

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยระบ้านภูมิปัญญาดิจิทัลนี้เป็นข้อเสนอแนะที่สำคัญที่สุด ผู้วิจัยได้นำแนวคิดทฤษฎีหลักน้ำยศิลป์ หลักการประดิษฐ์ท่ารำ รวมทั้งการแสดงพื้นเมืองภาคต่าง ๆ มาเป็นกรอบของแนวคิดในการวิจัย ดังนี้

1. นาฏยศาสตร์โดยการอนุรักษ์
2. กระบวนการสร้างงานศิลปะ
3. นาฏยประดิษฐ์และแนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำ
4. องค์ประกอบของระบบท่ารำ
5. การแสดงพื้นเมืองภาคต่าง ๆ
6. แนวทางการพัฒนาระบ้านภูมิปัญญาดิจิทัลนี้เป็นข้อเสนอแนะที่สำคัญที่สุด
7. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

นาฏยศาสตร์โดยการอนุรักษ์

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2544 : 69-81) ได้กล่าวถึงตำแหน่งนาฏยศาสตร์ มีสาระสำคัญสรุปได้ว่า ดังนี้
นาฏยศาสตร์ เป็นคำเรียกที่อนุรักษ์ของอินเดีย ซึ่งอ้างว่าจนนาเข็ญโดยการอนุรักษ์หรือผู้ทรงศิลป์แห่งกรุงศรีอยุธยาในเดิมเนื่องจากศิลปะ แต่นักวิชาการเชื่อกันว่า นาฏยศาสตร์เป็นผลงานของผู้รุ่งนาหาทายท่านซึ่งกล่าวเป็นนุขภาษา คือถ่ายทอดกันด้วยปากเปล่าและสั่งสอนนานาหลายศตวรรษ ก่อนการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร นาฏยศาสตร์เป็นนาฏยทฤษฎีที่กำหนดขึ้นเพื่อใช้กับการแสดงนาฏศิลป์ ทฤษฎีต่าง ๆ ในที่นี้จึงมุ่งประยุกต์ใช้กับนาฏศิลป์และมีบางส่วนนำไปประยุกต์ใช้กับนาฏศิลป์อื่น ๆ ได้เป็นอย่างดี สำหรับสาระสำคัญของนาฏยศาสตร์ อาจแบ่งออกได้เป็นหัวข้อใหญ่ ๆ ดังนี้ กำเนิด ภาระและรัศ ตัวละครและผู้แสดง บทและการเขียนบท การแสดงออก การฟื้นรำ เสียงและคำพูด ดนตรี โ戎ดะครและฉาก ความสำเร็จของการแสดง สำหรับรายละเอียดของ การฟื้นรำ มีดังนี้

กำเนิดฟื้นรำ

ฟื้นรำ ถือกำเนิดมาจากการฟื้นรำของพระศิริวัฒน์ในครั้งแรกในโลก พระศิริวัฒน์เป็นเทพสูงสุด 1 ใน 3 องค์ของศาสนา Hindū คือพระศิริวัฒน์ พระพรหมและพระวิษณุหรือพระนารายณ์ พระองค์ได้กระทำการฟื้นรำขึ้นสามวาระในโลก แต่ละวาระมีวัตถุประสงค์ตามลำดับ คือ ทำลายมายา กระทำไยคະและประทานพร

การฟื้นรำครั้งที่ 1 เริ่กกว่า ดานดาวะ ตามภาษา กำเนิดขึ้นเมื่อโลกเต็มไปด้วยมายา การแม้มเหลาฤๅษีได้ตั้งอยู่ในธรรมะและไม่บุชาพระศิริวัฒน์ พระองค์จึงอวตารลงมาเป็นไฟรพระหรือ

พระพิราพซึ่งเป็นยักษ์ร่างสูงใหญ่ ตรงเข้าทำลายกองกุญแจที่พิธีของเหล่าฤๅษี บรรดาฤๅษีจึงแตกตัวย่ำกุญแจเป็นเสือ โคร่งทะยานจากกองกุญแจที่เข้าทำร้ายพระศิริ พระองค์จึงถูกหนังเสือโคร่งมานั่งห่ม ต่อมากุญแจก็ถูกน้ำทำร้ายพระองค์ พระศิริจึงพยายามร้ายแล้วพันพระศอไว้ ในที่สุดกุญแจก็ถูกยักษ์เคราะชื่อนมูลิกามาต่อสู้กับพระศิริ พระองค์จึงคบถูกยักษ์นั้นเสีย บรรดาฤๅษีจึงยอมนับถือ และละเลิกนายาการทั้งปวง พระศิริเปิกบานในชัยชนะจึงร่ายรำพร้อมกับไกวัณฑะว์ถือเป็นภานุคการฟ้อนรำในโลก พระศิริจึงได้รู้ว่าศิรินาฏราช หรือราชแห่งการฟ้อนรำ

การฟ้อนรำครั้งที่ 2 เรียกว่า สนธยามฤค เกิดขึ้นเมื่อพระศิริคื้นค่าในความงามของสนธยา ไกรลาสอันเป็นภูษาที่ประทับน้ำเพ็ญตนะ พระองค์จึงฟ้อนรำด้วยความสงบนแสลงงาม ในหน้าปราสาจากความรักสักใจ ๆ ทำให้ผู้บูชาพระองค์เกิดความตื่นในใจ เกิดความปล่อยวางทิฐิทั้งปวง เกิดญาณสามารถบดี และเกิดไม่หมายคือความสุข

การฟ้อนรำครั้งที่ 3 เรียกว่า นาหานตะ เกิดขึ้นเมื่ออธิเศษนาคผู้ติดตามพระศิริเมื่อคราวไปกับฤๅษีและเห็นพระศิริฟ้อนรำครั้งแรกได้ทูลขอให้พระองค์ฟ้อนรำเป็นขวัญตาอีกครั้ง พระศิริจึงฟ้อนรำในวิหารของจิตทันพาราม ในรัฐมนิพนาๆ ซึ่งถือเป็นศูนย์กลางแห่งจักรวาล พระศิริปรากฏพระองค์ในร่างของฤๅษีทรงนุ่งห่มหนังเสือ มีอสรพิมพ์พันพระศอ มี 4 กร กรขوانนึง ไกวัณฑะว์เพื่อแสดงอำนาจแห่งการสร้างสรรค์และการกำหนดจังหวะ อีกกรขวาอยู่ในที่อี้พยา กือทำมือยุนให้นิ้วชี้พื้นเพื่อปักป้องผู้ที่บูชาพระองค์ กรซ้ายหนึ่งถือไฟหนายถึงกองกุญแจที่บูชา อีกกรซ้ายหนึ่งอยู่ในท่าขัดท้าทสด คือยกกรซ้ายไปทางขวาบนพื้น แล้วชี้ลงที่เท้าซ้ายซึ่งยกในท่ากันจิตะป่าติระ ประหนึ่งประทานบารมี ส่วนเท้าขวาเหยียบมารแคระมูลิกะ เป็นสัญลักษณ์ของ การจัดความชั่วร้ายให้หมดสิ้นไป

ประเภทของการฟ้อนรำ

นาฏยศาสตร์แบ่งประเภทของการฟ้อนรำออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ คือ

1. นาฏยะ เป็นการฟ้อนรำพร้อมกับการแสดงอารมณ์
2. นฤตยะ เป็นการฟ้อนรำเฉพาะไม่เจือปนด้วยความหมายพิเศษหรืออารมณ์ใด ๆ
3. นฤตยยะ เป็นการฟ้อนรำที่สื่อความหมาย ซึ่งอาจเป็นประโยชน์สัมพันธ์ ตอบสัมพันธ์ หรือ ละครทั้งเรื่อง

การใช้อวัยวะในการฟ้อนรำ

การฟ้อนรำประกอบด้วยการเคลื่อนไหวย่างค่อเนื่องของร่างกาย 3 ส่วน คือ

1. อังคง คืออวัยวะที่ใช้ในการฟ้อนรำ ได้แก่ ศีรษะ มือ เอว อก แขน ขา เท้า
2. อุปอังคง คืออวัยวะที่ใช้ในการฟ้อนรำ ได้แก่ นัยดา คิ้ว จมูก ริมฝีปากล่าง แก้มและคาง
3. บริค อังคง คืออวัยวะส่วนอื่น ๆ ที่ใช้ในการฟ้อนรำ เช่น ไนล์ หลังและหน้าท้อง

การพ้อนรำข้ออาจແມ່ງໄດ້ອົກວິທີ່ນີ້ຄາມເຄລື່ອນໄຫວສ່ວນຕ່າງໆ ຂອງຮ່າງກາຍ ສືບ

1. ມຸຂອກນາຍະ ກາຣແສດງອອກດ້ວຍເຄລື່ອນໄຫວສ່ວນຕ່າງໆ ຂອງໃນໜ້າແລະຄອ

2. ສາວີກິນາຍະ ກາຣແສດງອອກດ້ວຍເຄລື່ອນໄຫວບາງສ່ວນທີ່ສໍາຄັญຂອງຮ່າງກາຍປະກອນ
ກັນ ໂດຍຮ່າງກາຍອາຈໄນເຄລື່ອນທີ່

3. ຊີ່ມາກຖຸກນາຍະ ກາຣແສດງອອກໂດຍເຄລື່ອນໄຫວຮ່າງກາຍທັງໝົດໄປພຽມກັນ ເຊັ່ນ
ກາຣເດີນ ກາຣຢືນ ກາຣນອນ ປຶ້ງແມ່ງເປັນສອງໜີ້ນີ້ ໄດ້ແກ່ ນຸດຕະ ສືບເຄລື່ອນໄຫວຕາມເຕີຍງານຕົກ
ກົດປະຈາຮະ ສືບເຄລື່ອນໄຫວຕາມປົກຕິທີ່ຕ້ອງກາຣແສດງອາກາຮ່ອອານົມ໌ເລີພະກຮົມ

ໃນສ່ວນຂອງອົກນາຍະ ໄດ້ກຳຫຼາຍການເຄລື່ອນໄຫວເປັນແຜນຕາຍຕົວໄວ້ນາກນາຍ ອາທີ ກາຣ
ນອນນີ້ 36 ວິທີ ກາຣກລອກຕາມນີ້ 9 ວິທີ ກາຣກະພຣິບຕາມນີ້ 9 ວິທີ ກາຣຫັກຄົ້ມນີ້ 7 ວິທີ ກາຣຫັນຈຸນຸກນີ້ 6 ວິທີ
ກາຣຫັນແກ່ນນີ້ 6 ວິທີ ກາຣຫັນຮົມຟີປາກລ່າງນີ້ 6 ວິທີ ກາຣຫັນຄາງນີ້ 7 ວິທີ ກາຣຫັນປາກນີ້ 6 ວິທີ ກາຣ
ຫັນຕີຮະນີ້ 13 ວິທີ ກາຣຫັນຄອມນີ້ 9 ວິທີ ກາຣຫັນຫຼັກນ້ອກນີ້ 5 ວິທີ ກາຣຫັນສີ້ຂ້າງນີ້ 4 ວິທີ ກາຣຫັນຫຼັກ
ຫຼອນນີ້ 3 ວິທີ ກາຣຫັນເອວນນີ້ 5 ວິທີ ກາຣຫັນຕົ້ນຂາມນີ້ 5 ວິທີ ກາຣຫັນຫຼັກຫຼັງນີ້ 5 ວິທີ ກາຣຫັນຫຼັກຫຼັງນີ້
5 ວິທີ ກາຣທຳທ່ານີ້ເດີຍວ່າທີ່ມີຄວາມໝາຍນີ້ 24 ທ່າ ທ່າສອນນີ້ທີ່ມີຄວາມໝາຍ 13 ທ່າ ທ່າສອນນີ້ໄມ້ນີ້
ຄວາມໝາຍແຕ່ນີ້ເພື່ອປະກອບກາຣື່ອນຮ່າໃຫ້ສ່ວຍງານອີກ 30 ທ່າ ກາຣເຄລື່ອນໄຫວຂອງແຜນນີ້ 20 ວິທີ
ກາຣຈຳແນກຈຳນວນຕ່າງໆ ມາໄວ້ ໃຜ ທີ່ນີ້ເພື່ອແສດງໃຫ້ເຫັນວ່າ ກາຣື່ອນຮ່າຕາມຫຼັກນາງູຍຄາສຕົຮ້ນນີ້ແຜນ
ແຜນລະເອີຍຄແລະຮັດກຸມເພີ່ງໄດ້

ໂຄຮງສ້າງຂອງກາຣື່ອນຮ່າ

ສໍາຫຼັບໂຄຮງສ້າງຂອງກາຣື່ອນຮ່າອອນນາງູຍຄາສຕົຮ້ນ ໄດ້ກຳຫຼາຍມາຕາຮາໄວ້ອ່າງໜັດເຈນ
ກລ່າວຄື່ອ ນາງູຍຄາສຕົຮ້ນ ກຳຫຼາຍທ່າວ່າແມ່ນທີ່ເຮັດວຽກວ່າ ກຣມະໄວ້ 108 ທ່າ

ກຣມະ 1 ທ່າ ປະກອບດ້ວຍຮ່າງກາຍ 3 ສ່ວນ ສືບ ສຕານຕະ ສືບຕໍ່ແນ່ງຂອງຕີຮະແລະລໍາຕ້ວ
ນຸດຫຼັກສະກະ ສືບຕໍ່ແນ່ງຂອງນີ້ແລະນິ້ນນີ້ ຈາກ ສືບຕໍ່ແນ່ງຂອງແຜນ ຂາແລະເທົ່າ ກຣມະເຫັນນີ້ຈະ
ເຊື່ອນກັນດ້ວຍ ເຮັດວຽກ ຢ່ອຍທ່າເຊື່ອນ

ກຣມະ 2 ທ່າເຂົ້າໄປ ຮວນກັນເປັນ 1 ມາຕຣິກະ

ມາຕຣິກະ 3-4 ມາຕຣິກະ 1 ພັນຍື້ນໄປ ຮວນກັນເປັນ 1 ອອງຄາຫຮະ

ອອງຄາຫຮະ ລາຍຫນ່ວຍຮວມກັນເຮັດວຽກ ບິນທີພັນະຫຼືອຮ່າງໜຸ່ມ ຕດອອຈັນດຶງກາຣແສດງລະຄວ
ທັນເຮືອງ

ຄຸນລັກນະຂອງກາຣື່ອນຮ່າ

ນາງູຍຄາສຕົຮ້ນແມ່ນຄຸນລັກນະຂອງກາຣື່ອນຮ່າອອກເປັນ 2 ຊົນີ້ ສືບ ຕານຫາວະແລະລັກນະ

ຕັ້ງນີ້ສືບ

1. ຕານຫາວະ ເປັນກາຣື່ອນຮ່າໃຫ້ເຫັນດີ່ງຄວາມເຂັ້ມແໜ້ງ ມັນຕັດຕະຫຼາດ

2. ສັກຍະ ເປັນກາຣື່ອນຮ່າໃຫ້ເຫັນດີ່ງຄວາມປະລິມີຕ ອ່ອນຫວານ ນຸ່ມນວລ ຕານລັກນະອີຕືອີເປັດ

กระบวนการสร้างงานศิลปะ

การสร้างสรรค์งานทัศนศิลป์ กระบวนการสร้างล้วนเป็นสิ่งที่ดีงามทั้งสิ้น เริ่มต้นด้วยตัวศิลปินผู้สร้างผลงานซึ่งมีอารมณ์สุนทรีย์ มีจุดมุ่งหมายที่ดีสร้างสรรค์งานที่สวยงามมีคุณค่าต่อศิลธรรม สังคม เป็นส่วนหนึ่งของสิ่งแวดล้อม สังคมให้ความสนใจต่อเรื่องของความงามและสิ่งสวยงาม สังคมนี้จะได้รับการยกย่องว่ามีความเจริญ มีวัฒนธรรมสูงหรือเป็นประเทศที่พัฒนาแล้ว (โกสุน สาขใจและคน 2542 : 50-54) และได้กล่าวถึงขั้นตอนการสร้างงาน สรุปได้ดังนี้

1. ศิลปินผู้สร้างงาน

ศิลปินนับเป็นสิ่งสำคัญที่สุด เพราะเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างทั้งมวล สิ่งแวดล้อมรอบตัวของศิลปินจะเป็นตัวกระตุ้นให้ศิลปินอยากริบอุ่น

2. แรงบันดาลใจ

แรงบันดาลใจให้คิดเป็นความส่วนตัว เป็นความรู้สึกจากสิ่งที่เป็นนามธรรมหรือรูปธรรม คล้ายให้คิดและสร้างสรรค์งานขึ้น แรงบันดาลใจมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ แรงบันดาลใจภายนอก เป็นแรงกระตุ้นจากสิ่งที่ได้รับรู้จากสังคมและสิ่งแวดล้อม ส่วนแรงบันดาลใจภายใน เป็นการถูกคิดขึ้นมาเองในใจ อย่างค้นหารูปแบบความงามที่เปลก ๆ ใหม่ ๆ อยากรีดลอง อยากทำ เพื่อแสดงหารูปแบบความงามที่หมายจะสมกับยุคสมัยและความต้องการของตนเอง

3. จินตนาการ

เป็นขั้นตอนที่ต่อเนื่องจากแรงบันดาลใจ จินตนาการเป็นโลกภายในของศิลปินจะประมวลขึ้นเป็นรูปแบบเนื้อหาที่จะทำ ขั้นตอนที่สำคัญจะปรากฏเป็นภาพพจน์ ถ่ายทอดออกมานเป็นผลงานจริง จินตนาการเป็นเรื่องเฉพาะของแต่ละบุคคล ซึ่งถือว่าเป็นคุณสมบัติที่สำคัญยิ่งของศิลปิน

4. การลงมือทำ

การลงมือสร้างงานทัศนศิลป์ของศิลปิน อาจแบ่งได้ 2 กลุ่ม ดังนี้ คือ กลุ่มที่ 1 สร้างงานแบบมีแผน โดยถ่ายทอดจินตนาการเป็นภาพร่างก่อนหลัก ๆ ภาพ ปรับแต่งให้ได้ตามความต้องการ แล้วเลือกภาพที่เหมาะสมที่สุดมาเป็นแบบในการเขียน ส่วนกลุ่มที่ 2 สร้างงานโดยการลองผิดลองถูก โดยการสร้างงานคัวชัวสุดจริงเลย มีการปรับแต่งในขณะการทำ ผลงานที่สำเร็จจะคุ้นใจง่าย มีชีวิตชีวา มีความสุขในขณะที่เขียน ศิลปินสมัยใหม่นิยมสร้างงานแบบนี้ เพราะทำหายใจ ความสามารถ การลงมือทำเป็นขั้นตอนที่ศิลปินจะทุ่มเทความรู้ ความสามารถ ทักษะความชำนาญอย่างเต็มที่

5. ผลสำเร็จ

ผลงานที่สำเร็จอาจเหมือนกับที่จินตนาการไว้หรือไม่เป็นเรื่องของศิลปิน เพราะขึ้นอยู่กับนำเสนอผลงานต่อสาธารณะ บางครั้งเราอาจไม่พบตัวศิลปิน ไม่ทราบว่าแรงบันดาลใจมาจากอะไร เราเห็นผลงานที่เสร็จแล้วเท่านั้น ความสัมพันธ์ระหว่างผลงานสำเร็จกับจินตนาการ ยังมีตัว

แปรอัน เน้น ข้อจำกัดของวัสดุ อุปกรณ์ เทคนิคบริการสร้าง เวลา ฯลฯ ทำให้ผลงานสำเร็จ เป็นผลงานที่ยังไม่ 100 เปอร์เซ็นต์

๖. การนำเสนอผลงานเข้าสู่สังคม

เมื่อศิลปินสร้างผลงานเสร็จแล้ว มักจะนำออกสู่สายตาประชาชน โดยการจัดการแสดงภาพ แสดงผลงานในโอกาสต่าง ๆ ทั้งแสดงเดี่ยวและแสดงเป็นกลุ่ม อันเป็นการนำเสนอสิ่งที่คิดมาอย่างสุ่มสั่堁 ความงามเป็นความรู้สึกของผู้ดูผู้ชมกับการที่ได้สัมผัสกับสิ่งที่มีความงาม ผู้คนในสังคมย่อมมี รสนิยมในการรับรู้ต่างกัน จึงทำให้ศิลปินสร้างงานที่หลากหลายตามความถนัดหรือลักษณะเฉพาะ ของศิลปินแต่ละคน เพื่อสนองความต้องการของคนในสังคม

นาฏยประดิษฐ์และแนวคิดการประดิษฐ์ทำรำ

สูตรผล วิรุฬห์รักษ์ (2544 : 211-238) ได้ให้ความหมายของคำว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบและการสร้างสรรค์แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดง ผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการ ทำงานที่ครอบคลุมปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ทำรำ ทำเดิน การแปรแปร การทำซ้ำ การแสดง เดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดคณตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉากรและส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญ ในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ เริ่อกันโดยทั่วไปว่า ผู้ อำนวยการฝึกซ้อมหรือผู้ประดิษฐ์ทำรำ แต่ในที่นี้ได้เสนอคำใหม่ว่า นักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับ ภาษาอังกฤษว่า Choreographer และยังได้กล่าวถึงขั้นตอนของการทำงานของนักนาฏยประดิษฐ์ว่า มีขั้นตอนต่าง ๆ สรุปได้ดังนี้ คือ

๑. การคิดให้มีนาฏยประดิษฐ์

การคิดให้มีนาฏยประดิษฐ์ คือ เหตุผลที่เกิดการประดิษฐ์นาฏยศิลป์ในโอกาสต่าง ๆ ได้แก่ การปรับปรุงการแสดงเนื่องจากพิธีกรรมและพิธีการที่ต้องการการแสดงชุดใหม่ ๆ ที่เหมาะสม กับโอกาสนั้น ๆ การจัดการแสดงเพื่อส่งเสริมกิจกรรมหรือสอดแทรกในการแสดง การสร้าง สรรศ์นาฏยศิลป์ท่องถิ่นที่แสดงหรือสะท้อนเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นนั้น ๆ การคิด สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดใหม่ ๆ เพื่อความก้าวหน้าของศิลปะสาขานี้ หรือกิจกรรมที่สร้างสรรค์ นาฏยศิลป์ใหม่ ๆ ขึ้นมาโดยตรงเพื่อแสดงเป็นอาชีพ ซึ่งพบมากในประเทศไทยและโลกตะวันตก

๒. การกำหนดความคิดหลัก

การกำหนดความคิดหลัก เป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์งานศิลป์ เพื่อ ให้ผลงานเป็นไปตามเจตนาของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี 2 ระดับ คือ ระดับ เป้าหมาย หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏยศิลป์ชุดที่คิดขึ้นนี้ เพื่ออะไร หรือเพื่อใคร และ ระดับวัตถุประสงค์หมายถึงการนำเสนอเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดในรูปแบบของ

กิจกรรมต่าง ๆ ที่ชัดเจน

3. การประเมินผลข้อมูล

การรวมรวมข้อมูลเพื่อเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ ข้อมูลมี 2 ลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง คือความรู้ต่าง ๆ ที่สืบคันได้และนำมาพินิจพิจารณาเพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปร่าง ที่เป็นแรงบันดาลใจ กระตุ้นหรือเสริมให้นักนาฏยประดิษฐ์คิดนาฏยศิลป์ชุดนี้ไปในแนวใดแนวหนึ่ง ทำให้นักนาฏยศิลป์ชุดที่คนต้องการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในจินตนาการ ได้ง่ายขึ้น

4. การกำหนดขอบเขต

การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดค่าว่านาฏยศิลป์ชุดนี้จะครอบคลุมเนื้อหาสาระอะไรบ้างและอย่างไรบ้าง การกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์จะช่วยนักนาฏยประดิษฐ์ให้คิดอะไรเกินกว่าที่จะทำได้จริง เพราะการทำงานสร้างสรรค์ทุกอย่างมีข้อจำกัดมากmany หากไม่กำหนดขอบเขตของตนแล้ว จะทำให้การแสดงขาดออกภาพและไม่ตอบสนองเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ หรือนิจะนั้นก็ทำอุกมาไม่สำเร็จดังจินตนาการ

5. การกำหนดครุปแบบ

การกำหนดครุปแบบเป็นเรื่องสำคัญของนักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งอาจเป็นผู้กำหนดครุปแบบเองหรือเป็นผู้ร่วมกำหนดหรือเป็นเพียงผู้รับคำสั่งมาก็ได้ โดยปกตินักนาฏยประดิษฐ์มักมีความชำนาญในรูปแบบใดแบบหนึ่งเป็นพิเศษ การกำหนดครุปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่ นักนาฏยประดิษฐ์มักจะกำหนดได้หลายแนวทาง ได้แก่ การกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยาริต คือเป็นแนวที่มีกฎหมายหรือข้อกำหนดที่สามารถนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ได้อย่างเป็นระบบระเบียบ เช่น การรำอวยพรวันเกิด มีการแต่งเนื้อร้องใหม่บรรจุเพลงที่มีอยู่แล้วให้เหมาะสม มีการกำหนดทำรำตีบท เป็นต้น การกำหนดให้เป็นการแสดงหลากหลายนาฏยาริต เช่น รำไทยกับม้วลเด็ต การกำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยาริตเดิม การสร้างสรรค์ลักษณะนี้มักอาศัยเอกลักษณ์หรือลักษณะเดิม เช่น โครงสร้างหรือทำทางหรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก นักนาฏยประดิษฐ์ก็พยายามบุกเบิกแสงไฟแนวทางใหม่ ๆ มาใช้ในการออกแบบ เช่น ทำรำมวยพื้นเมืองที่เรียกว่า ชีลัต นาแปลงเป็นระบำสมัยใหม่ โดยนำท่ามินเปิดเหลี่ยม ท่าซอก ท่าปิดป่องมาเป็นหลัก และเสริมทำต่าง ๆ เข้าไปให้เปลกใหม่กว่าเดิม และการกำหนดให้อยู่นอกจาริตเดิม เป็นการพยายามค้นคว้าหารูปแบบนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ ที่สะท้อนวิถีชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบัน กลยุทธ์เป็นนาฏยศิลป์สมัยใหม่

6. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ

การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ คือ การกำหนดแนวคิดหรือรูปแบบขององค์ประกอบอื่น ๆ ที่ใช้ในการแสดง เช่น ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบจาก รูปแบบแพลง แสงสี ฯลฯ การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้น เพราะนักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำงานร่วมกับคนอื่น ๆ ที่มีความชำนาญเฉพาะทาง ต้องทำให้คนเหล่านี้เข้าใจแนวคิดและรูป

แบบของการแสดงให้ชัดเจนที่สุด เพื่อให้โครงสร้างผลงานออกแบบได้ตามที่ต้องการอย่างมีคุณภาพ และมีเอกภาพ

7. การออกแบบนาฏยประดิษฐ์

การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ มีลักษณะคล้ายกับการออกแบบทัศนศิลป์ ซึ่งสามารถนำเสนอทฤษฎีต่างๆ มาใช้ ดังนี้

7.1 ทฤษฎีทัศนศิลป์ แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ องค์ประกอบทัศนศิลป์ ได้แก่ จุด เส้น รูปทรง สี พื้นผิว และการจัดองค์ประกอบทัศนศิลป์ ซึ่งมีหลัก 4 ประการ คือ ความนิ่ง เอกภาพ ความสมดุล ความกลมกลืน และความแตกต่าง

7.2 ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว หลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถ ต่างๆ และขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวนั้นมีองค์ประกอบสำคัญอะไรบ้าง และการเคลื่อนไหวเหล่านั้นสื่อความหมายในเชิงความรู้สึกหรืออารมณ์อย่างไรบ้าง สิ่งสำคัญของทฤษฎีการเคลื่อนไหว มี 2 ประการ คือ ประการแรกได้แก่การใช้พลัง มนุษย์ต้องใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกายด้านกัน แรงโน้มถ่วงของโลก ซึ่งประกอบด้วย ความแรงของพลัง การเน้นพลัง และลักษณะของการใช้พลัง ประการที่ 2 ได้แก่ การใช้ที่ว่าง การเคลื่อนไหวต้องอาศัยที่ว่างเป็นปริมาตร คือ มีที่ว่าง ความกว้าง ความยาว และความสูง ที่ว่างมีความสำคัญในการกำหนดตำแหน่ง ขนาด และทิศทาง

7.3 ขั้นตอนในการออกแบบนาฏยศิลป์

ขั้นตอนในการออกแบบนาฏยศิลป์ ประกอบด้วย

1) กำหนดโครงสร้างรวม คือการร่างภาพให้เห็นองค์ประกอบต่างๆ ของภาพ ตามจินตนาการของนักนาฏยประดิษฐ์

2) การแบ่งช่วงอารมณ์ โดยปกติการแสดงนาฏยศิลป์ จะมีกระบวนการท่าแบ่ง เป็นช่วงๆ สำนึํบ้าง ขาวบ้าง แต่ละช่วงจะแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกันเพื่อความหลากหลาย ดังนั้นการ ออกแบบในแต่ละช่วงอาจใช้จำนวนผู้แสดงและการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกันเพื่อสะท้อนอารมณ์ที่ ต้องการในช่วงนั้นๆ เช่น อารมณ์เศร้า แสดงเดียวอยู่นิ่งกับที่

3) ท่าทางและทิศทาง การแสดงนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ มีท่าทางหลักประกอบอยู่ เป็นระยะๆ ตลอดเวลาของการแสดง เพื่อเชื่อมและแสดงความเป็นเอกภาพของการแสดงชุดนั้น ส่วนทิศทางทั้ง 8 มักจะนำมาใช้เพื่อกำหนดการเข้า การออก และการเคลื่อนที่ของผู้แสดงแต่ละช่วง บนเวที เพื่อให้ได้ความหมายตามต้องการ

4) การลงรายละเอียด เป็นขั้นตอนที่เมื่อการแสดงเข้ารูปเข้าร้อย จึงเริ่ม พิสดิณกับรายละเอียด เช่น ปรับอวัยวะต่างๆ ของผู้แสดงให้เท่ากัน ปรับทิศทางใบหน้าและดวงตาที่ต้องสัมพันธ์กับเสียงและแสง เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ขึ้น

แนวคิดการประดิษฐ์ทำรำของอาจารย์นิตยา จามรمان

นิตยา จามรمان อารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ได้กล่าวถึงแนวการคิดประดิษฐ์ทำรำ ว่ามีลักษณะต่าง ๆ กัน ดังต่อไปนี้ (พจน์มาลัย สมรรถบุตร, 2538 : 52 – 54)

1. การประดิษฐ์ทำรำจากการศึกษา โดยใช้ภาษานาฏศิลป์ ต้องมีบทบรร้องจึงสามารถคิดประดิษฐ์ทำรำให้ตรงตามความหมายได้ ทำรำที่นำมานั้นก็อยู่ในทำรำของไทยแต่ดั้งเดิม บางครั้งก็นำเอาแม่ทำในบริบทเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บทนาประดิษฐ์ในความหมายที่เกี่ยวกับความสูงส่ง

2. การคิดประดิษฐ์ทำรำประเทระบำ รำ ฟ้อน ที่ใช้แค่ท่วงท่านองเพลง ไม่มีบทบรร้องก็จะมีกลวิธีการคิดประดิษฐ์ทำรำโดยศึกษาทำงานองเพลงว่ามีลักษณะเป็นอย่างไร ท่วงท่านองของเพลงมีจังหวะช้าหรือรวดเร็ว หรือทำงานองเพลงมีสำเนียงต่างชาติ ผู้คิดประดิษฐ์ทำรำจำเป็นต้องเอาทำรำต่างชาตินั้นมาประดิษฐ์ให้กลมกลืนกันเป็นลีลาของนาฏศิลป์ไทย โดยยึดหลักให้ทำงานองเพลงมีความสัมพันธ์กับทำรำและให้ความหมายของบทร้องมีความสัมพันธ์กับทำรำด้วย

3. การคิดประดิษฐ์ทำรำต้องคำนึงถึงลีลาของทำรำองเพลง ความเหมาะสมกับตัวพระหรือตัวนาง ตัวพระต้องมีลักษณะค่อนข้างกระซับกระเฉด ถ้าท่วงท่านองเพลงอ่อนโยนลีลาการประดิษฐ์ทำรำบรรจุลงไปควรใช้ตัวนางเป็นผู้แสดง

นอกจากนั้น นิตยา จามรمان ได้แนะนำการสร้างผลงานนาฏศิลป์พื้นเมืองว่า

1. ควรเริ่มจากการศึกษาทำรำที่เป็นของดั้งเดิมในท้องถิ่นนั้น คือ แม่ทำหรือทำหลักของพื้นเมือง นิแม่ทำอะไรมีบ้าง แล้วนำมาประดิษฐ์ลีลาเชื่อมทำรำให้มีความสวยงามอย่างเข่น ทำรำพื้นเมืองมีทำรำเป็นทำที่ 1 ทำที่ 2 ทำที่ 3 ทำที่ 4 ทำที่ 5 ฯลฯ เมื่อคิดประดิษฐ์ทำรำอาจจะนำเอาทำที่ 1 ไปเชื่อมกับทำที่ 5 หรือนำทำที่ 3 ขึ้นมาเป็นทำที่ 1 ในชุดระบำ รำ ฟ้อน ที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่

2. สิ่งที่ไม่สมควรกระทำอย่างยิ่ง คือ การไปหยินทำรำในชุดระบำ รำ ฟ้อนพื้นเมืองชุดอื่น ๆ มาบรรจุทำในชุดพื้นเมืองที่เราเป็นผู้ประดิษฐ์ขึ้น เพราะถือว่าเป็นการลอกเลียนแบบ

3. การคิดประดิษฐ์ทำรำที่ไม่ควรกระทำอีกวิธีหนึ่งก็คือ การนำเอาทำรำพื้นเมืองของภาคเหนือมาผสมปนกับทำรำภาคอีสาน หรือนำเอาทำรำภาคใต้มาผสมปนกับทำรำของภาคกลาง นำมาบรรจุอยู่ในระบำชุดเดียวกัน ทำงานองเพลงเดียวกัน

การแปรແدوا นิตยา จามรمان ได้อธิบายถึงการแปรແدواตั้งแต่ในสมัยโบราณให้ฟังว่า

1. นาฏศิลป์ไทยในยุคนั้น ผู้เชี่ยวชาญการคิดประดิษฐ์ทำรำไม่นิยมการแปรແدواลาก ๆ ครั้ง เพราะต้องการให้ผลงานมีลักษณะที่นุ่มนวล นิยมการแปรແدواในลักษณะแคล功劳หรือที่เรียกว่าแคลตอนคู่ หรืออาจเป็นในลักษณะแคลหน้ากระดาษ บางครั้งก็มีลักษณะเป็นวงกลมข้างเป็นแคลเฉียงข้าง

2. ในระยะหลังการแสดงนาฏศิลป์ไทย ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมการแสดงของต่างประเทศ เช่น การแสดงบัลเด็ตจะเปรแตรหกหากลาย

3. การรำถกวยพระพาร หรือรำอวยพร การແປຣແຕວໃນຊຸດຮະບາທີມີຄໍາຮອງແລະນີ້ຄໍາເຂື້ອນໄມ້ນິຍົມແປຣແຕວໃນຂະໜາທີເຂື້ອນ ແຕ່ອາຈະໄປແປຣແຕວໃນໜ່ວງຂອງທ່າທີ່ຈະຮັບຄໍາຮອງກັນເຂື້ອນນີ້ນາອູ້ໃນລືລາເດີຍກັນ

4. การແປຣແຕວຊຸດການແສດງທີ່ນີ້ການນຽບແລງທ່ານອງຂອງຄົນຕົກໄມ້ມີເນື້ອຮອງໃຫ້ຝຶງຈັງຂວ່ວໜ່ວງຂອງພັດຈະໄປສັງກັນຈັງຂວ່ວໄໝ້ໄດ້ຫຼືໄມ້ ເພົ່າໃນນິຍົມວໍາລະຄຽດຈັງຂວ່ວຄົງຮັ້ງໜຶ່ງຂອງຫ້ອງພັດກາຮ່ອມທ່າຮ່າ

ກາຮ່ອມທ່າຮ່າ ຄືບືລາຂອງທ່າຮ່າ ຜູ້ແສດງຕ້ອງຝຶກທັກນະໃນກາຮັ້ງທ່ານອງພັດຈະຈັງຂວ່ວໜ້າທັນໃຫ້ໄດ້ຢ່າງມືນຢໍາ ເພົ່າຈະມີຜົດທໍາໄຟກາຮ່ອມທ່າຮ່າໄນ້ລົງແມ່ທ່າຄິດຈັງຂວ່ວ

ກາຮ່ອມທ່າຮ່າ ຂອງຮະບາທີ ພ້ອນ

ກາຮ່ອມທ່າຮ່າ ຂອງຮະບາທີ ພ້ອນ ສາມາດປົງປັດໄດ້ດັ່ງນີ້

1. ກາຮັ້ນອອກແສດງໃຫ້ຂົບນົບຂອງລະຄຽດ ອີ່ເຮັ້ນອອກທາງໝານມີຂອງເວທີ
2. ເມື່ອຈົບການແສດງໃຫ້ຊັກແລວເຂົ້າຫັ້ນລັງເວທີທາງໜ້າຍມືອຂອງເວທີ
3. ກາຮ່ອມທ່າຮ່າ ພ້ອນ ໃຫ້ໃຊ້ວິທີປຶກເປີມມ່ານ
4. ໃຫ້ໃຊ້ວິທີຈົບການແສດງດ້ວຍທ່ານີ້ໃນລັກນະຕົ້ງໜຸ້ນ ຈຶ່ງຈະໃຊ້ໃນການນີ້ທີ່ຈະການແສດງໃນຮາຍກາຣໂກຣທັກນີ້

5. ຈັດຜູ້ແສດງໃຫ້ເປັນຮູບປຸດຕ່າງໆ ອຳຍ່າງສະດຸດຕາ ເມື່ອການແສດງຈວນຈະຈຳໃຫ້ໃຊ້ເຮັ້ນຫຼືໄຟສລັວ ແລ້ວໃຊ້ຄວງໄຟສ່ອງຄາມຕັ້ງລະຄຽດ ຈັບແຕ່ຈຸດເດັ່ນເນັພາຂອງຮະບາຫຼຸດນີ້ສັກຄູ້ໜຶ່ງ ທີ່ຮະບະເວລາໄວ້ປະນາຍ 2 – 3 ວິນາທີ ແລ້ວຈຶ່ງດັບໄຟມືຄລົງ ໃນໜ່ວງນີ້ຜູ້ແສດງເຮັ້ນແຍກຍ້າຍກັນເຂົ້າຫັ້ນລັງເວທີ

ແນວດີການປະຕິຍົງທ່າຮ່າອອກອາຈາຍຈາກຮັງກັນ ມນຕີຮົກສາສຕ່ຽນ

ຈາກຮັງກັນ ມນຕີຮົກສາສຕ່ຽນ ອາຈາຍທີ່ປະຈຳວິທີຂາລັບນາງຝຶກສີລົບ ກຽມສີລົບກາງ ໄດ້ເສັນອັນດີກົດເຫັນເຖິງກັນປັບປຸງຫາໃນກົດປະຕິຍົງທ່າຮ່າວ່າ ອຸປະສົງຄົນສຳຄັງຢື່ງໃນກົດປະຕິພລງການທາງດ້ານນາງຝຶກສີລົບໃໝ່ ຈັດໜີ້ນີ້ ນີ້ມີຢູ່ຫລາຍປະກາດດ້ວຍກັນ ກລ່າວົກສອນ (ພຈນໍາລັບ ສມຮຽນບຸຕົຮ : 2838, 58 – 60)

1. ວິທີ່ວິທີ ຜູ້ທີ່ມີອາຍຸນ້ອຍຫຼືຄົນຮູ່ໃໝ່ ເມື່ອກົດປະຕິຍົງທ່າຮ່າພລງການທາງດ້ານນາງຝຶກສີລົບໃໝ່ ຈັດໜີ້ນີ້ ຜູ້ທີ່ອູ້ກາຍໄດ້ວັກເດີຍກັນ ນັກໄມ້ຍອມຮັນ ໄນສັນບສນູນພລງການນີ້ ໂດຍໄມ້ປຶກໂອກາສໄຫ້ນໍາອອກແພແວ

2. ປະເພດ ໃນສຕາບັນເດີຍກັນມີຄຽງອາຈາຍຜູ້ອ້າວຸໂສ ລູກຄົມທີ່ຈຶ່ງອູ້ວົງໃນໄກສັ້ນ ໄນກຳລັງແສດງຄວາມສາມາດໃນດ້ານກົດສ່ວນສຽງສຽງ ຜົດງານດ້ານກົດປະຕິຍົງທ່າຮ່າ ດີ່ເປັນການ “ຂັ້ນຄຽງ” ແຕ່ດ້າຈຳເປັນຕົ້ນກົດປະຕິຍົງທ່າຮ່າພລງການທາງດ້ານນາງຝຶກສີລົບ ຕ້ອງນຳພລງການນີ້ໄປປົກການ

ครุพัชรากุโระ ๆ ก็จะต้องแก้ไขให้ เมื่อครุแก้ไขให้แล้ว ผลงานนั้นมีลักษณะเป็นผลงานของแก่แบบดั้งเดิมไปทันที

3. ในการเรียนการสอนวิชาภาษาไทย ให้ผู้เรียนยึดมั่นในรูปแบบดั้งเดิม ถ้าละเมิดจะเป็นการทำผิดครุ

4. นักศึกษาระดับปริญญาตรี ทางค้านวิชาการลักษณะเป็นผู้คิดประดิษฐ์ทำรำได้อย่างอิสระ แต่ก็ยังไม่ได้รับการไว้วางใจ เพราะประเพณีเกรงว่าจะผิดแบบแผนไป

5. ผู้อยู่ร่วมการนำเสนอภาษาลีกวันนอกเครือข่ายกรมศิลป์ นิโโภกาสที่จะคิดประดิษฐ์ทำรำผลงานทางค้านภาษาลีกปีใหม่ ๆ ได้

6. บุคคลที่มีชาติวุฒิ กำนันคินในตระกูลสูง มีการมีนากระหมื่นโอกาสเป็นผู้คิดประดิษฐ์ทำรำได้ ส่วนการคิดประดิษฐ์ทำรำให้สื่อความมุ่งหมายของการแสดงได้อย่างชัดเจนนั้น ต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

1. ท่าทาง
2. เพลง ดนตรี สำเนียง ภาษา บทร้อง
3. เครื่องแต่งกาย
4. อารมณ์ที่แสดงออก
5. วิญญาณของการแสดง

ชาครุงค์ มนตรีศาสตร์ ได้กล่าวถึงการแสดงภาษาลีกปีพื้นเมืองอีสานในปัจจุบันนี้ว่า มีข้อดีในด้านต่าง ๆ มาก มีความตื่นตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงที่มีการจัดตั้งวิทยาลัยภาษาลีกปีส่วนภูมิภาคขึ้นแล้ว คำว่า “ข้อดี” ในที่นี้ก็หมายความว่าลักษณะการแสดงใช้ได้ เมื่อคิดประดิษฐ์ทำรำออกมานแล้ว ต้องรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมของท้องถิ่นไว้ ส่วนเครื่องแต่งกายพื้นเมืองอีสานในปัจจุบันนี้ ได้รับการพัฒนาจากของเดิมขึ้นมาก มีการแต่งกายแบบแปลก ๆ มีลวดลายต่าง ๆ สีสันของเสื้อผ้ามีสีสดและมีความสวยงามขึ้น มนตรีมีจังหวะรำเร็วมาก เจิงทำให้การแสดงภาษาลีกปีพื้นเมืองอีสาน โดยภาพรวมแล้วดีเกินหักห้ามค ถูกบรรจุในรายการแข่งขันในยุคนี้ นอกจากนี้แล้ว การแสดงภาษาลีกปีพื้นเมืองที่ถูกปรับปรุงเป็นเวลานาน ๆ ก็จะกลายเป็นแบบแผนประจำไปในที่สุด

การแปรรูป เพื่อให้เกิดความแตกต่าง เป็นลีกปีแบบใหม่ ๆ ต้องคำนึงถึงจำนวนผู้แสดง เพลง ขนาดของสถานที่ ความสามารถของผู้แสดง

1. จำนวนผู้แสดง การแสดงที่ใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนมาก ๆ เป็นการแสดงหนุ่ม นิการแปรແຄเพื่อให้เกิดความน่าสนใจ ทำให้การแสดงนั้นไม่เป็นที่น่าเบื่อหน่าย จำนวนผู้แสดงต้องเป็นไปตามจุดประสงค์ของการแสดงนั้นด้วย

2. เพลง จังหวะต้องเหมาะสมในการ prepaid ตามจำนวนผู้แสดง ความชัดเจนของจังหวะ สัญญาณการให้คิวในการ prepaid โดยใช้กรับหรือกลองที่สอดแทรกในเพลง

3. ขนาดของสถานที่ มีความกว้างใหญ่พอที่จะ prepaid ในรูปต่าง ๆ ตามความต้องการ ได้ร่วดเร็วเพียงใด ทางออกทางเข้าของผู้แสดงมีความสอดคล้องกับการ prepaid ได้แน่นอนอย่างไร หรือไม่

4. ความสามารถของผู้แสดง ผู้แสดงจะต้องมีความสามารถในการร่ายรำในระดับเดียว กันและมีสามัญสำนึกในเรื่องจังหวะเป็นอย่างดี ได้มาตรฐาน มีความเชื่อมั่น มีระเบียบวินัย

การเชื่อมท่ารำ จะใช้ในกรณีที่มีท่ารำ 2 ท่าที่แตกต่างกัน และต้องการให้ท่ารำทั้ง 2 ท่านนี้ ต่อเนื่องกัน จำเป็นต้องประดิษฐ์ท่าเชื่อม ซึ่งมีลักษณะเป็นลีลาเข้ามาแทรก เพื่อให้ท่ารำ 2 ท่านนี้ ต่อเนื่องกันอย่างกลมกลืน

การเข้า – ออก ของระบบ รำ ฟ้อน

การเข้า การออกของระบบ รำ ฟ้อน ต้องมีท่าที่กำหนดตายตัวของการเข้าการออก ต้องรู้ ช่วงระยะเวลาและตำแหน่งของการเข้าการออกอย่างแน่นอน หมายรวมถึงความพร้อมเพรียงและยึด ขنبของละครด้วย แต่ในบางกรณีจำเป็นต้องทิ้งประเพณี เพื่อความสมบูรณ์ของการแสดง เช่น ถอยหลังเข้าเวทีทั้งค้านซ้ายและค้านขวาของเวที โดยเพชรภูหน้ากับผู้ดูคลอดเวลา เช่น การแสดง หน้าพระที่นั่ง หรือการแสดงบนเวทีต่างประเทศ เป็นเวทีที่ไม่มีทางออกทางเข้าแม้มีอนเวทีละคร ไทย ฉะนั้นผู้กำกับการแสดงจะต้องเป็นผู้กำหนดการเข้าออกขึ้นเอง โดยอาศัยหลักนาฏศิลป์ไทย

กล่าวโดยสรุปในการแสดงระบบ รำ ฟ้อน การเข้า-ออกของนักแสดงสามารถปฏิบัติได้ หลายแบบ ซึ่งสถานที่และเวทีการแสดงจะเป็นตัวกำหนดการเข้า-ออกของตัวแสดง ดังนี้คือ

1. ผู้แสดงนิยมออกจากหลังทั้ง 2 ข้างของเวทีพร้อม ๆ กันออกมานั่นคือกล่าวเข้า แต่ความที่กำหนด ซึ่งเป็นแบบดั้งเดิมในสมัยโบราณ

2. ผู้แสดงต้องท่ารำออกทางขวาหรือของเวทีและเมื่อจบการแสดงก็เข้าทางซ้ายมือของเวที ซึ่งเป็นแบบของการแสดงละคร โดยอาจใช้เพลงรัวทั้งการออกและการเข้า

3. ผู้แสดงต้องท่านั่งแล้วเปิดม่าน หลังจากนั้นจึงเริ่มแสดง

4. ผู้แสดงต้องแคล้วเฉียงแล้วอางคิดนถอยหลังหรือวิ่งเข้าหลังเวที ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับจังหวะของ เพลงที่ใช้ร่ายรำ

5. ผู้แสดงต้องท่านั่งในลักษณะตั้งซุ้ม แล้วปิดม่านหรือในกรณีที่จัดการแสดงในรายการ โทรทัศน์

6. จัดผู้แสดงให้เป็นรูปๆต่าง ๆ อย่างสะคุคติ เมื่อการแสดงจบจะเริ่มหรือไฟให้สลับ ๆ และใช้สปอร์ตไลท์จับอยู่ที่จุดเด่นเฉพาะของระบบหนึ่ง ๆ

7. สถานที่ในการจัดการแสดงจะเป็นตัวกำหนดค่าว่าควรใช้วิธีการเข้าออกแบบใด ซึ่งขึ้นอยู่กับวิชาณัฐาณของผู้กำกับการแสดง

8. การเข้าออกของนักแสดงแบบตะวันตก โดยให้นักแสดงนั่งแปะปนกับคนดูแล้วขึ้นมาบนเวทีเมื่อเริ่มแสดง และเมื่อจบก็ออกจากเวทีทางผู้ชม ประธานยังงานท่านมีความเห็นว่าไม่ควรกระทำ เพราะเครื่องแต่งกายของละครไทยเป็นตัวมังคับ

9. ในกรณีแสดงต่อหน้าพระที่นั่ง ควรเดินถอยหลังเข้าไปให้เหลือหน้ากันที่ประทับเพื่อความเหมาะสม

การจัดแวรรษนำ

การเคลื่อนตัวแปรແටวรรณนำต้องยึดหลักดังนี้

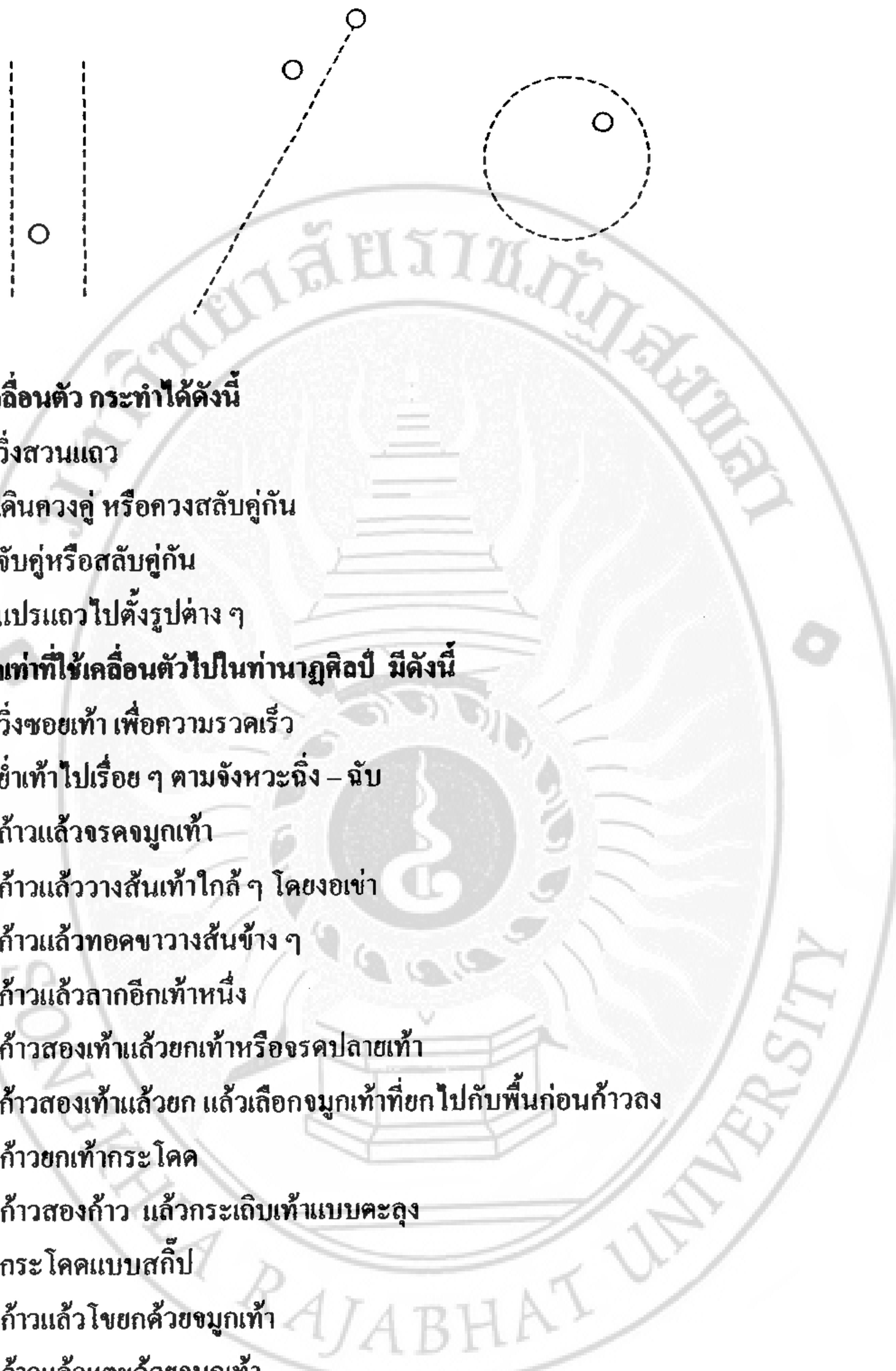
1. เคลื่อนที่เพื่อไม่ให้ปักหลักอยู่นาน
2. กระทำแต่พอกwar ไม่วิ่งวนหรือวิ่งบ่อยๆ จนแลดูชักๆ ไขว้
3. คำนึงถึงระยะใกล้ไกลให้พอดีคำร้องและทำนองเพลงในวรรค เพื่อไม่ให้ลุกลน
4. คำนึงถึงความสูงต่ำของตัวแสดง
5. คำนึงถึงสีเครื่องแต่งกายที่ต้องสลับสีกันหรือต้องการรวมกลุ่มสีเดียวกัน
6. การแปรรูปແตราไม่ควรช้ำรูปเดียวกันถึงสามครั้ง ถ้าไม่ช้ำได้ยังดี
7. แปรແตราให้กลมกลืน ยิ่งผู้ดูไม่ทันสังเกตได้ยังดี
8. ดูการก้าวเท้าให้เป็นเท้าเดียวกันคือ เท้าซ้าย-ขวา
9. ระยะช่องไฟจากคนหนึ่งถึงอีกคนหนึ่งต้องเท่ากัน
10. ระวังอย่าให้ແตราเมี้ยว เช่น

10.1 วงกลมเนี้ยว

10.2 คำนึงถึงสัดส่วนของเวทีไม่ให้รูปແตราเอียงไปทางใดทางหนึ่ง เช่น

10.3 ถ้ามีตัวกลาง (คือตัวเอกสารในหน้า) ต้องไม่ขีนอ้างถ้าไปข้างใดข้างหนึ่งในรูปแล้ว

ต่างๆ เช่น



การแบ่งครัวบดาง ๆ

1. ตั้ง 2 แฉ

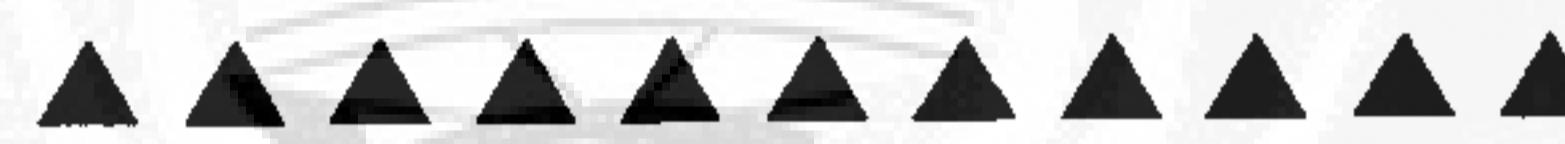
2. ตั้ง 4 แฉ

3. แฉหน้ากระดาษ

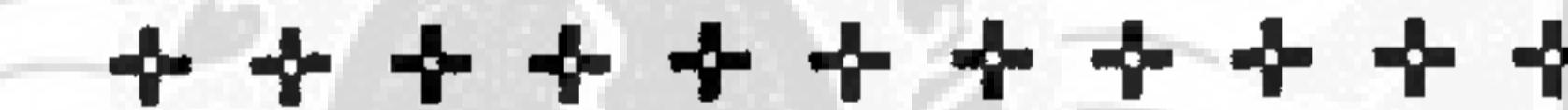
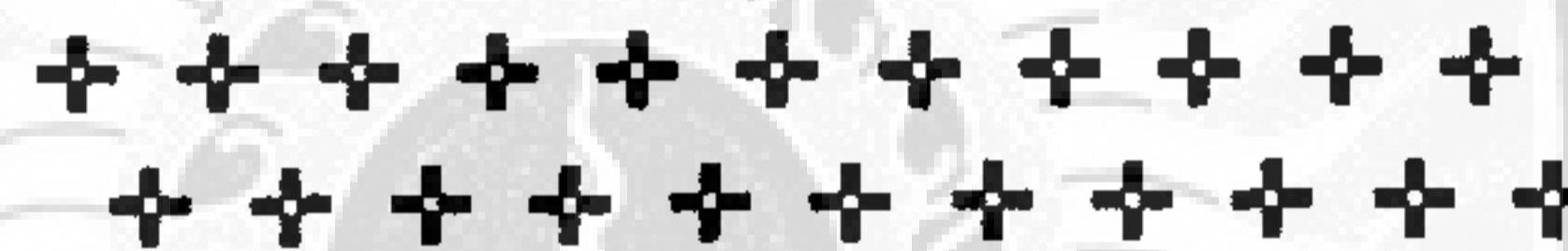
ก. เดี่ยว



ข. คู่ตรงกัน

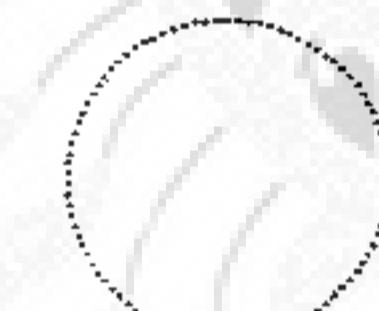


ค. คู่สับหว่าง

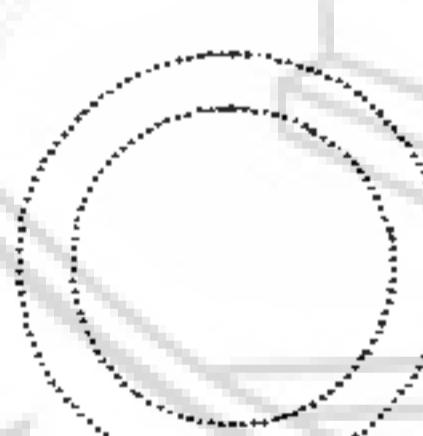


4. วงกลม

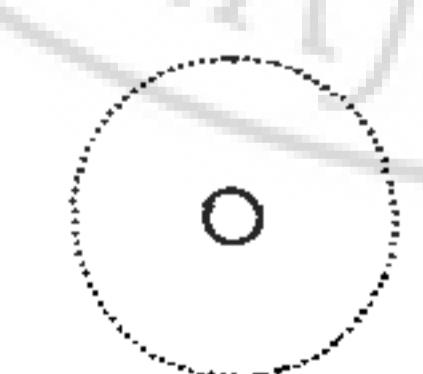
4.1 วงกลมเดี่ยว



4.2 วงกลมซ้อน



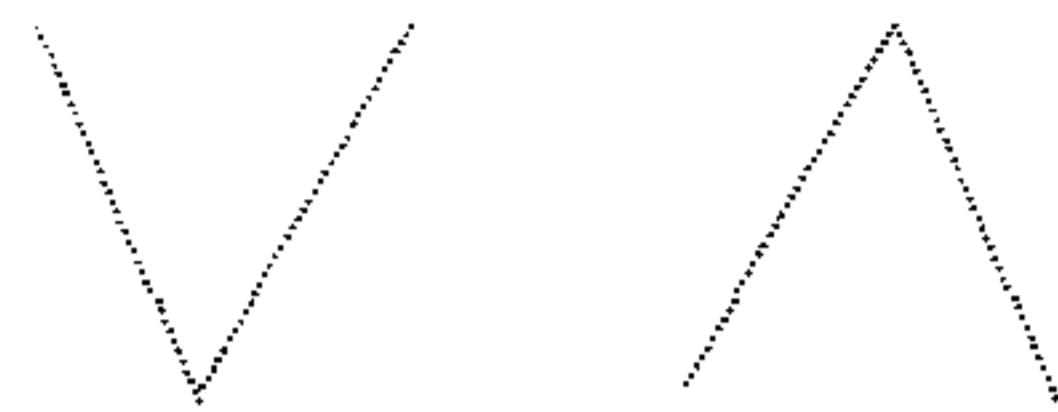
4.3 วงกลมที่มีตัวกลาง



5. ครึ่งวงกลม



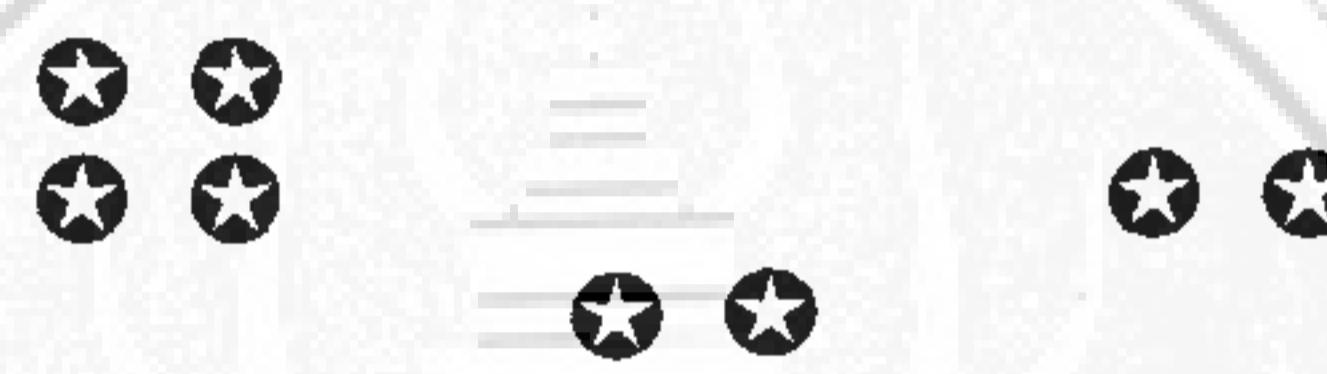
6. สามเหลี่ยม



7. จับคู่



8. ทแยกนูน



9. เข้าหาต่าง ๆ

ก. พ

ข. พ 4

ค. พุตะเอี่ยม

กล่าวโดยสรุป การแปรແຄวสามารถปฏิบัติได้หลายวิธีดังนี้

1. การแสดงนาฏศิลป์ไทยสมัยโบราณ โดยเฉพาะการแสดงที่เป็นระบบมาตรฐานแต่งกายชุดยืนเครื่องพระนาง ไม่นิยมแปรແຄวให้หลอกหลาย มักนิยมແຄวตรงเรียงเดี่ยวหน้ากระดาน และตอนคู่หรือวงกลม
2. การแปรແຄวเพื่อมาตั้งແຄวูปตัววีกว่า-วีหงาย และเนียง เป็นพู เดินสลับฟันปลา
3. การสวนແຄวเฉพาะคู่ค้านซ้ายและขวาสลับที่กลับไปมา หรือสวนແພะคู่โดยให้คู่หลังขึ้นมาหน้าเวที
4. แปรແຄวเป็นรูปป่วงกลมวงเดียวหรือวงกลมซ้อน 2 วง และเคลื่อนไปคนละทางกัน
5. แปรແຄวเป็นรูปซูมย่อขึ้นหรือซูมใหญ่

6. แปรແດວໃນລັກມະບິນຕ່ອດ້ວຍ ເຊັ່ນ ບທຣ້າວຍພຣພຣະນາງ ໂດຍນາງນຶ່ງບິນເຂົ້າງໜີ້ງພຣະບິນຕ່ອດ້ວຍໃຊ້ຈຸນູກເຫົ້າແຕ່ທີ່ສັນເກົ້າຂອງນາງແລະບິນຮ່າຍຮໍາຄາມເນື້ອເພລັງ
 7. ກາຣແປຣແດວກາຣແສດງທີ່ມີຄໍາຮ້ອງ ໄນນິຍມແປຣແດວໃນຂະໜາທີ່ມີເຂື້ອນ
 8. ກາຣແປຣແດວກາຣແສດງແຄ່ເໝາພະກຳນອງເພລັງ ກາຣແປຣແຈະຕ້ອງໄຫ້ລົງກັບຈັງຫວະໄຫຍ່ຂອງກຳນອງເພລັງ
 9. ໄນຄວຣແປຣແດວໃນລັກມະທີ່ໜ້າໆ ກັນ ໃນກາຣແສດງຫຼຸດເຄື່ອງກັນ
 10. ທ່າຮ້າແລະກາຣເຄີ່ອນໄຫວຕ້ອງພອມຄົກົນເພລັງ ຫລິກເລື່ອງກາຣແປຣແດວທີ່ມູນແວ່ງຫຼຸດມູນ

องค์ประกอบของรูปแบบ

ระบบ นายดึง ศิลปะการร่ายรำที่ใช้ผู้แสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป สักษ์มະของการแสดงเน้นความพร้อมเพรียง มีการจัดແග່ລັກມະຕ່າງ ๆ ອຍ่างເປົ້ນຮະບີບ ຜູ້ແສດງແຕ່ງກາຍງານໃຫ້ພັດທະນາໄດ້ມີເອົາມື່ອຮັບຮັດກຳໄວ້ ໂດຍນຸ່ງເອາຄວາມສ່ວຍງານຂອງการແສດງເປົ້ນຫຼັກສາມາດແປ່ງໄດ້ເປັນ 2 ປະເທດ ຄືອ

ระบบมาตรฐาน หมายถึง ระบบที่ประธานาธิการยื่นคำร้องต่อคณะกรรมการป้องกันและปราบปรามคุกคามไว้ มีความหมายหมายความเป็นแบบฉบับ สองคู่สัมภาระ สองคู่สัมภาระ สองคู่สัมภาระ สองคู่สัมภาระ การแต่งกาย มีการกำหนดไว้เป็นแบบแผนเฉพาะตัว เช่น ระบบสืบพ ระบบดูแลคิงส์ ระบบย่องหงษ์ ระบบกฤษณาภินิหาร และระบบพันเทิง เมื่อนำมาแสดงจะต้องคงไว้ซึ่งทำร้ายได้ศักยภาพ ไม่ชนเปลี่ยนแปลง

ระบบที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ เป็นระบบที่คิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่ โดยคำนึงถึงความเหมาะสมสมศักดิ์ การนำไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ ระบบประเทานี้ลักษณะท่ารำงไม่ตายตัว มีการเปลี่ยนแปลงไปตาม กาลเวลา ขึ้นอยู่กับเหตุการณ์ ศัพดคัດ ผลลัพธ์มีมือของผู้แต่ง เช่น ระบบโบราณคดี ได้แก่ ระบบศรีวิชัย ระบบพบูรี ระบบสุโขทัย ระบบที่ประกอบการแสดงละคร เช่น ระบบไก่จากเรื่อง พระลอ ระบบกลองจากเรื่องอิเหนา ระบบเสื้อกจากเรื่องสุวรรณหงส์ รวมทั้งระบบที่สถาบันการศึกษาต่าง ๆ ทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาคประดิษฐ์ขึ้นใหม่

สุนิตร เทพวงศ์ (ม.ป.ป. : 2) ได้แบ่งประเภทของระบบที่ปรับปรุงไว้ดังนี้

1. ปรับปรุงจากแบบมาตรฐาน หมายถึง ระนำที่คิดประคิษฐ์ขึ้นโดยใช้ดีไซน์ ตลอดจนความสวยงามในด้านระนำไว้ ท่าทางลีลาที่สำคัญยังคงไว้อาจจะมีการเปลี่ยนแปลงบางสิ่ง บางอย่างเพื่อให้ดูงามขึ้นอีก หรือเปลี่ยนแปลงเพื่อความเหมาะสมกับสถานที่ที่นำไปแสดง เช่น การจัดรูปแบบ การนำเพลงหน้าพาทีชั้นสูงเข้าไปสองแทรก เป็นต้น

ปรับปรุงจากพื้นบ้าน หมายถึง ระบบที่คิดประคิษฐ์สร้างขึ้นจากแนวทางความเป็นอยู่ของคนพื้นบ้าน การทำมาหากิน อุตสาหกรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ในแต่ละท้องถิ่นมาแสดง

ออกแบบรูประบ่า เพื่อเป็นเอกลักษณ์ประจำกิ่นของตน เช่น เท็งบังไฟ เต็นกำรำเกี๊ยว ระบำงอบ ระบำกະລາ รองเงิง ฯลฯ

2. ปรับปรุงจากท่าทางของสัตว์ หมายถึง ระบำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่ตามลักษณะเดิม ท่าทางของสัตว์ชนิดต่าง ๆ บางครั้งอาจนำมาใช้ประกอบการแสดงโภน ละคร บางครั้งก็นำมาใช้เป็นการแสดงเบ็ดเตล็ด ระบำนิคนี้ เช่น ระบำนกยู ระบำนกเข่า ระบำนฤคระเริง ระบำนันเทิงการะ ระบำตึกແຕນ เป็นต้น

3. ปรับปรุงจากความเหตุการณ์ หมายถึง ระบำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นใช้ตามโอกาสที่เหมาะสม เช่น ระบำพระประทีป ระบำโภนไฟ ประดิษฐ์ขึ้นรำในวันนักขัตฤกษ์ ลอยกระทงในเดือน สิงหาคม ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อการต้อนรับ เพื่อแสดงความยินดี วยพรวันเกิด เป็นต้น

4. ปรับปรุงจากสื่อการสอน ระบำประเภทนี้เป็นระบำประดิษฐ์และสร้างสรรค์ขึ้น เพื่อ เป็นแนวทางสื่อนำสู่บทเรียน เหมาะสมสำหรับเด็ก ๆ เป็นระบำง่าย ๆ เพื่อเร้าความสนใจ ประกอบบท เรียนต่าง ๆ เช่น ระบำสูตรคูณ ระบำวาระยุกต์

ระบำประเภทปรับปรุงขึ้นใหม่นี้ ลักษณะท่ารำจะไม่ตายตัว จะมีการเปลี่ยนแปลงไปตลอดเวลา ขึ้นอยู่กับเหตุการณ์ ตัวบุคคล ผลลัพธ์ที่มีอย่างและความสามารถของผู้สอนและตัวนักเรียนเอง

ชมนاد กิจขันธ์ และคณะ (ม.ป.ป. : 138) ได้กล่าวถึงเอกลักษณ์ของภาษาศิลป์ดังนี้

1. มีกริยาท่ารำร่าที่มีพัฒนาการมาจากการศึกษาการตามธรรมชาติของมนุษย์ ท่ารำรำนี้ มีความประณีต อ่อนช้อย งดงาม นิยมใช้แขนและนิ้วมากกว่าการใช้ขาและเท้า ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ ของไทยโดยเฉพาะ

2. ท่ารำรำนี้เป็นภาษาภาษาศิลป์ ควบคู่ไปกับการบรรเลงดนตรี เพลงหน้าพาที การ ขับร้องและเชรชา

3. การแสดงแต่ละชนิดไม่ว่าเป็นระบำ รำ ฟ้อน โภน ละคร จะมีรูปแบบเฉพาะตัวที่เป็น แบบแผน และนิยมปฏิบัติตามขั้นตอนของการแสดงนั้น ๆ

4. การเคลื่อนไหวร่างกายเป็นไปอย่างนุ่มนวล อ่อนช้อย และสอดคล้องกับลุคลายไทย ของทัศนศิลป์ ไม่นิยมการกระโดดโคล่เดินที่ผิดโทาง การเคลื่อนไหวเป็นไปในแนวราบในระดับ ที่ส่วนมากกัน หากมีการเขย่งเท้าก็จะควบคู่กับการงอเข่า

5. ก่อนการแสดงละคร มีการเคารพนุชาครุ โดยมีศิรณะถานี ที่เรียกกันว่า “พ่อแก่” เป็น สัญลักษณ์แทนครุเทพและครูมนุษย์ และให้เห็นถึงการมีคุณธรรมในวิชาชีพ

6. มีการบรรเลงเพลงใหม่โรงก่อนการแสดง

7. เครื่องครัวในเรื่องขั้นบนของการแสดง เช่น การเข้า-ออกของตัวละคร การรำหน้าพาที เป็นต้น

8. บทละครเป็นคำประพันธ์ประเภทร้อยกรอง เรียกว่า กลอนบทละครซึ่งเป็นบทประพันธ์เนื้อหาสำหรับการแสดงละคร แต่ถ้าเป็นโขน หรือหนังใหญ่ จะใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์

9. เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ มีความปราณีตในการปักเลื่อม คิ้น ดูแพร่พราววิจิตร บรรจง ประกอบด้วย ลวดลายไทยประดับเพชร นอกจากนั้นยังมีการใช้สัญลักษณ์สีของเครื่องแต่งกายบอกถึงอาชญากรรมตัวละคร เช่น พระพรหมสีเขียว มนุษยานุษชาติ พระลักษมน้ำเงินเหลือง ทศกัณฐ์ สีเขียว เป็นต้น

10. การแสดงละครทุกชนิด นักแสดงจะต้องแต่งหน้า โดยเฉพาะผู้แสดงเป็นนางยักษ์จะมีการเปลี่ยนหน้าซึ่งมีรูปแบบเฉพาะ ส่วนผู้แสดงโขนจะสวมหน้าโขน ยกเว้นตัวนาง เทวรูปและมนุษย์

11. การแสดงประเภทระบำ นิยมเปิดตัวนักแสดงด้วยเพลงบรรเลงสั้น ๆ ในอัตรา 2 ชั้น หรือเพลงรัว จากนั้นจะใช้เพลงที่มีหน้าทับสำเนียงและเสียงของคนตระทิ่งที่กลมกลืนกันในแต่ละเพลง ร้องร้อยเข้าด้วยกัน ซึ่งอาจจะมีบั้งหรือไม่ก็ได้ และนิยมจบด้วยเพลงบรรเลงอีกเพลงหนึ่งในอัตราชั้นเดียว หรือ 2 ชั้น ก่อนที่ผู้แสดงจะรำเข้าโรงหรือจัดเป็นชุดทำท่า�ิ่ง

สุนทรีย์ของนาฏศิลป์ไทย

สุนทรีย์ของนาฏศิลป์ไทย หมายถึง ศาสตร์ของการรับรู้ในความงามของการฟ้อนรำ การขับร้อง การบรรเลง และการละคร เพื่อให้มนุษย์เกิดความชื่นชม ความซาบซึ้งในความงามที่มนุษย์ได้สร้างขึ้น โดยอาศัยองค์ความรู้ ชุมนาค กิจขันธ์ และคณะ (ม.ป.ป. : 62 – 63) กล่าวไว้วัดังนี้

1. ความรู้เกี่ยวกับชนิดของนาฏศิลป์และการแสดงที่จะช่วย ผู้ชมนักจากต้องมีความรู้มา ก่อนว่าการแสดงที่จะนั้นคืออะไร เช่น โขนประเภทใด ละครรำชนิดใด ละครร้องหรือละคร พุก เป็นต้น ผู้ชมซึ่งต้องรู้องค์ประกอบของนาฏศิลป์และการแสดงชนิดนั้น ๆ เช่น ผู้แสดง การแต่งกาย สถานที่แสดง โรงละคร ฯลฯ หากรู้ประวัติความเป็นมาจะช่วยให้ผู้ชมเข้าใจลักษณะของบทคนตระ วิธีการแสดง จะช่วยให้ผู้ชมเข้าใจและเกิดความสนุกเพลิดเพลิน ไปกับการแสดงนั้น

2. ความรู้ในเนื้อร้อง หากผู้ชมรู้เนื้อร้องมาก่อนจะช่วยให้ผู้ชมการแสดงนั้น ๆ ได้ อรรถรส ยิ่งขึ้น ในปัจจุบันมักเล่าเรื่องย่อ ๆ ไว้ในสูจินัครให้ผู้ชมอ่านก่อนการแสดง หรือไม่ก็บรรยายเหตุการณ์ ของแต่ละภาคก่อนเปิดฉากกันนั้น ๆ นอกจากนี้ความเข้าใจในภาษาที่มีส่วนจำเป็นกันกัน

3. ความเข้าใจบนในการแสดง ผู้ชมควรเข้าใจเกี่ยวกับขนบการแสดง อาจเป็นสัญลักษณ์ ในการสื่อความหมาย และใช้จินตนาการสร้างในภาพไปตามท้องเรื่อง ขนบนในการดำเนินเรื่อง ขนบนในการแสดงเกี่ยวกับรากสี หรือที่เรียกว่าบทเข้าพระเข้านาง ขนบนในการจัดที่นั่งของตัวละคร ขนบนในการเข้า-ออกของผู้แสดง เช่น ออกทางซ้ายมือของผู้ชม และเข้าทางขวา มือของผู้ชม เป็นต้น

4. ลักษณะการรำ ลักษณะการรำของไทยที่ควรทราบ แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ รำหน้าพาทย์ เป็นการร่ายรำให้เข้ากับจังหวะโดยการใช้ท่ารำหลักเดิร์เรียน และท่าที่ไม่มีความหมายเกี่ยวกับการตีบทหรือแสดงอารมณ์อย่างตรงไปตรงมา เพลงที่ใช้ประกอบการรำ เริ่กกว่า เพลงหน้าพาทย์ และรำนา เป็นการแสดงท่ารำแทนคำพูดที่มีความหมายทั้งทางสื่ออารมณ์ ความรู้สึกตลอดจนการใช้ภาษาท่า หมายถึง ท่ารำที่สื่อความหมายแก่ผู้ชมแทนคำพูดและอารมณ์ของตัวละคร เหมือนกับเป็นภาษาอีกภาษาหนึ่ง การชุมนາญศิลป์และการแสดงของไทย เป็นการคุ้ววิธีการจัดเส้นอการแสดง ดูความสวยงามของลีลาการแสดง ชุมการสื่อความหมายของกิริยาท่าทาง พึงความไฟแรงของบทเพลงร้องและคนตี ตลอดจนดูบทบาทของตัวละครและฝีมือของผู้แสดงเป็นสำคัญ ยังมีผู้กล่าวถึงสุนทรีย์ของนาฏศิลป์ไทย ต้องประกอบด้วย (เครือจิตต์ ศรีบุนนาค และคณะ : 2542)

1. ความถูกต้องของแบบแผนการรำ เช่น ท่ารำ ท่านิ่ง ท่าเชื่อม
2. ความสามารถในการรำ เช่น รำงาม มีความอ่อนช้อย สง่าภาคภูมิ คล่องแคล่ว
3. ลักษณะพิเศษในท่วงที่ลีลาเฉพาะตัวของผู้รำ เช่น ท่าเดิน การใช้ตัว การเด่นเท้า
4. ความแตกต่างในท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้น ทั้งการตีบทและท่าสร้างสรรค์

ฐานการร่ายของการแสดงประเพณีประจำ

1. บทร้องและทำนองเพลง
 - 1.1 เนื้อหาสาระเหมาะสมกับโอกาสที่แสดง และมีความไฟแรง คมคาย
 - 1.2 ทำนองเพลงเหมาะสมกับเนื้อร้อง
 - 1.3 จังหวะที่กลมกลืนลดหลั่น ได้สัมส่วน
2. การประดิษฐ์ท่ารำ
 - 2.1 ได้ความหมายตามบทร้อง
 - 2.2 แปลเปลี่ยนไม่ซ้ำซาก
 - 2.3 มีแนวสร้างสรรค์
 - 2.4 ແປรูปແควที่ແປດັກ ແລະ ຄຸນຄືນກັນ
 - 2.5 การตั้งรูปແປດັກ ນໍາຊູ ແລະ ໄກສຳມີຄວາມໝາຍເລື່ອນແລນ
3. ความคงงามของผู้แสดง
 - 3.1 ขนาดความสูงต่ำ อ้วนผอม
 - 3.2 ผิว
 - 3.3 ท่วงที่ลีลา
 - 3.4 ความคล่องแคล่ว ว่องไว
4. มีแนวสร้างสรรค์เป็นที่ยอมรับ

น้ำภูยลักษณะของน้ำภูมิลปีไทย

การแสดงน้ำภูมิลปีไทยในรูปแบบของการรำชุดหรือระบำ ไม่ว่าจะมีบัตรองประกอบหรือไม่มีบัตรองประกอบ จะต้องมีโครงสร้างหรือน้ำภูยลักษณ์ 4 ส่วน คือ ส่วนเริ่มต้นเข้าสู่ระบำ ส่วนที่เป็นเนื้อหาของระบำ ส่วนเสริมของระบำ และส่วนท้ายของระบำ (โภสุน สายใจ และคณะ 2542 : 126 – 127) กล่าวคือ

1. ส่วนที่เป็นการเริ่มต้น จะต้องมีท่ารำในส่วนนำก่อนเข้าสู่เนื้อหาของระบำ หรือเรียก กันว่าท่าออกตัว เข่น ท่าสอดสตร้อยมาลา หรือท่าท่าอื่น ๆ ที่ประธานารย์เป็นผู้กำหนดท่ารำไว้

2. ส่วนที่เป็นเนื้อหาของระบำ ในส่วนนี้แยกเป็น 2 ลักษณะ คือ มีบัตรองและไม่มีบัตรอง ในส่วนเนื้อหาของระบำที่มีบัตรองนั้น การสื่อความหมายของท่ารำจะรับรู้ได้จากคำร้องหรือบัตรองเข้าใจได้ง่าย ในส่วนเนื้อหาที่ไม่มีบัตรองนั้น ท่ารำต่าง ๆ จะถูกร้อยเรียงกันอย่างดี จะเน้นท่าทางที่เหมาะสมกับจุดประสงค์ของระบำชุดนั้น ๆ เข่น ท่าควบม้า ม้าขยับ ม้าใบยก ในท่าระบำม้า

3. ส่วนเสริมของเนื้อหาระบำ ท่ารำจะต่อท้ายจากส่วนของเนื้อหาของระบำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งท่ารำที่มีบัตรอง ท่ารำส่วนเสริมนี้จะช่วยเน้นให้เนื้อหาของระบำในช่วงต้นมีความเด่นชัดขึ้น โดยทั่วไปจะใช้ทำนองเพลงที่ต่างไปจากส่วนที่เป็นเนื้อหา อัตราจังหวะและท่วงทำนองเพลง ในช่วงนี้จะกระชันและกระชับกว่าช่วงที่เป็นเนื้อหา เข่น การรำเพลงเจนรัวในระบำกฤษณาภินิหาร ส่วนระบำที่ไม่มีบัตรองประกอบมักจะใช้ทำนองเพลงเข่นเดียวกันในส่วนของเนื้อหา แต่อัตราจังหวะจะเร็วกว่า ท่ารำซึ่งกระชันขึ้น ส่วนเสริมของเนื้อหาระบ่านี้ในระบำบางชุด ไม่มี

4. ส่วนท้ายของระบำ เป็นการบอกให้รู้ว่าการแสดงระบำชุดนี้จะสิ้นสุดการแสดง มีอยู่ 2 ลักษณะ คือ

4.1 สิ้นสุดการแสดงระบำ โดยการรำใช้เพลงล่า หรือเพลงรัว เข่น ระบำดาวดึงส์ใช้เพลงรัว ระบำนานพรัตน์ใช้เพลงรัวคึกคั่บบรรพ์

4.2 สิ้นสุดการแสดงโดยใช้เพลงเดียวกันที่อยู่ในส่วนเสริมของเนื้อหาระบำ เข่น ระบำกฤษณาใช้เพลงเจนรัว ระบำเทพบันเทิงใช้เพลงยะวาร్ว ระบำสุโขทัยใช้เพลงสุโขทัย และทอกจังหวะลง ในส่วนท้ายของระบำนี้ ตัวระบำจะจบการแสดงด้วยการตั้งท่านั่งอยู่บนเวที หรือจะรำเข้าสู่ค้านในของเวทีได้

การแสดงพื้นเมือง

การแสดงพื้นเมือง เน้นลักษณะและลีลาการรำ ความหมายของการใช้ท่าทาง การแต่งกาย ของผู้แสดงจะต้องดูพิถีพิถัน ต้องการความสวยงามเพื่อให้การพื้อนรำนั้นดูงดงามและแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นมากขึ้น

ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการแสวงพื้นเมือง

การแสดงพื้นเมืองของไทย จะแบ่งออกเป็น 4 ภาค ได้แก่ ภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคใต้ และภาคอีสาน แต่ละภาคจะมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์แตกต่างกันออกไป ซึ่งสิ่งดังกล่าวเกิดจากปัจจัยดังนี้

ค้านกฎหมายศรี สถาพาทางกฎหมายศาสตร์ มีอิทธิพลต่อการดำเนินกิจกรรมท่องถินของแต่ละภาค รวมทั้งการรับเอาวัฒนธรรมจากประเทศเพื่อนบ้าน ใกล้เคียง ดังเช่น

ภาคกลาง เป็นภาคที่สำคัญมากในด้านเศรษฐกิจ ประกอบด้วยประเทศไทยและประเทศเพื่อนบ้าน ตั้งแต่ภาคใต้ของประเทศไทยไปจนถึงภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย ภาคกลางมีความหลากหลายทางภูมิศาสตร์และวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนาน การเดินทางท่องเที่ยวในภาคกลางเป็นส่วนหนึ่งของการเดินทางท่องเที่ยวในประเทศไทย ไม่ว่าจะเป็นการเดินทางโดยรถ กระเช้า หรือเรือ ภาคกลางมีสถานที่ท่องเที่ยวที่น่าสนใจ เช่น อุทยานแห่งชาติที่มีภูเขาและแม่น้ำ วัดและโบราณสถานที่มีประวัติศาสตร์悠久 ฯลฯ ภาคกลางยังเป็นแหล่งผลิตอาหารและเครื่องดื่มที่สำคัญ เช่น ข้าว น้ำปลา น้ำผึ้ง ฯลฯ ภาคกลางมีวัฒนธรรมที่หลากหลาย เช่น วัฒนธรรมไทย ลาว กัมพูชา และเวียดนาม ซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ภาคกลางมีเมืองที่สำคัญ เช่น กรุงเทพมหานคร ชัยนาท นครราชสีมา บุรีรัมย์ ฯลฯ ภาคกลางมีภูมิประเทศที่หลากหลาย เช่น ภูเขา ป่าดิบเขตร้อน แม่น้ำ ฯลฯ ภาคกลางมีอากาศที่เปลี่ยนแปลงตามฤดูกาล ทำให้มีสภาพภูมิอากาศที่แตกต่างกัน ภาคกลางมีมนต์เสน่ห์ที่ดึงดูดใจผู้คน ไม่ว่าจะเป็นนักท่องเที่ยวชาวต่างด้าว นักธุรกิจ นักเรียน ฯลฯ ภาคกลางมีความสามารถในการปรับตัวและพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ไม่ว่าจะเป็นการนำเทคโนโลยีมาใช้ในการผลิต หรือการพัฒนาโครงสร้างพื้นฐาน ภาคกลางมีศักยภาพที่สำคัญในการสนับสนุนเศรษฐกิจของประเทศไทย ไม่ใช่แค่การผลิตสินค้า แต่เป็นการสนับสนุนการบริโภคและนักท่องเที่ยว ภาคกลางมีความสำคัญทางการเมือง ศาสนา และวัฒนธรรม ไม่แพ้ภาคอื่นๆ ในประเทศไทย ภาคกลางมีความหลากหลายทางด้านวัฒนธรรม ศาสนา และภูมิศาสตร์ ทำให้เป็นแหล่งเรียนรู้และท่องเที่ยวที่น่าสนใจ ภาคกลางมีภูมิประเทศที่สวยงาม เช่น ภูเขา แม่น้ำ ป่าดิบเขตร้อน ฯลฯ ภาคกลางมีอากาศที่เปลี่ยนแปลงตามฤดูกาล ทำให้มีสภาพภูมิอากาศที่แตกต่างกัน ภาคกลางมีมนต์เสน่ห์ที่ดึงดูดใจผู้คน ไม่ว่าจะเป็นนักท่องเที่ยวชาวต่างด้าว นักธุรกิจ นักเรียน ฯลฯ ภาคกลางมีความสามารถในการปรับตัวและพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ไม่ว่าจะเป็นการนำเทคโนโลยีมาใช้ในการผลิต หรือการพัฒนาโครงสร้างพื้นฐาน ภาคกลางมีศักยภาพที่สำคัญในการสนับสนุนเศรษฐกิจของประเทศไทย ไม่ใช่แค่การผลิตสินค้า แต่เป็นการสนับสนุนการบริโภคและนักท่องเที่ยว ภาคกลางมีความสำคัญทางการเมือง ศาสนา และวัฒนธรรม ไม่แพ้ภาคอื่นๆ ในประเทศไทย

ภาคเหนือ จัดว่าเป็นภาคที่มีป่าและภูเขา ตลอดจนถุ่มน้ำต่าง ๆ มากมาย พื้นที่โดยทั่วไปจึงสามารถใช้ประโยชน์ทั่วถึง ที่สูง ๆ จะเป็นที่อยู่ของชาวนา เป็นเหตุให้ภาคเหนือได้รับอิทธิพลวัฒธรรม
ผสานระหว่างไทยน้อย ไทยใหญ่ เนื้ียว พม่า หรือพวกราชวงศ์ต่าง ๆ ตลอดจนภาคเหนือจึง
ว่าเป็นภาคที่มีภูมิอากาศดี ทำให้ชาวเหนือเป็นผู้ที่มีหน้าตาอิ่มเย็นแจ่มใส มีอัธยาศัยดี จึงทำให้การ
กระเด่นพื้นเมืองของภาคเหนือ มีลักษณะที่แข็งช้องคงาม ละเอียดระไม่ไปตามอุปนิสัยและ
สภาพแวดล้อมคังค่าวด้วย

ภาคใต้ ภูมิประเทศภาคใต้ส่วนใหญ่ติดกับทะเล ทั้งค้านตะวันออกและค้านตะวันตก ซึ่งดินแดนเหล่านี้จะติดต่อกับชนชาติมาลายูเป็นส่วนใหญ่ ดังนั้นลักษณะวัฒนธรรมและวิถีชีวิตร่างประการจึงมีการผสมผสาน จึงทำให้การละเล่นพื้นเมืองของภาคใต้มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของคนเองอีกแบบหนึ่ง ซึ่งแตกต่างไปจากภาคอื่น ๆ

ภาคอีสาน ภูมิประเทศภาคอีสานเป็นที่ราบสูงและลาดต่ำอย่างไปทางแม่น้ำโขง ตลอดจนมีคินเดนบางส่วนติดอยู่กับประเทศไทยถึงกึ่ง คือ ประเทศไทยและประเทศไทยกัมพูชา ดังนั้นอิทธิพลที่จะได้รับวัฒนธรรมจากประเทศดังกล่าวก็มีเช่นกัน ตลอดจนการละเล่นพื้นเมืองต่าง ๆ บางครั้งยังเกี่ยวพันกับการดำรงชีวิตที่ต้องต่อสู้กับสภาพดินฟ้าอากาศที่แห้งแล้ง จึงเป็นผลให้การละเล่นพื้นเมืองภาคอีสานมักสะท้อนออกมายในรูปการทำนาหิน และความเชื่อในสิ่งที่จะบันดาลให้ศุนและครอบครัวมีความอยู่ดีกินดี

นอกจากสถาบันมีความต้องการที่จะเป็นปัจจัยหลักทำให้การแสดงพื้นเมืองภาคต่าง ๆ มีลักษณะเดียวกันนั้นทำให้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวแล้ว ขนบธรรมเนียมประเพณี ภาษา ความเชื่อ รวมทั้งค่านิยม ยังมีบทบาทต่อการแสดงพื้นเมืองอีกเช่นกัน

ลักษณะการแสดงพื้นเมืองแต่ละภาค

ลักษณะการแสดงพื้นเมืองแต่ละภาค มีองค์ประกอบด้านวิธีแสดง การแต่งกาย เพลงและคนตัว ตลอดจนอุปกรณ์ต่าง ๆ แตกต่างกันออกไปซึ่งจะได้กล่าวแต่ละภาคดังนี้

ภาคเหนือ

วิธีแสดง การแสดงพื้นเมืองภาคเหนือ โดยมากเป็นการฟ้อนซึ่งมีลีลาที่แสดงลักษณะเป็นแบบฉบับของชาวเหนือ เป็นศิลปะที่ผสมกันโดยสืบทอดมาจากศิลปะของชนชาติต่าง ๆ ที่มีการก่อตั้งฐานอาศัยอยู่ในอาณาเขตลานนา มาฐาน และได้รับอิทธิพลของชนชาติที่อยู่ใกล้เคียง ในประวัติศาสตร์อันยาวนานของลานนา มีศิลปะการฟ้อนเป็นแบบฉบับของชาวไทย ไม่ปรากฏหลักฐาน ในสมัยรัชกาลที่ 5 พระราชธานเจ้าครารัศมีและกุ้มเจ้าแก้ววนวัรุ ได้สร้างสรรค์ศิลปะการฟ้อนหลายชนิดขึ้นในวัง (สุมิตร เทพวงศ์ น.ป.ป. : 4-5)

จากการพิจารณาศิลปะการฟ้อนที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนาภูต (อ้างถึงใน สุมิตร เทพวงศ์ น.ป.ป. : 5) ได้แบ่งประเภทของการฟ้อนออกเป็น 5 ประเภท ดังนี้

1. ฟ้อนที่สืบเนื่องมาจากการนับถือพื้นที่ เป็นการฟ้อนที่เกี่ยวเนื่องกับความเชื่อและพิธีกรรม ซึ่งปรากฏในลานนาและน่าจะเป็นการฟ้อนที่เก่าแก่มากนาน ได้แก่ ฟ้อนผีมดผีเมือง ฟ้อนผีบ้านผีเมืองและฟ้อนผีนางคึ้ง ๆ ฯลฯ

2. ฟ้อนแบบเมือง เป็นศิลปะการฟ้อนที่มีลีลาแสดงลักษณะเป็นแบบฉบับของคนเมือง หรือ “ชาวไทยยวน” (ซึ่งเป็นกลุ่มชนกลุ่มใหญ่ที่อาศัยอยู่เป็นปึกแผ่นในแวงแคว้นที่เรียกว่า “ลานนา” นี้) การฟ้อนแบบเมืองนี้ไม่สามารถบอกรถว่าได้ว่ามีมาแค่เมื่อใด ฟ้อนบางอย่างเท่าที่สืบกันได้เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 น่อง แต่ฟ้อนบางอย่างก็คุณอาจจะเก่าแก่ การฟ้อนที่อยู่ในประเทศไทยนี้ ได้แก่ ฟ้อนเดีบ ฟ้อนเทียน ฟ้อนเจิง ตอบมะพาบ ฟ้อนดาบ ตีกลองสะบัด ไชยและฟ้อนสาวใหม่ ๆ ฯลฯ

3. ฟ้อนแบบม่าน คำว่า “ม่าน” ในภาษาลานนา หมายถึง “ผ้าม่าน” การฟ้อนประเภทนี้เป็นการผสมผสานกันระหว่างศิลปะการฟ้อนของพม่ากับของไทยลานนา ได้แก่ ฟ้อนม่านนู้ญเชียงคา

4. ฟ้อนเงี้ยวหรือแบบไทยใหญ่ เป็นการฟ้อนตลอดจนการแสดงที่ได้รับอิทธิพลหรือศิลปะที่ชาวไทยใหญ่ที่มักจะเรียกคนเองว่า “ใต้” คำว่าเหตุนี้ ศิลปะการฟ้อนของชาวไทยใหญ่ จึงมีอิทธิพลผสมผสานกับศิลปะไทยลานนา การฟ้อนที่อยู่ในประเทศไทยนี้ ได้แก่ เด่นโถ กิ่งกะหรี่ (กินรา) หรือฟ้อนนางนก กำเนื้อง มองเชิง ฟ้อนໄ科教 (ไทยใหญ่) และฟ้อนเงี้ยว ๆ ฯลฯ

5. ฟ้อนที่ปรากฏในบทละคร การฟ้อนประเภทนี้เป็นการฟ้อนที่มีผู้คิดสร้างสรรค์ขึ้นในการแสดงละครพันทาย ซึ่งนิยมกันในราชสมัยรัชกาลที่ 5 ฟ้อนประเภทนี้ ได้แก่ ฟ้อนລາວແພນ ฟ้อนມ่านນงคล ฟ้อนรักและฟ้อนລາວຄວງເດືອນ ฯลฯ

การแต่งกาย การแต่งกายการแสดงภาคเหนือ เนื่องจากมีการแสดงที่มีการผสมผสานของชนชาติที่อยู่ใกล้เคียง การแต่งกายจึงมีลักษณะดังนี้

1. ฟ้อนแบบเมือง เช่น ฟ้อนเด็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนสาวไห่ ฟ้อนเจิง ฟ้อนคำน
หลูง นุ่งผ้าชั้นมีเชิง สวมเสื้อคอปีคแขนขาว ห่มผ้าสไบทับ เกล้าผุมนายสูงติด
คลอกไม้ ห้อขุน

ชาย นุ่งกางเกงขา กีวียาว สวมเสื้อม่อช่อง มีผ้าคล้องคอ

2. ฟ้อนแบบม่าน เช่น ม่านนุ่ยเชียงดา

หญิง แต่งกายแบบพม่า นุ่งชั้นกรองเท้า ใส่เสื้อเอวสั้น มีคาดอ่อนงอนขึ้นไปจากเอวเล็กน้อย เสื้อแขนยาวถึงข้อมือ มีแพรสีต่าง ๆ คล้องคอ ทิ้งชายยาวลงถึงเข่า เกล้าผุมสูงถูกทรงปั่ลล่อบชายผุมลงมาทางน่าข้างซ้าย ติดคลอกไม้ มีพวงมาลัยและอุบะยาวลงมาทับชายผุม

3. แบบเจี้ยวหรือไทยใหญ่ เช่น ฟ้อนเจี้ยว

หญิง นุ่งชั้นยาวกรองเท้า สวมเสื้อคลอกลมแขนขาว

ชาย นุ่งกางเกงขายาว สวมเสื้อคลอกลมแขนขาว มักนิยมใช้สีดำและนำແບບສีดงมาคลิบริมเสื้อ รอบคอและแขน ผ้านุ่งและการเกง รวมทั้งน้ำม้าคาดเอว ศีรษะใช้ผ้าดำโพกหัว มีอหังส่องถือกิ่งไม้

4. ฟ้อนที่ปราภูในลัคร เช่น ฟ้อนลาวแพน ฟ้อนรัก

หญิง นุ่งชั้นมีเชิง มีเสื้อชั้นในแล้วทับนอกด้วยเสื้อแขนสั้นคลอกลม ผ่าอกคลอดมักนิยมผ้าบาง เกล้าผุมขกกระบังหน้า ข้างหลังเป็นนาย ติดคลอกไม้และห้อขุนบะข้างซ้าย

ชาย นุ่งสนับเพลา นุ่งผ้าหาบปักทับสนับเพลา สวมเสื้อพระไม่มีพาหุรัด มีผ้าห่อหัวส่องชาย ผ้าคาดพุงและคาดเข็มขัดทับ โพกศีรษะประดับเพชร

เพลงและคนตรี คนตรีที่ใช้ประกอบการฟ้อนของภาคเหนือ ประกอบด้วย กลองแหวว ปี่แแนว ฉาบใหญ่ กลองตะโล้คปีค ช่องโนมั่ง ช่องหุ่ย ใช้วงปี่พาทย์ประกอบการฟ้อนที่ปราภูอยู่ในลัคร ส่วนฟ้อนม่านนุ่ยเชียงดา เพลงและคนตรีจะมีสำเนียงไทยกลาง ไทยเหนือและพม่า เครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนัง มีทั้งไทยภาคกลางและพม่าปั่นกัน จึงทำให้สำเนียงเป็นพน่า ส่วนสำเนียงเพลงฟ้อนม่านนุ่ยเชียงดา ก็เด่นสำเนียงพม่า และยังมีการนำภาษาพื้นเมืองเหนือมาร้อง เช่น ฟ้อนเด็บและฟ้อนเจี้ยว เป็นต้น

อุปกรณ์ อุปกรณ์การแสดง โดยเฉพาะฟ้อนเด็บ ฟ้อนเทียน เด็บและเทียนจะเป็นอุปกรณ์สำคัญประกอบการแสดง นอกจากนั้นยังนิยมผ้าแพรคล้องคอมาเป็นอุปกรณ์การรำชุดม่านนุ่ยเชียงดา กิ่งไม้ประกอบการรำฟ้อนเจี้ยว หรือกระบุง รำเก็บชา เป็นต้น

ภาคอีสาน

วิธีทดสอบ การแสดงพื้นเมืองภาคอีสาน จะมีถือการแสดงรวมเรื่ว กระฉับกระเฉง มักเดิน ศ่วยปลายเท้าคล้ายการเต้นอย่างนุ่มนวล ลักษณะการแสดงภาคอีสานอาจแบ่งได้ตามสภาพ ภูมิศาสตร์ เป็น 2 กลุ่ม คือ

1. กลุ่มอีสานเหนือ ซึ่งสืบทอดวัฒนธรรมมาจากกลุ่มวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำโขง ที่เรียกว่า กลุ่มไทยลາວ หรือกลุ่มหนองลำ หนองแคน ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีมากที่สุดในภาคอีสาน

2. กลุ่มอีสานใต้ แบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่สืบทอดวัฒนธรรมส่วน หรือที่เรียกว่า กลุ่มเชียง-กันตระน และกลุ่มวัฒนธรรมโคราช หรือกลุ่มที่เรียกว่ากลุ่มเพลงโคราช

ปัจจุบันมีการแสดงชุดใหม่ที่สถาบันการศึกษาต่าง ๆ ในภาคอีสานได้ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ การฟ้อนรำชุดเก่าและชุดใหม่ที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันสามารถที่จะจัดกลุ่มให้เห็นชัดเจนตามลักษณะ และความหมายของการแสดง ทั้งที่เป็นแบบดั้งเดิมและแบบที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 8 กลุ่ม ดังนี้คือ (บุทธศิลป์ จุฬาวิจิตร 2539 : 20 – 43)

1. การฟ้อนเลียนกริยาอาการของสัตว์ เน้น แมงตับเต่า กระโน้นติงตอง หรือตักแคนคำข้าว ฯลฯ

2. การฟ้อนชุดโบราณคดี เช่น ระบำบ้านเชียง ระบำจัมป่าครี ฯลฯ

3. การฟ้อนประกอบทำงานองลำ เช่น ฟ้อนตั้งหวาย ฟ้อนศรีทันคอน ฯลฯ

4. การฟ้อนเน่องมาจากการ呂กรรม เช่น โนนห์ราเคนน้ำ ฟ้อนสังข์ศิลป์ชัย ฯลฯ

5. การฟ้อนเพื่อเช่นสรวงบวงพลีหรือบูชา เช่น ฟ้อนผีไฟ ฟ้อนนายครี เชิ่งบึงไฟ เชิ่งนางดึง คิงครองดึงสา ก ฯลฯ

6. ฟ้อนศิลป์ป่าเชิง เชิ่งแหยไช่คแดง เชิ่งข้าวบุ้น รำคำนำกผูกบิด และครีพไส สมันต์ ฯลฯ

7. ฟ้อนเพื่อความสนุกสนาน เช่น ฟ้อนโปงลาง เชิ่งกุบ ฯลฯ

8. กลอนประกอบกลอนลำแบ่งท้องอีสาน ซึ่งวิทยาลัยนาฏศิลป์รือยอี็ค รวบรวมได้ 48 ทำ เช่น ทำพรหมสีหน้า ทำทอกัณฐ์โภນนาง ทำช้างชุงวง กາหา กິກ เป็นต้น

การแต่งกาย การแต่งกายภาคอีสาน เนื่องจากมีการแสดงหลายประเภท การแต่งกายจึง แตกต่างตามการแสดงแต่ละชุด แต่ด้วยลักษณะที่เป็นภาพรวมอาจสรุปได้ดังนี้

หญิง นุ่งผ้าซิ่นสั้นแค่เข่า สวมเสื้อคออกลม แขนยาวสามส่วน ห่มผ้าสไป ผมเกล้ามวยทัด คาดไม้

ชาย นุ่งกางเกงขา กวียสัน สวมเสื้อม่อช่อน มีผ้าขาวม้าคาดเอวและโพกหัว

ตัวอย่างการแต่งกายชุดการแสดงที่นิยม

1. ฟ้อนตั้ง hairy ผู้แสดงเป็นผู้หญิงล้วน นุ่งผ้าชิ้นพื้นเมืองอีสาน ผ้าคาดอกทึ่งชาด มีเครื่องประดับ เช่น เข็มขัดเงิน ต่างหู ศรีษะประดับดอกไม้

2. ฟ้อนภูไท ผู้แสดงเป็นผู้หญิง นุ่งผ้าถุงขาวกรอบเท้า ชาดผ้าถุงมีลวดลายหรือขลิบคั่วผ้า สวนเสื้อสีดำออกลม แขนกระบอก บริเวณคอเสื้อ ปลายแขน หน้าอก และชายเสื้อขลิบคั่วผ้าสีแดง ผ้าคาดป่าเฉียงจากซ้ายไปขวา เก้าอี้ผ้าเป็นways สูงผูกคั่วผ้าแดง เครื่องประดับสร้อยคอ ต่างหู กำไลเงิน สวนเสื้อบา ปลายเสื้อมีผู้สีแดงทั้ง 10 นิ้ว

3. ศึ่งครกคึงสถาก ผู้แสดงทั้งผู้หญิงและผู้ชาย การแต่งกายมีลักษณะดังนี้

หญิง ผู้แสดงเป็นจุดศูนย์กลางของเชือก แต่งตัวชุดพื้นเมืองโดยใช้ผ้าบิรดหันหน้าอก นุ่งผ้าชิ้นพื้นเมือง ใช้ผ้าพันรอบเอว

ชาย ผู้แสดงเป็นคนดึงเชือก สวนเสื้อออกลม แขนกระบอก นุ่งโจงกระเบนผ้ามัดหมี่ ใช้ผ้าแวนพันเอว

ชาย ผู้แสดงเป็นคนดักหลัก สวนเสื้อม่อช่อง นุ่งโถร่วง

4. เชึงแทบไบ่นคแดง ผู้แสดงมีทั้งผู้หญิงและผู้ชาย การแต่งกายมีลักษณะดังนี้ หญิง นุ่งผ้าชิ้นมีเชิงแค่ขา สวนเสื้อแขนกระบอก ห่มสไบ

ชาย นุ่งกางเกงขา กีวี สั้น เสื้อออกลมแขนสั้น มีผ้าขาวม้าคาดเอว โพกหัว

5. ชุดมโนห์ราเล่นน้ำ วิทยาลัยนาฏศิลป์รือยอีด (อ้างถึงใน บุกศิลป์ จุฬาวิจิตร 2539 : 27) กล่าวว่า การแต่งกายของมหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒ มหาสารคาม สวนเสื้อรัดอกไม่มีแขน กรองคอสีดำลิบทอง ใช้ผ้าสีทองรัดเอว คาดเข็มขัดสีทอง ใส่ปีกแตะหาง ผมแก้วตามวย ใส่เกี้ยว ยอดแหลมครอบทับways ล้วนการแต่งกายชุดมโนห์ราเล่นน้ำของวิทยาลัยนาฏศิลป์รือยอีดและ กាលสินธุ ใช้ผ้าถุงลายทางลง ใส่เสื้อแขนสั้นสีเหลืองเดินเส้นสีทอง คาดเข็มขัดทอง ใส่ปีกผ้าแก้ว เดินเส้นสีทองเป็นลายปีก ใส่หาง ผมแก้วตามวยใส่นงกู

เพลงและดนตรี เครื่องดนตรีประกอบ โปงลาง พิณ แคน ไหว้ กลอง ฉบับ ไห กับแก็บ อันเป็นเครื่องดนตรีอีสานที่ใช้เก็บทุกชุด ส่วนท่านของเพลงที่ใช้บรรเลง เรียกว่า ลาย เช่น ลายลมพัดพร้าว ลายสุ่ดสะแนน เป็นต้น

อุปกรณ์ สำหรับอุปกรณ์ประกอบการแสดงของอีสาน เช่น กระติบ รำเข็งกระติบ สวิง และตะข้อง รำเข็งสวิง กะลา เชึงกระโป๊ ไม่ไผ่ รำกระทบไม้ กระหยัง รำเข็งกระหยัง และ อุปกรณ์ต่าง ๆ ตามลักษณะของการรำแต่ละชุด

ภาคกลาง

วิธีการแสดง ภาคกลางจัดว่าเป็นภาคที่อุดมสมบูรณ์ การแสดงพื้นเมืองส่วนมากได้รับการพัฒนามาจากเพลงพื้นเมือง ซึ่งเป็นเพลงที่ชาวบ้านแต่ละท้องถิ่นประดิษฐ์และร้องค้ำยสำเนียงที่แตกต่างกันออกໄไปแต่ละท้องถิ่น และร้องสืบต่อภัณฑ์เป็นแบบแผน นิยมร้องเล่นกันในเทศกาลต่าง ๆ หรืองานชุมชนคนในหมู่บ้าน เช่น งานครุยสงกรานต์ ขึ้นปีใหม่ ทอดกฐิน ทอดผ้าป่าและเวลาลงแขก渺茫ในการเกี่ยวข้าว นาดข้าว เป็นต้น ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 4 ประเภท คือ

1. เพลงที่นิยมเล่นในน้ำ ได้แก่ เพลงเรือ เพลงหน้าไช
2. เพลงที่นิยมเล่นในหน้าเกี่ยวข้าว นาดข้าว ได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงสองฝ่าย เพลงเต้นกำรำคียว
3. เพลงที่นิยมเล่นในหน้าสงกรานต์และไก่คีียง ได้แก่ เพลงพิยฐาน เพลงพวงมาลัย เพลงเหยี่ยว
4. เพลงที่นิยมร้องทั่วไปไม่จำกัดเทศกาล ได้แก่ เพลงเทพทอง เพลงปรนไก่ เพลงฉ่อຍ เพลงลำด็ด เพลงทรงเครื่อง เพลงอีชา เป็นต้น

นอกจากนี้ยังมีเพลงรำโนน รำวง รำเดิดเทิง และระบำต่าง ๆ ที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ในแต่ละสถานที่

การแต่งกาย การแต่งกายของการแสดงภาคกลาง โดยทั่วไปมีลักษณะดังนี้ คือ หญิง นุ่งโงกระเบน หรือนุ่งผ้าซิ่นชา สวมเสื้อกอกลมแขนยาว มีผ้าสไบห่มทับ ทัศนีย์

ชาย นุ่งโงกระเบน สวมเสื้อกอกลมแขนสั้น มีผ้าคาดเอว ผ้าโพกหัว บางครั้งอาจมีผ้าพากให้

สำหรับสีของเสื้อผ้า ถ้าเป็นชุดที่เกี่ยวกับการประกอบอาชีพ เช่น เต้นกำรำคียว หรือรำเหยี่ยว นิยมใช้สีน้ำเงิน ส่วนการแสดงที่นิยมเล่นงานครุยสงกรานต์ หรือเทศกาลที่เป็นงานรื่นเริง สีของเสื้อผ้าจะใช้สีสดใส สวยงาม หมายความ หมายกับงานเหล่านั้น

เพลงและคนครี คนครีของภาคกลาง ถ้าเป็นเพลงพื้นเมืองนิยมใช้เครื่องประกอบจังหวะ เช่น กลองฆา กลองรำนา ฉึง ฉาย กรับ โใหม่ นอกจากนี้อาจใช้วงปีพาทย์ เช่น รำวงมาตรฐาน รำเดิดเทิง เป็นต้น

ท่วงทำนองเพลงพื้นเมืองเป็นทำนองง่าย ๆ หมายความว่าสำเนียงในท้องถิ่น ใช้การปรับมือประกอบการร้อง ภายหลังอาจใช้คนครีเข้าประกอบก็มี เนื้อหาของเพลงมักเป็นการเกี่ยวพาราสีกัน มีการประทุมแก้กันด้วยโวหาร เป็นการคืนกลอนสคแก้กันคั่งปฎิภาณ

อุปกรณ์

อุปกรณ์ที่ใช้ เคียว ร่วงข้าว ประกอบการเดินกำราเคียว ผ้าแพรยะให้ประกอบรำแห่อย หรือรำพาดผ้า ศีรษะสวมของหรือหมวก นอกจากนี้อาจมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงตาม ลักษณะชุดที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่

ภาคใต้

จะแสดง การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ จัดว่ามีเอกลักษณ์เด่นชัดเฉพาะตัว ทั้งด้านการฟ้อนรำ คนตีและกระละเด่นต่าง ๆ บุลเหตุที่ก่อให้เกิดการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ คือ มีเพื่อความสนุก สนานเพลิดเพลินของชาวบ้าน ส่วนใหญ่เกิดขึ้นเนื่องจากต้องการผ่อนคลายความเหนื่อยลื่นอย ตราชครัวอันเกิดจากการทำงาน เช่น เพลงนา ลิเกป่า หนังตะลุง ในรา มีขึ้นเพื่อเฉลิมฉลองใน ส่วนบุคคลหรือส่วนรวม มีขึ้นเพื่อเป็นพุทธบูชาในงานบุญงานกุศล และมีขึ้นเพื่อบวงสรวงผีสาห ทเวตา เช่น ไหว้บวงสรวง เพื่อบูชาไว้ภูษาบนบรรพบุรุษ (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2528 : 4-6)

จากการที่ภาคใต้มีคืนเด่นที่ติดต่อกับประเทศไทยเพื่อนบ้าน จึงขอมีการพสมพานระหว่าง วัฒนธรรมซึ่งกันและกัน การแสดงจึงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ๆ คือ การละเด่นพื้นบ้านที่นิยม เล่นกันในกลุ่มไทยพุทธ ได้แก่ หนังตะลุง ในรา และการละเด่นพื้นบ้านที่นิยมกันในกลุ่ม ไทยมุสลิม ได้แก่ รองเงิง ตารางและซัมเปง

ลักษณะการแสดงในรา มีทั้งการรำ การร้อง บางส่วนแล่นเป็นเรื่องและบางโอกาสแสดง ตามคติความเชื่อที่เป็นพิธีกรรม เช่น ในราโรงครู หนังตะลุงเป็นการแสดงที่ใช้รูปหนังแทนตัวคน ส่วนรองเงิง ตารางและซัมเปง การแสดงจะมีลักษณะเฉพาะตัว ทั้งด้านการแต่งกาย คนตี ท่วงทำนองเพลงร้องและถือการร่ายรำ ซึ่งจะปรากฏเฉพาะกลุ่mvัฒนธรรมไทยมุสลิมในจังหวัด ชายแดนไทย-มาเลเซียเท่านั้น การร่ายรำส่วนใหญ่จะเน้นถือจังหวะของแท้มากกว่ามือ จึงเป็นการ เดินมากกว่าการรำ และรำเป็นกู่ ๆ ชาญหาญ

เพลงและคนตี เครื่องคนตีการแสดงไทยพุทธ ประกอบด้วย ทับ 1 คู่ กลองตีก 1 ใน โหน่ง 1 คู่ ปี่ 1 เดา ฉิ่ง 1 คู่ และแกระ สำหรับแสดงในรา หรือบางครั้งนำชื่อคั่งมาเล่นคู่กันปี่ใน การแสดงหนังตะลุง ส่วนการแสดงไทยมุสลิม ประกอบด้วย ไวโอลิน 1 ตัว รำนา 1-2 ลูก ฉ่อง 1 ลูก แคนโคลิน 1 ตัว แอคคอร์เดียน 1 ตัว นารา กัส 1 คู่

ส่วนสำเนียงเพลง สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2532 : 109) กล่าวถึงลักษณะของคนตีพื้นบ้าน ไทยพุทธว่า สีลักษณะของคนตีพื้นบ้านภาคใต้ มีจังหวะกระชัน หนักแน่น เนียบชาด รุกเร้ามากกว่า อ่อนหวาน เนินร้า ลีลางชั่นนีสอดคล้องกับลักษณะนิสัยทั่วไปของชาวภาคใต้ที่บึกบึน หนักแน่น เด็ดขาดและค่อนข้างแข็งกร้าว เครื่องคนตีนิยมใช้เครื่องคนตีประเภทตีเป็นหลัก ส่วนเครื่องเป่า และเครื่องสีเป็นเพียงเครื่องคนตีที่ช่วยให้เกิดความไฟแรง

ส่วนสำเนียงเพลงของคนคริสต์พื้นบ้านกลุ่มไทยมุสลิมภาคใต้จะมีสำเนียงอ่อนหวาน นุ่มนวล ทั้งนี้ เพราะไวโอลิน ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีหลักที่ทำหน้าที่บรรเลงเพลงที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ ทำให้คนคริสต์ร้องเพลงมีความไพเราะ โดยเฉพาะนักไวโอลินส่วนใหญ่จะทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวง ส่วนรำมนาถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องค่านิยมจังหวะและมีบทบาทสำคัญในการควบคุม จังหวะการเดิน เพื่อทำให้การแสดงออกความพร้อมเพรียง ในการแสดงเพลงที่ใช้เดินร้องเพลง เช่น เพลงลากูรา เพลงเลนัง เพลงปูโจ๊ะปีชัง เพลงมะอันังชวา เป็นต้น ซึ่งเป็นสำเนียงไทยมุสลิม

เครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายในราชบัลลังก์เป็นเครื่องด้านเลียนแบบกษัตริย์ ซึ่งมีเครื่องแต่งกาย ประกอบด้วย เทรค เครื่องลูกปัดใช้ตกแต่งลำตัวท่อนบน ทับทรวง สังวาล สนับเพลา ผ้ามุ่ง ห้อยหน้า ห้อยข้าง หางแหงส์ เก็บขด กำไล เล็บ ส่วนเครื่องแต่งกายไทยมุสลิม ประกอบด้วย ฝ้ายชายมุ่งทางเกงขาขวา สวนเสื้อกอกลมผ่าครึ่งอกสีเดียวกับทางเกง นุ่งผ้ามุ่งทับนอกเหนือเข่า สวนหนวกแยกสีดำ ฝ้ายหญิงมีกจะแต่งชุดทั้งใส่ร่วมและเดือเป็นคอสีเดียวกัน มีกจะเป็นสีสด ๆ เช่น แดง เขียว เป็นต้น เสื้อแขนยาวผ่าอกคลอดหรือเสื้อคอขาวแขนส่วน นุ่งผ้ากรอบเท้า มีผ้าคลุมไหล่ปักดิ้นหรือผ้าลูกไม้

อุปกรณ์ อุปกรณ์การแสดงภาคใต้ นอกจากผ้าสาไบที่นำมากล่องคงประกอบการเดิน รองเงิง อาจมีอาวุธต่าง ๆ สำหรับการแสดงโนรา เช่น ไม้หวายสำหรับรำเมี่ยนพราย หอกสำหรับ รำตอนแทงเขี้ยว หรือพระบรรรค์ ไว้สำหรับเด่นตอนจับบทสิบสองในพิธีเข้าโรงครู

การแสดงพื้นบ้านภาคใต้

การแสดงในภาคใต้ขึ้นว่ามีความสำนักญี่ปุ่นและมีความจำเป็นต่อวิถีชีวิตของชาวบ้าน เป็นการ แสดงออกซึ่งความคิด ความรู้สึก จิตใจของคนในท้องถิ่นก่อให้เกิดความรักความสามัคคีต่อกัน และ สร้างความบันเทิงให้กับชาวบ้าน นอกจากนั้นการแสดงขังเป็นส่วนหนึ่งของการประกอบพิธีกรรม

อุดม หนูทอง (2531 : 4-6) ได้แบ่งกลุ่มผู้ที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมไว้ 2 กลุ่ม คือ การละเล่น พื้นบ้านที่นิยมเล่นกันกลุ่มไทยพุทธ ได้แก่ หนังตะลุงและโนรา และการละเล่นพื้นบ้านที่นิยมเล่น ในกลุ่มไทยมุสลิม ได้แก่ รองเงิง ชั้มเปง ตารางและสีกะ นอกจากนี้ยังกล่าวว่าการละเล่นพื้นบ้าน แต่ละชนิคจะแพร่กระจายอยู่เป็นกลุ่ม ๆ ตามเขตพื้นที่และตามกลุ่mvัฒนธรรม ซึ่งสามารถจัดเป็น กลุ่มใหญ่ได้ 4 กลุ่ม คือ กลุ่มภาคใต้ตอนบนจะเด่นในเรื่องการเล่นเพลงเรือและเพลงนา ภาคใต้ ฝั่งตะวันตกจะเด่นเรื่องการเล่นเพลงตันหยงและลิเกป่า ภาคใต้ตอนกลางจะเด่นเรื่องหนังตะลุง โนรา และเพลงบอก ส่วนภาคใต้ตอนล่างเป็นจังหวัดชายแดนไทย-มาเลเซียจะเด่นในเรื่องการเล่นเพลง คือ ลิเกสูต การเดินรำ คือ รองเงิง ชั้มเปง สีกะและละครชาวบ้าน คือ มะໂย่งและวาซังเชี่ยม

ลักษณะการแสดงในภาคใต้ จะมีลักษณะที่สำนักญี่ปุ่นแตกต่างกันออกไป สรุปได้ 2 ประการ คือ

1. ละครชาวบ้านภาคใต้ ละครชาวบ้านเป็นการแสดงที่มีตัวละครแสดงเป็นเรื่องราว มีการร้องกลอน เกราและรำตามท่วงท่านของเพลงและคนตรี ละครชาวบ้านที่เป็นที่รู้จักแพร่หลาย ได้แก่ ในรา หนังตะลุง นะโย่ง ลิเกป่า เป็นต้น

2. ระบำพื้นบ้านภาคใต้ ระบำพื้นบ้านภาคใต้ เป็นการแสดงการร่ายรำหรือเด่นที่มีทำและเล่นเข้ากับจังหวะเพลงคนตรีหรือเพลงร้อง เป็นศิลปะการร่ายรำที่เน้นความพร้อมเพรียง แสดงเป็นทุ่งเป็นชุด ไม่เน้นเรื่องราว ลักษณะและลีลาท่ารำมีความหมายหรือไม่มีความหมายก็ได้ ระบำพื้นบ้านภาคใต้ที่รู้จักกันโดยทั่วไป ได้แก่ รองเงิง ชั้มแปง คาระและสีสะ

นอกจากนี้กอุ่นชนในภาคใต้ยังประกอบด้วย ชาวยาชีวอสเตรียจีน ซึ่งตั้งถิ่นฐานในภาคใต้ เป็นจำนวนมาก ชาวยีนเป็นชนชาติที่มีความเชื่อมั่นในสิ่งที่ตนเชื่อถืออย่างเคร่งครัด สิ่งใดที่เป็นข้อปฏิบัติเกี่ยวกับประเพณี ขนบธรรมเนียม วัฒนธรรมที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ ไม่ว่าจะอยู่ที่ไหน ประเทศไหน ยังคงปฏิบัติอย่างเคร่งครัด ดังนั้นการที่ชาวยีนอพยพมาตั้งถิ่นฐานอยู่ในเมืองไทย จึงได้นำขนบธรรมเนียมและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเหล่านั้นคิดมาด้วย ทำให้วัฒนธรรมจีน หลาย ๆ อายุ่งผสานกับวิถีชีวิตคนไทยในภาคใต้ เช่น ประเพณีกินเจ ซึ่งมีการจัดอย่างยิ่งใหญ่ โดยเฉพาะในจังหวัดภูเก็ตและจังหวัดตรัง พิธีกรรมดังกล่าวจัดขึ้นในเดือน 9 เป็นเวลา 9 วัน ตามความเชื่อ การเช่นนี้ในวัฒนธรรม การแห่เจ้า งานฉลองศาลเจ้า ซึ่งงานดังกล่าวจะมีการนำเจ้ามาแสดง เพื่อตอบแทนบุญคุณเจ้าที่เคยดูแลคนในท้องถิ่นให้อยู่เย็นเป็นสุข ไม่มีทุกข์ภัยໄท์เจ็บ การแสดงจึงเป็นที่นิยมทั่วไปตามศาลเจ้าของคนไทยเชื้อสายจีน รวมทั้งวิถีชีวิตความเป็นอยู่ค้านการออกกำลังกายแบบไทยเกีก รำนาวยีน ซึ่งเป็นที่นิยมในกลุ่มผู้สูงอายุ

การแสดงของกอุ่นไทยพุทธในภาคใต้

การแสดงของกอุ่นไทยพุทธในภาคใต้ที่รู้จักแพร่หลายและได้รับความนิยมตลอดมา ได้แก่ ในราและหนังตะลุง

1. ในรา ในราเป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่ชาวบ้านสืบทอดกันมา และได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย มีทั้งการรำ ร้อง และแสดงเป็นเรื่องเป็นรา ส่วนหนังตะลุงเป็นการแสดงที่ใช้รูปหนังแทนตัวละคร เป็นมหรสพที่เป็นชีวิตจิตใจของชาวใต้ การแสดงทั้ง 2 ชนิดนี้ ยังคงได้รับความนิยมมาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

อุดม หนูทอง (2531 : 160-161) กล่าวถึงองค์ประกอบในการแสดงในราไว้ ดังนี้

1. คณะในรา ในราคณะหนึ่งมีประมาณ 15-20 คน ประกอบด้วย หัวหน้าคณะ เรียกว่า “ในราใหญ่” หรือ “นายโรง” 1 คน ผู้รำ 5-6 คน พราน 1 คน เรียกว่า “ตาเสือ” สมัยก่อนในรามีเด่น เนพาผู้ชาย เพิ่มนี้ผู้หญิงเมื่อประมาณ 50 ปีมานี้

2. คนครี มีทัน 1 คู่ เป็นตัวคุณจังหวะและเดินท่านอง กลอง 1 ใบ สำหรับเสริมจังหวะทัน ปั่นออก 1 เล่า สำหรับสร้างบรรยายการให้สอดคล้องกับท่านองสือการรำ โใหม่ 1 คู่ สำหรับประกอบจังหวะและประกอบเสียงร้องกลอนให้ไฟเราะ ฉิ่ง 1 คู่ สำหรับเสริมและเน้นจังหวะของทันและกระกีกู๊กได้ สำหรับประกอบจังหวะเช่นเดียวกัน แกระนี้ซึ่งให้เป็นหลักในการร้องกลอน เป็นท่านองเฉพาะ คือ เพลงร่ายแตระ

3. โอกาสที่เล่น โนรา尼ยมเล่นเพื่อให้ความบันเทิงในงานทั่วไป อาจจะเล่นโรงเดียวหรือประชันกันหลาย ๆ คณะก็ได้ นอกจากนี้ยังเล่นประกอบพิธีกรรม ได้แก่ แก็บน และผูกผ้าให้ญี่ โนราเล่นได้ทั้งกลางวันและกลางคืน แต่สมัยก่อนถ้าเล่นประชันที่เรียกว่า “โนราแข่ง” นิยมเล่นตอนกลางวัน ส่วนการเล่นเพื่อประกอบพิธีกรรมจะเล่นติดต่อกัน 3 วัน

4. โรงและอุปกรณ์ประกอบโรง โรงโนรามีต่างกัน 2 แบบ คือ โรงแสดงทั่วไป กับโรงแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม

5. เครื่องแต่งตัวและอุปกรณ์เบ็ดเตล็ด ตามตำนานใน ragazzi ล่าวว่า เครื่องแต่งกายโนราเป็นเครื่องศัลต์ที่พระยาสายฟ้าฟ้าดีประทานให้ขุนศรีศรัทธาครุศัลต์โนรา จากคำนอกรส่าของโนราแล้ว ได้ความตรงกันว่า เดินที่โนราไม่สามารถเสื้อ การแต่งตัวก็แต่งกันกลางโรง เครื่องแต่งตัวถ้าเป็นโนรา ให้ญี่จะมีเกรด สังวาต ปีกนกແย่น (ปีกเห่น) ทับทรวง หางทรงส์ (ปีก) ผ้านุ่งหน้าแพลา (สนับแพลา) หน้าผ้า (ลักษณะเดียวกับชาขไหว) ผ้าห่ออย กำไลตันแขน กำไลปลายแขน และเสื้อ ส่วนโนราคนอื่น ๆ ไม่สวมเกรด ต่อมามีอีกโนราหญิง โนราจึงสวมเสื้อ และเพิ่มเครื่องลูกปัดเข้ามาประกอบตัวยพานอก (บางถิ่นเรียก “พานโครง” บางถิ่นเรียก “รอบอก”) ปีงคอ และบ่า ทั้งหมดนี้ร้อยด้วยลูกปัดสีต่าง ๆ โนราหญิงนี้อกจากไม่สวมเกรดแล้ว ยังไม่สวมกำไลตันแขน ทับทรวงและปีกนกແย่น

โนราสนัยก่อนมีตัวคลอกตัวชัย คลอกชายส่วนหน้าหากกที่เรียกว่า “หัวพราน” หัวพรานทำตัวชัยไม้แกะเป็นรูปหน้าคนให้ดูขบขัน นิยมทาสีแดง ตัวคลอกหญิงส่วนหน้าหากกเช่นกัน เรียกว่า “หัวกาลี” นิยมทาสีขาวหรือสีเนื้อ

โนรา ยังมีอุปกรณ์เบ็ดเตล็ดอื่น ๆ อีกหลายอย่าง เช่น

ชุด คือที่สำหรับใส่เกรด

ไม้หวายเมี่ยนพราย หน้อน้ำมนตร์ และคร ไว้ใช้ตอนรำเมี่ยนพราย

หอก ไว้ใช้ตอนรำแหงเช้

พระบรรค ไว้ใช้ตอนเล่นจับบทสิงสองในพิธีเข้าโรงครุ

จากที่กล่าวมาข้างต้น สรุปได้ว่า โนราเป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่สืบทอดกันมา นานและนิยมเล่นกันอย่างแพร่หลายในภาคใต้ เป็นการแสดงที่มีทั้งการร้อง การรำ บางส่วนเล่น เป็นเรื่องและบางโอกาสแสดงตามคติความเชื่อที่เป็นพิธีกรรม

2. หนังตะลุง หนังตะลุงซึ่งเป็นการแสดงที่ใช้ตัวหนังแทนคนนั้น มีประวัติความเป็นมาอันยาวนานตั้งแต่สมัยคริสต์ชัย โดยการแสดงชนิดนี้อาจได้รับอิทธิพลมาจากชาวแล้วมาปรับเปลี่ยนให้เข้ากับวัฒนธรรมของชาวไทยภาคใต้ หรือจากอีกแนวคิดหนึ่งอาจกล่าวได้ว่า การแสดงชนิดนี้มีต้นกำเนิดในท้องถิ่นภาคใต้

อุดม หมุทอง (2531 : 122-124) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของการเล่นหนังตะลุงไว้ ดังนี้

1. คณะหนังตะลุง ในสมัยก่อนคณะหนังตะลุงประกอบด้วย “นายหนัง” ผู้เล่น 2 คน นั่งทาง “หัวหวาด” (ส่วนโคนของดันหวาดที่ใช้ปักรูปหนัง) สำหรับพากย์รูปพระรูปนางคนหนึ่ง นั่งทาง “ปลายหวาด” สำหรับพากย์ขักษ์ ตัวคลอกและตัวเบ็คเต็ดอื่น ๆ อีกคนหนึ่ง นายหนังทั้งสอง จึงเรียกกันในสมัยก่อนว่า “หัวหวาด-ปลายหวาด” มีลูกคู่ 4-5 คน บางคณะอาจจะมี “หนอกบโรง” (หนอกไสยาสศร) อีก 1 คน หนังบัว (ประมาณ 50-60 ปีมาแล้ว) แห่งเมืองนครศรีธรรมราช เริ่มคิดเล่นคนเดียว คือ ทั้งพากย์และเชิดเอง หนังรุ่นหลังจึงเอาอย่างและปฏิบัติสืบทอดมาจนทุกวันนี้

ชื่อคณะของหนังตะลุงเรียกตามชื่อของนายหนัง และนิยมต่อคิว “สร้อยนาม” ซึ่งตั้งขึ้นในลักษณะต่าง ๆ กัน เช่น ตั้งตามชื่อตัวคลอกที่เด่นที่สุดของคณะ เช่น หนังอิมเหง่ ฯลฯ

นายหนังตะลุงต้องมีคุณสมบัติหลายอย่างที่สำคัญคือ ต้องมีเสียงดี เพื่อร้องกลอนให้ “เสียงเข้าโนมั่ง” ต้องทำเสียงได้หลายเสียงและต้องให้สอดคล้องกับบุคลิกภาพของรูปแต่ละตัว เรียกว่า “ແຫສົງກິນຮູປ” ต้องมีความรอบรู้ มีปฏิภาณไหวพริบ และที่สำคัญ ต้องมีอารมณ์ขัน

2. คนครี ในสมัยก่อนคนครีหลักมีทั้ง 1 คู่ สำหรับคุณจังหวะและเดินท่านอง โนมั่ง 1 คู่ สำหรับประกอบเสียงขับกลอน กล่องตู้ 1 ลูก ฉิ่ง 1 คู่ และกรับ 1 อัน (เคาะกับรางโนมั่ง) สำหรับประกอบจังหวะ ต่ำนาน้ำปี๊เข้านารรแดง ซอคั่งเป็นน้ำเด่นคู่กับปี๊ บางคณะใช้ซอคู๊ เด่นด้วยปี๊ซอคั่ง อาจใช้กล่องแท็กແဏกกล่องตู้ ปัจจุบันคนครีหนังตะลุงคลิกลายเปลี่ยนแปลงไปมาก บางคณะใช้กล่องคนครีสากลແဏกกล่องตู้หรือกล่องแท็ก นำไว้โอลิิน กีตาร์ ขอร์แกนเข้ามาใช้ แต่ที่ไม่เปลี่ยนแปลงคือ ต้องมี ทับ โนมั่ง และฉิ่ง

3. โอกาสที่เล่น สมัยก่อนหนังตะลุงไม่นิยมเล่นในงานมงคล ส่วนใหญ่จะเล่นในงานนักบุญกษัตริย์ เล่นประกอบพิธีกรรมสำหรับแก้บน แต่ปัจจุบันเล่นได้ทุกงาน เวลาที่เล่นเริ่มตั้งแต่ประมาณ 21.00 น. พักเที่ยงคืน 1 ชั่วโมง แล้วเล่นต่อไปจนตลอดคืน แต่ถ้าในงานนั้นมีการละเล่นหลายอย่าง หนังตะลุงมักจะเล่นตอนมหรสพอื่น ๆ เลิกแล้ว นั่นคือเล่นตั้งแต่เที่ยงคืนไปจนสว่าง

4. โรงและอุปกรณ์ประกอบโรง โรงหนังตะลุงต้องยกเสาเพียง 4 เสา (ใช้ไม้ค้ำเพิ่มจากเสาได้) ขนาดโรงประมาณ 2.30 x 3 เมตร พื้นยกสูงเลขศิรษะและให้ลาดต่ำไปข้างหน้าเล็กน้อย หลังคางานเป็นแบบเพิงหนาแน่น กันด้านหน้าและด้านหลังอย่างทധาน ๆ ด้านหลังทำซองประตู พาดบันไดขึ้นโรง ด้านหน้าเขียงอผ้าขาว ภายในโรงวางหัวกบน้ำาดประมาณ 1 วา ไว้ซิดขอสำหรับ ปัก

รูปอุอกชาติ แขนครึ่งไข่ส่องสว่าง ไว้ตรงช่วงกลางจอ ห่างจากขอบประมาณ 1 ศอก ด้านข้างทั้งสองข้าง โรงว่างหัวกปีกรูปเป็นคดเดลีคต่าง ๆ บนเพดานโรงชิงเชือกสำหรับแขวนรูปพระ รูปปาน เป็นต้น

สำหรับขอหนัง ทำด้วยผ้าขาว รูปสี่เหลี่ยมขนาดประมาณ 1.8×5 เมตร ทั้ง 4 ด้าน มอบริบด้วยผ้าสี เขียว แดง น้ำเงิน ขนาดกว้าง 4-5 นิ้ว มีห่วงผ้าเรียกว่า “หุราม” เชือป้ายเป็นระฆังโดยรอบหุรามแต่ละอันจะผูกเชือกขาวประมาณ 2.5 พุ่ม เรียกว่า “หน่วยรวม” สำหรับผูกปีกของให้ตึง ตัวของขอตามแนวยาวเลียซึ่งกลางเวทีขึ้นไปประมาณ 1 พุ่ม จะตีตะเข็บนับว่าเป็นเต็มແບ່ງເຫດແຄນສວರກົນແຄນນຸ້ມຍໍ່ ເວລາເຊີຄຽບນີ້ເພາະຮູປ່ຖານຍື່ ເທວາ ແລະຮູປ່ທີ່ມີຄຸກທານຸກາພເທົ່ານັ້ນທີ່ເຊືດເຫດເສັ້ນນີ້ໄດ້

5. รูปหนัง หนังตะลุงຄະນະหนัง มีรูปหนังประมาณ 150-200 ตัว รูปหนังที่หนังตะลุงทุกຄະນະต้องมี ได้แก่ ຖານຍື່ ພຣະອິຄວາ ປຣາຍໜ້ານທ ເຈົ້າມືອງ ພຣະ ນາງ ຊັກຍໍ ຕັ້ງຕັກ ເທວາ ຮູປ່ເຫດ່ານີ້ຈະຈະມີໜ້າຕາທຳນອງເຄີຍກັນທຸກຄະນະ ໂຄຍເລັກພະຕັ້ງຕັກແບບໄມ້ມີອະໄຣຜິດເພື່ອນກັນແຍ້ນອອກຈາກຮູປ່ປັດຈຸກລ່າວແລ້ວ ແຕ່ລະຄະຈະຕັດຮູປ່ເປົ້າຕົ້ນສ່ວນหนັ້ນ ເຊັ່ນ ສັກວົງຕ່າງໆ ຕັ້ນໄມ້ ວິເກາະ ອຸົກຜິ ບານພານທະ ອາວຸຫ ເປັນຕົ້ນ ທັນນີ້ຈຶ່ນອູ້ກັນນິຍາຍທີ່ໃຊ້ແສດງ ຮູປ່หนังຈະຈັດເກີນໄວ້ໃນ “ແພັງໜັງ” ໂຄຍວາງເຮືອຍ່າງເປັນຮະບັບແລະຕາມສັກດີຂອງຮູປ່ ນັ້ນຄືອ ເອຮູປ່ເປົ້າຕົ້ນແຕ່ຕັ້ງຕັກທີ່ໄມ້ສຳຄັນ ຜົ່ງເຮືອງຮົມກັນວ່າ “ຮູປ່ກາກ” ໄວດ່າງ ຄັດຂຶ້ນມາເປັນຮູປ່ບັກຍໍ ພຣະ ນາງ ເຈົ້າມືອງ ຕັ້ງຕັກສຳຄັນ ຮູປ່ປຣາຍໜ້ານທ ພຣະອິຄວາ ແລະ ດຸງຍື່ ຕາມລຳດັບ ດັ່ນຮູປ່ສັກດີສີທີ່ (ໄວ້ບູ້າ ໄນໄໝ້ເດັ່ນ) ຮູປ່ນີ້ຈະເກີນແຍກໄວ້ຕ່າງໆ ເຊັ່ນ ໄສ່ດຸງຜ້າຊື່ຕັດເພີ້ນຂຶ້ນເຂົາກະ ເມື່ອໄປເລັ່ນທີ່ໄຫນກີ່ແຂວງຮູປ່ນີ້ໄວ້ບັນຫຼວາສາໂຮງ

ຄລ່າວໄດ້ວ່າ ບັນຫຼວາສາໂຮງ ບັນຫຼວາສາໂຮງຈາວໄດ້ຊື່ອູ້ໃນຄວາມນິຍົມຄລອຄນາຕັ້ງແຕ່ໄປຮາມຈົນກະທຳທຸກວັນນີ້ ແສດງກັນໃນຈາກແບບທຸກໆ ບັນຫຼວາສາໂຮງໄນ້ເພີ່ມແຕ່ໄຫ້ຄວາມສຸກສານບັນເທິງເທົ່ານັ້ນ ແຕ່ການແສດງເນື້ອຫາຕລອຄນາແງ່ຄືດທີ່ແພັງອູ້ໃນເຮືອງບັນຫຼວາສາໂຮງມີອິທິພລຄ່ອງຊີວິຫາວໄທກາໄຕໃຈນິ້ງທຸກວັນນີ້

การແສດງຂອງກຸ່ມໄກຍນຸສລິມໃນກາຕີ

ການແສດງຂອງຈາວໄກຍນຸສລິມໃນກາຕີໄດ້ທີ່ຮູ້ຈັກກັນ ໂຄຍທ້ວ່າໄປ ແລະນິຍມເລັ່ນກັນໃນຈັງຫວັດໜ້າຍແດນກາຕີໄດ້ມີໜ່າຍໜົນຕົກ ເຊັ່ນ ຮອງເງິ່ນ ຂັ້ນເປັນ ດຽວ ແລະສີລະ ດັ່ນນີ້ຄືອ

ຮອງເງິ່ນ ຮອງເງິ່ນເປັນການແສດງທີ່ນິຍມເລັ່ນກັນມາໃນທັງຄົນກາຕີໄດ້ເປັນເວລາຫ້ານານ ໂຄຍເລັກພະສານຈັງຫວັດໜ້າຍແດນກາຕີໄດ້ ຄືອ ປັດຕານີ ຍະລາແລະນາຮິວສ

ຮອງເງິ່ນເປັນການເຕັ້ນຮໍາທີ່ຫາວມລາຍຸປະຍຸດຕ່າງການເຕັ້ນຮໍາພື້ນເມືອງຂອງຈາວຕະວັນຕົກທີ່ເຂົ້າມາຂ້າຍ ໃນຮະແກຣອງເງິ່ນນິຍມກັນໃນບ້ານບຸນນາງນຸ້ສລິມໄກຍ ຕ້ອນນາພຣ່ວຫລາຍນາສູ່ຫາວບ້ານ ໂຄຍການນິ້ນມາເຕັ້ນຮໍາສັນຈາກຮ່ວ່າງແສດງນະໂໝ່ ແລະນິຍມແພຣ່ຫລາຍຈົນນີ້ການຈັດຕັ້ງເປັນຄະນະ ນິຍມເລັ່ນໃນຈາກຕ່າງໆ ທຳມະນີ້ການຮ່ວ່າງ ຮອງເງິ່ນບັນຫຼວາສາໂຮງເປັນການແສດງທີ່ນິຍມມາຈານປັ້ງຈຸບັນ

ອັນດີປະກອບຂອງການແສດງ ຖານຍື່ ວິເກາະສູ່ນ (2530 : 25-32) ຄລ່າວວ່າ

1. ผู้แสดง ประกอบด้วย ผู้เต้นชายหญิงเป็นคู่กัน จำนวนคู่ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของสถานที่ แต่นิยมเต้นไม่ต่ำกว่า 5 คู่ ชายหญิงฝ่ายละ 5 คน เข้าແຕวแยกตอนชายหนึ่งແຕวหญิงหนึ่งແຕว ยืนห่างกันพอสมควร ท่าเต้นเมื่อคนครึ่งขึ้นเพลงทุกเพลงชายหญิงต้องส Lam เมื่อจนเพลง กีจะส Lam อีกครึ่งหนึ่ง ลีลาท่าเต้นจะเคลื่อนไหวทั้งมือ เท้า และลำตัว อวย่างนิมนวล เพลงรองเงี้มีลักษณะจังหวะของแต่ละเพลงไม่ประปนกัน ผู้แสดงจะต้องเข้าให้ได้และฟังเพลงให้ออกว่า เพลงไหนใช้ท่าเต้นอย่างไร นอกจากนี้ชุดเด่นของการเต้น ได้แก่ การเปลี่ยนจังหวะช้า-เร็ว และความพร้อมเพรียงในการเต้น

2. การแต่งกาย ตามแบบแผนเดิมของการเต้นรองเงี้มีฟ้ายาจะนุ่งการเกงขายาว (ชุดลา) กรองแท้ สาวเสื้อคอคลุมแขนยาวผ่าครึ่งอก (ตือโละบรางอ) สีเดียวกับการเกง แล้วนุ่งผ้าทับนอก (ชุดแน) ขาวเหนือเข่าเล็กน้อย สาวหมวดแขกสีดำ (ชุดเกระ) ส่วนหญิงนักจะแต่งเป็นชุดทึ้งโถร่องและเสื้อเป็นคลอกสีเดียวกัน มักจะเป็นสีสด ๆ เช่น แดง เขียว เป็นต้น เสื้อจะเป็นเสื้อแบบนาดง แขนยาวผ่าอกคลอดหรือเสื้อคอชวาแขนส่วน ส่วน นุ่งผ้ากรองเท้ามีผ้าคลุมไหล่ปักดิ้นหรือลูกไม้ตามฐานะ

3. เครื่องดนตรี ประกอบด้วย ไวโอลิน 1 ตัว รำนา 1-2 ลูก แข้ง 1 ลูก

4. เพลงที่ใช้เต้นรองเงี้มีทั้งสิ้น 13 เพลงเท่านั้น แต่นิยมเต้นมีอยู่เพียง 8 เพลง คือ ลายมูครัว เสนัง บูโรปีชัง แมะอินังชوا จินตชาบั้ง แมะอินังลามา อาเนะคิดีและบุหงารำไป หรือรุ่มบัวรองเงี้มี ในการจัดการแสดงนิยมเต้น 3-5 เพลงเท่านั้น เพื่อให้เหมาะสมกับเวลาและอารมณ์ของผู้ดู

5. โอกาสที่แสดง ใช้แสดงต้อนรับแขกเมืองและแสดงในงานรื่นเริงต่าง ๆ จะเป็นกลางวัน หรือกลางคืนก็ได้

2. ชั้มเปง ชั้มเปงเป็นศิลปะการเต้นรำของชาวไทยมุสลิมทางจังหวัดชายแดนภาคใต้ มีลีลาการเต้นคล้ายคลึงกับการเต้นรองเงี้มี พญูลี คงจันทร์ (2529 : 1089-1090) กล่าวถึงชั้มเปงโดยสรุป ดังนี้

ประวัติความเป็นมา การเกิดชั้มเปง อาจเกิดขึ้นได้ 3 ทาง คือ

1. เกิดขึ้นจากการรับวัฒนธรรมจากพ่อค้าชาวสเปน ในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 16-18 กล่าวคือ เมื่อชาวสเปนเดินทางเข้ามาติดต่อกันมากับบรรดาหัวเมืองลากู เกิดการผสมผสานกับวัฒนธรรมพื้นเมืองเดิม เรียกว่า การเต้นรำแบบสเปน แล้วค่อย ๆ เรียกเพิ่มไปเป็น ชั้มเปง

2. สเปนนำเข้ามาในประเทศไทยลิปปินส์ก่อน และเมื่อชาวพื้นเมืองพิลิปปินส์ได้มีการติดต่อกับชาวพื้นเมืองลากูซึ่งนับถือศาสนาอิสลามคู่กัน จึงทำให้เกิดนาฏศิลป์การเต้นชั้มเปงเข้ามาในศตวรรษที่ 19

3. การเต้นชั้มเปงอาจเป็นศิลปะในราชสำนักของบรรดาสุลต่านตามหัวเมืองลากูนาก่อน โดยที่ราชสำนักได้รับอิทธิพลทางด้านวัฒนธรรมของชาวสเปนมาจากการกลุ่มพ่อค้าอาหรับที่เคยค้าขายกับประเทศสเปนโดยตรง และบรรดาพ่อค้าอาหรับเหล่านี้ได้นำอาศิลปะการเต้นระบำของชาวสเปนเข้ามาเผยแพร่แล้วเกิดการผสมผสานกับถิลากการเต้นรำของชาวพื้นเมือง

โอกาสที่ใช้แสดง การเต้นชั้มเปง ใช้แสดงในโอกาสต้อนรับแขกเมืองที่สำคัญของห้องฉัน เมื่อเวลาไม่งานรื่นเริง ส่วนสถานที่นั้นอาจจะเป็นเวทีหรือในลานบ้านตามแต่ความเหมาะสม และจะแสดงในเวลากลางวันหรือกลางคืนก็ได้

เครื่องดนตรี เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงชั้มเปงมีอยู่ 3 ชนิด กือ มอร์วัส กือ รำนาขนาคเล็กนั้นเอง เป็นเครื่องดนตรีที่ดีดจังหวะ มีลีลาเร้าใจ ควบสูต มีลักษณะคล้ายซอสามสาย แต่ชาวกว่า เป็นเครื่องดนตรีที่ให้ทำนองอย่างไฟแรง และมีองค์เป็นเครื่องดนตรีที่ให้จังหวะในการเต้น

วิธีแสดงและชนบทนิยมในการแสดง การเต้นชั้มเปงเป็นการเต้นคู่ชายหนู แต่ไม่เป็นการพากุ่เต้นแบบถิลาก หากแต่ค่างคนต่างเต้นเป็นคู่ ๆ ไปตามจังหวะของดนตรี แต่เดิมการเต้นมีเพียงคู่เดียวและท่าของ การเต้นมีอยู่ท่าเดียวเท่านั้น กือ ท่าที่เรียกว่า “ปูซิงปันยัง” ซึ่งเป็นท่าที่หมุนไปรอบ ๆ แต่ปัจจุบันจะเต้นกีกือได้ และครูผู้สอนได้คิดประคิดสร้างเต้นเพิ่มขึ้นอีก 5 ท่า รวมทั้งหมด 6 ท่าคือ

1. ษานันปีอโトイ เป็นท่าเดินเดินตรงไปข้างหน้า
2. ชูโน่ป่าวัน เป็นท่าเดินดอยหลัง
3. ชีกูกราวัง เป็นท่าการแสดงท่าทางค้างคาวบิน
4. ชีชิอกัน เป็นท่าเดินย้ำตำแหน่งระหว่างชาหยูงแบบก้าวปลา
5. ปูซิงปันยัง เป็นท่าที่เดินหมุนไปรอบ
6. วินส เป็นท่าสะบัดปลายเท้า มีจังหวะที่เร็วมาก และการเต้นจะลงในท่า

เมื่อดนตรีดังขึ้น คู่ชายหนูก็จะออกไปแสดงถิลากการเต้นพร้อมกันทั้งหมด จะเปลี่ยนท่าไปตามทำนองของดนตรีอย่างสวยงามตามลำดับท่า ในท่าสุดท้ายดนตรีจะรัวเร็วคึกคักนอง ผู้เดันจะเต้นสะบัดปลายเท้าเร็วมากและชิ่งเร็วขึ้นเมื่อใกล้จะจบเพลงและผู้เต้นจะหยุดลงพร้อมกันเมื่อเวลาเพลงจบพอดี

การแต่งกาย การเต้นชั้มเปงนิยมแต่งกายแบบผู้ดีพื้นเมือง กือ ชาวยะสามานวนกซูเก้าสีดำ หรือโพกผ้าตามแบบพื้นเมือง สวมเสื้อคอปกแขนยาวสีเดียวกับการเกงแบบคล้ายการเกงจีน แล้วใช้ผ้าไถร่วงเนื้อคีเคน ๆ ขาวเหนือเข่าส่วนทับกางเกงอีกชั้นหนึ่ง ส่วนผู้หญิงจะทำผมมีเครื่องประดับผม แต่งหน้าสวยงาม สวมเสื้อแขนกว้างที่เรียกว่า “เสื้อบันคง” กือ เป็นเสื้อแบบเชือรูปปีกดะโพกหรือขาวถึงเข่า ผ่าอกคลอคล ติดกระดุมทองเป็นระฆะ นุ่งผ้าขาวกรอบเท้าและมีผ้าคลุมไหล่บาง ๆ สีตัดกับสีของเสื้อ

การเดินชั้นเปpong ได้มีการเปลี่ยนแปลงไปจากแบบฉบับดังเดิมมาก กล่าวคือ ในสมัยก่อนมีการเดินกันเพียงคู่เดียว แต่ปัจจุบันมีการเดินหลายคู่ จะเดินกี่คู่ก็ได้และยิ่งมากคู่ก็ดูสวยงามดี สีล่าท่าเดินร้าแต่เดิมก็มีเพียงท่าเดียวและไม่มีการจับมือระหว่างคู่เดินชายหญิง ปัจจุบันได้ประดิษฐ์ทำเดินใหม่ ๆ ตลอดทั้งมีการเดินจับมือคู่เดินด้วย ส่วนเครื่องดนตรีก็เปลี่ยนแปลงไป คือ เลิกใช้คานบุสแต่หันมา尼ยมใช้ไวโอลินกับกีตาร์แทน แต่ย่างไรก็ต้องหัวท่านของของเพลงและการแต่งกายยังเป็นแบบพื้นเมืองเดิมอยู่

3. สีล่า ติดะ หรือซีล่า เป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวอย่างหนึ่งของไทยมุสลิม ทำนองเดียวกับการต่อสู้โดยกังฟู หรือนวยไทย ไทยมุสลิมภาคใต้เรียกการต่อสู้แบบสีล่าอีกอย่างหนึ่งว่า “ดีกา” หรือ “บีอดีกา” เป็นการต่อสู้ด้วยมือเปล่า เน้นให้เห็นสีลากล้าพล่าน เคลื่อนไหวอย่างสง่างาม ประพันธ์ เรื่องแพรงก์ (2529 : 3797-3798) กล่าวถึงสีล่า ดังนี้คือ

ประวัติความเป็นมา การต่อสู้แบบสีล่านี้ตั้งแต่ 400 ปีมาแล้ว โดยกำเนิดที่เกาะสุมาตรา ต่อมาผู้สอนได้คัดแปลงแก้ไขให้เข้ากับบุคลสมัย ด้านบนนี้ว่า สมัยหนึ่ง 3 สาย เชื้อสายสุมาตรา ชื่อบุชันนุคดิน ชั้นชาดิน และสามินุคดิน เดินทางจากมินังกาบังผ่านตะวันตกของสุมาตราไปศึกษาวิทยาอูทธ ณ เมืองอะแจซึ่งอยู่ผ่านตะวันออกเฉียงเหนือของสุมาตรา สำนักวิทยาอูทธนั้นอยู่ใกล้ถนนใหญ่ น้ำในสร้างให้ลามจากหน้าผาสูงขึ้น ริมกระเบนดันบอมอร์ (ตันอินทนิล) ออกดอกสีม่วงสด กลมกลืนกับสีนกินปลาริ้งคลาร์อ่อนเด่นน้ำเงินนิจ วันหนึ่งสามินุคดินไปตักน้ำในสร้างแห่งนั้น เขาสังเกตเห็นว่าแรงน้ำตกทำให้น้ำในสร้างเป็นระ Rak ลื่นหมุนเวียน และที่น้ำทึ่งคือดอกบอมอร์ ช้อนหนึ่งชี้งหล่นจากต้น ถูกน้ำพัดตกลงกระเบนน้ำ แล้วลากกลับมา แล้วนำสีลากล้าลงกระเบนน้ำ บนกระเบนน้ำมีชีวิตจิตใจ สามินุคดินเพื่ความพิศวงถึงกับวางกระบอกไม้ไผ่ชั่งบรรจุน้ำ แล้วจ้องมองดอกไม้ในสร้างอยู่เป็นเวลานาน จนกระทั่งกระเบนน้ำและกระเบนลี่นพัดพาดกบมอเบอร์ออกจากระเบนน้ำ จากนั้นชายหนุ่มรีบคว้าดอกไม้ช้อนน้ำกลับมา แล้วนำสีลากล้าลงกระเบนน้ำ บอมอร์น้ำประยุกต์สอนการร่ายรำให้แก่เพื่อนทั้ง 2 และช่วยกันคิดวิธีเคลื่อนไหวโดยอาศัยแขนขา เพื่อป้องกันฝ้ายปรปักษ์ เมื่อ 3 สายเดินทางกลับถิ่นเดิมแล้ว ต่างดึงคัวเป็นครูสอนวิทยาอูทธและศาสนาอิสลาม ปรากฏว่ามีผู้สนใจสมัครฝึกฝนการต่อสู้แบบสีล่าจนแพร่หลายออกไปตามลำดับ

การฝึกสีล่า เมื่อจะฝึกสีล่า ผู้สมัครเรียนจะต้องให้ครู โดยนำผ้าขาว ข้าวสารน้ำด้วยขาว และเหวน 1 วง นานองให้กับครูฝึก ผู้เป็นศิษย์ใหม่จะต้องมีอายุไม่น้อยกว่า 15 ปี ระยะเวลาที่เรียน 3 เดือน 10 วัน (หรือ 100 วัน) ถึงจบหลักสูตร การสอนนั้นมีครูสีล่าคนหนึ่งคือศิษย์ 14 คน ในรุ่นหนึ่ง ๆ ผู้ที่เก่งที่สุดจะได้รับเหวนจากครู และได้รับเกียรติเป็นหัวหน้าทีมและสอนแทนครูได้

การแต่งกาย การแต่งกายของนักสีล่า มีผ้าโพกศีรษะ สวมเสื้อกอกลมหรือคอต็ง นุ่งกางเกงขายาว นิ่มใส่โล่งเรียกผ้าซูบเกตลายสุดสวยงามทัน พร้อมกับผ้าลือปีกคาดเอว หรือมีระนั่นกีคาดเข็มขัดทันโล่งให้กระชับ นอกจากนั้นหนึ่งกริชตามฉบับนักสู้ไทยมุสลิม

เครื่องคนครี เครื่องคนครีสิลະ ประกอบด้วย กลองยา 1 ใน กลองเล็ก 1 ใน ม่อง 1 คู่ และปี่ยา 1 เลา

ขั้นตอนการต่อสู่ ก่อนนักสิลະลงมือต่อสู่ ทั้งคู่จะทำความเคารพกัน เรียกว่า “สาลามัต” คือ ตั่งสันผัสนีมีนาและที่หน้าหาก แล้วจากนั้นจึงเริ่มวัดລາຍร่ายรำตามศิลปะสิลະ บางครั้งนักสู่ ต่างกระทึบเท้าให้เกิดเสียง หรือมีฉะนั้นเอาฝ่ามือตีดันขาของคุณเพื่อให้เกิดเสียงขับหัวใจ เมื่อรำไปรำมาหรือก้าวไปปดอยมาประหนึ่งว่าเป็นการล่องเชิงพอสมควรแล้ว ต่างหากทางพิชิตคู่ต่อสู่ คือ หากจังหวะให้มือฟาดหรือใช้เท้าดันร่างกายฝ่ายตรงกันข้าม ฝ่ายใดทำให้คู่ต่อสู่ล้มลงหรืออาชัยการ ตัดสินจากผู้孰รับสนนว่าเป็นเสียงปรบมือให้ฝ่ายใดดังกว่า ฝ่ายนั้นเป็นฝ่ายชนะ กรณีการข้อห้ามที่นักสิลະต้องเว้น ได้แก่ ห้ามเออนีว้มือแหงตามคู่ต่อสู่ เพราะต่างไม่ส่วนรวมและไม่ gammio แห่นอย่าง ชกมวยไทยหรือมวยสากล ถ้าคุณคือ ห้ามบีบคอ ห้ามต่อยแบบมวยไทย เช่น ใช้ศอก และเข่า

สิลະของไทยมุสลิมภาคใต้ แบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

1. สิลະยาโต๊ะ คือ สิลະอาชัยศิลปะการต่อสู่ เมื่อฝ่ายหนึ่งรุกอีกฝ่ายหนึ่งต้องรับ ถ้ารับไม่ได้ก็จะตกไป เดยเรียกว่า สิลະยาโต๊ะ (ตก) ส่วนมากใช้การแข่งขันประชันฝีมือ

2. สิลະตรี (รำ) คือ สิลະที่ต่อกรด้วยความชำนาญในจังหวะลีลา การร่ายรำ ส่วนมากใช้แสดงเฉพาะหน้าเจ้าเมืองหรือเจ้านายชั้นสูง

3. สิลະภัยอ (กริช) คือ สิลະที่ใช้กริชประกอบการร่ายรำ ไม่ใช้การต่อสู้จริง ๆ แต่รวดเร็วกระบวนการท่าทางต่อสู่ ส่วนมากมักแสดงในเวลากลางคืน

4. ตาราง ตารางเป็นศิลปะการแสดงประเพณีพื้นบ้านชนิดหนึ่ง นิยมเล่นกันในหมู่ชาวบ้านมุสลิมจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่จังหวัดสตูล สุราษฎร์ธานี สุทธิสว่าง (2529 : 38-46) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของการแสดงตาราง โดยสรุปดังนี้

ประวัติความเป็นมา ตารางมีถิ่นกำเนิดในหมู่บ้านเล็ก ๆ ของเมืองสัมภาระตอนแม่น้ำประเทศาอุดิอาระเบีย แต่ได้เข้าสู่ประเทศไทยทางจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยผ่านทางประเทศมาเลเซียจากการไปมาของพวกร่องค้อและนักท่องเที่ยวในสมัยนั้น ตามข้อสันนิษฐาน ตารางเป็นที่รู้จักกันในจังหวัดสตูลเมื่อประมาณ 3 ชั่วอายุคนมาแล้ว ถิ่นที่นิยมเล่นตารางกันมากในสมัยนั้น คือ เขตอําเภอมีงสตูล ที่ตำบลแป๊ะ-ระและตำบลคลุนโคน

โอกาสที่แสดง ในอดีต “ตาราง” เป็นศิลปะการแสดงเล่นพื้นบ้าน ซึ่งนิยมรำกันในหมู่บ้านชนบทหลังจากที่ผ่านงานหนักมาตลอดวัน จึงหาความรื่นเริงในหมู่บ้านด้วยการรำตาราง

ผู้แสดงและท่ารำ ตารางเป็นศิลปะการร่ายรำที่แสดงเป็นคู่ ๆ ระหว่างหญิงชาย ขึ้นมาคู่คู่ ถูกและคุ้นเคย ในการแสดงให้ผู้ชายรำทั้งหมด ผู้แสดงที่รำเป็นฝ่ายหญิงก็ให้แต่งตัวเป็นผู้หญิง และจะเดือกด้วยมีดคัวเด็ก ๆ เพรียว หุ่นกตามกึง

ท่ารำของคาระจะเปลี่ยนไปตามเนื้อเพลง เนื้อเพลงจะเป็นตัวกำหนดท่ารำ จะนั่งผู้รำ จะต้องจำเนื้อเพลงจึงจะสามารถรำได้ถูกต้อง ท่านั่นนั่นจะไม่มีชื่อเรียกประจำ

การรำเริ่มจากท่ารำที่เป็นท่านั่งและงดคั่วหันนั่งเข่นกัน นอกจากนี้ยังมีการร่ายรำแปรรูปแบบแคล้ว เช่น ยืนเดินสลับกัน เดินหลบหลีก เดินพร้อมกัน หรือเดินตามจังหวะเพลง จะใช้ลีลาที่มีความสวยงาม ซึ่งทั้งนี้นี้นอยู่กับลีลาของผู้แสดงแต่ละคนไม่กำหนดแบบแนบท้ายตัว การร่ายรำอาศัยความอ่อนช้อยที่ช่วงตัว มือและเท้า ความคล่องแคล่วเฉพาะตัวเป็นสำคัญ การรำค่าระตอนสนุกมากคือ ชาญเข้าคู่กับหลุยง มีการรำต้อน หลบหลีก ซึ่งภาษาค่าระเรียกว่า “กันเจาะ” เมื่อนักน้ำยศลีลาไทย คือ “การรำปือ” นั่นเอง การรำค่าระให้ได้สวยงามต้องอาศัยความชำนาญ ความคล่องตัวในลีลาท่าทางต่าง ๆ ถึงจะสวยงาม บางครั้งถ้าผู้แสดงคู่ได้แสดงได้ดีเป็นที่ถูกใจ ผู้ชมก็จะนิรันดร์ว่าอาจจะเป็นเงินทองหรือสิ่งของก็ได้

การแต่งกาย ในอดีตผู้แสดงค่าระจะใช้ชุดล้วน โดยให้ผู้ชายแต่งกายเป็นผู้หญิงคั่ว ผู้แสดงจะแต่งคั่วบชุดพื้นเมือง

เครื่องดนตรี เครื่องดนตรีของค่าระจะหนึ่งมีเพียงอย่างเดียวเท่านั้น คือ “รำนา” ซึ่งจะนิยมหงค์ 4 ใบ ผู้ตีหรือถูกคู่จะเป็นผู้ร้องเพลงเอง รำนาใช้คีนี 2 ประเภท คือ

1. รำนาหรือกลองรำนา เข้าใจว่า จะได้แบบอย่างและรวมทั้งชื่อของเครื่องดนตรีนี้มาจากลักษณะน้ำเสียงที่มีกีตองชนิดหนึ่งเหมาเรียกว่า รำนา สำเนียงคล้ายกัน แต่คำนี้อาจจะได้มาจากภาษาโปรตุเกสอีกต่อหนึ่งก็ได้

2. รำนาฉึง ลักษณะเหมือนกับรำนาทั่วไป แตกต่างตรงที่นำเอาสตางค์มาร้อยรอบ ๆ โดยใช้หัวยร้อยตรึงเข้ากับตัวรำนา

บทเพลงและความหมาย บทเพลงของค่าระประกอบว่ามีเพลงร้องหงค์ 44 เพลง เนื้อเพลงจะเป็นการบอกเรื่องราว โดยเริ่มตั้งแต่นบนบนอ่อนน้อมเยินนามพระเจ้า การครัว นิทานปราบราชี ลึงบทเพลงสูชีวิตเป็นการปลูกใจ บางครั้งเนื้อร้องของเพลงเป็นวรรณกรรมของชาวอาหรับ คาดว่าในสมัยอาลีบนา ใจสีสิบคน บทเพลงค่าระที่ได้ผสมผสานระหว่างชาติที่ค่าระได้ผ่านมาสู่ประเทศไทยได้มีผิดเพี้ยนออกไป ความหมายอาจเปลี่ยนแปลงไป เพลงที่ขับร้องอยู่ในปัจจุบันเป็นภาษาอาหรับที่นิยมเป็นภาษาเดิมเช่น อินโดนีเซีย ชาวะ และมีภาษาไทยปะปนอยู่ในบางเพลง การร้องเพลงค่าระนิยมร้องเป็นหมู่ ไม่นิยมร้องเดี่ยว ผู้ร้องเพลงจะเป็นคนเดียวกับผู้ที่รำนา บางครั้งนักแสดงอาจร้องเพลงคั่ว ไม่ได้มีกัญเกณฑ์กำหนดว่าให้คนใดคนหนึ่งร้อง กล่าวกันว่า ผู้ใดร้องเพลงค่าระได้ก็สามารถติรำนาได้โดยอัตโนมัติ

การแสดงของชาวไทยมุสลิมในภาคใต้ ประกอบคั่วหันนั่ง เนื้อเพลง ค่าระและสีตะ เป็นระบบที่มีอยู่ที่สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลมาจากชาวต่างชาติที่เดินทางมาค้าขาย เกิดการผสมผสานกับวัฒนธรรมพื้นเมืองเคิม ก่อให้เกิดการแสดงออกค้านศิลปะการเต้นรำในลีลาใหม่ ส่วนสีตะซึ่งเป็น

ศิลปะต่อสู้ป้องกันตัวคุ้มกันมีเปล่า เป็นศิลปะการร่ายรำนาอกกว่าการต่อสู้แบบสมจริง การแสดงต่าง ๆ ที่กล่าวมานี้ยังคงเป็นที่นิยมในกลุ่มชาวไทยบุถลินในการดำเนินงานปัจจุบัน

การแสดงของกลุ่มชาวไทยเชื้อสายจีนในภาคใต้

ผลจากที่คนจีนเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ในภาคใต้จำนวนมาก ทำให้วัฒนธรรมจีนหลายอย่างเข้ามาประสมประสานอยู่ในภาคใต้ ครุฑี แก้วม้วง และคณะ (2529 : 827-834) ได้จำแนกเป็นประเภทสรุปได้ดังต่อไปนี้

1. วัฒนธรรมพานิชกรรม ว่าโดยนิสัยของชาวพื้นเมืองภาคใต้ ตลอดถึงผู้นำการปกครองไม่ชอบค้าขาย ครั้นคนจีนเข้ามาตั้งถิ่นฐานในภาคใต้ คนจีนทุกคนมีวัฒนธรรมพานิชกรรมอยู่เป็นนิสัย แม้ส่วนใหญ่จะเริ่มต้นจากการลงทุน แต่เมื่อนี้โอกาสทางค้าขายได้ก่อจลาจลโอกาสทำการค้าขายทันที เริ่มต้นจากการขายของชำ เรื่ื้อ เร่ขาย แล้วค่อยขยายวิธีการและสิ่งที่จะค้าขายกว้างขวางตามลำดับ จนเกิดวัฒนธรรมที่เกี่ยวเนื่องกับการค้าขายนานาประเทศ ทำให้ภูมิภาคและประเทศมั่นคงทางเศรษฐกิจ จะพบว่าผู้บุกเบิกให้เกิดวัฒนธรรมการค้าล้วนเป็นคนจีนหรือมีคนจีนเป็นกำลังสำคัญอยู่เบื้องหลังทั้งสิ้น

2. วัฒนธรรมด้านสถาปัตยกรรม คนจีนได้นำเอาวัฒนธรรมการก่อสร้างที่อยู่อาศัย ศาสนาสถานแบบเก่ง ศักดิ์ ศักดิ์แวด ตลอดจนวัสดุการก่อสร้างที่ทำจากดินเผา เช่น อิฐ อิฐหน้าวัว กระเบื้องจีน ซ่องลมดินเผาเข้ามาใช้ ทำให้สถาปัตยกรรมประเภทที่อยู่อาศัยเปลี่ยนจากการก่อสร้างด้วยไม้แบบเรือนเครื่องผูกและเรือนเครื่องสับเป็นแบบตึกหินไม้และเป็นศักดิ์ศิลป์เกิดขึ้น แม้จะพบหลักฐานว่าชาวภาคใต้รักอิฐประกอบการสร้างมากแล้วไม่น้อยกว่าสมัยศรีวิชัย คงใช้กันเฉพาะที่เป็นศาสนสถานหรือกำแพงเมือง เพราะมีความเชื่อกันว่า การนำอิฐเข้าบ้านเป็นบาป เพราะเป็นสิ่งคุกควรแก่การสร้างวัดหรือศาสนสถานเท่านั้น การที่คนจีนนำสถาปัตยกรรมแบบจีนมาปลูกสร้างที่อยู่อาศัยและเรือนค้าขายในภาคใต้ เป็นเหตุให้วัฒนธรรมที่เกี่ยวเนื่องตามมาหลายอย่าง ที่สำคัญคือ การทำอิฐ ทำการเบื้องและเครื่องปั้นดินเผาอื่น ๆ

3. วัฒนธรรมด้านอาหารและโภชนาการ วัฒนธรรมด้านอาหารและโภชนาการของจีนได้เข้ามาประสมประสานอยู่ในวัฒนธรรมของชาวใต้อีกช่วงกว้าง เช่น อาหารที่ผลิตจากถั่วเหลือง เช่น เต้าเจี๊ยะหรืออาหารประเภทเส้นหมี่ โดยเฉพาะภาคใต้ฝั่งตะวันตกคนจีนได้นำเอาวัฒนธรรมกินเจหรือเรียกกันว่ากินผัก เข้ามายังปัจจุบันขยายเป็นประเพณีสำคัญอย่างหนึ่งของจังหวัดภูเก็ต

4. วัฒนธรรมด้านเครื่องมือเครื่องใช้และการแต่งกาย คนจีนได้นำอาเครื่องมือเครื่องใช้และเครื่องแต่งกายนานาชนิดเข้ามาเพื่อประโยชน์ในการดำรงชีวิตอย่างจีน เช่น เครื่องมือหุงต้มในระหว่างรัชกาลที่ 4-6 เด็ก ๆ ชาวภาคใต้นิยมไว้ผมจุกและผมเปียแบบจีน ส่วนผู้ใหญ่ที่สืบทอดสายมาจากชาวจีนนิยมนุ่งกางเกงไม่มี上官และรังกระดูน สวมเสื้อแขนยาวมีกระเป๋าสองข้างที่เรียก

ว่า เสื้อกุยเชง ส่วนผู้ใหญ่ชาวภูเก็ตและถิ่นที่มีวัฒนธรรมจีนผสม มีบันทึกไว้ในปัจจุบัน ตามเสื้อสามส่วนผ้าถุงไม้ ตั้ครัตน์ปุ่นภาคเข้มขัด เช่น เงิน นากหรือทองคำ และอาจห้อยพวงกุญแจไว้ที่สะเอว

5. วัฒนธรรมด้านภาษา ถึงแม้ว่ารายถูรในภาคใต้จะมีเชื้อสายจีนปะเป็นอยู่มาก โดยเฉพาะในตัวเมืองฝั่งตะวันตก ปรากฏว่าภาษาที่พูดจะเป็นภาษาไทย อาจเป็นเพราะอิทธิพลของโรงเรียนไทยการศึกษาระดับประถมศึกษาที่บังคับให้เรียนภาษาไทยกับสิ่งแวดล้อมที่เปลี่ยนไปไม่ใช่เป็นจะต้องพูดภาษาจีน ก็สามารถดำรงชีวิตอยู่ได้อย่างเป็นสุขและมีเกียรติ แต่ก็มีถ้อยคำที่เป็นภาษาจีนปะสัมอยู่ในภาษาถิ่น ได้เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะถิ่นภูเก็ตที่มีคำภาษาจีนปะสัมอยู่มากเป็นพิเศษ

6. วัฒนธรรมด้านประเพณี ความเชื่อ ประเพณีและความเชื่อแบบจีนที่ปรากฏในภาคใต้ จำแนกเป็น 2 ลักษณะ คือ ประเพณีและความเชื่อแบบจีนแท้จริงอย่างหนึ่ง และแบบปะสัมประทานระหว่างคนไทยและฝรั่งอีกแบบหนึ่ง ลักษณะแรกถือปฏิบัติกันในหมู่คนจีนที่น้าจากเมืองจีนและผู้สืบตระกูลขึ้นต้น ๆ ส่วนลักษณะหลังจะปรากฏในสังคมที่มีคนเชื้อสายจีนผสมอยู่หนาแน่น

คนจีนที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในภาคใต้ ส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นคนอ่อนน้อมถ่อมตน รู้จักปรับตัวเข้ากับชนบทรรนเนี้ยนประเพณีของไทย จึงไม่เป็นที่รังเกียจของคนพื้นเมืองที่ได้หجرไทยเป็นกรรยาที่มีจำนวนมาก ความเชื่อนักท่องเที่ยวในการค้าขายและเกณฑ์กรรมทำให้สามารถสร้างฐานะได้เร็ว มีหลักฐานมั่นคง มีการสร้างสมทรพย์สินและสืบทอดครอบครุก การที่คนจีนทำให้เศรษฐกิจของห้องถิ่นเจริญขึ้นอย่างรวดเร็วเป็นผลดีต่อสังคมและประเทศชาติ จึงได้รับทั้งลายศิบะราศีและศิริพิเศษเท่านี้ในคนไทย ทำให้คนจีนเหล่านี้มีความผูกพันต่อประเทศไทยเสมอ ด้วยบ้านเกิดเมืองนอนของตน จนผู้คนและวัฒนธรรมจีนกล้ายเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งของภาคใต้

ด้านการแสดง ชาวยาไทยเชื้อสายจีน มีบันทึกไว้ว่าแสดงแลกเปลี่ยนกลางในโอกาสต่าง ๆ เป็นที่รู้จักแพร่หลายในปัจจุบัน รวมทั้งการฝึกไก่เก็กริ่ำยาวจีน เพื่อเสริมสร้างสุขภาพในหมู่ผู้สูงอายุ ดังมีสาระต่อไปนี้

1. **จิ้ว** เป็นศิลปะการแสดงของชาวจีน ที่ผสมผสานการขับร้องและการเจรจาประกอบด้วยทำทางของนักแสดงให้ออกมาเป็นเรื่องราว โดยนำเหตุการณ์ต่าง ๆ ในพงศาวดาร ประวัติศาสตร์ มาดัดแปลงเพ่งเต็มให้เป็นบทแสดง และเป็นที่นิยมทั่วไปของชาวจีน ยกให้ (2541 : 9-97) ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดง สรุปได้ดังนี้

ประวัติความเป็นมา การแสดงจิ้วเป็น hrsip ที่เกิดขึ้นนานานกว่า 5,000 ปี เริ่มต้นจากช่วงราชสมัยจิ้ว (เลี้ยคกีก) ได้แสดงสืบมาและมีวัฒนาการมาตามลำดับ มีผู้ดัดแปลงแก้ไขให้เข้าเรื่อยๆ จนกระทั่งรัชสมัยพระเจ้าถังสวียนจง (ถังเหียนจง) แห่งราชวงศ์ถัง ที่ทรงพระปริชาสามารถในศิลปะหลายด้านอย่างยอดเยี่ยม ไม่ว่าจะเป็นนาฏศิลป์ ศิลปศาสตร์ คนธรรพาศาสตร์ ตลอดจน

วรรณคิลป์ โดยพระองค์เป็นครูผู้สอนจีว่อง ลีลาท่าทางใด ๆ ที่บกพร่องก็ทรงซึ้งดังแปลงแก้ไข เสียใหม่ให้ถูกต้อง ทรงพระราชนิพนธ์บทเพลงสำหรับคณะจีว่องพระองค์เป็นจำนวนมาก จีวิน สมัยนี้จึงเป็นจีวที่น่าชื่นยิ่งกว่าในสมัยที่ผ่านมา ส่วนเรื่องที่ใช้แสดงก็เป็นเรื่องในพงศาวดารจีนบ้าง ประวัติศาสตร์บ้าง นิทานบ้าง เช่น เรื่องไซจันและตังอัน บุคคลที่การแสดงจีวเจริญรุ่งรุ่งดึงขีดสุดคือ ปลายสมัยราชวงศ์ชิง สมัยที่พระเจ้ากวางสูเป็นพระเจ้าแผ่นดิน ในช่วงนี้จีวเป็นที่แพร่ทั่วไปในประเทศไทย ได้รับการอุปถัมภ์จากข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ในคราภุลต่าง ๆ มากมาย ไปสู่หินซึ่งเป็น กรรมของคนในคราภุลฟังและมีอำนาจในการตัดสินคดีความต่าง ๆ ทำให้ผู้คนชาวเมืองที่ต้องการ เอาใจสู่หิน ไม่ว่ากรณีใด ๆ จึงมักจะมอบคณะจีวให้เป็นกรรมตีที จึงทำให้มีคณะจีวในครอบครอง ถึง 80 คณะ และเมื่อร่วมเข้ากับคณะจีวในครอบครองของคนในคราภุลอีก รวมแล้วคราภุลฟัง มีคณะจีวที่อุปถัมภ์ถึงกว่าร้อยคณะ นอกจากนี้พระนางชูสีไทรเขางร โปรดปรานจีวนามากเข่นกัน เก็บรายต่าง ๆ แต่ละนยวชาลจึงถวายจีวให้เป็นจีวประจำสำนัก เมื่อนี้ผู้อุปถัมภ์และผู้นิยมจีวนากจน ทำให้แสดงจีวมีรายได้ค่อนข้างมาก ผู้คนมีอาชีพอื่นก็หันมาฝึกจีว จึงทำให้จีวนี้มีความเจริญรุ่งเรืองถึง ขีดสุด และจีวเริ่มตกต่ำลง เพราะคนในราชสำนักเริ่มหมดบทบาทในการอุปถัมภ์จีว โดยเฉพาะช่วง ที่ไปสู่หินถึงชีพลง และถึงที่ส่งผลกระแทบมากที่สุดในวงการจีว คือ การสรุรคดอย่างต่อเนื่องของ พระนางชูสีไทรเขางรและพระเจ้ากวางสู ซึ่งทางการสั่งให้จีวนบันเทิงทั่วประเทศเป็นเวลา 200 วัน ส่งผลให้ในระยะนี้คณะจีวปิดตัวลง เหล่านักแสดงต่างเปลี่ยนอาชีพอื่นตามที่ตนเองต้อง

จีวในเมืองไทย ชีวิตความเป็นอยู่ของชาวจีวนักศิลป์ที่ขาดแคลนเงินเดือน ความผูกพันกันอย่างลึกซึ้งมากโดย ตลอด งานประจำปีที่สำคัญยิ่งวันงานวันเกิดเจ้าและงานตอนแทนบุญคุณเจ้า ในเวลาดังกล่าวชาว จีวนจะมีการว่าจ้างจีวนการแสดงเพื่อเป็นการเฉลิมฉลอง ซึ่งความเชื่อนี้เองเป็นสาเหตุให้การแสดงจีว ขยายเจ้าสู่เมืองไทย ในช่วงรัชกาลที่ 5 จีวเป็นที่นิยมอย่างมาก ถึงกับมีโรงเรียนสอนจีวเกิดขึ้นหลาย โรง นอกจากนี้ยังมีเจ้านายและข้าราชการและครอบครัวคนภายในราชสำนัก หลายท่านที่เป็นเจ้าของ โรงจีว

ประเภทของจีว จีว นี้ 2 ประเภท คือ จีวหลวง การแสดงของจีวนิคัณที่อ่อนน้อม kraruan แน่นอนทั้งลีลา ท่าทาง การร่ายรำ ท่วงท่านอง คนครริที่ใช้ประกอบ จังหวะคนครริ เนื้อหา การ แต่งกาย การแต่งหน้า ทุกอย่างเป็นไปตามแบบแผนที่ครุจีวกำหนดมาตั้งแต่สมัยโบราณอย่างเคร่ง ครัด ส่วนจีวท้องถิ่น เป็นจีวที่วิวัฒนาการมาจากการละเล่นพื้นเมืองของชาวเมืองในท้องถิ่นนั้น ๆ ด้านลีลาการร่ายรำ ท่วงท่านอง คนครริประกอบ คำร้อง การแต่งกาย การแต่งหน้า จะแตกต่างไป บ้างเล็กน้อย ที่สำคัญไม่ใช่คือตามแบบแผนอย่างเคร่งครัดเหมือนจีวหลวง ทั้งนี้เพราะแต่ละที่ แต่ ละท้องถิ่น ก็จะมีการผสมผสานศิลปะ ภาษา ที่เป็นเอกลักษณ์ของตนลงไปด้วยเพื่อความหมายสน

ตัวละครหลักและบทบาทในการแสดงจีว การแสดงจีวจะมีการกำหนดบทบาทของตัวละคร ไว้อย่างชัดเจนตามวัยและความบุคลิกภาพต่าง ๆ 4 บทบาท คือ

บทบาทด้วยความร้าย แม่งช้อยออกเป็น พระเอกแก่ พระเอกหนุ่ม พระเอกบู๊ที่เป็นนัก grub
นักต่อสู้ พระเอกฝ่ายพลเรือน

บทบาทนักแสดงหญิง แบ่งย่อของเป็น นางเอกที่เสียงบรรยายเริ่มรู้สึก นางเอกที่มีชีวิตชีวาสนุกสนาน เหราไหล เสเพด นางเอกที่มีฝันในการต่อสู้ป้องกันตัว นางเอกที่มีอารมณ์ขันนำชิงชั้ง นางเอกราชที่มีอาชญากร

บทบาทนักแสดงหน้าลาย แบ่งออกเป็น หน้าลายฝ่ายพลเรือน หรือฝ่ายบุญ และหน้าลายฝ่ายหารหรือฝ่ายบุช

บทบาทนักแสดงตัวตลก แบ่งออกเป็น ตัวตลกหนุ่ง ตัวตลกหลว่อน และตัวตลกฝ่ายทหาร
ลักษณะและความสำคัญของการแต่งหน้าจิ้ว ผู้แสดงในสมัยก่อนใช้หน้ากากหนังที่ขาด
ลวดลายสีสันต่าง ๆ สวมใบหน้าขี้จะและแต่ง แต่ต่อมาภายหลังผู้แสดงเลิกใช้หน้ากากเปลี่ยนมาใช้
การแต่งหน้าเท่านั้น สีสันต่าง ๆ ที่นำมาแต่งหน้านักแสดงยังสามารถบ่งบอกถึงบุคลิกด้วยลักษณะนิสัย
ของตัวละครเหล่านี้ได้ด้วย เช่น สีแดงเป็นสัญลักษณ์ของผู้กล้าหาญ ซื่อตรง สีม่วงเป็น
สัญลักษณ์ของความสงบ เสียงบริบูรณ์ สีทองและสีเงินเป็นสัญลักษณ์ของเทวคा พระเจ้า สีเขียวแกรนท์ฯ
เป็นสัญลักษณ์ของภูมิปีศาจ เป็นต้น

การแต่งหน้าของตัวละครชาย แบ่งได้ 3 รูปแบบ

1. การแต่งหน้าขาวแบบธรรมชาติ หมายถึง การแต่งหน้าแบบเรียบ ๆ ไม่มีการเสริมแต่งสีสันอะไรก็ตาม เช่น การแต่งหน้าพระอก เป็นต้น

2. การแต่งหน้าแบบตัวลาย ใช้ความพอดีพิถันในการแต่งตัวลาย สีที่ใช้ต้องสามารถบอกรสึกษานิสัยของตัวละครได้

3. การแต่งหน้าตัวฤกษ์ มักจะเป็นสีขาว ซึ่งเป็นการแต่งหน้าแบบธรรมชาติ ท่าสีขาว
ตรงจมูกหรือรอบเบ้าตาหั้งสอง และมีการเสริมแต่งคิวยานวนครู่ๆที่มีลักษณะเปลกลิ้นคุ้มฤกษ์

การแต่งหน้าตัวละครฝ่ายหลัง แบ่งได้ 2 รูปแบบ

๑. การแต่งหน้าขาวธรรมชาติ โดยมีการทำเป็น เบียนคิ้ว ทาสีปัดตกตีต่าง ๆ ให้ดูสว่างงาน ท่านั้น

2. การแต่งหน้าตัวต่อ กะนีคั้กหมายความว่าอย่างไร

เครื่องแต่งกาย การแต่งกายชุดต่าง ๆ ในการแสดงจิวินี้ นับว่ามีความสำคัญอย่างยิ่ง
เนื่องจากอาจารย์ทุกคน สามารถบ่งบอกถึงเนื้อเรื่อง ความสำคัญของตัวละครแต่ละตัว ถ้าคืน
ยกฐานรากศาสตร์ ไม่ว่าจะเป็นเสื้อผ้า รองเท้า เครื่องประดับต่าง ๆ เช่น เครื่องแต่งตัวชุดพิธีการ
เครื่องแต่งตัวชุดราชการ เครื่องแต่งตัวชุดธรรมชาติ เสื้อผ้าในพระราชฐาน เสื้อกลุ่ม เสื้อริว ชุด
ขันที กระโปรง เสื้อการเกง เสื้อไม่มีแขน เสื้อเกราะ เสื้อบ้ม้า ชงทหาร เสื้อขัดหยก หมวก
มงกุฎ หมวกหงส์ หมวกผ้าปอปรุง หมวกทหาร ทางไก่ฟ้า หมวกพระราชนิรส หมวกเข้าเมือง

หมวดเจ้าเมืองสวน หมวดบุนนาคฝ่ายบุน หมวดเสนาบดี หมวดบุนนาค หมวดนักศึกษา หมวดเหลี่ยมสูง หมวดนักพรต หมวดหญ้า หมวดสามัญชน เป็นต้น นอกจากนั้นนักแสดงทุกคนจะต้องสวนรองเท้าหุ้มข้อ ยกเว้นผู้แสดงในบทบาทของผู้หญิง นักวิชาการที่ยากจน กรรมกรและหวานา ส่วนหน่วยและเครา ในการแสดงจึงสูญเสียแสดงต้องดีดหนาดและเครา ซึ่งทำด้วยขนน้ำยวารหรือสั้นตามต้องการ โดยความสั้นยาวของหนวดเคราต่าง ๆ บ่งบอกบุคลิกของตัวละครว่าตัวใดมีอุปนิสัยอย่างไร

ติดไปการร่ายรำและการขับร้อง การร่ายรำในการแสดงจึงนั้น ไม่เพียงแต่จะแสดงท่าทางออกมากเท่านั้น แต่จะต้องมีการขับร้องควบคู่ไปด้วย เช่นเดียวกับการแสดงท่าทางต่าง ๆ เพราะการแสดงจึงนั้น ผู้ชมไม่เพียงแต่จะฟังการร่ายรำเท่านั้น แต่เขาจะต้องการรู้เรื่องราวและความไฟแรงจากการฟังการขับร้องของคัวละครด้วย ดังนั้นลีลาการร่ายรำจึงนั้น จะต้องสอดคล้องกับการขับร้องและสอดประสานกับท่าทางของคนต่อไปย่างเหมาะสมตามแบบแผนต่าง ๆ ที่กำหนดมาตั้งแต่เดิม

เครื่องดนตรี เครื่องดนตรีนับเป็นสิ่งสำคัญมากในการแสดงจึง จังหวะ ท่วงท่าของเสียงดนตรีสามารถบ่งบอกถึงเรื่องราว อารมณ์ บรรยายภาพในการแสดงให้ผู้ชมทราบว่า ขณะนี้เรื่องกำลังดำเนินอยู่ในช่วงตื่นเต้นเร้าใจหรือโศกเศร้าเสียใจ เครื่องดนตรีแบ่งออกเป็น 2 ประเภท กือ ประเภทที่บรรเลงด้วยการดีด ตี ตีและเป่า อีกประเภทหนึ่งประกอบด้วยเครื่องดีดและเครื่องกระแทบท่าง ๆ

2. ไกเก็ก เป็นการออกกำลังกายที่สืบทอดมาจากลักษณะเดียวของจีโนราด จนเป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวางทั่วโลก ว่ามีผลในการบำบัดโรคภัยไข้เจ็บ และยังเป็นการบริหารร่างกายช่วยให้สุขภาพดี แข็งแรง ใช้ไข้แย่นไส (ยัชพัฒน์ : ม.ป.ป., คำนำ)

การฝึกไกเก็ก เป็นที่นิยมของผู้สูงอายุในปัจจุบัน เป็นการออกกำลังกายที่เหมาะสมกับสภาพร่างกายของผู้สูงอายุ เมื่ออายุมากขึ้นร่างกายจะมีการเสื่อมของอวัยวะต่าง ๆ ตามวัย ทำให้เกิดโรคต่าง ๆ ซึ่งมักจะเป็นโรคเรื้อรังและเป็นหลาຍโรคพร้อมกัน การออกกำลังกายที่เหมาะสมและสม่ำเสมอในการการแพทย์กือเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งยั่นหนึ่งที่จะช่วยให้การเสริมสร้างและป้องกันโรคทำให้เกิดผลดีต่อร่างกาย

ท่าบริหารลมปราณ 18 ท่า พร้อมทั้งประโยชน์ของแต่ละท่าดังนี้ กือ

ท่าที่ 1 ปรับลมปราณ ช่วยในการปรับสมดุลยของร่างกาย ทำให้กระดูกหินเริ่มไหลเวียนไปทั่วร่างกาย ประสานกับการหายใจเข้าออกยาว ๆ ทำให้จิตใจสงบ

ท่าที่ 2 ยืดยกษายทรง ช่วยให้ปอดขยายเต็มที่ ทำให้สมรรถภาพของปอด ได้หัวใจแข็งแกร่งสมบูรณ์ขึ้น

ท่าที่ 3 เนิดฉาษษายรัง ช่วยในการเพิ่มความแข็งแกร่งของส่วนหลัง ส่วนเอว ทำให้ลดอาการปวดหลัง ปวดเอวได้

ท่าที่ 4 ตะวันเบิกฟ้า ให้ประโภชน์กับส่วนแขน ให้ล่ และอวัยวะส่วนท้อง ทำให้การขับถ่ายสะดวก และเพิ่มความแข็งแกร่งของขาทั้งสองให้แข็งแรง

ท่าที่ 5 ยืนหยัดดัคแดน ช่วยการทำงานของระบบประสาทและความสมดุลของร่างกาย โดยการทำให้โลหิตไหลเวียนดีขึ้น

ท่าที่ 6 พายเรือกลางน้ำ เป็นการฝึกกำลังขา แขน และการทำงานของหัวใจ พร้อมกับทำให้ประสาทนองทำงานได้ดียิ่งขึ้น มีอารมณ์สดชื่นแจ่มใส

ท่าที่ 7 เมฆลาล่อเก้า เป็นการบริหารปลายเท้า ทำให้เท้าทั้งสองแข็งแรง ช่วยลดการปวดเมื่อยที่ขาและเข่า และการฝึกประสาทด้วย

ท่าที่ 8 สาวน้อยชมจันทร์ เป็นการเพิ่มความแข็งแกร่งของใต้ ช่วยลดอาการปวดเมื่อยส่วนหลังและเอว

ท่าที่ 9 หมุนการผลักดัน เพื่อเสริมสร้างภูมิต้านทานของร่างกาย เสริมสร้างความแข็งแกร่งให้แก่ตับ ไต และส่วนเอว ช่วยระบบการย่อยให้มีประสิทธิภาพ

ท่าที่ 10 เยื่องย่างบังแสงส่องส่อง เป็นการปรับความสมดุลการไหลเวียนของโลหิต เสื่อมคลอนในร่างกาย พร้อมบริหารส่วนหลัง เอว ประสาทด้วยให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น

ท่าที่ 11 แห้วกธารชุมเวลา เป็นการเพิ่มพลังแขน ขา ให้ล่ คอ และช่วยลดอาการปวดแขน ให้ล่ ขา คอ ทำให้ร่างกายมีพลังแข็งแรงดีขึ้น

ท่าที่ 12 แห้วกดลีนกลางสมุทร เป็นการเสริมสร้างสมรรถภาพของตับและระบบประสาทต่าง ๆ ทำให้ร่างกายแข็งแรง สดชื่น มีอารมณ์ร่าเริง แจ่มใส

ท่าที่ 13 วินคกระพือปีก เป็นการเสริมสร้างภูมิต้านทานโรค โดยเฉพาะปอดให้มีความแข็งแรงยิ่งขึ้น และชั่งช่วยขัดความหม่นกนุ่น ชื้มเคร้าให้หมดไป

ท่าที่ 14 อีดแซนปล้อยหน้าด เป็นการปรับสภาพความสมดุลของร่างกาย ช่วยให้การไหลเวียนของโลหิตดีขึ้น ทำให้สุขภาพแข็งแรง

ท่าที่ 15 อินทรีทะยานฟ้า เป็นการผ่อนคลายประสาททุกส่วนในร่างกาย ช่วยให้เพิ่มความจำ ทำให้จิตใจร่าเริงแจ่มใส

ท่าที่ 16 กังหันต้องลม เป็นการผ่อนคลายความปวดเมื่อยส่วนเอว ให้ล่ แขน ขาและปรับสภาพความตื่นในส่วนต่าง ๆ ของร่างกายได้ คืนสภาพปกติและแข็งแรง

ท่าที่ 17 สีดาพาร เป็นการเพิ่มความกระตือรือร้น กระตับกระเนงกล่องแคลว์ ว่องไว ช่วยให้แขน ขา มีความแข็งแรง มีกำลังและคล่องตัวขึ้น

ท่าที่ 18 ผ่อนคลายลมปราณ เป็นการเก็บพลังลมปราณของร่างกาย จากกระบวนการท่าต่าง ๆ นาเดียว โดยใช้จิตนำลมปราณนั้นมาไว้ที่ท้องน้อย แล้วหายใจเข้าออกลีกษาอย่างสนิมเสมอ เพื่อปรับสภาพร่างกายให้เข้าสู่สภาวะความปกติ

ประวัติระบា รा ใบสถาบันราชภัฏภาคใต้

ด้านการเรียนการสอน สถาบันราชภัฏสงขลาได้เปิดสอนวิชาเอกนานาภูมิปี ตามหลักสูตร การจัดการเรียนการสอนสาขาวิชาการศึกษาและสาขาวิชาศิลปศาสตร์ มาตามลำดับ ซึ่งมีทั้งระดับ อนุปริญญา ปริญญาตรีและหลังอนุปริญญา หลักสูตรการเรียนการสอนได้ปรับปรุงและพัฒนาเรื่อยๆ มาเป็นระยะ จนปัจจุบันยึดตามหลักสูตรสถาบันราชภัฏสงขลา พุทธศักราช 2543 ดังนี้รายละเอียด โครงสร้างของหลักสูตรดังนี้

โครงสร้างหลักสูตรโปรแกรมวิชานานาภูมิปี (สายธุรกิจศึกษา) ระดับปริญญาตรี

จุดประสงค์เนื้หา

1. เพื่อผลิตครุนาภูมิปีให้สามารถสอนในระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษาได้
2. เพื่อส่งเสริมเจตคติและค่านิยมในการอนุรักษ์และสร้างสรรค์นานาภูมิปีและการละครบ
3. เพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์ในการจัดการแสดงนานาภูมิปีและวิจัยวิชาการณ์เป็น
4. สามารถนำความรู้และประสบการณ์ทางด้านนานาภูมิปีไทยและการละครบไปพัฒนา คุณภาพชีวิตของคนไทยและสังคมไทย
5. อนุรักษ์ สืบทอด เมยแพร่ เพื่อการพัฒนาภูมิปัญญาห้องถูนทางด้านการแสดง

โครงสร้างหลักสูตร

หน่วยกิตรวมตลอดหลักสูตรไม่น้อยกว่า 145 หน่วยกิต โดยมีสัดส่วนหน่วยกิตแต่ละ หมวดวิชาและแต่ละกลุ่มวิชา ดังนี้

1. หมวดวิชาการศึกษาทั่วไป	33 หน่วยกิต
1.1 กลุ่มวิชาภาษาและการสื่อสาร	9 หน่วยกิต
1.2 กลุ่มวิชานุមนควร์	9 หน่วยกิต
1.3 กลุ่มวิชาสังคมศาสตร์	6 หน่วยกิต
1.4 กลุ่มวิชาคณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี	9 หน่วยกิต
2. หมวดวิชาเฉพาะด้าน	102 หน่วยกิต
2.1 กลุ่มวิชาเนื้อหา	79 หน่วยกิต
2.2 กลุ่มวิชาวิทยาการจัดการ	15 หน่วยกิต
2.3 กลุ่มวิชาปฏิบัติการและฝึกประสบการณ์วิชาชีพ	7 หน่วยกิต
3. หมวดวิชาเลือกเสรี	10 หน่วยกิต

(ดังรายละเอียดในภาคผนวก)

โครงสร้างหลักสูตรโปรแกรมวิชาภาษาไทยและภาระครุยุคปัจจุบันและการต่ออายุ

จุดประสงค์เฉพาะ

1. เพื่อผลิตบุคลากรที่มีความรู้ทางค้านภาษาไทยปัจจุบัน การละครบ้าสามารถทำงานในหน่วยงานของทางราชการ เอกชน หรือประกอบอาชีพอิสระได้อย่างมีประสิทธิภาพ
2. เพื่อพัฒนาวิชาภาษาไทยปัจจุบันและการละครบ้า ซึ่งจะส่งผลต่อการสร้าง การพัฒนาและผลิตผลงานของบุคลากรในสาขาวิชาการคังกล่าว
3. เพื่อส่งเสริมแนวคิดและค่านิยมในการอนุรักษ์ และส่งเสริมนากภาษาไทยปัจจุบันและการละครบ้า
4. อนุรักษ์ สืบทอด เผยแพร่ เพื่อการพัฒนาภูมิปัญญาท้องถิ่นทางค้านศิลปะการแสดง

คุณสมบัติเฉพาะโปรแกรม

ผลิตบัณฑิตที่ทรงคุณค่า รักษาศิลป์วัฒนธรรม น้อมนำสังคม

โครงสร้างหลักสูตร

หน่วยกิตรวมตลอดหลักสูตรไม่น้อยกว่า 144 หน่วยกิต โดยมีสัดส่วนหน่วยกิตแต่ละหมวดวิชาและแต่ละกลุ่มวิชา ดังนี้

1. หมวดวิชาการศึกษาหัวใจ	33 หน่วยกิต
1.1 กลุ่มวิชาภาษาและการสื่อสาร	9 หน่วยกิต
1.2 กลุ่มวิชานุชนศิลป์	9 หน่วยกิต
1.3 กลุ่มวิชาสังคมศาสตร์	6 หน่วยกิต
1.4 กลุ่มวิชาคณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี	9 หน่วยกิต
2. หมวดวิชาเฉพาะค้าน	101 หน่วยกิต
2.4 กลุ่มวิชาเนื้อหา	79 หน่วยกิต
2.5 กลุ่มวิชาวิทยาการจัดการ	15 หน่วยกิต
2.6 กลุ่มวิชาปฏิบัติการและฝึกประสบการณ์วิชาชีพ	7 หน่วยกิต
3. หมวดวิชาเลือกเสรี	10 หน่วยกิต

(ค้างรายละเอียดในภาคผนวก)

จากโครงสร้างของหลักสูตร จะเห็นได้ว่าห้องสอนหลักสูตรมุ่งให้บัณฑิตมีความรู้ความสามารถด้านวิชาชีพเป็นอย่างดี สามารถนำความรู้ประสบการณ์ค้านภาษาไทยปัจจุบันและการละครบ้าไปประกอบอาชีพเป็นครุนาภิศิลป์ ทำงานในหน่วยงานราชการและเอกชนหรือทำงานประกอบอาชีพอิสระได้อย่างมีประสิทธิภาพ สำหรับในรายวิชาที่กำหนดให้คิดประดิษฐ์ทำร่วมเพื่อเป็นผลงานสร้างสรรค์ทางภาษาไทยปัจจุบันหลักสูตรสภากาแฟฝึกหัดครู พุทธศักราช 2543 ประกอบด้วยรายวิชา 2053202 การประดิษฐ์ทำร่วมเด่น I 2(1-2) และรายวิชา 2054901 ผลงานค้นคว้าเริ่มทางภาษาไทยปัจจุบัน

หรือศิลปการละคร ซึ่งแต่ละสถาบันต่างมีวิธีการค่างกันออกໄไปในการกำหนดให้นักศึกษาสร้างสรรค์ผลงาน แต่เป้าหมายเหมือนกัน คือการนำความรู้ภาคทฤษฎีที่ได้ศึกษาจากรายวิชาต่าง ๆ นำไปสู่ภาคปฏิบัติ และสามารถประยุกต์ผลงานค้านระนำ รำ เต้น ซึ่งจัดว่าเป็นเป้าหมายสูงสุดในการเรียนการสอนวิชาชีพด้านนาฏศิลป์ และสามารถนำออกแสดง เมยแพร์ต่อสาธารณะได้

สำหรับสถาบันราชภัฏในภาคใต้ สถาบันราชภัฏสงขลาจัดว่าเป็นแห่งแรกที่ได้เปิดสอนวิชานาฏศิลป์มาตั้งแต่ พ.ศ. 2519 โดยในระยะเริ่มแรกมีสถานะเป็นวิชาลัยครุ มีอาจารย์ประจำภาควิชา 3 ท่าน คือ อาจารย์ราตรี ศรีสุวรรณ อาจารย์อภาฯ ศรียะพันธ์ และอาจารย์รองค์ชัย ปัญกรัชต์ เริ่นเปิดภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2519 งานที่เริ่มเปิดทำการสอน คือ วิชาเดือนนาฏศิลป์ 8 หน่วยกิต ตามหลักสูตรสภาพัฒนาหัดครุ พุทธศักราช 2518 ต่อมาเปิดวิชาเอกระดับ ป.กศ.สูง ภาคต่อเนื่อง นับเป็นนักศึกษารุ่นแรกของวิชาเอกนาฏศิลป์ ป.กศ.สูง จำนวน 45 คน และเป็นวิชาลัยแห่งที่สองต่อจากวิชาลัยสวนสุนันทาที่เปิดสอนวิชาเอกนาฏศิลป์ ระดับ ป.กศ.สูง ต่อมาในปีการศึกษา 2520 ได้เปิดวิชาเอกนาฏศิลป์ภาคปกติ 1 ห้องเรียน นับตั้งแต่นั้นมาได้รับนักศึกษาต่อเนื่องตลอดมา จนกระทั่งปีการศึกษา 2521 ได้เปิดวิชาเอกนาฏศิลป์ ระดับปริญญาตรีรุ่นแรก โดยมีครั้นนักศึกษาที่จบหลักสูตรประกาศนียบัตรการศึกษาชั้นสูง (ป.กศ.) เข้าศึกษาหลักสูตรต่ออีก 2 ปีหลัง มีจำนวน 22 คน นับเป็นสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาของไทยที่เปิดสอนวิชาเอกนาฏศิลป์ ระดับปริญญาตรี อันดับที่ 2 ต่อจากวิชาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษาวิทยาเขตวิชาลัยนาฏศิลป์ ซึ่งเปิดสอนในปีการศึกษา 2519 วิชาลัยครุซึ่งเปิดวิชาเอกนาฏศิลป์ ระดับปริญญาตรีพร้อมกับวิชาครุสงขลา คือ วิชาลัยครุสวนสุนันทา (รองค์ชัย ปัญกรัชต์ 2528 : 19) และในปีต่อมาที่เริ่มเปิดสอนหลักสูตร ครุศาสตร์บัณฑิต 4 ปี ควบคู่กันไปหรือสลับกันเปิดเป็นบางปี ด้วยเหตุนี้จึงมีนักศึกษาที่จบการศึกษาเป็นบัณฑิต จนถึงปีการศึกษา 2546 จำนวนไม่น้อยกว่า 20 รุ่น

ส่วนสถาบันราชภัฏอื่นในภาคใต้ เช่น สถาบันราชภัฏยะลา เริ่มเปิดวิชาเอกนาฏศิลป์ ปี การศึกษา 2529 เปิดสอนเรื่อยมาจนถึงปีการศึกษา 2538 สำหรับสถาบันราชภัฏยะลาสภาพของห้องถ่ายไม่เอื้อต่อการเรียนสาขานาฏศิลป์ เพราะนักศึกษาส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม ซึ่งขัดกับความเชื่อทางศาสนา นักศึกษาไม่นิยมเรียน จึงได้ปิดโปรแกรมนาฏศิลป์ตั้งแต่นั้นมา ส่วนสถาบันราชภัฏอื่น ๆ ก็เปิดสอนมาตรฐานตามลำดับ แต่เนื่องจากการศึกษามีการขยายสาขาต่าง ๆ เพิ่มขึ้น ผู้เรียนสายครุศาสตร์จำนวนมาก การเปิดสอนโปรแกรมต่าง ๆ ในสถาบันราชภัฏภาคใต้ จึงพิจารณาตามความเหมาะสมและความต้องการของตลาดแรงงาน ปัจจุบันสถาบันราชภัฏภาคใต้ที่ยังคงเปิดวิชาเอกนาฏศิลป์ มี 3 สถาบัน คือ สถาบันราชภัฏสงขลา สถาบันราชภัฏนราธิราษฎร์ และสถาบันราชภัฏภูเก็ต

ส่วนของการสร้างสรรค์ผลงาน สถาบันราชภัฏสงขลา ซึ่งจัดว่าเป็นสถาบันแรกในภาคใต้ ที่เปิดวิชาเอกนาฏศิลป์และได้เปิดสอนต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ได้สืบทอดถึงความสำคัญในการ

สร้างสรรค์ผลงานคือความมุ่งมั่นในการสอนของอาจารย์รุ่นแรก ๆ ที่ต้องการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ ภาควิชาจึงกำหนดให้นักศึกษาที่จะจบระดับปริญญาตรี 4 ปีทุกรุ่น คิดระนำใหม่ โดยคำนึงถึงความขึ้นตอนต่าง ๆ ตามหลักวิชาการ ตั้งแต่การเก็บข้อมูลภาคสนาม เสนอแนวคิด และกำหนดรูปแบบการแสดงตามองค์ประกอบของการแสดง โดยเน้นการทำงานเป็นทีม นำเสนอเพื่อขอความเห็นจากอาจารย์ที่ปรึกษาและร่วมทำงานกันอย่างใกล้ชิดระหว่างนักศึกษาและอาจารย์ จนกระทั่งออกมาระบบงาน และท้ายสุดนำเสนอต่อคณะกรรมการประจำโปรแกรมวิชา ซึ่งมีหัวหน้าโปรแกรมเป็นประธานร่วมกับพิจารณา ให้ข้อคิด ปรับปรุงแก้ไขจนเกิดความสนับสนุน สามารถนำผลงานออกไปเผยแพร่ได้ ผลงานระนำใหม่ ๆ แต่ละรุ่นได้บันทึกไว้ในรูปแบบของวิทยานิพนธ์ และศิลปินิพนธ์ จนกระทั่งบันทึกไว้เป็นวิดีโอนี้ ซึ่งผลงานดังกล่าวเมื่อนำออกเผยแพร่ได้รับการยอมรับจากผู้เข้าชมเป็นอย่างดี การแสดงบางชุดมีหน่วยงานต่าง ๆ ทั้งระดับประเทศศึกษา มัธยมศึกษา รวมทั้งอุดมศึกษาในท้องถิ่นนำไปแสดงจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของภาคได้

แนวทางการพัฒนาระบบนาฏยประจำรุ่นบ้านภาคใต้

การพัฒนาระบบนาฏยประจำรุ่นบ้านภาคใต้ ประกอบด้วยปัจจัยต่าง ๆ เช่น ด้านหลักสูตรการจัดการเรียนการสอน ด้านอาชีพ ด้านการท่องเที่ยว ด้านการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม และการพัฒนารูปแบบการแสดงด้านต่าง ๆ ดังนี้

ด้านหลักสูตรการจัดการเรียนการสอน ดังได้กล่าวไว้แล้วถึงวิัฒนาการของระบบนาฏยประจำรุ่นบ้านภาคใต้ ปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการสร้างผลงานนาฏยประจำรุ่นของสถาบันราชภัฏต่าง ๆ สืบเนื่องมาจากหลักสูตรการจัดการเรียนการสอนวิชาเอกนาฏศิลป์ รวมทั้งความมุ่งมั่นของบุคลากรในสถาบันราชภัฏภาคใต้ ที่ต้องการให้นักศึกษาและคณาจารย์ร่วมกันสร้างสรรค์ผลงานด้านการแสดงเพื่อตอบสนองและรับใช้สังคมในโอกาสต่าง ๆ กัน ในฐานะที่เป็นสถาบันอุดมศึกษาท้องถิ่น นอกจากการกิจด้านการจัดการเรียนการสอนแล้ว การทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม จัดเป็นการกิจสำคัญอีกประการหนึ่ง โดยมุ่งเน้นศึกษาศักดิ์ศรี วิจัย เกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่น เผยแพร่โดยผ่านกระบวนการเรียนการสอน กิจกรรมสู่ชุมชนด้วยรูปแบบที่หลากหลาย การสร้างสรรค์ผลงานจัดเป็นหัวใจสำคัญในการเรียนวิชาเอกนาฏศิลป์ เป็นการนำความรู้ทั้งมวลที่ได้ศึกษามาตลอดหลักสูตร ทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ นำไปสู่การสร้างสรรค์ระบบนำชุด ต่าง ๆ ทำให้ระบบนาฏยประจำรุ่นของสถาบันราชภัฏภาคใต้เป็นที่ยอมรับ และนำไปเผยแพร่เป็นตัวอย่างของภาคใต้ในโอกาสต่าง ๆ เสมือนฯ

ด้านอาชีพ เมื่อจากลักษณะด้านสภาพภูมิศาสตร์ภาคใต้อุดมไปด้วยทรัพยากรธรรมชาติทั้งทรัพย์ในดินและสินในน้ำ พิชัยรมรุกิจที่สำคัญซึ่งทำรายได้เป็นเงินตราต่างประเทศเป็นจำนวนมาก ในอดีตได้แก่ ยางพารา การทำเหมืองแร่ รวมทั้งการประมง เป็นต้น ส่วนอาชีพหลักคือเดิม

ของชาวภาคใต้ คือ ทำนา แต่ผลผลิตไม่เพียงพอต้องซื้อจากภาคอื่น ๆ นอกจากนั้นยังมีอาชีพทำสวนผลไม้ เช่น เงาะ ถางสาด ลองกอง ทุเรียนและมะม่วงหิมพานต์ การทำการประมงซึ่งมีทั้ง ประมงน้ำจืด ประมงชายฝั่ง ประมงทะเล การปศุสัตว์ การทำอุตสาหกรรมอื่น ๆ ส่วนหนึ่งจะเป็น อุตสาหกรรมที่โยงใยกับเกษตรกรรมและเป็นอุตสาหกรรมขนาดเล็ก ด้านหัตถกรรมพื้นบ้าน เช่น อาชีพทอผ้า การทำเครื่องจักสาน เช่น ผลิตภัณฑ์จากย่านลิเพา ผลิตภัณฑ์จากการสานเสื่อกระโจด หรือการนำกระลามมาทำเครื่องใช้ เครื่องประดับ การทำเครื่องถ้วยเมืองนคร การถนนอาหารรูปแบบต่าง ๆ

ด้านการท่องเที่ยว ทรัพยากรด้านการท่องเที่ยว หมายถึงสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในหรือสิ่งที่น่าสนใจให้ผู้คนเดินทางเข้าไปเยือนหรือชื่นชมความดีงามฐานต่าง ๆ แบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท คือ ประเภทธรรมชาติ อันได้แก่ สภาพทางภูมิศาสตร์ที่สวยงามและมีคุณค่าต่าง ๆ ประเภทประวัติศาสตร์ ในร้านวัฒนธรรมและศาสนสถาน และประเภทศิลปวัฒนธรรม ประเพณีและกิจกรรม ซึ่งหมายถึง วิถีชีวิตริความเป็นอยู่ของชาวบ้านทั่วไป ซึ่งสามารถเห็นได้จากพฤติกรรมและผลงานด้านต่าง ๆ ที่ชาวบ้านสร้างขึ้น ตลอดจนความเชื่อและความรู้ความสามารถในการดำเนินการ ก็จะแต่ละท้องถิ่นมีความแตกต่างกัน ถึงกำหนดพื้นฐาน คือ สภาพภูมิศาสตร์ ธรรมชาติ ศาสนา ความเชื่อและขนบธรรมเนียมประเพณีที่สืบทอดกันมา (เสรี วงศ์ไพบูลย์ 2530 : 8) ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมา การท่องเที่ยวของประเทศไทยได้เจริญเพื่องฟ្សุคหน้านามตามลำดับ เป็นผลให้เกิดรายได้หมุนเวียนมี มูลค่าจำนวนมากแล้วต่อไป ซึ่งเป็นผลดีต่อเศรษฐกิจโดยรวมของประเทศไทย ภายใต้ความต้องการของประเทศไทยในการสร้างความสมดุลระหว่างการพัฒนาภัยการอนุรักษ์ และกระแสโลกที่ให้ความสำคัญ กับการพัฒนาที่ยั่งยืน จึงก่อให้เกิดกระแสที่สำคัญต่อการพัฒนาการท่องเที่ยว 3 ด้าน คือ (1) กระแสความต้องการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมและทรัพยากรธรรมชาติ (2) กระแสความต้องการของนักท่องเที่ยวในการศึกษา เรียนรู้สิ่งแวดล้อมและทรัพยากรธรรมชาติ และ (3) กระแสความต้องการพัฒนาคน โดยการมีส่วนร่วมของประชาชน (สำนักงานเลขานุการ กรอ.กอุ่นจังหวัด สำนักงานจังหวัดสงขลา. น.ป.ป.)

นโยบายการพัฒนาและส่งเสริมการท่องเที่ยว นายเสริมศักดิ์ เพพสุกิน รัฐมนตรีประจำสำนักนายกรัฐมนตรี ประธานกรรมการการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (สำนักงานสถาบันราชภัฏ. น.ป.ป.) ความคิดเห็น

1. ส่งเสริมและสนับสนุนในเกิดการพัฒนาการท่องเที่ยวที่ยั่งยืน
2. บริหารการท่องเที่ยวให้เกิดการกระจายค่านิรภัยไปยังชุมชนต่าง ๆ โดยเชื่อมโยงกับนโยบายหนึ่งตำบล หนึ่งผลิตภัณฑ์ ของรัฐบาล
3. ส่งเสริมและสนับสนุนให้ชุมชนท่องถิ่นเข้ามามีส่วนร่วมในการจัดการการท่องเที่ยวมากขึ้น เพื่อให้เกิดจิตสำนึกในการคุ้มครองและรักษาทรัพยากรธรรมชาติของตน

4. ส่งเสริมและสนับสนุนให้มีมาตรการที่ทำให้นักท่องเที่ยวพำนักระยะนานขึ้น และใช้จ่ายต่อวันมากขึ้น
 5. เพิ่มความหลากหลายของการท่องเที่ยวรูปแบบต่าง ๆ ทั้งในการท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์ เชิงสุขภาพ เชิงกีฬา และเชิงเกษตร
 6. ส่งเสริมและสนับสนุนความร่วมมือกับประเทศเพื่อนบ้านในการเรียนรู้อย่างแพร่หลายท่องเที่ยว
 7. เร่งรัดการประสานงานกับหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง แก้ไขปัญหาการเอกสารเดาเบร์ขบวนและหลอกลวงนักท่องเที่ยวอย่างจริงจังและเข้มงวด
 8. ส่งเสริมและสนับสนุนให้มีมาตรการต่าง ๆ ที่ทำให้คนไทยท่องเที่ยวในประเทศไทยมากขึ้น
 9. สนับสนุนให้มีการแก้ไขปัญหากฎหมายและระเบียบต่าง ๆ ที่เป็นอุปสรรคในการส่งเสริมการท่องเที่ยว
 10. ให้มาตรการเชิงรุกส่งเสริมการท่องเที่ยว โดยมีเป้าหมายหลักที่คุ้มครองนักท่องเที่ยวที่มีศักยภาพ
 11. ให้มีการจัดตั้งอาสาสมัครส่งเสริมการท่องเที่ยวประจำท้องถิ่น
จากนโยบายการพัฒนาและการส่งเสริมการท่องเที่ยว ก่อให้เกิดประโยชน์อย่างดี โดยเนพะประโยชน์ของการท่องเที่ยวต่อวัฒนธรรมพื้นบ้าน กล่าวคือ สามารถสร้างผลทางเศรษฐกิจ เช่น การจัดการแสดงและการละเล่นรับนักท่องเที่ยว การผลิตสินค้าหัตถกรรมจำหน่าย การบริการสิ่งอำนวยความสะดวกต่าง ๆ เกิดการสืบทอดงานวัฒนธรรมพื้นบ้านและพัฒนาไว้เพื่อการท่องเที่ยวในแนวทางที่เหมาะสม กระตุ้นให้เกิดการพัฒนาอย่างยั่งยืนมาเป็นสิ่งคงคลุมในนักท่องเที่ยว นับว่าก่อประโยชน์ 2 ทาง คือ การอนุรักษ์หรือการสืบทอด และพัฒนาให้เป็นทรัพยากรการท่องเที่ยว เช่น การพัฒนาฝีมือช่าง ประเพณีที่มีอยู่ในท้องถิ่นให้เป็นงานประจำปี ระดับชาติ ได้แก่ งานสังกรานต์ของภาคเหนือ ประเพณีบุญบูนจึงไฟภาครีสาน งานลอยกระทง ฯฯ ที่เป็นไฟของภาคกลางและงานประเพณีกินเจของภาคใต้ เป็นต้น พร้อมทั้งได้มีการพัฒนาศิลปะการแสดงและศูนย์พิพิธภัณฑ์ พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น นักท่องเที่ยวสามารถสัมผัสถึงความรัก ความหวังแห่งและความภาคภูมิใจในมรดกศิลปวัฒนธรรม ระหว่างนักท่องเที่ยว ที่มีความร่วมมือร่วมใจกันอนุรักษ์ไว้ซึ่งศิลปะพื้นบ้าน แต่สิ่งที่ควรคำนึงถึงคือการเปลี่ยนแปลงรูปแบบวัฒนธรรมพื้นบ้านไปอย่างรวดเร็วและไม่เหมาะสม การมุ่งเน้นแค่ความสวยงาม ความน่าสนใจ การจัดขบวนแห่และการต้อนรับเฉพาะกุ้มนักท่องเที่ยว แต่ไม่ได้ให้ความสนใจกับพัฒนาระบบ ความเชื่อและความร่วมมือร่วมใจของเจ้าของวัฒนธรรมพื้นบ้าน ดังนั้นรูปแบบวัฒนธรรมประเพณีจึงถูกยกยิ่งเป็นสิ่งที่จดจำมากกว่าก่อท่องเที่ยว ไม่ได้แสดงออกชี้วิถีชีวิตร่องคนในท้องถิ่นหรือคุณค่าที่แท้จริง เช่น การสาธิตประเพณีบวชนาค และการละเล่นน้ำ การประยุกต์ทำรำรำ เครื่องแต่งกาย และบทพากย์บรรยายอย่างไม่ถูกต้อง เพราะอาจมีข้อจำกัดจาก

การฝึกซ้อม การต้องการความรวดเร็ว ขาดความรู้ความเข้าใจที่ถูกต้อง และหวังผลกำไรทางการค้า ทำให้ผลงานนั้นขาดคุณภาพ และในที่สุดจะไม่สามารถดึงดูดความสนใจและเดื่อมความนิยมของนักท่องเที่ยว ไปในที่สุด (เสรี วงศ์ไพจิตร. 2530 : 9-12)

นาฎศิลป์สำหรับนักท่องเที่ยว ในยุคที่นาฎศิลป์ไทยกลایมเป็นส่วนหนึ่งของธุรกิจท่องเที่ยวนั้น ยังคงให้เกิดการปรับเปลี่ยนที่สำคัญหลายประการ นอกจากนักท่องเที่ยวมีความประทับใจในการรับประทานอาหารเป็นอันดับแรกแล้ว สิ่งที่ประทับใจรองลงมาได้แก่ การพนเห็นวัฒนธรรมคนไทย ความสวยงามของแหล่งท่องเที่ยวตามธรรมชาติ วัฒนธรรม สถานที่ประวัติศาสตร์ และสินค้าพื้นเมือง และยังพบว่า นักท่องเที่ยวชั้นนำนิยมไปชมรำไทย สำหรับสถานที่ที่นักท่องเที่ยวสามารถไปชมรำไทยได้ ได้แก่ ตามร้านอาหารไทยและสถานที่ท่องเที่ยวที่มีการจัดแสดงประเภทนี้ไว้ด้อนรับชาวต่างชาติโดยเฉพาะ การมาชมรำไทยหรือนาฎศิลป์ไทยตามร้านอาหารดูจะเป็นที่นิยมอยู่ไม่น้อยในหมู่นักท่องเที่ยว เพราะนอกจากจะเป็นการทำให้โอกาสไปลิ้มรสอาหารไทยแล้ว ยังมีโอกาสได้ชมการแสดงไปในระหว่างมื้ออาหารด้วย (วินลศรี ลิ้มธนาฤทธิ์. 2535 : 115)

กิจกรรมด้านการแสดง นอกจากเป็นกิจกรรมหนึ่งที่ผนวกเข้ากับร้านอาหารตามโรงแรมใหญ่ ๆ ตามเมืองท่องเที่ยวแล้ว ในการจัดงานแสดงสินค้าที่สำคัญ ๆ มักนิยมน้ำนาฎศิลป์แสดงเพื่อคึงคุณนักท่องเที่ยวให้มาซื้อสินค้าต่าง ๆ ซึ่งมักจะจัดตามศูนย์การค้าใหญ่ ๆ ทั้งในประเทศไทยและต่างประเทศ โดยเฉพาะต่างประเทศ หน่วยงานของรัฐได้แก่การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยนักเป็นหัวเรือใหญ่ในการดำเนินการจัดกิจกรรมดังกล่าว ซึ่งก็ได้รับความนิยมจากผู้นำงานเป็นอย่างดี นอกจากจะขายสินค้าได้แล้ว ยังได้นำเสนอศิลปะการแสดงประเพณีอีกด้วย สำหรับภาคใต้ ซึ่งมีประเทศไทยเป็นบ้าน เช่น ประเทศไทยและเชีย สิงคโปร์ มีเอกชนของไทยร่วมกับเอกชนของประเทศนั้น ๆ จัดกองการราวนายสินค้าและข้าวไปตามเมืองต่าง ๆ จะมีกลุ่มนักแสดงประจำกองการราวน มีหน้าที่แสดงนาฎศิลป์ไทย 4 ภาค อาจแสดงวันละ 2-3 รอบ นักแสดงกลุ่มนี้จะมีรายได้ค่อนข้างดี และเป็นที่นิยมของกลุ่มเจ้าของการราวนที่มีนักแสดงประจำคณะของตน จึงอาจกล่าวได้ว่าลักษณะเหล่านี้เป็นการสืบทอดและเผยแพร่ศิลปะการแสดงประเพณีของตน ทำให้ศิลปะการแสดงไทยแพร่หลายทั่วในประเทศไทยและต่างประเทศ

ด้านการส่งเสริมเผยแพร่ศิลปะการแสดงในสถาบันราชภัฏภาคใต้ กล่าวคือ

ผลงานการแสดงของสถาบันราชภัฏยะลา ในช่วงเวลา 2511-2535 มีผลการแสดงเพื่ออนุรักษ์ที่นี่ฟุ้ดและสร้างสรรค์เผยแพร่นาฏการใหม่ ๆ ที่ได้รับการชื่นชมและกล่าวว่าดีถูกถึง คือ การแสดงหน้าพระที่นั่งของนักศึกษา เนื่องในงานพระราชพิธีสมโภชและเข้าร่วมพระเศษสุรคชาตริ โรงพิธีช้างเผือง จังหวัดยะลา เมื่อวันจันทร์ที่ 11 มีนาคม 2511 โดยนักศึกษาได้รำชวาแปลงจำนวน 110 คน และในตอนกลางคืนมีนักศึกษาจำนวนหนึ่งได้รำนาฬีถวาย เมื่อการแสดงจบแล้ว

ทั้งสองพระองค์ได้เดินทางมาทักษิณและมีพระราชดำริสั่นเสียง ซึ่งข้อความปลาบปลื้มปิติในดื่อย่างสูง แก่คณาจารย์และนักศึกษาในทุกวันนี้ ในสมัยที่อาจารย์พเยาว์ ศรีวงศ์ เป็นผู้อำนวยการวิทยาลัยครุศาสตร์ การพื่อนรำของวิทยาลัยครุศาสตร์รุ่งเรืองมาก ได้มีการจัดการแสดงแบบฉบับที่เป็นมาตรฐานอยู่เป็นประจำ โดยเฉพาะการแสดงละครร้อง ละครรำ ละครพูด และละครล้อเลียนสังคม การแสดงในสมัยนั้นเป็นแบบอย่างที่ดี ไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งตัว ฉากร ระบบแสง-เสียง ล้วนเป็นผลงานที่น่าชื่นชมอย่างยิ่ง ส่วนภาควิชาภาษาไทยปั้นหยุดหลังได้มีบุคลากรที่มีความสามารถในการแสดงเพิ่มขึ้น ได้คิดผลงานการแสดงออกเผยแพร่ปร่างภูมิภาค ศิลปวัฒนธรรมและประเพณีของท้องถิ่น ชุดพื่อนรำเหล่านี้เกือบทุกชุดได้จัดแสดงเป็นครั้งแรกหน้าพระที่นั่ง เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถเดลีด้วยพระราชฐานประทับ ณ ตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ เป็นสิริมงคลแก่ผู้แสดงและผู้จัดแสดง (สาขาวิชาลัทธกษิณ. 2535 : 207-208)

สำหรับสถาบันราชภัฏสงขลา โครงการงานวัฒนธรรมสัมพันธ์ถูกยกเป็นสัญลักษณ์ของสถาบันแห่งนี้ เป็นงานประจำปีระดับจังหวัดที่ปรากฏในปฏิทินการท่องเที่ยวของจังหวัดสงขลา มีการจัดต่อเนื่องทุกปี บุคลากรที่ควรได้รับการยกย่องและเป็นผู้ผลักดันที่สำคัญจนทำให้งานนี้ถูกยกเป็นประเพณีทางวัฒนธรรมของจังหวัดสงขลา คือ ท่านอธิการบดี ชาติรุ่ง ในช่วงที่ท่านเป็นอธิการบดีสถาบันราชภัฏสงขลา ระหว่างปี พ.ศ. 2527-2531 การจัดงานวัฒนธรรมสัมพันธ์มีไว้ในปี 2528 เพียงปีเดียวเท่านั้น โดยเฉพาะในปี พ.ศ. 2531 นับเป็นปีที่สำคัญที่เป็นจุดสร้างความมั่นคงให้กับงานวัฒนธรรมสัมพันธ์ในปีต่อ ๆ จัดเป็นงานต่อเนื่องที่เป็นการกิจหน้ำงานหนึ่งของสถาบันราชภัฏสงขลา การจัดงานดังกล่าวสรุปได้ดังนี้

ครั้งที่ 1 งานมรดกวัฒนธรรมไทย ครั้งที่ 1 พ.ศ. 2520

ครั้งที่ 2 งานมรดกวัฒนธรรมไทย ครั้งที่ 2 พ.ศ. 2522

ครั้งที่ 3 งานวัฒนธรรมสัมพันธ์ พ.ศ. 2525

ครั้งที่ 4 งานวัฒนธรรมสัมพันธ์ '27 พ.ศ. 2527

ครั้งที่ 5 งานวัฒนธรรมสัมพันธ์ '29 พ.ศ. 2529

ครั้งที่ 6 งานวัฒนธรรมพื้นบ้านไทย '30 พ.ศ. 2530 (จัดร่วมกับสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ)

ครั้งที่ 7-13 งานวัฒนธรรมสัมพันธ์ '31-37 พ.ศ. 2531-2537

ครั้งที่ 14 งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 10 “สืบสานวัฒนธรรมไทย” พ.ศ. 2538 (จัดร่วมกับสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ)

ครั้งที่ 15-20 งานวัฒนธรรมสัมพันธ์ '39-45 พ.ศ. 2539-2545

ผลงานค้านวัฒนธรรมนอกจากส่งเสริมภายในสถาบันแล้ว ภายนอกสถาบันมีโครงการวัฒนธรรมสัญชาตานานาภัคต่าง ๆ ยังมีจุดเด่นในการเผยแพร่ต่างประเทศ โดยได้รับการคัดเลือกจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กล่าวคือ

ครั้งที่ 1 ณ ประเทศไทย ศูนย์วัฒนธรรมวิทยาลัยครุสังขลาได้รับการคัดเลือกให้เป็นตัวแทนของภาคใต้ร่วมกับศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ และศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ ไปร่วมแสดงงานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านนานาชาติ ณ ประเทศไทย ระหว่างวันที่ 10-26 กันยายน 2529 และเมื่อเสร็จสิ้นโครงการ สถาบันฯ ได้รับเชิญจากหน่วยงานเอกชน ศูนย์การค้า Lotte ให้แสดงต่ออีกประมาณ 1 สัปดาห์

ครั้งที่ 2 ณ ประเทศไทย อิชิป็ตี้ บุคลากร โปรแกรมนาฏศิลป์จำนวนหนึ่งได้รับเชิญจากวิทยาลัยครุพัชรบุรีวิทยาลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์ ไปร่วมแสดงเผยแพร่ ณ ประเทศไทย อิชิป็ตี้ ระหว่างวันที่ 9-24 กรกฎาคม 2532

ครั้งที่ 3 ได้รับการคัดเลือกจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ไปเผยแพร่ ณ ประเทศไทยสีเซอร์แอลน์ ระหว่างวันที่ 17-31 สิงหาคม 2533

ครั้งที่ 4 ได้รับคัดเลือกจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ไปเผยแพร่ ณ ประเทศไทยเยอร์นัน เนเชอร์แอลน์ ระหว่างวันที่ 6-31 กรกฎาคม 2535

โดยเฉพาะครั้งที่ 3 และครั้งที่ 4 ดร.วิชัย รัตนากิริณาร ซึ่งเป็นอธิการสนับสนุนได้เป็นผู้นำนักแสดง รวมทั้งร่วมแสดงดนตรีประเภทเครื่องจังหวะอีกด้วย

งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ จัดเป็นงานที่เปิดโอกาสให้มีการแสดงดนตรี นาฏศิลป์ การแสดงพื้นบ้านของศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดจากภาคต่าง ๆ ได้ปรับปรุงพัฒนาให้มีกิจกรรมหลากหลาย มาตรฐานลำดับ เริ่มจัดงานมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2529 จนถึงปัจจุบัน รวม 17 ครั้ง (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ 2546 : 1)

ครั้งที่ 1 งานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านไทย'29 จัดที่ถนนในวิทยาลัยครุเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่ ระหว่างวันที่ 4-10 เมษายน พ.ศ. 2529

ครั้งที่ 2 งานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านไทย'30 จัดที่บริเวณวิทยาลัยครุสังขลา จังหวัดสangkhla ระหว่างวันที่ 8 – 14 สิงหาคม พ.ศ. 2530

ครั้งที่ 3 งานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านเชียง ครั้งที่ 1 จัดที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ระหว่างวันที่ 8 – 14 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2531 เนื่องในพระราชพิธีบรมราชนิพัทธ์และเฉลิมพระชนมพรรษา 5 รอบ และพระราชพิธีรัชมังคลาภิเษก มีการแสดงจาก 4 ภูมิภาค การแสดงของประเทศไทยเชิงศิลปะ องค์การมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านนานาชาติ ภูมิภาคเอเชียและประเทศไทยเพื่อนบ้านเข้าร่วมงานถึง 10 ประเทศ

ครั้งที่ 4 งานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านไทย'32 จัดที่สถานวิทยาลัยครุภูมิราชธานี จังหวัดอุบลราชธานี ระหว่างวันที่ 1 – 7 มิถุนายน พ.ศ. 2532

ครั้งที่ 5 งานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านไทย'33 จัดที่สถานหน้าศาลากลาง จังหวัดนครราชสีมา ระหว่างวันที่ 6 – 12 กรกฎาคม พ.ศ. 2533

ครั้งที่ 6 งานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านไทย'34 จัดที่สถานหน้าเมืองนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช ระหว่างวันที่ 24 – 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2534

ครั้งที่ 7 งานมหกรรมวัฒนธรรมเฉลิมพระเกียรติ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ จัดที่บริเวณท้องสถานมหาวิหารและปรินิพัล ระหว่างวันที่ 18 – 24 เมษายน พ.ศ. 2535

ครั้งที่ 8 งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 8 “สืบทอดชีวิตไทย” จัดที่สถานหน้าศาลากลาง จังหวัดพิษณุโลก ระหว่างวันที่ 24 – 30 มิถุนายน พ.ศ. 2536

ครั้งที่ 9 งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 9 “เรารักวัฒนธรรมไทย” จัดที่ท่าตุ้งศรีเมือง จังหวัดอุตรธานี ระหว่างวันที่ 2 – 9 เมษายน พ.ศ. 2537

ครั้งที่ 10 งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 10 “สืบสานวัฒนธรรมไทย” จัดที่สถานกีฬา สถาบันราชภัฏสงขลา ระหว่างวันที่ 3 – 9 สิงหาคม พ.ศ. 2538

ครั้งที่ 11 งานมหกรรมวัฒนธรรมเฉลิมพระเกียรติกาญจนากิจเอก จัดที่บริเวณสวนสาธารณะ เขลงค์คร จังหวัดลำปาง ระหว่างวันที่ 23 – 29 พฤษภาคม พ.ศ. 2539

ครั้งที่ 12 งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12 จัดที่เมืองพัทaya จังหวัดชลบุรี ระหว่างวันที่ 9 – 15 พฤษภาคม พ.ศ. 2540

ครั้งที่ 13 งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติและนานาชาติ ครั้งที่ 13 จัดที่สถาบันราชภัฏ บุรีรัมย์ จังหวัดบุรีรัมย์ ระหว่างวันที่ 15 – 21 มกราคม พ.ศ. 2542

ครั้งที่ 14 งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติและนานาชาติ ครั้งที่ 14 “กระปีเบิกฟ้าอันดามัน เฉลิมพระเกียรติ” จัดที่บริเวณเขื่อนเจ้าฟ้าและสวนสาธารณะท่าราชา จังหวัดกระปี ระหว่างวันที่ 22 – 28 พฤษภาคม พ.ศ. 2542

ครั้งที่ 15 งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 “นำใจไปครึ 100 ปี สมเด็จย่าล้านนา เทิดพระเกียรติ” จัดที่สถานกีฬาจังหวัดเชียงราย ระหว่างวันที่ 14 – 20 มกราคม พ.ศ. 2544

ครั้งที่ 16 งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 16 “พระปฐมเจดีย์เสียดฟ้า ทวารวดีรุ่งเรือง เมืองนาธิราชเจ้า” จัดที่บริเวณองค์พระปฐมเจดีย์ พระราชวังสถานจันทร์และศูนย์วัฒนธรรม เฉลิมพระเกียรติ 6 รอบ พระชนมพรรษา จังหวัดนครปฐม ระหว่างวันที่ 5 – 11 มกราคม พ.ศ. 2545

ครั้งที่ 17 งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 17 “มหาศจรรย์วัฒนธรรมลุ่มน้ำโขง” จัดที่สวนสาธารณะหนองดิน อําเภอเมือง จังหวัดหนองคาย ระหว่างวันที่ 20-26 มกราคม พ.ศ. 2546

ด้านการพัฒนารูปแบบการแสดง การพัฒนารูปแบบการแสดงควรพิจารณาส่วนต่าง ๆ เช่น ด้านวิธีแสดง คุณศรีและเพลงประกอบ การแต่งกาย ตลอดจนอุปกรณ์ ประเด็นค่าง ๆ ดังค่อไปนี้

ด้านวิธีแสดง ระบบนำภูมิประดิษฐ์เป็นระบบที่เสนอแนวคิดเกี่ยวกับวิธีวิถีการประกอบอาชีพ รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมของภาคใต้ ได้คิดประดิษฐ์ขึ้น โดยมีเป้าหมายเพื่อประกอบการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ครุศาสตร์บัณฑิต ศิลปศาสตร์บัณฑิต ของสถาบันราชภัฏภาคใต้ รูปแบบวิธีการแสดง เป็นการแสดงประเภทระบำ เดิน นำมานแสดงบนเวที ใช้ผู้แสดงไม่นัก จำนวน 6-8 คน ให้วาลาแสดงประมาณ 6-7 นาที ต่อกันเมื่อการแสดงແหร່လາຍเป็นที่ต้องการของตลาดมากขึ้น ได้ปรับเปลี่ยนการแสดงนำไปใช้ในโอกาสค่าง ๆ ที่สำคัญ เช่น พิธีเปิดงานค่าง ๆ ทั้งบันเทิงและกลางแจ้ง จึงต้องจัดรูปแบบการแสดง ใช้คนจำนวนมาก ปรับเปลี่ยนประยุกต์เครื่องแต่งกายบ้าง ตามงบประมาณที่มีจำกัด งานสำคัญ ๆ เช่น พิธีเปิดงานกีฬาแห่งชาติของภาคใต้ งาน ธ สถิตย์ในดวงใจ งานแข่งขันนักเข้าเสียงอาเซียน รวมทั้งงานเทศบาลที่สำคัญ ๆ ในภาคใต้ ส่วนปัจจุบันรูปแบบการแสดงได้จัดในรูปขบวนแห่ตามถนนสายสำคัญ ๆ ในเขตเมืองท่องเที่ยว เพื่อนำไปสู่พิธีเปิดงานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ที่จัดโดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ โดยนำเสนอเป็นขบวนแห่เพื่อประชาสัมพันธ์งาน รูปแบบการแสดงจึงมีความหลากหลายมากขึ้น ได้มีการนำเอาวิธีวิถี ความเชื้อ รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมการฟ้อนรำประจำภาคของตนพนادเข้าไปในขบวนแห่ของแต่ละภาค มีความคงทนน่าสนใจขึ้น นอกจากการแสดงแห่แห่นตามท้องถนนแล้ว บางครั้งปรับรูปแบบใช้แสดงบนเวที โดยนำดำเนินความเรื่องบางอย่างนำเสนอเป็นนาฏกรรม มีตัวเอกนั่งบนเตลี่ยงคานหาม มีการแสดงประกอบที่หลากหลาย โดยตัดตอนเวลาให้น้อยลง เพื่อให้เห็นถึงความอลังการของการแสดง มีอุปกรณ์เสริมให้รูปขบวนดูสวยงามน่าสนใจ ผู้แสดงจำนวนหนึ่งถืออุปกรณ์หรือ道具ไม้ขنากใหญ่ รวมทั้งเครื่องแสดงยกฐานบรรดาศักดิ์ การแต่งกายงดงามตามจินตนาการของผู้ประดิษฐ์ ซึ่งถือได้ว่าเป็นการแสดงที่ปรับเปลี่ยนวิธีนำเสนอไปอีกรูปแบบหนึ่ง การนำเสนอลักษณะดังกล่าวจะจัดการค่านึงถึงระยะเวลาในการนำเสนอ การแสดงบนเวทีในรูปแบบของขบวน ไม่ควรใช้เวลาเกิน 15 นาที เพราะความคงทนค่าง ๆ ที่นำเสนอ ถ้าผู้ชมขาดสมาธิหรือเกิดความรู้สึกว่านานเกินไป ก็จะทำให้การแสดงนั้นด้อยค่าลงไปกันที ส่วนระบบที่นำเสนอขึ้นตอนการประกอบอาชีพค่าง ๆ ถ้าผู้ประดิษฐ์มุ่งแต่ถ่ายทอดวิธีการนั้นจริง ๆ โดยมีรายละเอียดปลีกย่อยมากเกินไป ก็อาจทำให้ขาดสูญทรัพยากรับรู้ของผู้ชม ระบบที่ควรเน้นการแสดงที่เป็นศิลปะท่าทาง อันอ่อนช้อยลง มุ่งให้ผู้ชมสัมผัสรู้ความงามได้อย่างไรซึ่งจำกัด จะนั่นจึงไม่ควรมีเนื้อหาสาระขึ้นตอนมากจนเกินไป บางท่านกล่าวว่า ควรไค้นั่งคูศบาย ๆ โดยไม่ต้องลำดับขั้นตอนเพื่อให้เกิดความเข้าใจ การประดิษฐ์ทำรำลักษณะนี้จึงควรพิจารณาให้รอบคอบ อาจเป็นการจำกัดจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ระบบอย่างที่วัยก็ได้

คณตรีและเพลงประกอบการแสดง สุกรี เจริญสุข (2534 : 49) ได้กล่าวถึงเพลงของโนรา และเพลงของหนังตะลุง สรุปความว่า เพลงของโนราและหนังตะลุง โดยปกติแล้วคนดูโนราหรือหนังตะลุงไม่ค่อยสนใจเสียงคณตรีเท่าไน้ก เพียงแต่ว่าคณตรีเป็นส่วนหนึ่งที่ขาดไม่ได้ คณตรีเป็นส่วนสร้างบรรยากาศและสร้างความกลมกลืนของท่าทางทั้งดราม่าและขัน เพลงประกอบโนราและเพลงประกอบหนังตะลุงไม่มีทำนองเพลงของตัวเอง อาศัยทำนองของคณตรีจากที่อื่น เช่น ทำนองคณตรีของภาคกลาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งคณตรีไทยราชสำนัก เพลงแบกมลาญ เป็นต้น เพลงเหล่านี้จะถูกสอดแทรกอยู่ระหว่างจาก ท่าทาง หรือบทของตัวละคร เพลงระหว่างกลางที่แทรกเหล่านี้บางเพลงก็สามารถบรรเลงได้เต็มเพลง บางเพลงก็บรรเลงได้ครึ่งท่อน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับท่าทางบทขับจากเป็นสำคัญ ผู้ทำหน้าที่ดำเนินทำนองนี้ให้เป็นหลัก เครื่องคณตรีประกอบโนราและหนังตะลุงเป็นเครื่องศิริ ประกอบคัชช์ ทับ โนนง กลอง มีเสียงดัง จำเป็นต้องให้เป็น เพราะมีเสียงดังพอที่จะเข้าร่วมวงได้ ส่วนร้องเงิง ลีลาการรำนั้นคล้ายกับระบำพื้นเมืองของชาวอีสาน (เนเธอร์แลนด์) เพียงแค่ระบำของอีสานนั้นใช้แอกคอเดียน แต่ร้องเงิงใช้ไวโอลิน ตรงนี้อาจจะเป็นหลักฐานสำคัญก็เป็นได้ว่า ชาวพื้นเมืองภาคใต้ไม่มีเครื่องคณตรีที่ “ทำทำนอง” มีแต่เครื่องคณตรีที่ใช้ประกอบจังหวะเท่านั้น

คณตรีพื้นบ้านภาคใต้ เมื่อนำมาบรรเลงประกอบรำบ้านภูษิประดิษฐ์ บทเพลงจึงเกิดความสามารถเฉพาะตัวของนักคณตรีเป็นประการสำคัญ บางครั้งบทเพลงเหล่านี้ไม่สามารถระบุชื่อได้ คงกล่าวได้แต่เพียงว่า เป็นเพลงพื้นเมืองโนราไม่ปรากฏชื่อ ในการบรรเลงประกอบการแสดงโดยทั่วไป ถ้าเป็นแบบแผนในราชสำนัก นักแสดงจะฟังทำนองจากเครื่องคณตรีหลัก เช่น วงศ์พาทย์ ธนาดเอกจะทำหน้าที่ดำเนินทำนองเป็นหลัก ผู้แสดงร่ายรำเปลี่ยนท่าทางโดยต้องศึกษาจำนวนของจังหวะและทำนองเพลง ที่นำมาใช้ว่าเพลงนั้นมีทั้งหมดกี่เท่า ลีลาจังหวะย่ออยู่เป็นหนึ่งจังหวะใหญ่ หรือแบ่งจังหวะย่ออยู่เป็นหนึ่งจังหวะใหญ่ เมื่อเข้าใจจังหวะของเพลงได้ถูกต้องแล้ว ก็บรรจุทำรำให้พอดีกับบทเพลงนั้น ๆ โดยการกำหนดทำรำให้เข้ากับลีลาของเพลง โดยใช้ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงกับทำรำ ความสัมพันธ์ระหว่างความหมายของบทร้องกับ ทำรำ จึงเป็นหน้าที่ของนักประดิษฐ์ทำรำที่ต้องประสานและทำความเข้าใจกับนักคณตรีพื้นบ้านในการบรรเลงประกอบการแสดง คณตรีแต่ละชีวนี้มีบทบาทหน้าที่อย่างไร มีรูปแบบการบรรเลงอย่างไร นักแสดงกำหนดทำรำจากบทเพลงนั้นอย่างไร จึงเป็นการทำงานร่วมกันเพื่อที่จะให้ผลงานด้านการแสดงที่ออกแบบมีคุณภาพดูถูกต้องตามหลักวิชา ในการบรรจุเพลงสิ่งที่ควรพิจารณาอีกประการหนึ่ง คือ ลีลาของการแสดงสนุกสนาน เร้าใจ หรืออ่อนหวาน นิมนต์nod หมายความกับ วงคณตรีพื้นบ้านหรือไม่ หรืออาจพิจารณาน่าเครื่องคณตรีบางชิ้นมาผสมเพื่อให้ได้สำนึกร่องเพลงที่อ่อนหวาน เช่น ขอ เป็นต้น

ด้านการแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบ 在การแสดงเครื่องแต่งกายของนักแสดงนับเป็นสิ่งแรกที่ผู้ชมสัมผัสได้ทางสายตา และนำไปสู่ความสนใจด้านความชุมชนการแสดงชุดนั้น ๆ

เครื่องแต่งกายจึงเป็นสิ่งจำเป็นในการประดิษฐ์รับแต่ละชุด สิ่งที่ควรคำนึงอาจจะเริ่มจากการพิจารณารูปแบบของเสื้อผ้า สีสัน วัสดุที่นำมาใช้ เหนระกันแนวคิดของระบบหรือไม่ โดยเฉพาะถ้าเป็นการแสดงที่นำเสนอเกี่ยวกับอาชีพ ควรพิจารณาถึงการประกอบอาชีพนั้นจริง ๆ ว่า ในชีวิตประจำวันแต่งกายอย่างไร ถ้าจะประยุกต์เป็นการแสดงควรประดิษฐ์การแต่งกายในระดับใดที่คุณแล้วไม่เกินความเป็นจริง สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งคือ การออกแบบควรจำลองแบบของเครื่องแต่งกาย แล้วนำมาทดลองร่วมกับเสื้อผ้าให้ได้คล่องแคล่วหรือไม่ ก่อนดำเนินการตัดเย็บชุดที่สมบูรณ์แบบ ถ้าเป็นไปได้วัสดุหรือเสื้อผ้า ใช้ผ้าในห้องถ่ายได้หรือไม่ ส่วนเครื่องประดับนั้นบัวเป็นสิ่งที่เตรียมให้การแสดงเหล่านั้นน่าสนใจยิ่งขึ้น การนำมานำเสนอส่วนไส่ตามส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย รูปร่างและขนาด จำนวนมากน้อย ควรพิจารณาอย่างรอบคอบ ทั้งนี้ เพราะเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับราคาค่อนข้างสูง ในการประดิษฐ์ท่ารำแต่ละชุด งบประมาณจะเป็นตัวกำหนด ซึ่งจัดว่าเป็นปัญหาใหญ่ในการประดิษฐ์รับนานาภัยประดิษฐ์แต่ละชุด ส่วนอุปกรณ์ประกอบการแสดงในกรณีที่ระบบชุดนั้น ๆ มีอุปกรณ์ สิ่งที่ควรปฏิบัติอย่างยิ่งคือ การนำอุปกรณ์เหล่านั้นมาใช้ประกอบการออกแบบ ท่ารำ ท่าเดิน ตั้งแต่ต้น เพื่อที่จะให้ท่ารำและอุปกรณ์เหล่านั้นประสานสัมพันธ์กันและสามารถพิจารณาขนาด รวมทั้งรูปแบบที่เหมาะสมกับการแสดงนั้นจริง ๆ เพราะว่าอุปกรณ์บางอย่างเมื่อนำมาแสดงแล้ว อาจทำให้เป็นจุดเด่น น่าสนใจ มากกว่าความสามารถของนักแสดงไปในที่สุด

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับระบบนานาภัยประดิษฐ์มีดังนี้

ชนนาค โสภณ (2531) ได้วิจัยเรื่อง พัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบของการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย พัฒนาการของการจัดการศึกษาและอิทธิพลที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย ผลการวิจัยสรุปได้ว่า รูปแบบของการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ ประเภทแรก เป็นการจัดการศึกษาโดยอิสระหรืออย่างไม่เป็นทางการ ได้แก่ การจัดการศึกษาในราชสำนัก สำนักของเจ้านายและบุนนาค และสำนักของสามัญชน เป็นการจัดการศึกษาอย่างอิสระ โดยมีคือการศึกษาในราชสำนักเป็นแบบอย่าง ประเภทที่ 2 เป็นการจัดการศึกษาในระบบโรงเรียนแบบสากลหรืออย่างเป็นทางการ มีการกำหนดจุดมุ่งหมายของการจัดการศึกษา วิธีเข้าศึกษาและคุณสมบัติของผู้เข้ารับการศึกษา หลักสูตรและการสอน ปริมาณเวลา และคุณวุฒิทางการศึกษา ตลอดจนเงินเดือนที่ได้รับเมื่อสำเร็จการศึกษาแล้ว พัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย แบ่งออกได้เป็น 3 ชุด ได้แก่ ชุดที่ 1 ยุคการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์แบบแผนเดิม (ประมาณ พ.ศ. 1800 – 2452) มีจุดมุ่งหมายในการจัดการศึกษาเพื่อความบันเทิงและประดับบารมีแล้วพัฒนาขึ้นเป็นการอาชีพ โดยผู้เข้ารับการศึกษาทั้งชายและหญิงตั้งแต่วัยเยาว์ แต่

ตรีจะส่งวนไว้เฉพาะในราชสำนักสำหรับพระมหากษัตริย์เท่านั้น การถ่ายทอดความรู้ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของครูเป็นหลักคือวิธีการให้ปฏิบัติเดิมแบบอย่างครู และจะจำชุมป้าฐานะสืบต่อ กันมา ยุคที่ 2 ยุคพื้นฟูกิจกรรมศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย (พ.ศ. 2453 – 2478) มีการพื้นฟูกิจกรรมศึกษาขึ้นใหม่ในราชสำนักและสำนักของเจ้านาย ด้วยการจัดการศึกษาแบบระบบโรงเรียน แต่ยังคงใช้วิธีการศึกษาแบบเก่า ในขณะเดียวกันพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้นำรูปแบบของการศึกษาแบบเก่า ไปนิยมเดิมเดียว กับการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยลดความสำคัญลง ไป โดยหันไปนิยมตามแบบอย่างตะวันตกสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ยุคที่ 3 ยุคการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในสถาบันการศึกษา (พ.ศ. 2479 – 2529) การจัดการศึกษาได้พัฒนามาสู่ระบบสถาบันอย่างสมบูรณ์อยู่ในความควบคุมของรัฐบาล โดยรับบุคคลทั่วไปเข้าศึกษาตั้งแต่ระดับประถมศึกษาจนถึงอุดมศึกษา จัดเป็นการจัดการศึกษาที่มุ่งให้ผู้เรียนได้รู้กว้าง หลักสูตรแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ ผลิตนาฏศิลป์และผลิตครุนาฏศิลป์ ผู้สำเร็จการศึกษาจะเข้าร้าราชการมากกว่าประกอบอาชีพอิสระ อิทธิพลที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย พบว่า ในยุคที่ 1 และยุคที่ 2 ความสนใจที่ของพระมหากษัตริย์มีอิทธิพลมากที่สุด รองลงมาคือ สภาพทางเศรษฐกิจ สังคม และการแพร่กระจายของวัฒนธรรมตะวันตก ส่วนในยุคที่ 3 ลักษณะนิยมของผู้นำประเทศ ภัยหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 เป็นปัจจัยแรกที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง รองลงมาได้แก่ การเผยแพร่ความรู้ของผู้สำเร็จการศึกษาจากต่างประเทศ อัตราการเพิ่มและลดอย่างรวดเร็วของประชากรและค่านิยมในการเข้าศึกษาของประชาชน

ธรรมรัตน์ โถวสกุล (2543 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษานาฏยประดิษฐ์ในงานโครงการนาฏยศิลป์ของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2534 – 2541 มุ่งศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางค้านนาฏศิลป์ไทยประยุกต์ที่พบ วิธีดำเนินการวิจัย ศึกษาจากโครงการปริญญาบัณฑิต จำนวน 52 ชุด ของนิสิตในสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย สูจิบัตรในการแสดง เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ แบบบันทึกภาพ สัมภาษณ์นิสิตเจ้าของผลงาน

จากการศึกษาพบว่า นาฏยประดิษฐ์ในงานโครงการปริญญา尼พนธ์มีรูปแบบเป็นงานนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์เป็นส่วนมาก โดยการนำท่ารำจากนาฏศิลป์ไทยมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน นอกจากนี้ยังมีการนำท่าเด่นในนาฏศิลป์ตะวันตก ท่าธรรมชาติของคน ท่าเดียนแบบพฤติกรรมของศัลว์ มาผสมผสานกับท่าของงานนาฏศิลป์ไทย การจัดรูปแบบ การแปรແเวลาและการตั้งชื่อ มักเป็นรูปทรงเรขาคณิต

ขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงาน เริ่มจากผู้สร้างสรรค์กำหนดหัวข้อ จากนั้นจึงดำเนินการ หาข้อมูล หาแพลงประภณ คัดเลือกนักแสดง ประดิษฐ์ท่ารำ ออกแบบเครื่องแต่งกาย จนถึงขั้น ตอนการฝึกซ้อมและนำเสนอผลงานสู่สาธารณะ

ผลการวิจัยดังกล่าว สะท้อนถึงแนวโน้มในการสร้างสรรค์ผลงานทางศึกษาด้วยศิลปะของนิสิต ในช่วง 8 ปีที่ผ่านมา และอาจมีอิทธิพลต่อแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานที่จะเกิดขึ้นต่อไปในอนาคต

ประพิเศษ สงวนวงศ์ (อ้างถึงในสุกรี เจริญสุข 2536 : 126) ได้วิจัยรูปแบบของคนครีพื้นบ้านจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญชาวเขา วิทยากรท่องถิ่นชาวเขาแต่ละแห่ง รวมทั้งหมด 6 แห่ง คือ กระเหรี่ยง มูเซอ ตีซอ อิกกอ แม้วและເຢ້າ การสำรวจ 17 หมู่บ้านใน 3 จังหวัด คือ เชียงใหม่ เชียงรายและแม่ฮ่องสอน

ผลการศึกษาพบว่า ดนตรีพื้นบ้านของชาวเขามีรูปแบบที่เรียนง่าย ไม่สับซ้อน เรียนรู้ได้ง่าย จำจำและถ่ายทอดกันมาจากแบบผิดหัด การบอกเล่าแบบดนตรีพื้นบ้านทั่วไป มีเอกลักษณ์เฉพาะผ่านรัชที่แสดงถึงลักษณะทางดนตรีของชาวเชียงใหม่ คือ เป็นดนตรีที่มีแนวเดียว ใช้ระบบเสียงแบบบันไดเสียง 5 เสียง (Pentatonic Scale) การบรรเลงเป็นการบรรเลงเดียว ไม่ประสานเสียง เครื่องดนตรีมีลักษณะเป็นแบบเครื่องดนตรีพื้นเมืองคึ้งคีม ไม่พัฒนามากนักทั้งเครื่องมือและวัสดุที่นำมาใช้ประดิษฐ์ เครื่องดนตรีหลักที่ทุกผู้ใช้ คือ เครื่องเป่า ได้แก่ ขลุ่ย แคน แคนน้ำเต้า ปี และแตรเจา ตามความนิยมของผู้ ใช้วัสดุที่หาได้ในท้องถิน ไม่นำมาตรฐานของเสียงเท่ากัน หน้าที่ในการบรรเลง เพลงร้องมีมากที่สุดและมีบทบาทต่อชีวิตในทุกสถานการณ์ ทุกเพศ ทุกวัย ลักษณะการร้องคล้ายกับการอ่านทำนองเสนาะ ร่ายหรือแหลกกว่าทำนองเพลงตามความหมาย ทั่วไป การแสดงพื้นบ้านนับว่ามีน้อยมากเมื่อเปรียบเทียบกับดนตรีและเพลงร้อง การแสดงมีการฟ้อนดาบ ฟ้อนแคนและการเด่นรำ ลักษณะการแสดงเป็นไปอย่างเรียนง่าย มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อการประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อในลัทธิบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ไว้ตัวคน ทั้งที่เชื่อว่ามีอยู่ตามธรรมชาติ และบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว ส่วนการกระทำเพื่อการบันเทิงและสังคมเป็นวัตถุประสงค์รอง

តំកម្មណ៍គេងខែងគនទីនាក្យកិលបៀវងទាហេ

1. มีเอกลักษณ์ที่แสดงถึงความเชื่อที่มั่นในจาริตรของผู้พันธ์ที่ถ่ายทอดมาหลายชั่วอายุคน
 2. มีการเลียนแบบและผสมผสานด้านความคิด ความเชื่อกับกลุ่มนชนที่อยู่ใกล้ชิดกัน
 3. คนคริพินบ้านได้ฤกษ์เป็นเครื่องมือสื่อสาร
 4. การเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อมและสังคม การรับรู้เรื่องราวสารคดีสารสนัยใหม่ มีส่วนทำให้คนคริพินบ้านของชาวเขาเปลี่ยนแปลง

ยุทธศิลป์ ชูชาวิจิตร (2539 : บทคัดย่อ) ได้วิจัยเรื่องการฟื้นอีสาน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นนาและลักษณะเด่นของการฟื้นอีสานเฉพาะกลุ่มวัฒนธรรมไทยอีสาน โดยใช้ข้อมูลการฟื้นที่ปรากฏในการแสดงลำพิเพี้ย หมอดำพื้น หมอดำกลอน หมอดำหนู่ หมอดำเพลิน หมอลำประยุกต์และการฟื้นที่เป็นผลงานการประดิษฐ์ของวิทยาลัยนาฏศิลป์และสถาบันราชภัฏชั้นแสดงในระหว่างปี พ.ศ. 2536 พ.ศ. 2538

การวิจัยพบว่า การฟื้นอีสานดังเดิมน่าจะเป็นฟื้นแบบง่าย ๆ ในพิธีลำพิเพี้ยซึ่งเป็นพิธีกรรมโบราณในการรักษาโรค ต่อมากองพัฒนาเป็นการฟื้นในพิธีเชิงบังไฟ ซึ่งทำท่าฟื้นที่มีรูปแบบชัดเจนและหลากหลายขึ้น การฟื้นเป็นส่วนหนึ่งที่ขาดไม่ได้ในการแสดงหมอดำพื้นและพัฒนาเป็นการฟื้นที่สลับชั้นช้อนขึ้นพร้อมกับการพัฒนามหอดำจนถึงการแสดงหมอดำประยุกต์ในปัจจุบันอันมีอิทธิพลภายนอก 2 ชนิดเข้าไปปะปน คือ ลีเกและลูกทุ่ง គนตรีที่ใช้ทั่วไปมีลักษณะเหมือนกัน เรียกว่า วงพิณ แคน ซอและโปงลาง

การฟื้นอีสานมีลักษณะเด่นคือ การจีบน้ำหัวแม่มือและน้ำรีไม่จรดกัน การพรมน้ำ การม้วนมือ การรุกหรือการปื้อของฝ่ายชาย การฟื้นปีศาของฝ่ายหญิง การก้าวเท้าและย่างเท้าสม่ำเสมอ การย่นลำตัวและหัวเข่าสม่ำเสมอ ฝ่ายหญิงมีการก้าวไววี ลำตัวแข็งและเออนไปทึ่งศัว ผู้ฟื้นจะขาด漉คลายพิเศษเฉพาะตัวเมื่อมีโอกาสโดยเฉพาะเวลาไม่คาดถ้า คือ ไม่ขับร่อง การวิจัยพบว่าการฟื้นอีสานมีท่าทางต่าง ๆ ไม่น้อยกว่า 48 ท่า แต่ละท่าอาจเรียกชื่อต่างกัน ท่าส่วนใหญ่เป็นท่าเดียนแบบกริยาของสัตว์ คน ธรรมชาติ และมีท่าที่อ้างศักดิ์ศรัทธาในวรรณคดีบ้าง

การฟื้นอีสานที่แสดงโดยชาวบ้านพบว่า ยังคงใช้ท่าดังเดิมของอีสานนำมาเรียงร้อยใหม่ในการแสดงแต่ละครั้งและอาจมีท่าใหม่ ๆ เกิดขึ้นบ้าง ส่วนการฟื้นของสถาบันการศึกษาพบว่า มีการปรับปรุงของเดิมให้กระทัดรัดมีการแปรແควรและมีอิทธิพลของนาฏศิลป์ภาคกลางอันเกิดจาก การประดิษฐ์และการถ่ายทอดโดยครูที่มีพื้นนาฏศิลป์ภาคกลาง การฟื้นอีสานยังคงมีการประดิษฐ์คิดค้นต่อไปไม่หยุดยั้งทั้งภาคเอกชนและสถาบัน

สมภพ เพ็ญจันทร์ (อ้างถึงในสิริชัยหาญ พิกจารณา 2539 : 55) ได้วิจัยเรื่อง “บทบาทในการอนุรักษ์และพัฒนานาฏศิลป์พื้นบ้านของอาจารย์ภาคนาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์” โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทบาท ปัญหาอุปสรรค สาเหตุของปัญหา และเสนอแนวทางในการอนุรักษ์และพัฒนานาฏศิลป์พื้นบ้านของอาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ ผลการวิจัยพบว่า อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ มีบทบาทในการอนุรักษ์นาฏศิลป์พื้นบ้าน ร้อยละ 97.5 และอาจารย์ไม่มีบทบาทค้านการทำงานวิจัย เพราะไม่มีความรู้ด้านนี้ ปัญหาที่พบมากที่สุดในด้านการเผยแพร่การแสดง การเผยแพร่ผ่านการจัดกิจกรรมทางวิชาการ การเผยแพร่ผ่านงานเขียน และสื่อสื่อ ฯ และการศึกษาค้นคว้าจากแหล่งปฐมนิเทศ คือปัญหาของประมาณation ปัญหาที่พบมากที่สุด

ในการสอน คือปัญหาจากตัวผู้เรียน ปัญหาที่พบมากที่สุดในการศึกษาค้นคว้าหากแหล่งข้อมูลทุกด้าน คือขาดแหล่งข้อมูลประเภทเอกสาร อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์มีบทบาทในการพัฒนานาฏศิลป์พื้นบ้านร้อยละ 20.2 ปัญหาที่พบมากที่สุด คืองบประมาณและเวลา ข้อเสนอแนะในการอนุรักษ์นาฏศิลป์พื้นบ้าน วิทยาลัยและอาจารย์ควรค้นคว้า รวบรวมและจัดเก็บข้อมูลอย่างเป็นระบบก่อนที่จะสูญหายไป ในการพัฒนานาฏศิลป์พื้นบ้าน วิทยาลัยและอาจารย์ควรศึกษาอย่างลึกซึ้ง ก่อนที่จะพัฒนาในสิ่งที่เป็นไปได้มากที่สุด โดยให้ทราบกระเทือนต่อรูปแบบดั้งเดิมของนาฏศิลป์พื้นบ้านน้อยที่สุด

สุกรี เจริญสุข (2536 : บทคัดย่อ) ได้วิจัยเรื่อง สถานภาพการวิจัยสาขาวิชาศิลปะการแสดงในประเทศไทย ผลการวิจัยพบว่า ผลงานวิจัยทางด้านศิลปะการแสดงไม่เป็นที่นิยมเมื่อเปรียบเทียบ กับสาขาวิชาการอื่น ๆ ทั้งนี้ก็เพราะว่า ศิลปะการแสดงยังเป็น “หน้าที่” ไม่ใช่อาชีพ ดังนั้นจึงมีผู้ศึกษาเพื่อประกอบเป็นอาชีพน้อย ในความรู้สึกนั้นเมื่อประกอบเป็นอาชีพแล้ว ศิลปะการแสดงยังเป็นอาชีพที่สำคัญ ผู้คนรังเกียจที่จะศึกษา จากผลการวิจัยงานวิจัย จำนวน 85 เรื่อง เป็นงานวิทยานิพนธ์ของนักศึกษา ซึ่งศึกษาเพื่อที่จะประกอบการศึกษาให้ครบถ้วนสูตร เป็นงานวิจัยที่เกิดจากผู้วิจัยเห็นความสำคัญ แต่ไม่มีบทบาทต่อการเปลี่ยนแปลงงานวิชาการต่อสังคมเท่าที่ควร นอกจากนี้ สุกรี เจริญสุข (2536 : 29) ได้ให้ข้อเสนอแนะของงานวิจัย ดังนี้

1. ควรมีงานวิจัยที่เป็นวิชาการคณตรีโดยตรงให้มากขึ้นในทุก ๆ สาขาวิชา เช่น คนตระศึกษา คนตระวิทยา คนตระปฏิบัติ เทคโนโลยีคนตระ ทุรกิจคนตระ คนตระไฟฟ้า คนตระแม็ก คลาสสิก คนตระไทย คนตระบำบัด อุตสาหกรรมคนตระ เพลงพื้นบ้าน นาฏการ และศิลปะการแสดง เป็นต้น

2. นักวิชาการคณตรีและนักวิชาการด้านศิลปะการแสดงทุกคน จะต้องมีผลงานวิจัยซึ่งควรเป็นงานวิจัยภาคสนามจริง ๆ ที่สามารถนำผลการวิจัยมาเขียนเป็นตำรา มาประยุกต์ใช้เพื่อประโยชน์ในการศึกษาพัฒนาในสาขาวิชาคณตรีและศิลปะการแสดงได้

3. สังคมไทยควรมีสถาบันวิชาการคณตรีและศิลปะการแสดงในระดับสูง เพื่อสร้างศิลปะที่มีความรู้ ความสามารถ เพื่อช่วยพัฒนาคุณภาพของศิลปะการแสดง พัฒนางานวิชาการและงานวิจัย และเพื่อทำหน้าที่บันทึกประวัติศาสตร์ของผลงานศิลปะการแสดงเอาไว้เพื่อการศึกษา

สิริชัยชาญ พึกจำรัส (2539 : บทคัดย่อ) ได้วิจัยเรื่อง วิพัฒนาการและอนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ในการพัฒนาศิลป์ปัจจุบันในประเทศไทย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ (1) วิเคราะห์วิพัฒนาการของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในช่วง พ.ศ. 2477 – 2535 (2) วิเคราะห์สภาพปัจจุบันและปัญหาของวิทยาลัยนาฏศิลป์ และ (3) เพื่อนำเสนอทางเลือกและอนาคตของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในการ

พัฒนาศิลปะวัฒนธรรมไทย และได้นำผลวิจัยให้ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิแสดงความคิดเห็น และให้ข้อเสนอแนะ ดังนี้

ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิต่อทางเลือกในอนาคต (2539 : 279 – 181) ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิเห็นด้วยกับการศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์ที่แบ่งองค์ความรู้ตามวิชาลัทธานาฏศิลป์ออกเป็น 3 ยุค คือ เพื่อราชสำนัก เพื่อรากฐานและเพื่อประชาชน และได้เสนอแนะในยุคต่อไปน่าจะมีแนวโน้มที่จะพัฒนาไปสู่ยุคนาฏศิลป์และดนตรีเพื่อคุณภาพชีวิต ส่วนสภาพปัจจุบันและปัญหาพบว่า ผลผลิตของวิชาลัทธานาฏศิลป์นั้นลดลง สาเหตุที่สำคัญมาจากการปัญหาของหลักสูตร และทางเลือกได้กำหนดไว้ 3 ทิศทางนั้น วิชาลัทธานาฏศิลป์ควรสร้างหลักสูตรของแต่ละทางเลือกให้อยู่ในรูปแบบเดียวกัน การใช้กลยุทธ์ในการพัฒนาที่ยังคง โดยกระบวนการร่วมคิดร่วมทำระหว่างบุคคลที่เกี่ยวข้องหลาย ๆ ฝ่าย ทั้งภายในและภายนอกสถาบัน นอกจากนั้นผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิได้มีข้อเสนอแนะเพิ่มเติม คือ

1. การปรับปรุงหลักสูตร ควรให้มีการบรรยายการวิชาสามัญ กับวิชานานาฏศิลป์และดนตรี ซึ่งวิชานานาฏศิลป์และดนตรีแบบราชสำนักและแบบพื้นบ้านให้มีความสมดุลกัน มีทั้งเบื้องหน้าและเมืองหลังของการแสดงเพื่อให้บัณฑิตที่จบออกนำไป สามารถประกอบอาชีพในตลาดแรงงานได้อย่างกว้างขวาง
2. ต้องพยายามหาวิธีการให้ผู้บริหารระดับสูงเห็นคุณค่าและความสำคัญของงานศิลปะวัฒนธรรมไทยกับการพัฒนาทรัพยากร่องมนุษย์และสังคม อันนำไปสู่การจัดสรรงบประมาณให้เพียงพอต่อการพัฒนางานศิลปะนานาชาติและดนตรี
3. เน้นผลผลิตที่มีคุณภาพและไดนามิกฐาน
4. ต้องสร้างเสริมกิจกรรมการแสดงของนักเรียนทุกระดับอย่างทั่วถึง
5. ต้องมีห้องปฏิบัติการ เวทีการแสดงที่มีอุปกรณ์ที่สมบูรณ์และทันสมัย
6. สามารถจัดการแสดงได้ทั้งอนุรักษ์ ประยุกต์ สร้างสรรค์และทันสมัย
7. การแสดงต้องจัดให้คนดูเข้าใจง่าย โดยเฉพาะวิชาลัทธานาฏศิลป์ภูมิภาคควรจัดการแสดงเกี่ยวกับวรรณกรรมหรือนิทานพื้นบ้าน โดยนำเสนอจัดทำบทปูรุสแต่งให้คนดูรักท่องถิน มีความยินดีที่จะได้เห็นการพัฒนาศิลปะวัฒนธรรมที่สร้างสรรค์ เพื่อช่วยกันทำนุบำรุงรักษาและสืบทอดต่อไป

อภารตะ ชนวัฒนา (2528) ได้วิจัยเรื่อง รำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาค้นคว้าความเป็นเป็นและความเปลี่ยนแปลงรำไทยสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ในช่วงศตวรรษที่ 2 ระหว่างพุทธศักราช 2425 ถึง 2525 และมุ่งค้นหาความถูกต้องของรำไทยแต่เดิมที่เป็นแบบฉบับเพื่อรวมบันทึกไว้เป็นหลักฐาน สำหรับค้นคว้าอ้างอิงต่อไป ผลจากการ

ศึกษาวิจัยได้ข้อสรุปว่า ความเป็นมาของท่ารำไทยมีปรากฏในปัจจุบันนี้ได้รับสืบทอดต่อกันมาโดยสามารถอ้างอิงตัวบุคคลได้แน่นอนตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พบว่าท่ารำไทยนี้ได้มีพื้นฐานมาจากท่ารำ 108 ท่าในตำนานภูยศาสตร์ของอินเดีย และท่ารำไทยถือว่าเป็นแม่แบบที่ใช้ในการฝึกหัดมาแต่เดิมของตัวพระ ตัวนาง คือ เพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสนอ แม่แบบที่ใช้ฝึกหัดตัวยกย์ ตัวลิง คือ เด้นเสาและฝึกแม่ท่า เป็นเพียงการรำใช้บทเท่านั้น

เกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงของการรำไทยในศตวรรษที่ 2 พนวิธีการถ่ายทอดท่ารำให้กับผู้เรียนเปลี่ยนแปลงไปจากสมัยต้นศตวรรษที่ 1 และ 2 กล่าวคือ แต่เดิมผู้เรียนทุกคนไม่มีสิทธิ์ได้เรียนท่ารำอย่างเหมือนกัน ยกเว้นแต่ท่ารำเป็นฝึกหัดเบื้องต้นเท่านั้น ผู้เรียนจะได้ท่ารำต่าง ๆ มากขึ้นตามความสามารถของแต่ละคน แต่ในปลายศตวรรษที่ 2 นี้ ผู้เรียนทุกคนมีสิทธิ์ได้เรียนทุกอย่าง ทั้งเที่ยงกันหมุด จัดเป็นวิชาการอย่างหนึ่ง และพบว่าในช่วงปลายศตวรรษที่ 2 มีการเปลี่ยนแปลงการจัดขบวนແเครื่องในการรำไทยด้วย

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่กล่าวมาข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบข้อมูล แนวคิด ทฤษฎี หลักนาฏศิลป์ กระบวนการสร้างงานศิลปะนาฏยประดิษฐ์และแนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำ ของปรมารย์ทางด้านนาฏศิลป์ องค์ประกอบของระบบท่ารำ การแสดงพื้นบ้านภาคต่าง ๆ รวมทั้งแนวทางในการพัฒนาระบบนาฏยประดิษฐ์ ข้อมูลที่ศึกษามีความสอดคล้องกับการศึกษา วิวัฒนาการ แนวคิดและองค์ประกอบของระบบนาฏยประดิษฐ์พื้นบ้านภาคใต้ มีผลต่อการพัฒนา สืบทอดและการเผยแพร่องค์ประกอบนาฏยประดิษฐ์ในโอกาสต่อไป