สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ดังนี้

2.1 แนวทางในการศึกษาบริบททางสังคมสำหรับงานวิจัย

2.1.1 บริบททางสังคม "Context of Social"

2.1.2 วิธีการศึกษาบริบททางสังคม

2.1.3 ที่มาของการวิธีศึกษาทางมานุษยวิทยา

2.1.4 ลักษณะกระบวนการที่นำมาใช้ในงานวิจัย

2.2 วัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านของไทย

2.2.1 วัฒนธรรมไทย

2.2.2 การละเล่นพื้นบ้านของไทย

2.2.3 แนวทางการศึกษาวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านของไทยที่ใช้ในการวิจัย

2.2.4 การละเล่นพื้นบ้านที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533"

2.3 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

2.2.1 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Dance)

2.3.2 องค์ประกอบนาฏยศิลป์ (Element of Dance)

2.3.3 หลักการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

2.4 องค์ประกอบนาฏยศิลป์ (Element of Dance) ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุด

2.4.1 เนื้อหาวรรณกรรม (Subject)

2.4.2 ตัวละคร (Character)

2.4.3 ดนตรีและเสียง (Music and Sound Effects)

2.4.4 อุปกรณ์ประกอบการแสดง (Properties)

2.4.5 เครื่องแต่งกาย (Costume)

2.4.6 ฉากและเวที (Scene and Theatres)

2.4.7 เทคนิคแสง (Light Plot)

2.4.8 ลีลา การเคลื่อนไหว (Movement)

2.5 ข้อมูลชุดการแสดงที่ศึกษาสำหรับงานวิจัย

2.5.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงนาฏยศิลป์

2.5.2 ข้อมูลในการสร้างสรรค์ผลการแสดง

2.5.3 การนำเสนอการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533"

2.5.4 ประวัติศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533"

2.5.5 เกณฑ์มาตรฐานศิลปินเกณฑ์มาตรฐานของศิลปินต้นแบบทางนาฏยศิลป์

สำหรับรายละเอียดของข้อมูลในหัวข้อต่าง ๆ ผู้วิจัยได้ศึกษา วิเคราะห์ และนำเสนอบรรยาย ประกอบกับแผนภาพ ภาพ และตารางนำเสนอวิเคราะห์ข้อมูลตามประเด็นของแต่ละหัวข้อ อย่างเป็นลำดับต่อไป

หอสมุดกลาง สำนักงานวิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.1 แนวทางในการศึกษาบริบททางสังคมสำหรับงานวิจัย

"บริบททางสังคม" (Context of Social) หรือสภาพทางสังคมจัดว่าเป็นองค์ประกอบของสังคม โดยทั่วไปเรียกว่า สังคมวิทยา หมายถึงการศึกษาเรื่องราวต่าง ๆ ที่เป็นผลกระทบทำให้เกิดเหตุการณ์นั้น หรือเป็นปัจจัยของการเปลี่ยนในสถานการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น เรียกว่า สังคมศาสตร์ (Social Science)

"Social Science" ตรงกับรูปศัพท์ทางภาษาอังกฤษ ที่ประกอบด้วยคำ 2 คำ คือ ค่าว่า Social แปลว่า สังคม กับคำว่า Science แปลว่า ศาสตร์ หรือ ความรู้ ซึ่งจัดว่าเป็นความรู้ทางสังคมศาสตร์ เป็นศาสตร์ (Science) ตรงกับคำว่า "วิทยาศาสตร์" (Science) เก็บการศึกษาเรื่องราวที่เป็นธรรมชาติ

เพราะฉะนั้นแล้ว "สังคมศาสตร์" (Social Science) จึงเป็นศึกษาความสัมพันธ์กันระหว่างมนุษย์ โดยอาศัยวิธีการศึกษาทางวิทยาศาสตร์เข้าช่วย เพื่อให้ได้ความหมายจากปรากฏการณ์ และข้อสรุปที่แท้จริง เชื่อถือได้มากที่สุด

สังคมศาสตร์ (Social Science) จัดอยู่ศาสตร์ความรู้ทางวิทยาศาสตร์แขนงหนึ่ง ที่เรียกว่า วิทยาศาสตร์บริสุทธิ์[1] (Pure Science) ซึ่งมีจุดประสงค์ของการศึกษาสังคมศาสตร์ คือ หาแสวงหาความรู้ ความจริง ของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น หรือสภาพ หรือบริบททางสังคมทั้งในอดีตและปัจจุบันนั้นเอง

2.1.1 บริบททางสังคม "Context of Social"

"บริบททางสังคม" (Context of Social) หรือสภาพทางสังคมจัดว่าเป็นองค์ประกอบของสังคม โดยทั่วไปเรียกว่า สังคมวิทยา (Sociology) หมายถึง การศึกษาเรื่องราวต่าง ๆ ที่เป็นผลกระทบทำให้เกิดเหตุการณ์นั้น หรือเป็นปัจจัยของการเปลี่ยนในสถานการณ์ ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น เรียกว่า สังคมศาสตร์ (Social Science)

---

[1] สัญญา สัญญาวิวัฒน์, มานุษยวิทยา.(กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2548), หน้า 36 - 37.

2.1.2 วิธีการศึกษาบริบททางสังคม

วิธีการของการศึกษาบริบททางสังคม คือ วิธีการ หรือกระบวนการ หรือแนวทางการดำเนินงานในการศึกษาสังคมของมนุษย์ (Human Society) เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลของสภาพ หรือบริบททางสังคม (Context of Social) ที่เกิดขึ้นในสังคมขณะนั้น โดยมีเนื้อที่ว่าด้วยเรื่องราวของมนุษย์ที่ร่วมกัน (Human Association) โดยจะเน้นความสัมพันธ์กันของมนุษย์ (Human Relations) เป็นประเด็นสำคัญ การศึกษาค้นคว้า วิเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ ด้วยกระบวนการทางวิทยาศาสตร์

นักวิชาการทางสังคมศาสตร์หลายแขนง ได้กล่าวถึงวิธีการในการศึกษาบริบททางสังคมไว้อย่างหลายหลาย โดยกล่าวถึงวิธีการศึกษาเพื่อศึกษาข้อมูลต่าง ๆ ในในเรื่องบริบททางสังคม ดังนี้

ศาสตร์ความรู้การที่ว่าด้วย การศึกษาเกี่ยวกับอดีตของมนุษย์และพฤติกรรมของมนุษย์สมัยโบราณด้วยกระบวนบวนการทางวิชาการ ของไบรอัน เอ็ม. ฟากัน (Brian M. Fagan) ได้กล่าวถึงการศึกษาข้อมูลต่าง ๆ ตั้งแต่สมัยแรกเริ่มจนถึงปัจจุบันจาก ดังนี้

> "...โบราณคดีเป็นวิชาที่ศึกษาเกี่ยวกับอดีตของมนุษย์และพฤติกรรมของมนุษย์สมัยโบราณอย่างเป็นวิทยาศาสตร์ ตั้งแต่สมัยแรกเริ่มจนถึงปัจจุบัน โดยเนื้อหาส่วนใหญ่ของโบราณคดีเป็นส่วนหนึ่งของวิชามานุษยวิทยา..."[2]

ซึ่งแสดงให้ทราบถึงการนำศาสตร์ทางโบราณคดี ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวิชามานุษยวิทยา เป็นวิธีที่ใช้ในการหาข้อมูลของบริบททางสังคม ตรงกับคำกล่าวของอมรา พงศาพิชญ์ ในการอธิบายให้ทราบถึงพัฒนาการของทฤษฎีในการอธิบายองค์ความรู้ทางวัฒนธรรมตั้งแต่ปี พ.ศ. 2533 ดังปรากฏในงานเขียนเรื่อง "วัฒนธรรม ศาสนาและชาติพันธุ์: วิเคราะห์สังคมไทยแนวมานุษยวิทยา" โดยเฉพาะใน พ.ศ. 2543 งานเขียนเรื่อง "ความหลากหลายทางวัฒนธรรม: กระบวนทัศน์และบทบาทในประชาสังคม" ด้วยศาสตร์ทางมานุษยวิทยา ความว่า

---

[2] Brian M. Fagan, Archaeology: A brief Introduction. Eighth Edition.(New Jersey: Upper Saddle River, 2003), p. 4.

"...ได้อธิบายถึงทฤษฎีการแพร่กระจายวัฒนธรรมจากศูนย์กลางของรัฐ ด้วยการยกตัวอย่างที่โดดเด่นในงาน ธิดา สาระยา เรื่อง (ศรี)ทวารวดี ศรีศักร วัลลิโภดม เรื่อง "แอ่งอารยธรรมอีสาน" กับ "สยามประเทศ" และงานเขียนของสุเมธ ชุมสาย ณ อยุธยา เรื่อง "น้ำ: บ่อเกิดแห่งวัฒนธรรมไทย"..."[3]

สอดคล้องกับของสุริยา สมุทรคุปต์และคณะ จากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีสุรนารี เมื่อ พ.ศ. 2540 เรื่อง รายงานวิจัยเรื่อง "วิธีคิดของคนไทย พิธีกรรม: "ข่วงฝีฟ้อน" ของลาวข้าวเจ้า จังหวัดนครราชสีมา" ที่ทำการศึกษาบริบททางสังคมของชุมชนในเขตพื้นที่จังหวัดนครราชสีมา ด้วยการอธิบายถึงภาพปัญหาต่าง ๆ โดยใช้ทฤษฎีทางมานุษยวิทยาวัฒนธรรม ความว่า

"...อธิบายถึง "วิธีคิด" ให้ชัดเจน ด้วยการลำดับแนวคิดของนักวิชาการทั้งชาวต่างประเทศ....และแนวคิดของนักวิชาการชาวไทย....จนถึงแนวคิดแบบภูมิปัญญาชาวบ้าน นับเป็นตัวอย่างที่น่าสนใจของการนำทฤษฎีทางมานุษยวิทยาวัฒนธรรมมาใช้ในการศึกษาชุมชนในเขตพื้นที่จังหวัดนครราชสีมา ซึ่งก็เป็นที่น่าสังเกตอยู่ไม่น้อยเช่นกันเกี่ยวกับความเหมาะสมของการนำแนวคิดแบบตะวันตกภายใต้วิธีการศึกษาแบบข้ามวัฒนธรรม (Cross - Cultural Discipline) มาประยุกต์ใช้และเปรียบเทียบ เพื่อที่จะอธิบายวิธีคิด..."[4]

ข้อคิดเห็นของ จอห์น คลาร์ค (John Clark) นักประวัติศาสตร์ศิลป์ชาวออสเตรเลีย ที่มีต่องานศิลปะร่วมสมัยที่ชื่อว่า "Terdesak" (ถูกต้อนให้จนมุม) โดยศิลปินชาวอินโดนีเซีย เฮดิ ฮาร์ยานโต้ (Hedi Haryanto) ซึ่งแสดงในนิทรรศการ "Exhibition of Contemporary Art from the Non - Aligned Countries" ซึ่ง Clark กล่าวถึงเกณฑ์ในการเป็นรูปแบบของสังคม ความว่า

---

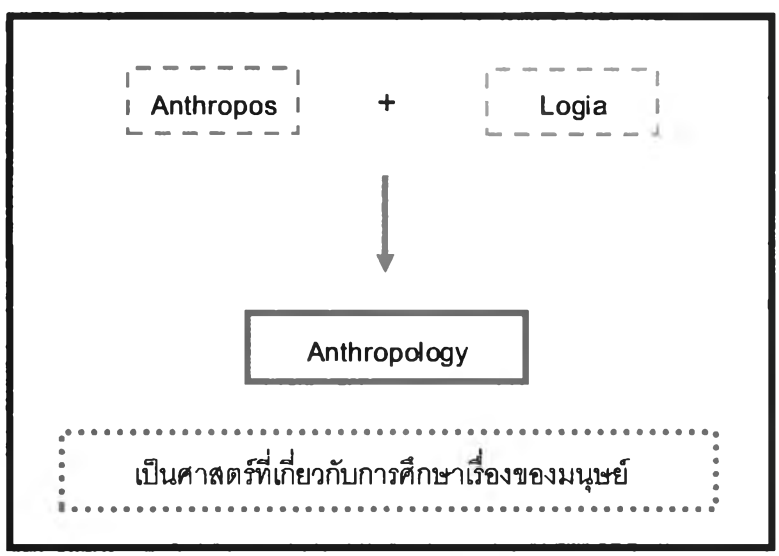
[3] อมรา พงศาพิชญ์ อ้างถึงใน พิทยะ ศรีวัฒนสาร, พิทยาจารย์: มุมมองใหม่ทางประวัติศาสตร์โบราณคดีและศิลปวัฒนธรรม[ออนไลน์], 17 ธันวาคม 2555. แหล่งที่มาwww. http://bidyarcharn.blogspot.com/2010/07/blog-post.

[4] สุริยา สมุทรคุปต์ อ้างถึงใน พิทยะ ศรีวัฒนสาร, พิทยาจารย์: มุมมองใหม่ทางประวัติศาสตร์โบราณคดีและศิลปวัฒนธรรม[ออนไลน์], 17 ธันวาคม 2555. แหล่งที่มาwww. http://bidyarcharn.blogspot.com/2010/07/blog-post.

จากข้อมูลข้างต้นแสดงให้ทราบถึงวิธีการศึกษาบริบททางสังคม ของนักวิชาการทางด้านสังคมศาสตร์ทั้งในและต่างประเทศ โดยการนำความรู้ทางมานุษยวิทยา (Anthropology) เพื่ออธิบายถึงเป็นแนวทาง หรือวิธีการในการศึกษาบริบททางสังคมนั่นเอง

2.1.3 ที่มาของการวิธีศึกษาทางมานุษยวิทยา

"มานุษยวิทยา" ตรงกับคำศัพท์ในภาษาอังกฤษคำว่า "Anthropology" มาจากรูปศัพท์ทางภาษาละติน ที่ประกอบด้วยคำ 2 คำ คือ ค่าว่า "Anthropos" แปลว่า "มนุษย์" กับคำว่า "Logia" แปลว่า "วิทยา" หรือ "ศึกษา" เมื่อนำศัพท์สองคำนี้มารวมกันจะได้ คำว่า



แผนภาพที่ 1 แสดงโครงสร้างของศัพท์ คำว่า "มานุษยวิทยา"
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาพบว่านักวิชาการทางสังคมศาสตร์ได้ให้ความหมายของคำว่า "มานุษยวิทยา" ไว้อย่างหลากหลาย ดังนี้

"...มานุษยวิทยาเป็นทั้งวิทยาศาสตร์ธรรมชาติและสังคมศาสตร์ แต่เดิมวิชานี้มักจะศึกษาเฉพาะมนุษย์และวัฒนธรรมยุคก่อนประวัติศาสตร์ หรือวัฒนธรรมที่ไม่เป็นอารยธรรมยุคก่อนประวัติศาสตร์ หรือวัฒนธรรมแบบดั้งเดิม กับได้สนใจเฉพาะมนุษย์ และวัฒนธรรมที่ไม่เป็นอารายธรรมแบบตะวันตก แต่ในระยะหลัง ๆ นี้ ได้มีแนวโน้มที่จะขยายขอบเขตของมานุษยวิทยาไปรวมศึกษาเรื่องวัฒนธรรมของทวีปอเมริกาและยุโรปปัจจุบันมากยิ่งขึ้น..."[5]

สอดคล้องกับแนวความคิดที่กล่าวถึงความหมายของคำว่ามานุษยวิทยา ความว่า

"...มานุษยวิทยา คือ ศาสตร์ที่ศึกษาเกี่ยวกับมนุษย์ ทั้งในเรื่องความเป็นมาของมนุษย์และผลงานทั้งหลายที่มนุษย์สร้างขึ้นจากอดีตมาจนถึงปัจจุบันเพื่อประโยชน์ต่อความเข้าใจในเรื่องราวต่าง ๆ ของมนุษย์..."[6]

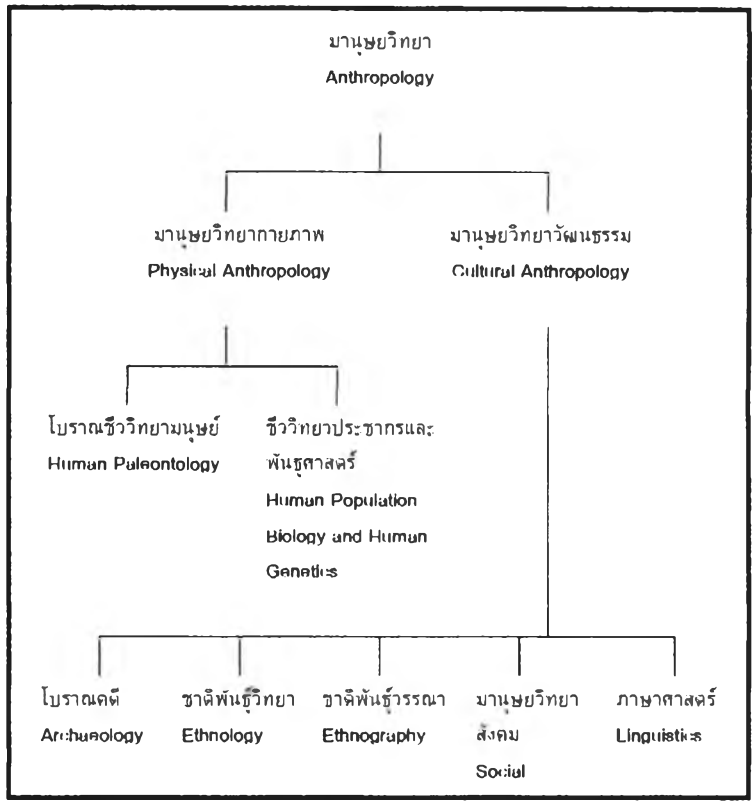
จากความหมายข้างต้นสามารถอธิบายถึงความหมายของคำว่า มานุษยวิทยา (Anthropology) หมายถึง เป็นความรู้ หรือศาสตร์แขนงหนึ่งทางสังคมศาสตร์ ศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับมนุษย์เป็นสำคัญ เน้นการอธิบายเรื่องราวความสัมพันธ์ระหว่างประวัติศาสตร์ กับปัจจุบัน และผลที่เกิดขึ้น เช่น วัฒนธรรม สังคม สิ่งแวดล้อม พฤติกรรม เป็นต้น

ความรู้ทางมานุษยวิทยาจำแนกออกเป็น 2 สาขาใหญ่ ๆ คือ มานุษยวิทยากายภาพ (Physical Anthropology) และมานุษยวิทยาวัฒนธรรม (Cultural Anthropology) โดยมีความรู้ด้านต่าง ๆ หลายสาขา ดังแสดงในแผนภาพที่ 2 ต่อไป

---

[5] ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมศัพท์สังคมวิทยาอังกฤษ - ไทย.(กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, 2524), หน้า 21.

[6] สัญญา สัญญาวิวัฒน์, มานุษยวิทยา. หน้า 27.



แผนภาพที่ 2 แสดงสาขาและแขนงการศึกษาวิชามานุษยวิทยา

ที่มา: สำเนาภาพจากหนังสือ เรื่อง "มานุษยวิทยา"[7]

จากภาพที่ 2 แสดงแผนภาพ (Diagram) ของสาขาและแขนงการศึกษาทางมานุษยวิทยา พบว่า ศาสตร์ทางมานุษยวิทยาจำแนกออกเป็น 2 สาขา คือ มานุษยวิทยากายภาพ (Physical Anthropology) และมานุษยวิทยาวัฒนธรรม (Cultural Anthropology) โดยแต่ละสาขาจะประกอบไปด้วยศาสตร์แขนงต่าง ๆ ที่ให้ความรู้ในเรื่องราวที่ต่างกันออกไป

สำหรับการศึกษาเรื่อง "อิทธิพลทางวัฒนธรรมในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย" นี้เป็นการศึกษาศาสตร์ทางวัฒนธรรม ดังนั้นผู้วิจัยจึงข้อกล่าวเฉพาะมานุษยวิทยาวัฒนธรรม (Cultural Anthropology) เท่านั้น ดังนี้

---

[7] เรื่องเดียวกัน, หน้า 30.

การศึกษาศาสตร์ด้านวัฒนธรรมเป็นการศึกษาแขนงหนึ่งของมานุษยวิทยานี้เอง โดยศาสตร์สาขานี้เรียกว่า มานุษยวิทยาวัฒนธรรม (Cultural Anthropology) ประกอบศาสตร์แขนงต่าง ๆ จำนวน 5 แขนง คือ

(1) โบราณคดี (Archaeology) เป็นการศึกษาวัฒนธรรมที่สูญสิ้นไปจากสังคมมนุษย์ในปัจจุบัน จากหลักฐานต่างๆ ที่เหลืออยู่ เช่น เครื่องมือ เครื่องใช้ ได้แก่ ขวานหิน ภาชนะดินเผา งา เขาสัตว์ กระดูกคน และสัตว์ที่อยู่ในเพิง ถ้ำ หินผาที่เป็นที่อยู่ของมนุษย์ สิ่งก่อสร้างก่อนประวัติศาสตร์ ศิลปะประเภทต่างๆ เช่น ภาพเขียนสี รูปแกะสลัก เช่น การศึกษาถ้ำผีที่จังหวัดแม่ฮ่องสอน ทำให้ทราบว่าเป็นแหล่งปลูกข้าวเก่าแก่ที่สุด มากกว่า 9000 ปีมาแล้ว และได้แพร่ขยายไปถึงจีน อินเดีย อีกด้วย

(2) ชาติพันธุ์วรรณา (Ethnography) เป็นรากฐานของวิชามานุษยวิทยาวัฒนธรรม เป็นวิชาที่ศึกษาถึงชีวิต ขนบธรรมเนียมประเพณีหรือวัฒนธรรมที่เฉพาะของสังคมใดสังคมหนึ่ง เพื่อให้รู้จักวัฒนธรรมนั้นๆ อย่างลึกซึ้ง

(3) มานุษยวิทยาสังคม (Social Anthropology) ความคิดที่สำคัญของสาขานี้คือ จะเน้นศึกษา "โครงสร้างทางสังคม" (Social Structure) และ "การหน้าที่" (Function) ทำให้เกิดทฤษฎีที่สำคัญคือ "ทฤษฎีโครงสร้างและหน้าที่" เน้นโครงสร้างทางสังคม หรือส่วนที่เป็นความสัมพันธ์ของคนในแง่มุมต่างๆ แทนการศึกษา "วัฒนธรรม" ซึ่งกว้างเกินไปยากที่จะศึกษาได้ มานุษยวิทยาสังคม จะมีเนื้อหาเหมือนกับวิชาสังคมวิทยา แต่จะเน้นเปรียบเทียบความสัมพันธ์ของคนในชุมชนหรือสังคมต่างๆ ซึ่งต่างจากสังคมวิทยาที่เน้นความสัมพันธ์ของคนในชุมชนนั้นๆ

(4) ชาติพันธุ์วิทยา (Ethnology หรือ Cultural Anthropology) ชาติพันธุ์วิทยา หรือมานุษยวิทยาวัฒนธรรม เป็นการศึกษาเปรียบเทียบความเหมือนและความแตกต่างกันของวัฒนธรรมต่างๆ ที่มีอยู่ในโลกปัจจุบัน โดยมี "วัฒนธรรม" เป็นกรอบแนวคิดที่สำคัญที่สุด ศึกษาเกี่ยวกบพฤติกรรมมนุษย์ในสังคม ทำการวิเคราะห์เปรียบเทียบและอธิบายพฤติกรรมมนุษย์ในทุกแง่ทุกมุมของชีวิตทางสังคม เพื่อวางกฎเกณฑ์ทั่วไปเกี่ยวกับพฤติกรรมมนุษย์ให้เป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปในสังคมต่างๆ

(5) มานุษยวิทยาภาษาศาสตร์ (Linguistic Anthropology) เน้นศึกษาภาษา ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ส่วนมากจะศึกษาภาษาของสังคมที่ยังไม่มีตัวอักษรใช้ ซึ่งเป็นการศึกษาที่สำคัญ เพราะภาษาจะช่วยให้มนุษย์พัฒนาวัฒนธรรมขึ้นมาได้ โดยจะศึกษาว่า

ข้อมูลต่าง ๆ ข้างต้นเป็นความรู้ในเรื่องของการศึกษาทางวัฒนธรรม หากกล่าวโดยรวมแล้วคือการศึกษาในศาสตร์ที่เรียกว่า มานุษยวิทยา สาขา วัฒนธรรม เป็นการศึกษารูปแบบของบริบททางสังคมที่มีความสัมพันธ์กัน (Social Relations)

อนึ่งวัฒนธรรม (Culture) ซึ่งเป็นบริบททางสังคม (Context of Social) อย่างหนึ่งที่เกิดจากกิจกรรมทุกอย่างที่มนุษย์สร้างขึ้น หรือการกระทำของมนุษย์ ในสังคมหนึ่งจะแสดงวัฒนธรรมออกมาในหลากหลายรูปแบบ โดยนักวิชาการมองวัฒนธรรมทุกอย่างทั้งหมดเป็นภาพรวม (Holistic Approach)

จากคำกล่าวของเอ็ดเวอร์ด บูรเนอท์ ไทเลอร์ (Edward Burnett Tylor) นักวิชาการทางมานุษยวิทยา ได้อธิบายไว้ในหนังสือเรื่อง Primitive Culture โดยกล่าวถึงลักษณะการมองภาพรวมทางวัฒนธรรม ความว่า

> "...วัฒนธรรมหรืออารายธรรมคือลักษณะรวมทั้งหมดที่ประกอบด้วยความรู้ ความเชื่อ ศิลปะ จริยธรรม กฎหมาย ความสามารถทุกสาขา และนิสัย ซึ่งคนได้รับมาในฐานะที่เป็นสมาชิกของสังคม..."[8]

สอดคล้องกับคำกล่าวของจอห์น ล็อค (John Locke) นักวิชาการทางมานุษยวิทยาอีกท่านหนึ่ง John เสนอแนวความคิดที่แสดงถึงการมองวัฒนธรรมในภาพรวมของสังคม ความว่า

> "...ใครก็ตามที่ถูกหล่อหลอมพฤติกรรมในสังคมใด ก็จะมีพฤติกรรมเช่นเดียวกับสมาชิกอื่น ๆ ในสังคมนั้น..."[9]

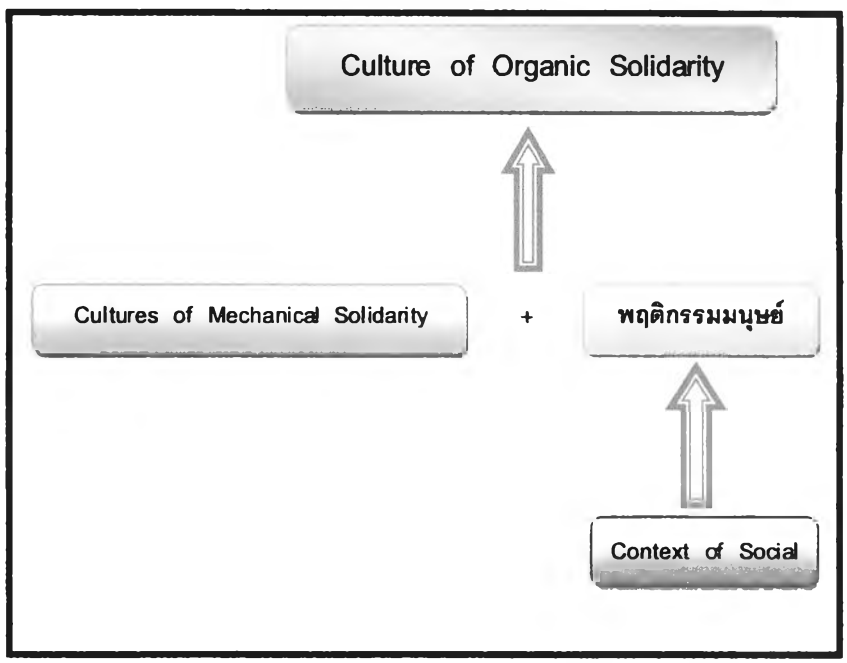
นอกจากนี้ยังพบอีกว่า พฤติกรรมปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เกิดดารเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรม ซึ่งเป็นผลเนื่องจากการหล่อหลอมทางสังคม หรือกล่าวได้ว่า พฤติกรรมเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เกิดวัฒนธรรม ซึ่งพฤติกรรมนั้นเกิดขึ้นปัจจัยอิทธิพลของบริบททางสังคม ที่เป็นตัวกำหนดพฤติกรรมนั้น นั่นเอง

---

[8] Edward Burnett Tylor, Primitive Culture. (London: J. Murray, 1903), p. 1.

[9] สัญญา สัญญาวิวัฒน์, มานุษยวิทยา. หน้า 35.

จากข้อมูลที่ศึกษา สามารถนำมาสร้างเป็นแผนภาพ (Diagram) ของการเกิดวัฒนธรรมที่ผู้วิจัยกำหนดเป็นบริเวณวัฒนธรรม (Cultural Areas) ที่ศึกษา ได้ดังแผนภาพที่ 3 ต่อไป

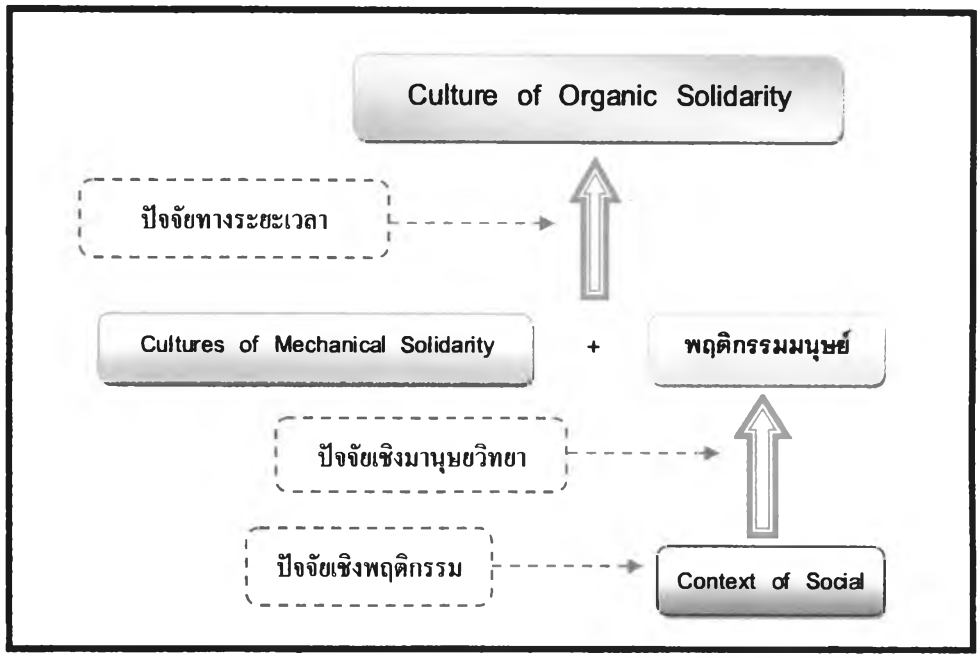


แผนภาพที่ 3 แสดงแผนภาพการเกิดวัฒนธรรมของสังคมสมัยใหม่

ที่มา: ผู้วิจัย

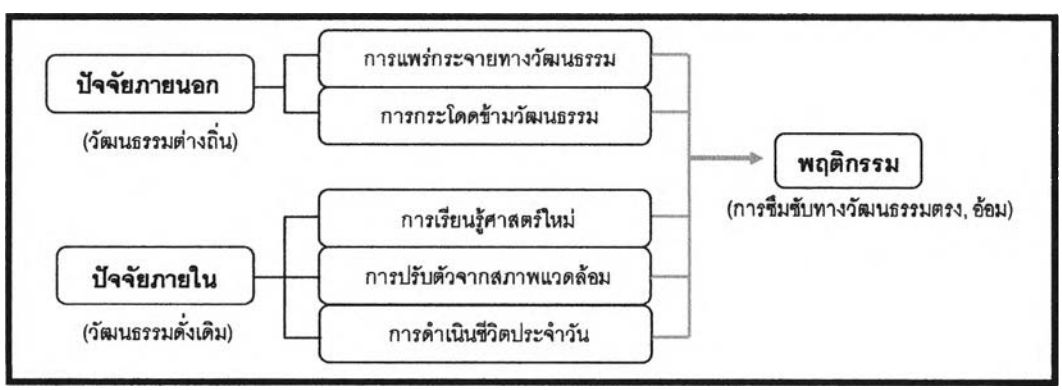
จากแผนภาพที่ 3 แสดงแผนภาพ (Diagram) การเกิดวัฒนธรรมของสังคมสมัยใหม่ ที่ผู้วิจัยได้กำหนดไว้จากการศึกษาทฤษฎี และแนวความคิดในเรื่องของวัฒนธรรมกับบริบททางสังคม ซึ่งเป็นการศึกษาเชิงมานุษยวิทยาวัฒนธรรม

ข้อมูลที่ปรากฏจะแสดงรูปแบบและการพัฒนาของวัฒนธรรมและสังคม (Historical Particularism) ปัจจัยที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ล้วนเกิดจากพฤติกรรมของมนุษย์ที่เปลี่ยนแปลงไป ซึ่งอยู่ภายใต้กฎเกณฑ์ของสังคม (Encapsulation) จากการหล่อหลอมพฤติกรรม จากบริบททางสังคม (Context of Social) ทำให้เกิดเป็นวัฒนธรรมในสังคมสมัยใหม่ (Culture of Organic Solidarity) ขึ้นมาแทนวัฒนธรรมจากสังคมดั่งเดิม (Culture of Mechanical Solidarity)



แผนภาพที่ 4 แสดงกระบวนการทางวัฒนธรรมที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง

ที่มา: ผู้วิจัย



แผนภาพที่ 5 แสดงปัจจัยที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของมนุษย์

ที่มา: ผู้วิจัย

2.1.4 ลักษณะกระบวนการที่นำมาใช้ในงานวิจัย

วิธีการสภาพ หรือ บริบท ของสังคมวัฒนธรรมในปัจจุบันนั้น ให้ได้ข้อมูลที่ละเอียดครบถ้วนและถูกต้อง นักมานุษยวิทยา มีวิธีการทางวิชาการที่ว่าด้วยระเบียบวิธีการศึกษาหรือการวิจัยเป็นของตัวเอง โดยการเข้าไปอาศัยอยู่ร่วมกับแหล่งข้อมูลที่ศึกษา หรือต้องการข้อมูลเป็นระยะเวลาหนึ่ง เรียกว่า "งานวิจัยสนามทางมานุษยวิทยา" (Anthropology field Work) มีวิธีการที่สำคัญคือ "การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม"[10] (Participant Observation)[11] เพื่อทำการเก็บบันทึกข้อมูลจริง วิธีการนี้จึงเป็นลักษณะเด่นที่ทำให้วิชามานุษยวิทยาเป็นสาขาที่ทำการวิจัยเกี่ยวกับสังคมวัฒนธรรมและได้รับข้อมูลที่ชัดเจน แม่นยำ และน่าเชื่อถือมากที่สุด รวมทั้งสามารถนำข้อมูลที่ได้รับไปใช้ให้เกิดประโยชน์อย่างกว้างขวาง[12]

ด้วยเหตุดังกล่าวข้างต้นผู้วิจัยจึงนำกระบวนการวิจัยสนามทางมานุษยวิทยา (Anthropology field Work) มาเป็นแนวทางในการศึกษาบริบททางสังคมในงานวิจัยนี้

---

[10] เรื่องเดียวกัน,หน้า 29.

[11] เรื่องเดียวกัน,หน้า 36.

[12] ดำรงค์ ฐานดี, บทที่ 8 มานุษยวิทยาสังคมและวัฒนธรรม[ออนไลน์], 9 มกราคม 2556. แหล่งที่มาwww.http://e-book.ram.edu/e-book/a/an113/an113index.htm

2.2 วัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านของไทย

การศึกษาวิจัยเรื่อง อิทธิพลการละเล่นพื้นบ้านในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ครั้งนี้เป็นการศึกษาเรื่องราวของการละเล่นพื้นบ้าน กับการแสดงนาฏยศิลป์ โดยเน้นถึงการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเป็นสำคัญ สามารถจำแนกประเด็นศึกษาได้ออกเป็น 4 ประการ คือ

ประการที่ 1 วัฒนธรรมไทย

ประการที่ 2 การละเล่นพื้นบ้านของไทย

ประการที่ 3 แนวทางการศึกษาวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านของไทยที่ใช้ในการวิจัย

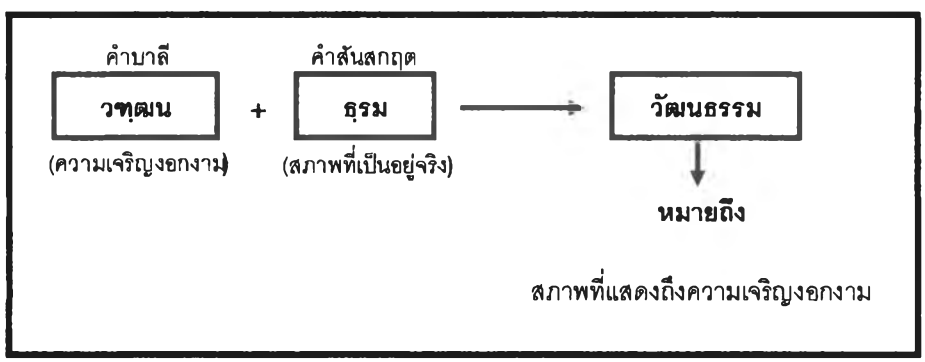
ประการที่ 4 การละเล่นพื้นบ้านที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533"

ผู้วิจัยนำเสนอแนวความคิด และข้อมูลที่สำคัญต่าง ๆ สำหรับงานวิจัยนี้ ซึ่งเรียบเรียงจากการศึกษาค้นคว้า สัมภาษณ์ สอบถามตามกระบวนการวิจัย แล้วนำเสนอตามหลักวิชาการ มีการจัดกระทำข้อมูลต่าง ๆ ที่ได้จากการศึกษาไว้อย่างเป็นขั้นตอน ซึ่งจะนำเสนอในลำดับต่อไป

2.2.1 วัฒนธรรมไทย

1) ความหมายของวัฒนธรรม

จากการศึกษาพบว่า "วัฒนธรรม" มาจากคำศัพท์สองคำ และแปลความตามคำศัพท์ ตามแผนภาพที่ 6



แผนภาพที่ 6 แสดงที่มาของคำว่า "วัฒนธรรม"
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาต่อไปยังพบอีกว่ามีนักวิชาการจากหลายหลายสาขาวิชา เช่น มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ โบราณคดี ประวัติศาสตร์ เป็นต้น ให้ความหมายของวัฒนธรรมแตกต่างกันไปตามศาสตร์ในสาขาของตนเอง ดังจะแสดงความหมายของคำว่า "วัฒนธรรม" เป็นข้อ ๆ ดังนี้

1. สิ่งที่ทำความเจริญงอกงามให้แก่หมู่คณะ เช่น วัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมในการแต่งกาย วิถีชีวิตของหมู่คณะ วัฒนธรรมพื้นบ้าน วัฒนธรรมชาวเขา[13] เป็นต้น

2. สิ่งที่มนุษย์เปลี่ยนแปลง ปรับปรุงหรือผลิตและสร้างขึ้นเพื่อความเจริญงอกงามในวิถีแห่งชีวิตของส่วนรวม เป็นวิถีทางแห่งชีวิตของมนุษย์ ในส่วนรวมที่ถ่ายทอดกันได้ เรียนกันได้เอาอย่างกันได้[14]

---

[13] ราชบัณฑิตยสถาน, พระราชบัญญัติการศึกษาแห่งชาติพุทธศักราช 2542 (กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, 2542), หน้า 10.

[14] พระยาอนุมานราชธน, ความหมายการจัดการศึกษาเพื่อการสืบสานวัฒนธรรม (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์การศาสนา, 2547), หน้า 3.

3. ผลรวมของระบบความรู้ ความเชื่อ ศิลปะ จริยธรรม กฎหมาย ประเพณี ตลอดจนความสามารถและอุปนิสัยต่าง ๆ ซึ่งเป็นผลมาจากการเป็นสมาชิกของสังคมนั้น ๆ[15]

4. เป็นกระบวนการถ่ายทอดทางสังคมที่ทำให้บุคคลเกิดความรู้ มีวิธีปฏิบัติ มีความเชื่อ มีความมั่นใจในผลิตผลทางศิลปะทั้งหลาย ตลอดจนมีการรักษาสิ่งเหล่านี้ไว้ หรือมีเปลี่ยนแปลงไปตามระยะที่เหมาะสม[16]

5. แบบแผน พฤติกรรมที่เกิดจากการเรียนรู้ และเป็นที่ยอมรับปฏิบัติร่วมกันของสมาชิกในสังคมรวมทั้งมีการถ่ายทอดไปสู่สมาชิกรุ่นต่อ ๆ[17]

6. วิถีชีวิตที่คนไทยได้สั่งสมเลือกสรร ปรับปรุง แก้ไข จนถือว่าเป็นสิ่งที่ดีงามเหมาะสมกับสภาพแวดล้อม และได้ใช้เป็นเครื่องมือหรือเป็นแนวทางในการป้องกันและแก้ไขปัญหาในสังคม[18]

7. รูปแบบในการดำรงชีวิตอยู่ร่วมกันของทุกสิ่งทุกอย่าง ที่คนในชุมชนหรือกลุ่มคนสร้างขึ้นเพื่อการดำรงชีวิตอยู่เป็นวัฒนธรรมทั้งสิ้น[19]

8. ทุกสิ่งทุกอย่างอันเป็นแบบแผนของความคิด และการกระทำที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งหรือสังคมใดสังคมหนึ่ง[20]

---

[15] Edward Burnett Tylor, Primitive Culture (New York: Harper Torchbooks, 1958), p. 97.

[16] Green, A. W, Sociology (New York: McGraw - Hill, 1972), p.75.

[17] Roger, Keesing and Felis Keesing, Social Change in Rural Society (New York: Appleton Century Crafts, 1976), p. 15.

[18] วีระ บำรุงรักษ์, วัฒนธรรม (กรุงเทพมหานคร: สำนักพัฒนาการศึกษา ศาสนา และการวัฒนธรรม, 2540), หน้า 14 - 17.

[19] ศรีศักร วัลลิโภดม, ลุ่มแม่น้ำแม่กลอง พัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรม พิพิธภัณฑ์พื้นบ้านวัดม่วง (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์พิฆเณศ ปริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์, 2536), หน้า 106.

[20] สุพัตรา สุภาพ, ปัญหาสังคม (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2538), หน้า 129.

9. สิ่งที่ไม่มีเองทางธรรมชาติ แต่เป็นสิ่งที่สังคมหรือคนในส่วนรวมมีความต้องการและจำเป็นที่ต้องผลิตหรือสร้างให้มีขึ้น แล้วถ่ายทอดให้อนุชนรุ่นหลังด้วยการสั่งสอนและเรียนรู้แล้วสืบ ๆ ต่อกันมาเป็นประเพณี[21]

10. การดำรงชีวิตของสังคม ซึ่งสมาชิกเรียนรู้และรับการถ่ายทอด ด้วยการสั่งสอนทั้งทางตรงและทางอ้อม[22]

จากการศึกษาข้างต้น สามารถสรุปว่า วัฒนธรรม หมายถึง กฎระเบียบ หรือมาตรฐาน ของพฤติกรรมมนุษย์ ที่อาศัยอยู่รวมกันเป็นสังคม ได้รับการยอมรับและปฏิบัติสืบต่อกันมาในวิถีชีวิต (Way of Life) ในสังคมนั้น ๆ ทั้งนี้วัฒนธรรมเป็นผลมาจากพฤติกรรมที่ได้รับอิทธิพลของระบบความเชื่อ (Belief System) และค่านิยมทางสังคม (Social Values) นั้นเอง

2) **ที่มาของวัฒนธรรม**

จากการศึกษาสามารถระบุที่มาของวัฒนธรรมออกเป็น 3 รูปแบบ คือ

รูปแบบที่ 1 รูปแบบความคิด (Ideational Culture) อันได้แก่ ความเชื่อ ความรู้ ค่านิยมทางสังคมและอุดมการณ์ ที่เป็นแบบในการคิดเรื่องต่าง ๆ

รูปแบบที่ 2 รูปแบบความประพฤติ (Behavioral Culture) ได้แก่ แบบในการประพฤติ ปฏิบัติเรื่องราวต่าง ๆ ที่เป็น บรรทัดฐานทางสังคม แบ่งย่อยออกไปเป็น บรรทัดฐานทางเทคนิค (Technical Norms) วิถีประชา (Folkways) จารีตประเพณี(Mores) กฎหมาย (Laws) สัญลักษณ์ (Symbols) เป็นต้น

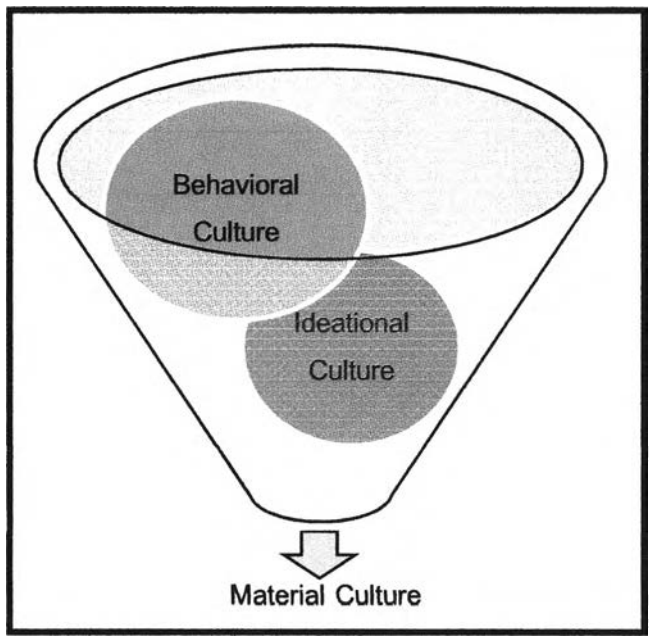
รูปแบบที่ 3 รูปแบบวัตถุ (Material Culture) ได้แก่ แบบทางวัตถุ เป็นต้นว่า แบบบ้าน แบบเครื่องใช้ แบบเครื่องประดับ แบบอาหารแบบเสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย เป็นต้น

---

[21] จำนง ทองประเสริฐ, "ภาษากับวัฒนธรรม." ใน วัฒนธรรมไทย ปีที่ 34 ฉบับที่ 4 (มกราคม, 2541): หน้า 27 - 31.

[22] พัทยา สายหู, "หน่วยที่ 1 แนวความคิดในการศึกษาสังคมและวัฒนธรรมไทย," ใน เอกสารการสอน ชุดวิชาไทยศึกษา: Thai Studies (นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2541), หน้า 31.

I 11501962



แผนภาพที่ 7 แสดงรูปแบบของวัฒนธรรม
ที่มา: ผู้วิจัย

จากแผนภาพที่ 7 แสดงรูปแบบของวัฒนธรรม เป็นของสังเกตว่าแต่ละสังคมมีความเป็นมาจากสิ่งแวดล้อม ค่านิยมและการเผยแพร่ทางวัฒนธรรม แต่ความเป็นมาของวัฒนธรรมไทยมาจากปัจจัย[23]ต่าง ๆ

จากการศึกษาความหมายของวัฒนธรรม ที่นักวิชาการในสาขาต่าง ๆ ได้แสดงไว้นั้น ผู้วิจัยสามารถระบุที่มาของการเกิดวัฒนธรรมออกเป็น 4 ประการ คือ

2.1) สิ่งแวดล้อมทางภูมิศาสตร์ เนื่องจากประเทศไทยมีภูมิประเทศเป็นลักษณะที่ราบลุ่มอุดมสมบูรณ์ไปด้วยแม่น้ำลำคลอง คนไทยได้ใช้น้ำเพื่อประโยชน์หลายประการจากความอุดมสมบูรณ์ด้วยลำคลองต่าง ๆ ก่อให้เกิดประเพณีวัฒนธรรมมากมาก เช่น ประเพณีลอยกระทง ประเพณีการแห่ผ้าพระกฐิน การแข่งเรือ เป็นต้น

---

[23] บันเทิง พาพิจิตร, ประเพณี วัฒนธรรมไทยและคติความเชื่อ (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์, 2549), หน้า 10 - 11.

2.2) ระบบการเกษตรกรรม คนไทยส่วนมากมีอาชีพทำนา ทำสวน ทำไร่ จึงมีประเพณีวัฒนธรรมต่าง ๆ มากมาย เช่น ประเพณีลงแขกเกี่ยวข้าว นวดข้าว เป็นต้น

2.3) ค่านิยมการมีความสัมพันธ์กับวัฒนธรรมอย่างใกล้ชิด ค่านิยมบางอย่างก็กลายเป็นแกนของวัฒนธรรมวิถีชีวิตของคนไทยโดยส่วนรวมมีเอกลักษณ์ แสดงออกถึงความมีอิสรภาพ เสรีภาพ

2.4) อิทธิพลจากวัฒนธรรมอื่น การเผยแพร่ทางวัฒนธรรมอื่น ๆ ซึ่งสามารถทำได้หลายทาง เช่น การติดต่อกันระหว่างผู้คนจากสังคมหนึ่งกับสังคมอื่น การสื่อสาร การขนส่งยังช่วยเผยแพร่วัฒนธรรมเป็นไปได้อย่างราบรื่น รวดเร็ว ทันใจ และกว้างขวาง วัฒนธรรมสังคมอื่นที่เข้ามาเผยแพร่ เช่น ศาสนาพราหมณ์เป็นที่มาของประเพณีต่าง ๆ ในสังคมไทย เป็นต้นว่า ประเพณีการทำขวัญนาค ประเพณีโกนจุก วัฒนธรรมทางตะวันตกได้แพร่เข้ามาทั้ง ๆ ที่เป็นวัฒนธรรมทางวัตถุและวัฒนธรรมที่ไม่ใช่วัตถุ เป็นต้นว่า การแต่งกาย การสัมผัสมือ การเดินควงกันเป็นคู่ ๆ เป็นต้น

วัฒนธรรมไทยที่มีความหลากหลายโดยวัฒนธรรมเหล่านั้นไม่ได้อยู่โดด ๆ หรือลอยอยู่แบบวัฒนธรรมหลวง ดังนั้นหน่วยงานของรัฐ จึงใช้เป็นวัฒนธรรมที่จะบูรณาการให้คนหลากหลายกลุ่มมีความสำนึกร่วมในความเป็นไทย

3) ความสำคัญของวัฒนธรรม

การศึกษาทางวัฒนธรรม ทำให้ทราบลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ของสังคม หรือของท้องถิ่น ซึ่งวัฒนธรรมในสังคมนั้นมีลักษณะที่เฉพาะตัว มีมีความหลากหลายทั้งที่เป็นสัญลักษณ์และจับต้องไม่ได้[24] อาจกล่าวรวมว่าวัฒนธรรมเป็นทุกสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นมา เช่น ภาษา การทำเครื่องมืออุตสาหกรรมศิลปะ กฎหมาย ศาสนา การปกครอง และศีลธรรม เป็นต้น กับรวมถึงอุปกรณ์ที่เป็นวัตถุหรือสิ่งประดิษฐ์[25]

---

[24] อมรา พงศาพิชญ์, ความหลากหลายทางวัฒนธรรม (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), หน้า 25.

[25] ดำรงค์ ฐานดี, "เรื่องที่ 3 วัฒนธรรมและภูมิปัญญาไทย" ใน เอกสารประกอบการสอน "ความรู้เรื่องสังคมและวัฒนธรรม.(กรุงเทพมหานคร: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง, ม.ป.ป.), หน้า 41 - 43.

ซึ่งกล่าวได้ว่าวัฒนธรรมทั้งหมดก็คือสิ่งที่ครอบงำชีวิตมนุษย์ ทั้งในชีวิตประจำวันและทั้งในโอกาสพิเศษต่าง ๆ ที่มนุษย์เราจำเป็นจะต้องใช้ชีวิตผิดแปลกไปจากธรรมดา ลักษณะของวัฒนธรรมไทย สามารถจำแนกออกเป็น 4 ประการ[26] ดังนี้

3.1) **พฤติกรรมที่เกิดจากการเรียนรู้** หมายถึง เพราะเห็นว่ามนุษย์แตกต่างจากสัตว์ตรงที่มีการรู้จักคิด มีการเรียนรู้ มีการปรับปรุงระบบชีวิตของตนให้เจริญ มีการอยู่ดีกินดี มีความสุขความสะดวกสบาย วัฒนธรรมมีการถ่ายทอดเพื่อให้เกิดความเข้าใจในแนวเดียวกัน และแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าได้ ซึ่งต่างไปจากสัตว์ที่เกิดจากการเรียนรู้ได้โดยอาศัยจากการจำเท่านั้น มนุษย์มีมันสมองโตกว่าสัตว์ จึงเจริญพัฒนาไปมากกว่าสัตว์

แสดงให้ทราบว่าวัฒนธรรมมีการถ่ายทอดได้ทางเดียวเท่านั้นโดยการเรียนรู้ ไม่ใช่ถ่ายทอดทางชีววิทยา หรือทางพันธุกรรม ซึ่งคนเราเกิดมายังไม่มีวัฒนธรรมติดตัวมา เช่น การพูด การแต่งกาย มารยาทในการรับประทานอาหาร การร้อง การเต้นรำ เป็นต้น ทั้งนี้สิ่งที่เป็นวัฒนธรรมต่าง ๆ มนุษย์จึงค่อยเรียนรู้ และสะสมจากประสบการณ์ชีวิตประจำวัน ที่มนุษย์ติดต่อกับบุคคลอื่น ๆ ในสังคมนั้น ชี้ให้ทราบว่าวัฒนธรรมไม่ได้เกิดมาพร้อมกับบุคคล แต่เป็นสิ่งที่มนุษย์จะต้องเรียนรู้จากสังคม[27]นั่นเอง

3.2) **มรดกทางสังคม** หมายถึง วัฒนธรรมนั้นเป็นผลิตผลทางพฤติกรรมของมนุษย์ มีกระบวนการของการถ่ายทอด และมีการเรียนรู้ โดยทางตรงและทางอ้อมมา ซึ่งมีการสืบทอดกับมาเป็นรุ่นสู่รุ่น ตั้งแต่ครั้งอดีตจนถึงปัจจุบันไม่ขาดช่วงระยะเวลา แสดงให้เห็นว่าวัฒนธรรมมีลักษณะเป็นมรดกทางสังคม และเป็นตัวกลางสำคัญที่มนุษย์ใช้ในการถ่ายทอดวัฒนธรรมก็ คือ ภาษา ทั้งนี้ ภาษา จึงถือว่าเป็นสัญลักษณ์ที่ใช้กันทุกวัฒนธรรม ไม่ว่าของไทยหรือของต่างประเทศ

---

[26] พวงผกา ประเสริฐศิลป์, การจำแนกวัฒนธรรม (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ศักดิ์โสภาการพิมพ์, 2543), หน้า 9 - 10.

[27] จรัล พรหมอยู่, การเรียนรู้สังคม (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2543), หน้า 43.

วัฒนธรรมที่สืบทอดมาจากอดีต ซึ่งมีความหมายต่อการพัฒนาทางวัฒนธรรมเป็นอย่างมาก เพราะวัฒนธรรมแต่ละท้องถิ่น แต่ละสังคมนั้นจะมีผลทำให้เกิดความเข้าใจพฤติกรรมทางสังคมและเศรษฐกิจ ตลอดจนวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของชุมชนได้เป็นอย่างดี [28]

3.3) **รูปแบบแผน หรือวิธีการของการดำเนินชีวิตมนุษย์** หมายถึง สภาพความเป็นอยู่หรือการดำรงชีวิตของมนุษย์ในแต่ละสังคมจะสามารถแยกวัฒนธรรมออกจากกันได้ เพราะวัฒนธรรมแต่ละสังคมจะไม่เหมือนกัน เนื่องจากลักษณะของมนุษย์ ถ้าเกิดในสังคมใดก็จะเรียนรู้เกี่ยวกับวัฒนธรรมของสังคมที่ตนเองอาศัยอยู่ เช่น วัฒนธรรมของไทยในแต่ละภาคก็จะไม่เหมือนกันหรือวัฒนธรรมของเมืองไทยก็จะไม่เหมือนกับวัฒนธรรมของต่างประเทศ โดยสิ้นเชิง

3.4) **เกิดการเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา** หมายถึง มนุษย์มีการคิดค้นสิ่งใหม่ ๆ หรือปรับปรุงของเดิมให้ดีขึ้นเหมาะสมกับสถานการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไป เนื่องจากสภาพแวดล้อมทำให้สังคมเปลี่ยนแปลงไป จึงทำให้สังคมต้องมีการปรับตัวเข้ากับสภาพของสังคมให้ได้เพื่อความอยู่รอดและสงบสุข เป็นสาเหตุทำให้วัฒนธรรมเป็นลักษณะที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา

ดังนั้น ความสำคัญของ "วัฒนธรรม" ที่เกิดขึ้นมาในยุคปัจจุบันไม่ได้จำกัดอยู่แต่เพียงโครงสร้างแนวคิดแบบดั้งเดิมที่พัวพันอยู่กับเรื่องราวของรูปแบบวิถีชีวิตขนบธรรมเนียมประเพณีเท่านั้น แต่กินความไกลไปถึง วัฒนธรรมทางการเมือง วัฒนธรรมทางการค้า วัฒนธรรมทางการแพทย์ วัฒนธรรมในการทำงาน เป็นต้น

4) ประเภทของวัฒนธรรม

รูปแบบการดำเนินชีวิตของเผ่าชนต่าง ๆ ที่อาศัยร่วมกันเป็นประเทศ แต่มีลักษณะหน้าตา เผ่าพันธุ์ สีผิว การดำรงชีพ ศาสนา ความเชื่อ ขนบธรรมเนียมประเพณี เป็นต้น สิ่งเหล่านี้มีความแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับถิ่นที่อยู่อาศัยร่วมกันในสังคม หรือประเทศใดประเทศหนึ่ง ซึ่งมีความหลากหลายแตกต่าง ๆ กัน เช่น ป่าพงไพรที่เขียวขจีบานสะพรั่งด้วยพันธุกรรมของ

---

[28] ศรีศักร วัลลิโภดม, "พัฒนาการทางสังคม - วัฒนธรรมไทย," ใน เมืองไทย (กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2544), หน้า 32 - 41.

พืชและสัตว์นานาพันธุ์[29]รูปแบบในการดำรงชีพ หรือบริเวณชุมชนเมืองหลวงที่มีความอัดแน่นของประชากรความรวดเร็วในการดำรงชีพทำให้พฤติกรรมต่าง ๆ เปลี่ยนไปตามสภาพ เป็นต้น ด้วยสิ่งที่กล่าวข้างต้นทำให้เกิดวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน ที่เป็นเอกลักษณ์ของสังคมไปธรรมชาติ อาจมีพื้นฐานใกล้หรือไม่มีความเหมือนกันเลย สามารถจำแนกประเภทของวัฒนธรรมออกเป็น 5 ลักษณะ คือ

4.1) วัฒนธรรมการดำรงชีพ (Cultural Life) ได้แก่ การทำมาหากิน อาหาร เสื้อผ้ายารักษาโรค และที่อยู่อาศัย

4.2) วัฒนธรรมด้านภาษา (Language) เป็นสิ่งที่ทำให้คนสามารถสื่อสารกันเข้าใจ สร้างความสามัคคีและพัฒนาความรู้

4.3) วัฒนธรรมด้านศาสนา (Religion) เป็นสิ่งที่สามารถสร้างสันติสุขให้เกิดแก่สังคมมนุษย์

4.4) วัฒนธรรมศิลปะและการละเล่น (Aesthetic) เป็นความงดงามทางสุนทรียภาพ ความสะอาดร่มรื่น ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น

4.5) วัฒนธรรมสังคมเศรษฐกิจ และการเมือง เป็นรูปแบบการอบรมต่อครอบครัว ชุมชน หรือร่วมสุขร่วมเสพในสภาพแวดล้อมและทรัพยากรอย่างเอื้ออาทร ตลอดจนการแก้ไขความอยุติธรรมในสังคม

ดังนั้น แสดงว่าจากความเข้าใจเกี่ยวกับวัฒนธรรม คือ รูปแบบอันเป็นวิถีชีวิตของคน ไม่ใช่จำกัดเฉพาะศิลปะ ที่เป็นส่วนหนึ่งของชีวิตทางด้านวัฒนธรรม ซึ่งไม่อาจหยุดนิ่งอยู่ได้ตามสภาพเดิม กล่าวคือ ต้องแปรเปลี่ยนไป โดยประการฉะนี้เอง อย่างเช่นอดีตวัฒนธรรมของชุมชน จึงเป็นระบบการคิด ระบบคุณค่า และอุดมการณ์ที่ชุมชนได้ตั้งไว้กลั่นกรองและสืบทอดต่อเนื่องกันมา การดำรงอยู่ข้ามยุคสมัยของศิลปะที่เป็นส่วนหนึ่งของ

---

[29] สุทธิวงษ์ พงษ์ไพบูลย์, วัฒนธรรมท้องถิ่น (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียสนโตร์ จำกัด, 2536), หน้า27.

วัฒนธรรม ตั้งอยู่บนเงื่อนไขความต้องการและความพึงพอใจ ทั้งในส่วนของผู้สร้างและผู้เสพ[30] ที่ทำให้เกิดการยอมรับของสังคม ถือปฏิบัติสืบต่อกันมาจากกลายเป็นวัฒนธรรม

ซึ่งวัฒนธรรมไทยนั้นมิได้หมายถึงแต่เพียงว่า เราแต่งตัวอย่างไร เราทักทายปราศรัยกันอย่างไร หรือเรานั่งเก้าอี้แทนที่จะนั่งพับเพียบกับพื้น หากหมายถึงความคิดทางสมอง ความรู้สึกจากส่วนลึกภายใน และความบันดาลทางจิตใจของเรา นั่นคือลักษณะอันแท้จริงของชาติ ไม่มีสิ่งใดที่แสดงออกซึ่งความรู้สึกทางวัฒนธรรมยิ่งไปกว่าศิลปะ[31]

---

[30] จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, วิเคราะห์สถานการณ์ศิลปะร่วมสมัยในสังคมไทย[ออนไลน์], 17 ธันวาคม 2555. แหล่งที่มาhttp://www.artbangkok.com/detail_page.php?sub_id=2593

[31] ศิลป พีระศรี: ผู้แต่ง, เขียน ยิ้มศิริ: ผู้แปล, "วัฒนธรรมและศิลปะ" สูจิบัตรประกอบการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติครั้งที่ 10[ออนไลน์], 14 ธันวาคม 2555. แหล่งที่มา www.artbangkok.com/detail_page.php?sub_id=88

2.2.2 การละเล่นพื้นบ้านของไทย

1) ความหมายของการละเล่นบ้าน

มีนักวิชาการหลายท่านให้ความหมายของคำว่า "การละเล่น" แตกต่างกัน สามารถรวบรวมนำมาแสดงได้ ดังนี้

1.1) มหรสพต่าง ๆ การแสดงต่าง ๆ เพื่อความสนุกสนานรื่นเริง[32]

1.2) มหรสพการเล่นเต้นรำทั้งปวง[33]

1.3) การกระทำเพื่อสนุกหรือผ่อนอารมณ์ ซึ่งตรงกับคำในภาษาอังกฤษว่า Play หรือ Game ซึ่งมีความหมายต่างกัน คำว่า "Play" มีผู้ให้ความหมายว่า เล่นสนุก เป็นการเล่นคนเดียวก็ได้ หลายคนก็ได้ เล่นโดยสมัครใจไม่มีใครบังคับ คำว่า "Game" มีผู้ให้ความหมายไว้มากแต่สรุปได้ว่า เป็นการเล่นที่มีกฎเกณฑ์บังคับ ผู้เล่นต้องเล่นตามกฎเกณฑ์นั้น[34]

1.4) กิจกรรมที่ทำแล้วให้ความรู้สึกผ่อนคลายอารมณ์ให้เกิดความรื่นเริงบันเทิงใจ หลังจากประกอบกิจประจำวัน และการเล่นในเทศกาลท้องถิ่นหรือในงานมงคลบ้าง อวมงคลบ้าง เช่น เพลงพื้นเมือง ละคร ลิเก ลำตัด หุ่น หนังใหญ่ เป็นต้น[35]

---

[32] ราชบัณฑิตยสถาน, พจนานุกรมศัพท์ปรัชญาอังกฤษ - ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, 2546), หน้า 90.

[33] ธนิต อยู่โพธิ์, ตำนานโขนหลวงและบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6 (พระนคร: โรงพิมพ์พระจันทร์, 2495), หน้า 12. (ตีพิมพ์เป็นที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ นายพากย์ พากย์ฉันทวัจน์ (หมื่นพากย์ฉันทวัจน์) ณ เมรุวัดพระพิเรนทร์ พระนคร เมื่อวันพุทธที่ 27 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2549)

[34] ราชบัณฑิตยสถาน, "การละเล่นพื้นบ้าน," ใน สารานุกรมสำหรับเยาวชนไทย โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ 13 (2547): หน้า 166 - 169.

[35] ศักดิ์สิน ช่องดารากุล, "การละเล่นพื้นบ้านไทยของชุมชนท้องถิ่นในพื้นที่ลุ่มน้ำแม่กลอง: การจัดการความรู้เพื่อการสืบสานวัฒนธรรมท้องถิ่นของสถานศึกษาขั้นพื้นฐาน," (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2553), หน้า 23.

1.5) การแสดงออกซึ่งจิตใจ อารมณ์ ความรู้สึกและความเชื่อถือตามขนบประเพณี ซึ่งเกี่ยวโยงเป็นสายใยทางวัฒนธรรมอีกด้วยเพราะพฤติกรรมอันแสดงออกและยอมรับการสนองความต้องการของกันและกันได้[36]

1.6) กิจกรรมต่าง ๆ ของเด็กที่นิยมเล่นกันในชีวิตประจำวัน โดยสืบทอดมาจากคนรุ่นก่อน ซึ่งบางประเภทมีบทร้องและบทรำประกอบ ส่วนกฎเกณฑ์ต่าง ๆ มักมีการกำหนดขึ้นเองตามข้อตกลงของกลุ่มผู้เล่นในแต่ละท้องถิ่น บางครั้งก็เล่นเพื่อความสนุกสนานรื่นเริง แต่บางครั้งก็เล่นเพื่อการแข่งขัน[37]

จากการศึกษาข้างต้น สามารถสรุปได้ว่า "การละเล่น" หมายถึง การแสดงพฤติกรรม หรือกิจกรรมใด ๆ ที่มนุษย์ได้สร้างสรรค์ และมีส่วนร่วมในกิจกรรมนั้น ๆ ร่วมกัน แล้วส่งผลต่อความรู้สึก ทำให้เกิดความสนุกสนาน รื่นเริง บันเทิงใจ ทั้งนี้จะมีระเบียบวิธีการหรือกติกาของการเล่น หรือการแข่งขันแบบง่าย ๆ ไม่สลับซับซ้อนมากนัก จุดประสงค์ส่วนใหญ่มุ่งหมายให้เกิดความสนุกสนาน เป็นการออกกำลังกาย และก่อให้เกิดความสามัคคีทั้งระหว่างผู้เล่นและผู้ชม

2) ที่มาของการละเล่นพื้นบ้านไทย

จากการศึกษาทางประวัติศาสตร์ของนักวิชาการหลายท่าน พบว่าการละเล่นพื้นบ้านของไทยมีมาตั้งแต่สมัยดึกดำบรรพ์ก่อนประวัติศาสตร์ [38] ในสมัยสุโขทัยเริ่มปรากฏเป็นหลักฐานเกี่ยวข้องกันการเล่นอยู่บนศิลาจากลึกพ่อขุนรามคำแหงหลักที่ 1 และปรากฏ

---

[36] วรรณวิภา มัธยมนันท์, "รำเหย่ย: การละเล่นพื้นบ้านสู่นาฏศิลป์ กรมศิลปากร," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553), หน้า 19.

[37] ผอบ โปษะกฤษณะ อ้างถึงใน กิจจา เลี้ยงประยูร, ทิพย์วรรณ์ เลี้ยงประยูร และยุพิน ภรณ์ วงศ์ชัย, "การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมการละเล่นรำโทนด้วยกิจกรรมค่าย," (การศึกษาค้นคว้าด้วยตนเองปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร, 2551), หน้า 25.

[38] ผอบ โปษะกฤษณะ และคณะ, <u>การละเล่นของไทย</u> (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2542), หน้า32 - 46.

หลักฐานในตำราที่สันนิฐานว่าเป็นตำราที่แต่งในสมัยนั้นคือ "ตำรับท้าวศรีจุฬาลักษณ์" พบเพียงการเล่นว่าวของนางในราชสำนักเท่านั้น

ต่อมาในสมัยศรีอยุธยาปรากฏอยู่ตามวรรณกรรมในรูปแบบของบทละคร เช่น มโนราห์ รามเกียรติ์[39] เป็นต้น

โคลงทวาทศมาส

"...รดูดูราษฎร์เหล้น มหรสพ
ทุกทั่วหญิงชายพวง พวกพ้อง
สวนเสียงสำเนียงจบ เจียรโลก
แสนสนุกถ้วนท้อง ทั่วเมือง ฯ..."[40]

สันนิฐานว่าวรรณกรรมเหล่านี้แต่งก่อนสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ[41] จากนั้นเมื่อเข้าสู่สมัยธนบุรีและรัตนโกสินทร์ การละเล่นก็แพร่หลายไปทั่วของประเทศไทย มีหลายรูปแบบ เช่น การร้องรำทำเพลง ละคร ดนตรี การแสดง หนัง เป็นต้น อันเป็นสิ่งที่เรารู้จักคุ้นเคยในนามของมหรสพ[42] ซึ่งโดยทั่วไปหมายถึง การแสดง หรือการละเล่นที่ก่อให้เกิดความสนุกสนานรื่นเริงบันเทิงใจ รวมไปถึงการแสดงอื่น ๆ ที่เป็นศิลปะประจำถิ่น[43]

---

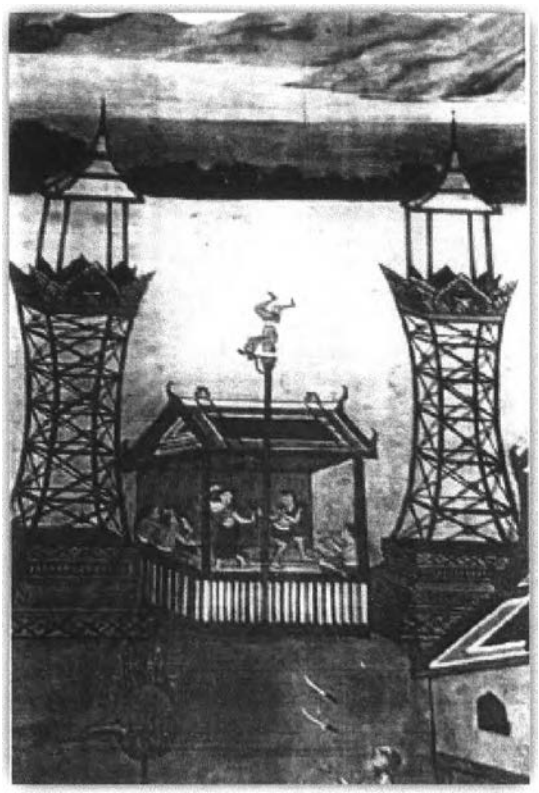
[39] สัมภาษณ์ ยุทธนา แซ่พั่ว, ครูผู้ช่วยโรงเรียนสตรีวิทยา สังกัดสำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษาเขต 1, 23 กุมภาพันธ์ 2556.

[40] ธนิต อยู่โพธิ์, ตำนานโขนหลวงและบรรดาศักดิ์โขนหลวงในรัชกาลที่ 6. หน้า13.

[41] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 20 (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ครุสภาลาดพร้าว, 2505), หน้า123.

[42] จุฑามาศ ใหญ่คุ้มและกาญบดินทร์ พันธุ์ภักดี, "ปกิณกะ: มหรสพ "จากแสงเงาสู่ภาพยนตร์"," ใน สาร ศูนย์เฝ้าระวังทางวัฒนธรรม. หน้า24.

[43] เรื่องเดียวกัน, หน้า25.



ภาพที่ 1 การละเล่นพื้นเมือง การละเล่นหกคะเมน ลอดบ่วง และโยนมีด
ที่มา: สำเนาภาพจากวิทยานิพนธ์ เรื่อง นาฏยศิลป์ในงานสมโภชพระราชพิธีต่าง ๆ ที่ปรากฏบนภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์[44]

***หมายเหตุ**: การละเล่นพื้นเมือง การละเล่นหกคะเมน ลอดบ่วง และโยนมีด เป็นจิตกรรมฝาผนังภายในพระระเบียง (ห้องที่ 213) วัดพระศรีรัตนศาสดาราม เขตพระนครกรุงเทพมหานคร แสดงภาพเรื่องรามเกียรติ์ ตอน พิเภกถวายเพลิงศพทศกัณฐ์[45]

การละเล่นพื้นบ้าน ถือเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละท้องถิ่น ซึ่งมีส่วนสัมพันธ์ใกล้ชิดกับการดำเนินชีวิตและสภาพแวดล้อมเป็นสำคัญ ในอดีตการละเล่น

---

[44] วิชชุตา วุธาทิตย์, "นาฏยศิลป์ในงานสมโภชพระราชพิธีต่าง ๆ ที่ปรากฏบนภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542), หน้าปก.

[45] เรื่องเดียวกัน, หน้า 40.

พื้นบ้านนั้นถือเป็นกิจกรรมผ่อนคลายในยามว่าง หรือเป็นการใช้เวลาว่างให้เป็นประโยชน์อย่างหลากหลาย การละเล่นพื้นบ้านจึงมีลักษณะเป็นกุศโลบายเพื่อสร้างเสริมความสามัคคี และการเอื้อเฟื้อซึ่งกันและกันในหมู่คณะ สามารถระบุการละเล่นพื้นบ้านไทยมีที่มาจาก พฤติกรรมต่าง ๆ ของบุคคลในสังคมไทยออกเป็น 4 ประการ คือ

ประการที่ 1 การเล่นของเด็กยามที่ว่างจากการเรียน[46] เพื่อพัฒนาทักษะความรู้ จิตใจ สังคม และอารมณ์เป็นหลัก

ประการที่ 2 การประกอบอาชีพของมนุษย์ เป็นกิจกรรมผ่อนคลายความเหนื่อยล้า ความตึงเครียด ระหว่างการทำงาน หรือยามเสร็จสิ้นภารกิจการงานประจำ เช่น เต้นกำรำเคียว แข่งเรือ เพลงสงคอลำพวน เป็นต้น

ประการที่ 3 คติความเชื่อ พิธีกรรม เกิดจากวิธีการ กระบวนการขั้นตอนของการประกอบกิจกรรมที่มาความเชื่อทางศาสนา หรือความเชื่อในลักษณะอื่น ๆ ของมนุษย์ส่งผลให้เกิดพิธีกรรมต่าง ๆ หรือการเสี่ยงทาย ซึ่งการละเล่นนี้มีหลายชนิด เช่น แม่ศรียอดสร้อย นางควาย นางลิงหรือลิงลม ช้านางหงษ์ เรือมมะม๊วญ[47] เป็นต้น

ประการที่ 4 การดำเนินชีวิตประจำวัน เช่น เพลงพวงมาลัย[48] เพลงปรบไก่ เรือมอันเร เป็นต้น

ปัจจุบันนี้การละเล่นพื้นบ้านไทยยังคงเป็นวัฒนธรรม กลับถูกกลืนหายไปด้วยนวัตกรรมสมัยใหม่ และโลกแห่งเทคโนโลยีการสื่อสารจนเดี๋ยวนี้เด็กยุคใหม่แทบจะไม่รู้จักการละเล่นพื้นบ้านไทย ซึ่งเป็นวัฒนธรรมอันดีงาม ควรจรรโลงไว้ให้อยู่กับชาติไทยต่อไปนานแสนนาน

---

[46] จรัญ หอมเทียนทอง, การละเล่นพื้นบ้านไทย (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2549), หน้า 1 - 14.

[47] สุภนิดา พรเอี่ยมมงคล, "ดนตรีประกอบการละเล่นเรือมอันเร จังหวัดสุรินทร์," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2549), บทคัดย่อ.

[48] สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดสุพรรณบุรี, "เพลงพวงมาลัย สุพรรณบุรี." ใน ภูมิปัญญาด้านศิลปะการแสดงของประเทศไทย (THAILAND PERFORMING ARTS) (2549): 250 - 254.

3) ประเภทการละเล่นพื้นบ้านของไทย

การละเล่นพื้นบ้านของไทยนั้นเป็นกิจกรรมพักผ่อนหย่อนใจในสังคม หลังจากที่แต่ละคนได้ตรากตำทำงานมาแล้ว เมื่อกล่าวถึงการละเล่นนอกเหนือไปจากการเล่นหรือการเล่นกีฬาแล้ว การแสดงต่าง ๆ เพื่อความสนุกสนานรื่นเริง การร้องรำ การแสดงล้วนแล้วแต่ก่อให้เกิดความสนุกสนานรื่นเริงแก่มนุษย์ได้ทั้งสิ้น[49]

ประเภทการละเล่นพื้นบ้านของไทยนั้น จากการศึกษา ประวัติความเป็นมา ตลอดจนเอกสารตำราต่าง ๆ ตลอดจนการสัมภาษณ์ และประสบการณ์ที่พบได้ตั้งแต่สมัยอดีตจนถึงปัจจุบัน สามารถจำแนกเป็น 4 ประเภท คือ

3.1) **การละเล่นประเภทแข่งขัน** คือ การละเล่นพื้นบ้านที่แยกออกเป็นสองฝ่ายให้ฝ่ายหนึ่งเป็นชายล้วน ฝ่ายหนึ่งเป็นหญิงล้วน เมื่อการแข่งขันสิ้นสุดแล้ว ผู้ชนะจะปรับให้ผู้แพ้ร้องรำ จึงเพิ่มความสนุกสนานสมานสามัคคีมากขึ้น เช่น การละเล่นชักซา ชักเย้อ วิ่งกระสอบ ช่วงรำ สะบ้ารำ[50] เป็นต้น

3.2) **การละเล่นของเด็ก** คือ การละเล่นพื้นบ้านที่แสดงภูมิปัญญาและสร้างความเพลิดเพลินของพ่อแม่ ปู่ย่าตายาย ที่สร้างกิจกรรม หรืออุปกรณ์ ตลอดจนบทเพลงประกอบการละเล่นของลูกหลานในวัยเยาว์ เช่น ม้าก้านกล้วย โพงพาง ตี่จับ รีรีข้าวสาร เป็นต้น

3.3) **การเล่นเพลง หรือเพลงพื้นบ้าน** คือ การละเล่นพื้นบ้านที่นิยมเล่นในการเกี้ยวพาราสีของหนุ่มสาว หรือแสดงภูมิปัญญาการใช้ทักษะทางภาษา และสร้างความเพลิดเพลิน เช่น เพลงแห่ดอกไม้เพลงพิษฐาน เพลงพวงมาลัย เพลงเหย่ย เพลงพาดผ้า ช้านางหงส์ รำโทน กลองยาว เป็นต้น

---

[49] ปรียา หิรัญประดิษฐ์, เอกสารประกอบการสอนศิลปะการละเล่นและการแสดงพื้นบ้านไทย (ม.ป.ท: ม.ป.พ., 2541), หน้า 15.

[50] ราชบัณฑิตยสถาน, "การละเล่นพื้นบ้าน," ใน สารานุกรมสำหรับเยาวชนไทย โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ 13 (2547): 193 - 201.

3.4) **การเล่นสาดน้ำ** คือ การละเล่นพื้นบ้านที่เกี่ยวข้องกับการเล่นสาดน้ำมีที่มาจากการนำน้ำไปสรงพระพุทธรูปที่วัดโดยใช้รางรองรับน้ำ น้ำที่เหลือในขันก็นำมาประพรมกันสนุกสนาน เพราะเป็นหน้าร้อน ที่ผ่อนคลายด้วยการเล่นสาดน้ำ

การละเล่นของไทยและ การละเล่นพื้นบ้านนั้น[51] เป็นกิจกรรมที่เล่นเพื่อความสนุกสนาน เพื่อให้เกิดความรื่นเริง มีทั้งการละเล่นของเด็กและการละเล่นของผู้ใหญ่ ในแต่ละภูมิภาคการละเล่นพื้นบ้านจะแตกต่างกันออกไปตามสถานที่นั้น ๆ ตามสภาพการดำรงชีวิตของท้องถิ่นนั้น ๆ ไม่มีรูปแบบที่ตายตัว มีการปรับเปลี่ยนไปตามสภาพของสังคม มีลักษณะเรียบง่าย ทั้งการละเล่นและการใช้ภาษา และมีการสืบทอดต่อมาจากการเลียบแบบ การบอกเล่า และไม่มีการจดบันทึกที่เป็นลายลักษณ์อักษรที่ชัดเจน และยังเป็นสิ่งที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของท้องถิ่นด้วย

4) ปัจจัยที่มีผลกระทบต่อวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านของไทย

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมมีผลกระทบต่อวัฒนธรรม ความเชื่อ ประเพณีที่เป็นเรื่องราวการประพฤติของคนในแต่ละสังคมที่ปฏิบัติสืบต่อกันมา[52] ไม่ว่าจะเป็นด้านการศึกษา ด้านการประกอบอาชีพ หรือแม้แต่กระทั้งความเจริญก้าวหน้าด้านการคมนาคมและเทคโนโลยี[53] บริบททางสังคมที่เกิดจากวิถีชีวิต จะสะท้อนถึงขนบธรรมเนียมประเพณีของชุมชนและวิวัฒนาการต่าง ๆ เรื่อยมาจนมีแบบแผนที่ชัดเจนเป็นเอกลักษณ์ ส่วนปัจจัยหลักที่ผลกระทบวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านของไทย[54] มาสารถจำแนกได้ออกเป็น 3 ปัจจัย ได้แก่

---

[51] กิจจา เลี้ยงประยูร และคณะ, "การพัฒนาหลักสูตรฝึกอบรมการละเล่นรำโทนด้วยกิจกรรมค่าย," หน้า 28.

[52] เสฐียรโกเศศ, ประเพณีเกี่ยวกับชีวิต (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สยามรัฐ, 2535), หน้า 58.

[53] เกศริน ธรรมขันแข็ง, "การเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่มีผลกระทบต่อประเพณีความเชื่อของชาวล้านนา: กรณีศึกษา ผีปู่ย่า," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิจัยและพัฒนาท้องถิ่น บัณฑิตวิทยาลัย สถาบันราชภัฏเชียงใหม่, 2546), หน้า 87 - 96.

[54] สุทธิวงษ์ พงษ์ไพบูลย์, วัฒนธรรมท้องถิ่น (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์ จำกัด, 2536), หน้า 28 - 29.

4.1) **ปัจจัยทางภูมิศาสตร์** ทำให้เกิดความแตกต่างในการตั้งถิ่นฐาน รูปแบบการทำมาหากิน ซึ่งมีอิทธิพลต่อการกำหนดเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านของไทยเป็นอย่างมาก

เนื่องจากประเทศไทยมีพื้นที่กว้างใหญ่ จึงทำให้เกิดวัฒนธรรมที่แตกต่างกันไปตามภูมิประเทศ และปัจจัยทางภูมิศาสตร์ เช่น กายภาพ ชีวภาพ ภูมิประเทศ ภูมิอากาศ เป็นต้น ที่มีลักษณะแตกต่างกันตามท้องถิ่น ประกอบกับวัฒนธรรมดั่งเดิมของท้องถิ่นนั้น ๆ จึงทำให้วัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านของไทยมีความหลายหลายในเชิงวัฒนธรรมอย่างมากมาย ปัจจัยทางภูมิศาสตร์นี้สามารถอธิบายเกี่ยวกับเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านไทย โดยคำนึงถึงสภาพทางภูมิศาสตร์มาประกอบ สามารถจำแนกออกเป็น 4 ภาค ตามการแบ่งภูมิภาคของประเทศไทยด้วยลักษณะทางภูมิศาสตร์[55] ดังนี้

4.1.1) ภูมิศาสตร์ของภาคใต้

จากการศึกษาข้อมูลทางภูมิศาสตร์ ทั้งกายภาพ ชีวภาพ ภูมิประเทศ ภูมิอากาศ และพื้นที่ของภาคใต้ อธิบายแนวทางในการกำหนดเอกลักษณ์ของการละเล่นพื้นบ้าน โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษา กล่าวได้ว่า ของการละเล่นพื้นบ้านของภาคต่าง ๆ เกิดจากปัจจัยของลักษณะภูมิศาสตร์ ส่งผลกระทบต่อพฤติกรรม ทำให้เกิดวัฒนธรรมกาละเล่นพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ขึ้น ตามตารางที่ 1 ต่อไป

---

[55] สุทธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์ อ้างถึงใน นิสา เมลานนท์, การละเล่นและการเล่นจำอวดพื้นบ้าน (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์ จำกัด, 2541), หน้า1.

ตารางที่ 1 แสดงปัจจัยของลักษณะภูมิศาสตร์ด้านต่าง ๆ ที่ส่งผลกระทบต่อลักษณะของพฤติกรรมในบริบททางสังคมชาวใต้

ลำดับ	ปัจจัยของลักษณะภูมิศาสตร์		พฤติกรรม
	ลักษณะทางภูมิศาสตร์	ข้อมูลที่ศึกษา	
1	ภูมิอากาศ	- อากาศร้อน, ฝนตกชุก, ลมมรสุมแรง	- อุปนิสัยแข็งกร้าว - บึกบึน
2	ภูมิประเทศ ทางกายภาพ	-	
3	ภูมิประเทศ ทางชีวภาพ	พืชพรรณธัญญาหารอุดมสมบูรณ์	
4	ทรัพยากร		
รวม		**4 ลักษณะ**	

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 1 แสดงปัจจัยของลักษณะภูมิศาสตร์ด้านต่าง ๆ ที่ส่งผลกระทบต่อลักษณะของพฤติกรรมในบริบททางสังคมชาวใต้ ดังนั้นการละเล่นพื้นบ้านของภาคใต้จึงจะเด่นที่จังหวะมากกว่าด้านอื่น ดนตรีส่วนใหญ่จึงเป็นเครื่องตีไม่เน้นเครื่องสีเหมือนภาคอื่น ๆ ลีลาการร่ายรำก็มีจังหวะเฉียบขาด[56] ภาคใต้เป็นดินแดนที่ติดทะเลทั้งฝั่งตะวันตกและตะวันออก ทางด้านใต้ติดกับมลายู ทำให้รับวัฒนธรรมของมลายูมาบ้าง มีวัฒนธรรมประเพณีและบุคลิกบางอย่างคล้ายคลึงกัน เช่น พูดเร็ว อุปนิสัยว่องไว ตัดสินใจรวดเร็วเด็ดขาด การแต่งกาย เพลง ดนตรีคล้ายคลึงกันมาก การละเล่นพื้นบ้านภาคใต้ แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ

ประเภทที่ 1 การละเล่นพื้นบ้านเป็นเรื่อง เช่น ลิเกป่า หนังตะลุง เป็นต้น

ประเภทที่ 2 การแสดงร่ายรำเป็นชุด เช่น โนรา ร็องเง็ง ซัมเป็ง ตาลีกีปัส เป็นต้น

---

[56] อมรา กล่ำเจริญ, <u>เพลงและการละเล่นพื้นบ้าน</u> (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์ จำกัด, 2545), หน้า40.

ส่วนดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง มีกลองแขกและรำมะนาเป็นเครื่องดนตรีหลัก และมี ปี่ ทับ โหม่ง ฉิ่ง ซอ บางทีมีไวโอลิน แมนโดลิน กีตาร์เข้าผสมด้วยขึ้นอยู่กับแต่ละท้องที่นั้นเอง

4.1.2) **ภาคเหนือ**

จากการศึกษาข้อมูลทางภูมิศาสตร์ ทั้งกายภาพ ชีวภาพ ภูมิประเทศ ภูมิอากาศ และพื้นที่ของภาคเหนือ อธิบายแนวทางในการกำหนดเอกลักษณ์ของการละเล่นพื้นบ้าน โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษา กล่าวได้ว่า ของการละเล่นพื้นบ้านของภาคต่าง ๆ เกิดจากปัจจัยของลักษณะภูมิศาสตร์ ส่งผลกระทบต่อพฤติกรรม ทำให้เกิดวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ขึ้น ตามตารางที่ 2 ต่อไป

ตารางที่ 2 แสดงปัจจัยของลักษณะภูมิศาสตร์ด้านต่าง ๆ ที่ส่งผลกระทบต่อลักษณะของพฤติกรรมในบริบททางสังคมชาวเหนือ

ลำดับ	ปัจจัยของลักษณะภูมิศาสตร์		พฤติกรรม
	ลักษณะทางภูมิศาสตร์	ข้อมูลที่ศึกษา	
1	ภูมิอากาศ	- อากาศหนาวเย็น, ชุ่มชื้น	- รักความงานเป็นเลิศ - มีความอ่อนหวานและอ่อนไหวอยู่ในตัวเต็มเปี่ยม
2	ภูมิประเทศ ทางกายภาพ	- เต็มไปด้วยภูเขาและดอย	
3	ภูมิประเทศ ทางชีวภาพ	- มีธรรมชาติสวยงาม	
4	ทรัพยากร		
รวม		**4 ลักษณะ**	

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 2 แสดงปัจจัยของลักษณะภูมิศาสตร์ด้านต่าง ๆ ที่ส่งผลกระทบต่อลักษณะของพฤติกรรมในบริบททางสังคมชาวเหนือ ดังนั้นการละเล่นพื้นบ้านของภาคเหนือ มีลีลาท่าทางต่าง ๆ ล้วนเต็มไปด้วยความอ่อนช้อย อ่อนหวาน ศิลปะการฟ้อนรำของภาคเหนือจึงเนิบช้า นุ่มนวล หวานซึ้ง ละเมียดละไม

การละเล่นพื้นบ้านภาคเหนือ ส่วนใหญ่จะปรากฏในรูปของการแสดงทางนาฏยศิลป์ที่มีรูปแบบที่เรียกว่า "ฟ้อน" กล่าวคือ มีผู้แสดงเป็นชุดเป็นหมู่ ร่ายรำทำท่าเหมือน ๆ กัน แต่งกายเหมือน ๆ กัน

นาฏยศิลป์พื้นบ้านภาคเหนือมีหลายชุดการแสดง เช่น ฟ้อนเทียน ฟ้อนเล็บ ฟ้อนเง็ยว ฟ้อนม่านมุ้ยเชียงตา เป็นต้น

4.1.3) **ภาคอีสาน**

จากการศึกษาข้อมูลทางภูมิศาสตร์ ทั้งกายภาพ ชีวภาพ ภูมิประเทศ ภูมิอากาศ และพื้นที่ของภาคอีสาน อธิบายแนวทางในการกำหนดเอกลักษณ์ของการละเล่นพื้นบ้าน โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษา กล่าวได้ว่า ของการละเล่นพื้นบ้านของภาคต่าง ๆ เกิดจากปัจจัยของลักษณะภูมิศาสตร์ ส่งผลกระทบต่อพฤติกรรม ทำให้เกิดวัฒนธรรมกาละเล่นพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ขึ้น ตามตารางที่ 3 ต่อไป

ตารางที่ 3 แสดงปัจจัยของลักษณะภูมิศาสตร์ด้านต่าง ๆ ที่ส่งผลกระทบต่อลักษณะของพฤติกรรมในบริบททางสังคมชาวอีสาน

ลำดับ	ปัจจัยของลักษณะภูมิศาสตร์		พฤติกรรม
	ลักษณะทางภูมิศาสตร์	ข้อมูลที่ศึกษา	
1	ภูมิอากาศ	- ฤดูแล้งยาวนานไม่เกื้อกูลต่อการเกษตร	- อิทธิพลถึงสภาพทางเศรษฐกิจของชาวอีสานโดยตรง - การทำงานและต่อสู้ชีวิตจึงหนักกว่าคนไทยภาคอื่น ๆ
2	ภูมิประเทศ ทางกายภาพ	- ราบสูง	
3	ภูมิประเทศ ทางชีวภาพ	- สภาพดินไม่อุ้มน้ำ	
4	ทรัพยากร		
รวม		**4 ลักษณะ**	

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 3 แสดงปัจจัยของลักษณะภูมิศาสตร์ด้านต่าง ๆ ที่ส่งผลกระทบต่อลักษณะของพฤติกรรมในบริบททางสังคมชาวอีสาน เสียงแคนซึ่งเป็นดนตรีพื้นเมืองของอีสานจึงมีลีลาเศร้าเรียกร้องปลุกปลอบและเร่งเร้าให้ต่อสู้

วัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านของภาคอีสาน ส่วนมากจะปรากฏในลักษณะของกิจกรรมในชีวิตประจำวัน เช่น กลองเส็ง มวยโบราญ ฟ้อนภูไท เป็นต้น

นาฏยศิลป์ภาคอีสาน จะมีลีลาเฉพาะของตนเอง คือ ลีลาและจังหวะในการก้าวเท้า มีลักษณะคล้ายการเต้น แต่นุ่มนวลไม่ตึงตังอย่างเต้นโขน มักเดินด้วยปลายเท้าและสะบัดเท้าไปข้างหลังสูง ซึ่งลักษณะเฉพาะดังกล่าวนี้เรียกว่า "เซิ้ง" ส่วนใหญ่มักเกิดจากกิจวัตรประจำวันหรือประจำฤดูกาล เช่น เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งสวิง เซิ้งกระติ๊บข้าว เป็นต้น ส่วนเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบ ได้แก่ กลองยาว กรับ ฉาบ โหม่ง แคน โปงลาง โหวด ไหซอง เป็นต้น

4.1.4) ภาคกลาง

จากการศึกษาข้อมูลทางภูมิศาสตร์ ทั้งกายภาพ ชีวภาพ ภูมิประเทศ ภูมิอากาศ และพื้นที่ของภาคภาคกลาง อธิบายแนวทางในการกำหนดเอกลักษณ์ของการละเล่นพื้นบ้าน โดยผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลจากการศึกษา กล่าวได้ว่า ของการละเล่นพื้นบ้านของภาคต่าง ๆ เกิดจากปัจจัยของลักษณะภูมิศาสตร์ ส่งผลกระทบต่อพฤติกรรม ทำให้เกิดวัฒนธรรมกาละเล่นพื้นบ้านที่เป็นเอกลักษณ์ขึ้น ตามตารางที่ 4 ต่อไป

ตารางที่ 4 แสดงปัจจัยของลักษณะภูมิศาสตร์ด้านต่าง ๆ ที่ส่งผลกระทบต่อลักษณะของพฤติกรรมในบริบททางสังคมชาวภาคกลาง

ลำดับ	ปัจจัยของลักษณะภูมิศาสตร์		พฤติกรรม
	ลักษณะทางภูมิศาสตร์	ข้อมูลที่ศึกษา	
1	ภูมิอากาศ	- อากาศร้อน - ฝนตกชุก	- ชาวบ้านส่วนใหญ่เป็นเกษตร - อยู่ใกล้ชิดเมืองหลวง - อารมณ์ขัน
2	ภูมิประเทศ ทางกายภาพ	- ที่ราบลุ่มแม่น้ำ - มีแม่สายต่าง ๆ ไหลผ่าน	
3	ภูมิประเทศ ทางชีวภาพ	พืชพรรณธัญญาหารอุดมสมบูรณ์	
4	ทรัพยากร		
รวม	**4 ลักษณะ**		

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 4 แสดงปัจจัยของลักษณะภูมิศาสตร์ด้านต่าง ๆ ที่ส่งผลกระทบต่อลักษณะของพฤติกรรมในบริบททางสังคมชาวภาคกลาง ดังนั้นการละเล่นพื้นบ้านของภาคกลางส่วนมากจะเด่นที่ลำนำ คือ การขับบทกลอนให้เข้ากับจังหวะของการละเล่นนั้น ๆ เนื้อหาสาระจะเน้นที่การสมมติจินตนาการและอารมณ์ขัน

ภาคกลางเป็นที่ราบลุ่ม มีแม่น้ำหลายสาย เหมาะแก่การทำนา ทำสวน ประชาชนอยู่อย่างอุดมสมบูรณ์ มีการแสดงตามฤดูกาลและตามเทศกาล ตลอดจนตามโอกาสที่มีงานรื่นเริงต่าง ๆ ภาคกลางเป็นที่รวมของศิลปวัฒนธรรม การละเล่นพื้นบ้านจึงมีการถ่ายทอดสืบต่อกันและพัฒนาดัดแปลงขึ้นเรื่อย ๆ จนบางอย่างกลายเป็นการแสดงนาฏยศิลป์แบบฉบับไปก็มี เช่น รำวง รำโทน เป็นต้น เนื่องจากภาคกลางมีข้อได้เปรียบคือพื้นที่อยู่ตรงกลางของประเทศและเป็นที่รวมของศิลปะนั่นเอง ทำให้คนภาคกลางรับการแสดงของท้องถิ่นใกล้เคียงเข้าไว้หมดแล้วปรุงแต่งตามเอกลักษณ์ของภาคกลางคือ การร่ายรำที่ใช้มือ แขนและรำตัว เช่น การจีบมือ ม้วนมือ ตั้งวง

การอ่อนเอียง และการยักตัว เป็นต้น การละเล่นพื้นบ้านของภาคกลางมีหลายอย่าง เช่น รำวง รำเหย่ย รำกลองยาว เป็นต้น

นอกจากนี้การละเล่นพื้นบ้านที่เป็นเรื่องราวที่เรียกว่า "ละคร" หรือ "ละครชาวบ้าน" ที่เล่นกันทั่วไป เป็นการแสดงอาชีพใครหาไปเล่นที่ไหนก็ไปทั้งนั้น จึงไม่จำกัดโอกาสที่แสดง

4.2) **ปัจจัยทางสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ** เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่มีผลกระทบต่อวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านของไทยไม่น้อยเลยทีเดียว เนื่องจากสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติเป็นสิ่งที่กำหนดวิถีการดำรงชีพ ความเป็นอยู่ต่าง ๆ ของสังคมไทยเป็นอย่างมาก มีจัดวางรูปแบบความสัมพันธ์ระหว่างคนกับคนในชุมชน การกำหนดรูปแบบการรู้สึกนึกคิดและระบบการให้คุณค่าของสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รอบ ๆ รวมไปถึงการกำหนดวัฒนธรรมของสังคมไทยทำให้เกิดเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันออกไปตามสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ

การศึกษาการประดิษฐ์สร้างดนตรีร่วมสมัยเพลงรำโทน ตำบลเขาทอง อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ โดยรองศาสตราจารย์ ดร.สุชาติ แสงทอง ได้อธิบายสรุปการศึกษา โดยชี้ให้ทราบว่า การก่อรูปทางวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านของชาวบ้านในท้องถิ่น ถือว่ามีการอนุรักษ์และพัฒนาอย่างเป็นระบบและต่อเนื่องจากสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ ซึ่งการคงอยู่ของวัฒนธรรมท้องถิ่นที่ปรากฏมีหลากหลาย และสร้างความเข้าใจในเรื่องของวัฒนธรรมสามารถอธิบายบริบททางสังคมได้ ดังความว่า

> "...แต่ละเพลงได้สะท้อนวิถีชีวิตของคนในชุมชนอย่างต่อเนื่องในแต่ละยุคสมัยได้อย่างชัดเจน ทั้งนี้การละเล่นพื้นบ้าน....มีลีลาเฉพาะและได้ประยุกต์บทให้เข้ากับเนื้อร้องและท่วงทำนอง....การละเล่นดังกล่าวรำมักจะใช้ลานบ้าน ลานวัด และมักเล่นในเทศกาลต่าง ๆ อาทิ ตรุษสงกรานต์ บวชนาค โกนจุก หรืองานมงคลต่าง ๆ เป็นต้น ซึ่งบทเพลงดังกล่าวได้สะท้อนภาพทางสังคม ที่หลากหลายความคิดไม่ว่าจะเป็นการสะท้อนตามภาวการณ์เปลี่ยนแปลงการปกครองในยุคสร้างชาติของจอมพล ป.พิบูลสงคราม เช่น เพลงไตรรงค์ธงไทย หรือสะท้อนวิถีความเชื่อทางอำนาจเหนือธรรมชาติ เช่น เพลงพิษฐาน หรือ

สะท้อนความสัมพันธ์เชิงสังคมหนุ่มสาวแบบเกษตรกรรม เช่น เพลงกาเหว่าบิน มาลอย ล่อง เป็นต้น..."[57]

ในกระบวนการวิวัฒนาการของวัฒนธรรม ที่เป็นเอกลักษณ์ทางสังคมชี้ชัดว่าการแสดงพื้นบ้าน และการละเล่นพื้นบ้าน เป็นสิ่งที่สังคมยอมรับว่าเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ที่เป็นกระจกเงาสะท้อนมนุษย์ในปัจจุบันเห็นชีวิตความเป็นอยู่ในสังคมอดีตกาล โดยอธิยายถึงการแสดงพื้นบ้าน ส่วนมีการพัฒนาการ หรือวิวัฒนาการในรูปแบบเดียวกัน

สันติ ศิริคชพันธ์ ได้อธิบายว่า รูปแบบของพัฒนาการดังกล่าว เริ่มจากรูปแบบนาฏยศิลป์ประเภทฟ้อนรำ ที่เกี่ยวกับกิจกรรมและประสบการณ์ของชาวบ้าน ในกระบวนท่ารำสร้างสรรค์ขึ้นจากวิถีการดำเนินชีวิตของคนในสังคม เพื่อจุดประสงค์ใช้เล่น รำ ในเทศกาลต่าง ๆ มีดนตรีง่าย ๆ แสดงถึงบริบททางสังคม ดังความกล่าวที่ว่า

"...รำมังคละเป็นการแสดงพื้นบ้านที่ใช้วงดนตรีมังคละบรรเลงประกอบการรำ เครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบด้วย ปี่ กลองมังคละ กลองยืน กลองหลอน กลองรำมะนา ฆ้อง ฉาบล่อ ฉาบยืน และกรับ จัดเป็นการแสดงที่มีบทบาทในพิธีกรรมต่าง ๆ ของชุมชน ทั้งงานมงคลและอวมงคล เช่น แห่นาค แห่เทียนเข้าพรรษา แห่ขวัญข้าวแม่โพสพ แห่กฐิน งานผ้าป่า งานศพ และงานในเทศกาลต่าง ๆ..."[58]

ข้างต้นแสดงให้ทราบถึง แสดงถึงบริบทสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ ที่เกิดจากวิถีชีวิตเพื่อสะท้อนถึงขนบธรรมเนียมประเพณีของชุมชนเหล่านั้น และวิวัฒนาการเรื่อยมาจนมีแบบแผนที่ชัดเจนเป็นเอกลักษณ์

---

[57] สุชาติ แสงทอง, อดีตรับใช้ปัจจุบัน: กรณีศึกษาการประดิษฐ์สร้างดนตรีร่วมสมัย เพลงรำโทน ตำบลเขาทอง อำเภอพยุหะคีรี จังหวัดนครสวรรค์ (นครสวรรค์: สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์, 2551), หน้า83.

[58] สันติ ศิริคชพันธ์, การแสดงพื้นเมือง (กรุงเทพมหานคร: ม.ป.พ., 2540), หน้า1.

4.3) **ปัจจัยทางสังคม การเมือง และการปกครอง** ซึ่งเป็นปัจจัยที่มีผลกระทบต่อวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านของไทยเป็นอย่างมาก จากการเปลี่ยนแปลงของสังคม การเมือง และการปกครอง เป็นผลทำให้การละเล่นพื้นบ้านของไทยถูกละทิ้ง หรือถูกสร้างขึ้นใหม่ สืบเนื่องจากนโยบาลของส่วนรัฐบาลที่มีผลกระทบต่อวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านของไทยมาในระยะหนึ่ง กล่าวคือ

การละเล่นพื้นบ้านที่ถือว่าเป็นวัฒนธรรมของสังคมไทยมาช้านาน ส่วนใหญ่เป็นรูปแบบของการแสดงในท้องถิ่นต่าง ๆ ตามภูมิภาคของประเทศไทย ได้หยุดทำการแสดงลงในช่วงเวลาสมัยจอมพลป. พิบูลสงคราม ราวปีพ.ศ. 2485[59] โดยมีนโยบายให้เลิกการเล่นเล่นพื้นบ้าน เช่น ละครชาตรี ลิเก หุ่นกระบอก กลองยาว เป็นต้น ด้วยเหตุความว่า

> "...การแสดงละครเหล่านั้นเป็นเรื่องเสื่อมเสียเกียรติยศของชาติ เสียวัฒนธรรมและบวงอย่างมิใช่ของไทยมาแต่เดิม ทางด้านดนตรีให้เลิกสีซอสามสายด้วย เพราะเห็นว่าเสียงเข้ากับหลักสากลไม่ได้ ให้กองภาพยนตร์ทหารอากาศสร้างระนาดให้มี 7 เสียงตามมาตรฐานสากล ส่วนเพลงไทยเดิมมีการปรับปรุงใหม่ตามหลักสากล บรรเลงโดยใช้โน้ตเพลงและนักดนตรีทุกคนต้องนั่งบนม้าเวลาบรรเลง..."[60]

ข้างต้นแสดงให้ทราบสาเหตุ ซึ่งต่อมาส่งผลให้การแสดงมหรสพ และการละเล่นพื้นบ้านต่าง ๆ ของไทยที่ได้หยุดการแสดงเพื่อสร้างความบันเทิงเริงใจ ของกลุ่มคนในท้องถิ่นต่าง ซึ่งเป็นนโยบายของรัฐบาลโดยมี จอมพลป. พิบูลสงคราม เป็นนายกรัฐมลตรีในขณะนั้น เมื่อเวลาล่วงเลยผ่านมา จึงเป็นสาเหตุให้วัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านของไทยหลายอย่างต้องถูกละทิ้งไว้หลังความสิวิลัยของประเทศไทยไปโดยปริยาย

---

[59] สุมามาลย์ เรืองเดช, "รำเหย่ย: เอกลักษณ์ของชาวพนมทวน." วารสารวัฒนธรรมไทย ปีที่ 12,ฉบับที่ 9 (กันยายน 2526): หน้า29.

[60] นวลรวี จันทร์ลุน, "พัฒนาการและนาฏยลักษณ์ของรำโทน จังหวัดนครราชศรีมา," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), หน้า46.

จากปัจจัยเดียวกันนี้เอง การเปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมไทยในสมัยของจอมพลป. พิบูลสงคราม ในหลังช่วงการเปลี่ยนการปกครอง ราวปี พ.ศ. 2475 เป็นต้นมา ถือได้ว่าเป็นสาเหตุทำให้ประเทศไทยเกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมครั้งสำคัญในประวัติศาสตร์เลยทีเดียว

ปัจจัยที่มีผลกระทบต่อวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านของไทย อาจเกิดมาจากมาตรฐานสังคมไทย หรือสังคมที่เป็นสมาชิก ล้วนแต่เกี่ยวโยงกับวิถีชีวิต คนทุกเผ่าพันธุ์ที่แตกต่างทางชนชาติ ศาสนา ความเชื่อ จนการละเล่นพื้นบ้านของไทย กลายเป็นวัฒนธรรมประจำชาติ (National Culture) หากมิได้หมายความ หรือแสดงแสดงแต่เพียงการดีด สี ตี เป่า หรือแม้แต่นาฏยศิลป์อย่างใดอย่างหนึ่ง แต่แสดงให้เห็นถึงความเอกลักษณ์ของความเป็นไทย แสดงความหลากหลายของเผ่าชนที่แตกต่างกันทางสีผิวหน้าตา ความเชื่อ ประเพณี และวิถีชีวิต เป็นการผสมผสานรูปแบบในการดำรงชีพที่อยู่ร่วมกันในสังคมไทยออกมานั้นเอง

2.2.3 แนวทางการศึกษาวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านของไทยที่ใช้ในการวิจัย

1) สำคัญของวัฒนธรรมที่เป็นรากฐานทางสังคม

จากการศึกษาทางวัฒนธรรม พบว่านักวิชาการในสาขาต่าง ๆ โดยเฉพาะโคเบอร์ (Kroeber, 1952: 12) และไคลด์ (Clyde, 1952: 12)[61] ได้อธิบายลักษณะที่สำคัญของวัฒนธรรมที่เป็นรากฐานทางสังคม สามารถสรุปได้ 6 ประการ คือ

1.1) วัฒนธรรมเป็นความคิดร่วม (Shared Ideas) และค่านิยมทางสังคม ซึ่งเป็นตัวกำหนดมาตรฐานของพฤติกรรม คนในวัฒนธรรมเดียวกันจะสามารถคาดคะเนพฤติกรรมของผู้อื่นในสถานการณ์ต่าง ๆ

---

[61] Kroeber, Alfred L. and C. Kluckhohn, "Culture : A Critical Review of Concepts and Definitions," in Harvard University, Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology. 47(52), 12(May 1952) : p.12. อ้างถึงใน ศักดิ์สิน ช่องดารากุล, "การละเล่นพื้นบ้านไทยของชุมชนท้องถิ่นในพื้นที่ลุ่มน้ำแม่กลอง: การจัดการความรู้เพื่อการสืบสานวัฒนธรรมท้องถิ่นของสถานศึกษาขั้นพื้นฐาน," (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2553), หน้า 15 - 16.

1.2) วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่มนุษย์เรียนรู้ (Culture is Learned) ทีละเล็กทีละน้อยจากการเกิดและเติบโตมาในสังคมแห่งหนึ่ง

1.3) วัฒนธรรมมีพื้นฐานมาจากการใช้สัญลักษณ์ (Symbol) พฤติกรรมของมนุษย์มีต้นกำเนิดมาจากการใช้สัญลักษณ์

1.4) วัฒนธรรมเป็นองค์รวมของความรู้และภูมิปัญญา

1.5) วัฒนธรรมเป็นกระบวนการที่มนุษย์กำหนดนิยามความหมายให้กับชีวิตและสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่รอบตัวเรา

1.6. วัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ไม่หยุดนิ่ง หากแต่มีการเปลี่ยนแปลงปรับตัวอยู่ตลอดเวลาการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมนั้นมีสาเหตุหลายประการ เช่น ผลมาจากการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม (Diffusion)

2) **เอกลักษณ์ของวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้าน**

วัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านนั้นเป็นกิจกรรมที่มีรูปแบบของขั้นตออการเล่น ตลอดวิธีคิดสร้างสรรค์ ของที่มีการถ่ายทอดจากบรรพบุรุษ ซึ่งสื่อถึงลักษณะต่าง ๆ ที่ปรากฏอย่าในรูปแบบ วิธี กติกา หรือขั้นตอนในการละเล่นชุดต่าง ๆ ที่แสดงเอกลักษณ์ของความเป็นวัฒนธรรมไทย โดยการสื่อผ่านออกมาจากวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านของไทยนั้นเอง

ลักษณะสำคัญที่แสดงเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านมากที่สุดมีอยู่ 2 ประการ คือ

ประการที่ 1 ความเรียบง่าย

ประการที่ 2 สามารถประยุกต์สิ่งที่มีอยู่ในท้องถิ่นมาใช้ประโยชน์ประกอบการละเล่นชุดนั้น ๆ

ส่วนเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้าน สามารถจำแนกออกเป็น 6 ลักษณะ คือ

2.1) เป็นกิจกรรมที่เล่นสืบทอดกันมาในสังคมหรือท้องถิ่นนั้น ๆ

2.2) เป็นกิจกรรมสะท้อนสภาพความเป็นอยู่ และค่านิยมของคนในสังคมหรือท้องถิ่นนั้น ๆ

2.3) เป็นกิจกรรมสร้างความบันเทิง ความมีระเบียบวินัย ความกลมกลืนของคนในสังคม และมีกติกาไม่ซับซ้อน

2.4) เป็นกิจกรรมแสดงความสัมพันธ์ของคนในท้องถิ่นกับสิ่งแวดล้อมที่อยู่รอบตัว

2.5) เป็นการเล่นชนิดที่มีบทเพลงหรือชนิดพูดประกอบ ซึ่งมีคำคล้องจองกันทำให้สนุกสนาน หรืออาจเป็นการเล่นที่ไม่มีบทเพลงหรือบทพูดประกอบ

2.6) เป็นการเล่นที่มีขึ้นตามโอกาสต่าง ๆ สำหรับประเภทของการละเล่นพื้นบ้าน ในภาษาไทยมีความหมายรวมถึง การละเล่นที่มีการแข่งขัน มีกติกา มีแพ้ชนะ และการละเล่นเพื่อความสนุกสนาน

สำหรับเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านต่าง ๆ ย่อมจะแตกต่างกันไปตามวัยของบุคคลและตามสภาพท้องถิ่นการละเล่นของไทยก็เช่นเดียวกัน

3) ความสำคัญของวัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้าน

การละเล่นพื้นบ้านเป็นสิ่งที่จำเป็นและขาดเสียไม่ได้ของท้องถิ่นหนึ่ง จะถือได้ว่าเป็นวิถีชีวิตชิงคนในสังคมนั้นๆ ไปอีกด้วย ความสำคัญของการละเล่นพื้นบ้านดังกล่าวนั้นสามารถจำแนกออกเป็น 3 ประการ[62] ดังนี้

3.1) การละเล่นพื้นบ้านมีความชัดเจนในเอกลักษณ์ของตน วัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านของไทยนั้นอาจแบ่งออกตามรูปแบบลักษณะ ลีลาความเครื่องไหว น้ำเสียงตามสำเนียงท้องถิ่น ตลอดจนกิริยามารยาทและความเชื่อถือ จะเป็นที่ยอมรับของแต่ละท้องถิ่น

---

[62] วรรณวิภา มัธยมนันท์, "รำเหย่ย: การละเล่นพื้นบ้านสู่นาฏศิลป์ กรมศิลปากร," หน้า19 - 20.

3.2) วัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านเกิดจาก "ปัญญาชน" ของท้องถิ่น ที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยอาศัยสิ่งแวดล้อมเป็นพื้นฐาน และแผ่ขยายออกไปสู่ท้องถิ่นใกล้เคียง รวมทั้งการประกอบอาชีพ ขบธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อทางศาสนา

3.3) วัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้าน เป็นการแสดงออกซึ่งชีวิตจริงของคนชนบท เริ่มด้วยการใช้เสียงเพลง ที่มีทำนองเอื้อนอย่างง่าย ๆ ก่อน แล้วจึงเพิ่มการเคลื่อนไหวของร่างกายให้บังเกิดรสชาติที่ดีขึ้น ต่อจากนั้นจึงพัฒนาเป็นเรื่องราวที่ติดต่อสื่อสาร เลียนแบบและจำลองชีวิตจริง

วัฒนธรรมการละเล่นพื้นบ้านจึงเปรียบเสมือนกระจกเงาของสังคมที่สะท้อนให้เห็นความเป็นอยู่นิสัยใจคอ ความเชื่อ คุณธรรมจริยธรรม และวัฒนธรรมของสังคมในแต่ละสมัย จึงเป็นสิ่งที่ควรศึกษาอย่างยิ่ง นอกจากจะทำให้เกิดภาพพจน์ของการปฏิบัติตนทางวัฒนธรรมแล้ว ยังทำให้เราทราบถึงการวิวัฒนาการของสังคมจากอดีตมาถึงปัจจุบัน และสามารถคาดคะเนแนวโน้มของการเปลี่ยนแปลงในอนาคตได้อีกด้วย

ในการศึกษาอิทธิพลที่เกิดจากวัฒนธรรมการละเล่นพื้นในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด “ละครไทย พ.ศ. 2533” ครั้งนี้ อาศัยแนวคิดวิธีการต่างๆ ของนักวิชาการที่กล่าวมา ผู้วิจัยนำมาประกอบการวิเคราะห์ อันก่อให้เกิดองค์ความรู้ ซึ่งการละเล่นพื้นบนจึงเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงความเป็นวัฒนธรรม ที่สืบทอดกันมาในวิถีชีวิตตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน และยังเป็นหลักฐานเพื่อการศึกษาค้นคว้า ถึงความเป็นอยู่ของชาวบ้านในสังคมหรือท้องถิ่นนั้น ๆ อีกด้วย

2.2.4 การละเล่นพื้นบ้านที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533"

จากการข้อมูลการละเล่นพื้นบ้านที่ทราบมาแล้วในข้างต้น ผนวกกับการศึกษาจากการร่วมสังเกตการจากสื่อมัลติมีเดีย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2553" ประกอบกับการบรรยายถึงแนวความคิด และกระบวนการของการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยชุดนี้ อย่างเป็นระยะ ความว่า

> "...ครูรู้สึกรักและมีความซาบซึ้งกับความเป็นคนไทยมาตั้งแต่สมัยเด็ก.... ส่วนเสื้อผ้า การแต่งกาย วิธีการต่าง ๆ ท่าท่าทา การเคลื่อนไหว แนวคิดในการสร้างสรรค์งานชิ้นนี้ครูมีแรงบันดาลใจมาจากการละเล่นพื้นบ้านของไทย โดยหยิบยกจุดเด่นของการละเล่นแต่ละอย่างมานำเสนอเป็นด๊านซ์..."[63]

คำกล่าวข้างต้นชี้ชัดว่า "การละเล่นพื้นบ้าน" ของไทยนี้เอง เป็นแรงบันดาลในในการสร้างสร้างงานทางนาฏยศิลป์ในรูปแบบ "นายฏยศิลป์ไทยสร้างสรรค์" ของศิลปินผู้สร้างสรรค์ด้วยความตะหนักถึงความเป็นไทย

การละเล่นพื้นบ้านไปที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533" ที่ศิลปินผู้สร้างสรรค์งานสร้างขึ้นเป็นองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์ชุดนี้หลายอย่าง เช่น เครื่องแต่งกาย การเคลื่อนไหวของตัวละคร รูปแบบการนำเสนอเฉพาะช่วง เป็นต้น ผู้วิจัยสรุปการละเล่นต่าง ๆ ที่ปรากฏได้ 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ 1 การละเล่น กลุ่มที่ 2 เพลงพื้นบ้าน

ซึ่งข้อมูลของการละเล่นแต่ละชุดได้นำเสนอดังปรากฏในตารางที่ 5 ที่ผู้วิจัยได้นำเสนอต่อไป

---

[63] สัมภาษณ์ นราพงษ์ จรัสศรี, ศิลปินต้นแบบทางด้านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยประจำปี 2555 แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และหัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 9 มกราคม 2556.

ตารางที่ 5 แสดงการละเล่นพื้นบ้านที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533"

ลำดับ	การละเล่นพื้นบ้าน	ชนิดการละพื้นบ้าน	
		การละเล่นพื้นบ้าน	เพลงพื้นบ้าน
1	มอญซ่อนผ้า	✓	
2	วิ่งไล่จับ	✓	
3	งูกลืนหาง	✓	
4	ขี่ม้าส่งเมือง	✓	
5	กระโดดเชือก	✓	
6	ตั้งเต	✓	
7	วิ่งเปี้ยว	✓	
8	วิ่งสามขา	✓	
9	ชักเย้อ	✓	
10	ตี่จับ	✓	
11	กลองยาว		✓
12	กระต่ายขาเดียว	✓	
13	เสือข้ามห้วย	✓	
14	ลิงชิงหลัก	✓	
15	รีรีข้าวสาร	✓	

ตารางที่ 5 (ต่อ)

ลำดับ	การละเล่นพื้นบ้าน	ชนิดการละพื้นบ้าน	
		การละเล่นพื้นบ้าน	เพลงพื้นบ้าน
16	โพงพาง	✓	
17	ซ่อนหา	✓	
18	บัวขาว		✓
รวม		**18 ชุด**	

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 5 แสดงการละเล่นพื้นบ้านที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์การแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533" พบว่ามีการละเล่นพื้นบ้านที่เป็นแรงบันดาลใจทั้งหมด 18 ชุด โดยแบ่งเป็น การละเล่นพื้นบ้าน จำนวน 16 ชุด และเพลงพื้นบ้าน จำนวน 2 ชุด

การละเล่นพื้นบ้าน ในกลุ่มเพลงพื้นบ้านที่เป็นแรงบันดาลใจในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533" คือ "บัวขาว" เป็นการละเล่นพื้นบ้านที่ถือว่าเป็นเพลงบ้านของเมืองหลวง จากการสัมภาษณ์ศิลปินผู้สร้างสรรค์ ความว่า

> "...เพลงบัวขาว หรือการร้องเพลงบัวขาวนี้ สมัยก่อนถือได้ว่าเป็นโฟคซองเมืองหลวง หรือเพลงพื้นบ้านของเมืองเลยทีเดียว..."[64]

---

[64] สัมภาษณ์ นราพงษ์ จรัสศรี, ศิลปินต้นแบบทางด้านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยประจำปี 2555 แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และหัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 9 มกราคม 2556.

ข้อมูลดังกล่าวแล้วข้างต้นแสดงให้ทราบถึงการละเล่นที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533" ของศิลปินผู้สร้างสรรค์ รวมไปถึงชนิดของการละเล่นแต่ละชนิดอีกด้วย จากการวิจัยครั้งนี้ทำให้พบรายละเอียดของการละเล่นแต่ละชุด ประกอบด้วยส่วนประกอบต่าง ๆ 3 ส่วน คือ

ส่วนที่ 1 จำนวนผู้เล่น

ส่วนที 2 อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น

ส่วนที่ 3 วิธีเล่น

ซึ่งมีรายละเอียดและคำอธิบายประกอบการละเล่นแต่ละชุด ซึ่งเป็นข้อมูลที่ได้มาจากการสัมภาษณ์ ค้นคว้าสอบถามเพิ่มเติมจากผู้รู้และผู้เชี่ยวชาญการละเล่นพื้นเมือง ผู้วิจัยนำเสนอรายละเอียดของข้อมูลตามส่วนประกอบข้างต้น ต่อไป

1) การละเล่นพื้นบ้าน

1.1) มอญซ่อนผ้า[65]

1.1.1) จำนวนผู้เล่น

ไม่จำกัดจำนวนผู้เล่น

1.1.2) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น

(1) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น

ผ้า จำนวน 1 ผืน

(2) เพลงประกอบการละเล่น

เพลงมอญซ่อนผ้า

มอญซ่อนผ้า ตุ๊กตาอยู่ข้างหลัง
ไว้โน้นไว้นี่ ฉันจะตีก้นเธอ

---

[65] สัมภาษณ์ อมรา กล่ำเจริญ, อาจารย์พิเศษ สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 21 มกราคม 2556.

1.1.3) **วิธีเล่น**

เลือกผู้เล่นคนหนึ่งเป็นมอญถือผ้าไว้ ส่วนคนอื่น ๆ นั่งล้อมวงกัน แล้วตบมือร้องเพลง คนเป็นมอญจะเดินวนอยู่นอกวง พอเห็นคนนั่งคนใดเผลอก็ทิ้งผ้าไว้ข้างหลังคนนั้นแล้วเดินต่อไป ถ้ามอญเดินมาถึงอีกครั้งผู้นั้นยังไม่รู้ตัวมอญก็คว้าผ้าไล่ตี ผู้ที่เป็นมอญก็ถือผ้าเดินวนไปวางผ้าคนอื่นต่อไป แต่ถ้าคนถูกวางผ้ารู้ตัวก็จะคว้าผ้าไล่ตีมอญ จนกระทั่งมอญลงไปนั่งแทนที่ คนที่ถือผ้าก็เป็นมอญต่อไป

1.2) **วิ่งไล่จับ**

1.2.1) **จำนวนผู้เล่น**

ผู้เล่นมีจำนวน 5 - 6 คน

1.2.2) **อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น**

(1) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น
ไม่มีอุปกรณ์ประกอบ

(2) เพลงประกอบการละเล่น
ไม่มีบทเพลงประกอบ

1.2.3) **วิธีเล่น**

ฝ่ายหนึ่งสมมุติให้เป็นขโมย อีกฝ่ายหนึ่งเป็นโปลิศ เพราะสมัยก่อนไม่มีใครเรียก "ตำรวจ" ใช้ทับศัพท์ภาษาอังกฤษ ชะรอยตำรวจจะเป็นอาชีพที่คนเกรงขามมาก จึงนำมาตั้งชื่อฝ่ายที่เป็นผู้วิ่งจับ และถ้าจับได้ก็มีหน้ามีตา การเล่นนั้นผู้เป็นขโมยจะต้องมีวิธีพลิกแพลงซ่อนหรือหลบหลีกด้วยวิธีต่าง ๆ การเล่นชนิดนี้ฝึกความมีไหวพริบ และออกกำลัง ภาคใต้มีวิธีเล่นที่คล้ายกัน เรียกว่า "โจรลักวัว" แต่มีการสมมุติเป็นเจ้าบ้านถูกลักวัวไปต่อมานำความไปบอกกำนัน ผู้ใหญ่บ้านแล้วทั้งหมดจึงตามโจรที่ลักวัวไป

1.3) **งูกินหาง**[66]

1.3.3) **จำนวนผู้เล่น**

ผู้เล่นมีจำนวน 8 - 10 คน

1.3.2) **อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น**

(1) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น

ไม่มีอุปกรณ์ประกอบ

(2) เพลงประกอบการละเล่น

เพลงงูกินหาง

พ่องู	"แม่งูเอ๋ย"
แม่งูและลูกงู	"เอ๋ย"
พ่องู	"กินน้ำบ่อไหน"
แม่งู	"กินน้ำบ่อโศก"
ลูกงู	"โยกไปก็โยกมา"
พ่องู	"แม่งูเอ๋ย"
แม่งูและลูกงู	"เอ๋ย"
พ่องู	"กินน้ำบ่อไหน"
แม่งู	"กินน้ำบ่อทราย"
ลูกงู	"ย้ายไปก็ย้ายมา"

1.3.3) **วิธีเล่น**

แบ่งผู้เล่นเป็น 2 ฝ่าย ฝ่ายที่ 1 จะต้องเป็น "พ่องู" 1 คน ฝ่ายที่ 2 มี "แม่งู" 1 คน ที่เหลือเป็น "ลูกงู" ซึ่งผู้เล่นเป็นลูกงูจะต้องเกาะเอวผู้เล่นเป็นแม่งู จากนั้น พ่องูเริ่มถามว่า "แม่งูเอ๋ย" แม่งูและลูกงูก็ร้องตอบว่า "เอ๋ย" พอช่วงท้ายพ่องูถามว่า "กินหัว กินหาง" แม่งูตอบว่า "กินกลางตลอดตัว" ผู้เป็นพ่องูจะไล่จับลูกงูจากปลายแถว ฝ่ายแม่

---

[66] สัมภาษณ์ อมรา กล่ำเจริญ, อาจารย์พิเศษ สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 21 มกราคม 2556.

งูจะต้องกางมือเพื่อป้องกันลูก หากลูกงูตัวใดถูกพ่องูดึงจนหลุดออกจากแถวไป ก็จะต้องออกจากการเล่น ผู้เล่นที่เหลือก็เริ่มเล่นกันอีกจนกว่าลูกงูจะถูกจับจนหมด

1.4) **ขี่ม้าส่งเมือง**

1.4.1) **จำนวนผู้เล่น**

ผู้เล่นมีจำนวน 6 - 8 คน

1.4.2) **อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น**

(1) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น
ไม่มีอุปกรณ์ประกอบ

(2) เพลงประกอบการละเล่น
ไม่มีบทเพลงประกอบ

1.4.3) **วิธีเล่น**

ผู้เล่นจะถูกแบ่งเป็น 2 ฝ่ายเท่า ๆ กัน และจะมีผู้เล่น 1 คน เป็น "เจ้าเมือง" แต่ละฝ่ายจะผลัดกันเดินมากระซิบบอกชื่อผู้เล่นฝ่ายตรงข้ามคนหนึ่งกับเจ้าเมือง จากนั้นอีกฝ่ายหนึ่งก็ต้องส่งผู้เล่นคนหนึ่งออกมาหาเจ้าเมืองบ้าง หากคนที่ออกมาตรงกับชื่อที่อีกฝ่ายมาบอกไว้ เจ้าเมืองก็จะร้องว่า "โป้ง" ผู้เล่นที่ถูกโป้งต้องตกเป็นเชลยและฝ่ายใดถูกจับเป็นเชลยหมดก่อน ก็ต้องแพ้ไปกลายเป็น "ม้า" ให้ฝ่ายชนะขี่หลัง

1.5) **กระโดดเชือก**

1.5.1) **จำนวนผู้เล่น**

ไม่จำกัดจำนวนผู้เล่น

1.5.2) **อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น**

(1) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น
เชือกสำหรับกระโดด จำนวน 1 เส้น

(2) เพลงประกอบการละเล่น

ไม่มีบทเพลงประกอบ

1.5.3) **วิธีเล่น**

เชือกยาวขนาดพอตัวผู้เล่นจับปลายเชือกทั้งสองข้างแกว่งไปข้างหน้า กระโดดข้ามทีเดียว 2 ขา หรือทีละขาก็ได้ ถ้ากระโดดไปเหยียบเชือกก็หมดรอบ หรือจะแกว่งย้อนหลังก็ได้

1.6) **วิ่งเปี้ยว**

1.6.1) **จำนวนผู้เล่น**

ผู้เล่นมีจำนวน 4 คน ขึ้นไป

1.6.2) **อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น**

(1) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น

- ต้นไม้ 2 ต้น หรือหลัก 2 หลัก
- ผ้า จำนวน 1 ผืน

(2) เพลงประกอบการละเล่น

ไม่มีบทเพลงประกอบ

1.6.3) **วิธีเล่น**

แบ่งผู้เล่นเป็นสองฝ่ายเท่า ๆ กัน สถานที่เล่นมักจะใช้ลานกว้าง และมีต้นไม้สองต้นเป็นหลักแข่งกัน ซึ่งแต่ละฝ่ายจะต้องจัดแถวประจำที่หลักของตนเอง เมื่อเริ่มเล่นคนที่อยู่หัวแถวต้องวิ่งไปอ้อมหลักของฝ่ายตรงข้าม จากนั้นวกกลับมาส่งผ้าให้ผู้เล่นถัดไปที่หลักของตน เป็นคนวิ่งต่อไป ผู้เล่นของแต่ละฝ่ายต้องพยายามวิ่งกวดและใช้ผ้าไล่ตีฝ่ายตรงข้ามให้ทัน หากฝ่ายใดไล่ตีได้ทันถือว่าเป็นผู้ชนะ

1.7) วิ่งสามขา

1.7.1) จำนวนผู้เล่น

ไม่จำกัดจำนวนผู้เล่น

1.7.2) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น

(1) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น

ผ้าสำหรับผูกขา จำนวน 2 ผืน ต่อผู้เล่น จำนวน 2 คน

(2) เพลงประกอบการละเล่น

ไม่มีบทเพลงประกอบ

1.7.3) วิธีเล่น

จัดเตรียมสนามให้มีความกว้างพอสมควร ระยะทางจากเส้นเริ่มต้นถึงเส้นชัยใช้ระยะทางประมาณ 100 - 500 เมตร ให้ผู้เล่นแต่ละคู่ยืนเคียงข้างกัน ใช้ผ้าผูกขาให้ชิดกันผูกเชือกดึงขาซ้ายของคนที่อยู่ทางขวา และผูกเชือกดึงขาขวาของคนที่อยู่ทางซ้ายให้แน่นไม่หลุดแยกออกจากกัน ขณะวิ่งถ้าเชือกผู้เล่นหลุดออกถือเป็นแพ้ ผูกให้เป็น 2 เปลาะ ที่ใต้เข่าเปลาะหนึ่ง และเหนือตาตุ่มอีกเปลาะหนึ่ง ทั้งสองคนใช้แขนโอบคอกันไว้ให้แน่น และยืนเตรียมพร้อมอยู่หลังเส้นเริ่มต้น เป็นแถวหน้ากระดานหันหน้าไปทางเส้นเริ่มต้น เว้นระยะให้แต่ละคู่ห่างกันประมาณ 2 - 3 เมตร เมื่อผู้เล่นได้ยินสัญญาณเริ่มเล่น ให้แต่ละคู่วิ่งไปยังเส้นชัย ผู้เล่นคู่ใดวิ่งไปถึงเส้นชัยก่อนเป็นผู้ชนะ ระหว่างวิ่งแข่งขันผู้เล่นแต่ละคู่จะต้องไม่วิ่งกีดกันผู้เล่นคู่อื่นหรือกลั่นแกล้งคู่เล่นอื่น ผู้ฝ่าฝืนปรับเป็นแพ้ ระหว่างวิ่งผู้เล่นคู่ใดล้มลงให้รีบลุกขึ้นมาวิ่งต่อไปได้ ให้มีกรรมการตัดสินอย่างน้อย 2 คน

1.8) ชักเย่อ

1.8.1) จำนวนผู้เล่น

ผู้เล่นมีจำนวน 20 - 30 คน

1.8.2) **อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น**

(1) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น

- เชือกขนาดใหญ่ ความยาวประมาณ 20 - 30 เมตร จำนวน 1 เส้น

- ผ้าแดง 3 ผืน สำหรับใช้ผูกเป็นเครื่องหมายที่เชือก 3 ระยะ คือ ผืนหนึ่งผูกไว้ตรงกลางความยาวของเชือก อีก 2 ผืน ผูกไว้โดยวัดจากกึ่งกลางของเชือกออกไป ข้างละ 2 เมตร

(2) เพลงประกอบการละเล่น

ไม่มีบทเพลงประกอบ

1.8.3) **วิธีเล่น**

จัดหาสถานที่ให้กว้างเพียงพอ ขีดเส้นยาวลงบนพื้น หนึ่งเส้นเป็นเส้นแบ่งแดน ห่างจากเส้นแบ่งแดนออกไปข้างละ 2 เมตร ตีเส้นยาวขนานกับเส้นแบ่งเขตแดนของแต่ละฝ่าย นำเชือกมาวางลงที่พื้นตามยาว ให้เชือกพาดผ่านเส้นแบ่งแดน โดยให้กึ่งกลางเชือกทับเส้นเขตแบ่งแดนของแต่ละฝ่ายพอดี ผู้เล่นทั้งสองฝ่ายอยู่คนละแดน ยืนเป็นแถวตอนเดียว ผู้เล่นแบ่งเป็นทีมชายหรือทีมหญิง ทีมละ 10 - 20 คน ตามต้องการ เมื่อเริ่มเล่นให้ผู้เล่นทั้งสองฝ่ายจับเชือกไว้ทุกคนเป็นแถวตอนดึงเชือกให้ตึงพอประมาณ ให้ผ้าแดงที่ผูกไว้อย่างกึ่งกลางเชือกตรงกับเส้นแบ่งแดนพอดี เมื่อได้ยินสัญญาณ ให้แต่ละฝ่ายออกแรงดึงเชือกเข้ามายังเขตแดนฝ่ายตน ฝ่ายใดดึงเชือกจนผ้าแดงที่ผูกเชือกฝ่ายตรงข้ามเข้ามายังเขตแดนตนได้จะเป็นผู้ชนะ ฝ่ายใดชนะ 2 ครั้ง ติดต่อกัน หรือ 2 ใน 3 ครั้ง จะเป็นผู้ชนะเด็ดขาด

1.9) **ตีจับ**

1.9.1) **จำนวนผู้เล่น**

ไม่จำกัดจำนวนผู้เล่น

1.9.2) **อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น**

(1) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น

ไม่มีอุปกรณ์ประกอบ

(2) เพลงประกอบการละเล่น

ไม่มีบทเพลงประกอบ

1.9.3) **วิธีเล่น**

แบ่งเป็น 2 ฝ่ายเท่า ๆ กัน และจับไม้สั้นไม้ยาวว่าใครจะเริ่มตี่ก่อน ฝ่ายที่ตี่ก่อน เริ่มเล่นโดยเลือก พวกของตนคนหนึ่งเป็นคนเข้าไปตี่ คนตี่จะออกเสียง "ตี่" หรือ "หิ่ม" เข้าไปในแดนฝ่ายตรงข้าม ในขณะเดียวกันฝ่ายตรงข้ามต้องคอยยึดตัวไม่ให้กลับเข้าแดนของตนได้ จนกว่าจะขาดเสียงผู้นั้นต้องมาเป็นเชลย ของฝ่ายตรงข้าม แต่ถ้าสามารถหนีกลับเข้าแดนตนได้ คนที่ถูกแตะจะกี่คนก็ตามต้องไปเป็นเชลยสลับกัน เมื่อมีฝ่ายของตนเป็นเชลย ผู้ที่ตี่คนต่อไปต้องพยายามช่วยพวกของตนกลับมาให้ได้ ฝ่ายตรงข้ามต้อง คอยกันไม่ให้แตะกันได้ ถ้าแตะกันได้เชลยจะได้กลับแดนของตน เล่นกันเช่นนี้จนกว่าฝ่ายใดฝ่ายหนึ่งจะหมด ตัวผู้เล่นก่อน ฝ่ายชนะมีสิทธ์จะให้ฝ่ายแพ้ทำอะไรก็ได้

1.10) **กระต่ายขาเดียว**

1.10.1) **จำนวนผู้เล่น**

ไม่จำกัดจำนวนผู้เล่น

1.10.2) **อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น**

(1) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น

ไม่มีอุปกรณ์ประกอบ

(2) เพลงประกอบการละเล่น

ไม่มีบทเพลงประกอบ

1.10.3) **วิธีเล่น**

วิธีการเล่นกระต่ายขาเดียว จะแบ่งผู้เล่นออกเป็นสองฝ่ายจำนวนเท่ากัน แล้วใช้เกมเริ่มหาฝ่ายที่เป็นกระต่าย ฝ่ายที่ได้เล่นก่อนจะเข้าไปยืนอยู่ในวงกลมทั้งหมด ฝ่ายกระต่ายอยู่นอกวงและจะส่งตัวแทนครั้งละ 1 คน ไปยืนขาเดียวอยู่ข้าง ๆ วงกลม แล้วไล่แตะตัวผู้เล่นในวง ผู้ที่ถูกแตะจะต้องออกจากวงไปเรื่อย ๆ จนหมด จะถือว่าฝ่ายกระต่ายชนะและจะได้เข้าไปเล่นในวงกลมนั้นบ้าง แต่ถ้าฝ่ายกระต่ายเผลอเหยียบพื้นทั้งสองขาถือว่าตาย

ให้เปลี่ยนคนเป็นกระต่ายใหม่ ถ้าเปลี่ยนคนเป็นกระต่ายจนถึงคนสุดท้ายแล้วยังแตะตัวผู้เล่นในวงให้ตายจนหมดไม่ได้ และฝ่ายกระต่ายก็ล้มเองแล้วถือว่าตาย ต้องเล่นเป็นกระต่ายอีกรอบ

1.11) **เสือข้ามห้วย**[67]

1.11.1) **จำนวนผู้เล่น**

ผู้เล่นมีจำนวน 6 - 8 คน

1.11.2) **อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น**

(1) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น
ไม่มีอุปกรณ์ประกอบ

(2) เพลงประกอบการละเล่น
ไม่มีบทเพลงประกอบ

1.11.3) **วิธีเล่น**

แบ่งผู้เล่นเป็น 2 ฝ่ายเท่า ๆ กัน แต่ละฝ่ายส่งตัวแทนมาเป่ายิ้งฉุบกัน หากฝ่ายใดชนะได้เล่นเป็น "เสือ" ฝ่ายแพ้ต้องเป็น "ห้วย" ให้เสือกระโดดข้าม ฝ่ายเสือต้องกระโดดข้ามห้วยให้ครบทุกท่า ฝ่ายผู้เล่นเป็นห้วยนั่งลงเหยียดขาข้างหนึ่งออกไปเป็นท่าที่ 1 หลังจากนั้นก็จะเป็นท่าที่ 2, ท่าที่ 3 และท่าที่ 4 ซึ่งในแต่ละท่าต้องต่อแขนต่อขาเพิ่มความสูงให้ฝ่ายเสือกระโดดข้ามยากขึ้นเรื่อย ๆ จนกว่าฝ่ายผู้เล่นเป็นเสือกระโดดไม่ผ่าน ก็จะต้องเปลี่ยนฝ่ายมาเป็นห้วยในเกมต่อไป

1.12) **ลิงชิงหลัก**

1.12.1) **จำนวนผู้เล่น**

ผู้เล่นมีจำนวน 4 - 6 คน

1.12.2) **อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น**

---

[67] สัมภาษณ์ อมรา กล่ำเจริญ, อาจารย์พิเศษ สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 21 มกราคม 2556.

(1) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น

เสาบ้าน ต้นไม้ หรือใช้คนยืนเป็นหลัก จำนวน 2 จุด

(2) เพลงประกอบการละเล่น

ไม่มีบทเพลงประกอบ

1.12.3) **วิธีเล่น**

ในจำนวนผู้เล่น จะต้องมี 1 คน ที่ต้องเล่นเป็น "ลิง" เด็กคนอื่น ๆ ยืนประจำอยู่ที่หลักของตน เมื่อสัญญาณเริ่มดังขึ้น ผู้เล่นแต่ละคนจะต้องวิ่งเปลี่ยนผลัดกัน ซึ่งในการเล่นนั้น จะต้องอาศัยความว่องไว และไหวพริบ เพื่อที่จะแย่งจับหลักให้ได้ก่อน หากใครถูกแย่งหลักไป ก็จะต้องมาเป็น "ลิง" แทน

1.13) **รีรีข้าวสาร**[68]

1.13.1) **จำนวนผู้เล่น**

ผู้เล่นมีจำนวน 6 คน ขึ้นไป

1.13.2) **อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น**

(1) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น

ไม่มีอุปกรณ์

(2) เพลงประกอบการละเล่น

เพลงรีรีข้าวสาร

รี รี ข้าวสาร สองทะนานข้าวเปลือก
เลือกท้องใบลาน คดข้าวใส่จาน
เก็บเบี้ยใต้ถุนร้าน พานเอาคนข้างหลังไว้

---

[68] สัมภาษณ์ กมล บุญเขต, ประธานสาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์, 25 มกราคม 2556.

1.13.3) **วิธีเล่น**

ให้ผู้เล่น 2 คน ยืนหันหน้าเข้าหากันแล้วเอามือประสานกันไว้เหนือศีรษะเป็นซุ้มประตู ส่วนผู้เล่นคนอื่น ๆ เกาะไหล่กันเดินลอดซุ้มประตูพร้อมกับร้องเพลงประกอบไปด้วย พอเพลงจบคนที่เป็นซุ้มประตูก็จะลดแขนลงคร่อมตัวคนข้างหลังไว้ให้ได้ ดังนั้นคนที่อยู่หลังสุดก็จะต้องพยายามวิ่งลอดซุ้มประตูไปให้พ้น ถ้าถูกจับตัวได้ก็จะถูกคัดออกแล้วเล่นต่อไป

1.14) **โพงพาง**[69]

1.14.1) **จำนวนผู้เล่น**

ไม่จำกัดจำนวนผู้เล่น

1.14.2) **อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น**

(1) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น

ผ้าสำหรับปิดตา จำนวน 1 ผืน

(2) เพลงประกอบการละเล่น

เพลงโพงพาง

ท่อนที่ 1

โพงพางเอย ปลาเข้าลอด

ปลาตาบอด เข้าลอดโพงพาง

ท่อนที่ 2

โพงพางเอย นกกระยางเข้าลอด

เสือปลาตาบอด เข้าลอดโพงพาง

---

[69] สัมภาษณ์ วันทนี ม่วงบุญ, นาฏศิลปินระดับชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม, 25 มกราคม 2556.

1.14.3) **วิธีเล่น**

เลือกคนเป็นปลา 1 คน โดยเอาผ้าผูกตาแล้วจับตัวหมุน 3 รอบ แล้วผู้เล่นคนอื่น ๆ ก็จับมือล้อมวงกันเดินเป็นวงกลมรอบตัวคนที่เป็นปลา พร้อมกับร้องเพลงประกอบด้วย เมื่อเพลงจบก็นั่งลงถามคนเป็นปลาว่า "ปลาเป็นหรือปลาตาย" ถ้าปลาตอบว่า "ปลาตาย" คนที่นั่งล้อมวงอยู่ต้องนั่งเฉย ๆ แต่ถ้าตอบว่า "ปลาเป็น" คนที่นั่งล้อมวงอยู่จะหนีหรือย้ายที่นั่งได้ แล้วคนที่เป็นปลาจะคลำหาตัวผู้เล่นที่ล้อมวงอยู่ ถ้าเจอตัวแล้วทายถูกว่าเป็นใคร ผู้นั้นต้องเป็นปลาแทน ถ้าทายผิดก็ต้องเป็นปลาต่อไป

1.15) **ซ่อนหา**

1.15.1) **จำนวนผู้เล่น**

ไม่จำกัดจำนวนผู้เล่น

1.15.2) **อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น**

(1) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น

ไม่มีอุปกรณ์ประกอบ

(2) เพลงประกอบการละเล่น

ไม่มีบทเพลงประกอบ

1.15.3) **วิธีเล่น**

ให้ผู้เล่นคนหนึ่งปิดตา แล้วนับ 1 - 100 เพื่อให้คนอื่น ๆ ที่เหลือไปซ่อนตัวอยู่ตามที่ต่าง ๆ ในบริเวณใกล้ ๆ เมื่อคนปิดตานับไปครบ 100 ก็เดินค้นหา เมื่อพบคนใดก็พูดดัง ๆ ว่า "โป้ง (ชื่อคนที่ถูกพบตัว)" แล้วหาต่อไปจนได้ครบหมดทุกคน คนที่ถูก "โป้ง" คนแรก จะต้องเป็นคนปิดตาแทน แต่ถ้าคนซ่อนเห็นคนหาก่อนจะวิ่งเข้าไปใช้มือแตะตัวคนหาพร้อมกับพูดว่า "แปะ" คนหาก็จะต้องปิดตาใหม่อีกครั้งหนึ่ง

1.16) **เก้าอี้ดนตรี**

1.16.1) **จำนวนผู้เล่น**

ไม่จำกัดจำนวนผู้เล่น

1.16.2) **อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น**

(1) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น
เก้าอี้ ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของผู้เล่น

(2) เพลงประกอบการละเล่น
ไม่จำกัดเพลงที่ใช้

1.16.3) **วิธีเล่น**

ตั้งเก้าอี้เรียงเป็นวงกลมให้เก้าอี้มีจำนวนน้อยกว่าผู้เล่น 1 ตัว แล้วให้ผู้เล่นยืนเป็นวงกลมล้อมเก้าอี้ เมื่อเพลงขึ้นให้ผู้เล่นเดินไปรอบวงพร้อมกับรำไปด้วยให้เข้าจังหวะเพลง พอเพลงหยุดผู้เล่นต้องรีบนั่งลงบนเก้าอี้ ผู้ใดที่ไม่มีที่นั่งต้องออกจากการแข่งขันไป แล้วดึงเก้าอี้ออกไป 1 ตัว จากนั้นก็เริ่มเล่นต่อไปจนกระทั่งเหลือผู้เล่น 2 คนสุดท้าย และเหลือเก้าอี้ 1 ตัว ผู้ใดที่นั่งได้ก่อนเป็นผู้ชนะ

2) **เพลงพื้นบ้าน**

2.1) **เพลงบัวขาว**[70]

2.1.1) **จำนวนผู้เล่น**

ไม่จำกัดจำนวนผู้เล่น

---

[70] สัมภาษณ์ นราพงษ์ จรัสศรี, หัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 9 มกราคม 2556.

2.1.2) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น

(1) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น

ไม่มีอุปกรณ์ประกอบ

(2) เพลงประกอบการละเล่น

เพลงบัวขาว[71]

เห็นบัวขาวพราวอยู่ในบึงใหญ่ ดอกใบบุปผชาติสะอาดตา
น้ำใสไหลกระเซ็นเห็นตัวปลา ว่ายวนไปมาน่าเอ็นดู
หมู่ภุมรินบินเวียนว่อน คอยร่อนดมกลิ่นกินเกสร
พายเรือน้อยคล้อยเคลื่อนในสาคร ค่อยพาจรห่างไปในกลางน้ำ

2.1.3) วิธีเล่น

เป็นร้อยกรองที่นำมาจัดจังหวะของคำ และใส่ทำนองเพื่อ ขับร้องในท้องถิ่นสืบทอดต่อกันมาด้วยวิธีจดจำ ที่มาของ เพลงพื้นบ้าน เกิดจากนิสัยชอบบทกลอน หรือทีเรียกว่า "ความเป็นเจ้าบทเจ้ากลอน" ของคนไทยในท้องถิ่นต่าง ๆ ที่เรียงร้อยถ้อยคำมีสัมผัสคล้องจอง และประดิษฐ์ทำนองที่ ร้องง่ายแล้วนำมาร้องเล่นในยามว่าง หรือระหว่างทำงานร่วมกัน เช่น ลงแขกเกี่ยวข้าว นวดข้าว เพื่อผ่อนคลายความ เหน็ดเหนื่อยจากการทำงาน เพื่อความสนุกสนาน และเพื่อความสามัคคีในกลุ่มชน การใช้ถ้อยคำในเพลง พื้นบ้านนั้น มีลักษณะตรงไปตรงมา นิยมใช้ภาษาพูดมากกว่าภาษาเขียน บางครั้งก็แฝงนัยให้คิดในเชิง สองแง่สองง่าม บางเพลงก็ร้องซ้ำไปมาชวนให้ขับขัน

---

[71] คำร้อง: พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าภาณุพันธ์ยุคล ทำนอง: หม่อมหลวงพวงร้อย สนิทวงศ์

2.2) **กลองยาว**

2.2.1) **จำนวนผู้เล่น**

ไม่จำกัดจำนวนผู้เล่น

2.2.2) **อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น**

(1) อุปกรณ์ที่ใช้ประกอบการละเล่น

- กลองยาว จำนวน 4 - 5 ใบ
- โหม่ง จำนวน 1 ใบ
- ฉิ่ง จำนวน 1 คู่
- ฉาบเล็ก จำนวน 1 คู่
- ฉาบใหญ่ จำนวน 1 คู่
- กรับไม้ จำนวน 1 คู่

(2) เพลงประกอบการละเล่น[72]

ในการละเล่นกลองยาวนั้น ถ้าจะให้มีความสนุกสนานมากขึ้น ผู้แสดงต้องร้องทำนองกลองยาวสอดแทรกเข้าไปตามจังหวะต่าง ๆ เนื้อร้องของกลองยาวจะมีจุดเด่นในเชิงหยอกเย้าเกี้ยวพาราสีระหว่างหญิงกับชาย เนื้อร้องบทร้องจะชวนให้คิดเป็นสองแง่สองง่าม เนื้อร้องทำนองกลองยาวนี้มีหลายบทด้วยกันแล้วแต่ว่าผู้ใดจะคิดแต่งให้เป็นแบบธรรมดาหรือพิสดารอย่างไรก็ได้ ยกตัวอย่างเช่น

---

[72] สัมภาษณ์ กมล บุญเขต, ประธานสาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบูรณ์, 25 มกราคม 2556.

บทที่ 1

"แฮ้-แฮะ แฮ้-แฮะๆๆ แซ้-แซ้วับๆๆ" (แซ้วับ เป็นคำร้องเลียนเสียงตีฉาบ มักใช้ร้องสอดตามจังหวะ)

บทที่ 2

"มาแล้วโหวย มาแล้ววา มาแต่ของเขา ของเราไม่มา ตะละล้า" (หรือ) "มาแล้วโหวย มาแล้ววา มาแต่ป่า รอยตีนโต"

บทที่ 3

"ต้อนไว้ ต้อนไว้ เอาไปบ้านเรา บ้านเราคนจน ไม่มีคนหุงข้าว แม่ไม่อยู่ให้ปู่เรากิน ตะละล้า"

บทที่ 4

"ใครมีมะกรูด มาแลกมะนาว ใครมีลูกสาว มาแลกลูกเขย เอาวะเอาเหวยลูกเขยกลองยาว" (บางทีก็ต่อสร้อยด้วยว่า "แฮ้ - แฮะ" หรือ "ตะละล้า" หรือ "แซ้ - วับ")

บทที่ 5

"ยักคิ้วหลิ่วตาเสียหน่อยเถอะ ลอยหน้าลอยตาเสียหน่อยเถอะ" (ซ้ำ)

บทที่ 6

"เจ็กตายลอยน้ำมา ๆ ไม่ได้นุ่งผ้าชฎาแหลมเชี้ยบ"

บทที่ 7

"แม่สาวนครสวรรค์ ๆ ช่างกล้าหาญเสียนี่กระไร เอ้าต่อเข้าไป ๆ ไม่ต้องกลัวตายอีหนู ๆ ไม่ต้องกลัวร่วงอีหนู ๆ ไม่ต้องกลัวตกอีหนู ๆ"

บทที่ 8

"บอกแม่จะไปเก็บถั่ว ๆ พอลับตาแม่วิ่งแร่หาผัว ตะละล้าบอกแม่จะไปเก็บผัก ๆ พอถึงท้องร่องกระดองเต่าหัก"

บทที่ 9

"ลูกสาวใครเหวย ลูกสาวใครวา เทวดาก็สู้ไม่ได้ สวยอย่างนี้อย่ามีผัวเลย เอาไว้ชมเชยอีหนู ๆ"

บทที่ 10

"แดงแจ๊ด ๆ แดงแจ๋ แดงแจ๊ดแจ๋ แดงแจ๋แดงแจ๊ด"

บทที่ 11

"ดำปี๊ดดำปี๊ดดำปี๋ ดำปี๊ดปี๋ดำปี๋ดำปี๊ด"

2.2.3) **วิธีเล่น**

ในตอนแรกผู้ร่ายรำใช้ทั้งชายและหญิง ต่อมาเปลี่ยนเป็นใช้ผู้หญิงเป็นผู้ร่ายรำ เท่านั้น ส่วนผู้ชายทำหน้าที่ตีกลองยาว และเครื่องดนตรีประกอบ ในตอนแรกมีผู้เล่นทั้งหมด 16 คน โดยมีผู้ตีกลองยืน 3 คน และผู้ตีเครื่องดนตรีประกอบได้แก่ ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ฆ้อง อีก 5 คน สำหรับผู้รำมี 4 คู่ 8 คน มีผู้รำคนหนึ่งเป็นหัวหน้า คล้องนกหวีดไว้ที่คอสำหรับเป่าเป็นสัญญาณในการเปลี่ยนท่ารำ ในตอนหลังมีการเพิ่มเครื่องดนตรี เช่น กลองอเมริกันและปี่ชวาขึ้น และเพิ่มความครึกครื้น ก็เพิ่มผู้ร่ายรำเข้าไปอีก

จากการวิจัยยังพบว่าการละเล่นพื้นบ้านกับการแสดงนาฏยศิลป์มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันอย่างลงตัว เช่น นาฏยศิลป์ไทย นาฏยศิลป์พื้นบ้าน นาฏยศิลป์ตะวันตก เป็นต้น ในบางครั้งอาจสอดแทรกไว้อย่างแยบยล ซึ่งขึ้นอยู่กับความชำนาญและประสบการณ์ของศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานแต่ละท่าน และยังเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานทางนาฏยศิลป์รูปแบบต่าง ๆ ในอนาคตต่อไป

2.3 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ยุคปัจจุบันการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยเริ่มเป็นที่นิยมกันอย่างแพร่หลาย อาจเนื่องมาจากลักษณะเฉพาะของการแสดงนาฏยศิลป์ เช่น รูปแบบ วิธีการ องค์ประกอบ เป็นต้น สำหรับนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนี้ ผู้วิจัยจำแนกประเด็นการศึกษาออกเป็น 3 ประการ คือ

ประการที่ 1 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Dance)

ประการที่ 2 องค์ประกอบนาฏยศิลป์ (Element of Dance)

ประการที่ 3 หลักการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

จากประเด็นการศึกษาข้างต้นผู้วิจัยได้รวมรวม วิเคราะห์ เรียบเรียง และนำเสนอข้อมูลเฉพาะด้านที่มีรายละเอียดตามประเด็นศึกษาข้างต้น เป็นลำดับต่อไป

2.3.1 นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Dance)

การศึกษาข้อมูลทางประวัติศาสตร์ (Historical Data) ทำให้ทราบเรื่องราวของอดีต ที่เป็นปัจจัยสำคัญทำให้เกิดเหตุการณ์ต่าง ๆ ในยุคปัจจุบัน จึงทำให้เป็นแนวคิดในการศึกษาประวัติความเป็นมาของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจำแนกประเด็นสำหรับการศึกษาเรื่องนี้ออกเป็น 4 ประเด็น คือ

ประเด็นที่ 1 "นาฏยศิลป์" วัฒนธรรมจากบริบททางสังคม

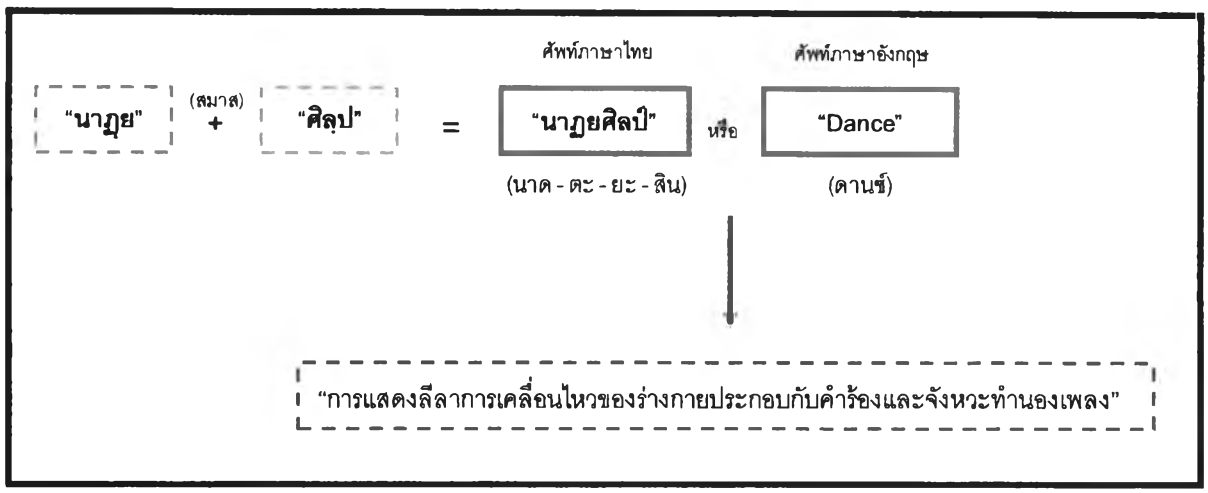
ประเด็นที่ 2 กำเนิดนาฏยศิลป์ร่วมสมัย

ประเด็นที่ 3 นาฏยศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย

ประเด็นที่ 4 กว่าจะเป็นนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ส่วนรายระเอียดของข้อมูลต่าง ๆ โดยเริ่มนำเสนอข้อมูลของยุคประวัติศาสตร์ทางนาฏยศิลป์ของโลก จนสาเหตุของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยผู้วิจัยขอกล่าวถึงในลำดับต่อไป

1) ความหมายของคำว่า "นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย"



แผนภาพที่ 8 แผนภาพแสดงที่มาและความหมาย คำว่า "นาฏยศิลป์ (Dance)"
ที่มา: ผู้วิจัย

จากแผนภาพที่ 8 แผนภาพ (Diagram) แสดงที่มาและความหมาย คำว่า "นาฏยศิลป์ (Dance)" เกิดจากการสมาสคำในภาบาลี ทำให้ได้คำศัพท์ใหม่ขึ้นมา

"นาฏยศิลป์" มีความหมายตรงกับศัพท์ในภาษาอังกฤษคำว่า "Dance" (ดานซ์)[73] หมายถึง "การแสดงลีลาการเคลื่อนไหวของร่างกายประกอบกับคำร้องและจังหวะทำนองเพลง"

"นาฏยศิลป์" (Dance) หมายถึง การแสดงที่สื่อให้เห็นสภาพของสังคมด้านต่าง ๆ เช่น เศรษฐกิจ การเมือง การศึกษา เป็นต้น ทั้งนี้เป็นสภาพแวดล้อมทางสังคม หรือบริบททางสังคม (Context of Social) นาฏยศิลป์เป็นความรู้ (Knowledge) หรือศาสตร์ (Science) แขนงหนึ่งทางศิลปกรรมศาสตร์ (Field Arts) คือ ศาสตร์ที่ศึกษาศิลปะในทุก ๆ แขนง เช่น นาฏยศิลป์ (การรำฟ้อน) ดุริยางคศิลป์ (การดนตรี) คีตศิลป์ (การขับร้อง) ทัศนศิลป์ (การมอง) วรรณศิลป์ (วรรณคดี) เป็นต้น ศาสตร์ทุกแขนงนี้เป็นสาขาย่อยของศิลปกรรมศาสตร์ด้วยกันทั้งสิ้น ซึ่งเน้นการเรียนรู้ทางด้านสังคม วัฒนธรรม ขนบธรรมเนียม และประเพณีด้านต่าง ๆ ตามศาสตร์แต่ละ

---

[73] นราพงษ์ จรัสศรี, ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2548), หน้า1 - 2.

สาขาวิชา ทำให้ทราบศิลปกรรมศาสตร์มีความสัมพันธ์กับสังคมวัฒนธรรม (Social Relations) โดยตรง

"ศิลปะ" (Art) แบบพื้นบ้านหรือศิลปะท้องถิ่นมีจุดประสงค์เพื่อนำผลิตผลที่ชาวบ้านไทยเราที่ได้ทำมาแล้วในรูปนี้ควรที่จะได้รับการดูแลและเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑ์ศิลปะด้านนี้โดยเฉพาะ เพราะงานศิลปกรรมชาวบ้านมิใช่หรือ ที่ปูพื้นฐานวัฒนธรรม (Culture) ของชาติไทยได้ก่อร่างสร้างตัวขึ้นมา[74] เป็นรากฐานในวัฒนธรรมทางสังคมของมนุษย์ (Human Society) หรือ ศิลปกรรมชาวบ้านที่พบบริเวณประเทศไทยนี้ เป็นพื้นฐานวัฒนธรรมของประเทศไทยนั้นเอง

ข้อมูลจากวิจัยทางสังคมศาสตร์ เวอร์จิเนีย เฮนเดอร์สัน (Virginia Henderson) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง "The Social Production of Art in Thailand: Patronage and Commoditation, 1980 - 1998." กล่าวถึงกลไกทางสังคมของการผลิตงานศิลปะในประเทศไทยในช่วงของระยะเวลา ได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับวัฒนธรรม ไว้ดังนี้

> "...ช่วงเวลาที่ผ่าน.....ศิลปะถูกใช้เป็นเครื่องมือในการสร้างภาพลักษณ์ให้แก่ประเทศโดยใช้เป็นรูปแบบในการสนับสนุนอำนาจของผู้ปกครอง เพื่อให้สอดคล้องกับอำนาจในแต่ละยุคสมัย รูปแบบทางวัฒนธรรมบางประการได้รับการสนับสนุน.....ศิลปะถูกใช้เพื่อแสดงความมั่งคั่งและการมีวัฒนธรรมต่อคนทั้งในและนอกประเทศ เพราะเหตุว่า แก่นของวัฒนธรรมและรูปแบบการแสดงออกทางสุนทรีย์มีที่มาจากการสั่งสมประสบการณ์ในประวัติศาสตร์ เสี้ยวส่วนต่าง ๆ ในประวัติศาสตร์ได้ก่อรูปร่างให้แก่พัฒนาการทางศิลปะ..."[75]

---

[74] แสงอรุณ รัตกสิกร, ศิลปกรรมชาวบ้าน: การสำรวจและการวิจารณ์อย่างย่อ. (กรุงเทพมหานคร: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน), 2523), หน้า88 - 95.

[75] เวอร์จิเนีย เฮนเดอร์สัน (Virginia Henderson): ผู้แต่ง, จักรพันธ์ วิลาสินีกุล: ผู้แปล, กลไกทางสังคมของการผลิตงานศิลปะในประเทศไทย: ระบบอุปถัมภ์ และธุรกิจงานศิลปะ 2523-2541 "The Social Production of Art in Thailand: Patronage and Commoditation, 1980 - 1998". (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการสื่อสารมวลชน คณะนิเทศศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540),หน้า216 - 230.

ศิลปะเป็นสาขาหนึ่งของวัฒนธรรม สามารถลดประเด็นขัดแย้งในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับวัฒนธรรมลงได้ เพราะนักวิชาทางด้านสังคมศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์ทุกท่านดังกล่าวข้างต้น มีความคิดเห็นสอดคลองกันทั้งสิ้น

ในทำนองเดียวกันนี้เอง สามารถอธิบายและวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่าง วัฒนธรรม ศิลปะ และนาฏยศิลป์ เพราะฉะนั้นแล้ววัฒนธรรมจึงเป็นทุกสิ่ง ที่มนุษย์ได้เรียนรู้และรับการถ่ายทอดมาจากการติดต่อสัมพันธ์ระหว่างกันจากรุ่นสู่รุ่นนั้น รวมถึงภาษา ธรรมเนียมปฏิบัติ ประเพณีและสถาบันทางสังคม หรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง คือ เป็นแบบอย่างของพฤติกรรมทั้งหลายที่ได้มาทางสังคม และถ่ายทอดกันไปทางสังคมโดยอาศัยสัญลักษณ์ วัฒนธรรม จึงเป็นลักษณะเด่นและเป็นสากลสำหรับสังคมมนุษย์ ซึ่งไม่มีในสิ่งมีชีวิตอื่นนอกจากมนุษย์[76]

นักวิชาการศึกษาด้านนาฏยศิลป์ คือ ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิทางนาฏยศิลป์ กล่าวถึงความหมายของนาฏยศิลป์ ไว้ในหนังสือเรื่อง "ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก" ได้แสดงความสัมพันธ์ระหว่าง "นาฏยศิลป์"

> "...มีความหมายเดียวกันกับการเต้นระบำซึ่งจะนำไปใช้ในวัฒนธรรมอื่นทั่วไป ในขณะที่ฟ้อนรำ จะใช้กับวัฒนธรรมไทย..."[77]

จากคำกล่าวของศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี แสดงถึงหลักฐานที่สนับสนุนความสัมพันธ์ของ "นาฏยศิลป์" (Dance) กับ "วัฒนธรรม" (Culture) ให้เกิดความชัดเจนขึ้น โดยสอดคล้องกับมัทนี รัตนิน ในหนังสือเรื่อง ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง ตอนที่ 3 พัฒนาการของนาฏศิลป์และการแสดงละครสมัยใหม่ ขณะกล่าวถึงพัฒนาการของนาฏยศิลป์ไทย ความว่า

> "...นาฏศิลป์และละคอนอันเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของศิลปวัฒนธรรมไทย..."[78]

---

[76] ดำรงค์ ฐานดี, "เรื่องที่ 3 วัฒนธรรมและภูมิปัญญาไทย" ใน เอกสารประกอบการสอน "ความรู้เรื่องสังคมและวัฒนธรรม. หน้า33.

[77] นราพงษ์ จรัสศรี, ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก. หน้า1 - 2.

[78] มัทนี รัตนิน, ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง "ตอนที่ 3 พัฒนาการของนาฏศิลป์และการแสดงละครสมัยใหม่" (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช จำกัด, 2551), หน้า74.

จากที่กล่าวแล้วข้างต้นแสดงให้ทราบว่า นาฏยศิลป์เป็นวัฒนธรรมที่แสดงถึงบริบททางสังคมขณะนั้น กล่าวคือ เครื่องแต่งกาย ดนตรี ภาษาที่สื่อออกมาทางวรรณกรรมผ่านเรื่องราวที่แสดง หรือองค์ประกอบต่าง ๆ ของการแสดงทางนาฏยศิลป์ชุดหนึ่ง ๆ ถึงว่าเป็นการบอกเล่าถึงประวัติศาสตร์ สถานการณ์ของวัฒนธรรมขณะนั้นได้เป็นอย่างดี

สรุปได้ว่าความสัมพันธ์ของ "นาฏยศิลป์" (Dance) กับ "วัฒนธรรม" (Culture) แล้วนั้น ทำให้สรุปได้ว่า นาฏยศิลป์ถือว่าเป็นสาขาหนึ่งของวัฒนธรรมเช่นกัน เนื่องจากความรู้เรื่องศิลปะ หรือที่เรียกว่า "ศิลปกรรมศาสตร์" (Field Arts) แสดงว่าความรู้ด้านนาฏยศิลป์ หรือศาสตร์ในการศึกษาเกี่ยวกับการแสดง เป็นศาสตร์แขนงหนึ่งของศิลปกรรมศาสตร์นั้นเอง

2) ที่มาของนาฏยศิลป์ร่วมสมัย (History of Contemporary Dance)

นาฏยศิลป์ร่วมสมัย (Contemporary Dance) หรือที่ชาวอเมริกันเรียกว่า นาฏศิลป์สมัยใหม่[79] มีรากฐานมาจากการเปลี่ยนแปลงในบริบททางสังคมของโลกตะวันตก ในราวพุทธศตวรรษที่ 23 (ต้นคริศตวรรษที่ 20) เป็นต้นมา ในรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตกที่เรียกว่า "บัลเล่ต์" (Ballet) ปรากฏขึ้นประมาณปี ค.ศ. 1856[80] หรือ พ.ศ. 2399 จากนั้นเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงสังคมโลกในหลากหลายด้าน เช่น ด้านการแพทย์ ด้านเทคโนโลยี ด้านอุตสาหกรรม เป็นต้น โดยเฉพาะอย่ายิ่ง ด้านศิลปกรรมและวัฒนธรรม จากการเปลี่ยนแปลงนี้ทำให้เกิดสิ่งใหม่ ๆ มาทดแทนสิ่งเก่า หรือวัฒนธรรมเก่าอย่างรวดเร็ว การทดแทนของสิ่งใหม่นั้นทำให้สิ่งที่มีคุณค่า บางอย่างได้ศูนย์หายไปจากวัฒนธรรมดั่งเดิม

การศึกษาพบว่าในยุคปัจจุบันนี้ มักพบศัพท์คำว่า "Contemporary" ปรากฏอยู่มากมาย ซึ่งมีนักวิชาการศึกษาจากด้านต่าง ๆ หลายท่านกล่าวถึง "Contemporary" ในเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับ "ความร่วมสมัย" ไม่ว่าจะเป็น ด้านวัฒนธรรม (Culture) ด้านศิลปะ (Arts) หรือแม้กระทั่งด้านนาฏยศิลป์ (Dance) เองก็ตาม ไว้ดังนี้

---

[79] นาฏศิลป์ร่วมสมัย[ออนไลน์]. 14 ธันวาคม 2555.แหล่งที่มา http://www.birddancebangkok.com/index.php?lay=show&ac=article&Id=217759

[80] นราพงษ์ จรัสศรี, ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก. หน้า90.

ด้านวัฒนธรรม (Culture)

"...จะเห็นได้ว่าศิลปะการแสดงแบบเดิมเมื่อเชื่อมโยงกับศิลปะการแสดงแบบใหม่ ถือเป็นการเรียนรู้ การประยุกต์ให้ศิลปะให้คงอยู่และกลายเป็นศิลปวัฒนธรรมที่เข้มแข็งขึ้น เพราะอย่างไรแล้ววัฒนธรรมก็ไม่ตาย แต่กลายเป็น "วัฒนธรรมร่วมสมัย" (Contemporary Culture) นั่นเอง..."[81]

จากแนวความคิดของเคล้าส์ โฮเนฟฟ์ (Klaus Honeff)ในหนังสือ เรื่อง "Contemporary Art" ที่กล่าวถึงศิลปะร่วมสมัยตามทัศนะของผู้แต่ง Klaus Honeff คือ ซึ่ง Honeff ชี้ว่า ศิลปะร่วมสมัยได้เปิดกว้างออกสู่กระแสสังคมและวัฒนธรรมที่อยู่นอกโลกแห่งศิลปะมากขึ้น ดังนั้นการประเมินของ Honeff ที่ว่า

"...ศิลปะร่วมสมัยไม่เพียงแต่มุ่งให้ความใส่ใจต่อโลกแห่งศิลปะเท่านั้น ไม่ว่าในที่ใดก็ตาม มันดูเป็นสิ่งจำเป็นที่ศิลปะร่วมสมัยจะมุ่งให้ความสนใจต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นทั่วไป และต่อกระแสสังคมวัฒนธรรมโดยองค์รวม..."[82]

เมื่อกล่าวถึงประวัติ ความเป็นมาของนาฏยศิลป์ตะวันตกในยุคโมเดริ้นด๊านซ์ของครูตั้มจนสรุปมาเป็นยุคของการคิดสร้างสรรค์แบบใหม่ แล้วมีอิทธิพลการรูปแบบการแสดงนาฏยศิลป์

---

[81] ปัญชลี ด้วงเอียด, "บันเทิงฉบับ "วัฒนธรรมร่วมสมัย": หนังไทยร่วมสมัย." ใน สาร ศูนย์เฝ้าระวังทางวัฒนธรรม ปีที่ 7,ฉบับที่ 4, หน้า17.

[82] Klaus Honeff อ้างถึงใน Jim Supankat. "Contemporary Art : What/ When/ Where." The Second Asia-Pacific of Contemporary Art Triennial (Catalogue). Brisbane : Queensland Art Gallery . 1996. p. 26-28.

ภาพที่ 2 การละเล่นของเด็กไทย ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทย
ที่มา: สำเนาภาพจากผู้ช่วยศาสตราจารย์สุภาวดี โพธิเวชกุล[83]

***หมายเหตุ**: การแสดงนาฏยศิลป์ไทย ละครนอก เรื่องรถเสน ตอน ชนไก่
ตัวละคร: รถเสนตอนเด็ก แสดงโดย คุณครูศิริวัฒน์ ดิษยนันทน์ ศิลปิน
แห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ - ละครรำ) ปีพุทธศักราช 2541

---

[83] สุภาวดี โพธิเวชกุล, "หน่วยที่ 2 วิวัฒนาการของการละครไทยก่อนยุครัตนโกสินทร์," ใน เอกสารประกอบการสอน เรื่อง ประวัติศิลปะการแสดง รายวิชา การละครไทย รหัสวิชา PER1602 (กรุงเทพมหานคร: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, 2553), หน้า 9.

3) **ประวัติของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย** (Thai Contemporary Dance)

สอดคล้องกับข้อความในหนังสือพิมพ์ THAIGOODNEWS (ไทยกูดนิวซ์) สำนักข่าวหนึ่งที่ลงเป็นหัวข้อจากการสัมภาษณ์พิเชษฐ์ กลั่นชื่น (บทสัมภาษณ์ โดย เฉลิมพล ฤทธิชัย, ประสานงาน โดย ชวลิต ตระกูลสันติรัตน์)คำกล่าวของ พิเชษฐ์ กลั่นชื่น ความว่า

> "...งาน contemporary ผมยิ่งบอกได้เลยว่า ไม่จำเป็นต้องรู้เรื่องคืองาน contemporary มันหาสิ่งใหม่มากแล้ว มันเดินทางไปก่อนข้างหน้าเยอะเลย คนที่ดูนั้น งาน contemporary มันจะได้รับความนิยมมากในยุโรป สิ่งที่คนยุโรปเข้าไปดูงานเต้นแบบร่วมสมัย..."[84]

หลังจากสร้างความฮือฮาที่ Boston กล่าวถึงศิลปินไทยที่มีชื่อเสียงระดับนานาชาติ คุณพิเชษฐ์ กลั่นชื่น ก็ได้นำงานแสดงชุดฉุยฉาย มาให้ชาวนิวยอร์คได้ชมเมื่อเดือนกรกฎาคมนี้ นับเป็นหนึ่งในคนไทยจำนวนน้อยที่มีโอกาสได้ นำผลงานของตนเองมาสู่เวทีของ Lincoln Center ได้ ทีมงาน มีโอกาสได้พบกับคนที่อาจจะเรียกได้ว่าเป็นศิลปินสุดโต่ง สองวันก่อนฉุยฉายจะเปิดการแสดง

ปัจจัยที่ส่งเสริมให้เกิดการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทย

1. เกิดจากแรงบันดาลใจที่ต้องการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ขึ้นด้วยตนเอง เพื่อตอบสนองความต้องการของ ผู้สร้างสรรค์และแรงกระตุ้นจากสังคมที่ต้องการความแปลกใหม่ รวมทั้งเพื่อแสดงออกถึงความเชี่ยวชาญของตน เพื่อให้ได้รับการยอมรับจากสังคมหรือจากกลุ่มนาฏศิลปินด้วยกัน

2. ทำตามนโยบายขององค์กรทางวัฒนธรรมท้องถิ่นและองค์กรทางวัฒนธรรมในระดับประเทศที่สนับสนุนศิลปะการแสดง ทำให้นาฏศิลปินจำเป็นที่จะต้องสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นของตนเองขึ้นมา ด้วยเหตุนี้เอง ผู้สร้างสรรค์นาฏศิลป์ชาวไทยจึงสนใจนาฏศิลป์ไทยในฐานะของศิลปะประจำชาติ และนาฏศิลป์ที่แตกต่าง

---

[84] THAIGOODNEWS, พิเชษฐ์ กลั่นชื่น: นาฏศิลป์ไทยจะต้องเดินทางต่อไป[ออนไลน์], 31 มกราคม 2556. แหล่งที่มาhttp://thaigoodnews.us/open-mind

จากนาฏศิลป์ของตะวันตก ซึ่งถือเป็นแนวทางการนำเสนอที่แตกต่างและดึงดูดความสนใจได้ง่าย เพื่อผลักดันให้งานของตนไปถึงระดับสากล

3. ทำตามหลักสูตรการศึกษานาฏศิลป์ในสถาบันอุดมศึกษา ระบบการศึกษาในระดับปริญญาตรี และปริญญาขั้นสูง ตลอดจนหลักสูตรประกาศนียบัตรต่างๆ ในหลายสถาบันได้กำหนดไว้ในหลักสูตรให้ผู้ที่จะจบการศึกษา ต้องสร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุดใหม่ๆ ออกมา เพื่อวัดผลทางด้านการสร้างสรรค์ ทั้งในรูปแบบของผลงานเดี่ยวหรือผลงานกลุ่ม เช่น โครงการปริญญานิพนธ์ทางด้านนาฏศิลป์ของภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งในระหว่างปี 2535 – 2542 ได้สร้างสรรค์การแสดงชุดใหม่ขึ้นมาเป็นจำนวนถึง 141 ชุด ทำให้เกิดการแสดงที่แปลกไปจากเดิม

4. ความต้องการที่จะอนุรักษ์ สืบทอด แต่ปรับเปลี่ยนเพื่อสร้างความนิยมให้แพร่หลายในกลุ่มผู้ชมปัจจุบัน

5. ความต้องการทางธุรกิจ การสร้างเงื่อนไขพิเศษในแง่ธุรกิจ เป็นข้อแตกต่างที่เห็นได้ชัดเมื่อเปรียบเทียบกับสาเหตุของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยอื่นๆ ที่ได้กล่าวถึงมาแล้วข้างต้น จึงจำเป็นที่จะต้องมีการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ขึ้นเพื่อรองรับความต้องการนั้น เป็นตัวประกอบสินค้า บริการ และเป็นการสร้างบรรยากาศ

จากการศึกษาข้อมูลด้านนาฏยศิลป์ในประเทศ และการศึกษาลักษณะของอิทธิพลทางศิลปะเข้ามามีบทบาทต่อการแสดงทางนาฏยศิลป์ของประเทศไทยแล้วนั้น พบลักษณะของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Dance) มีหลายหลายลักษณะ แต่ทั้งนี้เมื่อใช้เกณฑ์การจำแนกประเภท หรือลักษณะการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย(Thai Contemporary Dance) แล้ว โดยการนำรูปแบบของการแสดงที่ผสมผสานกันในกระบวนการสร้างนาฏยศิลป์แสดงนำเสนอออกมาสู่สายตาผู้ชมนั้น สามารถจำแนกได้เป็น 6 ลักษณะ ดังปรากฏในตารางที่ 8 ต่อไป

ตารางที่ 6 แสดงลักษณะการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Dance) ที่พบในประเทศไทย

ลำดับ	ลักษณะที่พบ	คำอธิบาย	
		ปีที่พบ / คำเฉพาะ	ศิลปินต้นแบบ
1	การประยุกต์รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยตามอิทธิพลของการแสดงบัลเล่ต์	เริ่มปรากฏ พ.ศ. 2498 / จินตลีลาประกอบเพลง	ผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์ ณ อยุธยา
2	การผสมผสานท่านาฏศิลป์ไทยในการแสดงบัลเล่ต์	เริ่มปรากฏ พ.ศ. 2505 /	คุณหญิงเจเนเวียฟ เลสปันยอล เดมอน
3	ระบำเรื่องที่ใช้นาฏศิลป์ไทยในแนวประยุกต์	เริ่มปรากฏ พ.ศ. 2505 /	สโมสรนิสิตเก่า จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
4	การผสมผสานท่านาฏศิลป์ไทยในการแสดงการเต้นแจ๊ส	เริ่มปรากฏ พ.ศ. 2525 / Board Way Show	คุณภัทราวดี มีชูธน

ตารางที่ 6 (ต่อ)

ลำดับ	ลักษณะที่พบ	คำอธิบาย	
		ปีที่พบ / คำเฉพาะ	**ศิลปินต้นแบบ**
5	การผสมผสานนาฏศิลป์ไทยในการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย	เริ่มปรากฏ พ.ศ. 2530 /	ศ. ดร.นราพงษ์ จรัสศรี อาจารย์บัญชา สุวรรณานนท์
6	การผสมผสานนาฏศิลป์ไทยเข้ากับทักษะการเต้นของนาฏศิลป์ร่วมสมัย	เริ่มปรากฏ พ.ศ. 2505 /	คุณวรารมย์ ปัจฉิมสวัสดิ์ ศ. ดร.นราพงษ์ จรัสศรี คุณภัทราวดี คุณมานพ มีจำรัส คุณพีรมณฑ์ ชมธวัช
รวม		**6 ลักษณะ**	

ที่มา: วิจัย

จากตารางที่ 6 แสดงลักษณะการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Dance) ที่พบในประเทศไทย พบว่าข้างต้นแสดงให้ทราบถึงวิวัฒนาการของลักษณะการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ซึ่งเป็นรูปแบบของการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย[85] ที่ศิลป์รุ่นใหม่ ๆ ได้นำมาเป็นรูปแบบในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยในยุคปัจจุบันนี้

---

[85] ปิยาดี มากพก, นาฏศิลป์ไทย: การสังเคราะห์องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์ด้านนาฏศิลป์ไทย (กรุงเทพมหานคร: สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2556), หน้า93 - 95.

4) รูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

จากการศึกษาเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ปรากฏในประเทศเทศนั้น ผู้วิจัยอธิบายรูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยได้ดังนี้

เนื่องจากนาฏยศิลป์เป็นงานศิลปะแขนงหนึ่ง เพราะฉะนั้นรูปแบบของงานจึงขึ้นอยู่กับศิลปินผู้สร้าง ว่าต้องการให้เป็นรูปแบบไหน มีอะไรเข้าเป็นส่วนประกอบมากน้อยเพียงใด หากจะคิดว่า รูปแบบของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสัยที่แน่นนอนนั้นคงไม่ควรที่จะกล่าวเป็นอย่างยิ่ง เพราะสิทธิเสรีภาพของงานศิลปะที่นาฏยศิลปินได้สร้างสรรค์ขึ้น ก็อยู่ที่ความพึงพอใจของนาฏยศิลปินแต่ละท่านนั้นเอง

จากการเหตุข้างต้นนี้เองทำให้เกิดศิลปะสมัยต่าง ๆ ขึ้นมากมาย แต่ศิลปะที่เป็นสาเหตุและเกี่ยวข้องกับการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยมากที่สุด เห็นว่าจะเป็นศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) นั่นเอง

ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) มีลักษณะเป็นศิลปะที่เป็นการสร้างสรรค์ศิลปะของมนุษย์ที่ผิดแปลกไปจากงานศิลปะยุคเก่า ๆ ศิลปินได้แสดงออกทางศิลปะอย่างอิสระโดยไม่ยึดติดกับเรื่องราวทางศาสนาอย่างไม่ลืมหูลืมตาอีกต่อไป ศิลปินไม่จำเป็นต้องหมกตัวเองสร้างงานศิลปะอยู่แต่ในห้องอย่างแต่ก่อน แต่สามารถออกไปเขียนภาพธรรมชาติจริง ๆ นอกจากนั้นศิลปินยังมีใจกว้างที่จะยอมรับเอาการค้นคว้าเกี่ยวกับแสงสีทางวิทยาศาสตร์มาปรับปรุงงานศิลปะของตน เมื่อปล่อยวางความเชื่อแบบโบราณออกไปบ้างแล้ว ทำให้ศิลปินสามารถนำเสนอเนื้อหา รูปแบบอื่น ๆ ได้มาก เป็นเหตุให้ศิลปะมีความก้าวหน้า หลากหลายรูปแบบอย่างไม่เคยปรากฏมาก่อน จะนำเสนอในลำดับต่อไป

ศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) ประมาณ พ.ศ. 2467 - 2482 (ค.ศ. 1924 - 1939) ศิลปะเซอร์เรียลลิสม์หรือศิลปะลัทธิเหนือจริง เป็นศิลปะที่พัฒนาการจากศิลปะดาดา จึงมีสาระของการต่อต้านสงครามปรากฏอยู่ในงานศิลปะบางชิ้นด้วย ศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ หมายถึง ศิลปะอันเกิดจากการที่มนุษย์ใช้จินตนาการเป็นส่วนประกอบที่สำคัญในการแสดงออก และจินตนาการดังว่านั้นก็คือ จิตใต้สำนึก (Subconcious) นั่นเอง จิตใต้สำนึกเป็นภาวะของความฝัน ที่มีกระบวนการต่อเนื่องจนสามารถนำมาสร้างสรรค์งานศิลปะได้

ศิลปะเซอร์เรียลลิสม์จึงปรากฏออกมาในลักษณะเหนือความเป็นจริง ถ้าบอกธรรมดาคนอาจจะไม่เชื่อ เช่น สงครามกำลังจะเกิดแล้วในไม่ช้านี้ หรือตัวอย่างที่ใกล้ตัว สงครามที่กำลังดำเนินอยู่ในขณะนี้จะทำให้เขมรสิ้นชาติ ศิลปินจะนำเอาลักษณะทำนองนี้มาสร้างสรรค์ให้ดูเกินความจริงเข้าไว้เพื่อให้คนที่มองเห็นเกิดความกลัว และเห็นจริงไปด้วย อย่างไรก็ตาม การแสดงออกทางด้านศิลปะมันก็เป็นเพียงการแสดงเท่านั้นหาใช่ของจริงไม่ มันเป็นเหตุผลในทางที่จะมองหารูปแบบที่แปลกไปจากที่เคยเห็นเท่านั้นเอง ศิลปินที่สำคัญคือ

ดาลี (Sanvador Dali) เขาเขียนภาพชื่อ ลางสังหรณ์แห่งสงครามกลางเมือง ซึ่งมีรูปแบบที่พิลึกพิลั่นมาก งดงามในเรื่องของการใช้สีเกลี่ยกลมกลืน ดูแล้วเหมือนภาพที่ปรากฏในความฝัน

ชากัลล์ (Marc Chagall) เขียนภาพเหนือจริงชื่อ วันเกิด ในลักษณะคล้ายความฝัน เพื่อที่จะบอกให้ทราบความจริงในจิตใต้สำนึกของเขาว่า เขารักผู้หญิงคนนั้นมากเพียงใด เพียงจุมพิตอย่างแผ่วเบาจากเธอในวันเกิดมันทำให้รู้สึกดุจลอยสู่ทิพย์วิมาน

ศิลปินในอดีตสร้างงานเพื่อรับใช้สถาบันและมีสถานะเปรียบเสมือนฐานันดรพิเศษที่ถูกอุ้มชูโดยชนชั้นสูง แต่เมื่อศิลปินหยุดสร้างงานศิลปะเพื่อปัจเจกบุคคล จึงเป็นจุดเริ่มต้นที่ศิลปะจะต้องอุ้มชูตัวเอง แต่ด้วยปัญหาจากการที่ประชาชนส่วนใหญ่ของสังคมไทย ยังไม่มีพื้นฐานการบริโภคศิลปะในระดับวัฒนธรรม โดยเฉพาะการบริโภคศิลปะเพื่อเป็นอาหารของจิตใจ จึงทำให้ศิลปะบางแขนงอยู่ในสภาพที่ต้องต่อสู้อย่างหนักเพื่อความอยู่รอด

และหากมองย้อนไปถึงจุดเปลี่ยนแบบก้าวกระโดดของการสร้างสรรค์ศิลปะในประเทศไทย อันเป็นจุดเริ่มต้นของแนวคิดการแบ่งแยกศิลปะออกเป็นแบบประเพณีและแบบร่วมสมัย ก็จะพบว่า

> "...จุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลง เกิดขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 อันเป็นช่วงเวลาที่การล่าอาณานิคมของชาติตะวันตกในเอเชียอาคเนย์กำลังเฟื่องฟู เพื่อเป็นการลบล้างภาพลักษณ์ป่าเถื่อนอันเป็นข้ออ้างส่วนมากในการกลืนประเทศต่าง ๆ ของตะวันตก..."[86]

---

[86] จักรพันธ์ วิลาสินีกุล, วิเคราะห์สถานการณ์ศิลปะร่วมสมัยในสังคมไทย[ออนไลน์], 17 ธันวาคม 2555. แหล่งที่มาhttp://www.artbangkok.com/detail_page.php?sub_id=2593.

พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงทรงดำเนินกุศโลบายอันแยบคาย ด้วยการสร้างอารยธรรมใหม่ขึ้นในสยาม ถือเป็นการเข้ามาอย่าง "เต็มตัว" ของศิลปกรรมตะวันตกและแบ่งตัวออกจากศิลปะดั้งเดิมอย่างชัดเจน

> "...ในสมัยรัชกาลที่ 5 วัฒนธรรมทางนาฏศิลป์ของตะวันตกได้แพร่หลายเข้ามาในประเทศไทย ทำให้เกิดละครแบบต่างๆ ขึ้น เช่น ละครดึกดำบรรพ์ ที่กล่าวมาแล้ว แต่ละครดึกดำบรรพ์ยังคงใช้ท่ารำของไทยเป็นหลัก ยังถือได้ว่า เป็นนาฏศิลป์ของไทยอย่างสมบูรณ์ ส่วนละครที่นำแบบของตะวันตกมาใช้จริงๆ ก็คือละครที่ไม่ใช้ท่ารำเลย ใช้แต่กิริยาท่าทางของคนธรรมดาสามัญ ที่เราปฏิบัติกันอยู่เท่านั้น เช่น ละครร้อง ละครพูด ละครพูดสลับลำ และละครสังคีต..."[87]

จะเห็นได้ว่า คำว่า "นาฏศิลป์" ซึ่งแต่เดิมหมายถึง การแสดงต่างๆ ที่ประกอบด้วยการรำ ไม่ว่าจะเป็นระบำ หรือละคร แบบใดนั้น ได้มีความหมายแผ่กว้างออกไปอีก เมื่อวัฒนธรรมตะวันตกได้แพร่เข้ามาในเมืองไทย อันทำให้เกิดมีละครที่ใช้กิริยาท่าทางอย่างสามัญชน ซึ่งไม่มีการรำเลย ดังนั้น การแสดงละครร้อง ละครพูด ละครพูดสลับลำ และละครสังคีต ที่ไม่มีการรำ แต่เป็นละครอีกแบบหนึ่ง ก็ต้องถือว่า เป็นนาฏศิลป์ด้วย

"ศิลปะร่วมสมัย" กับ "วัฒนธรรมร่วมสมัย" มีความหมายที่สัมพันธ์เชื่อมโยงกันเกือบทุกมิติ จึงมักมีการใช้คำว่า "ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย" ในความหมายเดียวกัน ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย(Art Culture Literacy) สามารถแบ่งออกได้เป็น 9 สาขา อันได้แก่

เมื่อพิจารณาศิลปะร่วมสมัยในบริบทที่กำหนดกรอบโดยสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม ได้จำแนกหมวดหมู่และจัดกลุ่มศิลปะร่วมสมัยหลากลายสาขา ดังจะแสดงไว้ในตารางที่ 7 ต่อไป

---

[87] ราชบัณฑิตยสถาน, "นาฏศิลป์ไทย," สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชน โดยพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เล่มที่ 13 (2554): หน้า234.

ตารางที่ 7 แสดงการจัดกลุ่มและหมวดหมู่ศิลปะร่วมสมัยโดยสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม

ลำดับ	หมวดหมู่ศิลปะร่วมสมัย		กลุ่มของศิลปะร่วมสมัย	
	ชื่อภาษาไทย	คำคุณศัพท์	ประยุกต์ศิลป์	วิจิตรศิลป์
1	สาขาทัศนศิลป์	VISUAL ARTS		✓
2	สาขาวรรณศิลป์	LITERATURE		✓
3	สาขาดุริยางคศิลป์	MUSIC		✓
4	สาขานาฏศิลป์	PERFORMING ARTS		✓
5	สาขาสถาปัตยกรรม	ARCHITECTURE	✓	
6	สาขาภาพยนตร์	FILM		✓
7	สาขามัณฑนศิลป์	INTERIOR DESIGN	✓	
8	สาขาแฟชั่น	FASHION DESIGN	✓	
9	สาขานฤมิตศิลป์	GRAPHIC DESIGN	✓	
รวม	**9 สาขา**		**2 กลุ่ม**	

ที่มา: กลุ่มเฝ้าระวังทางวัฒนธรรม สำนักงานปลัดกระทรวงวัฒนธรรม[88]

ตารางที่ 7 แสดงการจัดกลุ่มและหมวดหมู่ศิลปะร่วมสมัย แสดงให้เห็นว่า ศิลปะร่วมสมัย สามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ ๆ คือ

(1) กลุ่มประยุกต์ศิลป์

(2) กลุ่มวิจิตรศิลป์

---

[88] เจษฎา ไชยพงษ์, "กระจกหกด้าน: สังคมไทยกับวัฒนธรรมร่วมสมัย," ใน สาร ศูนย์เฝ้าระวังทางวัฒนธรรม ปีที่ 7,ฉบับที่ 4, หน้า4 - 5.

ยังพบว่าได้นำหลักการของความต้องการ หรือจุดประสงค์ของการอุปโภค เป็นมาตราวัด หรือเกณฑ์ในการจำแนก ประกอบกับเหตุผลเชิงเศรษฐศาสตร์ เช่น ทางธุรกิจ กลไกตลาด อุปสงค์ อุปทาน เป็นต้น เป็นองค์ประกอบในการวิเคราะห์จำแนกกลุ่มและหมวดหมู่ศิลปะร่วมสมัย

ปัจจัยหลักที่ทำให้การดำรงอยู่และการพัฒนาของศิลปะหลายแขนงในยุคสมัยต่าง ๆ เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ในลักษณะที่ต่อเนื่องเป็นรูปธรรม คือ เหตุผลจากความต้องการขั้นพื้นฐานของสังคมมนุษย์ขณะนั้น หรืออาจกล่าวได้ว่าบริบททางสังคมเป็นปัจจัยทำให้เกิดวิวัฒนาการทางศิลปะ ซึ่งประเทศไทย เริ่มตั้งแต่ติดต่อกับต่างชาติในยุคพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เริ่มเป็นมูลเหตุของการเปลี่ยนแปลงในหนังสือพัฒนาการนาฏศิลป์ เป็นมูลเหตุของการซึมซับรับอิทธิพลทางวัฒนธรรม แล้วเป็นยุคเริ่มการพัฒนางานทางนาฏยศิลป์นั้นเอง

2.3.2 องค์ประกอบนาฏยศิลป์

เมื่อกล่าวถึงองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ หรือองค์ประกอบของศิลปะการแสดงชนิดอื่น ๆ ได้มีนักวิชาการและศิลปิน นักแสดงหลายท่านได้กล่าวไว้อย่างหลากหลายด้วยกัน ดังนี้

ในรายงานการศึกษาวิจัยทางนาฏยศิลป์ ไม่ว่าจะนาฏยศิลป์ไทย หรือนาฏยศิลป์สากลต่าง ๆ มักจะพบการกล่าวถึงองค์ประกอบทางนาฏยศิลป์ที่ได้ศึกษาจากการแสดงทางนาฏยศิลป์ชุดต่าง ๆ ของผู้ศึกษาวิจัยหลากหลายเรื่อง ซึ่งผู้วิจัยขอกล่างถึงองค์ประกอบของการแสดงทางนาฏยศิลป์ที่นำมาเป็นแนวทางเพื่อศึกษาองค์ประกอบทางการแสดงด้านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ได้นี้

ทฤษฎีโพเอติกา (Poetics Theory) ของอริสโตเติ้ล (Aristotle) ซึ่งเป็นทฤษฎีรากฐานของนาฏยศิลป์ทางทวีปยุโรป ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของการแสดงไว้ทั้งหมด 6 ประการ[89] คือ

---

[89] เครือจิต ศรีบุญนาค, การผสมผสานทางวัฒนธรรม: กรณีศึกษาศิลปะการแสดงที่พัฒนาจากภาพศิลาจำหลัก สถาปัตยกรรมขอมโบราณในประเทศไทยและกัมพูชา (กรุงเทพมหานคร: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม, 2544), หน้า27.

1. โครงเรื่อง (Plot)

2. ตัวละคร (Character)

3. สาระของเรื่อง (Theme)

4. ภาษา (Diction)

5. เสียง (Sound)

6. ภาพ (Spectacle)

ซึ่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ชุติมา มณีวัฒนา กล่าวถึงการพิจารณาว่าสิ่งใดเป็นองค์ประกอบพื้นฐานของการจัดแสดงละคร ความว่า

> "...มีหลักการอยู่ว่า สิ่งเหล่านี้จะต้องปรากฏอยู่ทุกครั้งที่เกิดการแสดงละคร ไม่ว่าการแสดงนั้น ๆ จะจัดขึ้นที่ไหน เมื่อไหร่ อย่างไร หรือโดยใครก็ตาม หากปราศจากสิ่งเหล่านี้ละครจะเกิดขึ้นไม่ได้หรือหากปราศจากองค์ประกอบใดองค์ประกอบหนึ่งไป ก็จะกลายเป็นศิลปะรูปแบบอื่น ไม่อาจเรียกว่าเป็นศิลปะการจัดแสดงละครได้..."[90]

แสดงถึงการพิจารณาถึงหลักฐานของการจัดแสดงทางนาฏยศิลป์ ในรูปแบบของการแสดงละครได้กล่าวถึงการแสดงละครจะเกิดขึ้นที่ไหน เมื่อไหร่ อย่างไร หรือโดยใครก็ตาม หมายความว่า

"ขึ้นที่ไหน" คือ สถานที่ในการจัดการแสดงทางนาฏยศิลป์นั้น ๆ

"เมื่อไหร่ อย่างไร" คือ รูปแบบละครเรื่องอะไร

"โดยใคร" คือ แสดงโดยใคร หรือ กำกับการแสดงโดยใคร

---

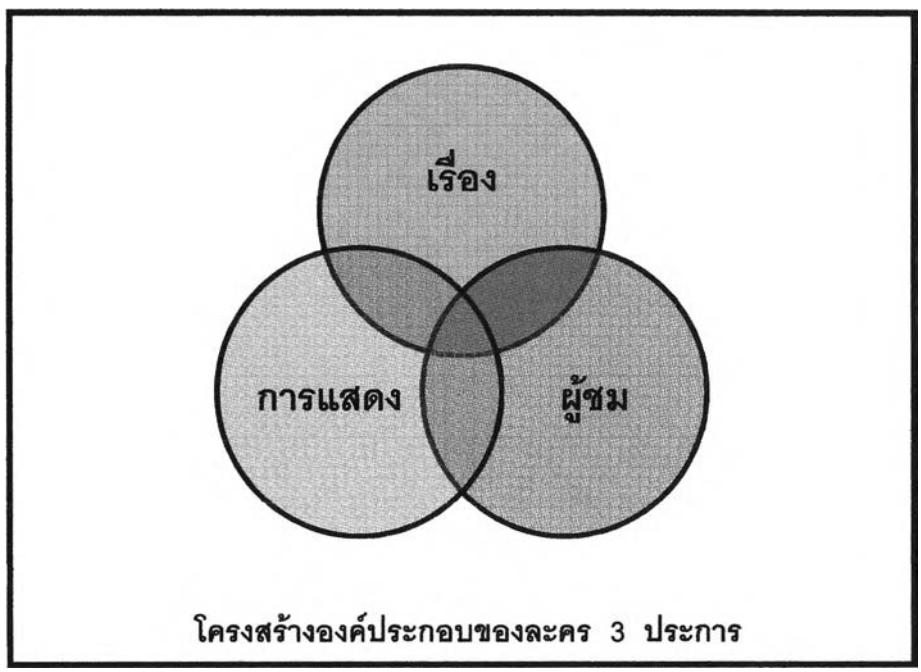
[90] ชุติมา มณีวัฒนา เปล่งขำ, "ปริทัศน์ศิลปะการละคร (Introduction to Theatre)," ใน เอกสารประกอบการสอนวิชาประวัติศิลปะการแสดง ภาคเรียนที่ 2/ 2550 (กรุงเทพมหานคร: สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, 2550), หน้า7.

เป็นการแสดงถึงโครงสร้างของการแสดงละครที่ประกอบไปด้วย สถานที่ รูปแบบละคร ผู้แสดง และผู้กำกับการแสดงนาฏยศิลป์นั่นเอง

สอดคล้องกับรองศาสตราจารย์สดใส พันธุมโกมล กล่าวถึง "ละคร" คือ การแสดงที่เป็นเรื่องซึ่งจัดเสนอต่อผู้ชม ณ สถานที่แสดงแห่งใดแห่งหนึ่ง ดังนั้นจึงสรุปได้ว่าการแสดงละครจะเกิดขึ้นได้ต้องอาศัยองค์ประกอบทั้งสิ้น 3 ประการ คือ

1) เรื่อง หรือบทละคร 2) การแสดง และ3) ผู้ชม

โดยรองศาสตราจารย์สดใส พันธุมโกมล ได้เสนอโครงสร้างองค์ประกอบของละครจำแนกออกได้ 3 ประการ ซึ่งเขียนแผนภาพความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบของละครตามแผนภาพที่ 11 ดังนี้



แผนภาพที่ 9 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบของละคร
ที่มา: สำเนาภาพจากสดใส พันธุมโกมล[91]

---

[91] สดใส พันธุมโกมล, เอกสารประกอบการสอนวิชาปริทัศน์ศิลปะการละคร (กรุงเทพมหานคร: สาขาวิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2535), หน้า11.

จากภาพที่ 9 แผนภาพความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบของละคร แสดงให้ทราบถึงโครงสร้างองค์ประกอบของละคร ซึ่งถึงได้ว่าเป็นการแสดงนาฏยศิลป์อย่างหนึ่ง ที่ต้องมีเรื่อง ผู้ชม และการแสดงเป็นหัวใจสำคัญ ของการแสดงละคร

จากการศึกษาได้พบว่า เอ็ดวิน วิลสัน (Edwin Wilson) และอัลวิน โกล์ดฟาร์บ (Alvin Goldfarb) ได้แบ่งองค์ประกอบของศิลปะการจัดแสดงละครไว้ 6 ประการ[92] ดังนี้

1) นักแสดง

2) ผู้ชม

3) ผู้กำกับการแสดง

4) พื้นที่จัดการแสดง

5) องค์ประกอบด้านการออกแบบเพื่อการแสดง เช่น เสื้อผ้า แสง ฉาก เป็นต้น รวมไปถึงการออกแบบเสียงประกอบการแสดง เช่น ดนตรี เพลง รวมถึงเสียงประกอบต่าง ๆ เป็นต้น

6) บทละคร

แนวคิดและทฤษฎีที่ได้จากการศึกษาคัมภีร์นาฏยศาสตร์[93] โดยมีหัวข้อที่สำคัญ คือ ระบำ ดนตรี ภาษา การประพันธ์บทละครองค์ประกอบของศิลปะการละคร การผลิตการแสดง การฝึกซ้อม การแสดงออกด้วยท่าทางเพื่อสื่อความหมายและอารมณ์ การวิจารณ์ละคร ผู้ชมละคร เป็นต้น บางครั้งที่การเขียนอ้างถึงความคิดเห็นและนักวิจารณ์ท่านอื่นด้วย ในคัมภีร์นี้ผู้เขียน คือ ภรตมุนี[94]

ได้อ้างว่า สิ่งที่เสนอเกี่ยวกับศิลปะการละครนั้นได้เรียบเรียงเสียใหม่เพื่อให้กระชับและได้ใจความที่สั้น และเป็นประโยชน์ต่อผู้อ่านร่วมสมัย ทั้งนี้น่าจะเข้าใจได้ว่าการเขียนตำรานาฏย

---

[92] Edwin Wilson and Alvin Goldfarb, Theater The Lively Art (3rd ed.) (USA: McGraw-Hill College, 1999), p. 9 - 12.

[93] มนตรี ตราโมท, รวมงานวิทยานิพนธ์ของนายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์กรมศิลปากร (กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2525), หน้า 31 - 45.

[94] เรื่องเดียวกัน, หน้า32.

ศาสตร์เล่มนี้ได้เรียบเรียงจากเอกสารตำนานมากมายหลายฉบับที่มีเผยแพร่อยู่แล้ว โดยตั้งใจทำให้เป็นมาตรฐานฉบับที่น่าเชื่อถือที่สุด ความน่าเชื่อถือของคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ไม่อาจมีใครปฏิเสธได้ เพราะในปัจจุบันคัมภีร์นี้ได้รับการยกย่องว่าเป็นคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์เป็นพระเวทชุดที่ 5 ตามความเชื่อของชาวฮินดู[95] ที่ว่าพระพรหมเทพเจ้าแห่งการสร้างสรรค์ทรงถ่ายทอดความรู้ที่มีอยู่ในพระเวททั้ง 4 เล่ม แก่ภรตมุนี[96] ผสมผสานปรุงแต่งจนกลายมาเป็นนาฏยเวท[97] (Natya Veda) ซึ่งภายหลังเรียกว่า "นาฏยศาสตร์"[98] (Natya Satra) ความรู้ที่บันทึกไว้ในพระเวททั้ง 4 เล่ม ได้แก่

1) ฤคเวท (Rih Veda) หมายถึง ความรู้ทางปัญญา ภาษา และถ้อยคำ

2) สามเวท (Sama Veda) หมายถึง ความรู้ทางด้านลำนำ ทำนองเพลง และดนตรี

3) ยชุรเวท (Yajur Veda) หมายถึง ความรู้ทางด้านกิริยาท่าทางการแสดง

4) อถรรพเวท (Athara Veda) หมายถึง ความรู้ทางด้านการแสดงออกทางอารมณ์ประกอบด้วยรส และภาวะ

อาจารย์จตุรงค์ มนตรีศาสตร์ ผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ได้แสดงแนวความคิดเกี่ยว อถรรพเวท (Athara Veda)[99] อธิบายว่า อารมณ์ความรู้สึกเหล่านี้เป็นผลตามธรรมชาติที่เกิดขึ้นเมื่อมนุษย์ได้รับรู้สภาพการณ์บรรยากาศหรือเหตุการณ์บางอย่าง โดยอาศัยการแสดงออกของผู้ฟ้อนรำเรียกว่า "ภาวะ[100]" การแสดงในเชิงนาฏศิลป์จึงมีองค์ประกอบสำคัญ 2 ประการ[101] คือ

---

[95] เรื่องเดียวกัน, หน้า36.

[96] เรื่องเดียวกัน, หน้า37.

[97] เรื่องเดียวกัน, หน้า38.

[98] เรื่องเดียวกัน, หน้า40.

[99] จตุรงค์ มนตรีศาสตร์, นาฏศิลป์อินเดีย (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์ จำกัด, 2529), หน้า38.

[100] เรื่องเดียวกัน, หน้า39.

[101] เรื่องเดียวกัน, หน้า40 - 47.

1) ราคะ (Raga) หมายถึง ดนตรี หรือเพลงที่บรรเลง

2) ตาละ (Tala) หมายถึง จังหวะ

รวมแล้วกลายเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ 3 อย่าง คือ ภาวะ ราคะ ตาละ นักวิชาการนาฏศิลป์อินเดียบางท่านได้ตั้งข้อสังเกตที่น่าสนใจว่า คำหน้าของทั้งสามคำนั้นมีความสอดคล้องกับชื่อ "ภรต" (Brava - Raga -Tala = Brarata)[102] ผู้รจนาคัมภีร์เล่มนี้นั่นเอง

รองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กล่าวถึงองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์ 9 ประการ[103] คือ

1) บทละคร

2) ท่ารำ

3) ผู้แสดง

4) การแต่งกาย

5) แสงสี

6) เวทีและฉาก

7) เพลงหรือดนตรี

8) งบประมาณ

---

[102] ภควัต ปิดตาทะโน, "นาฏยประดิษฐ์: การศึกษาประติมากรรมภาพสลักปราสาทพนมรุ้งเพื่อสร้างชุดการแสดง," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ สถาบันวิจัยศิลปะและวัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2553), หน้า78 - 79.

[103] ผุสดี หลิมสกุล, "เอกสารประกอบคำสอนรายวิชานาฏยประดิษฐ์ขั้นสูง." ใน เอกสารประกอบคำสอน รหัสวิชา 3504521 รายวิชานาฏยประดิษฐ์ขั้นสูง (ADV CHOREOGRAPHY) หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 10 มกราคม 2555, หน้า6 - 8. (อัดสำเนา)

9) เวลา สถานที่

สอดคล้องกับผู้ช่วยศาสตราจารย์ชุติมา มณีวัฒนา ที่กล่าวถึงองค์ประกอบของการแสดงละครไว้ในงานเขียนเรื่อง "ปริทัศน์ศิลปะการละคร (Introduction to Theatre)" ได้แสดงถึงองค์ประกอบของการแสดงละครซึ่งประกอบด้วย 6 ประการ[104] ดังนี้

1) นักแสดง

2) ผู้ชม

3) ผู้กำกับการแสดง

4) พื้นที่จัดการแสดง

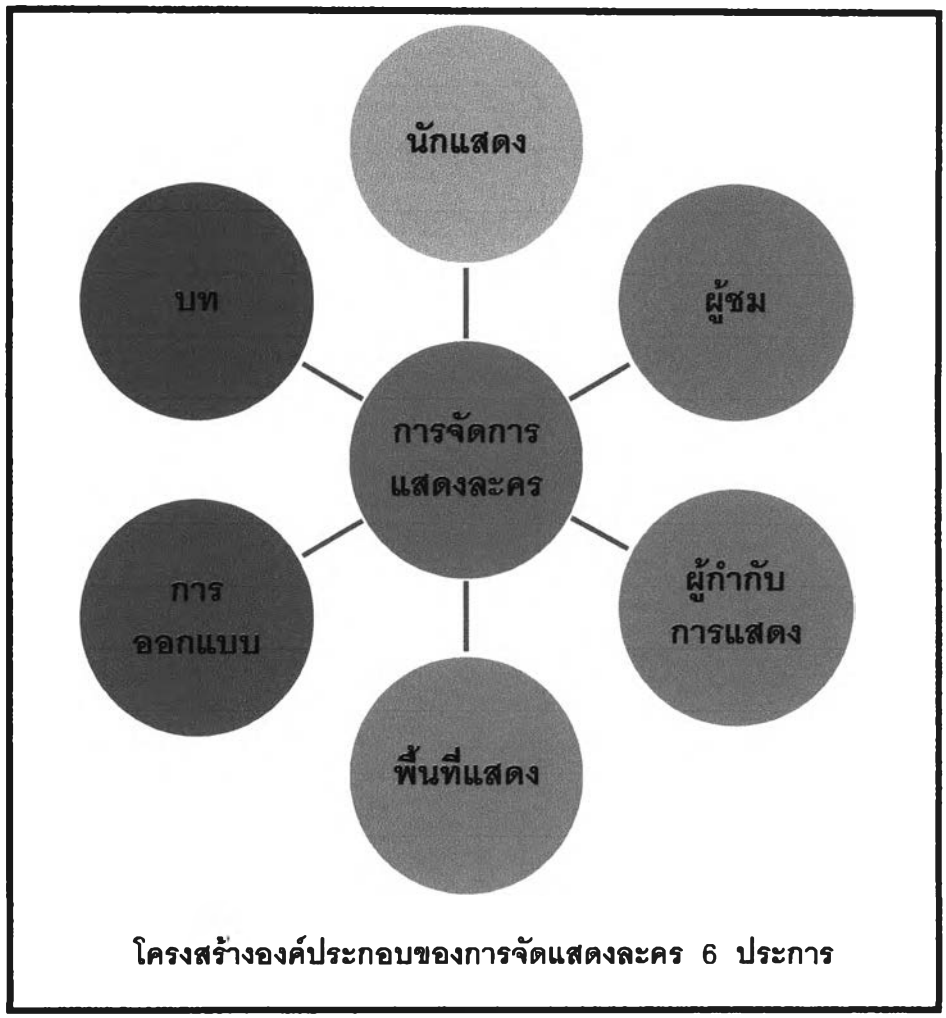
5) การออกแบบ

6) บทละคร

ในงานเขียนเรื่องเดียวกันนี้เอง ผู้ช่วยศาสตราจารย์ชุติมา มณีวัฒนา ได้นำเสนอแสดงละครซึ่งประกอบเป็นแผนภาพไว้อีก โดยอธิบายเป็นโครงสร้างองค์ประกอบของการจัดแสดงละคร 6 ประการ ดังแผนภาพที่ 12 ต่อไป

---

[104] ชุติมา มณีวัฒนา เปล่งขำ, "ปริทัศน์ศิลปะการละคร (Introduction to Theatre)," ใน เอกสารประกอบการสอนวิชาประวัติศิลปะการแสดง ภาคเรียนที่ 2/ 2550. หน้า12.



แผนภาพที่ 10 แสดงความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบของการจัดการแสดงละคร

ที่มา: สำเนาภาพจากเอกสาร เรื่อง ปริทัศน์ศิลปะการละคร (Introduction to Theatre)[105]

จากภาพที่ 10 แผนภูมิความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบของการจัดการแสดงละคร ข้างต้นแสดงให้ทราบถึงความสัมพันธ์ขององค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดงละคร

---

[105] เรื่องเดียวกัน, หน้า12.

อนึ่ง การแสดงละคร คือ รูปแบบหนึ่งของการแสดงทางนาฏยศิลป์ ดังนั้นเมื่อศึกษาต่อไป พบว่าองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์ มีองค์ประกอบในการแสดงที่มีความเหมือนและแตกต่างกันบ้าง ตามทัศนคติของผู้จัดการแสดง หรือนักวิชาการทางนาฏยศิลป์ ซึ่งผู้วิจัยได้นำเสนอในลำดับต่อไป

จากคำกล่าวของ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เครือจิตร ศรีบุญนาค อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์และการละคร คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีราชภัฏสุรินทร์ ในตำราเพื่อใช้ค้นคว้าและประกอบการสอนรายวิชานาฏยศิลป์พื้นเมือง 2 เรื่อง "นาฏกรรมพื้นบ้านอีสาน"[106] กล่าวถึงองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยพื้นเมืองของชาวอีสาน หรือประชานชนชาวไทยที่อาศัยอยู่ในภูมิภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย เป็นการศึกษาการแสดงทางนาฏยศิลป์ของชาวอีสานชุดต่าง ๆ และกล่าวถึงองค์ประกอบของการแสดงทางนาฏศิลป์ไว้ 6 ประการ ดังนี้

1) ผู้แสดง

2) เครื่องแต่งกาย

3) เพลง ดนตรี

4) สถานที่แสดง

5) ท่ารำ

6) เนื้อหา

สอดคล้องผลการศึกษาทางนาฏยศิลป์ไทย โดย อาจารย์ปิยวดี มากพา อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ รองผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการและวิจัย สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ในรายงานผลการวิจัย เรื่อง

---

[106] เครือจิต ศรีบุญนาค, นาฏกรรมพื้นบ้านอีสาน.(สุรินทร์: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสุรินทร์, 2553), หน้า19 - 32.

"นาฏศิลป์ไทย: การสังเคราะห์องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์ด้านนาฏศิลป์ไทย"[107] ได้อธิบายการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น มีองค์ความรู้ต่าง ๆ ประกอบรวมกันขึ้นเป็นศาสตร์ด้านนาฏศิลป์ โดยมีรายละเอียด ที่กล่าวถึงองค์ประกอบการแสดง ความว่า

1) บทละครและวรรณคดี

2) ตัวละคร

3) ดนตรี

4) ผู้แสดง

5) อุปกรณ์ประกอบการแสดง

6) การแสดง (กระบวนท่ารำ วิธีการแสดงของชุดการแสดง)

7) เครื่องแต่งกาย

8) โรงละครและฉาก

รายงานการวิจัยทางนาฏยศิลป์ เรื่อง "รำเหย่ย: การละเล่นพื้นบ้านสู่นาฏศิลป์ กรมศิลปากร"[108] กล่าวถึงองค์ประกอบของการแสดงนาฏยศิลป์ชุด รำเหย่ย ซึ่งประกอบด้วย

1) โอกาสที่ใช้แสดง

2) สถานที่แสดง

3) บทร้อง

---

[107] ปิยวดี มากพา, นาฏศิลป์ไทย: การสังเคราะห์องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์ด้านนาฏศิลป์ไทย. หน้า12 - 13.

[108] วรรณวิภา มัธยมนันท์, "รำเหย่ย: การละเล่นพื้นบ้านสู่นาฏศิลป์ กรมศิลปากร," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553), หน้า84 - 130.

4) เครื่องดนตรี

5) เครื่องแต่งกาย

6) ผู้แสดง

7) ขั้นตอนการแสดง

8) กระบวนท่ารำ

สอดคล้องกับรายการการวิจัย เรื่อง "รำโทนคณะแม่ตะเคียน เทียนศรี ตำบลบงพึ่ง อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี"[109] กล่าวถึงองค์ประกอบของการแสดงรำโทนคณะแม่ตะเคียน เทียนศรี ซึ่งประกอบด้วยองค์ประกอบที่สำคัญในการแสดงนาฏยศิลป์ที่ศึกษาไว้ 8 ประการ ดังนี้

1) นักร้อง

2) นักดนตรี

3) เครื่องดนตรี

4) ท่ารำ

5) ทำนองเพลง

6) บทร้อง

7) เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดง

8) สถานที่แสดง

---

[109] ณัฐนรี รัตนสวัสดิ์, "รำโทนคณะแม่ตะเคียน เทียนศรี ตำบลบงพึ่ง อำเภอบ้านหมี่ จังหวัดลพบุรี," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีชาติพันธุ์วิทยา ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตร, 2551), หน้า48 - 84.

ได้สอดคล้องกับรายงานการวิจัยทางนาฏยศิลป์ไทย เรื่อง "รำเชิดฉิ่งนางเมขลา"[110] กล่าวถึงองค์ประกอบที่สำคัญสำหรับการแสดงรำเชิดฉิ่งนางเมขลาในกาแสดงของกรมศิลปากร ซึ่งประกอบด้วงองค์ประกอบทางการแสดงนาฏยศิลป์ 6 ประการ ดังนี้

1) บทละคร

2) ดนตรีประกอบการแสดง

3) เครื่องแต่งกาย

4) อุปกรณ์ประกอบการแสดง

5) ฉาก

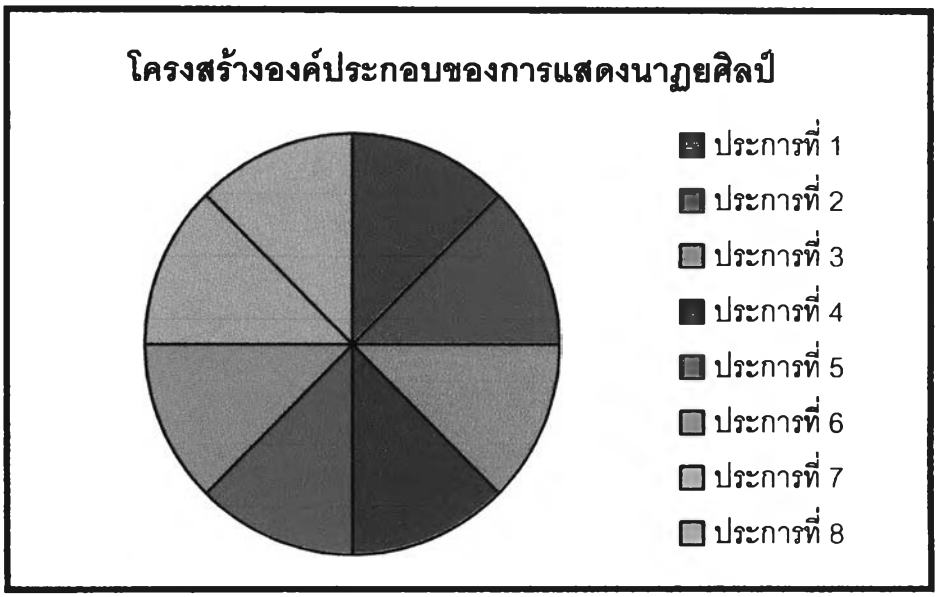
6) การคัดเลือกผู้แสดง

จากการศึกษาข้อมูลด้านองค์ประกอบของการแสดงทางนาฏยศิลป์ ในข้างต้น พบว่า องค์ของการแสดงทางนาฏยศิลป์ในรายงานการวิจัยที่นักวิชาหลายท่านนำเสอมมานี้มีความสอดคล้องหลายประการ ได้แก่ เครื่องแต่งกาย ดนตรี สถานที่แสดง บทเพลงประกอบการแสดง และเนื้อเรื่องที่ใช้แสดง องค์ประกอบเหล่านี้ถือได้ว่าเป็นองค์ประกอบสำหรับการแสดงที่สำคัญอย่างยิ่ง หากขาดสิ่งใดสิ่งหนึ่งไปแล้วจะทำให้ความสมบูรณ์ของการแสดงนั้นขาดลดไปตามลำดับ อีกประการหนึ่งที่ขาดไม่ได้สำหรับการแสดงทางนาฏยศิลป์ทุก ๆ ชนิดที่มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่ากัน คือ ผู้แสดงหรือนักแสดง นั้นเอง หากการแสดงทางนาฏศิลป์ชุดใดที่ขาดผู้แสดงไปแล้ว การแสดงทางนาฏยศิลป์ชุดนั้นก็ถือว่าไม่เป็นการแสดงทางนาฏยศิลป์เลยที่เดียว

สำหรับการศึกษาเรื่อง "อิทธิพลการละเล่นพื้นบ้านในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย" นี้ได้ประมวลองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาค้นคว้า แล้วนำมาวิเคราะห์เพื่อให้ได้องค์ความรู้ในเรื่องขององค์ประกอบสำหรับการแสดงทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัย ที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาครั้งนี้ ซึ่งมี 8 ประการ ดังนี้

---

[110] จินตนา อนุวัฒน์, "รำเชิดฉิ่งนางเมขลา," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551), หน้า 117.



แผนภูมิที่ 11 แสดงองค์ประกอบสำหรับการแสดงทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัย

ที่มา: ผู้วิจัย

จากแผนภูมิที่ 11 แสดองค์ประกอบสำหรับการแสดงทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัย แสดงถึงความสัมพันธ์ขององค์ประกอบในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ผู้วิจัยถือว่ามีความสำคัญเท่ากันทุกประการจะขาดองค์ใด องค์ประกอบหนึ่งไปเสียมิได้ เพราะจะทำให้สุนทรียภาพในการชนการแสดงนั้นไม่สมบูรณ์ หรือขาดอรรถรสในการชมไปนั่นเอง

ประการที่ 1 เนื้อหาวรรณกรรม (Subject)

ประการที่ 2 ตัวละคร (Character)

ประการที่ 3 ดนตรีและเสียง (Music and Sound Effects)

ประการที่ 4 อุปกรณ์ประกอบการแสดง (Properties)

ประการที่ 5 เครื่องแต่งกาย (Costume)

ประการที่ 6 ฉากและเวที (Scene and Theatres)

ประการที่ 7 เทคนิคแสง (Light Plot)

ประการที่ 8 ลีลา การเคลื่อนไหว (Movement)

ส่วนรายละเอียดขององค์ประกอบสำหรับการแสดงทางนาฏยศิลป์ร่วมสมัย หรือองค์ประกอบนาฏยศิลป์ (Element of Dance) ผู้วิจัยได้นำเสนอไว้ในข้อที่ 2.4 องค์ประกอบในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Element of Thai Contemporary Dance) เป็นลำดับต่อไป

2.3.3 หลักการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

จากการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Contemporary Dance) ทั้งประวัติ ความเป็นมาของนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย การเปลี่ยนแปลง จากบริบททางสังคมและการผสมผสานของวัฒนธรรมที่หลากหลาย ตลอดจนหลักการและวิธีสร้างสรรค์ จากเอกสารตำราวิจัย ตลอดจนการสัมภาษณ์ข้อมูลที่ผู้วิจัยกล่าวข้างต้น จนกระทั่งหัวข้อนี้หลักการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ซึ่งมีประเด็นศึกษา 7 ประการ คือ

ประการที่ 1 แนวความคิดริเริ่มสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ประการที่ 2 ทฤษฎีที่เกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์

ประการที่ 3 วิธีการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ประการที่ 4 ศาสตร์ในการรับรู้งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

ประการที่ 5 องค์ประกอบศิลป์

ประการที่ 6 ทฤษฎีสี (Theory of Colour)

ประการที่ 7 ทฤษฎีในการออกแบบท่าเต้นและการเคลื่อนไหวบนเวที

1) แนวความคิดริเริ่มสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย (Contemporary Dance) จัดว่าเป็นรูปแบบของการแสดงทางนาฏยศิลป์ประเภทหนึ่ง[111] พัฒนาการของนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยในประเทศไทยมีรูปแบบของกระบวนการพัฒนาการ สาเหตุใกล้เคียงกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ร่วมสมัยของตะวันตกในยุคแรกเริ่ม ที่เกิดจากความต้องการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงของนาฏศิลปิน โดยได้อิทธิพลมาจากสิ่งแวดล้อมรอบตัว สภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป และความเบื่อหน่ายในกรอบข้อกำหนดของนาฏศิลป์ดั้งเดิม ทำให้เกิดแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์แนวทางการแสดงขึ้นใหม่ หรือเกิดแรงบันดาลใจจากประสบการณ์การแสดงที่นาฏศิลปินเคยมีส่วนร่วมหรือเคยได้ชม

คุณลักษณะการผลิตศิลปินรุ่นใหม่ ในสถานศึกษาอุดมศึกษาของประเทศไทย ได้พัฒนาให้ศิลปินรุ่นใหม่เหล่านี้มีคุณสมบัติที่ครบถ้วน และถึงพร้อมด้วยความเป็นศิลปินที่เป็นนักสร้างสรรค์อย่างแท้จริง ลักษณะดังกล่าวนั้นคล้องกับความต้องการของตลาดแรงงานและสังคม คือ คุณลักษณะด้านมีความรับผิดชอบ ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ หรือความสนใจใฝ่หาความรู้และความก้าวหน้าในวิชาชีพอยู่เสมอ จินตนาการประยุกต์[112] กล่าวคือ เป็นจินตนาการที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อแก้ปัญหายุ่งยากที่มนุษย์ประสบอยู่ มิใช่เป็นจินตนาการที่ฟุ้งซ่านเลื่อนลอยโดยทั่วไป ความคิดจินตนาการจึงเป็นลักษณะสำคัญของความคิดสร้างสรรค์ในการนำไปสู่ผลผลิตที่แปลกใหม่และเป็นประโยชน์ จะเห็นได้ว่าคุณลักษณะด้านความคิดสร้างสรรค์เป็นที่ต้องการของตลาดแรงงานของประเทศไทยในยุคปัจจุบันนี้เอง

จากคุณลักษณะดังกล่าวข้างต้นแล้ว ส่งผลให้เกิดการศึกษาวิจัย โดยการจัดหลักสูตรการเรียนการสอนนาฏศิลป์ในอนาคตจึงต้องให้ความสำคัญ โดยเน้นการปลูกฝังคุณลักษณะความคิดสร้างสรรค์และผลงานนาฏศิลป์เพิ่มขึ้น แต่ยังพบว่าลำดับน้อยที่สุดคือ การให้นักศึกษาประดิษฐ์ท่ารำ จึงกล่าวได้ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นคุณลักษณะอีกประการหนึ่งที่ผู้เรียนวิชานาฏศิลป์จะต้องได้รับการพัฒนา ทั้งในด้านความคิดและความสามารถในการผลิต

---

[111] สิริธร ศรีชลาคม, "นาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย: การสร้างสรรค์โดยผสมผสานนาฏยศิลป์ไทยกับนาฏยศิลป์สกุลอื่น ๆ ระหว่างปี พ.ศ. 2510 - 2542," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2543), หน้า123.

[112] Osborn, A., Applied Imagination (New York: Charners, 1957), p.23.

ผลงานสร้างสรรค์[113] ดังนั้น การจัดรูปแบบการเรียนการสอนด้านนาฏศิลป์จึงต้องมีการพัฒนาเพื่อสนองตามความต้องการของสังคม และเพื่อปลูกฝังคุณลักษณะด้านความคิดสร้างสรรค์แก่ผู้เรียนที่จะสำเร็จการศึกษาออกไปประกอบอาชีพอย่างสร้างสรรค์ รวมทั้งก่อให้เกิดการพัฒนาทั้งด้านวิชาการและผลงานด้านนาฏศิลป์

2) **ทฤษฎีที่เกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย**

ทฤษฎีความคิดสองลักษณะ เป็นทฤษฎีเกี่ยวกับการทำงานของสมอง มนุษย์มีแนวคิดเบื้องต้นว่า เผ่าพันธุ์ของมนุษย์อยู่รอดสืบสายมาจนถึงคนรุ่นปัจจุบันได้ เพราะมนุษย์มีสมองอันเชี่ยวชาญ ซึ่งเกิดจากการทำงานของสมองที่มีสองส่วน โดยแบ่งหน้าที่กันทำในแต่ละส่วน และจากการค้นคว้าทดลองเกี่ยวกับการทำงานของสมองสองซีกของมนุษย์มาเป็นเวลา 15 ปี ความคิดสร้างสรรค์สามารถส่งเสริมให้พัฒนาขึ้นได้ด้วยการส่งเสริมกระบวนการคิดอย่างสร้างสรรค์[114]

นักวิทยาศาสตร์ในปัจจุบันสรุปได้ว่า มนุษย์แต่ละคนมีสมองสองซีก คือ สมองซีกซ้าย และสมองซีกขวา ซึ่งทำหน้าที่แตกต่างกันอย่างเด่นชัดในการรับรู้ความเป็นไปของสิ่งต่าง ๆ ความคิดสร้างสรรค์เกิดจากการทำงานของสมองซีกขวา ซึ่งทำหน้าที่คิดจินตนาการความคิดแปลกใหม่ ในลักษณะของความซาบซึ้งในงานนาฏยศิลป์ เช่น ดนตรี ศิลปะ วรรณคดี เป็นต้น ส่วนสมองซีกซ้ายเป็นส่วนที่คิดและมีการทำงานออกมาเป็นรูปธรรม เช่น การวิเคราะห์ การหาเหตุผล กฎเกณฑ์

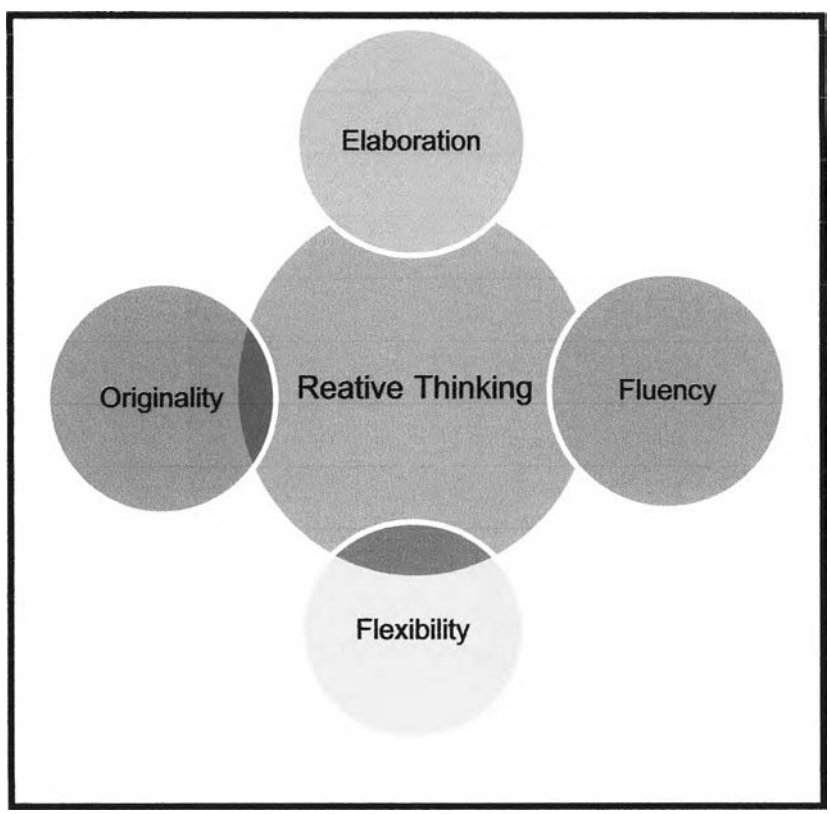
---

[113].อุษา สบฤกษ์, "ศึกษาวิธีการสอนนาฏยสรรค์ที่ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์," วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการสอนอุดมศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), หน้า13.

[114] Robert Davis Gene, A Study on The Effects of Students Use of Selected Group Processskills on Student Achieve Learning Mathematics Problem Solving Unit (Iowa: The University of Iowa, 1988), p.123.

ซึ่งความคิดสร้างสรรค์ เป็นการแสดงความสามารถที่เชื่อมโยงสัมพันธ์องค์ประกอบในแบบใหม่ ๆ ได้ ถ้าสิ่งที่นำมาเชื่อมโยงกันนั้นมีความห่างไกลกันมากเพียงใด[115] การเชื่อมโยงสัมพันธ์ก็มีความสร้างสรรค์มากขึ้นเพียงนั้น

องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์ จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า มีนักวิชาการสาขาจิตวิทยา และนักนักวิชาการสาขาการศึกษา ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์การที่จะเกิดความคิดสร้างสรรค์ประกอบด้วย 5 ประการ ดังแผนภาพที่ 12 ดังนี้



แผนภาพที่ 12 แสดงองค์ประกอบของความคิดสร้าง (Reative Thinking)
ที่มา: ผู้วิจัย

---

[115] Mednick, S.A., "The Associative Basis of the Creative Process," In Psychological Review 69 (1962) : p.220 - 232.

จากแผนภาพที่ 12 แสดงองค์ประกอบของความคิดสร้าง (Reative Thinking) ซึ่งความคิดสร้างสรรค์เป็นความสามารถทางสมองที่คิดได้กว้างไกลหลายทิศทาง หรือเรียกว่าลักษณะการคิดอเนกนัย[116] หรือการคิดแบบกระจาย องค์ประกอบของความคิดสร้างสรรค์การที่จะเกิดความคิดสร้างสรรค์ประกอบด้วย 5 ประการนั้น ประกอบด้วย

องค์ประกอบที่ 1 ความคิดริเริ่ม (Originality) เป็นความคิดที่แปลกแตกต่างไปจากบุคคลอื่น อาจเป็นความคิดธรรมดา[117] หรือความคิดง่าย ๆ ความคิดริเริ่มหรือที่เรียกว่า "Wild Idea"[118] เป็นความคิดที่เป็นประโยชน์ทั้งต่อตนเองและสังคม ความคิดริเริ่มอาจเกิดจากการนำเอาความรู้เดิมมาคิดดัดแปลง และประยุกต์ให้เกิดเป็นสิ่งใหม่ขึ้น

องค์ประกอบที่ 2 ความว่องไวหรือความพรั่งพรู (Fluency) หรือความคิดคล่องแคล่วแสดงถึงปริมาณการคิดพรั่งพรูออกมามากกว่าบุคคลอื่น ปริมาณความคิดที่ไม่ซ้ำกันในเรื่องเดียวกันแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะ[119] คือ

ลักษณะที่ 1 ความคิดคล่องตัวทางด้านถ้อยคำ (Word Fluency) เป็นความสามารถในการใช้ถ้อยคำได้อย่างคล่องแคล่ว

ลักษณะที่ 2 ความคิดคล่องแคล่วด้านการโยงสัมพันธ์ (Associational Fluency) เป็นความสามารถที่หาถ้อยคำที่เหมือนหรือคล้ายกันได้มากที่สุดภายในเวลาที่กำหนด

---

[116] อารี พันธ์มณี, ฝึกให้คิดเป็นคิดให้สร้างสรรค์ (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ไยไหม ครีเอทีฟ กรุ๊ป, 2546), หน้า6.

[117] วิชัย วงษ์ใหญ่, กระบวนทัศน์ใหม่: การจัดการศึกษาเพื่อพัฒนาศักยภาพของ (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2541), หน้า7.

[118] อารีย์ ชูมณี, "การศึกษาเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนความคิดสร้างสรรค์และมนุษยสัมพันธ์ของนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ที่เรียนวิชาสังคมศึกษาโดยการสอนด้วยวิธีสตอรี่ไลน์ และการสอนโดยใช้กระบวนการกลุ่มสัมพันธ์," (ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2540), หน้า33.

[119] เรื่องเดียวกัน, หน้า32.

ลักษณะที่ 3 ความคล่องแคล่วทางด้านการแสดงออก (Expressional) เป็นความสามารถในการใช้วลี หรือประโยค สามารถนำคำมาเรียงกันอย่างรวดเร็ว เพื่อให้ได้ประโยคที่ต้องการ

ลักษณะที่ 4 ความคล่องแคล่วในการคิด (Ideational Fluency) แสดงความสามารถที่จะคิดสิ่งที่ต้องการภายในเวลาที่กำหนด เช่น ให้คิดหาประโยชน์ของก้อนอิฐให้ได้มากที่สุดภายในเวลาที่กำหนดให้

องค์ประกอบที่ 3 ความคล่องตัว (Flexibility) หรือความคิดยืดหยุ่นหรือความยืดหยุ่นในการคิด[120] เป็นชนิดของความคิดที่ปรากฏออกมาแตกต่างออกไปไม่ซ้ำซากกันเลย มี 2 ลักษณะ[121] คือ

ลักษณะที่ 1 ความคิดยืดหยุ่นที่เกิดขึ้นทันที (Spontaneous Flexibility) เป็นความสามารถที่จะพยายามคิดให้หลายประเภทอย่างอิสระ

ลักษณะที่ 2 ความคิดยืดหยุ่นทางด้านการดัดแปลง (Adaptive Flexibility) คนที่มีความคิดยืดหยุ่นจะคิดได้ไม่ซ้ำกัน

องค์ประกอบที่ 4 ความละเอียดลออประณีต (Elaboration) เป็นความคิดที่แสดงออกมานั้นละเอียดลออ สามารถนำมาทำให้สมบูรณ์และประณีตต่อไปได้[122] ความคิดในรายละเอียดเป็นขั้นตอนสามารถอธิบายให้เห็นภาพชัดเจน หรือเป็นแผนงานที่สมบูรณ์ขึ้น ความคิดนี้จัดเป็นรายละเอียดที่นำมาตกแต่งขยายความคิดครั้งแรกให้สมบูรณ์ขึ้นความคิดสร้างสรรค์ที่สำคัญจะมีลักษณะไปในทางเดียวกัน[123]

---

[120] เรื่องเดียวกัน, หน้า34.

[121] กรมวิชาการ, คู่มือการสอนหมวดศิลปศึกษาทัศนศิลปศึกษา ศ 205 - 206 ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 2 (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ครุสภาลาดพร้าว, 2527), หน้า94.

[122] วิชัย วงษ์ใหญ่, กระบวนทัศน์ใหม่: การจัดการศึกษาเพื่อพัฒนาศักยภาพของ. หน้า8.

[123] กรมวิชาการ, คู่มือการพัฒนาโรงเรียนเข้าสู่มาตรฐานการศึกษาการสอนที่ผู้เรียนเป็นศูนย์กลาง (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์การศาสนา, 2543), หน้า95.

นอกจากทฤษฎีความคิดสองลักษณะ ผู้วิจัยยังเสริมทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญา (Morphological Model)[124] ความคิดสร้างสรรค์สามารถทำได้โดยตรงจากการฝึกอบรมและการศึกษาเรียนรู้ และโดยอ้อมด้วยการสร้างสิ่งแวดล้อมที่ดี ยอมรับในคุณค่าตามความสามารถของบุคคล เห็นความคิดว่ามีคุณค่า เข้าใจความรู้สึกไม่กำหนดแบบความคิดให้เหมือนกัน สนับสนุนให้รางวัลแก่ผู้สร้างสรรค์ ส่งเสริมจินตนาการของตนเอง กระตุ้นส่งเสริมการเรียนรู้ด้วยตนเองอย่างสม่ำเสมอ ส่งเสริมการแสวงหาคำตอบเอาใจใส่ความคิดแปลก ๆ เข้าใจว่าต้องใช้เวลาแบบค่อยเป็นค่อยไป ไม่ใจร้อน พยายามใช้เทคนิคและวิธีการใหม่ ๆ อยู่เสมอ[125] อดทน รอเวลา และให้โอกาสตลอดเวลาจนกว่าจะพบความสำเร็จ

ซึ่งทฤษฎีโครงสร้างทางสติปัญญา (Morphological Model) เป็นทฤษฎีที่น่าสนใจในการสร้างความสัมพันธ์ อันก่อให้เกิดความมีปัญญาเลิศทางด้านการสร้างสรรค์และออกแบบงานนาฏยศิลป์ ประกอบด้วย 3 ประการ คือ

ประการที่ 1 ด้านปฏิบัติการ ได้แก่ ความคิด ความจำ ความคิดขยายออก ความคิดสอบเข้าการประเมินผล

ประการที่ 2 ด้านเนื้อหา ได้แก่ การเห็น การได้ยิน การสร้างสัญลักษณ์ ภาษา พฤติกรรม

ประการที่ 3 ด้านผล ได้แก่ หน่วย ระดับชั้น ความสัมพันธ์ ระบบการเปลี่ยนรูป การแสดงนัย

---

[124] สุจิตรา แสนโคตร, "ผลการจัดกิจกรรมการเรียนรู้โดยประยุกต์ใช้ทฤษฎีพหุปัญญา วิชาศิลปะ เรื่อง การสร้างสรรค์งานศิลป์ด้วยสี ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3," (การศึกษาค้นคว้าอิสระปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาหลักสูตรและการสอน มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2553), หน้า 28.

[125] ถวัลย์ มาศจรัส, นวัตกรรมการศึกษาชุดคู่มือจัดการเรียนรู้ศิลปะโดยใช้แบบฝึก ชุดวาดภาพระบายสีกลุ่มสาระการเรียนรู้ศิลปะ (ทัศนศิลป์) ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ธารอักษร, 2548), หน้า79.

2) **วิธีการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย**

วิธีการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย จากการศึกษาครั้งนี้ สามารถสรุปได้เป็นประเด็นเกี่ยวกับองค์ประกอบในการสร้างสรรค์งานด้านนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ดังนี้

2.1) **ศิลปินผู้สร้างสรรค์** (Artist) เราเรียกผู้สร้างงานศิลปะว่าศิลปิน ดังนั้นศิลปินผู้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนับว่าเป็นสิ่งสำคัญที่สุด เพราะเป็นจุดเริ่มต้นของการสร้างงาน สิ่งแวดล้อมต่าง ๆ จะเป็นแรงกระตุ้นให้ศิลปินอยากสร้างงาน

2.2) **แรงบันดาลใจ** (Inspiration) แรงบันดาลใจมี 2 ลักษณะ

2.2.1) **แรงบันดาลใจภายนอก** เป็นแรงกระตุ้นจากสิ่งที่รับรู้สภาพแวดล้อมรอบ ๆ ตัวของศิลปินผู้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย อันดันแรกมาจากสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติที่พบอยู่ในวิถีการดำเนินชีวิตประจำวัน เป็นแรงบันดาลใจจากธรรมชาติเป็นแหล่งทรัพยากรที่สำคัญที่สุด เป็นจุดเริ่มต้นของสรรพสิ่งทั้งมวลรวมทั้งศิลปะด้วย สีสันที่สวยงามในธรรมชาติความประทับใจในสิ่งที่พบเห็นทำให้ศิลปินอยากที่จะบันทึกความงามนั้นไว้ ลำดับต่อมาเป็นแรงแรงบันดาลใจจากสภาพสังคม ที่เกิดขึ้น ณ ขณะนั้น กล่าวคือ สภาพความเป็นอยู่ของประชาชน ความเดือดร้อนจากระบบเศรษฐกิจ เหตุการณ์ต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในสังคมเป็นแรงกระตุ้นที่ทำให้ศิลปินอยากช่วยเหลือ หรือแสดงความคิดเกี่ยวกับเหตุการณ์นั้นด้วยวิธีการทางศิลปะ

2.2.2) **แรงบันดาลใจภายใน** เป็นการฉุกคิดขึ้นมาเองภายในใจอยากที่จะค้นหารูปแบบความงาม ความแปลกใหม่ อยากทดลอง อยากทำเพื่อแสดงหารูปแบบความงาม ที่เหมาะสมกับยุคสมัยและความต้องการของตนเอง

2.3) **จินตนาการ** (Imagingtion) กล่าวถึง กระบวนการหลังจากเมื่อศิลปินผู้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยเกิดแรงบันดาลใจ ขั้นตอนต่อเนื่อง คือ ความคิดจินตนาการสร้างสรรค์ ประมวลขึ้นเป็นรูปแบบ ตามเรื่องราวที่คิดไว้ เช่น การใช้วัสดุ เทคนิคการสร้างจินตนาการเป็นเรื่องเฉพาะของแต่ละบุคคล เป็นต้น หรือศิลปินผู้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยอาจนึกเห็นมโนภาพ ซึ่งเป็นคุณสมบัติที่สำคัญของศิลปิน จินตนาการไม่เกิดก็ไม่รู้ว่าจะทำงานอย่างไร

2.4) **การลงมือทำ** (Performance) เป็นขั้นตอนที่ศิลปินจะทุ่มเทความสามารถ ทักษะความชำนาญบรรจงสร้างเพื่อให้ได้สิ่งที่งดงามประดับไว้ในโลก

2.5) **ผลสำเร็จ** (Work Art) ผลงานที่สำเร็จ ไม่ใช่ผลงานสูงสุดของศิลปินผู้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ศิลปินมักกล่าวเสมอว่าผลงานสำเร็จในแต่ละชิ้นเป็นเพียงส่วนหนึ่งที่จะต้องพัฒนาต่อไป เพราะความงามที่อยู่ในจิตห้วงสำนึกยังถ่ายทอดออกมาไม่หมด ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดที่ว่า ผู้สร้างสำคัญกว่าสิ่งที่ถูกสร้างการนำผลงานเข้าสู่สังคม (Presentation) เมื่อศิลปินผู้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยสร้างผลงานเสร็จมักจะนำผลงานสู่สายตาประชาชน กล่าวคือ การจัดแสดงผลงานในโอกาสต่าง ๆ เป็นการนำสิ่งดีงามมาสู่สังคม ศิลปะเป็นสิ่งแสดงออกถึงลักษณะเด่นของศิลปิน จึงทำให้ศิลปินผู้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยสร้างสรรค์ผลงานออกมาแตกต่างกันทั้งรูปแบบ เนื้อหา เรื่องราว เพื่อสนองต่อความต้องการของคนในสังคมที่มีจำนวนมาก[126] ในความต้องการที่แตกต่าง ศิลปินผู้สร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยต้องศึกษาค้นคว้าสร้างสรรค์ความงามต่อไปเรื่อย ๆ

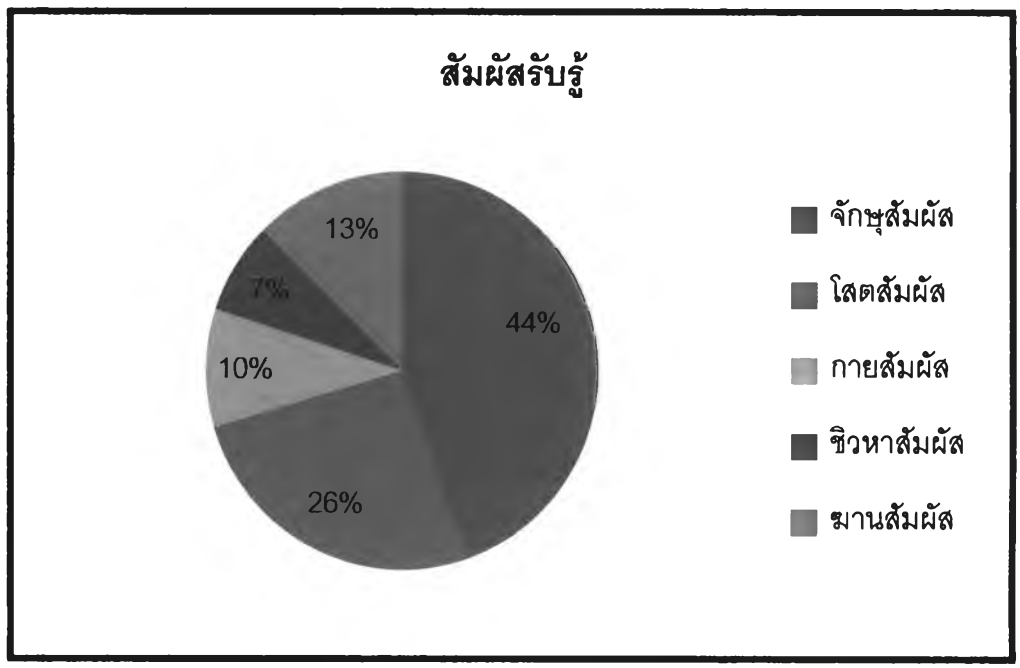
ถึงแม้ว่าจะให้ความหมายและกระบวนการในการสร้างงานศิลปะแล้วก็ตาม เราก็ยังมีปัญหากับผลงานที่มนุษย์สร้างขึ้นด้วยความละเอียดความประณีตของช่างฝีมือทั้งหลาย เพราะในอดีตของคนไทยความหมายของศิลปะคืองานช่างที่ประณีตงดงาม คนส่วนใหญ่จึงมองงานช่างเป็นงานศิลปะอยู่เสมอ จากความหมายของศิลปะในวิชาสุนทรียภาพของชีวิตจึงจำเป็นอย่างยิ่งในการทำความเข้าใจกันศิลปะและงานช่าง

---

[126] สถาบันราชภัฏสวนดุสิต, สุนทรียภาพของชีวิต (กรุงเทพมหานคร: เธิร์ดเวฟ เอ็ดดูเคชั่น, 2542), หน้า51 - 54.

3) ศาสตร์ในการรับรู้งานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

เป็นการรับรู้ของมนุษย์ โดยประสาทสัมผัสทั้ง 5 ปรากฏว่าคนเราจะเรียนรู้ได้ดีที่สุดและรองลงไปตามลำดับด้วยประสาทสัมผัสต่อ (แผนภาพที่ 13)



แผนภาพที่ 13 แสดงการรับรู้ของมนุษย์ด้วยประสาทสัมผัสทั้ง 5
ที่มา: ผู้วิจัย

จากแผนภาพที่ 13 แสดงการรับรู้ของมนุษย์ด้วยประสาทสัมผัสทั้ง 5 พบว่า สัมผัสรับรู้ของมนุษย์ ประกอบด้วย คือ

จักษุสัมผัส	คือ สัมผัสทางตา
โสตสัมผัส	คือ สัมผัสทางหู
กายสัมผัส	คือ สัมผัสทางผิวหนัง
ชิวหาสัมผัส	คือ สัมผัสทางลิ้น
ฆานสัมผัส	คือ สัมผัสทางระบบประสาท

สามารถสรุปได้ว่า การรับรู้ของคนเราเกิดจากจักษุสัมผัส หรือสัมผัสทางตา คือ การมองเห็น มากที่สุดเมื่อเปรียบเทียบกับสัมผัสด้านอื่น

4) **องค์ประกอบทางศิลปะ หรือองค์ประกอบศิลป์** (Arrangement)[127]

4.1) **ส่วนประกอบของการเห็น** (The visual elements) คือ ลักษณะทางธรรมชาติที่ทำให้เกิดทัศนะ หรือ การมองเห็น มีปัจจัยที่เป็นส่วนประกอบของการเห็น หลายด้านได้ ดังนี้

4.1.1) **ตำแหน่ง** (Position) หมายถึง ขณะมองไปข้างหน้าทำให้เกิดภาพ (Visual Field) สามารถรับรู้สิ่งต่าง ๆ ในตำแหน่งต่าง ๆ กันของสนามภาพนั้น ทราบว่าวัตถุบางชิ้นอยู่ด้านซ้าย บางชิ้นอยู่ขวา หรืออยู่ใกล้ไกลลดหลั่นกัน ความสามารถในการรับรู้ตำแหน่งของวัตถุต่างกัน วัตถุที่อยู่ใกล้เห็นได้ชัดเจนกว่าวัตถุ เห็นได้ชัดเจนกว่าวัตถุที่อยู่ไกล เห็นวัตถุที่เคลื่อนไหวได้ดีกว่าวัตถุที่อยู่นิ่ง และรับรู้ทิศทางที่วัตถุเหล่านั้นเคลื่อนไหวด้วย ปรากฏการณ์ที่รับรู้นี้ เรียกว่า "การรับรู้ด้วยตำแหน่งและความเคลื่อนไหว"

4.1.2) **ขนาด** (Size) คือ ขนาดของวัตถุในสถานภาพหนึ่ง ๆ มักจะมีขนาดต่างกัน บางชนิดมีขนาดใหญ่ หรือขนาดเล็ก หรือขนาดเท่ากัน จากความแตกต่างกันนี้เองถือว่าเป็นส่วนประกอบของการเห็นที่สำคัญ และเมื่อรับรู้เกี่ยวกับขนาดแล้วสามารถที่จะเชื่อมโยงกับการรับรู้ใหม่ต่อไปได้ การรับรู้ทางด้านขนาดเกิดจากการเปรียบเทียบของสัดส่วนวัตถุที่มองเห็น

4.1.3) **รูปร่าง** (Shape) คือ ส่วนที่เป็นองค์ประกอบของการมองเห็น หมายถึง บริเวณรอบนอกที่ทำให้เห็นเป็นรูปร่างสิ่งต่าง ๆ ได้ในสถานภาพบริเวณที่เห็นนี้ประกอบด้วยบริเวณภายในและบริเวณภายนอกของรูปร่างนั้น ๆ

มนุษย์รับรู้ด้านต่าง ๆ มากมาย ทั้งมีลักษณะกว้างกับยาวเป็นสองมิติ และกว้าง ยาว ลึก เป็นสามมิติรูปร่างทั้ง 2 ลักษณะนี้เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ หรือเกิดจากความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ก็มี อย่างไรก็ตามในทางศิลปะเขาแบ่งรูปร่างตามลักษณะของมิติ กล่าวคือ ถ้ามีลักษณะเป็นสองมิติ เรียกว่า รูปร่าง (Shape) ถ้ามีลักษณะสามมิติ เรียก

---

[127] สุธี ปิวรบุตร, "เวทีและหลักการออกแบบฉากละคร." ใน <u>เอกสารประกอบการอบรมสัมมนาเรื่อง "นาฏยศิลป์เพื่อหมู่มวลมนุษยชาติ ครั้งที่ 3 (Dance For All III)</u> วันที่ 8-10 กรกฎาคม 2555 ณ อาคารศิลปวัฒนธรรม แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (กรุงเทพมหานคร: ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2554), หน้า16.(อัดสำเนา)

กันว่า รูปทรง (Form) และถ้าผสมกันรวมทั้งสองมิติ และสามมิติ มีรูปลักษณะแน่นอนบ่งให้เห็นความสำคัญ เรียกกันว่า รูปแบบ (Form or Pattern) ซึ่งมีความหมายคลุมทั่วไป

4.1.4) **เส้น** (Line) คือ เส้นที่เกิดจากจุดหลายจุดนับไม่ถ้วนเคลื่อนไปในบริเวณที่ว่าง หรือบนระนาบผิวหน้าที่รองรับทำให้มองเห็น การเขียนหนังสือ หรือการลากเส้นในสนามภาพทั่วไป มักจะเห็นหลาย ๆ เส้นซ้ำกัน เช่น เส้นโครงสร้างตึก ซึ่งอาจเป็นเส้นตั้ง หรือเส้นนอนก็ได้ เป็นต้น[128] เส้นเกี่ยวข้องกับรูปร่างมาก เพราะบริเวณเส้นที่ล้อมรอบติดต่อกันให้เกิดเป็นรูปร่าง

4.1.5) **ลักษณะผิว** (Texture) คือ ผลรวมของลักษณะด้านบนของวัตถุที่หยาบ มัน ด้านขรุขระ ซึ่งช่วยให้สามารถมองเห็นวัตถุได้ชัดเจนกว่าวัตถุมันอยู่กลางแดดที่สะท้อนแสงมาสู่ตา ทำให้เกิดความรู้สึกพร่าตามากกว่าวัตถุดำ หรือวัตถุที่มีสีหนัก ๆ แต่ถ้าวัตถุนั้นไม่ส่องแสงสะท้อนมาสู่ตา ก็อาจเห็นว่าเป็นวัตถุที่มีลักษณะผิวด้านช่วยการเห็นของเรามากกว่า

ลักษณะผิวแบ่งออกได้ 2 ประเภท คือ ลักษณะผิวที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ และลักษณะผิวที่มนุษย์สร้างขึ้น ซึ่งทั้งสองลักษณะนี้ต่างจัดว่าเป็นส่วนประกอบของการเห็น ที่มีความสำคัญทั้งสิ้น

4.1.6) **ความหนาแน่น** (Density) คือ เมื่อมองรอบ ๆ พบป่าต้นไม้ ตึกรามบ้านช่องหนาแน่นรวมกัน รู้ว่าต้นไม้กลุ่มนี้มีสีอ่อนหรือแก่กว่ากลุ่มนั้น หรือขึ้นปกคลุมหนาแน่นกว่ากลุ่มโน้น หรือมีตึกมากในบริเวณนี้ สิ่งที่เห็นเป็นตัวอย่างของความหนาแน่น ศิลปินบางคนสร้างงานโดยกำหนดเอาความหนาแน่นของส่วนประกอบเป็นหลัก เช่น ตัวละครที่จับกลุ่มเต้นระบำอยู่บริเวณตอนกลางของเวที การตรวจพลของแม่ทัพในขบวนทหาร เป็นต้น แสดงให้เป็นภาพเป็นอย่างดีของการจัดปริมาณให้มีความหนาแน่น

---

[128]เรื่องเดียวกัน, หน้า18.

4.2) **หลักการของศิลปะ** คือ หลักการในการนำเอาส่วนประกอบของศิลปะมาประสานเข้าด้วยกัน เพื่อให้ได้ผลงานที่มีความงามตามความต้องการ โดยคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

4.2.1) เอกภาพ หมายถึง ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันที่เกิดจากส่วนประกอบของศิลปะ ผลงานนั้นมีจุดมุ่งหมายของเรื่องราวเดียวกัน ไม่ขัดแย้ง สับสน ผลงานที่บรรยายเรื่องราว ความคิดหรืออารมณ์ต่าง ๆ ต่อเนื่องกัน เป็นงานที่ขาดเอกภาพไม่น่าจะเรียกว่า "ทัศนศิลป์"

4.2.2) ดุลยภาพ[129] หมายถึง นำส่วนประกอบของศิลปะมาประกอบเข้าด้วยกัน ให้มีความรู้สึกในสภาพคงที่ดุลยภาพในงานในงานทัศนศิลป์เปรียบเหมือนเครื่องมือในการช่างน้ำหนักสิ่งของ ดุลยภาพจำแนกได้ 3 แบบ คือ

(1) ดุลยภาพแบบปกติ คือ ซ้ายขวาเท่ากันและเหมือนกัน จะทำให้ดูมั่นคง หนักแน่นยุติธรรม

(2) ดุลยภาพแบบไม่ปกติ คือ ซ้ายขวาไม่เท่ากัน และไม่เหมือนกัน แต่ดูแล้วเกิดความสมดุล ดูแล้วเท่ากันด้วยน้ำหนักที่รับรู้ทางสายตา

(3) ดุลยภาพแบบรัศมีของวงกลม คือ การกระจายออกเป็นรัศมีจากศูนย์กลางของวงกลม เช่น กงจักร ดวงแก้วมณี เป็นต้น

4.2.3) ความกลมกลืน หมายถึง การนำส่วนประกอบของศิลปะที่คล้ายคลึงกัน ใกล้เคียงกัน มาผสมผสานเชื่อมโยงทุกส่วนมาเป็นส่วนเดียวกัน โดยหลีกเลี่ยงความสับสน หรือลักษณะที่ตัดกัน เช่น กลมกลืนด้วยเส้น ทิศทาง กลมกลืนด้วยขนาด กลมกลืนด้วยสี เป็นต้น

4.2.4) การเน้นให้เกิดจุดเด่น หมายถึง ความหมายคล้ายกับการตัดกัน คือ การนำเอาส่วนประกอบของศิลปะมาประกอบเข้าด้วยกัน และเน้นให้เกิดความแตกต่างระหว่างส่วนประกอบของศิลปะเพื่อให้เกิดจุดสนใจ ประกอบด้วย จุดสำคัญของภาพ จุดรอง และส่วนประกอบหรือรายละเอียดย่อย

---

[129] เรื่องเดียวกัน, หน้า25.

4.2.5) จังหวะและความเคลื่อนไหว หมายถึง การนำเอาส่วนประกอบของศิลปะแต่ละอย่างที่มีลักษณะคล้ายกันมาจัดวางซ้ำ ๆ กัน จากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่งอย่างต่อเนื่อง ยังผลทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหว

จากส่วนประกอบของศิลปะและหลักการของศิลปะ ทั้งสองอย่างนี้รวมแล้วเรียกว่า องค์ประกอบศิลป์ (Arrangement[130] หรือ Composition) นับเป็นพื้นฐานสำคัญที่ผู้สร้างทัศนศิลป์ต้องให้ความสำคัญ และเป็นความรู้พื้นฐานที่บุคคลทั่วไปจะเข้าใจในศิลปะในการรับรู้ผลงานศิลปะสาขาทัศนศิลป์ เพราะถ้าเข้าใจองค์ประกอบของศิลปะก็จะเข้าใจภาษาของศิลปะนั่นเอง

5) **ทฤษฎีสี** (Theory of Colour)

สี (Colour) จะปรากฏแก่ตาให้มนุษย์เห็นสิ่งต่าง ๆ มีหลายอย่างแปลกประหลาดน่าพิศวง สีเป็นปรากฏการณ์ธรรมชาติซึ่งเราจะเห็นสิ่งต่าง ๆ มีสีทั้งนั้น เช่น สีดำ สีขาว เป็นต้น มนุษย์มีประสบการณ์เกี่ยวกับสี เมื่อลืมตาก็จะพบเห็นสิ่งต่าง ๆ รอบตัว สีทำให้เกิดความสวยงาม มนุษย์นำสีมาใช้ให้เข้ากับประเพณีความเป็นอยู่ จะเห็นว่างานมงคลจะใช้สีสวยสดให้ความรู้สึกด้านบวก ส่วนงานอัปมงคลจะใช้สีดำที่ดูแล้วทำให้เกิดความรู้สึกในด้านลบ จากประสบการณ์เกี่ยวกับสี ประกอบกับความอยากรู้อยากเห็นของมนุษย์ที่ต้องการเอาชนะธรรมชาติ จึงได้เกิดการค้นคว้าและกำหนดเป็น "ทฤษฎีสี" (Theory of Colour)[131] ขึ้น

5.1) **ความรู้เบื้องต้นในทฤษฎีสี** มนุษย์ศึกษาเรื่องสีมาหลายศตวรรษแล้ว จึงเข้าใจว่าสีให้ความรู้สึกต่ออารมณ์ สีแท้เมื่ออยู่ใกล้กันคุณสมบัติก็เปลี่ยนไป กล่าวคือ สีแดงถ้าอยู่ในบริเวณของสีเหลืองตาก็จะเห็นเป็นสีแสด เกิดจากผลบวกของสีแดงและสีเหลืองด้วยแสง ประกอบกับสีใดสีหนึ่งยังเปลี่ยนคุณสมบัติและลักษณะของมันเมื่ออยู่ในบริเวณแสงที่มีความเข้มต่างกัน มนุษย์ได้ศึกษาและเก็บรวบรวมเรื่องของสี อธิบายด้วยทฤษฎีจึง เรียกว่า "ทฤษฎีสี"

---

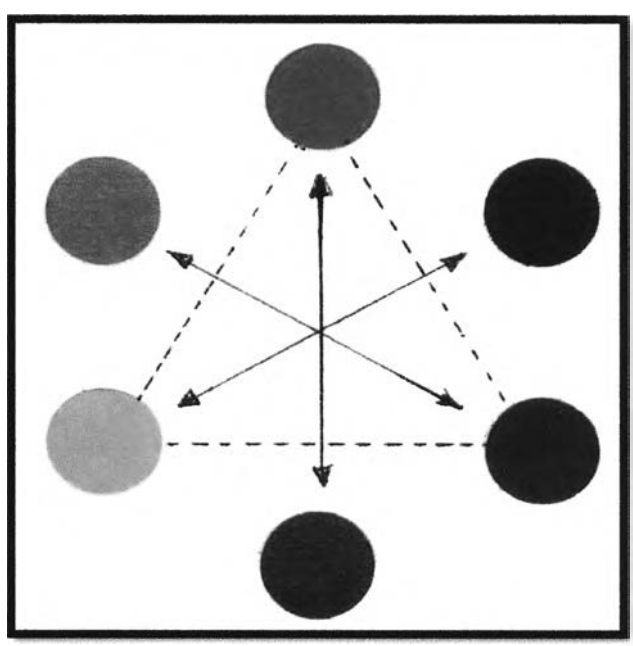
[130] เรื่องเดียวกัน, หน้า16.

[131] น. ณ ปากน้ำ, หลักการใช้สี (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2524), หน้า2.

(Theory of Colour) เมื่อกล่าวถึงความรู้ที่ว่าด้วยสีเบื้องต้น (Primary Colour)[132] จะประกอบไปด้วยสีทั้งหมด 3 สี คือ

- สีแดง (Crimson Lake)
- สีเหลือง (Gamboge Yellow)
- สีน้ำเงิน (Prussian Blue)

สีทั้งสามเป็นสีเบื้องต้นเพราะจัดอยู่ในจำพวกสีแท้ (Hue) คือปราศจากสีขาว สีดำ หรือสีเทาผสมอยู่ เป็นสีที่มีเนื้อและคุณค่าของสีแท้ ๆ ของมัน เมื่อผสมกับสีใดสีหนึ่งในสองสีจะเกิดสีที่สามขึ้นใหม่ มีคุณสมบัติในตัวเองโดยเฉพาะและไม่ซ้ำกัน เป็นสีที่สดใสชัดเจน



ภาพที่ 3 สีเบื้องต้นและสีที่เกิดจากการผสมของสีแท้
ที่มา: สำเนาภาพจากพิมล สายจันทร์ดี[133]

---

[132] เรื่องเดียวกัน, หน้า3 - 4.

[133] พิมล สายจันทร์ดี, อุปกรณ์ฉาก แสง เสียง (กรุงเทพมหานคร: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏสวนสุนันทา, 2538), หน้า41.

เมื่อพิจารณาจากภาพที่ 3 ข้างต้น จากการผสมสีของสีแท้ แสดงให้ทราบว่ากระบวนการเกิดสีที่สองขึ้น คือ สีส้ม (Orange) สีเขียว (Green) และสีม่วง (Violet) ทั้งสามสีนี้เรียกว่า "สีขั้นที่สอง" สีเบื้องต้นและสีขั้นที่สองเมื่อรวมกันทั้ง 6 สี เรียกว่า "สีมาตรฐาน 6 สี" (Six Standard Colours)

5.2) **สีคู่ปฏิปักษ์ หรือ สีตรงกันข้าม** กล่าวถึง สีมาตรฐานทั้ง 6 สี ที่เกิดจากสีขั้นที่สอง จากการผสมของสีเบื้องต้น เช่น สีเขียว ซึ่งเกิดจากสีน้ำเงินผสมกับสีเหลืองในอัตราส่วนที่เท่ากัน แต่ไม่มีสีแดงผสมเลย สีเขียวที่เกิดขึ้นจึงตรงกันข้ามกับสีแดง และสีม่วงตรงข้ามกับสีเหลือง สีส้มตรงข้ามกับสีน้ำเงิน ถ้าผสมสีขั้นที่สองกับสีเบื้องต้น จะเกิดสีใหม่ขึ้นอีกและจะได้สีตรงกันข้ามเพิ่มขึ้น เรียกว่า "สีคู่ประกอบ"

5.3) **สีจาง** (Tint) คือ สีที่แตกต่างจากสีแท้ หมายถึง สีแท้ที่ผสมกับสีขาว ในโลกนี้นอกจากสีแท้แล้วยังมีสีขาวและสีดำ ซึ่งเกิดจากการสะท้อนของคลื่นแสงเท่า ๆ กัน สีดำเกิดจากการดูดของคลื่นแสงทุก ๆ คลื่นไม่สะท้อนสีใดออกมาเลย

5.4) **การแบ่งสีในวงสีธรรมชาติทั้ง 12 สี** สามารถจำแนกสีต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นออกเป็น วรรณะสี (Tone) คือ กลุ่มสีที่ให้ความรู้สึกแตกต่างกันมี 2 กลุ่ม[134] คือ

5.4.1) **วรรณะสีร้อน** (Warm Tone) คือ กลุ่มสีที่ให้ความรู้สึกร้อนแรง กระตุ้นประสาทตา เกิดความกระปรี้กระเปร่าและอบอุ่น มีสีแดงเป็นสีหลักและประกอบด้วยสี 6 สี คือ สีเหลือง สีส้มเหลือง สีส้ม สีส้มแดง สีแดง และสีม่วงแดง

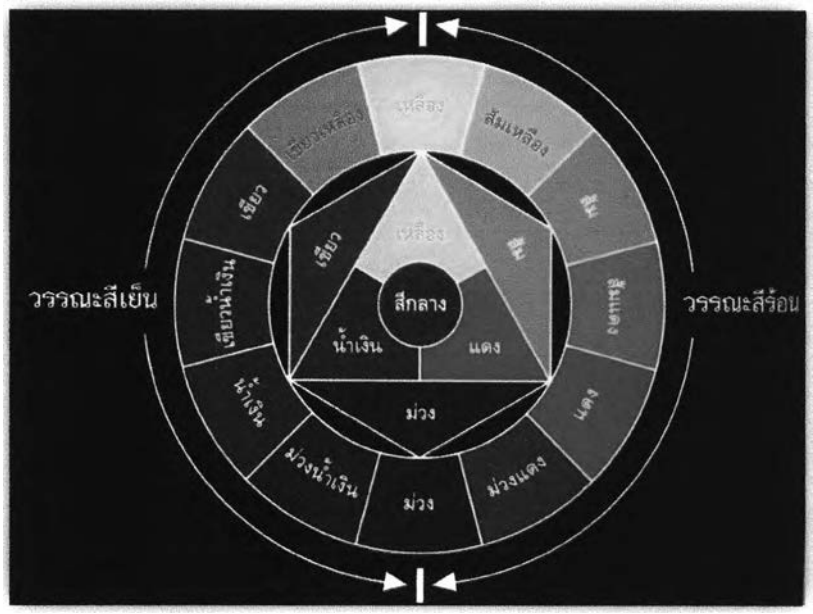
5.4.2) **วรรณะสีเย็น** (Cool Tone) คือ กลุ่มสีที่ให้ความรู้สึกสงบเย็นตา ความสดชื่น ความคิดฝัน และเรียบร้อย มีสีน้ำเงินเป็นสีหลัก สีเย็นในวงสีประกอบด้วยสี 6 สี คือ สีม่วง สีม่วงน้ำเงิน สีน้ำเงิน สีเขียวน้ำเงิน สีเขียว และสีเขียวเหลือง (ดังภาพที่ 2)

การผสมสีของทัศนศิลป์[135] ผสมด้วยเนื้อสีที่เป็นแร่ธาตุ เมื่อเอาผสมกับอีกครั้งหนึ่ง ผลที่ได้ย่อมเป็นอีกสีหนึ่งเกิดขึ้น และถ้าหากมีการผสมกันต่อไปก็มีสีเพิ่มขึ้นเรื่อย ๆ สีทางทัศนศิลป์นี้ จะช่วยเน้นความรู้สึกของธรรมชาติให้เด่นขึ้น

---

[134] น. ณ ปากน้ำ, หลักการใช้สี, หน้า4 - 8.

[135] เรื่องเดียวกัน, หน้า9-10.



ภาพที่ 4 วงจรสีธรรมชาติ 12 สี

ที่มา: สำเนาภาพจากฉัตรชัย อรรถปักษ์[136]

สำหรับสีที่เป็นทั้งสีร้อนและสีเย็นในตัวของมันเอง คือ สีเหลืองและสีม่วง ส่วนสีอื่น ๆ ถ้าต้องการให้เป็นสีกลุ่มใด ก็ระบายปนกับสีกลุ่มนั้น จะเกิดเป็นสีกลุ่มนั้นไป

ลักษณะของสีเชิงวิทยาศาสตร์ หรือ แสงสี กล่าวคือ แสง ความร้อนที่มีแหล่งกำเนิด คือ ดวงอาทิตย์ มีทฤษฎีโดยเฉพาะทำให้ทราบว่าในแสงสว่างนั้นมีสีอะไร บ้างโดยใช้แสงต่อแสงเข้าผสมกัน ถ้าต้องการจะทราบว่าในแสงสว่างนั้นมีสีอะไรบ้างก็ใช้กระจกสามเหลี่ยมปริซึม (Prism) ให้แสงส่องผ่าน จะเกิดแสงสีต่าง ๆ คือ แสงสีขาวซึ่งตกกระทบปริซึมจะกระจายเป็นแสงสี ประกอบด้วย ม่วง ม่วงน้ำเงิน น้ำเงิน เขียว เหลือง แสด แดง[137] และเมื่อแสงสว่างผ่านให้ได้มุม 45 องศา ก็จะเกิดเป็นสีรุ้ง (Rainbow) สีใน 7 สีนี้ จะประกอบไปด้วยสีอ่อนสีแก่ต่างกันตามความเข้มของแสงในระยะเวลาที่ทำการทดลอง

---

[136] ฉัตรชัย อรรถปักษ์, องค์ประกอบศิลปะ (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์วิทยพัฒน์, 2548), หน้า74 - 75.

[137] สมพงษ์ ใจดี, ฟิสิกส์มหาวิทยาลัย 4 (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2542), หน้า25 - 26.

แสดงให้เห็นว่า แสงจากดวงอาทิตย์ปรากฏขึ้นไม่เหมือนกันทุกเวลา การที่จะนำแสงสีมาใช้ในการเขียน จึงเป็นเรื่องที่ยากมากเพราะสีวิทยาศาสตร์ เกิดจากการผสมของแสงสี หรือเป็นสีที่สดใสคล้ายของจริงมากที่สุด โดยใช้แสงไฟฟ้า (Daylight) ส่องไปที่ต้องการจะปรากฏเป็นสีใดสีหนึ่ง วิธีนี้ที่นิยมใช้ในการให้แสงสี กับฉากละคร เครื่องแต่งกายละคร ซึ่งจะทำให้เกิดเป็นสีสดใสเด่นชัดเหมือนธรรมชาติ

ลักษณะของสีเชิงจิตวิทยา มีอิทธิพลอย่างยิ่งสำหรับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย เพราะสีที่เกี่ยวกับการเห็นด้วยตา ทำให้บังเกิดความรู้สึกและอิทธิพลของสีที่โน้มน้าวอารมณ์ไปในทางหนึ่งทางใด กล่าวคือ การแต่งตัวจะทำให้เข้ากับอารมณ์นั้น ๆ ควรจะใช้สีประเภทใด มีสีประเภทไหนที่ให้เร้าอารมณ์และตื่นเต้น สีใดที่ให้อารมณ์สงบและเศร้านั้นเอง

การผสมสีเชิงจิตวิทยาเกี่ยวกับการเห็นด้วยตาแล้วก่อให้เกิดความรู้สึก คือ นำสีหนึ่งกับสีหนึ่งผสมกัน โดยการป้ายสีอย่างละครึ่งลงในวงกลมระหว่างสีแดงกับสีเหลือง แล้วหมุนก็จะเกิดสีหนึ่งขึ้น คือ สีเหลือง แต่ถ้าใช้ทั้ง 4 สี ก็จะกลายเป็น สีเทา (Grey)[138] ปรากฏขึ้นแทน

ส่วนลักษณะของสีทางนาฏยศิลป์ ความแตกต่างเกี่ยวกับสีและคุณสมบัติของสี เป็นที่มาในหลักการใช้สี ที่นำมาใช้ในการออกแบบองค์ประกอบของการแสดงทางนาฏยศิลป์ ชนิดต่าง ๆ ส่วนการออกแบบฉากกับวิธีการเลือกใช้สีนั้น สามารถปฏิบัติได้ตามจุดมุ่งหมาย 5 ประการ[139] คือ

ประการที่ 1 เพื่อช่วยให้การออกแบบหรือการจัดภาพนั้น ๆ มีคุณค่ายิ่งขึ้น

ประการที่ 2) เพื่อให้ผู้เกี่ยวข้องและผู้ใช้สีได้ทราบถึงหลักเกณฑ์ในการใช้

ประการที่ 3) เพื่อช่วยให้ผู้เกี่ยวข้องกับสีผู้ใช้สีได้ใช้สีให้เกิดความกลมกลืน

ประการที่ 4) เพื่อช่วยในการประหยัดรายจ่าย

ประการที่ 5) เพื่อให้รู้จักใช้สีเป็นสื่อแสดงความรู้สึก

---

[138] น. ณ ปากน้ำ, หลักการใช้สี, หน้า14.

[139] เรื่องเดียวกัน, หน้า10-12.

ในเชิงทัศนะศิลป์ เพื่อเกิดความงามในการใช้สีสำหรับตกแต่งงานศิลปะแขนงต่าง ๆ ควรคำนึกถึงองค์ประกอบ โดยใช้หลักการวิเคราะห์สีทางทัศนะ ตามตารางที่ 11 ดังนี้

ตารางที่ 8 แสดงการวิเคราะห์อิทธิพลของสีทางทัศนะ

ลำดับ	จุดประสงค์ของผู้ใช้	วิเคราะห์เชิงทัศนะ	
		อิทธิพลของสี	การเลือกสี
1	ห้องที่มีเนื้อที่น้อย	ถ้าต้องการให้แลดูกะทัดรัด ควรใช้สีเรียบๆ	สีฟ้า สีเทาปนฟ้า สีม่วงอ่อน
2	ห้องที่กว้างถ้าต้องการให้แลดูกะทัดรัด	ควรใช้สี tone ร้อน	สีแดง สีส้ม สีเหลือง
3	ห้องรับแขก ห้องเด็ก ห้องนั่งเล่น	ช่วยให้เกิดอารมณ์แจ่มใสร่าเริง	สีแสด สีชมพู สีแดงสีเนื้ออ่อน สีเหลือง สีเหลืองงาช้าง และเหลืองปนเขียว
4	ห้องที่มีแสงสว่างน้อยหรือรู้สึกทึบ	จะทำให้รู้สึกสว่างตาและสดใสขึ้น	สีเหลืองอ่อน สีนวลๆ สีชมพู
5	ห้องที่แสงสว่างมากอยู่แล้วควรใช้สีเย็นตา	จะทำให้รู้สึกร่มรื่นและสงบ	เช่น สีเขียว สีน้ำเงิน สีม่วง
รวม		5	

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ ค แสดงการวิเคราะห์อิทธิพลของสีทางทัศนะ เมื่อพิจารณาแล้วในหลักการออกแบบฉากและองค์ประกอบในการแสดงทางนาฏยศิลป์ จำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องนำจิตวิทยามาใช้ในการสร้างละคร โดยเฉพาะจิตวิทยาในการใช้สี เพื่อสร้างความรู้สึกและอารมณ์ของผู้ชมเมื่อได้ชมการแสดงที่ปรากฏอยู่ในแต่ละฉากบนเวที ซึ่งอยู่ในบรรยากาศของเหตุการณ์ เครื่องแต่งกาย แสง สี และเทคนิคประกอบการแสดง

จากหลักการสร้างสรรค์และออกแบบนาฏยศิลป์ อิทธิพลของสีเชิงสัญลักษณ์ ถือได้ว่าสีก่อให้เกิดความรู้สึกต่างกันไป เป็นการตีความหมายโดยสัญลักษณ์ มีลักษณะตารางที่ 12 ดังนี้

ตารางที่ 9 แสดงหลักการวิเคราะห์อิทธิพลของสีเชิงสัญลักษณ์

ลำดับ	สี	การแปลความสีเชิงสัญลักษณ์
1	สีเทาปนเขียว	ชรา บังเกิดความเศร้าสลด
2	สีเขียวปนเหลือง	หนุ่มสาว
3	สีแดงเลือดหมู	ประณีต งดงาม
4	สีแดง	อุดม มั่งคั่ง สมบูรณ์ อัคคีภัย
5	สีขาว	บริสุทธิ์ สดใส ใหม่
6	สีน้ำเงิน	เงียบ เอางานเอาการ
7	สีเทาปานกลาง	เงียบสงัด
8	สีเหลือง	สดชื่น ร่าเริง
9	สีชมพูอ่อน	นุ่มนวล อ่อนโยน
10	สีเขียว	ปกติ สบาย สงบความปลอดภัย
11	สีส้ม แสด	ร้อนแรง ตื่นเต้น ป้องกันอันตราย
12	สีดำ	หดหู่ เศร้าใจ
13	สีม่วงน้ำเงิน	สงบเงียบ ขรึม
รวม		13 **สี**

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 9 แสดงหลักการวิเคราะห์อิทธิพลของสีเชิงสัญลักษณ์ ต้องนำเอาจิตวิทยาแห่งสีเข้าช่วย โน้มน้าวจิตใจคนดูด้วย กล่าวโดยทั่วไป สีย่อมมีอิทธิพลต่อจิตใจของมนุษย์ซึ่งเกิดแก่มนุษย์ทุกรูปทุกนาม และสีมีความเกี่ยวข้องกับมนุษย์โดยสิ่งแวดล้อมและจำเป็นแก่มนุษย์ด้วย การตกแต่งสมัยใหม่ทั้งภายนอกและภายใน ใช้สีเป็นเครื่องช่วย เช่น อาคารที่มืดทึบก็ใช้สีที่มีค่าของสีที่สว่างบนผนัง เพดาน พื้น หรือเครื่องแต่งกาย เป็นต้น

อิทธิพลหรือค่าของสีจะช่วยให้สภาพที่มืดทึบกลับมีชีวิตชีวาขึ้น หากผู้ใช้สีไม่เข้าใจใช้สีอาจมีผลกระทบกระเทือนต่อผู้อยู่อาศัย จึงจำเป็นต้องศึกษาเรื่องจิตวิทยาแห่งสีให้ละเอียดเพื่อต้องการให้มีผลทางด้านจิตใจ อิทธิพลของสีนาฏยศิลป์ สีก่อให้เกิดความรู้สึกต่างกันไป แบ่งออกเป็นสองส่วน ดังนี้

ส่วนที่ 1 อิทธิพลของสีกับฉากและแสง ได้รับอิทธิพลจากสิ่งแวดล้อมต่าง ๆ เช่น ภูมิประเทศ ภูมิอากาศ การประกอบอาชีพ ขนบธรรมเนียมประเพณี วัฒนธรรม ศาสนา ความเชื่อ เป็นต้น ซึ่งเข้ามามีอิทธิพลต่อฉากละครในด้านการจัดแสง สี บรรยากาศ สถานที่ เพื่อให้เหตุการณ์สมจริง สีของฉากแม้จะไม่ประณีตเท่างานจิตรกรรม แต่ผู้เขียนฉากก็จะต้องอาศัยหลักของทฤษฎีสีเช่นเดียวกัน สีส่วนรวมของแต่ละฉากจะทำให้เกิดอารมณ์ คล้อยตามอิทธิพลของสีนั้น ๆ ดังนี้

ตารางที่ 10 แสดงหลักการวิเคราะห์สีที่มีอิทธิพลต่อฉากและแสง สำหรับงานนาฏยศิลป์

ลำดับ	ลักษณะของสี	หลักการวิเคราะห์สี
1	สีอ่อน ๆ ทุกสี	จะให้ความรู้สึกสว่างไสว กว้าง และเบา
2	สีเงิน	จะให้ความรู้สึกวาววับ คม ฉากท้องพระโรง
3	สีหนักๆ เข้ม	จะให้ความรู้สึกดูแคบและลึก
4	สีกลุ่มร้อน ถ้าเติมสีขาว เช่น สีชมพู	จะให้ความรู้สึกสูงส่ง ให้กับฉากสวรรค์
5	สีกลุ่มเย็น ถ้าเติมสีขาว เช่น สีฟ้า หรือสีเขียวฝรั่ง	จะให้ความรู้สึกร่มรื่นสบาย ใช้กับฉากทิวทัศน์ ฉากท้องทะเล และฉากสวน
รวม		**6 ลักษณะ**

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 13 แสดงหลักการวิเคราะห์สีที่มีอิทธิพลต่อฉากและแสง สำหรับงานนาฏยศิลป์ ผู้เขียนฉากให้สีฉากต้องประสานงานกับผู้กำกับแสง ทั้งนี้เพราะแสงสีจะทำให้สีของฉากเปลี่ยนไป จึงจำเป็นต้องกำหนดสีฉากกับแสงสีให้ประสานกัน

ส่วนที่ 2 อิทธิพลของสีกับตัวละคร การใช้สีฉากจะต้องประสานกับผู้ออกแบบเครื่องแต่งกาย ทั้งนี้เพื่อมิให้สีของเครื่องแต่งกายกลืนกับสีของฉาก ผู้เขียนฉากอาจกำหนดสีส่วนรวมของฉากว่า ฉากนั้นจะออกสีอะไร เพื่อผู้ออกแบบเครื่องแต่งกายจะได้จัดสีให้เด่นหรือตัดกับฉาก สำหรับสีมีอิทธิพลต่อเครื่องแต่งกายละครโดยเฉพาะสีของเสื้อผ้าตัวละครจะเป็นตัวแบ่งแยกตามฐานะ ตำแหน่ง ยศ และวัย โดยมีค่านิยมในการใช้สีเสื้อ ดังนี้

ตารางที่ 11 แสดงหลักการวิเคราะห์สีที่มีอิทธิพลต่อตัวละคร สำหรับงานนาฏยศิลป์

ลำดับ	ลักษณะของสี	หลักการวิเคราะห์สี	
		แนวคิด	ตัวละคร
1	สีเหลืองหรือแดง	นิยมใช้เสื้อ ปักดิ้นเป็นลายกนกสวยงาม	พระเอก
2	สีน้ำเงินเข้ม	นิยมใช้เสื้อปักดิ้นเป็นลายกนกสวยงาม	ตัวเอก
3	ไม่จำกัดสี	แต่ต้องเป็นเสื้อค่อนข้างใหญ่	ตัวสำคัญ
4	สีขาว	นิยมเสื้อปักดิ้นเป็นรูปอุณาโลม สวมกระบังเหน้าเพชร	พราหมณ์ที่เป็นตัวเอกหรือสำคัญ
5	สีส้ม เหลือง สีเนื้อ	ใช้สี tone อุ่น	คนที่มีรูปร่างเล็ก
6	สีเขียว สีน้ำเงิน	ใช้สี tone เย็น	คนที่มีรูปร่างใหญ่
7	ควรใช้สีให้กลมกลืนหรืออยู่ในวรรณะเดียวกันกับผิว	สีที่ช่วยให้ทำให้ผิวแลดูขาวผ่อง แต่ใช้สีเสื้อผ้าให้เข้มกว่า	ตัวละครผิวคล้ำ

ตารางที่ 11 (ต่อ)

ลำดับ	ลักษณะของสี	หลักการวิเคราะห์สี	
		แนวคิด	**ตัวละคร**
8	สีกรมท่า สีน้ำเงิน	เครื่องแต่งกาย	บุคลิกแลดูเข้มแข็ง
9	สีชมพู สีเหลืองปนเขียว	เครื่องแต่งกาย	บุคลิกแลดูอ่อนหวาน
10	สีส้ม เหลือง	การเดินทางทางน้ำ	นักท่องเที่ยว
11	สีน้ำเงิน สีแดงสด	การเดินทางทางบก	นักท่องเที่ยว

ที่มา: ผู้วิจัย

สรุปได้ว่า ทฤษฎีสีกับงานนาฏยศิลป์มีความสำพันธุ์กันอย่างมาก มนุษย์ที่มีความรู้ต้องการศึกษาค้นคว้าเรื่องเกี่ยวกับสีและกำหนดเป็นทฤษฎีสี ประกอบด้วย สีแท้ แม่สีเบื้องต้น สีตรงกันข้าม สภาพส่วนรวมของสี จุดมุ่งหมายและวิธีการใช้สี จิตวิทยาการใช้สีแบ่งสีออกเป็นแม่สี 3 ประเภท ได้แก่ แม่สีช่างเขียน แม่สีวิทยาศาสตร์ และแม่สีจิตวิทยา อิทธิพลของสีและการใช้สีจิตวิทยา อิทธิพลของสีที่มีต่อฉากละคร และเครื่องแต่งกายละคร

6) ทฤษฎีในการออกแบบท่าเต้นและการเคลื่อนไหวบนเวที

เป็นศาสตร์ หรือความรู้ที่ว่าด้วยการเคลื่อนไหวของสิ่งมีชีวิต เนื่องจากสิ่งมีชีวิตนั้นมีอวัยวะในการขับเคลื่อนร่างกาย มนุษย์เป็นสิ่งมีชีวิตประเภทหนึ่งที่สามารถเคลื่อนไหวตนเองได้ แต่มีความแตกต่างจากสัตว์ทั้งหลาย ตรงที่สมองที่แสดงถึงความแตกต่างทางความคิดที่สร้างสรรค์นั่นเอง

การเคลื่อนไหว แสดงกิริยาท่าทางเป็นการสื่อสารอย่างหนึ่ง ซึ่งสามารถรับรู้ได้ถึงการแสดงออกนั้นมีทั้งความหมายและลักษณะของกิริยาอาการนั้น ดังตารางที่ 10 ต่อไป

ตารางที่ 12 แสดงการอธิบายการเคลื่อนไหวในอากัปกิริยาต่าง ๆ เชิงสัญลักษณ์

ลำดับ	อากัปกิริยา	การวิเคราะห์การเคลื่อนไหว	
		ความหมายสื่ออารมณ์	เชิงสัญลักษณ์
1	ร้องไห้	เสียใจ	ความทุกข์
2	หัวเราะ	สนุกสนาน	ความสุข
3	ไอ	การเอาใจใส่ ดูแล	ความเจ็บไข้ได้ป่วย
4	ส่ายหน้าซ้าย - ขวา	ไม่ชอบ ไม่ถูกใจ	ความไม่ต้องการ
5	ปรบมือ	ชื่นชม ดีใจ	ความยินดี

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 12 แสดงการอธิบายการเคลื่อนไหวในอากัปกิริยาต่าง ๆ เชิงสัญลักษณ์ พบว่ากิริยาท่าทางเหล่านี้เกิดขึ้นโดยวิสัยธรรมชาติในอารมณ์ความรู้สึกที่แตกต่างกันการเคลื่อนไหวในธรรมชาติ หรือการแสดงพฤติกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์สู่การแสดงทางนาฏยศิลป์แบ่งออกเป็น 3 ขั้น ประกอบด้วย

ขั้นที่ 1 การแสดงออกของมนุษย์โดยไม่เจตนา เป็นไปตามสภาพแวดล้อมต่าง ๆ เช่น เมื่อเด็กหกล้มลงบนพื้นแข็ง ขรุขระเด็กก็จะร้องไห้เพราะเกิดความเจ็บปวด

ขั้นที่ 2 เมื่อมนุษย์รู้ความหมายของกิริยาท่าทางมากขึ้น จึงใช้กิริยาท่าทางเหล่านี้เป็นภาษาสื่อความหมายให้ผู้อื่นได้รับรู้ความประสงค์โดยมีเจตนา

ขั้นที่ 3 มนุษย์มีความคิดสร้างสรรค์โดยเจตนาที่จะสร้างศิลปะการแสดง โดยเลียนแบบจากธรรมชาติของมนุษย์ สัตว์ และสิ่งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ

กล่าวสรุปได้ว่า วิธีการนำลักษณะการเคลื่องไหว โดยเลือกกิริยาท่าทางต่าง ๆ ของธรรมชาติที่เกิดขึ้นนั้น มาเรียงร้อย ผสมผสานกับศิลปะสาขาอื่น ๆ เช่น ดนตรี ส่วนประกอบของศิลปะในศิลปะสาขาทัศนศิลป์ ให้สอดคล้องและลงตัว เรียกว่า "กระบวนการสร้างสรรค์นาฏยศิลป์"

6.1) ทฤษฎีในการสร้างสรรค์ ออกแบบท่าเต้นและการเคลื่อนไหว

ทฤษฎีของมาธา เกรแฮม (Matha Graham theory) กล่าวถึงหลักการแสดงที่ผสมผสานระหว่างความรู้สึก อารมณ์ และการเคลื่อนไหวของร่างกาย แล้วสื่อออกมาเป็นท่าทางที่มีความอ่อนช้อย งดงามแตกต่างกันออกไป[140] ขึ้นอยู่กับอารมณ์ที่เป็นตัวแปรของการแสดงนั้นเอง เรียกว่า คอนเทมโพรารีดานซ์ (Contemporary Dance)[141]

6.2) แนวความคิด หรือทัศนคติในการสร้างสรรค์ ออกแบบท่าเต้นและการเคลื่อนไหว

ทัศนคติจิตวิญาณแห่งความเป็นอิสระ (Free Spirit)[142] ของอิสดอรา ดันแคน (Isadora Duncan) กล่าวถึงลักษณะของการแสดงที่มีลักษณะเป็นแบบการเต้นที่ไม่มีการวางแผนมาก่อน เรียกว่า อิมโพรไวเซชัน (Improvisation)[143]

ทัศนคติของฮันยา โฮล์ม (Hanya Holm) กล่าวถึง การพัฒนาการออกแบบท่าเต้นโดยเน้นองค์ประกอบพื้นฐานของการเคลื่อนไหว แทนที่จะมุ่งประเด็นไปที่เทคนิค

---

[140] นราพงษ์ จรัสศรี, ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก. หน้า23.

[141] เรื่องเดียวกัน, หน้า116.

[142] เรื่องเดียวกัน, หน้า109.

[143] Robert, Allen and Hutera, Donald, The Dance Handbook (New York: G.K. Hall & Co., 1988), p.60. อ้างถึงใน เรื่องเดียวกัน, หน้า110.

การเต้นโดยเฉพาะอย่างใดอย่างหนึ่งโดยลำพัง[144] ด้วยทัศนคติของฮันยา โฮล์ม นี้เองทำให้สามารถเร่งเร้าให้เกิดการสร้างสรรค์งานใหม่ขึ้นในวงการโมเดอร์น ดานซ์[145]

แนวความคิดของรองศาสตราจารย์ผุสดี หลิมสกุล อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำสำหรับนาฏยศิลป์ไทยสามารถจำแนกได้ออกเป็น 3 แนวทาง[146] ประกอบด้วย

แนวทางที่ 1 สร้างจากประสบการณ์ทางนาฏยศิลป์ของศิลปินผู้สร้างที่สั่งสมมา

แนวทางที่ 2 ดัดแปลงจากงานของผู้อื่น

แนวทางที่ 3 จิตนาการท่ารำขึ้นใหม่

6.3) เทคนิคการแสดงเฉพาะศิลปินในการสร้างสรรค์ ออกแบบท่าเต้นและการเคลื่อนไหว

เทคนิคการเต้นของดอริส ฮัมเฟรย์ และชาร์ลส์ ไวด์มัน (Dance techniques of Doris Humphrey and Charles Weidman) กล่าวถึง ความแตกต่างระหว่างลักษณะของร่างกายกับบุคลิกภาพอย่างกลมกลืน[147] และเทคนิคของการเต้นที่มีแบบฉบับที่ชัดเจนในเรื่องของการล้มตัวลงสู่พื้น การพยุงตัวลุกขึ้น (Fall and Recovery) การหยุดนิ่ง (Motionless) และกฎแรงโน้มถ่วงของโลก (Law of gravity)[148]

---

[144] เรื่องเดียวกัน, หน้า121.

[145] เรื่องเดียวกัน, หน้า121.

[146] ผุสดี หลิมสกุล, "เอกสารประกอบคำสอนรายวิชานาฏยประดิษฐ์ขั้นสูง." ใน เอกสารประกอบคำสอนรายวิชานาฏยประดิษฐ์ขั้นสูง (ADV CHOREOGRAPHY) รหัสวิชา 3504521 นิสิตหมู่เรียน 5486635 หลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานาฏยศิลป์ไทย ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 10 มกราคม 2555. หน้า1-2. (อัดสำเนา)

[147] นราพงษ์ จรัสศรี, ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก. หน้า119.

[148] เรื่องเดียวกัน, หน้า119.

2.4 องค์ประกอบในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

สำหรับองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ ในการศึกษาเรื่อง อิทธิพลของการลพเล่นพื้นบ้านในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533" ครั้งนี้ผู้วิจัยได้จำแนกองค์ประกอบนาฏยศิลป์ออกเป็น 8 ประการ คือ

ประการที่ 1 เนื้อหาวรรณกรรม (Subject)

ประการที่ 2 ตัวละคร (Character)

ประการที่ 3 ดนตรีและเสียง (Music and Sound Effects)

ประการที่ 4 อุปกรณ์ประกอบการแสดง (Properties)

ประการที่ 5 เครื่องแต่งกาย (Costume)

ประการที่ 6 ฉากและเวที (Scene and Theatres)

ประการที่ 7 เทคนิคแสง (Light Plot)

ประการที่ 8 ลีลา การเคลื่อนไหว (Movement)

ข้อมูลโดยส่วนใหญ่จะเน้นเพื่อนำไปประกอบการวิเคราะห์ตามหลักการขององค์ประกอบนาฏยศิลป์ แต่ละองค์ประกอบ ผู้วิจัยได้เสนอข้อมูลจากการศึกษา ไว้ในลำดับต่อไป

2.4.1 **เนื้อหาวรรณกรรม** (Subject)

1) โครงเรื่อง หรือขั้นตอนการดำเนินเรื่อง (Plot)

เป็นการลำดับเหตุการณ์ของการเล่าเรื่องที่เกิดขึ้นอย่างมีจุดมุ่งหมายและสมเหตุสมผลโครงเรื่องที่ดีจะต้องมีความยาวพอเหมาะ ตั้งแต่ต้นเรื่องจนกระทั่งจบเรื่อง มีขั้นตอนทั้งสิ้น 5 ขั้นตอน [149] ดังนี้

1.1) จากจุดเริ่มต้นปูพื้น (Exposition)

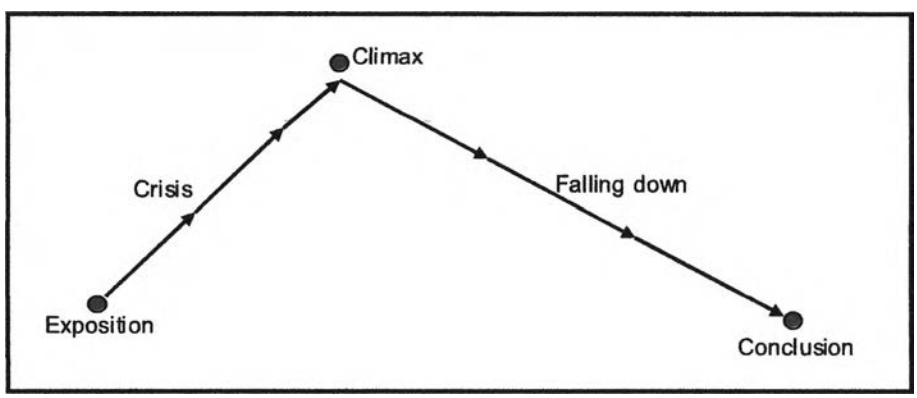
1.2) จุดวิกฤต (Crisis)

1.3) จุดสูงสุดของเรื่อง (Climax)

1.4) คลี่คลายลง (Falling down)

1.5) บทสรุปของตอนจบ (Conclusion)

ทั้งนี้ในการวางโครงเรื่องนั้น ควรให้เรื่องดำเนินไปอย่างมีพัฒนาการทางอารมณ์โดยมากสูตรของการวางโครงเรื่องจึงเริ่มต้นจากขั้นตอนตามภาพที่ 1 ดังนี้



ภาพที่ 5 แสดงขั้นตอนของการวิเคราะห์โครงเรื่องจากเนื้อหาวรรณกรรม
ที่มา: ผู้วิจัย

---

[149] จตุรงค์ มนตรีศาสตร์, นาฏศิลป์อินเดีย (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์ จำกัด, 2529), หน้า38 - 47.

จากภาพที่ 5 แสดงขั้นตอนของการวิเคราะห์โครงเรื่องจากเนื้อหาวรรณกรรม พบว่าเรื่องจะน่าสนใจหรือไม่ขึ้นอยู่กับพล็อตที่ท่านวางขึ้น พล็อตที่ดีจะต้องมีเหตุมีผลของเหตุการณ์ตั้งแต่ต้นจนจบ ซึ่งจะทำให้คนดูคล้อยตามและต้องการที่จะดูเรื่องราวต่อไป กล่าวคือ ทำให้คนดู "เชื่อ" ในสิ่งที่เกิดขึ้นให้ได้ และที่สำคัญพล็อตจะต้องมีความ เข้มข้นขึ้นเรื่อย ๆ หรือมีพัฒนาการของการเล่า จากจุดเริ่มต้นปูพื้น (Exposition) สู่จุดวิกฤต (Crisis) ดำเนินไปจนถึงจุดสูงสุดของเรื่อง (Climax) และค่อย ๆ คลี่คลายลง (Falling down) จนกระทั่งถึงบทสรุปของตอนจบ (Conclusion)

2) **เนื้อเรื่อง**

เนื้อวรรณกรรมสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533" จากการศึกษาการเขียนบทละคร[150] กล่าวถึงรูปแบบในการเขียนบทละครเวที กล่าวคือ

รูปแบบการเขียนบทละคร โดยทั่วไปแล้ว บทละครเวทีฉบับสมบูรณ์จะประกอบไปด้วย 4 ประการ ดังนี้

---

[150] ณฐภรณ์ รัตนชัยวงศ์, "ศิลปะการสร้างสรรค์บทละคร (Arts of Playwriting)," <u>เอกสารประกอบการอบรมสัมมนาเชิงปฏิบัติการ พื้นฐานศิลปะการละครเพื่อการเรียนการสอน</u> (กรุงเทพมหานคร: สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา, 2550), หน้า8 - 11.

ตารางที่ 13 แสดงส่วนประกอบของบทละคร (Play Script)

ลำดับ	บทละครเวทีฉบับสมบูรณ์	
	ส่วนประกอบหลัก	**ข้อมูล หรือหัวข้อย่อย**
1	หน้าปก	- ที่มีชื่อเรื่อง - ชื่อผู้เขียนบท - เรื่องย่อ - รายชื่อตัวละครและลักษณะนิสัย
2	ต้นฉากแต่ละฉาก	- ลำดับของฉาก - สถานที่ - เวลา - ตัวละครที่อยู่ในฉากนั้นทั้งหมด
3	คิวแสงและเสียง	ถ้าผู้เขียนบทมีภาพการแสดงอยู่ในใจ - ต้องการคิวแสง - เสียงในจังหวะใดเป็นพิเศษ
4	บทสำหรับตัวละคร	- บทสนทนา - การกระทำ หรือท่าทาง - การเข้าหรือออกจากเวทีของตัวละคร
รวม		**4 ส่วน**

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 13 แสดงส่วนประกอบของบทละคร (Play Script) ผู้วิจัยได้ทดลองเขียนบทละครสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ไว้ในลำดับต่อไป

เนื้อวรรณกรรมสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์

ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533"

สร้างสรรค์โดย

ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

เนื้อเรื่องย่อ

กล่าวถึงความฝันของหญิงคนหนึ่งที่หลับไป เริ่มต้นของการแสดงมีเสียงขลุ่ยประกอบกับการเคลื่อนไหวของนักแสดงที่เป็นหญิงสาว กำลังเอนกายนอนบนโซฟา (ที่เป็นชายหนุ่มสี่คนนั่งบนเก้าอี้สี่ตัววางเรียงต่อกัน) จากนั้นจะเป็นการพูดสับการเต้นของกลุ่มนักแสดงสองกลุ่ม โดยกลุ่มพูดเป็นนักแสดงที่สมชุดไทย (เป็นตัวแทนของความเป็นไทย หรือตัวแทนของบรรพบุรุษ) และกลุ่มเต้น เป็นนักแสดงที่สวมชุกสากลนิยม สีดำ (เป็นตัวแทนของผู้คนในสังคมปัจจุบัน) การแสดงจะสลับกันไปเป็นระยะ โดยมีความสับสนวุ่นวายอย่างไม่เป็นระเบียบของกลุ่มนั้นแสดงสองกลุ่ม แบ่งเป็นตอน ๆ ได้ 5 ตอน คือ

ตอนที่ 1 กล่าวถึง การเต้นเมดเล่ย์ ของจังหวะดนตรีที่หลายหลาย ช้าบ้าง เร็วบ้างสลับกันไปอย่างไม่มีรูปแบบ

ตอนที่ 2 กล่าวถึง สิทธิสตรีในสังคมไทย ที่ต้องการมีความเท่าเทียมบุรุษเพศต้องทำทุกวิถีทางเพื่อความเสมอภาคของตน

ตอนที่ 3 กล่าวถึง การแข่งขันกันภายในสังคมไทย หรือกลุ่มชนซึ่งเป็นการเอารัดเอาเปรียบ ซึ่งกันและกัน

ตอนที่ 4 กล่าวถึง ความไร้สาระ หรือไม่มีแก่นสารของสังคมไทยในยุคปัจจุบัน

ตอนที่ 5 กล่าวถึง ความสนุกสนานรื่นเริง ของคนในสังคมยุคปัจจุบัน โดยมิรู้ว่าจะมีภัยอันตรายใกล้เข้ามาถึงตนเองทุกวินาที ถึงแม้นว่าจะมีการเตือนจากสิ่งที่อยู่รอบๆ ตัวเองก็ตามที

สุดท้ายของการแสดง กล่าวถึงทุกชีวิตได้จบลง โดยมีหญิงสาวนั้นค่อยๆ ดูการจากไปของทุกคนอย่างอาลัยอาวรณ์ แล้วเศร้าสลด เมื่อทุกอย่างจบลง ภาพก็ย้อนกลับไป เมื่อหญิงสาวหลับอยู่บนโซฟา และตื่นขึ้น เธอพบว่าทุกเหตุการณ์ที่ผ่านไปเมื่อชักคู่เป็นเพียง ความฝันนั้นเอง ทุกชีวิตที่จากเธอไปเมื่อครั้งเป็นความฝัน ได้มาพบปะเธออยู่ตรงหน้า ทุกคนยิ้ม มีความสุข

อาจารย์จตุรงค์ มนตรีศาสตร์ ผู้เชี่ยวชาญยาฎยศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร แสดงความคิดเป็นเกี่ยวกับการดำเนินเรื่องทางนาฏยศิลป์ในตำรานาฏยศาสตร์ ได้อธิบายในส่วนเนื้อเรื่องที่แสดงนั้นมีหลักเกณฑ์ว่าเรื่องราวจะต้องดำเนินไปพบสุขนาฏกรรม ละครอินเดียไม่นิยมเรื่องราวที่เป็นโศกนาฏกรรมโดยเด็ดขาด เพราะมนุษย์ควรมองโลกในแง่ดี[151]

3) **ความคิด** (Concept) หรือความคิดรวมยอดของเรื่อง กล่าวถึงแนวความคิดรวบยอดในการสร้างสรรค์และออกแบบนาฏยศิลป์ ในการดำเนินเรื่องทางนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย แนวความคิดที่เป็นแกนกลางของเรื่อง

เป็นข้อคิดที่สรุปได้มาจากการกระทำในเรื่องนั้นเรื่องที่จะนำเสนอมีแนวความคิด (Idea) อะไรที่จะสื่อให้ผู้ชมรับรู้ลักษณะของเรื่องราว (Story) ที่ไม่เหมาะกับการแสดงจะปรากฏในวรรณคดีเกือบทุกเรื่องเพราะส่วนใหญ่เขียนโดยมีจุดประสงค์ทั้งให้เป็นหนังสืออ่านและให้นำมาแสดงด้วย ดังนั้นเวลานำมาแสดงจึงต้องปรับปรุงและตัดทอน เพื่อให้เหมาะกับการแสดง[152]

ในการหาแก่นของเรื่อง ผู้ชมละครควรถามตัวเองว่าละครเรื่องนี้ต้องการบอกอะไรแก่ผู้ชมในการนำเสนอเรื่องราวเหตุการณ์ต่างๆ ที่เกิดจากการกระทำต่างๆ ในเรื่อง คำตอบที่ได้จะเป็นแก่นของเรื่อง และควรกล่าวสรุปออกมาได้ในประโยคเดียว ทั้งนี้การวิเคราะห์บทละครอาจใช้เกณฑ์ในการวิเคราะห์ตามองค์ประกอบของเรื่องสั้น ได้ดังนี้

---

[151] จตุรงค์ มนตรีศาสตร์, นาฏศิลป์อินเดีย, หน้า40-41.

[152] วันทนีย์ ม่วงบุญ, แนวการศึกษาวรรณคดีการแสดง (กรุงเทพมหานคร: จงเจริญการพิมพ์, 2533), หน้า73 - 74.

4) **แก่นเรื่อง** (Theme) เป็นสารัตถะและความคิดหลักของผู้ประพันธ์ที่สอดแทรกมากับงานเขียน โดยอาจนำเสนอโดยผ่านตัวเรื่องทั้งหมด (The Works Itself as It Represent Ideas) หรือกล่าวถึงความคิดเปิดเผยเมื่อได้อ่านจบเรื่อง

เป็นการพิจารณาประเด็นของเรื่อง หรือแก่นเรื่อง (Theme) ที่ปรากฏอยู่ในเนื้อหาวรรณกรรมของการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533" ประเด็นเนื้อหาสำคัญ หรือแกนหลัก (Main Theme) ของเรื่อง (Story) ที่นำเสนอผ่านตัวละครนั้น จะประกอบด้วยประเด็นรอง ๆ (Sub Theme) ด้วยแต่ยังไม่ออกนอกแนวความคิดหลัก (Concept) ที่ศิลปินกำหนดไว้ ซึ่งหม่อมหลวงเต็มสิริ บุณยสิงห์ ได้กล่าวถึงการบรรจุเหตุการณ์และเนื้อเรื่องของบทละคร ความว่า

> "...การบรรจุเหตุการณ์และเนื้อเรื่อง มีหลักอยู่เพียงนิดเดียวเท่านั้นละคร คือ การเอาเหตุการณ์ที่สำคัญ ๆ ของตัวละครแต่ละตัวมารวมกัน มีความสำคัญสอดคล้องกันจนแลดูเป็นเรื่องเดียว เหตุการณ์ทุกเหตุการณ์จะต้องมีความจำเป็นตัดออกไม่ได้จะทำให้เนื้อเรื่องเสีย..."[153]

ส่วนในมุมมองของการสร้างสรรค์ให้เห็นภาพระหว่างงานนาฏยศิลป์กับงานวรรณกรรมแล้วนั้น นาฏยศิลป์สามารถทำให้ผู้ชมรับภาพได้เร็วกว่างานวรรณกรรม เนื่องด้วยมีข้อได้เปรียบที่ทำให้ได้ยินเสียงและเห็นภาพตัวละครได้ทันที สิ่งเหล่านี้เรียกว่า องค์ประกอบนาฏยศิลป์ (Element of Dance) แต่ทั้งนี้ก็ต้องคำนึงถึงสิ่งสำคัญ คือ "กาล" หรือเวลาด้วย[154] ซึ่งกัญญรัตน์ เวชชศาสตร์ ได้อธิบายความสัมพันธ์ของเวลากับนาฏยศิลป์ ความว่า

---

[153] หม่อมหลวงเต็มสิริ บุณยสิงห์, วิชานาฏศิลป์ (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์อักษรเจริญทัศน์, 2520), หน้า335-336.

[154] สัมภาษณ์ สถาพร สนทอง, ศิลปินต้นแบบทางด้านนาฏยศิลป์ไทยประจำปี 2555 และผู้เชี่ยวชาญนาฏยศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, 25 เมษายน 2556.

> "...ข้อด้อยคือมีเวลาจำกัด ฉะนั้นการดำเนินเรื่องเพื่อการแสดงจึงย่อมต้องกระทำอย่างรวบรัด ให้เหมาะแก่การแสดงและให้เหมาะกับเวลา เช่น ในวรรณคดีประเภทบทละครไทยสามารถแต่งให้มีบทอาบน้ำแต่งตัวได้หลาย ๆ ครั้ง คนอ่านก็อ่านตามไปได้เรื่อย ๆ แต่ในการแสดงนาฏศิลป์จะให้แสดงบทนี้หลาย ๆ ครั้งตามบทที่มีในวรรณคดีก็ย่อมจะเป็นไปไม่ได้เพราะเวลาไม่พอ และจะทำให้เกิดความรู้สึกเยิ่นเย้อยืดยาด ดังนั้นจึงต้องมีการรวบรัดให้เกิดความกระชับ และเหมาะกับการแสดงและเวลาด้วย..."[155]

ซึ่งแสดงให้ทราบว่าความสัมพันธ์ของเวลากับการแสดงนาฏยศิลป์ หรือเหตุการณ์ของเนื้อเรื่อง มีความสำคัญอย่างมากอีกประการหนึ่งสำหรับการแสดงทางนาฏยศิลป์

ภาพ (Spectacle) บทละครเขียนขึ้นเพื่อนำมาแสดงให้คนชม ดังนั้นละครจะดีเด่นได้ต้องอาศัยทั้งบทเจรจา และบทบาทการแสดงของตัวละครที่ปรากฏบนเวทีเป็น "ภาพ" ที่มองเห็น กล่าวคือ สามารถแสดงให้เห็น สีหน้า ท่าทาง ลีลา การเคลื่อนไหว ซึ่งจะเพิ่มรสชาติให้แก่บทละครผู้ประพันธ์บทละครที่ดีต้องเข้าใจองค์ประกอบนี้ได้ดี ในขณะเขียนบทละคร ต้องสามารถมองเห็นบทบาทของตัวละครเมื่อแสดงบนเวทีได้ด้วย ทั้งขณะที่มีบทเจรจา หรือไม่มีบทเจรจา ซึ่งทำให้สามารถสร้างบทละครที่เมื่อนำมาแสดงบนเวทีแล้ว จะได้ "ภาพ" ที่งดงามแนบเนียน

---

[155] กัญญรัตน์ เวชชศาสตร์, หลักวรรณคดีวิจารณ์ (กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาภาษาไทย คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545), หน้า74.

2.4.2 **ตัวละคร** (Character)

ตัวละคร (Character) บุคคลที่ผู้แต่งสมมุติขึ้นมาเพื่อให้กระทำพฤติกรรมในเรื่อง เป็นผู้มีบทบาทในเรื่องและทำให้เรื่องดำเนินไปสู่จุดหมายปลายทาง ตัวละครมิได้หมายถึงมนุษย์เท่านั้นหากแต่รวมถึงพวกสัตว์ พืช และสิ่งของด้วย (ซึ่งสิ่งเหล่านี้อาจจะแสดงออกซึ่งความมีชีวิตจิตใจหรือลักษณะบางประการเช่นเดียวกับมนุษย์ได้)

สำหรับการวิเคราะห์ตัวละคร ซึ่งเป็นองค์ประกอบนาฏยศิลป์อันดับที่ 2 ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ตัวละคร โดยพิจารณาตามหัวข้อดังนี้

ประการที่ 1 ความต้องการที่เป็นนามธรรม (Abstract Objective) เป็นการอธิบายถึงความต้องการสูงสุดที่ตัวละครปรารถนา เป็นความต้องการที่เป็นคำนิยามหรือแนวความคิด เช่น ความต้องการความรักความอบอุ่น ความต้องการการยอมรับของสังคม ความต้องการความมั่นคงในชีวิต เป็นต้น

ประการที่ 2 ความต้องการที่เป็นรูปธรรม (Concrete Objective หรือ Immediate Objective) เป็นการอธิบายถึงความปรารถนาที่เป็นรูปเป็นร่าง มองเห็นได้มากกว่าความต้องการแบบแรก หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งว่าเป็นความต้องการย่อยของตัวละครในแต่ละฉาก โดยความต้องการทั้งหมดที่เกิดขึ้นในข้อนี้ ล้วนปรารถนาและมุ่งประสงค์จะทำให้สำเร็จเพื่อให้ได้ความต้องการที่เป็นนามธรรม (Abstract Objective)

ประการที่ 3 อุปสรรคของตัวละคร (Obstacle) เป็นการอธิบายถึงสิ่งที่ขัดขวางมิให้ตัวละครได้มาซึ่งความต้องการที่เป็นนามธรรม (Abstract Objective)

ประการที่ 4 กลวิธีในการเอาชนะอุปสรรคของตัวละคร (Tactics) คือ กลวิธีในการเอาชนะอุปสรรคเพื่อให้ได้ความต้องการที่เป็นนามธรรม (Abstract Objective)

ตัวละคร มีรายละเอียดประกอบด้วยประวัติความเป็นมา ลักษณะนิสัย บทบาท และความสัมพันธ์ของตัวละคร และการคัดเลือกผู้แสดงจะรับบทบาทเป็นตัวละคร ทั้งนี้กล่าวได้ว่าตัวละครมีแบ่งออกเป็นหลายประเภท และหลายลักษณะ และหลายบทบาท ขึ้นอยู่กับรูปแบบของละคร และแนวละครที่นำเสนอ ดังนี้

1) ความสำคัญของตัวละคร

1.1) ตัวละครเอก (Main Character / Principal Character)

1.1.1) ตัวละครที่นำเสนอแนวคิดหลักของเรื่อง (Protagonist) ตัวเอก

1.1.2) ตัวละครตรงข้ามแนวคิดหลักของเรื่อง (Antagonist) คู่กรณี

1.2) ตัวละครประกอบ (Minor Character / Subordinate Character)

1.2.1) ตัวละครตลก (Comic Character)

1.2.2) ตัวละครลูกคู่ (Sidekick Character)

2) ลักษณะนิสัยของตัวละคร

2.1) ตัวละครแบบแบน หรือตายตัว (Flat Character / Typed Character) เป็นลักษณะนิสัยของตัวละครในลักษณะเป็นแบบตายตัว ที่มองเห็นบุคลิกได้เพียงด้านเดียว ตัวละครแบบนี้มักจะมีลักษณะเด่นเพียงอย่างเดียว เช่น เจ้าหญิงแสนดี แม่มดใจร้าย แม่ค้าปากตลาด เป็นต้น

2.2) ตัวละครแบบกลม หรือมองได้รอบด้าน (Round Character / Well-Rounded Character) เป็นลักษณะนิสัยของตัวละครในลักษณะที่มีความซับซ้อนในลักษณะนิสัย มีลักษณะเหมือนคนจริง ๆ มีทั้งส่วนดีและส่วนเสียปะปนกันอยู่

3) บทบาทหรือพัฒนาการของตัวละคร

3.1) ตัวละครที่ไม่มีพัฒนาการ (Static Character) เป็นบทบาทหรือพัฒนาการของตัวละครที่มีบุคลิกคงที่ตั้งแต่ต้นจนจบ ไม่มีการเปลี่ยนแปลง หรือพัฒนาทางลักษณะนิสัยหรือความคิด เปิดเรื่องมีลักษณะอย่างไรจบเรื่องก็ยังคงเป็นอย่างนั้น ส่วนใหญ่เป็นตัวละครที่ไม่สำคัญ หรือเป็นตัวละครที่สร้างอารมณ์ขันของเรื่อง รวมถึงตัวละครในละครเด็ก หรือละครแนวสืบสวนสอบสวนด้วย

3.2) ตัวละครที่มีพัฒนาการ (Dynamic Character) บทบาทหรือพัฒนาการของตัวละครที่มีการพัฒนา (Develop) หรือเปลี่ยนแปลงนิสัย แนวความคิด หรือทัศนคติไปตามประสบการณ์หรือสภาพจิตใจ อาจกล่าวได้ว่าสิ่งแวดล้อม หรือเรื่องราวในละครทำให้บุคลิกภาพของตัวละครเปลี่ยนแปรไป ซึ่งอาจจะเปลี่ยนแปลงจากไม่ดีมาเป็นดี หรือจากดีมาเป็นไม่ดีก็ได้ การเปลี่ยนแปลงเหล่านี้ส่วนมากเกิดมาจาก "การค้นพบ" หรือ "การเรียนรู้" จากเหตุการณ์หลายหลายลักษณะที่ดำเนินไป และเวลาที่เปลี่ยนแปลงไป

ทั้งนี้ไม่อาจระบุได้อย่างเด็ดขาดว่าตัวละครลักษณะใด ประเภทใดดีกว่ากัน ขึ้นอยู่กับการนำไปใช้กับบริบท และความเหมาะสมในการนำเสนอละคร สำหรับเรื่องการใช้คำพูด (Diction) การใช้คำพูด หมายถึง การแสดงออกของความหมายด้วยการใช้ถ้อยคำ เป็นศิลปะของการถ่ายทอดเรื่องราวและความคิดของผู้ประพันธ์ออกมาทางคำพูดของตัวละครหรือบทเจรจา ซึ่งอาจเป็นบทร้อยแก้ว หรือร้องกรอง ตามแต่ความเหมาะสมของลักษณะของบทละครและเหตุการณ์ในแต่ละตอนของบทละครเรื่องนั้น ๆ ในการเขียนบทเจรจาที่ดี

ผู้เขียนจะต้องสามารถเขียนให้เหมาะสมกับประเภทของบทละคร ลักษณะนิสัยของผู้พูด และเหตุการณ์แต่ละตอนในละครนอกจากนั้น บทเจรจาที่ดียังจะต้องมีความกระจ่างเพียงพอที่ผู้ชมฟังแล้วจะสามารถติดตามเรื่องได้แต่ก็ไม่ใช่ง่ายจนเกินไป หรือใช้คำพูดที่ใช้กันมาแล้วจนเคยชิน ซึ่งจะทำให้บทเจรจาขาดความคมและลึกซึ้งไปได้ และที่สำคัญมากอีกอย่างหนึ่งก็คือ บทเจรจาที่ดีควรจะแสดงนิสัย ความคิดอ่าน และอารมณ์ของผู้พูด มีความหมายเบื้องหลังคำพูดที่นำไปสู่การแสดงออกของตัวละครในแง่ของการกระทำ ตลอดจนมีผลในการดำเนินเรื่องอีกด้วย[156]

---

[156] สดใส พันธุมโกมล, ศิลปะของการแสดง (ละครสมัยใหม่) (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2538), หน้า15 - 16.

2.4.3 ดนตรี และเสียง (Music and Sound Effects)

องประกอบนาฏยศิลป์ที่ 3 ดนตรี (Music) สำหรับงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยแล้วนั้น ลองเฟลโล (Henry W. Longfellow) ให้ความหมายไว้ว่า "ดนตรี" เป็นภาษาสากลของมนุษย์ชาติ เสียงของดนตรีคือลำดับเสียงที่ไพเราะศิลปะของดนตรีนั้นไม่ว่ามนุษย์ชาติใดภาษาใดเมื่อได้ฟังเสียงเพลงหรือเสียงของดนตรีแล้ว อาจทราบได้ว่าเป็นเพลง เศร้า อ่อนหวาน สนุกสนาน คึกคักหรือเข้มแข็ง การที่มนุษย์ต่างชาติต่างภาษาได้ฟังเพลงแล้วมีความเข้าใจตรงกัน ดังนั้นเราจึงถือว่าดนตรีเป็นภาษาสากล[157]

"ดนตรี" หมายถึง ระบบที่ปรุงแต่งขึ้นเป็นทำนอง มีลีลา มีจังหวะมีระบบความดัง และความค่อยสลับกันไป หน่วยของเสียงทุกหน่วยไม่ว่าจะมาจากแหล่งกำเนิดเสียงแหล่งเดียวกันหรือไม่ก็ตาม เมื่อคีตกวีปรุงแต่งขึ้นมาเป็นทำนองเพลง มีลีลา มีจังหวะ จะจัดอยู่ในความหมายของดนตรีทั้งสิ้น[158]

"ดนตรี" หมายถึง เป็นศาสตร์แขนงหนึ่ง ที่แสดงออกถึงสุนทรียภาพ (Aesthetic) ซึ่งเป็นความงามที่เราไม่สามารถมองเห็นได้ด้วยตา แต่เป็นความงามที่เรามองเห็นด้วยจิตใจและพลังความนึกคิด โดยที่คีตกวีต่าง ๆ ได้บรรจงประพันธ์ไว้อย่างวิจิตรงดงาม ไม่ว่าผู้ฟังได้ฟังแล้วเกิดความ ประทับใจอันเกิดจากเสียงที่บรรเลงตามตัวโน้ต โดยผ่านเครื่องดนตรีหรือคนร้องมิใช่ความประทับใจอันเกิดจาการเห็นตัวโน๊ต สูง ๆ ต่ำ ๆ[159]

เนื้อร้องและทำนองเพลง การแสดงลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวร่ายกาย แต่ละครั้งจะต้องสอดคล้องตามเนื้อร้อง และทำนองเพลง ทั้งนี้เพื่อบอกความหมายของลีลาท่าทางการเคลื่อนไหวร่ายกาย ถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกในการแสดงได้ตามเนื้อเรื่อง ตลอดจนสามารถสื่อความหมายให้กับผู้ชมเข้าใจตรงกันได้ เช่น การแสดงอารมณ์รัก ผู้แสดงจะประสานมือทาบไว้ที่หน้าอก ใบหน้ายิ้มละไม สายตามองไปยังตัวละครที่รำคู่กัน เป็นต้น

---

[157] Henry W.Longfellow อ้างถึงใน ไพบูลย์ กิจสวัสดิ์, คีตกวี ปรัชญาเมธีแห่งภาษาสากล. (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ห้องภาพสุวรรณ, 2541), หน้า12.

[158] ณรงชัย ปิฎกรัชต์, สังคิตนิยม. (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์การศาสนา, 2533), หน้า1.

[159] สมโภช รอดบุญ, สังคีตนิยมเบื้องต้นว่าด้วยเพลงคลาสสิค. (กรุงเทพมหานคร: นำอักษรการพิมพ์, 2524), หน้า8.

1) **ลักษณะดนตรี** จะแตกต่างออกไปจากศิลปะแขนงอื่น กล่าวคือ[160]

1.1) ดนตรีเป็นสื่อทางอารมณ์ที่สัมผัสได้ด้วยหู การที่จะเข้าถึงหรือสัมผัสดนตรีได้นั้นเกิดจากการฟังเสียงดนตรีโดยตรง หูจึงเป็นอวัยวะฟังดนตรีที่สำคัญที่สุดเก่าส่วนใด ๆ

1.2) ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ดนตรีเป็นเรื่องของวัฒนธรรม และวัฒนธรรมเป็นเรื่องที่เกิดขึ้นในสังคมที่จะต้องศึกษาเรียนรู้ และเป็นเรื่องส่วนตัววัฒนธรรมการฟังดนตรีก็เป็นเรื่องส่วนตัวของแต่ละคนที่ชาบซึ้งและพอใจส่วนตัวจึงไม่สามารถถ่ายทอดความซาบซึ้งไปยังผู้อื่นได้โดยตรง ประสบการณ์ตรงทางดนตรีหรือบรรเลงดนตรีด้วยตนเอง

1.3) ดนตรีเป็นเรื่องของสุนทรียะ ดนตรีเป็นเรื่องของสุนทรียศาสตร์ว่าด้วยความไพเราะความไพเราะของดนตรีเป็นเรื่องของความรู้สึกที่สามารถเกิดขึ้นกับทุกคนทุกระดับทุกชั้น ความไพเราะทางดนตรีวัดได้จากประสบการณ์การทางสุนทรียะจะมีมากหรือน้อยขึ้นอยู่กับเฉพาะบุคคล

1.4) ดนตรีเป็นเรื่องของอารมณ์ เป็นการแสดงออกทางอารมณ์ดนตรี เป็นการระบายสีสันแห่งเสียงลงบนความเงียบ เสียงดนตรีจะมาเป็นอย่างนั้นขึ้นอยู่กับเจ้าของอารมณ์ที่จะถ่ายทอดอารมณ์ที่จะถ่ายทอดออกมาเป็นเสียง ผู้บรรเลงก็ถ่ายทอดอารมณ์จากผู้ประพันธ์ลงบนเครื่องดนตรี ผลประทบต่อผู้ฟังก็คือ เสียงดนตรีที่ประกอบขึ้นด้วยอารมณ์ของผู้ประพันธ์บวกกับความสามารถของนักดนตรีที่จะถ่ายทอดได้ถึง

1.5) ดนตรีเป็นเรื่องของศาสตร์ ดนตรีเป็นเรื่องของศาสตร์ที่ว่าด้วยเรื่องของความรู้วิธีการระบายเสียง ศาสตร์ของดนตรีสามารถเรียนรู้ได้ด้วยการจำ การท่องการอ่าน การคิดหาเหตุผล เป็นต้น การเรียนรู้ศาสตร์ทางดนตรีหาใช่จะทำให้เข้าถึงความไพเราะหรือความซาบซึ้งทางดนตรี แต่ทางศาสตร์ทางดนตรีจะเป็นเพียงเครื่องมือที่จะช่วยให้สามารถเข้าถึง ความไพเราะทางดนตรีได้ง่ายขึ้น

---

[160] สุกรี เจริญสุข, สรุปคำบรรยายวิชาสุนรียศาสตร์ทางดนตรี (กรุงเทพมหานคร: สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบทมหาวิทยาลัยมหิดล, 2532), หน้า1.

2) **เครื่องดนตรีที่บรรเลงประกอบการแสดง**

สำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องใช้เครื่องดนตรีบรรเลงประกอบการแสดง ดังนั้นผู้แสดงจะต้องรำให้สอดคล้องตามเนื้อร้อง และทำนองเพลงในขณะเดียวกัน ดนตรีก็เป็นองค์ประกอบหลักที่สำคัญในการช่วยเสริมให้การแสดงสมบูรณ์ และสามารถสื่อความหมายได้ชัดเจนมากขึ้น อีกทั้งยังช่วยเสริมสร้างบรรยากาศในการแสดงให้สมจริงยิ่งขึ้น

จังหวะ เป็นส่วนย่อยของบทเพลงที่ดำเนินไปเป็นระยะและสม่ำเสมอ การฝึกหัดนาฏศิลป์ในแขนงอื่น ๆ ทุกแขนง จำเป็นต้องใช้จังหวะเป็นพื้นฐานในการฝึกหัด เพราะจังหวะเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นจากธรรมชาติและมีอยู่ในตัวมนุษย์ทุกคนหากผู้เรียนมีทักษะทางการฟังจังหวะแล้วสามารถรำได้สวยงามแต่ถ้าผู้เรียนไม่เข้าใจจังหวะ ก็จะทำให้รำไม่ถูกจังหวะหรือเรียกว่า "บอดจังหวะ" ทำให้การรำก็จะไม่สวยงามและถูกต้อง

3) **เพลง** (Song)

สำหรับเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัยนั้น ถือได้ว่าเป็นศิลปะในการถ่ายทอดเรื่องราวและและความคิดของผู้ประพันธ์ออกมาทางบทเพลงที่ตัวละครจะต้องขับร้อง หรือผ่านเสียงดนตรีที่บรรเลง รวมไปถึง “เสียง” ที่ปรากฏบนเวที เสียงของภาษาที่ใช้ในบทเจรจาก็อาจจัดอยู่ในองค์ประกอบข้อนี้ได้ ตลอดจนความเงียบบางขณะบางอารมณ์ของตัวละครก็นับเป็นเพลงที่สร้างพลัง หรืออารมณ์บางอย่างต่อผู้ชมได้ไม่แพ้เพลงที่มีเสียง ดังนั้นเพลงจึงหมายถึงเสียงที่ผู้ชมจะได้ยินระหว่างการแสดงละคร อันประกอบด้วยจังหวะ ลีลา ความสูงต่ำของเสียง ความดัง เบา ความยาว สั้น ของเสียงที่ได้ยิน

อริสโตเติล (Aristotle) ได้อธิบายถึงเพลง ให้เป็นส่วนหนึ่งขององค์ประกอบของบทละครเนื่องจากการแสดงละครในสมัยกรีกโบราณ จะแสดงโดยนักร้องประสานเสียง (Chorus) ขับร้องเพลงเล่าเรื่องราว ดังนั้น เพลง จึงนับเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของบทละคร และเพลงที่ใช้ในละครจะส่งผลให้เกิดบรรยากาศ อารมณ์ และปฏิกิริยาโต้ตอบของผู้ชม ซึ่ง Aristotle เชื่อว่า

> "...บทเพลงที่ดีนั้น จะต้องเป็นส่วนหนึ่งของบทละครเช่นเดียวกับบทเจรจาผู้เขียนไม่ควรนำบทเพลงใด ๆ ที่ไม่เกี่ยวกับเรื่องราวในละคร หรือไม่เหมาะสมกับนิสัยของตัวละครมาสอดแทรกไว้ในบทเพียงเพื่อคั่นเวลา..." [161]

ลักษณะของเสียง (Characteristics of Sound) เป็นเรื่องเกี่ยวข้องกับรายละเอียดหรือคุณสมบัติของเสียงที่มีการแปรเปลี่ยนไป เพื่อการถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก ทำให้เสียงมีความไพเราะเป็นศิลปะเต็มรูปแบบ ลักษณะของเสียงเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้ดนตรีเป็นศิลปะที่ละเอียดอ่อนเข้าถึงซึ่งความรู้สึกของผู้ฟังได้ อย่างไรก็ตาม การถ่ายทอดลักษณะของเสียงออกมาเป็นเสียงดนตรีขึ้นอยู่กับความสามารถของนักดนตรีแต่ละคน อารมณ์ความรู้สึกของนักดนตรีแต่ละคนย่อมจะแตกต่างกันไปตามประสบการณ์ความเข้าใจความสามารถในทางดนตรีที่แต่ละคนมีอยู่ ดนตรีมิใช่เป็นเรื่องของการถ่ายทองเสียงตามตัวโน้ตออกมาเท่านั้น แต่มีอารมณ์ความรู้สึกของนักดนตรีอยู่ในเสียงดนตรีนั้นด้วย ซึ่งเป็นเรื่องการแสดงความรู้สึก ชีวิตจิตใจโดยทั้งหมดนี้ทำให้ดนตรีเป็นโสตศิลป์

4) **คุณสมบัติของเสียง** เสียงประกอบไปด้วยคุณสมบัติสำคัญ 3 ประการ คือ ระดับเสียง ความยาวของเสียง ความเข้มของเสียง และคุณภาพของเสียง

4.1) ระดับเสียง (Pitch) หมายถึง ความสูงต่ำของเสียงในเชิงกายภาพ ความถี่ของการสั่นสะเทือนเร็วเสียงจะสูง ถ้าการสั่นสะเทือนช้าเสียงจะต่ำ หูคนสามารถแยกเสียงตั้งแต่ระดับความเร็ว 16 ครั้ง/วินาที จนถึง 20,000 ครั้ง/วินาที

4.2) ความยาวของเสียง (Duration) หมายถึง เสียงดนตรีอาจจะมีความแตกต่างกันในเรื่องของความยาวเสียง เช่น เสียงสั้น เสียงยาวมาก ๆ เป็นต้น ซึ่งคุณสมบัติข้อนี้เป็นพื้นฐานในเรื่องของจังหวะ (Rhythm) ความยาวของเสียงสั้นและยาวมีความสำคัญมากทั้งในดนตรีและภาษา

---

[161] ชุติมา มณีวัฒนา เปล่งขำ, "การกำกับการแสดง (Directing)." เอกสารประกอบการอบรมสัมมนาเชิงปฏิบัติการ พื้นฐานศิลปะการละคร เพื่อการเรียนการสอนวันที่ 1 – 2 กันยายน 2550. หน้า7.

4.3) ความเข้มของเสียง (Intensity) หมายถึง เสียงอาจจะมีความแตกต่างจากค่อยไปจึงถึงดังคุณสมบัตินี้ทำให้เกิดความรู้สึกนุ่มนวล หรือความแข็งกร้าวได้เป็นอย่างดี

5) **คุณภาพเสียง** (Quality) คุณภาพของเสียงดนตรี รวมทั้งเสียงร้องความแตกต่างกัน ทั้งนี้เนื่องมาจากสภาพจากแหล่งกำเนิดเสียงแตกต่างกันของการเกิดเสียง

5.1) เสียงร้องของมนุษย์ (Human Singing Voices) หมายถึง เสียงร้องของมนุษย์จัดได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีติดตัวมากับมนุษย์ทุกคน สามารถถ่ายทองอารมณ์และสื่อความหมายได้ดีที่สุด เสียงร้องของมนุษย์มีการจัดแบ่งเป็นหลายประเภทเนื่องจากช่วงเสียงสูงต่ำและคุณภาพของเสียงที่ต่างกัน โดยทั่วไปเสียงร้องแบ่งได้เป็น 4 ประเภทใหญ่ ๆ คือ โซปราโน (Soprano) อัลโต (Alto) ซึ่งเป็นเสียงของผู้หญิงกับ เทเนอร์ (Tenor) และเบส (Bass) ซึ่งเป็นเสียงของผู้ชาย

5.2) เสียงของเครื่องดนตรี (Music Instruments) หมายถึง เสียงของเครื่องดนตรีย่อมมีความแตกต่างกันหลายลักษณะตามประเภท และชนิดของเครื่องดนตรี เช่น เครื่องตรีสากล เครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน เป็นต้น

2.4.4 **อุปกรณ์ประกอบการแสดง** (Properties)

การแสดงนาฏศิลป์ไทยบางชุด ต้องมีอุปกรณ์ประกอบการแสดงละครด้วยเช่น ระบำพัด ระบำนกเขา ฟ้อนเทียน ฟ้อนเล็บ ฟ้อนร่ม เป็นต้น อุปกรณ์แต่ละชนิดที่ใช้ประกอบการแสดงจะต้องสมบูรณ์ สวยงาม และสวมใส่ได้พอดี หากเป็นอุปกรณ์ที่ต้องใช้ประกอบการแสดง เช่น ร่ม ผู้แสดงจะต้องมีทักษะในการใช้อุปกรณ์ได้อย่างคล่องแคล่ว วางอยู่ในระดับที่ถูกต้องสวยงาม

การรับรู้จากการมองเห็นโดยใช้นัยน์ตาเป็นอวัยวะรับภาพ นัยน์ตาของมนุษย์มีรูปทรงวงกลมฝังอยู่ในเบ้าตาผ่านเข้ามาในนัยน์ตา เลนส์ตาจะทำหน้าที่จัดโฟกัสของแสงให้ภาพตกที่จอตา (Retina) ซึ่งที่จอตานี้ก็จะมีเซลล์รับแสงกระจายอยู่เป็นจำนวนมาก เซลล์รับแสงนี้มี 2 ชนิด คือ เซลล์รูปแท่ง และเซลล์รูปกรวย เซลล์รับแสงเหล่านี้หน้าที่แปลความหมายของกระแสประสาทส่งไปยังสมอง และสมองก็จะแปลความหมายของกระแสประสาทเป็นการรับรู้ต่อภาพนั้นอีกทีหนึ่ง การทำงานเป็นระบบดังกล่าวของนัยน์ตาจึงทำให้เรามองเห็นสิ่งต่าง ๆ การมองเห็นแบ่งออกได้ ดังนี้

3.2.1) **การมองเห็น** (Looking) คือ ปรากฏการณ์ของมนุษย์กับสิ่งแวดล้อมโดยปราศจากความตั้งใจแน่นอน การมองเป็นไปเพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์อย่างหนึ่ง เช่น เราจะเดินข้ามถนน จุดมุ่งหมายของเราก็คือต้องการข้ามไปอีกฟากหนึ่งของถนนเราเพียงแต่มองให้แน่ใจว่าไม่มีรถผ่านมา ถนนว่าง เราก็เดินข้าม โดยไม่ทราบว่ารถที่ผ่านหน้าเราไปนั้นสีอะไร มีคนนั่งอยู่กี่คนการมองลักษณะนี้เป็นการมองธรรมดา เป็นต้น

การเห็น (Seeing) หรือการมองเห็นนั้นเป็นกระบวนการรับรู้ด้วยประสาทสัมผัสทางตาสามารถชี้แจงส่วนละเอียดจากสิ่งที่เห็นได้การเห็นในลักษณะนี้แบ่งออกได้เป็น 3 พวก ตามตารางที่ 9 ดังนี้

ตารางที่ 14 ระดับความสารมารในการมองเห็น (Seeing)

ลำดับ	การมองเห็น (Seeing)	การประเมินค่า	การวิเคราะห์	
			ความหมาย	ระดับการตีความ
1	Operational Seeing	ระดับธรรมดา	เข้าใจว่า อะไรเป็นอะไร มีขนาดใหญ่เล็กแค่ไหน	การตีความหมายโดยตรง
2	Associational Seeing	ระดับสัมพันธ์ของส่วนละเอียดกับประสบการณ์เดิม	ลักษณะนี้จะสัมพันธ์กับประสบการณ์ของเรา	ตีความ 2 มิติจากประสบการณ์
3	Pure Seeing	ระดับทะลุปรุโปร่ง รู้แจ้งเห็นจริง	ชื่นชมในสิ่งที่เห็นไม่เบื่อ	ตีความทุกมิติ ทุกความหมายเชื่อมโยงแล้วเข้าใจ
รวม		**3 ระดับ**		

ที่มา: ผู้วิจัย

2.4.5 **เครื่องแต่งกาย** (Costume)

การแต่งกาย ในการแสดงนาฏศิลป์ สามารถบ่งบอกถึงยศ ฐานะและบรรดาศักดิ์ ของผู้แสดงละครนั้น ๆ โดยเฉพาะการแสดงโขน การแต่งกายจะเปรียบเสมือนแทนสีกายของตัวละคร เช่น เมื่อแสดงเป็นหนุมานจะต้องแต่งกายด้วยชุดสีขาว มีลายปักเป็นลายทักษิณาวัตร สวมหัวขนลิงสีขาวปากอ้า เป็นต้น

2.4.6 **ฉากและเวที** (Scene and Theatres)

เอกลักษณ์ของการจัดพื้นที่สำหรับการแสดงมักมีโดดเด่นของแต่ละสถานที่ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับลักษณะเฉพาะและคุณสมบัติอื่น ๆ ซึ่งพื้นที่สำหรับแสดงนี้เป็นองค์ประกอบหนึ่งของการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยแสดงถึงตำแหน่งและองค์ประกอบต่าง ๆ พื้นที่สำหรับการแสดง เพื่อให้เข้าใจในกระบวนการออกแบบและการจัดวางในส่วนต่าง ๆ ซึ่งในงานวิจัยนี้สามารถจำแนกประศึกษา 2 ประเด็นใหญ่ ๆ คือ

ประเด็นที่ 1 ฉากสำหรับการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ซึ่งจะประกอบได้ด้วยลักษณะและประเภทของฉาก อธิบายถึงหน้าที่ของฉาก และหลักการออกแบบฉากเพื่อการแสดงนาฏยศิลป์

ประเด็นที่ 2 เวทีสำหรับการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ประกอบด้วยลักษณะและประเภทของเวที พร้อมกับอธิบายถึงหน้าที่ของเวที การออกแบบการเคลื่อนไหวทางกายภาพของนักแสดงบนเวที (Picturization) และหลักในการจัด Blocking

ผู้วิจัยได้อธิบายรายละเอียดขิงองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ในเรื่องของฉากและเวทีในลำดับต่อไป

1) **ฉากสำหรับการแสดงทางนาฏยศิลป์ไทยสร้างสรรค์**

1.1) **ลักษณะของฉาก** เป็นภาพพื้นหลังสำหรับประกอบการแสดงนาฏยศิลป์รูปแบบต่าง ๆ เพื่อให้สวยงาม หรือให้เป็นสถานที่ตามเนื้อหาของวรรณกรรม หรือเพื่อส่งเสริมการแสดงให้เกิดอารมณ์มากขึ้น ภาพเบื้องหลังที่เรียกว่าฉากนี้จะเขียนบนผืนผ้าหรือกระดาษ หรือจะทำเป็นภาพนูน เป็นแผง เป็นส่วนกลมรอบตัวอย่างของจริงก็ได้

1.2) ประเภทของฉาก การออกแบบฉากสามารถจำแนกประเภทของฉากได้เป็น 6 แบบ ดังนี้

1.2.1) ฉากแบบฉากบังคับ คือ การสร้างฉากเพียงฉากเดียวถาวร ใช้แสดงได้ทุกเรื่อง ไม่ว่าละครเรื่องนั้นจะเกิดขึ้น ณ ที่ใดของทั้งเรื่อง ฉากเป็นเพียงเครื่องแบ่งเขตกันส่วนเวทีและหลังโรงเท่านั้น กำเนิดมาจากฉากละครแบบโรมัน

1.2.2) ฉากแบบสมจริง (สัจจนิยม) คือ ฉากละครที่สร้างขึ้นตามความจริงตรงกับสมัยและเหตุการณ์ของท้องเรื่องเหมือนจริงมากที่สุด เช่น ฉากละครของโรงละครแห่งชาติปัจจุบัน

1.2.3) ฉากบรรยากาศ คือ การสร้างฉากเพื่อความสะดวกในการแสดงและไม่ สิ้นเปลือง กำหนดสร้างเพียงฉากเดียว อาศัยแสงสีสร้างบรรยากาศของท้องเรื่อง หรือบางฉากอาจจะเคลื่อนย้ายสับเปลี่ยนที่ตั้งของชิ้นส่วนของฉากเพื่อความ เหมาะสม โดยใช้ชิ้นส่วนที่มีอยู่ในฉากเดียว

1.2.4) ฉากแบบสัญลักษณ์ คือ การสร้างฉากแบบประหยัด โดยกำหนดมุ่งหมายให้ผู้ชมสร้างจินตนาการประกอบไปเอง โดยในฉากอาจจะมีบางสิ่งบางอย่างแทน เช่น ฉากทะเลทราย ก็อาจจะสร้างสัญลักษณ์ให้ผู้ชมเห็นเพียงต้นกระบองเพชร หรือฉากชนบทอาจจะมีเพียงกองฟางกองเดียว ฉากท้องพระโรงก็มีเพียงแท่นและฉัตร ฉากแสดงความแห้งแล้วก็มีตนไม้ตายต้นเดียว เป็นต้น ฉากแบบนี้เหมาะสมแก่การแสดงโมเดอร์นด๊านซ์ (modern dance)

1.2.5) ฉากแบบนามธรรม (เกินความจริง) คือ การสร้างฉากจากความรู้สึกหรือความประทับใจในบางสิ่งบางอย่าง อาจจะสร้างฉากเกินความจริง สร้างฉากจากสิ่งที่ไม่เคยมีผู้ใดเคยพบเห็นมาก่อน หรือสร้างฉากที่ผิดไปจากของจริง

1.2.6) ฉากแบบจินตนาการ คือ การสร้างฉากขึ้นจากจินตนาการของท้องเรื่อง ต้นไม้ ภูเขา ปราสาทราชวัง วิมาน สิ่งที่ไม่มีจริง เช่น สวรรค์ นรก บาดาล อันเป็นธรรมชาติในจินตนาการซึ่งไม่เหมือนของจริง แต่ผู้ดูรู้และเข้าใจคล้อยตาม

1.3) หน้าที่ของฉาก

ฉากละครเป็นสิ่งที่ช่วยให้การแสดงละครดูสมจริง เพราะฉากละครสร้างขึ้นเพื่อจำลองสถานที่ตามเนื้อเรื่อง สามารถทำให้ผู้ชมเห็นภาพเหตุการณ์เรื่องราวจากการแสดงละครได้ชัดเจน เกิดความสนุกและอารมณ์เพลิดเพลินคล้อยตาม บางครั้งฉากละครจะถ่ายทอดนามธรรมออกมาให้ปรากฏเป็นรูปธรรม เช่น การสร้างฉากละครแบบจินตนาการสามารถสร้างฉากสวรรค์ ฉากนรก ฉากบาดาล ตามบทผู้ประพันธ์เรื่องได้สร้างจินตนาการไว้ ทำให้การแสดงละครเรื่องนั้น ๆ มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ดังนั้นฉากละครจะต้องบรรยายรายละเอียดซึ่งประกอบด้วย

1.3.1) สภาพทางสถาปัตยกรรมที่เรื่องนั้นเกิดขึ้นอย่างละเอียด เช่น ลักษณะของบ้าน ประตู หน้าต่าง การตกแต่ง เป็นต้น

1.3.2) สภาพทางภูมิศาสตร์ที่เรื่องนั้นกำหนด เช่น ภูเขา ป่า น้ำตก แม่น้ำ ทะเล ท้องทุ่ง ท้องนา ลำธาร เป็นต้น

1.3.3) ระยะเวลาที่เกิดขึ้น ฤดูกาลประจำปี หรือการอ้างอิงเหตุการณ์ใน ประวัติศาสตร์ เช่น เวลาเช้า เย็น ค่ำ การทำสงคราม เป็นต้น

1.3.4) การประกอบอาชีพและการดำเนินชีวิตประจำวันในสังคมที่ตัวละครมีชีวิตอยู่ เช่น สังคมของผู้ประกอบอาชีพรับราชการ กลุ่มของทหาร กลุ่มของตำรวจ กลุ่มของข้าราชการพลเรือน หรือสังคมอื่นอย่างเช่น สังคมชนบทที่ประกอบอาชีพในทางเกษตร ลักษณะของการประกอบอาชีพแต่ละอย่างเป็นอย่างไร เป็นต้น

1.3.5) สภาพแวดล้อมทางสังคมเกี่ยวกับการนับถือศาสนา ขนบธรรมเนียมประเพณี สติปัญญา และสภาพอารมณ์โดยทั่วไป ซึ่งจะมีอิทธิพลต่อลักษณะนิสัยและการดำรงชีวิตของตัวละคร

ทั้งนี้สิ่งที่ต้องคำนึงถึงมากที่สุด คือ จะต้องเลือกฉากให้เหมาะสมกับเหตุการณ์ เรื่องราวต่าง ๆ รวมทั้งต้องชัดเจนและสอดคล้องกับเนื้อเรื่อง

ต้นฉบับ หน้าขาดหาย

2.2) ประเภทของเวทีเพื่อการแสดงทางนาฏยศิลป์[163]

ศิลปินต้องตั้งคำถามก่อนว่า การออกแบบเหมาะกับเวทีหรือไม่ ซึ่งหากเป็นโรงละครแบบ Prosceniumach อาจจะไม่มีกฎระเบียบแบบแผน อะไรมากนั้นนี้ต้องให้ความใส่ใจ ก้าวอย่างเช่น ถ้าเวทีถูกออกแบบมาเป็นรูปแบบกลมตำแหน่งที่นั่งของผู้ชมก็จะอยู่ล้อมรอบเวทีนั้น ดังนั้นฉากและการแสดงจึงต้องสัมพันธ์ไปด้วย จะเห็นได้ว่าจากความต่างที่หลากหลายของเวทีในแต่ละแบบ เป็นปัจจัยหลักในการกำหนดงานออกแบบทั้งสิ้น

2.2.1) เวทีกลม (Theatre in the Round) คือ ถ้าเวทีที่ใช้แสดงมีพื้นที่ของผู้ชมนั่งล้อมรอบเป็นวงกลม ศิลปินก็ไม่สามารถสร้างฉากในขนาดที่ใหญ่โตได้และไม่สามารถมีกำแพงกั้น การออกแบบในลักษณะเวทีแบบกลม จึงควรเป็นวิธีการแบบติดตั้งบนพื้นและเป็นเครื่องเรือน(โต๊ะ เก้าอี้ เตียงนอน)

ศิลปินอาจจะออกแบบทางเข้า หรือช่วงทางเดิน และจัดวางฉากบางชิ้นที่สำคัญเพียงเล็กน้อยบนเวที เพราะสื่อต่าง ๆ ที่มองเห็นอาจเป็นปัญหาเบื้องต้น สำหรับการออกแบบเวทีกลมผู้ชมที่พึงแถวหน้าจะมองเห็นสิ่งของทุกอย่างบนเวทีเป็นขนาดใหญ่ และจะหมดอารมณ์ในการชมการแสดง เพราะสิ่งของบนเวทีขวางกั้น การแสดงของนักแสดงโดยหมดสิ้นวิธีการแก้ไขบนพื้นเวทีกลม โดยการเน้นสิ่งสำคัญหลักใหญ่ ๆ เช่น สี พื้นผิว เพราะการให้ความสำคัญกับสิ่งของเหล่านั้นบนเวทีจะส่งผลให้เกิดบรรยากาศ ถึงแม้ว่างานออกแบบจะถูกจำกัดด้วยเส้นสายต่าง ๆ ที่มองเห็น ศิลปินควรจะให้ความสำคัญในการออกแบบโดย ลดรายละเอียดสิ่งต่าง ๆ ในส่วนบน เหลือไว้ในแนวราบและควรเลือกอุปกรณ์ประกอบฉากทุกชิ้นอย่างตั้งใจ เฉพาะที่จำเป็น ที่นำไปตั้งบนเวที อย่างเหมาะสม ช่วยนำสายตา เหมือนกับกรอบภาพการแสดงของเวทีแบบ Proscenium ที่เป็นตัวกำหนดขอบเขตของภาพการมองเห็นในสัมพันธ์กับที่พึงของผู้ชมด้วย

2.2.2) เวทียื่น (Thrust Stage) คือ เป็นเวทีที่ยื่นเข้าไปในส่วนพื้นที่นั่งของผู้ชม และมีส่วนหลังเป็นพื้นที่ในการแสดง เป็นเวทีที่มีความท้าทายในการออกแบบ ในลักษณะฉากเวทีกลม และแบบมีฉากหลัง โดยส่วนใหญ่จะใช้วิธีการออกแบบ ในแบบผสมกันทั้งสองลักษณะ ถึงจะได้งานออกแบบเวที Thrust stage (แบบยื่น) ที่ดี

---

[163] เรื่องเดียวกัน. หน้า6 - 12.

2.2.3) เวทีแบบกั้นขวาง (Traverse Stage) คือ เวทีแบบขวาง เป็นเวทีที่หาชมได้ยาก โดยที่ศิลปินสามารถจินตนาการภาพฉากขึ้นส่วนหลัง หรือไม่ก็ในส่วนพื้นที่การแสดง ศิลปินดำเนินวิธีการเบื้องต้น เหมือนกับเวทีแบบกลมเช่นกัน โดยให้ความสำคัญกับพื้นที่บนเวที กับที่นั่งของผู้ชม ที่ถูกแบ่งออกเป็น 2 ด้านโดยนั่งแบบเผชิญหน้ากันและมีเวทีคั่นกลาง

สิ่งที่ควรรู้ก่อนคือ ตำแหน่งการใช้พื้นที่ของนักแสดงที่จะใช้ในส่วนที่ยื่นเข้าไปหาผู้ชม มากน้อยเพียงใด สิ่งที่จะทำให้งานออกแบบง่ายขึ้นคือ การทำงานกับผังเวที ในขณะที่ออกแบบในส่วนขององค์ประกอบฉากต่าง ๆ ของงานออกแบบเวที Thrust stage สิ่งที่ต้องการคือ รายละเอียด ซึ่งเวทีในลักษณะนี้มีคุณลักษณะเป็นแบบพื้นที่เปิดโดยรอบ เหมือนเวทีกลม เป็นพื้นที่ส่วนใหญ่ ดังนั้น ศิลปินสามารถ ขยายสไตล์การออกแบบได้มากมายงานออกแบบจึงต้องอาศัยการวางแผนในการแบ่งส่วนพื้นที่ของนักแสดงกับผู้ชมให้ลงตัว ดังนั้น เวทีแบบ Travers stage จึงต้องเลือกสิ่งต่าง ๆ ที่เป็นองค์ประกอบให้เหมาะสมกับข้อจำกัดดังกล่าว และยังต้องคำนึงถึงรูปแบบในการออกแบบให้ดีเหมาะกับรูปร่างของโครงสร้างโรงละครแบบนั้น ๆ ด้วย

2.2.4) เวทีแบบเคลื่อนย้าย (Flexible Theatres) คือ โรงละครถูกออกแบบให้สามารถปรับเปลี่ยนรูปทรงของเวทีได้หลากหลาย โดยที่ในการทำงานออกแบบนั้น ศิลปินสามารถตัดสินใจกำหนดพื้นที่การแสดงเพื่อให้เหมาะสมกับละครเรื่องนั้นได้มากที่สุด แต่การตัดสินใจเหล่านั้น ก็ต้องเกิดจากความเข้าใจที่ถูกต้องในศาสตร์งานฉากละครด้วยมิใช่เพื่อความคิดหลักของละครเรื่องนั้น ๆ เพียงอย่างเดียว โดยที่งานออกแบบนั้นต้องใช้งานได้จริง เช่น ละครต้องการประตูทางเข้าเพื่อทำให้ประหลาดใจ แต่ก็ไม่สามารถสร้างอารมณ์นั้นจากรูปแบบของเวทีที่มีผู้ชมล้อมรอบได้เป็นต้น

2.2.5) เวทีการแสดงร่วมสมัย (Temporary Theatres) คือ เวทีการแสดง ซึ่งบางครั้งอาจจะเป็นพื้นที่ด้านนอก (Outdoor) โดยนั่งในสถานที่เก่า บ้านหรือตึก ที่มีความเป็นมาทางประวัติศาสตร์ หรือเป็นแบบพิธีการ หรือในแบบไม่มีโรงละครความต้องการในเรื่องพื้นที่จะเป็นอย่างไรก็ตาม ศิลปินอาจใช้จินตนาการและกฎเบื้องต้นของการออกแบบฉาก ศิลปินก็จะสามารถสร้างสรรค์งานกับเวทีแบบ Temporary ได้อย่างน่าเร้าใจและแปลกตาได้

อย่างไรก็ตาม ศิลปินควรเรียนรู้ลักษณะเบื้องต้นของเวทีเป็นสิ่งแรก ๆ เช่นรูปแบบของเวที และคุณลักษณะเฉพาะที่โดดเด่น ในแต่ละแบบ ศิลปินต้องรู้ว่า การแสดงในแต่ละครั้ง ต้องการการออกแบบที่เอื้อและมีความเฉพาะกับเรื่องนั้น ๆ

2.3) **หน้าที่ของเวที**

2.3.1) **เพื่อจัดวางภาพที่ลงตัวบนเวที** – ภาพบนเวทีจะต้องมีความหมาย และมีความเหมาะสมงดงาม ตามหลักการทางศิลปะ ถึงแม้จะมีนักแสดงที่มีความสามารถมากแค่ไหนมาแสดง แต่ผู้กำกับก็ยังมีความสำคัญในการจัดวาง blocking

2.3.2) **เพื่อให้คนดูสังเกตเห็นนักแสดงบนเวทีได้ชัดเจน** เมื่อตัวละครตัวนั้นมีบทหรือ ปฏิกิริยาที่สำคัญ

2.3.3) **เพื่อเคลื่อนย้ายกลุ่มนักแสดงจากภาพหนึ่ง ไปยังอีกภาพหนึ่ง** (และภาพต่อๆ ไป – เรียงร้อยคล้ายภาพนิ่งที่เชื่อมกันจนเป็นเรื่อง – story board)

2.4) **การออกแบบการเคลื่อนไหวทางกายภาพของนักแสดงบนเวที** (Picturization)

Blocking คือ การจัดการการเคลื่อนไหวทางกายภาพของนักแสดงบนเวที จากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง **Blocking** มี 2 ลักษณะ คือ

2.4.1) การจัดการการเคลื่อนไหวทางกายภาพของนักแสดงบนเวทีที่ผู้กำกับกำหนดเองในสมุดโน้ตของตนก่อนการฝึกซ้อม

2.4.2) การจัดการการเคลื่อนไหวทางกายภาพของนักแสดงบนเวทีที่เกิดขึ้นจากการฝึกซ้อม (ซึ่งมักจะเกิดจากปัญหาของการสร้าง Blocking แบบแรก ไม่สามารถปฏิบัติได้จริงเมื่อแสดง หรือดูขัดตา)

2.5) **หลักในการจัด** Blocking

2.4.1) **ให้มองเห็น** ผู้ชมจะต้องมองเห็นว่าใครพูด กำลังทำอะไร กับใคร อย่างไร นักแสดงจึงต้องเรียนรู้การยืน นั่ง เดิน เพื่อเปิดตัวให้กับคนดู รู้จักหลีกเลี่ยงการยืนบังกันในกรณีที่ตัวละครนั้นเป็นเป้าสายตา (Focus) ของฉากนั้น แต่ไม่จำเป็นว่านักแสดงจะต้องหันหน้าเข้าหาคนดูตลอดเวลาเพราะจะดูว่าจงใจจนเกินไป

2.4.2) **ความสวยงาม** ในแง่ขององค์ประกอบศิลป์ (Composition) โดยอาจเลือกใช้ระดับ(level) เช่น พื้นเวทีที่ยกระดับ หรือตำแหน่งนั่ง ยืน นอน ของตัวละคร ในการจัดองค์ประกอบภาพตำแหน่งบนเวทีจะสร้างอารมณ์และความรู้สึก ที่แตกต่างให้กับคนดูได้ การไม่ยืนเรียงในแนวระนาบเป็นแถวหน้ากระดานก็ด้วยเหตุผลในข้อนี้

2.4.3) **เหตุผลของตัวละคร** ผู้กำกับและนักแสดงมักให้ความสำคัญกับข้อนี้มากที่สุด ตัวละครบนเวทีจะต้องมีเหตุผลหรือมีแรงจูงใจ (Motivation) ทุกครั้งที่จะลงมือกระทำ หรือ เคลื่อนไหวอยู่บนเวทีการหาแรงจูงใจที่เพียงพอมารองรับจะทำให้นักแสดงดูเป็นธรรมชาติ ไม่ใช่หุ่นยนต์ที่เคลื่อนไหวไปตามคำสั่งของผู้กำกับ การวางบล็อคกิ้งด้วยเหตุผลของตัวละครจึงเกิดจากการตีความอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครแล้วแปรค่าเป็นการกระทำและเคลื่อนไหวสู่ตำแหน่งต่างๆ บนเวที ซึ่งจะช่วยสื่อความหมายให้กับการแสดงได้เป็นอย่างดี

ผู้ชมมักจะคาดหวังกับงานออกแบบที่แตกต่างกันออกไป และความพิถีพิถันในรายละเอียดต่าง ๆ อีกเล็กน้อย ดังนั้นหากศิลปินเวทีจะทำงานออกแบบเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ชมนั้นจะต้องใช้วิธีการประยุกต์ ยืดหยุ่น หรือไม่ก็รวบรวมเอาสิ่งต่างๆ ที่เป็นความต้องการของผู้ชม ให้สะดวก จึงจะเป็นงานแบบไม่เป็นทางการ โดยมากแล้วจะมีลักษณะเป็นการแสดงสด หรือมีลักษณะการจัดวางฉาก และอุปกรณ์

2.4.7 **เทคนิคแสง**(Light Plot)

จากการศึกษาองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ผู้วิจัยพลว่ามนุษย์สามารถมองเห็นวัตถุต่าง ๆ ได้ เพราะแสงที่ไปกระทบวัตถุ ทำให้วัตถุสว่างแล้วสะท้อนกลับเข้านัยน์ตา ทำให้เห็นเป็นสีขาว สีแดง หรือสีต่าง ๆ แสงทำให้เกิดสีสันมากมาย ก่อให้เกิดความสวยงาม และเกิดอิทธิพลต่อผู้ดูเป็นอารมณ์พฤติกรรมต่าง ๆ ในการวิจัยนี้ผู้วิจัยสามารถจำแนกได้ 3 คือ

ประการที่ 1 ความน่าสนใจในงานออกแบบแสง

ประการที่ 2 จุดประสงค์หลักของงานออกแบบแสงเพื่อการแสดง

ประการที่ 3 คุณสมบัติของแสง

อนึ่ง งานของศิลปินนั้นเป็นวิชาชีพอีกแขนงหนึ่งที่มีคุณค่าทางด้านวิชาการศึกษา ในงานศิลปะแต่ในมุมกลับกันก็อาจสร้างความผิดหวังในความสำเร็จได้ง่ายที่สุดแขนงหนึ่งเช่นกัน

1) ความน่าสนใจในงานออกแบบแสง (Stage Lighting)[164]

ศิลปินนั้นควรจะมีการเรียนรู้อยู่ตลอดเวลาทุกกิจกรรมหรือโครงการที่ทำงานจะเป็นแรงกระตุ้นใหม่ ๆ อุปสรรคใหม่ ความวุ่นวายใหม่ ปัญหาใหม่และความเปลี่ยนแปลงที่เกิดจากผู้คนที่ร่วมทำงาน มาให้แก้ไขเสมอและตรงจุดนั้นก็อาจจะเป็นจุดเริ่มต้นของความล้มเหลวต่าง ๆ มากมายที่กำลังรออยู่ในระหว่างการทำงานนั้นเอง ทั้งหมดเหล่านี้อาจเรียกได้ว่าเป็นกระบวนการทำงานศิลปะ ศิลปินไม่ควรจะลังเลใจในการทำงานบนบรรทัดฐานความเป็นไปได้ ซึ่งบ้างครั้งอาจจะเป็นการตัดสินใจที่ทำให้การทำงานผิดพลาดแต่ก็ไม่ควรจะพลาดเป็นครั้งที่ 2

ศิลปินจะต้องมีความเป็นศิลปะ ควรจะมีความรู้เกี่ยวกับองค์ประกอบศิลป์ต่าง ๆ เช่น รูปแบบ (Style) การจัดวาง (Composition) ความสมดุล (Balance) ความงามและสุนทรียภาพ (Esthetic) อารมณ์ของผู้ชม (Human Emotion) เป็นต้น และศิลปินต้องมีความรู้ในเรื่องวิทยาศาสตร์เกี่ยวกับแสง เช่น หลักการมองเห็น (Optic) ทัศนวิสัย (Vision) จิตวิทยาการรับรู้ (Psychology of Perception) เทคโนโลยีของแสง (Lighting Technology) เป็นต้น โดยการใช้ศาสตร์เหล่านี้เป็นเครื่องมือในการทำงานและต้องเรียนรู้ที่จะคิดและสร้างสรรค์ด้วยความชอบและจิตใจของตนเอง

2) จุดประสงค์หลักของงานออกแบบแสงเพื่อการแสดง

2.1) จุดประสงค์หลัก หน้าที่หลักของงานเพื่อการแสดงนั้น คือ การใช้ศักยภาพของแสงเป็นตัวสร้างภาพต่าง ๆ บนฉากละคร ความเป็นธรรมชาติ การจัดวาง และอารมณ์ หรือบรรยากาศ Stanley Mccandless ได้กล่าวถึงเนื้อหาที่เข้าใจง่าย และมีการอธิบายถึงจุดประสงค์หรือองค์ประกอบหลักในงานแสง ยอมรับ ความว่า

---

[164] กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์, "การออกแบบเพื่อการแสดง (Design for Theatre)," หน้า14 - 20.

"...องค์ประกอบเหล่านั้นมีความทับซ้อนในเรื่องความเข้าใจ แต่ก็ไม่สามารถแยกความสำคัญออกจากกันได้..."[165]

จากที่ Stanley Mccandless กล่าวไว้ข้างต้นแสดงให้ทราบว่า แสงเป็นปัจจัยสำคัญต่อการแสดง ไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าองค์ประกอบการแสดงส่วนอื่น ๆ เลยทีเดียว

2.2) **ระยะการมองเห็น** (Visibility) เป็นสิ่งที่ควรจะคำนึงถึงเป็นสิ่งเริ่มแรก ซึ่งถือว่าเป็นหลักการขั้นพื้นฐานของงานแสงเพื่อการแสดงก็ว่าได้ "อะไรที่เรามองไม่เห็นหรือเห็นไม่ชัด" ก็ขึ้นอยู่กับความสำคัญของการมองเห็นส่วนที่สำคัญอยู่ที่ความเข้มข้นของแสง (Intensity of Light) และปัจจัยอื่น ๆ เช่น ความแตกต่าง (contrast) ขนาด (size) สี (color) การเคลื่อนไหว(movement) เป็นต้น ซึ่งปัจจัยทั้งหมดนี้จะส่งผลในการรับรู้ด้วยการมองเห็น นอกจากนี้ยังมีปัจจัยของอายุที่เป็นเงื่อนไขในการมองเห็น โดยเป็นบทบาทที่สำคัญที่สุดการมองเห็นได้ดีเป็นความสำคัญขั้นพื้นฐานและเป็นจุดหมายที่สำคัญเพื่อจะแสดงให้เห็นถึงสิ่งต่าง ๆ ได้ จึงจะถือได้ว่าเป็นผู้มีความสามารถในการออกแบบแสงแล้ว

2.3) **ความเป็นธรรมชาติ (แรงกระตุ้น)** ความเป็นธรรมชาติในฉากละครขึ้นอยู่กับ เวลา และสถานที่ การจัดเตรียมฉากมีหลายสักษณะ เช่น realistic completely abstract absurd stylize หรือถ้าเป็นช่วงเวลากลางวันในงานแบบสมจริง ก็ต้องใช้หลักการลอกเลียนแบบจากแสงดวงอาทิตย์ แสงดวงจันทร์ แสงกองไฟ แสงหลอดไฟฟ้า หรือองค์ประกอบของเวทีแบบธรรมชาตินิยม

2.4) **การจัดวาง** การจัดวางเป็นการนำเสนอด้วยภาพทั้งหมดที่ปรากฏบนเวที ซึ่งส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลจากการเปลี่ยนแปลงของแสง"รูปแบบ" เป็นปัจจัยที่มีความสำคัญในการจัดวาง แสงทำให้เห็นถึงวัตถุ หรือในบางครั้งความสว่างของแสงก็เป็นตัวกระตุ้นความน่าสนใจที่แสงส่องไปยังนักแสดง หรือของต่างๆที่อยู่รอบข้าง ดังนั้น การจัดวางของงานแสงจึงมีความสำคัญต่อการมองเห็นนักแสดง สิ่งต่างๆ รวมถึงฉาก ในสัดส่วนปริมาณที่เหมาะสม เพราะนั่นคือหลักการที่สำคัญ โดยมีหน้าที่ส่งเสริมความสวยงามของภาพ

---

[165] Stanley Mccandless อ้างถึงใน กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์, "การออกแบบเพื่อการแสดง (Design for Theatre)," หน้า14.

2.5) **อารมณ์ และ บรรยากาศ** อารมณ์ในงานแสงนั้นอาจพิจารณาได้จาก พื้นฐานด้านจิตวิทยา อารมณ์ของคนดูตอบสนองกับงานแสง ถ้าองค์ประกอบต่างๆของงานแสงถูกปรับประยุกต์อย่างเหมาะสมและผ่านกระบวนการออกแบบจากศิลปินอย่างดีแล้วนั้น ผลลัพธ์ที่ได้คืออารมณ์ของแสงอย่างชัดเจน

3) **คุณสมบัติของแสง**[166]

การเรียนรู้การออกแบบแสงนั้นจำเป็นจะต้องรู้อย่างละเอียดในเรื่องของฟิสิกส์และจิตวิทยา ที่เป็นคุณสมบัติของแสงความรู้ในเรื่องคุณสมบัติและพฤติกรรมของแสงสามารถช่วยอธิบาย วิสัยทัศน์ และ ความสนใจของมนุษย์ กฎและวิธีการประยุกต์ใช้ การสะท้อนแสง การหักเหของแสง ควรจะถูกพัฒนาและฝึกฝนทุกวันกับงานการแสดงบนเวที นักออกแบบจะต้องเข้าใจในทฤษฎีและแบบฝึกหัดที่ฝึกฝนด้วย คุณภาพขั้นพื้นฐานของแสง ได้แก่ INTENSITY - ความเข้มข้นของแสง , FORM – รูปร่าง , COLOR – สี , DIRECTION- ทิศทาง MOVEMENT – การเคลื่อนไหว ทั้งหมดนี้เป็นเครื่องมือของศิลปินทั้งสิ้น

3.1) **ความเข้มและความสว่างของแสง** (Intensity and Brightness) INTENSITY หรือความเข้มข้นของแสง สามารถวัดได้จากแรงเทียน (อดีต) วัตต์ (ปัจจุบัน) ILLUMINATION คือปริมาณแสงที่ตกกระทบบนพื้นผิว (เวที)สมัยก่อนจะใช้คำว่า ILLUMINANCE เป็นการวัดระยะของแสงFOOTCANDLES หรือ LUX (หน่วยวัดแสงสว่าง) โดยปกติความเข้มข้นของแสงสำหรับเวทีการแสดงนั้นอยู่ในปริมาณ 25 –200 FOOTCANDLES ขึ้นไป ซึ่งความสามารถในการมองเห็นของดวงตามนุษย์ สามารถปรับการมองเห็นในระดับธรรมชาติได้เองตั้งแต่ 1 – 10,000 FOOTCANDLES ขึ้นไปได้เอง

3.2) **รูปแบบ และ การกระจายของแสง** ดวงตาของมนุษย์นั้นสามารถรับรู้ได้ด้วยการมองเห็นวัตถุที่มีความต่าง ในรูปร่าง รูปทรง ขนาด ตำแหน่ง และการมองเห็นด้วยตาทั้ง 2 ข้าง จะช่วยทำให้เราสามารถมองเห็นDEPTH (ส่วนลึก) ได้อีกด้วย

---

[166] กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์, "การออกแบบเพื่อการแสดง (Design for Theatre)," หน้า20-25.

เราสามารถอธิบายถึง FORM ที่ประยุกต์ใช้ในงานเวทีได้ด้วยสิ่งที่ปรากฏอยู่บนเวที โดยการสังเกตุสิ่งต่างๆ บนเวทีอย่างปราศจากอคติ หากสังเกตในรายละเอียดของ FORM นั้นบางครั้งอาจจะมีความสัมพันธ์กับการใช้คุณสมบัติของอุปกรณ์แสงที่เป็นต้นกำเนิดของฟอร์มเหล่านั้น เช่น มุมด้านหน้าบริเวณพื้นเวที และในทิศทางที่ตรงข้ามกัน ด้านบนเหนือเวทีจะเป็นที่มาของ FORM ของแสงเหล่านั้น หรือ โคมไฟส่องแสงรูปสี่เหลี่ยมแบบขอบแสงคม กับ โคมไฟส่องแสงแบบมุมกว้าง ฟุ้งกระจาย ขอบเบลอไม่ชัดเจน เป็นต้น

3.3) **แสงสี**

ความสว่าง คือ สี แสงขาวเป็นการผสมหลายความยาวคลื่นของสีที่มองเห็นได้เข้าไว้ด้วยกัน สายตาของมนุษย์มีความไวต่อแสงสีเหลือง-เขียว และสามารถเห็นสเปคตั่ม (Spectrum) คือ แสงที่แบ่งออกเป็นสีต่าง ๆ ได้แก่ ม่วง คราม น้ำเงิน เขียวเหลือง แสด และแดง ซึ่งสีแดงและสีน้ำเงิน เป็นสีที่สิ้นสุดของ Spectrum

สี (Color) จะมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับ เฉดสี (Hue)

เฉดสี การจัดหมวดหมู่ของสีที่ตามองเห็นเป็นสี แดง เขียว เหลือง

ความสว่าง (Value) เป็นตัวที่แสดงถึง ความสว่างหรือความมืดของสี

ความเข้ม (Chroma) เป็นตัวบ่งชี้ถึงความใสสะอาด และ ความเข้มของสี

สีของแสงขั้นต้น (Primary) คือ แดง เขียว น้ำเงิน หากนำสีทั้ง 3 สี มารวมกันก็จะได้เป็นแสงสีขาว (แต่สีเขียนรูปขั้นต้น คือ แดง เหลือง น้ำเงิน)

สีของแสงขั้นที่ 2 (Secondary) คือ MAGEMTA (น้ำเงิน+แดง) เหลือง (เขียว+ดง) และCYAN (เขียว+น้ำเงิน)

COMPLEMENTARY คือ สีต่าง ๆ ในขั้น PRIMARY กับSECONDARY มารวมกันแล้วได้แสงขาว เช่น MAGEMTA (น้ำเงิน+แดง)+เขียว เหลือง (เขียว+แดง)+น้ำเงิน และ CYAN(เขียว+น้ำเงิน)+แดง

3.4) **ทิศทาง และ การเคลื่อนไหวของแสง** (Direction and Movement of Light)

3.4.1) **ทิศทางการเคลื่อนทีของแสง** (Direction of Light) หมายถึง ทิศทางของแสงเป็นสิ่งที่มีลักษณะเฉพาะที่สำคัญที่สุดในงานออกแบบแสงเพื่อการแสดง แสงจำเป็นจะต้องมีทิศทาง เช่น เทียนจะมีรัศมีของแสงกระจายที่ออกมาทำให้มีหลายทิศทางของแสง หรือ สปอท์ตไลต์ (Spotlight) มีรัศมีของแสงที่เป็นลักษณะทิศทางเฉพาะจุดใดจุดหนึ่ง

โดยธรรมชาติแสงสว่างมาจากท้องฟ้าส่วนแสงในโรงละครก็เหมือนกับแสงปกติ ตำแหน่งของจุดกำเนิดแสงก็อยู่ด้านบนเหนือเวทีหรือผู้ชมเช่นกัน เมื่อพิจารณาแสงที่ส่องลงมาที่นักแสดง ถ้าลำแสงยิ่งเข้มก็จะทำให้เกิดเงาชัดเจนบนใบหน้าและเมื่อใช้แสงที่มากกว่า 1 ทิศทาง ก็จะสามารถสร้างคุณลักษณะ (Plasticity) และมิติ (Dimention) ให้กับนักแสดงได้ แสงที่มาจากรางระเบียงด้านข้าง (Balconyrail) สามารถเพิ่มเติมแสงเงาบนใบหน้าของนักแสดงได้อย่างไรก็ตามทิศทางของแสงก็เป็นตัวกำหนดแสงเงาที่เกิดบนเวที ฉากหลัง หรือฉากแสง Mccandless กล่าวว่า "...qualities of light' in his 'Syllabus of Stage Lighting..." กล่าวในเรื่อง "คุณสมบัติของแสง" แปลความว่า "...ความสำคัญของทิศทางมีผลกระทบต่อคุณลักษณะของวัตถุและตำแหน่งของจุดกำเนิดแสง..."[167]

3.4.2) **การเคลื่อนไหวของแสง** (Movement of Light) หมายถึง การเคลื่อนไหวของแสงอาจหมายถึงการเปลี่ยนความเข้ม สี รูปแบบ หรือทิศทาง การเคลื่อนไหวอาจรวมถึงอุปกรณ์พิเศษต่าง ๆ การเคลื่อนไหวอาจจะมีประโยชน์เพียงเล็กน้อยให้กับศิลปินในเรื่อง "คุณภาพของแสง" ด้านการใช้งาน แต่เมื่อไม่นานมานี้ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงในปี 1980 โดยอุปกรณ์ชนิดใหม่ คือ ระบบอัตโนมัติ เครื่องมืออัตโนมัตินั้นสามารถย้ายลำแสงจากจุดหนึ่งไปอีกจุดหนึ่งบนเวทีได้ และสามารถเปลี่ยนสี และเทคนิคพิเศษได้หลายอย่างรวดเร็ว ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงและการรวมเอาองค์ประกอบหลายอย่างไว้ด้วยกัน เช่น ความเข้มของแสง (Intensity) รูปแบบ (Form) การกระจายแสง (Distribution) สี (Color) และการเคลื่อนไหวอย่างไร้ขอบเขต (movement) เป็นต้น

---

[167] Stanley Mccandless อ้างถึงใน กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์, "การออกแบบเพื่อการแสดง (Design for Theatre)," หน้า20-25.

2.4.8 **การเคลื่อนไหวร่างกาย**

1) **การวิเคราะห์หลักการเคลื่อนไหวร่างกายของลาบาน** (Labanotation) หลักการวิเคราะห์วิธีการเคลื่อนไหวร่างกายของลาบานมีทั้งหมด 8 วิธี ดังนี้

1.1) **ทิศ จุดหมายปลายทาง** (Direction Desstnation) หมายถึงการพิจารณาทิศทางของอวัยวะที่เคลื่อนไหวไปนั้นเป็นไปในทิศทางใด การวิเคราะห์เช่นนี้เน้นที่จุดหมาย

1.2) **อิริยาบถ** (Motion) หมายถึง การวิเคราะห์การเคลื่อนไหวจากอิริยาบถหนึ่งไปสู่อีกอิริยาบถหนึ่ง โดยไม่ระบุตำแหน่งสุดท้ายของการเคลื่อนไหว ซึ่งเป็นการเอื้อต่อการตีความหมายโดยท่าทางการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างอิสระ

1.3) **การเปลี่ยนแปลงทางกายภาพ** (Anatomical Change) หมายถึง การพิจารณาถึงอวัยวะของร่างกายที่เป็นข้อต่อต่าง ๆ เช่น ข้อศก หัวไหล่ ข้อมือ สะโพก หัวเข่า เป็นต้น ซึ่งไม่ว่าจะอวัยวะส่วนใดจะสามารถงอ เก็ง ยืด หรือเหยียด ขึ้นอยู่กับการเคลื่อนไหวของข้อต่อร่างกายดังกล่าว การวิเคราะห์ลักษณะนี้จะให้ผลที่ชัดเจนและถูกต้อง

1.4) **การวาดภาพ** (Visual Design) หมายถึง ลักษณะของอากัปกิริยาที่มนุษย์ใช้แขน ขา และลำตัวเคลื่อนไหวในอากาศ หรือแม้แต่การเคลื่อนไหวร่างกายไปทุกทิศทุกทาง หรือการแปรแถว ในบางกรณีเมื่อใช้ภาพวาด จะสามารถใช้แทนการบรรยายสามารถวิเคราะห์ได้ชัดเจนกว่าวิธีอื่น ๆ ยกตัวอย่างลักษณะการเคลื่อนไหวบนเวทีเป็นลักษณะเลข 8 หรืออาจวาดภาพจากการเคลื่อนไหวนั้นเป็นเลข 8 หรือการนำฝ่ามือทั้งสองข้างมาประกบเข้าหากันแล้วเปิดปลายนิ้วออกเป็นช่องว่าง อาจใช้วิธีวาดภาพเป็นรูปวงรี เพื่อใช้อธิบายลักษณะการเคลื่อนไหวของมือในขณะนั้น

1.5) **สัมพันธภาพ** (Relationship) หมายถึง การวิเคราะห์ความสัมพันธ์กันของท่า ระหว่างตัวละครที่แสดงการเคลื่อนไหวท่าทางตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป หรือระหว่างตัวละครกับอุปกรณ์ประกอบการแสดง เช่น การประสานมือ หรือสัมผัสอวัยวะส่วนต่าง ๆ ของตัวละครอื่นขณะดำเนื่อง หรือสัมผัสอุปกรณ์การแสดง เป็นต้น

1.6) **จุดกึ่งกลางของน้ำหนักและการทรงตัว** (Center of Weight Balance) หมายถึง เป็นการวิเคราะห์หารายละเอียดของการเคลื่อนไหวร่างกายการทรงตัวตลอดจนอวัยวะที่รับน้ำหนัก และการถ่ายโอนน้ำหนักตัว ในแต่ละจังหวะท่วงท่า ซึ่งมีจังหวะทั้งที่เรียบง่ายสับซับซ้อน และรวดเร็ว

2) **วิธีการสร้างสรรค์ท่าการเคลื่อนไหวในการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย**[168]

1.3) การสร้างสรรค์ท่าการเคลื่อนไหว โดยใช้ท่าพื้นฐานของนาฏศิลป์ไทยมาใช้ โดยมีรูปแบบการประดิษฐ์ท่ารำ-เต้น ในการแสดงตามแบบของสากลสัมพันธ์กับแนวความคิดหลักของชุดการแสดง

1.2) การสร้างสรรค์ท่าการเคลื่อนไหวโดยนำท่ารำไทยมาตรฐาน มาประยุกต์รวมกับลักษณะของธรรมชาติ

1.3) การสร้างสรรค์ท่าการเคลื่อนไหว โดยผสมผสานท่านาฏศิลป์พื้นบ้าน ศิลปะป้องกันตัวหรือนาฏศิลป์ตะวันออกสกุลอื่นๆ เข้ากับท่ารำไทยมาตรฐาน

1.4) การสร้างสรรค์ท่าการเคลื่อนไหว โดยนำเอาท่ารำไทยมาตรฐานมาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ ผสมผสาน หรือเรียงร้อยเข้ากับท่าทักษะนาฏศิลป์ตะวันตก บัลเล่ต์ และนาฏศิลป์ร่วมสมัย ซึ่งสามารถทำได้หลายวิธี ได้แก่

1.5) การสร้างสรรค์ท่าการแสดงโดยมีอุปกรณ์ประกอบการแสดง และ หรือ ดนตรี เสียง ประกอบการแสดงมาเป็นเงื่อนไขสำคัญในการออกท่าต่างๆ

การประยุกต์การเคลื่อนไหวแบบนาฏศิลป์ไทยให้กลายเป็นนาฏศิลป์ร่วมสมัย ส่วนมากจะประยุกต์นาฏศิลป์หลายรูปแบบ การเคลื่อนไหวหลายเทคนิคเข้าด้วยกัน รูปแบบการสร้างสรรค์เพียงอย่างเดียวไม่สามารถทำให้การแสดงชุดหนึ่งน่าสนใจขึ้นมาได้ หากประกอบด้วยองค์ประกอบหลายประการ

---

[168] ปิยวดี มากพา, นาฏศิลป์ไทย: การสังเคราะห์องค์ความรู้จากวิทยานิพนธ์ด้านนาฏศิลป์ไทย. หน้า95-96.

นี่เป็นเพียงแต่รวบรวมวิธีการที่ได้มีการสร้างสรรค์ทดลองขึ้นมาแล้ว และเห็นได้ว่าเป็นกระบวนการที่จะสามารถสร้างสรรค์ชุดการแสดงนาฏศิลป์ที่สวยงามและเป็นที่ยอมรับขึ้นได้ ทั้งนี้ยังคงมีอีกหลายวิธีการที่จะสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย ตามความสามารถและความถนัดของผู้ประดิษฐ์ท่าเต้น ซึ่งมีวิธีการออกแบบที่แตกต่างกันออกไป รูปแบบที่ปรากฏก็จะแตกต่างกันออกไปตามแนวความคิดและความต้องการของผู้สร้างสรรค์

ตราบใดที่ระบบการคิดค้น เปิดกว้างให้กับการสร้างสรรค์การแสดงรูปแบบใหม่ๆ ที่ผู้ออกแบบท่าเต้น ผู้จัดการแสดง สามารถค้นหา ทดลอง และสร้างสรรค์ผลงานการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ที่มีรูปแบบเฉพาะตนเองได้ นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยก็จะมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้นกว่าในปัจจุบัน

2.5 ข้อมูลชุดการแสดงที่ศึกษาสำหรับงานวิจัย

สำหรับองค์ประกอบการแสดงนาฏยศิลป์ ในการศึกษาเรื่อง อิทธิพลของการลพเล่นพื้นบ้านในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533" ครั้งนี้ผู้วิจัยได้จำแนกประกอบไปด้วยข้อมูลที่สำคัญ จำนวน 5 ข้อ ดังนี้

ข้อมูลที่ 1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงนาฏยศิลป์

ข้อมูลที่ 2 ข้อมูลในการสร้างสรรค์ผลการแสดง

ข้อมูลที่ 3 ประวัติศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533"

ข้อมูลที่ 5 เกณฑ์มาตรฐานศิลปินเกณฑ์มาตรฐานของศิลปินต้นแบบทางนาฏยศิลป์

2.5.1 ประวัติความเป็นมาของการแสดงนาฏยศิลป์

1) ศิลปินผู้สร้างสรรค์

ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533" ชุดนี้ คือ ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ขณะนั้นดำรงตำแหน่ง อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2) การถ่ายทอดและการฝึกซ้อม

การถ่ายทอดและการฝึกซ้อมคงเป็นการถ่ายทอดเทคนิค ลีลา กลวิธีในการแสดงให้กับเยาวชนรุ่นใหม่ของไทย ถือได้ว่าเป็นศิลปินทางนาฏยศิลป์รุ่นใหม่ เพื่อเป็นการฝึกฝนประสบการณ์ทางด้านการแสดง โดยเฉพาะนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย

หลังจากการสร้างสรรค์รูปแบบและวิธีขึ้นแล้ว ศิลปินได้ฝึกซ้อมการแสดงให้แก่ศิลปินทางนาฏยศิลป์รุ่นใหม่ ซึ่งเป็นนิสิต นักศึกษาของสถาบันการศึกษาชั้นของประเทศไทย ดังปรากฏในตารางที่ 3 ต่อไป

ตารางที่ 15 รายละเอียดของศิลปินทางนาฏยศิลป์รุ่นใหม่ที่ร่วมแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533"

ลำดับ	ความถนัดที่ศึกษา		คณะ	สถาบันการศึกษา
	สาขาวิชา	ภาควิชา		
1	นาฏยศิลป์ตะวันตก	นาฏยศิลป์	ศิลปกรรมศาสตร์	จุฬาลงกรณ์ - มหาวิทยาลัย
2	นาฏยศิลป์ไทย	นาฏยศิลป์	ศิลปกรรมศาสตร์	
3	นาฏศิลป์และการละคร	นาฏศิลป์และการละคร	ศิลปกรรมศาสตร์	ม.ศรีนครินทรวิโรจน์-ประสานมิตร
4	ศิลปะการแสดง	ศิลปะการแสดง	ศิลปกรรมศาสตร์	ม.เกษตรศาสตร์
5	นาฏศิลป์ไทย	นาฏศิลป์และการแสดง	มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์	สถาบันราชภัฏ - สวนสุนันทา
6	ศิลปะการแสดง	นาฏศิลป์และการแสดง	มนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์	
รวม		**6 สาขาวิชา**		**4 สถาบัน**

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางที่ 15 รายละเอียดของศิลปินทางนาฏยศิลป์รุ่นใหม่ที่ร่วมแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533" พบว่าศิลปินทางนาฏยศิลป์รุ่นใหม่มาจากหลากหลายสถาบันการศึกษา ซึ่งเป็นผู้สนใจ ใฝ่รู้ และรักในศิลปะแขนงนี้อย่างแท้จริง

2.5.2 ข้อมูลในการสร้างสรรค์ผลการแสดง

1) เรื่องย่อ

เป็นการเล่าถึงความฝันของหญิงคนหนึ่งที่หลับไป เริ่มต้นของการแสดงมีเสียงขลุ่ย ประกอบกับการเคลื่อนไหวของนักแสดงที่เป็นหญิงสาว กำลังเอนกายนอนบนโซฟา[169] (ที่เป็นชายหนุ่มสี่คนนั่งบนเก้าอี้สี่ตัววางเรียงต่อกัน) จากนั้นจะเป็นการพูดสับการเต้นของ กลุ่มนักแสดงสองกลุ่ม โดยกลุ่มพูดเป็นนักแสดงที่สมชุดไทย (เป็นตัวแทนของความเป็นไทย หรือตัวแทนของบรรพบุรุษ)[170] และกลุ่มเต้น เป็นนักแสดงที่สวมชุกสากลนิยม สีดำ (เป็นตัวแทนของผู้คนในสังคมปัจจุบัน) การแสดงจะสลับกันไปเป็นระยะ โดยมีความสับสนวุ่นวายอย่างไม่เป็นระเบียบของกลุ่มนั้นแสดงสองกลุ่ม แบ่งเป็นตอน ๆ ได้ 5 ตอน[171] ดังนี้

ตอนที่ 1 กล่าวถึง การเต้นเมดเล่ย์[172] ของจังหวะดนตรีที่หลายหลาย ช้าบ้าง เร็วบ้างสลับกันไปอย่างไม่มีรูปแบบ

ตอนที่ 2 กล่าวถึง สิทธิสตรีในสังคมไทย ที่ต้องการมีความเท่าเทียมบุรุษเพศต้องทำทุกวิถีทางเพื่อความเสมอภาคของตน

ตอนที่ 3 กล่าวถึง การแข่งขันกันภายในสังคมไทย[173] หรือกลุ่มชนซึ่งเป็นการเอารัดเอาเปรียบ ซึ่งกันและกัน

---

[169] นราพงษ์ จรัสศรี, ละครไทย พ.ศ. 2533 [CD-DVD], 19 มกราคม 2566. แหล่งที่มา: สื่อมัลติมีเดีย บันทึกการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ณ หอประชุมใหญ่ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จัดโดยคณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่วมกับ ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 12 ตุลาคม 2533

[170] สัมภาษณ์ นราพงษ์ จรัสศรี, หัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 21 ธันวาคม 2555.

[171] นราพงษ์ จรัสศรี, ละครไทย พ.ศ. 2533 [CD-DVD], 19 มกราคม 2566. แหล่งที่มา: สื่อมัลติมีเดีย บันทึกการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ณ หอประชุมใหญ่ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จัดโดยคณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่วมกับ ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 12 ตุลาคม 2533

[172] สัมภาษณ์ นราพงษ์ จรัสศรี, หัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 21 ธันวาคม 2555.

ตอนที่ 4 กล่าวถึง ความไร้สาระ หรือไม่มีแก่นสารของสังคมไทยในยุคปัจจุบัน[174]

ตอนที่ 5 กล่าวถึง ความสนุกสนานรื่นเริง [175] ของคนในสังคมยุคปัจจุบันโดยมิรู้ว่าจะมีภัยอันตรายใกล้เข้ามาถึงตนเองทุกวินาทีถึงแม้นว่าจะมีการเตือนจากสิ่งที่อยู่รอบ ๆ ตัวเองก็ตาม

สุดท้ายของการแสดง กล่าวถึงทุกชีวิตได้จบลง โดยมีหญิงสาวนั้นค่อยๆ ดูการจากไปของทุกคนอย่างอาลัยอาวรณ์ แล้วเศร้าสลด เมื่อทุกอย่างจบลง ภาพก็ย้อนกลับไปเมื่อหญิงสาวหลับอยู่บนโซฟา และตื่นขึ้น เธอพบว่าทุกเหตุการณ์ที่ผ่านไปเมื่อชักคู่เป็นเพียงความฝันนั้นเอง ทุกชีวิตที่จากเธอไปเมื่อครั้งเป็นความฝัน ได้มาพบปะเธออยู่ตรงหน้าทุกคนยิ้ม มีความสุข

2) แนวความคิดการสร้างสรรค์ชุดการแสดง

งานชิ้นนี้เป็นผลงานในลักษณะของศิลปะที่เรียกว่า "Surrealist Montage" ซึ่งเป็นการนำเอาสาระต่าง ๆ มาปะติดปะต่อกันอย่างไม่ต่อเนื่อง หรือเรียงร้อยเป็นเรื่องเดียวกันเหมือนละคร แต่มีลักษณะเหมือนความฝันของคนเรา ซึ่งสับสนปนแปกัน และกระโดนจากเรื่องหนึ่งไปเป็นอีกเรื่องหนึ่ง ซึ่งต่อเนื่องกันทันทีทันใด หรือยังอาจอยู่ในเรื่องราวเดิม แต่มีเหตุการณ์อื่น ๆ ที่ไปด้วยกันไม่ได้ มาแทรกปนอยู่ด้วยกัน เป็นเรื่องเดียวกัน แม้นจะขาดความสนเหตุสมผลในการดำเนินเรื่อง ลักษณะเหตุการณ์เช่นนี้จะกระทบกับอารมณ์และความรู้สึกของเราโดยตรง[176]

---

[173] สัมภาษณ์ นราพงษ์ จรัสศรี, หัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 19 มกราคม 2556.

[174] สัมภาษณ์ นราพงษ์ จรัสศรี, หัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 21 ธันวาคม 2555.

[175] สัมภาษณ์ นราพงษ์ จรัสศรี, หัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 21 ธันวาคม 2555.

[176] นราพงษ์ จรัสศรี, ละครไทย พ.ศ. 2533 [CD-DVD], 19 มกราคม 2566. แหล่งที่มา: สื่อมัลติมีเดีย บันทึกการแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ณ หอประชุมใหญ่ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จัดโดยคณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่วมกับ ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 12 ตุลาคม 2533

2.5.3 **ประวัติศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานแสดงนาฏยศิลป์ไทยร่วมสมัย ชุด "ละครไทย พ.ศ. 2533"**

1) ข้อมูลเบื้องต้นของศิลปิน

1.1) ชื่อ นามสกุล

ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

1.2) วัน เกิด ปี เกิด

เกิดเมื่อวันเสาร์ที่ 18 เดือนเมษายน ปีพุทธศักราช 2496

1.3) บิดามารดา

บิดาชื่อ คุณพ่อเฉลียว จรัสศรี

มารดาชื่อ คุณแม่เฉลิม จรัสศรี

1.4) ภูลำเนา

ภูมิลำเนาเดิมของศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี อยู่ที่อำเภอผักไห่ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ปัจจุบันด้วยบทหน้าที่ความรับผิดชอบต่องานนาฏยศิลป์ โดยดำรงตำแหน่งหัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ภูมิลำเนาจึงย้ายมาอยู่ในเขตกรุงเทพมหานคร

2) ข้อมูลด้านการศึกษา

พ.ศ. 2516 สถาปัตยกรรมศาสตรบัณฑิต (ออกแบบอุตสาหกรรม)
สาขาวิชาออกแบบอุตสาหกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. 2524 ศิลปินนาฏยศิลป์ตะวันตก (บัลเลต์) สถาบันเดอะรอแยล บัลเลต์สคูล (the Royal Ballet School) กรุงลอนดอน (London) ประเทศสหราชอาณาจักร (อังกฤษ)[177]

พ.ศ. 2545 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (การจัดการทางวัฒนธรรม) สาขาศิลปะการแสดงหลักสูตรนานาชาติ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พ.ศ. 2547 สถาปัตยกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต (การจัดการทางสถาปัตยกรรมกับการท่องเที่ยว) หลักสูตรนานาชาติ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ทั้งนี้ในระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี มีผลการเรียนระดับดีเยี่ยม และเป็นดุษฎีบัณฑิตท่านแรกของมหาวิทยาลัยศิลปากร[178]

3) **ข้อมูลด้านการทำงาน**

พ.ศ. 2531 อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏยศิลป์ตะวันตก ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (ถึงปัจจุบัน พ.ศ. 2556)

พ.ศ. 2549 อาจารย์พิเศษ มหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา (ถึง พ.ศ. 2550)[179]

พ.ศ. 2550 อาจารย์พิเศษมหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา (ถึงปัจจุบัน พ.ศ. 2556)

---

[177] นราพงษ์ จรัสศรี, ประวัตินาฏยศิลป์ตะวันตก. หน้า162.

[178] สัมภาษณ์ นราพงษ์ จรัสศรี, หัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 1 พฤศจิกายน 2555.

[179] สัมภาษณ์ นันทนา สาธิตสมมนต์, อาจารย์ประจำภาควิชานาฏศิลป์ไทย คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป กระทรวงวัฒนธรรม, 25 ตุลาคม 2555.

พ.ศ. 2552 หัวหน้าภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (ถึงปัจจุบัน พ.ศ. 2556)

พ.ศ. 2553 อาจารย์พิเศษ วิทยาลัยนวัตกรรม มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ และ คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยกรุงเทพ (ถึงปัจจุบัน พ.ศ. 2556)

ข้างต้นเป็นข้อมูลด้านการทำงานเพียงส่วนหนึ่งของศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี ที่มีประวัติด้านการทำงานอีกมากมาย ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงขอนำเสนอข้อมูลไว้เพียงเท่านี้

2.5.5 เกณฑ์มาตรฐานศิลปินเกณฑ์มาตรฐานของศิลปินต้นแบบทางนาฏยศิลป์

1) ชื่อโครงการ

1.1) ชื่อโครงการหลัก: โครงการแผนพัฒนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 100 ปี พ.ศ. 2553 - 2555

1.2) ชื่อโครงการย่อย การวิจัยเรื่อง เกณฑ์การสร้างมาตรฐานการยกย่องศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์นักแสดง ผู้สร้างสรรค์ ผู้ถ่ายทอดเป็นวิจัยที่ได้รับการสนับสนุนทุนเพื่อพัฒนาการวิชาการ

2.) ผู้รับผิดชอบโครงการ

2.1) ชื่อ - สกุล ผู้รับผิดชอบโครงการ: อาจารย์ ดร.วิชชุตา วุธาทิตย์

2.2) ตำแหน่ง: อาจารย์ประจำภาควิชานาฏยศิลป์

2.3) สังกัด / หน่วยงาน ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3) หน่วยงานที่เกี่ยวข้อง

ภาควิชานาฏยศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

4) ที่มาของโครงการ

การวิจัยเรื่อง เกณฑ์การสร้างมาตรฐานการยกย่องศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์นักแสดง ผู้สร้างสรรค์ ผู้ถ่ายทอดเป็นวิจัยที่ได้รับการสนับสนุนทุนเพื่อพัฒนาการวิชาการ ตามโครงการแผนพัฒนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 100 ปี พ.ศ. 2553 - 2555

5) จุดประสงค์ของโครงการ

เพื่อศึกษาและให้มีความรู้เรื่องหลักการในการพิจารณายกย่องศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์

6.) วิธีการดำเนินงานตามโครงการ

6.1) ค้นคว้าเอกสาร เรื่องคุณสมบัติของนักแสดง ผู้สร้างสรรค์ ผู้ถ่ายทอด เกณฑ์การพิจารณาการยกย่องบุคคลดังกล่าวของสถาบันต่าง ๆ เพื่อนำมาเป็นข้อมูลให้แก่ผู้ทรงคุณวุฒิได้ระดมความคิดเห็นในการสัมมนา

6.2) จัดการสัมมนา โดยมีผู้ทรงคุณวุฒิในแต่ละมาตรฐานการยกย่องทางศิลปิน ครั้งละ 10 ท่าน เพื่อระดมความคิดเห็น

6.3) นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ สรุปผลการวิจัย

7) ผลการดำเนินงานตามโครงการ (เกณฑ์มาตรฐานศิลปินเกณฑ์มาตรฐานของศิลปินต้นแบบทางนาฏยศิลป์)

ผู้วิจัยขอเสนอมาตรฐานการยกย่องศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ นักแสดง ผู้สร้างสรรค์ ผู้ถ่ายทอด จำนวน 10 ข้อ ดังนี้

1) มีจิตวิญญาณ

2) มีรสนิยม

3) มีประสบการณ์

4) มีปรัชญา

5) มีความสามารถหลายหลาก

6) มีการสร้างสรรค์

7) เป็นผู้นำและผู้บุกเบิก

8) มีการถ่ายทอดความรู้

9) มีจรรยาบรรณ

10) เป็นผู้หายาก

โดยระบุรายละเอียดของมาตรฐานการยกย่องศิลปินทางด้านนาฏยศิลป์ นักแสดง ผู้สร้างสรรค์ ผู้ถ่ายทอด แต่ละข้อ ไว้ดังต่อไปนี้

1) มีจิตวิญญาณ

หมายถึง การมีพลังจากชีวิตจิตใจ มุ่งหมายเพื่อผดุงชีวิตและให้ความหมายที่สำคัญที่สุดแก่ชีวิตและมีปณิธานแน่วแน่ ในทางนาฏยศิลป์ นักแสดงหรือศิลปิน ผู้สร้างสรรค์ ผู้ถ่ายทอด จะต้องอาศัยจิตวิญญาณเพื่อสร้างงานศิลปกรรมเสนอผู้ชม ทั้งนี้อาจอาศัยอารมณ์ ความรู้สึก ความรัก ความสัมพันธ์ ความผูกผัน เป็นต้น

2) มีรสนิยม

หมายถึง มีความนิยมชอบทางศิลปะที่งามถึงขนาดกล่าวคือเป็นความงามระดับสุนทรียะ ทั้งในแง่ความชื่นชมทางศิลปะและการแสดงออกทางศิลปะ รู้จักเลือกสรรทั้งอรรถคือสาระและรสคือภาวะทางอารมณ์จากการเสพย์งานศิลปะอายตนะทั้ง ๖ คือ ตา หู จมูก ลิ้น กายและใจ

3) มีประสบการณ์

หมายถึง ผ่านการฝึกศึกษา ได้สั่งสมบ่มเพาะทักษะทางศิลปะ มีความรู้หลากหลายและรู้จักประมวลสิ่งที่ได้รู้ได้เห็นมา ได้ลองผิดลองถูกจนเล็งเห็นการณ์ไกลและมีความชำนาญทางศิลปะ

4) มีปรัชญา

หมายถึง มีเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจที่ว่าด้วยความรู้และความจริงนำไปสู่การดำเนินชีวิตอันทรงคุณค่า เป็นประโยชน์แก่สาธารณะ มีศรัทธายึดมั่นไม่สั่นคลอน มีอุดมการณ์ที่สะท้อนออกมาเป็นงานศิลปกรรม เพื่อให้สังคมได้ซึมซับและเรียนรู้ รวมถึงประยุกต์ไปเป็นการดำเนินชีวิตของแต่ละปัจเจกบุคคล

5) มีความสามารถหลายหลาก

หมายถึง เป็นผู้นำความรู้และประสบการณ์รอบตัวมาบูรณาการศิลปกรรมและปรับเปลี่ยนสร้างงานให้เหมาะสมแก่กาลและสถานที่ มีมุมมองรอบด้านแบบสหศาสตร์ และมีความสามารถอันวิเศษไม่สิ้นสุดเพื่ออุทิศให้การสร้างศิลปกรรมอย่างเต็มใจ

6) มีการสร้างสรรค์

หมายถึง มีความสามารถสร้างศิลปกรรมที่จะประยุกต์ความรู้และความงามให้เข้ากับบริบทต่าง ๆ และองค์ประกอบที่เกี่ยวข้องมาใช้ในงานศิลปะด้วยทัศนะและวิธีการที่ดี ทั้งที่ปรากฏเป็นผลงานของตนและถ่ายทอดความรู้ว่าด้วยการสร้างสรรค์ผลงาน ที่จะนำไปสู่การสืบทอดจิตวิญญาณของศิลปกรรม

7) เป็นผู้นำและผู้บุกเบิก

หมายถึง เป็นผู้สร้างศิลปกรรมที่มีอิทธิพลต่อวงการศิลปะหรือสังคม อาจเป็นผู้คิดค้นทดลองทางศิลปะ สร้างงานที่แสดงออกทางความคิด รสนิยม และสะท้อนเอกลักษณ์ของตนอาจมีงานที่เป็นที่นิยมและยอมรับในสังคมเพราะรู้จักแสวงหาวิธีการและรูปแบบศิลปะใหม่

8) มีการถ่ายทอดความรู้

หมายถึง มีการสร้างบุคลากรที่มีคุณภาพสูงให้แก่ทางนาฏยศิลป์ มีความเป็นครู มีคุณธรรมของครู รู้จักวิธีการถ่ายทอดทางศิลปะอย่างเหมาะสม มีกระบวนการและระบบทางความรู้ รู้จักปรัชญาของความรู้และเชิดชูความรู้รวมถึงปลูกฝังคุณธรรมของครูแก่ศิษย์

9) มีจรรยาบรรณ

หมายถึง พำเพ็ญตนเป็นศิลปินผู้ใหญ่ อยู่ในศีลธรรมจรรยา มีทัศนคติและจุดยืนที่ชัดเจนว่าด้วยศีลธรรมเพื่อรักษาและส่งเสริมเกียรติคุณชื่อเสียงและฐานะของศิลปิน ทั้งนี้ต้องตระหนักคุณค่าและมีจิตสำนึกของความเป็นศิลปินเป็นแบบอย่างแก่ศิลปินทั้งหลายและคนทั่วไปในสังคม

8) ผลการพิจารณาคัดเลือกบุคคลที่ตรงตามมาตรฐาน

จากมาตรฐานดังกล่าวข้างต้น สามารถพิจารณาได้ว่า มีบุคคลทางด้านนาฏยศิลป์ จำนวน 2 ท่าน ที่ตรงตามมาตรฐานนี้ คือ

ท่านที่ 1 ศาสตราจารย์ ดร. นราพงษ์ จรัสศรี ได้รับยกย่องให้เป็นศิลปินต้นแบบทางด้านนาฏยศิลป์สากล ประจำปี พุทธศักราช 2555

ท่านที่ 2 อาจารย์สถาพร สนทอง ได้รับยกย่องให้เป็นศิลปินต้นแบบทางด้านนาฏยศิลป์ไทย ประจำปี พุทธศักราช 2555

ต้นฉบับ หน้าขาดหาย

ต้นฉบับ หน้าขาดหาย

ต้นฉบับ หน้าขาดหาย

ต้นฉบับ หน้าขาดหาย

ต้นฉบับ หน้าขาดหาย

ต้นฉบับ หน้าขาดหาย

ต้นฉบับ หน้าขาดหาย

ต้นฉบับ หน้าขาดหาย

ต้นฉบับ หน้าขาดหาย

ต้นฉบับ หน้าขาดหาย

ต้นฉบับ หน้าขาดหาย

ต้นฉบับ หน้าขาดหาย

ต้นฉบับ หน้าขาดหาย

ต้นฉบับ หน้าขาดหาย