่ขาดความพร้อม และความมั่นใจ
๑๐. ไม่ทำสิ่งใดที่ทำให้คนดูเบื่อ

สรุป

นาฏยประดิษฐ์ เป็นการประมวลปัจจัยต่างๆของการแสดงมาสร้างสรรค์เป็นนาฏยศิลป์ นาฏยประดิษฐ์แม้จะเป็นศิลปะสร้างสรรค์ ที่ต้องการความแปลกใหม่ แต่ก็ยังต้องอาศัยปัจจัยของนาฏยจารีตจากอดีตเป็นฐาน วัตถุประสงค์ ความคิด วิธีการ การศึกษาและเรียนรู้ตัวอย่างจากอดีตยิ่งมีมาก และหลากหลายเพียงใด ก็ย่อมทำให้นักนาฏยประดิษฐ์มีโอกาสสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ได้กว้างไกลเพียงนั้น เพราะนักนาฏยประดิษฐ์สามารถนำสิ่งที่ได้พบเห็นมาใช้ในการออกแบบของตนได้มากประการหนึ่ง และสามารถหลีกเลี่ยงไม่ออกแบบซ้ำกับผลงานที่มีอยู่แล้วอีกประการหนึ่ง ทั้งสองประการนี้จะทำให้ผลงานสร้างสรรค์ของนักนาฏยประดิษฐ์มีความแปลกใหม่และโดดเด่นอย่างแท้จริง

๖. ความรู้ด้านการดนตรีและการละเล่น

อาจารย์มนตรี ตราโมท (ศิลปินแห่งชาติ, ๒๕๒๘) ได้ให้ทรงเห็นว่า ธรรมตามนุษย์เมื่อบังเกิดความรู้สึกย่อมแสดงออกทั้งทางกิริยาและวาจา เช่น ตบมือ กระโดดโลดเต้นและเปล่งเสียงร้องต่างๆเป็นภาษาบ้าง ไม่เป็นภาษาบ้างนี้เป็นธรรมชาติของมนุษย์ มนุษย์สมัยดึกดำบรรพ์ก็มีสภาพอย่างเดียวกันนี้แล้วจึงค่อยๆ วิวัฒนาการต่อมาตามความรู้ ความคิดและสติปัญญาของมนุษย์แต่ละสมัยยิ่งถึงสมัยที่มนุษย์ได้รวมกลุ่มจัดการปกครองกันเป็นระเบียบเรียบร้อย ตั้งเป็นอาณาจักรบริหารบ้านเมืองเป็นแบบเป็นแผน

การดนตรีของมนุษย์ก็ย่อมเจริญขึ้นตามไปด้วย โดยมีระเบียบแบบแผนขึ้น และรู้จักสร้างเครื่องดนตรีให้สวยงามและมีเสียงไพเราะยิ่งขึ้น โดยเฉพาะชาติไทยปรากฏตามประวัติศาสตร์ว่าได้ตั้งอาณาจักรปกครองบ้านเมืองเป็นแบบเป็นแผนกันมาแล้ว หลายยุคหลายสมัยและหลายอาณาจักรในแถบถิ่นซึ่งเป็นประเทศจีนในปัจจุบันนี้ ซึ่งบางทีก็มีชื่อว่า ไทยมุงและอ้ายลาว เป็นต้น นี่ย่อมจะเป็นที่เชื่อได้ว่า การดนตรีไทยสมัยนั้นๆ จะต้องมีการระเบียบแบบแผนเป็นวงเป็นคณะมีเครื่องดนตรีที่บรรเลงได้ไพเราะสมตามกาลสมัย และอาจจะมีการเจริญเหนือกว่าบางชาติในสมัยเดียวกันนั้นบ้าง อาจารย์มนตรี ตราโมท กล่าวว่า “ในสมัยนั้นเจ้าก็ปรากฏว่า ไทยเราได้ส่งวงดนตรีหญิงไปถวายพระเจ้ากรุงจีน นี่ก็เป็นที่น่าพอใจถ้าไม่มีคุณภาพสูงกว่าก็คงจะไม่ส่งไป เป็นการแสดงว่าการดนตรีของไทยเราได้เจริญมาแล้วในอดีต แต่ก็เป็นที่น่าเสียใจที่ไม่มีหลักฐานว่าเครื่องดนตรีของไทยเราในสมัยนั้น มีรูปร่างเป็นอย่างไร และมีสิ่งใดบ้าง การดนตรีตลอดจนเครื่องดนตรีของไทยเพียงจะมาปรากฏชัดเจนเขาก็เมื่อถึงสมัยสุโขทัยนี่เอง”

สมัยสุโขทัย

เรื่องดนตรีไทยในสมัยสุโขทัยที่จะกล่าวต่อไปนี้ หลักฐานอันแรกที่จะอ้างก็เห็นจะต้องอาศัยหลักศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหง หลักที่หนึ่ง เพราะข้อความในศิลาจารึกนี้ออกจะเป็นแม่บทสำคัญในเรื่องความเป็นไปสมัยสุโขทัยแทบจะทุกสาขาวิชาโดยเฉพาะข้อความในศิลาจารึกหลักที่เกี่ยวกับเรื่องดนตรีที่มีอยู่ในตอนที่ ๒ ตอนหนึ่งว่า “ดิ่งคมกลอง ด้วยเสียงพาทย์ เสียงพิณ เสียงเลื้อน เสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื้อน เลื้อน” ข้อความอันนี้แสดงว่าในสมัยสุโขทัยนั้นชาวบ้านมีความสนุกสนานเล่นดนตรีและขับร้องกันอย่างรื่นเริงบันเทิงใจทั่วไป ชาวเมืองกับดนตรีมีความใกล้ชิดกันมาก โดยเป็นผู้เล่นเองไม่ใช่เป็นแต่เพียงผู้ฟังอย่างในสมัยหลังๆ คำในศิลาจารึกที่ยกมาแล้วมีคำว่า “ดิ่งคมกลอง ด้วยเสียงพาทย์ เสียงพิณ” ซึ่งหมายความว่า “ระดมประโคมกลอง ด้วยเสียงพาทย์เสียงพิณ” คำสำคัญมีอยู่ที่คำว่า “เสียงพาทย์” และ “เสียงพิณ” ถ้าจะแปลคำว่า “พาทย์” ว่าเป็นเครื่องบรรเลงทั่วไปตามรูปศัพท์ก็ออกจะคลุมไปหมดเสียอื่นๆ แม้แต่คำว่า “เสียงพิณ” ก็คงไม่จำเป็นต้องกล่าว แต่ก็มีคำว่า “เสียงพิณ” อยู่อีกต่างหาก คำว่า “เสียงพาทย์” ก็น่าจะต้องมีความจำกัดไม่แผ่กว้างไปถึงเพียงนั้น ตามความเห็นของข้าพเจ้าเข้าใจว่า “เสียงพาทย์” คงจะได้แก่ เครื่องบรรเลงจำพวกตี เป่า ซึ่งภายหลังเรียกว่า “ปี่พาทย์” ส่วน “เสียงพิณ” พิณ หมายถึงเครื่องดีด แต่น่าจะมีความหมายต่อไปถึงพวกซึ่งใช้สายด้วยกัน แม้แต่เป็นเครื่องสีอีกด้วย แต่มีพิณเป็นประธาน

ข้อความที่กล่าวไว้ในศิลาจารึกสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราชมีเพียงคำที่รวบรัดให้ความหมายอย่างที่ได้พูดมาแล้ว ถ้าจะค้นกันให้ละเอียดออกไปก็เห็นจะต้องดูจากหลักฐานในรัชกาลต่อมา เช่น รัชกาลพระมหาธรรมราชาลิไท เป็นต้น ในรัชกาลนี้ มีสิ่งที่เป็นหลักฐานเกี่ยวกับดนตรีที่น่าจะนำมาพูดได้ก็คือ หนังสือเรื่อง ไตรภูมิพระร่วง ซึ่งท่านผู้ทรงคุณวุฒิก็ได้รับรองกันว่าเป็นพระราชนิพนธ์ในรัชกาลนี้ ในไตรภูมิพระร่วง มีข้อความอยู่สองอย่าง อย่างหนึ่งทรงแปลมาจากอรรถกถาในคัมภีร์ต่างๆ อีกอย่างหนึ่งทรงแต่งขึ้นด้วยพระปรีชาสามารถของพระองค์ แม้ในการแปลเป็นคำไทยก็ต้องอาศัยของที่มีและรู้จักกันอยู่ในสมัยนั้นมาใช้เป็นคำแปล

จึงจะเป็นที่รู้ความหมายกันได้ การแต่งหนังสือนั้นจึงน่าจะเป็นที่รับกันอยู่แล้วว่า ผู้แต่งย่อมจะนำเหตุการณ์ และอารมณ์ของผู้แต่งหรือสิ่งที่ได้พบเห็นในสมัยนั้นแทรกลงไปไว้ด้วยเป็นธรรมดา เมื่อพิจารณาจากข้อความใน หนังสือไตรภูมิที่เกี่ยวกับดนตรีขับร้องพ่อนรำ ซึ่งมีได้แปลจากอรรถกถาก็มีที่จาระในรายชื่อเครื่องดนตรีอยู่ใน ตอนที่ว่า ด้วยความสุขใน อุตตรกฐทวีป ตอนหนึ่งว่า

“บ้างเดิน บ้างรำ บ้างพ้อน ระบาย บันลือเพลงดุริยดนตรี บ้างดีด บ้างสี บ้างตี บ้างเป่า บ้าง ขับสัพพสาเนียง เสียงหมู่ นักคนจนกันไปเดียดราษ พื้นฆ้องกลองแตรสังข์ ระฆังกังสดาล มโหระทึก กึกก้อง ทำนุกติ”

นี้แห่งหนึ่ง กับที่กล่าวถึงตอนชื่นชมนิมพระบารมีของสมเด็จพระมหาจักรพรรดิราช อีกตอนหนึ่งว่า

“แล้วแลร้อง ก้องขับเสียงพาทย์ เสียงพิน แตรสังข์ ฟังเสียงกลองใหญ่ แลกลองราม กลอง เล็ก แลฉิ่งแฉ่ง บัณเฑาะว์วังเวง ลางคนตีกลอง ตีพาทย์ฆ้องตีกรับรับสัพพทุกสิ่ง ลางจำพวกดีดพิน และสีซอพุดตอ แลกันฉิ่ง รังรำจับระบำเดินเล่นสารพนักคนทั้งหลาย สัพพดุริยดนตรีอยู่ครั้นเครื่อง อลวนเวงดั่งแผ่นดินจะกล่อม”

ส่วนในตอนที่ว่าด้วยสมบัติของพระอินทร์ในชั้นดาวดึงส์โดยมากเป็นชื่อกลองต่างๆ ชื่อบัณเฑาะว์ต่างๆ และชื่อสังข์ต่างๆ ซึ่งแลเห็นว่าทรงแปลมาจากอรรถกถา แต่มีที่น่าสังเกตอยู่สองแห่ง คือ สังข์ที่เรียกว่า มุทิงคสังข์ แห่งหนึ่งกับตอนที่ว่าถึงเพชดาเป่าปี่ว่า “ยังมีเพชดาตนหนึ่งชื่อว่า สรโฆสสุร เป่าปี่โชนแก้วเลาหนึ่งชื่อว่า นันทโชน “อีกแห่งหนึ่ง

นอกจากหลักฐานทั้งสองแห่งที่ได้กล่าวมาแล้ว ยังมีหลักศิลาจารึกที่กล่าวถึงเรื่องดนตรีขับร้องพ่อนรำ ในสมัยใกล้เคียงกันอีกแห่งหนึ่งก็คือ หลักศิลาจารึกที่เรียกว่า ศิลาจารึกภูเขาสมณภูฏ ซึ่งหนังสือ ประชุมจารึก สยามภาคหนึ่ง จัดไว้เป็นหลักที่ ๘ ข้อความตอนหนึ่งในศิลาจารึกหลักนี้ มีว่า

“ทั้งสองปลากหนทางย้อมเรียงชั้นหมากชั้นพลู บูชาพิลัม ระบาย เดินเล่นทุกฉันด้วยเสียงอัน สาธุการบูชา อีกด้วยดุริยพาทย์ ฆ้องกลองเสียงดัง สี่พดัดดินจึกหล่มอันใส”

ในสมัยสุโขทัยนั้นบรรดาท่านักปราชญ์ทางประวัติศาสตร์ ก็ดูเหมือนจะเห็นพ้องต้องกันว่า ศิลปกรรม และวัฒนธรรมของสุโขทัยกับลานนาไทยต่างก็เทไปถ่ายมาสู่กันและกันอยู่เสมอๆ เพราะฉะนั้นก็จำเป็นที่จะต้อง นำหลักฐานทางลานนาไทยที่ร่วมสมัยกันมาร่วมพิจารณาด้วย ซึ่งได้แก่ หลักศิลาจารึกวัดพระยืน จังหวัดลำพูน ซึ่งจารึกในพุทธศักราช ๑๙๑๓ คำจารึกหลักนี้มีข้อความตอนหนึ่งที่กล่าวถึงการรับพระมหาสมณเถรซึ่ง อารธนาไปจากสุโขทัยว่า

“ให้อัฏฐะทงข้างตอกดอกไม้ได้เทียน ตีพาทย์ดังพินฆ้องกลอง ปี่ สรในพิสนญชัย ทะเทียด กาลลแตรสังข์ฆ้องกังสดาล มรทงสดังเดียด เสียงเลิศเสียงก้อง อีกทั้งคนร้องให้อ้อดาสรท้าน ทัวทั้ง นครหริภุญชัย แล”

ชื่อเครื่องดนตรีต่างๆ ซึ่งมีอยู่ในหลักฐานที่นำมาถว้านี้เป็นสิ่งที่ท่านผู้บันทึกได้รวบรวมขึ้นไว้ตามแต่ จะแลเห็นหรือคิดว่าควรจะมีเท่านั้น ย่อมมีทั้งสิ่งที่อยู่ในวงดนตรีและที่ประชาชนนำมาตีเป่าเพื่อความครึกครื้น สนุกสนานกัน เพราะฉะนั้นการที่จะพิจารณาว่าเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงตามแบบแผนจริงๆ ในสมัยสุโขทัยมี อะไรบ้าง ก็จะต้องเลือกเก็บมาแต่สิ่งที่อยู่ในวงจริงๆ ดังจะได้กล่าวต่อไป

วงแตรสังข์ ที่ประกอบพระราชพิธีอย่างสมัยนี้มีอยู่ครบบริบูรณ์ สังข์ และแตร คือแตรยาวที่สมัยนี้ เรียกว่า “แตรฝรั่ง” นี้มีอยู่ในไตรภูมิพระร่วง ส่วนแตรงอนก็คือ “กาหล” จากศิลาจารึกวัดพระยืน ส่วนวงปี่ โชน กลองชนะ ก็เก็บจาก “ปี่โชนแก้ว” ในไตรภูมิพระร่วงหรือปี่สรในในศิลาจารึกวัดพระยืนกับคำว่า “ทะเทียด” หรือ “สรเทียด” ซึ่งท่านผู้รู้ได้กล่าวว่า ตรงกับคำบาลีว่า “ทินทิม” แปลว่า กลองสองหน้าใช้ตี

ด้วยไม้ข้างหนึ่ง คือกลองชนะ แถมยังมีบัณเฑาะว์และมโหระทึกอีกด้วย จึงเป็นอันว่าเครื่องประโคมประกอบพระเกียรติยศของพระมหากษัตริย์นั้นมีอยู่พร้อมมูลในสมัยสุโขทัย

ที่นี้จะกล่าวถึง วงปีพาทย์ ซึ่งเป็นวงดนตรีที่ถือว่าเป็นหลักสำคัญในวงการดนตรีไทย วงปีพาทย์ก็คือวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องตีเป่า ตรงกับคำว่า “เสียงพาทย์” ในหลักศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหงหลักที่หนึ่ง ในสมัยสุโขทัยนี้วัฒนธรรมของอินเดียทั้งทางศิลปกรรม วรรณกรรม ตลอดจนลัทธิศาสนาต่างๆ ได้แผ่เข้ามาแพร่หลายเป็นที่นิยมนับถือของชนชาวแหลมอินโดจีนทั่วไป ประชาชนแถบนี้ต่างก็ปฏิบัติกิจกรรมต่างๆ โดยยึดถือแบบแผนของอินเดียกันทั้งสิ้น ไทยเราก็คงเช่นเดียวกัน

ในการจัดวงดนตรีอินเดีย มีวงดนตรีที่ใช้เครื่องตีเป่าเป็นแบบแผนอยู่วงหนึ่ง เรียกว่า ปัญจดุริยางค์ ซึ่งประกอบด้วยเครื่องบรรเลง ๕ สิ่ง คือ

สุลารี	เครื่องที่มีรูกลวงภายในเป็นเครื่องเป่า
อาตต	เครื่องขึ้นหนึ่งหน้าเดียว
วิตต	เครื่องขึ้นหนึ่งสองหน้า
อาตตวิตต	เครื่องหุ้มหนังรอบตัว
ฆน	เครื่องที่เป็นแท่งที่กระทบเป็นเสียง

ไทยเราจึงผสมวงโดยดำเนินตามแบบแผนนี้บ้าง โดยเรียกว่า “วงเครื่องห้า” เลือกหาเครื่องดนตรีที่มีอยู่แล้วมาผสมเป็นวงขึ้นเลียนตามลักษณะของปัญจดุริยางค์ คือ

๑. ปี่ ได้แก่ ปี่ใน ที่เราใช้กันอยู่ในปัจจุบันนี้ โบราณอาจเรียกว่า “ปี่สรใน” หรือ “นันทโณ” อย่างไรก็ดี ปี่ในนั้นนับว่าเป็นของไทยแท้ มีลักษณะแตกต่างกับชาติอื่นๆทั้งสิ้น มีรูปิดเปิดนิ้ว ๖ รู ตอนบนมีอยู่ ๔ รูเรียงกันแล้วก็เว้นไปช่วงหนึ่งจึงถึงตอนล่างอีก ๒ รู เวลาเป่าเสียงสามัญ คือ เสียงตอนกลางไม่ใช่แหลบขึ้นไปสู่หรือลงต่ำต่อ ธรรมชาติการเป่าเสียงเรียงลำดับกันในตอนเสียงสามัญนี้ ปี่หรือขลุ่ยของทุกๆชาติจะต้องปิดเปิดรูและนิ้วเรียงลำดับกัน แต่ปี่ในเมื่อเป่าเสียงเรียงกันจะต้องปิดเปิดนิ้วสลับสับสนกัน ไม่เรียงตามลำดับกันเหมือนปี่ของชาติอื่น

๒. ฆ้อง คำว่า “ฆ้อง” นี้มีอยู่หลายแห่ง ซึ่งคงจะต้องเป็นฆ้องหลายลูกที่ดำเนินเป็นทำนองได้คงมิใช่ฆ้องลูกเดียวอย่างฆ้องโหม่ง คงจะต้องเป็นฆ้องวง ซึ่งท่านผู้รู้เคยกล่าวว่าฆ้องวงนี้ในสมัยโบราณทางเหนือเขาเรียกว่า “เจแวง” ดังที่ปรากฏอยู่ใน พงศาวดารลานช้าง

๓. ตะโพน ตรงกับคำว่า “มูทิงค์” หรือ “มฤทิงค์” ในไตรภูมิพระร่วง

๔. กลองทัด ก็คือ กลองขนาดใหญ่ ซึ่งในไตรภูมิพระร่วงนั้นมีกลองอยู่ ๓ ขนาด คือ ทั้งขนาดใหญ่ ขนาดกลาง และขนาดเล็ก

๕. ฉิ่ง ฉิ่งนั้นเรียกตามชื่อเดิมในไตรภูมิพระร่วง ซึ่งกล่าวติดกันเป็น “ฉิ่งแฉ่ง” หากแยกฉิ่งออกก็คือ “ฉิ่ง” อย่างที่เราใช้กันอยู่ในปัจจุบันนี้ ส่วน “แฉ่ง” นั่นก็คือ ฉาบ ซึ่งในสมัยโบราณคงจะตีเปิดอย่างจั้น จึงฟังเป็นแฉ่ง ในสมัยปัจจุบันนี้ตีแล้วกดให้ประกบกันจึงฟังเป็นฉาบ และเรียกว่า ฉาบ

วงปีพาทย์เครื่องห้าในสมัยสุโขทัยเป็นดังกล่าวนั้น ส่วนระนาดไม่พบคำใดที่จะหมายถึงระนาดได้เลย จึงเข้าใจว่า พาทย์เครื่องห้าสมัยสุโขทัย ไม่มีระนาด มีอยู่แต่เพียง ปี่ ฆ้องวง ตะโพน กลองทัด และฉิ่งเท่านั้น

พิน ต่อไปนี้จะพูดกันถึงคำว่า “เสียงพิน” ตามศิลาจารึกหลักที่หนึ่งบ้าง โดยเฉพาะคำว่า “พิน” ก็หมายถึงเครื่องดนตรีที่มีสายและตีเป็นเสียง คำว่า “พิน” นี้แผลงมาจากคำว่า “วิณา” ของอินเดีย พินโยสุโขทัยตามภาพปั้นที่หน้าบันด้านเหนือของปราสาทวัดพระพายหลวง จังหวัดสุโขทัย มีรูปเหมือนกระจับปีในปัจจุบัน สมัยโบราณเรียกว่า “พิน” ภายหลังคงมาเรียกกันว่า “กระจับปี” บางแห่งก็ว่า เนื่องจากมีรูปเหมือน

เต่าจึงใช้ชื่อเรียกว่า “กัจฉป” แต่ว่าเครื่องดนตรีของบอร์เนียวและของชาวชวาที่มีที่เรียกว่า “กระจับปี” เหมือนกัน แต่ว่ามีรูปร่างเป็นคนละอย่าง อาจเลียนชื่อกันก็ได้

นอกจากพิณอย่างที่กล่าวมานี้ก็ยังมี “พินน้ำเต้า” ที่เป็นของเขมรอีกอย่างหนึ่งเป็นพิณที่มีสายเดี่ยว กะโหลกที่อุ้มเสียงทำด้วยผลน้ำเต้า คนไทยสมัยสุโขทัยจะนิยมเล่นกันบ้างหรือเปล่านั้นไม่ทราบ พินอีกอย่างหนึ่งก็คือ พินเพียหรือเปียะ รูปร่างคล้ายพินน้ำเต้า แต่ว่ามีสองสายและกะโหลกที่อุ้มเสียงทำด้วยกะลามะพร้าว พินเพียหรือเปียะนี้นิยมติดกันอยู่ในทางภาคเหนือโดยมาก

ขอ คำว่า “เสียงพิน” ในศิลาจารึกนี้จะต้องหมายถึงบรรดาเครื่องดนตรีที่มีสายและสีเป็นเสียงที่เรียกว่า “ซอ” ด้วย ในสุโขทัยก็มี “ซอสามสาย” ซึ่งเป็นซอของไทยแท้อยู่แล้ว นอกจากนั้นอาจจะมีซออื่นๆ ซอด้วง ด้วยก็ได้ เพราะว่าซอแบบนี้ย่อมจะมีขึ้นในเมืองไทยมาแล้วตั้งแต่ก่อนสุโขทัย เป็นอันว่าเครื่องดนตรีประเภทที่มีสายทั้งดีดและสี ซึ่งเป็นต้นทางที่จะนำมาผสมวงให้เป็นวงมโหรี และเครื่องสายในปัจจุบัน ได้มีมาแล้วในสมัยสุโขทัยหลายอย่าง และคงจะบรรเลงกันกันอย่างไพเราะพอที่จะบันทึกไว้ในศิลาจารึก ดังปรากฏอยู่นั้นด้วย

ในสมัยสุโขทัย เครื่องผ่อนคลาอารมณ์อย่างหนึ่ง คือ ดนตรี และการร้องรำทำเพลง แต่มีบางพวกถือเป็นอาชีพด้วย เช่น พวกนักดนตรี พวกขับเพลงและพวกฟ้อนรำ เครื่องดนตรีสมัยสุโขทัยที่นิยมได้แก่ กลอง ซึ่งมีขนาดต่าง ๆ กัน แตร สังข์ ระฆัง กังสดาล มโหรีทีก ข้อง กรับ พิน ซอ และฉิ่ง เป็นต้น

คติความเชื่อและศาสนา

คติความเชื่อดั้งเดิมของชาวสุโขทัย นับถือทั้งศาสนาพุทธ ศาสนาพราหมณ์ และผี มีวัดในพุทธศาสนาจำนวนมากแบ่งเป็นราชอาณาจักร คือ วัดของพระเจ้าแผ่นดิน วัดของพระบรมวงศานุวงศ์ คหบดีราม วัดของพวกเศรษฐี ประชากร คือ วัดของประชาชนทั่วไป

๗. ลักษณะการแต่งกายและเครื่องประดับ

กว่าจะเป็นสุโขทัยที่ผู้คนมีวัฒนธรรมอยู่ในขั้นสูงได้นั้น เป็นที่ทราบว่าได้มีการสังสมประสบการณ์ชีวิต และภูมิปัญญาของบรรพชนสืบสานตกทอดต่อกันมานานนับพันปี จากการศึกษาหลักฐานทางด้านโบราณคดี ทั้งในเรื่องเอกสาร จารึก และงานศิลปกรรมรูปแบบต่าง ๆ ที่ปรากฏ พบว่าวัฒนธรรมของคนสมัยสุโขทัยได้มีพื้นฐานมาจากวัฒนธรรมของบรรพชนตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ที่มีอายุกว่า ๕,๐๐๐ ปี สืบสานมาในวัฒนธรรมฟูนัน และทวารวดี ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๐-๑๖ และวัฒนธรรมลวปุระ หรือละโว้ ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๗-๑๘ แล้ว หลังจากนั้นความคิด และรสนิยมของคนสมัยสุโขทัยได้ปรับตัววัฒนธรรมพื้นฐานของบรรพชนมาเป็นของตนเองทีละน้อย ๆ จนเป็นรูปแบบของตนเองได้อย่างเต็มภาคภูมิ ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมด้านชีวิตความเป็นอยู่ ด้านการเมืองการปกครอง ด้านคติความเชื่อและศาสนา

๑. การแต่งกายและการใช้เครื่องประดับของบรรพชนก่อนสุโขทัย

ผ้าที่เรานำมาใช้เป็นเครื่องนุ่งห่มได้มีผู้คิดค้นขึ้นตั้งแต่เมื่อไรนั้น ไม่มีหลักฐานแน่นอนเด่นชัด แต่เป็นที่ทราบว่าคนเรารู้จักนำเอาฝ้าย ปอ และไหมมาทอเป็นผ้าได้นานแล้ว และปัจจุบันเจริญถึงขั้นมีการค้นคิดประดิษฐ์ใยสังเคราะห์ทางวิทยาศาสตร์ขึ้นมาทอเป็นผ้ายางที่พบอยู่มากมาย

๑.๑ สมัยก่อนประวัติศาสตร์

ในประเทศไทยปัจจุบันนี้ได้ค้นพบหลักฐานที่แสดงถึงอารยธรรมอันเก่าแก่กว่าคนในยุคก่อนประวัติศาสตร์รู้จักทอผ้าใช้แล้ว เป็นเวลากว่า ๕,๐๐๐ ปี คือ ตั้งแต่สมัยยุคหินใหม่ลงมาถึงยุคโลหะ และมาสิ้นสุดเมื่อราว พ.ศ.๑๑๐๐

สมัยก่อนประวัติศาสตร์ในยุคหินใหม่ หลักฐานที่แสดงว่ามีการทอผ้าใช้คือหลักฐานจากการขุดค้นที่บ้านเก่า ตำบลจระเข้มะเือก อำเภอมะนัง จังหวัดกาญจนบุรี พบแนวดินเผาที่ใช้ในการปั่นฝ้ายเพื่อนำไปทอผ้าเป็นจำนวนมากรวมทั้งพบเข็มเย็บผ้าที่ทำด้วยกระดูกสัตว์อีกด้วย วัสดุที่นำมาใช้ในการทอผ้าน่าจะเป็นปอ และฝ้าย และได้พบหินทุบผ้าเปลือกไม้ที่จังหวัดชุมพร และจังหวัดประจวบคีรีขันธ์

ในยุคโลหะ จากการขุดค้นที่ศูนย์การทหารปืนใหญ่ จังหวัดลพบุรีที่อำเภอกาญจนาภิเษก จังหวัดอุทัยธานี ที่บ้านเชียง อำเภอนองหาน จังหวัดอุดรธานี และที่อื่น ๆ ได้พบแนวดินเผาเป็นจำนวนมากด้วย และที่สำคัญได้พบร่องรอยเศษผ้าฝ้ายติดอยู่ที่กำไลสำริด และขวาน แสดงว่ามีการใช้ผ้าเป็นเครื่องนุ่งห่มหรือเป็นเครื่องประดับแล้ว โดยเฉพาะอย่างยิ่งในปี พ.ศ. ๒๕๑๕-๒๕๑๖ กรมศิลปากรได้ขุดค้นพบวัฒนธรรมก่อนประวัติศาสตร์ที่บ้านเชียง อำเภอนองหาน จังหวัดอุดรธานี ปรากฏว่า เป็นแหล่งอารยธรรมยุคโลหะที่เจริญมากที่สุดและเก่าที่สุดที่เคยพบในประเทศไทย ทั้งนี้เพราะจากการนำภาชนะดินเผาสีดำและมีลายเขียนสีไปทำการทดสอบอายุตามหลักวิทยาศาสตร์ที่มหาวิทยาลัยเพนซิลวาเนีย สหรัฐอเมริกา และที่มหาวิทยาลัยการศึกษาแห่งเมืองนารา ประเทศญี่ปุ่น ปรากฏว่ามีอายุประมาณระหว่าง ๑,๒๐๔-๖,๓๐๐ ปี มาแล้ว ในแหล่งนี้พบหลักฐานว่ามีความเจริญถึงขั้นใช้ผ้ากันอย่างมากมายโดยทอได้ทั้งผ้าฝ้าย ผ้าปอกล้วยาเรียบ ๆ ทั้งยังมีผู้สันนิษฐานว่าคนในยุคนี้รู้จักตกแต่งผ้าให้เกิดลวดลายงดงามด้วยการใช้ลูกกลิ้งจุ่มสีแล้วกลิ้งลงบนผ้าอีกด้วย หลักฐานที่พบคือเซตดินเผา ลูกกลิ้งและร่องรอยของเศษผ้าที่ติดอยู่ตามกำไลสำริดหลายวง

๑.๒ เครื่องประดับสมัยก่อนประวัติศาสตร์

เครื่องประดับเป็นศิลปะที่สำคัญที่สุดอย่างหนึ่งในบรรดาโบราณวัตถุที่มนุษย์สามารถทำขึ้นมาได้ ซึ่งในระยะเริ่มแรกคงจะใช้วัตถุที่เขาสามารถหาได้ง่าย ๆ ในระยะนั้น อาทิ หินสีต่าง ๆ เปลือกหอย และกระดูกสัตว์ สามารถนำมาขัดเจียรระโนให้สวยงาม หรือมีความรู้ในการหลอมโลหะ เครื่องประดับที่ทำด้วยสำริด เงิน และทองคำ ส่วนหินมีค่าพบว่ามีกานำทับทิมและหยกมาดัดแปลงตกแต่งเป็นลูกปัด

การขุดค้นทางด้านโบราณคดีในแหล่งโบราณคดีที่ยังไม่ถูกรบกวน จะพบหลุมฝังศพที่เป็นเนินใหญ่ มีศพบุรุษ สตรี และเด็กเรียงรายใกล้เคียงกันเสมอ บางแห่งก็เป็นการฝังอยู่ใต้ถุนบ้านเรือนที่อาศัย โครงกระดูกที่พบมักจะมีเครื่องประดับและเครื่องใช้สอยตลอดจนภาชนะฝังอยู่รอบ ๆ โครงกระดูกด้วย ทำให้เกิดความรู้ในเรื่องชีวิตความเป็นอยู่ตลอดจนคติความเชื่อถือของคนในสังคมโบราณ

เครื่องประดับสมัยก่อนประวัติศาสตร์ มักจะพบว่ามนุษย์เริ่มเรียนรู้ใช้เครื่องประดับกันตั้งแต่ในสมัยหินใหม่เป็นต้นมาจนเข้าสู่สมัยโลหะ มนุษย์สมัยหินใหม่ซึ่งมีความเป็นอยู่เมื่อราว ๕,๐๐๐ ปีมาแล้ว มีความเจริญสืบทอดต่อมาจากมนุษย์ในยุคหินกลาง หรือในสังคมล่าสัตว์ที่ใช้เครื่องมือหินกะเทาะ มีเครื่องมือทำด้วยกระดูกสัตว์และเปลือกหอย แม้ว่าจะรู้จักจับสัตว์น้ำ และการเพาะปลูก จึงมีเครื่องมือทั้งขวาน ลิ่ม จอบ ใบหอก หัวลูกศร และเบ็ด เป็นต้น ทั้งมีความชำนาญในการทำเครื่องปั้นดินเผา ลักษณะการฝังศพ พบเครื่องประดับต่าง ๆ ทั้งลูกปัดและกำไล

๒. แหล่งโบราณคดีที่พบเครื่องประดับ

๒.๑ แหล่งโบราณคดีในยุคหินใหม่ที่สำคัญมีดังนี้

๒.๑.๑. บ้านเก่า ตำบลจระเข้มเหือก อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี ที่นี้พบเครื่องประดับที่ทำด้วยหิน เช่น กำไลหิน ลูกปัดที่ทำจากกระดูกสัตว์ และเปลือกหอย มีจี๋ห้อยคอ และกำไลทำจากเปลือกหอย

๒.๑.๒. หนองแซ่เสา ตำบลหินกอง อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี พบโครงกระดูกที่มีของฝังอยู่ด้วย เครื่องประดับ เช่น กำไลหินซึ่งมีรูปคล้ายจักรหินและลูกปัดทำด้วยเปลือกหอย

๒.๑.๓. บ้านโคกเจริญ อำเภอชัยบาดาล จังหวัดลพบุรี พบว่าโครงกระดูกประดับด้วยลูกปัดที่ทำด้วยเปลือกหอย

เครื่องประดับก็ทำด้วยโลหะ เช่น กำไล แหวน ห่วงคอ เป็นต้น โลหะที่ใช้ในสมัยนั้น ในประเทศไทยเป็นโลหะผสมระหว่างทองแดงกับดีบุก เรียกว่า สำริด มนุษย์สมัยโลหะอยู่รวมเป็นกลุ่มใหญ่ เป็นสังคมเมืองเริ่มแรกจึงมีระเบียบแบบแผนของสังคมและมีการติดต่อกับกลุ่มชนในดินแดนใกล้เคียงและที่มาจากโพ้นทะเล เครื่องประดับ เช่น กำไล และลูกปัด ซึ่งมีทั้งลูกปัดหินและลูกปัดแก้ว และมีหลายรูปแบบที่เชื่อได้ว่านำมาจากแถบอินเดีย และทะเลเมดิเตอร์เรเนียน ทางแถบเปอร์เซีย และจากจักรวรรดิโรมัน

๒.๒ แหล่งโบราณคดีสมัยโลหะที่สำคัญ

๒.๒.๑. ศูนย์การทหารปืนใหญ่ ค่ายพหลโยธิน ตำบลเขาพระงาม อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี พบโครงกระดูกที่มีเครื่องประดับเป็นลูกปัด ทำด้วยหินและแก้ว กำไลสำริด และลูกพรวนสำริด

๒.๒.๒. บ้านนาดี โนนนกทา อำเภอภูเวียง จังหวัดขอนแก่น พบเครื่องประดับเป็นกำไลเปลือกหอย กำไลสำริด โครงกระดูกบางโครงสวมกำไลข้อมือในข้อมือเดียวถึง ๑๖ วง นอกจากนี้มีลูกปัดทำด้วยเปลือกหอย

๒.๒.๓. บ้านเชียง อำเภอหนองหาน จังหวัดอุดรธานี มีอายุประมาณ ๒,๕๐๐-๕,๖๐๐ ปีมาแล้ว เครื่องประดับที่พบมีลูกปัดหินสี ทั้งแบบเรียบและรูปสัตว์ เช่น เสือ ลูกปัดและกำไลแก้ว กำไลสำริดที่น่าสนใจมีการตกแต่งเป็นรูปแมลงปอ แหวนและห่วงคอสำริด

๒.๒.๔. บ้านดอนตาเพชร อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี ที่นี้มีเครื่องประดับที่น่าสนใจมาก เพราะทำขึ้นได้อย่างสวยงามและประณีต มีกำไลและแหวนสำริดซึ่งนิยมสวมหลายวง บางโครงสวมกำไลข้อมือเป็นจำนวนมาก และสวมแหวนเต็มนิ้วทุกนิ้วด้วย ที่น่าสนใจคือลูกปัดรูปเสื่อทำด้วยหินคอร์เนเลียน (Carnelian) ซึ่งมีรูปแบบคล้ายกับลูกปัดรูปเสื่อที่พบที่บ้านเชียงซึ่งทำด้วยหินอะเกต (Agate) สีขาวสลับดำ

แนวคิดลักษณะการแต่งกายและเครื่องประดับในสมัยสุโขทัย

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

วัฒนธรรมในด้านการแต่งกาย

การแต่งกายเป็นส่วนหนึ่งที่แสดงถึงความเจริญของชนแต่ละชาติ อาณาจักรสุโขทัยมีความรุ่งเรืองดังที่ทราบกันอยู่แล้ว ดังนั้นผู้คนก็ย่อมมีการนุ่งห่ม ตกแต่งร่างกายด้วยผ้าแพรพรรณงดงาม มีวัฒนธรรมการแต่งกายเป็นของตนเอง

ชะวัชชัย ภาติณฐ์ (๒๕๓๕ : ๔๗) กล่าวถึงลักษณะเครื่องแต่งกายสมัยสุโขทัย ว่าหญิงจะไว้ผมยาวเกล้ามวย หรือม้วนปล่อยไว้ด้านหลัง มีเกี้ยว หรือมาลัยสวมรอบมวยผมนั้น สวมผ้าซิ่น เสื้อเข้ารูปแขนยาว บางคนใช้สไบเฉียง ส่วนหญิงที่เป็นเจ้านายสวมกรองคอ ทรงพระกร และสวมมงกุฎยอดแหลม สำหรับชายนั้น แกล้มวยผมไว้กลางศีรษะ หรือที่ท้ายทอย สวมเสื้อผ่าอกแขนยาว สวมกางเกงครึ่งน่อง ส่วนที่เป็นเจ้านาย นุ่งโจงกระเบนคาดเข็มขัด เวลาออกศึกจะนุ่งขาววามมี โจงกระเบนนุ่งทับ

สมุนมาลย์ นิมนต์พันธ์ (๒๕๔๑ : ๒๓๔) กล่าวว่า พระสนมหม่อมสไบ เรียกว่า “สะพักสองบ่า” เดิมมงกุฎของเจ้านายฝ่ายหญิงไม่สูงมาก แต่สมัยหลังยอดแหลมสูงขึ้นไป ข้อนี้มีหลักฐานปรากฏอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสุโขทัย

คณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติสำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี (๒๕๔๓ : ๑๐๓ - ๑๒๖) การแต่งกายของคนสมัยสุโขทัยนั้นสามารถศึกษาได้จากศิลาจารึกและศิลปะโบราณวัตถุ เช่น ตุ๊กตาสังคโลก ประติมากรรม ภาพปูนปั้นที่ประดับอยู่ตามโบราณสถาน ภาพลายเส้นทั้งที่ปรากฏอยู่บนรอยพระพุทธรูปกับบนแผ่นศิลาเล่าเรื่องชาดกต่างๆซึ่งพบที่วัดศรีชุม ทั้งยังอาจศึกษาได้จากเอกสารหรือจดหมายเหตุของประเทศใกล้เคียง และของชาวต่างชาติที่เดินทางมาในระยะเวลาดังกล่าวที่ได้บันทึกกล่าวถึงไว้ในสมัยนั้นได้อีกด้วย และการแต่งกายนี้สามารถศึกษาถึงรายละเอียดได้ ตั้งแต่ทรงผม ผ้านุ่ง เสื้อ ผ้าห่ม เครื่องประดับ และเครื่องหอม

การแต่งกายของผู้หญิง

ทรงผม

จากการศึกษารูปแบบ งานประติมากรรมของสมัยสุโขทัยพบว่า ผู้หญิงสมัยสุโขทัยทำทรงผมหลายแบบ คือไว้ผมยาวเกล้าเป็นมวยอยู่กลางศีรษะ มีพวงดอกไม้หรือพวงมาลัยสวมรอบมวย แบบหนึ่ง หรือไว้ผมแสกกลางรวบผมไว้ท้ายทอย มีเกี้ยวหรือห่วงกลมคล้องตรงที่รวบ แบบหนึ่ง หรือเกล้าเป็นมวยไว้กลางหลังศีรษะเหนือท้ายทอยขึ้นมา ถ้าเป็นสตรีสูงศักดิ์อาจประดับศีรษะด้วยลอมพอก กรอบพัคตร์หรือมงกุฎ และการไว้ผมนี้จากหนังสือไตรภูมิพระร่วง ตอน มนุษย์ภูมิ ว่าด้วยความงามของสตรีชาวอูตรกฐทวีป ก็กล่าวว่าไว้ผม

ยาวด้วย จากข้อความว่า “...ผมเข้านั้นดั่งงามดั่งปีกแมลงภู่ เมื่อประจมาถึงริมบ่าเบื่องต่ำ และมีปลายผมเขานั้น งอนเบื่องบนทุกเส้น...” และจากหนังสือเรื่องนางนพมาศ ว่า “...บางคนงามชะอ้อนงอนจริตกริยาขวยเขินเกล้ามวยวาดวงพิศตรุดำดั่งปีกแมลงภู่...” จึงเป็นอันว่าผู้หญิงสุโขทัยไว้ผมยาวประดับด้วยเขนกัน ส่วนที่ไว้ผมยาวเกล้ามวยแล้วนิยมตกแต่งด้วยช้องผม และเสียบแซมด้วยช่อดอกไม้ที่เรียกว่า ผกามาศผกาเกสร

เครื่องนุ่งห่ม

เสื้อผ้าเครื่องนุ่งห่มของผู้หญิงสมัยสุโขทัย พบว่านุ่งผ้าขึ้นหรือผ้าถุงยาวกรอมถึงข้อเท้า ผ้านุ่งทอจากทั้งฝ้ายไหมมีลวดลายดอกสีต่างๆ เช่น ดำ แดง ขาว เหลือง และเขียว ผ้าที่ใช้มีหลายชนิด เป็นต้นว่า สุพรรณพัสดุ ลิขิตพัสดุ จินะกะพัสดุ ตะเลงพัสดุ เทวศรี ผำรัตศรี และเจตศรี ซึ่งไม่อาจทราบได้ว่าลักษณะของผ้าแต่ละชนิดนั้นเป็นแบบใด แต่น่าจะเป็นผ้าที่ทอเอง และย้อมสีต่างๆเป็นส่วนใหญ่ และมีบางชนิดที่นำมาจากต่างประเทศ เช่น จากอินเดีย และจีน การนุ่งผ้าขึ้นนั้นจะเห็นว่าตรงเอว หรือต่ำลงมาจากเอวเล็กน้อย ประดับด้วยผ้ามีรอยจีบคลุมห้อยปล่อยชายลงมาสองชาย ปิดทับหัวเข็มขัดที่สวยงามไว้ สำหรับสตรีที่สูงศักดิ์เข็มขัดนี้มักนิยมทำเป็นลายประจำยามมีพวงอุบะห้อยเป็นแนว แต่ถ้าเป็นสามัญชนมีทั้งใช้เข็มขัด และใช้ชายผ้า ตรงเอวผูกมัดกันเอง เป็นแบบเหน็บชายพก สตรีสามัญที่แต่งงานแล้วมักไม่สวมเสื้อแต่มีผ้าพันรัดอก สตรีชั้นสูงและสตรีที่ยังไม่แต่งงานจะสวมเสื้อรัดรูป แขนทรงกระบอกและห่มผ้าสะไบ เมื่อไปงานบุญหรืองานพิธี หลักฐานการใช้เสื้อนี้มีปรากฏในหนังสือไตรภูมิพระร่วงว่าด้วยปัญจกัณฑ์ มนุสสภูมิ ตอนแผ่นดินอุตรภุทวีป มีคำว่า “...เสื้อ สอย สนิมพิมพาภรณ์ ผ้าผ่อนท่อนแพรพรรณ...” นอกจากนี้ ยังทราบว่ามีการแต่งตัวหลายแบบด้วยเหมือนกันจากหนังสือนางนพมาศ ในพิธีชาน์ยเทวาท์ กล่าวว่า “...พวกนางพระสนมกำนัล นางระบำ แต่งตัวใส่เสื้ออย่างเทศอย่างมลายูออกซักระแทะ...”

การแต่งกายของบุรุษ

ทรงผม

ผู้ชายสมัยสุโขทัย ถ้าเป็นพระมหากษัตริย์หรือเจ้านาย จะไว้ผมยาวมุ่นมวยไว้กลางศีรษะ มีปิ่นปักหรือใช้ผ้าพันหรือโพก หรือประดับศีรษะด้วยมงกุฎ ที่มียอดแหลมหรือกรอบพิศตร หรือทำผมเสกกลางรวบผมไว้ตรงท้ายทอย มีห่วงหรือเกี่ยวคล้อง ที่น่าสนใจคือ จากหนังสือไตรภูมิพระร่วงกล่าวถึงพระเกศาของพระจักรพรรดิว่า “...แล้วจึงเกล้าผมเป็นห้าเกล้า อันทั้งห้าอันนั้นและไว้ปลายผมนั้น ห้อยลงไปยังหลังทุกอัน...”

สำหรับผู้ชายสามัญชนทรงผมมักไว้ผมยาว แสกรวบไว้ที่ท้ายทอย มีห่วงกลมๆคล้องตรงที่รวบ หรือไม่ก็ไว้ผมสั้น หรือเกล้าผมเป็นมวยเหนือศีรษะมีผ้าโพก สำหรับพราหมณ์ หรือนักบวชปกติจะเกล้ามวย ถ้าเป็นเชื้อสายตระกูลพราหมณ์จะมีดอกไม้ทอง สมองเกล้า จุกาทอง ประวิตรทอง จูราทอง เพิ่มขึ้น และเมื่อจะทำพิธีอันเป็นมงคลจะแต่งผมด้วยการใช้ใบชุมแสง แซมช้องผมตัดใบพฤกษ์เวฬุ หากประกอบพิธีพราหมณ์ศาสตร์จะสยายมวยผมเพื่ออ่านโองการ ถ้าเป็นทหารจะสวมหมวกทรงกลม ด้านหลังหมวกมีชายผ้าจากตัวหมวกห้อยยาวลงไปถึงต้นคอ ซึ่งเรียกว่า หมวกทรงประพาส มีหมวกอีกแบบหนึ่งคือ หมวกชีโบ ที่มีรูปคล้ายฝ่าชี เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “กูป”

ส่วนเด็กนั้นสามารถศึกษาจากตุ๊กตาสังคโลก พบว่า มีการไว้ผมจุกมีปิ่นปักหรือผ้าพัน เด็กเล็กๆ โดยทั่วไปคงไม่สวมอะไรเลยแต่ในงานประเพณีหรือฤดูหนาวจะนุ่งห่มคล้ายผู้ใหญ่ แต่เด็กโตมีการแต่งกาย เด็กชายก็คงจะนุ่งโจงกระเบนหรือกางเกง

เครื่องนุ่งห่ม

ผู้ชายสุโขทัยสวมเสื้อและมีผ้าคล้องไหล่ เสื้อเป็นเสื้อแขนยาวผ่าอก ดังความในไตรภูมิพระร่วงว่า “...พญาองค์นั้น จึงเอาผ้าอันขาวอันเนื้อละเอียด อันชื่อว่า สุกุลพัสตร์ มาห่มและพาดเหนือจะงอยบ่า แล้วจึงสมาทานเอาศีล ๘...” และความว่า “...พญาองค์นั้นจึงเอาผ้าขาวอันเนื้อละเอียดนั้นมาพาดเหนือพระอังสาทั้งสอง สองกราบไหว้ด้วยผ้าเล็กหลก ผ้าสำลี มีลางพวงห่มผ้าชมพู ผ้าหนัง ผ้ากรอบ...” ชื่อผ้าที่เอ่ยมานี้ ปัจจุบันไม่ทราบว่าเป็นผ้าชนิดใด แต่เป็นเครื่องแสดงว่า ผู้ชายชั้นสูงมีผ้าพาดไหล่ ส่วนผ้าโพกศีรษะนั้นก็กล่าวไว้ว่า ผ้าทรงและผ้าโพกก่อนจะใส่มักนิยมอบด้วยของหอม เช่น อบด้วยอายชุบ ผ้าโพกนี้คงเป็นผ้าโพกศีรษะนั่นเอง ส่วนเสื้อก็เป็นเสื้อแขนสั้นคอสี่เหลี่ยม เรียกว่า เสื้อยันต์หรือไม่ก็เป็นเสื้อชนิดสวมหัว เข้าใจว่าพวกทหารก็มีเครื่องแต่งกายแบ่งหมู่เหล่าด้วยเหมือนกัน โดยใส่เสื้อและหมวกสีต่างๆ

สำหรับผ้านุ่งนั้น ทำจากผ้าฝ้ายหรือผ้าไหมเหมือนของสตรี ถ้าเป็นพระเจ้าแผ่นดินหรือพวกเจ้านาย ทรงผ้าโจงกระเบนทับส้นเพลา ที่เป็นพระองค์หรือเลวมีผ้าจีบประดับทับห้อยลงมาสองชายแล้วคาดทับด้วยปิ่นแห่งหรือเข็มขัดเส้นใหญ่สวยงามแบบหนึ่ง อีกแบบหนึ่งนั้น ทรงสวมส้นเพลาขาวหรือขาวส้นเหนือเขามิผ้าคาด ส่วนผ้าพาดไหล่นั้น เวลาใช้จะใช้ชายผ้าทั้งสองชายพาดไปด้านหลังของไหลแต่ละข้าง ด้านหน้าจึงเห็นเป็นรูปโค้ง หรือไม่ก็พาดไว้ที่ไหลข้างเดียว ผ้าห้อยนี้ก็มียหลายสีดังที่กล่าวแล้ว ถ้าเป็นสามัญชนและพราหมณ์จะนุ่งผ้าโจงกระเบนสั้น เหนือเข่า มีผ้าคาดเอว

เครื่องประดับสมัยสุโขทัย

เครื่องประดับสมัยสุโขทัย ซึ่งส่วนใหญ่ในระยะแรกนั้นมีลักษณะและรูปแบบคล้ายศิลปะลพบุรี แต่ได้มีการปรับปรุงรูปแบบเป็นลักษณะของตนด้วย มีการคิดประดิษฐ์ให้รูปแบบใหม่ทั้งจากที่คิดประดิษฐ์ขึ้นเองและได้รับอิทธิพลจากรูปแบบศิลปกรรมภายนอกที่เข้ามาใหม่ เช่น อิทธิพลจากศิลปะลังกา ซึ่งเข้ามาพร้อมกับการรับพระพุทธศาสนาเถรวาทลัทธิลังกาวงศ์ เป็นต้น ดังนั้นรูปแบบเครื่องประดับสมัยสุโขทัยจึงมีลักษณะเป็นแบบของตนเอง และเป็นแบบอย่างของเครื่องประดับสมัยอยุธยาในระยะต่อมาด้วย ในสมัยสุโขทัย

เราสามารถทราบเกี่ยวกับเครื่องประดับได้ทั้งจากเอกสาร จากจารึกหลายหลักและจากโบราณวัตถุ เช่น จารึกวัดศรีชุม พ.ศ. ๑๘๙๐-๑๙๒๐ จารึกวัดป่ามะม่วง พ.ศ. ๑๙๔๐ และวรรณคดีไตรภูมิพระร่วงซึ่งสันนิษฐานว่าเขียนเมื่อ พ.ศ. ๑๘๘๘ ทำให้เราทราบถึงเครื่องประดับ การใช้อัญมณีว่า ในสมัยนี้มีการใช้เครื่องประดับทั้งที่ทำด้วยทองคำ ถม เงิน และนิยมนำประดับด้วยอัญมณี ๗ สี มี ปัทมราค และประพาฬรัตน์ เป็นต้น โดยใช้คำรวมๆว่า “แก้วมณีรัตน์” และ “เครื่องถนิมพิมพาภรณ์” เครื่องประดับที่ปรากฏสำหรับบุคคลชั้นสูง มีติราภรณ์ ตุ่มหู แหวน สำหรับสตรีชั้นสูง พบว่ามีทองปลายแขนและแหวน ดังปรากฏในจารึกสุโขทัยหลักที่ ๒ วัดศรีชุม กล่าวถึงการแต่งกายของพระราชธิดาสององค์ของสมเด็จพระมหาเถรศรีศรัทธาราชจุฬามณี ก่อนที่จะเสด็จออกผนวชนอกจากการแต่งตัวของคนที่มียชีวิตอยู่แล้ว ยังพบว่าในไตรภูมิภูมิกถา คือ ไตรภูมิพระร่วงก็กล่าวถึงการแต่งตัวให้ผู้ตายด้วย เช่น กล่าวถึงการแต่งตัวศพในอุตรกฐทวีปว่าจะอาบน้ำให้ศพและทาด้วยกระแจะแลจวงจันทร์ น้ำมันอันหอม นุ่งผ้าห่ม แล้วประดับด้วยเครื่องถนิมพิมพาภรณ์ก่อนนำไปประกอบพิธี

รูปแบบของเครื่องประดับ ศิราภรณ์

มีลักษณะคล้ายเทริด แบ่งเป็น ๒ ส่วน คือส่วนกระบังหน้า หรือกรอบพัคตร์กับส่วนรัดเกล้าที่ประดับผมส่วนบน ตัวกรอบพัคตร์มีความกว้างตรงกลางประดับด้วยลายดอกไม้เป็นแนวกว้างขนานด้วยแถวไข่มุก ตัวกระบังหน้ามีแนวตรงและที่ขอบบนเป็นแนวโค้งหักยักสูงเป็นรูปสามเหลี่ยม ส่วนรอบหน้าผากหักยักโค้ง

ส่วนรัดเกล้ามี ๓ แบบ คือ เป็นทรงกระบอกยอดกลมแบบหนึ่ง อีกแบบหนึ่งเป็นทรงกะเปาะ ซ้อนกันขึ้นไป ๕ ชั้น ชั้นบนสุดเรียวยาวสูง เนื้อขอบบนของกรอบพัคตร์มีแผ่นรูปสามเหลี่ยม ๓ แผ่น ประดับตรงกลางเหนือหน้าผาก ๑ แผ่น ส่วนอีกแบบหนึ่งเป็นรัดเกล้าคล้ายวงแหวน หรือกะเปาะเพื่องสั้นๆซ้อนกันขึ้นไป ๕ ชั้น

กรองคอ

มีลักษณะเป็นแถบกว้างโค้งไปตามแนวคอ ตรงกลางแนวกรองคอประดับด้วยลายดอกประจายามหรือลายดอกไม้ที่เชื่อมต่อกัน ตรงกลางกรองคอเป็นดอกประจายามขนาดใหญ่มีสายต่อกับทับทรวงที่ซ้อนกันลายตรงแนวกลางนี้ขนานด้วยแนวไข่มุก มีหลายลักษณะทั้งแนวกลมมีลายดอกไม้ ๓ ดอก ประดับเป็นระยะๆ กับที่ตรงกลางเป็นวงเรียบ ขอบสองด้านประดับด้วยแนวหักยักหรือเป็นแบบเรียบ แบ่งเป็น ๓ แนว แนวกลางประดับด้วยลายไข่มุกขนาดใหญ่ขนานด้วยแนวไข่มุกขนาดเล็ก เป็นแนวขอบบนและขอบล่าง และที่เป็นวงแหวน ๓ วง เรียงต่อกัน เป็นแผ่นสามเหลี่ยมโค้งคล้ายใบปรีอ นอกจากนี้ยังมีห่วงคอเรียบๆที่มีลายดอกไม้ประดับอยู่ตรงกลางเพียงดอกเดียว

กำไลข้อมือ

กำไลข้อมือมักเป็นแบบเรียบๆที่สวมหลายๆวง ส่วนใหญ่มี ๓-๔ วง ทำด้วยทองและเงิน

ตุ้มหู

ตุ้มหูสมัยสุโขทัยใช้ประดับทั้งบุรุษและสตรี ตุ้มหูเป็นรูปดอกไม้ หรือรูปกลมที่มีก้านเสียบเข้ากับดั้งหูที่เจาะเป็นรูไว้ มีทั้งที่เป็นรูปกลมขึ้นเดียว หรือ ๒-๓ ขึ้นต่อเป็นช่อห้อยลงมา

ปิ่นเหน่ง

เนื่องจากบุรุษ และสตรีนุ่งผ้ายาว หรือโจงกระเบนยาวแบบที่อินเดีย เรียกว่า โธตี ดังนั้นจึงจับชายผ้าเหน็บที่เอวให้กระชับ แล้วคาดเข็มขัดทับ เข็มขัดในสมัยนี้จึงเป็นเส้นเรียบๆมีหัวเข็มขัดเป็นรูปกลมและรี เมื่อรัดแล้วประกอบดูคล้ายกับผูกเชือกรอบเอว

บทที่ ๓

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดง ชุด “ระบำลีลาสายสังคโลก” ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยรวบรวมข้อมูลในลักษณะของการผสมผสานระหว่างการศึกษาจากเอกสาร (Documentary Research) และการศึกษาภาคสนาม (Field Research) ได้กำหนดวิธีการดำเนินการวิจัยไว้ดังนี้

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

๑. ขั้นตอนการศึกษาวิจัย

ในการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้รวบรวมข้อมูล ในลักษณะของการผสมผสานการศึกษาจากเอกสาร (Documentary Research) และการศึกษาภาคสนาม (Field Research) โดยดำเนินการดังต่อไปนี้

๑.๑ ศึกษาเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวกับประวัติของเครื่องสังคโลก นาฏศิลป์ และการสร้างสรรค์การแสดง เพื่อรวบรวมข้อมูลนำมาวิเคราะห์ในเชิงพรรณนา แหล่งศึกษาค้นคว้า คือ

- ๑.๑.๑ สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยนเรศวร
- ๑.๑.๒ ห้องสมุดคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
- ๑.๑.๓ ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
- ๑.๑.๔ สำนักงานอุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย
- ๑.๑.๕ สำนักงานอุทยานประวัติศาสตร์ศรีสัชนาลัย
- ๑.๑.๖ ห้องสมุดประชาชนจังหวัดสุโขทัย

๑.๒ การสัมภาษณ์ ผู้ศึกษาได้คัดเลือกจากผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบำลีลาสายสังคโลก โดยเก็บข้อมูลจากผู้รู้ ได้แก่

- ๑.๒.๑ นางลออ น้อยวงศ์
- ๑.๒.๒ นางพรพิมล ยี่ตันสี
- ๑.๒.๓ นางสมบูรณ์ พนเสาวภาคย์
- ๑.๒.๔ นางนิรมล หาญทองกุล
- ๑.๒.๕ นางวัลยา สุขภักดิ์
- ๑.๒.๖ นางเหมือนขวัญ ดีสมจิตร
- ๑.๒.๗ นางฉัตรดา ยิ้มแย้ม
- ๑.๒.๘ นางจารุเนศวร์ เลิศสมธีร์โชติ
- ๑.๒.๙ นางสาวนพภรณ์ คำสระน้อย
- ๑.๒.๑๐ นางสาวชีสา ภูจอมจิตร
- ๑.๒.๑๑ นายบัณฑิต ศรีบัว

๑.๓ ผู้สาธิตทำรำ ระบายสีลายสัณโลก เป็นนักเรียนนักศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ไทยของวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย จำนวน ๘ คน ได้แก่

- ๑.๓.๑ นางสาวชินานาง วงศ์หิรัญ
- ๑.๓.๒ นางสาวอนงค์ จันทร์รุ่ง
- ๑.๓.๓ นางสาวธรรารัตน์ ผิวล่อ
- ๑.๓.๔ นางสาวกวีณา น้อยตา
- ๑.๓.๕ นางสาวศุภณัฏดา คำล้อมี
- ๑.๓.๖ นางสาวบุปผาหทัย คำน้อย
- ๑.๓.๗ นางสาวทีปกานต์ ฝ่ายปาน
- ๑.๓.๘ นางสาวสุทธิกานต์ สุกิจธรรมภาณ

๑.๔ เก็บข้อมูลภาคสนาม

- ครั้งที่ ๑ วันที่ ๑๑-๑๒ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๖
- ครั้งที่ ๒ วันที่ ๑๘-๑๙ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๖
- ครั้งที่ ๓ วันที่ ๒๕-๒๖ พฤษภาคม พ.ศ. ๒๕๕๖
- ครั้งที่ ๔ วันที่ ๘-๙ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๕๖
- ครั้งที่ ๕ วันที่ ๙-๑๐ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๕๕๖

๒. เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา

๒.๑ เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษามีดังนี้

๒.๑.๑ แบบสังเกตแบบมีโครงสร้าง (Structured Observation) เป็นแบบสังเกตที่ผู้ศึกษาสร้างขึ้น เพื่อบันทึกรายละเอียดเกี่ยวกับองค์ประกอบและกระบวนการทำรำ ของระบายสีลายสัณโลก ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัยได้สร้างสรรค์ขึ้น

๒.๑.๒ การสัมภาษณ์ ใช้แบบมีโครงสร้าง (Structurd Interview) เครื่องมือแบบสัมภาษณ์ที่ใช้ในการเก็บข้อมูลในครั้งนี้ ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับ ประวัติความเป็นมา วัฒนาการ องค์ประกอบ และกระบวนการของการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบายสีลายสัณโลก

๒.๒ เครื่องมือช่วยในการเก็บข้อมูล ได้แก่

- ๒.๒.๑ กล้องวิดีโอ
- ๒.๒.๒ กล้องถ่ายรูป
- ๒.๒.๓ เครื่องบันทึกเสียง
- ๒.๒.๔ สมุดจดบันทึก

๒.๓ วิธีสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล (แบบสังเกตและแบบสัมภาษณ์)

วิธีสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล มีดังนี้

ขั้นที่ ๑ ศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับประวัติของเครื่องสัณโลก

ขั้นที่ ๒ กำหนดขอบข่ายในการสร้างเครื่องมือให้สอดคล้องกับความมุ่งหมายของการศึกษา

ค้นคว้าวิจัย

ขั้นที่ ๓ สร้างแบบสังเกตและแบบสัมภาษณ์ให้ครอบคลุมเนื้อหาเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบายสีลายสัณโลก

ขั้นที่ ๔ นำแบบสังเกตและแบบสัมภาษณ์ที่สร้างขึ้นมาตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content validity)

ขั้นที่ ๕ นำเครื่องมือไปเก็บรวบรวมข้อมูล

๓. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้ศึกษาวิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลด้วยตนเอง ประกอบกับการค้นคว้าทางเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัยต่างๆ โดยการเดินทางไปเก็บข้อมูล ณ อุทยานประวัติศาสตร์สุโขทัย อุทยานประวัติศาสตร์ศรีสัชนาลัย แหล่งผลิตเครื่องสังคโลกสุโขทัย และได้จัดข้อมูลเป็นลายลักษณ์อักษรแบบวิเคราะห์เชิงพรรณนา การเก็บรวบรวมข้อมูลครั้งนี้ ผู้ศึกษาวิจัยได้เก็บข้อมูล ดังนี้

- ๓.๑ ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของเครื่องสังคโลกสุโขทัย ผู้ศึกษาวิจัยได้ทำการศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร และโบราณสถาน ที่เกี่ยวข้องและการสัมภาษณ์ผู้รู้
- ๓.๒ ข้อมูลเกี่ยวกับองค์ประกอบของงานสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบายสีลายสังคโลก
- ๓.๓ การรับการถ่ายทอดกระบวนการทำ ชุด ระบายสีลายสังคโลก

๔. การวิเคราะห์ข้อมูล

เป็นการวิเคราะห์เชิงพรรณนา โดยประมวลข้อมูลจากเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัย การสัมภาษณ์ การสังเกตและจากการฝึกปฏิบัติทำ รวบรวมข้อมูลภาคสนามมาศึกษา วิเคราะห์ตามจุดมุ่งหมาย และประเด็นที่กำหนดไว้ในขอบเขตด้านเนื้อหา นำมาสรุปเป็นเอกสารทางวิชาการ ดังนี้

- ๔.๑ ประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบายสีลายสังคโลก
- ๔.๒ องค์ประกอบของการแสดง ชุด ระบายสีลายสังคโลก ประกอบด้วย

- ๔.๒.๑ ผู้แสดง
- ๔.๒.๒ เครื่องแต่งกาย
- ๔.๒.๓ ดนตรีและท่วงทำนองเพลง
- ๔.๒.๔ โอกาสที่แสดง
- ๔.๒.๕ รูปแบบการแสดงและกระบวนการทำ

- ๔.๓ การวิเคราะห์นัยสำคัญของการแสดง ชุด ระบายสีลายสังคโลก ประกอบด้วย

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

๕. การนำเสนอข้อมูล

นำเสนอผลการศึกษาค้นคว้าแบบวิเคราะห์เชิงพรรณนา (Descriptive Analysis) โดยประมวลข้อมูลจากเอกสาร ตำรา หนังสือ และงานวิจัย การสัมภาษณ์ การสังเกต และจากการนำเสนอรูปแบบการแสดงจากการฝึกปฏิบัติทำร่ำระบำลีลาสายสังคโลก รวบรวมข้อมูลภาคสนาม มาศึกษาวิเคราะห์ตามจุดมุ่งหมายและประเด็นที่กำหนดไว้ในขอบเขตด้านเนื้อหา นำมาสรุปเป็นเอกสารทางวิชาการ ดังนี้

บทที่ ๑ บทนำ

บทที่ ๒ เอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

บทที่ ๓ วิธีดำเนินการวิจัย

บทที่ ๔ กระบวนทำร่ำระบำลีลาสายสังคโลก

บทที่ ๕ สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ



บทที่ ๔

กระบวนการรื้อรื้อบ้ำลิลาลายสังคโลก

ประวัติความเป็นมารื้อบ้ำลิลาลายสังคโลก

“สังคโลก” เป็นชื่อเครื่องปั้นดินเผาของไทยที่เป็นที่รู้จักกันดีที่สุดในเมืองไทยและต่างประเทศ ตามความเข้าใจของคนทั่วไปมักเข้าใจว่า สังคโลก คือ เครื่องปั้นดินเผาเนื้อแกร่งทั้งชนิดเคลือบด้วยน้ำสีต่าง ๆ และไม่เคลือบ และเป็นเครื่องปั้นดินเผาที่มาจากแหล่งเมืองสุโขทัย

เครื่องถ้วยสังคโลก มีประวัติความเป็นมาเก่าแก่ตั้งแต่สมัยพุทธศตวรรษที่ ๑๘ สี่หัวพันแน่นหนา (อ้างใน กฤษฎา พินศรี และคณะ : ๒๕๓๕) กล่าวว่า ชุมชนผู้สร้างเตาเผาบ้านเกาะน้อยศรีสังขาน้อยนั้น เป็นชุมชนที่มาจากหลักแหล่งก่อนการสถาปนาเมืองศรีสังขาน้อย-สุโขทัย โดยพ่อขุนศรีนาวนำถม กล่าวคือนอกบริเวณเมืองศรีสังขาน้อยขึ้นไปประมาณ ๕ กิโลเมตร ได้มีชุมชนโบราณมาตั้งหลักแหล่งทำมาหากิน โดยยึดการทำภาชนะดินเผาเป็นอาชีพแล้ว ตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ เป็นอย่างช้า ต่อมาเมืองศรีสังขาน้อยและเมืองสุโขทัยถูกสถาปนาขึ้นเป็นบ้านเป็นเมือง โดยพ่อขุนศรีนาวนำถมถึงพ่อขุนบางกลางหาว ชุมชนข้างบ้านหม้อก็ได้รับการสนับสนุนมาตลอด จากการผลิตเพื่อแลกเปลี่ยนในระดับหมู่บ้าน เปลี่ยนเป็นการผลิตเพื่อเป็นสินค้าเศรษฐกิจระหว่างบ้านเมือง

สำหรับเครื่องถ้วยสังคโลกนับเป็นเครื่องถ้วยท้องถิ่นของไทยอีกประเภทหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลมาจากเครื่องถ้วยจีน จากลักษณะรูปแบบและลวดลายที่คล้ายกับเครื่องถ้วยเซลาดอนที่เตาหลงฉวน มณฑลเจ้อเจียง ลักษณะของเตาแบบเตาทุบแต่มีขนาดที่เล็กกว่าของจีนมาก รวมทั้งการใช้สีที่ทอ และกึ่งบน้ำอ้อยเช่นเดียวกับที่ใช้ในเตาเผาของจีน แต่เครื่องถ้วยสังคโลกสุโขทัยก็มีวิวัฒนาการของรูปแบบที่แตกต่างไปจากเครื่องถ้วยจีนเพื่อรับรองการใช้งานในชีวิตประจำวันของผู้คนในท้องถิ่น และทำเป็นเครื่องตกแต่งสถาปัตยกรรมในพุทธศาสนา

ประโชติ สังขุกิจ นักโบราณคดีของกรมศิลปากร ได้กล่าวถึงพัฒนาการของเครื่องถ้วยสุโขทัยว่า การผลิตเครื่องถ้วยสุโขทัยที่เมืองศรีสังขาน้อย เริ่มจากกลุ่มหนึ่งอพยพมาทำกิจริมฝั่งแม่น้ำยมบริเวณบ้านเกาะน้อย หลังจากอพยพไม่นาน คนเหล่านั้นก็สามารถผลิตเครื่องถ้วยชามเนื้อแกร่งขึ้นได้ และในศตวรรษถัดมาก็สามารถผลิตเครื่องเคลือบได้ และประมาณพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ก็รู้จักใช้ดินขาวปั้นภาชนะเนื้อบางขึ้น และได้พัฒนามาถึงจุดสูงสุดในพุทธศตวรรษที่ ๑๙

กฤษฎา พินศรี ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการเริ่มต้นและการสิ้นสุดการผลิตเครื่องถ้วยสุโขทัยว่า อุตสาหกรรมการผลิตเครื่องถ้วยสุโขทัยควรจะเริ่มขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ภายหลังจากการผลิตเครื่องถ้วยในวัฒนธรรมแบบเขมรได้เสื่อมลงไปพร้อมกับการเสื่อมสลายของอาณาจักรเขมร และสิ้นสุดลงในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๒ เมื่อสมเด็จพระนเรศวรทรงปราบปรามหัวเมืองทางเหนือ และตีหักเอาเมืองสวรรคโลก (ศรีสังขาน้อยในปัจจุบัน) ได้ในปี พ.ศ.๒๑๒๗ แล้วอพยพผู้คนไปเมืองพิษณุโลกโดยปล่อยให้เมืองสวรรคโลกทิ้งร้างไปครั้งนั้น

ที่มาของคำว่าสังคโลก

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงสันนิษฐานว่า “สังคโลก” มาจากคำว่า “ซุงโลก” หรือ “ซ้องโลก” ที่แปลว่า “เตาเผาหินซุง” สแตนชาร์ลส เนลสัน สปีงส์ (Charles Nelson Spinks) ตั้งสมมติฐานว่า “สังคโลก” น่าจะเลื่อนมาจากคำว่า “สวรรค์โลก” ซึ่งจะเป็นชื่อเดิมของเมืองศรีสัตนาไลย เมืองลูกหลวงของอาณาจักรสุโขทัย ซึ่งทฤษฎีนี้ค่อนข้างจะเป็นที่ยอมรับของนักวิชาการโดยทั่วไป (กฤษฎา พินศรี และคณะ : ๒๕๓๕)

แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ระบำลีลาลายสังคโลก

ด้วยความงดงามของสีสันท ลวดลาย และรูปทรงของเครื่องถ้วยสังคโลก ทำให้เครื่องถ้วยชนิดนี้เป็นที่นิยมกันในอดีตกว่า ๗๐๐ ปีที่ผ่านมา จวบจนกระทั่งปัจจุบันเครื่องถ้วยสังคโลกกลายเป็นของสูงค่าที่นักสะสมใฝ่ฝันที่จะได้ครอบครอง แต่สิ่งสำคัญที่สุดของเครื่องถ้วยสังคโลก มิใช่ราคาแพงลิบลွ แต่สังคโลกเป็นเครื่องชี้ให้เห็นถึง “ภูมิปัญญา” ของบรรพบุรุษไทย ที่มีความเฉลียวฉลาด มีเทคนิคความเป็นช่างที่สูงส่ง มีความงดงามของจิตใจที่สื่อออกมาทางศิลปะการปั้น การเขียน สิ่งที่แฝงเร้นเหล่านี้คือความภาคภูมิใจของคนไทยทั้งมวล ที่เรามีบรรพบุรุษที่เจริญยิ่งเทียบเท่าอารยประเทศมานานเกือบ ๑,๐๐๐ ปี

สิ่งล้ำค่าที่ซ่อนอยู่ในรูปทรงของ “เครื่องถ้วยสังคโลก” นี้เอง ที่เป็นแรงบันดาลใจให้คณาจารย์ของวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย ต้องการเผยแพร่ชื่อเสียงความล้ำค่าของ “เครื่องถ้วยสังคโลก” แก่ประชาชนทั่วไป ในรูปของการแสดง จึงจัดทำ “โครงการประดิษฐ์สร้างสรรค์ระบำชุดใหม่ชุดระบำลีลาลายสังคโลก” ขึ้นเมื่อ พ.ศ.๒๕๓๘ โดยมีนายจตุพร รัตนวราหะ ครึ่งดำรงตำแหน่งเป็นผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย และต่อมาในปี พ.ศ.๒๕๔๑ เมื่อกรมศิลปากรอนุมัติให้จัดงานแสดงผลงานและนิทรรศการของสถานศึกษาในสังกัดกรมศิลปากรขึ้น ที่วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ทางวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย โดยนายบุญเลิศ ทองสาลี ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัยในขณะนั้น จึงดำริให้สร้างสรรค์ “ระบำลีลาลายสังคโลก” นี้ขึ้น

จนถึงปัจจุบันในปี พ.ศ.๒๕๕๖ โดยนายสุรพล ยงค์เจาะ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย ได้มีการอนุรักษ์และเผยแพร่การแสดงชุด “ลีลาลายสังคโลก” ขึ้น และได้มีการจัดเก็บองค์ความรู้ตามระเบียบวิธีวิจัย ในข้อมูลเกี่ยวกับแนวความคิดในการสร้างสรรค์ตามองค์ประกอบของการแสดงที่สร้างสรรค์ขึ้น เพื่อการอนุรักษ์สืบสานให้คงความงดงามทางสุนทรียภาพด้านนาฏศิลป์ดนตรีไว้ อย่างทรงคุณค่าและคู่ควรให้ยั่งยืนต่อไป

แนวของระบำลีลาลายสังคโลก

ระบำลีลาลายสังคโลก ได้ออกแบบการแสดงให้เป็นระบำในแนวระบำมาตรฐาน (Classical Dance) คือ เน้นความสวยงามของท่ารำ การแบรแถว เครื่องแต่งกาย และความไพเราะของท่วงทำนองเพลง

การกำหนดขอบเขตและรูปแบบในการสร้างสรรค์การแสดง มีการกำหนดขอบเขต ในการสร้างสรรค์ โดยยึดหลักตามนาฏยจารีตเกี่ยวกับหลักในการประดิษฐ์ท่ารำไทย โดยกำหนดให้เป็นการแสดงประเภทระบำ ที่มีลีลาท่ารำผสมผสานให้สอดคล้องกับท่วงทำนองเพลงที่มีการประดิษฐ์ขึ้นใหม่ โดยการศึกษาเกี่ยวกับวิถีชีวิต และความเป็นอยู่ของคนสุโขทัย จากจินตนาการผ่านทางเครื่องปั้นดินเผาที่เรียกว่า สังคโลก ให้เป็นท่วงทำนองเพลงที่ไพเราะอ่อนหวาน อาศัยลวดลายต่างๆที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่องสังคโลก บางช่วงยังแฝงทำนองจีน เพื่อเป็นเกียรติแก่ช่างจีนที่เข้ามาแนะนำความรู้แก่ช่างสังคโลกสุโขทัย ทำการค้าขายกับตลาดต่างประเทศ

แต่ภาพรวมของทำนองเพลงจะเน้นความไพเราะอ่อนช้อย เป็นหลัก โดยดำเนินทำนองทั้งหมด ๒ ท่อน ตามระเบียบการแต่งทำนองเพลงเพื่อใช้ในระบำทั่วไป เพลงที่ใช้บรรเลงใช้บันไดเสียง ฟา ท่วงทำนองเพลง มีทั้งช้าและเร็วตามรูปแบบการแสดง ระบำ รำ บรรเลงโดยวงโบราณที่มีลักษณะเฉพาะแบบของสุโขทัย ใช้เวลาในการแสดง ๗ นาที โดยใช้ผู้หญิงแสดงล้วนจำนวน ๘ คน เพื่อความสวยงามและอ่อนช้อยตามรูปแบบการรำ กระบวนท่ารำสื่อให้เห็นภาพตามลวดลายเส้นบนเครื่องสังคโลก เน้นการแปรแถวที่พร้อมเพรียงสวยงามที่สอดคล้องกลมกลืนกับทำนองเพลง ซึ่งการกำหนดรูปแบบในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำมีความสอดคล้องกับหลักและวิธีประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน ได้แก่ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช คุณครูจำเรียง พุฒประดับ คุณครูพนิดา สิทธิวรรณ คุณครูนิธยา จามรมาน คุณครูสุภาพร สนทอง คุณครูเสรี หวังในธรรม และคุณครูจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ กล่าวคือ

๑. กำหนดแนวการสร้างสรรคตามทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ของไทย ได้แก่ ความสวยงามของกระบวนท่ารำ การแปรแถวไม่ซับซ้อน และมีการตั้งซุ่ม

๒. มีการฟังจังหวะและทำนองเพลงเพื่อกำหนดลีลาท่ารำก่อนการสร้างสรรคการแสดงเพื่อให้ความสอดคล้องกลมกลืนกับท่วงทำนองของเพลง

๓. กำหนดการเข้าออกของผู้แสดงตามรูปแบบของระบำคือ ออก ๒ ด้านทีละ ๑ คู่ และเข้าทั้งสองด้านโดยมีท่าลา ทั้งยังสามารถปรับเปลี่ยนตามโอกาสที่แสดง

๔. การออกแบบท่ารำยึดท่ารำหลักในเพลงช้า เพลงเร็ว และรำแม่บท และใช้ทำนาฏยศัพท์การเคลื่อนไหวมือและเท้าประกอบกัน

๕. มีการใช้ท่าเชื่อมเพื่อความต่อเนื่องของท่ารำ

๖. กระบวนท่ารำสื่อให้เห็นภาพที่ต้องการนำเสนอเป็นเรื่องราวได้ หลีกเลียงการใช้ท่ารำซ้ำๆ สามารถสื่อถึงอารมณ์ในการแสดงได้

๗. เน้นความพร้อมเพรียงในการแปรแถวเป็นหลัก จำนวนผู้แสดงมากควรออกแบบการแปรแถวให้มีความสอดคล้องกับกลมกลืนเพื่อสร้างความแปลกตาน่าชม

๘. การออกแบบเครื่องแต่งกายต้องมีความสอดคล้องกับการแสดงแต่ละประเภท

ในการออกแบบท่าทางและการเคลื่อนไหวการแสดง ชุด ลีลาลายสังคโลก พบว่ามีความสอดคล้องกับทฤษฎีทางทัศนศิลป์ ในด้านกำหนดรูปแบบของการแปรแถว และการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายซึ่งสามารถแยกได้ ๒ ส่วนดังนี้

๑. องค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ได้แก่

๑.๑ จุด มีการกำหนดรูปแบบการแปรแถว โดยใช้จุดเพื่อแสดงความโดดเด่นของการแสดงรวม ๓ ลักษณะ คือ

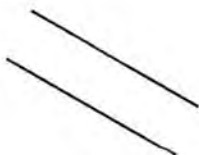
๑ จุด ได้แก่ ในท่าออกกำหนดให้ผู้แสดงออกมาที ละ ๑ คู่ สอดคล้องกับจังหวะเพลง ๑ จังหวะ (ท่าที่ ๑ - ท่าออก - ท่าลายเรียงเส้นโค้ง) และการเข้าวงในลักษณะเป็นวงใหญ่ ๑ วง (ในท่ารำที่ ๑๐ - ท่าสำรววยรายรอบ)

๒ จุด ได้แก่ การกำหนดรูปแบบของการแปรแถวที่มีลักษณะการตั้งซุ่มตรงกึ่งกลาง ส่วนอีกกลุ่มเป็นวงกลมล้อมรอบ และมีจุดศูนย์กลาง (ท่าที่ ๓ - ท่าว่ายวนหมุ่มมัจฉา และท่าที่ ๔ - ท่าลีลาท่าไล่ และท่าที่ ๑๑ - ท่าวาดขอบคันกลาง)

๓ จุด ได้แก่ การกำหนดรูปแบบของการแปรแถวที่มีลักษณะเข้าพูล ๓ กลุ่ม กลุ่มด้านหน้า ๑ กลุ่ม และกลุ่มด้านหลัง ๒ กลุ่ม (ท่าที่ ๖ - ท่าเยาว์มาลย์เรีงริน และท่าที่ ๗ - ท่าชมชื่นหงส์เหิร)

๑.๒ เส้น มีการกำหนดรูปแบบการแปรแถว โดยกำหนดทางเดินของจุดที่มีจุดเริ่มต้น และจุดจบเป็นเส้นตรง รวม ๕ ลักษณะ ได้แก่

๑.๒.๑ แถวเฉียง



๑.๒.๒ แถวหน้ากระดาน



๑.๒.๓ แถวปีกกา



๑.๒.๕ แถวสลับฟันปลา



๑.๓ รูปทรง มีการกำหนดรูปแบบการแปรแถว โดยใช้อาณาบริเวณที่เส้นมาบรรจบกันเกิดเป็นรูปทรงเรขาคณิต ๑ ลักษณะ คือ วงกลม



๑.๔ สี มีการกำหนดสีในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายชุดระบำลีลาสายสังคโลก คือ

๑.๔.๑ สีเดียว มีการกำหนดสีเครื่องแต่งกายชุด ระบำลีลาสายสังคโลก เพื่อใช้แสดงบนเวทีโดยใช้สีเขียวไข่กา ทั้งเสื้อและผ้าถุง เพื่อให้เกิดความสวยงามกลมกลืน เพียงแต่ใช้วิธีการลดระดับความเข้มของสีให้เกิดความสมดุลย์ของเครื่องแต่งกาย

๑.๕ พื้นผิว ในทางนาฏศิลป์มีความหมายถึง ลักษณะการเคลื่อนไหวของผู้แสดง ซึ่งในการออกแบบการเคลื่อนไหวในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำลีลาสายสังคโลก พบว่ามีการเคลื่อนไหวในลักษณะราบเรียบและต่อเนื่อง

๒. ด้านการจัดองค์ประกอบของทัศนศิลป์

ในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบำลีลาสายสังคโลก พบว่ามีการจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์โดยใช้หลัก ๔ ประการ คือ

๒.๑ ความมีเอกภาพ มีการกำหนดรูปแบบการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบุว่าลีลาสายสังคโลก แบบผสมผสานระหว่างลีลาท่ารำมาตรฐานและจินตนาการกับสายเส้นที่ปรากฏในเครื่องถ้วยสังคโลกได้อย่างสอดคล้องและกลมกลืนกับท่วงทำนองเพลง

๒.๒ ความสมดุลย์ มีการกำหนดรูปแบบการแปรแถวการแสดง ชุด ระบุว่าลีลาสายสังคโลก ในลักษณะสมดุล ใน ๒ ลักษณะ คือ

๒.๒.๑ มีความสมดุลชนิดสองข้างเหมือนกัน คือ มีการแบ่งผู้แสดงออกเป็น ๒ แถวๆ ละ ๔ คนเท่า ๆ กัน จัดวางกลุ่มในระดับเดียวกันทั้งสองข้างและมีกลุ่มกลางได้อย่างสมดุลย์ และมีการหันทิศทางในการแสดงโดยใช้มือและเท้าไปในทิศทางเดียวกัน

๒.๒.๒ การแสดงความสมดุลชนิดสองข้างไม่เหมือนกัน คือ มีการหันทิศทางในการแสดงทำรำไปแบบต่างทิศทาง

๒.๓ ความกลมกลืน มีการกำหนดรูปแบบการแปรแถวการแสดง ชุด ระบุว่าลีลาสายสังคโลก ในลักษณะกลมกลืน กล่าวคือ การเปลี่ยนรูปแถวจากรูปแบบหนึ่งไปเป็นอีกรูปแบบหนึ่งโดยใช้การเคลื่อนที่มีความสอดคล้องกลมกลืนทั้งลีลาท่ารำและท่วงทำนองเพลงอย่างต่อเนื่อง ซึ่งทำให้ท่ารำแต่ละกระบวนท่ามีความเป็นเอกภาพและโดดเด่นตามลีลาท่ารำและความหมายที่แฝงออกมาจากท่ารำนั่นๆ

๒.๔ ความแตกต่าง มีการออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงชุด ระบุว่าลีลาสายสังคโลก โดยใช้หลักของความแตกต่าง คือ สร้างสรรค์เครื่องแต่งกายให้ออกมาในแนวร่วมสมัยโดยใช้สีที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นสังคโลกที่ปรากฏในรูปแบบของการแสดงประเภทระบำ ตลอดจนผ่านผู้มีลักษณะที่เป็นแบบกระโปรงให้ดูแตกต่างจากการแสดงระบำโดยทั่วไป ในการแปรแถวก็แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างคู่ที่มีการเปลี่ยนท่ารำและแถวที่ละคู่ตามจังหวะทำนองเพลงในแต่ละช่วง

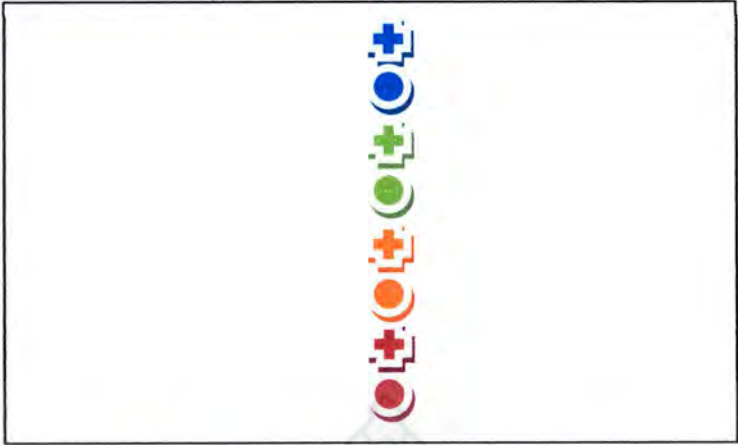
การสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบุว่าลีลาสายสังคโลก เมื่อพิจารณาตามทฤษฎีการเคลื่อนไหว พบว่าการออกแบบกระบวนท่ารำมีการใช้พลังในระดับน้อย มีการเคลื่อนไหวร่างกายตามจังหวะในลักษณะสืบเนื่องราบเรียบและสม่ำเสมอไม่เน้นพลัง ทั้งนี้เพื่อให้กระบวนท่ารำมีความนุ่มนวลอ่อนโยนตามลักษณะการแสดงประเภทระบำ มีการกำหนดตำแหน่งของผู้แสดงโดยใช้ที่ว่างบนเวทีในรูปแบบ การแปรแถว รวมถึงมีขนาดในการเคลื่อนไหวร่างกายที่สอดคล้องกับรูปแถวและเวทีแสดง ๗ ลักษณะ ดังนี้

๑. แถวเส้นโค้ง หรือแถวโค้ง



แผนภูมิภาพที่ ๒ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๑

๒. แถวเส้นตรง หรือแถวตอนลึก



แผนภูมิภาพที่ ๓ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๒

๓. แถวประดิษฐ์ (ลูกศร)



แผนภูมิภาพที่ ๔ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๓

๔. แถววงกลมซ้อนกัน



แผนภูมิภาพที่ ๕ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๔

๕. แถวเฉียง ๒ แถว สลับฟันปลา



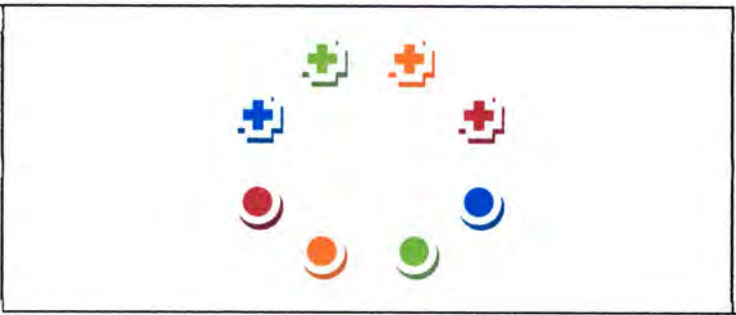
แผนภูมิภาพที่ ๖ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๕

๖. แถวปีกกา



แผนภูมิภาพที่ ๗ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๖

๗. แถววงกลม



แผนภูมิภาพที่ ๘ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๗

ด้านทิศทางการเคลื่อนไหวในการแสดง ชุด ระบายสีลายสังคโลก 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

การแสดง ชุด ระบายสีลายสังคโลก มีการกำหนดรูปแบบในการเคลื่อนไหวมีความสัมพันธ์กับผู้ชม โดยอาศัยมุมมองคนดูเป็นเกณฑ์ให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันทำให้ การแสดงดูแปลกตาและน่าชมยิ่งขึ้น รูปแบบการเคลื่อนไหวของผู้แสดงมี ๘ ลักษณะดังนี้

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

ในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบายสีลายสังคโลก มีขั้นตอนดังนี้

๑. การกำหนดโครงร่างร่วมกันของคณะครุภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย ออกแบบการสร้างสรรค์การแสดงโดยยึดหลักตามนาฏยจารีตเกี่ยวกับหลักในการประดิษฐ์ท่ารำไทยและหลัก และวิธีประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน ได้แก่ คุณครูเฉลย ศุขะวงษ์ คุณครูจำเรียง พุฒประดับ คุณครูพนิดา สิทธิวรรณ คุณครูนิทยา จามรมาน คุณครูสถาพร สนทอง คุณครูเสรี หวังในธรรม และคุณครูจาดรงค์ มนต์รีศาสตร์ ได้กำหนดโครงร่างรวมเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ ท่ารำเบื้องต้นไว้ดังนี้

๑.๑ เป็นการแสดงประเพณีท่ารำที่มีลีลาท่ารำผสมผสานระหว่างรำไทยมาตรฐาน และรำที่สื่อให้เห็นท่ารำตามจินตนาการ

๑.๒ ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนจำนวน ๘ คน เพื่อความสวยงามและอ่อนช้อย ตามรูปแบบการแสดง กระบวนท่ารำสื่อให้เห็นภาพลีลาท่ารำตามลวดลายที่ปรากฏบนเครื่องสังคโลก และ จินตนาการในการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้

๑.๓ ใช้เวลาในการแสดง ๗ นาที เน้นการแปรแถวด้วย แบบเป็นระเบียบ เรียบง่าย ในกระบวนท่ารำ เน้นความพร้อมเพรียงสวยงามที่สอดคล้องกลมกลืนกับทำนองเพลง

๒. การแบ่งช่วงของอารมณ์ การแสดงชุด ระบายสีลายสังคโลก ออกแบบกระบวนท่ารำให้ สอดคล้องกับการแบ่งช่วงอารมณ์ตามทำนองของเพลงไว้อย่างกลมกลืนโดยเป็นขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ ๑ รำออกมาตามทำนองเพลง

ขั้นตอนที่ ๒ ทำท่ารำตามกระบวนเพลงช้า และเร็ว จนจบกระบวนท่า

ขั้นตอนที่ ๓ รำเข้าเวทีตามทำนองเพลง

๓. ท่าทางและทิศทาง การออกแบบกระบวนท่ารำการแสดงชุด ระบายสีลายสังคโลก ได้นำท่าหลักที่ปรากฏอยู่ในเพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บท ของนาฏศิลป์ไทย รวมถึงการใช้ทำนาฏยศัพท์การใช้มือและเท้าเป็นหลักในการสร้างสรรค์ท่ารำ มีท่ารำรวม ๑๓ ท่าแบ่งเป็นท่ารำหลัก ๖ ท่า และท่าเชื่อม ๗ ท่า ท่ารำหลักที่นำมาใช้ได้แก่ ท่าอมรเกล้า ท่ารำยั่ว ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่าจันทร์ทรงกลด ท่านางนอน ท่าเหราเล่นน้ำ ทำนาฏยศัพท์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำ มี ๘ ท่าได้แก่ ๑. เดินมือ ๒. จรดเท้า ๓. ยกเท้า ๔. ก้าวเท้า ๕. สูดเท้า ๖. ลักคอ ๗. แหว่งมือ ๘. ย่ำเท้า 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 ระบายสีลายสังคโลก เพื่อให้เกิดความสวยงามสมบูรณ์ไว้ ดังนี้

๔.๑ มุ่งเน้นความสวยงามของการแปรแถวให้สอดคล้องกับลีลาท่ารำ และความพร้อมเพรียงในกระบวนท่ารำ

๔.๒ การสื่อความหมายแสดงออกในกระบวนท่ารำ ตามลวดลายต่างๆในเครื่องสังคโลก เช่น ลายปลา ลายพันธุ์พฤกษา เป็นต้น

๔.๓ การนำเสนอภาพความสวยงามของเครื่องแต่งกาย การนำลวดลายบนสังคโลกสู่ ผืนผ้าไหมไทย โดยใช้ผ้าไหมสองตะกรอ ย้อมสีเขียวไข่กา นำมาย้อมไล่น้ำหนักสีจากล่างขึ้นบน และ

เขียนลวดลายดอกไม้ที่ปรากฏบนผลิตภัณฑ์สิ่งทอด้วยมือลงบนผืนผ้า โดยให้สีดอกไม้เป็นสีเขียวเข้ม เพื่อเน้นสีส้ม ตลอดจนลวดลายดอกไม้ให้เด่นขึ้นมาจากพื้นสีเขียวอ่อน

๔.๔ พื้นที่ของการแสดงที่เหมาะสมในการจัดแสดง ชุด ระบายสีลายสักรังโลก สามารถจัดแสดงได้ในทุกพื้นที่ ทั้งบนเวที และลานแสดงกลางแจ้ง

องค์ประกอบการแสดง

ในการพิจารณาองค์ประกอบการแสดงระบายสีลายสักรังโลก ตามทฤษฎีองค์ประกอบการแสดงของ ประทีป พวงสำลี ได้แก่ ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง เครื่องดนตรีและท่วงทำนองเพลง สถานที่ และโอกาสที่แสดง และกระบวนการทำรำ องค์ประกอบ การแสดงระบายสีลายสักรังโลกมีรายละเอียดดังนี้

๑. ผู้แสดง

ระบายสีลายสักรังโลก ใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน จำนวน ๘ คน ใบหน้าสวยงาม สรีระโปร่งบาง มีระดับความสูงใกล้เคียงกันในระดับ ๑๕๘ - ๑๖๕ เซนติเมตร เพื่อให้เหมาะสมกับลักษณะการแต่งกายซึ่ง กำหนดรูปแบบเป็นผ้านุ่ง(กระโปรง)ยาวกรอมเท้า การแสดงระบายสีลายสักรังโลก สามารถพิจารณาตาม ความเหมาะสมของโอกาสที่แสดงและสถานที่แสดง

๒. เครื่องแต่งกาย

ในส่วนเครื่องแต่งกายระบายสีลายสักรังโลกนี้ คณะอาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สุโขทัย ได้นำลวดลายบนสักรังโลกสู่ผืนผ้าไหมไทย โดยใช้ผ้าไหมสองตะกรอ ย้อมสีเขียวไข่มุก นำมาย้อม ได้น้ำหนักสีจากล่างขึ้นบน และเขียนลวดลายดอกไม้ที่ปรากฏบนผลิตภัณฑ์สิ่งทอด้วยมือลงบนผืนผ้า โดยให้สีดอกไม้เป็นสีเขียวเข้ม เพื่อขับดอกไม้ให้เด่นขึ้นมาจากพื้นสีเขียวอ่อน

ลวดลายของดอกไม้ที่เลือกสรรมาใช้เขียนบนผืนผ้านุ่ง ประกอบด้วย ดอกเบญจมาศ ดอกบัวบาน ดอกบัวตูม ดอกโบทัน ดอกโบทันสองชั้น ดอกพุดตาน ดอกประดิษฐ์กลมสลักดอกสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน และ ดอกประดิษฐ์ลายกนกจักร ลวดลายทั้งหมดเลือกสรรมาจากลวดลายที่ปรากฏบนผลิตภัณฑ์สิ่งทอทั้งสิ้น



ภาพที่ ๑ ภาพเครื่องแต่งกายระบายสีลายสักรังโลก

เครื่องแต่งกายประกอบด้วย

๑. เสื้อ



๒. ห้อยหน้า



ภาพที่ ๒ ภาพเสื้อผ้าไหม

ภาพที่ ๓ ภาพห้อยข้าง

๓. รัดสะเอว



ภาพที่ ๔ ภาพรัดสะเอว (เขียนลายปลาคุ)

๔. ผ้านุ่ง (กระโปรงผ้าไหม) ประกอบด้วยลวดลาย จำนวน ๘ ลาย ดังนี้

๑. ผ้านุ่งเขียนลายดอกบัวบาน



ภาพที่ ๕ เขียนลายดอกบัวบาน

๒. ผ้านุ่งเขียนลายดอกประดิษฐ์ลายกงจักร



ภาพที่ ๖ เขียนลายดอกประดิษฐ์ลายกงจักร

๓. ผ้าถุงเขียนลายดอกโบตันสองชั้น



ภาพที่ ๗ เขียนลายดอกโบตันสองชั้น

๔. ผ้าถุงเขียนลายดอกบัวตูม



ภาพที่ ๘ เขียนลายดอกบัวตูม

๕. ผ้านุ่งเขียนลายดอกประดิษฐ์กลมสลับดอกสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน



ภาพที่ ๙ ลายดอกประดิษฐ์กลมสลับดอกสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน

๖. ผ้านุ่งเขียนลายดอกโบตัน



ภาพที่ ๑๐ ลายดอกโบตัน

๗. ผ้าถุงเขียนลายดอกเบญจมาศ



ภาพที่ ๑๑ ลายดอกเบญจมาศ

๘. ผ้าถุงเขียนลายดอกพุดตาน



ภาพที่ ๑๒ ลายดอกพุดตาน

เครื่องประดับ

เครื่องประดับของระบำนี้อาจสืบลายสังคโลกนี้ เลือกใช้เครื่องทองที่เลียนแบบจากเครื่องทองศรีสัชนาลัย ทั้งลวดลายและรูปทรงโดยให้มีรูปลักษณะที่คล้ายคลึงตลอดจนเรียบง่ายสำหรับการแสดงในชุดนี้ ประกอบด้วย ปิ่นประดับทรงผม สร้อยคอ ต่างหู เข็มกลัด และกำไลข้อมือ



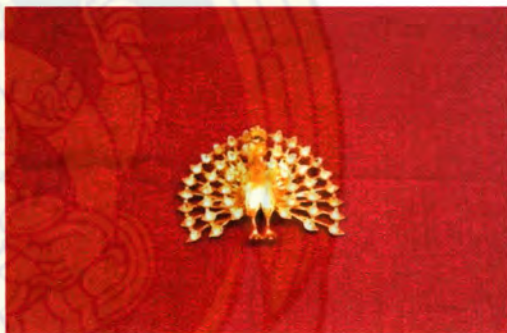
ภาพที่ ๑๓ ภาพปิ่นประดับทรงผม



ภาพที่ ๑๔ ภาพสร้อยคอ



ภาพที่ ๑๕ ภาพต่างหู



ภาพที่ ๑๖ ภาพเข็มกลัด



ภาพที่ ๑๗ ภาพกำไลข้อมือ

ดนตรีและท่วงทำนองเพลง

เครื่องดนตรี

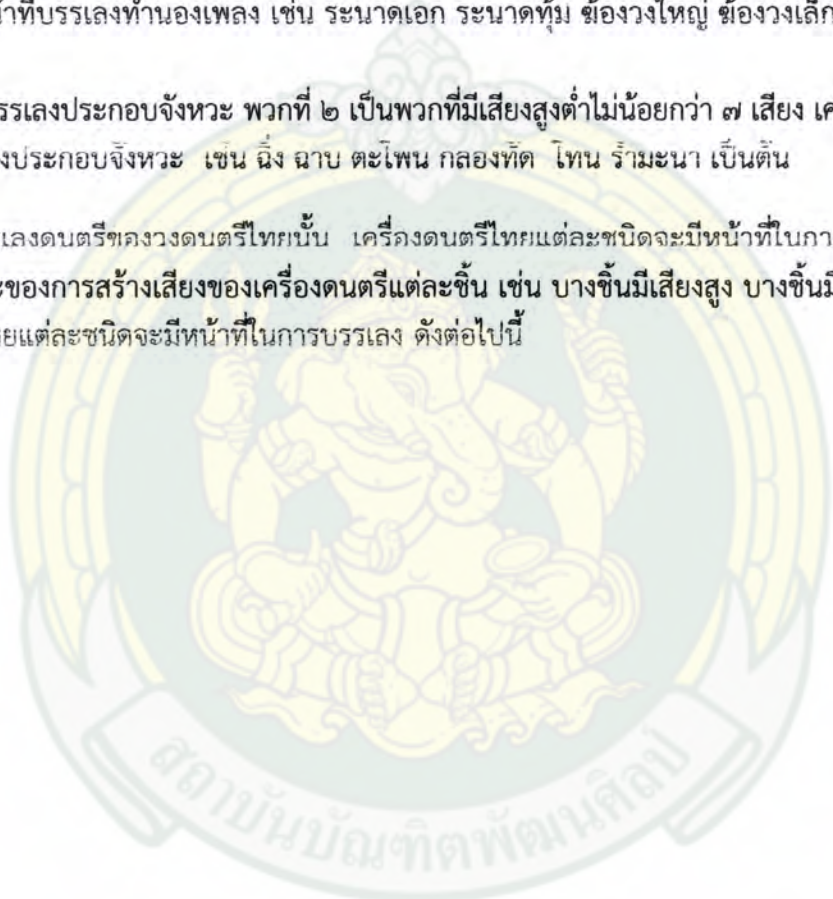
เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการรำชุด ระบุว่าสืบลายสังคโลก เป็นเครื่องดนตรีที่สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในสมัยสุโขทัย ประกอบด้วย กระจับปี่ ซอสามสาย ปี่ใน ข้องวงใหญ่ ตะโพน ฉิ่ง

หน้าที่ของเครื่องดนตรีไทยมีการแบ่งประเภทเป็น ดิด สี ตี เป่า นั้นเป็นการแบ่งประเภทของเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องดนตรีนั้น ๆ ย่อมมีหน้าที่การบรรเลงซึ่งแบ่งออกได้เป็น ๒ พวก

๑. บรรเลงทำนอง พวกที่ ๑ เป็นพวกที่มีเสียงสูง ต่ำเรียงลำดับกันไม่น้อยกว่า ๗ เสียง ดนตรีพวกนี้มีหน้าที่บรรเลงทำนองเพลง เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ข้องวงใหญ่ ข้องวงเล็ก ปี่ ขลุ่ย และซอต่างๆ เป็นต้น

๒. บรรเลงประกอบจังหวะ พวกที่ ๒ เป็นพวกที่มีเสียงสูงต่ำไม่น้อยกว่า ๗ เสียง เครื่องดนตรีพวกนี้มีหน้าที่เป็นเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ ตะโพน กลองทัด โทน รำมะนา เป็นต้น

การบรรเลงดนตรีของวงดนตรีไทยนั้น เครื่องดนตรีไทยแต่ละชนิดจะมีหน้าที่ในการ ที่แตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับลักษณะของการสร้างเสียงของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น เช่น บางชิ้นมีเสียงสูง บางชิ้นมีเสียงต่ำ เป็นต้น ซึ่งเครื่องดนตรีไทยแต่ละชนิดจะมีหน้าที่ในการบรรเลง ดังต่อไปนี้





ภาพที่ ๑๘ ภาพกระจับปี
ที่มา วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

๑. กระจับปี

เป็นเครื่องดนตรีประเภทตีต หรือพิณ ๔ สายชนิดหนึ่ง ตัวกะโหลกเป็นรูปกลมรีแบนทั้งหน้าหลัง มีความหนาประมาณ ๗ เซนติเมตร ด้านหน้ายาวประมาณ ๔๐ เซนติเมตร ทำคันทวนเลี้ยวยาวประมาณ ๑๓๘ เซนติเมตร คอปลายคันทวนมีลักษณะ แบน และบานปลาย ผายโค้งออกไป ถ้าวัดรวมถึงคันทวน และตัวกะโหลก จะมีความยาวประมาณ ๑๘๐ เซนติเมตร มีลูกบิดสำหรับขึ้นสาย ๔ อัน มีนมรับนิ้ว ๑๑ นม เท่ากับจะเข้า ตรงด้านหน้ากะโหลกมีแผ่นไม้บางๆทำเป็นหย่องค้ำสายให้ตุงขึ้น เวลาบรรเลงใช้นิ้วหัวแม่มือกับนิ้วชี้ จับไม้ตีต เขี่ยสายให้เกิดเสียง ในสมัยกรุงศรีอยุธยา มีกล่าวไว้ในกฎหมายเตียรบาลว่า “ร้องเพลงเรือ เป่าปี่เป่าขลุ่ย สีซอดิตจะเข้า กระจับปีตีโทนทับ โห่ร้องนี้นั้น” ต่อมาก็นำมาใช้เป็นเครื่องตีตประกอบการขับไม้ สำหรับบรรเลงในพระราชพิธี แต่เนื่องจากกระจับปีมีเสียงเบา และมีน้ำหนักมาก ผู้ตีตกระจับปีจะต้องนั่งพับเพียบขวา แล้วเอาตัวกระจับปี วางบนหน้าขาข้างขวาของตน เพื่อทานน้ำหนัก มือซ้ายถือคันทวน ขวาจับไม้ตีต เป็นที่ลำบากมาก อาจเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้ไม่ค่อยมีผู้นิยมเล่นกระจับปี ในปัจจุบันจึงหาผู้เล่นได้ยาก กระจับปีสันนิษฐานกันว่าน่าจะมาจาก ภาษาชวา คำว่า กัจฉปี ซึ่งคำว่า กัจฉปีนั้น มีรากฐานของคำศัพท์ ในบาลีสันสกฤต คำว่า กัจฉปะ ที่แปลว่า เต่า เนื่องจากลักษณะของกระจับปีนั้น จะมีกะโหลกเป็นรูปกลมรีแบนทั้งหน้าหลัง ซึ่งมองแล้วคล้ายกับกระดองของเต่า



ภาพที่ ๑๙ ภาพซอสามสาย
ที่มา วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย

๒. ซอสามสาย

ซอสามสายเป็นเครื่องดนตรีโบราณชนิดหนึ่งของไทยเรา มีชื่อตามลักษณะรูปร่าง คือ มี ๓ สาย เหมือนกับเครื่องดนตรีของจีนที่เรียกว่า ซานเสียน (Sanhsien) และเครื่องดนตรีของญี่ปุ่นที่เรียกว่า ซามิเซ็น (Shamisen) แต่ทั้งซานเสียนของจีนและซามิเซ็นของญี่ปุ่น เป็นเครื่องดนตรีประเภทดีด ซานเสียนของจีนกะโหลกเป็นรูปสี่เหลี่ยมมุมมนเกือบเป็นรูปไข่ ขึ้นหน้าด้วยหนังงูเหลือม และดีดด้วยนิ้วมือ ส่วนซามิเซ็นของญี่ปุ่น รูปกะโหลกเกือบจะเป็นสี่เหลี่ยม ด้านข้างโค้งเล็กน้อยทั้งสี่ด้าน ขึ้นหน้าด้วยไม้ และดีดด้วยไม้ดีด รูปร่างคล้ายๆ ขวาน แต่เครื่องดนตรีทั้งสองชนิดนี้ ก็มีสามสายเช่นเดียวกับซอสามสายเช่นเดียวกัน

ใช้บรรเลงคลอไปกับเสียงคนร้อง เวลาที่ดนตรีรับทั้งวงก็บรรเลงร่วมไปด้วย แต่ต้องพยายามสีให้กลมกลืน และสามารถมีเสียงลอดออกมาได้บ้างตามความเหมาะสม ซอสามสายจะใช้บรรเลงในวงมโหรี และวงเครื่องสายผสมเท่านั้น



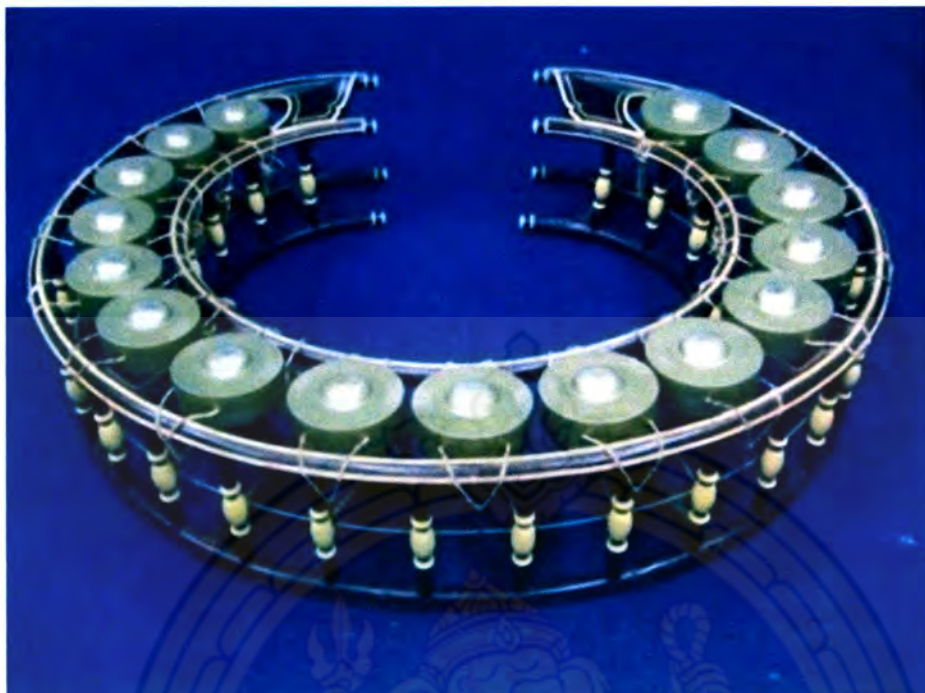
ภาพที่ ๒๐ ภาพปี่ใน
ที่มา วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

๓. ปี่ใน

ปี่เป็นเครื่องดนตรี ไทยที่ ใช้เป่า โดยทั่วไปแล้ว ในสมัยก่อน นิยมทำ เล่าปี่มาจากไม้ชิงชัน โดยช่างที่ทำเล่าปี่จะกลึงให้ มีลักษณะ ตรงกลางป่อง ตอนหัว และตอนท้าย จะมีลักษณะบานออก ซึ่งจะเรียก ตอนหัวว่า ทวนบน และเรียกตอนท้ายว่า ทวนล่าง โดยภายในของปี่ จะกลวงตลอดตั้งแต่ส่วนหัวถึงส่วนท้าย โดยจะใส่ลิ้น ไม้ทางหัวของปี่ ให้เป็นรูเล็กๆ โดยลิ้นปี่นั้น นิยมใช้ ใบตาล มาเรียงซ้อนกัน ๔ ชั้น แล้วตัดให้กลมแล้ว ผูกติดกับท่อกลม ซึ่งจะเรียกว่า กำพวด ซึ่งจะมีลักษณะที่เรียวกวักความยาวได้ประมาณ ๕ เซนติเมตร ส่วนของกำพวดนี้ ช่างส่วนใหญ่จะนิยมใช้โลหะ เงิน ทองเหลือง หรือนาก และจะมีการเจาะรู ไม้สำหรับไล่เสียง ทั้งหมด ๖ รู ที่เล่าปี่ ซึ่งจะมี ๔ รูที่เรียงกันลงมาจากทางด้านบน ส่วนอีก ๒ รูนั้นจะเจาะโดยมีการเว้นระยะห่าง จาก ๔ รูบนเล็กน้อย

ปี่ สามารถแบ่งออกเป็น ๓ ชนิด ได้แก่ ปี่นอก ปี่กลาง และปี่ใน ซึ่งปี่นอกนั้นจะเป็นปี่ที่ ใช้กันมาตั้งแต่ดั้งเดิมโดยจะมีขนาดของปี่ ที่เล็กกะทัดรัด มีความยาวอยู่ที่ประมาณ ๓๑ เซนติเมตร และความกว้างวัดได้ประมาณ ๓.๕ เซนติเมตร ส่วนปี่กลาง จะเป็นปี่ที่นิยมใช้เล่น กับการแสดงภาพยนตร์ โดยทั่วไปแล้วจะวัดความยาวของ ปี่กลางได้ประมาณ ๓๗ เซนติเมตร วัดความกว้างของปี่ได้ประมาณ ๔ เซนติเมตร และสุดท้ายจะเป็นปี่ใน ซึ่งปี่ชนิดนี้ เป็นปี่ที่เรา เคยเห็นกัน ในวรรณกรรมไทย เรื่องพระอภัยมณี ปี่ใน จะวัดขนาดความยาวได้ประมาณ ๔๑-๔๒ เซนติเมตร และวัดความกว้าง ของปี่ใน ได้ประมาณ ๔.๕ เซนติเมตร

ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง และจะแยกใช้ตามลักษณะงานแต่ละประเภทโดยทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีประเภทนำ อาจเป่าเก็บหรือโหยหวน คลุกเคล้าไปตามนองของเพลง



ภาพที่ ๒๑ ภาพฆ้องวงใหญ่
ที่มา วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

๔. ฆ้องวงใหญ่

เป็นเครื่องดนตรีที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมาจากฆ้องเดี่ยว ฆ้องคู่ และฆ้องราว วงฆ้องใช้ต้นหวายโป่งทำเป็นร้าน สูงประมาณ ๒๔ เซนติเมตร ระหว่างหวายเส้นนอกกับหวายเส้นในห่างกันประมาณ ๑๔-๑๗ เซนติเมตร ดัดให้โค้งเป็นวงรอบตัวคนนั่งตีเปิดช่องด้านหลังคนตีเป็นทางเข้า ระยะห่างประมาณ ๒๐-๓๐ เซนติเมตร วงฆ้องต้องดัดให้พอดีสำหรับคนเข้า ไปนั่งตีได้ไม่อึดอัด ลูกฆ้องวงหนึ่งมี ๑๖ ลูก ลูกต้นวัดผ่านศูนย์กลางประมาณ ๑๗ เซนติเมตร อยู่ทางซ้ายมือด้านหลังผู้ตี ลูกยอดวัดผ่านศูนย์กลางประมาณ ๑๒ เซนติเมตร อยู่ทางขวามือด้านหลังผู้ตี ไม้ตีทำด้วยแผ่นหนังดิบ ดัดเป็นวงกลมเจาะกลางสอดด้ามไม้สำหรับถือ ใช้บรรเลงในวงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์ นางหงส์ และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ โดยทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีประเภทตาม ใช้บรรเลงทำนอง หลักของเพลง จะเดินทำนองห่างๆ



ภาพที่ ๒๒ ภาพตะโพน
ที่มา วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย

๕. ตะโพน

ตะโพนเป็นเครื่องดนตรีที่ซึงด้วยหนัง ตัวตะโพนทำด้วยไม้สักหรือไม้ขนุน เรียกว่า “หุ่น” ขุดแต่งให้เป็นโพรงภายใน ขึ้นหนัง ๒ หน้า ดึงด้วยสายหนังโยงแรงเสียงเรียกว่า “หนังเรียด” หน้าใหญ่มีความกว้างประมาณ ๒๕ เซนติเมตร เรียกว่าหน้า “เท่ง” ติดหน้าด้วยข้าวสุกบดผสมกับขี้เถ้าเพื่อถ่วงเสียง อีกหน้าหนึ่งเล็กกว่ามีขนาดประมาณ ๒๒ เซนติเมตร เรียกว่า “หน้ามัด” ตัวกลองยาวประมาณ ๔๘ เซนติเมตร รอบๆขอบหนังที่ขึ้นหน้าถักด้วยหนังที่ตีเกลียวเป็นเส้นเล็กๆ เรียกว่า “ไส้ละมาน” แล้วจึงเอาหนังเรียดร้อยในช่วงของไส้ละมานทั้งสองข้าง โยงเรียงไปโดยรอบจนมองไม่เห็นไม้หุ่น มีหนังพันตรงกลางเรียกว่า “รัดอก” ข้างบนรัดอกทำเป็นหูหิ้วและมีเท้ารองให้ ตัวตะโพนวางนอนอยู่บนเท้า ใช้ฝ่ามือซ้ายขวาตีได้ทั้งสองหน้า

ใช้สำหรับบรรเลงผสมอยู่ในวงปี่พาทย์ ทำหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับต่างๆ ตะโพนนี้ถือเป็นบรมครูทางดุริยางคศิลป์ นับว่าพระประคนธรรพ เป็นครูตะโพน เมื่อจะเริ่มการบรรเลง จะต้องนำดอกไม้ธูปเทียนบูชาตะโพนก่อนทุกครั้ง และถือเป็นประเพณีสืบต่อกันมา เหตุที่ต้องกราบไหว้บูชาก็เพราะ ตะโพนเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงร่วมกับ สังข์ บัณเฑาะว์ และ มโหระทึก ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประจำองค์ของเทพเจ้า และสมมุติเทพ ดังนั้นคือ สังข์ประจำพระองค์พระนารายณ์ และพระอินทร์บัณเฑาะว์ ประจำองค์พระอิศวร มโหระทึก เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบพระอิศริยยศองค์พระมหากษัตริย์ ซึ่งถือเป็นสมมุติเทพส่วนตะโพนนั้นเป็นกลองที่พระคเณศได้เป็นผู้ตีเป็นคนแรก ดังนั้น ตะโพนเมื่อนำมาร่วมบรรเลงในวงปี่พาทย์ จึงถือเป็นบรมครู และทำหน้าที่กำกับหน้าทับต่างๆทั้งหมด



ภาพที่ ๒๓ ภาพจิ้ง
ที่มา วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

๖. จิ้ง

ทำหน้าที่ใช้บรรเลงประกอบจังหวะ วงดนตรีไทยทุกวงจะต้องใช้จิ้งเป็นผู้นำจังหวะให้

ท่วงทำนองเพลง

ท่วงทำนองเพลงลีลาลายสังคโลกได้ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ โดยอาจารย์บัณฑิต ศรีบัว อาจารย์ภาควิชาดุริยางคไทย วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย โดยการศึกษาเกี่ยวกับวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของคนสุโขทัย จากจินตนาการผ่านทางเครื่องปั้นดินเผาที่เรียกว่า สังคโลก ให้เป็นท่วงทำนองเพลงที่ไพเราะอ่อนหวาน อาศัยลวดลายต่างๆที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่องสังคโลก เช่น ลายปลา ลายดอกไม้ ลายดอกบัว ลายเถาวัลย์ บางช่วงยังแฝงทำนองจีน เพื่อเป็นเกียรติแก่ช่างจีนที่เข้ามาแนะนำความรู้แก่ช่างสังคโลกสุโขทัย ทำการค้าขายกับตลาดต่างประเทศ แต่ภาพรวมของทำนองเพลงจะเน้นความไพเราะอ่อนช้อย เป็นหลัก โดยดำเนินทำนองทั้งหมด ๒ ท่อน ตามระเบียบการแต่งทำนองเพลงเพื่อใช้ในระบำทั่วไป เพลงที่ใช้บรรเลงใช้บันไดเสียง ฟา

ทำนองเพลงลีลาลายสังคโลก

โดย อาจารย์บัณฑิต ศรีบัว

เกริ่น

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

ท่อน ๑

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

ท่อน ๒

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

ชั้นเดียว ท่อน ๑

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

ท่อน ๒

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

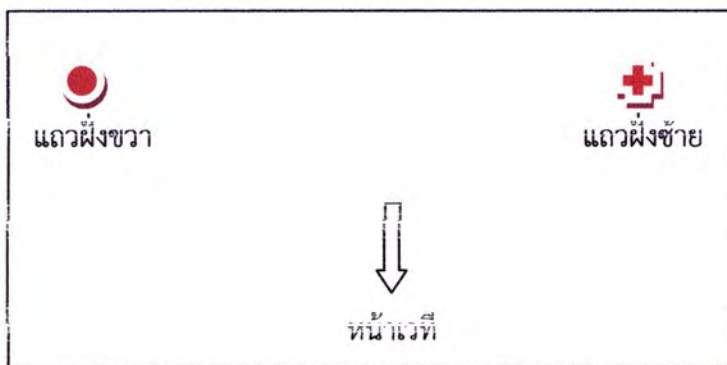
กระบวนการรื้อระเบียบบาลีลายสังคโลก

แผนภูมิภาพแสดงตำแหน่งผู้แสดงระเบียบบาลีลายสังคโลกและท่ารื้อระเบียบบาลีลายสังคโลก

- | | |
|---|--|
|  แทนตำแหน่งคนที่ ๔ ขวา |  แทนตำแหน่งคนที่ ๔ ซ้าย |
|  แทนตำแหน่งคนที่ ๓ ขวา |  แทนตำแหน่งคนที่ ๓ ซ้าย |
|  แทนตำแหน่งคนที่ ๒ ขวา |  แทนตำแหน่งคนที่ ๒ ซ้าย |
|  แทนตำแหน่งคนที่ ๑ ขวา |  แทนตำแหน่งคนที่ ๑ ซ้าย |

หมายเหตุ การอธิบายจะยึดซ้าย – ขวาของผู้แสดงเป็นหลัก





ภาพประกอบที่ ๑๒ แสดงตำแหน่งผู้แสดงแกวซ้ายและแกวขวา (คู่ที่ ๒)



ภาพที่ ๒๔ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

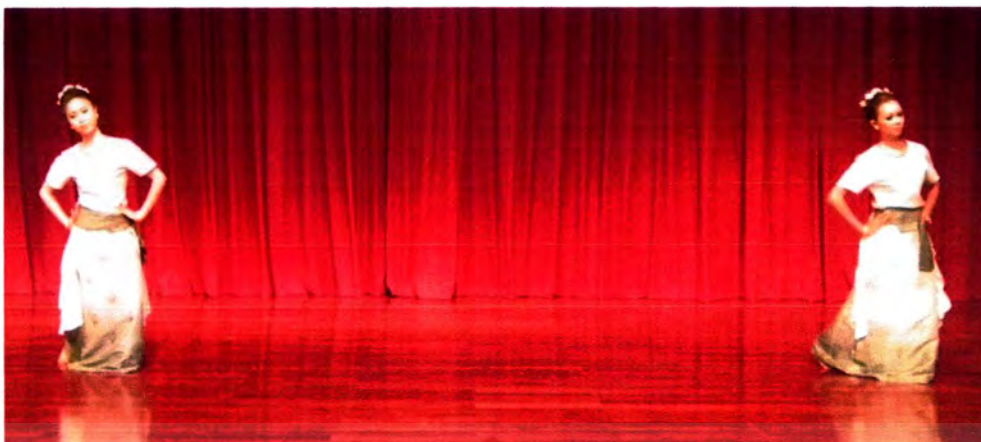
ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

ท่าที่ ๑

ท่าออก (๒ ห้องเพลง ๑๘ จังหวะ)

- คู่ที่ ๑ ออกจังหวะที่ ๓
- มือทั้งสองข้างเท้าสะเอว ก้าวเท้าซ้ายเฉียงขวา แตะเท้าขวาเฉียงซ้าย วิ่งชอยเท้า
ออกมาด้านหน้าเวที เล็กน้อย



ภาพที่ ๒๕ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- สะดุดเท้าซ้ายก้าวข้าง เอียงขวา

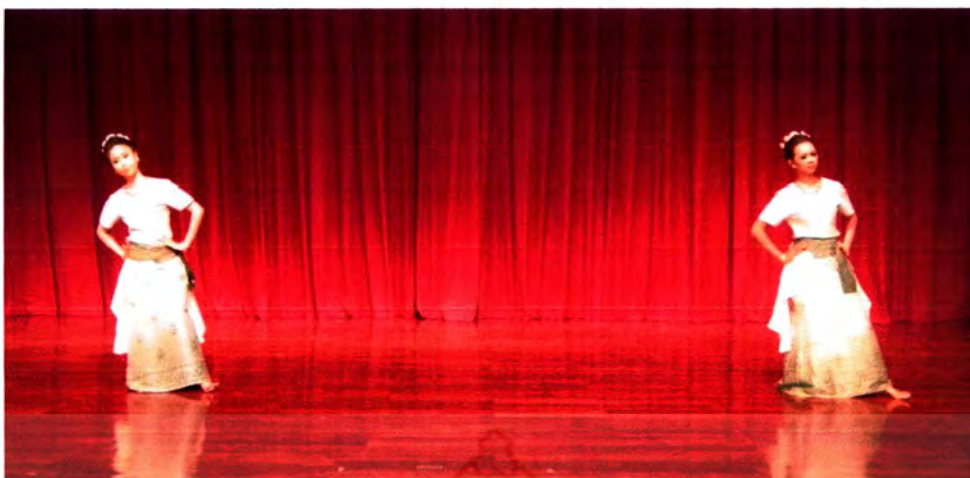


ภาพที่ ๒๖ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๔

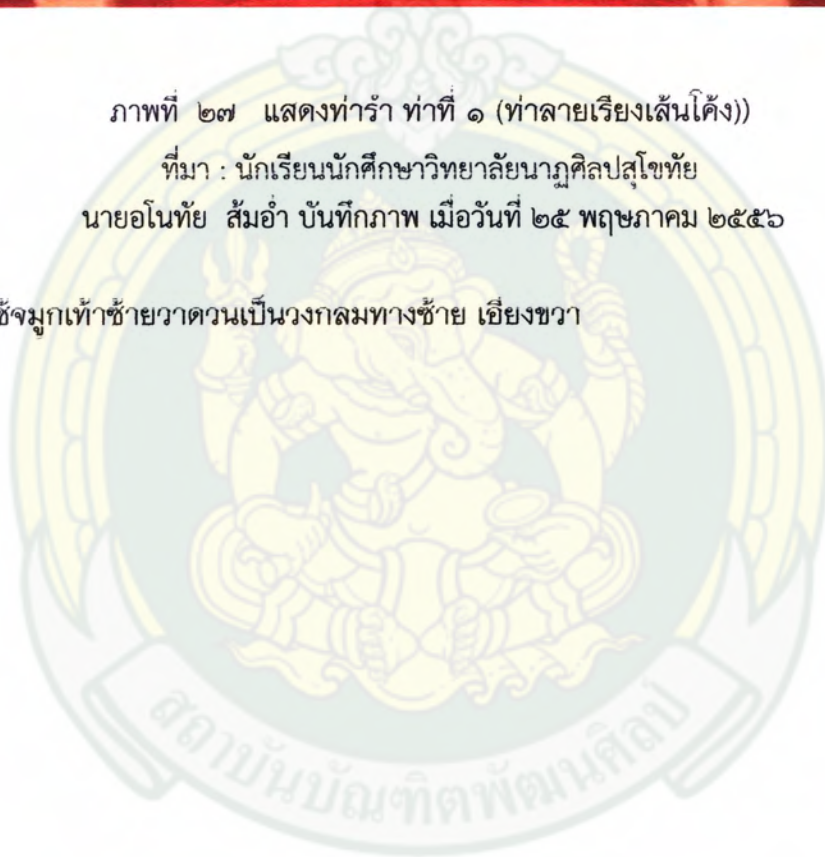
- = จรดเท้าซ้าย เอียงซ้าย

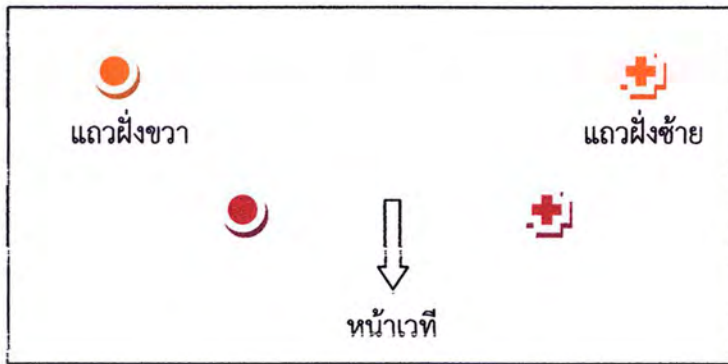


ภาพที่ ๒๗ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- ใช้จมูกแตะซ้ายวาดวนเป็นวงกลมทางซ้าย เอียงขวา





แผนภูมิภาพที่ ๑๐ แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและแถวขวา (คู่ที่ ๑, ๒)



ภาพที่ ๒๘ แสดงท่ารำ ทำที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๕

- แตะเท้าซ้าย เอียงซ้าย วิ่งซอยเท้าขึ้นมาข้างหน้าถึงกลางเวที พร้อมกับคู่ที่ ๒ วิ่งซอยเท้าออกมาอยู่แทนตำแหน่งของคู่ที่ ๑



ภาพที่ ๒๙ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- สะดุดเท้า เขมร ก้าวข้าง เอียงซ้าย



ภาพที่ ๓๐ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๖

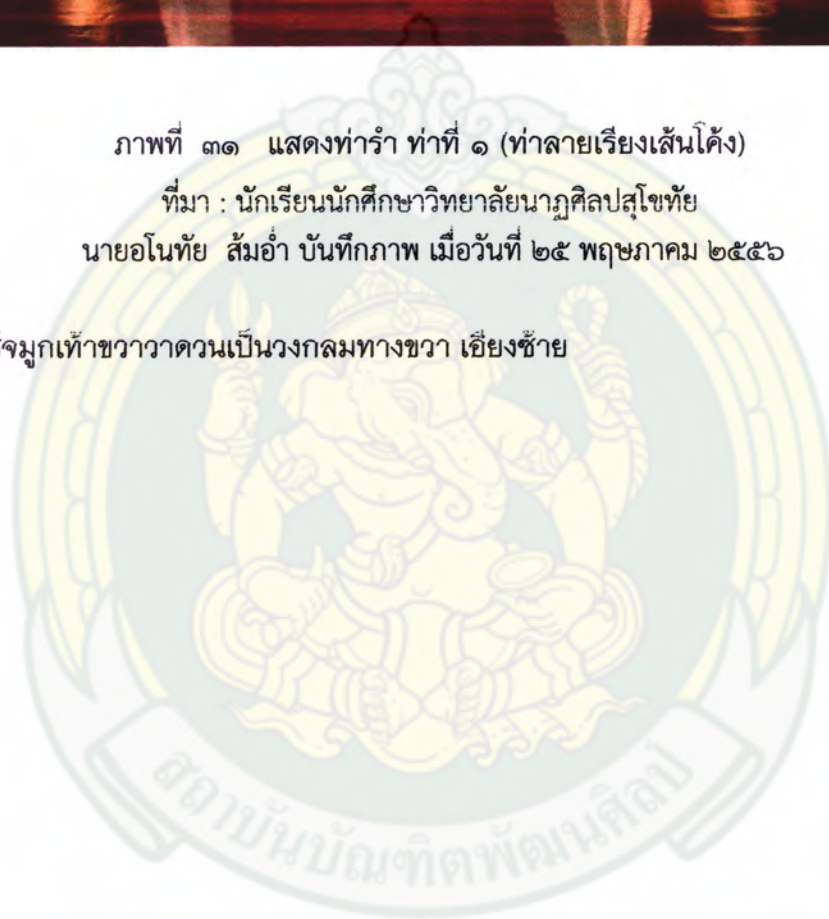
- จรดเท้าขวา เอียงขวา

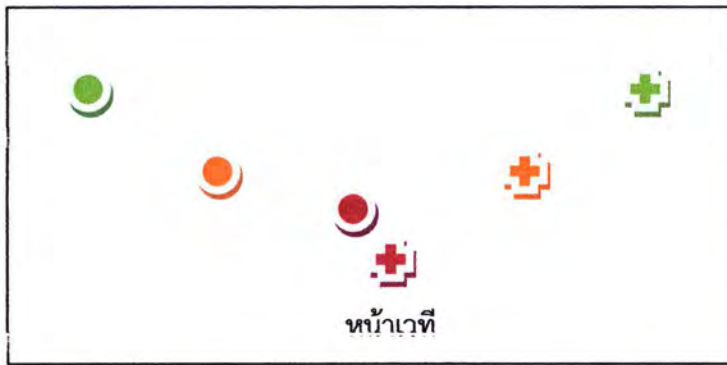


ภาพที่ ๓๑ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทยั สัมอำ บันทึกรภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- ใช้จุมูกเท้าขวาวาดวงเป็นวงกลมทางขวา เอียงซ้าย





แผนภูมิภาพที่ ๑๑ แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและแถวขวา (คู่ที่ ๑, ๒ และ ๓)



ภาพที่ ๓๒ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๓

- แตะเท้าขวา เอียงขวา ซอยเท้าขึ้นมา คู่ที่ ๑ เจอกันกลางเวที คู่ที่ ๒ อยู่แทนตำแหน่งคู่ที่ ๑ และคู่ที่ ๓ ออกมาอยู่แทนที่คู่ที่ ๒ แถวทางซ้ายมืออยู่วงนอก แถวทางขวามืออยู่วงใน

หมายเหตุ

- ทั้งสองแถวจะหันหน้าเยื้องกันเสมอขณะที่เดินมาเจอกันจนจบกระบวนท่าลายเรียงเส้นโค้ง



ภาพที่ ๓๓ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- สะดุดเท้าซ้ายก้าวข้าง เอียงขวา



ภาพที่ ๓๔ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๔

- จรดเท้าซ้าย เอียงซ้าย



ภาพที่ ๓๕ แสดงท่าร่า ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย

นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูป เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- ใช้จุมูกเท้าซ้ายวาดวงเป็นวงกลมทางซ้าย เอียงขวา





แผนภูมิภาพที่ ๑๒ แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและแถวขวา เป็นวงนอกและวงใน (คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒ คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔)



ภาพที่ ๓๖ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทยั สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๙

แตะเท้าซ้าย เอียงซ้าย ซอยเท้าขึ้นข้างหน้า พร้อมกับคู่ที่ ๔ ออกมาอยู่แทนที่คู่ที่ ๓



ภาพที่ ๓๗ แสดงท่ารึก ท่าที่ ๑ (ท่าลายเวียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- สะดุดเท้าชวาก้าวข้าง เอียงซ้าย คนที่ ๑ ของแถวซ้ายสะดุดเท้าเจอกับคนที่ ๒ ของแถวขวา และคนที่ ๒ ของแถวซ้ายสะดุดเท้าเจอกับคนที่ ๑ ของแถวขวา



ภาพที่ ๓๘ แสดงท่ารึก ท่าที่ ๑ (ท่าลายเวียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๑๐

- จรดเท้าขวา เอียงขวา



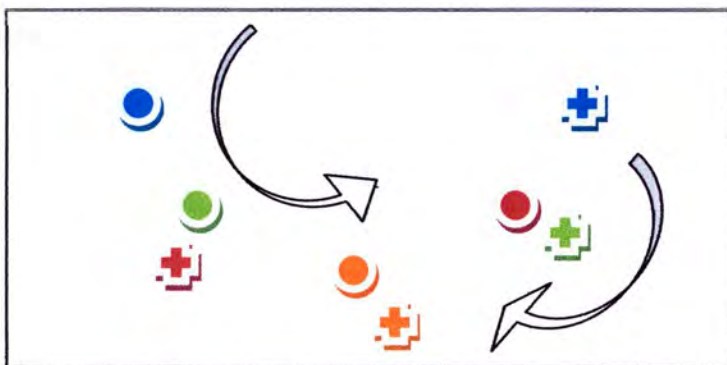
ภาพที่ ๓๙ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

นายอินทย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- วาดวนเท้าขวาเป็นวงกลมทางขวา เอียงซ้าย





แผนภูมิภาพที่ ๑๓ แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวชายและแถวขวา



ภาพที่ ๔๐ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๑๑

- ตะเท้าขวาเอียงขวา ซอยเท้าขึ้นไปข้างหน้า คนที่ ๑ ของแถวซ้ายเจอกับคนที่ ๓ ของแถวขวาคนที่ ๒ ของแถวซ้ายเจอกับคนที่ ๒ ของแถวขวา คนที่ ๓ ของแถวซ้ายเจอกับคนที่ ๑ ของแถวขวา



ภาพที่ ๔๑ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทรีย์ สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- สะดุดเท้าซ้ายก้าวข้าง เอียงขวา



ภาพที่ ๔๒ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทรีย์ สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๑๒

- จรดเท้าซ้าย เอียงซ้าย



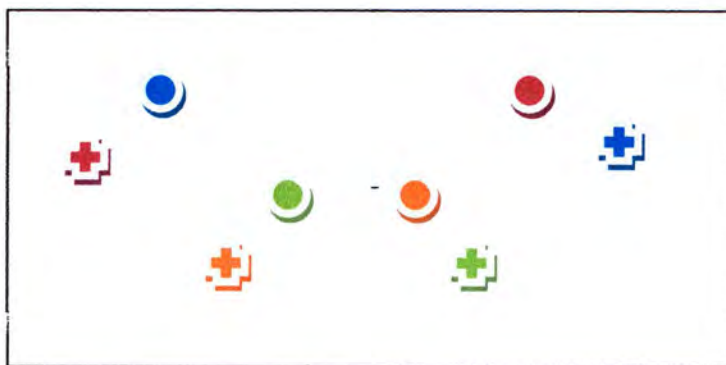
ภาพที่ ๔๓ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

นายอโนทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- วาดวนเท้าซ้ายเป็นวงกลมทางซ้าย เอียงขวา





แผนภูมิภาพที่ ๑๔ แสดงตำแหน่งผู้แสดงแถวซ้ายและแถวขวา



ภาพที่ ๔๔ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๑๓

- ตะเท้าซ้ายเอียงซ้าย ซอยเท้าขึ้นไปข้างหน้า

คนที่ ๑ ของแถวซ้ายเจอกับคนที่ ๔ ของแถวขวา
คนที่ ๒ ของแถวซ้ายเจอกับคนที่ ๓ ของแถวขวา
คนที่ ๓ ของแถวซ้ายเจอกับคนที่ ๒ ของแถวขวา
คนที่ ๔ ของแถวซ้ายเจอกับคนที่ ๑ ของแถวขวา



ภาพที่ ๔๕ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- สะดุดเท้าขวาก้าวข้าง เอียงซ้าย

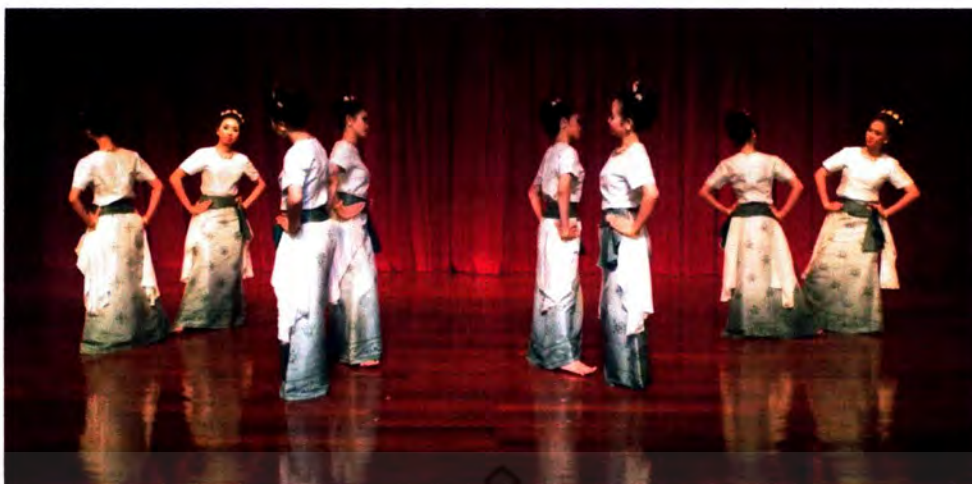


ภาพที่ ๔๖ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๑๔

- จรดเท้าขวา เอียงขวา



ภาพที่ ๔๗ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย

นายอโนทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- วาดวนเท้าขวาเป็นวงกลมทางขวา เอียงซ้าย





แผนภูมิภาพที่ ๑๕ แสดงตำแหน่งของผู้แสดงแถวซ้ายและแถวขวา
(คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔)



ภาพที่ ๔๘ แสดงท่ารำ ทำที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๑๕

- แตะเท้าขวาเอียงขวาซอยเท้าขึ้นไปข้างหน้า
 - คนที่ ๑ ของแถวซ้ายหันหน้าเข้าหากันกับคนที่ ๑ ของแถวขวา กลางเวทีส่วนหลัง
 - คนที่ ๒ ของแถวซ้ายเจอกับคนที่ ๔ ของแถวขวา
 - คนที่ ๓ ของแถวซ้ายเจอกับคนที่ ๓ ของแถวขวา
 - คนที่ ๔ ของแถวซ้ายเจอกับคนที่ ๒ ของแถวขวา



ภาพที่ ๔๙ แสดงท่าร่ำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

นายอินทยั สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- สะดุดเท้าซ้ายก้าวข้าง เอียงขวา



ภาพที่ ๕๐ แสดงท่าร่ำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

นายอินทยั สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๑๖

- จรดเท้าซ้าย เอียงซ้าย



ภาพที่ ๕๑ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

นายอินทยั สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- วาดวนเท้าซ้ายเป็นวงกลมทางซ้าย เอียงขวา



ภาพที่ ๕๒ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑ (ท่าลายเรียงเส้นโค้ง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

นายอินทยั สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

เริ่มเข้าสู่ท่าที่ ๒ (๒ ท้องเพลง ๑๖ จังหวะ)

จังหวะที่ ๑

- แตะเท้าซ้ายเอียงซ้าย ซอยเท้าขึ้นไปข้างหน้า



แผนภูมิภาพที่ ๑๖ แสดงตำแหน่งของผู้แสดงแถวซ้ายและแถวขวา
(คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔)



ภาพที่ ๕๓ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลปินฤมล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- คู่ที่ ๑ ของแถวซ้ายและขวาซอยเท้าเข้ามาเป็นแถวเดียวกัน คนที่ ๑ ซ้าย (หันทางขวา) เป็นคนที่ ๑ ของแถว เท้าซ้ายก้าวหน้า ตั้งมือซ้ายแบหงายระดับหางคิ้ว (แขนงมือเตรียมตั้งวง มือขวาดังวงข้างหน้าระดับเดียวกัน (เตรียมจับ) เอียงขวา
- คนที่ ๑ ขวา (หันทางซ้าย) เป็นคนที่ ๒ ของแถว เท้าขวาก้าวหน้า ตั้งมือขวาแบหงายระดับหางคิ้วมือซ้ายตั้งวงข้างหน้าระดับเดียวกัน เอียงซ้าย

หมายเหตุ

- คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓, และคู่ที่ ๔ สะดุดเท้าขวาก้าวข้าง เอียงซ้าย (ยังคงปฏิบัติท่ารำเช่นเดิม จนกว่าจะเดินมาถึงจุดเปลี่ยนเช่นเดียวกับคู่ที่ ๑)



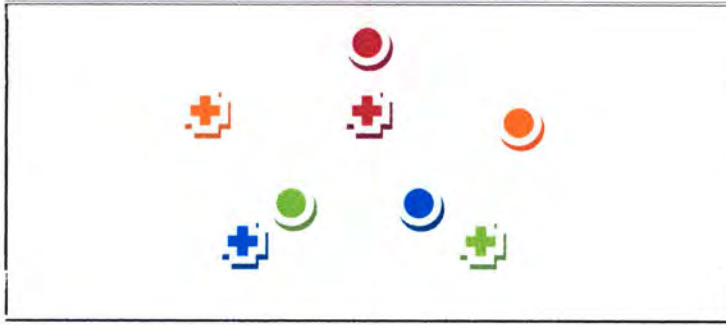
ภาพที่ ๕๔ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโค้งศิลปินฤมล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๒

- คนที่ ๑ ซ้าย พลิกมือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจับตะแคงระดับเดียวกัน (ท่าภมรเกล้า)
จรดเท้าขวา เอียงซ้าย คนที่ ๑ ขวา พลิกมือขวที่ตั้งวงบน มือซ้ายจับตะแคงระดับเดียวกัน
(ท่าภมรเกล้า) จรดเท้าซ้าย เอียงขวา
- คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓, และคู่ที่ ๔ จรดเท้าขวา เอียงขวา



แผนภูมิภาพที่ ๑๗ แสดงตำแหน่งของผู้แสดงแถวซ้ายและแถวขวา
(คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔)



ภาพที่ ๕๕ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโถงศิลป์นฤมล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- คนที่ ๑ ซ้าย สะดุดเท้าขวาก้าวข้าง มือขวาล้อยจีบแทงมือ มือซ้ายตั้งวงบน เอียงซ้าย
- คนที่ ๑ ขวา สะดุดเท้าซ้ายก้าวข้าง มือซ้ายล้อยจีบแทงมือ มือขวาตั้งวงบน เอียงขวา
- คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓, และคู่ที่ ๔ วาดวนเท้าขวาเป็นวงกลมทางขวา เอียงซ้าย



ภาพที่ ๕๖ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลป็นฤมล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

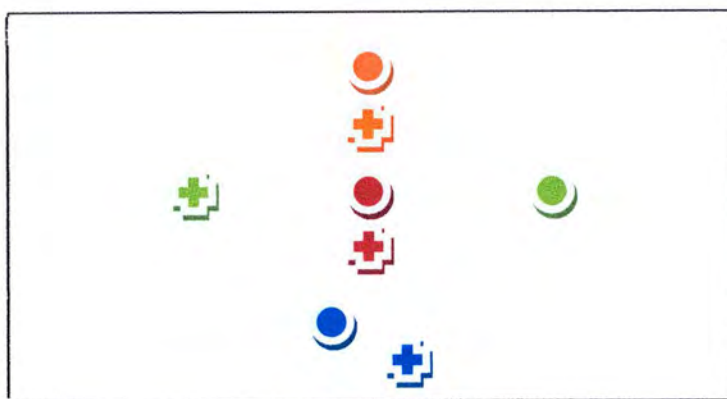
นายอินทย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๓

- = คนที่ ๑ ซ้าย ก้าวเดินซ้าย-ขวาหันมาทางขวาจรดเท้าซ้าย มือขวาดึงวงบน มือซ้ายจับตะแคงระดับเดียวกัน (ท่าภมรเกล้า)
- คนที่ ๑ ขวา ก้าวเดินขวา-ซ้ายหันมาทางซ้ายจรดเท้าขวา มือซ้ายดึงวงบน มือขวาจับตะแคงระดับเดียวกัน (ท่าภมรเกล้า)
- คู่ที่ ๒ วิ่งซอยเท้าเข้ามาเป็นแถวเดียวกันกับคู่ที่ ๑ คนที่ ๒ ซ้ายอยู่ข้างหน้าคนที่ ๒ ขวา ปฏิบัติมือ เท้าเช่นเดียวกับคนที่ ๑ ซ้าย และคนที่ ๒ ขวา ปฏิบัติมือ เท้าเช่นเดียวกับคนที่ ๑ ขวา

หมายเหตุ

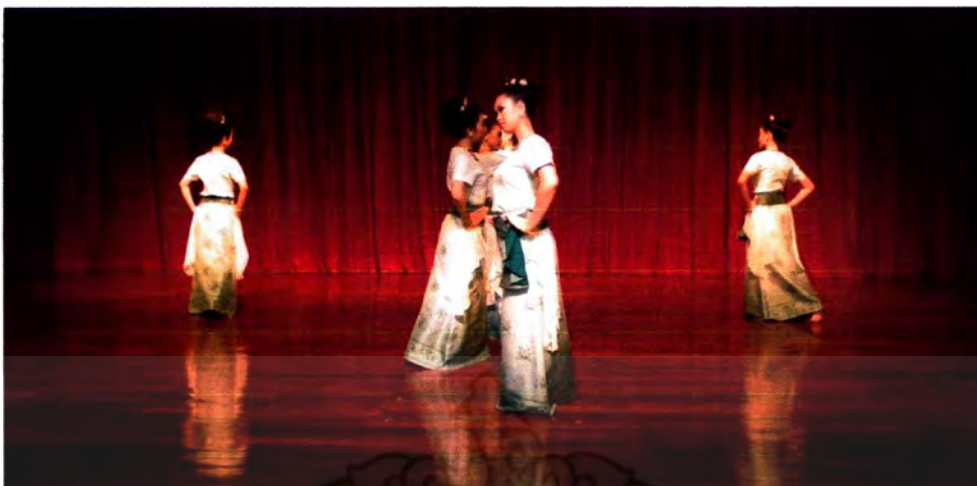
- ทุกคนจะเคลื่อนแถวมาที่ละท่าตามจังหวะและรวมเป็นแถวเดียวกัน (แถวตอนลึก) ในจังหวะที่ ๒-๘ จากนั้นหัวแถวค่อยๆ เคลื่อนตัวแยกออกเป็นรูปตัวศรในจังหวะที่ ๙-๑๖



แผนภูมิภาพที่ ๑๘ แสดงตำแหน่งของผู้แสดงแถวซ้ายและแถวขวา
(คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔)



ภาพที่ ๕๗ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลป็นฤมล)
ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๕๘ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลป็นฤมล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๕๙ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลป็นฤมล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๖๐ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลปินฤมล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทยั สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๖๑ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลปินฤมล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทยั สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๖๒ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลปินฤมล)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
 นายอินทยั สัมอำ บันทึกรภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๖๓ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลปินฤมล)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
 นายอินทยั สัมอำ บันทึกรภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๖๔ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโค้งคิลบ้นฤมล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๖๕ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโค้งคิลบ้นฤมล)

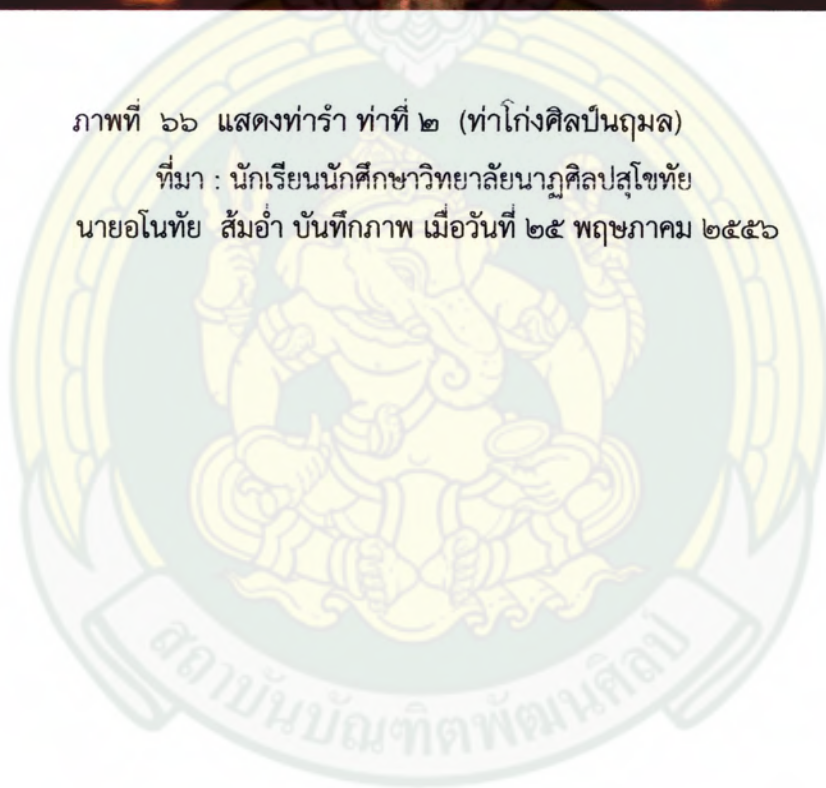
ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

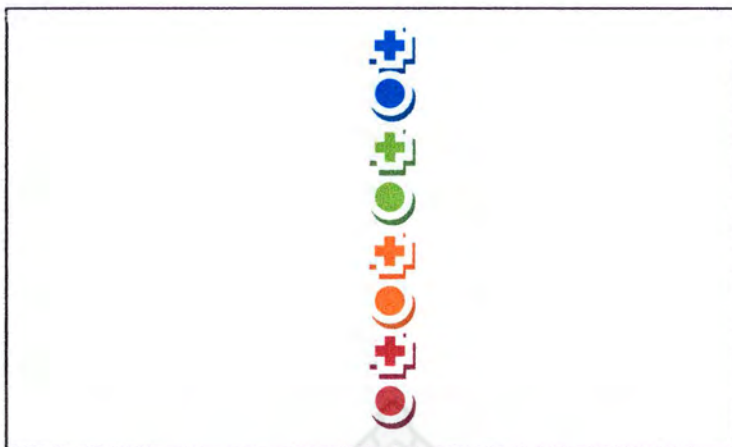


ภาพที่ ๖๖ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลบ้นฤมล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



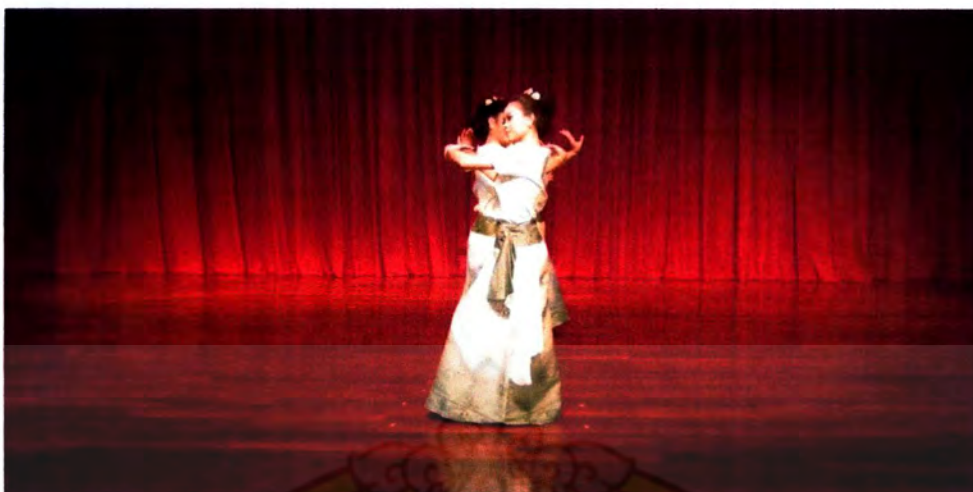


แผนภูมิภาพที่ ๑๙ แถวตอนลึก
แสดงตำแหน่งของผู้แสดงแถวซ้ายและแถวขวา (คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔)

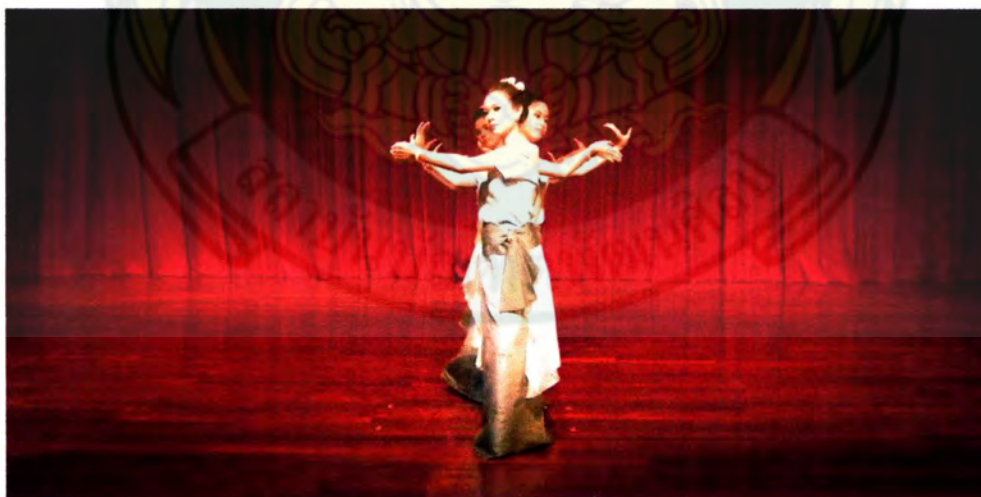


ภาพที่ ๖๗ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลป็นฤมล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๖๘ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลป็นฤมล)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
 นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

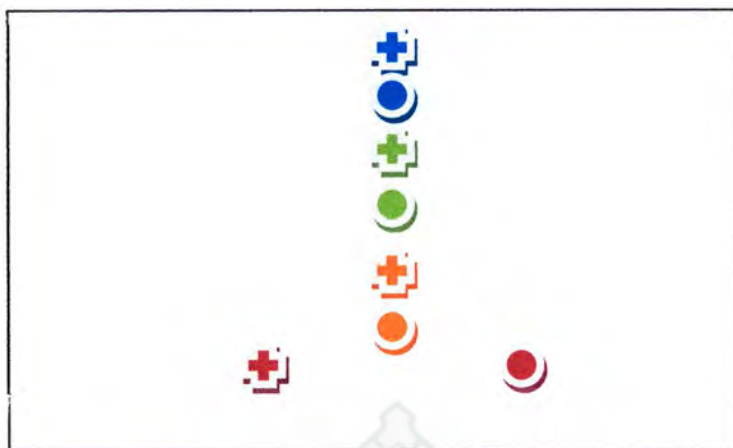


ภาพที่ ๖๙ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลป็นฤมล)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
 นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๗๐ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโค้งคิลบ้นฤมล)
ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖





แผนภูมิภาพที่ ๒๐ แสดงตำแหน่งของผู้แสดงแถวซ้ายและแถวขวา
(คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔)



ภาพที่ ๗๑ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลปินฤมล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- คู่ที่ ๑ และคู่ที่ ๒ เดินแยกออกจากซ้ายและขวาในจังหวะที่ ๙-๑๖ โดยปฏิบัติมือและเท้าเช่นเดิมต่อเนื่องไปตามจังหวะ ค่อยๆ เดินถอยลงไปให้คู่ที่ ๑ (คนซ้ายและขวา) อยู่แนวเดียวกันกับคนที่ ๔ ซ้าย
- คู่ที่ ๒ (คนซ้ายและขวา)ให้อยู่แนวเดียวกันกับคนที่ ๓ ขวา
- คนที่ ๓ ซ้าย เดินขึ้นมาเป็นหัวแถว (หัวลูกศร)



ภาพที่ ๗๒ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลป็นฤมล)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
 นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



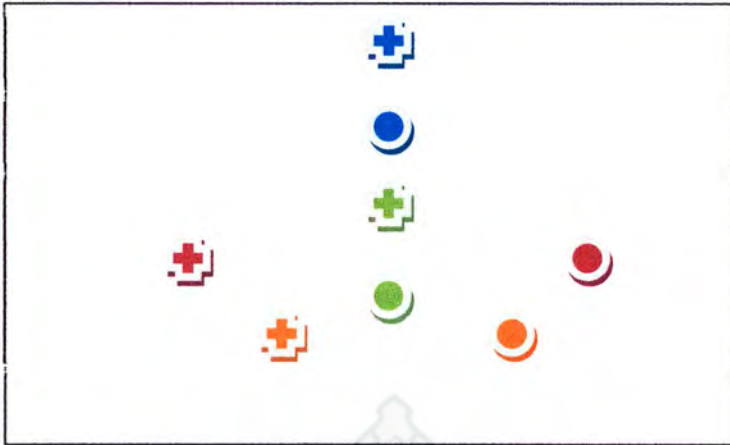
ภาพที่ ๗๓ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลป็นฤมล)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
 นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๗๔ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลบินฤมล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖





แผนภูมิภาพที่ ๒๑ แสดงตำแหน่งของผู้แสดงแถวชายและแถวขวา
(คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔)



ภาพที่ ๗๕ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลป็นฤมล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๗๖ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโค้งคิลปินฤมล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๗๗ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโค้งคิลปินฤมล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



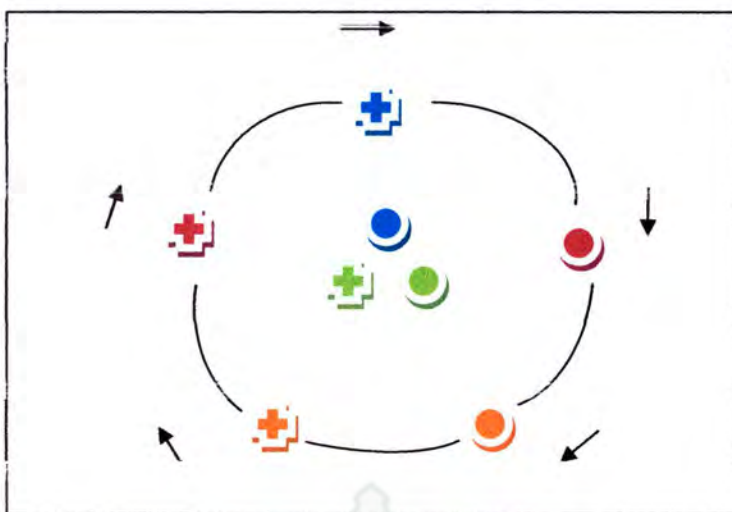
แผนภูมิภาพที่ ๒๒ แสดงตำแหน่งของผู้แสดงแถวซ้ายและแถวขวา
(คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔)



ภาพที่ ๗๘ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๒ (ท่าโก่งคิลบ้นถมล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- จังหวะที่ ๘ ทุกคนหันหน้าอวด
- แถวซ้าย มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาจับตะแคงใกล้มือซ้าย (ภมรเกล้า) จรดเท้าขวา เอียงซ้าย
- แถวขวา มือขวาตั้งวงบน มือซ้ายจับตะแคงใกล้มือขวา (ภมรเกล้า) จรดเท้าซ้าย เอียงขวา



แผนภูมิภาพที่ ๒๓ แสดงตำแหน่งของผู้แสดง



ภาพที่ ๗๙ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๓ (ท่าว่ายวนหมุ่มมัจฉา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย

นายโนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

ท่าที่ ๓ (๑ ห้องเพลง ๘ จังหวะ)

- แยกผู้แสดงออกเป็น ๒ กลุ่ม

กลุ่มที่ ๑ อยู่กึ่งกลางเวที ๓ คน

คนที่ ๓ (ซ้าย)

- อยู่ทางซ้าย มือทั้งสองข้างตั้งวงกลาง ขอยเท้าถอยเข้าไปอยู่ตรงกลางวง (จังหวะที่ ๑)
- ถอนเท้าขวา เอียงขวา เท้าซ้ายก้าวหน้า มือขวาจับปรกข้าง มือซ้ายจับหงายระดับไหล่ เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๒)
- สะดุ้งตัวทุกจังหวะเอียงขวา (จังหวะที่ ๔) เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๖) และเอียงขวา (จังหวะที่ ๘)

คนที่ ๓ (ขวา)

- อยู่ทางขวา มือทั้งสองข้างตั้งวงกลาง ซอยเท้าถอยเข้าไปอยู่ตรงกลางวง (จังหวะที่ ๑)
 กลองแขกซ้าย เอียงซ้าย เท้าขวาก้าวหน้า มือซ้ายจับปวงซ้าย มือขวาจับปวงขวาและตั้งใจคลี
 เอียงขวา (จังหวะที่ ๒)
- สะดุ้งตัวทุกจังหวะเอียงซ้าย (จังหวะที่ ๔) เอียงขวา (จังหวะที่ ๖) และเอียงซ้าย (จังหวะที่ ๘)

คนที่ ๔ (ซ้าย)

- อยู่กลางหลัง มือทั้งสองข้างตั้งวงกลาง ซอยเท้าถอยเข้าไปอยู่ตรงกลางวง (จังหวะที่ ๑)
- ถอนเท้าขวา เอียงขวา เท้าซ้ายก้าวหน้า หันหน้าเฉียงไปทางซ้าย มือขวาจับปวงซ้าย มือซ้ายจับปวงขวาระดับไหล่ เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๒)
- สะดุ้งตัวทุกจังหวะเอียงขวา (จังหวะที่ ๔) เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๖) และเอียงขวา (จังหวะที่ ๘)

กลุ่มที่ ๒

- คนที่เหลือ ๕ คน จัดเป็นวงกลมล้อมรอบคนข้างในหันหน้าไปตามวง (หันขวา)
- มือขวาดังวงตะแคงมือที่ซ้ายพัก มือซ้ายจับส่งหลัง เอียงขวา (จังหวะที่ ๑, ๓, ๕, ๗)
- มือซ้ายที่ดังวงตะแคงมือที่ซ้ายพัก มือขวาจับส่งหลัง เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๒, ๔, ๖, ๘)

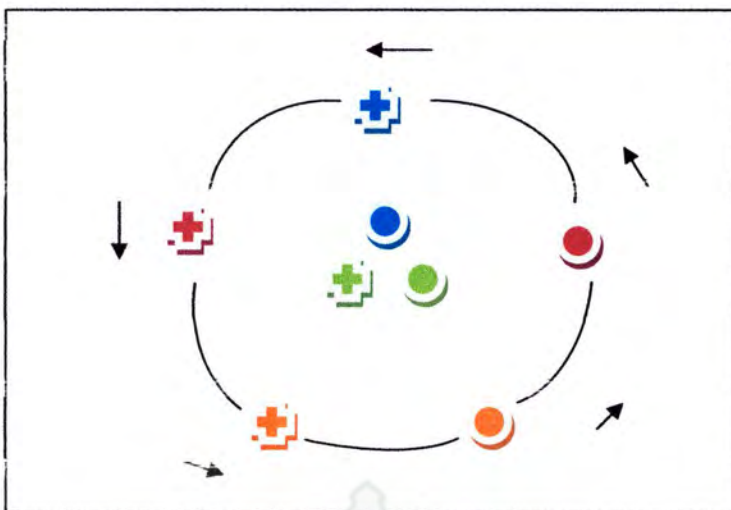
หมายเหตุ

- วิ่งซอยเท้าไปตามวง ขณะเปลี่ยนมือให้ยืดยุบตามจังหวะ
- จังหวะที่ ๔ หยุดอยู่กับที่ (ที่เดิมเมื่อเริ่มวิ่ง) และหมุนตัวทางซ้ายวิ่งย้อนกลับจนครบ ๘ จังหวะ (ที่เดิมของตัวเอง)



ภาพที่ ๘๐ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๓ (ท่าว่ายวนหมุ่มัจฉา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
 นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



แผนภูมิภาพที่ ๒๔ แสดงตำแหน่งของผู้แสดง



ภาพที่ ๘๑ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๓ (ท่าว่ายวนหมุ่มมัจฉา)

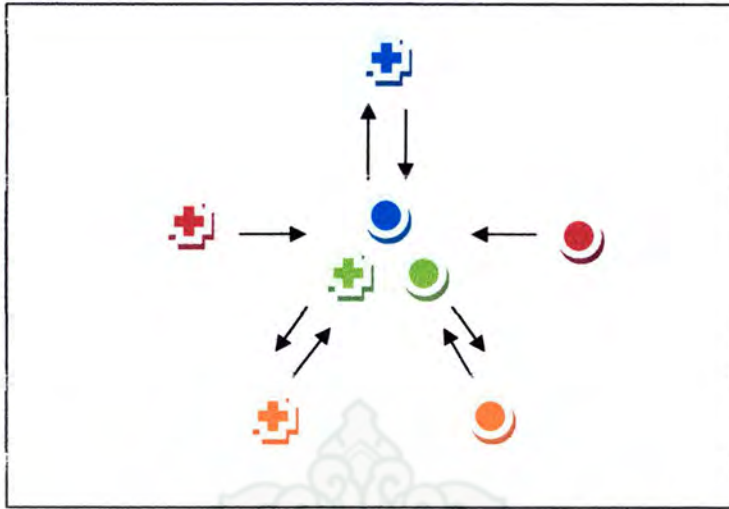
ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๘๒ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๓ (ท่าว่ายวนหมุ่มมัจฉา)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
 นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๘๓ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๓ (ท่าว่ายวนหมุ่มมัจฉา)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
 นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



แผนภูมิภาพที่ ๒๕ แสดงตำแหน่งของผู้แสดง



ภาพที่ ๘๔ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๔ (ท่าลีลาท่าโล้)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

ท่าที่ ๔ (๑ ห้องเพลง ๘ จังหวะ)

จังหวะที่ ๑

- ทุกคนถอนเท้าขวาวางหลัง มือขวาจับคว้ามือซ้ายแบบหงายปลายนิ้วตงกองแขนทั้งสองข้างระดับเอว เอียงซ้าย



ภาพที่ ๘๕ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๔ (ท่าลีลาทำได้)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย

นายโนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- พลิกล้อมซ้ายตั้งวงแขนตั้งระดับไหล่ มือขวาพลิกจับปล่อยแบหงายปลายนิ้วตก งอแขนระดับเอว เอียงขวา จรดเท้าซ้าย ยังคงหันหน้าเดิม



ภาพที่ ๘๖ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๔ (ท่าลีลาทำได้)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย

นายโนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๒

- เท้าซ้ายก้าวหนักหน้าจะอ่อนตัวมือซ้ายหยิบจับคว้งอแขนระดับเอว แล้วก้าวเท้าขวา-ซ้าย พลิกล้อมขวาทางซ้าย (บางคนจะหมุนเพียงครึ่งรอบ บางคนจะหมุน ๑ รอบ)



ภาพที่ ๘๗ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๔ (ท่าลีลาท่าโล้)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทยั สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- ทุกคนหันหน้าทางซ้ายมือ มือขวาดึงวงแขนตึงระดับไหล่ มือซ้ายแบหงายปลายนิ้วตัก
งอแขนระดับเอว จรดเท้าขวา เอียงซ้าย



ภาพที่ ๘๘ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๔ (ท่าลีลาท่าโล้)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทยั สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



แผนภูมิภาพที่ ๒๖ แสดงตำแหน่งของผู้แสดง



ภาพที่ ๘๙ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๔ (ท่าลีลาท่าโล้)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
 นายอโนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๙๐ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๔ (ท่าลีลาท่าโล้)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
 นายอโนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๙๑ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๔ (ท่าลีลาท่าโล้)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๙๒ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๔ (ท่าลีลาท่าโล้)

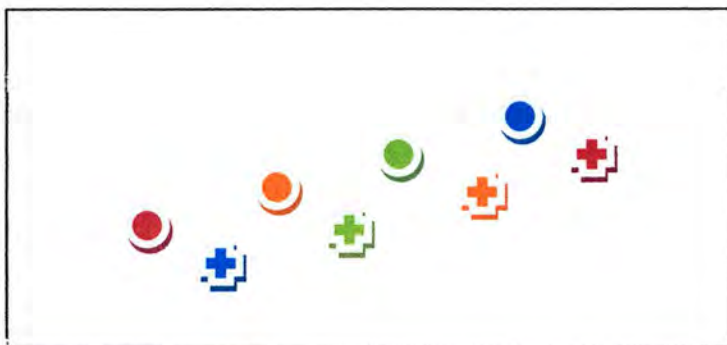
ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๙๓ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๔ (ท่าลีลาท่าโล้)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
 นายอนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๙๔ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๔ (ท่าลีลาท่าโล้)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
 นายอนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



แผนภูมิภาพที่ ๒๖ แถวเฉียง ๒ แถว สลับฟันปลา
แสดงตำแหน่งของผู้แสดงแถวซ้ายและแถวขวา (คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔)



ภาพที่ ๔๕ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๔ (ท่าลีลาท่าโล้)
ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

หมายเหตุ

- ปฏิบัติสลับกัน พลิกหันทางซ้ายและขวาจนครบ ๘ จังหวะพร้อมทั้งจัดแถวเฉียง ๒ แถว (จากขวามาซ้ายของเวที)
- แถวซ้ายอยู่หน้า เรียงจากคนที่ ๔, ๓, ๒ และ ๑
- แถวขวาอยู่หลัง เรียงจากคนที่ ๑, ๒, ๓ และ ๔
- จังหวะที่ ๘ ทุกคนจะหันกลับมาที่หน้าตรง (หันหน้าตามแถวเฉียง) ยืนสลับฟันปลา



ภาพที่ ๙๖ แสดงท่ารำ ท่า๕ (ท่าอำไโฮเครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

ท่าที่ ๕ (๒ ห้องเพลง ๑๖ จังหวะ)

- แยกผู้แสดงออกเป็น ๒ แถว

แถวหน้า ผู้แสดงจากแถวซ้าย

- ถอนเท้าขวาวางหลัง มือขวาจับปรกข้าง มือซ้ายตั้งวงกลาง เอียงขวา (จังหวะที่ ๑)
- เท้าซ้ายก้าวหน้า มือขวาม้วนจับปล่อยตั้งวงบน มือซ้ายแบหงายปลายนิ้วตก งอแขนระดับเอว (ท่าผาลาเพียงไหล่) เอียงขวา ค่อยๆ ยับเคลื่อนตัวมาเรียงต่อข้อมือกัน (จังหวะที่ ๒-๔)
- พลิกเปลี่ยนเป็นมือซ้ายตั้งวงมือขวาแบหงายปลายนิ้วตก พร้อมทั้งค่อยๆ ย่อตัวลงนั่ง ตั้งเข้าซ้าย เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๕-๖)
- พลิกเปลี่ยนเป็นมือขวาตั้งวงมือซ้ายแบหงายปลายนิ้วตก เอียงขวา (จังหวะที่ ๗-๘)
- พลิกเปลี่ยนเป็นมือซ้ายตั้งวงมือขวาแบหงายปลายนิ้วตก เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๙-๑๐)
- พลิกเปลี่ยนเป็นมือขวาตั้งวงมือซ้ายแบหงายปลายนิ้วตก เอียงขวา พร้อมทั้งค่อยๆ ยืนขึ้น (จังหวะที่ ๑๑-๑๒)
- พลิกเปลี่ยนเป็นมือซ้ายตั้งวงมือขวาแบหงายปลายนิ้วตกเอียงซ้าย (จังหวะที่ ๑๓-๑๔)
- พลิกเปลี่ยนเป็นมือขวาตั้งวงมือซ้ายแบหงายปลายนิ้วตก เอียงขวา (จังหวะที่ ๑๕-๑๖)

แถวหลัง ผู้แสดงจากแถวขวา

- ถอนเท้าขวาวางหลัง มือซ้ายจับปรกข้าง มือขวาตั้งวงกลาง เอียงขวา
- เท้าขวาเท้าซ้ายด้วยจนยกเท้าแล้วพักเท้าขวาก้าวเดิน มือซ้ายตั้งวงบน มือขวาแบหงายปลายนิ้วตก งอแขนระดับเอว (ท่าผาลาเพียงไหล่) เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๑)



ภาพที่ ๘๘ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่าโอะเครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๘๙ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่าโอะเครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๐๐ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำโห่เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๐๑ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำโห่เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๐๒ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำโห่เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๐๓ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำโห่เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๐๔ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำโถ้เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอนทัย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๐๕ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำโถ้เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอนทัย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๐๖ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำไอ้เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๐๗ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำไอ้เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๐๘ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอำไธเครีอเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๐๙ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอำไธเครีอเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๑๐ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำไอ้เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๑๑ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำไอ้เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๑๒ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำไอ้เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๑๓ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำไอ้เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๑๔ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำไอ้เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๑๕ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำไอ้เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๑๖ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำไธ้เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๑๗ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำไธ้เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๑๘ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอำโง่เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอนทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๑๙ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอำโง่เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอนทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๒๐ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอำโอะเคือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๒๑ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอำโอะเคือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๒๒ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำโห่เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๒๓ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำโห่เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๒๔ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำโห่เครือเถา)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
 นายอนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๒๕ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำโห่เครือเถา)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
 นายอนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๒๖ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอำโอะเครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอนันต์ สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๒๗ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอำโอะเครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอนันต์ สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๒๘ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำไธ้เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอโนทัย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๒๙ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำไธ้เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอโนทัย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๓๐ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอำไก่อเคเรือเถา)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
 นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๓๑ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอำไก่อเคเรือเถา)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
 นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๓๒ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำโห่เครือเถา)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
 นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๓๓ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำโห่เครือเถา)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
 นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๓๔ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำไธ้เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๓๕ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำไธ้เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๓๖ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอำไธ้เครือเถา)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
 นายอนทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๓๗ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอำไธ้เครือเถา)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
 นายอนทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๓๘ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำโถ้เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๓๙ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำโถ้เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๔๐ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอำไธเครีอเถา)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
 นายอนทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๔๑ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอำไธเครีอเถา)
 ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
 นายอนทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๔๒ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำไถ่เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอโนทัย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๔๓ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่ำไถ่เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอโนทัย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๔๔ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่าโฮ่เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๔๕ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๕ (ท่าอ่าโฮ่เครือเถา)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- หมดทำนองเพลงช้า



ภาพที่ ๑๔๖ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๖ (ท่าเยาว์มาลย์เริงรีน)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายโนทัย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

ท่าที่ ๖

ทำนองเพลงเร็ว (๑ ห้องเพลง ๘ จังหวะ)

จังหวะที่ ๑-๒

- เท้าซ้ายก้าวหน้า มือซ้ายแบหงายปลายนิ้วตงอแขนระดับเอว มือขวาดั้งวงล่าง
ลักคอขวา



ภาพที่ ๑๔๗ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๖ (ท่าเยาว์มาลย์เริงรีน)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายโนทัย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

- จรดเท้าขวา มือขวาเท้าเอว มือซ้ายจับหงายใกล้มือขวา ลักคอซ้าย



ภาพที่ ๑๔๘ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๖ (ท่าเยาว์มาลย์เรีงรีน)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอนทัย สัมอำ บันทึกรภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๓-๔

- เล่นเท้าก้าวเดิน ลักคอก ไปตามจังหวะ ๑-๒-๓ (เร็ว) พร้อมเคลื่อนที่ปรับแถว

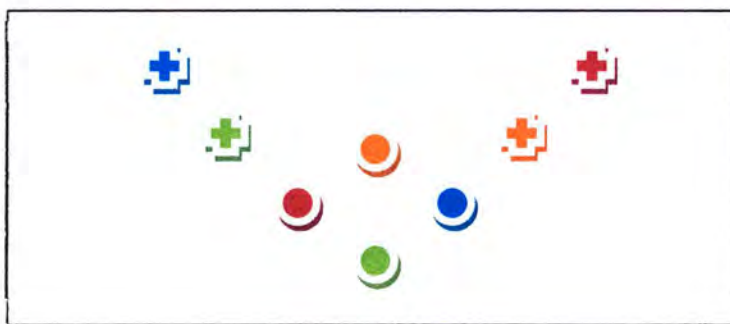


ภาพที่ ๑๔๙ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๖ (ท่าเยาว์มาลย์เรีงรีน)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอนทัย สัมอำ บันทึกรภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๕-๖

- เล่นเท้าก้าวเดิน ลักคอก ไปตามจังหวะ ๑-๒ (ช้า) พร้อมเคลื่อนที่ปรับแถว



แผนภูมิภาพที่ ๒๗ แสดงตำแหน่งของผู้แสดงแถวซ้ายและแถวขวา
(คู่ที่ ๑, คู่ที่ ๒, คู่ที่ ๓ และคู่ที่ ๔)



ภาพที่ ๑๕๐ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๖ (ท่าเขาว์มลาย์เริงรีน)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอโนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

จังหวะที่ ๗-๘

- เล่นเท้าก้าวเดิน ลักคอก จังหวะ ๑-๒-๓ (เร็ว) พร้อมเคลื่อนที่เปลี่ยนแถว
- ๔ คน (แถวขวา) อยู่ตรงกลาง ได้แก่ คนที่ ๓ อยู่กลางหน้า คนที่ ๑ อยู่ทางขวา คนที่ ๔ อยู่ทางซ้าย และคนที่ ๒ อยู่กลางหลัง
- ๔ คน (แถวซ้าย) จัดแถวเป็นปีกกา ได้แก่
คนที่ ๓ (คนหน้า) คนที่ ๔ (คนหลัง) อยู่ทางปีกขวา
คนที่ ๒ (คนหน้า) คนที่ ๑ (คนหลัง) อยู่ทางปีกซ้าย
- ทุกคนหันหน้าอัด



ภาพที่ ๑๕๑ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๓/ (ท่าชมชื่นหงส์เหิร)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

ท่าที่ ๓ (๒ ห้องเพลง ๑๖ จังหวะ)

- แยกผู้แสดงออกเป็น ๒ กลุ่ม

กลุ่มที่ ๑ อยู่กึ่งกลางเวที ๔ คน (แถวขวา)

คนที่ ๓ (กลางหน้า)

- ถอนเท้าซ้ายวางหลังมือทั้งสองข้างตั้งวงประสานกันที่อก เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๑-๒)
- ค่อยๆ นิ่งลงมือจับหงายประสานอก เอียงขวา (จังหวะที่ ๓-๔)
- ปล่อยจับออกตั้งประสานอก เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๕-๖)
- จับหงายประสานอก เอียงขวา (จังหวะที่ ๗-๘)
- สะดุ้งตัวขึ้นทุกจังหวะ

คนที่ ๑ (ทางขวา)

- ถอนเท้าซ้ายวางหลังมือซ้ายตั้งวงบน มือขวาดังวงกลาง เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๑-๒)
- เท้าขวาค่อยๆ ก้าวหน้า มือซ้ายจับปรกข้าง มือขวาจับหงายระดับไหล่ เอียงขวา (จังหวะที่ ๓-๔)
- ปล่อยมือจับออกตั้งวง เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๕-๖)
- มือซ้ายจับปรกข้าง มือขวาจับหงายระดับไหล่ เอียงขวา (จังหวะที่ ๗-๘)
- สะดุ้งตัวขึ้นทุกจังหวะ

คนที่ ๔ (ทางซ้าย)

- ถอนเท้าขวาวางหลังมือขวาดังวงบน มือซ้ายตั้งวงกลาง เอียงขวา (จังหวะที่ ๑-๒)
- เท้าซ้ายค่อยๆ ก้าวหน้า มือขวาจับปรกข้าง มือซ้ายจับหงายระดับไหล่ เอียงซ้าย

(จังหวะที่ ๓-๔)

- ปล่อยมือจีบออกตั้งวง เอียงขวา (จังหวะที่ ๕-๖)
- มือขวาจีบปรกข้าง มือซ้ายจีบหงายระดับไหล่ เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๗-๘)
- สะดุ้งตัวขึ้นทุกจังหวะ

คนที่ ๒ (กลางหลัง)

- ถอนเท้าขวาวางหลังมือทั้งสองข้างตั้งวงบน เอียงขวา (จังหวะที่ ๑-๒)
- เท้าซ้ายค่อยๆ ถ้าวหน้า ม้วนมือจีบปรกข้าง เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๓-๔)
- ปล่อยมือจีบออกตั้งวง เอียงขวา (จังหวะที่ ๕-๖)
- ม้วนมือจีบปรกข้าง เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๗-๘)
- สะดุ้งตัวขึ้นทุกจังหวะ

กลุ่มที่ ๒ (แถวซ้าย) ๔ คน จัดเป็นแถวปิกกา

คนที่ ๓ (ปิกขวาคนที่ ๑)

- ยกแขนชูขึ้นเหนือศีรษะมือจีบทั้ง ๒ ข้าง ใช้ข้อมือ (หลังมือ) ชนกัน เท้าขวาก้าวไขว้เขย่งเท้าขึ้น เอียงขวา (จังหวะที่ ๑, ๓, ๕, ๗)
- มือขวาดังวงบนแล้วหักข้อมือลง มือซ้ายตั้งวงกลางแล้วหักข้อมือลง (นกบิน) เท้าซ้ายก้าวไขว้เขย่งเท้าขึ้น เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๒, ๔, ๖, ๘)

คนที่ ๔ (ปิกขวาคนที่ ๒)

- มือซ้ายตั้งวงบนแล้วหักข้อมือลง มือขวาดังวงกลางแล้วหักข้อมือลง (นกบิน) เท้าขวาก้าวไขว้เขย่งเท้าขึ้นเอียงขวา (จังหวะที่ ๑, ๓, ๕, ๗)
- ยกแขนชูขึ้นเหนือศีรษะมือจีบทั้ง ๒ ข้าง ใช้ข้อมือ (หลังมือ) ชนกัน เท้าขวาก้าวไขว้เขย่งเท้าขึ้น เอียงขวา (จังหวะที่ ๒, ๔, ๖, ๘)

คนที่ ๒ (ปิกซ้ายคนที่ ๑)

- ยกแขนชูขึ้นเหนือศีรษะมือจีบทั้ง ๒ ข้าง ใช้ข้อมือ (หลังมือ) ชนกัน เท้าซ้ายก้าวไขว้เขย่งเท้าขึ้น เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๑, ๓, ๕, ๗)
- มือซ้ายตั้งวงบนแล้วหักข้อมือลง มือขวาดังวงกลางแล้วหักข้อมือลง (นกบิน) เท้าขวาก้าวไขว้เขย่งเท้าขึ้น เอียงขวา (จังหวะที่ ๒, ๔, ๖, ๘)

คนที่ ๑ (ปิกซ้ายคนที่ ๒)

- มือขวาดังวงบนแล้วหักข้อมือลง มือซ้ายตั้งวงกลางแล้วหักข้อมือลง (นกบิน) เท้าซ้ายก้าวไขว้เขย่งเท้าขึ้นเอียงซ้าย (จังหวะที่ ๑, ๓, ๕, ๗)
- ยกแขนชูขึ้นเหนือศีรษะมือจีบทั้ง ๒ ข้าง ใช้ข้อมือ (หลังมือ) ชนกัน เท้าขวาก้าวไขว้เขย่งเท้าขึ้น เอียงขวา (จังหวะที่ ๒, ๔, ๖, ๘)

หมายเหตุ

- ขณะปฏิบัติหันหน้าออกตามแถวเฉียง



ภาพที่ ๑๕๒ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๗ (ท่าชมขึ้นหงส์เหิร)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๕๓ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๗ (ท่าชมขึ้นหงส์เหิร)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๕๔ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๗ (ท่าชมขึ้นหงส์เหิร)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัช สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๕๕ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๗ (ท่าชมขึ้นหงส์เหิร)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัช สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๕๖ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๘ (ท่าดำเนินผูกทอง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอนันต์ สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

กลุ่มที่ ๑

- ตั้งทำนองไว้ จนถึงจังหวะที่ ๑๕-๑๖ ค่อยๆ ลุกขึ้นยืน

กลุ่มที่ ๒

คนที่ ๔ และคนที่ ๓

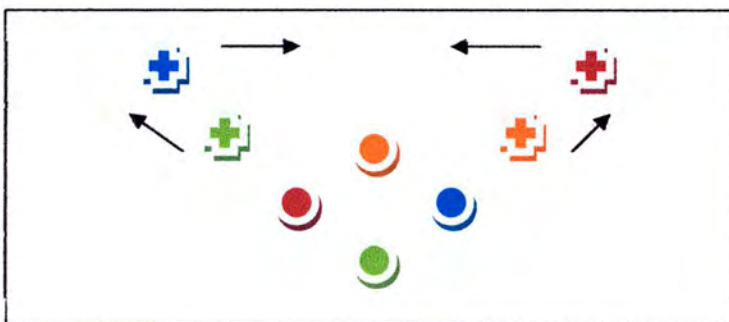
- พลิกตัวหันหลังวิ่งโค้งเป็นเลขแปดแนวนอนตัดกันกับฝั่งซ้าย (เปลี่ยนมือทุก ๒ จังหวะ)
- มือขวาจับคว่ำข้างหน้าระดับหน้าผาก มือซ้ายจับส่งหลัง เอียงขวา (จังหวะที่ ๑, ๒/๕, ๖)
- มือซ้ายจับคว่ำข้างหน้าระดับหน้าผาก มือขวาจับส่งหลัง เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๓, ๔/๗, ๘)

คนที่ ๒ และคนที่ ๑

- พลิกตัวหันหลังวิ่งโค้งเป็นเลขแปดแนวนอนตัดกันกับฝั่งขวา (เปลี่ยนมือทุก ๒ จังหวะ)
- มือซ้ายจับคว่ำข้างหน้าระดับหน้าผาก มือขวาจับส่งหลัง เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๑, ๒/๕, ๖)
- มือขวาจับคว่ำข้างหน้าระดับหน้าผาก มือซ้ายจับส่งหลัง เอียงขวา (จังหวะที่ ๓, ๔/๗, ๘)

หมายเหตุ

- กลับมาอยู่ที่เดิม จังหวะที่ ๘



แผนภูมิภาพที่ ๒๘ แสดงตำแหน่งของผู้แสดง



ภาพที่ ๑๕๗ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๘ (ท่าดำเนินยุงทอง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



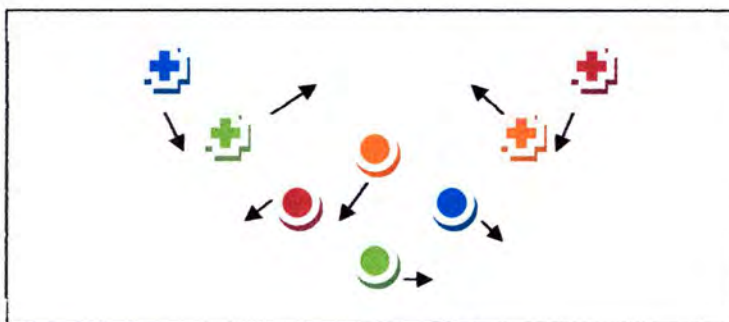
ภาพที่ ๑๕๘ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๘ (ท่าดำเนินยุงทอง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๕๙ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๘ (ท่าดำเนินยุงทอง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



แผนภูมิภาพที่ ๒๙ แสดงตำแหน่งของผู้แสดง



ภาพที่ ๑๖๐ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๙ (ท่าจำลองเครื่องถ้วย)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

ท่าที่ ๙ (๑ ห้องเพลง ๘ จังหวะ)

จังหวะที่ ๑-๔

- มือทั้งสองข้างจับคว่ำประสานมือข้างหน้าระดับเอว (ขวาทับซ้าย) เอียงซ้าย พร้อมทั้ง สไลด์เท้าจัดแถวเป็นวงกลม หันหน้าเข้าในวง

จังหวะที่ ๕-๖

- ค่อยๆ เลื่อนมือจับทั้ง ๒ ข้างยกสูงระดับสายตาแล้วแยกออกข้างตัว

จังหวะที่ ๗

- มือแบหงายปลายนิ้วตก งอแขนระดับเอว เอียงขวา

จังหวะที่ ๘

- พลิกมือทั้ง ๒ ข้างตั้งเป็นวงกลาง เอียงซ้าย

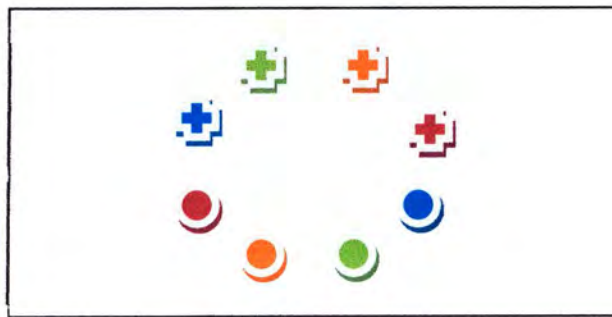


ภาพที่ ๑๖๑ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๙ (ท่าจำลองเครื่องถ้วย)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทย สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

หมายเหตุ
แถวฝั่งซ้าย

- คนที่ ๑ พลิกดัวทางขวา
- คนที่ ๒ ขยับลงข้างหลัง
- คนที่ ๓ ขยับลงข้างหลัง
- คนที่ ๔ พลิกดัวทางซ้าย เข้ามาแทรกอยู่ระหว่างคนที่ ๑ ขวาและคนที่ ๓ ซ้ายแถวฝั่งขวา
- คนที่ ๑ พลิกดัวทางซ้าย หันหน้าเข้าวง หันหลังให้คนดู
- คนที่ ๒ ตะแคงตัวทางขวา แทรกเข้ามาอยู่ระหว่างคนที่ ๑ ขวาและคนที่ ๓ ขวา
- คนที่ ๓ หมุนขวาพลิกลหน้าเข้าวง หันหลังให้คนดู
- คนที่ ๔ พลิกดัวทางขวา



แผนภูมิภาพที่ ๓๐ แสดงตำแหน่งของผู้แสดงแถวซ้ายและแถวขวา



ภาพที่ ๑๖๒ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๙ (ท่าลาลองเครื่องถ้วย)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

ท่าที่๙

- ท่าลาลองเครื่องถ้วย เชื่อมต่อกับท่าที่๘ ท่าดำเนินผูกทอง



ภาพที่ ๑๖๓ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๙ (ท่าลาลองเครื่องถ้วย)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอโนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๖๔ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๙ (ท่าลาลองเครื่องถ้วย)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอโนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๖๕ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๙ (ท่าล้าลองเครื่องถ้วย)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๖๖ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๐ (ท่าสำรวจรายรอบ)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

ท่าที่ ๑๐ เชื่อมต่อจังหวะกับท่าที่ ๑๑ และท่าที่ ๑๒ (๓ ห้องเพลง ๒๔ จังหวะ)

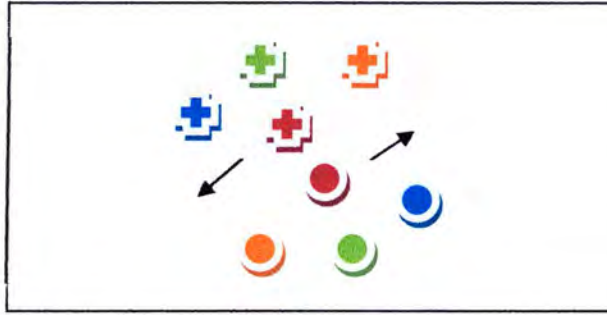
- หันขวา ถอนเท้าขวา (จังหวะที่ ๑)
- ยกเท้าซ้าย มือซ้ายจับหางที่ซ้ายพก มือขวาดั้งวงกลาง เอียงขวา (จังหวะที่ ๒)
- มือซ้ายตั้งวงล่าง มือขวาแบหงายปลายนิ้วตก เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๓)
- เท้าซ้ายก้าวหน้า (จังหวะที่ ๔)



ภาพที่ ๑๖๗ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๐ (ท่าสำรวจรายรอบ)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖





แผนภูมิภาพที่ ๓๑ แสดงตำแหน่งของผู้แสดง



ภาพที่ ๑๖๘ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๑ (ท่าวาดขอบคั่นกลาง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

ท่าที่ ๑๑

คู่ที่ ๑

- ยึด-ยุบ ซอยเท้าเข้าไปกลางวง (จังหวะที่ ๕)
- คนที่ ๑ ขวาทันหลัง คนที่ ๑ ซ้ายหันหน้า (จังหวะที่ ๖)
- เท้าขวาก้าวไขว้ มือซ้ายตั้งวงบน มือขวที่ตั้งวงใกล้ฐานไหล่ เอียงขวา (จังหวะที่ ๗)
- เท้าซ้ายก้าวหน้า มือซ้ายจับปรกข้าง มือขวาจับหงายที่ฐานไหล่ เอียงซ้าย (จังหวะที่ ๘)
- ยึด-ยุบ วิ่งออก (จังหวะที่ ๙-๑๐)
- คนที่ ๑ ซ้าย วิ่งออกมาอยู่แทนที่คนที่ ๓ ขวา
- คนที่ ๑ ขวา วิ่งออกมาอยู่แทนที่คนที่ ๓ ซ้าย (จังหวะที่ ๑๑-๑๒)

คู่ที่ ๓

- ยึด-ยุบ (จังหวะที่ ๙-๑๐ พร้อมคู่ที่ ๑)
- วิ่งเข้า (จังหวะที่ ๑๑-๑๒ วิ่งสวนคู่ที่ ๑ เข้าไปในวง)
- วิ่งออก (จังหวะที่ ๑๓-๑๔) คนที่ ๓ ซ้าย วิ่งออกมาอยู่แทนที่คนที่ ๑ ซ้าย คนที่ ๓ ขวา วิ่งออกมาอยู่แทนที่คนที่ ๑ ขวา
- ขึ้นทำนองจังหวะที่ ๑๕-๑๖

คู่ที่ ๒

- ยึด-ยุบ (จังหวะที่ ๑๓-๑๔ พร้อมคู่ที่ ๓)
- วิ่งเข้า (จังหวะที่ ๑๕-๑๖ วิ่งสวนคู่ที่ ๓ เข้าไปในวง)
- วิ่งออก (จังหวะที่ ๑๗-๑๘) คนที่ ๒ ขวา วิ่งออกมาอยู่แทนที่คนที่ ๔ ซ้าย คนที่ ๒ ซ้าย วิ่งออกมาอยู่แทนที่คนที่ ๔ ขวา
- ขึ้นทำนองจังหวะที่ ๑๙-๒๐
- ทุกคู่สะบัดตัวตามจังหวะ ยกเว้นคู่ที่ ๔

คู่ที่ ๔

- ยึด-ยุบ (จังหวะที่ ๑๗-๑๘ พร้อมคู่ที่ ๒)
- วิ่งเข้า (จังหวะที่ ๑๙-๒๐ วิ่งสวนคู่ที่ ๒ เข้าไปในวง)
- วิ่งออก (จังหวะที่ ๒๑-๒๒) คนที่ ๔ ขวา วิ่งออกมาอยู่แทนที่ว่างด้านหน้าระหว่างคนที่ ๑ ซ้าย และคนที่ ๓ ขวา คนที่ ๔ ซ้าย วิ่งออกมาอยู่แทนที่ว่างด้านหลัง ระหว่างคนที่ ๓ ซ้ายและคนที่ ๑ ขวา
- ขึ้นทำนองจังหวะที่ ๒๓-๒๔

หมายเหตุ

- ทุกคนจะอยู่ในทำนองของตัวเองเมื่อยังไม่ถึงเวลาที่ตนจะปฏิบัติภายในวง
- ทุกคนจาวิ่งเข้าไปตรงกลางวงเพื่อเปลี่ยนท่า จากนั้นวิ่งออกมาอยู่เป็นวงนอกอีกครั้งพร้อมเปลี่ยนท่าและนิ่งท่าว
- ขณะที่อยู่ในวงจะหันหน้าเอียงกันระหว่างคู่เสมอ และหมุนตะแคงตัวไปในทิศทางที่จะเข้าหาคู่ต่อไปที่จะออกมา
- เมื่อทุกคนวิ่งออกมาจากกลางวงไปเข้าจุด ให้มือขวาสอดจีบปล่อยตั้งวงเทิด มือซ้ายจีบส่งหลัง เท้าขวาก้าวข้าง เอียงซ้าย หันหน้าตามวง

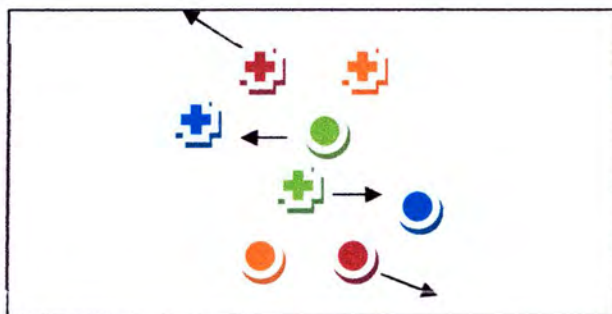


ภาพที่ ๑๖๙ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๑ (ท่าวาดขอบคั่นกลาง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย

นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕





แผนภูมิภาพที่ ๓๒ แสดงตำแหน่งของผู้แสดง



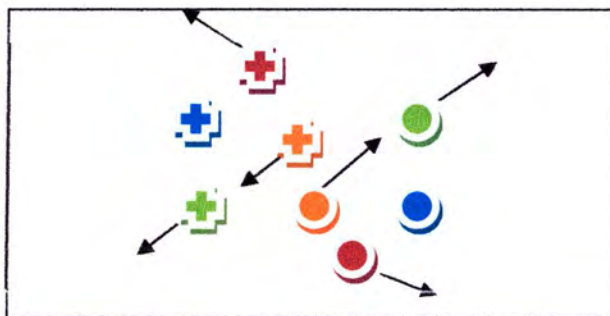
ภาพที่ ๑๗๐ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๑ (ท่าवादขอบคั่นกลาง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๗๑ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๑ (ท่าवादขอบคั่นกลาง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



แผนภูมิภาพที่ ๓๓ แสดงตำแหน่งของผู้แสดง



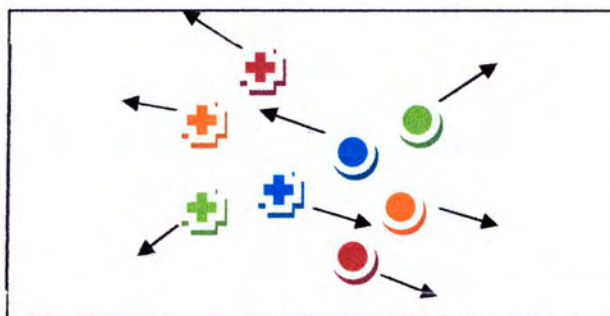
ภาพที่ ๑๗๒ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๑ (ท่าवादขอบคั่นกลาง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๗๓ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๑ (ท่าवादขอบคั่นกลาง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



แผนภูมิภาพที่ ๓๔ แสดงตำแหน่งของผู้แสดง



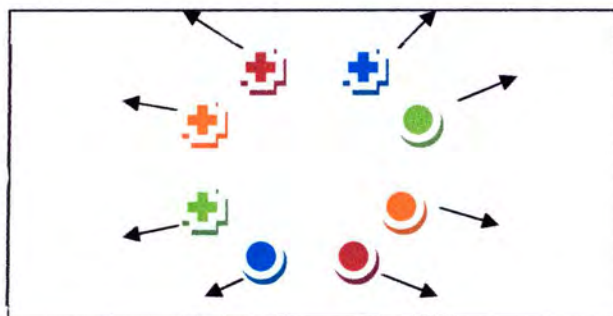
ภาพที่ ๑๗๔ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๑ (ท่าवादขอบคั่นกลาง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๗๕ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๑ (ท่าवादขอบคั่นกลาง)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



แผนภูมิภาพที่ ๓๕ แสดงตำแหน่งของผู้แสดง

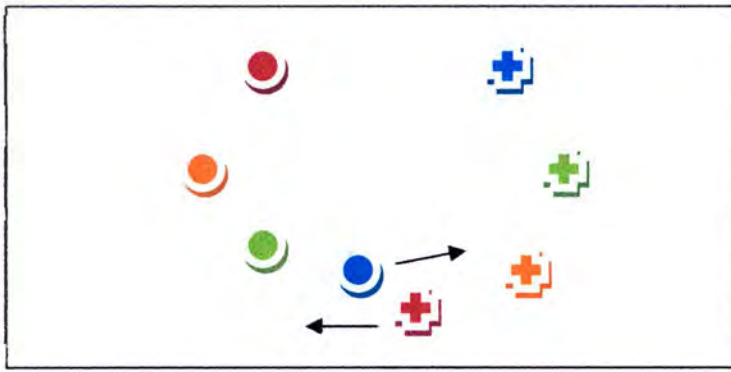


ภาพที่ ๑๗๖ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๒ (ท่านางนาฏท่วงที่)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕

- เมื่อทุกคนวิ่งออกมาจากกลางวงไปเข้าจุด ให้มือขวาสอดจีบปล่อยตั้งวงเทิด มือซ้ายจีบส่งหลัง เท้าขวาก้าวข้าง เอียงซ้าย หันหน้าตามวง สะดุ้งตัว จังหวะที่ ๒๓-๒๔



แผนภูมิภาพที่ ๓๖ แสดงตำแหน่งของผู้แสดงแถวซ้ายและแถวขวา



ภาพที่ ๑๗๗ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๓ (ท่านารีจรดล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

นายอนทัย สัมอำ บันทึกรูปภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

ท่าที่ ๑๓

จังหวะที่ ๑-๕

แถวฝั่งซ้าย

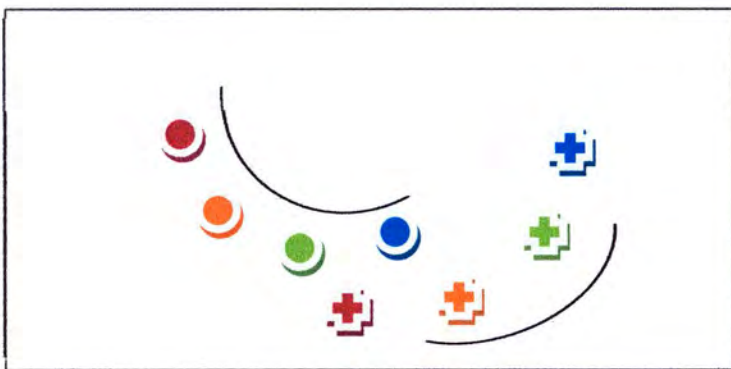
- มือขวาตั้งวงที่ฐานไหล่ มือซ้ายจับคว่ำแขนตั้งระดับไหล่ เอียงซ้าย ก้าวเดินตกจังหวะเท้าซ้าย (ก้าวไขว้เท้า)
- ค่อยๆเดินตามโค้งครึ่งวงกลม เป็นวงนอก

แถวฝั่งขวา

- มือซ้ายตั้งวงที่ฐานไหล่ มือขวาจับคว่ำแขนตั้งระดับไหล่ เอียงขวา ก้าวเดินตกจังหวะเท้าขวา (ก้าวไขว้เท้า)
- ค่อยๆเดินตามโค้งครึ่งวงกลม เป็นวงใน

จังหวะที่ ๖-๘

- ก้าวไขว้ย่อ-ยิด-ยุบ วิ่งซอยเท้าเข้าเวที



แผนภูมิภาพที่ ๓๗ แสดงตำแหน่งของผู้แสดงแถวชายและแถวขวา



ภาพที่ ๑๗๘ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๓ (ท่านาริจรดล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทัย สัมอำ บันทึกรูป เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๗๙ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๓ (ท่านาริจรดล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทยั สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖



ภาพที่ ๑๘๐ แสดงท่ารำ ท่าที่ ๑๓ (ท่านาริจรดล)

ที่มา : นักเรียนนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
นายอินทยั สัมอ่ำ บันทึกภาพ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤษภาคม ๒๕๕๖

บทที่ ๕

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

“สังคโลก” เป็นชื่อเครื่องปั้นดินเผาของไทยที่เป็นที่รู้จักกันดีที่สุดในเมืองไทยและต่างประเทศ ตามความเข้าใจของคนทั่วไปมักเข้าใจว่า สังคโลก คือ เครื่องปั้นดินเผาเนื้อแกร่งทั้งชนิดเคลือบด้วยน้ำสีต่าง ๆ และไม่เคลือบ และเป็นเครื่องปั้นดินเผาที่มาจากแหล่งเมืองสุโขทัย อีกทั้งยังเป็นเครื่องปั้นดินเผาที่เป็นเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันและมีบทบาทในการดำรงชีวิตของมนุษย์มาอย่างต่อเนื่อง

สำหรับเครื่องถ้วยสังคโลกนับเป็นเครื่องถ้วยท้องถิ่นของไทยอีกประเภทหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลมาจากเครื่องถ้วยจีน จากลักษณะรูปแบบและลวดลายที่คล้ายกับเครื่องถ้วยเซลาดอนที่เตาหลงฉวน มณฑลเจ้อเจียง ลักษณะของเตาแบบเตาภูเขาแต่มีขนาดที่เล็กกว่าของจีนมาก รวมทั้งการใช้ก้นท้อ และก้นบ้น้ำอ้อยเช่นเดียวกับที่ใช้ในเตาเผาของจีน แต่เครื่องถ้วยสังคโลกสุโขทัยก็มีวิวัฒนาการของรูปแบบที่แตกต่างไปจากเครื่องถ้วยจีน เพื่อรับรองการใช้งานในชีวิตประจำวันของผู้คนในท้องถิ่น และทำเป็นเครื่องตกแต่งสถาปัตยกรรมในพุทธศาสนาในอาณาจักรสุโขทัย อันเป็นต้นกำเนิดของสร้างสรรค์การแสดงขึ้นใหม่โดยคณะครุภาควิชานาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย ภายใต้ชื่อ “ระบำลีลาลายสังคโลก” เพื่อสื่อให้เห็นถึง ภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทย ที่มีความเฉลียวฉลาด มีเทคนิคความเป็นช่างที่สูงส่ง มีความงดงามของจิตใจที่สื่อออกมาทางศิลปะการปั้น การเขียน สิ่งที่แฝงเร้นเหล่านี้คือความภาคภูมิใจของคนไทยทั้งมวล ที่เรามีบรรพบุรุษที่เจริญยิ่งเทียบเท่านานาอารยประเทศมานานเกือบ ๑,๐๐๐ ปี จึงนับเป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยชุดหนึ่งที่แสดงเอกลักษณ์และวัฒนธรรมประเพณีท้องถิ่นของจังหวัดสุโขทัยอย่างมีคุณค่า

การวิจัยในครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์องค์ประกอบของการแสดง การวิเคราะห์องค์ประกอบของการแสดงและบันทึกทำรำ ชุด ระบำลีลาลายสังคโลก เป็นลายลักษณ์อักษรและสื่อวีดิทัศน์ เพื่อจัดทำเป็นเอกสารทางวิชาการสำหรับการสืบค้นอ้างอิง เพื่อประโยชน์การเผยแพร่ประชาสัมพันธ์และเป็นข้อมูลรองรับในการขอจดสิทธิบัตร

สรุปผลการวิจัย

ในการวิจัย เรื่อง ระบายสีลายสังคโลก ผู้วิจัยได้ สังเคราะห์แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับ ความหมาย ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ทฤษฎีนาฏยลักษณ์ ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ทฤษฎีองค์ประกอบ ของการฟ้อนรำ ของประทีน พวงสำลี เพื่อกำหนดเป็นกรอบแนวคิดในการวิจัย ใช้วิธีการดำเนินการ วิจัยตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการวิเคราะห์เอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย การสัมภาษณ์ การสังเกต และการสนทนากลุ่ม สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

๑. ประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง

“สังคโลก” เป็นชื่อเครื่องปั้นดินเผาของไทยที่เป็นที่รู้จักกันดีที่สุดในเมืองไทยและ ต่างประเทศ ตามความเข้าใจของคนทั่วไปมักเข้าใจว่า สังคโลก คือ เครื่องปั้นดินเผาเนื้อแกร่งทั้งชนิด เคลือบด้วยน้ำสีต่าง ๆ และไม่เคลือบ และเป็นเครื่องปั้นดินเผาที่มาจากแหล่งเมืองสุโขทัย

เครื่องถ้วยสังคโลก มีประวัติความเป็นมาเก่าแก่ตั้งแต่สมัยพุทธศตวรรษที่ ๑๘ สี่หัวฉนวนแน่น หนา (อ้างใน กฤษณา พินศรี และคณะ : ๒๕๓๕) กล่าวว่า ชุมชนผู้สร้างเตาเผาบ้านเกาะน้อยศรีสัชชา ลัยนั้น เป็นชุมชนที่มาตั้งหลักแหล่งก่อนการสถาปนาเมืองศรีสัชชาลัย-สุโขทัย โดยพ่อขุนศรีนาวนำ ถม กล่าวคือนอกบริเวณเมืองศรีสัชชาลัยขึ้นไปประมาณ ๕ กิโลเมตร ได้มีชุมชนโบราณมาตั้งหลัก แหล่งทำมาหากิน โดยยึดการทำภาชนะดินเผาเป็นอาชีพแล้ว ตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘ เป็น อย่างช้า ต่อมาเมืองศรีสัชชาลัยและเมืองสุโขทัยถูกสถาปนาขึ้นเป็นบ้านเป็นเมือง โดยพ่อขุนศรีนาว นำถมถึงพ่อขุนบางกลางหาว ชุมชนช่วงนั้นหม้อก็ได้รับการสนับสนุนมาตลอด จากการผลิตเพื่อ แลกเปลี่ยนในระดับหมู่บ้าน เปลี่ยนเป็นการผลิตเพื่อเป็นสินค้าเศรษฐกิจระหว่างบ้านเมือง

สำหรับเครื่องถ้วยสังคโลกนับเป็นเครื่องถ้วยท้องถิ่นของไทยอีกประเภทหนึ่งที่ได้รับอิทธิพล มาจากเครื่องถ้วยจีน จากลักษณะรูปแบบและลวดลายที่คล้ายกับเครื่องถ้วยเซลาดอนที่เตาหลงฉวน มณฑลเจ้อเจียง ลักษณะของเตาแบบเตาทุบแต่มีขนาดเล็กกว่าของจีนมาก รวมทั้งการใช้กั๋ท้อ และกั๋ งบน้ำอ้อยเช่นเดียวกับที่ใช้ในเตาเผาของจีน แต่เครื่องถ้วยสังคโลกสุโขทัยก็มีวิวัฒนาการของรูปแบบที่ แตกต่างไปจากเครื่องถ้วยจีน เพื่อรับรองการใช้งานในชีวิตประจำวันของผู้คนในท้องถิ่น และทำเป็น เครื่องตกแต่งสถาปัตยกรรมในพุทธศาสนา

ประโชติ สังขุนกิจ นักโบราณคดีของกรมศิลปากร ได้กล่าวถึงพัฒนาการของเครื่องถ้วย สุโขทัยว่า การผลิตเครื่องถ้วยสุโขทัยที่เมืองศรีสัชชาลัย เริ่มจากกลุ่มหนึ่งอพยพมาทำกั๋จริมฝั่งแม่น้ำ ยมบริเวณบ้านเกาะน้อย หลังจากอพยพไม่นาน คนเหล่านั้นก็สามารถผลิตเครื่องถ้วยขามเนื้อแกร่งขึ้น ได้ และในศตวรรษถัดมาก็สามารถผลิตเครื่องเคลือบได้ และประมาณพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ก็รู้จักใช้ดิน ขาวปั้นภาชนะเนื้อบางขึ้น และได้พัฒนามาถึงจุดสูงสุดในพุทธศตวรรษที่ ๑๙

กฤษณา พินศรี ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการเริ่มต้นและการสิ้นสุดการผลิตเครื่องถ้วย สุโขทัยว่า อุตสาหกรรมการผลิตเครื่องถ้วยสุโขทัยคงจะเริ่มขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ภายหลังจาก การผลิตเครื่องถ้วยในวัฒนธรรมแบบเขมรได้เสื่อมลงไปพร้อมกับการเสื่อมสลายของอาณาจักรเขมร และสิ้นสุดลงในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๒ เมื่อสมเด็จพระนเรศวรทรงปราบปรามหัวเมืองทางเหนือ และตีหักเอาเมืองสวรรคโลก (ศรีสัชชาลัยในปัจจุบัน) ได้ในปี พ.ศ.๒๑๒๗ แล้วอพยพผู้คนไปเมือง พิษณุโลกโดยปล่อยให้เมืองสวรรคโลกทิ้งร้างไปครั้งนั้น

การออกแบบสร้างสรรค์การแสดง มีการกำหนดขอบเขตโดยยึดหลักนาฏยจารีต ในการประดิษฐ์ท่ารำไทย กำหนดให้เป็นการแสดงประเภทระบำที่มีลีลาท่ารำผสมผสานระหว่างท่ารำไทยมาตรฐานและท่ารำตามจินตนาการกันอย่างกลมกลืน และพิจารณาจากเพลงประกอบระบำลีลาลายสังคโลก ที่มีการเรียบเรียงใหม่เป็นเพลงซึ่งมีสำเนียงท่วงทำนองเพลงที่ไพเราะอ่อนหวาน อาศัยลวดลายต่างๆที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่องสังคโลก เช่น ลายปลา ลายดอกไม้ ลายดอกบัว ลายเถาวัลย์ บางช่วงยังแฝงทำนองจีน เพื่อเป็นเกียรติแก่ช่างจีนที่เข้ามาแนะนำความรู้แก่ช่างสังคโลก สุโขทัย ทำการค้าขายกับตลาดต่างประเทศ แต่ภาพรวมของทำนองเพลงจะเน้นความไพเราะอ่อนช้อยเป็นหลัก โดยดำเนินทำนองทั้งหมด ๒ ท่อน ตามระเบียบการแต่งทำนองเพลงเพื่อใช้ในระบำทั่วไป เพลงที่ใช้บรรเลงใช้บันไดเสียง ฟา บรรเลงโดยเครื่องดนตรีที่สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในสมัยสุโขทัย ประกอบด้วย กระจับปี่ ซอสามสาย ปี่ใน ฆ้องวง ตะโพน และฉิ่ง ท่วงทำนองเพลงมีทั้งช้าและเร็วตามรูปแบบ การแสดง ระบำ รำ ฟ้อน ใช้เวลาในการแสดง ๗ นาที โดยใช้ผู้หญิงแสดงล้วนจำนวน ๘ คน เพื่อความสวยงามและอ่อนช้อยตามรูปแบบการแสดง การสร้างสรรค์กระบวนท่ารำมีความสอดคล้องกับหลักและวิธีประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ โดยใช้ท่ารำไทยมาตรฐานจากเพลงช้า เพลงเร็ว และรำแม่บทเป็นส่วนใหญ่ เพียงแต่จัดเรียงและจัดระเบียบท่าใหม่ ท่ารำบางท่าได้นำมาจากท่ารำพื้นบ้านและท่ารำในลีลาแบบจีน รวมถึงนาฏยศัพท์เกี่ยวกับการเคลื่อนไหว มือ และเท้าเป็นหลักในการประดิษฐ์ท่ารำ กระบวนท่ารำสื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างไทย-จีน ที่แลกเปลี่ยนความรู้ประสบการณ์ซึ่งกันและกันในการทำเครื่องปั้นดินเผาสังคโลก ท่ารำบางท่าสื่อถึงลวดลายที่เขียนบนเครื่องสังคโลก เช่น ท่าปลาว่ายวนรอบขอบจาน ท่าเรือเถา ท่าหงส์เหิร เป็นต้น ด้วยความพร้อมเพรียงสวยงามที่สอดคล้องกลมกลืนกับทำนองเพลง

๒. องค์ประกอบการแสดง ระบำลีลาลายสังคโลก

๒.๑ ผู้แสดง

ระบำลีลาลายสังคโลกเป็นการแสดงใช้ผู้แสดงเป็นผู้หญิงล้วน จำนวน ๘ คน ใบหน้าสวยงาม ผิวขาว สรีระโปร่งบาง มีระดับความสูงใกล้เคียงกันในระดับ ๑๕๘ - ๑๖๕ เซนติเมตร สามารถพิจารณาตามความเหมาะสมของโอกาสที่และสถานที่แสดง

๒.๒ เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายประกอบการแสดง ชุด ระบำลีลาลายสังคโลก ออกแบบโดยใช้กรอบแนวคิดตามลักษณะการแต่งกายสมัยสุโขทัย และการเลือกใช้สีตามหลักองค์ประกอบศิลป์ และความหมายของสีเชิงจิตวิทยา รวมถึงการคำนึงถึงการส่งเสริมเอกลักษณ์ท้องถิ่นได้อย่างสอดคล้องสวยงามและกลมกลืน มีการกำหนดรูปแบบเครื่องแต่งกายไว้เป็นแบบเฉพาะของการแสดง ระบำชุดนี้ อย่างเป็นเอกลักษณ์ และเพื่อการเลือกใช้ให้เหมาะสมตามโอกาสที่แสดง

๒.๓ อุปกรณ์การแสดง

ไม่มีการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงในชุด ระบำลีลาลายสังคโลก มีเพียงการจำลองลวดลายของเครื่องสังคโลก ลงมาไว้ในเครื่องแต่งกายโดยสื่อออกมาทางเครื่องแต่งกายเป็นหลัก เน้นลักษณะเป็นเอกลักษณ์เด่นในเครื่องแต่งกายประกอบการแสดง

๒.๔ ดนตรีและท่วงทำนองเพลง

๒.๔.๑ เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการรำชุด ระเบ้าลีลาสายสังคโลก เป็นเครื่องดนตรีที่สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในสมัยสุโขทัย ประกอบด้วย กระจับปี ซอสามสาย ปี่โน ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน ฉิ่ง กรับและโหม่ง

๒.๔.๒ ท่วงทำนองเพลงระเบ้าลีลาสายสังคโลก ได้ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ โดย อาจารย์บัณฑิต ศรีบัว อาจารย์ภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย โดยการศึกษาเกี่ยวกับ วิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของคนสุโขทัย จากจินตนาการผ่านทางเครื่องปั้นดินเผาที่เรียกว่า สังคโลก ให้เป็นท่วงทำนองเพลงที่ไพเราะอ่อนหวาน อาศัยลวดลายต่างๆที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่องสังคโลก เช่น ลายปลา ลายดอกไม้ ลายดอกบัว ลายเถาวัลย์ บางช่วงยังแฝงทำนองจีน เพื่อเป็นเกียรติแก่ช่างจีนที่เข้ามาแนะนำความรู้แก่ช่างสังคโลกสุโขทัย ทำการค้าขายกับตลาดต่างประเทศ แต่ภาพรวมของทำนองเพลงจะเน้นความไพเราะอ่อนช้อย เป็นหลัก

๒.๔.๓ โครงสร้างทำนองเพลง ดำเนินทำนองทั้งหมด ๒ ท่อน ตามระเบียบการแต่งทำนองเพลงเพื่อใช้ในระบำต่างๆไป เพลงที่ใช้บรรเลงใช้บันไดเสียง ฟา

๒.๕ โอกาสที่แสดง

ระเบ้าลีลาสายสังคโลก เป็นการแสดงที่มีความสวยงามอ่อนช้อยเน้นความพร้อมเพรียงในกระบวนการรำ เคลื่อนแถวแปรแถวอย่างเป็นระเบียบ จากความงดงามของการรำรำสามารถจัดแสดงได้หลายโอกาส เช่น

๕.๑ จัดเป็นชุดการแสดงเบ็ดเตล็ดบนเวที ในโอกาสต่าง ๆ

๕.๒ จัดเป็นการแสดงกลางแจ้งโดยเพิ่มผู้แสดงจำนวนมากได้ตามโอกาส และจัดเป็นการแสดงที่สื่อให้เห็นถึงความเป็นเครื่องสังคโลกตามแนวจินตนาการ

๕.๓ จัดแสดงประกอบการแสดงรื่นเริงในงานแสดงสินค้าของจังหวัดสุโขทัย

๕.๔ สามารถจัดการแสดงได้ในตามโอกาสต่างๆ

๒.๖ กระบวนท่ารำ

ระเบ้าลีลาสายสังคโลก เป็นการแสดงหมู่ที่มีลีลาแฉ่มช้อย เชื่องช้า ตามรูปแบบของการแสดงในช่วงแรก ซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะแบบผสมผสานระหว่างลีลาการวาดเท้า กับลีลาการเคลื่อนไหวมือ และท่าแบบนาฏศิลป์ไทยได้อย่างกลมกลืน สวยงาม ตลอดจนเรีงรินในช่วงทำนองเพลงที่เร็วและกระชับขึ้นในช่วงที่สอง การรำแบ่งเป็นขั้นตอนต่าง ๆ ได้ดังนี้

ขั้นตอนที่ ๑ รำออกมาตามทำนองเพลง

ขั้นตอนที่ ๒ ทำท่ารำตามกระบวนเพลงช้า และเร็ว จนจบกระบวนท่า

ขั้นตอนที่ ๓ รำเข้าเวทีตามทำนองเพลง

กระบวนท่ารำได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยใช้ท่ารำมาตรฐานจากเพลงช้า เพลงเร็ว และท่าแม่บทของนาฏศิลป์ไทย รวมถึงนาฏยศัพท์การเคลื่อนไหวมือและเท้าเป็นต้นแบบ สื่อให้เห็นภาพในจินตนาการของเครื่องเครื่องสังคโลก ตลอดจนลวดลายของเครื่องสังคโลกที่ปรากฏบนเครื่องแต่งกาย และในลีลาท่ารำ มีกระบวนท่ารำรวม ๑๓ ท่าแบ่งเป็นท่ารำหลัก ๖ ท่า และท่าเชื่อม ๗ ท่า ท่ารำ

หลักที่นำมาใช้ได้แก่ ท่ามกรเคล้า ท่ารำยั่ว ท่าผาลาเพียงไหล่ ท่าจันทร์ทรงกลด ท่านางนอน ท่าเหรา เล่นน้ำ ท่านาญยศพ์ที่ใช้ในกระบวนท่ารำ มี ๘ ท่าได้แก่ ๑. เดินมือ ๒. จรดเท้า ๓. ยกเท้า ๔. ก้าวเท้า ๕. สูดเท้า ๖. ลักคอก ๗. แหงมือ ๘. ย่ำเท้า 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

การแปรแถวของระบำลีลาลายสังคโลก มี ๗ รูปแบบ ได้แก่ ๑. แถวเส้นโค้ง หรือ แถวโค้ง ๒. แถวเส้นตรง หรือแถวตอนลึก ๓. แถวประดิษฐ์ (ลูกศร) ๔. แถววงกลมซ้อนกัน ๕. แถวเฉียง ๖. แถว สลับฟันปลา ๖. แถวปีกกา และ ๗. แถววงกลม

๓. นาฏยลักษณะระบำลีลาลายสังคโลก

ระบำลีลาลายสังคโลก เป็นการแสดงสร้างสรรค์ที่มีลักษณะเด่นเฉพาะตามแบบฉบับของวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ที่แตกต่างกับการแสดงประเพณีระบำในชุดอื่น ๆ สามารถจำแนกได้ดังนี้

๓.๑ เครื่องแต่งกาย มีการออกแบบให้เหมาะสมกับโอกาสที่ใช้แสดง โดยสร้างสรรค์ให้เป็นแนวร่วมสมัยนิยม ตัดเย็บเป็นเสื้อเชิ้ต และผ้าถุงตัดเป็นกระโปรงยาวกลอมเท้า ที่สำคัญตามมาก็คือ การใช้วัสดุที่เป็นผ้าไหมตามศิลปาชีพของคนไทย ตลอดจนการใช้งานศิลปะในเชิงช่าง การย้อมสีของผ้าไหม การวาดลวดลายลงบนผืนผ้าไหม อีกทั้งการตัดเย็บด้วยฝีมือช่างที่ละเอียดอ่อน

๓.๒ อุปกรณ์การแสดง ไม่มีอุปกรณ์ประกอบการแสดง

๓.๓ ดนตรีประกอบการแสดง เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการรำชุด ระบำลีลาลายสังคโลก เป็นเครื่องดนตรีที่สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในสมัยสุโขทัย ประกอบด้วย กระจับปี่ ขอสามสาย ปี่ใน ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน ฉิ่ง กรับและโหม่ง ท่วงทำนองเพลงระบำลีลาลายสังคโลก ได้ประดิษฐ์ขึ้นโดยการศึกษาเกี่ยวกับวิถีชีวิตและความเป็นอยู่ของคนสุโขทัย จากจินตนาการผ่านทางเครื่องปั้นดินเผาที่เรียกว่า สังคโลก ให้เป็นท่วงทำนองเพลงที่ไพเราะอ่อนหวาน อาศัยลวดลายต่างๆ ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่องสังคโลก บางช่วงยังแฝงทำนองจีน เพื่อเป็นเกียรติแก่ช่างจีนที่เข้ามาแนะนำความรู้แก่ช่างสังคโลกสุโขทัย ทำการค้าขายกับตลาดต่างประเทศ แต่ภาพรวมของทำนองเพลงจะเน้นความไพเราะอ่อนช้อย เป็นหลัก ดำเนินทำนองทั้งหมด ๒ ท่อน ตามระเบียบการแต่งทำนองเพลงเพื่อใช้ในระบำต่างๆไป เพลงที่ใช้บรรเลงใช้บันไดเสียง ฟา

๓.๔ การแสดง ระบำลีลาลายสังคโลก จำแนกตามองค์ประกอบการแสดง จัดอยู่ในประเภทการรำหมู่ที่มีลีลาการรำแบบผสมผสานระหว่างท่ารำมาตรฐานและท่ารำตามจินตนาการ การจำแนกตามคุณสมบัติของการแสดง จัดเป็นการแสดงประเพณีระบำที่มีลักษณะแบบนำเสนอเกี่ยวกับผลิตภัณฑ์เครื่องสังคโลกสุโขทัย สื่อออกมาทั้งเครื่องแต่งกาย และลีลาการกระบวนท่ารำ การจำแนกตามหน้าที่ของการแสดงจัดเป็นการแสดงเพื่อความบันเทิงเน้นความสวยงามและสื่อให้เห็นภาพตามจินตนาการในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำลีลาลายสังคโลก การจำแนกการแสดงตามเพศและวัยกำหนดให้ใช้ผู้แสดงเป็นผู้หญิงแสดงล้วนเพื่อเน้นความสวยงามอ่อนช้อยตามรูปแบบของการแสดง การจำแนกตามโครงสร้างการแสดงแบ่ง ๓ เป็นขั้นตอนคือ ๑. รำออกมาตามทำนองเพลง ๒. ทำท่ารำตามกระบวนเพลงช้า และเร็ว จนจบกระบวนท่า ๓. รำเข้าเวทีตามทำนองเพลง

อภิปรายผล

จากสรุปผลการวิจัยและวิเคราะห์ตามทฤษฎีนาฏยลักษณ์ มีประเด็นที่น่าสนใจที่นำมาอภิปรายผล ได้ดังนี้

๑. ประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบายสีลายสังคโลก

ระบายสีลายสังคโลก มีการออกแบบสร้างสรรค์การแสดง และมีการกำหนดขอบเขตโดยยึดหลักนาฏยจารีต ในการประดิษฐ์ท่ารำไทย กำหนดให้เป็นการแสดงประเภทระบำที่มีลีลาท่ารำผสมผสานระหว่างท่ารำไทยมาตรฐานและท่ารำตามจินตนาการกันอย่างกลมกลืน และพิจารณาจากเพลงประกอบระบำสีลายสังคโลก ที่มีการเรียบเรียงใหม่เป็นเพลงซึ่งมีสำเนียงท่วงทำนองเพลงที่ไพเราะอ่อนหวาน อาศัยลวดลายต่างๆที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่องสังคโลก เช่น ลายปลา ลายดอกไม้ ลายดอกบัว ลายเถาวัลย์ บางช่วงยังแฝงทำนองจีน เพื่อเป็นเกียรติแก่ช่างจีนที่เข้ามาแนะนำความรู้แก่ช่างสังคโลกสุโขทัย ทำการค้าขายกับตลาดต่างประเทศ แต่ภาพรวมของทำนองเพลงจะเน้นความไพเราะอ่อนช้อย เป็นหลัก โดยดำเนินทำนองทั้งหมด ๒ ท่อน ตามระเบียบการแต่งทำนองเพลงเพื่อใช้ในระบำต่างๆไป เพลงที่ใช้บรรเลงใช้บันไดเสียง ฟา บรรเลงโดยเครื่องดนตรีที่สันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในสมัยสุโขทัย ประกอบด้วย กระจับปี ซอสามสาย ปี่ใน ข้องวง ตะโพน และฉิ่ง ท่วงทำนองเพลงมีทั้งช้าและเร็วตามรูปแบบ การแสดง ระบำ รำ ฟ้อน ใช้เวลาในการแสดง ๗ นาที โดยใช้ผู้หญิงแสดงล้วนจำนวน ๘ คน เพื่อความสวยงามและอ่อนช้อยตามรูปแบบการแสดง การสร้างสรรค์กระบวนการท่ารำมีความสอดคล้องกับหลักและวิธีประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ โดยใช้ท่ารำไทยมาตรฐานจากเพลงช้า เพลงเร็ว และรำแม่บทเป็นส่วนใหญ่ เพียงแต่จัดเรียงและจัดระเบียบท่าใหม่ ท่ารำบางท่าได้นำมาจากท่ารำพื้นบ้านและท่ารำในลีลาแบบจีน รวมถึงนาฏยศัพท์เกี่ยวกับการเคลื่อนไหว มือ และเท้าเป็นหลักในการประดิษฐ์ท่ารำ กระบวนท่ารำสื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างไทย-จีน ที่แลกเปลี่ยนความรู้ประสบการณ์ซึ่งกันและกันในการทำเครื่องปั้นดินเผาสังคโลก ท่ารำบางท่าสื่อถึงลวดลายที่เขียนบนเครื่องสังคโลก เช่น ท่าปลาว่ายวนรอบขอบจาน ท่าเรือเถา ท่าหงส์เหิร เป็นต้น ด้วยความพร้อมเพรียงสวยงามที่สอดคล้องกลมกลืนกับทำนองเพลง

การแสดง ในการสร้างสรรค์การแสดงยึดรูปแบบนาฏยประดิษฐ์ของไทยที่มีลักษณะสำคัญ

๓ ประการ คือ ท่ารำ การแปรแถว และการตั้งขุ่มอย่างครบถ้วน 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. ระบำหมู่ให้ผู้แสดงมากควรใช้การแปรแถวเพื่อเปลี่ยนอารมณ์ผู้ชมไม่ให้เกิดความเบื่อหน่าย ควรคำนึงถึงความเหมาะสมในการเคลื่อนไหว การแปรแถวหลาย ๆ ครั้งทำให้ความนุ่มนวลของท่ารำไทยลดน้อยลง

การออกแบบสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบำลีลาสายสังคโลก มีความสอดคล้องกับทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ คือ มีการกำหนดแนวคิดหลักในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงทั้งในระดับเป้าหมายและระดับวัตถุประสงค์ มีการประมวลผลข้อมูลจากที่เป็นข้อเท็จจริงและข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ มีการกำหนดขอบเขตการแสดงรูปแบบการแสดงและองค์ประกอบอื่น ๆ ไว้อย่างชัดเจน การออกแบบการแปรแถวคำนึงถึงทฤษฎีทางทัศนศิลป์ เช่น จุด เส้น จิตวิทยาของสี พื้นผิวซึ่งเป็นไปตามหลักการจัดองค์ประกอบศิลป์ มีความเป็นเอกภาพ ความแตกต่าง ความสมดุลอย่างกลมกลืน ตามองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ใช้ทฤษฎีการเคลื่อนไหวกำหนดการใช้พลังและการใช้ที่ว่างได้อย่างสอดคล้อง ขั้นตอนในการออกแบบมีการกำหนดโครงสร้างร่วม การแบ่งการแสดงตามช่วงของอารมณ์เพลง ๒ ช่วง คือ ช้าและเร็ว มีการกำหนดรายละเอียดของการแสดงเพื่อให้มีความสวยงามโดดเด่น เช่น ใช้ทิศทางการเคลื่อนไหว ๘ ทิศทางที่สัมพันธ์กับตำแหน่งของผู้ชมทำให้ผู้ชมได้สัมผัสความสุนทรีย์ที่แตกต่างในแต่ละมุมของการแสดง การเคลื่อนไหวอย่างเป็นระเบียบสวยงาม การใช้ลีลาการวาดเท้าเพื่อให้ท่ารำมีความนิ่ง เรียบง่ายและสง่างาม ทั้งยังสามารถดึงความสนใจจากคนดูได้ในระดับหนึ่ง การกำหนดลีลาท่ารำแบบผสมผสานกลมกลืนโดยมุ่งเน้นให้มีเอกลักษณ์สอดคล้องกับวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของจังหวัดสุโขทัย

๒. ระบำลีลาสายสังคโลก มีองค์ประกอบการแสดงที่สามารถแสดงเอกลักษณ์ของท้องถิ่นได้อย่างเด่นชัดและทรงคุณค่า กล่าวคือ มีองค์ประกอบครบถ้วนตามองค์ประกอบการแสดงสอดคล้องกับแนวคิดเกี่ยวกับองค์ประกอบการแสดงของประทีน พวงสาส์น ได้แก่ ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดงดนตรีและท่วงทำนองเพลง โอกาสที่แสดงและกระบวนการท่ารำ เมื่อพิจารณาตามองค์ประกอบพบว่า มีลักษณะเด่นด้านการหลอมรวมจากงานหัตถศิลป์ที่เป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นอย่างกลมกลืน

๓. ระบำลีลาสายสังคโลก เป็นการแสดงสร้างสรรค์ที่มีนาฏยลักษณะแตกต่างจากการแสดงชุดอื่น ๆ อย่างเด่นชัดในด้านเครื่องแต่งกาย ดนตรีประกอบการแสดง โดยเฉพาะด้านการแสดง ที่เน้นความพร้อมเพรียงสวยงามของการแปรแถวให้สอดคล้องสวยงามกับท่ารำ และสัมพันธ์กับท่วงทำนองเพลง รูปแถวมีการออกแบบเรียบง่ายไม่ซับซ้อนทำให้เห็นการเคลื่อนไหวอย่างเป็นระเบียบ มีความหลากหลาย แปลกตาและสร้างสุนทรีย์ในการชมได้เป็นอย่างดี การออกแบบท่ารำระบำลีลาสายสังคโลกยึดรูปแบบดั้งเดิมของการรำแบบมาตรฐาน กระบวนท่ารำระบำลีลาสายสังคโลก มีลักษณะเด่นในด้านการเคลื่อนไหวร่างกาย ๕ ส่วนได้แก่ ศีรษะ ลำตัว มือ แขน ขาและเท้าที่สอดคล้องกลมกลืนกับท่วงทำนองเพลง

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะทั่วไป

๑. ควรมีการจัดเก็บข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ด้านการแสดงนาฏศิลป์ไทยอย่างต่อเนื่อง เพื่อให้ได้องค์ความรู้ด้านนาฏศิลป์ไทยอย่างครบถ้วน

๒. หน่วยงานภาครัฐและเอกชน ควรให้การสนับสนุนการวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์การแสดงด้านนาฏศิลป์ ดนตรี เพื่อเปิดโลกทัศน์ให้เห็นความหลากหลายในมิติทางวัฒนธรรมอันเป็นมรดกทางบรรพชนไทยให้กว้างขวางมากยิ่งขึ้น

๓. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ควรจัดทำงบประมาณเพื่อสนับสนุนการดำเนินงานวิจัยให้เพียงพอ รวมถึงควรกำหนดมาตรฐานในการทำงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบและเป็นรูปธรรมมากขึ้น เพื่อกระตุ้นให้หน่วยงานผู้รับผิดชอบดำเนินงานวิจัยเพื่อสร้างสรรค์อย่างต่อเนื่อง

๔. สถานศึกษาควรพิจารณาบรรจุการแสดงสร้างสรรค์ ชู ตระบำลีลาสายสังคโลก จัดทำเป็นหลักสูตรสถานศึกษา หรือหลักสูตรท้องถิ่นเพื่อการอนุรักษ์สืบทอดต่อไป

๕. จากการเผยแพร่องค์ความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ไทย นอกจากการจัดเก็บข้อมูลแล้ว ควรมีการจัดการสัมมนาเพื่อแลกเปลี่ยนความคิดเห็นซึ่งกันและกัน

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

๑. ควรมีการศึกษาวิเคราะห์ ท่ารำ และกระบวนการรำ ในนาฏศิลป์ชุดอื่นๆ

๒. ควรมีการวิจัยเกี่ยวกับการวิเคราะห์ลวดลายที่ปรากฏในบทบาทและรูปแบบการแสดง ระบำลีลาสายสังคโลกเพื่อประกอบการแสดงสินค้าพื้นเมือง จังหวัดสุโขทัย อีกรูปแบบหนึ่งด้วย

๓. ควรมีการศึกษาเปรียบเทียบกับการแสดงฟ้อนในท้องถิ่นใกล้เคียง เพื่อเป็นข้อมูลในการดำรงเอกลักษณ์ หรือเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์และพัฒนาในโอกาสต่อไป

๔. การปรับปรุง หรือประดิษฐ์ชุดการแสดงต้องมีการศึกษาข้อมูลที่ถูกต้อง ทั้งในกระบวนการท่ารำ เพลงร้อง ทำนองดนตรี และเครื่องแต่งกาย เพื่อให้เกิดกระบวนการในการผสมผสานทางนาฏศิลป์ไทยที่ถูกต้องตามยุคสมัย

๕. ควรมีการสร้างสรรค์การแสดงนาฏศิลป์ไทยอย่างต่อเนื่อง

ภาคผนวก ก

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล



แบบสังเกต

เรื่อง ระบายสีลายสังคโลก 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. |
| ๘. | ๘. |

ผู้บรรยาย.....คน

- | | |
|----------|----------|
| ๑. | ๒. |
| ๓. | ๔. |
| ๕. | ๖. |
| ๗. | ๘. |
| ๙. | ๑๐. |
| ๑๑. | ๑๒. |
| ๑๓. | ๑๔. |
| ๑๕. | ๑๖. |

องค์ประกอบการแสดง ชุด ระบายสีลายสังคโลก

องค์ประกอบ	รายการสังเกต	หมายเหตุ
๑. ผู้แสดง	จำนวน.....คน เพศ.....ชาย.....หญิง..... รูปร่างลักษณะผู้แสดง	
๒. เครื่องแต่งกาย	☐ ผู้แสดงแต่งกายเหมือนกัน ☐ ผู้แสดงแต่งกายไม่เหมือนกัน ลักษณะการแต่งกาย รายการเครื่องแต่งกาย ๑. ๒. ๓. ๔. ๕. ๖. ๗. ๘. ๙. ๑๐. รายการเครื่องประดับ ๑. ๒. ๓. ๔. ๕. ๖. ๗. ๘. ๙. ๑๐.	
	☐ ใช้อุปกรณ์ประกอบในการแสดง ☐ ไม่ใช้อุปกรณ์ประกอบในการแสดง เรียกว่า วิธีใช้อุปกรณ์..... 	

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 โครงสร้างเพลง ท่วงทำนองเพลง หน้าทับที่ใช้บรรเลง	

แบบสัมภาษณ์

เรื่อง ระบายสีลายสังคโลก ผลงานการสร้างสรรค์ ของ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

คำชี้แจง

๑. แบบสัมภาษณ์ฉบับนี้มี ๒ ตอน คือ
 - ตอนที่ ๑ สภาพทั่วไปของผู้ให้ข้อมูล
 - ตอนที่ ๒ ข้อมูลเกี่ยวกับระบายสีลายสังคโลก
๒. ใช้เป็นข้อคำถามในการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูล พร้อมบันทึกเสียงด้วยเครื่องบันทึกเสียงแล้วนำข้อมูลบันทึกลงในแบบสัมภาษณ์

ตอนที่ ๑ สภาพทั่วไปของผู้ให้ข้อมูล

๑. ชื่อ.....สกุล.....
๒. เกิดวันที่.....เดือน.....พ.ศ.อายุ.....ปี
๓. เพศ ☐ ชาย ☐ หญิง
๔. ที่อยู่บ้านเลขที่.....หมู่.....ซอย.....ถนน.....
ตำบล.....อำเภอ.....จังหวัด.....
โทรศัพท์ที่ติดต่อได้.....
๕. อาชีพ.....
๖. บทบาทและหน้าที่ของผู้ให้ข้อมูล.....
๗. วัน/เดือน/ปี ที่ให้ข้อมูล.....
๘.

ตอนที่ ๒ ข้อมูลเกี่ยวกับระบายสีลายสังคโลก

ด้านความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์

๑. ท่านมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์การแสดง/เพลงประกอบ ระบายสีลายสังคโลก ในฐานะใดบ้าง

.....

.....

.....

.....

๒. สังคโลก มีความสำคัญอย่างไรกับคนสุโขทัย

.....

.....

.....

.....

๓. การสร้างสรรค์การแสดง ชุด สีสลายสังค์โลก /เพลงประกอบบรรำาสีสลายสังค์โลก มีความเป็นมาอย่างไร (มีผู้ใดหรือหน่วยงานใด เกี่ยวข้องหรือไม่)

[illegible]

๔. เหตุที่ใช้ชื่อชุดการแสดง ลีลาสายสังคโลก /เพลงประกอบการแสดงลีลาสายสังคโลกมีชื่อเรียกหรือไม่ (ถ้ามี เรียกเพลงอะไร มีความหมายอย่างไร)

๕. ท่านใช้แนวคิดใดบ้างในการสร้างสรรค์การแสดง/เพลงประกอบ ลีลาสายสังคโลก

[illegible]

๖. ในการเริ่มต้นสร้างสรรค์การแสดง ในปี พ.ศ. ๒๕๓๘ สีสลายสังคโลก ท่านกำหนดรูปแบบการแสดงโครงสร้างเพลง สีสลายสังคโลก ไว้อย่างไรบ้าง

[illegible]

๗. ในการปรับปรุงรูปแบบการแสดง ในช่วงปี พ.ศ. ๒๕๔๑ มีการเปลี่ยนแปลงด้านใดบ้าง มีแนวคิดเพิ่มเติมหรือไม่ เหตุผลในการปรับปรุงมีอะไรบ้าง

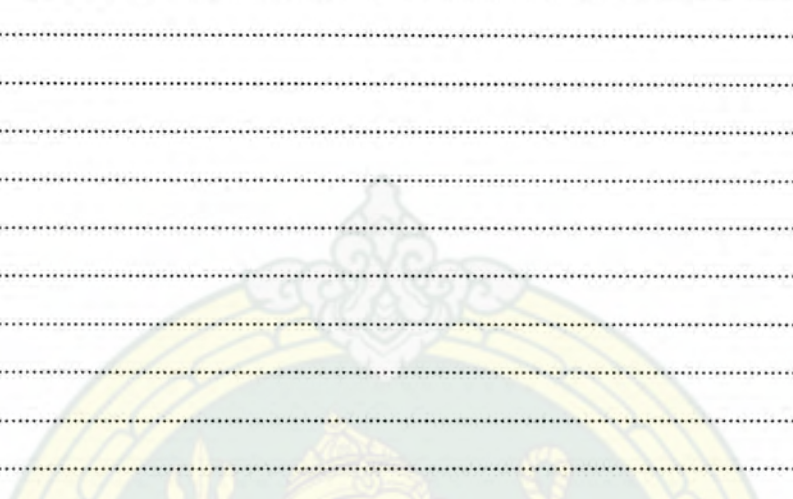
๘. ผู้มีส่วนร่วมในการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงในช่วง พ.ศ. ๒๕๔๑ มีผู้ใดบ้าง

This image shows a blank sheet of primary-ruled paper. It features a series of horizontal dashed lines spaced evenly down the page, typical of handwriting practice paper. At the top, there is a light blue decorative header element consisting of two overlapping semi-circles. The rest of the page is white with no other markings or text.

ด้านองค์ประกอบการแสดง

ผู้แสดง

๙. การกำหนดตัวผู้แสดง สีสาลายสังคโลก ใช้หลักเกณฑ์ใดบ้าง (เพศ จำนวน ลักษณะเฉพาะของผู้แสดงที่เหมาะสมกับการแสดง)



เครื่องแต่งกาย

๑๐. ผู้มีส่วนร่วมในการออกแบบเครื่องแต่งกายลีลาสายสังคโลกมีผู้ใดบ้าง และมีแนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายอย่างไร (ในภาพรวม เช่น การเลือกใช้ผ้า และสี เครื่องประดับ รูปแบบต่างๆที่เป็นองค์ประกอบของเครื่องแต่งกาย เป็นต้น)

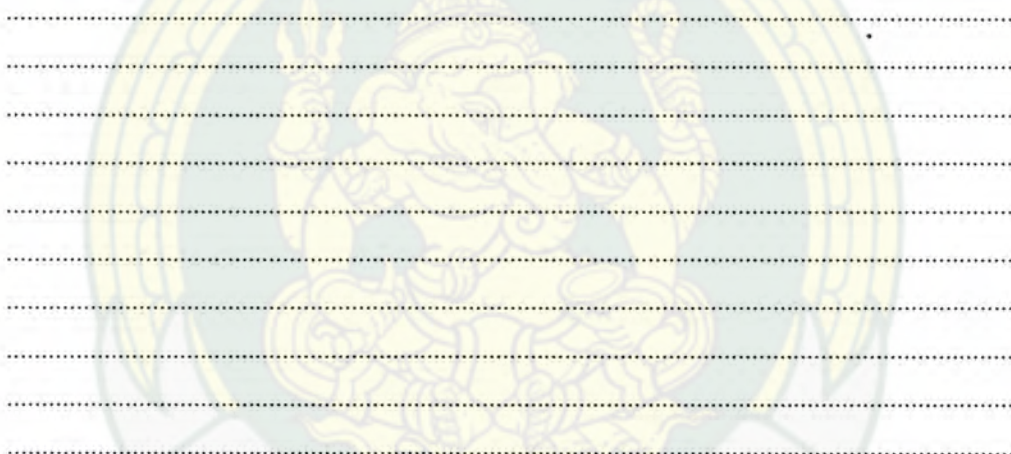
[illegible]

เครื่องดนตรีและท่วงทำนองเพลง

๑๑.ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงกำหนดรูปแบบไว้อย่างไร (ชื่อวงที่ใช้บรรเลง จำนวนเครื่องดนตรีในวงนั้นๆ เครื่องดนตรีแต่ละชิ้นมีหน้าที่หลักอย่างไร มีเครื่องดนตรีเสริมชิ้นอื่นๆ หรือไม่)

[illegible]

๑๒. แนวคิดในการกำหนดดนตรีประกอบการแสดงแต่ละรูปแบบมีอย่างไรบ้าง



๑๓. ท่วงทำนองหรือโครงสร้างของเพลงมีลักษณะอย่างไร (มีการสร้างสรรค์ท่วงทำนองเพลงพิเศษที่แสดงเอกลักษณ์หรือไม่)

[illegible]

๑๔. ใช้หน้าทับใดบ้างในการบรรเลง (ในท่อนเพลงใด)

[illegible]

สถานที่และโอกาสที่แสดง

๑๕. มีการกำหนดโอกาสและสถานที่ที่ใช้แสดง สีสลายสังคโลก ไว้อย่างไรบ้าง (เวที ขนาดของเวที เวทีกลางแจ้ง รูปแบบของการแสดงที่เหมาะสมกับสถานที่)

กระบวนท่ารำ

๑๖. กระบวนท่ารำ ลีลาสายสังข์โลกมีก็ทำ และท่านมีแนวคิดในการเรียบเรียงกระบวนท่ารำ
อย่างไรบ้าง (มีการกำหนดกระบวนท่าให้สอดคล้องกับท่วงทำนองของเพลงอย่างไร)

[illegible]

๑๗. กระบวนการทำซ้ำที่สร้างสรรค์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะหรือไม่ (การใช้เท้า การใช้มือ การใช้นาฏย ศัพท์พิเศษ เป็นต้น)

Blank lined paper for writing.

๑๘. มีการนำนาฏยศัพท์ หรือท่ารำใดบ้างมาเป็นพื้นฐานในการเรียบเรียงกระบวนการท่ารำ

๑๙. มีหลักการในการกำหนดลีลาท่ารำหรือไม่ อย่างไร (เท่าที่แสดงเอกลักษณ์อย่างเด่นชัดในการแสดงลีลาลายสังข์โลก มีการวางหลักเกณฑ์ในการใช้ท่ารำ ท่าหลัก ท่าเชื่อม หรือไม่)

[illegible]

๒๐. กระบวนท่ารำมีการเรียบเรียงท่าเพื่อสื่อความหมาย หรือมีชื่อเรียกท่ารำหรือไม่

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๒๑. รูปแบบการแปรแถวมีลักษณะ (มีการกำหนดรูปแบบตายตัว/หรือเปลี่ยนแปลงได้ตามโอกาสที่เหมาะสม/มีรูปแบบแถวที่ใช้บังคับตามกระบวนท่าหรือไม่)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

๒๒. ในภาพรวมการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำลีลาสายสังคโลก สามารถถ่ายทอดแนวคิดที่ท่านต้องการนำเสนอเกี่ยวกับสังคโลกที่มีความสอดคล้องกับเอกลักษณ์ท้องถิ่นในแง่ใดบ้าง รวมถึงการแสดงระบำลีลาสายสังคโลก มีบทบาทในการสืบสานเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมไทยได้ในระดับใด และหากต้องมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงให้เข้ากับยุคปัจจุบันท่านมีแนวคิดอย่างไร (ข้อเสนอแนะ)

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

(.....)

ผู้สัมภาษณ์

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

ภาคผนวก ข

แบบเสนอโครงการวิจัย ระบุสำลิลายสังคโลก



แบบเสนอโครงการวิจัย
งานสร้างสรรค์และการจัดการความรู้

ส่วนที่ ๑. บทสรุปโครงการ (Executive summary)

ชื่อโครงการ ระบายสีลายสังคโลก

ชื่อหัวหน้าโครงการ / ผู้ขอรับทุน นายอินทัย สัมอ่ำ

นางจารุณพร เดิศจันทร์โชติ

นางสาวชิสา ภูจอมจิตร

งบประมาณตั้งโครงการ ๗๕,๐๐๐ บาท (๗๕ พันบาทถ้วน)

ระยะเวลาดำเนินการ ตั้งแต่ ๑ ตุลาคม ๒๕๕๕- ๓๐ กันยายน ๒๕๕๖

ปัญหาที่ทำการวิจัย (โดยสังเขป)

ระบายสีลายสังคโลก เป็นการแสดงชุดสร้างสรรค์ของ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ที่
สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อพ.ศ. ๒๕๔๑ ด้วยเหตุที่จังหวัดสุโขทัยด้วยเหตุที่จังหวัดสุโขทัยเป็นแหล่งผลิตเครื่อง
สังคโลกที่สำคัญอันเนื่องมาเป็นที่รู้จักกันทั่วไปดังปรากฏในหลักฐานทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย มีการสร้างสรรค์ชุดการแสดงชุดใหม่อย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่ ปี พ.ศ.
๒๕๓๑ จนถึงปัจจุบัน แต่ไม่มีการจัดเก็บองค์ความรู้ตามระเบียบวิธีวิจัย ซึ่งอาจส่งผลทำให้ข้อมูล
เกี่ยวกับแนวคิดในการสร้างสรรค์ตามองค์ประกอบของการแสดงแต่ละชุดเลือนหายไป

ระเบียบวิธีวิจัย

ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้าดังนี้

๑. รวบรวมข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ และแนวคิดในการสร้างสรรค์ โดยการศึกษา
เอกสารชั้นต้น รวมถึงการบอกเล่า (มุขปาฐะ) การวิจัยเอกสาร และการสัมภาษณ์เชิงลึก
๒. การศึกษาองค์ความรู้ด้านทำรา กระบวนรา โดยใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วม
และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม ร่วมกับการบันทึกวิดีโอ และภาพนิ่ง
๓. ศึกษาและเรียบเรียงข้อมูล
๔. วิเคราะห์ข้อมูล
๕. วิพากษ์ ระดมความคิด ปรับปรุง
๖. สรุปนำเสนอ และจัดทำคู่มืองานวิจัย

ผลลัพธ์ (Output) ของโครงการ

- งานวิจัย ระบายสีลายสังคโลก พร้อมแผ่นวีดิทัศน์ จำนวน ๕ ชุด

ส่วนที่ ๒ ข้อเสนอโครงการวิจัย ซึ่งประกอบด้วย

ชื่อโครงการ (ภาษาไทย) ระเบียบสำลาลายสังคโลก

(ภาษาอังกฤษ) RA BAA LEE LA- LAISANG KSA LOK

๑.ความสำคัญ และที่มาของปัญหาที่ทำการวิจัย โดยละเอียด

ด้วยความงดงามของสีส้ม ลวดลาย และรูปทรงของเครื่องถ้วยสังคโลก ทำให้เครื่องถ้วยชนิดนี้เป็นที่นิยมกันในอดีตกว่า ๗๐๐ ปีที่ผ่านมา จวบจนกระทั่งปัจจุบันเครื่องถ้วยสังคโลกกลายเป็นของสูงค่าที่นักสะสมใฝ่ฝันที่จะได้ครอบครอง แต่สิ่งสำคัญที่สุดของเครื่องถ้วยสังคโลก มิใช่ราคาที่สูงลิ่ว แต่สังคโลกเป็นเครื่องชี้ให้เห็นถึง “ภูมิปัญญา” ของบรรพบุรุษไทย ที่มีความเฉลียวฉลาด มีเทคนิคความเป็นช่างที่สูงส่ง มีความงดงามของจิตใจที่สื่อก่อมาทางศิลปะการปั้น การเขียน สิ่งที่แฝงเร้นเหล่านี้คือความภาคภูมิใจของคนไทยทั้งมวล ที่เรามีบรรพบุรุษที่เจริญยิ่งเทียบเท่านานาชาติอารยะประเทศมานานเกือบ ๑,๐๐๐ ปี

สิ่งล้ำค่าที่ซ่อนอยู่ในรูปทรงของ “เครื่องถ้วยสังคโลก” นี้เอง ที่เป็นแรงบันดาลใจให้คณาจารย์ของวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ต้องการเผยแพร่ชื่อเสียงความล้ำค่าของ “เครื่องถ้วยสังคโลก” แก่ประชาชนทั่วไปในรูปของการแสดง จึงประดิษฐ์สร้างสรรค์ระบำชุดใหม่ ชุด ระเบียบสำลาลายสังคโลก ขึ้นเมื่อ พ.ศ.๒๕๓๘ โดยมีนายจตุพร รัตนวราหะ เป็นผู้อำนวยการและต่อมาในปี

พ.ศ.๒๕๔๑ เมื่อกรมศิลปากรอนุมัติให้จัดงานแสดงผลงานและนิทรรศการของสถานศึกษาในสังกัดกรมศิลปากรขึ้น ที่วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ทางวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย โดยนายบุญเลิศ ทองกล่า ผู้ผู้อำนวยการวิทยาลัย จึงได้ให้สร้างละคร “ระเบียบสำลาลายสังคโลก” ขึ้น ปัจจุบันวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัยมีการสร้างสรรค์ชุดการแสดงชุดใหม่อย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๓๑ จนถึงปัจจุบัน รวม ๑๖ ชุดการแสดง แต่ขาดการจัดเก็บองค์ความรู้ที่มาร่วมเบื้อบวิธีวิจัย ซึ่งอาจส่งผลทำให้ข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดในการสร้างสรรค์ตามองค์ประกอบของการแสดงแต่ละชุด เลือนหายไปอย่างน่าเสียดาย ระเบียบสำลาลายสังคโลก เป็นการแสดงชุดหนึ่งที่เกิดขึ้น โดยพลัลลอมแนวคิด การดำรงชีวิต ตลอดจนสิ่งล้ำค่าที่ซ่อนอยู่ในเครื่องสังคโลกในสมัยสุโขทัยไว้อย่างแยบยล รวมถึงความงดงามสุนทรีภาพด้านนาฏศิลป์ดนตรี ไว้ได้อย่างงดงามทรงคุณค่าคู่ควรต่อการอนุรักษ์สืบสานให้ยั่งยืนต่อไป

๒. วัตถุประสงค์ของโครงการ

๑. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระเบียบสำลาลายสังคโลก

๒. เพื่อศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบของการแสดงชุด ระเบียบสำลาลายสังคโลก

๓. เพื่อบันทึกทำรำ ชุด ระเบียบสำลาลายสังคโลก เป็นลายลักษณ์อักษรและสื่อวีดิทัศน์

๓. เป้าหมายการวิจัย

เพื่อเก็บรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับแนวคิดในการสร้างสรรค์องค์ประกอบการแสดงชุด ระเบียบสำลาลายสังคโลก ของคณะครูภาควิชานาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เรียบเรียงเป็นเอกสารทางวิชาการ เพื่อประโยชน์ในการอ้างอิง สืบค้น และประชม์เพิ่มพูนผลงานสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์ดนตรีของวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ให้เป็นที่รู้จักและยอมรับอย่างแพร่หลายต่อไป

๔. วรรณกรรม หรือผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง (Literature review)

- ๑. กฤษฎา พิณศรี และคณะ. เครื่องถ้วยสุโขทัย. กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป จำกัด, ๒๕๓๕
- ๒. เอกสารการสร้างสรรคการแสดง ชุดระบำลายสังคโลก วิทยาลัยนาฏศิลป์สุโขทัย
- ๓. ทนังสีย วิพนอวรม พัฒนา การทางบวะ รัตศ เดตร เอกถักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดสุโขทัย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว,๒๕๔๔.

๕. ผลลัพธ์ที่ได้จากการวิจัย

- รูปเล่มงานวิจัยสร้างสรรค์ ระบำลีลาลายสังคโลก พร้อมแผ่นวีดีทัศน์ จำนวน ๕ ชุด

๖. แนวดำเนินการวิจัย

- ๑. เสนอโครงการเพื่อขอรับทุนสนับสนุนจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- ๒. ขออนุมัติโครงการเพื่อดำเนินการและใช้งบประมาณ
- ๓. แต่งตั้งคณะกรรมการ
- ๔. ดำเนินโครงการ
- ๕. สรุป จัดเก็บเป็นองค์ความรู้

๗. ระยะเวลาและแผนการดำเนินงานตลอดโครงการ (โดยละเอียด)

กิจกรรม	แผนปฏิบัติงาน													
	๕๕							๕๖						
	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												
	๕๕				๕๖								
	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									←→				
๔.๒ ค้นคว้าข้อมูลเอกสาร									←→				
๔.๓ ค้นคว้าข้อมูลภาคสนาม										←→			
๔.๓ เก็บรวบรวมข้อมูล										←→			
๔.๔ วิเคราะห์ข้อมูล											←→		
๔.๕ วิจารณ์ ระดมความคิดเห็น											←→		
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 ขอบจดลิขสิทธิ์งานวิจัย													←→

๘. งบประมาณ เบิกจากงบรายจ่ายอื่นๆ ปี ๒๕๕๕ ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ประมาณการค่าใช้จ่ายอย่างละเอียด) ๗๕,๐๐๐.-บาท (-เจ็ดหมื่นห้าพันบาทถ้วน-)

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

๙. ผลประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑. มีการจัดเก็บองค์ความรู้ด้านการสร้างสรรค์ชุดการแสดง ชุด ระบายสีลายลายสังคโลก เป็นลายลักษณ์อักษรตามระเบียบวิธีวิจัย
๒. มีเอกสารเชิงวิชาการด้านการวิจัยสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบายสีลายลายสังคโลก เพื่อเป็นประโยชน์ในการ สืบค้น อ้างอิง แก่นักเรียน นักศึกษาและผู้สนใจ
๓. สถานศึกษา มีความพร้อมด้านปัจจัย องค์ประกอบ และกระบวนการสร้างเสริม เพื่อการอนุรักษ์ เผยแพร่และประชาสัมพันธ์ การแสดงสร้างสรรค์ ชุด ระบายสีลายลายสังคโลกอย่างต่อเนื่อง
๔. ใช้เป็นข้อมูลเพื่อรองรับการขอจดสิทธิบัตรชุดการแสดงสร้างสรรค์ ชุด ระบายสีลายลายสังคโลก

๑๐. เอกสารอ้างอิง (Reference)

๑. กฤษฎา พินศรี และคณะ. เครื่องถ้วยสุโขทัย. กรุงเทพฯ : บริษัทอัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป จำกัด, ๒๕๓๕
๒. เอกสารการสร้างสรรคการแสดง ชูตระบำลายสังคโลก วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
- ผ. พินิจเอก, ๒๕๒๖, ๒๕๒๗, ๒๕๒๘, ๒๕๒๙, ๒๕๓๐, ๒๕๓๑, ๒๕๓๒, ๒๕๓๓, ๒๕๓๔, ๒๕๓๕, ๒๕๓๖, ๒๕๓๗, ๒๕๓๘, ๒๕๓๙, ๒๕๔๐, ๒๕๔๑, ๒๕๔๒, ๒๕๔๓, ๒๕๔๔, ๒๕๔๕, ๒๕๔๖, ๒๕๔๗, ๒๕๔๘, ๒๕๔๙, ๒๕๕๐, ๒๕๕๑, ๒๕๕๒, ๒๕๕๓, ๒๕๕๔, ๒๕๕๕, ๒๕๕๖, ๒๕๕๗, ๒๕๕๘, ๒๕๕๙, ๒๕๖๐, ๒๕๖๑, ๒๕๖๒, ๒๕๖๓, ๒๕๖๔, ๒๕๖๕, ๒๕๖๖, ๒๕๖๗, ๒๕๖๘, ๒๕๖๙, ๒๕๗๐, ๒๕๗๑, ๒๕๗๒, ๒๕๗๓, ๒๕๗๔, ๒๕๗๕, ๒๕๗๖, ๒๕๗๗, ๒๕๗๘, ๒๕๗๙, ๒๕๘๐, ๒๕๘๑, ๒๕๘๒, ๒๕๘๓, ๒๕๘๔, ๒๕๘๕, ๒๕๘๖, ๒๕๘๗, ๒๕๘๘, ๒๕๘๙, ๒๕๙๐, ๒๕๙๑, ๒๕๙๒, ๒๕๙๓, ๒๕๙๔, ๒๕๙๕, ๒๕๙๖, ๒๕๙๗, ๒๕๙๘, ๒๕๙๙, ๒๖๐๐, ๒๖๐๑, ๒๖๐๒, ๒๖๐๓, ๒๖๐๔, ๒๖๐๕, ๒๖๐๖, ๒๖๐๗, ๒๖๐๘, ๒๖๐๙, ๒๖๑๐, ๒๖๑๑, ๒๖๑๒, ๒๖๑๓, ๒๖๑๔, ๒๖๑๕, ๒๖๑๖, ๒๖๑๗, ๒๖๑๘, ๒๖๑๙, ๒๖๒๐, ๒๖๒๑, ๒๖๒๒, ๒๖๒๓, ๒๖๒๔, ๒๖๒๕, ๒๖๒๖, ๒๖๒๗, ๒๖๒๘, ๒๖๒๙, ๒๖๓๐, ๒๖๓๑, ๒๖๓๒, ๒๖๓๓, ๒๖๓๔, ๒๖๓๕, ๒๖๓๖, ๒๖๓๗, ๒๖๓๘, ๒๖๓๙, ๒๖๔๐, ๒๖๔๑, ๒๖๔๒, ๒๖๔๓, ๒๖๔๔, ๒๖๔๕, ๒๖๔๖, ๒๖๔๗, ๒๖๔๘, ๒๖๔๙, ๒๖๕๐, ๒๖๕๑, ๒๖๕๒, ๒๖๕๓, ๒๖๕๔, ๒๖๕๕, ๒๖๕๖, ๒๖๕๗, ๒๖๕๘, ๒๖๕๙, ๒๖๖๐, ๒๖๖๑, ๒๖๖๒, ๒๖๖๓, ๒๖๖๔, ๒๖๖๕, ๒๖๖๖, ๒๖๖๗, ๒๖๖๘, ๒๖๖๙, ๒๖๗๐, ๒๖๗๑, ๒๖๗๒, ๒๖๗๓, ๒๖๗๔, ๒๖๗๕, ๒๖๗๖, ๒๖๗๗, ๒๖๗๘, ๒๖๗๙, ๒๖๘๐, ๒๖๘๑, ๒๖๘๒, ๒๖๘๓, ๒๖๘๔, ๒๖๘๕, ๒๖๘๖, ๒๖๘๗, ๒๖๘๘, ๒๖๘๙, ๒๖๙๐, ๒๖๙๑, ๒๖๙๒, ๒๖๙๓, ๒๖๙๔, ๒๖๙๕, ๒๖๙๖, ๒๖๙๗, ๒๖๙๘, ๒๖๙๙, ๒๗๐๐, ๒๗๐๑, ๒๗๐๒, ๒๗๐๓, ๒๗๐๔, ๒๗๐๕, ๒๗๐๖, ๒๗๐๗, ๒๗๐๘, ๒๗๐๙, ๒๗๑๐, ๒๗๑๑, ๒๗๑๒, ๒๗๑๓, ๒๗๑๔, ๒๗๑๕, ๒๗๑๖, ๒๗๑๗, ๒๗๑๘, ๒๗๑๙, ๒๗๒๐, ๒๗๒๑, ๒๗๒๒, ๒๗๒๓, ๒๗๒๔, ๒๗๒๕, ๒๗๒๖, ๒๗๒๗, ๒๗๒๘, ๒๗๒๙, ๒๗๓๐, ๒๗๓๑, ๒๗๓๒, ๒๗๓๓, ๒๗๓๔, ๒๗๓๕, ๒๗๓๖, ๒๗๓๗, ๒๗๓๘, ๒๗๓๙, ๒๗๔๐, ๒๗๔๑, ๒๗๔๒, ๒๗๔๓, ๒๗๔๔, ๒๗๔๕, ๒๗๔๖, ๒๗๔๗, ๒๗๔๘, ๒๗๔๙, ๒๗๕๐, ๒๗๕๑, ๒๗๕๒, ๒๗๕๓, ๒๗๕๔, ๒๗๕๕, ๒๗๕๖, ๒๗๕๗, ๒๗๕๘, ๒๗๕๙, ๒๗๖๐, ๒๗๖๑, ๒๗๖๒, ๒๗๖๓, ๒๗๖๔, ๒๗๖๕, ๒๗๖๖, ๒๗๖๗, ๒๗๖๘, ๒๗๖๙, ๒๗๗๐, ๒๗๗๑, ๒๗๗๒, ๒๗๗๓, ๒๗๗๔, ๒๗๗๕, ๒๗๗๖, ๒๗๗๗, ๒๗๗๘, ๒๗๗๙, ๒๗๘๐, ๒๗๘๑, ๒๗๘๒, ๒๗๘๓, ๒๗๘๔, ๒๗๘๕, ๒๗๘๖, ๒๗๘๗, ๒๗๘๘, ๒๗๘๙, ๒๗๙๐, ๒๗๙๑, ๒๗๙๒, ๒๗๙๓, ๒๗๙๔, ๒๗๙๕, ๒๗๙๖, ๒๗๙๗, ๒๗๙๘, ๒๗๙๙, ๒๘๐๐, ๒๘๐๑, ๒๘๐๒, ๒๘๐๓, ๒๘๐๔, ๒๘๐๕, ๒๘๐๖, ๒๘๐๗, ๒๘๐๘, ๒๘๐๙, ๒๘๑๐, ๒๘๑๑, ๒๘๑๒, ๒๘๑๓, ๒๘๑๔, ๒๘๑๕, ๒๘๑๖, ๒๘๑๗, ๒๘๑๘, ๒๘๑๙, ๒๘๒๐, ๒๘๒๑, ๒๘๒๒, ๒๘๒๓, ๒๘๒๔, ๒๘๒๕, ๒๘๒๖, ๒๘๒๗, ๒๘๒๘, ๒๘๒๙, ๒๘๓๐, ๒๘๓๑, ๒๘๓๒, ๒๘๓๓, ๒๘๓๔, ๒๘๓๕, ๒๘๓๖, ๒๘๓๗, ๒๘๓๘, ๒๘๓๙, ๒๘๔๐, ๒๘๔๑, ๒๘๔๒, ๒๘๔๓, ๒๘๔๔, ๒๘๔๕, ๒๘๔๖, ๒๘๔๗, ๒๘๔๘, ๒๘๔๙, ๒๘๕๐, ๒๘๕๑, ๒๘๕๒, ๒๘๕๓, ๒๘๕๔, ๒๘๕๕, ๒๘๕๖, ๒๘๕๗, ๒๘๕๘, ๒๘๕๙, ๒๘๖๐, ๒๘๖๑, ๒๘๖๒, ๒๘๖๓, ๒๘๖๔, ๒๘๖๕, ๒๘๖๖, ๒๘๖๗, ๒๘๖๘, ๒๘๖๙, ๒๘๗๐, ๒๘๗๑, ๒๘๗๒, ๒๘๗๓, ๒๘๗๔, ๒๘๗๕, ๒๘๗๖, ๒๘๗๗, ๒๘๗๘, ๒๘๗๙, ๒๘๘๐, ๒๘๘๑, ๒๘๘๒, ๒๘๘๓, ๒๘๘๔, ๒๘๘๕, ๒๘๘๖, ๒๘๘๗, ๒๘๘๘, ๒๘๘๙, ๒๘๙๐, ๒๘๙๑, ๒๘๙๒, ๒๘๙๓, ๒๘๙๔, ๒๘๙๕, ๒๘๙๖, ๒๘๙๗, ๒๘๙๘, ๒๘๙๙, ๒๙๐๐, ๒๙๐๑, ๒๙๐๒, ๒๙๐๓, ๒๙๐๔, ๒๙๐๕, ๒๙๐๖, ๒๙๐๗, ๒๙๐๘, ๒๙๐๙, ๒๙๑๐, ๒๙๑๑, ๒๙๑๒, ๒๙๑๓, ๒๙๑๔, ๒๙๑๕, ๒๙๑๖, ๒๙๑๗, ๒๙๑๘, ๒๙๑๙, ๒๙๒๐, ๒๙๒๑, ๒๙๒๒, ๒๙๒๓, ๒๙๒๔, ๒๙๒๕, ๒๙๒

๑๑. ประวัติและผลงานวิชาการ (Curriculum vitae) ของหัวหน้าโครงการและผู้วิจัย

๑. การศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง เรื่อง ระบายเทีตรีสีขนำลยของมหาวิทยาลัยนเรศวร

๑๒. ที่อยู่และสถานที่ติดต่อ

ชื่อ-นามสกุล (ภาษาไทย) นายอโนทัย สัมอ่ำ
(ภาษาอังกฤษ) MR.ANOTHAI SOM-UM

เพศ ชาย สถานะทางการสมรส สมรส
วัน เดือน ปีเกิด ๑ ธันวาคม ๒๕๑๗ อายุ ๓๘ ปี

ตำแหน่งปัจจุบัน ครูชำนาญการ
ที่อยู่ทำงาน วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง
จังหวัด สุโขทัย รหัสไปรษณีย์ ๖๔๐๐๐

[Faint handwritten signatures and stamps are visible at the bottom of the page.]

ที่บ้าน ๒๑ / ๓๘ หมู่ ๑๒ ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมืองสุโขทัย จังหวัดสุโขทัย
รหัสไปรษณีย์ ๖๕๐๐๐

โทรศัพท์.

E-mail Address a-no-to@hotmail.com โทรศัพท์มือถือ ๐๘๑-๘๘๘-๖๒๐๒

பிரதமர் மகாத்மா காந்தி

ปริญญาตรีสาขา นาฏศิลป์ไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
ปีพ.ศ. ๒๕๓๘ คณะมนุษยศาสตร์ ๓.๓๔

ปริญญาโทสาขา วิทยาการดนตรีนาฏศิลป์ สถาบัน มหาวิทยาลัยนเรศวร
ปีที่สำเร็จ ๒๕๕๔ คณะมนุษยศาสตร์ ๓.๐๔

หัวข้อวิทยานิพนธ์

๑. การศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง ระบุว่าเทวีศรีสุนาลัย

สาขาวิชาที่เกี่ยวข้อง นานกศิลป์ไทย(โขนพระ)

ประสพการณ์ด้านการวิจัย

๑. การดำเนินงานวิจัยเชิงคุณภาพด้านนาฏศิลป์ไทย รวม ๑ เล่ม ได้แก่
- ๑.๑. การศึกษาค้นคว้าด้วยตนเอง เรื่อง ระเบียบวิธีวิจัยชั้นเรียน
๒. คุรที่ปรึกษาศิลปบัณฑิต ๒ ปี

เมื่อท่านดำเนินการการวิจัยเสร็จเรียบร้อยแล้ว จะต้องส่งงานวิจัยรูปเล่มฉบับสมบูรณ์ (ปกอ่อน) มายังสถาบันฯจำนวน ๕ ชุด เพื่อส่งเข้าคณะกรรมการตรวจสอบงานวิจัย ถ้ามีข้อบกพร่อง จะต้องดำเนินการตามมติคณะกรรมการแล้วจึงจัดพิมพ์รูปเล่มฉบับสมบูรณ์ (ปกแข็ง) พร้อม CD ดังรายละเอียดคู่มืองานวิจัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยลิขสิทธิ์ทั้งหมดถือเป็นของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ผู้บริหารสถานศึกษา/หน่วยงาน ของผู้วิจัยเป็นผู้รับรองว่า ผู้วิจัยสามารถดำเนินการวิจัยได้บรรลุตาม เป้าหมายที่เสนอขอทุนการวิจัย

ข้าพเจ้าขอรับรองว่า ข้อความข้างต้นเป็นความจริงทุกประการและยอมรับผลการตัดสินของ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ถือเป็นข้อยุติ

ลงชื่อ.....หัวหน้าโครงการ/ผู้ขอรับทุน
(นายอินทัย สัมอ่า)

วันที่ ๑๘ กุมภาพันธ์ ๒๕๕๖


(นายสุรพล ยงค์เจาะ)
ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย



สัญญารับทุนวิจัย งานสร้างสรรค์และการจัดการความรู้ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สัญญาเลขที่...ส.๐๕../๒๕๕๖....

วันที่...๘...เดือน.....มีนาคม.....พ.ศ. ..๒๕๕๖....

สัญญานี้ทำขึ้นระหว่างสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งต่อไปนีสัญญานี้เรียกว่า “ผู้ให้ทุน” ฝ่ายหนึ่งกับ

นาย/นาง/นางสาว.....นายอินทัย.....นามสกุล.....ส้มอ่ำ.....ตำแหน่ง.....ครู.....

สังกัด...วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์....บัตรประจำตัวข้าราชการ เลขที่...๒๓๖/๒๕๕๐....

บัตรหมตอายุ...๒๒ พุศศิกายน ๒๕๕๖.....บ้านเลขที่...๒๑/๓๘...หมู่ที่...๑๒...ตรอก/ซอย.....-.....

ถนน...จรดวิถีทอง....ตำบล/แขวง.....บ้านกล้วย.....อำเภอ/เขต.....เมืองสุโขทัย.....จังหวัด.....สุโขทัย.....

หมายเลขโทรศัพท์....๐๘๑-๘๘๘-๖๒๐๒...ซึ่งต่อไปนีสัญญานี้เรียกว่า “ผู้รับทุน” อีกฝ่ายหนึ่ง

คู่สัญญาตกลงกันต่อไปนี้

ข้อ ๑ ผู้ให้ทุนตกลงจัดสรรทุนสนับสนุนการวิจัยและงานสร้างสรรค์ ประจำปีงบประมาณ

พ.ศ.๒๕๕๖...จำนวน.....๗๕,๐๐๐.....บาท (...เจ็ดหมื่นห้าพันบาทถ้วน...)

ให้แก่ผู้รับทุนเพื่อการวิจัย งานสร้างสรรค์หรือการจัดการความรู้ เรื่อง

(ภาษาไทย).....ระบำลีลาสายสังคโลก.....

(ภาษาอังกฤษ)(RA-BAM-LEE-LA-LAI-SANG-KSA-LOK).....

กำหนดให้ดำเนินการให้แล้วเสร็จภายในวันที่ ๑๕ กันยายน ๒๕๕๖

ข้อ ๒ การเบิกจ่ายเงินสนับสนุนงานวิจัย งานสร้างสรรค์และการจัดการความรู้ ให้ผู้รับทุนเบิกจ่ายเงิน
ค่าใช้จ่ายตามแผนงาน โครงการวิจัยที่ได้รับอนุมัติ ดังนี้

๒.๑ เมื่อผู้รับทุนทำสัญญาขอรับทุนกับผู้ให้ทุนแล้ว ผู้ให้ทุนจะอนุมัติให้เบิกจ่ายเงินเป็น ๓ งวด

งวดที่ ๑ เมื่อผู้รับทุนลงนามขอรับทุนวิจัยฯ ให้เบิกจ่ายได้ ๓๐% ของโครงการ เป็นเงิน
....๒๒,๕๐๐.....บาท (...สองหมื่นสองพันห้าร้อยบาทถ้วน...)

งวดที่ ๒ เมื่อผู้รับทุนรายงานนำเสนอความก้าวหน้าต่อคณะกรรมการบริหารงานวิจัย
งานสร้างสรรค์ และการจัดการความรู้ พร้อมนำส่งเอกสาร วจ.๕ และเอกสารอื่นๆ ที่ระบุไว้ในคู่มือการวิจัยฯ
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ให้เบิกจ่ายได้ ๔๐% ของโครงการ เป็นเงิน...๓๐,๐๐๐...บาท (...สามหมื่นบาทถ้วน...)

งวดที่ ๓ เมื่อผู้รับทุนได้รับใบตอบรับเล่มฉบับสมบูรณ์จากฝ่ายวิจัยฯ พร้อมแนบรายงาน
ความก้าวหน้าโครงการวิจัยฯ (วจ.๕) และหลักฐานการเบิกจ่ายเงินทั้งโครงการให้ผู้ให้ทุนทราบ ให้เบิกจ่ายได้
๓๐% เป็นเงิน....๒๒,๕๐๐...บาท (.....สองหมื่นสองพันห้าร้อยบาทถ้วน.....)

ข้อ ๓ ผู้รับทุนทราบและเข้าใจประกาศการให้ทุน ขณะที่ทำสัญญานี้โดยตลอดแล้ว โดยผู้รับทุนขอ
ผูกพันยินยอมปฏิบัติตามโดยเคร่งครัด

ข้อ ๔ ผู้รับทุนต้องดำเนินการวิจัย การสร้างสรรค์และการจัดการความรู้ ด้วยความวิริยะอุตสาหะให้
สำเร็จ ได้ผลสมความมุ่งหมายของผู้ให้ทุน หากเกิดอุปสรรคไม่สามารถดำเนินการได้ด้วยประการใดก็ดี หรือไม่
สามารถดำเนินการให้แล้วเสร็จภายในกำหนดเวลาที่ระบุไว้ในโครงการ ผู้รับทุนต้องรายงานแล้วแจ้งเหตุผล
ให้แก่ ผู้ให้ทุนทราบเพื่อพิจารณาโดยทันที

ข้อ ๕ ผู้รับทุนยินยอมให้คณะกรรมการติดตามและประเมินผลที่สถาบันฯแต่งตั้งตรวจสอบ
ความก้าวหน้าของโครงการ



กรมศิลปากร
ตรวจสอบแล้ว
๐ 1, ๕. 2556

ข้อ ๖ เมื่อผู้รับทุนนำผลการวิจัยและงานสร้างสรรค์ดังกล่าวไปลงพิมพ์เผยแพร่ ผู้รับทุนต้องลงข้อความแสดงกิตติกรรมประกาศ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ให้ทุนนี้และต้องส่งสำเนาวารสารหรือหลักฐานการเผยแพร่นั้นให้ผู้ให้ทุน จำนวน ๑ ชุด และส่งมายังฝ่ายวิจัยฯ อีก ๑ ชุด

ข้อ ๗ สิทธิในทรัพย์สินทางปัญญาใด ๆ ที่เกิดขึ้นจากโครงการวิจัยและงานสร้างสรรค์นี้ เป็นสิทธิร่วมกันของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์และผู้รับทุน ทั้งนี้ การบริหารจัดการและการจัดสรรผลประโยชน์ในทรัพย์สินทางปัญญานั้นเกิดจากผลงานวิจัยและสร้างสรรค์ให้เป็นไปตามเงื่อนไขและหลักเกณฑ์ที่สถาบันฯ กำหนด

ข้อ ๘ หากผู้รับทุนผิดสัญญาข้อหนึ่งข้อใด ผู้รับทุนยินยอมให้สถาบันฯ เรียกเงินทุนที่ผู้รับทุนได้รับไปแล้วคืนทั้งหมดภายใน ๓๐ วัน นับตั้งแต่วันผิดสัญญา หากไม่ชำระคืน ผู้รับทุนยินยอมให้ทางสถาบันฯ หักเงินเดือน ค่าจ้าง หรือเงินอื่น ๆ ได้

หนังสือสัญญานี้ทำขึ้น ๓ ฉบับ มีข้อความตรงกัน ผู้ให้ทุนถือไว้ ๑ ฉบับ ผู้รับทุนถือไว้ ๑ ฉบับ และส่งมายังฝ่ายวิจัยฯ ๑ ฉบับ คู่สัญญาได้อ่านและเข้าใจข้อความในสัญญาโดยตลอดแล้ว จึงลงลายมือไว้เป็นสำคัญต่อหน้าพยานและกรรมการดำเนินการวิจัยของหน่วยงาน

ลงชื่อ.....ผู้ให้ทุน ลงชื่อ.....ผู้รับทุน
(นายสิริชัยชาญ พักจำรูญ) (นายโนทัย สัมอ่ำ)
อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ลงชื่อ.....พยานฝ่ายให้ทุน ลงชื่อ.....พยานฝ่ายรับทุน
(นางสาวกมล ขาวขี้) (นางพริมาฯ รุ่งศรี)
เจ้าพนักงานการเงินและบัญชี ผู้อำนวยการเงินและบัญชี
ปฏิบัติหน้าที่หัวหน้างานการเงินและบัญชี



ภาคผนวก ค
คำสั่งแต่งตั้งคณะกรรมการตรวจรับงานโครงการวิจัย
เรื่อง ระบายสีลายสังคโลก





คำสั่งวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

ที่ ๑๒๔/ ๒๕๕๖

เรื่อง แต่งตั้งคณะกรรมการตรวจรับงานโครงการวิจัย เรื่องระบำลีลาสายสังคโลก

ตามที่วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม เป็นสถาบันที่มีภารกิจหลักในการจัดการศึกษาด้านนาฏศิลป์ ดุริยางค์ คีตศิลป์ ตั้งแต่ระดับพื้นฐานวิชาชีพชั้นสูงที่มีคุณภาพเป็นที่ยอมรับในระดับชาติและนานาชาติ รวมถึงพันธกิจการสร้างงานวิจัย งานสร้างสรรค์นวัตกรรม ที่เป็นองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมอย่างมีคุณค่าแก่สังคม และสนับสนุนงานวิจัยแก่นักวิจัยรุ่นใหม่ ในสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

เพื่อให้การดำเนินการโครงการวิจัยที่เสนอโดยนายอโนทัย สัมอ่ำ ตำแหน่ง ครู วิทยฐานะชำนาญการ เรื่องลีลาสายสังคโลก ปีงบประมาณ ๒๕๕๖ เป็นไปด้วยความเรียบร้อย และมีประสิทธิภาพ จึงขอแต่งตั้งคณะกรรมการตรวจรับงาน ดังนี้

- | | |
|--|---------------------|
| ๑. รองผู้อำนวยการสถานศึกษา (นายบุญชู กันเกิด) | ประธานกรรมการ |
| ๒. หัวหน้าภาควิชาดุริยางค์(นางเกษร เอ็มไธ) | กรรมการ |
| ๓. รองผู้อำนวยการวิทยาลัยฝ่ายวิชาการ(นายวิชา นวลนุช) | กรรมการและเลขานุการ |

ขอให้ผู้ที่ได้รับการแต่งตั้ง ปฏิบัติหน้าที่ ตรวจรับงานโครงการวิจัยเป็นไปด้วยความเรียบร้อย มีคุณภาพ และศักยภาพในผลงาน หากมีปัญหาขอให้รายงานผู้บังคับบัญชาทราบตามลำดับ

ทั้งนี้ ตั้งแต่บัดนี้เป็นต้นไป

สั่ง ณ วันที่ ๒๕ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๕๖

(นายสุรพล ยงค์เจาะ)

ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-นามสกุล (ภาษาไทย) นายอโนทัย สัมอ่ำ
(ภาษาอังกฤษ) MR. ANOTHAI SOM-UM

เพศ ชาย สถานะทางการสมรส สมรส

วัน เดือน ปีเกิด ๑ ธันวาคม ๒๕๑๗ อายุ ๓๙ ปี

ตำแหน่งปัจจุบัน ครูชำนาญการ

ที่อยู่และสถานติดต่อ

ที่ทำงาน วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง
จังหวัดสุโขทัย รหัสไปรษณีย์ ๖๔๐๐๐

โทรศัพท์ ๐๕๕-๖๑๑๘๒๐ โทรสาร ๐๕๕-๖๑๓๕๐๘

ที่บ้าน ๒๑ / ๓๘ หมู่ ๑๒ ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง
จังหวัดสุโขทัย รหัสไปรษณีย์ ๖๔๐๐๐

โทรศัพท์มือถือ ๐๘๑-๘๘๘-๖๒๐๒

E-mail Address a-no-t@hotmail.com

ประวัติการศึกษา

ปริญญาตรีสาขา ศึกษาศาสตรบัณฑิต (นาฏศิลป์ไทย) สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
ปีที่สำเร็จ ๒๕๓๙ คะแนนเฉลี่ยสะสม ๓.๐๙

ปริญญาโทสาขา ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (วิทยาการดนตรีและนาฏศิลป์)
มหาวิทยาลัยนเรศวร

ปีที่สำเร็จ ๒๕๕๔ คะแนนเฉลี่ยสะสม ๓.๔๕

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-นามสกุล (ภาษาไทย) นางจารุเนศวร์ เลิศสมธีร์โชติ
(ภาษาอังกฤษ) MRS. JARUNET LERTSOMTEERACHOT
เพศ หญิง สถานะทางการสมรส สมรส
วัน เดือน ปีเกิด ๑๓ กุมภาพันธ์ ๒๕๑๓ อายุ ๔๓ ปี
ตำแหน่งปัจจุบัน ครูชำนาญการ

ที่อยู่และสถานติดต่อ

ที่ทำงาน วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง
จังหวัดสุโขทัย รหัสไปรษณีย์ ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์ ๐๕๕ ๖๑๑๘๒๐ โทรสาร ๐๕๕ ๖๑๓๕๐๘
ที่บ้าน ๔๑๙ / ๑๙ หมู่ ๑๓ ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง
จังหวัดสุโขทัย รหัสไปรษณีย์ ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์มือถือ ๐๘๑-๘๘๗-๗๗๑๘
E-mail Address top-m018@hotmail.com

ประวัติการศึกษา

ปริญญาตรีสาขา ศึกษาศาสตรบัณฑิต (นาฏศิลป์ไทย) สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
ปีที่สำเร็จ ๒๕๓๙ คะแนนเฉลี่ยสะสม ๓.๐๙
ปริญญาโทสาขา ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต (บริหารศึกษา)
มหาวิทยาลัยรามคำแหง
ปีที่สำเร็จ ๒๕๕๔ คะแนนเฉลี่ยสะสม ๓.๕๘

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-นามสกุล (ภาษาไทย) นางสาวชิสา ภูจอมจิตร
(ภาษาอังกฤษ) MISS. CHISA PHOOJOMJIT
เพศ หญิง สถานะทางการสมรส โสด
วัน เดือน ปีเกิด ๒๔ ธันวาคม ๒๕๑๔ อายุ ๔๒ ปี
ตำแหน่งปัจจุบัน ครูชำนาญการ

ที่อยู่และสถานติดต่อ

ที่ทำงาน วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ตำบลบ้านกล้วย อำเภอเมือง
จังหวัด สุโขทัย รหัสไปรษณีย์ ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์ ๐๕๕-๖๑๑๘๒๐ โทรสาร ๐๕๕-๖๑๓๕๐๘
ที่บ้าน ๒๒๕ หมู่ ๒ ตำบลบ้านสวน อำเภอเมือง
จังหวัด สุโขทัย รหัสไปรษณีย์ ๖๔๐๐๐
โทรศัพท์มือถือ ๐๘๘-๑๕๔-๗๗๗๑
E-mail Address Chisa_nano@hotmail.com

ประวัติการศึกษา

ปริญญาตรีสาขา ครุศาสตรบัณฑิต วิทยาลัยครูเชียงใหม่
ปีที่สำเร็จ ๒๕๓๗ คะแนนเฉลี่ยสะสม ๒.๘๗
ปริญญาโทสาขา ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (วิทยาการดนตรีและนาฏศิลป์)
มหาวิทยาลัยนเรศวร
ปีที่สำเร็จ ๒๕๕๕ คะแนนเฉลี่ยสะสม ๓.๔๕