ระบำเบญจรงค์
BENJARONG DANCE

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

โครงการวิจัยทางการศึกษา สื่อนวัตกรรมและงานสร้างสรรค์ทาง
ศิลปวัฒนธรรม
ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๖

กิตติกรรมประกาศ

การจัดทำงานวิจัย เรื่อง ระบำเบญจรงค์ เล่มนี้สำเร็จลุล่วงด้วยดี โดยได้รับการสนับสนุนงบประมาณจำนวน ๗๕,๐๐๐. บาท ตามโครงการวิจัยทางการศึกษาสื่อนวัตกรรมและงานสร้างสรรค์ทางศิลปวัฒนธรรมของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ประจำปีงบประมาณ ๒๕๕๖

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ นายสุรพล ยงค์เจาะ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย นางลออ น้อยวงศ์ นายบัณฑิต ศรีบัว นางนภาภรณ์ คชแก้ว และผู้ทรงคุณวุฒิที่ได้กรุณาให้คำปรึกษาแนะนำพิจารณาตรวจแก้ไขข้อบกพร่องจนงานวิจัยเล่มนี้สำเร็จอย่างสมบูรณ์ ขอขอบคุณคณะครูผู้สร้างสรรค์ การแสดงชุด ระบำเบญจรงค์ ที่ได้สร้างสรรค์สรรค์ศิลปะอันงดงามคู่ควรแก่ประเทศชาติ รวมถึงผู้ให้ข้อมูล ผู้สาธิตท่ารำที่ให้ความร่วมมือในการให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์อย่างยิ่งในการค้นคว้าวิจัย ตลอดจนคณะทำงานอนุรักษ์ สร้างสรรค์ และวิจัยศิลปวัฒนธรรม อาทิ นางมัณฑนา จันทร์เสม นายพัชรชัย สิทธิโชค ว่าที่ร้อยเอกบัณฑิต สุขภัฏ ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม นายพงษ์เทพ เรือนหลวง นางสาวนพภาภรณ์ คำสระน้อย นางสาวจุฑารัตน์ ภูจอมจิตร นายฤทธิชัย ฝังนาค และผู้มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานวิจัยเล่มนี้ ทุกท่านที่ทุ่มเทอย่างตั้งใจและเสียสละเวลาในการทำงานวิจัยจนสำเร็จอย่างมีคุณค่า

คุณประโยชน์อันพึงมีจากงานวิจัยเล่มนี้ ผู้วิจัยขอมอบอุทิศเป็นเครื่องบูชา แด่บิดา มารดา คุณครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ด้านนาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์แก่ผู้วิจัย และหวังเป็นอย่างยิ่งว่างานวิจัยเล่มนี้จะเป็นประโยชน์ต่อการอนุรักษ์ สร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมด้านนาฏศิลป์ดุริยางคศิลป์ให้ดำรงอยู่สืบไป.

เหมือนขวัญ ดีสมจิตร

บทที่ ๑

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมของชาติ ถือเป็นมรดกทางสังคมที่บ่งบอกถึงความเจริญงอกงามของประเทศ อีกทั้งเป็นวิถีชีวิตหรือแบบแผนการดำเนินชีวิต ประเทศไทยเป็นประเทศหนึ่งที่มีวัฒนธรรมที่รุ่งเรือง มาแต่ครั้งโบราณ อันเนื่องมาจากภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทยที่ได้สร้างสรรค์และสั่งสมสืบทอดต่อมาถึงปัจจุบัน มรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมซึ่งกรมส่งเสริมวัฒนธรรมของกระทรวงวัฒนธรรมกำหนดไว้มี ๗ สาขา คือ ๑) ภาษา ๒) วรรณกรรมพื้นบ้าน ๓) ศิลปะการแสดง ๔) แนวทางปฏิบัติทางสังคม พิธีกรรม และงานเทศกาล ๕) งานช่างฝีมือดั้งเดิม ๖) ความรู้และแนวปฏิบัติเกี่ยวกับธรรมชาติและจักรวาล ๗) กีฬา ภูมิปัญญาไทย [๑] นอกจากนั้นยังควรหมายรวมถึงมรดกทางศิลปวัฒนธรรมในรูปแบบของโบราณสถาน โบราณวัตถุ ศิลปวัตถุ ภาษาวรรณกรรม เอกสารโบราณ จดหมายเหตุ ศิลปะการแสดง และงานศิลปกรรมต่าง ๆ ล้วนเป็นทุนทางวัฒนธรรมที่บรรพบุรุษได้สั่งสมและสร้างสรรค์ไว้จนสืบทอดมาเป็นมรดกวัฒนธรรมให้แก่อนุชนได้นำมาศึกษาเรียนรู้และชาบซึ้งในสุนทรียแห่งความงดงามของเอกลักษณ์วัฒนธรรมไทยอย่างไม่ขาดสาย

มรดกทางวัฒนธรรมของชาตินับเป็นต้นทุนทางวัฒนธรรมที่สามารถสร้างรายได้ให้แก่ประเทศที่มีได้อย่างมหาศาล ดังนั้นการธำรงรักษามรดกทางวัฒนธรรมของชาติให้คงอยู่อย่างยั่งยืนควบคู่ไปกับการพัฒนาประเทศด้านต่าง ๆ โดยคำนึงถึงปัจจัยอันเป็นประโยชน์ที่ชุมชนและประชาชนจะได้รับอย่างเต็มที่ทั้งทางด้านสังคมและเศรษฐกิจ ด้วยเหตุที่ทุนทางวัฒนธรรมเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของทุนทางสังคมและเป็นจุดแข็งที่สามารถเชื่อมโยงไปสู่ทุนทางเศรษฐกิจโดยใช้ทรัพยากรธรรมชาติเพื่อให้เป็นพลังขับเคลื่อนการเสริมสร้างการกินดีอยู่ดีมีความสุขร่วมกันของคนในชาติ นอกจากนั้นทุนทางวัฒนธรรมยังเป็นเครื่องมือในการพัฒนาทุนมนุษย์ของประเทศให้มีความเข้มแข็งอีกทางหนึ่งด้วย การพัฒนาคุณค่าของทุนทางวัฒนธรรมด้วยการสร้างสรรค์ต่อยอดให้เกิดผลิตภัณฑ์และการบริการทางวัฒนธรรมอย่างมีคุณค่าทั้งทางเศรษฐกิจและสังคม

เครื่องถ้วยเบญจรงค์ เป็นงานหัตถศิลป์ประเภทหนึ่งที่มีความงดงามและมีคุณค่าในเชิงมรดกวัฒนธรรมของไทยอีกแขนงหนึ่งซึ่งเป็นงานของช่างฝีมือที่ทำขึ้นเพื่อใช้ในราชวงศ์ชั้นสูงเท่านั้น จัดเป็นภาชนะตกแต่งและเป็นเครื่องประดับที่งดงามที่มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงรัตนโกสินทร์ ลวดลายสีสันที่เขียนลงภาชนะ จะสะท้อนความรู้สึกและอารมณ์ที่แสดงออกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของคนไทย เครื่องเบญจรงค์เป็นเครื่องถ้วยที่มีการลงสีที่พื้นและลวดลายเป็นเครื่องปั้นดินเผาประเภท เซรามิคส์

---

[๑] กองบรรณาธิการและสำนักมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม กรมส่งเสริมวัฒนธรรม, " ๙ สิ่งควรรู้กับมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม", **วัฒนธรรม**, ๕๑,๓ (ต.ค. – ธ.ค.๕๕), หน้า ๖๖ – ๖๗.

(Ceramics) ใช้เนื้อดินประเภทพอร์ซเลน (Porcelain ware) โดยเป็นเครื่องปั้นดินเผาเคลือบที่เขียนลายด้วยวิธีลงยา หรือสีผสมเคลือบ (Enamel) เป็นงานที่มีต้น กำเนิดในประเทศจีน ประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ในรัชสมัยพระเจ้าซวนเต๋อะ (พ.ศ. ๑๙๖๙ - ๑๙๗๘ สมัยราชวงศ์หมิง มีการผลิตครั้งแรก ในแคว้นกังไช มณฑลเจียงซี (หรือที่คนไทยเรียกว่า กังไส) และพัฒนาต่อมาจนเป็นที่นิยมอย่างมากในสมัยพระเจ้าเฉิงฮั่ว (พ.ศ. ๒๐๐๘ – ๒๐๓๐) การเขียนลายตามแบบของจีนจะใช้ตั้งแต่ ๓ สีขึ้นไป มีชื่อเรียกในภาษาจีนต่างๆกัน เช่น อูไฉ่ โต้วไฉ่ เฝินไฉ่ และฝาหลั่งไฉ่ ส่วนที่เป็นของไทยนั้นการเรียกชื่อ "เบญจรงค์" เป็นการเรียกตามแบบไทยโดยมีความหมายว่า การเขียนลวดลายลงบนชิ้นงานที่ต้องใช้สี ๕ สี คือ ขาว เหลือง ดำ แดง เขียว (คราม) จึงเรียกว่า เครื่องเบญจรงค์ หรือ ๕ สี โดยทั้ง ๕ สีนี้จัดได้ว่าเป็นแม่สีเครื่องถ้วยเบญจรงค์ของไทยและในบางครั้งอาจมีการใช้สีมากกว่า ๕ สีด้วย เช่น ชมพู ม่วง แสด และน้ำตาล ในอดีตความสวยงามของเบญจรงค์นั้นเป็นที่ต้องตาต้องใจราชสำนักและคนไทยในสมัยโบราณมาก ถึงกับมีการสั่งผลิตเบญจรงค์จากจีน การสั่งทำที่ประเทศจีนตามความคิดและลวดลาย ของไทย การสั่งทำนั้นจะมีช่างของไทยเดินทางไปควบคุมการผลิตเพื่อให้ได้รูปลักษณะที่เป็นแบบไทย เริ่มตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยายุคที่ ๓ ช่วงประมาณรัชสมัยพระเจ้าปราสาททอง (พ.ศ. ๒๑๗๓ –๒๑๙๘) และสมเด็จพระนารายณ์มหาราช(พ.ศ.๒๑๙๙ - ๒๒๓๑) ซึ่งตรงกับสมัยราชวงศ์หมิงตอนปลาย โดยเฉพาะใน สมัยพระเจ้าวั่นลี่ และต่อเนื่องจนถึงสมัยราชวงศ์ชิง การสั่งทำจากประเทศจีนในสมัยนั้นได้สั่งทำเป็นโถปริก และโถฝาขนาดกลาง เขียนเป็นลายกนก ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ลายเทพนม ลายนรสิงห์ และยังมีที่เป็นลวดลายของจีน เช่น ลายเทพนมจีน (เทวดาท้องพลุ้ย) มีพื้นสี ต่างๆ เช่น เหลือง ชมพู ม่วงอ่อน เครื่องถ้วยเบญจรงค์ของไทยมีทั้งสั่งทำที่เมืองจิงเต่อเจิ้น และจากเตาเผาที่มณฑลฝูเจี้ยนและ กวางตุ้ง เครื่องเบญจรงค์ที่สั่งทำจากเมืองจิงเต่อเจิ้น มักเป็นของใช้ในราชสำนักเพราะเนื้อดินปั้นละเอียด แกร่ง และช่างมีฝีมือดีเขียนลายได้ละเอียดสวยงาม ส่วนเครื่องถ้วยลายน้ำทองจะเป็นเครื่องปั้นดินเผาที่เขียนลายด้วยวิธีลงยาเช่นเดียวกันกับเครื่องเบญจรงค์ แต่จะใช้สีทองที่ทำจากทองคำ ในอดีตเริ่มต้นมาจากการสั่งทำจากประเทศจีนเช่นเดียวกัน โดยลายน้ำทองนี้ นิยมในประเทศจีนในสมัยราชวงศ์ชิง ใน รัชสมัยของพระเจ้า คังซี (พ.ศ. ๒๒๐๕ – ๒๒๖๖) และพระเจ้าหย่งเจิ้น (พ.ศ. ๒๒๖๖ – ๒๒๗๙) ตรงกับรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชจนถึงรัชสมัยพระเจ้าท้ายสระ ซึ่งในสมัยนี้มีการสั่งทำเครื่องถ้วยลาย น้ำทอง จากประเทศญี่ปุ่นด้วย เครื่องถ้วยลายน้ำทองได้รับความนิยมมากในสมัยรัชกาลที่ ๒ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงปัจจุบัน เครื่องเบญจรงค์ก็ยังได้รับความนิยมและมีการพัฒนาขึ้นเป็นลำดับจนไทยสามารถที่จะทำเป็นสินค้าส่งออกได้อีกรายการหนึ่ง ซึ่งชาวต่างชาติจะทึ่งกับความละเอียดประณีตและลวดลายที่เป็นเอกลักษณ์

วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ภายใต้การนำของ นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลปโขน) ประจำปี พ.ศ. ๒๕๕๒ ขณะนั้นดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัย

นาฏศิลปสุโขทัย ได้เล็งเห็นความสำคัญของเครื่องถ้วยเบญจรงค์ซึ่งเป็นเครื่องถ้วยที่มีคุณค่าสูง งดงามด้วยลวดลายและสีสันต่างๆ และเป็นที่รู้จักกันโดยทั่วไป ถ้าได้นำมาประดิษฐ์เป็นระบำตามแบบนาฏศิลป์ไทยแล้วคงจะมองเห็นสีสันที่งดงามได้ชัดเจนกว่า และยังดำรงไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมของไทยสืบไป จึงมอบหมายให้คณะครูภาควิชานาฏศิลปและดุริยางคศิลป์วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สร้างสรรค์การแสดงชุ ระบำเบญจรงค์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๔ โดยใช้หลักฐานหลักฐานทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์ จังหวัดสุโขทัยเป็นแหล่งผลิตเครื่องปั้นดินเผาที่สำคัญ โดยเฉพาะในรัชสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราช ได้ทรงนำช่างปั้นถ้วยชามจากประเทศจีนมาปั้นถ้วยชามสังคโลก นับแต่นั้นมาอิทธิพลของเครื่องถ้วยจีนจึงปรากฏอยู่ในเครื่องถ้วยของไทย ในสมัยต่อมาทางราชสำนักของไทย ได้สั่งทำเครื่องถ้วยจากจีนโดยใช้แบบและเขียนลายเส้นด้วยสีขาว สีดำ สีแดง สีเหลือง และสีเขียว เรียกว่า เครื่องถ้วยเบญจรงค์ ด้วยเหตุที่จังหวัดสุโขทัยเป็นแหล่งเตาเผา เครื่องถ้วยชามสังคโลกอันเลื่องลือเป็นที่รู้จักกันทั่วไปดังปรากฏในหลักฐานทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์มาจนปัจจุบัน

ระบำเบญจรงค์ ได้มีการนำออกแสดงเพื่อเผยแพร่อย่างต่อเนื่องตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๓๔ และได้รับความชื่นชมในแง่ของความสวยงาม การหล่อหลอมแนวคิด วิถีการดำรงชีวิตของคนไทยไว้ได้อย่างแยบยลสามารถสื่อให้เห็นคุณค่าแห่งความงดงามของงานหัตถศิลป์ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของไทยอย่างเด่นชัดรวมถึงสุนทรียภาพด้านนาฏศิลป์ดนตรี ไว้ได้อย่างงดงาม ด้วยเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงสนใจรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำเบญจรงค์ โดยการจัดเก็บองค์ความรู้ในรูปแบบของเอกสารและสื่ออิเลคทรอนิกส์ เพื่อเป็นข้อมูลอันมีคุณค่าต่อการอนุรักษ์สืบสานให้ยั่งยืนต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๑. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำเบญจรงค์

๒ เพื่อศึกษาองค์ประกอบของการแสดงชุด ระบำเบญจรงค์

๓. เพื่อบันทึกท่ารำ ชุด ระบำเบญจรงค์ เป็นลายลักษณ์อักษรและสื่อวีดีทัศน์

กรอบแนวคิดในการวิจัย

กรอบแนวคิดในการวิจัย ผู้วิจัยได้สังเคราะห์แนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับความหมาย รูปแบบของระบำ ประวัติความเป็นมาของเครื่องถ้วยเบญจรงค์ แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ทฤษฎีนาฏยลักษณ์ ทฤษฎีองค์ประกอบของการฟ้อนรำ แนวคิดทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย และแนวคิดทฤษฎีวงเฉพาะกาล การศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง มาเป็นกรอบแนวคิดในการดำเนินการวิจัยดังแผนภูมิต่อไปนี้

แผนภูมิที่ ๑ กรอบแนวคิดในการวิจัยการแสดงสร้างสรรค์ ชุด ระบำเบญจรงค์

ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบำเบญจรงค์ ของวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัยที่สร้างสรรค์ขึ้นตามกรอบแนวคิดในช่วงปี พ.ศ. ๒๕๓๔ โดยมีขอบเขตการวิจัยดังนี้

๑.ขอบเขตด้านแหล่งข้อมูล

๑.๑ ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องและข้อมูลภาคสนาม จากแหล่งศึกษาค้นคว้าดังนี้

๑.๑.๑ ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย

๑.๑.๒ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง

๑.๑.๓ หอสมุดมหาวิทยาลัยรามคำแหง จังหวัดสุโขทัย

๑.๑.๔ ห้องสมุดคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

๑.๑.๕ สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยนเรศวร จังหวัดพิษณุโลก

๑.๒ ผู้ให้ข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ แบ่งออกเป็น ๓ กลุ่มคือ

๑.๒ ๑ ผู้ให้ข้อมูลด้านแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงและองค์ประกอบการแสดง ชุด ระบำเบญจรงค์ ๑๐ คน

๑.๒.๒ ผู้ให้ข้อมูลด้านเพลงประกอบการแสดงระบำเบญจรงค์ ๕ คน

๑.๒.๓ ผู้สาธิตท่ารำ ๑๕ คน

๑.๓ ระยะเวลาในการวิจัย ผู้วิจัยเริ่มศึกษาและรวบรวมข้อมูลตั้งแต่เดือน มิถุนายน ๒๕๕๖ ถึงเดือนกันยายน ๒๕๕๖

๒.ขอบเขตด้านเนื้อหา การวิจัยครั้งนี้กำหนดขอบเขตด้านเนื้อหา ดังนี้

๒.๑. ประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำเบญจรงค์

๒.๒ องค์ประกอบของการแสดงชุด ระบำเบญจรงค์ ประกอบด้วย

๒.๒.๑ ผู้แสดง

๒.๒.๒ เครื่องแต่งกาย

๒.๒.๓ อุปกรณ์การแสดง

๒.๒.๔ ดนตรีและท่วงทำนองเพลง

๒.๒.๕ สถานที่และโอกาสที่แสดง

๒.๒.๖ รูปแบบการแสดงและกระบวนท่ารำ

นิยามศัพท์เฉพาะ

ระบำเบญจรงค์ หมายถึง การแสดงประเภทระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่โดยคณะครูภาควิชานาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย มีรูปแบบการแสดงเพื่อนำเสนอความหมายของสี ๕ สี ที่นำมาใช้เป็นแม่สีของเครื่องถ้วยเบญจรงค์ ได้แก่ สีขาว สีดำ สีแดง สีเหลือง และสีเขียว

องค์ประกอบการแสดง หมายถึง ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง เครื่องดนตรีและท่วงทำนองเพลง โอกาสที่แสดง และกระบวนท่ารำ

กระบวนท่ารำ หมายถึง ท่ารำตั้งแต่ต้นจนจบเพลง

ท่ารำมาตรฐาน หมายถึง ท่ารำที่ปรากฏในเพลงช้า เพลงเร็ว ในนาฏศิลป์ไทย

ท่ารำแม่บท หมายถึง ท่ารำที่ปรากฏในรำแม่บทของนาฏศิลป์ไทย

ท่าหลัก หมายถึง ท่ารำท่าหนึ่ง ๆ ที่คิดประดิษฐ์จากท่ามาตรฐานหรือท่ารำแม่บทของนาฏศิลป์ไทย หรือที่ประดิษฐ์ดัดแปลงขึ้นใหม่โดยใช้ท่ารำมาตรฐานหรือท่ารำแม่บทเป็นเกณฑ์

ท่าเชื่อม หมายถึง กิริยาของท่ารำที่ต่อเนื่องจากท่าหลักเพื่อเปลี่ยนเป็นท่ารำต่อไป เป็นการเคลื่อนไหวของอวัยวะจากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่ง หรือระยะทางการเคลื่อนที่ของศีรษะ ลำตัว มือ แขน ขา และเท้า จากท่าหลักท่าหนึ่งไปสู่ท่าหลักอีกท่าหนึ่ง เพื่อให้ท่ารำมีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑. มีกระบวนการจัดเก็บองค์ความรู้ด้านการสร้างสรรค์ชุดการแสดง ชุด ระบำเบญจรงค์ เป็นลายลักษณ์อักษรตามระเบียบวิธีวิจัย

๒. มีเอกสารเชิงวิชาการด้านการวิจัยสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำเบญจรงค์ เพื่อเป็นประโยชน์ในการ สืบค้น อ้างอิง แก่นักเรียนนักศึกษาและผู้สนใจ

๓. สถานศึกษา มีความพร้อมด้านปัจจัย องค์ประกอบ และกระบวนการสร้างเสริมเพื่อการอนุรักษ์ เผยแพร่และประชาสัมพันธ์ การแสดงสร้างสรรค์ ชุด ระบำเบญจรงค์อย่างต่อเนื่อง

๔. ใช้เป็นข้อมูลเพื่อรองรับการขอจดสิทธิบัตรชุดการแสดงสร้างสรรค์ ชุด ระบำเบญจรงค์

บทที่ ๒

แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาการแสดงสร้างสรรค์ ระบำเบญจรงค์ ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลแนวความคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิจัยนี้ โดยได้ทำการศึกษาจากเอกสารวิชาการต่าง ๆ ซึ่งได้มีผู้ที่ทำการศึกษาค้นคว้าไว้แล้ว ซึ่งผู้วิจัยจะได้นำเสนอตามลำดับดังนี้

- ความหมาย คำว่า “ระบำ”
- เครื่องถ้วยเบญจรงค์
- แนวการคิดในการประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย
- ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์
- ทฤษฎีองค์ประกอบของการฟ้อนรำ
- แนวคิดทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย
- แนวคิดวงดนตรีเฉพาะกาล
- ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม
- งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ความหมายคำว่า “ระบำ”

ระบำ เป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทหนึ่งที่มุ่งหมายในเรื่องความงามของท่ารำและความไพเราะของเพลงร้อง ทำนองดนตรี บทร้องไม่มีความหมายในการดำเนินเรื่องอย่างบทละคร แต่จะมีเนื้อความไปในทางรื่นเริงบันเทิงใจ อย่างที่ลาลูแบร์ ได้กล่าวถึงไว้ในจดหมายเหตุสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชแห่งกรุงศรีอยุธยาว่า

> “ระบำนั้นเป็นคนเต้น ๒ แถว ชายและหญิง ไม่ใช่ทหาร ไม่ใช่กระทำศึก แต่เป็นเจ้าชู้มาสโมสรกรอกัน ต่างร่ายรำเข้าพิณพาทย์ให้เราดูพร้อมๆ กัน และสลับกัน .....ร้องคำขับพลางรำพลาง.....กำลังจับระบำอยู่นั้น มีชาย ๒ คนมาบำเรอคนดูด้วยวาจาทอดเสน่ห์ลวงๆ หลายขบวน คนหนึ่งพูดในนามของพระระบำทั้งปวง และอีกคนหนึ่งพูดในนามนางระบำทั้งปวง” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยานราธิปประพันธ์พงศ์ (ผู้แปล), ๒๕๐๔)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงสันนิษฐานเรื่องที่มาของ “ระบำ” ไว้ว่า “การฟ้อนรำที่ผู้หญิงเล่นนั้นชั้นเดิมปรากฏแต่ว่าเป็นนางรำ คงได้ตำรามาจาก

อินเดียเหมือนกันจึงมีทั้งในเมืองไทย เมืองพม่า และเมืองชวา ไทย เรียกว่า ระบำ พม่า เรียกว่า เยนปวย ชวา เรียกว่า สะแรมปี ลักษณะที่เล่นก็เป็นทำนองเดียวกันทั้ง ๓ ประเทศ

สำหรับระบำของไทยนั้นเชื่อว่าน่าจะมีกำเนิดก่อนสมัยแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช แห่งกรุงศรีอยุธยา เนื่องจากในสมัยนี้ มองสิเออ เดอ ลาลูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศสเข้ามาเมืองไทย ได้กล่าวว่า ได้ดูทั้งโขน ละคร และระบำ

ชุดการแสดงระบำที่นับว่าเก่าที่สุด คือ ระบำสี่บท สันนิษฐานว่าน่าจะมีมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยา ประกอบด้วยตัวละคร ๒ ฝ่าย ได้แก่ ฝ่ายพระสมมติให้เป็นตัวแทนของเทพบุตร และฝ่ายนางสมมติให้เป็นตัวแทนของเทพธิดา ออกมารำประกอบทำนองเพลงต่างๆ รวม ๔ บท เพื่อแสดงศิลปะการรำที่งดงาม และความพร้อมเพรียงในการร่ายรำโดยไม่มีเนื้อเรื่อง

ระบำในปัจจุบัน หมายถึง การแสดงที่ประกอบด้วยผู้แสดงจำนวนมากกว่า ๒ คนขึ้นไป มีจุดประสงค์เพื่อแสดงความงดงามความพร้อมเพรียง การแปรแถวในขณะแสดงประกอบกับการแต่งกายและเพลงดนตรีที่ไพเราะ

การแสดงรำ และระบำ อาจเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงในเรื่อง แต่ด้วยความงดงามดังกล่าว สามารถตัดทอนนำมาใช้แสดงเป็นชุดการแสดงที่เป็นเอกเทศได้ การแต่งกายของผู้รำระบำ แต่เดิมแต่งยืนเครื่องพระนาง ในปัจจุบันได้เกิดระบำใหม่ๆ ซึ่งแต่งกายตามสภาพ หรือแต่งกายตามรูปแบบการแสดงละครประเภทต่างๆ”

ประเภทของระบำ

ในหนังสือศิลปวัฒนธรรมไทยเล่มที่ ๗ กล่าวถึงว่าระบำมีสองประเภท คือ ระบำมาตรฐาน และระบำเบ็ดเตล็ด โดยกำหนดลักษณะของเครื่องแต่งกายเป็นข้อแบ่งแยก ถ้าแต่งกายยืนเครื่องจะเป็นระบำมาตรฐาน ระบำนอกเหนือจากการแต่งกายยืนเครื่องแล้ว เป็นระบำเบ็ดเตล็ด ดังนี้

“ระบำมีเพียงสองประเภทคือระบำมาตรฐาน และระบำเบ็ดเตล็ด”

ระบำมาตรฐาน หมายถึง การแสดงที่มีลักษณะการแต่งกายยืนเครื่องพระนาง (แต่เดิมตัวพระสวมเสื้อแขนยาว) ปัจจุบันพระละครใช้เสื้อแขนสั้นตลอดจนท่ารำเพลงร้องและดนตรีมีกำหนดไว้เป็นแบบแผนที่มีลักษณะเฉพาะตัว เช่น ระบำสี่บท ต่อมาได้มีผู้ประดิษฐ์ระบำซึ่งเลียนแบบระบำสี่บทขึ้นอีกหลายชุด ได้แก่ ระบำย่องหงิด ระบำดาวดึงส์ ระบำกฤษฎาภินิหาร และระบำเทพบันเทิง ฯลฯ

ระบำเบ็ดเตล็ด หมายถึง การแสดงที่แต่งกายตามรูปแบบลักษณะการแสดงนั้นๆ หรือ การแสดงที่เป็นศิลปะเฉพาะท้องถิ่น เช่น รำพัดรำโคมญวณ รำกระถาง รำสีนวล ฟ้อนเล็บ เป็นต้น”

จะเห็นว่าถ้าแบ่งประเภทระบำตามที่กล่าวมาแล้วนั้น ระบำมาตรฐานก็จะเป็นที่สังเกตได้ชัดเจนจากลักษณะการแต่งกายของตัวละคร ซึ่งก็คงหมายถึงระบำนางในด้วยเช่นกัน เพราะในการแสดงโขนหรือละคร พวกระบำที่แต่งกายยืนเครื่องไม่ใช้เฉพาะพวกเทวดานางฟ้าเท่านั้น นางในที่เป็นระบำส่วนใหญ่ก็แต่งกายยืนเครื่องเช่นกัน ผิดกันที่เครื่องประดับศีรษะนางฟ้าจะสวมมงกุฎกษัตริย์ ส่วนนางในมักมีการใช้กระบังหน้าหรือไม่ก็รัดเกล้าเปลว อันแสดงถึงฐานะที่ต่างกัน เช่น ระบำนางใน ในการแสดงโขน ตอนหนุมานเข้าห้องนางสุวรรณกันยุมา เป็นต้น

การแสดงระบำนอกเหนือจากที่กล่าวมาข้างต้น จะเป็นระบำอีกชนิดหนึ่งก็คือ “ระบำเบ็ดเตล็ด” ซึ่งรวมไปถึงระบำที่แต่งกายตามสภาพด้วย เช่น ระบำโบราณคดี เป็นต้น

ส่วนรำ ที่สำคัญมักจะเป็นการรำเดี่ยว หรือรำคู่ โดยมากมักจะเป็นการแสดงที่กำหนดให้เป็นมาตรฐาน มีรูปแบบท่ารำเฉพาะแต่ละชุดอยู่แล้ว ในการแสดงรำแต่ละชุดเป็นเสมือนการรำอวดฝีมือของศิลปินอยู่ด้วย เพราะต้องใช้ทักษะ และประสบการณ์ในการแสดงสูงพอสมควร จึงสามารถปฏิบัติรำได้ดี เป็นที่ยอมรับ และยกย่อง การแต่งกายมักแต่งกายยืนเครื่องเป็นหลัก มีบางชุดที่แต่งกายตามสภาพหรือตามลักษณะละครนั้นๆ

นับตั้งแต่กรมศิลปากรได้เข้ามารับผิดชอบเรื่องนาฏศิลป์ไทยโดยตรงนั้น การแสดงระบำ และรำ ดูจะมีรูปแบบที่ยึดถือเป็นมาตรฐานของการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้เป็นอย่างดี ทั้งนี้เพราะมีการแสดงที่ได้รับสืบทอดมาจากโบราณ การแสดงทั้งหลายดังกล่าวมีอยู่มากมายหลายชุดการแสดง แต่ในที่นี้จะกล่าวถึงเฉพาะระบำ พอสรุปเป็นประเภทต่างๆ ที่สำคัญได้ ๒ ประเภทดังนี้

๑. แบบมาตรฐาน เป็นรูปแบบการแสดงระบำ รำ ที่ได้สืบสานกันมารุ่นต่อรุ่น โดยได้รับการฝึกหัดฝึกสอนมาจากครูอาจารย์ในราชสำนัก และละครที่ได้รับการฝึกหัดจากวังต่างๆ แล้วมาถ่ายทอดให้จนมีการสืบทอดจนทุกวันนี้ กล่าวกันว่ามีการแสดงบางชุดต้นกำเนิดอาจอยู่ในราวสมัยรัชกาลที่ ๒ หรือรัชกาลที่ ๓ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ส่วนท่ารำที่เห็นว่าเก่าแก่ที่สุดน่าจะเป็นท่ารำบทเล็กอันมีท่ารำปรากฏหลักฐานให้เห็นในสุมดภาพท่ารำ ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น รูปแบบการแสดงระบำ และรำที่เป็นมาตรฐาน ได้แก่

ระบำ	ที่มา
๑.ระบำดาวดึงส์	หม่อมเจ็ม กุญชรฯ ได้ปรับปรุงท่ารำขึ้นใหม่ ราวปลายสมัยรัชกาลที่ ๕
๒.ระบำพรหมาสตร์	เกิดในยุคกรมมหรสพ ราวสมัยรัชกาลที่ ๖
๓.ระบำย่องหงิด	อยู่ในละคร เรื่องอุณรุท ตอนศุภลักษณ์วาดรูป

๒. แบบที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ หลังจากที่ครูอาจารย์ทางนาฏศิลป์ไทยได้เข้ามาถ่ายทอดให้ความรู้กับนักเรียนในสถานศึกษาสังกัดกรมศิลปากรแล้ว เมื่อมีการแสดงเกิดขึ้นสำหรับเผยแพร่ให้ประชาชน หรือด้วยเหตุผลอื่นๆ กรมศิลปากรจึงได้สร้างสรรค์การแสดงใหม่ๆ ทั้งรูปแบบระบำ และรำขึ้นออกมาอย่างหลากหลาย ทั้งนี้แล้วแต่ความเหมาะสมและความจำเป็นในการแสดงแต่ละครั้ง บางชุดก็กำเนิดมาจากจินตนาการของผู้ออกแบบท่ารำ บางชุดก็เกิดจากการเลียนแบบ บางชุดก็เกิดจากการปรับปรุงขึ้นใหม่ ซึ่งทั้งหมดล้วนแล้วแต่ได้รับอิทธิพลจากระบำและรำที่เป็นมาตรฐานเดิมทั้งสิ้น

ระบำ	ที่มา
๑.ระบำกฤดาภินิหาร	อยู่ในละครประวัติศาสตร์ เรื่องเกียรติศักดิ์ไทย
๒.ระบำเทพบันเทิง	อยู่ในละครเรื่องอิเหนา ตอนลมหอบ
๓.ระบำวีรชัยยักษ์, ลิง	ปรับปรุงใหม่เพื่อนำไปแสดง ณ สหภาพพม่า พ.ศ. ๒๔๙๘
๔.ระบำโบราณคดี ๕ ชุด	ใช้ในงานเปิดอาคารใหม่ แสดงศิลปะโบราณวัตถุ ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร
๕.ระบำอยุธยา	ประดิษฐ์เพิ่มขึ้นในภายหลังให้เข้ากับระบำโบราณคดี ๕ ชุด
๖.ระบำศรีชัยสิงห์	ประดิษฐ์เพื่อแสดงในพิธีเปิดอุทยานประวัติศาสตร์เมืองสิงห์

เครื่องถ้วยเบญจรงค์

ญาณวรรณ์ ไชยโย กล่าวในบทความเครื่องถ้วยเบญจรงค์ว่า

การทำเครื่องเบญจรงค์ถือได้ว่าเป็นงานด้านศิลปหัตถกรรมของไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ และเป็นงานของช่างฝีมือที่ทำขึ้นเพื่อใช้ในราชวงศ์ชั้นสูงเท่านั้น เป็นงานศิลปหัตถกรรมที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะของไทยในปัจจุบันมีการทำกันในหลายพื้นที่ทั่วทุกภาคของประเทศไทย และสามารถใช้ได้กับบุคคลทั่วไป

เครื่องเบญจรงค์เป็นเครื่องถ้วยที่มีการลงสีที่พื้นและลวดลาย เป็นเครื่องปั้นดินเผาประเภทเซรามิคส์ (Ceramics) ใช้เนื้อดิน ประเภทพอร์ซเลน (Porcelain ware) โดยเป็นเครื่องปั้นดินเผาเคลือบที่เขียนลายด้วยวิธีลงยา หรือสีผสมเคลือบ (Enamel) เป็นงานที่มีต้นกำเนิดในประเทศจีน ประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ในรัชสมัยพระเจ้าชวนเต๋อะ (พ.ศ. ๑๙๖๙-๑๙๗๘) สมัยราชวงศ์หมิง มีการผลิตครั้งแรกในแคว้นกังไช มณฑลเจียงซี (หรือที่คนไทยเรียกว่า กังไส) และพัฒนา ต่อมาจนเป็นที่นิยมอย่างมากในสมัยพระเจ้าเฉิงฮั่ว (พ.ศ. ๒๐๐๘-๒๐๓๐) การเขียนลายตามแบบของจีนจะใช้ตั้งแต่ ๓ สีขึ้นไป มีชื่อเรียกในภาษาจีนต่าง ๆ กัน เช่น อูไฉ่ โต้วไฉ่ เฝินไฉ่และฝาหลั่งไฉ่ ส่วนที่เป็นของไทยนั้น จะนิยมลง ๕ สีด้วยกัน คือ ขาว เหลือง ดำ แดง เขียว (คราม) จึงเรียกว่า เครื่องเบญจรงค์ หรือ ๕ สี โดยทั้ง ๕ สีนี้จัดได้ว่าเป็นแม่สี เครื่องถ้วยเบญจรงค์ของไทย และในบางครั้งอาจมีการใช้สีมากกว่า ๕ สีด้วย เช่น ชมพู ม่วง แสดและน้ำตาล ในอดีตใช้การสั่งทำที่ประเทศจีนตามความคิดและลวดลายของไทย การสั่งทำนั้นจะมีช่างของไทยเดินทางไปควบคุมการผลิตเพื่อให้ได้รูปลักษณะที่เป็นแบบไทย เริ่มตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ยุคที่ ๓ ช่วงประมาณ รัชสมัยพระเจ้าปราสาททอง (พ.ศ. ๒๑๗๓-๒๑๙๘) และสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ. ๒๑๙๙-๒๒๓๑) ซึ่งตรงกับสมัยราชวงศ์หมิงตอนปลาย โดยเฉพาะในสมัยพระเจ้าวั่นลี่ และต่อเนื่องจนถึงสมัยราชวงศ์ชิง การสั่งทำจากประเทศจีนในสมัยนั้นได้สั่งทำเป็น โถปริก และโถฝาขนาดกลาง เขียน เป็นลายกนก ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ลายเทพพนม ลายนรสิงห์ และยังมีที่เป็นลวดลายของจีน เช่น ลายเทพนมจีน (เทวดาท้องพลุ้ย) มีพื้นสีต่าง ๆ เช่น เหลือง ชมพู ม่วง อ่อน เครื่องถ้วยเบญจรงค์ของไทยมีทั้งสั่งท าที่เมืองจิงเต๋อเจิ้น และจากเตาเผาที่มณฑลฝูเจี้ยนและกวางตุ้ง เครื่องเบญจรงค์ที่สั่งทำจากเมืองจิงเต๋อเจิ้น มักเป็นของใช้ในราชสำนักเพราะเนื้อดินปั้นละเอียด แกร่ง และช่างมี ฝีมือดี เขียนลายได้ละเอียดสวยงาม

ส่วนเครื่องถ้วยลายน้ำทอง จะเป็นเครื่องปั้นดินเผาที่เขียนลายด้วยวิธีลงยา เช่นเดียวกันกับเครื่องเบญจรงค์ แต่จะใช้สีทองที่ทำจากทองคำ ในอดีตเริ่มต้นมาจากการสั่งทำจากประเทศจีนเช่นเดียวกัน โดยลายน้ำทองนี้ นิยมในประเทศจีน ในสมัยราชวงศ์ชิง ในรัชสมัยของพระเจ้าคังซี (พ.ศ. ๒๒๐๕-๒๒๖๖) และพระเจ้าหย่งเจิ้น (พ.ศ. ๒๒๖๖-๒๒๗๙) ตรงกับรัชสมัยของสมเด็จ

พระนารายณ์มหาราชจนถึงรัชสมัยพระเจ้าท้ายสระ ซึ่งในสมัยนี้มีการสั่งทำเครื่องถ้วยลายน้ำทองจากประเทศญี่ปุ่นด้วย เครื่องถ้วยลายน้ำทองได้รับความนิยมมากในสมัยรัชกาลที่ ๒ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

แนวการคิดในการประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย

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

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

๒.๑ แนวคิดของคุณครูเฉลย ศุขะวณิช

เฉลย ศุขะวณิช ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดงและผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย ได้กล่าวถึง แนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำพอสรุปได้ว่า เป็นลักษณะของการตีบท หรือใช้ภาษานาฏศิลป์ในท่ารำของไทยที่เป็นแบบแผนมาตั้งแต่เดิมก็คือ กลอนตำรารำ และบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว จะมีท่าบังคับและท่าตายโดยใช้กลวิธีที่จะประดิษฐ์ให้ได้ท่ารำที่เหมาะสมสวยงามผู้ประดิษฐ์ท่ารำต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

๑. จังหวะและทำนองเพลง เชื่องช้าหรือรวดเร็ว มีลักษณะอ่อนหวานเศร้าหรือคึกคักสนุกสนาน

๒. จังหวะและทำนองของเพลงที่มีสำเนียงต่างชาติก็ต้องเอาลีลาท่ารำของชาตินั้นๆ มาประดิษฐ์ให้กลมกลืนกันเป็นลีลาของนาฏศิลป์ไทย

๓. เมื่อรู้ทำนองและจังหวะของเพลงจึงกำหนดท่ารำให้เข้ากับลีลาของเพลง โดยยึดหลักความสัมพันธ์ของทำนองเพลงกับท่ารำ และความสัมพันธ์ระหว่างความหมายของบทร้องกับท่ารำ

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

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

๖.ไม่ควรไปลอกเลียนแบบลีลาท่ารำของภาคอื่นๆ มาปะปนในผลงานการประดิษฐ์ท่ารำ เช่น นำเอาท่าทอผ้าในเชิ้งต่ำหูกผูกขิดบางท่ามาใส่ในทอเสื่อ หรือ ไปนำเอาลีลาท่ารำของภาคใต้มาบรรจุในฟ้อนเหนือ หรือนำลีลาท่ารำของภาคเหนือมาบรรจุในเชิ้งต่างๆของภาคต่างๆ ซึ่งเป็นเรื่องไม่ถูกต้องควรจะได้หลีกเลี่ยงให้มากที่สุด

๗. การคิดประดิษฐ์ท่ารำให้คำนึงถึงจุดมุ่งหมายของระบำ รำ ฟ้อนในชุดนั้นๆ ด้วย เช่น ระบำชุดนี้มีจุดมุ่งหมายให้เป็นผู้หญิงล้วนก็ต้องหลีกเลี่ยงท่ารำที่มีการยกเท้า แบะเหลี่ยม กันเข่า ซึ่งเป็นลีลาของตัวพระโดยสิ้นเชิง

การแปรแถว คุณครูเฉลย ศุขะวณิช ได้กล่าวถึงความเป็นมา แนวคิดและประโยชน์ของการแปรแถวไว้ดังนี้

๑. การแสดงนาฏศิลป์ไทยสมัยโบราณไม่นิยมการแปรแถวให้หลากหลาย เหมือนในปัจจุบันนี้ มักจะนิยมแถวตรงเรียงเดี่ยวหน้ากระดาน หรือแถวตอนคู่ หรือลักษณะวงกลมแล้ว

ประดิษฐ์ท่ารำให้เหมือนกัน ต่อมาการแสดงนาฏศิลป์ไทยในระยะหลังๆ ได้รับอิทธิพลการแสดงของต่างประเทศ ในเรื่องของการแปรแถว จึงได้นำการแปรแถวนั้นมาดัดแปลงบรรจุลงในการแสดงนาฏศิลป์ของไทยมากขึ้น เช่น ในท่ารำท่าเดียวเหมือนกันหมด แต่การแปรแถวต่างกัน โดยแบ่งผู้แสดงเป็นแถวเฉียงส่วนหนึ่ง ตั้งซุ้มส่วนหนึ่ง เป็นคู่อยู่อีกทางหนึ่ง หรือในช่วงเวลานั้นผู้แสดงตั้งท่ารำต่างกันแต่ว่าอยู่ในจังหวะท่วงทำนองเดียวกัน ผู้ประดิษฐ์ท่ารำจะต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์กลมกลืนเป็นหลัก

๒. เมื่อเปลี่ยนการแปรแถว ต้องให้ลีลาการเคลื่อนไหวเป็นไปด้วยความนุ่มนวล ไม่วิ่งตัดหน้ากันและกัน ไม่วิ่งซับซ้อนจนน่าเวียนศีรษะ หรือจะใช้วิธีตั้งท่ารำแล้วเดินตามจังหวะเปลี่ยนแปรแถวใหม่ ก็ควรจะกระทำได้

๓. ผลดีของการแปรแถว ทำให้เปลี่ยนอารมณ์ความรู้สึกของผู้ดู ไม่จำเจ ซ้ำซาก จนน่าเบื่อและเปิดโอกาสให้ผู้แสดงได้สับเปลี่ยนผลัดขึ้นมาอยู่หน้าเวทีได้ทั่วทุกคน

๔. การคิดประดิษฐ์ท่ารำ ที่มีบทขับร้อง คำเอื้อนยาวๆ การแปรแถวจะอยู่ในช่วงของตอนรวบคำร้องกับทำนองเอื้อนนั้นให้มาอยู่ในลีลาเดียวกัน จะมีผลให้ท่ารำลงตัวพอดี

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

การเชื่อมท่ารำ สามารถทำได้หลายวิธี คือ

๑. เล่นเท้าในขณะที่มีบทเอื้อนทำนองยาวๆ

๒. วิ่งแปรแถว

๓. ตั้งซุ้ม

๔. ยืนพักท่านิ่ง (ไม่ควรใช้เวลานาน)

๕. ใส่ลีลาเชื่อมท่า

๖. ยืนตั้งแม่ท่ายืดยุบตามจังหวะอยู่กับที่

การเข้า-ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

๑. การเริ่มออกแสดงของระบำ รำ ฟ้อน ประการแรกต้องนำเพลงมาศึกษาจังหวะเพลงก่อนแล้วพิจารณาว่าจะออกท่ารำเริ่มแรกทีละคู่หรือ ๓ คู่ มีจังหวะลงนั่งหรือไม่ จึงคิดประดิษฐ์ท่ารำบรรจุให้เหมาะสมพอดีจังหวะกับทำนองเพลง

๒. การเริ่มออกของระบำ รำ ฟ้อน ในสมัยโบราณนิยมออกจากหลืบทั้ง ๒ ข้างของเวทีพร้อมกัน มาจับคู่กันกลางเวที แล้วจึงจะมาเข้าเป็นแถวที่กำหนด ในปัจจุบันนี้อาจจะให้

ผู้แสดงออกจากหลืบของเวทีสลับข้างซ้ายบ้าง ขวาบ้าง เพื่อเปลี่ยนสายตาของผู้ดู แต่ของดั้งเดิมก็ยังนิยมนำมาปฏิบัติอยู่

๓. ระบำ รำ ฟ้อน นาฏศิลป์ของไทย ไม่นิยมออกแสดงจากข้างล่างของเวทีที่ผู้ชมนั่งดูการแสดงแล้วขึ้นมารำบนเวที เพราะเสื้อผ้าการแต่งกายเป็นตัวกำหนด ยกเว้นลักษณะที่เป็นขบวนแห่

๔. ตั้งท่ารำออกทางขวามือของเวที และเมื่อจบการแสดงก็เข้าทางซ้ายมือของเวที

๕. เริ่มต้นการแสดงโดยตั้งท่านิ่ง

๖. เมื่อจบการแสดง ใช้วิธีตั้งท่ารำเดินแถวเข้าหลังเวที

๗. ใช้รำถอยหลังเข้าเวที

๘. ใช้เพลงรัว ตั้งท่ารำวิ่งเข้าเวที

๙. ใช้วิธีตั้งท่านิ่งจัดเป็นชุ้มแล้วปิดม่าน

๑๐. ใช้วิธีจัดรูปแถวตามจุดต่างๆให้ดูสะดุดตาแล้วเริ่มหรี่ไฟให้สลัวๆใช้ไฟจับอยู่ที่จุดเด่นเฉพาะของระบำชุดนั้นๆ ทิ้งไว้ประมาณ ๒-๓ วินาที แล้วจึงดับไฟให้มืดหมดทั้งเวทีแล้วผู้แสดงก็แยกย้ายกันเข้าไปที่หลังเวที

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

จากการศึกษาข้อมูลผู้วิจัยพบว่า วิธีการคิดประดิษฐ์ท่ารำของคุณครูเฉลย ศุขะวณิช จะใช้วิธีฟังเพลงก่อนแล้วจึงคิดท่ารำให้ลีลาผสมกลมกลืนไปกับบทร้อง และท่วงทำนองของเพลงนั้นๆ ส่วนเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายจะยึดท่ารำเป็นหลัก ส่วนหลักการคิดประดิษฐ์ท่ารำที่เริ่มต้นจากการใช้เพลงแบ่งได้เป็น ๒ จำพวก คือ

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

๒. การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ไม่มีบทเนื้อร้อง มีแต่ทำนองเพลงนั้น ให้ยึดอารมณ์ท่วงทำนองของเพลงที่บรรเลง เช่น อารมณ์เพลงคึกคักให้ความสนุกสนานมีท่วงทำนองรวดเร็ว

อารมณ์เพลงที่แสดงถึงความโกรธ อารมณ์เพลงที่แสดงถึงความเศร้าโศกทำนองโหยหวน หรืออารมณ์เพลงอันอ่อนหวานแสดงถึงความรัก อารมณ์เพลงหนักแน่นแสดงถึงความศักดิ์สิทธิ์ เป็นต้น

เมื่อได้ลักษณะของอารมณ์เพลงแล้ว จึงคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยอาศัยแม่ท่าในเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท นำมาออกท่าทางร่ายรำให้กลมกลืนกับท่วงทำนองของอารมณ์เพลงนั้นๆ แต่ในบางครั้งก็สามารถคิดประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงกับความมุ่งหมายของเนื้อหาที่จะนำเสนอในระบำ รำ ฟ้อน ชุดนั้นๆ ออกมาก่อนแล้วจึงคัดเลือกอารมณ์ของทำนองเพลงให้ตรงกับท่าทางร่ายรำนั้น

๒.๒ แนวคิดของคุณครูจำเรียง พุธประดับ

คุณครูจำเรียง พุธประดับ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงและผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย กล่าวถึงการคิดประดิษฐ์ท่ารำนาฏศิลป์ไทยที่เป็นชุดการแสดงสั้นๆ ประเภทระบำ รำ ฟ้อน พอจะแยกให้ชัดเจนได้ดังนี้

๑. การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่มีบทกลอนเนื้อร้องจะบรรจุท่ารำได้ง่ายกว่าการประดิษฐ์ท่ารำที่มีแต่การบรรเลงเพลงตลอดทั้งเพลง เพราะเนื้อร้องจะกำหนดท่าให้ตรงกับความหมายได้ชัดเจนกว่า ด้วยการศึกษาบทร้องอย่างละเอียด เช่น บทกลอนรำถวายพระพร หรือบทรำอวยพร จะมีวิธีคิดประดิษฐ์ท่ารำได้โดยเลือกใช้แม่ท่าจากบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บท มาใส่ให้ตรงกับความหมายของบทกลอนรำนั้นๆ เมื่อได้แม่ท่าที่ต้องการแล้ว ต้องใส่ลีลาท่ารำเพื่อเชื่อมแม่ท่าแต่ละท่าให้ติดต่อดูสวยงามกลมกลืนกันไป ในบทเรียนวิชานาฏศิลป์ไม่มีบทเพลงรำใดๆ ที่จะบอกลีลาท่ารำโดยเฉพาะ นอกจากครูบาอาจารย์จะเป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำแล้ว ผู้เรียนสามารถใช้ความสามารถเฉพาะตัวหรือที่เรียกว่า “พรสวรรค์” จำลีลาท่ารำของครูอาจารย์เหล่านั้นไว้ แล้วนำมาฝึกฝนด้วยตนเองบ่อยๆก็ได้ลีลาที่สวยงามของท่ารำเหล่านั้นไว้ในตัวผู้เรียน หรือผู้สอนจะใช้วิธีอธิบายเทคนิคของลีลาท่ารำก็ได้ เช่น การประเท้ามาแตะพื้นก็จะดูธรรมดา แต่เมื่อใส่ลีลาท่ารำลงไปจะใช้วิธีถอนเท้าแล้วแตะขยับเท้าจะทำให้ดูสวยงามขึ้น

๒. การประดิษฐ์ท่ารำที่มีแต่จังหวะทำนองเพลงไม่มีเนื้อร้อง ต้องศึกษาจำนวนของจังหวะและทำนองเพลงที่นำมาใช้ ว่าเพลงนั้นมีทั้งหมดกี่เที่ยว สี่จังหวะย่อยเป็นหนึ่งจังหวะใหญ่ แปดจังหวะย่อยเป็นหนึ่งจังหวะใหญ่ หรือสิบสองจังหวะย่อยเป็นหนึ่งจังหวะใหญ่ เมื่อเข้าใจจังหวะของเพลงได้ถูกต้องแล้ว ก็บรรจุท่ารำลงให้พอดีกับจังหวะในบทเพลงนั้นๆ

๓. การคิดประดิษฐ์ท่ารำให้ยึดลีลาท่ารำเฉพาะท้องถิ่นนั้นๆ เช่น ภาคเหนือ ภาคใต้ ภาคกลางและภาคอีสาน ห้ามนำเอาลีลาท่ารำในแต่ละภาคนั้นมาคิดประดิษฐ์ท่ารำปนในระบำชุดเดียวกัน ยกเว้นระบำสี่ภาค

๔. ยึดหลักแม่ท่าของนาฏศิลป์ไทยในเพลงช้าเพลงเร็ว แม่บทและนาฏยศัพท์

๕. การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ดี ควรใช้ภาษาท่าสื่อความหมายให้ชัดเจน ดูแล้วเข้าใจทันทีโดยไม่ต้องมีคำบรรยาย

๖. ศึกษาความนิยมของตลาดเพื่อผลิตผลงานให้ตรงกับรสนิยมของสังคมยุคนั้นด้วย

การแปรแถว ในการแสดงระบำ รำ ฟ้อน การแปรแถวจะช่วยเปลี่ยนอารมณ์และสายตาของผู้ดู ไม่ให้เบื่อหน่ายต่อการแสดงในชุดนั้นๆ สามารถปฏิบัติได้หลายวิธี ดังนี้

๑. การแปรแถวเพื่อมาตั้งสองแถวเป็นรูปตัววีคว่ำ

๒. การแปรแถวในลักษณะแถวเฉียง

๓. การแปรแถวในลักษณะยืนตั้งเป็นคู่ๆ สวนเฉพาะคู่ทางด้านซ้ายและขวา สลับที่กลับไปกลับมา

๔. การแปรแถวในลักษณะสวนเฉพาะคู่ให้คู่หลังขึ้นมาอยู่ข้างหน้าเวทีบ้าง

๕. การแปรแถวในลักษณะสวนทั้งแถวให้แถวหลังขึ้นมาอยู่แถวหน้า

๖. การแปรแถวเป็นรูปวงกลมซ้อน ๒ วงบ้าง วงกลมวงเดียวบ้าง

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

๘. การแปรแถวเพื่อมาตั้งท่ารำเป็นชุ้มย่อย หรือตั้งชุ้มใหญ่ การตั้งชุ้มลักษณะต่างๆต้องคำนึงถึงขนาดของเวทีและจำนวนผู้แสดงด้วย

๙. การแปรแถวในลักษณะยืนต่อตัว เช่น บทรำอวยพรพระนาง ตัวนางนั่งยืนเข่าข้างหนึ่ง ตัวพระวิ่งแปรแถวมายืนต่อตัวโดยใช้จมูกเท้าแตะส้นเท้าของตัวนางแล้วยืนร่ายรำไปตามบทกลอนและจังหวะของเพลงก็เป็นที่นิยมใช้กันอยู่มาก

การเชื่อมท่ารำ

คุณครูจำเรียง พุธประดับ ได้แนะนำเทคนิคของการเชื่อมท่ารำไว้ว่า การเชื่อมท่ารำ คือ ลีลาของท่ารำที่เชื่อมแม่ท่าจากท่าหนึ่งไปยังอีกแม่ท่าหนึ่งให้ดูสอดคล้องกลมกลืนสวยงาม โดยใช้วิธีถอนเท้าหรือเยื้องตัวให้ตรงลงจังหวะพอดี จะทำให้ดูสวยงามในขณะที่ฟ้อนรำ

การเข้า-ออกของระบำ รำ ฟ้อน

๑. การแสดงที่เป็นชุดสั้นๆผู้แสดงจะออกจากหลังเวทีทั้ง ๒ ข้างก็ได้ หรือออกทางเดียวก็ได้แล้วแต่ลักษณะของเวทีที่แสดง แต่การออกจากข้างล่างเวทีหลังที่นั่งคนดูก็กำหนดให้ออก

การแสดงได้ แต่ลักษณะการแสดงควรจะเป็นขบวนแห่เดินออกมามากกว่าจะเป็นการรำเดี่ยว เพราะจะทำให้การแสดงไม่เด่นชัด

๒. ข้อสำคัญการออกของผู้แสดงระบำ รำ ฟ้อน ต้องออกให้มีช่องไฟห่างกันระหว่างคู่ของผู้แสดงด้วยกัน และไม่มายืนซ้อนหลังกัน เช่น คู่หน้าออกมาแล้วต้องขยายไปตั้งแถวคู่ที่สองจึงออกมายืนแทนที่แล้วขยายไปตั้งแถว คู่ที่สามก็ออกมายืนแทนที่แล้วขยายไปตั้งแถว จนครบผู้แสดงทั้งหมดไปยืนตั้งแถวตามที่ต้องการ

๓. ยึดขนบของการแสดงละครมาใช้ในการแสดงระบำ รำ ฟ้อนได้โดยการออกแสดงทางขวามือของเวที เมื่อจบการแสดงก็ให้ผู้แสดงเข้าทางซ้ายมือของเวที

๔. การเข้า-ออกของผู้แสดงบางครั้งสถานที่และเวทีจะเป็นตัวกำหนด

๕. ในการแสดงระบำ รำ ฟ้อนถ้ามีความจำเป็นต้องให้ผู้แสดงเริ่มออกแสดงและเข้าหลังเวทีทางขวามือของเวที หรือเริ่มออกแสดงทางซ้ายมือและเข้าหลังเวทีทางขวามือ หรือเริ่มออกแสดงทางซ้ายมือเข้าหลังเวทีทางซ้ายมือก็ได้ไม่ถือเป็นผิด แต่ส่วนใหญ่จะนิยมให้ผู้แสดงเริ่มออกแสดงทางขวามือและเข้าหลังเวทีทางซ้ายมือของเวทีมากกว่า เพราะทำให้ดูสวยงามเป็นระเบียบ

๖. ใช้วิธีตั้งแถวเฉียงอาจจะเดินถอยหลังหรือวิ่งเข้าหลังเวทีก็ได้ ขึ้นอยู่กับจังหวะของเพลงที่ใช้ร่ายรำ

๒.๓ แนวคิดของคุณครูสุวรรณี ชลานุเคราะห์

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

การคิดประดิษฐ์ท่ารำอย่างแรกนั้น ให้ยึดขนบของละครมาเป็นอันดับหนึ่ง เช่น ตัวละครต้องเริ่มออกจากประตุทางขวามือของผู้แสดงและกลับเข้าหลังเวทีประตูทางซ้ายมือของผู้แสดงแต่มีข้อยกเว้นท่าแปลงตัว ออกประตูทางขวามือของผู้แสดง แล้วต้องกลับเข้าหลังเวทีทางขวามือเสมอเพราะเมื่อแปลงตัวเสร็จต้องออกมาหน้าเวทีอีก จะเข้าหลังเวทีทางซ้ายไม่ได้ทำให้สื่อความหมายของการแปลงตัวผิดไป หรือการแสดงละคร มีฉากเป็นตัวกำหนดก็จำเป็นที่ตัวละครต้องเข้าหลังเวทีทางขวามือ นอกจากนี้แล้วท่ายิ้ม ท่าตัวเรา ท่าอาย ท่าโอด (ร้องไห้) ท่าป้องหน้าต้องใช้มือซ้ายเสมอ ส่วนท่ารำประเท้าก้าวขึ้นเตียงนั่งหรือลงจากเตียงก็ต้องใช้เท้าซ้าย ในการแสดงละครรำนิยมใช้เพลงเสมอ ท่ารำเพลงเสมอนั้น ขนบของละครให้ก้าวเท้าขวาก่อน โดยก้าวเดินหน้า ๕ ไม้ เดินลงหลัง ๔ ไม้ (ขึ้น ๕ ลง ๔) หรือท่าตัวละครลาเข้าหลังเวที ขนบของละครกำหนดให้ก้าวเท้าขวาก่อน แต่ดั้งเดิมมาท่าลาจะใช้จังหวะเดินไปข้างหน้า ๓ ก้าวลงหลัง ๓ ก้าว (ขึ้น ๓ ลง ๓)

แต่ต่อมาทางผู้บรรเลงปี่พาทย์ให้เหตุผลว่าท่าลาขึ้น ๓ ลง ๓ นี้ เวลาบรรเลงดนตรีไม่หมดไม้ ปัจจุบันจึงเปลี่ยนท่าลงมาเป็นขึ้นหน้า ๔ เดินลงหลัง ๒ (ขึ้น ๔ ลง ๒) ม้วนมือจีบลงนั่งถวายบังคมเมื่อหมดไม้ลาแล้วจึงนั่งรำตามบทในเนื้อเรื่องต่อไป

ส่วนการคิดประดิษฐ์ท่ารำที่มีลักษณะเป็นระบำ รำ ฟ้อน สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้ให้แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำไว้ดังนี้

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

๒. ประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงตามลักษณะของทำนองเพลง เช่น เพลงลาว เพลงแขก เพลงพม่า หรือเพลงไทยเป็นต้น

การแปรแถว

๑. การแปรแถวในระบำ รำ ฟ้อน ต้องให้ท่ารำและการเคลื่อนไหวสัมพันธ์และพอดีกับทำนองของบทเพลง

๒. ไม่ควรมีลักษณะการแปรแถวที่ซ้ำๆ ในระบำ รำ ฟ้อนชุดเดียวกัน

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

๔. ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำ ต้องใช้ปฏิภาณและไหวพริบ ในการแปรแถวให้ดูสัมพันธ์กลมกลืนกันหลีกเลี่ยงการแปรแถวที่ดูแล้วชุลมุน

การเชื่อมท่ารำ

๑. การคิดประดิษฐ์ท่ารำ ผู้ประดิษฐ์ต้องมีความรู้ สามารถแยกได้ว่าท่ารำส่วนไหนเป็นลีลา ส่วนไหนเป็นท่าเชื่อม

๒. ให้คำนึงถึงพื้นฐานความสามารถของผู้เรียน ว่าจะสามารถรับลีลาท่าเชื่อมได้มากน้อยเพียงใด เพราะลีลาท่าเชื่อมที่สวยงามมักจะต้องอาศัยการยักเยื้อง ถ้าผู้เรียนไม่สามารถที่จะรับได้ก็ให้ประดิษฐ์ท่าเชื่อมไปอย่างเรียบๆ โดยการตัดลีลาออกให้หมด วิธีนี้ความสวยงามมักจะลดน้อยลง

การเข้า – ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

๑. ให้ยึดขนบของละครเป็นหลัก คือเริ่มออกแสดงทางขวามือของเวที เมื่อจบการแสดงให้เข้าหลังเวทีทางซ้ายมือ

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

สุวรรณี ชลานุเคราะห์ ได้กล่าวในตอนท้ายว่า การที่จะเป็นนักคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ดีต้องอาศัยการได้ยิน ได้ฟัง ได้ดูการแสดงบ่อยๆ และการที่ได้พูดคุยกับคนที่มีประสบการณ์ด้วย

นอกจากนี้แล้วให้ยึดหลักใหญ่ๆไว้เช่น แม่ท่า นาฏยศัพท์ ฟังเพลงให้ออกโดยฟังเสียงหน้าทับเป็นหลักและยังต้องคำนึงถึงกฎของธรรมชาติด้วย เช่น ฟ้อนแพนในท่าประสานมือคู่พระ–นางต้องเคลื่อนตัวไปทางตัวพระก่อน ส่วนท่ารำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมานั้นควรให้ท่ารำสื่อความหมายให้ผู้ชมดูรู้เรื่องและเข้าใจโดยคิดออกแบบท่ารำแทนอุปกรณ์ให้มากที่สุด

๒.๔ แนวคิดของคุณครูพนิดา สิทธิวรรณ

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

การแปรแถว ต้องมีการสัมพันธ์กับท่ารำ การเคลื่อนไหวท่ารำจะอยู่ที่การแปรแถวเป็นหลักสำคัญ ในยุคนี้การแปรแถวมักนิยมเป็นรูปครึ่งวงกลมให้ตัวเอกรำอยู่ตรงกลาง และแปรแถวเป็นรูปปีกกา เป็นต้น

การเชื่อมท่ารำ ควรเชื่อมท่ารำท่าหนึ่งกับท่ารำอีกท่าหนึ่ง ให้มีความเคลื่อนไหวกลมกลืนกันให้มากที่สุด

การเข้า – ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

๑. การเข้าหรือออกของการแสดงระบำ รำ ฟ้อน ในชุดต่างๆนั้นขึ้นอยู่กับสถานที่เป็นตัวกำหนด เช่น แสดงในบ้าน หรือแสดงบนศาลาวัด เป็นต้น

๒. การออกแสดงชุดระบำ รำ ฟ้อน มักจะยึดขนบของละคร คือ เริ่มออกแสดงทางขวามือของเวที เมื่อจบการแสดงกลับเข้าหลังเวทีทางซ้ายมือ

๓. การเข้าหลังเวทีเมื่อจะจบการแสดงแต่ละชุดให้ใช้วิธีถอยหลัง โดยคนสุดท้ายของแถวเข้าหลังเวทีก่อนก็ได้หรือจะใช้ผู้รำอยู่กลางแถวร่ายรำกลับเข้าหลังเวทีก็ย่อมจะทำได้แต่ที่นิยมปฏิบัติกันอยู่บ่อยๆ มักให้ผู้รำหัวแถวร่ายรำนำเข้าหลังเวทีเมื่อจบการแสดง

๒.๕ แนวคิดของคุณครูนิตยา จามรมาน

นิตยา จามรมาน อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร ได้กล่าวถึงแนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำ ว่าจะมีลักษณะต่างๆ กัน เช่น

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

๒. การคิดประดิษฐ์ท่ารำประเภทระบำ รำ ฟ้อนที่ใช้แต่ท่วงทำนองเพลงไม่มีบทร้องก็จะมีกลวิธีการคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยศึกษาทำนองเพลงว่ามีลักษณะเป็นอย่างไร ท่วงทำนองของเพลงมีจังหวะช้าหรือรวดเร็ว หรือท่วงทำนองอ่อนหวาน ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำต้องประดิษฐ์ท่าให้เข้ากับลีลาของเพลง หรือทำนองเพลงมีสำเนียงต่างชาติ ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำจำเป็นต้องเอาท่ารำของต่างชาตินั้นมาประดิษฐ์ให้กลมกลืนกันเป็นลีลาของนาฏศิลป์ไทย โดยยึดหลักให้ทำนองเพลงให้ความสัมพันธ์กับท่ารำและให้ความหมายของบทร้องมีความสัมพันธ์กับท่ารำด้วย

๓. การคิดประดิษฐ์ท่ารำต้องคำนึงถึงลีลาของทำนองเพลงนั้นว่า มีความเหมาะสมกับตัวพระหรือตัวนาง เช่น รำพม่ารำขวานควรใช้ตัวพระเป็นผู้ร่ายรำจะเหมาะสมกว่า เพราะฉะนั้นการคิดประดิษฐ์ท่ารำบรรจุลงไป ต้องมีลักษณะค่อนข้างกระฉับกระเฉงมีความเข้มแข็งมีทีท่าของนักรบตามท่วงทำนองเพลง แต่ถ้าท่วงทำนองเพลงอ่อนโยนลีลาการประดิษฐ์ท่ารำบรรจุลงไปควรใช้ตัวนางเป็นผู้แสดง เช่น ฟ้อนม่านมงคล หรือฟ้อนพม่ามอญ

นิตยา จามรมาน ได้แนะนำการสร้างผลงานนาฏศิลป์พื้นเมืองว่า

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

๒. สิ่งที่ไม่สมควรกระทำอย่างยิ่ง คือการไปหยิบท่ารำในชุดระบำ รำ ฟ้อนพื้นเมืองชุดอื่นๆ มาบรรจุท่าในชุดพื้นเมืองที่เราเป็นผู้ประดิษฐ์ขึ้นเพราะถือว่าเป็นการลอกเลียนแบบ

เช่น เมื่อเราคิดประดิษฐ์ชุดการแสดงพื้นเมืองอีสานขึ้นมา ๑ ชุด เราไปนำเอาท่ารำบางท่าจากชุดโนราห์เล่นน้ำบ้าง จากชุดดึงครกดึงสากบ้าง จากชุดเซิ้งเชียงข้องบ้าง ของวิทยาลัยนาฏศิลป ร้อยเอ็ดมาบรรจุท่ารำลงในผลงานของเรานั้นเป็นการกระทำที่แสดงให้เห็นว่าผู้นั้นไม่มีความรู้ความสามารถที่แท้จริง

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

การแปรแถว นิตยา จามรมาน ได้อธิบายถึงการแปรแถวตั้งแต่ในสมัยโบราณให้ฟังว่า

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

๒. ในระยะหลังการแสดงนาฏศิลป์ไทย ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมของต่างประเทศ เช่น การแสดงบัลเล่ต์จะแปรแถวหลากหลาย นาฏศิลป์ไทยจึงได้นำการแปรแถวนั้นมาดัดแปลง โดยจัดแปรแถวแยกผู้แสดงเป็นกลุ่มๆ กลุ่มหนึ่งอาจแปรแถวในลักษณะวงกลม ในขณะที่กลุ่มอื่นเป็นแถวเฉียงแล้วบรรจุท่ารำลงในแต่ละกลุ่มต่างกัน แต่ให้ท่ารำมีความสัมพันธ์กลมกลืนอยู่ในจังหวะทำนองเดียวกัน จึงทำให้รูปแบบการแปรแถวเปลี่ยนไป คู่หน้ารำนำลูกแถวลดความสำคัญลงในการแปรแถวหลายๆครั้งนั้น มีผลเสียต่อการแสดงนาฏศิลป์ไทยก็คือความนุ่มนวลลดน้อยลง แต่เราก็ต้องปรับงานการคิดประดิษฐ์ท่ารำให้เป็นสากล โดยผลิตผลงานออกมาในลักษณะประยุกต์เพื่อให้ตรงตามความต้องการของสังคมปัจจุบัน

นิตยา จามรมาน ได้ให้ข้อเสนอแนะการแปรแถวในการแสดงรำถวายพระพรหรือการรำอวยพรดังนี้

๑. การแปรแถวในชุดระบำที่มีคำร้องและมีคำเอื้อน ไม่นิยมที่จะแปรแถวในขณะที่เอื้อนแต่อาจจะไปแปรแถวในช่วงของท่าที่จะรวบคำร้องกับเอื้อนนั้นมาอยู่ในลีลาเดียวกันได้

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

การเชื่อมท่ารำ นิตยา จามรมาน ได้อธิบายแต่เพียงสั้นๆ ว่าการเชื่อมท่ารำ คือ ลีลาของท่ารำผู้แสดงต้องฝึกทักษะในการฟังทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับให้ได้อย่างแม่นยำเพราะจะมีผลทำให้การเชื่อมท่ารำไม่ลงแม่ท่าผิดจังหวะ

การเข้า – ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

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

๑. การเริ่มออกแสดงให้ยึดขนบของละครคือเริ่มออกทางขวามือของเวที

๒. เมื่อจบการแสดงให้ชักแถวเข้าหลังเวทีทางซ้ายมือของเวที

๓. การเข้า – ออกของระบำ รำ ฟ้อน ให้ใช้วิธีปิดเปิดม่าน

๔. ให้ใช้วิธีจบการแสดงด้วยท่านิ่งในลักษณะตั้งซุ้ม ซึ่งจะใช้ในกรณีที่จัดการแสดงในรายการโทรทัศน์

๕. จัดผู้แสดงให้เป็นรูปจุดต่างๆอย่างสะดุดตา เมื่อการแสดงจวนจะจบให้ใช้วิธีเริ่มหรี่ไฟสลัวๆ แล้วใช้ดวงไปส่องตามตัวละคร (Follow) จับแต่จุดเด่นเฉพาะของระบำชุดนั้นสักครู่หนึ่ง ทิ้งระยะเวลาไว้ประมาณ ๒-๓ วินาทีแล้วจึงดับไฟมืดลง ในช่วงนั้นผู้แสดงเริ่มแยกย้ายกันเข้าหลังเวทีเป็นต้น

๒.๖ แนวคิดของอาจารย์สถาพร สนทอง

สถาพร สนทอง ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ กรมศิลปากร กล่าวว่า ผู้ที่จะเป็นนักคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ดีควรจะต้องมีลักษณะดังต่อไปนี้

๑. เป็นผู้มีความรู้ในวิชานาฏศิลป์อย่างลึกซึ้ง

๒. เป็นผู้มีนิสัยเป็นนักคิดสร้างสรรค์อยู่ตลอดเวลา

๓. เป็นผู้คิดค้นและพัฒนาในด้านการแสดงให้มีสิ่งแปลกๆใหม่ๆอยู่เสมอ

๔. ต้องความรู้เกี่ยวกับดนตรีและทำนองเพลงต่างๆได้เป็นอย่างดี

๕. มีความรู้ ความคิด ความสามารถ ในเรื่องการออกแบบเครื่องแต่งกาย

๖. เป็นผู้มีความรู้เรื่องอารมณ์ต่างๆของการแสดง

๗ ต้องศึกษาพัฒนาความรู้ให้กว้างขวางทั้งในด้านวรรณคดี ในด้านภูมิศาสตร์และในด้านประวัติศาสตร์ด้วย

๘. ต้องเป็นผู้มีสุนทรียะ รู้จักเลือกใช้แม่ท่าที่สวยงามไปใช้ในการคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยหลีกเลี่ยงท่ารำซ้ำๆกัน

การแปรแถว จะใช้เฉพาะการแสดงที่มีลักษณะการรำเป็นหมู่คณะ ใช้ผู้แสดงจำนวนมาก คำนึงถึงความพร้อมเพรียงกันเป็นหลัก ไม่ให้ความสำคัญกับท่ารำเท่าใดนัก

การเชื่อมท่า การเชื่อมท่าเป็นการศึกษาขั้นพื้นฐาน จะส่งผลให้ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำนำประสบการณ์ที่ได้ฝึกปฏิบัติมาไปใช้ในการสร้างผลงานที่แปลกใหม่ให้มีคุณภาพที่ถูกต้องได้โดยอัตโนมัติ นอกจากนี้แล้วการเชื่อมท่ารำสามารถใช้กับการแสดงรำเดี่ยว และการแสดงที่มีลักษณะเป็นหมู่คณะด้วย

การเข้า – ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

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

๑.๒.๗ แนวคิดของคุณครูเสรี หวังในธรรม

เสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ศิลปะการละคร) พ.ศ. ๒๕๓๑ ท่านให้ความเห็นว่า การคิดประดิษฐ์ท่ารำจะต้องมาจากการที่ได้ศึกษาพื้นฐานเบื้องต้นที่ดีและนำความรู้ขั้นพื้นฐานนั้นมาคิดประดิษฐ์ท่ารำ ให้สามารถสื่อความหมายให้ผู้อื่นดูเข้าใจในภาษานั้น เช่น ท่าไป ท่ามา ท่าเดิน ท่าเรียก ได้ตรงตามความหมายจากผู้แสดงสื่อสารไปถึงผู้ดูให้เข้าใจตรงกัน ผู้ที่คิดประดิษฐ์ท่ารำต้องอาศัยท่าพื้นฐานจากบทรำเพลงช้า เพลงเร็วและแม่บท โดยมีความคิดใช้ท่ารำนั้นๆเป็นสื่อให้ผู้ดูเข้าใจเนื้อร้อง และเข้าใจอารมณ์ของการแสดงด้วย แต่ถ้าเป็นการคิดประดิษฐ์ท่ารำไม่มีเนื้อร้อง มีแต่การบรรเลงทำนองเพลง ให้ยึดหลักจากการสังเกตอากัปกิริยาในชุดระบำ รำ ฟ้อน ที่ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำตั้งเป้าหมายของการแสดงชุดนั้นๆ ต้องการให้สื่อเกี่ยวกับเรื่องอะไร เกี่ยวกับเทวดา นางฟ้า ลักษณะท่ารำจะหนักไปในทางใช้มือ ถ้าเป็นระบำเกี่ยวกับสัตว์ต่างๆ อาทิเช่น มฤคระเริง บันเทิงกาสร กุญชรเกษม ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำ

ต้องนำเอาลักษณะสัตว์ต่างๆเหล่านั้นมาประดิษฐ์ท่ารำ ให้ดูใกล้เคียงกับความเป็นจริงให้มากที่สุด เช่น ระบำช้างจะต้องเอาลักษณะช้างเข้าไปด้วย มีการโค้งตัว มีการชูงวง หรือเป็นระบำที่เกี่ยวกับมนุษย์ต้องมีลีลาการใช้ภาษาท่าให้ถูกต้อง

เสรี หวังในธรรม ได้เน้นถึงหลักการคิดประดิษฐ์ท่ารำไว้อีกหลายประเด็น คือ

๑. ยึดถือพื้นฐานของท่ารำ อันเป็นรูปแบบที่มีมาแต่เดิม คือ แม่ท่าต่างๆ จากบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บท ที่ได้ฝึกสอนปฏิบัติกันมาตั้งแต่โบราณและยังมีภาษาท่าที่แสดงถึงอารมณ์แสดงถึงอากัปกิริยาอาการต่างๆอีกด้วย

๒. ต้องอาศัยความชำนาญ รอบรู้ในท่ารำพื้นฐานนั้นๆ สามารถที่จะนำมาคิดประดิษฐ์เป็นท่ารำเชื่อมโยงกัน สื่อให้ผู้อื่นดูเข้าใจความหมายว่ากำลังทำอะไร มีอารมณ์อย่างไรและมีความหมายอย่างไร

๓. การบรรจุท่ารำให้หลีกเลี่ยงท่ารำซ้ำๆในบทเดียวกัน จะต้องหาท่าดัดแปลงที่เราเรียกว่าท่าเก๋ ๆ ของพ่อครู แม่ครู มาใช้ในการประดิษฐ์ท่ารำ

๔. ในสมัยปัจจุบันนี้ การบรรจุเพลงเพื่อการแสดงต้องมีลักษณะสนุก เร้าใจ ฟังง่าย

๕. ต้องคำนึงถึงระดับของผู้ดูว่ามี ๒ ระดับด้วยกันคือ ผู้ดูที่เป็นศิลปิน ได้รับการศึกษาด้านนาฏศิลป์มาอย่างดี และผู้ดูที่ไม่มีความรู้พื้นฐานวิชานาฏศิลป์

๖. การแสดง มิได้มีความสำคัญที่ท่ารำอย่างเดียว จะต้องให้ความสำคัญกับทำนองเพลง เนื้อร้อง และเครื่องแต่งกายด้วย

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

๘. ควรเสนอรูปแบบการแสดงให้มีคุณภาพ โดยคำนึงถึงเป้าหมายของการแสดงในชุดนั้นๆเป็นเกณฑ์

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

ส่วนการแปรแถวในการแสดงพื้นเมือง ไม่มีรูปแบบตายตัวเหมือนการรำไทยในภาคกลาง การแสดงพื้นเมืองจึงมีอิสระในการแปรแถว โดยคำนึงถึงความสนุกครึกครื้น และแสดงเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่นเป็นใหญ่

การเชื่อมท่ารำ เป็นการนำท่ารำแม่ท่าหลายๆท่ามาเชื่อมโยงให้ติดต่อกัน โดยใช้ลีลาในการร่ายรำมาเชื่อมท่าให้กลมกลืนกันให้มากที่สุด ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำจำเป็นต้องอาศัยพื้นฐานความรู้และประสบการณ์เป็นสำคัญ

การเข้า - ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

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

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

๑.๒.๘ แนวคิดของคุณครูจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร กล่าวว่า ควรเป็นผู้ที่มีความรอบรู้ มีความสามารถมีความเชี่ยวชาญในบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บทมาอย่างดี ในขณะเดียวกัน เมื่อจะนำพื้นฐานความรู้นั้นมาคิดประดิษฐ์ท่ารำในผลงานใหม่ๆก็จะต้องคำนึงถึงยุคสมัยที่ประดิษฐ์ท่ารำนั้นด้วย เช่น ผู้แสดงแต่งกายแบบชาวนา ผู้บรรจุท่ารำจะนำเอาท่าพรหมสี่หน้าในแม่บทไปใส่ไว้ก็ไม่เหมาะสม และอีกประการหนึ่ง การคิดประดิษฐ์ท่ารำจะเกี่ยวกับเรื่องอะไรก็แล้วแต่ ขอให้มีในเรื่องของเชื้อชาติ เพราะขนบธรรมเนียมประเพณีที่จะแสดงออกจะบ่ง

บอกถึงประเทศชาตินั้น อย่างเรื่องการเคารพต้องไหว้ การออกกิริยาท่าทางต้องเป็นไทย มิใช่ว่าประดิษฐ์นาฏศิลป์ไทยแล้วมีลักษณะยกขาแบบบัลเล่ต์ ก็ไม่ถูกต้องขัดต่อศิลปวัฒนธรรมไทย อย่างนี้ก็ไม่ควรทำ ส่วนการคิดประดิษฐ์ท่ารำให้สื่อถึงความมุ่งหมายของการแสดงได้อย่างชัดเจนนั้น ต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

๑. ท่าทาง

๒. เพลง ดนตรี สำเนียง ภาษา บทร้อง

๓. เครื่องแต่งกาย

๔. อารมณ์ที่แสดงออก

๕. วิญญาณของการแสดง

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ ได้ให้ความรู้เรื่องหลักการคิดประดิษฐ์ท่ารำทั่วไปเกี่ยวกับท่านิ่งและท่าเคลื่อนไหวอีกว่า

๑. ท่านิ่ง เป็นท่ารำที่จบพร้อมกับคำร้อง หรือดนตรี ที่เห็นความหมายได้รวดเร็ว

๒. ท่าเคลื่อนไหว เป็นท่าที่ต่อเนื่องดำเนินไปกับคำร้องและดนตรีที่มีลีลาประกอบท่ารำเป็นระยะเวลาที่ต่อเนื่องกัน

การแปรแถว เพื่อให้เกิดความแตกต่าง เปลี่ยนแปลงความซ้ำๆ ต้องคำนึงถึงจำนวนผู้แสดง เพลง ขนาดของสถานที่ ความสามารถของผู้แสดง

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

๒. เพลง จังหวะต้องเหมาะสมในการแปรแถวตามจำนวนผู้แสดง ความชัดเจนของจังหวะ สัญญาณการให้คิวในการแปรแถว โดยใช้กรับหรือกลองที่สอดแทรกในเพลง

๓. ขนาดของสถานที่ มีความกว้างใหญ่พอที่จะแปรแถวเป็นรูปต่างๆ ตามความต้องการได้รวดเร็วเพียงใด ทางออกทางเข้าของผู้แสดงมีความสอดคล้องกับการแปรแถวได้แนบเนียนอย่างไรหรือไม่

๔ .ความสามารถของผู้แสดง ผู้แสดงจะต้องมีความสามารถในการร่ายรำในระดับเดียวกันและมีสามัญสำนึกในเรื่องจังหวะเป็นอย่างดี ได้มาตรฐาน มีความเชื่อมั่น มีระเบียบวินัย

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

การเข้า-ออกของระบำ รำ ฟ้อน

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

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับแนวการคิดในการประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยสรุปได้ว่า บรมครูทางด้านนาฏศิลป์ไทย ได้กำหนดองค์ประกอบสำคัญเพื่อเป็นแนวทาง ในการสร้างสรรค์ท่ารำ ๓ ประการ คือ การเคลื่อนไหว การแปรแถว การเชื่อมท่ารำ และวิธีการเข้าการออกของการแสดง ซึ่งผู้วิจัยใช้แนวคิดดังกล่าวเป็นหลักในการวิเคราะห์แนวคิดในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำชุด ระบำเบญจรงค์

ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์

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

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

๑. โดยการกำหนดประเภทของการแสดง หมายถึง การตีกรอบขอบเขตแนวความคิดของประเภทการแสดง ที่จะเลือกนำเสนอผลงานก่อนอื่นต้องทำความเข้าใจเบื้องต้น

กับตนเองก่อนว่า ตัวท่านเองกำลังจะสร้างสรรค์ผลงานในงานประเภทใด ไม่ว่าจะเป็นแนวอนุรักษ์ตามแบบจารีตเดิม หรือจะเป็นผลงานประเภทใหม่ไม่เคยเห็นมาก่อนในแผ่นดิน หรือสร้างทฤษฎีการเคลื่อนไหวการแสดงใหม่ให้แก่วงการ

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

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

สุรพล วิรุฬห์รักษ์.(๒๕๔๗ : ๒๒๕-๒๕๗) กล่าวว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิดการออกแบบและการสร้างสรรค์ แนวคิด รูปแบบกลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดงโดยผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์ จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุม ปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเต้น การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉาก และ ส่วนประกอบอื่นๆที่สำคัญในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งใจไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อม หรือ ผู้ประดิษฐ์ท่ารำ แต่ในที่นี้ขอเสนอคำใหม่ว่า นักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer

นักนาฏยประดิษฐ์มีการทำงานเป็นขั้นตอนดังนี้

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

๑.การคิดให้มีนาฏยศิลป์

นาฏยศิลป์มีบทบาทมากมายในสังคมมนุษย์เพราะฉะนั้นความต้องการให้มีการฟ้อนรำขึ้นในโอกาสใดนั้นย่อมมีเหตุผลมากมาย แต่พอสรุปได้เป็นเหตุผลใหญ่ ๕ ประการ คือ

๑.๑ พิธีกรรม และพิธีการ

๑.๒ ส่งเสริมกิจกรรม

๑.๓ เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม

๑.๔ ความคิดสร้างสรรค์ทางศิลป์

๑.๕ เพื่อพัฒนาอาชีพ

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

๑.๒ ส่งเสริมกิจกรรม กิจกรรมนั้นต้องการให้มีนาฏยศิลป์เป็นส่วนประกอบเพื่อสร้างความหรูหราหรือสีสันแก่กิจกรรมหลัก อันที่จริงหัวข้อที่ ๒ นี้ ต่างกันไม่มากจากข้อที่ ๑ ในหลักการ แต่ต่างกันอย่างชัดเจนที่ความสำคัญหรือการมีส่วนเกี่ยวข้อง กล่าวคือในข้อที่ ๑ ถือเป็นของที่ไม่ควรขาด หรือไม่สามารถตัดออกไปได้เพราะเป็นจารีตนิยม แต่ข้อ ๒ เป็นเรื่องของนาฏยศิลป์ในฐานะเป็นสิ่งประดับ ที่ไม่มีก็ได้มีก็ดี ตัวอย่างเช่น หลวงวิจิตรวาทการ คิดให้มีระบำสลับฉาก เพื่อปลุกใจในเรื่องชาตินิยมและเพื่อความเพลิดเพลินของคนดูระหว่างการเปลี่ยนฉากที่กินเวลานานหลายนาที กรมศิลปากรในสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิบดี (พ.ศ. ๒๕๐๘ –พ.ศ. ๒๕๓๐) ได้สร้างสรรค์ระบำในละครเรื่องต่างๆ ขึ้นหลายชุด เพื่อเพิ่มความสนุกสนานให้แก่ละครในฉากที่เหมาะสม เช่น ชุด มโนห์ราบูชายัญ ในเรื่องมโนห์รา ชุดนพรัตน์ ในเรื่อง สุวรรณหงส์

๑.๓ เอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม กิจกรรมนั้นต้องการแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น ซึ่งมักสัมพันธ์กับการท่องเที่ยว ด้วยเหตุนี้ ชุมชนซึ่งได้กำหนดเป็นแหล่งท่องเที่ยวก็ได้รับการกระตุ้น ให้ค้นหาหรือสร้างสรรค์นาฏศิลป์ท้องถิ่นที่แสดงหรือสะท้อนเอกลักษณ์

ทางวัฒนธรรมของถิ่นนั้น เพื่อนำมาเป็นเครื่องบันเทิงแก่นักนักท่องเที่ยว ดังนั้นจึงมีนาฏยศิลป์เกิดขึ้นเพื่อการนี้อย่างมากมายด้วยวิธีการสองอย่าง คือ

๑.๓.๑ นำนาฏยศิลป์พื้นบ้านที่มีอยู่เดิม แต่เป็นนาฏยศิลป์ที่แสดงโดยชุมชนในชุมชนเพื่อชุมชนมาปรับเป็นนาฏยศิลป์โดยนาฏยศิลป์อาชีพบนเวทีเพื่อนักท่องเที่ยว เช่น ระบำแสกเต้นสาก ซึ่งเป็นการฟ้อนรำประกอบการกระทบไม้หลายคู่ ซึ่งเดิมเป็นการเต้นเพื่อเซ่นสรวงผีปู่ย่าของชุมชนชาวแสกในอีสาน

๑.๓.๒ สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดใหม่ โดยประยุกต์กิจกรรมในการประกอบอาชีพของท้องถิ่นมาทำเป็นนาฏยศิลป์ เช่น ระบำร่อนแร่ในภาคใต้ เซิ้งกระตุกกี่ในอีสาน ฟ้อนสาวไหมในภาคเหนือ และระบำดินสอพองในภาคกลาง

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

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

๒.การกำหนดความคิดหลัก

การกำหนดความคิดหลักเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์งานด้านนาฏยศิลป์เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี ๒ ระดับ คือ ระดับเป้าหมาย และระดับวัตถุประสงค์

๒.๑ ระดับเป้าหมาย หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏยศิลป์ชุดที่คิดขึ้นนี้ เพื่ออะไร หรือเพื่อใคร เช่น

ก.เพื่อแก้บนหลวงพ่อโสธร

ข.เพื่อทดสอบขีดความสามารถเชิงสร้างสรรค์ของนิสิตนักศึกษา

ที่เรียนสาขานาฏยศิลป์ระดับปริญญาตรี หรือเพื่ออวยพรวันเกิดผู้อาวุโส หรือ

ค.เพื่อแสดงประกอบการแนะนำการเปิดเที่ยวบินใหม่ของสายการบินไทย

ง.การนำละคร เรื่องโรมิโอและจูเลียต ของวิลเลี่ยม เชคสเปียร์ มาทดลองทำเป็นบัลเล่ต์ผสมนาฏศิลป์ไทย

จากตัวอย่าง จะเห็นได้ว่าการกำหนดเป้าหมายชัดเจนได้เพียงใดก็จะทำให้การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์เป็นไปตามความต้องการได้มากเพียงนั้น

๒.๒ ระดับวัตถุประสงค์ เป็นการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะเกิดขึ้นในรูปแบบของ กิจกรรมต่างๆที่ชัดเจน เพื่อจะได้นำไปปฏิบัติให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ได้ง่าย เช่น

ก.เพื่อให้การรำแก้บนหลวงพ่อโสธรทำได้ในราคาประหยัดสวยงามไม่ปะปนกับคนอื่นๆ และสะดวกกับผู้เป็นเจ้าภาพที่จะไปร่วมพิธี

ข.เพื่อให้นิสิต นักศึกษาสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดใหม่ที่มีคุณภาพสูง มีความเป็นตัวของตัวเอง มีสาระสะท้อนสังคมปัจจุบัน

ค.เพื่อให้เจ้าของวันเกิด ชื่นชมกับความวิริยะอุตสาหะของลูกหลานที่มาร่วมแสดงความกตัญญูด้วยการฟ้อนรำอวยพร

ง.เพื่อศึกษาความเป็นไปได้ในการผสมผสานศิลปะสองสาขาที่มาจากต่างวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน

๓. การประมวลข้อมูล

เมื่อได้กำหนดวัตถุประสงค์แล้ว นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องทำการรวบรวมข้อมูลมาเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ ทั้งนี้เพราะการสร้างสรรค์ด้านศิลปะใดๆก็ตามมิได้เกิดขึ้นจากความว่างเปล่าแต่เป็นกระบวนการที่นำเอาสิ่งที่มีอยู่ก่อนแล้วมาประยุกต์หรือปรับเปลี่ยน ทั้งในระดับนามธรรม หรือรูปธรรมให้ได้ผลลัพธ์ใหม่ตามวัตถุประสงค์ ข้อมูล มีสองลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริงกับข้อมูลที่เป็นแรงบันดาลใจ

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

ผาแต้ม ที่อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี และภาพเขียนลักษณะเดียวกัน ที่มีอายุใกล้เคียงและอยู่ในบริเวณใกล้เคียง

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

๔.การกำหนดขอบเขต

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

๕.การกำหนดรูปแบบ

การกำหนดรูปแบบเป็นเรื่องสำคัญ ของนักนาฏยประดิษฐ์ ที่กล่าวมาข้างต้นว่าด้วยขั้นตอนตั้งแต่การกำหนดเป้าหมาย จนถึงการกำหนดขอบเขตนั้น นักนาฏยประดิษฐ์อาจเป็นผู้กำหนดหรือเป็นผู้ร่วมกำหนดหรือเป็นเพียงผู้รับคำสั่งมาก็ได้ โดยปกตินักนาฏยประดิษฐ์มักมีความชำนาญในรูปแบบใดรูปแบบหนึ่งเป็นพิเศษและมักได้รับมอบหมายให้สร้างสรรค์ผลงานที่มีรูปแบบอย่างที่ตนเคยผลิตมาก่อนหรือกล่าวอีกนัยหนึ่งก็คือมีผู้ชอบรูปแบบผลงานของนักนาฏยประดิษฐ์คนนี้ จึงมอบหมายให้ทำโดยหวังว่าจะได้รูปแบบใกล้เคียงกัน หรือมิฉะนั้นนักนาฏยประดิษฐ์

คนนั้นทดลองฝีมือในรูปแบบใหม่ๆบ้างก็ได้เช่นเดียวกับจิตรกรเปลี่ยนรูปแบบการเขียนภาพของตน การกำหนดรูปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่ นักนาฏยประดิษฐ์มีวิธีกำหนดได้มากมายหลายแนวทาง แต่อาจสรุปเป็นแนวทางหลักๆได้ ๔ แนว คือ

๕.๑ กำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต

๕.๒ กำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต

๕.๓ กำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม

๕.๔ กำหนดให้อยู่นอกนาฏยจารีต

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

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

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

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

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

๖.การกำหนดองค์ประกอบอื่นๆ

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

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

๗.การออกแบบนาฏยศิลป์

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

๗.๑ ทฤษฎีทัศนศิลป์ กล่าวถึง องค์ประกอบต่างๆ และวิธีนำองค์ประกอบเหล่านั้นมาบรรจุไว้ในภาพทำให้เกิดความงาม และมีความหมาย นาฏยศิลป์ต้องอาศัยหลักทัศนศิลป์เป็นส่วนหนึ่งในการแสดงออก เช่น ท่ารำ การแปรแถว การตั้งซุ้ม รูปแบบ สีสันของเครื่องแต่งกาย

และแสง สี หากนักนาฏยประดิษฐ์มีความรู้และความเข้าใจในทฤษฎีทัศนศิลป์ไม่เพียงพอ ผลงานที่สร้างสรรค์ ก็อาจด้อยคุณค่าทางศิลปะ ทฤษฎีทัศนศิลป์แบ่งออกเป็น ๒ ส่วน

๗.๑.๑ องค์ประกอบทางทัศนศิลป์

๗.๑.๒ การจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์

๗.๑.๑ องค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ได้แก่ จุด เส้น รูปทรง สี พื้นผิว

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

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

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

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

รูปทรงธรรมชาติ คือ รูปทรงที่เกิดจากการคดเคี้ยวของเส้นที่เป็นไปตามธรรมชาติทำนองเดียวกันกับเส้นโค้ง เส้นเว้าของชายหาด ทะเลสาบ ลำธาร เป็นต้น การแปรแถวและการตั้งชุ้มโดยอาศัยรูปทรงธรรมชาติ มักใช้กับการออกแบบที่ต้องการความรู้สึกที่ไม่เป็นทางการ ความรู้สึกที่ไม่ต้องการความมีระเบียบ หรือความรู้สึกเป็นอิสระ

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

๑. สีเดียว คือ การใช้สีใดสีหนึ่งแล้วกำหนดให้มีความเข้มและ เจือจางต่างกัน เช่น สีแดงเข้มไปจนถึงสีแดงเจือจาง หรือสีชมพูอ่อน หรือการใช้สีเขียวเข้มไปจนถึงสีเขียวอ่อน เป็นต้น

๒. สีตรงข้าม คือ การใช้สีที่อยู่ตรงข้ามกันในการผสมสี เช่น สีแดงจะอยู่ตรงข้ามกับสีเขียว สีเหลืองอยู่ตรงข้ามกับสีม่วง สีน้ำเงินอยู่ตรงข้ามกับสีส้ม เป็นต้น

๓. สีข้างเคียง คือ การใช้สีที่อยู่ถัดไปในการผสมสี เช่น ใช้ตั้งแต่สีน้ำเงินไปจนถึงสีเขียว หรือสีเขียวไปจนถึงสีเหลือง หรือสีแดงไปจนถึงสีม่วง เป็นต้น

การจัดกลุ่มสีเช่นนี้จะทำให้เกิดระบบที่เป็นระเบียบในการออกแบบ หากใช้สีแตกกลุ่มโดยปราศจากการพินิจพิเคราะห์ สีที่แปลกปลอมก็จะโดดเด่นออกมาทำให้เสียเอกภาพของการจัดกลุ่มสี

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

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

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

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

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

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

๑) ความมีเอกภาพ ในการนำองค์ประกอบต่างๆ มารวมกันขึ้นเป็นภาพ ผู้สร้างสรรค์ต้องคำนึงถึงความมีเอกภาพในผลงานทั้งหมด ไม่ว่าองค์ประกอบต่างๆ นั้นจะมีความหลากหลายเพียงใดแต่ทุกส่วนต้องเชื่อมโยงกันโดยไม่มีอะไรขาดอะไรเกิน ไม่มีอะไรแปลกปลอม กลวิธีในการสร้างเอกภาพให้แก่ผลงาน คือ ควรจะมีองค์ประกอบที่มีความคล้ายคลึงกันเป็นปริมาณมากพอ เพื่อสร้างพลังของความกลมกลืน ซึ่งเป็นการนำไปสู่เอกภาพ และให้อิสระแก่ส่วนที่เหลือที่จะมีความแปลกแตกต่างไปบ้าง แต่ไม่ควรสร้างผลงานด้วยองค์ประกอบที่แตกต่างกันอย่างมากมาย จนไม่สามารถจะเชื่อมประสานกันไว้ ภาพที่สร้างขึ้นจะแตกเป็นเสี่ยงๆขาดเสี่ยงๆขาดเอกภาพโดยสิ้นเชิง ตัวอย่างในทฤษฎีที่อาจยกมาขยายความตรงนี้ได้แก่ การขึ้นปลายเท้าของบัลเล่ต์ การตั้งจีบและวง

ของรำไทย การเต้นเข้าจังหวะกลองของภารตนาฏยัม เป็นองค์ประกอบสำคัญที่เชื่อมองค์ประกอบอื่นๆ ในนาฏยจารีตของบัลเล่ต์ หรือรำไทย หรือภารตนาฏยัม เข้าเป็นหนึ่งเดียวกันได้ดี หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า เอกลักษณ์บางอย่างเป็นตัวเชื่อมความหลากหลายในนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งให้มีเอกภาพ

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

๒.๑ ชนิดสองข้างเหมือนกัน คือ การจัดองค์ประกอบทั้ง ๒ ข้างของแกนให้เหมือนกันทุกประการ แบบเดียวกับร่างกายของมนุษย์ปกติ

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

๓) ความกลมกลืน ในที่นี้ไม่ใช่ความเหมือนแต่เป็นความล้ายคลึงขององค์ประกอบที่นำมาใช้ เช่น การใช้สีในกลุ่มเดียวกัน หรือการใช้รูปทรงคล้ายกัน หรือการใช้เส้นโค้งเป็นหลัก เป็นต้น ความกลมกลืนเช่นนี้จะช่วยให้การสร้างเอกภาพเป็นไปได้โดยง่าย ความลมกลืนเป็นการสร้างพลังแห่งความน่าสนใจจากการมีลักษณะความเป็นกลุ่มเป็นก้อน แต่ความกลมกลืนหากใช้มากเกินไปอาจทำให้ขาดจุดเด่น ตัวอย่างเช่น ผู้แสดงนำอาจถูกกลืนหายไปในกลุ่มผู้แสดงประกอบ แต่ถ้าให้ผู้แสดงนำแปลกไปจากกลุ่มมากนัก ผู้แสดงนำนั้นก็อาจเหมือนตัวละครหลงโรง คือ เข้ากับคนอื่นมิได เครื่องแต่งกายบัลเล่ต์ เรื่อง สวอนเลก เป็นตัวอย่างที่ดีในเรื่องความกลมกลืน โดยเฉพาะอย่างยิ่งชุดของหงส์ ซึ่งตัวนางพญาจะมีรูปแบบที่เด่นแตกต่างไปจากฝูงหงส์เพียงเล็กน้อยเท่านั้น และเครื่องแต่งกายชุดนั้นก็กลมกลืนไปกับท่าเต้น ทำให้กระบวนเต้นและท่าเต้นบัลเล่ต์ดูเป็น

นาฏยลีลาของหงส์ทีเดียว ความกลมกลืนทางนาฏยศิลป์อีกตัวอย่างหนึ่ง คือ บัลเล่ต์จีน ซึ่งเป็นนาฏยศิลป์ ที่คิดขึ้นใหม่ ในยุคของเหมาเจ๋อตุง จีนได้รับแนวความคิดเรื่องนี้จากบัลเล่ต์คลาสสิกที่จีนรับอิทธิพล มาจากรัสเซีย จากนั้นจีนได้พัฒนาระบำเรื่องแทนงิ้ว โดยเลียนแบบบัลเล่ต์ เพียงแต่ไม่ขึ้นปลายเท้า เช่น ท่ากายกรรม ท่าจากงิ้ว เป็นต้น จากนั้นก็ออกแบบเสื้อผ้าให้ดูพลิ้วไหว เหมาะกับกระบวนการเต้นอย่างบัลเล่ต์กลายๆ ฉากและแสงสี ก็ทำเป็นแบบจินตนาการ เช่นเดียวกับบัลเล่ต์คลาสสิก วงดนตรีก็ใช้เครื่องดนตรีจีน แต่ปรับเสียงให้มีระดับเป็นสากลเทียบเท่าวงซิมโฟนีของดนตรีสากลโดยสร้างเครื่องดนตรีแบบจีนบางชนิดเสริมขึ้นมา เช่น ซออู้ขนาดใหญ่ใช้แทนเชลโล่และเบส อันเป็นเครื่องดนตรีสากล ซึ่งมีเสียงต่ำ ทุ้ม กังวาล เป็นต้น เพลงเป็นเพลงจีน แต่วิธีบรรเลงก็เป็นแบบสากล ผลของการแสดง คือความประทับใจในนาฏยศิลป์รูปแบบใหม่ ที่กลมกลืน สอดคล้องกันไม่เคอะเขิน ไม่ถูกพวกอนุรักษ์นิยมตำหนิว่า เอาศิลปะดั้งเดิมมาทำลาย บัลเล่ต์จีน คือ ตัวอย่างที่ดีแห่งความกลมกลืน ซึ่งต้องใช้ความวิริยะอุตสาหะ ความเข้าใจในศิลปะ และบารมีในการสร้างสรรค์อย่างมากมาย

๔) **ความแตกต่าง** มีความหมายตรงข้ามกับความกลมกลืนก็คือ องค์ประกอบที่นำมาใช้ในที่เดียวกัน มีความแตกต่างกัน แต่เป็นที่ทราบกันดีว่าทั้งความคล้ายคลึงความแตกต่างนั้นอยู่ที่ปริมาณของ ความเหมือนและความไม่เหมือน เจตนาในการนำองค์ประกอบที่แตกต่างกันไปมาประมวลเข้าให้เป็นหนึ่งเดียว ก็เพื่อให้เกิดความหลากหลายอันเป็นมูลเหตุแห่งความตื่นเต้น เร้าใจ ชวนติดตาม ดังนั้น การสร้างความแตกต่างจึงเป็นสิ่งจำเป็นในการสร้างสรรค์งานศิลปะทุกชนิด หลักในการให้เกิดความแตกต่างก็คือ องค์ประกอบแต่ละหน่วย ย่อมมีลักษณะเฉพาะตัวอยู่ไม่มากก็น้อย ผู้สร้างสรรค์งานศิลปะพึงใช้ประโยชน์จากความแตกต่างเหล่านี้มาเป็นปัจจัยในการสร้างความหลากหลาย อันนำไปสู่ความหรูหราความตระการตาของผลงาน ทั้งนี้ผู้สร้างสรรค์จักต้องกำหนดว่าเมื่อใดควรจะให้เกิดความแตกต่างขึ้นด้วยองค์ประกอบใด หน่วยใดเวลาใดมากหรือน้อยเพียงใด การกำหนดนี้มาจากประสบการณ์และวิสัยทัศน์ ซึ่งในที่สุดจะปรากฏเป็นรูปแบบเฉพาะตัวของผู้สร้างสรรค์คนนั้น เมื่อจะขยายความหลักการนี้ไปในทางนาฏยศิลป์ ก็เปรียบได้ว่า ผู้แสดงเป็นองค์ประกอบหน่วยหนึ่งในการสร้างสรรค์ ผู้แสดงแต่ละคนย่อมมีความสามารถแตกต่างแฝงอยู่ในตัวเอง นักนาฏยประดิษฐ์อาจกำหนดให้ทุกคนฟ้อนรำเหมือนกันหมดตั้งแต่ต้นจนจบก็ได้ แต่ผลงานจะหรูหราหรือออกลวดลายได้มากขึ้น หากนักนาฏยประดิษฐ์ ได้กำหนดให้ผู้แสดง ได้แสดงความแตกต่างกันบ้าง หรือนำความสามารถพิเศษเฉพาะตัว มาใช้เสริมอย่างเหมาะสมเพื่อให้เกิดความแตกต่างกันบ้าง การแสดงก็จะตื่นตาตื่นใจมากขึ้นและชวนดูมากขึ้น นอกจากการประยุกต์ทฤษฎีทัศนศิลป์ดังกล่าวแล้ว นักนาฏยประดิษฐ์ ต้องนำหลักการทางทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหวมาเป็นหลักสำคัญในการออกแบบนาฏยศิลป์ และการลงมือปฏิบัติอีกด้วย

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

๗.๒.๑ การใช้พลัง มนุษย์ต้องใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกายต้านกับแรง โน้มถ่วงของโลก การใช้พลังเพื่อแสดงนาฏยศิลป์ มี ๓ ประเภท คือ

ก. ความแรงของพลัง ในขณะที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวมีการใช้พลังเกิดขึ้น ปริมาณของพลังที่ใช้มีตั้งแต่น้อยจนแทบสัมผัสมิได้ไปจนถึงรุนแรงประหนึ่งเป็นร่างกายจะระเบิด การฟ้อนรำด้วยพลังแรงมากๆ ย่อมทำให้เห็นอาการที่กระปรี้กระเปร่า แข็งแรง รุกรันในทางตรงข้าม การเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยย่อมเป็นตัวเปรียบต่างให้การเคลื่อนไหวด้วยพลังมากมีความหมาย มากขึ้น ชัดเจนขึ้น และการเคลื่อนไหวด้วยพลังน้อยให้ความรู้สึกที่ นุ่มนวล อ่อนโยน เชื่องช้า หนักแน่น เป็นความรู้สึกลึกๆที่แฝงเร้นอยู่ภายใน อย่างไรก็ตามมีข้อเตือนใจว่า การเคลื่อนไหวที่ใช้พลังมากไม่จำเป็นต้องใช้เนื้อที่มากไปกว่าการเคลื่อนไหวที่ใช้พลังน้อย แต่อย่างใด

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

ค. ลักษณะของการใช้พลัง หมายถึง ลักษณะของการใช้พลังในการเคลื่อนไหว ซึ่ง แบ่งออกได้เป็น ๕ ประเภท คือ

๑. การแกว่งไกว คือ การที่ผู้แสดงใช้พลังแกว่งลำตัว แขน ขาไปมาคล้ายการแกว่งชิงช้า

๒.การระเบิด คือ การที่ผู้แสดงระเบิดพลังออกมาอย่างกะทันหันเห็นจุดเริ่มต้นและจุดจบคล้ายการตีกลอง

๓.การสืบเนื่อง คือ การที่ผู้แสดงเคลื่อนไหวต่อเนื่องโดยไม่ปรากฏจุดเริ่มต้นและจุดจบที่ชัดเจน โดยไม่มีการเน้นพลัง เป็นการเคลื่อนไหวที่ราบเรียบ

๔. การสั่นพลิ้ว คือ การเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องของการระเบิดเมื่อการเคลื่อนไหวแบบระเบิดเกิดซ้ำๆ อย่างรวดเร็ว ก็เกิดเป็นการสั่นพลิ้วเหมือนการรัวกลองนั่นเอง

๕. การลอยตัว เกิดขึ้นเมื่อผู้แสดงกระโดดลอยตัวขึ้นไปในอากาศ โดยอาศัยพลังส่งตัวให้ลอยไปในอากาศ และมีแรงโน้มถ่วงดึงดูดตัวผู้แสดงให้ตกลงมายังพื้น

การใช้พลังทั้ง ๕ ประเภทนี้มิได้แยกออกจากจากกันอย่างเด็ดขาด เพียงแต่ผู้แสดง และนักนาฏยประดิษฐ์ประสงค์จะใช้พลังแบบใด เมื่อใด หรือผสมผสานกันต่อเนื่องเป็นรูปแบบของนาฏยศิลป์ขึ้นมาได้

๗.๒.๒ การใช้ที่ว่าง การเคลื่อนไหวใดๆต้องอาศัยที่ว่างเป็นปริมาตร คือ มีทั้ง ความกว้าง ความยาว และความสูง ที่ว่างมีความสำคัญในการกำหนด

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

ข.ขนาด หมายถึง การที่ผู้แสดงสามารถเคลื่อนไหวร่างกายโดยการออกท่าทางให้กว้างหรือแคบ และเคลื่อนที่ไปยังจุดอื่นๆบนเวทีได้กว้างและไกลเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับที่ว่าง ที่อำนวยให้ หากมีที่ว่างมากผู้ที่แสดงก็ออกท่าและเคลื่อนที่ไปมาได้มาก แต่เมื่อเพิ่มจำนวนผู้แสดงเข้าไปมากที่ว่างต่อผู้แสดงคนหนึ่งก็ย่อมลดลงเพราะผู้อื่นแบ่งไป และหากผู้แสดงอื่นหยุดอยู่ กับที่ก็จะทำให้ผู้แสดงที่เคลื่อนไหวไปมาอยู่คนเดียวมีที่ว่างมากขึ้น

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

๑. การเดินเข้าหาคนดูเป็นการเรียกร้องความสนใจ การสร้างความน่า เกรงขาม การแสดงความยิ่งใหญ่

๒. การถอยหนีคนดูเป็นการแสดงความอ้างว้าง สูญเสีย หวาดกลัว ลังเล

๓. การเคลื่อนที่ขนานคนดู เป็นการเน้นให้คนดูในจุดต่างๆได้มีโอกาสเห็นผู้แสดง ในระยะเท่าๆกัน และเป็นการนำสายตาคนดูไปสู่อีกจุดหนึ่ง

๔. การเคลื่อนที่ทะแยงมุม เป็นการแสดงให้เห็นความลึกของการเรียงแถวได้ดีกว่าการซ้อนกันแบบแถวตอน และทำให้เห็นผู้แสดงเป็นสามมิติมากขึ้น ขณะเดียวกันก็ไม่ให้ความรู้สึกแรงเท่าการเดินเข้าหาตรงๆแบบตั้งฉาก

๕. การวนเป็นวงเป็นการแสดงความผูกพัน ความอ่อนโยน ความสามัคคี

๖. การฉวัดเฉวียน แสดงถึงความปราดเปรียว หากเคลื่อนไหวเร็วมากไปในทิศทางต่างกัน จะแสดงความสับสนวุ่นวาย

๗. การยกสูง แสดงความเบา ความสง่างาม ความยิ่งใหญ่

๘. การกดต่ำ แสดงความหวาดกลัว ความอ่อนน้อม ความต้อยค่า

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

การทำงานทั้ง ๔ ขั้นตอนนี้ กระทำเป็นสองภาค ภาคแรกเป็นการเขียนลงบนกระดาษในลักษณะแบบร่าง เพื่อให้เห็นหน้าตาของนาฏยศิลป์ชุดนั้นคร่าวๆ ภาคหลังเป็นการนำแบบร่างไปปฏิบัติโดยผู้แสดง และตลอดเวลาการทำงาน ก็มีการเขียนแบบร่างเพิ่มเติมเพื่อความเข้าใจร่วมกันในหมู่ผู้ร่วมงานอยู่ตลอดเวลา เอกสารนี้เป็นเครื่องช่วยจำในการทำงานได้เป็นอย่างดีทำนองเดียวกันกับบทละคร

๗.๓.๑ การกำหนดโครงร่างรวม ก็คล้ายคลึงกับการวาดภาพจิตรกรรมลงบนพื้นผ้าใบ ที่ต้องมีการร่างภาพให้เห็นองค์ประกอบต่างๆ ของภาพตามจินตนาการของนักนาฏยประดิษฐ์ แต่ภาพจิตรกรรมเป็นภาพนิ่ง ภาพนาฏยศิลป์เป็นภาพเคลื่อนไหว ภาพจะเปลี่ยนไปเป็นระยะๆจึงควรเห็นภาพของการแสดงในช่วงสำคัญๆเป็นระยะๆ

๗.๓.๒ การแบ่งช่วงอารมณ์ โดยปกติการแสดงของนาฏยศิลป์ จะมีกระบวนท่าแบ่งเป็นช่วงๆ สั้นบ้างยาวบ้าง แต่ละช่วงจะแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกันเพื่อความหลากรส ดังนั้น การออกแบบในแต่ละช่วงอาจใช้จำนวนผู้แสดง และการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกันเพื่อสะท้อนอารมณ์ ที่ต้องการในช่วงนั้นๆ เช่น อารมณ์เศร้าแสดงเดี่ยวอยู่นิ่งกับที่ อารมณ์ทุกข์ทรมาน ใช้ผู้แสดงหมู่เคลื่อนไหวไปมาช้าๆ และอารมณ์รักแสดงโดยชายหญิงคู่หนึ่งเคลื่อนไหวโลดแล่นไปมาอย่าง

ร่าเริง ในการเปลี่ยนช่วงอาจทำได้ด้วยการตั้งซุ้มเพื่อแสดงการจบช่วง หรือเข้าโรงไป เพื่อเริ่มออกแสดงในช่วงใหม่ต่อไป

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

๗.๓.๔ การลงรายละเอียด เมื่อการฝึกซ้อมเข้ารูปเข้ารอยพอสมควรตามกำหนดแล้ว นักนาฏยประดิษฐ์จึงเริ่มพิถีพิถันกับรายละเอียดมาตั้งแต่ต้น เพียงแต่ให้การเอาใจใส่เป็นพิเศษในช่วงนี้เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ยิ่งขึ้น เช่น การปรับระดับของอวัยวะต่างๆของผู้แสดงให้เท่ากัน ปรับทิศทางของใบหน้าและดวงตาที่ต้องสัมพันธ์กับเสียงและแสงเป็นพิเศษ

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

นาฏยประดิษฐ์ของไทย

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

๑. ท่ารำ ท่ารำของไทย แบ่งออกได้เป็นสามแบบ คือ ท่าระบำ ท่าละคร และท่าเต้น

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

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

เช่น ท่ารัก ก็เอามือทั้งสองไขว้กัน แนบอก แต่กรายมือให้เป็นการฟ้อนรำ เป็นต้น ดังนั้น ท่าตีบทของนาฏยศิลป์ไทยจึงเข้าใจได้ง่าย

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

๒. การแปรแถว

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

สำหรับการแปรขบวนในแถวนั้น ได้แก่ การเดินหน้าถอยหลัง การเดินตามกัน การเดินสวนกัน การเดินสลับกัน และการเดินเข้าออกศูนย์กลาง

๓. การตั้งซุ้ม

การตั้งซุ้มของนาฏยประดิษฐ์ของไทย นิยมจัดให้ผู้แสดงจับกลุ่มเป็นซุ้มรูปสามเหลี่ยม โดยทำท่าให้สองข้างของแกนกลางเหมือนกันทั้งซ้ายขวา หากมีหลายกลุ่มก็จะจัดกลุ่มกลางให้ใหญ่เป็นกลุ่มหลัก และกลุ่มย่อยสองข้างมีจำนวนเท่ากันและทำท่าเหมือนกัน

อย่างไรก็ดี การตั้งซุ้มของโขน ที่เรียกว่า ขึ้นลอย ซึ่งประกอบด้วย พระ ยักษ์ ลิง ตั้งแต่สองตัวขึ้นไปจนถึงกับจับกลุ่มเป็นซุ้มใหญ่นั้น มีลักษณะสองข้างของแกนกลางไม่เหมือนกันแต่ดูสมดุลกัน นับเป็นการตั้งซุ้มในนาฏยประดิษฐ์ของไทยที่งดงามและมีเอกลักษณ์โดดเด่นและเริ่มมีนักนาฏยประดิษฐ์รุ่นใหม่นำความคิดไปพัฒนาเพื่อใช้ในผลงานของตน

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

ข้อควรระวังด้านนาฏยประดิษฐ์

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

การกำหนดรายละเอียดลงไปว่าผลงานสร้างสรรค์อย่างใดจึงจะงดงามเป็นเรื่องสุดวิสัย จึงมักกระทำได้แต่เพียงกำหนดเป็นหลักการดังกล่าวแล้ว ในที่นี้จะกล่าวถึงการหลีกเลี่ยงไม่กระทำอะไรบ้างที่เสี่ยงต่อความงดงามของนาฏยศิลป์ ดังนี้

๑. ไม่ทำสิ่งหนึ่งสิ่งใดซ้ำๆ จนคนดูเจนตาและไม่เห็นว่ามีสิ่งใดใหม่เกิดขึ้น แม้ว่าสิ่งที่ทำขึ้นนั้นจะทำได้ยากแต่เมื่อทำบ่อยๆ ก็หมดความหมาย

๒. ไม่ทำสิ่งใดที่คนดูคาดเดาได้ว่าจะเกิดอะไรขึ้น เพราะคนดูจะไม่แปลกใจและจะไม่ชื่นชม เพราะไม่ตื่นตาตื่นใจ

๓. ไม่ทำสิ่งที่หลากหลาย มีสิ่งละอันพันละน้อยปะปนสับสนวุ่นวายจนยากที่จะทำให้คนดูเข้าใจและติดตามการแสดงอย่างต่อเนื่อง

๔. ไม่ทำสิ่งใดที่ทำลายสมาธิอย่างต่อเนื่องของคนดู มิฉะนั้นคนดูจะต้องเริ่มต้นใหม่ต่อเมื่อการแสดงได้ผ่านไประยะหนึ่งแล้ว และอาจติดตามต่อไปไม่ทันก็เลยหยุดการชื่นชมแต่เพียงเท่านั้น

๕. ไม่ทำสิ่งใดที่เกินความสามารถของผู้แสดงจะทำได้ดี เพราะจะได้ผลตรงข้าม คือ คนดูจะดูถูกความสามารถของผู้แสดง และมีผลเลยมาถึงการไม่ยอมรับผลงานโดยรวมอีกด้วย

๖. ไม่ทำสิ่งใดที่กีดขวางการเคลื่อนไหวของผู้แสดงไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งกายที่รุ่มร่าม หรือฉากที่เกะกะ เพราะจะทำให้สะดุด หลุด ล้ม เสียความงดงามของการแสดงไปได้

๗. ไม่ทำสิ่งใดที่แปลกใหม่ ที่คนดูไม่คุ้นเคย หรือไม่สามารถจะเข้าใจได้ด้วยปัญญา และประสบการณ์

๘. ไม่ทำสิ่งใดที่ขัดต่อ ศีลธรรม จารีตประเพณีที่คนดูยอมรับนับถือ

๙. ไม่ทำสิ่งใดที่ขาดความพร้อม และความมั่นใจ

๑๐.ไม่ทำสิ่งใดที่ทำให้คนดูเบื่อ

จากการศึกษาทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ทำให้ผู้วิจัยทราบถึงปัจจัยต่างๆ ในการ

สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ นาฏยประดิษฐ์แม้จะเป็นศิลปะสร้างสรรค์ ที่ต้องการความแปลกใหม่ แต่ก็ยังต้องอาศัยปัจจัยของนาฏยจารีตจากอดีตเป็นฐาน วัตถุดิบ ความคิด วิธีการ การศึกษาและเรียนรู้ตัวอย่างจากอดีตยิ่งมีมากและหลากหลายเพียงใด ก็ย่อมทำให้นักนาฏยประดิษฐ์มีโอกาสสร้างสรรค์งานนาฏยประดิษฐ์ได้กว้างไกลเพียงนั้น เพราะนักนาฏยประดิษฐ์สามารถนำสิ่งที่ได้พบเห็นมาใช้ในการออกแบบของตนได้มากประการหนึ่ง และสามารถหลีกเลี่ยงไม่ออกแบบซ้ำกับผลงานที่มีอยู่แล้วอีกประการหนึ่ง ทั้งสองประการนี้จะทำให้ผลงานสร้างสรรค์ของนักนาฏยประดิษฐ์มีความแปลกใหม่และโดดเด่นอย่างแท้จริง ซึ่งผู้วิจัยนำมาใช้เพื่อเป็นหลักในการวิเคราะห์กรอบแนวคิดการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำเบญจรงค์

แนวคิดทฤษฎีองค์ประกอบของการฟ้อนรำ

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

๑. ผู้แสดง

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

๒. การแต่งกาย

การแต่งกายในการฟ้อนรำแต่ละชนิดย่อมขึ้นอยู่กับประเภทของการแสดง เช่น ระบำ รำ ฟ้อน การฟ้อนส่วนมากจะมีการแต่งกาย ๔ แบบ คือ

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

๒.๒ การแต่งกายลำลอง หมายถึง การแต่งกายไม่เต็มแบบเครื่องใหญ่ นิยมใช้ในละครพันทาง ซึ่งเป็นละครที่มีหลายเชื้อชาติ นอกจากนี้การแต่งกายลำลองยังนำมาใช้ในการฟ้อนรำ ทั้งรำเดี่ยวรำคู่ ตลอดจนระบำต่าง ๆด้วย เช่น รำพลายชุมพล เป็นต้น

๒.๓ การแต่งกายตามเนื้อร้อง และท่วงทำนองเพลงนั้น ในการแต่งกายประเภทนี้จะยึดเนื้อหาของเพลงเป็นหลัก เช่น ระบำนพรัตน์ เนื้อร้องจะกล่าวถึงแก้วเก้าประการ ซึ่งมี เพชร นิล เพทาย โกเมน บุษราคัม มรกต ฯลฯ ผู้รำจะแต่งกายตามสีของแก้วชนิดนั้น แล้วรำตีบทตามเนื้อเพลง ส่วนการแต่งกายตามทำนองเพลงเช่น ระบำโบราณคดี ซึ่งมีชุดรำทั้งหมดห้าชุด คือ ระบำทวารวดี ระบำศรีวิชัย ระบำลพบุรี ระบำเชียงแสน และระบำสุโขทัย การแต่งกายจะแต่งตามยุคสมัย ปัจจุบันลักษณะของระบำ ที่ผู้แสดงแต่งกายตามเนื้อเพลงนิยมกันมากขึ้น และมีผู้คิดเนื้อเพลง ทำนองเพลงประกอบกัน เพื่อให้สอดคล้องจนเกิดเป็นชุดระบำขึ้นมากมาย เช่น ระบำเงือก ระบำม้า ระบำปลา ระบำนก ฯลฯ

๒.๔ การแต่งกายพื้นบ้านเป็นการแต่งกายตามท้องถิ่นต่าง ๆ ของไทย ซึ่งถือเป็นวัฒนธรรมท้องถิ่นที่แสดงถึงรสนิยมขนบธรรมเนียมประเพณีวิถีชีวิตความเป็นอยู่ ลักษณะการฟ้อนรำพื้นบ้านยังบ่งบอกให้เห็นถึงอุปนิสัยใจคออันเป็นบุคลิกของคนส่วนใหญ่ในท้องถิ่น และการแต่งกายพื้นบ้านย่อมมีความแตกต่างกันไปอันเนื่องมาจากภูมิประเทศ ภูมิอากาศ ขนบประเพณีวัฒนธรรม ความเป็นอยู่ และการทำมาหากิน

๓. ดนตรี และบทร้อง

การฟ้อนรำโดยทั่วไปจะมี เครื่องประกอบที่ทำให้เกิดเป็นทำนองจังหวะ และมีความไพเราะ โดยเฉพาะเรื่องจังหวะถือว่าเป็นหัวใจสำคัญของเพลง

สุพรรณี เหลือบุญชู (๒๕๒๙ : ๓๒) กล่าวว่า การฟ้อนรำนั้นต้องอาศัยทำนองจังหวะและเนื้อร้องของเพลงเป็นส่วนใหญ่ จังหวะเป็นส่วนประกอบสำคัญในการฟ้อนรำของไทย จะต้องฟังจังหวะของเพลงว่าฟ้อนรำลงในจังหวะพอดีหรือว่าลักจังหวะ ส่วนในเพลงไทยหรือดนตรีไทย จังหวะยังเป็นตัวเครื่องกำหนดความยาว สั้น ของเสียงทำนองเพลงจังหวะที่ใช้อยู่ทั่วไปมีด้วยกันทั้งหมด ๓ ระดับ คือ จังหวะช้า เรียกว่าอัตราจังหวะ ๓ ชั้น จังหวะปานกลาง เรียกว่า อัตราจังหวะ ๒ ชั้น จังหวะเร็ว เรียกว่า อัตราจังหวะชั้นเดียว ในอัตราจังหวะของเพลงดังกล่าวจะกำหนดตามเครื่องหมายดนตรีที่เรียกว่า หน้าทับ ซึ่งหมายถึง วิธีตีเครื่องหนัง จากพวกเรียนเสียงทับหรือโทน ซึ่งใช้เครื่องตีกำกับจังหวะแบบโบราณ เช่น โทน ตะโพน รำมะนา

กลองสองหน้า กลองแขก ใช้ตีกำกับจังหวะเป็นระยะ ๆ ไป เพื่อให้รู้ส่วนที่สำคัญของเพลง จังหวะเพลงไทยแบ่งลักษณะหน้าทับ ได้ ๓ ประเภทคือ หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับพิเศษ เพลงทุกเพลงนอกจาก จะมีจังหวะแล้ว ยังต้องมีทำนอง และเนื้อร้องเป็นส่วนประกอบที่สำคัญเพราะทำนองก็ คือ ลำดับเสียงต่าง ๆ ซึ่งเรียบเรียงเป็นบทเพลง และเนื้อร้องของเพลง ถือเป็นส่วนหนึ่งที่ช่วยสื่อความหมายให้ผู้ฟังเข้าใจในเพลงมากขึ้น เพราะภาษาถือเป็นสิ่งสำคัญในการขับร้อง ส่วนใหญ่แล้วเนื้อร้องของเพลงไทยที่ใช้ประกอบการฟ้อนรำมี ๒ ลักษณะ คือ

๓.๑ เนื้อเพลงไทยที่ได้มาจากวรรณคดี โดยคัดมาเฉพาะตอนที่มีสำเนียงไพเราะฉันทลักษณ์ดีและเนื้อหากินใจผู้ฟังผู้ชม หรือเป็นตอนที่สำคัญ ๆ ในวรรณคดีเรื่องนั้น ๆ เช่น ตอนรจนาเสี่ยงพวงมาลัยจากเรื่องสังข์ทอง ตอนพระลอตามไก่จากวรรณคดีเรื่อง พระลอ เป็นต้น

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

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

๔. ท่าทางการฟ้อนรำ

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

เรณู โกศินานนท์ (๒๕๔๓ : ๒๙-๓๑) กล่าวว่า การฟ้อนรำ สามารถแบ่งออกได้เป็น ๒ ลักษณะ คือ การฟ้อนรำแบบมาตรฐาน เช่น รำแม่บท ระบำดาวดึงส์ ระบำกฤดาภินิหาร ฯลฯ และการฟ้อนรำ ที่เป็นแบบฟ้อนพื้นเมืองของท้องถิ่นต่าง ๆ มีความคาบเกี่ยวกันอยู่ จะแยกให้เด็ดขาดคงไม่ได้เลย เพราะมีความสำคัญ ซึ่งสื่อความหมายให้รู้กันด้วยสายตา และในศิลปะการฟ้อนรำเป็นสิ่งจำเป็นที่ต้องมุ่งให้การรำนั้นมีความงดงาม ที่เรียกว่า “สุนทรียรส” เพราะความงดงามหรือสุนทรียรสเป็นหลักสำคัญของศิลปะ

ถ้าประดิษฐ์ดัดแปลงท่าทางออกมาแล้วไม่เป็นไปตามการแสดงความงามก็ผิดหลักศิลปะท่าฟ้อนรำของไทยเป็นการประดิษฐ์ โดยอาศัยหลักความงามของศิลปะดังกล่าวเป็นการส่งภาษาซึ่งเรียกว่า นาฏภาษา หรือภาษานาฏศิลป์ ที่มีความหมายแสดงออกมาเช่นเดียวกับคำพูด ที่เราได้ฟังด้วยหูของเรา แต่เป็นคำพูดที่พูดด้วยมือ แขน เท้า ขา ลำตัว ลำคอ ใบหน้า ศีรษะ เป็นต้น มิใช่ด้วยอวัยวะ สำหรับเปล่งเสียง เช่น ปาก ลิ้น ด้วยเหตุนี้การฟ้อนรำจึงพูดด้วยภาษาที่รำตามบท และความงามของศิลปะการร่ายรำ ซึ่งประดิษฐ์เลือกสรรมาจากกิริยาท่าทางอันเป็นธรรมดาสามัญของมนุษย์ที่เราใช้กันอยู่ประจำ ๓ ประเภทดังกล่าวมาแล้ว แต่มีท่าทางต่างจากท่าธรรมดา เพื่อมุ่งความสวยงามตามแนวคิดของศิลปินไทย

๕. สถานที่แสดง

นุชนาฎ ดีเจริญ (๒๕๔๒ : ๑๙) กล่าวว่า ในการฟ้อนรำต่าง ๆ จะใช้ผู้แสดงมากหรือน้อยจำเป็นจะต้องพิจารณาถึงสถานที่แสดง เพราะถ้าเป็นเวทีเล็กหรือแคบอาจใช้ผู้แสดงน้อยลง ถ้าเป็นเวทีกว้างก็จะใช้ผู้แสดงมากขึ้นตามความเหมาะสม และการพิจารณาเลือกผู้แสดงที่มีขนาดเท่ากันจะทำให้ การแปรแถวสวยงาม การแสดงพร้อมกันหลาย ๆ คน ต้องมีความพร้อมเพรียงเพราะแสดงอยู่ในเพลง และจังหวะเดียวกัน ความพร้อมเพรียงในที่นี้ คือ จังหวะของการเคลื่อนไหวเท้า และมีความงามของการแสดงหมู่อยู่ที่ระเบียบแถว ฉะนั้นผู้แสดงทุกคนจะต้องมีความแม่นยำ มีเวลาซ้อมจนเกิดความชำนาญคล่องแคล่ว สำหรับระเบียบแถวนั้นจะช่วยเพิ่มความงดงามน่าดูยิ่งขึ้น ผู้แสดงไม่เพียงแต่ระวังให้พร้อมกันควรใช้สายตาระมัดระวังแหล่งที่อยู่ของตน และผู้อื่นด้วยเพื่อให้เป็นไปตามลักษณะของแถวที่ต้องการ จะเป็นแถวตรง แถวโค้ง ครึ่งวงกลม หรือแปรแถวต่าง ๆ ควรช่วยกันทำให้ได้รูปสวยงามเป็นระเบียบการเคลื่อนไหวร่างกายในขณะที่รำของแต่ละคนนั้น อาจมีระยะการก้าวเท้าที่ถี่ และห่างต่างกันบ้างระเบียบแถวอาจมีรวนเรเหลื่อมล้ำกันไป ผู้แสดงจะต้องหาวิธีแก้ไขให้ทันไม่ควรปล่อย ให้เสียระเบียบแถวนานจนผู้ดูรู้สึกได้ การแก้ไขระเบียบแถวอาจทำได้โดยวิธีลดระยะการก้าวเท้าแคบลง ก้าวถอยหลังหรือก้าวข้าง โดยใช้วิธีลดหรือเพิ่มระยะก้าวให้พอดีกับผู้แสดงคนอื่น หรือการแก้ไขระยะช่องไฟถี่ห่างตามแหล่งที่ยืน โดยใช้วิธีการเคลื่อนเท้าช่วย การขยั่นเท้า เป็นการขยั่นเพื่อไปยังอีกที่หนึ่ง ซึ่งเห็นว่าระยะพอเหมาะพอดี นอกจากนี้การขยั่นเท้า การสูดเท้า ยังนำมาใช้ในการจัดระเบียบของแถวให้สม่ำเสมอตามลักษณะที่ต้องการ แสดงออกถึงปฏิภาณไหวพริบ มีความแม่นยำ มีสมาธิมั่น หูตาไว และมีความสามัคคี ถ้าผู้แสดงจะต้องมีคุณลักษณะดังกล่าวจะทำให้การแสดงระบำได้ผลดี เพราะแต่ละอย่างมีส่วนสำคัญที่ช่วยให้การแสดงสวยงาม และผู้แสดงต้องมีสมาธิมั่นนั้นเป็นจุดสำคัญอันหนึ่ง เพราะถ้าผู้แสดงไม่ทำด้วยความตั้งใจ มีจิตใจไม่แน่วแน่อยู่กับการแสดง จะทำให้การแสดงที่กำลังแสดงอยู่ย่อมเสียได้เพราะถ้าขาดความรอบครอบขาดความสำรวม จิตใจไม่ได้อยู่กับการแสดงที่ตนปฏิบัติอยู่การแสดงก็จะเข้ากับผู้อื่นมิได้ ท่ารำที่ซ้อมไว้ก็ลืมหูตาที่ควรชำเลืองหรือระมัดระวังให้สอดคล้องกับผู้อื่นก็ไขว่เขวในบางกรณีจะต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบ ในการที่จะคล้อยตามกับเพื่อนร่วมแสดงซึ่งบางครั้งผิดพลาดจากท่าที่ซ้อมไว้ หรือมีอะไรบางอย่างทำให้ต้องเพี้ยนไปจากท่าเดิม ถ้าผู้แสดงทั้งหลายไม่มีความระมัดระวังก็จะไม่มีโอกาสใช้ปฏิภาณ คล้อยตามกันได้

จากกข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยใช้แนวคิดทฤษฎีองค์ประกอบการแสดง เป็นหลักในการศึกษาองค์ประกอบของการแสดงชุด ระบำเบญจรงค์ ๕ ประการ คือ ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย ดนตรีและเพลงร้อง ท่าทางฟ้อนรำ และสถานที่แสดง

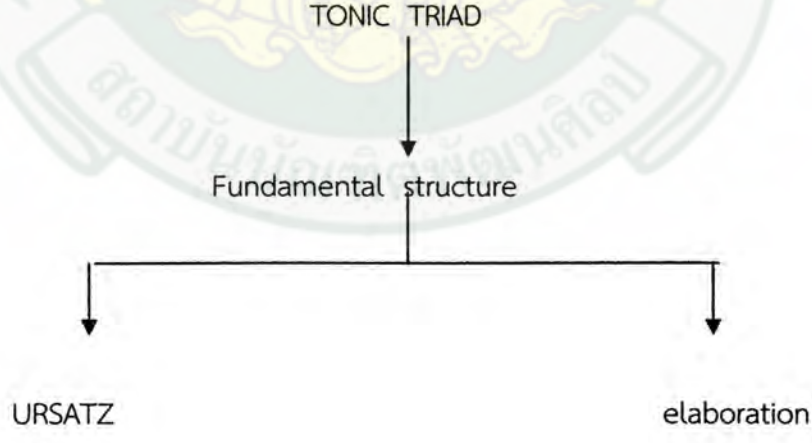
แนวคิดทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย

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

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

๓.๑ Fundamental structure (Schenker)

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



แผนภูมิที่ ๒ การวิเคราะห์ดนตรีแบบ Schenker

ในการวิเคราะห์ Schenker แยกบทเพลงออกเป็นชั้น ๆ (layer) คือ

๓.๑.๑ ชั้น Foreground เป็นชั้นที่ประกอบด้วยรายละเอียดต่าง ๆ ทั้งหมดของบทเพลง

๓.๑.๒ ชั้น Middleground ชั้นนี้อยู่ถัดจากชั้น Foreground เป็นชั้นที่ไม่มีรายละเอียด ชั้นนี้จึงประกอบด้วยโครงสร้างหลายอย่าง และโครงสร้างเรานี้เป็นฐานของการสร้างรายละเอียดในชั้น Foreground

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

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

การวิเคราะห์นี้สามารถนำมาประยุกต์ใช้กับการวิเคราะห์ดนตรีไทยได้ในลักษณะของการวิเคราะห์ทำนองหลักและทำนองแปรจากเพลงประเภททางพื้น และใช้กับการวิเคราะห์เพลงเถา

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

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

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

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

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

๓.๓ Formal analysis

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

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

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

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

๓.๔ Phrase – structure analysis (Rieman)

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

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

๓.๕ Category and feature analysis

ทั้งสองวิธีนี้เป็นการวิเคราะห์โครงสร้างของเพลง ซึ่งใช้กับการวิเคราะห์ style ของเพลง การวิเคราะห์นี้มิได้มีการแยกแยะองค์ประกอบทางดนตรีเป็นส่วนย่อย ๆ โดยละเอียด การวิเคราะห์จึงแสดงผลออกมาในรูปของตาราง สถิติ หรือเป็นกราฟ

เนื้อหาของการวิเคราะห์หรือองค์ประกอบหลักในการวิเคราะห์แบบ Category analysis มี ๕ อย่างคือ Sound , Harmony , Melody , Rhythm ,และ Growth ซึ่งในแต่ละ

องค์ประกอบมีเนื้อหาย่อย ๆ อีก เช่น Sound ประกอบด้วย Timbre , Dynamics , Textury ,Fabric ใน Harmony ประกอบด้วย Color , Tension , ใน Melody ประกอบด้วย Range , Motion ,Pattern เป็นต้น ส่วนรูปแบบทำนองก็ดูในลักษณะที่เป็น ทำนองสูงขึ้น ทำนองต่ำลง ทำนองเรียบ ๆ ทำนองเป็นคลื่น ทำนองเป็นฟันเลื่อยหรือฟันปลา รายละเอียดในแต่ละอย่างมีค่าความเข้มข้น๓ ระดับ คือ มาก ปานกลาง น้อย

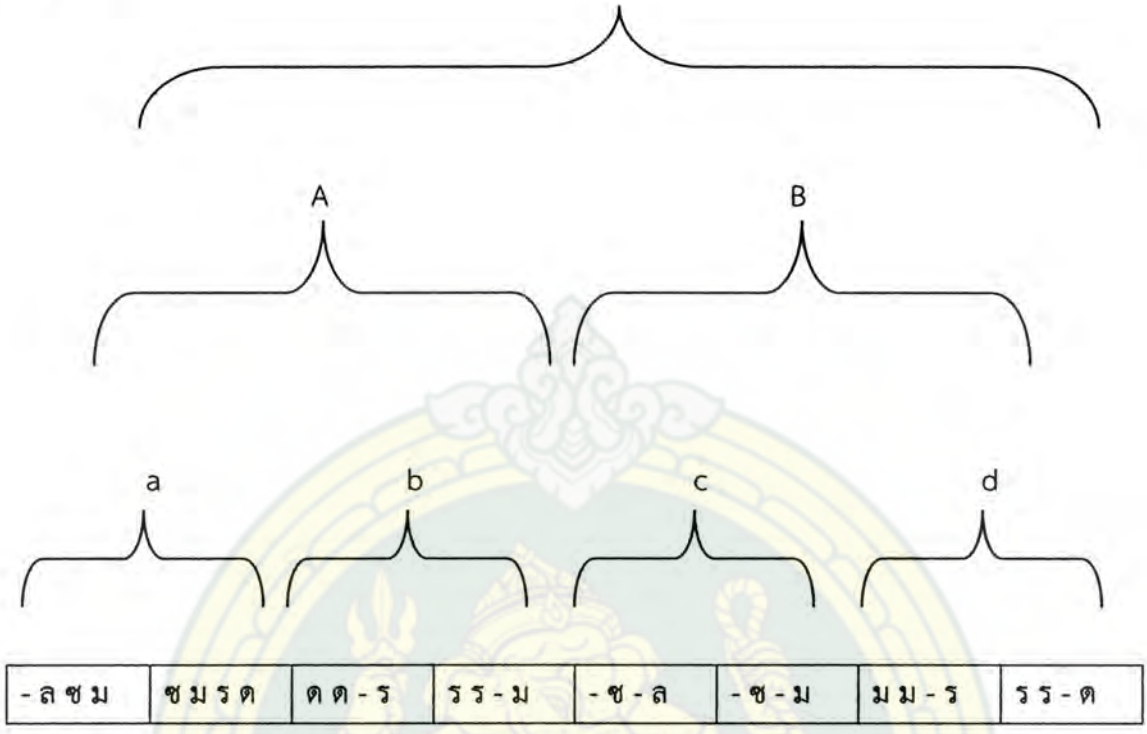
ส่วน feature analysis หรือการวิเคราะห์ลักษณะเด่นหรือลักษณะสำคัญของบทเพลงนั้นเป็นการวิเคราะห์โดยดูที่ลักษณะต่าง ๆ ในบทเพลงเช่น ขั้นคู่ คอร์ด กระสวนจังหวะ เป็นต้น ลักษณะเหล่านี้นำเสนอในรูปของจำนวน ปริมาณ หรือความถี่

สำหรับการวิเคราะห์เพลงไทยสามารถนำวิถีวิเคราะห์แบบนี้ไปใช้ได้เป็นบางส่วนโดยประยุกต์ให้เข้ากับลักษณะหรือองค์ประกอบของเพลงไทย เช่น การวิเคราะห์ลักษณะและกระสวนทำนองของเพลงไทย การแสดงความสำพันธ์ระหว่างทำนองเพลงของเครื่องดนตรีต่างชนิดกัน การแสดงความสัมพันธ์ของเครื่องดนตรีชนิดเดียวกันแต่ทางเพลงต่างกัน รวมทั้งวิเคราะห์ปริมาณความถี่ของเสียงลูกตก หรือเสียงสำคัญของบทเพลงเป็นต้น

๓.๖ Distributional analysis

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

๑



แผนภูมิที่ ๓ การวิเคราะห์ดนตรีแบบ Distributional analysis

๓.๗ Information – theory analysis

ทฤษฎีนี้เน้นความหมายทางดนตรีที่มีการสื่อระหว่างผู้ส่งกับผู้รับ การวิเคราะห์นี้มิได้เน้นที่โครงสร้างเชิงไวยากรณ์ของดนตรีหรือองค์ประกอบของดนตรี การวิเคราะห์ด้วยวิธีนี้ค่อนข้างเข้าใจยากทั้งวิธีการ กระบวนการและการนำเสนอการวิเคราะห์ ซึ่งผลของการวิเคราะห์จะนำเสนอในรูปของสถิติหรือแปลงให้เป็นรูปของกราฟ โดยใช้โปรแกรม Computer เป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์

การวิเคราะห์ดนตรีไม่ว่าจะเป็นดนตรีของชาติใดหรือดนตรีประเภทใดก็ตาม เป็นการศึกษารายละเอียดและองค์ประกาบต่าง ๆ ของบทเพลงนั้น เพื่อให้ทราบว่าบทเพลงดังกล่าวมีรายละเอียดและองค์ประกอบอะไรบ้าง องค์ประกอบเหล่านั้นทำหน้าที่อะไร รายละเอียดและองค์ประกอบเหล่านั้นสังเคราะห์กันขึ้นมาจนเกิดเป็นเครื่องดนตรีที่ความไพเราะมีความงดงามทางสุนทรียศาสตร์ได้อย่างไร

ทฤษฎีดนตรีไทย

การวิเคราะห์เพลงไทยมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องทำความเข้าใจทางด้านทฤษฎีดนตรีไทยในประเด็นต่าง ๆ ให้ตรงกันหรือคิดไปในทางเดียวกันอย่างมีเหตุผลสามารถอธิบายได้ เนื่องจากการวิเคราะห์ต้องมีการอ้างอิง กฎ ทฤษฎี หลักการต่าง ๆ นักวิชาการบางท่านให้ความเห็นว่าทฤษฎีด้านใดที่ยังหาข้อสรุปหรือหากฎเกณฑ์ที่ชัดเจนไม่ได้ก็ไม่ควรแตะต้องหรืออ้างอิงถึง ถ้ายังไม่สามารถสรุปได้ชัดเจนก็ควรเริ่มทำการศึกษา ค้นคว้าจากความคลุมเครือไปสู่ความชัดเจนซึ่งเป็นเรื่องธรรมดาที่การเริ่มต้นมักจะเริ่มจากความคิดเห็นที่หลากหลายไม่ตรงกัน

ทฤษฎีทางดนตรีไทยที่ควรทำตามความเข้าใจเพื่ออ้างอิงหลักการให้ตรงกันมีประเด็นต่าง ๆ ดังนี้

๑.องค์ประกอบดนตรีไทย ดนตรีไทยมี ๓ องค์ประกอบสำคัญคือ

ทำนองหลัก

ทำนองแปร

จังหวะ

๑.๑ ทำนองหลัก เป็นทำนองเพลงหรือ “ทางฆ้อง” ที่บรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่ซึ่งใช้บรรเลงรวมวง โดยบรรเลงตามหลักการและวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ทำนองหลักนี้เป็นทำนองเพลงที่ผู้ประพันธ์ประพันธ์ขึ้น หรือเป็นทำนองเพลงที่ได้รับการยอมรับในวงการดนตรีไทยที่ได้สืบทอดกันมา

ทำนองหลักถือเป็นองค์ประกอบทางทฤษฎีที่สำคัญมากที่สุดในดนตรีไทย ทำนองหลักเป็นองค์ประกอบที่เป็นพื้นฐานในการประดิษฐ์ทำนองแปร และเป็นองค์ประกอบที่มีความสัมพันธ์กับจังหวะ

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

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

แต่เมื่อต้องการให้ความหมายของคำว่า “ทำนองหลัก” อย่างชัดเจนหรือพูดอย่างละเอียดแล้ว กลับเป็นสิ่งที่ยังคลุมเครือมีข้อถกเถียงมีการโต้แย้งทางความคิดเห็นในแง่วิชาการอีกมาก

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

๑.๒ ทำนองแปร

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

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

๑.๓ จังหวะ

การแบ่งระยะเวลาช่วงใดช่วงหนึ่งออกเป็นส่วน ๆ ในทางดนตรีมักจะแบ่งอย่างสม่ำเสมอ โดยจะแบ่งความถี่หรือห่างอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ของการแบ่งจังหวะเป็นองค์ประกอบสำคัญอีกอย่างหนึ่งในทางดนตรี จังหวะในดนตรีไทยแบ่งออกเป็น ๓ อย่างคือ

๑.๓.๑ จังหวะสามัญ เป็นจังหวะที่รู้สึกได้เมื่อได้ยินทำนองเพลง(ถ้ามองในมุมกลับก็จะเห็นว่าในทำนองเพลงทุกเพลงย่อมมีจังหวะในตัวเองอยู่แล้ว) จังหวะสามัญที่รู้สึกได้นี้สามารถถ่ายทอดออกมาในรูปของจังหวะเคาะ หรือปรบมือให้เข้ากับทำนองเพลง โดยปรกติแล้วจังหวะสามัญของคนส่วนใหญ่จะตรงกัน หมายความว่าถ้าเคาะจังหวะมือหรือปรบมือให้เข้ากับทำนองเพลงแล้ว คนส่วนใหญ่จะเคาะเหมือนกัน

๑.๓.๒ จังหวะฉิ่ง เป็นจังหวะที่เกิดจากการบรรเลงฉิ่งให้เข้ากับทำนองเพลงอย่างถูกต้องตามเกณฑ์ หรือตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์ หรือตามความเหมาะสมของการบรรเลง การบรรเลงฉิ่งให้เข้ากับทำนองเพลงนั้นมีการบรรเลงหลายอย่างคือ

ก. การบรรเลงตามจังหวะมีการกำหนดไว้ ๓ จังหวะ คือ ๓ ชั้น ๒ ชั้น และชั้นเดียวในปัจจุบันมีบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ไว้ในอัตราจังหวะ ๔ ชั้น (บางครั้งเรียกว่า ๖ ชั้น) และครึ่งชั้น การบรรเลงฉิ่งยังอนุโลมให้บรรเลงฉิ่งในอัตราจังหวะ ๓ ชั้น กับบทเพลงในอัตราจังหวะ ๔ ชั้น และให้บรรเลงฉิ่งในจังหวะชั้นเดียวกับบทเพลงในอัตราจังหวะครึ่งชั้น

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

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

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

- หน้าปรบไก่
- หน้าทับสองไม้หรือหน้าทับทยอย
- หน้าทับเฉพาะ(บางท่านเรียกว่าหน้าทับพิเศษ)

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

บันไดเสียง

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

บันไดเสียงดนตรีไทย หมายถึง เสียงต่างจากเครื่องดนตรีที่ถูกจัดให้เป็นระบบและใช้ระบบเสียงนั้นในเพลงไทย ซึ่งสามารถอธิบายได้ดังนี้

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

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

ตารางที่ ๑ การกำหนดชื่อของบันไดเสียง

บันไดเสียงในดนตรีไทยมีความสำคัญเชิงทฤษฎีอย่างมากต่อการศึกษาค้นคว้าดนตรีไทยทางวิชาการด้านต่าง ๆ เช่นทำนองหลัก ทำนองแปรประเภทบทเพลง เป็นต้น การกำหนดบันไดเสียงในดนตรีไทยจึงกำหนดโดยกลุ่มเสียง ๕ เสียงที่เป็นเสียงหลักดังได้กล่าวมาแล้ว

ทาง

" ทาง " ในทางดนตรีไทยมีความหมาย ๓ ความหมายได้แก่

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

" ทาง " ที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์คือ ทางที่หมายถึงระดับเสียงในการบรรเลงเครื่องดนตรีบางอย่างมีข้อจำกัดในการบรรเลงหมายความว่า เครื่องดนตรีชนิดหนึ่งบรรเลงสะดวกที่ระดับเสียงหนึ่งได้แก่เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่า และเครื่องสาย "ทาง"ในที่นี้จึงเป็นการกำหนดขึ้นเพื่อสะดวกในการบรรเลงของเครื่องดนตรีเหล่านี้

" ทาง " ที่กล่าวถึงนี้ คือ บันไดเสียงของเพลงไทยที่สร้างขึ้นบนเสียงหลัก ๕ เสียง

การอธิบายเรื่อง "ทาง" จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องมีตัวอย่างทำนองเพลงมาประกอบการอธิบาย ซึ่งทำนองเพลงบนบันไดเสียง ๕ เสียง โดยใช้ทำนองเพลงที่เป็นโน้ตตัวเลขได้ดังนี้

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

ตารางที่ ๒ ทำนองเพลงบนบันไดเสียง ๕ เสียง

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

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

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

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

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

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

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

๗. ทางขวา ทางนี้เมื่อเทียบกับฆ้องวงใหญ่แล้ว เสียงขั้นที่ ๑ ของบันเสียงตรงกับเสียงลูกฆ้องลูกที่ ๒ ลูกที่ ๙ ลูกที่ ๑๖ (โดยนับจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง) ซึ่งสะดวกกับระบบนิ้วของปี่ขวา

การกำหนดลูกตก

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

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

ตัวอย่างทำนองเพลงและการเรียกลูกตกทำนองเพลงในบันไดเสียง โด

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

ตารางที่ ๓ ทำนองเพลงและการเรียกลูกตกทำนองเพลงในบันไดเสียง โด

๘.๑ วรรคเพลงและลูกตก

วรรคเพลงและลูกตกเป็นรายละเอียดเชิงทฤษฎีของดนตรีที่อธิบายความหมายที่เป็นไวยากรณ์ทางดนตรีได้ลึกซึ้งมากขึ้น องค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งของดนตรีไทยคือ ทำนองเพลง การวิเคราะห์วรรคเพลงและลูกตกทำให้สามารถเข้าใจทำนองเพลงและโครงสร้างของทำนองเพลงได้อย่างชัดเจน

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

๘.๑.๑ ทำไมต้องวิเคราะห์ “วรรคเพลง” และ “ลูกตก”

การพิจารณาทำนองเพลงและลูกตกที่ละวรรคเพลงยังช่วยให้สามารถศึกษาวิเคราะห์การเปลี่ยนบันไดเสียงของเพลงที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงในเพลงได้อย่างชัดเจน สามารถบอกได้ว่าการเปลี่ยนบันไดเสียงนั้นเปลี่ยนจากบันไดเสียงใดเป็นบันไดเสียงใด การเปลี่ยนบันไดเสียงเกิดขึ้นที่ใด วรรคใด การเปลี่ยนบันไดเสียงมีพฤติกรรมในการเปลี่ยนแบบใด

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

ในการบรรเลงเพลงไทยเพลงใดเพลงหนึ่งหลาย ๆ ครั้ง หรือหลาย ๆ เที่ยว ที่ต่างวาระต่างโอกาสกันนั้น จะเห็นได้ว่า ทำนองเพลงที่บรรเลงแต่ละครั้งไม่เหมือนกันทั้งหมด ๑๐๐ % มีทำนองเพลงบางช่วง บางตอน แตกต่างกัน แม้จะเป็นเพลงบังคับทางก็ตามการบรรเลงเพลงแต่ละครั้งก็ยังมีโน้ตแตกต่างกันบ้าง ในการบรรเลงเพลงเดียวกันแต่ทำนองต่างกันนี้เป็น

การบรรเลงที่ผิดหรือไม่ คำตอบคือไม่ผิด นั่นหมายความว่าทำนองเพลงมีการผันแปรหรือเปลี่ยนแปลงได้ ในการเปลี่ยนแปลงนั้นเกิดการเปลี่ยนแปลงที่ใด เปลี่ยนแปลงที่จุดใด เปลี่ยนแปลงที่เสียงใด คำตอบเหล่านี้เป็นที่ยอมรับกันตามกฎเกณฑ์และทฤษฎีทางดนตรีไทยว่าการเปลี่ยนแปลงของทำนองเพลงอาจทำได้หรือสามารถเกิดขึ้นได้ ยกเว้น "เสียงลูกตก" ซึ่งเป็นเสียงสำคัญของบทเพลงที่จำเป็นต้องบรรเลงให้ถูกต้องและตรงกับเสียงลูกตกของเพลงนั้น ๆ

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

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

ทำนองเพลงหลาย ๆ วรรคที่ต่อเนื่องกันจะมีลูกตกหลาย ๆ ลูกตกต่อเนื่องอย่างมีความสัมพันธ์กัน ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงที่มีลูกตกเสียงหนึ่งกับทำนองเพลงที่มีลูกตกอีกเสียงหนึ่งจะแตกต่างจากความสัมพันธ์ของทำนองเพลงที่มีลูกตกอีกเสียงหนึ่งกับทำนองเพลงที่มีลูกตกอีกเสียงหนึ่ง เช่น ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองเพลงที่มีลูกตกเป็นขั้นที่ ๓ กับทำนองเพลงที่มีลูกตกขั้นที่ ๑ แตกต่างจากความสัมพันธ์ระหว่างทำนองเพลงที่มีลูกตกขั้นที่ ๖ กับทำนองเพลงที่มีลูกตกขั้นที่ ๒ เป็นต้น ประเด็นนี้น่าจะเป็นหัวข้อเรื่อง "ความสัมพันธ์ของลูกตก" หรือ "การเคลื่อนที่ของลูกตก" ผู้ที่ศึกษาดนตรีตะวันตกจะเข้าใจง่ายขึ้นถ้าเรียกว่า "ลูกตก Progression"

ความสัมพันธ์ของลูกตกสามารถอธิบายได้ชัดเจนในเพลงประเภททางพื้น จะเห็นได้ว่าบทเพลงทางพื้นที่มีความยาวของทำนองเพลง ๑ วรรคนั้นเมื่อแยกลูกตกตามบันไดเสียงแล้ว จะพบว่ามีหลายทำนอง เช่น ในบันไดเสียงโด

รูปแบบทำนอง รูปแบบจังหวะ

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

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

การศึกษาวิเคราะห์ลักษณะเด่นของบทเพลงจึงสามารถศึกษาได้จากลักษณะทำนองและลักษณะจังหวะของบทเพลงนั้น ๆ โดยศึกษาสิ่งที่เรียกว่า "รูปแบบทำนอง" และ "รูปแบบจังหวะ"

๙.๑ รูปแบบทำนอง หรือกระสวนทำนอง

รูปแบบทำนอง หรือกระสวนทำนอง คือทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ซึ่งรูปแบบหรือทิศทางของทำนองเพลงนี้มีอีกหลายอย่าง เช่น ทำนองเพลงที่ใช้เสียงเรียงกัน

ด ร ม ซ	ร ม ซ ล	ม ซ ล ด	ซ ล ด ร

ตารางที่ ๔ ทำนองเพลงที่ใช้เสียงเรียงกัน

การนำเสนอรูปแบบทำนองโดยการลากเส้นตามเสียงสูง – ต่ำของทำนองเพลงนั้นทำให้มองเห็นทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงได้ชัดเจนเป็นรูปธรรมมากกว่าโน้ตเพลง สามารถทำให้วิเคราะห์ได้ละเอียดลึกซึ้งกว่า

๙.๒ รูปแบบ หรือกระสวนจังหวะ

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

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

ตารางที่ ๕ ตัวอย่างโน้ตเพลง

ทำนองดังกล่าวแสดงในรูปของรูปแบบจังหวะดังนี้

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

ตารางที่ ๖ รูปแบบของจังหวะ

จากทำนองเพลงแขกบรเทศ ๒ ชั้น ซึ่งเป็นเพลงทางพื้นที่ยกตัวอย่างข้างบน สามารถแยกรูปแบบจังหวะได้รูปแบบละ ๒ ห้องเพลง ดังนี้

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

ตารางที่ ๗ รูปแบบของจังหวะเพลงแขกบรเทศ ๒ ชั้น

เมื่อมีการแยกแยะกระสวนจังหวะแล้ว กระสวนจังหวะดังกล่าวบอกอะไรบ้างที่จะเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ จะเห็นได้ว่า มีรายละเอียดสำคัญอยู่ ๓ อย่าง คือ ประเภทรูปแบบ และตำแหน่งของรูปแบบ ซึ่งรายละเอียดเหล่านี้เป็นข้อมูลที่สามารถอธิบายลักษณะทำนองเพลงทางพื้น หรือ “มือฆ้อง” ได้

ประเภทของรูปแบบ รูปแบบที่ใช้มีอยู่ ๕ รูปแบบ มีลักษณะการใช้โน้ตหรือตำแหน่งของการใช้โน้ตแตกต่างกัน เมื่อใช้สัญลักษณ์เพื่อแสดงให้เห็นรูปแบบของทำนองเพลง

แล้ว ทำให้เห็นว่าในทำนองฆ้องมีการใช้รูปแบบที่หลากหลาย แม้จะเป็นทำนองเพลงเพียงสั้น ๆ ความหลากหลายของรูปแบบมีได้ถึง ๕ รูปแบบ ความหลากหลายของรูปแบบนี้สามารถอธิบายถึงความเป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลงนั้น ๆ เพลงบางเพลงมีความหลากหลายมาก เพลงบางเพลงมีความหลากหลายน้อย

จำนวนรูปแบบทั้ง ๕ รูปแบบ มีการใช้ดังนี้

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

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

ตำแหน่งของรูปแบบ เมื่อนำรูปแบบมาเรียบเรียงตามตำแหน่งที่ปรากฏในทำนองเพลง จะได้ตำแหน่งของรูปแบบดังนี้

๑	๒	๓	๒
๔	๒	๕	๒

ตารางที่ ๘ ตำแหน่งของรูปแบบ

จากตำแหน่งของรูปแบบดังกล่าวทำให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างวรรคเพลงกับรูปแบบที่ใช้ คือ

รูปแบบที่ ๒ เป็นรูปแบบที่ใช้ที่ ๒ ห้องหลังของวรรคเพลงทุกวรรค ไม่ปรากฏรูปแบบดังกล่าวที่ตำแหน่ง ๒ ห้องแรกของวรรคเพลง

รูปแบบที่ ๒ ใช้คู่กับรูปแบบอื่น ๆ ได้ ดังนี้

รูปแบบที่ ๑ ใช้คู่กับรูปแบบที่ ๒

รูปแบบที่ ๓ ใช้คู่กับรูปแบบที่ ๒

รูปแบบที่ ๔ ใช้คู่กับรูปแบบที่ ๒

รูปแบบที่ ๕ ใช้คู่กับรูปแบบที่ ๒

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

ส่วนรูปแบบของเพลงทางกรอ เช่นทำนองตอนต้นของเพลงเขมรไทรโยค ที่ได้ยกตัวอย่างไว้แล้วมีทำนองดังนี้

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

ตารางที่ ๙ รูปแบบของเพลงทางกรอทำนองตอนต้นเพลงเขมรไทรโยค

ทำนองเก็บข้างบนนี้มิได้แสดงว่าลักษณะเด่นของเพลงเขมรไทรโยคเปลี่ยนไปเพียงแต่เป็นการแปรทำนองส่วนที่เป็นลักษณะเด่นเป็นทำนองเก็บ ซึ่งการแปรทำนองให้เป็นทำนองเก็บนั้น เป็นลักษณะการบรรเลงลักษณะหนึ่งของดนตรีไทย

การนำแสดงรูปแบบจังหวะโดยการใช้เครื่องหมายดังกล่าวทำให้มองเห็นรูปแบบได้ชัดเจนมากขึ้น การพิจารณารูปแบบจังหวะจากโน้ตเพลงโดยตรงบางครั้งความสนใจมุ่งไปที่ทำนองเพลง

๙.๓ รูปแบบทำนองและรูปแบบจังหวะบอกอะไรในการวิเคราะห์

การวิเคราะห์บทเพลงด้วยการวิเคราะห์รูปแบบทำนองและรูปแบบจังหวะนั้นไม่ใช่เพียงแต่แยกแยะลักษณะและนับจำนวนรูปแบบต่าง ๆ ในเพลงเพลงนั้นออกมาให้เห็น ทั้งรูปแบบทำนองและรูปแบบจังหวะบอกอะไรได้บ้างนั้น เป็นหน้าที่ของผู้วิเคราะห์จะต้อง “วิเคราะห์” ในแง่มุมต่าง ๆ เช่น

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

- จำนวนหรือความถี่ของรูปแบบที่ปรากฏ การนับจำนวนความถี่ไม่ใช่ข้อสรุปจากการวิเคราะห์รูปแบบ รูปแบบที่สำคัญหรือเป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลง อาจจะเป็นรูปแบบที่มีครั้งเดียวหรือเป็นรูปแบบที่มีมากที่สุดก็ได้

- ความสัมพันธ์ของรูปแบบกับองค์ประกอบอื่น ๆ ในบทเพลง เช่น ประเภทบทเพลง ประเภทเครื่องดนตรีและวงดนตรี

- หน้าที่ของบทเพลงที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรม ความเชื่อ ฯลฯ

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

จากแนวความคิดทฤษฎีข้างต้น ผู้วิจัยจะนำไปศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงประกอบการแสดงชุด ระบำเบญจรงค์

แนวคิดทฤษฎีวงเฉพาะกาล

วงเฉพาะกาล หมายถึง วงดนตรีที่ใช้เฉพาะกิจการอย่างใดอย่างหนึ่งโดยเฉพาะหรือใช้จำเพาะพิธีกรรม หรือการแสดงที่กำหนดเจาะจงลงไปว่าต้องใช้เฉพาะในสิ่งนั้นๆ โดยได้กำหนดเครื่องมือและวิธีการบรรเลงเอาไว้ วงประเภทนี้มีค่อยแพร่หลายดังวงมาตรฐานบางแบบกำลังจะสูญไปก็มี วงเฉพาะกาลจำแนกเป็นประเภทต่างๆ ดังนี้

๑. วงที่ใช้ประกอบพิธีกรรมที่เป็นมงคล เช่น

๑.๑ วงขับไม้ เป็นวงที่ใช้เห่กล่อมพระบรรทมหรือช้าลูกหลวง ใช้บรรเลงสมโภชพระมหาเศวตฉัตร หรือสมโภชช้างเผือก ดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

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

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

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

การนำกลองแขกมาใช้ในวงปี่พาทย์ไทยเห็นจะมีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย คือ เมื่อเอาเรื่องอิเหนามาเล่นละครไทยใช้เมื่อละครรำเพลงแขก เช่น รำกริช เป็นต้น ต่อมา ก็นำมาใช้กับวงปี่พาทย์ไทย จนถึงปัจจุบัน

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

ปัจจุบันในงานพระราชพิธีต่างๆได้เลิกวงกลองแขกเสียแล้ว อาจเป็นเพราะหา นักดนตรีไม่ได้ หรืออาจเป็นเพราะเสียงดนตรีของกลองแขกไม่กลมกลืนกับวงปี่พาทย์ก็ได้ จึงเหลือแต่วงปี่พาทย์ไทยเพียงอย่างเดียว

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

๑.๓ วงแตรสังข์ ประกอบด้วย สังข์ แตรวง และแตรฝรั่ง ใช้เฉพาะงานที่มีศักดิ์และได้กำหนดไว้โดยเฉพาะ

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

๒.วงดนตรีที่ใช้ในงานอวมงคล คือ วงที่นิยมใช้อยู่ในพิธีศพ นับตั้งแต่เจ้านายจนถึงสามัญชน

การใช้ดนตรีเพื่อประโคมในพิธีศพนั้นเป็นที่น่าสังเกตว่า คนไทยคงไม่นิยมกันที่น่าจะมีมาก่อนใคร ๆ คงจะเป็นเพียงแต่ “นางร้องไห้” เท่านั้น ดังที่ได้กล่าวมาแล้วแต่ตอนต้น แม้ว่าสิ่งต่าง ๆ ที่นำมาประโคมในระยะหลังก็มีเค้าเงื่อนมาจากประเพณีของชาติอื่นเขา วงดนตรีที่เป็นของเราเอง เช่น มโหรี เครื่องสาย หรือปี่พาทย์ นิยมใช้อยู่ในงานมงคลเพียงอย่างเดียว ทั้งนี้คงเกิดจากความคิดที่ว่าสิ่งใด ๆ ที่เกาะติดอยู่กับสิ่งที่คิดว่าเป็นของดี ของชั่ว ก็มักจะคิดว่าของสิ่งนั้นจะพลอยดีหรือพลอยชั่วไปได้ เครื่องดนตรีไทยเราเคยคิดกันว่าเป็นของเพื่อความบันเทิงและความสุข ก็ไม่น่าที่จะเอาไปใช้ในงานศพ แม้ว่าในตอนหลังจะเอาวงดนตรีที่เป็นของไทยมาเล่นในงานศพ

ยังต้องปรับปรุงบางอย่าง เช่น วงปี่พาทย์นางหงส์ เป็นต้น วงดนตรีที่นิยมใช้อยู่ในงานพิธีศพ จำแนกได้ ดังนี้

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

วงบัวลอย หรือตีบัวลอยนี้เป็นวงที่ใช้ประโคมศพสำหรับบุคคลทั่วไป ในสมัยโบราณ ปัจจุบันเลิกใช้แล้ว นัยว่าคงเลิกใช้ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวขึ้นไป โดยสังเกตจากพระนิพนธ์ของสมเด็จ ฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่ทรงมีถึงเจ้าคุณพระยาอนุมานราชธนว่า

"...เพลงเรื่องบัวลอย ไม่มีใครเขาทำกันมานานแล้ว ฉันเลยคิดขึ้นให้ทำ เมื่อครั้งทำศพยายคราวหนึ่งแล้ว หาพบแต่พระยาประสาน (แปลก) คนเดียวที่เป็นคนชุกชนจำเนื้อเพลงไว้ได้แม่น เดี๋ยวนี้ก็ตายแล้วไม่ใช่ลำบาก แต่ที่จะหาคนเล่นไม่ได้ แม้เครื่องเล่นคือ เหม่งก็หาไม่ได้ มีแต่ของหลวงสำหรับตีแห่ก็ต้องไปยืมมาไม่ใช่ฆ้องอย่างสามัญรูปเหมือนฆ้องแต่ทองหนาไปทางพวกกังสดาล (ระฆังใบบัว)... "

ซึ่งแสดงว่าการเล่นแบบวงบัวลอยนั้น คงเลิกไปนานแล้ว แต่สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงฟื้นฟูขึ้นใหม่ แต่ก็คงไม่แพร่หลาย

ที่จริงคำว่า "บัวลอย" ที่ใช้เป็นชื่อวงนั้นเป็นชื่อของเพลงๆหนึ่ง ว่า "เพลงบัวลอย"เป็นเพลงที่ใช้สำหรับงานศพโดยเฉพาะสำหรับระเบียบและวิธีการบรรเลงวงบัวลอยนั้น พระยาอนุมานราชธนได้ค้นคว้าเพื่อนำกราบทูลสมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ความว่า

"...ครั้งโบราณการประโคมศพ ตามปกติใช้กลองมลายู ๒ คู่ ปี่ ๑ และฆ้องเหม่ง ๑ เรียกกันสามัญว่า "กลองสี่ปี่หนึ่ง" ประโคมเป็นเพลงบัวลอย เป็นระยะทุกยามตลอดรุ่ง เดี๋ยวนี้เล่นเพียง ๒ ยาม (๗ มีนาคม ๒๔๘๒)" ไปประโคมอีกครั้งเมื่อย่ำรุ่ง ระหว่างประโคมถ้ามีผู้อยากฟังเพลงอื่นๆก็เล่นให้ได้ ในเวลานี้การเล่นเพลงบัวลอยประโคมศพใช้กลองมลายู คู่ ๑ ปี่ ๑ และฆ้องเหม่ง ๑ เพลงที่ใช้เล่นเป็นพื้นมีชื่อโดยลำดับคือ บัวลอย นางหน่าย กระดี้รี นางหงส์ หกขะเมน ไต่ลวด (หกคะเมนตีลังกา ข้าพระพุทธเจ้าค้นหาเหตุไม่พบดูเป็นการหกของเขมรและตีของลังกา) เพลงเหล่านี้ใช้ประโคมศพทั่วไป จะแทรกเพลงอื่นในระหว่างเมื่อเวลาพระสวดจบเป็นคราว ๆ ไปก็ได้ เพลงทุบมะพร้าว แร้งกระพือปีก กาจับปากโลง ชักฟืนสามดุ้นไฟชุม เพลงเหล่านี้ใช้ประโคมในเวลาเผา แต่เวลาจุดไฟใช้เพลงบัวลอย การบรรเลงจะแทรกเพลงอื่นก็ได้ ห้ามแต่เพลงมงคล เช่น มหาฤกษ์มหาชัย สาธุการ เทวาประสิทธิ์ ตระนิมิต เป็นต้น เวลาทำเพลงขณะพระฉัน

เช้าไม่จำกัดเพลง โดยมากใช้เพลงฉิ่งชั้นเดียวหรือเพลงฉิ่งพระฉัน ถ้าฉันเพลเล่นเพลงกระบอก ซึ่งเป็นประเภทเพลงเรื่อง ถ้ามีร้องส่งก็เปลี่ยนเป็นเล่นเพลงประเภทเสภาจำพวก ๓ ชั้น..."

ที่กล่าวมาแล้วเป็นของเก่า ปัจจุบันจะหาผู้เล่นให้ได้ครบทุกเพลงคงยากเสียแล้ว เพลงอาจจะสูญหายไป เท่าที่ทำกันอยู่เวลาใช้ปี่พาทย์ประโคมศพมักจะเล่นแต่เพลงนางหงส์ ๒ ชั้น ต่อจากเพลงบัวลอย จากนั้นก็ทำเพลงต่าง ๆ เป็นเพลงตับหรือออกเป็นเพลงภาษาเท่านั้น

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

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

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

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

๒.๒ วงเปิงพรวด เป็นวงที่ใช้ประโคมศพสำหรับเจ้านายรองลงมา รูปของวงก็มีลักษณะคล้ายกับวงบัวลอย หรือวงแกหลอ เช่นกัน เกี่ยวกับรูปของวงและวิธีการบรรเลงเป็นเช่นไร

จะขออัญเชิญพระราชนิพนธ์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ ในหัวข้อเรื่องที่ว่า "เหตุใดข้าพเจ้าจึงชอบดนตรีไทย" ดังนี้

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

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

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

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

วัฒนธรรมทางดนตรีของมอญได้เข้ามาเผยแพร่ในประเทศไทย คงมีมาแต่สมัยอยุธยามากกว่าสมัยรัตนโกสินทร์ คือ ได้สูญเสียอาณาจักรให้แก่พม่า ตั้งแต่ก่อนตั้งอาณาจักร

สุโขทัย ชาวมอญส่วนหนึ่งได้อพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารในไทย คงจะนำเครื่องดนตรีของเขาติดตัวมาด้วย หรือไม่ก็คงมีศิลปินของเขาได้มาสร้างขึ้นในประเทศไทยก็เป็นได้ และคงเริ่มเข้ามาเกี่ยวข้องกับวงดนตรีไทยในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนกลาง หรือตอนปลาย คือเป็นตอนที่วงมโหรีหญิงได้เกิดขึ้นแล้ว การที่อ้างว่าเครื่องดนตรีมอญเฉพาะอย่างยิ่งฆ้องมอญ เกิดจากมอญสามพี่น้องช่วยกันแบกกันมาคนละท่อนเข้ามาทางด้านเมืองตาก หลังจากที่พม่าเสียเอกราชแก่อังกฤษในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ.๒๒๙๖) นั้น มีน้ำหนักเบามาก เพราะความสะเทือนใจของชาวมอญอันเกิดจากเขาไร่แผ่นดินที่จะอยู่ไม่ใช่อยู่ที่ชาวอังกฤษ แต่อยู่ที่ ชาวพม่ามากกว่า เพียงแต่นักดนตรีมอญที่ปรากฏตัวแน่ชัดว่าเป็นชาวมอญและเป็นที่รู้จักกัน ในปัจจุบันเป็นผู้สืบเชื้อสายมาจากชาวมอญที่อยู่ในสมัยนั้น เรื่องนี้จำเป็นที่จะต้องหาหลักฐานที่แท้จริงต่อไป ลักษณะวงปี่พาทย์มอญดั้งเดิม ลักษณะวงปี่พาทย์มอญดั้งเดิมเป็นเช่นไรนั้น หากสังเกตจากภาพที่ปรากฏในหนังสือ The Mon Bulletin จะเห็นเครื่องดนตรีที่นำมาประสมวงกันประกอบด้วย จะเข้ ๑ ระนาด ๑ ฆ้องวงใหญ่ ๑ ปี่มอญ ๑ ตะโพนตั้ง ๑ กลองเล็ก ๆ คล้าย ๒ หน้า ๑ และฉาบอีก ๑ วงประเภทนี้กระมังที่มอญเรียกว่า “วงปาต”

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

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

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

วงปี่พาทย์มอญเครื่อง ๕ ประกอบด้วย ฆ้องมอญ ตะโพนมอญ ระนาดเอก ปี่มอญ เปิงมางคอก และฉิ่ง

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

วงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ ก็เพิ่มระนาดเอกเหล็ก และระนาดทุ้มเหล็กเข้าไปในวงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่

สำหรับวงปี่พาทย์พม่านั้นน่าจะได้แบบอย่างมาจากมอญในฐานะที่มอญเป็นเจ้าของถิ่นเดิม พม่าเป็นเชื้อสายตระกูลธิเบต เป็นผู้เข้ามาทีหลัง เครื่องดนตรีของมอญมีส่วนคล้ายกับเครื่องดนตรีอินเดีย คงจะได้รับอิทธิพลทางดนตรีมาจากอินเดียด้วย เพราะเราถือว่าอินเดียเป็นต้นตำรับเครื่องดนตรีของชาวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

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

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

เรื่องที่นำเอาวงปี่พาทย์มอญไปบรรเลงในงานศพนั้น จากลายพระหัตถ์ เวรที่สมเด็จกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงมีถึงสมเด็จ ฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ในหนังสือสาส์นสมเด็จมีว่า

“...เรื่องที่ชอบใช้ปี่พาทย์มอญในงานศพนั้น หม่อมฉันเคยได้ยินสมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงตรัสเล่าว่า ปี่พาทย์มอญทำในงานหลวงครั้งแรกเมื่องานสมเด็จพระเทพสิรินทราบรมราชินีด้วย ทูลกระหม่อมทรงพระราชดำริว่าสมเด็จพระเทพสิรินทรา ฯ ทรงเป็นเชื้อมอญ แต่จะเป็นทางไหน หม่อมฉันไม่ทราบ เคยได้ยินแต่ชื่อพระญาติคนหนึ่งว่า “ท้าวทรงกันดานทรงมอญ” ว่าเพราะเป็นมอญ พระองค์คงจะทรงทราบดีว่าคงเป็นเพราะเหตุนั้นงานพระศพพระเจ้าลูกเธอในรัชกาลที่ ๕ จึงโปรดให้มีปี่พาทย์มอญเพิ่มขึ้น โดยเป็นเชื้อสายของสมเด็จพระเทพสิรินทรา ฯ คนภายนอกอาจจะเอาอย่างงานพระศพหลวงไปเพิ่มหรือไปหาเฉพาะปี่พาทย์มอญมาทำในงานศพ โดยไม่รู้เหตุเดิมแล้ว

จึงทำตามกันต่อมาจนเลยเข้าใจว่างานศพต้องมีปี่พาทย์มอญจึงจะเป็นศพผู้ดี เหมือนกับเผาศพต้องจุดพลุญี่ปุ่นกันแพร่หลายอยู่คราวหนึ่ง อันที่จริงปี่พาทย์มอญ ชาวมอญเขาก็ใช้ทั้งในงานมงคลและงานศพเหมือนกับปี่พาทย์ไทย กลองคู่กับปี่ชวาและฆ้องประสมกันซึ่งเรียกว่าบัวลอย ก็ใช้ได้ทั้งงานศพ และงานมงคล..."

ในปัจจุบันการใช้ปี่พาทย์มอญประโคมศพ จึงกลายเป็นประเพณีไป และใช้ได้ทุกระดับชั้นจนในที่สุดกลายเป็นว่า วงปี่พาทย์มอญเป็นเครื่องหมายประดับเกียรติแก่ผู้ตายไปเสีย

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

มูลเหตุที่ทำให้เกิดวงปี่พาทย์นางหงส์ เพื่อใช้บรรเลงหรือประโคมในงานศพนั้น คงจะได้แบบอย่างมาจากวงปี่พาทย์มอญ เพราะตามคติของคนไทยแต่เดิมไม่นิยมวงดนตรีที่บรรเลงเป็นทำนองเพลงประโคมในงานศพ อาจมีบ้างก็ใช้เฉพาะในพิธีสงฆ์บ้าง เรานิยมใช้วงอย่างอื่น เช่น บัวลอย หรือเปิงพรวด ดังที่ได้กล่าวมาแล้วในตอนต้น วงปี่พาทย์มอญพวกชาวรามัญคงใช้มาเป็นเวลานานแล้ว แต่ที่นำมาใช้ในหมู่คนไทยก็เพิ่งเกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว นี่เอง

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

กลองมลายูหรือกับปี่ชวาจึงกลายเป็นสัญลักษณ์สำคัญของวงปี่พาทย์นางหงส์ไป คล้ายกับเป็นการถือเคล็ดให้แตกต่างไปจากวงปี่พาทย์ไทย เพื่อใช้บรรเลงในงานศพได้ ด้วยเหตุนี้แม้แต่กลองมลายูก็มักจะกำหนดให้ใช้บรรเลงในงานศพไม่นิยมนำไปใช้ในงานมงคล โดยใช้กลองแขกแทน วงปี่พาทย์ของเจ้านายในสมัยก่อนถือเคร่งนัก ทั้งนี้อาจเป็นกลองมลายูได้ถูกกำหนดให้ใช้งานศพ

เสียแล้ว จึงกลายเป็นเครื่องดนตรีที่มัวหมองไป เป็นกรรมของกลองมลายู แต่ปัจจุบันไม่ค่อยถือกันแล้ว

๓. วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโดยเฉพาะอันการแสดงโขน ละครทั่วไปนั้นก็ใช้วงปี่พาทย์ธรรมดา แต่การแสดงบางอย่างจำเป็นต้องใช้วงดนตรีให้เหมาะกับสภาพและลักษณะของการแสดง จึงได้กำหนดลักษณะของวงได้โดยเฉพาะ เช่น

๓.๑ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เป็นวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครชนิดหนึ่งที่เรียกว่าละครดึกดำบรรพ์ วงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงละครแบบนี้จึงพลอยเรียกว่า ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ไปด้วย

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

เหตุที่ทำให้เกิดละครดึกดำบรรพ์นั้น สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพได้ทรงประธานอธิบายว่า

"...พ.ศ.๒๔๓๔ เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ไปยุโรปไปเห็นละครออปะราที่ฝรั่งเล่น ชอบติดใจ กลับมาทูลชวนให้สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงช่วยร่วมมือคิดอ่านขยายการเล่นละคอนให้เป็นอย่างออปะราไทย ก็ตกลงกัน เจ้าพระยาเทเวศร์ฯ จึงให้ทรงสร้างโรงละครขึ้นใหม่ในบ้านของท่านทางริมถนนอัษฎางค์ให้เรียกชื่อว่า "โรงละคอนดึกดำบรรพ์" โดยประสงค์จะใช้คำว่า "ดึกดำบรรพ์"นั้น เป็นคณะละคร มิให้เรียกกันว่า "ละคอนเจ้าพระยาเทเวศร์" อย่างแต่ก่อน ละครดึกดำบรรพ์แรกเล่น เมื่อ พ.ศ.๒๔๔๒ ในการรับแขกเมืองซึ่งมาเฝ้าใน ปีนั้น... "

สำหรับลักษณะของเครื่องดนตรีที่เข้าประสมเป็นวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ จากบันทึกที่สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงมีถึงพระยาอนุมานราชธน ในหนังสือเรื่องบันทึกความรู้เรื่องต่างๆ เล่ม ๑ หน้า ๒๕๕ กล่าวว่า

"...ตามที่ท่านเจียรนัยถามไปก็ถูกหมดแล้ว เว้นแต่ขออย่างเดียว เมื่อครั้งเจ้าพระยา เทเวศร์ฯ เล่นนั้นไม่ใช้ เมื่อเจ้าพระยาวรพงศ์เล่นเอาใส่เข้า เห็นสีโอ๊กๆ ไปเกือบไม่มีเวลาหยุด อันเรื่องเครื่องทำเพลงนั้นไม่จำเป็นต้องจำกัด จะใส่อะไร จะถอนอะไรก็ได้ สุดแต่ให้

เหมาะสมแก่การเล่นก็เป็นแล้ว หัวใจเครื่องปี่พาทย์ละคอนดึกดำบรรพ์อยู่ที่คัดเครื่องเสียงเล็กๆ ออกหมดด้วยฟังหนวกหู ผู้ที่เขาคิดเอาเครื่องเสียงเล็กเข้าผสมมาแต่ก่อน เขาต้องการให้ดังกึกก้อง แต่ละครดึกดำบรรพ์ต้องการไพเราะจึงคัดเอาอ้ายที่หนวกหูออก คงเอาไว้แต่ที่เสียงนุ่มนวล และเสียงที่เป็นหลัก แล้วซ้ำต้องการเสียงที่ต่ำลงไปอีก จึงคิดจัดเอาฆ้องหุ่ยเข้าปนนึกมาแต่ฆ้องโหม่ง แต่โหม่งใบเดียวเนื้อเพลงจะไปทางไหนก็ดังโหม่งยืนอยู่ฟังขวางหู จึงจัดให้มีฆ้องใหญ่หลายใบตีเป็นจังหวะผันเสียงไปตามเนื้อเพลง ควรที่จะภูมิใจว่าคิดได้ใหม่ฟังดีขึ้นมาก แต่เปล่าทางชวาเขามีแล้ว ทำแล้ว อนึ่งไม้นวมก็มีมานานแล้ว พวกปี่พาทย์เขาใช้ ในที่นี้จะเรียกสำหรับตีในมุ้งเพื่อท่องเพลงและไล่มือไม่ให้หนวกหูเพื่อนบ้าน ใครจะเอามาเล่นเป็นของจริงจังขึ้นไม่ทราบ จำได้แต่ว่าเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ ท่านเอาไม้นวม มาเล่นรับร้องในบ้านท่าน ส่วนที่เอาตะโพนใช้ต่างกลองทัดนั้น ก็เพราะปี่พาทย์ทำไม้นวม ถ้าเอากลองใหญ่เข้าตีก็จะดังกลบเสียงปี่พาทย์หมด จึงเปลี่ยนใช้ตะโพนซึ่งจะหยิบเอาได้ง่ายที่สุด ที่จริง ที่เรียกว่าปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์นั้น ไม่ได้ปรับขึ้นสำหรับเล่นละครดึกดำบรรพ์ เล่นรับร้องอยู่ก่อนรู้สึกว่าฟังดีมีละคอนดึกดำบรรพ์ขึ้น ก็โอนเอาไปทำเท่านั้นเอง..."

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

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

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

ระบำชุดโบราณคดีมีอยู่ ๕ ชุด เรียงตามลำดับยุค จะได้ดังนี้

๓.๒.๑.ชุดทวารวดี ตกอยู่ภายใต้อิทธิพลของมอญ ทำนองเพลงมีสำเนียงเป็นมอญ เครื่องดนตรี ประกอบด้วย ระนาดรางตัดขนาดใหญ่ ระนาดรางตัดขนาดเล็ก กระจับปี่

๒ ตัว จะเข้ ตะโพนมอญ ฉิ่ง ฉาบใหญ่ และกรับ

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

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

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

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

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

ทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Cultural Diffusion Theory)

ทฤษฎีนี้จะเน้นถึงกระบวนการทางประวัติศาสตร์ที่ใช้อธิบายการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรม เรียกว่า “ลักษณะเฉพาะทางประวัติศาสตร์” (Historical Particularism) นักมานุษยวิทยาในแนวความคิดนี้ คือ ฟรานซ์ โบแอส (Franz Boas) ชาวเยอรมัน ทำงานในตำแหน่งอาจารย์มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย ประเทศสหรัฐอเมริกา ให้คำสำคัญว่า “การแพร่กระจายทางวัฒนธรรมเป็นกระบวนการที่มีลักษณะสำคัญของวัฒนธรรมหนึ่งแพร่กระจายไปสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่ง โดยปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับวัฒนธรรมใหม่” นอกจากนั้นยังเป็นผู้สนับสนุนให้เกิดแนวคิดที่เชื่อว่า “วัฒนธรรมสามารถวัดได้ โดยนำวัฒนธรรมที่แตกต่างกันมาเปรียบเทียบกันและพิจารณาคุณลักษณะที่สูงกว่าหรือด้อยกว่าของแต่ละวัฒนธรรม แต่ยังคงเชื่อว่าวัฒนธรรมนั้นไม่มีวัฒนธรรมใดที่ดีกว่าหรือเลวกว่ากัน”

ผู้วิจัย ได้นำทฤษฎีการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมมาใช้ในการศึกษา ความเป็นมาวงดนตรีประกอบการแสดงระบำเบญจรงค์ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย

๒.๑.๓ สงัด ภูเขาทอง (๒๕๓๒ : ๒๕๘-๒๕๙) กล่าวว่า การวิเคราะห์บทเพลงไทย หมายถึง

การนำเอาบทเพลงซึ่งอาจจะเป็นบทร้องหรือบทบรรเลงมาจำแนกส่วนต่าง ๆ หรือรายละเอียด

ที่อยู่ในเพลงออกมาให้เห็นรายละเอียดต่าง ๆ ที่ว่านี้อาจเป็นคุณสมบัติที่มีอยู่ในตัวบทเพลงเอง หรืออาจเป็นส่วนประกอบสำหรับบทเพลงที่เกิดจากความนิยม และได้ปฏิบัติสืบเนื่องกันมาจนเป็นจารีตประเพณี บทเพลงที่จะนำมาวิเคราะห์นี้ อาจเป็นเสียงที่เกิดจากการบรรเลง หรือบทเพลงที่เกิดจากการบันทึกเป็นตัวโน้ต

บทเพลงต่าง ๆ ย่อมประกอบขึ้นด้วยส่วนสำคัญที่ถือว่าเป็นหลัก คือ ส่วนที่ทำให้เกิดเสียง ที่สามารถสร้างสัญลักษณ์ขึ้นแทนเสียงได้กับส่วนที่เป็นระเบียบหรือหลักการหรือไวยากรณ์ของเพลง ซึ่งคล้ายกับภาษาพูดของเราซึ่งประกอบด้วยเสียงอันเป็นส่วนทำให้เกิดคำพูดและไวยากรณ์ สิ่งที่ควรนำมาวิเคราะห์ ในบทเพลงไทยประกอบด้วยสิ่งเหล่านี้

๒.๑.๓.๑ ส่วนที่เป็นทำนองหลัก หรือเนื้อของเพลง ทั้งทำนองร้องและทำนองบรรเลง จะมีทำนองหลักของเพลงหรือตัวเพลงที่แท้จริง ในภาษาดนตรีไทยเราเรียกว่า “ลูกฆ้อง” ในเรื่องลูกฆ้องนี้ ขอย้ำอีกครั้งว่าไม่ใช่ว่าจะต้องร้องหรือบรรเลงอย่างทางของฆ้องวงใหญ่ แต่เป็นทำนองที่เหมาะกับฆ้องวงใหญ่ คือบรรเลงด้วยเสียงห่างๆ เหมาะตามสภาพของเครื่องดนตรี ที่มีเสียงน้อยและอยู่ห่างๆ กัน เป็นธรรมชาติของการบรรเลงจะบรรเลงให้ถี่ๆ ไม่ได้ จึงจำเป็นต้องบรรเลงแต่เนื้อเพลง ที่จริงการบรรเลงที่เอาแต่เนื้อเพลงแท้ ๆ ยิ่งไปกว่าการการใช้ฆ้องวงใหญ่ นั่นคือการใช้ “ฆ้องราว” โดยนำเอาฆ้องหุ่ยมาแขวนเรียงกัน ๗ ลูก ๗ เสียง ตีเอาเฉพาะแต่เสียงที่จังหวะตก คือสรุปเอาแต่เนื้อเพลงแท้ ๆ ฆ้องราวนี้ใช้อยู่ในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

๒.๑.๓.๒ ส่วนปรุงแต่ง ทั้งทำนองร้องและทำนองบรรเลง จะมีส่วนปรุงแต่งตามจุดประสงค์ที่นักดนตรีต้องการ ว่าต้องการให้เกิดอารมณ์อะไร แม้ว่าทำนองร้องกับทำนองบรรเลงจะประกอบขึ้นด้วยส่วนปรุงแต่งด้วยกันแต่หลักการไม่เหมือนกัน คือ

- ทำนองร้อง ประกอบด้วย ทำนองเพลงและคำร้อง สำหรับทำนองเพลง จะต้องปรุงแต่งให้เกิดความไพเราะบ้าง ให้มีเสียงที่ไม่กระด้างบ้าง ให้เกิดอารมณ์ต่าง ๆ บ้าง คือ จะมีทำนองของมันโดยเฉพาะ ส่วนทางคำร้อง นอกจากจะผันแปรคำร้องไปตามทำนองเพลงแล้ว ต้องปรุงแต่งคำร้องให้ถูกต้องตามระดับเสียงของภาษาหรือวรรณยุกต์ และยังต้องปรุงแต่งให้มีเสียงหวานไม่กระด้าง เนื่องจากบางเสียงแม้ว่าเป็นเสียงที่ถูกต้องตามทำนองเพลงและวรรณยุกต์แล้ว แต่ยังมีเสียงที่กระด้างอยู่ จึงต้องปรับปรุงเพิ่มความไพเราะยิ่งขึ้น

จากหลักการดังกล่าว คณะผู้ศึกษาได้นำแนวความคิดของทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงของ สงัด ภูเขาทอง มาใช้ในการวิเคราะห์ ลักษณะ ทำนองร้อง และรูปแบบของดนตรีประกอบการแสดงระบำเบญจรงค์ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย อำเภอเมือง จังหวัดสุโขทัย

๒.๑.๔ มานพ วิสุทธิแพทย์ (๒๕๓๓:๑๑-๑๔) กล่าวว่า การวิเคราะห์เพลงไทยมีความจำเป็น

อย่างยิ่งที่ต้องทำความเข้าใจทางด้านทฤษฎีดนตรีไทยในประเด็นต่าง ๆ ให้ตรงกัน หรือคิดไปในทาง

เดียวกันอย่างมีเหตุผลสามารถอธิบายได้ เนื่องจากการวิเคราะห์ต้องมีการอ้างอิง กฎ ทฤษฎี หลักการต่าง ๆ นักวิชาการบางท่านให้ความเห็นว่าทฤษฎีด้านใดที่ยังหาข้อสรุปหรือหากฎเกณฑ์ที่ชัดเจนไม่ได้ก็ไม่ควรแตะต้องหรืออ้างอิงถึง ถ้ายังไม่สามารถสรุปได้ชัดเจนก็ควรเริ่มทำการศึกษาค้นคว้าจากความคลุมเครือไปสู่ความชัดเจน ซึ่งเป็นเรื่องธรรมดาที่การเริ่มต้นมักจะเริ่มจากความคิดเห็นที่หลากหลายไม่ตรงกัน ทฤษฎีทางดนตรีไทยที่ควรทำตามความเข้าใจเพื่ออ้างอิงหลักการ ให้ตรงกันมีประเด็น ต่าง ๆ ดังนี้

๒.๑.๔.๑ ท านองหลัก เป็นทำนองเพลงหรือทางฆ้อง ที่บรรเลงโดยฆ้องวงใหญ่ ซึ่งใช้บรรเลงรวมวง โดยบรรเลงตามหลักการและวิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่ ท านองหลักนี้เป็นทำนอง เพลงที่ผู้ประพันธ์ประพันธ์ขึ้น หรือเป็นทำนองเพลงที่ได้รับการยอมรับในวงการดนตรีไทยที่ได้สืบทอดกันมา ทำนองหลักถือเป็นองค์ประกอบทางทฤษฎีที่สำคัญมากที่สุดในดนตรีไทย เพราะทำนองหลักเป็นองค์ประกอบที่เป็นพื้นฐานในการประดิษฐ์ทำนองแปร และเป็นองค์ประกอบที่มีความสัมพันธ์กับจังหวะ

ตามหลักวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ทำนองหลักมีบทบาทมากในเชิงวัฒนธรรมซึ่งเป็นวัฒนธรรม ที่เรียกว่า “มุขปาฐะ” คือการถ่ายทอดกันมาด้วยการบอกเล่า เพลงไทยที่ปรากฏอยู่ทุกวันนี้สามารถดำรงคงอยู่คู่กับสังคมไทยและรับใช้สังคมไทยมาได้เป็นร้อยๆ ปีเพราะในทำนองหลักนั้นมีปัจจัยสำคัญหลายอย่างประกอบกันอยู่อันได้แก่ บันไดเสียง วรรคเพลง ลูกตก อัตรา จังหวะ และมีปัจจัยอื่นที่มีความสัมพันธ์กันคือ ความยาว ซึ่งอยู่ในรูปของจังหวะและหน้าทับทำให้การถ่ายทอดองค์ประกอบส าคัญ ๆ ของเพลงได้อย่างครบถ้วน

๒.๑.๔.๒ จังหวะ เป็นการแบ่งระยะเวลาช่วงใดช่วงหนึ่งออกเป็นส่วน ๆ ในทางดนตรีมักจะแบ่งอย่างสม่ำเสมอ โดยจะแบ่งความถี่หรือห่างอย่างไรนั้นขึ้นอยู่ กับจุดประสงค์ของการแบ่งจังหวะ ซึ่งเป็นองค์ประกอบสำคัญอีกอย่างหนึ่งในทางดนตรี จังหวะในดนตรีไทยแบ่งออกเป็น ๓ อย่างคือ

- จังหวะสามัญ เป็นจังหวะที่รู้สึกได้เมื่อได้ยินทำนองเพลง ถ้ามองในมุมกลับก็จะเห็นว่าในท านองเพลงทุกเพลงย่อมมีจังหวะในตัวเองอยู่แล้ว จังหวะสามัญที่รู้สึกได้นี้สามารถถ่ายทอดออกมาในรูปของจังหวะเคาะ หรือปรบมือให้เข้ากับทำนองเพลง โดยปรกติแล้วจังหวะสามัญของคนส่วนใหญ่จะตรงกัน หมายความว่าถ้าเคาะจังหวะมือหรือปรบมือให้เข้ากับทำนองเพลงแล้ว คนส่วนใหญ่จะเคาะเหมือนกัน

- จังหวะฉิ่ง เป็นจังหวะที่เกิดจากการตีฉิ่งให้เข้ากับท านองเพลงอย่างถูกต้องตามเกณฑ์ หรือตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์ หรือตามความเหมาะสมของการบรรเลง การตีฉิ่งให้เข้ากับท านองเพลงนั้น มีการบรรเลงหลายอย่างคือ

ก. การบรรเลงตามจังหวะมีการกำหนดไว้ ๓ จังหวะ คือ ๓ ชั้น ๒ ชั้น และชั้นเดียว ในปัจจุบันมีบทเพลงที่ผู้ประพันธ์ไว้ในอัตราจังหวะ ๔ ชั้น (บางครั้งเรียกว่า ๖ ชั้น) และครึ่งชั้น การตีฉิ่งยังอนุโลมให้ตีฉิ่งในอัตราจังหวะ ๓ ชั้น กับบทเพลงในอัตราจังหวะ ๔ ชั้น และให้ตีฉิ่งในจังหวะชั้นเดียวกับบทเพลงในอัตราจังหวะครึ่งชั้น

ข. บรรเลงตามลักษณะบทเพลง การกำหนดการบรรเลงตามลักษณะบทเพลงมีการกำหนด เช่น เพลงบางเพลงตี "ฉิ่ง" อย่างเดียว เช่น เพลงเชิดฉิ่ง บางเพลงตี "ฉับ" อย่างเดียว เช่น เพลงเชิดจีน บางเพลงตี "ฉิ่ง - ฉิ่ง - ฉับ" เช่นเพลงส าเนียงจีน บางเพลงตี " ฉิ่งตัด" เช่น เพลงชมตลาด และบางเพลงตี "ฉิ่ง" อย่างเดียวอย่างอิสระ เช่น เพลงรัว

ค. บรรเลงตามความเหมาะสม การตีฉิ่งแบบนี้สามารถยืดหยุ่นได้ตามที่ผู้บรรเลงเห็นสมควร เช่น ในการบรรเลงเพลงทยอยในอัตราจังหวะ ๓ ชั้น ด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็ง (ปี่พาทย์เสภา) เมื่อบรรเลงถึงท้ายท่อนเพลงหรือเมื่อแนวการบรรเลงเร็วขึ้นแล้ว ผู้ตีฉิ่งมักจะตีในอัตราจังหวะ ๒ ชั้นโดยอนุโลม เพื่อให้ทำนองเพลง จังหวะ และแนวการบรรเลงกระชับขึ้น

- จังหวะหน้าทับ เป็นจังหวะที่เกิดจากการตีกลองให้เข้ากับทำนองเพลงอย่างถูกต้อง สิ่งที่ถูกให้กลองบรรเลงเรียกว่า "หน้าทับ" ซึ่งมีหน้าทับหลายอย่าง หน้าทับแต่ละหน้าทับ มีการกำหนดการบรรเลงที่แตกต่างกันตามชนิดของหน้าทับและอัตราจังหวะชั้นที่แตกต่างกันซึ่งมีการบรรเลงทั้งอัตราจังหวะ ๓ ชั้น ๒ ชั้น และชั้นเดียว นอกจากนี้ในหน้าทับเดียวกันยังมีการกำหนดการบรรเลงที่แตกต่างเมื่อบรรเลงด้วยกลองต่างชนิดกัน กล่าวคือหน้าทับบางหน้าทับ เช่น หน้าทับปรบไก่สามารถบรรเลงได้ทั้ง กลองแขก กลองสองหน้า โทน - ร ามะนามโหรี และตะโพนไทย ซึ่งจากกลองต่างชนิดกันจะมีลักษณะการบรรเลงหรือเนื้อท านองหน้าทับแตกต่างกันหน้าทับมีหลายชนิด คือ หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้หรือ หน้าทับทยอย และหน้าทับเฉพาะหรือบางท่านเรียกว่าหน้าทับพิเศษ

๒.๑.๔.๓ กระสวนจังหวะ คือการจัดเรียงตำแหน่งของเสียงต่าง ๆ เพื่อทำให้เกิดทำนองที่ต้องการ เมื่อบันทึกบทเพลงเป็นโน้ตแล้วสามารถมองเห็นกระสวนจังหวะได้ชัดเจนจากโน้ตเพลงเหล่านั้น ถ้าพิจารณาจากโน้ตเพลงแล้ว กระสวนจังหวะสังเกตได้จากตำแหน่งที่มีโน้ตและตำแหน่งที่ไม่มีโน้ต ตำแหน่งที่มีโน้ต ใช้เครื่องหมาย X แทนตำแหน่งโน้ตนั้น ๆ และตำแหน่งที่ไม่มีโน้ตใช้เครื่องหมาย –

เมื่อมีการแยกแยะกระสวนจังหวะแล้ว กระสวนจังหวะดังกล่าวบอกอะไรบ้างที่จะเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์ จะเห็นได้ว่ามีรายละเอียดสำคัญอยู่ ๓ อย่าง คือ ประเภทรูปแบบและตำแหน่งของรูปแบบ ซึ่งรายละเอียดเหล่านี้เป็นข้อมูลที่สามารถอธิบายลักษณะทำนองเพลงทางพื้นหรือ "มือฆ้อง" ได้

ประเภทของรูปแบบ รูปแบบที่ใช้จะมีอยู่หลายรูปแบบ มีลักษณะการใช้โน้ตหรือตำแหน่งของการใช้โน้ตแตกต่างกัน เมื่อใช้สัญลักษณ์เพื่อแสดงให้เห็นรูปแบบของทำนองเพลงแล้ว จะทำให้เห็นว่าในทำนองฆ้องมีการใช้รูปแบบที่หลากหลาย แม้จะเป็นทำนองเพลงเพียงสั้น ๆ ความหลากหลายของรูปแบบนี้สามารถอธิบายถึงความเป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลงนั้น ๆ เพลงบางเพลง มีความหลากหลายมาก เพลงบางเพลงมีความหลากหลายน้อย

จากหลักการดังกล่าว ผู้ศึกษาได้นำแนวความคิดของทฤษฎีการวิเคราะห์เพลง ของ มานพ วิสุทธิแพทย์ มาใช้ในการวิเคราะห์ กระสวนทำนอง และกระสวนจังหวะของดนตรีประกอบการแสดงระบำเบญจรงค์

เครื่องดนตรี และการประสมวงดนตรีไทย

ประวัติเครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีที่จะเกิดขึ้นนั้น เป็นสิ่งที่แน่นอนว่าดนตรีจะต้องเกิดขึ้นก่อน นับตั้งแต่การตบมือเป็นต้นมา แล้วจึงถึงเครื่องเป่าซึ่งการผิวปากเป็นต้นกำเนิด ต่อมาก็ถึงเครื่องดีด แล้วจึงเกิดเครื่องสี

ทั้งนี้ มิได้หมายความว่าเครื่องตีเกิดจนครบแล้วจึงมี เครื่องเป่า เครื่องดีด และเครื่องสี หมายแต่เพียงว่าเครื่องอันแรกที่มนุษย์ได้ประดิษฐ์ขึ้นในประเภทนั้นๆ

เครื่องตี ที่เปลี่ยนแปลงมาจากการตบมือนั้น มีแยกออกได้หลายสาขา

ก. แยกไปเป็นกรับ เกราะ โกร่ง กระบอกกระทุ้งอย่างพวกข่าเล่น อังคะลุง ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเหล็ก ระนาดทอง ทุ้มเหล็ก ในจำพวกกรับด้วยกันยังแยกกันออกไปได้อีก เช่น กรับเสภา กรับพวง

ข. แยกไปเป็น ฉาบ ฉิ่ง ลูกพรวน กระดิ่ง ระฆัง ระฆังใบบัว เหม่ง ฆ้องเหม่ง ฆ้องคู่ ฆ้องระเบ็ง ฆ้องวง (ใหญ่และเล็ก) ฆ้องวงนี้ กล่าวกันว่าไทยเอาแบบมาจากมอญแต่ฆ้องของมอญวงจะโค้งขึ้นไปทั้งสองข้าง เวลานั้นมโหรีไทยใช้ผู้หญิงเล่นเมื่อผู้หญิงสมัยนั้นห่มสไบเฉียง ไม่เหมาะแก่การตีฆ้องเช่นนั้นจึงได้เปลี่ยนมาเป็นวงล้อมรอบตัว ใช้วางสองแถวข้างหน้าคนตี ดูลักษณะฆ้องชวาน่าจะเอาอย่างฆ้องคู่ของไทยซึ่งพบมากทางปักษ์ใต้

ค. แยกไปเป็นกลองขึ้นหนังหน้าเดียว กลองขึ้นหนังสองหน้าใช้สายหนังโยงกลองขึ้นหนังหน้าเดียวตรึงด้วยหมุด กลองขึ้นหนังสองหน้าตรึงด้วยหมุด

เครื่องเป่า ที่เปลี่ยนแปลงจากการผิวปากก็แยกได้เหมือนกัน คือ

ก. เป่าหลอดไม้ เขาควาย สังข์ แตร ขลุ่ยต่าง ๆ

ข. เป่าใบไม้ ปี่อ้อ ปี่ไฉน ปี่ชวา (ปี่ต่าง ๆ ของฝรั่งก็น่าจะอยู่ในสายนี้)

ส่วนปี่ใน (นอกและกลาง) คงแยกตอนปี่อ้อและเชื่อใจว่าเป็นของไทยโบราณแท้ด้วย เพราะทั้งลักษณะและวิธีเป่าไม่เหมือนของชาติใดเลย ธรรมดาเครื่องเป่าแบบนี้ของทุก ๆ ชาติในเสียงสามัญถ้าเรียงเสียงนิ้วจะต้องเรียงด้วย แต่ปี่ไทยนี้การเป่าเรียงเสียงนิ้วสลับสับสนกันมาก

ค. จ้องหน่อง เพี้ย เรไร นอ เต้ง แคน ปี่ซอ (ออร์แกนต่าง ๆ ก็น่าจะอยู่ในสายนี้เหมือนกัน) เครื่องต่าง ๆ ในสายนี้ลิ้นเหมือนกันทั้งสิ้น จ้องหน่องนั้นใช้เชือกกระตุกเรียกว่า "ชัก" เพี้ยนั้นใช้หัวแม่มือปัดตรงหัว เรียกว่า "ดีด" ส่วนเพี้ยเหล็กนั้นพวกก็อย เรียกว่า "จองนอง"

เครื่องดีด เคยพบอยู่อย่างหนึ่งซึ่งชาวบ้านป่าเล่นอยู่ เรียกกันว่า "จะเข้ป่า" ทำด้วยไม้กระบอกทั้งปล้อง กรีดเอาผิวนอกขึ้นมาเหลาเป็นสายแล้วเอาไม้ซีกเล็ก ๆ หนุนให้สายตึงดีดเป็นเสียง บางทีก็สายเดียว บางทีก็สองสาย แต่ในพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่า ทรงบรรยายถึงเครื่องดนตรีของพวกก็อยว่า "จะเข้สองสายทำด้วยไม้ไผ่ผ่าซีก" และในจะเข้นี้ตอนเรื่องนางลำหับดีดก็เรียกว่า "จะเข้ป่า" เหมือนกัน คำว่าจะเข้ป่านี้คงเป็นชื่อที่ตั้งขึ้นภายหลังเมื่อมีจะเข้แล้ แต่เดิมมาน่าจะยังไม่มีชื่อหรือมีก็คงเป็นชื่ออื่น อย่างไรก็ตาม จะเข้ป่านี้น่าจะเป็นต้นสายของเครื่องดีดได้ เพราะเป็นของที่ทำขึ้นโดยง่าย ๆ ใช้ของที่ธรรมชาติสร้างไว้นั่นเอง ฉะนั้น จึงเป็นดังนี้

- จะเข้ป่า (๑ สายและ ๒ สาย) พิณน้ำเต้า พิณ ๒ - ๓ สาย กระจับปี่ จะเข้ พิณ นั้นมีมากสายขึ้นทุก ๆ ทีและมีชื่อเรียกต่าง ๆ ในบาลีกล่าวว่า พิณของพระปัญจสิขะ (ปัญจสีขร) มีถึง ๕๐ สาย ซึงและเจ็งของจีนก็คงมาจากสายนี้ ฮาร์ปของฝรั่งก็มีตั้งแต่น้อยสายจนถึงมากสายเหมือนกัน ขิมของจีนที่เป็นเครื่องตีก็จริงแต่ก็ดูเหมือนจะกลายไปจากเครื่องดีดนี้แล้วจึงกลายไปเป็นเปียโนของฝรั่งอีกชั้นหนึ่ง

เครื่องสี ย่อมเป็นที่แน่นอนว่ามิได้เกิดขึ้นโดยตนเองเป็นสิ่งที่แปลงมาจากเครื่องดีดอีกขั้นหนึ่ง เดิมทีเดียวก็เป็นซอ ๑ สาย ๓ สายแล้วจึงเป็น ๔ สาย ซอ ๒ สายของไทยทั้งซอด้วงและซออู้ นัยว่าเปลี่ยนแปลงมาจากจีน (ดูเป็นกำกงกำเกวียนอยู่หน่อย) ส่วนซอสามสายนั้นมีทั้งของไทย ขอม มอญ ชวา และอินเดีย ล้วนแต่มีรูปร่างคล้ายคลึงกันทั้งนั้นตามความเข้าใจเห็นว่าอินเดียน่าจะเป็นต้นกำเนิด กล่าวโดยเฉพาะซอสามสายของไทยเราคงถอดแบบจากขอมซึ่งขอมเอาอย่างจากอินเดียมาก่อนแล้ว

ประวัติการประสมวง

ในสมัยที่ชนชาติไทยได้เลื่อนไหลเข้ามาสู่แดนสุวรรณภูมิ หรือที่เรียกกันว่าแหลมทองนี้ ได้กล่าวมาในตอนก่อนแล้วว่า ในดินแดนนี้มีชนหลายชาติตั้งภูมิลำเนาอยู่ก่อน และในทุก ๆ ชาตินี้ อารยธรรมของอินเดีย เป็นต้นว่าลัทธิศาสนาก็ดี ศิลปวิทยาการต่างๆ ก็ดีได้แพร่หลายเป็นที่นิยมยิ่งกว่าของชาติใดๆ ทั้งสิ้น ดังนั้นการดนตรีของไทยซึ่งจะได้มาเริ่มต้นกันใหม่

ในดินแดนนี้ หลังจากที่ได้พังทลายไปแล้วด้วยการถูกรุกรบจากดินแดนเดิมนั้น จึงดำเนินไปโดยถือเอาแบบอย่างของอินเดียเป็นหลักโดยมาก ดังจะได้กล่าวต่อไปนี้

ปี่พาทย์

ปี่พาทย์แต่โบราณของไทยได้แปลงมาจากปัญจตุริยางค์ของอินเดีย โดยตรง

๑. ปี่ (อย่างปี่นอก) ตรงกับ สุสิร

๒. ทับ (ใบที่ ๑) ตรงกับ อาตต

๓. ทับ (ใบที่ ๒) ตรงกับ วิตต

๔. กลอง (ขนาดเล็กที่เรียกว่ากลองชาตรี) ตรงกับ อาตตวิตต

๕. ฆ้องคู่ ตรงกับ ฆน

นี่เป็นเครื่องปี่พาทย์อย่างเบาใช้ประกอบกับการเล่นละครในพื้นเมือง เช่น พวกโนราห์ทางหัวเมืองปักษ์ใต้ยังใช้อยู่ทุกวันนี้ ส่วนเครื่องปี่พาทย์อย่างหนักอีกชนิดหนึ่ง สำหรับประกอบโขน ละคร ในกรุง และบางทีก็ใช้เป็นเครื่องบรรเลงไปกับกองทัพในเวลาสงคราม ต่อมาจึงแพร่หลายใช้บรรเลงเป็นเครื่องทั่ว ๆ ไป เครื่องปี่พาทย์ชนิดที่ว่านี้ เรียกว่า “ปี่พาทย์เครื่องห้า” ซึ่งแปลงมาจากเครื่องปี่พาทย์ดังกล่าวแล้วข้างบนนั้นอีกชั้นหนึ่ง มี ๕ อย่างเหมือนกัน แต่มีเครื่องทำลำนำ ๓ ชิ้น โดยใช้ผู้เล่น ๕ คน คือ

๑. ปี่ (อย่างปี่ใน)

๒. ระนาด (เอก)

๓. ฆ้องวง (ใหญ่)

๔. โทน (ตะโพน)

๕. กลอง (อย่างกลองทัดมีใบเดียว)

ความคิดที่เปลี่ยนแปลงสร้างวงปี่พาทย์เป็นรูปดังนี้ดูคล้ายคลึงกันหลายชาติ เช่น พม่า มอญ ชวา เป็นต้น ใครจะเอาอย่างใครไม่ทราบ

ในสมัยกรุงศรีอยุธยานั้นเอง ได้เพิ่ม “ฉิ่ง” ขึ้น ให้คนตะโพนตีอีกสิ่งหนึ่ง และเมื่อเกิดการเล่นละครเรื่องอิเหนาของชวาขึ้น จึงเพิ่ม “กลองแขก” เข้าประกอบในวงปี่พาทย์อีกสิ่งหนึ่ง ถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ในรัชกาลที่ ๑ “กลองทัด” ขึ้นเป็น ๒ ใบ รัชกาลที่ ๒ เสภาได้มีการร้องส่งปี่พาทย์ขึ้น จึงเพิ่ม “สองหน้า” สำหรับตีประกอบในการร้องรับนี้แทนตะโพนอีกสิ่งหนึ่ง และนำไปใช้ให้คนกลองตีสอดกับตะโพนในการบรรเลงอื่น ๆ ต่อไป เรียกเสียงว่า “เปิงมาง” สิ่งนี้เข้าใจว่าจะเอาแบบมาจากมอญ ชั้นแรก คงเอามาใช้แต่เพียงตีนากลองชนะก่อน ในรัชกาลที่ ๓ ได้เพิ่มเติมวงปี่พาทย์ขึ้นอีกหลายสิ่งเรียกวง ปี่พาทย์นี้ว่า “ปี่พาทย์เครื่องคู่” สิ่งที่เพิ่มเติมนั้น คือ

๑. ปี่นอก (ซึ่งเดิมอยู่ในวงปี่พาทย์เครื่องเบา)

๒. ระนาดทุ้ม (ไม้)

๓. ฆ้องวงเล็ก

๔. ฉาบ (เล็ก)

ในรัชกาลที่ ๔ เพิ่ม "ระนาดเหล็ก" (บางวงทำด้วยทองเหลืองเรียกว่าระนาดทอง)อย่างหนึ่ง กับ ทุ้มเหล็ก" อย่างหนึ่งเรียกว่า "ปี่พาทย์เครื่องใหญ่" ในสมัยปี่พาทย์เครื่องใหญ่นี้ บางวงก็ใส่กลองทัดเพิ่มเข้าไปอีกรวมเป็น ๓ ใบบ้าง ๔ ใบบ้าง และ "ฆ้องโหม่ง" ก็เพิ่มเข้าไปด้วยอีกอย่างหนึ่ง

ในรัชกาลที่ ๔ เคยมีผู้เพิ่มฆ้องวงขึ้นอีกวงหนึ่ง ขนาดใหญ่กว่าฆ้องวงใหญ่ เทียบเสียงมีระดับต่ำกว่าเรียกว่า "ฆ้องทุ้ม" แต่ไม่ทันแพร่หลายก็เลิกกันเสีย "ฉาบใหญ่" อีกสิ่งหนึ่งซึ่งเข้าใจว่า เพิ่มในรัชกาลนี้ วงปี่พาทย์ได้ใช้กันมาเช่นกล่าวแล้วจนถึงสมัยปัจจุบันนี้

ในสมัยรัชกาลที่ ๕ นี้ เมื่อเกิดละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ขึ้น สมเด็จ ฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้ทรงปรับปรุงวงปี่พาทย์ขึ้นอย่างหนึ่งประกอบกับละครดึกดำบรรพ์ (เรียกตามชื่อโรงละคร) จึงได้เรียกกันมาว่า "ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์" เครื่องบรรเลง มีดังนี้

๑. ระนาดเอก (ใช้ไม้นวมตี)

๒. ทุ้มไม้

๓. ทุ้มเหล็ก

๔. ฆ้องวงใหญ่

๕. ฆ้องหุ่ย (มี ๗ ลูก ๗ เสียง)

๖. ซออู้

๗. ขลุ่ย

๘. ตะโพน

๙. กลองตะโพน (ใช้ตะโพน ๒ ใบ ตั้งหน้าขึ้นตีต่างกัน

๑๐.. ฉิ่ง

๑๑. กลองแขกตีประกอบบาง

นี่ก็เป็นวงปี่พาทย์อีกชนิดหนึ่ง ซึ่งบัดนี้ก็ยังนิยมใช้กันอยู่กลองขนาดกลาง (โตกว่ากลองชาตรี เล็กกว่ากลองทัด) มีเสียงสูง เรียกกันว่า "กลองติ๋ง" มีอยู่ ๒ ใบ กับ "ปี่กลาง" อย่างหนึ่งเป็นของมีอยู่แล้วในสมัยอยุธยาแต่ใช้ผสมกับวงปี่พาทย์เฉพาะประกอบการเล่นหนังเท่านั้น ถ้าใช้ปี่กลางก็ไม่ใช้ปี่ใน นอกจากนั้นกลองมลายูกับปี่ชวา (แทนปี่ใน ตะโพน และกลองทัด) ผสมเป็นปี่พาทย์อย่างหนึ่ง ตะโพนมอญกับปี่มอญ เวลาทำเพลงมอญอย่างหนึ่งและเครื่องประกอบ

ภาษาต่าง ๆ เช่น กลองต๊อก กลองจีน แต๋ว ทับ (โทน) กลองชาตรี กลองยาว และกลองฝรั่ง (เรียกกันว่า กลองอเมริกัน) เข้าใจว่าน ามาใช้ในวงปี่พาทย์ราวในรัชกาลที่ ๔ หรือ ๕

มโหรี

เครื่องดีดสีของไทยมีอยู่ ๒ อย่าง คือ "บรรเลงพิณ" อย่างหนึ่งกับ "ขับไม้" อย่างหนึ่ง บรรเลงพิณนั้นใช้แต่พิณน้ าเต้า (สายเดียว) สิ่งเดียว ผู้ที่ดีดพิณเป็นผู้ขับร้องเอง ส่วนขับไม้นั้น มีคนขับลำนำคนหนึ่งสีซอสามสายคนหนึ่งกับไกวบัณเฑาะว์อีกคนหนึ่ง

ในสมัยอยุธยาได้นำเอาการบรรเลงพิณและการขับไม้นี้มารวมกัน และเปลี่ยนแปลงขยายวงขึ้นเรียกว่า "มโหรี" โดยมีผู้บรรเลงเพียง ๔ คน คือ คนขับร้องล าน าและตีกรับพวงให้จังหวะเอง ๑ สีซอสามสาย ๑ ดีดกระจับปี่ (แทนพิณน้ าเต้า) ๑ กับตีทับประกอบจังหวะ ๑ และสมัยกรุงศรีอยุธยายังเป็นราชธานีนี่เอง ก็ได้เพิ่ม "ขลุ่ย" สำหรับเป่าล าน ากับรำมะนาประกอบจังหวะคู่กับ "ทับ" ขึ้นอีก ต่อมาในสมัยปลายอยุธยาได้เพิ่ม "ฉิ่ง" เข้าอีกอย่างหนึ่ง เข้าใจว่าให้คนขับล าน าตีและเลิกกรับพวง เพราะในสมัยกรุงธนบุรีก็ปรากฏว่ามโหรีมี ๖ คน

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ในรัชกาลที่ ๑ เพิ่ม "ระนาดเอก" (ขนาดเล็กกว่าในวงปี่พาทย์) อย่างหนึ่ง กับ "ระนาดแก้ว" อย่างหนึ่ง ระนาดแก้วนี้ พระนิพนธ์ของสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพว่า"สืบถามก็ไม่ได้ความชัดว่าเอาแก้วหล่อเป็นลูกระนาดวางในรางอย่างระนาดทองที่ทำกันชั้นหลัง หรือตัดแผ่นกระจกทำรูร้อยเชือกแขวนกับรางอย่างระนาดไม้ไผ่ แต่อย่างไรเสียงก็คงไม่เพราะจึงได้ปรากฏว่าเลิกเสีย" ดังนี้ คำว่าแก้วนี้ดูจะเป็นที่นิยมกันมาก ในสมัยโบราณ และคงจะถือว่าเป็นสิ่งที่มีเสียงไพเราะเสียด้วย เช่น "ปี่แก้ว" รูปร่างลักษณะและเสียง จะเป็นอย่างไรก็ไม่ทราบถึงกับตั้งเป็นชื่อเพลงว่า "เขมร (เป่า)ปี่แก้ว" ก็ยังมีในบทละครทั้งกรุงเก่าเรื่องนางมโนราห์ก็มีว่า

"ลูกเอยเคยฟังแต่ปี่แก้ว พร้อมแล้วทั้งปี่ไฉน"

ใช่จะมีแต่ปี่แก้วเท่านั้นพิณแก้วก็เคยมี เช่น ในบทละครอิเหนาครั้งกรุงเก่าตอนหนึ่งมีว่า

"อันเทพอัปสรกินริน ดีดพิณมณีประโคมเสียง
ไพเราะครื้นเครงสนั่นเวียง เพียงนางบ าเรอสหัสไนย"

เป็นอันว่าทั้ง "ระนาดแก้ว" "ปี่แก้ว" และ"พิณแก้ว" นี้ไม่เป็นที่ทราบกันได้ชัดเจนทั้งนั้นว่าลักษณะและเสียงจะเป็นอย่างไร

ในรัชกาลที่ ๒ เลิกระนาดแก้ว เพิ่ม "ฆ้องวง" (ขนาดเล็กกว่าฆ้องวงใหญ่และโตกว่าฆ้องวงเล็กของปี่พาทย์) ซึ่งเรียกกันภายหลังว่า "ฆ้องกลาง" หรือฆ้องมโหรี อย่างหนึ่งกับ "จะเข้" ซึ่งเดิ มเป็นเครื่องดนตรี ของมอญอีกอย่างหนึ่ง

ในรัชกาลที่ ๓ เมื่อคิดเพิ่มเครื่องปี่พาทย์แล้ว จึงเพิ่มสิ่งเหล่านั้นเข้าทางวงมโหรีด้วย เป็นแต่ย่อขนาดให้เล็กลงตามส่วน คือ ขลุ่ยหลิบ (เทียบกับปี่นอกของปี่พาทย์) ๑ ระนาดทุ้ม (ไม้) ๑ ฆ้องวงเล็ก ๑ ฉาบ (เล็ก) ๑

ในรัชกาลที่ ๔ ก็เพิ่มเครื่องอย่างปี่พาทย์และลดขนาดลงเช่นเดียวกัน คือ ระนาดทอง ๑ ทุ้มเหล็ก ๑ กับเครื่องที่อยู่ในวงเครื่องสาย คือซอด้วงกับซออู้ ก็ดูเหมือนจะรวมเข้าในวงมโหรีในตอนปลายรัชกาลนี้เหมือนกัน

ในรัชกาลที่ ๕ ให้เลิกกระจับปี่ และฉาบก็มิค่อยจะได้ใช้กันวงมโหรีดังนี้ ได้ใช้กันมาจนถึงบัดนี้

วงมโหรีนี้ แต่โบราณเป็นของผู้หญิงเล่น ผู้ชายเล่นแต่ละครกับปี่พาทย์เป็นพื้นทั้งนี้เพราะมีพระราชกำหนดมาตั้งแต่กรุงศรีอยุธยาห้ามมิให้ผู้อื่นหัดละครผู้หญิง มีได้แต่ของหลวง ครั้นถึงรัชกาลที่ ๔ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้ยกเลิกพระราชกำหนดนั้นเสีย ผู้หญิงจึงหัดไปเล่นละครกันเสียมาก วงมโหรีหญิงจึงร่วงโรยลงกลายเป็นผู้ชายเล่นแทน ส่วนเครื่องประกอบภาษาอย่างที่กล่าวในวงปี่พาทย์ไม่เห็นได้ใช้กัน แต่สงสัยอยู่ว่าจะเคยใช้กันมาบ้างหรือไม่ทราบเพราะในบทมโหรีอิเหนารัชกาลที่ ๑ (ปรับปรุงในรัชกาลที่ ๒) ก็มีปรากฏเพลงซึ่งน่าจะใช้เครื่องภาษาอยู่บ้างเป็นเพลงลูกบททั้งนั้น เช่น ลูกหมดจันคุ่ย (ขลุ่ย) ฝรั่งลันเชีย นักองค์มอญ ตะเสิ่ม ตลุง (เมาะลำเลิง) เป็นต้น

เครื่องสาย

การเล่นมโหรีของชาติต่าง ๆ ได้อุดมอยู่แล้วในเมืองไทย เมื่อมีงานอะไรใหญ่ ๆ ก็เกณฑ์มาบรรเลงกันอยู่เสมอ ๆ แม้แต่สมัยกรุงธนบุรี เมื่อแห่พระแก้วมรกตมาถึงกรุงยังไม่ทันถึงวันฉลองก็มีความในหมายรับสั่งให้มโหรีชาติต่าง ๆ ประโคมอยู่ก่อนจนกว่าจะถึงวันฉลอง ความในหมายรับสั่งตอนหนึ่งว่า “ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พิณพาทย์ไทย พิณพาทย์รามัญ และมโหรีไทย มโหรีแขก ฝรั่ง มโหรีจีน ญวน เขมร ผลัดเปลี่ยนกันสมโภช ๒ เดือนกับ ๑๒ วัน” ดังนี้ และในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เครื่องเหล่านี้ก็ยังเล่นกันอยู่ต่อมา

ได้เคยกล่าวมาแล้วว่า ชนชาติไทยเล่นดนตรีได้แทบทุกชาติแต่จะเป็นด้วยสัญชาติญาณที่ว่า สิ่งนั้น ๆ เคยเป็นของชาติตนมาแล้วแต่กาลก่อนหรืออย่างไรมิทราบจึงมีผู้นิยมเอาซอด้วงและซออู้จากดนตรีจีนมาเล่นกันโดยมาก เมื่อเล่นซออู้ ซอด้วงกันชำนาญขึ้นก็เกิดประสมวงขึ้นใหม่โดยเอาปี่อ้อและจะเข้ประสมด้วย ต่อมาจึงเอาปี่อ้อออกเสีย เพิ่มขลุ่ย ทับ รำมะนา และฉิ่งเข้าอีก เรียกว่า “มโหรีเครื่องสาย” หรือดังที่เราเรียกกันว่า “เครื่องสาย” ในสมัยนี้

ในตอนปลายรัชกาลที่ ๔ มีผู้เอาเครื่องสายทั้งวงนี้เข้าผสมกับเครื่องกลองแขก โดยเอาทับกับรำมะนาออกเสีย ใช้ขลุ่ยหลิบแทนขลุ่ยเดิม (ซึ่งเดี๋ยวนี้เรียกกันว่า ขลุ่ยเพียงออ) เพราะจะได้เข้ากันกับปี่ชวาเรียกวงที่ผสมนี้ว่า “กลองแขกเครื่องใหญ่” แต่ในสมัยนี้เรียกกันว่า“เครื่องสายปี่ชวา” จนบัดนี้เครื่องสายทั้งสองอย่างก็ยังเป็นอยู่ตามแบบที่กล่าวนี้ ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๖

มีผู้เอาขิมของจีนมาบ้าง ไวโอลินของฝรั่งบ้างเข้าผสมกับวงเครื่องสายดูก็แพร่หลายอยู่ แต่ก็มักไม่ค่อยจะถือกันเป็นแบบแผนที่ผสมไว้แล้วนั้น ส่วนการประสมวงที่เป็นไปตามใจชอบในสมัยใหม่อีกหลายสิ่งเห็นว่ามิได้ใช้กฎเกณฑ์อะไรกันเลย จึงไม่ได้กล่าวไว้ ณ ที่นี้

กลองแขก

กลองชนิดนี้ของไทยเรามีอยู่ ๒ อย่าง คือ “กลองมะลายู” ได้มาจากพวกมลายูอย่างหนึ่ง กับ “กลองแขก” ได้มาจากพวกชวาอย่างหนึ่ง

- กลองมะลายู การผสมวงมี กลอง ๔ ใบ ปี่ ๑ เลา เหม่ง ๑ ลูก หรือฆ้องที่มีขนาดเล็กและหนากว่าโหม่งมาก ตีด้วยท่อนไม้เล็กๆ เดิมใช้ในกระบวนแห่ต่างๆ จนถึงแห่พระบรมศพ ลงท้ายเป็นเครื่องประโคมเฉพาะศพและลดกลองลงเหลือ ๒ ใบ เช่น ทำ “วงบัวลอย” และประกอบกับปี่พาทย์นางหงส์ ดังกล่าวมาแล้วจะเอาฆ้องเหม่งออกเพราะมีฆ้องโหม่งอยู่ในวงปี่พาทย์แล้ว

- กลองแขก มีการผสมวงดังนี้ กลอง ๒ ใบ ปี่ชวา ๑ ฆ้องโหม่ง ๑ เดิมใช้แต่การประกอบฟ้อนรำ เช่น รำกฤช และกระบี่กระบอง ต่อมาใช้นำกระบวนเสด็จและเป็นเครื่องประโคมในพิธีต่าง ๆ ของหลวงคู่กับปี่พาทย์แต่ลดฆ้องโหม่งออกเสีย เมื่อประกอบกับละครรำก็มักใช้ฉิ่งแทนฆ้องโหม่งดูออกจะคล้ายกับวง “ปัญจวาทยะ” เดิมของอินเดียเป็นแต่ลดปี่พื้นเสียงกับสังข์ออกเสียเท่านั้น ที่เอาเข้าผสมวงปี่พาทย์ก็เห็นจะเมื่อเล่นละครเรื่องอิเหนาในสมัยอยุธยาเป็นราชธานีเป็นต้นมา แต่ที่เข้าผสมกับวงเครื่องสายเป็น “กลองแขกเครื่องใหญ่”

ยังมีสิ่งที่คล้ายคลึงอีกอย่างหนึ่ง คือ ปี่ไฉนกับกลองชนะ ซึ่งใช้เข้ากระบวนแห่ต่าง ๆ และประโคมพระบรมศพหรือศพเจ้านาย เข้าใจว่าแปลงไปจากกลองมลายูนั้นเอง เพราะรูปกลองมีลักษณะเช่นเดียวกัน ใช้ไม้ตีเหมือนกันเป็นแต่สายที่โยงเร่งเสียงนั้นจำนวนมากขึ้น แต่ปี่ไฉนนั้นครั้งโบราณคงเป็นเครื่องบรรเลงอย่างมโหรีจึงมีข้อความในบทละครครั้งกรุงเก่าเรื่องนางมโนราห์ดังกล่าวมาแล้ว เมื่อพูดถึงปี่แก้วกับอีกตอนหนึ่งในเรื่องเดียวกันก็ยังมีว่า น ใช้หวายอย่างกลองแขกและมี

“ได้ยินจักจั่นเรไรร้อง สนั่นมีก้องในพงพี
เสมือนเสียงปี่ไฉนในบุรี เสมือนเสียงมโหรีเพราะวังเวง”

ปี่ซอและแคน

ปี่ซอนี้ อาจเป็นเครื่องเป่าของไทยโบราณตั้งแต่สมัยที่ไทยยังอยู่ในดินแดนซึ่งเป็นประเทศจนบัดนี้

- ปี่ซอ ทำด้วยไม้รวกมีลิ้นอยู่ข้าง ๆ ได้เป็นที่นิยมเล่นกันอยู่ในภาคเหนือของสยามเป็นอันมาก มีคนขับร้องคลอเคล้ากันไป ดังเรียกว่า “ขับซอ” ในลิลิต เรื่อง พระลอ

เป็นต้น ครั้งแรกก็คงมีแต่เลาเดียว (ชาวเชียงใหม่เรียกว่าจุม) แล้วจึงเพิ่มเป็น ๒ - ๓ และ ๗ มีขนาดและเสียงลดหลั่นกันดังเวลานี้

- แคน ทำด้วยไม้ซางหลาย ๆ อัน อันละเสียงรวมเรียงกันเข้ากับเต้าเป่าเคล้าไปกับเสียงร้อง ต่อมามีผู้ท าแคนให้มีขนาดต่าง ๆ ผสมเป็นวงอย่างวงดนตรีอื่น ๆ เรียกกันว่า "แคนวง" มีกลองแขก ฉิ่ง ฉาบและโหม่ง ประกอบจังหวะ

- นอ เป็นของพวกมูเซอร์ "เต้ง" เป็นของพวกแม้วใช้เล่นเข้ากับฟ้อนรำทางจังหวัดชายพระราชอาณาเขตข้างเหนือ "เรไร" เป่าได้เสียงเดียว ไม่ทราบว่าเป็นของพื้นเมืองใด

การร้องเพลง

การร้องเพลงถึงแม้จะไม่ใช่ดุริยางค์หรือดนตรีโดยตรงก็จริงแต่ก็มีความเกี่ยวข้องกันอยู่กับดุริยางค์และดนตรีอย่างแยกไม่ออก ถ้าจะเอาตำราแพทย์เข้าประกอบแล้วการร้องก็จะเป็นดนตรีโดยตรงเพราะดนตรี คือ เครื่องที่มีเสียงเกิดขึ้นจากสายและเสียงของคนเราก็เกิดขึ้นจาก "สายเสียง" ซึ่งอยู่ในลำคอเหมือนกัน

การร้องเพลงนี้เกิดขึ้นก่อนเครื่องดนตรีเสียอีกยิ่งชาติไทยด้วยแล้วคำพูดธรรมดาซึ่งผันได้รวม ๕ เสียงก็จะเป็นเสียงเพลงเสียแล้ว การที่ร้องอะไร ๆ ขึ้นในเวลารื่นเริงใจนั้นเป็นต้นเหตุแห่งการร้องเพลง แต่เพลงร้องที่จะเป็นระเบียบเรียบร้อยน่าจะเริ่มขึ้นด้วยการทำทำนองเมื่อว่ากาพย์ กลอน โคลง ฉันท์ และโดยมากเป็นการสรรเสริญพระเจ้าหรือยอพระเกียรติพระเจ้าแผ่นดินหรือกล่าวถึงเกียรติของวีรชนต่าง ๆ เป็นต้น

เพลงร้องของไทยเราก็ได้เปลี่ยนแปลงมาเป็นลำดับ คือ

- ชั้นที่ ๑ ใช้เนื้อร้องเป็นทำนองไปในตัว โดยไม่มีเอื้อนเลย เช่น เพลงแม่ศรีและฉุยฉาย

- ชั้นที่ ๒ ร้องไปกับดนตรีใช้ดนตรีสอดบ้าง มีเสียงเอื้อนเล็ก ๆ น้อย ๆ บางเพลงก็ไม่มี เช่น เพลงเทพทองและสาริกา

- ชั้นที่ ๓ มีเสียงเอื้อนมาก ๆ เช่น เพลง ๒ ชั้น ๓ ชั้น ซึ่งเกิดขึ้นมากมายในสมัยรัตนโกสินทร์

เวลานี้ก็ดูจะวนเวียนไปหาขั้นต้น ๆ กันอีกบ้างแล้ว โดยการร้องเพลงที่ทำขึ้นใหม่ ๆ ไม่ค่อยจะให้มีเอื้อนมากนัก บางทีก็ใช้เนื้อร้องเป็นทำนองทีเดียวก็มี

ในสมัยโบราณ การร้องเพลงมิได้มีสิ่งใดประกอบเลย แล้วจึงใช้เครื่องมือดนตรีเข้าคลอต่อมามีมโหรีสอดบ้าง รับเมื่อร้องจบแล้วบ้างเล็ก ๆ น้อย ๆ ในสมัยอยุธยามาถึงรัตนโกสินทร์การร้องส่งแล้ว จึงรับ ค่อย ๆ มากขึ้นทุกที ยิ่งตอนที่เกิดเพลง ๓ ชั้นด้วยแล้วการร้องแล้วรับก็เป็นธรรมเนียมเสียทีเดียว

ส่วนปี่พาทย์นั้น แต่เดิมมาไม่ค่อยประกอบกับการร้องส่งธรรมดาเลยนอกจากเวลาประกอบกับการแสดงโขนละครเท่านั้นมาเริ่มติดต่อกับการรับร้องเมื่อรัชกาลที่ ๒ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง เมื่อทรงเล่นเสภาให้มีปี่พาทย์รับร้องขึ้น แล้วจึงค่อย ๆ กลายมาทุกที จนเสภาหายไปเหลือแต่การรับส่งให้ปี่พาทย์รับ ดังเห็นอยู่บัดนี้

ว่าด้วยการผสมวง

การผสมวงดนตรีนั้น มีหลักที่สำคัญอยู่ ๒ อย่างเท่านั้น คือ

๑. เครื่องสำหรับทำลำนำ

๒. เครื่องบังคับจังหวะ

เครื่องส่วนที่สำหรับทำลำนำนั้น ก็ยังมีหน้าที่แตกต่างกันออกไปอีก เช่น เป็นผู้นำ เป็นผู้ทำความโหยหวน เป็นผู้หลอกล้อ เป็นต้น

เครื่องส่วนที่สำหรับบังคับจังหวะเพื่อให้เครื่องที่ทำลำนำดำเนินไปโดยพร้อมเพรียงกัน ก็ยังมีหน้าที่ต่าง ๆ กันอีกเหมือนกัน คือ เดินจังหวะโดยตรงห่าง ๆ เดินจังหวะย่อยให้รู้จังหวะหนักเบา หลอกล้อในจังหวะ ควบคุมจังหวะใหญ่ ๆ เป็นประโยค ๆ วรรคตอน ดังนี้

ตามที่กล่าวมานี้ มิได้บังคับว่าการผสมวงดนตรีวงหนึ่ง ๆ จะต้องมีครบทุก ๆ หน้าที่ ทั้งนี้แล้วแต่ลักษณะของวงชนิดนั้น ๆ จะมีความต้องการเพียงไร เป็นแต่อธิบายไว้ให้ทราบว่า ถ้าวงดนตรีชนิดใดมีเครื่องดนตรีหลายอย่างก็ต้องมีหน้าที่แตกต่างกันออกไปดังกล่าวมา

นอกจากจะวางหน้าที่ต่าง ๆ แล้ว การที่จะผสมวงดนตรียังจะต้องพิจารณาถึงเสียงของดนตรีนั้น ๆ อีก ว่าถ้าผสมกันเข้าแล้วจะมีความไพเราะกลมกลืนกันหรือไม่ ข้อนี้เป็นข้อสำคัญมากสำหรับการผสมวง เมื่อมีสิ่งที่มีเสียงสูง ก็ต้องมีสิ่งที่เป็นเสียงต่ำ เมื่อมีสิ่งที่เป็นเสียงแหลมก็ต้องมีสิ่งที่มีเสียงนุ่มนวลประกอบ เพื่อให้รับและตัดเสียงซึ่งกันและกัน

อีกประการหนึ่ง เครื่องที่มีเสียงตายตัว คือแก้ไขความถี่ห่างของการเรียงเสียงไม่ได้ เช่น ขลุ่ย ปี่ และระนาด เป็นต้น ถ้าหากจะผสมวงกัน จะต้องพิจารณาอีกว่าความถี่ห่างแตกต่างกันแล้วถึงเสียงจะสมควรผสมกันเพียงไร ก็จะผสมกันไม่ได้เลยเป็นอันขาดตัวอย่างเช่น ออร์แกน ซึ่งการเรียงเสียงเป็นอย่างสากล จะผสมวงกับระนาดเอก ซึ่งการเรียงเสียงเป็นอย่างไทย จึงทำให้การผสมวงไม่เกิดไพเราะกลมกลืนกัน

สมัยปัจจุบันนี้ การผสมวงของไทยมีอยู่ ๓ อย่าง ซึ่งมีหน้าที่และเสียงตามหลักที่กล่าวแล้ว คือ

๑. ปี่พาทย์ (เครื่องใหญ่) ได้แก่

ปี่ใน ผู้นำเก็บบ้างโหยหวนบ้างตามท านองเพลง (ลำนำ)

ปี่นอก เก็บบ้างโหยหวนบ้าง ล้อไปกับปี่ในและทำนองเพลง

ระนาดเอก ผู้นำเก็บแทรกแซงตามท านองเพลง ระนาดเอกเหล็ก (ถ้าทำด้วยทองเหลืองเรียก ระนาดทอง) เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง

ฆ้องวงใหญ่ เป็นหลักของพวกทำลำนำ เดินเนื้อเพลง

ฆ้องวงเล็ก เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง ละเอียดกว่าระนาด

ระนาดทุ้ม หลอกล้อ ยั่วเย้า ไปกับพวกทำลำนำ

ระนาดทุ้มเหล็ก หลอกห่าง ๆ ไปกับลำนำ

ตะโพน ควบคุมจังหวะหน้าทับ เป็นผู้นำกลองทัด

สองหน้า ควบคุมจังหวะหน้าทับ (ใช้เวลาบรรเลงรับร้องบางที่ก็ใช้กลองแขกแทน)

กลองทัด เดินตามจังหวะบ้าง เดินตามไม้กลองประจำเพลงบ้าง

ฉิ่ง ควบคุมจังหวะย่อย แสดงจังหวะหนักเบาด้วย

ฉาบเล็ก หลอกล้อไปกับพวกประกอบจังหวะ

ฉาบใหญ่ ควบคุมจังหวะห่างๆ

โหม่ง ควบคุมจังหวะห่างๆ

ถ้าเรียกปี่พาทย์เครื่องคู่ ก็ลดเหลือ ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ระนาดทุ้ม ตะโพน สองหน้า กลองทัด ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ โหม่ง (ฉาบใหญ่ กับโหม่ง บางทีก็มีบางทีก็ไม่มี) ส่วนหน้าที่คงเป็นไปตามเดิม

๒. เครื่องสาย

ซอด้วง ผู้นำเป็นหลัก เก็บบ้างโหยหวนบ้างตามลำนำ

จะเข้ เก็บแทรกแซงตามลำนำ

ขลุ่ยเพียงออ เก็บบ้างโหยหวนบ้างตามลำนำ

ขลุ่ยหลิบ เก็บบ้างโหยหวนบ้างตามลำนำ ล้อไปกับขลุ่ยเพียงออและลำนำ

ซออู้ หลอกล้อ ยั่วเย้าไปกับพวกทำลำนำ

โทน รำมะนา ควบคุมจังหวะหน้าทับ หรือบางทีก็ใช้กลองแขกแทน

ฉิ่ง ควบคุมจังหวะย่อยและแสดงจังหวะหนักเบา

ฉาบเล็ก หลอกล้อไปกับพวกประกอบจังหวะ

สมัยนี้มีผู้เอาไวโอลินกับขิมเข้าผสมในวงเครื่องสายนี้อีก ไวโอลินก็มีหน้าที่คล้ายซอด้วงนั้นเอง แต่มิใช้เป็นผู้นำวง ส่วนขิมก็มีหน้าที่ทั้งเก็บแทรกแซงและหลอกล้อไปในตัวด้วย และมีอีกชนิดหนึ่งเอาปี่ชวาเข้าผสม เรียกว่า “เครื่องสายปี่ชวา” หน้าที่ของปี่ชวาก็แทนซอด้วงทีเดียว

ในวงเครื่องสายปี่ชวานี้ เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับใช้กลองแขกแทนโทน รำมะนา และโดยมากขลุ่ยเพียงออไม่ใช้ แต่ใช้ขลุ่ยหลิบแทน

๓. มโหรี (เครื่องใหญ่)

ระนาดเอก เล็กกว่าระนาดเอกของปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน

ระนาดทอง เล็กกว่าระนาดเหล็กของปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน

ฆ้องกลาง หน้าที่เหมือนฆ้องวงใหญ่ปี่พาทย์ แต่ถี่กว่านิดหน่อย

ฆ้องเล็ก เล็กกว่าฆ้องวงเล็กปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน

ทุ้มไม้ เล็กกว่าของปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน

ทุ้มเหล็ก เล็กกว่าของปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดิม

ซอสามสาย คลอเสียงคนร้อง โหยหวนไปตามลำนำ บางทีก็เก็บบ้าง

ซอด้วง หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย

จะเข้ หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย

ขลุ่ยเพียงออ หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย

ขลุ่ยหลิบ หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย

ซออู้ หน้าที่เช่นเดียวกับวงเครื่องสาย

โทน รำมะนา หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย

ฉิ่ง หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย

ฉาบเล็ก หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย

ถ้าเรียกว่า เครื่องคู่ ก็ลดระนาดทองกับทุ้มเหล็กออก

ถ้าเรียก เครื่องเล็ก ก็ลดฆ้องเล็กกับฆ้องกลางออก หรือบางทีก็ลดทุ้มไม้ออกเสียด้วย

เครื่องถ้วยเบญจรงค์

ญาณวรรณ์ ไชยโย กล่าวในบทความเครื่องถ้วยเบญจรงค์ว่า

การทำเครื่องเบญจรงค์ถือได้ว่าเป็นงานด้านศิลปหัตถกรรมของไทยที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ และเป็นงานของช่างฝีมือที่ทำขึ้นเพื่อใช้ในราชวงศ์ชั้นสูงเท่านั้น เป็นงานศิลปหัตถกรรมที่แสดงถึงลักษณะเฉพาะของไทยในปัจจุบันมีการทำกันในหลายพื้นที่ทั่วทุกภาคของประเทศไทย และสามารถใช้ได้กับบุคคลทั่วไป

เครื่องเบญจรงค์เป็นเครื่องถ้วยที่มีการลงสีที่พื้นและลวดลาย เป็นเครื่องปั้นดินเผาประเภทเซรามิคส์ (Ceramics) ใช้เนื้อดิน ประเภทพอร์ชเลน (Porcelain ware) โดยเป็นเครื่องปั้นดินเผาเคลือบที่เขียนลายด้วยวิธีลงยา หรือสีผสมเคลือบ (Enamel) เป็นงานที่มีต้นกำเนิดในประเทศจีน ประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ในรัชสมัยพระเจ้าชวนเต๋อะ (พ.ศ. ๑๙๖๙-๑๙๗๘) สมัยราชวงศ์หมิง มีการผลิตครั้งแรกในแคว้นกังไซ มณฑลเจียงซี (หรือที่คนไทยเรียกว่า กังไส) และ

พัฒนาต่อมาจนเป็นที่นิยมอย่างมากในสมัยพระเจ้าเฉิงฮั่ว (พ.ศ. ๒๐๐๘-๒๐๓๐) การเขียนลายตามแบบของจีนจะใช้ตั้งแต่ ๓ สีขึ้นไป มีชื่อเรียกในภาษาจีนต่าง ๆ กัน เช่น อู่ไฉ่ โต้วไฉ่ เฝินไฉ่ และฝาหลั่งไฉ่ ส่วนที่เป็นของไทยนั้น จะนิยมลง ๕ สีด้วยกัน คือ ขาว เหลือง ด า แดง เขียว (คราม) จึงเรียกว่า เครื่องเบญจรงค์ หรือ ๕ สี โดยทั้ง ๕ สีนี้จัดได้ว่าเป็นแม่สี เครื่องถ้วยเบญจรงค์ของไทย และในบางครั้งอาจมีการใช้สีมากกว่า ๕ สีด้วย เช่น ชมพู ม่วง แสด และน้ำตาล ในอดีตใช้การสั่งทำที่ประเทศจีนตามความคิดและลวดลายของไทย การสั่งทำนั้นจะมีช่างของไทยเดินทางไปควบคุมการผลิตเพื่อให้ได้รูปลักษณะที่เป็นแบบไทย เริ่มตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ยุคที่ ๓ ช่วงประมาณ รัชสมัยพระเจ้าปราสาททอง (พ.ศ. ๒๑๗๓-๒๑๙๘) และสมเด็จพระนารายณ์มหาราช (พ.ศ. ๒๑๙๙-๒๒๓๑) ซึ่งตรงกับสมัยราชวงศ์หมิงตอนปลาย โดยเฉพาะในสมัยพระเจ้าวั่นลี่ และต่อเนื่องจนถึงสมัยราชวงศ์ชิง การสั่งทำจากประเทศจีนในสมัยนั้นได้สั่งท าเป็น โถปริก และโถฝาขนาดกลาง เขียน เป็นลายกนก ลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ลายเทพพนม ลายนรสิงห์ และยังมีที่เป็นลวดลายของจีน เช่น ลายเทพนมจีน (เทวดาท้องพลุ้ย) มีพื้นสีต่าง ๆ เช่น เหลือง ชมพู ม่วงอ่อน เครื่องถ้วยเบญจรงค์ของไทยมีทั้งสั่งท าที่เมืองจิงเต๋อเจิ้น และจากเตาเผาที่มณฑลฝูเจี้ยนและกวางตุ้ง เครื่องเบญจรงค์ที่สั่งทำจากเมืองจิงเต๋อเจิ้น มักเป็นของใช้ในราชสำนักเพราะเนื้อดินปั้นละเอียด แกร่ง และช่างมี ฝีมือดี เขียนลายได้ละเอียดสวยงาม

ส่วนเครื่องถ้วยลายน้ำทอง จะเป็นเครื่องปั้นดินเผาที่เขียนลายด้วยวิธีลงยา เช่นเดียวกันกับเครื่องเบญจรงค์ แต่จะใช้สีทองที่ทำจากทองคำ ในอดีตเริ่มต้นมาจากการสั่งทำจากประเทศจีนเช่นเดียวกัน โดยลายน้ำทองนี้ นิยมในประเทศจีน ในสมัยราชวงศ์ชิง ในรัชสมัยของพระเจ้าคังซี (พ.ศ. ๒๒๐๕-๒๒๖๖) และพระเจ้าหย่งเจิ้น (พ.ศ. ๒๒๖๖-๒๒๗๙) ตรงกับรัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชจนถึงรัชสมัยพระเจ้าท้ายสระ ซึ่งในสมัยนี้มีการสั่งทำเครื่องถ้วยลายน้ำทองจากประเทศญี่ปุ่นด้วย เครื่องถ้วยลายน้ำทองได้รับความนิยมมากในสมัยรัชกาลที่ ๒ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

กฤษณะ พยัคฆ์ และคณะ (๒๕๕๖ : บทคัดย่อ) ได้ทำการวิจัย เรื่อง วงดนตรีประกอบการแสดงระบำเบญจรงค์ โยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาและแนวคิดของวงดนตรีประกอบการแสดงระบำเบญจรงค์ เพื่อศึกษาเครื่องดนตรี รูปแบบ ลักษณะทำนองเพลงและบทร้อง ของวงดนตรีประกอบการแสดงระบำเบญจรงค์ จากการศึกษาพบว่า วงดนตรีประกอบการแสดงระบำเบญจรงค์ เป็นวงดนตรีที่เกิดขึ้นโดยวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัยคิดสร้างสรรค์ระบำเบญจรงค์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๕๓ โดยนายจตุพร รัตนวราหะ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ในขณะนั้น ให้ความคิดเห็นว่าเครื่องถ้วยเบญจรงค์เป็นศิลปหัตถกรรมไทย อันทรงคุณค่างดงามด้วย

ลวดลายและสีสันต่าง ๆ ถ้านำมาประดิษฐ์เป็นระบำตามแบบนาฏศิลป์แล้วจะมองเห็นสีสันที่สวยงาม จึงมอบหมายให้นางสาวมณี เทพาชมภู ครูสอนวิชาภาษาไทย เป็นผู้ประพันธ์บทร้องขึ้นเป็นกลอนสุภาพ ความยาว ๙ บท ที่สื่อให้เห็นถึงความสวยงามของสีเครื่องถ้วยเบญจรงค์ทั้ง ๕ สี และได้รับความกรุณาจากนายสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ตรวจสอบแก้ไขบทร้องให้ถูกต้องสมบูรณ์ พร้อมกับประพันธ์ทำนองเพลง และสร้างสรรค์วงดนตรีขึ้นมาใหม่ตอนต้นเพลงได้ประพันธ์ให้มีทำนองที่มีอัตลักษณ์ดูเคร่งขรึม น่าเกรงขาม และได้นำเพลงเทพทองมาปรุงแต่งทำเป็นทำนองเกริ่น ของเพลงสีของเบญจรงค์ทั้ง ๕ สีนั้น ได้นำเพลงที่มีความเป็นมงคลมาปรับปรุงและเรียบเรียงแต่งขึ้น วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงระบำเบญจรงค์นั้น มีลักษณะการผสมวงที่หลากหลาย ได้แก่ วงโบราณ วงซึง - สะล้อ และวงปี่พาทย์ไม้นวม โดยมีซอสามสายเป็นเอกลักษณ์ของวงดนตรีในสมัยสุโขทัย ซึ่งจุดประสงค์ที่มีการผสมผสานรูปแบบวงดนตรีนี้เพื่อต้องการไม่ให้เหมือนรูปแบบวงดนตรีอื่น ๆ และให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของวงดนตรีประกอบการแสดงระบำเบญจรงค์ และจากการวิเคราะห์เครื่องดนตรี รูปแบบ ท านองเพลง และบทร้อง ของวงดนตรีประกอบการแสดงระบำเบญจรงค์พบว่าเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีประกอบการแสดงระบำ เบญจรงค์ ประกอบด้วย กระจับปี่ ซึง ซอสมสาย สะล้อ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ กลองแขก ฉิ่ง ฉาบเล็ก ขลุ่ยเพียงออ ทำนองเพลง ระบำเบญจรงค์ มีโครงสร้างแบ่งเป็น 6 ส่วน คือ ทำนองเกริ่น ทำนองสร้อย ทำนองเพลง ทำนองเพลงชั้นเดียว ทำนองเพลงเร็วและทำนองลงจบ ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองเพลง ส่วนมากจะมีลักษณะเป็นเส้นทแยงขึ้น - ลง เป็นรูปสลับฟันปลา บันไดเสียงที่ใช้คือ บันไดเสียง ฟา ซอล ลา โด เร เสียงลูกตกท้ายประโยคเพลงเป็นกลุ่มเสียงบันไดเสียง ฟา

พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ (๒๕๔๙ : บทคัดย่อ) งานวิจัย เรื่อง เครื่องเบญจรงค์ไทยปัจจุบัน : กรณีศึกษาเครื่องเบญจรงค์หนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ในเขตจังหวัดสมุทรสาคร โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิเคราะห์ เครื่องถ้วยเบญจรงค์ไทยหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ในเขตจังหวัดสมุทรสาคร ในประเด็นกระบวนการผลิต รูปแบบการผลิต ลวดลาย และการใช้สี รวมทั้งการจัดการและการถ่ายทอดองค์ความรู้ ผลการศึกษาพบว่า การใช้สีของเบญจรงค์จะใช้สีต่าง ๆควบคู่กับน้ำทองเป็นหลัก มีการใช้สีตั้งแต่สีเดียวกับสีทองหรือ สองสี สามสี สี่สี ห้าสีไปจนถึง สิบสี กรณีที่ใช้หลายสีจะพบในการเขียนลายประเพณี ลายดอกไม้ และลายภาพจิตรกรรมไทย การใช้สีมีทั้งการใช้สีที่เป็นเอกรงค์ สีกลมกลืนและการใช้สีตรงกันข้าม ทั้งนี้การใช้สีจะแตกต่างกันไปตามรสนิยมของช่างแต่ละคน

บทที่ ๓
วิธีดำเนินการวิจัย

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

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

ขั้นตอนการวิจัย

๑. ศึกษาค้นคว้าจากเอกสารทางวิชาการ ตำรา บทความ หนังสือและวิทยานิพนธ์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับระบำเบญจรงค์ เพื่อเป็นความรู้พื้นฐานและแนวทางในการดำเนินงานวิจัย โดยเก็บรวบรวมข้อมูลนำมาวิเคราะห์ในเชิงพรรณนา ตามขอบเขตด้านเนื้อหาจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

๑.๑ ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย
๑.๒ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง
๑.๓ หอสมุดมหาวิทยาลัยรามคำแหง จังหวัดสุโขทัย
๑.๔ หอสมุดมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช ศูนย์วิทยบริการจังหวัดสุโขทัย
๑.๕ ห้องสมุดคณะมนุษย์ศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร
๑.๖ สำนักหอสมุดมหาวิทยาลัยนเรศวร จังหวัดพิษณุโลก

๒. รวบรวมข้อมูลภาคสนาม ด้านประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำเบญจรงค์ และองค์ประกอบของการแสดง จากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลซึ่งแบ่งออกเป็น ๓ กลุ่มคือ

๒.๑ ผู้ให้ข้อมูลด้านแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงระบำเบญจรงค์ ๑๐ คน ซึ่งเป็นบุคคลากรของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่มีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำเบญจรงค์ ได้แก่

๒.๑.๑ นายจตุพร รัตนวราหะ	ศิลปินแห่งชาติ ประจำปี ๒๕๕๒
๒.๑.๒ นางลออ น้อยวงศ์	ครูชำนาญการพิเศษ (วนศ. สุโขทัย)
๒.๑.๓ นางนิรมล หาญทองกูล	ครูชำนาญการพิเศษ (วนศ. สุโขทัย)
๒.๑.๔ นางวัลยา สุขภัฏ	ครูชำนาญการพิเศษ (วนศ. สุโขทัย)
๒.๑.๕ นางรัดใจ ศิริพงษ์	ครูชำนาญการพิเศษ (วนศ. สุโขทัย)
๒.๑.๖ นางพรพิมล ยี่ตันสี	ครูชำนาญการ (วนศ. เชียงใหม่)

๒.๑.๗ ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ครูชำนาญการ (วนศ. สุโขทัย)
๒.๒.๘ นางจารุเนศวร์ เลิศสมธีระโชติ ครูชำนาญการ (วนศ. สุโขทัย)
๒.๒.๙ นางสาวจุฑารัตน์ ภูจอมจิตร ครูชำนาญการ (วนศ. สุโขทัย)
๒.๒.๑๐นางสาวกันยารัตน์ นาครัตน์ พนักงานราชการ(วนศ.สุโขทัย)

๒.๒ ผู้ให้ข้อมูลด้านเพลงประกอบการแสดงชุด ระบำเบญจรงค์ ๖ คน ได้แก่

๒.๒.๑ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ผู้เรียบเรียงทำนองเพลง
๒.๒.๒ นางสาวมณี เทพาชมพู ผู้แต่งบทร้อง
๒.๒.๓ นายสมุทร อิงควระ ผู้บรรเลง
๒.๒.๔ นายบัณฑิต ศรีบัว ผู้บรรเลง
๒.๒.๕ นางวาสนา ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา ผู้ขับร้อง
๒.๒.๖ นางฟ้ามุ่ย ศรีบัว ผู้ขับร้อง

๒.๓ ผู้สาธิตท่ารำระบำเบญจรงค์ เป็นนักเรียนนักศึกษาวิชาเอกนาฏศิลป์ไทยของวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ๑๕ คน

๓. การสนทนากลุ่ม จัดสนทนากลุ่ม เพื่อตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล โดยเชิญคณะครูภาควิชานาฏศิลป์และดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัยที่เป็นผู้สร้างสรรค์การแสดงและเรียบเรียงเพลงระบำเบญจรงค์ ๑๐ คนเป็นผู้ร่วมสนทนา

๓.๑ นางลออ น้อยวงศ์ ครูชำนาญการพิเศษ (วนศ. สุโขทัย)
๓.๒ นางนิรมล หาญทองกูล ครูชำนาญการพิเศษ (วนศ. สุโขทัย)
๓.๓ นางวัลยา สุขภัฏ ครูชำนาญการพิเศษ (วนศ. สุโขทัย)
๓.๔ นางจารุเนศวร์ เลิศสมธีระโชติ ครูชำนาญการ (วนศ. สุโขทัย)
๓.๕ นางสาวจุฑารัตน์ ภูจอมจิตร ครูชำนาญการ (วนศ. สุโขทัย)
๓.๖ นางสาวกันยารัตน์ นาครัตน์ พนักงานราชการ(วนศ.สุโขทัย)
๓.๗ นายสมุทร อิงควระ ผู้บรรเลง
๓.๘ นายบัณฑิต ศรีบัว ผู้บรรเลง
๓.๙ นางวาสนา ปาลกะวงศ์ ณ อยุธยา ผู้ขับร้อง
๓.๑๐นางฟ้ามุ่ย ศรีบัว ผู้ขับร้อง

เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

๑. แบบสังเกต ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อบันทึกรายละเอียดของการแสดงตลอดจนองค์ประกอบของระบำเบญจรงค์ มีขั้นตอนในการสร้างเครื่องมือ ดังต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ ๑ ศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับการสร้างแบบสังเกต
ขั้นตอนที่ ๒ ศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับระบำเบญจรงค์
ขั้นตอนที ๓ กำหนดขอบเขตในการสร้างเครื่องมือ ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการวิจัย
ขั้นตอนที่ ๔ สร้างแบบสังเกตให้ครอบคลุมเนื้อหาเกี่ยวกับระบำเบญจรงค์
ขั้นตอนที่ ๕ นำเครื่องมือไปเก็บรวบรวมข้อมูล

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

ตอนที่ ๑ สภาพทั่วไปของผู้ให้ข้อมูล

ตอนที่ ๒ ความรู้เกี่ยวกับระบำเบญจรงค์ โดยมีขั้นตอนในการสร้างเครื่องมือดังต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ ๑ ศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับการสร้างแบบสัมภาษณ์

ขั้นตอนที่ ๒ ศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับระบำเบญจรงค์

ขั้นตอนที่ ๓ กำหนดขอบเขตในการสร้างเครื่องมือ ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย

ขั้นตอนที่๔ สร้างแบบสัมภาษณ์ให้ครอบคลุมเนื้อหาเกี่ยวกับระบำเบญจรงค์

ขั้นตอนที่ ๕ เครื่องมือไปเก็บรวบรวมข้อมูล

๓. เครื่องมือที่ช่วยในการเก็บบันทึกข้อมูล

๓.๑ เครื่องบันทึกภาพนิ่ง

๓.๒ เครื่องบันทึกภาพเคลื่อนไหว

๓.๓ เครื่องบันทึกเสียง

การเก็บรวบรวมข้อมูล

๑. ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลด้านแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง โดยการค้นคว้าเอกสารจากแหล่งค้นคว้าตามที่กำหนดและจัดเรียงข้อมูลเอกสาร

๒. ผู้วิจัยเก็บรวมรวมข้อมูลภาคสนามเพื่อศึกษาองค์ความรู้เชิงประวัติศาสตร์และองค์ประกอบการแสดงระบำเบญจรงค์

ครั้งที่ ๑ วันที่ ๑ – ๓๐ มิถุนายน ๒๕๕๖ เก็บข้อมูลด้านแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงและองค์ประกอบของการแสดงระบำเบญจรงค์ จากคณะครูภาควิชานาฏศิลปและดุริยางคศิลป์ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย โดยการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และใช้เครื่องบันทึกเสียงและกล้องบันทึกภาพนิ่งบันทึกข้อมูล

ครั้งที่ ๒ วันที่ ๑ - ๓๑ กรกฎาคม ๒๕๕๖ เก็บข้อมูลด้านเพลงประกอบการแสดงจากผู้เรียบเรียงทำนองเพลง ผู้แต่งบทร้อง ผู้บรรเลง และผู้ขับร้อง โดยโดยการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง และใช้เครื่องบันทึกเสียงและกล้องบันทึกภาพนิ่งบันทึกข้อมูล

ครั้งที่ ๓ วันที่ ๑ – ๑๐ สิงหาคม ๒๕๕๖ ศึกษากระบวนท่ารำระบำเบญจรงค์จากคณะครูผู้สร้างสรรค์ท่ารำระบำเบญจรงค์ และผู้สาธิตท่ารำ ณ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย โดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วม และใช้เครื่องบันทึกเสียงและกล้องบันทึกภาพนิ่ง ภาพเคลื่อนไหวบันทึกข้อมูล

ครั้งที่ ๔ วันที่ ๑๑ – ๑๕ สิงหาคม ๒๕๕๖ ศึกษากระบวนท่ารำระบำเบญจรงค์เพิ่มเติมจากวีดิทัศน์ โดยใช้การสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมเพื่อศึกษาองค์ประกอบของการแสดง และกระบวนท่ารำระบำเบญจรงค์อย่างละเอียดเพื่อจดบันทึก

ครั้งที่ ๕ วันที่ ๑๖ - ๒๐ สิงหาคม ๒๕๕๖ จัดสนทนากลุ่ม โดยนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลมาจัดระบบข้อมูล วิเคราะห์เรียบเรียงและนำเสนอต่อกลุ่มคณะครูผู้สร้างสรรค์ระบำเบญจรงค์ ๑๐ คน เพื่อตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล และแก้ไขปรับปรุงก่อนเขียนรายงานการวิจัยและบันทึกกระบวนท่ารำเป็นลายลักษณ์อักษร

ครั้งที่ ๖ วันที่ ๒๑-๓๑ สิงหาคม ๒๕๕๖ บันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวเพื่อจัดทำเป็นวีดีทัศน์

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จาการค้นคว้า เอกสาร ตำรา หนังสือ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องและการศึกษาข้อมูลภาคสนาม มาจัดเรียงข้อมูลและศึกษาวิเคราะห์เชิงพรรณนา ตามประเด็นที่กำหนดไว้ในขอบเขตด้านเนื้อหาดังนี้

๔.๑. ประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำเบญจรงค์

๔.๒ องค์ประกอบของการแสดงชุด ระบำเบญจรงค์ ประกอบด้วย

๔.๒.๑ ผู้แสดง

๔.๒.๒ เครื่องแต่งกาย

๔.๒.๓ ดนตรีและท่วงทำนองเพลง

๔.๒.๔ โอกาสที่แสดง

๔.๒.๕ รูปแบบการแสดงและกระบวนท่ารำ

การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัยแบบพรรณนาเชิงวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ตามประเด็นที่กำหนดไว้ในขอบเขตด้านเนื้อหาเพื่อสรุปเป็นเอกสารทางวิชาการโดยนำเสนอรวม ๕ บท ดังนี้

บทที่ ๑ บทนำ

บทที่ ๒ แนวคิดทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

บทที่ ๓ วิธีดำเนินการวิจัย

บทที่ ๔ ระบำเบญจรงค์

บทที่ ๕ สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ ๔
ฟ้อนตะคัน

ประวัติความเป็นมาระบำเบญจรงค์

ตามหลักฐานทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์ จังหวัดสุโขทัยเป็นแหล่งผลิตเครื่องปั้นดินเผาที่สำคัญ โดยเฉพาะสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราช ได้ทรงนำช่างปั้นถ้วยชามจากประเทศจีนมาปั้นถ้วยชามสังคโลก นับแต่นั้นมาอิทธิพลของเครื่องถ้วยจีน จึงปรากฏอยู่ในเครื่องถ้วยของไทย

ในสมัยต่อมาทางราชสำนักไทย ได้สั่งทำเครื่องถ้วยจากจีน โดยใช้แบบและลวดลายของไทยเขียนลายเส้นด้วย สีขาว สีด า สีแดง สีเหลือง และสีเขียว เรียกว่า "เครื่องถ้วยเบญจรงค์" ซึ่งนับว่าเครื่องถ้วยเบญจรงค์ ได้วิวัฒนาการมาจากเครื่องถ้วยครั้งสมัยสุโขทัยนั่นเอง ด้วยเหตุที่จังหวัดสุโขทัยเป็นแหล่งเตาเผาเครื่องถ้วยชามสังคโลกอันเลื่องลือเป็นที่รู้จักกันทั่วไป ดังปรากฏในหลักฐานทางโบราณคดี และประวัติศาสตร์มาจนปัจจุบันนี้

ต่อมา นายจตุพร รัตนวราหะ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ตระหนักคุณค่าของเครื่องถ้วยเบญจรงค์ว่าเป็นศิลปหัตกรรมไทยอันทรงคุณค่า และความสวยงามลวดลายและสีสันต่าง ๆ ของเครื่องถ้วยเบญจรงค์ ถ้านำมาประดิษฐ์เป็นระบำตามแบบนาฏศิลป์แล้วคงจะมองเห็นสีสันที่สวยงามอย่างมีสุนทรีย์ จึงดำริ ให้คณะครูอาจารย์ ภาควิชานาฏศิลป์และภาควิชาดุริยางคศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ สร้างสรรค์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. ๒๕๓๓ ท่วงทำนองเพลง และทำนองร้อง แต่งขึ้นใหม่โดย ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธ์ และมอบหมายให้ นางสาวมณี เทพาชมภู ซึ่งปฏิบัติหน้าที่ครูสอนวิชาภาษาไทยอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ให้เป็นผู้ประพันธ์บทร้องขึ้นโดยกล่าวถึง ความสวยงามของสีเบญจรงค์ ทั้ง 5 สี ได้แก่ สีขาว สีด า สีแดง สีเหลือง และสีเขียว ซึ่งแต่ละสีมีความหมายที่แสดงถึงคุณค่าในตนเอง เช่น สีขาว หมายถึง ความบริสุทธิ์ สีดำ หมายถึง ความมีอำนาจ สีแดง หมายถึง ความร่มเย็น สีเหลือง หมายถึง ความยั่งยืน สีเขียว หมายถึง โชคลาภ เป็นต้น

แนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน

การสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบำเบญจรงค์ เมื่อพิจารณาตามทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ของสุรพล วิรุฬลักษณ์ พบว่าการสร้างสรรค์ระบำเบญจรงค์มีแนวคิดหลัก คือ เพื่อส่งเสริมเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์เชิงศิลปะด้านงานหัตถศิลป์ของจังหวัดสุโขทัย และเพื่อส่งเสริมกิจกรรมเพื่อพัฒนาอาชีพของจังหวัดสุโขทัย โดยมีการกำหนดความคิดหลักในระดับเป้าหมายและระดับวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ชุดการแสดงที่มีคุณภาพสามารถสะท้อนให้เห็นความงดงามแห่งสีสันและคุณค่าของเครื่องถ้วยเบญจรงค์

การกำหนดขอบเขตและรูปแบบในการสร้างสรรค์การแสดง มีการกำหนดขอบเขตในการสร้างสรรค์โดยยึดหลักตามนาฏยจารีตเกี่ยวกับหลักในการประดิษฐ์ท่ารำไทย โดยกำหนดให้เป็นการแสดงประเภทระบำ ใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน จำนวน ๑๕ คน แต่งกายด้วยสีหลักของเครื่อง

ถ้วยเบญจรงค์ ๕ สี คือ สีขาว สีดำ สีแดง สีเหลืองและสีเขียว สีละ ๕ คน โดยกำหนดให้ผู้แสดงเป็นตัวแทนของสีต่าง ๆ ใช้การแสดง ๑๐- ๑๕ นาที ท่วงทำนองร้องมีการร้องเกริ่นเพื่อบอกความเป็นมาของเครื่องถ้วยเบญจรงค์โดยยังไม่มีผู้แสดง จากนั้นผู้แสดงแต่ละสีจะออกแสดงท่ารำตีบทตามบทร้องเพื่อสื่อความหมายตามบทร้องด้วยทำรำแบบมาตรฐาน เน้นการแปรแถวที่สอดคล้องกันไปตามบทร้องอย่างพร้อมเพรียงสวยงามที่สอดคล้องกลมกลืนกับทำนองเพลง ซึ่งการกำหนดรูปแบบในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำมีความสอดคล้องกับหลักและวิธีประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน ได้แก่คุณครูเฉลย ศุขะวณิช คุณครูจำเรียง พุธประดับ คุณครูพนิดา สิทธิวรรณ คุณครูนิตยา จามรมาน คุณครูสถาพร สนทอง คุณครูเสรี หวังในธรรม และคุณครูจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ กล่าวคือ

๑. กำหนดแนวการสร้างสรรค์ตามทฤษฎีนายประดิษฐ์ของไทย ได้แก่ ความสวยงามของกระบวนท่ารำ การแปรแถวไม่ซับซ้อน และมีการตั้งซุ้ม

๒. มีการฟังจังหวะและทำนองเพลงเพื่อกำหนดลีลาท่ารำก่อนการสร้างสรรค์การแสดงเพื่อให้มีความสอดคล้องกลมกลืนกับท่วงทำนองของเพลง

๓. กำหนดการเข้าออกของผู้แสดงตามรูปแบบของระบำคือ ออก ๒ ด้านและสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามความเหมาะสม

๔. การออกแบบท่ารำยึดท่ารำหลักในเพลงช้า เพลงเร็ว และรำแม่บท และใช้ท่านาฏยศัพท์การเคลื่อนไหวมือและเท้าประกอบกัน

๕. มีการใช้ท่าเชื่อมเพื่อความต่อเนื่องของท่ารำ

๖. กระบวนท่ารำสื่อให้เห็นภาพที่ต้องการนำเสนอเป็นเรื่องราวได้ หลีกเลี่ยงการใช้ท่ารำซ้ำๆ สามารถสื่อถึงอารมณ์ในการแสดงได้

๗. เน้นความพร้อมเพรียงในการแปรแถวเป็นหลัก จำนวนผู้แสดงมากควรออกแบบการแปรแถวให้มีความสอดคล้องกับกลมกลืนเพื่อสร้างความแปลกตาน่าชม

๘. การออกแบบเครื่องแต่งกายต้องมีความสอดคล้องกับการแสดงแต่ละประเภท

ในการออกแบบท่าทางและการเคลื่อนไหวการแสดง ชุด ฟ้อนตะคัน พบว่ามีความสอดคล้องกับทฤษฎีทางทัศนศิลป์ ในด้านกำหนดรูปแบบของการแปรแถว และการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ซึ่งสามารถแยกได้ ๒ ส่วนดังนี้

๑.องค์ประกอบทางทัศนศิลป์ ได้แก่

๑.๑ จุด มีการกำหนดรูปแบบการแปรแถว โดยใช้จุดเพื่อแสดงความโดดเด่นของการแสดงรวม ๓ ลักษณะ คือ

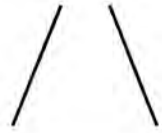
๑ จุด ได้แก่ ในท่าออกกำหนดให้ผู้แสดงออกมาที ละ ๑ คู่ สอดคล้องกับจังหวะเพลง ๑ จังหวะ และการเข้าวงในลักษณะเป็นวงใหญ่ ๑ วง

๒ จุด ได้แก่ การกำหนดรูปแบบของการแปรแถวที่มีลักษณะการตั้งซุ้มเป็นปากผนัง และมีจุดศูนย์กลาง

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

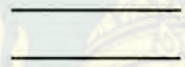
๑.๒ เส้น มีการกำหนดรูปแบบการแปรแถว โดยกำหนดทางเดินของจุดที่มีจุดเริ่มต้นและจุดจบเป็นเส้นตรง รวม ๕ ลักษณะ ได้แก่

๑.๒.๑ แถวปากผนัง



๑.๒.๒ แถวเฉียง

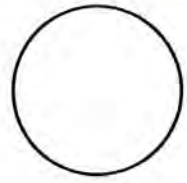
๑.๒.๓ แถวหน้ากระดาน



๑.๒.๔ แถวปีกกา

๑.๒.๕ แถวสลับฟันปลา

๑.๓ รูปทรง มีการกำหนดรูปแบบการแปรแถว โดยใช้อาณาบริเวณที่เส้นมาบรรจบกันเกิดเป็นรูปทรงเรขาคณิต ๑ ลักษณะ คือ วงกลม



๑.๔ สี มีการกำหนดสีในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกาย ชุด ระบำเบญจรงค์ แบบ

๑.๔.๑ สีเดียว มีการกำหนดสีเครื่องแต่งกายท่อนบนและท่อนล่างโดยใช้สีเดียวกัน ตามสีของเบญจรงค์

นอกจากนี้ ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายระบำเบญจรงค์ มีความสอดคล้องกับความหมายของสีทางจิตวิทยา ดังนี้

- สีเหลือง ในทางจิตวิทยามีความหมายในด้านความร่าเริงแจ่มใส
- สีดำ ในทางจิตวิทยามี ความหมายในด้านความเสียสละ
- สีแดง ในทางจิตวิทยามีความหมายในด้านความกล้าหาญ
- สีเขียว ในทางจิตวิทยามีความหมายในด้านความสดชื่น
- สีขาว ในทางจิตวิทยามีความหมายในด้านความบริสุทธิ์

๑.๕ พื้นผิว ในทางนาฏยศิลป์มีความหมายถึง ลักษณะการเคลื่อนไหวของผู้แสดง ซึ่งในการออกแบบการเคลื่อนไหวในการสร้างสรรค์การแสดงชุด ฟ้อนตะคัน พบว่ามีการเคลื่อนไหวในลักษณะราบเรียบและต่อเนื่อง

๒. ด้านการจัดองค์ประกอบของทัศน์ศิลป์

ในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ฟ้อนตะคันพบว่ามีการจัดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ โดยใช้หลัก ๔ ประการ คือ

๒.๑ ความมีเอกภาพ มีการกำหนดรูปแบบการสร้างสรรค์การแสดงชุดระบำเบญจรงค์แบบระบำมาตรฐาน

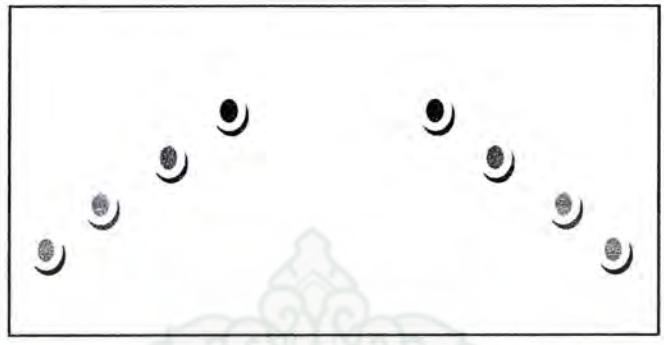
๒.๒ ความสมดุลย์ มีการกำหนดรูปแบบการแปรแถวการแสดง ชุด ระบำเบญจรงค์ในลักษณะสมดุล ใน ๒ ลักษณะ คือ ๑.มีความสมดุลชนิดสองข้างเหมือนกัน คือ มีการแบ่งผู้แสดงออกเป็น ๒ แถวๆละ ๔ คนเท่า ๆ กัน จัดวางกลุ่มในระดับเดียวกันทั้งสองข้างและมีกลุ่มกลางได้อย่างสมดุลย์ และมีการหันทิศทางในการแสดงโดยใช้มือและเท้าไปในทิศทางเดียวกัน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

๒.๓ ความกลมกลืน มีการกำหนดรูปแบบการแปรแถวการแสดง ชุดระบำเบญจรงค์ในลักษณะกลมกลืน กล่าวคือ การเปลี่ยนรูปแถวจากรูปแบบหนึ่งไปเป็นอีกรูปแบบหนึ่งโดยใช้การเคลื่อนที่มีความสอดคล้องกลมกลืนทั้งลีลาท่ารำและท่วงทำนองเพลงอย่างต่อเนื่อง ซึ่งทำให้ท่ารำแต่ละกระบวนท่ามีความเป็นเอกภาพและโดดเด่น มีการออกแบบเครื่องแต่งกายการแสดงชุด ระบำเบญจรงค์ โดยใช้หลักของความกลมกลืนคือ ใช้สีเดียวกันทั้งเสื้อและโจงกระเบน

การสร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำเบญจรงค์ เมื่อพิจารณาตามทฤษฎีการเคลื่อนไหว พบว่าการออกแบบกระบวนท่ารำมีการใช้พลังในระดับน้อย มีการเคลื่อนไหวร่างกายตามจังหวะในลักษณะสืบเนื่องราบเรียบและสม่ำเสมอไม่เน้นพลัง ทั้งนี้เพื่อให้กระบวนท่ารำมีความนุ่มนวลอ่อนโยนตามลักษณะการแสดงประเภทฟ้อน มีการกำหนดตำแหน่งของผู้แสดงโดยใช้ที่ว่างบนเวทีในรูปแบบการแปรแถว รวมถึงมีขนาดในการเคลื่อนไหวร่างกายที่สอดคล้องกับรูปแถวและเวทีแสดง ๘ ลักษณะ ดังนี้

สืบเนื่องราบเรียบและสม่ำเสมอไม่เน้นพลัง ทั้งนี้เพื่อให้กระบวนท่ารำมีความนุ่มนวลอ่อนโยนตามลักษณะการแสดงประเภทฟ้อน มีการกำหนดตำแหน่งของผู้แสดงโดยใช้ที่ว่างบนเวทีในรูปแบบการแปรแถว รวมถึงมีขนาดในการเคลื่อนไหวร่างกายที่สอดคล้องกับรูปแถวและเวทีแสดง ๘ ลักษณะ ดังนี้

๑. แถวปากผนัง

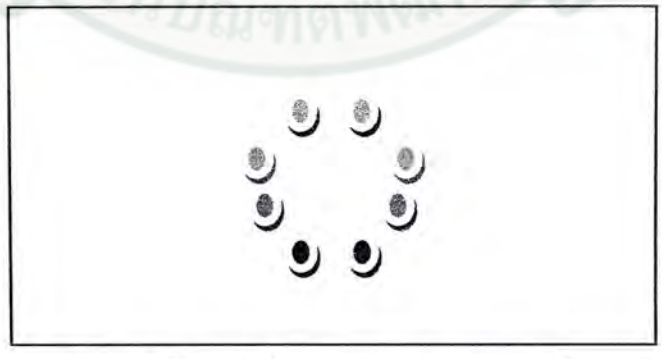


แผนภูมิที่ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๑

๒.การเข้าพูลหรือการจัดกลุ่ม ๓ กลุ่ม

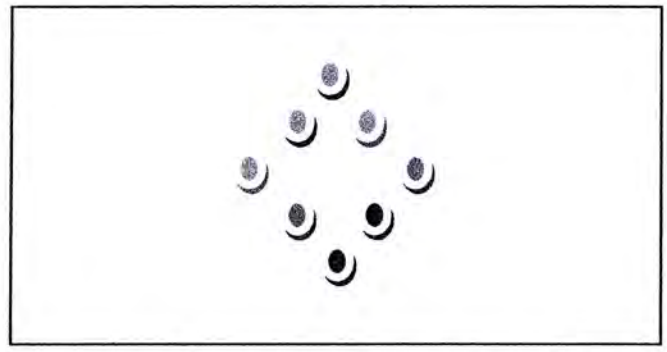
แผนภูมิที่ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๒

๓. วงกลม



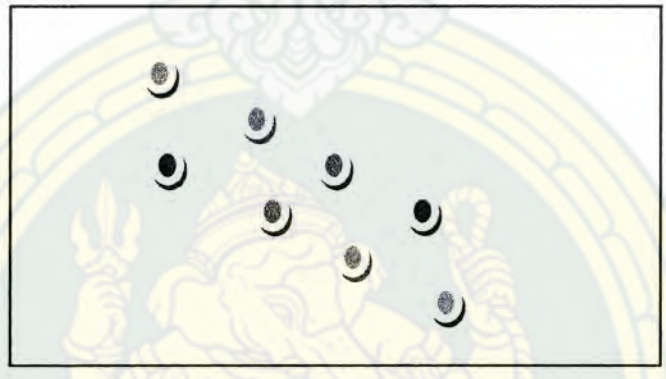
แผนภูมิที่ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๓

๔. วงกลม ๒ วง



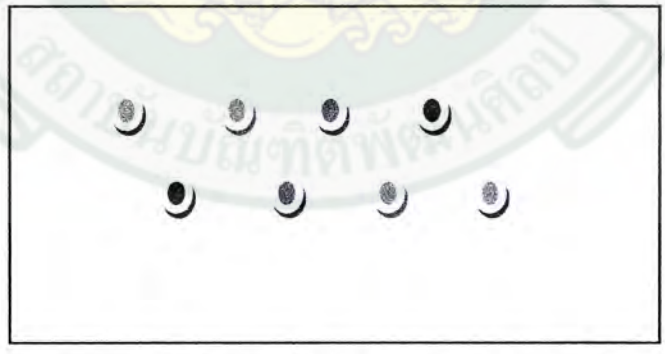
แผนภูมิที่ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๔

๕.แถวเฉียง



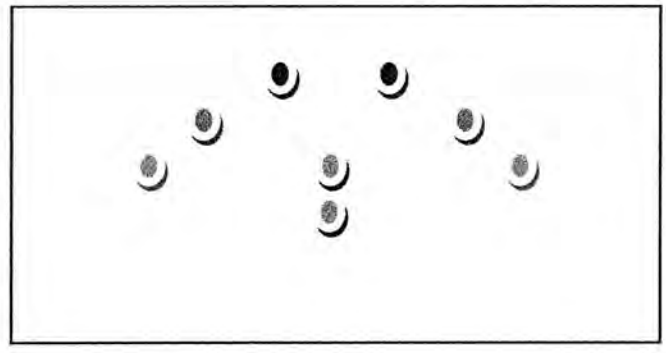
แผนภูมิที่ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๕

๖.แถวหน้ากระดาน



แผนภูมิที่ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๖

๗. ตั้งชุ้มมีจุดศูนย์กลาง

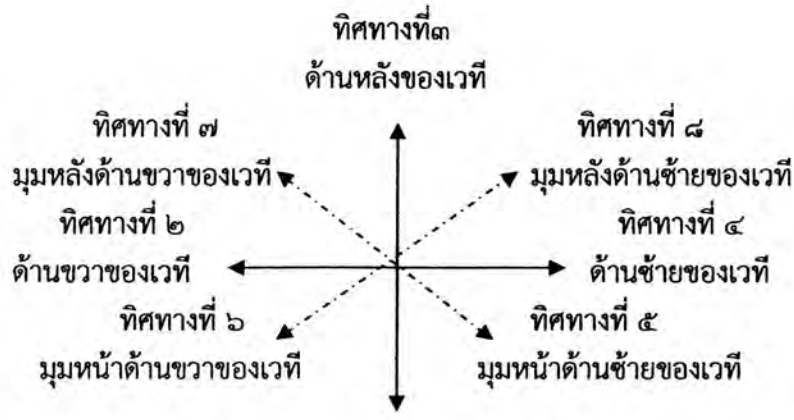


แผนภูมิที่ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๗

๘.แถวปีกกา

แผนภูมิที่ ลักษณะการแปรแถวแบบที่ ๘

ด้านทิศทางในการเคลื่อนไหวในการแสดงชุด ฟ้อนตะคัน ผู้แสดงมีการเคลื่อนไหวร่างกายรวม ๘ ทิศทางดังนี้



แผนภูมิที่ ทิศทางการเคลื่อนไหวของผู้แสดง

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

การแสดงชุด ระบำเบญจรงค์ มีการกำหนดรูปแบบในการเคลื่อนไหวมีความสัมพันธ์กับผู้ชม โดยอาศัยมุมมองคนดูเป็นแกนให้ความรู้สึกแก่คนดูแตกต่างกันทำให้ การแสดงดูแปลกตาและน่าชม ยิ่งขึ้นรูปแบบการเคลื่อนไหวของผู้แสดงมี ๘ ลักษณะดังนี้

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

ในการออกแบบสร้างสรรค์การแสดงชุด ฟ้อนตะคัน มีขั้นตอนดังนี้

๑. การกำหนดโครงร่างรวม คณะครูภาควิชานาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ออกแบบการสร้างสรรค์การแสดงโดยยึดหลักตามนาฏยจารีตเกี่ยวกับหลักในการประดิษฐ์ท่ารำไทย และหลักและวิธีประดิษฐ์ท่ารำของบรมครูด้านนาฏศิลป์ไทยหลายท่าน ได้แก่ คุณครูเฉลย ศุขะวณิช คุณครูจำเรียง พุธประดับ คุณครูพนิดา สิทธิวรรณ คุณครูนิตยา จามรมาน คุณครูสถาพร สนทอง

คุณครูเสรี หวังในธรรม และคุณครูจาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ ได้กำหนดโครงร่างรวมเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ท่ารำเบื้องต้นไว้ดังนี้

๑.๑ เป็นการแสดงประเภทระบำที่มีลาท่ารำแบบระบำมาตรฐาน

๑.๒ ใช้ผู้หญิงแสดงล้วนไม่ต่ำกว่า ๑๐ คน

๑.๓ ใช้เวลาในการแสดง ๑๐-๑๕ นาที เน้นการตีท่ารำตามบทร้องเพื่อสื่อความหมายของบทร้องตามความหมายของสีทั้ง ๕ และแปรแถวด้วยรูปแบบต่าง ๆ อย่างพร้อมเพรียงสวยงามที่สอดคล้องกลมกลืนกับทำนองเพลง

๒. การแบ่งช่วงของอารมณ์ การแสดงชุด ระบำเบญจรงค์ ออกแบบกระบวนท่ารำให้สอดคล้องกับการแบ่งช่วงอารมณ์ตามท่วงทำนองของเพลงไว้อย่างกลมกลืนโดยเป็นขั้นตอนดังนี้

ขั้นตอนที่ ๑ ทำนองเกริ่น และร้องเกริ่น

ขั้นตอนที่ ๒ ผู้แสดงออกแสดงท่ารำตามบทร้อง รวม ๕ สี ได้แก่ สีขาว สีดำ สีแดง สีเหลืองและสีเขียวตามลำดับ

ขั้นตอนที่ ๓ ทำท่าจบด้วยการตั้งซุ้มกลางเวที

ขั้นตอนที่ ๔ รำแปรแถวจับกระบวนท่ารำตามทำนองเพลงเร็ว

ขั้นตอนที่ ๕ รำเข้าเวทีตามทำนองเพลง

๓. ท่าทางและทิศทาง การออกแบบกระบวนท่ารำการแสดงชุด ระบำเบญจรงค์ ได้นำท่าหลักที่ปรากฏอยู่ในเพลงช้า เพลงเร็ว และแม่บท ของนาฏศิลป์ไทย รวมถึงการใช้ท่านาฏยศัพท์ การใช้มือและเท้าเป็นหลักในการสร้างสรรค์ท่ารำ มีท่ารำรวม ๑๕ ท่า แบ่งเป็นท่ารำหลัก ท่า

๔. การลงรายละเอียด มีการกำหนดรายละเอียดการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบำเบญจรงค์ เพื่อให้เกิดความสวยงามสมบูรณ์ไว้ ดังนี้

๔.๑ การใช้ทำนองเพลงและการร้องเกริ่นก่อนการแสดงเพื่อบอกเล่าความเป็นมาของเครื่องถ้วยเบญจรงค์

๔.๒ ระบำเบญจรงค์ มุ่งเน้นการสื่อความหมายของสีของเบญจรงค์ที่มีความหมายแตกต่างกัน โดยใช้การตีท่ารำตามบทร้องเพื่อสื่อความหมาย และมุ่งเน้นการแปรแถวเป็นให้สวยงามสอดคล้องไปตามบทร้องอย่างกลมกลืน

๔.๓ ระบำเบญจรงค์มีการออกแบบเพื่อสื่อให้เห็นภาพความงามของเครื่องถ้วยเบญจรงค์ผ่านการตั้งซุ้มหลายรูปแบบ ลดหลั่นกันเพื่อให้เกิดความสวยงาม

๔.๔ มีการกำหนดรายละเอียดของเครื่องแต่งกาย ไว้อย่างโดดเด่น คือ ตัวเสื้อใช้ผ้าที่ทอด้วยลวดลายดอกไม้คล้ายลวดลายของเครื่องถ้วยเบญจรงค์ สอดด้วยดิ้นสีเงิน และสีทอง และเดินแถบสีเพื่อตัดเส้นให้ดูเด่นขึ้น มีการออกแบบแขน และชายเสื้อให้สวยงามให้มีชายแหลมและเชิดขึ้น ขายเสื้ออยู่รับเอวรับกับโจงกระเบนตัดสำเร็จด้วยผ้าตาดยกดอกสีตามเสื้อออกแบบให้ช่วงสะโพกรับกับชายเสื้ออย่างลงตัว ออกแบบทรงผมให้รับกับเครื่องแต่งกายอย่างกลมกลืน กล่าวคือ มุ่นมวยสูงประดับด้วยดอกไม้ประดิษฐ์ด้านซ้าตามสีเครื่องแต่งกาย สวมเครื่องประดับทอง ประดับเพชรเทียม สวมกำไลข้อเท้า

องค์ประกอบการแสดง

ในการพิจารณาองค์ประกอบการแสดงระบำเบญจรงค์ ตามทฤษฎีมีองค์ประกอบการแสดงของประทิน พวงสำลี ได้แก่ ผู้แสดง เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์การแสดง เครื่องดนตรีและท่วงทำนองเพลง สถานที่และโอกาสที่แสดง และกระบวนท่ารำ องค์ประกอบ การแสดงฟ้อนตะคันมีรายละเอียดดังนี้

๑. ผู้แสดง

ฟ้อนตะคันเป็นการแสดงรำหมู่ใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน จำนวน ๑๐ -๑๕ คน ใบหน้าสวยงาม สรีระโปร่งบาง มีระดับความสูงใกล้เคียงกันในระดับ ๑๕๘ - ๑๖๕ เซนติเมตร

๒.เครื่องแต่งกาย

ภาพที่ ลักษณะการแต่งกายระบำเบญจรงค์สีขาว

ที่มา :

ภาพที่ ลักษณะการแต่งกายระบำเบญจรงค์สีดำ

ที่มา :

ภาพที่ ลักษณะการแต่งกายระบำเบญจรงค์สีแดง

ที่มา :

ภาพที่ ลักษณะการแต่งกายระบำเบญจรงค์สีเหลือง

ที่มา :

ภาพที่ ลักษณะการแต่งกายระบำเบญจรงค์สีเขียว

ที่มา :

๒.๑.๑ ดอกไม้ประดับผม

ภาพที่ ดอกไม้ประดับผม

ที่มา :

๒.๑.๒ ต่างหู

ภาพที่ ๑๙ ต่างหู

ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ถ่ายเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๖

๒.๑.๓ สร้อยคอ

ภาพที่ ๒๐ สร้อยคอ

ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ถ่ายเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๖

๒.๑.๔ สร้อยข้อมือ

ภาพที่ ๒๑ สร้อยข้อมือ

ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ถ่ายเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๖

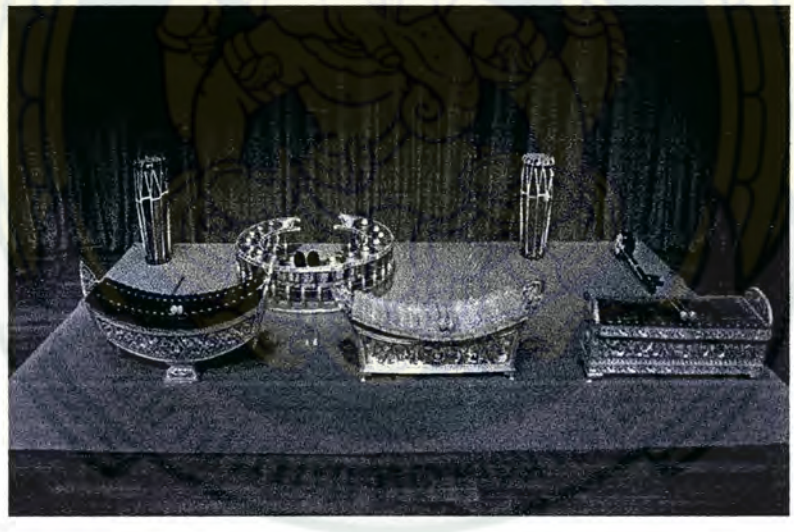
ภาพที่ กำไลข้อเท้า

ที่มา :

๔. ดนตรีและท่วงทำนองเพลง

๔.๑ วงดนตรีประกอบการแสดง

ดนตรีประกอบการแสดงฟ้อนตะคัน ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมตามรูปแบบการบรรเลงประกอบการแสดงซึ่งมีรูปแบบการรวมวงตามแบบวงเฉพาะกาล เพื่อให้ได้ท่วงทำนองดนตรีที่ไพเราะนุ่มนวลสอดคล้องกับกระบวนท่ารำระบำเบญจรงค์ มีลักษณะการรวมวงดังนี้



ภาพที่ ๔๔ วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงระบำเบญจรงค์

ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ถ่ายเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

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

๔.๒ เครื่องดนตรีประกอบด้วย

๔.๒.๑ ขลุ่ยเพียงออ

ภาพที่ ๔๕ ขลุ่ยเพียงออ

ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ถ่ายเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

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

๔.๒.๒ ระนาดเอก

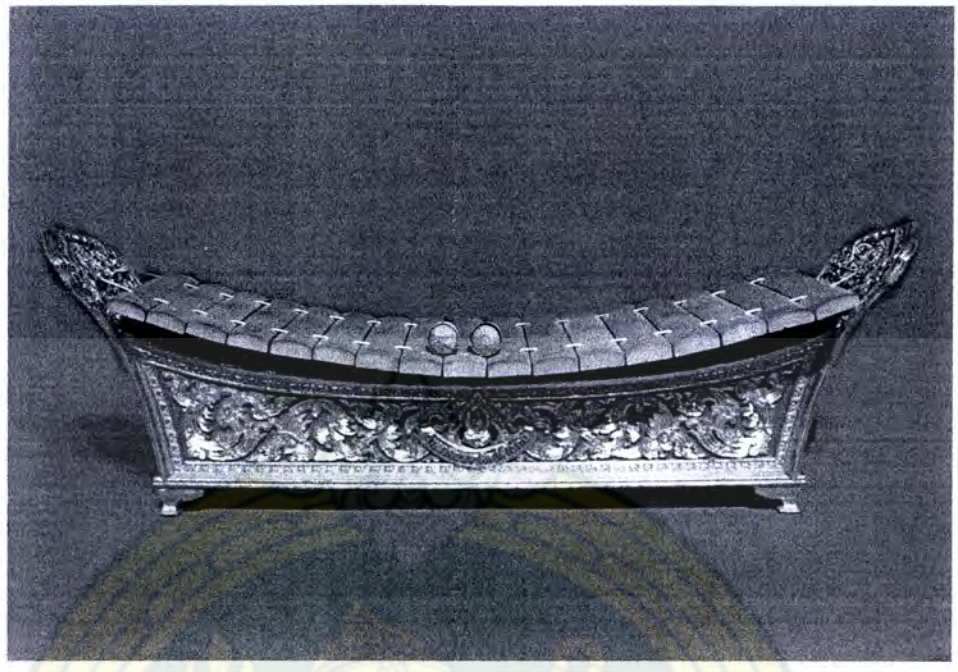
๔.๒.๒ ระนาดเอก

ภาพที่ ๔๖ ระนาดเอก

ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ถ่ายเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

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

๔.๒.๓ ระนาดทุ้ม

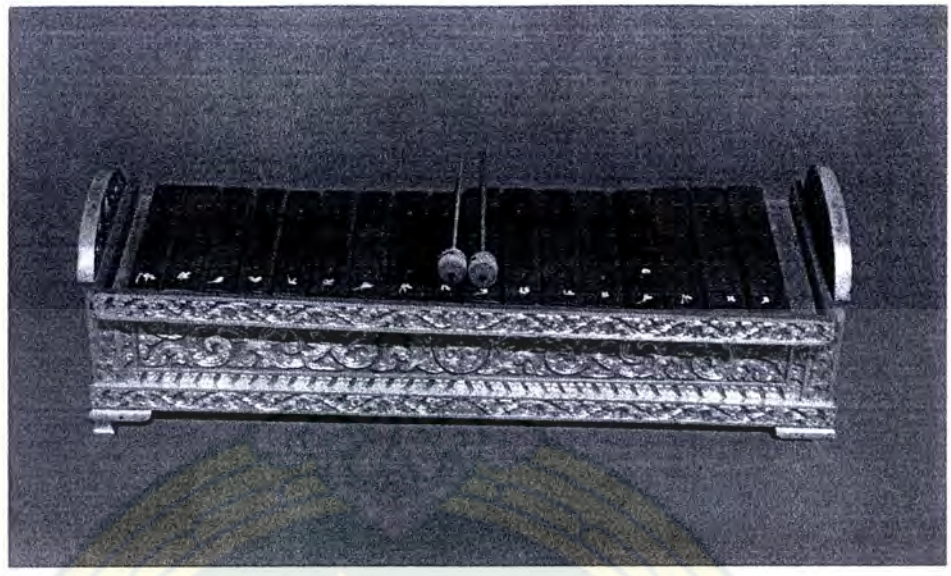


ภาพที่ ๔๗ ระนาดทุ้ม

ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ถ่ายเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

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

๔.๒.๔ ระนาดทุ้มเหล็ก

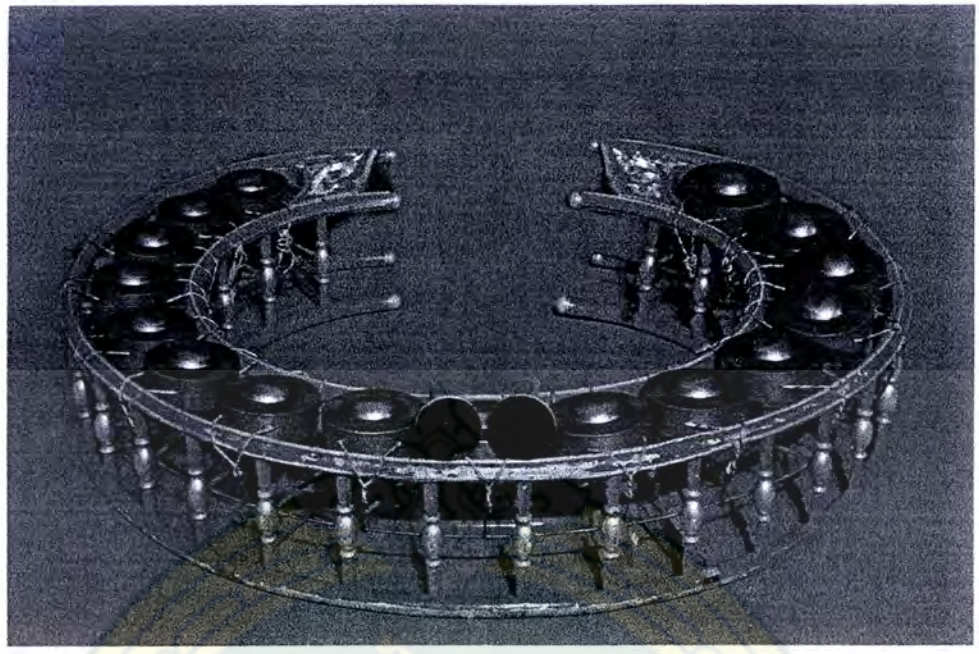


ภาพที่ ๔๘ ระนาดทุ้มเหล็ก

ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ถ่ายเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

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

๔.๒.๕ ฆ้องวงใหญ่

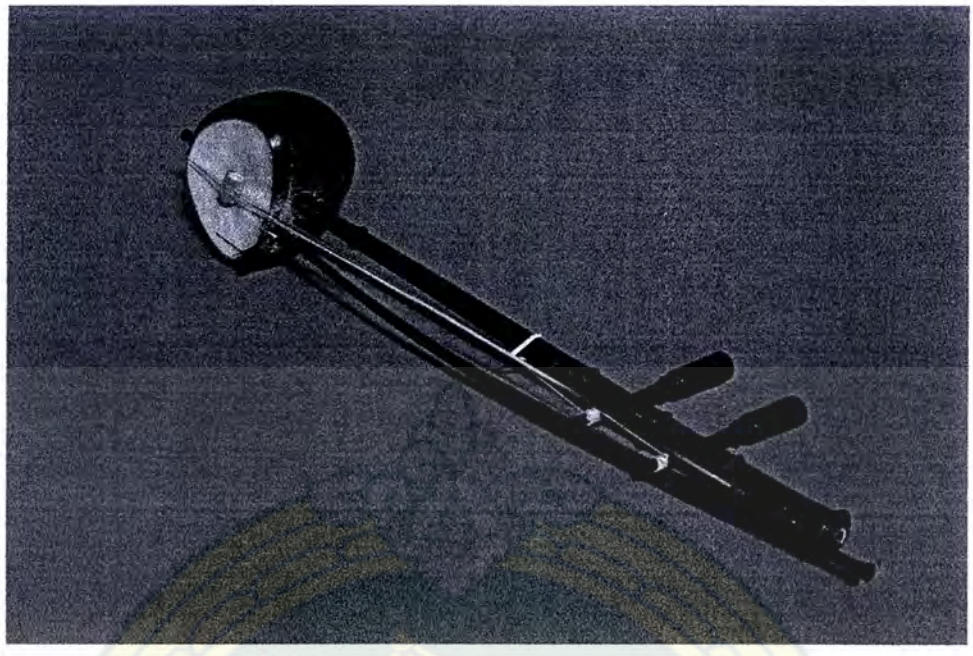


ภาพที่ ๔๙ ฆ้องวงใหญ่

ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ถ่ายเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

ฆ้องวงใหญ่ มีวิวัฒนาการมาจากฆ้องเดี่ยว ฆ้องคู่ และฆ้องราง ฆ้องวงทำจากต้นหวายโป่ง มีลักษณะโค้งเป็นวงเกือบโดยรอบในแนวราบ เว้นช่องว่างไว้ด้านหลังเล็กน้อยสำหรับผู้จะเข้าไปนั่งตี ลูกฆ้องมี๑๖ ลูกผูกติดอยู่กับเรือนฆ้องโดยให้ปุ่มฆ้องหงายขึ้นด้านบน ด้านใต้ลูกฆ้องมีขี้ผึ้งผสมตะกั่วติดอยู่เพื่อถ่วงเสียงให้ได้ระดับตามต้องการ มีหน้าที่ดำเนินทำนองซึ่งเป็นเนื้อเพลงเป็นหลักของวง

๔.๒.๖ ซออู้

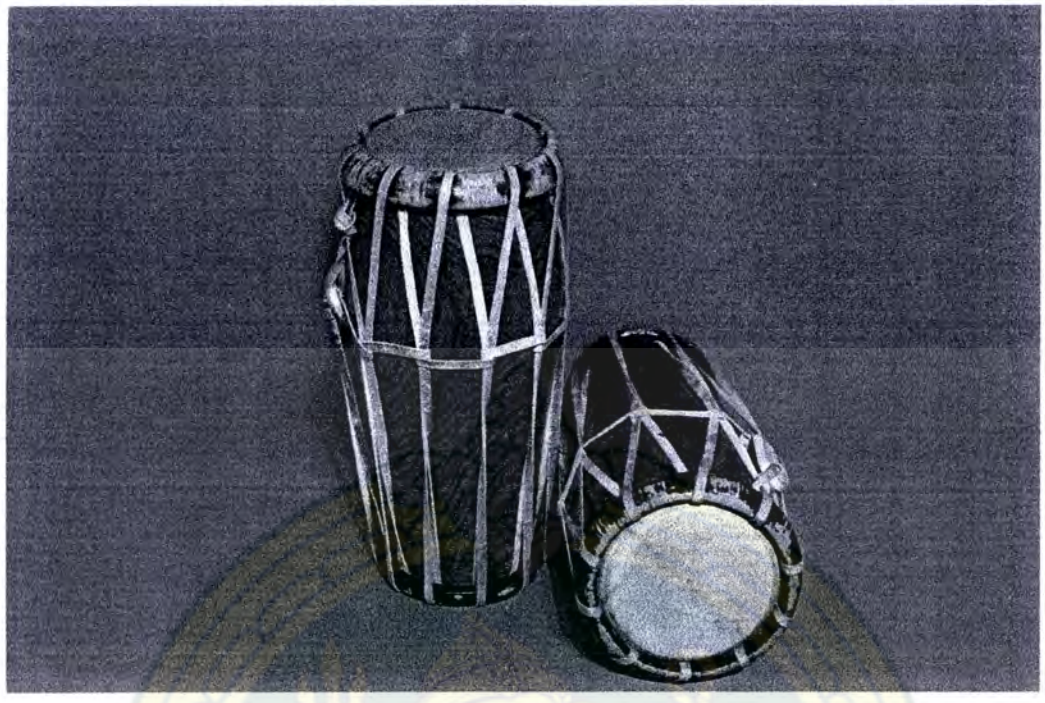


ภาพที่ ๕๐ ซออู้

ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ถ่ายเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

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

๔.๒.๗ กลองแขก



ภาพที่ ๕๑ กลองแขก

ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ถ่ายเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

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

๔.๒.๗ ฉิ่ง

ภาพที่ ๕๒ ฉิ่ง

ที่มา : ว่าที่ร้อยตรีหญิงฉัตรดา ยิ้มแย้ม ถ่ายเมื่อ ๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๕

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

๔.๓ ท่วงทำนองเพลง

๔.๓.๑ โน้ตเพลงระบำเบญจรงค์

ตารางที่ โน๊ตเพลงระบำเบญจรงค์

ที่มา :

๔.๒.๒ โน๊ตสากลเพลงฟ้อนตะคัน

แผนภูมิที่ ๑๓ โน๊ตสากลเพลงฟ้อนตะคัน

ที่มา :

๕. โอกาสที่แสดง

จัดเป็นชุดการแสดงเบ็ดเตล็ดในงานมงคล

๖. รูปแบบการแสดงและกระบวนท่ารำ

ระบำเบญจรงค์ เป็นการแสดงหมู่ที่มีลีลาท่ารำที่สวยงามอ่อนช้อยตามรูปแบบระบำมาตรฐาน มีขั้นตอนการแสดงรวม ๕ ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ ๑ ทำนองเกริ่น และร้องเกริ่น

ขั้นตอนที่ ๒ ผู้แสดงออกแสดงท่ารำตามบทร้อง รวม ๕ สี ได้แก่ สีขาว สีดำ สีแดง สีเหลืองและสีเขียวตามลำดับ

ขั้นตอนที่ ๓ ทำท่าจบด้วยการตั้งซุ้มกลางเวที

ขั้นตอนที่ ๔ รำแปรแถวจับกระบวนท่ารำตามทำนองเพลงเร็ว

ขั้นตอนที่ ๕ รำเข้าเวทีตามทำนองเพลง

ในการอธิบายกระบวนท่ารำระบำเบญจรงค์ ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์แทนตำแหน่งผู้แสดงและทิศทางในการเคลื่อนไหวไว้ดังนี้

แผนภูมิที่ สัญลักษณ์ตำแหน่งของผู้แสดง

บทที่ ๕

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การวิจัย เรื่อง ระบำเบญจรงค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดงและองค์ประกอบของการแสดงชุด ระบำเบญจรงค์ โดย ใช้วิธีการดำเนินการวิจัยตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยการวิธีวิเคราะห์เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ การสังเกต และการสนทนากลุ่ม สามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

สรุปผลการวิจัย

๑.ประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง

ระบำเบญจรงค์ เป็นการแสดงสร้างสรรค์ของ วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ภายใต้การนำของ นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลปโขน) ประจำปี พ.ศ. ๒๕๕๒ ขณะนั้นดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ได้ตระหนักถึงความสวยงามและคุณค่าของเครื่องถ้วยเบญจรงค์ซึ่งเป็นเครื่องถ้วยที่มีคุณค่า จึงมอบหมายให้คณะครูภาควิชานาฏศิลปและดุริยางคศิลป์วิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย สร้างสรรค์การแสดงชุด ระบำเบญจรงค์ขึ้น เมื่อ พ.ศ. ๒๕๓๔ โดยใช้หลักฐานหลักฐานทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์ จังหวัดสุโขทัยเป็นแหล่งผลิตเครื่องปั้นดินเผาที่สำคัญ ท่วงทำนองเพลง และทำนองร้อง แต่งขึ้นใหม่โดย ดร. สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธ์ และมอบหมายให้ นางสาวมณี เทพาชมภู ปัจจุบันปฏิบัติหน้าที่ครูสอนวิชาภาษาไทยอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ให้เป็นผู้ประพันธ์บทร้องขึ้นโดยกล่าวถึง ความสวยงามของสีเบญจรงค์ ทั้ง 5 สี ได้แก่ สีขาว สีดำ สีแดง สีเหลือง และสีเขียว

๒. องค์ประกอบการแสดง ฟ้อนตะคัน

๒.๑ ผู้แสดง

ฟ้อนตะคันเป็นการแสดงรำหมู่ใช้ผู้แสดงเป็นหญิงล้วน จำนวน ๑๐ -๑๕ คน ใบหน้าสวยงาม สรีระโปร่งบาง มีระดับความสูงใกล้เคียงกันในระดับ ๑๕๘ - ๑๖๕ เซนติเมตร

๒.๒ เครื่องแต่งกาย

เครื่องแต่งกายชุดระบำเบญจรงค์ ออกแบบขึ้นมาใหม่โดยใช้จินตนาการให้สอดคล้องกลมกลืนกับรูปทรงและลวดลายของเครื่องถ้วยเบญจรงค์ สื่อให้เห็นถึงวิวัฒนาการของเครื่องถ้วยเบญจรงค์ทีมีมายาวนานตั้งแต่สมัยสุโขทัยจนถึงปัจจุบัน มีลักษณะเป็นเครื่องแต่งกายกึ่งร่วมสมัยกล่าวคือ เสื้อมีลักษณะเป็นเสื้อแขนสั้น ความยาวระดับเอว ปลายแขนมีลักษณะแหลมเพื่อให้เกิดความสวยงาม กับกับชายเสื้อที่มีลักษณะแหลมและปลายเชิดขึ้นรับกับโจงกระเบนตัดสำเร็จจับจีบให้ช่วงสะโพกทรงตัว รับกับชายเสื้ออย่างกลมกลืน

๓ . ดนตรีและท่วงทำนองเพลง

วงดนตรีประกอบการแสดง ใช้วงปี่พาทย์ไม้นวมตามรูปแบบการบรรเลงประกอบการแสดงที่ประกอบไปด้วยเครื่องตีและเครื่องเป่ามีรูปแบบการรวมวงแบบเฉพาะกาล เพื่อให้ได้ท่วงทำนองดนตรีที่ไพเราะนุ่มนวลสอดคล้องกับกระบวนท่ารำระบำเบญจรงค์ เครื่องดนตรีประกอบด้วย

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

๔. โอกาสที่แสดง

จัดเป็นชุดการแสดงเบ็ดเตล็ดในงานมงคล

๕. กระบวนท่ารำ

ระบำเบญจรงค์ เป็นการแสดงหมู่ที่มีลีลาท่ารำที่สวยงามอ่อนช้อยตามรูปแบบระบำมาตรฐาน มีขั้นตอนการแสดงรวม ๕ ขั้นตอน ดังนี้

ขั้นตอนที่ ๑ ทำนองเกริ่น และร้องเกริ่น
ขั้นตอนที่ ๒ ผู้แสดงออกแสดงท่ารำตามบทร้อง รวม ๕ สี ได้แก่ สีขาว สีดำ สีแดง สีเหลืองและสีเขียวตามลำดับ
ขั้นตอนที่ ๓ ทำท่าจบด้วยการตั้งซุ้มกลางเวที
ขั้นตอนที่ ๔ รำแปรแถวจับกระบวนท่ารำตามทำนองเพลงเร็ว
ขั้นตอนที่ ๕ รำเข้าเวทีตามทำนองเพลง

อภิปรายผล

จากสรุปผลการวิจัยและวิเคราะห์ตามมีประเด็นที่น่าสนใจที่นำมาอภิปรายผล ได้ดังนี้

๑.ประวัติความเป็นมาและแนวคิดในการสร้างสรรค์การแสดง ชุด ระบำเบญจรงค์
๒. องค์ประกอบการแสดง ระบำเบญจรงค์

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะทั่วไป

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

บรรณานุกรม

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-นามสกุล (ภาษาไทย) นางเหมือนขวัญ ดีสมจิตร
(ภาษาอังกฤษ) Mrs. MUANKHWAN DISOMCHIT
เพศ หญิง **สถานะทางการสมรส** สมรส
วัน เดือน ปีเกิด ๒๔ กรกฎาคม ๒๕๑๓ **อายุ** ๔๓ ปี
ตำแหน่งปัจจุบัน ครูชำนาญการพิเศษ

ที่อยู่และสถานติดต่อ

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

ประวัติการศึกษา

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