บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

จากการรวบรวมและค้นคว้าเรื่องภาษาท่ารำนี้ ได้ทำการวิเคราะห์ผลจาก 2 ส่วน คือ ส่วนแรก เป็นผลการวิเคราะห์ข้อมูลทางเอกสาร (Documentary analysis) ซึ่งเป็นการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณลักษณะ โดยรวบรวมเนื้อหาที่ได้ทั้งหมด แล้วจำแนกให้เห็นถึงองค์ประกอบและความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบเหล่านั้น และส่วนที่สอง เป็นผลการวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์และสังเกตการณ์ จากนั้นจึงอภิปรายผลเหล่านี้ในเชิงพรรณนาวิเคราะห์ ตามลำดับวัตถุประสงค์ทั้ง 2 ข้อ ต่อไปนี้

ได้ทำการศึกษาตาม**วัตถุประสงค์ข้อที่** 1 เพื่อศึกษารูปแบบ ความสัมพันธ์เชิงวัฒนธรรมและกระบวนการสื่อความหมาย และวิธีการใช้ภาษาสำหรับการแสดงแต่ละประเภท โดยใช้การวิเคราะห์ข้อมูลทางเอกสารที่เกี่ยวกับทฤษฎีนาฏยศิลป์ ดังจะอธิบายโดยลำดับ คือ

4.1 รูปแบบของภาษาท่ารำ

4.2 วิธีการใช้ภาษาสำหรับการแสดงแต่ละประเภท

4.3 ความสัมพันธ์เชิงวัฒนธรรม

4.4 กระบวนการสื่อความหมาย

และได้ทำการสำรวจและสังเกตการณ์ เพื่อศึกษาตาม**วัตถุประสงค์ข้อที่** 2 เพื่อศึกษาการรับรู้และทำความเข้าใจความหมายของภาษาท่ารำจากลุ่มผู้ชม ณ โรงละครแห่งชาติ และโรงละครศศิการ์เดนท์เธียเตอร์ ดังจะอธิบายโดยลำดับ คือ

4.5 การสำรวจและสังเกตการณ์ ณ โรงละครแห่งชาติ

4.6 การสำรวจและสังเกตการณ์ ณ โรงละครศศิการ์เดนท์เธียเตอร์

4.7 การรับรู้เชิงสุนทรียะ

4.8 การตีความหมายภาษาท่ารำ

4.1 รูปแบบของภาษาท่ารำ

การสร้างสรรค์ของงานศิลปะในเอเชียรวมถึงประเทศไทยนั้นมีลักษณะแตกต่างกับการสร้างสรรค์งานศิลปะในวัฒนธรรมตะวันตก จากปัจจัยทางวัฒนธรรมทำให้อนุมานได้ว่าเหตุที่ศิลปะไทยไม่เว้นแม้แต่นาฏยศิลป์มีแนวคิดและปรัชญาในการสร้างสรรค์ที่มีลักษณะเฉพาะจนกล่าวได้ว่าศิลปะตะวันออกมีลักษณะเป็นสื่อที่ง่ายและสะดวก ใช้สัญลักษณ์ตามขนบประเพณีที่รู้กันอยู่แล้ว ลักษณะเช่นนี้ทำให้กลายเป็นสื่อประเพณีที่คนในสังคมมีความรู้สึกผูกพันและเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิต มีการสั่งสมและถ่ายทอดต่อมาเป็นมุขปาฐะ

ศิลปะไทยนั้นมิได้ให้ความสำคัญกับผู้สร้างงานหรือประพันธกร (Author) เป็นต้นว่าวรรณคดีเรื่องหนึ่งอาจมีผู้ประพันธ์หลายคน แต่มักยกให้เป็นวรรณคดีในพระราชนิพนธ์ ซึ่งตามลัทธิเทวราชาจะต้องยกของดีของสูงทุกอย่างให้เป็นของเทพหรือของสมมติเทพ (พระมหากษัตริย์) งานช่างที่เป็นวิจิตรศิลป์ที่ตกทอดมาจนปัจจุบันก็ไม่อาจรู้ได้ว่าผู้สร้างเป็นใคร จึงมักมีตำนานประกอบว่า เทพเจ้าเป็นผู้เนรมิตขึ้น ต่างกับศิลปะตะวันตกที่ต้องมีผู้สร้างงานที่มีตัวตนแน่นอนและได้รับเกียรติตามลัทธิปัจเจกนิยม (Individualism) ให้เป็นเจ้าของโดยสิทธิ์อันชอบธรรม

ในอีกกรณีหนึ่งนั้น ศิลปะไทยมีประโยชน์ใช้สอยที่ไม่อาจแยกออกจากตัวงานศิลปะได้เพราะเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิต หมายความว่าศิลปะไทยทุกแขนงล้วนมีประโยชน์ใช้สอยควบคู่กับการสร้างสรรค์ทั้งสิ้น ต่างจากศิลปะตะวันตกที่มีลักษณะปัจเจก (Individuality) จนทำให้ศิลปะกลายเป็นสิ่งที่ห่างเหินไปจากคนทั่วๆ ไป ในกรณีนี้ หากจะมองตามสภาพสังคมไทยในอดีตและปัจจุบัน จะเห็นว่าในอดีตมีการใช้สอยนาฏยศิลป์ไทยสัมพันธ์กับชีวิตประจำวันอยู่มากทั้งในแง่ที่เป็นการบันเทิงเฉพาะตน เป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรม หรือเป็นเครื่องแสดงฐานะทางชนชั้น เพราะไม่มีสื่อบันเทิงอย่างอื่นๆ เข้ามามีบทบาทเทียบกับนาฏยศิลป์มากนัก

เมื่อสังคมไทยได้ถูกกลืนกินทางวัฒนธรรม (Acculturation) ทำให้สังคมไทยมีกระบวนทัศน์ทางศิลปะเหมือนสังคมตะวันตก นาฏยศิลป์จึงถูกเปลี่ยนบทบาทให้อยู่ในฐานะศิลปะชั้นสูงหรือศิลปะประจำชาติ มุมมองเกี่ยวกับนาฏศิลป์จึงเปลี่ยนไป ทำให้คนทั่วไปรู้สึกว่าศิลปะแขนงนี้กลายเป็นสิ่งสูงส่งไม่อาจเข้าถึงได้ เห็นได้ว่าตัวนาฏยศิลป์นั้นไม่มีความเปลี่ยนแปลง แต่สภาพสังคมและวัฒนธรรมที่เปลี่ยนแปลงก่อให้เกิดผลกระทบต่อการชมนาฏยศิลป์ไทย

ดังที่นิธิ เอียวศรีวงศ์ กล่าวไว้ว่า ศิลปะไทยไม่ใช่การสร้างสรรค์ของปัจเจกบุคคล จึงเป็นเรื่องของการปรับปรุงจากฐานเดิมเสมอ เมื่อมิใช่การสร้างสรรค์จากปัจเจกบุคคลจึงไม่

จำเป็นต้องแหกคอก หากแต่เป็นกระบวนการสร้างสรรค์ที่พัฒนามากจากฐานเดิมของงานชิ้นก่อน ดังนั้นหัวใจของศิลปะไทยก็คือการเลียนแบบ แต่เป็นการเลียนแบบที่มีการยักเยื้อง ทำให้ไม่เหมือนของเดิม ด้วยเหตุผลที่ว่า "ทำไม่ให้เบื่อ" ศิลปะไทยจึงไม่ต้องจดสิทธิบัตรและให้ความสำคัญกับผู้สร้างว่าจะเป็นใคร เป็นเรื่องของวัฒนธรรมทั้งหมดที่ได้สร้างสรรค์ร่วมกัน ในขณะเดียวกันก็พร้อมที่จะเปิดรับแนวคิดอื่นจากภายนอกทั้งรูปแบบและวิธีการ ดังที่ปรากฏการรับเอาวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามาเจือปนเป็นท่ารำ ท่ารำละครหลวงชุดฝรั่งคู่ ใช้เพลงที่มีสำเนียงเลียนดนตรีของชาติต่างๆ เช่น ฝรั่งรำเท้า ตะเข้ง แขกเจ้าเซ็น จีนรัว จีนถอน และมีลักษณะผสมผสานเอากิริยาท่าทางที่แสดงถึงชาติต่างๆ เข้ามาเจือไว้ในกระบวนรำเป็นอันมาก

รูปแบบของภาษาท่ารำมีแบบแผนเฉพาะตัว เมื่อมีลักษณะเป็นนาฏยศิลป์แบบจารีต (Classical dance) ที่ต้องมีกฎเกณฑ์ ระเบียบ แบบแผนบังคับเพื่อควบคุมลักษณาการ (Style) อย่างชัดเจน เกิดการสร้างข้อบังคับการเคลื่อนไหวของท่าทาง ซึ่งไม่อาจทำให้ผิดไปจากเกณฑ์ที่กำหนด การละเมิดถือเป็นความผิดอย่างร้ายแรง ในนาฏยศิลป์จารีตแต่ละสกุลล้วนมีข้อบังคับในลักษณะนี้ปรากฏอยู่แทบทั้งสิ้น ดังที่ ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้เคยเสนอให้มีการรวบรวมชำระข้อบังคับเกี่ยวกับการใช้ภาษาท่ารำในนาฏยศิลป์ไทย เรียกว่า "บัญญัตินิยม" ผู้วิจัยได้รวบรวมกฎเกณฑ์ต่างๆ ที่ยึดถือปฏิบัติสืบเนื่องกันมาและที่ยังปฏิบัติในปัจจุบัน เพื่อสานต่อแนวคิดเพื่อให้เป็นแนวทางเชิงวิชาการเพื่อการศึกษาการสื่อสารการแสดงและนาฏยศิลป์ไทยต่อไป ดังแสดงไว้ในภาคผนวก ค.

ในการฝึกหัดนาฏยศิลป์ไทย เมื่อจดจำท่ารำต่างๆ ได้อย่างแม่นยำ ก็ต้องฝึกความเข้าใจและเรียนรู้เกี่ยวกับความหมายของภาษาท่ารำนั้นๆ การฝึกนี้เรียกว่า **"ตีบท"** หรือ **"ใช้บท"** มีหลักการและวิธีปฏิบัติที่ต้องอาศัยทั้งประสบการณ์และปฏิภาณ โดยเริ่มเรียนรู้จากการรำตามครู และพยายามสังเกตเพื่อเก็บรายละเอียดวิธีการปฏิบัติให้เหมือนครู แล้วจดจำทำความเข้าใจระหว่างท่ารำและความหมาย จนเมื่อมีความชำนาญจะสามารถนำเอาท่ารำเหล่านี้ออกแสดงเองด้วยปฏิภาณ

แนวคิดที่จะต้องจดจำและเลียนแบบให้เหมือนครูมากที่สุดเป็นวิธีการรักษาลักษณะและวิธีการเฉพาะของแต่ละท่ารำให้สืบต่อไปได้อย่างไม่บกพร่อง และเมื่อปฏิบัติได้ถูกต้องงดงามแล้ว ก็ต้องฝึกซ้อมโดยทำซ้ำๆ พร้อมทั้งศึกษา บุคลิก และอารมณ์ของตัวละคร แล้วสอดแทรกอารมณ์ไปพร้อมกับการทำท่า โดยคำนึงอุปนิสัย สถานภาพ ยศ บรรดาศักดิ์ ของตัวละครเป็นสำคัญ เช่น ตัวละครที่เป็นท้าวพระยามหากษัตริย์ เช่น พระราม อิเหนา ย่อมใช้บุคลิกที่ สง่างาม สมเป็นกษัตริย์ เลือกใช้ท่ารำที่ภูมิฐาน ไม่สามารถใช้ท่ารำของตลกหรือจำอวดได้ (คือมี **"นรัตตะ"**

หรือ การวางท่าให้สมกับบทบาท ตามหลักคัมภีร์นาฏยศาสตร์) นอกจากนี้ยังต้องพิจารณาถึงประเภทของการแสดงว่าเป็นละครประเภท มีวิธีการนำเสนอแบบใด เช่น หากเป็นละครในก็มุ่งเน้นที่ความวิจิตรละเอียดอ่อนของท่ารำ ต้องร่ายรำกับทำนองเพลงที่แช่มช้า สามารถใส่รายละเอียดท่ารำได้มาก หากเป็นละครนอกก็สามารถรำโดยรวบรัดตัดความ ใช้ท่าแต่น้อยหรือใช้ท่าที่เจือด้วยความตลกโปกฮาหรือหยาบโลนได้บ้าง

ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตเกี่ยวกับลักษณะของการรำไทย ว่าน่าจะประกอบด้วย 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็น **"ท่า"** และส่วนที่เป็น **"ที"** ในเบื้องต้นนั้นครูจะถ่ายทอดส่วนที่เป็น "ท่า" ด้วยการรำเป็นแบบแล้วให้รำตามพร้อมกับบอกความหมายของท่ารำนั้นๆ ไปพร้อมกัน เหมือนกับการเรียนรู้ภาษาที่จะต้องจดจำคำทีละน้อยจนสามารถรวบเป็นประโยคเข้าใจได้อย่างแตกฉาน เมื่อผู้เรียนสามารถปฏิบัติท่าที่เป็นพื้นฐานแบบง่ายๆ ได้แล้ว (คือรำเพลงช้าเพลงเร็วหรือรำแม่บทได้ หรือมีความสามารถสูงพอที่จะออกแสดงได้) ครูก็จะถ่ายทอด "ที" อันเป็นกลเม็ดเด็ดพรายที่ครูประสงค์จะให้ไว้แก่ศิษย์เฉพาะคนและเฉพาะการณ์ เช่น ครูจะถ่ายทอดวิธีการที่จะใช้ท่ารำตีบทเพื่อไม่ให้ซ้ำกันในบทๆ เดียว หากบทละครตอนเดียวกันมีคำที่มีความหมายว่า "สวยงาม" หลายคำ เช่น วิจิตร งามงด โสภา ไพจิตร ฯลฯ ซึ่งโดยทั่วไปก็จะต้องใช้ท่ารำในท่า "เฉิดฉิน" ทั้งสิ้น หากเป็นนักเรียนหรือผู้ไม่ชำนาญการก็จะทำท่านี้ซ้ำไปมาหลายครั้ง แต่ผู้รำที่มี "ที" จะสามารถเลี่ยงการทำท่าซ้ำด้วยวิธีการต่างๆ ได้ในหลายรูปแบบ เช่น การลดระดับมือ การเปลี่ยนข้างมือที่ทำท่า การใช้สีหน้าแทนท่ารำ เป็นต้น "ที" เหล่านี้และมักมีลักษณะเป็นความลับที่ปกปิดและเป็นที่หวงแหน ได้มาโดยยาก

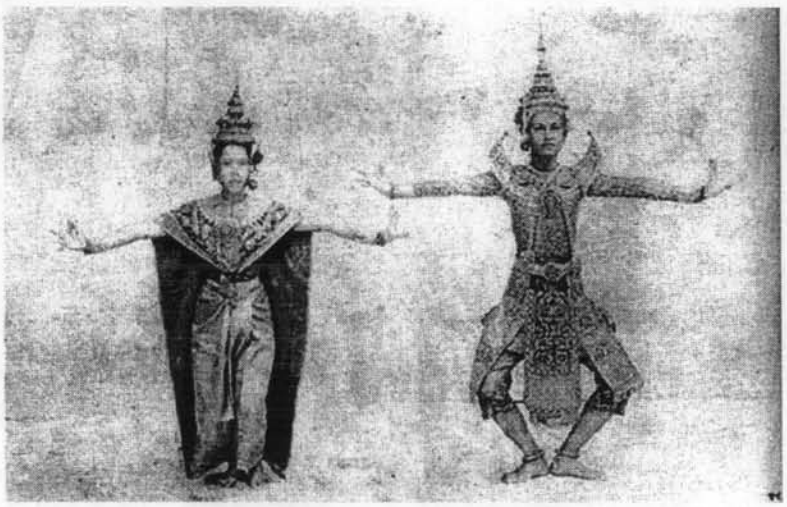
การร่ายรำอย่างมีชั้นเชิงจึงต้องประกอบด้วย "ท่า" และ "ที" ประกอบกันเสมอ ศิลปินบางคนมีท่ารำที่งามแต่ไม่มี "ที" หรือ "ท่าดีทีเหลว" คือ ปราศจากความต่อเนื่องที่ดี ไม่สามารถใช้ท่าประกอบอารมณ์ได้อย่างหมดจด ศิลปินบางคนแม้ว่าจะมีร่างกายไม่สมส่วน ไม่ได้ระดับตามมาตรฐานแต่กลับมี "ที" ที่สะดุดตา มีท่าเชื่อม (คือท่าที่ใช้ผสานระหว่างท่ารำหลัก 2 ท่า) ที่สามารถใช้สื่อความหมายตามบทบาทและอารมณ์ของตัวละครได้ชัดเจน

ลักษณะการแสดงออกด้วยท่ารำสามารถจำแนกได้ 3 ประเภท ตามลักษณะของการสร้างสรรค์ คือ

1. **ท่าที่เลียนแบบท่าทางธรรมชาติ** ท่าประเภทนี้จะนำกิริยาท่าทางตามธรรมชาติของมนุษย์หรือสิ่งที่เห็นเป็นจริงตามธรรมชาติมาปรุงแต่ง เพิ่มเติม ดัดแปลง ความหมายตามท่ารำ

เหล่านี้จึงเป็นความหมายนัยตรง (Connotative meaning) ที่มุ่งเลียนแบบให้ใกล้เคียงธรรมชาติมากที่สุด

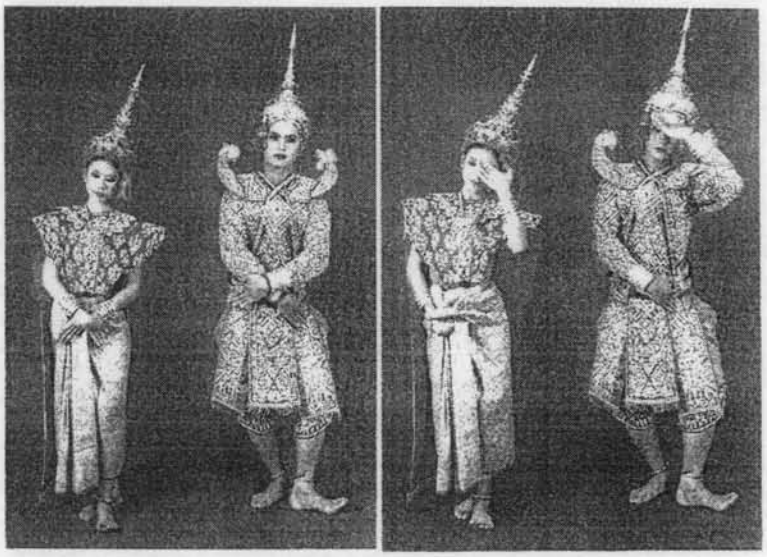
ยกตัวอย่างท่ารำในกลุ่มนี้ เช่น ท่าลมพัดยอดตอง ที่มาจากการสังเกตใบตองที่พริ้วไหวเมื่อต้องลม ท่ากังหันร่อน ท่ายูงฟ้อนหาง ฯลฯ โดยมากท่ารำเหล่านี้ปรากฏอยู่ในตำราฟ้อนรำที่กำหนดเป็นมาตรฐาน หรือแม้แต่อากัปกิริยาของตัวโขนลิงที่เลียนแบบมาจากกิริยาของลิงจริงๆ แล้วแต่งเติมขึ้นให้มีความประณีตแล้วกำหนดไว้เป็นแบบแผนที่เรียกว่า **"แม่ท่าลิง"** เป็นต้น



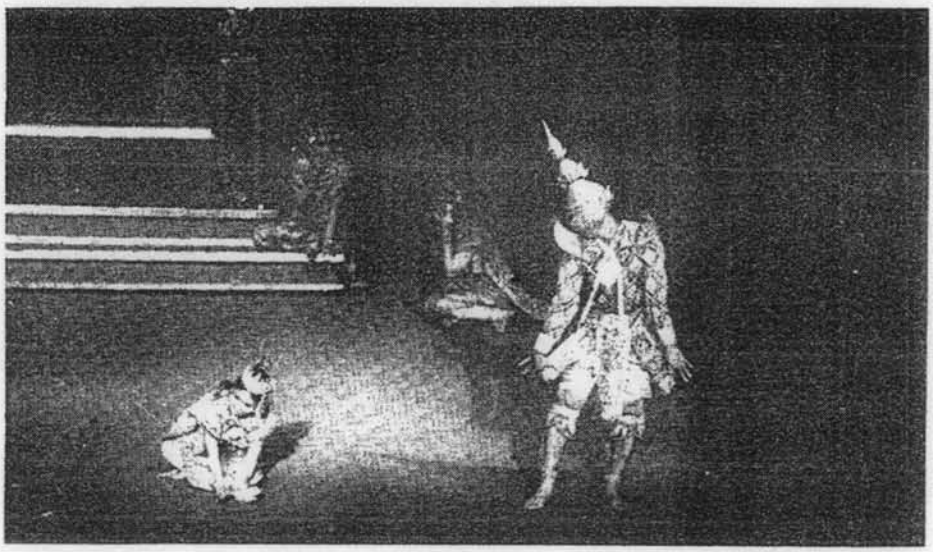
ภาพที่ 2 : ท่ากังหันร่อน

ภาพที่ 3 : ท่าลิงโซ

2. **ท่าที่สื่อความหมายทางอารมณ์** ท่าประเภทนี้มักจะเป็นท่าที่มีรูปแบบลอกเลียนอวัจนภาษาซึ่งแสดงอารมณ์ตามปกติของมนุษย์ แล้วปรุงแต่งด้วยลีลาแบบนาฏยศิลป์ ผู้ชมจะเข้าใจท่าที่สื่ออารมณ์เหล่านี้ ได้ไม่ยากนักเพราะสามารถเทียบเคียงกับกิริยาจริงของมนุษย์ได้ พบมากในงานนาฏยศิลป์ไทยแบบจารีต ท่ารำในกลุ่มนี้มักเป็นท่ารำบทหรือใช้บท เพื่อแสดงความรู้สึกในระหว่างการแสดง เช่น ท่าโศกเศร้า โดยประสานมือทาบไขว้ที่ลำตัว ท่าดีใจของลิงที่กระโดดสะบัดมือขึ้นลง หรือท่าอายแบบกรุ้มกริ่มของยักษ์ทศกัณฐ์ในตอนเกี้ยวนางสีดา เป็นต้น



ภาพที่ 4 : ท่าโศกเศร้า



ภาพที่ 5 : ท่าอายกรุ้มกริ่มของทศกัณฐ์

3. **ท่าที่เกิดจากจินตนาการ** ท่าประเภทนี้ถูกสร้างขึ้นจากการคิดค้นท่าทางเพื่อกำหนดสัญลักษณ์ใหม่ให้เป็นตัวแทนของความหมาย โดยใช้การเคลื่อนไหวในรูปแบบต่างๆ ที่อาจมีความหมายหรือไม่มีความหมายมาปรุงแต่งให้เกิดความงาม สามารถสื่อถึงอารมณ์และความรู้สึกของการแสดงในช่วงนั้นๆ ได้ ท่ารำเหล่านี้ล้วนเป็นท่าที่มีความหมายเฉพาะ (คล้ายคำวิสามานยนามในหลักภาษาไทย) เพราะมาจากจินตนาการของผู้สร้างสรรค์ ผู้ชมที่ไม่มีประสบการณ์ร่วมหรือได้รับการเรียนรู้จึงเข้าใจความหมายจากท่ารำกลุ่มนี้ได้ยาก เช่น ท่าเฉิดฉินที่มีความหมายเฉพาะว่าสวยงาม ท่านางนอนที่มีความหมายเฉพาะว่านอน หลับ หรือพักผ่อน ท่ารำในกลุ่มนี้เป็นอุปสรรคของการสื่อสารด้วยภาษาท่ารำค่อนข้างมาก เพราะผู้ชมในปัจจุบันมีประสบการณ์ในการรับชมนาฏยศิลป์ไทยน้อยกว่าผู้ชมในอดีต จึงไม่อาจเข้าใจท่ารำที่คนรุ่นเก่าสร้างสรรค์ไว้

ภาพที่ 6 : ท่าเฉิดฉิน มีความหมายว่า สวยงาม

โครงสร้างของภาษาท่ารำ

เมื่อเปรียบเทียบกับท่ารำไทยกับการจัดวางโครงสร้างท่ารำเป็นกลุ่มที่เรียกว่า "กรณะ" ตามคัมภีร์นาฏยศาสตร์แล้ว แม้จะไม่มีลำดับขั้นของการรวมท่ารำที่เป็นระเบียบเช่น กรณะ แต่เราก็มีความพยายามที่จะเรียบเรียงขึ้นเพื่อเป็นแบบตามวัฒนธรรมแบบไทย กล่าวคือ มีการพยายามสร้างแบบแผนของท่ารำชุดหนึ่งที่เรียกว่า **"แบบหลวง"** ดังจะเห็นจากการจารภาพลายเส้นท่ารำ

ต่างๆ พร้อมชื่อ ลงในสมุดที่เป็นใบลานแล้ว เรียกว่า "ตำรารำ" ที่ถือเป็นตำราฉบับหลวง แสดงถึงการสร้างมาตรฐานจากสถาบันสูงสุด ทำให้มีคุณค่าต่อการจดจำไว้เป็น **"แม่บท"** หรือ **"แม่ท่า"**

ดังในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงโปรดให้สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ครูทองอยู่ และครูรุ่ง ครูละครหลวง ได้ทำการชำระท่ารำที่หลงเหลือมาแต่ครั้งกรุงเก่า สร้างเป็นแบบแผนใหม่แล้วตราขึ้นเป็น "แบบหลวง" มีท่ารำกระบวนใหญ่ๆ มากมาย เพื่อใช้สำหรับการเล่นละครหลวงตามเรื่องรามเกียรติ์ อุณรุทและอิเหนา ทำให้เกิดโครงสร้างกระบวนท่ารำต่างๆ ในรัชกาลนี้เป็นอันมาก จากคำบอกเล่าของครูละครหลวงในราชสำนักพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าอยู่หัว ที่ได้เล่าถึงการถ่ายทอดท่ารำในสมัยนั้นว่า ท่ารำในครั้งรัชกาลที่ 2 นั้น มีมากมายเกินจดจำและถ่ายทอดมาในสมัยนั้นได้ทั้งหมด ดังนั้นการพยายามที่จะสืบค้นหาความหมายและโครงสร้างท่ารำในรูปแบบดั้งเดิมจึงกระทำได้ยากยิ่ง โครงสร้างของท่ารำเท่าที่จะสามารถวิเคราะห์ได้ก็อนุมานจากสิ่งที่หลงเหลือเพียงน้อยนิดจากอดีตและตกมาถึงในปัจจุบันนี้เท่านั้น

ผู้วิจัยจึงขอสันนิษฐานจากการศึกษาโครงสร้างกระบวนรำที่ตกทอดมาในสมัยปัจจุบันนี้ว่า ท่ารำแบบเก่านั้นมีการพยายามทำเป็นกระบวนใหญ่ เช่น กระบวนท่ารำเพลงกลม กระบวนท่ารำเพลงฝรั่ง กระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่ง เป็นต้น ซึ่งท่ารำเหล่านี้เป็นกระบวนใหญ่ที่มีความยาวมากกว่า ๒๐ นาทีขึ้นไป เพื่อสำหรับการแสดงให้ได้ทั้งคืนและอวดฝีมือ เป็นการรำล้วนๆ ไม่มีบทประกอบ และต่างมีความหมายของแต่ละท่ารำปลีกย่อยลงไป เช่น ในกระบวนท่ารำเพลงเชิดฉิ่งของนางเมขลา จะมีท่าที่ประกอบไปด้วย ท่าบังคมสิ่งศักดิ์สิทธิ์ (หรือถวายความเคารพต่อกษัตริย์ที่กำลังทอดพระเนตรอยู่) ท่าปิดประตูวิมานทั้งสี่ด้าน ท่าเหาะออกจากวิมาน ท่าเล่นลูกแก้ว ท่าโยนลูกแก้ว ฯลฯ ท่าเหล่านี้มีความหมายเรียงร้อยเป็นลำดับ

ลักษณะความหมายปลีกย่อยที่ปรากฏอยู่ในกระบวนท่ารำชุดใหญ่เหล่านี้มีอยู่เป็นจำนวนมาก และมีเฉพาะสำหรับการแสดงแต่ละชุด สำหรับแต่ละตัวละคร แม้จะเป็นเพลงๆ เดียวกันก็ตาม เช่น การรำเพลงหน้าพาทย์กลม ที่ใช้ได้ทั้งสำหรับ ตัวเจ้าเงาะในเรื่องสังข์ทอง ตัวพระอรชุนในเรื่องเมขลารามสูร หรือตัวสิงหราในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย เป็นเพลงที่บรรเลงเหมือนกัน มีความหมายตามเพลงว่าเป็นการไปมาของตัวละครสำคัญชั้นเทพเหมือนกัน แต่ความหมายในท่าปลีกย่อยแทบจะไม่ซ้ำกันเลย

ตรงกับคำอธิบายเรื่องการสร้างสรรค์ศิลปะไทยของ นิธิ เอียวศรีวงศ์ที่ว่า ศิลปะไทยนั้นเป็นการเลี่ยงไม่ให้ซ้ำเดิม เพื่อไม่ให้เบื่อ แต่ไม่ใช่เป็นการสร้างสรรค์ใหม่ทั้งหมด เป็นเพียงการ

สร้างสรรค์บนพื้นฐานเก่าและเลี่ยงไม่ให้ซ้ำเดิมเท่านั้น ดังนั้นการรำที่เป็นกระบวนใหญ่เหล่านี้จะมีการวางโครงสร้างท่ารำตามลำดับความหมายของท่ารำ และเรียงไว้อย่างค่อนข้างตายตัวหรือไม่ผิดแผกไปจากเดิมมากนัก และยังมีการแตกทางแยกออกไปอีกตามสำนัก เช่น ท่ารำของวังหลวงก็จะไม่ซ้ำแบบกับวังหน้า หรือของสำนักนี้ก็จะไม่ซ้ำกับสำนักนั้น เกิดเป็นสกุลศิลปะคล้ายกับสกุลช่างฝีมือ ทำให้ดูรู้ได้ว่าท่ารำแบบนี้เป็นทางใคร ถ่ายทอดมาจากสายใด

หน้าที่ของภาษาท่ารำ

เมื่อภาษาท่ารำเป็นการสื่อสารเชิงอวัจนะในรูปแบบหนึ่งจึงมีหน้าที่ในแง่ที่**เป็นตัวเสริมวัจนภาษา** (Illustrators) คือ การแสดงท่าทางไปพร้อมๆ กับที่ใช้วัจนภาษา เช่น ในขณะที่บทร้องกำลังดำเนินอยู่ตัวละครก็ทำท่าไปตามความหมายของคำร้องนั้นหรือแม้กระทั่งในการพูดของตัวละครในละครไทย ตัวละครก็มักที่จะพูดไปและทำท่าประกอบไปด้วย ลักษณะเช่นนี้ยังคงมีอิทธิพลมาถึงละครในสมัยปัจจุบัน เช่น ละครเวที หรือละครโทรทัศน์ที่ผู้แสดงมักยกไม้ยกมือประกอบคำพูดต่างๆ (นักการละครที่ร่ำเรียนจากแบบแผนทางตะวันตกเมื่อเห็นการใช้มือประกอบการพูดมากมายเช่นนี้ มักตำหนินักแสดงว่าเหมือนกำลังเล่นลิเก ซึ่งเป็นการกระทบกระเทียบนักแสดงโดยทางอ้อม) ผู้วิจัยเห็นว่าการที่คนไทยยังคงความคุ้นเคยกับการแสดงแบบตีบทนี้เป็นลักษณะอย่างหนึ่งของการแสดงแบบไทยที่แม้ว่าจะพยายามสลัดออกอย่างไรก็ยังคงแสดงด้วยท่าทางประกอบคำพูดเช่นนี้เสมอ

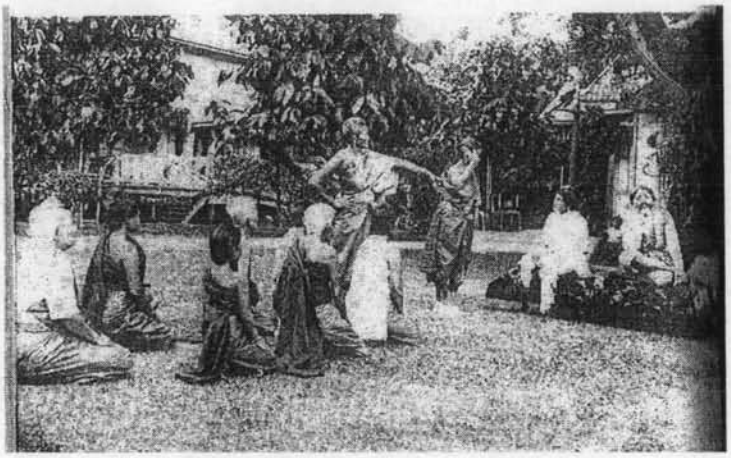
นอกจากนี้ภาษาท่ารำยังมีความ**เป็นสัญลักษณ์แทนวัจนภาษา** (Emblems) ซึ่งเป็นการใช้เครื่องหมายต่างๆ แทนคำในภาษา ท่ารำต่างๆ มีลักษณะเป็นสัญลักษณ์โดยตัวเอง บางท่ารำไม่อาจทำความเข้าใจความหมายได้หากไม่ได้เรียนรู้ว่าสัญลักษณ์นั้นสื่อความถึงอะไร เช่น การที่ผู้รำตะแคงมือเคลื่อนไปด้านหน้าเล็กน้อยที่เรียกว่า "**ไว้มือ**" เป็นสัญลักษณ์ที่แทนได้ทั้งการกล่าวถึงสรรพนามบุรุษที่สาม หรือให้เพื่อแทนสิ่งสูงศักดิ์ที่กล่าวถึง เป็นต้น หรือแม้แต่การชูนิ้วชี้และนิ้วกลางขึ้นนั้น หากเป็นวัฒนธรรมสากลก็จะหมายถึงชัยชนะ หากแต่เมื่อเป็นท่ารำกลับกลายเป็นท่าที่หมายถึงสัตว์ประเภทกวาง

ส่วนหน้าที่ในการ**เป็นตัวประกอบอวัจนภาษา** (Adaptors) เป็นลักษณะอาการที่คนในสังคมและวัฒนธรรมนั้นยอมรับว่าถูกต้อง เช่น การใช้ท่ารำตามลำดับชั้นแห่งศักดินา ท่ารำของตัวละครที่เป็นนางกษัตริย์จะภูมิฐานและสง่างามมากกว่าตัวละครที่เป็นนางตลาด แม้ว่าท่ารำนั้นจะเป็นท่าเดียวกัน หรือการนั่งเข้าเฝ้าในฉากท้องพระโรง ท่านั่งพับเพียบจะต้องหันปลายเท้าไปในทิศทางตรงกันข้ามกับที่ประทับของกษัตริย์เสมอ

การแสดงอารมณ์และความรู้สึก

การสร้างอารมณ์ผ่านงานศิลปะมิได้เกิดขึ้นจากผู้สร้างงานเพียงด้านเดียว แต่เป็นการกระตุ้นให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ความรู้สึกร่วม เช่น การชมการแสดงท่ารำชุด "พระลอเสี่ยงน้ำ" ที่ว่าด้วยการตั้งสัตยาธิษฐานของพระลอริมฝั่งแม่น้ำกาหลง แล้วเกิดน้ำไหลวนเป็นเลือดแสดงถึงหายนะอันยิ่งใหญ่ที่กำลังเกิดขึ้นแก่พระลอ ในการแสดงตอนนี้ผู้ชมส่วนหนึ่งจะรู้สึกถึงความน่าสะพรึงกลัวของบรรยากาศและท่ารำชุดพระลอเสี่ยงน้ำก็ก่อให้เกิดความน่าสังเวชจนขนลุก บ้างก็ร้องไห้ด้วยความหวาดกลัว บ้างก็ตกใจในท่ารำของพระลอที่กลัวเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นจนตัวสั่น แต่ผู้ชมบางส่วนก็มิได้สะเทือนใจไปกับอารมณ์นั้น อาจเป็นเพราะความไม่เข้าใจในเนื้อหาหรือการแสดงของศิลปินผู้นั้นไม่อาจแสดงจนก่อให้เกิดอารมณ์ร่วมได้

หรือแม้กระทั่งการแสดงละครนอกแบบหลวง ซึ่งตัวละครยังคงรักษาจารีตการร่ายรำแบบนาฏยศิลป์ราชสำนัก แต่สามารถใช้ท่ารำและแสดงออกทางอารมณ์แบบทางนอกได้โดยอิสระ โดยใช้ปฏิภาณเพื่อสร้างอรรถรสแห่งความสนุกสนานได้อย่างละครที่เล่นนอกวัง



ภาพที่ 7 : การแสดงอารมณ์แบบละครนอกแบบหลวง

(ละครนอกเรื่องไกรทอง ตอนพ้อบน)

การแสดงออกทางสีหน้าและท่าทางเป็นวิธีการแสดงออกที่เสริมให้การแสดงสมจริง เพราะสามารถนำอารมณ์ความรู้สึกทางธรรมชาติที่ปรากฏในชีวิตจริงมาแสดง โดยอาศัยความสามารถและการฝึกฝนเฉพาะตัวของผู้แสดง เช่น เมื่อ ดีใจ เบิกบาน มีความสุข ก็จะยิ้มแย้มนัยน์ตามีประกายแจ่มใส หรือ เมื่อโศกเศร้าเสียใจ ก็จะแสดงอาการหน้าตาหม่นหมอง หดหู่ ดวงตาเลื่อนลอย เป็นต้น

ตามทฤษฎีการละครและนาฏยศิลป์ตะวันตก การแสดงออกทางสีหน้าและท่าทางเป็นสิ่งสำคัญที่ทำหน้าที่เสริมกันและกัน ช่วยให้ผู้ชมสามารถเข้าใจเนื้อเรื่องได้อย่างรวดเร็ว ผู้กำกับการแสดง (Director) หรือผู้ออกแบบท่า (Choreographer) จะให้ความสำคัญในการแสดงออกทุกวิธี ในกรณีที่ใช้ผู้แสดงมาก เช่น ระบำ หรือต้องแสดงในสถานที่มีระยะห่างระหว่างผู้แสดงและผู้ชมมาก การเพิ่มพลังในการแสดงอารมณ์จะทำให้ผู้ชมสามารถรับรู้ได้อย่างชัดเจนทั่วถึง หรือในบางครั้งการแสดงก็อาจต้องแสดงออกให้มากกว่าความเป็นจริงเพื่อให้ผู้ชมได้รับรู้ถึงอารมณ์อย่างชัดเจน

หากเปรียบเทียบกับคัมภีร์ภรตนาฏยศาสตร์ ที่กล่าวถึงการแสดงออกทางรสและภาวะเรียกว่า สัตวิกอภินยา อันมี **นาฏรส** เป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ผู้แสดงทุกคนต้องแสดงนาฏรสให้ปรากฏบนใบหน้าโดยเฉพาะที่ดวงตา เพื่อก่อให้เกิดความมีชีวิตชีวาในการแสดง และโน้มนำให้ผู้ชมคล้อยตาม ภารตศิลปินทุกคนต้องใช้เวลาฝึกฝนเป็นเวลานานจึงจะสามารถแสดงให้เกิดนาฏรสได้

ส่วน**ภาวะ**นั้นคืออารมณ์ที่อยู่ภายในผู้แสดงที่จะถ่ายทอดให้ปรากฏออกมาเป็นนาฏรสทั้ง 9 ดังนั้นนาฏรสและภาวะจึงมีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดดังที่ได้กล่าวในตอนหนึ่งของคัมภีร์นาฏยศาสตร์ ว่า ปราศจากภาวะ รสไม่มี ปราศจากรสภาวะไม่มี ความสำเร็จของทั้งรสและภาวะทั้ง 2 นั้น อาศัยซึ่งกันและกัน

และในคัมภีร์อภินยาทรรปณะ ของพระนนทิเกศวร ก็กล่าวถึงการแสดงท่าทางที่ก่อให้เกิดภาวะไว้ว่า "Where the hands go, the eyes follow, where go the eyes, there the mind, when the mind is, there is feeling; where there is mood, or Bava." (มือวาดไปทางไหน นัยน์ตาก็แลไปตามนั้น นัยน์ตาเหลือบไปทางไหน ใจก็คล้อยไปทางนั้น ใจอยู่ที่ไหนความรู้สึกก็อยู่ที่นั่น ความรู้สึกอยู่ที่ไหน ภาวะก็อยู่ที่นั่น)

แต่การแสดงออกทางอารมณ์ของตัวละครในนาฏยศิลป์ไทย เช่น การใช้สีหน้า ดวงตา ท่าทาง กลับไม่แสดงออกมามากนัก เพราะลักษณะขนบธรรมเนียมไทยบังคับให้รู้จักสำรวมกิริยาวาจา และมารยาทอันควรตามสภาพและหน้าที่ของตัวละคร ท่าทางเพียงอย่างเดียวเหมือนกันจึงไม่สามารถที่จะแสดงอารมณ์ความรู้สึกได้เท่าเทียมกัน อีกทั้งการที่มีขนบของราชสำนักกำกับอยู่ในการแสดงของหลวง เช่น ละครในและโขน ยิ่งทำให้การสื่อสารอารมณ์ตามบทบาทของตัวละครยิ่งทำได้น้อยลงมาก ดังเช่นที่รังสิพันธ์ แข็งขันกล่าวไว้ว่า

เมื่อเปรียบเทียบลีลาของนาฏศิลป์ไทยกับชาติอื่นๆ แล้ว มีผู้แสดงความเห็นไว้ว่านาฏศิลป์ของไทยนั้นเป็นการแสดงที่อาศัยการรำด้วยลีลาที่งดงามมากเป็นอันดับหนึ่ง แต่แสดงความรู้สึกด้านอารมณ์และความรู้สึกนึกคิดตามตัวบทได้น้อย นาฏศิลป์ของไทยจะแสดงการรำได้งดงามเป็นเลิศ แต่ปราศจากชีวิตชีวาคล้ายหุ่น

ท่านผู้รู้ทั้งหลายอธิบายว่า เป็นเพราะประเพณีของนาฏศิลป์ที่จะต้องสำรวมกิริยาอาการทุกอย่างเพื่อแสดงถึงความประณีตละเอียดอ่อน ไม่ใช่แสดงความรู้สึกอย่างเช่นสามัญชนพึงกระทำ อีกทั้งเป็นแนวคิดที่ได้รับสืบเนื่องมาจาก "ละครใน" หรือบางท่านก็ว่า "ละครในวัง" ที่ห้ามมิให้สาวชาววังยิ้มแย้มแสดงอารมณ์กับคนดู[1]

ยิ่งการแสดงนาฏยศิลป์ประเภทโขน ตัวละครที่แสดงในบทบาทของเทพเจ้ามักแสดงแต่ท่ารำที่เป็นความงามนิ่งปราศจากความรู้สึกใดๆ ทำให้เกิดลักษณะเฉพาะทางการแสดงอารมณ์แบบโขนตัวพระ ที่ต่างกับละครตัวพระ ตรงที่ละครตัวพระสามารถแสดงอารมณ์ได้มากกว่าโขนตัวพระ เพราะโขนตัวพระมักเป็นเทพเจ้า หรืออวตารของเทพเจ้า จึงต้องสำรวมและไว้ภูมิให้สมกับที่เป็นเทพเจ้า ผิดกับยักษ์และอมนุษย์ทั้งหลาย โขนตัวพระจึงต้องอาศัยการขับร้องและพากย์ช่วยถ่ายทอดความรู้สึกอันมีอยู่ในบทบาทให้ออกมาอย่างสมจริงและมีพลังความรู้สึก

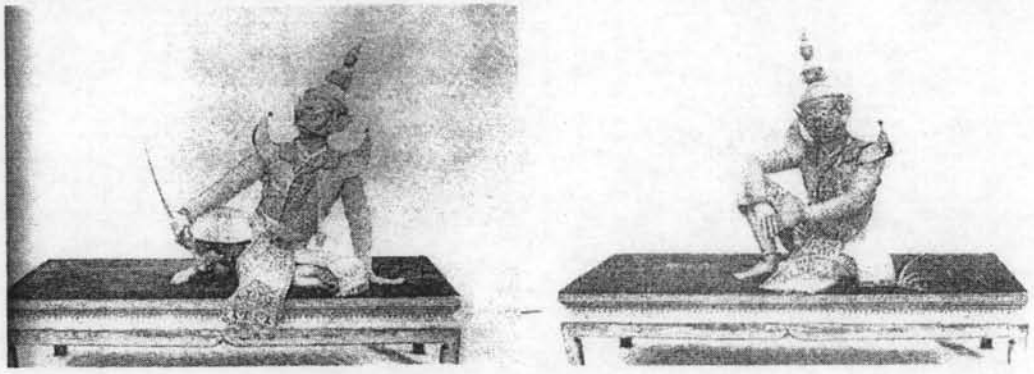
ความนิ่งลุ่มลึกเช่นนี้ยังปรากฏในท่ารำไทยบางท่าที่เป็นเพียงการแสดงอารมณ์หรือสื่อความรู้สึกผ่านดวงตาและใบหน้าโดยไม่ใช้ท่ารำประกอบ เรียกว่า **"ใช้หน้า"** ปฏิบัติโดยใช้สายตามองที่คู่สื่อสารแล้วพยักหน้าลงเล็กน้อยพร้อมสายตาที่จ้องมองดูคู่สนทนา การใช้หน้านี้สามารถแทนท่าไว้มือรับได้ แต่ต้องปฏิบัติให้ผู้ชมสามารถเข้าใจได้ว่าการใช้หน้านั้นหมายถึงการรับคำพูดของคู่สนทนาอีกฝ่ายหนึ่ง ซึ่งต้องใช้สายตาและความรู้สึกรวมจนทำให้ผู้ชมสามารถเข้าใจได้

การแสดงอารมณ์จึงเป็นส่วนสำคัญที่ต้องใช้ประกอบท่ารำต่างๆ เพื่อเสริมให้การรับรู้ความหมายเป็นไปได้ง่ายยิ่งขึ้น ในการเรียนการสอนนาฏยศิลป์ไทยในปัจจุบันบางครั้งมุ่งเน้นแต่การปฏิบัติท่ารำต่างๆ ให้ได้ตามความหมายโดยมิได้สอดแทรกการแสดงอารมณ์ประกอบกับ

---

[1] รังสิพันธ์ แข็งขัน, "สิ่งใหม่ในระบบเก่า : ข้อคิดเกี่ยวกับละครไทย" **ใน พลังการวิจารณ์ : รวมบทวิจารณ์ร่วมสมัย**. (กรุงเทพฯ : คมบาง, 2545) หน้า 188.

การทำท่าต่างๆ ด้วย ทำให้เมื่อออกแสดงแล้ว นักแสดงต่างมุ่งแสดงท่ารำตามความหมายของท่า แต่ขาดการถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกไปพร้อมกับท่าทางเหล่านั้น ผู้ชมที่ไม่มีประสบการณ์กับความหมายของท่ารำต่างจึงไม่อาจเข้าใจถึงความหมายที่ผู้รำมุ่งสื่อสารได้ จนทำให้ดูเหมือนว่านาฏยศิลป์ไทยของไทยไม่มุ่งแสดงอารมณ์อย่างหน้าหุ่น หากแต่ความเป็นจริงแล้วจารีตการแสดงแบบหลวงแต่โบราณก็ยังเปิดโอกาสให้สอดแทรกอารมณ์ประกอบกับการแสดงท่ารำได้เสมอ ดังเช่น พระยาพรหมภิบาล (ทองใบ สุวรรณภารต) โขนยักษ์ในกรมมหรสพหลวงรัชกาลที่ 6 สามารถแสดงความรู้สึกผ่านหน้าโขนทศกัณฐ์ได้อย่างจับใจผู้ชมแม้ใส่หน้าโขนหน้าเดิมก็ตาม ดังนั้น นอกเหนือไปจากการที่ผู้รำจะต้องสามารถจดจำความหมายตามท่ารำต่างๆ ได้แล้ว ยังต้องหมั่นฝึกฝนการแสดงอารมณ์ต่างๆ ให้ชำชองด้วยเสมอ



ภาพที่ 8 : เปรียบเทียบท่ารำทศกัณฐ์นั่งเมืองและทศกัณฐ์โศก
ของพระยาพรหมภิบาล (ทองใบ สุวรรณภารต)

4.2 วิธีการใช้ภาษาท่ารำสำหรับการแสดงแต่ละประเภท

หัวใจของการใช้ภาษา คือ การที่ผู้ส่งสารสามารถใช้ภาษาให้ผู้รับสารเข้าใจว่าผู้ส่งสารต้องการอะไรได้ถ้วนทุกสิ่งและยินดีที่จะปฏิบัติตามที่ผู้ส่งสารต้องการเป็นสำคัญ ผู้ส่งสารควรที่จะใช้ถ้อยคำให้ถูกต้องเหมาะสมและชัดเจน หากเป็นภาษาพูดหรือภาษาเขียนโดยทั่วไปจำเป็นที่จะต้องคำนึงถึงปัจจัย[2] เช่น การออกเสียง การเขียน การเลือกคำให้ถูกต้อง เหมาะสม และชัดเจน รวมถึงการเรียงรูปประโยคให้ถูกไวยากรณ์ ไม่กำกวม กะทัดรัด สละสลวย และมีความสัมพันธ์กัน

การใช้ภาษาท่ารำก็เช่นเดียวกับการใช้ภาษาไทย มีข้อควรคำนึงตามปัจจัยต่างๆ เหล่านี้ เพราะการใช้ภาษาท่ารำต่างก็มีกลุ่มท่ารำที่ต้องนำมาประกอบเรียงกันเป็นประโยคและเรียงร้อยต่อเนื่องกันเป็นกระบวนท่าชุดใหญ่ ทั้งมีหลักและจารีตในการตีบทหรือใช้บทแตกต่างกันไปตามประเภทของการแสดง บางครั้งการใช้ท่ารำมากหรือตีบทในแทบจะทุกคำบทละคร ก็จะทำให้ดูเหมือนว่าตัวละครรำมากหรือเรียกว่า "รำวูบวาบ" ยิ่งหากเป็นนักรำที่ไม่สันทัดในการเชื่อมท่ารำต่างๆ แล้ว ผู้ชมจะรู้สึกขัดตาขัดใจที่นักแสดงพยายามจะรำตีบทแทบทุกคำในบทละครแต่ไม่สามารถปฏิบัติได้อย่างดี ในด้านผู้รำเองหากไม่มีความเชี่ยวชาญก็ควรหลีกเลี่ยงโดยการรำตีบทให้น้อยลง คือ เลือกรำตีบทแต่เฉพาะคำที่มีความหมายสำคัญๆ ในบทละครเท่านั้น

การรู้ท่ามาก จะเป็นประโยชน์ต่อการเลือกใช้ให้ถูกต้องและเหมาะสม มีหลักการคล้ายกับภาษาพูดคือ ต้องเลี่ยงการใช้ท่ารำที่มีลักษณะเหมือนกันในบทเดียวกัน ต้องใช้**ปฏิภาณ**ในการปรับท่ารำด้วย "ท่าเชื่อม" ให้แตกต่างกันไปและเหมาะสมกับสถานภาพของตัวละครและประเภทของละครที่กำลังแสดงอยู่ หลีกเหลี่ยงท่ารำที่ผิดความหมายหรือใช้ผิดประเภท ดังเช่น การเลือกใช้ท่ารำที่เหมาะกับการแสดงละครในนิยมใช้ท่ารำที่ละเอียดอ่อนมีแบบแผนของการลำดับท่ารำที่แน่นอน แต่ในการแสดงละครนอกแบบหลวงซึ่งเป็นละครในราชสำนักอีกแบบหนึ่งนั้นกลับมีการเลือกใช้ท่ารำโดยอาจใช้ท่ารำเพียงท่าเดียวสำหรับการสื่อความบทละครใน 1 บาท แต่ในละครในในบาทหนึ่งๆ อาจใช้ท่ารำมากถึงสามท่าด้วยกัน

---

[2] วัฒนะ บุญจับ, **ศาสตร์แห่งการใช้ภาษา**. (กรุงเทพฯ : กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2541) หน้า 25.

ในการเรียงท่าทางเหล่านั้น ก็เหมือนกับการผูกประโยค ที่จะต้องดูจำนวนท่า ความถี่ของการใช้ท่า เช่น ในละครในที่มีเพลงอัตราจังหวะ 3 ชั้น มีการเอื้อนมากก็สามารถใส่รายละเอียดของท่ารำได้มาก และนิยมตีบทในแทบทุกคำของบทละคร แต่ในละครนอกหรือละครพันทางอาจตีบทโดยรวบคำได้

อนึ่ง ความกำกวมของความหมายที่เกิดจากการเรียงลำดับท่ารำไม่ถูกต้องตามไวยากรณ์ จะยังผลให้ผู้ชมเข้าใจความหมายได้ลดลง กล่าวคือ การรวบรัดหรือตัดบทละครเพื่อความกระชับของเวลาในการจัดแสดงปัจจุบัน ทำให้โครงสร้างทางไวยากรณ์ของท่ารำลดลงจนผู้ชมไม่เห็นคุณค่าและความหมายในกระบวนการท่ารำ อาทิเช่น การรำเพลงเชิดฉิ่งเมขลาที่จะต้องเริ่มต้นด้วยการปิดวิมานทั้งสี่ด้านเสียก่อน แล้วจึงรำตามกระบวนเต็มของเพลงเชิดฉิ่งซึ่งมีความยาวกว่า 10 นาที ปัจจุบันเพื่อความรวบรัดจึงตัดไม่ให้มีการรำเลย หรือรำโดยสังเขปเพียงสองสามท่าเท่านั้น

ลักษณะของการรำที่ใช้ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยจึงอาจจำแนกออกตามการใช้งานได้เป็น 2 ลักษณะ คือ

1. **การตีบท หรือ ใช้บท หรือ รำบท** คือ การแสดงท่าทางแทนคำพูดให้สื่อสารความหมายพร้อมทั้งแสดงอารมณ์ตามการดำเนินเรื่องหรือตามบทละคร ซึ่งมีลักษณะกำหนดตามบทบาท สถานภาพ และบุคลิกของตัวละคร บางครั้งการตีบทอาจสื่อความหมายได้บริบูรณ์โดยไม่ต้องอาศัยคำพูด แม้ผู้ที่มิได้ศึกษามาเกี่ยวกับโขนละครก็สามารถเข้าใจในท่าทางนั้นได้ การตีบทเป็นการพยายามเลียนแบบให้ใกล้เคียงธรรมชาติ การตีบทจะร่ายรำตามเพลงที่ร้อง บังคับด้วยจังหวะและทำนองของเพลง ยิ่งเป็นเพลงที่บรรเลงช้า ยิ่งสามารถตีบทได้ละเอียด หากบรรเลงเร็วต้องตีบทแบบรวบ หรือตัดความหมายที่สำคัญน้อยลงไปบ้าง การตีบทประกอบการเจรจาไม่จำเป็นต้องตีบททุกคำพูด เลือกตีบทเฉพาะคำในบทพากย์หรือเจรจาที่สำคัญ ส่วนท่าย่อยตัดทิ้งไป การตีบทสำหรับการแสดงโขนและละครก็มีความแตกต่างกัน การแสดงละครนิยมตีบทอย่างละเอียดอ่อนในแทบจะทุกๆ คำที่ปรากฏในบท หากแต่การตีบทในโขนกลับนิยมความสงบนิ่งและภูมิฐานโดยรวบคำหรือเลือกรำตีบทเฉพาะคำที่มีความหมายสำคัญเท่านั้น

ความชำนาญการในการรำตีบทนี้ ขึ้นอยู่กับความสามารถและปฏิภาณของศิลปินแต่ละคน การแสดงบางครั้งอาจตีบทไม่เหมือนกันเลยก็ได้ เว้นเสียแต่ในกระบวนรำนั้นมีท่ารำบังคับ ได้แก่ ท่ารำปลีกย่อยของตัวละครแต่ละตัว เช่น เจ้าเงาะ นางสำมะนักขา ฯลฯ ซึ่งเป็น

การสร้างบุคลิกเฉพาะให้กับตัวละคร และตัวละครตามบทบาทต้องตีบทก็ให้มีรูปแบบลีลาเฉพาะตัวตามแบบแผนการรำของตัวละครนั้นๆ

โบราณจารย์ได้กำหนดการตีบทไว้ว่า ต้องแบ่งเป็น **ท่าเป็น-ท่าตาย** แสดงถึงอิสระและระเบียบแห่งภาษาท่ารำ ท่าเป็นนั้นผู้แสดงมีอิสระในปฏิบัติมากกว่า คือจะปฏิบัติด้วยมือซ้ายหรือขวาก็ได้ โดยความหมายไม่เปลี่ยนแปลงและไม่ผิดขนบแบบแผน แต่หากเป็นท่าตายแล้วผู้แสดงไม่สามารถเปลี่ยนระยะหรือแม้แต่กระทั่งมือที่ใช้ทำท่าได้ เช่น ท่าจีบเข้าอกเพื่อแสดงท่า "ตัวเรา" นั้นต้องปฏิบัติด้วยมือซ้ายเท่านั้น หรือท่าอายของตัวนาง ก็จะต้องปฏิบัติด้วยมือซ้ายเช่นเดียวกัน (เป็นที่น่าสังเกตว่า ท่าตายในนาฏยศิลป์ไทยนั้นมักกำหนดด้วยมือซ้ายเป็นสำคัญ)

2. **การรำหน้าพาทย์** "หน้าพาทย์" เป็นชื่อของเพลงบรรเลงประเภทหนึ่งที่ใช้ประกอบกิริยาของตัวละคร เป็นเพลงที่แสดงความหมาย หากตัวละครรำเพลงหน้าพาทย์ แล้วผู้ชมไม่รู้ว่าเป็นเพลงอะไร ก็จะไม่รู้ว่าตัวละครกำลังทำอะไร กิริยาของท่ารำในเพลงหน้าพาทย์อาจไม่สัมพันธ์กับความหมายของเพลง เป็นเหตุที่ทำให้ผู้ดูไม่เข้าใจท่าทางที่ตัวละครกำลังปฏิบัติอยู่ บางครั้งผู้ชมก็นึกไปว่าผู้แสดงนั้นกำลังรำสวยๆ ประกอบบทเพลงเท่านั้น ไม่ทราบว่าตัวละครกำลังสื่อความหมายตามเพลง

เพลงหน้าพาทย์มีการแบ่งใช้ตามฐานันดร ศักดิ์ ยศ ของตัวละคร เช่น เพลงเสมอ ใช้สื่อความหมายว่าตัวละครกำลังเดินทางจากที่หนึ่งไปยังอีกที่หนึ่ง เพลงเสมอตามธรรมดานั้นใช้ท่ารำที่แตกต่างไปตามบทบาทของตัวละคร (เช่น พระ นาง ยักษ์และลิง) แต่มีความหมายอย่างเดียวกันทั้งสิ้น และมีเพลงเสมออีกประเภทหนึ่งที่ใช้ในโอกาสหรือตัวละครเฉพาะ เรียกว่า "เสมอตามสภาพ" เช่น ตัวละครที่เป็นพระฤาษีเมื่อจะเดินทางต้องใช้เพลง "เสมอเถร" ตัวทศกัณฐ์ใช้เพลง "เสมอมาร" หรือเมื่อพระรามจะยกพลข้ามสมุทรไปยังนครลงกาก็มีเพลง "เสมอข้ามสมุทร" ที่ใช้เฉพาะการแสดงตอนนี้เท่านั้น แม้กระทั่งในพิธีไหว้ครูเมื่อจะกล่าวอัญเชิญเทพเจ้าต่างๆ ก็ยังมีการนำเอาเพลงหน้าพาทย์มาบรรเลงต่อท้ายเมื่ออ่านโองการไหว้ครูจบวรรคหนึ่งๆ เช่น เมื่อเชิญครูที่เป็นดวงวิญญาณในสถานที่ต่างๆ ให้เข้ามาร่วมในมณฑลพิธี วงปี่พาทย์ก็จะบรรเลงเพลง "เสมอผี" ก็มีความหมายว่าดวงวิญญาณเหล่านั้นได้เดินทางมาถึงแล้ว เป็นที่น่าอัศจรรย์ว่าการกำหนดความหมายของเพลงหน้าพาทย์นี้บุรพจารย์ทางนาฏยศิลป์ได้กำหนดเป็นแบบแผนสืบทอดกันมายาวนานมาก การอนุมานถึงแนวคิดและวิธีสร้างความหมายจึงไม่อาจสืบค้นเป็นที่แน่นอนได้

ผู้วิจัยเชื่อว่าในอดีตนั้นผู้ชมอาจรับทราบถึงความหมายของเพลงหน้าพาทย์เหล่านี้ด้วยความเคยชิน เพราะมหรสพไทยมีน้อยอย่างและนาฏยศิลป์ในเชิงละครก็ล้วนมีรูปแบบการแสดงที่

ใกล้เคียงกันหรือมีรากฐานอย่างเดียวกัน ผู้ชมในอดีตจึงไม่ต้องสร้างฐานความเข้าใจใหม่ ทำให้รับรู้ความหมายได้ทันที แม้เมื่อชมละครที่ต่างประเภทกัน เช่น เมื่อชมโขนก็จะพบเพลงหน้าพาทย์จำนวนมาก เพราะโขนใช้การเต้นประกอบความหมายของเพลงและมีการพากย์เป็นหลักในการดำเนินเรื่อง เมื่อมาชมละครหลวงที่มีการร่ายรำกับการขับร้องบทประพันธ์ด้วยเพลงในลำนำต่างๆ ก็จะเชื่อมโยงภาพท่ารำที่เคยจดจำมาจากการแสดงโขนได้ และเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในละครก็มีน้อยกว่าหากจะใช้ก็ใช้เพียงไม่กี่เพลงและใช้ซ้ำไปมา ไม่มีมากเท่าการใช้เพลงหน้าพาทย์ในการแสดงโขน

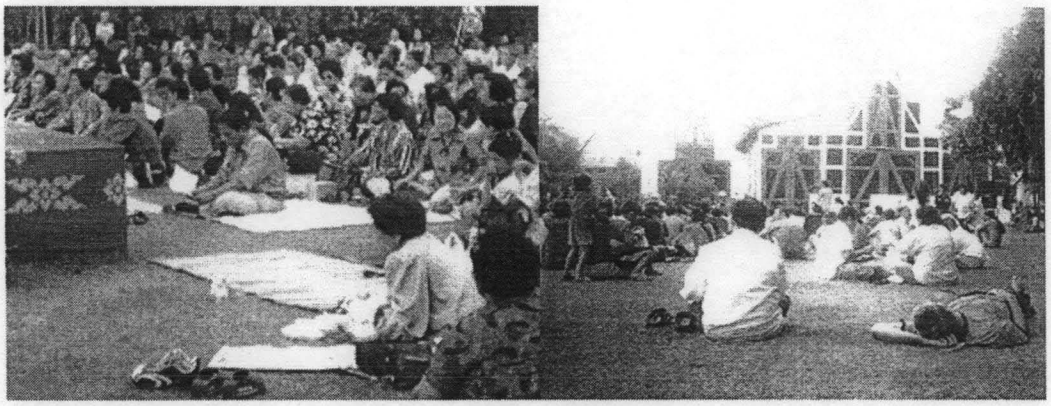
อนึ่ง ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตเรื่องการใช้เพลงหน้าพาทย์สำหรับแสดงความหมายในนาฏยศิลป์ไทยว่า ในอดีตคงมีเพียงเพลงหน้าพาทย์ไม่กี่เพลง เช่น ช้าปี่ เชิด เสมอ รัว โอด ซึ่งล้วนใช้ประกอบอารมณ์และการเคลื่อนที่ของตัวละคร ในกรณีเพลงเสมอ ที่ใช้สำหรับการเดินทางไปมาของตัวละครในระยะใกล้นั้น พบว่า ทำนองหลักของเพลงเสมอนั้นมีโครงสร้างประกอบด้วยจังหวะที่เรียกว่า สี่ไม้ลาห้าไม้เดิน (จังหวะการก้าวเท้าตามเสียงเครื่องหนังประกอบจังหวะ เช่น ตะโพน กลองทัด แบ่งเป็น ไม้ลา ไม้เดิน และไม้ประดน) หมายความว่าตัวละครต้องก้าวเท้าขึ้นไปข้างหน้า 5 ก้าวตามจังหวะไม้เดินแล้วจึงถอยหลังลง 4 ก้าวในจังหวะไม้ลา ท่ารำในเพลงเสมอนี้จะใช้ท่ามืออย่างไรก็ได้ แต่การก้าวเท้าจะต้องเป็นไปในลักษณะนี้เท่านั้น

ต่อมาเมื่อมีการนำเพลงเสมอเข้าไปใช้ในการแสดง เกิดความซ้ำซ้อนที่ตัวละครจะต้องรำเพลงเสมอแทบทุกครั้งเมื่อจะเดินทาง จึงมีการคิดยักเยื้องทั้งทางเพลงและทางรำ ให้มีความแตกต่างกันเฉพาะตัวละครแต่ละประเภท เช่น ตัวยักษ์ก็มีเพลงเสมอมาร ตัวลิงก็มีเพลงเสมอลิง นอกจากนั้นยังมีเพลงเสมอพิเศษสำหรับสำหรับตัวละครชั้นสูง เช่น พระรามหรืออิเหนาที่ใช้เฉพาะเรียกว่า เสมอตีนนกหรือบาทสกุณี ที่มีท่วงทำนองและจังหวะพิเศษ แตกต่างไปจากเพลงเสมออื่นๆ

4.3 ความสัมพันธ์เชิงวัฒนธรรม

เมื่อนาฏยศิลป์มีฐานะเป็นเครื่องมือบันทึกความเป็นไปทางวัฒนธรรม สภาพสังคมย่อมมีผลต่อกำเนิดและรูปแบบของนาฏยศิลป์ ในขณะเดียวกันนาฏยศิลป์บางอย่างก็ส่งผลต่อการสร้างวัฒนธรรมของแต่ละยุคสมัย งานศิลปะและวัฒนธรรมจึงไม่หยุดนิ่งอยู่กับที่ แต่ปรับเปลี่ยนไปตามกระบวนการขัดเกลาทางสังคม (Socialization) ดังที่สุรพล วิรุฬห์รักษ์กล่าวไว้ว่า "ละครของสังคมใด ย่อมสะท้อนความนึกคิดของสังคมนั้น" มวลของเนื้อหาที่ปรากฏอยู่ในเนื้อเรื่องและสภาพแวดล้อมเมื่อศิลปะแขนงนี้เกิดขึ้น ย่อมเป็นสื่อแสดงสภาพวัฒนธรรมของสังคมขณะนั้นที่ซ่อนเร้นอยู่เบื้องหลังบทวรรณกรรมในหลายมุมมอง นอกเหนือจากเนื้อหาที่ปรากฏตามเนื้อเรื่องที่นำมาแสดง ยังมีจารีตต่างๆ ในการแสดงโขนหรือละครรำที่สะท้อนสภาพสังคมในสมัยที่นาฏยศิลป์ไทยเฟื่องฟูอยู่ได้เช่นกัน

สภาวะการดูการแสดงของไทยก็คือ ผู้ชมมีเสรีภาพอย่างสูง ไม่ถูกบีบบังคับจากการแสดง สามารถจะทำอะไรในระหว่างการแสดงก็ได้ทั้งสิ้น เช่น รับประทานอาหารและพูดคุยกันระหว่างที่มีการแสดง วิพากษ์วิจารณ์นักแสดงที่อยู่บนเวทีอย่างถึงรส นอนชมการแสดง แม้กระทั่งจะเลิกดูการแสดงโดยกะทันหัน ผู้ชมทุกรูปแบบจึงเป็นสิ่งสำคัญและมีสถานภาพเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง ทั้งมีอำนาจกำหนดการดำเนินการแสดง การกระทำเหล่านี้ของผู้ชมมิได้เป็นการขัดขวางผู้แสดงบนเวที หากแต่อยู่ที่ฝ่ายผู้แสดงเองที่ต้องใช้ความสามารถในการดึงผู้ชมเข้าไปมีส่วนร่วมในการแสดงให้ได้ ต่างกับการแสดงของโลกตะวันตกที่ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมและผู้แสดงนั้นมีน้อยมาก โดยมีจุดมุ่งหมายสำคัญคือการสร้างโลกขึ้นอีกโลกหนึ่งซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับผู้ชม เป็นโลกที่สามารถอยู่ได้ด้วยตัวเอง ทำให้เกิดมารยาทการชมการแสดงแบบตะวันตกก็คือ ผู้ชมต้องพยายามซ่อนการมีอยู่ของตนเองไว้ จะไม่ส่งเสียงดัง จะไม่ลุกขึ้นเดินในระหว่างการแสดง ฯลฯ ทั้งนี้ก็เพื่อมิให้การมีอยู่ของตนเองไปแทรกแซงโลกสมมติบนเวที ซึ่งไม่ยอมรับการมีอยู่ของผู้ชม

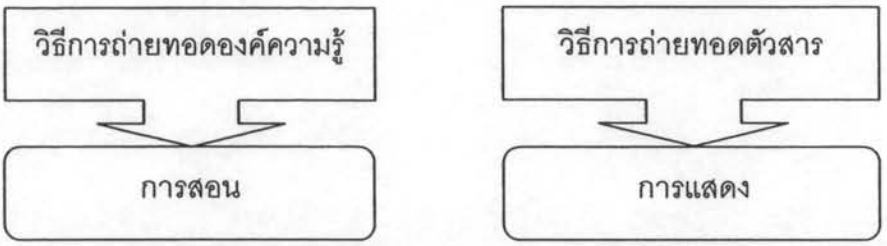


ภาพที่ 9 : ผู้ชมชาวไทยและชาวต่างประเทศที่ชมการแสดง ณ สังคีตศาลา

อีกประเด็นหนึ่งก็คือผู้ชมและผู้แสดงนาฏยศิลป์ไทยนั้นไม่ได้ถูกตัดขาดจากกัน หากแต่สื่อสารถึงกันตลอดเวลาของการแสดง ในลักษณะเช่นนี้ผู้ผลิตจึงไม่สามารถดำเนินตามบทที่ตายตัวได้หรือหากเขียนบทไว้ก็แสดงตามที่เขียนไว้โดยสังเขป เพราะบทที่ตายตัวอาจลดความสัมพันธ์ระหว่างผู้แสดงและผู้ชม เป็นต้นว่า ผู้รำจะแสดงท่ารำที่อวดความสามารถในเชิงทักษะนาฏศิลป์ คุณภาพของการแสดงจึงอยู่ที่**ปฏิภาณ**มิใช่อยู่ที่ความสละสลวยกินใจของบทประพันธ์ หากแต่อยู่ที่ผู้ชมจะลุ้นว่าผู้แสดงจะสามารถถ่ายทอดบทประพันธ์ที่เคยอ่านได้อย่างลึกซึ้ง เข้าถึงหรือกินใจเพียงใด เช่น ในการแสดงลิเก หรือจำอวด ผู้แสดงสามารถค่อนขอดสังคม เหตุการณ์ปัจจุบัน ล้อเลียนแฟชั่นหรือสั่งสอนศีลธรรมโดยไม่สนใจว่าจะต้องเกี่ยวกับท้องเรื่อง หัวใจของการแสดงไทยจึงมิใช่อยู่ที่ความสมจริง เพราะทุกส่วนต่างก็เป็นส่วนเดียวของการแสดงทั้งหมด และผู้ชมจะถูกเตือนอยู่เสมอว่าสิ่งที่อยู่บนเวทีเป็นสิ่งสมมติหรือโลกแห่งละคร

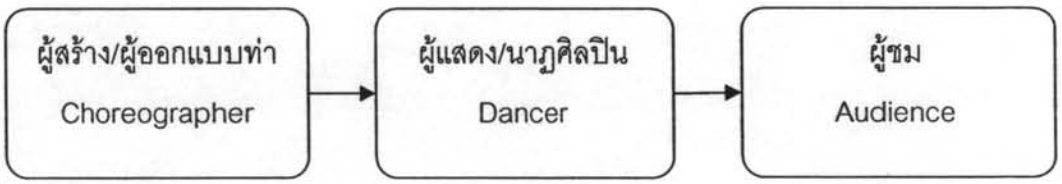
4.4 กระบวนการสื่อความหมาย

ในวัฒนธรรมนาฏยศิลป์มีความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลหลายกลุ่ม ก่อให้เกิดกระบวนการสื่อสารที่มีความสัมพันธ์ระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสาร (Relationship) เริ่มมาตั้งแต่การสร้างแนวคิด การถ่ายทอด รวมถึงการรับชม ซึ่งในสังคมนาฏยศิลป์ไทยนั้น สามารถจำแนกรูปแบบของกระบวนการสื่อความหมายได้ในสองระดับคือ กระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้จากครูสู่ศิษย์ และกระบวนการถ่ายทอดตัวสารในรูปแบบของการแสดง



แผนภูมิที่ 3 : **รูปแบบการสื่อสารของสื่อนาฏยศิลป์**

ในกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ที่ปรากฏให้เห็นเป็นรูปแบบของ "การศึกษานาฏยศิลป์" ในอดีตการถ่ายทอดองค์ความรู้ ที่เรียกว่า **"ต่อท่ารำ"** มีลักษณะเป็นมุขปาฐะและถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นแบบตัวต่อตัว หมายความว่า ไม่มีการเขียนเป็นตำราวิชาการหรือมีสื่อ เช่น หนังสือ วีดิทัศน์ แถบบันทึกเสียง เหมือนเช่นปัจจุบัน อีกทั้งเป็นศิลปศาสตร์ที่ต้องใช้การปฏิบัติและถอดแบบจากครูแบบตัวต่อตัว ดังนั้นการพยายามเลียนแบบให้เหมือนครูมากที่สุดคือหัวใจหลักของกระบวนการสื่อสารระหว่างครูและศิษย์ในนาฏยศิลป์ไทย ศิลปินที่ได้รับการยอมรับคือผู้ที่สามารถจดจำเกร็ดความรู้และเทคนิควิธีการแสดงแบบถอดแบบครูมาได้ทั้งหมดจึงจะถือได้ว่าเป็นศิลปินชั้นเลิศ อาจกล่าวได้ว่า**การถ่ายทอดนาฏยศิลป์ไทยเน้นคุณสมบัติของเลียนแบบ** (Imitation) **มากกว่าการริเริ่มสิ่งใหม่** (Initiation)

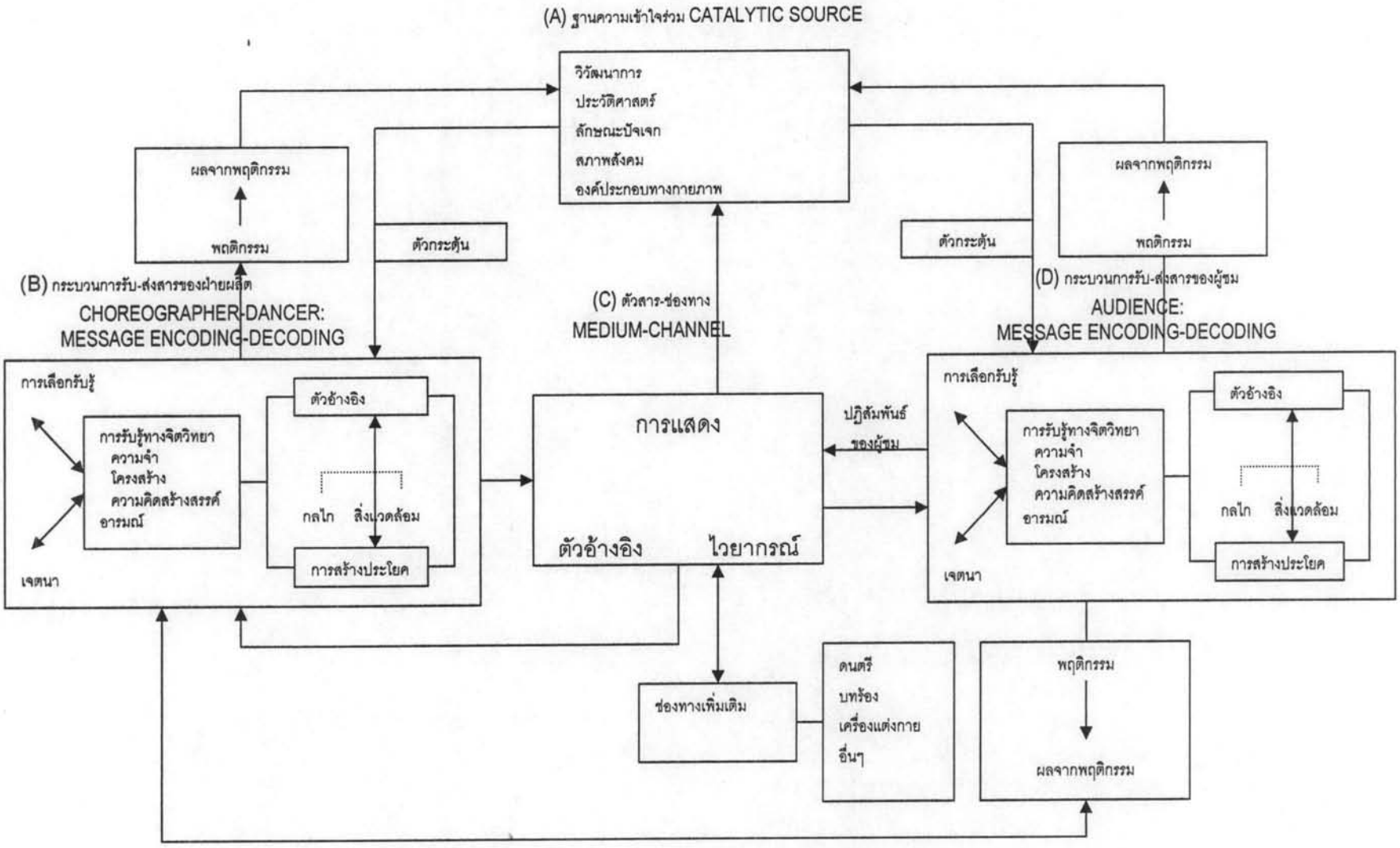


แผนภูมิที่ 4 : **กระบวนการถ่ายทอดตัวสารในการแสดงนาฏยศิลป์ตะวันตก**

ในแง่ของการแสดงกลับเกิดกระบวนการสื่อสารในอีกรูปแบบหนึ่งซึ่งต่อเนื่องจากกระบวนการเรียนการสอน เป็นขั้นตอนของการนำสิ่งที่เรียนรู้มาแล้วไปใช้งาน จากแผนภูมิข้างต้นที่เป็นแบบจำลองการถ่ายทอดสารการแสดงแบบนาฏยศิลป์ตะวันตก จะพบว่าความสำคัญของการเกิดกระบวนการจะอยู่ที่ผู้สร้างหรือผู้ออกแบบท่า แต่ในนาฏยศิลป์ไทยกลับให้ความสำคัญโดยตรงแก่ผู้แสดง นั่นหมายความว่า ครูจะสั่งสอนศิษย์จนกระทั่งออกรำได้ และเมื่อถึงเวลาแสดงก็จะเปิดโอกาสให้ศิษย์ได้ใช้ความรู้ในสิ่งที่เรียนมาอย่างเต็มที่ คือปล่อยให้เป็นหน้าที่ของศิษย์ ครูจะคอยชื่นชมอยู่ที่ข้างเวทีว่าศิษย์ของตนจะแสดงในสิ่งที่ถ่ายทอดไปจากตนได้อย่างครบถ้วนและ

ประทับใจผู้ชมเพียงใด ความภาคภูมิใจจะตกอยู่แก่ตัวศิลปินผู้แสดงเป็นอันดับแรก ครูจะภูมิใจในเบื้องลึกและคอยชี้แนะสิ่งที่บกพร่องและพัฒนาให้ดีขึ้นไป ดังมักจะเห็นภาพนาฏยศิลปินไทยแสดงการขอสมาลาโทษต่อนักแสดงด้วยกันเมื่อแสดงเสร็จ และจะต้องไม่ลืมที่จะต้องเข้าไปกราบครูบาอาจารย์ที่ถ่ายทอดวิชาให้แก่ตนเสมอ

ในเรื่องนี้กระบวนการสื่อความหมายในนาฏยศิลป์นี้จูดิธ ลีน แฮนนา (Judith Lyne Hanna) ได้พยายามเขียนแบบจำลองการสื่อสารเพื่ออธิบายกระบวนการสื่อสารเชิงสัญศาสตร์ของนาฏยศิลป์ ในการแสดงนาฏยศิลป์ครั้งหนึ่งๆ จะมีผู้ออกแบบหรือสร้างสรรค์ท่าเต้น (Choreographer) เพียงคนเดียว นาฏยศิลปินจะต้องเต้นตามที่กำหนด และผลงานจะถือเป็นชื่อเสียงให้กับผู้สร้างสรรค์ แต่ในนาฏยศิลป์ไทย การแสดงครั้งหนึ่งจะมีครูผู้ใหญ่หลายท่านเข้าร่วมในการสร้างการแสดง ครูแต่ละคนจะรับผิดชอบดูแลศิษย์ตามบทบาทที่ครูผู้นั้นชำนาญ เช่น ครูยักษ์ที่เคยเล่นเป็นรามสูรที่ฝีมือดีคนหนึ่ง เมื่อมีการแสดงครูท่านนั้นจะเคี่ยวเข็ญศิษย์ของตนที่แสดงเป็นรามสูรจนแสดงได้ดีในบทบาทนั้น ส่วนครูนางที่เชี่ยวชาญบทนางเมขลาก็จะเข้ามาดูแลท่ารำของศิษย์ตนเช่นกัน ดังนั้นในการสร้างละครรำเรื่องหนึ่ง จึงต้องอาศัยครูอาจารย์หลายท่านเพื่อถ่ายทอดท่ารำที่ครูแต่ละคนได้รับถ่ายทอดมาให้กับนักแสดงในแต่ละบทบาท เพื่อให้ท่ารำมีความใกล้เคียงตามแบบฉบับดั้งเดิมมากที่สุด ดังนั้นกระบวนการสื่อสารนาฏยศิลป์ไทยจึงเน้นความสัมพันธ์เชิงวัฒนธรรมภายในกลุ่มอย่างแน่นเหนียว มีผู้ชมทำหน้าที่ติดตามและประเมินว่าศิลปินผู้นี้จะแสดงได้ดีทัดเทียมกับครูผู้ถ่ายทอดเพียงใด และยังสามารถแยกแยะได้ว่ารูปแบบท่ารำเช่นนี้เป็นทางใดของสำนักใด รวมทั้งชื่นชอบและดื่มด่ำไปกับประวัติการถ่ายทอดจากรุ่นต่อรุ่น แสดงให้เห็นว่าผู้ชมนาฏยศิลป์ไทยมิได้ชื่นชมเฉพาะสิ่งที่กำลังแสดงอยู่ตรงหน้าเพียงอย่างเดียว ประวัติที่มาที่อยู่เบื้องหลังกลับเป็นสิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่ผู้ชมต่างถวิลหาเมื่อได้รับชมการร่ายรำอันงดงาม



แผนภูมิที่ 5 : สัญศาสตร์ในนาฏยศิลป์: แบบจำลองกระบวนการ

Dance semiotics: a processual model.

จากแบบจำลองของแฮนนาแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มผู้สร้างสาร (ผู้ออกแบบ/นาฏยศิลปิน) และกลุ่มผู้ชมโดยผ่านการแสดงนาฏยศิลป์ จะเห็นองค์ประกอบในการเข้ารหัสและถอดรหัสสารของทั้งสองกลุ่ม (B และ D) ว่ามีปัจจัยในการตีความและรับรู้เหมือนกัน เช่น ระดับของปัญญา (Cognitive) และอารมณ์ (Emotion) ภายใต้สภาวะและปัจจัยอย่างเดียวกันจนเกิดการเลือกรับรู้ (Selective behavior) และความตั้งใจ (Intent/Information) ในการสร้างหรือการชม แล้วยังประกอบด้วยตัวอ้างถึงของสัญญะอย่างเดียวกันจนเกิดเป็นไวยากรณ์ที่สามารถเข้าใจต้องตรงกันได้ทั้งสองฝั่ง จากนั้นจึงอาศัยตัวการแสดงนาฏยศิลป์ (Dance performance) เป็นช่องทางในการถ่ายทอดผ่านระหว่างกลุ่ม (C) ซึ่งก็ต้องอาศัยตัวอ้างถึงและไวยากรณ์อย่างเดียวกันกับการสร้างและการชม และมีปัจจัยเสริมให้ช่องทางเสริมการสื่อสารให้เด่นชัดขึ้น เช่น ดนตรี บทร้อง เครื่องแต่งกาย ฯลฯ ก่อให้เกิดผลลัพธ์ในเชิงพฤติกรรมในอันดับท้ายสุด

สิ่งที่น่าสนใจจากแบบจำลองของแฮนนาที่เกี่ยวกับการสร้างมโนทัศน์ร่วมในการรับรู้งานนาฏยศิลป์คือ ในส่วน A ที่เป็น**ฐานความเข้าใจร่วมกันของทั้งสองฝ่าย** (Catalytic source) อันได้แก่ ปัจจัยทางประวัติศาสตร์ จิตวิทยา สังคม และความเป็นปัจเจกของทั้งผู้สร้างและผู้ชม นั่นหมายความว่า ผู้ส่งสารและผู้รับสารจะต้องมีฐานความเข้าใจเหล่านี้เหมือนกัน จึงจะสามารถรับรู้และตีความได้เหมือนกัน และยังมีสิ่งสำคัญที่แฮนนาอ้างถึง คือ ฐานความเข้าใจร่วมเหล่านี้สามารถ ทำให้ผู้สร้างและผู้ดูเกิดความสุขความสบายใจได้ ในปัจจัยข้อนี้ทำให้เห็นว่างานนาฏยศิลป์ไม่ว่าจะรูปแบบใดในโลก ต่างต้องมีความสำคัญในการสร้างสุนทรียรสให้เกิดขึ้นได้

ในการสร้างฐานความเข้าใจร่วมของสังคมนาฏยศิลป์ไทยในอดีตเกิดขึ้นได้ไม่ยากนัก เนื่องจากจำนวนมหรสพยังมีแพร่หลายไม่มากนัก มีการแสดงเพียงไม่กี่อย่างในสังคมไทย และมักใช้แสดงเมื่อมีโอกาสสำคัญ ผู้คนจึงตั้งตารอเมื่อรู้ว่าจะมีการแสดงเกิดขึ้น เรื่องราวหรือตำนานตามประวัติศาสตร์เป็นสิ่งที่ได้ยินกันสืบเนื่องมาอย่างคุ้นหูและดูจนเจนตา เรื่องอิเหนา รามเกียรติ์ อุณรุท หรือวรรณคดีอื่นถูกถ่ายทอดผ่านศิลปะนานาแขนง อีกทั้งขนบจารีตในการแสดงก็ถูกปลูกฝังให้อยู่ในสายเลือด การที่คุ้นเคยกับเรื่องราวต่างๆ อยู่แล้ว ผู้ชมจึงไม่ได้ไปดูการแสดงเพื่อ "เอาเรื่อง" แต่กลับไปดูความสามารถของนักแสดงและศักยภาพของคณะละครนั้นๆ ว่าสามารถถ่ายทอดเรื่องราวเดิมๆ ให้ออกมาเป็นการแสดงได้อย่างแยบคายเพียงใด

จุดเน้นของการสื่อสารในนาฏยศิลป์ไทยจึงอยู่ที่การฟ้อนรำเป็นหลักมิใช่การรู้จักและทำความเข้าใจเนื้อเรื่อง ด้วยเหตุนี้เองความเป็นเรื่องราวจึงถูกลดทอนเป็นเพียงส่วนหนึ่ง เพราะเรื่องราวที่นำมาแสดงเป็นวรรณคดีอันยิ่งใหญ่ในอดีตหรือเรื่องเล่าที่ผู้ชมต่างรู้เรื่องราวเป็น

อย่างดีอยู่แล้ว การฟ้อนรำของนาฏยศิลป์ตะวันออกจึงผิดกับนาฏยศิลป์ตะวันตกที่ชูประเด็นการเล่าเรื่องเป็นหลัก

การจำแนกลักษณะของการให้ความหมายภาษาท่ารำในนาฏยศิลป์ไทย สามารถแบ่งได้เป็น 6 กลุ่ม ดังนี้

1. **ความหมายที่มาจากการรำตีบทหรือใช้บท** ซึ่งลักษณะท่ารำที่ใช้เพื่อการนี้มักใช้กิริยาของมือและแขน เพื่อถ่ายทอดความหมาย อารมณ์ของตัวละคร

2. **ความหมายที่เกิดจากท่าเฉพาะ** เป็นท่ารำที่มีการให้ความหมายตามประสบการณ์ร่วม จะเข้าใจเฉพาะผู้ที่เรียน ผู้แสดง และผู้ดูที่เข้าใจนาฏยศิลป์เท่านั้น เช่น หากตัวละครทำท่าป้องหน้า หมายความว่าให้วงปี่พาทย์ทอดเพลงลง เพราะตัวละครได้เดินทางมาถึงในที่นั้นแล้ว หรือพร้อมที่จะรำบทแล้ว หรือท่าเฉิดฉิน ที่มีความหมายเฉพาะว่า สวยงาม ท่าพรหมสี่หน้า ท่านภาพร มีความหมายว่ายิ่งใหญ่

3. **ความหมายที่เกิดจากท่ารำตามเพลงหน้าพาทย์** เนื่องจากเพลงหน้าพาทย์ทำหน้าที่เป็นเพลงประกอบกิริยาของตัวละครเพลงเหล่านั้นแสดงความหมายของการแสดง ณ เวลานั้นด้วย เมื่อปี่พาทย์บรรเลงหน้าพาทย์ ตัวละครจะต้องรำท่าที่กำหนดเป็นแบบแผนที่บังคับสำหรับเฉพาะเพลงนั้นๆ เช่น การรำเพลงคุกพาทย์ หมายถึงการแผลงฤทธิ์ของตัวละคร การรำเพลงเสมอ หมายถึง ตัวละครได้เดินทางไปมาในระยะใกล้

4. **ความหมายที่เกิดจากเรื่องราวของการแสดง** เนื้อหาจากวรรณคดีและการดำเนินเรื่องตามบทละครที่ตัดตอนมาแสดงจะช่วยให้ผู้ชมจินตนาการได้ว่าขณะนั้นเรื่องราวกำลังดำเนินอยู่ในช่วงใดของวรรณคดี เมื่อผู้รำใช้ท่ารำต่างๆ ก็พอที่จะรู้ได้ว่าตัวละครกำลังสื่อความหมายอะไรอยู่ แม้ว่าผู้ดูจะไม่รู้เลยว่าท่ารำมีความหมายว่าอย่างไร เพราะการดำเนินเรื่องเป็นบริบทที่สามารถเชื่อมโยงเหตุการณ์และสร้างความต่อเนื่องทางความหมายได้

5. **ความหมายที่สะท้อนสภาพวัฒนธรรม หรือเกิดจากขนบและจารีต** เช่น ท่ารำตามเนื้อเรื่องที่แสดงถึงวัฒนธรรมของราชสำนัก ตัวเอกของเรื่องราวในนาฏยศิลป์ไทยมักเป็นท้าวพระยามหากษัตริย์ ดังนั้นท่าทางต่างๆ ที่ใช้แสดงในเรื่องก็จะสัมพันธ์กับวัฒนธรรมของราชสำนักด้วย เช่น การนั่งหมอบเฝ้าในท้องพระโรงตามลำดับศักดินา และจะต้องนั่งพับเพียบให้ปลายเท้าไปในทิศทางตรงข้ามกับที่ประทับ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้จะถูกปลูกฝังในระหว่างการเรียนนาฏยศิลป์อย่างสม่ำเสมอ ผู้ที่เรียนนาฏยศิลป์ไทยจะถูกหัดให้มีกิริยางดงามตามแบบอย่างราชสำนัก

6. **ท่ารำที่ไม่มุ่งเน้นในการให้ความหมาย แต่เป็นท่ารำที่มุ่งอวดความงดงามและเทคนิคชั้นสูง** เพื่ออวดฝีมือของผู้แสดง ท่ารำเหล่านี้ไม่ประสงค์จะแสดงความหมายใดๆ แม้ว่าท่านั้นจะมีความหมายก็ตาม เช่น การใช้ท่านางนอนแล้ววิ่งซอยเท้าเพื่อให้ผู้รำใช้เป็นท่าเชื่อมเพื่อเคลื่อนที่แปรแถวเป็นแบบต่างๆ หรือท่ารำในระบำดาวดึงส์นั้นก็แทบจะเรียกได้ว่าผู้สร้างสรรค์ (หม่อมเข็ม กุญชร ณ อยุธยา ในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์) ได้พยายามฉีกรูปแบบการรำตีบท (ที่ให้มีความหมายตามเนื้อร้อง) ตามแบบดั้งเดิม มาเป็นการเลือกเอาท่ารำงามๆ มาเรียงร้อยตามคำร้องและจังหวะ ถือเป็นนวัตกรรมสำหรับนาฏศิลป์ไทยประเภทระบำในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

การพยายามเลียนแบบท่าทางตามธรรมชาติ การแสดงอารมณ์ตามวิสัยของมนุษย์และการสร้างสรรค์จากจินตนาการ แสดงถึงความพยายามที่จะสอดแทรกความหมายในแทบทุกรายละเอียดของการเคลื่อนไหว เมื่อจารีตในการแสดงอารมณ์ของนาฏยศิลป์ไทยถูกจำกัด ตัวละครไม่สามารถยิ้มเห็นฟันได้ ไม่อาจหัวเราะเสียงดังได้ ไม่สามารถร้องไห้คร่ำครวญได้ **ทำให้การแสดงออกด้วยท่าทางเป็นช่องทางที่สนับสนุนการสื่อสารกับผู้ชมได้มากขึ้น ยิ่งปริมาณของท่ารำที่มีความหมายมากขึ้นเท่าใด ความพยายามที่จะแตกความคิดให้ท่ารำมีรายละเอียดไม่ซ้ำเดิมก็มากขึ้นเท่านั้น เกิดเป็นความหมายใหม่ที่ใช้เฉพาะกาลและบุคคล**

การใช้ท่ามือในนาฏยศิลป์ไทยมีการเคลื่อนไหวมือและท่อนแขนเป็นหลักเช่นกัน ท่าต่างๆ นั้นมีชื่อกำหนดเรียกไว้โดยเฉพาะ ท่ามือแบบต่างๆ เมื่อนำมาจัดวางตามตำแหน่ง จะเกิดเป็นแม่ท่าต่างๆ ที่มีชื่อเรียกเฉพาะอีกเช่นกัน โดยท่ามือในนาฏศิลป์ไทย จะใช้ "จีบ" และ "วง" เป็นหลัก ดังจะได้อธิบายวิธีปฏิบัติและความหมายที่เกิดจากการผสมท่ามือต่างๆ ไว้ในภาคผนวก ค.

นอกจากนี้ยังมีท่ามือรูปแบบต่างๆ ที่ ใช้เฉพาะการรำแต่ละชุดหรือกับบางท่า เช่น ท่ามือของยักษ์และลิงที่มีลักษณะเฉพาะ มือของสัตว์ต่างๆ เช่น กวาง ม้า ปลา มือของระบำโบราณคดีที่ปฏิบัติให้เหมือนกับเทวรูปที่ภาพจำหลัก

การพัฒนาความวิจิตรละเอียดอ่อนของภาษาท่ารำ มีความมุ่งหมายเพื่อตอบสนองมาตรฐานแห่งชนชั้น ยิ่งทำให้มีความเข้าใจได้ยากหรือซับซ้อนเพียงใด ยิ่งนิยมว่าดีงามเพียงนั้น จากท่ามือเดียวเหล่านี้เมื่อนำเอาการจัดวางมือทั้งสองข้างมาประกอบกัน โดยกำหนดระดับการวางมือทั้งสองข้าง ทำให้มีความหมายใหม่ โดยกำหนดให้ท่ารำนั้นมีชื่อเฉพาะ เช่น

ภาพที่ 10 : ท่าแขกเต้าเข้ารัง

ภาพที่ 11 : ท่าผาลาเพียงไหล่

ในการร่ายรำที่ปรากฏในงานนาฏยศิลป์ไทยจึงมีลักษณะของความเป็นภาษาใบ้ (Mime) และเป็นนาฏกรรมเชิงละครมุ่งสื่อสารภาษาตามเนื้อเรื่อง โดยใช้การร่ายรำเป็นส่วนสำคัญในการถ่ายทอดเรื่องราว มีลักษณะเชิงภาษาในตัว มีความสัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่น เช่น เนื้อร้อง ดนตรีประกอบการแสดง เครื่องแต่งกาย ฉากและระบบเทคนิคพิเศษ ซึ่งสนับสนุนทำให้สามารถเข้าใจการแสดงได้ง่ายมากยิ่งขึ้น

เมื่อปริมาณของกลุ่มคำและศัพท์เฉพาะทางการรำมีเป็นจำนวนมากขึ้น จึงมีความพยายามกำหนดความหมายให้กับกลุ่มภาษาท่ารำ แล้วรวมเรียกว่า "**นาฏยศัพท์**" คำว่านาฏยศัพท์นี้ ครูอาคม สายาคม ครูโชนหลวงและผู้เชี่ยวชาญทางนาฏศิลป์ ได้เป็นผู้บัญญัติขึ้น

เพื่อใช้เรียกกิริยาท่ารำต่างๆ ที่ใช้ในการแสดงโขนละคร ในราวปี พ.ศ.2497 เพื่อนำไปใช้สอนในโรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ (วิทยาลัยนาฏศิลป์ในปัจจุบัน)[3] ดังอธิบายไว้ว่า

นาฏยศัพท์ ในความหมายโดยแคบ ก็จะหมายถึงเพียงศัพท์ที่ใช้ในการฟ้อนรำเท่านั้น แต่ในความหมายโดยกว้างก็จะกินความไปถึงทั้งศัพท์เฉพาะที่เกี่ยวข้องกับการฟ้อนรำทั้งปวง และรวมไปถึงคำศัพท์เฉพาะที่ใช้ในมหรสพต่างๆ เช่น โขน ละคร หนังใหญ่ กระบี่กระบอง เป็นต้น

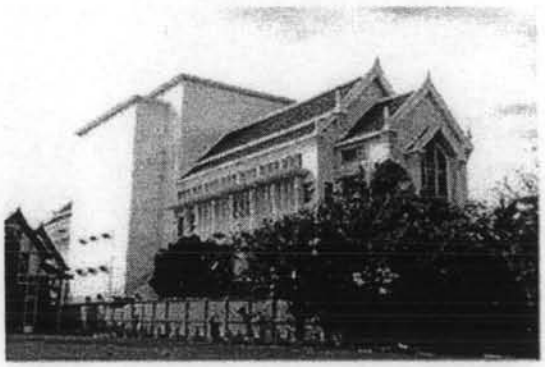
ศัพท์ที่ใช้ในนาฏยศิลป์นั้นบางคำ ไม่อาจสืบค้นถึงที่มาของการเรียกได้ บางท่าหรือบางศัพท์ใช้กับการแสดงนาฏยศิลป์เฉพาะประเภท บางศัพท์มีความหมายก้ำกึ่งกัน บางศัพท์ที่ใช้สอนในต่างสำนักกันก็มีความหมายต่างกัน ความหมายของนาฏยศัพท์ต่างๆ นั้นได้รวบรวมไว้ในภาคผนวก ก.

เมื่อได้ผลการศึกษาตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 แล้ว จึงได้ทำการสำรวจและสังเกตการณ์ ณ โรงละคร 2 แห่ง เพื่อศึกษาลักษะการรับรู้และทำความเข้าใจภาษาท่ารำ ของทั้งผู้ชมชาวไทยและชาวต่างชาติ เพื่อตอบปัญหาการวิจัยตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 ดังนี้

---

[3] **รวมงานนิพนธ์ของนายอาคม สายาคม ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์**. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกในการพระราชทานเพลิงศพนายอาคม สายาคม ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันพฤหัสบดีที่ 9 ธันวาคม 2525), น. 54.

4.5 การสำรวจและสังเกตการณ์ ณ โรงละครแห่งชาติ



ภาพที่ 12 : โรงละครแห่งชาติและบริเวณสังคีตศาลา ภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ

โรงละครแห่งชาติ เป็นสถานที่หลักที่จัดการแสดงนาฏยศิลป์ไทยในทุกรูปแบบ มีหน้าที่รักษามรดกทางวัฒนธรรมการแสดงที่เป็นศิลปะประจำชาติไทยให้คงอยู่ ทั้งในส่วนที่เป็นผู้จัดแสดงเอง หรือ Production House โดยมีสำนักการสังคีต หน่วยงานในสังกัดกรมศิลปากร (เดิมเป็นกองการ-สังคีต แล้วเป็นสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ ในสังกัดกรมศิลปากรตามลำดับ) ทำหน้าที่ควบคุมการดำเนินงานจัดแสดง และยังเป็นสถานที่ให้เอกชนเช่าใช้เพื่อจัดการแสดงประเภทอื่นๆ แบ่งส่วนที่ใช้จัดการแสดงออกเป็นโรงละครแห่งแห่งชาติ (โรงใหญ่) ความจุประมาณ 1,200 ที่นั่ง และโรงละครแห่งชาติ (โรงเล็ก) ความจุประมาณ 500 ที่นั่ง นอกจากนั้นยังกำกับดูแลพื้นที่จัดแสดงบริเวณข้างพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เรียกว่า "สังคีตศาลา" มีการแสดงเป็นฤดูกาลในช่วงระหว่างเดือนตุลาคมถึงมีนาคมของทุกปี

การจัดแสดงนาฏยศิลป์ไทยโดยสำนักการสังคีต มีทั้งการแสดงที่เป็นงานเผยแพร่นาฏยศิลป์สำหรับประชาชนประจำปี โดยกำหนดว่าในปีหนึ่งๆ นั้นจะต้องทำการแสดงโขน ละครและมหรสพตามแผนงานและงบประมาณ โดยมีข้าราชการที่ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญ นาฏศิลปิน ดุริยางคศิลปิน ในสังกัดสำนักการสังคีต และนักเรียนนักศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปและสถาบัน-บัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นผู้ควบคุมและแสดง การแสดงที่จัดขึ้นโดยสำนักการสังคีต ได้รับการยอมรับว่าเป็นแบบแผนมาตรฐานอันงดงามและสืบทอดมาจากนาฏยศิลป์ในราชสำนัก ทำให้มีผู้ชมติดตามชมมาเป็นระยะเวลายาวนาน นับตั้งแต่ปีที่ก่อตั้งกรมศิลปากรใน พ.ศ.2477

ภาพที่ 13 : กรอบเวทีภายในโรงละครแห่งชาติ

ภาพที่ 14 : การแสดงละครใน

ภาพที่ 15 : การแสดงระบำ

ภาพที่ 16 : การแสดงละครนอก

การจัดการแสดงของโรงละครแห่งชาติได้รับความนิยมจากผู้ชมชาวไทยที่ชื่นชอบในศิลปะการแสดงของไทย รวมทั้งชาวต่างชาติซึ่งเป็นนักท่องเที่ยวที่แวะเวียนมาชมศิลปะประจำชาติของไทย ซึ่งถือว่าเป็นการสร้างประสบการณ์พิเศษให้กับนักเดินทางเหล่านั้น การจัดแสดงมักจะจัดขึ้นในช่วงเย็นของวันศุกร์และวันหยุดนักขัตฤกษ์ และจัดขึ้นตามโอกาสพิเศษอื่นๆ การที่โรงละครแห่งชาติสามารถจัดการแสดงทุกสัปดาห์นั้น ทำให้เกิดกลุ่มผู้ชมที่เป็น "ขาประจำ" ติดตามชมผลงานการจัดแสดงของโรงละครแห่งชาติย่างเหนียวแน่น ด้วยเหตุผลหลากหลายประการ

ประเภทของการแสดงที่จัดขึ้นในระหว่างที่ทำการสำรวจนั้นเป็นการแสดงประเภท "วิพิธทัศนา"คือ มีการแสดงหลากหลายรูปแบบอย่างละเล็กน้อยต่อเนื่องกันไป เช่น มีการแสดงโขนตอนสั้น มีละครในเรื่องอิเหนา ตอน เข้าเฝ้าท้าวดาหา มีละครนอก เรื่องไกรทอง ตอนพ้อบน มีระบำต่างๆ จำนวนมาก ในการแสดงประเภทโขนและละครนั้นมีปริมาณภาษาท่ารำที่ใช้ประกอบการแสดงเป็นจำนวนมากเพื่อสื่อความหมายและประกอบอารมณ์ตามท้องเรื่อง ส่วนการแสดงระบำนั้นมีการใช้ภาษาท่ารำน้อยกว่าเพราะมุ่งนำเสนอรูปแบบเสนอของการเลือกใช้ท่ารำงามๆ และการแปรแถวให้เป็นรูปลักษณ์ต่างๆ

จากการสำรวจกลุ่มผู้ชมที่มาชมการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติและสังคีตศาลาในระหว่างเดือนกุมภาพันธ์ 2548 นั้น มีผู้ร่วมให้สัมภาษณ์ทั้งสิ้น 52 ราย เป็นชาย 23 ราย (คิดเป็นร้อยละ44.23) และเป็นหญิง 29 ราย (คิดเป็นร้อยละ 55.76) ดังสามารถจำแนกตามข้อมูลทั่วไปได้ดังนี้

กลุ่มอายุ

1. กลุ่มเยาวชนและคนหนุ่มสาว (อายุระหว่าง 15-30 ปี)	ร้อยละ 37.7
2. กลุ่มผู้ชมวัยกลางคน (อายุระหว่าง 31-59 ปี)	ร้อยละ 35.8
3. กลุ่มผู้ชมวัยสูงอายุ (มากกว่า 60 ปี)	ร้อยละ 26.5

ระดับการศึกษา

1. มัธยมศึกษา	ร้อยละ 18.4
2. อุดมศึกษา	ร้อยละ 50.0
3. อื่นๆ (ปริญญาเอก, ประกาศนียบัตร)	ร้อยละ 31.6

รายได้

1. ต่ำกว่า 5,000 บาท	ร้อยละ 18.4
2. 5,001 – 7,500 บาท	ร้อยละ 5.8
3. 7,501 – 10,000 บาท	ร้อยละ 11.5
4. สูงกว่า 10,000 บาท	ร้อยละ 64.3

ตารางที่ 2 : ประสบการณ์การชมนาฏยศิลป์ จำแนกตามกลุ่มอายุ (ร้อยละ)

กลุ่มอายุ					
15-30 ปี		31-59 ปี		60 ปีขึ้นไป	
เคย	ไม่เคย	เคย	ไม่เคย	เคย	ไม่เคย
32.35	6.86	29.01	6.27	20.98	4.50

ตารางที่ 3 : วัตถุประสงค์ของการมาชมการแสดง จำแนกตามกลุ่มอายุ (ร้อยละ)

ข้อคำถาม	กลุ่มอายุ					
	15-30 ปี		31-59 ปี		60 ปีขึ้นไป	
	ใช่	ไม่ใช่	ใช่	ไม่ใช่	ใช่	ไม่ใช่
ติดตามและชื่นชอบศิลปินเฉพาะคน	10.4	29.6	9.4	26.3	6.2	17.8
บัตรที่มีราคาถูกกว่าการแสดงประเภทอื่นๆ	8.8	31.2	8.0	28.0	5.2	18.8
ผู้ปกครองหรือญาติพามาชม	5.6	34.4	5.2	31.0	3.2	20.6
ชอบตลกโขนละคร	6.4	33.6	5.8	30.2	3.8	20.2
เป็นการเสริมรสนิยม	3.2	36.8	2.8	33.2	2.0	22.0
เป็นการสมาคมและพบปะกันในหมู่ผู้มีรสนิยมหรือปัญญาชน	4.8	35.2	4.4	31.6	2.8	21.2
ได้รับเชิญให้มาชมหรือเป็นเกียรติแก่ผู้จัด	1.6	38.4	1.4	34.6	1.0	23.0

จากการสำรวจและสังเกตการณ์ผู้ชม ภายในโรงละครแห่งชาติพบว่าเป็นกลุ่มผู้ชมที่มาชมการแสดงเป็นประจำ ณ โรงละครแห่งชาติ ที่เรียกได้ว่าเป็น "แฟนละคร" ตัวจริง ลักษณะการเข้าชมของผู้ชมกลุ่มนี้ คล้ายกับเป็นการสังสรรค์ไปในตัว เพราะโดยมากเป็นผู้ที่เกษียณอายุราชการแล้ว การได้มีโอกาสพบปะเพื่อนฝูงในยามว่างจึงเป็นกิจกรรมที่น่าสนใจและชวนเพลิดเพลินไม่น้อย กลุ่มผู้ชมสูงอายุเหล่านี้จะเดินทางมาก่อนการแสดงเริ่มเพื่อพบปะพูดคุยหรือรับประทานอาหารว่างร่วมกัน มักพูดคุยถึงการแสดงที่จะเกิดขึ้นในวันนั้นว่ามีศิลปินผู้ใดร่วมแสดงบ้าง หากเป็นผู้ที่ตนเองชื่นชอบก็มักจะแสดงความชื่นชมเป็นพิเศษ และมักสนทนาเอาใจศิลปินผู้ที่ตนชื่นชอบแข่งขัน ลักษณะคล้ายกันนี้พบได้ในการแสดงประเภทลิเกที่มุ่งเอาใจศิลปินมาก กลุ่มเหล่านี้เป็นที่รู้จักกันในนามของ "แม่ยก" หากแต่เขาเหล่านี้มักไม่ชื่นชอบหากใครจะนำคำนี้ไปเรียกพวกเขาเช่นนั้น โดยเฉพาะกลุ่ม ณ โรงละครแห่งชาติ เพราะเขาเหล่านี้จะรู้สึกว่าตนเองเป็นคนละกลุ่มกับพวกแม่ยกลิเก การตบรางวัลแก่ศิลปินสำหรับกลุ่มผู้ชม ณ โรงละครแห่งชาติ มักไม่กระทำกันอย่างเอิกเกริก มักมีของรางวัลให้เมื่อการแสดงเสร็จสิ้น เพราะตัวละครต้องอยู่ในบทบาทตลอดเวลาที่แสดง เว้นเสียแต่เป็นงานเฉพาะกิจที่เชิญศิลปินโขนละครเหล่านั้นมาร้องเพลง เหล่าผู้ชมต่างๆ จึงจะได้มีโอกาสคล้องพวงมาลัยหรือให้รางวัลที่หน้าเวทีได้

นอกเหนือไปจากเหตุผลดังกล่าวแล้ว ปัจจัยที่ผู้ชมเลือกมาชมการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ หลายคนได้ให้คำตอบเกี่ยวกับการใช้ "เวลาว่าง" ในสิ่งที่ตนชื่นชอบและสนใจ ซึ่งจะเห็นได้ว่าในขณะที่เยาวชนกลุ่มหนึ่งใช้เวลาว่างกับการเดินจับจ่ายซื้อของหรือชมภาพยนตร์ซึ่งเป็นสื่อใหม่แล้ว กลุ่มผู้ชมที่ชื่นชอบในงานวัฒนธรรมนี้กลับให้ความสำคัญกับการใช้เวลาว่างในการชมการแสดงศิลปะประจำชาติโดยเฉพาะ ความรู้สึกที่เกิดขึ้นเมื่อได้สัมภาษณ์ คือ ความชื่นชมและมีความสุขที่ได้รับชม ปัจจัยที่ชื่นชอบนักแสดงเฉพาะบุคคลจึงเป็นปัจจัยรองๆ ลงไป วิถีการใช้เวลาว่างไปกับงานวัฒนธรรมเหล่านี้พบได้ไม่มากนักสังคมไทยปัจจุบัน โดยเฉพาะกลุ่มเยาวชน ดังนั้นสื่อประเพณีจึงยังคงต้องทำหน้าที่เป็นทางเลือกหนึ่งให้เยาวชนเสมอไม่ว่าจะมีสื่อชนิดใหม่ๆ เกิดขึ้นมามากมายก็ตาม

ในอีกส่วนหนึ่งที่เป็นเยาวชนที่ศึกษาด้านนาฏยศิลป์ ดนตรีไทยนั้น มาความตั้งใจมาดูอย่างสูงเพื่อที่จะสังเกตลักษณะของศิลปะชั้นครูแล้วสามารถนำกลับไปใช้ในวิชาชีพของตนเองได้ เยาวชนเหล่านี้โดยมากถูกปลูกฝังจากผู้ใหญ่ เช่น พ่อ แม่ ตา ยาย ส่งเสริมให้เรียนด้านนี้ เช่น ที่วิทยานาฏศิลป หรือโรงเรียนสอนดนตรีนาฏยศิลป์เอกชนอื่นๆ เด็กที่หัดเรียนก็มีความสนใจที่จะมาชมมากขึ้น และสามารถจำแนกถึงรายละเอียดในตัวงานศิลปะได้ว่า บรรเลงหรือแสดงอย่างไรจึงจะเรียกว่าไพเราะหรืองดงาม จึงแสดงว่าการมาชมการแสดงนี้ก่อให้เกิดในทางปฏิบัติโดยตรงกับกลุ่มผู้ชมที่เป็นเยาวชนและคนหนุ่มสาว เพราะสามารถนำเอาประสบการณ์การรับชมไปใช้ปรับความสามารถและพัฒนาฝีมือด้านการแสดงของตนเอง

ดังนั้นในแง่ของการมีส่วนร่วมทางวัฒนธรรมของกลุ่มผู้ชมนั้น ผู้ชมมีจิตสำนึกร่วมทั้งในระดับปฏิบัติเองและในระดับของการส่งเสริมในทางอ้อม การที่ผู้ชมได้เข้ามาชมการแสดงอย่างเป็นประจำนี้ก็ถือเป็นการมีส่วนร่วมทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งไปในตัว ซึ่งมีความแตกต่างระหว่างกลุ่มอายุ ดังนี้

ตารางที่ 4 : การมีส่วนร่วมทางวัฒนธรรม จำแนกตามกลุ่มอายุ (ร้อยละ)

ข้อคำถาม	กลุ่มอายุ					
	15-30 ปี		31-59 ปี		60 ปีขึ้นไป	
	ใช่	ไม่ใช่	ใช่	ไม่ใช่	ใช่	ไม่ใช่
ตนเองเป็นส่วนหนึ่งของการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย โดยการติดตามศิลปวัฒนธรรม เช่น ชมมหรสพไทย หรือใส่ผ้าไทย	32.2	8.0	28.8	7.2	19.2	4.8
ส่งเสริมบุตรหลานให้เรียนด้านดนตรีหรือนาฏยศิลป์ไทย	18.4	21.6	16.6	19.4	11.0	13.0

จะเห็นได้ว่าผู้ชมในทุกกลุ่มอายุมีส่วนร่วมทางวัฒนธรรมโดยการให้ตนเองทำหน้าที่นี้โดยตรงมากกว่าเป็นไปในแง่ส่งเสริมโดยทางอ้อม จากการสอบถามพบว่าเยาวชนในกลุ่ม 15-30 ปี โดยมากแล้วเป็นผู้ที่ฝึกหัดดนตรีไทยหรือนาฏยศิลป์ไทยอยู่ก่อนแล้ว การมาชมการแสดงจึงถือเป็นการเพิ่มประสบการณ์และเรียนรู้ศิลปินชั้นครู แม้ในกลุ่มผู้ใหญ่อายุ 31-59 ปีเองก็เป็นผู้ที่ทำหน้าที่สืบทอด เช่น เป็นครู หรือเป็นศิลปินที่มีความมุ่งหมายมาเพิ่มประสบการณ์ในการชมการแสดงให้มากขึ้นและถือเป็นการพักผ่อนไปในตัวด้วย

จากการสำรวจผู้ชมที่มาชมการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ พบว่า เหตุผลสูงสุดที่ผู้ชมมาชมการแสดง เพราะติดตามและชื่นชอบศิลปินเฉพาะคน รองลงมาคือมาชมเพราะบัตรที่มีราคาถูกกว่าการแสดงประเภทอื่นๆ และอีกส่วนหนึ่งมาชมเพราะชอบตลกโขนละคร นอกเหนือจากนั้นมาชมเพราะเป็นการสมาคมหรือพบปะกันในหมู่ผู้นิยมชมชอบในนาฏยศิลป์ ส่วนเยาวชนที่มาชมโดยมากมาเพราะผู้ปกครองหรือญาติพามาชม

จากการสัมภาษณ์และสังเกตลักษณะของผู้ที่มาชมการแสดงแม้ว่าจะเป็นการชมในโรงละครก็ตาม กลับแต่งกายลำลองไม่พิธีรีตองมากนัก ซึ่งเป็นลักษณะแตกต่างไปจากการชมการแสดงในวัฒนธรรมตะวันตกที่ผู้เข้าชมต้องให้เกียรติกับการแสดงด้วยการแต่งกายเต็มที่ เราสามารถพบเห็นคุณลุงหรือคุณป้าสวมเสื้อยืด รองเท้าแตะเดินเข้าชมการแสดงได้โดยไม่รู้สึกแปลกตา หรือบางครั้งผู้ชมก็ชอบที่ลักลอบทำผิดข้อห้ามของโรงละคร เช่น การนำอาหารเข้ามารับประทาน จากการสอบถามเจ้าหน้าที่เดินบัตรของโรงละคร ก็ทำให้ทราบว่าผู้ชมมักลอบนำอาหารใส่กระเป๋าเข้าไปเปิดรับประทานในโรงละครเป็นประจำ บ้างก็แอบถ่ายภาพทั้งด้วยโทรศัพท์มือถือกล้องวิดีโอ เสมอๆ แต่ผู้ชมส่วนมากก็มีความเห็นตรงกันว่ามีความตั้งใจชมตลอดการแสดงเสมอ มีบ้างที่เห็นผู้อื่นทำกิริยาไม่สมควร หรือบางครั้งก็อาจเกิดกิริยาอันไม่สมควรเหล่านั้นกับตนเอง เช่น การพูดคุยวิพากษ์วิจารณ์ระหว่างการแสดงซึ่งเกิดขึ้นเสมอ และเป็นลักษณะของการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อกล่าวถึงเรื่องนี้ผู้ตอบคำถามหลายท่านเกิดความเขินอาย แต่ก็ยอมรับว่าได้กระทำเช่นนั้น นอกจากนั้นก็คงเป็นเหตุสุดวิสัย เช่น การลุกเข้าห้องน้ำในระหว่างการแสดง ซึ่งอาจทำให้ขัดอรรถรสการชมการแสดงของผู้อื่น ดังมีรายละเอียดลักษณะของผู้ชมตามตาราง

ตารางที่ 5 : ลักษณะการชมการแสดง จำแนกตามกลุ่มอายุ (ร้อยละ)

ข้อคำถาม	กลุ่มอายุ					
	15-30 ปี		31-59 ปี		60 ปีขึ้นไป	
	ใช่	ไม่ใช่	ใช่	ไม่ใช่	ใช่	ไม่ใช่
คุยกันระหว่างการแสดง เช่น ชวนกันชมหรือวิจารณ์นักแสดง เครื่องแต่งกาย ท่ารำ	15.11	24.88	13.33	22.22	9.33	15.11
ลุกขึ้นเดินเข้าห้องน้ำ	15.11	24.88	13.33	22.22	9.33	15.11
คุยโทรศัพท์มือถือ	4.44	35.55	4.0	31.55	2.66	21.77
บันทึกภาพและวิดีโอ	1.77	38.2	1.55	34.0	1.11	23.33
หลับในบางช่วงของการแสดงแล้วตื่นขึ้นมาชมเฉพาะตอนที่รอคอยเท่านั้น	3.55	36.44	3.11	32.44	2.22	22.22
ซื้อบัตรชมการแสดงหลายรอบ แต่ชมรอบละเล็กน้อยแล้วนำเรื่องราวมาปะติดปะต่อกัน	0.88	39.11	0.88	34.66	0.44	24.0
ชมการแสดงทุกรอบที่จัด	9.77	30.22	8.66	26.88	6.0	18.44

ลักษณะการเลือกชมที่นั่งการแสดงโขนหรือละครรำ ณ โรงละครแห่งชาตินี้ ผู้ชมนิยมเลือกการแสดงแถวหน้า เพราะได้มีโอกาสใกล้ชิดกับศิลปินที่ตนชื่นชอบ ทั้งยังแสดงสถานะทางการเงินของผู้ซื้อว่าการที่สามารถมีแรงซื้อที่นั่งแถวหน้าได้ แสดงว่าเป็นผู้ที่มีฐานะดี ดังนั้นการจัดผังราคาที่นั่งของโรงละครแห่งชาติในกลุ่มแถวที่นั่งที่ติดเวทีจึงมีราคาสูง (ผิดกับการดูภาพยนตร์ที่ที่นั่งด้านหลังห่างจากจอภาพยนตร์ที่สุดจะมีราคาสูง) เมื่อกลุ่มผู้ชมเข้าสู่โรงละครแล้วสิ่งหนึ่งที่สังเกตได้อย่างชัดเจนคือ การวิพากษ์วิจารณ์การแสดงอย่างเปิดเผยตั้งแต่ก่อนเริ่มการแสดง หรือแม้ขณะที่การแสดงกำลังดำเนินอยู่ ลักษณะเช่นนี้แสดงให้เห็นว่าวัฒนธรรมการชมมหรสพไทย ยังคงสืบเนื่องจากอดีตที่สามารถมีส่วนร่วมไปกับการแสดงได้อย่างไม่ถูกแบ่งปันระหว่างพื้นที่แสดงและพื้นที่แห่งการรับชม ซึ่งออกจะดูขัดกันเมื่อมหรสพไทยได้มีโอกาสเข้ามาแสดงในโรงละครที่เป็นลักษณะปิดและแบ่งแยกพื้นที่ระหว่างสองส่วนกันอย่างชัดเจน แต่ก็มิได้ทำให้วัฒนธรรมการชมแบบดั้งเดิมเลือนหายไป ประเด็นที่เป็นที่น่าวิพากษ์วิจารณ์ของกลุ่มผู้ชมได้แก่ รูปร่างใบหน้าของผู้แสดง ลีลาท่าทางการรำ การแสดงอารมณ์ ความประณีตในการใช้ท่ารำ เป็นต้น ซึ่งเรื่องรูปร่างหน้าตานั้นเห็นจะเป็นเรื่องหลักที่มักได้ยินเสมอ โดยเฉพาะกลุ่มนักแสดงชาย ที่มักจะได้รับคำชื่นชมจาก

กลุ่มผู้ชมหญิงสูงอายุเหล่านี้เป็นพิเศษ ประเด็นรองลงมาก็ได้แก่ความประณีตในการแสดงฝีมือของท่ารำและการแสดงอารมณ์ ซึ่งบางครั้งอาจเป็นประเด็นสำคัญมากกว่าความเข้าใจในเรื่องราวของการแสดง เพราะกลุ่มผู้ชมกลุ่มนี้ส่วนใหญ่รู้เรื่องราวของการแสดงหรือวรรณคดีต่างๆ มาแล้ว จึงทำให้ความเข้าใจในเรื่องราวถูกลดความสำคัญลงไป ผู้ชมจึงมักมุ่ง "จับผิด" ในด้านความประณีตงดงามของการแสดงท่าทาง ท่ารำและการเข้าถึงบทบาทของผู้แสดงแต่ละคนมากกว่า และมักสร้างข้อเปรียบเทียบระหว่างผู้ที่เคยแสดงได้ดีในบทบาทเดียวกัน เมื่อเปลี่ยนผู้แสดงผู้ชมก็จะถวิลหาความงามตามมาตรฐานในอดีตที่ตนได้เคยพบเห็น ผู้ชมบางคนอาจเชี่ยวชาญถึงขนาดจดจำกระบวนท่ารำได้ และมักวิพากษ์วิจารณ์ในความถูกต้องตามระเบียบแบบแผนดั้งเดิมของกระบวนท่ารำต่างๆ นั้น

ในประเด็นของการแบ่งแยกชนชั้นทางศิลปะและแบ่งชั้นของกลุ่มผู้ชมนั้น พบว่าในปัจจุบันเส้นกั้นแบ่งทางศิลปะได้ถูกทำลายลงตั้งแต่สมัยประชาธิปไตยเป็นต้นมา ทำให้ "ใครๆ ก็สามารถชมการแสดงได้" ไม่จำเป็นที่จะต้องเป็นกลุ่มเจ้าหรือกลุ่มชนชั้นสูงเช่นในอดีต ตัวผลงานศิลปะเองก็มิได้สงวนไว้เป็นเครื่องบริโภคของชนชั้น ดังนั้น "รสนิยม" จึงอาจเป็นปัจจัยรองลงไปหากผู้ชมมี "ความเข้าใจ" ในตัวงานศิลปะเข้ามาแทนที่ จนผู้ชมที่เป็นเยาวชนบางท่านได้กล่าวว่า **"ทุกคนมีสิทธิ์ใคร่รู้กับสิ่งที่เพิ่งสัมผัส"**

ผู้ชมกลุ่มต่างๆ มีทัศนคติต่อการแสดงนาฏยศิลป์แต่ละรูปแบบแตกต่างกัน แต่ที่เป็นที่น่าสังเกตคือ ในกลุ่มเยาวชนและคนหนุ่มสาวนั้นพึงพอใจกับการแสดงที่มีการร่ายรำสวยๆ มากกว่าการพูดและชื่นชอบการแสดงที่กระชับทันใจมากกว่าผู้ชมกลุ่มผู้ใหญ่และกลุ่มผู้สูงอายุ ดังนี้

ตารางที่ 6 : ความพึงพอใจในการรับชม จำแนกตามกลุ่มอายุ (ร้อยละ)

ข้อคำถาม	กลุ่มอายุ					
	15-30 ปี		31-59 ปี		60 ปีขึ้นไป	
	ใช่	ไม่ใช่	ใช่	ไม่ใช่	ใช่	ไม่ใช่
ชอบนาฏยศิลป์ที่มีการร่ายรำสวยๆ มากกว่าการพูด	25.30	13.46	22.65	12.04	17.34	9.18
ชอบการแสดงที่กระชับ รวบรัดทันใจและไม่ยืดยาด	24.08	16.73	21.83	14.89	13.26	9.18

ความรู้สึกของผู้ชมในแง่ของการรับรู้ทางสุนทรียะนั้น พบว่าทัศนคติในเรื่องหน้าที่ของการแสดงที่สามารถสร้างความสุขในแบบที่ผู้ชมได้หลีกหนีออกไปจากโลกปัจจุบันแล้วเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงนั้นเกิดขึ้นกับผู้ชมทุกกลุ่มอายุ บางท่านได้อธิบายถึงในระดับที่ว่านาฏยศิลป์และดนตรีนั้นสามารถทำให้จิตใจสงบและตั้งอยู่ในสติได้ ก่อให้เกิดความสบายใจและคลายเครียด ผู้ชมบางท่านที่รู้สึกเข้าไปมีส่วนร่วมกับการแสดงนั้นเคยร้องไห้ เมื่อชมการแสดงละครเสภาเรื่องขันช้างขุนแผน ทั้งต่างเห็นว่านาฏยศิลป์นั้นเป็นศิลปะชั้นสูงที่ไม่ได้เป็นเรื่องเฉพาะกลุ่มหรือเฉพาะผู้ที่มีรสนิยมทางศิลปะเท่านั้น ทั้งยังคิดว่าไม่ได้เป็นเรื่องที่สามารถทำความเข้าใจได้ยาก จึงทำให้ผู้ชมเกิดความใส่ใจใคร่รู้ในการทำความเข้าใจในความหมายอันเกิดจากท่าทางต่างๆ ที่ได้พบเห็น

ตารางที่ 7 : การรับรู้ทางสุนทรียะ จำแนกตามกลุ่มอายุ (ร้อยละ)

ข้อคำถาม	กลุ่มอายุ					
	15-30 ปี		31-59 ปี		60 ปีขึ้นไป	
	ใช่	ไม่ใช่	ใช่	ไม่ใช่	ใช่	ไม่ใช่
นาฏยศิลป์สร้างความสุข ความรื่นรมย์ ทำให้ลืมเรื่องไม่สบายใจ คลายความกังวล ความเครียดจากชีวิตประจำวัน	38.46	0.0	34.61	1.92	23.07	1.92
การชมนาฏยศิลป์เหมือนได้มีโอกาสเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง หรือรู้สึกเปรียบเทียบตนเองว่าเหมือนตัวละครที่กำลังแสดงอยู่บนเวที	24.08	16.73	20.61	14.08	14.48	10.0
นาฏยศิลป์เป็นศิลปะชั้นสูง	33.92	5.29	30.39	4.90	21.96	3.52
นาฏยศิลป์เป็นเรื่องเฉพาะกลุ่ม	8.43	30.78	7.64	27.64	5.49	20.0
นาฏยศิลป์ไทยเป็นการแสดงที่สามารถทำความเข้าใจได้ยาก	14.70	24.50	13.13	22.15	9.41	16.07
ผู้ชมนาฏยศิลป์ต้องเป็นผู้ที่มีรสนิยมทางศิลปะ	15.29	21.96	15.29	21.96	10.58	14.90

เนื้อหาหรือเนื้อเรื่องของการแสดงก็เป็นอีกส่วนสำคัญที่จะทำให้ผู้ชมสามารถทำความเข้าใจความหมายของท่ารำต่างๆ โดยอนุมานจากการดำเนินเรื่อง สอดคล้องกับขนบของการชมศิลปะการแสดงแบบจารีตที่ผู้ชมควรจะรู้เรื่องการแสดงมาก่อนนั้น พิสูจน์ได้จากการสำรวจ ดังผลตามตาราง ซึ่งพบว่าผู้ชมทุกกลุ่มต่างรู้เรื่องราวของเรื่องที่จะแสดงมาก่อนที่จะมาชม

ตารางที่ 8 : การรับทราบเนื้อเรื่องในการแสดง จำแนกตามกลุ่มอายุ (ร้อยละ)

ข้อคำถาม	กลุ่มอายุ					
	15-30 ปี		31-59 ปี		60 ปีขึ้นไป	
	ใช่	ไม่ใช่	ใช่	ไม่ใช่	ใช่	ไม่ใช่
ทราบเนื้อเรื่องก่อนมาชมการแสดง	24.80	15.20	22.40	13.60	14.80	9.20

จากการสอบถามผู้ที่มาชมการแสดงทำให้ทราบว่า ความเข้าใจของผู้ชมที่มีต่อคำศัพท์เกี่ยวกับการสื่อความหมายในนาฏยศิลป์นั้นมีมากน้อยเพียงใดนั้น มีผลดังนี้

ตารางที่ 9 : การรับรู้ต่อการสื่อความหมาย จำแนกตามกลุ่มอายุ (ร้อยละ)

ข้อคำถาม	กลุ่มอายุ					
	15-30 ปี		31-59 ปี		60 ปีขึ้นไป	
	ใช่	ไม่ใช่	ใช่	ไม่ใช่	ใช่	ไม่ใช่
การเคลื่อนไหวของนักแสดงหรือท่ารำต่างๆ ล้วนมีความหมาย	34.50	4.70	31.17	4.11	22.54	2.94
เข้าใจภาษาท่ารำที่ใช้ในนาฏยศิลป์	33.92	5.29	30.39	4.90	21.96	3.52
รู้จักคำว่าเพลงหน้าพาทย์	25.60	14.40	21.80	12.20	16.60	9.40
รู้จักคำว่าตีบท	26.07	13.13	23.52	11.76	17.05	8.43
รู้จักคำว่านาฏยศัพท์	24.80	15.20	22.40	13.60	14.80	9.20

เมื่อจำแนกกลุ่มอายุของผู้ชมก็ทำให้ทราบถึงการรับรู้ที่มีต่อคำต่างๆ จากตารางจะเห็นได้ว่าคำศัพท์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสื่อความหมายทางนาฏยศิลป์ ผู้ชมส่วนมากจะรู้จักคำศัพท์ต่างๆ เหล่านี้ บางคนสามารถอธิบายนิยามง่ายๆ ให้ผู้วิจัยฟังได้ แต่ในบางคำนั้น ผู้ชมกลุ่มเยาวชนมีความเข้าใจศัพท์เหล่านี้เพียงเล็กน้อยเท่านั้น ดังเช่นที่ให้คำอธิบายประกอบว่า เพลงหน้าพาทย์คงเป็นครูชั้นสูง หรือเป็นเพลงรำตามดนตรีที่ไม่มีการขับร้อง ส่วนผู้ชมกลุ่มผู้ใหญ่ที่มีประสบการณ์

ในการรับชมจะสามารถอธิบายได้ว่า เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่ใช้ประกอบอากัปกิริยาของตัวละคร เช่น เพลงสาธุการ บาทสกุณี และตระนิมิตร ซึ่งจะเห็นข้อแตกต่างระหว่างสองกลุ่มนี้คือ ในกลุ่มผู้ใหญ่นั้นสามารถอธิบายความหมายของคำได้อย่างละเอียดถูกต้อง และเมื่อมีความเข้าใจเช่นนี้ก็สามารถเชื่อมโยงความหมายอันเกิดจากเพลงหน้าพาทย์เมื่อปรากฏในช่วงต่างๆ ของการแสดงได้ง่าย ผิดกับกลุ่มเยาวชนที่เห็นเพียงการรำหน้าพาทย์นั้นเป็นการเพียงการแสดงท่าทางสวยๆ ประกอบดนตรี

ตารางที่ 10 : ระดับความเข้าใจต่อลักษณะการสื่อความหมายของภาษาท่ารำ

ลักษณะการสื่อความหมาย	ระดับความเข้าใจ (ร้อยละ)	
	เข้าใจ	ไม่เข้าใจ
ตัวละครเคลื่อนไหวร่างกายไปกับทำนองดนตรีโดยไม่มีบทร้องประกอบ	84.6	15.4
ตัวละครเคลื่อนไหวร่างกายไปพร้อมกับเสียงร้องตามทำนองพากย์หรือเจรจาแสดงท่าที่มีความหมายตามคำร้องหรือคำพากย์	92.3	7.7
ตัวละครใส่หน้ากากหรือหัวโขนร่ายรำโดยไม่มีบทร้องประกอบ	83.0	17.0

จากผลการสำรวจความเข้าใจท่ารำ โดยผู้วิจัยได้ปฏิบัติท่ารำให้ผู้ถูกสัมภาษณ์ชมแล้วถามถึงความหมายว่าผู้ถูกสัมภาษณ์มีระดับความเข้าใจมากน้อยเพียงใดนั้น ผู้ชมต่างรู้ว่าการเคลื่อนไหวต่างๆ ของนักแสดงหรือการแสดงท่ารำต่างๆ นั้นล้วนมีความหมาย แต่ไม่คิดว่าท่ารำเหล่านั้นยากแก่การทำความเข้าใจ และเมื่อมีข้อถามเกี่ยวกับลักษณะของการสื่อความหมายของท่ารำในแบบต่างๆ ก็พบว่า ผู้ชมสามารถเข้าใจท่ารำที่ประกอบบทร้องและเจรจามากที่สุด ทั้งนี้เพราะเนื้อหาของการดำเนินเรื่องสามารถช่วยขยายการรับรู้ทำให้สามารถอนุมานท่าทางต่างๆ ไปพร้อมกันกับวัจนภาษาที่ผู้ขับร้องหรือพากย์ประกอบได้

และเมื่อให้อธิบายถึงการตีบท กลุ่มเยาวชนจะนึกว่า เป็นการแสดงออกทางอารมณ์ (ซึ่งนำไปเปรียบเทียบกับความหมายของคำว่า "ตีบทแตก") ทั้งที่กลุ่มผู้ใหญ่จะสามารถอธิบายว่าการตีบทนั้น คือ ลักษณะของการรำอย่างหนึ่ง ที่ทำท่าทางตามบทร้อง คำพากย์ หรือเป็นการแสดงภาษาท่าทางโดยเคลื่อนไหวร่ายรำ หรือเป็นการแสดงกิริยาตามบทตามเนื้อร้อง ซึ่งสอดคล้องกับความหมายของคำว่า "ตีบท" ตามนิยามที่กำหนดไว้ในนาฏยศิลป์ไทย อนึ่งแม้ว่าตัวละครจะสวม

หัวโขนและร่ายรำโดยไม่มีบทร้องประกอบนั้น ผู้ชมสามารถรับรู้ความหมายได้น้อยที่สุด เพราะหัวโขนไม่อาจถ่ายทอดอารมณ์ในรูปของสีหน้าได้ การสื่อความหมายจึงสามารถทำได้เพียงการใช้ท่าทางต่างๆ ดังนั้นอุปสรรคที่เกิดขึ้นของการสื่อความหมายด้วยท่าทางคือการร่ายรำที่มีแต่ท่าทางโดยไม่มีบทร้องประกอบ ซึ่งในส่วนนี้จะลดทอนความสนใจในการแสดงต่อผู้ชมที่มีประสบการณ์รับชมน้อย และเมื่อเปรียบเทียบลักษณะความเข้าใจในภาษาท่ารำโดยจำแนกตามกลุ่มอายุของผู้ชมแล้ว ก็พบว่ากลุ่มเยาวชนนั้นสามารถเข้าใจท่ารำที่ไม่มีบทร้องประอบได้มากกว่ากลุ่มอื่นๆ (ร้อยละ 42.50) สำหรับท่ารำที่มีบทร้องประกอบนั้น ทั้งกลุ่มเยาวชนและกลุ่มผู้ใหญ่มีความเข้าใจในระดับเท่ากัน (ร้อยละ 30.0) แต่ในกลุ่มท่ารำที่สามารถเข้าใจได้ยาก คือ การที่ตัวละครสวมหัวโขนแล้วร่ายรำนั้น เนื่องจากตัวภาษาท่ารำเองนั้นก็เป็นสิ่งที่ต้องอาศัยการเรียนรู้มาก่อนอยู่แล้ว เมื่อมาประกอบกับการที่ตัวละครไม่สามารถแสดงสีหน้าประกอบท่าทางได้ จึงทำให้การทำความเข้าใจกลุ่มท่ารำนี้เป็นไปยากยิ่งขึ้น ไม่ว่าจะเป็นผู้ชมในกลุ่มใด ดังมีรายละเอียดตามตาราง

ตารางที่ 11 : ความเข้าใจภาษาท่ารำ จำแนกตามกลุ่มอายุ (ร้อยละ)

ข้อคำถาม	กลุ่มอายุ					
	15-30 ปี		31-59 ปี		60 ปีขึ้นไป	
	เข้าใจ	ไม่เข้าใจ	เข้าใจ	ไม่เข้าใจ	เข้าใจ	ไม่เข้าใจ
ตัวละครเคลื่อนไหวร่างกายไปกับทำนองดนตรีโดยไม่มีบทร้องประกอบนั้น ตัวละครกำลังสื่อความหมายอะไรบางอย่างระหว่างกัน	42.50	3.54	32.50	2.91	21.04	1.87
ตัวละครเคลื่อนไหวร่างกายไปพร้อมกับเสียงร้องตามทำนองเพลงหรือการพากย์เจรจา ตัวละครกำลังแสดงท่าที่มีความหมายตามคำร้องหรือคำพากย์นั้น และท่าทางนั้นทำให้รู้ความหมายของสิ่งที่ตัวละครกำลังพูดอยู่	30.00	2.50	30.00	2.50	22.50	2.50
ตัวละครใส่หน้ากากหรือหัวโขนกำลังร่ายรำโดยไม่มีบทร้องประกอบ	33.61	6.80	28.29	5.74	21.27	4.25

ทัศนคติต่อความจำเป็นของการต้องมีการสาธิตท่ารำก่อนการแสดงนั้น ผู้ชมเห็นว่าเป็นสิ่งที่มีความจำเป็นและมีประโยชน์ ควรมีการแสดงสาธิตหรือสื่อสาธิตอื่นก่อนการแสดง แต่ต้องไม่ให้เป็นการเสียเวลาในส่วนการแสดงจริงไป บางท่านก็ให้แนวคิดว่าควรจัดให้เหมาะสมกับเวลาและโอกาส และบางท่านอาจไม่ชอบเพราะเป็นการเสียเวลาการแสดงและบางครั้งหากไม่ได้รับชมการสาธิตท่ารำก็พอที่จะเข้าใจการแสดงได้หากผู้แสดงสื่อสารได้อย่างถูกต้อง

ตารางที่ 12 : ความคิดเห็นต่อการให้มีการสาธิตท่ารำก่อนเริ่มการแสดง (ร้อยละ)

ข้อคำถาม	กลุ่มอายุ					
	15-30 ปี		31-59 ปี		60 ปีขึ้นไป	
	ใช่	ไม่ใช่	ใช่	ไม่ใช่	ใช่	ไม่ใช่
การบรรยายเกี่ยวกับภาษาท่ารำก่อนมีการแสดงเป็นสิ่งที่จำเป็นและมีประโยชน์	25.64	7.69	27.69	8.20	23.58	7.17
ก่อนการแสดงนาฏยศิลป์ไทยในทุกที่และทุกครั้งควรจะมีการแนะนำเรื่องภาษาท่ารำก่อนชมการแสดง	23.04	16.08	20.43	14.34	15.21	10.86

ในช่วงท้ายของการสอบถาม ผู้สัมภาษณ์ได้สาธิตการแสดงท่าทางต่างๆ ตามที่ปรากฏในการแสดง โดยจำแนกเป็นกลุ่ม แล้วให้ผู้ชมอธิบายความหมายของท่ารำที่ได้สาธิตให้ชม ซึ่งบางท่ารำนั้นผู้ชมได้ผ่านการเห็นมาแล้วทั้งจากประสบการณ์และในการแสดงวันนั้น มีผลดังนี้

ตารางที่ 13 : ระดับความเข้าใจต่อการสาธิตท่ารำแต่ละประเภท (น้อยที่สุด 1 – มากที่สุด 5)

ลักษณะท่ารำ	N	Mean	Std. Deviation
ท่ารำที่เป็นคำ (สาธิตท่ารัก, ท่าโกรธ, ท่าอาย)	49	2.57	1.633
ท่ารำที่เป็นวลี (สาธิตท่าปกป้อง, กั้นกาง)	49	2.76	1.832
ท่ารำที่เป็นประโยค (สาธิตกระบวนท่าท้ารบ)	49	2.57	1.594
ท่ารำที่สื่อความหมายเฉพาะ (สาธิตท่าเฉิดฉิน, ท่านภาพร)	50	2.62	1.760
ท่ารำที่มีความงดงามตามหลักนาฏยศิลป์/ท่าเชื่อม (สาธิตท่าเชื่อม – ท่าชูรังไก่, ท่านางนอน)	49	1.94	1.560
ท่ารำที่ประกอบบทร้อง/คำเจรจา (สาธิตท่าประกอบการพูดบท "พระจะไปดาหาปราบข้าศึก ฤารำลึกถึงคู่ตุนาหงัน)	46	3.67	1.592
ท่ารำที่เป็นการตีบทเปล่าไม่ประกอบบทร้องหรือบทพากย์ (สาธิตท่ารำ "นี่คือเมฆก้อนใหญ่เราจะเข้าไปหลบซ่อนอยู่")	46	2.65	1.728
ท่ารำตามเพลงหน้าพาทย์ (ถามถึงความหมายของท่าที่ใช้ประกอบเพลงหน้าพาทย์เสมอ)	43	2.86	1.846
ท่ารำที่เลียนกิริยาของสัตว์ (สาธิตท่ากวางเดินดง, ท่าหงส์บิน)	49	3.63	1.629

ท่ารำที่ผู้ชมสามารถอธิบายได้ถูกต้องที่สุด ได้แก่ กลุ่มท่ารำที่ประกอบบทร้องหรือคำเจรจา ทั้งนี้เพราะท่ารำประกอบบทร้องนั้นมีความหมายจากวัจนภาษาช่วยเสริมให้การรับรู้ความหมายเข้าใจได้ง่ายยิ่งขึ้น รองลงมาคือกลุ่มท่ารำที่เลียนกิริยาของสัตว์ สำหรับท่ารำที่เลียนกิริยาสัตว์ผู้ชมก็สามารถอนุมานจากท่าทางตามธรรมชาติของแต่ละชนิด เช่น กวาง ม้า นก ซึ่งท่ารำที่เลียนแบบธรรมชาติเหล่านี้เกิดจากการจินตนาการให้คล้ายคลึงกับสัตว์เหล่านั้นทั้งสิ้น ส่วนที่เป็นที่น่าสังเกตคือกลุ่มท่ารำที่ใช้เป็นท่าเชื่อมระหว่างท่าหลักสองท่าและท่ารำที่มีความงดงามตามหลักนาฏยศิลป์กลับทำให้ผู้ชมเข้าใจความหมายได้น้อยมาก ทั้งนี้มุมมองของผู้ชมอาจเห็นเป็นเพียงท่ารำงามที่ใส่เข้าไว้ในระบำหรือบางช่วงของละคร และต้องใช้จินตนาการสูงในการทำความเข้าใจกลุ่มท่ารำสองกลุ่มนี้ คือจำเป็นที่จะต้องเรียนรู้ความหมายเฉพาะของท่า เช่น ท่าเฉิดฉิน

ที่สาธิตให้ดูนั้น มีความหมายว่า "สวยงาม" ส่วนท่านภาพรนั้น มีความหมายว่า "ยิ่งใหญ่" หากปราศจากความรู้ที่เกี่ยวกับท่าเฉพาะเหล่านี้ ก็ไม่อาจเข้าใจความหมายของท่ารำในกลุ่มนี้ได้เลย

จากการสำรวจพบว่า มีผู้ชมจำนวนไม่น้อยที่ไม่รู้จักเพลงหน้าพาทย์เลย เมื่อสอบถามในขณะที่ตัวละครบนเวทีกำลังรำเพลงหน้าพาทย์อยู่ ผู้ชมส่วนใหญ่ไม่ทราบว่าตัวละครกำลังสื่อความหมายของการรำเพลงหน้าพาทย์ ผู้ชมนึกเพียงว่าผู้แสดงทำท่ารำให้สอดคล้องกับเพลงเท่านั้น เช่น เมื่อตัวพระรามรำเพลงหน้าพาทย์ที่ชื่อว่า "บาทสกุณี" ซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ประเภทเพลงเสมอ อันมีความหมายว่าตัวละครสูงศักดิ์ตัวหนึ่ง กำลังเดินทางไปยังที่อีกแห่งหนึ่ง ผู้ชมส่วนใหญ่กลับไม่สามารถรับรู้ได้เลยว่าเพลงหน้าพาทย์ที่พระรามกำลังรำอยู่นั้นมีความหมายว่าอย่างไร

แต่ก็มีเพลงหน้าพาทย์บางเพลงที่ใช้แสดงท่าทางประกอบอารมณ์ เช่น เพลง "โอด" อันมีความหมายแสดงถึงการร้องไห้ ตัวละครจะก้มหน้า ใช้นิ้วชี้และนิ้วโป้งค้ำที่กรอบหน้าไว้แล้วสะอึกสะอื้น พอท้ายเพลงก็ยกมือขึ้นมาเช็ดน้ำตาครั้งหรือสองครั้ง เพลงหน้าพาทย์ลักษณะนี้ผู้ชมกลับสามารถเข้าใจและรับรู้ได้โดยง่าย โดยแทบไม่ต้องมีประสบการณ์การรับชมมาก่อน

หรือจากตัวอย่างการสาธิตกระบวนท่าท้ารบนั้น ซึ่งอยู่ในการแสดงโขนในช่วงศึกระหว่างพระรามและทศกัณฐ์ เมื่อทัพทั้งสองฝ่ายมาประจันหน้ากัน ฝ่ายยักษ์โดยทศกัณฐ์จะเชิญให้พระรามและไพร่พลเข้ารณรงค์สงคราม ในตอนนี้มีกระบวนท่าที่เรียกกันว่า "ท้ารบ" เป็นการแสดงท่ารำโดยไม่มีบทร้องประกอบ ท่ารำต่างๆ ถูกเรียงในรูปของประโยค ผู้แสดงเป็นทศกัณฐ์จะตีบทด้วยภาษาท่าตามประโยคดังนี้ "นี่แน่ะพระราม เราจะสังหารเจ้าให้ตายในวันนี้" ฝ่ายผู้แสดงเป็นพระรามเมื่อเห็นท่านี้ก็จะตีบทกลับไปว่า "เราไม่กลัว นี่แน่ะทศกัณฐ์ เราก็จะสังหารเจ้าให้ตายด้วยศรนี้" จากนั้นจึงเริ่มเข้ากระบวนท่ารำที่เรียกว่า "ไม้รบ" เมื่อผู้ชม

ซึ่งในการฝึกหัดโขนและละครไทยได้มีการมุ่งเน้นที่จะให้ผู้เรียนเข้าใจในความหมายของท่าที่กำลังปฏิบัติ ครูจะเป็นผู้รำนำและกล่าวถึงประโยคที่กำลังหมายถึงในขณะที่ทำท่านั้นอยู่อย่างเป็นขั้นตอนตามลำดับ หากแต่ วิธีการถ่ายทอดท่ารำของครูกับวิธีการรับสื่อของผู้ชมนั้นมีความตรงข้ามกันอย่างมาก ในขณะที่ครูพยายามอธิบายความหมายในการทำท่าและสื่อความหมายตามบทให้ลูกศิษย์แสดงได้อารมณ์มากที่สุด แต่ในบทบาทของผู้ชมนั้นไม่อาจรับรู้ความหมายในรูปประโยคเหล่านั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อไม่มีผู้บอกวิธีการทำความเข้าใจเหล่านั้น ผลจากการสำรวจก็ทำให้เห็นภาพได้ชัดเจนว่า ผู้ชมสามารถเข้าใจกลุ่มท่ารำได้เพียงบางรูปแบบเท่านั้น ท่ารำเฉพาะที่ถูกเรียงเป็นรูปประโยคเหล่านี้ ผู้ชมมีความเข้าใจเพียงในระดับ 2.57 แสดงว่าแนวโน้มในอนาคตที่ผู้ชมอาจไม่มีความเข้าใจในกลุ่มท่ารำบางประเภทจะมีสูงมาก

ด้วยเหตุนี้จึงเป็นการสวนทางกันระหว่างกลุ่มผู้ผลิตสื่อนาฏยศิลป์และผู้รับสารที่มีลักษณะเป็นวัฒนธรรมที่รับรู้กันภายในกลุ่ม ซึ่งประกอบไปด้วย ครู นักเรียนที่เรียนนาฏยศิลป์ นาฏยศิลปิน หรือผู้ที่ชื่นชอบและชมนาฏยศิลป์อยู่เป็นประจำ กระบวนการสื่อความหมายของนาฏยศิลป์ไทยในปัจจุบันจึงจำกัดอยู่ในวงแคบ และมีความเชื่อ ทัศนคติและขนบจารีตเป็นกรอบบังคับ ผู้ ชมภายนอกจึงไม่ใคร่ได้มีโอกาสได้เรียนรู้วัฒนธรรมภายในกลุ่มนี้ ทำให้คนร่วมสมัยและเยาวชนไทยในปัจจุบันไม่สามารถเข้าใจในความหมายที่เกิดจากท่ารำเมื่อผู้แสดงกำลังปฏิบัติ ก่อให้เกิดความเบื่อหน่ายในขณะที่ชมการแสดง และเป็นผลสืบเนื่องให้การแสดงนาฏยศิลป์แบบจารีตของไทยไม่เป็นที่นิยมในปัจจุบัน

นอกเหนือจากการแสดงภายในโรงละครแห่งชาติแล้ว ก็ยังมีการแสดงในส่วนที่เป็นเวทีกลางแจ้ง ณ บริเวณสนามข้างพระที่นั่งสุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หรือที่เป็นที่รู้จักกันว่า **สังคีตศาลา** ซึ่งการแสดงกลางแจ้งในลักษณะมีการจัดแสดงมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่เมื่อเริ่มตั้งกรมศิลปากรในระยะแรก เรียกว่า "รายการดนตรีและนาฏศิลป์สำหรับประชาชน" เปิดการแสดงเป็นฤดูกาลทุกวันหยุดเสาร์-อาทิตย์ หรือในโอกาสสำคัญ การที่จัดแสดงมาอย่างต่อเนื่องนี้เอง ทำให้ "สังคีตศาลา" กลายเป็นตำนานของการมีโอกาสชมมหรสพหรือการแสดงศิลปวัฒนธรรมประจำชาติ เป็นการปิดช่องว่างของการแบ่งแยกชั้นทางศิลปะ (Artistic classification) จากเดิมที่ศิลปะการแสดงบางอย่างเป็นของสำหรับชนชั้น เมื่อถูกนำมาจัดให้อยู่ในพื้นที่สาธารณะที่คนไทยทั่วไป ไม่ว่าจะชนชั้นใดก็สามารถเข้าถึงได้ แสดงให้เห็นถึงสภาพวัฒนธรรมการชมการแสดงที่เปลี่ยนแปลงไปตามกระแสการรับชมศิลปะแบบตะวันตก แต่กลิ่นอายแห่งสยามสมัยในอดีตยังคงมีปรากฏให้เห็นอยู่แม้กระทั่งปัจจุบัน เหมือนในสมัยที่มีการมหรสพสมโภชในการพระเมรุหรือการพระราชพิธีสำคัญต่างๆ ของบ้านเมืองในอดีต ผู้ชมต่างจับจองพื้นที่ ซื้ออาหาร ปูเสื่อ ปูผ้าพลาสติกรอคอยการเริ่มต้นการแสดงอย่างใจจดจ่อ กลุ่มผู้ชมเดิมที่ชมการแสดงภายในโรงละครแห่งชาติเมื่อรอบ 14.00 น. เมื่อละครในโรงละครจบลง ต่างทยอยกันมาจับจองพื้นที่ ณ สังคีตศาลาที่จะเริ่มขึ้นในเวลา 17.00 น. อย่างเนืองแน่น และแน่นอน ที่นั่งที่ติดขอบเวทีจะเต็มก่อนเสมอ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นรสและเสน่ห์ของการมาชมการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ ถือเป็นรูปแบบทางวัฒนธรรมการแสดงแบบหนึ่ง (Cultural pattern)

เมื่อการแสดงเริ่มขึ้น การสร้างมโนทัศน์ของผู้มีส่วนร่วม (Participants conceptualize) ก็เริ่มเปิดฉากขึ้นด้วย แต่ด้วยความคุ้นเคยกับผู้แสดง ผู้ชมส่วนหนึ่งมิได้รู้สึกว่ามาชมละคร หากแต่เปลี่ยนมาชมผู้แสดงละครแทน ยิ่งทำให้บทบาทการมีส่วนร่วมชัดเจนยิ่งขึ้น คะเนจากเสียงปรบมืออันกึกก้องเมื่อผู้แสดงสำคัญที่เป็นขวัญใจของเหล่าแม่ยก เดินออกจากปากโรง ตามด้วยเสียงเซ็งแซ่

ชื่นชมและวิพากษ์วิจารณ์ว่าวันนี้ผู้แสดงขวัญใจของตนนั้นแต่งกายงดงามเพียงไร รำได้สวยเพียงไร แล้วจึงหลุดเข้าไปสู่โลกแห่งจินตนาการตามเรื่องราวที่กำลังแสดงอยู่

การเปิดการแสดง ณ สังคีตศาลา เปิดโอกาสให้ผู้ที่สัญจรผ่านไปมาในละแวกนั้นมองเห็นการแสดง ณ เวทีนี้ได้อย่างชัดเจน เป็นที่ดึงดูดแก่ผู้ที่สนใจและนักท่องเที่ยว ที่ต่างซื้อบัตรเข้าชมในราคา 20 บาท และเข้ารอชมการแสดงบนพื้นที่สนามหญ้านี้อย่างใจจดจ่อ ไม่เว้นแม้กระทั่งกลุ่มนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติที่เข้ามาชมมักเป็นนักท่องเที่ยวแบบสะพานเป้ (Backpacker) จากย่านถนนข้าวสาร จากการสำรวจโดยมากเป็นนักท่องเที่ยวจากกลุ่มประเทศในทวีปอเมริกาเหนือ เช่น สหรัฐอเมริกา และแคนาดา และกลุ่มประเทศยุโรป เช่น เยอรมัน ฝรั่งเศส มีระดับของความตั้งใจ (Intention rhythm) ต่ำ โดยมากมาชมการแสดงแบบไม่ตั้งใจ เช่น เดินผ่านมาเห็นการแสดงแล้วแวะเข้ามาชม การชมก็ชมเพียงเล็กน้อย เพื่อบันทึกภาพแล้วเดินออกไปสถานที่อื่นต่อ น้อยคนนักที่จะนั่งชมการแสดงจนจบ ทั้งนี้อาจจะเป็นเพราะนาฏยศิลป์ไทยนั้นแท้จริงแล้วมีเสน่ห์ชวนดึงดูดและเป็นที่น่าสนใจสำหรับนักท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมที่ต้องการสัมผัสกลิ่นอายความเป็นไทยเมื่อได้มาเยือนเมืองไทยครั้งหนึ่งในชีวิต แต่ก็มิได้รับความสนใจมากเพราะการตั้งตาดูการแสดงที่เนิ่นนานและเยิ่นเย้อย่อมขัดต่อความต้องการการท่องเที่ยวที่รวดเร็วและฉาบฉวย จะมีบ้างที่เป็นชาวต่างชาติที่พำนักอยู่ในประเทศไทยเป็นเวลาหลายปี และเคยติดตามชมการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติมาบ้างที่ให้ความสนใจมาชมการแสดงบ่อยๆ และชื่นชมอย่างถึงอรรถรส จากการสังเกตปฏิกิริยา พบว่า มีลักษณะพฤติกรรมที่ไม่ธรรมดา (Not ordinary motor behavior) เกิดขึ้น เมื่อชาวต่างชาติเห็นถึงความเป็นกันเองระหว่างการแสดงบนเวทีและธรรมเนียมการชมการแสดงแบบไทย จึงทำให้คิดว่าไม่ต้องมีพิธีรีตรองสำหรับการชมการแสดงแบบไทย ผิดกับวัฒนธรรมตะวันตกที่เคร่งครัดในมารยาทการชมการแสดงมาก จึงปรากฏเห็นชาวต่างชาตินอนชมมหรสพไทยบนลานหญ้าเวทีสังคีตศาลาแห่งนี้

อนึ่ง ผู้วิจัยพบเงื่อนไขที่แตกต่าง (Different term) ของการชมนาฏยศิลป์ไทยข้ามบริบททางเวลาว่า ความตั้งใจการชมนาฏยศิลป์ไทยสำหรับผู้ชมชาวไทยที่เป็นผู้สูงอายุนั้นมีสูงมาก มีการติดตามอย่างต่อเนื่องเป็นเวลาติดต่อกันไม่ต่ำกว่า 20 ปี และมีการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่น หากแต่อยู่บนพื้นฐานทางความคิดที่แตกต่างกัน แต่สามารถรวมอยู่ในสถานที่เดียวกันและรับชมบนวัฒนธรรมเดียวร่วมกันได้ ซึ่งแบบแผนการรับชมที่ข้ามบริบทของเวลาและวัฒนธรรม (Timeline of audience) นี้สามารถแสดงถึงการคร่อมระหว่างช่วงอายุของผู้ชมจากรุ่นต่อรุ่น โดยที่ผู้ใหญ่นั้นเป็นกลุ่มที่ติดตามรับชมการแสดงมานาน บางท่านเริ่มมาตั้งแต่อายุประมาณ 20 ปี จวบจนอายุเลยวัยเกษียณ (มากกว่า 60 ปี) ก็ยังมารับชมนาฏยศิลป์ตามความเคยชิน ส่งผลให้คนรุ่นกลาง (ชั้นลูก)

ต้องมีหน้าที่พาผู้ใหญ่กลุ่มนี้มาชมการแสดง เกิดเป็นการรับรู้และซึมซับกับวัฒนธรรมการแสดงไทยไปโดยไม่รู้ตัว เมื่อถึงรุ่นเด็ก (ชั้นหลาน) ก็ตั้งใจที่จะนำพามาให้เห็นวัฒนธรรมการแสดงบ้าง แต่ยังต้องใช้เวลาในการเรียนรู้พอสมควร ซึ่งจากลักษณะวัฒนธรรมเช่นนี้ ทำให้เห็นถึงวัฏจักรในการส่งเสริมวัฒนธรรมผ่านทางสถาบันครอบครัว ว่ามีผลในทางปฏิบัติได้จริง และเป็นการส่งเสริมวัฒนธรรมที่ยั่งยืนอันจะทำให้นาฏยศิลป์จะยังคงมีผู้ชมต่อไป หากแต่วัตถุประสงค์และประสิทธิผลของการรับสารอาจแตกต่างกัน เพราะวัฒนธรรมการรับชมแบบหนึ่ง ไม่สามารถปรับให้เข้ากับอีกแบบหนึ่ง ข้ามบริบททางเวลาได้

ผู้ชมส่วนหนึ่งเสนอความเห็นว่า การที่จะทำให้เยาวชนยังคงรับชมและเข้าใจนาฏยศิลป์ไทยมากขึ้น คือ การให้การศึกษาวิชานาฏยศิลป์พื้นฐาน ซึ่งเด็กสามารถจดจำได้ในระดับหนึ่ง ซึ่งจะกลายเป็นความรู้ติดตัวที่แม้ว่าเขาจะมิได้นิยมชมชอบแต่เมื่อได้ดูครั้งใดก็พอจะสามารถเข้าใจได้บ้าง และผู้ชมต่างเสนอแนะข้อควรปรับปรุงสำหรับการแสดง ณ โรงละครแห่งชาติในหลายด้าน โดยมากแล้วจะเป็นประเด็นเกี่ยวกับสิ่งอำนวยความสะดวกต่างๆ เช่น สถานที่จอดรถ โถงคอย (Foyer) หน้าหอประชุมมีที่นั่งน้อย ผู้ชมที่เป็นผู้สูงอายุจำนวนมากไม่มีที่นั่งคอย ที่นั่งภายในโรงละครที่ไม่มีการบังกัน

ในด้านการแสดงก็มีความต้องการที่จะให้โรงละครแห่งชาติในฐานะที่เป็นหน่วยจัดการแสดงเชิงอนุรักษ์ ให้จัดการแสดงนาฏยศิลป์ในหลากหลายรูปแบบ เช่น โขน ละครนอก ละครใน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการแสดงโขน สิ่งที่น่าสังเกตคือ ความต้องการรูปแบบที่หลากหลายของการแสดงนั้นแตกต่างไปจากการรับชมในอดีต เมื่อก่อนนั้นหากจะชมโขนก็จะชมโขนเพียงอย่างเดียวตั้งแต่ลงโรงตอนย่ำค่ำจนลาโรงเมื่อสองยาม แต่ในปัจจุบันที่ผู้ชมต้องการสิ่งที่กระชับรวดเร็ว ทำให้เกิดความต้องการชมการแสดงหลากหลายรูปแบบในวันเดียวกัน เช่น มีโขน ละครตอนสั้น และมีระบำเบ็ดเตล็ดแทรกอยู่ในรายการจัดแสดงครั้งหนึ่ง การรวบรัดในลักษณะนี้ผู้ชมต่างลงความเห็นตรงกันว่าเป็นการทำให้ "ไม่น่าเบื่อ" และถูกใจผู้ชมส่วนมาก แต่บางท่านก็เห็นว่าการแสดงบางอย่างนั้นต้องคงไว้ตามประเพณีของการแสดงไม่ควรตัดทอน เปลี่ยนแปลงไปเพื่อต้องการความรวบรัด

ในด้านเทคนิคการแสดงนั้นก็ได้มีการเสนอให้พัฒนา ระบบฉาก แสง เสียง อุปกรณ์ประกอบต่างๆ ให้ทันสมัยมากยิ่งขึ้น ซึ่งข้อแนะนำเหล่านี้จะเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาโรงละครของชาติให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะในหน้าที่สำคัญของโรงละครแห่งชาติที่เป็นหน่วยงานโดยตรงที่ต้องจัดการแสดงเชิงอนุรักษ์ ทั้งดนตรีไทย นาฏยศิลป์ ตลอดจนการศิลปะไทยทุกแขนง

ข้อแนะนำที่สำคัญ จากผู้ชม ณ โรงละครแห่งชาติ ในแง่ของการอนุรักษ์และพัฒนาศิลปะการแสดงของไทยนั้น ต่างมีความเห็นคล้ายคลึงกัน โดยที่ควรอนุรักษ์ศิลปะแขนงนี้ไว้ให้ชนรุ่นหลังยังได้มีโอกาสเห็นและศึกษา โดยดัดแปลงหรือเติมแต่งให้น้อยเพื่อมิให้ลักษณะผิดเพี้ยนไปจากเดิมจนไม่อาจทราบถึงรากฐานที่กำเนิดได้ เพราะนับวันก็จะมีแต่หารับชมได้ยากขึ้น ทั้งนี้ก็ต้องพัฒนาให้มีความทันสมัยและมีระบบการจัดการให้สะดวกและเป็นที่น่าชมมากขึ้น เพื่อสร้างจุดสนใจให้เยาวชนได้เข้ามามีโอกาสสัมผัสและเรียนรู้

การสำรวจผู้ชม ณ โรงละครแห่งชาตินี้ สามารถทำให้ทราบถึงวิถีการรับชมแท้ๆ ของกลุ่มผู้ชมที่ชื่นชมในนาฏยศิลป์ไทยโดยเฉพาะ ซึ่งถือได้ว่าเป็นกลุ่มใหญ่ที่สุด สิ่งที่น่ายินดีสำหรับการไปสำรวจก็คือนอกเหนือจากการได้พูดคุยกับผู้ใหญ่ที่ติดตามชมการแสดง ณ สถานที่แห่งมานานแล้ว ยังได้สัมผัสกับคนรุ่นกลางที่ยังส่งเสริม สนับสนุนและให้กำลังใจแก่วงการนาฏยศิลป์ตลอดมา รวมทั้งกลุ่มเยาวชนที่หันกลับมาใส่ใจในวัฒนธรรมอันเป็นรากเหง้าของตนเอง ทั้งการเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการอนุรักษ์โดยฝึกหัดดนตรีนาฏยศิลป์หรือแม้แต่เพียงนั่งชมนั่งฟัง ก็ยังสามารถทำให้ใจชื้นขึ้นและคาดได้ว่าศิลปะการแสดงของไทยยังคงมีการสืบทอดต่อไปอย่างแน่นอน

4.6 การสำรวจและสังเกตการณ์ ณ โรงละครศศิการ์เดนท์เธียเตอร์

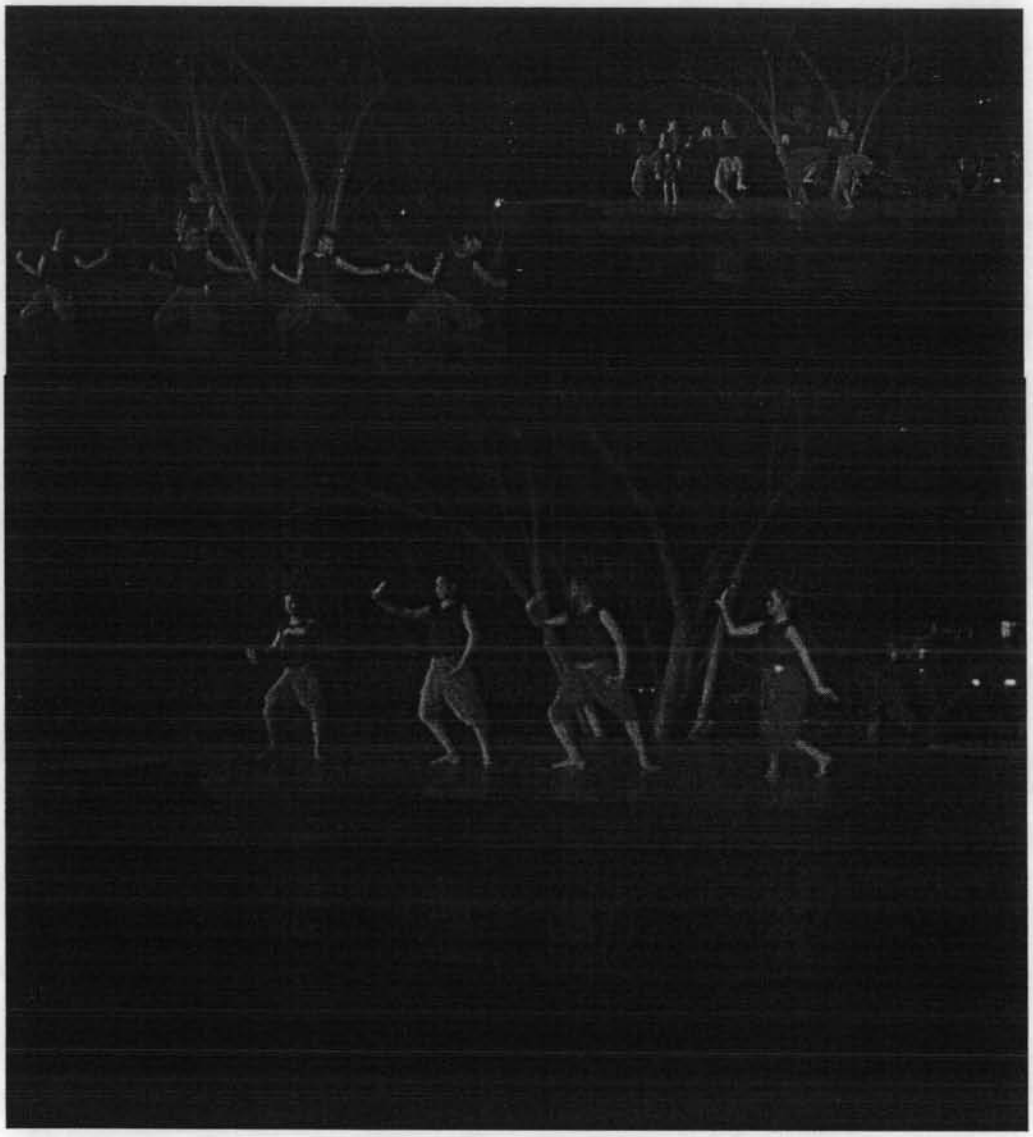
ภาพที่ 17 : โรงละครศศิการ์เดนท์เธียเตอร์

ผู้วิจัยได้มีโอกาสเปิดการแสดง ณ โรงละครขนาดเล็กแห่งหนึ่ง ณ อำเภอหัวหิน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ ซึ่งเป็นโรงละครเชิงพาณิชย์ที่เปิดโอกาสให้นักท่องเที่ยวได้มีโอกาสชื่นชมกับศิลปะการแสดงของไทย จึงได้ใช้โอกาสนี้จัดแสดงกึ่งสาธิตเพื่อศึกษาผลการรับรู้ของนักท่องเที่ยวชาวต่างชาติที่ปราศจากประสบการณ์ในการรับชมการแสดงนาฏยศิลป์ไทย และผลิตการแสดงนาฏยศิลป์ที่ง่ายต่อการรับรู้หรือผลิตสื่อเสริม เพื่อให้การรับรู้ความหายจากนาฏยศิลป์ไทยเป็นได้ง่ายยิ่งขึ้น

จากการสำรวจพบว่า นักท่องเที่ยวในเขตจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ มักเป็นนักท่องเที่ยวแบบพักผ่อนในระยะยาว (Long stay tourists) โดยมากจะมาจากกลุ่มประเทศแถบสแกนดิเนเวียและยุโรป เช่น สวีเดน เดนมาร์ก นอรเวย์ ซึ่งนักท่องเที่ยวกลุ่มนี้มีรายได้สูง มักนิยมท่องเที่ยวในเชิงวัฒนธรรม เช่น การเที่ยวชมโบราณสถานหรืออยู่กับวิถีชีวิตที่มีความเรียบง่ายแตกต่างจากประเทศของตน มักเป็นผู้ที่มีรสนิยมทางศิลปะ จึงนิยมชมชอบกับศิลปะการแสดงในรูปแบบที่แตกต่างไปจากวัฒนธรรมเดิมของตน ทำให้เกิดความต้องการที่จะเสพศิลป์ในหลากหลายรูปแบบ มีความตั้งใจมาชมการแสดงสูงมากเพราะมีการจองบัตรล่วงหน้าหรือมาซื้อบัตรเพื่อชมการแสดง ณ โรงละครแห่งนี้โดยเฉพาะ

การจัดการแสดงเพื่อการศึกษา ณ โรงละครแห่งนี้ ได้เลือกเอาการแสดงประเภทต่างๆ ประกอบด้วย

1. การสาธิตการฝึกหัดนาฏยศิลป์ไทยและภาษาท่ารำ

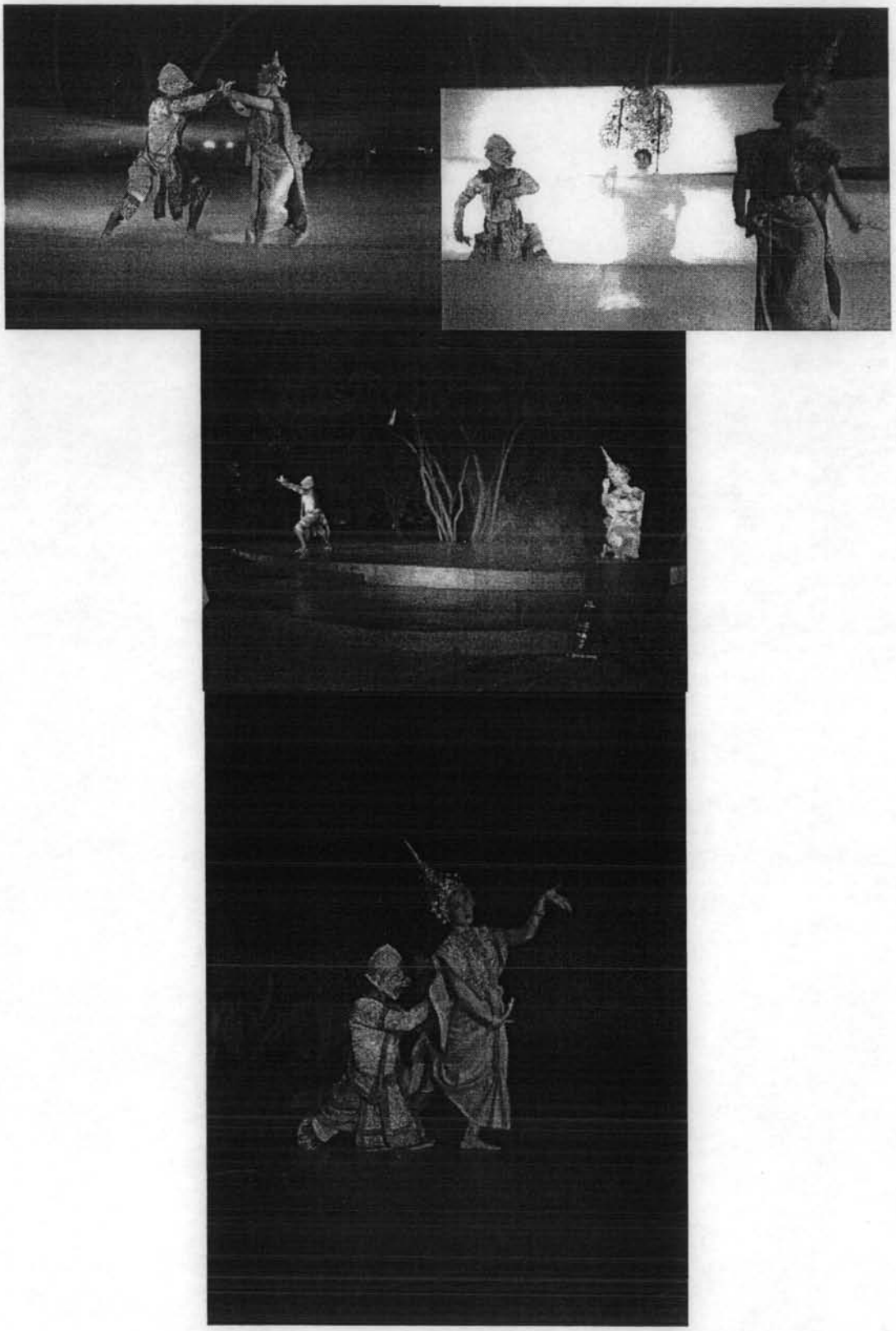


ภาพที่ 18 : การสาธิตการฝึกหัดนาฏยศิลป์ไทยและภาษาท่ารำ

2. ระบำกิ่งไม้เงินทอง

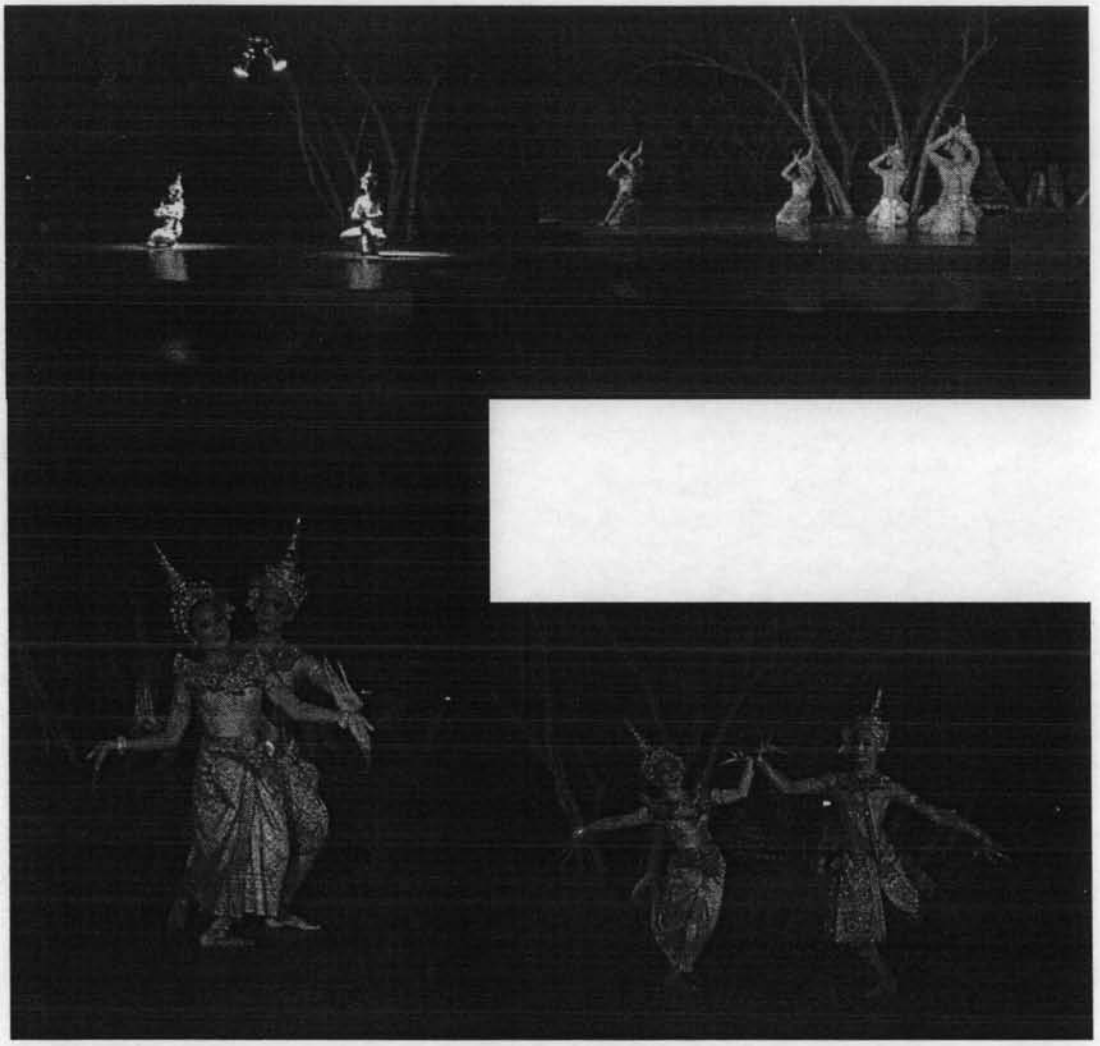
ภาพที่ 19 : ระบำกิ่งไม้เงินทอง

3. โขน ชุด หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา



ภาพที่ 20 : โขน ชุด หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา

4. รำชัดชาตรี

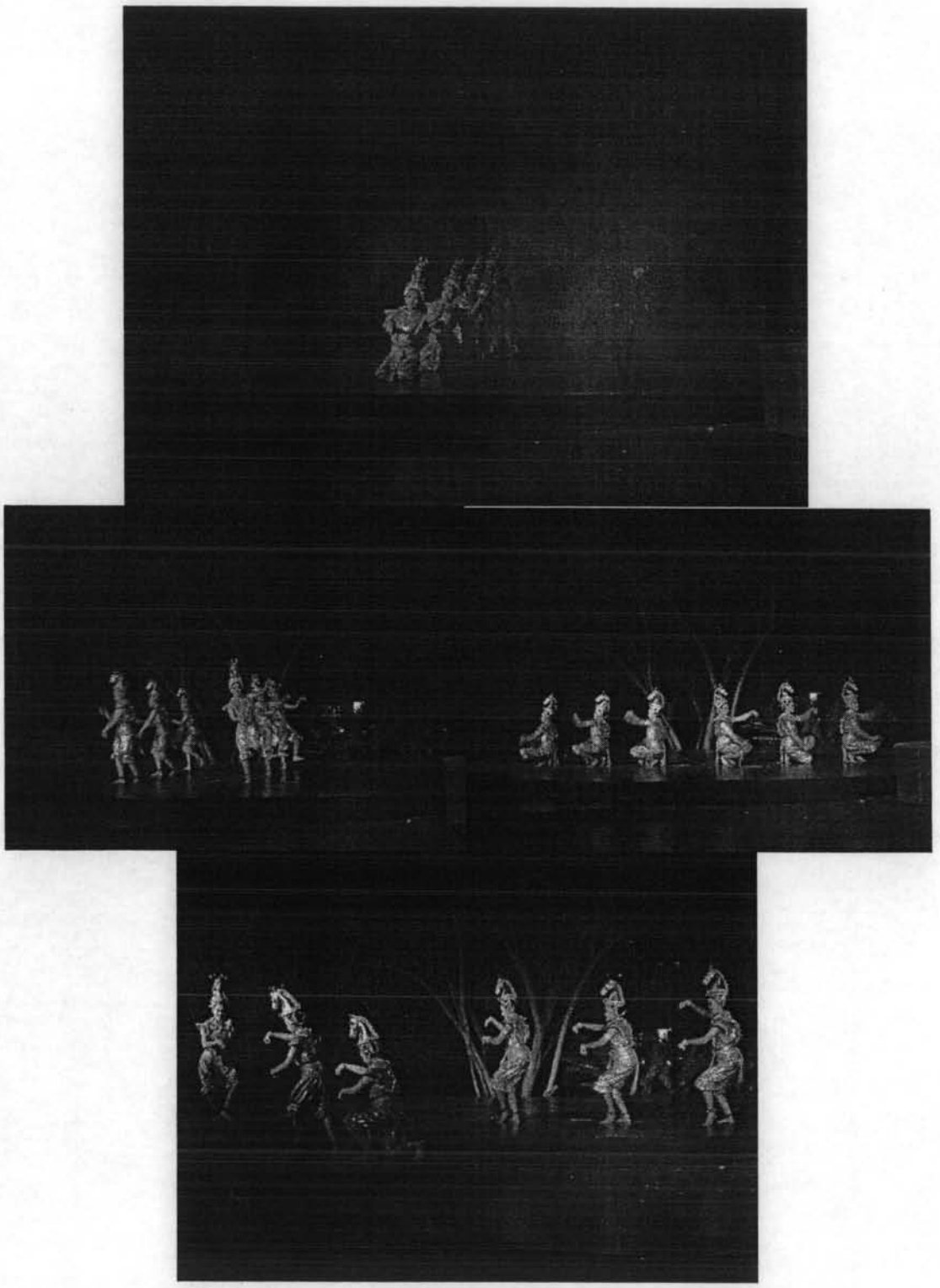


ภาพที่ 21 : รำชัดชาตรี

5. อาวุธไทย

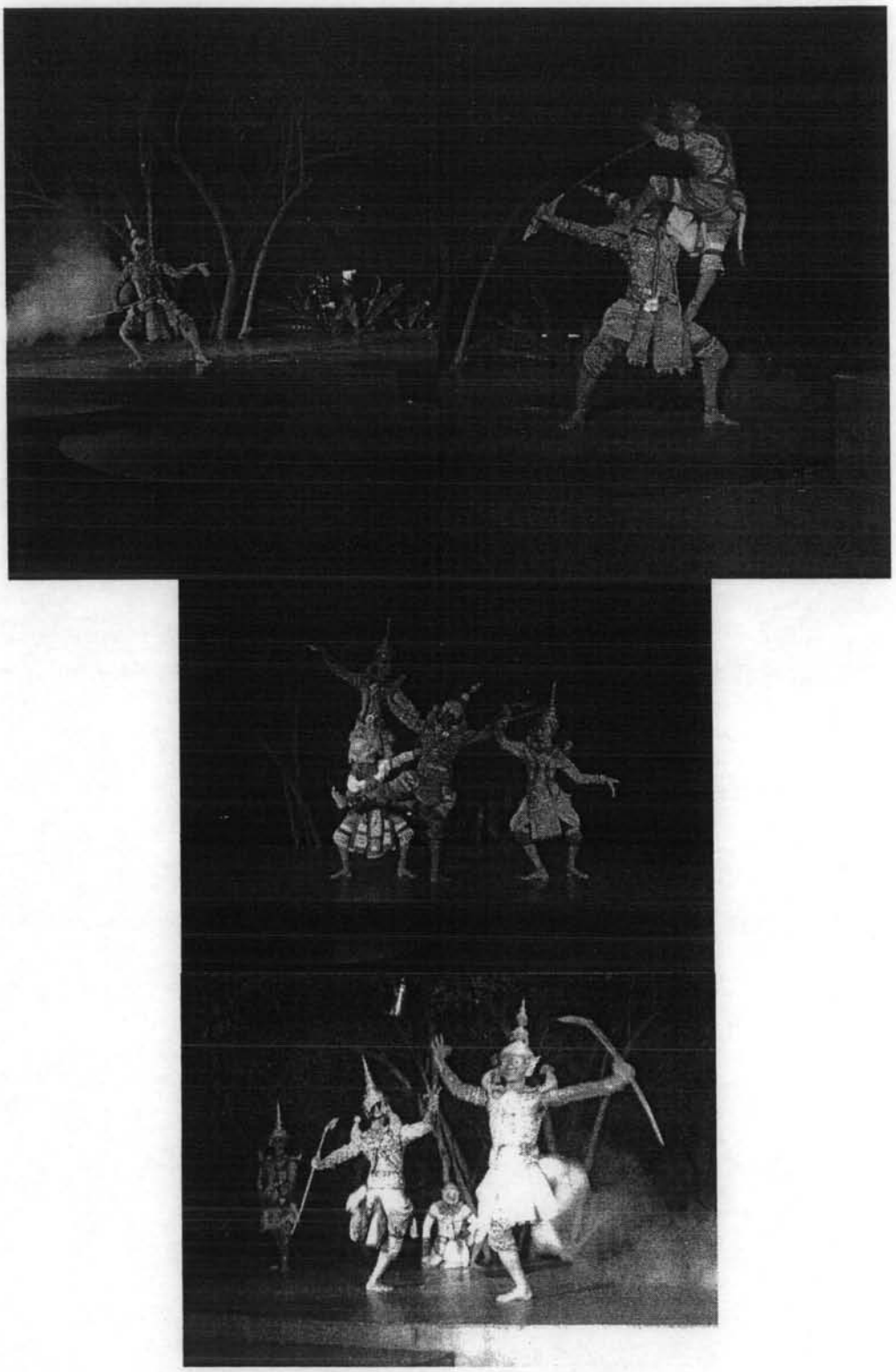
ภาพที่ 22 : อาวุธไทย

6. ระบำม้า



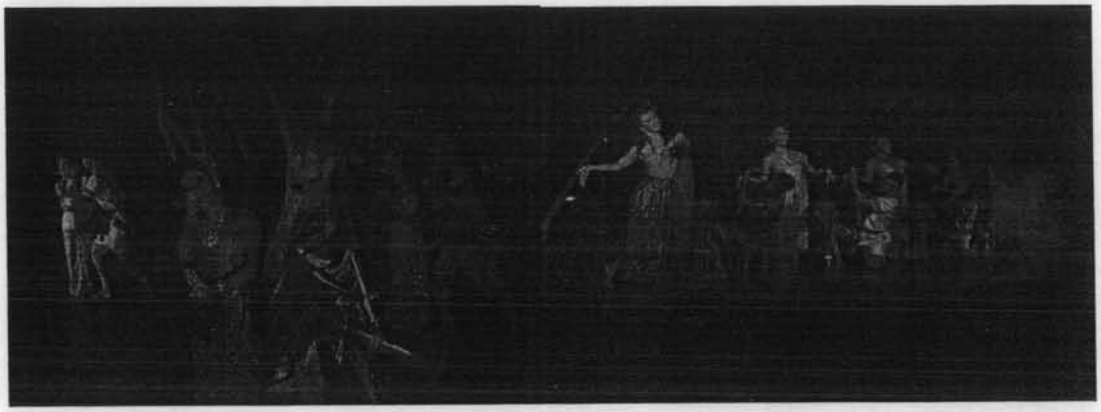
ภาพที่ 23 : ระบำม้า

7. โขน ชุด ยกรบ



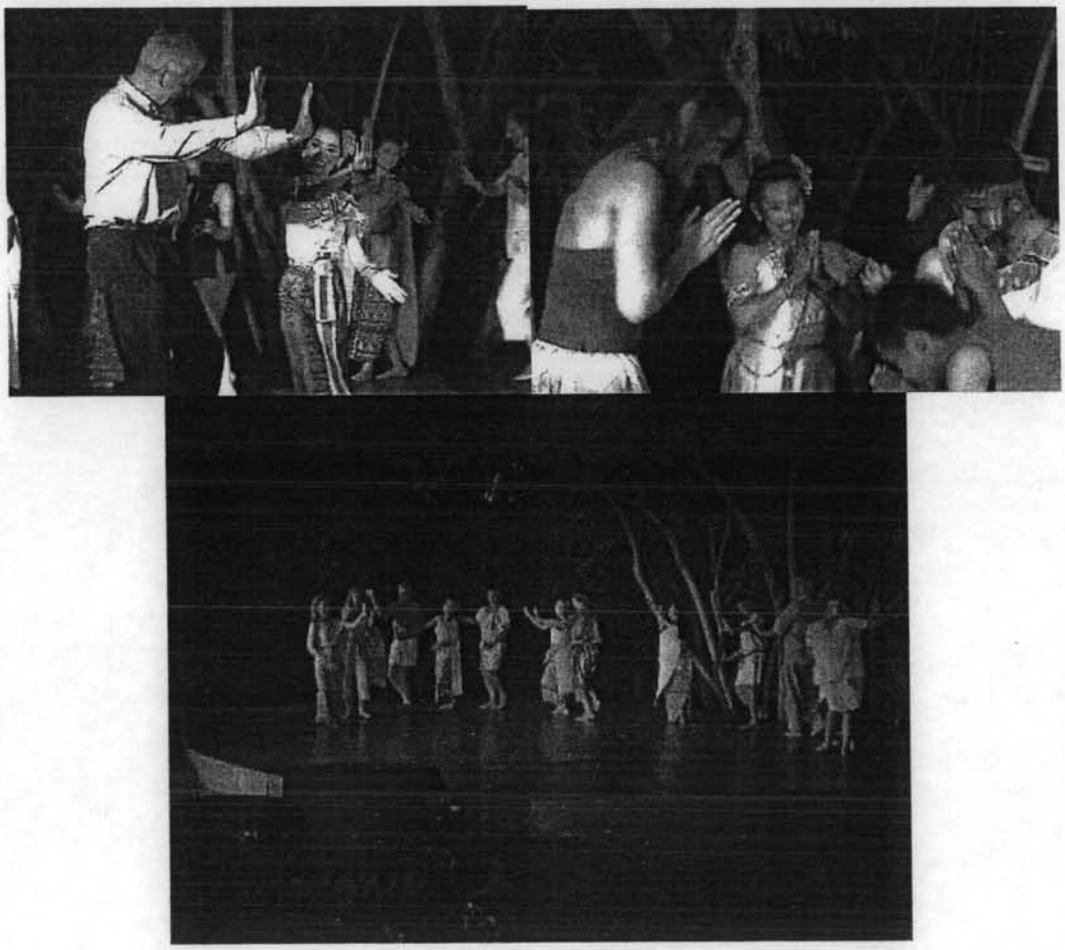
ภาพที่ 24 : โขน ชุด ยกรบ

8. รำกลองยาว



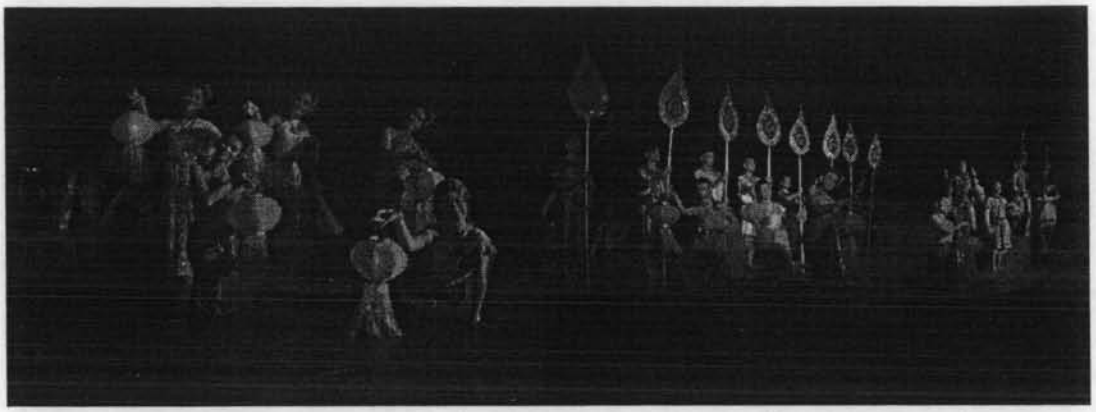
ภาพที่ 25 : รำกลองยาว

9. รำวง



ภาพที่ 26 : รำวง

10. การแสดงอำลา (Finale)



ภาพที่ 27 : การแสดงอำลา (Finale)

การแสดงเริ่มในเวลา 19.00 น. ใช้เวลาการแสดงทั้งสิ้นประมาณ 1 ชั่วโมง 30 นาที สำหรับการแสดงชุดแรกนั้น ผู้วิจัยได้พยายามที่จะทำให้ผู้ที่ไม่มีประสบการณ์ในการรับชมการแสดงนาฏศิลป์ไทยเลย ได้รู้จักและทำความเข้าใจเบื้องต้นก่อนที่จะเริ่มการแสดงในชุดต่อๆ ไป ซึ่งในแต่ละชุดการแสดง ก็จะมีการบรรยายนำรายละเอียดของการแสดงเป็นภาษาอังกฤษเกี่ยวกับเนื้อหา ความหมาย และผู้สร้างผลงาน ประมาณชุดละ 30 วินาทีก่อนที่การแสดงจะเริ่ม

ข้อมูลจากการสำรวจข้อมูลทั่วไปพบว่า กลุ่มผู้ชมชาวต่างชาติจำนวนทั้งสิ้น 45 ราย เป็นชาย 21 ราย (ร้อยละ 52.5) เป็นหญิง 19 ราย (ร้อยละ 47.5) จำแนกตามกลุ่มข้อมูลได้ดังนี้

กลุ่มอายุ

1. 15-30 ปี	ร้อยละ 24.4
2. 31-59 ปี	ร้อยละ 57.8
3. มากกว่า 60 ปี	ร้อยละ 11.1

-

การศึกษา

1. ปริญญาตรี	ร้อยละ 42.2
2. ปริญญาโท	ร้อยละ 35.6

ผู้ที่มาชมส่วนใหญ่มีสถานภาพสมรสแล้ว (ร้อยละ 51.1) โดยมาท่องเที่ยวกับครอบครัวหรือคู่สมรส และเป็นกลุ่มที่เดินทางมาท่องเที่ยวในประเทศไทยครั้งแรก ร้อยละ 50 แต่มีบางกลุ่มร้อยละ 25 เดินทางมาท่องเที่ยวประเทศไทยมาแล้วมากกว่า 3 ครั้ง โดยที่กลุ่มผู้ชมเหล่านี้เป็นผู้ที่ไม่เคยชมนาฏยศิลป์ไทยเลย ถึงร้อยละ 64.4 มีระดับของความตั้งใจของกลุ่มชาวต่างชาติที่เดินทางเข้ามาชมการแสดง ดังนี้

1. มาด้วยความตั้งใจสูง	ร้อยละ 15.6
2. มาชมคนเดียว	ร้อยละ 11.1
3. มากับเพื่อนหรือครอบครัว	ร้อยละ 51.1
4. มาโดยไม่ตั้งใจ	ร้อยละ 22.2

เมื่อการแสดงเริ่มต้นพร้อมกับการเสิร์ฟอาหารเรียกน้ำย่อย ซึ่งจะตรงกับการสาธิตการฝึกหัดนาฏยศิลป์และภาษาท่ารำ ผู้ชมจะเริ่มสังเกตการแสดงว่าสื่อความหมายอย่างไร โดยเริ่มจากการฝึกหัดนาฏยศิลป์ไทยเบื้องต้น เช่น การดัดมือ การเต้นเสา การรำเพลงช้าเพลงเร็ว โดยมีผู้แสดงเป็นครูตีกรับให้จังหวะประกอบการฝึกหัด แล้วนักเรียนจะทำท่าต่างๆ ตามจังหวะที่ครูกำกับ การแสดงช่วงนี้ผู้ชมจะรับรู้ถึงความละเอียดอ่อนและความมานะอดทนของการฝึกหัดนาฏยศิลป์ไทยที่ต้องใช้เวลาและทักษะอย่างมาก จากนั้นคำบรรยายจะดังขึ้นเพื่ออธิบายความหมายของท่ารำเบื้องต้น ดังที่จะปรากฏในการแสดงชุดอื่นๆ (เช่น โขน) ท่ารำเบื้องต้นจะประกอบด้วย ท่าตัวเรา ท่ายิ้ม ท่าอาย ท่าโกรธ ท่ารัก โดยใช้ผู้แสดงทั้งสี่บทบาทได้แก่ พระ นาง ยักษ์และลิง แสดงท่าตามลักษณะของตัวละครแต่ละตัว จากนั้น ผู้แสดงเป็นตัวลิงและตัวนางจะสาธิตภาษาท่ารำที่เป็นประโยค คือ ลิงจะแสดงท่ารำว่า "เรารักท่าน และต้องการจะได้ท่านเป็นคู่ครอง" ตัวนางจะตอบกลับไปว่า "เราไม่รักท่าน กลับไป กลับไป" จากนั้นจึงตัดเข้าการแสดงชุดต่างๆ ต่อไป เมื่อผู้ชมได้ชมการแสดงชุดนี้แล้วพบว่า ทำให้สามารถเข้าใจการแสดงโขนในชุดหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉาได้ง่ายยิ่งขึ้น เพราะได้เห็นการซ้ำทวนของการแสดงท่าที่ได้บอกความหมายไปแล้วในตอนแรก ได้ปรากฏอีกครั้งในชุดการแสดงนี้ ระดับของความเข้าใจในภาษาท่ารำจึงมีมากยิ่งขึ้น และในท่ารำอื่นๆ ผู้ชมชาวต่างชาติจึงสามารถรู้ได้ว่าการแสดงนาฏยศิลป์เชิงละครของไทยนั้น ใช้ท่ารำเสมือนภาษาหนึ่งที่แทนการสื่อความเหมือนดังภาษาพูดและเกิดความตั้งใจชมโดยละเอียดมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ชมกว่าร้อยละ 88.4 นั้น ไม่ทราบเรื่องราวหรือเนื้อหาของการแสดงมาก่อนเลย การจัดสาธิตท่ารำในชุดการแสดงแรกจึงช่วยให้ผู้ชมสามารถรับรู้และเข้าใจเรื่องราวของการแสดงได้มากขึ้น

ในการแสดงชุดต่อๆ มา ได้แก่ รำกิ่งไม้เงินทองนั้น ผู้ชมได้รับรู้ถึงความงามตามแบบละครในที่นักแสดงเป็นหญิงสาวในราชสำนัก มีการเลือกใช้ท่ารำสวยงามตามกระบวนเพลงหน้าพาทย์ มีการแปรแถวและตั้งซุ้ม (Posting) ซึ่งในการแสดงชุดนี้ผู้ชมจะได้รับเห็นการแสดงที่เป็นท่ารำที่เลือกเฉพาะท่างามๆ มาเรียงร้อยต่อกันโดยมีท่าเชื่อมเป็นตัวสร้างความต่อเนื่องและเพิ่มความแปลกตาด้วยการจัดรูปขบวนแปรแถวไปในทิศทางต่างๆ ผู้ชม

ในชุดรำชัดชาตรี มีการใช้ท่ารำที่แสดงวัฒนธรรมและขนบของนาฏยศิลป์ไทย คือ การรำไหว้ครู เพื่อระลึกถึงครูอาจารย์ผู้ถ่ายทอดวิชาไว้ให้ มีจังหวะกระชับรวดเร็ว และแปรแถวมาก กระบวนท่ารำชุดนี้โดยรวมสื่อความหมายถึงการบูชาครู แต่ในท่ารำต่างๆ ไม่แสดงความหมายเป็นเพียงเลือกใช้ท่ารำที่งามมาเรียงร้อยต่อกัน

การแสดงกระบี่กระบองเป็นชุดหนึ่งที่ผู้ชมชาวต่างชาติให้ความสนใจมากเป็นพิเศษ เพราะถือได้ว่าศิลปะการป้องกันตัวของชาวไทยนั้น มีเอกลักษณ์และมีชื่อเสียงไปทั่วโลก ในการแสดงได้เลือกการสื่อความหมายของการไหว้ครู (เพื่อให้สอดคล้องและต่อเนื่องจากการแสดงรำชัดชาตรี) ก่อนที่จะมีการต่อสู้ ซึ่งเป็นทั้งการแสดงความเคารพและการข่มขวัญคู่ต่อสู้ไปในที เมื่อเสียงปี่กลองบรรเลงสะระหม่า นักแสดงจะอวดความสามารถในการเล่นพลองไม้สั้น ซึ่งการแสดงชุดนี้นักแสดงจะสร้างปฏิสัมพันธ์ (Interaction) กับผู้ชมตลอดเวลา คือให้ผู้ชมร่วมลุ้นเมื่ออีกฝ่ายหนึ่งพลาดพลั้ง การแสดงชุดนี้จึงเป็นการแสดงอารมณ์จริง ที่ไม่ใช่ศิลปะแบบประเพณีที่ต้องเก็บอารมณ์เหมือนอย่างในการแสดงชุดแรก ทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์ร่วมและส่งเสียงให้กำลังใจนักแสดงในหลายครั้ง โดยเฉพาะในการแสดงฟันดาบที่มีเสียงดาบที่กระทบกันและประกายไฟที่เกิดจากดาบ ทำให้ผู้ชมต่างส่งเสียงให้กำลังใจนักแสดงอย่างเต็มที่ การแสดงชุดนี้จึงสามารถอธิบายลักษณะของศิลปะการแสดงไทยอย่างหนึ่งที่ผู้แสดงและผู้ชมไม่แยกออกจากกันโดยเด็ดขาด แต่สามารถเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงได้ตลอดเวลาที่การแสดงกำลังดำเนินอยู่

ระบำม้าแสดงตัวอย่างท่ารำที่เลียนแบบกิริยาของสัตว์ โดยใช้ลักษณะของความเป็นระบำ มีการแปรแถวหลายรูปแบบเป็นเครื่องสร้างความน่าสนใจ นักแสดงสวมศีรษะรูปม้าและทำมือกำหลวมชูขึ้นระดับหน้า อันหมายถึงเกือกเท้าของม้า จากการแสดงชุดนี้ผู้ชมสามารถเข้าใจถึงแรงบันดาลของผู้สร้างงาน คือ ท่านผู้หญิงแผ้ว สนิทวงศ์เสนี ซึ่งสามารถเลือกเอากิริยาบางอย่างของม้ามาทำเป็นระบำแบบไทยๆ ได้อย่างน่ารักและสนุกสนาน

หลังจากนั้นจึงเป็นการแสดงชุดสำคัญของโรงละคร คือ การแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ในชุดยกรบ ซึ่งเป็นศึกระหว่างพระรามกับทศกัณฐ์ ในการแสดงชุดนี้มีการใช้ท่ารำเพื่อสื่อ

ความหมายเป็นจำนวนมาก เนื่องด้วยโขนเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูงแบบคลาสสิค ที่ผู้แสดงและผู้ชมต่างต้องมีประสบการณ์ชมมาก่อนจึงจะสามารถเข้าใจความหมายของท่าทางต่างๆ ได้ การแสดงโขนของโรงละครศิลปการ์เดนท์เธียเตอร์เริ่มจากการเปิดตัวของทศกัณฐ์ในการรำเพลง-หน้าพาทย์ที่ชื่อ "คุกพาทย์" ซึ่งมีความหมายถึงการแสดงอิทธิฤทธิ์อันยิ่งใหญ่และทรงพลังอำนาจของทศกัณฐ์ซึ่งเป็นพญายักษ์เจ้ากรุงลงกา เมื่อผู้ชมเห็นการออกตัวด้วยกิริยาอันดุดันของทศกัณฐ์ประกอบกับเสียงเพลงคุกพาทย์ซึ่งมีพลังและอำนาจ บวกกับการให้แสงสีแดงสดบนเวทีแล้ว จึงทำให้ผู้ชมรับรู้ลักษณะของตัวละครทศกัณฐ์ได้ว่าต้องเป็น "ตัวร้าย" หรือฝ่ายอธรรมของเรื่องอย่างแน่นอน หลังจากนั้นผู้แสดงฝ่ายพลับพลา อันได้แก่ พระราม พระลักษมณ์ และหนุมานจึงยกออกมาประจันหน้ากับทศกัณฐ์ ท่ารำในช่วงนี้จึงเป็นการใช้การตีบทหรือภาษาท่ารำโต้ตอบกัน ซึ่งผู้ชมสามารถเข้าใจความหมายตามได้จากการสาธิตท่ารำในการแสดงชุดแรกบ้างแล้ว ทำให้การชมนักแสดงใช้ท่ารำโต้ตอบกันนั้นสามารถเข้าใจได้ง่ายมากขึ้น เมื่อนักแสดงเจรจาโต้ตอบกันด้วยภาษาท่ารำแล้ว จึงเข้าสู่ส่วนที่เป็นกระบวนท่าไม้รบและขึ้นลอย ซึ่งผู้แสดงทั้งสองฝ่ายจะมีการจับหรือใช้อาวุธหรือต่อตัวในรูปแบบต่างๆ เกิดเป็นความงามเชิงสุนทรียะตามขนบนาฏยศิลป์ไทย แล้วพระรามจึงร่ายรำเพลงเพลงหน้าพาทย์ที่ชื่อว่า "ศรทะนง" เพื่อแผลงศรตัดแขนขาทศกัณฐ์ขาดล้มลง ในท่ารำเพลงหน้าพาทย์นี้ ผู้ชมชาวต่างชาติสามารถเข้าใจได้ทันทีเพราะเมื่อพระรามแผลงลูกศรแต่ละดอกตามจังหวะเพลง ผู้แสดงทศกัณฐ์จะไพล่แขนแต่ละข้างไปซ่อนไว้ทางหลังและทรุดเข่าลงนั่งให้เหมือนว่าแขนขานั้นขาดลงจริงๆ แล้วปี่พาทย์จึงทำเพลงรัว (หมายถึง การเกิดเหตุฉับพลันหรือร่ายมนต์) ผู้แสดงทศกัณฐ์ทำท่าร่ายมนต์สามครั้งแล้วแขนขากลับมีขึ้นดังเดิม นั่นหมายถึงว่าพระรามแผลงศรในครั้งนี้ไม่สำเร็จ ไม่อาจฆ่าทศกัณฐ์ลงได้ จากนั้นปี่พาทย์บรรเลงเพลงกราวรำ (หมายถึง การเยาะเย้ย) ทศกัณฐ์จึงรำเย้ยหยันพระราม พระรามรู้สึกโกรธ (ใช้มือซ้ายถูอกหรือคาง) แล้วจึงขอเจรจากับทศกัณฐ์ เพื่อขอหย่าศึกสำหรับการรบในวันนี้ ในช่วงนี้ผู้แสดงทั้งสองฝ่าย ใช้ภาษาท่ารำแสดงการโต้ตอบอีกครั้งว่า "นี่แน่ะทศกัณฐ์ พรุ่งนี้ เราจะยกทัพมาต่อสู้กับท่านที่นี่อีกครั้ง" จากนั้นทั้งสองฝ่ายทำท่า "ไว้มือ" แสดงการให้สัจจะสัญญา แล้วทศกัณฐ์จึงเข้าโรงไป จากนั้นพระรามจึงทำท่าสั่งหนุมานและพระลักษณ์ให้ยกทัพกลับไปก่อนเพื่อที่จะมาทำการรบในวันต่อไป จากการแสดงโขนชุดนี้ ซึ่งถือได้ว่ามีการใช้ภาษาท่ารำอย่างเต็มรูปแบบ แม้จะเป็นการแสดงในระยะเวลาเพียง 10 กว่านาทีก็ตาม ปริมาณของภาษาท่ารำในประเภทต่างๆ ล้วนมีอยู่ครบถ้วน ซึ่งผู้ชมชาวต่างชาติแม้ไม่ทราบเรื่องราวของการแสดงมาก่อนเลยก็สามารถที่จะเข้าใจโดยใช้ตัวอย่างท่ารำที่ได้เห็นมาแล้วในการแสดงชุดแรกมาเป็นแบบการรับรู้สำหรับการชม

การแสดงในชุดนี้ให้เข้าใจได้มากยิ่งขึ้น ซึ่งจากการสำรวจพบว่า**การที่จัดให้มีการแสดงสาธิตท่ารำในชุดแรกนั้น ช่วยให้ผู้ชมชาวต่างชาติ เข้าใจการแสดงในชุดนี้ได้ดีมากขึ้น**

ในชุดการแสดงรำกลองยาวนั้นก็แสดงวิถีชีวิตอันสนุกสนานของชาวไทยที่มีการร้องรำทำเพลงในสายเลือดและเมื่อจบการแสดงลงนักแสดงก็ได้เดินลงมาเชิญผู้ชมชาวต่างชาติเหล่านั้นให้ร่วมรำวงกับนักแสดง เพื่อให้ผู้ชมมีประสบการณ์ร่วมและเห็นว่าการแสดงออกด้วยน้ำใจไมตรีนั้นเป็นลักษณะวัฒนธรรมอันดีงามของชาวไทย ซึ่งผู้ชมต่างให้เกียรติร่วมรำวงอย่างไม่เก้อเขิน ผู้ชมบางท่านที่มีความช่างสังเกตสูงจะถอดรองเท้าก่อนขึ้นบนเวที เพราะได้สังเกตเห็นแล้วว่าการแสดงนาฏยศิลป์ไทยนั้นจะไม่สวมรองเท้าแสดง ซึ่งถือได้ว่าผู้ชมนั้นเอาใจใส่ในรายละเอียดในแบบแผนการแสดงของไทยมาก เมื่อร่วมรำวงแล้วนักแสดงจะไหว้แสดงความขอบคุณ ผู้ชมชาวต่างชาติก็รับไหว้ตอบตามมารยาทไทย นับเป็นความงดงามทางวัฒนธรรมซึ่งศิลปะการแสดงสามารถมีส่วนทำให้มนุษย์เข้าใจกันได้แม้ปราศจากการสื่อสารด้วยภาษา

ชุดการแสดงสุดท้ายเป็นการแสดงอำลาโดยนักแสดงแต่ละกลุ่ม คือ นักแสดงระบำ นักแสดงโขน และนักแสดงประกอบอื่นๆ มีการใช้อุปกรณ์ประกอบอันได้แก่ เครื่องสูงและโคม เมื่อนักแสดงทุกคนพร้อมบนเวทีแล้ว จึงพลิกเครื่องสูงเป็นคำว่า SAWASDEE สร้างความประทับใจและเรียกเสียงปรบมือจากผู้ชม เมื่อเสร็จสิ้นการแสดงแล้วผู้ชมบางส่วนที่ยังไม่กลับ วงดนตรีไทยก็จะบรรเลงเพลงไทยเบาๆ คลอตลอด

เมื่อได้สอบถามผู้ชมชาวต่างชาติก็ทำให้ทราบว่า สิ่งที่พวกเขาได้รับชมนั้นร้อยละ 60.5 รู้สึกว่ายากต่อการทำความเข้าใจ และมีเพียงร้อยละ 44.2 เท่านั้นที่รู้ว่าการเคลื่อนไหวร่างกายของนักแสดงนั้นล้วนประกอบไปด้วยความหมาย และในการเคลื่อนไหวแต่ละรูปแบบนั้นการเกิดความเข้าใจในแต่ละรูปแบบแตกต่างกันดังนี้

ตาราง 14 : ระดับความเข้าใจของผู้ชมชาวต่างชาติที่มีต่อลักษณะการสื่อความหมายแต่ละรูปแบบ

ลักษณะการสื่อความหมาย	ระดับความเข้าใจ (ร้อยละ)	
	เข้าใจ	ไม่เข้าใจ
ตัวละครเคลื่อนไหวร่างกายไปกับทำนองดนตรีโดยไม่มีบทร้องประกอบ	41.9	58.1
ตัวละครเคลื่อนไหวร่างกายไปพร้อมกับเสียงร้องตามทำนองพากย์หรือเจรจาแสดงท่าที่มีความหมายตามคำร้องหรือคำพากย์	51.2	48.8
ตัวละครใส่หน้ากากหรือหัวโขนร่ายรำโดยไม่มีบทร้องประกอบ	70.4	29.6

ในด้านของการรับรู้ความหมายที่เกิดขึ้นในระหว่างการดำเนินการแสดงนั้นพบว่า ผู้ชมจำนวนมาก (ร้อยละ 84.4) ไม่รู้เรื่องราวหรือเนื้อหาในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยมาก่อน และคิดว่าการชมนาฏยศิลป์ไทยเป็นเรื่องที่ยากต่อการทำความเข้าใจ (ร้อยละ 60.5) ทั้งนี้ส่วนใหญ่ไม่ทราบว่าการเคลื่อนไหวเป็นท่าร่ายรำต่างๆ นั้นมีความหมาย (ร้อยละ 53.3) โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อการร่ายรำปราศจากการขับร้อง มีลักษณะเป็นละครใบ้นั้น ก็ยิ่งทำให้ผู้ชมไม่รู้สิ่งที่นักแสดงกำลังทำอยู่นั้นมีความหมาย (ร้อยละ 58.1) หากแต่เมื่อร่ายรำเข้ากับบทร้องแล้ว ผู้ชมจะคะเนได้ว่าท่าทางต่างๆ เหล่านั้นกำลังบ่งบอกถึงความหมายบางอย่าง (ร้อยละ 46.7) ยิ่งในประเด็นชาวต่างชาตินี้ ยิ่งไม่อาจรับรู้ความหมายที่มาจากคำร้องได้ หากแต่ผู้ชมชาวต่างชาติก็สามารถอนุมานถึงความหมายโดยสังเขปได้

ด้วยเหตุนี้ เมื่อจัดให้มีการแสดงสาธิตท่ารำในชุดการแสดงแรกนั้น ผลที่ได้จากการสำรวจพบว่า ผู้ชมชาวต่างชาติมีความเข้าใจเพิ่มมากขึ้นถึงร้อยละ 70.4 ทำให้เห็นว่า หากมีการนำเสนอวิธีการรับรู้ความหมายของภาษาท่ารำที่เกิดขึ้นในนาฏยศิลป์ไทยแล้วจะทำให้กระบวนการรับรู้ความหมายเกิดสัมฤทธิผลมากขึ้น

การจัดให้มีการสาธิตการฝึกหัดนาฏยศิลป์ไทยและภาษาท่ารำเป็นการแสดงชุดแรกนั้นสามารถช่วยให้ผู้ชมร้อยละ 60 เข้าใจการแสดงนาฏยศิลป์ไทยได้ลึกซึ้งมากยิ่งขึ้นทั้งในด้านการสื่อสารอารมณ์และการทำความเข้าใจเรื่องราว

และการมีการแสดงสาธิตการรำก่อนการแสดงชุดอื่น ๆ นั้น ผู้ชมชาวต่างชาติร้อยละ 77.8 เห็นว่าไม่ได้เป็นการรบกวนการแสดงและผู้ชมชาวต่างชาติร้อยละ 88.1 เห็นว่าการจัดให้มีการสาธิตท่ารำนั้นมีความจำเป็นอย่างยิ่งต่อผู้ชมชาวต่างชาติผู้ที่ไม่เคยไม่ชมการแสดงนาฏยศิลป์มาก่อนเลย

จากข้อถามในแง่การรับรู้เชิงสุนทรียะ เมื่อสอบถามผู้ชมชาวต่างชาติร้อยละ 95.1 เห็นว่าในนาฏยศิลป์ไทยนั้นประกอบด้วยความงามเชิงสุนทรียะ และต่างมีความรู้สึกว่า

1. เป็นการแสดงแห่งราชสำนัก	ร้อยละ 16.3
2. เต็มไปด้วยคุณค่าทางสุนทรียะ	ร้อยละ 28.6
3. เป็นการแสดงที่แช่มช้าและนุ่มนวล	ร้อยละ 22.4
4. เป็นการแสดงที่ยากแก่การควบคุมร่างกาย	ร้อยละ 12.2
5. เป็นการแสดงที่ยากแก่การฝึกหัด เช่น การดัดมือ	ร้อยละ 20.5

ซึ่งลักษณะทางสุนทรียะที่ผู้ชมชาวต่างชาตินี้รับรู้ จัดอยู่ในรูปแบบต่างๆ ดังนี้

1. งาม (Beauty)	ร้อยละ 69.0
2. โศกนาฏกรรม (Tragic)	ร้อยละ 12.1
3. รูปแบบโอฬาริก (Sublime)	ร้อยละ 10.3

ผู้ชมต่างคิดว่าการได้มีโอกาสมาชมนาฏยศิลป์ไทยในประเทศไทยนี้ ช่วยให้เกิดการผ่อนคลายจากปัญหาต่างๆ ในชีวิตประจำวันลงได้ถึงร้อยละ 75.6 และเล็งเห็นว่าการที่ชาวไทยหรือชาวต่างชาติมาชมนาฏยศิลป์นั้นล้วนเป็นกลุ่มเฉพาะที่มีรสนิยมที่ดี หรือเป็นผู้ที่อยู่ในวัฒนธรรมชั้นสูง ร้อยละ 75.7 แสดงให้เห็นว่าศิลปะไม่ว่าจะสกุลใดในโลกต่างก็มีหน้าที่จรรโลงหรือยกระดับจิตใจเหมือนกัน

เมื่อสอบถามโดยภาพรวมว่าในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยนั้น โดยมีลำดับขององค์ประกอบต่างๆ ที่เป็นชื่นชอบของชาวต่างชาติ ดังนี้

1. ความสามารถของนักแสดง (ร้อยละ 24.8)
2. เครื่องแต่งกายและการแต่งหน้า (ร้อยละ 23.9)
3. วงดนตรีและการขับร้อง (ร้อยละ 20.0)
4. เทคนิคละรูปแบบของร่ายรำ (ร้อยละ 17.4)
5. ฉาก และระบบเทคนิค (ร้อยละ 8.3)
6. ถ้อยคำและเนื้อร้องตามบทวรรณกรรม (ร้อยละ 4.6)

ลักษณะโครงสร้างทางวัฒนธรรม (Cultural pattern) ในระหว่างที่การแสดงดำเนินอยู่นั้น ผู้ชมชาวต่างชาติยังอยู่ในขนบดั้งเดิมแบบตะวันตก ซึ่งต้องสำรวมและแยกตัวเป็นส่วนหนึ่งต่างหากจากการแสดงเสมอ โดยเฉพาะยิ่งเป็นการรับประทานอาหารค่ำไปพร้อมกับการแสดงด้วยนี้ ถือเป็นเรื่องอย่างทางการที่ต้องมีความสำรวมเป็นอย่างยิ่ง หากแต่รูปแบบการนำเสนอของโรงละครศิลปการ์เดนท์เธียเตอร์ มุ่งเน้นที่จะทดลองให้ผู้ชมชาวต่างชาติได้มีความรู้สึกมีส่วนร่วมไปพร้อมกับการแสดง เช่น ในช่วงของการแสดงโขนชุดหนุมานจับนางสุพรรณมัจฉานั้น ผู้แสดงจะลงจากเวทีและไปหลบตามโต๊ะของผู้ชมที่กำลังนั่งรับประทานอาหารอยู่ ผู้ชมเกิดความรู้สึกอยากมีส่วนร่วมโดยการชี้ทางให้กับหนุมานเพื่อให้หานางสุพรรณมัจฉาพบ หรือร่วมถ่ายรูปกับนักแสดงโดยที่ไม่รู้สึกว่าเป็นการกีดขวางการแสดงแต่อย่างใด หรือในการแสดงชุดอาวุธไทยนั้น ผู้แสดงจะ

เรียกร้องให้ผู้ชมร่วมเชียร์ตาม และในชุดนี้เอง ทำให้สังเกตเห็นถึงการปลดปล่อยอารมณ์ของผู้ชมชาวต่างชาติที่อาจส่งเสียงหรือบ้างก็ลุกขึ้นปรบมือ ให้กับนักแสดงผู้ชนะ หรือบ้างก็ส่งเสียงร้องอู้อ้าเมื่อนักแสดงอีกฝ่ายหนึ่งพลาดท่าเสียที เป็นต้น ตลอดจนการที่ผู้ชมได้มีโอกาสร่วมแสดงจริงกับนักแสดงบนเวทีในชุดรำวงนั้น ก็ยิ่งทำให้ผู้ชมชาวต่างชาติรู้สึกว่าวัฒนธรรมการชมการแสดงแบบไทยๆ นั้น ผู้ชมมีโอกาสได้ร่วมเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงได้เสมอ โดยที่ไม่ได้ถูกแบ่งแยกว่าส่วนใดเป็นส่วนของการแสดงและส่วนของการรับชม ซึ่งมีความแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับวัฒนธรรมการชมการแสดงแบบตะวันตก เมื่อการแสดงอำลาจบลงเสียงปรบมือจึงดังกึงก้องไปทั้งโรงละคร ข้อแตกต่างประการหนึ่งที่ต่างไปจากการรับชมของชาวต่างชาติ ณ โรงละครแห่งชาติกับโรงละครศศิการ์เดนท์เธียร์อยู่ที่ความตั้งใจมาชมการแสดงของ 2 กลุ่มนี้มีความแตกต่างกัน โดยที่ผู้ชมต่างชาติที่ไปชม ณ โรงละครแห่งชาตินั้นมีระดับของความตั้งใจต่ำกว่าผู้ชมที่โรงละครศศิการ์เดนท์เธียเตอร์ ทำให้เกิดพฤติกรรมที่มีความแตกต่างระหว่างการจัดแสดงทั้ง 2 ที่

อนึ่ง ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจกลุ่มผู้ชมอีกกลุ่มหนึ่งซึ่งเป็นชาวไทยในเขตอำเภอหัวหิน จังหวัดประจวบคีรีขันธ์ที่ได้เข้าร่วมชมการแสดง ณ โรงละครศศิการ์เดนท์เธียเตอร์ ซึ่งเป็นเยาวชนอายุระหว่าง 15-30 ปี ที่ไม่เคยมีประสบการณ์ในการชมนาฏยศิลป์มาก่อน แต่อาจเคยชมการแสดงต่างๆ มาบ้าง (ร้อยละ 33.3)

ความรู้สึกที่ผู้ชมชาวไทยกลุ่มนี้รับชมการแสดง ทั้งหมดเห็นว่านาฏยศิลป์ไทยเป็นศิลปะที่มีความสวยงามและช่วยสร้างความสุข ความรื่นรมย์และทำให้ลืมเรื่องไม่สบายใจ คลายความกังวล ความเครียดจากชีวิตประจำวัน ผู้ชมครึ่งหนึ่งเห็นว่าการรับชมนาฏยศิลป์ไทยเหมือนได้มีโอกาสเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง หรือรู้สึกเปรียบเทียบตนเองว่าเหมือนตัวละครที่กำลังแสดงอยู่บนเวที

ในด้านการรับรู้ภาษาท่ารำนั้น ผู้ชมกลุ่มนี้กลับชอบการแสดงที่มีบทพูดมากกว่าที่มีการรำมากๆ (ร้อยละ 66.7) ซึ่งคาดว่า อาจเกิดจากการที่ผู้ชมในต่างจังหวัดมีโอกาสที่จะรับชมการแสดงแบบราชสำนักน้อย โดยมากจะนิยมการแสดงที่รวดเร็ว สนุกสนาน มีบทพูดที่ง่ายต่อการทำความเข้าใจ เช่น ลิเก มากกว่าการแสดงในรูปแบบราชสำนัก จึงทำให้ผู้ชมครึ่งหนึ่ง (ร้อยละ 50.0) ชอบการแสดงที่กระชับและรวบรัดทันใจ ไม่ยืดยาด

ทัศนคติของผู้ชมที่มีต่อการแสดงนาฏยศิลป์ไทยนั้น ส่วนใหญ่ร้อยละ 83.3 เห็นว่ามิใช่เป็นเรื่องเฉพาะกลุ่ม แต่ก็เห็นเป็นศิลปะชั้นสูง ร้อยละ 50.0 และเห็นว่าเป็นเรื่องที่ทำความเข้าใจได้ยาก ร้อยละ 83.3

ผู้ชมทั้งหมดเป็นผู้ที่ไม่ทราบเนื้อเรื่องใดๆ ของการแสดงมาก่อนทั้งสิ้น เมื่อผู้ชมได้รับชมการแสดงแล้ว ครึ่งหนึ่งทราบว่าการเคลื่อนไหวที่เป็นท่าร่ายรำต่างๆ นั้น ล้วนมีความหมาย แต่ไม่อาจเข้าใจในความหมายนั้นได้ โดยเฉพาะเมื่อตัวละครร่ายรำโดยปราศจากบทร้องประกอบ แต่เมื่อมีบทร้องประกอบการร่ายรำได้ช่วยทำให้ผู้ชมกลุ่มนี้เข้าใจความหมายของท่าร่ายรำได้ เมื่อสอบถามนาฏยศัพท์หรือภาษาท่ารำในนาฏยศิลป์ ส่วนมากจะรู้จัก ซึ่งอาจเป็นเพราะอยู่ในบทเรียนระดับทั้งระดับประถมศึกษาและมัธยมศึกษา แต่ส่วนมากไม่รู้จักเพลงหน้าพาทย์ และไม่รู้ว่าการรำประกอบเพลงหน้าพาทย์นั้นมีความหมาย

เมื่อชมการแสดงจบแล้ว ผู้ชมกลุ่มนี้เห็นว่าในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยนั้นมีความจำเป็นที่จะต้องมีการบรรยายเกี่ยวกับภาษาท่าก่อนเริ่มแสดงในทุกที่และทุกครั้ง

จากการสำรวจ ณ โรงละครศิการ์เดนท์เธียเตอร์นี้เอง ทำให้ทราบถึงข้อแตกต่างระหว่างแบบแผนการรับชมของคนไทยในเมืองหลวงที่คุ้นเคยกับการรับชมวัฒนธรรมราชสำนักและกลุ่มคนไทยที่ไม่มีความคุ้นเคยกับนาฏยศิลป์ราชสำนักเลยในต่างจังหวัด การแสดงบางรูปแบบจึงมีความเหมาะสมกับบางสถานที่เท่านั้น รสนิยมของการชมการแสดงในต่างจังหวัดก็ยังคงต้องตากับวิถีการรับชมที่เรียบง่ายไม่สลับซับซ้อน ทำความเข้าใจได้ง่าย โดยเลือกที่จะเสพย์สิ่งที่ได้รสมากกว่าอรรถะ และการนำเอาคนไทยในต่างจังหวัดในมารับชมในโรงละครที่ดูเป็นทางการนั้น ยิ่งทำให้เกิดความเกร็งและอึดอัดในการที่จะต้องรับชมในแบบแผนอย่างหนึ่ง ไม่มีอิสระเหมือนอย่างกับรับชมหนังกลางแปลงหรือลิเกที่อาจปูเสื่อแล้วซื้ออาหารมานั่งรับประทานหรือนั่งอยู่บนรถมอเตอร์ไซค์ในขณะที่รับชมได้ ซึ่งผู้วิจัยได้มีโอกาสไปร่วมสังเกตการณ์การชมมหรสพอื่นๆ ในเขตอำเภอหัวหินพบว่า การแสดงที่ได้รับความนิยมคือ การแสดงคอนเสิร์ตเพลงลูกทุ่ง เพลงเพื่อชีวิต ลิเก ซึ่งล้วนมีความผูกพันกับวิถีชีวิตชีวิตที่แท้จริงกับเขาเหล่านั้นมากกว่า

4.7 การรับรู้เชิงสุนทรียะ

ในการสังเกตการณ์รับชมนาฏยศิลป์ไทยจะเกิดขั้นการรับรู้เป็นลำดับ ซึ่งในแง่นี้อาจดูสวนทางกับแบบแผนการรับชมนาฏยศิลป์จารีตของโลกตะวันตก ที่มุ่งเน้นในส่วนที่ความงามของงานศิลปะเมื่อได้รับชมเป็นหลัก แต่ของไทยเรานั้นความงามถือเป็นองค์ประกอบร่วมจากหลายสิ่งเสริมให้งานศิลปะมีคุณค่าสูงยิ่งๆ ขึ้นไป เช่น การได้ดูละครหลวงที่มีความงามเพียบพร้อมสมเป็นราชูปโภค ตัวละครก็ล้วนเป็นหญิงหน้างดงาม เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายก็งดงาม ปี่พาทย์ก็บรรเลงไพเราะ ฯลฯ แต่สิ่งสำคัญอย่างใหญ่คือความเริงรมย์หรือความสุขเมื่อได้รับชมที่นำหน้ามาก่อนที่จะสัมผัสถึงความงามนั้น

ความสุขเหนือความเข้าใจ

ผู้วิจัยเห็นพ้องกับแนวคิด Heart before Head ของสุรพล วิรุฬห์รักษ์ ที่ว่า**การรับรู้สารของผู้ชมไทยนั้น เป็นเรื่องของการรับรู้ทางจิตใจและความรู้สึกมากกว่าการรับสาระที่จะได้จากการแสดง** ซึ่งสอดคล้องกับการสำรวจที่พบว่า ผู้ชมร้อยละ 55.8 รู้สึกเหมือนได้มีโอกาสเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการแสดงหรือรู้สึกเปรียบเทียบตนเองว่าเหมือนตัวละครที่กำลังแสดงอยู่บนเวที เป็นความสุขทางใจที่ได้เลียนแบบทางจิตใจ (Identification) ผู้ชมจะรับรู้ว่ามีบางส่วนเสี้ยวในชีวิตของเขามีจุดร่วมกับชีวิตของตัวละครที่กำลังแสดง เช่น อาจรู้สึกว่าตัวเองเหมือนนางจินตะหราวาตีที่ชอกช้ำเพราะอิเหนาหันไปรักนางบุษบา แล้วทิ้งตนเองไปทั้งที่นางเป็นมเหสีองค์แรก หรือรู้สึกสะเทือนใจเมื่อเห็นลางร้ายของพระลอที่เสี่ยงน้ำแล้วน้ำไหลวนเป็นสายเลือด เป็นต้น ตรงกับคำอธิบายทฤษฎีผลกระทบ (Impact theory) ว่า ตัวละครที่เป็นต้นแบบของการเลียนแบบทางจิตใจจะทำให้ผู้ชมนำความคิด อารมณ์และการกระทำของตัวละครมาใช้กับชีวิตจริง และการได้เลียนแบบทำตามนั้นเป็นบ่อเกิดแห่งความรื่นรมย์ใจ[4]

---

[4] กาญจนา แก้วเทพ, **สื่อบันเทิง : อำนาจแห่งความไร้สาระ**. (กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545), น.63-64.

ภาพที่ 28 : ละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน อิเหนาลานางจินตะหราวาตี

ในการทำความเข้าใจสาร ผู้ส่งสารมีหน้าที่ส่งสารที่ผู้รับสารจะเข้าใจได้ง่าย ผู้รับสารก็มีหน้าที่ทำความเข้าใจสารที่ผู้ส่งสารส่งมาให้ และแปลเจตนาของผู้ส่งสารให้ถูกต้อง เมื่อจะทำความเข้าใจสารก็จำเป็นที่จะต้องรู้หลักและวิธีการที่ผู้ส่งสารนั้นพยายามส่งสารมาให้ถึง

ในนาฏยศิลป์ไทย บ่อยครั้งที่ศิลปินก็ละเลยที่จะเอาใจใส่ในการทำความเข้าใจของผู้รับสาร (ไม่ว่าจะโดยเจตนาหรือไม่ก็ตาม) ศิลปินต่างพยายามสร้างคุณภาพของสารให้ดีที่สุด เช่น เลือกท่าที่เห็นว่างามที่สุด แปลกตา ทำได้ยาก มานำเสนอมาอวดต่อผู้ชม ผู้ชมที่ชื่นชอบในนาฏศิลป์ไทยมากก็จะเข้าใจ แต่ผู้ที่มีประสบการณ์ในการชมนาฏยศิลป์น้อยกลับไม่รู้ในสิ่งที่ศิลปินกำลังปฏิบัติ ได้แต่ตอบคำถามกับตัวเองว่า **"มันคงเป็นศิลปะที่ยากแก่การทำความเข้าใจ"** จากการสำรวจพบว่าร้อยละ 37.3 รู้สึกว่าการแสดงนาฏยศิลป์ไทยเป็นเรื่องที่เข้าใจได้ยากและโดยมากแล้ว ผู้ที่เข้าใจเป็นอย่างดีล้วนเป็นผู้ที่ทราบเรื่องราวและเนื้อหาการแสดงก่อนหน้าที่จะมาชมแล้ว คิดเป็นร้อยละ 62.0

ฉะนั้น เมื่อประเด็นเรื่อง**ความเข้าใจ**ในสารเป็นเรื่องรองไปจาก**ความพึงพอใจ**ของผู้ชม จึงอาจได้ข้อสรุปเรื่องรูปแบบการรับชมนาฏยศิลป์ไทยที่ผู้ชมต้องการที่จะแสวงหาความสุขหรือความพึงพอใจ ก่อนที่จะซาบซึ้งในความงาม และพัฒนาไปสู่ความเข้าใจในขั้นสุดท้าย ซึ่งหากพิจารณาตามคัมภีร์นาฏยศาสตร์แล้วจะพบหลักการที่ว่า ในการชมนาฏยศิลป์ ผู้ชมอาจจะต้องทิ้งตัวเองเพื่อเข้าไปอยู่ในบริบทของการแสดง โดยทำใจให้เป็นกลางโดยตัดอคติที่เกี่ยวกับความชอบหรือไม่ชอบ ซึ่งเป็นสาเหตุให้เกิดความคาดหวังและอุปสรรคในการรับชม เมื่อใจปลอดโปร่งพร้อมที่จะรับสารแล้ว อคติที่จะให้ลำเอียงว่าชอบหรือไม่ก็จะไม่เกิด หากมีใจเป็นกลางแล้วไม่ได้รับรสที่

เกิดจากการแสดง นั่นหมายถึงตัวการแสดงนั่นเองที่ไม่มีคุณสมบัติเพียงพอที่จะทำให้เกิดความพึงพอใจได้

ความพึงพอใจทางสุนทรียะอันเกิดจากการชมนาฏยศิลป์ไทย แสดงออกในรูปที่เรียกว่า **"ความสุข"** (Pleasure) เช่น การได้หลีกหนีไปจากความจริงปัจจุบัน (Escape) เหมือนได้พักผ่อนหรือหยุดสภาพโลกภายนอกไว้ชั่วขณะ เคลิบเคลิ้ม (Involvement) หรือหลุดเข้าไปอยู่ในความฝันและจินตนาการ (Imagination) เพื่อให้สามารถกลับเข้ามาจัดการต่อสู้กับปัญหาในโลกแห่งความจริงได้ จากการสำรวจก็พบว่าผู้ชมร้อยละ 96.2 รู้สึกว่านาฏยศิลป์สามารถให้ความสุข ความรื่นรมย์ ทำให้ลืมเรื่องไม่สบายใจและคลายความเครียดจากชีวิตประจำวันได้ และกว่าร้อยละ 55.8 รู้สึกว่าตนเองได้ละลายตัวเองเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของการแสดง และเปรียบเทียบชีวิตของตนเองกับชีวิตของตัวละครที่กำลังแสดงอยู่บนเวที (Identification)

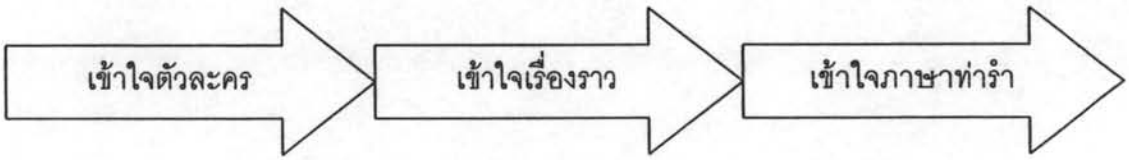
การสร้างความเข้าใจ

หลังจากที่ผู้ชมได้รับความเริงรมย์ในรูปของความสุขแบบต่างๆ แล้ว ขั้นตอนต่อมาก็คือการที่ผู้ชมพยายามสร้างความเข้าใจในสิ่งที่กำลังดู ในเบื้องต้นก็จะต้องพยายามทำความรู้จักตัวละครว่าใครแสดงเป็นตัวอะไร เพราะในนาฏศิลป์ไทยนั้น ไม่ว่าจะเป็นละครประเภทใด ตัวละครมักแต่งกายเหมือนกันโดยมาก เช่น ในละครนอก ละครใน โขน ตัวละครก็ต่างสวมเครื่องแต่งกายที่เรียกว่า "ยืนเครื่อง" เหมือนกัน แต่เมื่อเข้ามาอยู่ในเรื่องราวที่ดำเนินอยู่ ตัวละครที่แต่งเครื่องสีแดงเหมือนกัน เมื่ออยู่ในละครต่างเรื่องกันก็จะหมายถึงตัวละครคนละตัวกัน เช่น ตัวละครแต่งยืนเครื่องสีแดงในเรื่องอิเหนาอาจหมายถึง อิเหนา หรือ ปันหยี แต่เมื่อเป็นการแสดงโขนจะหมายถึง พระพรต เมื่ออยู่ในละครพันทางเรื่องพระอภัยมณี ก็จะหมายถึงพระอภัยมณี เป็นต้น การที่ผู้ชมจะสามารถรู้จักตัวละครได้นอกจากจะสังเกตจากเครื่องแต่งกายแล้ว บทร้องก็มีส่วนช่วยบอกให้คนดูสมมติความเข้าใจไปตามท้องเรื่อง เช่น "เมื่อนั้น ระเด่นอิเหนาเรืองศรี" หรือ "เมื่อนั้น พระพรตทรงสวัสดิ์รัศมี" เป็นต้น

ลำดับของการทำความเข้าใจต่อมาก็คือ ต้องรู้ว่าตัวละครเหล่านั้นกำลังดำเนินอยู่ในเรื่องราวอะไรและช่วงไหน ผู้ชมในอดีตจะทราบทันทีว่า หากมีตัวละครลักษณะนี้ แต่งกายแบบนี้ กำลังแสดงเรื่องอะไรและในตอนไหน เพราะเกิดจากความเคยชินของการรับชม หากแต่ในปัจจุบันผู้ชมที่ยังไม่มีความช่ำชองในการชมมากนักก็มักอาศัยการคาดเดาจากบทร้องหรือบทเจรจาที่เป็นภาษาวรรณคดี ก็อาจจะพอทำให้ทราบโดยสังเขปได้ว่ากำลังดูละครหรือโขนตอนใดอยู่ ธรรมเนียม

ของการแสดงละครในโรงละครแห่งชาติปัจจุบันจึงพยายามทำให้ผู้ชมรู้จักเรื่องราวของการแสดงล่วงหน้าโดยอาศัยสูจิบัตรหรือการบรรยายก่อนการแสดง โดยมีทั้งเรื่องย่อของวรรณคดีเรื่องนั้นและความเดิมก่อนที่จะมาถึงตอนที่กำลังจะแสดง การมีสูจิบัตรหรือคำบรรยายเข้ามาช่วยสร้างความเข้าใจในเรื่องราวนี้ เป็นประโยชน์ต่อผู้ชมในปัจจุบันที่มีความซ้ำซ้องในการชมน้อยกว่าผู้ชมในอดีต ทั้งยังเป็นประโยชน์ต่อนักเรียนนักศึกษาที่จะสามารถนำไปใช้อ้างอิงในการศึกษา และพัฒนาไปสู่การเรียนรู้วรรณคดีและนาฏยศิลป์อย่างลึกซึ้งต่อไป

ขั้นตอนของการสร้างความเข้าใจต่อไปก็คือ การพยายามที่จะรู้ให้ได้ว่า ตัวละครที่กำลังใช้มือกรีดกรายไปมาอยู่นั้นกำลังสื่อความหมายอะไร ท่าทางเหล่านั้นก็คือ "ภาษาท่ารำ" อันเป็นสิ่งหลักในการอภิปรายผลของการวิจัยฉบับนี้ ท่ารำเหล่านั้นล้วนอุดมด้วยความหมายอันซับซ้อน การรับชมเพียงครั้งแรกไม่อาจทำความเข้าใจได้ทั้งหมด แต่จากความไม่เข้าใจเช่นนี้เองจะนำไปสู่การขวนขวายที่จะเรียนรู้เพิ่มมากยิ่งขึ้นจากการชมในครั้งต่อๆ ไป ผู้ชมส่วนหนึ่งเข้าใจความหมายจากการสอบถามเพื่อนผู้ชมด้วยกันหรือมาชมบ่อยครั้งขึ้น เมื่อเห็นท่ารำที่ซ้ำกันในความหมายแบบเดียวก็ก่อให้เกิดความเข้าใจประทับไว้ในสมอง ว่าเมื่อตัวละครทำท่านี้จะมีความหมายเช่นนี้ และเมื่อรับชมต่อไปก็จะรู้ต่อไปอีกว่า แม้ท่ารำเดียวกันก็ยังมีความหมายหลายอย่าง และเมื่อรับชมต่อไปอีกก็จะทราบว่าความหมายอย่างเดียวกันก็อาจใช้ท่ารำได้หลายอย่าง ฐานแห่งความเข้าใจเหล่าจะเพาะบ่มและสั่งสมเมื่อการรับชมมีความถี่มากขึ้น



แผนภูมิที่ 7 : ลำดับขั้นการสร้างความเข้าใจในการรับชม

เมื่อเกิดการพยายามสร้างความเข้าใจใน 3 ระดับข้างต้นแล้ว กระบวนการต่อไปก็คือการพยายามที่เรียนรู้ว่าสิ่งที่รับรู้และเข้าใจแล้วนั้น มีวิธีการ "ดูให้งามอย่างไร" ในขั้นตอนนี้จึงเป็นขั้นอาศัยประสบการณ์และรสนิยมทางศิลปะในแขนงนี้เข้ามาเป็นปัจจัยช่วยตัดสินที่นอกเหนือไปจากความพึงพอใจส่วนตัว เมื่อประกอบกับจารีตในการแสดงแล้วจึงเกิดมาตรฐานแห่งความงามในการรับชมขึ้น

มาตรฐานความงามในนาฏศิลป์ไทย

สิ่งที่ตามมาจากการรับรู้เชิงสุนทรียะที่นอกเหนือจากความพึงพอใจแล้ว ขั้นต่อไปผู้ชมก็จะเริ่มพิจารณาหาคุณค่าที่ได้จากการชม เมื่อสั่งสมประสบการณ์นี้นานเข้าก็ทำให้เกิดมาตรฐานแห่งความงาม ว่ารำแบบนี้จึงเรียกว่างามตามมาตรฐาน หรืองดงามต้องตามแบบแผนนาฏยศิลป์ไทย การพยายามค้นหาแบบแผนเช่นนี้ทำให้เกิดประเด็นทางการรับรู้และเรียนรู้นาฏยศิลป์ว่า ผู้ชมจะต้องเรียนรู้ถึงเกณฑ์มาตรฐานความงามแห่งนาฏศิลป์เหล่านี้อย่างไร ในสังคมอดีต การเรียนรู้มาตรฐานเหล่านี้เกิดจากการลำดับช่วงชั้นทางสังคมซึ่งส่งผลต่อการลำดับช่วงชั้นทางศิลปะ ทำให้คนในชนชั้นหนึ่งต้องเรียนรู้ที่จะเข้าใจที่มาตรฐานความงามของศิลปะของชนชั้นตนเอง เช่น การดูละครหลวง ก็มีหลักในการดูว่า ต้องดูความงาม 5 ประการ ได้แก่

1. ตัวละครงาม
2. เครื่องแต่งกายมีความวิจิตรประณีตในการสร้าง
3. กระบวนท่ารำงาม
4. การบรรเลงและการขับร้องงาม (ไพเราะ)
5. บทวรรณกรรมที่นำมาใช้ขับร้องประกอบมีความงามในฉันทลักษณ์

จึงเห็นได้ว่าจากคุณสมบัติทั้งห้าประการเหล่านี้ ถือได้ว่าเป็นแม่แบบมาตรฐานแห่งการพิจารณานาฏยศิลป์ไทยก่อนที่เกณฑ์การประเมินความงามเชิงสุนทรียะแบบตะวันตกจะนำมาใช้ประเมินความงามศิลปะ และยังคงสามารถใช้เป็นมาตรฐานได้จนถึงปัจจุบัน ซึ่งให้ความสำคัญกับเรื่องของตัวละคร เครื่องแต่งกาย และกระบวนท่ารำ เป็นสิ่งที่น่าสนใจสำหรับผู้ชม 3 สิ่งแรกเมื่อเข้ามาชมการแสดงนาฏยศิลป์ไทย

เนื่องจากการศึกษาสุนทรียศาสตร์ในสังคมไทยถูกจัดวางไว้ว่าเป็นสิ่งที่สูงส่งและเข้าใจยาก ดังนั้นผู้ที่จะได้มีโอกาสศึกษาสุนทรียศาสตร์ที่มาจากรากเหง้าทางตะวันตกจึงมีเพียงนิสิตนักศึกษาสาขาปรัชญาและศิลปะ การทำความเข้าใจเกี่ยวกับความงามในสังคมไทยจึงดูเลื่อนลอยและจับต้องได้ยาก จนมักกล่าวกันว่า "เป็นเรื่องของความรู้สึก" หรือ "ต้องปีนบันไดดู" จนดูเป็นสิ่งที่น่าล้อเลียนหรือขบขันสำหรับผู้ที่มีมาตรฐานทางความงามตามแนวทางสุนทรียศาสตร์แบบตะวันตก

คำวิเศษณ์ที่ใช้เพื่ออธิบายความรู้สึกเมื่อได้รับชมการแสดงนาฏยศิลป์ไทย เรามักจะได้ยินเสมอๆ ว่า "สวย" "อ่อนช้อย" "เชื่องช้า" "นุ่มนวล" ฯลฯ หรือคำที่มีความหมายไม่พ้นไปจากนี้มากสักเท่าใดนัก จะเห็นได้ว่าการประเมินคุณค่าในการแสดงของคนไทยมีลักษณะที่ไม่ได้เป็น

การประเมินตามแนวทางแบบตะวันตก ซึ่งมีคำวิเศษณ์ เช่น “Beautiful” “Ugly” “Sublime” “Comedy” เป็นคำชี้ขาดมาตรฐานของการแสดง คำว่า “สวย” ของไทยจึงอาจไม่ตรงกับ “Beauty” ตามแนวทางสุนทรียศาสตร์ของตะวันตกก็ได้ เพราะคนไทยอาจจะไม่ได้แยกแยะความสวยออกเป็นระดับชั้นที่แน่นอน แม้กระทั่งช่างหรือศิลปินผู้ผลิตงานเองในอดีต ก็ใช้ความรู้สึกแบบไทยนี้เองเป็นตัดสินว่างานชิ้นนี้สวยแล้วงามแล้ว

ความสวยความงามของศิลปะไทยนั้นผู้วิจัยเห็นว่าน่าจะอยู่ที่**สัดส่วน**และ**ลูกเล่น**เสียมากกว่า เช่น เกณฑ์มาตรฐานลายไทยที่สวยนั้นแบบช่างไทยนั้น ก็จะดูว่าหากส่วนแนวตั้งและแนวนอนนั้นจะต้องสูตรหนึ่งที่ใช้กำหนดตายตัว มีจังหวะของช่องไฟที่ลายจะบิดพลิ้วไปตามช่องว่างที่ตีกรอบไว้ และมีลูกเล่นแตกออกไปให้แปลกไม่ซ้ำกับคนอื่น เช่นเดียวกับรำไทยที่จำเป็นต้องมีเกณฑ์ของสัดส่วนท่ารำอันหนึ่ง อาศัยการดูมากจำมากก็จะรู้ว่าท่านี้แขนต้องวางอยู่ในระดับใด เช่น ระดับของการตั้งวง เป็นตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนที่สุด นาฏยศิลป์ไทยพยายามกำหนดตายตัวว่า การตั้ง “วงสูง” ของตัวพระ นาง ยักษ์ ลิง จะแตกต่างกัน ยักษ์นั้นวงจะกว้างที่สุด วงพระจะย่อมลงมาในระดับแง่ศีรษะ ตัวนางจะอยู่ในระดับคิ้ว ตัวลิงไม่ได้ใช้มือตั้งวงแต่ก็ทำมือลิงในระดับแง่ศีรษะ เช่นกัน ดังนั้นการพยายามกำหนดสัดส่วนเหล่านี้ทำให้เกิดมาตรฐานทางสุนทรียะสำหรับผู้รำและผู้ดู เช่น นักดูโขนละคร (ในอดีต) ที่เชี่ยวชาญจะทราบทันทีว่า ผู้รำคนนี้ตั้งวงล่ำมาข้างหน้าเกินไป (วงล่ำ) หรือวงสูงเกินระดับมาตรฐาน (วงล้น) หรือการบิดฝ่ามือแปมาด้านหน้ามากเกินไป (วงแล่นเสี้ยว) เกิดเป็นนาฏยศัพท์ที่ใช้เรียกสิ่งเหล่านี้ว่า “ศัพท์เสริม” และ “ศัพท์เสื่อม” แสดงให้เห็นว่าเกณฑ์มาตรฐานเหล่านี้นี่เองที่คุ้นเคยกับคนไทยในอดีตเป็นอย่างมาก สถาปัตยกรรมของวัง วัด การช่าง การมหรสพต่างๆ จึงต่างมีมาตรฐานแบบไทยมาเป็นเกณฑ์วัดค่าความงามของสิ่งเหล่านั้น

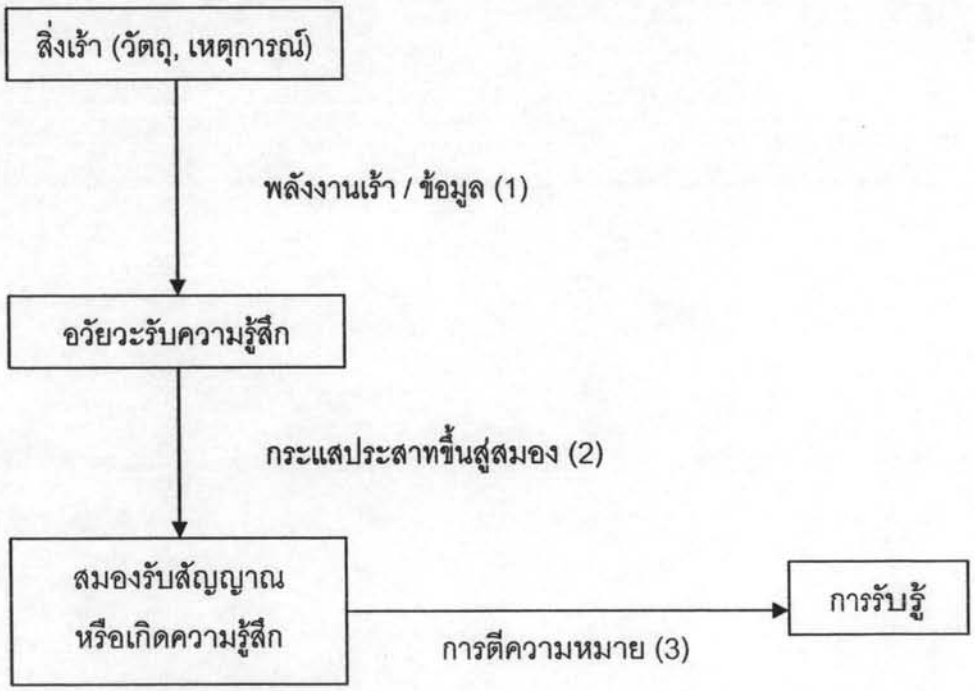
การตัดสินเชิงสุนทรียะของคนไทย จึงมิใช่เป็นการคิดและชี้ให้เห็นว่าวัตถุใดวัตถุหนึ่งมีคุณค่าทางสุนทรียะตามมาตรฐานมากน้อยกว่ากัน หากเปรียบกับศิลปะแทบทุกแขนงนั้น ผู้ผลิต (ครูโขนละคร ศิลปิน มูลนาย) และผู้ชม (ไพร่ ทาส) มิได้มีการรับรู้ความงามตามเกณฑ์ตะวันตก มาตรฐานความงามของไทยกลับกลายไปอยู่ที่รสนิยมของชนชั้นเสียมากกว่า กล่าวคือ ในสมัยที่กษัตริย์คงครองความเป็นสมมติเทวราช (กษัตริย์เสมือนพระนารายณ์เทพเจ้าที่อวตารลงมาปราบยุคเข็ญในโลกมนุษย์) การตัดสินของพระมหากษัตริย์จึงถือเป็นที่สุด สิ่งใดเป็นที่ชอบพอพระราชหฤทัยก็ถือว่าเป็นสิ่งดีสิ่งงามทั้งสิ้น จนมีคำกล่าวว่า **“เจ้าว่างามก็งามไปตามเจ้า”** ชนชั้นรองลงมาไม่อาจตัดสินความงามแทนได้ เว้นเสียแต่เจ้านายพระองค์ไหน หรือมูลนายคนไหนมีสิทธิ์ที่จะครอบครองคณะโขนละครไว้เองก็มีสิทธิ์ที่จะสร้างมาตรฐานความงามแบบตนไว้ได้เฉพาะ

แต่ก็ต้องไม่ไปซ้ำกับแบบของพระมหากษัตริย์ ดังมีพระราชกำหนดในบางสมัยว่า ห้ามมิให้ละครข้างนอก (พระบรมมหาราชวัง) ใส่รัดเกล้ายอด หรือใส่ชฎาทองคำลงยาดังเช่นละครหลวง จะให้ใส่ได้ก็เฉพาะเครื่องประดับที่มีระดับรองลงไป เช่น รัดเกล้าเปลว หรือชฎาขี้รัก เป็นต้น ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้เกิดการแตกสายสกุลศิลปะเป็นของเฉพาะแต่ละที่แต่ละสำนัก เกิดความหลากหลายเกิดรูปแบบเฉพาะและแข่งขันกันอยู่ในที ต่อมาเมื่อศิลปะถูกถ่ายโอนให้มาตกอยู่ภายใต้รัฐมิได้อยู่กับชนชั้นมูลนายเช่นอดีต ซึ่งเป็นแนวทางตามแบบประชาธิปไตยที่จะทลายอำนาจตามศักดินาเป็นผลให้ศิลปะที่เสริมศักดินาถูกเปลี่ยนสถานะให้กลายเป็นสิ่งต่ำต้อย จนเกิดการเหยียดด้วยคำกล่าวที่กล่าว "เต้นกินรำกิน" แล้วเปลี่ยนสังกัดรัฐมิใช่กษัตริย์ นาฏยศิลป์ที่เคยมีสถานะเคียงคู่พระเจ้าแผ่นดิน จึงกลายมาเป็นเพียง "วัฒนธรรมประจำชาติ" เมื่อเป็นเช่นนี้แล้วการวิเคราะห์และตัดสินเชิงสุนทรียะของภาษาท่ารำไทย จึงต้องอาศัยมุมมองอันหลายหลากและทับซ้อนในเชิงวัฒนธรรม

ผู้ชมนาฏยศิลป์ไทยจะบังเกิดการรู้ถึงความงามของการแสดงนั้นเอง แม้ว่าจะไม่ผ่านกระบวนการเรียนรู้ จากการสอบถามพบว่า ผู้ชมร้อยละ 98.1 เห็นว่าการแสดงนาฏยศิลป์นั้นเป็นศิลปะที่ประกอบด้วย "ความงาม" และความงามที่ผู้ชมรู้สึกซาบซึ้งนั้นมีที่มาจาก ความงามของกระบวนท่ารำที่มาจากฝีมือและทักษะของนักแสดง (ร้อยละ 18.8) ผู้ชมจะคอยสังเกตว่าผู้แสดงจะรำได้งดงามเพียงใด และจะมีกลเม็ดเด็ดพรายใดที่จะนำมาอวดในการแสดงแต่ละครั้ง อีกส่วนหนึ่งนั้น (ร้อยละ 18.8) เห็นว่าความงามของการแสดงเกิดจากการบรรเลงดนตรีและขับร้องมีความไพเราะลึกซึ้งกินใจ มีนักดนตรี นักร้องหรือนักพากย์ที่มีความสามารถมาบรรเลงหรือขับร้องประกอบ จึงเห็นได้ว่าความรู้สึกกินใจหรือรับรู้ความงามแบบ "รู้เอง" นั้นแสดงผ่านทางนาฏยศิลป์ไทยด้วยท่ารำและการบรรเลงดนตรี แม้ผู้ชมจะดูไม่ออกว่าการแสดงนั้นมีความหมายอย่างไร แต่ก็รับรู้เองได้ว่ามี "ความงาม" ของท่ารำและความงามของดนตรีให้ได้หยั่งรู้ถึงเอกภาพและปัจเจกภาพของนาฏยศิลป์นั้นๆ สิ่งที่นาฏยศิลป์ทำหน้าที่ก็คือ ถ่ายทอดความงามให้ผู้ชมได้รับรู้ได้เอง เป็นจะเป็นการเริ่มต้นสั่งสมให้มีประสบการณ์ในการชมการแสดงได้อย่างลึกซึ้งเกิดเป็นรอยประทับทางจิต สร้างเป็นแบบความงามในจิตของแต่ละปัจเจกได้

4.8 การตีความหมายของภาษาท่ารำ

สิ่งต่อเนื่องจากการรับรู้เชิงสุนทรียะก็คือ **การตีความ** หมายถึงการประเมินคุณค่าและสร้างข้อสรุป เพื่อให้สามารถคาดทำนายเหตุการณ์หรือความเข้าใจได้ดียิ่งขึ้นและเพื่อลดความน่าสงสัยให้น้อยลง เมื่อเกิดการรับรู้สารผ่านทางอายตนะแล้วตามกระบวนการสื่อสารก็จะเกิดกระบวนการที่เรียกว่า **"การตีความหมาย"** หรือ **"การแปลความหมาย"** (Interpretation) ตามมา ซึ่งเป็นกระบวนการที่ประกอบด้วยการโยงข้อมูลที่รับ เลือกและรวบรวมให้สัมพันธ์กับข้อมูลหรือประสบการณ์ในอดีตรวมถึงความมุ่งหวังในอนาคต เป็นปฏิกิริยาโต้ตอบกับข้อมูลนั้น การตีความนี้นอกจากจะขึ้นอยู่กับประสบการณ์ อารมณ์แล้ว ยังขึ้นกับปัจจัยอื่นๆ เช่น การเรียนรู้ แรงจูงใจ เจตคติ ฯลฯ ซึ่งอาจเขียนเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



แผนภูมิที่ 8 : การรู้สึก รับรู้และตีความของมนุษย์

ในทางนาฏยศิลป์และการละครตะวันตก การตีความเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างสรรค์งาน เช่น เมื่อผู้กำกับการแสดงหรือผู้กำกับท่า จะต้องสร้างละครหรือบัลเล่ต์จากมหากาพย์โอดีสซี ทั้งสองฝ่ายก็จะต้องอ่านเรื่องราวที่กวีโฮเมอร์เขียนไว้ แล้วตีความออกมาว่าเมื่อเป็นการแสดงนั้น

จะนำเสนอด้วยแนวทางศิลปะในรูปแบบใด เช่น บัลเล่ต์แนวโรแมนติค บัลเล่ต์แนวคลาสสิค ละครแนวเซอร์เรียลลิสต์ หรือละครแนวนีโออิมเพรสชั่นนิสต์

แม้ศิลปินจะอ่านกวีนิพนธ์หรือบทละครเรื่องเดียวกัน แต่อาจตีความและสร้างสรรค์เป็นการแสดงได้แตกต่างกัน และเมื่อผู้กำกับต้องถ่ายทอดสารต่อศิลปินผู้แสดงจะต้องนำพาสารที่ตีความแล้วไปสู่ผู้ชม ผู้กำกับก็จะต้องตีความให้ผู้แสดงเข้าใจตรงกันกับความต้องการของผู้กำกับจนเป็นที่น่าพอใจ กระบวนการตีความจึงจะต่อเนื่องไปยังผู้ชม เมื่อม่านการแสดงถูกเปิดขึ้น ผู้ชมที่เปิดรับสารการแสดงเป็นครั้งแรกจะต้องเริ่มตีความโดยอาศัยประสบการณ์ส่วนตนให้ต้องตรงกันกับที่ผู้แสดงกำลังสื่อ นั่นหมายถึงการได้รับรู้สิ่งที่ผู้สร้างต้องการจะสื่อออกมาเช่นกัน

ในการแสดงนาฏยศิลป์ไทยดูเหมือนการตีความจะมิได้เป็นเรื่องหลักของการผลิตหรือการชมแสดง หากแต่สอดแทรกอยู่ในการถ่ายทอดสารในกระบวนการสื่อสารของการสอนระหว่างครูสู่ศิษย์เสียมากกว่า กล่าวคือ ในการแสดงโขนหรือละครรำนั้นนอกเหนือไปจากการที่ศิษย์จะต้องแสดงท่าทางที่ใช้บทถูกต้องตามบทแล้ว ยังมีความซับซ้อนของการเลือกใช้ท่ารำให้มีอารมณ์นอกเหนือไปจากความหมายจากการทำท่าเพียงอย่างเดียว สิ่งนี้จึงเป็นการตีความหมายแบบลึกซึ้งที่ครูมุ่งถ่ายทอดให้ศิษย์แบบตัวต่อตัว เป็นต้นว่า การใช้มือสองข้างคว่ำและรวบประกบกันด้านหน้า ให้ความหมายว่า "อยู่" นั้น หากนักแสดงทำแบบพื้นๆ ความหมายของท่ารำก็หมายถึง "อยู่" เหมือนกัน แต่เมื่อครูถ่ายทอดว่าการทำท่า "อยู่" นี้ จะต้องแสดงสีหน้าโดยกดหน้าลงเล็กน้อยแล้วเปิดคางพร้อมแสดงแววตาว่ามีสิ่งที่จะบอกว่าอยู่ ได้อยู่ที่นั้นตรงนี้จริงๆ เป็นการตีความหมายผ่านท่ารำที่ซับซ้อนและวิจิตรไปยิ่งขึ้นกว่าการใช่ท่าทางแบบเรียบๆ และถือว่าเป็น "กลเม็ด" ในการแสดงที่มัก "ไม่บอกกัน"

ในฝ่ายผู้รับชมเมื่อเห็นตัวละครใช้ภาษาท่ารำสื่อความหมายแบบต่างๆ ก็จะสร้างกระบวนการรับรู้และเข้าใจดังที่ได้กล่าวมาแล้ว แต่การตีความหมายที่ได้รับรู้ทั้งจากเนื้อเรื่องการแสดงท่าทางและการแสดงอารมณ์ของนักแสดง จะเป็นการเพิ่มอรรถรสให้แก่การรับชม เมื่อผู้แสดงตีความการแสดงได้ดีและถ่ายทอดออกมาได้อย่างละเมียดละไมตามจารีต ผู้ชมก็สามารถตีความหมายตามได้ง่ายขึ้นและมีความรู้สึกร่วมไปกับการแสดงได้ไม่ยาก ความหมายต่างๆ ที่สอดแทรกอยู่ก็ปรากฏให้เห็น การสื่อสารจึงกระจ่างชัดเจนยิ่งขึ้น

ความชำชองในการตีความหมายของผู้ชมต้องอาศัยประสบการณ์การศึกษาและรสนิยมเข้ามาประกอบกัน กล่าวคือ ต้องมีความรู้ในเรื่องราวของวรรณคดีไทยเรื่องต่างๆ ก่อนมาชมพอสมควร ต้องรู้จารีตและแบบแผนของการแสดงมาก่อน และต้องรู้ความหมายของภาษาท่าต่างๆ มาบ้าง จึงจะสามารถตีความหมายได้ถูกต้องและตรงตามสิ่งที่ผู้แสดงกำลังเสนอสารผ่านทั้ง

เนื้อเรื่องและท่าทาง โดยที่ผู้แสดงต้องระวังไม่ให้เกิดการผิดพลาดทางการสื่อสาร เช่น ใช้ท่ารำผิดความหมาย หรือเรียบเรียงท่าไม่ถูกต้อง เมื่อเกิดกรณีเช่นนี้ความบิดเบือนของความหมายก็จะเกิดขึ้นตามมาในทันที ส่งผลให้ผู้ชมเข้าใจการแสดงได้ยากขึ้น เมื่อเข้าใจยากเข้าและไม่มีผู้ให้ความกระจ่าง ก็จะทำให้ลดความน่าสนใจในสารและเป็นผลระยะยาวในอันที่จะทำให้ไม่ชื่นชมในงานนาฏยศิลป์อีกต่อไป

ฉะนั้น ความพยายามที่จะรับรู้ความหมายเหล่านี้ได้มากที่สุดนั้น ตัวสื่อจะต้องเป็นที่น่าสนใจและสนองตอบต่อความต้องการและสถานภาพเฉพาะตัวของผู้รับสาร เพราะมนุษย์ไม่อาจรับรู้ในทุกสิ่งที่เข้ามาหรือเกี่ยวข้องกับตนได้ ดังนั้นจึงเป็นเรื่องของการสั่งสม**ภูมิความรู้**และ**ประสบการณ์**อย่างแท้จริงประกอบกับทั้งจะต้องมี**ปัญญา**ในการวินิจฉัยและตีความสารเหล่านั้นได้อย่างถูกต้องและลึกซึ้ง แม้ในคัมภีร์นาฏยศาสตร์ก็ยังได้กล่าวถึงการรับรู้ให้เกิดความพึงพอใจในการแสดง ด้วยการใช้ "**สิทธิ**" หรือคุณสมบัติที่เหมาะสมในการชมการแสดง และผู้รับสารจะต้องมี "**ปรีชา**" คือ มีภาวะการรับรู้ที่ดีและปราศจากอคติ

องค์ประกอบที่จะทำให้รับรู้ความหมายภาษาท่ารำเกิดสัมฤทธิผล ประกอบไปด้วย

1. **ความหมายของท่ารำ** เมื่อผู้รับสารได้ยินเสียงร้อง คำพากย์ คำเจรจา หรือได้เห็นภาษาท่ารำในการแสดงแล้วไม่รู้ว่าเสียงหรือท่ารำเหล่านั้น และรู้ว่าสิ่งนั้นสื่อความหมายว่าอย่างไร ผู้รับสารก็ย่อมเข้าใจสารชัดเจนขึ้น บางครั้งศิลปินแสดงกระบวนท่ารำอันยืดยาวโดยไม่มีบทร้องประกอบ ทั้งที่ทุกท่ารำล้วนแสดงความหมาย แต่ผู้ชมไม่อาจเข้าใจความหมายของท่ารำเพียงท่าเดียวก็อาจจะยังผลให้ไม่เข้าใจความหมายของท่ารำทั้งกระบวนไปด้วย

โดยปกติมนุษย์จะรู้ความหมายของคำทั่วๆ ไปที่ใช้อยู่วิถีชีวิตประจำวัน แต่อาจจะไม่รู้ความหมายของศัพท์เฉพาะวิชา ศัพท์ในวงการอื่นนอกวงการของตน ศัพท์ที่เพิ่งบัญญัติขึ้นมาใหม่ ศัพท์โบราณ ศัพท์ที่ยืมมาจากภาษาต่างประเทศ ศัพท์สแลงหรือคำคะนอง ฯลฯ ซึ่งภาษาท่ารำก็มีลักษณะเช่นเดียวกัน ล้วนเป็นสารที่เกิดขึ้นในต่างยุคต่างสมัย ทำให้ผู้ชมในโลกปัจจุบันเข้าใจความหมายได้ยาก เหมือนต้องอ่านจารึกหรือเรียนรู้ภาษาโบราณ เมื่อศิลปินใช้ท่ารำอันดูโบราณน่าเกรงขามเหล่านี้ ผู้ชมจึงต้องอาศัยบริบทแวดล้อม เพื่อช่วยให้อนุมานได้ว่าท่ารำนั้นๆ มีความหมายว่าอย่างไร เช่น พยายามสังเกตจากการแสดงอารมณ์ ฉาก หรือเรื่องย่อที่ปรากฏในสูจิบัตรการแสดง หรือถามความหมายจากผู้ที่รู้ที่เข้าใจ

2. **ไวยากรณ์** เป็นระบบภาษาที่เจ้าของภาษาทุกคนทราบแต่อาจอธิบายไม่ได้ คนไทยทุกคนรู้ไวยากรณ์ภาษาไทยดี จึงสามารถพูดได้เป็นคำๆ หรือพูดเป็นประโยคได้ หากไม่รู้ก็ไม่สามารถที่จะจัดเรียงคำได้อย่างสละสลวย เมื่อเรียนรู้ไวยากรณ์ได้ ก็อาจสร้างคำหรือประโยคใหม่ๆ ขึ้นมาได้ และสามารถเข้าใจความหมายได้ทั้งๆ ที่อาจไม่เคยได้ยินมาก่อนเลย

ในแง่ของผู้รับสาร ไวยากรณ์ทำให้ผู้รับสารเข้าใจสารที่ได้รับตามลำดับ ศิลปินและผู้ชมต้องเรียนรู้ไวยากรณ์แบบเดียวกัน คือรู้ว่า เมื่อผู้แสดงทำท่ารำแบบนี้ก่อนท่านี้ มีความหมายว่าอย่างไร เช่น เมื่อตัวละครรำท่าชักแป้งผัดหน้าจากกลางเวทีแล้วเข้าหลืบซ้ายของโรงละคร สักครู่ก็ออกมาในท่าเดิมอีกครั้งทางหลืบขวาแล้วทำท่า "รำร่าย-ป้องหน้า" ก็มีความหมายว่า ตัวละครได้เดินทางไกลจากที่หนึ่งและมาถึงยังอีกที่หนึ่ง แม้ผู้บรรเลงปี่พาทย์เอง เมื่อเห็นตัวละครทำท่ารำร่าย-ป้องหน้านี้แล้วก็หมายความว่าจะต้องทอดเพลงลงเพื่อที่จะรำบทหรือพากย์เจรจาต่อไป

ท่ารำต่างๆ จะมีความสมบูรณ์หรือไม่สังเกตได้จากไวยากรณ์ที่ใช้ในการรำ ซึ่งอาจเทียบได้กับ **"ฉันทลักษณ์"** ในงานวรรณกรรม ในกระบวนท่ารำใหญ่ๆ หลายชุดมีการลำดับท่ารำตามความหมายไว้เป็นแบบแผน ไม่สามารถนำท่าหลังมารำก่อนท่าแรกได้ จำเป็นที่จะต้องรำเรียงไปตามลำดับให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันอย่างถูกต้อง เช่น ในกระบวนรำเพลงกลมอรชุน ก็จะต้องลำดับไปตั้งแต่ ท่าป้องหน้า-ใช้หน้าหนัง-ลงเสี้ยวหน้าอัด-แจกไม้หน้า-แจกไม้ข้าง-ตื่นกลอง ฯลฯ เช่นนี้ หากลำดับไวยากรณ์นี้ผิดถือว่าเป็นเรื่องร้ายแรงที่เรียกกันว่า "ผิดครู" หรือ "แรงครู" ต้องแก้ไขด้วยการทำบุญ รดน้ำมนต์และรำแก้ไขให้ถูกต้องในภายหลัง มิฉะนั้นจะนำมาซึ่งความเป็นอัปมงคลต่อตนเองและคณะละคร สิ่งนี้น่าจะเป็นกุศโลบายที่ทำให้สามารถจดจำแบบแผนท่ารำต่างๆ ไว้ให้ไม่หลงลืม และช่วยเสริมการทำความเข้าใจท่ารำให้ง่ายยิ่งขึ้น เพราะลำดับขั้นตอนของการรำต่างกำหนดให้มีความหมายไว้แล้วทั้งสิ้น

3. **บริบท** (Context) คือการสื่อสารภายใต้สถานการณ์อย่างใดอย่างหนึ่ง หรือสถานที่ใดสถานที่หนึ่ง หรือช่วงเวลาใดเวลาหนึ่ง รวมเรียกว่า บริบท อาจจะเป็นข้อความแวดล้อมในภาษาเขียน ซึ่งหมายถึงถ้อยคำที่อยู่ใกล้เคียงหรือถ้อยคำที่ต้องตีความหมาย หรือหมายถึงเนื้อเรื่องของการแสดง ที่มีท่ารำเป็นตัวสื่อในเนื้อหานั้น บริบทมีความสำคัญมากในการสื่อสารการแสดง แม้ในการแสดงตอนเดียวกัน ผู้รับสารเป็นคนละคน อาจจะเข้าใจความหมายจากการแสดงไปเป็นคนละอย่าง เพราะมีความสามารถในการดึงความหมายจากบริบทไม่ตรงกัน ผู้ชมพึงสังเกตสีหน้าหรือพลังของการใช้ท่าว่ามีมากน้อยเพียงใด เพื่อที่จะจำแนกให้ได้ว่าท่ารำนั้นๆ เป็นการท้าทาย เชิญชวน ปฏิเสธ ขอร้อง หรือประชดชันฝ่ายตรงข้ามด้วยความเสแสร้ง แม้กระทั่งการจัดฉากหรือแสงไฟประกอบการแสดงต่างก็เป็นบริบทที่ช่วยเสริมให้การสื่อความด้วยท่ารำชัดเจนขึ้น

เป็นการเติมเต็มจินตนาการของผู้ชมให้สมบูรณ์ ที่การถ่ายทอดด้วยภาษาท่ารำเพียงอย่างเดียวไม่สามารถสื่อได้อย่างเต็มที่

จากองค์ประกอบทั้งสามที่กล่าวมา ได้แก่ ความหมายของท่ารำ ไวยากรณ์และบริบท เมื่อนำไปสำรวจผู้ที่มาชมการแสดงพบว่า ผู้ชมร้อยละ 91.7 สามารถเข้าใจในท่าทางการเคลื่อนไหวของตัวละครไปกับทำนองดนตรีโดยไม่มีบทร้องประกอบเลย แม้เมื่อตัวละครใส่หัวโขน ผู้ชมร้อยละ 83 ก็สามารถเข้าใจได้ว่าตัวละครกำลังส่งความหมายด้วยภาษาท่ารำ และยิ่งเมื่อมีการพากย์หรือการเจรจาประกอบท่าทางการเคลื่อนไหวนั้น ผู้ชมร้อยละ 92.3 เข้าใจว่าท่าทางเหล่านี้มีความหมายสัมพันธ์กับบทร้องและบทเจรจา และทำให้เข้าใจถึงความหมายของถึงสิ่งที่ตัวละครกำลังแสดงอยู่มากขึ้น

สอดคล้องทฤษฎีการสื่อสารที่เกี่ยวข้องกับอวัจนภาษาที่กล่าวถึงวิธีการสร้างความหมายให้กับการรับรู้โดยตัวอวัจนสารทำหน้าที่เป็นพาหะให้การสื่อความบรรลุวัตถุประสงค์คล้ายกับหน้าที่เป็นตัวเสริมวัจนภาษา (Illustrators) ที่สามารถแสดงท่าทางไปพร้อมๆ กับที่ใช้วัจนภาษา โดยยังสามารถแยกย่อยหน้าที่อื่นๆ ที่เสริมการรับรู้ความหมาย คือ

1. **การขยาย** (Enlarging) การขยายมีจุดเริ่มต้นที่การหากรอบอ้างอิง อาจเป็นการนำอวัจนสารทั้งหมดที่รับมาแล้วหาถ้อยคำมาอธิบายอวัจนสารนั้น แล้วหาความสัมพันธ์กับวัจนสารทั้งหมด อาจมีการเปรียบเทียบกับข้อมูลเรื่องเดียวกันกับคู่สื่อสารที่มีอยู่ก่อน ทำให้เกิดการสร้างเป็นความหมายใหม่ขึ้น การกระทำเช่นนี้เรียกว่า "การขยายการรับรู้" ในกรณีนี้การแสดงนาฏยศิลป์ไทยใช้วิธีการขยายความด้วยภาษาท่ารำนี้เป็นอย่างมาก กล่าวคือ การแสดงละครรำหรือโขนส่วนใหญ่ ดำเนินเรื่องด้วยการขับร้องตามวรรณคดีแล้วมีการร่ายรำประกอบ การร่ายรำจึงทำหน้าที่เป็นตัวขยายคำร้องนั้น จากการสำรวจพบว่า ผู้ชมกว่าร้อยละ 92.3 สามารถเข้าใจท่ารำที่เป็นการขยายบทร้องได้เข้าใจมากว่าการใช้ภาษาท่ารำแบบอื่นๆ

2. **การย่อ** (Simplifying) การย่อเป็นลักษณะการสร้างรูปแบบขึ้น เพื่อให้เรารับสัมผัสหรือสร้างความหมายเกี่ยวกับสารนั้นได้ง่ายยิ่งขึ้น เช่น สารที่มีปริมาณมากไม่อาจรับไว้ได้ทั้งหมด หรือสารนั้นไม่มีความสำคัญมากพอที่จะรับไว้ จึงอาจรับไว้เพียงบางส่วนเท่านั้น ซึ่งในการใช้ภาษาท่ารำก็ปรากฏใช้ลักษณะนี้เรียกว่า **"รำทวนบท"** เช่น กระบวนท่ารำชุดเมขลารามสูร ในเพลงเชิดฉิ่ง เมื่อตัวละครรำบทตามคำร้องแล้ว ปี่พาทย์ก็จะบรรเลงรับเที่ยวหนึ่ง ในตอนนี้ผู้แสดงจะต้องรำซ้ำทวนคำในวรรคที่สองเหมือนกับที่รำในครั้งแรก แล้วจึงเข้าคำร้องในวรรคต่อไป หรือในกระบวนรำชุดเชิดฉิ่งเบญกาย ผู้แสดงเป็นเบญกายจะรำบท ซึ่งเป็นการรำต่อหน้าทศกัณฐ์ ที่ว่า

"บัดนั้น เบญกายรับราชบรรหาร ออกจากพระโรงรัตน์ชัชวาล เหาะข้ามชลธารผ่านมา" เมื่อรำบทหมดทุกคำกลอน เบญกายจะกลับมานั่งรับคำสั่งจากทศกัณฐ์อีกครั้ง ทศกัณฐ์ก็จะรำบทให้มีความหมายว่า "เจ้าจงแปลงกายเป็นสีดา ตายลอยน้ำไป" นางเบญกายจะถวายบังคมรับแล้วคลานออกมาด้านหน้าแล้วจึงรำอีกครั้งหนึ่ง การรำทวนบทจึงมีลักษณะเป็นการย่อความหรือสรุปเนื้อหาด้วยภาษาท่ารำที่เป็นลักษณะเฉพาะของนาฏยศิลป์ไทย

3. **การปิดช่องว่าง** (Closing) เป็นผลเนื่องมาจากการกระบวนการสื่อสารที่มีลักษณะกระจัดกระจาย ไม่ต่อเนื่อง ตามทฤษฎีจิตวิทยาเชื่อว่า มนุษย์มีแนวโน้มที่จะมองเห็นสิ่งต่างๆ หรือดึงเอาสิ่งต่างๆ เข้ามาเกี่ยวเนื่องกัน พฤติกรรมเหล่านี้อาจเป็นการนำเอาสิ่งที่ผ่านเข้ามาจากสิ่งแวดล้อมมาสู่ประสาทสัมผัสในขณะนั้นหรืออาจจะมาจากจินตนาการ ช่องว่างในที่นี้จึงเป็นการเชื่อมโยงภาพสัญลักษณ์เบื้องหน้ากับจินตนาการในสมอง ทั้งนี้ต้องเกิดจากกระบวนการตอกย้ำซ้ำทวนของการรับสารด้วย เช่น เมื่อเห็นผู้แสดงทำท่าเฉิดฉินในครั้งแรกที่ชมการแสดง ก็ไม่อาจรู้ได้ว่า มีความหมายอย่างไร ต่อมาได้เรียนรู้แล้วว่ามีความหมายว่า "สวยงาม" การกลับไปดูนาฏยศิลป์อีกครั้งแล้วเห็นท่าเฉิดฉินก็จะสร้างความหมายในสมองทันทีว่าว่าตัวละครกำลังแสดงความหมายของท่ารำว่าสวยงาม เป็นการเติมเต็มจินตนาการให้สมบูรณ์ ซึ่งจินตนาการเช่นนี้ก็จะพัฒนาต่อไปสู่ความซาบซึ้ง (Appreciation) ในงานศิลปะได้ ผู้ชมที่มาชมการแสดงนาฏยศิลป์ล้วนเคยชมการแสดงนาฏยศิลป์มาก่อนแล้วทั้งสิ้น ทำให้การสร้างจินตภาพของความหมายภาษาท่ารำเกิดง่ายยิ่งขึ้น ปิดช่องว่างของความไม่เข้าใจในตัวสารได้ การปิดช่องว่างทางพฤติกรรมเหล่านั้น อาจทำได้โดยส่งเสริมการเรียนวรรณคดีด้วยการสัมผัสจากสื่อประเพณี เช่น พาไปชมจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ที่วัดพระศรีรัตนศาสดารามแล้วพามาชมการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ที่โรงละครแห่งชาติ ซึ่งจะทำให้เยาวชนสามารถเชื่อมโยงเรื่องราว ตัวละคร และปลูกฝังในรูปของจินตภาพให้แก่เยาวชนได้

หากนาฏยศิลป์มีความหมายและเป็นศาสตร์พยายามที่จะสร้างสรรค์รูปลักษณ์ความพึงพอใจขึ้นมาแล้ว รูปลักษณ์นั้นจะก่อให้เกิดอารมณ์รู้สึกในความงาม อารมณ์รู้สึกในความงามนั้นเป็นที่พึงพอใจได้ก็ต่อเมื่อประสาทสัมผัสของเราชื่นชมในเอกภาพ หรือความประสมกลมกลืนกันในความสัมพันธ์อันมีระเบียบแบบแผนนั้น

ความหมายที่ใช้สื่อสารเป็นผลเนื่องมาจากกระบวนการทางสัญลักษณ์ เป็นสิ่งที่บุคคลปะติดปะต่อขึ้นจากสัญลักษณ์เกี่ยวกับสิ่งหนึ่งสิ่งใด ดังนั้นภาษาท่ารำจึงเป็นการสร้างสัญลักษณ์ในเชิงภาษาอย่างหนึ่งที่มุ่งนำพาความหมายไปยังผู้รับสาร มนุษย์จึงมักเลือกรับรู้ในสิ่งที่ตนเห็นโดยเฉพาะอย่างยิ่งกับสิ่งที่มีความหมายกับตนเอง สิ่งที่มีลักษณะล้ายกับพื้นฐานประสบการณ์ของ

ตน สิ่งที่มีความสนใจอยู่ก่อน หรือสิ่งที่มีลักษณะเร้าใจอย่างสูง เช่น การเลือกรับสื่อการแสดงในปัจจุบันที่มีตัวเลือกของสื่อมากขึ้น และมีสิ่งที่สามารถทดแทนมหรสพแบบเก่าได้มากยิ่งขึ้น เทียบกับสังคมไทยในอดีตที่มีมหรสพจำกัดเพียงไม่กี่อย่าง ไม่เหมือนกับภาพยนตร์ที่มีหลายรส หลายเรื่องฉายให้เลือกชมภายในโรงเดียว ดังนั้นการเลือกรับสื่อ จึงขึ้นอยู่กับค่านิยม ประสบการณ์ สถานะทางสังคมและเศรษฐกิจของแต่ละปัจเจกบุคคล เมื่อมีค่านิยมแตกต่างกัน การที่จะเสพสื่อประเภทที่ตนชอบนั้นๆ ซ้ำก็จะมีมากขึ้น เช่น เมื่อชอบดูโขนละครที่โรงละครแห่งชาติ ก็จะมาชมเป็นประจำ และเลยไปถึงการเปิดรับที่จะไปชมในสถานที่อื่นๆ หรือพอใจจนติดตามไปชมการแสดงในทุกสถานที่

เมื่อมนุษย์เต็มใจที่จะเลือกสารนั้น การเปิดรับความหมายที่มาพร้อมกับสารนั้นก็จะมีมากขึ้นด้วย หากผู้ที่ชื่นชอบการแสดงนาฏยศิลป์เป็นพิเศษก็จะตั้งใจค้นหาความหมายที่สอดแทรกจากการแสดง แม้ว่าจะไม่สามารถรับรู้ได้อย่างถ่องแท้ในการชมครั้งแรก แต่ก็พยายามที่จะหาทางเรียนรู้ให้เข้าใจมากยิ่งขึ้น เมื่อได้มีโอกาสชมในครั้งต่อไป ผิดกับผู้ที่มิได้ชื่นชอบก็อาจจะเปิดรับเพียงในฐานะที่นาฏยศิลป์เป็นสื่อบันเทิง ช่วยให้ผ่อนคลาย และไม่อยากเหน็ดเหนื่อยที่จะต้องเรียนรู้หรือเข้าใจในความหมายของตัวสารให้มากขึ้น หากไม่รู้ไม่เข้าใจก็ไม่มีผลต่อการดำเนินชีวิต

ผู้ผลิตผลงานนาฏยศิลป์ไทย ในปัจจุบันละเลยที่จะสร้างความเข้าใจ เพราะคิดว่าศิลปะยังอยู่ในสังคมแบบเก่า อยู่ในราชสำนัก ไม่ได้คำนึงถึงความเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นอยู่ทุกชั่วขณะ ทำให้เกิดปัจจัยขัดขวางประสิทธิภาพของการรับรู้ความหมายนั่นคือ การคิดเอาเอง หรือการเข้าใจเอาเองของผู้ส่งสารว่าผู้รับสารคงจะคิดเหมือนกัน หรือพร้อมที่จะรับสารเหมือนกับผู้ส่งสาร เช่น ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย ศิลปินจะพยายามสร้างท่ารำที่มีความหมายตามบทให้มีการเคลื่อนไหวที่งดงามและแปลกตา แต่หากผู้ชมไม่สามารถเข้าใจได้ต้องตรงกับศิลปินแล้ว กระบวนการรับรู้ของผู้ชมก็บิดเบือนและไม่ตรงกับความต้องการของศิลปิน การสื่อความหมายก็ไม่ประสบผลสำเร็จ

การสื่อสารของภาษาท่ารำนี้อาจมีปัญหาเกิดขึ้นจากการใช้สาร (ท่ารำ) ประเภทที่มีความหมายหลายนัย ทำให้การสื่อสารยากแก่การเข้าใจ ทั้งนี้เนื่องจากความหมายประเภทหลายนัยเป็นสิ่งที่สัมพันธ์กับมโนภาพของแต่ละบุคคล ท่ารำแต่ละท่ามีความยากง่ายในการทำเข้าใจแตกต่างกันออกไป แม้ในท่ารำประเภทที่ให้ความหมายตรงได้ เช่น ท่าแสดงอารมณ์ หรือมีเนื้อหารองรับอยู่ ความหมายที่ผู้ชมแต่ละคนรับรู้มีก็ยังแตกต่างกันออกไป เพราะถูกจำกัดขอบเขตของความหมาย

1. ถูกจำกัดโดยวิจารณญาณของผู้ชมแต่ละคน
2. ถูกจำกัดโดยการที่ผู้รับสารไม่สามารถเข้าใจความหมายทั้งหมดของท่ารำได้
3. ถูกจำกัดโดยสรุปเอาว่าสิ่งที่ผู้แสดงเข้าใจเป็นสิ่งที่ผู้ชมเข้าใจ
4. ถูกจำกัดด้วยท่ารำที่ว่าเห็นเมื่อแสดงครั้งใดก็จะสามารถเข้าใจได้ทะลุปรุโปร่ง
5. ถูกจำกัดโดยช่องว่างของการตีความหมายระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสาร

จากผลการศึกษาทั้งด้านเอกสารและการสำรวจสังเกตการณ์ ณ โรงละครทั้งสองแห่ง ทำให้ทราบลักษณะโดยรวม ทั้งทางด้านที่มาและการสร้างสรรค์ภาษาท่ารำ รูปแบบและบัญญัติ-นิยม แบบแผนการรับชม การรับรู้เชิงสุนทรียะ รวมทั้งการตีความหมาย ในมิติต่างๆ ทั้งได้พบเห็นและสัมผัสวิถีการรับชมของชาวไทยและชาวต่างไทยในหลายกลุ่มอายุ ซึ่งน่าจะเป็นที่พอเพียงต่อการทำความเข้าใจเรื่องการตีความหมายของภาษาท่ารำนี้ได้ ดังจะได้อภิปรายและเสนอแนะในบทต่อไป