บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยระบำนาฏยประดิษฐ์พื้นบ้านภาคใต้ ผู้วิจัยได้นำแนวคิดทฤษฎีหลักนาฏศิลป์ หลักการประดิษฐ์ท่ารำ รวมทั้งการแสดงพื้นเมืองภาคต่าง ๆ มาเป็นกรอบแนวคิดในการวิจัย ดังนี้

1. นาฏยศาสตร์โดยภรตมุนี
2. กระบวนการสร้างงานศิลปะ
3. นาฏยประดิษฐ์และแนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำ
4. องค์ประกอบของระบำ
5. การแสดงพื้นเมืองภาคต่าง ๆ
6. แนวทางการพัฒนาระบำนาฏยประดิษฐ์พื้นบ้านภาคใต้
7. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

นาฏยศาสตร์โดยภรตมุนี

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2544 : 69-81) ได้กล่าวถึงตำรานาฏยศาสตร์ มีสาระสำคัญสรุปได้ดังนี้

นาฏยศาสตร์ เป็นตำราฟ้อนรำของอินเดีย ซึ่งอ้างว่ารจนาขึ้นโดยภรตมุนีหรือผู้ทรงศีลแห่งภรตคือประเทศอินเดียเมื่อก่อนคริสตกาล แต่นักวิชาการเชื่อกันว่า นาฏยศาสตร์เป็นผลงานของผู้รจนาหลายท่านซึ่งกล่าวเป็นมุขปาฐะ คือถ่ายทอดกันด้วยปากเปล่าและสั่งสมมานานหลายศตวรรษก่อนการบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร นาฏยศาสตร์เป็นนาฏยทฤษฎีที่กำหนดขึ้นเพื่อใช้กับการแสดงนาฏศิลป์ ทฤษฎีต่าง ๆ ในที่นี้จึงมุ่งประยุกต์ใช้กับนาฏศิลป์และมีบางส่วนนำไปประยุกต์ใช้กับนาฏศิลป์อื่น ๆ ได้เป็นอย่างดี สำหรับสาระสำคัญของนาฏยศาสตร์ อาจแบ่งออกได้เป็นหัวข้อใหญ่ ๆ ดังนี้ กำเนิด ภาวะและรส ตัวละครและผู้แสดง บทและการเขียนบท การแสดงออก การฟ้อนรำ เสียงและคำพูด ดนตรี โรงละครและฉาก ความสำเร็จของการแสดง สำหรับรายละเอียดของการฟ้อนรำ มีดังนี้

กำเนิดฟ้อนรำ

ฟ้อนรำ ถือกำเนิดมาจากการฟ้อนรำของพระศิวะมีขึ้นครั้งแรกในโลก พระศิวะถือเป็นเทพสูงสุด 1 ใน 3 องค์ของศาสนาฮินดู คือพระศิวะ พระพรหมและพระวิษณุหรือพระนารายณ์ พระองค์ได้กระทำการฟ้อนรำขึ้นสามวาระในโลก แต่ละวาระมีวัตถุประสงค์ตามลำดับ คือ ทำลายมายา กระทำโยคะและประทานพร

การฟ้อนรำครั้งที่ 1 เรียกว่า ตานฑวะ ตามาสิกะ กำเนิดขึ้นเมื่อโลกเต็มไปด้วยมายาการ แม้เหล่าฤาษีมิได้ตั้งอยู่ในธรรมะและไม่บูชาพระศิวะ พระองค์จึงอวตารลงมาเป็นไพรวะหรือ

พระพิราพซึ่งเป็นยักษ์ร่างสูงใหญ่ ตรงเข้าทำลายกองกูณฑ์พิธีของเหล่าฤาษี บรรดาฤาษีจึงเสกด้วยฤทธิ์เป็นเสือโคร่งทะยานจากกองกูณฑ์เข้าทำร้ายพระศิวะ พระองค์จึงถลกหนังเสือโคร่งมานุ่งห่ม ต่อมาฤาษีก็เสกงูมาทำร้ายพระองค์ พระศิวะจึงสยบงูร้ายแล้วพันพระศอไว้ ในที่สุดฤาษีก็เสกยักษ์แคระชื่อมูลยกะมาต่อสู้กับพระศิวะ พระองค์จึงคับฤทธิ์ยักษ์นั้นเสีย บรรดาฤาษีจึงยอมนับถือและละเลิกมายาการทั้งปวง พระศิวะเบิกบานในชัยชนะจึงร่ายรำพร้อมกับไกวบัณเฑาะว์ถือเป็นกำเนิดการฟ้อนรำในโลก พระศิวะจึงได้ชื่อว่าศิวะนาฏราช หรือราชาแห่งการฟ้อนรำ

การฟ้อนรำครั้งที่ 2 เรียกว่า สนธยามฤต เกิดขึ้นเมื่อพระศิวะดื่มด่ำในความงามของสนธยา ณ ไกรลาสอันเป็นภูเขาที่ประทับบำเพ็ญตบะ พระองค์จึงฟ้อนรำด้วยความสงบและสง่างาม ใบหน้าปราศจากความรู้สึกใด ๆ ทำให้ผู้บูชาพระองค์เกิดศานติขึ้นในใจ เกิดความปล่อยวางทิฐิทั้งปวง เกิดญาณสมาบัติ และเกิดโมกษะคือความสุข

การฟ้อนรำครั้งที่ 3 เรียกว่า นาทานตะ เกิดขึ้นเมื่ออธิเศศนาคผู้ติดตามพระศิวะเมื่อคราวไปกับฤาษีและเห็นพระศิวะฟ้อนรำครั้งแรกได้ทูลขอให้พระองค์ฟ้อนรำเป็นขวัญตาอีกครั้ง พระศิวะจึงฟ้อนรำในวิหารของจิฑัมพาราม ในรัฐทมิฬนาฑุ ซึ่งถือเป็นศูนย์กลางแห่งจักรวาล พระศิวะปรากฏพระองค์ในร่างของฤาษีทรงนุ่งห่มหนังเสือ มีอสรพิษพันพระศอ มี 4 กร กรขวาหนึ่งไกวบัณเฑาะว์เพื่อแสดงอำนาจแห่งการสร้างสรรค์และการกำหนดจังหวะ อีกกรขวาอยู่ในที่อัพยาคือทำมืองุ้มให้นิ้วชี้ฟ้าเพื่อปกป้องผู้ที่บูชาพระองค์ กรซ้ายหนึ่งถือไฟหมายถึงกองกูณฑ์บูชา อีกกรซ้ายหนึ่งอยู่ในท่าฑัณฑหัสถ์ คือยกกรซ้ายไปทางขวาขนานพื้น แล้วชี้ลงที่เท้าซ้ายซึ่งยกในท่ากันจิตะปาฑิระ ประหนึ่งประทานบารมี ส่วนเท้าขวาเหยียบมารแคระมูลยกะ เป็นสัญลักษณ์ของการขจัดความชั่วร้ายให้หมดสิ้นไป

ประเภทของการฟ้อนรำ

นาฏยศาสตร์แบ่งประเภทของการฟ้อนรำออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ คือ

1. นาฏยะ เป็นการฟ้อนรำพร้อมกับการแสดงอารมณ์

2. นฤตะ เป็นการฟ้อนรำเฉพาะไม่เจือปนด้วยความหมายพิเศษหรืออารมณ์ใด ๆ

3. นฤตยะ เป็นการฟ้อนรำที่สื่อความหมาย ซึ่งอาจเป็นประโยคสั้น ๆ ตอนสั้น ๆ หรือละครทั้งเรื่อง

การใช้อวัยวะในการฟ้อนรำ

การฟ้อนรำประกอบด้วยการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องของร่างกาย 3 ส่วน คือ

1. อังคะ คืออวัยวะที่ใช้ในการฟ้อนรำ ได้แก่ ศีรษะ มือ เอว อก แขน ขา เท้า

2. อุปอังคะ คืออวัยวะที่ใช้ในการฟ้อนรำ ได้แก่ นัยตา คิ้ว จมูก ริมฝีปากล่าง แก้มและคาง

3. ปรัตอังคะ คืออวัยวะส่วนอื่น ๆ ที่ใช้ในการฟ้อนรำ เช่น ไหล่ หลังและหน้าท้อง

การฟ้อนรำยังอาจแบ่งได้อีกวิธีหนึ่งตามการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย คือ

1. มุขอภินายะ การแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวส่วนต่าง ๆ ของใบหน้าและคอ

2. สารีรภีนายะ การแสดงออกด้วยการเคลื่อนไหวบางส่วนที่สำคัญของร่างกายประกอบกัน โดยร่างกายอาจไม่เคลื่อนที่

3. ชีษตากฤตภินายะ การแสดงออกโดยการเคลื่อนไหวร่างกายทั้งหมดไปพร้อมกัน เช่น การเดิน การยืน การนอน ซึ่งแบ่งเป็นสองชนิด ได้แก่ นฤตะ คือการเคลื่อนไหวตามเสียงดนตรีกติประจาระ คือการเคลื่อนไหวตามปกติที่ต้องการแสดงอาการหรืออารมณ์เฉพาะกรณี

ในส่วนของอภินายะ ได้กำหนดการเคลื่อนไหวเป็นแบบแผนตายตัวไว้มากมาย อาทิ การมองมี 36 วิธี การกลอกตามี 9 วิธี การกระพริบตามี 9 วิธี การยักคิ้วมี 7 วิธี การขยับจมูกมี 6 วิธี การขยับแก้มมี 6 วิธี การขยับริมฝีปากล่างมี 6 วิธี การขยับคางมี 7 วิธี การขยับปากมี 6 วิธี การขยับศีรษะมี 13 วิธี การขยับคอมี 9 วิธี การขยับหน้าอกมี 5 วิธี การขยับสีข้างมี 4 วิธี การขยับหน้าท้องมี 3 วิธี การขยับเอวมี 5 วิธี การขยับต้นขามี 5 วิธี การขยับหน้าแข้งมี 5 วิธี การขยับหน้าขามี 5 วิธี การทำท่ามือเดียวที่มีความหมายมี 24 ท่า ท่าสองมือที่มีความหมาย 13 ท่า ท่าสองมือไม่มีความหมายแต่มีเพื่อประกอบการฟ้อนรำให้สวยงามอีก 30 ท่า การเคลื่อนไหวของแขนมี 20 วิธี การจำแนกจำนวนต่าง ๆ มาไว้ ณ ที่นี้เพื่อแสดงให้เห็นว่า การฟ้อนรำตามหลักนาฏยศาสตร์มีแบบแผนละเอียดและรัดกุมเพียงใด

โครงสร้างของการฟ้อนรำ

สำหรับโครงสร้างของการฟ้อนรำของนาฏยศาสตร์ ได้กำหนดมาตราไว้อย่างชัดเจน กล่าวคือ นาฏยศาสตร์ กำหนดท่ารำแม่บทซึ่งเรียกว่า กรณะไว้ 108 ท่า

กรณะ 1 ท่า ประกอบด้วยร่างกาย 3 ส่วน คือ สถานตะ คือตำแหน่งของศีรษะและลำตัว นฤตหัสกะ คือตำแหน่งของมือและนิ้วมือ จารี คือตำแหน่งของแขน ขาและเท้า กรณะเหล่านี้จะเชื่อมกันด้วย เรจกะ หรือท่าเชื่อม

กรณะ 2 ท่าขึ้นไป รวมกันเป็น 1 มาตริกะ

มาตริกะ 3-4 หน่วยขึ้นไปรวมกันเป็น 1 องคาหระ

องคาหระ หลายหน่วยรวมกันเรียกว่า บิณธิพันธะหรือรำชุด ตลอดจนถึงการแสดงละครทั้งเรื่อง

คุณลักษณะของการฟ้อนรำ

นาฏยศาสตร์แบ่งคุณลักษณะของการฟ้อนรำออกเป็น 2 ชนิด คือ ตานฑวะและลัศยะ ดังนี้คือ

1. ตานฑวะ เป็นการฟ้อนรำให้เห็นถึงความเข้มแข็ง หนักแน่น สง่างาม ตามลักษณะบุรุษเพศ

2. ลัศยะ เป็นการฟ้อนรำให้เห็นถึงความประณีต อ่อนหวาน นุ่มนวล ตามลักษณะอิตถีเพศ

กระบวนการสร้างงานศิลปะ

การสร้างสรรค์งานทัศนะศิลป์ กระบวนการสร้างล้วนเป็นสิ่งที่ดีงามทั้งสิ้น เริ่มต้นตั้งแต่ตัวศิลปินผู้สร้างผลงานซึ่งมีอารมณ์สุนทรีย์ มีจุดมุ่งหมายที่ดีสร้างสรรค์งานที่สวยงามมีคุณค่าต่อศีลธรรมสังคม เป็นส่วนหนึ่งของสิ่งแวดล้อม สังคมใดให้ความสนใจต่อเรื่องของความงามและสิ่งสวยงามสังคมนั้นจะได้รับการยกย่องว่ามีความเจริญ มีวัฒนธรรมสูงหรือเป็นประเทศที่พัฒนาแล้ว (โกสุม สายใจและคณะ 2542 : 50-54) และได้กล่าวถึงขั้นตอนการสร้างงาน สรุปได้ดังนี้

1. ศิลปินผู้สร้างงาน

ศิลปินนับเป็นสิ่งสำคัญที่สุด เพราะเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างทั้งมวล สิ่งแวดล้อมรอบตัวของศิลปินจะเป็นตัวกระตุ้นให้ศิลปินอยากสร้างงาน

2. แรงบันดาลใจ

แรงบันดาลใจให้คิดเป็นความสว่าง เป็นความรู้สึกจากสิ่งที่เป็นนามธรรมหรือรูปธรรมดลใจให้คิดและสร้างสรรค์งานขึ้น แรงบันดาลใจมีอยู่ 2 ลักษณะ คือ แรงบันดาลใจภายนอก เป็นแรงกระตุ้นจากสิ่งที่ได้รับรู้จากสังคมและสิ่งแวดล้อม ส่วนแรงบันดาลใจภายใน เป็นการฉุกคิดขึ้นมาเองในใจ อยากค้นหารูปแบบความงามที่แปลก ๆ ใหม่ ๆ อยากทดลอง อยากทำ เพื่อแสวงหารูปแบบความงามที่เหมาะสมกับยุคสมัยและความต้องการของตนเอง

3. จินตนาการ

เป็นขั้นตอนที่ต่อเนื่องจากแรงบันดาลใจ จินตนาการเป็นโลกภายในของศิลปินจะประมวลขึ้นเป็นรูปแบบเนื้อหาที่จะทำ ขั้นตอนที่สำคัญจะปรากฏเป็นภาพพจน์ ถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานจริง จินตนาการเป็นเรื่องเฉพาะของแต่ละบุคคล ซึ่งถือว่าเป็นคุณสมบัติที่สำคัญยิ่งของศิลปิน

4. การลงมือทำ

การลงมือสร้างงานทัศนศิลป์ของศิลปิน อาจแบ่งได้ 2 กลุ่ม ดังนี้ คือ กลุ่มที่ 1 สร้างงานแบบมีแผน โดยถ่ายทอดจินตนาการเป็นภาพร่างก่อนหลาย ๆ ภาพ ปรับแต่งให้ได้ตามความต้องการ แล้วเลือกภาพที่เหมาะสมที่สุดมาเป็นแบบในการเขียน ส่วนกลุ่มที่ 2 สร้างงานโดยการลองผิดลองถูก โดยการสร้างงานด้วยวัสดุจริงเลย มีการปรับแต่งในขณะการทำ ผลงานที่สำเร็จจะดูได้จังหวะ มีชีวิตชีวา มีความสุขในขณะที่เขียน ศิลปินสมัยใหม่นิยมสร้างงานแบบนี้ เพราะท้าทายความสามารถ การลงมือทำเป็นขั้นตอนที่ศิลปินจะทุ่มเทความรู้ ความสามารถ ทักษะความชำนาญอย่างเต็มที่

5. ผลสำเร็จ

ผลงานที่สำเร็จอาจจะเหมือนกับที่จินตนาการไว้หรือไม่เป็นเรื่องของศิลปิน เพราะขณะที่นำเสนอผลงานต่อสาธารณชน บางครั้งเราอาจไม่พบตัวศิลปิน ไม่ทราบว่าแรงบันดาลใจมาจากอะไร เราเห็นผลงานที่เสร็จแล้วเท่านั้น ความสัมพันธ์ระหว่างผลงานสำเร็จกับจินตนาการ ยังมีตัว

แปรอื่น เช่น ข้อจำกัดของวัสดุ อุปกรณ์ เทคนิควิธีการสร้าง เวลา ฯลฯ ทำให้ผลงานสำเร็จ เป็นผลงานที่ยังไม่ 100 เปอร์เซ็นต์

6. การนำเสนอผลงานเข้าสู่สังคม

เมื่อศิลปินสร้างผลงานเสร็จแล้ว มักจะนำออกสู่สายตาประชาชนโดยการจัดการแสดงภาพแสดงผลงานในโอกาสต่าง ๆ ทั้งแสดงเดี่ยวและแสดงเป็นกลุ่ม อันเป็นการนำสิ่งที่ดีงามออกสู่สังคม ความงามเป็นความรู้สึกของผู้ดูผู้ชมกับการที่ได้สัมผัสกับสิ่งที่มีความงาม ผู้คนในสังคมย่อมมีรสนิยมในการรับรู้ต่างกัน จึงทำให้ศิลปินสร้างงานที่หลากหลายตามความถนัดหรือลักษณะเฉพาะของศิลปินแต่ละคน เพื่อสนองความต้องการของคนในสังคม

นาฏยประดิษฐ์และแนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำ

สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (2544 : 211-238) ได้ให้ความหมายของคำว่า นาฏยประดิษฐ์ หมายถึง การคิด การออกแบบและการสร้างสรรค์แนวคิด รูปแบบ กลวิธีของนาฏยศิลป์ชุดหนึ่งที่แสดง ผู้แสดงคนเดียวหรือหลายคน ทั้งนี้รวมถึงการปรับปรุงผลงานในอดีต นาฏยประดิษฐ์จึงเป็นการทำงานที่ครอบคลุมปรัชญา เนื้อหา ความหมาย ท่ารำ ท่าเดิน การแปรแถว การตั้งซุ้ม การแสดงเดี่ยว การแสดงหมู่ การกำหนดดนตรี เพลง เครื่องแต่งกาย ฉากและส่วนประกอบอื่น ๆ ที่สำคัญในการทำให้นาฏยศิลป์ชุดหนึ่งสมบูรณ์ตามที่ตั้งไว้ ผู้ออกแบบนาฏยศิลป์ เรียกกันโดยทั่วไปว่า ผู้อำนวยการฝึกซ้อมหรือผู้ประดิษฐ์ท่ารำ แต่ในที่นี้ได้เสนอคำใหม่ว่า นักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งตรงกับภาษาอังกฤษว่า Choreographer และยังได้กล่าวถึงขั้นตอนของการทำงานของนักนาฏยประดิษฐ์ว่ามีขั้นตอนต่าง ๆ สรุปได้ดังนี้ คือ

1. การคิดให้มีนาฏยประดิษฐ์

การคิดให้มีนาฏยประดิษฐ์ คือ เหตุผลที่เกิดการประดิษฐ์นาฏยศิลป์ในโอกาสต่าง ๆ ได้แก่ การปรับปรุงการแสดงเนื่องจากพิธีกรรมและพิธีการที่ต้องการการแสดงชุดใหม่ ๆ ที่เหมาะสมกับโอกาสนั้น ๆ การจัดการแสดงเพื่อส่งเสริมกิจกรรมหรือสอดแทรกในการแสดง การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ท้องถิ่นที่แสดงหรือสะท้อนเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นนั้น ๆ การคิดสร้างสรรค์นาฏยศิลป์ชุดใหม่ ๆ เพื่อความก้าวหน้าของศิลปะสาขานี้ หรือกิจกรรมที่สร้างสรรค์นาฏยศิลป์ ใหม่ ๆ ขึ้นมาโดยตรงเพื่อแสดงเป็นอาชีพ ซึ่งพบมากในประเทศโลกตะวันตก

2. การกำหนดความคิดหลัก

การกำหนดความคิดหลัก เป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการสร้างสรรค์งานด้านนาฏยศิลป์ เพื่อให้ผลงานเป็นไปตามเจตนารมณ์ของผู้สร้างสรรค์ การกำหนดความคิดหลักมี 2 ระดับ คือ ระดับเป้าหมาย หมายถึง การกำหนดให้ชัดเจนว่านาฏยศิลป์ชุดที่คิดขึ้นนี้ เพื่ออะไร หรือเพื่อใคร และระดับวัตถุประสงค์หมายถึงการนำเอาเป้าหมายมากำหนดเป็นสิ่งที่ประสงค์จะให้เกิดในรูปแบบของ

กิจกรรมต่าง ๆ ที่ชัดเจน

3. การประมวลข้อมูล

การรวบรวมข้อมูลเพื่อเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์ ข้อมูลมี 2 ลักษณะ คือ ข้อมูลที่เป็นข้อเท็จจริง คือความรู้ต่าง ๆ ที่สืบค้นได้และนำมาพินิจพิจารณาเพื่อใช้ประกอบความคิดให้เป็นรูปร่าง ที่เป็นแรงบันดาลใจ กระตุ้นหรือเสริมให้นักนาฏยประดิษฐ์คิดนาฏยศิลป์ชุดนั้นไปในแนวใดแนวหนึ่ง ทำให้นึกภาพนาฏยศิลป์ ชุดที่ตนต้องการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในจินตนาการได้ง่ายขึ้น

4. การกำหนดขอบเขต

การกำหนดขอบเขต หมายถึง การกำหนดว่านาฏยศิลป์ชุดนั้นจะครอบคลุมเนื้อหาสาระอะไรบ้างและอย่างไรบ้าง การกำหนดขอบเขตของการสร้างสรรค์จะช่วยนักนาฏยประดิษฐ์มิให้คิดอะไรเกินกว่าที่จะทำได้จริง เพราะการทำงานสร้างสรรค์ทุกอย่างมีข้อจำกัดมากมาย หากไม่กำหนดขอบเขตของตนแล้ว จะทำให้การแสดงขาดเอกภาพและไม่ตอบสนองเป้าหมายและวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ หรือมิฉะนั้นก็ทำออกมาไม่สำเร็จดังจินตนาการ

5. การกำหนดรูปแบบ

การกำหนดรูปแบบเป็นเรื่องสำคัญของนักนาฏยประดิษฐ์ ซึ่งอาจเป็นผู้กำหนดรูปแบบเองหรือเป็นผู้ร่วมกำหนดหรือเป็นเพียงผู้รับคำสั่งมาก็ได้ โดยปกตินักนาฏยประดิษฐ์มักมีความชำนาญในรูปแบบใดแบบหนึ่งเป็นพิเศษ การกำหนดรูปแบบของนาฏยศิลป์ชุดใหม่ นักนาฏยประดิษฐ์มีวิธีกำหนดได้หลายแนวทาง ได้แก่ การกำหนดให้อยู่ในหนึ่งนาฏยจารีต คือเป็นแนวที่มีกฎเกณฑ์หรือข้อกำหนดที่สามารถนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ได้อย่างเป็นระบบระเบียบ เช่น การรำอวยพรวันเกิด มีการแต่งเนื้อร้องใหม่บรรจุเพลงที่มีอยู่แล้วให้เหมาะสม มีการกำหนดท่ารำตีบท เป็นต้น การกำหนดให้เป็นการผสมหลายนาฏยจารีต เช่น รำไทยกับบัลเล่ต์ การกำหนดให้ประยุกต์จากนาฏยจารีตเดิม การสร้างสรรค์ลักษณะนี้มักอาศัยเอกลักษณ์หรือลักษณะเดิม เช่น โครงสร้างหรือท่าทางหรือเทคนิคบางอย่างมาเป็นหลัก นักนาฏยประดิษฐ์ก็พยายามบุกเบิกแสวงหาแนวทางใหม่ ๆ มาใช้ในการออกแบบ เช่น ท่ารำมวยพื้นเมืองที่เรียกว่า ซีลัต มาแปลงเป็นระบำสมัยใหม่ โดยนำท่ายืนเปิดเหลี่ยม ท่าชก ท่าปิดป้องมาเป็นหลัก และเสริมท่าต่าง ๆ เข้าไปให้แปลกใหม่กว่าเดิม และการกำหนดให้อยู่นอกจารีตเดิม เป็นการพยายามค้นคว้าหารูปแบบนาฏยศิลป์ใหม่ ๆ ที่สะท้อนวิถีชีวิตของมนุษย์ในปัจจุบัน กลายเป็นนาฏยศิลป์สมัยใหม่

6. การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ

การกำหนดองค์ประกอบอื่น ๆ คือ การกำหนดแนวคิดหรือรูปแบบขององค์ประกอบอื่น ๆ ที่ใช้ในการแสดง เช่น ผู้แสดง รูปแบบเครื่องแต่งกาย รูปแบบฉาก รูปแบบเพลง แสงเสียง ฯลฯ การกำหนดสิ่งเหล่านี้เป็นเรื่องจำเป็นและสำคัญในเบื้องต้น เพราะนักนาฏยประดิษฐ์ต้องทำงานร่วมกับคนอื่น ๆ ที่มีความชำนาญเฉพาะทาง ต้องทำให้คนเหล่านั้นเข้าใจแนวคิดและรูป

แบบของการแสดงให้ชัดเจนที่สุด เพื่อให้โครงสร้างผลงานออกมาได้ตามที่ต้องการอย่างมีคุณภาพและมีเอกภาพ

7. การออกแบบนาฏยประดิษฐ์

การออกแบบนาฏยประดิษฐ์ มีลักษณะคล้ายกับการออกแบบทัศนศิลป์ ซึ่งสามารถนำทฤษฎีต่าง ๆ มาใช้ ดังนี้

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

7.2 ทฤษฎีแห่งการเคลื่อนไหว หลักการที่มนุษย์ใช้ร่างกายเคลื่อนไหวให้เกิดอิริยาบถต่าง ๆ และขณะที่เกิดการเคลื่อนไหวนั้นมีองค์ประกอบสำคัญอะไรบ้าง และการเคลื่อนไหวเหล่านั้นสื่อความหมายในเชิงความรู้สึกหรืออารมณ์อย่างไรบ้าง สิ่งสำคัญของทฤษฎีการเคลื่อนไหว มี 2 ประการ คือ ประการแรกได้แก่การใช้พลัง มนุษย์ต้องใช้พลังในการเคลื่อนไหวร่างกายต้านกับแรงโน้มถ่วงของโลก ซึ่งประกอบด้วย ความแรงของพลัง การเน้นพลัง และลักษณะของการใช้พลัง ประการที่ 2 ได้แก่ การใช้ที่ว่าง การเคลื่อนไหวต้องอาศัยที่ว่างเป็นปริมาตร คือ มีทั้งความกว้าง ความยาว และความสูง ที่ว่างมีความสำคัญในการกำหนดตำแหน่ง ขนาด และทิศทาง

7.3 ขั้นตอนในการออกแบบนาฏยศิลป์

ขั้นตอนในการออกแบบนาฏยศิลป์ ประกอบด้วย

1) กำหนดโครงสร้างรวม คือการร่างภาพให้เห็นองค์ประกอบต่าง ๆ ของภาพตามจินตนาการของนักนาฏยประดิษฐ์

2) การแบ่งช่วงอารมณ์ โดยปกติการแสดงนาฏยศิลป์ จะมีกระบวนท่าแบ่งเป็นช่วง ๆ สั้นบ้าง ยาวบ้าง แต่ละช่วงจะแสดงอารมณ์ที่แตกต่างกันเพื่อความหลากรส ดังนั้นการออกแบบในแต่ละช่วงอาจใช้จำนวนผู้แสดงและการเคลื่อนไหวที่แตกต่างกันเพื่อสะท้อนอารมณ์ที่ต้องการในช่วงนั้น ๆ เช่น อารมณ์เศร้า แสดงเดี่ยวอยู่นิ่งกับที่

3) ท่าทางและทิศทาง การแสดงนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ มีท่าทางหลักปรากฏอยู่เป็นระยะ ๆ ตลอดเวลาของการแสดง เพื่อเชื่อมและแสดงความเป็นเอกภาพของการแสดงชุดนั้น ส่วนทิศทางทั้ง 8 มักจะนำมาใช้เพื่อกำหนดการเข้า การออก และการเคลื่อนที่ของผู้แสดงแต่ละช่วงบนเวที เพื่อให้ได้ความหมายตามต้องการ

4) การลงรายละเอียด เป็นขั้นตอนที่เมื่อการแสดงเข้ารูปเข้ารอย จึงเริ่มพิถีพิถันกับรายละเอียด เช่น ปรับอวัยวะต่าง ๆ ของผู้แสดงให้เท่ากัน ปรับทิศทางใบหน้าและดวงตาที่ต้องสัมพันธ์กับเสียงและแสง เพื่อให้การแสดงสมบูรณ์ขึ้น

แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำของอาจารย์นิตยา จามรมาน

นิตยา จามรมาน อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ได้กล่าวถึงแนวการคิดประดิษฐ์ท่ารำ ว่ามีลักษณะต่าง ๆ กัน ดังต่อไปนี้ (พจน์มาลย์ สมรรคบุตร, 2538 : 52 – 54)

1. การประดิษฐ์ท่ารำจากการตีบท โดยใช้ภาษานาฏศิลป์ ต้องมีบทขับร้องจึงสามารถคิดประดิษฐ์ท่ารำให้ตรงตามความหมายได้ ท่ารำที่นำมานั้นก็อยู่ในท่ารำของไทยแต่ดั้งเดิม บางครั้งก็นำเอาแม่ท่าในบทรำเพลงช้า เพลงเร็ว แม่บทมาประดิษฐ์ในความหมายที่เกี่ยวกับความสูงส่ง

2. การคิดประดิษฐ์ท่ารำประเภทระบำ รำ ฟ้อน ที่ใช้แต่ท่วงทำนองเพลง ไม่มีบทร้องก็จะมีกลวิธีการคิดประดิษฐ์ท่ารำโดยศึกษาทำนองเพลงว่ามีลักษณะเป็นอย่างไร ท่วงทำนองของเพลงมีจังหวะช้าหรือรวดเร็ว หรือทำนองเพลงมีสำเนียงต่างชาติ ผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำจำเป็นต้องเอาท่าของต่างชาตินั้นมาประดิษฐ์ให้กลมกลืนกันเป็นลีลาของนาฏศิลป์ไทย โดยยึดหลักให้ทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กับท่ารำและให้ความหมายของบทร้องมีความสัมพันธ์กับท่ารำด้วย

3. การคิดประดิษฐ์ท่ารำต้องคำนึงถึงลีลาของทำนองเพลง ความเหมาะสมกับตัวพระหรือตัวนาง ตัวพระต้องมีลักษณะค่อนข้างกระฉับกระเฉง ถ้าท่วงทำนองเพลงอ่อนโยนลีลาการประดิษฐ์ท่ารำบรรจุลงไปควรใช้ตัวนางเป็นผู้แสดง

นอกจากนั้น นิตยา จามรมาน ได้แนะนำการสร้างผลงานนาฏศิลป์พื้นเมืองว่า

1. ควรเริ่มจากการศึกษาท่ารำที่เป็นของดั้งเดิมในท้องถิ่นนั้น คือ แม่ท่าหรือท่าหลักของพื้นเมือง มีแม่ท่าอะไรบ้าง แล้วนำมาประดิษฐ์ลีลาเชื่อมท่ารำให้มีความสวยงามอย่างเช่น ท่ารำพื้นเมืองมีท่ารำเป็นท่าที่ 1 ท่าที่ 2 ท่าที่ 3 ท่าที่ 4 ท่าที่ 5 ฯลฯ เมื่อคิดประดิษฐ์ท่ารำอาจจะนำเอาท่าที่ 1 ไปเชื่อมกับท่าที่ 5 หรือนำท่าที่ 3 ขึ้นมาเป็นท่าที่ 1 ในชุดระบำ รำ ฟ้อน ที่คิดประดิษฐ์ขึ้นมาใหม่

2. สิ่งที่ไม่สมควรกระทำอย่างยิ่ง คือ การไปหยิบท่ารำในชุดระบำ รำ ฟ้อนพื้นเมืองชุดอื่น ๆ มาบรรจุท่าในชุดพื้นเมืองที่เราเป็นผู้ประดิษฐ์ขึ้น เพราะถือว่าเป็นการลอกเลียนแบบ

3. การคิดประดิษฐ์ท่ารำที่ไม่ควรกระทำอีกวิธีหนึ่งก็คือ การนำเอาท่ารำพื้นเมืองของภาคเหนือมาผสมปนกับท่ารำภาคอีสาน หรือนำเอาท่ารำภาคใต้มาผสมปนกับท่ารำของภาคกลาง นำมาบรรจุอยู่ในระบำชุดเดียวกัน ทำนองเพลงเดียวกัน

การแปรแถว นิตยา จามรมาน ได้อธิบายถึงการแปรแถวตั้งแต่ในสมัยโบราณให้ฟังว่า

1. นาฏศิลป์ไทยในยุคนั้น ผู้เชี่ยวชาญการคิดประดิษฐ์ท่ารำไม่นิยมการแปรแถวหลาย ๆ ครั้ง เพราะต้องการให้ผลงานมีลักษณะที่นุ่มนวล นิยมการแปรแถวในลักษณะแถวตรงหรือที่เรียกกันว่าแถวตอนคู่ หรืออาจเป็นในลักษณะแถวหน้ากระดาน บางครั้งก็มีลักษณะเป็นวงกลมบ้าง เป็นแถวเฉียงบ้าง

2. ในระยะหลังการแสดงนาฏศิลป์ไทย ได้รับอิทธิพลจากวัฒนธรรมการแสดงของต่างประเทศ เช่น การแสดงบัลเล่ต์จะแปรแถวหลากหลาย

3. การรำถวายพระพร หรือรำอวยพร การแปรแถวในชุดระบำที่มีคำร้องและมีคำเอื้อน ไม่นิยมแปรแถวในขณะที่เอื้อน แต่อาจจะไปแปรแถวในช่วงของท่าที่จะรวบคำร้องกับเอื้อนนั้นมาอยู่ในลีลาเดียวกัน

4. การแปรแถวชุดการแสดงที่มีการบรรเลงทำนองของดนตรีไม่มีเนื้อร้องให้ฟังจังหวะช่วงของเพลงจะไปลงกับจังหวะใหญ่ได้หรือไม่ เพราะไม่นิยมรำละครลงจังหวะครึ่งหนึ่งของห้องเพลง

การเชื่อมท่ารำ

การเชื่อมท่ารำคือลีลาของท่ารำ ผู้แสดงต้องฝึกทักษะในการฟังทำนองเพลงและจังหวะหน้าทับให้ได้อย่างแม่นยำ เพราะจะมีผลทำให้การเชื่อมท่ารำไม่ลงแม่ท่าผิดจังหวะ

การเข้าออก ของระบำ รำ ฟ้อน

การเข้าออก ของระบำ รำ ฟ้อน สามารถปฏิบัติได้ดังนี้

1. การเริ่มออกแสดงให้ยึดขนบของละคร คือเริ่มออกทางขวามือของเวที
2. เมื่อจบการแสดงให้ชักแถวเข้าหลังเวทีทางซ้ายมือของเวที
3. การเข้าออกของระบำ รำ ฟ้อน ให้ใช้วิธีปิดเปิดม่าน
4. ให้ใช้วิธีจบการแสดงด้วยท่านิ่งในลักษณะตั้งซุ้ม ซึ่งจะใช้ในกรณีที่จัดการแสดงในรายการโทรทัศน์
5. จัดผู้แสดงให้เป็นรูปจุดต่าง ๆ อย่างสะดุดตา เมื่อการแสดงจวนจะจบให้ใช้วิธีเริ่มหรี่ไฟสลัว ๆ แล้วใช้ควงไฟส่องตามตัวละคร จับแต่จุดเด่นเฉพาะของระบำชุดนั้นสักครู่หนึ่ง ทิ้งระยะเวลาไว้ประมาณ 2 – 3 วินาที แล้วจึงดับไฟมืดลง ในช่วงนั้นผู้แสดงเริ่มแยกย้ายกันเข้าหลังเวที

แนวคิดการประดิษฐ์ท่ารำของอาจารย์จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ อาจารย์ประจำวิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร ได้เสนอข้อคิดเห็นเกี่ยวกับปัญหาในการคิดประดิษฐ์ท่ารำว่า อุปสรรคอันสำคัญยิ่งในการผลิตผลงานทางด้านนาฏศิลป์ใหม่ ๆ นั้น มีอยู่หลายประการด้วยกัน กล่าวคือ (พจน์มาลย์ สมรรคบุตร : 2838, 58 – 60)

1. วัยวุฒิ ผู้ที่มีอายุน้อยหรือคนรุ่นใหม่ เมื่อคิดประดิษฐ์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ใหม่ ๆ ขึ้นมา ผู้ที่อยู่ภายใต้วงการเดียวกัน มักไม่ยอมรับ ไม่สนับสนุนผลงานนั้น โดยไม่เปิดโอกาสให้นำออกเผยแพร่

2. ประเพณี ในสถาบันเดียวกันมีครูอาจารย์ผู้อาวุโส ลูกศิษย์ซึ่งอยู่วงในใกล้ชิด ไม่กล้าแสดงความสามารถในด้านการคิดสร้างสรรค์ผลงานด้านการคิดประดิษฐ์ท่ารำ ถือเป็นการ “ข้ามครู” แต่ถ้าจำเป็นต้องคิดประดิษฐ์ท่ารำผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ต้องนำผลงานนั้นไปปรึกษา

ครูผู้อาวุโส ๆ ก็จะต้องแก้ไขให้ เมื่อครูแก้ไขให้แล้ว ผลงานนั้นมีลักษณะเป็นผลงานของเก่าแบบดั้งเดิมไปทันที

3. ในการเรียนการสอนวิชานาฏศิลป์ ให้ผู้เรียนยึดมั่นในรูปแบบดั้งเดิม ถ้าละเมิดจะเป็นการทำผิดครู

4. นักศึกษาระดับปริญญาตรี ทางด้านวิชาการละครน่าจะเป็นผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำได้อย่างอิสระ แต่ก็ยังไม่ได้รับการไว้วางใจ เพราะประเพณีเกรงว่าจะผิดแบบแผนไป

5. ผู้อยู่วงการนาฏศิลป์ภายนอกเครือข่ายกรมศิลปากร มีโอกาสที่จะคิดประดิษฐ์ท่ารำผลงานทางด้านนาฏศิลป์ใหม่ ๆ ได้

6. บุคคลที่มีชาติวุฒิ กำเนิดในตระกูลสูง มีบารมีมากจะมีโอกาสเป็นผู้คิดประดิษฐ์ท่ารำได้

ส่วนการคิดประดิษฐ์ท่ารำให้สื่อความมุ่งหมายของการแสดงได้อย่างชัดเจนนั้น ต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

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

จาตุรงค์ มนตรีศาสตร์ ได้กล่าวถึงการแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสานในปัจจุบันนี้ว่า มีข้อดีในด้านต่าง ๆ มาก มีความตื่นตัว โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงที่มีการจัดตั้งวิทยาลัยนาฏศิลป์ส่วนภูมิภาคขึ้นแล้ว คำว่า "ข้อดี" ในที่นี้ก็หมายความว่าลักษณะการแสดงใช้ได้ เมื่อคิดประดิษฐ์ท่ารำออกมาแล้ว ต้องรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมของท้องถิ่นไว้ ส่วนเครื่องแต่งกายพื้นเมืองอีสานในปัจจุบันนี้ ได้รับการพัฒนาจากของเดิมขึ้นมาก มีการแต่งกายแบบแปลก ๆ มีลวดลายต่าง ๆ สีสันของเสื้อผ้ามีสีสดและมีความสวยงามขึ้น ดนตรีมีจังหวะรวดเร็วรุกเร้า จึงทำให้การแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองอีสาน โดยภาพรวมแล้วดีเกือบทั้งหมด ถูกรสนิยมของคนในยุคนี้ นอกจากนี้แล้ว การแสดงนาฏศิลป์พื้นเมืองที่ถูกปรับปรุงเป็นเวลานาน ๆ ก็จะกลายเป็นแบบแผนประจำไปในที่สุด

การแปรแถว เพื่อให้เกิดความแตกต่าง เปลี่ยนแปลงความซ้ำ ๆ ต้องคำนึงถึงจำนวนผู้แสดง เพลง ขนาดของสถานที่ ความสามารถของผู้แสดง

1. จำนวนผู้แสดง การแสดงที่ใช้ผู้แสดงเป็นจำนวนมาก ๆ เป็นการแสดงหมู่ มีการแปรแถวเพื่อให้เกิดความน่าสนใจ ทำให้การแสดงนั้นไม่เป็นที่น่าเบื่อหน่าย จำนวนผู้แสดงต้องเป็นไปตามจุดประสงค์ของการแสดงนั้นด้วย

2. เพลง จังหวะต้องเหมาะสมในการแปรแถวตามจำนวนผู้แสดง ความชัดเจนของจังหวะสัญญาณการให้คิวในการแปรแถว โดยใช้กรับหรือกลองที่สอดแทรกในเพลง

3. ขนาดของสถานที่ มีความกว้างใหญ่พอที่จะแปรแถวในรูปต่าง ๆ ตามความต้องการได้รวดเร็วเพียงใด ทางออกทางเข้าของผู้แสดงมีความสอดคล้องกับการแปรแถวได้แนบเนียนอย่างไร หรือไม่

4. ความสามารถของผู้แสดง ผู้แสดงจะต้องมีความสามารถในการร่ายรำในระดับเดียวกันและมีสามัญสำนึกในเรื่องจังหวะเป็นอย่างดี ได้มาตรฐาน มีความเชื่อมั่น มีระเบียบวินัย

การเชื่อมท่ารำ จะใช้ในกรณีที่มีท่ารำ 2 ท่าที่แตกต่างกัน และต้องการให้ท่ารำทั้ง 2 ท่านั้นต่อเนื่องกัน จำเป็นต้องประดิษฐ์ท่าเชื่อม ซึ่งมีลักษณะเป็นลีลาเข้ามาแทรก เพื่อให้ท่ารำ 2 ท่านั้นต่อเนื่องกันอย่างกลมกลืน

การเข้า – ออก ของระบำ รำ ฟ้อน

การเข้า การออกของระบำ รำ ฟ้อน ต้องมีท่าที่กำหนดตายตัวของการเข้าการออก ต้องรู้ช่วงระยะและตำแหน่งของการเข้าการออกอย่างแน่นอน หมายรวมถึงความพร้อมเพรียงและยึดขนบของละครด้วย แต่ในบางกรณีจำเป็นต้องทิ้งประเพณี เพื่อความสมบูรณ์ของการแสดง เช่น ถอยหลังเข้าเวทีทั้งด้านซ้ายและด้านขวาของเวที โดยเผชิญหน้ากับผู้ดูตลอดเวลา เช่น การแสดงหน้าพระที่นั่ง หรือการแสดงบนเวทีต่างประเทศ เป็นเวทีที่ไม่มีทางออกทางเข้าเหมือนเวทีละครไทย ฉะนั้นผู้กำกับการแสดงจะต้องเป็นผู้กำหนดการเข้าออกขึ้นเอง โดยอาศัยหลักนาฏศิลป์ไทย

กล่าวโดยสรุปในการแสดงระบำ รำ ฟ้อน การเข้า-ออกของนักแสดงสามารถปฏิบัติได้หลายแบบ ซึ่งสถานที่และเวทีการแสดงจะเป็นตัวกำหนดการเข้า-ออกของตัวแสดง ดังนี้คือ

1. ผู้แสดงนิยมออกจากหลืบทั้ง 2 ข้างของเวทีพร้อม ๆ กันออกมาจับคู่กลางเวที แล้วเข้าแถวตามที่กำหนด ซึ่งเป็นแบบดั้งเดิมในสมัยโบราณ

2. ผู้แสดงตั้งท่ารำออกทางขวามือของเวทีและเมื่อจบการแสดงก็เข้าทางซ้ายมือของเวที ซึ่งเป็นขนบของการแสดงละคร โดยอาจใช้เพลงรัวทั้งการออกและการเข้า

3. ผู้แสดงตั้งท่านิ่งแล้วเปิดม่าน หลังจากนั้นจึงเริ่มแสดง

4. ผู้แสดงตั้งแถวเฉียงแล้วอาจเดินถอยหลังหรือวิ่งเข้าหลังเวที ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับจังหวะของเพลงที่ใช้ร่ายรำ

5. ผู้แสดงตั้งท่านิ่งในลักษณะตั้งซุ้ม แล้วปิดม่านหรือในกรณีที่จัดการแสดงในรายการโทรทัศน์

6. จัดผู้แสดงให้เป็นรูปจุดต่าง ๆ อย่างสะดุดตา เมื่อการแสดงจวนจบเริ่มหรี่ไฟให้สลัว ๆ และใช้สปอร์ตไลท์จับอยู่ที่จุดเด่นเฉพาะของระบำชุดนั้น ๆ

7. สถานที่ในการจัดการแสดงจะเป็นตัวกำหนดว่าควรใช้วิธีการเข้าออกแบบใด ซึ่งขึ้นอยู่กับวิจารณญาณของผู้กำกับการแสดง

8. การเข้าออกของนักแสดงแบบตะวันตก โดยให้นักแสดงนั่งปะปนกับคนดูแล้วขึ้นมาบนเวทีเมื่อเริ่มแสดง และเมื่อจบก็ออกจากเวทีทางผู้ชม ปรมาจารย์บางท่านมีความเห็นว่าไม่ควรกระทำเพราะเครื่องแต่งกายของละครไทยเป็นตัวบังคับ

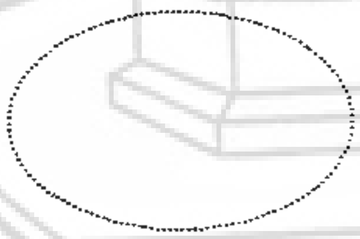
9. ในกรณีแสดงต่อหน้าพระที่นั่ง ควรเดินถอยหลังเข้าโดยให้เผชิญหน้ากับที่ประทับเพื่อความเหมาะสม

การจัดแถวระบำ

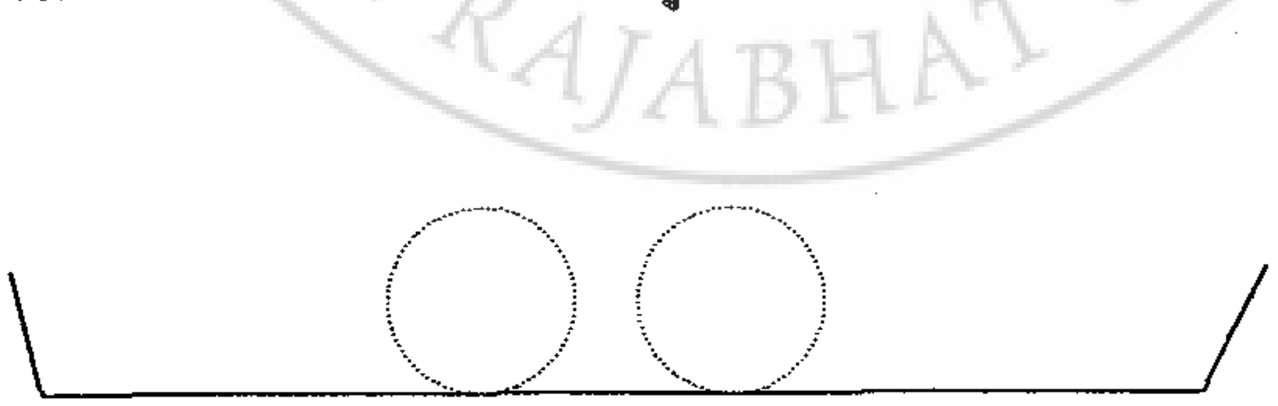
การเคลื่อนตัวแปรแถวระบำต้องยึดหลักดังนี้

1. เคลื่อนที่เพื่อไม่ให้ปักหลักอยู่นาน
2. กระทำแต่พอควร ไม่วิ่งวนหรือวิ่งบ่อย ๆ จนแลดูขวักไขว่
3. คำนึงถึงระยะใกล้ไกลให้พอดีคำร้องและทำนองเพลงในวรรค เพื่อไม่ให้ลุกลน
4. คำนึงถึงความสูงต่ำของตัวแสดง
5. คำนึงถึงสีเครื่องแต่งกายที่ต้องสลับสีกันหรือต้องการรวมกลุ่มสีเดียวกัน
6. การแปรรูปแถวไม่ควรซ้ำรูปเดียวกันถึงสามครั้ง ถ้าไม่ซ้ำได้ยิ่งดี
7. แปรแถวให้กลมกลืน ยิ่งผู้ดูไม่ทันสังเกตได้ยิ่งดี
8. ดูการก้าวเท้าให้เป็นเท้าเดียวกันคือ เท้าซ้าย-ขวา
9. ระยะช่องไฟจากคนหนึ่งถึงอีกคนหนึ่งต้องเท่ากัน
10. ระวังอย่าให้แถวเบี้ยว เช่น

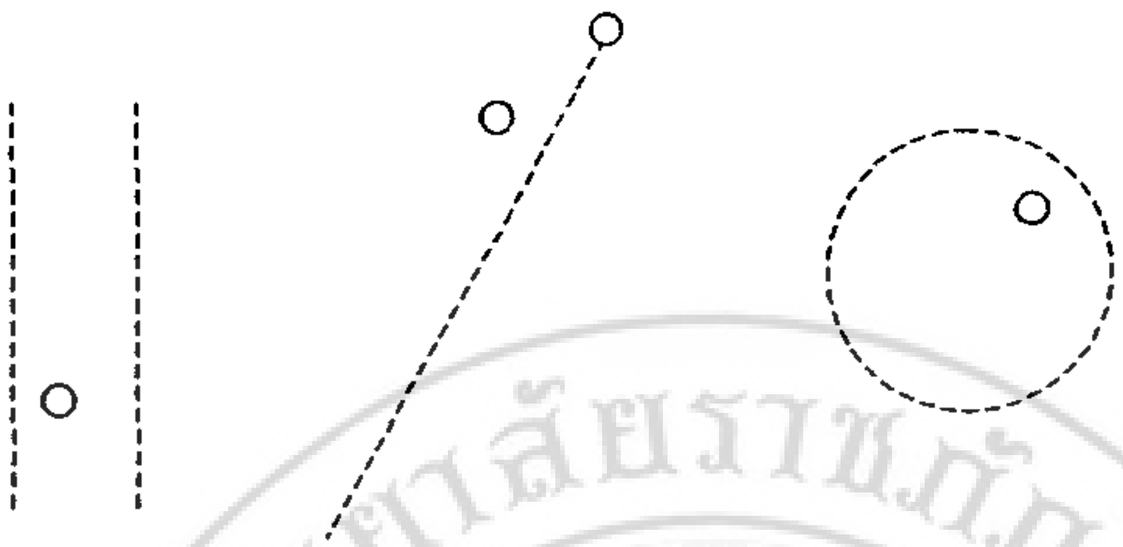
10.1 วงกลมเบี้ยว



10.2 คำนึงถึงสัดส่วนของเวทีไม่ให้รูปแถวเอียงไปข้างใดข้างหนึ่ง เช่น



10.3 ถ้ามีตัวกลาง (คือตัวเอกในหมู่) ต้องไม่ยืนเอียงล้ำไปข้างใดข้างหนึ่งในรูปแถวต่าง ๆ เช่น



วิธีเคลื่อนตัว กระทำได้ดังนี้

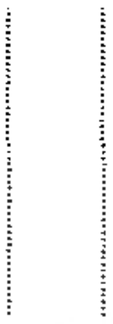
1. วิ่งสวนแถว
2. เดินควงคู่ หรือควงสลับคู่กัน
3. จับคู่หรือสลับคู่กัน
4. แปรแถวไปตั้งรูปต่าง ๆ

กิริยาท่าที่ใช้เคลื่อนตัวไปในท่านาฏศิลป์ มีดังนี้

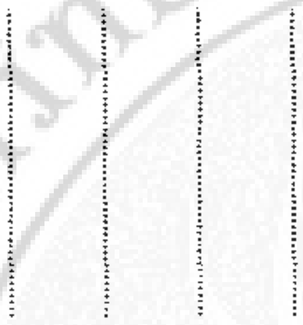
1. วิ่งซอยเท้า เพื่อความรวดเร็ว
2. ย่ำเท้าไปเรื่อย ๆ ตามจังหวะฉิ่ง – ฉับ
3. ก้าวแล้วจรดจมูกเท้า
4. ก้าวแล้ววางส้นเท้าใกล้ ๆ โดยงอเข่า
5. ก้าวแล้วทอดขาวางส้นข้าง ๆ
6. ก้าวแล้วลากอีกเท้าหนึ่ง
7. ก้าวสองเท้าแล้วยกเท้าหรือจรดปลายเท้า
8. ก้าวสองเท้าแล้วยก แล้วเลือกจมูกเท้าที่ยกไปกับพื้นก่อนก้าวลง
9. ก้าวยกเท้ากระโดด
10. ก้าวสองก้าว แล้วกระเถิบเท้าแบบตะลุง
11. กระโดดแบบสกิ๊ป
12. ก้าวแล้วโขยกด้วยจมูกเท้า
13. ก้าวแล้วแตะด้วยจมูกเท้า
14. ไขว้เท้าขยั่นซอยถี่ ๆ ไปด้วยจมูกเท้า
15. กระโดดทั้งสองเท้าเช่นท่ากบ

การแปรผลรูปต่าง ๆ

1. ตั้ง 2 แถว



2. ตั้ง 4 แถว

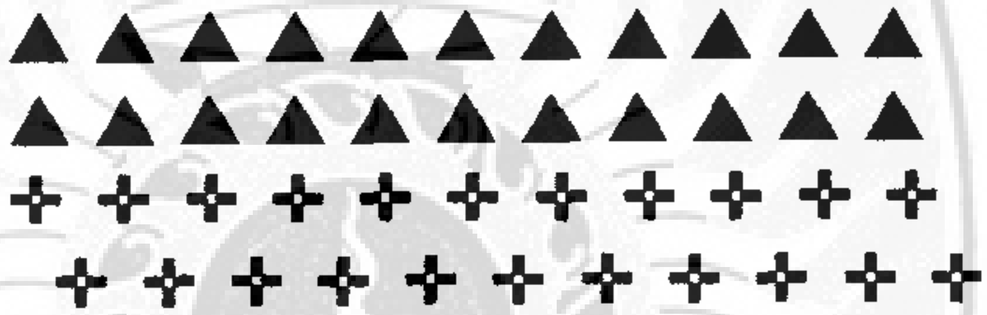


3. แถวหน้ากระดาน

ก. เดี่ยว

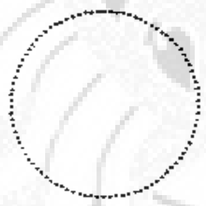
ข. คู่ตรงกัน

ค. คู่สับหว่าง

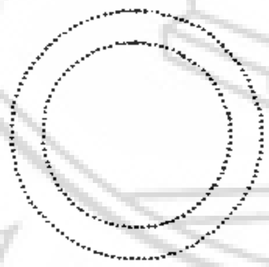


4. วงกลม

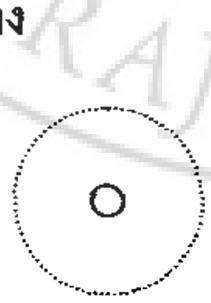
4.1 วงกลมเดี่ยว



4.2 วงกลมซ้อน

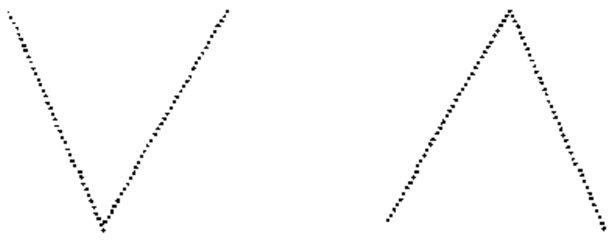


4.3 วงกลมที่มีตัวกลาง

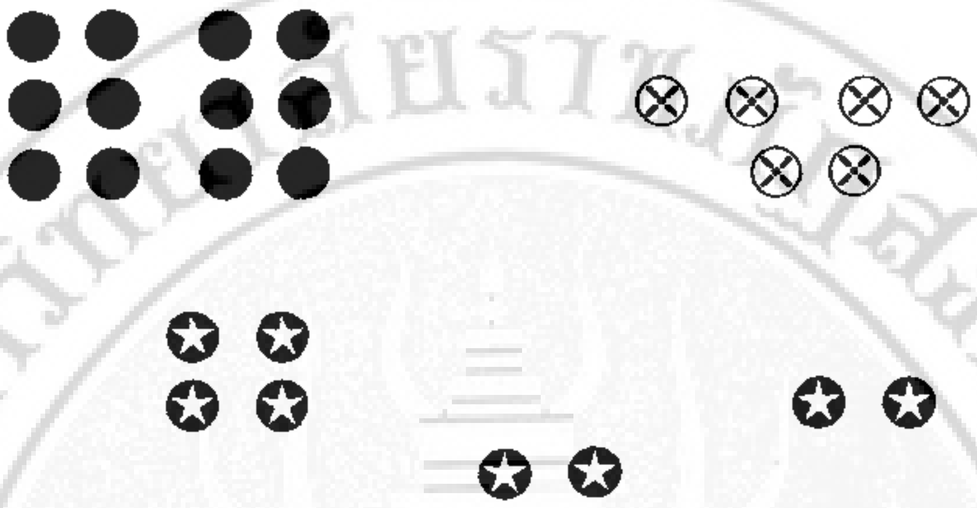


5. ครึ่งวงกลม

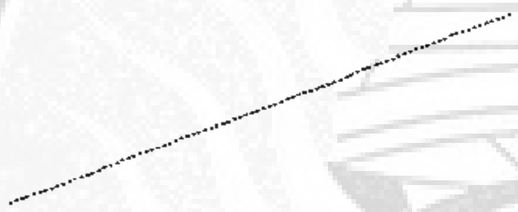
6. สามเหลี่ยม



7. จับคู่



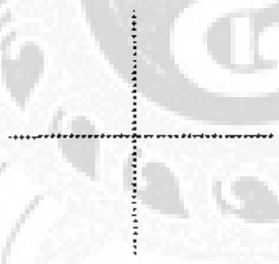
8. ทแยงมุม



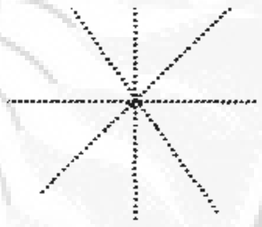
9. เข้าพูต่าง ๆ

ก. พู

ข. พู 4



ค. พูละเอียด



กล่าวโดยสรุป การแปรแถวสามารถปฏิบัติได้หลายวิธีดังนี้

1. การแสดงนาฏศิลป์ไทยสมัยโบราณ โดยเฉพาะการแสดงที่เป็นระบำมาตรฐานแต่งกายชุดยืนเครื่องพระนาง ไม่นิยมแปรแถวให้หลากหลาย มักนิยมแถวตรงเรียงเดี่ยวหน้ากระดาน แถวตอนคู่หรือวงกลม

2. การแปรแถวเพื่อมาตั้งแถวรูปตัววีคว่ำ-วีหงาย แถวเฉียง เป็นพู เดินสลับฟันปลา

3. การสวนแถวเฉพาะคู่ด้านซ้ายและขวาสลับที่กลับไปมา หรือสวนเฉพาะคู่โดยให้คู่หลังขึ้นมาหน้าเวที

4. แปรแถวเป็นรูปวงกลมวงเดียวหรือวงกลมซ้อน 2 วง และเคลื่อนไปคนละทางกัน

5. แปรแถวเป็นรูปซุ้มย่อยหรือซุ้มใหญ่

6. แปรแถวในลักษณะยืนต่อตัว เช่น บทรำอวยพรพระนาง โดยนางนั่งยืนเข่าข้างหนึ่ง พระยืนต่อตัวโดยใช้จมูกเท้าแตะที่ส้นเท้าของนางและยืนร่ายรำตามเนื้อเพลง

7. การแปรแถวการแสดงที่มีคำร้อง ไม่นิยมแปรแถวในขณะที่มีเอื้อน

8. การแปรแถวการแสดงแค่เฉพาะทำนองเพลง การแปรแถวจะต้องให้ลงกับจังหวะใหญ่ของทำนองเพลง

9. ไม่ควรแปรแถวในลักษณะที่ซ้ำ ๆ กัน ในการแสดงชุดเดียวกัน

10. ท่ารำและการเคลื่อนไหวต้องพอดีกับเพลง หลีกเลี่ยงการแปรแถวที่ดูแล้วชุลมุน

องค์ประกอบของระบำ

ระบำ หมายถึง ศิลปะการร่ายรำที่ใช้ผู้แสดงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ลักษณะของการแสดงเน้นความพร้อมเพรียง มีการจัดแถวลักษณะต่าง ๆ อย่างเป็นระเบียบ ผู้แสดงแต่งกายงดงาม ใช้เพลงบรรเลงโดยมีเนื้อร้องหรือไม่มีเนื้อร้องก็ได้ โดยมุ่งเอาความสวยงามของการแสดงเป็นหลัก สามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ

ระบำมาตรฐาน หมายถึง ระบำที่ปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ได้คิดประดิษฐ์ไว้ มีความหมายเหมาะสมเป็นแบบฉบับ สอดคล้องกับบทร้องและการบรรเลงดนตรี ลีลาท่าทาง ตลอดจนการแต่งกาย มีการกำหนดไว้เป็นแบบแผนเฉพาะตัว เช่น ระบำสี่บท ระบำดาวดึงส์ ระบำย่องหงิด ระบำกฤษดาภินิหาร และระบำเทพบันเทิง เมื่อนำมาแสดงจะต้องคงไว้ซึ่งท่ารำที่ได้ศึกษามา ไม่นิยมเปลี่ยนแปลง

ระบำที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ เป็นระบำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่ โดยคำนึงถึงความเหมาะสมต่อการนำไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ ระบำประเภทนี้ลักษณะท่ารำจะไม่ตายตัว มีการเปลี่ยนแปลงไปตามกาลเวลา ขึ้นอยู่กับเหตุการณ์ ตัวบุคคล ตลอดจนฝีมือของผู้แสดง เช่น ระบำโบราณคดี ได้แก่ ระบำศรีวิชัย ระบำลพบุรี ระบำสุโขทัย ระบำที่ประกอบการแสดงละคร เช่น ระบำไก่จากเรื่องพระลอ ระบำนกยูงจากเรื่องอิเหนา ระบำแงือกจากเรื่องสุวรรณหงส์ รวมทั้งระบำที่สถาบันการศึกษาต่าง ๆ ทั้งในส่วนกลางและส่วนภูมิภาคประดิษฐ์ขึ้นใหม่

สุมิตร เทพวงค์ (ม.ป.ป. : 2) ได้แบ่งประเภทของระบำปรับปรุงไว้ดังนี้

1. ปรับปรุงจากแบบมาตรฐาน หมายถึง ระบำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นโดยยึดแบบและลีลาตลอดจนความสวยงามในด้านระบำไว้ ท่าทางลีลาที่สำคัญยังคงไว้อาจจะมีการเปลี่ยนแปลงบางสิ่งบางอย่างเพื่อให้ดูงามขึ้นอีก หรือเปลี่ยนแปลงเพื่อความเหมาะสมกับสถานที่ที่นำไปแสดง เช่น ในการจัดรูปแถว การนำเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงเข้าไปสอดแทรก เป็นต้น

ปรับปรุงจากพื้นบ้าน หมายถึง ระบำที่คิดประดิษฐ์สร้างขึ้นจากแนวทางความเป็นอยู่ของคนพื้นบ้าน การทำมาหากิน อุตสาหกรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ในแต่ละท้องถิ่นมาแสดง

ออกเป็นรูประบำ เพื่อเป็นเอกลักษณ์ประจำถิ่นของตน เช่น เซิ้งบั้งไฟ เต้นกำรำเคียว ระบำงอบ ระบำกะลา รองเง็ง ฯลฯ

2. ปรับปรุงจากท่าทางของสัตว์ หมายถึง ระบำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่ตามลักษณะลีลาท่าทางของสัตว์ชนิดต่าง ๆ บางครั้งอาจนำมาใช้ประกอบการแสดงโขน ละคร บางครั้งก็นำมาใช้เป็นการแสดงเบ็ดเตล็ด ระบำชนิดนี้ เช่น ระบำนกยูง ระบำนกเขา ระบำมฤคระเริง ระบำบันเทิงกาสร ระบำตั๊กแตน เป็นต้น

3. ปรับปรุงจากตามเหตุการณ์ หมายถึง ระบำที่คิดประดิษฐ์ขึ้นใช้ตามโอกาสที่เหมาะสม เช่น ระบำพระประทีป ระบำโคมไฟ ประดิษฐ์ขึ้นรำในวันนักขัตฤกษ์ ลอยกระทงในเดือนสิบสอง ระบำที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อการต้อนรับ เพื่อแสดงความยินดี อวยพรวันเกิด เป็นต้น

4. ปรับปรุงจากสื่อการสอน ระบำประเภทนี้เป็นระบำประดิษฐ์และสร้างสรรค์ขึ้น เพื่อเป็นแนวทางสื่อนำสู่บทเรียน เหมาะสำหรับเด็ก ๆ เป็นระบำง่าย ๆ เพื่อเร้าความสนใจ ประกอบบทเรียนต่าง ๆ เช่น ระบำสูตรคูณ ระบำวรรณยุกต์

ระบำประเภทปรับปรุงขึ้นใหม่นี้ ลักษณะท่ารำจะไม่ตายตัว จะมีการเปลี่ยนแปลงไปตลอดเวลา ขึ้นอยู่กับเหตุการณ์ ตัวบุคคล ตลอดจนฝีมือและความสามารถของผู้สอนและตัวนักเรียนเอง

ชมนาด กิจขันธ์ และคณะ (ม.ป.ป. : 138) ได้กล่าวถึงเอกลักษณ์ของนาฏศิลป์ดังนี้

1. มีกิริยาท่าร่ายรำที่มีพัฒนาการมาจากกิริยาอาการตามธรรมชาติของมนุษย์ ท่าร่ายรำนั้นมีความประณีต อ่อนช้อย งดงาม นิยมใช้แขนและมือมากกว่าการใช้ขาและเท้า ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของไทยโดยเฉพาะ

2. ท่าร่ายรำนั้นเป็นภาษานาฏศิลป์ ควบคู่ไปกับการบรรเลงดนตรี เพลงหน้าพาทย์ การขับร้องและเจรจา

3. การแสดงแต่ละชนิดไม่ว่าเป็นระบำ รำ ฟ้อน โขน ละคร จะมีรูปแบบเฉพาะตัวที่เป็นแบบแผน และนิยมปฏิบัติตามขนบของการแสดงนั้น ๆ

4. การเคลื่อนไหวร่างกายเป็นไปอย่างนุ่มนวล อ่อนช้อย และสอดคล้องกับลวดลายไทยของทัศนศิลป์ ไม่นิยมการกระโดดโลดเต้นที่ผาดโผน การเคลื่อนไหวเป็นไปในแนวราบในระดับที่สม่ำเสมอกัน หากมีการเขย่งเท้าก็จะควบคู่กับการงอเข่า

5. ก่อนการแสดงละคร มีการเคารพบูชาครู โดยมีศีรษะฤาษี ที่เรียกกันว่า "พ่อแก่" เป็นสัญลักษณ์แทนครูเทพและครูมนุษย์ แสดงให้เห็นถึงการมีคุณธรรมในวิชาชีพ

6. มีการบรรเลงเพลงโหมโรงก่อนการแสดง

7. เคร่งครัดในเรื่องขนบของการแสดง เช่น การเข้า-ออกของตัวละคร การรำหน้าพาทย์ เป็นต้น

8. บทละครเป็นคำประพันธ์ประเภทร้อยกรอง เรียกว่า กลอนบทละครซึ่งเป็นบทประพันธ์เฉพาะสำหรับการแสดงละคร แต่ถ้าเป็นโขน หรือหนังใหญ่ จะใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์

9. เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ มีความปราณีตในการปักเสื่อม ดิ้น ดูแพรวพราววิจิตรบรรจง ประกอบด้วย ลวดลายไทยประดับเพชร นอกจากนั้นยังมีการใช้สัญลักษณ์สีของเครื่องแต่งกายบอกสีกายของตัวละคร เช่น พระพรหมสีเขียว หนุมานสีขาว พระลักษมณ์สีเหลือง ทศกัณฐ์สีเขียว เป็นต้น

10. การแสดงละครทุกชนิด นักแสดงจะต้องแต่งหน้า โดยเฉพาะผู้แสดงเป็นนางยักษ์จะมีการเขียนหน้าซึ่งมีรูปแบบเฉพาะ ส่วนผู้แสดงโขนจะสวมหัวโขน ยกเว้นตัวนาง เทวดาและมนุษย์

11. การแสดงประเภทระบำ นิยมเปิดตัวนักแสดงด้วยเพลงบรรเลงสั้น ๆ ในอัตรา 2 ชั้น หรือเพลงรัว จากนั้นจะใช้เพลงที่มีหน้าทับสำเนียงและเสียงของดนตรีที่กลมกลืนกันในแต่ละเพลงร้องร้อยเข้าด้วยกัน ซึ่งอาจจะมีบทร้องหรือไม่ก็ได้ และนิยมจบด้วยเพลงบรรเลงอีกเพลงหนึ่งในอัตราชั้นเดียว หรือ 2 ชั้น ก่อนที่ผู้แสดงจะรำเข้าโรงหรือจัดเป็นซุ้มทำท่านิ่ง

สุนทรียของนาฏศิลป์ไทย

สุนทรียของนาฏศิลป์ไทย หมายถึง ศาสตร์ของการรับรู้ในความงามของการฟ้อนรำ การขับร้อง การบรรเลง และการละคร เพื่อให้มนุษย์เกิดความชื่นชม ความซาบซึ้งในความงามที่มนุษย์ได้สร้างขึ้นโดยอาศัยองค์ความรู้ ชมนาด กิจขันธ์ และคณะ (ม.ป.ป. : 62 – 63) กล่าวไว้ดังนี้

1. ความรู้เกี่ยวกับชนิดของนาฏศิลป์และการแสดงที่จะชม ผู้ชมนอกจากต้องมีความรู้มาก่อนว่าการแสดงที่จะชมนั้นคืออะไร เช่น โขนประเภทใด ละครรำชนิดใด ละครร้องหรือละครพูด เป็นต้น ผู้ชมยังต้องรู้องค์ประกอบของนาฏศิลป์และการแสดงชนิดนั้น ๆ เช่น ผู้แสดง การแต่งกาย สถานที่แสดง โรงละคร ฉาก หากรู้ประวัติความเป็นมาจะช่วยให้ผู้ชมเข้าใจลักษณะของบทดนตรี วิธีการแสดง จะช่วยให้ผู้ชมเข้าใจและเกิดความสนุกเพลิดเพลินไปกับการแสดงนั้น

2. ความรู้ในเนื้อเรื่อง หากผู้ชมรู้เนื้อเรื่องมาก่อนจะช่วยให้ผู้ชมการแสดงนั้น ๆ ได้ อรรถรสยิ่งขึ้น ในปัจจุบันมักเล่าเรื่องย่อ ๆ ไว้ในสูจิบัตรให้ผู้ชมอ่านก่อนการแสดง หรือไม่ก็บรรยายเหตุการณ์ของแต่ละฉากก่อนเปิดฉากนั้น ๆ นอกจากนี้ความเข้าใจในภาษาก็มีส่วนจำเป็นเช่นกัน

3. ความเข้าใจขนบในการแสดง ผู้ชมควรเข้าใจเกี่ยวกับขนบการแสดง อาจเป็นสัญลักษณ์ในการสื่อความหมาย และใช้จินตนาการสร้างมโนภาพไปตามท้องเรื่อง ขนบในการลำดับความสำคัญของตัวละครและบุคลิกของผู้แสดง ขนบในการดำเนินเรื่อง ขนบในการแสดงเกี้ยวพาราสี หรือที่เรียกว่าบทเข้าพระเข้านาง ขนบในการจัดที่นั่งของตัวละคร ขนบในการเข้า-ออกของผู้แสดง เช่น ออกทางซ้ายมือของผู้ชม และเข้าทางขวามือของผู้ชม เป็นต้น

4. ลักษณะการรำ ลักษณะการรำของไทยที่ควรทราบ แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ รำหน้าพาทย์ เป็นการร่ายรำให้เข้ากับจังหวะโดยการใช้ท่ารำหลักแต่เรียบ และท่าที่ไม่มีความหมายเกี่ยวกับการตีบทหรือแสดงอารมณ์อย่างตรงไปตรงมา เพลงที่ใช้ประกอบการรำ เรียกว่า เพลงหน้าพาทย์ และรำบท เป็นการแสดงท่ารำแทนคำพูดที่มีความหมายทั้งทางสื่ออารมณ์ ความรู้สึกตลอดจนการใช้ภาษาท่า หมายถึง ท่ารำที่สื่อความหมายแก่ผู้ชมแทนคำพูดและอารมณ์ของตัวละครเหมือนกับเป็นภาษาอีกภาษาหนึ่ง การชมนาฏศิลป์และการแสดงของไทย เป็นการดูวิธีการจัดเสนอการแสดง ดูความสวยงามของลีลาการแสดง ชมการสื่อความหมายของกิริยาท่าทาง ฟังความไพเราะของบทเพลงร้องและดนตรี ตลอดจนดูบทบาทของตัวละครและฝีมือของผู้แสดงเป็นสำคัญ ยังมีผู้กล่าวถึงสุนทรียของนาฏศิลป์ไทย ต้องประกอบด้วย (เครือจิตต์ ศรีบุนนาค และคณะ : 2542)

1. ความถูกต้องของแบบแผนการรำ เช่น ท่ารำ ท่านิ่ง ท่าเชื่อม
2. ความสามารถในการรำ เช่น รำงาม มีความอ่อนช้อย สง่าภาคภูมิ คล่องแคล่ว
3. ลักษณะพิเศษในท่วงทีลีลาเฉพาะตัวของผู้รำ เช่น ท่าเดิน การใช้ตัว การเล่นเท้า
4. ความแตกฉานในท่ารำที่ประดิษฐ์ขึ้น ทั้งการตีบทและท่าสร้างสรรค์

สุนทรียะของการแสดงประเภทระบำ

1. บทร้องและทำนองเพลง
   1.1 เนื้อหาสาระเหมาะสมกับโอกาสที่แสดง และมีความไพเราะ คมคาย
   1.2 ทำนองเพลงเหมาะกับเนื้อเรื่อง
   1.3 จังหวะที่กลมกลืนลดหลั่นได้สัดส่วน
2. การประดิษฐ์ท่ารำ
   2.1 ได้ความหมายตามบทร้อง
   2.2 แปรเปลี่ยนไม่ซ้ำซาก
   2.3 มีแนวสร้างสรรค์
   2.4 แปรรูปแถวที่แปลก และกลมกลืนกัน
   2.5 การตั้งรูปแปลกตา น่าดู และให้ความคิดมีความหมายเฉียบแหลม
3. ความงดงามของผู้แสดง
   3.1 ขนาดความสูงต่ำ อ้วนผอม
   3.2 ผิว
   3.3 ท่วงทีลีลา
   3.4 ความคล่องแคล่ว ว่องไว
4. มีแนวสร้างสรรค์เป็นที่ยอมรับ

นาฏยลักษณ์ของนาฏศิลป์ไทย

การแสดงนาฏศิลป์ไทยในรูปแบบของการรำชุดหรือระบำ ไม่ว่าจะมีบทร้องประกอบหรือไม่มีบทร้องประกอบ จะต้องมีโครงสร้างหรือนาฏยลักษณ์ 4 ส่วน คือ ส่วนเริ่มต้นเข้าสู่ระบำ ส่วนที่เป็นเนื้อหาของระบำ ส่วนเสริมของระบำ และส่วนท้ายของระบำ (โกสุม สายใจ และคณะ 2542 : 126 – 127) กล่าวคือ

1. ส่วนที่เป็นการเริ่มต้น จะต้องมีท่ารำในส่วนนำก่อนเข้าสู่เนื้อหาของระบำ หรือเรียกกันว่าท่าออกตัว เช่น ท่าสอดสร้อยมาลา หรือทำท่าอื่น ๆ ที่ปรมาจารย์เป็นผู้กำหนดท่ารำไว้

2. ส่วนที่เป็นเนื้อหาของระบำ ในส่วนนี้แยกเป็น 2 ลักษณะ คือ มีบทร้องและไม่มีบทร้อง ในส่วนเนื้อหาของระบำที่มีบทร้องนั้น การสื่อความหมายของท่ารำจะรับรู้ได้จากคำร้องหรือบทร้องเข้าใจได้ง่าย ในส่วนเนื้อหาที่ไม่มีบทร้องนั้น ท่ารำต่าง ๆ จะถูกร้อยเรียงกันอย่างดี จะเน้นท่าทางที่เหมาะสมกับจุดประสงค์ของระบำชุดนั้น ๆ เช่น ท่าควบม้า ม้าขยับ ม้าโขยก ในท่าระบำม้า

3. ส่วนเสริมของเนื้อหาระบำ ท่ารำจะต่อท้ายจากส่วนของเนื้อหาของระบำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งท่ารำที่มีบทร้อง ท่ารำส่วนเสริมนี้จะช่วยเน้นให้เนื้อหาของระบำในช่วงต้นมีความแด่นชัดขึ้น โดยทั่วไปจะใช้ทำนองเพลงที่ต่างไปจากส่วนที่เป็นเนื้อหา อัตราจังหวะและท่วงทำนองเพลงในช่วงนี้จะกระชั้นและกระชับกว่าช่วงที่เป็นเนื้อหา เช่น การรำเพลงจีนรัวในระบำกฤษดาภินิหาร ส่วนระบำที่ไม่มีบทร้องประกอบมักจะใช้ทำนองเพลงเช่นเดียวกับในส่วนของเนื้อหา แต่อัตราจังหวะจะเร็วกว่า ท่ารำจึงกระชับขึ้น ส่วนเสริมของเนื้อหาระบำนี้ในระบำบางชุดไม่มี

4. ส่วนท้ายของระบำ เป็นการบอกให้รู้ว่าการแสดงระบำชุดนี้จะสิ้นสุดการแสดง มีอยู่ 2 ลักษณะ คือ

4.1 สิ้นสุดการแสดงระบำ โดยการรำใช้เพลงลา หรือเพลงรัว เช่น ระบำดาวดึงส์ใช้เพลงรัว ระบำนพรัตน์ใช้เพลงรัวดึกดำบรรพ์

4.2 สิ้นสุดการแสดงโดยใช้เพลงเดียวกับที่อยู่ในส่วนเสริมของเนื้อหาระบำ เช่น ระบำกฤษดาระบำใช้เพลงจีนรัว ระบำเทพบันเทิงใช้เพลงยะวาเร็ว ระบำสุโขทัยใช้เพลงสุโขทัยและทอดจังหวะลง ในส่วนท้ายของระบำนี้ ตัวระบำจะจบการแสดงด้วยการตั้งท่านิ่งอยู่บนเวทีหรือจะรำเข้าสู่ด้านในของเวทีก็ได้

การแสดงพื้นเมือง

การแสดงพื้นเมือง เน้นลักษณะและลีลาการรำ ความหมายของการใช้ท่าทาง การแต่งกายของผู้แสดงจะต้องดูพิถีพิถัน ต้องการความสวยงามเพื่อให้การฟ้อนรำนั้นดูงดงามและแสดงความเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นมากขึ้น

ปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการแสดงพื้นเมือง

การแสดงพื้นเมืองของไทย จะแบ่งออกเป็น 4 ภาค ได้แก่ ภาคกลาง ภาคเหนือ ภาคใต้ และภาคอีสาน แต่ละภาคจะมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์แตกต่างกันออกไป ซึ่งสิ่งดังกล่าวเกิดจากปัจจัยดังนี้

ด้านภูมิศาสตร์ สภาพทางภูมิศาสตร์มีอิทธิพลต่อการสืบทอดวัฒนธรรมท้องถิ่นของแต่ละภาค รวมทั้งการรับเอาวัฒนธรรมจากประเทศเพื่อนบ้านใกล้เคียง ดังเช่น

ภาคกลาง เป็นภาคที่จัดว่าอุดมสมบูรณ์ ประชาชนส่วนใหญ่มีอาชีพเกษตรกรรม การละเล่นพื้นเมืองมักจะเกี่ยวพันกับอาชีพเป็นส่วนใหญ่ นอกจากนี้ยังได้รับวัฒนธรรมหลวงโดยตรง การละเล่นหลายชนิดเกี่ยวข้องกับกิจกรรมของพระราชพิธี รูปแบบของการแสดงจะมีทั้งละคร ระบำ และเพลงพื้นเมือง

ภาคเหนือ จัดว่าเป็นภาคที่มีป่าและภูเขา ตลอดจนลุ่มน้ำต่าง ๆ มากมาย พื้นที่โดยทั่วไปจึงสามารถใช้ประโยชน์ทั่วถึง ที่สูง ๆ จะเป็นที่อยู่ของชาวนา เป็นเหตุให้ภาคเหนือได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมผสมผสานระหว่างไทยน้อย ไทยใหญ่ เงี้ยว พม่า หรือพวกชาวเขาเผ่าต่าง ๆ ตลอดจนภาคเหนือจัดว่าเป็นภาคที่มีภูมิอากาศดี ทำให้ชาวเหนือเป็นผู้ที่มีหน้าตายิ้มแย้มแจ่มใส มีอัธยาศัยดี จึงทำให้การละเล่นพื้นเมืองของภาคเหนือ มีลักษณะที่แช่มช้อยงดงาม ละเมียดละไมไปตามอุปนิสัยและสภาพแวดล้อมดังกล่าวด้วย

ภาคใต้ ภูมิประเทศภาคใต้ส่วนใหญ่ติดกับทะเล ทั้งด้านตะวันออกและด้านตะวันตก ซึ่งดินแดนเหล่านี้จะติดต่อกับชนชาติมาลายูเป็นส่วนใหญ่ ดังนั้นลักษณะวัฒนธรรมและวิถีชีวิตบางประการจึงมีการผสมผสาน จึงทำให้การละเล่นพื้นเมืองของภาคใต้มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองอีกแบบหนึ่ง ซึ่งแตกต่างไปจากภาคอื่น ๆ

ภาคอีสาน ภูมิประเทศภาคอีสานเป็นที่ราบสูงและลาดต่ำเอียงไปทางแม่น้ำโขง ตลอดจนมีดินแดนบางส่วนติดอยู่กับประเทศใกล้เคียง คือ ประเทศลาวและประเทศกัมพูชา ดังนั้นอิทธิพลที่จะได้รับวัฒนธรรมจากประเทศดังกล่าวก็มีเช่นกัน ตลอดจนการละเล่นพื้นเมืองต่าง ๆ บางครั้งยังเกี่ยวพันกับการดำรงชีวิตที่ต้องต่อสู้กับสภาพดินฟ้าอากาศที่แห้งแล้ง จึงเป็นผลให้การละเล่นพื้นเมืองภาคอีสานมักสะท้อนออกมาในรูปการทำมาหากิน และความเชื่อในสิ่งที่จะบันดาลให้ตนและครอบครัวมีความอยู่ดีกินดี

นอกจากสภาพภูมิศาสตร์ซึ่งเป็นปัจจัยหลักทำให้การแสดงพื้นเมืองภาคต่าง ๆ มีลักษณะแตกต่างกันจนทำให้มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวแล้ว ขนบธรรมเนียมประเพณี ศาสนา ความเชื่อ รวมทั้งค่านิยม ยังมีบทบาทต่อการแสดงพื้นเมืองอีกเช่นกัน

ลักษณะการแสดงพื้นเมืองแต่ละภาค

ลักษณะการแสดงพื้นเมืองแต่ละภาค มีองค์ประกอบด้านวิธีแสดง การแต่งกาย เพลงและดนตรี ตลอดจนอุปกรณ์ต่าง ๆ แตกต่างกันออกไปซึ่งจะได้กล่าวแต่ละภาคดังนี้

ภาคเหนือ

วิธีแสดง การแสดงพื้นเมืองภาคเหนือ โดยมากเป็นการฟ้อนซึ่งมีลีลาที่แสดงลักษณะเป็นแบบฉบับของชาวเหนือ เป็นศิลปะที่ผสมกันโดยสืบทอดมาจากศิลปะของชนชาติต่าง ๆ ที่มีการก่อตั้งชุมชนอาศัยอยู่ในอาณาเขตลานนามาช้านาน และได้รับอิทธิพลของชนชาติที่อยู่ใกล้เคียง ในประวัติศาสตร์อันยาวนานของลานนา มีศิลปะการฟ้อนเป็นแบบฉบับอย่างไรบ้าง ไม่ปรากฏหลักฐาน ในสมัยรัชกาลที่ 5 พระราชชายาเจ้าดารารัศมีและคุ้มเจ้าแก้วนวรัฐ ได้สร้างสรรค์ศิลปะการฟ้อนหลายชนิดขึ้นในวัง (สุมิตร เทพวงษ์ ม.ป.ป. : 4 – 5)

จากการพิจารณาศิลปะการฟ้อนที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล (อ้างถึงใน สุมิตร เทพวงษ์ ม.ป.ป. : 5) ได้แบ่งประเภทของการฟ้อนออกเป็น 5 ประเภท ดังนี้

1. ฟ้อนที่สืบเนื่องมาจากการนับถือผี เป็นการฟ้อนที่เกี่ยวเนื่องกับความเชื่อและพิธีกรรม ซึ่งปรากฏในลานนาและน่าจะเป็นการฟ้อนที่เก่าแก่มานาน ได้แก่ ฟ้อนผีมดผีเม็ง ฟ้อนผีบ้านผีเมืองและฟ้อนผีนางด้ง ฯลฯ

2. ฟ้อนแบบเมือง เป็นศิลปะการฟ้อนที่มีลีลาแสดงลักษณะเป็นแบบฉบับของคนเมือง หรือ “ชาวไทยวน” (ซึ่งเป็นกลุ่มชนกลุ่มใหญ่ที่อาศัยอยู่เป็นปึกแผ่นในแว่นแคว้นที่เรียกว่า “ลานนา” นี้) การฟ้อนแบบเมืองนี้ไม่สามารถบอกกล่าวได้ว่ามีมาแต่เมื่อใด ฟ้อนบางอย่างเท่าที่สืบค้นได้ เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 นี่เอง แต่ฟ้อนบางอย่างก็ดูน่าจะเก่าแก่ การฟ้อนที่อยู่ในประเภทนี้ ได้แก่ ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนเจิง ตบมะผาบ ฟ้อนดาบ ตีกลองสะบัดไชยและฟ้อนสาวไหม ฯลฯ

3. ฟ้อนแบบม่าน คำว่า “ม่าน” ในภาษาลานนา หมายถึง “พม่า” การฟ้อนประเภทนี้เป็นการผสมผสานกันระหว่างศิลปะการฟ้อนของพม่ากับของไทยลานนา ได้แก่ ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา

4. ฟ้อนเงี้ยวหรือแบบไทยใหญ่ เป็นการฟ้อนตลอดจนการแสดงที่ได้รับอิทธิพลหรือต้นเค้ามาจากศิลปะการแสดงของชาวไทยใหญ่ (คนไทยลานนามักจะเรียกชาวไทยใหญ่ว่า “เงี้ยว” ในขณะที่ชาวไทยใหญ่มักจะเรียกตนเองว่า “ไต”) ด้วยเหตุนี้ ศิลปะการฟ้อนของชาวไทยใหญ่ จึงมีอิทธพลผสมผสานกับศิลปะไทยลานนา การฟ้อนที่อยู่ในประเภทนี้ ได้แก่ เล่นโต กิ่งกะหร่า (กินนรา) หรือฟ้อนนางนก กำเบ้อคง มองเชิง ฟ้อนไต (ไทยใหญ่) และฟ้อนเงี้ยว ฯลฯ

5. ฟ้อนที่ปรากฏในบทละคร การฟ้อนประเภทนี้เป็นการฟ้อนที่มีผู้คิดสร้างสรรค์ขึ้นในการแสดงละครพันทาง ซึ่งนิยมกันในราวสมัยรัชกาลที่ 5 ฟ้อนประเภทนี้ ได้แก่ ฟ้อนลาวแพน ฟ้อนม่านมงคล ฟ้อนรักและฟ้อนลาวดวงเดือน ฯลฯ

การแต่งกาย การแต่งกายการแสดงภาคเหนือ เนื่องจากมีการแสดงที่มีการผสมผสานของชนชาติที่อยู่ใกล้เคียง การแต่งกายจึงมีลักษณะดังนี้

1. ฟ้อนแบบเมือง เช่น ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน ฟ้อนสาวไหม ฟ้อนเจิง ฟ้อนดาบ

หญิง นุ่งผ้าซิ่นมีเชิง สวมเสื้อคอปิดแขนยาว ห่มผ้าสไบทับ เกล้าผมมวยสูงติดดอกไม้ ห้อยอุบะ

ชาย นุ่งกางเกงขาก๊วยยาว สวมเสื้อม่อฮ่อม มีผ้าคล้องคอ

2. ฟ้อนแบบม่าน เช่น ม่านมุ้ยเชียงตา

หญิง แต่งกายแบบพม่า นุ่งซิ่นกรอมเท้า ใส่เสื้อเอวสั้น มีลวดอ่อนงอนขึ้นไปจากเอวเล็กน้อย เสื้อแขนยาวถึงข้อมือ มีแพรสีต่าง ๆ คล้องคอ ทิ้งชายยาวลงถึงเข่า เกล้าผมสูงกลางศีรษะปล่อยชายผมลงมาทางบ่าข้างซ้าย ติดดอกไม้ มีพวงมาลัยและอุบะยาวลงมาทับชายผม

3. แบบเงี้ยวหรือไทยใหญ่ เช่น ฟ้อนเงี้ยว

หญิง นุ่งซิ่นยาวกรอมเท้า สวมเสื้อคอกลมแขนยาว

ชาย นุ่งกางเกงขายาว สวมเสื้อคอกลมแขนยาว มักนิยมใช้สีดำและนำแถบสีแดงมาขลิบริมเสื้อ รอบคอและแขน ผ้านุ่งและกางเกง รวมทั้งนำมาคาดเอว ศีรษะใช้ผ้าดำโพกหัว มือทั้งสองถือกิ่งไม้

4. ฟ้อนที่ปรากฏในละคร เช่น ฟ้อนลาวแพน ฟ้อนรัก

หญิง นุ่งซิ่นมีเชิง มีเสื้อชั้นในแล้วทับนอกด้วยเสื้อแขนสั้นคอกลม ผ่าอกตลอดมักนิยมผ้าบาง เกล้าผมยกกระบังหน้า ข้างหลังเป็นมวย ติดดอกไม้และห้อยอุบะข้างซ้าย

ชาย นุ่งสนับเพลา นุ่งผ้าหางปรกทับสนับเพลา สวมเสื้อพระไม่มีพาหุรัด มีผ้าห้อยสองชาย ผ้าคาดพุงและคาดเข็มขัดทับ โพกศีรษะประดับเพชร

เพลงและดนตรี ดนตรีที่ใช้ประกอบการฟ้อนของภาคเหนือ ประกอบด้วย กลองแอว์ ปี่แน ฉาบใหญ่ กลองตะโล้ดโป๊ด ฆ้องโหม่ง ฆ้องหุ่ย ใช้วงปี่พาทย์ประกอบการฟ้อนที่ปรากฏอยู่ในละคร ส่วนฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา เพลงและดนตรีจะมีสำเนียงไทยกลาง ไทยเหนือและพม่า เครื่องประกอบจังหวะประเภทเครื่องหนัง มีทั้งไทยภาคกลางและพม่าปนกัน จึงทำให้สำเนียงเป็นพม่า ส่วนสำเนียงเพลงฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตาก็เลียนสำเนียงพม่า และยังมีการนำภาษาพื้นเมืองเหนือมาร้อง เช่น ฟ้อนเล็บและฟ้อนเงี้ยว เป็นต้น

อุปกรณ์ อุปกรณ์การแสดง โดยเฉพาะฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียน เล็บและเทียนจะเป็นอุปกรณ์สำคัญประกอบการแสดง นอกจากนั้นยังนิยมผ้าแพรคล้องคอมาเป็นอุปกรณ์การรำชุดม่านมุ้ยเชียงตา กิ่งไม้ประกอบการรำฟ้อนเงี้ยว หรือกระบุง รำเก็บชา เป็นต้น

ภาคอีสาน

วิธีแสดง การแสดงพื้นเมืองภาคอีสาน จะมีลีลาการแสดงรวดเร็ว กระฉับกระเฉง มักเดินด้วยปลายเท้าคล้ายการเต้นอย่างนุ่มนวล ลักษณะการแสดงภาคอีสานอาจแบ่งได้ตามสภาพภูมิศาสตร์ เป็น 2 กลุ่ม คือ

1. กลุ่มอีสานเหนือ ซึ่งสืบทอดวัฒนธรรมมาจากกลุ่มวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำโขง ที่เรียกว่ากลุ่มไทยลาว หรือกลุ่มหมอลำ หมอแคน ซึ่งเป็นกลุ่มที่มีมากที่สุดในภาคอีสาน

2. กลุ่มอีสานใต้ แบ่งได้เป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่สืบทอดวัฒนธรรมส่วย หรือที่เรียกว่ากลุ่มเจรียง-กันตรึม และกลุ่มวัฒนธรรมโคราช หรือกลุ่มที่เรียกว่ากลุ่มเพลงโคราช

ปัจจุบันมีการแสดงชุดใหม่ที่สถาบันการศึกษาต่าง ๆ ในภาคอีสานได้ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ การฟ้อนรำชุดเก่าและชุดใหม่ที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันสามารถที่จะจัดกลุ่มให้เห็นชัดเจนตามลักษณะและความหมายของการแสดง ทั้งที่เป็นแบบดั้งเดิมและแบบที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 8 กลุ่ม ดังนี้คือ (ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร 2539 : 20 – 43)

1. การฟ้อนเลียนกิริยาอาการของสัตว์ เช่น แมงตับเต่า กระโน๊บติงต๊อง หรือตั๊กแตนตำข้าว ฯลฯ

2. การฟ้อนชุดโบราณคดี เช่น ระบำบ้านเชียง ระบำจัมปาศรี ฯลฯ

3. การฟ้อนประกอบทำนองลำ เช่น ฟ้อนตังหวาย ฟ้อนศรีทันดอน ฯลฯ

4. การฟ้อนเนื่องมาจากวรรณกรรม เช่น มโนห์ราเล่นน้ำ ฟ้อนสังข์ศิลป์ชัย ฯลฯ

5. การฟ้อนเพื่อเซ่นสรวงบวงพลีหรือบูชา เช่น ฟ้อนผีฟ้า ฟ้อนบายศรี เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งนางด้ง ดึงครกดึงสาก ฯลฯ

6. ฟ้อนศิลปาชีพ เช่น เซิ้งแหย่ไข่มดแดง เซิ้งข้าวปุ้น รำตำหูกผูกขิด และศรีผไทสมันต์ ฯลฯ

7. ฟ้อนเพื่อความสนุกสนาน เช่น ฟ้อนโปงลาง เซิ้งกุบ ฯลฯ

8. กลอนประกอบกลอนลำแม่บทอีสาน ซึ่งวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด รวบรวมได้ 48 ท่า เช่น ท่าพรหมสี่หน้า ท่าทศกัณฐ์โลมนาง ท่าช้างชูงวง กาตากปีก เป็นต้น

การแต่งกาย การแต่งกายภาคอีสาน เนื่องจากมีการแสดงหลายประเภท การแต่งกายจึงแต่งตามการแสดงแต่ละชุด แต่ด้วยลักษณะที่เป็นภาพรวมอาจสรุปได้ดังนี้

หญิง นุ่งผ้าซิ่นสั้นแค่เข่า สวมเสื้อคอกลม แขนยาวสามส่วน ห่มผ้าสไบ ผมเกล้ามวยทัดดอกไม้

ชาย นุ่งกางเกงขาก๊วยสั้น สวมเสื้อม่อฮ่อม มีผ้าขาวม้าคาดเอวและโพกหัว

ตัวอย่างการแต่งกายชุดการแสดงที่นิยม

1. ฟ้อนตังหวาย ผู้แสดงเป็นผู้หญิงล้วน นุ่งผ้าซิ่นพื้นเมืองอีสาน ผ้าคาดอกทิ้งชาย มีเครื่องประดับ เช่น เข็มขัดเงิน ต่างหู ศิรษะประดับดอกไม้

2. ฟ้อนภูไท ผู้แสดงเป็นผู้หญิง นุ่งผ้าถุงยาวกรอมเท้า ชายผ้าถุงมีลวดลายหรือขลิบด้วยผ้า สวมเสื้อสีดำคอกลม แขนกระบอก บริเวณคอเสื้อ ปลายแขน หน้าอก และชายเสื้อขลิบด้วยผ้าสีแดง ผ้าพาดบ่าเฉียงจากซ้ายไปขวา เกล้าผมเป็นมวยสูงผูกด้วยผ้าแดง เครื่องประดับสร้อยคอ ต่างหู กำไลเงิน สวมเล็บยาว ปลายเล็บมีพู่สีแดงทั้ง 10 นิ้ว

3. ดึงครกดึงสาก ผู้แสดงทั้งผู้หญิงและผู้ชาย การแต่งกายมีลักษณะดังนี้

หญิง ผู้แสดงเป็นจุดศูนย์กลางของเชือก แต่งตัวชุดพื้นเมืองโดยใช้ผ้าขิดรัดหน้าอก นุ่งผ้าซิ่นพื้นเมือง ใช้ผ้าพันรอบเอว

หญิง ผู้แสดงเป็นคนดึงเชือก สวมเสื้อคอกลม แขนกระบอก นุ่งโจงกระเบนผ้ามัดหมี่ ใช้ผ้าแถบพันเอว

ชาย ผู้แสดงเป็นคนตอกหลัก สวมเสื้อม่อฮ่อม นุ่งโสร่ง

4. เซิ้งแหย่ไข่มดแดง ผู้แสดงมีทั้งผู้หญิงและผู้ชาย การแต่งกายมีลักษณะดังนี้

หญิง นุ่งผ้าซิ่นมีเชิงแค่เข่า สวมเสื้อแขนกระบอก ห่มสไบ

ชาย นุ่งกางเกงขาก๊วยสั้น เสื้อคอกลมแขนสั้น มีผ้าขาวม้าคาดเอว โพกหัว

5. ชุดมโนห์ราเล่นน้ำ วิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ด (อ้างถึงใน ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร 2539 : 27) กล่าวว่า การแต่งกายของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม สวมเสื้อรัดอกไม่มีแขนกรองคอสีดำขลิบทอง ใช้ผ้าสีทองรัดเอว คาดเข็มขัดสีทอง ใส่ปีกและหาง ผมเกล้ามวย ใส่เกี้ยวยอดแหลมครอบทับมวยผม ส่วนการแต่งกายชุดมโนห์ราเล่นน้ำของวิทยาลัยนาฏศิลป์ร้อยเอ็ดและกาฬสินธุ์ ใช้ผ้าถุงลายทางลง ใส่เสื้อแขนสั้นสีเหลืองเดินเส้นสีทอง คาดเข็มขัดทอง ใส่ปีกผ้าแก้วเดินเส้นสีทองเป็นลายปีก ใส่หาง ผมเกล้ามวยใส่มงกุฎ

เพลงและดนตรี เครื่องดนตรีประกอบ โปงลาง พิณ แคน โหวด กลอง ฉาบ ไหกั๊บแก๊บ อันเป็นเครื่องดนตรีอีสานที่ใช้เกือบทุกชุด ส่วนทำนองเพลงที่ใช้บรรเลง เรียกว่า ลาย เช่น ลายลมพัดพร้าว ลายสุดสะแนน เป็นต้น

อุปกรณ์ สำหรับอุปกรณ์ประกอบการแสดงของอีสาน เช่น กระติบ รำแซิงกระติบ สวิง และตะข้อง รำเซิ้งสวิง กะลา เซิ้งกระโป๋ ไม้ไผ่ รำกระทบไม้ กระหยัง รำเซิ้งกระหยัง และอุปกรณ์ต่าง ๆ ตามลักษณะของการรำแต่ละชุด

ภาคกลาง

วิธีการแสดง ภาคกลางจัดว่าเป็นภาคที่อุดมสมบูรณ์ การแสดงพื้นเมืองส่วนมากได้รับการพัฒนามาจากเพลงพื้นเมือง ซึ่งเป็นเพลงที่ชาวบ้านแต่ละท้องถิ่นประดิษฐ์และร้องด้วยสำเนียงที่แตกต่างกันออกไปแต่ละท้องถิ่น และร้องสืบต่อกันมาเป็นแบบแผน นิยมร้องเล่นกันในเทศกาลต่าง ๆ หรืองานชุมนุมคนในหมู่บ้าน เช่น งานตรุษสงกรานต์ ขึ้นปีใหม่ ทอดกฐิน ทอดผ้าป่าและเวลาลงแขกเอาแรงในการเกี่ยวข้าว นวดข้าว เป็นต้น ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 4 ประเภท คือ

1. เพลงที่นิยมเล่นในน้ำ ได้แก่ เพลงเรือ เพลงหน้าใย
2. เพลงที่นิยมเล่นในหน้าเกี่ยวข้าว นวดข้าว ได้แก่ เพลงเกี่ยวข้าว เพลงสงฟาง เพลงเต้นกำรำเคียว
3. เพลงที่นิยมเล่นในหน้าสงกรานต์และใกล้เคียง ได้แก่ เพลงพิษฐาน เพลงพวงมาลัย เพลงเหย่อย
4. เพลงที่นิยมร้องทั่วไปไม่จำกัดเทศกาล ได้แก่ เพลงเทพทอง เพลงปรบไก่ เพลงฉ่อย เพลงลำตัด เพลงทรงเครื่อง เพลงอีแซว เป็นต้น

นอกจากนั้นยังมีเพลงรำโทน รำวง รำถิดเทิง และระบำต่าง ๆ ที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่ในแต่ละสถานที่

การแต่งกาย การแต่งกายของการแสดงภาคกลาง โดยทั่วไปมีลักษณะดังนี้ คือ

หญิง นุ่งโจงกระเบน หรือนุ่งผ้าซิ่นยาว สวมเสื้อคอกลมแขนยาว มีผ้าสไบห่มทับ ทัดดอกไม้

ชาย นุ่งโจงกระเบน สวมเสื้อคอกลมแขนสั้น มีผ้าคาดเอว ผ้าโพกหัว บางครั้งอาจมีผ้าพาดไหล่

สำหรับสีของเสื้อผ้า ถ้าเป็นชุดที่เกี่ยวกับการประกอบอาชีพ เช่น เต้นกำรำเคียว หรือรำเหย่อย นิยมใช้สีน้ำเงิน ส่วนการแสดงที่นิยมเล่นงานตรุษสงกรานต์ หรือเทศกาลที่เป็นงานรื่นเริง สีของเสื้อผ้าจะใช้สีสดใส สวยงาม เหมาะกับงานเหล่านั้น

เพลงและดนตรี ดนตรีของภาคกลาง ถ้าเป็นเพลงพื้นเมืองนิยมใช้เครื่องประกอบจังหวะ เช่น กลองยาว กลองรำมะนา ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง นอกจากนั้นอาจใช้วงปี่พาทย์ เช่น รำวง มาตรฐาน รำถิดเทิง เป็นต้น

ท่วงทำนองเพลงพื้นเมืองเป็นทำนองง่าย ๆ เหมาะกับสำเนียงในท้องถิ่น ใช้การปรบมือประกอบการร้อง ภายหลังอาจใช้ดนตรีเข้าประกอบก็มี เนื้อหาของเพลงมักเป็นการเกี้ยวพาราสีกัน มีการปะทะคารมแก้กันด้วยโวหาร เป็นการต้นกลอนสดแก้กันด้วยปฏิภาณ

อุปกรณ์

อุปกรณ์ที่ใช้ เดียว รวงข้าว ประกอบการเต้นกำรำเดียว ผ้าแพรยาวใช้ประกอบรำเหย่อย หรือรำพาดผ้า ศีรษะสวมงอบหรือหมวก นอกจากนั้นอาจมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงตามลักษณะชุดที่ประดิษฐ์ขึ้นใหม่

ภาคใต้

วิธีแสดง การแสดงพื้นบ้านภาคใต้ จัดว่ามีเอกลักษณ์เด่นชัดเฉพาะตัว ทั้งด้านการฟ้อนรำ ดนตรีและการละเล่นต่าง ๆ มูลเหตุที่ก่อให้เกิดการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ คือ มีเพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลินของชาวบ้าน ส่วนใหญ่เกิดขึ้นเนื่องจากต้องการผ่อนคลายความเหน็ดเหนื่อยตรากตรำอันเกิดจากการทำงาน เช่น เพลงนา ลิเกป่า หนังตะลุง โนรา มีขึ้นเพื่อเฉลิมฉลองในส่วนบุคคลหรือส่วนรวม มีขึ้นเพื่อเป็นพุทธบูชาในงานบุญงานกุศล และมีขึ้นเพื่อบวงสรวงผีสางเทวดา เช่นไหว้บวงสรวง เพื่อบูชาวิญญาณบรรพบุรุษ (สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, 2528 : 4-6)

จากการที่ภาคใต้มีดินแดนที่ติดต่อกับประเทศเพื่อนบ้าน จึงย่อมมีการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน การแสดงจึงแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ๆ คือ การละเล่นพื้นบ้านที่นิยมเล่นกันในกลุ่มไทยพุทธ ได้แก่ หนังตะลุง โนรา และการละเล่นพื้นบ้านที่นิยมกันในกลุ่มไทยมุสลิม ได้แก่ รองเง็ง ดาระและซัมเปง

ลักษณะการแสดงโนรา มีทั้งการรำ การร้อง บางส่วนเล่นเป็นเรื่องและบางโอกาสแสดงตามคติความเชื่อที่เป็นพิธีกรรม เช่น โนราโรงครู หนังตะลุงเป็นการแสดงที่ใช้รูปหนังแทนตัวคน ส่วนรองเง็ง ดาระและซัมเปง การแสดงจะมีลักษณะเฉพาะตัว ทั้งด้านการแต่งตาย ดนตรี ท่วงทำนองเพลงร้องและลีลาการร่ายรำ ซึ่งจะปรากฏเฉพาะกลุ่มวัฒนธรรมไทยมุสลิมในจังหวัดชายแดนไทย-มาเลเซียเท่านั้น การร่ายรำส่วนใหญ่จะเน้นลีลาจังหวะของเท้ามากกว่ามือ จึงเป็นการเต้นมากกว่าการรำ และรำเป็นคู่ ๆ ชายหญิง

เพลงและดนตรี เครื่องดนตรีการแสดงไทยพุทธ ประกอบด้วย ทับ 1 คู่ กลองตุ๊ก 1 ใบ โหม่ง 1 คู่ ปี่ 1 เลา ฉิ่ง 1 คู่ และแกระ สำหรับแสดงโนรา หรือบางครั้งนำซอด้วงมาเล่นคู่กับปี่ในการแสดงหนังตะลุง ส่วนการแสดงไทยมุสลิม ประกอบด้วย ไวโอลิน 1 ตัว รำมะนา 1-2 ลูก ฆ้อง 1 ลูก แมนโดลิน 1 ตัว แอคคอเดียน 1 ตัว มารากัส 1 คู่

ส่วนสำเนียงเพลง สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ (2532 : 109) กล่าวถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านไทยพุทธว่า ลีลาของดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ มีจังหวะกระชั้น หนักแน่น เฉียบขาด รุกเร้ามากกว่าอ่อนหวาน เนิบช้า ลีลาเช่นนี้สอดคล้องกับลักษณะนิสัยทั่วไปของชาวภาคใต้ที่บึกบึน หนักแน่น เด็ดขาดและค่อนข้างแข็งกร้าว เครื่องดนตรีนิยมใช้เครื่องดนตรีประเภทตีเป็นหลัก ส่วนเครื่องเป่าและเครื่องสีเป็นเพียงเครื่องดนตรีที่ช่วยให้เกิดความไพเราะ

ส่วนสำเนียงเพลงของดนตรีพื้นบ้านกลุ่มไทยมุสลิมภาคใต้จะมีสำเนียงอ่อนหวาน นุ่มนวล ทั้งนี้เพราะไวโอลิน ถือว่าเป็นเครื่องดนตรีหลักที่ทำหน้าที่บรรเลงเพลงที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ ทำให้ดนตรีรองเง็งมีความไพเราะ โดยเฉพาะนักไวโอลินส่วนใหญ่จะทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวง ส่วนรำมะนาถือว่าเป็นเครื่องดนตรีที่เป็นเครื่องดำเนินจังหวะและมีบทบาทสำคัญในการควบคุม จังหวะการเดิน เพื่อทำให้การแสดงเกิดความพร้อมเพรียง ในการแสดงเพลงที่ใช้เต้นรองเง็ง เช่น เพลงลาฆูดูวอ เพลงเลนัง เพลงปูโจ๊ะปีซัง เพลงเมาะอินังชวา เป็นต้น ซึ่งเป็นสำเนียงไทยมุสลิม

เครื่องแต่งกาย เครื่องแต่งกายโนราจัดเป็นเครื่องต้น เลียนแบบกษัตริย์ จึงมีเครื่องแต่งกาย ประกอบด้วย เทริด เครื่องลูกปัดใช้ตกแต่งลำตัวท่อนบน ทับทรวง สังวาล สนับเพลา ผ้านุ่ง ห้อยหน้า ห้อยข้าง หางหงส์ เข็มขัด กำไล เล็บ ส่วนเครื่องแต่งกายไทยมุสลิม ประกอบด้วย ฝ่ายชายนุ่งกางเกงขายาว สวมเสื้อคอกลมผ่าครึ่งอกสีเดียวกับกางเกง นุ่งผ้านุ่งทับนอกเหนือเข่า สวมหมวกแขกสีดำ ฝ่ายหญิงมักจะแต่งชุดทั้งโสร่งและเสื้อเป็นดอกสีเดียวกัน มักจะเป็นสีสด ๆ เช่น แดง เขียว เป็นต้น เสื้อแขนยาวผ่าอกตลอดหรือเสื้อคอชวาแขนสามส่วน นุ่งผ้ากรอมเท้า มีผ้าคลุมไหล่ปักดิ้นหรือผ้าลูกไม้

อุปกรณ์ อุปกรณ์การแสดงภาคใต้ นอกจากผ้าสไบที่นำมาคล้องคอประกอบการเต้นรองเง็ง อาจมีอาวุธต่าง ๆ สำหรับการแสดงโนรา เช่น ไม้หวายสำหรับรำเฆี่ยนพราย หอกสำหรับรำตอนแทงเข้ หรือพระขรรค์ ไว้สำหรับเล่นตอนจับบทสิบสองในพิธีเข้าโรงครู

การแสดงพื้นบ้านภาคใต้

การแสดงในภาคใต้จัดว่ามีความสำคัญและมีความจำเป็นต่อวิถีชีวิตของชาวบ้าน เป็นการแสดงออกซึ่งความคิด ความรู้สึก จิตใจของคนในท้องถิ่นก่อให้เกิดความรักความสามัคคีต่อกัน และสร้างความบันเทิงให้กับชาวบ้าน นอกจากนั้นการแสดงยังเป็นส่วนหนึ่งของการประกอบพิธีกรรม

อุดม หนูทอง (2531 : 4-6) ได้แบ่งกลุ่มผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรมไว้ 2 กลุ่ม คือ การละเล่นพื้นบ้านที่นิยมเล่นกันกลุ่มไทยพุทธ ได้แก่ หนังตะลุงและโนรา และการละเล่นพื้นบ้านที่นิยมเล่นในกลุ่มไทยมุสลิม ได้แก่ รองเง็ง ซัมเปง ดาระและสิละ นอกจากนี้ยังกล่าวว่าการละเล่นพื้นบ้านแต่ละชนิดจะแพร่กระจายอยู่เป็นกลุ่ม ๆ ตามเขตพื้นที่และตามกลุ่มวัฒนธรรม ซึ่งสามารถจัดเป็นกลุ่มใหญ่ได้ 4 กลุ่ม คือ กลุ่มภาคใต้ตอนบนจะเด่นในเรื่องการเล่นเพลงเรือและเพลงนา ภาคใต้ฝั่งตะวันตกจะเด่นเรื่องการเล่นเพลงตันหยงและลิเกป่า ภาคใต้ตอนกลางจะเด่นเรื่องหนังตะลุง โนราและเพลงบอก ส่วนภาคใต้ตอนล่างเป็นจังหวัดชายแดนไทย-มาเลเซียจะเด่นในเรื่องการเล่นเพลง คือ ลิเกฮูลู การเต้นรำ คือ รองเง็ง ซัมเปง สิละและละครชาวบ้าน คือ มะโย่งและวายังเซียม

ลักษณะการแสดงในภาคใต้ จะมีลักษณะที่สำคัญแตกต่างกันออกไป สรุปได้ 2 ประการ คือ

1. ละครชาวบ้านภาคใต้ ละครชาวบ้านเป็นการแสดงที่มีตัวละครแสดงเป็นเรื่องราว มีการร้องกลอน เจรจาและรำตามท่วงทำนองเพลงและดนตรี ละครชาวบ้านที่เป็นที่รู้จักแพร่หลาย ได้แก่ โนรา หนังตะลุง มะโย่ง ลิเกป่า เป็นต้น

2. ระบำพื้นบ้านภาคใต้ ระบำพื้นบ้านภาคใต้ เป็นการแสดงการร่ายรำหรือเต้นที่มีท่าและลีลาเข้ากับจังหวะเพลงดนตรีหรือเพลงร้อง เป็นศิลปะการร่ายรำที่เน้นความพร้อมเพรียง แสดงเป็นหมู่เป็นชุด ไม่เน้นเรื่องราว ลักษณะและลีลาท่ารำมีความหมายหรือไม่มีความหมายก็ได้ ระบำพื้นบ้านภาคใต้ที่รู้จักกันโดยทั่วไป ได้แก่ รองเง็ง ซัมเปง ดาระและสิละ

นอกจากนี้กลุ่มชนในภาคใต้ยังประกอบด้วย ชาวไทยเชื้อสายจีน ซึ่งตั้งถิ่นฐานในภาคใต้เป็นจำนวนมาก ชาวจีนเป็นชนชาติที่มีความยึดมั่นในสิ่งที่ตนยึดถืออย่างเคร่งครัด สิ่งใดที่เป็นข้อปฏิบัติเกี่ยวกับประเพณี ขนบธรรมเนียม วัฒนธรรมที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ ไม่ว่าจะอยู่ที่ไหนประเทศไหน ยังคงปฏิบัติอย่างเคร่งครัด ดังนั้นการที่ชาวจีนอพยพมาตั้งถิ่นฐานอยู่ในเมืองไทย จึงได้นำขนบธรรมเนียมและวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อเหล่านั้นติดมาด้วย ทำให้วัฒนธรรมจีนหลาย ๆ อย่างผสมผสานกับวิถีชีวิตคนไทยในภาคใต้ เช่น ประเพณีกินเจ ซึ่งมีการจัดอย่างยิ่งใหญ่โดยเฉพาะในจังหวัดภูเก็ตและจังหวัดตรัง พิธีกรรมดังกล่าวจัดขึ้นในเดือน 9 เป็นเวลา 9 วัน ตามความเชื่อ การเซ่นไหว้บรรพบุรุษ การแห่เจ้า งานฉลองศาลเจ้า ซึ่งงานดังกล่าวจะมีการนำงิ้วมาแสดง เพื่อตอบแทนบุญคุณเจ้าที่คอยดูแลคนในท้องถิ่นให้อยู่เย็นเป็นสุข ไม่มีทุกข์ภัยไข้เจ็บ การแสดงงิ้วจึงเป็นที่นิยมทั่วไปตามศาลเจ้าของคนไทยเชื้อสายจีน รวมทั้งวิถีชีวิตความเป็นอยู่ด้านการออกกำลังกายแบบไทเก็ก รำมวยจีน ซึ่งเป็นที่นิยมในกลุ่มผู้สูงอายุ

การแสดงของกลุ่มไทยพุทธในภาคใต้

การแสดงของกลุ่มไทยพุทธในภาคใต้ที่รู้จักแพร่หลายและได้รับความนิยมตลอดมา ได้แก่ โนราและหนังตะลุง

1. โนรา โนราเป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่ชาวบ้านสืบทอดกันมา และได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย มีทั้งการรำ ร้อง และแสดงเป็นเรื่องเป็นราว ส่วนหนังตะลุงเป็นการแสดงที่ใช้รูปหนังแทนตัวละคร เป็นมหรสพที่เป็นชีวิตจิตใจของชาวใต้ การแสดงทั้ง 2 ชนิดนี้ ยังคงได้รับความนิยมมาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน

อุดม หนูทอง (2531 : 160-161) กล่าวถึงองค์ประกอบในการแสดงโนราไว้ ดังนี้

1. คณะโนรา โนราคณะหนึ่งมีประมาณ 15-20 คน ประกอบด้วย หัวหน้าคณะ เรียกว่า "โนราใหญ่" หรือ "นายโรง" 1 คน ผู้รำ 5-6 คน พราน 1 คน เรียกว่า "ตาเสือ" สมัยก่อนโนรามีเล่นเฉพาะผู้ชาย เพิ่งมีผู้หญิงเมื่อประมาณ 50 ปีมานี้

2. ดนตรี มีทับ 1 คู่ เป็นตัวคุมจังหวะและเดินทำนอง กลอง 1 ใบ สำหรับเสริมจังหวะทับ ปี่นอก 1 เลา สำหรับสร้างบรรยากาศให้สอดคล้องกับทำนองลีลาการรำ โหม่ง 1 คู่ สำหรับประกอบจังหวะและประกอบเสียงร้องกลอนให้ไพเราะ ฉิ่ง 1 คู่ สำหรับเสริมและเน้นจังหวะของทับและแกระกี่คู่ก็ได้ สำหรับประกอบจังหวะเช่นเดียวกัน แกระนี้ยังใช้เป็นหลักในการร้องกลอนเป็นทำนองเฉพาะ คือ เพลงร่ายแตระ

3. โอกาสที่เล่น โนรานิยมเล่นเพื่อให้ความบันเทิงในงานทั่วไป อาจจะเล่นโรงเดียวหรือประชันกันหลาย ๆ คณะก็ได้ นอกจากนี้ยังเล่นประกอบพิธีกรรม ได้แก่ แก้บน และผูกผ้าใหญ่

โนราเล่นได้ทั้งกลางวันและกลางคืน แต่สมัยก่อนถ้าเล่นประชันที่เรียกว่า "โนราแข่ง" นิยมเล่นตอนกลางวัน ส่วนการเล่นเพื่อประกอบพิธีกรรมจะเล่นติดต่อกัน 3 วัน

4. โรงและอุปกรณ์ประกอบโรง โรงโนรามีต่างกัน 2 แบบ คือ โรงแสดงทั่วไป กับโรงแสดงเพื่อประกอบพิธีกรรม

5. เครื่องแต่งตัวและอุปกรณ์เบ็ดเตล็ด ตามตำนานโนรากล่าวว่า เครื่องแต่งกายโนราเป็นเครื่องต้นที่พระยาสายฟ้าฟาดประทานให้ขุนศรีศรัทธาครูต้นโนรา จากคำบอกเล่าของโนราเก่า ๆ ได้ความตรงกันว่า เดิมทีโนราไม่สวมเสื้อ การแต่งตัวก็แต่งกันกลางโรง เครื่องแต่งตัวถ้าเป็นโนราใหญ่จะมีเทริด สังวาล ปีกนกแอ่น (ปีกเหน่ง) ทับทรวง หางหงส์ (ปีก) ผ้านุ่งหน้าเพลา (สนับเพลา) หน้าผ้า (ลักษณะเดียวกับชายไหว) ผ้าห้อย กำไลต้นแขน กำไลปลายแขน และเล็บส่วนโนราคนอื่น ๆ ไม่สวมเทริด ต่อมาเมื่อมีโนราหญิง โนราจึงสวมเสื้อ และเพิ่มเครื่องลูกปัดเข้ามาประกอบด้วยพานอก (บางถิ่นเรียก "พานโครง" บางถิ่นเรียก "รอบอก") ปิ้งคอ และบ่า ทั้งหมดนี้ร้อยด้วยลูกปัดสีต่าง ๆ โนราหญิงนี้นอกจากไม่สวมเทริดแล้ว ยังไม่สวมกำไลต้นแขน ทับทรวงและปีกนกแอ่น

โนราสมัยก่อนมีตัวตลกด้วย ตลกชายสวมหน้ากากที่เรียกว่า "หัวพราน" หัวพรานทำด้วยไม้แกะเป็นรูปหน้าคนให้ดูขบขัน นิยมทาสีแดง ตัวตลกหญิงสวมหน้ากากเช่นกัน เรียกว่า "หัวทาสี" นิยมทาสีขาวหรือสีเนื้อ

โนรา ยังมีอุปกรณ์เบ็ดเตล็ดอื่น ๆ อีกหลายอย่าง เช่น

ซุม คือที่สำหรับใส่เทริด

ไม้หวายเฆี่ยนพราย หม้อน้ำมนตร์ และศร ไว้ใช้ตอนรำเฆี่ยนพราย

หอก ไว้ใช้ตอนรำแทงเข้

พระขรรค์ ไว้ใช้ตอนเล่นจับบทสิบสองในพิธีเข้าโรงครู

จากที่กล่าวมาข้างต้น สรุปได้ว่า โนราเป็นการแสดงพื้นบ้านภาคใต้ที่สืบทอดกันมานานและนิยมเล่นกันอย่างแพร่หลายในภาคใต้ เป็นการแสดงที่มีทั้งการร้อง การรำ บางส่วนเล่นเป็นเรื่องและบางโอกาสแสดงตามคติความเชื่อที่เป็นพิธีกรรม

2. หนังตะลุง หนังตะลุงซึ่งเป็นการแสดงที่ใช้ตัวหนังแทนคนนั้น มีประวัติความเป็นมาอันยาวนานตั้งแต่สมัยศรีวิชัย โดยการแสดงชนิดนี้อาจได้รับอิทธิพลมาจากชวาแล้วมาปรับเปลี่ยนให้เข้ากับวิถีชีวิตของชาวไทยภาคใต้ หรือจากอีกแนวคิดหนึ่งอาจกล่าวได้ว่า การแสดงชนิดนี้มีต้นกำเนิดในท้องถิ่นภาคใต้

อุดม หนูทอง (2531 : 122-124) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของการเล่นหนังตะลุงไว้ ดังนี้

1. คณะหนังตะลุง ในสมัยก่อนคณะหนังตะลุงประกอบด้วย "นายหนัง" ผู้เล่น 2 คน นั่งทาง "หัวหยวก" (ส่วนโคนของต้นหยวกที่ใช้ปักรูปหนัง) สำหรับพากย์รูปพระรูปนางคนหนึ่ง นั่งทาง "ปลายหยวก" สำหรับพากย์ยักษ์ ตัวตลกและตัวเบ็ดเตล็ดอื่น ๆ อีกคนหนึ่ง นายหนังทั้งสองจึงเรียกกันในสมัยก่อนว่า "หัวหยวก-ปลายหยวก" มีลูกคู่ 4-5 คน บางคณะอาจจะมี "หมอกบโรง" (หมอไสยศาสตร์) อีก 1 คน หนังบัว (ประมาณ 50-60 ปีมาแล้ว) แห่งเมืองนครศรีธรรมราช เริ่มคิดเล่นคนเดียว คือ ทั้งพากย์และเชิดเอง หนังรุ่นหลังจึงเอาอย่างและปฏิบัติสืบทอดมาจนทุกวันนี้

ชื่อคณะของหนังตะลุงเรียกตามชื่อของนายหนัง และนิยมต่อด้วย "สร้อยนาม" ซึ่งตั้งขึ้นในลักษณะต่าง ๆ กัน เช่น ตั้งตามชื่อตัวตลกที่เด่นที่สุดของคณะ เช่น หนังอิ่มเท่ง ฯลฯ

นายหนังตะลุงต้องมีคุณสมบัติหลายอย่างที่สำคัญคือ ต้องมีเสียงดี เพื่อร้องกลอนให้ "เสียงเข้าโหม่ง" ต้องทำเสียงได้หลายเสียงและต้องให้สอดคล้องกับบุคลิกภาพของรูปแต่ละตัว เรียกว่า "แหลงกินรูป" ต้องมีความรอบรู้ มีปฏิภาณไหวพริบ และที่สำคัญ ต้องมีอารมณ์ขัน

2. ดนตรี ในสมัยก่อนดนตรีหลักมีทับ 1 คู่ สำหรับคุมจังหวะและเดินทำนอง โหม่ง 1 คู่ สำหรับประกอบเสียงขับกลอน กลองตุ๊ก 1 ลูก ฉิ่ง 1 คู่ และกรับ 1 อัน (เคาะกับรางโหม่ง) สำหรับประกอบจังหวะ ต่อมานำปี่เข้ามาบรรเลง ซอด้วงเข้ามาเล่นคู่กับปี่ บางคณะใช้ซออู้ เล่นล้อปี่ซอด้วง อาจใช้กลองแต๊กแทนกลองตุ๊ก ปัจจุบันดนตรีหนังตะลุงคลี่คลายเปลี่ยนแปลงไปมา บางคณะใช้กลองดนตรีสากลแทนกลองตุ๊กหรือกลองแต๊ก นำไวโอลิน กีตาร์ ออร์แกนเข้ามาใช้ แต่ที่ไม่เปลี่ยนแปลงคือ ต้องมี ทับ โหม่ง และฉิ่ง

3. โอกาสที่เล่น สมัยก่อนหนังตะลุงไม่นิยมเล่นในงานมงคล ส่วนใหญ่จะเล่นในงานนักขัตฤกษ์ 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 พื้นยกสูงเลยศีรษะและให้ลาดต่ำไปข้างหน้าเล็กน้อย หลังคาเป็นแบบเพิงหมาแหงน กั้นด้านหน้าและด้านหลังอย่างหยาบ ๆ ด้านหลังทำช่องประตู พาดบันไดขึ้นโรง ด้านหน้าขึงจอผ้าขาว ภายในโรงวางหยวกขนาดประมาณ 1 วา ไว้ชิดจอสำหรับ ปัก

รูปออกจอ แขวนเครื่องให้แสงสว่างไว้ตรงช่วงกลางจอ ห่างจากจอประมาณ 1 ศอก ด้านข้างทั้งสองของโรงวางหยวกปักรูปเบ็ดเตล็ดต่าง ๆ บนเพดานโรงขึงเชือกสำหรับแขวนรูปพระ รูปนาง เป็นต้น

สำหรับจอหนัง ทำด้วยผ้าขาว รูปสี่เหลี่ยมขนาดประมาณ 1.8 x 5 เมตร ทั้ง 4 ด้าน มอบริมด้วยผ้าสี เช่น แดง น้ำเงิน ขนาดกว้าง 4-5 นิ้ว มีห่วงผ้าเรียกว่า "หูราม" เย็บไว้เป็นระยะโดยรอบหูรามแต่ละอันจะผู้เชือกยาวประมาณ 2.5 ฟุต เรียกว่า "หนวดราม" สำหรับผูกขึงจอให้ตึง ส่วนของจอตามแนวยาวเลยช่วงกลางเวทีขึ้นไปประมาณ 1 ฟุต จะตีตะเข็บนับว่าเป็นเส้นแบ่งเขตแดนสวรรค์กับแดนมนุษย์ เวลาเชิดรูปมีเฉพาะรูปฤาษี เทวดา และรูปที่มีฤทธานุภาพเท่านั้นที่เชิดเลยเส้นนี้ได้

5. รูปหนัง หนังตะลุงคณะหนึ่ง มีรูปหนังประมาณ 150-200 ตัว รูปหนังที่หนังตะลุงทุกคณะต้องมี ได้แก่ ฤาษี พระอิศวร ปรายหน้าบท เจ้าเมือง พระ นาง ยักษ์ ตัวตลก เทวดา รูปเหล่านี้จะจะมีหน้าตาทำนองเดียวกันทุกคณะ โดยเฉพาะตัวตลกแทบไม่มีอะไรผิดเพี้ยนกันเลย นอกจากรูปดังกล่าวแล้ว แต่ละคณะจะตัดรูปเบ็ดเตล็ดส่วนหนึ่ง เช่น สัตว์ต่าง ๆ ต้นไม้ ภูเขา ภูตผี ยานพานหะ อาวุธ เป็นต้น ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับนิยายที่ใช้แสดง รูปหนังจะจัดเก็บไว้ใน "แผงหนัง" โดยวางเรียงอย่างเป็นระเบียบและตามศักดิ์ของรูป นั่นคือ เอารูปเบ็ดเตล็ดและตัวตลกที่ไม่สำคัญซึ่งเรียกรวมกันว่า "รูปกาก" ไว้ล่าง ถัดขึ้นมาเป็นรูปยักษ์ พระ นาง เจ้าเมือง ตัวตลกสำคัญ รูปปรายหน้าบท พระอิศวร และฤาษี ตามลำดับ ถ้ามีรูปศักดิ์สิทธิ์ (ไว้บูชา ไม่ใช้เล่น) รูปนี้จะเก็บแยกไว้ต่างหาก เช่น ใส่ถุงผ้าซึ่งตัดเย็บขึ้นเฉพาะ เมื่อไปเล่นที่ไหนก็แขวนรูปนี้ไว้บนหัวเสาโรง

กล่าวได้ว่า หนังตะลุงเป็นมหรสพของชาวใต้ซึ่งอยู่ในความนิยมตลอดมาตั้งแต่โบราณจนกระทั่งทุกวันนี้ แสดงกันในงานแทบทุกชนิด หนังตะลุงไม่เพียงแต่ให้ความสนุกสนานบันเทิงเท่านั้น แต่การแสดงเนื้อหาตลอดจนแง่คิดที่แฝงอยู่ในเรื่องยังคงมีอิทธิพลต่อชีวิตชาวไทยภาคใต้จนถึงทุกวันนี้

การแสดงของกลุ่มไทยมุสลิมในภาคใต้

การแสดงของชาวไทยมุสลิมในภาคใต้ที่รู้จักกันโดยทั่วไป และนิยมเล่นกันในจังหวัดชายแดนภาคใต้มีหลายชนิด เช่น รองเง็ง ซัมเปง ดาระ และสิละ ดังนี้คือ

รองเง็ง รองเง็งเป็นการแสดงที่นิยมเล่นกันมาในท้องถิ่นภาคใต้เป็นเวลาช้านาน โดยเฉพาะสามจังหวัดชายแดนภาคใต้ คือ ปัตตานี ยะลาและนราธิวาส

รองเง็งเป็นการเต้นรำที่ชาวมลายูประยุกต์จากการเต้นรำพื้นเมืองของชาวตะวันตกที่เข้ามาค้าขาย ในระยะแรกรองเง็งนิยมกันในบ้านขุนนางมุสลิมไทย ต่อมาแพร่หลายมาสู่ชาวบ้านโดยการนำมาเต้นรำสลับฉากระหว่างแสดงมะโย่ง และนิยมแพร่หลายจนมีการจัดตั้งเป็นคณะ นิยมเล่นในงานต่าง ๆ ทำนองรำวง รองเง็งยังคงเป็นการแสดงที่นิยมมาจนปัจจุบัน

องค์ประกอบของการแสดง สุภา วัชรสุขุม (2530 : 25-32) กล่าวว่า

1. ผู้แสดง ประกอบด้วย ผู้เต้นชายหญิงเป็นคู่กัน จำนวนคู่ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของสถานที่ แต่นิยมเต้นไม่ต่ำกว่า 5 คู่ ชายหญิงฝ่ายละ 5 คน เข้าแถวแยกแถวตอนชายหนึ่งแถวหญิงหนึ่งแถว ยืนห่างกันพอสมควร ท่าเต้นเมื่อคนตรีขึ้นเพลงทุกเพลงชายหญิงต้องสลาม เมื่อจบเพลงก็จะสลามอีกครั้งหนึ่ง ลีลาท่าเต้นจะเคลื่อนไหวทั้งมือ เท้า และลำตัว อย่างนิ่มนวล เพลงรองเง็งมีลักษณะจังหวะของแต่ละเพลงไม่ปะปนกัน ผู้แสดงจะต้องจำให้ได้และฟังเพลงให้ออกว่า เพลงไหนใช้ท่าเต้นอย่างไร นอกจากนี้จุดเด่นของการเต้น ได้แก่ การเปลี่ยนจังหวะช้า-เร็ว และความพร้อมเพรียงในการเต้น

2. การแต่งกาย ตามแบบแผนเดิมของการเต้นรองเง็งนั้นฝ่ายชายจะนุ่งกางเกงขายาว (ซูลวา) กรอมเท้า สวมเสื้อคอกลมแขนยาวผ่าครึ่งอก (ตือโละบรางอ) สีเดียวกับกางเกง แล้วนุ่งผ้าทับนอก (ซลีแน) ยาวเหนือเข่าเล็กน้อย สวมหมวกแขกสีดำ (ซอเกาะ) ส่วนหญิงมักจะแต่งเป็นชุดทั้งโสร่งและเสื้อเป็นดอกสีเดียวกัน มักจะเป็นสีสด ๆ เช่น แดง เขียว เป็นต้น เสื้อจะเป็นเสื้อแบบบาดง แขนยาวผ่าอกตลอดหรือเสื้อคอชวาแขนสามส่วน นุ่งผ้ากรอมเท้ามีผ้าคลุมไหล่ปักดิ้นหรือลูกไม้ตามฐานะ

3. เครื่องดนตรี ประกอบด้วย ไวโอลิน 1 ตัว รำมะนา 1-2 ลูก ฆ้อง 1 ลูก

4. เพลงที่ใช้เต้นรองเง็ง มีทั้งสิ้น 13 เพลงเท่านั้น แต่นิยมเต้นมีอยู่เพียง 8 เพลง คือ ลาฆูดูวอ เลนัง ปูโจ๊ะปีซัง เมาะอินังชวา จินตซายัง เมาะอินังลามา อาเนาะดิดิและบุหงารำไป หรือรุ้มบ้ารองเง็ง ในการจัดการแสดงนิยมเต้น 3-5 เพลงเท่านั้น เพื่อให้เหมาะสมกับเวลาและอารมณ์ของผู้ดู

5. โอกาสที่แสดง ใช้แสดงต้อนรับแขกเมืองและแสดงในงานรื่นเริงต่าง ๆ จะเป็นกลางวันหรือกลางคืนก็ได้

2. ซัมเปง ซัมเปงเป็นศิลปะการเต้นรำของชาวไทยมุสลิมทางจังหวัดชายแดนภาคใต้ มีลีลาการเต้นคล้ายคลึงกับการเต้นรองเง็ง ไพบูลย์ ดวงจันทร์ (2529 : 1089-1090) กล่าวถึงซัมเปงโดยสรุป ดังนี้

ประวัติความเป็นมา การเกิดซัมเปง อาจเกิดขึ้นได้ 3 ทาง คือ

1. เกิดขึ้นจากการรับวัฒนธรรมจากพ่อค้าชาวสเปน ในระหว่างพุทธศตวรรษที่ 16-18 กล่าวคือ เมื่อชาวสเปนเดินทางเข้ามาติดต่อค้าขายกับบรรดาหัวเมืองมลายู เกิดการผสมผสานกับวัฒนธรรมพื้นเมืองเดิม เรียกว่า การเต้นรำแบบสเปน แล้วค่อย ๆ เรียกเพี้ยนไปเป็น ซัมเปง

2. สเปนนำเข้ามาในประเทศฟิลิปปินส์ก่อน และเมื่อชาวพื้นเมืองฟิลิปปินส์ได้มีการติดต่อกับชาวพื้นเมืองมลายูซึ่งนับถือศาสนาอิสลามด้วยกัน จึงทำให้เกิดนาฏศิลป์การเต้นซัมเปงเข้ามาในดินแดนมลายู

3. การเต้นซัมเปงอาจเป็นศิลปะในราชสำนักของบรรดาสุลต่านตามหัวเมืองมลายูมาก่อน โดยที่ราชสำนักได้รับอิทธิพลทางด้านวัฒนธรรมของชาวสเปนมาจากกลุ่มพ่อค้าอาหรับที่เคยค้าขายกับประเทศสเปนโดยตรง และบรรดาพ่อค้าอาหรับเหล่านั้นได้นำเอาศิลปะการเต้นระบำของชาวสเปนเข้ามาเผยแพร่แล้วเกิดการผสมผสานกับลีลาการเต้นรำของชาวพื้นเมือง

โอกาสที่ใช้แสดง การเต้นซัมเปง ใช้แสดงในโอกาสต้อนรับแขกเมืองที่สำคัญของท้องถิ่น เมื่อเวลามีงานรื่นเริง ส่วนสถานที่นั้นอาจจะเป็นเวทีหรือในลานบ้านตามแต่ความเหมาะสม และจะแสดงในเวลากลางวันหรือกลางคืนก็ได้

เครื่องดนตรี เครื่องดนตรีที่ใช้ในการแสดงซัมเปงมีอยู่ 3 ชนิด คือ มอรูวัส ก็คือ รำมะนาขนาดเล็กนั่นเอง เป็นเครื่องดนตรีที่ตีขัดจังหวะ มีลีลาเร้าใจ คาบุส มีลักษณะคล้ายซอสามสาย แต่ยาวกว่า เป็นเครื่องดนตรีที่ให้ทำนองอย่างไพเราะ และฆ้อง เป็นเครื่องดนตรีที่ให้จังหวะในการเต้น

วิธีแสดงและขนบนิยมในการแสดง การเต้นซัมเปงเป็นการเต้นคู่ชายหญิง แต่ไม่เป็นการพาคู่เต้นแบบลีลาศ หากแต่ต่างคนต่างเต้นเป็นคู่ ๆ ไปตามจังหวะของดนตรี แต่เดิมการเต้นมีเพียงคู่เดียวและท่าของการเต้นมีอยู่ท่าเดียวเท่านั้น คือ ท่าที่เรียกว่า "ปูซิงปันยัง" ซึ่งเป็นท่าที่หมุนไปรอบ ๆ แต่ปัจจุบันจะเต้นกี่คู่ก็ได้ และครูผู้สอนได้คิดประดิษฐ์ท่าเต้นเพิ่มขึ้นอีก 5 ท่า รวมทั้งหมด 6 ท่าด้วยกัน คือ

1. ยาลันปือโต เป็นท่าเต้นเดินตรงไปข้างหน้า
2. ฮูโนปลาวัน เป็นท่าเต้นถอยหลัง
3. ซีกูกูราวัง เป็นท่ากางแขนทำนองค้างคาวบิน
4. ซีซิอิกัน เป็นท่าเต้นย้ายตำแหน่งระหว่างชายหญิงแบบก้างปลา
5. ปูซิงปันยัง เป็นท่าที่เต้นหมุนไปรอบ
6. วินัส เป็นท่าสะบัดปลายเท้า มีจังหวะที่เร็วมาก และการเต้นจบลงในท่านี้

เมื่อดนตรีดังขึ้น คู่ชายหญิงก็จะออกไปแสดงลีลาการเต้นพร้อมกันทั้งหมด จะเปลี่ยนท่าไปตามทำนองของดนตรีอย่างสวยงามตามลำดับท่า ในท่าสุดท้ายดนตรีจะรัวเร็วดึกคะนอง ผู้เต้นจะเต้นสะบัดปลายเท้าเร็วมากและยิ่งเร็วขึ้นเมื่อใกล้จะจบเพลงและผู้เต้นจะหยุดลงพร้อมกันเมื่อเวลาเพลงจบพอดี

การแต่งกาย การเต้นซัมเปงนิยมแต่งกายแบบผู้ดีพื้นเมือง คือ ชายจะสวมหมวกซอเก๊าะสีดำ หรือโพกผ้าตามแบบพื้นเมือง สวมเสื้อคอกลมแขนยาวสีเดียวกับกางเกงแบบคล้ายกางเกงจีน แล้วใช้ผ้าโสร่งเนื้อดีแคบ ๆ ยาวเหนือเข่าสวมทับกางเกงอีกชั้นหนึ่ง ส่วนผู้หญิงจะทำผมมีเครื่องประดับผม แต่งหน้าสวยงาม สวมเสื้อแขนกระบอกที่เรียกว่า "เสื้อบันดง" คือ เป็นเสื้อแบบเข้ารูป ปิดตะโพกหรือยาวถึงเข่า ผ่าอกตลอด ติดกระดุมทองเป็นระยะ นุ่งผ้ายาวกรอมเท้าและมีผ้าคลุมไหล่บาง ๆ สีตัดกับสีของเสื้อ

การเต้นซัมเปงได้มีการเปลี่ยนแปลงไปจากแบบฉบับดั้งเดิมมาก กล่าวคือ ในสมัยก่อนมีการเต้นกันเพียงคู่เดียว แต่ปัจจุบันมีการเต้นหลายคู่ จะเต้นกี่คู่ก็ได้และยิ่งมากคู่ก็ดูสวยงามดี ลีลาท่าเต้นรำแต่เดิมก็มีเพียงท่าเดียวและไม่มีการจับมือระหว่างคู่เต้นชายหญิง ปัจจุบันได้ประดิษฐ์ท่าเต้นใหม่ ๆ ตลอดทั้งมีการเต้นจับมือคู่เต้นด้วย ส่วนเครื่องดนตรีก็เปลี่ยนแปลงไป คือ เลิกใช้คาบุสแต่หันมานิยมใช้ไวโอลินกับกีตาร์แทน แต่อย่างไรก็ดีจังหวะทำนองของเพลงและการแต่งกายยังเป็นแบบพื้นเมืองเดิมอยู่

3. **สิละ** สิละ หรือซีละ เป็นศิลปะการต่อสู้ป้องกันตัวอย่างหนึ่งของไทยมุสลิม ทำนองเดียวกับคาราเต้ ยูโด กังฟู หรือมวยไทย ไทยมุสลิมภาคใต้เรียกการต่อสู้แบบสิละอีกอย่างหนึ่งว่า "ดีกา" หรือ "บือดีกา" เป็นการต่อสู้ด้วยมือเปล่า เน้นให้เห็นลีลาการเคลื่อนไหวอย่างสง่างาม ประพนธ์ เรืองณรงค์ (2529 : 3797-3798) กล่าวถึงสิละ ดังนี้คือ

ประวัติความเป็นมา การต่อสู้แบบสิละมีตั้งแต่ 400 ปีมาแล้ว โดยกำเนิดที่เกาะสุมาตรา ต่อมาผู้สอนได้ดัดแปลงแก้ไขให้เข้ากับยุคสมัย ตำนานมีว่า สมัยหนึ่ง 3 สหาย เชื้อสายสุมาตรา ชื่อ บูฮันนุดดิน ซัมซุดดิน และฮามินนุดดิน เดินทางจากมินังกาบังฝั่งตะวันตกของสุมาตราไปศึกษาวิทยายุทธ ณ เมืองอะแจซึ่งอยู่ฝั่งตะวันออกเฉียงเหนือของสุมาตรา สำนักวิทยายุทธนั้นอยู่ใกล้สระน้ำใหญ่ น้ำในสระไหลมาจากหน้าผาสูงชัน ริมสระมีต้นบอมอร์ (ต้นอินทนิล) ออกดอกสีม่วงสดกลมกลืนกับสีนกกินปลาซึ่งถลาร่อนเล่นน้ำเนืองนิจ วันหนึ่งฮามินนุดดินไปตักน้ำในสระแห่งนั้น เขาสังเกตเห็นว่าแรงน้ำตกทำให้น้ำในสระเป็นระรอกคลื่นหมุนเวียน และที่น่าทึ่งคือดอกบอมอร์ช่อหนึ่งซึ่งหล่นจากต้น ถูกน้ำพัดตกลงกลางสระแล้วถอยย้อนกลับไปใกล้ตลิ่ง ลอยไปลอยมาเช่นนี้ประหนึ่งว่ามีชีวิตจิตใจ ฮามินนุดดินเพิ่มความพิศวงถึงกับวางกระบอกไม้ไผ่ซึ่งบรรจุน้ำ แล้วจ้องมองดอกไม้ในสระอยู่เป็นเวลานาน จนกระทั่งกระแสลมและกระแสคลื่นพัดพาดอกมอเบอร์ออกจากกระแสน้ำวน จากนั้นชายหนุ่มรีบคว้าดอกไม้ช่อนั้นกลับมา แล้วนำลีลาการลอยของดอกบอมอร์มาประยุกต์สอนการร่ายรำให้แก่เพื่อนทั้ง 2 และช่วยกันคิดวิธีเคลื่อนไหวโดยอาศัยแขนขาเพื่อป้องกันฝ่ายปรปักษ์ เมื่อ 3 สหายเดินทางกลับถิ่นเดิมแล้ว ต่างตั้งตัวเป็นครูสอนวิทยายุทธและศาสนาอิสลาม ปรากฏว่ามีผู้สนใจสมัครฝึกฝนการต่อสู้แบบสิละจนแพร่หลายออกไปตามลำดับ

การฝึกสิละ เมื่อจะฝึกสิละ ผู้สมัครเรียนจะต้องไหว้ครู โดยนำผ้าขาว ข้าวสมางัด ด้ายขาวและแหวน 1 วง มามอบให้กับครูฝึก ผู้เป็นศิษย์ใหม่จะต้องมีอายุไม่น้อยกว่า 15 ปี ระยะเวลาที่เรียน 3 เดือน 10 วัน (หรือ 100 วัน) ถึงจบหลักสูตร การสอนนั้นมีครูสิละคนหนึ่งต่อศิษย์ 14 คน ในรุ่นหนึ่ง ๆ ผู้ที่เก่งที่สุดจะได้รับแหวนจากครู และได้รับเกียรติเป็นหัวหน้าทีมและสอนแทนครูได้

การแต่งกาย การแต่งกายของนักสิละ มีผ้าโพกศีรษะ สวมเสื้อคอกลมหรือคอตั้ง นุ่งกางเกงขายาว มีผ้าโสร่งเรียกผ้าซอเกตลายสดสวยสวมทับ พร้อมกับผ้าลือปักคาดเอว หรือมิฉะนั้นก็คาดเข็มขัดทับโสร่งให้กระชับ นอกจากนั้นเหน็บกริชตามฉบับนักสู้ไทยมุสลิม

เครื่องดนตรี เครื่องดนตรีสิละ ประกอบด้วย กลองยาว 1 ใบ กลองเล็ก 1 ใบ ฆ้อง 1 คู่ และปี่ยาว 1 เลา

ขั้นตอนการต่อสู้ ก่อนนักสิละลงมือต่อสู้ ทั้งคู่จะทำความเคารพกัน เรียกว่า "สาลามัต" คือ ต่างสัมผัสมือมาแตะที่หน้าผาก แล้วจากนั้นจึงเริ่มวาดลวดลายร่ายรำตามศิลปะสิละ บางครั้งนักสู้ต่างกระทืบเท้าให้เกิดเสียง หรือมิฉะนั้นเอาฝ่ามือตีต้นขาของตนเพื่อให้เกิดเสียงข่มขวัญปรปักษ์ เมื่อรำไปรำมาหรือก้าวไปถอยมาประหนึ่งว่าเป็นการลองเชิงพอสมควรแล้ว ต่างหาทางพิชิตคู่ต่อสู้ คือ หาจังหวะใช้มือฟาดหรือใช้เท้าดันร่างกายฝ่ายตรงกันข้าม ฝ่ายใดทำให้คู่ต่อสู้ล้มลงหรืออาศัยการตัดสินจากผู้ดูรอบสนามว่าเป็นเสียงปรบมือให้ฝ่ายใดดังกว่า ฝ่ายนั้นเป็นฝ่ายชนะ กติกาข้อห้ามที่นักสิละต้องเว้น ได้แก่ ห้ามเอานิ้วมือแทงตาคู่ต่อสู้ เพราะต่างไม่สวมนวมและไม่กำมือแน่นอย่างชกมวยไทยหรือมวยสากล ถัดมาคือ ห้ามบิบคอ ห้ามต่อยแบบมวยไทย เช่น ใช้ศอก และเข่า

สิละของไทยมุสลิมภาคใต้ แบ่งออกเป็น 3 ประเภท คือ

1. สิละยาโต๊ะ คือ สิละอาศัยศิลปะการต่อสู้ เมื่อฝ่ายหนึ่งรุกอีกฝ่ายหนึ่งต้องรับ ถ้ารับไม่ได้ก็จะตกไป เลยเรียกว่า สิละยาโต๊ะ (ตก) ส่วนมากใช้การแข่งขันประชันฝีมือ

2. สิละตารี (รำ) คือ สิละที่ต่อกรด้วยความชำนิชำนาญในจังหวะลีลา การร่ายรำ ส่วนมากใช้แสดงเฉพาะหน้าเจ้าเมืองหรือเจ้านายชั้นสูง

3. สิละกายอ (กริช) คือ สิละที่ใช้กริชประกอบการร่ายรำ ไม่ใช่การต่อสู้จริง ๆ แต่อวดลีลากระบวนท่าทางต่อสู้ ส่วนมากมักแสดงในเวลากลางคืน

4. ดาระ ดาระเป็นศิลปะการแสดงประเภทร่ายรำพื้นบ้านชนิดหนึ่ง นิยมเล่นกันในหมู่ชาวบ้านมุสลิมจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่จังหวัดสตูล สุภาวดี สุทธิสว่าง (2529 : 38-46) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของการแสดงดาระ โดยสรุปดังนี้

ประวัติความเป็นมา ดาระมีถิ่นกำเนิดในหมู่บ้านเล็ก ๆ แขวงเมืองฮัมดาระตนเมาฟ์ ประเทศซาอุดิอาระเบีย และได้เข้าสู่ประเทศไทยทางจังหวัดชายแดนภาคใต้ โดยผ่านทางประเทศมาเลเซียจากการไปมาของพวกพ่อค้าและนักท่องเที่ยวในสมัยนั้น ตามข้อสันนิษฐาน ดาระเป็นที่รู้จักกันในจังหวัดสตูลเมื่อประมาณ 3 ชั่วอายุคนมาแล้ว ถิ่นที่นิยมเล่นดาระกันมากในสมัยนั้น คือ เขตอำเภอเมืองสตูล ที่ตำบลแป-ระและตำบลควนโดน

โอกาสที่แสดง ในอดีต "ดาระ" เป็นศิลปะการละเล่นพื้นบ้าน ซึ่งนิยมรำกันในหมู่บ้านชนบทหลังจากที่ผ่านงานหนักมาตลอดวัน จึงหาความรื่นเริงในหมู่บ้านด้วยการรำดาระ

ผู้แสดงและท่ารำ ดาระเป็นศิลปะการร่ายรำที่แสดงเป็นคู่ ๆ ระหว่างหญิงชาย ยิ่งมากคู่ยิ่งสนุกและดูสวยงาม ในสมัยก่อนใช้ผู้ชายรำทั้งหมด ผู้แสดงที่รำเป็นฝ่ายหญิงก็ให้แต่งตัวเป็นผู้หญิง และจะเลือกลักษณะตัวเล็ก ๆ เพรียว หุ่นกลมกลึง

ท่ารำของดาระจะแปรเปลี่ยนไปตามเนื้อเพลง เนื้อเพลงจะเป็นตัวกำหนดท่ารำ ฉะนั้นผู้รำจะต้องจำเนื้อเพลงจึงจะสามารถร่ายรำได้ถูกต้อง ท่านั้นนั้นจะไม่มีชื่อเรียกประจำ

การรำเริ่มจากท่ารำที่เป็นท่านั่งและจบด้วยท่านั่งเช่นกัน นอกจากนี้ยังมีการร่ายรำแปรรูปแบบแถว เช่น ยืนเดินสลับกัน เดินหลบหลีก เดินพร้อมกัน หรือเต้นตามจังหวะเพลง จะใช้ลีลาที่มีความสวยงาม ซึ่งทั้งนี้ขึ้นอยู่กับลีลาของผู้แสดงแต่ละคนไม่กำหนดแบบแผนตายตัว การร่ายรำอาศัยความอ่อนช้อยที่ช่วงตัว มือและเท้า ความคล่องแคล่วเฉพาะตัวเป็นสำคัญ การรำดาระตอนสนุกมากคือ ชายเข้าคู่กับหญิง มีการรำต้อน หลบหลีก ซึ่งภาษาดาระเรียกว่า "กันเจาะ" เหมือนกับนาฏศิลป์ไทย คือ "การรำปี่อ" นั่นเอง การรำดาระให้ได้สวยต้องอาศัยความชำนาญ ความคล่องตัวในลีลาท่าทางต่าง ๆ ถึงจะสวยงาม บางครั้งถ้าผู้แสดงคู่ใดแสดงได้ดีเป็นที่ถูกใจ ผู้ชมก็จะมีรางวัลอาจจะเป็นเงินทองหรือสิ่งของก็ได้

การแต่งกาย ในอดีตผู้แสดงดาระจะใช้ชายล้วน โดยให้ผู้ชายแต่งกายเป็นผู้หญิงด้วย ผู้แสดงจะแต่งด้วยชุดพื้นเมือง

เครื่องดนตรี เครื่องดนตรีของดาระคณะหนึ่งมีเพียงอย่างเดียวเท่านั้น คือ "รำมะนา" ซึ่งจะมีทั้งหมด 4 ใบ ผู้ตีหรือลูกคู่จะเป็นผู้ร้องเพลงเอง รำมะนาใช้ตีมี 2 ประเภท คือ

1. รำมะนาหรือกลองรำมะนา เข้าใจว่า จะได้แบบอย่างและรวมทั้งชื่อของเครื่องดนตรีนี้มาจากมลายู เพราะมลายูก็มีกลองชนิดหนึ่งเขาเรียกว่า รำมะนา สำเนียงคล้ายกัน แต่คำนี้อาจจะได้มาจากภาษาโปรตุเกสอีกต่อหนึ่งก็ได้

2. รำมะนาฉิ่ง ลักษณะเหมือนกับรำมะนาทั่วไป แตกต่างตรงที่นำเอาสตางค์มาร้อยรอบ ๆ โดยใช้หวายร้อยตรึงเข้ากับตัวรำมะนา

บทเพลงและความหมาย บทเพลงของดาระปรากฏว่ามีเพลงร้องทั้งหมด 44 เพลง เนื้อเพลงจะเป็นการบอกเรื่องราว โดยเริ่มตั้งแต่นบนอบเอ่ยนามพระเจ้า การดารวะ นิทานปรำปราจึงถึงบทเพลงสู้ชีวิตเป็นการปลุกใจ บางครั้งเนื้อร้องของเพลงเป็นวรรณกรรมของชาวอาหรับ คาดว่าในสมัยอาลีบาบา โจรสี่สิบคน บทเพลงดาระที่ได้ผสมผสานระหว่างชาติที่ดาระได้ผ่านมาสู่ประเทศไทยได้ผิดเพี้ยนออกไป ความหมายอาจเปลี่ยนแปลงไป เพลงที่ขับร้องอยู่ในปัจจุบันเป็นภาษาอาหรับพื้นเมืองปนมาเลเซีย อินโดนีเซีย ชวา และมีภาษาไทยปะปนอยู่ในบางเพลง การร้องเพลงดาระนิยมร้องเป็นหมู่ ไม่นิยมร้องเดี่ยว ผู้ร้องเพลงจะเป็นคนเดียวกับผู้ที่ตีรำมะนา บางครั้งนักแสดงอาจร้องเพลงด้วย ไม่ได้มีกฎเกณฑ์กำหนดว่าให้คนใดคนหนึ่งร้อง กล่าวกันว่า ผู้ใดร้องเพลงดาระได้ก็สามารถตีรำมะนาได้โดยอัตโนมัติ

การแสดงของชาวไทยมุสลิมในภาคใต้ ประกอบด้วย รองเง็ง ซัมเปง ดาระและสิละ เป็นระบำพื้นเมืองที่สันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลมาจากชาวต่างชาติที่เดินทางมาค้าขาย เกิดการผสมผสานกับวัฒนธรรมพื้นเมืองเดิม ก่อให้เกิดการแสดงออกด้านศิลปะการเต้นรำในลีลาใหม่ ส่วนสิละซึ่งเป็น

ศิลปะต่อสู้ป้องกันตัวด้วยมือเปล่า เป็นศิลปะการร่ายรำมากกว่าการต่อสู้แบบสมจริง การแสดงต่าง ๆ ที่กล่าวมานี้ยังคงเป็นที่นิยมในกลุ่มชาวไทยมุสลิมในภาคใต้มาจนถึงปัจจุบัน

การแสดงของกลุ่มชาวไทยเชื้อสายจีนในภาคใต้

ผลจากที่คนจีนเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ในภาคใต้จำนวนมาก ทำให้วัฒนธรรมจีนหลายอย่างเข้ามาประสมประสานอยู่ในภาคใต้ ครุฑ แก้วม่วง และคณะ (2529 : 827-834) ได้จำแนกเป็นประเภทสรุปได้ดังต่อไปนี้

1. วัฒนธรรมพานิชยกรรม ว่าโดยนิสัยของชาวพื้นเมืองภาคใต้ ตลอดถึงผู้นำการปกครองไม่ชอบค้าขาย ครั้นคนจีนเข้ามาตั้งถิ่นฐานในภาคใต้ คนจีนทุกคนมีวัฒนธรรมพานิชยกรรมอยู่เป็นนิสัย แม้ส่วนใหญ่จะเริ่มต้นจากกรรมกร แต่เมื่อมีโอกาสจะค้าขายได้ก็จะฉวยโอกาสทำการค้าขายทันที เริ่มต้นจากการขายของชำ เร่ซื้อ เร่ขาย แล้วค่อยขยายวิธีการและสิ่งที่จะค้าขายกว้างขวางตามลำดับ จนเกิดวัฒนธรรมที่เกี่ยวเนื่องกับการค้าขายนานาประการ ทำให้ภูมิภาคและประเทศมั่นคงทางเศรษฐกิจ จะพบว่าผู้บุกเบิกให้เกิดวัฒนธรรมการค้าล้วนเป็นคนจีนหรือมีคนจีนเป็นกำลังสำคัญอยู่เบื้องหลังทั้งสิ้น

2. วัฒนธรรมด้านสถาปัตยกรรม คนจีนได้นำเอาวัฒนธรรมการก่อสร้างที่อยู่อาศัยศาสนสถานแบบเก๋ง ตึก ตึกแถว ตลอดจนวัสดุการก่อสร้างที่ทำจากดินเผา เช่น อิฐ อิฐหน้าวัว กระเบื้องจีน ช่องลมดินเผาเข้ามาใช้ ทำให้สถาปัตยกรรมประเภทที่อยู่อาศัยเปลี่ยนจากการก่อสร้างด้วยไม้แบบเรือนเครื่องผูกและเรือนเครื่องสับเป็นแบบตึกผสมไม้และเป็นตึกเต็มรูปเกิดขึ้น แม้จะพบหลักฐานว่าชาวภาคใต้รู้จักอิฐประกอบการสร้างมาแล้วไม่น้อยกว่าสมัยศรีวิชัย คงใช้กันเฉพาะที่เป็นศาสนสถานหรือกำแพงเมือง เพราะมีความเชื่อกันว่า การนำอิฐเข้าบ้านเป็นบาปเพราะเป็นสิ่งคู่ควรแก่การสร้างวัดหรือศาสนสถานเท่านั้น การที่คนจีนนำเอาสถาปัตยกรรมแบบจีนมาปลูกสร้างที่อยู่อาศัยและเรือนค้าขายในภาคใต้ เป็นเหตุให้วัฒนธรรมที่เกี่ยวเนื่องตามมาหลายอย่าง ที่สำคัญคือ การทำอิฐ ทำกระเบื้องและเครื่องปั้นดินเผาอื่น ๆ

3. วัฒนธรรมด้านอาหารและโภชนาการ วัฒนธรรมด้านอาหารและโภชนาการของจีนได้เข้ามาประสมประสานอยู่ในวัฒนธรรมของชาวใต้อย่างกว้างขวาง เช่น อาหารที่ผลิตจากถั่วเหลือง เช่น เต้าเจี้ยวหรืออาหารประเภทเส้นหมี่ โดยเฉพาะภาคใต้ฝั่งตะวันตกคนจีนได้นำเอาวัฒนธรรมกินเจหรือเรียกกันว่ากินผัก เข้ามาจนปัจจุบันขยายเป็นประเพณีสำคัญอย่างหนึ่งของจังหวัดภูเก็ต

4. วัฒนธรรมด้านเครื่องมือเครื่องใช้และการแต่งกาย คนจีนได้นำเอาเครื่องมือเครื่องใช้และเครื่องแต่งกายนานาชนิดเข้ามาเพื่อประโยชน์ในการดำรงชีวิตอย่างจีน เช่น เครื่องมือหุงต้ม ในระหว่างรัชกาลที่ 4-6 เด็ก ๆ ชาวภาคใต้นิยมไว้ผมจุกและผมเปียแบบจีน ส่วนผู้ใหญ่ที่สืบเชื้อสายมาจากชาวจีนนิยมนุ่งกางแกงไม่มีสาบและรังกระดุม สวมเสื้อแขนยาวมีกระเป๋าสองข้างที่เรียก

ว่า เสื้อกุยเฮง ส่วนผู้ใหญ่ชาวภูเก็ตและถิ่นที่มีวัฒนธรรมจีนผสม นิยมนุ่งโสร่งปาเต๊ะ สวมเสื้อสาม ส่วนผ้าลูกไม้ ตัดรัดรูปคาดเข็มขัด เช่น เงิน นากหรือทองคำ และอาจห้อยพวงกุญแจไว้ที่สะเอว

5. วัฒนธรรมด้านภาษา ถึงแม้ว่าราษฎรในภาคใต้จะมีเชื้อสายจีนปะปนอยู่มาก โดยเฉพาะในตัวเมืองฝั่งตะวันตก ปรากฏว่าภาษาที่พูดจะเป็นภาษาไทย อาจเป็นเพราะอิทธิพลของโรงเรียนไทยการศึกษาระดับประถมศึกษาที่บังคับให้เรียนภาษาไทยกับสิ่งแวดล้อมที่เปลี่ยนไปไม่จำเป็นจะต้องพูดภาษาจีน ก็สามารถดำรงชีวิตอยู่ได้อย่างเป็นสุขและมีเกียรติ แต่ก็มีถ้อยคำที่เป็นภาษาจีนประสมอยู่ในภาษาถิ่นใต้เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะถิ่นภูเก็ตก็มีคำภาษาจีนปนอยู่มากเป็นพิเศษ

6. วัฒนธรรมด้านประเพณี ความเชื่อ ประเพณีและความเชื่อแบบจีนที่ปรากฏในภาคใต้จำแนกเป็น 2 ลักษณะ คือ ประเพณีและความเชื่อแบบจีนแท้จริงอย่างหนึ่ง และแบบประสมประสานระหว่างคนไทยและฝรั่งอีกแบบหนึ่ง ลักษณะแรกถือปฏิบัติกันในหมู่คนจีนที่มาจากเมืองจีนและผู้สืบตระกูลชั้นต้น ๆ ส่วนลักษณะหลังจะปรากฏในสังคมที่มีคนเชื้อสายจีนผสมอยู่หนาแน่น

คนจีนที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในภาคใต้ ส่วนใหญ่มีลักษณะเป็นคนอ่อนน้อมถ่อมตน รู้จักปรับตัวเข้ากับขนบธรรมเนียมประเพณีของไทย จึงไม่เป็นที่รังเกียจของคนพื้นเมืองที่ได้หญิงไทยเป็นภรรยาก็มีจำนวนมาก ความขยันอดทนและมีหัวในการค้าขายและเกษตรกรรมทำให้สามารถสร้างฐานะได้เร็ว มีหลักฐานมั่นคง มีการสร้างสมทรัพย์สินและสืบทอดมรดก การที่คนจีนทำให้เศรษฐกิจของท้องถิ่นเจริญขึ้นอย่างรวดเร็วเป็นผลดีต่สังคมและประเทศชาติ จึงได้รับทั้งลาภยศบรรดาศักดิ์และสิทธิพิเศษเท่าเทียมคนไทย ทำให้คนจีนเหล่านี้มีความผูกพันต่อประเทศไทยเสมอด้วยบ้านเกิดเมืองนอนของตน จนผู้คนและวัฒนธรรมจีนกลายเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งของภาคใต้

ด้านการแสดง ชาวไทยเชื้อสายจีน นิยมนำงิ้วมาแสดงเฉลิมฉลองในโอกาสต่าง ๆ เป็นที่รู้จักแพร่หลายในปัจจุบัน รวมทั้งการฝึกไทเก็กหรือรำมวยจีน เพื่อเสริมสร้างสุขภาพในหมู่ผู้สูงอายุ ดังมีสาระต่าง ๆ ดังนี้

1. งิ้ว เป็นศิลปะการแสดงของชาวจีน ที่ผสมผสานการขับร้องและการเจรจาประกอบลีลาท่าทางของนักแสดงให้ออกมาเป็นเรื่องราว โดยนำเหตุการณ์ต่าง ๆ ในพงศาวดาร ประวัติศาสตร์มาดัดแปลงแต่งเติมให้เป็นบทแสดง และเป็นที่นิยมทั่วไปของชาวจีน อภิโชค แซ่โค้ว (2541 : 9-97) ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดง สรุปได้ดังนี้

ประวัติความเป็นมา การแสดงงิ้วเป็นมหรสพที่เกิดขึ้นมานานกว่า 5,000 ปี เริ่มต้นจากช่วงรัชสมัยจิว (เลียดก๊ก) ได้แสดงสืบมาและมีวิวัฒนาการมาตามลำดับ มีผู้ดัดแปลงแก้ไขให้ดีขึ้นเรื่อยจนกระทั่งรัชสมัยพระเจ้าถังเสวียนจง (ถังเหียนจง) แห่งราชวงศ์ถัง ที่ทรงพระปรีชาสามารถในศิลปะหลายด้านอย่างยอดเยี่ยม ไม่ว่าจะเป็นนาฏยศาสตร์ ดีดศาสตร์ คนธรรพศาสตร์ ตลอดจน

วรรณศิลป์ โดยพระองค์เป็นครูผู้สอนงิ้วเอง ลีลาท่าทางใด ๆ ที่บกพร่องก็ทรงชี้แจงดัดแปลงแก้ไขเสียใหม่ให้ถูกต้อง ทรงพระราชนิพนธ์บทเพลงสำหรับคณะงิ้วของพระองค์เป็นจำนวนมาก งิ้วในสมัยนี้จึงเป็นงิ้วที่น่าชมยิ่งกว่าในสมัยที่ผ่านมา ส่วนเรื่องที่ใช้แสดงก็เป็นเรื่องในพงศาวดารจีนบ้าง ประวัติศาสตร์บ้าง นิทานบ้าง เช่น เรื่องไซ่จั้นและตั้งอั่น ยุคที่การแสดงงิ้วเจริญรุ่งรุ่งถึงขีดสุดคือปลายสมัยราชวงศ์ชิง สมัยที่พระเจ้ากวงสูเป็นพระเจ้าแผ่นดิน ในช่วงนี้งิ้วเป็นที่แพร่หลายทั่วไปในประเทศจีน ได้รับการอุปถัมภ์จากข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ในตระกูลต่าง ๆมากมาย ไป่ฮูหยินซึ่งเป็นภรรยาของคนในตระกูลฟังและมีอำนาจในการตัดสินคดีความต่าง ๆ ทำให้ผู้คนชาวเมืองที่ต้องการเอาใจฮูหยิน ไม่ว่ากรณีใด ๆ จึงมักจะมอบคณะงิ้วให้เป็นกรรมสิทธิ์ จึงทำให้มีคณะงิ้วในครอบครองถึง 80 คณะ และเมื่อรวมเข้ากับคณะงิ้วในครอบครองของคนในตระกูลอีก รวมแล้วตระกูลฟังมีคณะงิ้วที่อุปถัมภ์ถึงกว่าร้อยคณะ นอกจากนั้นพระนางซูสีไทเฮาทรงโปรดปรานงิ้วมากเช่นกัน เจ้านายต่าง ๆ แต่ละมณฑลจึงถวายงิ้วให้เป็นงิ้วประจำสำนัก เมื่อมีผู้อุปถัมภ์และมีผู้นิยมงิ้วมากจนทำให้แสดงงิ้วมีรายได้ดีมาก ผู้คนมีอาชีพอื่นก็หันมาฝึกงิ้ว จึงทำให้งิ้วสมัยนี้มีความเจริญรุ่งเรืองถึงขีดสุด และงิ้วเริ่มตกต่ำลงเพราะคนในราชสำนักเริ่มหมดบทบาทในการอุปถัมภ์งิ้ว โดยเฉพาะช่วงที่ไป่ฮูหยินสิ้นชีพลง และสิ่งที่ส่งผลกระทบมากที่สุดในวงการงิ้ว คือ การสวรรคตอย่างต่อเนื่องของพระนางซูสีไทเฮาและพระเจ้ากวงสู ซึ่งทางการสั่งให้งดความบันเทิงทั่วประเทศเป็นเวลา 200 วัน ส่งผลให้ในระยะนั้นคณะงิ้วปิดตัวลง เหล่านักแสดงต่างเปลี่ยนอาชีพอื่นตามที่ตนถนัด

งิ้วในเมืองไทย ชีวิตความเป็นอยู่ของชาวจีนกับศาลเจ้ามีความผูกพันกันอย่างลึกซึ้งมาโดยตลอด งานประจำปีที่สำคัญยิ่งวันงานวันเกิดเจ้าและงานตอบแทนบุญคุณเจ้า ในเวลาดังกล่าวชาวจีนจะมีการว่าจ้างงิ้วมาแสดงเพื่อเป็นการเฉลิมฉลอง ซึ่งความเชื่อนี้เองเป็นสาเหตุให้การแสดงงิ้วขยายเข้าสู่เมืองไทย ในช่วงรัชกาลที่ 5 งิ้วเป็นที่นิยมอย่างมาก ถึงกับมีโรงเรียนสอนงิ้วเกิดขึ้นหลายโรง นอกจากนั้นยังมีเจ้านายและข้าราชและคหบดีมากมายหลายพระองค์ หลายท่านที่เป็นเจ้าของโรงงิ้ว

ประเภทของงิ้ว งิ้ว มี 2 ประเภท คือ งิ้วหลวง การแสดงของงิ้วชนิดนี้ถือว่ามีมาตรฐานแน่นอนทั้งลีลา ท่าทาง การร่ายรำ ท่วงทำนอง ดนตรีที่ใช้ประกอบ จังหวะดนตรี เนื้อหา การแต่งกาย การแต่งหน้า ทุกอย่างเป็นไปตามแบบแผนที่ครูงิ้วกำหนดมาตั้งแต่สมัยโบราณอย่างเคร่งครัด ส่วนงิ้วท้องถิ่น เป็นงิ้วที่วิวัฒนาการมาจากการละเล่นพื้นเมืองของชาวเมืองในท้องถิ่นนั้น ๆ ด้านลีลาการร่ายรำ ท่วงทำนอง ดนตรีประกอบ คำร้อง การแต่งกาย การแต่งหน้า จะแตกต่างไปบ้างเล็กน้อย ที่สำคัญไม่ยึดถือตามแบบแผนอย่างเคร่งครัดเหมือนงิ้วหลวง ทั้งนี้เพราะแต่ละที่ แต่ละท้องถิ่น ก็จะมีการผสมผสานศิลปะ ภาษา ที่เป็นเอกลักษณ์ของตนลงไปด้วยเพื่อความเหมาะสม

ตัวละครหลักและบทบาทในการแสดงงิ้ว การแสดงงิ้วจะมีการกำหนดบทบาทของตัวละครไว้อย่างชัดเจนตามวัยและตามบุคลิกภาพต่าง ๆ 4 บทบาท คือ

บทบาทตัวละครชาย แบ่งย่อยออกเป็น พระเอกแก่ พระเอกหนุ่ม พระเอกบู๊ที่เป็นนักรบนักต่อสู้ พระเอกฝ่ายพลเรือน

บทบาทนักแสดงหญิง แบ่งย่อยออกเป็น นางเอกที่เงียบขรึมเรียบร้อย นางเอกที่มีชีวิตชีวาสนุกสนาน เหลวไหล เสเพล นางเอกที่มีฝีมือในการต่อสู้ป้องกันตัว นางเอกที่มีอารมณ์ขันน่าชิงชัง นางเอกชราที่มีอายุมาก

บทบาทนักแสดงหน้าลาย แบ่งออกเป็น หน้าลายฝ่ายพลเรือน หรือฝ่ายบุ๋น และหน้าลายฝ่ายทหารหรือฝ่ายบู๊

บทบาทนักแสดงตัวตลก แบ่งออกเป็น ตัวตลกหญิง ตลกพลเรือน และตัวตลกฝ่ายทหาร

ลักษณะและความสำคัญของการแต่งหน้างิ้ว ผู้แสดงในสมัยก่อนใช้หน้ากากหนังที่วาดลวดลายสีสันต่าง ๆ สวมใบหน้าขณะแสดง แต่ต่อมาภายหลังผู้แสดงเลิกใช้หน้ากากเปลี่ยนมาใช้การแต่งหน้าแทน สีสันต่าง ๆ ที่นำมาแต่งหน้านักแสดงยังสามารถบ่งบอกถึงบุคลิกลักษณะนิสัยของตัวละครเหล่านั้นได้ด้วย เช่น สีแดงเป็นสัญลักษณ์ของผู้กล้าหาญ ซื่อตรง สีม่วงเป็นสัญลักษณ์ของความสงบ เงียบขรึม สีทองและสีเงินเป็นสัญลักษณ์ของเทวดา พระเจ้า สีเขียวแกมเทาเป็นสัญลักษณ์ของภูตผีปีศาจ เป็นต้น

การแต่งหน้าของตัวละครชาย แบ่งได้ 3 รูปแบบ

1. การแต่งหน้าขาวแบบธรรมดา หมายถึง การแต่งหน้าแบบเรียบ ๆ ไม่มีการเสริมแต่งสีสันอะไรมากมาย เช่น การแต่งหน้าพระเอก เป็นต้น

2. การแต่งหน้าแบบตัวลาย ใช้ความพิถีพิถันในการวาดลวดลาย สีที่ใช้แต่สามารถบ่งบอกลักษณะนิสัยของตัวละครได้

3. การแต่งหน้าตัวตลก มักจะเป็นสีขาว ซึ่งเป็นการแต่งหน้าแบบธรรมดาแล้ว ทาสีขาวตรงจมูกหรือรอบเบ้าตาทั้งสอง และมีการเสริมแต่งด้วยหนวดเคราที่มีลักษณะแปลกให้ดูตลก

การแต่งหน้าตัวละครฝ่ายหญิง แบ่งได้ 2 รูปแบบ

1. การแต่งหน้าขาวธรรมดา โดยมีการทาแป้ง เขียนคิ้ว ทาลิปสติกสีต่าง ๆ ให้ดูสวยงามเท่านั้น

2. การแต่งหน้าตัวตลก จะมีลักษณะคล้ายตลกชาย

เครื่องแต่งกาย การแต่งกายชุดต่าง ๆ ในการแสดงงิ้วนั้น นับว่ามีความสำคัญอย่างยิ่ง เนื่องจากอาภรณ์ทุกชิ้น สามารถบ่งบอกถึงเนื้อเรื่อง ความสำคัญของตัวละครแต่ละตัว ลำดับยศฐาบรรดาศักดิ์ ไม่ว่าจะเป็นเสื้อผ้า รองเท้า เครื่องประดับต่าง ๆ เช่น เครื่องแต่งตัวชุดพิธีการ เครื่องแต่งตัวชุดราชการ เครื่องแต่งตัวชุดธรรมดา เสื้อผ้าในพระราชฐาน เสื้อคลุม เสื้อริ้ว ชุดขันที กระโปรง เสื้อกางเกง เสื้อไม่มีแขน เสื้อเกราะ เสื้อขี่ม้า ธงทหาร เข็มขัดหยก หมวกมงกุฎ หมวกหงส์ หมวกผ้าโปร่ง หมวกทหาร หางไก่ฟ้า หมวกพระราชโอรส หมวกเจ้าเมือง

หมวกเจ้าเมืองฮวน หมวกขุนนางฝ่ายบุ๋น หมวกเสนาบดี หมวกขุนนาง หมวกนักศึกษา หมวกเหลี่ยมสูง หมวกนักพรต หมวกหญ้า หมวกสามัญชน เป็นต้น นอกจากนั้นนักแสดงทุกคนจะต้องสวมรองเท้าหุ้มข้อ ยกเว้นผู้แสดงในบทบาทของผู้หญิง นักวิชาการที่ยากจน กรรมกรและชาวนา ส่วนหนวดและเครา ในการแสดงงิ้วผู้แสดงต้องติดหนวดและเครา ซึ่งทำด้วยขนม้ายาวหรือสั้นตามต้องการ โดยความสั้นยาวของหนวดเคราต่าง ๆ บ่งบอกบุคลิกของตัวละครว่าตัวใดมีอุปนิสัยอย่างไร

ศิลปะการร่ายรำและการขับร้อง การร่ายรำในการแสดงงิ้วนั้น ไม่เพียงแต่จะแสดงท่าทางออกมาเท่านั้น แต่จะต้องมีการขับร้องควบคู่ไปด้วย เช่นเดียวกับการแสดงท่าทางต่าง ๆ เพราะการแสดงงิ้วนั้น ผู้ชมไม่เพียงแต่จะชมการร่ายรำเท่านั้น แต่เขายังต้องการรู้เรื่องราวและความไพเราะจากการฟังการขับร้องของตัวละครด้วย ดังนั้นลีลาการร่ายรำงิ้วนั้น จะต้องสอดคล้องกับการขับร้องและสอดประสานกับทำนองดนตรีอย่างเหมาะสมตามแบบแผนต่าง ๆ ที่กำหนดมาตั้งแต่อดีต

เครื่องดนตรี เครื่องดนตรีนับเป็นสิ่งสำคัญมากในการแสดงงิ้ว จังหวะ ท่วงทำนองของเสียงดนตรีสามารถบ่งบอกถึงเรื่องราว อารมณ์ บรรยากาศในการแสดงให้ผู้ชมทราบว่า ขณะนี้เรื่องกำลังดำเนินอยู่ในช่วงตื่นเต้นเร้าใจหรือโศกเศร้าเสียใจ เครื่องดนตรีแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ประเภทที่บรรเลงด้วยการดีด สี ตีและเป่า อีกประเภทหนึ่งประกอบด้วยเครื่องตีและเครื่องกระทบต่าง ๆ

2. ไทเก็ก เป็นการออกกำลังกายที่สืบทอดมาจากลัทธิเต๋าของจีนโบราณ จนเป็นที่ยอมรับกันอย่างกว้างขวางทั่วโลก ว่ามีผลในการบำบัดโรคภัยไข้เจ็บ และยังเป็นการบริหารร่างกายช่วยให้สุขภาพดี แข็งแรง จิตใจแจ่มใส (ฉัฐพัฒน์ : ม.ป.ป., คำนำ)

การฝึกไทเก็ก เป็นที่นิยมของผู้สูงอายุในปัจจุบัน เป็นการออกกำลังกายที่เหมาะสมกับสภาพร่างกายของผู้สูงอายุ เมื่ออายุมากขึ้นร่างกายจะมีการเสื่อมของอวัยวะต่าง ๆ ตามวัย ทำให้เกิดโรคต่าง ๆ ซึ่งมักจะเป็นโรคเรื้อรังและเป็นหลายโรคพร้อมกัน การออกกำลังกายที่เหมาะสมและสม่ำเสมอในทางการแพทย์ถือเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งอันหนึ่งที่จะช่วยให้การเสริมสร้างและป้องกันโรคทำให้เกิดผลดีต่อร่างกาย

ท่าบริหารลมปราณ 18 ท่า พร้อมทั้งประโยชน์ของแต่ละท่าดังนี้ คือ

ท่าที่ 1 ปรับลมปราณ ช่วยในการปรับสมดุลยของร่างกาย ทำให้กระแสโลหิตเริ่มไหลเวียนไปทั่วร่างกาย ประสานกับการหายใจเข้าออกยาว ๆ ทำให้จิตใจสงบ

ท่าที่ 2 ยืดยกขยายทรวง ช่วยให้ปอดขยายเต็มที่ ทำให้สมรรถภาพของปอด ไต หัวใจแข็งแกร่งสมบูรณ์ขึ้น

ท่าที่ 3 เฉิดฉายสายรุ้ง ช่วยในการเพิ่มความแข็งแกร่งของส่วนหลัง ส่วนเอว ทำให้ลดอาการปวดหลัง ปวดเอวได้

ท่าที่ 4 ตะวันเบิกฟ้า ให้ประโยชน์กับส่วนแขน ไหล่ และอวัยวะส่วนท้อง ทำให้การขับถ่ายสะดวก และเพิ่มความแข็งแกร่งของขาทั้งสองให้แข็งแรง

ท่าที่ 5 ยืนหยัดคัดแขน ช่วยการทำงานของระบบประสาทและความสมดุลของร่างกาย โดยการทำให้โลหิตไหลเวียนดีขึ้น

ท่าที่ 6 พายเรือกลางน้ำ เป็นการฝึกกำลังขา แขน และการทำงานของหัวใจ พร้อมกับทำให้ประสาทสมองทำงานได้ดียิ่งขึ้น มีอารมณ์สดชื่นแจ่มใส

ท่าที่ 7 เมขลาล่อแก้ว เป็นการบริหารปลายเท้า ทำให้เท้าทั้งสองแข็งแรง ช่วยลดการปวดเมื่อยที่ขาและเข่า และการฝึกประสาทตาด้วย

ท่าที่ 8 สาวน้อยชมจันทร์ เป็นการเพิ่มความแข็งแกร่งของไต ช่วยลดอาการปวดเมื่อยส่วนหลังและเอว

ท่าที่ 9 หมุนการผลักกร เพื่อเสริมสร้างภูมิต้านทานของร่างกาย เสริมสร้างความแข็งแกร่งให้แก่ตับ ไต และส่วนเอว ช่วยระบบการย่อยให้มีประสิทธิภาพ

ท่าที่ 10 เยื้องย่างบังแสงส่อง เป็นการปรับความสมดุลการไหลเวียนของโลหิต เลือดลมในร่างกาย พร้อมบริหารส่วนหลัง เอว ประสาทตาให้มีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น

ท่าที่ 11 แหวกธารชมเวหา เป็นการเพิ่มพลังแขน ขา ไหล่ คอ และช่วยลดอาการปวดแขน ไหล่ ขา คอ ทำให้ร่างกายมีพลังแข็งแรงดีขึ้น

ท่าที่ 12 แหวกคลื่นกลางสมุทร เป็นการเสริมสร้างสมรรถภาพของตับและระบบประสาทต่าง ๆ ทำให้ร่างกายแข็งแรง สดชื่น มีอารมณ์ร่าเริง แจ่มใส

ท่าที่ 13 วิหคกระพือปีก เป็นการเสริมสร้างภูมิต้านทานโรค โดยเฉพาะปอดให้มีความแข็งแรงยิ่งขึ้น และยังช่วยขจัดความหมกมุ่น ซึมเศร้าให้หมดไป

ท่าที่ 14 ยืดแขนปล่อยหมัด เป็นการปรับสภาพความสมดุลของร่างกาย ช่วยให้การไหลเวียนของโลหิตดีขึ้น ทำให้สุขภาพแข็งแรง

ท่าที่ 15 อินทรีทะยานฟ้า เป็นการผ่อนคลายประสาททุกส่วนในร่างกาย ช่วยให้เพิ่มความจำ ทำให้จิตใจร่าเริงแจ่มใส

ท่าที่ 16 กังหันต้องลม เป็นการผ่อนคลายความปวดเมื่อยส่วนเอว ไหล่ แขน ขาและปรับสภาพความเสื่อมในส่วนต่าง ๆ ของร่างกายได้ คืนสภาพปกติและแข็งแรง

ท่าที่ 17 ลีลาพาจร เป็นการเพิ่มความกระตือรือร้น กระฉับกระเฉงคล่องแคล่ว ว่องไว ช่วยให้แขน ขา มือ มีความแข็งแรง มีกำลังและคล่องตัวขึ้น

ท่าที่ 18 ผ่อนคลายลมปราณ เป็นการเก็บพลังลมปราณของร่างกาย จากกระบวนท่าต่าง ๆ มาแล้ว โดยใช้จิตนำลมปราณนั้นมาไว้ที่ท้องน้อย แล้วหายใจเข้าออกลึกยาวอย่างสม่ำเสมอ เพื่อปรับสภาพร่างกายให้เข้าสู่สภาพตามปกติ

ประวัติระบำ รำ ในสถาบันราชภัฏภาคใต้

ด้านการเรียนการสอน สถาบันราชภัฏสงขลาได้เปิดสอนวิชาเอกนาฏศิลป์ ตามหลักสูตรการจัดการเรียนการสอนสาขาวิชาการศึกษาและสาขาวิชาศิลปศาสตร์ มาตามลำดับ ซึ่งมีทั้งระดับอนุปริญญา ปริญญาตรีและหลังอนุปริญญา หลักสูตรการเรียนการสอนได้ปรับปรุงและพัฒนาเรื่อยมาเป็นระยะ จนปัจจุบันยึดตามหลักสูตรสถาบันราชภัฏสงขลา พุทธศักราช 2543 ดังมีรายละเอียดโครงสร้างของหลักสูตรดังนี้

โครงสร้างหลักสูตรโปรแกรมวิชานาฏศิลป์ (สายมัธยมศึกษา) ระดับปริญญาตรี

จุดประสงค์เฉพาะ

1. เพื่อผลิตครูนาฏศิลป์ให้สามารถสอนในระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษาได้
2. เพื่อส่งเสริมเจตคติและค่านิยมในการอนุรักษ์และสร้างสรรค์นาฏศิลป์และการละคร
3. เพื่อพัฒนาทักษะและประสบการณ์ในการจัดการแสดงนาฏศิลป์และวิจักษ์วิจารณ์เป็น
4. สามารถนำความรู้และประสบการณ์ทางด้านนาฏศิลป์ไทยและการละครไปพัฒนาคุณภาพชีวิตของตนเองและสังคมไทย
5. อนุรักษ์ สืบทอด เผยแพร่ เพื่อการพัฒนาภูมิปัญญาท้องถิ่นทางด้านการแสดง

โครงสร้างหลักสูตร

หน่วยกิตรวมตลอดหลักสูตรไม่น้อยกว่า 145 หน่วยกิต โดยมีสัดส่วนหน่วยกิตแต่ละหมวดวิชาและแต่ละกลุ่มวิชา ดังนี้

1. หมวดวิชาการศึกษาทั่วไป	33 หน่วยกิต
1.1 กลุ่มวิชาภาษาและการสื่อสาร	9 หน่วยกิต
1.2 กลุ่มวิชามนุษยศาสตร์	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)

โครงสร้างหลักสูตรโปรแกรมวิชานาฏศิลป์และการละคร

จุดประสงค์เฉพาะ

1. เพื่อผลิตบุคลากรที่มีความรู้ทางด้านนาฏศิลป์ การละครให้สามารถทำงานในหน่วยงานของทางราชการ เอกชน หรือประกอบอาชีพอิสระได้อย่างมีประสิทธิภาพ

2. เพื่อพัฒนาวิชานาฏศิลป์และการละคร ซึ่งจะส่งผลต่อการสร้าง การพัฒนาและผลิตผลงานของบุคลากรในสาขาวิชาการดังกล่าว

3. เพื่อส่งเสริมเจตคติและค่านิยมในการอนุรักษ์ และส่งเสริมนาฏศิลป์และการละคร

4. อนุรักษ์ สืบทอด เผยแพร่ เพื่อการพัฒนาภูมิปัญญาท้องถิ่นทางด้านศิลปะการแสดง

คุณสมบัติเฉพาะโปรแกรม

ผลิตบัณฑิตที่ทรงคุณค่า รักษาศิลปวัฒนธรรม น้อมนำสังคม

โครงสร้างหลักสูตร

หน่วยกิตรวมตลอดหลักสูตรไม่น้อยกว่า 144 หน่วยกิต โดยมีสัดส่วนหน่วยกิตแต่ละหมวดวิชาและแต่ละกลุ่มวิชา ดังนี้

1. หมวดวิชาการศึกษาทั่วไป	33 หน่วยกิต
1.1 กลุ่มวิชาภาษาและการสื่อสาร	9 หน่วยกิต
1.2 กลุ่มวิชามนุษยศาสตร์	9 หน่วยกิต
1.3 กลุ่มวิชาสังคมศาสตร์	6 หน่วยกิต
1.4 กลุ่มวิชาคณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี	9 หน่วยกิต
2. หมวดวิชาเฉพาะด้าน	101 หน่วยกิต
2.4 กลุ่มวิชาเนื้อหา	79 หน่วยกิต
2.5 กลุ่มวิชาวิทยาการจัดการ	15 หน่วยกิต
2.6 กลุ่มวิชาปฏิบัติการและฝึกประสบการณ์วิชาชีพ	7 หน่วยกิต
3. หมวดวิชาเลือกเสรี	10 หน่วยกิต
(ดังรายละเอียดในภาคผนวก)	

จากโครงสร้างของหลักสูตร จะเห็นได้ว่าทั้งสองหลักสูตรมุ่งให้บัณฑิตมีความรู้ความสามารถด้านวิชาชีพเป็นอย่างดี สามารถนำความรู้ประสบการณ์ด้านนาฏศิลป์และการละครไปประกอบอาชีพเป็นครูนาฏศิลป์ ทำงานในหน่วยงานราชการและเอกชนหรือทำงานประกอบอาชีพอิสระได้อย่างมีประสิทธิภาพ สำหรับในรายวิชาที่กำหนดให้คิดประดิษฐ์ท่ารำเพื่อเป็นผลงานสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ตามหลกสูตรสภาการฝึกหัดครู พุทธศักราช 2543 ประกอบด้วยรายวิชา 2053202 การประดิษฐ์ท่ารำเด้น 1 2(1-2) และรายวิชา 2054901 ผลงานค้นคว้าริเริ่มทางนาฏศิลป์

หรือศิลปการละคร ซึ่งแต่ละสถาบันต่างมีวิธีการต่างกันออกไปในการกำหนดให้นักศึกษาสร้างสรรค์ผลงาน แต่เป้าหมายเหมือนกัน คือการนำความรู้ภาคทฤษฎีที่ได้ศึกษาจากรายวิชาต่าง ๆ นำไปสู่ภาคปฏิบัติ และสามารถประดิษฐ์ผลงานด้านระบำ รำ เต้น ซึ่งจัดว่าเป็นเป้าหมายสูงสุดในการเรียนการสอนวิชาชีพด้านนาฏศิลป์ และสามารถนำออกแสดง เผยแพร่ต่อสาธารณชนได้

สำหรับสถาบันราชภัฏในภาคใต้ สถาบันราชภัฏสงขลาจัดว่าเป็นแห่งแรกที่ได้เปิดสอนวิชานาฏศิลป์มาตั้งแต่ พ.ศ. 2519 โดยในระยะเริ่มแรกมีสถานะเป็นวิทยาลัยครู มีอาจารย์ประจำภาควิชา 3 ท่าน คือ อาจารย์ราตรี ศรีสุวรรณ อาจารย์อาภา ศรียะพันธ์ และอาจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ เริ่มเปิดภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2519 งานที่เริ่มเปิดทำการสอน คือ วิชาเลือกนาฏศิลป์ 8 หน่วยกิต ตามหลักสูตรสภาฝึกหัดครู พุทธศักราช 2518 ต่อมาเปิดวิชาเอกระดับ ป.กศ.สูง ภาคต่อเนื่อง นับเป็นนักศึกษารุ่นแรกของวิชาเอกนาฏศิลป์ ป.กศ.สูง จำนวน 45 คน และเป็นวิทยาลัยแห่งที่สองต่อจากวิทยาลัยสวนสุนันทาที่เปิดสอนวิชาเอกนาฏศิลป์ ระดับ ป.กศ.สูง ต่อมาในปีการศึกษา 2520 ได้เปิดวิชาเอกนาฏศิลป์ภาคปกติ 1 ห้องเรียน นับตั้งแต่นั้นมาได้รับนักศึกษาต่อเนื่องตลอดมา จนกระทั่งปีการศึกษา 2521 ได้เปิดวิชาเอกนาฏศิลป์ ระดับปริญญาตรีรุ่นแรก โดยเปิดรับนักศึกษาที่จบหลักสูตรประกาศนียบัตรการศึกษาชั้นสูง (ป.กศ.) เข้าศึกษาหลักสูตรต่อยอด 2 ปีหลัง มีจำนวน 22 คน นับเป็นสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาของไทยที่เปิดสอนวิชาเอกนาฏศิลป์ ระดับปริญญาตรี อันดับที่ 2 ต่อจากวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษาวิทยาเขตวิทยาลัยนาฏศิลป์ ซึ่งเปิดสอนในปีการศึกษา 2519 วิทยาลัยครูซึ่งเปิดวิชาเอกนาฏศิลป์ ระดับปริญญาตรีพร้อมกับวิทยาครูสงขลา คือ วิทยาลัยครูสวนสุนันทา (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ 2528 : 19) และในปีต่อมาก็เริ่มเปิดสอนหลักสูตร ครุศาสตร์บัณฑิต 4 ปี ควบคู่กันไปหรือสลับกันเปิดเป็นบางปี ด้วยเหตุนี้จึงมีนักศึกษาที่จบการศึกษาเป็นบัณฑิต จนถึงปีการศึกษา 2546 จำนวนไม่น้อยกว่า 20 รุ่น

ส่วนสถาบันราชภัฏอื่นในภาคใต้ เช่น สถาบันราชภัฏยะลา เริ่มเปิดวิชาเอกนาฏศิลป์ ปีการศึกษา 2529 เปิดสอนเรื่อยมาจนถึงปีการศึกษา 2538 สำหรับสถาบันราชภัฏยะลาสภาพของท้องถิ่นไม่เอื้อกับการเรียนสาขานาฏศิลป์ เพราะนักศึกษาส่วนใหญ่นับถือศาสนาอิสลาม ซึ่งขัดกับความเชื่อทางศาสนา นักศึกษาไม่นิยมเรียน จึงได้ปิดโปรแกรมนาฏศิลป์ตั้งแต่นั้นมา ส่วนสถาบันราชภัฏอื่น ๆ ก็เปิดสอนมาตามลำดับ แต่เนื่องจากการศึกษามีการขยายสาขาต่าง ๆ เพิ่มขึ้น ผู้เรียนสายครูลดจำนวนลง การเปิดสอนโปรแกรมต่าง ๆ ในสถาบันราชภัฏภาคใต้ จึงพิจารณาตามความเหมาะสมและตามความต้องการของตลาดแรงงาน ปัจจุบันสถาบันราชภัฏภาคใต้ที่ยังคงเปิดวิชาเอกนาฏศิลป์ มี 3 สถาบัน คือ สถาบันราชภัฏสงขลา สถาบันราชภัฏนครศรีธรรมราช และสถาบันราชภัฏภูเก็ต

ส่วนของการสร้างสรรค์ผลงาน สถาบันราชภัฏสงขลา ซึ่งจัดว่าเป็นสถาบันแรกในภาคใต้ที่เปิดวิชาเอกนาฏศิลป์และได้เปิดสอนต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ได้เล็งเห็นถึงความสำคัญในการ

สร้างสรรค์ผลงานด้วยความมุ่งมั่นในการสอนของอาจารย์รุ่นแรก ๆ ที่ต้องการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ ภาควิชาจึงกำหนดให้นักศึกษาที่จะจบระดับปริญญาตรี 4 ปีทุกรุ่น คิดระบำใหม่ โดยดำเนินตามขั้นตอนต่าง ๆ ตามหลักวิชาการ ตั้งแต่การเก็บข้อมูลภาคสนาม เสนอแนวคิด และกำหนดรูปแบบการแสดงตามองค์ประกอบของการแสดง โดยเน้นการทำงานเป็นทีม นำเสนอเพื่อขอความเห็นจากอาจารย์ที่ปรึกษาและร่วมทำงานกันอย่างใกล้ชิดระหว่างนักศึกษาและอาจารย์ จนกระทั่งออกมาเป็นผลงาน และท้ายสุดนำเสนอต่อคณะกรรมการประจำโปรแกรมวิชา ซึ่งมีหัวหน้าโปรแกรมเป็นประธานร่วมกันพิจารณา ให้ข้อคิด ปรับปรุงแก้ไขจนเกิดความสมบูรณ์ สามารถนำผลงานออกไปเผยแพร่ได้ ผลงานระบำใหม่ ๆ แต่ละรุ่นได้บันทึกไว้ในรูปแบบของวิทยานิพนธ์และศิลปนิพนธ์ จนกระทั่งบันทึกไว้เป็นวีดิทัศน์ ซึ่งผลงานดังกล่าวเมื่อนำออกเผยแพร่ได้รับการยอมรับจากผู้ชมเป็นอย่างดี การแสดงบางชุดมีหน่วยงานต่าง ๆ ทั้งระดับประถมศึกษา มัธยมศึกษา รวมทั้งอุดมศึกษาในท้องถิ่นนำไปแสดงจนกลายเป็นเอกลักษณ์ของภาคใต้

แนวทางการพัฒนาระบำนาฏยประดิษฐ์พื้นบ้านภาคใต้

การพัฒนาระบำนาฏยประดิษฐ์พื้นบ้านภาคใต้ ประกอบด้วยปัจจัยต่าง ๆ เช่น ด้านหลักสูตรการจัดการเรียนการสอน ด้านอาชีพ ด้านการท่องเที่ยว ด้านการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม และการพัฒนารูปแบบการแสดงด้านต่าง ๆ ดังนี้

ด้านหลักสูตรการจัดการเรียนการสอน ดังได้กล่าวไว้แล้วถึงวิวัฒนาการของระบำนาฏยประดิษฐ์พื้นบ้านภาคใต้ ปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการสร้างผลงานนาฏยประดิษฐ์ของสถาบันราชภัฏต่าง ๆ สืบเนื่องมาจากหลักสูตรการจัดการเรียนการสอนวิชาเอกนาฏศิลป์ รวมทั้งความมุ่งมั่นของบุคลากรในสถาบันราชภัฏภาคใต้ ที่ต้องการให้นักศึกษาและคณาจารย์ร่วมกันสร้างสรรค์ผลงานด้านการแสดงเพื่อตอบสนองและรับใช้สังคมในโอกาสต่าง ๆ กัน ในฐานะที่เป็นสถาบันอุดมศึกษาท้องถิ่น นอกจากภารกิจด้านการจัดการเรียนการสอนแล้ว การทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม จัดเป็นภารกิจสำคัญอีกประการหนึ่ง โดยมุ่งเน้นศึกษาค้นคว้า วิจัย เกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่น เผยแพร่โดยผ่านกระบวนการเรียนการสอน กิจกรรมสู่ชุมชนด้วยรูปแบบที่หลากหลาย การสร้างสรรค์ผลงานจัดเป็นหัวใจสำคัญในการเรียนวิชาเอกนาฏศิลป์ เป็นการนำความรู้ทั้งมวลที่ได้ศึกษามาตลอดหลักสูตร ทั้งภาคทฤษฎีและภาคปฏิบัติ นำไปสู่การสร้างสรรค์ระบำชุด ต่าง ๆ ทำให้ระบำนาฏยประดิษฐ์ของสถาบันราชภัฏภาคใต้เป็นที่ยอมรับ และนำไปเผยแพร่เป็นสัญลักษณ์ของภาคใต้ในโอกาสต่าง ๆ เสมอมา

ด้านอาชีพ เนื่องจากลักษณะตามสภาพภูมิศาสตร์ภาคใต้อุดมไปด้วยทรัพยากรธรรมชาติทั้งทรัพย์ในดินและสินในน้ำ พืชเศรษฐกิจที่สำคัญซึ่งทำรายได้เป็นเงินตราต่างประเทศเป็นจำนวนมาก ในอดีตได้แก่ ยางพารา การทำเหมืองแร่ รวมทั้งการประมง เป็นต้น ส่วนอาชีพหลักดั้งเดิม

ของชาวภาคใต้ คือ ทำนา แต่ผลผลิตไม่เพียงพอต้องซื้อจากภาคอื่น ๆ นอกจากนั้นยังมีอาชีพทำสวนผลไม้ เช่น เงาะ ลางสาด ลองกอง ทุเรียนและมะม่วงหิมพานต์ การทำการประมงซึ่งมีทั้งประมงน้ำจืด ประมงชายฝั่ง ประมงทะเล การปศุสัตว์ การทำอุตสาหกรรมอื่น ๆ ส่วนหนึ่งจะเป็นอุตสาหกรรมที่โยงใยกับเกษตรกรรมและเป็นอุตสาหกรรมขนาดเล็ก ด้านหัตถกรรมพื้นบ้าน เช่น อาชีพทอผ้า การทำเครื่องจักสาน เช่น ผลิตภัณฑ์จากย่านลิเพา ผลิตภัณฑ์จาการสานเสื่อกระจูด หรือการนำกะลามาทำเครื่องใช้ เครื่องประดับ การทำเครื่องถมเมืองนคร การถนอมอาหารรูปแบบต่าง ๆ

ด้านการท่องเที่ยว ทรัพยากรด้านการท่องเที่ยว หมายถึงสิ่งดึงดูดในหรือสิ่งที่น่าสนใจทำให้ผู้คนเดินทางเข้าไปเยือนหรือชื่นชมตามถิ่นฐานต่าง ๆ แบ่งออกได้เป็น 3 ประเภท คือ ประเภทธรรมชาติ อันได้แก่ สภาพทางภูมิศาสตร์ที่สวยงามและมีคุณค่าต่าง ๆ ประเภทประวัติศาสตร์ โบราณวัตถุสถานและศาสนสถาน และประเภทศิลปวัฒนธรรม ประเพณีและกิจกรรม ซึ่งหมายถึงวิถีชีวิตหรือความเป็นอยู่ของชาวบ้านทั่วไป ซึ่งสามารถเห็นได้จากพฤติกรรมและผลงานด้านต่าง ๆ ที่ชาวบ้านสร้างขึ้น ตลอดจนความเชื่อและความรู้ความสามารถในการทำมาหากิน ซึ่งแต่ละท้องถิ่นมีความแตกต่างกัน สิ่งกำหนดพื้นฐาน คือ สภาพภูมิศาสตร์ ธรรมชาติ ศาสนา ความเชื่อและขนบธรรมเนียมประเพณีที่สืบทอดกันมา (เสรี วังส์ไพจิตร 2530 : 8) ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาการท่องเที่ยวของประเทศไทยได้เจริญเฟื่องฟูรุดหน้ามาตามลำดับ เป็นผลให้เกิดรายได้หมุนเวียนมีมูลค่านับแสนล้านบาท ซึ่งเป็นผลดีต่อเศรษฐกิจโดยรวมของประเทศ ภายใต้ความต้องการของประเทศในการสร้างความสมดุลระหว่างการพัฒนากับการอนุรักษ์ และกระแสโลกที่ให้ความสำคัญกับการพัฒนาที่ยั่งยืน จึงก่อให้เกิดกระแสที่สำคัญต่อการพัฒนาการท่องเที่ยว 3 ด้าน คือ (1) กระแสความต้องการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมและทรัพยากรธรรมชาติ (2) กระแสความต้องการของนักท่องเที่ยวในการศึกษา เรียนรู้สิ่งแวดล้อมและทรัพยากรธรรมชาติ และ (3) กระแสความต้องการพัฒนาคนโดยการมีส่วนร่วมของประชาชน (สำนักงานเลขานุการ กรอ.กลุ่มจังหวัด สำนักงานจังหวัดสงขลา. ม.ป.ป.)

นโยบายการพัฒนาและส่งเสริมการท่องเที่ยว นายเสริมศักดิ์ เทพสุทิน รัฐมนตรีประจำสำนักนายกรัฐมนตรี ประธานกรรมการการท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (สำนักงานสภาสถาบันราชภัฏ. ม.ป.ป.) ความดังนี

1. ส่งเสริมและสนับสนุนในเกิดการพัฒนาการท่องเที่ยวที่ยั่งยืน

2. บริหารการท่องเที่ยวให้เกิดการกระจายด้านเศรษฐกิจไปยังชุมชนต่าง ๆ โดยเชื่อมโยงกับนโยบายหนึ่งตำบล หนึ่งผลิตภัณฑ์ ของรัฐบาล

3. ส่งเสริมและสนับสนุนให้ชุมชนท้องถิ่นเข้ามามีส่วนร่วมในการจัดการการท่องเที่ยวมากขึ้น เพื่อให้เกิดจิตสำนึกในการดูแลรักษาทรัพยากรธรรมชาติของตน

4. ส่งเสริมและสนับสนุนให้มีมาตรการที่ทำให้นักท่องเที่ยวพำนักอยู่นานขึ้น และใช้จ่ายต่อวันมากขึ้น

5. เพิ่มความหลากหลายของการท่องเที่ยวรูปแบบต่าง ๆ ทั้งในการท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์ เชิงสุขภาพ เชิงกีฬา และเชิงเกษตร

6. ส่งเสริมและสนับสนุนความร่วมมือกับประเทศเพื่อนบ้านในการเชื่อมโยงแหล่งท่องเที่ยว

7. เร่งรัดการประสานงานกับหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง แก้ไขปัญหาการเอารัดเอาเปรียบและหลอกลวงนักท่องเที่ยวอย่างจริงจังและเข้มงวด

8. ส่งเสริมและสนับสนุนให้มีมาตรการต่าง ๆที่ทำให้คนไทยท่องเที่ยวในประเทศไทยมากขึ้น

9. สนับสนุนให้มีการแก้ไขปัญหากฎหมายและระเบียบต่าง ๆ ที่เป็นอุปสรรคในการส่งเสริมการท่องเที่ยว

10. ใช้มาตรการเชิงรุกส่งเสริมการท่องเที่ยว โดยมีเป้าหมายหลักที่กลุ่มนักท่องเที่ยวที่มีศักยภาพ

11. ให้มีการจัดตั้งอาสาสมัครส่งเสริมการท่องเที่ยวประจำท้องถิ่น

จากนโยบายการพัฒนาและการส่งเสริมการท่องเที่ยว ก่อให้เกิดประโยชน์หลายด้าน โดยเฉพาะประโยชน์ของการท่องเที่ยวต่อวัฒนธรรมพื้นบ้าน กล่าวคือ สามารถสร้างผลทางเศรษฐกิจ เช่น การจัดการแสดงและการละเล่นรับนักท่องเที่ยว การผลิตสินค้าหัตถกรรมจำหน่าย การบริการสิ่งอำนวยความสะดวกต่าง ๆ เกิดการสืบทอดงานวัฒนธรรมพื้นบ้านและพัฒนาไว้เพื่อการท่องเที่ยวในแนวทางที่เหมาะสม กระตุ้นให้เกิดการฟื้นฟูวัฒนธรรมพื้นบ้านขึ้นมาเป็นสิ่งดึงดูดในนักท่องเที่ยว นับว่าก่อประโยชน์ 2 ทาง คือ การอนุรักษ์หรือการสืบทอด และพัฒนาให้เป็นทรัพยากรการท่องเที่ยว เช่น การฟื้นฟูงานเทศกาล ประเพณีที่มีอยู่ในท้องถิ่นให้เป็นงานประจำปีระดับชาติ ได้แก่ งานสงกรานต์ของภาคเหนือ ประเพณีบุญบั้งไฟภาคอีสาน งานลอยกระทง เผาเทียนเล่นไฟของภาคกลางและงานประเพณีกินเจของภาคใต้ เป็นต้น พร้อมทั้งได้มีการฟื้นฟูศิลปะการแสดงและดนตรีพื้นบ้าน นอกจากนั้นก่อให้เกิดความรัก ความหวงแหนและความภาคภูมิใจในมรดกศิลปวัฒนธรรม ตระหนักในคุณค่า เกิดความร่วมมือร่วมใจกันอนุรักษ์ไว้ซึ่งศิลปะพื้นบ้าน แต่สิ่งที่ควรคำนึงถึงการเปลี่ยนแปลงรูปแบบวัฒนธรรมพื้นบ้านไปอย่างรวดเร็วและไม่เหมาะสม การมุ่งเน้นแต่ความสวยงาม ความน่าสนใจ การจัดขบวนแห่และการต้อนรับเฉพาะกลุ่มนักท่องเที่ยว แต่ไม่ได้ให้ความสนใจกับพิธีกรรม ความเชื่อและความร่วมมือร่วมใจของเจ้าของวัฒนธรรมพื้นบ้าน ดังนั้นรูปแบบวัฒนธรรมประเพณีจึงกลายเป็นสิ่งที่จัดขึ้นมาอวดแก่นักท่องเที่ยว ไม่ได้แสดงออกซึ่งวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่นหรือคุณค่าที่แท้จริง เช่น การสาธิตประเพณีบวชนาค และการละเล่นมีการประยุกต์ท่าร่ายรำ เครื่องแต่งกาย และบทพากย์บรรยายอย่างไม่ถูกต้อง เพราะอาจมีข้อจำกัดจาก

การฝึกซ้อม การต้องการความรวดเร็ว ขาดความรู้ความเข้าใจที่ถูกต้อง และหวังผลกำไรทางการค้า ทำให้ผลงานนั้นขาดคุณภาพ และในที่สุดจะไม่สามารถดึงดูดความสนใจและเสื่อมความนิยมของนักท่องเที่ยว ไปในที่สุด (เสรี วังส์ไพจิตร. 2530 : 9-12)

นาฏศิลป์สำหรับนักท่องเที่ยว ในยุคที่นาฏศิลป์ไทยกลายมาเป็นส่วนหนึ่งของธุรกิจท่องเที่ยวนั้น ยังผลให้เกิดการปรับเปลี่ยนที่สำคัญหลายประการ นอกจากนักท่องเที่ยวมีความประทับใจในการรับประทานอาหารเป็นอันดับแรกแล้ว สิ่งที่ประทับในรองลงมาได้แก่ การพบเห็นวิถีชีวิตของคนไทย ความสวยงามของแหล่งท่องเที่ยวตามธรรมชาติ วัฒนธรรม สถานที่ประวัติศาสตร์ และสินค้าพื้นเมือง และยังพบว่านักท่องเที่ยวยังนิยมไปชมรำไทย สำหรับสถานที่ที่นักท่องเที่ยวสามารถไปชมรำไทยได้ ได้แก่ ตามร้านอาหารไทยและตามสถานที่ท่องเที่ยวที่มีการจัดแสดงประเภทนี้ไว้ต้อนรับชาวต่างชาติโดยเฉพาะ การมาชมรำไทยหรือนาฏศิลป์ไทยตามร้านอาหารดูจะเป็นที่นิยมอยู่ไม่น้อยในหมู่นักท่องเที่ยว เพราะนอกจากจะเป็นการหาโอกาสไปลิ้มรสอาหารไทยแล้ว ยังมีโอกาสได้ชมการแสดงไปในระหว่างมื้ออาหารด้วย (วิมลศรี ลิ้มธนากุล. 2535 : 115)

กิจกรรมด้านการแสดง นอกจากเป็นกิจกรรมหนึ่งที่ผนวกเข้ากับร้านอาหารตามโรงแรมใหญ่ ๆ ตามเมืองท่องเที่ยวแล้ว ในการจัดงานแสดงสินค้าที่สำคัญ ๆ มักนิยมนำนาฏศิลป์แสดงเพื่อดึงดูดนักท่องเที่ยวให้มาซื้อสินค้าต่าง ๆ ซึ่งมักจะจัดตามศูนย์การค้าใหญ่ ๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ โดยเฉพาะต่างประเทศ หน่วยงานของรัฐได้แก่การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทยมักเป็นหัวเรือใหญ่ในการดำเนินการจัดกิจกรรมดังกล่าว ซึ่งก็ได้รับความนิยมจากผู้มาชมงานเป็นอย่างดี นอกจากจะขายสินค้าได้แล้ว ยังได้นำเสนอศิลปวัฒนธรรมประจำชาติอีกทางหนึ่งด้วย สำหรับภาคใต้ซึ่งมีประเทศเพื่อนบ้าน เช่น ประเทศมาเลเซีย สิงคโปร์ มีเอกชนของไทยร่วมกับเอกชนของประเทศนั้น ๆ จัดกองคาราวานขายสินค้าและย้ายไปตามเมืองต่าง ๆ จะมีกลุ่มนักแสดงประจำกองคาราวาน มีหน้าที่แสดงนาฏศิลป์ไทย 4 ภาค อาจแสดงวันละ 2-3 รอบ นักแสดงกลุ่มนี้จะมีรายได้ค่อนข้างดี และเป็นที่นิยมของกลุ่มเจ้าของคาราวานที่มีนักแสดงประจำคณะของตน จึงอาจกล่าวได้ว่าลักษณะเหล่านี้เป็นการสืบทอดและเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นอีกวิธีหนึ่ง ทำให้ศิลปวัฒนธรรมไทยแพร่หลายทั้งในประเทศและต่างประเทศ

ด้านการส่งเสริมเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ในสถาบันราชภัฏภาคใต้ กล่าวคือ

ผลงานการแสดงของสถาบันราชภัฏยะลา ในช่วงเวลา 2511-2535 มีผลการแสดงเพื่ออนุรักษ์ฟื้นฟูและสร้างสรรเผยแพร่นาฏการใหม่ ๆ ที่ได้รับการชื่นชมและกล่าวขวัญถึง คือ การแสดงหน้าพระที่นั่งของนักศึกษา เนื่องในงานพระราชพิธีสมโภชและขึ้นระวางพระเศวตสุรคชาธาร ณ โรงพิธีช้างเผือง จังหวัดยะลา เมื่อวันจันทร์ที่ 11 มีนาคม 2511 โดยนักศึกษาได้รำชวาแปลง จำนวน 110 คน และในตอนกลางคืนมีนักศึกษาจำนวนหนึ่งได้รำบาหลีถวาย เมื่อการแสดงจบแล้ว

ทั้งสองพระองค์ได้เสด็จมาทักทายและมีพระราชดำรัสชมเชย ซึ่งยังความปลาบปลื้มปีติยินดีอย่างสูงแก่คณาจารย์และนักศึกษาจนทุกวันนี้ ในสมัยที่อาจารย์พเยาว์ ศรีหงส์ เป็นผู้อำนวยการวิทยาลัยครูยะลา การฟ้อนรำของวิทยาลัยครูยะลารุ่งเรืองมาก ได้มีการจัดการแสดงแบบฉบับที่เป็นมาตรฐานอยู่เป็นประจำ โดยเฉพาะการแสดงละครร้อง ละครรำ ละครพูด และละครล้อเลียนสังคม การแสดงในสมัยนั้นเป็นแบบอย่างที่ดี ไม่ว่าจะเป็นเครื่องแต่งตัว ฉาก ระบบแสง-เสียง ล้วนเป็นผลงานที่น่าชื่นชมอย่างยิ่ง ส่วนภาควิชานาฏศิลป์ในยุคหลังได้มีบุคลากรที่มีความสามารถทางการแสดงเพิ่มขึ้น ได้คิดผลงานการแสดงออกเผยแพร่ปรากฏแก่สังคมอย่างสม่ำเสมอ โดยเฉพาะการประดิษฐ์ท่าฟ้อนรำที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิต ศิลปวัฒนธรรมและประเพณีของท้องถิ่น ชุดฟ้อนรำเหล่านี้เกือบทุกชุดได้จัดแสดงเป็นครั้งแรกหน้าพระที่นั่ง เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถเสด็จแปรพระราชฐานประทับ ณ ตำหนักทักษิณราชนิเวศน์ เป็นสิริมงคลแก่ผู้แสดงและผู้จัดแสดง (สหวิทยาลัยทักษิณ. 2535 : 207-208)

สำหรับสถาบันราชภัฏสงขลา โครงการงานวัฒนธรรมสัมพันธ์กลายเป็นสัญลักษณ์ของสถาบันแห่งนี้ เป็นงานประจำปีระดับจังหวัดที่ปรากฏในปฏิทินการท่องเที่ยวของจังหวัดสงขลา มีการจัดติดต่อกันทุกปี บุคคลที่ควรได้รับการยกย่องและเป็นผู้ผลักดันที่สำคัญจนทำให้งานนี้กลายเป็นประเพณีทางวัฒนธรรมของจังหวัดสงขลา คือ ท่านอธิการจรินทร์ ชาติรุ่ง ในช่วงที่ท่านเป็นอธิการบดีสถาบันราชภัฏสงขลา ระหว่างปี พ.ศ. 2527-2531 การจัดงานวัฒนธรรมสัมพันธ์มีเว้นปี 2528 เพียงปีเดียวเท่านั้น โดยเฉพาะในปี พ.ศ. 2531 นับเป็นปีที่สำคัญที่เป็นจุดสร้างความมั่นคงให้กับงานวัฒนธรรมสัมพันธ์ในปีต่อ ๆ จัดเป็นงานต่อเนื่องที่เป็นภารกิจหลักงานหนึ่งของสถาบันราชภัฏสงขลา 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

ผลงานด้านวัฒนธรรมนอกจากส่งเสริมภายในสถาบันแล้ว ภายนอกสถาบันมีโครงการวัฒนธรรมสัญจรตามภูมิภาคต่าง ๆ ยังมีจุดเด่นในการเผยแพร่ต่างประเทศ โดยได้รับการคัดเลือกจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กล่าวคือ

ครั้งที่ 1 ณ ประเทศเกาหลี ศูนย์วัฒนธรรมวิทยาลัยครูสงขลาได้รับการคัดเลือกให้เป็นตัวแทนของภาคใต้ร่วมกับศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดเชียงใหม่ และศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดสุรินทร์ ไปร่วมแสดงงานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านนานาชาติ ณ ประเทศเกาหลี ระหว่างวันที่ 10-26 กันยายน 2529 และเมื่อเสร็จสิ้นโครงการ สถาบันยังได้รับเชิญจากหน่วยงานเอกชน ศูนย์การค้า Lotte ให้แสดงต่ออีกประมาณ 1 สัปดาห์

ครั้งที่ 2 ณ ประเทศอียิปต์ บุคลากรโปรแกรมนาฏศิลป์จำนวนหนึ่งได้รับเชิญจากวิทยาลัยครูเพชรบุรีวิทยาลงกรณ์ ในพระบรมราชูปถัมภ์ ไปร่วมแสดงเผยแพร่ ณ ประเทศอียิปต์ ระหว่างวันที่ 9-24 กรกฎาคม 2532

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

ครั้งที่ 4 ได้รับคัดเลือกจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ไปเผยแพร่ ณ ประเทศเยอรมัน เนเธอร์แลนด์ ระหว่างวันที่ 6-31 กรกฎาคม 2535

โดยเฉพาะครั้งที่ 3 และครั้งที่ 4 ดร.วิชัย รัตนากีรณวร ซึ่งเป็นอธิการสมัยนั้นได้เป็นผู้นำนักแสดง รวมทั้งร่วมแสดงดนตรีประเภทเครื่องจังหวะอีกด้วย

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

ครั้งที่ 1 งานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านไทย'29 จัดที่สนามในวิทยาลัยครูเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่ ระหว่างวันที่ 4 –10 เมษายน พ.ศ. 2529

ครั้งที่ 2 งานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านไทย'30 จัดที่บริเวณวิทยาลัยครูสงขลา จังหวัดสงขลา ระหว่างวันที่ 8 – 14 สิงหาคม พ.ศ. 2530

ครั้งที่ 3 งานมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านเอเชีย ครั้งที่ 1 จัดที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ระหว่างวันที่ 8 – 14 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2531 เนื่องในพระราชพิธีมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา 5 รอบ และพระราชพิธีรัชมังคลาภิเษก มีการแสดงจาก 4 ภูมิภาค การแสดงของประเทศสมาชิกสภาองค์การมหกรรมวัฒนธรรมพื้นบ้านนานาชาติ ภูมิภาคเอเชียและประเทศเพื่อนบ้านเข้าร่วมงานถึง 10 ประเทศ

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

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

ครั้งที่ 6 งานมหกรรมวัฒนธรรมพ้นบ้านไทย'34 จัดที่สนามหน้าเมืองนครศรีธรรมราช จังหวัดนครศรีธรรมราช ระหว่างวันที่ 24 – 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2534

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

ครั้งที่ 8 งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 8 "สืบทอดชีวิตไทย" จัดที่สนามหน้าศาลากลาง จังหวัดพิษณุโลก ระหว่างวันที่ 24 – 30 มิถุนายน พ.ศ. 2536

ครั้งที่ 9 งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 9 "เรารักวัฒนธรรมไทย" จัดที่ทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุดรธานี ระหว่างวันที่ 2 – 9 เมษายน พ.ศ. 2537

ครั้งที่ 10 งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 10 "สืบสานวัฒนธรรมไทย" จัดที่สนามกีฬา สถาบันราชภัฏสงขลา ระหว่างวันที่ 3 – 9 สิงหาคม พ.ศ. 2538

ครั้งที่ 11 งานมหกรรมวัฒนธรรมเฉลิมพระเกียรติกาญจนาภิเษก จัดที่บริเวณสวนสาธารณะเขลางค์นคร จังหวัดลำปาง ระหว่างวันที่ 23 – 29 พฤศจิกายน พ.ศ. 2539

ครั้งที่ 12 งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 12 จัดที่เมืองพัทยา จังหวัดชลบุรี ระหว่างวันที่ 9 – 15 พฤศจิกายน พ.ศ. 2540

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

ครั้งที่ 14 งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติและนานาชาติ ครั้งที่ 14 "กระบี่เบิกฟ้าอันดามันเฉลิมพระเกียรติ" จัดที่บริเวณเขื่อนเจ้าฟ้าและสวนสาธารณะธารา จังหวัดกระบี่ ระหว่างวันที่ 22 – 28 พฤศจิกายน พ.ศ. 2542

ครั้งที่ 15 งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 15 "น้ำใจไมตรี 100 ปี สมเด็จย่าล้านนาเทิดพระเกียรติ" จัดที่สนามกีฬากลางจังหวัดเชียงราย ระหว่างวันที่ 14 – 20 มกราคม พ.ศ. 2544

ครั้งที่ 16 งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 16 "พระปฐมเจดีย์เสียดฟ้า ทวารวดีรุ่งเรือง เมืองมหาธีรราชเจ้า" จัดที่บริเวณองค์พระปฐมเจดีย์ พระราชวังสนามจันทร์และศูนย์วัฒนธรรมเฉลิมพระเกียรติ 6 รอบ พระชนมพรรษา จังหวัดนครปฐม ระหว่างวันที่ 5 –11 มกราคม พ.ศ. 2545

ครั้งที่ 17 งานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 17 "มหัศจรรย์วัฒนธรรมลุ่มน้ำโขง" จัดที่สวนสาธารณะหนองถิ่น อำเภอเมือง จังหวัดหนองคาย ระหว่างวันที่ 20-26 มกราคม พ.ศ. 2546

ด้านการพัฒนารูปแบบการแสดง การพัฒนารูปแบบการแสดงควรพิจารณาส่วนต่าง ๆ เช่น ด้านวิธีแสดง ดนตรีและเพลงประกอบ การแต่งกาย ตลอดจนอุปกรณ์ ประเด็นต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

ด้านวิธีแสดง ระบำนาฏยประดิษฐ์เป็นระบำที่เสนอแนวคิดเกี่ยวกับวิถีชีวิตการประกอบอาชีพ รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมของภาคใต้ ได้คิดประดิษฐ์ขึ้นโดยมีเป้าหมายเพื่อประกอบการศึกษาตามหลักสูตรปริญญา ครุศาสตร์บัณฑิต ศิลปศาสตร์บัณฑิต ของสถาบันราชภัฏภาคใต้ รูปแบบวิธีการแสดง เป็นการแสดงประเภทระบำ เต้น นำมาแสดงบนเวที ใช้ผู้แสดงไม่มากนัก จำนวน 6-8 คน ใช้เวลาแสดงประมาณ 6-7 นาที ต่อมาเมื่อการแสดงแพร่หลายเป็นที่ต้องการของตลาดมากขึ้น ได้ปรับเปลี่ยนการแสดงนำไปใช้ในโอกาสต่าง ๆ ที่สำคัญ เช่น พิธีเปิดงานต่าง ๆ ทั้งบนเวทีและกลางแจ้ง จึงต้องจัดรูปแบบการแสดง ใช้คนจำนวนมาก ปรับเปลี่ยนประยุกต์เครื่องแต่งกายบ้างตามงบประมาณที่มีจำกัด งานสำคัญ ๆ เช่น พิธีเปิดงานกีฬาแห่งชาติของภาคใต้ งาน ธ สถิตย์ในดวงใจ งานแข่งขันนกเขาเสียงอาเซี่ยน รวมทั้งงานเทศกาลที่สำคัญ ๆ ในภาคใต้ ส่วนปัจจุบันรูปแบบการแสดงได้จัดในรูปขบวนแห่ตามถนนสายสำคัญ ๆ ในเขตเมืองท่องเที่ยว เพื่อนำไปสู่พิธีเปิดงานมหกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ ที่จัดโดยสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ โดยนำเสนอเป็นขบวนแห่เพื่อประชาสัมพันธ์งาน รูปแบบการแสดงจึงมีความหลากหลายมากขึ้น ได้มีการนำเอาวิถีชีวิต ความเชื่อ รวมทั้งศิลปวัฒนธรรมการฟ้อนรำประจำภาคของตนผนวกเข้าไปในขบวนแห่ของแต่ละภาค มีความงดงามน่าสนใจยิ่งขึ้น นอกจากการแห่แหนตามท้องถนนแล้ว บางครั้งปรับรูปแบบใช้แสดงบนเวที โดยนำตำนานความเชื่อบางอย่างนำเสนอเป็นนาฏการ มีตัวเอกนั่งบนเสลี่ยงตานหาม มีการแสดงประกอบที่หลากหลาย โดยตัดทอนเวลาให้น้อยลง เพื่อให้เห็นถึงความอลังการของการแสดง มีอุปกรณ์เสริมให้รูปขบวนดูสวยงามน่าสนใจ ผู้แสดงจำนวนหนึ่งถืออุปกรณ์หรือดอกไม้ขนาดใหญ่ รวมทั้งเครื่องแสดงยศฐาบรรดาศักดิ์ การแต่งกายงดงามตามจินตนาการของผู้ประดิษฐ์ ซึ่งถือได้ว่าเป็นการแสดงที่ปรับเปลี่ยนวิธีนำเสนอไปอีกรูปแบบหนึ่ง การนำเสนอลักษณะดังกล่าวจึงควรคำนึงถึงระยะเวลาในการนำเสนอ การแสดงบนเวทีในรูปแบบของขบวนไม่ควรใช้เวลาเกิน 15 นาที เพราะความงดงามต่าง ๆ ที่นำเสนอ ถ้าผู้ชมขาดสมาธิหรือเกิดความรู้สึกว่านานเกินไป ก็จะทำให้การแสดงนั้นด้อยค่าลงไปทันที ส่วนระบำที่นำเสนอขั้นตอนการประกอบอาชีพต่าง ๆ ถ้าผู้ประดิษฐ์มุ่งแต่ถ่ายทอดวิธีการนั้นจริง ๆ โดยมีรายละเอียดปลีกย่อยมากเกินไป ก็อาจทำให้ขาดสุนทรีในการรับรู้ของผู้ชม ระบำควรเน้นการแสดงที่เป็นศิลปะท่าทางอันอ่อนช้อยงดงาม มุ่งให้ผู้ชมสัมผัสความงามได้อย่างไร้ขีดจำกัด ฉะนั้นจึงไม่ควรมีเนื้อหาสาระขั้นตอนมากจนเกินไป บางท่านกล่าวว่า ควรได้นั่งดูสบาย ๆ โดยไม่ต้องลำดับขั้นตอนเพื่อให้เกิดความเข้าใจ การประดิษฐ์ท่ารำลักษณะนี้จึงควรพิจารณาให้รอบคอบ อาจเป็นการจำกัดจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ระบำเองด้วยก็ได้

ดนตรีและเพลงประกอบการแสดง สุกรี เจริญสุข (2534 : 49) ได้กล่าวถึงเพลงของโนราและเพลงของหนังตะลุง สรุปความว่า เพลงของโนราและหนังตะลุง โดยปกติแล้วคนดูโนราหรือหนังตะลุงไม่ค่อยสนใจเสียงดนตรีเท่าใดนัก เพียงแต่ว่าดนตรีเป็นส่วนหนึ่งที่ขาดไม่ได้ ดนตรีเป็นส่วนสร้างบรรยากาศและสร้างความกลมกลืนของท่าทางที่งดงามยิ่งขึ้น เพลงประกอบโนราและเพลงประกอบหนังตะลุงไม่มีทำนองเพลงของตัวเอง อาศัยทำนองของดนตรีจากที่อื่น เช่น ทำนองดนตรีของภาคกลาง โดยเฉพาะอย่างยิ่งดนตรีไทยราชสำนัก เพลงแขกมลายู เป็นต้น เพลงเหล่านี้จะถูกสอดแทรกอยู่ระหว่างฉาก ท่าทาง หรือบทของตัวละคร เพลงระหว่างกลางที่แทรกเหล่านี้บางเพลงก็สามารถบรรเลงได้เต็มเพลง บางเพลงก็บรรเลงได้ครึ่งท่อน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับท่าทางบทขับฉากเป็นสำคัญ ผู้ทำหน้าที่ดำเนินทำนองนั้นใช้ปี่เป็นหลัก เครื่องดนตรีประกอบโนราและหนังตะลุงเป็นเครื่องตี ประกอบด้วย ทับ โหม่ง กลอง มีเสียงดัง จำเป็นต้องใช้ปี่เพราะมีเสียงดังพอที่จะเข้าร่วมวงได้ ส่วนรองเง็ง ลีลาการรำนั้นคล้ายกับระบำพื้นเมืองของชาวฮอลันดา (เนเธอร์แลนด์) เพียงแค่ระบำของฮอลันดานั้นใช้แอคคอเดี้ยน แต่รองเง็งใช้ไวโอลิน ตรงนี้อาจจะเป็นหลักฐานสำคัญก็เป็นได้ว่า ชาวพื้นเมืองภาคใต้ไม่มีเครื่องดนตรีที่ "ทำทำนอง" มีแต่เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบจังหวะเท่านั้น

ดนตรีพื้นบ้านภาคใต้ เมื่อนำมาบรรเลงประกอบระบำนาฏยประดิษฐ์ บทเพลงจึงเกิดความสามารถเฉพาะตัวของนักดนตรีเป็นประการสำคัญ บางครั้งบทเพลงเหล่านั้นไม่สามารถระบุชื่อได้คงกล่าวได้แต่เพียงว่า เป็นเพลงพื้นเมืองโบราณไม่ปรากฏชื่อ ในการบรรเลงประกอบการแสดงโดยทั่วไป ถ้าเป็นแบบแผนในราชสำนัก นักแสดงจะฟังทำนองจากเครื่องดนตรีหลัก เช่น วงปี่พาทย์ระนาดเอกจะทำหน้าที่ดำเนินทำนองเป็นหลัก ผู้แสดงร่ายรำเปลี่ยนท่าทางโดยต้องศึกษาจำนวนของจังหวะและทำนองเพลง ที่นำมาใช้ว่าเพลงนั้นมีทั้งหมดกี่เที่ยว สี่จังหวะย่อยเป็นหนึ่งจังหวะใหญ่ หรือแปดจังหวะย่อยเป็นหนึ่งจังหวะใหญ่ เมื่อเข้าใจจังหวะของเพลงได้ถูกต้องแล้ว ก็บรรจุท่ารำให้พอดีกับบทเพลงนั้น ๆ โดยการกำหนดท่ารำให้เข้ากับลีลาของเพลง โดยยึดความสัมพันธ์ของทำนองเพลงกับท่ารำ ความสัมพันธ์ระหว่างความหมายของบทร้องกับ ท่ารำ จึงเป็นหน้าที่ของนักประดิษฐ์ท่ารำที่ต้องประสานและทำความเข้าใจกับนักดนตรีพื้นบ้านในการบรรเลงประกอบการแสดง ดนตรีแต่ละชิ้นควรมีบทบาทหน้าที่อย่างไร มีรูปแบบการบรรเลงอย่างไร นักแสดงกำหนดท่ารำจากบทเพลงนั้นอย่างไร จึงเป็นการทำงานร่วมกันเพื่อที่จะให้ผลงานด้านการแสดงที่ออกมามีคุณภาพถูกต้องตามหลักวิชา ในการบรรจุเพลงสิ่งที่ควรพิจารณาอีกประการหนึ่ง คือ ลีลาของการแสดงสนุกสนาน เร้าใจ หรืออ่อนหวาน นิ่มนวล เหมาะสมกับ วงดนตรีพื้นบ้านหรือไม่ หรืออาจพิจารณานำเครื่องดนตรีบางชิ้นมาผสมเพื่อให้ได้สำเนียงเพลงที่อ่อนหวาน เช่น ซอ เป็นต้น

ด้านการแต่งกายและอุปกรณ์ประกอบ ในการแสดงเครื่องแต่งกายของนักแสดงนับเป็นสิ่งแรกที่ผู้ชมสัมผัสได้ทางสายตา และนำไปสู่ความสนใจจะติดตามชมการแสดงชุดนั้น ๆ

เครื่องแต่งกายจึงเป็นสิ่งจำเป็นในการประดิษฐ์ระบำแต่ละชุด สิ่งที่ควรคำนึงอาจจะเริ่มจากการพิจารณารูปแบบของเสื้อผ้า สีสัน วัสดุที่นำมาใช้ เหมาะกับแนวคิดของระบำหรือไม่ โดยเฉพาะถ้าเป็นการแสดงที่นำเสนอเกี่ยวกับอาชีพ ควรพิจารณาถึงการประกอบอาชีพนั้นจริง ๆ ว่า ในชีวิตประจำวันแต่งกายอย่างไร ถ้าจะประยุกต์เป็นการแสดงควรประดิษฐ์การแต่งกายในระดับใดที่ดูแล้วไม่เกินความเป็นจริง สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งคือ การออกแบบควรจำลองแบบของเครื่องแต่งกายแล้วนำมาทดลองรำว่าแคล่อนไหวได้คล่องแคล่วหรือไม่ ก่อนดำเนินการตัดเย็บชุดที่สมบูรณ์แบบถ้าเป็นไปได้วัสดุหรือเสื้อผ้า ใช้ผ้าในท้องถิ่นได้หรือไม่ ส่วนเครื่องประดับนับว่าเป็นสิ่งที่เสริมให้การแสดงเหล่านั้นน่าสนใจยิ่งขึ้น การนำมาสวมใส่ตามส่วนต่าง ๆ ของร่างกาย รูปร่างและขนาดจำนวนมากน้อย ควรพิจารณาอย่างรอบคอบ ทั้งนี้เพราะเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับราคาค่อนข้างสูง ในการประดิษฐ์ท่ารำแต่ละชุด งบประมาณจะเป็นตัวกำหนด ซึ่งจัดว่าเป็นปัญหาใหญ่ในการประดิษฐ์ระบำนาฏยประดิษฐ์แต่ละชุด ส่วนอุปกรณ์ประกอบการแสดงในกรณีที่ระบำชุดนั้น ๆ มีอุปกรณ์ สิ่งที่ควรปฏิบัติอย่างยิ่งคือ การนำอุปกรณ์เหล่านั้นมาใช้ประกอบการออกแบบท่ารำ ท่าเต้น ตั้งแต่ต้น เพื่อที่จะให้ท่ารำและอุปกรณ์เหล่านั้นประสานสัมพันธ์กันและสามารถพิจารณาขนาด รวมทั้งรูปแบบที่เหมาะสมกับการแสดงนั้นจริง ๆ เพราะว่าอุปกรณ์บางอย่างเมื่อนำมาแสดงแล้ว อาจทำให้เป็นจุดเด่น น่าสนใจ มากกว่าความสามารถของนักแสดงไปในที่สุด

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับระบำนาฏยประดิษฐ์มีดังนี้

ชมนาด โสภณ (2531) ได้วิจัยเรื่อง **พัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย** โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบของการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในประเทศไทย พัฒนาการของการจัดการศึกษาและอิทธิพลที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย ผลการวิจัยสรุปได้ว่า รูปแบบของการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ ประเภทแรก เป็นการจัดการศึกษาโดยอิสระหรืออย่างไม่เป็นทางการ ได้แก่ การจัดการศึกษาในราชสำนัก สำนักของเจ้านายและขุนนาง และสำนักของสามัญชน เป็นการจัดการศึกษาอย่างอิสระโดยยึดถือการศึกษาในราชสำนักเป็นแบบอย่าง ประเภทที่ 2 เป็นการจัดการศึกษาในระบบโรงเรียนแบบสากลหรืออย่างเป็นทางการ มีการกำหนดจุดมุ่งหมายของการจัดการศึกษา วิธีเข้าศึกษาและคุณสมบัติของผู้เข้ารับการศึกษา หลักสูตรและการสอน ปริมาณเวลาและคุณวุฒิทางการศึกษา ตลอดจนเงินเดือนที่ได้รับเมื่อสำเร็จการศึกษาแล้ว พัฒนาการของการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย แบ่งออกได้เป็น 3 ยุค ได้แก่ ยุคที่ 1 ยุคการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์แบบแผนเดิม (ประมาณ พ.ศ. 1800 – 2452) มีจุดมุ่งหมายในการจัดการศึกษาเพื่อความบันเทิงและประดับบารมีแล้วพัฒนาขึ้นเป็นการอาชีพ โดยผู้เข้ารับการศึกษาทั้งชายและหญิงตั้งแต่วัยเยาว์ แต่

สตรีจะสงวนไว้เฉพาะในราชสำนักสำหรับพระมหากษัตริย์เท่านั้น การถ่ายทอดความรู้ขึ้นอยู่กับความพึงพอใจของครูเป็นหลักด้วยวิธีการให้ปฏิบัติเลียนแบบอย่างครู และจดจำมุขปาฐะสืบต่อกันมา ยุคที่ 2 ยุคฟื้นฟูการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย (พ.ศ. 2453 – 2478) มีการฟื้นฟูการศึกษาขึ้นใหม่ในราชสำนักและสำนักของเจ้านาย ด้วยการจัดการศึกษาแบบระบบโรงเรียน แต่ยังคงใช้วิธีการศึกษาแบบเก่า ในขณะเดียวกันพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ได้นำรูปแบบของการละครตะวันตกเข้ามาเผยแพร่ ทำให้ความสนใจในการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยลดความสำคัญลงไป โดยหันไปนิยมตามแบบอย่างตะวันตกสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ยุคที่ 3 ยุคการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทยในสถาบันการศึกษา (พ.ศ. 2479 – 2529) การจัดการศึกษาได้พัฒนามาสู่ระบบสากลอย่างสมบูรณ์อยู่ในความควบคุมของรัฐบาล โดยรับบุคคลทั่วไปเข้าศึกษาตั้งแต่ระดับประถมศึกษาจนถึงอุดมศึกษา จัดเป็นการจัดการศึกษาที่มุ่งให้ผู้เรียนได้รู้กว้าง หลักสูตรแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภท คือ ผลิตนาฏศิลปินและผลิตครูนาฏศิลป์ ผู้สำเร็จการศึกษาจะเข้าราชการมากกว่าประกอบอาชีพอิสระ อิทธิพลที่มีต่อการเปลี่ยนแปลงการจัดการศึกษาวิชาชีพนาฏศิลป์ไทย พบว่า ในยุคที่ 1 และยุคที่ 2 ความสนพระทัยของพระมหากษัตริย์มีอิทธิพลมากที่สุด รองลงมาคือ สภาพทางเศรษฐกิจ สังคม และการแพร่กระจายของวัฒนธรรมตะวันตก ส่วนในยุคที่ 3 ลัทธิชาตินิยมของผู้นำประเทศ ภายหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 เป็นปัจจัยแรกที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง รองลงมาได้แก่ การเผยแพร่ความรู้ของผู้สำเร็จการศึกษาจากต่างประเทศ อัตราการเพิ่มและลดอย่างรวดเร็วของประชากรและค่านิยมในการเข้าศึกษาของประชาชน

ธรรมรัตน์ โฉวสกุล (2543 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษานาฏยประดิษฐ์ในงานโครงการนาฏยศิลป์ของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2534 – 2541 มุ่งศึกษาเกี่ยวกับรูปแบบและกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทยประยุกต์ที่พบ วิธีดำเนินการวิจัย ศึกษาจากโครงการปริญญานิพนธ์ จำนวน 52 ชุด ของนิสิตในสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย สูจิบัตรในการแสดง เอกสารข้อมูลที่เกี่ยวกับนาฏยประดิษฐ์ แถบบันทึกภาพ สัมภาษณ์นิสิตเจ้าของผลงาน

จากการศึกษาพบว่า นาฏยประดิษฐ์ในงานโครงการปริญญานิพนธ์มีรูปแบบเป็นงานนาฏยศิลป์ไทยประยุกต์เป็นส่วนมาก โดยการนำท่ารำจากนาฏศิลป์ไทยมาเป็นหลักในการสร้างสรรค์ผลงาน นอกจากนี้ยังมีการนำท่าเต้นในนาฏยศิลป์ตะวันตก ท่าธรรมชาติของคน ท่าเลียนแบบพฤติกรรมของสัตว์ มาผสมผสานกับท่าของท่านาฏยศิลป์ไทย การจัดรูปแถว การแปรแถว และการตั้งซุ้ม มักเป็นรูปทรงเรขาคณิต

ขั้นตอนในการสร้างสรรค์ผลงาน เริ่มจากผู้สร้างสรรค์กำหนดหัวข้อ จากนั้นจึงดำเนินการหาข้อมูล หาเพลงประกอบ คัดเลือกนักแสดง ประดิษฐ์ท่ารำ ออกแบบเครื่องแต่งกาย จนถึงขั้นตอนการฝึกซ้อมและนำเสนอผลงานสู่สาธารณชน

ผลการวิจัยดังกล่าว สะท้อนถึงแนวโน้มในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ของนิสิตในช่วง 8 ปีที่ผ่านมา และอาจมีอิทธิพลต่อแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานที่จะเกิดขึ้นต่อไปในอนาคต

ประไพศรี สงวนวงศ์ (อ้างถึงในสุกรี เจริญสุข 2536 : 126) ได้วิจัยรูปแบบของดนตรีพื้นบ้านจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญชาวเขา วิทยากรท้องถิ่นชาวเขาแต่ละเผ่า รวมทั้งหมด 6 เผ่า คือ กระเหรี่ยง มูเซอ ลีซอ อีก้อ แม้วและเย้า การสำรวจ 17 หมู่บ้านใน 3 จังหวัด คือ เชียงใหม่ เชียงรายและแม่ฮ่องสอน

ผลการศึกษาพบว่า ดนตรีพื้นบ้านของชาวเขามีรูปแบบที่เรียบง่าย ไม่สลับซับซ้อน เรียนรู้ฝึกฝนได้ง่าย จดจำและถ่ายทอดกันมาจากแบบฝึกหัด การบอกเล่าแบบดนตรีพื้นบ้านทั่วไป มีเอกลักษณ์เฉพาะเผ่าพันธ์ที่แสดงถึงลักษณะทางดนตรีของชาวเอเชียทั่วไป คือ เป็นดนตรีที่มีแนวเดียว ใช้ระบบเสียงแบบบันไดเสียง 5 เสียง (Pentatonic Scale) การบรรเลงเป็นการบรรเลงเดี่ยวไม่ประสมวง เครื่องดนตรีมีลักษณะเป็นแบบเครื่องดนตรีพื้นเมืองดั้งเดิม ไม่พัฒนามากนักทั้งเครื่องมือและวัสดุที่นำมาใช้ประดิษฐ์ เครื่องดนตรีหลักที่ทุกเผ่าใช้ คือ เครื่องเป่า ได้แก่ ขลุ่ย แคน แคนน้ำเต้า ปี่และแตรเขา ตามความนิยมของเผ่า ใช้วัสดุที่หาได้ในท้องถิ่น ไม่เน้นมาตรฐานของเสียงเท่ากับหน้าที่ในการบรรเลง เพลงร้องมีมากที่สุดและมีบทบาทต่อชีวิตในทุกสถานการณ์ ทุกเพศ ทุกวัย ลักษณะการร้องคล้ายกับการอ่านทำนองเสนาะ ร่ายหรือแหล่ มากกว่าทำนองเพลงตามความหมายทั่วไป การแสดงพื้นบ้านนับว่ามีน้อยมากเมื่อเปรียบเทียบกับดนตรีและเพลงร้อง การแสดงมีการฟ้อนดาบ ฟ้อนแคนและการเต้นรำ ลักษณะการแสดงเป็นไปอย่างเรียบง่าย มีวัตถุประสงค์หลักเพื่อการประกอบพิธีกรรมตามความเชื่อในลัทธิบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ไร้ตัวตน ทั้งที่เชื่อว่ามีอยู่ตามธรรมชาติและบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว ส่วนการกระทำเพื่อการบันเทิงและสังคมเป็นวัตถุประสงค์รอง

ลักษณะเด่นของดนตรีนาฏศิลป์ของชาวเขา

1. มีเอกลักษณ์ที่แสดงถึงความเชื่อที่ยึดมั่นในจารีตของเผ่าพันธ์ที่ถ่ายทอดมาหลายชั่วอายุคน
2. มีการเลียนแบบและผสมผสานด้านความคิด ความเชื่อกับกลุ่มชนที่อยู่ใกล้ชิดกัน
3. ดนตรีพื้นบ้านได้ถูกใช้เป็นเครื่องมือสื่อสาร
4. การเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อมและสังคม การรับรู้ข่าวสารด้วยการสื่อสารสมัยใหม่มีส่วนทำให้ดนตรีพื้นบ้านของชาวเขาเปลี่ยนแปลง

ยุทธศิลป์ จุฑาวิจิตร (2539 : บทคัดย่อ) ได้วิจัยเรื่องการฟ้อนอีสาน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาและลักษณะเด่นของการฟ้อนอีสานเฉพาะกลุ่มวัฒนธรรมไทยอีสาน โดยใช้ข้อมูลการฟ้อนที่ปรากฏในการแสดงลำผีฟ้า หมอลำพื้น หมอลำกลอน หมอลำหมู่ หมอลำเพลิน หมอลำประยุกต์และการฟ้อนที่เป็นผลงานการประดิษฐ์ของวิทยาลัยนาฏศิลป์และสถาบันราชภัฏ ซึ่งแสดงในระหว่างปี พ.ศ. 2536 พ.ศ. 2538

การวิจัยพบว่า การฟ้อนอีสานดั้งเดิมน่าจะเป็นฟ้อนแบบง่าย ๆ ในพิธีลำผีฟ้าซึ่งเป็นพิธีกรรมโบราณในการรักษาโรค ต่อมาคงพัฒนาเป็นการฟ้อนในพิธีเซิ้งบั้งไฟ ซึ่งทำท่าฟ้อนที่มีรูปแบบชัดเจนและหลากหลายขึ้น การฟ้อนเป็นส่วนหนึ่งที่ขาดมิได้ในการแสดงหมอลำพื้นและพัฒนาเป็นการฟ้อนที่สลับซับซ้อนขึ้นพร้อมกับการพัฒนาหมอลำจนถึงการแสดงหมอลำประยุกต์ในปัจจุบันอันมีอิทธิพลภายนอก 2 ชนิดเข้าไปปะปน คือ ลิเกและลูกทุ่ง ดนตรีที่ใช้ทั่วไปมีลักษณะเหมือนกัน เรียกว่า วงพิณ แคน ซอและโปงลาง

การฟ้อนอีสานมีลักษณะเด่นคือ การจีบนิ้วหัวแม่มือและนิ้วชี้ไม่จรดกัน การพรมนิ้ว การม้วนมือ การรุกหรือการป้อของฝ่ายชาย การฟ้อนปัดของฝ่ายหญิง การก้าวเท้าและย่ำเท้าสม่ำเสมอ การขย่มลำตัวและหัวเข่าสม่ำเสมอ ฝ่ายหญิงมีการก้าวไขว้ ลำตัวแข็งและเอนไปทั้งตัว ผู้ฟ้อนจะวาดลวดลายพิเศษเฉพาะตัวเมื่อมีโอกาสโดยเฉพาะเวลาไม่วาดลำ คือ ไม่ขับร้อง การวิจัยพบว่าการฟ้อนอีสานมีท่าทางต่าง ๆ ไม่น้อยกว่า 48 ท่า แต่ละท่าอาจเรียกชื่อต่างกัน ท่าส่วนใหญ่เป็นท่าเลียนแบบกริยาของสัตว์ คน ธรรมชาติ และมีท่าที่อ้างตัวละครในวรรณคดีบ้าง

การฟ้อนอีสานที่แสดงโดยชาวบ้านพบว่า ยังคงใช้ท่าดั้งเดิมของอีสานนำมาเรียงร้อยใหม่ในการแสดงแต่ละครั้งและอาจมีท่าใหม่ ๆ เกิดขึ้นบ้าง ส่วนการฟ้อนของสถาบันการศึกษาพบว่ามีการปรับปรุงของเดิมให้กระทัดรัดมีการแปรแถวและมีอิทธิพลของนาฏศิลป์ภาคกลางอันเกิดจากการประดิษฐ์และการถ่ายทอดโดยครูที่มีพื้นนาฏศิลป์ภาคกลาง การฟ้อนอีสานยังคงมีการประดิษฐ์คิดค้นต่อไปไม่หยุดยั้งทั้งภาคเอกชนและสถาบัน

สมภพ เพ็ญจันทร์ (อ้างถึงในสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ 2539 : 55) ได้วิจัยเรื่อง "บทบาทในการอนุรักษ์และพัฒนานาฏศิลป์พื้นบ้านของอาจารย์ภาคนาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์" โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบทบาท ปัญหาอุปสรรค สาเหตุของปัญหา และเสนอแนะแนวทางในการอนุรักษ์และพัฒนานาฏศิลป์พื้นบ้านของอาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ ผลการวิจัยพบว่า *อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ มีบทบาทในการอนุรักษ์นาฏศิลป์พื้นบ้าน ร้อยละ* 97.5 และอาจารย์ไม่มีบทบาทด้านการทำงานวิจัย เพราะไม่มีความรู้ด้านนี้ ปัญหาที่พบมากที่สุดในด้านการเผยแพร่การแสดง การเผยแพร่ผ่านการจัดกิจกรรมทางวิชาการ การเผยแพร่ผ่านงานเขียนและสื่ออื่น ๆ และการศึกษาค้นคว้าจากแหล่งปฐมภูมิ คือปัญหางบประมาณ ปัญหาที่พบมากที่สุด

ในการสอน คือปัญหาจากตัวผู้เรียน ปัญหาที่พบมากที่สุดในการศึกษาค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลทุติยภูมิ คือขาดแหล่งข้อมูลประเภทเอกสาร อาจารย์ภาควิชานาฏศิลป์มีบทบาทในการพัฒนานาฏศิลป์พื้นบ้านร้อยละ 20.2 ปัญหาที่พบมากที่สุด คืองบประมาณและเวลา ข้อเสนอแนะในการอนุรักษ์นาฏศิลป์พื้นบ้าน วิทยาลัยและอาจารย์ควรค้นคว้า รวบรวมและจัดเก็บข้อมูลอย่างเป็นระบบก่อนที่จะสูญหายไป ในการพัฒนานาฏศิลป์พื้นบ้าน วิทยาลัยและอาจารย์ควรศึกษาอย่างลึกซึ้งก่อนที่จะพัฒนาในสิ่งที่เป็นไปได้มากที่สุด โดยให้กระทบกระเทือนต่อรูปแบบดั้งเดิมของนาฏศิลป์พื้นบ้านน้อยที่สุด

สุกรี เจริญสุข (2536 : บทคัดย่อ) ได้วิจัยเรื่อง สถานภาพการวิจัยสาขาศิลปะการแสดงในประเทศไทย ผลการวิจัยพบว่า ผลงานวิจัยทางด้านศิลปะการแสดงไม่เป็นที่นิยมเมื่อเปรียบเทียบกับสาขาวิชาการอื่น ๆ ทั้งนี้ก็เพราะว่า ศิลปะการแสดงยังเป็น "หน้าที่" ไม่ใช่อาชีพ ดังนั้นจึงมีผู้ศึกษาเพื่อประกอบเป็นอาชีพมีน้อย ในความรู้สึกนั้นเมื่อประกอบเป็นอาชีพแล้ว ศิลปะการแสดงยังเป็นอาชีพชั้นต่ำ ผู้คนรังเกียจที่จะศึกษา จากผลการวิจัยงานวิจัย จำนวน 85 เรื่อง เป็นงานวิทยานิพนธ์ของนักศึกษา ซึ่งศึกษาเพื่อที่จะประกอบการศึกษาให้ครบหลักสูตร เป็นงานวิจัยที่เกิดจากผู้วิจัยเห็นความสำคัญ แต่ไม่มีบทบาทต่อการเปลี่ยนแปลงงานวิชาการต่อสังคมเท่าที่ควร นอกจากนี้ สุกรี เจริญสุข (2536 : 29) ได้ให้ข้อเสนอแนะของงานวิจัย ดังนี้

1. ควรมีงานวิจัยที่เป็นวิชาการดนตรีโดยตรงให้มากขึ้นในทุก ๆ สาขาวิชา เช่น ดนตรีศึกษา ดนตรีวิทยา ดนตรีปฏิบัติ เทคโนโลยีดนตรี ธุรกิจดนตรี ดนตรีไฟฟ้า ดนตรีแจ๊ส ดนตรีคลาสสิก ดนตรีไทย ดนตรีบำบัด อุตสาหกรรมดนตรี เพลงพื้นบ้าน นาฏการ และศิลปะการแสดง เป็นต้น

2. นักวิชาการดนตรีและนักวิชาการด้านศิลปะการแสดงทุกคน จะต้องมีผลงานวิจัยซึ่งควรเป็นงานวิจัยภาคสนามจริง ๆ ที่สามารถนำผลการวิจัยมาเขียนเป็นตำรามาประยุกต์ใช้เพื่อประโยชน์ในการศึกษาพัฒนาในสาขาดนตรีและศิลปะการแสดงได้

3. สังคมไทยควรมีสถาบันวิชาการดนตรีและศิลปะการแสดงในระดับสูง เพื่อสร้างศิลปะที่มีความรู้ ความสามารถ เพื่อช่วยพัฒนาคุณภาพของศิลปะการแสดง พัฒนางานวิชาการและงานวิจัย และเพื่อทำหน้าที่บันทึกประวัติศาสตร์ของผลงานศิลปะการแสดงเอาไว้เพื่อการศึกษา

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ (2539 : บทคัดย่อ) ได้วิจัยเรื่อง วิวัฒนาการและอนาคตภาพของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ในการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมไทย โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ (1) วิเคราะห์วิวัฒนาการของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในช่วง พ.ศ. 2477 – 2535 (2) วิเคราะห์สภาพปัจจุบันและปัญหาของวิทยาลัยนาฏศิลป์ และ (3) เพื่อนำเสนอทางเลือกและอนาคตของวิทยาลัยนาฏศิลป์ในการ

พัฒนาศิลปะวัฒนธรรมไทย และได้นำผลวิจัยให้ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิแสดงความคิดเห็นและให้ข้อเสนอแนะ ดังนี้

ความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิต่อทางเลือกในอนาคต (2539 : 279 – 181) ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิเห็นด้วยกับการศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์ที่แบ่งอดีตของวิทยาลัยนาฏศิลป์ออกเป็น 3 ยุค คือ เพื่อราชสำนัก เพื่อราชการและเพื่อประชาชน และได้เสนอแนะในยุคต่อไปน่าจะมีแนวโน้มที่จะพัฒนาไปสู่ยุคนาฏศิลป์และดนตรีเพื่อคุณภาพชีวิต ส่วนสภาพปัจจุบันและปัญหาพบว่า ผลผลิตของวิทยาลัยนาฏศิลป์นั้นถดถอยลง สาเหตุที่สำคัญมาจากปัญหาของหลักสูตร และทางเลือกได้กำหนดไว้ 3 ทิศทางนั้น วิทยาลัยนาฏศิลป์ควรสร้างหลักสูตรของแต่ละทางเลือกให้ออกมาเป็นรูปธรรม ควรใช้กลยุทธ์ในการพัฒนาที่ยั่งยืน โดยกระบวนการร่วมคิดร่วมทำระหว่างบุคคลที่เกี่ยวข้องหลาย ๆ ฝ่าย ทั้งภายในและภายนอกสถาบัน นอกจากนั้นผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิได้มีข้อเสนอแนะเพิ่มเติม คือ

1. การปรับปรุงหลักสูตร ควรให้มีการบรูณาการวิชาสามัญ กับวิชานาฏศิลป์และดนตรี จัดวิชานาฏศิลป์และดนตรีแบบราชสำนักและแบบพื้นบ้านให้มีความสมดุลกัน มีทั้งเบื้องหน้าและเบื้องหลังของการแสดงเพื่อให้บัณฑิตที่จบออกไป สามารถประกอบอาชีพในตลาดแรงงานได้อย่างกว้างขวาง

2. ต้องพยายามหาวิธีการให้ผู้บริหารระดับสูงเห็นคุณค่าและความสำคัญของงานศิลปะวัฒนธรรมไทยกับการพัฒนาทรัพยากรของมนุษย์และสังคม อันนำไปสู่การจัดสรรงบประมาณให้เพียงพอต่อการพัฒนางานด้านนาฏศิลป์และดนตรี

3. เน้นผลผลิตที่มีคุณภาพและได้มาตรฐาน

4. ต้องสร้างเสริมกิจกรรมการแสดงของนักเรียนทุกระดับอย่างทั่วถึง

5. ต้องมีห้องปฏิบัติการ เวทีการแสดงที่มีอุปกรณ์ที่สมบูรณ์และทันสมัย

6. สามารถจัดการแสดงได้ทั้งอนุรักษ์ ประยุกต์ สร้างสรรค์และฟื้นฟู

7. การแสดงต้องจัดให้คนดูเข้าใจง่าย โดยเฉพาะวิทยาลัยนาฏศิลป์ภูมิภาคควรจัดการแสดงเกี่ยวกับวรรณกรรมหรือนิทานพื้นบ้าน โดยนำมาจัดทำบทปรุงแต่งให้คนดูรักท้องถิ่น มีความยินดีที่จะได้เห็นการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมที่สร้างสรรค์ เพื่อช่วยกันทำนุบำรุงรักษาและสืบทอดต่อไป

อรวรรณ ขมวัฒนา (2528) ได้วิจัยเรื่อง รำไทยในศตวรรษที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะศึกษาค้นคว้าความเป็นเป็นและความเปลี่ยนแปลงรำไทยสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ในช่วงศตวรรษที่ 2 ระหว่างพุทธศักราช 2425 ถึง 2525 และมุ่งค้นหาความถูกต้องของรำไทยแต่เดิมที่เป็นแบบฉบับเพื่อรวบรวมบันทึกไว้เป็นหลักฐาน สำหรับค้นคว้าอ้างอิงต่อไป ผลจากการ

ศึกษาวิจัยได้ข้อสรุปว่า ความเป็นมาของท่ารำไทยมีปรากฏในปัจจุบันนี้ได้รับสืบทอดต่อกันมาโดยสามารถอ้างอิงตัวบุคคลได้แน่นอนตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช พบว่าท่ารำไทยมิได้มีพื้นฐานมาจากท่ารำ 108 ท่าในตำรานาฏยศาสตร์ของอินเดีย และท่ารำไทยถือว่าเป็นแม่แบบที่ใช้ในการฝึกหัดมาแต่เดิมของตัวพระ ตัวนาง คือ เพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ แม่แบบที่ใช้ฝึกหัดตัวยักษ์ ตัวลิง คือ เต้นเสาและฝึกแม่ท่า เป็นเพียงการรำใช้บทเท่านั้น

เกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงของการรำไทยในศตวรรษที่ 2 พบว่าวิธีการถ่ายทอดท่ารำให้กับผู้เรียนเปลี่ยนแปลงไปจากสมัยต้นศตวรรษที่ 1 และ 2 กล่าวคือ แต่เดิมผู้เรียนทุกคนไม่มีสิทธิ์ได้เรียนท่ารำอย่างเหมือนกัน ยกเว้นแต่ท่ารำเป็นฝึกหัดเบื้องต้นเท่านั้น ผู้เรียนจะได้ท่ารำต่าง ๆ มากขึ้นตามความสามารถของแต่ละคน แต่ในปลายศตวรรษที่ 2 นี้ ผู้เรียนทุกคนมีสิทธิ์ได้เรียนทุกอย่างทัดเทียมกันหมด จัดเป็นวิชาการอย่างหนึ่ง และพบว่าในช่วงปลายศตวรรษที่ 2 มีการเปลี่ยนแปลงการจัดขบวนแถวในการรำไทยด้วย

จากการศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่กล่าวมาข้างต้น ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบข้อมูล แนวคิด ทฤษฎี หลักนาฏศิลป์ กระบวนการสร้างงานศิลปะนาฏยประดิษฐ์และแนวคิดในการประดิษฐ์ท่ารำของปรมาจารย์ทางด้านนาฏศิลป์ องค์ประกอบของระบำ การแสดงพื้นบ้านภาคต่าง ๆ รวมทั้งแนวทางในการพัฒนาระบำนาฏยประดิษฐ์ ข้อมูลที่ศึกษามีความสอดคล้องกับการศึกษา วิวัฒนาการแนวคิดและองค์ประกอบของระบำนาฏยประดิษฐ์พื้นบ้านภาคใต้ มีผลต่อการพัฒนา สืบทอดและการเผยแพร่ระบำนาฏยประดิษฐ์ในโอกาสต่อไป